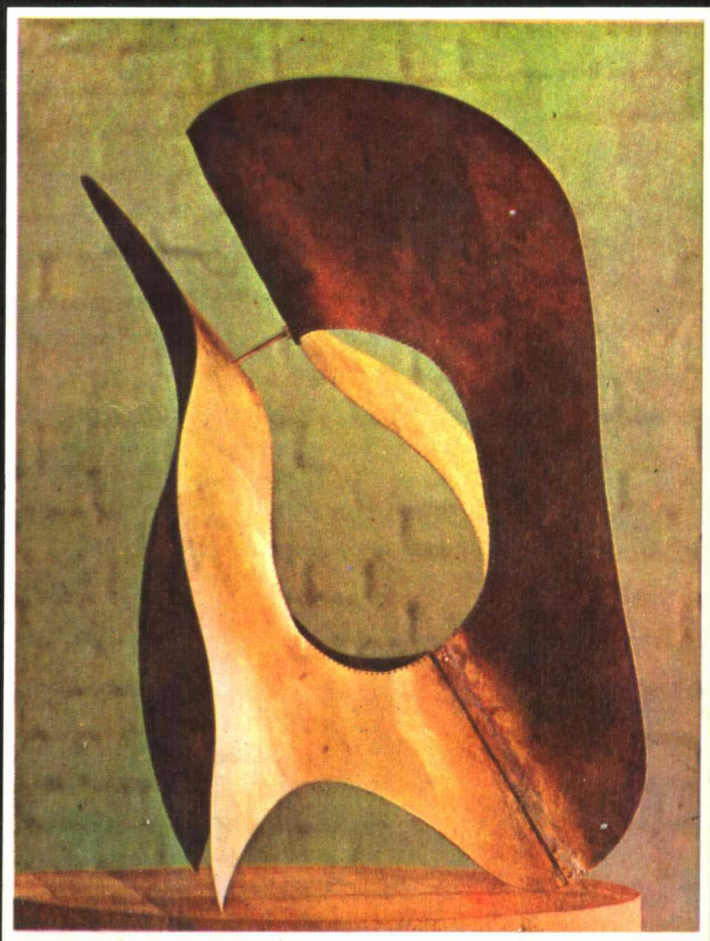


現代雕塑史

赫伯特里德著

李長俊譯

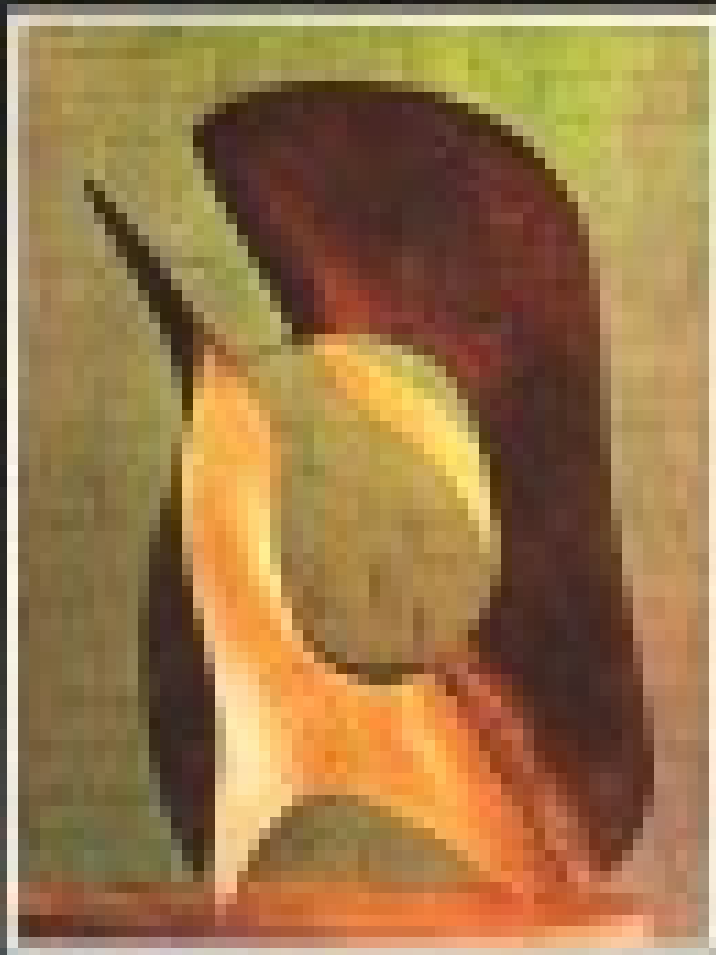


大陸書店出版

現代雕塑史

潘公展著

李金發譯



上海書店出版社

版權所有



翻印必究

現代雕塑史

行政院新聞局版臺業字第〇九一八號 中華民國七十一年八月十六日三版發行		原著者	HERBERT READ	譯者	李長俊	發行人	張紫樹	地址	臺北市衡陽路七九號	發行所	大陸書店	地址	臺北市衡陽路七九號	電話	三一一三九一四・三三二〇七三號	郵政劃撥帳戶	一五四八號	印刷者	紅藍彩藝印刷股份有限公司	地址	臺北市西園路二段281巷5弄3號
---------------------------------------	--	-----	--------------	----	-----	-----	-----	----	-----------	-----	------	----	-----------	----	-----------------	--------	-------	-----	--------------	----	------------------

定價新台幣180元

現代雕塑史

HERBERT READ 原著

李 長 俊 譯

大 陸 書 店

目錄

譯序

前言

第一章 緒論	9
第二章 折衷主義	43
第三章 從立體派到構成主義	59
第四章 從未來派到超現實主義	115
第五章 生命底意象	163
第六章 風格的擴散	229
附 錄 卡佩爾現代雕塑書目提要 重要譯名對照	279

