

作為學術研究的繪畫

——具像表現繪畫研究 I

● 金觀濤 司徒立

寫實繪畫的時代已經結束了，然而，其實它剛剛開始。

——德朗

學問進一步預設：學術工作得出的成果，有其重要性，亦即「有知道的價值」，……而這種終極意義，個人只能根據自己對生命所抱持的終極立場，加以接受或拒斥。

——韋伯

一 學術為何能作為人的終極關懷？

1919年，社會學家韋伯 (Max Weber) 在去世前一年，發表了一個至今仍很著名的講演，這就是《學術作為一種志業》。表面上看，這個命題古怪而荒唐，因為學術當然是學者的職業，是他們每天在做的事情。那麼，為甚麼韋伯要「此地無銀三百兩」地一再強調這一點呢？其實，韋伯這樣做是想表明，在普遍價值喪失的世界中，學術研究仍可以成為學者用於安身立命的志業。他曾滿懷感情地寫道：「悠悠千年，我們都專一地 toward 基督教倫理宏偉的悲情 (pathos) 皈依……。」^①而在「上帝死了」的二十世紀，人們不得

不重新尋找終極關懷。用韋伯的話講，就是「『當通往真實上帝之路』、『通往真實幸福之路』種種古老幻象均被掃空之後，在今天這種狀況下，學問作一種志業的意義安在？」他認為，學術之所以可以成為安身立命的支柱，乃是因為「求知」有着至高無上的意義。韋伯借用柏拉圖的洞穴幻象把「求知」定義為人們不以幻想與影象為滿足，而去追求真實的存在。我們可以把這種作為學者志業的學術活動概括為如下三個要點：

第一，它追求一種用概念表達的理性化知識。理性不僅意味着世界魔法的解咒，它也是人們提問題方式的根本改變。從此，求知過程被一種永恆的懷疑精神所主導，人們不再滿足

於知道世界就是他所看到的那個樣子，而總是在問：世界真是這樣嗎？其背後的原因是甚麼呢？

第二，由於作為真理的終極「真實」是不可能被某一個學者或某一次研究所達到的，這樣求知就成為「假設→批判→鑒別→提出新的假設」這反覆無窮的過程。而學術研究的價值就是記錄這種不斷否定原有見解之追求。

第三，正因為知識的本質在於它將不斷地被超越，那麼任何一個研究者必須接受他的工作將會在十年、二十年、五十年內過時的命運。用韋伯的話講，要求過時，這正是學術工作的意義。知識在這種超越中不斷進步，並克服了死亡而達到永恆的生命②。

十分有趣的是，韋伯在敘述學術研究特點時，總是用藝術創作特別是繪畫作對比。他認為追求藝術作為藝術家的生命意義時，其活動的性質與「求知」是不同的。例如藝術的目標通常是表現而不是發現，它不可能把否定原先已實現的表現作為自己的意義。而且一幅偉大的作品只有它自身不斷地超越時代，而不會被別的作品超越，也就是說，它永遠不會過時③。韋伯不可能知道，正在他作《學術作為一種志業》這個演講時，一場基於現代藝術並企圖超越它的藝術運動正在西方如火如荼地興起，它終於在幾十年後摧毀了如韋伯所說的那種藝術價值。今天，在當代藝術普遍的危機中，一切似乎都證明了黑格爾的藝術死亡論。海德格爾 (Martin Heidegger) 將現代人的精神貧困描述為「無家可歸」、「世界黑夜的時代」，並提出「在貧困時代詩人何為」的問題④。這一切落實到繪畫

中，就是在藝術價值被摧毀的時代，畫家生命意義何在？一群對危機有較清醒認識的畫家為了把繪畫作為一種可以安身立命的志業，不得不重新定義繪畫活動的本質。這就是具像表現繪畫的興起。具像表現 (expression figurative) 一詞是著名法國藝術評論家克萊爾 (Jean Claire) 最早使用的，他用這個字來概括一批特殊的專業畫家。他們注重認真觀察可視世界，重新服從職業的精確精神。和上面所說的學術活動三個特點相似，具像表現的代表畫家賈克梅第 (Alberto Giacometti) 的表現方法，也可以歸納為如下三點：

