

試論戰後歐美繪畫風格與社會的關係

張青峰

繪畫創作與社會的互動關係

人類的社會由史前狩獵動物，逐水草而居的生活，到畜牧、農業、以至於工業、尖端科技時代；文明的變化是由無至緩、由緩到快、由快到急遽的歷程。藝術在人類學家的論點裡，是一種社會行為實踐的產物。早期藝術的風貌幾乎全經由社會習俗與成規決定，爾後，社會對藝術的構成雖仍佔有相當重要的份量；但藝術家的創作根源已轉換成，由抽取社會現象的要素，賦予個人的理念與情感，甚至意圖以藝術影響社會。

現代藝術與社會相互之間，存在著互動關係，首先由新藝術(Art Nouveau)與包浩斯(Bauhaus)的藝術表現企圖中顯露出來。新藝術始源於英國的藝術與手工藝運動，當時的藝術家摩理斯(William Morris)，認為工業革命後形成的機械生產，縱然簡便了生活；但相對的也降低了生活用具品質，所以提倡藝術家參與設計，以提昇產品水準。包浩斯成立於西元一九一九年，時至一九三三年結束。係由藝術家擔任要角的建築與應用美術學校推展美術設計與工藝技術結合，強調非個人的、幾何的，講究嚴謹精緻的線條與形體，對大規模量產的物品影響很大。同樣的，對現代化的生活品質，也佔有相當重要的決定因素。

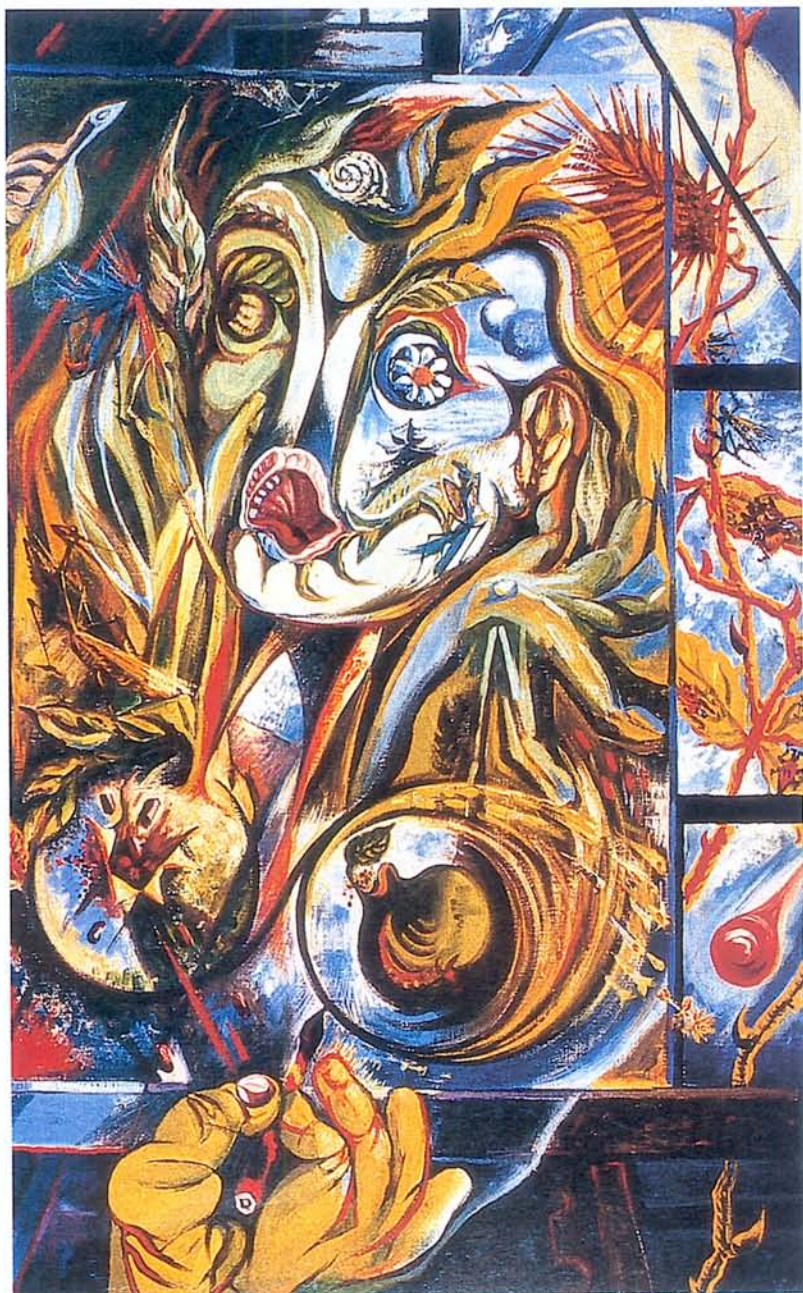


圖一、亨利·摩爾 Henry Moore 地下防空壕 1941

事實上，無論是由藝術風貌的衍變，或根據社會史實來分析；欲由漫長的藝術史中，列出藝術與社會的關係，將是不勝枚舉。所以本文僅針對歐美藝術家，於二次大戰後創作風格的變化，具體地論證藝術與社會互動現象，並探討它們之所以存在的原因。

由構成主義、達達、至抽象藝術

戰爭所帶來的摧毀性，不但包括建築、社會建設、以及人類生命，而且連藝術風格也遭波及。這種洗劫並不能簡單說是對藝術創造性的摧殘，戰爭的洗禮也有可能是，促



圖二、安德烈·馬森 Andre Masson 畫與時間 1938

使藝術家創作風格潛在變化的強烈催化劑。現代藝術史可明顯得知的，除了俄國大革命後的構成主義、一次大戰初始的表現主義、達達藝術以外；那就是讓人從此深懼戰爭，以高科技武器—原子彈為戰爭畫下休止符的二次大戰後的藝術。俄國大革命後，史達林時代積