譯 序

赫伯特·里德(Herbert Read)的這本“現代雕塑史”，無論在形式上和內容上，都是有意使它成為其另外一本著作——“現代繪畫史”的姊妹作。後者在敘述上有不够詳明的地方，在本書裡都有了補充的說明；而本書在許多推論上，仍處處以後者(即繪畫史)為依據，所以讀者最好是能够兩本書同時參閱對照才算完整。至於說，學繪畫的人不看雕塑方面的書，或學雕塑的人不看繪畫的書，我想這種毛病大概是不可能有的吧，所以也不願在此做多餘的強調了。

何況作者在文中也一再地提出：藝術之影響並不總是直接的或明確的。一個畫家可能受到雕刻的影響，而一個雕刻家也可能受到繪畫底影響。這也許已經用不着我們去做更進一步的觀察了。藝術家的眼光總是在不知不覺之間，受到各方面而來的各種“薰習”。想要盡力去避免受到個人之前輩或當代人的影響，是既不可能也非所望的。所以我曾經試圖將人的存在解釋成為由影響所構成的有機體。當然，受影響(這是心理學上的意義)和蓄意模仿之間的差別是不能以道里計的，相信讀者都能明白，用不着多作解釋了。

本書作者之力倡現代雕塑藝術之原動力，不是羅丹(A. Rodin)的傳統；而是塞尚(P. Cézanne)之繪畫的建構底思想，馬蒂斯(Matisse)及多米埃(Daumier)之變形，和寶迦(Degas)之實驗性雕刻的啓發。而且認為他們才是現代雕塑的真正的起點。這個見解當然也是本書的主要特色之一。

“現代繪畫史”將它所討論的範圍，局限於平面之素材的表現上，但是以這種“禁制”來談現代藝術，尤其是談晚近幾年的藝術，實在有許多不方便的地方。因為某些作品，你實在無法肯定地判斷它們到底是繪畫或不是繪畫。現在，這本雕塑史，除了仍然是企圖為現代雕塑之演進，以歷史的眼光作一個簡單

