

艺术与观念

Cézanne: A Study of His Development

[英] 罗杰·弗莱 著  
沈语冰 译

# 塞尚

及其画风的发展



GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS

广西师范大学出版社



艺术与观念



Cézanne: A Study of His Development

# 塞尚

及其画风的发展

[英] 罗杰·弗莱 著  
沈语冰 译

广西师范大学出版社  
· 桂林 ·

**Cézanne: A Study of His Development**

© Roger Fry

Simplified Chinese Edition Copyright

© 2009 Guangxi Normal University Press

All Rights Reserved

**图书在版编目(CIP)数据**

塞尚及其画风的发展/(英)弗莱著;沈语冰译. —桂林:

广西师范大学出版社, 2009. 5

ISBN 978-7-5633-8371-9

I. 塞… II. ①弗…②沈… III. 塞尚, P. (1839~1906)—  
绘画—艺术评论 IV. J205. 1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 048399 号

广西师范大学出版社出版发行

(桂林市中华路 22 号 邮政编码:541001  
网址:www. bbtpress. com)

出版人:何林夏

全国新华书店经销

发行热线:010-64284815

山东新华印刷厂临沂厂印刷

(山东省临沂市高新技术产业开发区新华路东段 邮政编码:276017)

开本:787mm×1 092mm 1/16

印张:19. 25 字数:200 千字 插图:46 幅

2009 年 5 月第 1 版 2009 年 5 月第 1 次印刷

印数:0 001~6 000 定价:42. 00 元

如发现印装质量问题,影响阅读,请与印刷厂联系调换。

电话:(0539)2925659

## 译者导论

# 塞尚的工作方式

## 罗杰·弗莱和他的形式主义批评

作为一位艺术理论家，弗莱的开放性不在其理论，而在其批评实践中，表现得最为引人注目。（Christopher Green, *Art Made Modern: Roger Fry's Vision of Art*, London: Courtauld Institute of Art, 1999, p.29.）

许多学者同意弗莱在考虑个别艺术家的作品，而不是在从事理论思索时是最佳的，正因为如此，许多人认为《塞尚》是弗莱最伟大的作品。（Beverly H. Twitchell, *Cézanne and Formalism in Bloomsbury*, Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1987, p.117.）

先前没有哪部作品像罗杰·弗莱的《塞尚》一样以其敏锐、充满同情的评论和分析深深地印在我的脑海里。（Erle Loran, *Cézanne's Composition*, 3rd ed. Berkeley: University of California Press, 1963, p.1.）

多年以来，弗莱一直在考虑要撰写一部论塞尚的专著。怀揣着这样一个极其个人的、重要的计划来研究这位他仰慕已久的艺术家，弗莱想必等待这样的机会已经很久了。1926年，法国《爱艺》（*l'Amour de l'Art*）杂志委托弗莱就佩莱伦（Pellerin）收藏的塞尚作品写一篇专论。这看起来不太像一个他等待已久的机会，因为个人收藏目录很少可以作为一位艺术家的权威性研究资料，而且，为了一期杂志准备论文不可避免地存在文章篇幅和插图数目方面的限制。然而，事实正是如此，而上述局限反倒使弗莱受益：它那异乎寻常的浓缩简洁证明了作者早已成竹在胸。像佩莱伦那种幅度的收藏当然世所罕见，尤其是他拥有塞尚的大量早期作品；这在一定程度上决定了弗莱的塞尚评论带有风格发展研究的性质。（参见Beverly H. Twitchell, *Cézanne and Formalism in Bloomsbury*, p.116.）弗莱在本书《前言》中开宗明义地指出：“尽管这里所举的例子多从佩莱伦先生的收藏中选取，但与此书所论的普遍性意义并不构成冲突。”（Roger Fry, “Preface”, *Cézanne: A Study of His Development*, London: Hogarth Press, 1927.）

有心的读者应该可以看出，本书开篇三句，甚至第一句就奠定了全书的基调：弗莱不是以一位艺术史家和艺术批评家的口吻，而是以一位艺术家、一位画家的身份来发言的。弗莱于1906年第一次见到塞尚的画，这是他一生中最重要的启示之一，这一启示如此强烈，竟使他脱离了欧洲最有前途的美术鉴定家和博物馆馆长的轨道，去从事一份冒险的工作：为现代主义辩护，扭转公众对现代艺术的偏见和漠视。同年，弗莱撰写了《印象派的最后阶段》（*The Last Phase of Impressionism*）；1909年撰写《一篇美学论文》（*An Essay in Aesthetics*），这标志着弗莱美学思想的初步形成；1910年翻译德尼（Maurice Denis）的论文《塞尚》（*Cézanne*）并为之作序——这是弗莱在形成其艺术批评理论过程中的重要三部曲。美国学者维切尔认为：“塞尚对弗莱批评理论的影响是双重的：在后印象派画展期间（1910—1912），塞尚塑造了弗莱的

