

鲁迅大全集

主 编：李新宇 周海婴



湖北长江出版集团
长江文艺出版社

鲁迅大合集

主 编：李新宇 周海婴

第14卷
译文编

湖北长江出版集团
长江文艺出版社

图书在版编目(CIP)数据

鲁迅大全集. 14 / 李新宇 周海婴主编.

武汉:长江文艺出版社,2011.9

ISBN 978 - 7 - 5354 - 4404 - 2

I. ①鲁…

II. ①李…②周…

III. ①鲁迅著作 - 全集

IV. ①I210.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 121907 号

选题策划:金丽红 黎 波 安波舜

责任编辑:罗小洁 安波舜

助理编辑:车兰兰

责任校对:葛 钢 马 丽

封面装帧:孙 嵩

内文版式:蒋丽霞

责任印制:张志杰



目 录

一九二八年

二月

近代美术史潮论	〔日本〕板垣鹰穗	3
序言		5
一 民族与艺术意欲		7
二 法兰西大革命直前的美术界		16
三 古典主义的主导作家		23
四 罗曼谛克思潮和绘画		35
五 历史底兴味和艺术		51
六 从罗曼谛克到印象派的风景画		67
七 写实主义与平民趣味		82
八 理想主义与形式主义		95
九 最近的主导倾向		109
注		136
附录		
致《近代美术史潮论》的读者诸君		138
关于《近代美术史潮论》插图		142

五月

思想·山水·人物	〔日本〕鹤见祐辅	143
题记		145
序言		147
断想		150

专门以外的工作	182
徒然的笃学	189
人生的转向	191
自以为是	194
书斋生活与其危险	200
读书的方法	205
论办事法	210
往访的心	212
指导底地位的自然化	226
读的文章和听的文字	231
所谓怀疑主义	233
闲谈	236
善政和恶政	238
说幽默	239
说自由主义	245
旧游之地	250
北京的魅力	260
说旅行	269
纽约的美术村	272
附录	
《思想·山水·人物》广告	275
六月	
苏维埃联邦从 Maxim Gorky 期待着什么? [俄国]尼古拉·布哈林	276
七月	
生活的演剧化	[苏联]Nikolai Evreinov 279
八月	
伊孛生的工作态度	[日本]有岛武郎 283
九月	
贵家妇女	[苏联]淑雪兼珂 290
捕狮	[法国]腓立普 294
食人人种的话	[法国]腓立普 298

十月

- 关于绥蒙诺夫及其代表作《饥饿》……………〔日本〕黑田辰男 303
 北欧文学的原理……………〔日本〕片上伸 307
 农夫……………〔苏联〕A. 雅各武莱夫 315

十一月

- 在沙漠上……………〔苏联〕L. 伦支 326
 竖琴……………〔苏联〕V. 理定 333
 果树园……………〔苏联〕K. 斐定 352
 坦波林之歌……………〔日本〕落谷虹儿 361
 跳蚤……………〔法国〕G. 亚波里耐尔 363
 关于剧本的考察……………〔苏联〕Nikolai Evreinov 364

十二月

- 《雄鸡和杂馐》抄……………〔法国〕J. Cocteau 366
 LEOV TOLSTOI……………〔俄国〕Lvov-Rogachevski 369
 LEOV TOLSTOI……………〔苏联〕Maiski 392

一九二八年



以“民族底色彩”为主的

近代美术史潮论

〔日本〕板垣鹰穗 著

《近代美术史潮论》，日本文艺理论家板垣鹰穗的一部美术史论著。鲁迅于1927年12月至1928年2月将其译出。译文连载于1928年1月至10月《北新》半月刊，原著插图刊至1929年3月《北新》第3卷第6期，全书于1929年由北新书局据期刊原版印行。

序 言

将从法兰西大革命起,直到现代的欧洲近世的美术史潮,作为全体,总括底地处理起来,是历史学上的极有深趣——但同时也极其困难——的题目。在这短短的时期内,有着眩眼的繁复而迅速的思潮的变迁。加以关涉于这样的创造之业的国民的种类,也繁多得很。说是欧洲的几乎全土,全都参与了这醒目的共同事业,也可以的。于是各民族的地方色彩和时代精神的各种相,也就各各随意地,鲜明地染出那绚烂的众色来,所以从历史的见地,加以处理,便觉到深的感兴。但有许多困难,随伴着这时代的处理法,大约也就为了这缘故罢。

