

法国雕塑家罗丹及其作品相对其他西方雕塑家在中国的认知度非常高，由于其大量代表作品曾来中国数次举办展览，中国观众和研究者对罗丹的主要雕塑作品相当熟悉，而除此之外对罗丹的大量雕塑草稿，素描作品就了解较少了，近年来美术史研究者们通过研究整理工作对罗丹的雕塑草稿及其独具个性的素描创作的意义评价越来越高，本期刊发的滕小松的文章就罗丹雕塑草稿与完成雕塑作品之间相互转化生成的关系做了探究讨论，可以使读者对罗丹的雕塑创作有更深入立体的认识。

滕小松

罗丹雕塑草稿的重构与升华

国际论坛

图1、[法]罗丹 草图 纸本铅笔水彩 31.3×19.8厘米 1906 法国罗丹博物馆藏

严格说来，雕塑做出来，如果没有正式展出或公开发表，只要还在雕塑工作室里摆着，没能实现知识产权的转移，这件作品就谈不上是正式作品，就仍然处于未完成或草稿状态。雕塑草稿毕竟与其他艺术草稿有很大的不同，它除了有一般意义上的草稿那种带有试探、索求等未完成形态的特色外，还包括了一些雕塑家自认为已经很完整、很完善的雕塑作品。所以，广义上的雕塑草稿包括那些没有得到除雕塑家本人外的其他人认可或占有的雕塑作品，也就类似于英国过程哲学家怀特海所谓的“某种处于产生过程之中的未完成物”，〔1〕即雕塑创作过程中的“实际存在物”。〔2〕正因为如此，各式各样的雕塑草稿堆积如山而被称作“隐匿的雕塑城堡”。在这些“隐匿的城堡”中，罗丹的雕塑草稿颇有代表性：他那成千上万的速写和草图，（图1）显示着他对印象的捕捉和灵感的寻找；他那千变万化的泥稿和模型，呈现着他对形象的塑造和形式的探索。（图2）其实，不只罗丹的雕塑草稿丰富多彩、变化多端，他的许多雕塑成品也被他视为处于生生不息的草稿状态。在他看来，雕塑草稿与雕塑成品都不是绝对不变的而是相互转化的。罗丹的雕塑草稿无论数量还是质量在世界雕塑史上都是遥遥领先的。在罗丹多姿多彩的雕塑草稿中，最富有独特品格和典型意义的是这样三种类型：一是，它们的片段被抽离或被组合而转变成新作品——一种有形的创造，即重新解构与建构；二是，它们的意义被改换或被升华而转变成新作品——一种无形的创造，即重新改名与命名；三是，它们既能在形态上被抽离或被组合，又能在意义上被改换或被升华，即能实现有形与无形的双重创造。



