

## 以形式之美跨越文化鸿沟

### ——论伦敦现代主义运动对中国艺术的借鉴

杨莉馨 白薇臻\*

**【摘要】** 本文通过以罗杰·弗莱和克莱夫·贝尔为代表的“布鲁姆斯伯里团体”美学思想与中国艺术关联的分析,探讨英国现代主义运动生成中的中国元素,认为弗莱和贝尔以形式审美作为进入中国艺术的门径,同时从自身艺术变革的需要出发再度阐释了中国艺术,使之成为西方现代主义形式美学观念形成的重要资源。弗莱和贝尔首先从重主观表现的美学思想出发,推崇中国艺术的散点透视与平面构图,进而还借鉴了韵律、留白的观念与技巧,使中国美学词汇成为现代主义的有机组成部分。与此同时,弗莱和贝尔对中国文化的阐释并未真正从中国语境出发,而与英国现代主义的发展相连,这就使得他们表面上非政治性的审美主义背后,又体现出隐含的政治性。

**【关键词】** 中国艺术;“布鲁姆斯伯里团体”;罗杰·弗莱;克莱夫·贝尔;现代主义

关于中国文化在17—18世纪对欧洲启蒙运动的推进作用,国内外已有不少著述。但对中国元素在20世纪初对欧美现代主义运动,尤其是以“布鲁姆斯伯里团体”<sup>①</sup>为代表的伦敦现代主义的启示,学界迄今语焉不详。作为文化“他者”,中国除了作为西方知识精英反思资产阶级现代性,进行文化自省的精神资源,其在审美观念与艺术形式上同样为西方文学艺术家提供了从文艺复兴之后的美学传统中突围而出、尝试新的理念与技巧、追求新的艺术风格的重要参照。在这一过程中,“布鲁姆斯伯里团体”美学家与艺术评论家罗杰·弗莱(Roger Fry, 1866—1934)与克莱夫·贝尔(Clive Bell, 1881—1964)对中国艺术的阐释是突出的范例。本文着力通过以弗莱和贝尔为代表的“布鲁姆斯伯里团体”美学思想与中国文化关联的分析,挖掘英国现代主义运动生成中的远东元素,并由此反思学界有关现代主义谱系的西方中心主义论述。

---

\*文学博士,南京师范大学文学院教授,博士生导师;白薇臻,南京师范大学文学院博士生,210097。本文系国家社科基金项目“‘布鲁姆斯伯里团体’现代主义运动中的中国文化元素研究”(16BWW013)阶段性成果。

①“布鲁姆斯伯里团体”(Bloomsbury Group)为20世纪上半叶英国著名的现代主义文学艺术群体,主体为剑桥出身的人文知识分子,重要成员包括历史学家G.L.迪金森、哲学家伯特兰·罗素、艺术鉴赏与评论家罗杰·弗莱、美学家克莱夫·贝尔、小说家弗吉尼亚·伍尔夫和E.M.福斯特、经济学家约翰·梅纳德·凯恩斯、传记大师利顿·斯特拉齐和画家邓肯·格兰特等。

## 一、“布鲁姆斯伯里团体”拥抱中国文化的历史语境

19世纪末到20世纪初,中国艺术成为“布鲁姆斯伯里团体”的人文知识分子在文学艺术领域除旧布新的重要参照。其中,在伦敦现代主义美学和中国艺术之间搭建桥梁的最重要的人物是艺术批评家罗杰·弗莱。他和克莱夫·贝尔等的推崇与评介,为中国艺术进入西方主流艺术圈的审美视野起到了关键作用。弗莱和贝尔对中国文化的重视,首先源自于“布鲁姆斯伯里人”建立于精英意识基础上的独立精神与自由判断,以及与正统价值观保持疏离的边缘文化立场。

