





老烟斗

OLD PIPE

典藏艺术理论系列丛书  
FINE COLLECTION ART THEORY SERIES



DELACROIX'S ESSAYS ON  
ART AND ARTISTS

德拉克罗瓦论美术和美术家



平野译

北方联合出版传媒(集团)股份有限公司  
辽宁美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

德拉克罗瓦论美术和艺术家 / (法) 德拉克罗瓦著 ;  
平野译. — 沈阳 : 北方联合出版传媒 (集团) 股份有限  
公司 辽宁美术出版社, 2010.5  
(典藏艺术理论系列丛书)  
ISBN 978-7-5314-4602-6

I. ①德… II. ①德… ②平… III. ①美术理论  
IV. ①J0

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 084719 号

出 版 者 : 北方联合出版传媒 (集团) 股份有限公司  
辽宁美术出版社  
地 址 : 沈阳市和平区民族北街 29 号 邮编 : 110001  
印 刷 者 : 辽宁彩色图文印刷有限公司  
发 行 者 : 北方联合出版传媒 (集团) 股份有限公司  
辽宁美术出版社  
开 本 : 787mm × 1092mm 1/16  
印 张 : 19.75  
出版时间 : 2010 年 9 月第 1 版  
印刷时间 : 2010 年 9 月第 1 次印刷  
责任编辑 : 范文南 洪小冬 李 彤 光 辉  
装帧设计 : 范文南 洪小冬 李 彤 光 辉  
技术编辑 : 鲁 浪 徐 杰 霍 磊  
责任校对 : 黄 鲲 徐丽娟  
ISBN 978-7-5314-4602-6

---

定 价 : 48.00 元

邮购部电话 : 024-83833008  
E-mail: lnmscbs@163.com  
http://www.lnpgc.com.cn  
图书如有印装质量问题请与出版部联系调换  
出版部电话 : 024-23835227

## 目 录

<b>前言</b>	001
<b>艺术评论</b>	
艺术评论	017
托马斯·劳伦斯	022
拉斐尔	027
米开朗基罗	039
蒲热	070
普吕东	087
格罗	112
论素描教学	140
普桑	149
论美	185
美的多样性	195
夏勒	208
<b>德拉克罗瓦生前不曾公布的资料</b>	
写实主义和理想主义	221
古代艺术与现代艺术	229
论绘画	233
文学家和文学	239
<b>纪念拜伦爵士(第三卷)</b>	
论鲁本斯和布阿洛	246
摩洛哥犹太人的婚礼	250
关于作品的展览	252
关于美术辞典的计划	254
<b>附图</b>	259

## 前 言

我并不以为，老天爷只让希腊人创作应该为我们北方人所喜爱的作品。这没有什么关系！最糟糕的是，眼睛不想看，耳朵不想听，脑子不想了解，而以此为满足！这种享受上的无能，是与创造伟大的东西的无能相符合的！

只有具有卓越智慧的人，才会喜爱各种类型的完美；根据有学问的人的意见，在各种类型的完美之间，存在着无底的深渊。

德拉克罗瓦《论美》

当人们看着欧仁·德拉克罗瓦（Eugène Delacroix，1798—1863）的绘画作品的时候，他那种不可遏止的创造性，他那种充满感情的想象力，他那种体现天才的、专心致志的精神，能够与少有的沉着及耐心同时并存，他尽量以容易为人感受的热情作画；他对自己所走的每一步，对每一个冲动，对他所画的每一笔道，都是心中有数。同一只手，一面受在《萨尔达纳帕尔之死》、《1830年7月28日》《十字军战士》诸画中所显示出来的、爆发的激情的控制，同时受严格的思想规律的控制，严谨对待每一个细微末节。他熟悉往往与自己的才能的特点相反的、其他画家的创作奥秘。

但是，他的以强烈的戏剧性，而非常接近米开朗基罗、鲁本斯、哥雅的绘画作品，和他的以确切、简练的、符合时代思想的文学与艺术评论文章，明显地接近司汤达的散文，两者之间有密切的联系。它的规律性，受德拉克罗瓦的天才的普遍的与独特的和谐所支配。当德拉克罗瓦画《十字军战士》的时候，他富有诗意地感受了可怕的、跟历史过程相反的思想。他在自己的日记里，进行了极其细致的、严格的、逻辑的研究，对艺术中的现实的诗意的奥秘，进行最细腻的分析。

