

立體派雕塑之分析

／顧炳星

(本文作者為師範大學美術系教授)

一般來講，雕塑藝術是以三度空間為條件，繪畫藝術則以二度空間為條件，但是，其目的乃是以構成三度空間的效果為基準，設若以“立體派藝術精神”加以深入分析，其構成的最終目標，則在於只是達成“平面”之中，而另具有一種實質的新空間。因而在談及立體派的雕塑裏，討論它的構成情況時，不能以二度空間的“平面”繪畫特性去分析立體派雕塑（Cubist Sculpture），這也就是說，在獨立研究立體派的雕塑應注意到其本身所實際具有的“三度空間”的條件，也要同時注意其所特有的“立體派精神”之內涵。

從“立體派具廿世紀藝術”之“立體派與廿世紀雕塑”中提及：「年青的巴黎雕塑家不能不去注意立體派空間改革，可是有時對實體的虛實感到十分的迷惑。」（註一）由以上說明在討論立體派的雕塑是不容易的，實質上有許多立體派的雕塑家在進行一種立體派精神的雕塑，經常是失去了立體派構成的意義。對於“立體派雕塑”的研究不僅要注意主題所提供三度空間的“空積”，而在視覺觀察中，更須以四面八方的透視，加以綜合性的分析，對於剖析立體派的精神尤以不能只以“平面”效果去目視立體派的雕塑，其意義即是在此。所以在“立體派的世紀”一書中在“立體派的雕塑”裏提出：「立體派雕塑必須脫離繪畫，獨立加以討論，因為他依循著它的另一路路，這些路線有時雖類似，但是絕非完全相同，有些雕塑作品是和種種不同時間的立體派繪畫有所關聯的，也有的是屬於結構性的分類，諸如以貼紙，拚連的方式，而其他的，又有是以立體派元素來表現新雕塑形式的作品，對於怎樣構成了立體派雕塑，並沒有一個簡單的定義與原則，藝術家是基於何種因素來處理造

形，塑造體積的概念，形成主題的意念，尤以在尋求一個能分析並聯結起所有立體派雕塑之風格特徵，那都是很難取得結果的！」（註二）雕塑與繪畫追求美的原則雖是相似，但有時是不一致的，藝術創作貴在不同，這是基本的要點，而我們討論立體派的雕塑在於分析、在於歸納，想就此較有助於“立體派雕塑”的深入研究了！茲將立體派的繪畫與立體派的雕塑以簡表分別如下：（註三）

立體派	本質	效果
繪畫	平面的	立體的
雕塑	立體的	平面的

大體來說，全部的立體派雕塑都是發掘並表現了雕塑上視覺和外表形式經驗上的不同景象，有許多立體派雕塑是誠屬實驗性質的，是試探性或者是普通的，並不具代表的！也有一些是畫家們因為個人特殊理由而作出來的！一般來講，立體派雕塑為何缺少了一個完整的方向，或者說，立體派雕塑為什麼欠缺有力的指導，茲節錄“立體派的世紀”在其“立體派的雕塑”中提及：「那是因為在一九一四年以前，並沒有一位專業性的雕塑家，諸如像布拉克、畢卡索或格里斯等在繪畫上，那麼具有權威性及創造性的個別人物。然而，到了一九一四年以後，才有兩位重要的立體派雕塑家，一是勞倫斯（Laurens），另一位是勒伯冊斯（Lipchitz, Jacques）」（註四）如果，我們把立體派雕塑品全收集在一起，你也許會感覺得，那將是很不協調的情形，而就其間，當然也有很具有代表性的作品，當勒伯冊斯和勞倫斯遲遲地展開一種純實的立體派雕塑的風格時，除去兩件畢卡索作品及杜象·維雍“坐著的女孩”（Seated Girl）作品外，在一九一四年至一九一五年以前，在巴黎尚

未具有影響力的立體派雕塑之出現。而在巴黎以外，在一九一四年以前，固特法洛（Gutfreund, Otto）在布拉格，波西里（Boceioni）在米蘭亦具有代表性的內涵。

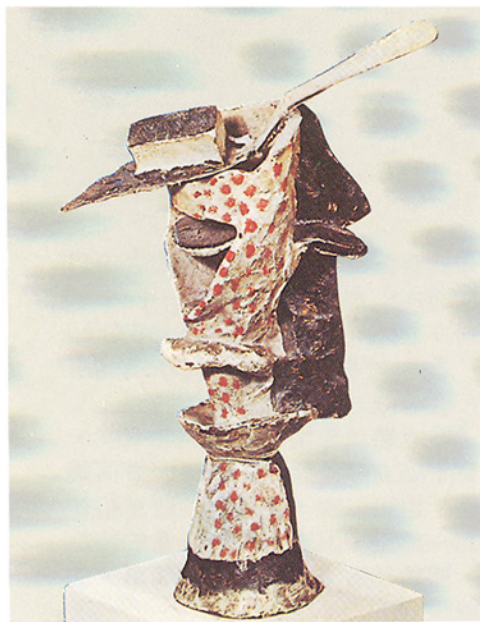
立體派雕塑在國際間的成就，實不如立體派繪畫發展得充實而蓬勃，也可以說，這只是立體派繪畫的一部份，但亦有其另一番的特點，現就其畫家在不同的時間裏，加以說明：

一、畢卡索、佛列斯奈、查基與菲拉

第一件真正立體派雕塑作品，應提及的是畢卡索，在一九〇九年至一九一〇年的作品圖一，那就是令人印象深刻的名為“女人的頭像”（Woman's Head）（註五）



▲圖一、Pablo Picasso
“Woman's Head” 1909~10



▲圖二、Pablo Picasso
"Absinthe Glass", 1914

，這件作品可說是他繪畫中具有立體表現之一的風格，在早期立體派的年代中，雕刻理論概念，對畢卡索繪畫思想上已有著深長的影響，而在這裏，他以相反的程序來塑造了此“女人的頭像”以為試驗。依據“立體派的世紀”在“立體派雕塑”中說明：「在光線裏的實在性，運用剖面，以繪畫的技巧來表達了體積。畢卡索很欣賞此“頭部”的作品，經由表面的凹凸來審視光線如何透視，塑造模式或改變如此一個複雜的架構。同時，他順著此頭的垂直軸旋轉，以便讓視覺能感覺出環繞在頭部周圍的紋路，此一經驗的獲得對他在繪畫上的直接發展，有所助益。」（註六）在書中提及以垂直旋轉的方法，即是“立體派雕塑”精神的重點。

另一件雕塑物，雕小卻是能稱得上精緻的作品，那就是在一九一四年完成的作品，題名為“阿布斯酒瓶”（Absinthe Glass）（註七）圖二，這是他自一九一三年至一九一四年之間將一實物經過分析、再造，以草圖的實驗，加以立體化塑成的。畢卡索在此作品中，如同“女人的頭像”所採取的方式一般

，但是其對於玻璃形式的處理方法，雖像對他其平面的協調組合一樣，但比起他的繪畫感覺上是自由多了；畢卡索使用了在繪畫上的點描法，同樣的方法在固體表面上，來顯示出透明性，並創造了一個裝飾性的效果。另外，從作品的表面，能感覺到已做成了敞開玻璃的另一面，使其作品內在的內容表現了出來，在作品邊緣的頂端，他放置了一個真實而緊掛著的匙子，和一塊假的方糖，這樣形式，有如其所做的黏貼的繪畫作品一般，那是顯示出在一種界於非真實與真實的矛盾形式之間。我們能稱它是一個寓意明顯的創作。如此，以此為例，畢卡索共計做了六個相似的模型，但每一個質地不同。並分別成為不同的形象，而實際上，使得每一個都成一個獨特的作品。有些書籍雖然提出：令人懷疑畢卡索是否正視此玻璃為一雕塑品，可是在談及立體派雕塑的作品時，我們必須正視此作品的雕塑精神。

畢卡索如同布拉克於一九一二年夏天，在一種利用似木匠的手法，以“紙板”，“線”所作的“吉他”（Guitar），“提琴”（Violins）（註八）

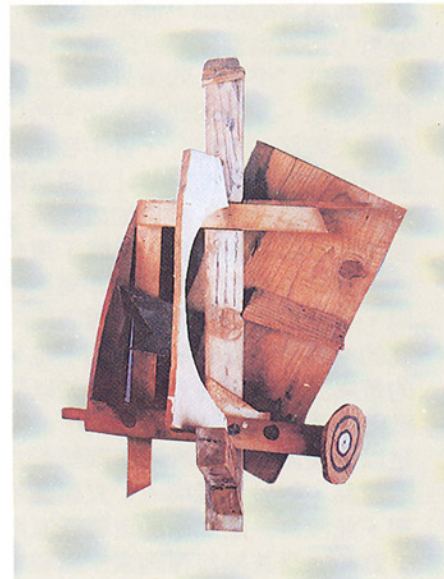
▼圖三、Pablo Picasso
"Bottle of Bass, Glass, and Newspaper", 1911

