

【理论研究】

意象、漩涡与生命形式

——论庞德、戈蒂耶-布尔泽斯卡和刘易斯的生命美学

陶家俊

【摘要】本文从观念史视角研究20世纪初以英国伦敦为发源地的意象派、漩涡派现代主义先锋运动中庞德、布尔泽斯卡、刘易斯建构的崭新生命美学,主要分析其美学的三个方面——意象中的生命颤动:庞德的意象诗学观流变;从意象到漩涡:庞德对意象的阐释;穿越漩涡的生命:布尔泽斯卡和刘易斯的生命形式探源。他们推动的意象派、漩涡派运动从中国古典文明中汲取滋养,开拓了一条迥异于欧洲其他现代派运动的美学探索和文艺实验路径,提出了与东方中华文明高度契合、对现代西方人具有振聋发聩之效的生命美学。他们对中国的挚爱折射出20世纪初从传统的文化物质消费意义上的中国风向美学意义上的现代主义中国风的转变,在全球现代主义框架中推动了对中国古典诗艺、中国古典文明跨越东西方的阐释和转化。

【关键词】生命美学;意象派;漩涡派;全球现代主义

【作者简介】陶家俊,北京外国语大学英语学院。

【原文出处】《国外文学》(京),2024.1.44~55

【基金项目】本文系国家社科基金重点项目“英国现代主义对中国古典文明的美学阐释”(项目编号:20AWW001)的阶段性成果。

英国作家和评论家福特·马多克斯·福特(Ford Madox Ford)1915年6月在《瞭望》杂志上发表的文章《从中国到秘鲁》中认为,埃兹拉·庞德(Ezra Pound)刚问世的《神州集》表达了中国独特的审美和情感形式,吹起英美诗坛的意象新风。^①华裔学者叶维廉(Wai-lim Yip)在《埃兹拉·庞德的〈神州集〉》(1969)中指出《神州集》对中国古典意识形式的复制。约翰·J.诺尔德(John J. Nolde)在《东方花来:庞德的中国诗章》(1983)中强调中华文明形态在庞德眼前打开了一扇通往理想社会和有序文明的大门,这是“由哲学王掌控的政府、灿烂的艺术、与体制化的宗教(庞德对之日趋反感)毫无关系的道德体系、普遍的社会意识、一种人们经常谈论却难以企及的社会”。^②在《变译的美:论〈神州集〉之后庞德的英文》中,克莉丝汀·弗罗拉(Christine Froula)认为,汉诗英译背后是文化转换——一个激活生命形式生机、建构新的文化自我的过程。“跨文化借用、杂糅将英语语言、诗和文化

推向更加广阔的视域。”^③庞德在《神州集》中保留汉语的原生状态,借用汉语蕴藏的中国生命形式影响英美生命形式。中国生命形式与自然相通相契,即“自然的有机互联”^④和生命力的循环流转。

上述审美情感形式、意识形式、文明模式和生命形式关注的背后是17、18世纪以来中国风在欧美中上层社交圈、家居装饰环境、园林设计、日常审美、现代博物馆收藏及展览中蔚然成风的气象,以及19世纪后半叶以来远东,尤其是中国古典艺术、诗歌、思想乃至文明模式对欧美现代派文艺和思想的巨大冲击和渗透。这无疑为20世纪初中国古典文明对英国现代主义美学的影响铺平了道路:

随着新的和更为久远的朝代文物的发现——宋、唐、西晋和东晋、三国(吴蜀魏)、汉、秦、周和商殷,西方对中国艺术的观念经历了深刻转变,罗杰·弗莱之类的评论家对此甚为欣喜。人们已不再认为中国艺术是一种简单风格化的艺术,其代表特点仅是康

熙年代花瓶具有的优雅外形和精美色彩,而这曾经是中国风追随者的挚爱。^⑤

大卫·波特(David Porter)在《中国与现代主义审美理想的形成》一文中也指出新一轮的中国风中英国现代主义探路者对中国古典文明寄予的文明怀旧情结。^⑥

20世纪初以英国伦敦为发源地,美国诗人埃兹拉·庞德发起的意象派运动及他与法国青年雕塑家亨利·戈蒂耶-布尔泽斯卡(Henri Gaudier-Brzeska)和英国艺术家珀西·温德姆·刘易斯(Percy Wyndham Lewis)推动的漩涡派运动从中国古典文明中汲取滋养,开拓了一条迥然不同于其他现代派运动的美学探索和文艺实验路径,提出与东方中华文明高度契合的生命美学,折射出20世纪初从传统的文化物质消费意义上的中国风向美学意义上的现代主义中国风的转变,表征的是意象派、漩涡派群体的文艺探索创新,推动的是对中国古典诗艺、中国古典文明在全球现代主义框架中跨越东西方的阐释和转化。本文由他们的生命美学出发,主要分析:一、意象中的生命颤动:庞德的意象诗学观流变;二、从意象到漩涡:庞德对意象的新阐释;三、穿越漩涡的生命:布尔泽斯卡和刘易斯的生命形式探源。

一、意象中的生命颤动:庞德的意象诗学观流变

20世纪初英国文坛最早探究诗歌中意象的是1909年以T. E. 休姆(T. E. Hulme)为核心的一批诗人。他们一起讨论意象和自由诗,努力创新英语诗歌表现的形式。但是,他们的探索主要局限于西方现代主义文艺和思潮内部。真正受东方尤其是中国古典诗艺影响的意象派是在庞德的无畏探索、大胆实验基础上发展起来的。庞德、理查德·奥尔丁顿(Richard Aldington)和女诗人希尔达·杜利特尔(Hilda Doolittle)1912年4月达成意象派诗歌创作的三点共识:直接表现主题;摒弃任何多余的文字;遵循音乐的节奏而非严格的诗歌押韵规则。^⑦在此后不久出版的诗集《反击》的背面,庞德首次使用“意象主义者”(Les Imagistes)来指称发起这场新运动的三人组合。诗集中他大胆应用意象派诗歌创作原则。在这三点共识中,庞德试图撇清意象派与法国象征派、印象派、后-印象派乃至与T. E. 休姆一派的关系。1912

