

法国 大教堂

罗丹 著
啸声 译

上海人民美术出版社

FA GUO DA JIAO TANG SHANG HAI REN MIN MEI SHU CHU BAN SHE

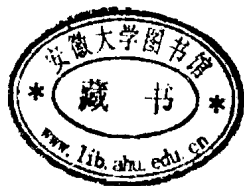
法国 大教堂

FA GUO TANG JIAODA

罗丹 著

啸声 译

上海人民美术出版社



目 录

译序·····	啸声 3
图版·····	17
原出版者说明·····	50
绪论·····	夏尔·莫里斯 52
一 中世纪艺术与起源于文艺复兴的教育学·····	60
二 大教堂的始末·····	76
三 大教堂的死亡与复活·····	132
四 罗丹的使命·····	173

法国大教堂·····奥古斯特·罗丹 188

一 中世纪艺术发蒙——原则·····	191
二 法国的自然·····	204
勒夏特莱昂布里·····	211
卢瓦尔河地区·····	212
马尼郊外·····	214
三 关于罗曼风格的札记·····	251
默伦·····	254
四 埃当普·····	257
五 芒特·····	263
六 内韦尔·····	273
七 亚眠·····	277

八	勒芒·····	282
九	苏瓦松的夜晚·····	289
十	兰斯·····	292
	黑夜的大教堂·····	302
	另一个大教堂·····	308
十一	拉昂·····	312
十二	夏尔特尔·····	318
十三	装饰·····	333
十四	·····	344
	写生·····	346
	建筑·····	350
	雕刻·····	367
	线脚·····	371
译后记·····		372

封面 法国拉昂圣母大教堂内景

封底 罗丹作品：《大教堂》

译 序

历史上的事情，今人毁，后人誉，或者昨日宝之，今日弃之……反反复复，了无终结。仅为利害攸关而加可否，或因愚昧狭隘而不理睬，都不是科学态度。一般说来，时过境迁，阅历增多，意气渐平，再回头看过去，往往会更客观，更全面，也更公正。

西方中世纪艺术就曾经经历过这样一个反复曲折的命运。

“中世纪”一词，出自十五世纪人文主义者之口，指罗马文明消亡到人文主义兴起之间的十个世纪，即五世纪到十五世纪。文艺复兴时代的人要挣脱过去的羁绊，必然要大张挞伐，于是中世纪便得了“黑暗时代”的恶谥——这自然不是没有道理，但又不能算是历史的观点。

中世纪艺术于是也理所当然被看作“黑暗时代”野蛮、落后、愚昧的产物，而遭到唾弃、毁灭、遗忘的劫难。

从神本主义向人本主义转变，无疑是巨大的历史进步。然而，思想、社会、科学等领域里人的认识提高、加深、修正、趋于全面、接近真理，可称进步；而在艺术领域里，却只有演化，只有嬗变，无所谓“落后”，无所谓“先进”。——在我们的同代人毕卡索的《牛头》与二万五千年前阿尔塔米拉洞窟原始壁画《野牛》之间，并无“进步”可言，有的只是“不同”而已。

否定中世纪艺术的理由很多，其中之一，即艺术上的理由，是把符号表意的“写灵”艺术判作“不科学”，“低级”，或者至少

也是“幼稚”，并将它同文艺复兴开创的新艺术对比，从而一笔抹煞。

实际的情形是：文艺复兴运动崇尚古代希腊罗马文化，在复兴的旗帜下尤其推崇艺术上的写实精神，要争取做到使艺术能够“象镜子一样反映自然”。意大利文艺复兴的艺术先驱们确实在“科学”反映现实的认识及手段上，做出许多重大贡献：透视学、解剖学、色彩学……。他们终于把尘世生活描绘得如此真实亲切，把人的肉体塑造得如此生动性感，使当时的人委实感到“耳目一新”。在过去的一千年中，那种用表意符号诠释缥缈天国、惨烈地狱、殉教圣人的艺术，已经使人厌烦，使人患了“审美疲劳”症。正因为如此，作为对抗中世纪“写灵”艺术的文艺复兴“写实”艺术，便获得开始意识到要享受现世欢乐的世人青睐，从而风靡世界艺坛，并且作为“至高无上”的“体系”，一直延续到十九世纪。