極策動藝術家參與社會改革，運用藝術主題、精神作為鼓吹革新的工具，構成主義藝術家就是最具參與感的一群。一次大戰初始的德國表現主義藝術家，幾乎都認同戰爭將為社會帶來新秩序，他們積極地參戰。但是戰爭的殘酷，給予他們更大的衝擊。達達則是反戰的、反傳

統美學、反邏輯文學的；他們持著諷刺、戲謔的創作態度與抗爭意識來從事藝術活動。二次大戰爆發，歐洲不但成為主要戰場之一，同時許多藝術家也難免成為戰俘，或遷往他國逃避烽火與徵兵之憂。如此一來，美國遂成為藝術家的新據點。

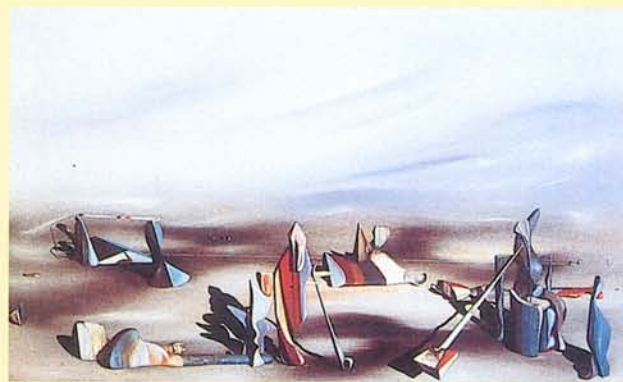
二次大戰後，美國挾其豐富的工業產品、低廉的動力資源、創新的研究觀念，將美國帶向世界核心強國的地位。戰後的美國不但成為世界的軍事、經濟強國；時至五〇年代抽象表現主義的興起，更使它拋掉過去歐洲藝術的陰影，成為新的世界藝術中心。相對的，歐洲卻因戰爭而陷入百廢待舉的衰頹景況。匱乏的生活、短缺的資訊，人們日夜期盼美好時光的來臨。因而對於藝術，也缺乏心力去追求新的美學與創意。藝術家不再能結合藝術於文化中，只能以片斷性經驗投入文化。往昔社會與歷史所曾給予藝術家的禮遇，隨著戰爭所帶予天才的挫敗而消失減弱，只剩下少數藝術創作可獲得對等重視。

二次大戰歐洲藝術家處境與創作

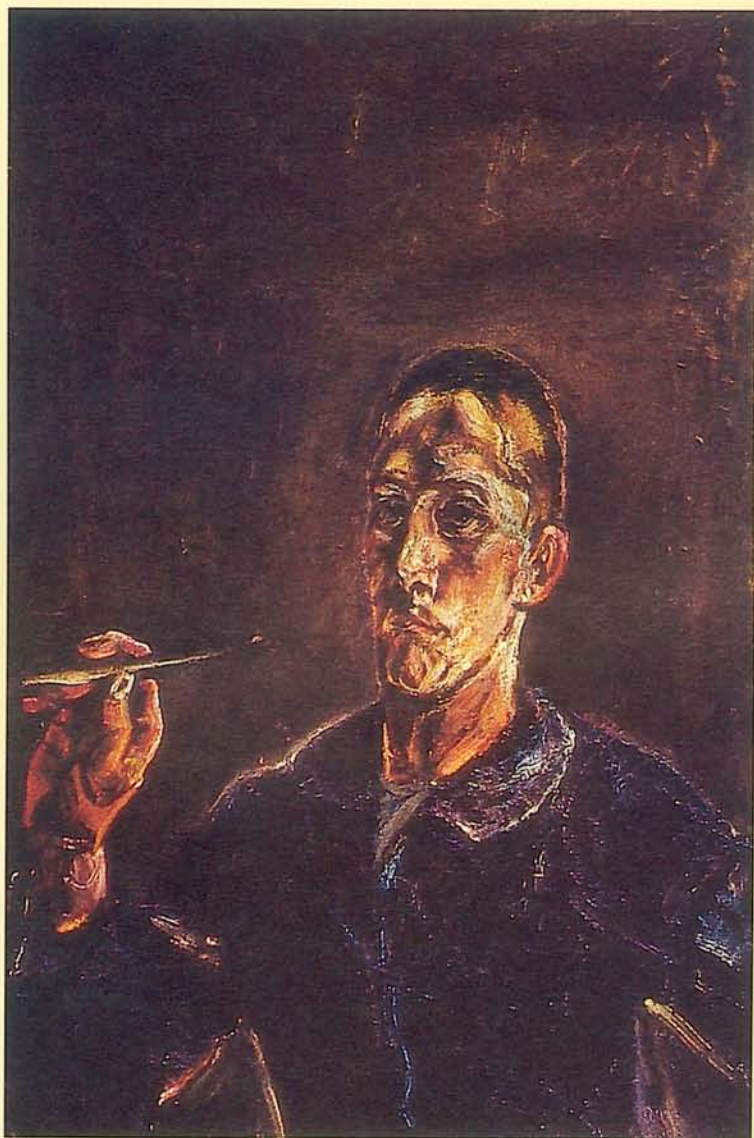
談論此問題之前，須先確定一個範圍，那就是藝術家的個別性格並不列入於此，所要探討的是，藝術家在社會文化中，對知識與訊息的回饋成果；也就是在社會共同經驗中，藝術家的回應。

