

视觉与设计

Vision and Design

〔英〕罗杰·弗莱 著 易英 译



江苏教育出版社
JIANGSU EDUCATION PUBLISHING HOUSE

视觉与设计

Vision and Design

[英] 罗杰·弗莱 著
易英 译

图书在版编目(CIP)数据

视觉与设计 / (英)弗莱著;易英译.

南京:江苏教育出版社,2005.4

(西方艺术史丛书)

ISBN 7-5343-6185-0

I. 视...

II. ①弗...②易...

III. ①艺术史—研究②艺术理论—研究

IV. J0

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 004583 号

出版者 **江苏教育出版社**

社 址 南京市马家街 31 号 邮编 210009

网 址 <http://www.1088.com.cn>

出版人 张胜勇

书 名 视觉与设计

作 者 [英]罗杰·弗莱

译 者 易英

责任编辑 陈芑

集团地址 凤凰出版传媒集团有限公司
(南京市中央路 165 号 210009)

集团网址 凤凰出版传媒网 <http://www.ppm.cn>

经 销 全国新华书店

印 刷 河北科技师范学院印刷厂

开 本 787×1092 毫米 1/16

印 张 14.25 插页 18

字 数 184 000

版 次 2005 年 4 月第 1 版

印 次 2005 年 4 月第 1 次印刷

印 数 0001---5000

定 价 24.80 元

发行热线 010—88876731

编辑热线 010—88876730

苏教版图书若有印装错误可向承印厂调换

献 词

献给

我的姐姐玛杰丽

没有她耐心而不懈的督促

这本书永远不会诞生

前言

这是一本包括我二十多年来有关艺术论文的选集。有些文章以前从未在英国发表过，我也增添了一些新的材料，并对通篇作了细微的改动。在搜寻失散和被遗忘的出版物的辛勤工作中，在精选、校订和整理工作中，我都将深深地感谢 R. 塔特洛克^①先生热情而耐心的劳动。

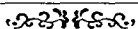
^① 罗伯特·塔特洛克(Robert Tatlock)是《柏灵顿杂志》的编辑。

原编者序

当我们面对一幅画时,我们看到的是什么?我们是否能用同样的眼光来观看画上的物体或现实生活中的真实物体?一件没有感情的静物怎么会比一幅战争画中所有激烈的行为更使我们激动?一件完全不知其文化背景的艺术品怎么会引起我们的反应?当罗杰·弗莱这样提出问题时,并不是在编造学院式的玄学。在他一生中,他认为自己首先是一个画家,然后才是一名批评家,因此,每当他拿起画笔时,就和以前的历代画家一样,面对着艺术与生活之间严肃而扑朔迷离的关系。

事实上,弗莱是一位对“视觉与设计”作了大量解释的画家。编在集子中的论文写于1900年至1920年,基本上包括了弗莱批评生涯前半生的著述,所有的文章与艺术实践都有关系。其中有丰富的理论思想和大量的论战性、讨论性的文章,对弗莱而言最重要的问题是怎样看待雕塑和绘画。他熟练地运用抽象概念与历史材料,但他的出发点总是直观的领域。在本书的很多文章中,基本的假设是一件艺术品主要是由线条、块面和色彩构成的,必须以此为基点来判断艺术品。艺术心理学和视觉生理学同样引起他的重视。他不可避免地要被美术史的问题所吸引,但书中认为美术史中最有价值的是他同时代人的作品与成就。外国的艺术形式也使他感兴趣,但他是有选择的,不是采用无目的的折衷办法,他所选择的外来形式在他看来是与现代精神的视觉敏感性相关联的。

严格说来,《论美感》出自《视觉与设计》所包括时期的中期,这是弗莱最重要的理论总结。虽然在论据的逻辑上有不足之处,但在试图使视觉经验的直觉和有力量感情合于理性上,弗莱清楚地阐述了为什么他认为形式在艺术中具有最重要的意义。弗