三百多年的流行，使这一“体系”“完善”到了无以复加亦即僵化的程度。这是以教条主义态度对待“体系”的必然结果。其实，这一体系的开创者们，以及体系中的一切真正艺术家，尊重但绝不死守教条；他们只不过借重写实手段，而同样要表现精神世界。这样的例子是不胜枚举的。至于教条化和僵化的恶果，不仅使艺术创作失掉灵魂，堕入学院主义的末路，而且被庸才俗士奉为衡量一切体系、一切流派、一切风格的绝对标准，以区分优劣，评定“先进”“落后”。

中世纪艺术首当其冲被彻底否定，就不奇怪了。——而那种“绝对标准”的流毒传播广泛而且深远，连我们中国艺术也不能幸免：西画东渐之后，不就是有“中国艺术的素描、明暗、结构、解剖、色彩、透视都不科学”，“中国绘画落后”，“中国雕塑粗糙”这样的妄自菲薄吗？其实，通过某些具体渠道传过来的

“西画”，正是而且仅仅是文艺复兴体系的强弩之末或蹩脚变种而已。在各种名目和形态下以西方末流学院主义改造中国艺术的企图和尝试，是使我们二十世纪艺术陷于困惑境地的重要原因之一：进，不可能达到同体系西方一般水平；退，又不能固守——更不用说发展——本民族优秀传统。至于对西方另一体系中世纪艺术，则几乎一无所知，因为我们无由知道；然而，既中流毒，也就只能附和否定派的意见。

中世纪艺术究竟如何？果真一无是处，不值得一顾吗？

如今，西方为中世纪艺术所作的翻案文字已有许多。但是，读者想必原谅我在此谈一点切身感受和认识，这或许会有不同于征引西方经典的便利。

正因为在我国很难找到有关书籍图册，我在赴欧考察西方艺术时便把中世纪艺术列为第一重点。不曾料到，当初的理性选择到后来竟变成入迷着魔，以为发现一个既陌生又奇妙的天地。于是，想尽一切办法，克服考察中必然遇到的经济、交通等诸多难事，终于先后走遍法兰西和西班牙这两个最重要的中世纪艺术大国，而且旁及意、奥、瑞、德、比、荷、英。促使一个二十世纪远东无神论者会象十二世纪西方虔诚信徒近乎狂热地在一条条“朝圣”路上奔簸不已，自然不是因为听到上帝的召唤，而是被中世纪精妙绝伦的艺术珍品激起热情，并且心悦诚服地倾倒在那些创造出它们而通常不曾留下姓氏的艺术家面前。

