

“用文字来表现一种造型感”

——论罗杰·弗莱设计美学对伍尔夫小说实验的影响

杨莉馨*

【摘要】 弗吉尼亚·伍尔夫的现代主义小说实验深受英国艺术批评大师罗杰·弗莱视觉艺术观念的影响。弗莱高度重视形式与设计,认为画家要运用线条、色彩、块面等手段赋予画面的整体结构以稳固、和谐和富于秩序的效果,而他惊喜地在法国后印象派画家塞尚的画作中找到了自己艺术追求的现实范本。在他的影响下,伍尔夫的小说也着力追求绘画的结构设计与空间造型特征,体现出塞尚画风的明显影响。

【关键词】 弗吉尼亚·伍尔夫;罗杰·弗莱;塞尚;视觉艺术;造型设计

如玛吉·休姆所言:“在现代主义的主要阶段即 20 世纪的第一个十年,新的视觉词汇正在改变文学与文化文本。”^①20 世纪现代主义文学与视觉艺术的关联,在英国小说家弗吉尼亚·伍尔夫(Virginia Woolf, 1882—1941)的身上体现得尤为明显。伍尔夫的姐夫、美学家克莱夫·贝尔指出,伍尔夫“纯粹的……几乎像是画家一般的视觉……正是将她与其他所有同时代人区别开来的东西”^②。作为以视觉艺术为关注中心的精英知识分子聚合“布鲁姆斯伯里文化圈”(Bloomsbury Circle)的核心成员,伍尔夫的现代主义美学观念与小说实践深受绘画艺术的濡染,尤其深受“布鲁姆斯伯里文化圈”中精神领袖、艺术鉴赏与批评家罗杰·弗莱(Roger Fry, 1866—1934)的影响。1910 至 1912 年间,弗莱先后在伦敦格拉夫顿美术馆举办了两次后印象派画展,在英国社会激起了巨大波澜。他所命名的“后印象主义”(post-impressionism)一词由此进入现代艺术史,弗莱也一跃成为年轻一代艺术家的旗帜与精神领袖。

伍尔夫在《罗杰·弗莱传》(Roger Fry: A Biography, 1940)中尊弗莱为“现代英国绘画之父”^③,指出“他通过自己的写作改变了身处的那个时代的趣味,以他在后印象派人物当中的领袖地位改变了

* 文学博士,南京师范大学文学院教授,博士生导师,210097。本文为国家社科基金项目“弗吉尼亚·伍尔夫小说与视觉艺术关系研究”(11BWW033)阶段性成果。

① M. Humm, *Modernist Women and Visual Arts: Virginia Woolf, Vanessa Bell, Photography and Cinema*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2002, p. 1.

② C. Bell, “Virginia Woolf”, *The Dial*, LXXVII, December 1924, pp. 451—65.

③ V. Woolf, *Roger Fry: A Biography*, London: Hogarth Press, 1940, p. 182.

当下英国的绘画,并用自己一系列的讲座无与伦比地提升了人们对艺术的热爱”(ibid. p. 294)。关于他对自己的影响,伍尔夫写道:“在我所有的朋友当中,他是最活跃、最富于想象力,因而也最有帮助的一位。”(ibid. p. 292)弗莱高度重视形式(form)与设计(design),认为画家要运用线条、色彩、块面等独特的形式手段赋予画面的整体结构以稳固、和谐、匀称和富于秩序的效果,从而唤起观众的审美情感,而他惊喜地在法国后印象派画家塞尚(Paul Cezanne)的画作中找到了自己艺术追求的现实范本。在他的影响下,伍尔夫的文学创作也着力追求绘画的结构设计与空间造型特征,体现出塞尚画风的明显影响。

一、弗莱“结构的设计”与塞尚的“造型美”

