

羅丹最后二十年間的素描作品

(法)克勞迪亞·朱頓 著
張雪 譯

這部書的目的不是把羅丹的所有素描作品都復制出來，這些作品保存在羅丹的故居，現在的羅丹美術館里，數量多達七千多幅。本書也沒有對作品的風格和細節進行系統的研究，因為畫管羅丹花了很大精力來保存自己的作品，他却很少在作品上標明創作的日期。

本書選錄了羅丹的一百幅素描原作。我們的選擇標準如下：幾乎純粹以女性為表現對象；作于其七十七年生命中最后的二十年。選擇作品首先需要確認哪些出自羅丹的手筆。偽造者偽造那些根本無法摹仿的作品是注定要失敗的，不過鉛筆、鋼筆和水彩素描則比較容易摹仿。一旦藝術家成名，這些素描隨之聲價百倍，它們也就迅速成為偽造者的目標。

我們有幸鑒賞了羅丹作品最初的創作形式，由此更深刻地理解了素描在其成就中所占的地位。不管是畫家還是雕塑家，其觀念最初都是以素描的形式表現出來，素描還是人類最早的書寫形式。形象是我們想象力和創造力不可分割的組成部分，沒有它們我們無法進行思考。因此毫不奇怪，羅丹，一位具有獻身精神、充滿好奇心的觀察者，從其創作的最初年代開始便一直是最勤勉的素描畫家之一。羅丹只是在後來才決定以雕塑為業。年輕時他徜徉在各大美術館里，審視其收藏的繪畫作品，那里他考慮的是是否應該獻身于繪畫。這一時期他的代表作是 1871 到 1877 年在比利時創作的風景畫。保羅·瓦萊里曾說過，我們出生時好比幾個人，只有到最后才會合而為一。這一點在羅丹身上得到了最充分的體現。

希臘和意大利的藝術——下至其裝飾品的細枝末節和加工黃金制品的手藝——對羅丹的風格和鑒賞力的形成產生過最重要的影響。這幫助他找到了職業。1864 年他開始與羅絲·伯萊私通，她為他生下了一個私生子。羅絲·伯萊是一個忠心耿耿的傭人，還至少是羅丹那些以母親為題材的作品的模特。羅丹在她死前不久娶了她，這才使這種十分不平等的關係得到了正式承認。那時羅丹正在讀波德萊爾的作品，和波德萊爾一樣，羅丹要求于女人的就是滿足其情欲，啟發其靈感。他也從但丁那里得到靈感，後來據此創作出了《地獄之門》。羅丹這一時期的作品使用墨汁，再用水彩以淡水彩畫法加深顏色，內容則是表現米開朗基羅風格的肌肉賁張的英雄，其抑鬱的輪廓充滿對人類命運的憂慮。維克多·雨果的小說所描寫的萊茵河兩岸的城堡沉重而壓抑，羅丹則以他的畫筆再一次表現了這種氣氛。作為《巴黎聖母院》熱心的崇拜者，羅丹專注而細心地考察了法國的天主教堂和羅馬教堂。在為創作《地獄之門》作準備期間，他畫了幾百幅中世紀建築的素描。這些大量的速寫和羅丹所稱的“零散筆記”在 1914 年被輯為一卷出版，由查爾斯·莫里斯作序，取名為《法國的大教堂》。這本書充分展示了羅丹心目中的法國風格和他自己獨特的個性。在隨後爆發的第一次世界大戰中，蘭斯、努瓦榮和亞眠等城市一個接一個毀于戰火，其教堂也成為戰爭中默默無聲的犧牲品，這更增加了羅丹作品的價值。

羅丹勤于寫作，他的書邊空白上填滿了他奮筆疾書的鬼畫符。不過儘管如此，素描才是他真正使用的語言。在他的素描里，他把自己一時的念頭和他那些模糊不清的夢境都展現在鑒賞家的眼前。本書中我們收錄了一些這樣的作品呈現給讀者。在 1890 年和以后的八年里，羅丹的天賦發生了變化，最初是細微的，後來則是徹底的改變。他的素描不再是繪畫或雕刻的草稿，素描本身就是羅丹的創作目的。羅丹在素描中不再使用水彩，他的觀察力更加敏銳，線條更加純淨，他的畫面更加洗練，刪除了一切多餘的東西。這與雷諾阿學習安格爾時走過的道路一樣。羅丹生活中的安格爾是阿爾封斯·勒格羅，當時受惠斯勒的邀請來到倫敦，向羅丹傳授版畫的技巧。羅丹學着使用的這種鐵尖筆筆觸干硬、纖細，很接近他使用鉛筆時的空靈風格以及用鋼筆畫出的清晰優雅的線條。他的墨水顏色由棕色變成了一種淡紅色水彩。他所用的紙張較大，32cm x 25cm (12.5 x 10 英寸)。莫里斯·古利莫，羅杰·馬

克斯和加米里·莫克萊爾等評論家都認為，1898 年，一個新的羅丹誕生了。新的羅丹更有活力，用筆更洗練，畫面更光亮（用筆更輕靈？），能更好地捕捉到事物的動態，並將其變為自己的作品。最具權威的人士認為，這位藝術家風格中的活力源于希臘花瓶畫和版畫藝術。

羅丹這時五十多歲，已經成了著名人物。在渡過了貧賤的青年和壯年時期之后，他現在有了一定的財產。他在莫頓為自己買下了布里朗斯別墅，並把自己收藏的古董存放在這座別墅里，這些藏品至今仍然為人所知。古代藝術品很合時尚，意大利又近在咫尺。西方的雕塑家都受到希臘的影響，作為雕塑家和畫家，羅丹一下子就喜愛上了希臘陶繪。這些陶繪以神話傳說和風俗民情為題材，可以這樣說，這是由一只纖柔高雅而又生氣勃勃的手所繪出的有關整個人類的卓越見解。