中世纪西方人原来有如此灿烂辉煌的艺术！

无论是罗曼前时期、罗曼时期、或哥特时期，也无无论在建筑、雕刻、绘画、壁毯、彩窗、或其它小工艺等各个领域，都放射出奇光异彩，令人大有琳琅满目、美不胜收的感叹。

拉文纳诸教堂的拜占廷镶嵌画宏伟庄严，至今光彩夺目

[见图16]; 普瓦蒂埃大圣母教堂正立面和谐匀称, 雕饰无比富丽 [见图19]; 孔克圣福瓦教堂挂在山坡; 勒普伊圣米迦勒礼拜堂独立孤山 [见图18]; 萨莫拉大教堂鱼鳞圆顶有四座鱼鳞顶小塔簇拥, 风姿卓绝 [见图21]; 索里亚杜埃罗圣约翰修院回廊与众不同的绞花拱廊, 无疑吸收了阿拉伯影响 [见图22]; 索雷德圣安得烈教堂门楣《荣光基督》简洁古拙 [见图23]; 孔克圣福瓦教堂门楣《末日审判》气势雄浑 [见图24]; 欧坦圣拉撒路大教堂门梁《伏地夏娃》堪称罗曼世界最美丽的女裸体 [见图25]; 穆瓦萨克修院教堂门心柱《先知耶利米》五络长髯, 仿佛中国古贤 [见图26]; 在加尔当普河畔圣萨文教堂仰观宏伟壮丽的天顶连环画《创世纪》, 会有身在莫高窟的幻觉 [见图32]; 陶利圣克利门特教堂几乎纯用几何线造型的《托圣杯圣母》, 会使人以为见到二十世纪现代人手笔 [见图31]; 赫罗纳大教堂珍藏着稀世精品《创世纪》壁毯 [见图33]; 夏尔特尔大教堂以幸而保存下来的最古老美丽的色彩镶嵌玻璃窗而举世闻名 [见图50]; 数不清的罗曼教堂或修院回廊有琳琅满目、风格迥异的叙事柱头或装饰柱头 [见图29]; 伊耳德法兰西地区那些令人叹为观止的拔地冲天的哥特大教堂, 既象玲珑剔透的石头刺绣, 又似展翅欲飞的雄鹰 [见图35、37、40、42、43、55]; 米兰大教堂以数不胜数的雕像取胜 [见图49]; 威斯敏斯特修道院有精致美妙的扇形拱肋见长 [见图48]; 拉昂大教堂正立面两座钟楼有十六头石牛凌空眺望, 是工匠对拉车运石的伙伴的纪念 [见图42]; 兰斯大教堂那尊著名的《微笑天使》不仅向童贞女马利亚报告喜讯, 也是向世人宣告文艺复兴即将来临…… [见图58]。

在考察中, 我常在修院回廊清静的一隅思忖: 一个中国人, 根本不信鬼神, 又隔着文明, 竟会被西方宗教艺术感动得往往不能自己, 足见这一艺术的创造者们赋予它何等强大的精神力

量 and 艺术力量。追根究底，世上的人，无论古今，无论中外，本质总是一样的，都向往美好，向往未来。宗教作为人类发展进程中必不可免的现象，诚然有被统治者用来愚民、治民的一面；但从其本意，尤其从广大民众及下层宗教人士来看，它又是曲折而不无局限地反映人类对真善美的追求；至于其哲学内涵认识世界、接触真理的程度如何，表述得是否完善，取何种形态，并不十分重要，也没有天壤之别。创造宗教艺术的人，愈是真诚，愈是找到恰当的语言，就愈能通过完美的艺术表现把思想感情传播到远方，传递给后世，只要远者和后人还不能生活在一个截然不同的世界里。宗教艺术的存在是有理由的；基督教艺术的那些杰作能够如此打动我，自然也不是没有理由：它们同样是人类的共同财富。此外，就艺术表现形式而言，西方中世纪远非不可深入；西方人曾一度横加诋毁的罗曼艺术，竟同中国艺术有多方面的相似之处，想必其中有着渊源关系，只是没有找铁证而已。或许正因为如此，中国人了解西方中世纪艺术尤其是罗曼艺术，要比西方现代人还有着某种更为便捷的条件，更为准确的审美力。

但愿我的例子能有一点说服力。

到十九世纪，学院主义把文艺复兴体系引到日暮途穷的境地，西方便出现“文艺复兴扼杀了艺术”这种极端论调。人们把目光转向中世纪，发现“黑暗时代”并非那样“黑暗”，其艺术竟还是如此璀璨夺目。于是，诗人赋诗，画家作画，研究者蜂起著书，从表象分类(Arcisse de Caumont, 1802 - 1873)、本质分类(Jules Quicherat, 1814 - 1882)、美学(Henri Focillon, 1881 - 1943)、图象学(Emile Mâle, 1862 - 1954)、形态心理学(Heinrich Wölfflin, 1864 - 1945)、社会学(Erwin Panofsky,

