

拉斐尔前派画家罗赛蒂

(美)埃里克·克瑞格·怀克森 著
鲁邦林 摘译

一 早期岁月

但丁·加布瑞尔·罗赛蒂，若说他来自英国式家庭，不如说来自意大利式家庭。他的父亲是阿布拉兹人。他的母亲一半是土斯人，一半是英国人。父亲加布瑞尔·罗赛蒂出生阿布拉兹的韦斯多德安蒙，是一个铁匠的第三个儿子。作为一个很有前途的学者，加布瑞尔被送进韦斯多，马切斯附近的拿浦大学。一年后，布尔博国王下台，博内帕特当政，他离开了大学。加布瑞尔认识博内帕特家族的许多成员，并积极支持他们。1821年，政权再次交替，他因写了一些支持原政权的诗而遭流放。在侍机逃到马尔他后，加布瑞尔想方设法于1824年到了英格兰。两年后，在他24岁时，与弗朗西丝·波利多瑞结婚。弗朗西丝的父亲格泰诺·波利多瑞是土斯人，母亲是英国人。弗朗西丝几乎比丈夫小17岁，她给人当保姆，是一位机智勇敢的妇女，孩子们都非常爱她。她连续生了4个孩子：1827年，玛丽亚·弗朗西丝卡；1828年，加布瑞尔·查尔斯·但丁；1829年，威廉·迈克尔；1830年克里斯蒂娜·乔治娜。1831年，加布瑞尔应聘为意大利国王大学的教授，每年有10英镑薪水。他们家最先住在伦敦夏洛特大街38号，1938年，搬到夏洛特大街50号，一座稍微大些的房子里。

他们家里到处都是孩子和来作客的故乡人——有许多是象加布瑞尔那样因政治原因而被流放的人。这里也是一个活跃的文学殿堂，在此，加布瑞尔用意大利语写过深奥的哲学书，并且探明了被流放的意大利早期作家但丁·爱利格希瑞著作中深藏的寓意。这个家庭里，除罗赛蒂夫人外，其他成员都至少出版过一本书。克里斯蒂娜也成了有名的诗人，写了许多我们熟知的作品，如：《恶魔市场》(1862)，《亲王的进步》(1866)，《歌唱》(1872)，《游行》(1881)，《时间飞逝》(1885)和《诗集》(1893)。但丁·加布瑞尔的外祖父，格泰诺·波利多瑞，在派克村东边有一间私人印刷所，他常把孙辈们的作品印刷出来以鼓励他们，其中就包括但丁·加布瑞尔1843年写的《苍鹭一休先生》和克里斯蒂娜1847年的《诗集》。

这个知识分子家庭，对经济方面的事不太关心。加布瑞尔没有银行帐户，家里所有的现款都放在一个盒子里——但丁·加布瑞尔一直保留着这个习惯。罗赛蒂夫人谈起她的家庭时说：“说起知识分子，我总有种激情，我希望我的丈夫杰出，我也希望我的孩子们能如此。但我也有我的愿望——现在我就希望家里能少一点知识分子的味道，多一些平常家庭的感觉！”威廉就有平常人的心态，他母亲最喜欢他，但他父亲最喜欢但丁·加布瑞尔。1832年，加布瑞尔在一封写给夫人的信中说：“我太喜欢我亲爱的加布瑞尔了，这要胜过其他孩子。”后来，但丁·加布瑞尔一直都把父亲的项饰带在身边，并把上面的座右铭写在自己的笔记本上。

但丁·加布瑞尔生长在一个既说英语又说意大利语的家庭里，在家里还学法语和德语，在学校也学些拉丁语和一些希腊语。他如饥似渴地吸收各类文学的特长，特别爱好那些罗曼蒂克的东西，如：阿拉比安·耐兹，但丁·莎士比亚，罗伯特和伊丽莎白·巴雷特·勃朗宁，蒙克·路易斯，托马斯·帕西的《英语古诗合集选本》(1765)，亨利·泰勒先生的《菲利普·范·阿蒂威尔德》(1834)，沃尔特·斯科特先生的小说和诗集，查尔斯·罗伯特·马图林的《流浪汉梅尔莫斯》(1820)，约翰尼·沃尔夫冈·歌德的《伊莱德》和《奥德赛》的译本以及帕西·拜希；谢莉；埃德加·阿伦·波；亚历山德拉·杜马；维克多·雨果；罗伯特·伯恩斯；洛德·拜伦和阿尔弗雷德；洛德·丁尼生的作品。罗赛蒂16岁便开始写书，同时也把别人的一些作品译成英文，有戈特弗里德·奥古斯特·比格的《雷洛》(1773)《尼贝朗根莱德》和哈特曼·冯·奥的《麻疯病人亨利》全都是非常浪漫的故事。但丁·加布瑞尔常去英国博物馆的阅览室查意大利早期抒情诗，1845年，他开始译意大利早期诗人的作品和但丁的《Vita nuova》(1293)，1861年时以修订本的形式出版发行。年青时的罗

赛蒂也写些中世纪风格的作品，如：《罗德里和罗莎巴》、《一个圆桌的故事》(1840)，并且还亲自配上插图。他的《苍鹭一休先生》中的女主人公叫比阿特丽丝，男主人公就象后来的但丁·加布瑞尔一样，性格古怪，从他的哭诉中，特别能反映出来：“姑娘，我太爱你了，哦，我已陷入对你的极度欲望之中！”罗赛蒂的第一本诗集中，《幸福的达莫泽尔》及《珍妮》是他18岁时开始写的，后经反复修改后发表。

研究了罗赛蒂早年所受文学影响之后，再看看他是如何开始他的艺术生涯的。罗赛蒂的父亲年轻时就爱用黑色的笔给自己的诗配上素描。罗赛蒂的艺术天份和所受到的影响也许有部分就来自于父亲。另外一个典范也许是罗赛蒂家的朋友菲利波·皮斯杜西。威廉称他是“我所见过的心肠最好的人”。1834年，皮斯杜西给但丁·加布瑞尔画了一张小画像，后来又画了两张。对于当时年仅6岁的罗赛蒂来说，坐在那儿如此长时间，而后又看到自己的容貌以及亮闪闪的金棕色头发都被如此逼真地复制出来，确实是一次激发兴趣的经历。皮斯杜西不但是个作家，还是1819年米兰出版的一套两册的给人印象极深的书的插图绘制者。这些具有明亮色彩的插图保存在加布瑞尔的图书室中，它们或多或少影响了罗赛蒂日后的绘画。

另外的艺术模型也许还有麦恩扎一家，罗赛蒂15岁去法国布洛涅时，就和他们呆在一起。朱赛波·麦恩扎教素描和水彩画，他的儿子菲利波(绰号：佩皮罗)也正努力成为一名艺术家。他刚好比罗赛蒂大4岁，但已是一名非常有造诣的画师。1843年11月，他给但丁·加布瑞尔画了一张全身像。罗赛蒂非常钦佩他，在1843年10月20日写给母亲的信中他说道：“我发现佩皮罗的品味在各方面都和我很相符。他的画很杰出，并且也非常喜欢诗歌，特别是拜伦的。”

年青时的罗赛蒂也许还受到弗里德里克·奥古斯特·莫里茨·雷济希的影响。早在1843年，他就已经知道雷济希以歌德的《浮士德》为题材做的版画。罗赛蒂还很欣赏雷济希的《莎士比亚戏剧作品》(1847)，并借回了他1864年4月给《哈姆莱特》的10幅水彩画中有关《第一个疯子—奥菲莉亚》场景的部分画，还有一本雷济希的《浮士德》(1834)的复制本，罗赛蒂一直把这幅作品珍藏在他的图书室中，这也许是他早期的作品具有浮士德作品画风的因素之一。

罗赛蒂早年所受的另一个影响是1847年，他花10先令从英国博物馆的一名管理手中买的一本威廉·布莱克的手稿。跟罗赛蒂一样，布莱克既是诗人又是艺术家，而他对于皇家美术学院惯用风格的崇拜者，如：鲁宾斯；雷姆布兰特；科瑞乔；和乔舒亚·雷诺等的批评支持了罗赛蒂的反抗风格。罗赛蒂还被布莱克的虚构世界以及他鲜明而富有表现力的色彩运用强烈感染。在亚历山大·吉尔克里斯特的《威廉·布莱克的一生》(1863)中有关艺术的章节里，罗赛蒂称赞布莱克：“非常有独创性的耀眼的色彩体系——一笔一笔着色，每笔都最大可能的生动——被熟练地处理后，产生出一种惊人的和新奇的真实效果。”

除了文学和艺术对他的影响外，对于年青的罗赛蒂来说，生活中还有另外一样非常重要的影响因素——宗教信仰。他的父亲，虽然名义上是罗马天主教徒，但实际上是一个不可知论者，他对教堂里教义有很多疑问。弗朗西丝·罗赛蒂是一名虔诚的英国圣公会教徒，她影响着她的四个孩子，他们总是定期去马里莱博恩路上的特立尼蒂教堂。而1838年后，就定期去奥尔巴尼街的克里斯特教堂。后者由雷维尔·W·多德滋沃斯基创建。他与爱德华·普西和卡特耐尔·纽曼以及海教堂的牛津运动实施者，关系都十分密切。1850年，多德滋沃斯基改信罗马天主教，罗赛蒂一家便开始到维尔斯街的圣·安德鲁教堂做礼拜。威廉·罗赛蒂最后也成为不可知论者；而玛丽亚结束了她英国圣公会修女式的生活；克里斯蒂娜的诗深受英国圣公会的神学、伦理和语言的影响；但丁·加布瑞尔也称自己为“艺术教徒”，这反映在他的绘画和诗歌当中。他早期的两幅

作品《玛丽修女的少女时代》和《圣母领报》，都是描述修女生活的作品，尽管宗教成份在他后来的艺术和文学作品中并不特别突出，但他仍常采用宗教圣像和象征主义，甚至有时是出现在非宗教的题材里。

母亲在家里教了他们一段时间后，但丁·加布瑞尔和威廉被送进学校受正规教育。那所学校是当教士的保罗先生所创建的，设在福莱大街上。1837年，他们进入国王大学，因是教授的儿子，而减免了学费，国王大学的绘画教授是约翰·赛尔·科特曼，一名水彩画家，他的风景画和建筑画也很有名，大约在1842~1844年间，但丁·加布瑞尔决心要当艺术家，于是他进入了卡里的艺术学校（同萨斯绘画学校一样有名）。在此，年轻的画家学到了考入皇家美术学院所需的绘画技能。1844年夏，罗赛蒂按要求画了三张画：一张结构图，一张骨架图和一张古式风格的画，从而进入了皇家美术学院的古风画系，为以后进入生活画系深造迈出了第一步。那时，F·G·斯芬芬是这样描述罗赛蒂的外表的：“中等偏低的瘦小身材，走起路来左右摇晃，罗赛蒂总是一晃一晃地走在同学中间，全部往后梳的披发摇摆着，双手插在口袋里，以一种满不在乎的神情看着学生世界，一种挑战的味道，流露出他内心的高傲和绝对的自我信赖。”

