

艺术家画像

〔奥〕赖纳·马利亚·里尔克 著 张黎 译



涵芬书坊 002



商务印书馆
The Commercial Press

艺术家画像

〔奥〕 赖纳·马利亚·里尔克

图书在版编目 (CIP) 数据

艺术家画像 / (奥) 里尔克著 ; 张黎译. — 北京 : 商务印书馆, 2011

(涵芬书坊)

ISBN 978 - 7 - 100 - 08592 - 2

I . ①艺… II . ①里… ②张… III . ①散文集 — 奥地利 — 现代 IV . ①I521.65

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2011) 第189565号

所有权利保留。

未经许可,不得以任何方式使用。

艺 术 家 画 像

[奥] 赖纳 · 马利亚 · 里尔克 著

张黎 译

商 务 印 书 馆 出 版

(北京王府井大街36号 邮政编码 100710)

商 务 印 书 馆 发 行

三 河 市 祥 达 印 装 厂 印 刷

ISBN 978 - 7 - 100 - 08592 - 2

2012年4月第1版

开本 889×1194 1/32

2012年4月北京第1次印刷

印张 6 ¼

定价: 30.00元

中译本前言

张 黎

近年来奥地利诗人赖纳·马利亚·里尔克的诗歌又进入了我国读书界的视野，引起人们的关注。早在 30-40 年代，他的诗歌便引起我国一些诗歌爱好者的注意，但作为一种接受现象似乎仅限于非常狭小的圈子，并未得到广大读者理解。追究其原因，除了里尔克诗歌在当时我国国难当头的大环境中难以引起人们共鸣之外，他的诗歌过于难懂也是一个原因。今天的大环境虽然发生了变化，在多元化的艺术欣赏趣味条件下，有兴趣阅读他的诗歌的读者，仍然感到它们是难懂的，甚至是晦涩的，特别是他后期的诗歌。其实，不但中国读者有这样的感觉，就连德语国家的读者也有同样感觉。他的后期诗歌，即使对于里尔克研究专家，也是个令人头痛的课题。就拿他临死前为自己撰写的那首“墓志铭”来说，在德文中仅有短短三行，12 个单词，众多专家特意为它撰写研究论文，阐释它的涵义，至今众说纷纭，莫衷一是。当然这些专家的研究成果，对于人们理解这首墓志铭和他的其他作品都是有幫助的，甚至可以说，通过这些阐释，人们逐步接近了作者的本意，或者说对它猜出了个“大概齐”。这个现象足以说明里尔克诗歌晦涩的特点。

为什么会是这样呢？这个问题涉及到对里尔克这个人进行历史定位的问题。任何一种艺术风格的形成，都是与艺术家所处的社会环境和个

人经历分不开的。

里尔克生活创作于 1875—1926 年之间，这正是欧洲资本主义体系从自由资本主义过渡到垄断资本主义，并引起第一次世界大战的时期。在这段时间里，资本主义的社会关系和意识形态领域呈现出十分复杂的局面。在文学领域产生了两个影响最大的潮流，一是源于法国的自然主义，一是源于德国的表现主义，而在这两股文学潮流之间，则出现了一股所谓“倾听内心”的文学潮流。这是对自然主义的一种反叛。用奥地利作家赫尔曼·巴尔的话来说，它是对“自然主义的克服”，是用“倾听内心”取代“对严酷现实的偶像式崇拜”。显然，这股潮流所要“克服”和“取代”的，是自然主义文学的社会内容，是自然主义者对社会苦难的关注和真实描写。