古玩收藏家生活在一個公開競爭的圈子里。愛德蒙·德·龔克爾在 1888 年 10 月 28 日的日記中記載了這樣一件事：他向羅丹展示了一批極其精美的日本版畫畫冊，後者的欣賞品味與見解是為他所推重的。但是這種炫耀看來沒有取得成功，因為羅丹當即便合上了畫冊。龔克爾認為，羅丹象其他行家一樣無法理解這種藝術。但是看問題更加深刻的評論家則可以看出，羅丹當時是想掩飾自己所感到的震驚，因為這種強烈的情感在人前流露會使自己顯得十分慌張。

這種推測可以由下述情況得到證實：我們手里有羅丹所購買的日本版畫。據吉恩斯說，羅丹常把日本版畫和自己的素描一起拿出來給來訪者欣賞。他稱自己的作品是“使用西方技巧的日本藝術”。他從不掩飾自己是從日本學會了按照透視縮短的畫法，他對線條的熱愛也來自日本藝術。這種對線條的熱愛，用 Eugene Delacroix 的話來說，使羅丹能夠把握住一個從五層樓摔下來的人的姿態。在藝術的影響下，即使絕對的丑陋也能得到改變，如委拉斯凱茲筆下的侏儒和波德萊爾詩中的腐肉。羅丹只需要選擇一個主題或表現對象就行了，而他自己的氣質在這個問題上起了決定作用。在他的八千多幅素描中——包括散落在世界各地的幾百幅——四分之三都是表現女性的。在這里我們順便提一句，羅丹和維克多·雨果都是年輕時循規蹈矩，到老來却風流成性。這種情況絕不僅限於他們兩人。

羅丹第一次展出的作品是男性畫像。在他“暗色調”的成熟期，他的人物幾乎都是無性別的。雕塑“吻”才暴露出他的耽于肉欲，這時他已經四十一歲了。那時他剛遇到卡米爾·克勞戴爾，從她那里，羅丹體驗了愛情的陰暗面。卡米爾自己就是一位雕塑家，天賦異稟而又性格狂躁，希望羅丹成為她的丈夫，但這個願望最終化為泡影。她與羅丹的爭執是一位天才同另一位天才之間的衝突。羅丹那尊堅強的頭顱在思索中垂下的“沉思”，其原型正是卡米爾·克勞戴爾。羅丹最終拋棄了她，回到庸俗但卻不會給他招惹煩惱的羅絲·伯萊的懷抱。此后很長的時間加米爾陷入了可怕的瘋狂狀態中。真正的藝術家是不浪漫的。對藝術家來說，發自頭腦的創造的激情遠遠強于來自心靈的呼喚。由於他們自身高度敏感，創造性的天才們向外界尋求的是寧靜，而非狂暴，是羅絲·伯萊，而非卡米爾·克勞戴爾。出于同樣的原因，羅丹極力在他的模特兒中捕捉一種移動時如動物般的優雅，這個特點在羅丹六十歲到七十幾歲這段時期表現得尤其突出。也許我們可以將安格爾在他輝煌的晚年所作的《土耳其浴室》作為羅丹生命最後一段時間里留給我們的大量素描的扉頁。這些作品充滿古希臘田園的自由自在、崇尚人體美的精神。“不要裝着梳頭，”羅丹常常告訴充當他的速寫對象的女人，“要真梳。”

充滿激情，但又富有耐心，使羅丹在素描時得心應手，揮灑自如。據說他不用看一眼紙或速寫本就能勾畫出舞蹈的動態，畫面好象自然而然涌現出來。不過，深知藝術創作甘苦的評論家沒有被表面現象所欺騙。奧斯卡·王爾德曾說過，詩人寫下一首十四行詩只需要一刻鐘，構思它却要花一整年的

時間。馬里奧·莫尼爾是羅丹的最后一位秘書，後來成為一名研究阿利斯塔芬和柏拉圖的學者。他告訴我們，象拉馬丁一樣，羅丹常常草草畫成大堆素描然後將它們束之高閣，但決不是把這些作品永遠遺忘了，幾天或幾周之後，他又會用顏色來進一步加工這些作品。

羅丹的樂趣之一就是和朋友们喝咖啡時為自己的作品命名，這有點象克勞德·德彪西。德彪西常挑出一些崇拜者充當他的音樂作品的教父母，以此取樂。不過羅丹不是那種由着別人對自己想象力的結晶指手劃腳的人，這一點保羅·格賽爾在他的很有價值而又十分直率的記錄中寫得十分明白。

沒有任何藝術家資格同時又是一位真正的科學家，就連波普西也不例外。羅丹的目錄冊沒有編號，十九世紀的目錄冊大多缺乏精確性。羅丹為保存自己的作品做了一切努力，但就從沒有為今後的博物館工作人員着想過，這些人現在都還得拿着放大鏡在一些發黃的照片上仔細觀察，指望能確定在這個那個展覽上展出過的究竟是這幅還是那幅作品。

澳大利亞著名詩人雷納·瑪利亞·萊克是羅丹忠誠的崇拜者，也曾作過羅丹的秘書。1908年，他建議在比倫飯店租一間工作室。布里朗斯別墅已成了藝術家們和caster的獨占之地。瓦爾萊大街的美術展覽館又成了社交集會的場所，最重要的是，羅丹所有的素描都存放在這裡，它們佈滿了所有牆壁，彼此之間沒有一點間隔，就象文藝復興時期的習慣一樣。對這種公開展覽羅丹一點也不感到窘迫，相反他却大受鼓舞。奧克托·米爾波1897年給羅丹為《地獄之門》所繪的素描作序，其中談到這些素描時就好像它們是被信心十足地帶到陽光之下的隱秘。不過事實上，羅丹為這個版本對作品進行了修改，並加了一些注解。1898年的某個時候，羅丹開始把他的素描顛倒了過來畫，這搶在了康定斯基之前。有時他在作品上標上“底部”，這樣作並不是因為模特是那樣擺的姿勢，而是因為必須把紙張按這樣顛倒過來才能深入作品的中心。羅丹接受的是注重立體效果的雕塑訓練，他努力想在素描中創造出這種效果，其途徑就是努力使線條從紙張中站立起來，轉動它們，象轉動旋轉桌上的塑像一樣。不應該把美麗的東西秘藏起來，凱都拉斯國王醉心于妻子的美貌，情不自禁地要把這美麗展示給陌生人欣賞。象他一樣，羅丹常把自己的作品展示給朋友以及藝術愛好者，1900年這種的地點展覽終於固定在阿瑪小屋。不久，所有的畫廊都開始傾心于羅丹的素描。如1907年是伯爾海姆，1909年是德範貝茲，1912年是里昂圖書館。後世，至少是二十世紀的人看起來更欣賞羅丹自己晚年時期崇尚的那種線條簡潔、洋溢着肉欲的作品，而不是他早期陰暗、富于悲劇色彩的風格。