“布鲁姆斯伯里团体”深受剑桥哲学家G.E.穆尔(G.E.Moore)的思想影响。作为“布鲁姆斯伯里人”青年时代的“圣经”<sup>①</sup>,穆尔的《伦理学大纲》(Principia Ethica)不仅决定了他们的生活态度,对其行为也产生了重要影响。穆尔对理性与真理的尊崇、对自由与美的奉守,启示其远离物质主义与市侩哲学,表现出开阔的文化视野和对他者文化的尊重态度。如历史学家G.L.迪金森和哲学家伯特兰·罗素分别在《约翰中国佬的来信》(1901)和《中国问题》(1922)中,强烈谴责了帝国主义的对华侵略,抨击了西方穷兵黩武的殖民主义和片面追求物质进步的工业主义,对中国人淡泊宁静、爱好和平、尊重自然的民族气质进行了田园牧歌式的浪漫描绘。迪金森和罗素的国际胸怀、和平理念与人道精神又深刻影响了弗莱、贝尔、伍尔夫夫妇、E.M.福斯特等“布鲁姆斯伯里团体”的年轻一代。弗莱和贝尔在一战期间都作为良心反战者,公开持与政府不合作的态度。弗吉尼亚·伍尔夫通过小说《远航》《达洛维夫人》《奥兰多》和《岁月》等,表达了对父权社会中两性关系和妇女地位的质疑、对权势阶层操纵话语的不满、对殖民主义渗透的担忧以及对战争破坏力量的强烈控诉。她的丈夫伦纳德·伍尔夫更是一位不折不扣的政治家与社会活动家,曾在锡兰的英殖民机构任职,著有《经济帝国主义》(1920)、《在非洲的帝国和商业》(1920)及《帝国主义与文明》(1928)等多种政治、经济、史学著作。E.M.福斯特同样在《印度之行》等小说中,深刻批判了英国殖民者对印度人民的残酷压榨。因此,殖民主义的时代背景,使得“布鲁姆斯伯里人”选择背弃他们所属的上层阶级,而与被殖民和被边缘化的族群紧密联系在了一起。正是这种对受压迫者的同情,成为“布鲁姆斯伯里人”拥抱中国文化的基础。

与此同时,中英两次鸦片战争和八国联军侵华事件,又为19世纪后期和20世纪初中国艺术品大量进入欧美提供了契机,成为“布鲁姆斯伯里人”得以接触中国艺术的历史机遇。法国汉学家戴特丽写道:“1860年对圆明园的烧掠,以及1900—1901年的义和团事件所导致的紫禁城的占据与掠夺等等,为艺术品市场带来了无法估计的宝藏。”<sup>②</sup>自《马可·波罗游记》问世以来,中国文化所体现的东方美学情调始终对欧洲人士具有强大的吸引力。经过了17—18世纪中西关系的蜜月期和18世纪末到19世纪上半叶的冷淡期后,中国艺术再度以迷人的美学风情呈现在西方人面前。1826年,“中国门”在巴黎开业;1862年,德苏瓦夫妇又在巴黎开设了“中国帆船”。这些专营东方艺术品的商店成为包括惠斯勒、马奈、波德莱尔、龚古尔兄弟等在内的艺术与文学家、收藏家和时尚界人士流连忘返的场所。前拉斐尔派画家“惠斯勒于1855—1859年间在巴黎学习,是第一位为东方艺术魅力倾倒的画家。他不仅收藏版画,还热情收集中国和日本的青花瓷器,把它们都带回伦敦”<sup>③</sup>。印象派大师马奈亦经常光顾“中国门”;除了巴黎,伦敦亦是当时东方古玩和艺术品的大型集散中心。“布鲁姆斯伯里团体”对中国文化的密切接触正是在此条件下发生的。

<sup>①</sup>J. K. Johnstone, *The Bloomsbury Group: A Study of E. M. Forster, Lytton Strachey, Virginia Woolf, and Their Circle*, London: Secker and Warburg, 1954, p. 20.

<sup>②</sup>[法]米丽耶·戴特丽:《18世纪到20世纪“中国之欧洲”的演进》,唐睿译,见《跨文化对话》第28辑,北京:生活·读书·新知三联书店,2011年,第275页。