这股文学潮流从上世纪 90 年代开始，席卷了欧洲文学界。在法国，文学讨论的兴趣已由对左拉的关注转向了保罗·布尔热、保尔·魏尔兰、斯特凡·马拉美等人；在北欧文学界，海登斯塔姆、斯特林堡、海爾曼·邦、约纳斯·李、雅科布森等人的“心灵突破”排斥了比昂松、易卜生等具有社会批判倾向的“现代突破”；在俄国文学中出现了巴尔蒙特、吉皮乌斯、梅列日科夫斯基等诗人；比利时的梅特林克和早期的维尔哈伦成了这股文学潮流的代表人物（维尔哈伦后来加入比利时工人运动）；在德语国家文学中出现了斯特凡·盖奥尔格、霍夫曼斯塔尔和里尔克为代表的“纯内向性诗歌”；而英国的王尔德、意大利的邓南遮等人对唯美主义的鼓吹和实践，无疑对这股文学潮流在欧洲的发展，产生了十分明显的影响。这股文学潮流最初在各国有着不同的称呼，如“唯美主义”、“为艺术而艺术”、“新浪漫主义”、“世纪末浪漫主义”、“心灵突破”、“纯内向性抒情诗”等。现在通称“象征主义”。如果说自然主义是小说和戏

剧的天下，那么象征主义的代表人物则主要是抒情诗人。文学史家们通称象征主义抒情诗为“晚期资产阶级诗歌”，这是因为它已经抛弃了至今为止占统治地位的诗歌传统。

象征主义抒情诗的明显特点，一是有意识地抛弃大多数诗歌读者，视群众对艺术的参与为可鄙现实的征兆，视自己为高于“群氓”的精神贵族；二是致力于一种自我表现的独白式的抒情诗，追求诗歌风格的高度敏感性，追求诗歌艺术表现力的极限和表现内容的深奥性；三是拒绝诗歌的社会效果，主张为艺术而艺术，尤其鄙视政治抒情诗；四是诗歌的抒情主体对社会生活表现得十分陌生，他不抒发个人在日常生活中的喜怒哀乐，而是刻意表现不可捉摸的隐秘，用马拉美的话说，是表现普通事物背后隐藏着的“唯一真理”。这种“纯内向性”抒情诗，也常能折射出某些真实的社会现状，如19世纪末期资产阶级社会的颓废情绪，厌倦、死亡、衰落的感受，以及末日临近的意识等等资产阶级的危机感。

里尔克就是这些诗人中的一个。他既不像自然主义者们那样一味地关心和描写穷人的苦难，亦未像表现主义诗人们那样大喊大叫地要求摧毁现实世界，做个资产阶级的叛逆诗人。里尔克选择了一条向内心走去的道路，与他个人的经历也是密不可分的。里尔克生于奥匈帝国的布拉格一个讲德语的少数民族家庭，父亲是邮局职员，当过兵，9岁时父母离异，作为独生子跟随母亲生活。实际上如他自己所说，白天的大部分时间，母亲把他交给一个既不负责任，又无教养的女佣人照管。这个既得不到母亲照料，又享受不到父亲疼爱的少年，在寂寞暗淡的生活中找不到任何人倾诉自己的欢乐或痛苦，正如他的一位传记作家保尔·策希说的那样：这少年长时间地生活在忧心忡忡之中，从来不知什么叫天真与快乐。即使稍微年长之后，在他的第一个情人眼里，也不过是一个可

怜而不幸的造物。这种远非正常的童年和少年生活，使他养成一种软弱的性格，缺乏男子汉的阳刚之气。这个本来就身体孱弱，受着胃病困扰的少年，又从 11 岁起在军校里经受了五年精神和肉体的折磨，后来他在给早年女友的一封信中称，他在军校里受到虐待之后，常常偷偷地在夜里哭泣。就是在这种身体疾病的折磨中，在精神的痛苦中，在生活的孤独与寂寞中，少年里尔克开始了他的诗歌创作，他设法用诗的形式理解这种孤独的深层意义，寻找它的秘密和诗歌创作的隐秘源泉，他赋予自己的诗歌一种神秘的语言，赋予它们一种任何人都难以理解的色彩。他的早期诗歌表现了一种对象征手法的偏爱，借以表达这位少年尚不能完全用语言表达的认识和隐藏在内心深处无法说清楚的秘密，表达那种朦胧的心潮起伏和轻轻的心灵低语。这种艺术特点使他的诗歌具有一种朦胧的弦外之音，而这种借助象征手法产生的弦外之音，后来成为他诗歌的一大特点。象征手法在他后来的诗歌中，成了他表达生活感受和思考的一种主要手段。有的评论家称他的象征手法是一种“生活的容器”。斯特凡·盖奥尔格甚至称“形象的观察是精神成熟和深刻的自然结果”。象征主义诗人当然很看重自己的艺术特点和艺术追求，但对于圈外人来说，无疑成了他们的诗歌令人费解的重要原因。而里尔克和诸多象征主义诗人们的这种艺术，显然表达了他们在资本主义大都会和前资本主义田园之间的真实的内心感受。

