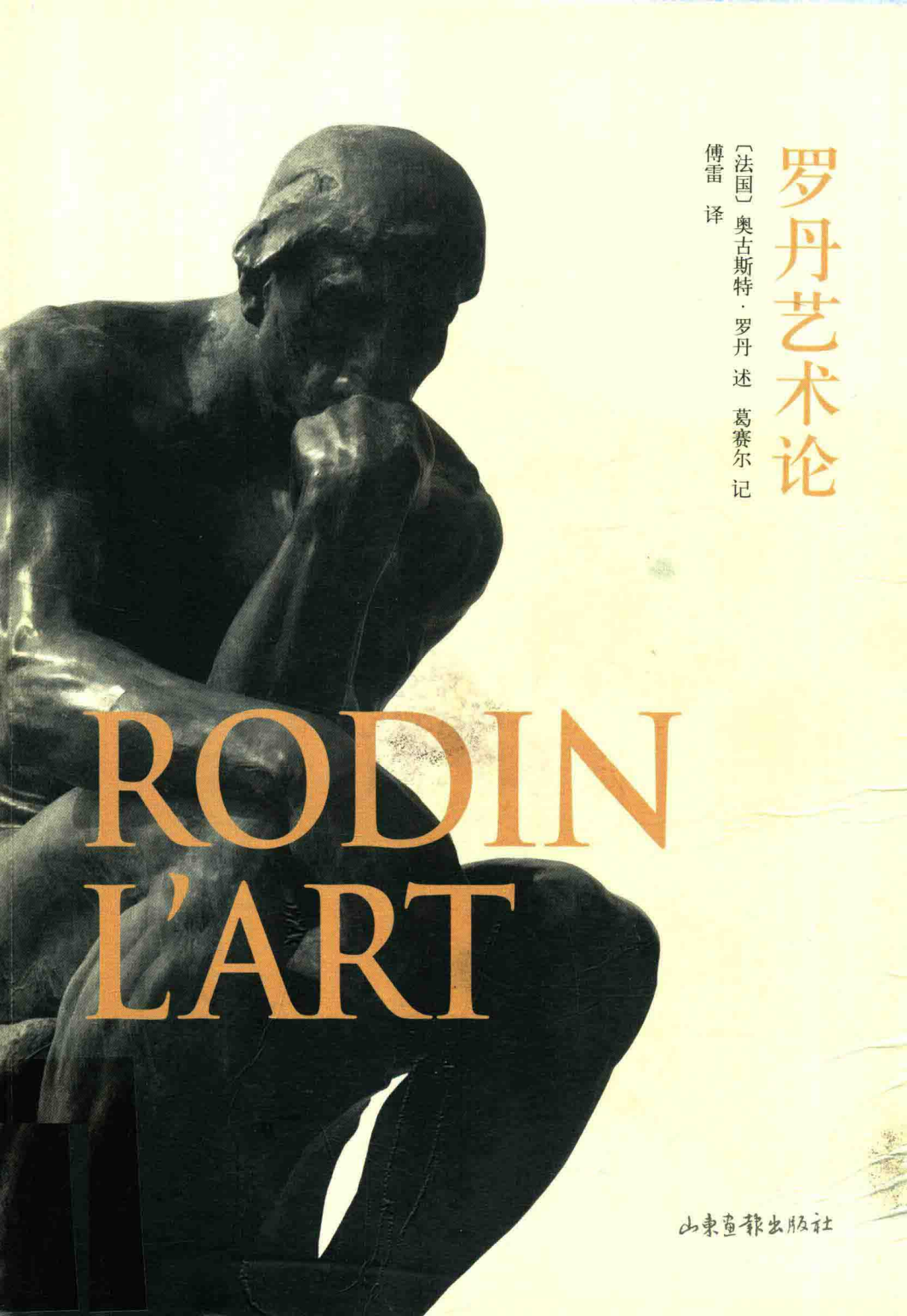


罗丹艺术论

〔法国〕奥古斯特·罗丹述 葛赛尔记
傅雷译



RODIN L'ART

山东画报出版社

傅雷20世纪30年代受聘于上海美专时，翻译了本书作为美学讲义。

罗丹是法国19世纪晚期非常有影响力的雕塑家，几乎以一己之力奠定了20世纪雕塑艺术发展的基础。

罗丹的艺术作品代表了西方雕塑史上的第三个高峰，他的艺术论是对欧洲雕塑史的精辟总结，是提高审美鉴赏力的不二文本。



扫码试读本书

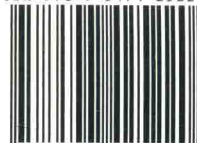


北京字里行间图书有限公司
微信ID: ZLIJ-BELENORE

字里行间
BELENORE

上架建议：艺术/经典

ISBN 978-7-5474-2522-0



9 787547 425220 >

定价：16.80元

罗丹艺术论

〔法国〕奥古斯特·罗丹 述 葛赛尔 记
傅雷 译



常州大学图书馆
藏书章

RODIN
L'ART

山东画报出版社

图书在版编目(CIP)数据

罗丹艺术论 / (法) 奥古斯特·罗丹著; 傅雷译. — 济南: 山东画报出版社, 2017.9

ISBN 978-7-5474-2522-0

I. ①罗… II. ①奥…②傅… III. ①罗丹(Rodin, Auguste 1840—1917)—雕塑评论②罗丹(Rodin, Auguste 1840—1917)—生平事迹 IV. ①J305.565②K835.655.72

中国版本图书馆CIP数据核字 (2017) 第176313号

责任编辑 郑丽慧 许 诺

装帧设计 李 莹

主管部门 山东出版传媒股份有限公司

出版发行 山东画报出版社

社 址 济南市经九路胜利大街39号 邮编 250001

电 话 总编室 (0531) 82098470

市场部 (0531) 82098479 82098476 (传真)

网 址 <http://www.hbcbs.com.cn>

电子信箱 hbcbs@sdpress.com.cn

印 刷 三河市华润印刷有限公司

规 格 150毫米×210毫米

10印张 60千字

版 次 2017年9月第1版

印 次 2017年9月第1次印刷

定 价 16.80元

建议图书分类: 艺术 经典

罗丹美学

美学讲义 二十年第一学期 上海美术专科学校

本学期美学讲义暂行采用法国雕刻家罗丹《艺术论》。

盖以在未曾涉及纯粹哲学之美学之前，先当对于美术上之各种实际问题（如形式与精神之论辩等）有一确切之认识与探讨也。

嘱 词

罗丹一生，热爱艺术，垂暮之年，犹以忠诚恳切之言
作此嘱词，为一般青年艺术家作一详明之指导。

愿做“美”的使者的青年们啊，你们或许会欢喜在这里找到一些深长的经验之谈罢。

虔诚地爱你们的前辈大师罢。

在菲狄阿斯（Phidias）与弥盖朗琪罗（Michelangelo）的前面，你们应该俯首顶礼。瞻仰激赏前者的神圣清明之气，与后者狂乱悲痛之性罢。瞻仰激赏是一杯慷慨的祭酒，是出于高贵的心灵的奉献。

可是留神不要去模仿前人。尊敬传统，而要会辨别它的永垂不朽的宝藏：即对于自然的挚爱与人格的忠诚。这是天才们的两股热情，他们都崇拜自然，实在，他们从没有撒谎过。传统是这样地授给你钥匙，用了它你可以跳出因袭的樊笼。这便是传统自己教你永远要探求现实，禁止你盲从任何大师。

奉自然为你唯一的女神罢。

把绝对的信心付托与她，相信她始终不会丑的，收敛你的雄心来效忠于她。

在艺者的眼中，一切都是美的，因为他的锐利的慧眼，注视到一切众生万物之核心，如能发现其品性，就是透入外形，触到它内在的“真”。这“真”，也即是“美”。虔敬地研究罢，你一定会找到“美”，因为你遇见了“真”。

奋发努力啊！

你们，雕刻家，锻炼你们的感觉，往深处去。

一般人不容易体会到这个“深”的意义。他们只会用平面来明晰地表现自己。要从深厚方面去想象形式，于他们是太难了。可是你们的苦功就在这里。

首先，把你雕像的初稿大体建立起来。严密地标明对于各部的倾向：头上、肩上、胸部、腿部。艺术是需要果断的。能把线条推向远处的时光，你才沉浸入空间，抓到了“深”的感觉。当你的稿子完成，一切都寻到了。你的雕像已经有了生命，细微之处，它自己会安排就的。

当你雕塑时，切不要从平面着想，而要从高凸面着想。你对于平面的观念，要想象它如一个立体的周缘，它是折向后面去的。把形式想作向着你的尖瓣。生命之泉，是由中心飞溅的。生命之花，是自内而外开放的。同样，在美丽的雕刻中，常潜伏着强烈的内心的颤动。这是古艺术的秘密。

你们，画家，也一样从深处去观察现实罢。譬如，看一张拉斐尔画的肖像，当他画正面的人时，他把胸部曲折地推远了，就显出

第三元的空间了。

伟大的画家深入空间。他们的“力”，就蕴蓄在深厚之中。

牢记罢：只有体积，没有线条。你描绘时，绝对不要注意轮廓，而要着眼于高凸面。是高凸面支配着轮廓的。

不断地磨练罢，把你整个地融化在工作里。

艺术只是情操，但没有体积、比例、颜色的知识，没有灵敏的手腕，最活跃的情感也要僵死。一个大诗人到一个不懂言语的外邦去，他将如何是好呢？不幸，年轻的艺者群中多少诗人不愿学话，只知张口结舌。

要有耐性啊！不要想望什么“灵感”（inspiration），它是不存在的。艺者的德性只是智慧，专注，真诚，意志。如诚实的工人一般，努力做你的工作罢。

青年们，要真实啊！但这并非说要平凡地准确，那就成照相与塑铸了。艺术之源，是在于内在的真。你的形、你的色，都要能传达情感。

只以悦目为务，只知奴隶般再现没有价值的局部的艺者，是永不能成为大师的。如你曾访过意大利的公墓，你一定注意到那些艺匠，曾如何幼稚地去装饰坟墓，竭力要在雕像上面，模仿绣件、花边与发辫。这些东西或许是准确的，但决非真实的，因为它们并不激动心灵。

我们的雕刻家，几乎全体令人想起这些意大利的坟墓雕匠。在

我们广场上的纪念像上，我们只看见礼服、桌子、独脚圆桌、椅子、机器、气球、电报。绝无内在的真，故绝非艺术，深恶痛绝这些古墓罢。

要彻底的桀骜的真实。要毫不踌躇地表白你的感觉，哪怕你的感觉与固有思想是冲突的。也许你不会马上被人了解，但你的孤独的时间是很短促的，朋友们不久会来归向你，因为对于你是绝对真实的东西，对于大家也必绝对真实的。

可是不要装腔作势故意去勾引群众。要单纯，要天真！

最美的题材在你的面前，便是你最熟知稔悉的对象。

我至爱的伟大的于也纳·加里爱（Eugène Carrière），不幸早死。他在画他的妻子儿女的时候，我们已看到他的天才了。只在歌颂母爱这一点上，便足成就他的崇高与伟大了。大家望着的东西，大师是用了自己的眼睛去看的。常人以为习见的事物，大师能窥见它的美来。

拙劣的艺者，常戴着别人眼镜。

最主要的是要感动、爱憎、希望、呻吟、生活。要做艺术家，先要做起人来。柏斯格（Pascal）有言：“真善言辞的人，蔑视巧鼓簧舌的佞人。”真的艺术一定痛恶技巧。我又说回到于也纳·加里爱了。在一切画展中，大家的图画，只是图画罢了，他的却似一扇开向人生的天窗。

领受公正的批评罢，你将不难辨识它们。是它们把使你惶惑的疑团打破，使你更有定见。不要任凭那些为你良心所不许的人们支配。

也不用怕那徧枉之论。它会激怒你的朋友，他们会省察他们对于你的诚意，当他们仔细认清之后，将更要坚持他们对你的信心。

如果你的才具有簇新的，最初只能有少数的同情者，而仇敌倒可赢得不少。不要灰心，同情者会占胜利的；因为他们知道为何爱你；你之仇敌，则不知因何憎你。前者是热心真理的，会不断地替你征集爱真理的新同志，后者则对于他们自己的谬误的见解，永远没有坚持的勇气。前者是坚定不移的，后者则望风而靡。真理可操必胜之券。

不要荒废你的光阴于社交政治中。你将看到你的同伴中途得了荣誉富贵，但他们绝非真艺术家。他们之中也有聪慧之士，如果你去和他们角逐名利，你将和他们一起牺牲；你再无一分钟的余暇去做艺术家了。

热爱你的使命罢，再没有更美满的了。它的崇高是为庸俗的人们所意想不到的。

艺术家自身就是一个好例。

他醉心他的事业：他最宝贵的酬劳，便是成功的喜悦。可叹今日的人们，教工人们憎恶工作、怠工、滥造，这是工人们的不幸。要世界幸福，只有教人人有艺者心魂，就是人人爱好他自己的工作。

艺术还是一个忠诚的教训。

真正的艺者不惮干犯一切既成偏见，诚实地表现他的感觉。

他是这般的把坦白的榜样给他的同伴。

哦，当绝对的真实统治全人类的时候，将有何等神奇的进化会实现了啊！人们向往不？

社会真要赶快改革它的错误与丑态才好。那么，我们恶浊的尘世，就可立刻变为幸福的天堂了。

奥古斯特·罗丹

序

墨屯治下的瓦弗勒里村的高处，山冈上簇拥着几间明媚秀丽的华屋，裔丽堂皇，可以令人臆想是艺者之家。

这正是奥古斯特·罗丹卜居之所。

这是红砖巨石、屋顶极高的路易十三式的楼阁，旁边还有环以圆柱的回廊的广厅一所；一九〇〇年时，他曾开个人展于巴黎阿尔马桥畔，此圆柱的广厅，即在那时从巴黎移此，改建为工作室。

远处崖畔，有一座十八世纪的官邸，在此只能望到它的前部与美丽的三角门框及铁栅大门。

这些屋舍，浮现于花果遍野的田园中。这种景色确可说是巴黎近郊胜地之一了。自然把它装饰得清幽。复经这位名雕刻家二十年来，把惨淡经营的作品，点缀得更为壮丽。

去年五月里一个晴朗的傍晚，我和罗丹在绿荫夹道的山坡上漫步，我诉说我记述他关于艺术的论见的愿望。他微笑了。

“真是怪事！”他说，“你对于艺术还感到这样浓厚的兴趣吗？这已不是我们这时代的爱好了。

“今日的艺术及爱艺术的人们都被视为地层下的化石。我们给予人家的印象，恰似一个陈腐的木乃伊在巴黎街上行走。

“我们的时代，是工程师、实业家的时代，绝非艺术家的了。

“现代生活所需求的，只是‘实用’，人们唯想用物质来改善生活：科学天天在发明新的营养、衣饰、交通的利器；用经济的方法大量制造粗滥的货品，固然它对于人类的需求的确改进不少，然而精神、思想、幻梦，却无立足地。艺术是死亡了。

“艺术就是默想。洞察自然，而触到自然运行的精神；瞩视宇宙，而在方寸之中别创出自己的天地，真是心灵的莫大愉快。艺术是人类最崇高、最卓越的使命，既然它是磨炼思想去了解宇宙万物，并使宇宙万物为众生所了解的工具。

“但是今日的人类以为可以无须艺术。他不再愿冥思、默想、幻梦，他只要物质享受。高超的、深邃的真理于他是漠然了，他只求肉体的满足。现在的人群沦为兽类，无所求于艺人。

“艺术，并也是一种趣味，经过艺人之手的東西，都反映着他的心，房屋家具上也浮现着人类心魂的微笑……这是实用生活中的思想的美、感情的美。但今日还有几人感到居住陈设之美化的需求？从前，在古法兰西，艺术则到处皆是。一个中产者，甚至一个乡人，都喜欢要美丽的家具。他们的椅桌、釜锅，都是悦目的。今日则艺术是被放逐于日常生活之外了。说是有用的东西不必要美观。一切都是丑的，都是蠢笨的机器在急急忙忙中赶制出来的。艺术成为仇敌了。

“啊，我的葛赛尔，你要记录我一个艺者的默想吗？让我仔细来端详你一下，你倒真是一个非凡的人物。”

“我知道，”我回答他说，“艺术是现代人最忽视的东西。但我希望这册书成为对谬误思想的抗议。我视为你的晨钟暮鼓唤醒一般迷梦昏聩的人，使他们觉悟绝对不应抛弃我国传统中的精华，即我们祖传的爱美、爱艺术的热情。”

“让神明来谛听你的说法罢！”罗丹说。



目 录

罗丹美学·····	001
嘱 词·····	001
序·····	007
第一章 艺术之写实·····	001
第二章 在艺人眼中，自然中的一切都是美的·····	009
第三章 论模塑·····	021
第四章 艺术中之动作·····	029
第五章 素描与色彩·····	045
第六章 女性美·····	055
第七章 古代精神与现代精神·····	063
第八章 艺术之思想·····	081
第九章 艺术中之神秘·····	095
第十章 菲狄阿斯与弥盖朗琪罗·····	105
第十一章 艺术家之效用·····	125
附录：部分译名和目前一般译法对照表·····	137

第一章 艺术之写实

在大学长街的梢头，兴特玛司左近，荒凉静寂，有内地风的街道的一隅，有所“白石存栈”。一个广阔的天井中，蔓草丛生中洒满了灰白的石屑。这是国家专备委托艺术家造像时所用的白石存放之处。

院子的一边，十几间工作室，分住着雕刻家。这寂静的艺者之村，宛似一所修院。

罗丹占据了两间小屋，一间内放着他的大作《地狱之门》的泥塑，另外一间就是他工作的地方。

我常是在薄暮时分去访他，那时他正结束着一天高贵的劳作。我拿了一张椅子，坐待着黑夜来催他休息，一面又凝神鉴赏他的动作，他趁着黄昏的微光，兴奋地舞动着刀笔。

我这次又见他捏着泥团，迅急地作几种雏形，这是他寻思时的消遣。一块塑上大模型的泥团，要费他几番踌躇，因为这是要抓住稍纵即逝的美丽的姿态，如果研究过深，动作稍慢，那就很易放过这昙花般的“真”的浮现。

他的工作法是很奇特的。

工作室好几个裸体的男女模特儿蹀躞着，罗丹特地雇

用他们，要他们不断地呈露着肉体，映出人体在自由活动中的形象，他长期观察他们，故能熟知动作时的筋肉状态。现代人之能见裸体，已是极端例外的了，就是雕塑家们，也只能在 pose^①时见到，然于罗丹，却成为视觉中最习见的东西了。这种对于人体的深切的认识，原为古希腊人于角力竞技中所习见，而为当时的艺者所完满地表现出来的，罗丹竟恢复了与裸体相习见的古风，因此他终能抓住全部肉体所表现的情感。

面貌是通常被认为唯一的心灵之镜的，面部线条之动作，我们以为是精神生活的唯一的外在的表现。然实际上全身没有一根筋不传达内心之变化，快乐或忧愁、热情或失望、清明或郁怒……一切都表露于人体全部。两臂伸张、身躯无力的姿势，是和眼睛与口唇同样表示微笑的心情的。但要传达各种肉的表象时，一定要耐心地去研究这部“美之书”^②。这便是往昔的大师沐同化之惠，罗丹在今日凭意志之力所培养完成的。

他目光注射在模特儿身上，默默地体味着生命之美；他鉴赏着一个少妇在地下俯拾刀笔时的柔媚，手挽发髻时的爱娇；或是一个男子行走时的烦躁的情态。当他遇到一个满意的姿势时，他就叫模特儿保留他的动作，他立刻抓起黄土动手。

① pose 即模特儿在台上摆定某种姿势。——本书各注，均为译者所加，不再一一注明。

② 美之书，意指人体。

某一个晚上，在夜幕甫降、黑暗方临的时光，模特儿在屏后更衣，我便和他论到他的工作法。

“使我惊异的，”我说，“是你的与一般人迥然不同的工作法。我认识不少雕刻家，也见过他们工作。他们叫模特儿站在座上，叫他做某种某种的姿势。不时还要依了他们的意思把模特儿的胳膊和腿或拉长些，或弯曲些，叫他把身躯挺直，或把头倾侧，完全系一架有关节的木偶。

“你呢？决然相反，你等待模特儿有好姿势时才动手。不是他们来由你摆布，倒是你去听从他们了。”

罗丹正在用湿布包裹他的泥塑，和婉地答道：“我不是听从他们，我是听从自然。

“我的同年们像你刚才所说一般的工作，自然也有他们的理由。不过，这样去勉强自然，把人与泥娃一样看待，不免要犯造作与僵死的毛病。

“至于我，真实的猎人，生命的侦察者，我不愿学他们的榜样。我在观察所得的活跃的姿态上取材，但我决不去造作材料。

“就是当我处理某一题材要模特儿做出某一姿势，我只是指示他，而谨防去支配他，因我只顾表现现实可自然地供给我的形式。

“总之，我完全服从自然，从没想去支配自然。我唯一的野心，就是对于自然的卑顺忠实。”

“可是，”我狡黠地说道，“你作品中所表现的，绝非自然的本来面目啊。”

他突然放下他手里整理着的湿布：

“确是自然的本来面目！”他蹙着眉毛回答。

“但你不得已已改变过了……”

“没有这回事！如果我去改变它，我要诅咒我自己！”

“然而你改变自然的证据，便是从面上塑下来的形象，与你雕塑的面貌绝不相侔。”

他思索了一会儿，说道：

“这是真的，因为塑铸^①不及我雕刻的真。”

“一个模特儿要在人家替他塑铸时保存其生动的表情是不可能的。而我却在记忆中保留着他的全部姿态，使模特儿不断地合于我记忆中的第一个印象。”

“更进一步说，塑铸只是再现外表；我却在外表之外，兼表内心，这当然也是自然之一部分。”

“我看到的是全部的‘真’，不只是外表的‘真’。”

“我把能使精神生活更明显地传达出来的线条，格外有力地表出。”

说罢，他指给我看圆座上的他的最美的雕像之一：一个跪着的少年，两臂高举，仰天呼号。忧苦笼罩着他的心魂。身躯危然，如将崩颓，胸部饱胀，头颈绝望地伸长着，双手如伸向某个神秘的主宰，求天援手一般。

“瞧，”罗丹向我说，“我特别表明筋肉的紧张，以表现他的苦闷。这里，这里，瞧……我把表示祈求的狂乱的筋肉的分裂之处，夸张了一些……”

他又做着手势指出作品中姿势最兴奋的部分。

“你给抓住了，吾师！”我俏皮地说，“你自己说你‘格

① 塑铸在此意谓直接在人面上托下模型，再浇铸成像之工作。此系通常用以为死者留影，作为纪念。

外有力地表出’，你‘特别表明’，你‘夸张了一些’，你不是明明改变了自然吗？”

他看我顽强的态度笑起来了：

“然而不！”他回答说，“我并不改变自然，至少在当时，我自己绝对没有意识到。情感——它是能影响我的视觉的——所显示我的自然，我便照样再现出来。

“如果我想改变我所见的事物，使它变得更美，我将绝对做不出好东西了。”

一会儿之后，他又说：

“既然艺者的激情能使他在外形下面觉察到内在的‘真’，那么，艺者眼里所看出来的自然，和庸家眼里看出来的自然，当然不同了。

“但艺者的唯一条件，即是实缘他所见的形象，不要被那般美学商人^①所惑，其他的方法，都是不可靠的。天下没有方法可以使自然变得更美。

“只要睁开眼睛看好了。

“喔，无疑的，一个庸人抄录自然的时候，永不能产生一件艺术品：因为实际上他‘视’而不‘见’，故他徒然描画种种琐屑之处。结果是平板呆滞，没有生命。艺者的事业本与庸俗无缘，最高明的教训也造不出天才来的。

“反之，艺人则‘视’而有所‘见’，他心底的慧眼能深深地洞烛到自然的奥秘。

“所以艺人只要相信他的眼睛就是。”

① 美学商人，系骂一般无聊文人，以文学来为艺术作画蛇添足的注解之笔。



第二章 在艺人眼中，自然中的一切都是美的

有一天，在罗丹的墨屯工作室中，我看到一个泥塑，他的《丑之美》是取材于维龙^①的《美丽的老宫女》（*Belle Heaulmière*）一诗。

这个绮年玉貌、倾倒一世的宫女，现在是到了色衰貌减、不堪回首的暮年。她愈是想到过去的美丽而骄傲，愈是感到现在的丑恶而羞惭。

啊，残酷的衰老，
你为何把我凋零得这般的早？
教我怎不悲哀！
现在啊，教我怎能苟延残喘！

雕刻家步步紧跟着诗人。

他的比木乃伊还要皱缩的老宫女，对着自己衰颓的体格叹息。她俯身望视着胸口，可怜的干枯的乳房，皱纹满

^① 维龙（François Villon）法国十五世纪著名的盗贼诗人。生于1430年，歿年约在1489年。

布的腹部，比葡萄根还要干枯的四肢：

想当年唉，往日荣华，
看我轻盈玉体，
一变至此！
衰弱了，瘠瘦了，干枯了，
我真欲发狂：
何处去了，我的蛾眉螭颈？
何处去了，我的红颜金发？

.....