<sup>③</sup>[英]迈克尔·苏立文:《东西方艺术的交会》,赵潇译,上海:上海人民出版社,2014年,第229页。

## 二、弗莱与贝尔的中国艺术之缘

作为20世纪初英国杰出的艺术鉴赏与批评家,弗莱早年即与中国艺术结下了不解之缘。他在担任伦敦著名的艺术评论杂志《雅典娜》(Athenaeum)的专任批评家期间,即开始关注中国艺术展览。1901年,慈善家卡农·巴内特(Canon Barnett)在伦敦东区建立了白教堂画廊(Whitechapel Gallery),当年即在其中举办了一场中国艺术展。弗莱在《雅典娜》上撰文指出:“极少有民族像中国人那样拥有对于色彩如此广泛而又持续的敏感,步入白教堂画廊获得的那种快乐,就好比一个人毫无思想准备地从麦尔安德路单调的灰色中来到这里一般。”他认为“这里有很多显现出高超的工艺标准、对材质的敏感,乃至对完美的强烈渴望的藏品,代表了最好的中国作品。它们将有助于清除那些认为中国文明不仅不同、而且毫无疑问较之我们更为低劣的流行理论”<sup>①</sup>。1905—1910年在纽约大都会博物馆担任艺术部主任期间,弗莱更是利用购买藏品的机缘赴巴黎、伦敦、布鲁塞尔等世界艺术品集散地参观,进一步接触到远东的文化。1908年,在阅读了汉学家劳伦斯·宾扬(Lawrence Binyon)的著作《远东的绘画》<sup>②</sup>后,弗莱深感东方艺术的魅力,在应牛津大学哲学学会之邀所作的演讲中,特别提到早期的中国绘画拥有再现与表现的双重品质<sup>③</sup>。

1910年,在返回英国出任《伯灵顿杂志》(Burlington Magazine)的编辑后,弗莱又发表了《东方艺术》(1910)、《中国瓷器与手工雕像》(1911)等文,大力推介中国艺术,并使得《伯灵顿杂志》成为密集刊发中国艺术评论的最知名的西方艺术刊物。在收录其于1900—1920年间发表的重要美学论文的著名文集《视觉与设计》(1920)中,弗莱还有多篇文章谈到中国或东亚的艺术;在分析其他民族的早期艺术时,中国也常常成为弗莱的论述参照。1925年,他在《伯灵顿杂志》发表题为《中国艺术》的论文,并与劳伦斯·宾扬合作,很快扩充成《中国艺术导读手册》,成为20世纪上半叶影响最大的有关中国艺术的论著之一。1933年,弗莱出任剑桥大学著名的斯雷德艺术讲座教授。伍尔夫回忆说,弗莱在准备讲座时,“醉心于中国艺术,几乎忘了时间。”<sup>④</sup>弗莱本人在1934年4月12日给朋友伽梅尔·布勒南(Gamel Brenan)的信中则写道:“我正在为下学期的讲座辛苦准备:早期中国,印度,然后是希腊和罗马。规模很大,而我其实更愿意把整个学期都献给中国。”<sup>⑤</sup>1935—1936年间,国际中国艺术展览在伦敦伯灵顿皇家艺术学院举行,成为伦敦艺术界之盛事。1935年12月,《伯灵顿杂志》还为此出了“中国艺术专号”。虽然弗莱那时已经离世,但由于其30余年的不懈努力,中国艺术终于进入了西方精英文化的视野。弗莱的斯雷德讲稿后经艺术史家肯尼思·克拉克爵士(Sir. Kenneth Clark)整理出版,以《最后的演讲集》(Last Lectures)为题于1939年由剑桥大学出版社出版。其中,弗莱从有机整体的美学理念出发,高度赞扬了中国的青铜与陶瓷艺术。1973年,在宾扬之后接任大英博物馆中国艺术部主任的贝希尔·格雷(Basil Gray)在《西方对于中国艺术趣味的发展,1872—1972》(“The Development of Taste in Chinese Art in the West, 1872—1972”)一文中回顾了一战之前英国艺术发展的特征与弗莱的贡献,指出:“该时期的另一个特征是美学的态度,它将对中国艺术的赞赏与当代艺术中的先锋派运动相连,与包括拜占庭艺术、黑人艺术等在内的视野的拓展相连。在所有这一切当中,……罗杰·弗莱都是一位关键性的人物,他努力在艺术发展的所有伟大时期中寻找一致性。”<sup>⑥</sup>

①R. Fry, “Chinese Art at the Whitechapel Gallery”, *Athenaeum*, 3 Aug., 1901, p. 165.

②L. Binyon, *Painting in the Far East*, London: E. Arnold, 1908.

③[英]罗杰·弗莱:《造型艺术中的表现与再现》,见《弗莱艺术批评文选》,沈语冰译,南京:江苏美术出版社,2010年,第81页。

④V. Woolf, *Roger Fry: A Biography*, London: Hogarth Press, 1940, p. 287.

⑤D. Sutton (ed.), *Letters of Roger Fry*, London: Chatto, 1972, p. 690.

⑥B. Gray, “The Development of Taste in Chinese Art in the West 1872 to 1972”, *Studies in Chinese and Islamic Art, Vol. 1: Chinese Art*, London: Pindar, 1985, p. 23.