越是深入挖掘自己才華的源泉，羅丹越能夠更接近地表現他所繪的對象。他的雙眼能夠貪婪而準確地觀察現實，在他的工作——美化現實——中起着關鍵作用。他從一位土倫裁縫那里借到了巴爾扎克工作時穿着的睡袍的圖樣，按這個圖樣給自己做了一件寬袍。他正是以巴爾扎克同樣的不屈不撓的精神來從事自己的繪畫創作。對羅丹來說，臨摹是他想象力的基礎，他甚至以此區分出他的那些女模特具有身體天賦。

因此，在細讀這些畫頁時，有思想的讀者不應該將這些作品中不可見的部分與可見的部分割裂開來。沒有什麼象羅丹的素描一樣，看似草草未盡，實則氣韻渾成。

主題

在對羅丹素描作了以上粗略介紹之後，我們需要進一步審視本書所收錄的一百幅作品。通過數千幅素描，羅丹勾勒出個個嶄新的夏娃，賦予她生命，她是他永恒的主題。我們可以看出，羅丹不斷磨礪自己的技巧以掌握人體形態，懷着對人體的熱愛，他以堅韌不拔的毅力，不知疲倦地用自己的畫筆分解它、研究它。他的想象力已臻完美，心中筆下千變萬化，從未重複自己的老套。一生辛勞換來了超凡入聖的成就。對於女人，羅丹觀察到她們的許多不同的方面，他便依着這些各不相同的方面給她們取上各種象征性的名字。羅丹的觀察力和象征主義是他天賦中很突出的特點。另外，他觀察模特時所持的謙遜態度給予他幻想并用畫筆傳達出這種夢幻的能力。他天生就有創造力，而他強大的想象力給了他巨大的力量，使他能夠充分發揮出自己的潛力。

我們將以把女性作為比喻來開始研究。與波德萊爾一樣，羅丹也具有強烈的象征主義傾向。（出于同好之誼，羅丹曾為波德萊爾的作品繪過插圖。）他筆下許許多多、千姿百態的形象都是在這種傾向影響下創造出來的。每幅作品自身都是完整的，但它們還各具不同的象征意義：宇宙空間的、神話的、文學的，甚至是宗教的，其繁復到了引起混淆的地步。順便提一句，數字也可以具有象征意義，比如100這個數字，這就是本書所收錄的素描的數字。羅丹比這個數字偉大多了，不會受到它的限制，不過，看到一個人也就看到了整個人類，一幅作品就能展示整個藝術家的風貌。

可以表明宇宙印迹的一切事物都深深吸引着羅丹，所以，一個睡着的女人（圖1）取名為《月亮》。（月亮被稱為詩人之星，是詩人的領地，對這一點羅丹倒不否認。）後來他把這幅素描變成了一座聯繫着太陽和地球的雕塑。以行星為題的素描有50多幅，如《月亮》，以透視法縮短的睡眠者彎曲成新月形，躺在雲彩狀的靠墊上。在圖2.24里，畫中人兩臂伸開，雙手緊抓住大地，

這一形象表現的是祈禱。《流星》、慧星、星座、蝕、雲朵，所有這些自然現象，羅丹的作品都以隱喻的方式涉及到了。在他的手指下出現了《黎明》和《白晝》、《曙光》和《夜晚》，就好像出自造物者本人或是米開朗基羅的筆下。《曙光》見圖3，也是用女人表現的，面紗拂動的效果是擦筆一陣急掃造成的。三角形的《金字塔》（圖4），盡管與宇宙空間沒什麼關係，但卻代表了幾何空間。這幅素描上並沒寫出“金字塔”字樣而使觀者的聯想受到局限。這裡遵循的原則是對每幅作品只冠以一個描述性的名稱，除非作者自己已經為作品取好了名字。不過“金字塔”這個名字倒確實出自羅丹之手。1908年在萊比錫展出了羅丹的兩百幅作品，這幅素描便是其中之一，當時羅丹替這幅作品起了“金字塔”這個名字。我們是從一張舊照片上了解到上述情況的。這幅素描中的模特兒與圖5中有稀疏長發的模特是同一個人。