莱认为,为了欣赏一幅画,必须从精神上清除各种杂念。如果为了获得对这幅画审美价值的正确判断,所有感情上和文学上的多愁善感的杂乱联想都必须摒弃;所有可能由图像给精神带来的迷惑,所有关于一幅画是否为与自然相似的谈论,都必须忘却。早在1877年,瓦尔特·佩特(Walter Pater)在一篇论乔尔乔内的艺术风格的文章中已经注意到了这个事实:绘画在成为艺术之前,是插图或自然现象的说明者。他写道:“绘画的基本特征首先必须是感官的愉悦,这种愉悦如同威尼斯的彩色玻璃片那样直接地诉诸感觉”,而且在其根本的方面,“对我们而言一幅画并不比阳光和阴影在墙面或地板上留下瞬间偶然效果有更明确的意义”。^①当弗莱接受这种观点并运用到所有的艺术——古代与现代,熟悉与不熟悉——中去时,他的批评表明他既是19世纪末叶另一个根本的转折点,又是一个孤立的形式主义者。实际上,弗莱在进行一场个人的战争。他竭力反对一种陈腐的批评传统,这种批评方式依照某些抽象的“美”的观念或它们在观众中引起的感情反应程度来解释作品。他在《艺术与科学》中讥讽地评论道:“不预先知道有关喀利古拉或苏格兰玛丽女王的知识,我们今天就可能在大量被称为艺术品的东西面前迷失方向。”但是,弗莱的形式主义无疑在他的审美趣味上强加了一些限制。他从不过多关心19世纪“粗糙、不安、笨拙”的艺术,而且他总是不信任巴洛克的歌剧式动作。他的批评活动是将某个艺术经验的重要范畴纳入极端明确的中心点。他径直进入佛罗伦萨艺术的核心及其立体造型的先天条件,他为塞尚和后印象主义作了有说服力的辩护;同时,他是南美雕塑和黑人艺术的辩护士,这两种艺术使那些感情用事的评论归于沉默。

弗莱最重要的美学观点是艺术与自然的区别,他认为艺术品与自然效果之间的相似只是表面的。实际上它们是以完全不同的秩序经验体现了人类精神。自然提供给精神的是一堆不附带目的的无特色的刺激,反之,艺术是有组织的、有结构和有目的

① Donald L. Hill 编:《乔尔乔内的风格》,见《文艺复兴》,p. 104,加利福尼亚,1980。

的。当然,弗莱以克制与理智的方式重审了惠斯勒写于1885年的词句华丽的《十点之课》中的一个主要论点。“对画家来说,他只接受自然的本来面目,”惠斯勒说,“而对于坐在钢琴旁的演奏家来说……自然是绝对的公正。”弗莱的第一个艺术导师弗兰西斯·贝特强调艺术独立于道德观念^①,乔治·桑塔亚纳和登曼·沃尔多·罗斯(弗莱和他相识)试图系统阐述在艺术作品自身的范围内探索美学意义的理论。而且,伯纳德·贝伦森关于佛罗伦萨的评述,特别是对乔托的研究,促使弗莱去分析艺术的形式特性。根据贝伦森的理论,早期佛罗伦萨艺术家在他们的绘画中创造了一种超级现实主义。贝伦森说,乔托表达了“一种比客观事物本身更敏锐的现实与生动的感觉”^②。这是插图画家式的技巧和斯拉夫式的模仿自然所达不到的,而是依靠仔细选择有力的形式关系。他说:“伟大的佛罗伦萨大师把他们的注意力集中于形式,并且以形式为惟一目的,因此我们最后被迫相信,至少在他们的绘画中形式是审美快感的主要源泉。”^③