二次大戰使歐洲分成好幾個部份，同時也將歐洲推向國家主義的頂點。歐洲國家間主要的人文接觸活動就是戰爭。戰爭減少了藝術家傳統彼此聯繫的機會，畫廊、美術

館、圖書館都因戰爭而關閉；藝術家也在顛沛流離中失去思想交流的機會。戰爭中，藝術家或成為戰俘，或逃往非主戰場的國度，如美國等。例如黑里雍(Jean Helion)與巴黎畫派的藝術家恩斯特(Max Ernst)、雷捷(Fernand Léger)、馬森(Andre Massion)、湯吉(Yves Tanguy)、布賀東(Andre Breton)等均前往美國繼續創作(圖二、圖三)。他們的風格也因此有相當的改變。黑里雍的作品即由抽象轉趨具象。避往丹麥的由恩(Asger Jorn)利用民間傳說，來創作富有愛國主義的作品。英國的亨利·摩爾(Henry Moore)曾畫過一些人們於火車站地下道躲避空襲的素描(圖一)。此外，柯克西卡(Oskar Kokoschka)亦前往英國，開始繪一些充滿政治諷刺的畫(圖四)。當然仍避居家中的藝術家，亦大有人在。如波納爾(Pierre Bonnard)、布列克(Georges Braque)、馬格利特(René Magritte)、馬蒂斯(Henri Matisse)、米羅(Joan Miro)、畢卡索(Picasso)、維雍(Jacques Villon)，他們都已超過徵兵的年齡，也未擔任公職(圖五、六、七)，所以能避開參戰的紛擾；得以繼續創作。唯一的遺憾是沒有展出的機會；同時須保持低姿勢，以避開納粹的注意。整體而言，無論避居家中、或逃亡他國的藝術家中，戰時曾以戰爭為主題的藝術家，有恩斯特、畢卡索、貝克曼(Max Beckmann)、夏恩(Ben Shahn)等。他們的作品都出現過，對戰爭壓力與憤怒的回應(圖八、九、十)。不過，藝術家阿諾威(Lawrence Alloway)則認為畢卡索於一九四五年繪的『太平間』，並未完成。



圖三、伊夫·湯吉 Yves Tanguy 框中的太陽 1937



圖四、奧斯卡·柯克西卡 Oskar Kokoschka 舉起畫筆之自畫像 1913~14

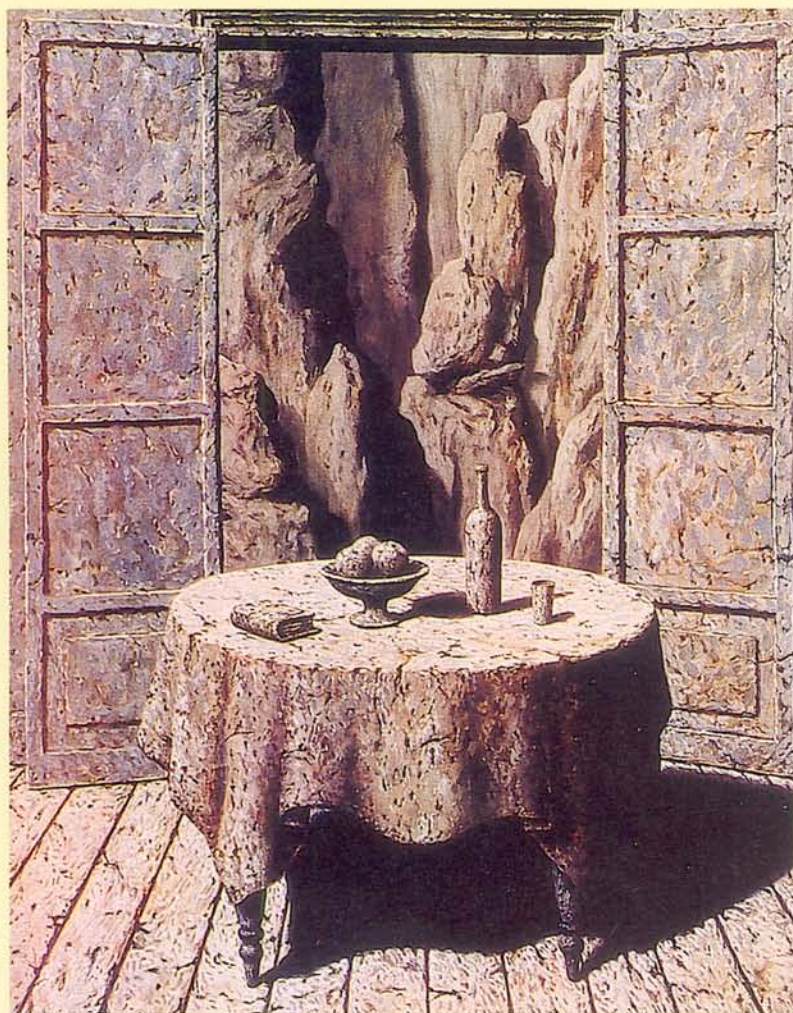


圖五、皮埃·波納爾 Pierre Bonnard
浴缸中的裸女



圖六、米羅 Miro
靜物與舊鞋 1937

圖七、雷內·馬格利特 René Magritte 旅行的回憶



但是，大多數的人咸認同它為戰爭畫(圖十一)。另外也有畫家以釘刑圖作為戰爭悲慘、殘敗毀壞的象徵。如培根(Francis Bacon)就融合了喬托、與梵谷的精神，營造一種強力、具象的表現主義的作品(圖十二)。

