

西洋近現代巨匠畫集

米羅MIRÓ



西洋近現代巨匠畫集

1993年5月30日初版

©1983 Ediciones Polígrafa, S.A.

Balmes, 54-08007 Barcelona (Spain)

Dep. Leg.: B. 17. 240-1993 (Printed in Spain)

推 薦 人: ROSA MARIA MAJÉ

遠東地區獨家中文版權: 文庫出版股份有限公司

經 行 人: 許錦榮

策 劃: 陸以愷

美術顧問: 陳永奇

法律顧問: 李永然

總 編 輯: 許麗雯

編 輯: 梁惠珍 結麗如

美術編輯: 宋傑雲

翻 譯: 中國對外翻譯出版公司 賈維豐 許志鴻 沈帥光 譯

行銷執行: 王貞福 廖欽源

門市專員: 劉淑雲 楊慧芬 夏山賢 楊秀貞 林伊慧

出版發行: 錦繡文化企業

文庫出版股份有限公司

聯絡地址: 台北縣新店市民權路130巷16號2F

聯絡電話: 2181505

郵政帳號: 16027923 文庫出版股份有限公司

製 版: 秋霞印刷股份有限公司

印 刷: 1 a Polígrafa, S.A.

Parcels del Vallès/Barcelona1, Spain

行政院新聞局出版事業登記證局版臺字第4870號

定 價: 800元

米羅



錦繡文化企業

文庫出版社股份有限公司

目錄

童年和啓蒙 (1893-1915 年)	7
青年時期 (1915-1917 年)	8
重要時期 (1918-1922 年)	9
在巴黎播種，在蒙特洛伊結果 (1923-1924 年)	10
超現實主義時期 (1924-1927 年)	11
歷代大師的啓迪 (1928-1929 年)	12
從對繪畫形式的破壞到形態的簡化 (1929-1934 年)	13
「野獸畫」風格 (1934-1936 年)	14
從毛骨悚然的繪畫到單純表現的時期 (1937-1938 年)	15
《瓦倫維爾》和《星座》 (1939-1941 年)	17
米羅的專屬語言 (1942-1946 年)	18
受到國際間的承認 (1947-1951 年)	19
我夢想擁有一間大畫室 (1952-1960 年)	20
成熟的年代 (1961-1970 年)	21
晚期作品和莊·米羅基金會 (1971-1981 年)	23
刻印作品	24
陶瓷	25
雕塑	27
綴錦畫	28
戲劇	28
尾聲	29
生平簡介	30
參考書目	32
畫作說明	33
英文畫作索引	127

序

從傳統過渡到現代，從背離凝聚成巨響，歷代的藝術大師們，為藝術史烙印了百花齊放的詩篇。

站在印象派的基石上，他們昂然地從野獸派的濃豔，跨越立體主義的裂解；從超現實主義的堂奧，走入抽象派的激揚。形象、主題、色彩、構圖……在各個偉大的世代裡，發生了揭天掀地的巨變。

自從「巨匠美術週刊」創刊以來，受到各界熱烈的迴響，讀者對內容更深入、作品更豐富的「畫冊」，期待殷切。基於服務讀者的理念，我們與頗富盛名的西班牙 Ediciones Poligrafa 公司攜手合作，出版了「近現代西洋繪畫大師精選」系列。

這套畫冊，不僅在全世界擁有高品質的口碑，且因其印刷精美、畫作完備、解說詳實，得到全球讀者的肯定與喜愛。我們不僅取得東南亞地區之獨家中文版權，並且決定在西班牙原廠印製該系列畫冊，期使讀者能欣賞到最接近原畫的作品，並重現畫家的藝術理念。

「近現代西洋繪畫大師精選」由畫家生平、事蹟、繪畫技巧、作品解析、畫家傳略、中英文畫作說明、索引及參考書目所構成，針對重要相關人物、評論、著作均附上原文，以方便讀者研究、查閱之用。

雖然，我們來不及躬逢其盛，來不及和這些大師們把酒論藝，但是，我們仍然可以在欣賞畫冊的同時，在他們的思緒裡、畫筆下，了解其成長、努力、掙扎、壯大的笑與淚，咀嚼出那耐人尋味的讚歎和喜悅。

我們以「精緻出版、熱情服務」的誠意，與您交心，期待這份繼「巨匠美術週刊」之後的佳構，能再次讓您享受一份豐美的藝術饗宴。

董事長

許鍾榮



童年和啓蒙(1893-1915年)

二十世紀，科技的飛速發展，導致各種職業日趨專業化。但這個現象，似乎沒有對藝術產生任何明顯的影響。莊·米羅(Joan Miró)或許是這種工作方式的典型代表，這種工作方式在精神上，和文藝復興時期更切合。當時的藝術家可能今日還在繪製《天使傳報》，明日又去設計城市的新城垣，這和原子彈時代是格格不入的，當然這稱不上是時代的謬誤，而是以下這兩個因素的必然結果：一個是他的家庭傳統；另一個則是他對事物不滿足的性格。就是這種性格，促使米羅竭力去探討物體、形狀和色彩的一切可能結果。米羅廣泛地涉足各種領域，包括：繪畫、雕塑、雕刻、織錦、製陶和戲劇等等，其原因即在於此。

