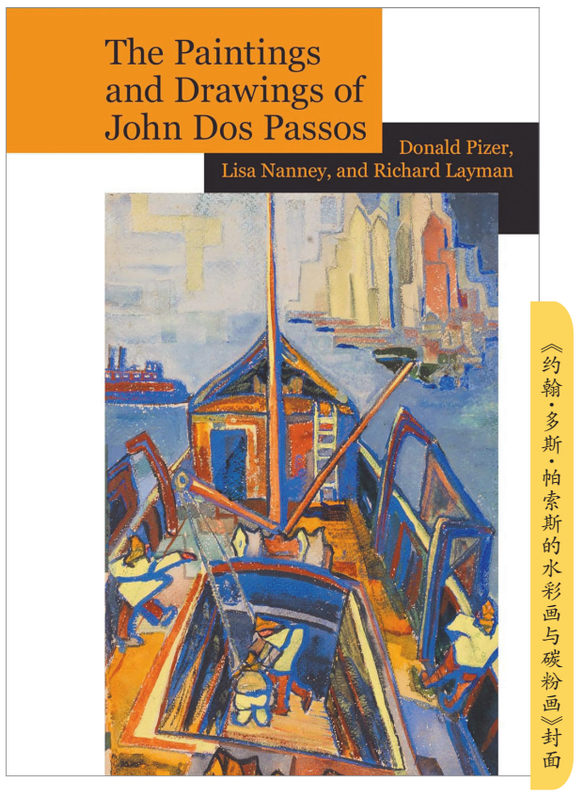
唐纳德·派泽的“异化的杰作”

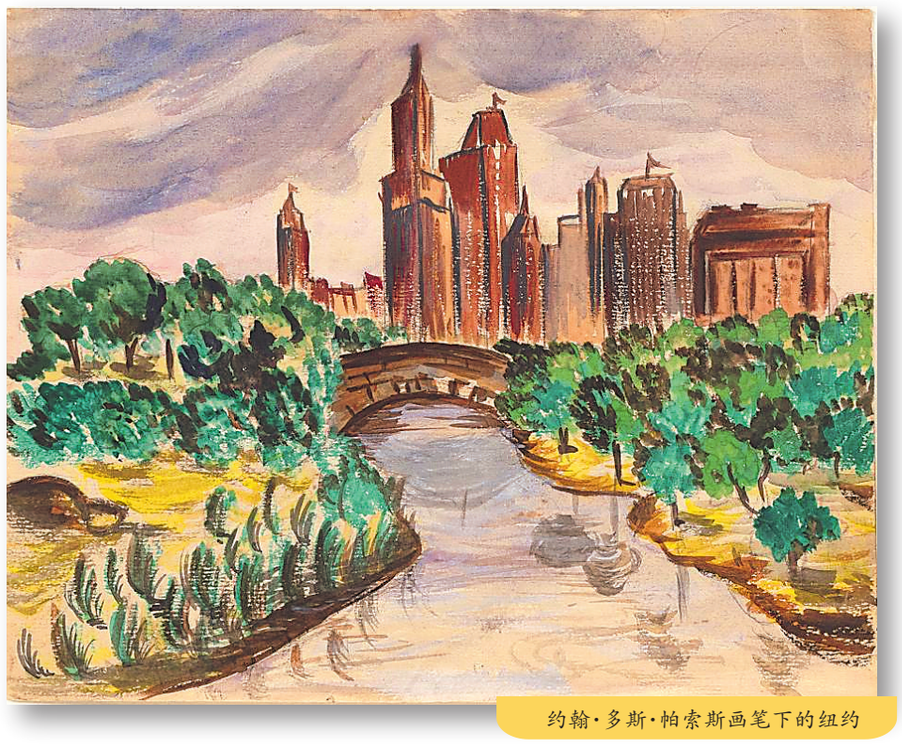
——从《约翰·多斯·帕索斯的水彩画与碳粉画》说起

□钱兆明

唐纳德·派泽



《约翰·多斯·帕索斯的水彩画与碳粉画》封面



约翰·多斯·帕索斯画笔下的纽约

我的先师唐纳德·派泽（Donald Pizer，1929–2023），1957年入杜兰大学任教，至2001年退休，在职44年，出版了42部专著与编著，其中包括《19世纪美国文学中的现实主义与自然主义》《20世纪美国自然主义》《美国现实主义和自然主义》等。《美国现实主义和自然主义》的中译本在2009年面世。这位泰斗级美国文学批评家退休后又推出20部新著，其中不乏突破性的创作，如批判美国自然主义反犹倾向的《美国自然主义与犹太人》，与楠尼（Lisa Nanney）、雷曼（Richard Layman）合著、从小说跨越到绘画的《约翰·多斯·帕索斯的水彩画与碳粉画》（*The Paintings and Drawings of John Dos Passos: A Collection and Study*）（以下简称《水彩画与碳粉画》）和靠一手文献写成的《回忆德莱塞》。

