

海天出版社



傅雷卷

中 卷

理想的艺术境界

金梅 著

中国书画函授大学肇庆分校建校二十周年纪念册



卷一百一十四

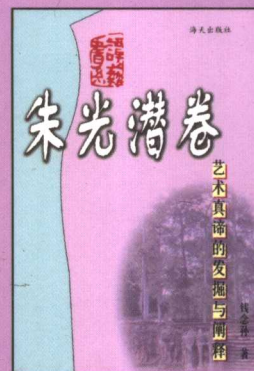
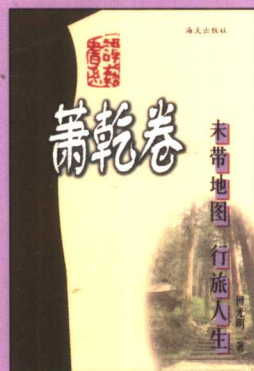
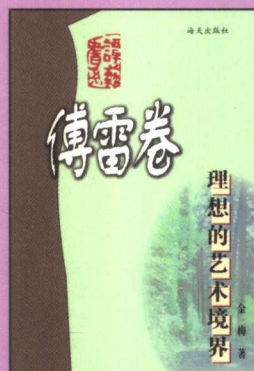
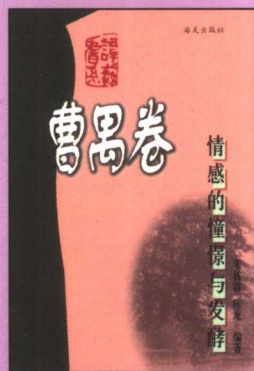
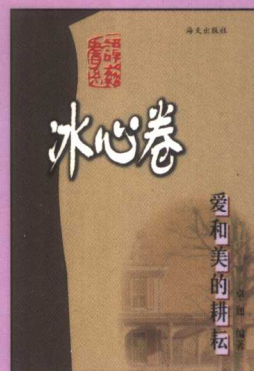
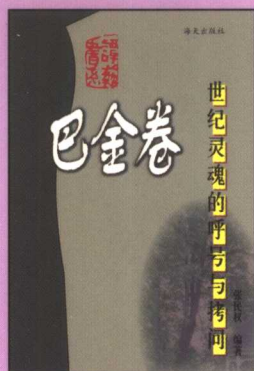
中国书画函授大学肇庆分校建校二十周年纪念册

谭艺书系·傅雷卷中

金梅 著

理想的「艺术」境界

海天出版社



目 录

上 册

引 言.....	1
做一个德艺俱备，人格卓越的艺术.....	1
个人的荣辱得失事小，国家的荣辱得失事大.....	5
真诚是第一把艺术的钥匙	12
只有深切领会和热爱祖国文化的人，才谈得上独立的人 格，独创的艺术	17
只有真正了解自己民族的优秀传统文化精神，才能彻底了解 别个民族的优秀传统文化	27
越研究西方文化，越感到中国文化之美，而且更适合我 的个性	34
理想的艺术境界：“高远绝俗而不失人间性人情味”	42
保卫艺术的纯洁与清新	53
愈能保持身心平衡，艺术难关也愈容易闯过去	60
从接近大自然和造型艺术中培养恬静与智慧	69
随时寻访大大小小的伊萨伊	78

爱好艺术与从事艺术不能混为一谈	86
乔多：“呆滞死板的艺术，欲再行表现时代趋向，必得 要回返自然，向其汲取新的灵感”	89
陶拏丹罗：“即使最高的艺术，亦需要节制”	98
“鲍梯却梨之妩媚”的意义与来源	105
达·芬奇：《蒙娜丽莎》“摄魂制魄”的魅力来自何处	110
米盖朗琪罗追求的“理想的美”：“超人的力”与“无边 的广大”	116
拉斐尔：“在静谧的和谐中表现美”	126