这柔脂般的双肩，
这丰满的乳头，
这肥润的小腹，
当年啊，曾经是百战情场。

.....

现在是人世的美姿离我远去，
手臂短了，手指僵了，
双肩也驼起，
乳房，唉，早已瘪了，
腰肢，唉，棉般的腰肢，
只剩下一段腐朽的枯根！

雕刻家的表现并不在诗人之下，他的作品，恐比维龙的诗更有力量。在皮肤紧附在瘦骨嶙峋的躯壳上，似乎全

体的枯骨在震撼、战栗、枯索下去。

在这幅粗犷而黯淡的幕后，映现着深切的悲痛。

梦想着永久的青春与美貌，醉心于无穷的幸福与爱情，眼见着这副枯骨衰败零落下去，骸骨无存，雄心犹在，真是刻骨铭心之痛啊！

这便是罗丹所要倾吐的隐情。

实在，从没有一个艺术家把衰老表现得如是残酷，如此惨痛的。

也许，在翡冷翠^①的寺院中有一座陶拿丹罗^②的奇怪的雕像可以相比。一个全身裸露的女子，丑陋的身体，从头到脚包裹在披散的头发中，这是隐居河汉的圣玛特兰纳^③，在年老时光，把半生刻苦修行的苦功，献纳上帝，期望能补赎以前的罪愆。

艺者之虔敬之心，自不在罗丹之下，但两件作品的情调，根本是不同的。圣玛特兰纳是有意毁坏她的肉体，拒绝物质的享用与奢侈，故她的肉体愈是摧残得厉害，她的心愈是安慰喜悦，与老宫女之见她如僵尸般的肉体而害怕哀伤的情绪，绝然不同。

罗丹的雕像，比这古艺人的作品是更为悲剧的。

① 翡冷翠，即佛罗伦斯，意大利名城，以艺术著名。文艺复兴期之绘画雕刻有名翡冷翠派。

② 陶拿丹罗（Donatello，1386—1466），弥盖朗琪罗画派的大雕刻家，作品以单纯写实著。

③ 圣玛特兰纳（St madeleine），受基督感化的堕落女子。其节日在七月二十二日。

我对着雕像默想了一会儿：

“吾师，”我向着罗丹说，“没有人比我更能鉴赏你这件可惊的作品了。但我希望你不要追问这雕像在卢森堡^①所给予群众的印象，尤其是妇女们的……”

“你这么一说，我们非要知道不可了。”

“那么，惯常是人们一见便旋转身去，说着：哟，这样的丑。且我常见妇女们掩目而过，惟恐这可怖的印象，久留在她的脑海中一般。”

罗丹莞尔而笑了。

“要知我的作品所以能引起这般生动的印象，”他说，“是因为它极富表情的缘故；无疑的，在太严酷的真理面前，一般人是站不住的。”

“但是我所注意的，只是识者们的意见，他们对于我这作品的赞许，使我很高兴。我真欲如罗马的歌女一般，对着嘘叱的群众喊道：‘Equitibus cano！’（我只唱给骑士们听的！）^②”

“庸众们以为他们在现实中认为丑的东西不是艺术的材料，他们想禁止我们表现自然中使他们不快的现象。”

“这是他们的大错。”

“自然中公认为丑的事物在艺术中可以成为至美。”

“在现实中，人们认为丑的东西，是变形的，破相的，不健全的，引起病的、孱弱的、痛苦的感觉的，不正则的，有反乎康健与有力

① 卢森堡指卢森堡美术馆（Musée du Luxembourg），巴黎国立美术馆之一。在参议院旁。

② 骑士在当时为封建社会中的优秀阶级，故言。

的原则的；故驼背是丑的，跛足是丑的，衣衫褴褛是丑的。

“还有不道德的人格是丑的，有害社会的罪人囚犯、乱臣贼子是丑的。

“故凡是罪恶的或丑陋的——人——物，都应加上一个贬抑的头衔。

“但一个伟大的艺人文士，神笔一挥，立刻可以化丑为美，这是一种最神奇的炼金术。

“范拉斯葛^①在赛朋斯打·腓力伯第四的侏儒^②的肖像中，画出痛苦的残废者的眼神，他因为要苟全生命，不得不摧损人体的尊严，成为一具怪物……这废人的精神的痛苦愈是活跃，艺术品愈是美丽。

“法朗梭阿·米莱^③画一个可怜的乡人倚在铲上叹息的情景，疲劳侵蚀，赤日熏蒸，宛如一头浑身受创的动物。米莱只表现这可怜的生物屈服于运命的峻刑下的苦痛，便成为全人类的象征。

波特莱^④描写一具臭秽的死尸，满身都是虫蛆，而他在这副怕人的骸骨下，设想是他的一个心爱的情妇。人们总是愿望好花永寿、美貌长存。然而残酷的生离死别，早在前途等待着他了。天下还有比这种对照更悲壮哀艳的吗？

① 范拉斯葛（Vélasquez, 1599—1660），西班牙画派中最杰出的大师，作品以深刻、写实的肖像画著称。

② 赛朋斯打·腓力伯第四（Sébastien Philippe IV），在1621—1665年为西班牙王，以短小畸形之奇丑著名，史称 le Nain de Philippe IV。Nain 即侏儒之意。

③ 法朗梭阿·米莱（Francois Millet, 1813—1875），法国十九世纪风景画家。

④ 波特莱（Charles Baudelaire, 1821—1864），法国十九世纪大诗人，著有《恶之花》，世人称其为恶魔派领袖。

可是你将和不洁的秽物同朽，
将和恶浊的病菌为伍，
我眼中的星星，我天地中的太阳，
啊，我的夫人，我的爱者！

是的，你将变成那样，啊，恩宠的后，
在临终的圣礼之后，
你将在落英所化的泥尘之下，
和髑髅做伴，与骸骨同游。

啊，我美丽的夫人，
给虫蛆啖食了的红唇，
告诉这虫蛆：我永留着，
我零落的爱情！

“同样，莎士比亚之描写伊哀哥^①或查理三世，拉西纳^②之描写奈龙与那西斯^③，用明澈深入的思想所表现的‘精神的丑’，都成为无上的美的表白。

“因为艺术所认为美的，只是有特性的事物。

“特性是任何自然景色中之最强烈的‘真实性’：美的或丑的，

① 伊哀哥 (Iago) 与查理第三 (Richard III)，均为莎士比亚之戏剧人物。

② 拉西纳 (Jean Racine, 1639—1699)，法国著名悲剧诗人。

③ 奈龙 (Néron) 与那西斯 (Narcisse)，为拉西纳名剧 *Britannicus* 中之人物，系采自罗马史实。

也即所谓‘两重真’。因为外表的真，传达内心的真。人类的面容脸色，举止动作，及天空的色调，与天际的线条，都是表现心灵、情绪及思想的。

“可是在艺人的眼中，一切都是露着特性，因为在他中正坦白的视察之下，一切隐秘，无从逃遁。

“且在自然中被认为丑的事物，较之被认为美的事物，呈露着更多的特性。一个病态的紧张的面容，一个罪人的局促的情态，或是破相，或是蒙垢的脸上，比着正则而健全的形相更容易显露它内在的真。

“既然只有性格的力量能成就艺术之美，故我们常见愈是在自然中丑的东西，在艺术上愈是美。

“艺术所认为丑的，只是绝无品格的事物，就是既无外表真，更无内心真的东西。

“还有于艺术认为丑的：是假的，造作的，不求表情、只图悦目的，强作轻佻，充为贵侈，作欢容而无中心之喜悦，装腔作势、故意眩人，或胁肩谄笑，或高视阔步，却无真情，徒具外表。总之，一切欺诳，都是丑恶。

“一个艺术家有意装点自然，想使它更美的时候，春天则加些绿色，曙光则加些紫色，口唇则染些殷红，那么，其结果一定是丑恶的作品，因为他在作假。

“他想把痛苦的情调消减，想把老年的衰颓隐藏，为取悦庸众计，想安排自然，使它变相，使它柔和，那么，他一定创造出丑来，因为他惧怕真。

“在一个名副其实的艺人面前，自然中的一切都是美的，因为他

的眼睛能接受所有的外表的真，并能如在一本开展的画卷中，读到它所有的内在的真。

“他只要一望人的脸孔，便可看到一个灵魂，没有一种神情可以蒙蔽他，矫伪或真诚，他都看得一样明白。蹙额、皱眉、凝神、怅惘，立刻使他觉察到整个心灵的秘密。

“他探到动物的隐秘的心灵，他触着各种情感的萌动，幽默的智慧，与柔情的滋长，他在兽类的瞩目与动作中，体验到它们微贱的生命。

“他对于自然界也是同样的亲切，花草树木可如知友一般和他谈心。

“蟠根虬结的橡树，诉述它对于浓荫庇翼下的人类的好恶与友情。

“群花媚人地舞动着枝干，瓣叶飘摇，如在欢唱，每根草心，每个花蕊，于他都是传达自然的热情的言语。

“为他——艺术家——生命是无穷的享乐，是永恒的喜悦，是醉人的沉醪。

“并非他觉得一切都是善的，因为他自己与他所爱者所受的痛苦，常在残酷地震撼这乐天主义。

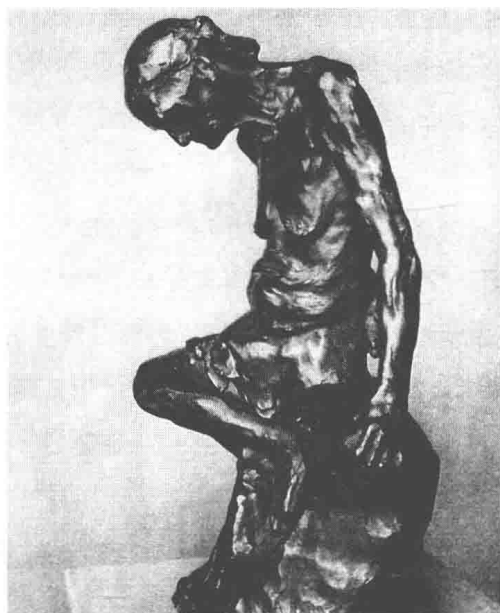
“然而他觉得一切都是美的，因为他永远踏在光明的路上，迎着真前进。

“是的，就是痛苦，就是所爱者的死亡，甚至朋友的欺诒，伟大的艺人——其中包括着一切诗人、画家或雕刻家——对着这酸辛的悲剧，也是感到无限的惊讶、叹赏。

“他也有柔肠百转、心肝寸裂的时光，然而他于苦恼之外，却更感到‘彻悟’与‘表白’的苦中之乐。他在见闻的经历中，明白地懂得运命之推移。他用着猜测运命的热烈的眼光，凝视着他自己的

苦闷与哀伤。例如他为朋友所卖，他始而惶惑，继而确信，终于把这件罪恶看作卑鄙的一例，使他的人生经验更加丰富的教训。他的惆怅，他的苦闷，有时是惊心动魄的，然而他到底还感到幸福，因为他永远追逐着崇拜着真理。

“当他看到生灵残杀，少年夭亡，天才凋谢，执行着这些黯淡的律令的意志，面对着他的时候，他发现自己抓住了真理，悟透了真理：他得到了意想不到的慰安。”



第三章 论模塑

一个傍晚，我到罗丹的工作室中去访他，天色很快地黑暗下来，我们尽自在谈话。

忽然，主人问道：

“你有没有在灯光下看过古代雕像？”

“没有。”我错愕地回答。

“你觉得奇怪罢，且你将以为不在白日下去赏鉴雕像的念头有些异想天开吧？”

“固然，在自然的光亮之下，我们是能鉴赏一件艺术品的全部……但是，且慢，我要使你多一些经验，广广你的眼界。”

一面说，一面就点起灯来。

他拿了灯，领我走向放在工作室一隅的一座雕像面前去。

这是《梅迭西斯的维纳斯》（*Venus de Medicis*）的小小的临本，罗丹把他放在这里，以备在工作时，可以激动灵感。

“走近来！”他和我说。

他把灯从侧面最逼近的地方照着雕像的腹部。

“你注意到什么东西？”他问我。

一眼望去，我就被吸引住了。在这样安置的光线之下，

使我看到在白石的面上，有无数的细微的凹凸，为我从来没有梦想到的。

我把这发现告诉了罗丹。

“对呵！”他首肯着回答。

接着，又说：

“看仔细！”

同时，他把承托维纳斯的座子缓缓地转动。在这当儿，我继续留意到在全个腹部的形体上，有着不知多少为感觉捉摸不到的凹凸。最初看来似乎是简单的东西，实际上是复杂无比。我又把这观察告诉了这位大师。

他微笑颌首：

“不是神奇吗？”他重复着说，“你当初一定想不到会发现这些隐秘吧？照！……照这些从腹部到大腿间的无穷的波纹，与臀部的富有肉感的曲折。还有，那边，腰部的可爱的小窝。”

他讲话的声音很低，充满着虔敬之情。他俯身在白石上，如偎依着他的爱人一般。

“这是真正的肉呢！”他说，“几可说是受尽了亲吻与爱抚。”

他又突然把手掌平放在像的臀部：

“在抚摩这半身像^①时，竟觉得它的温暖。”

一会儿之后：

“那么，你现在觉得一般人对于希腊艺术的见解和批判是如何？

“他们——尤其是学院派专在鼓吹，古人在注重理想的探求中，

① 半身像（torse）是雕像中从头到膝盖上部为止的像，通常是连头与手臂都没有的。胸像（buste）是人的肖像，至胸部为止，手臂只有一节。

蔑视肉体，以其为粗鄙的、卑下的，故他们不准把现实的各种精微之处尽情表现。

“他们以用简洁的形式，创造抽象的美为口实，而改变自然。这抽象的美只与精神相通而与感官则绝不激动。

“唱这种调子的人，自以为在古艺术中就有他们的根据，于是改变自然，剪削自然，把他归纳于枯索的轮廓之中，冰冷的，单调的，与‘真实’毫无关系的形式。

“你刚才目击的情形，就足以证明他们是如何谬误了。

“无疑的，具有特别的论理的头脑的希腊人，本能地就把主要特点标明出来，他们把统辖人体的主要线条勾画了，但同时，他们也从不省略生动的局部，他们要把局部融洽于全体中，因为他们爱好沉静的节奏，故他们不知不觉地把次要的起伏凹凸删减了，惟恐这些次要的部分破坏整个动作的平和清明的调子，然而他们并不完全抹煞局部。

“他们从没有把欺诈的手段当作一种方法。

“充满着对于自然的钟爱和尊敬，他们只表现他们所见到的自然。到处他们表示着对于肉体的崇拜。说他们轻蔑肉体，岂非笑话。任何民族，都没有对于肉体的美引起同样温柔的感觉。他们的作品，即是浮沉在这种肉的沉醉之中。

“希腊艺术之别于矫伪的学院派者即在此。

“古艺中之线条的概括是一种归纳，是无数局部的综合。至于学院派之所谓简洁，却是贫乏、空疏与松懈。

“生命之血在希腊雕像的筋肉中横流奔腾；学院派的作品只是冰冷的木偶，它是死。”

他沉默了一会儿，又说：

“我告诉你一桩秘密罢。

“刚才你在维纳斯面前所感到的生命活跃的印象，你道是怎样来的？

“是靠了模塑的方法得来的。

“这句话你初听也许觉得平凡，觉得是老生常谈，但你得知道它的重要。

“模塑的学问，是一个叫作公斯当的教我的，他当时和我在一个工作室里正开始学雕塑。

“一天，他看我做一个饰有树叶的帽子的泥塑：

“‘罗丹，’他和我说，‘你做坏了。你的树叶都是平扁的，故看起来就觉得是假的。把它们塑得使尖瓣正向着你，要令人看了有深厚的感觉。’

“我依了他的劝告做，我对着这工作的结果，不胜惊喜。

“‘牢记我的话罢，’公斯当接着说，‘你以后雕塑的时候，切不要从广处着眼，而要从深处着眼……要永远把一个平面当作是一个体积的边线看，当作向着你的一个尖端看。这样你便可悟得模塑的学问了。’

“这个教训使我得到丰富的收获。

“我把这方法应用于人体，我的观察人体各部，并不把它看成一片或低陷或平坦的面，而专心去表现它的体积的凹凸，在臀部或四肢的饱满处，我务使它有筋肉在皮下潜伏伸张的感觉。

“于是我的人体不但是表面的真实，而是由内而外的真实，有如我们的生命一般……

“而我发现古艺人正是用的同样的模塑法。他们作品之有力而又柔和，即得力于此。”

罗丹重新观察着他的希腊的维纳斯，突然说：

“葛赛尔，你以为色彩是画家的技巧呢，还是雕刻家也有的？”

“自然是画家的啰。”

“那么请观察这座像。”

他说完便高举着灯，使光从上面下射到雕像上。

“你瞧这胸部的强烈的光，皮肤褶皱处的深暗的影，还有那褐色，那布满于这神圣的躯体上的颤动着的半明的雾霭，这是沐浴于空气中而像要溶解一般的部分。你怎么说？这里，岂不是一阕奇妙的黑与白的交响乐么？”

我只有表示同意。

“说来似乎有些大胆，然而大雕刻家确和大画家大镂刻师^①一样富有色感。

“他们深悟一切色阶之旋律，他们把强烈的光明与微弱的阴影配置得如是奇妙，以至他们的雕像可与最动人的镂版有同样深厚的韵味。

“可是色彩——我特别要提出这一点——有如美的模塑之花。模塑与色彩两者是不可分离的。而一切雕塑的杰作，其动人的肉感，也即是由这两个条件造成的。”

① 镂刻师 (graveur)，即在木板上或者金属板上刻出风景人物的专门技师。这是应用强烈的光暗之美的艺术。



第四章 艺术中之动作

在卢森堡美术馆中，有两个罗丹的雕像特别吸引我：《黄铜时代》与《圣-扬-巴底斯脱》。它们比其余的格外生动。在周廊中的这位作家的别作品自然都充满着真，它们也有肉感，也有呼吸的气息，然而上述的两个像却是动的。

有一天，在大师的墨屯工作室中，我把对于这两个像的钦佩之忱告诉了他。

“是的，”他和我说，“它们原来可以算在我最有表情的几个雕像之中。而且我还创作了别的几个，如《加莱的市民》《行动者》《巴尔扎克》^①，它们的动作都一样地显明。

“就是在我没有十分着重动作的作品中，我终想表现几分姿态的倾向，我极少表现完全的休息。我常想用筋肉的活动来表出内部的情绪。

“甚至在胸像中，我也给予它几分内部倾向的表情，以使面貌的神气更有意义。

^① 《黄铜时代》(*L'Age d'Airain*)，《圣-扬-巴底斯脱》(*St-Jean-Baptiste*)，《加莱的市民》(*Bourgeois de Calais*)，《行动者》(*Homme qui marche*)，《巴尔扎克》(*Balzac*)都是罗丹的名作。

“没有生命，即没有艺术。一个雕刻家不论是表现快乐或悲哀，或某种情绪，他只有在他的作品有生命的时候，才能感动我们。否则一草一木的喜怒哀乐，与我们又有何干？可是艺术中生命的憧憬是全靠模塑与动作两个条件的。这两样好像是一切美丽的作品中的血与气。”

“吾师，”我向他说，“你已和我谈过模塑了，而自此我觉得更能领会雕塑上的杰作。我现在想请你谈一谈动作，我想这这也是一个很重要的问题。

“当我看见你的《黄铜时代》的那初醒的人物，肺叶中充塞了新鲜的空气，举起臂来；或是你的《圣—扬—巴底斯脱^①》，似乎要离开他的底座，到世间去宣传福音的光景。那时我才不胜惊讶叹赏。我觉得你好像有一种魔术，会使你的古铜如此生动。此外我常在鉴赏你前辈的大作，如吕特的《纳将军》与《战歌》^②，加尔博的《舞》^③与摆利的《野兽》^④，我却从没有找到一个充分的理由来解释，为何这些雕像有如是感动我的魔力。我常自想为何这些黄铜白石栩栩欲生，为何实际上是死的形相，看来都有表情，甚至有

① 圣—扬—巴底斯脱（Saint-Jean-Baptiste）是耶稣之前的先知者，他预言耶稣的诞生，也是他为耶稣行洗礼的。故罗丹此像即以之代表神使者的象征。

② 吕特（Rude，1784—1855），法国浪漫派大雕刻家。《纳将军》（*Marechal Ney*）是他的著名雕像之一。《战歌》是巴黎凯旋门上的一座浮雕之名。

③ 加尔博（Carpeaux，1827—1875），法国大雕刻家。《舞》（*la Danse*）是他为巴黎国立歌剧院所做的雕像之一。

④ 摆利（Barye，1795—1875），法国动物雕刻家，作品以生动著。《野兽》（*les Fauves*）为其杰作之一。

强烈的激动。”