跨界批评的尝试

文学与艺术本来就有亲缘关系。然而，长期以来文学批评家、美术批评家、音乐批评家却各立门户，各做各的研究。21世纪第一个十年，深谋远虑的批评家开始认识到打破文学与艺术界限的必要性，他们争相在跨界批评上做文章。2000年，哈佛大学教授奥尔布赖特（Daniel Albright）推出《解开蛇的纠葛：音乐、文学和其他艺术中的现代主义》。2002年和2010年，斯坦福大学教授帕洛夫（Marjorie Perloff）探索21世纪诗画关系的《21世纪现代主义》和《非原创天才》先后问世。同期出版的跨文学、美术、音乐论著还有耶鲁大学教授宋惠慈（Wai Chee Dimock）的《穿越他洲大陆》、哥伦比亚大学教授萨义德（Edward Said）的《论晚期风格——反本质的音乐与文学》和杜克大学教授詹姆逊（Fredrick Jameson）的《论现代主义》。

派泽与楠尼、雷曼合著的《水彩画与碳粉画》可归于此类跨界论著，但它走得更远。上面提到的六部著作毕竟都兼顾文学、音乐与美术，《水彩画与碳粉画》却把批评的对象完全转移到了绘画艺术上。该著批评的画作都出自美国作家多斯·帕索斯手笔，论其画涉及其文学作品在所难免。然而，派泽似乎有意避而不谈他了如指掌的多斯·帕索斯小说细节。这不免让我想到贝多芬晚年的《庄严弥撒》。如萨义德在《论晚期风格》中所指出的，由于《庄严弥撒》“艰深、古奥”，且“放弃了与那种已经确立的社会秩序进行交流……与它达成了一种矛盾的、异化了的关系”，阿多诺把它称为贝多芬“异化的杰作”。《水彩画与碳粉画》并不艰深、古奥，但对晚年的派泽而言，可谓他晚年“异化的杰作”。

晚年的文艺大师会追求什么？据萨义德分析，他们会试图“获得一种新的风格”，“一种蓄意的、非创造性的、反对性的创造性”。在派泽看来，要“获得一种新的风格”，一种“反对性的创造性”，最便捷的途径就是尝试此生尚未尝试过的课题。1971年在芝加哥美术学院主办的作家“第二才艺”美展上，其时刚刚故世的小说家兼画家多斯·帕索斯声名大噪。钟爱多斯·帕索斯的派泽意识到，“多斯·帕索斯的‘第二才艺’”是一个吸引人的课题。在撰写《走向现代主义风格：约翰·多斯·帕索斯》（*Toward a Modernist Style: John Dos Passos*）的过程中，他应该萌生了尝试这一课题的念头。跨界批评对他无疑是新的挑战。萨义德说了，晚期作品“不是丰满的，而是起皱的，甚至是被蹂躏过的”。年近九旬的派泽，不会在乎他迎战的成果“起皱”或“被蹂躏过”。他期待挑战，挑战会让他迸发出“第二春”的火花。

书从画中来，画到书中去

促成《水彩画与碳粉画》的是存世的数百幅多斯·帕索斯画作，读者期待观赏到一部分精品。该著三分之一篇幅给予了全彩复制的68幅多斯·帕索斯画作。但更让人印象深刻的是这68幅精品的编排。二十多年前，我曾盛赞过施美美的《绘画之道》（*The Tao of Painting*）将11幅全彩复制的中国经典名画集中排在正文前，一下子吸引住了读者的眼球。派泽与他的合作者革新了《绘画之道》的做法。68幅多斯·帕索斯画作既不分散插入正文各处，也不集中置于正文前面，而被集中收在了全书中央。这样安排，读者阅读其前、其后诸文时，查看引到的画作都十分方便。