但丁·加布瑞尔当时的外貌被雕刻家约翰·汉科克记录下来，他把但丁的头像雕在石膏圆盘上。威廉·罗赛蒂就此事这样说道：“这个侧面像相当逼真，但我认为他把我哥哥表现得过于苍白和憔悴。”在他那一头自己非常沉迷的野性的乱发衬托下，当时的人都认为：他有一张瘦削的脸。

罗赛蒂第二年的自画像就表现得更直接。在整张脸的处理上，有些地方更柔和些，头发长长地飘动着。尽管他的眼睛牢牢地盯着镜子中的影像，但表现出来的凝视效果却是沉思和浪漫的，使人联想到拜伦的自我想象。

“在我看来，我哥哥的外形更象意大利人……他5.75英尺高……皮肤光亮，面色红润，带点黑，但并不忧郁和阴沉，头发黑黑的，非常柔滑有光泽，宽而浓密的眉毛，眼睛是带蓝的灰白色。”关于罗赛蒂早年的性格，他的兄弟证实道：“他喜欢做他自己选择的事，如果是规定要做的事，他也多是按自己的想法去做。”“他性格的主要特点就是自我意识强，这非常容易变成固执和任性。他的个人主义一直被他的突出才能和不凡的表现掩盖着，一生中，他不仅是领导者而且也是支配者。”“他对一个人从出生到占支配地位的看法很简单——弄清自己的位置并且把其他人摆在他们应在的位置上。”他的朋友，威廉·阿林厄姆证实道：“我们都晚了，但罗赛蒂并不着急，他总是总结性地讲：‘我从来不做我不喜欢的事。’”罗赛蒂性格成份中的另一要素可以从他1865年11月21日给朋友詹姆斯·斯梅特海姆的信中看出：“你所缺的就是野心，那就是，当别人比你做得好时的那种非常狂怒的心情和憎恨自己的想法。”

但丁·加布瑞尔在艺校上学时，家里变化很大，父亲的健康状况很糟，到1843年时，已完全辞去了教授职位，而他的妻子则代替他的位置教意大利语。在但丁·加布瑞尔努力锤炼技能往艺术家的梦想靠近时，威廉不得不担起全家生活的重任，尽管他希望成为一名医生。1845年2月6日，他成为埃克赛斯办公室的职员，做推销工作，并一生如此。当克里斯蒂娜因病不能再当保姆时，玛丽亚成为洛德·查尔斯·泰利家的保姆。1845年，被疾病和几乎失明的痛苦折磨近十年以后，加布瑞尔·罗赛蒂去世。他最喜欢的儿子写了一首诗《丹蒂斯·特里布瑞》(1861)，以悼念父亲。是父亲把诗人但丁的对他人的影响传给了自己。诗的结尾深深感人：“在你低垂的头上，我的父亲，黑夜降临。”

罗赛蒂作为艺术家的早期作品主要是些按自己的想象给文学作品配的插图，最早的一幅是《黑夜：天使降临》，是为埃德·阿伦·波的几句诗：“那么，我想，空气变得稠密，从不知何处的香炉中飘出芳香/天使扇动着翅膀，她的脚步在地板上发出叮叮的声响……”配的画，画面非常生动逼真：一个男人坐在扶手椅上，凝视着飘过的一群天使……但诗中叙述的场景并不是画家重点表现的，画家所描述的是一个带有明显想象色彩的场景。这也正是他当时给波的另外两首诗作的插图《乌拉鲁姆》和《熟睡者》的特点。在这些画中，罗赛蒂描绘了人类与神灵世界相汇的瞬间：在《熟睡者》中“幽灵走过”看着窗边熟睡的小姑娘。而《乌拉鲁姆》中则出现了一位天使：

她怯怯地轻语，让她降临，
拍拍翅膀，直到他们消失在尘埃中……
她伤心地啜泣，让她降临，
整整羽毛，直到他们消失在尘埃中……
直到他们悲伤地消失在尘埃中。

很难说波对年青时的罗赛蒂有多大影响，也许从他的诗歌中可以看到一些。《熟睡者》(1831)讲的是一个熟睡的小姑娘，她是一个“被神遗弃的穷孩子”，而罗赛蒂的诗《珍妮》描写的是一个熟睡的年轻妓女；波的诗《给天国的人》(1834)描述了一个世间的入梦见他心爱的人在天堂，而罗赛蒂的诗《幸福的达莫泽尔》(1850在德国第一次出版)却描述了相反的情景，讲的是天堂的人梦见她尘世间的爱人。

罗赛蒂的早期作品中，比较引人注目的都与歌德的歌剧《浮士德》有关。他的理解与雷济希大相径庭，画面较小并且比例不同，基本没用花边装饰，有更强

的三维立体感，展示出更遥远的空间。罗赛蒂更注重表达内心世界的骚动而不是把重点放在描述大场面的浪漫姿态上。就象在《浮士德：教堂里的玛格丽特》中，他的重点就是描述玛格丽特而不是浮士德或是梅菲斯特非勒斯。而另外一个系列《浮士德：教堂里的格莱切和梅菲斯特非勒斯》，就与雷济希所作插图《教堂里的撒旦》比较接近。轮转全景照相会（一个素描俱乐部，拉斐尔前派前身）出版了罗赛蒂的绘画代表作选，作品得到密莱和亨特的高度评价。

1845年，罗赛蒂处在选择的十字路口，他仍继续写诗，也经常画他自己选定题材的素描，但他厌恶和躲避皇家美术学院的纪律，到底应选择哪种职业来维持生活：艺术或是文学？在他把自己的诗送给著名诗人莱·亨特点评时，他问了这个问题。亨特在1848年3月31日给他的信中答复道：“如果你的绘画与写作一样出色，或许你会成为一个富翁，不管怎样，如果你不想富有，你就可以用大量的时间慢慢笔耕，几乎不需要我告诉你，诗歌，就算是最最好的，也不能作为赖以生存的东西，只要活着，这些不朽的作品只能带来精神上的回报。”

二 批评、成功和解体

对拉斐尔前派的攻击，某些艺术评论家特别激烈。1852年5月22日，文学协会评论道：“亨特先生在‘天堂誓言’中讲述的‘完全真实仅仅是反映真实’把反折衷主义引向荒谬的地步。象斯威夫特，他总是爱对抗，这些粗劣的庄稼人——素质差，学的东西劣，又不精于技巧。”庞奇以“皇家美术学院的劣质展览”为题的文章中评论密莱的《木匠间里的基督》断言道，“如果这位绅士不把他的能力用于给库珀的外科词典配图解就太遗憾了，他的绘画手法机械而呆板，最好还是让圣约书保持原样吧。”查尔斯·狄更斯在1850年6月15日发表的著名文章“新人旧眼光”中，提到“王室天地”并婉转地告诫拉斐尔前派不要受重力影响，就象那些反对地球围绕太阳旋转的前伽利略社和乔叟前派，他们的观点都是古老的，过时的。

严厉的批评使很多年轻画家卖不掉画，罗赛蒂的《圣母领报》也找不到买家。实际上1851年时，他甚至考虑去当一名铁路上的报务员。他的兄弟就此事谈过：“这是与此事相关的所有人的幸运——也许还包括铁路上的旅客——这事很快就过去了”亨特和密莱做了些更实际的事情：他们找到朋友考文垂·佩特摩以期得到约翰·罗斯金的支持，罗斯金是当时最有影响的艺术评论家。1847年夏天，亨特读到罗斯金的《现代画家》，并被深深打动。多年后，1880年11月7日，在给罗斯金的信中，他谈起这件事：“拉斐尔前派对罗斯金的印象全都是来自我所读到的这篇文章。罗赛蒂专致于研究但丁……密莱也不再看其它报道，尽管他完全可以让别人告诉他报道的内容及感想。”

1851年，在皇家美术学院举办的密莱及亨特作品展上，另一美术学院成员，与拉斐尔前派关系很好的威廉·戴斯提到了罗斯金。罗斯金开始为这些艺术家辩护，尽管他还认识这些人（直到1854年，他才见到罗赛蒂）。在1851年5月13日和30日的泰晤士报上登了罗斯金的两封公开信，当年8月，被印制成了小册子。罗斯金还表示要买密莱的《鸽子飞回方舟》（当时已卖给托马斯·库姆；现藏于阿什摩兰博物馆）。并且为亨特的《两个维罗纳绅士》（现藏伯明翰市美术博物馆）找到买家。在5月13日的公开信中，罗斯金写道：“仅仅考虑到艺术家们为这些作品付出的辛劳以及作品中体现出的对真实性的追求（勤劳与真实总归是无可非议的），就不应当对它们采取蔑视态度。”他还针对那些说该派画家作品有透视上错误的论点进行了反驳：“在他们批判的五幅画中，透视效果没有什么问题……如果需要的话，我可以从现代流行画家的作品，包括描绘建筑物的作品中任选几幅，便可挑出多处更为严重的透视错误。”而5月30日的公开信，他是这样结束的：“我衷心祝愿他们成功，并且坚信，如果他们能将创立自己的画派所具有的勇气、魄力、耐心和审慎结合起来……那么，随着经验的积累，他们将在我们英国为全世界三百年以来最出色的艺术流派奠定基础。”

罗斯金不断为拉斐尔前派辩护，1853年11月在爱丁堡作的颇具影响的演讲：《建筑和绘画》中，他说道：“感谢上帝，拉斐尔前派是那样的年轻。他们一直显得那么有实力：在生活中，在与外界的对抗中，而且直到将来。埃弗雷特·密莱今年刚好与拉斐尔画他最著名的作品《争辩》时一样大，罗赛蒂和亨特稍微大一点。舒乔托，当他从众多的画家中被选出来装饰他们意大利的梵蒂冈时，还是那样年轻。意大利在她的重要时期，认识了这些重要的人物，而且并不藐视他们的年轻。但英国，却一直打击她最优秀的孩子们的勇气……并且远离这些她应爱护和帮助的人，不是充满希望却是打击指责，没有庇护，只有蔑视。”

1845年到1853年间，拉斐尔前派虽然已经解散，但仍经常开展活动，会员间的合作一直延续到1857年。第一个退出拉斐尔前派的是詹姆斯·考林逊，1850年降灵节的第二天，他写信给罗赛蒂，说作为一个忠实的罗马天主教徒，他不能再继续赞同拉斐尔前派的观点。（他成为英国圣公会教徒的部分原因是由于与克里斯蒂娜·罗赛蒂订了婚，考林逊后来又转为罗马天主教徒，克里斯蒂娜便和他解除了婚约）。于是，准备推选瓦特·迪弗勒尔接替考林逊，

