

世界
雕塑
家之
林

MAILLOL 马约尔

啸声

江西美术出版社



江西美术出版社

世界雕塑家之林

MAILLOL

马约尔

啸声

图书在版编目(CIP)数据

马约尔 / (法)马约尔作; 啸声编. - 南昌: 江西美术出版社, 1999.5 (2000.10 重版)

(世界雕塑家之林)

ISBN 7-80580-553-9/J · 516

I . 马… II . ①马…②啸… III . 雕塑 - 作品集 - 法国 - 现代 I V . J331

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 10526 号

本书图片由季娜·维埃尼基金会 - 马约尔博物馆提供并授权复制

世界雕塑家之林·马约尔

编者: 啸声

出版: 江西美术出版社

发行: 全国新华书店

印刷: 深圳宝峰印刷厂

开本: 787 厘米 × 1092 厘米 1/16

印张: 5

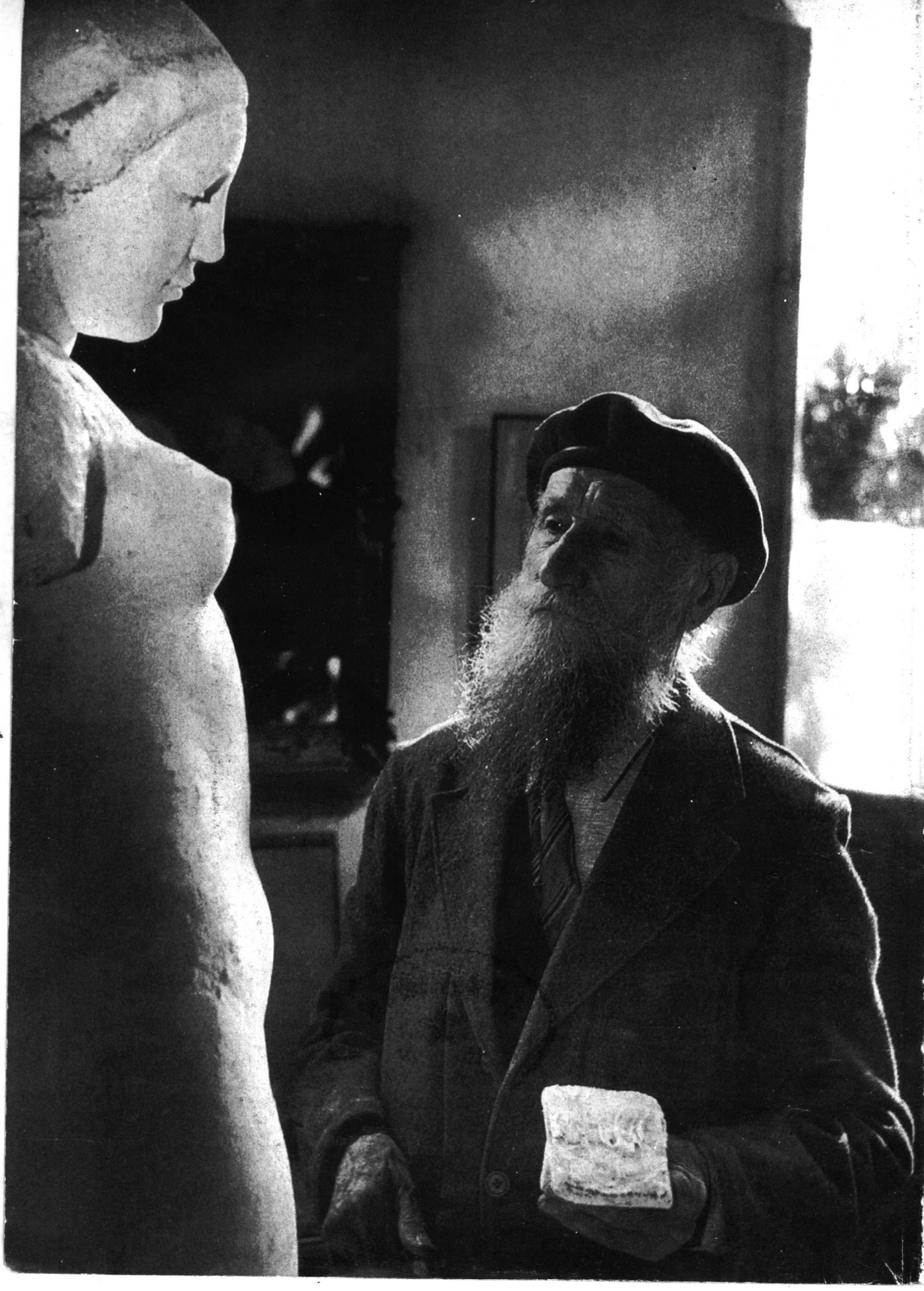
版次: 1999 年 5 月第 1 版

2000 年 10 月第 2 次印刷

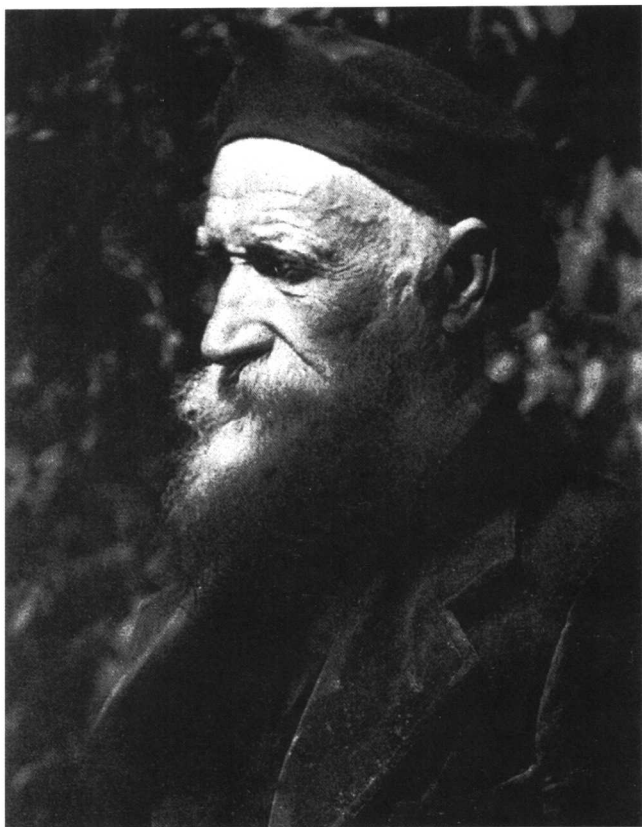
印数: 3001—5000 册

定价: 38 元

ISBN 7-80580-553-9/J · 516



马约尔



马约尔：我要找的，是意念^{*}

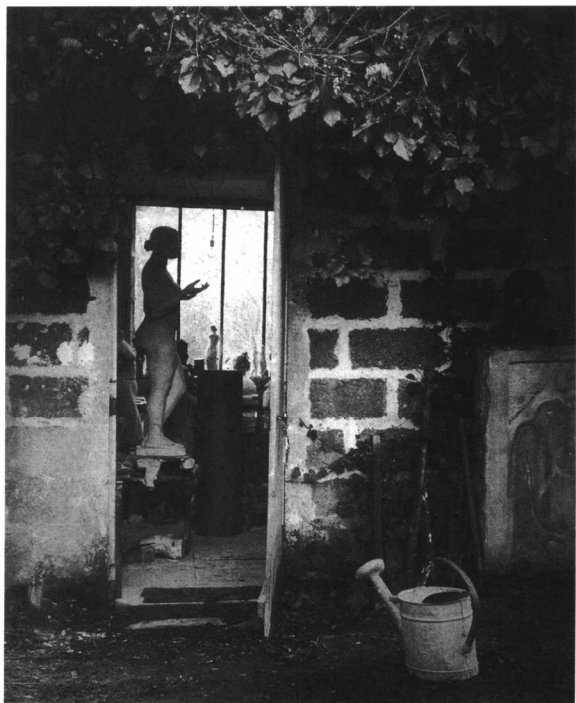
啸 声

照抄裸体，毫无意义。复制一个裸体女人，并不意味着在做一件雕像。
[……]我要找的，是意念。

马约尔

马约尔的雕刻，对我们中国人来说，很容易接受。这是因为，在观念上乃至在表现形式上，他和我们之间有不少十分接近的地方。我们甚至一眼就看到其中的美。如果听到“丑得像马约尔”这种说法，会感到吃惊。可是，马约尔最初展出雕刻作品时，例如1902年在巴黎沃拉尔画廊展出《勒达》(1900年)等作品，1905年在秋季沙龙展出石膏稿《地中海》(1902年至1905年)，对雕刻持正统看法的艺术界人士，就以为丑陋不堪。而且直到20年代，这种说法依然流行。马约尔按照某些城市委托而创作的一些纪念性雕刻，由于其独特的美学追求和表现，屡遭非议。1925年，塞尚的故乡埃克

* 本文史料和引言，均依据贝特朗·洛尔坎《阿里斯蒂德·马约尔》(1996年，日内瓦斯基拉出版社和巴黎季娜·维埃尼基金会—马约尔博物馆出版)和季娜·维埃尼等人合著《马约尔概要》(1996年，巴黎弗拉马里翁出版社出版)。



马约尔工作室



马约尔工作室

斯昂普罗旺斯，就拒不接受他的《保罗·塞尚纪念碑》(1921年至1925年)；他的《奥古斯特·布朗基纪念碑》(1905年)，在那位革命家的故乡皮热泰尼埃，更是引起了轩然大波。可见，艺术上的一点革新，无不像一颗富于强大生命力的种子在巨石下萌芽生长，只有经过不屈不挠的努力，才能最终掀翻压在上方的陈腐之见。罗丹如此，马约尔也如此。马约尔如今誉满天下，甚至在许多法国艺术界人士的心目中，具有超越罗丹而堪代表法国现代雕刻艺术的象征意义。即如上述《塞尚纪念碑》和《布朗基纪念碑》(又称《被缚的女奴》和《捆住的行动》)，如今都竖立在巴黎中心图伊勒里公园的花树喷泉之间。

下面就来考察他的道路，他的艺术，并作出我们的评价。

