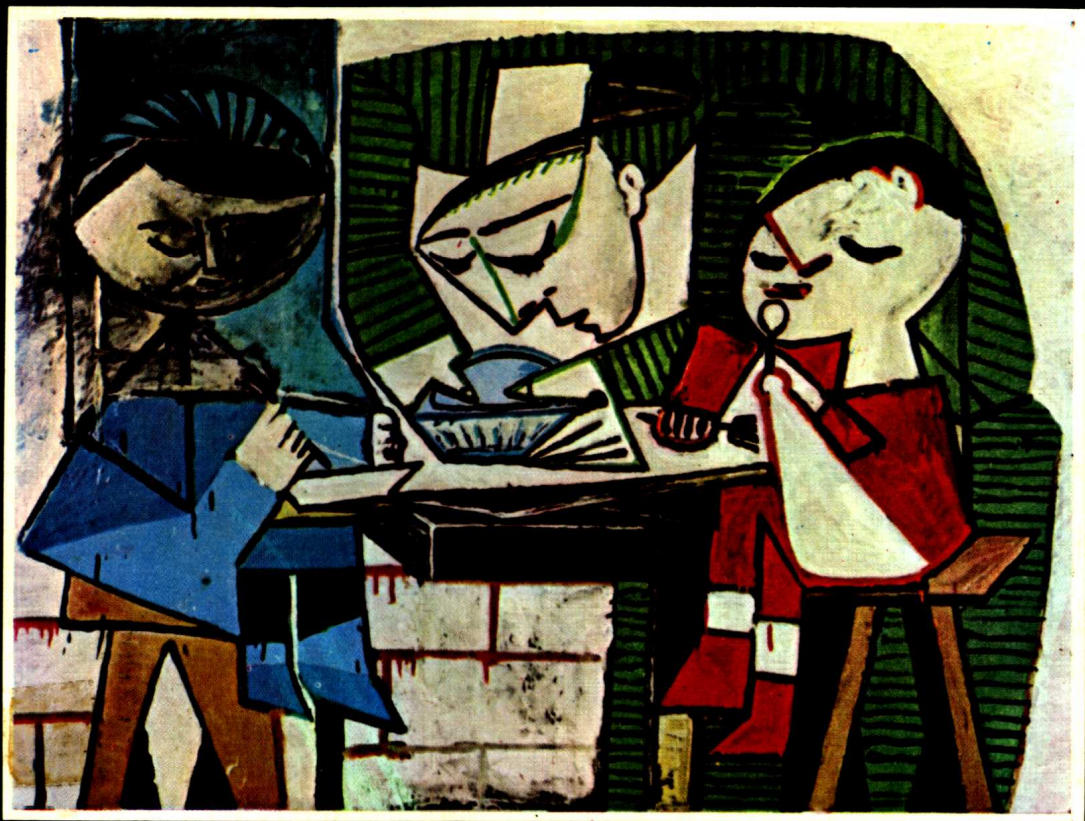


現代繪畫史

赫伯特里德著

李長俊 譯



大陸書店出版

現代繪畫史

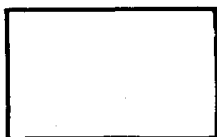
里德

HERBERT READ 原著

李 長 俊 譯

大 陸 書 店

版權所有



翻印必究

現代繪畫史

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二版發行	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 三二三九四・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



譯者簡介：

李長俊，台北市人，一九四三年生。
師大藝術系畢業。

現正辛勤地在構築其美學體系。從哲學、佛學及心理學、社會歷史，教育諸科學中，多方面探測，並搜集材料，一磚一石地建立起來。爲一純度極高的青年藝術工作者。

美術譯叢：

① 超現實主義的藝術 定價新台幣 180 元

一個真正的超現實主義運動的作家之現身說法。所接觸的都是第一手資料，對於多次國際性的超現實大展之活動，從準備階段之智性底辯論起，到展出前的分工合作，正式展出時的戲劇性的，驚心動魄底震撼之「演出」，有歷歷如繪，生動底說明，令人終生難忘。

② 現代繪畫史 定價新台幣 180 元

當代最傑出的藝術批評家，赫伯特·里德爵士的代表作。以嚴正而深刻的歷史眼光來批判從塞尚開始，到歐普、普普、物體、環境諸當前的各個藝術主流之思想背景，與其互相影響的關係。極為透徹，令人心折。