關於宇宙的象征主義與神話之間的距離是很短的。羅丹對於神話的世界很熟悉，維納斯更是一位他無法不用畫筆去贊美的女神。圖6和圖7中，我們能看見維納斯從水中升起，舒展水色。這些作品暴露在光綫下有一個世紀，已經有些褪色了，但那些清澈的水色反而因此更呈現出羅丹喜愛的那種柔和的色調。《命運》（8）是用藝術家熟悉的那種姿態畫成的，但從圖61中的那個模特兒身上我們一點也看不出那是一個操縱着人類命運的女神。在她伸出的手指尖上幾乎看不見生命之綫。卡米爾也被這一主題吸引住了，并于1893年用大理石雕刻了《司命運的三女神》。圖8，尤其是圖9表明羅丹可以用他的鉛筆傳達出多么細微的差異，用不用擦筆、使用或是不使用淡彩，這種表達方式上的微妙變化可以為一幅作品帶來無窮無盡的可能性。沒有誰比羅丹更精于利用畫筆上偶爾滴下的一滴養顏料了，各種斑痕和波紋在他的作品上分布的位置恰到好處。《阿羅羅》（9），又稱為《蛾》，是一個女人在拉扯帷幕。“他”正試圖把分開他和妻子歐律狄克的那張帷幕拉開嗎？對羅丹來說性別是模稜兩可的，事實上他畫中的人物總是以女性的面目出現。他曾反覆描繪人類靈魂的化身普賽克女神（10）這一神話題材，用這一題材創作了50多幅素描和雕塑作品。1907年11月8日，他給詩人雷納·瑪利亞·萊克寫信，（1905年9月到1906年5月，羅丹和雷納住在一起。）信中說到他已經送了好幾幅有關普賽克的素描到維也納參展。他贊揚萊克“對這個美麗的神話進行了再創造。我自己有關這一題材的作品把我帶回遙遠的往昔。這是一個關於女人和她進入生活的令人愉快的故事。我的作品是18世紀法國風格，但仍源于希臘傳統。”他可能還應該把羅馬加進去。奧維德是他靈感的來源，還有，他的普賽克的形象也是來自阿普里烏斯的《變形記》，不管這一形象是如這裡所表現的過于羞怯的外貌，或是相反以輕佻放蕩的形象出現。羅丹筆下的普賽克有時羞怯地坐着，或者穿着衣服或者不穿，有時挾一雙蝶翼飛上天堂，（普賽克在希臘語里有靈魂、蝴蝶兩種意思。）有時又在愛神的陪伴下。據保羅·格賽爾說，有一次羅丹告訴阿納托·法朗士他打算畫一系列有關普賽克的水彩畫，問法朗士對普賽克有什麼看法。法朗士很清楚羅丹的想法，為了讓他高興，他告訴羅丹普賽克是一個很普通的女人，很樂意取悅于人。羅丹同意這種見解，于是便在那些與阿普里烏斯心目中的女英雄毫無共同之處的作品上寫上普賽克的名字。對羅丹來說，普賽克表現的是好奇心戰勝了羞怯心。不過在這幅畫里，畫中的人身體沐浴在用擦筆造成的天鵝絨般柔軟光滑的色調里，占了上風的顯然是羞怯心。羅丹的想象力在他的雕塑和繪畫作品之間形成鮮明的對比：他的雕塑是那么多遒勁剛健，素描却又是那么多纖巧柔和！《蟋蟀》（11）也具有與普賽克一樣的嬌怯婉轉的神態，我們可以強烈地感到有一雙輕翼從畫中女人背后垂下。同樣名稱的一幅作品1908年在萊比錫展出過。羅丹在其作品空白處寫下的那些名字，其不明確到令人吃驚的地步。這些名稱很有誤導性，但同時也起着必不可少的引導作用。圖12畫的是一個棕色皮膚的大胡子男人，羅丹給它取名為《海神或者荷馬》，這時的羅丹甚至顯出一絲天真稚拙。圖13上那個蓬頭垢面的女人怎麼會是一個農牧女神？圖14那個女人帶着一副惡作劇的神情，靈巧地撩起裙子，她竟然是酒神巴斯克的女祭司！羅丹的修養是自學得來的，和其他這種人一樣，其魅力與看問題的方法需要別人憑感覺摸出來。象荷馬的衆神，羅丹高居于奧林匹斯山的雲端。他可以毫不在乎地告訴高貴的Choiseul公爵夫人克萊爾·庫德，說她是個女酒鬼。公爵夫人是羅丹1907年至1912年間最主要的情人。她想成為他的“繆斯”，據馬里奧·莫尼爾1914年發表的文章，圖15的肖像很可能就是她。羅丹畫女性身體時往往忽略臉部，但他也畫過幾幅非常美麗、極有深度的肖像畫。據萊克說，就是這位翹鼻、皺臉、濃妝豔抹、嬌揉造作的小個子金發女郎使羅丹的老年顯得丑怪滑稽、荒唐可笑，更不用提她從羅丹工作室里順手牽羊偷走一些作品的事。不過她却使羅丹的作品在美國出了名。

羅丹幾乎總是以幾種觀念的聯系為其創作的出發點，這是最簡單、最機械的象征主義手法。但這却使我們可以找出他最喜愛的情人、最喜愛的作品，這種研究工作總是大有收穫。圖16不僅提到了福樓拜的《薩朗波》，還提到了夏娃、蛇、岩石。評論家古斯塔夫·杰弗洛依指出羅丹酷愛但丁、波德萊爾和福樓拜。在我們研究的這個時期，羅丹受兩位詩人的影響要小些，但《聖安東尼的誘惑》一書的作者却給了他很大影響。圖17現藏于紐約大都會藝術博物館，描繪的是羅馬皇帝尼祿，盡管唯一能說明畫中身份的是椅子扶

手上的獅子頭，另外，椅子本身也很象王座。畫中人可以說是男性，也可以說是女性，這種混淆不清的特點我們現在已經很熟悉了。奧克托·米爾波吸引羅丹的是他的個性，而不是他的作品，儘管他的《苦海》是羅丹作過插圖的兩本書之一。1899年2月10日，羅丹與安布羅斯·沃爾德達成協議，由克羅特·格賽爾將羅丹的二十幅作品制成平版畫。有幾位批評家認為藝術家在創作插圖時過於自由，在很大程度上背離了原文。不過這種自由却使他的天才得以充分發揮並取得了巨大成功。所有好的插圖都是這樣。而另一種批評，即譴責羅丹利用這個機會大作裸體畫，這等于宣判了他全部作品的死刑。覆蓋每張圖片的薄紙上都印上了從米爾波文章中選取的一段引文，羅丹就是根據這些引文來創作插圖的。圖18根據下面這句話創作：“從舷窗和亮着燈光的窗子里望進去，一幕幕狂亂淫蕩的景象從我眼前閃過，我幾乎無法分辨出來。”圖19名為《梳妝》，於1908年在萊比錫展出過。這一幅涉及的是下面這些詞句，“第二個（朋友）有一頭濃密閃亮的頭髮，和頭戴的綠寶石環糾纏在一起。”《向命運乞憐》這個怪模怪樣的標題指的是“前一晚我愛過的尤物”。圖26上的兩人比版畫里的更親密。其他與米爾波或者《苦海》相關的作品沒有選入這本畫冊。圖21和22中提到“日本人”一詞，這說明羅丹對中國和日本酷刑有些混淆不清。圖22很好地表現了那種瀰漫在小說中的可怕的、血淋淋的氣氛。這裡藝術家毫不猶豫地把他的模特的脚用釘子釘住，極力想顯現出殘忍性。羅丹和米爾波這兩位藝術家對天堂和地獄的分別都不大清楚，不過這樣對此興致勃勃，這種興趣頗近于頹廢派。