美学，从此以后，塞尚的作品将成为弗莱本人作品的模范。这种影响是如此巨大，以至于塞尚成了弗莱成熟期绘画的唯一准则。”（Beverly H. Twitchell, *Cézanne and Formalism in Bloomsbury*, p.106.）

一般认为，弗莱本人的绘画，成就平平，但这里重要的不是弗莱自己画得怎样，而是他作为一位画家，对他作为一位艺术史家和艺术批评家产生了什么样的影响。从这个角度讲，弗莱本人是一位画家这一点就变得非常重要。正如弗莱的后继者之一布伦（J. B. Bullen）所说：弗莱的批评文章“是试验与探索性的，不是理论的阐述，而是观点。它们的统一性出自弗莱对艺术是怎样创造的，一件雕塑或一幅画是怎样构成的诸如此类问题的好奇心。他精通若干文化的艺术史，但他思想的活力始终来自他对创作过程细微而深入的理解。”（弗莱：《原编者序》，《视觉与设计》，易英译，江苏教育出版社，2005年，第13页。）

从一开始，我就怀疑弗莱对塞尚早年心理成长和情感教育的刻画，带有夫子自道的况味，否则，怎么可能读来如此令人心有戚戚、感同身受？我的这一直觉得到了其他学者的支持。维切尔在其著作中说：“透过弗莱的文本，人们看到了一个英雄般的、几乎存在主义式的形象，尽管弗莱专注于对早年塞尚的大量心理刻画。他用来描写或分析其作品及其形式、色彩和构图的措辞，常常同样可以用来形容塞尚的态度。对塞尚独特的心理状态和情感的描写，呈现了他对画家的强烈同情，并暗示了他甚至已经发现他们之间的相似处境。塞尚对臣服于沙龙的屈辱与失望，他在其作品面对误解和敌意时所感到的艰辛、自重与孤独，都能在弗莱自己的生活中找到对应。弗莱似乎已经意识到他作为形式主义批评使者的立场，与他面前的塞尚作品之间的平行。”（Beverly H. Twitchell, *Cézanne and Formalism in Bloomsbury*, p.118.）

为了解这一点，我们只需稍稍提一下弗莱传记中的几个事实：作为出

身于七代教友派信徒 (Quakers) 之家的儿子, 弗莱违背父愿, 选择了艺术作为终生职业; 作为欧洲最杰出的美术鉴定家, 他却在美国纽约大都会博物馆与大英博物馆之间面临两难选择, 结果却一无所获; 作为英国当时最著名的艺术批评家, 他举办了两届后印象派画展, 却成为名流和公众责难的火山中心; 作为剑桥最年轻有为的学者之一, 他却迟迟得不到期待已久的史莱德讲座教授 (Slade Professorship) 的职位 (直到他晚年才如愿以偿)。(关于弗莱的生平, 参见 Virginia Woolf, *Roger Fry: A Biography*, London: Hogarth Press, [1940] with an introduction by Frances Spalding, London, 1991; 以及 Frances Spalding, *Roger Fry: Art and Life*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1980.)

从这些方面看, 弗莱的这一塞尚专论, 正是他等待了大半辈子的机会。一位科学家的剑桥学习生涯, 一位画家的技法训练, 一位鉴定家的敏锐眼光, 一位美术史家的知识积累, 一位艺术批评家的洞察力, 最后, 一位塞尚艺术的狂热爱好者和学习者, 一切的一切, 都风云际会, 水到渠成 (关于弗莱生平及其批评理论的简要介绍, 详见本书附录《罗杰·弗莱的批评理论》)。《塞尚及其画风的发展》乃是弗莱一生事业的最高峰, 是他留给世人的一份总结, 一份遗嘱。尽管此后他还有著作出版, 但它们无论在达到的高度, 还是对后世的影响力, 均无法跟眼前这本书相比。虽说《塞尚》只是一本小册子 (我的译文不足6万字), 它却为塞尚研究树立起了一座难于逾越的丰碑。从风格上看, 我们也可以识别它与塞尚绘画的同质性, 也就是说, 它是一个结晶体, 各个层面都晶莹剔透, 熠熠发光。论者可以从不同的角度进入之: 或从他对塞尚绘画的风格分期研究着手, 或从他对塞尚绘画的介质 (油画/水彩) 探索入门; 或以其对塞尚艺术世界的宏观结构 (拜占庭对抗巴洛克、古典压抑浪漫) 的剖分登堂, 或以其对塞尚个别作品具体而微的分析入室; 或从他最富特质的形式分析法择路, 以趋近其主要批评手法, 或取道