第一，繪畫的目的是發現新的視覺方式。畫家通過「現象學式的觀看」，不斷對繪畫所表達的對象提出發問：「它真是你看到的那樣子嗎？」

第二，由於人對事物的知覺取決於人的意向性，而意向性卻隨着意識流每時每刻在改變，這樣任何一幅固定的畫都無法表達真實的視覺經驗。畫家抓住某物的繪畫過程，就成為「繪畫→擦去→再畫→再擦去」這樣一種無窮的循環。和學術研究一樣，具像繪畫強調這個過程本身就是繪畫藝術的終極意義所在。由於每次擦去都有某種痕迹留下來，這些痕迹的積累代表了抓住對象的歷史記憶，它將時間轉化為空間而具有特殊的藝術價值。

第三，具像表現繪畫一反藝術傑作完美性和不可超越的傳統，而公開承認自己的未完成性。它視一張畫處於「未完成狀態」為理所當然，並認為只有處於這種未完成狀態才存在着逼近視覺終極真實的可能性。

對比具像繪畫三個主張和作為一種志業求知活動諸特點，我們發現它

們幾乎是同構的，即所謂具像繪畫的興起實際上是把繪畫藝術看作一種追求視覺經驗的真實（不斷發現新的視覺經驗）的求知活動。我們知道，將終極價值從宗教和道德理想中擺脫出來，落實到「求知」的學術研究中，這是人類在現代化過程中面臨道德和宗教普遍危機時對價值困境的回應，它意味着一種全新現代心靈的出現。顯然，具像繪畫把求知這種終極關懷的結構全面引入繪畫藝術，其目的也是在藝術價值已被現代運動、後現代運動逐步摧毀的困惑中，實現畫家生命意義的重建。至今，具像表現繪畫的信念和活動只存在於一小批（主要是法國）被稱為畫家中的畫家的小群體之中。但是，這種對藝術價值的再定位卻極為重要。因為只要我們承認藝術是藝術家的志業，一個真正的藝術家必須以藝術作為自己生命意義的話，就不得不正視藝術價值已被現代和後現代運動解構的事實。而具像繪畫對藝術家終極關懷再定位一旦成立，它意味着作為專業的繪畫活動價值系統將發生一次革命。因此，探討具像表現繪畫對我們理解未來世紀人類藝術發展新方向也許有着特殊的意義。為了分析具像繪畫如何在近幾十年中悄悄的興起以及它的內在精神，我們必須從本世紀現代主義和後現代主義為何會摧毀普遍藝術意義談起。

二 從傳統到現代：公共性的喪失

自古以來，繪畫活動的本質就被認為是一種表現；而作為藝術現代化

運動的現代派繪畫的興起，也可以用繪畫表現對象的巨變來界定。在西方十九世紀之前，表達公共價值和人們的普遍感情是畫家的使命，無論新古典主義還是浪漫主義或寫實主義，其關心對象和普遍價值內容雖然不同，但它們都力圖表現那個時代的公有現實。自從印象派把風景理解為感覺分析並以此為繪畫題材後，繪畫所表現的內容才發生了一種根本的變化。表現主義注重布爾喬亞細膩的個人生活，野獸派力圖畫出內心狂野的激情，抽象繪畫則把人的主觀概念呈現在畫布之上，這些現代主義的每一步進展，都與否定公有現實並主張表達個人獨特的感情連在一起。正如文化中的現代性是用個人自主性解構統一意識形態一樣，把現代藝術的本質定義為否定公有現實而崇尚個人的特殊感受已被人們普遍接受。但是，繪畫這種表現對象從公有現實到個人感受的巨變，對於繪畫活動的意義結構有甚麼影響，卻很少有人注意。

