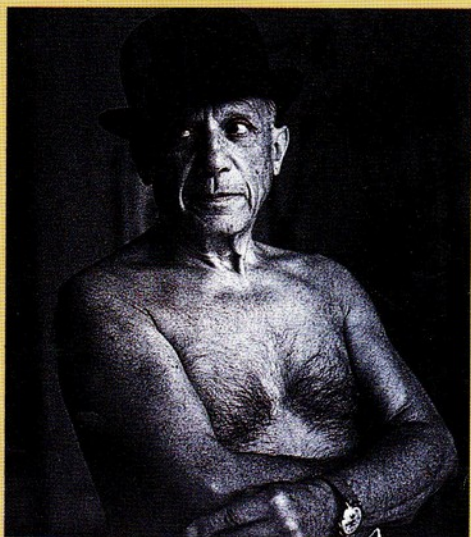




# 畢卡索



▲畢卡索

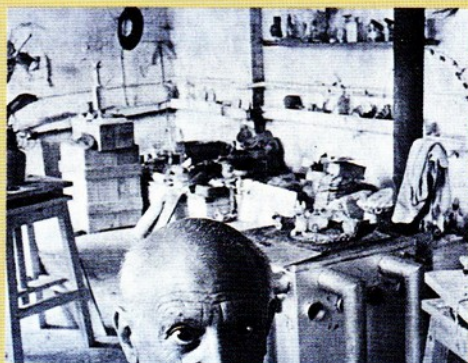
## 一、巨星光芒千百道

揆諸事實·畢卡索(Pablo Ruiz Picasso)在眾多畫家之中,可以說是最不容易讓人了解的一位,其所以難於使人了解,依筆者所見,有兩大主因:一在其命長(一八八一—一九七三);一在其善變。可想而知的是:如果畢氏單只是命長而不善變,或單只是善變而命不長,都不致使人如此之難於了解;可是,偏偏畢氏是既命長,又善變,這就使人增加了了解他的麻煩。為了一探個中的就竟,且讓我們先回顧一下出自畢卡索之口的各項表白:

▲當你降生於世,你所有的一切便是你的自我。你的自我便是一個從你的腹中,放射出千百道光芒的太陽,其他的一無所有。

## 「熱情」的創造者

劉文潭



▲畢卡索在雕塑工作室, 1952

▲我在孩提時代,我的母親曾對我說過:『如果你從軍,你可能成為將軍;如果你入教,你可能成為教皇』。現在,你看從我從事繪畫,所以我成了畢卡索!

▲我愛,我恨。我愛一個女人,我會不顧一切地去愛她;對於繪畫,我也抱持同樣的態度。大家批評我有膽量去擴充自己的生活,別人不敢做的事我敢做,我敢破壞,但我正直,而且真實。

▲我們希冀提供奇異感,因為整個世界在轉變,在尋覓新奇。我們不能站在原地,我們要前往前行,去尋找新奇。

▲對於我,情緒的激動要比調和的平衡重要得多!

▲我不跟隨,我領先!



▲我們不幸生存在一個藝術沒有秩序和規律的時代裡，希臘、羅馬和埃及所有的，我們現在都忽視了。太多自由，不顧規律的畫是最忌諱的，因為這種放肆的作品已經脫離了藝術的本身。

▲繪畫比我還強硬，它對我任所欲為！

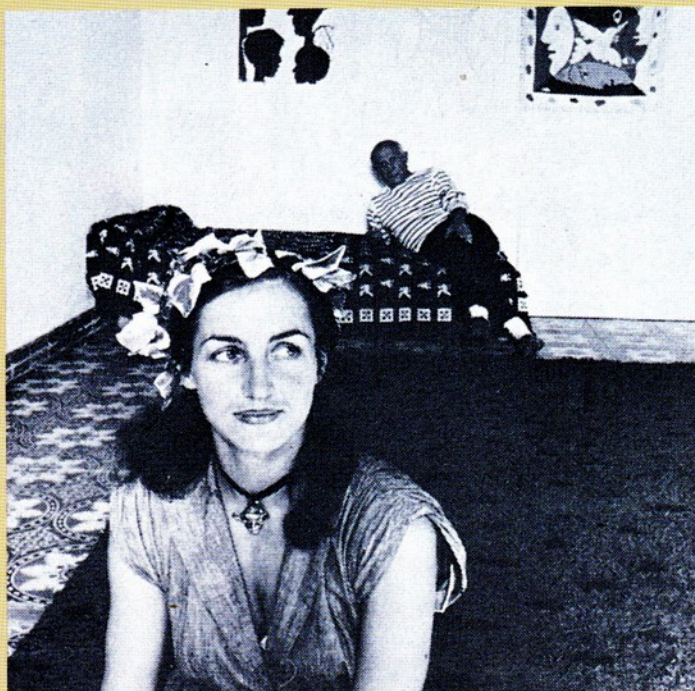
▲繪畫不是敏感性的問題，它的關鍵是從自然裡取得一種力量，絕不能希冀自然供給你忠告或資料。