與神話和文學緊密相關的是宗教的象征主義。羅丹的妹妹瑪利亞在成為修女兩年後去世，於是羅丹告別塵世皈依教會，以奧古斯丁兄弟的名字加入了神聖教會神父的行列。不過我們不應該夸大這一插曲的重要性。很顯然，羅丹對精神生活的探索和對但丁的了解使他對人類的痛苦極其敏感，其藝術也神秘地反映出人類蔽于善惡之分的情況。《地獄之門》便是誕生這段孤寂生活的最後結論。一層火焰籠罩着圖23中的女人，火焰的形狀象美人夢的葉片，這幅素描名為《地獄》。機緣巧合，這幅畫中未干的水彩上留下了羅丹的指紋，好象是為了使欣賞者的一刻的心情更為激動。在他的雕塑作品中常能發現這種情況。圖24伸出雙手的模特呈垂直透視效果，讓人聯想起後來在《工作塔》中居于主要位置的一群祈禱者的姿態。有好幾幅關於抹大拉的瑪利亞的作品，對着骷髏沉思，或者是長發披拂的祈禱的形象。把這個罪人塑造為聖者的觀念來自1911年羅丹和格賽爾的一次談話。根據他在佛羅倫薩洗禮堂看到過的多拉提諾所作的抹大拉，羅丹雕刻出了自己的抹大拉：緊抱着十字架上耶穌的身體。羅丹有意識地使她融合了聖潔和凡俗。這種融合在圖26上也能看出來。這幅作品在1906年曾被這樣描述過，“一位女性從天堂低頭望着一個躺在地上的孩子，畫面的一角寫着‘守護天使’的字樣。這幅畫還可以顛倒過來看：這時畫面表現的是一個仰着頭的女人，天堂里的孩子象是化為雲彩，……如夢如幻”。在這裡保羅·格賽爾沒有提到作品下面還有兩個不那么有啟發性的名字：Danae和“普賽克”，看來這得靠欣賞者自己來選擇決定了。在一幅獻給朱迪思·克拉克的畫里，羅丹抓住了模特作完祈禱正要寬衣的那一刻的情景（圖27）。這一姿勢沒有任何猥褻之處，除非表現出來的是接下去的場景。不過《衆歌之歌》（28）就不是這樣了。這幅畫着力表現的姿勢和葡萄藤象是邀請人們狂飲作樂，羅丹將這幅作品第二次獻給酒神，從這裡我們也可以見出一些端倪。

無可否認，羅丹有些作品（29.30.31）十分色情化。隨着年齡的增長，他對女人的興趣更加熱切了。他從日本和中國買來一些春宮畫，克賽爾也把自己的日本色情作品拿給他看。在1897年1月5日的日記中，克賽爾這樣寫道，“羅丹象個色情狂。他對這些女人狂亂色情的性愛過程中的一舉一動——前仰后合的頭、扭曲的脖頸、向外揮出的繃緊了的手臂、翹起的腳——都充滿了渴慕。畫中人體象雕塑一般交纏着，在興奮的痙攣中融化、融合。”圖29理所當然地被解釋為萊達把自己獻給天鵝。不幸的是，羅丹色情的一面看來對偽造者極具吸引力，他們大大夸張了羅丹好色的這一面。羅丹對同性戀也明顯地感興趣，有能力畫出兩個人而非一個所帶來的滿足感也許可以部分解釋這種興趣。對於讀過而且非常喜愛皮埃爾·路易斯的《狂歡之歌》的藝術家來說，耽于玩弄錢條、曲線自然會演化成一種癡迷。沒有波德萊爾《惡之花》的啟發，就沒有1885年羅丹雕塑的群像《遭詛咒的女人們》，而《惡之花》中的同性戀因素是衆所周知的，這是波德萊爾的名聲和對他的審判使然。圖32中，我們可以深入他豐富的想象力的深處。畫中的兩個女人背靠着背，面朝相反方向，象《天才升天》里的形象，《在黑夜中》（譯注：這可能是一件美術作品，用在這里只不過要與下文相連以顯示其幽默感罷了，類似中國人民喜歡的串起電影名形成一段廢話的遊戲）升起。畫中一半的布景是用淡彩大筆塗抹完成的，而在右下方又勾出了一個村莊，教堂的塔和小船好象是用來增加畫面的抽象性的。在有些情況下（圖34），模特周圍的空間和她躺着或坐着的床都被畫了出來。這種情況比較少見，羅丹通常喜歡把他的人物置于可意會却不可見的背景之上，這樣便立刻創造出了一種力量感和現代感。

羅丹發現生機勃勃、毫無學究氣的舞蹈傳統創造性地表現了人體。他把自己和柬埔寨舞女們的相遇描述為“啟示”。這一遇合的影響我們至今仍

能感受得到。1906年他觀看了柬埔寨女子舞蹈團為馬賽殖民地博覽會所作的表演。“我欣喜若狂地注視着她們……沒有了她們我是多么空虛呀！她們走后我感到自己黯然失色、萬念俱灰，我覺得她們把世界上一切美好的東西都帶走了……我跟着她們到了馬賽；我會跟着她們一直走下去，哪怕是到開羅！”兩天後，他來到姑娘們所住的瑪拉柯夫大街的飯店，要求她們為自己當模特。時間很緊，為了在分手前盡量多與她們盤桓一段時間，他與她們坐上了同一列火車。攝影師鮑丁和山·列莫在馬賽看見他坐在格里賽尼別墅的長凳上忙着以這些姑娘為模特作畫，不過他有些難於讓她們集中注意力。對他的發現，羅丹寫到：

