



世界美術名作二十講

傅 雷



世界美術名作二十講

傅雷

生活·讀書·新知三聯書店

責任編輯 吳甲豐 蔡嘉蘋
裝幀設計 余美明 葉 雨

書 名 世界美術名作二十講
著 者 傅 雷
出 版 生活·讀書·新知三聯書店
北京朝內大街一六六號
香港分店：域多利皇后街九號
發 行 新華書店
印 刷 北京新華印刷廠
版 次 1985年11月北京第1版第1次印刷
規 格 787×1092毫米 32開本
6.5印張 181,000字
書 號 7002·87
定 價 2.10元

本書彩色圖片蒙〔日本〕株式會社小學館提供，謹表謝意。

《世界美術名作二十講》 與傅雷先生

《世界美術名作二十講》是傅雷先生於一九三四年完成的一本關於美術方面的著作，傅雷先生字怒庵或怒安，一九〇八年生，一九六六年遭迫害，與夫人朱梅馥憤而棄世。

一九三一年，傅雷先生由法國回國，受聘於上海美術專科學校，擔任美術史課與法文課。《世界美術名作二十講》，原是當時在上海美術專講課時講稿中的一部份，有些曾在當時上海美術幾位教師編輯的《藝術旬刊》上發表過，傅雷先生與倪貽德先生是這本刊物的編輯。《世界美術名作二十講》一稿，就是在當時講稿的基礎上，對世界美術名作進行更深入的研究，完成於一九三四年六月，這部著作以前沒有發表過。

傅雷先生十七歲時，就開始寫小說。一九二八年初去法國巴黎，一方面在巴黎大學文科學習，一方面到盧佛爾美術史學校聽課，那時他就開始從事翻譯工作。他譯了梅里美的《嘉爾曼》、丹納所著的《藝術哲學》，寫了畫家《塞尚》一文，還翻譯了屠格涅夫等的詩篇，並譯《貝多芬傳》。回國後與劉海粟先生合編《世界名畫集》。傅雷先生深受羅曼羅蘭的影響，熱愛音樂。這生活經歷可以幫助讀者理解，為什麼一個二十六歲的青年，能有如此淵博的知識。在《世界美術名作二十講》中，不單是分析了一些繪畫、雕塑作品，同時接觸到哲學、文學、音樂、社會經濟、歷史背景等等。對青年讀者來說，如何來豐富自己的知識，是很有教益的。對從事美術史研究的人來說，有些問題是值得思考，例如美術史究竟應該如何編寫等等。

在這《世界美術名作二十講》中，講到的美術家並不多，只有喬多 Giotto，陶拏丹羅 Donatello，鮑梯却梨 Botticelli，萊沃那·特·文西 Vinci，彌蓋朗琪羅 Michelangelo，拉斐爾 Raphaël，裴爾尼尼 Bernini，項勃朗 Rembrandt，呂朋斯 Rubens，范拉士葛 Velásquez，波生 Poussin，葛萊士 Greuze，萊諾支 Reynolds，耿斯勃羅 Gainsborough，在第二十講浪漫派風景畫家一章中，主要的是分析盧梭 Rousseau 和杜潑萊 Dupre 的作品。附帶提到了華多 Watteau、弗拉高那 Fragonard、達維特 David、康斯台勃爾 Constable 等人，那只是幾筆帶過。

在論喬多一章中，提到了現代美術史家貝朗遜 Berenson 曾經說過：“繪畫之有熱情的流露，生活底白白，與神明之皈依者，自喬多始。”傅雷先生在這一章的結束語中說：“實在，這熱情底流露，生命底白白與神明之皈依，就是文藝復興繪畫所共有的精神。那末，喬多之被視為文藝復興之先驅與翡冷翠畫派的始祖，無論從精神言或形式言，都是精當不過的評語了。”