正因为如此，所以德拉克罗瓦的才能的真正规模，只有在如下的情况下才能够理解：即把他看做画家、作家、评论家、理论家、美术史家的创作的总和的时候。

作为画家德拉克罗瓦的遗产，是非常丰富的。他遗留下几乎近万件作品，其中约有一千幅油画，七千幅素描，五百多幅色粉笔画与水彩画，几套石版组画，六大套壁画<sup>①</sup>。作为作家的德拉克罗瓦的遗产，也是了不起的<sup>②</sup>。他的文学遗产中，首先是大量的记事，他从1822年9月3日到1863年6月22日开始记事，四十多年中不曾长时间地中断过，这些记事最终构成卷帙浩瀚的三册著名的德拉克罗瓦《日记》<sup>③</sup>。德拉克罗瓦的书信，最早由菲利浦·布尔蒂集成一册出版<sup>④</sup>，后来又出了两本<sup>⑤</sup>，最后，收集齐全编成五大卷<sup>⑥</sup>。

凭这些材料，就足够光荣地确定：德拉克罗瓦是著述艺术问题的、最有独创性的作家之一。他的《日记》就论述范围的广泛与透辟而言，可以与达·芬奇、丢勒、鲁本斯、普桑、克拉姆斯柯依那样的画家兼思想家的文字遗产相媲美；但是，德拉克罗瓦并不把自己只限于对自己自白和在他的朋友面前的自白。他特别重视将他的思想与印象，在不以严格的逻辑连贯性联系起来的《日记》中，自由表现的能力。他完全理解，每一个想把自己的思想分给广大读者，并且创作出某种比散文式的零篇文章更加详尽与完整的人，所担负的那些严重的责任。他在《日记》中，不止一次地倾诉这种困难。他那些话，是对波

①1843年在圣萨克列曼的圣德尼教堂所作的哀悼基督题材的唯一壁画除外。参阅罗波的《欧仁·德拉克罗瓦全集。油画、素描、铜版画、石版画》(A. Robaut, L'oeuvre complet d'Eugene Delacroix, peintures, gravures, lithographies, Paris, 1885)。

②参阅杜尔纳的：《欧仁·德拉克罗瓦在他的同时代人，他的著作。他的传记，他的评论的前面》(M. Tourneux, Eugène Delacroix devant ses contemporains, ses écrits, ses biographes, ses critiques, Paris, 1886)。

③在19世纪中叶，保尔·弗拉与雷奈·皮奥出版了德拉克罗瓦《日记》的第一个版本(Journal de Eugène Delacroix, Paris, 1893—1895, 三卷本)。新的增订本《日记》，是安德烈·茹本编的。在20世纪30年代中叶由普仑书店(Librairie Plon)出版。俄文版的德拉克罗

特莱尔说的：

“钢笔——不是我的工具。我感到，思想是正确的；但是，必须保持条理。它强迫我去服从它，真是要了我的命。你相信吗，写作的需要，使我害了偏头痛<sup>⑦</sup>。”

对他说来，这种需要，毕竟是存在的。写文章，是德拉克罗瓦的天才所必需的；他总是要确切地说出自己创作的目的与方法——我在前面已经提到这一点；但是，另外还有外部的原因。他需要保护自己，自己的艺术，自己的艺术倾向；反对官方评论家的不公平和明目张胆的诽谤。他必须亲自发动进攻，为浪漫派开辟道路，扫除学院派的清规戒律。他要使同时代人确信，真正的艺术，不受任何约束，不在发展中停顿下来；确信艺术的形式、方法与思想，是始终在变动的；艺术的可能性，正像大自然与人的才能一样，是取之不尽的。

这种思想，在德拉克罗瓦最早发表的文章中（1829年5月在《巴黎评论》杂志上刊载的《艺术评论》一文）就已经表达出来。司汤达已经以不同的方式，在他的《意大利绘画史》（1817）与《莱辛与莎士比亚》（1822）中讲过这种思想；维克多·雨果在他所写的《克伦威尔》（1827）一书的著名的序文中，就已经宣布过这种思想。这种思想几乎是进步的浪漫派画家及作家，投向19世纪10到20年代法国学院派艺术的畸形建筑物的中心的炸药的重要部分。现在这种思想不但由作家，而且由画家，第一次公开表达出来；同时，这个画家早在1824年沙龙展览的时候，就遭到学院派评论家的集中火力的攻击。