米羅與他的祖父同名，他的祖父是塔拉戈納省的一位鐵匠。他的父親米克爾·米羅·阿德塞里亞斯隆納，放棄了鐵匠這個行業，轉向經營更精湛的珠寶和金銀製造業。並且娶了帕爾馬一位木匠的女兒多洛雷斯·費拉為妻，木匠的銀戒，鞋匠奧羅米的工作坊與米克爾·米羅家為鄰，岳父也常來這裡小住。

他的祖父母住在塔拉戈納，外祖父母定居馬賽爾卡，這意味著，莊·米羅在幼年時，就頻繁地往來於兩地之間。

米羅曾在許多地方生活或羈留過，想要深入了解他的作品內涵，必須注意到這些地方的重要性。例如，在他的故鄉巴塞隆納，米羅最初發現了一個羅馬式的壁畫世界，當時一些壁畫剛剛被安置在加泰隆尼亞美術館。其簡樸的構圖，豐富而純粹的色彩，明快的線條以及富於想像力的形式，都吸引了小米羅，至他成為藝術家之後，仍然對這段時光念念不忘。在巴塞隆納，米羅遇見識了高迪的建築，米羅承認，他曾受到這些建築的曲線，以及豐富的節奏所影響。然而，在米羅的藝術生涯中，巴塞隆納的影響卻僅僅佔第二位。因為米羅的根，未曾深植於任何一座大城市中。

米羅始終對塔拉戈納的鄉村，懷有深切的依戀。最初是科爾努代利，之後又變成蒙特洛伊。1910年，米羅的雙親在蒙特洛伊購置了一座農舍，後來他在一幅十分重要的繪畫作品中，將農舍一一描繪入畫。就在這兩個地方，米羅最早接觸了原野、草和小昆蟲，也感受到大地所散發的力量。米羅始終想在大地上，直接踩踏他的作品，讓他的力量通過雙腳流貫全身。站立在大地上的腳和凝視其週遭默默變化著的眼，是米羅作品中不斷出現的兩個形象，它們幾乎使米羅魂牽夢縈。

藍色的海面 and 明媚的天空，與蒙特洛伊鄉村的勃發生機化成鮮明對照。米羅是在馬略卡發現了繪畫世界的地中海，而不是巴塞隆納，這座現代化的城市，似乎始終是背對著大海生活的。米羅在馬略卡捕捉到那些生動的色彩，於是那美麗的深藍色便出現在他的畫布上，並且成為他一生中的最愛。也是在馬略卡，他開始迷戀詩歌和雅樸的民間藝術。修萊爾斯就是一個

個例子，馬略卡的農民不知從何年何月起，製造了那些奇特的石膏像，有小巧的人物也有精緻的動物造型。

米羅自童年開始，所累積的廣泛農村知識，凸顯出他的「加泰隆尼亞特質」這種特質有時是很自然地，顯示在他的作品中，有時則被米羅刻意地表現出來。米羅自認他塗抹他的畫布，就像農民撥弄他的菜園一樣。創作的激情絕不會令他失去常態，他保持了常態，知道在一幅畫中還要增加點什麼，或另一幅畫中還缺少點什麼。

米羅早年的繪畫作品都未曾遺失，「一收藏在米羅基金會中，這批繪畫最早創作於1901年，當時米羅年僅8歲，它們都非常高貴，不乏豐麗的色彩：一瓶花、一把菜、一條魚或一隻烏龜……。其中最醒目的是以描繪醫病院的診所場景為主題的那幅奇特的畫，畫中那些腳，是米羅最著迷的身體的一部分，而這也成了畫面中的主體（圖1）。

在米羅留下來的最早的一些速寫中，就有1905年他在科努代利和帕爾馬所創作的寫生作品，而他感到極難把握的人體，則都沒有出現在任何一本寫生簿上。

小米羅日益喜歡繪畫，同時也漸漸荒廢了學業。1907年，父母決定送他去讀商業學校，以便讓他擁有一技之長。當時的巴塞隆納社會，崇尚秩序、節儉與勤奮（由於聖地牙哥·魯西諾爾(Santiago Rusinol)的劇作「森約爾·埃斯特弗的龜」(L'auca del senyor Esteve)，而使加泰隆尼亞人的這些美德得以流傳後世)，考慮到這點，就可以想見米羅的父母對兒子的志向，會作出什麼樣的反應。顯然，他們不會同意自己的兒子成為一名藝術家，因為在大家的眼中，藝術家不過是生活放蕩的酒色之徒罷了。

然而最後米羅還是如願以償地進入了一所著名的美術學校學習繪畫，這所學校設在巴塞隆納股票交易所內。12年前，畢加索曾在這裡以他獨特的繪畫，震驚了老師和同學。而米羅則反對一切僵化的事物，也不要任何學院式墨守成規的學習。不過，這段過程仍為他留下了美好的記憶：他與他的老師莫德斯特·烏赫利和約瑟普·帕斯科成為忘年之交。

在莊·米羅基金會裡，我們可以看到他的一些繪畫作品，是按照烏赫利的原作臨摹的。原作中的柏樹和搖搖欲墜的牆垣，在複製作品上，顯得凝滯而沒有生氣，它們不再是某種寓意，而變成了對真實的樹木和石頭的描摹。然而米羅還是從烏赫利那裡，才開始對飄渺的空間、劃分天地的地平線、閃爍的羣星產生興趣的。