弗莱的专长本来在于15世纪的意大利绘画,曾拜杰出的艺术史家伯纳德·贝伦森(Bernard Berenson)为师。但弗莱并非为复古而复古,而是要探索一条使艺术摆脱陈规、向现代转变的新路。1906年,弗莱第一次见到塞尚的作品,便震惊于法国现代主义艺术与意大利文艺复兴时代绘画之间的契合关系:“只有在提香最晚期的作品中,我才能找出某种与此类似的东西,在所有表达形式的常见方法中发现某种相似的会通性。”^①与塞尚的精神邂逅,使弗莱改变了艺术研究的重心,弗莱一生的事业亦由此开启。弗莱惊喜地在塞尚等的作品中发现了他一直探索的美学理想,即“结构的设计”的具体实践。1910年,弗莱翻译了法国画家兼批评家莫里斯·德尼(Maurice Denis)的论文《塞尚》并为之作序,称塞尚“苦心孤诣地强调不同方向富有韵律的平衡,从而营造了一种更为简洁的整体”^②。同年,他在《民族》杂志发表《后印象派画家(之二)》,指出塞尚最伟大之处正在于从印象派的色彩中见出了秩序与“建筑般的规划”,认为塞尚眼中的大自然非常独特,呈现为一个结晶体的效果。

1927年,弗莱推出研究塞尚的专著《塞尚及其画风的发展》(Cezanne)^③,更是达到了一生事业的顶峰。通过两次画展及围绕它们而展开的系列评论的写作与艺术讲座的开设等,弗莱不仅使公众重新发现了塞尚,亦在对他的持续研究中,逐渐形成、发展并完善了自己的现代主义结构设计理念,其核心即为追求视觉艺术的“造型”(plastic)、“构图”(composition)、“结构”(structure)、“色调”(tone)与“设计”(design)。沈语冰指出:“在弗莱的整个生涯里,他都在寻找一种品质,他有一次宽泛地称其为‘体量与空间在其三维中的互动的最大可能’。为了表示对绘画中的立体感的强调,‘造型的’(plastic)一词随着弗莱对法国画家、批评家莫里斯·德尼的论文《塞尚》的翻译,进入了他的词汇表。在这篇文章中,我们读到,塞尚‘寻求造型美’(cherchant la beauté plastique)。到弗莱写作《造型设计》(Plastic Design)时,这个词开始占据弗莱美学的中心位置。”^④

在《塞尚及其画风的发展》第13章,在分析了塞尚所有肖像画中几乎最为著名的《热弗卢瓦先生肖像》,盛赞其“画面所达到的绝对平衡”和“令人惊讶的结构的坚实性”(《塞尚》p. 150)后,弗莱指出,塞尚是现代画家中第一个“通过参照几何学脚手架的方式来组织现象的无限复杂性”(《塞尚》p. 151)的艺术家。但弗莱紧接着又提醒人们,“这不是什么强加于现象的先天框架,而是一种经由长时

^①转引自 L. Edel, *Bloomsbury: A House of Lions*, London: The Hogarth Press, 1979, p. 161.

^②罗杰·弗莱:《弗莱艺术批评文选》,沈语冰译,南京:江苏美术出版社,2010年,第98页。

^③中译本名为《塞尚及其画风的发展》,沈语冰译,桂林:广西师大出版社,2009年。以下凡引用此作品,均引自这一版本,不另加注,仅在引文后注明著作简称《塞尚》及页码。

^④沈语冰:《弗莱艺术批评文选·译者导论》,第31页。

间地静观而从对象中渐次提炼出来的诠释。”(ibid.)弗莱还花了很多笔墨详细地分析了塞尚成就最高、最著名的静物画《高脚果盘》的轮廓结构,认为“对塞尚而言,由于他知性超强,对生动的分节和坚实的结构具有不可遏止的激情,轮廓线的问题就成了一种困扰。我们可以看到这种痕迹贯穿于他的这幅静物画中”(《塞尚》p. 96)。他对《带姜罐的静物画》和《有盖汤盘与瓶子的静物画》的构图亦进行了形式分析。他使读者看到,在塞尚那里,无论在肖像画还是静物画中,家人与朋友、苹果与洋葱等日常生活中最亲近而熟悉的人与物,不复具有功利的性质,而成为审美静观的对象。塞尚精心研究他(它)们的位置、形体、色彩、彼此的明暗远近等对比关系,以高度概括、简约的能力,以画布上的轮廓线创造出独特的造型效果。

