

種八十百一第書叢小科百

西 洋 美 術 史 提 要

郭沫若 著



商 務 印 書 館 發 行

上海图书馆藏书



A541 212 0000 6116B

百 科 小 叢 書

第 一 百 八 十 種

郭沫若著

西 洋 美 術 史 提 要

商 務 印 書 館 發 行

西洋美術史提要

目次

緒論·····	一
第一章 濫觴時代·····	二
第二章 古典美術·····	六
第三章 中世美術·····	一四
第四章 文藝復興期之美術·····	二〇
第五章 十七八世紀之美術·····	三三
第六章 近代美術·····	四三

序

(一) 歐洲大陸有史以前之藝術

凡述西洋文化史或美術史者，大概均遠溯於東方諸古國（埃及、巴比倫、安息、波斯等）之史跡，以爲其濫觴時期，由此逐次西漸，而希臘，而羅馬，而歐洲大陸，以蔚成現代之西方文化。

於此有一問題發生焉。然則在希臘羅馬之前，歐洲大陸竟毫無人文之遺跡耶？爲解決此問題之故，請述歐洲考古學時代之藝術。

考古學者考定歐洲大陸有史以前之文化，約略推定爲二個時期。第一爲石器時代，第二爲金屬時代。石器時代中更分爲新古二期，新石器時代大約在西曆紀元前九千年前後。金屬時代又分爲青銅時代（紀元前二千年頃）與鐵時代（紀元前一千年頃）。鐵時代亦分爲二期：前爲哈爾斯大德時代（Halstatt），後爲拉忒涅時代（La Tène）或稱爲『後克爾特文明』。哈爾斯大

德與拉忒涅均爲地名，鐵器利用時代卽以此二地點爲中心。前者在奧國，自古爲有名之產鐵地，其文明輻射於波河流域與中歐。後者在法國，支配地點在西歐一帶。

原始歐羅巴民族之遺物中，其最有藝術意味者爲古石器時代之繪畫。法國南部格龍奴河流域以及西班牙之比勒內山脈地方之河牀巖窟中，於巖壁上或骨片上所殘存之動物畫，卽是原始民族最古之藝術品也。其時在地質學上稱爲冰河時代，斯干的那維亞半島，丹麥半島，以及蘇格蘭地方均爲一帶大冰原。阿爾卑斯山之冰河，直走於法蘭西南端之里昂。於今僅存於極北地方之馴鹿，於時繁殖於歐洲全部，馬牛羊尙未成爲家畜之前，供人類一切之服用。此時人類始知用火，生活尙以漁獵爲主。一年之中，冬季占四分之三，在此長期之冬季，原人不能不伏處於穴內。無聊之極，已知文身之原人自不能不向周圍之巖壁或於斷殘之骨片上作畫取樂。生活既專賴於漁獵，故其畫材不能不取給於動物與魚類。於此之外亦多畫婦人，蓋婦人亦占原人意識之焦

點也。婦人畫多裸體，或爲妊婦，或爲肥女，特別凸出其乳房與臀部以求性的滿足。其畫風，表現十分直率，氣韻十分生動，爲近世畫家所十分景慕。

大抵原始藝術多起源於實用，其繪畫多係幾何圖案，或爲自然物之隨意的象徵，而獨於歐洲古石器時代之原人卻能偏重寫實，此爲最可注意之點。卽同在歐洲，而在新石器時代之繪畫，則屬於普通之幾何圖案矣。故古石器時代原人之藝術，在考古學上成爲一個孤立之現像。歐洲大陸之冰河時代，大約在西曆紀元前一萬年或者一萬二三千年之際，冰河時代一告終，馴鹿人之藝術，亦隨之而絕跡。於是馴鹿人之去向遂成爲問題。有以爲係經氣候之大變動而全部死滅者，又有以爲必如馴鹿之被驅集於北方者然，馴鹿人亦爲氣候所逼而移居於北。後此希臘先住民族之藝術亦爲印象的寫實畫，或係此馴鹿人藝術之裔傳，蓋當時北方民族多向南遷，已逃居於北地之馴鹿人，其子孫或許亦相隨而下以售於希臘也。諸如此類種種臆說，雖各有一理，然終

無確切之實證。

新石器時代及其以後之時代，在考古學上有左列種種之遺跡：

(一) 木造之湖上茅屋 在瑞士，意大利，愛爾蘭諸國，於湖底發現其痕跡。

(二) 門墟 (Menhir) 一種之石塔，由一個尖銳之石塊而成，亦間有鑿成人形者。

(三) 亞里涅門 (Alignements) 由門墟集合而成之石列。法國北里旦幽之迦爾那克地方，有大規模之亞里涅門，廣袤數英里。

(四) 獨爾門 (Dolmen) 以數巨石為基，更以巨大之板石加於其上，形如桌面，故又稱為巨人用之石桌。

(五) 克龍勒齊 (Cromlech) 此為獨爾門周圍之圓形石垣，英國之Stonehenge，即其顯著之一例。

(十六)屠母露斯(Tumulus) 出現於鐵器時代，此乃石造之墳墓，散在於英國之威爾斯，康瓦爾，愛爾蘭，以及歐洲各地，所謂蜂房小屋(Beehive Hut)者是也。

以上六種，除第一種外，餘均原始人之墳墓，此實建築之萌芽，自入新石器時代以後，當時居民蓋已漸廢穴居野處之習。

新石器時代之原人已知製造陶器，所用石器亦經琢磨，更入青銅時代時則有金屬之刀劍，手環等，哈爾斯大德時代以後更知用鐵矣。此等手工物，係由獨爾門與屠母露斯中掘出，器物上所施畫飾爲幾何形模樣，此爲一般之原人藝術中所習見者。新石器時代以後與古石器時代之寫實主義如此異趣，兩時代間之文化全無連絡，故學者以爲兩時代間必有巨大之天變地異存在也。

新石器時代以後考古學上之遺物，多出於傳說中之妖僧團(Druids)之手，妖僧團本爲克

爾特人，在有史以前出沒於歐洲西北部者也。克爾特人富於藝術天才，今之愛爾蘭人及威爾斯人即其苗裔。善將渦狀線或巴狀線作種種奇妙之組合，自入克爾特期以後，青銅鏡之裏面或盾牌之表面，畫出種種曲線之裝飾，如么妙之音樂徐徐流瀉。克爾特人既富有藝術上特殊之天才，且久處於歐洲，然卒不能形成歐西美術史上之中堅，而僅成一插話之形式。蓋當時南歐之羅馬逐漸發展，而歐洲大陸亦發生出民族大移動之現象，素來居於歐洲東北部之條頓人種逐漸西侵，克爾特人遂被驅逐，逃居於愛爾蘭，威爾斯，蘇格蘭之山地，與法蘭西之北里且幽，以僅存其子遺而已。

有史以前，歐洲大陸之藝術大概如上所述；馴鹿民在冰河時代以前，便失其蹤跡，其優秀之作品直至近代始由地底發現。克爾特人雖有優秀之文明，豐贍之天賦，然而在真正的美術史尙未發端以前，便早爲條頓人所驅逐而逃移於邊隅，故其藝術作品亦僅爲一種之插話。於是南歐

之拉丁，北歐之新主人條頓，遂先後開發，形成歐洲文明之主流。是故歐洲考古學時代之藝術，於後世美術史上并無何等直接之關係。

(二) 歐西美術之基本要素

歐西美術，於其精神上，有三大要素，為研究家所不可不注意。

三大要素即為古典要素，莪提克要素，東方要素之三者。所謂古典要素者，即希臘羅馬之文化，其主人為南歐之拉丁民族。中世紀時耶教西漸，於北歐之條頓民族中更多得其共鳴，而形成北歐之莪提克藝術。此兩要素交相排斥，交相影響，形成西洋美術史之本流，而東方要素，則時為兩者之調劑而居於儼相之地位。

藝術本為感官世界之產物，離棄感官世界則藝術不能成立。希臘主義即為謳歌此感官世界之藝術世界，在此主義盛行之區域內藝術自易發達，然其極則不免流於荒淫而淪於獸域。耶

教思想則反是，耶教根本爲否定現實之宗教，專以靈爲本位而否定肉體，其論理的結果，自然成爲藝術之否定。故兩種要素，在根本上極不相容，然而在歷史上不已有相輔相成之實際，則以人類本爲好生之動物，爲保持自己之生存，於有意或無意之間，不肯趨於任何之極端，而能自爲調和也。徹底於靈的景慕，則人不能不棄其生，此非生物之人類所能忍。徹底於肉的享樂，而歡樂之極必繼之以悲哀，此亦非生物之人類而能甘受。故人類生存之原則，必於靈肉雙方尋求一相當之滿足。無論任何宗教或哲學，實際上均不能與此原則相背馳，不過因時會之不同，或則踵事增華，或則矯枉過正，故不免有畸輕畸重之別耳。

