

突破“再现”与致敬“古典”

——弗莱早期为后印象派辩护的两个方向

秦韵佳

20世纪初,弗莱为后印象派的辩护是沿着两个路向展开的。一方面,他盛赞后印象派画家冲破了再现主义的迷障,把目光从对象转向人的情绪和人对对象的感觉,认为这个转向帮助我们找回了失落已久的艺术的灵魂。另一方面,他又努力发掘后印象派大师尤其是塞尚绘画中的古典精神,试图建立起后印象派绘画与传统的联系。这或许有策略上的考虑,然而也确实反映了弗莱内心对艺术的理解:他站在传统与现代的交汇点上思考着艺术的本质。分析弗莱为后印象派辩护的两条线索,我们不仅可以了解到他和康德美学的内在联系,也可以对其形式主义艺术批评的真正精神获得深切而丰富的领会。

20世纪初,罗杰·弗莱(Roger Fry)等人在伦敦格拉夫顿画廊(Grafton Gallery)组织了两次后印象派画展。对于后印象派来说,这两次展览至关重要,后印象派藉此在英国正式走到前台,为人们认识并接受。对弗莱本人来说,这两次展览同样重要,他是这两次展览的主要策划者,而且正是在对这两次展览进行评论的过程中,他的思考和写作发生了深刻的变化,终于从早期以“保守”闻名的批评家,转变成为新画风辩护最有力的批评家。

作为敏锐的艺术批评家,弗莱第一个为“后印象派”命名。他欣赏这股新风,看到了它们对传统的突破,于是不遗余力地为之宣传,为之辩护,并选择塞尚标志这新艺术的成就。不过在那两次展览中,弗莱为后印象派辩护的角度颇为不同。第一次展览期间,弗莱着重从“突破再现”的方向为后印象派辩护,而在第二次展览期间,弗莱则努力联系古典,引导人们欣赏新的绘画。这或许有策略上的考虑,但也确实反映了弗莱艺术思想的一个特点:既通向现代,也通向传统。一方面,他赞成后印象派突破文艺复兴以来所推崇的“照相式”和印象派的“自然主义”再现,转而找寻能表现艺术家真实情感和个性的视觉语言——在观察之外依靠知性、想象、感受等能力的相互参照而实现艺术的真实。另一方面,他又希望发扬古代大师对明晰性和结构性的追求,讲究绘画的形式设计,肯定静观的、普遍的审美情感,启发人们从形式和情感

的平衡上把握古典精神。

一、突破“再现”

1910年11月8日至1911年1月15日,格拉夫顿画廊举办了后印象派的第一次展览——“马奈与后印象派”(Manet and the Post-Impressionists)^①。展览如同在伦敦艺术界扔下一颗重磅炸弹,引起了巨大的震动。老一代画家埃里克·吉尔(Eric Gill)在给远在印度的威廉·罗森斯坦(William Rothenstein)的信中说,这次展览代表了一种“反动和转变”,伦敦的艺术界已经为这个“激动人心的可怕事件”分化成了两派:如果像弗莱那样是运动中的一份子,就会喜欢这展览,反之则会厌恶这展览^②。这次展览还经历了一次“舆论风向标”的戏剧性变化:头一个月,除了弗莱和拉特(Frank Rutter)之外,评论的调子大都是“敌视的”,然而从12月初开始,舆论的风向却转变为对这场“新运动”的普遍支持。

这场运动,或这一次的“反动和转变”,当然是针对印象派而言的。展览的秘书麦卡锡(Desmond MacCarthy)根据弗莱的笔记编写了此次展览的目录介绍(麦卡锡曾随弗莱去法国挑选参展作品)。按麦卡锡的理解,后印象派画家认为印象派太自然主义化了。他揣度后印象派会这样评价印象派:“你们从各个角度发现了自然,这是你们的荣耀。但是你们的方法和原则,阻碍了艺术家去挖掘和表现自然之中的情感意义,而这才是艺术里最重要的主题。”^③这观点无疑是弗莱的^④。这次展览期间弗莱为后印象派辩护的一系列文章——《格拉夫顿画廊之一》(The Grafton Gallery- I)、《后印象派画家之二》(The Post-Impressionists- II)、《关于后印象派的附论》(A Postscript on Post-Impressionism)、《后印象主义》(Post Impressionism)——都在阐发这个观点^⑤。这些文章回应了展览目录里的问题和公众的疑惑,而塞尚亦随之得到了愈加细致的解读,成为弗莱笔下代言艺术新标准、新理想的大师。