那么,塞尚是根据什么来进行设计的?他画面的构图原则又是什么?塞尚晚年无意中说过的下面这句话常被人援引:“大自然的形状总是呈现为球体、圆锥体和圆柱体的效果。”(《塞尚》p. 96)对此,弗莱发挥道:“在他对自然的无限多样性进行艰难探索的过程中,他发现这些形状乃是一种方便的知性脚手架,实际形状正是借助于它们才得以相关并得到指涉。”这就是说,面对纷纭复杂的自然形状,塞尚“总是立刻以极其简单的几何形状来进行思考,并允许这些形状在每一个视点上都为他的视觉感受无限制地、一点一点地得到修正”。弗莱认为,这就是塞尚对艺术问题的解决办法,尤其是他的静物画,“不仅使我们能够清晰洞见他诠释形式的方法,还能帮助我们抓住那些最能体现他作品特色的构图原则。”(ibid.)他具体以《有瓜叶菊的静物》为例,细致分析了塞尚“建筑般精确的构图”和“处理角度的原始单纯”(《塞尚》p. 98),而在对塞尚成熟时期的风景画如《普罗旺斯的农舍》进行形式分析时,弗莱指出“这幅画也有着同样朴素简约的形状,直线形占据了绝对主导地位”(《塞尚》p. 133)。

更为可贵的是,本身亦为画家的弗莱还凭依个人体验,尝试对此画的创作过程加以还原,这就使得对塞尚画作的形式分析与心理分析联系起来。弗莱认为,这一过程即艺术家用“视觉”对现实进行过滤,再通过“设计”加以“变形”,将之上升为艺术品的过程(《塞尚》p. 134)。结合弗莱两部最具代表性的艺术评论集《视觉与设计》(Vision and Design, 1920)与《变形》(Transformations, 1926)的标题,我们发现:“视觉”、“设计”、“变形”等表述绝非弗莱随意使用,而是浓缩了其艺术理想的关键词。

综上,与塞尚的精神相遇与相知,印证、影响与强化了弗莱通过“造型”、“设计”、“结构”与“秩序”使艺术品成为有机美学整体的观念。正是在“布鲁姆斯伯里文化圈”的现代主义艺术氛围中,伍尔夫的小说实验方有可能体现出鲜明的“结构”与“设计”的艺术匠心。

二、伍尔夫早期作品的“结构”与“设计”

伍尔夫作为现代主义小说美学身体力行的实践者的探索,几乎与弗莱的艺术探索同步,并在其艺术美学滋养下发展起来。弗兰克·格罗夫史密斯认为:弗莱“把小说看成‘一个完美的有机美学整体’,他倾向于把小说也纳入他的有意味的形式的理论之中,这一看法给予伍尔夫以信心,使她将其转化为自己的艺术目标所用”^①。安德鲁·桑德斯亦指出:“弗吉尼亚·吴尔夫的批评方法吸取并重新运用了贝尔和弗赖的美学思想中的精华部分,并以此为工具,为小说摆脱人们对情节、时间、同一

^①F. Groversmith, “Autonomy Theory: Ortega, Roger Fry, Virginia Woolf”, in F. Groversmith (ed.), *The Theory of Reading*, Sussex: Harvester Press, 1984, pp. 159 - 160.

性的普遍理解的那种潜在自由进行辩护。”^①

那么,伍尔夫究竟从弗莱与塞尚的结构美学思想中获得了哪些堪为小说创作所用的东西?她又如何实现其在语言文字中的转换呢?应该说,她从弗莱的设计理念与塞尚的几何学构图中首先学到了自觉的结构意识,随后则探索了小说多种空间结构形态的可能性。她甚至在小说《到灯塔去》中,以比喻的方式诗意地表达了文学艺术家们对作品内在结构的完整与有机性的追求:“爱有一千种形态。也许,有一些恋爱者,他们的天才就在于能从各种事物中选择撷取其要素,并且把它们归纳在一起,从而赋予它们一种它们在现实生活中所没有的完整性,他们把某种景象或者(现已分散消逝的)人们的邂逅相逢组合成一个紧凑结实的球体,思想在它上面徘徊,爱情在它上面嬉戏。”^②可以说,她的诸多小说以不同的方式,见证了女作家“组合成一个紧凑结实的球体”的努力。

1917年4月,伍尔夫在写给罗伯特·塞西尔夫人的信中,即论及小说的结构设计问题,并坦言自己对康拉德如何“组织空间结构”感到困惑^③。同年7月,实验小说《墙上的斑点》和伦纳德·伍尔夫的短篇小说《三个犹太人》一起,以《两故事》为题在霍加斯出版社出版。前者以一位身份模糊、坐在冬日的壁炉前百无聊赖,抬头看见了对面墙上一个“斑点”的人物的意识流动为线索,交叉展开了触发意识活动的外界事物和人物内心飘忽变化的思绪之间的回环式叙述,在内外对比中表现了伍尔夫外部现实是肤浅、琐屑、无谓的,只有内在真实才是真正有价值的精神主义观念。