---

瓦《日记》的缩编本。第一次在1950年出版。

④ 《欧仁·德拉克罗瓦书信集》（Lettres de Eugène Delacroix (1815 à 1863) .recueillies et publiées par M.Philippe Burty, avec facsimilés de lettres.A.Quantine, 1880）。

⑤ 《欧仁·德拉克罗瓦书信集》（Lettres de Eugène Delacroix recueillies, et publiées par M.Philippe Burty.Nouvelle édition, revue et augmentée.G.Charpentier, 1880）。

⑥ 《欧仁·德拉克罗瓦书信集》（Correspondance générale d'Eugène Delacroix, publiée par Andre Joubin, Paris, 1935—1938）。德拉克罗瓦书信，没有译成俄文。

⑦ 《艺术大师论艺术》1936年俄文版第385页。

大家都知道，德拉克罗瓦在1824年展出了油画《希奥岛的屠杀》，这幅画与以前的《但丁的渡舟》（1822）不一样，受到了强烈的敌视。以前对德拉克罗瓦表示过好意的安端·格罗（复辟时期学院派的首领）称《希奥岛的屠杀》为“绘画的屠杀”；而著名的评论家德勒克留什（学院派古典主义的辩护人，认为必须模仿古希腊罗马的作品，“除此以外，别无出路”）说过一句轰动一时的话，认为德拉克罗瓦的画，是用“醉汉手中的扫把”画成的；他的画没有趣味，没有适度的感情与素描的能力，甚至连目光锐利的司汤达，也看不透德拉克罗瓦在《希奥岛的屠杀》中所宣布的原则的真正的意义；司汤达在画中看不到这位画家的幻想，因为德拉克罗瓦认为，一个画家应该表现现代化最伟大的戏剧，表现“人的心所能达到的”深处。在1827年沙龙中展出的《萨尔达纳帕尔之死》这幅画，引起舆论更加强烈的憎恨。正如著名的法国艺术史家里昂·罗森达尔所公正地指出的<sup>⑧</sup>，如果说，19世纪20年代的浪漫派画家，完全信赖自己艺术的力量，而不关心在报刊上捍卫自己的权利的话，那么，恰巧相反，学院派代表人物的创作，在新倾向的人物的面前显得无力的时候，对他们斗争的重心，便转移到笔战方面去了。可以说，他们的画的雄辩性愈少，他们嘴上的“热情”便愈高；他们不论在对年轻的浪漫派的责难上，或者在寻找使他们无论在展览会上，或者在报刊上，都不得发言的方法上，便愈有办法。

《环球》杂志在1824年起来捍卫浪漫派，不到两年之后，就改变了态度。1829年创办的《巴黎评论》杂志的出版者，对这位年轻艺术家的探索，抱着友好的态度。这些青年苦于他们的主张得不到介绍，于是，他们马上对学院派评论家的一切攻击、诽谤与荒唐的言论进行回击。德拉克罗瓦出色地利用了这个机会。

<sup>⑧</sup> 罗森达尔：《浪漫派绘画》（L.Rosenthal, La peinture romantique, essai sur l'évolution de la peinture Française, de 1815 à 1830, Paris, s.a.）。

