

畢卡索創作對立體派的發展與變化 一九〇七年至一九二一年 (中)

第二節 立體派中期之分析

顧炳星(本文作者為師範大學美術系教授)

一、畢卡索一九〇九年至一九一〇年

從一九〇九年開始以來；畢卡索與布拉克兩位已逐漸成為“滙集了雙方的力量”，在一種同心合力的情況下，為立體派而努力工作。亦正如布拉克所說的：「立體派的發展，是在兩個完全不同情況下，而不斷地在捨與取的表現中所形成」。(註1) 他們首先嘗試著以純化自己個體為起點；並為推展此一藝術的發展，彼此在作品上不簽名為原則，當然，有一部份原因，也是為了反抗當時在畫上簽名的風氣。也就由於如此，在表面上，我們無法將他們個別的貢獻做一種清楚的劃分，至少在一九一四年以前，彼此都在一種很難辨別清晰的情況中；同時，也很難確切的說明彼此間，何者較為重要，何者又為不重要。但是，如果深入分析，嚴格地做另一番審視，仍能找出有某一部分的性質之不同點。就一般而論，畢卡索的作品傾向於以直線、曲線等直接在畫面上表現了“雕刻性”。(註2) 雖然早期的立體派絕非只是塞尚的延續，而這一時期的

畢卡索在許多方面卻代表了形式和繪畫空間的探討的極點，他也代表了立體派前期最終階段的結束。

(註3)

畢卡索的《坐著的婦人》(Seated Woman)

作品，作於一九〇九年(圖21)，顯示了使用繪畫技巧上進展的方針，藉著他的能力，所創出的體積感與空間的立體感，使他了解，必須在未來的“色彩”與



圖21 畢卡索“坐著的婦人”(Seated Woman)作於一九〇九年，油彩畫，規格 $36\frac{1}{4} \times 29\frac{1}{2}$ in.，法國私人收藏，本圖採自“The Cubist Epoch” P.36。

“光線”的運用上做一種決定。這件作品裏使用著綠色、赭色與灰色外，它限制了其他色彩之使用，而且來自不同角度的光源照射物體，也就是說，兼具有“形”與“光”兩樣事件的繪畫性。因而在面與面之間，必須做一種區別，那就是以這種情況下，如果用色彩的強烈對照，將會破壞相互彼此微妙的結構，可是，如果只是在畫面上反覆運用“光線”，則他必然會遇到形的被侵蝕與色彩的修正等問題，這也就是說：那是可能會違反了實際存在的事實，因此當畢卡索集中思想於物體的表現，並完成立體派的“空間紀錄”時，一方面將光的使用限制著範圍，而在色彩上，在自然界中的表現，卻是逐漸地製造了“灰色”與“赭色”等顏色。

從一九〇九年至一九一〇年冬天；畢卡索曾製作了第一個青銅的《女人頭像》(Woman's Head) (圖 22)，(註 4) 他以從前作品裏所表現過的許多方式，大膽的筆觸重加以刻畫該雕塑，他在使用三次元的構成，並配合與實際光源的嘗試效果，為求一完整形與量的妥當性，追求著以新的方法。該像不僅是在此時為一個具有代表性的創作，而且是第一個「純立體派雕刻」的作品。在《女人頭像》之後不久，畢卡索同時以比較細膩的筆觸，用面與面的構成，“物體”與“空間”的協調配合等方法，以人體（一九〇九年至一九一〇年的裸體畫為代表）與物體做為“實際性的主題”，



圖 22

畢卡索“女人頭像”(Woman's Head)作於一九〇九年至一九一〇年，青銅製作，規格 $16\frac{1}{4} \times 9\frac{3}{4} \times 10\frac{1}{2}$ in. 收藏於美國德克薩斯州瓦斯堡藝術中心博物館(Fort-Worth Art Center Museum, Fort Worth, Tex)。

則畫面出現了帶有抽象的方式。(註 5) 畢卡索之所以藉形與面的打破，主要乃是他可以去探求洞察物體內部的構造，同時也是希望將平面的結構擴散到畫面的全部。

分析畢卡索在創造立體派時，其注意力並非僅在主題的“物體”與“目的物”上找出“認知”的表現，而是在研究“一種自我滿足的”與“不是模仿性的”，也正如畢卡索自己就作畫經過而說明到的：「我們保持發現主題的樂趣和一種無法期待的快感，我們的主題必須是一個專注興趣的根源。」(註 6) 畢卡索暫時允許一些客觀的繪畫因素在獨斷的線與面之下，僅模糊的

暗示著。此時，則是立體派發展到最艱難的階段，也就是一般人稱之“全盛期立體派”或者稱之是“分析立體派”(Analysis Cubism)的開始。很顯然的，這雖是線與面的組合物，但使一般人所可能感覺到的，卻是深奧的，也是一種了解性較封閉的形式。諸如阿波里奈爾曾就當時畢卡索的作品如此的說：「畢卡索用不同的元素組織主題，用這種主題，完全以平面表現量感的方法，他只賦予旁觀者看到主題的外形。」(註 7) 然而在當時，他之一直所保持與激發自己的意志力，是很堅強集中全力的，這也是畢卡索在以後，仍能繼續不斷的把