的探討之外，同時要藉它來補救前一本書在敘述上的不便或不足，或許是此冊的另一目的吧？

不過若就最嚴格的現代藝術之精神來說，我以為這兩本書在出發點上已經有了其不可避免的“不完整”的結果。因為如衆所知，現代繪畫或現代雕塑，它在形式上，內容上，及媒體的運用上，都已經衝破了傳統的範疇（這一點是本書一直強調的）。藝術裡，各種精神的要素或物質的要素，都已經有了極度地延伸，相互交錯，成爲一個大的組織網。例如通常所謂的雕塑，其範圍要比雕刻來得廣一些，但是現代雕塑的範圍又比傳統的雕塑來得更廣一些，它除了雕的，塑的，鑄的以外，有包括了堆積上去的，建構起來的，和壓縮出來的……等等。所以事實上，現代雕塑已經超出了雕塑，而成爲“非只是”雕塑之雕塑了。因此換言之，所謂現代繪畫，實即含有不是（傳統）繪畫的可能性在內，現代雕塑亦含有不是（傳統）雕塑的可能性在內。亦就是說，現代繪畫和現代雕塑，在語意上都包含了一種矛盾（至於現代國畫這個詞更不用說了）。所以比較妥當的，亦即含有較少之自我矛盾之程度的，應該說是“現代藝術”。爲何我說它只是“含有較少之矛盾”，而不是“沒有矛盾”呢？這道理是一樣的，因爲現代藝術仍意味着不是“某種”藝術之可能性在內。不過在這種否定之下，仍保留着另一水平的肯定，所以現代藝術只是“不是非現代藝術”的藝術而已。儘管有人另創名詞，稱之爲另藝術或非藝術，但是在本質上仍然意味着某種肯定。

這當然不是在咬文嚼字，這實在是一種概念之澄清。而概念之澄清乃是意象之確認的基礎，意象之確認則又成爲一切發展之必然條件。因此，超現實主義者之所以將一般人可能稱之爲雕塑的作品，都直接稱之爲“物體”，可說是相當明智的，否，我們毋寧認爲：這種以存在之眼光來看藝術，才是真正得到了藝術之三昧。

就如“現代繪畫史”，本書也不是一本討論技術性問題的書，你不可能在此獲得什麼技巧表現的常識。它沒有關於各種技巧的說明，而只是對於那些造成這各種不同之技巧表現的內在需要，亦即思想的變遷，加以簡明地追溯。而在這方面，本書也有其相當的成就。我們只要將它和此地當前的藝術現勢加

以比較，便不難發現可以提供我們深刻反省的地方實在不少。如波爵奧尼(Boccioni)所說的：“真正的感覺的革命”，不僅僅是風格的改變而已，它不僅僅是方法或手段的改變而已。做為人類之活動的整個藝術的思想體系的基礎，都是要加以改變的。而與此新的思想體系相呼應，亦必有新的意象，新的社會機能作用。這不僅僅是包含了造形的藝術而已——建築，戲劇甚至於做為一種將所有社會納入一種感覺性之轉換的手段，都應包括在內。我們經常可以看到一些對於所謂“新”缺少真正的悟知的人所做的許多可笑的舉動。所謂新的認知並不是要知道如何做才是新，而是要先參透：所謂舊是什麼，可確切地說，亦即是要先發覺某些東西確實是舊了，為什麼舊，舊在那裡，有沒有繼續存在的可能性，能否成立，有何補救的辦法，是否要另外建立什麼，如何建立……如此經過一序列的心理歷程，最後的結果必定是“非舊的”，所謂非舊的，在意義上也就是新的了。當然讀者切不可誤會，我這個程序是個智性的程序，其實它乃是個完整的心靈作用，我願再將上述的話再重新強調一次，也即：做為一個藝術家，他的眼光(眼光不是指用眼睛看的意思，而是表示一種水準的意思)總是在不知不覺之間，受到各方面而來的各種薰習，因此它不僅僅是風格的改變，不僅僅是方法或手段的改變而已，而是做為人類之活動的整個藝術思想體系的基礎都要加以改變。由於對這個理由不能真確地認知，因此我們便有了“改良國畫”，“改良國劇”等的各種畸型且層面的變化。這並不是一種根本的解決之道，而是如同吃了特效藥之後所產生的副作用。有時候在本人身上造成了副作用，有時候則影響了後代胎兒的形成，而變成畸形兒了。波爵奧尼的結論是明顯而有力的：「無論如何，如果藝術之精神本身沒有再新生的話，則也不會有什麼藝術的新生。」有關這方面的具體事實之指證，我希望將來有機會再做系統的論述。

