

畢卡索創作對立體派的發展與變化 一九〇七至一九二一年(下)

第三節 立體派晚期之分析

顧炳星 (本文作者為師範大學美術系教授)

「晚期立體派」(Late Cubism)是以一九一二年開始至一九二一年結束；此節，主要在於討論畢卡索在此期間中，把「分析立體派」的「形」與「元素」的問題加以重新整理，並把「色彩」與「黏貼藝術」的使用更為具有效力，同時又以「強調性」，來充實畫面的肌理、結構，使作品在內容上，能趨於更為豐富的狀況。

一、畢卡索一九一二年至一九一四年

一九一二年夏天，畢卡索在塞勒(Céret)及蘇干斯(Sorgues)渡假時，(註1)他和布拉克已使立體派成為一種不僅是只有造形、體積及空間的形式，而且逐漸地也是使用「色彩材料」、「組織變奏」等更有生命化的「立體派語言」，因而使立體派繪畫，變成更為具有觸覺化及可塑性的形式，也予人有一種新真實感，或給人有一種新形式之寫實主義(New Surface Realism)感受的藝術。而在《立體派與未來派》一書中提及：「討論立體派的書都認為：在一九一二年是該運動決定性的一年，在這種共同看法中所指的決定性，有幾種論點；而最基本的是說畢卡索與布拉克已自覺到他們似已把作品發揮到不能

再複雜的程度。所以這時間開始緩慢或求其迂迴之發展，畫面變得清晰易解；同時，立體派也從「分析立體派」的分散狀態中，重建物體之原貌。」(註2)這就是畢卡索在那時為什麼把「色彩」與「質料」等放入立體派的「組織」及「結構」中的原因。

畢卡索在他繪畫目標上，一直不希望他的繪畫只成為真實物的仿製品，他希望要有更為獨立的「形象」；希望他的作品，不但是真實物體觀念上之再創造，而且更希望在繪畫本身，是絕對的給予實在性和加上一些營養的原素。因此，他將繪畫視為一種與周圍物體有著相關而且平等的繪畫個體之對象，所以他在繪畫的形式上，採取「色彩」部分加以融和，因而使繪畫在感觀上更有生氣。以前的作品，為了避免在表現立體感時，有色調的干擾，都只採取單色，而如今在重新

調配繪畫素材上，有許多柔和，但較多種的顏色，出現到了立體派的畫面上，像藍色、粉紅、綠色、赭色及白色等，並被表現出各種圖形。而由《立體派與未來派》一書中提及：「一九一二年末的更新，來免除立體派危機的重要途徑，是輪廓的出現；而另一個途徑，則是配合著輪廓的空間，畫家們為了避免藝術的這種蕭條狀況，他們把圖形表現得更具象，空間感更明顯。」(註3)一幅作品的「形」與「色」之間是「對等」的關係，這將有助於判斷那一塊面是在那一塊之上或之下。一九一二年以前的立體派已採用一種具有「模式化」之形式，以往各種藝術有著明顯純化元素類似的樣子，但是此時立體派的物體雖屬於我們常態空間的物體，已不是「模擬式」的，而是放在繪畫特殊的一層平面上。(註4)

因而在《立體派世紀》一書中

更曾提及：「在這方面布拉克跨出了決定性的第一步時，首先是被畢卡索一幅一九一二年五月的作品之含蓄效果所折服，即題名為《椅子與靜物》(Still Life with Caned Chair) (圖 28) 的作品，其中是以美國布片黏貼而成的。」(註 5)

畢卡索試驗這種技巧，對圖面形體的改變了作用之後，又進行一些以「車票」、「報紙」、「香煙包裝紙」、「火柴盒」、書中「插畫」等實物「黏貼」而成，如貼成水果、名片及樂器等形狀，而構成另一種不同的藝術性很強的「靜物畫」作品。憑藉著這些媒介，他開始使用一些明亮而精巧的色彩。如他的作品《報紙靜物》(Still Life with Newspaper) (圖 34) 則是借物質之取用，在層次分隔中，用抽象、黏貼之效果，使畫面有了新的空間。之後他漸漸又能夠減少這種技巧，而帶出來繪畫之「真」與「假」間的矛盾關係。

因為這些拼湊在一起的「紙片」，既然是真實世界的碎片 (fragments of real)，在意義上說來，該是比模仿實物而繪成的物體來得更真實。然而換個角度來說，因為他企圖把紙片當成桌子或小提琴的木頭或是布等等，所以黏貼畫與畫上的物體是完全一樣虛假。充其量真的也不過是幾條紙而已。因此，我們可以得到結論，畢卡索的創造力發揮於「非圖畫世界的真實碎片」(real fragment of a non-pictorial world)，而來扮演「圖畫世界中一個不真實的角色」

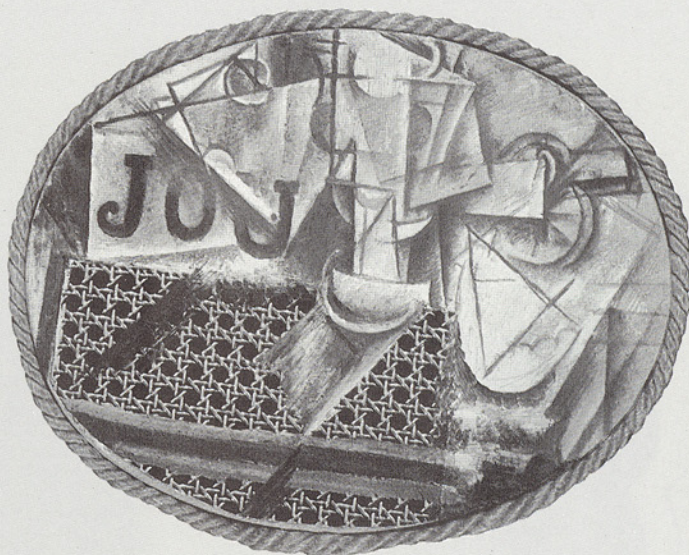


圖 28 畢卡索「靜物與椅座」(Still Life with Chair Caning)