約瑟普·帕斯科是美術學校的裝飾藝術教師。米羅的父親雖然反對兒子迷戀繪畫，卻認為帕斯科至少可以教給米羅一些適用於珠寶裝飾技巧上的東西。無論如何，由於帕斯科，米羅學會了欣賞加泰隆尼亞傳統工藝，簡樸的造型和生動色彩的喜悅。此外，由於帕斯科了解當時各種藝術的潮流和變化，因此試圖將

這些新的觀念引入裝飾藝術中，賦予裝飾藝術新的活力。現在基金會中，還保存有米羅 1909 年在帕斯科的課堂上，所創作的兩幅作品：一隻孔雀和一條蛇，二者都是陶針圖案，清楚顯示了新藝術運動，對當時流行的阿拉伯風格和線條的喜好。

米羅十七歲時，完成了商業學校的課程，並且開始在零售商店達爾蒙·伊·奧利弗拉斯的商行中擔任實習會計。但過了不久他便身患重病，部分原因是他完全不能適應這個新職業。因禍得福的米羅被送往蒙特洛伊做長期休養。就在那裡，他朝夕接觸大自然，鄉野風光和農家耕作的狀況深深打動著他的心，於是 he 下定決心獻身於繪畫的天地中。

青年時期(1915—1917 年)

從蒙特洛伊回來時，他已經恢復了健康，並決定獻身於繪畫藝術。米羅進入了弗朗西斯科·蓋利開辦的美術學校就讀，這所學校要比巴塞隆納美術學校更具開放精神。學生並不固守校園內的傳統課程，他們經常漫遊於鄉間，實地描摹大自然中的景物，還不時地朗誦詩歌、舉行辯論。這是米羅初次接觸加泰隆尼亞人寫的詩，而他們的作品也從此與米羅相伴終生。

蓋利給新生米羅出的第一道題目是，畫一幅靜物畫，主題是畫靜物素描，不具顏色（水滴、陶罐、馬鈴薯……）。米羅交卷後，老師吃了一驚，因為結果簡直好得不能再好。用蓋利自己的話說，在他這位青年學生筆下，這些物體是如「一次輝煌的日落」。至少，這是他從米羅這幅自主張畫成的色彩富麗的作品中，得到的最初印象。

蓋利立即意識到米羅是一個運用色彩的天才，但他也同樣清楚地看到，面前的年輕人拙於表現形體。為了克服這個弱點，他讓米羅用手帕蒙住眼睛，再把一些物體放在他的手中，甚至讓他去觸摸同學的頭部，感覺輪廓線。然後，他要米羅畫出這些依賴觸摸而非視覺所得到的物體輪廓。蓋利用這種方式，激發了米羅的一種全新的感覺，此後在米羅的整個藝術生涯中，觸覺對他的作品產生極為重要的作用。

也是在蓋利的學校裡，米羅遇到了一年一位年輕人，成為米羅早期階段的密友。此人名叫里卡爾特，幾年之後，米羅曾與他在聖父大街共用一間畫室。

1915 年（他在蓋利學校的最後一年）至 1918 年間，米羅進入了聖克魯斯藝術中心的繪畫班，在那裡學習畫人像模特兒。從他這一時期的速寫簿中，我們可以清楚了解年輕米羅的日常生活和興趣，其中既有學院式的裸體畫，也有描繪舞女、小丑和其他雜耍劇場人物的速寫。毫無疑問的，米羅急於使他的畫風完備，但我們還可以看出，米羅離開學校之後，時常拿著速寫簿出入娛樂圈。我們可以看出在勾畫這裡的人物時，米羅筆下的線條，顯得更加明快，且無拘無束。

在聖克魯斯藝術中心，米羅結識了莊·普拉沃，成為他畢生的摯友，並且結識了日後與他合作多年的製陶藝術家勞倫斯·阿摩加斯，以及繪製《農舍前的米羅》的拉福爾斯。這裡的學生既有初出茅廬的藝術家，也有聲譽卓著的名人，例如安東尼·高迪雖然他

已是風燭殘年，卻仍在聖克魯斯藝術中心的繪畫課上勤奮學習。

米羅的第一幅編目作品是《農夫》（圖 6），繪于 1915 年，當時他仍在蓋利的學校上課。這個主題第一次出現之後，在他的一生中一再重複出現。由此可見米羅對土地的眷戀，以及從一開始蒙特洛伊就對他的作品產生深遠的影響。人物的實際形狀彷彿淹沒在濃郁的色彩和厚重的、充滿野獸主義的筆觸中。野獸派的畫風是以扭曲的形狀、虛幻的色彩和厚重的筆觸為特點，它的影響明顯展現於米羅早期的大部分作品中。

1916 和 1917 年，米羅繪製了一系列的蒙特洛伊、坎布魯爾斯、休拉納和普雷茨的風景，還有一幅是在巴塞隆納完成的，題為《改革》（圖 7），這些都顯示了野獸主義的特點。米羅本人則表示，在 1918 年之前，他的作品都是屬於野獸派的，然而米羅的野獸主義與真正的野獸主義畫風仍然有所不同。當然，二者都注重純色彩的鋪排，借以形成對比，讓顏色依賴自身的表現力來產生效果，而不必依賴實體。但米羅的筆法不同於野獸派，因為它們更厚重，也更奔放。

除了受到野獸主義的影響外，米羅在 1916 和 1917 年所繪製的風景畫中，我們還可以透過《普雷茨街》（圖 10）和《休拉納村莊》（圖 12），分別看到梵谷和塞尚的影子。