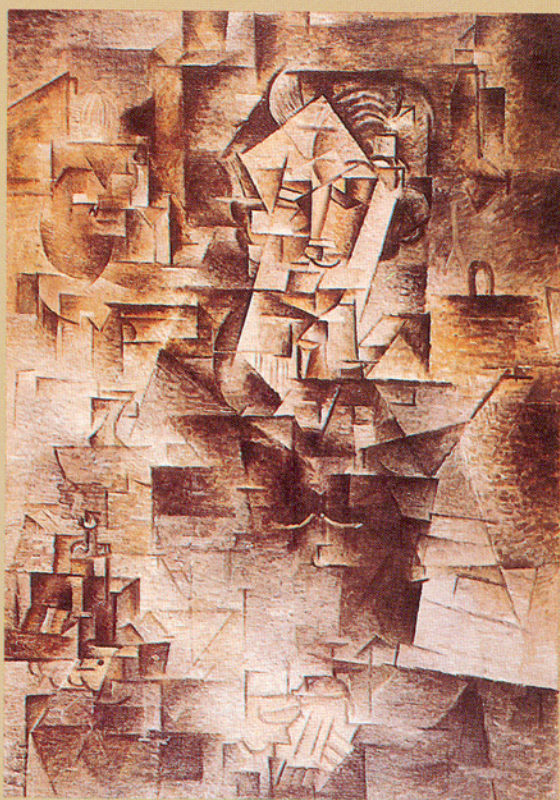


圖 23

畢卡索“康威勒畫像”
(Portrait of D.H. Kahnweiler)作於一九一〇年，油彩畫，規格 $39\frac{5}{8} \times 28\frac{5}{8}$ in.，收藏於美國芝加哥藝術學院(博物館)(The Art Institute of Chicago.)，本幅採自“Pablo Picasso, A Retrospective” P. 142。

立體派發揚光大之原因。

畢卡索不久就已設計了一套類似「象形文字」的立體派語言，或被稱為「縮寫符號」之立方體小塊面；並將它們以一種“元素構成”合併在一起，並且將這種“元素”暗示列入他已建立的作品中，從而使畫面上顯現出了一種特殊的形式；例如在一九一〇年秋天，畢卡索所作的《康威勒畫像》(Portrait of D. H. Kahnweiler)作品(圖23)，看來用筆描述瑣碎的一切，諸如使人物之眼睛、鼻子、錶鏈、以及握著的手等等變形表現，同時又把背景與主題在模糊中混合著，實在很難分出他的主題所在，(註8)

因而這也就是在《立體派的歷史及分析》一書中提及：「要區別該人物畫的特徵，他的眼睛和手就是一個例子，含有很深的寫實比例，令人鼓舞的是加強主要部分而避免其他瑣碎的說明。以康威勒的這幅畫像為例，外套的金扣，稀疏的頭髮，一股強烈的生命力充滿他的軀體，加強了主要主題與背景的相互關係，這些較寫實的筆觸，正顯示畫家重新安排或保留的正確比例。」

(註9) 這種說明，正是表示了畢卡索以敘述性形式強調了主體，使旁觀者能完整的重新建立了畫面立體效用。畢卡索在較早的一年，曾放棄使用一貫光線的方法，僅在巴黎

的冬天後幾個月使用，而此時明暗隨意並列，創造出一種粗淺明朗的感受，甚至使整個畫面完全分散，用來維持畫面結構的平衡。茲參見《立體派的世紀》其中論及《真正的立體派》一節裏提出：「布拉克與畢卡索在一九一〇年夏天至一九一二年春天，又步入另一個更高領域階段的形式，是使用著非形象的一切，雖然布拉克不及畢卡索與抽象事物那麼接近，但一般來講，就他們個別的發展上，似乎顯出他們都是退步了！然而，我們必須考慮到，為何把這個問題又倒回來呢？這個答案似乎是，在他們刻意與精心加入的實際元素裏時，他們發現這原先清晰的空間結構，被複雜的規格，如光、影等瑣碎細節的描述，搞得模糊不清，而當他們重新嘗試，達到使事物更為明顯的表現方式時，卻又發現他已失去實際立體的感受。」(註10) 由史蹟之記載，康威勒在此時期是和畢卡索一直保持密切接觸的人，所以他能瞭解到更為深入，在一九一五年以後，他曾對畢卡索加以說明寫著：「無論如何，更重要的，他是決定性之先驅，使立體派繪畫，從傳統繪畫中釋放出來，這事發生在卡達給斯(Cadaqu'ès)，……在這裏畢卡索花了整個夏天，在一段艱苦工作之後，他非常不滿意，他回巴黎帶著他未完成的作品，但是他已邁進了一大步，畢卡索已走進接近的形式，一種新的目標，已經造成了新的技法。」(註11) 談及這種畢卡索

所指的不滿意卡達給斯時期的作品，是可能的，也許他覺得太縝密太抽象了！但這種表現，則是另一種「新形式」發展的開始之前端！

二、畢卡索一九一一年至一九一二年

一九一一年夏季期間，當畢卡索在庇里牛斯山(Pyrenees)的賽勒(Céret)工作時，他做出了一種同時能使物象清楚的方法，(註 12)並繼續集中立體化的原則作畫：以一種直線形的架構為基礎，一則在畫面中暗示著距離，再則以「面與體」的結構越過細節的標示，而賦予數量和體積，跟前後景空間的調和，並使作品結合在一起。在外表形式上，以一種使用“橢圓形”(oval canvas) (圖 24) 的畫面，也成為當時立體派構成的另一個面貌 (這也就是布拉克稱道：「它能使我們重新發現垂直面與平行面的特色。」)，但畢卡索認為，它的可用性在於本身缺乏角度和空間的指標，而顯得模糊不清，因此幫助他集中主題，造出更嚴密的結構。在內容方面，則以一種簡潔、斷續的筆觸去畫一個作品之全部，構成了它的另一特色之表現，他以此種技法創造出能區別“面與面”之間明顯的“波動感”，以及更具顫動效果，立體化的畫面之產生。這些可從一九一一年畢卡索所作之《靜物與豎笛》(Still Life with Clari-