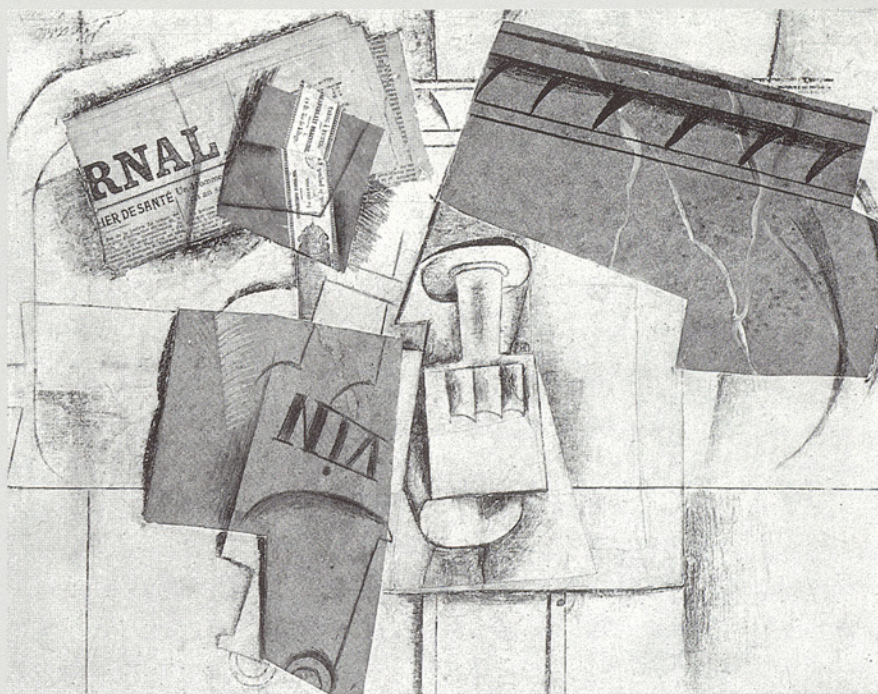


圖 34 畢卡索「報紙靜物」(Still Life with Newspaper) 作於一九一四年，

黏貼畫，為法國巴黎私人收藏(Dr. Jean Dalsace)，本幅採自「The

Cubist Epoch" P. 185。

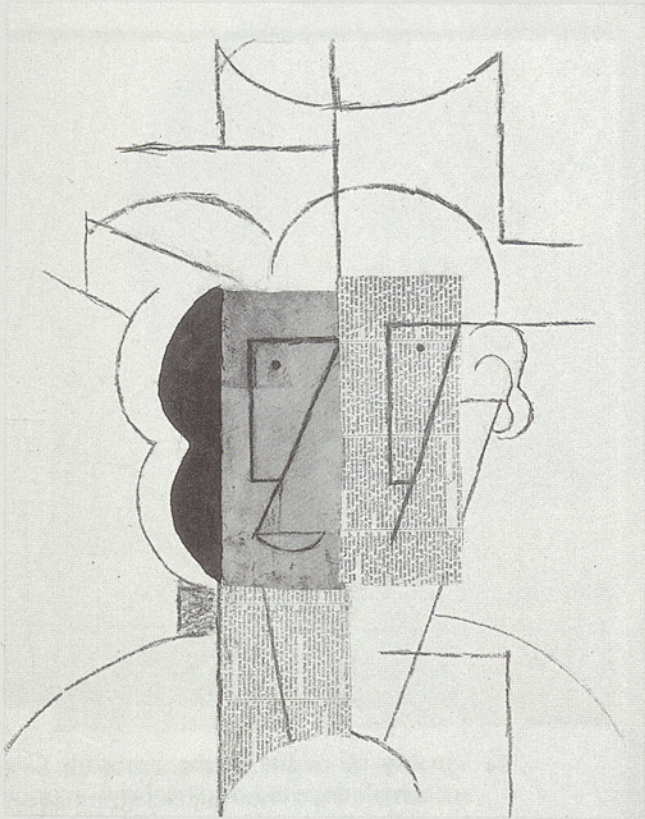


圖 35 畢卡索“男人與帽子” (Man with a Hat)作於一九一二年至一九一三年，木炭、墨水和拼貼，規格 $24\frac{1}{2} \times 18\frac{5}{8}$ ，收藏於美國紐約近代藝術博物館

(The Museum of Modern Art, New York), 本圖採自“Pablo Picasso, A Retrospective” P. 166。

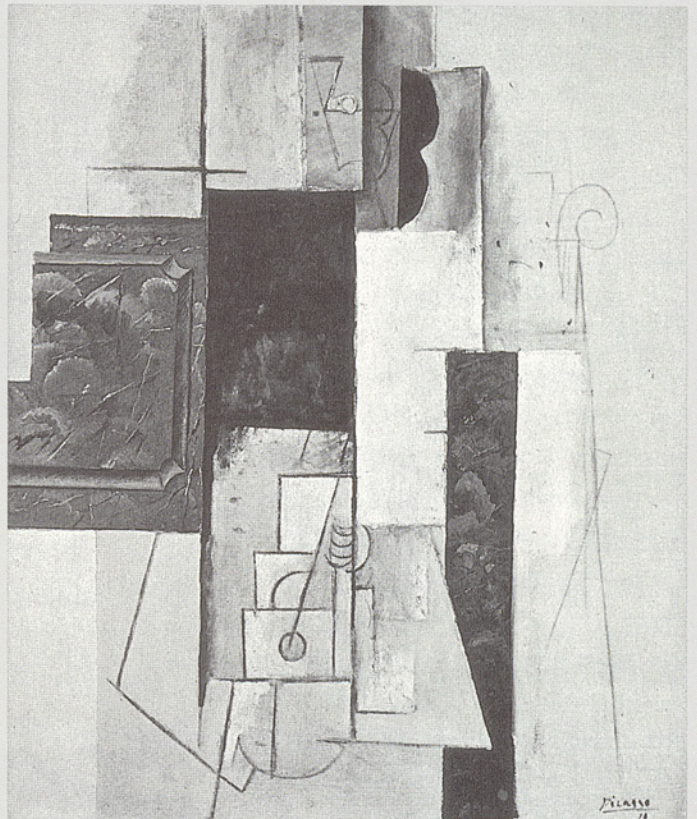


圖 36 畢卡索“坐著彈吉他的女人” (Seated Woman with a Guitar)作於一九一三年，油彩畫，規格 $39\frac{3}{8} \times 32$ in.，收藏於美國加州巴沙得拿藝術博物館(The

Pasadena Art Museum, Pasadena, Cal.)，本圖採自“*The Cubist Epoch*” P. 192。

(Play unreal roles in a pictorial world)。(註 6)

