

西洋繪畫導覽

立體派繪畫

劉振源著 藝術圖書公司印行



立體派繪畫

劉振源 著

執行編輯 ● 龐靜平

法律顧問 ● 北辰著作權事務所

● 蕭雄淋律師

發行人 ● 何恭上

發行所 ● 藝術圖書公司

地址 ● 台北市羅斯福路3段283巷18號

電話 ● (02) 362-0578 • (02) 362-9769

傳真 ● (02) 362-3594

郵撥 ● 郵政劃撥 0017620-0 號帳戶

南部分社 ● 台南市西門路1段223巷10弄26號

電話 ● (06) 261-7268

傳真 ● (06) 263-7698

中部分社 ● 台中縣潭子鄉大豐路3段186巷6弄35號

電話 ● (04) 534-0234

傳真 ● (04) 533-1186

登記證 ● 行政院新聞局台業字第 1035 號

定價 ● 450 元

初版 ● 1996年 1 月30日

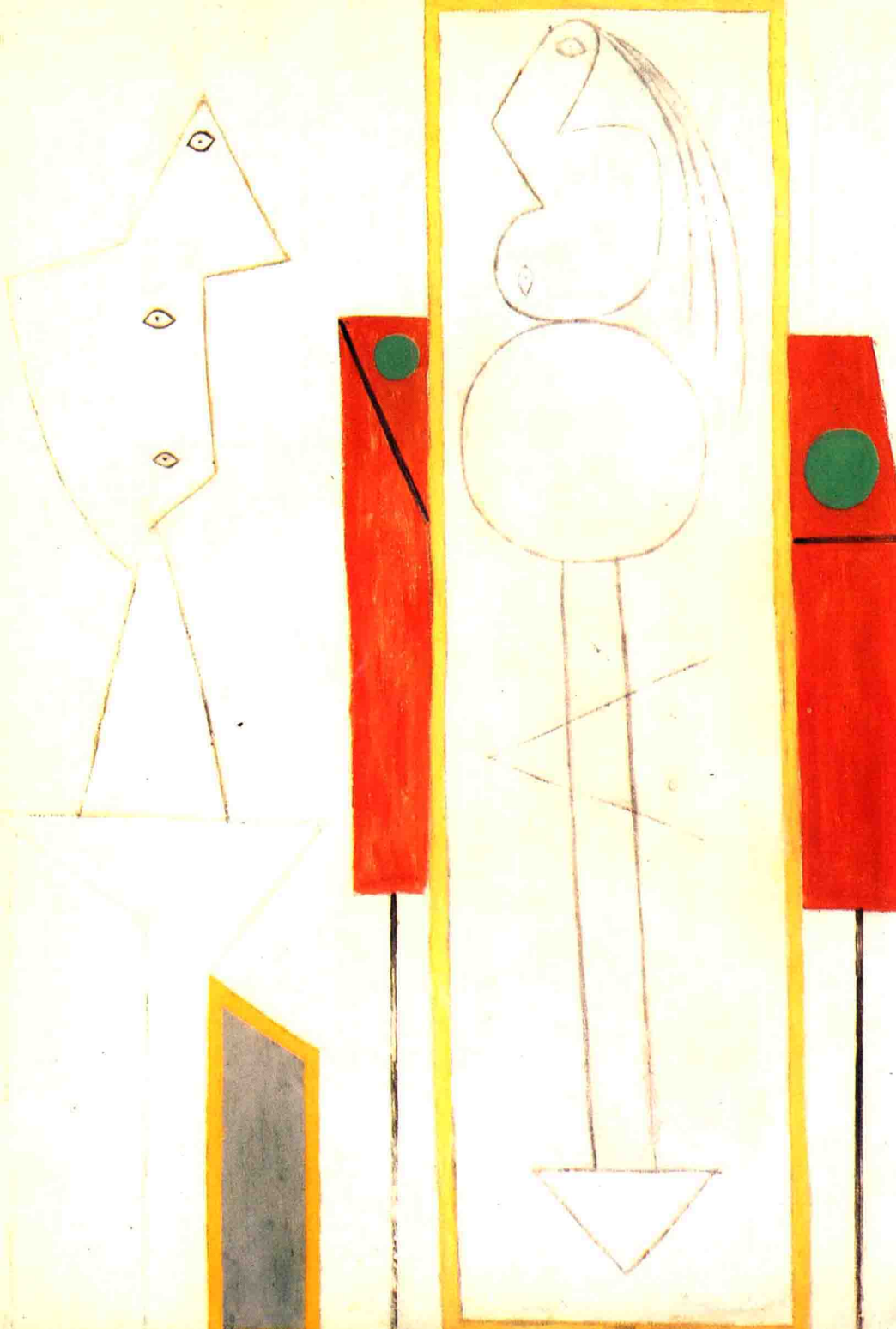
ISBN 957-672-197-0

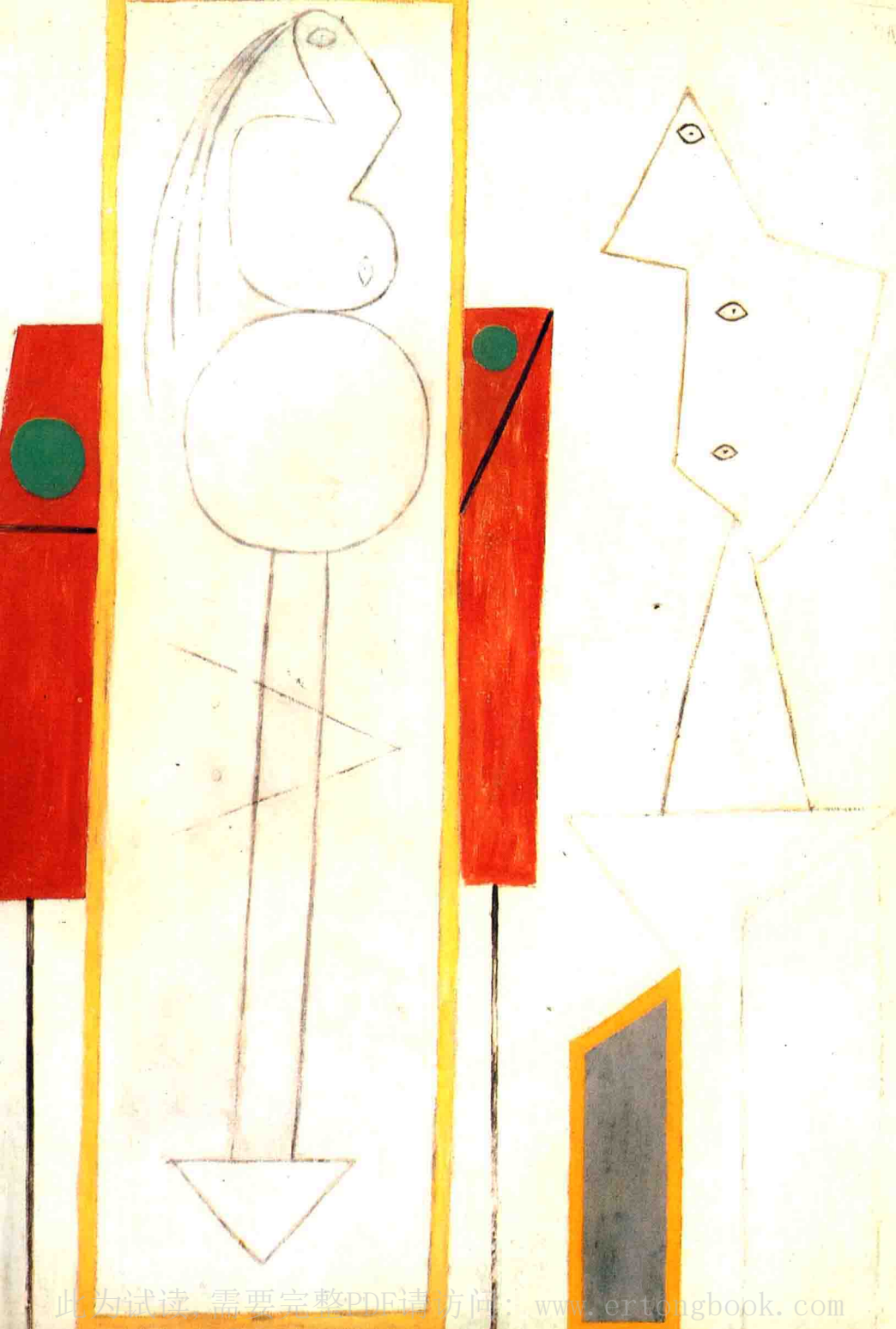
西洋繪畫導覽

立體派繪畫

劉振源著 藝術圖書公司印行