他对塞尚生平、性情气质及其心理的分析，以探求其超形式的方法，如此等等，不一而足。所有这些角度无疑都是可能的，事实上，这些可能性恰恰构成了弗莱之后塞尚研究的主要趋势（详见本书附录《弗莱之后的塞尚研究管窥》）。

然而，我却试图从一个与上述各种角度不同的路径，来趋近弗莱之塞尚研究的本质，我希望能够在塞尚的绘画与弗莱的批评中，发现其平行：看一看弗莱如何以其最基本的概念框架，抓住塞尚绘画的要害，然后以其静观沉思的极为深刻的体验功夫，以不断充实的感性材料持续地修正和调整那些框架，直到最后实现（或完成）对塞尚工作方式的揭示。

## 1. 知性 (Intellect)

本书中，弗莱至少在四个不同的语境中论及知性在塞尚绘画中的核心地位。在其中一处，他强调了知性的“杠杆”作用：

他们（按：指印象派画家）寻求在画布上编织他们的眼睛已经学会从大自然中感知到的色彩连续织体。但是这种目标完全不能满足像塞尚这样的艺术家。他的知性注定要寻求分节（articulations）。为了处理自然的连续性，它必须被看作不连续的；没有组织，没有分节，知性就没有杠杆。只有到了塞尚这儿，知性——或者，更确切地说，他的感性反应中的知性成分——才提出其充分的权利主张。（Roger Fry, *Cézanne: A Study of His Development*, p.40.）



在另一处涉及塞尚对物象轮廓线的独特处理的非常著名的语境中，弗莱指出：

对纯粹的印象派画家来说，轮廓线的问题并不十分紧迫。他们感兴趣的是视觉织体的连续性，轮廓线对他们而言并无特殊意义；它多多少少——经常是笼统地——被定义为色调暗示的概括。但是对塞尚而言，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。他实际上是用画笔，一般以蓝灰色，勾勒轮廓线。这一线条的曲率自然与其平行的影线形成鲜明对比，并且吸引了太多的目光。然后，他不断以重复的影线回到它上面，渐渐使轮廓圆浑起来，直到变得非常厚实。这道轮廓线因此不断地失而复得。他想要解决轮廓的坚实性与看上去的后缩之间的矛盾，那种顽固和急切，实在令人动容。（Roger Fry, *Cézanne: A Study of His Development*, p.50.）

最为著名的，莫过于弗莱对塞尚的名言“大自然的形状总是呈现为球体、圆锥体和圆柱体的效果”所作的本质伟大的诠释：

塞尚是否把这一点视为发现了客观真理，或某种类似自然规律的东西，人们或许还会有疑问。对我们来说，它真实的意思在任何情况下都不过如此：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（按：指球体、圆锥体和圆柱体）乃是一种方便的知性脚手架，实际的形状正是借助于它们才得以相关并得到指涉。至少，值得注意的是，他对大自然形状的诠释几乎意味着，他总是立刻以极

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。（Roger Fry, *Cézanne: A Study of His Development*, pp.52-53.）

在最后一处提到知性的上下文中，弗莱再一次重申了其核心论点，而且对“知性”这一术语干脆做了一个长篇注释：

这个语境中的“知性”（intellect）一词也许需要某些解释，因为它经常在讨论艺术时引起误解。这里被称为知性的东西，当然不是指一种纯粹的逻辑推理能力。对形式关系的把握有赖于艺术家的特殊感性能力（sensibility）。对那些没有能力理解形式关系意义的人来说，谈论这幅肖像画的结构完美平衡是毫无意义的。但是一位艺术家对形式的感知似乎拥有两种几乎完全不同的功能，视乎它被适用于一种构图中的所有个别形状的相互关系，还是被适用于形式的具体质地，其微小的变化，以及表面的嬉戏而定。在比较这两种功能时，人们习惯上使用“知性的”一词来称呼前者，因为它要求一种类似纯粹知性的能力，也因为表现出这种高度能力的艺术家们通常也会在其他方面显示其知性力量。（Roger Fry, *Cézanne: A Study of His Development*, pp.70-71.）