黏貼技巧對畢卡索日益重要：第一、因為已在他的藝術中注入了一種新的寫實主義內涵；第二、因為黏貼證明了好的藝術素材與適當的一般材料是不必加以區分的。真實感的構成可以藉一些微不足道的材料來建立，黏貼技巧也加強了繪畫個體的觀念，也加強了他對色彩

形狀間關係的概念。更重要的是：黏貼技巧使他領悟到，能綜合不同元素，可以建立圖畫上的真實感，因此在一九一二年到一九一三年間的冬天，立體派的構圖方法又起了基本上的變化(圖 35)。

先前畢卡索已經分析了物體的外貌，且發現了組織形式之元素，藉著它們的組合，可以使他的畫更趨完整，且提供了構圖形式，如物

體主題的造形之形樣，以及色彩的平面化構成之畫面，同時並逐漸在這些畫中加上「物點內在特定」的意義。

這種情形却逐漸成為畢卡索和布拉克分道揚鑣的開始。他們在那時，各人之個性發展上看來都已經相當成熟，都想用自己的方式，利用新技巧重新再創造新觀念。對布拉克而言，黏貼紙既表現了自己，



圖37 畢卡索“瓶子與杯子”
(Glass and Bottle of Bass)作於一九一三年，黏貼畫，規格 $27\frac{7}{16} \times 17\frac{3}{4}$ in.，紐約私人收藏，本圖採自“The Cubist Epoch” P.191。

又使立體派帶來色彩之平面效果，藉著它們，他將他的作品組合起來。而他們把貼畫中所得的經驗應用到油畫中時，使我們感覺到他們的畫中都找得到一種相同的簡化結構及單純化的形態。這與他們一九一二年夏天的畫，形成很大對比。從一九一三年以來畢卡索的《坐著彈吉他的女人》(Seated Woman with a Guitar) (圖36)、(註7)《瓶子與杯子》(Glass and Bottle of Bass) (圖37)等作品，(註8)這些看來清澈而簡潔的畫，有以具象素材與抽象素材之混合表現來解釋這個新局面的開始，從那時以後，他致力於加強與用人性化去創造一切

“新合成的立體派語言”(New Synthetic Cubism Idom)。

有些作家忽略了拼貼畫的重要性，而把它們視為繪畫構圖中的一種裝置設施，並不認為他們是獨立的藝術作品。但我個人認為應該視之為一種主要的形式創作(Stylistic Inventions)。當畢卡索了解了發明的繪畫技巧之重要性以後，便開始把貼畫技巧應用到油畫上去，而成為後期立體派的“綜合方法”(Synthetic Methods)，使他發現黏貼與繪圖可以有效的同時在一幅畫中結合。

貼畫有一個重要影響，那就是使「後期立體派」畫家的「畫面空

間」變得「更平坦」，也更在繪畫表面上力加經營。

因為建立繪畫結構的綜合元素是一種以一些附加的不透明、有邊緣界限的薄紙片來組成。畢卡索是以“光”來解決，使色彩在畫中與形態分開，而成為一項單一元素。因此，他可以不理會形式、色調的修飾來指揮光線，用“光”及“影子”來區別平面及空間立體體積。

畢卡索也曾在畫中試用了些新技巧。如他用沙與顏料混合後，在畫中表現物體的面積，厚厚的塗上去，以造成一種虛假的三度空間效果。(註9)這些畫放在燈光下看來，就像低平的雕塑，且建立了影子的另一用途。這些綜合的詞彙，漸漸顯示它們無可限量的能力。因此，我們可以發現畢卡索在一九一三年至一九一四年間，十分賣力的，以強烈的色彩及自然生動的細節來豐富他的作品。(註10)

他愛用的另一種技巧就是“點描法”(Pointillism)，由此，能看出畢卡索有擴大素材，同時又引進了新印象主義(Neo-Impressionism)之特徵。藉此，他用更為豐富的材料使畫面更趨於生動，喚醒光線的作用力，消除單色的單調現象，並且造成一種裝飾性極強的效果。如作品《水果盤、瓶子與吉他》(Fruit-Dish, Bottle and Guitar) (圖38)，就是因為使用這種技巧，在此類作品構成中，不僅使畫面在用色上更為廣泛，而且，在塊面平坦的性質上，使得立體派的組織更為工整、嚴密，並且

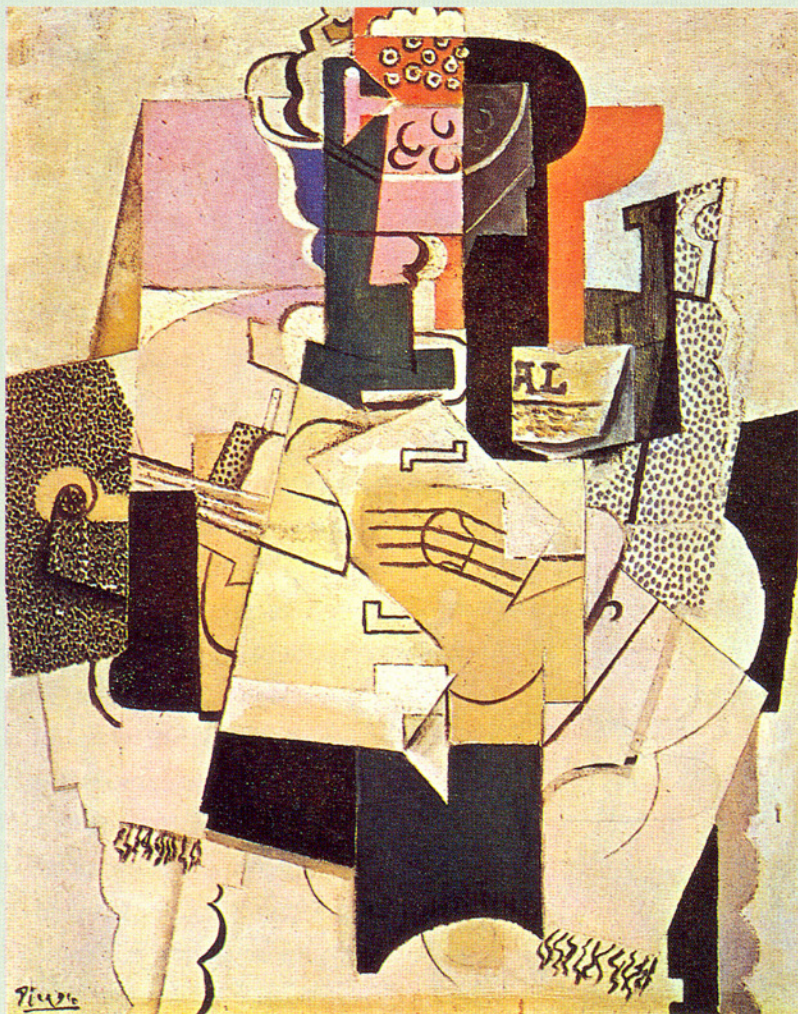


圖 38 畢卡索“水果盤、瓶子與吉他”(Fruit, Dish, Bottle and Guitar)作於一九一四年,油彩畫,規格 $36\frac{1}{4} \times 28\frac{3}{4}$ in., 羅馬私人收藏,本圖採自“The Cubist Epoch” P. 195。