年9月庞德将奥尔丁顿、叶芝(W. B. Yeats)、杜利特尔及他自己创作的诗寄给哈丽特·门罗(Harriet Monroe)创办的《诗刊》。杜利特尔被他选中的诗是经他修改的《旅途上的赫耳墨斯》。他为这首诗的署名是“H. D., 意象主义者”。他将自己创作的一组诗命名为“当代人”。在1912年10月《诗刊》创刊号上哈丽特·门罗热情地向读者推出青年诗人庞德。1912年11月《诗刊》第2期刊登了奥尔丁顿的三首意象诗。1913年1月《诗刊》刊登了一篇庞德综合分析伦敦文坛现状的文章。除了评价文坛名流叶芝、托马斯·哈代(Thomas Hardy)、劳伦斯·宾雍(Laurence Binyon)、罗伯特·布里吉斯(Robert Bridges)等之外,庞德特别介绍了意象派:

这个最年轻的流派有胆量自称为流派,这就是意象派。属于某个流派丝毫不意味着诗是按照理论来创作。诗人创作诗歌是在恰当的时间、在合适的地方、基于适当的原因有了创作的感觉。当差不多两三位年轻人一致同意将某些事物称为美好之时,当他们喜欢那些他们创作的、具有某些特性的诗歌而不是他们创作的那些缺乏这些特性的诗歌之时,一个流派就存在了。^⑧

庞德1913年3月发表在《诗刊》上的文章《一个意象主义者的几不原则》阐述了自己的意象观。意象是“一瞬间智识和情感的综合”。^⑨意象所呈现的综合产生突然挣脱时间和空间束缚的自由感、从最伟大的艺术品中体验到的成长感:“与其创作大量作品,毋宁终其一生呈现一个意象。”^⑩正因为能在一瞬间呈现思想和情感的综合,所以意象挣脱了时间和空间的限制,用平行和重叠的方式将不同时间和空间维度中的生命存在重新置于一个共时的多元异位时空结构之中。人超越单一、庸常时空结构中惯常、麻木的生命存在感,从全新的角度感悟不同生命形式之间在隐秘的异质时空褶皱中的相通相契。为了凸显上述意象效果,在诗歌创作上不使用浮躁华丽的辞藻,不使用空洞的形容词,不使用枯燥、抽象的陈词滥调,拒绝抽象表达,不因死板的格律损伤灵活流畅的表达。

1913年4月《诗刊》刊登了庞德与F. S. 弗林特的访谈文章《意象派》。这篇实际上为庞德所写的文章和《一个意象主义者的几不原则》一起成为意象派的

宣言。文章阐明了意象派与同时期的印象派或未来派的不同,意象派的三个基本原则进一步提炼为:

- 1.对无论是主观还是客观“事物”的直接处理。
- 2.不使用任何无助于呈现的字词。
- 3.就节奏而言:按照音乐旋律而不是节拍器的节奏来创作。

他们根据这些标准来评价所有诗歌,找出它们的缺陷。^⑩

庞德提出的意象诗学综合观是英美现代派诗学理论的独创。10年之后剑桥大学文学理论家I. A. 瑞查兹(I. A. Richards)在《美学基础》中借用西方现代心理学概念“联觉”来特指人生命个体通过平衡感官感知所能达到的独特的整体审美体验。具有整体综合平衡作用的联觉是“心灵从现存的复杂元素和经验中提炼合成的整体感”。^⑪通过审美体验所达到的联觉平衡状态同时指向一种理想的审美境界、一种自由圆满的精神状态、一种完美的人格存在。很显然瑞查兹的联觉观缺少了庞德的意象综合观所揭示的破除自我与他者藩篱的生命存在境界。而庞德的意象综合观本质上与钱锺书在《谈艺录》第八十八中从法国学者亨利·白瑞蒙(Henri Brémont)《诗醇》入手探究的诗艺神妙之境更为契合:“言艺术家创作,锲而不舍,惨淡经营中,重重我障,剥除无余,而后我之妙净本体始见。”^⑫

庞德在1913年4月《诗刊》上发表了“当代人”组诗。这些诗包括《第二次敬礼》、《阁楼》、《花园》和《在地铁站》。在这些短小明快的诗中,庞德用简洁的日常语言直接清晰地呈现诗歌意象,具有独特的硬、冷风格。《在地铁站》无疑是庞德乃至整个意象派最具代表性的一首诗,也是庞德最早承受东方诗学和思想影响的范例,其创作灵感源于日本俳句和禅宗思想。受俳句启发,庞德将短短两行诗句中看似毫无关联的四个意象“面孔的变形”、“人群”、“花瓣”、“湿漉漉的黑色树枝”并列在一起,在地铁站和花瓣这两个不同时空维度的生命存在之间建立起平行关系,从而在超越表面差异基础之上呈现生命背后非物质的情感、心理、感官、想象、精神隐秘。正是在这个超越物质世界分歧和差异的隐匿精神世界中,各色人等的面孔与花瓣达到相同相通的隐秘境

界——时空中生命转瞬即逝的颤栗、绽放和消失与生命之美的永恒此在。这就是劳伦斯·宾雍和欧内斯特·费诺罗萨(Ernest Fenollosa)的远东艺术研究所推崇的禅宗精神生命顿悟:“宋代大师最崇高的精神境界见诸他们画笔下的高山和空间。从中心灵得到洗濯。每一幅描绘花、芦苇或鸟的画都流露出相同的精神。正如同同一个音调暗示了万物的和谐。风中颤动的花瓣似乎一瞬间成了更强烈生命世界的幻影,一种在人心舒展的隐秘思想。”^⑬