1916 年，米羅將他的畫作拿給達爾蒙看，達爾蒙是一位藝術商人，後來在巴塞隆納安排了米羅的第一次個人畫展，他的畫廊是集當時繪畫新趨勢之大成處。第一次世界大戰迫使許多外國藝術家遷居巴塞隆納，這裡的文化和藝術生活也因此而活躍起來。年輕的加泰隆尼亞的藝術家們當然急於了解，究竟比利牛斯山脈以外有哪些作品問世，藝術愛好者通常就在達爾蒙藝術聚會，或與達達主義的領袖法蘭西斯·畢卡比亞（Francis Picabia）長談，畢卡比亞這個人物，與杜象都是美國達達主義的核心人物。

達達運動的矛頭直指著虛偽的社會，他們認為，由於這個虛偽社會對周遭環境的放任，才導致了 1914 年世界大戰的爆發。他們不僅對學院派藝術大加撻伐，又因其別出心裁和富於想像力的創作，而引人注目。

在巴塞隆納，畢卡比亞創辦了藝術評論雜誌，此外，各種前衛的藝術批評，也定期出現在這裡，例如「夜巴黎」（Les Soirées de Paris）、「北與南」（Nord-Sud），這些都曾被米羅畫入作品中，而「即時」（L'Instant）這份雜誌則同時在巴塞隆納和巴黎出版。1919 年，米羅為這本雜誌創作了他的第一幅海報（圖 8）。當時法蘭西詩人的詩作，也由 J.V. 富瓦和約瑟普·瑪麗亞·萊洛伊翻譯為加泰隆尼亞話，而萊洛伊也為米羅的第一次畫展目錄，撰寫了介紹。

雖然米羅就某種意義上而言，也同樣注視著這股藝術浪潮的狂飆與動向，但就如他自己所說的，他真正感覺自己受達達運動的影響，卻是在幾年之後寓居巴黎時。因此，當時他仍然按照野獸派的畫風，繪製他的十幾幅靜物畫，和一組由九幅肖像畫所構成的組

畫。這些作品，都是在他與里卡爾特合用的那間位於聖父大街 51 號的畫室中完成的。

這些靜物畫都顯示了他受到立體主義，尤其是塞尚的影響。他的《小刀靜物畫》融塞尚、立體派和野獸派於一體，對他們作了非常奇特的解釋。在《蘭瓶》和《玫瑰》中，更可以清楚地看到他想要盡力造就某種構圖秩序，並按照物體的各自特徵來表現這些物體的企圖，在這同時，米羅也不忘去提昇色彩。在《北與南》（圖 9）中，米羅實現了他所嚮往的色彩與物體之間的協調。桌布的色彩安排似乎帶來一種旋轉的韻律，使構圖顯得輕巧，而每一個物體也都保持了各自的特徵，同時又互相造成了一個十分和諧的整體感。

米羅始終是一位孜孜不倦的工作狂，有時甚至到了固執的地步。因此，1917 到 1918 年之間，當他感到自己應當有所改變時，便繪製了一套包括九幅肖像的組畫，這些肖像畫，再次使米羅面對如何表現人物形體的問題，這個問題一直令他大傷腦筋。米羅對人體的反應在某種程度上是頗為激烈的。例如在《里卡爾特肖像》中，上衣的條紋強調了畫面中的色調——黃、藍、粉、綠、紫紅，與背景的黃色和人物背後掛在牆上的日本版畫形成對比，彷彿是一幅拼貼畫。

這些肖像畫中的手都畫得很醜陋，彎彎扭扭的像是患了關節炎似的。一個明顯的例子是《努維奧拉肖像》（圖 13），其粗糙的雙手使肖像具有一種特殊的生命力，而且給人一種憂鬱的感覺。桌子是依照立體主義的觀念加以扭曲的，似乎成為坐著的人物的延伸部分。人物靠在桌上，在構圖中造成某種和諧。

米羅的《白畫像》（圖 11）繪於 1917 年，是系列組畫中的第一幅，其它三幅則分別繪於 1919、1937 和 1960 年。畫面中的神態，似乎原於他少年時代印象頗為深刻的羅馬繪畫風格。構圖中沒有任何東西，可以分散人們對主體的注意，使人物成為獨一無二的主角。

米羅還創作了包括：《瑪麗的肖像》（她是休拉納的一位農婦），以及拉福爾斯、亨利伯特、卡薩尼、喬尼塔、奧伯拉多爾和拉蒙、蘇尼爾等人的肖像，和《站著的裸體》，一共完成了包括九幅肖像在內的繪畫作品。

這些作品，大都繪於 1916 至 1918 年間，在米羅的首次個人畫展上展出，這次畫展是 1918 年 2 月 16 日到 3 月 3 日，在巴塞隆納波塔費里薩大街上的達爾蒙畫廊舉行的。

重要時期（1918—1922 年）

看到自己的作品從畫室裡被揭走，一幅一幅地掛到別的地方去，對米羅而言無異於一場磨難，所以他決定到蒙特洛伊去消遣盛夏，思索如何轉換新的創作方向。他在那裡寫信給里卡爾特說：「現在最令我感興趣的，是庭園樹木和屋瓦，一片片的樹葉，一根根的枝條，一叢叢的小草……。」他的這番話顯然表明了他的工作態度有了新的改變。