1892 - 1968)等各种角度论述中世纪艺术。如今,考古普查大体结束,资料档案业已建立,中世纪艺术同古代(埃及、两河、希腊、罗马)艺术和文艺复兴艺术一样,作为不可或缺的一个重要历史时期的艺术而被编进教科书——总之,经过历史的反复,今人更客观、更全面、也更公正了。

这里,只能举出为中世纪艺术作出不同贡献的三位重要而有趣的人物:一位学者,一位文学家,一位雕刻家。

首先是亨利·福西戎(Henri Focillon, 1881 - 1943)。他是一位严谨而博学的学者,堪称集中世纪艺术研究大成的人。在其众多的著作中,《西方艺术》(1938年出版)一书是奠定现代研究中世纪艺术的奠基石,虽然这一领域在他身后仍在继续发展,对他的著作不无补充或修正,但他所建立的体系和思想一直被公认为具有最高的权威性,他的《西方艺术》依旧是一部经典著作。他这部力作之所以冠以《西方艺术》的书名,因为他认为“中世纪是欧洲文明的西方表现形式”,而真正属于“西方”的艺术乃是中世纪艺术。我们知道,他所说的“西方”,并不是我们通常使用的那个政治地理概念,而是严格地指“西欧”,尤其侧重于法、西两国。法国确实是中世纪艺术的主要发祥地之一;中世纪艺术也确实是在很大程度上法兰西民族精神的反映,因为在此之前,法国艺术深受埃及、希腊、罗马、佛兰德的影响,在此之后又受意大利文艺复兴的同化,一直要到十九世纪后叶挣脱已然僵化的文艺复兴“体系”,法国艺术才又重新反映出法兰西的“民族天性”。福西戎并没有从肤浅的爱国主义精神出发,而是从广泛的考察、深入的研究的角度,在论述西欧时不断谈到法国的。

第二位是以中篇小说《嘉尔曼》(比才把它改编成同名歌剧后,我们又译成《卡门》)驰名世界文坛的梅里美(Prosper Mérimé)

méc, 1803 - 1870)。梅里美不仅是剧作家、小说家，而且也是学问精深的史学家、考古学家。他特别在拯救法国中世纪艺术遗迹方面，作出过艰巨努力，有不可磨灭的贡献。即如前面提到的圣萨文教堂，他看到那里的辉煌天顶画濒于毁灭，便于1840年7月15日上书内务部长，报告这座藏有重要罗曼壁画的教堂已陷于“凄惨境地”，并提出“全面修复”的建议。等到我于1985年7月去参观时，这座教堂早已不再是梅里美所描述的“凄惨”景象了。不过，修复中也出现了失误：《亚当与夏娃偷食禁果》一铺中夏娃的美丽形象，就被粗心的修复者不辨雌雄地在脸上添加了胡须。梅里美在这方面的专著有《中世纪艺术研究》文集（1875年出版），收录他从1837年至1861年间撰写的有关文字，而其中就有一篇《圣萨文教堂及其壁画》。

第三位便是划时代的雕刻大师罗丹(Auguste Rodin, 1840 - 1917)。他的盛名甚至传到我们中国，我们对他的作品并不陌生，虽则是通过照片。然而，我们却还不太知道，罗丹还曾以自己的方式为中世纪艺术作出独特贡献。

罗丹出生于1840年11月。而四个月前，梅里美正在圣萨文教堂考察。指出这一情形，仅为说明：在罗丹之前，即自十八世纪下叶开始，中世纪艺术已经在西方文化界少数有识之士中间引起注意。

罗丹同中世纪艺术结缘，是他在布鲁塞尔工作期间，出于创作的考虑。

1870年爆发普法战争，罗丹应征入伍，但因视力不合标准而旋即复员。处于动乱——普法战争、巴黎公社、普鲁士占领——之中的法国已不能向艺术家提供工作。罗丹迫于生计，抛妻别子，随雕刻家卡里埃—贝勒兹(Carrier-Belleuse, 1824-