譬如希臘主義雖謳歌肉體，然如健全之靈魂寄寓於『健全之身體』一語所昭示者，希臘主義亦並非完全捨靈魂於不顧。希臘文明之盛期，實以靈肉如一之健全生活爲其理想，將以欲達此理想，捨肉體之美化與讚仰沒由，自不免對於肉體有所偏重，故流於末季遂成爲羅馬之荒

淫而演成獸的世界。然此非希臘主義本身之禍害，特以後繼者變本加厲耳。變本而加厲，適與人類生存原則相背馳，故希臘主義不能不衰頹，而希伯來之禁欲主義遂得以乘機而起。

希伯來主義成立之當初，本已帶有肉體否定之色彩。其誕生之環境爲希里亞，阿刺伯，埃及等熱帶地方。熱帶地方之風物，萬象赤裸，空氣蒸熱，對於人類官能與以過烈之激刺，而使性的生活早熟。困於過苛的肉慾的要求之下，對於靈的景仰遂不能不同時發生，此人類生存之原則上所必致之結果也。

羅馬帝政時代，上層階級因肉的過度之滿足而陷於樂極之悲哀，下層階級則又困於苛政暴刑之下，而懷與爾階亡之歎怨。如此困於兩重的肉的壓迫之下，靈魂救濟之要求，遂使耶教之肉體否定之精神得占勝利，耶教遂得以席捲全歐而與希臘主義瓜代。棄世，布施，以現世爲煉獄，以肉慾爲罪孽，以受難殉教爲崇高，甘於孤獨，夙夜以神爲念，閉塞感官，毀棄偶像，其結果自然招

來中世紀之黑暗，而藝術幾於滅跡。

然而矯枉過正，終非人之所能久安也。景仰靈界之動機本出於求生，爲求生而至於不能不毀棄肉體以滅絕生存，動機與結果竟矛盾乃爾。由是純粹之耶教主義又不能不走到窮途，遂於抽象的信仰之中不能不加以感覺的要素，使已信者堅其信心，未信者漸被引誘，此宗教藝術之所由誕生也。宗教與藝術本不相容，而爲順應人生之要求計不能不互相融洽；此自希臘主義而言，已可稱爲文藝之復生，而自希伯來主義而言，則稱爲耶教異教化。耶教受異教化後，借藝術以爲布道之利器，莪提克式藝術其代表也。

莪提克式藝術興於北歐，北歐苦寒，其居民之條頓民族，與天候戰鬥，必夙興夜寐始能得食，無溫麗之環境以啓發其官能，無生活之餘裕以陶醉於歡樂。其嚴肅之精神，其虔敬之態度，根本上與耶教主義相通，故先受其陶冶，而成拔地參天之莪提克式建築。

以上說明古典主義與希伯來主義之對照，然其結果終歸於希臘文明之勝利。古典主義本來趨向於自然界之讚美與享樂，而莪提克藝術亦不外乎以自然爲對象而求其深刻之表現。意志強毅之條頓民族，與環境之氣候既休戚相關，故對於自然界常加以甚深之注意，舉凡自然現象，一經觸其興趣者，雖一絲一忽之微，亦不肯輕許其逃逸，必精之又精，深之又深，非徹底有所把握不止。故其藝術雖爲靈的宗教之副產物，然由局部地觀察時，其自然感之強烈，實較古典藝術有過而無不及。

兩者既殊途而同歸，既同以自然爲對象而趨重於寫實，則終不免過於單調而時生停頓。每遭停頓，便有偉大之異才出現，更求深刻之解決以促進展，此正歐西美術史之特徵；然除此不世出之異才而外，一般之傾向則多求救濟於別途，以期迴避此問題而破其單調。於此所謂別途之救難者，卽所謂東方要素是也。

東方民族，無論爲埃及，爲阿剌伯，爲巴比倫，爲安息，爲波斯，爲印度，乃至極東，均於自然形態之再現上不甚注力。就中更有以形而下物之再現爲罪惡而禁制之，或則視爲低級而不屑爲，此與歐西美術根本不同之點。歐西藝術重在客觀，而東方則重在主觀。歐西之藝術偏重於寫實，而東方則偏重於表現。故於歐西藝術走到絕路時，東方要素恆爲其避難之桃源，如中世紀之昆珊青美術，塞拉申美術，以及最近中國之南畫，日本之浮世畫之於印象派，均其歷史上顯著之實例也。

要之西洋美術中以古典要素與莪提克要素爲其本流，以東方要素爲其調劑，明此三者之關係，庶幾於研究西洋美術史上可以得其精髓，而不爲其繁賾之外觀所淆惑矣。

（附白）此序取材於矢代幸雄氏西洋美術史講話中第一篇之總說，矢代氏書甚詳贍，附圖甚多，能讀日文者最好以此書爲參考。

西洋美術史提要

緒論

美術係指靜的藝術而言，即繪畫雕刻建築之三者是也。

本書即以西洋自古代以迄於近代之繪畫雕刻建築爲對象，而敘述其遞衍昇降之跡；然爲篇幅所限，欲於二萬字之內概括其大凡，故僅能略得其涯涘而已。

西洋美術之進展，依一般美術史家之分割，大抵有如左之各個時期；

濫觴時代

第一期 古典美術（紀元前七世紀—紀元四世紀）

第二期 中世美術（四世紀—十四世紀）

第三期 文藝復興期美術（十五世紀—十六世紀）

第四期 十七十八世紀之美術

第五期 近代美術（法蘭西大革命以後）

準此分劃之次第，略述各時期相互之關係與其史實之梗概如次。

第一章 濫觴時代

西洋美術大抵發祥於希臘，然在希臘美術發生之前，有種種先進民族之美術足以敘述者。

第一節 埃及美術

此爲有史以來最初之美術，起於尼羅河流域之下流。其年代大約在紀元前四五千年以前。

埃及人信奉自然神教，國王卽一國之教主，以絕對的權力統治其國政。所以埃及美術大抵帶有宗教性質，與王室有密切之關係。其建築以墳塋神廟爲主。材料多用石。如金字塔，拱墓(Mastaba)之類，均爲古代帝王之墳塋。神廟之規模極其宏大，大抵外面圍以高牆，內部則連列無數大柱，例如伽爾拿克之神殿，其高七十英尺，有百三十四大柱，宏大之處可以想見了。

雕刻與繪畫，大率爲死者的遺像，埃及人有靈魂不滅之迷信，以爲死後的生命寄寓於死者的遺像與遺屍，故其忠實的肖像畫與雕刻特別發達。雕刻的表現拘守正面法，無論姿勢如何，人體恆向正面，頭頸臍部同在一垂直面上，背脊決不向左右傾斜，顏面亦無感情之表現。

埃及之繪畫與壁雕尤爲獨特。畫面決無有機的統一，只是雜然聚湊而已。譬如畫風景時，樹木畫側面，池沼卻畫正面（卽俯瞰式），而池沼中的遊魚又畫側面。人物畫則顏面畫側面而眼卻畫正面，胸部畫正面而腰部以下又畫側面。畫中欲分別遠近時，則遠者畫在上，近者畫在下。二個

以上之物，從側面畫時，只重複其輪廓而已。

第二節 美索不達米美術

美索不達米即現今波斯地方，爲幼發拉的與底格里斯二河所流貫。紀元前三四千年的巴比倫，紀元前七八世紀的亞述，先後建國於此。美術的特色多以好戰的帝王爲中心，戰爭紀念的流血慘淡的傾向甚著。建築上有拱形門與圓屋頂之表現，比專取直線式之埃及建築較爲進步。人體之表現亦優於埃及，尤長於動物之雕刻，英國倫敦博物院有『受傷的獅子』即其一例。

第三節 希臘原始民族之美術

一八七〇年德人舍利曼 (Schliemann) 於突羅野地方發掘得古代突羅野城；隨後絡續發掘，遂發見紀元前三千年至一千年之間一個光輝燦然的上古文明的遺跡。

此項文明分爲三時期：

(1) 埃幾亞時代(紀元前三〇〇〇——二〇〇〇年) 此時代中多小形的大理石雕像。
(2) 米諾亞時代(紀元前二〇〇〇——一五〇〇年) 此時代以克來特島爲中心，多優秀的金屬製品。

(3) 米克納時代(紀元前一五〇〇——一〇〇〇年) 多以動植物爲花樣之彩色陶器。
此文明之建築多爲宮殿，結構頗纖巧，多用木材。人體之表現偏重裸體，此與前兩項文明之美術異趣。美術史家多有視爲後代希臘文明之起源者。