西洋繪畫導覽

立體派繪畫

劉振源著 藝術圖書公司印行



立體派繪畫

目錄

8 ● 導論

8 ● 立體派的歷史意義

14 ● 未來派和義大利文化

20 ● 壹 立體派繪畫 Cubism

22 ● 立體派的產生

28 ● 立體派的內容

36 ● 初期的立體派

44 ● 純粹立體派

54 ● 綜合立體派

64 ● 立體派代表畫家

66 ● 畢卡索

86 ● 布拉克

106 ● 勒澤

128 ● 格萊士

138 ● 德洛涅

146 ● 佛里奈





148 ● 貳 未來派繪畫 Futurism

150 ● ■ 什麼是未來派

158 ● ■ 未來派與立體派

164 ● ■ 杜象與畢卡索

178 ● ■ 未來派的影響

190 ● ■ 未來派代表畫家

192 ● 杜象

204 ● 塞弗里尼

216 ● 勃糾尼

228 ● 魯梭羅

234 ● 卡爾拉

242 ● 巴拉

248 ● 馬利內蒂



立體派與未來派・導論

立體派的歷史意義

20世紀的美術，是由兩個巨大的旋風拉開序幕，亦即野獸派和立體派的藝術運動。野獸派畫家們的色彩，簡直是針對為繪畫色彩法帶來巨大革新的印象主義的一種示威，而且表現得既大膽又自由。

野獸派的色彩革命