在《格拉夫顿画廊之一》里,弗莱着重阐明艺术的目的不是“再现”,而是“表现/表达”。他说,我们最根本的错误,是把再现自然的能力方面的进步当作是艺术的进步^⑥。然而“事实上,再现科学中的变化,不过是艺术家表达机能的变化而已。这些并不是最重要的。人类情感和情绪中的变化,才是我们应该关注的”^⑦。换言之,后印象派画家不在再现技术上纠缠,不是远离艺术,而是回归艺术,不是背弃传统,而是回归更为久远的传统——表达的传统。弗莱提醒人们,后印象派画家所反对的只是文艺复兴以来的传统,特别是19世纪的照相式的视觉观念,而不是更久远的传统——如14世纪的意大利艺术和非西方的原始艺术^⑧。那些更久远的艺术,并不以逼真为目标,所以后印象派绘画一方面是对现有传统的反动,而同时又可以说是对更久远的传统的回归或重新发现。在弗莱看来,这种对更久远的传统的重新发现,也是对艺术本质的重新发现。弗莱说,后印象派画家们似乎能“从现实纯粹必然性的感知中,偶然发现了原始赋形的原理(principles of primitive design)”。后印象派画家“为什么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”?弗莱的回答是:“这既非任性,也非放纵,而是出于必然——假如艺术想从其自身的科学方式不断积累的、毫无希望的臃肿中解放出来,重新获得表达思想情感的力量,而不是诉诸好奇,惊叹于艺术家危险的技艺。”^⑨

弗莱认为,印象派画家发展了无与伦比的精确描绘一切所见事物的能力,唯独对于人类赋予对象的意义无能为力。为了回应人的热情和人的要求,我们需要重估表象的价值——不是面向纯视觉,而是面向人类已有的感官要求。弗莱于此高度肯定了塞尚的意义,盛赞塞尚“开启了视觉的价值重估”:“他(塞尚)发现了自然形式的变形和简化,这使得基本的设计元

素——人类要求的回响——重现于他的绘画。”从此开始,“这群画家越来越坚定地遗弃绘画中的再现性元素,越来越坚定地建立起表现性形式的基本原则”^⑩。因此,后印象派不仅是解构性的、否定性的,而且是积极的、建构性的。他们否定再现科学,而建构一种面向想象、面向创造的表现性设计的科学。最后,弗莱呼吁人们抛开先入为主的艺术观念(以再现为目的),不拿画中之物与实际之物作比较,而把注意力集中在画面上,领略画中的色彩、图案之美,那付诸想象而不是付诸感官的视象及其表达的能力。

《后印象派画家之二》具体地分析了塞尚、凡高、高更、马蒂斯和毕加索,对塞尚的高度欣赏是其中的一个亮点^⑪。弗莱说塞尚“是整个运动中伟大的天才”,完全走出了自然主义在艺术追求中的死胡同^⑫。弗莱尤其赞扬塞尚能强烈地将想象力集中在某些对比的色调或色彩上的建造能力,重建内部形式的能力——连同色彩、光线和大气——这种令人惊奇的“综合能力”(synthetic power)让他着迷^⑬。当他面对《埃斯塔克》时,惊叹道:人们究竟应该赞美它想象性地呈现如此清晰重建港湾的辉煌结构,还是赞美它赋予闪亮大气以如此明澈、知性化的感性力量?这惊叹中包含着弗莱对于后印象派绘画的一个洞见——对想象力的重视,以及创作中综合感性、知性的参与。这是印象派所缺乏的,而恰是后印象派绘画表现性质的来源。