中 册

裴尔尼尼：“艺术家除了别求新路，更无依循旧法以图 自显的可能”	135
卢本斯作风：“在英雄的情调上去了解和处理题材”	140
卢本斯方式：“在众多色彩中。突出一个主要的色调， 以组成一阕鲜艳夺目的色彩交响乐”	148
伦勃朗：“在一件性格表现为要件的作品中，光暗具有 何等可惊的力量”	152
普桑的历史风景画：“从以‘人’为艺术的唯一对象， 到再现自然的‘风景’”	157
格列兹的教训：艺术不能“变成道德的忠仆”	163
雷诺兹与庚斯博罗创作风貌差异之由来	169
浪漫派风景画：“人类心灵境界”和“宇宙间潜在生命 力”的表现	176
塞尚：“主观地忠实自然”	185
看画必距离相当而后明晰	191

笔量之于画作，譬诸细胞之于生物·····	196
画之要道：“不在写万物之貌，乃在传其内涵之神”·····	203
写实可，摹古可，师法造化，更无不可·····	208
画品之评定：“看画如看美人”·····	216
黄宾虹：“广收博取，不宗一家一派，集历代各家精华 之大成，以构成自己的面目”·····	222
艺术之终极鹄的：“以‘有我’之灵性与技术，表现 ‘无我’之境界”·····	240
令人“怦然心动”的汉代画像石·····	243
现代学画的人，都可在敦煌壁画中汲取无穷的创作源泉·····	249
艺术美的来源是技术：没有技术，才会没有艺术·····	258
独一无二的莫扎特·····	267

下 册

贝多芬：“象征着一世纪中人类活动的基调——力”·····	277
贝多芬在音乐上的变革：“以自由战胜传统而创造新的 权威”·····	287
萧邦的音乐：“以民族的独特诗意。作为全部创作的主 要素材”·····	298
用无数“有生命力”的部分，构成一个“有生命的总 体”·····	304
傅聪：“一个好的演奏家，总是令人觉得原作的精神面 貌非常突出”，又能“反映出演奏家个人的成分”·····	312
中国音乐不发达的原因·····	321
世界速度意外的加快，文学艺术不能不受到其影响·····	327
文学研究的目标：“应当是把‘美’表显出来”·····	333

文学理应唤醒“为公众服务”之“人道观念”	341
《约翰·克利斯朵夫》：“描写一个个人”而“具有某一 特殊时期的历史性”	350
《搅水女人》：“人物的发展自有他的逻辑”	358
巴尔扎克：“一个天才的社会解剖家，同时是一个与时 代进程背道而驰的思想家”	364
《金锁记》：“填补了多少一般创作的缺陷”	371
“才华”终于“出卖”了张爱玲	379
《三里湾》：“花团锦簇”的小故事与“冲突”的主题藉 以“尽量发挥”的大关节	392
《春种秋收》：“野草闲花般的天然风韵”	399
理想的译文：“仿佛是原作者的中文写作”	404

裴尔尼尼：“艺术家除了别求新路， 更无依循旧法以图自显的可能”

关于欧洲文艺复兴时期的下限问题，学术界一向说法不一。有的将其定为 17 世纪上半期，有的则说是到 16 世纪末为止。这可能是由于各自观察的范围有大有小的缘故。如前所说，虽然“文艺复兴”最早起始于文艺领域，并以此名之，但作为一种思潮，这一运动并不仅仅局限于文艺一域，它几乎涵盖了政治、道德、伦理、哲学、文艺、科学等所有思想文化领域，否则，其对人类社会的发展，不可能具有那样巨大而深刻的影响。不过，就文艺领域（尤其是作为这一运动发源地的意大利的艺术）言，“文艺复兴”到 16 世纪末，确已呈现出衰退的迹象。其时，固有乔尔乔纳、提香、委罗奈斯和丁托列托等或尼斯画派诸多画家出现，但这些文艺复兴后期的大师们，其成就已难以与盛期“三杰”所可比拟了。以此之故，人们不只将达·芬奇、米盖朗琪罗、拉斐尔视为“文艺复兴”盛期的“三杰”，亦作为整个“文艺复兴”运动的三位最杰出的代表作家。可以说，往后很长一段时间中的画家们，只是对他们的继承与模仿罢了。即有某些创造，无论其成就和对艺术发展的推动，都不能与盛期的“三杰”相比。也可以说，及至 16 世纪末，固有的一些艺术方法，已很难再掀动起观者的兴趣与热情了。正是在这种艺术背景底下，从 17 世纪初期开始，在意大利出现了一种以裴尔尼尼为代表的“巴洛克”风的艺术。