③ 現代雕塑史 定價新台幣 180 元

此書也是赫伯特里德爵士的另一代表作，同時也可說是「現代繪畫史」的姊妹作。二本齊備，始為完璧。本書對於現代藝術運動中，繪畫與雕塑等諸多糾纏的問題有極深入的探討。特別是他強調在現代雕塑成長史上，繪畫所佔之重要地位，值得所有從事雕塑及繪畫的朋友們，一讀再讀。

④ 印象主義 定價新台幣 180 元

本書作者是斐妲莆諾女士。有關印象主義的書籍，坊間所見似乎已經不少。惟莆諾女士係一專攻藝術史的新銳批評家，故更值一閱。本書研討的範圍，十分嚴格地局限於真正的印象主義 (Impor Impressionism)。欲知前人熱愛藝術的勇氣與真誠，不可不讀本書。

⑤ 印象派畫家 定價新台幣 180 元

本書作者是佛朗蘇瓦馬蒂，本書的範圍是從巴比崇派開始，經正統印象派，到新印象派，乃至後期印象派為止。可以說是一本相當完整的印象派運動史。這一點和本譯叢第四冊，斐妲莆諾所寫的印象主義是不相同的。讀者不妨兩冊同時參照閱讀。書後附錄有一八五五年到一九〇六年世界大事年表，極具參考價值。

⑥ 野獸派 定價新台幣 180 元

本書作者是彌勒，他將本書的兩個重點，同時分別放在法國與德國，亦即巴黎的野獸派和慕尼黑的表現主義。本書作者認為表現主義實際上可以被看成是德國的野獸派，這當然是從繪畫技巧上來說的。總之，看過此書，實即看完了兩本書了。

⑦ 二次大戰後的視覺藝術 定價新台幣 180 元

作者是路希史密斯，本書可以說是目前本地所可以看到的，有關視覺藝術之各種著作中，資料最新，議論最精闢，最深入的一本。它的範圍從抽象的表現主義開始，到新達達主義，色彩抽象，物體藝術，歐普、普普，環境藝術，偶發藝術等，都具體為詳盡的報導。關心現代前衛藝術的青年朋友，千萬不可錯過這一本好書。

大陸書店

台北市衡陽路79號

郵政劃撥帳戶一五四八號

現代繪畫史

里德

HERBERT READ 原著

李 長 俊 譯

大 陸 書 店

目 錄

譯 序

前 言

第一章 現代藝術的起源	11
第一節 現代繪畫的起源	11
第二節 保羅·塞尚	13
第三節 塞尚的方法	16
第四節 塞尚的解決	18
第五節 塞尚的影響	19
第六節 十九世紀末的裝飾美術派	21
第七節 日本版畫的影響	23
第八節 喬治·秀拉	26
第二章 突 破	32
第一節 巴黎與慕尼黑	32
第二節 亨利·馬蒂斯	34
第三節 馬蒂斯的目標	38
第四節 馬蒂斯的方法	40
第五節 野獸羣	46
第六節 表現主義的起源	50
第七節 表現主義	52
第八節 表現主義的建立者	54
第九節 橋 派	62
第三章 立體主義	67
第一節 立體派之興起	67
第二節 立體派的發展	81
第三節 費爾南·雷捷	87
第四節 羅拔·德羅涅	91
第五節 解放的時刻	96
第六節 黏貼法的發明	96
第七節 立體派的雕塑	97
第八節 布朗庫希和莫地里阿尼	100
第四章 未來派，達達派，超現實主義	105
第一節 未來派	105
第二節 奧菲斯派	112
第三節 達達派的興起	114
第四節 達達派	116
第五節 喬治歐·德·基里哥	120
第六節 馬爾克·夏憂爾	124
第七節 超現實主義	128
第八節 超現實主義與精神分析	130
第九節 自動性技巧或無意識的行為	132