“既然你当我是魔术师，那么，我将很荣幸来解释这迷人的秘诀，不过要来解释怎样才能达到这种目的，比要我实地工作更难。

“第一要知道动作是这一个姿态到另一个姿态的过渡。

“这句简单的话似乎是一种术语或口诀，但实际上的确是这种神秘的钥匙。

“你一定读过奥维特的诗中歌咏的达芬^①怎样变成月桂树、波罗岩和燕子的神话。这可爱的作家描写达芬身上盖满了树叶和树枝，波罗岩的四肢都长满了羽毛，使我们一方面看到是已经变胎的妇人一身，一方面是将要变成的树或鸟。你当也记得但丁描写地狱中的一个缠住罪人的蛇，蛇变人身，人化蛇形。这大诗人的天真的叙述，使读者一步一步紧跟着这战斗与变化的过程。

“画家或雕刻家之使他的人物有动作，正是这一类的变化。他描写这一个姿势到另一个姿势的变化的过程。他指出第一个姿势不知不觉地转换到第二个姿势的程序。在他的作品中，人们可以看出一部分已经过去的动作，同时又可认出一部分将要实现的动作。

“举个例罢。

“你刚才说到吕特的《纳将军》像，你还记得那像的大概吗？”

“是的，我还记得，那位英雄正举起腰刀，向着军队大声喊着‘前进’。”

“很对。那么你下次经过时，可再看清楚些。

“你要注意：将军的两腿与握着剑鞘的手是他拔剑的姿势，故左

① 奥维特 (Ovide)，有名的拉丁诗人，生于公元前 43 年，死于公元 18 年。达芬 (Daphne) 是他诗中取用希腊神话的人物。

腿后退，因为要使右手便于拔刀；至于左手仍还举着，好像他擎着刀鞘，便于把刀拔出的样子。

“现在来研究他的上半身罢。当他拔刀时，他是应该微向左侧，然而他即刻挺起腰来，鼓着饱满的胸部，头旋向着兵士发攻击的命令，右手在空中扬着刀。

“你可以在此证实我以前的话，这雕像的动作，只是第一个拔刀的姿势到第二个呼号杀贼的姿势的中间的变化。

“艺术表现姿态的秘密全在于此了。我们可以说，一个雕刻家令人跟随一个人物的动作的发展。在我们刚才所取的例子中，眼睛一定从两腿看到高举的手臂，在这样一段过程中，我们可看到雕像的各部分表现着先后衔接的时间，而就有看到一个动作完成的印象。”

在室中一隅正放着《黄铜时代》与《圣-扬-巴底斯脱》的两个泥塑。罗丹请我去看。

立刻，我悟到他解释得有理。

在第一个泥塑《黄铜时代》中，我注意到有与《纳将军》像的自下而上的动作。这没有完全觉醒的青年的两腿还是软软的、几乎是站不住的样子，当我们的目光渐渐移向上面时，我们看到他的神情渐渐镇定起来，肋骨在皮下挺起，胸部也膨胀，脸向着天，两臂欠伸，有如在驱除睡魔。

这样是表示一个人从朦胧到觉醒、到行动中间的过程。

这个迟缓的觉醒的姿势并有象征的意义。正如作品的题目所昭示：这是苍茫太初的人类的第一次的心灵震撼，这是由史前浑噩时代转到开化后的第一次的理性的觉醒。

我接着又同样地去研究《圣-扬-巴底斯脱》。这样的

节奏，正是罗丹所说的两个姿态中间的进化。他的人先是着重在用全力踏在地上的左足，像要把大地踢向后去的神气；但当我们慢慢看到右面的时候，觉得右足正有走路时摇摆的模样。在这种倾向的全身，接着把右腿用力趲向前去。同时，微微高起的左肩，好像要提起上身的重量，而留在后方的左足，也正有拔起来走向前去的情景。作者的奇巧，是要使观客的目光跟着我所讲的次序，使过程的先后，给人以“动”的印象。

且《圣-扬-巴底斯脱》亦与《黄铜时代》一样含有道德的意义。先知者的行动简直是庄严的仪式。我们如那《纳将军》像一样可以听到他的足音。神秘的、无上的力在激动我们。这通常是最平庸的步履的姿势，在此却变为庄严伟大了。因为这是完成他神圣的使命的动作。

忽然罗丹问我：“你有没有仔细观察过照相中用快镜所摄的走路的人？”

在听着我肯定的答句后，他又问道：

“那么你看到他们是在何种情状之下？”

“他们从来没有向前走的样子，通常他们站在一只脚上不动，或者是一只脚吊起在空中。”

“很对！可是我的《圣-扬-巴底斯脱》是两脚都站在地上的，如用快镜去摄一个同样姿势的人，其结果也许是后脚已经提起而举向前面了。再不是，如照相中的后脚和我雕像中的后脚在同一的姿势中，那么，他的前脚一定还没有落地。

“然而，正因为这个道理，故照相中的行动的人物，有这般奇怪

的形相，好像一个人在走路时突然疯瘫了。正如贝罗^①的童话中所讲《睡美女》的仆人，突然在侍奉的当儿僵直了的故事一样。

“且这也和我刚才所说的艺术的动作的话相合。如果，用快镜摄下的人物，确是在人所行动时摄下的，但看来总像吊起在空中一般。因为无论你用二十分之一秒，甚至四十分之一秒摄下的动作，总不能有像艺术中所表现的姿势的渐进的程序。”

“我很明白，吾师，但是似乎——恕我冒昧——你自己矛盾了。”

“怎么矛盾？”

“你不是几次三番说艺术家永远应该用了最大的忠诚去临摹自然吗？”

“无疑的，我还是坚持着这条定律。”

“那么，在再现动作这一点上，就与照相发生了绝对的龃龉。既然照相是一架机械，一个科学的证人，那么艺术家在此不是改变了真理？”

“不，”罗丹答道，“艺术在此是真确的，而照相是错误的，因为实际上时间是不定息的；如果艺者要表现一个在几分钟内经过的姿势，他的作品一定不会如科学的机械把时间突然割断了以后所发生的那种形象。

“而且正因为这个道理，故现代画家以快镜所摄的奔马作为参考而画的《奔马》是不真确的。

^① 贝罗 (Charles Perrault, 1628—1703)，法国十七世纪之文学家，以童话著名。

“人们批评越里哥^①，因为他在卢浮^②的《爱勃松赛马》图上，把马画成后脚向后，前脚向前，人们说照相上永没有这种奔马的姿势。实际上，快镜所摄的奔马，当前脚投向前去之时，后脚在给予全身一种推进之力之后，已有充分的时间重新提回到腹下，再做第二个推进的准备，故四条腿在空中是保持着同一个方向，因此在照相上看来，这动物好像从平地跳起，而就在这姿势中僵死了一般。

“然而，我想的确是越里哥有理。观客眼中的奔马，先看到它的后脚才完成了推进的动作，再看到全身的向前投射，最后是前脚的往前飞奔。这全体的形象在瞬间内，即同一时间内，是谬误的，在时间的先后上却是真确的，而也就是这唯一的真确，我们看得重要，因为我们不能在一刹那间看到各种先后不同的动作，而只能依了在先后不同的时间，看到各种演进的姿态。

“更要知道画家或雕刻家在每个形象中表现着一个动作的先后的次序之时，他们并不是用了理智、意识地做的。他们全然天真地表白他们的感觉。他们的心灵与手也是跟了这姿势的自然趋向而活动，故他们是本能地再现动作之发展。

“在此，如在整个艺术的领域一样，忠诚是唯一的规律。”

我沉默了一会儿，体味着他的话。

“你还没有完全相信我的话吗？”他问。

“不，我承认你的话有理……不过，在叹赏画家与雕刻

① 越里哥(Géricault, 1791—1824), 法国浪漫派的先驱画家。《爱勃松赛马》(Course d'Epsom) 与《梅底士之筏》(Radeau de Méduse) 并称杰作。

② 卢浮(Palais du Louvre), 法国故王宫, 现改美术馆, 为世界最大美术馆之一。

家能在一个形象中表现出好几个时间的这奇迹时，我要问在时间的表现上，艺术与文字，——尤其是戏剧，能够媲美到若何程度？

“老实说，我想这个比较不一定能成立，在表现时间的境界内，执着画笔与捏着泥团的先生们一定要让运用动词的先生们一步。”

他答道：

“我们的劣势并不如你所说的那么厉害。如果绘画与雕刻能使它们的人物有动作，那你也不能禁止它们做进一步的试探。

“且有时竟可与戏剧的艺术争庭抗衡。例如在一幅画面上或一组人物中，表现几幕先后发生的事实。”

“是的，”我和他说，“但这是一种变相的鱼目混珠而已。因为我想你意思中是指那古代的构图，把一个人的故事，在一幅画面上，用几幕不同的情景再现出来。

“例如，在卢浮有一幅小小的十五世纪的意大利画，叙述欧洲的传说。我们先是看到一个年轻的公主在百花争妍的草地上嬉戏，同伴们挟着她上丘比特的公牛，远处，这位女英雄骑上神畜在波涛中露着惊惶之色。”

“这是，”罗丹说，“一种十分原始画法，然而这就是被大师们所采用的。这同一个欧洲的寓言，即经梵罗纳士^①在佛尼斯爵村中用同样的方法描写过的。

“虽然有这个缺点，《加利阿利》这幅画仍不失为杰作，况我原

① 梵罗纳士（Veronese, 1528—1588），意大利威尼斯派大家，以明媚鲜艳的色彩著名。

意也不是指这种幼稚的画法，你也想得到我是不赞成的。

“为使你易于明了计，举一个例罢。我先问你脑海中有无华多^①的《到西丹尔去》这幅画的印象？”

“我觉得它如在目前呢。”

“那我不难解释了。在这杰作中，只要你稍为留神，便可看到它的动作自右端的前景一直到左端的远景。

“在画的前景，我们先看到在树荫下，一座簇拥着玫瑰的雕像旁边的一对情侣。男子披着一件斗篷，上面绣着一个破碎的心，象征他的远行的情绪。

“他长跪着在求她，她却淡然地终自不理——也许是故意装得这样子——神气似乎专属在她的扇子的图案上。”

“在他们旁边，”我说，“一个小爱神裸着臀部坐在箭筒上。他觉得那少妇太作难了，故拉着她的裙角，叫她不要再这般执拗下去。”

“正是这样。但此刻，旅行的杖和爱情的经典还丢在地下。

“这是第一幕。

“第二幕看来像在这一对的左面，又是另外的一对。情妇握着男子的手在地下站起。”

“是的，我们只看到她的后影，她的玉色的颈窝，是华多用了极富肉感的色彩所描画的。”

“稍远处是第三幕：男子挽着他的情人的腰，她回首望着女伴们还在延宕的情景，不禁怅惘起来。但她却任着男人扶着向前。

^① 华多（Watteau，1684—1721），法国十七世纪末期大画家，以描写牧歌式的爱情为特长。

“现在大家都同意下滩了，他们你搀我扶地走向小船，男子们也不用祈求了，此刻反而被女人们牵掣着。

“末了，征人扶着他们的女伴，踏上在水中漂荡的小舟，桅上的花球与纱幕在风中飞舞。舟子靠在桨上预备出发了，微风中已有爱神在盘旋着，引领征人们向着天涯一角的蔚蓝的仙岛上去。”

“我看你真爱这幅画，最微细的地方也记得那么清楚。”

“这是令人不能遗忘的喜悦。

“但你有没有注意到这幕哑剧的演进的程序？真的，这是戏剧呢还是画？竟有些难说了。只要他欢喜，一个艺术家不特能表现瞬间的举动，且能表现——照戏剧的术语说来——一个长时间的动作。

“他只要把他的人物配置得令人先从动作的开场看起，接着，动作的继续，末了是它的完成。

“你要不要我再举一个雕刻上的例子？”

他打开纸夹，找出一张照片来。

“瞧，”他说，“这《战歌》，这是强有力的吕特为凯旋门所做的柱脚雕塑之一。

“同胞们，杀敌！戴着铜盔，两翼飞张的自由神呼号着。她的左臂，在空中高举着，仿佛在勇气百倍地鼓励着兵士，右手把剑端指向敌人。

“无疑的，人们第一先看到她，她笼罩着全作品，像准备飞奔的腾裂的两腿，是这篇悲壮的战歌的主要音调。

“我们真像听到她的狂热的呼喊，如欲震破我们的耳鼓一般。

“她振臂一呼，战士们立刻蜂拥而前。

“这是第二段了：一个长发如狮首的高卢人扬着头盔像是在向这位女神致敬。他年幼的儿子请求跟随他出发，握着剑似乎在说：‘我

已有力了，我也成人了，我必须一同出发！’他的父亲用着又骄傲又慈爱的眼光望着道：‘来罢！’

“动作的第三段：一个伛着背的老兵在拥挤的人群下挣扎着赶上大众。因为凡是有勇力的人都得效死疆场。另外一个想同走而已衰颓的老兵做着手势，以他的经验指导他们。

“第四段：一个箭手俯在地下弯弓，号手向着全军吹响激昂的军调。狂风震撼着军旗，刀枪剑戟一齐射向前面，军令已下，争斗开始了。

“这里又是一个真正戏剧的构图在我们面前映演。《到西丹尔去》令人想到华美细腻的喜悦，《战歌》却是高纳依^①式的伟大的悲剧。我也不知到底偏爱哪一个，因为在两件不同的作品中，有着同样而等量的天才。”

他带着几分狡黠的神气望着我，说道：

“我想你不再说雕刻与绘画不能和戏剧相比了吧？”

“当然不了。”

这时候，在他把《战歌》的相片重放到纸夹中去的当儿，我瞥见一张他的可惊的大作——《加莱的市民》^②的照片。

“为证实我确已领会你的教诲起见，请允许我把你的理

① 高纳依 (Corneille, 1606—1684)，是法国十七世纪拉西纳的前辈大悲剧家。他的作品与拉西纳的并为近世古典悲剧之宗。故有近似他们作风的作品，即称为高纳依式的或拉西纳式的。

② 《加莱的市民》(*Bourgeois de Calais*)，加莱为法国北方布洛涅 (Boulogne) 省之商埠，与今荷兰为邻，地临英吉利海峡。英法百年战争中 (1337—1453)，加莱城为英王爱德华三世 (Edouard III) 军队所迫，市民坚守待援，城中粮尽，欲请降，英王以市民推举六人为代表受绞刑为条件，否则全城焚毁。加莱的市民即此代全城受刑之英雄。旋蒙英后特赦免死 (1347)，罗丹所作雕像，系加莱市政府为此六人所建之纪念像。

论应用于你的大作上去罢。因为我觉得你的主张，你自己已实际应用了。

“在你的《加莱的市民》中，可以看出与华多及吕特的杰作有同样的戏剧的程序。

“你的站在中间的人最先引起我的注意，这自然是圣皮埃尔的尤斯塔斯（Eustache de St-Pierre）。他的郑重虔敬的披着长发的头颅低着，他绝不犹疑地、果敢地向前，眼睛向内，省察他的心魂。如果他有些迷蒙的气色，那是因为他围城中久挨饥饿之故。感应其余的人的是他，第一个投效为牺牲者的也是他，因为只有依了敌人的这个条件，才能免屠城的惨杀。

“在他旁边的市民并不是缺少勇气，他不为自己痛哭，不为自己怜恤，只是悲痛城邦的乞降。手里拿着要去送给英国人的钥匙，想在这种令人寒栗的情景中鼓起勇气，浑身都僵直了。

“在他同列的左方，我们看到比他们较为颓丧的人，他似乎走得太快了，可说他在决心就义之后，竭力希望行刑的时间快些临到。

“他们之后，一个两手捧着脑袋的人，表现完全绝望的情调，也许他在想到他的妻子儿女，以及他死后一切穷苦无靠的亲人。

“第五个人在搓着眼睛，像要驱遣一个骇人的噩梦一般；他给死威吓得步履蹒跚了。

“末了，第六个市民比诸人特别年轻，他更显得仓皇失

措、重忧的脸色，也许是他的情人的印象在把他煎熬吧……但同伴们在向前，他也只得跟着，颈子伸长着，如等待着运命之斧。

“虽然后三个加莱人没有前三个加莱人那么勇敢，但也一样值得我们敬重，因为他们的代价愈是大，他们的牺牲精神愈是可佩。

“在你的《市民》中，人们是这样的紧随了他们或紧张、或镇静的动作。而他们的动作，是以圣皮埃尔的尤斯塔斯的态度为中心，且是依了他影响于别个同伴的精神的程度如何而定。他们渐渐为圣皮埃尔的精神感动了，镇静下来，终于大家果敢地向前去。

“也就在这里，是你应用艺术上的戏剧的价值最为成功的地方。”

“假使你对于我的作品的夸奖不是太过分的话，我可以承认，亲爱的葛赛尔，你完全领会我的用意了。

“你尤其懂得我的市民的排列，是依了他们的牺牲精神的程度而配置。为使得这用意格外显明计，我本想把我的雕像一个一个依着先后，排立在加莱市政厅前面，好像一串代表痛苦与牺牲的生动的念珠。

“我的人物将从市政厅出发，向着到爱德华三世的行营的道上。这样，今日在雕像旁摩肩接踵的加莱人，可更加感到这些英雄的义烈的可佩。这才将是一个动人的印象。但人们拒绝了我的计划，只把他们放在一个石座上，又平凡又浅薄。”

“艺人，”我和他说，“是永远为流俗的见解所拘束。太幸福了，如果他能实现其美梦之万一。”



第五章 素描与色彩

罗丹的素描,画得很多,有时用钢笔,有时用铅笔。以前,他用钢笔画轮廓,再用画笔染上明暗。这样素描像是阴雕的拓本,或一组阳雕^①的人物,是纯粹雕刻家的视觉。

以后,他又用铅笔来画人体,加上一层肉色。这种素描比第一种更为活泼,其姿态没有那么呆滞而更为缥缈。这比较是画家的视觉了。其线条有时是十分奔放,甚至一个人体可以一笔勾成,于此可以看出艺人的躁急,唯恐要放过稍纵即逝的印象。皮肤的颜色只是三四下急促的笔端在上身与四肢上扫过,等到浓淡的颜色干燥之时,便简略地显出模型的痕迹。他的笔是这么犷野地舒卷过去,也无暇顾及落笔时所滴下的点点的颜色。这速写是记录最快的姿势,一个在半秒钟内仅能抓住的全体的动作。这已不再是线条或色彩了,而是动作,是生命。

最近,罗丹继续用他的铅笔,而废止画笔。他欲表示阴影,只以手指揣摩轮廓线而出。这银灰色如云雾般包围

① 阴雕 (Bas-relief), 阳雕 (Haut-relief), 总称为浮雕。

着形体，他把它变成轻灵淡泊，如非现实的一般：他把它化溶于诗意与神秘之中。我觉得这最后的习作为最美，它们是光耀、生动，充满着爱娇。

我好几次在罗丹面前赏鉴他的素描，我就和他说它们与那些讨人欢喜的细腻的素描如何不同。

“的确，”他答道，“庸众所欢喜的是毫无表情的纤巧，与矫伪自命为高雅的姿态。他们全不懂大胆的省略，因为要抓住全体的真相，故删去一切无关紧要的琐细。他们也不知真诚的观察是轻视如戏上扮演出来的死板的姿势，而只注意现实生活的简单、动人的形态。

“他们在素描方面，造成了许多难以纠正的错误。

“人们以为素描本身就是一种美，殊不知它的美是全靠着它所传达的‘真理’与‘情操’。人们赞美那些艺术家，因为他们苦心勾描轮廓，把他的人物安插得十分巧妙。人们对着并非从自然中研究出来的姿势出神，称之为‘艺术的’，只因为这些姿势可以令人回想起意大利模特儿所装出来的娇媚。人们所谓‘美的素描’，其实只是娱乐庸众的矫饰的技巧。

“素描之于艺术有如风格之于文学。凡是装腔作势，搔首弄姿以眩人的风格，必是最坏的；只有使读者完全沉浸到文中所讨论的问题中去，激动他们的感情而忘记文字的风格，才是上品。

“以素描为装点的艺术家，想使人称誉他的风格的文人，正如穿了军装在街上高视阔步而不肯上战场的兵士，与整天磨擦着犁铧而不去耕田的农夫一样。

“真正的美的素描与风格是令人为它所表现的内容所吸引，而无暇去称颂它们本身。色彩也是如此。实际上无所谓美的风格，正如

无所谓美的素描或色彩。唯一的美，即蕴藏的真。当一件艺术品或一部文学作品映现出真，表达深刻的思想，激起强烈的情绪时，它的风格或色彩与素描显然是美的了。但这‘美’只在作品反映出来的‘真’上。

“人们叹赏拉斐尔的素描，那是应该的，但足以叹赏的并非素描本身，并非几条巧妙地勾勒的均衡的线条，而是它所包含的意义，是拉斐尔眼里所看到、手中所表出的柔美的精神，是从心底流出的对于自然的爱。凡是没有这种温婉的情操的人，只想从于皮诺^①大师那里学一些线条的韵律，结果徒然成为枯索浅薄的赝鼎。

“我们应该叹赏弥盖朗琪罗的素描，但也并不是叹赏几条线的本身，并不是他的大胆的省略与精确的解剖，而是这巨人的悲号与失望的热情。弥氏的模仿者没有他的心魂而徒然想窃取一些半弧形的姿势与紧张的筋肉，终于是画虎不成反类犬。

“我们的鉴赏铁相^②的色彩，并非单在他的美丽的和谐，而是色彩所代表的意义：只因它能给予我们以统辖一切的富丽的观念，所以它才美。梵罗纳士（Véronèse）的色彩之美，是因为他闪闪的银色，引起高贵华丽的纯真之感。吕朋斯^③的颜色本身绝无价值可言，如果他的火红色不能令人有生命、幸福、肉感的印象，即将变成空疏了。

“世上恐怕没有一件艺术品，是单靠着线条的均衡，或美丽的色彩的。如果，十二、十三世纪时的花玻璃的深蓝的天鹅绒的感觉，柔和的紫光与热烈的绯红能感动我们，那是因为这些色调是传达当

① 于皮诺（Urbino），意大利城名，拉斐尔的故乡。于皮诺大师即指拉斐尔。

② 铁相（Titien，1477—1576），威尼斯画派领袖。

③ 吕朋斯（Rubens，1577—1646），荷兰画家，以色彩富丽著。

时人士的对于天国的想望与神秘的默想之故。如果着宝蓝色的安逸花的波斯古瓶是可爱的珍品，就是因为它们的多变的颜色，把我们催眠着，引我们到一个不可思议的神仙的境界中去之故。

“故一切素描、颜色，都是贡献一种意义，失掉了这意义，它们根本就无美之可言了。

“但你不想，轻视技巧，可使艺术家流于……”

“谁说轻视技巧？无疑的，技巧只是方法。但艺人如忽略了它，将永远达不到他的目的，永远传达不出情操与思想。这种艺术家将无异于欲奔驰而忘记喂他牲口的骑主一样。

“这是极明显的，如果有了素描，弄错了颜色，则最强烈的情感也将无从表现。解剖的错误将令人发笑，而艺者初意却是想令人感动的。这样的弄巧成拙，是今日年轻艺术家的通病。他们从没下过深刻的研究工夫，故时时刻刻感着力不从心的苦闷。他们的心愿是良好的，然而一只太短的手，一条太粗的腿，一个错误的远景，定要令观众失望。