第四節 奕特路斯加美術

羅馬人於紀元前二八三年侵入意大利以前，意大利有一種先住民族，自小亞細亞移來，名曰奕特路斯加。其建築雕刻繪畫之遺品，對於後代羅馬之美術，頗有血族的關係。

建築雖尙無藝術的統一，然已用拱形之結構，後代羅馬人襲用此方法，於建築史上別開一

新生面。雕刻則有石棺上之臥像，後代羅馬人亦嗜用此形式。繪畫以墓室之壁畫為主，雖取材於宗教，比較尙能自由。

第二章 古典美術

——紀元前七世紀至紀元四世紀——

第一節 希臘

埃幾亞人民，於紀元前一一〇〇年之際，受北方朶良人攻擊，埃幾亞人民遂離散於意大利，阿迭加，小亞細亞，多島海中之羣島。其逃至小亞細亞及多島海中者，形成所謂愛渥里亞美術，實爲希臘美術之濫觴。所以希臘美術其歷史實甚悠久。然普通所稱爲希臘的古典美術，係指民族移動完全遷入於希臘本土以後而言，其發達極其神速，自初期以至於完成期，其中僅二百五十

年。以短促之時期，咄嗟之間於美術史上遂構成一個黃金時代，此中原因，不消說是由於希臘民族富有藝術的天才，然於此外亦尚有種種。(一)大理石之產量豐富，(二)以人爲本位的宗教思想，使作家於題材之選擇得以自由，(三)民主的都市國家對於紀念物多所需要，(四)崇尚武藝，使人對於肉體美之觀察易於親近。此數種算其最主要者。

(一) 建築

建築多爲神殿，其樣式因時與地而生出多少差別，其中最主要者爲柱棟之構成形式，普通分爲三種：(一)多利亞式 (Doric order)，(二)愛奧尼亞式 (Ionic order)，(三)哥林多式 (Corinthian order)。

希臘建築之發展大抵可分爲三期。

第一期 由紀元前七世紀至波斯戰爭，

第二期 波斯戰爭以後至馬其頓王權之確定，

第三期 馬其頓王權之確定至希臘滅亡。

第一期爲多利亞式全盛時代，屬於此時期之遺跡：如雅典之德邁士神殿，拜士頓之坡賽頓神殿等。

第二期爲希臘建築之全盛時代。波斯戰爭後，希臘國運日見隆盛，雅典成爲全國文化之中心，演出培里克來斯時代之繁榮。此時期之建築樣式中，多利亞式已漸帶幾分雅致，愛奧尼亞式及哥林多式亦已同時并用。此時期之代表紀念物爲雅典阿克羅坡里司神殿。丘上之建築物爲 Parthenon，Propylaum，Erechtheion 以及 Nike 殿堂，其中 Parthenon 爲奉祀 Atheneparthenos 之殿堂，乃多利亞式之傑作，全部以大理石構成。

第三期爲希臘建築之衰頹時期。自馬其頓王權確定以後，希臘文化漸失其純粹性，建築多

宮殿，劇場，紀念碑等，神殿之建築日就衰滅。自亞歷山大大王遠征以還，尤多受東方諸國之影響。此時代之建築品爲雅典之狄儀所司劇場，來辛馬卡斯 (Lysikrates) 所建築之紀念碑，哈里加拿索司之 Mausoleum 等。

(一) 雕刻

第一期(紀元前六七世紀至波斯戰爭) 初期之作品猶甚幼稚，如德樂司島所發見之阿爾德彌司像，所謂克索亞那 (Xoana) 者，其軀體渾如一株之木柱。然自紀元前五五〇年以後，克屋司島之雕刻家輩出，其中之一人名亞爾克末司 (Archermos) 所作之勝利女神像，漸漸擺脫古代之傳統，於顏面上已表現出微笑之表情，此爲雕刻藝術中表現精神生活之創始。雕刻與建築之配合，羣像之構圖亦漸精巧。

第二期(波斯戰爭以後至培羅崩內索司戰爭) 在波斯戰爭以後，希臘雕刻家有邁倫

(Myron) (紀元前五五〇—四四〇年)者出，銳意寫實，最長於表現人體之瞬間的活動。其代表作品『狄斯科坡羅司』係表現投圓盤者將圓盤向體後拗引之第一動作已經告終，正欲移於第二動作時之狀態。此係運動之表現，在歷史上為不可忽略之作品。

繼邁綸而起者有菲狄亞斯 (Phidias)，係培里克來司之友人，希臘各種神像之典型為其所賦與，被稱為理想像之完成者。彼與其弟子等同裝飾成 Parthenon —— 祀奉科學與藝術之女神 Athenepromachas 之神宮，其所配製之雕刻，在美術史上為不朽之名作。

第三期 (培羅崩內索司 戰爭以後至 亞歷山大大王之死) 雕刻到此時代失卻前期之莊嚴意味，漸趨向於風雅快活之表現。愛神酒神之製作，即出現於此時，製作之目的，注重在個人之趣味與心理的表現。肖像之雕刻亦盛於此時。

此時期有名之作家為 普刺克息忒利 (Praxiteles)，斯科帕斯 (Skopas)，來息帕斯 (Ly-

sippos)等。

第四期(亞歷山大大王以後至希臘滅亡) 此時代中希臘與東方諸國生出密切之關係，藝術方面漸失其固有之純粹性，東方之要素多所混入。雕刻家多表現肉體之苦痛與精神之煩悶。田園風景之壁雕亦出現於此時。

(三) 繪畫

據古代傳說，雖有坡力諾塔斯(Polygnotus)與瞧克息斯(Zeuxis)之名留傳於世，但遺作已全部絕滅，至今猶存者僅羅馬法迪坎(Vatican)宮中之壁畫『Nozze Aldobrandini』之婚禮而已。此外有古瓶上之繪畫，亦可藉以窺見當時繪畫之造境。遠近法似已早見採用，而透視畫法則全未表見。

第二節 羅馬

羅馬美術多係希臘美術之模仿，而前述奕特路斯加美術，於羅馬固有之文化上亦有甚深之關係。

(一) 建築

羅馬建築除繼承希臘舊制以外，其獨創者為穹窿屋頂，拱形屋頂，十字形穹窿屋頂等。規模比希臘更為宏大，後世之建築大抵根據於此。

第一期（帝政時代以前） 此時期之建築多為神殿與公會堂（Basilika）——長方形之廣室，兼含市場與法庭。

第二期（帝政隆盛時代） 此時期為羅馬美術之全盛時代。神殿公會堂之外多有大規模之宮殿，戲場，浴場，紀念柱，凱旋門等建築。

第三期（帝政衰頹時代） 此時期為羅馬建築衰頹時代。

(二) 雕刻

希臘滅亡以後，有模仿雕刻家多人應羅馬人之要求而起。其作品純爲模仿，但至今考察希臘美術者多賴此。

羅馬雕刻之主要使命，在使肖像雕刻之發達。羅馬貴族有崇拜祖宗之習，於住宅內必立祖宗之遺像，或爲戎裝，或爲常裝，如爲帝王時往往表現以神裝。

肖像雕刻以外，於凱旋門紀念柱上多有平面雕刻，表現歷史上之事件，唯只注重事件之內容而不講結構，殊有雜亂之感。

(三) 繪畫

羅馬繪畫與雕刻相同，亦無獨立之進步。作品除摹倣希臘之外有肖像畫，風景畫，室內之壁面裝飾等。

第三章 中世美術

——四世紀至十四世紀——

羅馬帝國自向其國外發揚其國威之時，於其內部已漸有基督教文化之產生。隨此而發生之美術，至十世紀頃遂形成一個純粹的中世美術之過渡時期。其後繼之以羅曼涅司克式（Romanesque），更其後繼之以莪提克式（Gothic），此為西部歐羅巴之情形。至於東部歐羅巴，則別有以東羅馬帝國為中心之昆珊青式（Byzantine），與以回教文化為根基之塞拉申式（Saracen）。

第一節 初期耶教美術

耶教美術以宗教為本位，故其建築多以寺院為中心。唯寺院之構造與希臘時代之神殿異

趣，彼重外部之觀瞻，此重內部之結實。又有科塔孔卜（Katakomben）者，乃墳墓而兼禮拜堂之地。下建築。在初期耶教未成國教以前，耶教徒多受迫害，故有此種祕密集會處。然此風習至耶教成爲國教之後猶未改。