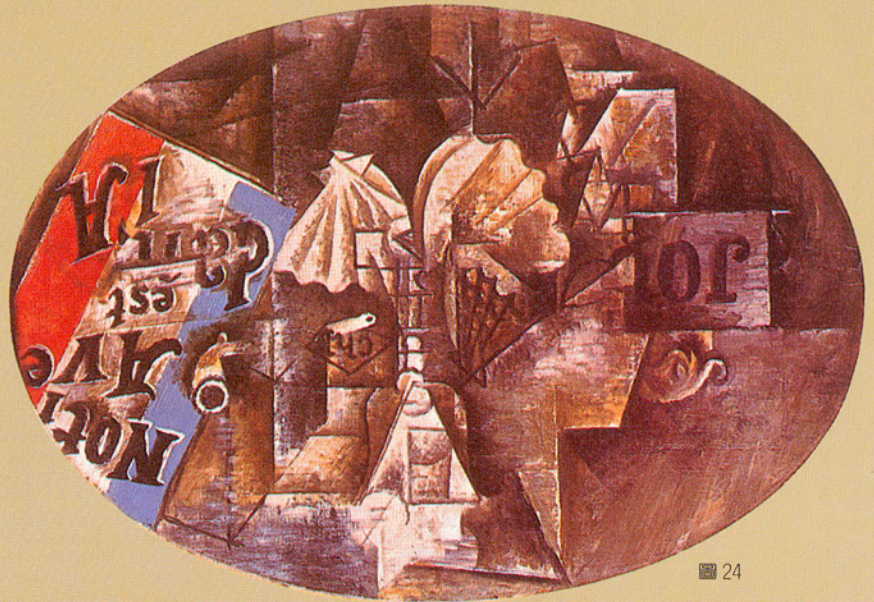


圖 24

畢卡索“海扇貝殼”(The Scallop Shell,或稱之為 Notre Avenir est dans l'air)作於一九一二年春，油彩畫，規格 $15 \times 21 \frac{3}{4}$ in.，為 Mr. and Mrs. Leigh B. Block, Chicago，本圖採自 Josep Pala U I FABRE 著 Picasso。

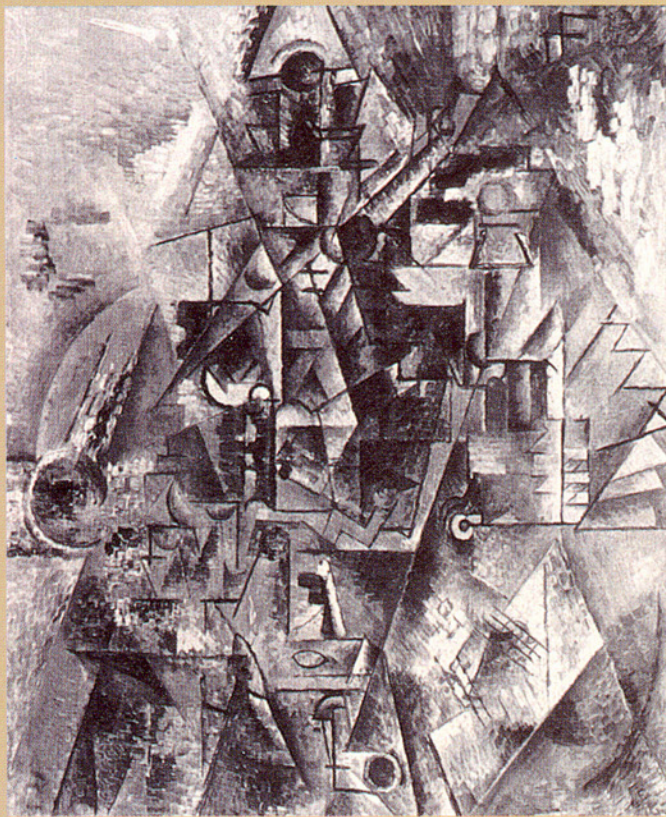


圖 25

畢卡索“靜物與豎笛”(Still Life with Clarinet)作於一九一一年，油彩畫，規格 $24 \times 19 \frac{3}{4}$ in.，為布拉格之“那若丁畫廊”(Narodni Galerie, Prague 或稱之 National Gallery)，本幅採自“Pablo Picasso, A Retrospective,” P.144。

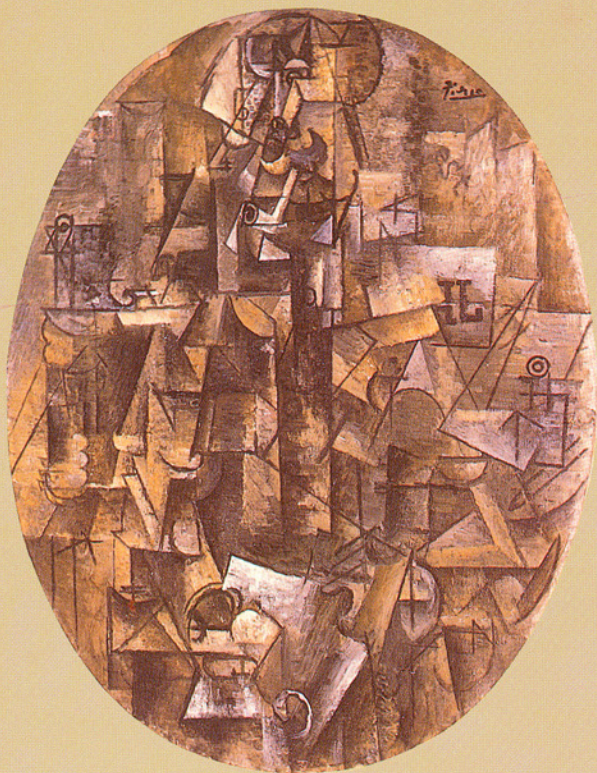


圖 26
畢卡索“吸煙斗者”(Man Smoking a Pipe)作於一九一一年，油彩畫，橢圓形，規格 $36 \times 26 \frac{1}{4}$ in.，收藏於美國德克薩斯瓦斯堡金貝藝術基金會(The Kimbell Art Foundation, Fort Worth, Tex.)，本圖採自“The Cubist Epoch” P.55。