“要对于形式与比例有深切的认识，要把各种情绪都能得心应手地加以具体表现，这是任何灵感不能替代的苦功。

“我说应该使人不觉察他的技巧，我意中绝非谓艺术家可以不用技巧。

“正是相反，必具有纯熟的手腕，才能表白其所知。自然，在庸众眼里，那些把铅笔或颜色涂得红红绿绿的悦目的画匠，或是专用些奇怪古奥的字眼的文人是世上最伶俐的人物。然而艺术的顶点及其难处，无论是作油画、绘素描，还是写作，都要力求自然、简洁。

“你看一张画，读一篇文章，你全没注意到它的素描、色彩或风

格，但你是真被感动到心坎里。那时你可以确信，这素描、色彩、风格，一切技巧都已到了完满的地步。”

“可是，吾师，十分动人的作品有时能不能为某一部分的技巧的瑕疵所累？譬如，人们不是说，拉斐尔的色彩不好，伦勃朗^①的素描是很可批评的吗？”

“人们是错的，相信我罢。

“假使拉斐尔的杰作愉悦我们的心魂，那是由它的全部（素描与色彩都在内）技巧造成的优美。

“看那卢浮的小幅《圣乔治》(St-Georges)、教皇宫的《巴那斯》(Parnasse)、南坎生顿^②美术馆的地毯：这些作品的颜色是可爱的。拉斐尔的色彩与伦勃朗的绝然不同，但也就是这与众不同的颜色，才能表白他的灵感，是光明鲜艳的调子，才能表白清新、丰盛与幸福的情操。拉斐尔的色彩就是拉斐尔心灵中的永远的青春。它似乎是幻想的，因为于皮诺大师所观察的‘真’，绝非纯粹的物，而是感情的境界：在此，形与色皆为爱的光热所幻变了。

“当然，一个客观的写实者可以批评这种色彩为不准确，然而诗人们却觉得是对的。且如把伦勃朗或吕朋斯的颜色配到拉斐尔的素描上去，一定要变成可笑的怪现象。

“同样，伦勃朗的素描异于拉斐尔，但并不比他逊色。

“愈是拉斐尔的线条柔和简洁，愈是伦勃朗的线条严肃、冲突。

“这位荷兰大师的视觉，着重于衣服的褶绉，老人脸上的凹凸，

① 伦勃朗 (Rembrandt, 1606—1669)，荷兰画派大师，其作风悲哀沉着，与吕朋斯的明媚秀丽的喜悦的调子正是相反的对照。

② 南坎生顿 (South Kensington)，伦敦市之一区。

平民手上的粗糙的硬块：因为伦勃朗所认为美的，只是平凡丑陋的肉体、与光明高洁的内心的反映。所以，伦勃朗以外表的丑恶及伟大的道德所造成的美，怎么能与以高雅华丽为本的拉斐尔的美相提并论？

“伦勃朗的素描是完美的，因为完全与作者的思想吻合。”

“这样说来，相信一个艺人不能同时兼具素描与色彩两者之长的念头是谬误的吗？

“当然。且我殊不解为何这种偏见在今日会得到多数人的信仰。

“假使一个艺术家能感动我们，那显然是因为他具有一切必须的条件，以表白他自己之故。

“我刚才以拉斐尔与伦勃朗来证明，其实同样的解释可应用于一切伟大的艺者身上。

“例如，人们责备特洛克洛阿^①不知素描，其实是完全相反。他的素描与他的色彩神妙地结合起来，他的素描有时与他的色彩一样的骚动、热烈、激昂；它有活泼的生命，狂乱的情绪；故它是最美的。色彩与素描，不能单独着赏鉴。这是一而二，二而一，原来是一件东西。

“那些一知半解的人的错误，因为他们只承认有一种素描，就是拉斐尔的，或甚至并非拉斐尔而是他的模仿者的，如达维^②的，安格尔^③的……殊不知认真地说来，有多少艺术家，即有多少种素描。

“人家说阿尔贝·塞莱^④的颜色枯索、冷酷。哪里是呢？这是一

① 特洛克洛阿 (Delacroix, 1798—1863)，法国最大画家之一，为浪漫派首领。

② 达维 (David, 1748—1825)，法国十八世纪末十九世纪初古典派大师。

③ 安格尔 (Ingres, 1780—1867)，达维弟子，十九世纪大家，与特洛克洛阿异派齐名。

④ 阿尔贝·塞莱 (Albrecht Dürer, 1471—1528)，德国大画家，以精细刻画著称。

个德国人，一个普通主义者，他的构图有如论理的结构一般的坚实，因为他描绘深刻的人物，故他的素描才有这样坚炼，他的色彩才充实着本人的意志。

“同派的霍尔朋^①，他的素描绝无翡冷翠派的柔和，颜色亦无威尼斯派的明媚，然而他的色与线自有其坚强的力量与严重的感觉，还有他固有的内心的意义。

“大体说来，这省内省甚深的艺术家，素描特别紧凑，颜色也非常严肃，有如数学般真确。

“反之，另一般具有诗人之心的画家，如拉斐尔，如柯莱乔^②，如安特莱·檀尔·撒尔脱^③，他们的线条更为柔婉，颜色也较为温和。

“还有那一辈通常被认为写实者的艺人，意即他们的感觉比较外表的，如吕朋斯，如范拉斯葛^④，如伦勃朗，他们的线条格外生动，有时是突进的飞跃，有时是沉着的休息，时而如朝阳的胜利之歌，时而如浓雾般的悠默的低唱。

“因此，天才们表现方法之不同，全视他们的心灵倾向而定。我绝不能说某个画家的素描或色彩较之别一个的为优为劣。”

“好极了，吾师。但是通常习用的艺术家分类，就这般

① 霍尔朋 (Holbein, 1497—1543)，德国画家，其肖像画尤为名贵，画风重写实。

② 柯莱乔 (Correggio, 1489—1534)，意大利文艺复兴末期画家，画风以温柔细腻富肉感的诗情著。

③ 安特莱·檀尔·撒尔脱 (Andrea del Sarto, 1486—1530)，翡冷翠画派大师，其构图与色彩均负盛名。

④ 范拉斯葛 (Velasquez, 1599—1660)，西班牙画家，以鲜明多样的笔触和微妙和谐的色彩，描绘出物象的质感、光线、空间和意境，成为十九世纪法国印象主义的主要先驱。

是素描家，那般是色彩家，你将使可怜的艺术批评者受窘了。

“幸而，在你的谈话中，似乎鉴赏者可以得到一个新的分类的标准。

“你说素描与色彩只是方法，应该认识的却是艺人之心，那么我想可以依了他们心灵的倾向，把画家分组。”

“对的。”

“那么人们可以把阿尔贝·塞莱与霍尔朋当作理论家。另外，以情操为主的画家：拉斐尔、柯莱乔、安特莱·檀尔·撒尔脱作为抒情画家的代表者。另外可以组成一群注意现实生活与活跃的生命的大师：范拉斯葛、伦勃朗、吕朋斯三杰，可以组成一个最亮的星系。

“末了，第四组可以聚合如洛朗^①、透纳^②辈，把自然看作变幻的光的形象的艺人。”

“无疑的，我的朋友，这种分法不失为一种聪明的治学法，它至少要比素描家色彩家的分法高明得多。

“然而，艺术是如是复杂，或可说是以艺术为喉舌的人类心灵是如是复杂，任何区别与分类都不免无聊虚妄。例如伦勃朗有时是一个卓越细致的诗人，而拉斐尔亦有时为一个严格的写实者。

“努力了解大师，热爱他们，亲接他们的天才；但是留神不要把他们高张旗帜，如标签之于药瓶一样。

① 洛朗 (Claude Lorrain, 1600—1682)，法国风景派画家。

② 透纳 (Turner, 1775—1851)，英国大色彩画家。

第六章 女性美

皮隆庐的前身是圣心院，今日则分租给人家作为住房了，其中房客之一便是雕塑家罗丹。他在墨屯与巴黎都有工作室，但他尤其喜欢这一个。

这实在是艺术家梦想中的最好的居处，《思想家》的作者在此布置着好几间高敞的大厅，壁是白垩的，周围的刻线是金色的。他工作的一间是圆顶的房子，窗子开向美丽的花园。

几年以来，这场地日渐荒芜，然而从蔓草中还可辨认以前围着走道的矮冬青，在虬结的葡萄藤下，还可看到当日油漆支架的遗迹。每届春令，花坛中盛开着鲜艳的花。再没有比人类的劳作在自然中消磨毁灭的沧桑之感更为凄凉的了。

罗丹在皮隆庐里终日画着素描。

在这修道院式的隐者生涯中，罗丹每喜独对着年青少妇的裸体，用铅笔勾勒她们的姿势。

昔日是女修士们教养少女的地方，今日则是伟大的雕刻家在此表现裸体美；他对于艺术的热情，并不下于当时圣

心院修女教育少女们的虔敬。

一晚，我和他一同看他许多的习作，我鉴赏他在纸上再现的各种人体的和谐的韵律。

一笔勾成的轮廓，等于动作的兴奋或弛缓，而他用来揣摩线条的大指，更传出云雾般的模塑之美。

他一面给我看他的素描，同时又回忆起当时的模特儿，他说：

“喔，这一个肩膀真是醉人啊！这条曲线是十全的美，我的素描太呆滞了……我努力尝试……然而！……瞧，我用同一模特儿所做的第二张习作，比较要肖似些……可是还差得远呢！”

“再看这一个颈脖，可爱的凹凸，真有飘渺出尘之致。

“这另外一个的臀部，又是如何美妙的波褶！包裹着筋肉的皮肤的温柔之感，真是令人拜倒！”

他的目光沉入回忆的遐想中去了：好像一个东方的隐士在默罕谟德的园中默想。

“吾师，”我问他道，“美丽的模特儿容易找到吗？”

“容易。”

“那么，今日世上的‘美’并不稀少？”

“不稀少，我和你说。”

“这美能保存长久吗？”

“它变迁极速。我不说女性美如风景般跟了阳光而转变，但是譬喻却很近似。

“真正的青春，就是成熟的处女时代，洋溢着清新的生命力，全体却显着骄矜之概，同时又似乎畏缩，似乎求爱的羞怯的心理，这

个时期只有几个月。

“且不说母性的变形，情热过度的疲劳，是以使身上的纤维与线条很快地宽弛。即少女成为妇人之后，已是另一种美了，还有相当的爱娇，但已没有那么纯洁了。”

“但是，请告诉我，你不以为古代的美超过今日的美吗？
你不想现代的女子不能和站在菲狄阿斯前面的媲美吗？”

“绝对不！”

“可是希腊的维纳斯那般完美的……”

“那时的艺人具有慧眼能识得美，今日的艺者则是盲人，所谓分别就是这里。希腊的女性固然是美的，但她的美尤其蕴藏在表现她的雕塑家的思想里。

“今日还有同样完美的女性，尤其在南欧。譬如，现代的意大利女子，是属于与菲狄阿斯的模特儿同样的地中海型，这种人的特点是肩膀和盘骨一样宽阔。”

“但是当野蛮民族侵略罗马帝国时，没有因血统混合而
改变古代的美吗？”

“不。假定野蛮民族没有地中海民族那样美，那样的均衡，然而时间也早把这两种血统混合后的缺陷消磨掉，而重新产生古代的和諧，这是很可能的事。

“当美与丑交接时，总是美战胜的。自然依着神圣的律令，永向着优越的路上前进，不息地向着完美的境界走去。

“在地中海型的女性之外，还有北方型的女性，如许多法国女子，及日耳曼、斯拉夫族的女子。

“这类型中的女性，盘骨发达，而肩胛稍狭。扬·哥雄^①的《水神》、华多的《巴里斯的审判》中的维纳斯，乌同^②的《狄爱娜》，便是这类体格。

“而且胸部前俯，正与古代地中海型的妇人相反。

“总而言之，一切人体，一切人种，都有他们的美，只要你去发现就是。

“我曾很高兴地画过柬埔寨的舞女，当她们随了国王来巴黎的时候。她们细长的四肢，实具有奇异的诱惑力。

“我也研究过日本女伶花子（Hanako）。她绝无过剩的脂肪，她的肌肉结实如狐犬（Fox terrier）的筋一样。她的腿筋极粗，以至她的骨节亦和四肢一样的粗。她是那么强壮，可以一足举起成直角，一足长久地站在地上，如一棵生根在泥土中的大树。她的解剖全然和欧洲人的不同，但在奇特的力量中是至美的。”

一会儿之后，他又想起一个亲切的念头，说道：

“总之，美是到处有的，并非美在我们的眼目之前付之阙如，而是我们的眼目看不见美。

“所谓美，便是性格与表情。而在自然中，再没有比人体更多性格的事物。人体或以其力或以其妩媚，幻出多变的形象。有时，像一朵花，曲折的背脊，好比花梗，丰满的乳房，巍峨的头颅，蓬松的长发，恰似盛开的花瓣。有时，令人想到是婀娜的蔓藤，如一枝

① 扬·哥雄（Jean Goujon，1510？—1566），法国文艺复兴期大雕刻家，作风近古希腊艺术，精神则为近代的。

② 乌同（Houdon，1741—1828），法国大雕刻家，所作胸像极多，其中服尔德（Voltaire）像尤著。

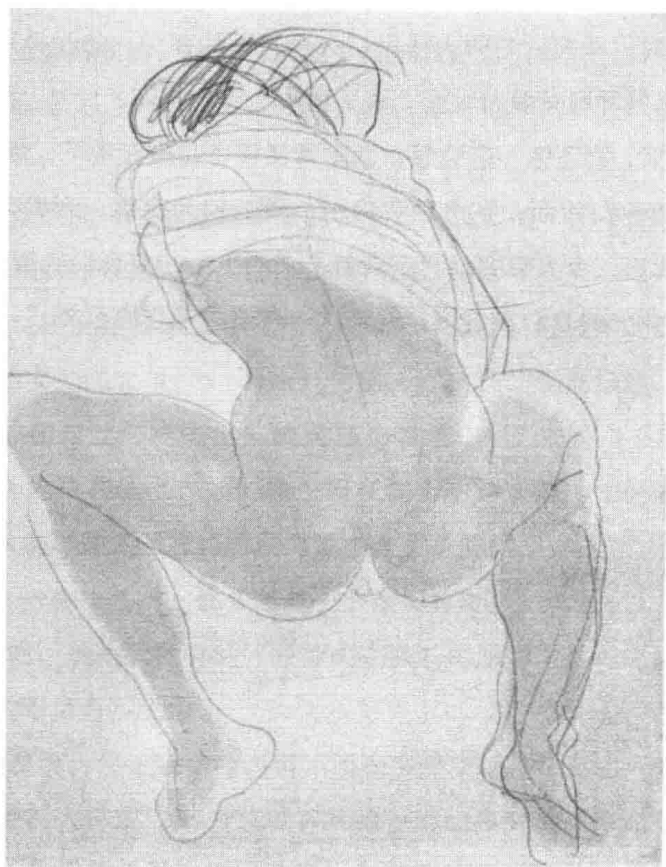
细长的蔷薇。你记得于里斯对纳西卡^①说的话么？‘看到你，我终惑是看见了在台罗斯，在阿波罗的宫殿旁边的棕树，从地下一直冲上天去。’

“古时，微向后弯的人体好似一个美丽的弹弓，如爱神用来射他无形的箭的神弓一般。

“有时，它还像一座瓷瓶。我常常使模特儿坐在地下，背向着我，手臂与腿伸向前面。在这种姿势中，腰部较为瘦削，到臂部又宽阔起来的背影，令人想到颈间充满着未来的生命的双耳尖底罐的轮廓。

“人体尤其是心灵之境，就是这一点造成了它的至美。”

① 于里斯 (Ulysses) 是《荷马史诗》中的英雄，他在特洛伊 (Troyes) 战胜归来，在海中漂流到纳西卡 (Nausicca) 女王的国土里，由纳西卡款待他。此系于里斯颂赞女主人的诗。



第七章 古代精神与现代精神

日前，我陪罗丹到卢浮宫去，他要去看乌同的雕像。

刚站在服尔德的前面：

“多么神妙，这副狡相！”罗丹喊道。

“斜睨的目光，似在窥伺敌人。鼻子尖得如狐狸，像在嗅他周围的可嘲可叹的事物；我们看来这鼻子真是在嗅动。还有那张嘴，真是杰作，它镶在两条幽默的皱纹中间，不知在咀嚼着什么讥讽之辞。

“这生动、单薄、丈夫气很少的服尔德所给予我们的印象，竟是一个狡狴的老妇。”

他默想了一会儿，又说：

“这副眼睛，真是透明的，发光的。

“而且乌同全体的作品都是这样。这位雕刻家比任何油画家或粉画家都更懂得使眼珠透明的秘密。他把它们削凿、割裁，使映现出或澄明、或阴悒的精神的憧憬。在这些人像中，不知有多少种的目光：服尔德之狡黠；弗兰格林之爽直；米尔博之威严；华盛顿之严肃；乌同夫人之温柔；他的儿女之天真。

“对于这位雕刻家，目光是占据他表情的大半。他从眼睛里看到人的精神，这精神对他保守不了任何秘密。因此，自不必问他的雕

像之肖似与否了。”

在这一句上，我打断了罗丹的话：

“依你的意思，肖似是一个重要的优点吗？”

“当然……必不可少的！”

“可是许多艺术家说，并不肖似的肖像可以是十分美丽。我记得海纳（Henner 1829—1905，法国画家）的一段故事。一位太太指摘海纳替他画的像不肖似。‘唉，夫人，’海纳用着亚尔萨斯的口音说，‘你死后，你的子孙将以得海纳的手笔为荣，更无暇问及它的像不像了。’”

“也许这画家竟说过这样的话。但这种傲慢任性的话不足为训。我不相信这一位天分很高的艺人对于艺术竟有如是谬误的见解。

“且也须明白肖像之应该肖似，是在哪一点上。

“假使艺术家只图再现外表的形相，如照相师一般只把脸上的线条准确地临摹起来，而绝无性格之表现，那么他绝对不配人家的赞赏。他应得探求的肖似是灵魂的肖似，只有这个是重要的，也就是这个为艺术家所应参透外表的脸相而到内心寻找的。

“一言以蔽之，一切线条都要能表白，就是要能起到内心的传达。”

“但脸容有时不会与精神抵触么？”

“从来不会。”

“可是你不记得拉风丹纳^①的教训吗？‘切勿以貌取人’。”

“这句格言，我以为只是对浮浅的观察者说的。因为外表只能欺骗匆遽的观察。拉风丹纳写一只鼯鼠把猫当作和善的动物；但他讲的

^① 拉风丹纳（La Fontaine，1621—1695），法国古典派作家代表，著作以寓言为主。

是鼯鼠，是没有头脑的蠢物。任是谁，只要仔细研究猫的相貌，便知在装着瞋睡的神气之下，隐藏着残暴的本性。一个善观气色之人，能立辨这是假意逢迎或是真诚的好意。这正是艺者的责任去揭发真理，就是当真理被外表所蒙蔽之时。

“老实说，艺术的领土中，更无比肖像或半身像更深入人之内心的了。有人想艺术家的事业，手技比智慧更为重要。只要看一个上品的胸像，便可证此言之虚妄。一个完美的作品，足与一部传记相等。例如乌同的半身像。犹如一章的回忆文字，有着时代、种族、职业、个性等的明白的记载。

“瞧，服尔德对面的卢梭。目光中含有无限精微的气息，那是十八世纪诸人物的共同性格。他们都是怀疑者，他们批评从古以来认为天经地义的‘道理’；他们都有监视的目光。

“现在看他的出身，这是一个日内瓦的平民，服尔德愈是贵族文雅，卢梭愈是粗野，而简直可说是鄙俗。前突的颧骨、短鼻、方腮，可以看出他是一个钟表匠的儿子，曾当过仆役的人。

“他的职业是哲学家。额角前俯，深思的标记。头上围着古典式的头巾，是追怀往古的精神；一副不修边幅的容貌，头发蓬乱，有些像希腊哲人狄奥也纳或曼尼泼^①，这是一个‘回返自然’与提倡原始生活的宣教者。

“至于他的个性，在全部皱缩的面孔上，显出是个憎恶人间的人，虬结的眉毛，额角上忧郁的皱痕，表示是一个被虐待而多怨愤的人。

“我问你这是不是《忏悔录》的最好的注解？

^① 狄奥也纳 (Diogenēs, 公元前 412 ? — 前 324)，古希腊自然主义哲学家。曼尼泼 (Menippus) 亦为同派希腊哲学家。

“再看米尔博：

“〔时代〕态度烦躁，头发凌乱，衣饰不正，革命的气息在这跃跃欲动的志士身上吹过。

“〔出身〕一副统治者的相貌，弯弯的眉毛，高爽的额角；这是过去的贵族。但颊上无数的疮痍，埋在肩胛中间的颈项，那种德谟克拉西的气味，表示他对于第三等级的同情。

“〔职业〕立法议员。向前就着扬声筒，且为广布他的演词起见，米尔博的头微微举起，因为他如大半的演说家一样，身材是很短小的，因为他是演说家，故胸部特别发达。目光不注射一人，而在群众身上。这是不确定而又极威严的目光。告诉我，在一个头部的雕像上，具有引起全场群众，甚至全国百姓谛听他的那种力量，不是可惊吗？

“〔个性〕那肉感的唇，双叠的下巴，颤动的鼻孔，你可以看出此公的道德的缺陷：放浪的习惯与享乐的需求。

“一切都完备了，我和你说。

“乌同的全部胸像，都可用同样的方法来解剖。

“瞧，这弗兰格林像，凝视的神情，向下微宕的面颊。这是一个工人出身的人。使徒式的长发，宽和的态度：这是一个民众道德家，这便是《善良的理查》^①。倔强的头角，微向前俯，这证明弗兰格林这力学致身的博学者，终究解放他的国家的大无畏的精神。在眼角与唇边落着诡谲的神情，在此，乌同不受制于整体的厚重，能用速记式的写实法来揣摩制胜英国殖民政策的精明的‘外交家弗兰格林’。

^① 弗兰格林 (Franklin, 1706—1790)，为美国对英独立运动中的重要人物。他著有《善良的理查的学问》(Licence du Bonhomme Richard) 一书，极为流行。

“瞧，这是活灵活现的近代美国始祖之一。

“在这些美妙的雕像中，半世纪来的史实，不是都宛然如在目前吗？”

我首肯着。

罗丹又接下去说：

“如上品的记述文一样，这些黄土、白石、紫铜的‘回忆文字’，是用了活泼的风格、轻灵的手腕编辑就的，是用了伟大、坦白的心灵组织成的。乌同是一个没有贵族偏见的圣西蒙^①，与圣西蒙有同样的超脱，而比他更为大度。神圣的艺人！”