▲我的作品跟莎士比亞戲劇一樣，談諧而通俗，這樣我才可以接觸到每一個人。這並不是說我想去匍匐在大眾面前，我只不過是要給各色各樣知識水準的人，一點貢獻而已。

▲畫家的工作是永無止境的，必須不斷地努力再努力，創作再創作。經過時間的歷鍊，精神的煎熬，方有完滿的作品呈現出來。

▲你無法逃避你自己的時代，無論你反對我贊成，你自己已經是在裡面了。

當然，畢卡索所說過之可供我們引述的話，絕不止於以上列舉的這一些。可是，以上列舉的這一些說法，已經足以使我們認清一項非



▲法朗蘇娃絲·姬露和畢卡索，1952

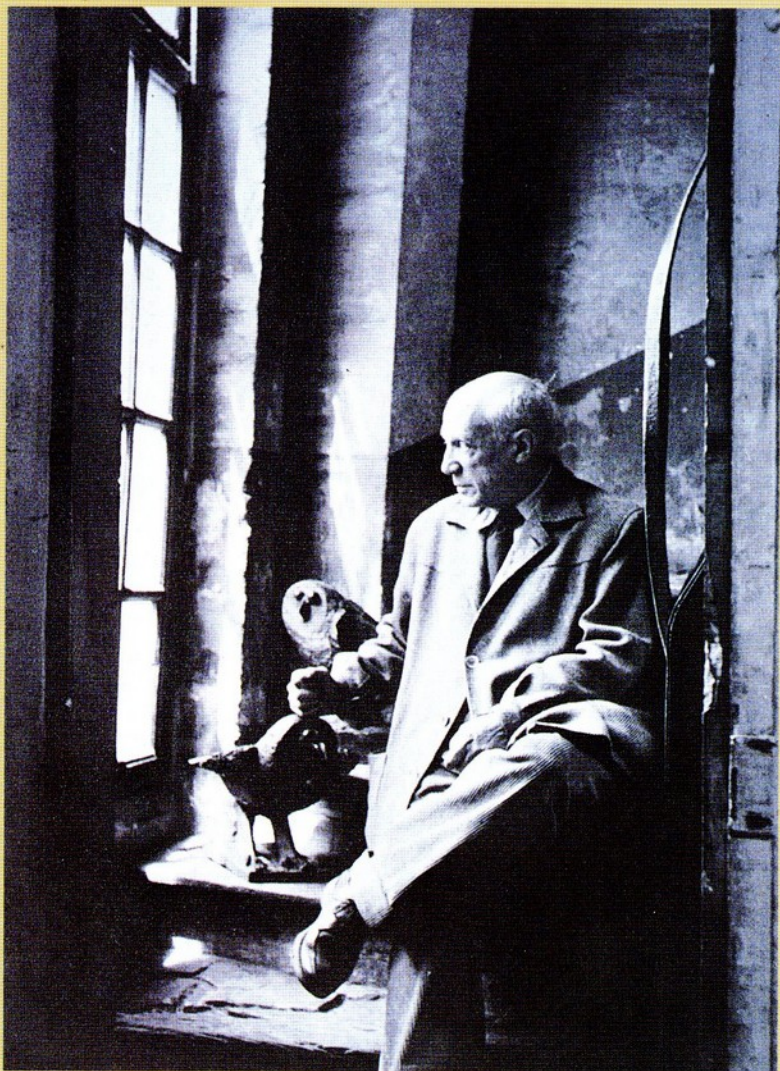
常要重要的事實：如是我們把這些話分開來看，覺得沒有一句不是擲地有聲，言之成理；但是如果把這些話合起來看，恐怕一時之間，我們又很難相信它們竟會是出於同一人之口！

不過，筆者認為，如果我們對畢卡索了解得夠徹底的話，那麼我們就可以借用他自己的比喻來形容他：如果我們著眼於分散開來之千百道的光芒，我們感覺每一道光芒都是同等的耀眼奪目，但是如果我們循光究源，我們終會發現，那千百道光芒逐漸匯集成一團，它們原是由同一顆光亮無比的巨星所發射出來的！畢卡索所表現出來的目標，就像這樣，具有如此複雜多變的本

性。大致說來，畢卡索在眾人之前，不免顯得十分之自負、逞強、好奇、激動，乃至唯我獨尊，不可一世；但是在藝術之前，他又多少顯得有些保守、謙卑、冷靜，和而不同，雷厲自強，與時俱進。

由於畢卡索熟諳各種畫派的意念，善用各種表現的媒材，精通各派表現的技法，他的確稱得上是藝術界中一位不世出的大天才，十項全能的總冠軍。但是，往往也正是他的才華和成就被過份渲染的緣故，大家對他辛勤專注的工作實況，反倒無由得悉；幸而和畢卡索先後同居了十年之久的一位法國年輕女畫家法朗蘇娃絲·姬露(Françoise Gilot)，根據她親眼目擊，為





▲畢卡索，1953

我們彌補了這一方面的缺憾。在她膾炙人口的一本回憶錄《跟畢卡索同居的生活》(Vivre Avec Picasso)裡，我們可以讀到如下的一段記載：

### 二、出神入化的創作實況

「每次他在畫布前一站就是三、四個小時，我問他站在一個地方如此之久，是否會感到疲倦，他搖搖頭說：『不！也正是為了這個緣故，所以畫家才會長壽。當我作畫時，我把自己完全忘記掉，好像身子已經放在門外，就如回教徒走

進屋子，把他們的鞋子脫放在門外一般。』

「有時他會走到畫室的另一端，坐在一張有扶手的柳條軟椅裡，翹起一條腿，將臂肘擱在腿上，用手支著下巴。他坐在那裡一言不發，仔細端詳，研究自己的作品，往往長達數小時之久。之後，他總是再回去修改那幅未完成的畫。偶爾當他感覺沒有新的靈感時，他就將它擱置在一旁，另外再取一幅來開始著手進行新的嘗試，同時總有好幾幅未完成的畫放在手邊，他時常調換著去畫。每天由下午兩點鐘開始，一直工作到晚間十一點，方才停下來去用餐。」

「整個的畫室靜寂無聲，除了不時和我交談一兩句，他有時也會自言自語。當夜幕低垂，他即扭開聚光燈，除了畫布以外，一切都浸浴在黑暗裡。」

我們讀完以上幾段歷歷如繪的記實，對於畢卡索從事創作時所表現出來的那等凝神注想，遺世獨立的境界，也許在我們每一個人的內心，都會油然而生一種無比的欽佩和仰慕之情。同時，也可因而了悟到，凡是完成偉大成就的天才，其性格必然具有承受任何辛勞的巨大耐力。

### 三、一套通權達變的藝術觀

畢卡索之善變，是舉世聞名的。在他長達八十年的創作生涯中，只



有在少數的在幾個時期之中，表現出大體一致的風格（這便是眾所周知的「藍色時期」；一九〇一——〇四年；「玫瑰色時期」；一九〇四——〇六年，和「立體主義時期」；一九一〇——一六年）。此外，在其餘的時間之中，其風格幾乎都表現出錯綜複雜，難解難分的特色，此中的實情，誠如英國著名的藝術史家兼藝術評論家赫爾伯特·瑞德 (Herbert Read) 在其名著《現代繪畫簡史》(A Concise History of Modern Painting) 的第五章中指証：畢卡索所作之古典主義的繪畫，往往帶有超現實主義的意圖；而其超現實主義的作品，卻往往又帶有古典主義之清朗、沈靜的風味。

但是，究竟是甚麼原因，使得畢卡索如此之善變，如此之令人難以企及呢？筆者感覺到這是一個意義重大的關鍵問題，經過一番審慎而周詳的考察，筆者終於發現，畢卡索的畫風之所以善變，主要的原因乃是在於他特有一套通權達變的藝術觀。這套藝術觀的要點，可大致歸結如下：