作为弗莱的助手与朋友,贝尔在弗莱美学思想启发和自身对东西方艺术理解的基础上,1914年,推出了《艺术》(Art)一书,提出了以“有意味的形式”为核心的现代形式美学观。通过梳理东西方艺术形式的相通性,贝尔从审美形式的角度去阐释世界各民族艺术,为打破欧洲中心主义壁垒,接受中国艺术奠定了基础。在第一章《审美假说》中,贝尔对“有意味的形式”下了一个著名的定义:“唤起我们审美情感的所有对象的共同属性是什么呢?……可能的答案只有一个——有意味的形式。在每件作品中,以某种独特的方式组合起来的线条和色彩、特定的形式和形式关系激发了我们的审美情感。”<sup>①</sup>由于是以独特方式组合的线条与色彩、也即形式与形式之间的关系激发了读者与观众的审美情感,文化差异造成的理解障碍获得了被跨越的可能性。贝尔认为苏美尔、埃及、希腊和中国魏唐的艺术均以形式之美给人留下了深刻的印象,并高度赞扬了中国“以魏、梁、唐代佛教名作为顶峰的艺术坡段”<sup>②</sup>。

综上,弗莱和贝尔等现代主义者以开阔的世界主义眼光接纳了包括中国、拜占庭、南美和非洲等在内的非西方艺术。由于它们很难以文艺复兴以来的西方标准加以阐释,修正自身的艺术标准,以形式之美跨越文化鸿沟,便成为弗莱和贝尔进入他者文化、理解世界艺术的便捷入口。在《中国艺术的几个方面》(“Some Aspects of Chinese Art”)中,弗莱写道:“中国艺术事实上是十分能被欧洲的情感所接受的……你无需成为一个汉学家就可以理解一座中国雕像的审美特征。”<sup>③</sup>贝尔的说法异曲同工,在《艺术》中指出:“完美的情人能够感受到深刻的形式意味,他超脱于时间和地点的偶然因素之外,对于他来说,考古学的、历史的、圣徒传闻的内容都是无关紧要的,如果一件作品的形式是有意味的,那么它的出处是毫无关系的。”<sup>④</sup>在本段引文所作的脚注中,他进一步补充道,“具有敏感性的欧洲人能够立即对伟大的东方艺术中的‘有意味的形式’作出反应,而面对中国业余爱好者所心仪的琐屑逸事和社会批判却无动于衷。”<sup>⑤</sup>

弗莱和贝尔以形式审美作为进入中国艺术的门径;同时从自身艺术变革的需要出发,再度阐释、发挥了中国艺术,使之成为西方现代主义形式美学观念形成的重要资源。

### 三、推崇散点透视与平面构图

弗莱和贝尔首先从重主观表现的美学思想出发,推崇中国艺术的散点透视与平面构图方法,使得线条、色彩及其构成的二维平面成为现代主义形式美学的突出特征。

欧洲自古典主义时代以降,无论在语言文字还是视觉艺术领域一直追求最大限度地再现自然。欧洲人以自身的标准来衡量他者,批评中国艺术缺乏透视的声音不绝于耳。如16世纪意大利来华耶稣会士利玛窦即认为:“中国人广泛地使用图画,甚至在工艺品上;但是在制造这些东西时,特别是制造塑像和铸像时,他们一点也没有掌握欧洲人的技巧。……他们对油画艺术以及在画上利用透视的原理一无所知,结果他们的作品更像是死的,而不像是活的。”<sup>⑥</sup>

其实,中国画并不力求视觉的精确性,而贵在表达哲理性、宗教性的人生体悟。北宋著名画家郭熙在其《林泉高致》中首先提出了“三远”理论,开中国画构图中散点透视原理的先河。所谓“三远”,即“高远”“深远”“平远”,是一种将各种视角(仰视、平视、俯视)所见之自然并列于同一幅作品中来表现的透视法,这种透视法不同于西方的固定焦点透视,因而被称为散点透视。“三远”使艺术突破了

①②④ [英] 克莱夫·贝尔:《艺术》,薛华译,南京:江苏教育出版社,2005年,第3—4页、第64页、第19页。

③ R. Fry, *Transformations: Critical and Speculative Essays on Art*, London: Chatto, 1926, p.68.