圖 39 畢卡索“法國萬歲”(Vive La France,或稱之為Still Life with Cards, Glasses, and Bottle of Rum)作於一九一四至一九一五年,油彩畫,規格 $21\frac{3}{8} \times 25\frac{3}{4}$ in., 為美國芝加哥私人收藏(Mr. and Mrs. Leigh B. Block, Chicago),本圖採自“Pablo Picasso, A Retrospective” P. 176。

竟然使後期立體主義被歸類如同“洛可可”(rococo)式的藝術。(註 11)

二、畢卡索一九一四年至一九二一年

一九一四年至一九一五年之間,畢卡索從事於自己的作品創作時,自覺在運用“綜合立體派語言”(Synthetic Cubist Language)上,有了一種可行的方法,並對於自然主義也建立了一個有效的對照原則。

因此,他將創作物體形式與其

日常生活外觀狀況產生了一種一致的精神,並提供不同的方式來完成,以為再充實“綜合立體派畫家”之語言。於一九一四年,在亞維濃(Avignon)開始製作的作品題為《法國萬歲》(Vive La France)(圖 39),以及一九一五年所完成之《水果靜物》(Still Life with Fruit)(圖 40)。畢卡索在此時盡其所能,將作品的平面仍繼續保持平坦,就像在黏貼畫一樣,但却又藉著強烈和各種不同的色彩,裝飾性意味,及生動地在構造上做變化,用來提高新作品的生命力,其中諸如在一九一五年所作,被題為《桌



圖 40 畢卡索“水果靜物”(Still Life with Fruit)作於一九一五年，油彩畫，規格 25×31 1/2 in.，收藏於美國俄亥俄州，哥倫巴士美術畫廊(The Columbus Gallery of Fine Art, Columbus, Ohio)，本圖採自“*The Cubist Epoch*” P.210。(本幅圖

片在 Pablo Picasso, A Retrospective 題名為 Still Life with Compotier and Glass)。

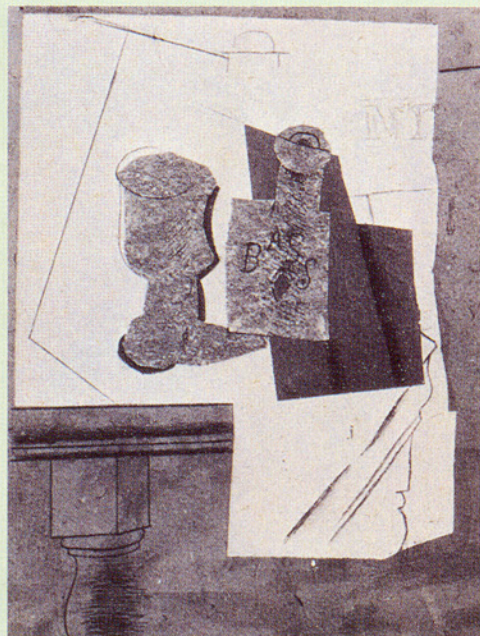


圖 41 畢卡索“桌上的吉他、瓶子、長笛”(Guitar, Bottle and Flute on a table)作於一九一五年，油彩畫，規格 42×28 in.，收藏於美國加州聖達巴巴拉(Wright Ludington, Santa Barbara, Cal.)本圖採自“*The Cubist Epoch*” P.210。

桌上的吉他、瓶子、長笛》(Guitar, Bottle and Flute on a Table) (圖 41) 等為代表，(註 12) 在其他的繪畫方向中，畢卡索似乎違背了此種傾向，而又強調了平坦，簡潔效果因而形成“抽象的綜合立體派”的架構基礎。以在一九一五年完成之《帶吉他的女人》(Woman with a Guitar) (圖 42) 與“小丑”(Harlequin) (圖 43) 等作品為代表。(註 13) 畢卡索在這種趨向人格化的“晚期立體派”中作了一番更新的努力，因為他了解，如果他沒

有成功，那麼他的風格，就無法成為自然主義下能生存的替代物。畢卡索為此希望在自己立體派真實感上，和“自然主義”的“視覺效用”上所創導的特性，尋找出一個可行的相等價值等式。此時，我們能感覺到畢卡索仍有那股為藝術創新的精神，早在一九一二年至一九一三年之間，那股精神會在他經由拼貼所引導一個真實的要素進入繪畫的實驗裏，給了他激勵。所以在一九一五年至一九一六年，這種精神又顯露出來，並鼓勵了畢卡索從兩種

角度同時著手進行為真實感所努力的方向。因此，當畢卡索以「綜合立體派」風格，繼續從事工作時，首先他開始作了“人物”和“物體”的自然描寫，同時在一些繪畫裏，使我們發現在自然描寫的物體裏，是以一種分析法再造，以綜合方式創造了新物體。這種自然主義的廢棄與中斷；如果是這樣，將是表示承認立體派是一種失敗。但畢卡索並非純粹立體派之代表畫家，也非只是一般習俗的尊崇者，在他的