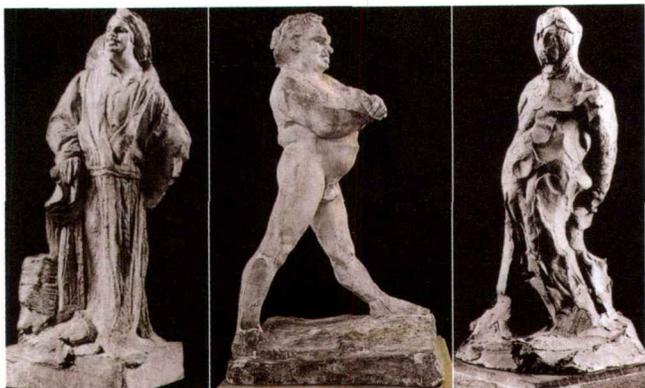


图2. [法]罗丹 巴尔扎克 草稿(3件小稿)
灰泥 分别为42.5×52.8×10厘米 1891-1895 法国罗丹博物馆藏

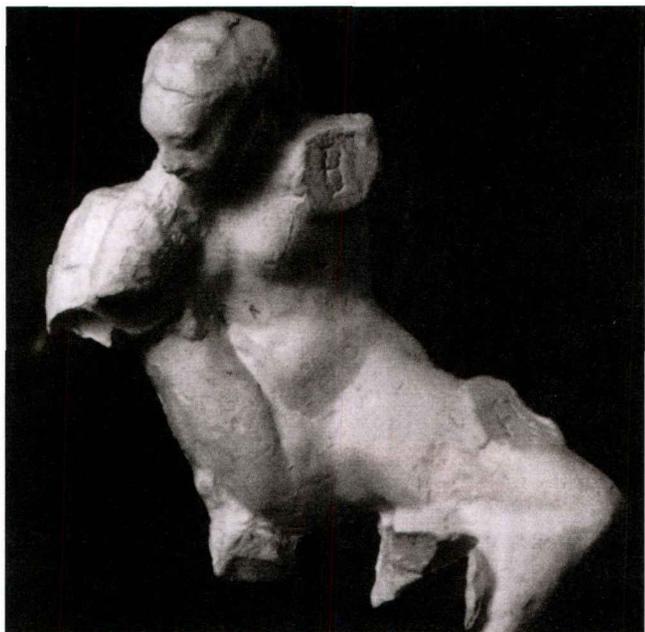


图3. [法]罗丹 左腿弯曲的伊丽丝上身小像1
石膏 45.5×28.7×27.7厘米 1908-1911 法国罗丹博物馆藏

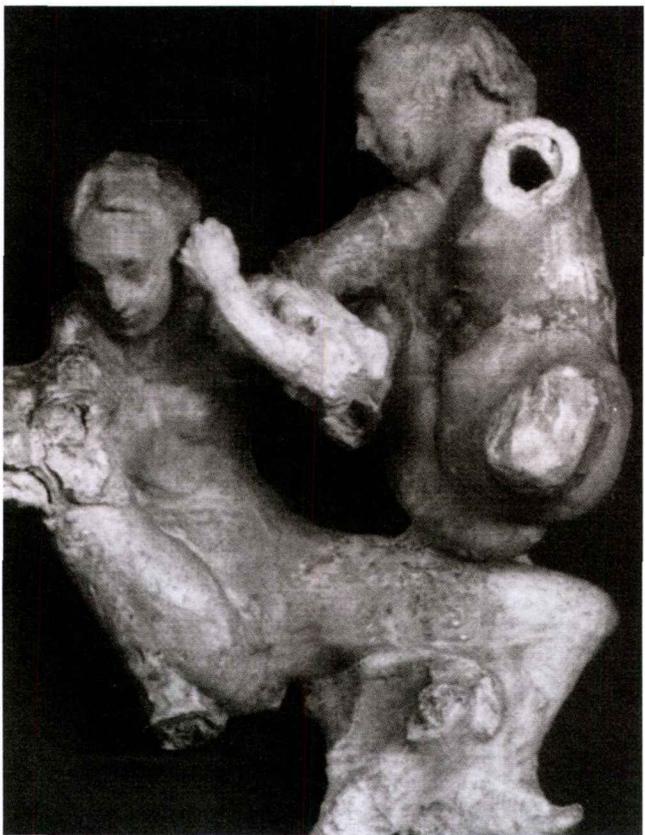


图4. [法]罗丹 左腿弯曲的伊丽丝上身小像2
石膏 60.5×48.5×33.5厘米 1908-1911 法国罗丹博物馆藏

一、有形创造：草稿片段的抽离或组合

在罗丹看来，无论是雕塑草稿还是雕塑成品都可以作为重新创作的原材料。罗丹就常常把一些雕塑草稿和雕塑成品以及它们的片段和局部复制出来，作为建构新的雕塑作品的“零件”和局部，作为雕塑创作的素材和“词汇”。雕塑草稿的片段能在具有丰沛想象和灼烁灵感的雕塑家手中复活过来或再生出来。这昭示出一种雕塑生成方式——雕塑草稿能点燃灵感的火苗，触动想象的翅膀，化生出新的作品。也就是说，在雕塑（动词）这一物质性极强的创作过程中，新的灵感和新的主题有时是从实在的草稿中，而不是从先定的构思中喷发出来的。在罗丹看来，最重要的是它们必须具有“生成性”。〔3〕罗丹的许多作品就是对片段的抽离或组合。（图3、图4）他拼接（assemblage）或借接（marcottage）这些片段，从而创作出新作品。