<sup>⑨</sup> 《巴黎评论》（Revue de Paris），1924年第四期。



与其说他是为了捍卫自己，不如说是主动地向敌人进行攻击。他超越他们，而直接面向舆论。他嘲笑他的反对者。大家都明白，在法国，嘲笑起着多么致命的作用。他的论文《艺术评论》，是充满讥讽的、地地道道的讨伐檄文。这篇文章，反对经院哲学家、教条主义者的抽象的“美的理想”与阉割了的传统，捆着手足，傲慢地命令艺术，反对以“美的理想”的教条，来“订正”自然；他们根本无能力超出死背的公式与人所共知的真理的框框。德拉克罗瓦的文章，尤其具有歼灭性——这是由于他的文章中，贯穿着对学院派墨守成规者的轻蔑的独特精神，学院派无视艺术中一切真正新的、有生气的东西，因此完全丧失了率真地、不抱成见地对待艺术生活现实的态度。他们的自高自大，既可笑又可怜；他们的野心，是要控制艺术生活，强迫艺术生活接受自己的意志，以自己的“永恒不变的”规则来发号施令；其实，艺术的最基本的规律恰好是它在发展中不停止，始终在改变自己的内容与形式。现实的艺术生活驳倒了学究式的评论家、墨守成规的评论家。他们把自己处于实在可笑的恐怖状况之中，把每一项那样的演变，看成是灾难，是对“美的与崇高的艺术”的存在本身的威胁。

德拉克罗瓦以下列这段话，来结束他的文章：“真正的美的历史，尤其是美的演变的历史，是一个重要的空白（在现代的艺术评论中——作者注），我们将来要把它填补起来。那时候，我们将要见到这种永恒不变的与令人崇敬的理想，以无尽的各种各样的形式出现。”——德拉克罗瓦确定自己毕生从事艺术评论与艺术史方面的活动。他在那一年，发表了论托马斯·劳伦斯的作品《教皇庇护七世肖像》的文章中，指出现代英国绘画的成就；英国绘画的原则与法国学院派后期古典主义所信奉的原则完全相反<sup>⑩</sup>。一年之后，出现了论拉斐尔<sup>⑪</sup>与

<sup>⑩</sup> 同上，1930年第十一期。

<sup>⑪</sup> 同上。1930年第十五期与第十六期，当法国画家加仑所画的米开朗基罗著名的壁画摹本，在巴黎展览的时候，德拉克罗瓦写了一篇《论末日审判》短文，对七年前所写的论米开朗基罗的文章作了补充（《两个世界评论》Revue des Deux-Mondes, 1837年8月1日）。

米开朗基罗<sup>①</sup>的总标题《著名艺术家的经验》的文章。在这两篇文章之后，连着发表了论蒲热<sup>②</sup>、普吕东<sup>③</sup>、格罗<sup>④</sup>、普桑<sup>⑤</sup>的短文；最后，在德拉克罗瓦逝世之前一年，发表了论夏勒的文章<sup>⑥</sup>。

现在，我们当然可以反驳德拉克罗瓦对同时代艺术所作的某些评价（如普吕东，尤其是格罗与劳仑斯），可以惊疑他没有对当时的一些杰作发表意见（如泰奥多·席里柯与约翰·康斯太勃这样的画家——他们对他，以及对全欧洲艺术的影响，更加无比的重要）；可以追随埃利·富尔<sup>⑦</sup>，责备德拉克罗瓦没有写提香与委罗奈斯、鲁本斯与伦勃朗（他只在他的《日记》的辉煌的篇页中，提到伦勃朗）；最后，还可以肯定，他所写的有关过去伟大的艺术家的短文，并不完全是当时艺术学上的创见（无论如何，他所写的关于米开朗基罗的文章，不论从他所掌握的事实材料的多少来看，或者从评论的深度上来看，都远逊于司汤达的《意大利绘画史》中相应的文章）；但是，直到现在为止，我们不能不羡慕德拉克罗瓦在真正的优美还没有出现的时候，不管什么体裁与倾向，看出这种美质的力量。我们不能不佩服他对普桑的精辟见解。普桑的古典主义体裁，看来似乎与德拉克罗瓦本人所为的一切，相去甚远。对这样一个有着那么广泛的艺术观点的人，我们不能不表示极大的尊敬。他能够包含拉斐尔的作品审美快感，完美的高尚，最纯粹的诗意；米开朗基罗的雷霆万钧的热情；蒲热的雕像中那种有时近乎粗鲁的夸张；普吕东的忧郁的、暧昧的、有时

① 早在1843年的时候。在第十一期《美术》杂志 (Les Beaux-Arts) 发表了德拉克罗瓦写给居尔梅尔论蒲热的雕刻群像《英仙座与仙女座》的信，于1845年的时候。在《法国普吕塔克》 (Plutarque français) 第四期上发表了内容丰富的文章《蒲热》。