戰後藝術家中，只有少數人利用具象形式，作為大戰所造成的文化改變與顛覆下的主題內容與造形。倒是，愈來愈多的藝術家，開始從事抽象藝術創作。具象表現為主的魏斯(Andrew Wyeth)所畫的『克麗斯汀娜的世界』，即象徵著戰後人們的盲目追尋，與不容易達到的昔日生活最基本的安穩(圖十三)。另外，加拿大的科維列(Alex Colville)在一九四五年所作的『馬與火車』，經由駿馬桀驁的野性，與機械非人性而宏偉的力量相對抗；現實圖像與神力，令人無法預期的並置，有著超現實的意涵(圖十四)。然而，戰爭並沒有讓所有的創作題材，受到立即的衝擊。許多藝術家仍維持舊有的主題。至於，被認為已反應戰爭的恩斯特，在四〇年代所畫的『霪雨後的歐洲』(圖八)，其以圖騰式表現出歐洲的人物與風景，僅止於感傷歐洲的命運，也並未直接以戰爭為主題。



圖八、馬克思·恩斯特 Max Ernst 薩丹後的歐洲 1940~42

雷捷於早期的幾何造形作品，專注於一次大戰武器與科技的表現。但是二次大戰期間畫中的人物，卻以形如民俗手工陶瓷人物造形呈現；利用不規則輪廓、堅實的色面、混合具象與抽象元素的並用，營造出輕鬆、令人愉快的氣氛（圖十五）。二次大戰後，雷捷的作品更具有田園詩般的意象。

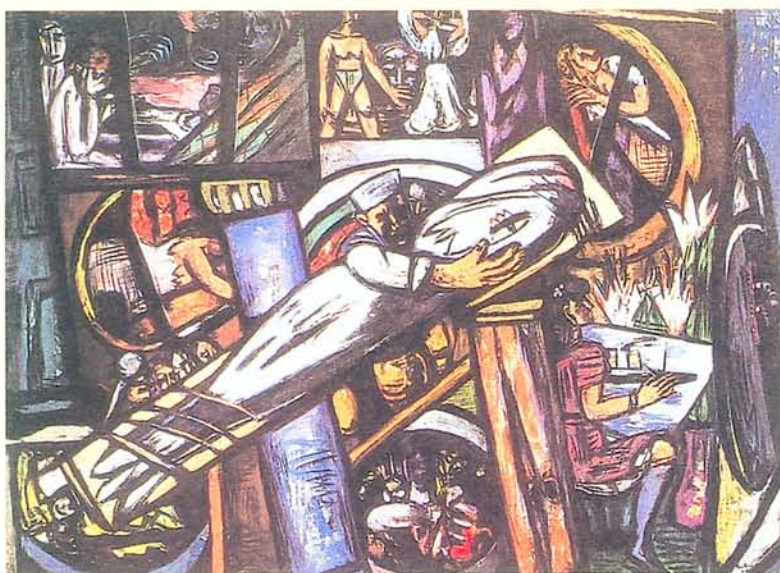
至於巴爾丟斯(Balthus)的作品，有著文藝復興時期法蘭契斯可(Piero Della Francesca)的濕壁畫特質。畫中瀰漫著謎樣、夢幻的情境。他所繪的『黃金歲月』(圖十六)，顯露出受到歐洲戰後的迷惑、不安所影響。

在此值得注意的是，早一代的畫家很少直接以戰爭事件，作為政治性藝術的主題。他們的理念與風格，也未曾想要偽作公眾意象。事實上，這類視覺語言也非早期現代藝術家所慣於表現的形式。畢卡索於一九四五~四六年間，基於道義性地繪了幅未完成的『太平間』(註1)；至於過去於一九三七年所畫的『格爾尼卡』，也非針對戰爭而作；其實它是畢卡索無意間所完

成，涉及自身情慾、西班牙聖像畫、與某個重要事件的組合。阿諾威這樣的論點雖仍有爭議，但是從畢卡索後來被發現的，諸多於『格爾尼卡』之前的素描，似乎也有其相當的可信度。

二次大戰後的視覺藝術

二次大戰結束後，旁吉(Francis Ponge)在戰後初次展覽會中就說，歷經六年的匱乏日子，戰爭對大多數藝術家而言，個人並不是完全置身於危險處境，而是生活在材料、資訊都短缺的清苦日子中。在食物與旅行都被嚴格限制的年代，藝術是不可能快速進展的。戰爭阻礙了歐洲藝術發展，但並沒有成為歐洲藝術的主題，現實的政治

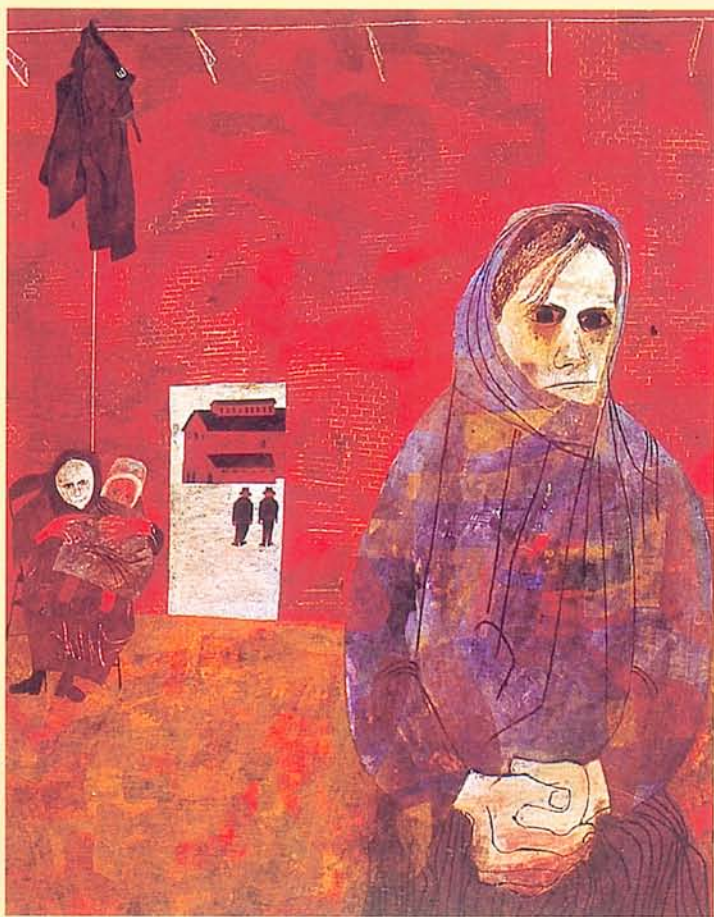


圖九、馬克斯·貝克曼 Max Beckmann 蝨居小屋 1948

註1. Lawrence Alloway Network: Art and the Complex Present 1984 UMI Research Press p.40