第十節	超現實主義之發展	134
第十一節	阿爾普與米羅	138
第十二節	超現實主義的影響	142
第五章	畢加索，康定斯基，克利	147
第一節	巴布羅·畢加索	147
第二節	畢加索的新古典主義	152
第三節	畢加索的三個舞蹈的人	153
第四節	變 形	156
第五節	葛爾尼加	160
第六節	畢加索的象徵式談話	162
第七節	瓦西里·康定斯基	165
第八節	康定斯基的藝術理論	170
第九節	康定斯基的發展	173
第十節	保羅·克利	174
第十一節	克利的發展	179
第十二節	克利的藝術理論	182
第六章	一種確定之關係的藝術之興起與發展	188
第一節	構成主義	188
第二節	康定斯基之抽象底發現	190
第三節	康定斯基的實驗	193
第四節	比埃·蒙德里安	196
第五節	蒙德里安的哲學	198
第六節	風 格	200
第七節	蒙德里安的成就	202
第八節	絕對主義	203
第九節	憂波與佩孚斯納	205
第十節	構成主義的發展	206
第十一節	包浩斯	211
第十二節	班·尼可爾遜	213
第十三節	抽象藝術	217
第七章	一種內在必然性之藝術的興起與發展	218
第一節	抽象表現主義	218
第二節	表現主義之進一步的發展	220
第三節	青騎士	224
第四節	新即物主義	236
第五節	士珍，魯奧，科科西嘉	238
第六節	科科西嘉之幻想的變形	244
第七節	從自然中解放出來	245
第八節	東方的書法	252
第九節	行動繪畫	258
第十節	歐普藝術與普普藝術	282
第十一節	結 論	289
附錄	重要譯名對照	291

譯序

關於西洋美術史的著作，在數量上相信不少，不過將其內容僅限於現代繪畫的，大概不多吧？赫伯特里德爵士是當代的權威評論家之一，他這本現代繪畫簡史的內容是相當嚴格的，其所述從印象派之後期，亦即秀拉(Seurat)和塞尚(Cézanne)開始(而不包括印象派在內)，一直到最近的歐普，普普，環境藝術等諸新興運動之來龍去脉。誠如他自己所說的，他不願意使他的這部歷史充滿了日期與人名(這是一般的毛病)，不過就事實看來，本書所出現的人名與日期確實已經不少了。但這也難怪，因為現代藝術運動乃是全世界性的，全面思想性的，它牽涉的範圍極廣。雖然我們不難看出作者似乎儘量在避免提到純美術範圍以外的人或事，但也是不太可能的，複雜與壯觀，這乃是現代文明史的樣態之一。

另外值得一提的是，本書確實是道道地地的歷史，也就是說，它是以真正的歷史哲學之眼光來寫成的。它重視思想觀念之演進與前後的呼應。而不是尋常一般說故事的歷史書，也不是一般只拿出一堆畫片來解釋的“拼湊史”，後者這種書倒是不少，因為它編起來比較容易，我稱之為“看圖識字”的書。回過來說，正因為本書是一本真正的歷史的書，是一部現代繪畫的簡明的思想史，所以讀者諸君最好是在此以前已經對於這方面畧具常識了，因為它不是一本很淺近的入門書。

本書有幾個地方值得讀者特別留意，我願在此提出來畧加闡釋：

本書在提到塞尚時曾說，他的決心是在於“客觀地”觀察此世界，而在他之前的印象派的畫家們，則是主觀地看這個世界。在此，作者所用的“主觀”與“客觀”這兩個詞，與一般的運用上，不論是常識的，或心理學上的，或哲學之認識論上的，都頗有混淆，甚至和本書的其他部分也不一致。不過這並不是一個錯誤，我的理由如下：照一般的說法，印象派是很“客觀”地描寫視覺的對象，亦即外在的世界。而反過來，如果一種繪畫在表面上，和吾人所熟知之

外界，在形式上是不“等同的”(Identity)的時候，我們通常則稱之為“主觀”的。我認為這是一種“素朴的實在論”的觀點。本書作者也說，天真的人總認為，觀察世界的方法只有一種而已，而這一種毫無疑問的，就是呈現於我們之“直接的視力”之眼前的這一種。所以表現這個“直接之視力”所呈現的繪畫乃是客觀的，反之則為主觀的。但是假使我們所用的是一種“存在”的觀點的話（我認為這即是本書所採的觀點），則所謂的直接之視力所呈現的，究竟是不是自然的真正的樣子，亦即存在真正的樣子，乃是個疑問。而其實我們所謂的直接視力所呈現的，不過是我們之主觀的感覺所造成的“影象”而已。那麼為什麼塞尚的世界是客觀的世界呢？那是因為他不是訴諸感官的層面所作用的結果，他不受到整理的意識，或無整理之情緒的干擾。塞尚所努力的乃是要把事物之表層的變動之曖昧性去除，而直接參透未層改變的實在(Reality)，所以才是客觀的。