米羅開始沉浸於緩慢、細膩的筆法中，1918 年夏天，他只畫了四幅風景畫，原因就在於此。這四幅畫分別是：《有驢子的菜園》（圖 16）、《甬道》、《有

棕櫚樹的房屋》和《小路》。在這些畫作中，米羅似乎是在為蒙特洛伊鄉間的大地編寫清單。他精心地描繪每一株細小的植物，就像是在描繪一片樹林那樣重要。每一個甬道也都與另一個截然不同。米羅對觸覺作了強調，因此在《有驢子的菜園》中，只在放牧的地方細細劃畫了綠色的草坪，其色彩與每幅畫的內容都很吻合，既造就了整體印象，又照顧到每一個細部。

1918 到 1919 年冬季，他重探舊業，再次回到肖像畫上，繪製了《少女肖像》（圖 14），和第二幅《白畫像》（圖 15），二者都採用了在夏季裡練習的技法。畫面中的色彩已不再像 1917—1918 年時的肖像畫那樣自行其是，相反地它們幫助構圖突出了形狀，加強了構圖的力度。不管是少女裙裝的藍色，還是白畫像中上衣的紅色。

然而，這兩幅作品對形體的處理就不一樣了。少女的面孔連同一雙杏眼，令人想起日本的版畫，這類版畫當時在巴塞隆納隨處可見。而白畫像的扁平狀，卻引人回想起羅馬風格的繪畫，或許注意一下衣服的皺褶，可以看到立體派的一些痕迹。

這兩幅肖像畫完成之後，米羅開始了他的第一次巴黎之旅，1919 年 3 月 3 日抵達那裡。我們知道巴塞隆納、蒙特洛伊和帕爾馬對米羅作品的影響，而巴黎是對米羅產生決定性影響的地方。當時的巴黎受達達運動所左右，它意味著米羅與前衛藝術的第一次真正接觸。他參觀了羅浮宮，這也是他心目中最大的博物館，並且深深地震撼著米羅。米羅在停留巴黎期間沒有作畫，甚至沒有創作任何素描，兩手空空地返回加泰隆尼亞。他顯然需要時間來思索和消化他所看到的一切，直到第二次的巴黎之旅，其結果才真正顯示出來。

米羅返回加泰隆尼亞之後，逕自來到蒙特洛伊，在這裡他畫了《蒙特洛伊教堂和村莊》（圖 17），風格與 1918 年的風景畫相同。這幅畫是採取一種上升的結構，有三個明顯界定的縱深平面或層次。其差別不在於透視方法的不同，而是由於寫實的程度不同。前景是規則的幾何平面，標示了種植不同作物的土地，以及背景的第二個平面，我們可以看到村莊和形形色色的細節。

一年之後，他畫了四幅靜物：《牌戲》、《煙斗和紅花》、《葡萄》以及《餐桌或有兔子的靜物》（圖 19）。所有的這些作品創作都極為精心，幾乎到了精細惱人的地步，米羅對立體主義創新手法的運用也明顯可見，在這些畫面中，他大量使用了間斷的線條、交叉的平面，使單調的平面產生了縱深感。

乍看之下，米羅似乎對立體派的繪畫方法作了非常粗淺的研究，但實際上，他所操心的問題和畢加索、布拉克以及葛利斯相去甚遠。

第一次巴黎之行只是某種試探。1920 年米羅舊地重遊，這次他設法找了一間畫室。雕塑家保·葛加略由於在巴塞隆納美術學校任教，只能在夏天的幾個月裡住在巴黎。於是二人商定，葛加略在巴塞隆納時，米羅可以使用他在布洛默街 45 號的畫室，夏天就搬回蒙特洛伊。

米羅此時的經濟狀況實在是朝不保夕。他父母當

然會接濟他，雖然他從不向他們伸手。他只有拼命地節衣縮食，實際上，他窮得一星期只能吃上一頓像樣的正餐。畫室裡空空如也，只有一隻煎鍋、一張沙發以及一把椅子，這些都是從跳蚤市場買來的。儘管如此，畫室裡總是整齊乾淨，在他的朋友中間傳為美談，畫室稍有髒亂，米羅便感到難以安心工作。

他在巴黎的難題不僅難在經濟拮据上。米羅一向頑固，不善言辭，很少能夠從定居巴黎的其他加泰隆尼亞人那裡求得幫助。只有勞倫斯·阿蒂加斯古道熱腸，幫助他結識了藝術界的一些同好。實際上，米羅就是通過阿蒂加斯，開始參與「達達之夜」(Soirées Dada)，並且初次見到了達達運動最著名的領導人特里斯坦·查拉。

米羅位於布洛歇街的畫室，由於舉辦「黑色舞會」(Bal Noire)，而小有名氣，巴黎的時髦人士紛至沓來。米羅在這裡結識了各類作家和藝術家，其中包括他的鄰居安德烈·馬松，以馬松為中心，形成了布洛歇街「團體」，有米歐爾·萊里、喬治·蘭布、羅貝爾·德斯諾斯和安東尼·阿托德。

1921年，達爾蒙在博埃蒂街的利科納畫廊，舉辦了米羅作品展。這是米羅第一次在巴黎亮相，但卻慘遭收場，他的作品一幅也沒有售出。

這次失敗後，米羅返回蒙特洛伊，開始繪製《農舍》(圖20)，這是他在這段時期的代表作，並為他日後的工作打下了基礎。這幅畫直到1922年才在巴黎完成。《農舍》清楚表明了米羅拒絕寄生於城市的浮華社會中，而認同於雖然艱苦，但卻誠實的鄉間日常生活現實裡。畫面細緻入微地展示了人性的一面。動物都是家養的禽畜，植物都是為了生活和種植的，各類器物也都是人們日常工作的必需品。