---

1. 在藝術中，沒有過去或未來，藝術的價值或意義，乃是寄於現在——永恆的現在；

---

2. 自然與藝術乃是完全不同的兩回事，藝術所表現的乃是不同於自然的意境；

---

3. 畫家所經歷之充實而後騰空的狀態 (States of Fullness and evacuation)，乃是藝術之全部的祕密；

---

4. 就藝術的觀點來看，既無所謂

---

「具體的形式」或「抽象的形式」之分；也無所謂「具象的藝術」或「非具象的藝術」之別，所有的形式其實都只是說服力或大、或小的謊言；

---



▲畢卡索，自畫像，1901年繪；是年為畢卡索「藍色時期」開始之年





▲女人正在纏著自己的頭髮，1906年

5. 畫之道，昔者在益(addition)今者在損(destruction)。由此觀之，一畫之成猶如佳人卸粧，脫盡鉛筆而麗質自在。

簡單地說，基於上列第一點的

見解，在畢卡索的心目中，真正偉大的藝術，其價值乃是萬古常新的。他說：「如果一件藝術品不能經常生活在現在，它就必然是根平不值一顧的。」相對於他而言，「希臘人、埃及人以及生存在其他時代之中的偉大的藝術家們，他們的藝

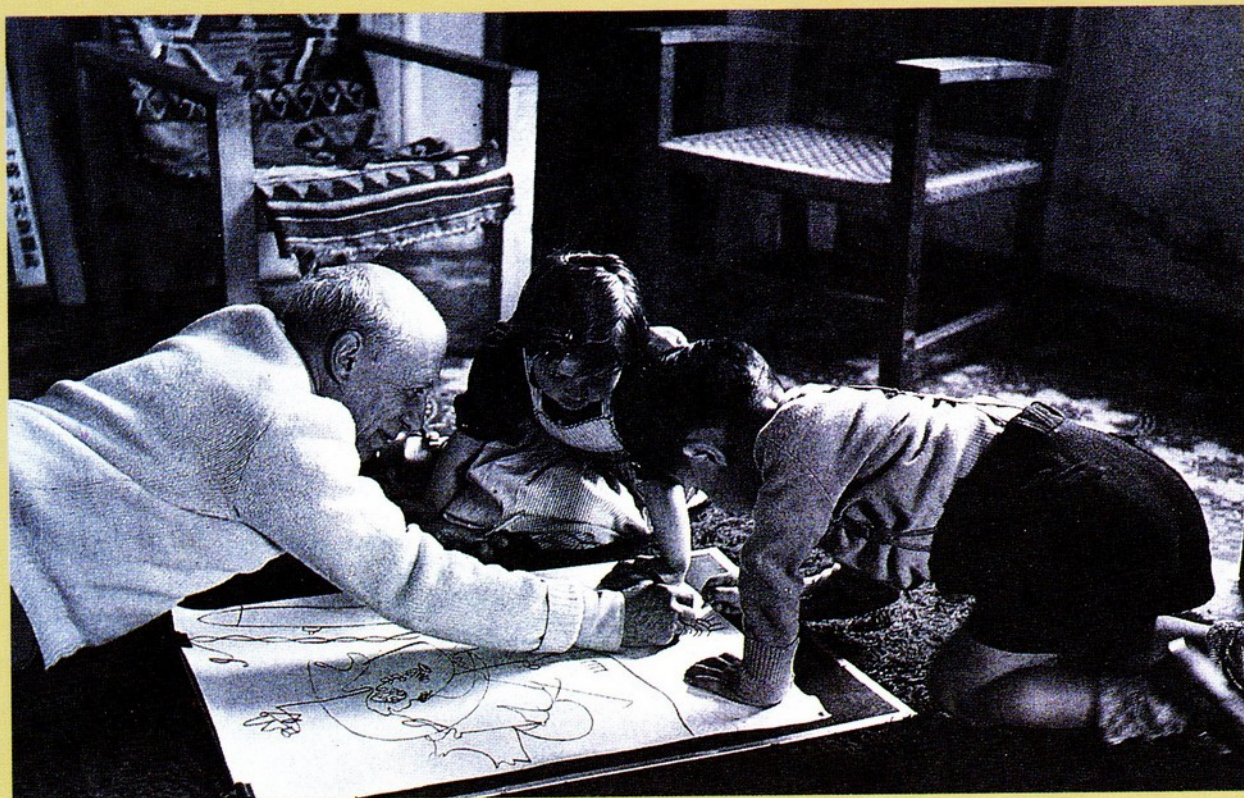
術都不是過去的藝術；也許它在今天比它在過去更有生氣。」他之所以甘願接受古典藝術的薰陶，儘量在歷代大師們的成就中去吸收營養，這乃是一個根本的原因。

基於上述第二點的見解，畢卡索突破了自然的侷限，一方面爭取到藝術的自主性，一方面肯定了藝術的創造性。

基於上列第三點的見解，畢卡索把作品視同藝術家心靈內容的貯藏所，而不把作品視作藝術家從事精神探險的計劃表。他說：「當我作畫的時候，我的目標是在顯示我已經發現到的東西，而不是我正在尋找的東西。」這樣看來，真正偉大的藝術家，其心靈是充實的，唯其如此，當他把充實的心靈內容，騰空他的作品中，他的作品就有價值，否則，畫家所畫的到底是什麼，連畫家本人都還不清楚，作品的價值又何由肯定呢？大家都知道，畢卡索是立體主義(Cubism)的主要創始者之一，由於立體主義突破了模倣自然的習套，放棄了傳統透視的成規，所以，稱得上是現代藝術史上的一個劃時代的里程碑。當大家對畢卡索這項偉大的發明交相讚譽之時，畢氏本人卻輕描淡寫地說：「當我們發明立體主義的時候，我們並沒有打算發明什麼立體主義，我們只想要表現我們心裡的东西就是了。」

基於上列第四點見解，畢卡索從根本上祛除了抽象的藝術與具體





▲上了年紀的畢卡索指導兒子帕洛瑪和女兒克勞黛畫畫

的藝術；具象的藝術與非具象的藝術本質上的差異。這使他在表現的方式上，從心所欲，予取予求，想說什麼就說什麼，該怎麼說就怎麼說。也許有人會奇怪，為什麼完成了這末許多抽象作品，並推動現代抽象藝術的畢卡索，竟會口口聲聲地說是沒有抽象藝術的呢？概略地說來，他所持的理由，在外兩種：其一，所謂抽象，乃是一個有頭有尾之分解並簡化實在的過程。既然