在总括底地处理着这时代的现象的向来的美术史中,几乎在任何尝试上,都可以窥见的共通的倾向,是那把握的方法,只计及于便宜本位。这不消说,从中也有关于整理史料的方法等,有着许多可以感谢的功绩的工作,然而根据了一种根本概念或原理,统一底地叙述下去的,却几于绝无。但在最近,自从德奥的学界,通行以“艺术意欲”为基础的美术史上的考察以来,近代美术的处理法,也采用着新的方法了。如勛密特的著书《现代的美术》,便是其一的显著的示例。

这书出来的时候,我于勛密特的处理法之新,感到了兴味。对于这书的内容,虽然怀着许多不满和异议,但也起了试将这加以介绍的心思。将本书的论旨,抄译下来,作为那时计画才成的《岩波美术丛书》的一编,便出于这意思。但是,有如在那本译书的序文上已经批评着一样,勛密特的办法,在将艺术意欲论,来适用于近代美术史潮的方法上,固然是巧妙的,然而对于计量各个作家的伟大和意义,我以为犯着颇大的错误。太只尊重那伏流于美术思潮的底下的意欲,是一般艺术意欲论者的通弊,这一点,勛密特也一样的。

抱着竭力补正这样的勛密特的著作的缺点,就用这题目,照了自己的意见,试来做过一回的希望(?)的我,二三年来,便在讲义之际,也时时试选些关于这问题的题目。这时,适值有一个美术杂志来托做一年的连载文字了,我便想,总之,且试来写写如上的问题的一部分罢。然而那时的我的心情,要对于每月的连载,送去一定分量的文稿,是不容易的。于是回绝了杂志那一面,而单就自己的兴之所向,写起稿来。这一本寡陋的书的成就,大概就由于那样的事情。

这不待言,不过是一个肄习。是割舍了许多材料,只检取若干显著的史实,一面加以整顿的尝试。将无论从那一方面看,无不在极其复杂的关系上的这时代的丰富的史料,运用得十分精熟,在现今的我,是不可能的。

本书的出版,是正值困于一般经济界的销沉和预约书的续出的出版界混乱时代。然而出版所大镡阁,却将我的任性而奢侈的计画,什么都欣然答应了。这一节,是尤应该深谢经理田中氏的尽力的。此外,关于插图的选择,则感谢友人富永总一君的援助。

还有,当本书刊行之际,想到的事还多。觉得从先辈诸氏和友人诸君常常所受的援助,殊为不少。从中,尤所难忘者,是当滞留巴黎时,儿岛喜久雄氏所给与的恳切的指导。在这里再一表我的谢意。