生的內涵。

到了一九一二年的前半期，即所謂“全盛期立體派”已正逢飽和的狀況，而此時畢卡索的繪畫又有了其他的改變：一方面，這是過去漫長革命的一種結束；另一方面，也同樣是一種形成新藝術的開始。自一九一一年秋季以來，他返回賽勒之後，對於「形」與「空間」的處理，以及對於“分析立體派的語言”之充實，認為此時是一個很好的機會，他開始重振以往的繪畫結構，並使畫面更為嚴密，亦更具清楚效果，同時亦使用著色彩之彩度配合，使畫面看來生動，「新空間」之組合達到了成熟的產生。其後於一九一二年所作的《桌子的小提琴、杯子、煙斗》(Violin, Glass and Pipe on Table) (圖 27) 的作品中，(註 16) 已見到在這方面上的暫時進展；他對於不同組織，諸如文字、圖案、平面化等結構的模仿性，又有了最先改變性嘗試。我們也發現，看來採用帶有工匠性的作畫方法：諸如模仿大理石的紋理、木頭的紋路、甚至如頭髮的素質等表現內涵，也是畢卡索對「物質」動機的另一種創作方法。(註 17) 畢卡索在一九一二年五月的一些小作品上，做了部份很重要的改革，那就是當時他曾把一塊印有編成的圖案，繪製印在畫布上，並使其表現出椅座的形態，然後再在其附近部份畫上靜物，這就可以說是最先的“拚貼”(Collage) 作品，在被題名之作品《靜物與椅座》

net) 等作品 (圖 25) 中窺視一斑。

(註 13) 其次在人物畫方面，我們又發現：如畢卡索一九一一年所作的《吸煙斗者》(Man Smoking a Pipe) (圖 26)，(註 14) 可算是首度將「印刷字體」運用到畫面上。這種革新的作法，畫家兼具裝飾師的手法，以未預料性的物質，在作品上去肯定的使用了；但這種字體，僅是簡單地標出形狀，而沒有結構的組織。從一九一一年夏季開始，畢卡索與布拉克幾乎是同時開始這種具有活潑、生動化的「文字」、「字母」，以及「形體」等「繪

畫元素」加以突破性的使用，也就是說，這些物質東西不僅是單純地裝飾畫面，而且能達到具有連絡畫面機能的關係。因此，他使用這種完全真實“物體性質”之表現，而那些印刷字體是一種不能扭曲的形，因而使畫面趨於一種平坦的效用，而非一種立體效用在空間上的表現。(註 15) 因此在畫的表現裏，能夠區別出來，構成著空間與非空間之中物體的差別。換句話說：文字的表现完全是加強了畫面「二次元性」的高度效果，同時使一些客觀的因素來臨，卻也含有新空間產

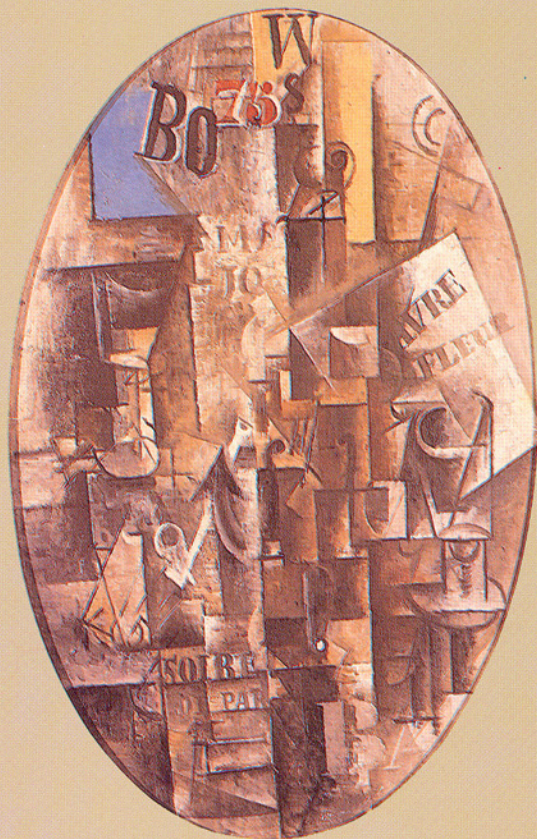


圖 27 畢卡索“桌子上的小提琴、杯子、煙斗”(Violin Glass and Pipe on Table)作於一九一二年，橢圓形，油彩畫，規格 $31\frac{7}{8} \times 21\frac{1}{4}$ in.，現收藏於布拉格之國家畫廊(National Gallery, Prague)，本圖採自“*The Cubist Epoch*” P.56。

(Still Life with Chair Caning)

(圖 28) 可以作為代表，(註 18) 使許多似是而非的事實物質具體化，對於藉著將現成的真實元素，引入其他的實際繪畫表現上，畢卡索自己則認為，此種的技法是虛偽的、誇張的。(註 19) 事實上，這種方式的形成，確也是讓欣賞者，對於他的作品產生經由繪畫模仿，而賦予了實際的錯覺，但其最重要之意義，把繪畫領域之擴大，繪畫素材、元素之創新取材，仍是值得去使用的。

立體派在最後一部份創作改革上，看來並不非常實際，即使是畢卡索在當時已花了幾個月的光陰與努力，此時，畢卡索做了一些「吉他」、「小提琴」等為主題的「雕塑模型」，並加上彩畫，這些作品有些目前存放在紐約近代藝術博物館(The Museum of Modern Art, New York)，如題名為《吉他》(Guitar) (圖 29) 的作品即是畢卡索此期之代表之一。有關立體派在一九一二年的變化與發展之意義，我們特參見《立體派與未來派》裏，第五部份之 *Papiers Collés and Collage* 裏提及：「在一九一二年以前的階段裏，他們(指畢卡索、布拉克)的圖形表現像許多神秘怪異的片斷，因“拚貼”創作中的那些繪畫性，或者非繪畫性的東西，其實也是承繼他們啟發過程的合成性。他們之所以表現無修飾的人造品在畫面上，歸因於他們對自己構想，繼續發展擴充的可能性具有信