表面上看，「表現」是畫家把他所感受到的一切呈現在畫布上，它同認知活動並沒有本質的關聯。但是當繪畫表現對象是公有現實時，這種表現必定包含着求知成分。而且正是「表現對象的認識的風格確定了作品的形成風格」^⑤。達芬奇 (Leonardo da Vinci) 把繪畫看成表現自然的真實，而畫家表現自然真實的前提是了解它。正因為求知活動在文藝復興時期的大畫家那裏是如此重要，韋伯曾風趣地說，藝術活動中的求知因素使當時藝術家被提升到醫生 (doctor) 的地位^⑥。從十五世紀到十九世紀，畫家企圖表現的公有現實不斷改變，但由

於公有現實是超越畫家心靈之外的存在，任何一種表現活動都是以求知為基礎，故求知活動和表現是不可分割的。狄德羅 (Denis Diderot) 曾這樣讚歎夏爾丹 (Jean Baptiste Siméon Chardin) 畫得極為真實的裝滿橄欖的玻璃瓶和水果的靜物畫：「你在調色板上研碎的不是白色、紅色、黑色顏料，這正是這些物體的本質，你用畫筆蘸上塗在畫布上的是空氣和光。」^⑦這時藝術家可以以表現為自己的終極使命，但無法把求知排除出來使表現純粹化。然而，一旦畫家告別公有現實而以個人感覺為表現對象時，一種歷史上從未有過的事情就出現了，這就是，求知從此不再是表現的前提，求知活動終於可以同表現分離開來。

塞尚



雖然在被稱為現代繪畫之父的塞尚 (Paul Cézanne) 那裏，他所謂的繪畫之「主觀構成」仍必須基於「面對自然」和「符合自然秩序」。也就是說，即使畫家要表達他純粹個人的感覺，研究他究竟看到了甚麼仍是表現的前提。據此，塞尚把繪畫定義為視覺形式之理解。但是當繪畫要表現的內容和意義全部集中在畫家個人一身時，還有誰比自己更了解自己呢？還有甚麼比表現者張揚主體性讓靈感如泉水般湧出更重要呢？隨着藝術所要求的表現純粹化，求知活動開始被現代藝術家忽略了，塞尚的視覺形式理解被曲解為圖像形式之創造。宏觀鳥瞰西方現代藝術各流派發展的歷程，我們毫無例外地看到求知活動在繪畫過程中越來越不重要。立體派為了表現空間，一開始還不得不依靠公有現實的變形；但隨着表現的純粹化，客體是甚麼樣的變得無關緊要，最後完全不用理會了。野獸派的發展也是這樣，它用強烈的色彩來表達情感，這種色彩的造型與其說來自於求知，還不如說它是內心的映射。到馬蒂斯 (Henri Matisse) 晚年，一切都可以簡化到如同七巧板般的彩色剪紙，蒙德里安 (Piet Mondriaan) 乾脆將自己的抽象構成畫稱為新客體。現實形象從現代繪畫中的消失，終於使認知活動成為一種必須排除的雜音。

我們無須多說現代藝術發展中這些表現不斷純粹化的過程，它既是一種藝術的解放，也是一種表現的狂歡節，人們從來沒有見過如此豐富繽紛的形象。但是它帶來的後果也是眾所周知的，這就是藝術作品公共性的喪失。現代化的一個本質特徵是價值和



馬蒂斯

事實的分離，事實是客觀的、公共的，而價值只是對事實的評價，它是主觀的、個人的。這種分離使得個人在價值選擇上獲得無限自由，但同時必定意味着個人審美和價值判斷喪失公共性，成為純私人的事情。自古以來，藝術家之所以可以以藝術作為自己的生命，這是因為藝術具有超越個人的普遍意義。現在畫家畫畫已淪為類似表達個人隱私的活動，這無異於宣布藝術作為一種終極關懷的死亡。象徵藝術死亡的最典型例子是格林伯格 (Clement Greenberg) 對現代繪畫的定義。他認為繪畫的終極目標是走向平面性，只有清除了三維空間幻想和任何隱喻可能的平面性，才達到現代主義的純粹性。但是這種純粹的平面性與一張天然白紙有甚麼本質上的不同呢？畫家的存在還有甚麼意呢？

在現代藝術的意義危機中，60年代初開始流行的波普藝術，利用諸如大明星夢露的頭像、可口可樂瓶等大家熟悉的形象使藝術重返公共生活世界。它批判格林伯格的前衛精英脫離社會的孤芳自賞，認為這是可悲的自