弗莱试图将贝伦森的理论扩充到更大的范围来说明审美经验,使形式观念成为现代和古代艺术评论的基础,同时也试图对艺术中形式的吸引力做出心理学的解释。现在看来,弗莱所提出的“本能生活”与“想像生活”之间在精神上的尖锐对立过于生硬和似是而非(像当时I. A. 理查兹的批评一样)^④,但如果我们理解弗莱为什么认为艺术类型有高低不同的等级的话,就肯定能领会他的这种区分。对弗莱来说,“本能生活”是实际的生活,是行动、生存和奋斗,它专注于正确或错误的思想,与我们性格的伦理部分联系密切。与此相反,“想像生活”是观照的、有目的的,摆脱了每日生活的压力,远离道德问题的烦扰。精神在这两方面各自有理解外部世界的方式。本能生活依靠一种受观念控制的、实利的、分析的观点。但是,想像生活则依照一个美学价值的系统而

① 参见《绘画的自然主义风格》,第二版,p. 92,1877。

② 《文艺复兴时期的佛罗伦萨画家》,见《文艺复兴时期的佛罗伦萨画家》新版,p. 41,1952。

③ 同上书,p. 42。

④ 参见弗莱:《文学批评原则》,1924。

运转,它与物质世界直觉的、创造性的与综合的观点密不可分。我们精神生活的这两方面都有其独特的表现方式。本能生活通过行为与活动而发展,至于艺术,如弗莱所指出,“是想像生活的主要功能”。

致使弗莱的理论向纵深发展的是托尔斯泰的著作《什么是艺术?》(1898)。虽然托尔斯泰对个别艺术品的判断显得格刚愎自用^①,但他关于艺术本质的思想对弗莱则是有启发的。托尔斯泰指出:以前的所有美学理论都假定审美价值是一个抽象的概念,“美”是所有艺术所渴求的一种条件。他说,实际情况则是“美”、“真”、“善”不仅没有确定的意义,而且还妨碍我们领会任何艺术中固有的明确意义。^②因此,托尔斯泰创造了一种表现的艺术理论。他是这样说的:“在人的内心唤起,且已经唤起一种他曾经历过的感情,然后运用运动、线条、色彩、声响或表现在文字中的形式等手段,因此就传达了感情,并使他人也感受到了同样的感情——这就是艺术活动。”^③换句话说,对他而言,艺术不是美的创造,而是产生传达感情的有表现力的形式。当托尔斯泰继续强调艺术的力量是由它在本能生活中的影响所决定时,弗莱就不敢苟同了。因为弗莱认为,艺术是不能用道德标准来衡量的,他把托尔斯泰的表现说转换为想像生活的前因。弗莱说,艺术以智慧和力量所传达的想像生活的感情来判断。它传达感情的手段是形式——运动、线条和色彩。他总结说,形式在绘画艺术中是想像生活有表现力的媒介。弗莱解释形式怎样影响静思的精神可能是他理论中最难令人满意的部分,它主要以贝伦森所暗示的另一种思想为基础。在《文艺复兴时期的佛罗伦萨画家》中,贝伦森提出了所谓“触觉价值”的观点。在谈到人体绘画时,他断言真正有效果的是它必须产生“能够触摸到肌肤的幻觉”。他进而详细地说明:“在我的手掌和手指上必须有与

① 据托尔斯泰说,民间艺术或农民艺术具有比米开朗琪罗、拉斐尔、提香和贝多芬更深刻和更宽广的效果,这如弗莱指出的一样,托尔斯泰是被迫指责他们为“坏的或错误的艺术”。

② Aylmer Maude 出版并翻译:《托尔斯泰论艺术》,p. 189,牛津,1925。

③ 同上书,p. 173。

这个躯体各个突出部分相一致的不同肌肉感的幻觉,让它持久地影响我,直到我将它看做真实的人体。”^①同样,弗莱也求助生理学来解释形式的力量。在《论美感》中,他试图说明艺术家怎样利用节奏和控制体积、空间、明暗与色彩,通过视网膜印象引起生理反应。弗莱用中枢神经系统来解释形式的作用可能缺乏说服力,但他对想像生活的功能的理解是他解释特定的艺术家作品的关键。