他們在1905年的「沙龍・羅敦」公開登場時，不單是把一般民衆唬得目瞪口呆，甚至也讓自認為是藝術行家的批評家，感到如當頭一棒的衝擊。在他們看來，法國繪畫的光榮傳統，就要被這些野蠻的前衛畫家們的手給污蔑了。

其實平心靜氣從繪畫史來看，野獸派帶給歐洲繪畫史的變革，並不如預想的那麼驚人。

以野獸派最大武器的色彩的成就來說，並未越出梵谷的明輝色彩、富有表現主義色彩的筆觸，或是高更的裝飾性色彩對比，以及秀拉與西涅克的點描法等領域。雖然確實是將這些色彩理論再加以整理調整，可是並未有如何偉大的飛躍與進展。

在空間表現上，也是依據文藝復興以來，便成為繪畫原則的「一點透視

法」。而且對象描寫的方法，也不過是根據由某一方向所見的事物的側面而已，總之，野獸派的成就是終止於19世紀繪畫延長線上的一個現象而已。

在繪畫史上刷新記錄的立體派

在繪畫史上真正刷新記錄的，是在1907年由畢加索和布拉克所創始的立體派帶來的。可以說是立體派的畫家們，舉起手術刀，給予所有和繪畫有關的課題，下了再檢討的第一刀。

而且其再檢討方法的徹底，簡直是達及繪畫存立的根源諸條件。結果他們所創始的繪畫，完全遠離始於從瑪薩其歐（Massaccio 1401~28）所傳下來的500年寫實主義傳統，真正是繪畫史上的一次大革命。