1913年8月庞德开始负责女权活动家哈丽特·肖·韦弗(Harriet Shaw Weaver)创办的期刊《新自由女性:一份个人主义评论》的文学专栏。该刊首期登载了他的“当代人”组诗中的部分诗以及丽贝卡·韦斯特(Rebecca West)评论意象派的一篇文章。从1913年10月到11月该刊分三次登载了庞德的文章《严肃的艺术家》。庞德在这篇文章中指出:艺术必须表现人性、非物质状态的人、作为有思想和感情的生命存在的人的本质;艺术的标准就是精确、绝对的清晰和简洁;诗歌应使用最少量的词来实现最丰富有效的表达。1914年1月庞德精心策划的意象派诗人诗集《意象主义者》(Des Imagistes)率先由期刊《格利伯》(Glebe)登载面世。1914年3月和4月《意象主义者》分别由纽约的阿尔伯特和查尔斯·伯尼出版社和哈丽特·门罗在伦敦新开的诗刊书店出版。该选集首次正式收入了庞德根据英国汉学家翟理斯(H. A. Giles)《中国文学史》中翻译的中国古诗而改写的《刘彻》、《皇后的扇子》等四首汉诗。

如果说日本俳句、禅宗思想和翟理斯翻译的中国古诗向庞德打开了东方诗艺意象的大门,那么欧内斯特·费诺罗萨则将庞德领入中国古典诗歌的圣殿,使意象派诗学更全面地得到中国古典诗学的滋养。1913年秋费诺罗萨遗孀玛丽·费诺罗萨将丈夫的16本笔记托付给庞德。1914年11月底庞德开始整理费诺罗萨笔记中的中文诗歌英文翻译,计划1915年春出版中国古典诗歌集《神州集》。按照J. J. 威廉(J. J. Wilhelm)的记载:

在旅居日本期间费诺罗萨对东方诗歌和中国语言产生了浓烈的兴趣……他从1896年到1899年专心致志地研究中国诗歌,又在1899-1900年与不会

英语的日本汉学教授森槐南一起研究。为了确保理解无误,费诺罗萨让他曾经的学生有贺长雄——一位像费诺罗萨和森槐南一样的诗人——给他做研究助手。他们用了一年半的时间来注释一个日大名字叫 Rihaku 的诗人,但是他的真名实姓是中国的李白。他们也研究一个叫 Omakitsu 的诗人,其真正名字是王维。^⑮

庞德最先在《诗刊》1915年3月号上发表了费诺罗萨翻译的李白诗《忆旧游寄樵郡元参军》。同年4月6日《神州集》这本仅有三十多页却深刻影响了西方人的东方观的诗集由朋友埃尔金·马修斯(Elkin Mathews)正式出版。

这段时间庞德整理的另外一项费诺罗萨研究成果是《作为诗歌媒介的汉字》。庞德在前言中明确指出,费诺罗萨所探讨的不是纯粹的语文学问题,而是不被西方所认识的中国古典美学根本问题;他的思想关注的是东西方艺术的平行和比较。^⑯早在1903年的《论中国诗和日本诗讲座大纲》中,费诺罗萨就论及平行和重叠在中国佛教思想、诗歌和艺术中的表现。中国唐宋佛教思想极其强调不同维度中生命存在的同情共生性,特别是人与自然之间的平衡共存:“这本身就是一种全新的语言,人为自然,自然为人。每一方都是另一方的镜子,都是为它而存在的心灵。”^⑰因此,中国诗和艺术从多层面来表现这种平衡共存。在《中国和日本诗——讲座I和II的草稿》中费诺罗萨由美学角度发现中国诗与西方诗的不同。西方诗主要包括思想和声音两个维度,而中国诗则更复杂地包括思想、声音和可见的图像美三个维度。这些不同维度形成强烈的隐喻和平衡将不同维度中的世界并置在一起,最终指向理想主义意义上人的世界与自然世界的平行共存和交融无碍:“因此每一方都是部分地表现另一方的真正隐喻。每一方都在另一方之中反映自己,像镜子一样。每一方都是为它的新语言,人为自然,自然为人。每一方都是另一方的灵魂。这是中国和日本文化中早期伟大、杰出的自然诗和自然绘画的根茎。”^⑱

二、从意象到漩涡:庞德对意象的新阐释

1913年下半年庞德开始受到法国青年雕塑家布尔泽斯卡和英国艺术家珀西·温德姆·刘易斯的影

响。1913年7月庞德和夫人在伦敦阿尔伯特厅举行的一场联合艺术家展览上巧遇正在参展的布尔泽斯卡,由此开始了俩人之间短暂却深厚真挚的友谊。庞德最早于1909年春在大英博物馆附近的维也纳咖啡馆与刘易斯结识,当时聚会的主角是劳伦斯·宾雍。直到1913年初庞德与刘易斯才开始真正走到一起。这三位志同道合的青年诗人和艺术家提出“漩涡派”主张,创办《爆炸》期刊,立志创新艺术风格和形式。按照J. J.威廉的观点,庞德最先提出“漩涡主义”这个概念,借以将日渐疲软的意象派运动推向深入,以填补现代主义先锋艺术留下的空白:

如通常定义的那样,漩涡是观念和力量从精神的绝对高峰旋转下降至时间的世界。刘易斯自己就说过:“在漩涡的中心是巨大的沉寂地,集中了所有的能量。”正因如此,它在起源上是神秘的,但一旦显露出来却是实用的。漩涡派艺术将在寻找所有事物中隐匿的几何图案里表现神秘的因素。它将在其讽刺画和散文中表现它的不朽。^⑲

