

第13章

繪畫大革命： 野獸派與立體派

提要

一九〇五至一九一〇年間，繪畫中發生了兩次大的革命，野獸派(Fauvism)和立體派(Cubism)；分析立體派與綜合立體派的區別；義大利的未來派(Futurism)宣稱分析性立體派形式上的局限性；一九二四年〈超現實主義第一次宣言〉中，布里東定義超現實主義(Surrealism)是純粹的精神自動主義(pure psychic automatism)

關鍵字

印象主義(Impressionism) 分光主義(Divisionism) 象徵主義(Symbolism) 野獸派(Fauvism) 立體派(Cubism) 分析立體派(Analytical Cubism) 綜合立體派(Synthetic Cubism) 未來派(Futurism) 超現實主義(Surrealism) 純粹的精神自動主義(Pure psychic Automatism) 存在主義(Existentialism) 摩里斯·丹尼斯(Maurice Denis, 1870-1943) 柏格森(Herni Bergson, 1859-1941) 亞波里奈爾(Guillaume Apollinaire, 1880-1918) 洛特(Andre Lhote, 1885-1952) 包威爾(J. W. Power) 卡恩維勒(D. H. Kahnweiler, 1884-1976) 杰里 (Alfred Jarry, 1873-1907)

馬塞爾·普魯斯特(Marcel Proust, 1871-1922)保羅·瓦萊里(Paul Valery, 1871-1945) 安德烈·布里東(Andre Breton, 1896-1965) 佛洛伊德(Sigmund Freud, 1856-1939) 塞尚(Paul Cezanne, 1839-1906)秀拉(Georges Seurat, 1859-1891) 高更(Paul Gauguin, 1848-1903) 畢卡索(Pablo Picasso, 1881-1973) 布拉克(Georges Braque, 1882-1963) 德勞奈(Robert Delaunay, 1885-1941)勒澤爾(Fernand Leger, 1881-1955) 阿伯特·格萊茲(Albert Gleizes, 1881-1953) 格里斯(Juan Gris, 1887-1927) 波丘尼(Umberto Boccioni, 1882-1916)、畫家卡洛·卡拉(Carlo Carra, 1881-1966) 塞維里尼(Gino Severini, 1883-1966)

一、現代藝術的開端：野獸派和立體派

一八八〇年，當印象主義(Impressionism)發生危機之時，出現了對形式研討的需要和追求抽象藝術的傾向。塞尚(Paul Cezanne, 1839-1906)、分光主義(Divisionism)的秀拉(Georges Seurat, 1859-1891)和象徵主義(Symbolism)的高更(Paul Gauguin, 1848-1903)，被認為是法國抽象藝術的先驅。一八九〇年，摩里斯·丹尼斯(Maurice Denis, 1870-1943)為新傳統主義(Neo-Traditionalism)定義稱：描繪一匹戰馬、一個裸女或任何事件之前，應該記住，一幅畫，從根本上來說，是一個平面按一定的要求塗滿了顏色。一九〇五至一九一〇年間，繪畫中發生了兩次大的革命，野獸派(Fauvism)和立體派(Cubism)。

1. 從社會條件方面來看，這兩個革命，是追求那種自本世紀開始就已成爲我們這個時代特徵的激進主義的結果。
2. 從哲學方面來看，它們是對理性的反抗和柏格森(Hermi Bergson, 1859-

1941)直覺主義的勝利。

3. 從道德方面來看，它們代表不惜犧牲一切地追求率真的渴望，反對一切習俗和舊道德。
4. 從文化方面來看，它們強調了人道主義的危機，強調了用不著參照舊的東西，就可以建立一種新的秩序信念。
5. 從科學方面來看，理性和推理不一定能完全理解現實，而想像卻有可能發現現實。科學上的發現已揭示了某種神秘的事物，人人都相信自己能揭示更多的秘密，而在這些人之中，畫家是一馬當先的。

