



艺术理论与批评译丛

沈语冰 顾丞峰 主编

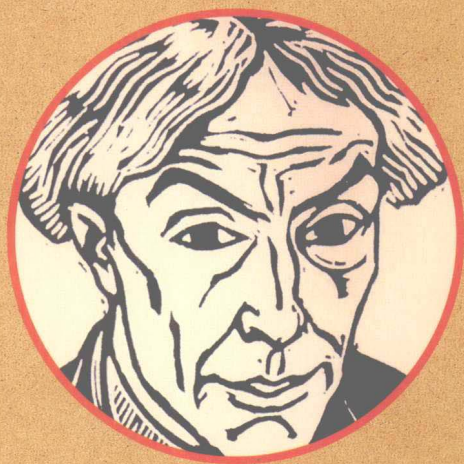
# ROGER FRY: SELECTED ESSAYS

&

[英] 罗杰·弗莱 著 沈语冰 译

# CRITICISM

## 弗莱艺术批评文选





艺术理论与批评译丛

沈语冰 顾丞峰 主编

# ROGER FRY: SELECTED ESSAYS

&

[英] 罗杰·弗莱 著 沈语冰 译

## CRITICISM 弗莱艺术批评文选



## 图书在版编目(CIP)数据

弗莱艺术批评文选/(英)弗莱著;沈语冰译. —  
南京:江苏美术出版社,2010  
(艺术理论与批评译丛/沈语冰,顾丞峰主编)  
ISBN 978-7-5344-3081-7

I. ①弗… II. ①弗… ②沈… III. ①艺术评论—文集  
IV. ①J05-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 105470 号

出 品 人 顾华明  
主 编 沈语冰  
顾丞峰  
责任编辑 顾华明  
郑 晓  
特约编辑 黄 敏  
责任校对 刁海裕  
责任监印 吴蓉蓉  
装帧设计 郑 晓

书 名 弗莱艺术批评文选  
出版发行 凤凰出版传媒集团  
江苏美术出版社(南京市中央路 165 号 邮编 210009)  
集团网址 凤凰出版传媒网 <http://www.ppm.cn>  
经 销 江苏新华发行集团有限公司  
制 版 江苏凤凰制版有限公司  
印 刷 南京大众新科技印刷有限公司  
开 本 718×1000 1/16  
印 张 20.25  
版 次 2010 年 7 月第 1 版 2010 年 7 月第 1 次印刷  
标准书号 ISBN 978-7-5344-3081-7  
定 价 46.00 元

营销部电话 025—68155666 68155670 营销部地址 南京市中央路 165 号 5 楼  
江苏美术出版社图书凡印装错误可向承印厂调换

## 目录

总序 / 1

译者导论 / 3

### 上篇 为后印象派辩护 ..... 51

1. 印象主义的哲学 / 53
2. 约书亚·雷诺兹爵士《谈话录》导论 / 64
3. 造型艺术中的表现与再现 / 75
4. 印象主义的最新阶段:致《伯灵顿杂志》编辑部的信 / 88
5. 德尼《塞尚》译序 / 93
6. 后印象派画家 / 99
7. 格拉夫顿画廊(之一) / 104
8. 后印象派画家(之二) / 108
9. 一则关于后印象派的附论 / 113
10. 后印象主义 / 118
11. 格拉夫顿画廊:一个辩护 / 131

### 中篇 艺术教育、博物馆管理、艺术设计 ..... 137

12. 国立美术馆的管理 / 139
13. 我们的国家收藏 / 141
14. 美术馆的理想 / 143

- 15. 为“奥米加”工场募集资金的信 / 147
- 16. “奥米加”工场企划书 / 150
- 17. “奥米加”工场展览会目录序言 / 153
- 18. 艺术家之为装饰家 / 155
- 19. 一种新的艺术理论 / 159
- 20. 儿童的素描 / 164
- 21. 教艺术 / 170
- 22. 一个画家关于建筑的异端邪说 / 174
- 23. 马拉美的诗 / 194
- 24. 考陶尔德艺术学院 / 203