戀，並借助印刷和大眾傳媒再次達到藝術的社會性。但是無論是觀念藝術借助文字和觀念達到公共性，還是波普藝術借助傳媒，這種恢復公共性的表面辦法，不但無法克服困境反而加劇了藝術意義喪失的危機。當杜象 (Marcel Duchamp) 把一個小便池命名為《噴泉》並引起社會哄動時，無疑意味着任何人都可以進行後現代藝術創作。當年杜象曾開玩笑說「笨得像一個畫家」，想不到今天居然成為眾所周知的事實。60、70年代的西方畫壇與其說是進行了一場藝術運動，還不如說是進行了一場社會運動。波普、新達達和後現代藝術既然依靠市場機制使畫家個人感覺的表達獲得公共性，那麼藝術創作也就同廣告、大眾傳媒和噱頭沒有本質區別，它終於導致藝術世界的徹底解魅。本來專業畫家還可以用別人看不懂或不能欣賞為名，來為那已私人化的創作辯護，現在人人都能成為畫家，並且一張畫只能用市場效應或符合評論家觀念的程度來決定其價值，那麼繪畫作為一種志業的意義何在？

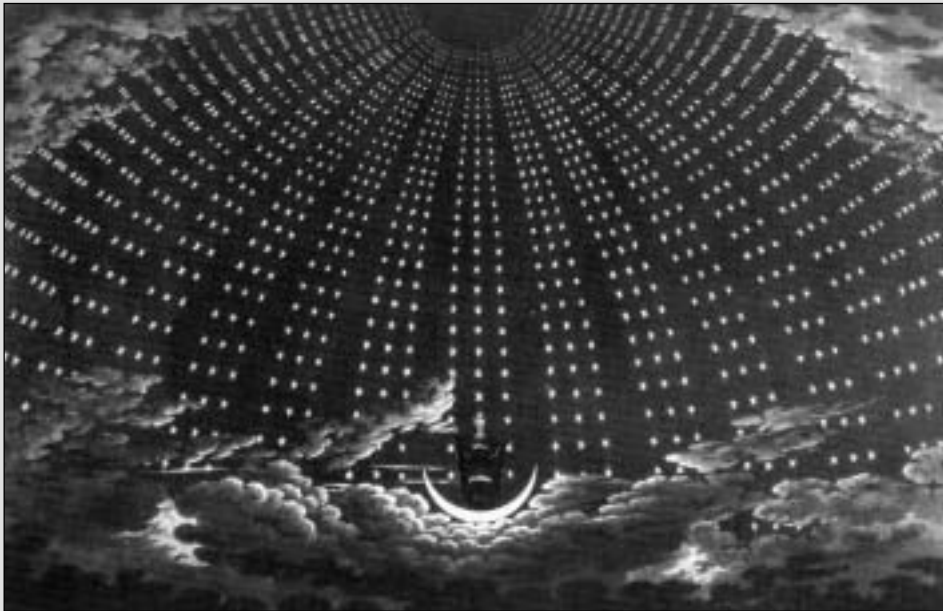
80年代開始，由意大利的超前衛、德國的新表現和美國的新意象、龐克藝術（又稱「壞畫」bad painting）組成的新表現主義興起，它們企圖通過回歸傳統來克服危機。但他們所能做到的只是將繪畫傳統中各種已有的題材、風格、圖象加以拼合，即將一切現存的文化產物當作自然來模擬。其後果是創造一個更為虛構的世界，用博特里亞（Jean Baudrillard）的話來講，是「比真實還更像真實的『超真實』（hyperreal）」。它非但沒有克服意義喪失危機，反而使問題變得更為嚴峻：藝術活動難道就是去製造這樣一堆表面上新奇但實際上與我們毫無關係的世界嗎？