如此，如果你是一位畫家，不論你自何物開始進行你的抽象，其結果，你對該物的觀念和該物在你內心所引起的感情，都仍「囚禁」在你所完成之抽象的作品之中；其二，嚴格地說起來，即使在寫實的作品之中，仍不免包含著相當程度之抽象。例如：如果我們眼前有十隻蘋果，假使我們把「十」這個數目從蘋果中抽離出來，於是我們就得到一個「抽象的數目」，而這個數

目也就不再指示某種特殊的事物了。然而，剩下的「蘋果」呢？其實仍不免是一種抽象的東西，因為它把十隻蘋果歸到一個類裡，而顧不到每一隻蘋果個別的特性。在這種情形之下，當畫家開始畫蘋果的時候，他或許留意到，十隻蘋果，隻隻不同，沒有兩隻完全一樣。但是，即使他是一位寫實主義的畫家，恐怕他也顧不全它們之間所有的差別。於是，在他的作品之中，





◀ 科學與仁慈，1897年初

自然難免留下了相當程度的抽象。至於「具象」與「非具象」的問題，情形也是一樣。照畢卡索看來，世界上沒有一樣東西不具象，「甚至連玄學的觀念也得藉象徵的『形象』才能被表現出來。去設想繪畫而不具『形象』，你瞧到底是多麼可笑的事！」

基於上列最後一點的見解，畢卡索最感興趣的事，便是一幅畫由繁入簡的各種變形(The metamorphoses of a picture)，他建議我們用攝影機把變形過程中的每一階段都保留下來，像這樣我們就可以發現到他的頭腦所循從之物質化

夢境的途徑(The path followed by the brain materializing a dream)。

當我們切實明瞭畢卡索所持之藝術觀之後，我們也就同時明瞭，何以他一下子是一位印象主義者，一下子是一位寫實主義者，一下子又是一位浪漫主義者；一下子跟野獸主義十分親近，一下子又跟超現實主義極為相投；一下子表現出跡近達達主義的作風，一下子又趨向抽象主義的行徑；一下子變成了一個象徵主義者，而一下子又成為一個表現主義者。在畫家之中，他的頭銜比誰都多。可是，一大堆的頭

銜，沒有一個對他完全適用；他是這一切，也不是這一切。到頭來，大家不得不以讚嘆的口氣說：畢卡索就是畢卡索！」

#### 四、出類拔萃的傲世之作

現在，何妨讓我們在這位享有「世界上最年輕的畫家」(Youngest painter in the world)之美譽的大師作品中，挑選出一些代表作，一起來仔細欣賞，並與前述畫理相映發。

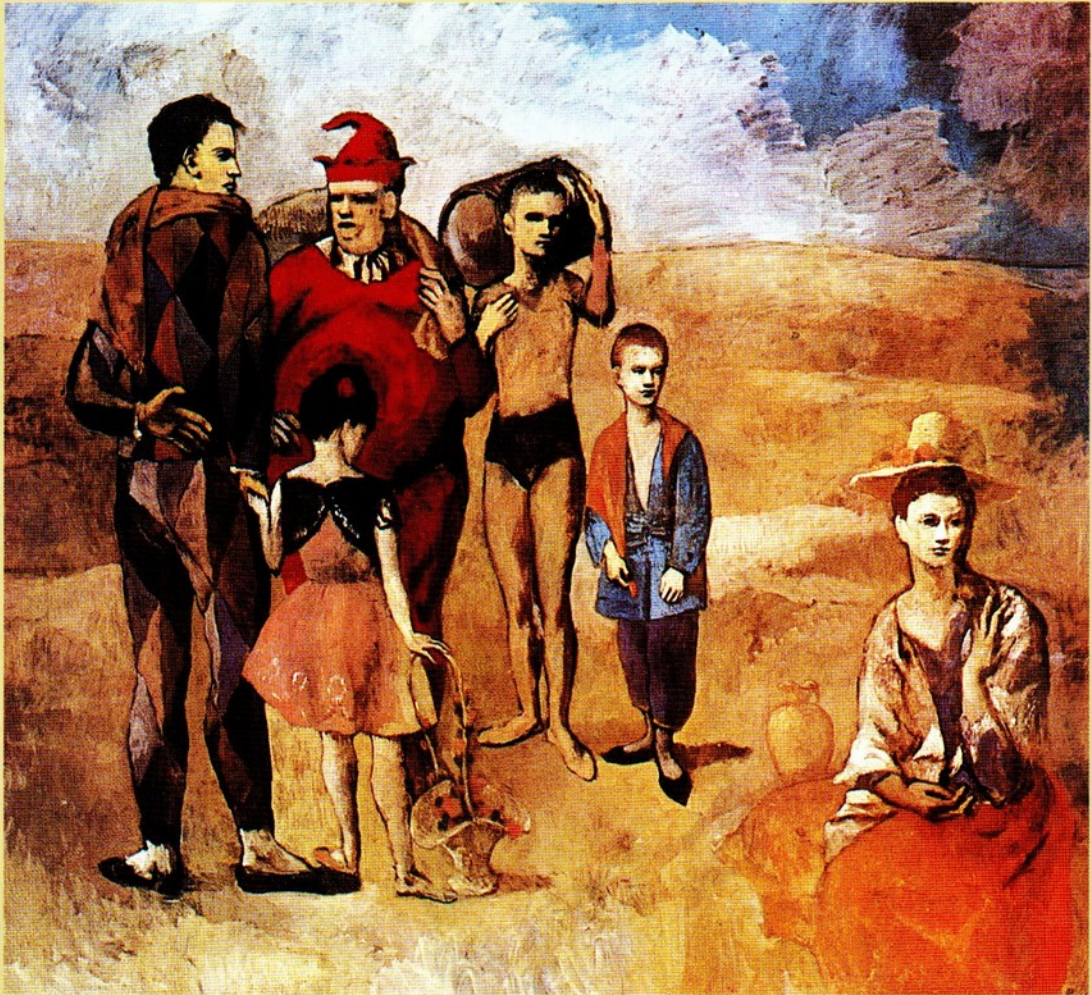
據我們所知，畢卡索現存於世之最早期的作品，乃是一八八九至





▲瞎眼的吉他手，1903年





▲賣藝者之家，1905年

九〇。年間，畫在本板上的一幅油畫：《騎馬的鬥牛士》(The Picador)，而使他初露頭角。受到藝壇重視的作品，則是一八九六年所作的油畫《科學與仁慈》(Science and Charity)。《瞎眼的吉他手》(The Blind Guitarist)是他在一九〇三年所完成的作品。這幅現今被美國芝加哥藝術學院所珍藏的油

畫，乃是藍色時期的傑作。一般言之，畢卡索在藍色時期所刻劃的人物，雖然都是社會上孤苦無依的流浪者和落魄者，但是，與其說從這些人物身上所發散出來的是完全的絕望，還不如說是一種富於詩意的憂鬱，因為追根究底，他們所反映的，乃是畫本人的孤獨感。出現在《瞎眼的吉他手》之上的這位年逾

知命的音樂家，兩腿盤曲，席地而坐，低首撥弦，沈醉於音符休止之間，令人望之，儼若愛爾·格雷科(El Greco)筆下的聖徒出現在眼前：如此深沉憂鬱的作品，竟是出於一個年僅二十二歲的青年畫家之手，如非天才，何能致此!?