难能可贵的自知之明

阿里斯蒂德·马约尔(Aristide Maillol, 1861—1944)出生在东比利牛斯山法国一侧地中海边的滨海巴纽尔斯村，生活到20岁才去巴黎，但一生中从未真正脱离过故乡。1893年，他回乡建立壁毯作坊，并和女工中的克洛蒂尔德·纳西斯(Clotilde Narcisse, 1873—1952)结为夫妇，有子吕西安(Lucien Maillol, 1896—1972)。后来全家定居马利勒鲁瓦(1903年)，每年也要回南方故乡度夏。马约尔热爱老家，盛赞那里是“世界上最美的地方”；而大山的庄严静穆和大海的浩淼澎湃，也确实为艺术家的创作注入灵感。二战时，他发现已经收为义女的心爱模特儿季娜·维埃尼(Dina Vierny, 1920—)在帮助受纳粹迫害的人，通过边境山区小路逃往西班牙，便给她指出一条极其隐蔽的捷径，因为家乡周围他了如指掌。他1944年因车祸身亡，葬在巴纽尔斯，墓上便是他的杰作《地中海》。

1881年，马约尔入巴黎美术学院，向让-莱昂·热罗姆学习绘画。1883年，他还到装饰艺术学院去学雕刻，并且很快掌握雕塑技法。他一心想成为画家，但对学院的教育大失所望，认为“如落井中”，必须跳到外面去寻找真理。1889年，他发现高更的画，佩服之外还十分赞同其观点。高更认为：“必须跨越常见的表象世界，建造一个具有更美好生命的神圣世界[……]；艺术的任务便是：[……]在重新创造这个世界时，使真实摆脱表象”。他还认为：“一幅画中的色彩和线条，全然

不是现实世界的色彩和线条的复制。它们只是些约定俗成的符号。”这些见解，启发并鼓舞了马约尔。马约尔后来结识高更，二人成为志同道合的好友。纳比派博纳尔等人的探索，马蒂斯的探索，都在马约尔这里获得强烈的共鸣。马约尔的绘画创作，受到他们影响，受到他所钦佩的夏瓦纳影响，虽然时有佳作，如《戴帽子的法拉耶小姐》(1890年)、《拿阳伞的女子》(约1900年)等，但是未曾显示出独立的面目和特别的才华。

1892年，马约尔在巴黎的克吕尼博物馆，被16世纪初的一组名为《独角兽夫人》的壁毯深深吸引，甚至生出强烈的愿望，要自己动手，尝试这门古老但却充满魅力的艺术。次年，他回巴纽尔斯，建了一个细针壁毯作坊，雇了几名女工，由自己作底图，请她们织造。想必是壁毯的用色单纯和装饰趣味都符合马约尔的审美情趣，他的壁毯似乎比他的油画更获好评。他在《浴女》(又称《浪》，1896年)和《乐园》(约1895年)等壁毯中，简化造型，减少用色(但极其注意色彩的搭配)，并听从高更的劝告放弃焦点透视，从而重新营造出令人神往的中世纪品味。博纳尔称马约尔的壁毯充满“妙不可言的和谐”。遗憾的是织造壁毯颇损视力，马约尔不得不放弃(1903年)。此时，他除了继续作画，已经开始从事雕刻创作了。

马约尔初弄雕刻，照他自己的说法，只不过是“为了消遣”，是在巴纽尔斯的女工为他织壁毯时，“我忽然想到，用别人给我的一块木头雕点什么。我就雕出一个圆东西当头，另一个当肩，再雕两个做乳房，一个做肚子，这样三雕两刻，我得到了一个女人，觉得挺漂亮，自己相当满意。我恍然大悟：我成了雕刻家！”此后，即自1898年起，他在雕刻上投入了极大的精力，并且从木雕转向烧陶和铸铜。1902年6月16日至30日，沃拉尔画廊为马约尔举办了首次雕刻个展。从此，他发现了自己，这位已到不惑之年的艺术家坚定走上雕刻道路，义无反顾，尽管不曾完全放弃绘画——从事雕刻后，其画风有了新的变化。