庞德1914年9月1日在《双周评论》上发表的《漩涡主义》中借助漩涡主义这个全新概念对意象主义进行哲学阐释。与象征主义、表现主义、印象主义不同,意象没有固定的意义而是动态的漩涡,在漩涡中不同意义和观念持续冲击流动。在1915年1月20日《托马斯·鲍尔周报》(T. P. 's Weekly)上的文章《意象主义与英国》中,他认为存在两种极具诗性的诗。抒情诗以言辞打动人心,回荡着如丝如缕的美妙旋律。意象诗内蕴的绘画或雕塑之力呼之欲出。意象诗古已有之,并非什么新发明。他特别提到诗情画意交融的中国汉字:“我们已经寻求过汉语象形文字的力量却不自知。”^⑳无疑,他在这篇文章中的观点直接受到费诺罗萨手稿《作为诗歌媒介的汉字》和他正在翻译的诗集《神州集》影响。

庞德对意象和漩涡的新阐释集中在《爆炸》第1期和第2期上的文章以及《戈蒂耶-布尔泽斯卡:埃兹拉·庞德的回忆录》中。1914年7月2日伦敦约翰·雷恩出版社出版的《爆炸》第1期版面超大,呈鲜艳的粉红色。封面上的名字是顺着从左到右的对角线的黑色字体,杂志内使用各种不同字型,似乎在向读者

发出祈福或诅咒的喊叫。詹姆斯·J.威廉如此评价这份颠覆日常认知、怪异新奇的先锋杂志：

尽管庞德和刘易斯可能期望搅起争论的风暴，甚或赚一大笔钱。但是他们只实现了第一个意图。乔治时代的英国视《爆炸》为毒蛇猛兽。绝大部分评论家对其嗤之以鼻，称之为“一知半解的偶像破坏者的劣作。这些偶像破坏者攻击从基督教到国王的所有神圣之物：“一个漩涡派国王！为什么不呢！”当战争爆发之际，像下面这样的话似乎不怎么明智：“就我们的论争而言根本不存在沙文主义或虚幻的爱国主义。”然而在表面的声名狼藉之中仍有隐秘的价值。^②

《爆炸》第2期1915年7月出版。在第一次世界大战期间出版的这期极具讽刺风格的先锋杂志明显不合时宜。为此刘易斯和庞德消耗了大量的社会和经济资源。《爆炸》也为自己画上了终结性的句号。

《爆炸》第1期开篇的《漩涡长存》这样宣告漩涡派的定位：

我们想只有自然和人。

……

人类能帮助艺术家的唯一方式就是保持独立，无意识地工作。

我们需要人类的无意识——他们的愚蠢、动物性和梦想。

除了我们自己的可完善性外我们不相信任何可完美性。

内在美在于解释者和预言者，而不在对象或内容之中。

我们不想改变世界的外貌，因为我们不是自然主义者、印象主义者或未来主义者(印象主义最新的形式)，我们的艺术不依赖世界的外貌。

我们只想世界活下去，感受其粗粝的能量从我们中流过。^③

这种自觉的定位宣告了漩涡派与当时欧美现代主义浪潮中方兴未艾的自然主义、象征主义、印象主义、后-印象主义、未来主义、立体主义等的分道扬镳。其底里是经过宾雍、费诺罗萨过滤之后的中国古典美学和禅宗思想以及对在大英博物馆、中日艺术展览上展出的东方艺术珍品的透彻感悟。漩涡派聚焦

的是大写的自然和大写的人，凸显的是无意识中的笨拙、动物特性、梦想等标识人的精神存在及与自然生命世界相通相契的隐秘力量。这种精神存在意义上与自然相通相契的力量就是宇宙生生不止、兴灭继绝的生命。这种隐秘的、无处不在的生命能量不停地冲击、洗濯、流淌过我们的个体生命。

庞德在《爆炸》第1期上发表的文章《漩涡》中指出，“漩涡”这个概念是对他之前提出的“意象”概念的推陈出新：“意象在一瞬间呈现一个思想和情感的综合。”^④而漩涡是最大的能量汇聚点，就像感知极速移动的人这个点。人这个能量汇聚点成了环境的受力对象。或者以人这个点为起点，某种流动的能量反向作用于环境。因此，漩涡派单纯地依靠艺术最初始的色彩，所有感知和情感以最质朴的形式自觉呈现给生机勃勃的意识。其结果是一幅画统摄了一百首诗的内容，一曲音乐堪比一百幅画：“所有经验冲进漩涡之中。所有被赋予能量的过去，所有仍存活且值得存活的过去。所有影响我们的过去的动力，种族，种族记忆，为平静、能量缺失的未来赋能的本能。”^⑤漩涡艺术吸纳、鲜活地留存着人类所有的经验、记忆和想象，本质上颠覆了以相似、类比、模仿为特征的西方传统摹仿美学，也绝然不同于浮光掠影、缺乏生机的未来派和印象派。漩涡派囊括了诗歌、绘画、雕塑、音乐等不同艺术门类。诗歌的主要形式是意象；绘画的主要形式是色调；雕塑的主要形式是三维空间中的形式或造型；音乐的主要形式是声音。庞德对艺术类型与漩涡关系的思考与英国19世纪后半叶的美学家沃尔特·佩特(Walter Pater)在《文艺复兴》中对不同艺术类型的美学思考如出一辙。佩特认为，所有艺术的理想形式是音乐而非诗歌——所有艺术不断接近音乐的境界：“……所有种类的艺术都共同趋向音乐的原则。音乐是典型的或达到理想极致的艺术，是所有艺术性的事物或兼具艺术品质的事物所追求的绝妙的出位之思的对象。”^⑥

在1915年7月发表在《爆炸》第2期的文章《年代记事》中，庞德主要汲取了宾雍在《龙的腾飞》(1911)中阐述的中国古典画论中南朝谢赫提出的绘画六法中的“气韵生动”和“经营位置”这二法。宾雍认为：