但未获通过。迪弗勒是拉斐尔前派的朋友和追随者，出生在维尔京纳的夏洛茨维尔，他的父亲，鲁丁·迪弗勒是维尔京纳大学的著名教授。罗赛蒂1845年在萨斯的绘画学校与瓦特相识，并且一直保持着深厚的友谊，直到瓦特1854年2月2日因勃莱特氏病去世。罗赛蒂对这位兄弟的去世感到万分哀痛。

第二个退出的是托马斯·伍纳，他觉得雕刻家的前程黯淡，于1852年去了澳大利亚淘金。当他1854年10月回来时，前途也并不乐观，但经此事后，他的雕刻生涯有了进展。亨特也离开了组织，并于1854年1月13日离开了英格兰，去埃及和荷兰作了两年的旅行。1853年，密莱被选为皇家美术学院的会员，以另一种方式离开了拉斐尔前派。（同年，他与罗斯金的妻子埃非堕入爱河，埃非同罗斯金结婚一年后便结束了那原本就不完美的婚姻，于1855年7月3日，与密莱结合）。

但丁·加布瑞尔在1853年11月8日写给克里斯蒂娜·罗赛蒂的信中谈到了密莱被选为皇家美术学院会员的事以及亨特的旅行，然后引用了丁尼生《阿瑟》中的一句诗：“现在，一个完整的圆桌消失了。”另外还有一些事情，包括罗赛蒂与伊丽莎白·希达尔的亲密关系，也加速了拉斐尔前派的解散。

罗赛蒂与亨特的关系因为安妮·密勒的原因变得很紧张。密勒是亨特独有的模特儿，后来还成为他的未婚妻，但她也给罗赛蒂作模特儿，尽管亨特特别不能容忍这种事。1857年她向亨特说了这事，亨特便与罗赛蒂断交。虽然他与密勒的婚约在1860年取消了，但他再没与罗赛蒂和好如初。

画派成员的最后一次合作是共同完成托马斯·赛登的遗作，1856年11月23日，赛登因病在开罗去世。1857年5月艺术家协会举办了一次托马斯作品展，其中著名的油画《杰荷希芬特山谷》被选出赠送给国际艺术陈列馆。这次成功的合作促使布朗于1857年7月在菲兹罗广场拉塞尔4号举办了一次展览，后被人称作拉斐尔前派展。考文垂·佩特摩在《星期六评论》（第11~12页）中专门谈到了罗赛蒂的参展作品：“加布瑞尔·罗赛蒂先生的大量参展作品无疑成为展览的焦点。这些作品给人以深深的思考和特有的亲切感，这正是罗赛蒂先生的风格。这些画，透露出罗赛蒂似乎不能忍受长期的辛劳和单一的工作。”佩特摩还谈到了罗赛蒂的用色“就象是对他思想的形象解释。”

拉斐尔前派是一个互帮互助的群体，成员们共同支撑起这个画派。特别罗赛蒂、密莱和亨特参与了画派的组建及对其他会员的选任工作。他们共处的原则是：“一起去参加河上的联欢会，互相写些鼓励或消遣的信，褒扬其他人的作品。”威廉·罗赛蒂和F·G·斯泰芬，是画派的评论员，常写些该派作品的评论文章，让成员的名字可以常出现在公众面前，即使画派解散后仍是如此。他们互相支持，反对那些学院派的观点以及维多利亚式的题材。他们主张：感觉高于常规，精神高于对物质的占有，道义上的责任高于自我获利，质量高于数量。他们是当时的先锋派，常选用些同时代的文学题材。那时，英国十九世纪中叶的文学正蓬勃发展，可选用的流行题材就如同今天的有线电视和计算机一样多。他们少于用那些感伤和娱乐性的题材，有时仅仅是为了暗示那些社会评论或是革命的观点，如罗赛蒂的《发现》和亨特的《雷因兹》。

他们笔下的女性往往很异常：如罗赛蒂在《发现》中描绘了一个娼妓；在《吉尼维尔和耶赛尔特》中出现了两个有通奸行为的女主人公；在《博卡·贝西尔塔》中是一个高等娼妓，在《琼》中是一个好战的圣徒；而《奥斯塔特·西妮亚卡》中是一个爱上帝的异教徒。如果说他们晚期的作品变得越来越平常，越来越迎合消费者口味的话，你别忘了他们是靠艺术生活，他们不愿象同时代的法国画家古斯塔夫·库珀特、埃多阿德·曼尼特和埃德加·德哥斯一样，没有收入，因此也不能支持自己的反潮流观点。

在三个拉斐尔前派主要成员中，密莱算是最成功的，每年可以挣2万~4万英镑。亨特尽管没有密莱的作品多，但他的画也卖过高价钱，最高的一次是复制《光明世界》得了2万几尼。他去世时留下了16万3千英镑的遗产，全是卖画得来的。罗赛蒂的收入相对要少些，最高的一幅画《奥斯塔特·西妮亚卡》，从克位伦斯·Z·弗赖伊那里得了2100英镑，他最高的年收入约为3725英镑。他不象亨特或密莱那样经常办展览，而主要是依靠出版系统。他并不特别希望成为皇家美术学院会员，有一个传闻，说罗赛蒂宣称如果皇家美术学院要选他为会员，他将立即把不能担当的原因资料交给律师。

导致拉斐尔前派解散的另一个原因，前面也曾提过，就是：罗赛蒂与伊丽莎白·希达尔关系日渐密切。他们1849年底相识。他的兄弟曾说：“在1850~1854那些年里，但丁·罗赛蒂和丽莎·希达尔关系不同一般，同为画派成员，这也许促成了画派的最终解散。”

伊丽莎白·埃莉诺·希达尔生于1829年7月25日，是伊丽莎白·埃莉诺·埃文斯·希达尔和查尔斯·希达尔八个孩子中的老二。查尔斯·希达尔是一名剪刀制作者，原籍谢菲尔德。希达尔家族曾经出过军人，据说还有田产，希达尔的甥女就写道：“我非常熟悉谢菲尔德的希望厅，因为那本应是我祖父继承的财产。”但罗赛蒂与希达尔相识时，她家的居住条件并不太好。她是伦敦克兰布阿里·图佐太太的女帽及头饰店里的售货员。

1849年底的一天，罗赛蒂在亨特的工作室作画，瓦特·迪弗勒冲进来喊道：“你不知道我发现了一个多么绝顶漂亮的女人。啊！简直象王后，身材高

挑，颈项仪态万方，有一张娇美的脸庞，简直一个模特坯子……还有一双灰色的眼睛，头发象铜色蝴蝶闪闪发光……”当时她正和妈妈一起挑选系带女帽，迪弗勒发现了她，并且劝她的母亲让希达尔为他的《第十二夜》中的维奥拉作模特（左边远处穿红色束腰外衣的女孩的原型就是她——维奥拉，一个贵族的随身侍女；迪弗勒把自己描绘成杜克·奥西罗，罗赛蒂是右方唱歌的小丑费斯特的模特儿）。第二天，赛蒂在迪弗勒的工作室遇见了希达尔。画中的费斯特这样唱到：

离开，离开，死神，
把我放在黑暗的柏树间，
走开，走开，死神，
我被一个皮肤白晰，金色头发的女子杀害。
（第十二夜中第二场第4景）

迪弗勒选定的描绘题材仿佛预示着自己1854年早逝的命运，好象也预见了罗赛蒂和希达尔的爱情和死亡。

威廉·罗赛蒂这样描述伊丽莎白·希达尔：

一个非常漂亮的女人，有一种高贵的气质，但很可亲……高挑的身体，长长的颈项，五官匀称但相当不平凡，绿蓝色闪烁的双眼，大大的眼睛，简直是绝妙的组合，满头浓密的头发带一种金铜色……她仿佛在说：“我的心情和我的感情都是我自己的事，别人别想知道”但从她的设计和水彩画以及诗集中却表现出丰富的感情。事实上，她是一个具有非凡能力和各种资质的女人。

希达尔成为拉斐尔前派画家们最喜爱的模特儿；她是亨特的《一个英国教徒家庭庇护基督传教士》（1850年）和《瓦伦丁拯救希尔维娅》（1850~1851，伯明翰美术馆）中希尔维娅的模特；她还是密莱的《奥菲丽娅》的模特，这是密莱最好的一幅作品，表现一个被淹死妇女的真实效果，密莱让希达尔穿戴好服饰睡在装满水的澡盆中，澡盆里装上灯给水加热，但在绘画过程中，灯坏了，希达尔患了重感冒。密莱认为希达尔是最完美的奥菲丽娅的模特，希达尔自己也写了一首诗《一年与一天》（1855—1857），在诗中她把自己也表现成奥菲丽娅：

河水一直向下流淌
在长满青草的河床之间
成千的小鸟在鸣叫
在我的头顶上发出声响
将要把我带进更悲伤的梦中
当恶梦刚刚结束

密莱证实他画奥菲丽娅时“D·G·罗赛蒂已与希达尔堕入了爱河，罗赛蒂被她不俗和纯洁的外貌所打动”威廉认为他们是1852年订的婚。

希达尔第一次给罗赛蒂作模特是在1853年左右罗赛蒂画水彩画《希布尔斯到迪莉娅身边》的写生稿时。到底是罗赛蒂从希达尔的自然姿态中得到灵感，还是他让希达尔故意做出的那种姿态，现已无从得知。但是最终的效果是性感的，在这张美丽而有感召力的草图中，模特的优雅和纯洁甚至胜过最后的水彩画。（这种姿态也许激起罗赛蒂后来的油画《贝妮塔·贝妮特丽齐》的灵感）。罗赛蒂还在多幅画中把希达尔作为奥菲丽娅的原型。但他不象密莱，只画她一个人，而总是与哈姆雷特一起出现，并且哈姆雷特总是恳求奥菲丽娅不要离开他。

从1852年开始罗赛蒂就公开申明希达尔是他的主要模特，并且明确表示不希望谁和他争（对于他所用的主要女性模特儿，他总是这样）。但对希达尔而言，他们的关系显然远远超过画家与模特的关系。1852~1862年间，她不仅是罗赛蒂许多作品中的模特，而且也是他艺术和作家的同行。