建築之主要作品既如上所述，繪畫與雕刻亦同樣不能有自由之發展。繪畫雖施用於地底禮拜堂中之屋壁或屋頂，然大體爲羅馬壁畫之笨拙的模仿；內容或爲聖經中之故事，或爲教旨之寓畫，如此而已。

雕刻僅有石棺外面之壁雕，然其圖樣中猶時時屢入羅馬美術。

第二節 羅曼涅司克與莪提克式

（一）建築

中世紀文化以耶教爲中心，美術上之制作故專限於寺院。

羅曼涅司克之形式與耶教初期之公會堂不同，在平面圖上後者爲丁字形，前者則變爲十字形。本殿甚長，在其三分之二處爲翼殿所橫斷，翼殿與本殿成垂直。中央部之屋頂爲穹窿式，窗口常取拱形，外面更有多數之附塔與建築全部呈有機之結構。

我提克式爲羅曼涅司克式之進化者，繼我提克式而起之文藝復興式，則非出於我提克式之進展，而遠承緒餘於羅曼涅司克式，兩者殆如同胞之兄弟焉。

我提克式建築，其平面圖與側面圖均與羅曼涅司克式無大差，異惟在羅曼涅司克式中僅略見端倪之垂直線的效果，到此竟臻於極端。屋頂與窗孔增高，圓頭拱形改成尖頭，支柱一變從前之重拙而爲輕巧，此其內面之變化也。至於外面，則正面左右兩塔增高，壁面改爲細柱與窗，塔之尖端更加尖銳，更施以種種裝飾以助收垂直線之效果。但屋頂增高，壁面減少時，則建築不能堅牢，故於外面更多列強固之支柱以補救側面部之纖弱，以支持崇高之屋頂。此種施設本基於

實用上之要求，然於美的效果上亦多所補助。追求垂直線的效果，此在宗教的建築上本極相宜，惟此要求隨時代之進行而流於極端之誇張，此種形式遂不能不遺失其發展之可能性而成爲建築史上特殊之現象。

以上所述爲羅曼涅司克式與莪提克式之通性，以下再就其發展之順序分列如左。

羅曼涅司克式

初期（一〇〇〇—一一〇〇年）直承公會堂式之建築，屋頂初猶平面，後改爲拱形。

隆盛期（一一〇〇—一一八〇年）弓形屋頂再改爲十字拱形屋頂，正面及內部之裝飾增加。

末期（一一八〇—一二五〇年）此爲移入於莪提克式之過渡時期，莪提克式之特徵已見，窗口門戶均用尖頭拱形，正面用圓窗。

莪提克式

初期（一二五〇—一三〇〇年）

隆盛期（一三〇〇—一四〇〇年）

末期（一四〇〇—一五〇〇年）

（二）繪畫與雕刻

建築之形式已如上述，因其壁面減少，窗孔增多之故，繪畫遂失其用武之地。如用裝飾時，大概於玻璃窗上施以彩畫而已。惟此濃厚之色彩，對於後世之繪畫上亦不無影響。

與繪畫之利害相反者為雕刻，如莪提克式建築之裝飾，以雕刻為最適當。且在宗教上亦有特殊之需要，寺院之外面，多設聖像或壁雕以為裝飾，故雕刻於此時期內較形發達。

中世時代中雕刻最盛之時期，大體為十三世紀，其時作品長於寫實的描寫，聖像之顏面尤

多有恬活而虔敬的表情，十四世紀以後便漸趨墮落。

雕刻除用於建築之外，尚用於棺上之臥像。此為一種之肖像雕刻，其努力於個性之表現上，殊有歷史的價值。

第三節 昆珊青式

羅馬帝國分為東西羅馬之後，東羅馬定都於君士坦丁堡，此地遂成為昆珊青式之產生處。昆珊青式美術，仍以建築為中心，其特徵之圓形屋頂，比羅馬時代更宏大，更複雜。裝飾初猶沿用古風，後則漸帶東洋色彩。

繪畫以色彩鮮明之模樣畫為主，意大利之繪畫，久受昆珊青式之影響而不能脫。

第四節 塞拉申式

七世紀以來，回回教徒一入敘利亞與埃及，與昆珊青式美術接觸而受感化，於是在寺院建

築上，遂造成一種獨特之塞拉申式。

塞拉申式之建築，其最可注意者爲穹窿屋頂，馬蹄形窗門以及建築裝飾。穹窿屋頂之內面有種種複雜之結構，形成鐘乳洞之外觀。裝飾以植物及幾何學的圖案爲主，施諸建築物之全部，其壁面遠望渾如有絹幕覆蔽之狀。

塞拉申式之分布域最廣，各地因之而微有出入。在亞細亞地方者概屬單純，近於初期之形式，在埃及者規模甚宏濶。在西班牙者最有特色而富於空想的幻美。

第四章 文藝復興期之美術

第一節 意大利

文藝復興之文化運動，自造形美術上說來，是以意大利爲中心，在此得到空前之發展。當時

意大利之社會組織，其上層階級爲商業都市之富豪，諸國侯王與教皇；而美術上之制作則多出於富豪與教皇之要求，故於當時之美術上生出特殊之影響。文藝復興期之文化，其所包含之要素極爲複雜，通常所稱爲『自然與人生之發見』一語，大抵可以包括此時代之精神。脫卻以前的教義中心之世界觀，而趨向於自然與人事之自由的觀察，藝術之發展自不待言，即自然科學與人本主義之思想亦同時勃興，一直演成爲絢爛的近代文化。

美術之發展，在此時代中通常分爲三期。初期包含十五世紀全部，十六世紀之前半爲中期，後半爲末期。初期之作品注重在部分的講究，中期之作品在全體之統一，末期之作品則僅追求外觀之效果而已。此在建築雕刻繪畫各方面，均有同樣之傾向。

(一) 建築

此時代之建築從內容上分類時，可以分爲宮殿與寺院之二種。二種之中均含有古風之模

仿與新式之創造。

初期(十五世紀) 十五世紀之寺院多呈過渡期之形式，基礎用公會堂式，間於各部分採用古典形式。宮殿之建築則反是，形式特殊，方形而嚴重，外面用糙石，內面有迴廊和中庭之附麗。此種建築以佛羅稜薩為中心，蓋以宮殿而兼城壘者，與當時封建時代之社會狀態正有密切之關係。

佛羅稜薩在十五世紀全期中為建築之中心地，故其人材輩出，如布魯涅勒斯歧 (Filippo Brunellesco) (1377—1446)，克洛那卡 (Simone Pollajuolo Cronaca) (1454—1508)，阿柏爾替 (Leon Battista Alberti) (1404—1472) 等其最著者。

中期及末期(十六世紀) 十六世紀中建築之中心地為羅馬，古典之研究盛行，建築物之各部分力求統一，宏大的單純，沈着的均整，為當時所尊重。方柱與圓柱不單作為裝飾之用，而用

以爲構造之骨幹，此爲文藝復興式建築之特色。創此法者爲布刺曼忒 (Donato Bramante) (一四四四—一五一四)，其減少裝飾而注重構造之主張，竟成爲近世建築上之法典。此外如桑加羅 (Antonio da Sangalo) (一四八一—一五四六)，費諾拉 (Vignola 本名爲 Giacomo Barozzi) (一五二七—一五七三)，帕拉第奧 (Andrea Palladio) (一五〇八—一五八〇) 諸人，均爲此時期中有名之建築家。

費諾拉又爲考古學者，且以著作家得名。其所著建築原理論殆成爲兩世紀間建築學上之基礎。而建築家之費氏乃十六世紀中期以後之代表，一五六八年其所規畫之奕舍陀寺之建築，於後世建築之形式上大有影響。平面圖復成爲長方形，以實用爲本位，不十分注重裝飾。

(二) 雕刻

承繼莪提克式之寫實的傾向而賦以新生命者，爲文藝復興期之雕刻。此時期之雕刻史，開

始於十五世紀之初期，概括其全體之傾向而言，十五世紀之作品多寫實，十六世紀初期之作品則多理想化。

十五世紀之著名作家以基柏爾提 (Lorenzo Ghiberti) (一三七八—一四五五)，多拿的羅 (Donatello) (一三八六—一四六六)，味洛屈 (Andrea Verrocchio) (一四三五—一四八八) 爲最著。

十六世紀之雕刻家，其最著名者爲米開蘭基羅 (Michelangelo Buonarroti) (一四七五—一五六四)，同時且長於建築與繪畫。其初期之代表作品爲 Pieta (現存於羅馬)，擁耶穌屍體於膝上之聖母，其顏面上卻無悲哀之表情，此種表現正爲十六世紀之傾向。其他大規模的墳墓雕刻，有幽理司二世及美地奇之墓，後者爲其後期之代表作品。米氏之外更有折利泥 (Benvenuto Cellini) (一五〇〇—一五七二) 及佐凡泥 (Giovanni da Bologna) (一五