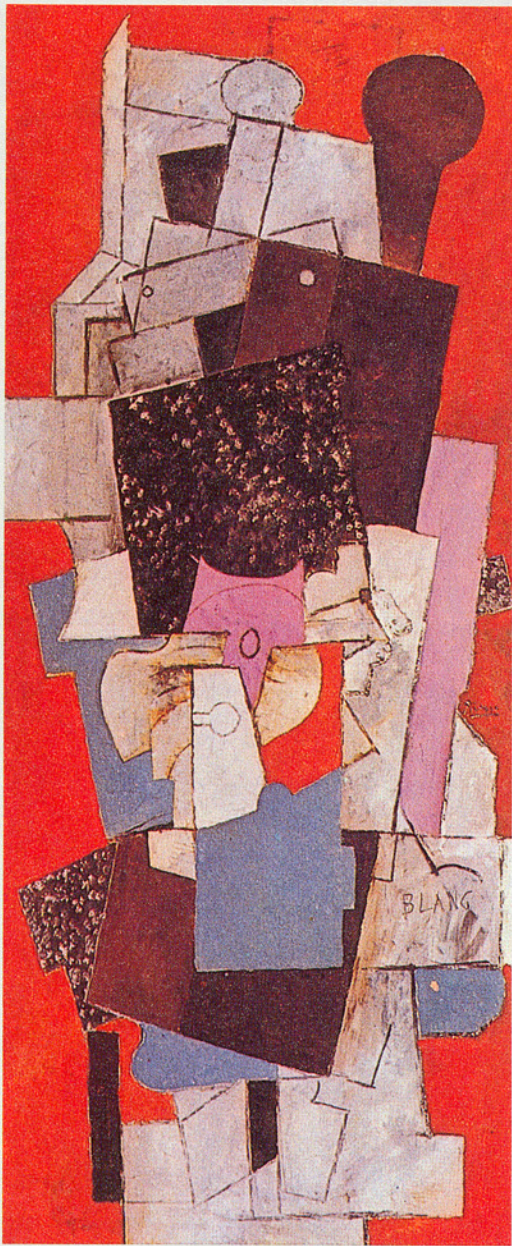


圖 42 畢卡索“帶吉他的女人” (Woman with a Guitar) 作於一九一五年，油彩畫，規格 $72\frac{1}{4} \times 41\frac{3}{8}$ in.，收藏於紐約近代藝術博物館 (The Museum of Modern Art, New York)，本圖採自 “The Cubist Epoch” P. 212。

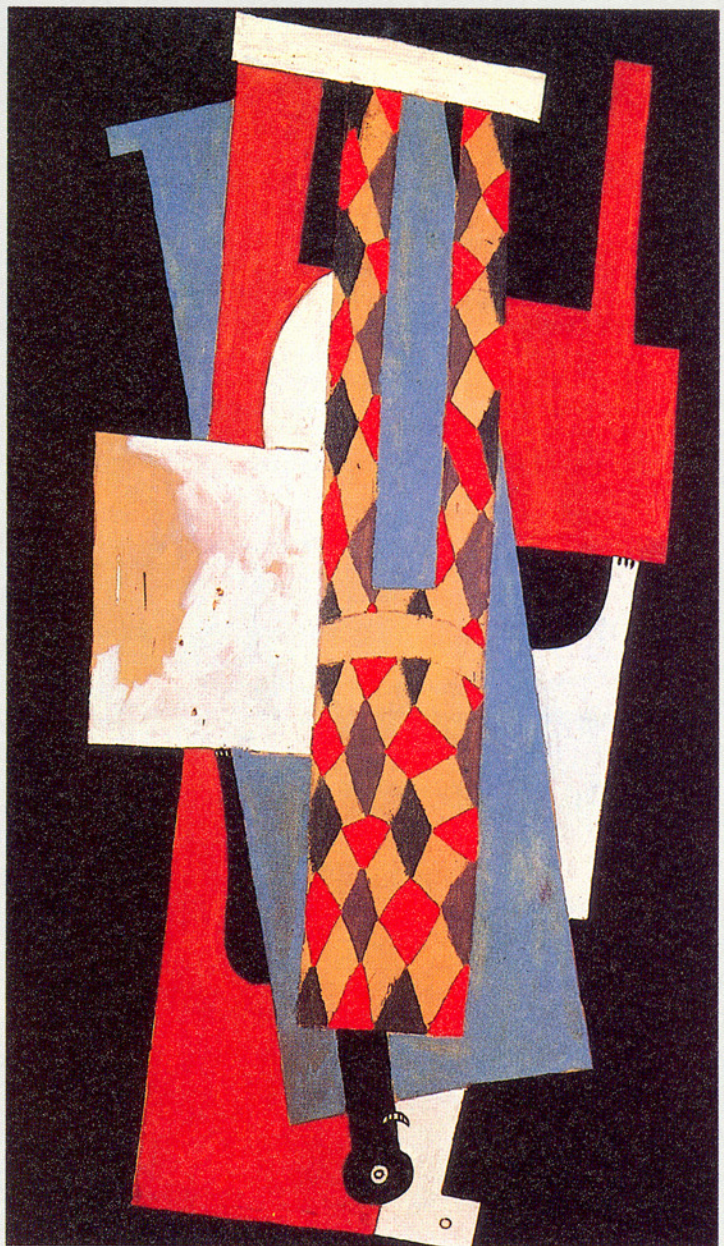


圖 43 畢卡索“小丑” (Harlequin) 作於一九一五年，油彩畫，規格 $72\frac{1}{4} \times 41\frac{3}{8}$ in.，收藏於紐約近代藝術博物館 (The Museum of Modern Art, New York)，本圖採自 “The Cubist Epoch” P. 212。



圖 44 A 畢卡索與舞劇“遊行”(Parade)佈景合影於巴黎一九一七年，本圖採自“Pablo Picasso, A Retrospective” P. 197。



圖 44 B 畢卡索設計繪作之芭蕾舞劇之一景，現收藏於巴黎國家博物館“Musée National, Paris”，作於一九一七年，本圖採自“Pablo Picasso, A Retrospective” P. 197。

作品裏也極少作此種創造。他已知道自然主義方式的極限，現在他試著去尋找出立體派的極限。這使得畢卡索了解自然主義方法所造成，具有不可避免帶著一種似乎迷幻主義的真實感，和立體派的真實感是相同的。並且二者應被視為是互補的。於一九一六年至一九一七年畢卡索為芭蕾舞題名為“遊行”(Parade)一劇(圖 44 A, 44 B)，所設計的雙重性質作品，比起以往都來得佔優勢，立體派融於其精神之中是很合適的，假如他只以一種風格來創造它，也使人深信一個畫家是不能完全表達他對真實感，對所知道、所看到的一切。於此畢卡索交替著兩種繪畫方式，從而得到“真實感”，為的是發現其他更多

的一切；因為經驗教導他，整體是由各個面的總和所構成的，而這些不同經驗的結果，顯示在他精心製作兩幅令人印象深刻屬於晚期立體派畫家繪畫的不朽作品；作於一九一八年題名為《小丑》(Harlequin)(圖 45)及作於一九一九年之《帶鐵環的女孩》(Girl with a Hoop)(圖 46)，則是在這種思想之下而產