1852年8月，希达尔在罗赛蒂画室中自己专用的位置开始她的第一件艺术作品。画室建于1852年11月22日，在查赛姆14号。1853年1月，她的第一幅画《我们七岁》完成（下落不明，取自威廉·沃滋沃斯的诗）。1853年8月25日，她开始另一幅取自丁尼生诗的作品以及一幅自画像的创作（私人收藏）。12月15日，她完成了那幅取自丁尼生诗的作品《夏洛特小姐》，这幅画也许是拉斐尔前派中第一幅取材丁尼生作品而又最后完成的画，非常漂亮。威廉·罗赛蒂报道说，丁尼生是希达尔最喜欢的诗人，她常常是在那些包黄油的纸上发现他的诗。她的《夏洛特小姐》也许还影响了亨特选择这首诗为埃德沃德·马道克斯的《丁尼生》配图。希达尔的这幅画仅仅是对这首诗作了些拉斐尔前派式的想象，展示了一种正确的编织技巧。直立的织布机反射在圆镜中，编织的图案背面从镜中反映出来，织工可以看见，（她暗喻艺术家如同织工，应该成为对拉斐尔前派成员有说服力的人，特别是亨特。）画中的耶稣受难像，放在织工与窗外自然环境之间，也许暗喻了艺术家在艺术创作中所作的牺牲。

从1853年开始，希达尔从丁尼生作品中选过许多题材，包括《杰夫撒的女儿》选自丁尼生的《一个美丽女人的梦》（1842年第一次出版）及许多选自丁尼生《艺术宫殿》中关于阿瑟王和悲伤的皇后的作品。草图里，她在同一船上描绘出三种不同的姿态，这或许给罗赛蒂为马道克斯的《丁尼生》中同一题材配图时提供了灵感。希达尔还有许多以丁尼生《艺术宫殿》中圣林西尼和天使

为题材的作品，这些画也许还影响了罗赛蒂画中圣徒的姿势。大约在1853~1857年间，她还以丁尼生《克莱尔小姐》为题材做过画，画中展示的贵族和平民女子的结合，似乎更符合罗赛蒂与希达尔之间的关系。深褐色的草图较好地抓住了作品的中心，而且也不象最后完成的水彩画那样有拉长的效果。

丁尼生的另一个题材激起希达尔画了《圣女埃格尼斯纪念日前夕》。这幅1856年的作品有两幅草图，一种是用墨水画的（阿什摩兰博物馆），另一种是树脂水彩画（英国沃尔弗汉普顿，威特威克庄园国产信托公司藏）。大约在1855~57年间，希达尔与罗赛蒂合作了一幅水彩画《在圣地哥瑞尔的盖拉汉德先生》，现为私人收藏。画中标有“EES inv. EES E DGR del.”，意思是说作品是由希达尔产生的灵感和想象，由罗赛蒂和她一起完成的。非常有趣的是罗赛蒂在马道克斯的《丁尼生》中和后来画的同一主题的水彩画中，都标有该标记。右边的天使与希达尔一样吸引人。

1853~1854年间，希达尔画了一幅油画自画像（英国私人收藏），这幅作品有一种非凡的诱惑力。1854年，希达尔还完成了许多作品，有《两个爱人》和《皮帕经过》（阿什摩兰博物馆）。后一幅取自罗伯特·伯朗宁的诗。画面非常狭长，具有典型的拉斐尔前派的风格。

希达尔还根据许多民谣进行创作，包括《帕特里·斯彭斯先生》和《克拉克·桑德斯》。及其它许多作品，象《洛奇若岩的莱斯，快乐的苍鹰》（1854年，私人收藏）以及根据罗赛蒂的民谣而画的《海伦姐姐》（1854年，私人收藏）。这些作品都是威廉·阿林厄姆所出的民谣集的插图。《帕特里·斯彭斯先生》画了一个在海边等待的妇女，整幅画是一种富有感情的珠宝色。《克拉克·桑德斯》则讲述了一个可怕的故事。一个年青人和一个女孩相爱，却被女孩的哥哥们杀死，这年青人只好变成幽灵出现在女孩面前。这幅画原是为阿林厄姆先生的书作的版画，但后来，1857年在拉斐尔前派的展览中展出了它的水彩画。希达尔的作品准确地抓住了民谣中悲伤忧郁的基调。罗赛蒂在1854年5月23日写给布朗的信中还谈起过这幅画，他很欣赏地谈道：“她的能力和设计进步得非常快，她丰富的想象和熟练的技法简直太棒了，大大超过了我。”

希达尔在她十年的艺术生涯里，创作了百多幅作品，有油画、水彩画、树脂水彩画、钢笔画和铅笔画。她基本上是自学成才，早期曾得到罗赛蒂的指点，1857年在谢菲尔德上过艺术学校。她早期的作品总是很拙劣或笨拙的，但她完成的作品却给人一种想象空间和感召力。很显然，在某些方面希达尔对罗赛蒂有很深的影响，特别是罗赛蒂取材丁尼生作品的画中，她的观点影响着罗赛蒂。阿尔杰农·查尔斯·斯温伯恩在评价希达尔的风格时就曾说过：“加布瑞尔的影响和示范作用还是压不过希达尔自身独立而活跃灵感。”克里斯蒂娜1856年写的诗，最恰当地概述了希达尔对于丁·加布瑞尔·罗赛蒂的重要性：

所有的画都是同一张脸庞
或走或靠或坐的是同一个身影
我们发现
她就藏在那些布景后面
那面镜子送回了“她所有的爱”
一位佩带蛋白色玛瑙璃，着红宝石色晚装的王后
一个在初夏新绿中的不知名的小女孩
一个圣女，一个天使——每幅画都表达
同一个意思，不多也不少
他日夜欣赏她的脸庞
她深情地注视他的背影
就象月亮一样
就象日光一样
不是暗淡地等待也没有悲伤的感觉
不是她，是希望在闪光
不是她，但她装满他的梦。

三 中世纪风格

十九世纪五十年代，英国维多利亚著名的先锋派运动被称为“复兴”。中世纪的复兴运动包括文学、宗教、建筑、装饰及美术。当时整个十九世纪仿佛都在重塑过去，但实际上他们是在按照自己想象中的过去对于现实的世界加以改造和重建。拉斐尔前派、丁尼生和其它一些十九世纪独有的现象，构造出中世纪的复兴。复兴运动为从物质到精神的所有领域带来了一次释放的机会。它提倡合作，它想象一种有序的社会状况，对各种亮丽色彩的浪漫想象以及奇异的服饰都使单调的维多利亚式样相形见绌。在文学方面，瓦特·斯科特先生的小说有极大的影响力；世人对早期民谣和故事也有浓厚的兴趣；重新兴起牛津运动和宗教仪式；构造哥特式建筑，罗斯金和A·W·N·普根在建筑方面起着重要的推动作用；艺术方面，从威廉·戴斯对国会大厦的装饰以及拉斐尔前派的插图和绘画中都可以看到复兴运动的影子。

有一种观念深深影响着艺术界，这就是真实地反映历史。例如：密莱为他的《玛丽安娜》（1851，梅金斯收藏）收集素材时，亲自爬上脚手架去描蒙特大学小教堂彩色顶窗的图案；亨特为了能准确真实地反映宗教题材，远去荷兰，寻找素材，体验生活；罗赛蒂虽不是众多旅行采风者中的一员，但却是英国博物馆的常客。

对于罗赛蒂而言，中世纪为他提供一次转变的机会，使他从圣经题材转至以但丁和丁尼生有宗教色彩的作品为素材。当然，他所描绘的许多著名的爱情故事是得益于他自己的体验和想象而不是出自但丁和丁尼生的作品。中世纪时期，他的视线停留在许多早期作品上，如托马斯·马罗礼的《阿瑟》（1470），但丁的《神妙的喜剧》（1321）和《兰斯洛特的罗曼史》法文手稿，珍妮·弗罗里塞特的十四世纪《历史》和托马斯·帕西《英语古诗拾遗》（1765）中的老民谣等等。罗赛蒂的某些素材来源也很现代；如：瓦特·斯科特生活和传奇故事，亨利·泰勒后来的《菲利普·范·阿蒂威尔德》（1834），亨利·华滋华斯·朗非罗的《金色传奇》（1851），以及凯次、丁尼生和伯朗宁的诗歌。

罗赛蒂的想象也来源于许多带插图的作品，包括配图手稿、木刻、绘画和其它一些中世纪的翻译作品，1849年他与亨特一起的结伴旅行行为他的想象提供了众多素材，扩充了他自1847年起从英国博物馆、国立画院、杜尔维希收藏品、博德雷图书馆、南肯辛敦博物馆（1848年建）和许多特别的展览中积累的知识。罗斯金、威廉·伯吉斯和威廉·莫瑞斯私人收藏的配图手稿（从1850年起）对于罗赛蒂也是非常有用的。

罗赛蒂也从其它类型的作品中获取灵感。比如：拉辛尼奥的墓地雕刻；C. A. 斯托撒德的《英国纪念碑雕像》（1817）；阿朗迪社出版的卡米勒·博纳德的《服饰史》；另外，还有些作品的素材来源于罗赛蒂自己所有的安娜·詹姆逊的《神奇艺术》（1848）及罗斯金、阿里克西斯·里欧，罗德·林赛、亨利·肖和亨利·诺德尔·汉绅雷斯的藏书。当然，罗赛蒂的作品同当时的英国绘画一样，具有浓厚的中世纪风格。他的部分设计参加1843、1844和1845的国会大厦壁画装饰的竞赛。

中世纪的配图手稿促进了十九世纪五十年代罗赛蒂绘画风格的转变。例如：淡化群体形象，背景使用菱形花纹和精心设计的花样，尽量不用传统的透视方法，强调珠宝似的亮丽色彩以及注重大量有象征意义的细节处理。那时，他许多的水彩画都很小，就象他们的样板画，画中总是有形的、非理想化的形象。罗赛蒂以配图手稿和早期出版的作品为蓝本来设计人物的类型和姿态，甚至还包括装束和配件。他也把这些蓝本作为自己综合性作品和描绘的具体事件的素材。对于罗赛蒂，配图手稿有种特殊的吸收力，因为他们配有相关的文字，可以加以想象——对于一位经常给自己的画配诗和经常选用文学题材作画的人来讲，他对这种相关联的形式有着特殊的兴趣和偏好。