被罗丹惨淡经营达37年之久，而最后也只是以石膏模型的形式存在着的“未完成的杰作”《地狱之门》，就为罗丹提供了大量的片段。它也以永远的草稿状态激发着罗丹创作出一大批雕塑作品。《大影子》、（图5）《亚当》、《乌戈利诺》、《保罗与弗兰切斯卡》、《吻》等等就脱胎于《地狱之门》。《地狱之门》堪称是灵感的源泉、构思的魔盒、创作的日记和造型的宝库。罗丹“需要这一草稿（指《地狱之门》），需要把他最潜在的问题，基本的谋划，闲肆的奇想所孕育成的伟巨而近于荒诞的形象提出来，然后从这里趁热锻打出他的杰作”。〔4〕

到了晚年，特别是1910年左右，罗丹就更多地把以前创作留下的断臂残肢或头部躯干，抽离出来，随意组合出新作品，以致在雕塑领域里慢慢形成了一个类似于园艺操作的新术语——“压条”。〔5〕片段的抽离与重组后来被具有立体主义艺术倾向的艺术家们所继承和发展而成为他们的重要造型手段。对罗丹的这一创作趋势，消极的理解是：罗丹年事已高，精力不济，再加上卡米耶·克劳代尔的离去带走了他的大部分创作灵感和激情，因而很难创作出原创性的新作了，只好从雕塑草稿中抽离一些片段来组合或加工出新作品。其实不然，罗丹老年也是生命力旺盛，不甘落伍于时代的。对片段性草稿的拼装组合，实际上是罗丹在挖掘雕塑草稿的潜在品格和激发雕塑草稿的“存在活性”。

应该明白，这些片段性雕塑草稿是探讨罗丹雕塑创作的关键之一。他在漫长的雕塑生涯中留下了大量的只塑头、手、脚等身体局部的“段落性雕塑”或“单元性雕塑”。〔6〕这样的雕塑方式一方面是对局部的有意强调以寻求一种片段性，另一方面是对部分的有意缺损以求得一种残缺美。因此，不能简单地认为罗丹的雕塑片段和局部表现只是一种人体的单元习作。他以片段抽离的创作方式所创作出来的这些脍炙人口的雕塑颇有尼采所谓的“格言的功能”，那雕塑的“残缺状态”犹如格言式的“遗留文字”。这种雕塑堪称为“格言式雕塑”。

〔7〕从另一角度说，他是在用不完整的躯体片段来表达躯体的完整，即“不完整的完整”。这实际上也是他对米开朗基罗的“未完成的完成”的活用和发展。进一步将这些躯体的片段拼装就意味着要去实现新的躯体的“拼图”。因而，片段性雕塑草稿的“蛛丝马迹”便潜在地导致“整体”的塑造。



(左)图5、[法]罗丹 影子 青铜 191.8×95×75厘米 1880 法国罗丹博物馆藏
 (中)图6、[法]罗丹 行走的人 石膏 175×72.6×55.7厘米 1877 法国罗丹博物馆藏
 (右)图7、[法]罗丹 施洗者约翰 青铜 200.3×72.6×110.5厘米 1878 法国罗丹博物馆藏

二、无形创造：草稿意义的转换或升华

至于那些因重新命名而使潜在的意义得以提升的雕塑草稿的代表，恐怕要算《行走的人》(图6)和《战败者》了。

《行走的人》和《战败者》曾经分别是《施洗者约翰》(图7)和《青铜时代》的草稿,亦即《施洗者约翰》和《青铜时代》被显现为正式作品前的潜在状态。确切地说,应该是:身居草稿“地位”的《行走的人》和《战败者》曾经是升迁到成品“位置”的《行走的人》和《战败者》之前的草稿,只不过它们在返回“原点”前,已分别经历过相对于身居成品“位置”的《行走的人》和《战败者》而言却成了草稿的《施洗者约翰》和《青铜时代》。这样一句很眩惑的话用符号来表示其实很明了:

《行走的人》(没命名)→《施洗者约翰》→《行走的人》(命名了)

《战败者》(没命名)→《青铜时代》→《战败者》(命名了)