最后,面对两个月来的反对声音,弗莱在《关于后印象派的附论》里明确驳斥了那些以“再现”为原则的评论。对于萨德勒(Sadler)指出的契马布埃(Cimabue)的技术缺陷,弗莱说,“契马布埃的缺陷不是技术,而在再现科学”,“他的画是艺术作品,因为它们是某种精神经验的彻底而完全的表达”。对于萨德勒对凡高的激情的疑问,弗莱说:“凡高的那种精神的激情,确实达到了美的表现。”对于亨利·霍利迪(Henry Holiday)从“再现”的角度指责塞尚《浴者》的论调,弗莱回应说:“他忘了,艺术中对自然的再现是作为表现的一种手段,但再现不是目的,也不能被用作批评的原则。”对于福尔·摩斯(Holmes)指出塞尚的“笨拙”,说塞尚对色彩小平面的感觉妨碍了笔触的流动(即可能影响表面的严谨结构),弗莱回应说,那并不能说是“笨拙”,而是有其“对形式独特的个人表达”——况且塞尚的颜料质地非常漂亮!文章的结尾,弗莱再度为这些饱受争议的后印象派画家辩护:“他们最重要的成就,是他们认识到,给我们的想象最强烈感受的形式,并不必然是那些在我们心中唤起清晰的真实生活中的东西。”^⑭

“想象”、“变形”、“激情”,这些新的批评术语一次又一次地挑动我们的神经。弗莱在题为“后印象主义”的演讲中试图回答这样的问题:如何发现“想象力的视觉语言”(visual language of the imagination)^⑮?艺术怎样通过感官焕发想象?塞尚的价值在哪里?弗莱将“韵律”理解为“绘画和所有艺术里最基本、最活跃的品质(再现是次要的要求)”,也是一件艺术品要遵循的最后标准^⑯。他认为后印象派保持了韵律和本质,“那唤起生动想象的自然物的暗示,没有必要赋予它错觉般的相似,况且这种似真的错觉会破坏想象力的真实”。“想象世界”可能比“现实世界”更真实,因为它拥有一种现实世界所缺乏的融贯和统一。比如塞尚的静物和肖像画,即妙在有“更生动的现实感”,能“唤起想象上的现实感和相关的坚实、团块、抗拒性”。进一步,弗莱思考“三维错觉”与线条赋形及色彩对比之间的关系,肯定了后印象派画家在“装饰性统一”(decorative unity)方面做出的贡献。他再度赞美塞尚是个天才,是个似乎可以触摸到隐蔽源泉的人^⑰——塞尚的价值在于为现代艺术重新找回了“形式和色彩的语言”,于是,一个“有意义的和表现性的形式”的新世界变得清晰起来^⑱。

总之,围绕着恢复有效的视觉语言和追求想象的真实,肯定后印象派画家能够不拘于再现客观物象而发展个人独特的表现方式,并彰显他们真诚的情感和心灵,是第一次展览期间弗莱为后印象派辩护的途径。然而在辩护的过程中,弗莱的理解在一步步深入,他自己对古典

气质的青睐以及对艺术史的研究态度,也决定了他不可能忘记传统的资源。于是,回首传统,新一派艺术家与传统的联系自然就成为另一种有效的辩护策略和批评方法。这一特点凸显于弗莱围绕第二次后印象派画展而展开的评论。

二、致敬“古典”

到了1912年,英国公众和艺术界基本已经接受了后印象派的风格和表达技巧,讥讽和嘲笑也都如风逝去了¹⁹。但是这并不意味着趣味真的可以因一人而改变²⁰。弗莱所要做到的,不只是为新的艺术标准或美学原则辩护,他还要培养人们的“趣味”——出自真实感受的审美能力——引导人们以开放的眼光欣赏丰富的艺术作品。于是,不断解读塞尚、阐释塞尚的价值、引导人们品味塞尚作品里的不同趣味,就成为弗莱长期的工作之一。他并不急于形成某种评价体系,而是直观、耐心地接触塞尚的作品,选择合适的角度和语言来传达他的感受和思考。此时,弗莱选择了一条特殊的阐释途径:建立起后印象派画家与传统的联系,通过向古代艺术大师致敬,让现代画家分享、传承“古典”的荣光。

