

魯迅全集

第十五卷

魯迅 译

© 鲁迅出版

鲁迅全集

第十五卷

近代美术史潮论
艺术论



鲁迅译

鲁迅全集 第十五卷

目录

近代美术史潮论

一 民族与艺术意欲	5
二 法兰西大革命直前的美术界	13
三 古典主义的主导作家	17
a 大辟特的生涯与其事业	18
b 凯思典斯的生涯及其历史底使命	22
四 罗曼谛克思潮和绘画	26
a 藉里珂和陀拉克罗亚	26
b 德意志罗曼谛克和珂内留斯	30
c 异乡情调和故事	34
五 历史底兴味和艺术	36
a 历史画家	36
b 艺术上的新机运和雕刻	39
c 历史趣味和建筑	41
六 从罗曼谛克到印象派的风景画	45
a 风景画的理想化	47
b 穆纳和印象派	50
七 写实主义与平民趣味	53
a 果尔培和赛不勒	53
b 都人所画的风俗画和村人所画的风俗画	56
c 凯尔波和绵尼	58

八 理想主义与形式主义	61
a 罗丹的巴尔扎克和克林该尔的贝多芬	61
b 沙樊和玛来斯	64
c 迈约尔和希勒兑勃兰特	68
九 最近的主导倾向	70
a 法兰西	72
b 北方系统的先驱者和德意志	75
c 意大利和俄罗斯	80
注	82

图目下端的数字，为本文叶数，所以指示插画之所在。

一 乌敦 服尔德	14
二 曼格司 神山	14
三 普珊 亚加逊亚的牧人	14
四 蒲先 爱神	14
五 凯诺伐 沛尔修斯	14
六 弗拉戈那尔 女	16
七 格莱士 新妇	16
八 荷概斯 时式的结婚	16
九 域多 船渡	16
一〇 域多 羽纱	16
一一 域多 兰迪斐朗	16
一二 拉图尔 肖像	16
一三 夏尔檀 静物	16
一四 大辟特 马拉	20
一五 大辟特 宣誓式	20

一六	大辟特	萨毗尼的女人	20
一七	大辟特	拿破仑加冕式	20
一八	大辟特	莱凯密埃夫人	20
一九	安格尔	土耳其宫人	22
二〇	安格尔	肖像	22
二一	凯思典斯	比喻	22
二二	梭尔跋勒特生	基督	24
二三	格罗	茄法的黑疫病人	26
二四	藉里珂	美杜萨之筏	28
二五	陀拉克罗亚	但丁的小船	28
二六	藉里珂	骑士	28
二七	陀拉克罗亚	希阿的屠杀	28
二八	陀拉克罗亚	亚尔藉利亚的女人	28
二九	陀拉克罗亚	十字军入康士坦丁堡	30
三〇	陀拉克罗亚	一八三〇年	30
三一	弗里特力	山上的十字架	32
三二	珂内留斯	波通克拉礼拜堂	32
三三	珂内留斯	最后的审判	32
三四	弗罗曼坦	鹰猎	32
三五	珂内留斯	巴多尔兑的壁画	32
三六	陀拉罗修	爱德华四世的两王子	32
三七	珂内留斯	默示录的骑士	34
三八	襄绥里阿	葛司台尔	34
三九	勘温特	竞唱	34
四〇	莱台勒	班尼拔尔	36
四一	莱台勒	在凯尔大帝墓中的渥多三世	38

四二	莱台勒 作为朋友的“死”	38
四三	莱尼 曙神	38
四四	莱台勒 曙神（摹本）	38
四五	柳特 马尔赛斯	40
四六	劳孚 路易斯皇后之墓	40
四七	劳孚 弗里特力纪念像	40
四八	霞勒格兰 凯旋门	40
四九	韦稭 马特伦寺（外）	40
五〇	韦稭 马特伦寺（内）	40
五一	司弗罗 集灵宫	40
五二	丕垒尔 法院（勃吕舍勒）	42
五三	喀尔涅 歌剧馆（巴黎）	42
五四	伯黎 议事堂（伦敦）	42
五五	济勃兰特 波尼发鸠斯会堂（外）	42
五六	济勃兰特 波尼发鸠斯会堂（内）	42
五七	闪沛尔 绘画馆（特来式甸）	42
五八	克伦支 正门（绍兴）	42
五九	力锡泰尔 罗马的郊外	44
六〇	洵开勒 石版画	44
六一	觉多 圣芳济寺的壁画	46
六二	若耳治纳 家族	46
六三	呵贝玛 风景	46
六四	莱阿那尔陀 风景	46
六五	仑勃兰特 风景（铜版）	48
六六	密莱 拾落穗者	48
六七	托罗蔼庸 风景	48
六八	康斯台不勒 风景	48
六九	卢梭 风景	48
七〇	珂罗 风景	48
七一	珂罗 陶韦之街	48