② 《两个世界评论》1846年11月1日。

③ 《两个世界评论》1848年9月1日。

④ 《世界报》(Moniteur Universel) 1853年6月26、29、30日。

⑤ 《两个世界评论》1862年7月1日。

⑥ 为《欧仁·德拉克罗瓦的文字著作》 (Eugène Delacroix, Oeuvres littéraires, 1, Paris, 1923) 一书所写的序文。

是伤感的幽雅；夏勒的民间的、逗开心的俚语，健康的、虽然有些肤浅的幽默。除了这一点以外，再加上德拉克罗瓦不仅一再称赞大卫为18到19世纪法国古典派绘画奠基者，而且他也给他的同时代人，他的原则上的敌手安格尔，以奠基者应得之份，那么，他的意见的严格客观的程度，就非常明显了。

所有这些过去的与现在的著名美术家的记载，至少可以从记事的艺术史的观点，来加以理解。从德拉克罗瓦看来，他们之中的每一个人，首先包含着精神的榜样的价值，美术家忠实于自己的艺术，忠实于自己的理想与自己的道路的榜样的价值。“没有比伟大人物的历史，更加可以值得借鉴的了；他们长期地、迫不得已地与嫉妒及不学无术进行斗争，用比许多平庸的美术家所付出的、多得多的劳动，力争社会的承认……”但是，这种美术家是不幸的，他对自己所选择的道路，表现出动摇、无力，依赖学校的传统，或者为时兴的艺术风格与轻易成功的理想所诱惑。这种错误，付出了使他的天才毁灭的代价，例如安端·格罗的情况便是这样。经常启示德拉克罗瓦的，不仅是天才的严肃的权利，而且是在艺术面前、在历史面前、在他的同时代人的面前以及在他自己面前的天才的严肃的责任感。

在19世纪50年代德拉克罗瓦终于认为可能以他自己的著作做出若干总结探究“美的历史，尤其是美的演变的历史”。当时写了《论美》<sup>⑮</sup>与《美的多样性》<sup>⑯</sup>也写了那时大概还是片断的《论过去的与现代的艺术》，这些文章无疑是他的文学遗产（他在美术理论与美术史方面值得尊敬的成就）中最动人的部分<sup>⑰</sup>。

<sup>⑮</sup> 《两个世界评论》1854年7月15日。埃利·富尔将这篇文章的初稿发表在《欧仁·德拉克罗瓦的文字著作》这本书里。

<sup>⑯</sup> 同上，1857年6月15日。

<sup>⑰</sup> 除此以外，德拉克罗瓦评论女画家伊利莎白·卡芙的书《不用教员学画》（以《论素描教学》的标题。发表在1850年9月15日《两个世界评论》上）的文章，也是前面所指的这个时期写的。德拉克罗瓦后来重新提起他这篇送到教育部鉴定委员会的文章。1862年5月11日，德拉克罗瓦关于卡芙所拟订的教学方法的报告，发表在《艺术年鉴》（Cronique des Arts）上。这篇报告，作为附录，收在富尔编的《欧仁·德拉克罗瓦的文字著作》中。

一般的革命浪漫主义的美学，与德拉克罗瓦的美学基础本身，尤其是关于艺术的规律性，与艺术必须经常演变的思想，在这时得到辉煌的发展；并且以充分的理由表明，艺术与产生它的民族的及时间的环境，有密切的联系；与历史的进步，与各个国家及各个时代的人的社会生活本身的演变，人的思想，人的风俗习惯，人对自然及社会的态度，有密切的联系。如果说，在德拉克罗瓦之前，艺术的进步主要是与杰出的个人——天才的出现有联系；这种天才，超越一般通行的框框，似乎只是凭他自己灵感的力量与顽强精神，把他推向新的交合点，他本身则被后来的杰出的美术家所推倒，周围的历史环境，不仅对杰出的美术家本身，显示出决定性的影响，而且甚至在极大的程度上，限制着杰出的美术家所显出的才能本身。他在谈论到被罗马征服以后的希腊艺术的衰落的时候，写道：“很难设想，菲狄亚斯与阿贝列斯能够生活在可怕的暴虐的帝国制度之下；在那种制度下，已经出现了普遍腐朽的现象，出现了艺术宁愿迎合卑鄙的行为。告密者与犯罪者的王国，不可能是美的王国，更不可能是真的王国……”