在马约尔的雕刻创作上，埃及雕刻、远东文明特别是吴哥窟雕刻，都留下了深远影响。对于作为西方艺术根源的希腊雕刻，马约尔也像罗丹一样，在继承的同时又有不同的追求。他欣赏古风时期的希腊雕刻，曾声称：“我偏爱奥林匹亚神庙时期，甚于巴特农神庙时期。”对《尼多斯的阿佛罗狄忒》的作者普拉克西特利斯，颇有严厉的批评：“对法国口味来说，普拉克西特利斯已经成了上帝。对我来说，他无非是雕刻界的布格罗，是希腊的第一位矫揉造作派，第一位研究院院士。”

马约尔在艺术上有自己的见解和追求，但在绘画方面，并未作出出人头地的成就；一旦转向雕刻，形势就大不一样了。

在三度空间攀登高峰

让我们通过马约尔各个阶段有代表性的作品，来看他是怎样一步一步走向自己的目标，形成一家风貌，登上雕刻艺术一座新的高峰。

泉(1898年，木)马约尔从木浮雕以为消遣，使在壁毯制作中极度疲劳的眼睛得到休息开始，进入雕刻领域。1895年的《弹曼陀林的女子》和《舞女》，属于我们所称的“减地平?”法(即浮雕底面和凸面大体都是平面的一种比较简易的刻法)作品。但是，同年的《浪》(可能是表现希腊神话阿克泰翁撞见狄安娜沐浴的故事)，则已注意起伏进退的变化和圆润效果。《泉》已经是在浮雕技法上大有进展的表现，并且在曲线装饰趣味方面，显示出“新艺术”的影响。此作最重要的特点，在于马约尔不但有简化造型的明确企图，而且试图摆脱传统的某些约束，如“泉”的题材通常具有的叙事性——水罐或水瓮往往是其中不可缺少的道具。马约尔的《泉》，只有一个裸女形象；仅以脱下的衣服有垂直的衣纹，象征泉水。马约尔后来走出19世纪艺术的叙事性、细节描绘和情感表现，这是初兆。

勒达(1900年，陶)在1896年至1900年间，马约尔用粘土捏塑圆雕小像，开始真正将自己的意念和视象注入其中。《拿苹果的夏娃》(1899年，陶)，不但对自然形态作了简洁处理，而且一反法兰西式的优雅细腻，追求墩厚丰润的审美情趣。《勒达》仅是一位裸女坐像，排除了传统表现中宙斯化成的天鹅，全靠女子回眸低视并举左手表示拒绝的姿态动作，暗示希腊神话中的这段著名故事。勒达的形象，和夏娃的形象，以及早期其他作品的形象，均以马约尔的妻子克洛蒂尔德为原型。显然，马约尔夸张了年轻妻子的身材，而使之格外丰腴。这一点，在日后竟发展成为一种更其完备

的典型,即马约尔式的女子——雕刻家晚年钟爱模特儿季娜,正因为她是“活的马约尔作品”。《勒达》表明,马约尔已经证明自己进入了雕刻艺术的堂奥。这件27厘米高的小陶像在首次个展展出时,已为著名小说家兼艺评家米尔博购下。米尔博将它出示给罗丹;罗丹极口赞誉,称:“它很引人注目,正是因为它毫不卖弄炫耀。”又说:“马约尔令人赞叹的地方,我不妨说是永恒的地方,是他的技艺和思想都那么纯,那么明确,那么清彻。”这位名满天下的大师,随即认购了马约尔的一件《小浴女》。后来,罗丹对马约尔的评价是:“马约尔是与所有最伟大的大师同样伟大的雕刻家。”

地中海 (1902年至1905年,青铜)马约尔一旦转到雕刻领域,其进展之神速,充分说明:他在40岁之前的绘画经历,虽未能有惊人成就,却使他成熟,待到表达手段变成更直接更单纯处理形体时,他的艺术便发生质的突变。在1905年因野兽派风波而著称于世的秋季沙龙,马约尔展出的新作《地中海》(1902年至1905年,石膏),便是他的第一件大作品——尽管难免遭到当时学院派的非难。此作的演进过程,将近十年,充分体现马约尔创作思想的发展。最初是对克洛蒂尔德的速写;1896年据此绘油画,并作壁毯和浮雕,取名《浪》、《浴女》或《女子坐像》;1902年的大石膏像(118厘米×142厘米),则是经过1900年以来的举左臂小石膏稿(17厘米×20厘米)和无臂小陶像(16.5厘米×19.5厘米)等阶段而完成的初稿,裸女右手撑地,上身较直,左腿和搁在上面的左臂前伸,呈相对开放的姿势。1905年的定稿,则作出决定性的改动:上身更前倾,头更低,左腿收进,左手支头,全身呈收缩状态,成为由一系列三角形巧妙构成的建筑结构。马约尔并未给雕像取名,他的友人们称之为《地中海》,想必是以此作包蕴的精神和情感与地中海文明相通之故。毫无疑问,这是马约尔的第一件传世杰作,两大特点恰好概括了其雕刻艺术的主要方面。其一,封闭向内,将思想感情深藏起来,以静态乃至呆板的形式沟通玄远境界。这反映马约尔穿越文艺复兴,穿越希腊罗马,追溯到埃及,并旁及远东,使自己的艺术从更遥远的源泉流出。其二,以简化(这是一种更接触本质的删繁就简的精练,而不是损害本质的简陋)的人体,探索建筑结构在雕刻中的运用。正是这种具象形态中的抽象结构,即后来称作“构成主义”的观念和手法,使雕刻艺术断然与19世纪决裂而进入20世纪,即进入通常所说的“现代艺术”。在承前启后的意义上,《地中海》已然表明,马约尔是历史长链上紧扣住罗丹和20世纪雕刻的中间一环。1906年,马约尔按石膏完成稿为收藏家凯斯勒伯爵作《地中海》石像;其1923年的云石像,如今藏于巴黎奥尔赛博物馆;而青铜铸像则分藏多处。