如弗莱所见到的一样,西方艺术的趋势自盛期文艺复兴以来(除了某些重要的例外),已经忘记了艺术家的主要职能是赋予想像生活以表现力。艺术反而逐渐堕落为用一些华丽而浅薄的技巧来取悦精神。如他曾指出的那样,“柯达公司方式”^②(指摄影术——译注)在印象派追求瞬间即逝的形象中达到了它的顶点(关于这点,他的感情是矛盾的),而在他所认为的阿尔玛—塔德玛(Alma—Tadema)的痛苦尝试中跌到了谷底,这位画家试图在重建古罗马大剧场大门的画中画出所有的观众。令人不解的是弗莱发现乔舒亚·雷诺兹爵士是现代主义的先驱,1905年当弗莱编辑雷诺兹的《讲演录》时,他比大多数英国同代人更同意雷诺兹的观点。弗莱和雷诺兹都相信古典主义的价值和传统在艺术中的力量,他们强调这样的思想:艺术主要是典型的选择,而不是模仿,绘画是一件有结构的人工制品,而不是偶然的印象。在1905年后不久,弗莱就用同样的语言支持现代艺术。在法国人莫里斯·德尼(Maurice Denis)和德国人尤利乌斯·梅尔-格雷夫的文章中^③,弗莱发现了一条为后印象派辩护的理由,它犹如雷诺兹对皇家美术学院学生充满智慧的演讲的回声。后印象派把“森林和草地”不过看做“一种完全没有感情的媒介,如同……画笔或……调色板”一样,^④梅尔-格雷夫说,塞尚

① 《文艺复兴时期的佛罗伦萨画家》,p. 40。

② 《后期劳伦斯·阿尔玛—塔德玛的情况,D·M·》,载《雅典娜》,p. 667,1913-01-18。

③ 莫里斯·德尼:《塞尚》,载《西方》杂志,1907(9)。弗莱译载于《柏灵顿杂志》,1910(1-2)。德尼论艺术的文章被收集在《理论》中(巴黎,1912)。尤利乌斯·梅尔-格雷夫:《现代艺术》,F. Simmonds 和 G. Chrystal 译,1908。

④ 《现代艺术》,p. 3。



是一个将他的作品构造在类似于“博物馆艺术”风格中的现代古典主义者。他用拜占庭艺术来形容塞尚绘画的神圣庄重,他“魔术般的马赛克色彩……不过是精确地表现了真实”^①。弗莱在他所撰写的第二次后印象派展览目录的前言(题为《法国后印象派画家》,收集在本书中)中,总结了艺术作为想像生活的形式表现与现代作品之间的联系。他写道:“这些艺术家”,塞尚及其同道者,“不追求毕竟是苍白地反映真实表象的东西,而是去唤起一种对新颖明确的真实的信念。他们不求模仿形式,而是创造形式;不模仿生活,而是发现与生活相等的东西。我意指,他们希望通过逻辑结构的清晰和质感的严密统一所创造的形象引起我们对同样生动的某些事物无利害感的和观照的想像,如同现实生活的事物引起我们的实践行为一样。他们的实际目标不在幻觉而在真实。”

弗莱作为画家兼批评家,不可避免对他所称的“对自然表象的掌握”——我们怎样领悟我们的世界——发生兴趣。弗莱说,在大部分时间内我们实际上没有看任何东西。日常存在的客观物象在我们的脑海里产生了观念如此之多的形式。我们周围的桌椅板凳以现实的方式被使用着、被抛弃着,或仅仅为了观赏。在《矮脚榻与古董架》中,弗莱说明了某些东西怎样获得与制造它们的那个时代相关的多愁善感和浪漫的联想。充斥于古董店里的古玩旧货在日常生活中因围绕着它们的联想而以各种方式被观赏。结果很多古物变得备受青睐或无人理睬,主要是依据当时对制造它们的时代的态度。在《艺术家的视觉》中,弗莱继续讨论这个问题,并提出两种更远离实践生活的视觉分类——审美视觉与创作视觉。审美视觉和视网膜映像的真实判断有关系。当我们观看某件物体是因为它的形式特性而非实用价值时,我们采用的是审美视觉,美学批评和现代印象派画家运用这种模式——一个用以说明艺术品,另一个则捕捉住了光与大气的效果。弗莱在论南非部落艺术的文章中指出,某些原始部落人也具有用视