无论里尔克怎样执意向内心走去，但他毕竟是个社会的人，垄断资本主义制度和生产关系下的各种消极现象不时向他袭来，在他的诗歌创作中不可避免地留下某些批判的痕迹。文学史家通常认为他对资本主义的批判，是站在浪漫主义立场上的批判，在他的某些作品中，大城市、富人、金钱、财产，呈现出一种异化的畸状态。大城市的物质文明与

穷人形成鲜明对照。在里尔克看来，穷人就是不富有的人，就是没有财产的无产者，而他们是未来的非异化世界的象征，这个未来世界在里尔克想象中是昔日那种朴素的田园生活的再现。这种对资本主义的批判，虽然与马克思主义世界观有着很大的距离，但它同情劳动人民的性质是不容忽视的。因此文学史家们称里尔克的某些作品具有“向往人道主义的内容”。

其实，在他那些表面看来充满浓厚宗教神秘色彩，实则非宗教的，甚至是反宗教的诗歌里，也不乏这种倾向。过去有一种观点认为里尔克的《祈祷书》是对上帝的颂歌，这本书是教徒们在《圣经》之外的补充读物。新的研究成果表明，它非但不是“颂歌”，有些诗篇简直就是对上帝的亵渎，例如其中的第19首诗（见绿原译《里尔克诗选》第181页），德国文学史家汉斯·马耶尔就称它为“读神诗”，说“它与基督教了不相干”。里尔克甚至表示自己绝不会像那些口头上虔诚的基督徒那样，迷住心窍似地自投基督教陷阱，他公然宣称他的宗教就是爱。据里尔克自己说，从军校时期起，他就与宗教信仰断绝了关系，直到临死之前，还嘱咐看护他的人，不要为他请神父搞宗教仪式。他在早年一篇小说中借主人公的嘴说，他是自己的立法者和国王，他的头顶上没有任何人，甚至没有上帝。这话的尖锐程度几近于叛逆了。由此我不禁想到，像里尔克这样一个政治上相当保守的人，居然也被德国1918年的革命浪潮卷了进来，常常去参加慕尼黑议会共和国举行的群众集会，聚精会神地去听那些革命的演说，这与他劳动者的同情心显然不无关系。但也仅此而已。他与革命始终是无缘的。里尔克于1907年在意大利与高尔基会面时，虽然抱着十分尊敬的心情，但他总觉得高尔基作为革命者是在滥用自己的地位，误解了自己的特点，在他看来，连高尔基

那令人感动的慈祥，都使他无法停留在只作个艺术家的地位上。而里尔克则毫不隐讳地承认自己是个艺术家，是个“倾听的人、忍耐的人、主张缓慢发展的人”，而绝对不是个“颠覆者”。里尔克清楚地感觉到自己与高尔基的关系是缺乏基础的，深交是无望的。里尔克在1918年可以去听革命者的演说，甚至可能对革命者不无同情与尊敬，但他绝对不会与他们为伍，作个革命者显然是违背他那自青年时代便已形成的“爱的宗教”的。里尔克显然并不承认“存在的便是合理的”，但他却是个忍耐的人、谦卑的人、屈服于现实的人；他是不会冲破或者避开严峻的生活现实的，而是只会无条件地接受它。这就是里尔克为人的特点。