布朗基纪念碑 (1905年,青铜)马约尔一生大部分作品,均取静态女子的形象。关于雕刻中的动与静,他有自己的见解:“按照我的趣味,雕刻中的运动必须越少越好。不应该将雕刻弄得吵吵嚷嚷,动不动就做鬼脸。动作一过分,反而僵住了,就不再是生命。艺术家所创造的静止,完全不同于照片上的那种静止。艺术作品包含着潜在的生命,包含着种种运动的可能性;而鬼脸一停在那里,就无法再现生命。”然而,他和任何大师一样,一切取决于要表达的思想。1905年,他接受委托,为布朗基故乡皮热泰尼埃作《布朗基纪念碑》。因为要歌颂这位半生在狱中度过、品德高尚却壮志未酬的伟大革命家,马约尔以“被束缚的自由”的创意,设计了一位壮妇,右腿前跨,左腿后蹬,头从左侧扭向背后,怒目注视反剪的双手,两膀用力,浑身肌肉紧绷,要挣脱捆绑。这尊雕像虽然有金字塔般的结构,富于既稳定又崇高的纪念碑特点,但是整个身躯的张力和受到限制的扭曲,使作品充满运动感,仿佛一座即将喷发岩浆的火山。这件充满激情的杰作,静中有动,放而又收,具备难得的震撼力。马约尔同样为此作做了多件准备稿。初期一个无臂小稿(高33厘米)取昂首姿势,随即便被否定,改成定稿的怒目回首。在创作中,还有一件趣事。马约尔是在巴纽尔斯的工作室创作《地中海》和《布朗基纪念碑》的,而马蒂斯当时就住在附近的科利乌尔村,两人几乎天天见面。马约尔作《地中海》时,马蒂斯就来帮忙。在马约尔作《布朗基纪念碑》的一个无臂粘土稿时,马蒂斯必须在马约尔外出时帮助他保持粘土稿的湿度。可是,有一次,马蒂斯取下盖布去浸湿,这件粘土稿竟坍塌了。

骑自行车的人 (1907年,青铜)这是马约尔唯一的圆雕男像——浮雕中有两次出现男子:《欲》(1904年)和《巴纽尔斯死难者纪念碑》(1930年至1932年)。相对而言,此作比较忠实于模特儿,而且显然受到罗丹影响。

夜 (1907年至1909年,青铜)马约尔在谈到他对雕刻的理解时说过:“我追求的是建筑结构。”

雕刻，这就是建筑，是团块和团块的平衡，是借助审美品味的构成。这种建筑形态很难达到。我要像波利克里托斯那样，努力得到它。我总是从方形、菱形、三角形等几何形状出发，因为只有这些形状才在空间最站得住脚。”他的《夜》，正是这番话的注脚。他为了表现夜的降临，天地闭合，万物入静，人到无意识状态的这种境界，使女子形象采取收腿、抱臂、埋首的正方体封闭结构，从而获得精神向内隐蔽而外形完全平稳的效果，不禁使人联想到埃及用整石凿出的正方体坐像所具备的内凝力。马约尔将《夜》放在1909年秋季沙龙展厅即巴黎大宫圆厅的中央。罗丹当时是法兰西全国艺术家协会雕刻分会主席，负责沙龙展事。他本想把自己的一件作品放在这一中心位置，但见到马约尔此作，即指示布展人员：“让马约尔的人像留在那里。”他一眼看出《夜》的追求，感叹道：“大家都忘得很厉害：人体即建筑，活的建筑。”马约尔在雕刻领域的抽象化几何构成，与塞尚在绘画领域的主张一脉相承，又对布朗库西的探索产生影响。

果神波摩娜（1910年，青铜）马约尔要借女体表达意念，他的理想女子形象在《勒达》中已露端倪，到《果神波摩娜》则大功告成。他为创作后一件作品请洛尔当模特儿，但洛尔的身体对他仅是一种参考。他总是先有构想，然后向真实的人体咨询，但又并不注意模特儿身上的特殊之处：“我对特殊之处不感兴趣；我感兴趣的，是整体概念。”他不但使雕像格外丰满，而且缩短并加粗双腿。这一女子形象，体现马约尔艺术的主要特色：静穆，简约，稳定，不事细节真实，摒除外露的感情，取消情节性叙事，重视建筑结构和体积感，讲究体块和线条的圆转流畅，尽力从表面的平滑取得光影变化的整体效果。这与罗丹充满感情并富于文学性的艺术迥然不同，而且也和布代尔雄健紧张的表现主义艺术拉开距离。《果神波摩娜》在1910年秋季沙龙展出，虽然仍然引起看惯法尔科内式娇媚女郎的保守人士一片哗然，但是终究第一次真正征服广大公众，为作者赢得荣名。著名的俄国收藏家莫罗佐夫不但买下此作，还向马约尔预订《花神佛罗拉》、《春》和《夏》，以凑成“四季”。

塞尚纪念碑（1912年至1925年，铅）马约尔一生多有纪念性雕刻的创作，并以女人体代替肖像，《布朗基纪念碑》是首例，以捆住的行动概括革命家的一生。他接受《塞尚纪念碑》的委托，如法炮制，即以一位仰身坐躺的女像所体现的造型品质，去颂扬他所理解的塞尚艺术的本质。女子形象的洗练坚实，充满力度；在献上棕榈的前伸左手和以肘支撑的右臂之间，以及在仰起的上身和特意加长的双腿之间，有微妙的平衡；作品整体的静穆庄严和磅礴大气……都是对塞尚绘画的综合诠释。然而，这件匠心独运的大作，远未被当时的埃克斯昂普罗旺斯市政当局理解，竟遭拒绝。所幸，1929年，原作石像由国家购买，并与其《地中海》一起，陈列在巴黎图伊勒里公园，直至1963年以铅像替换（石像转存现代艺术博物馆，现藏奥尔赛博物馆）。

德彪西纪念碑（1930年，石）马约尔最优美的作品，应该是纪念这位印象派作曲家的雕像了。马约尔接到这一订件，正合他的心意：他在雕刻中，不但要追求建筑性，而且要追求音乐性。这尊纪念碑，同样不用作曲家肖像，只在平底座上刻其《牧神午后序曲》中几小节乐谱以为标记，也不让缪斯女神作悲伤哀悼之态，而是全以女体体块和线条之间找出的富于旋律的运动结构，将音乐语言转化为雕刻语言——或者说，以雕刻语言取得音乐效果。这尊缪斯像蹲坐的姿势，是似曾相识的，在早年的《女子坐像》或《浪》、后来的《地中海》等作品中，出现过相似的形象。但是，在《德彪西纪念碑》中，有一系列微妙然而重要的改变，使这尊作单腿跪状的女神像，在稳定的大三角形结构中，竭尽变化之能事。其中尤以右足垫高和左手凌空后伸，为神来之笔；加之整个造型至简至洁的处理，如高度概括近乎抽象的头发，由几何状体块构成的全身各部位，光滑的肌肤，使作品具备变化而又流畅的韵律。

三宁芙（1930年至1937年，青铜）马约尔在雕刻生涯中，尤其偏爱以女体为对象，为载体。但是，或坐或立或卧，都是单人形象；圆雕中唯一的例外，是《三宁芙》——浮雕中《欲》（1904年）和《巴纽尔斯死难者纪念碑》（1930年至1932年），以双像和群像表现。马约尔发心要创作这一群像，意在对青春作出最崇高的敬礼，同时要把对女体的赞美作出集中的、升华的表现。群像的关键，在于每个形象和每个姿势动作之间的呼应协调。马约尔为此付出艰巨努力。据看到他工作的人称，当时“他的工作室是一家地地道道的工伤事故诊所：手臂，腿，头颅，躯干，满地都是只有马约尔自己明白，他的创作会走向何方；他的雕刻是耐心的奇迹。”马约尔的创作方法，通常从躯干开始，尔后是