《阿瑟之墓》是罗赛蒂1855年作的一幅水彩画，通常被人们当作他中世纪风格作品的开端。这幅作品取自1817年出版的罗伯特·索塞译的《阿瑟王始末记》。展现的是阿瑟死后，兰斯洛特和吉尼维尔的最后离别场面，当时兰斯洛特说：“我向上帝发誓，你会享有我所有的快乐……我恳求你吻我一次，一次就可以了……求你不要再拒绝，再见”作品中没有提到坟墓，这可能是罗赛蒂为了更生动地表现恋人的最后一次会面想象出来的。雕刻精美的石棺上生动地描述了亚当和夏娃相互吸引和堕入爱河以及阿瑟授爵位给兰斯洛特的情节，有人认为这是精装本《玻利非利》（1499）中美男子的坟墓的原型。罗赛蒂以前常常在家庭图书馆里研究这本书，后来他自己买了一本收藏。罗赛蒂自己所拥有的另一个素材来源是斯托索德的《英国纪念碑雕像》，书中描绘的人物有很多是斜靠着爵士和女士。而许多版本中的兰斯洛特与吉尼维尔初吻的姿态的素材来源也许是十四世纪初的一本法文配图手稿《兰斯洛特》（现藏于纽约摩根图书馆）。罗赛蒂在此或许是用了一种反衬对比的手法来表现悲痛的离别场面。鲜亮色彩的使用类似于手稿插图中白亮色彩的运用，这样可压低和缩短空间感觉。艺术家把圆桌的消失演绎到兰斯洛特和吉尼维尔的爱情故事当中。有一位现代评论员这样干巴巴地评论道“罗赛蒂关于阿瑟的画和设计给人以深刻的印象，使人感到马罗礼是一位伟大的爱情诗人，就象但丁一样。他们取代了那些鼓吹理想化的骑士精神的传奇文学家。”1855年的约翰·罗斯金花20英镑买下了这幅水彩画，虽然罗赛蒂原本只要15英镑。

罗赛蒂也能从同时代的作品中借鉴一些东西。例如：他拉斐尔前派的指导教师和朋友威廉·戴斯的《弗朗西斯卡》也许就是罗赛蒂的《保罗和弗朗西斯卡》的蓝本。画中两个主要人物的位置和姿态，打开的书，拉着的手和热烈的亲吻都很相似。两幅作品都陈列在英国博物馆，而左边那幅陈列在泰特画廊的水彩画实际上是复制了戴斯的作品。罗赛蒂觉得戴斯的设计很符合国会大厦装饰设计竞赛要求，也许他是被作品的中世纪风格以及画的出处——出自但丁的《地狱篇》第5章所吸引。从罗赛蒂的草图看，他尝试过多种姿态。而最后的选择也许是不自觉的决定，但最终的画面确实和戴斯的太相象了。除了但丁外，罗赛蒂的另一个文学素材的来源也许是西尔维欧·佩里科的一部歌剧《弗朗西斯卡》（1815），罗赛蒂1850年时看过这部歌剧，当时阿德莱德·

里斯特瑞担纲女主角。《阿瑟之墓》和《保罗与弗朗西斯卡》阐述的都是一种非正常的爱情。当保罗和弗朗西斯卡相拥亲吻时，他们已在读兰斯洛特和吉尼维尔的爱情故事——之后就不需再读什么了。

1855年9月27日，在马里堡的多赛街13号，罗伯特和伊丽莎·巴雷特·勃朗宁的居所里，罗赛蒂画了《丁尼生读“maud”》的草稿。当时他画了两张（有一张现已丢失），并把原稿送给了它的主人。那天晚上，勃朗宁读着他的诗《礼坡里皮修士》，丁尼生在读《maud》他们谈论了一会儿评论员的评述。罗赛蒂1851年就认识了勃朗宁，他非常欣赏勃朗宁夫妇的诗，罗赛蒂的《勃朗宁肖像》也是1855年完成的，但要比丁尼生那幅正式得多，不过两幅画都比较粗糙和直接。

1854年，丁尼生的出版商，爱德华·莫克松，准备出一本丁尼生1842年作品合订本的配图诗集。1855年1月23日，罗赛蒂写信给他的朋友威廉·阿林厄姆，谈道“有一天莫克松打电话给我，希望我给新版《丁尼生》做些印版。约定的艺术家还有密莱、亨特、兰德森、斯坦芬德、麦克利斯、克瑞斯维克、马尔瑞迪和霍斯利，版权大概归密莱、亨特、麦道克斯·布朗、休斯、一位女士和我。”显然，伊丽莎·希达尔也涉及了这件事。罗赛蒂为这本书做了五幅版画，有两幅取自《艺术宫殿》，另一幅是配《夏洛特小姐》，这幅画是受亨特委托而做的，亨特计划以此主题画两幅作品；还有一幅是为《玛丽安娜在南方》和《盖拉汉德先生》做的。所有作品都是中世纪题材，罗赛蒂做这样的选材，是因为他认为“好象每首诗里都有一个无形的钩子，使自己和每个人都能清晰地理解诗人的感情。”

为《丁尼生》做插图并不是罗赛蒂第一次尝试木刻设计，1854年，他曾画过许多张《埃芬梅的少女们》，有幅是为阿林厄姆的《日夜歌唱》做的木刻设计，我们现在看到的这幅画与最后定稿的作品有些差别，但仍可十分清晰地反映出罗赛蒂精致地描绘与当时最有名的木刻家戴尔泽尔兄弟粗糙地雕刻线条的强烈反差。罗赛蒂在1855年3月17日写给阿林厄姆的信中说道：“那些木块！戴尔泽尔的雕刻线条混乱之极，简直不敢相信，完全不像我的原作。”他指责雕刻者不能细致地反映他的设计，而爱德华·戴尔泽尔评价此事时，似乎更公正些，他说：“这样的结果应该提醒大家都要注意，艺术家们在制作雕刻设计时，应该了解一些雕刻的条件和要求。在绘制这幅画时，罗赛蒂使用了水、铅笔、彩色粉笔和钢笔以及墨水，的确产生出很好的效果，但是雕刻者在做木刻时仅仅只能用黑和白来反映作品，当然不能令他满意。”拉斐尔前派的追随者和青年插图绘制者阿瑟·休斯也为戴尔泽尔辩护道：“他们确实遇到很多困难，而天才通常都很急躁，罗赛蒂就是这样，他总希望作品能趋于完美，但通常这是不可能的。”（这是拉斐尔前派的又一次失败，大家共同分担了插图绘制工作。）

尽管罗赛蒂对这这幅木刻一直都不满意，但它仍不失为十九世纪最有影响力的插图之一。而且它还使年青的爱德华·布恩·琼斯改变了看法，认为这是他所见过的最漂亮的插图。另外，这幅作品还受到许多插图绘制家包括休斯、弗雷德里克·桑迪斯和瓦特·瑞恩的赏识。

1856年罗赛蒂终于答应莫克松为《丁尼生》做木刻插图，并且非常精明地把酬劳定为每幅插图30英镑，而其它人都只拿到25英镑的稿酬。罗赛蒂把履行合同的时间拖得很长，虽然一年后他完成了全部工作，但直到1857年2月，他才把最后一张插图交上去，而出版商莫克松在1857年《丁尼生》出版后不久便去世了，于是谣言四起，认为罗赛蒂是故意拖拉，是“罗赛蒂杀了莫克松”。

罗赛蒂碰到了戴尔泽尔以前所遭遇的麻烦，1857年2月，在写给威廉·贝尔·斯科特的信中，他说道：

我给《丁尼生》做了五幅设计图，现在有些还在雕刻，而有些又不能画……我的设计图已经送去两个星期了，但是雕刻工序得一样一样地完成，就象洛德·哈利在开始雕刻前，必须要等阿加哥把木块仔仔细细地改成小片才行一样。

送给D—L(戴尔泽尔)兄弟

哦，木刻人，省省木块吧

哦，雕上的伤痕没法复原

那幅作品用去了十天

现在我很乐意保存它

让我们在戴尔泽尔的工作室里共同歌唱，开怀大笑。

罗赛蒂为完成《夏洛特小姐》，决心找到关于这个故事的最早记载。在寻长过程中，他发现了《兰斯洛特》，从1836年起，这部作品就收藏于英国博物馆。最后收集到的手稿中有748张小幅作品，时间跨度为1316—1320年，而且全部出自同一画家，这位画家可能是法国人。其中有一幅中兰斯洛特斜躺着身子，毫无疑问这就是罗赛蒂《夏洛特小姐》初稿的蓝本。不仅人物的姿势，而且背景上的水以及最后定稿作品中的一群观众都反映出十四世纪插图绘画的风格。罗赛蒂在使用这些素材时，往往不是根据真实的丁尼生来创作，丁尼生的主要素材来源是1485年威廉·凯克斯顿印刷出版的马罗礼的书。罗赛蒂画中的兰斯洛特对他自己而言也许还有些特殊意义：画中爵士凝视着死去

的夏洛特小姐，就象罗赛蒂盯着美人，特别是漂亮女人一样，只不过罗赛蒂是把这一情景融入了艺术作品当中。

英国博物馆的手稿还为罗赛蒂的另一幅插图提供了素材，这就是为《艺术宫殿》配的《阿瑟王和悲伤的王后》，第91页上的作品展现的场景是“国王的爵士怎样把他摔在地上”后，一群爵士团团围住了横卧的阿瑟。罗赛蒂的插图和这幅作品非常相似；例如，画中许多王后的王冠式样或细节都借鉴了手稿中阿瑟的王冠，后来罗赛蒂还把这部手稿用于其它一些作品的创作。其中有一幅是《兰斯洛特先生在王后的卧室里》，这幅画与手稿中的一幅小型画有些关联，那幅小型画中展示的是兰斯洛特杀了一位爵士，而王后在一旁不安地坐着。另外有一张小幅画表现的是一名爵士和一位女士在一个城堡里，这与罗赛蒂的水彩画《圣乔治和莎布拉夫人》非常接近。

尽管拉斐尔前派的画家们倾向于认为自己的生活比较象盖纳兹寻找神杯，而他们的实际生活却更象兰斯洛特。有名望的密莱与罗斯金的妻子堕入爱河；虔诚的信徒亨特与已故妻子的姊妹结了婚（在当时这是不允许的）；理想主义的罗赛蒂也与他最要好的朋友的妻子关系暧昧。他们的所作所为是以一种很不维多利亚的方式表现出了兰斯洛特与吉尼维尔的非法爱情。

罗赛蒂为莫克松的《丁尼生》做的插图中，最富想象力的一幅是他为《艺术宫殿》配的《圣塞西莉娅》。他有意配上了几句诗：

或许是在海上的一座四壁透明的城市里

在金色的风琴管旁，她的头发

受伤的白玫瑰，沉睡的圣塞西莉娅

一位天使望着她

但是从画上看，这位天使显然不仅仅是望着她。乔治·桑姆斯·莱亚德把画中的天使说成是“一位性感的人”，不仅仅是亲吻（这是画中最不和谐的地方），而且表现上看起来象在大口咬这位可爱的殉道者白晰的脸庞。”