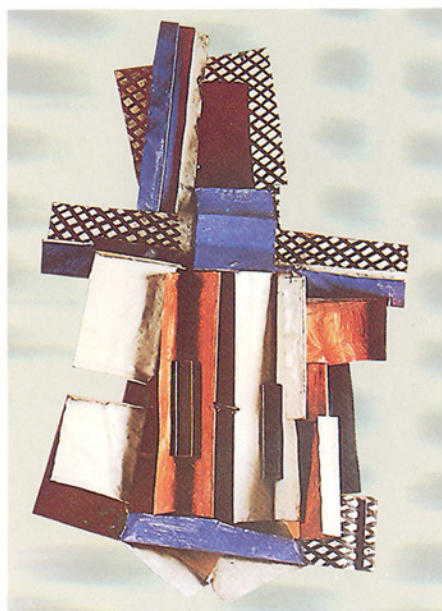


同時在觀看其在一九一四年至一九一五年又以“木板”、“金屬”等物質所做成的結構（註九）時，使我們能看出“阿布斯酒瓶”的構思是完全有其存在的地位。畢卡索在一九一二年所做的樂器，提供了給我們對形式與體積的觀察，從繪畫中的物體也轉變成了立體的效果並能以供研究之用，但因其所使用的原料和他們在質量上的缺乏，卻使這種方法成為黏貼形式的先驅時顯得非常重要，並且給予了其在一九一四年作品“桌上物”（tableau-objet）雕塑的意念具有真實感，這是畢卡索將木屑、金屬釘放在一塊，如同他完成黏貼形式一般作成此作品圖三、圖四，並把各個組成元素塗繪一番，賦予他們一個代表性的意義，畢卡索利用那些不起眼的物質，組合物體來到達到他自己創造性的目的，此物能喚起觀覺上的真實性。圖五

法國藝術家佛列斯奈（La Fresnaye）於一九一〇年在孟特派那斯（Montparnasse）的那·格那得·求吾明內（La Grande Chaumiere）畫室裏，認識了杜象·維雍，所以依據傑爾門·色立克孟（Germain Seligman）則指出，在一九一一年，佛列斯奈所製

▼圖四、Pablo Picasso
"Mandolin and Clarinet", 1914





▲圖五、Pablo Picasso
"Violin", 1915

作的一些雕塑品極可能是他們此種友誼的影響所形成(註十)，這是一種試圖在基本的物體上與刻繪要素中，滲入抽象形式之前，想要以所有角度去研究人體姿態；並以此種方式對人體的各部份具有連接作用。他在一九一一年完成了一座題名為「義大利的女孩」(Italian Girl 1911) (註十一) 圖六

青銅雕塑物，簡化而粗獷的刻面，人物肌理在堅實之中，透出了力量。所以依據「立體派的世紀」在其「立體派的雕塑」中則又指出：「畢卡索早期立體派繪畫給予了佛列斯奈的「義大利的女孩」作品有著基本的鼓舞。」接著他又指出：「當佛列斯奈在塑造形像時，很明顯地，我們可以看出，無論就身體之刻面，姿態及四肢上，他是以一九〇七年畢卡索的作品為範圍。」(註十二)。的確，在運用刻面的效果上，此作品與畢卡索早期立體派的繪畫相似處很多，但是就其作品的基本精神上來看，佛列斯奈確已充分利用了立體派的特性，這一點是不能抹滅的。

原籍匈牙利的約瑟夫·查基(Czaky, Joseph)被稱為是一位自學的雕塑家，長住在巴黎，屬於「黃金分割」(Section d'Or) 群體之一員。於一九一二年九月才廣被大眾所熟習。其作品「站立的女人」(Standing Woman 1913-1914) (註十三) 圖七是以試驗性的刻面為方法，主要目的則是在於喚起體積的效果，而在他的另一作品「頭像」(Head 1914) 中(註十四)。他以較有建設性方式，使用了一些寬廣的平面和非常簡化的造形。但是很顯然的，使我們感覺到，他的這種創造，卻是來自畢卡索一九〇七年至一九〇八年所作的黑人頭像的造形。而其在一九一九年至一九二〇年之間因受到勞倫斯及勒伯冊斯兩位雕塑家的影響，查基在一九二五年左右則轉入一種象徵性的雕塑造形。

捷克人雕塑家菲拉(Filla, Emil) 作品在此是必須加以說明的！就是其一九一三年至一九一四年之間的題名為「頭像」(Head) 者，也是依據記載，是唯一僅有



▲圖七、Joseph Czaky
"Standing Woman," 1913~14



▲圖六、Roger de La Fresnaye
"Italian Girl", 1911

▼圖八、Emil Filla
"Man's Head", 1913~14



的作品（註十五）圖八。看起他的作品，使人能回憶到畢卡索在一九〇九年至一九一〇年間所做的“女人的頭像”一般，但卻與畢卡索的作品同被歷史學家相當的重視。因為，在菲拉的作品中，已給予一個嚴肅的正面前額，而他又試圖以一些大塊與大塊的面來形成體積，這種大塊面的相交，可轉變平坦的效果，並又為質量感而有了實體，所以由“立體派世紀”中在談及菲拉的作品時，認為他是已受到固特法洛的作品影響。（註十六）。



▲圖九、Raymond Duchamp-Villon, "The Lovers" (Final State), 1913



▲圖十一、Raymond Duchamp-Villon "Small Horse", 1914

在以上所討論的佛列斯奈、查基，及菲拉等雕塑作品中，在分析之後能發現他們都受到畢卡索之立體派繪畫觀的感染，由此亦能看出畢卡索的藝術創作對當時的藝術家的影響。

二 杜象·維雍與阿切本可

杜象·維雍（Duchamp - Villon, Raymond）早期雕塑作品完全是一種自然主義作風，（註十七），至一九一〇年以後，他的作品才趨向於單純而形成其特有的風格。

依據“立體派的世紀”中提及：「自一九〇一年及一九〇二年以來，電蒙·杜象·維雍從開始是一位自學的雕塑家，至一九一二年止他負責在秋季沙龍之“立體派的房”（Cubist House）之正面，他曾嚐試了許多不同風格，以便完成一些具有立體派特殊風貌的裝飾性。其所受到的新藝術（Art Nouveau），羅丹（Rodin Auguste）、高更、麥洛、馬蒂斯等不同藝術之影響。」（註十八）

從一九一二年以來，杜象·維雍對外參加由他兩個哥哥“普多群體”（Pateaux Group）支援的立體派團體，他的雕塑概念急驟轉變，首先可以從他的作品“愛人們”（The Lover 1913）（註十九）圖九看出，他以一種淺浮雕（Low relief）的形式來處理這一個古典的主題，他用抽象的幾何化造形，來表現一種不相互連結的身體部份，依據“立體派與抽象藝術”

▼圖十二、Raymond Duchamp-Villon, "Large Horse," 1914

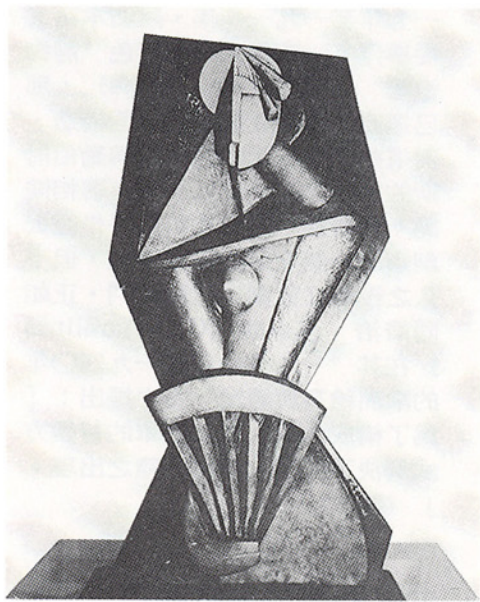


▲圖十、Raymond Duchamp-Villon "Seated Girl", 1914

（Cubism and Abstract Art）作者Alfre.H.Barr.Jr）中提及：「他（指杜象·維雍）的早期立體派雕塑諸如“愛人們”是關係於一系列建築裝飾物；由這件作品的造形的分析，使我們回憶他以後，“立體派的房子”在塊面，組織結構上，是有著一致的精神。

杜象·維雍在完成“坐著的女孩”（Seated Girl 1914）（註二十）圖十，一年之後，他完全以立體派的手法，來表達他自己，他用那些完全滾圓的或有封閉輪廓的橢圓或圓錐以靜態和統一的組合，將女孩的身軀各個部份重新創造，這件作品很明顯的能看出與奧雷捷的繪畫是有著共同的特徵。雖然，並未因其造形及色彩上的對比而顯出內在的運動，但卻表達了杜象·維雍的信仰，就是“藝術的唯一目的，不是描繪，也不是模仿，而是經由恒常存在而非外觀的要素對未知物體的創造”。（註二一）