文藝復興以來，藝術家們對科學有兩種態度。他們要麼把藝術建立在推理的基礎上，從中取得成果；要麼就以想像的權利為名義，反對科學。野獸派採取了第二種態度，相反地，立體派宣稱用藝術代替科學或至少創造一種他們自己的科學。正是由於立體派有了理論的武裝，所以他們比野獸派造成了更大的騷動。

然而，野獸派與立體派並不是完全對立的。亞波里奈爾(Guillaume Apollinaire, 1880-1918)一九一九年就斷言，一九〇六至一九〇八年之間的野獸派作品是立體派的序言。事實上，野獸派和立體派兩者都反對，以對事物表象的反應所產生的情感為基礎而進行創作。並聲言，他們想擯棄印象派的感性手法，想接觸更真實更深刻的現實。從這裡，就產生了對傳統文化的否定。事實上，正如高更的大溪地島之行和林保德(Arthur Rimbaud, 1854-1891)的非洲歷險所表現的那樣，他們企圖用轉向反歷史的方法來迴避歷史。所以，在視覺表現方面，野獸派和立體派都反對傳統的透視法和古典理想的造

形形式，而轉向一種平面上塗滿色彩的繪畫。也就是說，注重色彩絕對的價值和直接表現力。

畢卡索(Pablo Picasso, 1881-1973)在他創作立體派繪畫的第一個時期，受到了非洲藝術的極大影響。而另一位立體派的祖師爺布拉克(Georges Braque, 1882-1963)，卻是受野獸派的影響。正如德勞奈(Robert Delaunay, 1885-1941)和勒澤爾(Fernand Leger, 1881-1955)所描述的那樣，畢卡索在他的第二個創作時期，大聲疾呼忠實於機器時代。機器時代的這種神秘性看起來似乎與野獸派形成了尖銳的對比，然而，這種神秘性是設想自己處身於未來的一種手段。

二、分析立體派與綜合立體派

分析立體派(Analytical Cubism)代表了一種批判性的思想需求，它通過仔細研究塞尚的不同於野獸派直接表現的繪畫而形成的。一位立體派的畫家，阿伯特·格萊茲(Albert Gleizes, 1881-1953)在古老的藝術形式中，特別是在羅馬式(Romanesque)和哥德式(Gothic)的作品中努力尋找韻律的基本規則，對於古典藝術形式的概念進行重新的估價。立體派儘管是通過機械主義(mechanism)來探討體積，和通過連續的不同透視焦點來重新組合複雜的現象。雖然方法不同，但這種做法所得出的結果與雷哥爾(Riegl)和沃爾夫林(Wolfflin)的純視覺性的理論所得的結果，實質上是一樣的。另一位理論上的立體派畫家安德烈·洛特(Andre Lhote, 1885-1952)，也研究過藝術中的幾何形式，他贊賞古典藝術的形式因素，傾心於畢卡索和布拉克。

起先，印象主義的傳統被當做浪漫派傳統的一部分。可是在塞尚的手

中，這種傳統卻變成了非常有意義的東西，像擺在博物館裡的藝術品那樣經久而堅實的作品。要不是深信自己的感覺，塞尚一輩子也不會取得透過對象而認識它的能力。沒有這種新的感覺，宇宙將受物質的侷限，有了它，表象變得透明，並顯露了它們的本質。

包威爾(J. W. Power)在關於繪畫構圖以及進行幾何圖式分析的著作中稱，對立體主義來說，重視感覺成了批判大師的指導標準。他所有的力量仍是集中於解決立體派的二重性(dualism)問題，對此，他採用的是純幾何性的術語：平面的概念和體積的概念。實際上，這種二重性是由嚴格的觀察分解出來的。顯然，不能爲了強調體積而排除平面，也不能爲了強調平面而排除體積。這裡同時表露了曖昧性(ambiguity)的態度：既要求不完全破壞傳統地表達創造性的理想和形式上的新東西，也要求儘量實現自我而又不完全否定自然的外貌和情感價值的真實性。