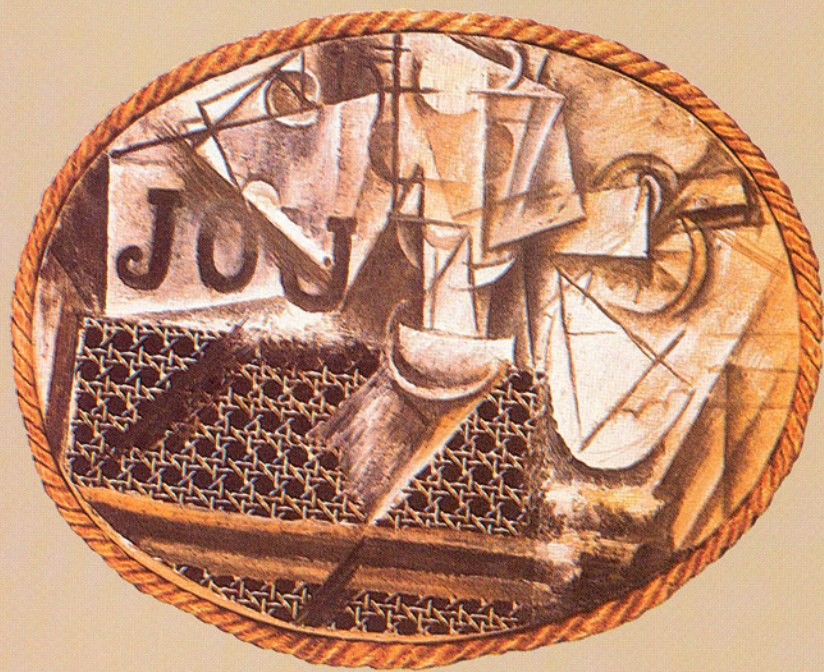


圖 28 畢卡索“靜物與椅座”(Still Life with Chair Caning)作於一九一二年初夏，油彩畫與黏貼材料，規格 $10\frac{5}{8} \times 13\frac{3}{4}$ in.，橢圓形，收藏於巴黎畢卡索博物館(Musée Picasso, Paris)，本圖採自“*Pablo Picasso, A Retrospective*” P. 157。

心和驕傲，那些與藝術無關的材料被加進了他們的創作裏，不但使其繪畫創作領域不似以往單純，而且更加強調他們對美感的精神追求。」

（註 20）而是否在被稱為“綜合的立體派”的風格，與拚貼藝術產生有所關連，或者說是綜合立體派與拚貼技法根本無關，我們無法肯定，但是，唯一讓我們知道的乃是在一九一二年以後，在非繪畫性的體系中，綜合性的風格已與拚貼之類的方法成為不可分離的狀況。

在探討立體主義於一九〇八年至一九一二年的發展中，首先我們必須有所了解的是，畢卡索在其時自己本身大部份時間是與朋友分開的。其次，須注意的是，他從不期望成為此運動的領導者，或者企圖吸收門生等，構成繪畫以外之聲勢，而且避開了一般沙龍的展出：例如在一九〇二年後在巴黎，畢卡索沒有再展出作品。到一九一七年，才在為盧森堡所屬的艾弗爾特摩登(Effort Moderne)畫廊展出，正式舉行了個展。所以我們能了解畢卡索創立的真正立體派並非只是個理論的演變或需要證明的數學練習，其實，這是從實際繪製所需的全新觀念中的一種理論，而且活潑開放的在隱居的生活中，探求真理。總之，由於畢卡索具有直覺而聰慧的天份，使得立體派生長已成為一股有生命之泉源，並具有充沛的實在力量之畫派，從而不致流於空論。（註 21）

立體派有時之所以被責罵為

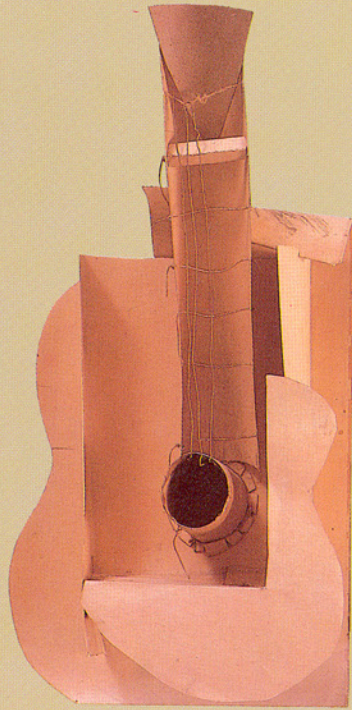


圖 29 畢卡索“吉他”(Guitar)
作於一九一二年年初，薄金屬片及金屬絲製作，規格 $30\frac{1}{2} \times 13\frac{3}{4} \times 7\frac{5}{8}$ ，收藏於美國紐約近代藝術博物館(The Museum of Modern Art, New York)。

「拘於形式」（指立體派之構成），或與“藝術生活”脫離，可能因為大部份人們以為，其藝術內容只是採取人們日常平凡之素材的物質，以及與不知名的對象之緣故，然而畢卡索其主要的努力方向，在於探求解決一種完全創新又正確的藝術思想重建，且具有純實質的“繪畫問題”的方法，也就是說：他對“創造立體派語言”的考慮，已勝過“主題的審美價值”。所以對畢卡索而言，也就是由於能夠使用這些以單純的“造形”，表現所有的生活四週“熟悉物”在不斷的嘗試、變化實驗之後，卻有一種很大的收穫。而他是因為創造了一種完整嶄新而清楚的“形式”、“量”與“空間”，藉著經營的速度而得到

如此的形式。

然而我們一定不要忽略了畢卡索在表現上，雖有著看來似乎很平凡的物質東西，但是那些對個人生活因素和時間上卻是很有意義的。畢卡索的日常生活裏有許多是他所喜愛的事物，諸如：吃與喝的情況，抽煙、閱讀和討論等，其畫室裏到處都是煙斗、香煙盒、小壺、扇子、報紙和樂器，在他常去的酒吧和咖啡廳裏，桌上有很多的瓶子、甜酒、紙牌和骰子。而且收集了一部份小提琴、吉他和樂譜等，亦是他私人的樂趣，畢卡索作了一些畫像，諸如吾德(Uhde)（圖 30A、30B）、沙過特(Sagot)、俄亞爾德(Volland)（圖 31A、B、C）康威勒(Kahnweiler)（圖 23）、以及



圖 30 A 畢卡索“吾德肖像畫”（Portrait of Wilhelm Uhde）作於一九一〇年春，油彩畫，規格0.8×0.60 m，收藏於倫敦羅藍·班洛斯先生（Sir Roland Penrose, London），本圖來自Galerie Leiris之圖片。