头和四肢。作单像时,要使头和四肢有最佳的配合,已经颇费周折;作群像,就可想而知有无休止的改变和调整。特别是,马约尔视躯干为独立完整的表现。正因为如此,他对《米洛斯的维纳斯》赞不绝口,说:手臂丝毫也不能增加她的美,反倒可能妨碍她。”马约尔自己的许多作品,以躯干出现的最初状态,都极其精彩,具备独立价值,如《布朗基纪念碑》的躯干(1905年)、《维纳斯的诞生》的躯干(1918年)、《伊耳德法兰西》的躯干(1921年)等。遍地“残肢”,正说明雕刻家为群像的整体和谐,呕心沥血。在创作过程中,马约尔使用了两位模特儿:先以吕西尔为原型作中间的女神,后以女佣玛丽作左右二像。他遵循美惠三女神——马约尔因自己的雕像过于粗壮而不愿以《美惠三女神》命名——的传统组合形式,即一正二反(如尚蒂伊孔德博物馆所藏拉斐尔同名油画中的安排),组织群像;然而,他追求的,却是如何通过复杂的建筑结构关系,去表现生命,讴歌生命中最美好的青春。作品一直到1937年才最终完成,在当年小宫举行的万国博览会上与他的其他作品一起展出——他一人独占三个展厅,名声到达顶点。

季娜 (1937年,青铜)马约尔在生命的最后十年,喜得俄国出生的少女季娜·维埃尼为模特儿兼秘书(后又收为义女),创作灵感更其旺盛,产生一系列杰作,如《山》、《河》、《谐》和许多小像,以及《坐着的裸女》(1938年)、《包头巾的季娜》(1941年)、《黄色大裸女》(1943年)等精彩油画和许多素描。小像《季娜》,恐怕是马约尔全部创作中最“亲昵”的作品,表现似乎稚气未退的少女,仰面躺着,双手枕头,两腿高举,蹬向空中的闲情自娱的一瞬。小像的憨态可掬,反映他对这位模特儿的喜爱之深。而季娜终不负大师一片心意,非特在其生前促成其晚年大作,尤其在其身后半个世纪,终于在巴黎建成马约尔博物馆——马约尔卒于1944年,博物馆于1995年1月落成开放。

山 (1937年,石)这件受巴黎现代艺术博物馆委托而创作的宏伟作品,堪称马约尔关于露天纪念性雕刻的一篇宣言,是他毕生经验的总结。概括起来,纪念性雕刻的宏伟性,应来自:体积与静穆。这是雕刻艺术最古老的概念:实体才能占有空间,静守可以抗拒时间。诚然,马约尔在回到雕刻传统起点的同时,以其建筑性和抽象化,又使雕刻这门古老艺术向新的方向演变。《山》也是他一系类坐像的终结。

气 (1938年,石)为图卢兹市创作的《开辟法国南美航线机组人员光荣纪念碑》,通常称《气》。马约尔依然不去表现这些为航空事业不幸殉职的英雄,也不借助任何象征物去讲述事情的过程,而是照旧以女体为凭借,以志纪念。他的构思,是一位飘浮空中的女子,喻人类的飞行壮举。最后他设计了以右臂为支点的侧卧女子形象,上身仰起,左手前伸而右肘脱离原先的支撑点,两腿伸直,特别是左腿悬空,造成整个身体被空气托起,旋即飞去的印象。这一形象,完全出于马约尔的杜撰,正是他的创作方法的最好说明,即从意念到人体,换句话说,是以人体承载意念;而他的人体,恰恰是超于真实并不受具体时空局限的本质存在。在具体创作此作时,马约尔打碎了一个《塞尚纪念碑》的石膏复制像,按照新作品的要求,对各个部分重新组合,并加以改造,最后得出满意的结果,成为一件与旧作无关的独立新作。这一“嫁接法”(le macrottage),使他从《塞尚纪念碑》得到《气》的第一稿,也使他在几年后从《山》得到《河》。他交给图卢兹市的,是《气》的石像。石像在人体身下,有皱纹如波的织物,借喻气浪。但在浇铸铅像时,马约尔感到织物多余,便予删除。这样,《气》就更加完整大气,更能经受露天条件下的周围环境和光线变化。他说:“我要光,因为我追求的,是空气中的体积。那是在环境中的,光线中的,空气中的雕像。不言而喻,我不得不追求大的形。而对照实物去准确塑造一根手指,我是不感兴趣的。”

河 (1938年至1943年,铅)马约尔欣然接受巴比塞友人协会的委托,作纪念这位揭露战争罪行的伟大和平主义作家、《炮火》作者的雕像,因为巴比塞是他所热爱的。显然,巴比塞参加第一次世界大战,对战争恐怖的亲身体验,深深感染了马约尔。于是,他在构思时想到:“我要来一点戏剧性的东西,但不能过分,要适可而止,像拉辛那样。”他先以季娜为模特儿,按自己的设想姿势,画等人的素描(1938年,炭笔加歪笔),然后作雕刻稿——仍然采用“嫁接法”,对《山》的形象加以利用和改造。由于二战爆发和他的粗凿工助手被捕,《河》的创作在三易其稿之后,直到1943年方始完成。但是,定稿的形象在构思之初即已大体确定,是一个跌倒的女子,被一股看不见的洪流卷走,手足无措,惊恐不已。这一形象,无疑是从一战的“炮火”硝烟中出现,似乎又是对即将爆发的二战的



仰躺的玛丽
1931年 纸本炭笔画
64厘米×90厘米



游泳女子背影
1940年 灰包装纸红白垩笔素描
21厘米×33厘米

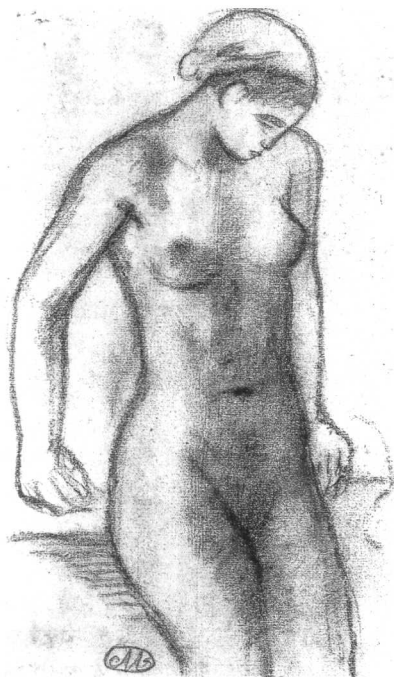
预兆。这也是马约尔最后一件纪念性宏伟雕刻。今天，但凡想到马约尔，就首先会想到《河》——一则是时过境迁，二则是此像的活泼姿势和模棱两可的表情，《河》竟会给人以与女伴逗闹的戏水少女的印象，恐怕是雕刻大师始料未及的。