昭和二年秋,著者记于上落合。

一 民族与艺术意欲

“艺术意欲”(Kunstwollen)这句话,在近时,成为美术史论上的流行语了。首先将一定的意义,给与这 Kunstwollen 而用之于历史学上的特殊的概念者,大抵是维纳系统的美术史家们。但是,在这一派学者们所给了概念的内容上,却并无什么一致和统一。单是简单地用了“艺术意欲”这句话所标示的意义内容,即各各不同。既有以此指示据文化史而划分的一时代的创造形式的人,也有用为一民族所固有的表现样式的意义的学者。维纳系统的学者们所崇仰为他们的祖师的理克勒(Alois Riegl),在那可尊敬的研究《后期罗马的美术工艺》(*Spättrömische Kunst-Industrie*)上,为说明一般美术史上的当时固有的历史底使命计,曾用了艺术意欲这一个概念,来阐明后期罗马时代所特有的造形底形式观。又,现代的流行儿渥令该尔(Wilhelm Worringer),则在他的主著《戈蒂克形式论》(*Formproblem der Gotik*)中,将上面的话,用作“与造形上的创造相关的各民族的特异性”一类的意思。还有,尤其喜欢理论的游戏的若干美学者们,则将原是美术史上的概念的这句话,和哲学上的议论相联结,造成了对于历史上的事实的考察,毫无用处的空虚的概念。载在迪梭亚尔的美学杂志上的巴诺夫斯奇(Panofsky)的《艺术意欲的概念》(*Der Begriff des Kunstwollens*)便是一个适例。但是,总而言之,倘说,在脱离了美学者所玩弄的“为议论的议论”,将这一句话看作美术史上的特殊的概念,而推崇“艺术意欲”,作为历史底考察的主要标准的人们,那共通的信念,根据是在竭力要从公平的立脚点,来懂得古来的艺术底作品这一种努力上,是可以的。他们的设计,是在根本底地脱出历来的艺术史家们所容易陷入的缺点——即用了“永远地妥当”的唯一的尺度,来一律地测定,估计历代的艺术这一种独断——这一节。倘要懂得“时代之所产”的艺术,原是如何,有用了产生这艺术的时代所通用的尺度来测定的必要的。进了产出这样的艺术底作品的民族和时代之中,看起来,这才如实地懂得那特质和意义。要公平地估计一件作品时,倘不站

在产出这作品的地盘上,包在催促创造的时代的空气里,是不行的——他们是这样想。在上文所说的理克勒的主著中,对于世人一般所指为“没有生气的时代的产物”,评为“硬化了的作品”的后期罗马时代的美术,也大加辩护,想承认其特殊的意义和价值。想从一个基本底的前提——在艺术史底发展的过程上,是常有着连续底的发达,常行着新的东西的创造的——出发,以发见那加于沉闷的后期罗马时代艺术上的历史底使命。想将在过去的大有光荣的古典美术中所未见,等到后来的盛大的基督教美术,这才开花的紧要的萌芽,从这沉闷的时代的产物里拾取起来。想在大家以为已经枯死了的时代中,看出有生气的生产力。理克勒的炯眼在这里所成就的显赫的结果,其给与于维纳派学徒们的影响,非常之大。而他的后继者之一的渥令该尔,为阐明戈谛克美术的特质起见,又述说了北欧民族固有的历史底使命,极为欧洲大战以后的,尤其是民族底自觉正在觉醒的——与其这样说,倒不如说是爱国热过于旺盛的——现代德国的社会所欢迎。

从推崇“艺术意欲”的这些历史论思索起来,首先疑及的,是当评量艺术上的价值之际,迄今用惯了的“规准”的权威。是超越了时代精神,超越了民族性的绝对永久的“尺度”的存在。历史学上的这新学说——在外形上——是和物理学上的相对性原理相像的。在物理学上,关于物体运动的绝对底的观测,已经无望,一切测定,都成了以一个一定的观点为本的“相对底”的事了,美术史上的考察也如此,也逐渐疑心到绝对不变的地位和妥当的尺度的存在。于是推崇“艺术意欲”的人们,便排除这样的绝对底尺度的使用,而别求相对底尺度,要将各时代各民族的艺术,就各各用了那时代,那民族的尺度来测定它。对于向来所常用的那样,以希腊美术的尺度来量埃及美术,或从文艺复兴美术的地位来考察中世美术似的“无谋”的尝试,开手加以根本底的批评了。他们首先,来寻求在测定上必要的“相对底尺度”。要知道现所试行考察的美术,在那创造之际的时代和民族的艺术底要求。要懂得那时代,那民族所固有的艺术意欲。

这新的考察法,可以适应到什么地步呢?又,他们所主张的尝试,成功到什么地步了呢?这大概是美术史方法论上极有兴味的问题罢。还有,这对于以德国系美术史论上有正系的代表者之称的威勒夫林(Heinrich Wölflin)的“视底形式”(Sehform)为本的学说,站在怎样的交涉上呢,倘使加以考察,想来也可以成为历史哲学上的有趣的题目。关于这些历史方法论上,历史哲学上的问题,我虽有拟于不远的时宜,陈述罕见的意向,但现在在这里没有思索这事的余闲,也并无这必要。在此所能下断语者,惟自从这样的学说,惹了一般学界的注意以来,