這是胡安·格里斯(Juan Gris, 1887-1927)的貢獻，這位西班牙畫家和畢卡索、布拉克一樣，是最早的立體派畫家之一。卡恩維勒(D. H. Kahnweiler, 1884-1976)稱，也許可以像拉斐爾與米開蘭基羅相比較那樣，把胡安·格里斯與畢卡索相比較，格里斯和拉斐爾是工整、平靜、古典和純淨無瑕的，而畢卡索和米開蘭基羅則是混亂、浪漫和感情強烈的。不過，格里斯寧可以情感糾正法則(emotions correct the rules)的說法，來回答布拉克喜歡用法則糾正情感的說法。總之，格里斯希望把自己綜合的立體派(synthetic cubism)與分析的立體派區分開來：「我一開始先組織畫面，然後把物象確定下來，目的是要創造出不可能與現實中存在的物象相比的物象。正是由於這一點，綜合的立體派不同於分析的立體派。這些物象不是變形而來的。我畫中的小提琴是一個重新創造出來的物體。」

這也就是說，在胡安·格里斯的作品中，變形的追求乃是他表現了亞波里奈所稱的概念價值的根本手段。他用概念(conceptual)這個詞來說明那種不同於以比擬(parables)或隱喻(metaphors)的手法而直接表現思想的藝術。寧可是中世紀的藝術，而非文藝復興的藝術。所以，立體派雖然一方面把自己說成是注重純粹的情感或色彩的感覺，使裝飾畫蓬勃興起，可是另一方面又間接回到了中世紀強調有關集體或社會價值的藝術，從物體的模式論述，回到了關於作品精神性特質的論述上來。

如果藝術品不再是對大自然的優美的描繪，而是一件實在的事物，也就是說，它不代表它所描繪的對象，而是自己本身成了一件人造的物。藝術家的活動類似手藝匠的技術操作過程。藝術家既不創造也不發明，只不過服從現實的深刻法則，並能夠在自己身上發現這種法則，同時擯棄自身一切因襲保守和多愁善感的東西。

三、從未來派到形式化的新自然主義

義大利的未來派(Futurism)宣稱了分析性立體派形式上的侷限性。未來派中最突出的有雕刻家翁伯托·波丘尼(Umberto Boccioni, 1882-1916)、畫家卡洛·卡拉(Carlo Carra, 1881-1966)和建築家安東尼歐·艾里亞(Antonio Elia, 1888-1916)。波丘尼強調同時並存(simultaneity)和造形動力主義(plastic dynamism)的體現。波丘尼也像卡拉一樣批評了立體派的靜止和執著於客觀事物。他們堅稱，未來派不再是一門描繪客觀事物的藝術，它要描繪的是精神狀態。他們談到綜合性，卻不是所見物的綜合，而是經驗的綜合。波丘尼說，一匹跑動的馬並不等於一匹靜止的馬在移動。他用運動這個概念代替了馬這個概念，也就是用一個客觀事實代替了另一個。

另一位義大利畫家吉諾·塞維里尼(Gino Severini, 1883-1966)的著作涉及對各種形式的結構規律和比例的基本規則方面的研究。可是在塞維里尼的書中，作為對立面相比較的不再是中世紀和文藝復興了，而是真實的藝術與幻想的藝術之間的比較，是以傳統的古老智慧為基礎的藝術與求助於發明創造和戲劇效果的藝術之間的比較。藝術不過是富於人性的科學，藝術家的目的是按照統治宇宙的法則重建一個宇宙。

