

# 罗丹

## 雕塑中的

### 象征主义

罗伯特·戈德华特著

徐淦译

罗丹的雕塑在许多方面与象征主义画家的倾向有着密切的联系。象征主义画家的创作方法和关心的事物，可以在罗丹的雕塑中找到相对应的表现。最明显的一点是他赋予写实的习作以抽象的内涵。就象卡里埃（注一）为了使他的《黑夜的吻》具有联想暗示的特性，使之改名为《生命的源泉》。或者象梵高把一个气衰力竭的老头表现为《在未来的门槛上》。罗丹为卡米尔·克劳德尔制作肖像，她的头部从一块未凿好的大理石中显现出来，被用来表现《沉思》。蒙克画《妒忌》，贺德勒（注二）画《解脱》。罗丹同样也创作了《悲哀》和《衰竭》。和高更、雷东、蒙克和其他同时期的学院派画家相比，在表现生命的循环、衰老和死亡这类象征主义说教方面，罗丹与他们不相上下。对《沉思》中经过深思熟虑的不完全形象，罗丹赋予了概括性的含义。这类主题，很适合他对雕塑的传统信念，即雕塑要有教益和启发的作用，艺术要使人高尚。但在罗丹的艺术创作中，它们并不是一成不变的寓言形象，靠服装和服装来识别，并引伸出文学的内容和联想。罗丹的雕塑的意义完全在于形式本身：通过表达、手势和身体的姿态，它们使情感获得了具体的形象。正如他自己所说的：“古代的雕塑探求人类身体的逻辑，而我探求人类身体所体现的精神。”

那么，如果罗丹的艺术是基于现实主义，那他的雕塑大都远不止写实。就连《青铜时代》一开始意思就不很清晰。虽然罗丹在这件作品上花了很多时间，对模特儿的细节作了忠实的刻划，但有一点很清楚，这件作品还有它的内涵。《青铜时代》标志着在罗丹雕塑中，人物姿态发展到了具有伟大力量的程度。又如《加莱义民》中的姿态，是从情感的真实状态中提取和强化而来的。罗丹通过观察旁人，并从自身的体验而来。这些姿态都具有英雄主义和戏剧性色彩。这件作品

中的手指，手，手臂，起了很大作用，与静止的胸像相比，如果说它们只表现动作是不对的，事实上，罗丹作品中的人体，是作为一个整体姿态所表达的，就象《地狱之门》里那些更富于激情的人物那样，整个人物形象由于内在的情感而紧张、扭曲。这情感非常强烈，似乎它要从人体躯壳的桎梏中挣脱而出。虽然作品具有人的外形，但所揭示的精神实质，却与梵高风景画中那些在连续的节奏中旋转扭动的树枝和大地所表现的相似。这便是罗丹为什么很少细致入微地刻划面部表情的原因，因为面部表情仅仅传达个人的情感，罗丹雕刻的不是具体个人的肖像，而是内心思想的状态、欲望、快乐、痛苦等，使它们暂时获得物质的形式，以便成为可被视觉感知的东西。即是给理念裹上可视的外衣。

这并非意味看罗丹创作了类似哲学和艺术合一的作品，他也没有根据那些无形的概念来创作。他创造的形象本身是一种表达，就象综合的绘画仅仅使用色彩和构成来作自身的表达一样，它们的出发点是摆脱任何“主题”。于是，罗丹的雕塑就从精确无误的刻划，变为具有某些理念内涵的隐喻。就象与罗丹同时期的艺术家一样，他被舞蹈家所吸引。在他创作后期，罗丹画邓肯的速写，还画柬埔寨皇家舞蹈演员。他的部份雕塑“由人体所表达的心理”，均与舞蹈所暗示的有关。罗丹的“用音乐的流动性来表达内心情感”的愿望，是每个舞蹈家都能心领神会的。既然如此，罗丹的姿态丰富的人体，虽然雕刻得准确无误，但它们已经超越了物质和个性的局限，他的作品与象征主义一致，即舞蹈是理念的外露。马拉姆（注三）曾说过：

“……舞蹈者不是一个跳舞的女人，出于相同的道理，她也并不是一个女人，而是一种喻示，是我们人类形象、剑、杯子、花等基本表象的概括，她并不仅仅跳舞，而是用

令人惊奇的弯曲和跳跃，用人体来暗示。如用文字形式表达，需要整段整段的文章。舞蹈家是一首诗，是摆脱了作家构思的自由诗。”