“每座雕塑、每幅画都是有秩序的关系序列,受制于表现单个观念的意愿,正如身体在舞蹈中受控制一样。”^②这一观点明显受到中国古典画论中“经营位置”观念的影响:“主题是否应该再现自然或与自然之物相似,这确实不重要。唯一重要的是,它必须富有自己有韵律的生命力。”^③他所引用的宾雍这一观点又回应了中国古典画论中的“气韵流动”观。这些又自然回应了他在《漩涡》这篇文章中所强调的人与自然的关系,即自然与人、人与自然、人与历史、人与种族群体之间的能量交换。只不过南朝谢赫的“气韵流动”、“经营位置”美学观和宋代郭熙代表的山水一体美学观在漩涡派观念中变成了无所不包的生命能量。

《戈蒂耶-布尔泽斯卡:埃兹拉·庞德的回忆录》第11部分《漩涡主义》实际上是庞德综合整理数年来所发表的有关意象派和漩涡派的文章内容,系统反思一脉相承的意象派和漩涡派的理论文章。尤其是该文中五个相关的重要论述基本上澄清了庞德这一阶段的美学思考与宾雍、费诺罗萨及原初的中国古典美学的继承和创新问题。

(一)庞德强调形状、平面或色彩的布局以传达情感为要。这即是中国古典画论中谢赫的“经营位置”、郭熙的“三远法”或山水画中的“留白”和“暗示”所共同指向的空间美学。

(二)意象派诗歌是自古以来与抒情诗并驾齐驱的一派诗歌传统。1912年至1914年伦敦兴起的意象派就是扎根于这一传统。他再次强调了对主观或客观事物直接的呈现、对任何无关辞藻的摒弃、自然而然的韵律这三个意象派诗歌创作的基本原则。韵律是绝对的律动,暗合人情感的悸动,有时更是无声胜有声。这无疑极其接近“气韵生动”的境界,但其节奏韵律论的不足之处是:他将之仅仅局限于人的情感。

(三)意象派与象征派、印象派根本不同。象征派诉诸联想、暗示、讽喻、借代等修辞手段,使象征的意义被固化。他以《在地铁站》这首经典意象诗的创作体验为实例来阐述意象派的反摹仿特性:“我无意找寻字词,而是出现一种对等……不是在言语中,而是在小小的彩色斑点中。就是那样——一种‘模式’或

者还算不上模式,如果说‘模式’意味着其中有某种‘重复’的话。”^④这里的对等或模式就是前面提到的绘画或雕塑艺术中的空间布局。换言之,意象派诗歌运用绘画和雕塑中的空间布局美学原理,实现了对语言局限或语言囚笼的突破,对诗与画界限的瓦解。

(四)作为意象派的衍生流派,漩涡艺术不仅仅是色彩之间的对应关联,而且扩展到不同声音、不同平面在多维空间中的关联——叠加或重合(super-position)。因此,意象派诗中的意象不是点缀和装饰,它本身就是没有被程式化的语言;漩涡派艺术是指尚未失去活力、没有被刻意雕饰或沦为日常生活点缀的艺术。

(五)作为意象派或漩涡派独有的手法,叠加正好抓住了外在客观的事物或内在主观的事物变化的瞬间,由此产生强烈的情感、张力或急剧动态的变化。这就是前文所论及的能量。他如此总结这种由不同的界面叠加所产生的强烈思想和情感能量:

我所说的“意象”指这种对等——不是数学意义上的对等,不是a,b,c都涉及到的某种形式,而是涉及大海、岩石、夜晚都与之相关的心境。

意象不是观念。它是能量辐射的节点或簇。我能够且必须称之为漩涡。从漩涡中,穿过漩涡,深入漩涡,观念无休止地冲击。只有体面地称之为漩涡。^⑤

三、穿越漩涡的生命:布尔泽斯卡和刘易斯的生命形式探源

庞德的美学思考基本澄清了意象派与漩涡派的关系、其核心观念的内涵以及所凭借的艺术表达手段。布尔泽斯卡则从更高的文明层级上分辨人类文明审美传统特别是远东中国古典文明的美学表达中的漩涡理念。该理念追求的是对人与自然之间流转无阻的生命能量的表达、回望甚至守护。布尔泽斯卡在《爆炸》第1期和第2期上发表了两篇同为《漩涡》名字的文章。在第1期上的文章中他首先界定了雕塑艺术中漩涡的特质。雕塑中的漩涡能量如山岳般坚挺厚重,雕塑感就是对相互关联的形体的欣赏。最早的雕塑是法国多尔多涅河洞中用于装饰的旧石器漩涡。早期的石器时代人用泥土捏造出各种

动物造型。群体的生计依赖危险的狩猎,人最大的胜利是驯服动物,因此岩石中雕刻的多是马等动物。这些漩涡雕塑以成熟的球型来呈现绝对的生命这个艺术驱动力。球形占据了四维空间,是漩涡的灵魂和对象。生存的剧烈和紧张使人爆发出与洪荒之力对抗的粗野能量,其雍容成熟的造型是凸型。惨烈的争斗在世界诸文明开端都存在,只不过东方雕塑中留存着更强烈的冲突张力。