另外一件代表他主要成就的作品，題名為“馬”（Lecheval The Horse 1914）（註二二）圖十一、圖十二，雖然已經不具有立體



▲圖十三、Alexander Archipenko
"Woman with a Fan" .1914

派的內涵，但仍是一種純美的雕塑品，他從一九一四年春天開始著手於此雕塑，如同一個騎士企圖去馴服一匹挺立而機械式的馬匹。而其當時的潮流，屬於機械美、速度、動態的美學已很風行。於一九一四年八月，當杜象·維雍完成該雕塑之第五及最後一次轉變成形時，這作品“馬”已完全被改變了，並且展現了一個非常不間的雕塑概念，他已除去了一位騎者，並從馬的造形中，取出了一些非常接近於“未來派”（Futurism）雕塑概念中非主題性機械學上的馬力（Horse Power）的符號。這也就是在“立體派”一書中提及：「在杜象·維雍的重要的一項雕塑，就是他依照早年開始構思的草稿而在一九一四年完成名為“馬”的雕塑品，那就是如他和他的弟一樣，已對“未來派”十分著迷。……那匹馬的骨骼的構造已被簡化成給人有一種強而有力的半機械式的形體，而其成品是較為抽象，如機械構造似的形體已被故意的誇張，他所用的空間效果也是“未來派”的一切，……。」一般來講，杜象·維雍是一個非常了解雕塑精神的藝術家，而在一九一二年至一九一四年間，他非常詳細地觀察了並表現了“立體派”風格的藝術。而尤以在雕塑方面具有完全獨特的風格。

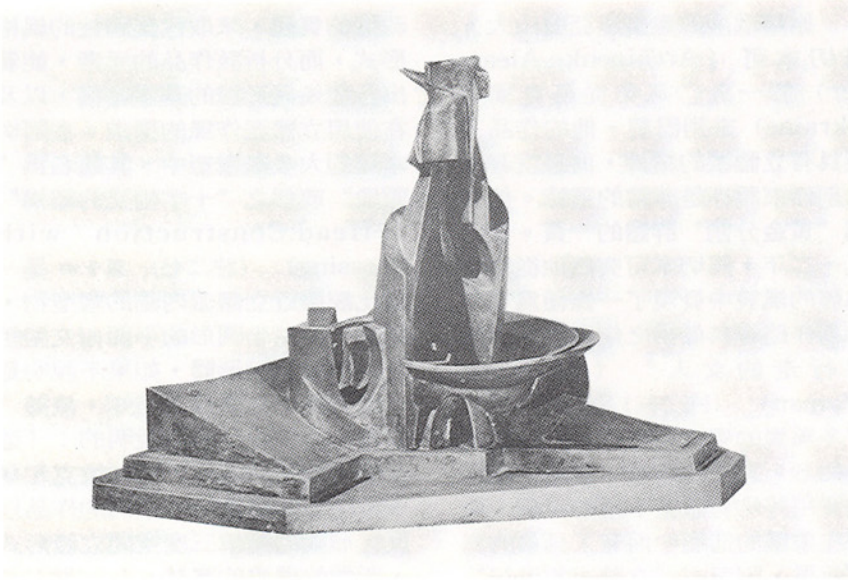
原籍俄國的雕塑家亞歷山大·阿切本可（Archipenko, Alexander）於一九〇八年從烏克蘭（Ukraine）來到巴黎，他的作品不僅具有立體派的精神，而且就其個人創作來說亦是非常的獨特。他亦為“黃金分割”群體的一員。在一九一二年，阿切本可突然地從傳統具體的風貌中發現了一條極為現代的創作路線其最初之作品被稱之為“行走的女人”（Walking Woman）（註二三）已表現了具有多風貌的獨立的格式，尤以在抽象的形，力的韻律感，實體中虛空的使用等均有著其不同的見解，使得在象徵的造形中而有了具象的寫實效果，因而在“立體派的世紀”一書裏則出：「雖然由此產生傾斜的面，韻律也透過空間而使物體產生移動，並使它仍擁有一部份引人想像的象徵力量，當然，在立體派中，並沒有一位藝術家有這樣的作品。」（註二四）。而在“立體派與廿世紀藝術”書中其在“立體派與廿世紀雕塑”裏就更為說明：「在一九一二年的，“行走的女人”作品裏，阿切本可反轉了虛實的態度，差不多是表現分析立體派的根本所在。」（註二五）

接著，他又不停地嘗試在新技巧和方法中尋找新的形態，一種雕塑的新貌風格。大部份他所達成的是一種被他自己稱之為一種“雕塑繪畫”（Sculptured-painting）的混合作品，這樣一來，致使創新的結果依黏貼原則來說，成了一種以虛幻物質構成的半浮雕，在平坦的背景上，加上玻璃、金屬、木頭、黏貼和其他物質，並塗以鮮艷明亮的色彩，這些作品是象徵性的，並循著綜合立體派路線而構成，而阿切本可又將他的半模型（half-modeled）之體積以剛直的幾何形式——卵形、圓錐形、圓柱形等組成形體；所以，與其說其是一個塑造品，還不如說他是創造了藝術，使具有裝飾性整體的協調美。以一個他在一九一四年的作品題名“帶扇子的女人”（Woman with a Fan（註二六）圖十三，那是一個已經上了顏色的浮雕作品，則顯示了他是如何快速的以任何有關更改

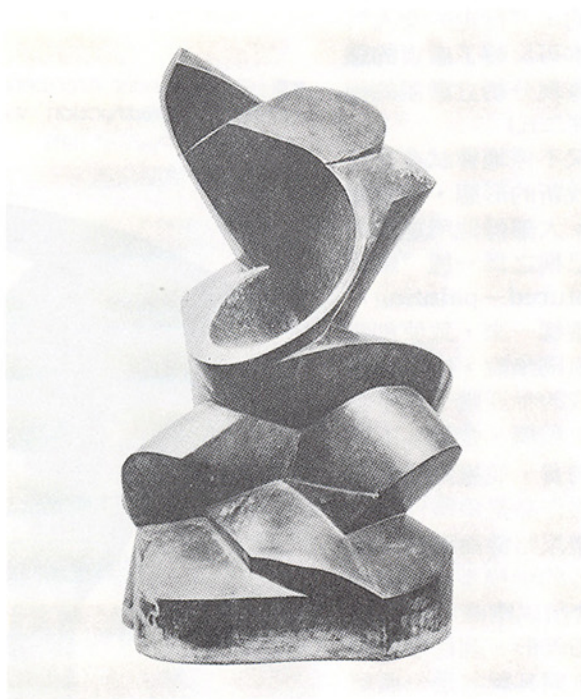
改造的實體，來取代裝飾性的風格形式，而分析該作品的元素，能看出各種幾何形體的基本結構，以及在使用立體派作風的探求。在阿切本可的大多數雕塑中，其題名為“頭像”或稱之“十字相交的結構”（Head: Construction with Crossing）（註二七）圖十四是一個比較接近立體派內涵的雕塑物，這是一個以半圓形的平面相交組合的半抽象變形體，如果不說明是一個頭像，你將無法得知，依據“立體派的世紀”中所說明的：「這是他（指阿切本可）將布拉克和畢卡索所畫的頭像”一系列的作品以反轉形成的簡單三度空間立體形式，所做的嚴肅的嘗試。」（註二八）其半抽象的形式，弧線與直線約相交處理與布拉克及畢卡索的分析立體派的分割亦有著異曲同工之處，這是可以從雕塑中發現出的！而以立體派雕塑物的透視眼光來看，却是利用了“立體派的精神”但仍超越體派繪畫表現之實質，那是完全可以肯定的！然後，在一九

▼圖十四、Alexander Archipenko
"Head: Construction with Crossing Planes" .1913





▲圖十五、Umberto Boccioni,
"Development of a Bottle
in Space", 1912



▲圖十六、Max Weber
"Spiral Rhythm", 1915

一七年至一九一八年，阿切本可又從事作了一部份系列的彩色“靜物浮雕”（Still Life Reliefs），那已運用了綜合立體派的平面構造，而這些作品在比較勞倫斯與勤伯冊斯的當時作品，使人感到有著相同點。在最初，阿切本可似乎是想去創造出一個十足立體派雕塑，但不久之後却又放棄了這種奮鬥，正如同喬治·漢米頓（G.H.Hamilton）在其“一八八〇年至一九四〇年的歐洲繪畫與雕塑”書中提出：「爲了構成內容，他以簡單的替換方式解決了問題，而形亦隨之出現。」（註二九）

三 波西里與韋勃

波西里（Boccioni, Umberto）（註三十）於一九一一年以來，曾做了十二件作品，其中有五件是保留了原作品，而其他七件只有從照片裏得知其大概的樣式。他大部份的作品都是三度空間的表現，與未來主義很是相近，所以從表面看來，已具有著空間的連續動作，光的閃動，或形態及其環境的融和。同時又揉合著象徵主義，表現派以及印象主義的成分，但卻沒有證據顯示出有立體派的概念及技巧。