**下篇 晚年思想 ..... 207**

- 25. 线条之为现代艺术中的表现手段 / 209
- 26. 曼沙德画廊的现代法国艺术 / 223
- 27. 毕加索 / 228
- 28. 独立画廊：凡妮莎·贝尔与奥东·弗里茨 / 233
- 29. 艺术家与心理分析 / 237
- 30. 伦勃朗：一种阐释 / 255
- 31. 绘画的双重性质 / 272
- 32. 绘画的意义之一 ——讲故事 / 287
- 33. 亨利·马蒂斯 / 296
- 34. 伦勃朗的《浴室》 / 312

## 总 序

在一般理解中,美学学科包括美术史、美术理论与美术批评三个方面。美术史的研究,幸赖诸多前贤与当代同仁的努力,已稍成规模。但美术理论与批评,特别是对外国美术理论与批评的介绍状况令人担忧,这表现在:与稳步推进并蔚为大观的外国文学、文学理论与批评及西方哲学史等领域相比,国内关于西方美术理论与批评的译介还很零碎,不成系统,更不用说有价值的研究了。我们对国外重要艺术理论家和批评家的了解,对国际重大艺术运动与思潮的介绍,特别是对西方美术理论与批评中的基本原理、方法及其问题的把握,都还显得浮泛粗糙。而国人要建设自己的当代美术理论与批评,必有赖于对西方的深入研究,因为,从学科建设上说,西人在规范性、自律性方面已先行做出表率,堪为模范;从理论资源着眼,西方美术理论与批评中所蕴含的问题意识、方法论意识,对我们来说具有重要的启发意义。

漠视或忽略西方美术理论与批评,不仅使我们失去了对西方哲学、语言学与符号学等新近理论话语进展中种种视觉来源的洞察,而且,还产生了一个直到今天仍在折磨着国内艺术界的错觉:只有西方哲学、语言学与符号学等理论话语才是深刻、原创、高级的。这种错觉直接导致了两个后果:其一,某些艺术家直接动用西方哲学、语言学和符号学的概念、术语、观念来制作作品,似乎只有这样的作品才是“前卫、深刻的”;其二,众多艺术批评家直接搬用西方哲学、语言学和符号学理论,或者直接套用文学理论与社会思想术语来从事艺术写作,似乎只有这样的写作才是“有学理、有学问的”。

然而,从格林伯格(Clement Greenberg)到伊夫·阿兰·博瓦(Yve-Alain Bois)、本



雅明·布赫洛(Benjamin Buchloh)等当代最具原创性的艺术批评家却表明,在西方,事情正好倒过来:正是视觉艺术,而且只有视觉艺术(而不是文学或社会理论),才最大限度地挑战了西方已有的哲学和美学基础,迫使哲学家和美学家们重新提出方案。国内的情形,恰好反映了艺术理论与批评学科建设的亏欠,以及本学科专业文献匮乏的严重程度。正是这种亏欠与匮乏,使得我们的美术史论或美术学研究生们还在囫囵吞枣地阅读哲学、文学理论和社会思想著作(我们的意思不是说这类著作不需要读,而是说,这类著作的阅读不能代替对艺术史、艺术理论与批评的专业文献的研读)。凡此种种,都说明了我国美术学学科缺乏自主和自律(它的学科规则似乎尚需哲学、文学或社会思想来颁布),以及我国美术学教育苍白无力的双重困境。

