

您当前所在位置：[首页](#) > [研究](#) > [理论研究](#)

## 形式主义者如何介入生活

2010-1-15 17:22:54 作者：沈语冰 来源：中国艺术批评家网专稿 人气指数：19 字号：[【大】](#) [【中】](#) [【小】](#)**注明：未经本站允许，请勿转载！**

摘要：本文是作者为《弗莱艺术批评文选》中文版所撰写的译者导论的第二部分。第一部分“后印象派画展与现代主义批评理论的奠基”，讨论弗莱围绕两届后印象派画展所撰写的一系列辩护文章，这些文章系统地发展了他的形式主义批评方法，从而为现代主义艺术理论奠定了基础。第二部分（即本文）则联系弗莱的中期写作，着重论证弗莱作为一个形式主义者介入各种社会生活的程度，澄清将弗莱片面阐释为一个唯美主义者的误解。第三部分“对形式主义的再认识：论弗莱的晚年思想”，则聚焦于弗莱晚年论文，探讨了弗莱如何调整与修缮其理论基础，从而将自己从现代主义理论的教条化与学院化倾向中拯救出来。全文请参看罗杰·弗莱：《弗莱艺术批评文选》，沈语冰译，江苏美术出版社，2010年即出。

### 罗杰·弗莱与他的时代

让我们先回顾一下罗杰·弗莱为后印象派所作的辩护的主要观点，它们构成弗莱美学思想的核心成分。

艺术的主要目的是表达人性中最为深沉、最为普遍的情感，因此它在人的感官（视觉）的基础上必定还会诉诸人的知性（或理解力），从而趋向于某种程度的设计或赋形。但是，西方文艺复兴以来的艺术，却以人类心智中更为重要的侧面的表达为代价，不断追求精确化的再现科学，这种再现科学的最晚近的形态就是印象派。以塞尚为代表的后印象派坚持个人表达的重要性，从而开创了现代艺术的赋形语言：以一定程度的变形或者甚至抽象取代照相式的写实主义，以纯粹色彩与线条的造型，取代了光影与明暗法。

尽管这一概括有过于简单化的一面，但我认为，仅仅出于论辩的需要，这样一种概括经常是不可避免的。遗憾的是，弗莱的这一理论被越来越简单地还原为一种有关形式主义美学或现代主义艺术理论的教条：艺术史的必然逻辑就是走向抽象；艺术的本质不是内容而是形式；审美情感完全以形式为对象，而对艺术中的内容的关心则属于生活情感的残留，根本不是审美情感；只有极少数精英分子才能理解艺术形式，普罗大众只会对艺术的内容感兴趣。等等。

在两次世界大战之期，这些观念不仅在一般所谓的艺术界和艺术家工作室里不胫而走，而且在一般公众中也越来越流行，直到成为二战以后欧美艺术史的标准内容与艺术教科书的陈腔滥调。在这个过程中，克莱夫·贝尔（Clive Bell）、赫伯特·里德（Herbert Read）、阿尔弗兰德·巴尔（Alfred Ball）、格林伯格（Clement Greenberg）等人对形式主义批评与现代主义理论的不断推广普及和还原简化，起到了推波助澜的作用。正如著名学者克里斯朵夫·里德（Christopher Reed）所说，在某种意义上，弗莱的作品是它自身的成功的牺牲品。第一次世界大战前后人们对他所支持的现代艺术家异乎寻常的增长的兴趣，意味着他的大多数形式主义写作很快进入了艺术话语的主流，而且——经常是经过过分简化的——成了现代主义的常识。在20世纪中叶现代主义鼎盛期，弗莱被誉为抽象艺术先驱，尽管对他的观念的参照是如此模糊不清，以至人们不得不怀疑，他的著作之被简单的引用，要远远多于被认真的阅读。如今，在一个被标举为“后现代”的时代，尊敬已经倒转为讽刺。然而，弗莱的著作经常被含糊地加以引用，却很少被彻彻底底地加以阅读，因为弗莱是一个比头脑简单的抽象艺术的支持者复杂得多的思想者。[2]

弗莱在题为《艺术与生活》（“Art and Life”，1917）的著名论文中提出了形式主义的分离假设：艺术作为一个与生活相分离的领域，有它自己的演化逻辑，有它自己的“由其自身的内在力量……所决定的变化的节奏序列。”[3]通常，这篇论文被认为是弗莱形式主义的最集中表述。但是，正如弗莱的密友弗吉尼亚·伍尔夫（Virginia Woolf）注意到的那样，该文所主张的艺术与生活的分离，直接来源于战时语境。当时弗莱竭力想从欧洲社会普遍的崩溃中为艺术挽回某些乐观主义情绪。她注意到，弗莱在这里的观点既与他的其他写作不协调，也与他的为人相矛盾。而将艺术与生活重新联结起来，则成为弗吉尼亚·伍尔夫的《弗莱传》的重要主题，它暗示了，弗莱之所以能“从战争中康复”，是因为他坚持认为艺术与生活可以分开，尽管伍尔夫争辩说：“审美理论似乎是为了竭力想要解决私生活问题。疏离，正如他反反复复强调的那样，乃是艺术家最迫切的需要。难道它不还是私生活继续下去的需要吗？”[4]