變化才是藝術創作的另一根源。戰爭導致世界權力核心體的再排列，戰後歐洲進入不景氣的時代，經濟、工業、智識的核心也轉移；歐洲不再是世界的主導者，藝術的重鎮也移往紐約了。

觀看二次大戰後的藝術，會發現它就像政治一樣，正處於一種既狂烈又騷動的動盪狀態。整體藝術世界的異動，基本上，藝術家追求既為先驅者也是意見表達者的角色。戰後藝術的本質，與藝術家的角色，都是被質疑與再規劃的對象。由此也就動搖了傳統繪畫創作中，關於視覺幻象的意義與觀察力的詮釋。戰後藝術多樣發展的結果，使藝術與社會潮流有著更大的距離；它形成一個四處充滿美學革新的時代。帕洛克(Jackson Pollock)於一九四四年就說，美國就是美國，藝術家必須面對這個事實。他並不主張歐洲與美國文化相互交換改變，而應是一種進化式的發展；它的主題始源於歐洲，於今



圖十、班·夏恩 Ben Shahn 礦工的妻子 1948



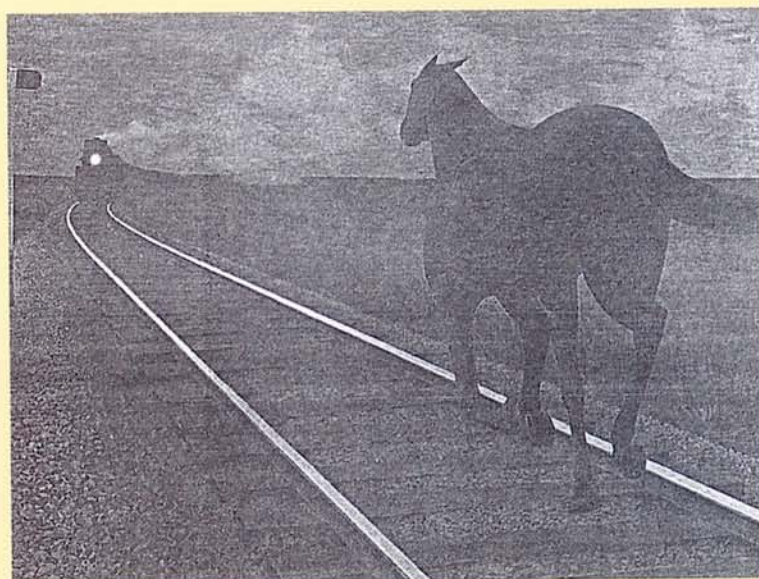
圖十一、畢加索 Picasso 太平間 1944-45



圖十二、法蘭西斯·培根 Francis Bacon 繪畫 1946



圖十三、安德魯·魏斯 Andrew Wyeth
克羅斯汀娜的世界



圖十四、阿力斯·科維列 Alex Colville 馬與火車 1954



圖十五、費爾南·雷捷 Fernand Léger 亞當與夏娃 1935



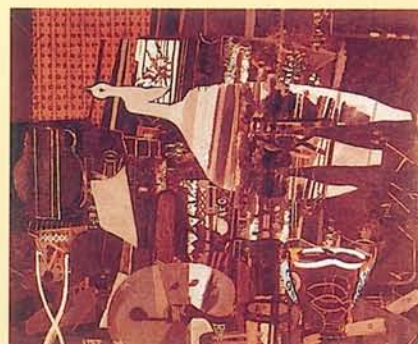
圖十六、巴爾丟斯 Balthus 黃金歲月 (局部) 1944-49



圖十八、亨利·馬蒂斯 Henri Matisse 紅色畫室 1911



圖十七、胡奧·杜菲 Poul Dufy 黑色貨船 1952



圖十九、布列克 Braque 畫室 1949



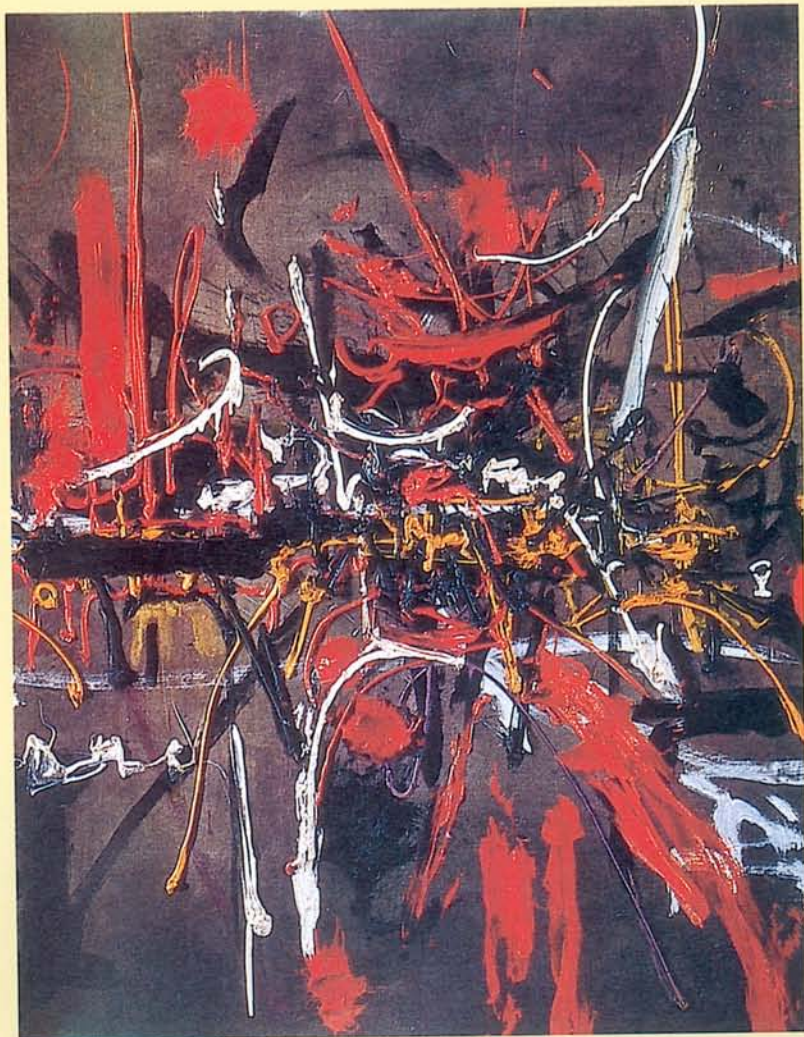
圖二十、畢卡索 Picasso 歡樂的生活 1946



圖二十一、路西歐·封答娜 Lucio Fontana
膠板 1932

