德拉克洛瓦论美术和美术家

[法] 德拉克洛瓦 著

平野 译

世纪出版集团 上海人民出版社

目　录

前言　[俄] 弗·普罗可菲耶夫……1

艺术评论……17

艺术评论……19
托马斯·劳伦斯……25
拉斐尔……31
米开朗琪罗……44
蒲热……80
普吕东……99
格罗……128
论素描教学……161
普桑……173
论美……215
美的多样性……227
夏勒……242

德拉克洛瓦生前未曾公布的资料.....253

写实主义与理想主义.....255

古代艺术与现代艺术.....264

论绘画.....269

文学家与文学.....277

纪念拜伦爵士（第三卷）.....280

论鲁本斯与布阿洛.....282

《摩洛哥犹太人的婚礼》.....287

关于美术的组织.....291

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbo

前言

[俄]弗·普罗可菲耶夫

我不认为，上帝只让希腊人创造那种应该为我们这些北方人所喜爱的东西。那怎么样呢？也没有什么！更糟的是，眼不想看，耳不想听，理智不想认识，因而也不想享受！这种享受的无能，是完全和创造伟大的东西的无能相适应的！只有优秀的头脑，才能爱好各种类型的完美，根据大学者的意见，这些完美之间存在着很大的鸿沟。

——德拉克洛瓦《论美》

当人们看着德拉克洛瓦（Eugéne Delacroix，[illegible]）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像力，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，对他所画的每一个笔道，都是心中有数的。同一只手，一面受在《萨达那帕勒斯之死》、《一八三〇年七月二十八日》、《十字军战士》诸画中所显示出来的、爆发的激情的控制，同时又受严格的思想规律的控制，严谨对待每一个细枝末节。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，而非常接近于米开朗琪罗、鲁本

斯、戈雅的绘画作品，他的以确切、简练、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，受德拉克洛瓦的天才的普遍的与独特的和谐所支配。当德拉克洛瓦画《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，所以德拉克洛瓦的才能，只有在如下的情况下才能够理解：即把他看作画家、作家、评论家、理论家、美术史家的创作的总和的时候。

作为画家德拉克洛瓦的遗产是非常丰富的。他遗留下近万件作品，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。[①] 作为作家的德拉克洛瓦的遗产，也是了不起的。[②] 他的文学遗产中，首先是大量的记事，他从 **贡圆园** 年 **怨**月 **猿**日开始记事，到 **贡愿猿**年 **远**月 **圆园**日，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洛瓦《日记》[③]。德拉克洛瓦的书信，最早由菲利普·布尔蒂集成一册

---

① **贡愿猿**年在圣萨克列曼的圣德尼教堂所作的哀悼基督题材的惟一壁画除外。参阅罗波的《德拉克洛瓦全集，油画、素描、铜版画、石版画》（**粤灶燥造藻糟藻贼藻凿糟藻**）。

② 参阅杜尔纳的：《德拉克洛瓦在他的同时代人，他的著作，他的传记，他的评论的前面》（**耘泽燥凿燥藻曾 耘贼贼藻凿糟藻 凿藻凿藻 凿藻凿藻 藻贼藻**）。

③ 在十九世纪中叶，保尔·弗拉与雷奈·皮奥出版了德拉克洛瓦《日记》的第一个版本（**允燥凿藻糟藻凿 贼藻凿糟藻 凿藻凿藻 凿藻凿藻 凿藻凿藻** 三卷本）。新的增订本《日记》，是安德烈·茹本编的，在二十世纪三十年代中叶由普仑书店（**藻凿藻凿藻凿 凿藻凿藻**）出版。俄文版的德拉克洛瓦日记的缩编本，第一次在 **凿愿圆园**年出版。

出版[1]，后来又出了两本[2]，最后，收集齐全编成五大卷[3]。

凭这些材料，就足够光荣地确定：德拉克洛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，德拉克洛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重要的责任。他在《日记》中，不止一次地倾诉这种困难。他那些话是对波德莱尔说的：

“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。”[4]

对他说来，这种需要，毕竟是存在的。写文章，是德拉克洛瓦的天才所必需的；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，

---

① 《德拉克洛瓦书信集》[俄文版]（[illegible]）。

② 《德拉克洛瓦书信集》（[illegible]）。

③ 《德拉克洛瓦书信集》（[illegible]）。德拉克洛瓦书信，没有译成俄文。

④ 《艺术大师论艺术》，[illegible]年俄文版，第[illegible]页。

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，在德拉克洛瓦最早发表的文章中（[illegible]年 缘月在《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》（[illegible]）与《拉辛与莎士比亚》（[illegible]）中讲过这种思想；维克多·雨果在他所写的《克伦威尔》（[illegible]）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，投向十九世纪一二十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，这位画家早在[illegible]年沙龙展览的时候，就遭到学院派评论家集中火力的攻击。