### 最新推荐

- 奇怪的战争
- 日食与战争
- 皮影春秋
- 吕澎：“镰刀-斧头”被遗弃的意识形态符号
- 形式主义者如何介入生活
- 杨卫：我的野史观(上)
- 拜金主义和拜神主义
- 段炼：偏见与妥协
- 街头艺术、欧美之争与当代中国
- 图载论
- 裸露的真实：性·性别与身体政治
- 当代艺术史：文化与政治的多维变奏
- 杜尚的“挪用”与文化诗学
- 美术馆：世纪梦想
- 警示生命
- 排他的“多元化”
- “后社会主义”与“后毛泽东时代”
- 小箭师
- 新兴的70后艺术力量
- 光色无限



确实，声音艺术可以与生活分离的观点，与弗莱的整个事业形成巨大的反差。弗莱出身于1866年，晚于拉斯金（John Ruskin）、莫里斯（William Morris）及其同时代人。尽管他终其一生都在提升和捍卫年轻一代的现代主义，他却从未失去将新的艺术方式与新的生活关联起来的维多利亚时代的基本渴望。弗莱的职业生涯始于维多利亚时代晚期，赶上了唯美主义及“艺术与工艺运动”（Arts and Crafts movement）行将结束之时。植根于拉斯金道德化的写作，且以莫里斯的中世纪作坊的复兴为例，“艺术与工艺运动”谴责工业革命对工人的影响，提倡回到行会制的、以手工劳动为主的生产方式。以王尔德（Oscar Wilde）为代表的唯美主义，则培育了脱离日常世界的实用律令的艺术感性的浪漫观念。本来，这两个运动无论就其宗旨来说，还是就其趣味来讲，都是根本不同的，但是，弗莱却将它们奇迹般地实现了调和。尽管有许多历史学家反对这两个运动，然而，拒斥大规模生产消费品而钟情于较少、较好的事物的审美趣味，与致力于高度手工艺化的产品生产的朴素生活的理想，确实也有不少共同之处。赋予这两个运动以一致性的是它们那种通过重新想象日常生活的形态，从而将审美与社会改良联系在一起的做法。收入《弗莱艺术批评文选》第二部分的文章，充分地揭示了弗莱正是这一时代的产儿。在这里，不仅美学与现代主义绘画之间的联系，立刻找到了在建筑、装饰等实用艺术中的运用可能，而且详尽地反映了弗莱要将美学理论运用到博物馆管理、美术教育等社会生活中去的热切意愿。

由于弗莱的生平涉及艺术史、艺术理论与批评、艺术教育、博物馆管理、陶艺、建筑、实用设计、著述、出版、媒体等与艺术有关的几乎一切领域，人们不得不惊叹于他那旺盛的精力和体魄，更不得不震惊于他的抱负和志向的全部高度与整个范围——收集在本文选第二部分的论文，可以部分地见出这一点。眼下我只举一个例子，用以说明将弗莱看作一个为艺术而艺术的“唯形式主义者”是多么荒谬，顺便也说明，作为一个偶像破坏者，弗莱能给我们带来什么样的启示。

这个例子就是他在英国建筑师协会所作的题为《一个画家关于建筑的异端邪说》（“Architectural Heresies of A Painter”）的著名演讲。演讲得到了建筑师布鲁姆菲尔德爵士的响应（他接受了《泰晤士报》的专访），也惹恼了许多伦敦的建筑师。著名的《建筑师》杂志对此发表了一则妙不可言的声明。弗莱在出版该演讲稿的单人本时，干脆将这则声明印在了扉页上：

《建筑师》（Architect）杂志说：“《泰晤士报》用了半个专栏的篇幅报道了里杰纳尔德·布鲁姆菲尔德爵士（Sir Reginald Bloomfield）讨论罗杰·弗莱最近在学院所宣读的一篇论文的访谈录。我们相信要是新闻报刊能通过一个克己的法令，从此不再报道愚蠢的言行，那么我们用不了多少年就会使生活摆脱臭名昭著的猎人的侵扰。因为显而易见的是，被误导的人会做他们明知错误或荒谬的事，要是他们得到人们关注的话，而一盆绝对沉痛的冷水就能使我们免于堕落作家、未来主义者、潜在的革命者及其他W·S·吉尔伯特（W. S. Gilbert）所说的‘从来不会错过机会’的家伙所带来的麻烦。”[5]