米羅深入研究所有的生活細節，甚至將蒙特洛伊的青草也帶往巴黎，在布洛歇街裡描繪它，才終於圓滿完成這幅作品。所有的事物雖然是分開勾勒的，卻構成了一個極為均衡的整體。例如，農舍牆上的裂縫，以及其中生出的青苔，都是為了要平衡麥養場金屬柵欄的效果，米羅只畫了麥養場的一部分，他說他並不想讓觀眾看到裡面的所有動物，散落在院子上的各種器物：橄欖色的桶子、板凳、水罐、水桶……是農夫按米羅的要求精心擺放的。

植物的實體效果似乎表明了米羅盡力在對它們作詳細紀錄：玉米、龍舌蘭、處在畫面中心的樹木，這也是唯一的一棵樹。米羅有意造成植物在這個農舍王國中的比例關係，也試圖表明，對他自己來說，一棵樹和一棵草是同等的。

米羅雖然很不情願，還是把《農舍》拿給了一些畫商看，以為他們會感興趣，但畫商們沒有人將它買下。最後，這幅畫被掛在蒙帕納斯一家咖啡館裡(他們通常讓藝術家每晚在這裡掛上一幅作品)，但《農舍》依然受到冷落。又過了幾年之後，才有一位美國詩人埃文·希普曼(Bvan Shipman)看了它，想將它買來送給恩斯特·海明威(Ernest Hemingway)。由於他們兩人都不富裕，四下向朋友籌借之後，才設法籌措到米羅的經紀人雅克·維奧所指定的5000法郎。《農舍》因此成為海明威的珍藏。而此時，米羅已

與海明威相識，他們都在美國中心上拳擊訓練課。米羅曾回憶說，他們真是奇特的一對，海明威高大強壯，而他自已卻瘦小枯乾，但他們都對鍛鍊身體很感興趣。

這種精細綿密的畫法以《農舍》為起點，此後在米羅的繪畫中逐漸衰落。1921年他畫了《西班牙舞蹈女郎肖像》(圖18)，靈感源於一幅彩色印刷品。這幅畫突出了生動、準確的線條，沒有任何附加成分，除非我們把人物面目特徵視為多餘。時隔不久，這幅《西班牙舞蹈女郎肖像》便成了另一位著名畫家——畢加索的私人收藏。

1922年夏天，米羅畫了他在現實主義時期的最後幾幅作品：《農婦》(圖21)、《花與蝴蝶》(圖22)和《乙炔灯》和《麥穗》。

《農婦》很容易被人誤作是《農舍》的局部仿效與放大。而仿效的結果，使畫面產生了某種遠離現實的感覺，農婦的抽象外觀更加強了這種感覺。畫中的人物並非來自生活，而是源於紙牌上的圖案。這一個細節再次表明了米羅對民間藝術，歷久不衰的興趣。

畫面中最醒目的，是農婦的雙腳，它們大得與身體其他部分不成比例。然而實際上，米羅卻相信，人們正是通過雙腳對大地的接觸，才能獲得改變現實的活力。

在巴黎播種、在蒙特洛伊結果 (1923—1924年)

1923年夏天，米羅重返巴黎，這時他已經經歷過種種現實主義的表現手法。他在這條道路上，似乎已經陷入了困境。

達達運動的目的在於結束一切先人為主之見，並且竭力於發明新的表現手法。這一個新的繪畫語言，是在布洛歇街的團體裡醞釀成形的。米羅在他的這些朋友中如魚得水、勇氣大增，自信必定能夠找到一條新的出路。

前一年夏天，他帶了蒙特洛伊的青草來到巴黎，以便完成《農舍》一畫。然而這一次，他則帶了布洛歇街的全部熱情，開始繪製《翻耕過的土地》(圖24)。

米羅不想複製呈現在他眼前的現實情景，他決心讓自己淹沒在他的見聞，與因此而來的激情中。回到畫室，伴隨他的只有親眼所見到的震撼，他決定畫出這一切。米羅曾經說，他不想尋求現實之外的幻象，相反地，他要到大自然中找到出路。

《翻耕過的土地》在許多方面，都令我們想起《農舍》。我們再次看到房屋、菜園、家畜以及自由自在地生活著的小生命，例如鴿子、新媽、鳥……所有的東西都刻劃入微，但米羅顯然想讓這幅畫作，躍上另一個新的繪畫層次，且更具隱喻意味、更有詩意。對植物的處理也是如此，為了強調松樹也有生命，米羅賦予這種樹「人的屬性」，如一隻眼和一隻耳朵。整個畫面沒有景深，各種垂直面的選擇也不是基於任何的透視關係，而是隨心所欲的鋪排，對畫布上出現的各種生命，米羅都給予平等的對待。

在《翻耕過的土地》中，我們看到現實與想像不可分割地交織在一起；而在米羅日後的作品中，想像的部分也日益占據主導地位。但我們必須注意，他的想像和幻想是不可混為一談的，前者看到的是雖不存在，但有可能存在的事物；而後者則是看到絕不可能存在的東西。