因此,当务之急,仍是做好基础文献的积累工作,有系统、有深度地翻译、介绍西方美术理论与批评的基本著作,梳理其历史和现状,勾勒其演变、发展的“地形图”,标出其“枢纽”或“重镇”。在此基础上,才有可能结合我国本土语境,特别是结合我国伟大的美术史论传统,进行真正的理论创新,才有可能与国外同行进行有价值的学术对话。可惜,我国对西方美术理论与批评的重要性认识不够,在学科建制、人员配备、资金投入、课题资助等方面,均无法与其他人文学科相比,甚至无法与中国古代美术史和美术理论相比。国内愿意投身本学科基础研究的人少而又少;许多人又不愿在吃力不讨好的文献翻译、整理、积累上下工夫,于是,“贵琦辞,贱文献,废阁旧籍,鬻为败纸,或才翻史略,即楮成文,凿空立义,任情失正,则亦殆矣。”(范景中语)我们认为,就学科建设来说,只有做好西方美术理论与批评相关文献的翻译、整理和积累,才能夯实学科研究的地基,坚实地推进美术学的建设;而就批评实践来说,对外国美术理论与批评的深入研究,也将有助于我们更好地诠释和书写我国当代美术运动,繁荣和提升我国美术理论与批评事业。

沈语冰 顾丞峰

2010年5月25日

## 译者导论

### 罗杰·弗莱：阐释与再阐释

关于罗杰·弗莱(Roger Fry, 1866—1934), 我们知道些什么呢? 我们知道, 英国著名艺术史家肯尼思·克拉克(Kenneth Clark)对他的最高评价“如果说趣味可以因一人而改变, 那么这个人便是罗杰·弗莱”(Kenneth Clark, introduction to *Fry's Last Lectures*, Cambridge: Cambridge University Press, 1939, p. ix. ); 我们知道, 他拈出了“后印象主义”(Post-Impressionism)一词, 以此来命名一个艺术运动, 也因此命名了一个时代; 我们知道, 他在维多利亚时期的英国引入了法国现代绘画, 使得封闭的英伦三岛跟上了欧洲现代艺术的步伐; 我们也知道, 当拉斯金(Ruskin)还在以道德术语来要求绘画, 以文学理论来批评视觉艺术, 当佩特(Pater)还在以煽情的诗性语言来描绘其主观的审美感受, 以“多情善感”或“感情用事”(sentimental)的态度来写作关于艺术的抒情美文时, 他已经着手以严格的视觉术语来分析艺术家的工作方式, 从而开始了专业美术批评家的事业; 我们还知道, 他系统地发展了始于德奥及意大利艺术史学派中的形式分析传统, 将形式分析上升到一种美学理论的高度, 奠定了现代主义艺术理论的基础, 被誉为“形式主义之父”、“现代艺术批评之父”。

关于弗莱, 我们似乎知道的如此之多。但是, 事实上, 我们知道的又是如此之少。我们不知道, “有意味的形式”(significant form)不是克莱夫·贝尔(Clive Bell)的发明, 而是罗杰·弗莱的创造(详见拙作《现代艺术批评的黄金时代: 从罗杰·弗莱到格林伯格》, 载《艺术时代》2009年第8期, 并收入殷双喜主编: 《2009年中国美术批评家年度批评文集》, 河北美术出版社, 2009年9月版); 我们不知道,



尽管“形式主义之父”这一称号，弗莱当之无愧，但他终其一生都不是一个教条化的形式主义者，同样地，尽管说他是“现代艺术批评之父”也言之成理，但弗莱自始至终不遗余力地阻止他的批评方法被学院化、教条化；我们也不知道，尽管后现代主义者经常莫名其妙地将弗莱及其布鲁姆斯伯里同道的现代主义立场等同于维护资本主义等级制的意识形态，但是，对弗莱生平的研究却越来越清晰地表明，他一生事业的基本出发点，便是对维多利亚时代的主流意识形态的批判质疑，以及对某种理想主义的、唯美主义的亚文化态度的捍卫；我们同样不知道，当后现代主义者试图简单地指责弗莱的形式主义理论和经典现代主义理论的同质性与确定性的时候，对弗莱文本的认真阅读却得出了截然相反的结论：他是一个如此开放、如此面对经验的人，以至于他一辈子都在跟简单化、教条化的倾向作斗争，事实上，在第一次世界大战以后的日子里，也就是说，在弗莱生涯的黄金年代里，他感到最迫切的，并不是继续宣扬他的形式主义、现代主义理论，而是竭力把他的形式主义、现代主义理论从学院化、教条化的倾向中拯救出来。