大家都知道，德拉克洛瓦在[illegible]年展出了油画《希阿岛的屠杀》，这幅画与以前的《但丁之筏》（[illegible]）不一样，受到了强烈的敌视。以前对德拉克洛瓦表示过好意的格罗（复辟时期学院派的首领）称《希阿岛的屠杀》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，认为德拉克洛瓦的画，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，也看不透德拉克洛瓦在《希阿岛的屠杀》中所宣布的原则的真正意义；司汤达在画中看不到这位画家的幻想，因为德拉克洛瓦认为，一位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[illegible]年沙龙中展出的《萨达那帕勒斯之死》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列昂·罗森达尔所公正地指出的[①]，如果说，十九世纪二十年代的浪漫派画家，完全信赖自

① 罗森达尔：《浪漫派绘画》（[illegible]）。

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbo

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**[illegible]**年起来捍卫浪漫派，不到两年，就改变了态度。**[illegible]**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。德拉克洛瓦出色地利用了这个机会。

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。德拉克洛瓦的文章，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。

德拉克洛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），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。

德拉克洛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。[①] 一年之后，出现了论拉斐尔[②] 与米开朗琪罗[③] 的总标题为“著名美术家的经验”的文章。在这两篇文章之后，连续发表了论蒲热[④]、普吕东[⑤]、格罗[⑥]、普桑[⑦] 的短文；最后，在德拉克洛瓦逝世之前一年，发表了论夏勒的文章[⑧]。

---

① 《巴黎评论》（**[illegible]**），**[illegible]**年第**[illegible]**期。

② 同上，**[illegible]**年第**[illegible]**期。

③ 同上，**[illegible]**年第**[illegible]**期。当法国画家加仑所画的米开朗琪罗著名的壁画摹本，在巴黎展览的时候，德拉克洛瓦写了一篇《论最后的审判》的短文，对七年前所写的论米开朗琪罗的文章作了补充（《两个世界的评论》，**[illegible]**年**[illegible]**月**[illegible]**日）。

④ 早在**[illegible]**年的时候，在第**[illegible]**期《美术》（**[illegible]** 杂志发表了德拉克洛瓦写给居尔梅尔论蒲热的雕刻群像《英仙座与流星群》的信，于**[illegible]**年的时候，在《法国普吕塔克》（**[illegible]** 第**[illegible]**期上发表了内容丰富的文章《蒲热》。

⑤ 《两个世界的评论》，**[illegible]**年**[illegible]**月**[illegible]**日。

⑥ 同上，**[illegible]**年**[illegible]**月**[illegible]**日。

⑦ 《世界报》（**[illegible]**），**[illegible]**年**[illegible]**月**[illegible]**日。

⑧ 《两个世界的评论》，**[illegible]**年**[illegible]**月**[illegible]**日。

现在，我们当然可以反驳德拉克洛瓦对同时代艺术所作的某些评价（如普吕东，尤其是格罗与劳伦斯），可以惊疑他没有对当时的一些杰作发表意见（如籍里科与康斯太布尔这样的画家——他们对他，以及对全欧洲艺术的影响，更加无比地重要）；可以追随埃利·富尔[1]，责备德拉克洛瓦没有写提香与委罗内塞、鲁本斯与伦勃朗（他只在他的《日记》的辉煌的篇章中，提到伦勃朗）；最后，还可以肯定，他所写的有关过去伟大的美术家的短文，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琪罗的文章，不论从他所掌握的事实材料的多少来看，还是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洛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，看来似乎与德拉克洛瓦本人所为的一切，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的审美快感，完美的高尚，最纯粹的诗意；米开朗琪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、有时是伤感的优雅；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，再加上德拉克洛瓦不仅一再称赞大卫为十八到十九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，以奠基者应得之分，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代的著名美术家的记载，至少可以从记事

---

① 为《德拉克洛瓦的文字著作》（[illegible]）一书所写的序文。

的艺术史的观点来加以理解。从德拉克洛瓦看来，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，让他付出了使他的天才毁灭的代价，例如格罗的情况便是这样。经常启示德拉克洛瓦的，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。

在十九世纪五十年代德拉克洛瓦终于认为可能以他自己的著作作出若干总结，探究“美的历史，尤其是美的演变的历史”。当时写了《论美》[①]与《美的多样性》[②]，也写了那时大概还是片段的《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。[③]

一般的革命浪漫主义的美学，与德拉克洛瓦的美学基础本身，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

---

① 《两个世界的评论》，[illegible]年[illegible]月[illegible]日。埃利·富尔将这篇文章的初稿发表在《德拉克洛瓦的文字著作》这本书里。