圖 45 畢卡索“小丑”(Harlequin)作於一九一八年，油彩畫，規格 $58 \times 26 \frac{1}{2}$ in.，收藏於美國聖路易士(Joseph Pulitzer, St. Louis, Mo.)，本圖採自“*The Cubist Epoch*” P. 216。

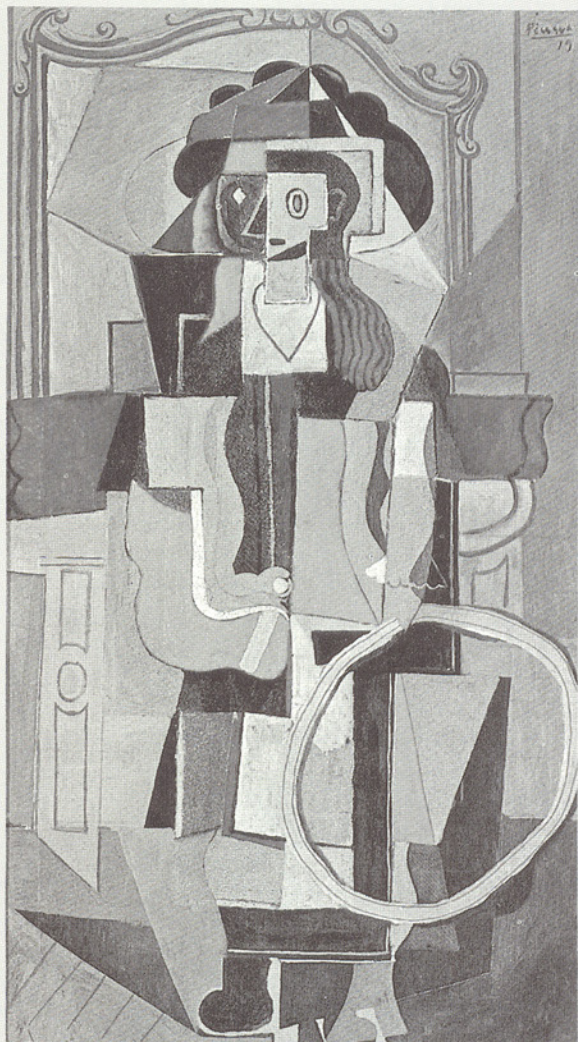


圖 46 畢卡索“帶鐵環的女孩” (Girl with a Hoop)作於一九一九年，油彩畫，規格 $31\frac{1}{8} \times 16\frac{3}{4}$ in.，收藏於巴黎國家近代藝術博物館 (Musée National d'Art Moderne)，圖採自“Pablo Picasso, A Retrospective” P. 211。

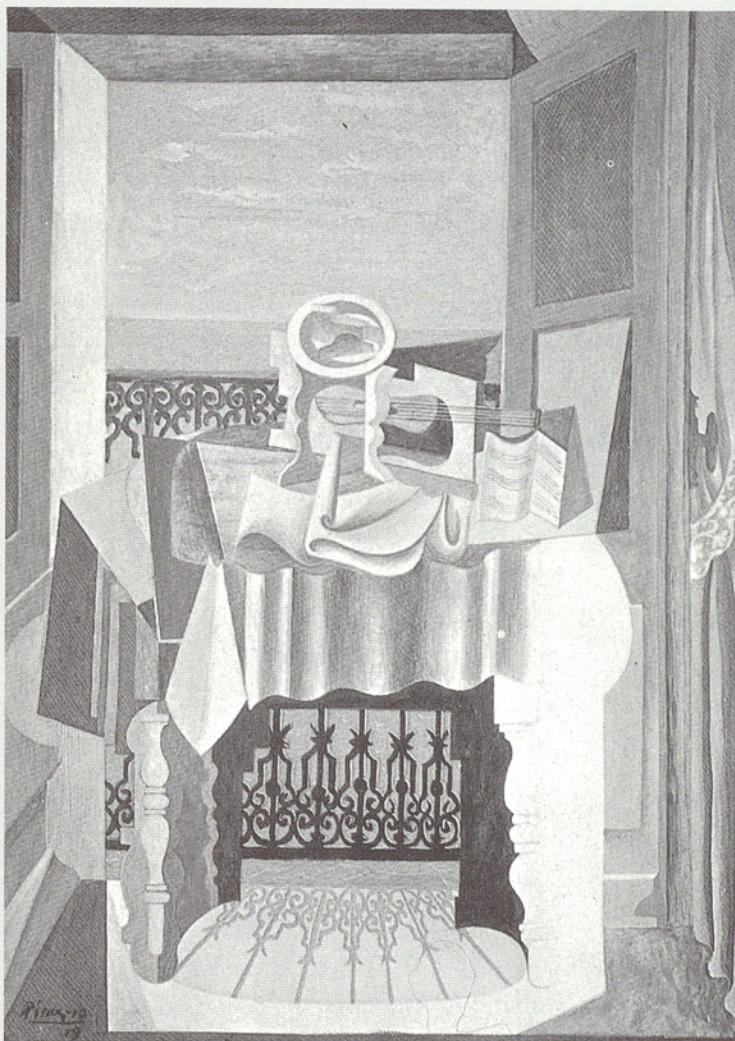


圖 47 畢卡索“聖拉菲艾一個開著的窗戶” (Open Window at St. Raphael)作於一九一九年，樹膠水彩畫，規格 $13\frac{3}{4} \times 9\frac{3}{4}$ in.，為美國紐約私人收藏，本圖採自“*The Cubist Epoch*” P. 217。

“綜合立體派”的主題方式上，他又以一種看來是遠離一扇開啟的窗生的代表。(註 14)此外，在研究子或者一個外邊空間限制了一個房間所構成一些作品，諸如其在一九一九年所完成的，題名為《聖拉菲

艾一個開著的窗戶》(Open Window at St. Raphael) (圖 47) 作品，則是一種以“風景”的形式為構成之作品，並以具象寫實性之立體派風格，在平面之效果中似乎又在提示著他日後之超現實之風貌，

看來與其其他的各類作品，又已有著完全不同的面貌，亦為另一種特色！(註 15)