谐（1940年至1944年，石膏）关于马约尔这件未竟的压卷之作，没有比季娜·维埃尼的叙述更好的说明了。她写道：“1940年伊始，马约尔决定着与以前所做的一切都不同的雕像。我当模特儿。马约尔在大部分的创作中，取消运动；再者，他总是凭想象工作，即使有时他也会说要请教自然——也就是说，看一看模特儿。为了这件新作，马约尔在保留他习以为常的静态的同时，也企图引入运动，于是决定按写生的办法进行创作。对他来说，这意味着要走一条陌生的道路，但也很困难。马约尔就从找平衡入手。他不知道如何安排那条支撑腿，一开始就做了许多石膏小稿，但大半已毁。他保留了其中六个不同姿势的，包括一个不完整的，以便参考。处理躯干，在他并不难；但是，对那两条他认为太长的腿，他很费了一番心思。马约尔习惯于缩短下肢，并夸大下肢的体积。他在解决雕刻作品的建筑结构时，腿起支柱的作用。一旦面对模特儿，这种夸张就难以实现，他不得不克服自己的习惯。此外，他身边连一个粗凿工都没有了，只能亲自动手，就地完成所有工作：浇筑，锯，搭骨架……我也不得不常去帮他。正在忙这些活计的时候，《谐》的脖子断了，使作品弯了。他很喜欢这样的变形，并将它保留在定稿里。里瓦尔德1941年拍照的那一稿后来毁掉，马约尔在里瓦尔德赴美国前夕，开始作最后的定稿。马约尔喜欢雕塑躯干，而且总是从人体的这部分入手做作品。他讨厌手臂，说手臂使他感到不自在，妨碍他看到各个侧面。他在给他的雕像《谐》加上手臂之前，也斟酌了很久，因为他要使作品在任何角度都尽善尽美。命运却另有安排：作品未能完成。”

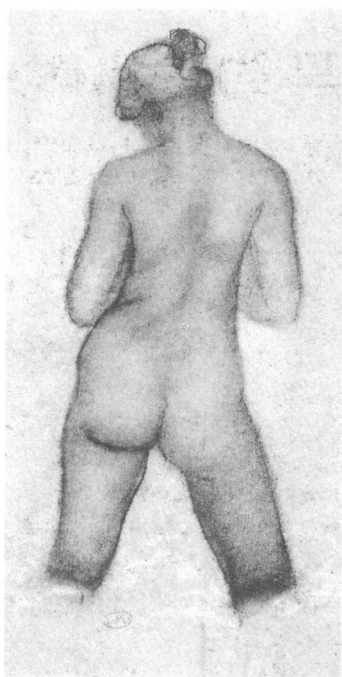
继往开来的一代宗匠

马约尔曾经说过：“民族衰老了，艺术就变得繁琐复杂，萎靡不振。我们应该使自己恢复青春，以天真的心态去创作：这就是我所要追求的。我进行创作，就好像一切都没有存在过，就好像我什么都没有学过。我是第一个做雕刻的人。”

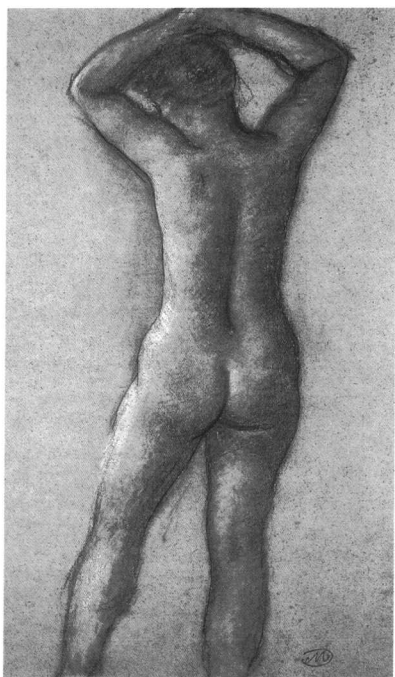
这番极有见地的话，是理解马约尔艺术的金钥匙。两个“好像……没有……”，恰恰说明：马约尔没有而且不可能忘记雕刻艺术的悠久传统。相反，他十分熟悉并十分尊重这一传统。通过对他的主要作品作简单分析，就已经看到，马约尔是一位广采博取、融会古今的大家，他上承埃及希腊，远涉东方文明，努力吸取一切他认为有价值的东西。他的艺术的第一个特点，便是“复古”，是有意识地越过文艺复兴而回到古代，恢复雕刻艺术的传统观念：体积，静态平衡，简洁，宏伟。正是雕刻的这些古老信条，使马约尔艺术返朴归真，在19世纪的学院主义和浪漫主义之后，重新焕发青春活力，显得刚健清新。从这一意义上看，马约尔从罗丹“后退”，显出更“传统”的一面。毫无疑问，



季娜
1940年 纸本炭笔画
29.5厘米 × 17.5厘米



季娜背影
1944年 色粉笔画
38厘米 × 22厘米



季娜梳头背影
1944年
色粉笔画加炭笔和白垩
37厘米 × 25厘米

单凭这一面不可能成为马约尔。就一般情况而言，今人复古，因为一切条件均已变化，便不可能真正回复到古代；所谓复古，往往是貌合神离的举动，是一种看似向后而实质向前的运动。文艺复兴就是最好的说明。在马约尔身上，“后退”本是一种自觉行动，并不是他的终极目的，或者说，这只是他的手段，他要通过重新确立雕刻的基本信念，“使自己恢复青春”，创造出不同于他人、不同于过去的新艺术。为此，他才要在创作中竭尽全力忘掉过去的一切存在，忘掉自己曾经学过的一切，而是“以天真的心态”，去追求为创作所必须的新鲜感，才要将自己放在“第一个做雕刻的人”的位置上。这样，他就必须忠实于“自我”，而不是成为过去的传声筒或时尚的应声虫。而忠于自我，就要陈述自己的真认识，表达自己的真感受，抒发自己的真性情——诚然，这个“自我”必须是独立的而不是追随他人的自我，是站在时代前列和历史高度上的丰实自我，而不是愚昧无知、人云亦云而又自以为是的浅薄自我。正是在这样的实践中，马约尔的创作在乍看颇有拟古之嫌的外表之下，拥有新的生命。他在建筑结构和几何抽象方面卓有成效的尝试，使他的雕刻艺术有别于19世纪，也有别于罗丹。如果说，罗丹将雕刻艺术带到20世纪的门槛，则马约尔——以及布代尔——将它带进了20世纪，影响到洛朗斯、阿尔普乃至布朗库西等人的进一步探索。从这一意义上看，马约尔又从罗丹“向前”，显出其“革新”的一面。这是其艺术的另一特点。