埃及文明中的含米特漩涡呈现出神性力量的荣耀,其垂直向上的造型激发出宗教敬畏感。埃及人按自己的形象来塑造神祇,尽量保留球型来环绕平行四边形型的尖锐。其结果就是,他们选择了金字塔造型。含米特漩涡影响到希腊文明。希腊人的眼中只有人自己,因此希腊雕塑是衍生式的。希腊人对形式的感觉是次要的,希腊雕塑缺乏直接的生命力量。印度人通过希腊艺术来感受含米特漩涡的影响。但是,印度人极端的秉性使他们青睐禁欲主义,膜拜与泛滥的欲望和情感相抗衡的无欲。因此,印度雕塑艺术没有对新形式的感知,普遍运用充斥着黑色和沉默的漩涡造型。这无疑与布尔泽斯卡推崇的“雕塑的灵魂是冲破平面的生命巨力”^③这个理念相违背。阿拉伯半岛闪米特人的闪米特漩涡是嗜战的欲望之流,为争夺肥沃的谷地不同部族相互残酷争斗。因此,闪米特漩涡造型是突出的蹲坐式的球型,向水平方向拉伸。基督教艺术是古罗马和古希腊漩涡的遥远回响,哥特式雕塑中残留着含米特-闪米特漩涡的能量。这就是19世纪末印象主义之前西方雕塑艺术中漩涡的历史痕迹。

在东方黑头发的黄种人穿过和田关隘,进入黄河谷地生息繁衍。他们崇拜人类祖先,膜拜马、土地和谷物的精灵。因此,中国人的漩涡是变化多端的球型,是绝对的生命能量漩涡。其突出成就是商周时期的凸面青铜器。其典型代表是宾雍、罗杰·弗莱(Roger Fry)、费诺罗萨等都推崇备至的青铜器珍品饗簋。呈圆球型的青蛙蹲坐在被横切的倒置圆锥型青铜战鼓上。商周时期的漩涡达到高度的成熟且大量普及,延续了六千年之久。当这种巅峰力量消退之后,中国人沉迷于财富积累,在汉唐时期逐渐失去了对形式的理解,到明代球型漩涡失去了意义。明代

之后蒙古人的征战和杀戮将对球型的水平方向拉伸处理捧上艺术宝座,就像闪米特人那样。漩涡变成了残忍秉性驱使下的毁灭漩涡。相比于东西方文明史上的漩涡运动,在都市中挣扎、消耗能量的现代人将球型改变成立方型,用以将所有各种形体结合起来,表达有意识的抽象思想和观念。因此,现代雕塑艺术的漩涡依靠意志和意识来驱动。

布尔泽斯卡对西方现代雕塑中漩涡美学的阐述在《爆炸》第2期上的《漩涡》一文中达到了极致,这也是他在一战惨烈杀戮中的绝唱。他去世前在战壕中写的这篇文章延续且深化了漩涡派艺术的“生命强度”这个与中国古典美学“气韵生动”观相通的美学观念:

人类奔涌、运动,被毁灭,然后又突然出现。

马三周之内就精疲力竭,倒毙在路边。

狗四处游荡,被毁灭,其它狗成群而来。^④

这就是他在战场上对人和动物生命强度的真实感受和体验。在狭小的人类世界中人与人生死搏杀,试图摧毁一切。但是,战争并不能改变什么。生命仍是存续相通的力量——那种足以保障卑微的自我、肯定自我的漩涡能量。他再次重复了在上一篇文章末尾对现代雕塑中漩涡能量的界定:“开始的是意志的漩涡、抉择的漩涡。”^⑤只有从不同表面、平面和线条的重叠安排中才会产生情感。

布尔泽斯卡阐释漩涡派美学的核心观念是“生命能量”。这一观念直接受到中国汉字书法和商周青铜器艺术的滋养。1912年至1913年,他通过大英博物馆东方写本和画本部收藏的中国古代文物及各类远东艺术展览对中国古代艺术有了较系统的认知。他几乎在同一时间与庞德一起从大英博物馆的中国古代文物中深切地感受到汉字象形形象的魅力:

……仅仅花了几天时间研究博物馆中中国文物之后,他就已习惯于观察对象中的主线条。他能理解原始的中国象形文字(不是后来更复杂的形式)。他对那些辞典编撰者非常反感,因为他们“根本没有足够的敏感度看清楚那是一匹马”,或一只牛或一颗树或其他什么……^⑥

这里的马、牛或树指的是结构中形象地呈现出马、牛

或树等动植物意象的汉字。与这些流淌着诗意生命力的象形汉字类似,在英国展览的大量商周青铜器上的古汉字铭文展现出一系列充满无穷生命能量的自然意象和动物意象,它们与自然及人的生命世界和谐并存且鲜活生动。这主要根源于中国商周艺术表现中对线条、形式、表面、平面合乎“气韵生动”美学原理的勾勒和布局,对动物天然情感的表现。因此,庞德在1914年《利己主义者》第1期上发表的文章《古皮尔美术馆的展览》这样评价布尔泽斯卡雕塑作品中的中国元素:

说布尔泽斯卡处于成型阶段,这是无用的。他丰富且令人愉悦。他作品中的动物拥有人们只能称之为“舒适的”、令人舒服的感觉,对孩童或许有吸引力……就两个动物一组的雕塑而言,他塑造的牡鹿如果被视为形式的组合,则更有趣。“带兔子的男孩”是“周”风格,或轻微暗示了那一时期的青铜动物。布尔泽斯卡专注于再现动物生命的某些阶段。^③

现代世界的生命与自然分离,失去了鲜活自然的生命能量。布尔泽斯卡就只有祈祷意志和意识之力,使艺术精神挣脱现代生活的罗网。

温德姆·刘易斯在《爆炸》第1期上发表的文章《漩涡及注解》中则从时间维度来界定漩涡。对于崭新的漩涡派而言,过去的存在被遗忘,未来充满了感伤,可是现在不等于对活力的展示,也不仅仅是被动反应的对象。因此,漩涡深入到现在这个唯一活跃的事物的时间核心。漩涡主义者在最沉静的时候处于能量的最高点。这种漩涡的能量使得