我很热情地在面前的雕像上证实罗丹的箴言。

“这不是很容易的吧，”我和他说，“要这样透入心灵之深处。”

“自然啰。”罗丹答道。接着，带着嘲弄的口气说：

“可是一个艺人在塑像或画像时的最大难处并不在他的作品本身，倒是在叫他工作的主顾。

“真是奇特而又无可奈何的事，叫人替他画像的人，总欢喜抑制画家的天才。

“很少的人能认识自己的本来面目，且就是认识了，艺术家真诚地予以表现出来，他又老是不满意。

“他要艺术家把他表现得最中性最一般。他要成为有官阶的或上流社会的偶像，要把他的自我完全抹煞而专去表彰他在社会上的身份和地位。这样，他才欢喜，做法官的要有黑袍子，做将军的要有

① 圣西蒙 (Saint-Simon, 1675—1755)，法国路易十四朝的大史家。

金线的制服。

“人们看到他的内心与否，他简直不理睬。

“因此一般庸俗的画工，或制作胸像的雕匠，所专事描绘的那些主顾们的毫无个性的外表，和官气十足的举止形态，倒是受群众的欢迎，因为他们替他们的模特儿，加上富贵尊荣的面具。雕像或画像愈是做作得利害，愈像一个呆板的泥娃，而主顾却愈是满意。

“也许并不总是如此。

“有些十五世纪的诸侯，却很愿意让比撒纳罗^①在勋章上雕着或如古代东方的哺乳动物，或似一只大鹏的模样。无疑的，他们觉得不与任何人相似是很可骄傲的事，或是爱艺术、尊重艺术，故他们接受艺者的坦白的精神，如接受祭司所赐的惩罚一般。

“铁相也毫不迟疑地画出教皇保罗三世的松鼠似的面相，查理五世的统治者的威严，法朗沙阿一世的荡逸。然而铁相的声名较之那些帝王的有增无减。范拉斯葛把他的君主腓力伯四世画得很漂亮，但极无用，且也不掩饰他的下垂的鸟喙，然而腓力伯待他仍是十分宠幸。是这样，西班牙的这位君主，才在后世被称颂为‘天才的保护者’。

“但今日的人，生来就畏惧真理而崇拜谎言。

“甚至当代贤明之士，亦有反对艺术的真诚者。

“似乎在雕像中表现了他们的真面目，会使他们发气，他们只求像一个理发匠的神气。

“同样，最美的妇人（就是她的线条最有风格的），也不愿一个

① 比撒纳罗（Pisanello，1395—1455），意大利画家与铸章家。（铸章即在金属的圆片上刻上人物，法文名叫 Médaille，有时可译作勋章。）

能干的雕塑家把她真正的美表现出来。她只要有一副无意义无表情的泥娃似的面貌。

“所以要做成一个好的胸像，必得经过一场艰苦的奋斗。最要紧的是不能示弱，要对得住自己。如果作品被拒绝了也无妨，也许是更好，因为在这等不讨人欢喜的作品中，常藏有特别优越的美点。

“至于主顾，虽然快快地接受了一件成功的作品，但他的快快之意不久也会消灭，因为识者自会来称贺他的胸像，而他自己也不禁赞美起来。于是他用着最自然的态度宣称，他是一向觉得这雕像是至美的。

“此外，友谊地为亲戚朋友所做的胸像是最好的。不但因为这模特儿是你认识的，最亲切最挚爱的人，而且因为这件工作是义务的，故你更能放胆做去，无所顾忌。

“而且就是你把一座名人的雕像以捐赠性质送给他，至美的胸像也要被拒绝，而且这杰作还要被接受的人认为是一种侮辱。在这时候，艺术家当有自信心，只在自己的工作的成功中，去找他的喜悦与酬报。”

这个与艺人有关的群众心理是一个极有趣味的问题，然而，老实说，在罗丹的幽默的语气中，含有无限苦味。

“吾师，”我和他说，“在雕塑家的各种烦恼中，似乎你删去了一桩。

“我要说是为一个绝无表情的人作像，或是他的愚蠢遮掩了他的一切。”

罗丹笑着说：

“这不能算作一桩烦恼，不要忘记我那句格言：在自然中，一切都是美的。只要去了解在我们面前的事物就是。你讲到一个绝无表情的脸孔，然而对于一个艺术家，从没有这一回事，对他是一切人类的头颅都是有意味的。雕塑家表出一个脸上的呆滞痴骏之情，或是故意做作的憨态，瞧，这已经是一座美丽的胸像了。

“而且，一般人所认为‘鄙陋的头脑’，常是一颗美丽的心灵，只因缺少相当的教育而不能显示出来，在这种情形中，他的脸上便有神秘坚强的情态，好像是为薄纱障蔽的智慧的憧憬。

“总之——还有什么话可说呢？就在一个最无意义的头上，也藏着生命与力量，为艺人产生杰作时所汲取不尽的材料。”

数日后，我在罗丹的墨屯工作室中看见好几个最美的胸像的泥塑，我便乘机问他关于这些雕像的回忆。

他的《默想的雨果》也在那里，奇怪的凹凸的额角，暴风般的头发，如火山似的头颅中喷出来的火焰。这便是沸腾而又沉着的近代抒情诗的面目。

“这是我友巴旋尔（Bazire），”罗丹说，“把我介绍见雨果。巴旋尔初为《马赛曲报》（*La Marseillaise*）的秘书，后任《不妥协报》（*L'Intran sigeant*）的记者。他非常崇敬雨果。就是他发起，由民众为这位八十岁的伟人祝寿。这庆祝，你是知道的，是如何庄严而动人。诗人在住宅前的阳台上向群众致礼答谢，真如一个老祖父祝福他儿孙满堂的家庭。雨果对这庆祝的发起人怀着温婉的感激。就在这个机会中，巴旋尔把我引见雨果。

“不幸，雨果那时正给一个庸俗的雕刻家，叫作维冷（Villain）的弄烦了，他为做一个坏透的雕像，叫雨果 pose 了三十八次，所以当胆怯地说出我想替他塑像的意思时，这《默想集》^①的作者蹙着他奥林匹亚式的睫毛。

“‘我不阻止你的工作，’他说，‘但先告诉你，我是不再 pose 的了。我不将为你而改变我的日常习惯，请照你的意思安排罢。’

“我于是就用铅笔迅速地勾了许多速写，以备模塑时的参考。我接着把我的座子和泥土搬了来，但这是雨果接待友人的精致的客厅，这些肮脏的家什只能放在一个玻璃棚下面。你可以想见我工作的困难了。我仔细观察诗人，试把他的容貌铭刻在我的记忆上，于是，突然跑回工作室，把我新得的印象模塑下来。但常常在路上，我的印象渐渐淡漠了，以至到了我的雕塑的座子面前，不能下笔，只好重新回到我的模特儿那里去。

“当我正要完工的时候，大罗^②要我领他去见雨果，不幸这老人不久谢世，大罗只能用在死者脸上拓下的塑本来做他的胸像。”

罗丹领我到一块玻璃橱前面，内放着一块奇怪的石头，这是一个穹庐的柱子。依着这石块的形式，罗丹雕着一个人的脸颊与太阳穴成为直角的部分，我认出是雨果的面相。

他问我道：

“你试把这座像想作是放在一座奉献给诗神的庙堂里的石柱。”

“的确，我不难想见这美丽的感觉。支撑着‘诗国’的

① 《默想集》（*les Contemplations*）是雨果有名的诗集。

② 大罗（Dalou，1838—1902），罗丹同时的法国雕刻家，因参加巴黎公社活动获罪，逃亡英国，于1879年遇大赦返国。

雨果的额角，是一个时代思想，时代运动的领袖的天才的象征。”

罗丹说：

“我将把这个意思告诉愿兴建这纪念堂的建筑家。”

近旁，在罗丹的工作室内，有一座亨利·洛血化的泥塑。这是一个革命的头脑，凸出的额角如一个好勇斗狠、专和他的同伴们争斗的孩子。前额的头发，如火舌般直往上冲，紧张的嘴边浮着冷笑，上唇的短髭虬结着：这是永恒的革命，也即是批评和斗争的思想。神奇的脸上映现着整个时代精神。

“这也是由巴旋尔的介绍，我才结识亨利·洛血化。那时他是巴旋尔任职的报馆的总编。这位著名的文豪竟答应在我面前 pose：听他愉快的言辞，真是感动。但他不能有一刻的安静。他开玩笑地埋怨我对于雕塑的苛求，他说我一次一次的工作，只是在这里加上一块泥，那里刮掉一块泥。

“若干时后，当他的胸像得了许多识者的赞赏时，他自己也不禁加入夸奖的谀辞。然而他永不肯相信我的作品就和当日从他家里拿走的时候一样。他不时问我：‘你不是大大地改过了吗？’其实，我连指甲都没有碰过一下。”

于是罗丹一手按在胸像的头发上面，一手放在下巴旁边，问我道：

“这样，你感到何种印象？”

“可说是一个罗马皇帝。”

“这正是我要你说的话，我从没遇到过比洛血化更古典的拉丁民族。”

假使这位帝政的仇敌^①认出他的侧影与凯撒^②相像，那真要使他微笑了。

当罗丹在几分钟前和我谈及大罗的时候，我脑中就转到罗丹替大罗所塑的胸像（现在卢森堡美术馆）。这是一个高傲顽强的头，细小的颈，如近郊乡村中的儿童，一团艺人的胡子，额上露着不安之色，其革命党的狂野的睫毛，一副民主党的傲慢、狂热的神气。此外，他高贵巨大的眼睛，和太阳穴处细微的曲折凹凸，显出他是美的崇拜者。

罗丹告诉我，这个像是他在大罗趁着大赦的机会，从英国回来时作的。

“他从没有把这像拿到手，因为我们的关系在我介绍他见雨果之后就断绝了。

“大罗是一个大艺术家，他的许多雕像，都富有装饰美，可与们十七世纪的杰作相比。

“如果他没有政治的野心，他所有的创作将尽成杰作了。但他希望成为我们共和时代的勒勃仑^③，为现代艺术家的领袖，终于没有达到这愿望，他便死了。

① 洛血化是鼓吹第三共和国的重要革命分子，故此言“帝政的仇敌”盖隐指“革命家”之意。

② 凯撒（Cesar），古罗马大将。

③ 勒勃仑（Le Brun, 1619—1690），法国路易十四朝宫廷画家。与尼古拉·波生同时。

“一个人不能同时兼顾两种事业。你的一切社会上的活动就是你在艺术上的损失。那些政客也并非傻子，当艺术家要和他们抗衡，必得以全力对付政客，而再没有时间去从事艺术创作了。

“谁知道？假使大罗终生安分地在工作室里用功，他也许可以创造神奇的美，举世钦仰的呼声也将在艺术的国土里响亮起来，较之他用尽毕生心计去干政治的结果，相去不啻天壤了。

“但他的野心，也并非全无裨益，因为他在市政厅的权力就替我们这时代争得一件杰作。是他，不惮干犯了当局的意志，叫毕维司·特·夏淮纳^①担任市政厅大梯的装饰。你是知道的，这位伟大的画家是用了怎样恬淡的诗意来表彰市政厅的壁画。”

这最后的几句话，把我们的会话引到罗丹为毕维司·特·夏淮纳作像的故事上去。

认识夏淮纳的人，一定都感到这样的肖似。

“他头角很高，”罗丹说，“他的脑壳坚实而圆满，好像是生来预备戴头盔的。他饱满的胸脯，又似穿惯甲冑的模样。人们一见便会联想到法朗沙阿一世身旁的武士巴维。”

在他的胸像中，的确可以看他是世家望族，宽阔的前额与威严的睫毛，显出他是哲学家，在广阔的颧骨上面闪烁着沉静的目光，表示他是伟大的装饰画家与风景画家。

在许多近代艺人中，罗丹最赞美最敬重这个《圣日内

^① 毕维司·特·夏淮纳 (Puvis de Chevannes, 1824—1898), 法国大装饰画家，画风以宁静淡泊的诗意哲理为主。

维哀佛》^①的作者。

“说他是生在我们群中，”他喊道，“说这位配站在艺术史上光荣的地位的天才与我们谈过话，我见过他而握过他的手，呵，这真像是握过了尼古拉·波生^②的手一样。

啊，美丽的赞辞！把现代的人物放到往古，放到历史上最伟大的一列名字中去，而想起自己曾与交接的回忆，觉得无限地欣幸崇拜，这不是对于大师的最动人最虔诚的敬礼吗？

罗丹接着说：

“毕维司·特·夏淮纳不欢喜我的胸像，这是我毕生的苦闷。他断言我把他漫画化了，其实我的确把我对于他的热诚与崇拜尽量表现在雕刻中了。”

由毕维司的胸像，我想到那个置在卢森堡美术馆的保尔·洛朗司^③。

圆圆的头，脸肉波动如飞舞，这是一个南方人的气息；古貌岸然，但表情中露着几分粗糙气，双目前瞩，如在远眺：这是民族犷野时代的画家。

罗丹说：

“洛朗司是我的旧友之一，我曾在他的庞堆宏^④的壁画中，替他

① 《圣日内维哀佛》(Ste Geneviève)，系夏氏为先贤祠(Panthéon)所作之大壁画。

② 尼古拉·波生(Nicolas Poussin, 1594—1665)，法国初期最大的画家。

③ 保尔·洛朗司(Paul Laurens, 1838—1921)，法国近代最大的历史画家。

④ 庞堆宏(Pauthéon)，法国先贤祠，内有著名雕刻及壁画。

扮过在圣日内维哀佛葬礼中的曼诺文王朝的许多战士中之一^①。

“他对我的热诚始终如一。是他使我得那《加莱的市民》那雕像的委托。自然，这件工作于我物质上是没有什么好处，因为人家付出一个像的代价，而我替他们做了六个铜像。但对于促成我最美的作品之一的我友洛朗司，我永远保持着深切的感激。

“我非常高兴地塑他的像，他温和地责备我把他的口塑得张开了。我答说依他的头盖骨的构成，他应是古代西班牙维司乔（Wisigoths）种的后裔，这民族的特征是下腭外突。但我不知他是否信服民族学的根据。”

这时候，我瞥见一个法尔其哀^②的胸像的泥塑。

强烈的性格，脸上尽是皱纹与臃肿的皮肉，好比大雨冲刷后的泥土；老兵一般的胡髭，一头短短的浓发。

“这是一头小公牛。”罗丹说。

真是，我留意到他颈项的粗，以至褶皱的肉，如牛颈下面垂着的臃肿的肉一样。方额，顽强地向前俯的头，如准备前往冲撞的模样。

一头小公牛！罗丹常拿动物来作比。某个长颈呆木的人，则说他如一只东啄西啄的鸟，另一个太作爱娇的人，则说他如一头巴儿狗……的确，这是可以帮助工作的便利，因为我们的思想，常在把所见的事物分门别类。

罗丹告诉我与法尔其哀发生友谊的经过。

① 圣日内维哀佛（Ste Geneviève），法国五世纪抵御蛮族之女杰，如其后百年战争时之贞德（Jeane d' Arc）。

② 法尔其哀（Falguiere, 1831—1900），法国雕刻家。

“当文人会^①拒绝了我的巴尔扎克的雕像之后，”罗丹说，“法尔其哀就被委托继续我去担任这工作。但他对我特别表示好感，申说他绝不因此有何骄矜之气。为答谢他这好意计，我提议替他塑像，完工时他评论说是杰作；而且，我知道，他还在人前为我辩护。他呢，也为我塑了一个很美的像。”

末了，我在罗丹那里还看到一个贝脱洛^②的铜像。

他做这个像，恰在大化学家逝世之前年，这位学者的功业完成了，他想着，他面对着自己，他独自站在给他摧毁了的往古的信仰前面，独自对着他窥破了若干秘密而还保藏着无穷的神秘的宇宙前面，独自临着无垠的天际……深思的额角，低垂的双目，满是悲怆的情调。这个美丽的头，便是近代智慧的影子，求知欲是满足了，思想也困倦了，终于自问道：怎么好？

我看到的以及罗丹使我回忆到的许多雕像在我脑中渐渐集中起来，我觉得这正是近时代的最宝贵的史料。

“如果，”我和罗丹说，“乌同写了十八世纪的掌故，那么，你编纂了十九世纪末的回忆录了。”

“你的风格比你前人的更为激昂、更为强烈；表情没有他的飘逸多姿，但更为自然、更为戏剧的。”

“崇高雅，尚清淡的十八世纪的怀疑主义，到了你一变而为悲壮的绝调。乌同的人物较为和蔼可亲，你的却更为

① 文人会 (Societe Des Gens del Lettres)，法国最大的文学家团体。

② 贝脱洛 (Berthelot, 1827—1907)，法国近代大化学家及大政治家。

含蓄而深沉。乌同的人物是对着他们的时代制度下批评，你的竟以人生的价值作为问题，而感着不能实现的愿望欲的苦闷。”

于是罗丹说：

“我只想尽我的力。我从未说谎，我也从未想取悦当代的人物。我的胸像常令人不快，因为它老是十分真诚之故。当然，它们自有其值得称颂之点，即是真实。颂赞这真实所促成的美吧！”



扫码分享电子版

第八章 艺术之思想

一个星期日的早上，在罗丹的工作室里，我又站在他最动人的作品中的一个泥塑前面。

这是一个身体苦闷地弯折着的少妇。她好像被幽禁在一种神秘的烦恼中。头深深地下垂着，眼皮与口唇紧锁着，说她是睡着罢，然而这愁苦的神情明明是内心的隐痛。

尤其令人奇怪的是她没有臂，也没有腿。好像是雕刻家在不满意他的作品时，把它摔坏了的。我们也不禁为这座有力的雕像竟是残缺而惋惜。谁也要为她这种残酷的断伤呼冤罢。

我不由自主地把这意见告诉了主人。

“你责备我这个！”他诧异地和我说，“这是有意的。她是代表‘默想’，故既无手来动作，亦无脚来行走。你难道没有注意到当反省深思到极点，在矛盾中彷徨不决的时候，竟会有寂灭的想望吗？”

这几句话把我引回到最初的印象上去，从此我更能领略这幅图像的高远的象征。

这个妇人是象征人类的智慧遇到了不能解决的问题，为无法实现的理想所苦，对着抓握不住的“永恒”烦恼的

情景。腰的弯折是表示思想对着无从解决的问题的奋斗与挣扎。四肢的残废是表示爱好默想的心灵之厌恶现实生活。

我忽然想到人们对于罗丹的作品惯有的批评，我就此告诉了大师，看他如何解答。

“一般文学家，”我和他说，“只能赞赏你全部雕刻中所表现的永恒的、不变的真理。

“但有几个批评家正说你文学的感应成分较雕塑感应的更多。他们说你巧妙地赢得文人的称誉，因为你在作品中供给他们很好的资料，使他们得以运用辞令。他们还说艺术是不能容纳这样大的哲学野心的。”

“假使我的模塑不好，”罗丹兴奋地回答，“假使我犯了解剖的错误，假使我曲解动作的含意，假使我不懂如何给白石以生命的学问，那么，这些批评是十二分有理。

“但如果我的雕塑是准确而又生动，他们还有什么话说？而且，如果我在职业的工作之外，再贡献某些思想；如果我在悦目的形式上面，再加上某种意义，他们又怨些什么？

“人们想真正的艺术家可以只为巧匠而不需要智慧的时候，他们真是大错特错了。

“相反，智慧之于他们正是必不可少的条件，即令是画一幅或雕一座用以悦目为务的形象。

“无论一个雕刻家塑什么像，第一先要深切地蕴蓄着大体的动作；第二便须自始至终把中心思想在明白觉醒的心地中维持着：这样才可使作品中最微细的地方，也永远与中心思想有密切的联络。而这个并非不需要很大的思想上的努力。

“有人相信艺术家可以无需智慧，这一定因为有许多艺者对于日常生活隔膜之故。画家、雕刻家的传略或轶事告诉我们不少关于某几个大师的天真的故事。但要知道，一息不停地凝视着他们的作品的伟人，常有对于物质生活不甚了然的情形。更要知道，许多聪慧过人的艺者的思想，似乎很狭隘，只因他们拙于辞令，不善应对；而辞令应对，在一般浅薄的观察者眼中，正是文雅灵秀的标记。”

“真是，”我说，“要叫一般人去细心领会画家或雕刻家的头脑的精微及伟大是不可能的。”

“但是，回到一个更专门的问题上讲，在文学与艺术中间是否有一条明显的鸿沟，为艺术家所绝对不该逾越的？”

“老实对你说，”罗丹答道，“在这一点上，任何禁止，我都不能忍受。”

“我以为，绝没有什么规则可以阻止一个雕塑家依了他自己的意志去创造一件美的作品。而且只有使群众懂得其中的意义，领略到精神的愉悦便是，又何必去问它是文学还是雕塑？绘画、雕刻、文学、音乐，它们中间的关系，有为一般人所想不到的密切。它们都是对着自然唱出人类各种情绪的诗歌；所不同者，只是表白的方法而已。”

“如果一个雕刻家用了他自己的艺术手腕达到表现出通常为文学或音乐所能引起的情绪，人们为什么要非难他呢？最近一个记者批评我的 Palais Ryal 里面的《雨果》，说已不是雕塑而是音乐了。他天真地说这件作品令人联想到贝多芬的某一阙交响乐曲。天晓得他说得对不对。”

“其实，我也并不说，辨别文学与艺术的方法上的异同是毫无价值的事。”

“第一，文学有一种特别的长处，可以不必追溯事物之形象就能表白它的思想。譬如说‘十分深刻的反省常令人达到无为的境界’，说这句话时，他并不一定要想象一个女子沉入深思默想之中的情境。

“这种巧妙的官能或即是文学在精神领域中比别种艺术占优的地方，因为它能用字句直接表白抽象的情绪。

“还有应当注意的，是文学的职务是在于发展某件故事或史实，故有头有尾，有内容。它把各种事物罗织起来而得到一个结论。它必使它的人物有行动、动作，而再记录其行为、动作的结果。它的布局、铺陈，是跟了情节剧的演进而紧凑起来，而它们的价值，要看促进情节的转钮到如何程度而定。

“在造形艺术上就不同了。它永远只表现某种行为中的一阶段。就因为这一点，也许画家与雕刻家之取材于文人的作品是不应当的。艺术家可以表演一件故事之一段落，但必须设想他是知道整个故事的。在此，艺术家的作品要靠了文人的作品才能成立；必须要知道这段落的前后的关键，才能显出这段落本身的价值和意义。

“画家特拉洛希^①，依据了莎士比亚或只是根据了莎氏的平凡的模仿者卡西米·德拉维涅（Casimir Delavigne）所作的《爱多亚的孩子们》互相挨挤的一幕。要对于这幅画感到兴味，一定要知道这是皇子们被囚于牢狱之中，而正当谋害的凶手逼近行刺之时的情景。

“特拉克洛阿，恕我把这位天才与平庸的特拉洛希相提并论，曾借助于拜伦的一诗，作唐璜的覆舟。图上是表现一只小舟漂浮于怒涛汹涌的海面上，水手们在一只帽子中抽纸签。要懂得这幕悲剧，