《賣藝者之家》(Family of Saïtambagues)是畢氏一九〇五年





▲阿維農的姑娘們，1907年

間創作的一幅油畫，也是他玫瑰時期的傑作。此畫大約有七英尺見方，在一片空無樹木的曠野中，藍天之下，霧氣漸散。畫面的左方一丑用右手牽著一個女孩，背向觀眾。中立者為一大腹之班主，身著紅色緊身衣，頭戴逗人發笑之滑稽帽，在他身旁站立兩個表演特技的男童。整幅畫的構圖，乃是由獨自

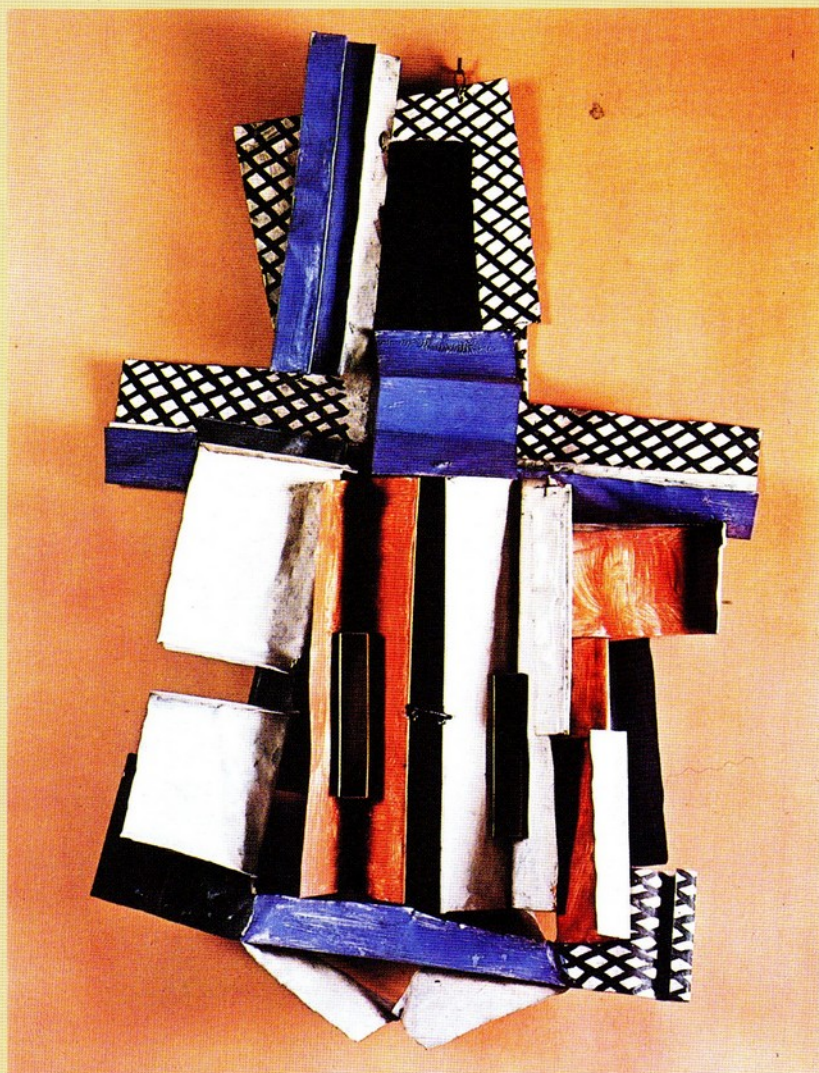
坐於右前方的一位女郎所平衡。這一家人，雖然處於一體待命的狀態，然而，神色之間似乎各有所思，掩飾不住各自內心的孤獨。畢卡索藉此圖，將賣藝者流浪無主的生涯，刻劃得深刻入微。讀者於觀畫之際，或許能體會出「畫為心聲」的至理。

就在完成《賣藝者之家》這幅

傑作的後兩年（一九〇六—〇七年），畢卡索又出人意料地推出了他的驚世之作——《阿維農的姑娘們》(Desmoiselles d'Avignon)。乍見之下，這幅畫不但教尋常的人難以消受，想當年，連畢氏的同道好友勃拉克(Braque)一見之下，也禁不住表示震驚。他在激動之中道破了心中的滋味：「你儘可隨著你的高興提出種種說法，但是你的畫使我感覺彷彿你是在強迫我們吃下棉花子，並且還叫我們和著煤油一起吞下去！」

我們在前文已經見到，畢卡索自稱他是一個膽敢破壞的人，至此，我們可以確實發現到這話的端倪：在這幅畫之中，他把人體的比例和有機結構統統否定了。如果借用當時一位藝評家的話來形容畫中的人物，則「整幅的畫面，像是一堆敲碎了的玻璃」，不僅如此，畢卡索把西班牙史前時期的雕刻，以及西非黑人面具的形象，也一股腦地引進畫裡（圖左的三個姑娘類似前者，圖右兩個姑娘的面部類似後者）。其結果，他不僅破壞了傳統的表現法，同時也破壞了傳統的審美觀。不過，有一點是我們都可想而知的：相對於畢卡而言，破壞充其量只能是一種手段，一種破除舊有的障礙，以期達成全新之建樹的手段。破壞而無建樹，那就必然談不上任何的成就。既然如此，畢氏在完成破壞之後，到底又完成了何種全部的建樹？表現出什麼可觀的成就呢？不錯，如果畫面的姑娘，尤





▲小提琴，1915

其是最左邊的一個和最右邊的兩個，出現在街頭上的話，準令教碰到她們的人被嚇得暈過去，由此可見畢卡索所要表現的，絕不是尋常的美。事實上，我們也可以知道，「阿維儂」並不是一個市鎮的名稱，乃是巴塞隆納一處聲名狼藉的一條花街的名稱。