⑤ [英] 克莱夫·贝尔:《艺术》,第19页脚注1。

⑥ [意大利] 利玛窦、[法] 金尼阁:《利玛窦中国札记》,何高济等译,北京:中华书局,1983年,第22页。



摹写自然的机械层次,上升到着重表现艺术家性灵、格调和神韵的抽象高度。可见,中国画的散点透视背后,是有独特的生命观与宇宙观为支撑的。而“只要人们还保持只有对三维空间的物体以相应准确的立体空间的形式表现出来才算是好的艺术这一概念,只要人们还相信只有像洛林和普桑那样艺术表现的画面构成的完美是神圣不可侵犯的,中国山水画的意图和方法就不会被人们理解”<sup>①</sup>。然而,在迈入20世纪的门槛之后,西方文艺家注重心灵深度与情感表达的倾向开始抬头,现代主义文艺运动中的内在真实观逐渐形成。和根据几何学原理与固定焦点透视再现而成的精确三维空间不同,二维平面在唤起想象、激发情感、创造诗意的艺术空间方面的潜能受到艺术家们的关注。在此背景下,文艺家们从远东的绘画中找到了可以参照的范本。

在英国现代主义文艺美学的发展过程中,弗莱无疑是一个举足轻重的人物。1909年,弗莱即在《论美感》(“An Essay in Aesthetics”)中明确指出“绘画艺术是想像生活的表现而不是模仿现实生活”<sup>②</sup>,由此与西方传统的写实主义理念划出了明确分野,标志着他从世界各民族早期艺术、以及欧陆新兴的现代主义艺术中汲取滋养,而向保守的英国艺术界宣战的开端。1910年11月,弗莱在“马奈与后印象画派”展览目录的“前言”中,亦简洁勾勒了马奈、塞尚、梵高、高更与马蒂斯们不满于绘画艺术的机械再现,由印象派向后印象派转变的艺术轨迹,赞美原始艺术“不是再现眼睛所见的东西,而是在一个为心灵所把握的对象上画下线条”<sup>③</sup>,认为后印象派画家不仅继承了文艺复兴绘画的传统,而且与原始艺术本质相通。由于东方艺术成为潜在的审美依据,在为后印象派进行的辩护中,弗莱常常援引东方艺术以为参证。在1910年第212期的《评论季刊》(Quarterly Review)上,弗莱在评论宾扬《远东的绘画》时,甚至从中国宋代绘画中发现了“现代性”：“宾扬先生很好地描绘了对于第一次看到的任何欧洲人来说都是最惊诧的事实,甚至在复制品当中,一幅宋代绘画,这些画家的极端现代性。”<sup>④</sup>在弗莱看来,没有阴影和深度的纯粹的线条代表了从现实主义绘画传统中的解放,后印象派大师的众多杰作即体现了这种追寻现代性的努力,并与东方艺术彼此呼应：“我相信,任何一个不带先入之见的人看了挂在格拉夫顿画廊的这些画作的总的效果,都会承认,之前还没有一个现代艺术的展览拥有这样明确的纯粹装饰性的绘画品质。……事实上,这些作品与早期的原始绘画,以及东方艺术中的杰作相似,并没有在墙上挖出一个借以呈现别的景观的空洞来。它们构成了他们所装饰的整个墙面的一部分,暗示了一些能唤起观众想象力的景观,而不是强加在观众感官之上的东西。”<sup>⑤</sup>

1911年,第一次后印象派画展结束后,弗莱在格拉夫顿画廊发表演讲,再度称赞了塞尚与马蒂斯笔下的平面线条与色块运用在情感表达方面的力量：“艺术的许多优点来自对线条赋形与纯粹色彩之为主要表现机能的接受。线条本身,作为笔迹的质地直接诉诸人类心智的特性,大大得到了强化。我认为,我们根本不可能否定眼前这些艺术家的笔迹具有一种与众不同的力量与表现风格。”<sup>⑥</sup>

#### 四、借鉴韵律、留白的观念与技巧

弗莱和贝尔还从中国艺术美学中借鉴了韵律、留白的观念与形式技巧,从而使中国美学词汇逐渐成为现代主义的有机组成部分。

“韵律”本是中国绘画的基本原则之一。南朝齐梁画家谢赫即提出“纵横逸笔,力遒雅韵”、“一点

① [英]迈克尔·苏立文:《东西方艺术的交会》,第119页。

② [英]罗杰·弗莱:《视觉与设计》,易英译,南京:江苏教育出版社,2005年,第13页。

③ [英]罗杰·弗莱:《后印象派画家》,《弗莱艺术批评文选》,第102页。

④ R. Fry, “Oriental Art”, *Quarterly Review* 212, 1910, p. 228.