這些柬埔寨人給予了我們一個古代世界所能給予我們的一切，這是他們自己的古代世界，與我們的一樣有價值。我們共同生活了三天的時間，以此體會過去的三千年。人性簡直不可能達到如此完美的境界，除了他們和希臘人，這個世界就再也沒有什麼值得一提的東西了。她們甚至發現了一種我從不知道的新動作，身體扭動着逐漸下沉。她們最了不起的地方是她們讓膝蓋一直彎曲着，這樣使她們任何時候都能由此發力一躍而起或是冉冉上升。她們還有一個動作也是我們自己和古代世界完全不了解的：她們雙臂交叉着伸出來時，其中一只手的動作可以越過肩胛迅速波動到另外一只手。這簡直是聞所未聞的動作，只屬於遠東地區。左臂做出一個凹進去的弓形時，右臂就相應地做出凸出來的弓形，只用一瞬，兩手的姿勢已越過肩胛完成了互換。膝部屈曲這個動作也是她們獨有的。她們一切舞蹈動作都以膝部為源，因為她們可以合着音樂節奏時時將身體舒展開來。甚至她們的每個手指關節都能曲屈如意，這些指關節柔韌性極好，可以隨意顫動，每個手指都參各自動作。她們還是小女孩時就開始練習，這種不斷重複的練習使她們的關節間的距離變長了許多。這些舞蹈都是宗教性的。我總是把藝術和宗教揉合在一起，宗教消亡時，藝術也就隨之消亡了。每一件杰作，羅馬的，希臘的，我們所有的杰作都是宗教性的……從體型的角度來看，這些女人都是絕頂美麗的，她們的手指真是攝人心魄。她們讓人想起意大利模特，而那種單純素樸又讓人聯想到埃及的花崗石雕刻……服裝要多美好有多美好，每一根衣褶都是美的……那些服裝既透明又撲朔迷離、亂人眼目，通過它們可以看見她們裸體的線條。

在《法國大教堂》里，羅丹寫到，他在夏特里發現那里的大天使的姿態中有一種舞蹈的韻律，從中他又再一次見到了存在于柬埔寨人的那種美。這種人類不同時代的杰作之間的內在一致性更加堅定了深植於藝術家心中的信念，即：大自然是和諧一致的。在上面提到過的給萊克的信中，羅丹描述了選去參加1907年維也納展覽的那些作品。“也許我送去的柬埔寨女孩還不够多——她們都是普賽克——因為我覺得自己還不能完全深入到這些無限美好的舞蹈中去，儘管我極其渴望能做到這一點。這說明我的看法還是太十八世紀化了。不過這兩者的結合還是會產生出一種優美。這些柬埔寨女孩的美是完全無法把握的，至少我是不可可能。”當藝術家能把自己的感受如此完美地表現出來時，他該是多么幸福啊。他對希臘人、羅馬人、埃及人和中世紀或者18世紀的藝術家所作的評論都表明，他的心靈中充滿一種普遍的激情。只有意識到了這一點，才能理解羅丹的藝術及其反響。他所有的藝術都用這些水彩總結出來了。有關柬埔寨舞女的那些作品在羅丹的作品中自成一體，她們為他當模特的時間太短，這使他沒能根據她們創作出雕塑作品。1907年10月小伯恩海姆組織了一次羅丹素描展，在參觀了這次畫展之後，萊克激動萬分地寫信給他的妻子克拉拉·維斯霍夫，描述了這些作品：

她們就在那兒，那些玲瓏的舞女，如羚羊般的優雅。她們細長的雙臂好象是通過肩部相連的一件整體，當它們掠過軀干時顯得既纖弱又強健，（就好像你見過的佛像那樣既豐滿又苗條），雙臂直到手腕都象是敲打出來的一件整體，腕上的雙手看起來就象那些男演員一樣，根據自己意志行事。那是什麼樣的手啊（39），有各種各樣的手勢；象佛一樣的手勢：搭在雙膝上好象在那里長眠不醒；掌心向上朝向天堂；或是雙手抬起、手腕后仰，象是對永恒寂靜的召喚。想象一下這樣的手活動起來、好象從夢中驚醒的情景！手掌張開、手指分開向外伸展，或是向內蜷曲，象杰里科的玫瑰；在長長的手臂的盡頭，雙手好象沉醉于狂喜或者痛苦而獨自起舞，接着整個身體象是要使這絕頂的舞蹈飄浮在空中、在身體的宇宙內、在金燦燦的東方飾物中。羅丹再一次把握住了這種最難於把握的美：一張上好的紙色速寫紙化為成千根細小的線條，讓人想起波斯文字。這幅畫是一種粉紅棕綠的色調，還有厚厚的藍色，象是從那種最珍貴的小畫像上取下的顏色，同時和他所有的素描一樣，又具有某種十分原始的東西。它們讓你想起花，想起被人工曬干、保存在植物標本集里的花朵。就象是這樣的花朵。我想到這些不久就發現他的作品中有這樣的字樣：人類的花朵（42）。我幾乎有些遺憾，他應該把這些字處理得更難於發現，現在它們是太清楚了些。不過我還是很高興，因為我象以往一樣，又一次逐字領會了他的意思。再見，直到明天……

萊克在圖42中看到的附注在關於柬埔寨姑娘的素描中很少見，好象對於那些舞女，一切評論都是不必要的。圖40和42中的舞者姿態舒展、互相分開，圖案好象是牆壁的橫飾帶（譯注：牆頂與天花板之間作為裝飾用的橫條，間或雕有圖案、花紋等）。會不會僅有一位舞女在羅丹面前旋轉，后者

把她的舞姿一個接一個、一個挨一個地記錄下來？只是在若干年後，未來派藝術家們才專注於這種理論。旋轉的感覺是用無數迅速、濃重的筆觸造成的，這種效果還緣於他選擇的色彩，有時暗淡，有時鮮亮（圖 41、45、49），有時極其柔和。有時他用紙的白色來表示日光。幾幅作品（圖 43、44）上有“表現榮耀的東埔寨舞女”的題辭，這一題辭肯定是指羅丹的如下看法，“當我試著畫她們時，我認識到如果把一個小雕像或一個王冠放在她們手中，她們就會成為最完美地體現‘勝利’的形象，這種形象從未有過，而且將會恆久如新。”另外，這個題辭也可以用在另外一個地方——在聖·薩爾派斯神學院，即今天的當代藝術博物館，環繞《地獄之門》的一幅表現天堂的壁畫。