里尔克一生是个诚实的劳动者，他在作品中常常表现出对劳动的赞美。因为里尔克是个诗人，所以他赞美的劳动主要是艺术劳动。把艺术创作视为一种劳动，像石匠用石头建造一座大教堂一样的劳动，这就使艺术创作摆脱了欧洲传统美学中关于艺术创作来源于灵感的说法。把艺术创作视为劳动，这是里尔克接触了沃尔普斯维德艺术家群，特别是接触了法国雕塑家罗丹以后，从他们的艺术创作活动中获得的认识。里尔克把《沃尔普斯维德画派》这篇散文视为对五位艺术家历经十年之久严肃而寂寞的德国式劳动的描述，说他们不仅创造了艺术作品，也改变和创造了自己的人生。他称罗丹是一个劳动者，有时称他像一个雇工，他的艺术从开始便是一种有目的的实现过程，他断定罗丹的艺术作品“只能是从一个工人手里产生出来的”，而创造这些作品的人，完全可以“心平气和地否定灵感的存在”（给路·安德雷亚斯·萨洛美的信，1903年8月8日）。像《沃尔普斯维德画派》和《奥居斯特·罗丹》这样的散文，简直就是劳动的颂歌，特别是关于罗丹的那篇报告。像罗丹这样在雕塑艺术的表现力方面做出划时代贡献的大艺术家，在里尔克看来，最令他

肃然起敬的，就是他那执着而诚实的劳动态度，罗丹给他的一个重要启示，如他在文中满怀激情所说的那样：劳动着是幸福的。

在艺术创作中，不相信灵感，只相信劳动，相信通过艺术实践可以改变自己的命运，这是里尔克的一个重要思想。遗憾的是，里尔克在自己不长的一生中所从事的艺术劳动，既不足以养家，亦不足以糊口，常常不得不仰仗富有的朋友为他提供生存条件。这些富有的朋友（如他的女友萨洛美、为他提供杜伊诺别墅的塔克西斯侯爵夫人、为他提供穆佐城堡的维尔纳·赖因哈德）实际上成了里尔克的“艺术保护人”。在德语国家文学史上，自莱辛以来，文学家们便竭力把自己投入艺术市场，以摆脱文学对传统的“艺术保护人”的依附关系，做个独立的艺术家。可到了19世纪末、20世纪初期，像里尔克这样一个“纯诗人”，却不得不依仗“艺术保护人”生存，这是诗人的幸运抑或是悲剧？除社会原因之外，他的W作品只能在小圈子里流传，充当少数人的“文化奢侈品”，大概也是他无法摆脱“艺术保护人”体制的重要原因。不管怎么说，里尔克的晚景是十分凄凉的，临死之前上无片瓦，下无寸土，囊中空空，没有一个亲人在身旁照顾他，有的只是寂寞、孤独和难耐的痛苦。就在这种心境中，在生命的最后时刻，他为自己写了一首谜一般的墓志铭：

玫瑰，哦纯洁的矛盾，喜悦，
不是任何人的睡眠在这样多的
眼睑下。

就是这样一首令人费解的墓志铭，像他那些令人费解的诗作一样，让多少里尔克研究者绞尽脑汁去诠释，去猜测，而且成了一种规范，文学史

家们称之为“晚期资产阶级抒情诗”的规范。

不过，里尔克作品中也有不费解的，这就是这个译本中的《沃尔普斯维德画派》和《奥居斯特·罗丹》这样的散文。这两部作品既不同于他的《杜伊诺哀歌》、《致俄耳甫斯十四行》这样的诗作，也不同于《布里格笔记》那样的散文体小说，它们是作者依照自己认定的“艺术规范”苦心经营的“艺术”作品，而《沃尔普斯维德画派》和《奥居斯特·罗丹》则是应出版社之邀撰写的艺术家评传，在这个劳动过程中，作者的艺术个性不得不受制于出版社的特殊要求。所以里尔克称这样的写作为“一半是乐趣，一半是苦役”，因为他不能完全按照自己的艺术理想去写作。不过，也正因为是这样，这两部作品才更容易为读者所理解。对于读者来说，理解诸如《杜伊诺哀歌》、《致俄耳甫斯十四行》、《布里格笔记》所花费的功夫，远远超过理解这两部作品所花费的功夫，即使对于研究里尔克的专家来说，这中间所花费的气力亦可称为“天壤之别”。诚然，“难懂”和“易懂”并不是艺术评判的标准，但它可以让人看出作者艺术追求的特殊性。