二四一六〇八，均曾受米氏之影響。

(三) 繪畫

文藝復興期中意大利之畫史，約略可以稱爲西洋畫史之縮圖。今舉其大體之過程分述如左。

第一期(十五世紀以前) 初期之作家如奇馬部亞 (Giovanni Cimabue) (生死年月不明) 及波禱塞那 (Duccio di Boninsegna) (1160—1336) 等，猶未脫昆珊青式之遺風，但自喬托 (Giotto di Bondone) (1266—1336) 以後，表現便漸趨於自由，形成十五世紀之盛世。

第二期(十五世紀) 此時期中爲自由表現之時代。取材甚廣，如聖經故事，希臘神話，史乘，以及日常事件等均見採用。畫風趨於寫實，如聖母則畫成尋常姑娘，耶穌則畫成平民百姓矣。一

般畫家且留意於色彩之效果，而且透視畫法與遠近法亦甚見注重。

代表作家如馬薩綽 (Masaccio) (一四〇一—一四二八)、利皮 (Philippo Lippi) (一四〇六—一四六九)、哥薩利 (Benozzo Gozzoli) (一四二〇—一四二九)、夫藍折斯卡 (Piero della Francesca) (一四二〇—一四九二)、柏利泥「雅科坡」 (Jacopo Bellini) (一四〇〇—一四六四)、曼騰納 (Andrea Mantegna) (一四三二—一五〇六)、柏利泥「真提利」 (Gentile Bellini) (一四二七—一五〇七)、柏利泥「佐凡泥」 (Giovanni Bellini) (約一四三〇—一五一六)、卡帕綽 (Bitore Carpaccio) (一四六〇—一五二二) 等其最著者。

第三期(十六世紀初期) 從十五世紀末葉以還，意大利之畫風大生變化。寫實的傾向漸變而為理想的，工細而散漫的，表現漸變而為簡潔而有統一的。此時期之繪畫以達芬奇 (Leonardo da Vinci) (一四五二—一五一九) 為中心，此為意大利畫史中之黃金時代。

達芬奇乃多材多藝之天才，彼不僅長於繪畫，凡於建築雕刻數學以及其他自然科學上均有深造，文藝復興期之縮影也。其作深潭有味，於結構上賦以有機之統一，對於一切畫材均施以理想化，注意於光之作用，始用明暗畫法以表示繪畫之效果。其所著藝術論，亦為一不朽之文獻。其著名之畫為『晚餐』，係一四九七年所作，以耶穌被其弟子猶大所賣一事為題材，耶穌居中，十二弟子駢坐其兩側，每三人鳩首為一組，或交耳而談，或凝目注視，均栩栩然欲活。此係諸弟子聞耶穌『汝輩之中有一人將叛我』之預言，而各生驚懼時之狀態。

『摩那麗若』為其最有名之肖像畫，其唇邊眼眸之微笑，可稱千古之啞謎。

佐佐涅 (Giorgione) (一四七八——一五一〇) 亦為當時著名畫家之一。本係柏利泥「佐凡泥」之弟子，從達芬齊之作品中仿學得明暗畫法，以表現肉體之新鮮的感覺。其代表作品為『田園之合奏』，宗教畫中以『就坐之聖母』為傑出。

拉斐爾 (Raffaello Sanzio) (1483—1520) 爲幸運之才子，於實際生活上多受幸福。其畫雖欠深刻，但技巧過人，能兼十五世紀以來諸畫家之美點。其所畫聖母像爲後世模範，宏大之畫面巧於結構，此其特殊之功績。

第四期(十六世紀中期以後) 十六世紀初期，經過一次盛大的發展之後，除威尼斯畫派尚能繼續進步，以至於世紀之末而外，其他意大利各地方之畫派，均有一落千丈之勢。揆其原因不外左列三種：

(甲) 反新教運動發生，羅馬美術復成爲教會之奴婢而失其自由。

(乙) 米開蘭基羅與拉斐爾二人，名望太盛，生出無數盲目模倣之作家，因而作風日趨皮相而召內容之空虛。

(丙) 生出一派調和藝術論家，主張『藝術與其觀察自然，寧模倣歷代大家之作風，取長補

短以謀新發達；『此種見解，使作家存依賴之心，使製作日趨於板滯而墮落。倡導此種藝術論者，以起於波羅尼亞地方之卡刺息（Carracci）一家爲主。

然而威尼斯畫派中有廷托勒托（Jacopo Robusti Tintoretto）（一五一八——一五八四）者，爲十六世紀以後之代表，而同時又爲日後發展於西班牙之伯羅克式之前驅。廷氏亦深受米開蘭基羅之影響，而能踵事增華焉。作畫頗迅速，大膽之畫幅，不費思索便可一揮而就，善用光與影之對照而收強有力之效果。

味洛內則（Paolo Veronese）（一五二八——一五八八）爲當時第一之裝飾畫家，同時復爲歷史畫之完成者。味氏以前之歷史畫，雖同用複雜之結構，然於描寫上無全體之統一，至於味氏始使畫中之羣衆生動欲活。其代表作品爲『威尼斯之勝利』與『迦南之結婚』。

第二節 北方諸國

文藝復興之文化運動，在歐洲北方諸國造形美術界上，其發展之狀態無如意大利之鮮明。其原因（一）由於文化背境之不同，（二）北方諸國之作家少有與古典美術接近之機會，（三）無有力的貴族之後援。

北方諸國之造形美術中，祇有繪畫一項確能形成文藝復興期之樣式，其他建築雕刻均不過承受莪提克式以來之傳統而已。建築一項直至十六世紀之前半期始見文藝復興之曙光，然其樣式猶不出於意大利建築之部分的模倣。雕刻在十五世紀中爲莪提克式之寫實時代，自入十六世紀以後，始受意大利之影響，但不久即見衰頹而失其新鮮之氣象。

今僅就繪畫一項略述如下：

（一）佛郎得地方（現今法國之北部與比利時地方）在此有芳愛克兄弟，兄名羽貝耳

(Hubert van Eyck) (1366—1426) 弟名約恩 (Jan van Eyck) (1390—1

四四〇。佛郎得畫派開基於此二人，始用油畫，於技巧上得一新進步。兄之羽貝耳同時復為弟約恩之師，素朴的寫實風味，與南方作家相對照時，殊堪注目。

自入十六世紀以後，佛郎得地方之繪畫始受意大利之影響，對於人體漸得正確之理解，對於光線之效果始知注意，其主要之作家如下：

方來丁 (Luca van Leyden) (一四九四—一五三三)

帕替涅 (Joachim Patinir) (一四八〇—一五二四)

布勒斯 (Herri Bles) (一四八八—一五二二)

哥舍耳 (Jan Gossaert) (一四七〇—一五四一)

斯科勒 (Jan van Scorel) (一四九五—一五六二)

(二) 德意志 德意志之繪畫亦以佛朗得畫風為基礎而發展者，其代表作家為順高厄

(Martin Schongauer) (一四四五—一四九二) 與窩爾革馬 (Michael Wohlgemuth) (一四三四—一五一九) 二人深帶寫實之傾向。

此外窩爾革馬之弟子有度勒 (Albrecht Dürer) (一四七二—一五二八) 爲北方畫派之完成者。一五四五年至七年曾南遊意大利，與當地名畫家多所接觸。

克洛那哈 (Lucas Cranach) (一四七二—一五五九) 爲富於平民色彩之畫家。

格律涅瓦 (Matthias Grünewald) (一四八三—一五二九) 畫中多含北方固有之陰鬱氣象，此其特殊處。

(三) 法蘭西 法蘭西畫派亦濫觴於佛朗得地方，惟寫實之風不如佛朗得派之甚，代表作家有下列二人：

富開 (Jean Fouquet) (一四一五—一四八五)。

克羅奕(Jean Clouet) (一四八五—一五四一)。
克羅奕多畫肖像，其作風開後世法國古典畫派之先河。

第五章 十七八世紀之美術

第一節 總論

此時期中歐洲諸國之王權確立，施行中央集權之制度，國家之主權成爲文化之中心。美術專爲供給王室之用。又舊教復興對於一般之題材亦多生變化，是爲此時代之特徵。美術史家常又稱此時代爲伯羅克式(Baroque)與羅可可式(Rococo)時代。

(一) 建築

此時期中，於建築上無統一的傾向可言，於雜多之形式中比較占優勢者，爲伯羅克式與羅

可可式。

在意大利本國，文藝復興期末期之建築，漸次趨於繪畫的表現，以十七世紀爲中心，形成所謂伯羅克式。在宗教建築上多採用維略拉以來之奕舍陀式，在宮殿建築上則沿用舊制，祇於窗口及門戶口上加以特殊之裝飾而已。由全體看來，可以稱爲文藝復興式之一種變格。