1919年5月由霍加斯出版社出版的另一篇著名短篇《邱园记事》,同样并未记录人们在邱园即伦敦皇家植物园游玩时所发生的事件和展开的活动,而是借邱园中的卵形花坛这一特定时间中的地点展开,以它为依托、为轴心散射开去,先后表现了四批从花坛边走过的游人的心理活动与意识状态。伍尔夫首先以精致的笔触描写了盛夏时节在日光强烈照耀下摇曳生姿、缤纷炫目的花坛,随后,分别表现了一对带着两个孩子游园的夫妇、一老一少两个男子、两个上了年纪的下层社会妇女,以及一对年轻情侣的精神世界。丈夫忆及15年前自己向当时的女友求婚失败的场景,妻子则在交谈中说到了20年前所接受的铭心刻骨的一吻;两名男子与两名妇女虽则同游邱园,却也是一方在兴奋而不知所云地说着,而另一方毫无认同,仅仅是在假装与敷衍;至于那一对情侣,情感交流仿佛也并无默契。伍尔夫似乎由此在表明人与人之间理解与沟通的困难性。从结构艺术上说,这四批游人之间本来并无关联,却由于先后从花坛边走过而被串联到了一起,花坛由此在小说中承担起如画布上的支点的键作用。而为了表示关系的平衡,伍尔夫在先写完丈夫的意识流后,又交待了妻子对早年生活的回忆,由此构成了一种微妙的张力关系;一方滔滔不绝、一方一言不发的两个男子和两名妇女,以及那一对情侣之间,也都形成了精致的平衡与对称关系。

在长篇小说领域,经过了《远航》和《夜与日》中在现实主义框架内的摸索之后,伍尔夫终于在1922年问世的《雅各的房间》中华丽转身,开始了自己的现代主义探索之旅。1941年5月29日,布鲁姆斯伯里圈中老友爱·摩·福斯特在为纪念伍尔夫的辞世而在剑桥大学所作的斯雷德讲座中,曾忆及当年初读《雅各的房间》时的震惊之情:“那些彩色的斑块继续漫游而过,但在它们的行列中伫立着一位青年男子的坚实躯体,像一个密封的瓦罐似地打断了它们漫游的行程。不大可能发生的事情发生了:一种在本质上很富有诗意同时又非常琐碎的方法,被用到了小说创作之中。……《雅各之室》是一部质量很不均匀的小书,但它却标志着她的一个很了不起的转变,表明了她抛弃了首次出现在《夜与日》中的虚拟手法。”^④小说以作家英年早逝的哥哥托比为原型,叙述了一个名叫雅各·弗兰

①安德鲁·桑德斯:《牛津简明英国文学史》,谷启楠等译,北京:人民文学出版社,2000年,第538页。

②弗吉尼亚·伍尔夫:《到灯塔去》,瞿世镜译,上海:上海译文出版社,1997年,第406-407页。

③V. Woolf, *The Letters. Vol. 2: The Question of Things Happening 1912—1922*, London: Chatto and Windus, 1976, p. 149.