这68幅画作被分成了两大组：第一大组按创作年份和创作地点分成了八小节；第二大组按画作的类型——肖像画，海港画，静物，动景，抽象画——分成了五小节。十三组画作，每组都有一个简介。其中七组的简介为派泽撰写，六组的简介为楠尼所撰写。派泽和他的合作者会评议同样的画作。譬如派泽在“引言”中提到了《城市交通》。他这么写道，“乍看，此图只有两种颜色：黄色和深浅不同的红色（间或有些绿色），极少有色彩用于写实。除了天空用了紫红色和底下车流用了黄色，色彩的更换不为写实，而为特效与夸张。此图在各种色调中燃放。图境尽管粗糙，主题却很明朗：现代大都市中心，高楼林立，灯火辉煌，底下车水马龙，不见一个人影……人类被车流与高楼淹没了”。楠尼在给1920–1924年纽约图写简介时，也提到了这张图。她用一手文献揭示了创作意图，并在派泽的基础上讲解了多斯·帕索斯如何用野兽派色调传达主题：“在1922年给麦库姆的一封信中，他宣称‘纽约忙得惊人，且冷漠到令人发指的地步’。图中清晰的黄色和红色，渲染了车水马龙持续的喧嚣和骇人的纷乱。天空超然的视角又传递了高楼与街道的无人情味。”

派泽组织设计学术论著的干练，我早有领教。读博时，我选修过他开的“书目学”和“美国现实主义和自然主义”。在我为“书目学”写的学期论文前面，他写了评语，称赞我“注释信息简练”，但建议我“在版本下直接列出该版本（所有年份）”，并指出，“这样会避免书名的重复与交叉引用”。即使是书目，也要齐全才有学术价值。派泽的提醒让我终身受益。

“成为一名美术批评家”

《水彩画与碳粉画》最令人惊讶的创新是派泽对自身形象的创新或异化。此著出版前，派泽名下已有近60部著作，其中包括专论多斯·帕索斯的《美国三部曲研究》和《走向现代主义风格》。新著颠覆了读者对派泽的印象：他从一名卓绝的纯文学批评家变革成了一名美术批评家。他的革新有多彻底，仅需阅其“引言”。

约翰·多斯·帕索斯（1896–1970）的成长期恰逢现代主义思潮在绘画、戏剧、舞蹈、诗歌、小说等领域兴起。20世纪20年代，多斯·帕索斯常常往返于纽约与巴黎之间。在欧美两大先锋派艺术中心，他不仅能观赏到现代主义各流派——表现主义、未来主义、野兽派、立体派最新的绘画杰作，还结识了毕加索、雷捷、格里斯等先锋派画家，桑德拉尔、卡明斯、海明威等诗人、作家。派泽的“引言”并不像出自跨界新手的手笔，其评点刀刀见血。他特别提到，现代主义渗透到多斯·帕索斯这个时期创作的小说《曼哈顿中转站》，也渗透到其同期创作的绘画。多斯·帕索斯的小说《曼哈顿中转站》与同期的画作都体现了野兽派和立体派绘画的影响。不同的是，其小说“致力于通过写战争、写革命、写罢工暴露动荡的社会现实”，而其绘画却“不触及矛盾激化时刻，局限于创新海景、肖像、市容画等传统体裁的画法……换言之，他不用所绘，而用所叙，表现他的时代毁灭性的一面”。

派泽在“引言”里试图把多斯·帕索斯的美术创作史与他的旅游史、交友史联系起来考察。多斯·帕索斯生于芝加哥，1916年毕业于哈佛，一战后期去西班牙学建筑，然后在医疗队服役。他游一路，画一路。该著中，画和文字也反映了他丰富的阅历。他结交的朋友中数纽约画家劳森（Adelaide Lawson）和巴黎艺术家墨菲（Gerald Murpher）对他的影响大。劳森把他引荐给纽约各先锋派美术团体，请他观赏过她的个人画展，也帮他办过他的个人画展。墨菲在巴黎的家是旅法艺术家、作家聚会的场所。在那里多斯·帕索斯结识了毕加索等知名画家。