與舞女系列相對的是一組肖像畫，其中一些與撲克牌驚人地相似（圖 50），另一些則不折不扣地印證了紙背的注，“我的私人收藏”。從這些畫中，羅丹發現在所有舞蹈動作里都可以見出約束與自由，其程度達到了無與倫比的地步。作為 1898 年的巴爾扎克塑像是在調查研究基礎上完成的成功之作，同樣的成熟也清楚地表現在這一時期的素描中。他對細節的掌握已達到完美無缺的程度，下筆有十足的把握，從未重畫過一筆。因此圖 56 下躊躇滿志地批注：“象純淨的水晶象精美的香檳盞”。如果我們把這部畫冊看作一種圍繞女性主題的舞蹈，圖 53 到圖 56 展示的芭蕾舞中的一個動作。圖 53 和 56 是從側面來表現的，圖 54 和 55 則是從背後表現。類似的例子還有很多。羅丹在他的雕塑作品《舞蹈動作 A》中也是這樣做的。這種方法明顯地始於 1911 年，有十餘幅較早時期的素描也與這種方法有聯繫。這里所選的四幅構成這一系列的一部分。圖 53 採用了一種奇特的剪切畫法。羅丹美術館中藏有約八十幅剪切畫，時期是從“暗色調”時期一直往後。羅丹先是把黑色剪影貼在白紙上，1900 年後他又進一步。這里我們可以看到這位雕刻家是如何實驗以獲得立體效果的。在這幅畫中他將一張貨真價實的平面素描和一張立體素描的代用品粘在一起，創造出一個極具效果的混血兒，這樣的工作使羅丹覺得分外高興。藝術家可以把剪影放在任何一個方向，就好像圖 52 中的情形一樣，這幅作品他可以把它叫作“三角架”，也可以把它稱為“樹”，取決於把這幅作品顛倒過來後人們是否還能看出這是個舞者。這種做法與羅丹常常在作品上寫上“底部”的做法如出一轍。羅丹總是在尋求途徑以獲得新的看待事物的眼光，這也正是他在無拘無束的舞蹈中尋找的東西。正是出於這種原因，他總是和伊莎多拉·鄧肯、勞娜、富勒、尼金斯基等舞蹈家一同被人引證。不過他從不象德加一樣鑽進歌劇院後臺東翻西找，這一點已在 1911 年 11 月出版的獻給伊莎多拉·鄧肯的作品中得到確切無疑的證實，這些作品發表在《工人周報》上。他為勞娜·富勒和尼金斯基作的素描則是另一回事，不過關於這一點我們沒有確切的資料。1912 年 5 月 29 日，羅丹觀看了俄羅斯芭蕾舞團在夏特勒（Le Chatelet）劇場的首場演出，由尼金斯基主演的馬拉梅的《一個牧神的下午》。第二天《費加羅報》編輯寫了一篇評論文章，稱牧神的表演極不得體。Diaghilev（譯注：可能為一家報紙，與《費加羅報》唱對臺戲的）對此作出了反擊，刊載了兩封分別由奧迪農·雷樂（Odilon Redon）和羅丹所寫的信，后者是這樣寫的：

跳躍和間歇的動作都已經成為過去，只有如動物般自然的、半自覺的動作和姿態：他舒展肢體、斜靠在肘上、半蹲著移動、站起來、前進、後退、有時舒緩自如、有時猛烈生硬。他的眼睛燦爛放光，他的雙臂伸直，手張得很開，有時手指緊緊絞纏在一起。他的頭貪婪地轉動著，帶有一種刻意追求的笨拙，看起來十分自然。在他那里，表演和雕塑得到了統一，身體傳達出心靈。舞蹈完整地表現出了作為行動驅動力的情感，因此它獲得了個性。它同時擁有壁畫和古代雕塑的美，它就是完美，驅使人們去畫它、雕塑它……

卡爾梅特反唇相譏，說羅丹“在古老的聖心修道院和女修道院展出的那一系列色情素描和含譏帶諷的速寫更能清楚明白、粗野下流地表現出農牧神那些不體面的姿態。說起農牧神，昨天已在夏特勒（Le Chatelet）劇場被十分正當地轟下了臺。”接著他把話題轉到了“謠傳中”比倫飯店將變為羅丹博物館一事。這可把羅丹嚇壞了，因為建立博物館的各項事宜正在談判中，于是他否認自己簽過字。有一件軼事，一個炎熱的夏日羅丹邀請一群年青藝術家參加宴會，尼金斯基也在其中。飯後尼金斯基為羅丹擺姿勢，可令人吃驚的是他們兩人都睡着了。羅丹到底是想為他塑一座雕像還是畫一幅肖像，說法不一。這樣一來人們就更想看圖 57，也許還有圖 58 里那個著名的模特了，不過這就不是科學研究的範疇了。羅丹對男性人體不感興趣，在他的素描中只有幾幅男性人體。

現在我們離開舞蹈，回到女人這一主題這里來，實際上我們從未離開過這個主題，羅丹也從未放棄過。我們很想取一些有象征意味的名字，把一個章節取名為“厄洛斯與勒斯波斯”（愛神與同性愛）。但事實上羅丹的每一幅素描都誘惑著人們更接近女人，在他的素描上女人們在我們眼前寬衣解帶。羅丹讓她們穿上衣服的目的僅僅在於脫掉她們的衣服。我們可以這樣看，圖 59 至 62 是羞怯，63 至 71 是半裸裝，圖 72 脫下衣服。或置身於透明的水中（圖 73），從背後看（94 至 77），從側面，或者不好意思地裸著身體（78 至 84），最後是完全自由、毫無顧忌（85 至 100）。這是羅丹筆下普賽克的變化。快樂就在對快樂的盼望中，所以人們在翻弄畫頁的時候有時會覺得自己受到畫中模特的揶揄，或者說受到作者的揶揄。據他同時代人說，在製造惡作