④爱·摩·福斯特:《弗吉尼亚·伍尔夫》,《伍尔夫研究》,上海:上海文艺出版社,1988年,第8页。

德斯的年轻人短促的一生。作为成长小说的代表作,D. H. 劳伦斯的《儿子与情人》基本是按人物成长的线性逻辑展开叙述的,詹姆斯·乔伊斯的《一个青年艺术家的肖像》虽然主体部分以斯蒂芬·迪达勒斯的意识活动组缀而成,但人物的心路历程依然是依照从童年到青年时代的成长轨迹展开的。伍尔夫却一反传统成长小说的线性结构模式,由一连串并无因果或逻辑联系的片断生活场景组构作品的各个片断,使得小说呈现出一个个具有空间深度的意识画面,其中既包括雅各对世界和他人的印象,也包含了他人对雅各的印象。关于这部小说的“设计”,伍尔夫在1920年1月26日的日记中写道:“今天下午我终于设想出一部新小说的新形式来。……结构松散,更加轻快,关系紧密,又能保持形式和速度,同时可以包容一切……我想这一次的方法一定要迥然不同:不要搭框架;看不见一块砖;一切都要朦胧模糊,只有心灵、激情与幽默要像火一般在雾中明亮闪烁。”^①通过这部小说,伍尔夫摸索了表现同一时间内不同空间的各色人等分别做什么、想什么的方法,尝试对纵向的时间序列作同步的空间化处理,即将时间艺术转换为空间艺术的可能性。虽然作为伍尔夫长篇小说形式实验的开端,《雅各的房间》缺乏后来的小说那种结构把握上的圆熟、精致、稳固与均衡,内容也显得抽象与费解,但其打破固有结构逻辑的精神是值得肯定的。在1922年7月26日的日记中,伍尔夫继续这样为自己打气:“毫无疑问,我想的是,在自己年届40的时候,终于发现了如何开始用自己的声音说点什么;这一点让我饶有兴味,因而感到自己可以在缺乏赞扬的情况下继续前行。”(ibid. p. 47)在她看来,《雅各的房间》是走向创作自由、发出自己的叙述声音的“必要步骤”^②。

三、“生命三部曲”的造型之美

进入20年代之后,伍尔夫陆续完成了被总称为“生命三部曲”的意识流小说巅峰之作《达洛卫夫人》、《到灯塔去》和《海浪》。三部作品均体现出独到的设计意识与空间造型之美。关于《达洛卫夫人》的写作,伍尔夫在1922年10月14日的日记中表达了自己的构思:“在这本书里,我要进行精神错乱和自杀的研究;通过神志清醒者和精神错乱者的眼睛同时看世界——就是如此。”(ibid. p. 52)她在1923年6月19日的日记中又补充说:“在这本书中,我几乎有太多的想法。我想写出生与死,理性与疯狂;我想批评社会制度,以显示其最紧张的运行方式。……我预见它将是一场极其艰难的斗争。设计如此古怪而又出色。我总得勉力使材料适应于这一设计。设计当然是原创的,让我十分陶醉。”(ibid. pp. 57-58)“使材料适应于”艺术家的整体“设计”,这正是弗莱高度赞誉的塞尚绘画的结构特点。翻阅伍尔夫日记,我们发现,“设计”意识一直清晰而强烈,“design”一词使用的频度相当之高。1923年10月15日的日记中,关于《达洛卫夫人》,伍尔夫再度写道:“我认为这部作品的设计超过了我的其他所有作品。……我花了一年时间才摸索出了我称之为隧道掘进的方法,即在我需要追溯往事时,就采用一点点加以回忆的办法。这是我主要的发现。”(ibid. p. 61)

在苦苦构思《达洛卫夫人》期间,伍尔夫还与法国画家雅克·拉弗拉(Jacques Raverat)保持着通信联系。拉弗拉讨论了文学写作的“线性”与画家作画的“共时性”(simultaneity)之间的传统差异。伍尔夫则表示作家应该不理睬以高尔斯华绥、贝内特与威尔斯为代表的“过去时代的虚假”,而是努力要超越“句子的传统路线”^③。对此,昆汀·贝尔解释说:“她正宣称自己有那个能力(或至少有那

^①V. Woolf. *A Writer's Diary*, London: The Hogarth Press, 1954, p. 23.

^②V. Woolf. *A Writer's Diary*, pp. 52-53.