我们的漩涡厌倦了你们的摆弄,貌似通情达理的鸡人。

我们的漩涡为其光亮的边而自豪。

我们的漩涡只愿听到其灾难性的优美舞蹈。

我们的漩涡渴望其迅疾的稳定节奏。

我们的漩涡像一只愤怒的狗冲向印象主义的喋喋不休。

我们的漩涡带着炽热的迅疾,是白色的、抽象的。^④

从上述充满愤怒和骄傲情绪的呐喊声中我们发现他在时间维度基础上进一步界定漩涡的关键词是“韵

律”和“抽象”。这无疑与庞德和布尔泽斯卡对漩涡的界定趋于一致。

如果说中国古典艺术和美学的影响在这些表述中尚不明显,那么刘易斯在这篇文章的另一部分对中国传统风水观与现代艺术表现形式之间的借鉴和影响关系的探讨则使隐在的中国变成显在的影响资源。中国风水观中,山脉具有气运,人具有品格。山脉、河流与人的匹配度影响到生命。如果山或人多灾厄,生命存在就充满不幸。刘易斯认为,中国的风水术是一门讲究空间布局的艺术。风水术勘定吉祥顺运意义上树的形状、附近水流的重量和颜色、周围房屋的高低程度。他引用汉学家翟理斯的说法来解释中国房屋的高度错落不齐是为了顺应居住者的命运。高明的风水师并不比高超的艺术家常见,但他们的作用及智性禀赋却极为相似。对体积、线条蕴含的生命和激情,水的意义,天空的欢快话语或沉默,预兆吉祥或厄难的山脉等的敏感程度决定了一个人能否成为出色的艺术家。在绘画过程中必须这样布局;笔或书应该在桌子上呈某种角度;夜晚时穿的衣物应呈现具有个性的平衡;画中不应出现某些类别的鸟;经过走廊时应有一排栏杆。所有这些都说明绘画与风水术的相通之处。

早在1898年刘易斯就与宾雍相识并结下友谊,成为大英博物馆圈子的常客。在1899年10月至1901年12月这段时间,他经常光顾大英博物馆东方印本与画本部,潜心观赏、领悟远东艺术尤其是中国古代绘画珍品,^⑤日积月累地浸淫于中国古典艺术,直接承受宾雍等的远东艺术思想观念影响,由此对中国古典画论中的气韵和布局观体悟至深至纯。这促使他形成特有的绘画风格,即在《舞者》、《雅典的泰门》、《红色二重奏》等绘画中用充满动感的人物形象和抽象的背景来表达特有的节奏韵律。但是,他作品中的韵律充斥着现代人心中的愤怒和仇恨,恰如他在《爆炸》杂志的宣言及相关的漩涡美学论述中表达的诅咒和爆炸力量。这些画作表现的现代生命形式无疑是刘易斯绝望的反抗。中国艺术表达的生命形式只能是理想,而这些画作中中国古典绘画艺术柔美、宁静、灵动、自然的韵律荡然无存。

宋代山水画无疑对刘易斯影响至深。他在1919年的文章《哈里发的设计:建筑师们!你们的漩涡在哪里?》中对宋代画家与山水自然为伴的隐居生活充满了羡慕和向往:

宋代最优秀的艺术家都过着隐居生活,这对他们而言是非常幸运的。按照当代人的感觉,居住在难以企及的偏远地方,与自然之物交流。这被认为是他们义不容辞的选择。当这种风尚过去之时,画家只好居住在朝廷随时可以传召他们的地方,所绘的画卷立刻显露出明显的质量下降。^①

刘易斯最推崇的南宋画家是马远。马远笔下的山水树木皆具细腻、鲜活、顽强的生命力。他对自然生命的深邃洞察是与自然精神交融的结果。他画作中的山水世界成了人精神的一面镜子。正如宾雍对马远山水画的评论:“……长久以来在中国人的心中,宇宙被理解为一个巨大的整体,永恒的生命能量流淌而过,显现为千姿百态、不断变异的形态。由此,在艺术中,山水似乎是最伟大、最有价值的创作主题,因为它包容了生命的绝大部分元素。”^②

结语

从1912年10月《诗刊》创刊号和同月出版的青年诗人庞德的诗集《反击》到1915年7月漩涡派专刊《爆炸》第2期,庞德、布尔泽斯卡、刘易斯先后推动的意象派、漩涡派运动在两年半左右的时间中如两道闪电划过欧洲现代主义的文艺天空,照亮了深陷于现代性泥潭的现代西方人的情感、思想和乃至隐秘心灵的麻木、黑暗、空洞世界。这场联合诗人、雕塑家、画家和思想家等一批年轻文艺先锋的运动在第一次世界大战的喧嚣和无情杀戮中降下了帷幕。但是,这场文艺先锋运动里中国风影响之下提炼而成的生命美学却表征了西方现代派新锐先锋美学跨越现代西方文明藩篱、吸纳中国古典文明精粹、反思检讨现代西方文明的极致。人与所有其他生命比邻而居,同声相应。人与人和谐相处,荣辱与共。人生命的价值在于情感的自然流淌、思想的内敛自省、心灵的湛然常寂。宇宙生命的能量浩荡无阻地在人与万类生命形式之间,在不同文明之间自由流转,生生不息。这就是生命美学昭示的个体和文明生命的真谛、文艺和思想的正途、现代西方文明涅槃重生的出

路。就庞德而言,尽管意象派、漩涡派运动画上了句号,但是他对个体和文明双重意义上的生命美学理想的探索却一直延续至其晚年,最终在中国诗歌源头的《诗经》中找到了答案。他终其一生都在承受神州意象牵引的中华文明生命之流的洗礼。就整个英国现代主义美学探索而言,庞德、布尔泽斯卡、刘易斯的生命美学回应了奥斯卡·王尔德(Oscar Wilde)、宾雍、弗莱等同样在中国风影响下面向人类文明崇高卓绝精神至境的美学探索。这种探索在王尔德那里衍生为对庄子思想和中国传统艺术品位的唯美阐释,在宾雍那里扩展为对中国古典艺术长养厚育的人的精神在整个亚洲艺术乃至东西方艺术中周流循环的宏观认知,在弗莱那里表现为中国古典气韵论影响下的性灵美学视域中对世界诸文明艺术风格和特质的比较鉴别。

注释:

① Ford Madox Hueffer, "From China to Peru", Outlook, XXXV (19 June, 1915), p. 801.