沃尔普斯维德是德国北方的一个小乡村，位于下萨克森州不来梅市西北方被称为“魔鬼沼泽”的地方。19世纪80年代末期，那里十分独特的自然风光，吸引了一批不满足于所谓“城市艺术工厂”的年轻德国艺术家来此定居做画。除了里尔克笔下描述的五位画家之外，还有卡尔·温宁和后来成为莫德尔松妻子的女画家保拉·贝克尔、后来成为里尔克妻子的女雕塑家克拉拉·威斯特霍夫等多人。他们像19世纪以来的许多法国、荷兰风景画家一样，离开大城市，走向农村广阔天地，去描绘自然界的风光和那里人们的生活，而不再沿袭学院派的方式临摹古典作品和石膏像。从1889年起，沃尔普斯维德逐渐成了这批艺术家的

聚居地。这些艺术家的创作活动，像法国的巴比松画派一样，为德国艺术家冲破学院派狭隘的艺术活动圈子，走向大自然，走向丰富多彩的现实生活起了重要推动作用，一时之间，昔日贫穷落后，默默无闻的沃尔普斯维德，成了艺术界人士注目和向往的地方。

里尔克于1889年、1900年两度游历俄罗斯之后，也于1900年8月被吸引来到沃尔普斯维德，他住在朋友海因利希·弗格勒处并结识了这些艺术家。在这里生活的日子里，他爱上了女雕塑家克拉拉·威斯特霍夫，两人次年结婚并生有一女露特。这对年轻夫妇居住在沃尔普斯维德附近的威斯特维德，在一栋农舍里过起了田园般的生活。艺术是浪漫的，生活却是清贫的，随着时间的推移，这对毫无经济基础的年轻夫妇，日子过得渐趋捉襟见肘。里尔克在给朋友的信中甚至称自己是“穷人”，“非常贫穷的人”，他觉得贫穷像幽灵一般突然出现在他的面前，使他心里失掉了目标和光明，为了养家糊口，他甚至打算接受随便一个什么小职员职务。也就是在这个时候，一个叫科纳克弗斯的人主编了一套“艺术家评传”，其中有一卷就是介绍早已引起艺术界瞩目的沃尔普斯维德画派。最初接受委托的是一个叫古斯塔夫·保利的人，由于他得不到画家们的合作，便把这个写作任务转给了与沃尔普斯维德的画家们关系密切的诗人里尔克。正陷于衣食无着的里尔克，接受这个写作任务时，心情是复杂的，一方面这本书的写作可以解决他生活中的燃眉之急，另一方面对于“为艺术而艺术”的里尔克来说，却又不无勉强之意。因此他称这项任务为“Brotarbeit”，即为挣碗饭吃不得不做的事情。里尔克原拟以六位画家为写作对象，其中五位画家慨然答应与他合作，只有卡尔·温宁断然拒绝，所以读者在这里读到的只有这五位画家的评传和一篇颇长的导言。

从这一篇导言和五篇评传中，读者可以看出，里尔克并不想把这本书写成一个艺术流派的历史，而是以散文的笔法在沃尔普斯维德这个背景中描述了五位艺术家的画像，重点在于刻画每位艺术家的特点。这本书写作于1902年5月，1903年出版，附有122幅绘画作品插图。这是一本图文并茂的书，作品出版后，保拉·贝克尔在给她丈夫莫德尔松的信中称这本书里既有许多好的意见，也夹杂着许多不确切的看法。这是沃尔普斯维德画家对本书做出的最早的反应。本书出版后，由于受到读者欢迎，曾多次重版，它对于人们认识沃尔普斯维德画派的艺术特点和意义起了重要作用。时至今日它仍然是人们了解沃尔普斯维德画派不可多得的作品，它与这个画派一同走进了德国艺术史，它的导言成了德语国家散文的精品。