^③昆汀·贝尔:《伍尔夫传》,萧易译,南京:江苏教育出版社,2005年,第313页。

个意图)不合时宜地看待事情,去领会思考和感受的过程,就好像它们是图形那样。”^①

《达洛卫夫人》确实体现出以平行线的内在勾连来保持画面的均衡与稳固的结构意图。原题为《时光》(The Hours)的《达洛卫夫人》的外部情节叙述的是1923年6月中旬的一天从清晨到午夜15个小时内发生在伦敦的事情。作品的一条线索写国会议员的妻子克拉丽莎·达洛卫大病初愈,决定外出散步,并为当晚要在家中举行的重要的晚宴买些鲜花;另一条线索的主人公是一战退伍老兵赛普蒂默斯·沃伦·史密斯。一方面,两条线索平行并进,构成两个并列的世界、即“理性场景”与“疯狂场景”之间的鲜明对比,达到了伍尔夫所说的以不同视角观照世界的效果;另一方面,围绕着小说中看似毫不相干的“两组人物”与“两个世界”,作家又安排了以大本钟的报时声为标志的相同的物理时间,以汽车抛锚和喷出广告烟雾的飞机为标志的相同地点,具有赛普蒂默斯的主治医生与克拉丽莎的晚宴贵宾双重身份的威廉·布雷德肖爵士,以及数度出现的莎士比亚剧本《辛白林》中咏叹逝者“再不怕太阳的炎热,也不怕寒冬的风暴”的诗句等,精心建立起隐含的联系。对这一平行而又相互交叉的意识流线索,瞿世镜先生称之为“网状结构”^②。

约翰·霍莱·罗伯茨还将弗莱对“关系”的重视运用到对《达洛卫夫人》中人物关系的分析上,即将达洛卫夫人和赛普蒂默斯视为构成形式的要素,而将他们之间的相互关系视为绘画艺术中的形式关系^③。罗伯茨甚至认为,克拉丽莎与小说最后部分她在小屋独省时所见的对面楼房中的老妇人,赛普蒂默斯与自己奋身一跃前瞥见的对面楼里正在下楼的老先生之间,同样存在一种对应的关系,伍尔夫由此创造了叙述的多重平衡感。小说中这种由对立、对比之间的张力构成的稳固与平衡,还可从彼得与达洛卫先生之间、克拉丽莎与萨莉之间、霍姆斯医生与布雷德肖爵士之间,甚至布雷德肖爵士夫妇之间的关系中得以实现。由此,在总体的“网状结构”之中,各细部之间也实现了彼此的呼应。

至于《到灯塔去》中所采用的“奏鸣曲”式结构,更是为人所称道(爱·摩·福斯特在斯雷德讲座中,首度将《到灯塔去》称之为“奏鸣曲式的小说”)。小说叙述时间跨度长达十年,被伍尔夫安排为三个部分展开:第一部《窗》是傍晚,第三部《灯塔》是早晨,中间插入了以长夜为意象来表现的十年光阴,即第二部《时光流逝》,将相距十年的首尾连接而获得了延续性与统一性。这恰好符合三段曲式奏鸣曲的“第一主题”——“第二主题”——“第一主题的变奏式再现”的结构。同时,如果说小说第一部分是伍尔夫建立在童年时代对全家在圣艾维斯度夏的美好记忆基础上的拉姆齐一家及其宾客在海滨度假生活的写照,可谓第一层次的叙述;第三部分则围绕女画家莉丽·布里斯科接续已迁延十年之久的对拉姆齐夫人和小儿子詹姆斯所画的肖像画,在她的回忆中重现了当年的生活情景,并以莉丽完成画作实现了从现实转化为艺术的过程。这一部分可说是对第一部分的复沓呈现,一种诗意的变奏,第二层次的叙述。所以爱·摩·福斯特感叹:“阅读这部作品时,我们感到一种同时居住在两个世界里的稀有的乐趣。”^④

除了小说在整体结构安排上的造型化特征之外,由于《到灯塔去》部分可以被理解为莉丽的精神成长与艺术探索史,莉丽的意识活动也可以被解读为一位后印象派画家努力寻求画面内在的坚固结构、建立平衡感与秩序的过程。为了画出拉姆齐夫人与詹姆斯在一起的母子图,莉丽经历了如何将心目中的形象转化为画布上和谐、优美而匀称的色彩、线条与块面的关系的苦苦探索。她所践行的,正是塞尚的构图原则:“她重新拿起画笔想道,那个空间的问题依然悬而未决。它瞪着眼睛瞅她。整

①昆汀·贝尔:《伍尔夫传》,萧易译,第314页。

②瞿世镜:《〈达洛卫夫人〉的人物·主题·结构》,《外国文学研究》1986年第1期。

③J. H. Roberts, “Vision and Design in Virginia Woolf”, *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 61, 1946, pp. 835-847.