马约尔不是理论家，然而他的经验之谈，确切而又精辟说出了如何赋予艺术以生命和新意的根本之道。他以这样的认识和实践，连接起雕刻艺术的昨天和明天。

现在可以回到本文的开头，“马约尔的雕刻，对我们中国人来说，很容易接受”。他的艺术，他的一切表达手段，如他本人所言，为了表现他的意念；他参照模特儿，但并不照搬照抄，也正是为此。他的创作秘诀，用我们的语言说出，就是“外师造化，内得心源”。在我们已经开始有点习惯西方人以人体表达思想感情的方式时，马约尔甚至使我们感到相当亲切：他与我们之间，有不少共同之处。

从给马约尔当模特儿到 创建马约尔博物馆

——访季娜·维埃尼

啸 声

出生俄国的季娜·维埃尼(Dina Vierny),生活在巴黎。少女时代,雪肤花貌,体态丰盈,被法国建筑师东代尔当作“活的马约尔作品”,介绍给马约尔,成为大师生命最后十年的灵感源泉。季娜为马约尔当模特儿,当秘书,最后还被马约尔夫妇收为义女,并与义兄吕西安在老夫妇身后共同继承遗产。马约尔晚期的重要作品《山》(1936年)、《河》(1938年至1943年)和《谐》(1940年至1944年),以及油画《坐着的浴女》(1938年)和《黄色大裸女》(1943年)等,无不体现季娜的青春纯美。

马约尔夫妇相继去世,季娜与吕西安相约,无论如何,一定要建成马约尔博物馆,以宏扬大师的艺术。1972年,吕西安病故,季娜一人肩负起重任。她经营画廊,继而成立基金会,艰难地朝着既定目标前进。1963年,经马尔罗从中斡旋,季娜将马约尔18件大型雕刻献给国家,陈列在图伊勒里公园这一巴黎市中心的花树喷泉之间,供访问艺术之都的万方来客欣赏亲近。然而,建成马约尔博物馆,正式向公众开放,则费去了这位能干而又勇敢的女子毕生精力,也就是说,直到1995年,即马约尔去世后半个世纪,这个由衷的愿望才终于成为现实。青春活脱的季娜已是一位德高望重的富态老妇人了。

巴黎这座新添的马约尔博物馆情形如何?这位富有传奇色彩的马约尔模特儿兼马馆创建人是一位什么样的女子?她眼里的马约尔?她本人的经历?她的画廊?……笔者有机会带着这些问题,于1997年3月14日和20日,两访季娜·维埃尼夫人。谈话摘要如下。

啸声 :我已经两次参观了马约尔博物馆。一次是为看这里举办的莫兰迪画展,他是我特别喜爱的画家,我有心争取能在中国办成他的展览。另一次是专门来看马约尔作品。他的大型作品,我知道一些,在图伊勒里公园和一些博物馆里见过。但是,我在这里看到许多作品的石膏稿,还看到许多从未见过的小作品,以及马约尔的油画和素描,觉得极有兴趣。从前我就为巴黎没有一个马约尔馆而感到遗憾,现在终于有了,值得庆幸。您的儿子马约尔馆馆长奥利维埃·洛尔坎(Olivier Lorquin)先生非常热情接待了我,并为我们安排了会见。请问,您什么时候开始想到要建马约尔博物馆的?又是怎样实现的?

季娜 :我有这个想法,很久了。马约尔在1944年去世,他的夫人死于1952年。我是他们的义女,和他们的独子吕西安共同继承遗产。吕西安和我,都想要把马约尔的全部作品捐献给巴黎市,可是,人家不接受。当时我就对吕西安说:“必须建一座博物馆。我们两个,一个要是死了,另一个也一定要把它办成。”吕西安1972年去世,迫使我切切实实地干起来,去实现这个计划。我早在1947年就开设了季娜·维埃尼画廊。以后,我就一点一点把这幢大房子[马馆馆址,巴黎七区格勒内尔街59号至61号]买下来,因为我没有能力一下子全部买下。这幢房子分属许多房主,等他们看清我逐步买房的意图后,房价就越来越贵了。我没办法,只好认了,不过,总算全买下了,还进行了修缮。又作了大量的准备,到1995年1月,马约尔博物馆正式向公众开放。当时,我是馆长,并且已经是季娜·维埃尼基金会主席——成立基金会正是为建馆做准备。现在馆长由我的长子奥利维埃担任。

啸声 :图伊勒里公园露天陈列的那些马约尔作品是怎样一回事?可以说,那是让所有的人认识马约尔的最佳环境。我最早目睹大师的作品,就在那里。

季娜 :我很早就将铅的《塞尚纪念碑》献给国家,但却被锁在仓库里。我想用它把公园里受到



马约尔博物馆——巴黎格勒内尔街59号至61号，原为布夏东府（布夏东为18世纪法国雕刻家。该府正立面的《四季喷泉》是其作品）

腐蚀的那件石雕换下来，把石雕送到现代艺术博物馆里去陈列。1963年，我为此事去找文化部长马罗罗。他可是一位大文化人，才华横溢。他当时立刻想到，要把我捐献的18件马约尔雕刻，设法全部陈列到图伊勒里公园。他很有本事，到底说服了上上下下所有的人。要知道，那个时候，这座公园在法国历史上是“碰不得”的。这样，大家就可以在那里看到马约尔的作品了。

啸声：您是怎样给马约尔当上模特儿的？他的哪些作品是照您做的？

季娜：我遇上马约尔，是1934年，那年我15岁……

啸声：您是俄国出生？

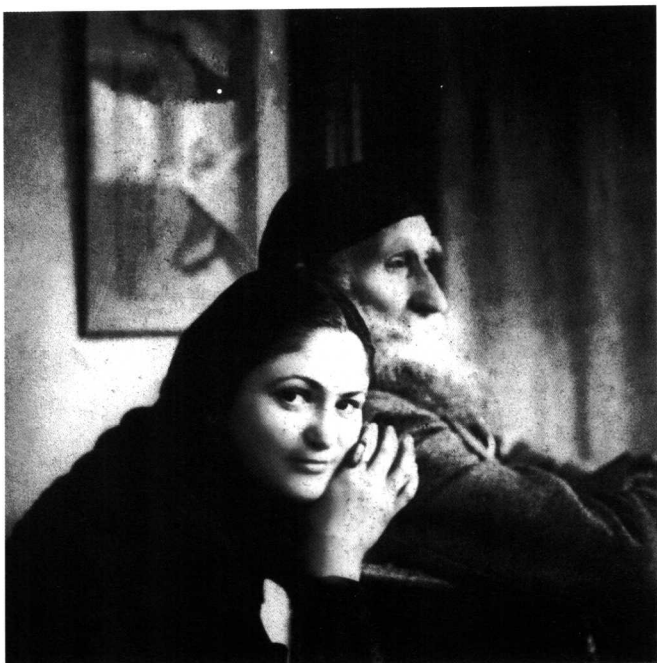
季娜：是的。当时已移居巴黎。一位叫东代尔的建筑师认识我。他告诉马约尔，说我才是一件活的马约尔作品，或雷诺阿作品，劝他应该见一见我。于是，那天我就去了马利勒鲁瓦马约尔的家。一看，花园里有许多宾客。我就问哪位是马约尔。有人告诉我，长着大长胡子的老先生就是他。我找到一位大胡子先生，去跟他说话。谁知道，他不是马约尔，而是范·东根。惹得大家哄堂大笑。我那时还在上中学，很少给他摆姿势。马约尔夫人对我极好，她鼓励我给马约尔当模特儿。我正式给他当模特儿，已经上了大学，学的是理化而不是文科。这很刺激了所有我认识的人，马约尔，马蒂斯，博纳尔……特别是许多作家。我给他当模特儿，起先不多，后来才逐渐认真起来。同时，我还给他当秘书，帮他整理全部作品，登记造册等等。到他去世，有十年光景。这十年中的雕刻和油画，都是我给他摆的姿势。当然，他在创作中，都会有所变动。