罗丹还同时从文学和神话中挖掘创作源泉，他融合了但丁和波多雷（注四）的戏剧性效果和绝望的情绪，通过《地狱之门》，创造了现代的地狱，在这现代地狱中，每个人都在自己内心的情感的地狱中饱受折磨，所有的人隶属于它，而又没有被拯救的真实希望。每个人都是芸芸众生中的一员，不论是出类拔萃之辈还是英雄，都是完完全全孤独的，都具有“希望和失望的两重性”，这便是众人的命运，《地狱之门》中不少形象被从整件作品上选出来铸成独立的雕塑，雕塑的名称保留了原有的使人联想的充分余地。但《地狱之门》远不是纯粹的寓言。能分辨出来的形象微乎其微，似是而非，分布零散，与那些叫不出名字的男女人体混在一起，这是为了避免群众对它作文学翻译式的理解。《地狱之门》的主题是用视觉形式和象征手法来表现的。它的真实统一的因素，与叙述性毫无关系。是那些充斥着每一部分、每一细节刻划的活力，是那无法抑制的力，表现了人物形象绝望挣扎的痛苦。它们凝固了虚无和现实，把光明和黑暗凝聚成命定的，无法逃避的世界，最后，还有雕塑的材料以及凹凸和体块的造型，创造了散布在整组雕塑上的视觉节奏，这视觉节奏淹没并替代了主题，这一切都使《地狱之门》具有了象征的内涵。它也非常实在，它是罗丹自我存在的视觉的直接表现。在《地狱之门》中，罗丹表现了一种忧郁的状态，同样强烈的骚动淹没了自我和周围的一切。这些特点，在许多象征主义诗人和画家的作品中也能见到。在梵高和蒙克的画里，这忧郁浮现在风景或环境的描绘中，产生喻示和逼人的感觉。而在《地狱之门》里，幻觉的空间变成了可见的景象，变成了所有人的监狱，在这监狱里，

每个充满悲剧色彩，孤立无援的人物，都在绝望地寻求摆脱他们自身的途径。

从1891年到1898年这一长段时间内，雕塑《巴尔扎克》最清楚不过地表明了罗丹从现实主义向象征主义转化的过程。就象左拉、莫泊桑和福楼拜尔为他们的小说搜集资料一样，罗丹一开始就积累原始材料，但最后完成的巴尔扎克肖像与写实主义有很大的距离，以致于法国文学协会拒绝接受罗丹的这件定件。在罗丹对此主题的思考过程中，裸体习作的强壮、面对世界的积极姿态，变成了饱受苦难、被人误解、被社会伤害的创造者，并充满内心冲突的折磨。《巴尔扎克》的形象，在朝它自身和内在收缩集聚，那活力注入了高昂的头，那感人的连续完整的轮廓，既具有挑战性，又有感知灵感的光芒。《巴尔扎克》在某种程度上是罗丹的自画像。所以，它不再仅仅是巴尔扎克的纪念像，而是通过巴尔扎克这个形象，象征地赞美富于创造力的气魄和英雄般的天才们。

罗丹雕塑中出现的不完整形象，也要用同样的眼光来看。那些没有头颅的人体，半大的人形、躯干、头像等，它们既不是没有完成，不是有待加工的草图，也不是已放弃了构图中的破碎残片，更不是纯粹的形式探索或学院派的习作。确切地说，它们是象征物。作为写实的再现它们没有完成，而通过喻示的力量，它们自身已经完成。罗丹受到古典雕塑残骸的启示，那些残骸的破碎的形，时间的距离，已脱离了原来它们所从属的雕塑，在孤立的状态中，它们成了那些不复存在的文化和哲学的形象。罗丹有意识处理的不完整形象，也具有以上同样的积淀的内涵。它们不是真实世界的摹仿，因此它们没有局限性，也并非不能引起联想。它们是理念的符号和象征，看上去象是漫不经心的随意之作，实际上不可能不是深思熟虑的结果。它们不是摹仿，相反，它们在祈求世