由此看出，弗莱所提出的知性概念，在他对塞尚工作方式的分析中，占据着何等重要的位置。塞尚研究中，一个核心的问题是，如何理解塞尚的名言“大自然的形状总是呈现为球体、圆锥体和圆柱体的效果”？关于塞尚这一名言之确切意思，后世诠释甚夥，特别是由于它后来成了以毕加索、布拉

克为代表的立体派的理论信条，更增添了阐释问题上的复杂性和莫衷一是的混乱局面。个人认为，弗莱在此提供的解释，即将球体、圆锥体和圆柱体理解为一些用来归序混沌无序现象的知性脚手架，是最可信的一种解释。

将弗莱在这里所揭示的塞尚工作方式与后来贡布里希关于图画再现的一般理论，亦即“图式与修正”的理论，对照起来读，将是饶有兴味的。当然，我并不是想暗示贡布里希的理论早已见于弗莱，而是想要表明：任何创造性的贡献（包括理论贡献）都不可能脱离传统。贡氏的理论创造隶属于德奥伟大的艺术史传统（弗莱也是这个传统的学生），而这个传统又与康德伟大的知识论传统密不可分。关于贡布里希的图画再现理论，范景中先生作过一个简明扼要的疏理。由于它的重要性，兹不避冗长，援引于此：

贡布里希是传统的艺术模仿理论的最有力量的批评者。在他看来，所谓模仿自然实质上不过是按等效关系把客体整理为艺术手段（模式、语汇、图式等）所能容纳的表现形式。早在1950年，他在《艺术的故事》中就提出一个大胆的假设：艺术家绝不可能（抛开一切图式、语汇、传统）画其所见。在紧接着发表的一篇脍炙人口的论文《木马沉思录》中他又进一步阐发道：“外出再现可见世界的艺术家不单单面对着他试图模仿的中性形式的庞杂事物。我们描绘是有结构的宇宙，它的有力的主要线条仍然由于生物和心理上的需要而弯曲成形，不管它们被文化影响遮盖得多么厉害。”所谓“有结构的宇宙”，按照康德的惊世骇俗的说法，就是我们把规则强加给自然界的宇宙。因为我们不是消极的观看者，坐待自然界把它的规则强加给我们。贡布里希强调说，观看从来不是被动的，它不是对一个迎面而来的事物的简单记录，它是像探照灯一样在搜索、选择。我们头脑中有一种固有图式，我们正是靠图式来整理自然，让自然就范。（见贡布

里希：《艺术与错觉：图画再现的心理学研究》，林夕、李本正、范景中译，湖南科学技术出版社，2000年，第357页。）

读者宜留意弗莱揭塞尚的工作方式，总的来说，与贡布里希关于图画再现的“图式与修正”原理相通，但是也有重要区别。弗莱指出：

我们也许可以用这样一种方式来描述此画的创作过程：呈现在艺术家视觉中的实际对象首先被剥夺了那些我们通常借以把握其具体存在的独特特征——它们被还原为纯粹的空间和体积元素。在这个被简化（abstract）的世界里，这些元素得到了艺术家感性反应中的知性成分（sensual intelligence）的完美重组，并获得了逻辑一致性。这些经过简化的东西又被带回到真实事物的具体世界，但不是通过归还它们的个别特性，而是通过一种持续变化和调整的肌理来表达它们。它们保持着删拨大要（abstract）的可理解性，保持着对人类心智的适宜性，同时又能重获真实事物的那种现实性，而这种现实性在一切简化过程中都是缺席的。（Roger Fry, *Cézanne: A Study of His Development*, pp.58-59.）

弗莱与贡氏的区别显而易见：贡氏意在揭示图画再现的一般规律，亦即说明画家如何先是通过简化了的图式，然后再通过一个复杂得多的修正过程，将原初的简化图式逐渐丰富，直到达到与现实的匹配。换言之，其重点在于再现。这当然是一般再现性绘画的主要目的。但是，与此形成鲜明对比的是，弗莱揭示的是塞尚独特的工作方式，而非图画再现的一般规律，因此弗莱的重点就不是说明塞尚如何去“匹配”自然，而在于揭示他如何在对对象进行简化（提炼，或删拨大要）的基础上，致力于“通过一种持续变化和

调整的肌理来表达它们”。这里，匹配已为“持续变化与调整”所替代，再现已为“表达”所替代。而且，与贡氏强调图画再现的“匹配效果”不同，弗莱特别突出了塞尚绘画中肌理以及表达手段本身的重要性。