“风俗习惯的影响，比气候的影响更加重要。雅典的天空仍然与从前的一样，但是，在同样的天空之下，已经不再产生德莫斯芬，也不再产生普拉克西特列斯<sup>④</sup>。”

但是，艺术的发展，并不以无尽的自我重复的形式进行，替换着发生的衰落的时期，是由不顺利的历史条件所引起的；在衰落期以后，艺术重新公然地恢复，永远不会改变的、古典的、不可动摇的美的标准。每一个新的历史时代，每一个新的杰出的美术家，在这一领域中发现，某种古时候所不知道的东

---

<sup>④</sup>泰奥多·席里柯早在19世纪20年代初叶，就在他的一篇没有完成的文章《论艺术在法国的情况》中，表示了完全相类似的思想。席里柯在他与艺术在各国繁荣的地理的、气候的理论的捍卫者争论的时候，写道：“当这些国家的强盛与富裕消失以后，天才也就消失了。在最温和的气候与自由一起消失了的时候，由它而产生的天才，也随之消失。古代希腊的幸福的光荣，不能在可耻的奴隶制度的土壤上发芽。”

西，某种加入美的宝库里去的、新的、独创一格的东西。由此可见，艺术的演变，不仅是历史的必然，与合乎规律的，而且只有依靠这种演变，才能够出现那样丰富的、珍贵的、完美的作品——这些作品，贯穿着德拉克罗瓦所熟悉的整部美术史，从那时候才由波特发现的，古代埃及的亚述文明，到拉斐尔与古戎，鲁本斯与普桑，哥雅与康斯太勃。这些艺术现象中的每一样，都是不重复的，每一样都能够让人得到一样所不能给的东西；所以，提出关于美的等级的问题，是没有意义的，因为“不存在各种不同程度的美，只存在着引起美感各种不同的能力”，因为一切真正的艺术现象，都是平等的。

德拉克罗瓦也坚决主张，新的艺术的美，不只是由于描绘对象的改变而产生的，不只是艺术的题材与外表的、附加的东西的改变的结果。在他看来，19世纪法国学院派，以古代希腊罗马的英雄，替换中世纪帝王，后来甚至替换现代官场的，或者日常生活的题材；同时，不论在原则上，或者在方法上，或者在创作活动的体裁的形式上，都没有丝毫改变，甚至相反——老是强调艺术的唯一合法的演变，只是改变服装，而并不是艺术的本质的改变。德拉克罗瓦深信，由现实本身的发展所造成的艺术的演变，不可能限于体裁不变的情况下的题材的改变，而具有远为深刻的原则性。真正的现代艺术，不仅在内容上，而且在形式上都是新的。新的感受与旧的形式，是合不到一起的。新的感受只有出现在它自己的，从它的基础上有机地成长起来的形式中，而不是借用旧形式的时候，才能够获得完备的意义。

“没有什么事比热衷于古代的残余，更加可怕的了。这种热衷，妨碍了许多艺术家，他们只能重复与当代风俗习惯没有任何联系的、已经枯竭了的艺术形式”。

未必有谁，比德拉克罗瓦更加善于评价所有那些美术史上积累的珍宝。难怪德拉克罗瓦用伊利沙白·卡芙论文中摘引出来的话，作为他对她的书所作的<sub>点</sub>评价，此话可能是经他自己精心挑选出来的。

“要研究这些伟大的天才的不同之点，他们之中的一些人站在第一位，其

他人站在第二位；但是他们全都创造出很好的作品，每个人都有值得我们学习的地方，因此我劝大家不要有片面性。许多艺术家的失败，仅仅由于他们只接受某一种画法，而指责所有其他的画法。必须研究一切画法，而且要不偏不倚地研究；只有这样，你才能保持自己的独创性，因为你将不会只跟某一个艺术家跑。应该做一切人的学生，而同时才能不是任何人的学生；应该把一切学到的功课，化为自己的财富。

同时，对他说来，这一点是无可怀疑的：即艺术发展的每一个新阶段，意味着一切过去积累起来的艺术珍品的重新估价，思想与形式的新的选择，在这个基础上，产生了新的合成，新的完美的样式。