要想概括弗莱当时所面对的英国皇家学院建筑师协会的总的敌意氛围，没有比这则声明更精彩的史料了。弗莱在这里被明确地刻画为“臭名昭著的猎人”，与“堕落作家、未来主义者、潜在的革命者”、“机会主义者”等等为伍，做出了“愚蠢的言行”、“错误或荒谬的事”。这种种指责的一个基本前提是，现代学术（艺术亦然）已经被划分为一个个明确的专业分工领域，因此不属于本领域的人便属于闯入者（即他们所谓的“猎人”）。本领域的专家则是天然的护法师，他们不仅掌握着只有他们自己才听得懂的行话（jargon），而且掌握着本专业（确切地说本技术）“正确”与否的标准；只有他们，手中握有裁量别人“懂不懂”、“愚蠢不愚蠢”、“错误不错误”、“荒谬不荒谬”的戒尺；并且，也只有他们，自居为真理的拥有者或道德的至善者，动辄以“骗子”和“诈骗犯”之类的罪名指控他人。一句话，他们构成了现代学术与艺术领域的宗教裁判所。

然而，弗莱并不在乎这一套。他从一开始就是一个偶像破坏者，他认为，除了对真理的不竭探索以及对美的不懈追求应该能够得到报偿的信念外，没有什么先天的条件可以确保任何人的专家或权威地位。而他的谦卑，他的业余爱好者的态度，反而增添了后人对他的无限敬仰。请看他是怎样来结束这篇“异端邪说”的：

但是，我请求你们相信，无论我今天下午的表演多么缺乏机智，我都并非出于邪恶的固执或是肮脏的嫉妒，而是因为，我本人就是一个也许相当荒谬的信仰的牺牲品——这个信念就是：从人类的长期效应来看，对美的追求与对真理的追求一样重要。[6]

在这样妙不可言的开篇与令人感慨的结尾之间，弗莱的讲座集中展示了他作为一个偶像摧毁者的大无畏风采。在这样一个伦敦最著名的建筑师云集的场合，他一口气列数英国近代建筑的十大弊端，其直言之勇气，简直令人瞠目结舌。我对建筑史了解不多，但直觉告诉我，弗莱的演讲在20世纪20年代初，具有极其重要的意义。我也能深刻体会那些在座的建筑师们，听了弗莱的演讲后会有什么样的感受。事实上，时间证明弗莱是对的。他对英国近代建筑十大弊端的指控，既尖锐深刻，又富有洞见。后来的建筑史表明，在弗莱所批评的那段英国建筑史上——维多利亚时代后期，直到20世纪最初20年——的确没有留下什么像样的建筑。因此，不奇怪的是，著名的建筑史家佩夫斯纳（Pevsner），对于完全作为一个业余爱好者的弗莱为自己所设计建造的住宅，会感到震惊，并且带着赞美的口气将它与欧洲最重要的现代建筑师阿道夫·罗斯（Adolf Loos）位于奥地利的别墅建筑相提并论，认为它是“独立当代风格在英国建筑演化中的里程碑之一”。[7]

然而，对于那种动辄以专家、权威口气指责那些以其真诚、追求真美的人为“猎人”、“骗子”、“诈骗犯”

的态度而言，殊为奇怪的是，一个业余爱好者的作品，竟可以使他们的裁判失效、威信扫地。他们一定弄不明白，何以作为一个画家、一个艺术批评家和美学家的弗莱，能够说出有关他们专业的什么东西，能够告诉他们专属于他们的领域的某些知识。范景中先生曾说：“我深知，很多人不想把艺术视为天下公器，他们觉得那是懂艺术者的专有之物，他们抱着专家的优越态度，高视傲兀，目空一切，正如歌德所说，当他们局限于自己的专业领域时便会表现出固执，而当超出他们的专业领域时，又会显得无知。”[8]