② 同上，[illegible]年[illegible]月[illegible]日。

③ 除此以外，德拉克洛瓦评论女画家伊丽莎白·卡芙的书《不用教员学画》（以《论素描教学》的标题，发表在[illegible]年[illegible]月[illegible]日《两个世界的评论》上）的文章，也是前面所指的这个时期写的。德拉克洛瓦后来重新提起他这篇送到教育部鉴定委员会的文章。[illegible]年[illegible]月[illegible]日，德拉克洛瓦关于卡芙所拟订的教学方法的报告，发表在《艺术年鉴》（[illegible]上。这篇报告，作为附录，收在富尔编的《德拉克洛瓦的文字著作》中。

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbo

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。在德拉克洛瓦之前，艺术的进步主要的是与杰出的个人——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：

> 很难想像，菲狄亚斯和阿贝列斯能够生活在帝国的可怕的暴政之下——那时腐化成为普遍的风气，那时艺术心甘情愿地迎合卑鄙行为。告密者和罪犯的王国，不可能是美的王国，更不可能是正义的王国。
>
> 风尚的影响比气候的影响更加重大。雅典的天空仍然与从前一样，但是在同样的天空之下，不再产生德莫斯芬和普拉克西特烈斯……[①]

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引起的；在衰落期以

---

① 籍里科早在十九世纪二十年代初叶，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。籍里科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。古代希腊的幸福的荣誉，不能在可耻的奴隶制度的土壤上发芽。"

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，每一位新的杰出的美术家，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，是合乎规律的，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，贯穿着德拉克洛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，戈雅与康斯太布尔。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别样所不能给的东西；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，只存在着引起美感的各种不同的能力”，因为一切真正的艺术现象，都是平等的。

德拉克洛瓦也坚决主张，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，十九世纪法国学院派，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上，都没有丝毫改变，甚至相反——老是强调艺术的惟一合法的演变，只是改变服装，而并不是艺术的本质的改变。德拉克洛瓦深信，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。

没有什么比热衷于仿古更加糟糕的了。它怂恿许多艺术家，去重复已经使用过的艺术形式，或者使用与现代风俗习惯毫无联系的形式。

未必有谁，比德拉克洛瓦更加善于评价所有那些美术史上积累的珍宝。难怪德拉克洛瓦用伊丽莎白·卡芙论文中摘引出来的话，作为他对她的书的评价，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位艺术家跑。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，运用素描和色彩，都是符合于自己的爱好的，这就使他们的创作，具有那种比较高的品质；这种品

质，一切绘画学校都是避而不谈的，也是无法传授如何表现形和色的诗意。在这一问题上，一切画派的大画家的看法都是一致的。

大自然好像赐给每一个天才一种护身符，我把它比作千百种宝贵的金属组成的合金，按其中包含的各成分的不同比例，发出迷人的威严的声音。

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，正如德拉克洛瓦所说的，“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，还是一般的对艺术使命的任何条条框框，德拉克洛瓦的厌恶态度，则可以理解了。德拉克洛瓦不仅否定了十九世纪初期法国学院派所信奉的古典主义的学说，而且否定了他们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。德拉克洛瓦始终认为，真正的艺术，是有宽广的使命与活动范围的艺术；它要求美术家尽一切力量，用各种可以利用的方法，而不仅这样或那样地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”。

对德拉克洛瓦说来，只存在三种艺术的确定不移的法则：忠实

于自然，忠实于自己的时代，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，而巴罗克艺术，则是想把雕塑变成立体的绘画。德拉克洛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”。

德拉克洛瓦写道：

> 绘画提供给我们的满足，比之于我们从文学作品中所得到的，是另一种满足。
>
> 绘画所激起的非常特殊的感情，是任何其他艺术所不能激起的。这种效果，是由一定的色彩安排，明和暗的转换，也就是说，是由可以称之为画的音乐所创造出来的。

德拉克洛瓦在他的论文中，在《日记》中，以及在没有归入《日记》的零散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，如果以为德拉克洛瓦对现实主义，对作为一切先进艺术永远具有的性质，对作为承认自然、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。德拉克洛瓦所写的与所说的一切，正如他作为一位画家，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。德拉克洛瓦的意见，是对完全特定的时代的现实主义——十九世纪中叶法国现实主义[①]的意见。但是，我们在这里应该考虑到，虽然德拉克洛瓦并没有了解库尔贝的艺术的真正意义，可是在他那

① 按我国现在流行的概念理解，应指“自然主义”。

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”（德拉克洛瓦这样称呼它）的捍卫者。

德拉克洛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，只需要从模特儿那里取用若干细节时，人们不应该把这句话理解得过于狭窄、过于机械。模仿的程度，首先取决于艺术家感受的特点。

我们也不应该“过于狭窄、过于机械”地去理解德拉克洛瓦的个别意见；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。德拉克洛瓦在这里，不是一般地反对艺术的功利性，而只是反对实证主义者理解的功利性，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。”）德拉克洛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，而是通过另一条更加复杂的、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洛瓦所有那些在他的艺术评论中牵涉到的极其多样的艺术问题。

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。