木刻设计的初稿中的“大口咬”的动作并不是罗赛蒂有意安排的，但亲吻却是。有一幅画中展现的天使仅仅是望着圣徒，但是另一幅中却是天使亲吻圣徒。尽管画中人物姿态的主要模特是伊丽莎·希达尔，但亲吻仍是罗赛蒂加上去的。他使用亲吻这个姿势是他首次试图通过爱情重演人与神的结合，这种题材在他的《生活居室》中以及后来的绘画中都有很深的痕迹。《圣塞西莉娅》可以说是罗赛蒂的《贝妮塔·贝妮特丽齐》的准备稿，绘于1862~1870的年间，紧闭的双眼，自由飘动的头发，封闭的城市，落日的余晖以及鸽子同时在一幅画中出现，人物也是一种心醉神迷的姿态。

有一位同龄人，亨利·奎尔特这样评价罗赛蒂给莫克松配的插图：“艺术家们洞悉到了心灵深处的情感，但这种情感更应理解为罗赛蒂早期具有的理想主义，而不是丁尼生的精神认识”，比较而言，艺术家对玛丽安娜禁不住抓住爱人的书信这一动作的描绘更传达出丁尼生在《玛丽安娜在南方》中的感情。在此又一次强调了爱好而不是宗教。当然，这种强调是恰当的。这一次雕刻者踏实地遵循罗赛蒂的原稿，进行创作，也许是因为罗赛蒂找到了他最喜爱的雕刻家威廉·詹姆斯·林敦来雕刻他为《盖拉汉德先生》配的插图。约翰·克里斯蒂娜认为罗赛蒂在那幅杜尔的《闺女的出生》中使用的背景与《玛丽安娜在南方》中使用的背景一样。毫无疑问，他是在插图中营造出一种中世纪的气氛，不过也许他还有另外的动机。

杜尔是约翰·罗斯金最喜欢的艺术家之一，他拥有大量杜尔的出版作品。他喜欢劝告艺术家们去临摹杜尔的作品，同时他也坚信没人能够完全达到杜尔的技巧。在给罗赛蒂曾任教的那所职工学院做的讲演的基础上，他写了《绘画的原理》（1857），在书中罗斯金说道：“如果可能的话，拥有一件阿尔伯特·杜尔的雕刻作品。这是你们所不能复制的；但是你们必须把它带在身边，把它作为精细手法的标准。”罗斯金常常批评罗赛蒂画中的缺点（罗赛蒂把这种批评称作“连续几个小时的尖锐指责”），这也许是因为罗赛蒂做成了一件完美的杜尔作品的复制品，那详尽的背景就恰恰向罗斯金证明了罗赛蒂能够达到杜尔的水平。

罗赛蒂为莫克松设计的最后一幅木刻是《盖拉汉德先生》，画中采用了复杂的明暗花纹来表现可知和不可知的世界。由于缺乏透视效果和细节繁多使画中的爵士看起来象一位全身都有图案的长官。不过罗赛蒂成功地把它绘制成了一幅水彩画，他运用亮丽的色彩使作品显出光亮的效果，艺术家在背景中很好地平衡了有光泽的赤金色和暗黯的深绿色，使之成为他最漂亮完美的水彩画。

莫克松的《丁尼生》在商业价值和艺术价值上都不是很成功，其中有部分原因是由于埃德温·兰西尔·威廉·马尔瑞迪和托马斯·克雷斯基的作品与亨特、密莱和罗赛蒂带有创新色彩的作品放在一起显得有些不协调。

拉斐尔前派的插图作品为二十世插图作品树立了美观和创造力的标准。不过遗憾的是罗赛蒂对那些富有想象力的插图绘制者的关于创造力的建议——包括亨特、密莱、布朗、休斯、希达尔和他自己——没人太注意，以至于他们不能同时和谐处理丁尼生的罗曼蒂克，中世纪的绘画风格以及捕捉文章中表现出来的感情与精神世界。

1855年3月,丁尼生夫人写信给莫克松,想要一张希达尔为《丁尼生》配的图,但是莫克松未答应,因为希达尔不是非常有名,所以她的作品没有复制。尽管希达尔也以莎士比亚、圣比、伯朗宁、凯次,华兹华斯、罗赛蒂的作品和一些苏格兰、英格兰的旧民谣为题材作些画,但他最爱好的题材却是丁尼生的作品,而他的描绘也能给莫克松的《丁尼生》增辉添彩。在表现武士风范的主题方面,她的手法很丰富,这一点从《给骑士的枪系红旗的姑娘》中可以看出。她给弥撒书和为Foisart配的插图色彩都很绚丽光亮。

这一时期,罗赛蒂还有幅油画也是以中世纪的手稿为样板的,这就是受罗斯金委托绘制的《圣凯瑟琳》。希达尔做模特儿,摆出姿态并配有一些象征圣徒殉道的物品——车轮和手掌。这幅画更注重艺术效果而不是殉道,有一幅圣徒描绘处女的版本,罗赛蒂突发奇想,在上面分别添上盖尔托,修道士安吉利科和乔治瓦的肖像。罗斯金收藏的一幅手稿《!!! The Beaupre Antiphony》是一幅在马克森蒂斯之前描绘圣凯瑟琳的作品,这幅作品给罗赛蒂提供了灵感,尽管他的处理方式完全不同。罗赛蒂画中圣徒的姿态与《在黑斯廷斯的岁月》非常相似,这幅被多次复制的作品现藏于英国图书馆。另外,罗赛蒂画中圣徒的姿态与《少女玛丽的幸福时光》也很类似,这幅作品1851年藏于英国博物馆。至于圣徒装束的原型或许出自1490~1500年为《罗斯》做的插图《欢乐舞》,这幅画1753年藏于英国博物馆。圣徒的服饰与右边前景中戴黑色头饰的妇女有些差别,而左边背景处的首席乐师是以画家为原型的。

这一时期,罗赛蒂具有中世纪风格的插图还有《蓝色小房间》。F.G.斯泰芬这对幅画评论道(或许这也是罗赛蒂自己的想法):“一次对色彩与音乐相结合的尝试……猩红色让人感觉到强烈的重音,而绿色仿佛让人听到钟响;柔和的深红色、紫色和白色让人感觉到一种曼陀林和翼琴演奏出的跳跃的感觉;美妙的横笛音色就象女孩的声音,与墙上地上的青色主调很协调,而这种青色调正衬出作品别致的名字《蓝色小房间》。”这幅作品的风格影响了十九世纪九十年代的美学运动:绘画作品没有主题,而用色彩的融和来反映意境,这就是绘画本身的内容。并不奇怪,这幅作品非常受欢迎,并且被罗赛蒂1856年认识的一位新朋友,年青的威廉·莫里斯买去。

四 梦想 的 结 束

1860年4月,病中的伊丽莎白·希达尔带信把罗赛蒂叫到黑斯廷斯,当时,她住在当地一个朋友的别墅里。不久,罗赛蒂写信给布朗,说道:“在见过你后的这段时间里,我完全没有喘息的机会,对于我亲爱而可怜的雨莎,她的健康状态一直让我感到痛苦而不安……她看起来随时都会死去,这需要我投入全身心的精力去帮助她战胜病魔……我感到自己好象在地狱中一般,近来,有很多次我都觉得她不会再醒来。”

当希达尔身体有一定好转,能够起身参加结婚仪式和到巴黎旅行度蜜月的时候,1960年5月23日罗赛蒂以一种懊悔、同情、爱怜和责任的复杂心情与希达尔在黑斯廷斯的圣克莱蒙特教堂举行了婚礼。为这次婚姻及婚姻延期那么久,他们作了很多解释。(他们订婚已至少七年了,在维多利亚女王时代这是很少见的。)婚期耽搁的原因之一就是希达尔多病的身体,另一个原因是直到1860年,罗赛蒂也没有足够的收入和积蓄来支撑这个家。当时他在兰丹佛教堂工作,收入400英镑,同时得到一些对他工作感兴趣的人士的赞助。

罗赛蒂的一些朋友对他的做法感到不以为然,威廉·贝尔·斯科特说:“与希达尔结婚是他处理一生中最重要的事情的最不妥的做法。”。以现在的意思来说就是“罗赛蒂与可怜的古格姆斯(罗赛蒂与希达尔之间的昵称)结婚,是因为她征服了他,最后他别无选择的拥有了她拉斐尔前派的身体。”这个婚姻是一种艺术,艺术家爱上了自己的作品,这也是那帮拉斐尔前派兄弟们共有的一种情结:亨特打算让安妮·密勒受教育后和她结婚;布朗和一个出生下层的女人结了婚,斯泰芬和一个目不识丁的姑娘结了婚并教她读书写字,莫瑞斯爱上了一个马夫的女儿。

在蜜月期间,但丁·加布瑞尔创作了著名的但有些怪异的作品《他们怎样相识》,作品描绘了一对穿着中世纪服装的情人在一间黑暗的小木屋里幽会的情景。这部作品所反映的有特殊意味的会面,被认为是死亡的预兆,也表达出罗赛蒂对新婚妻子虚弱身体的担忧,从巴黎回来,罗赛蒂夫妇找不到满意的房子,于是他们就扩宽了罗赛蒂在查赛姆14号的住所。罗赛蒂为他们的画室设计了一种新型的墙纸,并挂上希达尔的水彩画,以鼓励妻子的绘画和诗歌创作。1860年11月罗赛蒂写信给阿林厄姆说:“事实上,我妻子仍在作画……每一次她工作时我都更确信在构思和色彩方面她是有天赋的,不管你们信不信,如果她有健康的身体,她就能够更有力,更准确的去创作,那么她的造诣将是当前任何女人都不可及的。”然而,她多病的身体却不允许她这样做,“当看着她带病坚持工作或病得不能工作时,我感到非常痛苦,我想,如果她的健康状况和创作机会她有她天赋的十分之一……也许,她将精力旺盛永不感到衰弱,漂亮的头发也不会失色。”

也许正是在这期间,希达尔创作了《幸福的达莫泽尔》。作品表现的是她丈夫诗中的女主人公倚着天堂的大门,遥望人间的场景,这正是罗赛蒂18世

纪70年代一幅作品的主题。很显然作品没有最后完成,但富于想象,有感召力。1862年前罗赛蒂夫妇曾经合作为简·莫瑞斯设计一只中世纪风格的珠宝箱。他们的素材来源可能是罗赛蒂1849年曾在布鲁杰斯的圣约翰医院见过的汉斯·朱林的《圣尔苏拉的圣物箱》。莫瑞斯的珠宝箱中间稍低,这种设计借鉴了英国图书馆中的《克里斯汀·比塞的著作》手稿中的小画幅《花园里的爱人》。配图的《比塞的世纪民谣》有百多首爱情诗,为罗赛蒂102首十四行诗的集子《生命之屋》从格式到见解都带来了启发和灵感。

