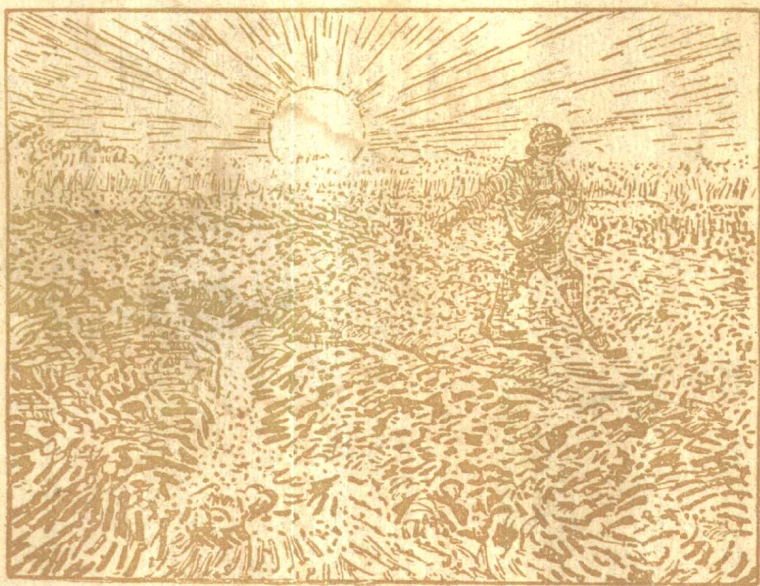


近代美術史潮論

板垣鷹穂著



近代美术史潮論

〔日本〕板垣鷹穂著

魯迅譯

人民文学出版社

一九五七年·北京

本書根据一九二九年上海北新書局初版重新排印

人民文学出版社出版

(北京东四头条胡同4号)

北京市书刊出版业营业许可証出字第003号

机械工业出版社印刷厂印刷 新华书店发行

书号537 字数75,000 开本850×1168 1/32 印张 $4\frac{5}{16}$ 插页109
1957年4月北京第1版 1957年4月北京第1次印刷
印数00001—10000册
定价(?) 4.20元

序 言

將从法蘭西大革命起，直到現代的歐洲近世的美術史潮，作为全体，总括底地处理起来，是歷史学上的極有深趣——但同时也極其困难——的題目。在这短短的时期內，有着眩眼的繁复而迅速的思潮的变迁。加以关涉于这样的創造之業的國民的种类，也繁多得很。說是歐洲的几乎全土，全都参与了这醒目的共同事業，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，鮮明地染出那絢爛的众色来，所以从歷史的見地，加以处理，便覺到深的感兴。但有許多困难，随伴着这时代的处理法，大約也就为了这緣故罢。

在总括底地处理着这时代的現象的向来的美術史中，几乎在任何嘗試上，都可以窺見的共通的傾向，是那把握的方法，只計及于便宜本位。这不消說，从中也有关于整理史料的办法等，有着許多可以感謝的功績的工作，然而根据了一种根本概念或原理，統一底地叙述下去的，却几乎絕無。但在最近，自从德奧的学界，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。如勘密特的著書《現代的美术》，便是其

一的显著的示例。

这書出来的时候，我于勛密特的处理法之新，感到了兴味。对于这書的内容，虽然怀着許多不滿和异議，但也起了試将这加以紹介的心思。將本書的論旨，抄譯下来，作为那时計画才成的《岩波美术叢書》的一編，便出于这意思。但是，有如在那本譯書的序文上已經批評着一样，勛密特的办法，在將艺术意欲論，来适用于近代美术史潮的方法上，固然是巧妙的，然而对于計量各个作家的偉大和意义，我以为犯着頗大的錯誤。太只尊重那伏流于美术思潮的底下的意欲，是一般艺术意欲論者的通弊，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，就用这題目，照了自己的意見，試来做过一回的希望（？）的我，二三年来，便在講义之际，也时时試选些关于这問題的題目。这时，适值有一个美术杂志来托做一年的連載文字了，我便想，总之，且試来写写如上的問題的一部分罢。然而那时的我的心情，要对于每月的連載，送去一定分量的文稿，是不容易的。于是回絕了杂志那一面，而單就自己的兴之所向，写起稿来。这一本寡陋的書的成就，大概就由于那样的事情。