《行走的人》最初只是罗丹捕捉和记录一个偶然到来的农民模特儿行走姿态而作成的男子躯干。那时,罗丹没有“任何先入之见,也没有任何一种处理对象的想法”。〔8〕它只是一个无头无臂的躯干,是一个模特儿鲜活的行走姿态,〔9〕是一个“行走的人”的感性显现或“形而下”体现。很长一段时间,这个无头无臂的“行走的人”被作为草稿和素材搁置在雕塑工作室的角落里。后来,罗丹给它添上头和臂,曾经还给它配上十字架,把它做成了一个更为具体的施洗者约翰。到了1907年,这件草稿被重新命名为《行走的人》公开展出。〔10〕此后便名传后世,成了比由它修改而成的《施洗者约翰》更有影响的雕塑作品。这个无头无臂的躯干所潜在的意义被重新发现,“形而下”体现也就上升到“形而上”显现。当然,那卓然独立的价值,也只有当雕塑家到了晚年

时才能深刻地洞见。然而,依这尊无头无臂的草稿而完成的《施洗者约翰》(1878年作)在1880年的沙龙展览中荣获了三等奖。〔11〕应该说,从这个雕塑草稿的潜在意义被忽视到最后被发现并显现出来,其间酝酿了约三十年。

《行走的人》和《施洗者约翰》实际上是互为草稿的。

罗丹把捕捉到的最初的“行走的人”的感觉塑进了那尊无头无臂的躯干。最初的感觉往往就是最深的感受,那深刻的思想虽然当时没有被意识到,却是潜在着的。它正如里尔克所说:“它什么都不缺。站在它面前,你会感到它确是已完成的作品,没法再往上面加任何东西了。”〔12〕可以看出,《行走的人》所表现的是一种精神状态。这种精神状态是那位模特儿鲜活的姿态无遮无掩地传达给罗丹的。罗丹的最初感觉是敏锐的,更是真切的,以致于他情不自禁地感叹道:“这是一个行走的男人。”〔13〕正是这样一种本真的感动和原初的捕捉,它便显得十分地深刻。随着人生阅历的丰富和人生体验的加深,罗丹进而把“走路”提升到象征人生、象征人类的社会层面上,提升到“天行健,君子以自强不息”的哲学层次上,这形象的塑造便获得了“形而上”的意义。它似乎是人类的一个象征符号,正如熊秉明所感受的那样:“《行走的人》迈着大步,毫不犹豫,勇往直前,好像有一个确定的目的。人果真有一个目的吗?怕并没有,不息地向前去即是目的。全人类有一个目的吗?也许并没有,但全人类亟亟地前去,就是人类存在的意义。雨果说:‘我前去,我前去,我并不知道要到哪里,但是我前去’”。〔14〕这种转换或升华显现出艺术创作的一个普通性规律:艺术家为创作某一形象而冥思苦想、七改八变,而最后完成的作品又回到最初的状态,因为最初的感觉

往往是真切而又自然的，更何况丰富而又深刻的思想也常常潜在其中。

作为雕塑草稿的《战败者》升华成作为雕塑成品的《青铜时代》(图8)也与此类似。

《青铜时代》和它的草稿《战败者》没有什么太大的“有形”差别，只不过《战败者》的男裸体左手握着一根长矛，《青铜时代》男裸体左手没有握着一根长矛而已。它们的差别是“无形”的——两尊塑像的名字完全不同。

当初，罗丹雇用比利时军队的年轻士兵奥古斯特·奈伊当模特儿，是想以这个士兵的形象来表达对1870年普法战争中法国战败的哀痛心情。〔15〕雕塑形象十分逼真，被疑为是直接真人身上翻模浇铸的。“战败者”右手抬起，抓着头发，表情愁苦，好像在张口叹息战争的惨败，也好像正从沉睡中醒来，举起臂来，肺叶中充塞了新鲜的空气。正是因了这个形象本身就有着潜在的觉醒意味，所以当它参加1877年法国第94届沙龙展览时，朋友们建议他把《战败者》改名为《觉醒的人》，最后定名为《青铜时代》。〔16〕“青铜时代”这个题目所表示的意义就是人类从原始蒙昧时代步入文明初始时代。名称的更改使这尊铜像超越了原来构思的局限性而不再局限于普法战争这样一个特定的历史事件的反思，也使这个觉醒的姿势成为一个人类自我意识觉醒的象征。作品的意义在重新命名之后得以升华，里尔克称这雕像为“行动的诞生”，熊秉明称它为“自我意识的诞生”，正如作品题目所昭示的：“这是苍茫太初的人类的第一次心灵震撼，这是由史前浑噩时代转到开化后的第一次的理性的觉醒。”〔17〕