一句话，我们对罗杰·弗莱，乃至西方全部现代主义批评史的了解，才刚刚开始。甚至可以说，我们对整个西方现代艺术史的了解也才刚刚开始。我越来越强烈地感到，不了解艺术批评史，就不可能真正了解艺术史。我认为，批评史是艺术史的前史，只有在这部前史里，艺术史的化石才拥有了或多或少可辨认的形态。

### 一、后印象派画展与形式主义批评理论的奠基

罗杰·弗莱并不是第一个提出形式主义艺术观的人，但是，说他是形式主义批评观，乃至现代主义批评理论的奠基者，仍然是有理由的。弗莱的形式主义批评观有两个渊源——德奥及意大利艺术史中的绘画形式分析与鉴定传统，以及法国现代艺术批评观——他是第一个将这两个体系整合在一起，并提出系统的现代

主义批评理论的人。(详见拙作《罗杰·弗莱的批评理论》，《美术研究》，2008年第4期；并作为附录收入罗杰·弗莱：《塞尚及其画风的发展》，沈语冰译，广西师范大学出版社，2009年版，第213—228页。)

事实上，是法国画家兼批评家莫里斯·德尼(Maurice Denis)在1890年率先宣布“一幅画，在它是一匹战马、一个裸女，或是一则奇闻逸事之前，本质上是一个覆盖了以一定秩序汇集在一起的色彩的扁平平面。”(Maurice Denis, “Definition du neo-traditionisme,” *Art et critique*, August 1890; reprinted in *Theories, 1890—1910*, 4<sup>th</sup> ed. Paris: Rouart et Watelin, 1920, pp. 1—13.)然而，是弗莱，追随着德尼，在1910年前后的一系列论文中，以其关于抽象形式的“现实性”与“古典性”品质的大胆断言，挑战了当时的模仿性艺术和叙事性艺术的流行标准，从而发动了英语世界对“形式主义”的法典化进程。作为在1910年和1912年将法国新艺术引入伦敦的两届展览的主要组织者，弗莱成为现代主义在英国的代言人。甚至“后印象派”这一至今仍在广泛使用的术语，也是弗莱的杜撰：“哦，让我们就叫它后印象派吧；不管怎么说，它们都出自印象派之后。”(参 Desmond MacCarthy, “The Art Quake of 1910,” *The Listener*, February 1945, pp. 123—124; reprinted in *Memories*, London: MacGibbon & Kee, 1953, pp. 178—185.)

由于弗莱的名字与20世纪初后印象派的推广有着紧密的关系，人们很容易忘记，当他第一个拓荒式的现代艺术展在伦敦展出时，他已是43岁的中年人了。从19世纪90年代开始，弗莱就一直是一个前途无量的艺术史家和博物馆馆长的角色；他擅长15世纪意大利绘画，他将自己在科学方面的训练转化为一种“科学鉴定”的明显的经验主义方法。然而，收入本文选的一篇写于1894的论文《印象主义的哲学》(“The Philosophy of Impressionism”)，揭示了弗莱从一开始就急于捍卫现代艺术。弗莱在生物学方面的科学训练显然体现在他对印象主义的科学基础的集中分析中。这一点只因其结论而稍有缓和，在这个结论中，他坚持认为艺术的最终理由是美而不是科学。(Roger Fry, “The Philosophy of Impressionism”,

unpublished article originally written for the *Fortnightly Review*, 1894.)