1887)赴比利时为布鲁塞尔交易所大楼作装饰雕刻。在五年的逗留中,为解决诸如雕刻与建筑的关系、雕刻与外光的关系等问题,他想到要去参考中世纪教堂的经验,因为众所周知,中世纪教堂通常都在建筑上用浮雕和圆雕加以装饰:各种图案的头线、线脚和边饰;门楣、门梁、门心柱、三角楣、拱洞、壁龛、塔顶、柱头、拱心石、檐槽喷口、祭台、布道台、圣洗盆等许多地方的叙事形象及纯粹装饰。一旦接触,罗丹发现了从前受学院主义偏见束缚而视而不见的奇迹。他回到法国后,便开始有目的、有计划地考察起丰富多彩的法国中世纪艺术。他把中世纪的工匠尊为自己的“真正的老师”,称他们是足可以同希腊雕刻大师分庭抗礼的真正艺术家,对他们的杰作由衷赞美,也对世人无视并破坏这些奇迹感到愤怒与悲哀。而他自己“靠拢这些大师,并不是千方百计从他们那里窃取他们天才的个人秘密,而是按照他们的榜样去研究自然”,“把这些财富中的一些用到我的作品里去”。

在罗丹后半生的三十年中,这种考察成为一种习惯;在考察中,他断断续续写下许多笔记,记录自己的心得体会。这些笔记经人整理,于1914年出版:这便是《法国大教堂》。

《法国大教堂》并不是一部学术研究著作,而是以歌颂法国哥特大教堂为中心主题的杂感集。罗丹自己说得明白:“这部书并不剖析大教堂;它把活的大教堂出示给生命。”我们读到的,是一位艺术家的热情洋溢的语言,而不是学者的条分缕析的论述。书中许多表述十分感人:“我没有到过印度,也没到过中国……。但是,我爱法兰西的田野。”“这里有一个雕刻家,曾受希腊人教诲,倒从巴特农神庙跑到夏尔特尔,来向大教堂顶礼膜拜。”“罗曼艺术是法国一切风格之父。”“有了哥特艺术,法国精神充分发挥出它的力量。”“大教堂,这便是法兰西。”……罗丹反复

谈到“法兰西民族天性”，谈到哥特艺术是法国真正的、优秀的艺术传统。他一再强调继承这一优秀传统的重要性，严厉批评那种把继承传统同追求独创对立起来的浅薄认识。众所周知，“民族天性”、“艺术传统”这类光辉的大字眼，是不易谈清的。法国虽然没有辽阔的国土，也没有悠久的历史，但毕竟有江海之阔、高山之险，有千余年的文明，虽然南人北人习染不同，但毕竟同受一种文明哺育，禀性气质大致相近。“民族天性”是有的，“艺术传统”也是有的。罗丹没有有在《法国大教堂》中把他一再强调的这些问题讲透彻，或者说，他的认识存在着偏颇，是不足为怪的，也许应该得到原谅；而重要的是，他提出了问题！作为《法国大教堂》一书特色的地方，是罗丹把法国自然、法国人和法国艺术有机联系在一起……还有宗教——罗丹作为跨十九世纪与二十世纪的现代人，他的“宗教感”早已不是中世纪人的那种宗教心态了。他用许多笔墨向我们描绘的“民族天性”、“艺术传统”、“大教堂”，是一个女性形象。这不仅有趣，恐怕也相当接近真实。法国的风景、社会、习俗、人（包括男人）、艺术等等，同它的东邻日耳曼民族相比，确实显得更为女性化：风雅，潇洒，妩媚，柔和，温婉，机智，黠慧，灵气，多变……。诚然，这是一种美文学的描述，不能完全概括全面，因为法国毕竟也还有它雄强、沉郁、悲壮的一面。不过，当我们把法国画派同欧洲其它几个画派比较时，即可看出法国与众不同的特点：它没有佛兰德画派的冷静，又不如意大利画派的热烈；它不象西班牙画派那样强悍，也缺乏德国画派的刚毅。法兰西确实有它自己的“民族天性”和“艺术传统”，而罗丹则把它形象地归结为“大教堂”：一位直跪地上、伸手向天的女子。