在論陶拏丹羅的一章中，著者着重指出陶拏丹羅和傳統決絕，而在自然中去探求美，並在作品中表現內心生活和性格，這樣他們就在藝術表現上，為後來者開闢了新的道路。

在論《鮑梯却梨之嫵媚》一章中，著者認為鮑梯却梨的作品在形體上是嫵媚的，但精神上却蒙着一層惘然的哀愁。同時又指出這種嫵媚的美感是屬於觸覺的，像音樂靠了旋律來刺激我們的聽官一樣。

我個人認為鮑梯却梨的作品，在美術的百花園中，像一朵幽美的蘭花，也正是由於他的作品，使我開始注意到繪畫作品上的裝飾性。

在論萊沃那·特·文西一章中，着重分析了作品《瑤公特》與《最後之晚餐》。在論文西的第二章中，着重提出了“人品與學問”。著者在這一章中，最後的一句話是：“這樣地，十五世紀的清明的理智、美底愛好、溫婉的心情，由萊沃那·特·文西達到了登峯造極的表現。”這一章的論述，對於經過“十年動亂”的我們，是很有教益的。“文西把藝術底鵲的放在一切技巧之外，

他要藝術成爲人間熱情的惟一的表白。”我們對此總不能一無所感罷！

關於彌蓋朗琪羅，著者分上、中、下三章來加以評述。第一章是講西施庭教堂。第二章是講聖洛朗查教堂與梅迭西斯墓。第三章是講教皇于勒二世墓與摩西像。從這幾章中可以看出教皇是如何對待藝術家的。

完成于勒二世底墳墓是彌蓋朗琪羅全生涯想望的美夢，結果在藝術家心上只留下千古的遺憾，在失望中他給我們留下一尊摩西與兩座奴隸。實際上偉大的彌蓋朗琪羅也只是教皇的奴隸而已。

關於拉斐爾，著者分作爲四章。第一，是講美麗的女園丁。第二，是講聖母與聖西施德。第三，是講壁畫聖體爭辯。第四，是講拉斐爾所設計的氈幕圖稿。所謂氈幕，就是我們現在所說的壁掛。這些氈幕是用羊毛織成，然後用絲綫與金銀綫綉製而成。西施庭教堂內，在鮑梯却梨等人所畫的壁畫下，留有空白的牆壁，因此用這種氈幕來作爲裝飾。

一五一五年，教皇出翁委託拉斐爾設計這些氈幕。當時，意大利還不知道這種氈幕的綉製技術，是由白魯賽爾工人製成的。

一共十幅，一五二〇年掛上牆去，現已破敝不堪，幸拉斐爾的圖稿尚在。在我國敦煌，在公元十世紀的壁畫下，用小幅佛傳畫來作爲裝飾，其作用與用氈幕作裝飾相同。

第十二講，是講龍洛克藝術與聖比哀爾大寺。特別是講裴爾尼尼 Bernini 的作品。一開始著者就提醒人們，在法國傢具、雕塑、鑄銅、宮邸裝飾、庭園設計，有所謂路易十四式、路易十五式，原即係龍洛克 Baroque 藝術式的別稱。

裴爾尼尼是雕塑家。他是龍洛克藝術的代表人物，也可以說他是龍洛克藝術的創始者，他爲教皇服務了六十年，直到晚年還努力創作，在意大利羅馬，到處可以看到他的作品。龍洛克不單是意大利十七世紀新興的藝術風格，同時也影響到整個歐洲。

第十三講是講項勃朗 Rembrandt 的繪畫，第十四講是講項勃朗的刻版畫。項勃朗是荷蘭人，他的作品代表北歐的藝術，表現了北歐的民族風格。在論述項勃朗一章中，著者講得比較詳細。

他一開始就說：“在一切時代最受歡迎的雕版藝術家中，項勃朗佔據了第一位。”從過去來講可能是這樣，從現在來講那就不確切了，特別是在我國，版畫藝術有很大的發展。

第十五章是講呂朋斯Rubens，著者指出：“……他的全部藝術只在於運用色彩的方法上。主要性格可以有變化，或是輕快，或是狂放，或是悲鬱的曲調，或是凱旋的拍子，但是工具是不變的，音色也是不變的。”呂朋斯的氣質迫使他在一切題材中發揮熱狂，故他的熱色幾乎永遠成為他的作品中的主要基調。雖然如此，呂朋斯在美術史上，始終是一個色彩畫方面的大師。