裴尔尼尼（1598—1680），出生于那波里。他从青年时期来到罗马之后，自保罗五世至英诺森十一世的 60 多年间，曾先后

为八代教皇服务。由于罗马到处留有他的作品，以致有“裴尔尼尼的罗马”之称谓。裴氏既是建筑家、雕刻家，又是画家。他最著名的作品有：圣彼得广场和圣彼得教堂内乌尔班八世、亚历山大七世两座教皇墓，在这些建筑物上雕刻的一系列大理石像，以及《圣者阿尔贝托娜之死》、《普罗赛比娜的掠夺》、《受孩子戏逗的半人半兽》、《阿波罗与达芙娜》、《君士坦丁帝骑马像》、《保罗五世胸像》等雕塑。这些作品，都充分地体现了由他开创的“巴洛克”风的艺术特点。

“巴洛克”一词，傅雷先生说是“源出西班牙文‘barrueco’，意为不规则形的珠子”，把它移用来形容艺术，“并非贬责之意”。“这种艺术，与文艺复兴艺术底分别，在建筑与雕塑上，都是由于牠的更自由，更放纵的精神，更荒诞，更富丽，更纤巧的调子。希腊建筑流传下来的，正大巍峨的方柱底线条至此改变了，或竟如螺旋般的弯曲，破风底三角形在此变成圆形，作为装饰用的雕像渐次增多。艺术家所专心致意的，不复是逻辑问题，而是装饰效果，而是对于眼睛的眩惑。”

也有人说，“巴洛克”一词，“原是出于中世纪逻辑学上三段论法”，把它推广到艺术领域，系指这种艺术作风是对文艺复兴艺术的一种反动，“它失去了真正的端正和实事求是的手法，表现了过于想象、故作庄严和狂枉的热烈情调。这种建筑的特点是重于内部的装饰，其全体多取曲线，成为曲折迂回的形状，企图以意匠的丰富与多变来炫耀人们的眼睛，使用夸张的纹样形式而全不管纹样的功能”。在雕刻上，这种艺术风的创作，大都以表现“恐怖、苦痛、哀叹等情绪”为主。^① 说法略有不同，意思是

^① 参见李浴编著《西方美术史纲》，辽宁美术出版社1980年9月第1版。

一样的，即：所谓“巴洛克”风的艺术，是指它突破程式和技巧的逻辑，大胆地放纵想象，以创造眩惑观者之眼的装饰效果。一言以蔽之，在文艺复兴后期艺术品逐渐失去吸引力的情况下，“巴洛克”风的艺术，是为了创造一种全新的强烈的刺激，以再次掀动起观众对艺术品的兴趣与热情。也是为了将艺术本身推进一步。

在《裴尔尼尼》一讲中，傅雷以其晚年之作《圣者亚培尔东娜》为例，具体地说明了强烈的、富于表情的巴洛克艺术的特征。这件作品描写的，是亚培尔东娜在床上临终时的情景。傅雷说：

“……若依了传统而把她表现得非常严肃与虔敬时，定将显得平凡与庸俗；于是他表现她在弥留时处于神经迷乱的痛苦中，躯体底姿势非常狂乱，而她的衣饰亦因之十分凌乱。要创作‘新’，且要激动我们，故他采取了激动我们神经的手法。

“这座雕像底姿态是：口张开着，头倒仰着，似乎要能够呼吸得更舒服些的样子。手拘挛着放在她的已经停止跳动的心口。全体的姿态予人以非常难堪的印象。衣饰底褶皱安置得甚为妥帖。领口半开着，表示临终底一刹那间的呼吸困难。宽大而冗长的袍子撩在胸部，仿如一切临终者所惯有的状态。裴尔尼尼便利用这情景造成一种节奏，产生一种适当的对照。这一切都是真切的。

“白石似乎失去了它原有的性格，变得如肉一般柔软。本是肥胖的手，为疾病瘦削了，放在胸部，胸部如真的皮肉般受着手底轻压，微有低陷的模样。颈项饱张着，正如一个呼吸艰难的垂死者努力要呼吸时所做的动作。