另外，在談到現代藝術時，最令人感到興趣的，或許就是一種精神分析式的美學，也就是如本書所謂的：我們極易於將現代藝術之諸多不同的現象，詮釋為由於吾人所處之時代的工業文明所籠罩的“疏離感”所誘發的“絕望”。德國藝術批評家哈福特曼(Werner Haftmann)在一篇為達姆斯塔特展覽會——

現代藝術中之焦慮的明證 (Zeugnisse des Angst der moderne Kunst, Darmstadt, 1963)——所寫的序文中說：因為我所描述的，這只是其中的一面而已，只不過是一個更為廣泛的整體之反面罷了。例如，焦慮與不安便有它的相對——烏托邦式底遠景，這個東西戴了一個名稱叫做“希望”。在此象徵之下，每一件事物必須再重新被寫過，再重新被看過……」因此里德為此作了一個十分透闢的結論：「藝術家不知不覺地投射了他那個時代的焦慮，但是如果他只是充滿了失望的情愫，他將毫無創造的能力。」這對於目前所流行之膚淺的傷感的流行病可說是一針見血。

本書其他思想見地之精到者，可稱述者尚有許多，如果一一引述，勢將超出了譯序所允許的範圍。在此我只能提醒讀者對此問題加以適切的注意了。本書，一仍拙譯“現代繪畫史”的先例，將有關註解及參攷資料直接插入文中，希望讀者不要忽略過去。另外，本書原著附有美國紐約現代藝術館卡佩爾(B. Karpel)氏所編的“現代雕塑書目提要”，極有參攷價值，也一併譯出，編入附錄之中，希望讀者加以利用。本書如有譯寫不當之處，尚希不吝指教。

一九七一年五月 李長俊

前言

一個作者本來不應該用道歉的話來作為他底著作的開場白，但是這本現代雕塑史之計畫，無可避免地，將遺漏了許多卓越之藝術家的名字，以及對於其他許多藝術家之過於簡畧的敘述，如果我的篇幅不是如此有限的話，將不至於如此不够公允。同樣地，也是為了經濟上的理由，我傾向於很嚴格地考慮藝術的本身，而對於那些浮雕及構成底作品，它們很曖昧不明地徘徊於繪畫或雕刻之工藝的風格之間的，也不加以說明。我們也無法忽畧了一般的趨勢，為了一種更為簡潔之集合(assembly)的手法的緣故，而放棄了雕刻，甚至是鑄塑的程序，但是我不能假裝很滿足地來接受這個演進。

想要有效地運用雕刻作品之說明，需要某種標準，但是在本書之出版者所許可我的範圍之內，我騰不出一個位置來安插那些我個人極欲將它包括在內的作品。至於在各種風格的變貌之間的選擇，我嘗試拿出具有歷史意義的每種風格之代表作，但如此對於某些具有同樣卓越之成就的藝術家之未能蒐羅盡致，也是不公平的。

本書之構想，乃是拙著“現代繪畫史”(CONCISE HISTORY OF MODERN PAINTING)之姊妹作，我相信讀者對於那些在現代藝術運動之中，每一種藝術之共同點已頗熟悉。否則的話，關於這方面的敘述便十分必要了。