一九二一年，畢卡索在芳登堡渡夏時，有兩幅能被稱之為“偉大的作品”，是在此時完成的，那就是

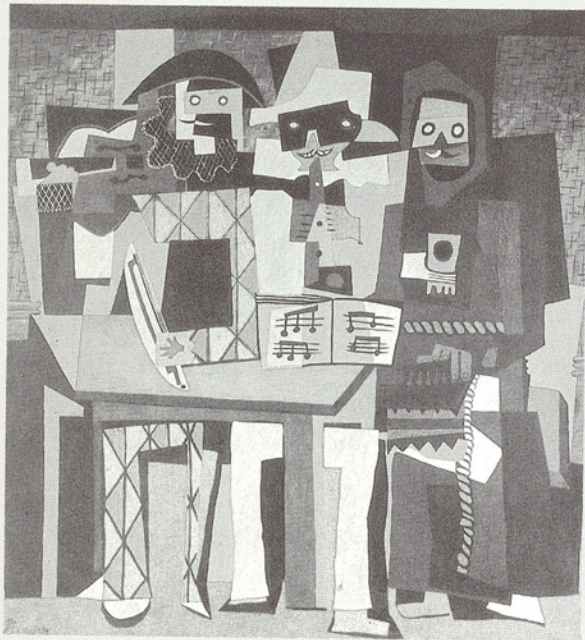


圖3 A 畢卡索“三個帶面具的音樂師”
(Three Masked Musicians)



圖3 B 畢卡索“三個音樂家” (Three Musicians)

題名為《三個帶面具的音樂師》(Three Masked Musicians)(圖3 A)和《三個音樂家》(Three Musicians)(圖3 B)。前者目前收藏於費城藝術博物館(Philadelphia Museum of Art),後者收藏於美國紐約近代藝術博物館(The Museum of Modern Art, New York);此兩幅作品,在造型上、形式上來看非常相似,以面塊平坦的效果上,有著統一、和諧的感覺,是一種具有裝飾性效果,完整性很強的作品,在用色上豐富而明晰,這是在整個“綜合立體派”表現中一個成功之作。

在梁小鴻編著之《畢卡索繪畫作品評介》論及《三個樂師》中曾提及:「畫面採用平塗的筆觸,加上富於裝飾性的形象與色彩,產生

與眾不同的迷人效果……,立體主義以分析物象,依照自己的意念再來組合,構成畫面。此畫即將物象分析成各種幾何形體而予以拼湊,再配以不同的色彩,形成新奇而美麗的圖案。」而在《立體派》(Cubism Paul Waldo Schwartz,)一書中之“關係與成就”(Kinships and Consummations)一節中提出:「如果說《亞維濃的姑娘》是立體派的開始,《三樂師》則是立體派的結束。」茲參考梁實秋主編之《名人偉人傳記全集》之八十九,“畢卡索”中提及:「同時、同地,畢卡索畫了兩幅非常相似的大幅作品,一般被認為是合成立體主義的歸納與最高指標:兩幅都叫做《戴面具的三樂師》(Trois Musiciens aux masques),都是畫著三個樂

師,戴著面具在一張桌子後面坐成一排。其中一幅比較暗,一個丑角吹著一件管樂器,一個小丑彈著吉他,一個僧侶拿著樂譜,而一隻狗躺在桌子下面。另一幅裏面兩個小丑交換了位置,原來,彈吉他的那一個現在奏著小提琴,僧侶則拿著一個手風琴,狗却不見了。兩幅都遵守著嚴格的立體派教條,空間是由平的,大致是直線所構成的一些面造成的;所用的色彩大致很鮮明……。」接著又提及:「這兩幅《三樂師》是一九二一年最重要的立體派作品,有人認為它們是介於以往的成就和其後的畢卡索新古典人物畫之間的分野。」(註16)

立體派的變革,在經過畢卡索不斷努力的作畫後,把初期——塞尚式的立體派,中期——分析式之

立體派，由改變形體、分割主題，從而達到了平面化的結構，已產生了“新空間”之創作。至此，看來“立體派的構成”應該已有了結果。但是，詳細分析“立體派晚期”的變化中，能發現畢卡索仍不會以此為滿足，所謂“百尺竿頭，更進一步”，因而特別在“晚期”中是柳暗花明又一村的作為！

一九一二年的立體派，是分割的、抽象的，使人有著不易了解其結構。至一九一四年，把“黏貼畫”的方法引入其中，看來更為擴大，是其特點。特別在一九一二年至一九一三年間，使用“報紙”黏貼的原則，並以非常簡單的線條，隱約的鈎出了主題的輪廓線，使主題介於半具象與抽象之間，似乎使人感到其創作路線由“抽象”又轉為具象了！自一九一四年前後，“色彩”與“點描”在畢卡索的畫面上漸漸的出現，“立體派的新語言”又充實了“立體派”之內涵，不僅在“元素”的種類加多，更是豐富了立體派的面貌，而立體派的範圍從而為之更為擴大。

綜合畢卡索自一九〇六年前後，在巴黎定居於蒙馬爾特的時間裏，由於開始受到“塞尚藝術思想”、“伊百若民族文化”、“黑人雕刻造形”，以及“盧梭繪畫”等啟發，從而由其“粉紅色時期”之蛻變，以繪畫素材之“線條”與“塊面”之組合，先由“變形組合”、“簡化形體”以及“重新組合”等步驟之表現中，並把立體派的思想，經由“塞尚式之立體派”、“分析式之立體派”，以及“綜合式之

立體派”等階段之變化，因而導致了自文藝復興期以來之西方美術史之“繪畫空間”有了一種新的觀念、新的認知，並把“時間”與“空間”的新繪畫觀念，借著重組之改變中，而有了一個實質的新生命之“藝術運動”。把立體派按年代的先後，以畢卡索創作之成果連成一個系列，不僅能使我们了解到畢卡索在每一階段的日新又新之創作，更使我们知道，立體派的變化已獲得了“肯定其價值觀”，其影響力先從法國巴黎，然後到歐美各國，均受到了它的波及，一個聲勢浩大的國際藝術運動，一直至廿世紀中期已傳遍了全世界。

註釋

註1：

參閱 *Cubism and Twentieth-Century Art* 之 *Chronology 1906-1925* 之中 (p.331) 1912, "Picasso, May-October: at Avignon, Céret, and at Sorgues with Braque" 而在 "1912 Braque, July: at Sorgues with Picasso" 與在 "1911 Picasso, Summer: at Céret with Braque." 故而本文提出「同時又在賽勒及蘇干斯度假」。