在第十六章中，講范拉士葛Velasquez，他是西班牙王斐列伯四世底宮廷畫家。把他的作品的色彩，和呂朋斯的作品作一比較，就顯得調子冷峻，但是却感人較深。把這一章和前一章，可以作為對比來研究。

第十七章，講波生 Poussin，波生雖是法國人，但是他嚮往意大利，終於把羅馬作為他的第二故鄉。波生的藝術具有古典藝術的性格。把以上幾個畫家的作品放在一起來研究和分析，這樣對了解作者的特點，可以更加深入。

第十八章講畫家葛萊士Greuz，著者引用了作家、藝術批評家第特洛 Didert 的思想來說明為什麼會產生畫家葛萊士的作品風格。著者在文章末尾，是這樣說的：“這是因為美的情操是一種十分嫉妒的情操。只要一幅畫自命為在觀眾心中激起並非屬於美學範圍的情操時，美的情操便被掩蔽了……。”又說：“……每種藝術，無論是繪畫或雕刻，音樂或詩歌，都有其特殊的領域與方法，他要擺脫牠的領域與方法，總不會有何良好的結果。各種藝術，可以互助，可以合作，但不能互相從屬。”這些話對於今天的美術界來說，可以深思之。

第十九章講萊諾茲 Reynolds 與耿斯勃洛 Gainsborough，這兩位畫家都是十八世紀奠定英國畫派的大師，兩人同是出身於小康之家。但是後來一個生活於優越的環境中，另一個整天生活在田野間。一個是用盡藝術材料以表現藝術能力的最大限度，一個是挾發詩情夢思以表達藝術素材的靈魂。但是我不完全同意著

者在這一章中的最後另外兩句話。

最後一章講浪漫派風景畫家，著者主要的分析了杜潑萊 Dupré 和盧梭 Rousseau 兩人的作品。本書最後幾章寫得比較活潑。

傅雷先生與我是在巴黎時相識的，差不多同時期回到上海，他寫這本書時只有二十六歲，時間過得真快，四十九年過去了，我今為這本書寫前言，已經是七十七歲的老人了。

龐薰琹

一九八三年一月三日

序

年來國人治西洋美術者日衆，顧瞭解西洋美術之理論及歷史者寥寥。好驚新奇之徒，惑於“現代”之爲美名也，競競以“立體”“達達”“表現”諸派相標榜，沾沾以肖似某家某師自喜。膚淺庸俗之流，徒知悅目爲美，工細爲上，則又奉官學派爲典型：坐井觀天，莫此爲甚！然而趨時守舊之途雖殊，其昧於歷史因果，缺乏研究精神，拘囚於形式，競競於模倣則一也。慨自五四以降，爲學之態度隨世風而日趨澆薄：投機取巧，習爲故常；奸黠之輩且有以學術爲獵取功名利祿之具者；相形之下，則前之拘於形式，忠於模倣之學者猶不失爲謹願。嗚呼！若是而欲望學術昌明，不將令人興河清無日之嘆乎？

某也至愚，嘗以爲研究西洋美術，乃藉觸類旁通之功爲創造中國新藝術之準備，而非即創造本身之謂也；而研究又非以五色紛披之彩筆曲肖瑪蒂斯塞尚爲能事也。夫一國藝術之產生，必時代、環境、傳統演化，迫之產生，猶一國動植物之生長，必土質、氣候、溫度、雨量，使其生長。拉斐爾之生於文藝復興期之意大利，莫利哀之生於十七世紀之法蘭西，亦猶橙橘橄欖之遍於南國，事有必至，理有固然也。陶潛不生於西域，但丁不生於中土，形格勢禁，事理環境民族性之所不容也。此研究西洋藝術所不可不知者一。