① 特拉洛希（Delaroche，1797—1859），法国十九世纪浪漫派画家。多作历史画，而偏重文学色彩，为浪漫派衰颓之端。

必得知道这些不幸的溺者，正是请问命运，在他们之中，谁应该牺牲给大家做粮食。

“在取用这些文学的题材上，这两位画家都犯了同样的错误，即他们作品的意义，要靠了文学的解释才能明白。

“然而特拉洛希的那幅画的不高明，还是因为它的冷酷的素描，生硬的色彩，与强烈的戏剧情调；至于特拉克洛阿的仍不失为杰作，只因为那小舟的确是真实地浮沉于青绿的海浪之上，溺者的脸上，印着饥饿与困倦的痕迹，深沉阴郁的色调预告惨剧之将临。且如果拜伦的诗情好像已被剪削过，那么，在别方面，画家的狂热、粗野、卓越的精神却完全充塞于画面之上。

“在这两个例子上，我们可以得到一个结论，你尽可经过周密的考虑之后，把艺术的取材加以合理的限制，你尽可责备平庸的艺者之不肯循规蹈矩，然而当你看到天才们摧毁一切樊篱的时候，你也要吃惊呢。”

当罗丹和我谈话的时候，我的目光忽然移到他工作室中的一座《乌果林》（*Ugolin*）的泥塑上去。

这是一座伟大的写实的像。它与加尔博的那座绝然不同，它也许是更为悲怆。在加氏的作品中，饥寒交迫的毕士大公，看着他将死的儿女们，自己紧咬着手指。罗丹却把这幕悲剧设想得更为深切。乌果林的孩子们已经死在地下，父亲为饥饿所迫，变成野兽一样，匍匐在尸身上，同时又把头猛然回首向着他方。这是饿狼觅食般的兽性，与为父的慈爱的天性，不能设想人相食的情绪在胸中争斗。再

没有比这种痛苦更为惊心动魄的了。^①

“瞧，”我和大师说，“唐璜的覆舟之外，又是一个好例，足以证明你刚才的话。

“固然，先要念过但丁的《神曲》，才能理解你的乌果林所处的困境，但就是不知道但丁的名著的人，见了你的人物在动作上、在线条上所表现的内心的苦闷，也不禁要深深地感动。”

“其实，”罗丹接着说，“像这种著名的文学作品，艺术家取为题材，也不必怕人家不懂了。

“然而我以为画家与雕刻家的作品，最好还是有其独立的意义，因为艺术原可不必借助于文学，即能刺激观众的想象与幻梦。与其作说明诗章的插画，还不如径取不须任何典故解释的，意义极明显的象征。这就是我常用的方法而得到完满的结果的。”

主人这样地指示我，在我们周围的他的作品，就以无声的言语证实他的理论。我看到好几座雕像，都浴着最有光辉的思想。

我一座一座地看着。

我叹赏那座放在卢森堡美术馆中的《思想》的复制。

① 乌果林 (Ugolin) 是意大利古毕士 (Pise) 王国的专制君主 (十三世纪)。后为人与其儿女同囚禁塔中，任其饿死。但丁在神曲中亦曾描写此悲剧。法国雕塑家加尔博 (Carpeaux) 塑过此像，最后罗丹亦以此为题材，惟描写得更为深。表示毕士大公为饥饿所迫，想吃自己儿女的死尸，因人性未泯而不能遽下毒手。

谁不记得那座奇特的作品呢？

这是一个秀丽的女性的头像，她线条之高雅与细腻，直臻神妙之境。她的头微微倾侧着，幻想的光辉笼罩着她，有超离人世之概。头巾的边缘仿佛是梦幻的羽翼，可是她的颈项就陷在大块的白石中像一座枷，使她摆脱不得。

这个象征是很易明了的。超现实的“思想”，在僵冷的“物质”中飞舞活跃，她的壮丽与崇高，即在“物质”中反映出她的光彩。然而她要想从现实的羁绊中解脱出来，却又不可能。

我又玩味那座《幻想—依加之女》^①。

这是一个妙龄的天使。她正欲鼓翅翱翔之际，忽然被一阵风吹落下来，她可爱的脸庞在岩石上砸得粉碎。然而她的羽翼还在空中鼓动。因为她是不死的，故我们猜到她振翼再飞，再飞再跌，永远受着残酷的命运的拨弄。这永远遭劫的“幻想”，人类的继续无尽的希望。

我的注意又移到第三个雕塑上去，这是马身人首的 *Centauresse* ^②。

① 《幻想—依加之女》(*L'illusion, fille d'Icare*)，依加在神话中，从克列尔(Crele)岛上的迷阵中用蜡制的羽翼飞出来。因为太迫近太阳之故，蜡翼融化了，依加从天空中翻落下来，跌在海里。通常以依加譬喻野心的人，所谓依加之女—幻想，意谓幻想即由野心而来。

② Centaure (阳性)，Centauresse (阴性)，住在希腊赛萨利亚(Thessalie)岛上的半人半兽的野蛮民族，传说谓其常扰乱拉庇泰(Lapithae)王国的安宁，后为拉庇泰王庇里托俄斯(Peirithous)所击败。罗丹取为题材，盖言此种动物中有人性与兽性各半的心理冲突，以比人的灵肉冲突。

这理想之兽的人身，绝望地扑向一个为它伸长的两臂所抓握不到的目标；但它的后足，在土中不能超拔出来，几乎完全陷在泥里的笨重的后部竭力支撑着。这是可怜的野兽的两重不同的天性（半人半兽）的争斗。也即是灵魂的影子，高洁的行动为尘浊的肉体所拘囚！

“我想，”罗丹说，“在这等作品中，人们很容易体会其精神了。它们不用任何解释，即能直接唤醒观众的想象，然而并不限制想象于一个狭隘的范围中。这些作品所引起的感觉，尽够观众们活跃的心灵自由活动了。艺术的能事即在此。艺术所创造出来的形，只是给予情绪一个引子，由此引子，情绪可以由觉醒而扩大，而幻出无穷的变化。

此时我正站在一组代表《皮格马利翁及其雕像》^①的白石雕塑前面。这太古时代的雕刻家正紧抱着在他热情压迫下神采飞扬的他那件雕像。

忽然，罗丹说：

“我有一件使你出惊的事，我将把这张构图的初稿给你看。”

说完便领我到一座石膏的塑像前面。

出惊，的确，我有些出惊。他指给我看的作品与皮格马利翁的神话全无关系。这是一个牧神（Faune）疯狂地拥

① 《皮格马利翁及其雕像》，神话中，上古雕刻家皮格马利翁恋爱他自己的名叫加拉提（Galatie）的雕像。后经维纳斯（Venus）赋予雕像以生命，遂与皮格马利翁结为夫妇。

抱着河神（Nymphe）。大体上差不多是相同的，但主题却完全改变了。

我惊奇到沉默出神的情景，不禁使罗丹见了笑起来。

这个发现其实有些使我失望；因为和我刚才所看到，所听见的全然相反，这位大师有时竟会如此忽视主题……

他简直用着俏皮的神气望着我了。

“总之，”他终于开口了，“我们不必把我们所要表现的题材看得太重。无疑的，题材也有其价值，且能吸引群众，但艺者的思虑却在运用，安置那生动的肌肉。其余的都是小节，可以不论。”

说着，他似乎猜到了我疑虑的焦虑，又忽然接着说：

“你不要以为，我亲爱的葛赛尔，我最后的几句话和我以前的论调有所矛盾。

“如果我说一个雕刻家可以只管表现活跃的肉皮，而不必考虑主题，这意思并非说在他的工作中，可以不用思想；如果我声明他不必去寻求什么象征，那也不是说我赞成绝无内心的灵感的艺术。

“实际上，一切都是思想，都是象征。故人的外形与姿态，必然地暗示他心魂的情绪。肉体永远是传达精神的。肉体者，躯壳耳。故在识者的眼中，裸体最富意义。在庄严的轮廓的节奏中，一个大雕刻家，一个菲狄阿斯，能辨出为神的智慧所播满宇宙的澄明与和谐，一个简单的半身像，平静、均衡，充满着康健与喜悦，能令他想到主宰全世界的威权与理智。

“一幅美的风景，其动人处并不只在它呈现的舒适的感觉，而尤其在它暗示的思想上。线条与色彩，其本身并不足以感人，只是借以寄托深远的意义，方能震撼我们的心魂。在树的侧影中，在林隙

间出漏出的天空，那般大风景画家，如吕大依^①，如舒拔^②，如高诃^③，如卢梭^④，或窥到它的微笑的心境，或严肃的情绪，或勇武或颓丧，或平静或悲戚的境界，各以个人的精神状态而异。

“因为胸中洋溢着情操的艺者，他的想象中从无缺乏天机之事物。在整个宇宙中，他体验到与他的良知相似的灵机。没有一样生物，没有一块化石，没有一朵天上的云彩，没有一片平原的绿草，不把隐藏在万千事物之下的秘密倾诉给他听的。

“你只要看艺术上的杰作，它们的美都是由于艺者自以为在宇宙中探到的神秘及思想之美。

“为何我们的哥特式大教堂这样的美？只因为在一切人生的表现中，在装饰大门的人像上，甚至在柱头饰物上的草木的图案中，都能窥到爱慕天国之情。我们中世纪的画家到处看到‘无穷的慈悲’，他们天真地把魔鬼的相貌，也画得和蔼可亲，在机诈的面容上，存留着好像与天使同宗的神气。

“你看无论哪一张大师的名画，例如铁相、伦勃朗。

“在铁相画的所有诸侯的肖像上，那种高傲坚强之慨，就是他自己人格的特性。他的富丽的裸妇令人爱好，如见了统治太平盛世的女神一般。他风景画中庄严的古木与绚烂的夕照，其高傲处也不下

① 吕大依 (Ruysdael, 1628? —1682)，荷兰大风景画家。

② 舒拔 (Cuyp, 1605—1691)，荷兰风景画家。

③ 高诃 (Corot, 1796—1875)，法国近代大风景画家。以富诗意、多情绪的作品为法国十九世纪的风景区别开蹊径。

④ 卢梭 (Théodore Rousseau, 1812—1867)，法国大风景画家之一。为罢皮仲派领袖。风景画自卢梭起方脱离人物画而独立，从此品为绘画上之正宗，开近世风景画大成之端。

于他的人物。在他全部创作中，都有着贵族的骄矜，这便是他天才的中心思想。

“另一种高傲，在伦勃朗所画的老人的皱缩枯萎的脸上映现着，煤烟熏黑的屋檐，瓶底做的窗扇，都显着高贵的样子，他平凡单调的风景，鄙陋的茅屋，也自有他的光彩：这是微贱的人物在人间奋斗的勇气，这是庸俗而虔诚地被敬爱的事物之圣洁，是人类负起运命的重载而能有充实的生命的表现。

“且大艺人的思想是这般鲜明、这般深刻，他简直无须用整个的面貌来表白。你不论取名作中的任何小部分，你都能认出作者的伟大的心灵。你试把铁相与伦勃朗所画的肖像中的手来比拟一下，铁相画的手是统治者的手、权威的手，伦勃朗画的却是微贱而勤劳的手、勇者的手。在画面这等微细之处，都有艺者的整个的理想。”

我热心地静听这对于“艺术的精神”的论见的雄辩，但我心中另有一番意见，急待诉说出来。

“吾师，”我说，“固然没有人否认一张画或一件雕塑之能唤起观众的深刻的思想；但许多抱怀疑态度的人说画家与雕刻家自己从来没有这些思想，而是我们把它放进他们的作品中去的。他们说艺术家是全靠本能的，有如那些女巫之预言休咎，她们自己却不知在说些什么。

“你的话证明至少在你，你的手确是不息地受命于精神的；但对于一切大师，是否都是如此？在工作的时光，他们是否有思想？他们的意识中，是否明白地感到他们叹赏者所发现的精神的美？”

“我们不用争了！”罗丹笑着说，“有些头脑复杂的鉴赏家常把

他们钻到牛角尖里的幻想加诸艺者的身上；对于这些人，我们简直不必理睬。

“但你可确信，大师们的意识是觉醒的，他们明白自己所经营的事业。”

他耸了一耸肩：

“其实，如果你所说的那些怀疑者，知道艺术家有时是要费了多少心力，才能把他所思、所感，贫弱地表出其万一，那么，他们也不会再疑惑在画面上或雕塑上所明白表现的精神，是否为艺者的良知所要表现的东西了。

歇了一会儿，他又说：

“总之，所谓杰作是一件作品，其中再没有浪费的、无意义的部分，它的形、它的色、它的线，一切一切都归纳到大师的心魂的表现上。

“当大师们以活跃的生命赋予自然之时，他们很可能沉醉到自己的幻想中去。

“而且也可能是一种力，一种超乎智慧的意志在指挥他们。

“但，至少，一个艺人在表现他意想中的自然的时光，把他个人的幻梦形成了。

“是这样的，他使人类的心魂更增富丽。

“因为，以他的理想去染色物质的世界之时，他在观众的心中，唤起万千的情绪。他使他们在自己心中，发现从未觉察到的精神的宝藏。他教他们以新的理由去爱人生，以新的内在的光明去烛照他们立身行道的大路。

“他是，如但丁说起维吉尔时所说，他是他们的指导者，他们的师，他们的主！”

第九章 艺术中之神秘

一天早上，我到墨屯去访罗丹，在走廊里，他的家人告诉我说他病了，在房里休息。

我正预备转身出门，忽然楼梯上面的一扇门开了，我听见主人喊道：

“请上楼啊，我欢迎你呢！”

我立刻接受了这邀请，罗丹穿着睡衣，蓬着头发，趿着拖鞋，坐在炉火前面，这正是十一月里初冬的气候。

“这是，”他和我说，“我一年可以生病的时节。”

“？ ？ ？”

“正是呢！因为其余的时间，我工作既多，杂务又繁，思虑亦不少，真是连呼一口气都不可能。但平日积聚的疲劳，我终无法战胜，每当年终，我必须停止几天工作。”

一面听着他的谈话，一面我看到壁上挂着一个大十字架，上面钉着四分之三裸露的基督。

这是很有美的特征的一个着色的雕像。神的身躯好像一堆圣灵的破衣挂在磔刑的木架上；凌迟了的皮肉，没有一丝血色，只变成青紫了，头是无抵抗地、痛苦地下垂着。

这样死了的神，好像永不会复活了，神秘的牺牲的终局啊！

“你鉴赏我的十字架吗？”罗丹问我道，“它真神妙，是不是？他的写实的部分，令人想起西班牙布尔戈斯（Burgos）城中 de Santisimo Cristo 寺中的那十字架，那个动人的、可惊可怖的作品，简直像一具真的尸首的标本……”

“实际上，这一个基督远没有那般粗野。这身体的与手臂的线条真是如何简洁而调和啊！”

看着我的主人出神的情景，我忽然想起问他信不信宗教的问题。

“这是要看你把宗教这字如何解释而定，”他回答说，“假使人们说信教是循规蹈矩地遵守教规、恪从教义，那自然我是不信教了，而且今日还有谁真是这般信教的呢？还有谁能抹杀自己的理智与批评精神呢？”

“但是，我的意思以为宗教并不是一个教徒喃喃诵经的那回事。这是世间一切不可解而又不能解的一种情操。这是对于维持宇宙间自然的律令，及保存生物的种族形象的不可知的‘力’的崇拜；这是对于自然中超乎我们的感觉、为我们的耳目所不能闻见的事物的大千世界的猜测，亦即我们的心魂与智慧对着无穷与永恒的憧憬，对着这智与爱的想望——这一切也许都是幻影，但是即在此世间，它鼓动我们的思想，使她觉得有如生了羽翼，可以腾天而飞的境界。

“在这种意义下，我是信教的。”

罗丹此时的目光，注射着炉中熊熊的大光，他接着道：

“假使没有宗教，我将感到发明宗教的需要。

“真正的艺人其实是世间最有信仰的人。

“人家以为我们的生命只在感觉，故外在世界于我们已够。他们当我们如儿童般摆弄着灿烂的颜色或美丽的形象，如玩泥娃一样……我们是被误解了。线条与色彩之于我们，只是隐藏的现实象征。在外表之外，我们的目光一直射到精神上，当我们把轮廓再现出来的时候，我们已以精神的内涵充实它们了。

“名副其实的艺术家应当把自然的真理全个表现出来，不仅是外在的真，而且也要——尤其要内在的真。

“当一个高明的雕塑家塑一个人体的时候，他表现的并不只是几根筋肉，而是弹拨筋肉的生命……还不止是生命……而是一种支配的‘力’，这‘力’把或是妩媚、或是暴烈、或是爱的柔情、或是力的紧张传达给肉体。

“弥盖朗琪罗的作品中是一种创造力在活的人体中奔腾着……而罗皮阿^①却使人感受着神明的微笑。这样地每个雕塑家依了他的性格，赋予自然以或柔和或强烈的灵魂。

“风景画家也许走得更远。这不但是在活的生物中，他看到宇宙之魂；而是在丛树灌木之间，平原高岗之上，常人看来只是草木或泥土，在大风景画家的眼底，便好像是一个伟大的心灵的面容，高河在树巅林隙、在青葱绿草之间，在明净如镜的湖上，看到无穷的仁慈，米勒却发现痛苦与忍耐。

“艺术家到处听到他的心灵与万物的心灵对话，你还从哪里找得到比他更虔诚的人？

“雕刻家在看到他所研究的外形中包孕的伟大的性格时，在飘忽

① 罗皮阿（Luca della Robbia, 1400—1482）意大利翡冷翠派的雕刻家，其风格之明媚温柔，为拉斐尔天才之前锋。

迅暂的线条中把每个生物永恒性表彰出来时，在神明的方寸间辨识了万物由以诞生的不变的模型时，他不是对宇宙表示了他的最高的崇拜吗？试以埃及的雕塑为例，那些人或兽的形象，你说，他们把主要的轮廓特别表彰出来的结果，不是令人感到如歌唱圣灵的颂赞吗？一切能运匠心于形式的天才的艺人，就是说在保留生动的现实之外，能特别表彰内在精神的艺术家，均能给人以同样的宗教的激情；因为他把他自己在万劫不死的真理面前所感到的震颤传达给了我们。”

“如浮士德在巡游这‘母之王国’之时，”我说，“当他和大诗人们所歌唱的女英雄们接谈，当他在她们无比的尊严之下，对着尘世的现实而概括一切的思想冥思之时，他真是感到如何惊心动魄的情绪。”

“这在歌德，”罗丹喊起来，“是如何庄严的景色，如何伟大的视觉！”

他又接下去说：

“而神秘，即是至美的艺术品所浸浴其间的氛围。美的艺术品的确表示一个天才对着自然所感到的一切情绪。它们以竭尽人的智力所能发现的光明与壮丽来表白。但是它们必得要遇到这包围着‘渺小的已知世界’的无穷的不可知。因为我们在此世界只能感到事物的最微细的，为我们的知觉与灵魂所能感受的一部分，其余的都沉浸入无垠的黑暗之中。且即在我们周围，也有万千的事物隐藏，只因我们的机能无力抓握得住。”

当罗丹静默的一会儿，我念出雨果的一首诗来：

我们只见到事物的一面，
另一面沉浸于可怖的神秘的黑暗中，
人身受其果，不知其因，
他所能见的是怎样短小、无益与迅暂。

“诗人比我说得更好，”罗丹微笑着说，“美的作品是人的智慧与真诚的最高表白，它们把我们能歌唱人类与世界的情绪尽量诉出，而同时又叫我们懂得还有无穷的为我们所不能认识的事物。

“所有的名作都有这神秘性。我们对着这些作品常感到迷惘的情绪。你只要想永远留在达·芬奇的画上的那问号。其实我不该以这个伟大的神秘者为例，因为在他作品上，我的理论太易证实了。试以乔乔纳^①的《乡间乐会》为例罢，这完全是人生的柔和的欢乐的情趣，但在这上面就有着悲愁的醉意；人生的欢乐究为何物？从何处来？往何处去？生存的谜啊！

“请更以米勒的《拾穗者》为例罢。其中的一个妇人，在赤日熏蒸的劳作中，起身遥瞩，望着无垠的天际，我们由此可以想见在此粗鲁的头颅中，盘旋着一个由中心激发的问題：——究为何来？

“这是在整个画面上缭绕的神秘。

“究为何来，那束缚造物于生存中使他受苦的律令？究为何来，这永远的幻觉令人去爱那痛苦的人生？苦闷的问题啊！

“且也不尽在基督教文化中的杰作上才有这种印象。即在古雕刻

① 乔乔纳（Giorgione，1477—1510），意大利威尼斯画派初期的大家。

中亦充满了这神秘的气息。譬如巴德农^①的三个 Pargues，我把她们叫作 Pargues 因为这是神的名字，虽然有些学者以为这三个雕像是代表别的女神……其实这都没有关系。这是三个坐着的女像，她们的姿态是这般庄严，这般清明平和，似乎她们在参与着什么不可见的大典。在她们之上，笼罩着一股神秘之光：这是全宇宙俯从听命的、永恒的、非物质的理智，而这三个女像，便是天国的智慧之神。

“这样的艺术家迈步前进，一直碰到‘不可知’的金门上，有的惨痛地碰破了额角；有的，想象比较乐观的人，以为听到在金门之外，有群鸟在茂密的果园中欢唱。”

我静静地听着主人说法，他启发我不少对于他的艺术的可贵的思想。禁锢他的肉体的疲劳，似乎更使他的心灵有自由活动的余地，有去幻梦中遨游的精神。

我把谈话转到他自己的作品上去。

“吾师，”我和他说，“你讲那别的艺术家，但没有讲起你自己。可是你是作品的神秘色彩最浓的艺人之一。在你最微小的雕塑中，人们辨出对于‘不可见’‘不可解’的苦恼。

“哦，亲爱的葛赛尔，”他用着幽默的目光瞧着我说，“如果我在作品中表白某种情操，我自毋庸为之做详细的解释，我并非诗人而是雕塑家；人们应该极明白地在我的雕塑上读到我的思想，否则我也不必来表现什么情绪了。”

① 巴德农 (Parthenon) 是公元前 477—前 438 年间的希腊奉献给贞女的大寺。全寺由最大的希腊雕塑家菲狄阿斯装饰。三个 Pargues 是神话中地狱之神，她们是人生的情妇，在织着人生的网。此三女神的像是在巴德农神庙的柱头顶梁下 (fronton) 的雕塑。现存大不列颠博物馆。

“你说得有理，这是应该由群众来发现的。我现在来说一说我以为在你作品中所观察到的神秘。你等一会儿告诉我说得对不对。

“在我看来，你在人类中最注意的，似乎是囿于肉体中的灵魂的莫名的烦躁。

“在你全体的雕塑中，都是同样的精神不顾肉体的滞重烦腻的羁绊，向着幻梦超越飞扬。

“你的《圣-扬-巴底斯脱》，一个笨重的、几乎是粗俗的躯体，被神的使命把他升华了。你的《加莱的市民》，渴望不死的灵魂把那犹疑的肉体，引上断头台时，好像在喊那名句：‘你发抖，这贱骨！’你的《思想者》，他的默想徒然想去拥抱那‘绝对’，在极大的努力之下，和那竞技者式的肉体支撑着，他把肉体磨折、煎熬……就是你的《吻》，两个急喘着的肉体似乎已预感到他们的心魂所要求的结合在事实上的不可能。你的《巴尔扎克》，被伟大的景象所激动着的天才，在抖擞破衣般地震撼他的病体，把它困顿得入于迷茫昏昧的睡态，而判罚它一生劳作不休。