由這一點而引起的另一個問題便是塞尚所謂的“使之存在”(réaliser)的問題。這是藝術上的一個大問題，我希望有機會為此問題，做整個思想上的闡述，同時也希望能找到更多的證明。

另外一點值得注意的是，現代藝術乃漸漸地在走向反“唯美主義”的道路（這是就唯美主義之狹義而言的）。亦即它已漸漸地帶上了社會的，教育的，哲學的（特別是人之存在的意義的），等諸作用。藝術家乃是和社會成為渾然的一體，它有如社會中所分散出來的“單子”一樣地活動着，藝術並不是一個獨立的東西。畢加索說得好：『你認為一個藝術家是何許人也？他是個低能兒嗎？一個只有眼睛的畫家，或只有耳朵的音樂家，或者只是個有一只七弦琴的詩人，或者只是個有着一堆肌肉的拳師嗎？不然，他同時乃是一個政治的動物，對於傷心的，激烈的或快樂的事情經常保持關心，並以各種不同的方式表達出來。我們如何能夠對於別人一點都不感到關心，我們如何能從人們所帶給我的豐富的生活中，以灰色之無關心的態度逃避出來呢？否，繪畫並不是作來裝飾屋子的。它是用來攻擊或抵禦敵人之戰爭的工具。』所謂敵人是甚麼呢，畢加索說：敵入者，乃是那些以自私自利的動機來剝削人類之存在的人。更廣泛地說，我

們必須對抗那威脅自由之任何事物。

如果從這一點再做更進一步的探討與思索，則你將深刻地感到，抽象藝術乃是應該被揚棄的，這並不是因為抽象藝術的原理不能成立，而是因為抽象藝術在表現上乃是層面的，低能的，而且它抹殺了人類之心靈的“完全功能”。關於這點，我也希望最好能有專門來討論它的機會。在此我只要提出現代抽象繪畫之鼻祖，康定斯基 (Kandinsky) 之深刻的內省的話，便可以很有力的支持此一論點，而光是這一點，我覺得已經够大家好好地加以一番深究與思索了。康定斯基說：『形與色本身之美是不足於作為目標的，不論是純粹美學的斷言也罷，或甚至是固着於美之觀念的自然主義者也罷……我們尚不能為全然自律的形與色之構成所感動，我們的神經就是受了震動，也只是止於神經的震動而已，因為它所訴諸的相關的精神上之震動是太微弱了。』作者也說：『在藝術裡，純然的構圖是不足於訴諸感性的：藝術作品必須要喚起更深一層的反響，這個更深一層水平……所發生的“精神的震動”，不但是個人的，因為它是心智之完整性的某種效用……』

最後我要提出的是，由於發覺在比較上，國人對於外國著作後面所附之“書目提要”，或“參考指引”未曾加以應有的注意，所以我故意將它拿到正文裡面來，插入適當的地方，目的在於提高讀者對它的注意。另外一點就是，本書所有的小節之安排，與綱目是原著上所沒有的，但那是我根據原著之精神編排的，如有不當之處，敬請指教。

一九七一年三月 李長俊

前言

一部廣泛的現代繪畫史在目下是尚不可能的，因為這個歷史並還沒有達到它之發展的終結。但是如果爲了廣大的一般群眾，和在出版家之嚴格的界限之下，對於現代繪畫運動（它們已經在過去的半個世紀裡，在繪畫史上構成了一個極端複雜的改變）加以簡要的說明，在今日似乎也是一項頗有價值的嘗試。爲了避免人名與日期之長篇累牘的記載（而光是這些就可能佔去了我預計的篇幅了），我必須採取一種猛烈的行動，將許多敘述性的瑣碎之題目一概掃除，以免妨碍行文。我所選摘的名稱與事件，將無可避免地帶有個人的偏見，然而當這些偏見對我來說也十分明顯的時候，我就要以相當審慎的態度來糾正它，我希望我所作的任何強調皆能不失其公正與恰當。