罗丹向自己的同胞大声疾呼：不要泯灭了自己民族的天性，不要把体现民族天性并作为其结晶的哥特大教堂这一艺术传统

抛弃，而要继承他们，发扬它们！——在这一点上，罗丹无疑是正确的。也可以说，罗丹在坚决反对学院主义时，找到一个很好的立足点。

至于罗丹在自己的创作中如何继承并发扬“大教堂”传统的？这是一个绝非轻而易举的问题。困难主要在于：真正的艺术家总是鄙视模仿的，他要创造，虽然他从不拒绝先人或他人的经验，但是他必定取其精髓，“化”为己有，而不露痕迹。以罗丹是一代宗匠而论，便很难具体指出他的某件作品在某个或某些方面有某种承袭或发展。尽管他自己这样说：“我不是通过《巴尔扎克像》，向你们靠近了一些，我的希腊大师们，我的哥特大师们？对于这座雕像，让别人爱说什么就说什么去吧；但是，它不也同样是向露天雕刻跨出的决定性一步吗？……”，他的话就一定准确无误吗？既然这位雕刻家本人提到《巴尔扎克像》[图61]，这里不妨略作剖析，虽则可能是勉强的。

《巴尔扎克像》泥稿——象罗丹《断鼻人》、《青铜时代》等许多作品一样——又一次引起争论，正说明这件作品又具备了新的因素。罗丹自认为这一“新的因素”便是“向露天雕刻跨出的决定性一步”。我们知道，就露天雕刻而论，即有雕刻作品本身以及环境两个方面的问题。纵观罗丹雕刻艺术，长于阐发深邃思想和传达细腻感情，宜于在柔光中细品；而强烈的露天光线极易损害其应有的效果。但是，《巴尔扎克像》虽然并不曾完全独立于罗丹的作品系列，却终究因睡袍裹身、皱褶简洁有力而形成浑然一块，比起他以前的作品要更能经受外光。糟糕的是后来——1939年，即罗丹死后二十二年——竖立这尊像的“环境”：巴黎蒙帕纳斯大道与拉斯帕伊大道交口一侧的街心林荫路一端。如今立在那里的巴尔扎克，浑身铜绿斑斓、鸟粪狼藉，一年四季的大半时光肿胀地落在碎影摇摇的树荫里，不要说雕塑

的面块起伏，即便轮廓侧影都不甚分明了。然而，我想：倘若换一个环境，把塑像放到建筑上的某个恰当部位，就象哥特大教堂的惯例，比如在一面完整素净的白墙前面，或者，更理想地放在一个凝聚着阴影的壁龛里，那效果恐怕会大不相同的。至于罗丹取《巴尔扎克像》的这一定稿时是如何考虑环境的，是否会同意把此作立在路口树荫之下，这就不好说了。