至欲攝取外來藝術之精英而融爲己有，則必經時勢之推移，思想之醞釀，而在心理上又必經直覺、理解、憬悟、貫通諸程序，方能衷心有所真感。觀大馬奈梵高之於日本版畫，高更之於黑人藝術，蓋無不由斯途以臻於創造新藝之境。此研究西洋藝術所不

可不知者二。

今也東西藝術，技術形式既不同，所啓發之境界復大異，所表白之心靈情操，又有民族性之差別爲其基礎。可見所謂融和中西藝術之口號，未免言之過早，蓋今之藝人，猶淪於中西文化衝突後之漩渦中不能自拔，調和云何哉？矧吾人之於西方藝術，迄今猶未臻理解透闢之域，遑言創造乎？

然而今日之言調和東西藝術者，提倡古典或現代化者，固比比皆是，是一知半解，不假深思之過耳。世唯有學殖湛深之士方能知學問之無窮而常惴惴默默，懼一言之失有損乎學術尊嚴，亦唯有此惴惴默默之輩，方能孜孜矻矻，樹百年之基。某不敏，何敢以此自許？特念古人三年之病必求七年之艾之訓，故願執斬荆棘，闢草莽之役，爲藝界同仁盡些微之力耳。是編之成，即本斯義。編分二十講，所述皆名家傑構，凡繪畫雕塑建築裝飾美術諸門，遍嘗一觀。間亦論及作家之人品學問，欲以表顯藝人之操守與修養也；亦有涉及時代與環境，明藝術發生之因果也，歷史敘述，理論闡發，兼顧並重，示研究工作之重要也。愚固知畫家不必爲史家，猶史家之不必爲畫家；然史之名畫家固無一非諳知藝術源流與技術精義者，此其作品之所以必不失其時代意識，所以在歷史上必爲承前啓後之關鍵也。

是編參考書，有法國 Bordes 氏之美術史講話及晚近諸家之美術史。序中所言，容有致藝壇諸君子於不快者，則唯有以愛真理甚於愛友一語自謝耳。

一九三四年六月

目 錄

彩圖

《世界美術名作二十講》與傅雷先生

龐薰琴 i

序	vii
第一講 喬多與聖法朗梭阿大西士	1
第二講 陶拏丹羅之雕塑	7
第三講 鮑梯却梨之嫵媚	17
第四講 萊沃那·特·文西(上)	26
瑤公特與最後之晚餐	
第五講 萊沃那·特·文西(下)	35
人品與學問	
第六講 彌蓋朗琪羅(上)	43
西施庭教堂	
第七講 彌蓋朗琪羅(中)	56
聖洛朗查教堂與梅迭西斯墓	
第八講 彌蓋朗琪羅(下)	62
教皇丁勒二世墓與摩西像	
第九講 拉斐爾	68
一、美麗的女園丁	68
二、聖母與聖西施德	73
第十講 拉斐爾	78
三、梵蒂岡宮壁畫——聖體爭辯	78

第十一講	拉斐爾	85
	四、氈幕圖稿	85
第十二講	斐爾尼尼	93
	巴洛克藝術與聖比哀爾大寺	
第十三講	項勃朗在盧佛宮	102
	木匠家庭——哀瑪圩巡禮者	
第十四講	項勃朗之刻版畫	113
第十五講	呂朋斯	121
第十六講	范拉士葛	133
	西班牙王室畫像	
第十七講	波生	143
第十八講	葛萊士與第特洛	155
第十九講	萊諾支與耿斯勃洛	162
第二十講	浪漫派風景畫家	172
編校後記		180
索引		184
譯名對照表		196

喬多與聖法朗梭阿大西士

喬多 (Ambrogio ou Angiolotto di Bondone Giotto 1260—1336) 可說是基督教聖者法朗梭阿大西士 (Saint François d'Assise) 底歷史畫家。他一生重要的壁畫分佈在三所教堂中，其中二所都是法朗梭阿派的寺院。在阿西士教堂中，就有喬多描繪聖法朗梭阿底行述的壁畫二十八幅。翡冷翠聖太克洛斯大寺底內部裝飾，大半是喬多以聖法朗梭阿為題材底作品。巴圖城阿榮那教堂中，喬多描繪聖母與耶穌底傳略底三十八幅壁畫，也還是充滿了法朗梭阿教派底精神。