界的物质连续统一，从这统一中，产生了它们的土质和青铜的实体，同时用喻示的方法，它们象征了无形的宇宙。

对于自然的爱以及它的热烈的精神的内涵，困扰着罗丹和他同时代的艺术家，包括诗人和画家。他们都把自然作为精神启示的象征。高更、蒙克、贺德勒，甚至克里木特和图罗普（注五）他们通过一系列作品表现变化和演进，这类作品集中起来，组成了“生活的连环画”。他们或多或少地关注人的内心生活各种时期的表现。即使不是协同一致的行动，每个人都是一个更大的思想情感的整体中的一部分，只有在所有其他人的记忆中，自身的反射才能感觉得到，在美术中没有人能象罗丹那样给人这样一种完整的感受。他创造了一个互相关联的人物的世界，它不是罗马式的万神殿，因为它是人而不是神的世界，其中每个人物形象都是一种情感状态的表达，表达欢乐、苦恼、绝望，既是转瞬即逝，而又永无尽头，这一切都属于同样永恒的变化和循环。所以，从另一角度来看，每个人物并不是一个新的、有别于他人的形象，跨越时间来看，同一个人物形象具有了新的意义。在另一方面，罗丹也是象征主义的，他的每件作品都能使人联想起他所创作的所有雕塑，并可透过那些不在展览现场，没有近入视线的作品的启示，领悟这件作品的内涵。

注一：卡里埃（Eugène Carrier，1849—1906）法国画家，画风朦胧，造成梦幻感觉。

注二：贺德勒（Ferdinand Hodler 1853—1918）瑞士象征主义画家。

注三：马拉姆（Stéphane Mallarmé 1842—1898）法国诗人，象征主义运动领袖。

（下转30页）

客观景象的美，画风变得更为浑朴、灵奇、苍劲、气势磅礴而意境幽邃，这些都体现在画集中。

他画《万松图》，逸兴湍飞，皴擦点染，笔泼墨纵，浓淡相衬，虚实相生。一株株，顶天扎地，显得那样挺拔雄杰，而又枝枝交错，浑然一体，使人豁日怡神，心胸为之一振。又如《深山运木》，构图饱满，笔墨老辣凝重。重重叠叠的山峦，密密匝匝的松林，初看似乎有点拥挤；但画家却以山间云雾，树顶白雪，以及银蛇般盘曲着的公路和奔驰着的汽车，巧妙地加以穿插，这就不但使画面上的层次异常清晰，而且静中有动，实中见虚，于浓重中透出空灵。

古人说：“凡画山水，最要得山水性情”（唐志契：《绘事微言》），我看罗先生的画，正以能把握山水性情而见长。《太华山图》里的奇峰、危石、悬崖、飞瀑、虬松、云海，是那樣的惊险奇丽、雄伟壮观，倘若如实摹写，绝然找不到如此完美的角度。这是画家在“搜尽奇峰”的基础上，经过“迁思妙得”，而又予以心灵化了的“第二自然”，它恰如其分地体现了华山雄里藏秀的“性情”。《大江烟雨》，简直是纵笔挥洒，泼墨如飞，气概成章，在灰黑迷朦的基调中，衬托出茫茫大江，与山隙间的白光相呼应，显得充实而又空灵，画家的豪情与烟雨锁大江的壮阔气势，在这里融而为一了。《漓江帆影》则墨彩相发，一从竹林，数座翠峰，远山如黛，春江似练，几只帆影宛若从碧空中飘来，清雅秀逸，饶有韵致。所以，情有激绵，气有刚柔，而风格，也并非一程不变的套式。

我相信，聪颖的读者从《罗铭画集》中不仅可以学到中国山水画的传统技法，同时可以从画家“形为心役”、“借景抒情”，表现情景交融”的美的艺术境界中，去体会他丹诚的赤子心灵，以开拓胸襟，丰富与提

高艺术思维的能力。

罗铭先生虽然年逾古稀，却仍然老当益壮，雄心不减。他曾感慨地说：“时代在前进，人们的感情也在变化，艺术创作怎么能停留在原有的水平线上！”最近，他在应邀去泰国等地访问并举办画展之后。为了创作出更多的作品，而且能有新的突破，他又要涉足远游，扑向大自然的怀抱了。我祝愿老画家身体健康，创作丰收！

一九八六年三月，于苦乐斋。

（上接28页）

注四：波多雷（Charles pierre Baudelaire, 1821—67）法国诗人及散文家。

注五：图罗普（Jan Toorop; 1858—1928）荷兰象征主义画家。

（注：本刊发表时有删节）

译自：

《SYMBOLISM》

——ROBERT GOLDWATER著  
PENGUIN BOOKS LTD 1979

## 学 术 态 动

西安美术学院学术委员会于一九八五年十二月十一日上午，就工艺系装璜八五级素描教学汇报展举行了学术讨论会。学院百余名教师、研究生及部分本科学生、进修生参加了这次学术活动。党委及院主要领导同志也参加了讨论会，这是一次热烈、活跃的学术讨论，大家对青年教师陈绍华这次在工艺系素描课教学中的探索和改革精神给予了肯定，并对素描教学改革的具体作法展开了充分的讨论。

——徐 淦