派泽的“引言”显示，他观画细致入微，能相当熟练地区分出不同现代主义艺术流派的影响。作为艺术批评的新手，派泽的眼光出奇犀利。从多斯·帕索斯的画作中，他能识别出哪里体现了立体派的陶染，哪里体现了野兽派的教化。他不仅指出野兽派对多斯·帕索斯的影响比任何别的流派大，还指出此影响不是直接从马蒂斯那里，而是从他的画友劳森那里学来的。多斯·帕索斯曾说：“劳森，她学马蒂斯就无需马蒂斯本人指导。如果马蒂斯是巴黎的原始主义者——他画画不用技巧就能轻松把现实演化为幻象，劳森则用她自己的方法复制马蒂斯，她就是纽约的原始主义者。”

派泽评美国各流派的小说挥洒自如，对熟悉他的读者来说不足为奇。从文学批评跨越到艺术批评，他竟然也这么得心应手。阐释《拳击裸体者》是在向马蒂斯野兽派代表作《舞蹈》致敬时，他写道，此图中“生命的本质被具象化为裸体围圈舞蹈。马蒂斯的主题是生命的乐趣，多斯·帕索斯的主题则是人生就是与他人积极互动。他的男性裸体者（不同于马蒂斯的女性裸体者）既在格斗又在舞蹈，在互动中多斯·帕索斯以自己的方式呼应了未来主义对现代生活活力的肯定”。在洞察多斯·帕索斯画作中马蒂斯野兽派成分的同时，他还辨出其中未来主义的元素。多斯·帕索斯美术创作与文学创作的关系有多紧密？派泽不会放过体察这种关系的机会。在总结三幅纽约图的共性时，他说，多斯·帕索斯“最有趣的纽约图，跟他含大量不连贯叙事的《曼哈顿中转站》一样，在尝试把重点从具体的故事情节，转移到通过不连贯叙事效应体现的、作为实体的城市”。派泽素以擅长用细节论证著称，此处却未见他提供小说细节。这不是疏忽，而是晚年的派泽故意要避开他过去的成就，体现“异化”。

派泽在“引言”中还一度从绘画跨越到了舞蹈和戏剧。1923年，巴黎上演斯特拉文斯基芭蕾舞剧《婚礼》。据派泽的“引言”，墨菲介绍多斯·帕索斯参与了该芭蕾舞剧的舞美设计。返美后，多斯·帕索斯得知劳森的剧作《列队》要在曼哈顿演出，又出手画了海报。

派泽此著的两位合作者各有千秋。楠尼著有《重温多斯·帕索斯》和《多斯·帕索斯与电影》，雷曼编有《多斯·帕索斯：余晖与其他大学时期遗作》。二人各为此著撰写了一篇论文。楠尼的《文字与图像：多斯·帕索斯的视觉艺术》探索了多斯·帕索斯画作与小说之间的关系；雷曼的著作则综述了多斯·帕索斯画作的展出史和复制史。

（作者系新奥尔良大学英美文学教授）

做一个多元文化的参与者

——读《一个旅人：保罗·鲍尔斯文化游记》

□李谷雨

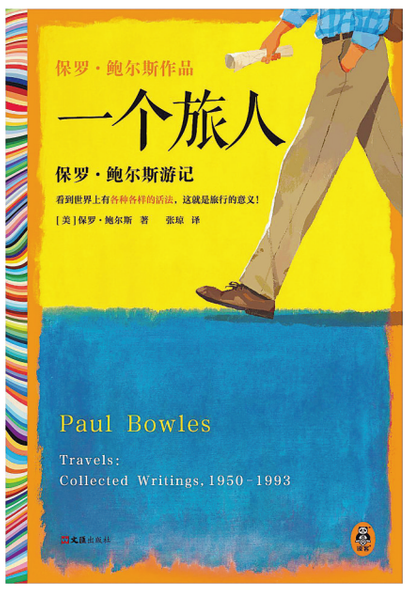
旅行的意义是什么？旅行书写的意义又是什么？这样的问题本无固定答案，却似乎在《一个旅人：保罗·鲍尔斯文化游记》中得到了较为充分的诠释。西方文学素有旅行书写的传统，从早期的朝圣、被动迁徙、殖民扩张等广义上的“旅行”，到后期狭义的短期旅居或观光经历，文学作品中的旅人都在尝试借助空间的变化探索自我与世界。20世纪下半叶发生的“空间转向”，以及文学研究者对游记和旅行日志等体裁的重视，让人们逐渐意识到，空间并不只是事件发生的背景式的载体，更具有社会文化内涵，旅行带来的空间变化同样伴随着社会文化的影响。美国作家保罗·鲍尔斯拥有横跨60年、贯穿12国的旅行经历，他笔下空间的转变伴随着视角的转换，他本人的理念也相应呈现出较强的流动性和开放性，这种流动和开放并未令他走向迷失，反而引领他在充分感受大千世界后回归本真。