從《翻耕過的土地》開始的變化，繼續顯現在《加泰隆尼亞風景》中，這幅畫有時也稱作《獵人》（圖25），在這裡，風格化的東西更加明顯。例如，將角豆樹作了最大限度的刪減，且幾近虛幻。圓形的樹變成了一個圓圈，一棵樹枝斜斜地伸出來，頂端只有一片葉子。就像《翻耕過的土地》中的松樹一樣，角豆樹也有人的屬性，因為它長了一隻眼睛。

人物的形象同樣也簡潔就簡，只剩下那些最基本的特徵：下巴上的鬍子，圓錐的絨帽和烟斗。這天獵人狩獵歸來，用他羸弱的右手拿著槍，槍管還噴著火，而左手則抓著一隻兔子。

這裡的形狀，通過幾何圖形——圓形、錐形、直角和三角形，以及一些簡單的線條來表現。有些線條是直的，例如：獵人的身體、沙丁魚；有些則是波浪狀的，象徵著生命的活躍，使動與靜形成明顯的對比；而曲線，就好像鬚鬚、沙丁魚的舌頭、太陽的光芒、心臟和火焰……等。

在這幅作品中，米羅加上了「Sard」這些字母，對其含意，眾說紛紛，有人說是「沙達納」（Sardana），這是傳統加泰隆尼亞舞蹈的名稱；也有人說是「沙丁魚」（Sardina），也就是前景中的那條魚。最後還是米羅自己打破了這個謎團，他說：這個字指的是那條死魚，因為這條魚已經脫離了賴以生存的水，當然便是一條死魚。

同一個夏天，米羅畫了《牧歌》，這是一幅素描而非彩繪作品。在這幅畫中，他匯集了各種形象和符號，從此，這些形象和符號也就成為他繪畫語言中的固定特徵。

1924年，米羅繪製了由三幅作品所構成的一套組畫中的第一幅，它們共同表現了《加泰隆尼亞農夫（的頭部）》（圖30）。我們再次面對一個，好像是從另一幅作品中選取局部而放大的圖形，這次的取材則是《獵人》那幅作品中的人物頭部。這個頭部看起來像是一個自動裝置的機器人，或者是一具木偶，而不像一個真實的人物，支撐農夫頭部的木腳加強了這種感覺。通常被用來表示女性的三角形，則變成了一個底線傾斜。人物叼著一隻大烟斗，雙眼由一條水平線連接起來，突出了這種機器人似的效果。

《K小姐肖像》（圖27），就是一個很好的例子，說明了米羅在描繪婦女時所慣用的象徵意義。三角形和直角再次出現，這次用來顯示人物和女性特徵的，則是一正一側的兩隻乳房，由一條橫線相連接，和連接農夫雙眼的水平軸線相彷彿；而畫面中，大地獻出了它的果實，那是一種蔬菜，我們可以看到莖、葉和根；同時，一隻形象已被固定了的鳥在天上飛；而散發著光芒的心臟，則象徵著人物的熱情。

在《母性》（圖31）中，構圖更加地簡化，並且被縮減為純粹的象徵。兩個線條傾斜相交，端部的圓

形和半圓形圖案，代表了女性的乳房，各置於一條線的兩端，像太陽一樣的乳房下方，是一個正在吮乳乳房的女孩（從頭髮上可以看出來），而下方則是一個男孩；女性的內臟，在畫面中，以一條與長線交叉的呈波浪狀的紅、黃圓形來代表；而另一條直線的上端，是這位女性的頭髮，下端則是一個象徵女性的身體，置於淺色的背景上，之後便再也沒有其他的東西了。寥寥數筆，通過最簡單的表現形式，組成一曲豐富的生命讚歌。

而《酒瓶》（圖26）這幅畫，則像1924—1925年所創作的《昆蟲的對話》一樣，用來讚美大地和大地所孕育的最不起眼的小生命。構圖中的主體，即酒瓶，則變成了一座火山，連同其他的山峯，喻喻著大地的旺盛生命力。蛇和昆蟲印證了他曾寫給拉爾福斯信中所提到的：即使對纖細的草、昆蟲的生命以及蒙特洛伊鄉間的一切，都極感興趣的話。

《小丑的化裝舞會》（圖23），是以想像為主的系列作品中的最後一幅。這幅畫筆觸精細，而且需要認真的觀察。米羅在創作這幅作品時，處境十分艱難，他實際上已經窮得朝不保夕了，但他還是強迫自己投入工作，讓他自己忙得，像運動選手必須強迫自己運動以強健體魄那樣。畫面中，有一種自動裝置正在撥弄吉他，一個大鬍子小丑則是主要人物，我們還看到兩隻貓在耍毛線球，一隻披著藍色羽毛的鳥似乎剛剛破殼而出，飛鳥朝著星星飛升，一隻昆蟲從骰子中露出頭來。桌子上有一個大球，梯子上長出了一隻大耳朵，長著眼睛的圓柱體和錐形物散落在地板上，一扇窗戶朝外開著，我們可以看到太陽和代表艾菲爾鐵塔的錐形。

色彩幫助造就了畫面的和諧效果，雖然畫物看來頗為怪誕，但只要細細地觀察，就可以看出，一切其實都是那麼中規中矩。

米羅經過一年持續不懈的努力，終於掌握了某些形式，他在《小丑的化裝舞會》中得到了整體表現。正如《農舍》一樣，他通過這幅畫，對他藝術生涯中的一段時期作了總結。這個階段雖然簡短，但卻極為緊湊，之後，米羅又昂首步入了另一個新的階段。