正如每一个时代的“个性”产生不重复的、独特的、美的形式一样，也恰巧在那种时候才能够发生，即当我们从那些一般的概念，过渡到理解个别杰出的艺术家在艺术发展中的作用的时候。

“一切伟大的画家，都按照自己的爱好，来运用素描与色彩，这便使他们的创作具有那种更加高的素质；一切绘画学校都闭口不提这一点，而且他们也不可能教人学会表现形与色的诗意……”德拉克罗瓦接着说：“天性赋予每一个天才以某种护符。我把它拿来与千百种贵金属构成的合金相比。这种合金，按照包含在其中的，各种金属成分的不同比例，发出迷人的或者可怕的响声。”正因为这样，所以一定要善于对那些比例中的每一种金属的优点，进行评价，而不要用抽象的艺术表现的正确与完美的统一尺寸，去限制它们。所以，正如德拉克罗瓦所说的，“应该在美术家想要表现的那里去发现美”。

从这一点看来，不论是对于学院派把艺术题材、风格分成等级的学说，还是一般地对于艺术使命的任何条条框框，德拉克罗瓦的厌恶态度，则可以理解了。德拉克罗瓦不仅否定了19世纪初期法留学院派所信奉的古典主义的学说，而且否定了他们的模仿古希腊罗马，以符合那种“美的理想”，来选择描绘的对象与修正自然的信条；他们的标准，就是那些古希腊罗马的作品，而后来则是（对安格尔的追随者说来）拉斐尔的艺术。他同样也不愿意自己被称为浪漫

派，因为这种画派很快就表现出，要把艺术创作原则与方法，汇集成不可改变的法典的倾向。德拉克罗瓦始终认为，真正的艺术，是有宽广的使命与活动范围的艺术；它要求艺术家尽一切力量，用各种可以利用的方法，而不仅这样或那样的，被某一个画派限制住。因此，他怀着那样的热情写到拉斐尔有“灵活性去利用他以前的画家们的创造成果”，有“胆量去探索新的道路，以及扩展艺术的范围”，他“几乎肯定要超越，与他的同时代人中的天才的这些界限”。

对德拉克罗瓦说来，只存在三种艺术的确定的不移的法则：忠实于自然，忠实于自己的时代，与忠实于每一种艺术样式的所独有的特点。他批评古典主义竭力把绘画引上雕塑的道路，而巴洛克艺术，则是想把雕塑变成立体的绘画。德拉克罗瓦批评绘画与文学竞争，绘画侵入文学的领域，模仿文学的手法，以便最后导向平铺直叙，累赘的细节描写，以及不符合绘画的能力的，强求“表现思想的一切阴谋诡计”。

德拉克罗瓦写道：“绘画让我们得到的满足，是与我们从文学作品中得到的满足是不一样的。”

“绘画引起完全特殊的感情，那是任何其他艺术不可能引起的。这种印象，是由色彩的一定的安排，光与形的变化，总之一句话，是那种可以称之为绘画的音乐的东西……”德拉克罗瓦在另一个地方写道：“绘画是一种不多叙述的艺术，我以为这一点，正是它的很大的优点。”

德拉克罗瓦在他的论文中，在《日记》中，以及在（没有归入《日记》的零篇文章中所涉及的那些问题中，最复杂的，是关于他对现实主义的态度问题。附带说明一下，如果以为德拉克罗瓦对现实主义，对作为一切先进艺术永远具有的性质；作为承认自然、现实优先于艺术与美术家的现实主义，抱着否定的主张，那就错了。德拉克罗瓦所写的与所说的一切，正如他作为一个画家，在他的创作中的艺术所负的一切责任一样，使我们相信，情况恰好相反。德拉克罗瓦的意见，是对完全特定的时代的现实主义——19世纪中叶法国现实主义（按我国现在流行的概念理解，应指“自然主义”——译注）的意见；但是，

我们在这里应该考虑到，虽然德拉克罗瓦并没有了解库尔贝的艺术的真正意义，可是在他那些论述写实主义与理想主义问题的文章中，他所反对的，并不是具有伟大的气概，与对现实有着深刻感受的美术家的库尔贝，而只是反对某些在所表达的意义上，严格限制着的“字面上的写实主义”（德拉克罗瓦这样称呼它）的捍卫者。