啸声：马约尔是怎样工作的？依您之见，他是个什么样的人？您怎样看待他的艺术？

季娜：艺术家通常都以自己为中心，我行我素。马约尔不一样。他不自私，不是只想着自己，而是总是想到别人。当然，他这个人既单纯也复杂。他并不随和，轻易不吐露心事。他为人很谦逊，并不认为自己是个大人物。至于他的艺术，他始终在寻找某种不可称量、不能触知的东西。他一生都是一个不知疲倦的探索者。他想把来自人类内心世界的东西展现出来。正是这种深入内心的想法，使他接近佛教学说。他曾说过：“在东方和希腊之间，我更偏爱东方。”



17 岁的季娜



季娜与马约尔。

啸声：他怎样从绘画转到雕刻？

季娜：众所周知，他最初从事绘画创作，后来又对壁毯发生了浓厚兴趣，因为他被克吕尼博物馆那组《独角兽夫人》中世纪壁毯的精美绝伦迷住了。他为研究色彩，又对陶艺有了兴趣。他还发明了自己特有的涂釉彩陶。他是在 40 岁上才开始雕刻的。他说：“我搞一点雕刻，是为了消遣。”可是，一弄雕刻，他立刻发现，这才是他真正要走的路。这样，他就以雕刻作为自己的主要手段；而且几乎总是用石膏。不过，他从没有放弃绘画。他一生还画过许许多多的素描。他还发明了一种“蒙瓦尔纸”，而且还有一个生产这种纸的工厂。

啸声：您怎样评价马约尔的雕刻艺术？

季娜：他用模特儿，但从从不照抄照搬。他不抄袭自然，而是创造，再创造。他说过：“我是通过模特儿，在向自然请教。”他的雕刻艺术，与 19 世纪艺术的叙事或浪漫截然不同，是对 19 世纪的最早决裂。洛朗斯和阿尔普都是他的学生。甚至布朗库西，他也是学的马约尔，尽管他自己并没有承认这一点。可以说，马约尔是雕刻领域的建筑师；对他来说，在雕刻上，一只脚和一个头颅，同样重要。艺术是由他而走向抽象的。他应该是现代雕刻艺术之父，他开辟了雕刻的抽象道路。此外，他的作品从没有矫揉造作之气。

啸声：马约尔有没有著作或笔记，讲述自己的创作心得，或记载自己对艺术的见解？

季娜：他通常是通过说，而不是写，来表述自己的思想。他并不是一位理论家，没有留下记录自己思想的文字。

啸声：再请您谈谈您自己。

季娜：好吧，就来说说抵抗运动中的那件事。在二战期间，美国的马赛领事馆一位官员瓦里安·弗赖伊(Varian Fry)，要求我帮助，在法国和西班牙边境寻找一条秘密的逃亡小路，引导那些受纳粹迫害的人迅速离开法国，逃到西班牙。我当然答应下来，并且第一个在抗德期间开辟了这条通道，送走很多人。不过，我瞒着马约尔，不敢告诉他。最后他当然还是发现了我干的事情，我也就和盘托出。他却说，边境那一带山区，他熟得很，而且还讲一口加泰罗尼亚语。他为我指了条便捷得多、



1997年3月20日，
啸声访季娜·维埃
尼夫人于巴黎马约
尔博物馆。

安全得多的崎岖小路。这就是后来有名的“马约尔之路”。我呢，加泰罗尼亚语和卡斯蒂利亚语〔即西班牙官方语言〕都讲得很流利，帮助了不少人。最后，我还是让德国人给抓住了。马约尔通过一位德国艺术家，把我救了出来。这就是他所做的。

啸声：您有几个孩子？

季娜：我有两个儿子。老大奥利维埃，现在是马约尔馆馆长；老二贝特朗是作家，他写的马约尔专著写得最好，是主任馆员，负责研究和出版工作。我们三个一起工作。

啸声：顺便请教您一件题外的事。我对当代拉美艺术十分关注，一直在找一位叫齐特曼(Zitman)的委内瑞拉雕刻家。最近才意外知道他在您的画廊里。能否请您谈谈他？

季娜：说起来是在1969年，我到加拉加斯去，偶然看到齐特曼的雕刻，觉得非常有意思，就打听他。别人告诉我，这位艺术家是荷兰人，在加拉加斯生活，并不出名。我请一位女友开车，带我到乡下去拜访齐特曼。他的家是由一座旧糖厂改造的。我当时就买下了他的全部作品，还告诉他，明年我还会来，看他有什么进展。我在巴黎首次展出他的作品，是1971年。到今天，一共为他办过四次展览。此外，您感兴趣的波利亚科夫(Poliakoff)，也是我把他推出来的。他是俄罗斯的茨冈人。1951年我在画廊为他举办的那次展览，对他来说十分重要。那时他还不出名。我们常在一起弹唱：他弹吉他，我唱。过一会儿，我叫人给您他们俩的展目，以及地址。齐特曼有时也来巴黎住上一段时间，不过现在在委内瑞拉。波利亚科夫的儿子就在巴黎，他的画廊现由女儿掌管。我来替您安排同他会面。

啸声：看来您经营画廊，也卓有成效。谢谢您为我做的一切。谢谢您赠送给我的台湾马约尔展展目。要是能在北京和上海举办一个马约尔展，您看怎样？

季娜：我真愿意在中国办这个展览。马约尔一直很迷恋远东。他觉得自己同这种文化很接近。我敢肯定，马约尔的作品一定会受到中国人的好评。在我看来，中国文化真是伟大。

啸声：办展览，关键是钱。

季娜：我们一起来找赞助人。

啸声：我想，先在中国出一本马约尔专集，比较完整系统地介绍马约尔，因为我们还没有一本这样的书。您能帮助我两件事吗？一是授权复制马约尔作品，二是提供作品底片。

季娜：都没有问题，为了马约尔。

啸声：希望在罗丹之后，马约尔访华。



女子坐像
1895年 青铜
16厘米 × 19厘米 × 18.5厘米