^① 《现代艺术》,p. 267。

觉的或非概念的方式反映自然形式的能力。在海伦·汤古关于南非部落人绘画的论述的启发下,弗莱注意到原始的非洲部落人捕捉动物的迅疾运动和处理人物透视的方法甚至比印象派更为熟练。他感到迷惑不解,为什么文明的进程削弱了我们理解真正的形式关系的能力,而增强了概念化地观看事物的趋势?更为成熟复杂的文化与现代儿童理解世界的方法不一样,目的是观念第一,形象仅为其次。弗莱意示,审美视觉可以通过努力在一定程度上为所有人获得,但更为复杂的创作视觉则是艺术家的特权。审美视觉是被动的、不自然的,而创作视觉则是主动的、异常公平的。它追求新颖细微的视觉经验,不服从既定的有关准确与适当的法则。它拒绝接受通常被视为具有审美趣味的事实。弗莱说,趣味实际上是由艺术家创造出来的,为此他必须是自由的。为了使艺术的敏感性得到自由发挥,它必须从心理压力和财经限制中解放出来,弗莱在《艺术与社会主义》中为艺术创作设想了理想的条件。

当弗莱撰写评论 H. G. 威尔(H. G. Well)的论文集《社会主义与伟大国家》(1912)的文章时,可能正在筹建欧美加工作室。关于邓肯·格兰特因为车费困难而没有接受弗莱要他访问吉尔福特的邀请的传说是证据不足的,但这说明了弗莱对青年艺术家经济状况的关心。弗莱在《艺术与社会主义》中表达了对贵族和大资本家赞助人的怀疑,因为二者都要限制艺术家的自由。由于两次后印象派画展所引起的讥讽浪潮,使弗莱对任何集团对艺术品的反应都表示怀疑,他在别处以赞赏的口吻提到塞尚的个人收入、埃尔·格列柯的晦涩和布莱克的怪癖,所有这些都有助于他们与世俗偏见的压力隔绝开来。但是,艺术家必须生活,在《艺术与社会主义》中,弗莱提出在一个更完善的社会里,艺术家将自然地掌握一门实用艺术作为他维持生活的手段;我们应该使艺术家从美术作坊中产生出来,如同15世纪佛罗伦萨的情况一样。弗莱认为这种情况“能使他在业余时间追求其他的职业”。弗莱自己的“作坊”——欧美加工作室——邀请艺术家来设计椅子、桌子、盘碟、地毯、陶器等等,这样可以得到一笔不多但常有的报酬。这个大胆设想的作坊有段时间办得有声有色,按照格兰特、瓦尼莎、贝尔、刘易斯、弗莱

本人和其他艺术家的观念所设计的产品,有时十分惊人,有时是古怪的家庭用品。它最后失败了,不是因为理论上难免的不健全,而是因为弗莱缺乏任何真正的商业意识和在那帮变得十分恶毒的人中缺乏竞争力。