阿梅德·奧尚凡(Amedee Ozenfant, 1886-1966)曾堅持要把真立體派和第一次世界大戰以後歐洲藝術中出現的運動和潮流區別開來，這種主張似乎很有歷史眼光。雖然有人稱，藝術史主要還是一個關於藝術家的歷史，而不能按照邏輯推理來歸類。但另一個有力的論點是立體派曾經創造了一種視覺語言，用它迅速地代替了以前一向以其變幻無窮的形態作為繪畫和雕塑語言的大自然的語言。事實上，自立體派以來，所有現代藝術的最一致的看法，都是以其形式化的新自然主義(Neo-Naturalism)為基礎，也就是以非再現(Non-Representational)或非具象(Non-Figurative)的形式原則為基礎。換句話說，不是以形式的意象，而是以形式本身為基礎。因此，可以把立體派看做是生物學上的屬，而把隨之而來的運動看做是種。

喬治·勒梅特(Georges Lemaître)在他的〈從立體派到超現實主義的法國文學〉中，把立體派的發展分成四個方面：

1. 科學立體派(Scientific Cubism)，是這個運動的最早形式。它集中於發現超越感觀幻覺的純真實。
2. 神秘立體派(Orphic Cubism)，離開科學立體派的分析過程，努力尋求宇宙意識的神秘性，也就是所謂的整個世界精神的真諦。

3. 有形立體派(Physical Cubism)，它其實已向抽象性邁進了一步。其不受物質束縛的純精神，希望在物自身之外創造出有形的東西，使畫家藉以表達出自己的思想。早期立體派描繪的仍然是自然形體的破碎片斷，只不過是以他們的內在自我作為組合的指導；而有形立體派認為可以接受的，只是那些從他們內在意識的深處滋生的，與視覺經驗毫無關係的形式。
4. 直覺立體派(Instinctive Cubism)，與柏格森的直覺是一條通向超自然的悟性之路的學說有關。這乃是超現實主義(Surrealism)的自動主義(automatism)的最初形式。

四、超現實主義革命

雖然勒梅特討論的是文學，不是視覺藝術，但他的意見對兩者來說是同樣適用的。不過，立體派否認形式作為表現形象時的價值，而把藝術的價值看做是純粹的創作活動，從而打破了隔在各種藝術形式之間的屏障。這是一個超出了理性的世界，一個純粹的存在狀態。事實上，有關超現實主義的最有影響和最關鍵的論述是詩人們作出的。從杰里(Alfred Jarry, 1873-1907)和亞波里奈爾那裡可以找到最早的超現實主義的詩句。超現實主義這個詞首先出現在亞波里奈爾一九一七年寫的喜劇〈特萊西亞的乳房〉的副標題上。次年，在他的宣言〈新的精神〉中，他重申了以生活本身表現出來的任何形式來提高生活的觀點。

馬塞爾·普魯斯特(Marcel Proust, 1871-1922)則稱：真正藝術的偉大之處在於重新發現，重新把握，使我們認出與我們生活著的這個世界有很大不同

的真實。而這個真實正是我們的生活，真正的生活，被最後揭示出來的變得清晰的生活，也就是唯一真正存在的生活。這生活既存在於藝術家的生命中，也存在於個人的生命的每時每刻之中。詩歌跟繪畫一樣，是生活，也跟生活的行動一樣，不是供人批評判斷的對象。杜波斯(Du Bos)認為，批評家的作用與藝術家的創造活動是不可分的。保羅·瓦萊里(Paul Valery, 1871-1945)也表示過同樣的意見，按照藝術的活動重新改造批評的走向，批評變成了藝術作品的附屬物。

超現實主義的主要評論家是安德烈·布里東(Andre Breton, 1896-1965)、路易·阿拉貢(Louis Aragon, 1897-1982)、保羅·艾呂雅(Paul Eluard, 1895-1952)、吉恩·柯克提歐(Jean Cocteau, 1889-1963)、薩特(Jean Paul Satre, 1905-1981)。他們的原則來自柏格森、佛洛伊德(Sigmund Freud, 1856-1939)和存在主義(Existentialism)的非理性主義理論。在一九二四年〈超現實主義第一次宣言〉中，布里東定義這個運動是純粹的精神自動主義(Pure Psychic Automatism)。這一運動企圖通過文學或其他方式來表示思想活動的真正過程。它是思想的記錄，沒有任何受理性控制以及美學上或道德上的偏見。布里東揭示了現實和幻想之間的緊密聯繫，提供主觀和客觀之間重新的區別定義，希望在清醒與酣睡、外部與內部、理智與瘋狂、冷靜與熱烈、生活與革命等長期隔離的領域之間建立起聯繫。