基於視覺現實的寫實主義傳統

在始於14世紀中葉的義大利，並立即傳遍整個歐洲的文藝復興浪潮中，畫家們為要忠實於眼睛所能看見的事實，或把宗教、歷史故事表現得如眼前的事實那樣的藝術，毫不留情的把中世紀美術所具有的象徵性圖形與色彩，或基於經驗的概念造形忘光光。

這些忠於視覺現實的畫家包括瑪薩

其歐、李比 (Filippino Lippi, 1457~1504)、福克 (Jehan Fouquet, 1420~81)、凡·艾克 (Van Eyck) 兄弟等人。他們以「一點透視法」和明暗法，表現空間的展現，與人物、物體的量感等視覺的現實，即把三次元世界的錯覺與幻覺，擬在繪畫中製造而成功的首批畫家。

從此以後，歐洲的繪畫雖然有種種樣式的交替，但是一直是向著這條基於視覺現實的寫實主義發展。

而野獸派等於是結束其最後局面的畫派了。

視覺的寫實主義的兩大欺瞞

這個寫實主義的藝術，換句話說是「視覺的寫實主義」。約在500年的歷史中，好像是畫盡現實世界的所有局面。其實這種技法是隱藏著二個巨大的欺瞞。

一個是無視於繪畫本來就是平面的（二次元）負面效果。我們對三次元現實世界的認識，是由環繞於周圍的舉動中獲取對事物有關狀況的認識。

但是依寫實主義的方法，只能依據情景或場面的某一點，所看到某一瞬間的極相描畫。再說針對有關單一物體時，也只能表現其一面而已。

如此就無法把事物與狀況的總體概念傳達出來。透視法和明暗法只能算

是視覺的科學或理論，而不是認識的本身。

立體派奉行「概念的寫實主義」

在中世紀的美術裏（雖然是說明性的），有著非為視覺的局面，而是為表現概念的種種場面努力的地方。立體派畫家們所注意到的也是這一點，他們把這個問題用非說明的手段，而是用純粹的造形手段來給予解決。

立體派畫家們把這個和已往的「視覺的寫實主義」不同，而且相對立的主張，稱為「概念的寫實主義」而加以奉行。

忽視造形要素的表現力

從20世紀的美術視點來看，另一個明確的寫實主義的欺瞞，則是把藝術的價值委任於視覺的現實性，故事、文學等造形本身以外的東西，而藐視作品的自律價值，也就是忽視造形要素的表現力。

繪畫是以畫布為基底的平面實物

立體派的畫家們，不再把繪畫當做是為三次元的錯幻覺而開啓的窗，而把它看做以畫布為基底的平面實物，即以平面二次元的手段來解決三次元表現的問題。

對於他們這個方向的努力，尤其是

黑魚 布拉克作

油彩·畫布 1942年 33×55cm

巴黎·國立現代美術館藏



畢卡索和布拉克所推行的，在「分析的立體派」階段裏（1909～12年）的表現，就和前述的「概念的寫實主義」有著複雜的交錯。

立體派的本質，歸納起來是在於主張以平面存在的（實在的）繪畫自律性，和被畫對象的概念調停兩要素。

開拓真的自律性藝術的抽象畫路

而發現了這種色彩和形態的抒情味（Lyricism），是要比對象概念更具有其至上的美術價值的德洛涅（Robert Delaunay 1885～1941）、威凡（Louis Vivin 1861～1936），以及畢卡比亞（Francis Picabia 1879～1953）等人的探究，是開拓往真的自律性藝術的

抽象繪畫道路了。

塞尚到立體派

從繪畫史上看起來，立體派製造了文藝復興以來，未曾有的巨大斷層。這就像文藝復興美術的榮光，是建立在中世紀末期藝術的種種因素那樣，立體派誕生的諸條件，早已在19世紀到20世紀初的藝術狀況中準備好了。

精神先驅者高爾培

立體派理論家固烈梓（Albert Gleizes 1881～1953）和梅景鳩（Jean Metzinger 1883～1957，「立體派論」作者，1912年），以及阿波里奈兒（「立體派的畫家們」作者，1913年），提到