三 對藝術解魅的回應： 尋找意義的先驅者

其實，早在20年代現代主義盛極而衰、後現代藝術風靡西方之際，一些有才華、有抱負的畫家已感到挑戰的嚴重性，他們開始重新尋找藝術家生命的意義。德朗（André Derain）就是一個代表。德朗本是現代繪畫運動積極的推動者。1905年他與馬蒂斯、弗拉曼克（Maurice de Vlaminck）共同點燃了野獸派繪畫的熊熊烈火，但是他不同意馬蒂斯不斷將色彩表現純粹化而脫離野獸派。1906年他又與畢加索和布拉克（Georges Braque）一起開創立體派，但是他也不滿意立體派為了表現的純粹化而走向抽象，最後他不得不告別立體派並同整個現代藝術運動決裂。一方面，德朗作為一個現代藝術的創始人深知現代派興起的合理性，

即繪畫表現對象從公有現實到個人感覺這一轉化是不可抗拒的演變潮流；另一方面，他又不能接受這一轉化所導致的藝術終極意義的喪失。他隱隱感到現代藝術公共性的喪失，是因為畫家在追求表現不斷純粹化過程中排除了求知而引起的。為此他說過：「我們起點之錯誤在於某種方式上太害怕描摹現實，這使得在觀察自然時，距離太遠，並急劇地想出錯誤的解決之道。」^⑧

確實，求知活動所面對的是事實，事實回答世界是甚麼，即我們究竟看到了甚麼？人們可以對某種事實不感興趣，但是事實不同於主觀感覺和評價，只要人們願意，它總可以轉化為公共的東西。因此，求知活動和純粹的表現個人感情不同，它是一種有普遍意義的價值。這樣，當表現寓於求知過程中時，求知的公共性可以使表現獲得普遍價值。而一旦將求知與表現分開，表現是無法具備普遍的公共性的。也就是說，現代主義和後現代運動所力求表現的純粹化，並把求知活動從繪畫中排除出去，其後果一定是公共性的喪失。德朗並非哲學家，他當然不可能提出這樣清晰的理論性問題，但是他已明確認識到：「藝術負有平衡時間的使命，並涉及到遵守普遍的以及一致的基本概念，以便表達能被大家所理解……如果每個人遵循各自的語言來表達，那就毫無交流毫無對話可言了。」^⑨德朗注意到在塞尚那裏，畫家表達個人感覺時並沒有出現公共性喪失。也就是說，繪畫活動在從傳統到現代的轉型過程中，遺失了某種極重要的、有關繪畫生命本質的東西，這到底是甚麼呢？他將其歸為從希臘羅馬開始，直到



辛克爾1815年為歌劇《魔笛》設計的舞台背景。

十九世紀一切天才畫家都必須遵守的一條程式。為了克服當代藝術危機重新確定繪畫活動的意義，就必須將遺失的東西尋找回來，他將其稱為「尋找遺失的秘密」。德朗在尋找中死去，他留下不少無法完成的作品。但他影響了巴爾蒂斯 (Balthus) 和賈克梅第，成為具像表現主義繪畫的第一個先驅者。

巴爾蒂斯少年時期的藝術啟蒙，深深受到被海德格爾稱為能在世界黑夜的時代道說神聖的詩人黑爾克的影響。他從未涉足於現代藝術的混亂；也不像前輩德朗那樣在藝術探索中充滿懷疑與矛盾。他早期至今豐富的藝術創作反映出畫家自身的一致性。這種一致性來自於畫家明確的宗旨：「表現我們這個世界上可見事物背後的东西，它是真實存在的。」^⑩兩次大戰之間，超現實主義繪畫流行法國，它否定真實世界，運用心理學分析理論虛構夢幻的世界。與此相反，巴爾蒂斯的繪畫堅持從可以認知的真實世界出發，從中體認隱藏的神秘的內在精神，表現這種內在精神就是他繪畫的主題。