某些可能被誤解爲我之偏見所造成的遺漏或疏忽，必須加以解釋。例如，我並沒有將亨利盧梭 (Henri Rousseau) 包括在現代繪畫之前驅者當中，即使他在現代畫家之中享有相當高的尊譽。我的理由是，他之作品的天真 (naïvety) 的風格，無論就那方面來講都不是一種“現代”的性質，同樣地，所有我們當代的天真底素朴畫家也不能稱之爲現代的，例如赫許菲德 (Morris Hirshfield)，捷內哈里克 (Ivan Generalic)，皮克特 (Joseph Pickett)，肯恩 (John Kane)，斐文 (Louis Vivin)，波象 (André Bauchant)，邦布瓦 (Camille Bombois) 等人，這是個十分重要而令人喜悅的團體，但對於我們當代之主要繪畫潮流並無影響力。

同樣的理由，我也將寫實風格的繪畫排除於本書之外，我所指的是那些沿着十九世紀學派之傳統，而僅畧有些微之改變的繪畫風格而言。我並不否認如荷帕 (Edward Hopper)，巴爾修斯 (Balthus)，貝哈 (Christian Bérard)，或者史賓塞 (Stanley Spencer，以上乃是一個任意的舉例而已) 等諸位畫家之作品的偉大成就與永恒價值；它們當然也是屬於我們當代的藝術史。但不是那種特別“現代”之繪畫風格的歷史。我已經說明過這種風格乃是“複雜”的，而其

複雜性(這也暗示着多樣性)却又有一種統一的趨向，乃在以從以往之時代的繪畫中很完全地區別出來：而這個意圖，如克利(Klee)所說的，並不是在反映可視的現象，而是在於造成可視的現象。亦即，就任何程度來說，我所採取的現代性的標準，和我所作的某種排除，乃由這種觀念來決定的。

然而，有某些藝術家，我們將他疏忽了又將使得我們產生一種歉疚之感。例如，憂德里羅(Maurice Utrillo)乃是我們當代畫家中最具聲望者之一，但由於其目標很顯然地，乃在於反映可視的現象，而其風格保有過去之時代的樣式也是確實的。另一偉大的藝術家巴辛(Jules Pascin)他也不能適合於我們之範疇。毫無疑問的，我之對於當代墨西哥畫派之遺漏，勢必受到更多的批評，所謂墨西哥畫派是包括里維拉(Diego Rivera)，奧羅茲可(José Orozco)和西奎羅斯(Alfaro Siqueiros)。和某些俄羅斯的當代畫家一樣，由於他們在其藝術裡採用了一種宣傳家的手法，這在我看來乃是處於風格之革命的外圍的，故也不在我的考慮之內。

一部簡明史，如本書之所為，誠乃現存知識之梗概而已。這種知識之大部份目前仍然頗為紛紜，唯在近年來已有一種趨向必要的綜合之端倪了。在這兒我願意向紐約現代藝術館之出版物，以及由其圖書館員卡爾佩兒(Bernard Karpel)先生所整理之令人欽敬的書目提要致最大的謝意。這是個很奇怪，但又人盡皆知的事實，對於當代之記錄往往是極不一致的，甚至於藝術家本人在他們自己的記錄裡也是有時極為矛盾的。在這種情況之下，我通常採用紐約現代藝術館之出版物的說法。除了這方面的資料來源之外，有兩位學者，也和該藝術館有關連，巴爾(Alfred Barr, Jr.)先生和雷華德(John Rewald)先生。雷華德先生之印象主義與後期印象主義之兩部歷史乃根據十分廣泛且有耐心之研究而完成的，可以說是極具權威性。而巴爾先生對於馬蒂斯(Matisse)和畢加索(Picasso)兩位大師所作之專題論文也是同樣地具有權威性，他所編輯的許多目錄乃是一項無價之資料底來源。而我也願意指出葛羅曼(Will Grohmann)教授為德國現代藝術所作之貢獻，特別是有關克利(Paul Klee)和康定斯基(Kandinsky)之專題論文，乃是具有同樣地價值之倡先底作品。

在書目提要裡，我嘗試着要給一般希望從這一本簡畧底大綱，再進而作現代繪畫之各個不同方面之更精密的研究底讀者，一個指導，但我得再次強調，我這個提要乃儘供一般讀者，而非專家，利用而已。