“这是雕塑本身。但要令人看了更加激动起见，他安放雕像的地位亦是经过了一番思索的。雕像放在祭坛后面的壁龛中。窗

中洒射进来的微光，使雕像格外显得惨白。在这境地中，观众不禁要疑心自己真是处于死者底室中，惨白的光仿佛是病床前面的幽微的灯光。这效果是作者故意安排就的，且确是强烈动人。

“壁龛底面，有一幅美丽的画：‘圣母把小耶稣给圣安纳瞻仰’。周围底缘框极尽富丽：两旁镌有小天使底浮雕，好似在此参与死者底临终。高处穹窿上布满着蔷薇。

“女圣徒躺在被褥与靠枕上，这些零件雕塑得如是逼真，令人看了疑为受着肉体底压力的真的被褥。未了，在床底前面，一张黄色大理石雕成的地毯，把床和祭坛联结在一起。这是美妙的戏院布景，而裴尔尼尼，在他的时代，可说是一个伶俐的戏剧作家。

“‘这非常有力。’这是我们在雕像之前自然而然的赞辞。”

在谈到圣比哀尔教堂同两旁的四行式石柱弧形长廊，长廊顶上矗立的162座雕像，以及支撑祭坛的四支弯曲的螺旋形的柱头等等建筑物时，傅雷以为，其构思设计，都显示了巴洛克艺术的特征。再如在祭坛上安放青年裸体雕像，在乌尔班八世和亚历山大七世墓上各有一个骷髅，其中一个正从墓中出来趴在棺材前面写着教皇的名字，这些小穿插，由于异常新颖大胆，极大地激起了观众的强烈感情。而这又正是巴洛克风所要收到的艺术效果。

随着圣比哀尔教堂尤其是两旁弧形长廊的建成，裴尔尼尼作为“巴洛克”风艺术的始作俑者，其名声很快传遍了全欧。英王查理一世和英后亨丽哀德请他们为他们塑像；法王路易十四邀请裴氏前往巴黎，除了要他为其塑像，还让他设计并开始动工建造后来举世闻名的卢佛尔宫。瑞典皇后游罗马时，曾特地到裴氏工作室中拜访。其荣耀声名，为同时代艺术家所不及。不只是声名远布，裴氏创造的“巴洛克”风，还影响了整个欧洲的艺术与时尚。法国路易十四时代，即按这种风格建造了路易十四广场和圆

形的胜利广场，中心和周围的建筑物上，矗立着许多圣比哀尔广场式的装饰性雕像；家具、雕塑、铸铜、宫廷装饰、庭园设计等等，也无不充满了“巴洛克”艺术所特有的风韵。因此，在西欧，“巴洛克”艺术又有“路易十四式”和“路易十五式”的别称。这些现象说明，“巴洛克”艺术的出现及其流传远布，决不是偶然的现象。傅雷则由这一现象，从文艺复兴后期艺术之为何衰退和整个艺术发展规律的高度，作了如下的结论：

“当一种艺术形式产生了所能产生的杰作之后，当它有了完满的发展时，它决不会长留在一种无可更易的规范中。艺术家们必得要寻找别的方式，别的出路，在米盖朗琪罗之后，再要产生米盖朗琪罗底作品，是不可能的了。有人曾经尝试过，而他们的名字早已被人遗忘了。

“在别一方面看，要产生同样强烈的艺术情绪，必得要依了一般的教育程度而应用强烈的方法。凡是在乔多或弗拉·安琪里谷底天真的绘画之前感动得出神的民众，定会觉得米盖朗琪罗的艺术是过于强烈了，而米盖朗琪罗底同时代人物，亦须用了极大的努力方能回过头去，觉得十四世纪底翡冷翠画不无强烈的情绪。因此，在拉斐尔与米盖朗琪罗之后，应当以更大的力量来呼号。

“到了这个地步，当必得要以任何代价去吸引读者或观众的时候，当一个艺术家或诗人没有十分独特的或新颖的视觉的时候，他们不得不乞灵于眩惑耳目的新奇怪异与强力，或者是回到一种精微的简朴而成为纤巧。这是辞藻与色彩底夸张，感情底强烈与痛苦。在拉丁时代，西赛龙以后的赛纳葛；在希腊，莎福格尔以后的于里比特；在法国，拉西纳以后的克莱皮翁，都是这种情景：因为要寻找新颖不是一件容易的事。严格的历史上只有四个伟大的艺术世纪，唯在此四世纪中艺术方是具有特殊面目的。