⑤ [英]罗杰·弗莱:《格拉夫顿画廊(之一)》,见《弗莱艺术批评文选》,第106—107页。

⑥ [英]罗杰·弗莱:《后印象主义》,见《弗莱艺术批评文选》,第128页。

一拂,动笔皆奇”之说。中国画的灵魂是线条,而线条讲究富有骨气韵味,通过简劲有力的勾勒而唤起生命的律动感,同时将色彩的节奏融化于线条的节奏当中。

弗莱敏锐地捕捉到了这一中国艺术的精髓所在。他发现中国山水画中,单纯平展的一个个色块由清晰、轮廓分明而富有韵律感的线条所分割,图画空间也被坦然地看作只是一个平坦的表面,并不像西方绘画那样追求制造立体真实的视觉幻象。他由此联想到塞尚的作品,于1910年在翻译了法国画家兼批评家莫里斯·德尼(Maurice Denis)的论文《塞尚》并为之作序时,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”<sup>①</sup>。塞尚静物画与风景画中简洁的线条勾勒和强烈的色彩对比给弗莱留下了异常深刻的印象。他如此写道:“他能以某种魔力使群山、房舍、林木拥有稳固的有机性,他能在一个让人清晰感觉到的空间中表达它们,同时又使整个画幅保持一种几乎难以言说的造型运动的韵律。”<sup>②</sup>他还用“一种穿透整体结构的连续的造型韵律”(a continuous plastic rhythm penetrating throughout a whole composition)<sup>③</sup>来指称同时存在于塞尚的画作和挚友伍尔夫的小说中的整一性。

在1910年11月第3期《国家》(Nation)上,弗莱使用了中国艺术词汇以捍卫马蒂斯的非传统绘画,指出:“马蒂斯证明了他大师级的韵律设计感,以及一种书法的罕见之美,就其直接性与准确性而言,会让人更多地想起东方而非欧洲的制图术。”<sup>④</sup>1911年,第一次后印象派画展结束后,弗莱在格拉夫顿画廊发表的演讲中特别提出:“韵律是绘画中根本性的、至为重要的品质。”<sup>⑤</sup>1912年,马蒂斯的绘画和素描在第二次后印象派画展上再次获展。在《第二次后印象派展览目录》(Catalogue of the Second Post-Impressionist Exhibition)中,弗莱写道:“马蒂斯意在通过他的富有韵律的线条(rhythmic line)的连续与流畅,通过他的空间关系的逻辑性,以及更重要的是,通过对于色彩的全新使用,使我们确信他的形式的现实性。由此,正如在他引人瞩目的韵律设计(rhythmic design)中显示的,较之其他任何欧洲人,他都更趋向于中国的艺术观念。”<sup>⑥</sup>

在发表于1918年《伯灵顿杂志》的评论《线条之为现代艺术中的表现手段》(“Line as a Means of Expression in Modern Art”)中,弗莱区分了“结构性线条”与“书法式线条”(calligraphic linearity),指出前者诉诸于三维空间,而后者停留于二维平面,依特定的韵律排列,“倾向于比任何其他赋形的品质更多地表现观念的不稳定性与主观性的一面”<sup>⑦</sup>。他细致分析了马蒂斯素描中的“书法式线条”,指出“纯粹线条中存在着表现的可能性,其韵律也许拥有各种不同的表现类型,以表现心境与情境的无限多样性”<sup>⑧</sup>,认为正是“书法式线条”,使得马蒂斯的作品拥有了“崭新而又微妙的韵律”<sup>⑨</sup>。同一篇文章中,他亦赞扬了邓肯·格兰特的“素描那伟大的书法之美,及其节奏的自由、弹性与轻松”<sup>⑩</sup>。在《变形》中,弗莱甚至因“线性韵律”(linear rhythms)的相似性而将洛伦采蒂、波提切利和安格尔这样的欧洲艺术家称为“中国”画家:“对我们的眼睛来说,欣赏中国艺术家的线性韵律(linear rhythms)是毫无困难的。我们在很多意大利艺术中熟悉非常相似的作品。洛伦采蒂部分绘画的轮廓线确实十分近似于我们可以从伟大时代的画作中感受到的。波提切利是本质上属于中国艺术家的另一个例子。他同样几乎完全依赖于线性韵律来组织其设计,他的韵律亦有着我们可以在中国优秀的画作中找到的那种

① [英]罗杰·弗莱:《德尼〈塞尚〉译序》,见《弗莱艺术批评文选》,第98页。

② L. Edel, *Bloomsbury: A House of Lions*, London: The Hogarth Press, 1979, p.161.