則交予美國新一代，開始接收文化的權威。此時，歐洲的藝術家仍以老一代的風格為依歸；年輕一代的藝術家無論在法國、義大利、德國，表現者結合立體派、野獸派、或抽象藝術後，賦予綜合式的風格。藝術也不再是天才的個別成就，而是文化、藝術史、個別性等趨向於類似的觀念性結合的創作成果。

不過歐洲戰後的藝壇，值得我們注意的重要現象是，前輩藝術家的不可動搖的地位。例如戰後的威尼斯雙年展的大獎，就頒給布列克、馬蒂斯、杜菲(Poul Dufy)、恩斯特、與維雍(圖十七、十八、十九)。這類作品的風貌，展現歐洲文化權威仍掌握於老一代藝術家手裡。聚集的影響力是，使繪畫得以更新地中海文化傳統，成為德國納粹入侵後，創作主義的動人目標。波納爾、馬蒂斯、杜菲都運用著人物與風景交互呈現的多元畫面，由傳統性風格化當中再造多樣性。同樣的，畢卡索於一九四六年開始的海邊系列，就是把握地中海區迷人的陽光，引喚人鄉愁的再創作(圖二十)。由這些傾向，歸納戰後歐洲繪畫，所追求的均是一種足以分享的田園詩意，以彌補對美好時光的期盼。



圖二十二、左基·馬斯 Georges Mathieu
無所不在的卡爾家族 1954



圖二十三、沃爾斯 Wols 繪畫 1944-45



圖二十四、尚·杜布菲 Jean Dubuffet
被太陽浸透的星期天 1947



圖二十五、阿希爾·高爾基 Arshile Gorky 母親的繡花圍裙與我的生活 1944



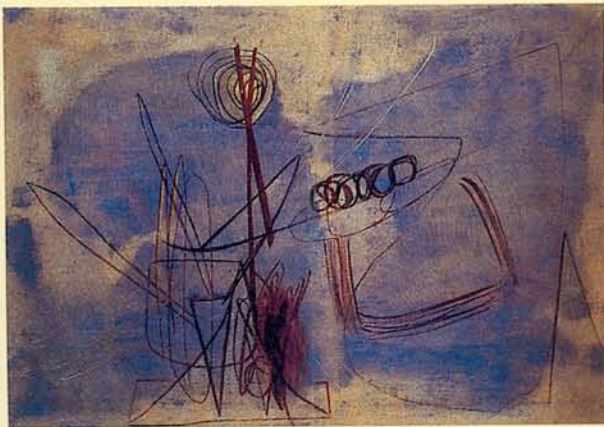
圖二十六、尚·杜布菲 Jean Dubuffet 牛與來自牛羣、草地與樹葉的系列 1954

歐洲戰後十年，也就處於解放的國際主義之間。

相對的，年輕一代的歐洲藝術家則表現出，既不以早期大師風格為規範，也不熱衷後來發展出的國際主義。許多畫家的作品，幾乎都未涉及二次大戰本身。就如畢卡索與布列克後來的主題，以家居生活為多的情況般，年輕的畫家選擇其熟稔傳統的情況，進行單純化的革新，不斷地於現存風格中求變。封答那(Lucio Fontana)與馬斯(Georges Mathieu)都捨棄了既有的創作方法，而致力於抽象表現主義的主要意念(圖二十一、二十二)。如唯物性的構成要素、畫肌效果、與筆勢的意義，發掘創作活動中，有關語意學傳達的可能性。