法国大雕塑艺术家罗丹的名字，在我国艺术界早已尽人皆知，他的《巴尔扎克》、《思想者》已成为深受广大艺术爱好者崇拜的作品。里尔克与罗丹艺术发生关系并写出《奥居斯特·罗丹》这本书，最初得益于他与克拉拉·威斯特霍夫的婚姻。克拉拉于1900年曾在巴黎师从罗丹并成了他的艺术的崇拜者，里尔克早就接触过罗丹的作品，与克拉拉结婚后，对罗丹产生了更加浓厚的兴趣，他曾经设想与克拉拉合作写一篇关于罗丹的文章。就在里尔克准备撰写《沃尔普斯维德画派》时，德国艺术史家里夏德·穆特尔于1902年春致函里尔克，邀他写一本关于罗丹的评传，作为他主编的《插图本艺术家评传丛书》的第10本。穆特尔的委托是促使里尔克迁往巴黎实地研究罗丹的艺术并写成这本书的主要原因。里尔克于5月份写完《沃尔普斯维德画派》以后，便着手研究罗丹的材料，并于6月28日致函罗丹，从此两人建立起书信联系，8月底里尔克告别妻女到达巴黎，在与罗丹朝夕相处的过程中，既了解了罗

丹的为人，也深入到他的艺术世界中去，取得了丰富的感性材料，特别是对罗丹那些鲜为人知的素描，有了更加深入的认识。里尔克在动笔之前，不仅深入研究了罗丹的成长过程和作品，而且还阅读了雕塑史、法国艺术史，研究了曾经影响罗丹精神生活的诗人，如但丁、波德莱尔、雨果、巴尔扎克等人的思想与创作。本书写成于1902年底，1903年3月出版，到1907年出第三版时，里尔克又加进了他于1905年10月先后在德雷斯頓和布拉格所做的关于罗丹的一篇报告（经过加工、扩充）。

里尔克撰写罗丹评传已不同于撰写《沃尔普斯维德画派》时的心情，它虽然也是一份“Brotarbeit”，但却没有了那种“半是劳役”的感觉。他在赴巴黎之前给罗丹的信中曾表示，写这样一本书是他的一个“热切的愿望”，“因为描写您的作品的机会，对于我来说，是一个内心的使命，一个节日，一种乐趣，一个伟大而高尚的任务，为此我将付出我的爱和全部热情。你将会理解，我的大师，为了认真并尽可能深入地完成这项工作，我将竭尽所能。”信虽然是这样写的，但人们从它的字里行间不难看出，里尔克的真正意图无非是，如他自己所说，取得罗丹的“慷慨支持”。因为没有罗丹的支持，这项事关饭碗的写作任务，难免像保利一样遭到失败，而这正是他当时最为提心吊胆的事情。他在去巴黎之前给剧作家豪普特曼的一封信中，心情沉重地表达了对自己的前程和生计的深切忧虑。他表示写完罗丹评传之后，要么谋个副刊编辑或记者的职位，要么去布莱斯劳尽快取得一个博士学位，以便找到一条通向面包的艰难道路。幸而罗丹热情地接纳了他，使他有机会完成了这项挣饭吃的工作。里尔克在这个工作过程中，加深了对罗丹艺术和人品的认识，成了罗丹艺术的热情阐释者。他关于罗丹的这两篇散文，也像罗丹的艺术一样，成了艺术史和文学史上的瑰宝，读者不仅可以从中认识罗丹和他

的艺术，也可以认识里尔克作为散文作家的风采。

里尔克关于罗丹的这两篇散文，我国曾有过梁宗岱先生从法文翻译的译文，我这次从德文重译时，借鉴了梁先生的译文。走前人走过的路，总是省力得多，即使前人的某些失误，对于后来者也是有益的，每个从事译事的人，都会有这样的体会。我在这里特向已故梁先生表示衷心感谢。

1998年9月29日于北京

目 录

中译本前言（张黎） / 001

沃尔普斯维德画派

开篇词 / 003

导言 / 005

弗利茨·马肯森 / 024

奥托·莫德尔松 / 048

弗利茨·欧沃贝克 / 069

汉斯·阿姆·恩戴 / 079

海因利希·弗格勒 / 092

奥居斯特·罗丹

第一部分 1902 年 / 109

第二部分 1907 年 / 163

前言 / 165

一篇报告 / 167

沃尔普斯维德画派