借這個前言的機會，我願再度表示個人對於紐約現代藝術館之衷心的感謝。同時我也願意向有關這個課題之先驅者，威爾克(Carola Giedion-Welcker)博士表示敬意。他的代表作“當代雕刻：量感與空間之進化”(Contemporary Sculpture: an Evolution in Volume and Space，一九五六年初版，一九六一年有增訂版)，它不僅是個不可缺少的參考資料，同時有現代美術館之同

仁卡佩爾(Bernard Karpel)氏之“書目提要”，這對於學生及一般讀者而言，都是十分具有價值的。

最後我願意向所有那些藝術家，收藏家以及畫廊致謝，他們為本書之插圖之照片的蒐羅，盡了極大的幫助。這方面我要特別感謝赫許賀恩(Joseph H. Hirschhorn)氏，他准許我引述他底偉大的收藏，及勒那(Abram Lerner)氏，他是這個收藏的執行館長。我也從紐約高根漢美術館(Solomon R. Guggenheim Museum)之館長梅瑟(Thomas M. Messer)氏那兒得到了極大的幫助。

至於對出版該書之公司的同仁致謝意乃是較不尋常的，但在本書裡，我也必須表示出此謝忱。本書如果不是蘿曼(Pat Lowman)小姐之耐心的，且無厭倦地輔佐，也許不克完成。

一九六四年二月

第一章 緒論

藝術史像其他任何主題的歷史一樣，有賴於它對一個專斷地選擇之原則底有條理的連貫，雖然“原則”這個字通常只不過是個方便之利器的嚴肅的字眼罷了。以一個連綿之年代為背景，我們看到了各種不同的“運動”，我們給予它們印象派，立體派或超現實主義，等這一類的名稱。這些運動在年代上不一定是一個接着一個的，即使它們是先後連接的，我們仍可在某些個別的藝術家之中看到它們底交錯與摻雜。換言之，某些個別的藝術家之個人的發展，通常是來回於兩個或三個運動的派別之間，而一個折衷主義者的藝術家，例如畢加索(Picasso)，甚至於出入於許多種不同的風格範疇之中，它除了經常地為我們獲致一種表現之高潮的機會以外，別無其他原因。

我們或許也可以說，藝術史之演進通常是由幾位少數的天才所左右的，而一個時期中之較小的展現，乃是從這此少數之固着點之中所放射出來的力量的微分子罷了。一個代表這些固着點及放射線（這些線常常交會在一起，並且互相吸收）的圖表，也許能夠供給我們最正確的歷史之情態的意象，只是它無法用文字的敘述來加以詮釋。我們當試建立一個年代上的前後連貫，同時其充分的實現乃是一個任意的簡化，它包括了各種重複的，互相矛盾的，以及曖昧的價值問題。

在本書的姊妹作——“現代繪畫史”裡，我們有很充足的理由可以從塞尚(Cézanne, 1839~1906)來作為開端。而在此現代雕刻的歷史裡，以一個幾乎正好與他同時代的藝術家，羅丹(Auguste Rodin, 1840~1917)來做為開頭，乃是可以設想得到的。但此間頗有區別。塞尚乃是“一種新藝術的原始”；由於他對於“主題動機”的專注，由於他對於物體（對象物）之固有的結構之不懈地“