法國藝術的淵源與發展

巴黎的新藝術風潮，出現於戰後和平開始之後，代表畫家有沃爾斯(Otto Wolfgang Schulze)、佛利爾(Jean Fautrier)、杜布菲(Jean Dubuffet)(圖二十三、二十四)。沃爾斯的作品類似高爾基(Arshile Gorky)，卻不同於高爾基的優雅，反而顯得更雜亂(圖二十五)。佛利爾則以納粹迫害為題，畫出類似集中營的象徵圖象。杜布菲是反法國官方藝術的畫家，以類似黑焦油、或糞土塗畫於鱗狀畫板的形式表現肖像。狂亂的形式，帶有拜物狂的格調(圖二十六)。此三人的畫風，均少涉及早期現代藝術，而是屬於相當唯物性的。此外，一九四七年的一些小型卻頗具徵兆的展覽，也激發了新的繪畫形式。這些小群體的成員包括阿同(Hans



圖二十七、漢斯·哈同 Hans Hartung T. 38-2 1938



圖二十八、沃爾斯 Wols 構成第五號 1946



圖二十九、達比埃斯 Tatiès Parafaragamus 1947

Hartung) (圖二十七)。馬斯，他們是屬於抒情抽象的畫風，以其特色對抗著既有的幾何抽象藝術。抒情抽象所能獲得的賞識，甚於稍後的抽象表現主義。

滴色主義(Tachism)的成員則包括沃爾斯、佛利爾、與布爾葉(Camille Bryen) (圖二十八)，他們主張與表現的，並不在於藝術家的內在情感，而是強調心靈狀態的呈現。杜布菲的藝術即與滴色主義相關，他結合具象與表現主義的特質，描敘精神受難、囚犯、以及某些社會邊緣人物，藉以再思考社會階級意識的優越感與價值觀。其戰後的繪畫作品打破了傳統模式，簡單明瞭的造形與鮮豔的色彩，與米羅的風格都形如兒童畫的形式。杜



圖三十、尼可拉·德·史塔艾勒 Nicolas de Staël 海濱



圖三十一、卡爾·阿拜爾 Karel Appel 泰利畫像 1944

布菲曾說，原始社會的人是對的，藝術是一種語言，一種知識的工具，一種溝通的工具，滴色主義具備著表現主義的形式，它的精神可追溯到德國的橋派(Die Brücke)。西班牙的達比埃斯(Antoni Tàpies)那肌理有若古牆或廢墟的畫作，與義大利的布利(Alberto Burri)的風格，事實上都受到滴色主義的影響。達比埃斯與史塔艾勒(Nicolas De Staël)均強調創作的物質性(materiality)(圖二十九、三十)。史塔艾勒對物質性的觀念，基本上是對比於，將圖象描繪排除在外的抽象藝術。他利用傳統風俗畫為創作的線索，並不根據觀察自然，而是透過對已知世界的追憶所促成。達比埃斯的本質，則不經由



圖三十二、科爾內伊 Corneille Vogels/Birds 1948

風俗畫作媒介，強調物質性為形象創作。

戰後國際藝術史裡，大多是以法國藝術作為模式，再加以補充形成。至於對德國表現主義、義大利未來派、俄國構成主義等的研究，也是戰後的重要大事。當然，南、北歐藝術之間也存在著不同的著眼點。南歐受到自然氣候的影響，對自然趨向於詩意的觀點。北歐對自然則是毫無慰意的，因此在北歐興起、屬於國際性組織、受到表現主義影響的眼鏡蛇群(CoBra)的藝術，就在於強調實驗性。他們的成員包括阿拜爾(Karel Appel)、科爾內伊(Cornelis Corneille)、康斯坦(Georges Constant)；畫風傾向於更瘋狂而激烈的表現(圖三十一、三十二)。此外，也顯露出對於藝術性、社會、性、其它慾望都極富遠見。其他的藝術家如義大利的維多瓦(Emilio Vedova)，引用美國抽象表現主義的美學。英國的史密斯(Jack Smith)則走向社會寫實主義，反應戰後復原的艱難。戰後英國畫家，仍較少關心美國的藝壇動向，而以法國巴黎的反應為其新發展的藍本。

抽象表現主義的歷史意義

戰後的繪畫，為何表面上看來仍頗類似幾何抽象。其實，這是觀賞者往往只顧及最後的成果。以繪畫的術語而言，創作是以兩種主要的形式來表現；一種是涉及藝術家從事專業創作的的生活型態(如畢卡索的美術史，布列克的畫室。)；一是拋開藝術史的創作活動(包括委爾得 Bram Van Velde，封答那，馬斯。)



圖三十三、漢斯·霍夫曼 Hans Hofmann 海市蜃樓 1946



圖三十四、羅勃·馬哲威爾 Robert Motherwell 有陽光的灰色 1947



圖三十六、維亞拉·達·西瓦 Vieira da



圖三十五、尚·巴堅 Jean Bazaine Palombaro 1949



圖三十七、皮耶·蘇拉吉 Pierre Soulages 繪畫 1956



高架鐵路 1955

就史實而言，戰後藝壇的重要活動，應屬美國出現的抽象表現主義。當藝術家在尋找改變世界的真象時，也開始朝向新的內容、過程、與材料的探討。二十世紀初的抽象藝術，對人們而言似乎太冰冷，美國式的風景畫則太地域化。而抽象表現主義獨具的大畫幅，激烈而富於動感的形式與技巧運用，似已更合乎時代的需要（圖三十三）。抽象表現的內涵，基於一種人性複雜交織，深入人的本質與未探討的內在；涵蓋著藝術家與藝評家的觀點、形式性的體驗、與哲學性和美學的探討歷程。

抽象表現主義的根源，可追溯到超現實主義；戰爭期間有很多超

現實主義藝術家避居美國。超現實主義主張應用無意識行動，將其意象發展成一種典型的意識流與塗鴉符號；形成日後抽象表現主義的重要技巧（圖三十四）。除此之外，抽象表現主義的另一根源是，美國於經濟不景氣時羅斯福總統所下令勞工局，成立的聯邦藝術計劃。該計劃促使許多抽象表現主義的畫家，處在經濟不振的年代也有工作，更使彼此得以聯繫與討論創作。