还有另外一点，似乎比罗丹自己提到的“露天雕刻”更重要。

从罗曼艺术演化出哥特艺术；哥特艺术在建筑与雕刻这两个领域，对罗曼艺术有着交叉继承的有趣现象，即哥特建筑承罗曼雕刻的夸张荒诞，而哥特雕刻却承罗曼建筑的均衡有度。罗曼雕刻受制于建筑，只能在建筑指定的框架内竭尽闪躲腾挪的能事，致使造型极度变形，更显出符号表意的特点，并使作品在动作收敛中体现出更大的内在凝聚力。哥特大教堂尽人所能地插入天际，人力极限是它的框架；作为其表意符号的垂直线，传达出人企求圣恩及炫耀才智的双重心态。而罗曼教堂的型制则以人体和谐比例为范。哥特雕刻在努力摆脱建筑统制时，则有意无意地趋向罗曼建筑的平衡：哥特大教堂的无限拔高和哥特雕刻的日趋人化，是同时发生的。但是，哥特雕刻虽然在建筑上获得相对独立的地位和比较自由的空间，虽然圆雕获得空前的发展，但是未曾发展到脱离建筑而独立存在的程度。这就决定它比罗曼雕刻注意内心世界的封闭性要有更多的开放特点，但又比文艺复兴雕刻拥抱现世生活的热情要拘谨克制得多。可以说，哥特艺术是介于罗曼和文艺复兴两者之间的承上启下的过渡。从总的形态看，哥特雕刻有着静中有动、欲动还静的微妙特点。兰斯大教堂中门右侧的《马利亚往看以利沙伯》、《报喜天使》（即著名的《微笑天使》）[见图57、58]，便都是有力的证明。如果我们把《巴尔扎克像》一系列初稿和变体稿同定稿

作一比较，把定稿同罗丹其它作品作一比较，或许就可以看出在《巴尔扎克像》上存在的“哥特品格”。罗丹构思时设想：巴尔扎克在深夜的写作中，为思想上的某一闪光而激起，又因夜寒而紧裹睡袍，兀立不动，目光虚悬，而思绪却如大海波涛……。终于被世人接受而加之越来越多的美誉的这件杰作，这种欲放还收的效果，是否可以说，多少借重了这种“哥特品格”呢？——把这尊像比作一根圆柱加一个柱头，是否过于冒失了？

不少论者——如法国著名艺术史家埃利·福尔(Elie Faure, 1873 - 1937)——对罗丹是否真正理解中世纪艺术，是颇有微词的；对罗丹的艺术是否同中世纪艺术有渊源关系，也说法不一。我以为，这其实不必深究。罗丹作为艺术家，怎样看，怎样想，怎样做，自有他的自由和理由；尤其在他作出卓越的成绩时，尽管他的认识未必全面深刻，尽管他的表述未必准确透辟，他应该得到的不仅是原谅，而且是理解。

《法国大教堂》毕竟是一部趣味盎然、发人深省的书——艺术家写的书。它能够帮助我们更好地了解罗丹。

不过，罗丹在漫长岁月中积累下来的笔记，如何凌乱而不成“体系”——拼法错误、措词不当、论述不清、重复杂沓——是可想而知的。整理手稿的艺术评论家夏尔·莫里斯(Charles Morice)虽然也是位诗人，但究竟为把它们变成一部可读的书而花费多少心血，就不得而知了。每整理完一章一节，莫里斯读给罗丹听；罗丹有时情不自禁地赞叹“妙啊！……妙极了！”有时则在背后埋怨，说莫里斯根本没有理解他，叫他说了没有说的、也不想说的话。就这样，翻来覆去，修改了恐怕有上百遍，才变成一部比较象样的初稿。罗丹再请弄文学的朋友审阅；路易·吉莱(Louis Gillet) 敢地承担了这个任务。吉莱在致罗曼·罗

兰的信中有这样一段话：

“我眼下在给罗丹当秘书。我在誉清那些字字珠玑的手稿。这个人写东西，同他画素描一样：这简直是诗。这只是些笔记，草稿，却要使一切诺阿耶和杜维尔嫉忌：有菲尔多西鲜花地毯一般的优美。”(1912年12月31日函)。

《法国大教堂》终于于1914年问世，由巴黎阿尔芒·科兰书局(Armand Colin)出版。出版时，莫里斯写了一篇很长的《绪论》，对中世纪艺术作了比较完整的介绍。这对当时的一般读者想必是很有必要的，无疑是对罗丹著作的一个有益补充。在1965年和1983年《法国大教堂》的再版和三版中，《绪论》都作为此书的有机部分而保存下来。

罗丹的《法国大教堂》，终于继《罗丹论艺术》之后，要同中国读者见面了。写下以上文字，是为中译本的序言。

啸 声

1989年12月30日

写于北京