但是，依一般書籍的記載，在波西里於一九一一年至一九一二年所做的“巴黎之旅”之後，特別在參觀社象，維雍和阿切本可的畫室的感覺中，創作了兩件帶有“基本的立體派”的成品，其一爲“抽象空虛與實體的頭像（Abstract Voids and Solid of a Head）”（註三一）於一九一二年末，已被消毀，而另一個是在一九一二年至一九一三年之間所完成的“瓶子在空間的發展”（Development of a Bottle in Space）”（註三二）圖十五前者的“頭像”（註三三）是以低淺的空間做成浮雕，在形式的構想上和某些早期立體派繪畫如布拉克，畢加索所畫的頭部分解圖，以及格里斯的其“母親的畫像”（Portrait of his Mother）有著很多類似的方面。目前我們從他還留下的一張該作品的素描圖作中，發

現概念有些形式化，但仍是具有自然主義的實質。這張素描顯現了一個靜態的頭部，平坦的，並且被廣泛的光線照著而且深入臉頰。

在一九一三年六月，波西里在一篇於一九一三年巴黎所舉辦的「未來主義雕塑展」(Exhibition of Futurist Sculpture) 簡介的序文上寫道：「光線的幅射可使空虛成爲實在的具體」(註三四)。此時，他已發現了表達其思想的方法，那就是用比較具體真實的要素，將四周大氣塊狀結合，他拿了他已往所繪成的素描結構，用雕塑把他的思想具體化。不久，波西里著手於一個完全立體的雕塑物，對象是站立桌上的一個瓶子與盤子的造形，這就是後者的作品「瓶子在空間的發展」的構成，在此作品裏，他除去爲專心於體積，形式和有關平面的內部關係而做的繪畫光線 (pictorial light) 工作；同時；他又將分析立體派和生動、活潑有力的未來派的概念連結在一起，此種未來派之力量橫切了存在著時間與空間的物體，並由物體的媒介而傳達了出來，造成了物體在相關環境中的顯現。在同一文章中，他又說明：「我的雕塑的整體效果，展現由體積的深度所形成的空間中，並表現了每一個角度的密度，而不是在輪廓上一些靜態的觀察。」

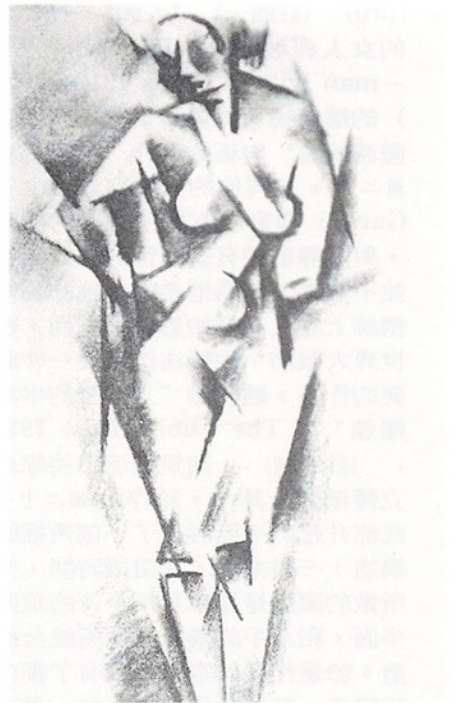
(註三五) 由上面一些被波西里自己的道白，我們能夠體會出，他以雕塑爲方法，而以立體派所具有的意義爲要件，而真正創造出了立體派的雕塑作品，在他作品中的螺旋狀的運動，借著內部凹凸變換的表面來揭示其固定的形式及內部的體積，所以在「立體派的世紀」一書中，就更深入的提及：「在波西里的兩件作品(指上述之兩件)裡的表現，確有著顯赫的貢獻，並如同畢卡索在一九〇九年之作品「女人的頭像」一九一四年杜象·維雍的「坐著的女孩」，以及固特法洛在布拉格所從事的一樣，均顯示了立體派是以非模仿 (nonimitative) 塑像表現了形、空間以及體積的觀念上有所發現。」(註三六) 在以上所提及的四位具有代表性的畫家及作品，由於後繼乏人繼續努力，

以使這些具有立體派精神的雕塑而中止了發揚，依據史書的記載，就連波西里本人在以後的年代中也遠離了立體派的行列，十分可惜。一種運動的持久力也是非常重要一環，我們不僅希望要持久，在延續之中，更須力求光大，除舊佈新，以使得在改革之中，能更有創建，但其在以後之具有未來派風味的作品題名爲「在空間獨一的連續造形」(Unique Forms of Con.tinuity in Space)，則是有著另一種風格的代表。

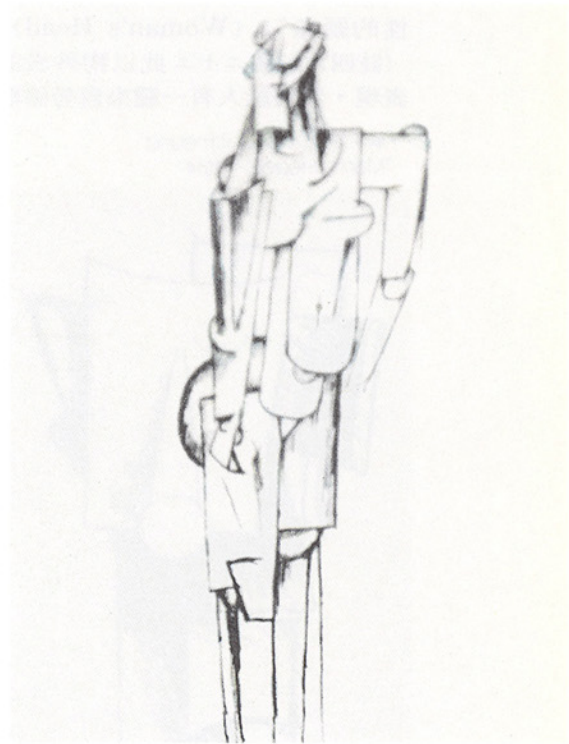
原籍俄國的美國藝術家麥克斯·韋勃 (Weber,Max) (註三七) 在此我們必須要加以說明，就是他的一件作品題名爲「螺旋形的韻律」(Spiral Rhythm) (註三八) 作於一九一五年圖十六，此件作品不僅具有立體派雕刻的意義，而且它是由人體軀幹獲得靈感的作品，就表面來看是渾圓的造形，平坦而深入的結構，在抽象的視覺中，却已注意到變形的效果。人體美的簡化，更爲在四周體積的變化中，帶有抽象的表現。

四、固特法洛

捷克籍的藝術家固特法洛 (Gutfreund, Otto) (註三九) 曾於一九〇九年至一九一〇年之間，住在巴黎市。於一九一一年返回到布拉格，被記載著有關其第一件作品的形樣，人們的記載是：他以一連串粗略的華觸，刻畫的平面建立了一種，看來似乎有著苦悶且帶有幾分巴洛克味道的形像。而於一九一二年以來，固特法洛開始將這些形像加以毀壞，並改成以一種非常顯著而有規律的塊狀，他以垂直、水平，和斜角的平面組成了一種複雜的結構，而這種平面的凹凸與曲線正可製造空間和運動的感覺，而由其題名爲「站立的裸像」，(Standing Nude) (註四十)，「雕塑的研究」(study for Sculpt-s Head) (註四二) 等素描圖十七、圖十八、圖十九作品均能感到他之所持有的方法與心得，而最明顯的代表作，我們可以由題名爲「斜倚



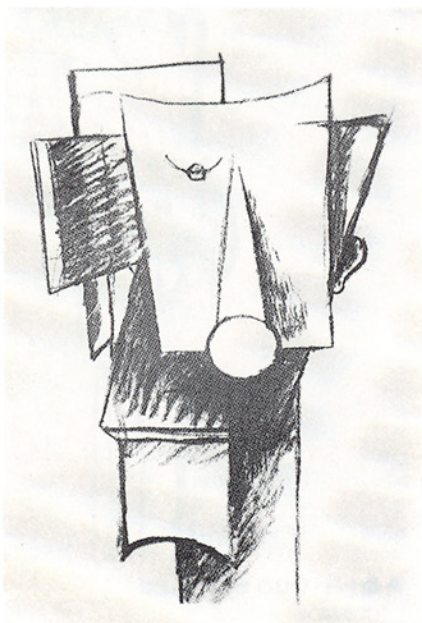
▲圖十七、Otto Gutfreund
“Standing Nude”, 1911