“是不是如此，吾师？”

“我并不否认。”罗丹深思地抚弄着他的长须说。

“而在你的胸像中，也许把心灵摆脱物质的锁链的烦躁表现得更为明显。

“几乎人人都能忆起那诗人的名句。

这样的，飞鸟触着树枝，

他的灵魂摔坏了他的肉体！

“你做的作家雕像，头部都在他们的思想的重载着倾俯着。至于你塑的艺术家，双目却直注着自然——如何威严深远的目光！因为幻梦把他们引领到目光以外的世界，超乎他们表白的能力的境地。

“那个在卢森堡美术馆的女胸像，也许是你最美的胸像，微侧的头颅，惘然的凝视，表现她的灵魂正游移于思想的深渊之上。

“总而言之，你的胸像常令我忆起伦勃朗的肖像：因为这位荷兰大师，他也把人物的额角，用上方来的彩光映射着，以表出对着‘无穷’的追怀与遐想。”

“把我与伦勃朗相比，”罗丹大声说，“真是大不敬！与伦勃朗，这艺术上的巨匠相比！你想怎么配，我的朋友！伦勃朗，我们决不能以任何人去和他比拟。

“可是，你把我作品中的心灵活动的倾向确是看准了，心魂的追念想望那梦幻的王国，与无边的自由的境界，这确是感念我最深的神秘。”

歇了一会儿，他问我道：

“你现在信不信艺术是一种宗教？”

“无疑的。”我回答。

于是，他俏皮地说：

“然而那般愿意信从这宗教的人们，应当知道这宗教的第一要件，是要能善于模塑一条手臂、一个半身，或一条腿！”

第十章 菲狄阿斯与弥盖朗琪罗

一个星期六的晚上，罗丹和我说：

“明天早上请到墨屯来，我们来谈一谈菲狄阿斯与弥盖朗琪罗，我并将在你面前，按照了他们两人的原则来做几个小的雕像。这样你可以完全明了这两种感应的主要的不同点，或可说是他们两个相反的地方。”

罗丹来批判、解释菲狄阿斯与弥盖朗琪罗！你们定会想到我不会失约的了。

罗丹坐在一只白石的桌子前面，人家替他搬来黄土。这还是冬天，他的工作室里并没生火，我很怕他会受寒，我把这意思暗暗地告诉他的助手：——“喔！他工作时从不会受寒的！”助手微笑着回答。

等我看到大师搬起黄土，舞动刀笔的那种精神抖擞的情景，我方始放下心来。

他叫我坐在他的旁边，他在桌上搓着泥条，很快地打了一个草稿。

同时他和我谈着话。

“这第一个像，”他说，“将是依了菲狄阿斯的方法做的。”

“当我说出这个名字，我不禁想起全部的希腊雕刻，菲狄阿斯的天才便是其中的最高最美的表白。”

泥塑的像慢慢地成形，有姿势了。罗丹的手来来往往，抓着泥土，一大把一大把地塑上去，没有一个浪费的动作。其后再用大指食指去压平小部，一个大腿有一压便完成了；砌起腰肢，把肩胛连脑袋稍稍倾侧些；这一切都是出之以惊人的迅速，如一个魔术师的敏捷神速的手法。有时，大师稍稍停一下，凝视作品，思想着，一会儿他得到了新的决定，即果敢地重新下手做去。

我从没有见过这样快的工作。自然，大艺术家的智慧之敏锐，及眼光之准确，使他的手能如最巧妙的魔术师，或如最高明的外科医士。而且，这便捷的技巧，并不足以损害它的准确与结实。相反，这些长处正包括在他纯熟的手法之中，与一般庸俗的琴师徒以技巧眩人的迥然不同。

现在罗丹的小雕像生动了，它有美妙的婀娜的姿势，一只手握着拳插在腰间，另一只则柔顺地垂在大腿旁边，头爱娇地微俯着。

“我全无以我这样稿本媲美于古代雕刻的妄念，”罗丹笑着说，“但你不觉得它给人以隐约的古艺的余韵吗？”

“人家竟会说是希腊石像的临本。”我回答。

“那么，我们来研究这肖似之所从来。

“我的小像从头到脚有四个不同的部位，互相对称着。自肩至腰是倾向着左肩的趋势，腰至大腿望着右膝的方向，双膝重又转着左足，因为微屈的右膝折向左膝之前；末了，右足又缩向左足之后，偏

于右方。

“这样，你可以注意到我这人物中的四个部位，经过全个身躯所形成的十分柔和的波褶。

“这个平静的美的印象也是由于面部的均衡与垂直。身躯的垂直线自颈项中间穿过全身而至右足踝，全身的重量完全放在左足上。另一足是自由的，它只有足尖着地，当作一种辅助的支点；它可以举起而不牵动全身的重心之均衡：这是轻盈明快的姿势。

“还有一点应注意。上身的高处倾向于支持身重的一足，故左肩较右肩为低；反之，上半身的重量，完全歇左腰上，故左腰提高而外凸。这样，上身的左半肩与腰接近，而右半，则提高的右肩与下坠的右腰相距甚远。这可以令人想起手风琴的运动，当一面压紧时，另一面却涨大起来。

“这个肩与腰的双重的平均造成了全体的典雅之美。

“现在试看雕像的侧面。

“它是望后弯曲，背心微凹，臀部微凸，总之，它是凸形的。

“这个形体受到温静的光，照射于上身及四肢上，以助成全体的谐和。

“我们在这个模塑中所记录出来的特点，差不多在全体的古代雕塑中都可以寻到。当然有无穷的变化，也有与根本原则相反的作品，但在希腊雕塑中，你可找到我刚才所说的特性的大半。

“如把这种技巧、方法，用文学的辞藻写出来，你立刻会辨识古代艺术是表示生活的幸福、安定、轻快、均衡、理智。”

罗丹一眼凝视着他的小模塑的全部。

“我们还可以，”他说，“把它做得完成些；但这只是聊以自娱而

已，既然照这样子，已很够我的解剖与分析。

“而且一件艺术品的局部实是无足轻重。说到这里，我又想起一桩重要的事：当一个形象的部位，以坚决的态度与敏捷的智慧配制就绪时，一切都成功了，主要的结果已经得到；以后的琐屑之处，只是取悦群众，但几乎是无所谓了。这个部位的学问，各时代都有发展，独于今日被人忽视了。”

说着，他把泥塑推向一边：

“此刻，我又依弥盖朗琪罗的方法来做一個。”

他同前一个全然两样做法，他把人物的两足都转向一面，与身体的部位处于反对的方向。他把上身折向前面，一只手臂紧贴着身体，另一只弯向头后。

这种姿势呈现竭力挣扎的奇特的情景。

罗丹做这泥塑和前一个一样的快，但更激动地搓泥，更热烈地运用他的手指。

“瞧，”他说，“你觉得它像什么？”

“竟似弥氏的仿作，或更准确地说来，是弥氏作品中的某一件的复制品。怎样的力，怎样紧张的肌肉！”

“那么，请听我解释。这里，并非是四个部位而是两个了，一个在像的上部，一个在像的下部。这给予动作以强烈冲突的特性，与古代的平静的风貌正是大异其趣。

“两条腿都蜷曲着，故全身的重量并不单在一条腿上，而为两腿所平分着，故没有休息，而是两腿在使劲。

“此外，与那条受重较轻的腿相协调的臀部微微高举而侧向外方，这是表明这方面正在预备一个推进的动作。

“上半身的动态也并不稍逊。它并不如古代雕塑似的歇在较高的、前凸的一方面的腰部，相反，它即在腰部高起的一面，提起肩头以延长腰部的动作。

“还得注意，力的集中的结果，使两腿互相撑拒，两臂紧贴着头和身体。这样，四肢与胸部之间全无空隙了。而且在希腊雕塑中，以四肢的自由的安放而采取的光在此也消失了。弥氏的艺术是从大块石头上创造出来的。他自己说过只有从山顶滚到平地不会破损的雕塑才是上品；依他的意思，凡是在这下坠中有所损伤的，都是功夫欠缺的作品。

“当然，他的人物好像是做来经得起这试验的；但是没有一件古艺术品能受得住，即菲狄阿斯，波利克利斯塔^①，斯科巴斯^②，普拉克西泰利斯^③，来西巴斯^④们的最美的作品，等从山巅滚到地下时，也一定跌成粉碎。

“你瞧，对于一个艺术宗派的一句极真确的话，移到别一宗派上，就会变成妄言。

“我这稿本的最后的要点，是在于它的涡卷形托柱式的形式^⑤。两膝是下部的支撑者，胸部由此形成一个凹陷。在古艺上是倾向后

① 波利克利斯塔 (Polyclitus)，公元前五世纪时的希腊大雕刻家。与菲狄阿斯齐名。

② 斯科巴斯 (Scopas)，公元前四世纪时的希腊雕刻家。

③ 普拉克西泰利斯 (Praxiteles)，公元前四世纪的希腊大雕刻家，作品风格以女性美及秀丽著称。

④ 来西巴斯 (Lysippus)，公元前四世纪时代的希腊雕刻家。

⑤ 涡卷形托柱式原文为 Console，系建筑上一种附托正梁的柱头，即涡卷形托柱。

方的上身，在此是俯向前面了。因此，在胸窝及两腿的凹处，笼罩着黝暗的阴影。

“总之，近代的最大的天才善写阴影，而古代的却爱好阳面。

“现在，如我们刚才分析希腊的技巧般来分析弥盖朗琪罗的作品，我们可立刻断定它的表情是生命的对于自己的磨折，是烦躁的意志；是有活动的意志而无成功的希望；是为不可实现的想望所苦闷着的牺牲者。

“你知道拉斐尔有一时期想模仿弥盖朗琪罗的作品而没有成功。这个狂热的艺人的秘密，拉氏始终窥探不到。因为拉氏一向受着古希腊的熏陶，有如在尚蒂伊（Chantilly）的《美惠三女神》（*Trois Graces*）一画所证明的，他是临摹谢纳城一座古雕塑的名作。他不知不觉地常常回到他癖爱的大师的主义上去。凡他的人物中最有光彩的模型，都有些希腊名作中的那股均衡的美与明快的节奏。

“当我到意大利去的时候，脑子里充满着在卢浮所热心研究的希腊模型，一看到弥盖朗琪罗的雕塑时，不禁大大失望了。它们把我以前肯定的真理都推翻了。我自己问着自己，‘为何这胸部要如是凹或如是凸，这腰肢隆起，这肩头旁侧？’我真有些惶惑了……

“然而弥盖朗琪罗是不会有错误的！应该要懂得他。我使用功研究，终于明白了。

“实在地说起来，弥氏并不如一般所说的是一个孤独的艺人。他的哥特思想^①的殿军，文艺复兴普遍是被认为异教思想的主智说的复活，及其对于中世纪神秘主义的胜利。这种论调实在只说对了一

① 哥特思想（*Pensée gothique*），*gothique* 一词系从十二三世纪时的建筑风格之名而来，此处用以代表一切中古时代的热情、宗教、灵肉斗争的思想。

半。在文艺复兴期许多艺术家中，基督教精神仍然继续地感应着伟大的心灵，如陶拿丹罗，如弥氏之师琪朗大育（Ghirlandajo）及弥氏自己。

“弥氏显然为十三、十四世纪的神像艺术家的继承者。在中世纪的许多雕塑中，我们不断地遇到涡卷形托柱式的形式，关于这，我刚才正和你解释过；有同样的胸部的凹凸，四肢紧贴于上身及竭力挣扎的姿势。我们尤其感到一种悲愁的情绪，拥抱着人生。”

我谢了他可贵的教诲。

“稍迟几天，”他又说，“我们应当去一次卢浮，以补足今日的谈话。你得提醒我，不要使我忘了。”

这时候，一个仆人引进阿那托尔·法朗士（Anatole France）来。罗丹是约他来参观他的古代收藏的。

我十分庆幸有机会参与这两位“法兰西之荣光”的大师的叙会。他们互相表示着敬仰，以谦逊的态度握手寒暄。他们已经在友人家里会面几次，但从没如今日般数小时的会晤。

他们两个人形成一个奇妙的对称。

阿那托尔·法朗士修长清瘦：他的脸庞也是狭长、细腻；乌黑的眼珠隐在深陷的眼眶底里；双手细长柔软；他的举动轻快、果断，出以幽默的态度。

罗丹矮胖：肩头很宽，脸庞也阔大；梦想者的眼睛常是半开半阖着，有时睁大的辰光，显出蔚蓝的眼珠。他的丛须宛似弥盖朗琪罗雕塑中的一个预言者。他的行动迟缓稳重。他的大手与短指，却异常地坚实而灵活。

一个是深刻而灵敏的分析者的人格，一个是大胆、热情的象征。

雕塑家领我们去鉴赏他收藏的古物，谈话也自然而然，回到刚才他和我讨论的问题上去。

一个希腊的墓碑式的雕像引起了法朗士的赞赏。它是代表一个坐着的少妇，一个男子温柔地望着她，后面有一个女仆倚在主妇肩上。

“这些希腊人真是如何地热爱人生啊！”《泰倚思》的作者说^①。

“瞧，在这墓碑上，一些也不令人想起那临终的悲恸。死者在生者的中间，好像还与他们过着共同的生活；她只是变得十分疲乏了，不能自持，故她只得坐着。这是古代墓碑的重要标志之一：他们的双腿无力，故必须扶着杖或倚着墙头，或竟坐下。

“还有一点，通常用以区别死者的：当环绕他们的生人用柔情的目光望着他们的时候，死者的目光，却只游移于无定的太空，他们再也看不到望着他们的人了。他们如残废者，仍旧在亲爱的人中继续生活。这种天涯咫尺的靦面，实是死者对于生命的留恋与惜别的最动人的表现。”

我们这样地看了许多别的古物。罗丹收藏宏富，且多精品。他尤其得意一座赫尔克里斯（Hercules）之像^②，它的柔婉轻盈的体态，令我们叹赏不止。这座像与通常所见

① 《泰倚思》（*Thais*）是阿纳托尔·法朗士著的名小说。此言《泰倚思》的作者（le Père de Thas，原文为“泰倚思之父”），盖即指法朗士也。

② 赫尔克里斯（Hercules），神话中宙斯（Zeus）与阿尔克墨涅（Alcména）之子，为神话中最大的大力士。他小时就在摇篮中拧死毒蛇，长大后又做了十二件惊天动地的大事。《法尔内塞大力神》是希腊雕刻家 Glycon 所作。

的法尔内塞大力士（*Farnèse*）迥然不同。它的典雅美妙，实非凡品。这少年英雄的大力士，其四肢与肌肉却如是细腻。

“这便是，”我们的主人说，“与铜足的牝鹿竞走的英雄。那来西巴斯的迟笨的运动家，一定不能参与这种勇武的表现。力常是从轻盈中来的，而真正轻盈的体格是最壮健的：像这个赫尔克里斯才有资格去证实这理论。像你们所见的这阿尔克涅的儿子看来格外有力，只因他的身体有和谐的均匀之美。”

阿那托尔·法朗士在一个小的女神像前站了许久。

“这是，”他说，“无数的 *Aphrodite Pudiques* 之一，是古代依据了普拉克西泰利斯（*Praxitele*）的杰作《尼多的维纳斯》（*Vénus de Cnide*）所做的临本。所谓《朱庇特神殿的维纳斯》（*Vénus de Capitole*），《梅迪契的维纳斯》（*Vénus de Medici*），也就是这临本中的变相的别名^①。

“希腊的许多高明的雕塑家常常用功去临摹前人的杰作。大体的内容都无变动，临摹者的个性也只在模塑的学问上看到。

“此外，好像因为宗教的信仰不准雕刻家自由变动神像。在每个神像的模塑固定之后，轻易不得更易。我们看到有那么多多的《贞洁的维纳斯》（*Vénus Pudique*），《蹲着的维纳斯》（*Venus Accroupie*），觉得奇怪，我们忘记了这是神圣的雕像：人们在二千年之后，也会发掘无数的《卢尔德之圣母》^②，大概都是相同的，白的长袍，一串念

① *Aphrodite Pudique* 即 *Vénus Pudiques*: *Aphrodite*，即维纳斯之希腊名。最初大雕刻家普拉克西泰利斯的《尼多的维纳斯》（*Venus de Cnide*）表示一个裸体的女神入海的情景，此像久置于尼多城（在小亚细亚，古希腊以此城奉献于维纳斯），故名。其后临摹此作者极多，一切的“*Venus de……*”皆从此出。

② 卢尔德（*Lourde*）是法国一个城名，相传为圣母显灵之地，每年病人前往求治者无虑千万。《卢尔德之圣母》，即专制以售给朝山进香的信徒的神像。

珠，一条蓝带。”

“她真是如何温和可爱，”我说，“这希腊的宗教！她使忠诚的信徒，得以鉴赏细味那富丽的形式。”

“这宗教是美的，”法朗士答道，“既然她留给我们如许动人的维纳斯；但温和可爱却未见得。她当时是和一切虔诚的信仰一样，是专制的、严厉的。

“因了 Aphrodite 的艳丽的肉体，多少高贵的心灵为之苦闷。以奥林匹亚之名，雅典人民赐苏格拉底以死。且你记得卢克莱修^①（Lucretius）那首诗吗？

Tantum religio potuit suadere malorum ! （宗教可激发如此多的恶行。）

“你看，如果我们今日觉得古代之神的温和可爱，那是因为他们的神权已倒，不复能为害我们之故。”

那时已午刻了，罗丹请我们进食堂去，我们都抱着遗憾离开他的美丽的收藏。

在卢浮（Au Louvre）

过了几天，罗丹践约邀我和他同去卢浮。

^① 卢克莱修（Lucretius），古罗马诗人、哲学家，于公元前 93 年生于罗马，死于公元前 50 年。

我们一到古代雕刻的陈列室，罗丹立刻显出如逢故友般的高兴。

“当我十五六岁时，”他说，“我不知来过这里多少次！最初我渴望做一个画家，色彩特别吸引我。我常常到楼上去赏鉴铁相与伦勃朗。但是可怜我没有钱买画布与颜色。如来楼下临摹古雕刻，则一支铅笔，一张白纸就够。因此我不得不在下面这几间陈列室里工作，而不久雕刻的热情占据了我全个心魂，再无他念了。”

我听着罗丹这样叙述他对于古雕刻的研究，想起那般虚伪的古典派妄说罗丹轻蔑传统的谎言。传统！哼！这个被认为离经叛道的大师恐怕在今日比任何人都要认识它而知敬仰它呢！

他领我到模塑陈列室，他指着波利克利斯塔的 *Diadumène* 一像和我说：

“你可以在此看出我前日所说的四个方向。先研究这像的左方，肩头微微向前，臀部稍稍向后，膝盖往前，双足则又退向后去，这四个方向给予全身以柔和的波动。

“再注意各个部位的对称：左肩比右肩低，右臀比左臀高，垂直线自颈间直至右足踝，左足是自由的。

“末了，你更注意他的侧影，雕像上部都是凸出的。”

就在这第一个例子上，我给说服了，罗丹又以别的雕像作同样的解剖。

从模塑陈列室出来，他领我一直走向一座普拉克西泰利斯的 *Pribotos* 前面：

“如何的典雅！”他喊道，“这个没有头的少年半身像，如在春

光中微笑；虽然没有眼睛和口唇，但这欢乐的心情，宛然如在目前。”

接着，在《米洛的维纳斯》（*Vénus de Milo*）^①前面停住了。

“瞧！这是神品中之神品！美妙的节奏有如我们刚才看到的那雕像，但这个还有思索的情态。因为这个女神的上身有如基督教雕刻家的微向前俯，可是绝无不安、烦闷的情调。这件作品全然得之于古艺术的感应：这是中正和平的肉感，经理智熏染过的生之喜悦。

“这些杰作不禁令我想起它们诞生的国家与民族，及其精神的氛围。

“我看到希腊的青年，棕发之上戴着紫罗兰的花冠，霓裳翩跹的少女在白石的寺中祭献神明；我更联想到郊外闲步的哲人，在古寺废刹之中，追怀神明在人世之浪游，群鸟在茑萝藤下欢唱，枫叶飘摇，丛桂生香，在肉感的宁静的天色之下，湖山如镜，小溪在蜿蜒中细语……”

一会儿之后，我们走到《萨莫色雷斯的胜利女神像》（*Victoire de Samothrace*）^②前面：

“试设想这座像放在南国的海滨，在橄榄林下，可以远眺雪白的岛屿在地中海里闪着金光的地方。

“古艺是需要光明的，在我们黝暗的美术馆中，它们都给阴影变得呆滞了。如果把它放回到它的故乡去，在蔚蓝的天光水色之下，浴着绚烂的阳光，它一定会完全改观，其壮丽华美，有不可言喻者！”

① 米洛（Milo）是希腊的一岛，在爱琴海中，1820年岛上掘得维纳斯，赞美为诸维纳斯像冠，人即以《米洛的维纳斯》名之。

② 《萨莫色雷斯的胜利女神像》，萨莫色雷斯（Samothrace）是希腊的一岛名。此像代表立在船首吹号之人。为纪念 Démétrios Poliorcète 的舰队战胜埃及的 Ptolémée 的战绩。

“他们的胜利（Victoire），即是自由……和我们的真是不同呢！

“她（胜利）要飞越，用不到曳起她的长裙，她穿的并非是厚重的布帛，而是轻薄的蝉衣。她的美丽的体格，并非生来为任日常的劳作的，她的动作虽然猛烈，但仍保有其均衡与调和。

“实际上，她并非是一切人众之自由，而是高贵的心灵之自由。哲人以怡然的目光对着她深思，那些被征服者，那些因之受鞭笞的奴隶绝不会感到她的温柔。

“希腊理想之缺陷即在此。

“希腊人意想中的美是理想的秩序与智慧，但这只与修学之士有缘，他们根本就蔑视微贱的心灵；他们对于弱者的坚强的意志，毫无温存的同情，而且也不知道在每颗心中都有着天国的灵光。

“希腊之美对于一切不能理会高远的思想的东西，都显得专横残暴，故亚里士多德才有反对奴隶之倡议。她只知赞赏完美的形式，而不知一个丑陋的造物，也是崇高的美；她把残废的儿童残酷地丢向深谷。

“这种秩序，经当时一般哲学家竭力提倡的结果，把世界变成有限而渺小。哲学家们意想中的世界，是根据了他们个人的意欲，而忘却了无垠的宇宙的真精神。他们按照人的几何学来安排一切，他们认为世界是包围在一个有限的水晶体中，他们惧怕‘无穷’，亦惧怕‘进步’。依了他们，世界的黄金时代是在混沌初开的黎明，当一切原始的均衡尚未破灭之时。从此只有变坏，宇宙的秩序每天都给搅乱一些。我们在天际窥到的黄金时代是在未来，他们的却在过去。