德拉克罗瓦不断地强调把现实变成艺术形象的构思的意义，构图的意义，及由直接提供的印象，进一步加以提炼的必要性。他同时也不断地提出警告：“当我说，需要从模特儿那里模仿一些细节的时候，不应该过于狭隘地，过于从字面上来理解这句话的意思。模仿的程度，首先决定于画家理解的特点。”

我们也不应该“过于狭隘地，过于从字面上”去理解德拉克罗瓦的个别意见；他在那些意见中，似乎与康德的关于艺术的基础，是“无利害关系的享乐”的理论一致的。德拉克罗瓦在这里，不是一般地反对艺术的功利性，而只是反对实证主义者的理解功利性，反对肤浅的道德说教（“过于明显的道德，总是要破坏自由的印象的”）。德拉克罗瓦捍卫另一种远为深刻的、与康德不一样的、对艺术的功利性与必然性的观点，艺术不是通过直接的教学理论与道德说教的道路，而是另一条更加复杂的、间接的，而且同时是实际有效的道路——美与完善的力量，它激起人的“不能作恶的心情”。

在不多的几篇文章中，当然不可能分析德拉克罗瓦所有那些在他的艺术评论中牵涉到的，极其多种多样的艺术问题。

在这篇文章快要结束的时候，我只想谈一下，这位著名的美术家、思想家的文字遗产的遭遇。

在欧仁·德拉克罗瓦逝世以后，他的遗嘱执行者庇隆，从画家所发表的文章中，选出最有意思的与最可靠的，加上一些书信，以及从他的笔记本与速写本

②《欧仁·德拉克罗瓦，他的生平与他的著作》（Eugène Delacroix, sa vie et ses œuvres. Impr. Tules Claye, Paris, 1865）。



中发现的零散的短文，加上不曾发表的，涉及艺术理论、哲学、文学问题的零散文章，在1865年编辑出版了《欧仁·德拉克罗瓦，他的生平与他的作品》<sup>②</sup>。

但是，庇隆的书印数极少（只有三百册）<sup>③</sup>，马上成为藏书学上的珍品。这样一来，德拉克罗瓦的艺术评论遗产，在实际上长期不为广大的读者所知。只是在过了半个世纪，当画家的《日记》与他的大部分书信出版以后，居礼·梅耶尔—格列夫在1912年才出版德文版的庇隆的书（没有序文）<sup>④</sup>只是在1923年，埃利·富尔才再出这本书的法文版<sup>⑤</sup>。

梅耶尔—格列夫已经考虑到，在他的重版书中有作一些修改的必要，在书中减去了一些已经在《日记》及书信集中为大家所知的短文与书信。埃利·富尔对这本书又进行了更大的修改。富尔把庇隆所发表的材料分成两卷：第一卷中包括德拉克罗瓦的一般艺术论文，第二卷中包括论著名美术家的文章。富尔在第二卷中，不按文章发表的年代先后来编目，而依德拉克罗瓦所写的那些美术家生年的顺序，来安排文章。这种编目，无疑地提供了顺序地了解书中所写的艺术现象的方便条件；但是，不可能追溯德拉克罗瓦本人的艺术观点的发展——而这一点，确实是更加重要的任务。最后，除了这些纯粹书的结构上的修改以外，埃利·富尔在庇隆的原书基础上，以若干还没有编入的德拉克罗瓦的文章，补充进去。富尔在第一卷中。加进《德拉克罗瓦先生写给教育部长的关于卡芙女士的教学方法的报告》《论美》的初稿，与《在下议院旧宝殿中的绘画作品记述》；在第二卷中加进《论末日审判》（1837年），同时他还抽掉了庇隆版本中收入的《德拉克罗瓦与他的时代》《格罗、席里柯与德拉克罗瓦》等几篇文章。

现在我们根据富尔的版本，翻译我们这本书中所发表的材料。这个版本更加合理地像庇隆在当时所作的那样，按照文章发表的先后编目，集成一册；同

②在扉页的对面印着：献给欧仁·德拉克罗瓦的朋友们。

④德文本原文为：Eugène Delacroix. Literarische Werke, Leipzig, 1912.

⑤法文本原文为：Eugène Delacroix. Oeuvres littéraires, Paris, 1923（共二卷）。