▲圖十八、Otto Gutfreund
“drawing”

ture) (註四一) “人頭” (Man’ 的女人與玻璃” (Reclining Wo—man with a Glass 1912—1913) 的雕塑物，看見其帶有“早期立體派繪畫”內涵的創作 (註四三) 圖二十。如同他的前衛 (Avant—Garde) 畫家朋友們所持有的觀點，對寧靜或帶有紀念性的效果製造並不熱衷，因為他希望在他的藝術精神上注入高昂的意識，然而，在世界大戰前，固特法洛最後一件重要的作品，題名為“立體派的半身雕像” (The Cubist Bust 1913) (註四四)，則是顯示出將綜合立體派帶入其中，該作品 圖二十一底部升起的平面形成了一個角椎的構造。一般來說，在這段時間，他所做的頭像是連串互相平行的垂直平面，和水平的橫斷平面所統合創造。於是作品的空間架構有了實在的建立。若以此作品與菲拉 (註四五) 的“頭像” (Heed) 相比較，更能使我們體會出，他們都在為綜合立體派的技法而提出另一種實質的雕塑手法。但是由於固特法洛在大戰中，因而停止了一段相當的時日。至一九一九年後，他在巴黎，又重以“綜合立體派”為思路，而製作了較小的作品，題名為“女性的頭像” (Woman’s Head) (註四六) 圖二十二 此以物外表的表現，似可給人有一種來自勞倫斯

▼圖十九、Otto Gutfreund “Man’s Head.c” .1914



▲圖二十、Otto Gutfreund “Reclining Woman with Glass” 1912~13

以及勒伯冊斯的影響，半抽象平面相交結合的造形亦自有其特別的組合。唯一，在此以後，固特法洛的創作路線就漸漸遠離了立體派的形式，而趨於他自己的方向。

五、勒伯冊斯、格里斯、勞倫斯與布拉克

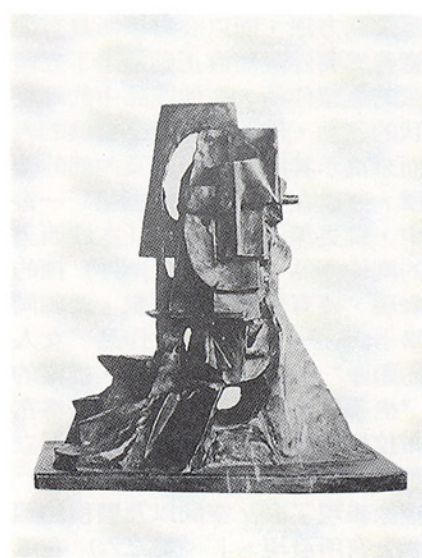
在一九一四年至一九一五年，在巴黎，藉著勒伯冊斯 (Lipchitz Jacques) (註四七) 和勞倫斯 (Laurens ,Henri) (註四八) 兩位藝術家在“綜合立體派”的衝擊下，一種新的具有“立體派雕塑概念”的思想開始發展了！

勒伯冊斯，是立陶宛人 (Lithuanian)，於一九〇九年來到巴黎，而勞倫斯則是巴黎本地人。從某些觀點來分析，這兩位藝術家的表現，其作品與格里斯、畢卡索、布拉克的繪畫思想不無相互影響，但他們確已有了獨立的精神之存在。而他們對立體派表達的範疇中做了非常多的貢獻，而其作品創作力，比前面其他所論及的雕塑品，較全然更富有形式上的感覺，而較少實驗性，這是非常值得我們去說明的重要之一環。

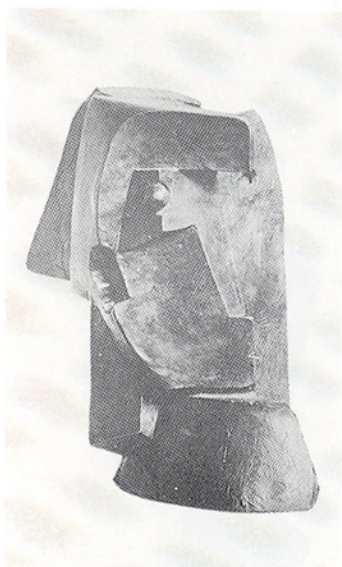
依據保羅·華爾多·斯切華爾斯 (Paul Waldo Schwartz) 在其“立體派”一書中提及：「勒伯冊斯、勞倫斯、以及阿切本可三位雕塑家很明顯地試探著去追求立體派

雕塑的語言，他們三人是成為反抗在人類既有的資料和純粹造形，以及三度空間與二度空間之間的問題。」 (註四九) 從以上說明，我們更能肯定勒伯冊斯和勞倫斯之創作地位。

勒伯冊斯在來到巴黎最初四年之內，他的雕塑作品是在一種被稱之為具有古風的，矯作而裝飾性強的形像。不久，他經過底爾名·黎維那 (Rivera,Diego) 的介紹認識了畢卡索，在一九五年時又與格里斯成了好友。在與兩位主要的真正立體派代表人物有了交往之後，



▲圖二十一、Otto Gutfreund “Cubist Bust” .1912~13



▲圖二十二、Otto Gutfreund
"Woman's Head" ,1919

於一九一四年，他製作了第一件帶有立體派影響的雕塑物，稱之“水手與吉他”（Sailor with a Guitar）（註五十）圖二十三，這是一個自然而渾圓的物體，由平坦的平面，刻面的表面，分析性的外形元素結合而變得在某些方向是因襲了形式。

▼圖二十三、Jacques Lipchitz
"Sailor with a Guitar" ,1914

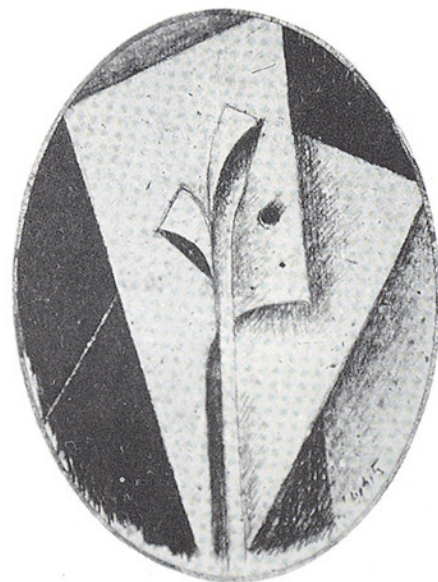


在一九一五年至一九一六年之間，勒伯冊斯仍沿用了“綜合立體派”的路線而做一些半抽象狀的作品，以他所做的“水手”作品為基礎而製作題名為“頭像”（Head）（註五一）圖二十四、圖二十五“半站立的形體”（Halfstanding Figure）（註五二）圖二十六以及其它類似的作品等圖二十六、圖二十七，這些是以矩形平面垂直安排方式組合，但為空間裏做成質量感的效用。他以斜角方式放置其他的平面，或讓人感到，垂直面在各種不同水平上橫切的形式。這一部份作品代表了勒伯冊斯在立體派雕塑發展中一個最專注且有“個人自我發現”的時期。