不过,最先从“古典”的角度分析塞尚艺术成就的,并不是弗莱,而是法国的莫里斯·德尼(Maurice Denis)。德尼在《塞尚》一文中强调塞尚的古典性质——“‘古典’意味着‘平衡’——客体性与主体性的调和”;“古典必具的一种品质,那就是‘风格’,亦即综合秩序。与现代图画相反,塞尚作品的活力来自其自身,它的构图和色彩的整体性,简单地说就是其绘画”²¹。弗莱非常欣赏这篇文章,将之译成英文并加了一个序言,于1910年1月发表于《伯灵顿杂志》²²。在序言里,弗莱承认某些只看过塞尚风景画的人容易被他的“极度简洁化的综合”误导,不相信他完全实现印象的能力。同时,弗莱使用一些语汇,如“综合描写”(synthetic statement)、“装饰性表现”(decorative expression)及有韵律的平衡而达成的“简洁的整体”(compact unity)来引导人们欣赏塞尚的作品²³,并简单地将之与古代大师的风格联系起来——给了格列柯影响的拜占庭风格,同样启发了塞尚的装饰性表现;伦勃朗自画像中精妙的综合描绘,也反映在塞尚的自画像里;鲁本斯的浪漫心境,以一种更简洁的方式在塞尚的作品里得到抒发。弗莱翻译、介绍德尼的这篇论文是在第一次后印象派画展之前,但是在第一次展览期间他解读后印象派绘画时,却完全没有考虑“古典”的角度²⁴。直到第二次后印象派展览,“古典”角度的解读和辩护,才在他的文章中浮现出来。

1912年10月5日至12月31日,格拉夫顿画廊举办第二次后印象派画展。弗莱亲自为展览撰写了“法国画派”部分的目录²⁵。在这篇介绍中,弗莱提醒人们注意法国后印象派画家的一个特性,即他们作品中明显的“古典精神”(classic spirit)。“古典精神”的提出,透露出弗莱对后印象派的态度有了微妙的调整,从单纯的辩护进入了理性的思考。辩护是面向观众的,思考则是面向后印象派自身的:突破“再现”之后,该往哪个方向走?走多远?文章的第一段,弗莱重申了他的基本看法:“这些艺术家(后印象派)的目的不是炫耀技术或知识,而只是想通过绘画和造型的形式来表现某种精神体验。”²⁶但是技术、知识与“表现”绝对冲突么?在回答人们指责后印象派画家“缺乏技术和知识”时,他承认对那些完全“天真和原始的绘画”而言确实如此。“不过此处展出的作品,绝大多数出自有很高文化修养的现代人之手,他们试图找到一种适合现代感觉力的图绘语言”²⁷。在回答人们指责后印象派绘画中的“夸张和怪诞”因素时,他也承认这攻击并非总是错的。然后他辩护说:“他们不是为了给出实际表象的苍白复制,而是欲求唤起一种新的、明确的真实;不是要模仿形式,而是要创造形式;不是要模仿生活,而是发现一种生活

的等价(the equivalent),即他们所希望创造的形象既在逻辑结构上清晰、质感上又紧密统一,从而唤起我们对同样生动事物的无利害的静观、想象,就像现实生活里的事物引起实践的活动一样。实际上,他们瞄准的不是幻象/形似(illusion/likeness),而是真实(reality)。”^②“生活的等价”、“真实”相比于单纯地强调情感和想象,明显有向古典靠拢的意味^③。

我们来看弗莱对“古典”一词的解释。他说:“我所谓的古典精神,不是迟钝、迂腐、传统、保守,或其他类似的意思,也不是指他们画《参观埃斯科拉庇俄斯》(Visits to Aesculapius)或《斗兽场上的尼禄》(Nero at the Colosseum)这样题材的画。我的意思是,他们不依赖于联想观念——那是浪漫主义和现实主义的艺术家常采取的方法。”^④弗莱站在德国古典美学的立场,认为艺术的目的是要拉开与实际生活的距离。在弗莱看来,浪漫派和现实派画家依赖于联系观念而产生效果的绘画,建立起与实际生活的直接联系,违背了艺术的基本精神。这些绘画乍看之下给人惊奇的感觉,然后因为与实际生活相连,不能提供新的经验,所以越看越没味。古典艺术不这样,“古典艺术记录了一种积极、无利害的激情状态,传达了一种新的,从其他方面无法获得的经验”,“因此,越看越有味”^⑤。弗莱认为,这种古典精神普遍存在于12世纪以来最好的法国作品中,比如普桑(Nicholas Poussin)的精神就复活在如今的德兰(Derain)的作品中;而“法国艺术之所以值得我们特别留意,就因为它对感情的古典式的专注(决不是放纵)”^⑥。这种追求静观之趣,强调审美情感的无功利性的古典精神,让我们想起康德。实际上,麦卡锡确实认为弗莱的“审美情感”观念来自康德^⑦。