1862年,罗赛蒂开始作了表现他和希达尔关系的作品《贝妮塔·比娅特丽齐》,18世纪60年代,罗赛蒂就开始这幅作品的创作,但直到1870年才完成。创作题材来自但丁的《新生》,作品描绘了比娅特丽齐从人间升向天堂的时候,遥望着佛罗伦萨的情景,在人物安排上,但丁在右边,爱神在左边,日规指向比娅特丽齐死亡的时刻。有一只红色的鸽子,衔着一支罌粟花,放到比亚特丽齐手中——红色的鸽子是爱情和死亡的使者,罌粟象征沉睡和死亡。这也正是指出鸦片是导致希达尔死亡的东西。这部作品不仅帮助罗赛蒂摆脱了痛苦的边缘,而且它明快的色彩以及拉斐尔前派似的细节处理都标志着罗赛蒂超越了叙事型的创作。该作品与其说是一件相关的事,不如说是画中唯一的人物形象——一个漂亮女人带给人们的遐想。它不仅仅供人们观赏,同时也引起人们的沉思。该作品标志着罗赛蒂开始将瞬间与永恒,现实与灵魂结合在一起。

这段时期,罗赛蒂还致力于给麦克米兰1862年出版的他妹妹的《恶魔市场》和其它一些诗歌配插图。这部作品出版后,不论是诗还是配的图都得到人们的喜爱。泰晤士报上有一种观点就是:“罗赛蒂小姐敢于涉足这项不易做得很完美的的工作,很不错。”罗赛蒂就为此为他妹妹画了一张漫画,手里拿着榔头,把许多“不容易做得完善的”东西都敲碎了。罗赛蒂还为妹妹的《亲王的进步》配了插图,这部1866年出版的作品讲述了一个亲王的故事,由于他来得太迟而没有挽救到等待他的王妃的生命。插图中的两幅习作显示出罗赛蒂在画布上的表现手法和三维结构的组合方面都有提高,而卷首插图表现出王妃在等待过程中所忍受的极度痛苦。

1861年1月,罗赛蒂在写给阿林厄姆的一封信说希达尔怀孕了;而5月2日,希达尔却产下了一名死的女婴,这件事使罗赛蒂夫妇非常伤心。庆幸的是,希达尔恢复得很快,但她越来越依赖于鸦片酊来暂缓肉体的痛苦。1862年初,希达尔再次怀孕。2月10日傍晚罗赛蒂夫妇和斯威恩本去一家新开张的餐馆共进晚餐后,八点钟回到家。之后罗赛蒂又出去了,也许是家教去了。当他十点半回到家时,发现妻子躺在床上,已经失去了知觉。罗赛蒂立即冲出去找来她医生,弗朗西斯·亨奇森。医生尽全力抢救希达尔,希望她能苏醒过来,而心情杂乱的罗赛蒂只有跑出来找布朗,然后和他一起回到查赛姆14号。希达尔还是没有恢复过来,罗赛蒂又跑出去请来他的朋友约翰·马歇尔医生和其他两名医生,他们也没能成功,次日早晨,伊丽莎白·希达尔·罗赛蒂离开了人间。

有人怀疑希达尔是自杀,但2月12日验尸后,判定为意外死亡。该判定是基于镇静剂中的鸦片含量没有超标作出,所以希达尔可能是无意中多服了镇静剂。但这里有一个无法辩驳的事实,就是希达尔在睡衣上别了一张条子(被布朗拿走毁掉),上面写道:“照顾哈瑞”(她低能的弟弟)。

作为最后的礼物,悲痛欲绝的罗赛蒂把自己的手抄诗稿放进希达尔的棺材里。他曾对弟弟说,在希达尔死后的两年里,每天晚上他都看到希达尔在床上,就象他死的时候一样。(这是他经常失眠的开始,最后导致了他的早逝。)他搬回家住了几个月,想忘掉发生在查赛姆的事。然后在夏延沃克16号租了一幢房子,同住的有他的弟弟、斯威布恩和小说家乔治·麦雷迪斯;罗赛蒂在此度过了他生命中最后的二十年。

五 威尼斯画派绘画和保护神们

十九世纪六十年代,夏延沃克16号的花园成了罗赛蒂收集外来稀有动物的展览馆,有雄孔雀,澳大利亚袋鼠,一只猢猻,一只中国猫头鹰、鹿,甚至还有牛头犬(后来因这只犬追得罗赛蒂满花园跑而不得不送走)。罗赛蒂很喜欢袋鼠,这是一种有不安习惯的小动物。有一次,袋鼠把一个模特儿的新帽子吃掉了。最终的解决办法是加布瑞尔对这位慷慨的来访者说:“哦,可怜的袋鼠!这可很难消化呀!”后来,这只袋鼠死了,也许是因为饮食不规则,罗赛蒂伤心地把过程记录在《袋鼠之死》中。

1862年,罗赛蒂雇佣了第一个助手,沃尔特·约翰·克林斯坦布,1867年后,换成亨利·特弗雷·邓恩。助手的工作就是准备好画布,为画室跑跑腿,准备画笔,设置背景,有时也充当模特儿,以减少为临摹而雇佣的模特儿数量。罗赛蒂的主要工作就是绘画。助手们都住在夏延沃克16号,他们既是画室的助手也是房屋管理员。

1863年春,范妮·科恩福斯成了夏延沃克16号的“女管家”,尽管在某些方面,她并不太称职。1860年罗赛蒂结婚,这使她感到非常烦恼,并在同年八月以与蒂莫斯·休斯成婚来表达她的对抗情绪。罗赛蒂结婚后,科恩福斯仍

为他1861年的作品《美丽的罗莎蒙德》做模特儿。(美丽的罗莎蒙德是亨利二世的情妇,爱利尔皇后对她恨之入骨)。科恩福斯还是罗赛蒂《梳头的妇女》的模特儿。当时,罗赛蒂的另一个模特儿是亨特以前的未婚妻——安妮·密勒,她为《特洛伊的海伦》做模特儿。

1859年,罗赛蒂已由中世纪的手稿和文艺复兴早期时的风格转向文艺复兴高峰期的绘画作品和一些威尼斯式作品的风格。他开始更注重和强调色彩以及单个人物的三维形象和非宗教性的题材。罗赛蒂放弃自己已掌握的原有风格,开始创作成熟的、豁达的、着色的作品。

罗赛蒂风格的转变有诸多原因。其中之一或许就是罗斯金在《现代画家》(1843~1860)和《威尼斯的石头》(1851~1863)中对威尼斯式风格的赞许以及1858年他所发表的观点:“只有采用威尼斯式的风格,经过最优秀的人的苦干……才可能最终绘出最好的上帝的作品。这是一幅结构不夸张,色彩匀和,有自然姿态的作品。”在十九世纪五十年代期间,罗赛蒂还常常从《艺术日报》和其它一些期刊中欣赏和研究一些威尼斯风格画家的作品。当时国立画廊收藏的提申的《诗人肖像》(也许是阿利欧斯通)(现在属于帕尔玛·威克奇欧)和《施伏恩》也是他研究的对象;他也常去汉普顿宫看提申和廷托瑞汤的作品;他自己也收藏了一些提申的作品。1860年,他把在巴黎度蜜月的这段美好时光记录在《维尔尼斯的凯南的婚宴》中。“毫无疑问,这是世界上最好的画”。1859年和1862年,罗赛蒂还从布恩·琼斯在去意大利的旅途中绘制威尼斯风格的素描和手稿中吸取灵感。

罗赛蒂风格的转变使他的技法发生了显著的变化。十九世纪五十年代期间,他主要绘制水彩画,在那十年中,他仅绘制了一幅油画——《圣凯瑟琳》;但这之后,他主要的作品都是油画。

1865年10月25日,在写给阿瑟诺姆的信中,罗赛蒂针对自己的第一幅油画作品,说他“从来不放弃实践,也不认为自己与油画家有什么不同。”在1859年后的一些油画作品中,他从拉斐尔前派偏爱的白底转为提申喜欢的红色背景。到十九世纪六十年代后期,他已明显改进了绘画方法,并在处理素材的技法上有了长足的进步。他的朋友弗瑞迪克·谢尔兹说:“在他的实践中,每一步都下了决心,花了功夫,所以一旦完成设计,画布上的作品显出稳健、不急躁,关键是他并没有放弃原有的好的东西,所以使作品显得漂亮完美……罗赛蒂习惯于谈设计和绘画过程中的诸多困难要用严格的要求和不动摇的决心来克服困难,这些使他改变了原有的松散的习惯,整天躺着写诗,不过这也是他的生命和性格之源。”

罗赛蒂的新风格使他的老朋友们很惊讶。亨特就1860年在雪佳斯俱乐部展出的《博卡·贝西娅塔》,写道:“加布瑞尔送来了最新的两幅相当成功的油画。现在他的认识和观点完全发生了变化,他在艺术作品中放弃了禁欲主义而追求享乐主义……他创作的性感妇女的头部堆满了装饰品,不过她们的手仍显得很朴实,这使人感到惊讶!”

《博卡·贝西娅塔》是罗赛蒂首张威尼斯风格的作品,模特儿是范妮·科恩福斯。(他相当忠实、准确地描绘了科恩福斯的容貌,这一点通过与她的照片相对比就可以看出。画的背面写上了博卡西欧的献词的英文译文,“被亲吻的唇(博卡·贝西娅塔)失去原有的清新光洁;只有月亮才能让它重放光芒。”画中妇女头后的背景是金盏草,这是罗赛蒂首次在作品中尝试鲜花,但不论是色彩上还是象征意义上,都与作品很相衬。画中妇女把手搭在栏杆上休息的姿态也许源于提申的作品;摆放的苹果暗示诱惑和堕落。确切地说,从但丁转变到博卡西欧,只是顺应了潮流,肉欲丰富,但没有灵气。亨特在写给托马斯·康伯的一封信中批评这部作品说:“这部作品在创作上有不寻常的地方,给我很深的印象——但是更不寻常的是它所表现的是那种外国特有的、还未从法国传入英国的、逆反而低俗的肉欲……”

《卢克丽霞·鲍吉娅》很好地体现了罗赛蒂文艺复兴时期的兴趣。这是1860年~1861年间所作的一幅水彩画,1868年重新绘制,1871年复制出来。作品描绘了卢克丽霞在毒杀丈夫后洗手的镜头,而她的父亲鲍布·亚力山大六世,绕过受害者以他的方式安置了毒药。作品的题材也许受到盖塔罗·多利泽提的流行歌剧《卢克丽霞·鲍吉娅》影响,歌剧1833年完成,罗赛蒂1848年看过。右边的大茶壶和抹布来源于罗赛蒂早期作品中就引用过的杜雷的《闺女的出生》,作品中圆圆的镜子是罗赛蒂私人所有的。这幅作品与文艺复兴时期的作品有很大的差异,是将19世纪的浪漫主义和历史主义进行戏剧化处理,不不同于早期的作品。