圖 30 B

“吾德本人照片”（Photograph of Wilhelm Uhde）作於一九〇六年，本照片採自Edward F. Fry “Cubism”。

斐爾南德(Fornande, Olivier) (圖32A、32B) 等也多半是他的親近朋友。(註22)

在較後的時期(一九一二年)，當畢卡索不能注意到物質的外觀時，他可能在畫布上只寫著：「J'aime Eva」或「Ma Jolie」(圖33)等這樣字句，他和“人性的情緒”就可以明顯地進入作品當中；在另外的作品裏，我們又發現了具有私人信件，以及畢卡索常去的“旅館和咖啡館”的名字和“鬥牛的紀念品”等等。其時，他常在蒙馬爾特(Montmartre)和賽勒(Ciret)的畫室做窗口寫生，雖然似乎已經忽

略了人的因素，但是只要我們仔細察看，我們可以發現立體派畫家的作品，實際上是他「私人生活」和「經驗」最真實的紀錄，倒不是現實藝術生活的單方面，而是他的目的，主要是在平凡的真實人生中，更為提煉藝術的實質。由單純的生活體驗，提升到純繪畫性的真諦，那才是不易的，也是困難的。我們中國人認為“物我合一”，而由宋代韓拙撰之《山水純全集》中提及：「惟畫造其理者，能因性之自然，究物之微妙，心會神融，默契動靜，揮一毫，顯於萬象，則形質動蕩，氣運飄然矣。」(註23)正說明這種

藝術精神的真諦。

由於“初期立體派”多方吸取各種文化、藝術精華，並不斷的嘗試、實驗之後，畢卡索在“主題”的使用上，已趨於簡化的方式，在造形上則力求統一，內容上已完全邁入了更為超越塞尚的作畫精神，空間的效果、平面化已更為明朗化。所以在一九〇九之後的“中期立體派”作品，就以直線與平面組織著畫面，光線、透視的問題，都有著創新的說明，從作品題名《坐著的婦人》，至被提名為《女孩與曼多玲》(Girl with a Mandolin)，或題名《康威勒畫像》等過程，能



圖 31 A

“俄亞爾德本人照片”
(Photograph of
Ambroise Vollard,本
照片採自Edward F.
Pry “Cubism”。



圖 31 B 塞尚“俄亞爾德肖像畫”
(Portrait of Am-
broise Vollard)作於一
八九九年，油彩畫，規格1.
00×0.81 m，收藏於巴黎
“小宮殿博物館”
(Musée du Petit
Palais, Paris)。



圖 31 C

畢卡索“俄亞爾德肖像畫”
(Portrait of Am-
broise Vollard)作於一
九〇九至一九一〇年，油彩
畫，規格0.92×0.65 m，收
藏於俄國列寧格勒之隱居博
物館(The Hermitage
Museum, Lenin-
grad)，本幅採自
“Pablo Picasso.A
Retrospective” P.
138。

使我們可以找到有著一貫的改進路
線之創作系統，似乎在《坐著的婦
人》，形的打破仍是困難的，但在
《康威勒畫像》中，形的打破已非
常的成功了！諸如其作於一九一〇
年春天之《俄亞爾希肖像畫》(Por-
trait of Ambroise Vollard) (圖
31C) 及《吾德肖像畫》(Portrait
of Wilhelm Uhde) (圖 30) 等作
品，畢卡索借直線、塊面之分割，
把主題人物消化在背景之中，但卻
借著光線明暗的排列效果中，人物
主題在“新空間”中更是活潑而栩



圖 32 A
畢卡索“婦人與梨”
(Woman with Pears,
Fernande)作於一九〇
九年夏,油彩畫,規格 $36\frac{1}{4}\times 28\frac{7}{8}$ in.,為私人收藏,
本圖採自“Pablo
Picasso, A Retrospective” P.133。



圖 32 B 畢卡索“斐爾南德半身像”
(Bust of Fernande)
作於一九〇九年夏,油彩
畫,規格 $24\times 16\frac{1}{2}$ in.,為
Dai×288. Kunstsam-
mlung Nordrhein
Westfalen, Düsseldorf,
本圖採自“Pablo
Picasso, A Retrospective” P.132。

栩如生,這種分割方式直至一九一一年或一九一二年均有著漸進的改變,使我們發現畢卡索的作品,已進入完全抽象的形式。所以,我們能有個結論,此時其畫面不必再借用主題之物質等去構成,而完全是以一種“立體派之基本語言”,表現了“元素”之最高效用,更把四度空間的“新結構”,創造了另一完全的“新空間”。

其後,為了豐富“新空間”之內涵,畢卡索又把一些具有實質平坦效果之“印刷字體”帶入畫面,

以及各種“紋理”融入畫面,如此,畫面就更為平坦。至此,突破文藝復興期的三度空間,而時間與空間之四度空間問題,也由二度空間的平面化中構成,並獲得了適當的創作。

註釋：

註 1：
本段採自 Douglas Cooper 著 “The

Cubist Epoch”,之 From Early to High Cubism: The Painting of Braque and Picasso, 1909-12 中提及：

「Braque was to say, the evolution of Cubism was the expression of a Continual give-and-take between their two different temperaments.」

(原文載於該畫之 p.42)

註 2：

茲以題名為《Bread and Fruit Dish on the Table》，作於早期之一九〇九年(164×132,5cm)，現收藏於 Kunst Museum, Basel。其中結構嚴密，形體