其在法國，意大利之伯羅克式，以路易十四世時輸入，漸次發展而爲羅可可式。大抵注重於內部之設備，以壁面及屋頂之裝飾爲中心，壁面不用角柱，僅多用輕巧的曲線，畫成種種細緻之框額與花紋而已。

(二) 雕刻

意大利自入十七世紀以後，雕刻之傾向與建築同，注重繪畫的寫實描寫，且多表現複雜之動作與感情。此種新傾向使雕刻所能表現之範圍擴大，在歷史上甚有意義。

羅梭索 (Lorenzo Bernini) (一五九九—一六八〇) 爲伯羅克式雕刻之代表。於建築上亦甚有名，見寵於羅馬教皇，歷事八世，在羅馬美術界中執牛耳者五十有餘年。其影響遠及於法，法王路易十四世曾招彼至法，其影響於法國雕刻界者尤著。其特徵卽在於注重細緻之刻畫，比舊時之雕刻更爲繪畫式的，有過重形式之感。代表作品爲『阿坡羅與德夫內』、『聖德勒司』等。

意大利之影響一受法國化後，遂成爲優雅之作風。作家有譜熱 (Pierre Puget) (一六二二—一六九四) 季藍頓 (François Girardon) (一六二八—一七一五) 夸斯服克斯 (Antoine Coysevox) (一六四〇—一七二〇) 庫斯圖 (Guillaume Coustau) (一六五八—一七三三) 法爾科內 (Etienne Maurice Falconet) (一七一六—一七九一) 烏洞 (Antoine Houdon) (一七四一—一八二八) 皮加爾 (Jean Baptiste Pigalle) (一七一四—一七八五)

諸人。作風直保存至十九世紀，而無變化。

德意志之雕刻與其他各國無甚差異。作家有士呂忒 (Andreas Schlüter) (1664—1714)，其作風可代表一般。

(三) 繪畫

意大利文藝復興期繪畫之墮落已如前述，其結末之波羅尼亞畫派生出阿爾巴尼 (Albani) (1575—1660)，多門泥歧諾 (Domenichino) (1581—1641)，基多累尼 (Guido Reni) (1574—1642) 等折衷傾向之作家。基多累尼在諸家之中最為優秀，滯留於羅馬之後，模仿拉斐爾畫風，注意於古典美術。其弟子於羅馬及波羅尼亞地，所在多有。作品以『奧羅拉』為代表。

反對波羅尼亞派而起者有新興之寫實主義諸作家，以意大利為出發點而及於西班牙。

加拉華喬 (Michelangelo Caravaggio) (1569—1609) 爲此新傾向之代表作家。不擇題材，不施以理想化，純作如實之描寫。其例如『瑪利亞之死』及『幽德提』是。

黎卑拉 (Jusepe de Ribera) (1588—1652) 爲拿坡里派之代表。受加拉華喬之影響極深，以極端之寫實的畫風戰勝波羅尼亞之伽拉齊派而征服之。西班牙之飛廉四世甚優遇黎卑拉，加拉華喬之畫風遂由之而西渡。

第二節 西班牙

在黎卑拉輸入加拉華喬作風之前，西班牙內已有大膽之作家出現，更加以黎卑拉之影響，於是西班牙畫派遂以成立。

厄爾格勒科 (El Greco (Theotocopuli)) (1550—1614) 生於格雷塔島，少年時南遊威尼斯，多受廷托勒托之影響，學得威尼斯畫派之大膽的表現與強烈的色彩而誇張之，

創始蔑視形式之畫風，對於後代之大作家與以不少之感化。

未拉斯刻司 (Velasquez) (1599—1660) 自一六二三年以還，深為飛廉四世所寵眷。一六二四年與魯本茲結交，受魯氏之勸，巡遊意大利各地方，於拿坡里復與黎卑拉相識。未氏為純粹油畫之創始者，繪畫上之技巧異常卓越，空氣遠近法，明暗法，以及光線之表現等，其精巧之境大有前無古人之概。其作多王族、宮人及弄臣輩之肖像，殆因其久為宮庭畫家之故。

哥雅 (Francisco Jose de Goya) (1746—1828) 有未拉斯刻司第二之稱，所受未氏及林布蘭之影響特多。哥雅雖生於羅可可式之末期，而西班牙繪畫卻因之而復興，彼蓋十七世紀西班牙繪畫史上最盛時代之殿軍，而同時又為十九世紀印象派畫家之先驅者。

第三節 佛朗得地方

在西班牙支配下之佛朗得地方，與西班牙本國相同，繪畫亦極其隆盛。

魯本茲 (Peter Paul Rubens) (1577—1640) 生於佛朗得，學畫於威尼斯。以宮庭畫家而兼外交官，逢迎極盛，所作畫多出於弟子之手。畫家之魯氏爲伯羅克式之代表，其描寫肉體於美術史上有獨特之意義。代表作品爲『亞馬戎族之爭戰』、『皮衣中之霍嫩娜』。

凡帶克 (Anthonis van Dyck) (1599—1641) 爲魯本茲之弟子，曾南遊意大利，後西渡英倫爲宮庭畫師。傑出者爲肖像畫，宗教畫之製作亦多。

第四節 荷蘭

一六四八年威斯特發里亞和平會議之結果，新教國之荷蘭離舊教國西班牙之羈絆而獨立。因爲宗教信仰之不同，荷蘭與其毘隣之佛朗得地方之畫風亦迥然相異。荷蘭繪畫以十七世紀爲全盛時代，取材自由，作品以風俗畫風景畫肖像畫爲多，宗教畫不甚注重。惟此全盛時代爲時甚短，雖一時人材輩出，但不久即歸寂然。製作地以哈勒拿及安司德坦爲中心。

其一，哈勒牟 此地方之畫家以哈爾斯 (Franz Hals) (一五八〇—一六六六) 爲代表，哈氏爲使荷蘭繪畫達於完成者之第一人。選題以肖像畫爲主，最可注意者爲『軍官之羣像』。在哈氏之前，哈勒牟地方之畫羣像者，僅將多數之人物駢列而已，自哈氏出始求畫面之統一而與以生動之氣韻。哈氏之外有風俗畫家布牢厄 (Andriaen Brouwer) (一六〇六—一六三八) 及奧斯塔得 (Andriaen van Ostade) (一六一〇—一六八五) 均哈氏之弟子。又有留斯對耳 (Jacob van Ruisdael) (一六二五—一六八二) 爲風景畫之第一人。

其二，安司德坦 此地方之畫家以林布蘭 (Rembrandt van Rijn) (一六〇七—一六六九) 爲代表。油畫法之完成亦有賴於林氏。畫風在追求深祕之神韻，善用明暗法，以強度之光線集中於畫幅中最重要之部分，餘均畫成陰影，使明暗相映而浮出幽渺之深趣。作品甚多，遺存者有油畫六百張，版畫三百張。多以宗教爲題材，此外肖像畫及風景畫亦復不少。

林氏之外，風景畫家有哥顏 (Jan van Goyen) (一五九六—一六五六) 內耳 (Aart van der Neer) (一六〇三—一六七七) 和柏貝馬 (Hobbema) (一六三八—一七〇九) 風俗畫家有忒耳堡 (Terborg) (一六一三—一六八一) 麥秋 (Metsu) (一六三〇—一六六七) 味米耳 (Vermeer) (一六三二—一六七五) 斯騰 (Jan Steen) (一六二六—一六七九) 動物畫家有撲特 (Paul Potter) (一六二五—一六五四) 魁普 (Albert Cuyp) (一六〇五—一六九一) 等。

第五節 法蘭西

十七世紀中，法國畫家因與意大利接壤且接近其美術之故，作風多為古典的。題材以風景為主，配以敘事詩的人物與古典的建築以為點綴。其代表作家為下列二人：

布森 (Nicolas Poussin) (一五九四—一六六五)

羅楞 (Claude Lorrain) (一六〇〇—一六八二)。

兩人均曾遊意大利，羅楞之風景畫比布森更爲簡練。

十八世紀以後，社會生活日趨華美，羅可可式之繪畫風行，法蘭西之繪畫呈出一種轉變。此時代作家如發托 (Antoine Watteau) (一六八四—一七二一) 部社 (François Boucher) (一七〇三—一七七三)，夫刺哥那 (Jean Honoré Fragonard) (一七三二—一八〇六) 等均崇尚纖巧，多以當時淫奢之日常生活爲題材。