宽泛地说,弗莱眼里的“古典”是与“形式”和“精神”密切相关的。清晰的结构、统一的关系,暗示着精神体验的静观和想象,这些都是“古典”的属性^⑧。后印象派画家中,毕加索和马蒂斯代表着形式和精神两个极端,着意发展形式和意在精神的两种极端。前者着意发展形式,通过“极度的抽象”方式来创造纯粹抽象的形式语言,如“视觉的音乐”(visual musical);后者意在“精神”,追求令人信服的“形式的真实性”,偏爱“韵律的赋形”——“装饰性统一”是马蒂斯作品的卓越之处,其线条、空间关系、色彩无不律动而统一。第二次展览期间,弗莱着重为这两位画家辩护(第一次展览之后,塞尚已为公众接受,成为公认的绘画大师了),这就是《艺术·格拉夫顿画廊:一个辩解》一文。此文明显表现出了把后印象派绘画联系于古典精神的辩护倾向。文中弗莱重申了他对“再现”论的批评,为后印象派运动辩护说:“这些艺术远非人们所批评的无原则、混乱。它的革命性仅仅在于激烈地返回了严格的设计原则……我想说,这场运动的标志是渴望在作品中实现有机的统一,而不是寻求偶然的现实的统一。”^⑨他称赞马蒂斯身上理智和感觉的平衡,强调马蒂斯作品中形式(包括色彩)的统一性或平衡性。以马蒂斯的作品《舞》为例,“那扣人心弦的独特设计,那节奏,是如此强烈和具有感染力,以至从前面走过的人物似乎也成了节奏的一部分。节奏甚至穿过了画面而进入了它的背景。但是马蒂斯意识到了这一点,在随后的经营中,他把《舞》的每一个部分织入背景,实物的图案和所绘人物的图案融合而形成了一个新的综合”。又说:“马蒂斯的作品出奇的冷静,有一种与眼前之事和生活的激情的疏离。即使在他的《舞》中,也没有酒神的因素(指激情),相反,那运动中有一种完美的平衡。”^⑩在分析毕加索的作品时,弗莱也称赞其高度抽象高度简洁的形式中有引人入胜的统一性和清晰性:“它们确实有一种紧密组织起来的整体的美,不过我几乎是冷静、理智地领会了其中的统一性。”对于毕加索的抽象,弗莱说:“也许这些作品还在走向更清楚、更明晰的形式的途中。”^⑪

古典精神更深刻的表现,是形式与精神/情感之间的平衡。处于毕加索和马蒂斯之间的塞尚,无疑是弗莱阐释法国后印象派绘画的古典精神的最佳对象。那么,“古典”属性里的塞尚,

其艺术选择偏向何方呢?在人们普遍承认塞尚是一位“形式设计的超级大师”时,弗莱进一步指出:塞尚有一种“有力的精神”,对于“出自狭窄生活视野之内的任何事物有深刻的理解力”;而塞尚表现上的天才,就在于通过充满活力和绘画性的语言,将种种概念表现出来。所谓“理解力”和对“概念”的表现,暗示了塞尚内心的愿望:尽管他崇拜古典传统的明晰、复杂、巧妙的结构和细腻的表现,推崇普桑对自然的描绘技法,即那种和谐的、合乎逻辑的技法,但是他的头脑中有着更为真实、自然,更加完整地去表现精神能力的意念。换言之,塞尚并不着意采用前辈大师的风格来呈现自然和日常生活,或表达某些主题的意义,而是钟情于他自己的“艺术实践”,忠实于他自己认识到的真实。他在寻求形式和精神的新的平衡。也正因为如此,他的艺术风格长期被认为是实验性的,并在不断的考虑之下重新修改。以《有胡椒薄荷瓶的静物》来看,此画一方面忠实于法国的静物画对普通物体的力量、强度和古典的均衡感的呈现,一方面又脱离了法国古典绘画的依据而涉及到全新的实践,特别是对桌面、桌布以及瓶颈的处理。于是,细细看来,此画的确像是一幅“不断运动的”静物画^⑧。弗莱注意到,塞尚作品里(指《户外景色》、《休息的浴女》、《暖室里的塞尚夫人》)“造型性”的优势已经确立下来——以肖像画为例,“一切都被简化为最纯粹的结构设计语言”。随后弗莱又注意到,在素描艺术复活的背景下,塞尚没有发现这其中蕴涵的力量,而是沉浸在色彩平面的建构里,将素描看作一种辅助的工具,或是设计中处理主要平面安排时的一种“实验”^⑨。不同于1911年前后笼统地赋予塞尚发现“视觉语言”的价值,这时弗莱认为塞尚突出的成就是对“面”的建构(广义上的赋予形式,有时会涉及塑性感),即卓越的“造型性”;当然,色彩感,甚至可以说是一种可以“赋形”的色彩,也逐渐成为弗莱眼中塞尚艺术的鲜明特点。更重要的是,他从中发现了塞尚的“平衡”意识,即依赖强大的知性和敏锐的感受力——尽管有时两者不能调和。