尽管存在着为现代艺术辩护的冲动,使弗莱名声显赫的还是其在艺术鉴定方面的建树。他的第一部著作是对15世纪意大利威尼斯画家乔瓦尼·贝利尼(Giovanni Bellini)的分析,第二项主要工作则是出版约书亚·雷诺兹爵士(Sir Joshua Reynolds)的《谈话录》(*Discourses*)评注本。弗莱为此书撰写的《导论》主要关心的是其历史背景,但也预告了后来成为他最著名的现代主义商标的许多东西。弗莱在为雷诺兹的美学思想奠定一个十分清晰的社会语境的前提下,一开始就讨论“雷诺兹其人”,并用下列一些词汇描述他的“道德品质”：“完整”、“可爱的明智”、“超然”，以及“远离琐碎与狭隘”等等。这些词汇与弗莱及其布鲁姆斯伯里的同道们后来用以定义与他们自己的生活方式联系在一起“现代”态度的那些词汇一脉相承。同样，弗莱断言，雷诺兹将他的美学建立在对作为一种“人类经验表现”的“统一性”的追求上，而不是建立在单纯“模仿的机械手法”上，从而预告了其1909年的文章《一篇美学论文》(“An Essay in Esthetics”，此文通常被认为是形式主义的第一个表述)。最后，将雷诺兹的理论详细地运用于鲁本斯(Rubens)与凡·艾克(Van Eyck)画作的比较，奠定了弗莱对特定画作的形式分析的方法基础，而这一方法在他后来对现代绘画的捍卫中变得极为高明。(Roger Fry, Introduction to *The Discourses of Sir Joshua Reynolds*, London: Seeley, 1905, pp. vii-xxi.)

《一篇美学论文》提出了艺术中存在着独立于主题的“赋形的情感要素”(emotional elements of design)，从而成为形式主义信念最清晰的早期陈述。然而，1908年，在弗莱为牛津大学哲学学会所作的演讲《造型艺术中的表现与再现》(“Expression and Representation in the Graphic Arts”)中，他早已发展出了许多后来出现在《一篇美学论文》中的思想。

从回顾的角度看，人们早在《印象主义的最新阶段》(“The Last Phase of Impressionism”)中就可以看到弗莱对现代艺术的大无畏支持。这一趋势更明显地

见于他为德尼的《塞尚》(“Cézanne”)一文所写的译者导言里。在前文中,弗莱将塞尚、高更(Gauguin)之类的画家与拜占庭画家进行比较,认为拜占庭画家为罗马艺术虚弱的印象主义提供了一种强有力的新风格,这种风格植根于“对最基本元素的深思熟虑的调谐”之中。同样的观点在德尼文章的导言中也被提出,在那里,弗莱考虑了德尼认为塞尚得益于埃尔·格列柯(El Greco)的断言,并且提出:“不正是埃尔·格列柯在拜占庭的线描传统中受到的最初训练,启发了他跃入一种直接表现的艺术方法吗?”这一历史修正主义观点也适用于《造型艺术中的表现与再现》所断言的基本原理:在“原始”绘画中被认为是缺陷的东西,可以比单纯模仿性的艺术更有利于表现性的艺术。(Roger Fry, “The Last Phase of Impressionism”, *The Burlington Magazine*, March 1908, pp. 374—375; Roger Fry, Introduction to Maurice Denis, “Cézanne—I,” *The Burlington Magazine*, January 1910, pp. 207—208.)

当然,收集在本文选里的论文,最著名的当属弗莱主持的两届“后印象派”画展文献,以及为展览所作的强有力的辩护。我认为弗莱为两届后印象派画展所写的评论,是现代艺术史上,艺术批评能发挥其黄金效应的最辉煌的时刻。(参拙作《现代艺术批评的黄金时代:从罗杰·弗莱到格林伯格》;关于两届后印象派画展,以及弗莱为之辩护的一般史实,详见拙著《20世纪艺术批评》第一章“罗杰·弗莱与形式主义批评”,中国美术学院出版社,2003年版,第54—80页)。著名学者克利斯朵夫·里德(Christoph Reed)认为,这组文章虽然没有被收录在弗莱后来出版的批评文集(特别是《视觉与设计》与《变形》)中,但它们对于理解弗莱形式主义美学的起源与影响,是至为重要的。作为其思想的记录,这些论文得以在面对来自各个角落的攻击时做出迅速的反应,为形式主义发展史提供了无比珍贵的文献。除了在记录弗莱本人的思想发展方面的意义外,这些论文还拥有更为广泛的历史意义,因为它们记录了他的观念首次面对观众时的方式。(Christopher Reed, eds., *A Roger Fry Readers*, Chicago: The University of Chicago Press,

1996, p. 50.)