“这便是裴尔尼尼与他的学生们所遭遇到的冒险的故事。他们被他们的时代逼着去寻找新颖。他们亦是在感情底强烈上，在姿态底夸张上，在人们从未见过的技巧底纯熟上寻找，但有时亦在欺妄视觉的幼稚技术上，与艺术无关的方法上寻找。

（巴洛克）“这种艺术，承继了文艺复兴底流风余韵，更进一步寻求巧妙的技术表现，直接感奋观众底神经。一般史家认为这种娱悦视觉的艺术是颓废的艺术。其实，这是在一个伟大文艺复兴的艺术时代以后所必不可免的现象。前人在艺术上的表现已经是登峰造极了，后来的艺术家除了别求新路以外，更无依循旧法以图自显的可能。故以公正的态度说来，与其指巴洛克艺术为颓废，毋宁说它是意大利十七世纪底新艺术。而且它不独是意大利的，更是自十七世纪以来的整个欧洲所风靡的艺术。”

巴洛克艺术的出现，既是意大利一个时代——文艺复兴艺术衰退的反映，也是整个欧洲艺术向近代逼近的征兆。这也就是傅雷先生在论述意大利文艺复兴时期的美术时，只讲到裴尔尼尼这个过渡性艺术家为止的原因了。

卢本斯作风：“在英雄的情调 上去了解和处理题材”

在14—16近3个世纪中，意大利涌现了我们在前面介绍过的众多美术大师，其影响所及，带动了整个欧洲的文艺复兴。但自16世纪下半期开始，由于其政治上的分裂和经济上的衰退，加上教会统治的日趋反动，美术创作亦呈现出往日不再的衰落景象。而与此同时，西班牙之自新大陆发现后成为欧洲的首富，尼德兰

革命后荷兰的独立，法国自路易十三、路易十四时代专制政体的确立国势达到了顶峰。由于这种政治和经济状况的推动，以及意大利文艺复兴思潮的影响，这些国家在艺术（这里是指美术）领域中，亦名家辈出，杰作频现。而且，其艺术思维之新颖，创作手法之独创，为人类艺术的发展提供了宝贵的经验。可以说，14—16 世纪是意大利艺术的世纪，17—18 世纪则是尼德兰、法兰德斯、西班牙、法国以及后起的英国等国家的艺术世纪了。

在古代欧洲绘画史上，经常出现“尼德兰”和“法兰德斯”的名词，为了便于读者了解艺术史，这里略作解释。“尼德兰”，系荷兰文音译，意为“低地”。16 世纪 70 年代，尼德兰革命前，指莱茵河、马斯河、埃斯考河下游一带，约当今荷兰、比利时、卢森堡及法国东北部。它在古代是罗马帝国的一个省，中世纪初是法兰克王朝和查理大帝统治版图的组成部分，11—14 世纪被分割为许多小块伯爵领地和公国，大都隶属于德意志或法兰西。15 世纪末，成为西班牙属地，分为南北 17 个省。16 世纪 70 年代尼德兰革命后，北方 7 省于 1579 年独立成立联省共和国，1609 年改称荷兰共和国。剩下的尼德兰南方 10 省，后称为“法兰德斯”（现今之比利时和法国的一小部分），仍为西班牙的属地。1815 年，比利时与荷兰成立联合王国，法兰德斯成为该国之一部分，1830 年比利时独立，遂为比国之一部分。后世往往笼而统之，将古代之尼德兰即视为今日之荷兰，又将古代之法兰德斯视为今日之比利时；在画史上，则将勃鲁盖尔·卢本斯、凡·代克等视为法兰德斯画派之代表性作家。

傅雷在留法期间，按照艺术史的进程，在研究意大利文艺复兴时期诸大师的作品之后，在卢佛尔博物馆和布鲁塞尔美术馆等艺术馆所中，重点研究了上述几个欧洲国家的艺术大师们的创作。