这不待言，不过是一个癖習。是割舍了許多材料，只檢取若干显著的史实，一面加以整頓的嘗試。將無論从那一方向看，無不在極其复杂的关系上的这时代的丰富的史料，运用得十分精熟，在現今的我，是不可能的。

本書的出版，是正值困于一般經濟界的銷沈和豫約書的續出的出版界混亂時代。然而出版所大鑑閣，却將我的任性而奢侈的計畫，什么都欣然答应了。这一节，是尤應該深謝經理田中氏的盡力的。此外，关于插圖的選擇，則感謝友人富永总一君的援助。

还有，当本書刊行之際，想到的事还多。覺得从先輩諸氏和友人諸君常常所受的援助，殊为不少。从中，尤所难忘者，是当滯留巴黎時，兒島喜久雄氏所給与的恳切的指导。在这里再一表我的謝意。

昭和二年秋，著者記于上落合。

本文目次

一	民族与艺术意欲	1
二	法蘭西大革命直前的美术界	13
三	古典主义的主导作家	19
	a 大辟特的生涯与其事業	
	b 凱思典斯的生涯及其历史底使命	
四	罗曼諦克思潮和繪画	33
	a 借里珂和陀拉克罗亞	
	b 德意志罗曼諦克和珂內留斯	
	c 异乡情調和故事	
五	历史底兴味和艺术	49
	a 历史画家	
	b 艺术上的新机运和雕刻	
	c 历史趣味和建筑	
六	从罗曼諦克到印象派的風景画	63
	a 風景画的理想化	
	b 穆納和印象派	
七	写实主义与平民趣味	75
	a 果尔培和賽不勒	

	b 都人所画的風俗画和村人所画的風俗画	
	c 凱尔波和綿尼	
八	理想主义与形式主义	87
	a 罗丹的巴尔扎克和克林該尔的貝多芬	
	b 沙樊和瑪来斯	
	c 迈約尔和希勒兌勃蘭特	
九	最近的主导傾向	101
	a 法蘭西	
	b 北方系統的先驅者和德意志	
	c 意大利和俄罗斯	
十	注	121

插图目次

下端的数字，为本文叶数，所以指示插画之所在。

一	烏敦 服尔德	14
二	曼格司 神山	14
三	普珊 亞加遜亞的牧人	14
四	浦先 爱神	14
五	凱諾伐 沛尔修斯	14
六	弗拉戈那尔 女	16
七	格萊士 新妇	16
八	荷穢斯 时式的結婚	16
九	域多 船渡	16
十	域多 羽紗	16
十一	域多 蘭迪斐朗	16
十二	拉圖尔 肖像	16
十三	夏尔檀 静物	16
十四	大辟特 馬拉	24
十五	大辟特 宣誓式	24
十六	大辟特 薩昆尼的女人	24
十七	大辟特 加冕式	24
十八	大辟特 萊凱密埃夫人	26
十九	安格尔 土耳其宫人	28

二十	安格尔 肖像	28
二一	凱思典斯 比喻	28
二二	梭尔跋勒特生 基督	30
二三	格罗 茄法的黑疫病人	34
二四	借里珂 美杜薩之筏	34
二五	陀拉克罗亚 但丁的小船	34
二六	借里珂 騎士	36
二七	陀拉克罗亚 希阿的屠杀	36
二八	陀拉克罗亚 亚尔借利亚的女人	38
二九	陀拉克罗亚 一八三〇年	38
三十	陀拉克罗亚 十字軍入康士坦丁堡	38
三一	弗里特力 山上的十字架	42
三二	阿跋尔勃克 波通克拉礼拜堂	42
三三	珂内留斯 最后的审判	44
三四	弗罗曼坦 鷹獵	44
三五	珂内留斯 巴多尔兑的壁画	44
三六	陀拉罗修 爱德华四世的兩王子	44
三七	珂内留斯 默示录的四騎士	44
三八	襄綏里阿 藹斯台尔	46
三九	昂温特 竞唱	46
四十	萊台勒 班尼拔尔	52
四一	萊台勒 在凯尔大帝墓中的渥多三世	52
四二	萊台勒 作为朋友的“死”	54
四三	萊尼 曙神	54
四四	萊台勒 曙神(摹本)	54
四五	柳特 馬尔賽斯	54