所謂法朗梭阿教派者，乃是一二一五年時，基督教聖徒法朗梭阿大西士 (一二八二——一二六六年) 創立的一個宗派。教義以克己自卑，同情弱者為主。十三世紀原是中古的黑暗時代告終，人類發現一縷曙光底時代，是誕生但丁，培根，聖多瑪底時代。聖法朗梭阿在當時苦修佈道，說宗教並非只是一種應該崇奉的主義，而其神聖的傳說，莊嚴的儀式，聖徒底行述，聖經底記載，都是對於人類心靈最親暱的情感底表現。以前人們所認識的宗教是可怕的，聖法朗梭阿却使宗教成為大眾底親切的安慰者。他頌讚自然，頌讚生物。相傳他向鳥獸說教時，稱燕子為“我的燕姊”，稱樹木為“我的樹兄”。他說聖母是一個慈母，耶穌是一個嬌兒，正和世間一切的慈母愛子一樣。他要人們認識充滿着無邊的愛底宗教而皈依信服，奉為精神上的主宰。

聖法朗梭阿這般仁慈博愛的教義，在藝術上純粹是簇新的材料。

顯然，過去的繪畫是不夠表現這種含着溫柔與眼淚底情緒了。喬多底壁畫，即是適應此種新的情緒而產生的新藝術。

喬多個人的歷史，很少確切的資料足資依據。相傳他是一個富有思想的聰慧之士，和但丁相契，在當時被認為非常博學的人。翡冷翠人委託喬多主持建造當地的鐘樓時，曾有下列一條決議案：

“在這樓如在其他的許多事業中一樣，世界上再不能找到比他更勝任的人。”

藝術革命有一個永遠不變的公式：當一種藝術漸趨呆滯死板，不能再行表現時代趨向的時候，必得要回返自然，向其汲取新藝術底靈感。

據說喬多是近世繪畫始祖契瑪慕（Cimabue）底學生；但他在童年時，已在荒僻的山野描畫過大自然。因此，他一出老師底工作室，便能擺脫傳統的成法而回到他從大自然所得的教訓——單純與素樸上去。

他的藝術，上面已經說過，是表現法朗梭阿教義底藝術。他的簡潔的手法，無猜的心情，最是表彰聖法朗梭阿底純真樸素的愛底宗教。

從今以後，那些懸在空中的聖徒與聖母，背後戴着一道沉重的金光，用貴重的彩石鑲嵌起來的圖像，再不能激動人們底心魂了。這時候，喬多在教堂底牆壁上，把法朗梭阿底動人的故事，可愛的聖母與耶穌，先知者與使徒，一組一組地描繪下來。

“聖法朗梭阿出家”，表現聖法朗梭阿卸下衣服，奉還他的父親底情景。還有“聖法朗梭阿向小鳥說教”，“聖法朗梭阿在蘇丹廷上”，“聖法朗梭阿驅逐阿萊查城底魔鬼”，“聖法朗梭阿之死”，“聖母之誕生”，“聖約翰——巴底斯脫之誕生”，“訪問”，“十字架下”，“下葬”……等等，都像當時記載這些宗教故事底傳略一樣，使十三四世紀底民衆感到爲富麗的拜占廷繪畫所沒有的熱情與信仰。

這些史蹟，喬多並不當牠像英雄的行爲或神奇的靈蹟那樣表現，他只是替當時的人們找到一個發洩真情底機會。因爲那時的人們，一想起聖法朗梭阿底遺言軼事，就感動到要下淚。所以喬多底畫就成了天真的動人的詩。在“聖母之誕生”中，許多女僕在牀前浴着嬰兒，把他包裹起來。這情景，聖約翰，聖母，耶穌，已不復是聖經上的“聖家庭”，而是像英國批評家羅斯金（John Ruskin）所謂的“爸爸，媽媽與乖乖”了。