劇方面羅丹一點也不缺少才華。他向我們展示一個女人脫下衣服，注視著自己的乳房（圖 63），而在空白處寫下“蘋果”這樣的字眼，這時看畫的人不禁會忍俊不住。當他每一次面對模特時都好象這是一次全新的體驗，這位巧手的藝術家的好奇看來是無窮無盡的。有時他用大量的水彩把畫面塗滿，只留下幾小塊地方來照亮整個畫面 59 和 60），有時他把畫中人的身體置于對角綫位置（64 和 68），這些身體看起來好象馬上要射上天空一樣。或者垂直透視、從上往下看（圖 74）。對於對象在圖紙上擺放的位置，羅丹向來有一種百發百中的直覺。在作水彩畫時羅丹習慣於把顏料只塗在鉛筆綫條的這一邊或那一邊，這一技術對理解一位雕塑家如何作畫十分重要。鉛筆綫條和顏料之間的距離給畫面帶來了動感，同時鉛筆筆觸也可以根據它是否被顏料覆蓋而變化，這樣更加豐富了顏色相互影響所帶來的細微變化。羅丹告訴格塞爾，在他學習雕塑時，一位曾和他在同一個裝飾工作室工作的名叫康斯坦特的人教會了他浮雕的技藝。當時羅丹正在制作一個葉子制成的花冠，可是所有的葉子看起來都是平的，缺少立體感。“把一些葉子的尖端造成對準你自己”，康斯坦特告訴他，“這樣看起來較有深度。在看一個形體時不要把它放倒，成了平面，要把它看成立體的。”甚至在他的素描中羅丹都記住了這一課，總是要找出一些綫條，使它們從後面伸向前景。一半靠直覺、一半靠技巧，他使自己的素描看起來有份量、有深度。（圖 77 就是這樣一個例子）。在這里，皮膚的顏色逐漸化為極淡的肉色，幾乎不能同紙張的顏色區分開來，而眼睛却能以一種微妙的方式感受到顏色的區別。羅丹的幾乎所有素描都是這樣。所有這些都使羅丹的同時代人認為他的素描未完成，僅僅是草圖，潦草零亂，以前從未有過這樣的作品。波德萊爾說“它們讓公眾感到吃驚。”正如他可以高高興興切除其雕塑作品的部分肢體，他也可以毫不猶豫地刪掉自己的素描：一只腳（63 至 65、84、94），一只膝蓋（82、97），或者一張臉（90），目的是使身體更能給人以深刻印象。除少數作品外，他總是對姿態比對面部更感興趣。對他來說，在一張紙上擺好綫條的位置就是一切。有時他大筆一揮就能完成一張速寫，可以說快得讓人來不及喘氣。在他生命的最后階段，羅丹看來得到了一種寧靜。這在他的素描中看得最清楚，這些作品與他“暗色調”時期充滿痛苦的作品之間充滿巨大反差，人們不由得會稱之為地獄之後的天堂。藝術家終於找到了自己的道路并以真意賦予自己的作品，而這樣又使得他的生命充滿意義。神秘是永遠存在的，羅丹通過女性的身體走過了長長的探索神秘的旅程。現在痛苦消失了，隨著名聲而來的是舒適的物質生活和寧靜，這里的作品充分顯示了這一點。波德萊爾說過，“從高大的群像（就我們而言是素描）中選出最高大的，也不要忘記那緩緩的清泉，在那里，所有的驚濤駭浪都復歸於平靜。”這些看起來是羅丹藝術的精華的作品百分之百是他晚期的作品嗎？這很難決定，評論家們也說法不一。格塞爾相信羅丹的作品中還存在第三種風格，出現的時間約在 1910 年，這一時期羅丹拋棄了他的畫筆，改用手指抹出作品輪廓，直到畫中形象籠罩在一層銀灰色顏料之下，這時畫中形象沐浴在詩一樣的氛圍中，好象要消融了一樣。這是一種極有誘惑力的觀點，因為這樣一來就可以使羅丹的繪畫與其雕塑具有同樣的發展階段。在雕塑中他喜歡從一塊很粗糙地劈成的大理石中精雕細刻出人頭或其他物件，這樣做是為了給他的作品增加一些幻覺。這里不可能不提到羅丹的親密朋友，畫家雨爾根·加里耶，羅丹擁有他好幾幅作品。1906 年他去世后，羅丹也許感到這下他可以自由自在地運用加里耶的風格了，這種風格他是極其迷戀的。加里耶對羅丹的影響可能被大大低估了。圖 98 支持這種觀點。用鉛筆畫成的兩幅裸體（88、89），其模特看來可能是輕歌劇院舞蹈演員阿達·莫諾。羅丹美術館中保存著一些信件，日期從 1910 年到 1917 年，其中一封信提到為 1912 年畫成的一些畫擺姿勢的事。有一些畫的風格和用紙都與這封信上提到的一致。在這方面，有一個表明羅丹不信任外科手術的故事。在 1914 年，他的模特兒非作閹尾切除手術不可，羅丹抱怨說那個年青女人的腹部被毀了。F·Jayle 醫生後來在 1940 年 4 月 7 日的布魯塞爾醫學回顧期刊上發表的文章描述了他做的這一例手術。羅丹害怕發現她的身體改變了，因為對他來說只有自然才可能使他在他的繪畫和雕塑中表現出他的真實感受。

繪畫確實能夠一下子就把想象的激情表現出來，而且它比雕塑更快地抓住一瞬即逝的靈感，儘管如此，這兩種藝術形式是密不可分的，就象女人的兩條腿一樣（100）。我以這張畫來結束我們這本畫冊。繪畫不是雕塑，雕塑也不是繪畫，但這兩種形式互相為對方存在着，而且一起組成了由單一的兩部分組成的整體。這是羅丹的看法，他寫道：“我的速寫素描是我雕塑作品的基石，這些雕塑本身就是從每一個角度看上去的繪畫。”