當人們自覺到內心具有反對一切傳統的要求時，也就意味著他加入了一場大革命的行列。一件藝術作品可能起了影響甚至全面修改價值標準的作用，它已經成了評判的準則。畢卡索就曾不停地用真實來破壞表象。因此，批評不再是看其表現得像不像，藝術的價值已經有新興的原則超越了再現事物的原則，它提供的符號使事物的意義更能得到保存。或者說，它在事物毀滅了很久以後，仍存在於符號的常新的生機之中。事實上，布里東打算把純

粹的理論爭辯過程引到批評上來，這種批評是爲了搞清楚藝術作品本身的直接性或內部革命力量的合法性。

當布里東對自動主義的主動性和被動性給予同樣認可時，他超越了歷史上超現實主義的侷限性。實際上，超現實主義最初的發現是鋼筆在機械地寫、鉛筆在機械地畫，沒有事先想好的目的，而織出來的卻是一件無價之寶。只有當藝術家在進行創作時努力進入一個完全屬於精神學的領域，這件藝術作品才能被稱爲超現實主義。佛洛伊德已經闡明，這種情感轉化是因爲情欲抑制(repressions)，不合時宜(timelessness)和受享樂原則(pleasure principle)統治的精神現實代替了外部世界的現實而引起的。而自動主義正是直接通向這個領域的途徑。

討論提綱

- 1.分析立體派與綜合立體派的區別
- 2.未來派(Futurism)與立體派(Cubism)有何不同？
- 3.超現實主義(Surrealism)對現代藝術的影響