畢卡索說得好：「觀者的本身就是一種創造的作用，它需要一種努力。」那麼，當我們拋棄了原先的要求，重觀此畫，努力之餘，我們又發現到什麼？我們發現到畫面上出現了許多有稜有角，類似雕刻上的切面(facets)，由這許多切面所構成的視覺效果，似乎不再是僅具

兩度向量之平面，而是具有三度向量的立體。於是乎畢卡索就此打開了立體主義(Cubism)的先河。他啟用虛、實(voids and solids)作為革命性的「建材」，營造起一個獨立於自然界的繪畫世界。從此，繪畫但需遵守其本身的法則，而無需以模倣自然為其能事了。

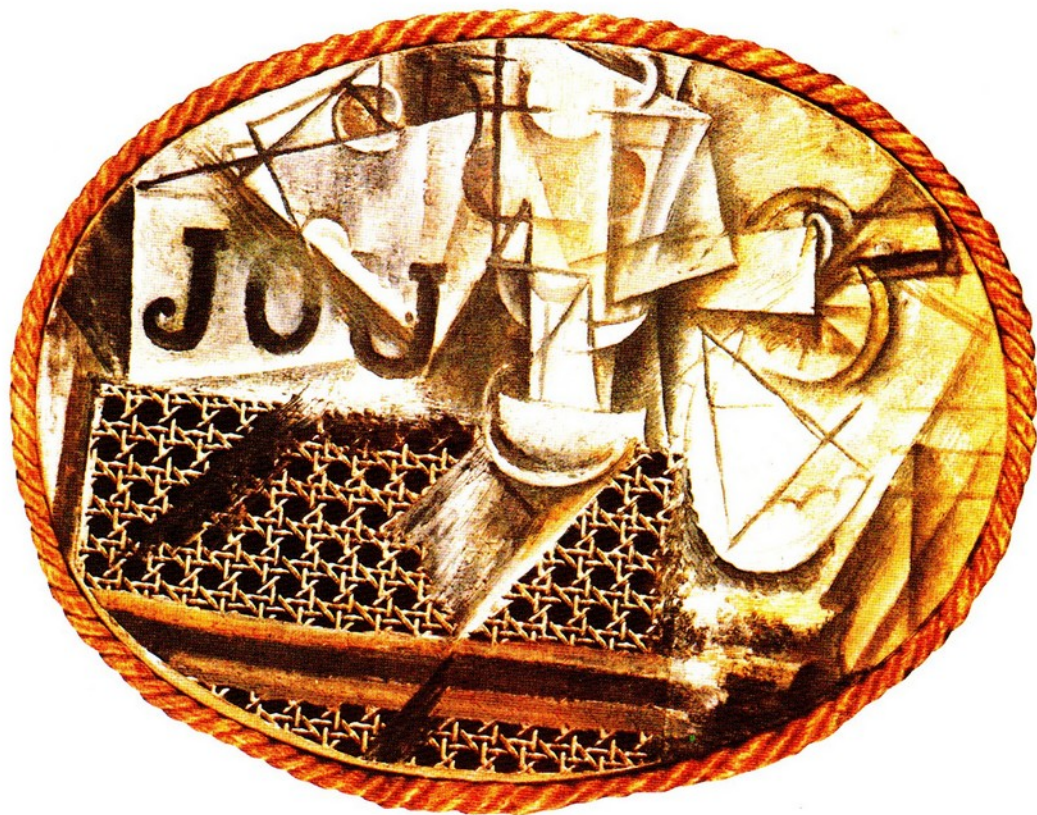
由於以畢氏為首的立體主義者，放棄了尋常觀看事物的方式，並且突破了傳統畫家表現事物的方法，因此當初立體主義的繪畫，不免顯得有些撲朔迷離，令人高深莫測；至今看來，畢卡索當時（一九二三年）所作的表白，其實完全是真理，他說：「立體主義只不過主要是處理各種形象的一種藝術，當一種形象被實現了出來，它便在其中過它自己的生活。」原來，在尋常的視覺經驗之中，事物總是顯現出相應於某一個特殊觀點的方面，例如：當我們站在一隻吉他的前方，我們就只能看到吉他的前面；當我們站到一隻吉他的右方，我們也只能看到它的右面。由此可見，如果我們要想在「同時」看到吉他的「各個方面」，除了用我們「心眼」，也就是發揮我們的想像之外，靠尋常「肉眼」的視覺是絕對無能為力的。立體主義的畫家與傳統的畫家，其間最大的不同，正是前者不再以「肉眼」作畫。可想而知的是，除非把一隻吉他加以分解，否則要把同時在不同的觀點所見到吉他的「各個方面」，一起表現在同一





▲安布羅瓦斯·馮拉爾，1909—10年





▲帶有藤椅的靜物，1911—12年

個畫面上是絕對辦不到的。於是，像這樣，作為立體主義創始者之一的畢卡索，便帶領著他的觀眾，大玩其分解、結合之益智的藝術遊戲。當然如果被分解在畫面上的不是常見的東西，而是罕見的事物，或者，即使是常見的東西，卻被分解得太過瑣碎，都會使觀眾無所適從，望而卻步。為了避免這等令人興的事情發生，於是畢氏選擇一些

平常的事物，例如：一個水壺、一杯啤酒、一只煙斗、一袋煙絲、一隻碗、一把椅子或一張最普通的桌子等等，作為他畫中的物象，並且，為了提高觀眾的興趣，增進觀眾的信心起見，他還不時在事物之分解後的各部位，作一些要點提示，他深知：比如對一個小孩解釋一個很長的難題，你一定要加上一點他感覺興趣的東西，使他忽視他不感興

趣的部份。大部分的人是沒有創造或製造能力的。

誠如里格爾所說：「他們只知道他們已經知道的。」所以你怎麼教他們新奇的東西呢？那就是把他們不知道的，跟他們已經知道的混合在一起，當他們含糊地看到了一些他們所知道的東西，他們想：「啊！我知道它」。再進一步，就是讓他們想：「我完全知道它」。這



樣，可以幫助和鼓勵他們去探索他們不知道的東西，而漸次變成他們所知道的「事物」。我們由此可見，畢卡索不只是能在平凡中顯新奇，更能以諄諄善誘的方式引人入勝。事實上，這也正是筆者深切體認並衷心推許畢氏的高明處與偉大處。讀者朋友中，如有從事藝術創作者，當更能善加體認。筆者在此為大家選出畢氏在一九〇九—一〇年間所創作的一幅極易欣賞的肖像畫：《安布羅瓦斯·渦拉爾》(Ambroise Vollard)。我們知道，安布羅瓦斯·渦拉爾不但是畢氏的知交之一，並且也是他作品的經紀人。這幅肖像雖是出之以立體主義的技法，但是欣賞這幅作品的訣竅是：我們無需費心去結合，只消把眼睛眯起來看它，老謀深算的畫中人便會立刻脫畫而出！