抽象表現主義的發展，使美國脫離歐洲八個世紀以來的藝術風格影響。當美國著力推展抽象表現主義的同時，歐洲也出現許多創新、非反應戰爭的藝術。法國、瑞典、瑞士朝向幾何抽象與硬邊形式；基



圖三十八、德庫寧 De Kooning 無題 1931

本上，它們都屬於對早期立體主義的再探討。不過，戰後的巴黎畫派則大多朝向更詩意、更個人化的自由造形與色彩表現。類歸於詩意抽象表現主義的畫家有：彼西芮 (Roger Bissiere)、馬內榭 (Alfred Manessier)、巴堅 (Jean Bazine)、維伊拉 (Maria Elena Vieira)、西瓦 (Da Silva)、辛吉爾 (Gustave Singier)，彼此的作品

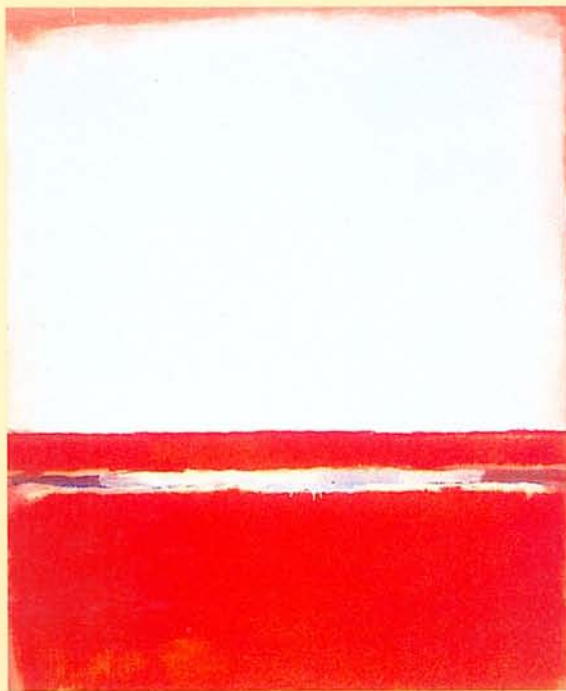
僅有些許的具象與非具象的差異而已 (圖三十五、三十六)。此外，另有一群抽象藝術家自稱為音樂主義抽象藝術，如瓦蘭西 (Henri Valensi) 意圖將音樂性轉化為視覺性。其他巴黎畫派的藝術家有些人運用書法風格的形式，如趙無極、阿同、蘇拉吉 (Pierre Soulages) (圖三十七)。相較而言，巴黎的抽象藝術不同於美國的抽象表現主義；前者顯



圖三十九、傑克遜·帕洛克 Jackson Pollock
機密的保護者 1943

得較不激烈、畫幅較小、具備有法國傳統。一九五一年達比 (Michel Tapié) 安排於巴黎的展覽，就首度將美國與歐洲的藝術家互相比較。該項展覽的參展者有德庫寧 (Willem De Kooning)、帕洛克、沃爾斯、馬斯 (圖三十八、三十九)。次年馬斯就提出「對美國藝術家的宣言」，於此將抒情抽象與抽象表現結合。一九五二年達比再度提出新理論，將藝術分為藝術與其它的藝術。藝術是指畢加索與布列克的藝術，其它藝術則是巴黎新藝術的同義詞，也就是指沃爾斯與馬斯的藝術。戰後的藝術家與作家，更加認知創造性的重要性，而且此觀念也成為普遍的探討主題。

藝術對社會事件的回應



圖四十、馬克·羅斯科 Mark Rothko 第十八號 1951

戰後歐洲藝術與美國藝術的聯結，係出於對發展過程的共同興趣。此種關係是，建立於洲際間急遽變化的認知。歐洲的知識分子，也不再將作品與美國藝術作比較。尤其是，那居於戰前歐洲藝術重鎮的巴黎，也不再將自己與紐約作強調性的對立。歐洲文化有值得緬懷的過去，美國文化則利用十九世紀的要素，進行二十世紀的轉換工作。紐約藝壇於四〇年代末、五〇年代初，運用卓越的美學概念，將抽象藝術並行再排列。以新的模式，擴大馬蒂斯色彩；再修飾立體主義，闡釋魯本斯式(Rubensian)的優雅特質(圖四十)。一種交換訊息與共同思想模式，成為紐約藝術的顯著特徵。如果有涉及傳統的暗示，則主要在於對現代藝術傳統作大幅度的改變。

過去藝術與社會的關係，彼此

間構成的體系，於十九世紀時已經瓦解。尤其，十九世紀末、二十世紀初，藝術所呈現的複雜現象及要求創新的詮釋方法，說明了在今日視覺藝術多樣風格的時代，已允許各類樣式同時存在的事實。毫無疑問的，藝術是社會現象的一部分；但它卻不再僅限於反應社會事件而已。藝術可說是它本身以及其餘不容易被接受的，社會複雜性與因果聯繫的許多組成因素之一。

參考書目：

1. Explorations: the visual arts since 1945 Katherine Hoffmann 1991 Harper Collins Publisher. 10 E. 53rd St. New York. NY 10022
2. Art and Society: readings in the sociology of the arts edited by Arnold W. Foster and Judith R. Blau. State University of New York Press.
3. Creativity in Art and Science, 1860-1960 Edward B. Henning Published by The Cleveland Museum of Art in cooperation with Indiana University Press
4. Network: Art and the Complex Present Lawrence Alloway UMI Research Press 1984
5. 藝術社會學 阿諾德·豪澤爾著 居延安編譯 1988, 雅典出版社出版
6. 美學基本原理 古風出版社出版