④爱·摩·福斯特:《弗吉尼亚·伍尔夫》,见瞿世镜编选:《伍尔夫研究》,第9页。

幅画面的平衡,就取决于这枚砝码。这画的外表,应该美丽而光彩,轻盈而纤细,一种色彩和另一种色彩互相融合,宛若蝴蝶翅膀上的颜色;然而,在这外表之下,应该用钢筋钳合起来的扎实结构。”^①简·丹指出:“或许《到灯塔去》在弗吉尼亚的作品中是在整体上最像一幅绘画的,”因为“在其中,作家最为直接地探索了画家般的眼睛与本能。她的注意力都集中在整部小说的结构方面,即如何建构起《时光流逝》部分作为中心来连接过去与现在——正如她小说中的艺术家莉丽·布里斯科竭尽全力要处理好她画作中墙边的杂物、树篱和树之间的关系一样。莉丽成功地认识到,树得被移动到她画面的中心位置,因此,通过完成她的视觉形象,她为其作为一名艺术家的职业进行了辩护。弗吉尼亚同样看出她小说中的流动性和形象的印象主义是如何得被那一个缜密精确的图案设计所包含和合成为一体。”^②

在构思《到灯塔去》期间,伍尔夫一直在与弗莱的通信中谈论自己的创作进展。在弗莱的启发下,她在1926年9月5日的日记中表达了创造两个同步场景的愿望:“我可以在一个圆括号中加以处理吗?这样别人就会获得在同一时间内阅读两件事的感受吗?”^③1927年5月,《到灯塔去》出版后,弗莱迅速读完了小说,并于当月17日兴奋地写信给伍尔夫,称赞它超过了《达洛卫夫人》,并肯定了她“已不再受到事物共时性的搅扰,可以不时前后穿行,同时保持了每一意识时刻的不同凡响的丰富性”^④的成就。针对弗莱对作品中关键意象“灯塔”涵义的询问,伍尔夫在5月27日的复信中又解释说:“对于灯塔,我并没有赋予什么涵义。在书的中间,你得有一条中心线,以便将设计合为一个整体。”^⑤这一围绕一条“中心线”,“将设计合为一个整体”的理念,正是出自弗莱一直强调的、以塞尚为代表的后印象派绘画艺术的构图原则。“灯塔”因而成为弗莱所概括的塞尚式构图中“方便的知性脚手架”(《塞尚》p.96)。

成为“知性脚手架”的,还有《海浪》中的海浪。作家的日记再度见证了作品酝酿、设计的全过程以及作家的结构实验意图。关于《海浪》的构思,伍尔夫在1929年10月11日的日记中写道:“我这辈子还从未有过如此模糊而复杂的设计;不论什么时候,我每写下一点,就得仔细考虑它与其他许多事情之间的关系,我虽然可以毫不费力地往下写,却总要不时地停下来,思考一下整体效果。特别是整体框架上有没有明显的错误?”^⑥随着写作进入尾声,她在12月22日的日记中又记下了在音乐启示下灵感被触发,想出了如何收拢作品而又自然流畅、不着痕迹的结构方法:“昨夜,在听着贝多芬的四重奏时,我突然想到,可以把所有插入的段落融进伯纳德最后说的一段话里,并用独白‘哦,孤独’结束全书:这样就可以用他来涵纳所有的场景,不会再有停顿。”(ibid. p.162)

小说分成九个章节或片段。每一段的抒情引子的第一句均有关太阳。从其尚未升起到完全沉落,来概括一昼夜的变化,同时表现不同时段的光照下大海的波涛以及一座花园的景色变化。小说以奔涌不息的海浪作为主导,主体内容则是自小一起长大的六个朋友伴随着日升日落,从在育儿室中的无邪嬉戏到走向沉沉暮年直至面对死亡的全过程。在此,日出日落浓缩地象征了人物在无情流逝的时光中无可奈何地走向衰老的全部人生,各章则以或自语独白、或对话交流的形式,依次抒写了六个人物在生命不同阶段的独特感受。在此进程中,亘古不变的是海浪拍击沙滩与堤岸的轰鸣声。人生的短暂,生命的脆弱与无常的主题由此得以凸显。福斯特称其为伍尔夫“最伟大的作品”,赞美

①弗吉尼亚·伍尔夫:《到灯塔去》,第384页。

②J. Dunn, *A Very Close Conspiracy: Vanessa Bell and Virginia Woolf*, London: Jonathan Cape, 1990, p. 154.

③V. Woolf, *The Diary of Virginia Woolf*, Vol. 3. 1925-1930, New York: Harcourt Brace Jovanovitch, 1980, p. 106.