七二	勃克林	死岛	50
七三	勃克林	意大利风景	50
七四	穆纳	草堆	50
七五	穆纳	威尼斯	50
七六	卢安大寺	（正门的一部分）	50
七七	穆纳	卢安大寺	50
七八	穆纳	卢安大寺	50
七九	希涅克	帆船	50
八〇	果尔培	阿耳难的下葬	54
八一	果尔培	石匠	54
八二	力锡泰尔	村童	56
八三	赛不勒	不相称的夫妇	56
八四	陀密埃	吉呵德先生	56
八五	陀密埃	法官	56
八六	斯辟支惠锡	子夜歌	58
八七	凯尔波	乌俄里诺	58
八八	凯尔波	花神	58
八九	凯尔波	舞蹈	60
九〇	凯尔波	D夫人的胸像	60
九一	绵尼	工人	60
九二	罗丹	黄铜时代	62
九三	罗丹	巴尔扎克之首	62
九四	克林该尔	贝多芬	64
九五	联军纪念碑	（利俾瑟）	64
九六	域德里阿葛马努罗	纪念像（罗马）	64
九七	沙樊	梭尔蓬讲堂的壁画	66
九八	沙樊	夏	66
九九	穆罗	沙乐美	66
一〇〇	玛来斯	赫思沛理台斯	66
一〇一	迈约尔	女	68

一〇二	迈约尔 女	68
一〇三	卢诺亚尔 女	68
一〇四	罗丹 行步的人	68
一〇五	希勒兑勃兰特 男子立像	68
一〇六	莱谟勃陆克 跪的女子	72
一〇七	呵特賚 樵采	72
一〇八	玛来斯 那波里的渔人(壁画)	72
一〇九	绥珊 静物	72
一一〇	绥珊 博徒	72
一一一	绥珊 风景	72
一一二	陀兰 风景	72
一一三	陀兰 圣晚餐	72
一一四	陀兰 蹲着的人	72
一一五	陀兰 女的半身	72
一一六	毕克梭 拭足的女	72
一一七	陀兰 静物	74
一一八	毕克梭 斑衣小丑	74
一一九	玛替斯 女	74
一二〇	毕克梭 两场	74
一二一	亚尔细本珂 女的身段	74
一二二	毕克梭 比爱罗	74
一二三	勃拉克 静物	74
一二四	莱什 早餐	74
一二五	陀罗内 寺院的内部	74
一二六	罗兰珊 女	74
一二七	法宁该尔 屋宇	74
一二八	望呵霍 风景	74
一二九	珂珂勒加 自画像	74
一三〇	蒙克 病娃	76
一三一	诺勒台(未详)	76

一三二 勘密特罗德路夫 自画像	78
一三三 丕锡斯坦因 木雕	78
一三四 马尔克 马	78
一三五 康定斯基 白色的中心	78
一三六 舍佛里尼 斑斑舞蹈	80
一三七 舍佛里尼 静物.....	80
一三八 哈盖勒 祈祷的犹太人	80
一三九 绥盖勒 永远的流亡者	80
一四〇 诺勒台 埋葬	80

艺术论

一 艺术与社会主义.....	91
二 艺术与产业	98
三 艺术与阶级	107
四 美及其种类	111
五 艺术与生活	138
附 美学是什么?	168

以『民族底色彩』为主的

近代美术史潮论

日本

坂垣鹰穂作

序言

将从法兰西大革命起，直到现代的欧洲近世的美术思潮，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。如勔密特的著书《现代的美术》，便是其一的显著的示例。

这书出来的时候，我于勔密特的处理法之新，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，勔密特的办法，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，勔密特也一样的。

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。将无论从哪一方向看，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销沉和预约书的续出的出版界混乱时代。然而出版所大镫阁，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》(spätromische 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，估计历史的艺术这一种独断——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象的。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 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，而又深黯，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。

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。这些文化的各呼部门——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，就象这样，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，就象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