鍋與靜物 畢卡索作

油彩·畫布 1945年 82×106.5cm

巴黎·國立現代美術館藏



這種樣式的精神先驅者時，舉出了高爾培 (Gustave Courbet 1819~77)。

的確，高爾培曾說過如此豪語：「未曾見過長著翅膀的人，所以我從來不畫天使的。」而且捨棄繪畫在長遠的歷史過程中一直擔負過來的象徵的、文學的、歷史的要素，而專念於描寫自己的眼所看到的東西，其即物的態度不愧是立體派的前輩。

印象派往繪畫抽象性發展

繼高爾培之後，為追求眼前的現實而離開畫室，到野外描寫陽光的印象派畫家們，以筆觸分割的色彩分割畫法，其實已遠離了現實，表示已經往繪畫的抽象性方向發展了。

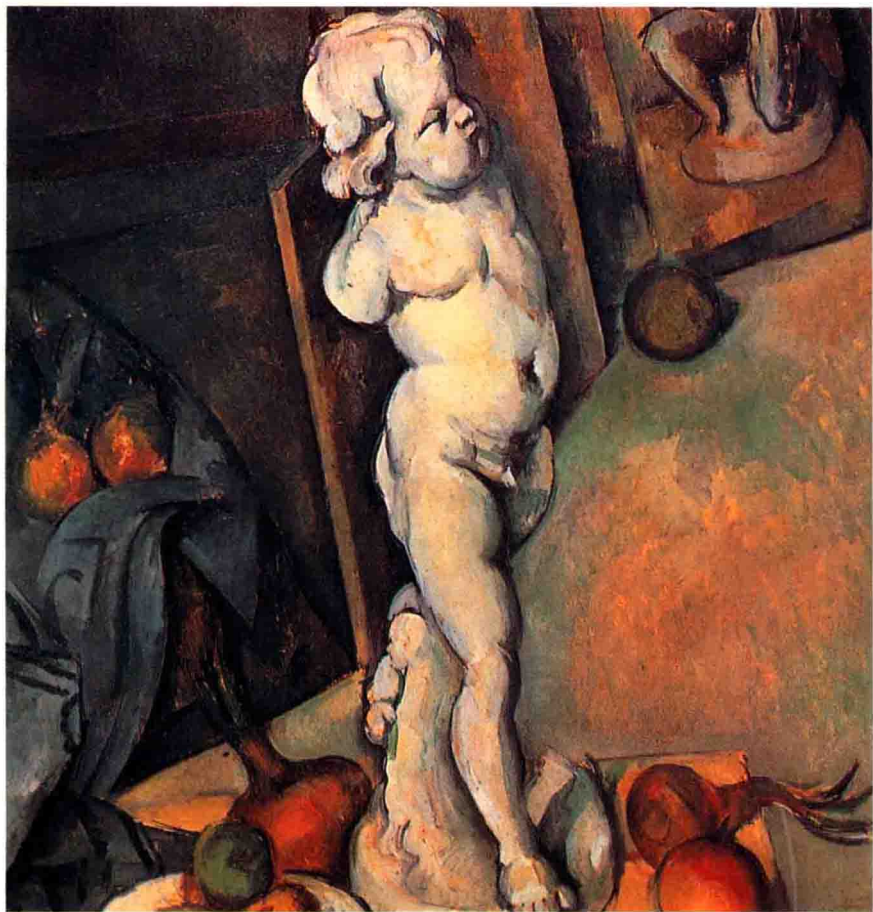
再者，世紀末的高更或那比派畫家們，因討厭古典主義藝術的傳統，而志向於擬古主義 (archaïsme)，或原始藝術 (primitif, 法文)，並且強調繪畫的平面性與裝飾性。