與羅可可式之傾向相反對者，別有慣以倫理爲題材之一派，此派之作家如沙丁 (Jean Simeon Chardin) (一六九九—一七七八)，格勒茲 (Jean-Baptiste Greuze) (一七二五—一八〇五) 等是。

法國之繪畫，此後經受大革命之影響，內容形式均一變而爲古典主義。唯由羅可可式變爲

古典主義之過渡期中，尚有少數作家介在其間，此少數作家之代表爲勒布朗（Lebrun）（一七五五—一八四二），以自畫像馳名於世者。

第六節 英吉利

英國在初無固有之畫風，自十八世紀以後始有畫家繼出，承受荷蘭之畫系而成英國之畫壇。

何甲斯（William Hogarth）（一六九七—一七六四）本爲荷蘭人，可稱爲英國繪畫之創立者。以風俗畫得名。

第六章 近代美術

十七世紀以來，歐西諸國均施行中央集權制度，美術受王權之支配而漸趨於墮落。自法蘭

西大革命以後，文化始直爲人民所有，各種文化之分科，始漸次依其固有之目的而遂其自由之發展。

造形藝術之建築繪畫雕刻，在古時係依同一之目的而統一者，自此以後始各自分離，各自與其他文化生出特殊之關係。其結果，建築愈趨於實用本位，而繪畫與雕刻則愈發揮其純粹之藝術性而獨立。

第一節 古典主義

對於古典美術之追慕，自文藝復興以來無時或輟，然多與時代精神相混合，表現而爲新形式。在十八九世紀之間，始有純粹擬古運動勃興，蔚成所謂古典主義。其原因有種種，今舉其重要者四項如下：

一、龐培 (Pompeii) 城等古典時代遺跡之發現，重新喚起對於古典美術之信仰。

二、法國大革命後之新政，多模倣古典羅馬時代之施設，使一般社會形成一種好古之風尚。

三、對於羅可可式之反動。

四、藝術批評家如溫克爾曼 (Winckelmann) (一七一六—一七六八)輩對於古典藝術之熱心的提倡。

由於以上之種種原因，古典主義之藝術運動遂以興起，此種傾向在各種造形美術中均可以發見。

(一) 建築

法蘭西 察爾格麟 (Jean Francois Chalgrin) (一七三九—一八一—) 係 Arc de l'Étoile 之設計者，旅行羅馬以後，採用古風。

維嫩 (Barthelémy Vignon) (一七六一—一八二八) 作巴黎之瑪達倫寺院之計畫，係純

取希臘之神殿式。

德意志 郎哈斯 (Gottbard Langhans) (一七三三—一八〇八) 摹倣雅典阿克羅坡里司之 (Propylæen) 神殿，而成柏林之伯朗登堡門。

新克爾 (Friedrich Schinkel) (一七八一—一八四一) 爲古典主義建築之中心作家，其代表作品爲柏林劇場，柏林古博物院，於建築之外復長於繪畫。

古典主義之形式，不僅限於德法二國，其他歐洲諸國亦甚流行，大抵係以希臘神殿之構造爲基本而加以改變者。

(二) 雕刻

意大利人之喀諾華 (Antonio Canova) (一七五七—一八二二)，與丹麥人之多瓦爾先 (Barthel Thorvaldsen) (一七七〇—一八四四)，均爲古典主義之雕刻家，但前者猶未脫盡

羅可可式之作風。

(三) 繪畫

德意志之古典畫派，以卡斯騰斯 (Jakob Asmus Carstens) (一七五四—一七九八) 爲其代表。專於摹倣古典美術之作品，其作品多水彩及素描。此外尚有孟斯 (Raffael Mengs) (一七二八—一七七九) 及考富曼 (Angelika Kauffmann) (一七四一—一八〇七) 等人。

法蘭西之古典畫派以大衛 (Jacques Louis David) (一七四八—一八二五) 爲代表，初爲布賢 (羅可可派) 之弟子，後入羅馬，其所畫『奧拉迭也之宣誓』在法國大受讚獎，其名聲因以頓起。大革命時彼爲熱心之雅可賓黨員，羅伯斯庇爾失脚時，曾被捕下獄。拿破崙起後，所畫更以拿破崙爲題材焉。

盎格耳 (Jean Auguste Ingres) (一七八〇—一八六七) 乃大衛之弟子，時時南遊於意

大利。在法國與羅曼派作家（尤其是杜拉卡氏）競爭甚烈。長於裸體畫與肖像畫。『泉水』與『荷默之神化』為其代表作品。

第二節 古典主義以後

（甲）總論

（一）建築

古典主義運動以後，雖尚有可以注意之建築物，但多為文藝復興以來各種樣式之反覆，且相互間無一定之系統存在。稍著者為加耳內氏（Charles Garnier）所建之巴黎大劇場，巴列（Charles Barry）所建之倫敦議會堂，森柏（Gottfried Semper）所建之德勒斯登博物館。就中大劇場為新式，議會堂做照莪提克博物館做照文藝復興式之宮殿。

（二）雕刻

承古典主義之後者爲寫實主義，更在其後爲印象主義。寫實主義以卡坡 (Jean Baptiste Carpeaux) (一八一八—一八七五) 爲代表，巴黎大劇場前之『舞蹈』卽其作品，一時頗遭物議。

印象主義之代表者爲羅丹 (Auguste Rodin) (一八四〇—一九一七)，且爲最近雕刻史上之中心作家。有名之作品爲『沈思者』、『接吻』等。

以上二氏均法蘭西人，此外有克林格 (Max Klinger) (一八五七—) 者爲德國人，以雕刻家而兼畫家。其作以觀念的要素勝。代表作品爲『貝多文之像』。

(二) 繪畫

古典畫派衰頹之後，繼起者爲羅曼派，自然派，印象派。此中羅曼派無文學上同派之隆盛；自然派之發生時，亦未能披靡全世界而統一畫風，非自然派之作家仍所在多有，至於印象主義一

出，遂得古典主義以來的第一次的統一，而在美術史上劃出一個極重要的新時期。印象派運動在風景畫上成爲外光派，取材與畫法均與古代不同。

(乙) 法蘭西

古典主義以來，繪畫史之中心地爲法蘭西，中間經過十九世紀一世紀以至於現代，法蘭西畫壇之權威仍未失墜。

第一、由古典主義至羅曼主義之過渡期 革刺 (François Gérard) (1770—1837) 乃大衛之弟子，拿破崙登帝位期中曾爲宮庭畫家，有拿破崙與約塞芬畫像。一七九八年所畫之『受神與賽賢』大受世人所讚賞。

第二、羅曼主義 格洛 (Jean Gros) (1771—1835) 大衛之弟子，爲當時風行一世的戰爭畫之始祖。善以當時社會上所發生之重要事件爲畫材，一七九六年所畫之『阿魯科

橋上之拿破崙，』大爲拿破崙所鑒賞。一七九九年之『雅發地方之鼠疫患者』爲其平生之傑作，晚年作品陷於宮庭之諂諛。

熱利珂 (Théodore Géricault) (一七九一——一八二四) 始以羅曼主義爲旗幟以反對大衛之作風，一八一九年所畫之『梅都沙之筏』材料甚新穎，爲當時論爭之標的。

德獵克洛亞 (Eugène Delacroix) (一七九八——一八六三) 爲與大衛輩古典主義相激戰之羅曼派之中心作家，以強烈之色彩，熱摯之感情，多作大膽之畫幅。一八二二年所作之『丹丁之小舟』中已有此種傾向，取材於希臘獨立戰爭之『克渥司島之虐殺』中亦甚顯著。一八二五年渡英後，多以莎士比亞，擺輪之作品爲畫材，平時愛以近東諸國爲背境，『阿爾及利亞地方之女子』卽其一例。

第三折衷派 德拉洛士 (Paul Delacroix) (一七九七——一八五六) 乃格洛之弟子，以歷

畫爲主，有名之作品爲『愛德華四世之王子』等。

庫條 (Thomas Couture) (一八一五—一八七九) 就學於格洛與德拉洛士，一八四七年『頹廢期之羅馬人』一畫出世後，聲名大起。

此外卡巴涅爾 (Alexandre Cabanel) (一八一三—一八八九) 輩羅可可風之裸體畫家，畫裝飾風之壁畫者沙發涅 (Puis de Chavannes) (一八二四—一八九八) 等均屬於此派。第四，風土的趣味 德獵克洛亞以後，繪畫界多染東方之趣味，蓋以當時與近東諸國之外交頻繁故也。