首先是对卢本斯（傅译为吕朋斯）创作的研究。

卢本斯（1577—1640），出生于今比利时酌安特卫普。最初受业于画家阿托·凡·努尔特，亦向昆丁·马苏斯和布尔格尔问学，并受二人很大影响。23岁（1600）时，已是家乡著名画家。同年赴意大利，先后在罗马、热那亚、翡冷翠、威尼斯住了8年之久；在威尼斯时间尤长，受威尼斯画派提香等人影响至巨。1617年，出任驻外大使，先后到过荷兰、英国、西班牙等国，使其有机会观赏到这些国家的大量藏画，从中受益匪浅。

1930年春天，傅雷与刘海粟、刘抗等结伴到比利时游览，在那里的修道院中小住。此行的目的，不单是参观该国独立100周年纪念博览会，也想趁机饱赏比国的艺术。出奇制胜的博览会，使傅雷领略了比利时国小志大的气派。从博览会出来，傅雷对同伴感慨地说：“比利时这样小的国家，办了这样大的博览会，为小国扬眉吐气。可是，我们中国却办不起来，……”言词中多渴望祖国强盛之感慨。

如前所说，比利时曾经是16—17世纪在欧洲画坛上独树一帜的法兰德斯画派的发源地。关于这一画派，傅雷与刘抗多次到卢佛尔美术馆仔细观摩过它的代表人物卢本斯及其弟子凡·代克、纳丹斯、斯奈德斯和布劳维尔等人的作品。在结合着观摩卢本斯的《摄政之乐》、《节庆》、《伊丽莎白像》、《圣母像》、《玛利亚·梅第奇的一生》、《叶莲娜·弗尔曼和孩子》以及“梅迭西斯廊”中一组英雄式的绘画作品，傅雷还钻研了法国画家弗洛芒打为卢本斯辩护的专著。这次，他在布鲁塞尔美术馆看过卢本斯的《加尔凡山》、《圣莱汶的殉难》，凡·代克的《无名老人》、《被钉在十字架上的彼得》等作品之后，进一步加深了对法兰德斯画风的理解，对卢本斯则形成了自己独到而明确的见解。还引申出了一些带有普遍性的艺术真理。在傅雷看来——

一幅卢本斯的作品，首先令人注意到的，是它永远在英雄的

情调上去了解一个题材。情操、姿态、生命的一切表现，不论在体格上或精神上，都在超越着普通的节度。无论男人还是女人，都较实在的人体为大，四肢也更坚实茁壮。即是苦修士吧，在13—14世纪意大利画家乔多的壁画中显得那么地瘦骨嶙峋，到了卢本斯的画幅中，也变成了一个健全精壮的男子。他的一幅画，对于他永远是史诗中的一个断片，一幕壮观的景色；庄严的场面，富丽的色彩使整个画面焕发出炫目的光辉。

你看，在《加尔凡山》中，全部的人物与马匹都是美丽的精壮的。男人肌肉有如拳击家一般似的；连那个队长的坐骑，也是一匹雄伟的马。圣女凡洛尼葛是一个容光焕发的盛装美女；圣母则是一个穿着孝服的健壮的贵妇。即是耶稣，也不像一个曾经受过无数痛苦的筋疲力尽的人，像在别的绘画上所见的一般；他的面目很美，从他衣服的褶痕上，可以猜出他的体格之美。而在所有正面的人物形象之中，掀动着的是一种狂放的热情。

再看卢本斯另一幅以同样精神绘成的画作：《圣莱汶的殉难》。画上的前景与《加尔凡山》相似：几匹马拉着小车在奔跃，半裸的上兵都有力士般的肌肉，其他的士兵戴着钢盔，穿着铠甲，剑戟在阳光下辉耀，金银与宝石底饰物在僧袍上射出反光。在天上，云端中降下美丽的白的玫瑰红的天使，把棕叶戴在殉道者的头上。画幅高处，在更为开阔的光影中，另有其他的天使和上帝的模糊的形象。这种种人物，不论在前景远景上，在日光下，在叫喊着的女人孺子间，不正如《加尔凡山》中表现的那样，全体都在受着一种狂热的动作的掀动吗？——躯干弯曲着，军官们在发号施令。

那么，卢本斯画作中的那种“狂放的动作”、“狂放的热情”，从方法上说，又是如何表现的呢？综合傅雷的分析，可归纳为题材与情调的夸大、复杂而神奇的线条、有条不紊的工作方法与镇