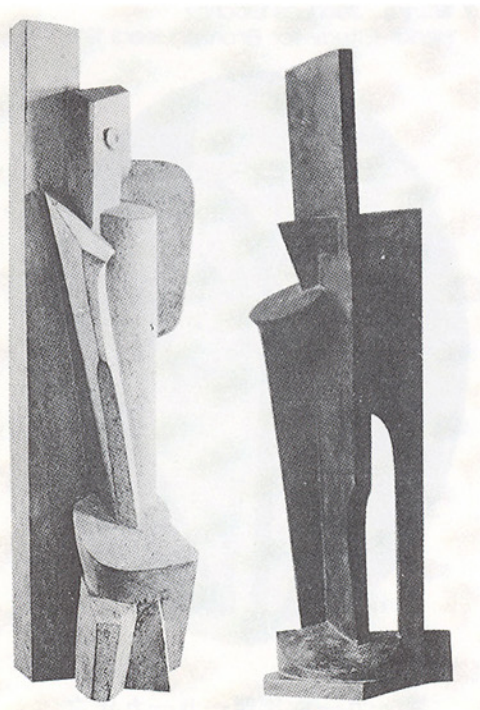


▲圖二十四、Jacques Lipchitz
"Head" 1915

▼圖二十五、Jacques Lipchitz
"Head" (Study for Bronze Head) 1915

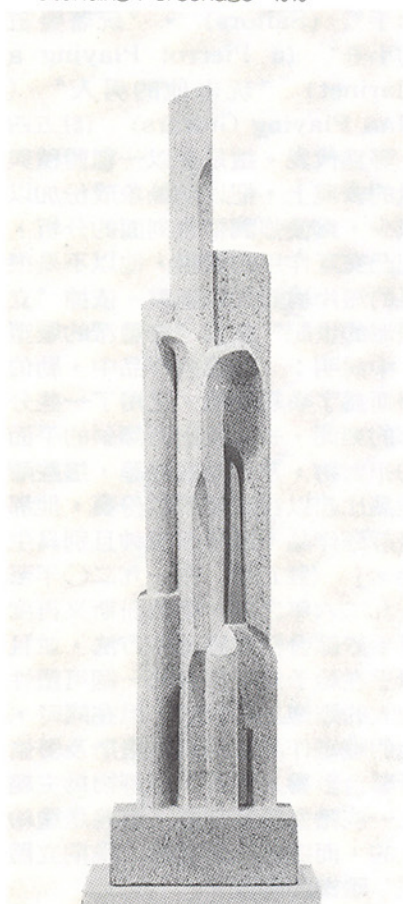


在一九一六年至一九一九年之間，勒伯冊斯和格里斯交往的日子裏，他的作品在立體派雕塑上反應了不同的處理方式，在他的作品中，例如題名為“浴者”（Bathes）（註五三）圖二十八、圖二十九“水手”（Sailors），“玩著豎笛的小丑”（a Pierrot Playing a Clarinet）“玩吉他的男人”（Man Playing Guitars）（註五四）等為代表。這是在以一種體積與量的表現上，把以前抽象成份加以減少，為使強調帶有刻面的分析，凹凸交互作用的體積，他以不是很長的短片塊面加以連繫。依據“立體派的世紀”在其“立體派的雕塑”中說明：「在這些作品中，勒伯冊斯為了喚起體積，又用了一些分解的刻面，一個突出而傾斜的平面的相對物，及一些曲線等，這些雕塑品比起以往談及的部份裏，他那些靜態作品，顯得有精神且別具生動。」（註五五）在一九二〇年至一九二六年之間，勒伯冊斯又再度著手於綜合性立體派的方法，並且似乎在給予他所持有的一個可塑性較大的雕塑上的說明，但在同時，他的雕塑作品亦受到格里斯及勞倫斯聯合影響，而有了以靜物為主題之一些繪畫的淺浮雕，有些是塗繪上的，而這些已是屬於“晚期立體派”雕塑的解說。



▲圖二十六、Jacques Lipchitz
"Standing Figure" 1916

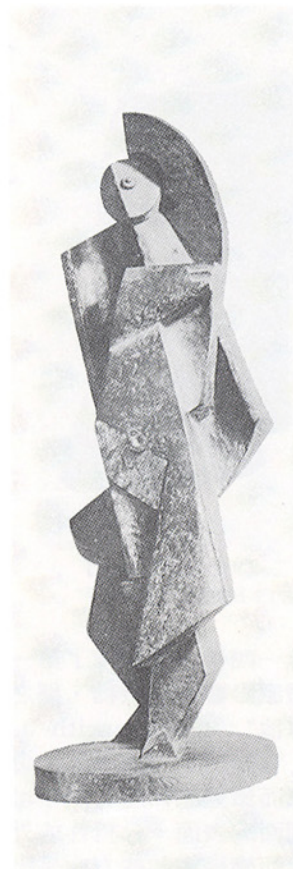
▼圖二十七、Jacques Lipchitz
"Standing Personage" 1916



一般而論，勒伯冊斯在一九一四年以前的雕塑是平凡的，自一九二八年後，其作品本身的變化多於對藝術性上的意義。而自一九一四年至一九二一年之間，以立體派為核心，具有鼓勵性的外觀及形式上的條件，使得他個人發現了去喚起體積及形式的新雕塑方法，而在「立體派的世紀」一幕中則說明：「這些他（指勒伯冊斯）所形成的創作性的貢獻，應該是屬於多次與格里斯交往的結果。」（註五六）



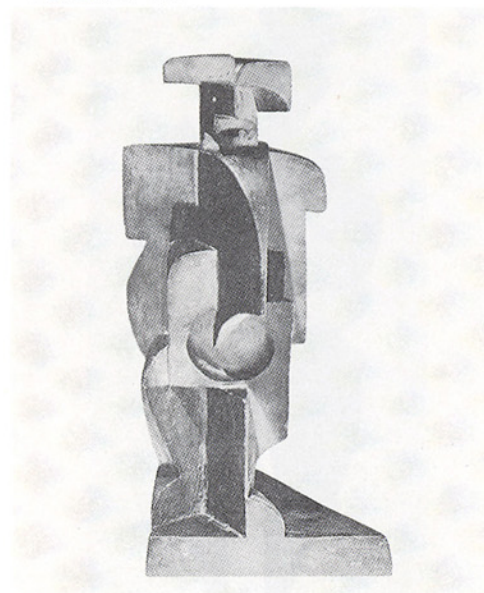
◀圖二十八、
Jacques Lipchitz
"Bather III" 1917



▲圖二十九、Jacques Lipchitz
"Bather" 1919~20

藝術相互的交換意見，應該是兩方互惠的！雖然，在前面我們一直說明勒伯冊斯是受到了格里斯多方面的鼓勵與刺激而有了許多新方向的藝術產生。而在另一方面，我們也談一談，有關於格里斯受到勒伯冊斯影響下，而作成了一種彩色石膏的雕塑物，為題名「丑角」（Harlequin作品（註五七）圖三十，此物有一個非常嚴肅的正面，那種以簡單、大塊且富有質量感的形式，體積則以擺成有角的形式，以及凹狀的平面來顯現。依據「立體派的世紀」一書中的指出：「這個雕塑裏，色彩所扮的角色並不是像阿切本可的「雕塑繪畫」一樣，它與裝飾性角色是無關的，而格里斯却像勞倫斯一樣，是用色彩來避免他的作品「丑角」由於自然光線的閃動而被「扭曲」。」該作品目前收藏在「費城藝術博物館」（Philadelphia Museum Art, Philadelphia），就分析每一單元的平面構成中，尤其比較勒伯冊斯的「玩吉他的男人」作品，相同之處是很明顯的。

▼圖三十、Juan Gris
"Harlequin" 1917



勞倫斯從布拉克那兒直接獲得了立體派和知識，自從一九一一年以來，他們的相識，並借著相互的友誼，在各種不同的時間裏，有了各式各樣的作品，現舉一個布拉克在一九二〇年時，所做的一個“站立的形體”（standing figure），這是他第一次嘗試以立體方式完成的一樽裝飾性的小物體（註五八），其用筆觸刻出的趣味仍能使人記起他整個在立體派繪畫的方向。

圖三十一

▼圖三十一、Georges Braque
“Standing Figure” 1920

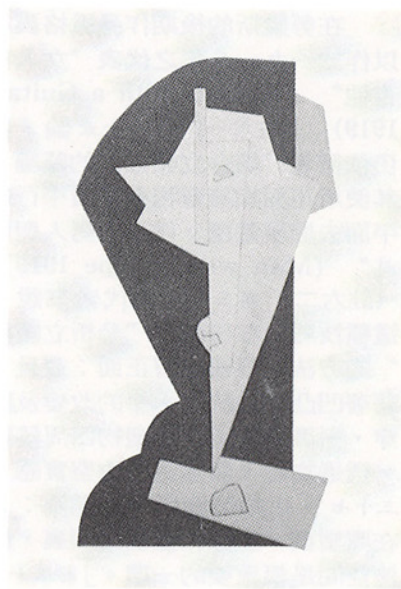


勞倫斯是一位自學的雕塑家，在他與一位從事建築上雕刻裝飾物的石匠工作之後，而從事於他自己的創作雕塑生活。勞倫斯除去布拉克以外，在一九一五年時，他與畢卡索及格里斯均有著非常好的交往。所以在整個大戰的期間（因他不適合於服役），他能與立體派藝術畫家保持密切的聯繫。

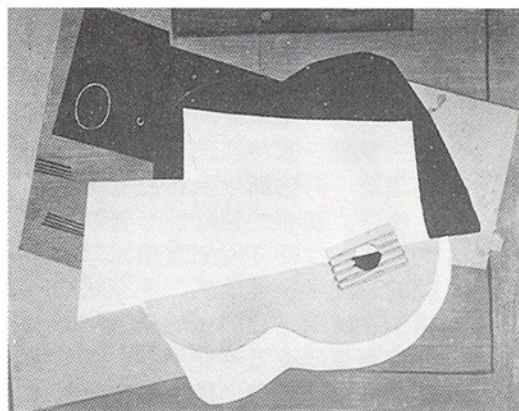
他的第一次，初嘗立體派作品是在一九一五年。這些具有立體派形式的作品都是其生活中的物質組合，諸如木頭、金屬製成的一種“桌上物”（tableau-objet）為代表，而一直至一九一八年差不多都是這一方面，就成品的組織方面，加以分析，勞倫斯的作品比畢卡索所作的木匠似的一切，要更為竭盡心力，勞倫斯不僅以清晰的平面結構聯繫整個造形物，以便形成體積並畫定空間的界面，而又以不同的顏色來區別不同的平面，然後他再將一些圖形細節加上顏色，而構成成品。但就作品整個精神上來分析，這些被稱之為“桌上物”的成品，正確的說，並不能算是雕塑品，那只是一種綜合立體派的一種“鮮艷的繪畫”。