沙塞洛 (Théodore Chassériau) (一八一九—一八五六) 始學畫於盎格耳，繼轉學於德獵克洛亞，曾旅行近東諸國，爲此風土畫派之代表。其他屬於此派者則有得空 (Alexandre Delcamp) (一八〇三—一八六〇)，夫洛蒙湯 (Eugène Fromentin) (一八一〇—一八八六)，蒙

提塞利 (Adolphe Monticelli) (五一八二四—一八八六) 諸人。

第五封騰布羅派 (巴比松派) 波靈吞 (Richard Bonington) (一八〇一—一八二八)

與坎斯塔布爾 (John Constable) (一七七六—一八三七) 二人，本為英國風景畫家，曾展覽其作品於巴黎，於是法國畫家多受其影響，風景畫家輩出，於近代繪畫之發展上有重要之關係。此派之主要作家為盧梭 (Theodore Rousseau) (一八一二—一八六七)，多賓尼 (Charles Daubigny) (一八一七—一八七八)，杜柏勒 (Jules Duprès) (一八一二—一八八九)，地亞士 (N. V. Diaz) (一八〇七—一八七六)，特啦永 (Constantin Troyon) (一八一〇—一八六五)，柯樂 (Camille Corot) (一七九六—一八七五)，彌列 (Jean François Millet) (一八一四—一八七五)，諸人。一八三〇年以名地封騰布羅·巴比松 (Fontainebleau-Barbizon) 之森林為中心地點，在此成一畫家之新村而從事製作。一八三八年至四八年屢次為『沙龍』所

拒絕而不能當選，然其後彼輩終得勝利。

此派作家中，盧梭爲風景畫中自然主義之先驅者，柯樂之風景畫卻帶抒情詩味，彌列喜以農民生活爲畫材，特啦永多畫動物。

第六、寫實主義 孤拔 (Gustave Courbet) (一八一九—一八七七) 爲寫實主義之中心人物，印象主義之歷史亦發軔於此。一八四四年畫『負傷者』，一八五三年畫『沐浴的婦人』，不墜於時尚之粉紅色的裸體畫，特選醜婦以爲模特兒，而施以毫無忌憚之描寫。此外如『碎石者』，『奧爾南之葬』等爲其傑作。

馬內 (Eduard Manet) (一八三二—一八八四) 依系統而言，當屬於寫實派，自印象派反抗時俗而奮起時，馬內爲其領袖。馬內曾就庫條學畫，其未能滿足者，自不待言。代表作品爲一八六四年之『奧朗比亞』，一八六三年之『草原上之書食』等。

第七、印象主義 此派作家以馬內爲首領，此外之作家如：

摩內 (Claude Monet) (一八四〇—) 爲外光派之代表，研究光線之結果，雖同一符象，在不同之光線下表現時，彩色各不相同，摩內遂純畫光之作用而不爲物象固有之概念所拘束。傑作有『地中海』、『議會堂』、『魯南寺門』、『積藁』等。

舍贊 (Paul Cézanne) (一八三九—一九〇六) 與摩內兩人同爲印象派之中心作家，唯其所追求者與摩內異趣。摩內追求外光，而舍贊則追求對象之內在的生命。於此意味內，舍贊可稱爲繼往開來之作家，其畫風對於後此畫道之開展上，正有重要之關係。

梭尼 (Auguste Renoir) (一八四一—一九二〇) 爲印象派畫家中之重鎮，畫女體有特殊之風味，風景畫亦甚擅場，不亞於摩內與舍贊。

台加斯 (Eduard Degas) (一八三四—一九一七) 多以舞姬及賽馬爲畫材，於遠近高低

複雜之畫面最爲擅長。

第八、後期印象派 前述之舍贊可稱爲此派之前驅。後期印象派與前期印象派不同之點，

卽在後期印象派所追求者爲物象，在作家心中所生出之情緒，而前期印象派則純用眼力而忘卻主體之自我。

哥干 (Paul Gauguin) (一八四八—一九〇三) 生於巴黎，十四歲時曾爲海船中之僕役，後爲銀行員，只以星期日作畫，卒以此成爲專家。其最傑出之作品爲厭棄文明生活逃往南洋羣島後之製作。構圖色彩均甚率直，有原始人風味，文字亦擅長。生時作品不見容於世人，葬身於南洋之一孤島上。

凡哥 (Van Gogh) (一八五三—一八九〇) 爲後期印象派中最後之勇士。初本荷蘭人，一八八六年入巴黎，與哥干等相識，後復離去巴黎，往法國南部亞爾地方營農人生活。一八八七年

至八九年之間，其天才之發展達於絕頂，平生所作數百畫幅中，於此二年期內竟成其五分之三，卒至於發狂自殺，死於亞爾。

(丙) 德意志

第一、羅曼派 徐文德 (Moritz von Schwind) (一八〇四—一八七二)，奧味柏克 (Friedrich Overbeck) (一七八九—一八六九)，費兒巴黑 (Anselm Feuerbach) (一八一八—一八八〇) 等最著。別有哥尼流 (Peter Cornelius) (一七八三—一八六七) 與鮑克林 (Arnold Böcklin) (一八二七—一九〇一)，多以神祕的觀念爲畫材。

第二、寫實派 此派以門策爾 (Adolf Menzel) (一八一五—一九〇五)，林巴哈 (Franz Lenbach) (一八三六—一九〇四) 爲代表，林氏之肖像畫尤多傑出。

第三、印象派 利柏曼 (Max Liebermann) (一八四七—) 居於維也納，見特啦永之畫後，

遂受封登布羅派之影響。

(丁)英吉利

忒涅 (William Turner) (一七七五—一八五一) 爲風景畫家，喜畫濃霧。水彩畫最擅長，欲使色彩豐富之故，於同一畫面之中，水彩、油繪、粉筆，同時並用。

拉斐爾前派 反抗英國之傳統，景慕拉斐爾以前十五世紀時代之意大利畫風，故自稱爲拉斐爾前派。其共通點在繪畫之特殊的形式，化作家有韓德 (William Hunt) (一八二七—)，洛塞諦 (Dante Gabriel Rossetti) (一八二八—一八八二)，密力斯 (John Millias) (一八一九—一八九六)，瓊斯 (Burne Jones) (一八三三—一八九八)，窩次 (George Watts) (一八一七—一八九四) 等。

在以上諸國之外，有少數近代傾向之作家而無所附屬者。如意大利人之塞干替尼 (Gio-

vanni Segantini) (一八五八—一八九九) 善畫山岳，美國人之喜斯勒 (James Whistler) (一八三四—一九〇三) 頗有折衷派之風味。

印象派以後，派別紛繁，爭作誇張奇矯之作品，歐西畫壇自今尙呈無政府之狀態。文化史上之使命究歸誰屬，目下尙難斷定，故本書在此只能暫作終結。

書後

一、本書係以日人板垣鷹穗氏著西洋美術史概說爲藍本。板垣氏原書本已簡略，茲爲字數所限，更不能不簡之又簡，故本書之價值僅爲西洋美術史之詳細目錄而已。讀者欲更知詳盡，請讀左列諸書。

Springer: Handbuch der Kunstgeschichte, 5 Bde.

Lübke: Geschichte der Kunst, 5 Bde.

Crowe and Cavallasselle: A New History of Painting in Italy, 3 vols.

Meier-Graefe: Entwicklung der Modernen Kunst, 3 Bde.

二、居中國而讀西洋美術史，所最必要者爲圖譜，然圖譜之插入卻爲小叢書之性質所不容，此爲

纂述者所引以爲最不能滿足之點。除上所舉各書之外，纂述者希望讀者諸君多多採集左列各家所印行之照片。

Anderson, Alinari, Brown 各公司之單色照片，

Medici Society, Seemann 各公司之複色照片。

三、作品內容及作家行狀，本書均力求簡略，讀者如有急須探索之必要時，可翻左列之二種辭典。

Allgemeines Künstler-Lexikon, 5 Bde, (von H. W. Singer)

C. E. Clement: A Handbook of Legendary and Mythological Art.



A541 212 0000 6116B

UNIVERSAL LIBRARY, No. 118
SHORT HISTORY OF WESTERN ART

BY
KUO MEI JO

Edited by
Y. W. WONG

1st ed., July, 1926

THE COMMERCIAL PRESS, LIMITED

SHANGHAI, CHINA

All Rights Reserved

Price:
\$0.10

中華民國十五年七月初版

(百科小叢書第一百十八種)

(每輯十二種定價大洋壹元伍角)

回(西洋美術史提要一册)

(每册定價大洋壹角)

(外埠酌加運費匯費)

分售處	總發行所	印刷所	發行者	本叢書編輯者	著者
各埠商務印書館	上海棋盤街中市館	上海河南路北首寶山路	商務印書館	王岫書館	郭沫若



15 7/1000