③ R. Fry, *Characteristics of French Art*, London: Chatto & Windus, 1932, p.146.

④ 转自J.B. Bullen (ed.), *Post-Impressionism in England*, London: Routledge, 1988, p.133.

⑤ [英]罗杰·弗莱:《后印象主义》,见《弗莱艺术批评文选》,第125页。

⑥ R. Fry, “The French Group”, *Grafton Gallery*, p.13.

⑦⑧⑨⑩ [英]罗杰·弗莱:《线条之为现代艺术中的表现手段》,见《弗莱艺术批评文选》,第216页、第213页、第213页、第217页。

流畅的连续性和优美闲适的旋律。甚至安格尔也被认为或许是一名‘中国’画家。”<sup>①</sup>由于有关“韵律”(rhythms)的论述在弗莱的评论中高频出现,贝尔晚年在回忆录《老朋友》中特别提到弗莱“迷恋于创建关于韵律的理论”<sup>②</sup>。

“留白”同样源出于中国书法和绘画的布局艺术,讲究画面不能过满,要适当留有空白,为读者和观众留下想象和品味的空间,以此深化画面的意境。“留白”所体现的疏密有致的辩证关系,使其成为中国绘画中形象构成、延续与衍生的重要环节,代表了艺术家建立于独特的审美意识基础上的结构方式和光影处理方式。如清代篆刻与书法家邓石如的书法要诀“字画疏处可使走马,密处不使透风,常计白以当黑,奇趣乃出”,讲的就是“留白”的妙处。“留白”的观念同样被弗莱所吸收,并作为“有意味的形式”设计的构成元素之一,用于对先锋派绘画的形式分析。弗莱特别注意到法国新印象派画家乔治·修拉作品中对“空白”的使用,认为它有可能来自对中国画法的借鉴。修拉的特点是喜欢在画面上将一些黑色块集中起来,由此让一些空白的部位显出明显的形状,通过层次变化和黑白对比获得完美的平衡效果。在《修拉》一文中,弗莱问道:“在修拉之前,还有谁曾精确地掌握留白的可能性呢?之前还有谁掌握那巨大的平面空白区域,正如我们在他的《格拉沃利讷》中看到的未被破坏的表面可以成为绘画设计的组成部分的呢?”<sup>③</sup>他认为英美现代主义绘画开始关注空白与色彩、空白与物象之间关系的倾向,都得益于中国艺术,以及中国道家美学“虚实相生”的辩证理念。

在《最后的演讲集》中,弗莱在分析王维的画作时,再度论及中国艺术风格,以及修拉与中国艺术的相通性:“一个让人十分好奇的情况是,在创造人体和描摹物象时会放弃光线与阴影的明显效果的中国人,本该对我们用以表达诸如此类的氛围效果的更为微妙的色调关系十分敏感——就此点而言本该已参与西方艺术近千年了——或许,修拉给我们提供了欧洲人与中国最为接近的一个范例,他同时也像这位风景画的作者、名叫王维的唐代艺术家一样,主要将其表达建立于各空白区域间的感情之上。”<sup>④</sup>

林秀玲认为,“在中国艺术与现代西方艺术之间发现平行之处和可能存在的影响,是弗莱在现代运动中为反传统的实验辩护的另一项创造。”<sup>⑤</sup>通过线条、色彩、韵律和留白等形式分析,弗莱和贝尔将中国艺术美学纳入了其形式美学话语体系,由此助推了伦敦现代主义艺术运动的发展。

## 五、形式审美的内在悖论

如前所述,弗莱和贝尔倡导的形式主义审美体系是针对西方中心主义,要求扩大世界艺术版图和拥抱文化多样性的,但其形式主义美学理论的形成与完善本身又受惠于帝国主义军事与文化掠夺所带来的非西方艺术在西方的流行,这其中是存在悖论的。

一方面,弗莱和贝尔等“布鲁姆斯伯里人”的世界主义胸襟与自由主义思想决定了他们对他者文化的尊重;但另一方面,他们对中国文化的理解和阐释并未真正从中国语境出发,而是更多与自身需要、与英国现代主义的发展相连的,这就使得他们表面上非政治性的审美形式背后,又有着政治性。这种政治性除了表现出“布鲁姆斯伯里团体”的文学艺术家不从众、不媚俗的高尚品格和独立姿态,同时也在下列两个方面体现出来:

---

①R. Fry, *Transformations: Critical and Speculative Essays on Art*, London: Chatto, 1926, p.73.