② John J. Nolde, Blossoms from the East: The China Cantos of Ezra Pound (Orono: The National Poetry Foundation, 1983), pp. 15-16.

③ Zhaoming Qian ed., Ezra Pound & China (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2003), p. 50.

④ Zhaoming Qian ed., Ezra Pound & China, p. 57.

⑤ 休·昂纳:《中国风》,刘爱英、秦红译,北京大学出版社2017年版,278-279页。

⑥ Ann Witchard ed., British Modernism and Chinoiserie (Edinburgh: Edinburgh UP, 2015), p. 20.

⑦ Noel Stock, The Life of Ezra Pound (London: Cox & Wyman Ltd., 1970), p. 144.

⑧ Noel Stock, The Life of Ezra Pound, p. 159.

⑨ Ezra Pound, "A Few Don'ts by an Imagiste", Poetry, Vol. 1, No. 6 (March, 1913), p. 200.

⑩ Ezra Pound, "A Few Don'ts by an Imagiste", p. 201.

⑪ Noel Stock, The Life of Ezra Pound, p. 166.

⑫ John Paul Russo, I. A. Richards: His Life and Work (Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1989), p. 102.

⑬ 钱锺书:《谈艺录》,中华书局1984年版,279页。

⑭ Laurence Binyon, The Spirit of Man in Asian Art (Cambridge: Harvard UP, 1935), p. 103.

⑮James J. Wilhelm, *Ezra Pound in London and Paris*(1908–1925) (University Park: The Pennsylvania State UP, 1990), pp. 129–130.

⑯Ernest Fenollosa and Ezra Pound, *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry* (New York: Fordham University Press, 2008), p. 41.

⑰Ernest Fenollosa and Ezra Pound, *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, p. 123.

⑱Ernest Fenollosa and Ezra Pound, *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, p. 139.

⑲James J. Wilhelm, *Ezra Pound in London and Paris*(1908–1925), p. 146.

⑳Noel Stock, *The Life of Ezra Pound*, p. 217.

㉑James J. Wilhelm, *Ezra Pound in London and Paris*(1908–1925), p. 157.

㉒Wyndham Lewis ed., *Blast*, No. 1(London: John Lane, 1914), p. 7.

㉓Ezra Pound, "Vortex", *Blast*, No. 1(June, 1914), p. 154.

㉔Ezra Pound, "Vortex", p. 153.

㉕Walter Pater, *Renaissance: Studies in Art and Poetry* (Berkeley: University of California Press, 1980), pp. 105–106.

㉖Ezra Pound, "Chronicles", *Blast*, No. 2(July, 1915), p. 86.

㉗Ezra Pound, "Chronicles", p. 86.

㉘Ezra Pound, *Gaudier–Brzeska: A Memoir by Ezra Pound* (London: John Lane, 1916), p. 100.

㉙Ezra Pound, *Gaudier–Brzeska: A Memoir by Ezra Pound*, p. 106.

㉚Henri Gaudier–Brzeska, "Vortex", *Blast*, No. 1(June, 1914), p. 156.

㉛Henri Gaudier–Brzeska, "Vortex", *Blast*, No. 2(July, 1915), p. 33.

㉜Henri Gaudier–Brzeska, "Vortex", *Blast*, No. 2, p. 33.

㉝Ezra Pound, *Gaudier–Brzeska: A Memoir by Ezra Pound*, p. 48.

㉞Ezra Pound, "Exhibition at the Goupil Gallery", *Egoist*, Vol. 1, No. 6(March, 1914), p. 109.

㉟Wyndham Lewis, "Vortices and Notes", *Blast*, No. 1, p. 149.

㊱Rupert Richard Arrowsmith, *Modernism and the Museum* (Oxford: Oxford UP, 2011), pp. 106–109.

㊲Wyndham Lewis, *Wyndham Lewis on Art: Collected Writings 1913–1956*(London: Thames & Hudson, 1969), p. 151.

㊳Laurence Binyon, *Ma Yuan's Landscape Roll* (New York: De Vinne Press, 1916), p. 15.

Image, Vortex and Life Form: A Study of the Life Aesthetics of Pound,

Gaudier–Brzeska and Lewis

Tao Jiajun

Abstract: This article studies the completely new life aesthetics constructed by Ezra Pound, Henri Gaudier–Brzeska and Percy Wyndham Lewis in the Modernist Movement of Imagism and Vorticism with London as the foreground in the 1910s under the influence of Chinoiserie from the perspective of the history of ideas. It mainly analyzes the following three aspects of their life aesthetics: life vibrating in image—the dynamics of Pound's image poetics; from image to vortex—Pound's new interpretation of image; life through vortex—the tracing of life form by Brzeska and Lewis. The Imagist and Vorticist Movement mobilized by them draws nourishment from classical Chinese civilization, opens up a way of aesthetic exploration and literary as well as artistic experiment, totally different from other European Modernist Movements, puts forward life aesthetics that highly corresponds to Oriental Chinese civilization and manifests an enlightening effect to modern Westerners. Their love of China reflects the turn from traditional Chinoiserie in the sense of cultural material consumerism to Modernist Chinoiserie in an aesthetic sense in the early 20th century, mobilizing the interpretation and transformation of classical Chinese poetry and art as well as classical Chinese civilization in the framework of global modernism.

Key words: life aesthetics; Imagism; Vorticism; global modernism