那么，弗莱究竟在这个演讲中告诉了那些专家们什么东西呢？一言以蔽之，就是现代建筑的基本美学原则。这里，我不想冒险去概括这些原则，文稿就在眼前，读者诸君自可辨识。这里，我权且引用一些国外学者的评论，以助谈资。克利斯朵夫·里德指出，令熟悉建筑史的读者感到惊讶的是弗莱1912至1921年间的建筑评论，领先于更为著名的现代主义建筑的宣言，例如勒·柯布西耶（Le Corbusier）的《走向新建筑》（Towards a New Architecture）的程度。作为现代建筑史上最著名的文献之一，该书1923年初版，1927年由弗莱的“奥米加”工场艺术家费德里克·埃切尔（Frederick Etchell）译成英文。然而，远在勒·柯布西耶的现代建筑宣言发表之前，弗莱就早已开始了以现代主义原理来评论建筑的工作。弗莱论证了一种现代建筑的语言，它建立在建筑的“工程之美”的基础上，其典型有如“美国的纯粹实用性建筑，特别是巨大的谷仓”，也预示了柯布西耶对“作为新时代的第一批成果的美国谷仓与工厂”的欢呼。弗莱将他在捍卫后印象主义绘画与雕塑中发展出来的修辞，运用于建筑分析。他认为，建筑之美乃是建筑师“内心精神状态的明确符号”，以及“造型观念的表达”。在同一点上，勒·柯布西耶说道：“通过他对形式的安排，建筑师实现一种秩序；这种秩序乃是其精神的纯粹创造。通过形式与形状，他……激发造型情感。……于是，我们才能体验到美的感觉。”[9]正如弗莱论艺术的写作一样，他对建筑的现代原理的表述，尽管在其阐明伊始尚处于边缘，但从回顾的角度看，却位于现代主义建筑史的中心位置。[10]

一个艺术批评家与美学家可以如此领先于艺术实践，这可能是一个特例，其中似乎不存在太多的隐含。但是，值得人们反思的是，何以一个大多数建筑师认为不懂建筑的人（一个“臭名昭著的猎人”），事实与历史却证明他比那些专业建筑师更懂建筑？难道那些建筑师在智力、能力与趣味方面都不如罗杰·弗莱吗？我看未必。主要的原因还在于他们的观念，他们囿于狭隘的专业视野，因而看不到弗莱所能看到的东西。在各个艺术领域中，技术性要求越高的艺术门类（比如建筑、电影）——我不是说技艺，因为每一门艺术都需要技艺，而且不存在技艺要求的高低问题；我是说工程技术、物理与化学知识等所谓科学技术——越容易产生对技术的单纯依赖，从而出现因技术而生的权力与垄断。权力产生腐败，垄断产生暴利；绝对的权力产生绝对的腐败，绝对的垄断则产生绝对的暴利；而绝对的腐败加上绝对的暴利，则绝对不允许“猎人”染指，绝对要求颁布“懂与不懂”的垄断标准。经济学与政治学的这个原理，在艺术领域中也并没有例外。

将形式主义基础奠定在一种主观信念而不是权威主义的趣味标准中，这一点在布鲁姆斯伯里的批评家们的写作中一直得到强调。克莱夫·贝尔的《艺术》在其导论中宣布“一切美学体系的起点都是对一种独特情感的个人体验”。[11]当贝尔描述“好的批评”应该“避免将批评家的意见强加于人”，相反，批评家的角色应该“以其热情感染他人”，俾使“他们也能体验到审美领悟的战栗”时，他心里想到的也许就是弗莱（事实上他真的以他为例）。[12]弗莱本人，则更加强强调批评的主观性。在这一点上，他无疑比贝尔更为开放，更带怀疑论色彩，更少确定性，也更少教条语气。

弗莱批评理论的这种临时性和开放性，特别表现在他与克莱夫·贝尔严格的形式主义理论的差异中。弗莱谨慎地欢迎贝尔提出的不同于日常情感的“审美情感”说，但是在两个关键问题上，他不同于贝尔。第一，他坚持认为存在着这样的可能性，即不单单是形式，而且还是“图像”，都可以在文学和绘画中结合在一起，以便唤起“审美情感”，因此，他暗示，可以有一种建立在形式与图像的关系之上的“真正的形象艺术”。第二，他不相信“有意义的形式”（significant form）是自足的，并且暗示，其意义事实上来自与生活经验相关的某种外部成分。弗莱染指两个不确定的领域，这些问题将伴随着他一生，直到他去世也未曾解决：视觉艺术中的形象塑造（illustration）与形式设计（design）之间的关系，有意义的形式与可见事物之间的关系。

收入本文选的《一种新的艺术理论》（“A New Theory of Art”），是弗莱对贝尔的《艺术》所写的书评，最清晰地呈现了他与贝尔之间的差异。在最关键的段落里，弗莱指出：

