

鲁迅译著  
1928年后首次彩印单行本

(日)坂垣鹰穗 / 著

# 近代美术史潮论

鲁迅 / 译



中国摄影出版社

# 近代美术史潮论

(日)坂垣鹰穗／著

鲁迅／译

中国摄影出版社

**图书在版编目(CIP)数据**

近代美术史潮论 / 鲁迅译. —北京: 中国摄影出版社,  
2000.12

ISBN 7-80007-418-8

I. 近... II. 鲁... III. 美术史—研究—欧洲—近代 IV. J150.94

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 80050 号

书 名: 近代美术史潮论

著 者: 坂垣鹰穗

译 者: 鲁 迅

出版发行: 中国摄影出版社(北京东单红星胡同 61 号)

制 版: 北京利丰雅高长城电分制版中心

印 刷: 深圳利丰雅高印刷有限公司

开 本: 965 × 1270 毫米 1/32

印 张: 5.5

字 数: 133 千字

版 次: 2001 年 1 月第 1 版 2001 年 1 月第 1 次印刷

印 数: 1-1000 册

书 号: ISBN 7-80007-418-8/J · 418

定 价: 39.80 元

## 出版前言

《近代美术史潮论》是关于18世纪末至20世纪初欧洲美术发展的史话，是日本的阪垣鹰穗所著。因喜此书图文并茂，1928年，鲁迅先生把它翻译过来，并连载于《北新》半月刊第二卷第五号至第三卷第六号，后于1929年由北新书局重印单行本发行。

鲁迅先生重视翻译，并确信有系统地介绍外国图画作品和艺术思想，对于国内读者会是有益处的。至于此书，先生当然不觉得它一定是什么不朽之作，但它的确也能自立规矩，言之成理，此则是鲁迅要翻译它的另一缘由。不过，居于当时国内低下的印刷水平，尤其彩色图版的状况，鲁迅先生感到了不小的苦恼。此次重印，是第一个彩色单行本，相信今天的读者，大抵不会有鲁迅先生所谓的“岂能得到‘仿佛’”的遗憾。同时，秉承先生希望读者诸君尽量能够领略艺术美妙的旨意，根据需要，将原书内中140幅插图略作增删，而总数已过之。书中行文，谨遵1928年的最初版本，不擅作更改；至于作家及作品的译名，倘觉与现行者差距较大的，则于图标内另予注出。

# 致《近代美术史潮论》的读者诸君

## ——代序言

在现代的中国，文学和艺术，也还是一种所谓文学家的食宿的窠。这也是出于不得已的。我一向并不想如顽皮的孩子一般，拿了一枝细竹竿，在老树上的崇高的窠边搅扰。关于绘画，我本来是外行，理论和派别之类，知道是知道一点的，但并不足以除去外行的徽号，因为所知道的并不多。我所以翻译这书的原因，是起于前一年多，看见李小峰君在搜罗《北新月刊》的插画，于是想，在新艺术毫无根柢的国度里，零星的介绍，是毫无益处的，最好是有一些统系。其时适值这《近代美术史潮论》出版了，插画很多，又大抵是选出的代表之作。我很主张用这作插画，自译史论，算作图画的说明，使读者可以得一点头绪。此外，意识底地，是并无什么对于别方面的恶意的。

这意见总算实行了。登载之后，就得到蒙着“革命的文学家”面具的装作善意的警告，是一张信片，说我还是去创作好，不该滥译日本书。从前创造社所区分的“创作是处女，翻译是媒婆”之说，我是见过的，但意见不能相同，总以为处女并不妨去做媒婆——后来他们居然也兼做了，——倘不过是一个媒婆，更无须硬称处女。我终于并不藐视翻译。至于这一本书，自然绝非不朽之作，但也自立统系，言之成理的，现在还不能抹杀它的存在。我所选择的书，这样的就够了，虽然并非不知道有伟大的歌德，尼采，马克斯，但自省才力，还不能够译他们的书，所以也没有附

他们之书以传名于世的大志。

抱着这样的小计划，译着这样的小册子，到目下总算登完了。但复回一看，又觉得很失望。人事是互相关连的，正如译文之不行一样，在中国，校对，制图，都不能令人满意。例如图画罢，讲中国版和日本版，日本版和英德诸国版一比较，便立刻知道一国不如一国。三色版，中国总算能做了，也只两三家。这些独步的印刷所制的彩色图，只看一张，是的确好看的，但倘将同一的图画看过几十张，便可以发见同一的色彩，浓淡却每张有些不同。从印面上，本来已经难以知道原画，只能仿佛的了，但在这样的印面上，又岂能得到“仿佛”。书籍既少，印刷又拙，在这样的环境里，要领略艺术的美妙，我觉得是万难做到的。力能历览欧陆画廊的幸福者，不必说了，倘只能在中国而偏要留心国外艺术的人，我以为必须看看外国印刷的图画，那么，所领会者，必较拘泥于“国货”的时候为更多。——这些话，虽然还是我被人骂了几年的“少看中国书”的老调，但我敢说，自己对于这主张，是有十分确信的。只要一比较，许多事便明白；看书和画，亦复同然。倘读者一时得不到好书，还要保存这小本子，那么，只要将译文拆出，照插图目次所指定的页数，插入图画去（希涅克的《帆船》，本文并未提及，但“彩点画家”，是说起的，这即其一例），订起来，也就成为一本书籍了。其次序如下（略）。