使之存在”(réaliser, 參閱拙譯現代繪畫史, 譯者), 他發現了表現底方式, 使得他的意象有了結實的本質。他的行為乃是反於印象主義 (Impressionism) 的, 後者除了提供主觀的感覺以外, 別無其他目的, 所以塞尚認為, 它只能以毫無意義的混淆作為終結。由於他之堅持形式的明確性, 以及建築原則的構圖, 塞尚終於奠定了一個新的古典主義 (Classicism) 的基礎, 亦即一種計量的, 寧靜的藝術。但是羅丹, 他起初的野心是在於保存中世紀之教堂藝術, 這個目標可能會使得他進入另外的一條道路之中, 有點類似於“石工術”之類的, 但是他也受到了當時盛行的主觀主義之風格所吸引, 因此並沒有能够使他的雕塑為“一個新的藝術”奠定基石。羅丹是個偉大的藝術家, 而我將立刻來描述他所保留的雕刻藝術底正確性; 但是他並不像塞尚一樣, 具有原創者的地位, 而十分奇詭地, 這位畫家之成就, 對於未來之雕刻藝術的發展所具的意義竟比這個雕刻家還要深遠。羅丹的宗風是由馬約爾 (Maillol) 和布魯特爾 (Bourdelle) 來繼承的, 他們也同樣地是偉大的雕刻家。但是塞尚却是由畢加索, 韋查勒 (Gonzalez), 布朗庫希 (Brancusi), 阿基邊科 (Archipenko), 來布希茲 (Lipchitz) 和羅倫斯 (Laurens) 等人來繼承的, 而這些人才是一種新的雕刻藝術之原始。這個“新的藝術”將是本書所關心的, 這些雕塑我們之所以稱之為“現代”, 因為它乃是我們這個時代之獨特的產物, 它和在歷史上處於它之前的藝術, 較少關連。

雖然這個習慣經常被人質疑, 但是我們也有足够的理由來使用“現代”這個字, 以說明雕刻底演進, 而它並不包括當代的每一種雕塑。在我寫這些文字的那一天, 我注意到有一個評論家, 昆丁貝爾 (Quentin Bell) 教授, 正在質疑這個習慣; 他告訴我們說, 閱讀他所評論的那本書 (現代雕刻辭典, A Dictionary of Modern Sculpture) 的讀者: 將會白費力氣地發現到, 他所尋求的現代雕刻家並不“現代”; 他將發現雷諾爾 (Renoir) 和多米埃 (Daumier), 他們倒有些“現代”, 但是達魯 (Dalou) 或卡爾波 (Carpeaux), 他們為了某種不太明顯的理由, 却不是“現代”的。簡言之, 這是一本有關那些對於該作者具有吸引力的雕刻家底辭典, 而且就我們的理解而言, 它將不會令我們感到失望 (參閱 The



圖1 多米埃 男人頭像，
1830~2

Listener, vol. LXV III, No. 1754, 1962)。

或許我們不該對一個企圖使一篇評論顯得生動的機巧的談話，給與過多的注意，但是我則是以此相同的嚴格性來使用“現代”這個字的，而且覺得如此做是十分公正的。“現代”這個字，幾世紀以來已經被用來指示一種突破傳統所接受的風格，並尋求創造更適合於一個新的時代之意義與感性的形式。從這個觀點來看，達魯(Dalou)和卡爾波(Carpeaux)乃是天生的“古人”，而雖然傳統主義者有着十足的理由去做為古人的一份子，他却無法拒絕以“現代”這個字去描述羅森伯(Harold Rosenberg)所說的“新的傳統”(參閱 The Tradition of the New, New York Horizon, 1959)。

整個羅丹的企圖乃是在於保存自從一五六四年，米開蘭基羅(Michelangelo)

死後便已失落的，風格之完整底雕刻藝術。這三個世紀以來便是守舊主義(mannerism)，學院主義(academicism)，以及米開蘭基羅之最後的傑作，聖殤(Rondanini Pietà)和羅丹的第一件充滿信心的傑作，青銅時代(The Age of Bronze, 1876 ~ 7)之間所展開的衰頹底過程(見圖2)。而這也是真確的，在這個過程中有一個奇異的人闖了進來，他就是多米埃(Honoré Daumier)，他早在一八三〇年的時候便製作了一些胸像，在表面上看來，其“現代”性並不遜色於羅丹的任何作品(見圖1)。但是多米埃是個漫畫家，而漫畫家用以確定其諷刺意味底變形，是和羅丹之正規底觀念不相為謀的(而如哥雅Goya的諷刺性，則和畢加索之葛爾尼加Guernica的素描有着表面上的相似性)。漫畫本身在比較上算是個新的藝術形式(在十六世紀末以前，它尚未為人所知)，但在一六八一年的時候，漫畫便有了如下的定義了：