这组文章包括：《后印象派画家》(“The Post-Impressionists”)、《格拉夫顿画廊之一》(“The Grafton Gallery—I”)、《后印象派画家之二》(“The Post-Impressionists—II”)、《一则关于后印象派的附论》(“A Postscript on Post-Impressionism”)、《后印象主义》(“Post-Impressionism”)、《格拉夫顿画廊：一个辩护》(“The Grafton Gallery: An Apologia”)等。

《后印象派画家》一文的主旨，是要界定“后印象派”这一术语，从而揭示它与印象派之间的差别。在弗莱看来，“印象派主流沿着记录此前未曾记录过的对象侧面的轨迹行进；他们感兴趣的是对光影的嬉戏进行分析，将它们转变为丰富的鲜明色彩；对大自然中已然十分迷人的东西加以提炼。……然而，后印象派画家并不关注记录色彩或光线印象。”此其一。其二：“他们(印象派画家)对于事物现象那种消极被动的态度，妨害了他们传达事物的真正意义。印象主义鼓励一个艺术家画一棵树，如其在某一时刻、某一特定情景中显现在他面前那样将它画下来。印象主义者坚持精确地再现其印象的重要性，以至其作品经常完全无法表现一棵树；因为转移到画布上之后，它成了一堆闪闪烁烁的光线和色彩。树之‘树性’完全没有得到描绘；在诗歌里可以传达的有关树的一切情感及联想，统统被舍弃了。”(Roger Fry, *Introduction to Manet and the Post-Impressionists*, 1910, pp. 7—13.)

毫无疑问，在后印象派画家中，塞尚仍然是风向标，他的意义被认为是带领后印象派画家走出印象派那过分的自然主义，从而为走向表现开辟了道路：“当塞尚想要描绘大自然中为印象派画家所关注的那些新颖的对象时，他首先会将注意力集中于能产生原始艺术杰作的那种融贯的、建筑般效果的构图上。由于塞尚展示了从事物现象的复杂性，过渡到构图所要求的那种几何简洁性是如何可能的，他的艺术对后来的画家就产生了巨大影响。后来者们从他的艺术中发现了指南，可以帮他们走出自然主义曾经将他们带进的死胡同(*cul de sac*)。”(Ibid.)

《格拉夫顿画廊之一》是弗莱发表在《国家》(*The Nation*)杂志上,针对美术界与公众的批评而作出的著名辩护。批评中的主要观点认为,后印象派是发生在欧洲大陆的激进的反传统中最为晚近、最为暴烈的事件。而弗莱的辩护所采用的策略则是,他断言后印象派画家所反对的只是文艺复兴以来的传统,而不是自古——特别是原始绘画——以来的传统,因此,他们其实是真正的传统派——比文艺复兴所确立的传统还要传统。他说:“不难证明,在格拉夫顿画廊展出作品的这群画家,事实上是任何晚近的艺术团体中最为传统的群体。我乐意承认,他们确实反对19世纪照相式的视觉观念,甚至反对最近400年来陈腐的现实主义。事实上,他们代表了想要超越文艺复兴运动在绘画中所确立的那种过于精致的图画装置的最为晚近的,同时,我相信,也是最为成功的尝试。一言以蔽之,他们是真正的前拉斐尔派。不过,之前的尝试——例如我们自己这边的前拉斐尔派绘画运动——带有某种有意识的拟古主义,而后印象派艺术家却似乎是在对于现实情境的纯粹必然性的感知中,偶然发现了原始赋形的原理。”(Roger Fry, “The Grafton Gallery—I”, *The Nation*, 19 November 1910, pp. 331—335.)除此修辞策略外,弗莱这篇文章更重要的贡献是阐明了现代艺术的基本律令,即对个人表达的追求。弗莱指出:

自然,人们立刻就会提出如下问题:为什么艺术家要如此放纵地抛弃文艺复兴以及随后的数个世纪里已经赋予人类的所有[绘画]科学的东西?为什么他要任性地回到原始艺术,或者如人们嘲弄时所戏称的野蛮艺术中去?回答是,这既非任性也非放纵,而是出于必然,假如艺术想要从其自身的科学方式不断累积的、毫无希望的臃肿中解放出来的话,假如艺术想要重新获得表达思想情感的力量,而不想诉诸拜倒在艺术家危险技艺之下的好奇与惊叹的话。(Ibid.)

弗莱这一阐明的理论前提,就是对艺术进步说,特别是将艺术进步等同于再

现技巧的完善之观点的批判。弗莱的这一批判极其尖锐，而且我认为，迄今也尚未失去其合理性：

这里，一个根本的谬误在于，认为艺术中的进步等同于再现自然的技能中更容易衡量和确定的进步。我们所有的艺术史都染上了这个错误，理由极其简单：再现能力的进步是可记可教的，而艺术的进步却不可能作如此轻巧的处理。因此，我们会认为乔托只不过是在提香那里达到顶峰的绘画技艺的准备阶段，却忘记了每一位艺术家获得一种再现技能，就意味着他既获得了一种新的表现可能性，同时也失去了其他可能性。（*Ibid.*）

我认为这是弗莱最伟大的洞见之一，也是现代主义艺术理论最坚固的基石之一，它不仅在当时具有振聋发聩的效力，在今天也还拥有确定无疑的现实意义。接下来，弗莱重述了在《后印象派画家》中已经提出的后印象派与印象派之间的差异。概括起来讲就是：印象派绘画是纯粹感官的，亦即纯粹视觉的，而后印象派绘画则还要回应人类的理智要求。这一点既是对前文的总结，也是对前文的提升。弗莱对后印象派绘画本质的阐明无疑更清晰了。他说：

现代艺术已经来到了印象主义，在那里，它能够以前所未有的便捷与精确描绘任何可见的东西，同时也是在那里，在赋予绘画的任何一部分以精确的视觉价值的同时，它在述说被描绘的事物的任何人性意义(human import)时却陷于无能为力的境地。它并不能从物质上改变事物的视觉价值，因为整体统一于此，而且仅止于此。要赋予对大自然的描绘以回应人类激情与人类需求的能力，就要求重估现象，不是根据纯粹的视觉，而是根据人类理智预定的要求。（*Ibid.*）

《后印象派画家之二》是弗莱发表于《国家》杂志的第二篇辩护文章，与第一篇为后印象派画家作整体辩护略有不同，这篇文章重在为个别画家的特征辩护。最



著名的仍然是对塞尚的评论。他认为塞尚最伟大的地方是在印象派的色彩中见出秩序与“建筑般的规划”来。在《埃斯塔克》(L'Estaque)之类的风景画里,“难于弄清的是,人们究竟应该赞美它为那些有准备的头脑如此清晰地加以重建的、对于辉煌的海湾结构的充满想像力的把握,还是应该赞美它赋予闪亮的大气以如此明澈的、知性化了的感性力量。他观看大自然的面孔,仿佛它是从某个匪夷所思的珍贵结晶体中切下来似的,每个侧面都不同,每个又都依赖于另一个。”(Roger Fry, “The Post-Impressionists”—II, *The Nation*, 3 December 1919, pp. 402—403.)