一九一五年至一九一八年時，勞倫斯從事於兩度空間的創作，將有些物體以黏貼的方式加以處理，他用了更為明顯，而又簡單的形式，却使用了強烈的明暗法來製造一種似增強浮雕的效果，這是屬於他自己的方法，去利用最有效的素材。題名為“頭像”（Head）（註五九），作法一九一七年，是以黑色顏料黏貼合成，則是此時期的代表圖三十二、圖三十三。

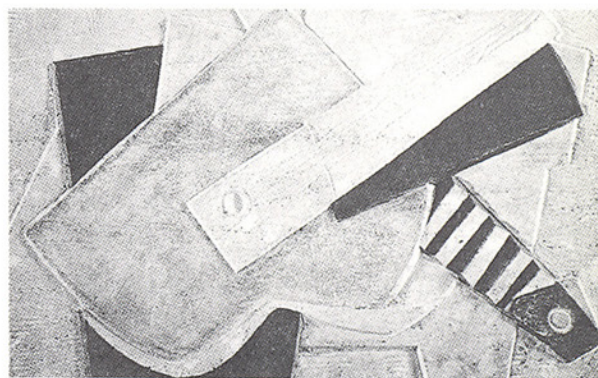
於一九一八年開始，勞倫斯放棄了以前的一切方法，而開始從事在石材上直接雕刻起來，或以石膏加以塑造，這種方法正好和他在立體派三度空間概念上的創見是一致的，其中的作品，諸如像其一連串彩色的靜物浮雕新作品“樂器”（註六十）圖三十四則是把他早期黏貼作品以表面的塑造移轉在石頭的材料上。從基本概念上來分析，這是基本的“綜合立體派”的方向。



▲圖三十二、Henri Laurens
“Head” 1917



▲圖三十三、Henri Laurens
“Guitar” ,1917~18



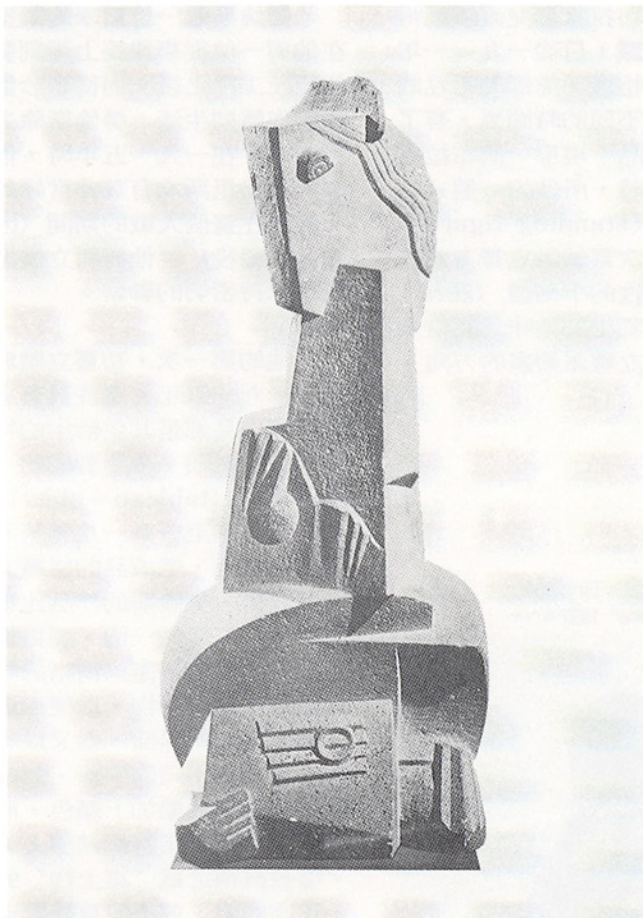
▲圖三十四、Henri Laurens
“Musical Instruments” ,1919

在勞倫斯的後期作品風格裏，以作於一九一八年之代表“女人與吉他”（Woman with a Guitar, 1919）（註六一）圖三十五論，他仍依循著“綜合立體派”的路線，其使用正面和層層相疊寬廣平行的平面去顯現體積。作品“男人與煙斗”（Man with a pipe 1919）

（註六二）圖三十六為代表來說，這種技巧，部份源於“分析立體派”的方法，設法保留正面；並且，藉著凹凸的系統，水平的改變及貫穿，引導眼睛能在雕塑物四周移動，透過物體，而感到它的堅實感圖三十七，正如勞倫斯自己提及：「在雕塑裏，空隙和整個空間裏，佔據空間是很重要的一環。」圖三十八

勞倫斯並不是從事立體派風格的雕塑家中最冒險大膽的，但由於他作品所表現藝術的誠摯和純粹雕塑上的價值，在他所完成有限的目標裏，使人印象非常深刻。

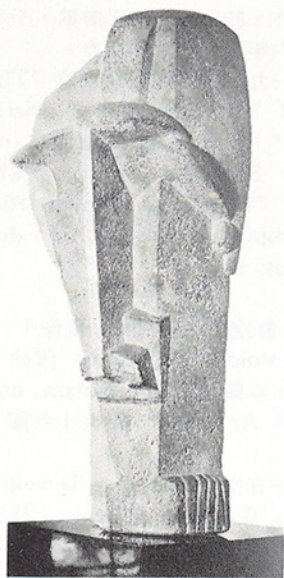
總觀立體派的雕塑，自從一九〇九年畢加索完成了“女人的頭像”，其後經由佛列斯奈、查基、菲拉、杜象、維雍、阿切本可、波西里、韋勃、固特法洛、勒伯冊斯、格里斯、勞倫斯以及布拉克等努力，使得立體派的整體性有著較完整的地步，從而亦能使立體派二度空間的研究中，進而到三度空間的追求，在使用“立體派的語言”上，亦作著更為廣泛的使用。一般來講，在一九二五年之後，立體派的雕塑，不管是在巴黎或在世界之其他國家，遷移著變動，有的是趨於抽象的形式，諸如勒伯冊斯。有的是趨於傳統形式，諸如勞倫斯及阿切本可等為代表。



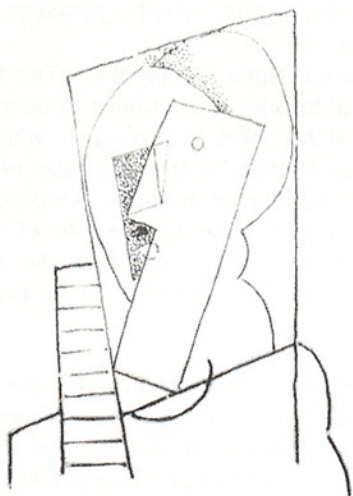
▲圖三十五、Henri Laurens
“Woman With Guitar” .1918

圖三十六 ▶
Henri Laurens
“Man With
a Pipe” .1919





◀ 圖三十七
Henri Laurens
"Man's Head"
,1919



▲ 圖三十八、Henri Laurens
"Head of a Boxer", 1916

註釋：

註一：

本段採自“立體派與廿世紀藝術” (Cubism and Twentieth-century Art) (著者Robert Rosenblum) 之第二九一頁之第十二 Cubism and Twentieth-Century Sculpture 中提及「As artists who dealt with real, rather than illusory, solids and voids, the younger Parisian sculptors could hardly ignore the spatial revolutions of Cubism.」

註二：

本段採自“立體派的世紀” (The

Cubist Epoch) 中之“立體派的雕塑” (Cubist Sculpture) 之第231頁。(著者Douglas Cooper)

註三：

本表參考(一)“立體派” (Cubism, Paul Waldo Schwartz著) 之Chapter nine之The Response in Sculpture。(二)“立體派與廿世紀藝術” (Cubism and Twentieth-Century Art) 之12 Cubism and Twentieth-Century Sculpture。(屬於part Three, Cubism and Twentieth-Century Art)。

註四：

本段參見“立體派的世紀”之“立體派雕塑”(P231) 中記載：「before 1914, there was no full-time sculptor with as dominating and creative a personality as Braque, Picassor or Gris in painting,……」

註五：

畢卡索的作品“女人的頭像”(Woman's Head)，作於一九〇九年至一九一〇年之間，青銅，規格 $16\frac{1}{4} \times 9\frac{3}{4} \times 10\frac{1}{2}$ in，目前在①Fort Worth Art Center ②Museum of Art, Los Angeles等處收藏該作品。

註六：

參見The Cubist Epoch”之P232 中提及：「this Woman's Head to test, in the light of reality, his pictorial technique of expressing volume through faceting. Picasso respected the mass of the head and set out to investigate, through surface protrusions and hollows, how light strikes, models or tran sforms such a complex strcture, At the same time, he turned the head on its vertical axis so as to induce the eye to feel its way around it.」(原載Cubist Sculpture)。

註七：

列舉兩件同類之作品：

(1)題名“阿布桑酒瓶”(原名為 Absinthe Glass)，作於一九一四年，彩色的青銅與銀色的調羹所做成之雕塑物，規格 $8\frac{1}{2} \times 6\frac{1}{2}$ in，現收藏於費城藝術博物館 (Philadelphia Museum Art, Philadelphia, Pa, Gallatin Collection)。

註八：

以題名為“Maquette for Guitar”代表例子(作於一九一二年年初)，以紙板及線合成一個樂器造型，現收藏於紐約近代藝術博物館 (The Museum of Modern Art, New York)。

註九：

以題名為“曼陀林與豎笛”(Mandolin and Clarinet) 為代表，以彩畫的木板做成，作於一九一四年，規格 $22\frac{1}{8} \times 14\frac{1}{8} \times 9$ in收藏於巴黎畢卡索博物館 (Mus'ee Picasso, Paris)。

註十：

參見傑爾門·色立克孟 (Germain Seligman) 著之 Roger de La Fresnaye (Londor, 1969), Catalog NO67, P20-22。

註十一：

題名“義大利的女孩”(Italian Girl) 作於一九一一年，青銅製作規格 24×12 in，收藏於紐約之The Joseph H.Hirshhorn Collection, New York.