弗莱从塞尚的静物画《鲜花花束》里看到了塞尚“不可能的调和”。一方面,塞尚抓住了物体整一而有骨架般的结构,于是花的形式得到了热情的描绘,像“塑性的浮雕”(plastic relief)^⑩,有一种“非自然的重量和持久感”。另一方面,塞尚虽然强烈渴望达到肌理的连贯性(这是印象派画家那里常有的),但是画的背景却没有处理好韵律,失去了肌理的连贯;甚至在色彩运用上也是如此,精致,但彼此间缺少显见的联系^⑪。也就是说,这幅画的“特别”之处在于,物象的实现在很大程度上是脱离背景而独立的,因而造型运动(plastic movement)没有全面地贯彻下来。但是弗莱宣称,这一缺点恰是塞尚其他作品所要避免的:“他(塞尚)认为,整体视觉上的造型感必须全面地贯彻实现,不能在保持彼此造型的关联中有哪一处落空,因此也不能有不明确的关系或对想象活动理解的不确定。”这里,造型感上的“一致”得到重视,而且“关系”不仅是形式上的要求,它对“想象力”的把握也有暗示意义^⑫。

于此我们似乎能够触摸到弗莱向“古典”致敬的另一层含义了:理想的艺术品里应有对“统一性”的呈现或调和。换言之,艺术家的“平衡”意识能把知性和感性、传统与创新有机结合起来;出色的艺术家应当是处理形式设计的高手,但也必须对情感(尤指审美情感)、想象(包括生活)、感受力有卓越体味和表现能力,必须能通过绘画语言把普遍而真诚的精神传递出来。因此,向“古典”致敬意味着一方面从艺术传统中吸取“古典精神”,即平衡主观性和客观性,让艺术家对形式设计与精神表达、视觉观察与心智能力、艺术真实与自然呈现有统一性的把握;另一方面把传统精神视为新艺术潮流的根据,对原始艺术和非西方艺术的某些特质加以推崇,令艺术欣赏的趣味更加自由,从而更好地为现代绘画赢得舆论的支持。这样,弗莱对塞尚的解读开始呈现出个人特色,即在为后印象派绘画辩护的大背景下关注艺术家对待艺术传统的问题,或者说,反映了弗莱自己作为评论家对继承传统的思考。他一面呼吁人们突破

“再现”的旧眼光欣赏这些现代绘画,一面又从“古典”的方向引导人们支持这些现代绘画。

最后要顺便提到的是,弗莱自己的绘画作品也反映出这种“古典”偏好。作为一个画家,“他(弗莱)已经准备好用后印象派的语言在画布上工作了。同时期人们对镶嵌画的兴趣,激励他使用厚重浓黑的轮廓线围绕山石、树木和云朵的边缘。这看起来稍显拙重的手法,却也是审美意义上的精心简化”^③。弗莱也画一些类似塞尚风格的画,表现出对坚实性的重视^④,这更能说明弗莱偏好“古典”趣味的形式表现——绘画语言总是比文字更直观,更能透露弗莱的思想。