註2：

參閱 *Max Kozloff Cubism, Futurism, 5 Papiers Collés and Collage* 之第一段中說明：“Those who have written on Cubism speak of 1912 as a crisis year for the movement. Several issues bind themselves together in the common view of the crisis on the simplest level, Picasso and Braque are said to have felt

they had carried their work to the extreme reach of complexity, and now, in corrective recoil, were setting out to clarify their vision and to reconstitute the integrity of object lost in the dispersals of analytic Cubism.”。

註3：

參閱 *Max Kozloff Cubism, Futurism*, 之 5 *Papiers Collés and Collage* p.60, 中提及：「While figurations introduced by the revamping of late 1912 showed one escape from the crisis, the accompanying space revealed another. By putting pictorial recession off limits, the artists were obliged to back up their forms, terminating the space precisely on that plane that literally receives the marks and the material of the image.」。

註4：

本段參見下列各書：

(1) Edward F. Fry, *Cubism* 中之 (p.11) *The History of Cubism*。

(2) Alfred H. Barr, Jr. *Picasso, Fifty Years of his Art*, *Synthetic Cubism*。

註5：

茲參見：“The Cubist Epoch”一書中之“4 late Cubism 1912-1921”之 (p.183) 第二段提及：「Braque took the first decisive step in this direction, for he perceived certain implication resulting from the collage of American cloth which Picasso had introduced into his “Still Life with a Caned Chair” at end of May 1912.」

註6：

以上諸節本文採自：

(1) *Cubism and Twentieth-Century Art* 之 Part one The Foundations of Cubism 之 3 Picasso and Braque 1912-1924 (p.67-p.92)

(2) *The Cubist Epoch 4 Late Cubism* 之 "Braque and Picasso: Pasted Papers and Paintings Summer 1912 to Summer 1914"。(pp. 183-195)。

(3) *Pablo Picasso: A Retrospective Chronology and Plate "1912-1913"* (p.148), "1914-1915" (p.194) 各節。

註 7：

題名為《坐著彈吉他的女人》(原名為 *Seated Woman with a Guitar*)，作於一九一三年，油彩畫，規格 $3\frac{3}{8} \times 32$ in，收藏於 The Pasadena Art Museum, Pasadena, Cal. (Gift of Galka E. Scheyer.)

註 8：

題名《瓶子與杯子》(原名為 *Glass and Bottle of Bass*) 作於一九一三年，黏貼材料作品，規格 $22\frac{7}{16} \times 17\frac{3}{4}$ in，現為紐約私人收藏。

註 9：

此類作品代表列舉如下：(畢卡索作)

(1) 題名《學生與煙斗》(*Student with a Pipe*) 作於一九一三年末期，畫面材料是油彩，木炭線條，黏貼物，以及沙在油布上形成。

(2) 題名《靜物與卡紙、玻璃杯、酒瓶子》(原名為 *Still Life with Cards, Glasses, and Bottle of Rum*，或稱之 *Vive La France*)，作於一九一四年夏至一九一五年，油彩與沙合成繪製，規

格 $21\frac{3}{8} \times 25\frac{3}{4}$ in，收藏於芝加哥之布洛克(Leigh B. Block)夫婦處。以上參見 "Pablo Picasso: A Retrospective" (紐約近代藝術博物館)。

註 10：

茲以作品舉例說明：

(1) 畢卡索之《玩牌者》(*Card Player*) 作於一九一三年冬至一九一四年，巴黎，油彩畫，(黃色、咖啡色、黑色、綠色等為元素所構成平面塊狀之組合)，規格為 $42\frac{1}{2} \times 35\frac{1}{4}$ in，收藏於紐約近代藝術博物館(The Museum of Modern Art)。(本篇採自《畢卡索回顧展》目錄)

(2) 布拉克之《女人與吉他》(*Woman with Guitar*)，作於一九一三年，油彩畫(以咖啡色、黑色、白灰色為元素，色面與黑線條之組合)，規格 130.3×73.7 cm，現收藏於巴黎近代國家藝術博物館(Musée National d'Art Moderne) (本圖採自 John Russell 篇著之 *G. BRAQUE* 一書)。

註 11：

(1) 布拉克之《吉他演奏者》(原名為 *The Guitar Player*)，作於一九一三年至一九一四年，油彩畫，規格 $51\frac{1}{4} \times 28\frac{3}{4}$ in，簽名在背面，為巴黎 Heinz Berggruen 收藏。

(2) 畢卡索之《水果盤、瓶子、與吉他》(原名為 *Fruit-Dish, Bottle and Guitar*)，作於一九一四年，油彩畫，規格 $36\frac{1}{4} \times 28\frac{3}{4}$ in，羅馬私人收藏。

註 12：

題名《桌上的吉他、瓶子、豎笛》(原名為 *Guitar, Bottle and Flute on a*

Table)，作於一九一五年，規格 42×28 in 為美國加州之 Wright Ludington, Santa Barbara 收藏。

註 13：

① 題名為《帶吉他的女人》(原名為 *Woman with a Guitar*)，作於一九一五年，油彩畫，規格 $72\frac{3}{4} \times 29\frac{1}{2}$ in，收藏於美國洛杉磯 Mr. and Mrs. Norton Simon。

② 題名為《小丑》(原名為 *Harlequin*)，作於一九一五年，油彩畫，規格 $72\frac{1}{4} \times 41\frac{3}{8}$ in，現收藏於紐約的近代藝術博物館。(P. Bliss Bequest, Through the Lillie)

註 14：

① 題名《小丑》(原名為 *Harlequin*)，作於一九一八年，油彩畫，規格 $58 \times 26\frac{1}{2}$ in，為美國聖路易(St. Louis)，Joseph Pulitzer 收藏。

② 題名為《帶鐵環的女孩》(原名為 *Girl with a Hoop*)，作於一九一九年，油彩畫，規格 $31\frac{1}{8} \times 16\frac{3}{4}$ in，現收藏於巴黎近代國家藝術博物館(Musée National d'Art Moderne, Paris)

註 15：

題名《在聖拉非艾的一個開著的窗戶》(原名為 *Open Window at St. Raphael*)，作於一九一九年，為樹膠水彩畫(*Gouache*)，規格為 $13\frac{3}{4} \times 9\frac{3}{4}$ in，現為紐約私人收藏。

註 16：

本段參見梁實秋主編之《名人偉人傳記全集》之八十九冊“畢卡索” pp. 85-86。