当弗莱在1893年重温乔治·摩尔(George Moore)的《现代绘画》时,他写了一段话来描述摩尔,这段话也完全适合他自己。弗莱说,摩尔“以日益习惯看古典大师的目光来看待现代绘画,根据自己的喜好选择那些继承了过去伟大艺术传统的画家”^①。我们已经看到弗莱怎样和雷诺兹一样表示了对艺术传统的敬意,但雷诺兹赞赏盛期文艺复兴的成就,弗莱则热爱早期意大利艺术,这在决定他对后印象派的看法时非常重要。在《佛罗伦萨艺术》中,他解释了这种“理性”的绘画风格对他的感染力,乔托、贝尔纳多·达迪(Bernardo Daddi)和马萨乔都“拒绝承认特定的自然事实,除非它们能够经得起他们艺术概括力的考验”。为了详细说明问题,弗莱通过三件藏于巴黎的雅克马尔—安德烈画廊的作品——分别出自乌切洛、巴尔多维内蒂和西尼雷奥利——探索视觉与设计之间的平衡。弗莱揭示了乌切洛的秘密,他对再现手法的激情无论如何都预示了凡·爱克的幻觉主义或威廉·波威尔·弗里思(William Powell Frith)的自然主义。弗莱认为乌切洛创造了一种有节奏感的“抽象艺术”,如果他的《圣乔治》被断定为插图的话,那不过是“离奇、天真、稍微孩子式”的插图。但如果将它断定为结构式的,“就肯定会进入伟大作品的行列”。在弗莱看来,大量佛罗伦萨艺术后面的创作冲动与科学的创造力相似。弗莱曾在剑桥大学受过良好的教育^②,而且常常被科学方式与艺术方式之间的联系所吸引。至于佛罗伦萨艺术家,他们类似专注于“发现物体……之间的基本关系”和依靠“一种使精神得到满足的综合系统结构”的科学家,二者都“因为这种结构忠实于客观事实和它的逻辑连贯性”,强调结构与逻辑连贯性是弗

① 《乔治·摩尔与现代艺术》,载《剑桥周报》,1893-07-22。重印于《剑桥精神》,Eric Homberger, William Janeway, Siman Schama 编,1970。

② 1885年弗莱进国王学院学习自然科学,获得一等荣誉学位。

莱一切美术评论的焦点。他是由弗兰西斯·贝特学校的印象派学校培养出来的,当地发现早期意大利艺术的“逻辑连贯性”之后,却反对他所感到的缺乏形式的印象派技法。1894年他对在现代艺术(指印象派——译注)中发现与早期艺术相同的紧凑厚重的简练形式已不抱希望,他在给父亲的信中写道:“我越研究古典大师,越为我所见到的现代艺术的混乱而感到恐惧。”^①当他在1906年从塞尚的画中发现了他正在寻找的东西时,观念就发生了变化,他突然意识到艺术领域正在爆发一场革命——自从古希腊罗马的印象主义转变为拜占庭的形式主义以来最伟大的艺术革命。弗莱说,塞尚,随后是高更和凡·高,再随后是马蒂斯和毕加索,创造了一种新的绘画语言,形式与结构在这儿优先于模仿、象征与情感。

这次发现意味着弗莱在早期意大利艺术中看到相称的现代副本,在《视觉与设计》中的大部分文章都是根据这种理解写的。到1910年,他的美术史思想很快发展到拜占庭与后印象主义两极之间,并且依据艺术家与这两极的关系来作为衡量他们成功标准。例如,从埃尔·格列柯的艺术中看到了塞尚的时候,则可以从威廉·布莱克的艺术回溯到拜占庭。弗莱在论述布莱克的文章中指出,布莱克的蛋彩画怎样和拉文纳教堂的镶嵌画一样不直接强调形象。它们给我们一种“从现实生活的纷杂条件中解脱出来的经验”,在对埃尔·格列柯的论述中,弗莱发展了莫里斯·德尼的思想,“塞尚有格列柯的影子”^②,弗莱认为两个艺术家以同样不妥协的直率表现了自然形式。弗莱说:“没有哪儿有被弱化的强烈形式,没有哪儿是用混乱笔触的表现性来制造逼真的质感。”弗莱在其他地方也作过类似的历史比较。当克洛德·洛兰的某些效果预示了印象派的某些风格时(《克洛德》),安格尔素描中结构的坚实感则反照了意大利早期绘画(《柏灵顿美术俱乐部的素描》)。