## 2. 修正 (Modification) 与调整 (Modulate)

在知性框架下，塞尚是如何进一步展开其工作的？弗莱提出塞尚成熟期的修正法，以及晚年的调整法。关于前者，弗莱指出：

在画静物画之前，他不会在那儿摆放转瞬即逝的鲜花之类，而是摆放一些洋葱、苹果，或是别的什么生命力顽强而持久的水果，这样他才能对它们色彩的整体感从事探索性的分析，直到它们渐渐衰萎。但是在穿越这一分析的迷宫时，他总是像握着阿里阿德涅的线团 (Ariadne's thread) 一样牢牢记住这样一个信念，即色彩的变化总是与平面的运动相呼应。他总是在所有不同的修正 (modifications) 中来努力追踪这一呼应，这些修正是固有色的变化引入被观察到的结果之中的。(Roger Fry, *Cézanne: A Study of His Development*, p.39.)

修正 (modifications)，或曰修饰，原指绘画过程中，画家对画面的修修补补，是一个无关大局的技法术语，但是在塞尚那里，它却不是一个单纯的技法术语，而是其绘画观的重要组成部分，因为，修正已不再是画家主观意愿的分布，而是物象的固有色在景深中出现的自然变化所引发的必然过程，画家必须追踪这一变化。在这个意义上，修正成了某种客观要求。

晚年以后，塞尚更将其成熟期的修正法发展为调整法，对此，以塞尚的名画《通往黑色城堡的路》（*La route du Château Noir*）为例，弗莱指出：

这里，诸形状的“结晶化”完全而彻底。诸平面相互交织，彼此渗透，共同建立起一个画面，其复杂性却没有危及生动流畅的相互关系。塞尚的造型性观念与造型连续性观念不仅在此达到了顶峰，而且，他还以完美的自由控制着这一观念。如果我们将它跟刚刚成熟的作品相比较——例如与1877年的作品相比较——就会看到塞尚在这个方向上已经走了多远，在“母题”面前他感到多么轻松，又是多么迅捷地掌握并控制着它。现在，他已能极大地信任自己感受力的习惯倾向，以及他所习得的知识。不仅形状被还原成那些我们熟悉的基本要素，而且色彩也变得越来越系统化。他在被选中的色彩之键上转调（*modulates*），就像音乐家一样自由。他不再像过去那样从大自然中接受精确的指示，而是接受其变化（*modulations*）的暗示，然后根据他感知范围的延伸，再将它们描绘下来。必须指出的是，这只是程度上的差别；我们在这里所看到的，只是他较早的方法更自由更大胆地运用罢了。这意味着，他现在能够以灵活的技术，丰富的过渡变化来调整画面，从而通过对实际视觉更为概括化的诠释来赋予画面活生生的现实之感。塞尚本人喜欢使用这个词，喜欢用“调整”（*modulate*），而不是“立体造型”（*model*）。（*Roger Fry, Cézanne: A Study of His Development, pp.75-76.*）

正如弗莱所补充的那样，晚年的调整与成熟期的修正，只是程度上的差别，而不是根本上的变化：也就是强调塞尚的绘画不是对自然的单纯模仿（*model*），而是对其进行调整（*modulate*）。然而，这种调整又有别于完全

不顾现实的抽象构成、抽象表现，也有别于所谓的“具象表现”。因为，它必须以接受自然变化（modulations）的暗示为前提。因此，塞尚的要害始终在于“表达”，而非“表现”——不管是抽象表现还是具象表现。塞尚的伟大发现在于：他自始至终都没有脱离自然变化的种种暗示，但又不必屈服于自然的威力之下。相反，一旦接受了自然变化的暗示，他就可以像音乐家一样自由地转调（modulate）。

### 3. 感性（Sensibility）

通过圆柱体、球体和圆锥体这些知性框架，塞尚立刻就把握了物象的大体，然后是一个持续的修正和调整的过程。在这一过程中起主导作用的已不再是知性，而是塞尚身上一种更为强大的力量：感性（或感受力）。