他一开始追问什么是所有视觉艺术作品的品质\*\*同而又独特的因素。他发现艺术品拥有“有意义的形式”。我们如何认识有意义的形式？通过它激发审美情感的力量。读者或许会问：什么是审美情感？贝尔先生会回答说，就是由有意义的形式所激发的情感。看上去这是一个完整的循环。不过，我们确实迈出了一步。……于是我们就把由某些形式关系所激发的情感，从生活事件或它们在想象性创造中的回声所引起的情感中，区分出来。这是贝尔先生对这个问题最重要的贡献之一。不过正是在这儿，我希望贝尔先生能够更大胆些，更周全些。我希望他扩展他的理论，将文学（就其也是一种艺术而言）也考虑在内，因为我敢请，伟大的诗歌能激发类似绘画与建筑的审美情感。为了使他的理论更彻底，贝尔先生就得表明，《李尔王》（King Lear）和《野鸭》（The Wild Duck）中的人类情感，也是附属性的，而不是这些作品根本的和本质性的品质。[13]

这一段最清楚不过地显示了弗莱对贝尔理论的内在缺陷的认知，其一，是其循环论证的嫌疑；其二，是贝尔的理论无法扩展至文学理论，因为很难想象莎士比亚《李尔王》的意义，仅仅在于其形式安排（即语音、语调、节奏、韵律、结构等等）。这一书评，也暗示了弗莱将会提出一种不同于贝尔的视觉艺术理论的替代理论，但弗莱

还没有觉得有匆忙总结的必要。

这里，弗莱对形式主义的阐述与克莱夫·贝尔对它的通俗化之间，可以作一个对比。我们都知道，弗莱拒绝了Chatto & Windus公司让他总结他的美学的机会，建议贝尔来实施这一计划。弗莱终其一生都更青睐简明的论文那种持续不断的洞见，贝尔却为一本书所暗含的一种界定性的、整全的理论方案的可能性所吸引。弗莱的书评强调了他们之间的差异，他注意到贝尔的书那种“确定无疑的口气是我感到陌生的”。弗莱无法分享贝尔的自信，而他的怀疑似乎预感到了后人对形式主义的批判。他既怀疑形式美学的纯粹性，也怀疑它与艺术家目的的关系。总的来说，弗莱特别强调批评家的主观性。弗莱认为，贝尔是通过“虔诚的信念”而不是通过“合理的确信”来加以论证的。

今天，不仅形式主义理论的基本信念遭到了种种质疑，就是康德（Kant）以来作为西方美学史的核心观念之一的“形式愉悦”这一概念本身也遭到了批判。指责它的人认为，强调愉悦的个人体验，是压倒了“所有其他愉悦……压倒了在劳动、学习以及知识生产中，与现实对象及其物质转化的所有其他生理的、知觉的或心理的互动。”在这种观点看来，这种分化只是对发达资本主义“不断加剧的劳动分工的需要”的支持罢了，而“现代主义牢笼”显然是一种反动的社会控制的体制。[14]

西方的后现代主义者（多半是所谓左派知识分子）总是假定形式主义/现代主义与资本主义/帝国主义的内在关联。他们乐此不疲地援引的例子就是，被现代主义叙事神话化了的高更，他去塔希提岛时乘坐的航轮，就是当时的法国殖民当局从欧洲开往太平洋的。这种论证的滑稽之处在于，他们假定，比方说，只要你使用了父辈的金钱——它是现代资本主义的基本象征——那么你就无法脱离跟资本主义的干系。为此，他们可以将福楼拜

（Flaubert）、塞尚、整个布鲁姆斯伯里群体，统统说成是资本主义的既得利益者，因为这些文学家、艺术家、美学家、经济学家们碰巧都继承了少量遗产，可以不必从事劳动生产，因而得以专门从事自以为是的资本主义批判工作。高更当然比他们更倒霉，因为他乘坐了殖民主义者和帝国主义的轮船，所以成为欧洲向海外的文化殖民的一部分。

要跟这些人讲道理是非常困难的。好在，在西方所谓的后现代语境中，并非人人都成为了后现代主义者。为弗莱等人辩护的克利斯朵夫·里德就认为，形式主义中的逃避主义倾向也许能导向这类文化运用——亦即为资本主义所用，但是审美愉悦却并不必然排斥其他的担当形式，超越的抱负也并不必然具有强制性。正如可以证明的那样，超越人们的当下立场的物质条件的志向，乃是任何变化观的基础；而审美超越的观念经常带有这一隐含的意义。在布鲁姆斯伯里的个案中，形式主义对主观审美反应的依赖，不仅仅是一笼统的乌托邦冲动，而是一种将艺术从资本主义消费主义律令中，以及从陈旧腐的审美判断所主宰的统治阶级的控制中拯救出来的深思熟虑的尝试。[15]