- ① 该展览的执行委员会成员包括弗莱、卡斯特(Lionel Cust)、福尔摩斯(Holmes)、莫雷尔(Ottoline Morrell)夫人和戴尔(Robert Dell)等人。据不完全统计,展出的作品至少有154件,包括塞尚的画作21件,高更的画作37件,凡高的画作20件。
- ② Virginia Woolf, *Roger Fry: A Biography*, New York: Harcourt, Brace and Company, 1940, pp. 155-156.
- ③ 所谓“自然主义化”,指印象派画家对事物表象采取“被动态度”。这明显是出于科学的和经验化的关注(参见Mac Carthy, “Introduction to the Catalogue of the Exhibition Manet and the Post-Impressionists”, in J. B. Bullen (ed.), *Post-Impressionist in England*, London and New York: Routledge, 1980, pp. 94-99)。
- ④ 一般说来,19世纪80年代有一批画家,他们从美学观点上反对前印象主义和新印象主义的画家过分片面地追求客观描写,特别是新印象主义者那种极端繁琐的光和色的表现方法,放弃艺术最重要的因素,即艺术家在艺术作品中的主观意图和自我思想或情感的表达,转而主张作品的艺术形象要从纯客观物体内升华为美妙的形象。弗莱早在1908年的信里就提到印象派有两点不足:一是缺乏“个人态度和情感信念的表现力”,二是“表现的媒介”(如线条、体块、色彩)在波动的表象里销匿,而无法传达明确的信息(Cf. Roger Fry, “A letter to Burlington Magazine”, in J. B. Bullen (ed.), *Post-Impressionist in England*, pp. 45-48)。
- ⑤ 前三篇文章先后发表于1910年11月19日、12月3日、12月24日的《国家》(Nation)杂志上,《后印象主义》是弗莱在展览结束时的一个演讲,发表于1911年5月的《双周评论》(Fortnightly Review)(Cf. Jacqueline V. Falkenheim, *Roger Fry and the Beginnings of Formalist Art Criticism*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1980, pp. 22-23)。
- ⑥⑨⑩ Roger Fry, “The Grafton Gallery—I”, in J. B. Bullen (ed.), *Post-Impressionist in England*, p. 121, p. 121, p. 122.
- ⑦⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟ Roger Fry, “Post Impressionism”, in J. B. Bullen (ed.), *Post-Impressionist in England*, pp. 170-171, p. 174, pp. 178-179, p. 352, pp. 352-353, p. 353, p. 353, p. 355, p. 355, pp. 391-392, p. 393, p. 395.
- ⑧ 展览目录里多次提到“原始的”(primitive),究其心理是以此强调绘画表现性比准确再现现象重要,因为这才是“本质的真实”(essential reality)。关于西方近代推崇14世纪的意大利艺术和非西方的原始艺术的情况,可参考罗伯特·戈德沃特《现代艺术中的原始主义》(殷泓译,江苏美术出版社1993年版)。
- ⑪ 此文主要分析的其他几位画家是凡高、高更、马蒂斯和毕加索。对于马蒂斯,弗莱有几方面评价:色彩和谐,律动的构图感觉,令人更多想起东方艺术的笔迹,以及由线条与色彩唤起的造型感觉。这是非常中肯的评价,也是弗莱一贯欣赏马蒂斯艺术的原因所在。
- ⑫ Roger Fry, “The Post-Impressionists—II”, in J. B. Bullen (ed.), *Post-Impressionist in England*, p. 130.
- ⑬ 弗莱指他的构图初看似随意,然而看得越久,就越能发现令人满意的“协调”(correspondences),越能确定地感觉到微妙背后的“建筑般的设计”(architectural plan),甚至有些新颖的色彩也如此和谐。
- ⑭ Roger Fry, “A Postscript on Post-Impressionism”, in J. B. Bullen (ed.), *Post-Impressionist in England*, p. 151.
- ⑮ 按,指如何安排形式与色彩才能带来视觉刺激,从而最深刻地激发想象力(Roger Fry, “Post Impressionism”, J. B. Bullen (ed.), *Post-Impressionist in England*, p. 168)。
- ⑯ “除色彩之外,他们还吸收了大量印象派的技法,但是他们到底如何实现从一种完全再现的艺术到非再现的和表现性的艺术的过渡,一直是一个谜。这个谜存在于一个天才那让人惊奇而困惑的原创性中,那个人就是塞尚”(Roger Fry, “Post Impressionism”, J. B. Bullen (ed.), *Post-Impressionist in England*, p. 178)。
- ⑰ 当然,学术性的争论还存在,比如麦科尔(D. S. MacColl)所写的文章《一年来的后印象主义》(A Year of Post-Impressionism)非常理性、细致地反驳德尼《塞尚》一文提到的“古典的”和“浪漫的”评价。
- ⑱ “如果说趣味可以因一个人而改变,那么这个人便是罗杰·弗莱”(Cf. Kenneth Clark, “Introduction”, in Roger Fry, *Last Lectures*, New York: The Macmillan Company, 1939, p. ix.)。仅以对塞尚作品的接受看,支持现代艺术的批评家拉特(Frank Rutter)承认,弗莱用了不少精力说服他们欣赏塞尚静物画题材外的作品(Cf. Frank