罗赛蒂的威尼斯风格时代大约持续了近十年时间。在这期间,他创作了一系列的妇女肖像,通常是半身像,包括《姑娘的绿袖袍》模特是克林斯坦布夫人,他助手的妻子;《法兹奥夫人》,模特是范妮·科恩福斯;《穿黄衣服的女人》模特是安妮·密勒。《法兹奥夫人》的素材来自罗赛蒂曾翻译过的法兹奥·德戈利·乌贝蒂的十四世纪爱情诗《夫人的肖像》。象征表现手法充满了整个著作。梳子把女人衬托得像个海妖,孔雀象征了她的虚荣,每一朵花都表示了一种特殊的意义。作品中的姿势和背景与提申的《她的梳妆间里的年轻女人》很有关系,这是罗赛蒂1849年和1860年参观时从天窗上看到的。

另外一幅作品《弧光中的琼》却展现了女人的另一种姿势和味道。这幅作品最初是1863年完成的油画,1864年又用水彩复制了两幅,1882年,又复制了一幅油画。据威廉·罗赛蒂说,模特是贝叶尔夫人,一位德国妇女。画中展示了一个头带盔甲,手执利剑的好战的圣徒形象,与当时罗赛蒂所喜欢的温柔漂亮的确非常不一样。这幅作品成为他最流行的几幅作品之一,因为它是当时妇女争取选举权和财产所有权的写照。《黎明的歌声》却表现了一种完全祥和的气氛,以金、红两色协调相配为底,场景丰富,营造出一种宁静、和平与期待的心情。

《蓝色的闺房》的主要特色是色彩鲜明,作品中科恩福斯身后的背景是东方类型的瓷砖和西蕃莲,最显眼处的矢车菊一物双关,暗示着科恩福斯的名字,蓝绿相间的罩衫与模特桔红色的头发、珠宝和德西马上的流苏形成对比,构成一种色情、几乎是粗俗的色彩。这幅作品也许与罗赛蒂1860年作的诗《闺房的歌声》有联系。

我荣幸,能够进入你的闺房……

迷人的手臂,修长的颈项,

高高耸起的胸部。

热血沸腾起来,(比太阳的吻还热)

甜甜的你离我那么近,但又显得那样遥远,

我圈着你的颈项,你搂着我的肩,

我们拥吻着,忘了世间的一切。

与这幅作品相对应的是同一年的另一部色彩协调的作品《学“洗手”》。

这部作品描绘了一个男人和一个女人恋爱的结束。线条清晰,体态优雅,模特是艾伦·史密斯,显示出罗赛蒂不仅善于色彩搭配,而且善于线条处理。1865年,以同样的姿势复制成油画《瑞莫斯谢罗》,以黑色为底的字母组合图案为背景,左边是日期,右边是题目,前景与罗赛蒂1861年在汉普顿宫看到的汉斯·霍尔贝恩的各种半身像很类似。弯弯曲曲的花边、胸针,交相辉映的装饰品预示着他十九世纪八、九十年代的艺术风格。

在《可爱的人》(新娘)的框架上题着以下诗文:“我所爱的人是我的,我是他的,让他吻我,他亲吻的嘴唇比葡萄酒还要纯。她将被带去见国王,穿着刺绣的衣裳;那位圣女是她的陪伴,也将跟随她而去。”尽管这是圣经题材,但却为罗赛蒂提供了一次画东方珠宝的机会。新娘的模特是玛瑞·福特,一位专职模特;右边的妇女是克欧米,弗雷德里克·桑迪斯的吉普赛夫人。为了衬托白晰美丽的新娘,罗赛蒂画了一名黑人女孩,不过定稿时却换成了名黑人男孩。这种比连方式的运用,或许是受爱社华德·曼尼特的《奥林匹亚》的影响。1864年,罗赛蒂与那位艺术家一起旅行时见过这幅画。1864年11月罗赛蒂去巴黎参观了纪念E·尤金·德拉克罗克斯的大型回顾展,德拉克罗克斯前年去世,罗赛蒂很喜爱并欣赏他的作品,同时也喜欢库珀特、密勒特和英格瑞斯的作品,在这次旅行中,亨利·凡相·雷吐尔把罗赛蒂介绍给曼尼特。十九世纪六十年代,罗赛蒂还结识了其他一些艺术家,特别是弗雷德里克·桑迪斯,他和詹姆斯·阿伯特·麦克内尔·韦斯勒在夏安沃克16号住了将近一年半,罗赛蒂培养起韦斯勒收集蓝白瓷器的兴趣,而他们之间也因争抢收藏品而发生了许多故事。

1865年,罗赛蒂与查尔斯·沃格斯特·豪威尔成为好朋友。1865~1870年间,豪威尔是罗斯金的秘书,而十九世纪七十年代,他一直是罗赛蒂的艺术代理人,到1873年止,他已售出68幅作品,而他自己从中提了10%的佣金。豪威尔也是韦斯勒的朋友,韦斯勒这样评价他:“简直胡说,葡萄牙人能成为艺术家”。

豪威尔生于波尔图,他与许多家有问题公司都有牵连,但罗赛蒂信服他的销售能力和他那夸张的语言,他曾用一首五行滑稽诗来描写他:

有一位葡萄牙人,名字叫豪威尔

他用恭维的话语来掩盖他的谎言,

如果他不撒谎,

他将会死去,

因为豪威尔的谎言就是生命。

罗赛蒂极少消费,1876年豪威尔因为不大的事就索价500镑,于是他们的友谊立刻结束了。

1865年罗赛蒂又用了一名新模特,后来出现在研究伊索比亚公主的作品《艾斯贝塔·曼杜莎》中,这幅作品始终没有完成。这位模特是一名裁缝,名叫艾丽丝·韦丁,大概是在1865年7月的一个傍晚,罗赛蒂在街上见到她。他付给艾丽丝一周的薪水让她专门为他做模特儿,她的容貌出现在罗赛蒂的许多作品中,有《梦娜·芬娜》、《赛比勒·帕尔米非勒》、《荷兰达塔》、《贝拉·曼罗》和《林丽丝小姐》。《梦娜·芬娜》这个名字取自但丁的《新生》,梦娜是梦达娜(或者“我的姑娘”的简写,画中人物华丽的袖子在画的右边显得很突出,这也许是受其蓝本——提申的《诗人肖像》(也许是阿利欧斯通)的影响,该画收藏在国立画廊中,斯泰芬就罗赛蒂幅画谈到:“《梦娜·芬娜》或者说是《拿扇子的女士》在人物表现上给人一种多变的感受,每个人物,象这些美女,都是

以自我为中心性格的一种释放……透明白水晶做的心型珠宝挂在他胸前，这是一种坚硬、冰凉、无色的宝石，这对于刻画人物的心理状态是很重要的，而它本身也有一种感染力。”他的理解也许比这幅画表现出来的还要深。

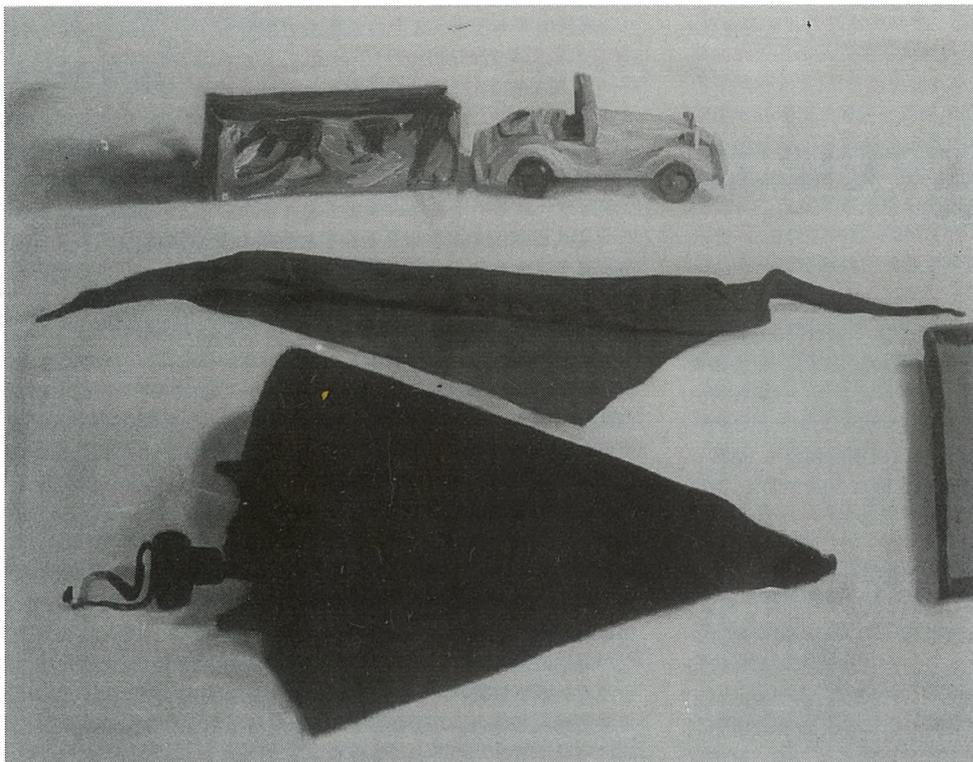
《塞比勒·帕尔米菲勒》或称《心灵的美丽》配上了罗赛蒂的《生活居室》中的第77首十四行诗，这首诗点明了作品的主题：

这就是那位美丽的姑娘，
在别人的赞美中，
声音和手一直在摇动——我已认识你很久
飘动的头发和裙边——跳动
沿着她心灵和脚步的日记，
多么热烈多情而无法挽救，
多么喜爱飞翔，有多少种方式，有多少个日子！
妇女右手中的棕榈具有传统的象征意义——胜利，在这里，它象征着战

胜死亡，走向美好的未来，左边的蝴蝶是心灵的惯用象征。这幅作品是受乔治·雷委托绘制的，他是罗赛蒂十九世纪六十年代时一名较重要的收藏者。

有人建议罗赛蒂把主题和最终成品按赞助人的愿望加以处理，艺术家被表现得象“一名囚犯，尽管只是自己商务管理中的一名精神上的囚犯。”他的兄弟甚至也谈到：“这是订购和购买他作品（是些描绘戴有如花般装饰的漂亮女人的作品）的绅士们的主要要求，而他自己，却恰恰相反，离他自己的想法太远了，连绘制男男女女的人物群像的想法也不能实现。”谢尔兹说罗赛蒂与赞助者的口味背道而驰：“他始终认为那些英国买家的‘小人国的偏好’对设计质量的改进是一种阻碍和损害。”但是，罗赛蒂还是为赞助者们画了他们喜好的作品，而他们付的酬劳也使罗赛蒂能够实现自己的构思和奇幻想象。

（未完待续）



上:回忆
左下:花
右下:花

鲁邦林油画作品选