如此在20世紀初對寫實主義，也就是「視覺的寫實主義」反抗的徵兆，已成為現實表現出來。

立體派的直接教師塞尚

但是被立體派畫家們尊奉為直接的教師的人，是已回到故鄉，默默地企圖從畫面上，挽回被印象派所忽視的量感和堅固形態的塞尚。

塞尚以「把自然當作圓錐、圓筒和球體處理。」這句話象徵了他的藝術



給未來的立體派畫家一個大啓示。

野獸派畫家馬蒂斯和特朗（André Derain 1880～1954），在1900年代的早期，就發覺塞尚藝術的重要性，可是馬蒂斯的興趣是在繪畫官能性的側面表現，而特朗又無法超越塞尚的造形，只好把立體派創始者的榮譽，讓給畢卡索和布拉克了。

繪畫是知性的產物

文藝復興時期的大師達文西曾說：

「繪畫是知性的產物」，但是文藝復興時期的畫家們，尤其是達文西或是杜勒（A. Dürer 1471～1528）等人，驅使幾何學完成了量塊、比例關係、遠近法等，寫實主義藝術的創作「方程式」。那是在繪畫的領域裏，探究存在與不存在方法本質上的一個重要發現。

他們之後的世代，就把這個寫實的表現方法，以自明之理繼承了下來。然後約經過3世紀之後，到了19世紀，

有石膏像的靜物（局部） 塞尚作

油彩·畫布 1895年 44.5×59cm

就把達文西和杜勒們追求的根本原理忘得一乾二淨。

而其最後的樣相，便是印象派和野獸派了。塞尚和其後繼者的立體派畫家們，就是企圖再度活用人的知性，把人的創作態度與認識，恢復到繪畫的根本原理。

把對象還原為單純幾何形

塞尚把自然的皮相揚棄，把對象的形體還原為單純的幾何學立體，或是明快的量塊（這已非現實的東西，只能算為現實的概念），由此來解明自然構造的圖式，同時也意圖把印象主義所忽視的自然恒久的意象，在畫面上顯現出來。

立體派的畫家們，首先對這種自然表現，在方法上更加以明確化，也就是從塞尚式的立體派方法著手。然後畢卡索和布拉克就以這個為基盤，再把它推往前人未到的造形世界邁進。

方法就是把從被畫對象和狀況所獲得的三次元概念，翻譯成二次元的東西，然後以全體像來表現，立體派畫家們就是發明這種繪畫技巧的人。

X光透視的造形方法

他們使用的方法是把對象的許多側面，歸結於同一個畫像，然後又透過前面的對象看到背後的东西，而把看

到的或知道的統統畫在同一畫面上。用這種X光透視的造形方法實現他們的意圖。

再者，把繪畫的本質性要素色彩、形態、光等，從自然描寫中分離，並讓其獨立，使其各自具有的造形意義與功用明確化。換句話說，由於他們的努力，繪畫成立的構造方被解明。

有人說，這種立體派的繪畫革命，依今天美術史研究者的眼光看來，就等於是愛因斯坦的相對論，或是佛洛伊德在心理學上的發現一樣，是一個大事件。

自己解體與再構成的現象

在19世紀末，尼采（Friedrich Wilhelm Nietzsche 1844～1900）曾宣告「神之死」。當這二千年之間由神所支撐的價值概念，即將要崩潰時，諸科學、藝術是非從根底，自問自己存立的事由不可。

一進入20世紀，和人性有關的所有領域裏，都發生了自己解體和再構成的現象。在藝術的領域裏，音樂上有荀白克（Arnold Schoenberg 1874～1951）的12音音樂（Dodekaphonie）的發見，在文學上有喬伊斯（James Joyce 1882～1941）的既成語言解體和意識流探究，然後在造形藝術上，首先是由立體派擔任此角色。

未來派和義大利文化

20世紀初的立體派和未來派，是為視覺表現帶來根本革新的二個藝術運動。二個運動展開的時間大約在同一個時期，而且都以近代都市為背景，以現代人的看法為基盤，所以在表現的觀點上有許多共通的地方。