Rutter, “Art in My Time”, in J. B. Bullen (ed.), *Post-Impressionist in England*, pp. 39–41)。

- ②① Cf. Maurice Denis, “Cézanne—I”, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 16, No. 82 (Jan., 1910): 207–219.
- ②② 弗莱希望对《塞尚》一文的翻译能引发影响。在给友人罗森斯坦(William Rothenstein)的一封信里,他说:“我真心期待能得到些来自那些关心现代艺术未来的艺术家和手工艺业者的回应,当然,《伯灵顿杂志》最好能逐渐发挥真正的作用。”(“Cézanne and the Burlington Magazine”, *The Burlington Magazine*, Vol. 138, No. 1115 (Feb., 1996): 67–68.)
- ②③ 弗莱插入的配图是英国公众较少接触的人物画,有《自画像》、《妇人肖像》、《戴白围巾的男孩》、《浴者》等。
- ②④ 《后印象派画家之二》中论及塞尚时,用了“古典气质”一词,然而只是习惯性的说法,并无深意。
- ②⑤ “英国画派”和“俄国画派”的介绍分别由贝尔(Clive Bell)和安列普(Boris von Anrep)撰写。这次展览中塞尚的水彩画获得极大关注。
- ②⑥ 实际上,在第一次展览闭幕式的演讲中,弗莱就提出了“幻象”和“真实”的问题,因此可以说变化在第一次展览结束时即已发生,不过还没有上升到“古典精神”的论述层面。
- ③③ Cf. Desmond MacCarthy, “Kant and Post-Impressionism”, in J. B. Bullen (ed.), *Post-Impressionist in England*, pp. 374–377.
- ③④ 参见杨柳《法国现代绘画中的“古典精神”》(中国美术学院2010届硕士论文)。作者从“想象生活”的产物分析弗莱所理解的“古典精神”,认为它有三个特质:审美的无功利性,不依赖于联想的纯粹的视觉经验,和可以引发持久的想象力。这分析还是比较清楚的。
- ③⑧ 对此画的细致欣赏可参考约翰·拉塞尔《现代艺术的意义》(常宁生等译,中国人民大学出版社2003年版,第32—33页)。
- ③⑨ Roger Fry, “Lines as a Means of Expression in Modern Art”, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 33, No. 189 (Dec., 1918): 201–208.
- ④① 指“立体感”强的、形象从背景中凸出的浮雕。
- ④② 当然,弗莱也认为塞尚这里已经发现了“基本的色彩和谐”,特别是对物体表面上色彩间“共鸣”的感觉十分强烈。
- ④③ 1924年,弗莱为沙龙展上塞尚早期的一幅静物画(即《鲜花花束》)和两幅男子肖像画作分析。这里讨论的是他对《鲜花花束》的解读(Cf. Roger Fry, “Cézanne at the Goupil Gallery”, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 45, No. 261 (Dec., 1925): 311–313)。
- ④④ Frances Spalding, “Roger Fry as Painter”, in Tony Bradshaw (ed.), *A Bloomsbury Canvas: Reflections on the Bloomsbury Group*, Aldershot: Lund Humphries, 2001, p. 33.
- ④⑤ 当时有学者如麦科尔认为,能从弗莱自己的绘画里推测“古典”气质的表现状态,这类绘画中的“古典”就是要对实体性有所表现,而且这种表现完全避免光和阴影的作用,而是依托于厚重的轮廓线(Charles Harrison, *English Art and Modernism 1900–1939*, New Haven: Yale University Press, 1994, p. 60)。

(作者单位 国家行政学院)

责任编辑 陈诗红