②[加]S.P.罗森鲍姆编著:《岁月与海浪:布鲁姆斯伯里文化圈人物群像》,徐冰译,南京:江苏教育出版社,2006年,第37页。

③R. Fry, *Transformations: Critical and Speculative Essays on Art*, p.50.

④R. Fry, *Last Lectures*, Cambridge: CUP, 1939, p.149.

⑤H. Lin, “Reconciling Bloomsbury’s Aesthetics of Formalism with the Politics of Anti-Imperialism: Roger Fry’s and Clive Bell’s Interpretations of Chinese Art”, *Concentric: Studies in English Literature and Linguistics*, vol. 27, 2001, p.171.



其一是他们对中国文化与艺术的了解与接触是在西方殖民主义的特定语境下发生的,直接受惠于帝国主义侵华战争所带来的中国艺术品大量流入欧美这一事实;其二是他们以形式审美作为实现跨文化理解的便捷之途,无疑将东方艺术之美带到了西方,但如前所述,无论是中国艺术还是其他非西方艺术的形式背后,均有着独特的民族文化“意味”。弗莱和贝尔声称艺术是无国界、超民族的,具有超越时空与文化语境的普遍性,无异于将中国艺术从其文化特殊性中剥离了出来,付出了牺牲艺术作品的哲学、宗教、社会等方面的意义的代价。

美国学者帕特丽卡·劳伦斯在其研究“布鲁姆斯伯里团体”文学、艺术家与中国现代文学社团关系的著作《丽莉·布瑞斯珂的中国眼睛》中,反复提到伍尔夫小说《到灯塔去》中女画家丽莉·布瑞斯珂的那双细长、富有中国特征的眼睛,认为:“丽莉那双‘中国眼睛’富含象征意义,是伍尔夫触及文化、政治、美学的成功写作手法,不仅暗示着英国画家融合了中国的审美观,而且暗示着欧洲现代主义甚至包括当代的对我们自己的文化和美学之‘地方’(即普遍性)的质疑。”<sup>①</sup>如形式审美本身即是一柄双刃剑一样,在此,我们不仅可以把丽莉的“中国眼睛”解读为以弗莱、贝尔为代表的伦敦现代主义艺术家发现中国艺术的审美慧眼,亦可解读为西方人由于文化差异对东方的理解中不可避免存在的误读甚至遮蔽。当然,反之亦然。

如英国汉学家雷蒙·道森所言,在西方人的观念史中,中国是一条“变色龙”<sup>②</sup>,中国形象史反射出的其实是西方思想史的一个侧面。为了理解他者文化的意义,欣赏通过帝国主义行径而被带入伦敦的中国艺术,弗莱们倡导一种超越文化与民族疆界的审美体系。他们对中国艺术的理解一方面阐发了其部分审美特征,另一方面也是在言说自身。由此可见,实现跨文化的沟通与理解任重而道远。

(责任编辑:高峰)

## Bridging Cultural Divides with Formalist Aesthetics: The Interpretation of Chinese Art by London Modernist Movement

YANG Li-xin, BAI Wei-zhen

**Abstract:** This paper is intended to demonstrate the Chinese elements embodied in the development of British Modernist literary movement through analyzing the connection between Chinese art and the aesthetic thoughts of British modern art critics Roger Fry and Clive Bell. Taking the formal aesthetics as the pathway of understanding Chinese art, Fry and Bell reinterpreted Chinese art so as to meet their own demand for art transformation, making it a significant source of Western Modernist formal aesthetics concept. Firstly, Fry and Bell praised highly the graphic composition and cavalier perspective methods in Chinese art owing to their preference for subjective expression in aesthetics concept. Secondly, they borrowed from Chinese art the notions and skills like “rhythm” and “space”, making Chinese aesthetic terms an indispensable part of Modernism. However, their interpretation of Chinese culture seems more relevant to the development of British Modernism rather than the original Chinese context, adding certain political nature under its non-political aestheticism surface.

**Key words:** Chinese art; Bloomsbury Group; Roger Fry; Clive Bell; modernism

① [美] 帕特丽卡·劳伦斯:《丽莉·布瑞斯珂的中国眼睛》,万江波等译,上海:上海书店出版社,2008年,第15页。

② 参见[英]雷蒙·道森:《中国变色龙——对于欧洲中国文明观的分析》,常绍民、明毅译,北京:中华书局,2006年。