美术史家的眼界更广大,理解力也分明进步了。在先前只以为或一盛世的余光的地方,看出了新的历史底使命。当作仅是颓废期的现象,收拾去了的东西,却作为新样式的发现,而被注意了。不但这些。无论何事,都从极端之处开头的这一种时行的心理,驱遣了批评家,使它便是对于野蛮人的艺术,也尊敬起来。于是黑人的雕刻,则被含着兴味而考察,于东洋的美术,则呈以有如目下的褒辞。希腊和意大利文艺复兴的美术,占着研究题目的大部分的时代已经过去,关于戈蒂克,巴洛克的著述多起来了。历史家应该竭力是公平的观察者,同时也应该竭力是温暖的同情者,而且更应该竭力是锐利的洞察者——这几句说旧了的言语,现在又渐渐地使美术史界觉醒起来了。

但是,我在这里搬出长的史论上的——在许多的读者,则是极其闷气的——说话来,自然并非因为从此还要继续麻烦的议论。也不是装起了这样的议论的家伙,要给我的不工的叙述,以一个“确当的理由”。无非因为选作本稿的题目的近世欧洲的美术史潮——作为说明的手段——是要求这一种前提的。时代文化的特性和民族底的色彩,无论在那一个时期,在那里的美术,无不显现,自不待言,但在近代欧洲的美术史潮间,则尤其显现于浓厚而鲜明,而又深醇,复杂的姿态上。而且为对于这一期间的美术史潮的全景,画了路线,理解下去起见,也有必须将这宗美术史上的基础现象,加以注意的必要的。

二

凡文化的诸相,大抵被装着它的称为“社会”这器皿的样式拘束着。形成文化史上的基调的一般社会的形态,则将那时所营的文化底创造物的大体的型模,加以统一。纵有程度上之差,但无论是哲学,是艺术,这却一样的。这些文化的各各部门——不消说得——固然照着那文化的特异性,各各自律底地,遂行着内面底的展开。但在别一面,也因了外面底的事情,常受着或一程度的支配。而况在美术那样,在一般艺术中,和向外的社会生活关系特深的东西,即尤其如此。在这里,靠着本身的必然性,而内面底地,发现出自己来的力量,是有的。但同时,被统御着一般社会的大势的基调——与其这样说,倒不如说是更表面底的社会上的权威——所支配着的情形,却较之别的文化为更甚。美术家常常必需促其制作的保护者。而那保护者,则多少总立在和社会上的权威相密接的关系上。不但如此,许多时候,这保护者本身,便是在当时社会上的最高的权威。使斐提

亚斯和伊克谛努斯做到派第诺神祠的庄严者,是雅典的政治家贝理克来斯;使密开朗改罗完成息斯丁礼堂的大作者,是英迈的教皇求理阿二世,就像这样,美术底创造之业的背后,是往往埋伏着保护者的。至少,到十九世纪的初头为止,有这样的事。

但从十九世纪的初头——正确地说,则从发生于一七八九年的法兰西大革命前后的时候起,欧洲文化的型模,突然变化起来了。从历来总括底地支配着一般社会的权力,得了解放的文化的诸部门,都照着本身的必然性,开始自由地来营那创造之业。因为一般文化的展开,是自律底的,美术也就从外界的权威解放出来,得行其自由的发展。正如支配中世的文化者,是基督教会,支配文艺复兴的文化者,是商业都市一样,对于十七世纪的文化,加以指导,催进的支配者,是各国的宫廷。而尤其是称为“太阳王”的路易十四世的宫廷。现在且仅以美术史的现象为限,试来一想这样的史上历代的事实。中世纪的美术。在兰斯和夏勒图尔的伽蓝就可见,是偏注于寺院建筑的。养活文艺复兴的美术家们者,就像在斐连垂的美提希氏一样,大抵是商业都市国家的富裕的豪门。十七世纪的美术家,则从环绕着西班牙,法兰西的宫廷的贵族中,寻得他们的保护者。在路易十四世的拘束而特尚仪式的宫廷里,则生出大举的历史画和浓厚的装饰画来。作为从其次的摄政期起,以至路易十五世在位中,所行的极意的放纵的官能生活的产物,则留下了美艳而轻妙的罗珂珂的艺术。大革命是即起于其直后的。绕着布尔蓬王朝的贵族们,算是最后,从外面支配着美术界的权力,骤然消失了。以查柯宾党员,挥其铁腕的大辟特,则封闭了原是宫廷艺术的代表底产物的亚克特美。这一着,乃是最后的一击,断绝了从来的文化的呼吸之音的。