《帶有籐椅的靜物》(Still-life with Chair-caning)是畢氏於一九一一—一二年的新獻。它乃是筆者戲稱之為「拼盤式的立體主體」，也即是一般所謂「拼貼的立體主義」(Collage Cubism)的代表作，畢氏在此作品中又表現出兩種別出心裁的創意和革新；其一、實物入畫，「入」畫之後，本是畫外之物，即化作畫內之像，如是，畫中即呈現出一片虛中有實，實中有虛的天地；其二，繪畫之空間(Pictorial Space)由虛轉實，也即是由深入畫裡，轉為突出畫外。著名的藝術史家詹森(A.W. Janson)之所以認為《帶有籐椅的靜物》是「繪畫史中一個真正的里程碑」，主要的便是他有鑒於自馬查邱(Masaccio, 1401-28)以降，畢卡索是在根本上



為繪畫開闢新空間的第一人。

曾幾何時(一九二一年)，畢氏又出人意料地推出了《三位音樂師》(Three Musicians)。乍看之下，它仍似拼貼式的立體畫；仔細再看，不然！原來這件作品的拼貼效果是「畫」出來的！畢卡索就是如此善於出奇制勝，也就難怪他要自豪地宣告：「我不跟隨，我領先！」了。

然而，更出人意料的是，畢卡索就是在推出《三位音樂師》的同時，又完成一系列新古典主義的作品，《母道》便是其中之一。畫中這

位母親的形體，顯得巨大，厚實而且穩重，一如古代希臘的雕像，然而，觀其神情與姿態，母子之間，自然流露出一片溫柔，真摯的深情。的確，普天之下，母愛永遠就是如此。她安若磐石，穩如泰山！實際上，也許沒有能夠比畢氏更清楚，立體主義的技法，無非是在虛實之中出花樣，充其量只能表現出一個人的機巧，然而，作為一位偉大的藝術家，除了偶而顯露一下技巧之外，深刻而圓融之人生智慧，乃是必不可少的，身為現代藝術的





《母道》

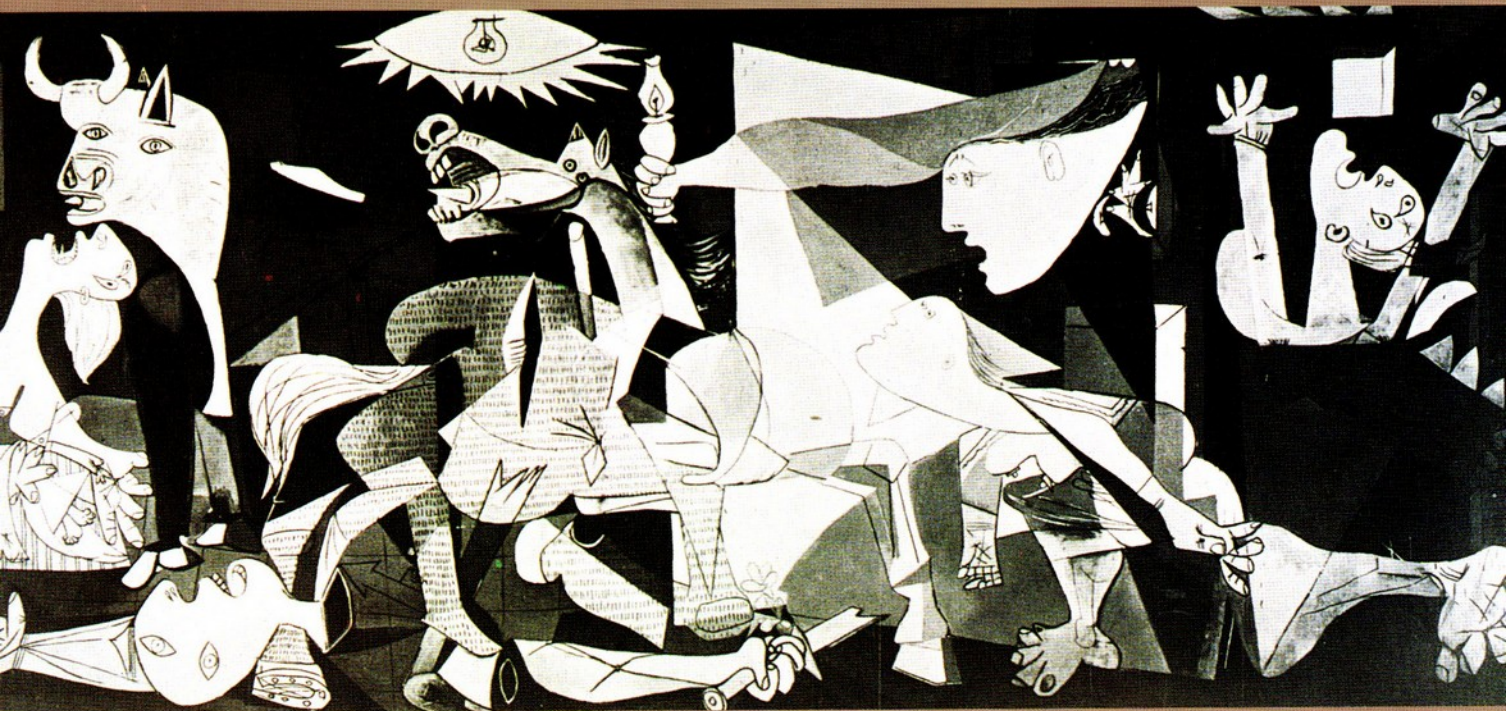
大家，豈能將「博物館的藝術」(The "art of the museums")拋諸腦後？！

當我們列舉畢卡索的代表作，並介紹其作品的特色和成就之際，當然我們不會忘記被西方藝評界推為「二十世紀史詩史」的震世巨獻《格里尼卡》(Guernica)了！

這幅畫產生的經過大致是這樣的：一九三七年，西班牙境內正在發生革命，當時畢卡索為西班牙民主政府之聘，在設立於巴黎萬國博覽會的西班牙館中，畫一幅具有代表性的壁畫。畢氏受聘數月，因為缺乏靈感，以致遲遲無法動工；突然之間，消息傳來，說是西班牙境