抄完勘误表，头昏眼花，不想再写什么废话了，就此“带住”，顺请文安罢。

鲁 迅

一九二九年二月二十五日

# 原序

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办法等，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，通行了以“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。

此书出来的时候，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，作为那时计划才成的《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，来适用于近代美术思潮的方法上，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。将无论从那一方向看，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消沉和预约书的续出的出版界混乱时代。然而出版所大镗阁，却将我的任性而奢侈的计划，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



# 目 录

|                 |         |     |
|-----------------|---------|-----|
| 民族<br>▶ 与       | 艺术意欲    | 1   |
| 法兰西大革命直前<br>▶ 的 | 美术界     | 11  |
| 古典主义<br>▶ 的     | 主导作家    | 22  |
| 罗曼谛克思潮<br>▶ 和   | 绘画      | 42  |
| 历史底兴味<br>▶ 和    | 艺术      | 62  |
| 从罗曼谛克<br>▶ 到    | 印象派的风景画 | 83  |
| 写实主义<br>▶ 与     | 平民趣味    | 102 |
| 理想主义<br>▶ 与     | 形式主义    | 118 |
| 最近<br>▶ 的       | 主导倾向    | 135 |

# 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》(Spatromische 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《戈谛克形式论》(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



▲ 萨摩色雷斯的胜利女神  
(公元前190年)

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。要懂

得“时代之所产”的艺术，原是无论如何，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，这才如实的懂得那特质和意义。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，为阐明戈蒂克美术的特质起见，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课题罢。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 Wölfflin)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

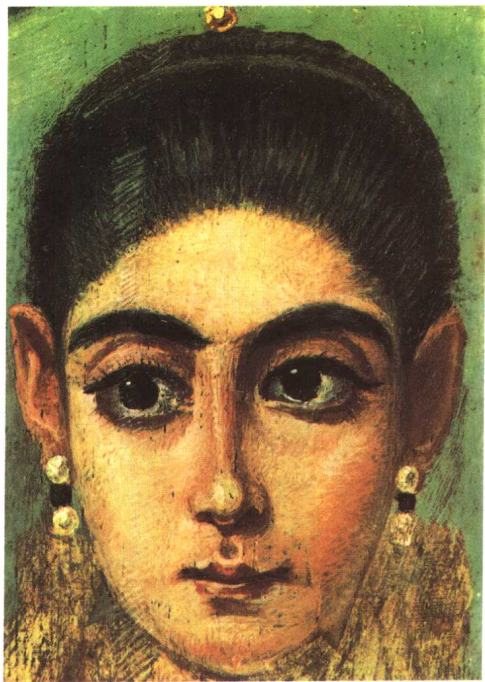
上的有趣的题目。关于这些历史方法论上，历史哲学上的问题，我虽有拟于不远的时宜，陈述卑见的意向，但现在在这里没有思索这事的余闲，也并无这必要。在此所能下断语者，惟自从这样的学说，惹了一般学界的注意以来，美术史家的眼界更广大，理解力也分明进步了。在先前只以为或一盛世的余光的地方，看出了新的历史底使命。当作仅是颓废期的现象，收拾去了的东西，却作为新样式的发现，而被注目了。不但这些，无论何事，都从极端之处开头的这一种时行的心理，驱遣了批评家，使它便是对于野蛮人的艺术，也尊敬起来。于是黑人的雕刻，则被含着兴味而考察，于东洋的美术，则呈以有如目下的褒辞。希腊和意大利文艺复兴的美术，占着研究题目的大部分的时代已经过去，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



▲ 妇人头像  
(公元2世纪)

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？当美术底造创，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，诃特赞，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的光荣里的诸邦，还要加些瑞士，瑙威，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

▼ 美惠三女神的  
圣母圣体龕  
(14世纪上半叶  
~1348年)  
安德烈亚·迪·  
乔内·奥尔卡尼亚  
佛罗伦萨的圣美  
加勒教堂





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，并永居罗马的普珊，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，陀拉克罗亚的强烈色彩，即都出于正视事物的坚强之力。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