“这样，爱好秩序与规则的热情把他们催眠了。固然，偌大的宇宙中自有相当的秩序统治着，但它的繁复远非我们人类的智慧所能

悟其万一，且这秩序是永远在变易着。

“可是在雕塑的历史上，从未遇到过像这样以狭隘的秩序为宗的灿烂的时期。因为清明平和之美恰能于晶莹纯洁的白石上表现无遗，因为思想与物质（即艺术上所用的各种材料）在此遇到了完美的协调。近代精神则反是，它把它自己所寄托的物质推翻、破坏。

“不，永没有一个艺术家能超过菲狄阿斯。万物有进步，独艺术无之。以庙堂上的横碑^①已可包容整个人类之梦的时代的最大雕塑家是空前绝后的天才。”

我们接着到弥盖朗琪罗的陈列室去。

先经过扬·哥雄与毕洪^②的陈列室。

“这是你的长兄们。”我和罗丹说。

“我很愿做他们的小兄弟呢。”他叹着气回答。

我们此刻到了弥氏的《俘虏》^③前面，

我们先从右边那个表示侧影的看起。

“你瞧！只有两个大的方向：腿倾向我们这一面，上身侧向着对方。这使姿态有强力的表现。绝对没有部位的均衡。右臀较高，右肩也较高，因此动作更显得有幅度。再看他的垂直线，它落在两腿之中，而不单落在一足上，两腿同时担荷着身体的重量而好像完成了支撑的努力。

① 庙堂上的横碑叫作 *fronton*，是建筑上的三角形或半圆形的装饰物，以希腊巴德农上面的横碑为最著。其上即有最著名之浮雕。此言庙堂上之横碑盖即指希腊古雕刻而言。

② 毕洪 (Germain Pilon, 1535—1590)，法国大雕刻家之一，与哥雄齐名。

③ 《俘虏》(*Capture*)，弥氏为教皇尤利乌斯二世的墓所做的雕像，以代表尤利乌斯生前征服的城市。

“再看全部，这是涡卷形托柱式（Console）的形状：屈着的腿突出在前，而凹着的胸部引起一窟洞。

“这是与我在工作室中以泥塑为例的解剖完全相符。”

接着转身向另一个《俘虏》。

“涡卷形托柱式的形式在此并非由于胸部的凹曲，而是在于举起的肘子的前突。

“这个特别的形体，我以前已说过，是整个中世纪雕塑的共通的形式。

“圣母俯向着她的儿子，这是涡卷形托柱式的形式。钉在十字架上的基督，屈曲的腿，倾侧的上身，俯向着他为之赎罪的人类的姿态，是涡卷形托柱式。Mater Dolorosa^①俯在她儿子的尸身上面，这也是涡卷形托柱式。

“再说一遍罢：弥盖朗琪罗是哥特式（Gothique）艺术家中最后最大的代表。

“灵魂的反省的痛苦、生之厌恶、对于物质束缚的争斗，这是他的灵感的元素。

“这些‘俘虏’的束缚似乎是很易摆脱。但雕塑家所欲表示他们羈囚的意义，尤其是道德的。因为虽然他把这些人像代表尤利乌斯二世教皇征服的省份，但他也同时给它以象征的价值。这些囚虏便是困缚于肉的躯壳中的人类之魂，想摆脱物质的约束而得到精神的自由。

“你看右面的一个俘虏，他真有贝多芬的面相。弥氏在数世纪前

① Mater Dolorosa，即悲伤的圣母。——编者注

已预感到这位大音乐家的苦闷的心灵。

“且他的传记告诉我们，他自己也即是最痛苦颠离的人物。他在一首美丽的十四行诗中说：

“为何人希冀长寿与欢娱？当我们愈被尘世的快乐所眩惑，即我们愈被它所戕贼。”

“另一首诗中他又说：

“这个得着运命的恩宠的人，他的生与死亦距离不远啊！”

“他的全部雕塑都表示着冲突、斗争，似乎白石会自己破裂一般。她们（雕塑）在失望与烦闷的煎熬中，再经不起感情的激动了。当弥氏年老，他真有毁掉他作品的时候。艺术已不能满足他了，他需要‘无穷’。他写道：

“这扑向着十字架上张开的臂抱中去的灵魂，绘画与雕塑俱不足以抚慰她了。”

“这正是 *L'imitation de Jesus-Christ* 的作者的话：

“最高的智慧把尘世的厌憎奉献天国。

“恋着那无常的人生而遗弃永恒的幸福，才是愚昧！”

罗丹在此忽然插入一段他自己的回忆：

“我记得在翡冷翠寺中，看到弥盖朗琪罗的墓像^①十分感动。通常沉没入阴影中的这座名雕，那天忽然给一个银白的火球照耀着。一个美丽的祭童，手持着与他等身的火球，凑近口去吹熄，黑暗重又来临，我再看不见这神奇的雕塑了，这个儿童于我是好像死神吹

① 墓像，*Piéta* 是指圣母哭耶稣的像的意大利语。此像作在画与雕塑上，不知凡几，而以弥氏之作为最著。

熄人生的象征。这宝贵的回忆，至今还保留在我的心头。”

他又说：

“如果我敢说起我自己，那么，我的一生，是在雕塑上的两大倾向——菲狄阿斯与弥盖朗琪罗中间彷徨着。

“我从古艺出发，到意大利一见翡冷翠大师名作^①，顿时感动了。我的作品自然也受到了这热情的影响。

“从此，尤其是最近，我重又回到古艺中去了。

“弥盖朗琪罗的调子，深刻的人类精神，努力与痛苦的挣扎，这是最崇高最伟大的思想。

“但我不能赞成他的‘生之厌恶’。

“尘世的活动，不论它怎样残缺，总还是美善的。

“爱我们的人生罢，就因为我们能用全副精力去生活。

“我现在竭力以宁静的手法表现我对于自然的观感。我们应该走向清明平静的境界。在神秘的面前，我们并不会缺少基督教徒的苦闷与烦躁。”

① 弥氏故乡在托斯卡纳（Toscana）省，而托斯卡纳之首府，即为翡冷翠（Firenze）（法文作 Florence），文艺复兴期有翡冷翠派。此言翡冷翠大师，即指弥氏而言。



第十一章 艺术家之效用

在开幕的前日，我在沙龙（Salon de la Société Nationale des Artistes Français）里遇到罗丹，现在也成了大师的他的两个学生陪着他：一个是今年出品粗野的赫尔克里斯（Héraclès）^①射着斯蒂姆法罗（Stymphale）湖中飞鸟的蒲尔台^②，一个是善于雕塑秀丽的胸像的台斯比屋^③。

三个人都站在一座牧神前面，这是蒲尔台写以罗丹的面相的雕塑。作者向老师表示在他头上放了两只小角的歉意。罗丹笑着说：

“你有权利这样做，既然你要代表牧神。且弥盖朗琪罗也曾以同样的角加之他的《摩西》^④。这是威权与智慧的象征，我承你这般推崇，真不胜荣幸呢。”

① Héraclès 即 Hercules，射斯蒂姆法罗湖中飞鸟，即 Hercules 生平十二大业中之一。

② 蒲尔台（Antoine Bourdelle，1861—1929），法国近代最大雕刻家，出自罗丹门下。

③ 台斯比屋（Despiau，1874—1946），法国现代最大的雕刻家之一。

④ 摩西（Moïse）为《旧约》中人物。他是先知者、战士、政治家、历史学家……弥氏雕此像，为尤利乌斯二世墓上人物之一。

那时已正午，罗丹提议到附近的饭店中去吃饭。

我们走出沙龙，便是爱丽舍大街。

栗树方发着青翠的嫩叶，车马如流水般在路上滑过。这是巴黎最繁华最壮丽的场所。

“到哪里去吃饭呢？”蒲尔台烦躁地问，他的不安的神气，令人发噤，“在这些阔饭店里，我真怕那些穿着礼服的侍者，他使我拘束得厉害。我的意思还是到随便些的地方去。”

于是台斯比屋说：

“的确，在普通饭店里也许比阔气的地方吃得好。这是蒲尔台的本意，因为他表面上像是很俭省，其实很馋嘴的。”

没有成见的罗丹，就让他们领到爱丽舍附近小路上的一家小店里去。我们找到了一个舒适的地位，大家坐下。

台斯比屋诙谐横生，他把菜传给蒲尔台，打趣他说：

“你拿菜罢，蒲尔台，虽则你是艺术家——无用的人——不配吃饭。”

“我宽恕你这种无礼的话，”蒲尔台说，“因为你说我无用，你把你自己也骂着一半了。”

无疑的，那时的蒲尔台正抱着悲观，故接着说：

“而且我也不否认你的话，我们确是社会上的废物。

“当我记起我的父亲是锯木匠，我想这才是一个服务社会的有用之人。他锯着木材，预备给人家造屋。他在四面通风的木厂里工作，不避寒暑，数十年如一日。这是一个现代少见的勤恳的工人。

“至于我……我们，我们究竟为人群尽了什么力？我们是魔术师，是卖技者，浪游江湖，以娱民众。要人家肯来赏识我们的工作，真是奢望，很少的人能理解我们的职业，且我不知道配不配领受他们的好意，既使世界上没有我们，也不至缺少了什么。”

二

说到这里，罗丹开口了：

“我想，我们的蒲尔台没有仔细想过他所说的话。我却另有一番和他相反的意见。我认为艺术家是人群中最有用的人。”

蒲尔台笑着说：

“这是你对于你职业的爱好把你蒙蔽了。”

“决然不是，因为我的判断是根据了许多理由来的，我可以细细说给你们听。”

“吾师，”我说，“我极愿一聆高见。”

“请先来尝一尝这缸美酒，（刚才店主对我们盛赞其醇醪之味）来助助谈话的兴致。”

他替我们斟着酒：

“第一，你们曾否注意，在现代社会中，只有艺术家——我说的是真正的艺术家，是能在工作中找到他的快乐的。”

“那是一定的，”蒲尔台说，“工作是我们全部的幸福，是我们整个的生命，但这并不足以……”

“且慢！现代人所最欠缺的是对于他们业务的爱好。他们抱着无可奈何的心情在工作，故特意潦草从事。全社会中的各阶级都是这样。政治家干政治，只因为自己可以从中取利，从前那般伟人在为国服务、予民福利之中得到的喜悦，他们是领略不到的。

“实业家不再想保持他们牌子的名誉，只想掺假作弊，以多多赚钱为目的。对着资本家抱怨愤的工人也只敷衍塞责。今日的人，几乎全体都视工作为畏途，当它为强迫的苦役；却不知工作即是我们生存的意义与幸福。

“我们不要以为在往昔也是如此。古代的遗物，如家具、木器、布帛，都留下制造人对于他的作品极大的信心。

“人有时工作得好，有时工作得坏；但我相信还是好的工作使他喜悦，因为这更合乎他的天性。但他有时听从善良的忠告，有时相信恶意的谎言；今日的人更乐于听后者的坏话。

“可是，如果不以工作为生存的苦役，而易之为生存的目标，人类将怎样地更增幸福！

“要实现这美妙的变化，只要人人学艺术家的榜样，简言之，即学做艺术家。因为‘艺术家’这个字，广义言之，即是以工作为乐事的人。我们曾希望各种职业中都有艺术家；木工以对准榫头自娱，匠匠以削砖为乐，御者以善驾车马自傲，这样的社会不是可羨吗？

“你们看，艺术家给予人类的教训，不是最可宝贵的吗？”

“有理有理，”台斯比屋说，“我收回我刚才的意见。蒲尔台，我承认你有吃饭的资格，再吃些芦笋罢，我请你。”

三

我向罗丹说：

“吾师，你的雄辩，的确令人佩服。

“但艺术家的用处，究竟在什么地方可以证明？自然，如你所说，他们对于艺术的爱好，可以感奋群众，使人人爱其职业。但艺术家所做的工作，不是根本就无用的吗？而且不是正因为这一点，艺术才有其价值吗？”

“怎么说？”

“我是说，幸而艺术不算入有用之物之内，即不是如食粮、衣着、居住，满足我们肉体的需求的东西。反之，艺术品是把我们从日常生活的羁囚中解放出来，而替我们另外打出一个幻梦与默想的世界。”

“亲爱的朋友，在有用无用这一点上，人们常常弄错了。

“说能满足我们物质的需求之事物为有用，我也承认。

“但今日，人们把财产、富贵，也都称为有用之物，而不知它们只能助长我们的虚荣，刺激我们的欲望，非但无益，而且有害。

“至于我，我称为有用的，是世上一切能增进我们的幸福的事物。可是世上再没有比幻梦与默想更能使人幸福的了。这是今日的人们所遗忘的真理。一个生活无匮乏的人，能赏鉴，体味他耳目与精神所遇到的无数的神奇，他在尘世亦不啻为天仙了。他沉醉于他周围的美丽的生物，满含着热情与生意的飞舞的筋肉，他的快乐就在和煦的春天，徜徉于山岗田野，杂花生树，群莺乱飞，听着蜜蜂们嗡嗡地唱着他们的情歌；他神游于晴光荡漾的涟漪之上，颂赞着金神阿

波罗轻拨云雾，照临着黎明拂晓时宿梦未醒的大地。

“还有比他更荣幸的人吗？且既然是艺术教人懂得去享受这些清福，谁还能否认艺术所赐予人类的无穷的福利呢？

“且这也并不限于精神的享乐。艺术并予人以生命的意义：他使人懂得他的运命，换言之，即悟到生命之来源。

“铁相画中的贵族社会，他们的脸色、容貌、举止、服装，都表
出他们的权威与富贵，及对于智慧的骄矜。他向威尼斯的贵族指明
应该实现的理想。

“波生的风景画中，理智与威严驾临着一切，毕日^①鼓动他少年英雄的筋肉；华多描写林中的痴情男女；乌同铸出服尔德的幽默的微笑，猎神狄爱娜（Diane）的轻快的飞跑；吕特在《战歌》中唤醒爱国的男女老幼：这般法兰西的大师，一个个都把我们的国魂民气表白无遗：理智、勇武、典雅、文秀，总之是‘生’与‘动’的欢欣。

“我们这时代的最大的艺人，毕维司·特·夏淮纳，他不是努力想以清明之气感应我们吗？他的高逸的风景画中，神圣的自然在胸抱中慰抚着可爱、单纯而又庄严的人类，这对我们不是绝好的教诲吗？同情弱老、爱好劳作、尊敬崇高的思想，这无比的天才说尽一切了。这是我们这时代的一道灵光。只要看他的杰作，如先贤祠的《圣日纳维哀佛》，巴黎大学的《圣林》，与市政厅的《献雨果》，就能感到他的崇高。

“艺人与思想家有如一架精细无比的古琴，他们弹奏的时代之曲，能使一切有情者感到共鸣。

① 毕日（Pierre Puget，1620—1694），法国雕塑家兼画家。

“无疑的，能体味至美的艺术品的人是不多的；即在美术馆中或广场上，它们也只被极少数的识者所鉴赏。但它们永远在飞涌的情操，终究会渗入群众的心灵。在天才之下，智力微薄的艺术家也承继着大师的意志，故伟大的感应，也会不久普遍起来。文人画士相互影响：在一时代的各种头脑中，思想不断地交换着，新闻记者、通俗作家、插画家、素描家，把伟大的心灵所发现的真理，宣传到一般民众中去。这有如无数的溪流瀑布，汇成江湖般的集时代思想之大观。

“一般人说艺人只反映周围的情操；当然，授一面明镜给人类，使他愈能认清自己的面目，是极有益的事；但艺者的事业当有远过于此者。他们在传统中汲取宝藏，但他们使这宝藏日增宏富。他们确是发明家、指导者。

“如要证实这意见，只请注意大半的艺人，都是时代的先驱者这事实。他们与他们以灵感战胜的时代，常是相距甚远。波生在路易十三治下制作的杰作，已告知未来的路易十四时代的高贵典雅的特性。描画路易十五朝的沉湎豪华的享乐的华多是生在路易十四朝的人物。夏尔丹（Chardin, 1699—1779）与格勒兹（Greuze, 1725—1805），描绘的中产阶级的家庭生活，虽在君主专制的王朝，却已表现着民主社会的气息。神秘、柔和、颓废的普昌东（Prudhon, 1758—1823），在皇政时代的雄壮威武的乐声中，诉出他的求爱、自怜及梦的情绪，他是浪漫主义的先驱者……近代则更有库尔贝与米勒在第二帝政之下，激起那平民的劳苦与尊严，这平民阶级即在第三共和后，在社会上获得重要的地位。

“我不说是这些艺人把精神上的感应确定了时代的大潮流。我只

说他们是无意识地形成未来的时代，他们是创造潮流的优秀阶层中的一分子。当然，这优秀阶层中，除了艺术家之外，还有文人、哲学家、小说家、新闻记者，等等。

“还有足以证明大师们给予他们的时代以新思想。新倾向者，是他们的思想不为当时的民众所接受。有时，他们整个的生涯，都花在与因袭战斗之中。他们的天才愈高，即愈不被人了解。高诃、库尔贝、米勒、毕维司·特·夏淮纳，只说这几个，已都是到了生命之终途，才获得民众之同情与认识的人。

“但造福人类的行为，必有其伟大的后果。至少对于这般大师以坚毅的精神，思有所充实人类的心魂的劳迹，他们的名字应该传之身后。

“朋友们，这就是我对于‘艺术家之效用’所欲发的言论了。”

四

我表示我对于这番高论的折服。

“我也只求如此，”蒲尔台说，“因为我热爱我的工作，我刚才的愤懑语，也许是一时的悲愁的意气，或者是，因为要听一番热烈的辩护，如有的女子撒娇说自己丑，只为引发人家赞美之辞。”

大家都静默了一会儿，思索着刚才的言语。一方面，我们的胃口也并不稍减，在热烈的谈话中，刀叉尽自在桌上掠食。

我继而想起罗丹在指出大师们的影响之时，把他自己谦逊地忘了。

“你自己呢，”我和他说，“你对于你的时代的活动，其影响也一定远及与后世。

“你用这样的力量来歌唱内在的生命，你是在助长现代生活的进化。

“你告诉我们，今日的人类应如何关切他的思想、他的温情、他的幻梦、他的热情的留恋。你在石头上刻出爱的沉醉、处女的梦、欲望的强烈、默想的境界、希望的魔力、烦闷的痛苦。

“你不息地发掘着个人意识中的神秘的国土，而你把它永远扩大起来。

“你使我们注意，在我们的时代里，再没有比我们的自己的情操、幽密的思想更为重要的事物。你看到的人群，无论思想家、活动家、慈母、少女、情人，各以自己的心魂作为宇宙的中心。而这种对于人类几乎是在无意识中产生的情境，你作为题材显示给了我们。

“在雨果以诗词来表白个人的欢乐与悲哀，唱出摇篮旁边的母亲的慈爱，墓旁哭女的老人的哀情，与追怀美丽的往日的情郎的幻梦之后，你在雕塑中表现出最深刻、最幽密的情绪。

“无疑的，冲击着旧社会的个人主义的思潮会渐渐地改变人心。无疑的，以大艺术家大思想家努力的结果，使我们感到人人自足，从心所欲的生活意义，人类必有一日能

扫尽压迫个人，造成社会上贫富不均，强凌弱、众暴寡的专制。

“你的工作正无穷尽呢，你用了你艺术的至诚要达到你这新使命的完成。”

说到这里，蒲尔台说：

“从来没有人说得更彻底、更痛快了！”

罗丹微笑着答道：

“你们可感的友谊赐予我一个太美的现代思想的锦标。

“但这至少是真的，我在尽我所能把我视觉中所看到的事物表白出来的时候，我力求有所贡献于人类。”

台斯比屋尝着那杯酒赞好。

“我要记下这饭店的地址来。”他说。

“我吗？”我和他说，“我很愿在此包饭，如果我们的老师罗丹愿意每天来和他的弟子们谈话。”

等了一会儿，罗丹又说：

“如果我尽说着——我将来还一直要说——艺术家之效用，那是因为只有这种崇敬的心思，才能使我们享得在社会上应有的同情。

“今日的人只知注意他的利益，我要使这实用主义的社会知道，颂赞艺人至少与颂赞实业家或工程师于他有同样的利益。”

完



扫码分享电子版

附录：部分译名和目前一般译法对照表

弥盖朗琪罗即米开朗琪罗

于也纳·加里爱即欧仁·卡里埃

柏斯格即帕斯卡尔

墨屯即默东

兴特玛司即尚特马尔斯

维龙即维庸

陶拿丹罗即多纳泰罗

玛特兰纳即马德莱娜

范拉斯葛即维拉斯凯兹

赛朋斯打·腓力伯第四即塞巴斯蒂安·腓力四世

法朗梭阿·米莱即弗朗索瓦·米勒

波特莱即波德莱尔

伊哀哥即伊阿古

拉西纳即拉辛

奈龙即内龙

那西斯即纳西斯

梅迭西斯即梅迪契

《黄铜时代》即《青铜时代》

圣－扬－巴底斯脱即圣－扬－巴蒂斯特

摆利即巴里

奥维特即奥维德

达芬即达佛涅

贝罗即佩罗

《睡美女》即《睡美人》

越里哥即热里科

《爱勃松赛马》即《埃普松赛马》

梵罗纳士即韦罗内塞

高纳依即高乃依

拉西纳即拉辛

于皮诺即乌尔比诺

铁相即提香

吕朋斯即鲁本斯

南坎生顿即南肯辛顿

特洛克洛阿即德拉克洛瓦

阿尔贝·塞莱即阿尔布雷希特·丢勒

霍尔朋即荷尔拜因

柯莱乔即科雷焦

安特莱·檀尔·撒尔脱即安德烈·德尔·萨托

范拉斯葛即委拉斯凯兹

默罕默德即穆罕默德

扬·哥雄即让·古戎

于里斯即**尤利西斯**
服尔德即**伏尔泰**
弗兰格林即**富兰克林**
亚尔萨斯即**阿尔萨斯**
拉风丹纳即**拉·封丹**
狄奥也纳即**第欧根尼**
曼尼泼即**迈尼普斯**
比撒纳罗即**皮萨内洛**
巴旋尔即**巴齐尔**
大罗即**达卢**
亨利·洛血化即**亨利·罗什福尔**
毕维司·特·夏淮纳即**皮维斯·特·沙瓦纳**
尼古拉·波生即**尼古拉斯·普桑**
法尔其哀即**法尔吉埃**
贝脱洛即**贝特洛**
吕大依即**勒依斯达尔**
舒拨即**克伊普**
高诃即**柯罗**
罗皮阿即**罗比亚**
乔乔纳即**乔尔乔内**
巴德农即**巴特农**
陶拿丹罗一般译为**多那太罗**
琪朗大育即**吉兰达约**
毕洪即**皮隆**

蒲尔台即布尔德

台斯比屋即德斯皮奥

毕日即普杰

本表由编者完成，以上译名按照文中出现先后顺序排列。