对弗莱来说，更进一步，对整个布鲁姆斯伯里群体来说，面对艺术品的超越的情感体验，乃是现代主义的本质。新艺术似乎将观众推进到一个更为自由的世界，从而脱离维多利亚传统的虚伪与伪善的钳制。弗莱为推广他带进伦敦的艺术所做的讲座、所写的文章，乃是改变人们观看、思考与行动的更广阔的动机的一部分。弗莱雄心与抱负的幅度，可见于本文选的各个篇章，在那里他将他的理论既适用于当代人物，也适用于历史人物，既适用于建筑，也适用于装饰艺术。将这些文本与他用来解释并捍卫后印象派的文章最清楚不过地联系在一起，就是作者的强烈使命感，亦即他想要劝说他的读者改变观看方式的欲望。不管是形式主义美学的理论结构的展开，还是提供对一幅特殊作品的热情洋溢的描述，弗莱的散文从来不会失去其劝诫的特质。他在大量充满敌意的观众面前所捍卫的艺术品，如今已成为西方文化最常见的、最著名的纪念碑的一部分，这一事实本身就是这些文章的成功证据。

[16]

在文化体制的历史上，布鲁姆斯伯里团体标志着一个时代的结束。“这是在英国史上的最后一个时期，一个如此杰出的知识分子群体能够聚集在大学体系之外的伦敦。”[17]继承所得的钱——尽管非常微薄——允许布鲁姆斯伯里成员将他们自己维系在各种体制的边缘。因此，尽管弗莱的生涯交错地与主流艺术杂志、博物馆、画廊以及大学联系在一起，他却并不依赖任何单个机构，因而可以利用这一优势挑战各种体制化的实践，并推广艺术展览与教学的新形式。弗莱的成就或许可以用他所宣扬的改革已成为当下的规范的程度来加以衡量，这些规范如今已成为新一代批评家的批判对象。弗莱论艺术体制的写作如今也面临着批判，但是，正如里德所说，“这一事实不应该模糊这位改革家曾经拥有的热诚”。[18]

弗莱明显地将关于艺术的主流观点等同于统治阶级的意识形态，而这却是他急于想要挑战的。总的来说，收集在本文选中的论文，都反驳了将弗莱刻画为一个势利的、想要强加一种僵硬的审美评估体系的唯美主义者的漫画形象。相反，这些文章表明的是，一个敢于将艺术从意识形态与既得利益者的体制性控制中拯救出来的社会活动家的激情。

前文已述，弗莱与贝尔更富教条色彩的形式主义理论的重大差别在于，他几乎从来没有否定过立体感、三维性、再现因素在现代绘画中的意义。在弗莱的整个生涯里，他都在寻找一种品质，他有一次宽泛地称其为“体积与空间在其三维中的互动的最大可能。”为了表示对绘画中的立体感的强调，“造型的”（plastic）一词随着弗莱对法国画家、批评家莫里斯·德尼（Maurice Denis）的论文《塞尚》（“Cezanne”）的翻译，进入了他的词汇表。在这篇文章中，我们读到，塞尚“寻求造型美”（*cherchant la beauté plastique*）。到弗莱的文章《造型设计》（“Plastic Design”），这个词开始占据弗莱美学的中心位置，它被宽泛地界定为属于“绘画的”

（“pictorial”）领域，与“插图家或线描家”的作品相对立。

如果说弗莱那些意在推广后印象主义的文本展示了旧的表现主义词汇的顽固性的话，那么他对前卫运动的反应也记录下了道德价值与美学价值的重叠，这揭示了弗莱的形式主义既不是机械的，也不是与世隔绝、密不透风的。而那种机械的、密不透风的形式主义，则被认为是后来杰出的现代主义者克莱蒙特·格林伯格的特征。这里当然不是长篇比较这两位现代主义理论的创始人与现代主义理论的集大成者的地方，不过，简单地作一个勾勒，也许有助于我们对罗杰·弗莱更清晰的认识。

格林伯格对弗莱的引用很少而且相当肤浅——尽管在其晚年，在耶鲁大学的一次谈话中，格林伯格列出弗莱为两三个值得一读的批评家之一。格林伯格的傲慢由此也可见一斑。不过，在他最著名的文集《艺术与文化》（Art and Culture）一个讨论伟大的诗人和文学批评家T·S·艾略特（T. S. Eliot）的上下文里，格林伯格对弗莱作了这样一个评价：“一个实证主义的伟大时代能够产生杰出的文学批评家。它还产生了罗杰·弗莱，甚至是克莱夫·贝尔过于简化的艺术批评。‘有意义的形式’的观念1914年前后充斥英国学术界的空气，我禁不住会认为这种想要在视觉艺术经验中孤立出本质因素的尝试对年轻的艾略特产生了某些影响。‘纯诗’先于‘纯画’（有意思的是，弗莱翻译并注释了马拉美的诗集），但是‘纯’艺术批评却先于‘纯’文学批评。”[19]