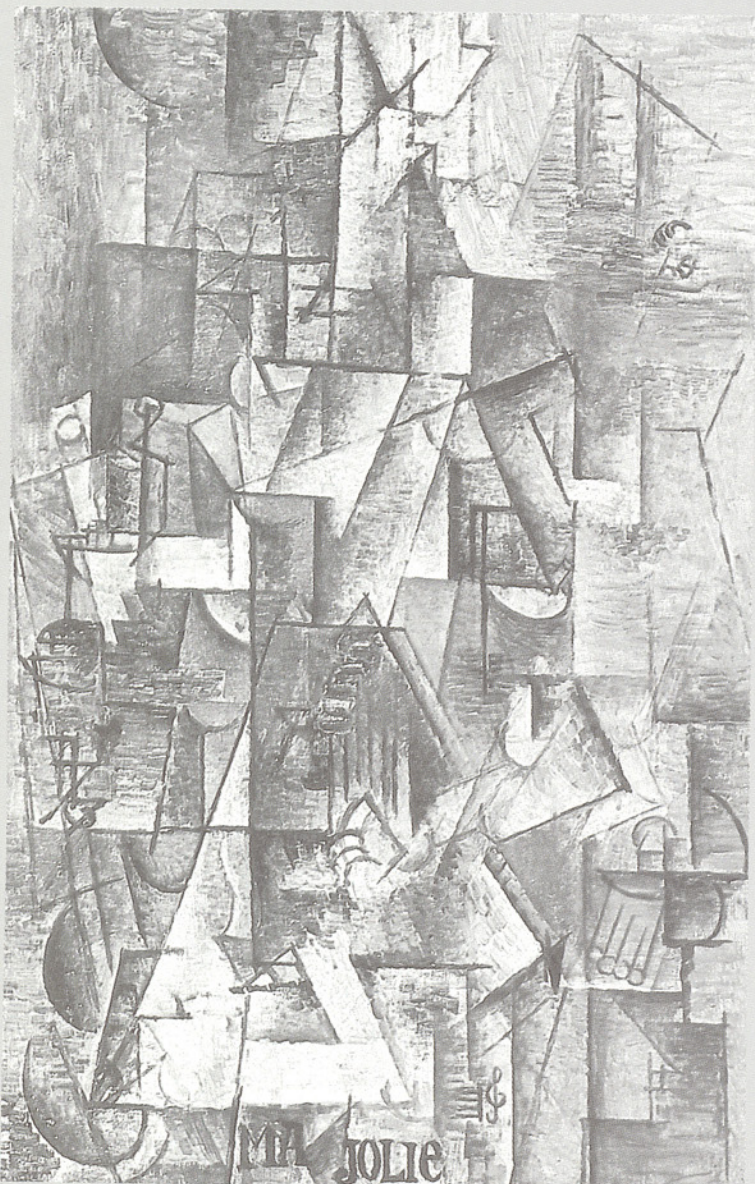


圖 33 畢卡索“瑪·若利厄”(Ma Jolie)作於一九一一年冬至一九一二年之間，油彩畫，規格 $39\frac{3}{8} \times 25\frac{3}{4}$ in.，收藏於美國紐約近代藝術博物館(The Museum of Modern Art, New York)，本圖採自 Max Kozloff “Cubism and Futurism” P.46

完整，為一受塞尚畫風影響之靜物作品。而在作品《Woman with Fan》作於一九〇九年春天(100×8cm)，收藏於 The Pushkin State Museum of Arts, Moscow，為一人物畫，除去人之

臉部完整外，其餘則以其《Three Women》或《Landscape with Two Figures》之分割方式，以立方體之塊面加以分析。若以作於一九〇九年夏天之兩幅作品如《Still Life with Liqueur

Bottle》，及《Fan, Salt Box, and Melon》，則是以較為小的“方式”，“長方式”的小面塊，分割了整個的畫面。

(參觀一九八〇年之畢卡索八十回顧展於紐約市近代博物館)。

註 3：

參見 *Cubism, A History and an Analysis* 之 p.84 中提及 “The move towards this more complex kind of painting reaches a climax in the still life that Braque painted late in 1909 and early in the following year for example *Violon et Cruche*. (p.133) These paintings give the sensation, that Braque has felt his way visually around each object and examined. Its relationships with the other objects around. It from several Viewpoints, by rendering the areas, between the objects in a tactile, material fashion, Braque succeeds in fusing object and space into a spatial Continuum……. Although it has been seen that early Cubism was in no sense. Simply a Continuation of Cézanne, the paintings of Picasso and Braque of this period represent, in many ways, the Culmination of the investigation of form and pictorial space initiated by him thirty years earlier, they mark also the final phase of the first period in Cubist painting.……” (參見 Picasso and Braque: 1907-12)

註 4：

題名為《女人頭像》(Woman's Head)，

其女子原名為 Fernande, 該雕塑為青銅 (Bronze) 製造, 作於一九〇九年至一九一〇年, 規格 $16 \frac{1}{4} \times 9 \frac{3}{4} \times 10 \frac{1}{2}$ in 其中之一現收藏於紐約近代藝術博物館 (The Museum of Modern Art, New York, 參見紐約近代藝術博物館著之 *Pablo Picasso A Retrospective* 之 p.132)。

註 5:

茲舉出畢卡索在一九〇九年~一九一〇年之間的代表作:

①題名《女人與桃子》(Woman with Pears), 作於 Horta de Ebro 一九〇九年夏天, 油彩, 規格 $36 \frac{1}{4} \times 28 \frac{3}{8}$ in 列入私人收藏。

②題名《靜物與酒瓶》(Still Life with Liquer)

註 6:

參見 *Cubism, A History and Analysis 1907-1914* 中 (p.88) 提及: "Picasso openly declares himself a realist. Discussing Cubism, Picasso himself has said: "In our subjects, we keep the joy of discovery, the pleasure of the unexpected;" (Picasso and Braque:1907-12)。

註 7:

參見 *Cubism, A History and An Analysis 1907-1914* 之中 (p.88) 提及: "Apollinaire describes Picasso's method of work in this way: Using planes to render volumes, Picasso enumerates the different elements Composing objects in such a complete and penetrating manner that they only assume the aspect of

objects thanks to the spectators."