那么,在大革命后的时代,所当从新经营的美术底创造之业,凭什么来指导呢?从他律底的威力,解放了出来的美术家们,以什么为目标而开步呢?当美术底创造,得了自由的展开之际,则新来就指导者的位置的,乃是时代思想。时代思想即成为各作家的艺术底信念,支配了创造之业了。这在统法兰西大革命前后的时期中,首先是古典主义的艺术论。于是罗曼谛克的思想,写实主义,印象主义,便相继而就了指导者的位置。仰绥珊,戈庚,望诃霍,蒙克,诃特赛,玛来斯为开祖的最近的时代思潮,要一句便能够代表的适宜的话,是没有的,但恐怕用“理想主义”这一语,也可以概括了罢。属于这一时代的作家的主导倾向,在一方面,是极端地观念主义底,而同时在他方面,则是极端地形式主义底的。

然而在这里,有难于忽视的一种极重要的特性,现于近世欧洲的美术史潮

上。就是——欧洲的几乎全土，同时都参与着这新的经营了。法兰西，德意志，英吉利三国，是原有的，而又来了西班牙，意大利，荷兰那样睡在过去的光荣里的诸邦，还要加些瑞士，璊威，俄罗斯似的新脚色。于是就生出下面那样兴味很深的现象来——领导全欧文化的时代思想，虽然只有一个，但因了各个国度，而产物的彩色，即有不同。美术底创造的川流，都被种种的地方色，鲜明地染着色彩。时代思想的纬，和民族性的经，织出了美术史潮的华丽的文锦来。时代文化的艺术意欲，和民族固有的艺术意欲，两相交叉。因此，凡欲考察近世的美术史潮者，即使并非维纳派的学徒，而对于以深固的艺术意欲为本据的两种基础现象，却也不能不加以重视了。

三

但在大体上，形成近世欧洲美术史潮的基调者，是法兰西。从十八世纪以来，一向支配着欧洲美术界的大势的国民，是法兰西人。而这国民所禀赋的民族性底天分，则是纯造形底地来看事物的坚强的力。便是路易十三世时，为走避首都的繁华的活动，而永居罗马的普珊，他的画风虽是浓重的古典主义底色彩，但已以正视事物的写实底的态度，为画家先该努力的第一义务了。逍遥于宾谛阿丘上，向了围绕着他的弟子们所说的艺术的奥义，就是“写实”。域多的画，是绚烂如喜剧的舞台面的，而他的领会了风景的美丽的装饰底效果者，是往卢森堡宫苑中写生之赐。表情丰富的拉图尔的肖像，穆然沉著的夏尔檀的静物，大辟特所喜欢的革命底的罗马战士，安格尔的人体的柔软的肌肤，陀拉克罗亚的强烈的色彩，即都出于正视事物的坚强之力的。卢梭，果尔培，穆纳，顺次使写实主义愈加彻底，更不消说了。便是那成了新的形式主义的祖师的绥珊，也就在凝视着物体的面的时候，开拓了他独特的境地。

委实不错，法兰西的画家们，是不大离开造形的问题的。为解释“美术”这一个纯造形上的问题计，他们常不抛弃造形的地位。纵使时代思潮怎样迫胁地逞着威力，他们也忠实地守着自己的地盘。纵有怎样地富于魅力的思想，也不能诱惑他们，使之忘却了本来的使命。经历了几乎三世纪之久的时期——至少，到二十世纪的初头为止——法兰西的美术界，所以接续掌握着连绵的一系的统治权者，就因为这国民的性向，长于造形底文化之业的缘故。

然则法兰西以外的国民怎样呢？尤其是常将灿烂的勋绩，留在各种文化底