在分析塞尚的另一幅风景画代表作《马尼岛附近的屋子》（*Maisons au bord de la Marne*）时，弗莱指出：

塞尚处理“母题”的大胆简略，直截了当，使我们感到吃惊，它取得了如此彻底而出人意料的成功……没有什么比此画更远离巴罗克的构图原则了，甚至一位原始画家也很难接受这样一种简朴的安排。然而，此画的简朴中却没有任何天真或“简单”的东西。这一建筑般构图方案的埃及式对称在任何一处都得到无数细微运动的修正。没有单调，也没有重复。通过对河岸的处理，塞尚显示了他捕捉和诠释那种细微修正的感受力的超常力量。这条河岸似乎对形式设计毫无用处，但是通过色调和色彩的玄奥变化的逻辑延伸，他就能将它设置为造型结构中一种坚实而有效的因素。甚至对称也不像初看之下那么

精确——平衡总是不断遭到威胁和矫正——这是一种动态而非静态的平衡。在对这些巨大而简练的体块的刻画中没有什么任意或刻意的东西，更没有强化某种图解性观念的暗示——艺术家的感性掌控一切。简洁性并非事先构思，而是诠释自然的无限性过程的最后术语。色彩同样充满了表现性，折射出难于言喻的变化，曲尽玄微，莫可究诘。

( Roger Fry, *Cézanne: A Study of His Development*, pp.61-62. )

通过对艺术家这种感受力的强调，弗莱揭示了塞尚绘画力量的另一个来源。除了塞尚那无与伦比的色彩天赋（详下），塞尚身上的感性力量还表现在他对绘画肌理和质地的超人觉悟中：

这个物质质地的的问题当然在很大程度上取决于艺术家的“笔迹”（handwriting），取决于其笔触所划出的习惯性曲线。正如我们已经看到的，在其较早的作品里，塞尚因受到巴洛克画家的影响，经常画出一些近乎炫耀的强烈曲线，但人们不得不承认，他从来没有达到过他们那种“优雅的放纵”。人们也许会怀疑，那是由于他完全任意的野心的表达，而不是他对形式的根本敏感性的表现。在毕沙罗的影响下，他有所收敛……他已经完全放弃了大笔直扫的做法，而是通过不间断的深思熟虑的小笔触来建立起他的体块。这些小笔触严格平行，几乎完全是直线条，并从右向左逐步倾斜上升。这些方向的笔触与对象的轮廓并无关系。这与巴洛克画法正好相反。（ Roger Fry, *Cézanne: A Study of His Development*, pp.44-45. ）

20世纪西方观众对handwriting，亦即对笔迹（或书写、书法）作为一种



具有独立审美价值的元素的欣赏，是弗莱通过一生的努力，不遗余力地向公众宣讲的结果。我们知道，在浪漫派绘画，尤其是印象派绘画之前，大多数画家都要刻意将笔迹掩盖起来，将画面修饰得光鲜明净的“已完成”样子，因此，个别大师之作，例如伦勃朗的作品，由于用暴露的笔触大胆地探索物质材料的表现潜能，常常不被看好。浪漫派画家（如德拉克洛瓦），特别是印象派画家强调了笔迹的重要性，而这一点却在一般公众中得到了“未完成”、“粗制滥造”的恶名。弗莱以其超人的见识以及对艺术的超常敏感，纠正了观众的目光。弗莱认为绘画的质地或肌理是技术的产物和笔触的效果，而不是对对象进行描绘的产物。所有的视觉要素都为形式服务：色彩，跟肌理、线条，甚至笔法一样，都对形式的造型性有所贡献。（参见B. H. Twitchell, *Cézanne and Formalism in Bloomsbury*, p.125.）

顺便指出，弗莱对笔迹（handwriting，或书写、书法）的强调，可能还得感谢中国艺术，特别是中国书法。在谈到艺术欣赏与创作中的“感受力”时，弗莱一再诉诸中国书法之微妙作为这种感受力的证据。在这个方面，生活在世界上最伟大的书法传统中的中国观众，对笔迹的欣赏，倒是比欧洲人有着天生的有利条件，因此我们非常容易接受欧洲现代派绘画，有时甚于其传统绘画。而在其传统绘画中，我们也倾向于更欣赏他们的手稿、速写、素描或习作，有时甚于他们的油画或完成之作。所以，我怀疑，像徐悲鸿那样具有极高中国画修养的人，之所以会厌恶塞尚的画，并非因为他本来就真的看不懂他的画，而是因为学院主义意识形态蒙住了他的眼睛。相反，弗莱倒成了极少数最接近于真正懂得中国艺术的西方人之一。试看弗莱在另一个语境里是如何从直尺线与徒手线的区分，来开始他对感性（或感受力）的论述的：

首先，我们所说的感性是什么意思？它对我们有何意义？我们可以做一个最简单的试验，就是在一道借助直尺画出的直线，与一