① 1894年9月27日,见 Denys Sutton 编:《罗杰·弗莱书信》,p. 159, 1972。

② 《塞尚》,载《西方》杂志,1907(9)。

弗莱一旦在西方艺术中建立起有表现力的形式观念之后,便将注意力转向非欧洲的文化,直到最近,这类艺术还仅被看做人类学的研究对象。例如,在切尔西图书俱乐部举办的黑人艺术展览是在英国最早的这类展览之一。1919年4月弗莱带维吉尼亚·伍尔芙(Virginia Woolf)参观了黑人雕塑,她发现它们是“沉郁的、感人的”,并向她的姐姐瓦尼萨·贝尔证实“上帝知道,听了罗杰的演讲后,我对任何事物都产生了多么真实的感情”^①。第二天,弗莱的评论出现在《雅典娜》杂志上,在《黑人雕刻》这篇文章中肯定包含了维吉尼亚·伍尔芙在他的讲课中所听到的要点。这便是弗莱对黑人艺术所具有的巨大热情,这种热情最初源于马蒂斯。1905年马蒂斯对非洲艺术已产生了兴趣,他把一些非洲艺术品给毕加索看了,其影响可以在1907年著名的《亚威农少女》中见到。^②1907年弗莱到伊西(Issy)拜访了马蒂斯画室,在那儿见到了马蒂斯根据非洲样式雕刻的作品《蛇》。随后,弗莱于1910年在伦敦组织了第二次后印象派展览,这件作品也展出于其中。弗莱和克莱夫·贝尔都赞赏黑人艺术^③,在他们看来,黑人艺术体现了对材料工具的完美掌握,也非常接近弗莱在第二次后印象派展览的目录前言中所称的“纯艺术”。它们完全不受“对日常生活感觉的实践性反应”的约束,也绝对没有任何“浪漫的联想”。文化的遥远性对弗莱的模式是一种明显的优势。通向雕刻的惟一可能途径是利用形式的关系——在每件作品中创造体积与形的方法——虽然弗莱在他的文章中没有提到与现代派的联系,但黑人艺术的造型感与立体派的硬边几何形之间在雕塑上的相似性无疑引起了他的注意。弗莱阐述了非洲人将颈部与躯干“作为圆柱体而不是一些各自独立的体块”,将头部“作为一个梨状的体积”来认

① 维吉尼亚·伍尔芙:《对正在发生事情的疑问:维吉尼亚·伍尔芙1912—1922年书信》,Nigel Nicolson, Joanne Trautmann编,p.429,1967。

② 参见 Alfred H. Barr:《马蒂斯,他的艺术和观众》,1951年,重版1966年,p.85。

③ 在1920年8月20日《雅典娜》杂志的《黑人雕刻》一文中,贝尔表达了他对非洲艺术的激情,但措辞比弗莱更为谨慎。他写道:“虽然在我看来伟大风格的主要成就比任何我所见过的黑人艺术都占有绝对的优势,但最优秀的黑人雕塑在艺术性上如此丰富,有资格在它们旁边占一席之地。”

识,具有他提到的“在一种特有的方式中预示了现代立体主义”的乌切洛的简练形式的同样含义。

有一个现代主义者已经与弗莱作了另一次古代文化艺术的漫游——这次是伊斯兰艺术。当弗莱参观在慕尼黑举办的规模庞大、广为宣传的穆斯林艺术展览^①时,他知道它可能正在引发一批现代艺术家的想像力。1910年夏天,亨利·马蒂斯与艾伯特·马尔开都参观了这个展览,并在那儿会见了斯塔茨画廊的主管人胡戈·冯·居迪。他是德国最著名的印象派和后印象派艺术的收藏家之一,因为企图把现代艺术品介绍到凯塞—弗里德里希博物馆而被迫离开了柏林。弗莱记得他在论埃尔·格列柯的文章中与冯·居迪的一场对话,这次慕尼黑之行可能与他相逢了。弗莱的任务是为《柏灵顿杂志》和《早邮报》撰写有关穆斯林艺术展览的评论,但后印象派展览也在同年12月举办,这使他的脑海里充满了关于现代艺术的思想。因此,这篇文章不是他的最佳作品,在艺术性和思辨性的解释方面都已经过时了,但保留了一种对伊斯兰艺术最早的美学反应的新鲜感。