四六	勞孚 路易斯皇后之墓	56
四七	勞孚 弗里特力紀念像	56
四八	霞勒格蘭 凱旋門	58
四九	韋禮 馬特倫寺(外)	58
五十	韋禮 馬特倫寺(內)	58
五一	司弗羅 集靈宮	58
五二	丕壘爾 法院(勃呂舍勒)	58
五三	喀爾涅 歌劇館(巴黎)	58
五四	伯黎 議事堂(倫敦)	58
五五	濟勃蘭特 波尼發鳩斯會堂(外)	58
五六	濟勃蘭特 波尼發鳩斯會堂(內)	58
五七	閃沛爾 繪畫館(特來式甸)	58
五八	克倫支 正門	58
五九	力錫泰爾 羅馬的郊外	60
六十	洵開勒 石版畫	60
六一	覺多 聖芳濟寺的壁畫	66
六二	若耳治納 家族	66
六三	呵貝瑪 風景	66
六四	萊阿那爾陀 風景	66
六五	倫勃蘭特 銅版風景	66
六六	密萊 拾落穗者	68
六七	托羅謫庸 風景	68
六八	康斯台不勒 風景	68
六九	盧梭 風景	68
七十	珂羅 風景	68
七一	珂羅 陶韋之街	68

七二	勃克林	死島	70
七三	勃克林	風景	70
七四	穆納	草堆	72
七五	穆納	威尼斯	72
七六	盧安大寺	(正門的一部分)	72
七七	穆納	盧安大寺	72
七八	穆納	盧安大寺	72
七九	希涅克	帆船	72
八十	果尔培	阿耳难的葬儀	76
八一	果尔培	石匠	76
八二	力錫泰尔	村童	80
八三	賚不勒	不相称的夫妇	80
八四	陀密埃	吉訶德先生	82
八五	陀密埃	法官	82
八六	斯辟支惠錫	子夜歌	84
八七	凱尔波	烏俄里諾	84
八八	凱尔波	花神	84
八九	凱尔波	舞蹈	84
九十	凱尔波	D夫人的胸像	84
九一	綿尼	工人	86
九二	罗丹	黃銅时代	88
九三	罗丹	巴尔扎克之首	88
九四	克林該尔	貝多芬	90
九五	联軍紀念碑	(利俾瑟)	92
九六	域德里阿藹馬努罗	紀念像(羅馬)	92
九七	沙樊	梭尔蓬講堂的壁画	94

九八	沙樊 夏	94
九九	穆罗 沙乐美	96
一百	瑪来斯 赫思沛理台斯	96
一〇一	迈約尔 女	98
一〇二	迈約尔 女	98
一〇三	盧諾亞尔 女	98
一〇四	罗丹 行步的人	98
一〇五	希勒兌勃蘭特 男子立像	98
一〇六	萊謨勃陆克 跪的女子	104
一〇七	呵特資 樵采	104
一〇八	瑪来斯 那波里的漁人(壁画)	104
一〇九	綏珊 靜物	104
一一〇	綏珊 博徒	104
一一一	綏珊 風景	104
一一二	陀蘭 風景	106
一一三	陀蘭 聖晚餐	106
一一四	陀蘭 蹲着的人	106
一一五	陀蘭 女的半身	106
一一六	畢克梭 拭足的女	106
一一七	陀蘭 靜物	106
一一八	畢克梭 斑衣小丑	106
一一九	瑪替斯 女	108
一二〇	畢克梭 兩場	108
一二一	亞尔細本珂 女的身段	108
一二二	畢克梭 比爱罗	108
一二三	勃拉克 靜物	108

一二四	萊什 朝餐	108
一二五	陀羅內 寺院的內部	108
一二六	羅蘭珊 女	108
一二七	法寧該爾 屋宇	108
一二八	望呵霍 風景	110
一二九	珂珂昂加 自画像	110
一三〇	蒙克 病娃	112
一三一	諾勒台(未詳)	116
一三二	昂密特罗德路夫 自画像	116
一三三	丕錫斯坦因 木雕	116
一三四	馬爾克 馬	116
一三五	康定斯奇 白色的中心	116
一三六	舍佛里尼 斑斑舞蹈	118
一三七	舍佛里尼 靜物	118
一三八	哈蓋勒 祈禱的犹太人	118
一三九	綏蓋勒 永远的流亡者	118
一四〇	諾勒台 埋葬	118