把握強有力的機械動態與速度

要是說立體派是和「空間」有較深的關連，而企圖以靜態來把握自然構造的話，未來派就是和「時間」有關係，而且企圖把握強而有力的機械的動態與速度。

再者，未來派在否定過去的藝術時表現得過於激烈，這種激越的傾向，正好和樂觀崇拜機械文明的舉動，取得表裏的一致，顯現其運動本身一貫的急性子。

義大利未來派，在整個歐洲近代藝術運動中，是一個非常特異的存在。要說它僅只是一個美術的流向，不如說它是一個文化理念，以此來理解它較為妥適。

因為事實上它不只是在美術的領域裏，並且還廣範圍的涉及文學、音樂、戲劇、電影、攝影、建築等領域，便是最好的證明。

未來派在義大利是文化革命

法國的印象派是純粹的美術革命，而未來派在義大利則算是一個文化革命。而且在20世紀初的義大利，正需要一個非義大利是無此需要的文化革命，而未來派正是順應這個需要而產生的。

印象派也一樣，在法國方有的自然與政治、社會的各要素，也就是需要法國文化全體的結果方能產生，兩者的產生都有它的時代背景，我們對此也需有深入的認識。

義大利的情況和法國不同。當時的義大利正陷入於國家統一的運動中，1870年被一個王國統一起來之前，這個南歐洲半島，長期被分裂成許多個小國家。

如此的政治狀況，無形中強烈的影響到美術以及文化全體。即國家的分裂，成為義大利美術全體近代化發展的障礙，是不難想像的。

尤其是一直到了19世紀前半止，約有半世紀之久的政治混亂，導致美術陷入盡偏向技巧，並被死氣沈沈的學院派控制。大部分都墮落於製作低級、迎合觀光客趣味的安逸作風，成為義大利悠久的歷史中，最惡劣的時代。

各地方色彩文化特別發達

一方面由於國家長久分裂，從好的方面說，是能表現地方色彩的地方文化特別發達。我們說好的意思是由於封閉，故能把義大利文藝復興的造形語言，同化在各民族裏而傳承下來。

例如威尼斯文化、杜斯卡納文化、翁巴迪文化、西齊利亞文化等便是。以此點來看，義大利在近代化開始的19世紀前半止，可以說尚未有統一的義大利文化存在。

過了19世紀前半之後，由於自由與獨立的理想興起，又受到法國畫壇的反學院派傾向影響，義大利美術界也開始產生打破古老的因襲，向新創造的機運邁進的想法了。

地方主義近代化的甦醒

不過在其背後仍然留有地方主義根深蒂固的殘滓。也就是義大利在進入歐洲全體的近代化的甦醒之前，必須先經驗自己地方主義近代化的甦醒。

這個經驗就在自由主義興起之後，到未來派出現的20世紀之間，在各地同時進行著。

擁有獨自的民族性造形語言

我們回顧義大利19世紀後半美術的地方色彩時，令人佩服的是義大利畫家們都擁有獨自的民族性造形語言。

這些造形語言，是由於對文藝復興傳統藝術的敬意，和地方主義的理想（包括對天主教的、封建的、保守的理想）兩者合而為一，而產生的一種義大利特有的思考模式，也是基於對長久被外國統治的政治、社會的思考產生的表達方法。

講的明白一點，是自己的東西只能依靠自己，方能守得住的一種宿命的民族思考模式了。

真的民族化後方產生國際化

這件事我們可從當時有幾個義大利二流畫家，因受當時法國印象派等國際性藝術活動影響，也追隨時髦去迎合國際潮流，雖然是有意創造自己的風格，但終究被自己所存在的地方環境疏離，追隨印象派教理的結果，連自己的造形語言也變成曖昧了。

由這個經驗可知，真的國際化，是首先要有真的民族化之後方能產生。如今的義大利美術，是從文藝復興以來，經過不斷的嘗試與錯誤中體驗出來的，而這個道路是非常嚴峻的。

未來派雖然也受到立體派構成的影響，可是仍然推進義大利獨自的分割主義道路。

未來派不具有明確樣式

這件事有兩重涵義，不只是證明義