註十二：

參見The Cubist Epoch之P236中提及：「Early Cubist painting by Picasso also provided the basic inspiration for de La Fresnaye's Itaian Girl (1911)」。以及又提出：「But when he came to model the figure, de La Fresnaye clearly tried, in the pose and in the faceting of the body and limbs, to take as a guide certain of Picasso's drawings of 1907」。(亦參見Zervos, 著 Picasso Catalogue。)

註十三：

題名“站立的女人”(原名為 Standing Woman) 作於一九一三年至一九一四年，青銅製，規格 $31 \times 8\frac{1}{4} \times 8\frac{5}{8}$ in，收藏於巴黎國家近代藝術博物館 (Mus'ee National d'Art Moderne, Paris)

註十四：

題名“頭像”(原名為Head) 作於一九一四年，現收藏在 Muse'e Municipal d'Art et d'Industrie, St. Etienne.

註十五：

題名“頭像”(原名為Head)，作於一九一三年至一九一四年之間，青銅製，規格 $15\frac{3}{8}$ in high，收藏於布拉格 (Narodni Galerie, Prague)。

註十六：

參見The Cubist Epoch中P238提及：「This procedure also reflects the influence of Guttfreund」

註十七：

參見Phaidon, "Dictionary of Twentieth-Century Art" 之有關於 Duchmp-Villon, Raymond中說明：

「His early terra-cottas were "art nouveau" in character, but after the relative naturalism of Torso, 1907, his work became more angularly simplified……」

註十八：

參見The Cubist Epoch之P239之“Duchamp-Villon and Archipenko中提及”：「From his beginnings as a self-taught sculptor in 1901-1902, until 1912, when he was responsible for carrying out some stylized cubistic ornamentation on the facade of the Cubist House at the Salon d'Automne, Raymond Duchamp-Villon tried his hand at different styles ranging from art nouveau, Rodin and Gauguin to Maillol and Matisse」

註十八：

題名“相愛”(The lovers)作於一九一三年，青銅淺浮雕規格 $26\frac{3}{4} \times 39\frac{3}{8}$ in，為加拿大、多倫多Mrand, Mrs A.J. Lattner and family收藏。

註十九：

本段採自“立體派與抽象藝術”之P104頁“Cubist Sculpture - Paris, 1909-1920”，之中有關Duchamp-Villon之說明；其中提及：「The Lovers (fig96) was related to a series of architectural decorations. In 1913 he……」

註二十：

題名“坐著的女孩”(原名為Seated Girl)作於一九一四年，石膏做成，規格 $12\frac{1}{2} \times 4 \times 4\frac{1}{2}$ in，收藏於加拿大多倫多之Vincent T-ovell, Toronto, Canada.

註二一：

“The sole purpose of the arts is neither decription nor imitation but the creation of unknown being from elements which are always present but not apparent”(本句採自“The Cubist Epoch”之P240)

註二二：

題名“馬”(Le cheval, The Horse)其風格相似的有兩件作品，均作於一九一四年，青銅製作，茲分別於下：

- (1) “Small Horse” 規格為 $15\frac{3}{8}$ in高，為紐約之Edgar Kaufmann, Jr.收藏。
- (2) “Large Horse” 規格 $39\frac{3}{8} \times 39\frac{3}{8} \times 20\frac{3}{4}$ in，收藏於美國明尼亞波里斯之Walliom-Proetor Institute, Utica.

註二三：

題名“行走的女人”(原名為Walking Woman)作於一九一二年，青銅製作，規格 $26\frac{1}{2}$ in高，收藏於The Denver Art Museum.

註二四：

參見“The Cubist Epoch”之P242之“Cubist Sculpture”

註二五：

參見“Cubism and Twentieth-Century Art”(P292)之中12Cubism and Twentieth-Century Sculpture.

註二六：

題名“帶扇子的女人”(原名為Woman with a Fan)作於一九一四年，收藏於加拿大多倫多之Mrand Mrs A.J. Latner and family.

註二七：

題名“頭像：十字相交的結構”(原名為Head: Construction with crossing)。作於一九一三年，青銅製，規格 $15 \times 7 \times 8$ in，收藏於加拿大多倫多之Mrand Mrs A.J. Latner and family.

註二八：

參見“立體派的世紀”(The Cubist Epoch)之(P243)中提及：「Which was a serious attempt to transpose the sort of head painted by Braque and Picasso into a simple three-dimensional form.」(屬於“Cubist Sculpture”部份)

註二八：

參見喬治·漢米頓(George H. Hamilton)著之“Painting and Sculpture in Europe 1880-1940”之中P173號提及：「substitute for the content with which his forms might have been endowed.」

註三十：

波西里(Boccioni, Umberto)，為義大利籍畫家，兼雕塑家，出生於一八八二年(Reggio-Calabria)逝於一九一六年(Sorte, near Verona)，年青時生活在Froli, Geuoa, Padua及Catania，在一九〇〇年成爲一個新聞記者，住在羅馬，並開始作畫。與色弗內尼(Severini, Gino)相識，並由巴亞(Balla)，指引而認識新印象派。在一九〇六年前往巴黎及俄國，在年底時返回義大利，然後住在Padua並在Venice藝術學院進修。在一九〇七年遷往米蘭，並成爲一個商業畫家，在此遇見馬利涅蒂(F.T.Marinetti)並加入“Fmiglia Artistica association”成會員，並在“未來派繪畫宣言”上簽字，於一九一〇年秋與馬利涅蒂、卡那(Carra)、路索羅(Russolo, Luigi)前往巴黎，在那兒見到阿波里奈爾(Apollinaire)以及法國的前衛畫家們，因而在一九一〇年至一九一五年從事未來派的研究，從一九一二年以後亦從

事雕塑工作，於一九一四年參戰，不幸在一九一六年逝於義大利北方。

波西里在一九一〇年四月曾撰寫“The Technical Manifesto of Futuristic Painting”，以及Manifesto of Futuristic Sculpture。(以上參見R. de Groda “Boccioni”，Malan 1962, C. Baumgarth. Geschichte des Futurismus. R.

註三一：

題名“抽象空虛與實體的頭像”(Abstract Voids of a Head)作於一九一二年，本圖片採自“Cubism and 20 century Art”之第一百九十六圖。

註三二：

題名“瓶子在空間的發展”(Development of a Bottle in Space)，作於一九二年，青銅，規格 15×24 in。收藏於美國密西根(Mrs. Barnett Malbin, Birmingham, Mich)。

註三三：

參見G. Ballo 著之Boccioni (Milan 1964)之P237-239中之說明爲主

註三四：

參見Douglas Cooper著之“The Cubist Epoch”中之“Cubist Sculpture”(P244)提及：「Boccioni, who, in his Preface to the catalogue of the Exhibition of Futurist Sculpture in Paris in June 1913, wrote of the entrance of a void into the solid which is traversed” by a ray of light……」

註三五：

英文爲“My sculptural ensemble develops,” in the space formed by the depth of the volume and shows the density of every aspect not just a number of immobile aspects in silhouette (參見“The Cubist Epoch”之P245)

註三六：

參見Douglas Cooper 著之“The Cubist Epoch”之P246

註三七：

麥克思·韋勒(Weber, Max)爲俄裔美國藝術家，一八八一年生(Bialystok, Russia)，逝於一九六一年(New York)，在十歲時前往紐約。一八九八年至一九〇〇年就讀於紐約之Pratt Institute，並在以後之五年任教於Virginia及Minnesota等地，於一九〇五年前往巴黎，就讀於Julian及Colarossi等學院。在歐洲四年中，曾前往西班牙、義大利、荷蘭等地；從而見到了馬蒂斯、塞尚、畢加索等，並與魯梭成爲好友。在一九〇九年重返紐約