漫畫是一種畫肖像的方法，(畫家或雕刻家)在這種方法之中尋求對於他所描繪的人底最大的相似性，但是，爲了滑稽的目的，有時或是爲了嘲笑地模仿的緣故，他們改變了正當的比例，而將所描摹的對象之缺陷或特徵加以誇張或強調，所以完成之後的肖像在整體上看來仍然是模特兒本人，不過其中的部份却被改變了(參閱G. Baldinucci, Vocabulario Toscano dell'arte del disegno, 1681 ; E. Kris, Psychoanalytic Explorations in Art, 1952)。

因此我們可以看出，它和現代藝術之風格的形式之任何類似，乃是“純粹地偶合”。

羅丹所歸回的雕塑底原則，在許多機會裡曾被他自己清楚地表明了。我們可以在葛塞爾(Paul Gsell)所編集的“語錄”(entretiens)裡找到方便的參攷資料(參閱August Rodin, L'Art—entretiens reunies par Paul Gsell, 1946)。羅丹在一段不到二千字的“口述”裡，摘要地敘述了這些原則，在這篇口述裡，他除了勉勵人敬愛那些過去的大師，特別是斐底亞斯(Phidias)和米開蘭基羅，以外，也表明了對於自然之絕對底忠實，並且要無情地工作着，他作了如下的告誡：