一 民族与艺术意欲

“艺术意欲”(Kunstwollen)这句话，在近时，成为美术史論上的流行語了。首先將一定的意义，給与这 Kunstwollen 而用之于历史学上的特殊的概念者，大抵是維納系統的美术史家們。但是，在这一派学者們所給了概念的内容上，却并無什么一致和統一。單是簡單地用了“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創造形式的人，也有用为一民族所固有的表現样式的意义的学者。維納系統的学者們所崇拜为他們的祖师的理克勒(Alois Riegl)，在那可尊敬的研究《后期羅馬的美术工艺》(Spätromische Kunst-Industrie)上，为說明一般美术史上的当时固有的历史底使命計，曾用了艺术意欲这一个概念，来闡明后期羅馬时代所特有的造形底形式观。又，現代的流行兒渥令該尔(Wilhelm Worringer)，則在他的主著《戈諦克形式論》(Formproblem der Gotik)中，將上面的話，用作“与造形上的創造相关的各民族的特异性”一类的意思。还有，尤其喜欢

理論的遊戲的若干美學者們，則將原是美術史上的概念的這句話，和哲學上的議論相聯結，造成了對於歷史上的事實的考察，毫無用處的空虛的概念。載在迪梭亞爾的美學雜誌上的巴諾夫斯奇(Panofsky)的《藝術意欲的概念》(Der Begriff des Kunstwollens)便是一個適例。但是，總而言之，倘說，在脫離了美學者所玩弄的“為議論的議論”，將這一句話看作美術史上的特殊的概念，而推崇“藝術意欲”，作為歷史底考察的主要標準的人們，那共通的信念，根據是在竭力要從公平的立腳點，來懂得古來的藝術底作品這一種努力上，是可以的。他們的設計，是在根本底地脫出歷來的藝術史家們所容易陷入的缺點——即用了“永遠地妥當”的唯一的尺度，來一律地測定，估計歷代的藝術這一種獨斷——這一節。倘要懂得“時代之所產”的藝術，原是無論如何，有用了產生這藝術的時代所通用的尺度來測定的必要的。進了產出這樣的藝術底作品的民族和時代之中，看起來，這才如實地懂得那特質和意義。要公平地估計一件作品時，倘不站在產出這作品的地盤上，包在催促創造的時代的空氣里，是不行的——他們是這樣想。在上文所說的理克勒的主著中，對於世人一般所指為“沒有生氣的時代的產物”，評為“硬化了的作品”的後期羅馬時代的美術，也大加辯護，想承認其特殊的意義和價值。想從一個基本底的前提——在藝術史底發展的過程上，是常有着連續底的發達，常行着新的東西的創造的——出發，以發見那加于沈悶的後期羅馬時代藝術上的歷史底使命。想將在

过去的大有光荣的古典美术中所未見，等到后来的盛大的基督教美术，这才开花的紧要的萌芽，从这沈悶的时代的产物里拾取起来。想在大家以为已經枯死了的时代中，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結果，其給与于維納派学徒們的影响，非常之大。而他的后继者之一的渥令該尔，为闡明戈諦克美术的特質起見，又述說了北歐民族固有的历史底使命，極為欧洲大战以后的，尤其是民族底自觉正在觉醒的——与其这样說，倒不如說是爱国热过于旺盛的——現代德国的社会所欢迎。

从推崇“艺术意欲”的这些历史論思索起来，首先疑及的，是当評量艺术上的价值之际，迄今用慣了的“規准”的权威。是超越了时代精神，超越了民族性的絕對永久的“尺度”的存在。历史学上的这新学說——在外形上——是和物理学上的相对性原理相像的。在物理学上，关于物体运动的絕對底的觀測，已經無望，一切測定，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，也逐漸疑心到絕對不变的地位和妥当的尺度的存在。于是推崇“艺术意欲”的人們，便排除这样的絕對底尺度的使用，而別求相对底尺度，要將各时代各民族的艺术，就各各用了那时代，那民族的尺度来測定它。对于向来所常用的那样，以希臘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“無謀”的嘗試，开手加以根本底的批評了。他們首先，来寻求在測定上必要的“相对底尺度”。要知道現所試行考察的美术，在那創造之际的