鲍尔斯不是一个置身事外的过客，而是多元文化的参与者，他以接纳的姿态让种种美好融入自己的生命中。他重视与自然之间的联结，对风景的描绘细致入微，从摩洛哥的田园到马德拉群岛的北部海岸，深入原生态自然景观的沉浸式体验每每令他激动不已。效仿印第安人与鹦鹉和谐相处的做法，他描述自己和两只鹦鹉一同生活，并未将它们形容为自己的家养宠物，而是将动物与自身置于平等的地位。他曾因贪恋田园风情在塔普拉班遭受较为严重的经济损失，自嘲之余并未多做计较，而是豁达地认为美好的回忆值得珍存。此外，鲍尔斯对他人的包容与他对自然的态度颇为类似。正如他能同时由衷喜爱沙漠和热带雨林这样截然不同的自然景观，他也总能带着欣赏的眼光看待个性或文化背景与他毫不相同的人。朋友质疑他对伊斯坦布尔之行的旅伴阿卜德斯拉姆的选择，他却历数对方身上的闪光点，对那些缺点采取揶揄态度。正是这样的开放包容，令他每到一处都受益匪浅，不时收获观赏美景后的愉悦心情，与他人进行深度交流后的畅快感受，以及关于文化差异和人生意义的深刻思考。

就鲍尔斯而言，流动的状态并非源于无根，而恰好相反，它始于对美好传统的追寻。这种不曾遗忘的初心，解释了他为何拥有稳定的内核，在纷繁复杂中保持对纯粹的坚守。鲍尔斯本人经历丰富，在艺术领域也较有建树，完全有资格以音乐家、小说家或诗人等身份自居，但他不以这些外在条件标榜自我，只是将自己称为“一个旅人”。这并非简单的自谦，而是代表着他重视实质而非名义、看重精神多于物质的价值取向，在多则游记中清晰可见。循着鲍尔斯的记叙，读者仿佛身临其境地跟随他的步伐自由地穿梭于广阔的世界，看到他在经济拮据的年轻岁月醉心艺术苦中作乐，在交通严重不便的撒哈拉沙漠主动享受孤独的洗礼，在丹吉尔的贫寒家庭中主客交谈甚欢……凡此种种足以推断出，鲍尔斯喜爱某地的缘由，不外乎艺术气息浓厚、自然环境未受破坏抑或是民风淳朴，指向的皆是精神世界的纯净与安宁。当强烈的精神追求与便利的生活条件不可兼得时，他宁愿放弃前者选择后者，颇有安贫乐道的精神。

开放的状态也并不意味着放弃立场。文化地理学家迈克·克朗在《文化地理学》中指出，重要的并非对城市或都市生活的准确描述，而是都市的符号意义以及都市景观的象征意义。鲍尔斯对他旅行所见的城市景观褒贬不一，用“城市敞开的灵魂”赞许地形容巴黎的城市建筑，也在不同场合触景生情地感叹大规模建设对传统风貌的破坏，反思技术带来的问题，表达对信仰缺失的担忧。在与他国文化的对比中，他客观承认美国文化的影响力，但对美国存在的问题也并不掩饰他的批判态度。

无论是对自身还是外界，旅行的意义在鲍尔斯笔端得到了极尽丰富的呈现。对身为音乐家的鲍尔斯而言，这些经历如同不同的音乐元素，不断碰撞和交融。从全书第一篇游记里他对巴黎的冬天“空蒙一片，缺失意义，却很有劲”的形容，再到最后一篇里描绘易变的天空景象后总结的“关键在于你如何观看万千气象”，能从任何处境中找到意义的乐观笃定贯穿始终。读到此处，仿佛见证作者在漫长的出走后迎来一场盛大的回归。归根结底，他对一切的友好态度是他自身心境的外化。对于他这样真正的有心人，所见所闻在他的笔下编织成扣人心弦的旋律，为自己带来身心的净化，也为读者提供精神的充实与丰盈。



《一个旅人：保罗·鲍尔斯文化游记》，【美】保罗·鲍尔斯著，张琼译，文汇出版社，2025年6月

（作者系复旦大学文学博士）