內在精神作為抽象的、看不見的東西，如何通過可視世界的具體形象表現出來？巴爾蒂斯在1926年旅意時敏感地發現，在中世紀藝術的神秘傳統與文藝復興停留在事物表象與日常軼事的描述性繪傳統之間，有一批畫家如弗拉切斯克 (Piero della Francesca)、喬托 (Giotto)、馬薩喬 (Masaccio)、烏切羅 (Paolo Uccello)，他們另闢蹊徑，既表現陽光、風和人類感情的日常世界，同時也呈現靈魂深處的顫音和宇宙間最深沉的力量^⑪。烏切羅的《大洪水》一畫，用科學的方法研究形與空間，也表現了生命世界的玄秘。其實，巴爾蒂斯發現的是一個求知與表現相結合的傳統，並藉此使現代繪畫逐漸喪失的公共性再次復活。巴爾蒂斯的另一個貢獻，是他往往從大量寫生素描提煉出他的油畫裏的人物意象，配以具有公共意義的象徵性事物形象。例如《土耳其房間》、《黑鏡日本女子》、《貓照鏡》中的「鏡子」。另外，他大部分的作品表現室內的少女，這室內就是象徵隱蔽的世

界。更有創意的是他使本來屬於他個人感受的具象徵意味的形象，通過連串的作品反覆運用，最後變成具有穩定意義和公共性的象徵形象。例如他畫中「有點神秘、有點壞」的貓，令人產生別的聯想的壺等。這種大家都可認知的具像與神秘寓意的結合，揭示了生命中某種隱蔽的精神躍動。

為了在作品中表達這種內在精神，巴爾蒂斯十分重視技藝。十八世紀中葉之前，精巧的技藝就等於藝術。畫家經過長期的技藝訓練，既是學習對世界的觀察求知的方法，也是掌握公有的方式和語言表達，這是藝術作品公共性的基礎。自從「美的藝術」這個詞產生之後，技藝與藝術分成兩個不同的觀念，此後藝術家更視技藝為自由表現的負累，技藝縮小到只是幾種基本材料的掌握。技藝的傳統已經喪失，技藝的創新也變成出奇制勝的魔術。但是，誰若看過巴爾蒂斯的原作，一定會被那些精緻的技藝陶醉。那種用酪蛋白造成的可稱為巴爾蒂斯式的畫面肌理，使得他的色彩表現既有節制而又雍容高雅，處處泛着明淨的光華。他的畫面具有一種畢達哥拉斯傳統的勻稱與平衡的幾何空間結構，並造成了如佛家卍字形的永恆運動。無疑，這些作品都成為具像表現繪畫下一步發展的精緻範例。但對於巴爾蒂斯本人來說：「我每畫一幅新畫總是很費躊躇，動手畫的時候，總感到很吃力，我總覺得自己的手藝不行，不足以表達我要表達的東西。畫完之後，又往往不滿意，於是，就畫第二遍，再畫第三遍……。」

巴爾蒂斯創造了具像繪畫成功的範例。然而，在一個已經解魅的藝術

世界中，求知作為繪畫的終極意義已經不是像德朗那樣尋找遺失的秘密可以實現，也不是如同巴爾蒂斯那樣給出一個範例的方式所能做到的。因為求知要作為一種終極意義注入到繪畫中，它必須是一種不可窮盡、不能被某一代人終結的活動。而畫家求知的對象不是物理學，它只是我們眼睛可以看到的有限的世界。幾百年來，我們的先輩似乎早已窮盡有關它的一切知識了。也就是說，文藝復興時代的大師用解剖刀研究人體，用透視來把握空間，確實使繪畫名副其實地變成一種求知活動。但是當人們已知道這一切後，特別是照相機可以無誤地把人看到的世界拍攝下來後，畫家還有甚麼可以做呢？事實上，現代主義之所以把求知排除出去追求表現的純粹化，一個重要原因正是視覺上的求知似乎已被歷代大師窮盡了。現在要再次回到求知，就必須首先克服這如高山般橫亘在二十世紀探索者面前的困難。

使人意想不到的，克服這一困難的第一步竟是由莫蘭迪 (Morandi) 邁出的。今天，意大利最終承認莫蘭迪是國師之一，但仍然沒有太多的人認識他的藝術。莫蘭迪生活在現代藝術和後現代藝術運動風起雲湧的時代，但他除了1918年短時間涉足形而上學繪畫外，便拒絕參加任何現代藝術運動。他甚至拒絕展出他的油畫和銅版畫。他把繪畫本身而不是作品的社會效應看作意義。他的隱遁者人格，使他沉靜地在最富外省氣息的布羅尼鎮的小鄉村格里扎那渡過一生。他一輩子都在寫生，而且畫那些他最熟悉的東西：例如鄉村周圍的風景，更多的是畫他畫室桌子上的瓶瓶罐罐。寫生