虽然《视觉与设计》中的形式主义美术批评在当时是极其激进的,但仍使读者产生了浓厚的兴趣。不过,主要的困难也依然存在。D. H. 劳伦斯用漫画式的肖像把弗莱作为抽象主义的主教是不负责任和不公平的,但其中有一点是正确的。劳伦斯指出了弗莱模式的一个局限性,在《关于这些画的介绍》(1927)中,他讽刺了新的艺术审美方式:“让挖苦者去挖苦吧,审美的欣喜仅许诺给少数选民,甚至他们也只有从错误教条的见解中挣脱出来后才能去审美。他们已经在绘画中抛弃了‘题材’的财富,在荡妇的‘趣味’被流放之后他们不再卖淫,他们也不追求艺术性‘再现’奢侈豪华的场面。啊!净化你们自己吧,汝等不懂审美狂喜之辈,应该升华到‘艺术灵感的白色巅峰’,使你自

① 见1910年2月5日、27日,5月16日,8月19日,10月17日《泰晤士报》有关展览的介绍。



己从所有为了讲一个故事的基本要求和所有为了像与不像的低级欲望中净化出来吧。”^①

弗莱当然不是像劳伦斯所说的那样鼓励和促使对纯抽象的崇拜,但他从来没有真正解决艺术中的再现问题。确实,弗莱自己说过他“从不否认在所有绘画艺术中存在着大量的再现性”,他也“总是承认在一幅画的平面上产生的立体感具有纯再现的性质”^②,但他的大多数批评实际上对表现立体感的作品持否定态度。例如,他说到在雷诺阿的画中,平面以难以觉察的层次向轮廓隐退,轮廓仍然是含糊的,至少存在画面物象不明确的部分,与塞尚“暗示出无限深远的平面方式”形成对照。但是,弗莱对一个重要的事实视而不见:雷诺阿的作品是一个极艳丽的裸体,塞尚则完全不同。弗莱在《视觉与设计》中有两处认识到困难之所在。其一是在他为一篇论乔托的文章所加的注释中,其二是在本书的最后一篇文章《回顾》中。当弗莱第一次介绍乔托在阿西西的壁画时,他假定画面上形式的力量是乔托对圣方济各的传说在心理上反应的结果,另一方面他又觉得题材刺激了形式。到1920年他改变了看法。他得出结论:对形式的反应和戏剧性的说明是完全不同的感情反应,不应混为一谈。在《回顾》中讨论拉斐尔的《基督变形》时,他再次分析了这个问题。弗莱说,这幅画中题材的特殊处理能使我们产生一些感情,但那些感情对于作为形色构造的画面统一性却无所贡献。那么,我们对一件艺术品的题材内容的感情反应怎样与我们对线条、体积和形状的理解相联系呢?弗莱对这个问题没有回答。不过他知道这个问题的重要性,并决定在论乔托的文章中来讨论,虽然其中的思想与他后来的观点并不一致。

弗莱不是一个美学家或哲学家,也不是一个心理学家或美术史家。他不是像考古学家那样,而是作为一个深切关心视觉问题的人来看待史前艺术。同样,他对黑人艺

① Edward D. MacDonald 编:《不死鸟》,新版,p. 565,1965。劳伦斯的文章作为他自己在 Warren 画廊画展(1927)的目录前言。

② 《马克科尔先生与素描》,载《柏灵顿杂志》,第35期(1919年8月),p. 84。