这里,有两点值得注意,它们预告了弗莱 17 年之后的塞尚专论的基本主题:一是揭示塞尚的工作方式包含了感性观察中的知性参与;二是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。这两个主题,后来成为贯穿《塞尚及其画风的发展》的基本主题,而这两点在这篇 1910 年的文章里都已经有所预示。(弗莱对塞尚工作方式的揭示,详见拙作《塞尚的工作方式:罗杰·弗莱和他的形式主义批评》,载《批评家》杂志第一辑,四川美术出版社,2008 年 8 月,第 92—112 页;并作为译者导论,收入罗杰·弗莱《塞尚及其画风的发展》。)

该文其余的篇幅主要给了凡·高(Van Gogh)、高更、马蒂斯(Matisse)与毕加索(Picasso)。单单看看这一张名单,人们就不得不惊叹:弗莱从一开始就已经抓住了欧洲现代艺术史的全部开创性人物。请注意弗莱写这篇文章的时间:1910 年。其时,欧洲的极大部分艺术批评家(更不必说普通公众了)都还在现代艺术破晓的这一伟大的历史性时刻呼呼大睡。认真阅读此文的读者将会发现,他们的惊讶拥有毋庸置疑的理由:弗莱用了区区四千字,就概括了 19 世纪下半叶到 20 世纪最初 10 年的全部现代艺术史的核心。后世的任何一位现代艺术史家对塞尚、凡·高、高更、马蒂斯及毕加索的分析和评论,都几乎没有在弗莱这篇短文之上增加任何实质性的东西!

弗莱为《国家》杂志所写的《一则关于后印象派的附论》,回答公众与批评家对后印象派画展的批评,继续为展览辩护。在众多批评家中,一位名叫萨德勒的先

生显然更对弗莱的胃口。弗莱与萨德勒的分歧与其说针对后印象派画家，还不如说针对艺术史的评价。在萨德勒看来，乔托(Giotto)的技法是有缺陷的，亦即还没有达到文艺复兴盛期的“科学再现法”。而弗莱则认为乔托的作品“是某种东西完整而完美的表达，没有任何人在他之前或之后曾经说过这样的东西……也就是说，它们是某种精神体验的最终而又完整的表达。契马布埃(Cimabue)所欠缺的不是技法，而是再现科学。他足以说出他想要的东西，却不足以说出脑海里想着提香(Titian)与委拉斯贵支(Velasques)的萨德勒先生想要的东西。”(Roger Fry, “A Postscript on Post-Impressionism”, *The Nation*, 24 December 1910, pp. 536—540; 着重号——本书以楷体加粗表示——为原文所有。)显然，两人的分歧代表了两种艺术史观：进步的艺术史观 VS. 钟摆的艺术史观。(关于弗莱“钟摆的艺术史观”，请参阅我对弗莱艺术史观的评论，见《塞尚及其画风的发展》，第80页注2、102页注7等处。)

还有一位名唤霍利戴的先生，他批评塞尚的画《浴者》(*Bathers*)背离了自然。弗莱对此的驳击极为高明，充分显示了他那种约翰逊博士(Dr. Johnson)式的英伦知识分子的自重和孤傲，也淋漓尽致地展示了剑桥学派严谨与丝丝入扣的辩论风格。弗莱的基本观点是，艺术是一套约定俗成的符号，它之所以是艺术恰恰因为它背离了自然，否则，与自然一般无二，还需要艺术做什么呢？此亦为中国画理论所固有，谚曰“江山如画”，而从来不说“画如江山”。弗莱说：

从这种角度看，塞尚的《浴者》完全被他说中了，不过不幸的是，霍利戴先生说得太过了。他所说的一切几乎都适用于拉斐尔(Raphael)的《圣母子》(*the Virgin and Child*)素描。要是霍利戴先生想要维持其立场的一贯性，他必得说，谁看见过一个女人的头部那鹅蛋脸上会有两到三道轮廓线，谁看见过头发底下会露出头盖骨的线条，谁看见过她的脸颊上会有许多平行的黑影线？霍利戴先生必定会提出这样那样的批评。他忘记了，艺术利用自然的