形象还是那个形象，但是“形象大于思想”。一个真实而又生动的形象往往隐含着深刻而又丰富的思想。

从草稿《战败者》到《青铜时代》，表面上看只是名称的更改，而实质上是“形而下”的体现到“形而上”的显现的转化，是感性显现到理性显现的升华。《周易正义》曰：“形



(上)图8. [法]罗丹 青铜时代 青铜 180×80×60厘米 1875—1876 法国罗丹博物馆藏
(下左)图9. [法]罗丹 思想者 青铜 180×98×145厘米 1902—1904 法国罗丹博物馆藏
(下右)图10. [法]罗丹 地狱之门(局部为《思想者》) 青铜 609.6×327.7厘米 1880—1917 法国罗丹博物馆藏



而下者谓之器，形而上者谓之道。”〔18〕从草稿到成品，其实不仅仅是一个形象塑造和修正的过程，也是一个挖掘并显现那些潜伏在形象中的思想和意义的过程。

三、双重创造：片段抽离与意义升华

雕塑草稿《但丁》〔19〕是经过意义升华和片段抽离的双重过程而成为雕塑作品《思想者》的。

追溯起来，《思想者》（图9）原本是《地狱之门》（图10）上的一个耀眼的“零件”，一处“点睛”之笔。1880年罗丹在《地狱之门》的初稿中即为门楣中央预设了正在沉思的意大利诗人但丁的形象。他要让但丁在《地狱之门》中居高临下地俯视《神曲·地狱篇》中所描写的那些在爱的狂热或死的绝望中痛苦挣扎的灵魂。当时的设想是让清苦严峻的但丁穿着松弛的长袍。这时的“思想者”是穿衣的但丁——一个具体有名的诗人形象。后来随着《地狱之门》主题的不断深化，题材的日益扩大，人物的日益增多，《地狱之门》的内容和形式都突破了最初的设想。因此，《地狱之门》超越了对《神曲》特定人物的具体刻画，而转变为对人类永恒的悲剧命运的普遍象征。为此，罗丹对思想者作了大胆修正，让它作为超越时代的抽象观念和普遍真理的化身和象征。他又想到“真理是赤裸裸的”的谚语，再加上自己对裸体的偏爱以及对“躯体也能表现性格”的信念，便以裸体造型方式来塑造思想者。于是，有名的诗人变作无名的思想者；穿衣的但丁变作裸体的男人；具体的人物变作抽象的化身；特殊的形象变成普遍的象征。原来的“但丁”也就被命名为“思想者”。而后来，思想者的形象又从《地狱之门》中被抽离出来正式成为独立的雕塑作品《思想者》。

雕塑草稿《但丁》之所以能“脱胎换骨”转变为《思想者》，是因为草稿中的但丁形象或《地狱之门》中的“思想者”形象本身就有着潜在的“思想者”品格：像是人类的始祖亚当，像是为人类盗取天火的普罗米修斯，像是预言人类命运的先知，……在反思人类的过去，在寻思人类的现在，在幻想人类的未来……熔铸了但丁阴郁的诗情，熔铸了米开朗基罗犷放的忧思，熔铸了波德莱尔悲观的焦虑……闪烁着朴素的写实主义光辉，焕发出观念的写实主义光采，具有哥特式艺术中的基督形象和东方艺术中的佛陀尊容的神韵……是一颗人类痛苦的灵魂，是一种不断求索的精神，是一个深刻的思想象征……同时，从“思想者”形象那沉重低垂的头颅、紧张蜷缩的脚趾和浑身紧张的肌肉中，人们还会感受到，人类束缚于肉体中的灵魂正在竭力挣扎着摆脱兽类的欲望；也能体会到人类从兽类变成思想者的困苦。早在1885年，《法兰西报》上就刊有文章说《地狱之门》中的思想者“有一种难以言传的悲剧性动感。”〔20〕在这里，形式与内容融为一体，人物内心的矛盾冲突与人物肌体的纠缠牵绊融为一体。正是在这种融合之中，感性的具体形象包容着理性的抽象观念。这抽象观念就是人类痛苦的精神化身和人类深刻的思想象征，因而它就像容纳人类思想的公共容器一样，任何时代的任何人都可以在其中灌注新的思想。可见，《但丁》作为一个雕塑草稿就“潜伏”着“思想者”了。