內格爾尼卡城中一個毫無設防的小鎮巴斯克(Basque)，被德國空軍以大量德製實驗性的轟炸燒夷彈夷為平地。原來佛朗哥將軍(General Franco)為了奪權，竟喪心病狂地引狼入室，准許希特勒在格爾尼卡城，任所欲為地炫耀其兵力。在戰爭史上，這算得是地毯式轟炸的第





▲格爾尼卡，1937年

一遭。轟炸是在夜間進行的；據目擊者的報導說，整個鎮上二分之一的老百姓，都在當晚變作了彈下冤魂！

畢卡索被這場慘無人道的暴行所震驚，他對受難的同胞深致哀悼，對殘暴的政權則力表抗議。於是他集中精神，傾其全力，創作出

這幅維護人道，反抗戰爭的巨構——《格爾尼卡》。當時他毫不保留地宣稱：這幅畫，是為了反抗「殘暴和黑暗」（“brutality and darkness”）而作的！

現在，讓我們進一步來看畫的本身吧！這幅大作，高十一英尺六寸，寬二十五英尺八英寸，畫的右

邊，在狀若舞台的空間裡，一個衣衫著火，攘臂驚呼的婦女，從燃燒的屋子裡出現；另一個衝向畫面中央的婦女，拖著沉重的雙腳，兩臂攤開，顯出一股緊張無奈的神情。畫的左方，則是一個仰天嚎啕的母親，抱著一個已經喪失生命的嬰孩，地面上散佈著半個士兵雕像的



碎塊，右手緊緊地握著一柄斷劍，而在劍上居然還開出了一朵象徵幸福與歡樂的小花！畫的中央是一匹折膝垂死的馬，牠的腹背，被一隻短矛所貫穿，正力竭聲嘶，作最後的掙扎（畢卡索說，他是以此匹馬來象徵被戰爭蹂躪的平民）。靠近馬首的右邊，是一隻身受重創，即將下墜的鳥；再左邊，則是一頭冷酷而凶狠的牛（畢卡索說，他是以此頭牛來象徵納粹的殘暴）；馬頭的上方，有一隻雪亮的眼睛，這隻眼睛的眸子，則是一隻電燈泡。在眼睛的右前方，一間房屋的窗戶裡，伸出一個婦女的頭，她一手拊胸，一手舉燈——真理之燈(the lamp of truth)，吃驚地目擊這場人間的慘劇。

畢卡索為了烘托氣氛，他在這幅畫裡只用了黑、白、灰三種象徵著死亡與哀悼的無彩之色。整幅構圖上的完整性，是由中間一個統攝著雜多的形體之巨大的三角形所建立起來的。在這裡，特別值得我們留意的一點是：時至當今，沒有人能夠漠視它那強大撼人的力量；也沒有人能夠否認它那偉大不朽的價值，可是論到表現的方法和技巧，卻幾乎都是現代的！在這幅是以視同二十世紀史詩的巨畫裡，從人物形態的誇張、變形，產生稜角的線條，透明重疊的平面，以及使人驚嚇、恐怖的景象種種方面著眼，我們都可以看出，畢氏憑其三十年的試探和磨練，他已足可將表現主義、立體主義，以及超現實主義的意念和技法，得心應手地熔為一爐了。

關於這幅畫，還有一段值得一書的小插曲：一九〇四年，德國佔

領了法國，納粹當局雖然將畢卡索視為墮落份子，但是礙於畢氏的國際名聲，仍舊勉強准許他保有設在巴黎的畫室。可想而知的，畢氏難免不時受到德國士兵的騷擾。有一天，幾個德國兵，手裡拿著一小張《格爾尼卡》的畫片，找上畢卡索的門，問他道：「這是你作的嗎？」畢卡索立刻直截了當，不客氣地回答說：「不！是你們作的！」難怪他在戰時要公開宣佈：「不，繪畫不是用來裝飾寓所的，它乃是一種用來攻擊和防禦敵人之戰爭的工具！」這是何等性情！又是何等的擔當！

## 五、愛的征服

據我們所知，畢卡索一生之中，至少與三位電影製片家合作，拍過四部紀錄影片：

1. 「畢卡索的秘密」(Le Mystrie Picasso)，由製片家喬治—亨利·克魯左(George-Henri Clouzot)攝製；

2. 「格爾尼卡」(Guernica)，由製片家魯西亞諾·恩默爾(Luciano Emmer)攝製；

3. 「最有趣的過程」與

4. 「從雷諾凡到畢卡索」(From Renoir Picasso)，由巴爾幹的製片家保羅·哈沙爾茨(Poul Haesaerts)攝製。

在以上四部紀錄影片之中，我們可以清清楚楚地目擊到畢卡索運筆作畫的經過情形；尤其是在第三部影片之中，我們可以看到畢氏在透明玻璃上作畫，在他運筆如飛，舞蹈式的動作中，玻璃板上，便奇蹟般地出現了半人半羊的牧神、小

羊，以及別的神話中的人物，真會教我們看得目瞪口呆，難以置信；站在玻璃板後作畫的畢卡索，意態從容，一切動作似乎完全出乎他的本能，自然得就像鳥兒飛翔一樣。畢氏這等出神入化的造詣，究竟是得之於後天的鍛鍊？還是出之於先天的才華？如係前者，何以許多作過同等鍛鍊的畫家，未能個個達此境地？

為畢卡索立傳的名作家羅蘭·潘洛斯(Roland Penrose)在他的名著《畢卡索：他的生平與作品》(Picasso: His Life and Works)一書的附錄中，有三頁是記述一九六一年，法國以及全球各地，熱烈慶賀畢卡索八十壽誕的實況。潘洛斯以其生花妙筆，將當時出現在世界各地的空前盛況略加掃描之後，特別引用了法蘭西晚報(France Soir)以頭條新聞刊出的一篇採訪中，畢氏向該報記者，語重心長地道出一句話：「愛情是唯一有價值的事情。」(“Love is the only thing that is worth while.”)潘氏並且隨即加以指證說：「不論這話的用意如何，畢卡索事實上已經完成了他對世界的征服。」

的確，畢卡索所說過的這句話，絕非徒託空言，因為，當我們觀賞畢氏熱情四溢的作品之際，我們的內心，也都會與畢卡索產生同感：「在這個道德貧乏的時代裡，最主要的是乃是在於創造熱情。」(“The essential in this time of moral poverty is to create enthusiasm.”)因為我們也都深深地了解，人間必須充滿著熱烈的愛，人生和藝術才會顯示出豐富的價值和意義。