以深度來構思形式。

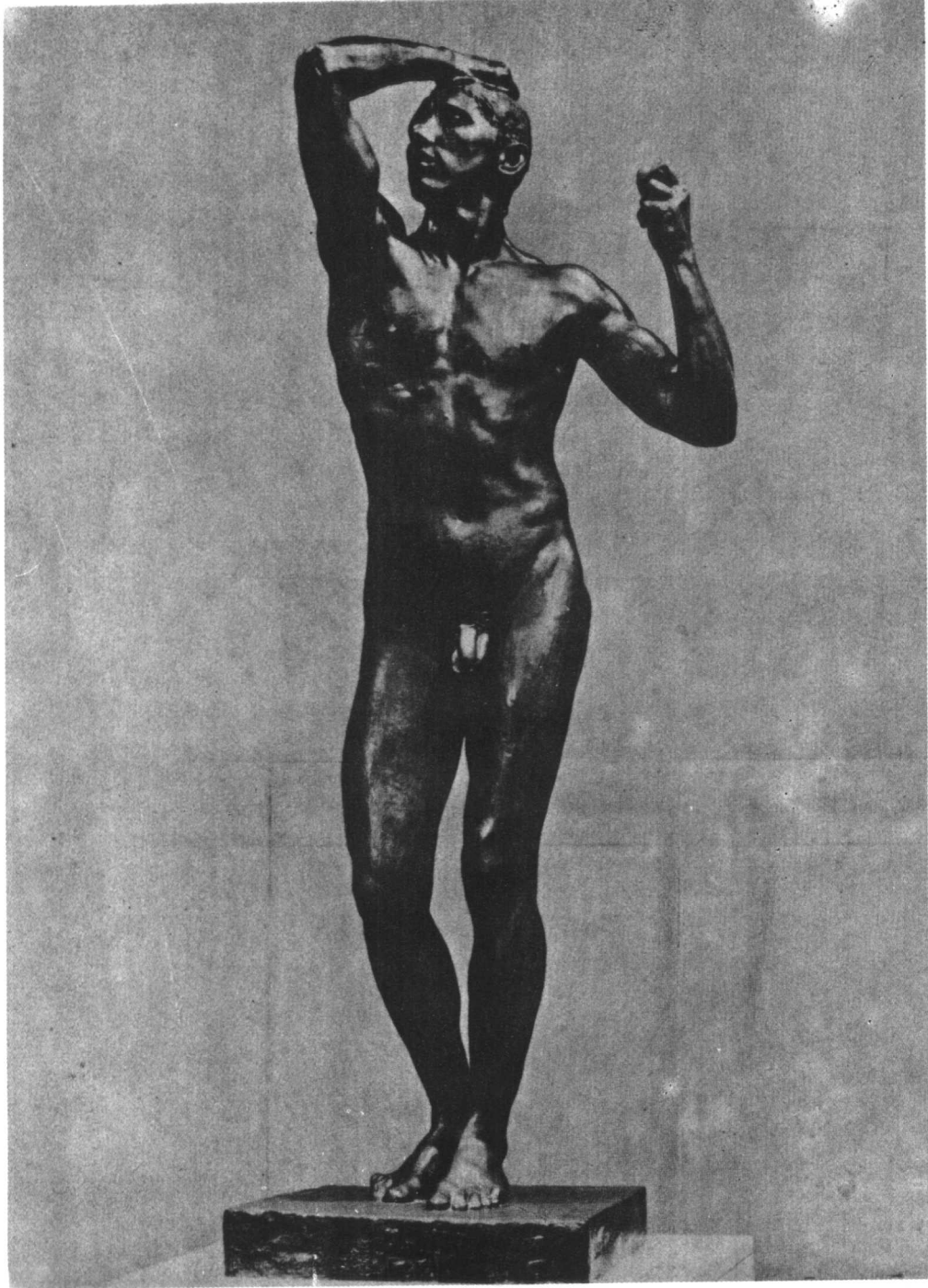


圖2 羅丹 青銅時代，1876～7

明白地指示出主要平面。

想像形式是直接地指向着你；

所有的生命從一個中心點蜂擁而來，

自內向外地擴張。

在素描裡，要觀察它的深度感，而不是外線輪廓。

深度感決定了外形。

最主要的是你必須被感動，去愛，

去希望，去戰慄，去生存。

在做為一個藝術家之前，必先做為一個人！

這是一個人道主義者的口脛，是一種藝術家的口脛，他時時地注意要為人性服務，並賦給他的作品羣衆的背景。他的理想是社會的，且藝術的，這點和斐底亞斯或米開蘭基羅是相同的，也是和中世紀之“意象的製造者”的理想相同的，羅丹認為米開蘭基羅便是這些人的繼承者。

如果我們想要衡量，現代雕刻為了追求另外的理想，而放棄了前述的這種理想到了什麼程度，則將這些理想牢記在心是十分必要的。概言之，我們可以說：在歷史上有兩種演變發生，其中之一，繼續“以深度來構思形式”，而且在大致上是遵循着意象製造者的傳統；另外一個發展則是拒絕了人文主義的傳統，以及其機能的標準，以便創造出另一種價值，亦即“純粹形式”的絕對價值。像亨利摩爾(Henry Moore)這樣底一位雕刻家，儘管他的現代意味，不過在形式上他仍舊是屬於米開蘭基羅之傳統以內的；而像憂波(Naum Gabo)這樣的一個構成主義者，則有着完全不同的理想。我們仍然沿習着稱所有獨立的三次元空間的造形藝術之作品為“雕塑”，但是在現代的趨勢裡，我們已可看出人們已創出了三次元空間的藝術作品，而它且是毫無雕或塑的意味在內的。它們乃是建構起來的，像建築物一樣，它們或許是組合起來的，像機器一樣。我們必須闡明此間的區別所在，以便能從美學的立場來判斷它的妥當性。

有關在“現代”之前的機能傳統底兩種變貌，在此應加提及，它們的風格被稱為印象主義(Impressionism)和折衷主義(Eclecticism)。至於羅丹是否可以