这里，格林伯格在肯定了弗莱的历史地位的同时——弗莱的纯艺术批评领先于艾略特的纯文学批评，而艾略特可能是格林伯格唯一敬仰的批评家——当然也暴露出了他对弗莱的某些偏见，还有就是混淆了弗莱与克莱夫·贝尔之间的差异（不过，他的混淆程度要比国内美学家来得轻一些，格林伯格至少明白弗莱与贝尔之间的先后次序，这种次序不仅仅是岁年和历史时间上的，更是重要性与历史地位上的）。格林伯格多多少少继承了弗莱形式主义的基本理论，特别是形式分析的基本术语，例如“造型”（plastic）、“平面”（plane）等等，但他并不像弗莱那样在乎“造型性”（plasticity），相反，他经常抛开弗莱借自沃尔夫林（Wolfflin）等人的“平面”概念，越来越倚重“平面性”（flatness）概念。

尽管他俩通常被宣布为同一个阵营里的经典现代主义理论的代表，弗莱与格林伯格之间的差异却是显而易见的。这种差异首先是个人气质方面的：弗莱“温和的好斗性”——这是他用来形容贝尔的词——与英国绅士般的优雅与明晰；格林伯格的“傲慢与粗旷”。一直以来，格林伯格激起了长久的争论。他对艺术所下的判断那种确定无疑的语气令许多人震惊，认为他是威权主义的、傲慢的和不当的。这种理直气壮不仅导致他卷入了与他所喜爱的艺术家的紧密关系，甚至还导致了他改变了他们的某些作品。但更多地，两人的差异是时代形成的。弗莱是在20世纪初为现代艺术作出辩护的，他试图从拜占廷绘画与意大利“原始绘画”的历史角度来赢回后印象主义画家的合法性，因而这种辩护是试探性的，是一种美学的假设与重视个人审美经验的个体修辞。而格林伯格所处的时代，以及他写作的主要年代——40与50年代——对形式主义与前卫主义作为现代主义的主要形式，已为人们普遍接受。在美国，美术馆和博物馆，大学课程和艺术杂志，艺术史和艺术批评均支持形式主义路线是不可避免的和正确的。[20]

人们通常将布鲁姆斯伯里团体看作一个“唯美主义精英的遁世小集团”，但收集在此篇中的文章表明，这一形象将受到弗莱以拉斯金、莫里斯以及一般艺术与工艺运动的精神所从事的高度公众化的事业的检验。这些文章还表明了弗莱以唯美主义精神所从事的写作的历史语境，这一精神提出了艺术家个性的观念，用来证明对主导文化的个体反抗行为的正当性。收入本文选的“奥米加”创建文件，表达了弗莱对艺术与工艺运动的使命的最强有力的阐明；与“奥米加”的最后岁月联系在一起的那些写作则提供了唯美主义最清晰的遗产。这两个运动的共同点，还有弗莱从不放弃的东西，就是这样一种认识：审美的更新对于我们的生活方式来讲具有深刻的含意，不管这里的“我们”是整个社会还是一个抗争中的亚文化群体。[21]

由此可见，将弗莱理解为一个为“艺术而艺术”的“形式主义者”是多么错误。在国内美学界，一个根深蒂固的错误观念就是：形式主义（在中国长期的政治话语中，它早已成为一个臭名昭著的贬义词）就是主张形式高于内容，甚至根本无视内容；形式主义者则是资产阶级等级制的维护者，他们提倡艺术脱离生活，脱离大众；形式主义就是“为艺术而艺术”，而“为艺术而艺术”就是无视艺术作为意识形态对社会的影响力，等等。弗莱的例子表明，实情殊非如此。如果说弗莱确实认为，在艺术中，形式是比内容（主题内容）更重要的表达元素，那么，他深深地介入19世纪末到20世纪上半叶的英国社会生活诸领域的一生事业表明，一个形式主义者与一个社会改革者，并不必然就是自相矛盾的。[22]

注释

[2] 参Christopher Reed, A Roger Fry Reader, Chicago: The University of Chicago Press, 1996, pp.2-3

[3] Roger Fry, Vision and Design, London: Chatto & Windus, 1920, p.9.

[4] Virginia Woolf, Roger Fry: A Biography, 1940; reprint, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1968, pp.214-215.

[5] Quoted in Roger Fry, “Architectural Heresies of A Painter”, Chatto & Windus, 1921.