④Roger Fry to Virginia Woolf, 17 May 1927, University of Sussex. 转引自 F. Spalding, *Roger Fry: Art and Life*, London: Granada Publishing Limited, 1980, p. 235.

⑤V. Woolf, *The Letters. Vol. 3: A Change of Perspective 1923-1928*, London: Chatto and Windus, 1977, p. 385.

⑥V. Woolf, *A Writer's Diary*, pp. 146-147.

这部小说的“结构模式是完美无缺”、“无与伦比”的：“在每章开头，都描写了太阳与海水的运动，就在这种描写段落之间，对话和在引号中的词句，连续不断地展开。这是一场奇怪的谈话，因为六个人物：贝纳德、内维尔、路易斯、苏珊、吉尼和罗达，极少相互对话。我们甚至可以把他们（像达罗威夫人和塞普蒂默斯）看作是一个人物的不同方面。尽管如此，他们没有进行内心独白，他们相互之间都有着联系，而且都与那个从不说话的人物珀西瓦尔发生关系。最后，那位有可能成为小说家的贝纳德作了总结，使他们的计划得到了最完美的平衡，接着小说的结构模式也随之消失。”^①法国作家安德烈·莫洛亚在《伍尔夫评传》中则感叹：“小说《海浪》，简直成了一首长诗。六个人物用变化的诗句讲着话，中间插入一些抒情的默想。是诗吗？更正确地说，是一部清唱剧。六个独唱者轮流念出辞藻华丽的独白，唱出他们对时间和死亡的观念。”^②

关于海浪的结构功能，伍尔夫在1930年8月20日的日记中写道：“我认为《海浪》正在消融成一系列戏剧性独白（我已进展到第100页了）。问题是，得在海浪的韵律之中将它们组接起来。”她思考“连贯性”的问题，认为这次写作为自己提供了最棒的一次机会^③。12月12日的日记中，她提醒自己：“各部分的协调最后需要海浪的介入才能完成。”（*ibid.* p. 162）在迎接新的一年到来的前夕，她仍然牵挂着作品的“整体感”（*presumably unity*），在12月30日的日记中自问：“想想看我能否将所有场景都连为一个整体？——主要是通过韵律的控制。……要有一种饱满、丰富的完整性；场景的转换，思绪的变化，人物的更替，一切都要完成得无需渗漏一滴。”（*ibid.* p. 164）在这些密集的思考中，海浪的韵律与节奏，仿佛音乐的主题、画幅上的焦点与诗歌中的主导意象，成为作家完成形式创造的关键，为小说提供了伍尔夫心目中的整一性。关于这种同时存在于塞尚的画作和伍尔夫小说中的整一性，弗莱的表述是“一种穿透整体结构的造型韵律”（*a continuous plastic rhythm penetrating throughout a whole composition*）^④。

综上，在弗莱视觉艺术理念的引导下，伍尔夫终其一生都在努力“用文字来表现一种变形的造型感”。对“造型感”的追求使得伍尔夫几乎每一部重要作品都体现出结构设计的诗意与独特性，并与内容水乳交融。伍尔夫作为高度视觉化的小说家的创作个性亦由此凸显。

（责任编辑：陆林）

Expressing a Plastic Sense with Words: Influence of Roger Fry's Design Aesthetics on Virginia Woolf's Novel Experiments

YANG Li-xin

Abstract: The modernist novels written by Virginia Woolf are deeply influenced by the visual art theory raised by Roger Fry, a great British art critic. Fry paid great attention to form and design, holding that artists should deploy lines, colors and masses to endow the overall structure of a picture with stability, harmony and order. He was pleasantly surprised to find real models which suit his artistic pursuit from French post-impressionist painter Paul Cezanne's works. Under the influence of Fry and Cezanne, Woolf relentlessly pursued structure design and space construction in her novels.

Key words: Virginia Woolf; Roger Fry; Paul Cezanne; visual art; plastic design

①爱·摩·福斯特：《弗吉尼亚·伍尔夫》，见瞿世镜编选：《伍尔夫研究》，第9-10页。

②安德烈·莫洛亚：《伍尔夫评传》，见瞿世镜编选：《伍尔夫研究》，第113页。

③V. Woolf, *A Writer's Diary*, p. 159.

④R. Fry, *Characteristics of French Art*, London: Chatto & Windus, 1932, p. 146.