塞尚，〈浴女群像〉，畫布，168x220cm，1898-1905，費城美術館



馬諦斯，〈生之喜悅〉，油彩，176x240cm，1905-6，巴恩斯基基金會



畢卡索，亞維農姑娘，油畫，240x220cm，1907



布拉格，〈萊斯達克之屋〉，油畫，72x59cm，1908



馬諦斯，〈舞蹈〉，油畫，260x391cm，1910



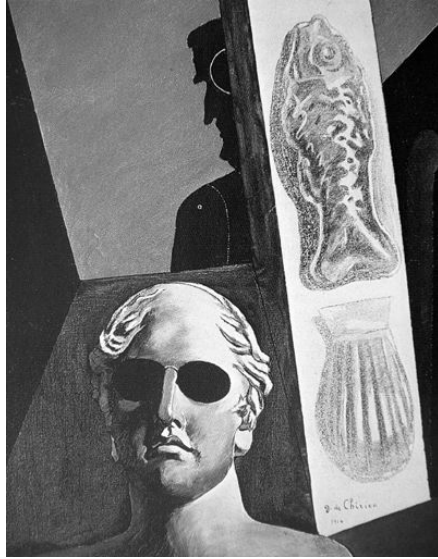
杜象，〈下樓梯的裸女〉，油畫，147x89cm，1912



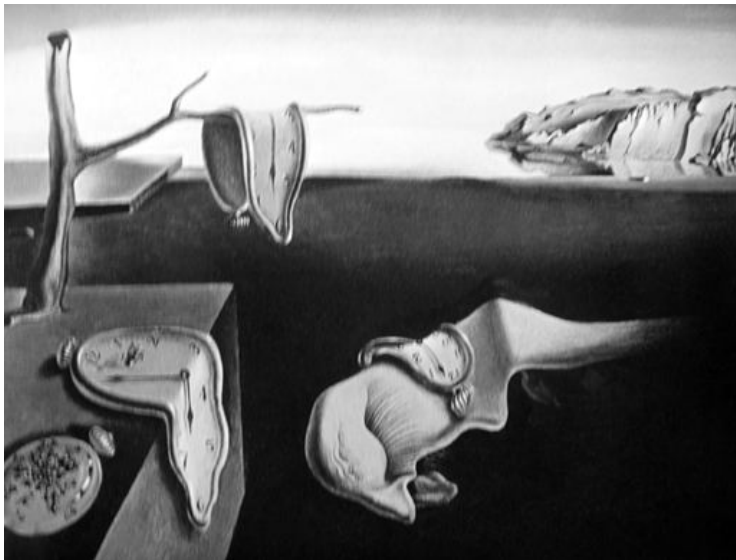
巴拉，〈車速與光影〉，油彩，49x70cm，1913



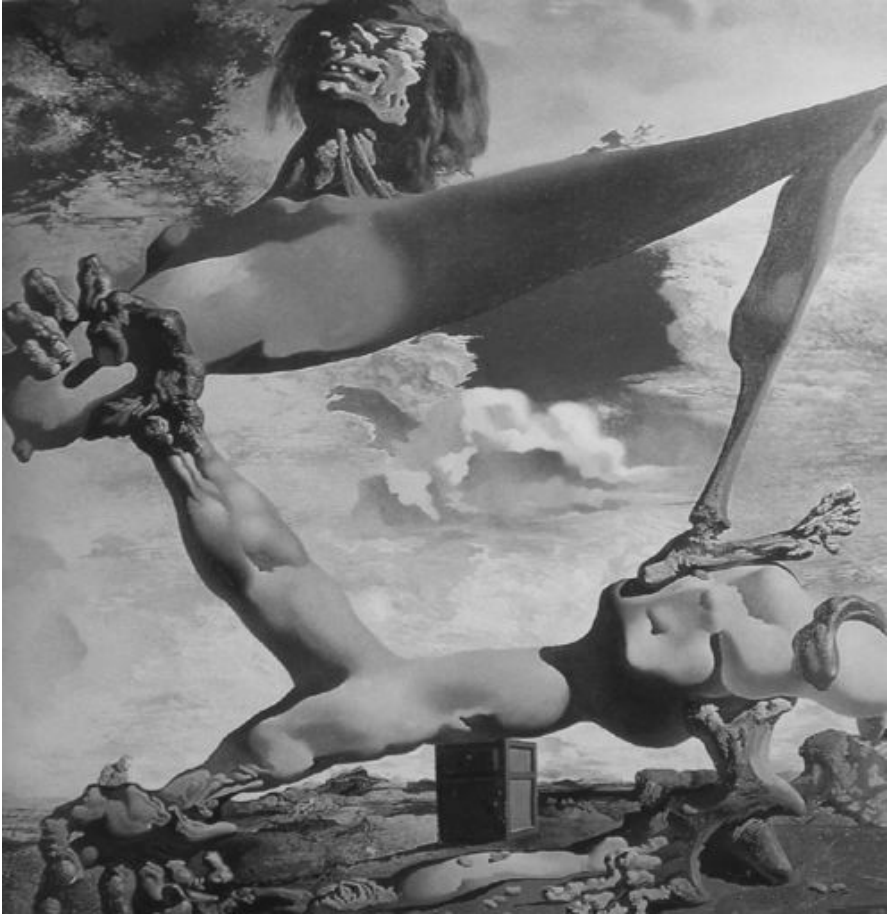
奇里訶，〈不安的繆斯女神〉，油彩，97x66cm，1912



奇里訶，〈阿波里奈畫像〉，油彩，1914



達利，〈永恒的記憶〉，油畫，24x33cm，1934



達利，〈內戰的前兆〉，油畫，51x75cm，1934