- [6] Ibid.
- [7] Nikolaus Pevsner, "Omega," *Architectural Review* 90, August 1941, p. 45.
- [8] 范景中主编:《美术史的形状》,“序言”,中国美术学院出版社,2003年3月版,第6页。
- [9] Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, translated by Frederick Ethells, London: Architectural Press, 1927, p. 33.
- [10] 参Christopher Reed, *A Roger Fry Reader*, pp. 172-173.
- [11] Clive Bell, *Art*, New York: Fredrick A Stokes, 1914, p. 6.
- [12] 参Clive Bell, *Since Cezanne*, London: Chatto & Windus, 1922, p. 155.
- [13] Roger Fry, "A New Theory of Art", *The Nation*, 7 March, 1914, pp. 937-939.
- [14] Benjamin Buchloh, "Since Realism There Was... (On the current conditions of factographic art), in *Art and Ideology*, New York: New Museum of Contemporary Art, 1984; reprinted in *Postmodern Perspectives: Issues in Contemporary art*, edited by Howard Risatti, Englewood, N. J.: Prentice Hall, 1990, pp. 92-93.
- [15] 参Christopher Reed, *A Roger Fry Reader*, p. 56.
- [16] Ibid., p. 58.
- [17] Robert Skidelsky, *John Maynard Keynes: Hopes Betrayed, 1883-1920*, New York: Viking, 1983, p. 248.
- [18] Christopher Reed, *A Roger Fry Reader*, p. 232.
- [19] Clement Greenberg, *Art and Culture*, Boston: Beacon Press, 1961, p. 240; 中译本见格林伯格:《艺术与文化》,沈语冰译,广西师范大学出版社,2009年版,284页。
- [20] 对弗莱的“折衷主义”与格林伯格“体系化”之间的差异的讨论,已经由查尔斯·哈里森作出。参Charles Harrison, "Modernism and the 'Transatlantic Dialogue,'" in *Pollock and After: The Critical Debate*, edited by Francis Francina, New York: Harper & Row, 1985, pp. 217-232。不过,美国学者约翰·奥布莱恩已经论证过格林伯格的批评事实上要比后来的评论者们所能想象的更为“临时性”,尽管连奥布莱恩也承认“格林伯格想要做到临时性的意愿在50年代开始消失。”参John O' Brian' s introduction to *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism, Vol. 3*, Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- [21] 参见Christopher Reed, *A Roger Fry Reader*, p. 186.
- [22] 关于现代主义的党派性原则,以及“为艺术而艺术”并非没有社会关怀等一系列问题的论述,详见拙著《20世纪艺术批评》,“导论:什么是现代主义”,中国美术学院出版社,2003年版,第3-51页。
- (原文发表于《新美术》,2009年第6期。)

编辑:郑荔

#### >> 相关文章

- 形式主义如何介入生活
- 形式主义者如何介入生活
- 弗莱之后的塞尚研究管窥(下)
- 弗莱之后的塞尚研究管窥(上)
- 现代艺术批评的黄金时代:从罗杰·弗莱到格林伯格1
- 现代艺术批评的黄金时代:从罗杰·弗莱到格林伯格1
- 形式主义如何介入生活
- 塞尚的静物画
- 弗莱之后的塞尚研究管窥(下)
- 弗莱之后的塞尚研究管窥(上)
- 现代艺术批评的黄金时代:从罗杰·弗莱到格林伯格(2)
- 罗杰·弗莱的批评理论(3)

[更多>>](#)

最新新闻

- 杜尚的“挪用”与文化诗学
- 陆俨少的绘画
- 古今之辩：2000年以来中国思想界的现代性之争
- 警惕：无边的现代性
- 论水墨艺术领域内的社会学转型
- 超民族主义：中国当代艺术新思潮
- 从图像和作品到影像和文本

最新评论

暂时没有评论！

评论区域

用户名:  密码:  验证码:  115222  匿名发表评论

【温馨提示】

请您在留言评论时：尊重网上道德，遵守《全国人大常委会关于维护互联网安全的决定》及中华人民共和国其他各项有关法律法规；尊重网上道德，遵守中华人民共和国的各项有关法律法规；承担一切因您的行为而直接或间接导致的民事或刑事法律责任；艺术批评家网站留言板管理人员有权保留或删除其管辖留言中的任意内容；您在艺术批评家网站留言板发表的内容，艺术批评家网有权在网站内转载或引用；参与本留言即表明您已经阅读并接受上述条款； 不良留言举报电话：010-11000000



[关于我们](#) | [联系我们](#) | [诚聘英才](#) | [广告服务](#) | [版权说明](#)

Copyright © 2008 yppj.com Corporation, All Rights Reserved 艺术批评家网 版权所有 京ICP备09067419号