註 8:

題名為《康威勒畫像》(原名 Portrait of D. H. Kahnweiler), 作於一九一〇年, 油彩畫, 規格為 $39 \frac{5}{8} \times 28 \frac{5}{8}$ in 收藏於芝加哥藝術學院 (或稱博物館) (The Art Institute of Chicago, Ill. Gift of Mrs. Gillbert W. Chapman In Memory of Charles B. Goodspeed)。

註 9:

本段參見 *Cubism, A History and an Analysis, 1907-1914* (p.90) 之中提及:

"Distinctive features of the sitter, his eyes and hands for example, are rendered with a greater degree of naturalism and these, together with the stimuli provided by other details, such as a batton M. Kahnweiler's coat, a lock of hair, or the still life to the said of him, permit a reconstruction of the subject and his surroundings; and these more realistic touches in turn forced the painter to restore or preserve the naturalistic proportions of the figure."

註 10:

本段採自該書之第五十一頁及五十二頁。其中部份提及: "Both Braque and Picasso (La pointe de La cité 1911) reached the frontier of non-figuration more than once between the summer of 1910 and the spring of 1912, though Braque never came as close to total abstraction as

Picasso. On each occasion, both artists recoiled. We must, however, consider why this problem recurred. The answer seems to be that the more element of reality Braque and Picasso managed to incorporate into their pictures. (Picasso "Absinthe Glass, Bottle, Fan, Pipe and Musical Instrument on a Piano, 1910-11 Braque", Still Life with Dice and Pipe, 1911), the more they found that the clarity of their special structure became obscured by descriptive detail, formal complexities and an elaborate play of light and shade. Yet, whenever they reacted against this complication and tried to make things clearer, they found themselves, losing touch again with tangible reality."

註 11:

本段參見 *Cubism, A History and an Analysis 1907*: "Much more important, however, was the language previously used by painting, this occurred in Cadaques..... where Picasso spent his summer dissatisfied even..... invented for new purpose." (亦採自 *Der Weg Zun Kubismus*, p.27)。

註 12:

參見紐約近代藝術博物館 (The Museum of Modern Art, New York) 印行之《一九八〇年畢卡索回顧展》(*Pablo Picasso: A Retrospective*) 之簡

介 p.123 *Chronology* 中提及：「1911, Early goly:Travels south to c'eret, a small town in the French Pyrenees, where manolo is living in an old Villa, the Maison Delcros. Taking over first floor, work alone until early August, when Braque arrives with Fernande and Max Jacob joins them.”

註 13：

題名為《靜物與豎笛》(原名為 Still life with Clarinet) 作於一九一一年，油彩畫，規格為 24×19 ¼ in，簽名為背面，(Picasso)，為 Narodni Galerie Prague 收藏。」

註 14：

①題名為《吸煙斗者》(原名為 Man Smoking a Pipe) 為畢卡索在一九一一年所作，簽字與畫之右上角，為橢圓形作品，規格為 36×28 ¼ in，目前為 The Kimbell Art Foundation, Fortworth, Tex 收藏。

②題名為《葡萄牙人》(原名為 Portuguese)，為布拉克在一九一一年所作，油彩畫，收藏於 Kunst Museum. Basel.] (按《世界名畫全集》之第十六冊記載，該作藏於瑞士巴爾塞美術館)。

註 15：

本段參見 *The Cubist Epoch* 中提及：「This lettering Braque said, was a group of forms which could not be distorted because, being themselves flat, they were…….” (該書之 p.54)

註 16：

題名《在桌子上的小提琴、杯子、煙斗》(原名為 Violin, Glass and Pipe on Table) 作於一九一二年，油彩畫，規格 31 ⅞×21 ¼ in，橢圓形作品，目前收藏於布拉格之 Narodni Galerie, Prague.

註 17：

茲參見一九八〇年紐約近代藝術博物館展出「畢卡索回顧展」之作品，諸如題名① Guitar, Sorgues, 作於一九一二年初秋，以及②題名為 Violin and Grapes, 作於一九一二年初春至初夏等，其中的表現內容，均有着表示木頭紋理之描繪。

註 18：

題名《靜物與椅座》(原名為 Still Life with Chair) 作於一九一二年，規格 27×35 cm，收藏於巴黎之 Musée Picasso。

註 19：

本段參考 *The Cubist Epoch* 之 p.58 中提及：「Picasso called the bluff of the eye-fooling technique, offered the challenge of the Cubist way of recreating reality and……」(The Cubism 1906-12)。

註 20：

參見第五章《立體派雕塑之分析》之第一節，註八。

註 21：

本段述說，參見下列各書：

(1) *Pablo Picasso A Retrospective* The Museum of Modern Art, 1980。

(2) *Braque* John Pussell, 1959。

(3) *Cubism* Edward F. Fry, 1978。

(4) *The Cubist Epoch* Douglas Cooper。

註 22：

①吾德(Uhde)全名為 Uhde, Wilhelm, 一八七四年生，逝於一九四七年，德國畫家及收藏家，一九〇四年移居法國巴黎，一九〇五年收買畢卡索作品，一九〇六年收藏盧梭作品(Rousseau)，一九〇七年收藏布拉克作品。在瑞士之蘇黎士，德國之柏林以及美國之紐約，他均曾主持了「法國畫家作品展」，特別是被稱為「原始畫家」(Primitive Masters)的盧梭，曾在一九一二年為其主辦了一次回顧展，很是重要。

②俄亞爾德(Vollard)，全名為 Vollard, Ambrois, 生於一八六五年，逝於一九三〇年。為一收藏藝術品之專家。他主持的畫廊曾展出畢卡索、塞尚、馬蒂斯作品。由於他並不十分中意立體派的作品，使得康威勒在立體派的收藏上成為主要的角色。

③斯丁(Stein)全名為 Stein, Gertrude, 一八七四年生於匹茲堡，一九四六年逝於巴黎。為一美國畫家及收藏家，與她的兄弟(Stein, Lev)前往巴黎。在一九〇〇年代成為巴黎前衛藝術與哲學之間主要的人物，她特別贊助馬蒂斯與畢卡索(而她的一幅畢卡索肖像畫作於一九〇六年)。在一九三八年曾出版了《畢卡索》一書。

註 23：

本段採自《中國畫論類編》(河洛圖書出版社印行)((下卷,p.659)《山水純全集》之〈後序〉一篇。