這種親切的詩意最豐富的，要算是“聖法朗梭阿向小鳥說教”的那張壁畫了。這個十分通俗的題材，曾被不少畫家採用過；但從沒有一個藝人，能像喬多那樣把聖法朗梭阿底這春天眞的故事，描寫得真切動人。十六世紀時梵羅納士（V'eronèse）畫過“聖安東納向魚類說教”。那是：一個聖者在暴風雨將臨的天色下面，做着大演說家底手勢，站在岩石上面對着大海。喬多底作品却全然不同：聖法朗梭阿離開了他的同伴，走到路旁，頭微俯着，舉着手，他正在勸告小鳥們“要頌讚造物，因爲造物賜予牠們這般暖和的衣服，使牠們可以藉此抵禦降冬的寒冷，並給予牠們枝葉茂盛的大樹，使牠們得以避雨，得以築巢棲宿”。小鳥們從樹上飛下來，一行一行地蹲在他面前，彷彿一羣小孩在靜聽“基督教義”功課。有的，格外信從地，緊靠着他；有的，較爲大意，遠遠地蹲着。一切都是經過縝密的觀察而描繪的。笨拙的素描中藏着客觀的寫實與清新的幻想。

聖者底手，描得很壞，小鳥也畫得太大，飛鳥也飛得不行。十八世紀以來的動物畫家可以畫得比他高明十倍。他的樹，像紙板做的一樣。但是我們看了聖者向小鳥說教，小鳥諦聽聖者佈道底情景，我們感動到忘了牠一切形式上的笨拙。原來那些技巧，只要下一番功夫就可做到的。

此外，這種新藝術形式所需要的特殊的長處，是前此的畫家們所從未想到的：在構圖方面，牠更需要嚴肅與聰明；在觀察方面，更需要真實性。

在描寫歷史或傳說底繪畫中，第一要選擇能夠歸納全部故事

底時間。一幅歷史畫應該由我們去細心組織。畫家應當把襯托事實使其愈益顯明底小部分搜羅完備；更當把一幅畫底題材，含著在表明一件事實底一舉手一投足底那一分鐘內。

可是，對於喬多，一件史實底明白的表現，還是不夠；他更要傳達故事中的熱情來感動觀眾，因此，他不獨要選擇可以概括全部事實底頂點，並且還要使畫中的人物所表現的頂點底時間，同時是觀眾們感動得要下淚底時間。在“聖法朗梭阿出家”一畫中，這一個時間便是法朗梭阿脫下衣服投在他父親腳下，阿西士城主教把一件大氅替他遮蔽裸體底一幕。他父親底震怒，使旁人不得不按住了他阻止他去鞭撻他的兒子。路上的小兒，亦爲了這幕緊張的戲劇而叫喊着，在兩旁投擲石子。在“十字架下”一畫



喬多：基督在十字架下

Giotto: Il Compianto su Cristo Morto



喬多：基督在十字架下（局部）

Giotto: Il Compianto su Cristo Morto (*particolare*)

中，喬多選擇了聖母俯在耶穌底臉上，想在他緊閉的眼皮下面尋找她孺子底最後一瞥底時間。

如果要一幅畫能夠感動我們，那末還得要有準確而特殊的動作，因為動作是顯示畫中人物底內心境界的。在這一點上，喬多亦有極大的成功。

“聖法朗梭阿在蘇丹廷上”那幅壁畫，據當時的記載，有下列這樣的一樁典故：

聖者一直旅行到信仰回教底國中，大家都佩服他的德行，他們的蘇丹（即回教國君主之稱）想把他留下。聖法朗梭阿，受了神底啓示，就說：“如果你答應崇拜基督，那麼，我爲了愛基督之故就留在你們這裏。你如果不願意，我可給你一個證據，使你明白你的宗教與我的宗教孰真孰偽。生起火來，我答應和我的弟兄們走到火裏去；你那裏，也回你的僧徒一起蹈火。”蘇丹聲明