从上述考察中，不难感受到，罗丹的这些雕塑草稿之所以能转变为雕塑作品是因为它们作为雕塑的潜在品格和“存在活性”〔21〕被显现出来了。也就是说，雕塑草稿是雕塑作品显现前的潜在状态。雕塑草稿在“加减乘除”之后无论成为了还是没有成为正式作品，都拥有一定的独立性，也都具备潜在的审美品格。从某种意义上说，雕塑作品的“万象之根”、“流变之源”和“众妙之门”尽在雕塑草稿之中。因此，相对于正式的雕塑作品来说，雕塑草稿可以说是一种“潜在雕塑”或“雕塑前的雕塑”。□

注释：

〔1〕〔英〕阿尔弗莱德·怀特海著，杨富斌译《过程与实在》，中国城市出版社，2003年第1版，第392页。

〔2〕同上，第15页。

〔3〕这里的“生成性”是一种类似于伽达默尔所谓的“艺术品的存在活性”（Die Seinsvalenz der Kunstwerke）。伽达默尔认为，绘画的存在活性就是“对存在的扩充”。参考〔德〕伽达默尔著，洪汉鼎译《真理与方法》，上海译文出版社，1999年第1版。

〔4〕熊秉明《关于罗丹》，天津教育出版社，2002年第1版，第21—22页。

〔5〕“压条”是指植物（例如葡萄藤）的部分枝条压入土里，露出尖端，来年转暖便发出新芽。此处指从雕塑草稿或雕塑成品衍生出新作品。

〔6〕〔法〕朱迪丝·克莱代尔编著，迟轲、胡震、陈儒斌译《罗丹笔记》，四川出版集团·四川文艺出版社，2004年第1版，第141页。

〔7〕何政广主编《罗丹》，河北教育出版社，2005年第1版，第141页。

〔8〕同〔6〕，第179—180页。

〔9〕〔13〕Irene Korn, Auguste Rodin, TODTRI Book Publishers, 1997, P20. 原文为：Rodin described to Dujardin—Beaumez the scene of his untrained model climbing up on a table to pose: “...he planted himself head up, torso straight, at the same time supported on his two legs, opened like a compass. The movement was so right, so determined, so true that I cried: ‘But it’s a walking man!’”

〔10〕Helene Pinet 认为它是1907年展出（Helene Pinet 著，周克希译《罗丹—激情的形体思想家》，上海译文出版社，2002年第1版，第33页）；而熊秉明认为它是1900年展出（熊秉明《关于罗丹·〈行走的人〉的年代》，天津教育出版社，2002年第1版，第178页）。

〔11〕Irene Korn, Auguste Rodin, TODTRI Book Publishers, 1997, P20.

〔12〕Helene Pinet 著，周克希译《罗丹—激情的形体思想家》，上海译文出版社，2002年第1版，第33页。

〔14〕熊秉明《关于罗丹》，天津教育出版社，2002年第1版，第7页。

〔15〕〔法〕彼·埃尔戴《罗丹传》，商务印书馆，2002年第1版，第67页。

〔16〕Sculpture: From Antiquity to the Present Day, Edited by Gorges Duby and Jean—Luc Daval, TASCHEN, 2002, P928.

〔17〕〔法〕罗丹述，葛赛尔著，傅雷译《罗丹艺术论》，中国社会科学出版社，2001年第1版，第73页。

〔18〕〔清〕阮元（校刻）《十三经注疏》（全二册），中华书局，1980年第1版，第83页。

〔19〕其实，最初在《地狱之门》上只是有但丁这个形象，并没有命名为《但丁》。我们在此用上这个题目是为了叙述的方便。

〔20〕彼·埃尔戴《罗丹传》，商务印书馆，2002年第1版，第98页。

〔21〕解释学美学常用的一个概念：“艺术品的存在活性”（Die Seinsvalenz der Kunstwerke）。伽达默尔认为，艺术在广泛的意义上能带来一种形象性的扩充，亦即“对存在的扩充”。参考〔德〕伽达默尔、洪汉鼎译《真理与方法》，上海译文出版社，1999年第1版。

滕小松 湖南师范大学美术学院副教授、美术学博士