我願意向那些幫助我這本書之插圖搜集照片之所有的藝術家，收藏家與畫廊致謝。幾乎將近四百位藝術家之作品被本書及附錄所收集。當然，仍然免不了有失察與疏忽，無可避免地，從某種眼光看來，我們的選擇將是任意的，所以我必須向那些未被收錄作品之藝術家深致抱歉之意，然而他們，不論是以我或他們自己之見解上來講，其成就也是無從軒輊的。

第一章 現代藝術的起源

第一節 現代繪畫的起源

『對於那些習於科學之成長或哲學之知識底研究的歷史學家來說，藝術史呈現了一種令人痛苦且不安的景象，因為它看起來非但不是向前進，反而是向後退的。在科學與哲學的前後底工作者，如果他們的工作是正常的話，在同一部門裡造成了進步；而一種後退的運動總是暗示着連續性的破壞。但是在藝術裡，一個一度裡建立起來的學派總是漸漸走向腐化衰頹。它以一种“能”之驚人底爆發而在其所屬之種類裡達到了完美的成就，這種能之爆發底姿態往往快得令歷史學家顧不暇接。他不能解釋如此的一種運動，也不能正確地告訴我們它到底是怎麼發生的。可是一旦他做到時，它又註定走向悲哀地衰亡了。被捕捉的完美並不能教育且純化後代之興味；反之，它却敗壞了他們。不論我們所諦視的是薩摩亞羣島的陶器或盎格魯人的雕刻，伊麗莎白時代的戲劇或威尼斯的繪畫，其歷程相同。不論在共同的藝術史裡有任何可資觀察的法則，它只是個反應的法則而不是進步的法則，個別藝術家之生活的法則也是一樣的。不論程度若何，美學生命之平衡性乃是永遠地搖擺不定的(參閱 R. G. Collingwood, *The Map of Knowledge*)。』

當今之一位偉大的歷史哲學家，也是一位偉大的藝術哲學家如此寫道。這位哲學家發現當代史乃是無法下筆的，因為我們對它知道得太多了。『當代史可

以使一個作家感到困窘，這不僅因為他知道得太多而已，同時也是因為他所知道的是太不够摘要了，太無關連，太微細了。只有在經過終結和長久的時日以後的反省，我們才能開始看出來什麼是本質的，什麼是重要的，才能看出來事情是如何發生的，然後才能够寫出歷史，而不是新聞。(參閱 R. G. Collingwood, *The Map of Knowledge*)

現在的作家可以聲稱已經對那些構成現代藝術運動史裡的繪畫與雕刻諸般事實，加以終結且有長久時日之後的反省了，但他並不聲稱他已能在此歷史中觀察到任何法則。反之，在所有歷史本身所固有的基本的自我矛盾當中，根據科林伍德 (Collingwood) 的看法，再沒有比我們現在這個題目更加明顯的了。我們可以說，現代藝術是由這樣底一個父親開始的，這個父親否認了和他的子女之間的關係與繼承權；它是由意外與誤解來接續的；也只能由一種藝術的哲學來給它條理化，藝術的哲學以一種非常積極且決定性的手段界定了藝術的意義。

這個哲學說藝術乃是一種以視覺的形式來理解世界的手段。我們有各種不同的理解世界底手段。我們可以用一種公定的符號系統(數字或文字)來測量並記錄這個世界；我們可以用實驗來做基礎以陳述這個世界。我們也可以建立某些系統，想像化地解釋這個世界(神話)。但是藝術不能和任何這些行為之一混淆：它是一個“永在的疑問，以視覺來探尋這個可視的世界”(參閱 Conrad Fiedler, *Über den Ursprung der Künstlerischen Thätigkeit*)，而藝術家便只是一種有着將他的視覺轉變成物質的具體形式的能力和欲望的人罷了。他的活動底第一部份乃是知覺的(perceptive)，第二是表現的(expressive)，但在實際上無法將這兩種程序分開：藝術家表現他所知覺的；他也知覺他所表現的。

整個藝術史乃是一部視覺之形式的歷史：即是人類之各種不同的看到這個世界的方法。天真的人或許反對地說，觀看此世界的方式只有一種而已——即呈現於他的直接視力這一方式而已。但這是不確的——我們所看的乃是我們所學