從來只是被當作創作前的學習或準備素材階段。在莫蘭迪之前，從沒有一個人把寫生時反反覆覆端詳早已熟悉的對象當作畫家的志業。不錯，莫奈 (Claude Monet) 曾坐在同一乾草堆前畫了很多張畫，然而這卻是為了表達這乾草堆在不同光線下的印象。畫家通常因以前從未見過的對象給他內心的震撼而對其感興趣，這種新鮮感是他畫某物的原動力。而像莫蘭迪那樣一輩子去注視那早已熟視無睹或被時髦的畫壇所鄙視的風景與靜物，並以把它們準確畫下來的寫生為志業，這會被視為精神病。因為畫家們都認為，這樣做只能畫出千篇一律單調的作品。但是，今天我們去注視莫蘭迪的一系列油畫，就會大吃一驚。這些畫千姿百態，在每一幅油畫中人們看到的這些瓶瓶罐罐都是不同的。這種不同不是莫奈乾草堆所呈現出的外在對象和光線的不同，而是一種內在的不同。就外部對象而言，每一幅畫所表達的是同一東西，而且畫家是盡可能準確地把它們畫出來，這些畫的差別是由不同的觀看方式所造成的。由於每一幅畫抓住了某一種觀看方式並在某一段時間中反覆觀看所發現的形象，於是每一張畫似乎是記錄了同一對象所經歷的某一段獨特時間。也就是說，時間彷彿通過這一張又一張的油畫凝結起來，故克萊爾稱之為莫蘭迪沙漏。但是沙漏只測量時間，而無法凝結時間。莫蘭迪的畫顯示了某種觀看模式在時間上積累所導致的奇妙性。正如維塔里 (Lamberto Vitali) 所說：「一種持續的更新只屬於少數人所能做到。」^⑬莫蘭迪通過畢生寫生完成了一個驚人的發現，這就是人看到了

甚麼取決於看它的方式，而人本質上具有無窮多種看同一對象的方式，隨着這種觀看方式不同，同一對象會呈現出千變萬化的形態。莫蘭迪通過寫實，發現了人的視覺經驗的無限性。

顯然，每一種看的方式對應着一種客觀的視覺形象，如果一幅畫表達了這種看的方式，這種經驗和感受一定是可以被其他人重複，即可以成為公共的。而且，即使是對於同一視覺對象，畫家不可能窮盡這種客觀的視覺經驗之表達。從此，求知又可以成為繪畫活動的終極意義。

註釋

- ①②③⑥ 韋伯著，錢永祥編譯：《學術與政治(韋伯選集I)》(台北：允晨文化，1985)，頁141；127、130；127；132。
- ④ 海德格著，孫周興譯：《林中路》(台北：時報文化出版企業有限公司，1994)。
- ⑤ 巴克森德爾 (Michael Baxandall)：〈認識論的風格〉，載奧頓 (Fred Orton)、哈里森 (Charles Harrison) 編，崔誠等譯：《現代主義，評論，現實主義》(上海：上海人民美術出版社，1991)，第十四章。
- ⑦ 狄德羅著，陳占元譯：《狄德羅畫評選》(北京：人民美術出版社，1987)。
- ⑧ 彌勒 (Joseph-Emile Muller) 著，李長俊譯：《野獸派》(台北：大陸書店，1973)，第四章。
- ⑨ *André Derain* (Paris: Musée National d'Art Moderne, 1954).
- ⑩⑫ 嘯聲：《巴爾蒂斯》(上海：上海人民出版社，1995)。
- ⑬ 見安東納·阿爾：《新法國繪畫與傳統》(1936)。
- ⑬ Lamberto Vitali, *Morandi* (Paris: Hôtel de Ville, 1987).