超現實主義時期（1924—1927年）

大約就在米羅繪製《小丑的化裝舞會》的同時，作家安德列·布荷東創立了超現實主義運動，並發表了該運動的「第一宣言」（First Manifesto），宣稱：「我相信，對於夢幻狀態和現實狀態這兩種如此矛盾的形態，其未來的解決辦法，在於找到某種絕對的現實，或超現實。」

超現實主義者在夢幻世界所能提供的無限可能基礎上，進行他們的探索。他們如此看重這個狀態，甚至不惜借助麻醉品或催眠術來製造夢幻。實際上，一些超現實主義作家，就是在類似的情況下工作的，他們認為，如此一來就可以將平常隱藏或未知的事物，提升到意識的表層上來。超現實主義作家——我們不能忘掉，這個運動的源起，本來是一場嚴格的文學運動——最典型的工作方法是自發性的寫作，亦即在面前的紙上，寫下腦袋裡不斷湧現的一切思緒，無論這

是多麼的混亂。在繪畫方面，也是一種自覺式的創作。超現實主義者拋開了由外在對象取材的觀念，他們認為只有來自下意識的東西才是唯一可靠的。因此，他們的作品往往表現了他們在夢中所見到的事物。

然而米羅畫的並非夢境，他通過自己的作品，使觀衆產生某些夢幻的感受。尤其米羅從不會在催眠術、麻醉品或酒類的作用之下工作。他的生活，如同他的工作一樣，始終是有條不紊的，但他的藝術個性，以及他聽任靈感在畫布上重現的方式，令安德列·布荷東宣稱：「米羅，是我們中間最偉大的超現實主義者。」

自1925年以後，米羅的畫被刊載在「超現實主義評論」(La Révolution Surréaliste)上，1925年6月12日在皮埃爾畫廊開幕的米羅作品展上，充滿了超現實主義團體的官方宣言氣氛。邀請上登錄署所有超現實主義者的簽名，以及由傑明·貝里所撰寫的序言。

巴黎的上流社會似乎一起湧來參加作品展的開幕式，包括：波希米亞圈子，以著名的基里·德·蒙帕納斯爲代表；貴族階層，由瑞典王儲和克萊蒙納伯爵夫人領銜。畫廊主人皮埃爾·洛厄布唯恐樓板會不堪人潮的重壓而坍塌，甚至出動了警方來到現場，以防止騷亂發生。米羅風度翩翩地殷勤接待每一位賓客，後來又在許多人的簇擁下參加了晚間的舞會，爲一天的盛事錦上添花。舞會上，他以無懈可擊的迷人舞姿，與一位高出他幾英寸的女性翩然起舞，一曲探戈，令朋友們興奮莫名。總而言之，開幕式大獲成功，並且讓人留下難忘的回憶。

幾個月後，同一個畫廊又舉辦了一次超現實主義畫家作品展，並且展出了畢加索和克利的幾幅油畫。在這次展出中，米羅以《小丑的化裝舞會》，和1925年創作的另外兩幅作品參展。此時，他已經完全融入於這個團體中，與其中的成員交情甚篤。但這並不意味著他會盲從於任何人，他只聽命於他自己，他相信超現實主義，但並不身體力行。超現實主義的成員，經常在布朗廣場西拉塔咖啡館聚會，但人們很少看到米羅的身影，即使他來到這裡，也很少參與高談闊論，他的沉默久已聞名。

1925年，米羅放棄了這種奇妙的畫風，他曾在這個基礎上，經由他個人的繪畫語言，對物體、風景和他熟悉的世中的生命作了變形處理。從此，他的繪畫用來表現生命的運動，以及生命原有的吸引力。這些畫面的氣氛令人想起對夢境的描摹，但米羅的方式卻與一些超現實主義畫家筆下的夢境有所不同。

這種夢幻般的氣氛，明顯見諸於1925、1926和1927年冬天所繪製的作品中，這些作品將近百幅，與米羅的其餘作品，和其他超現實主義藝術家的自發繪畫都不同。這些作品基本上都以單色繪製而成，以背景的颜色——藍、灰、棕等色爲主，背景上出現帶有暗喻意味的字句、斑點和符號。形狀幾乎始終是以淺色呈現的，因而使背景色彩益發突出。色彩的配置會凸顯某一個局部，但並不是經常如此。

有些作品幾乎令人難以解讀：例如《油畫》(圖

37)，畫面中，我們只能確認以前曾經看到的一些形象，例如直角和圓。其原因在於米羅是將散步、閱讀或飢餓所導致幻覺時產生的印象移入畫布。與超現實主義者不同的是，米羅關注牆壁裂隙、霉斑或流雲的形狀，並且從中捕捉靈感。所有的這些觀察結果，都被他細細地畫入速寫簿中，作爲構圖的靈感。

雖然並不常見，但這些年的一些構圖源於他的習作則是毋庸置疑的，習作記錄了他經歷的現實、風景或某些熟悉的場景。《抽煙者的頭像》(圖32)或《午睡》(圖34)這兩幅油畫即是如此。這一時期的速寫簿現存在莊·米羅基金會中，我們可以看到《午睡》這幅畫，描繪了在海邊的兩個人，其中一人倚在岩石上打盹，而日正指向12點，另一人則在海裡游泳，右側的藍色突起物代表了岩石，由於時值正午，因此烈日當空，火焰四射。

《油畫(白色手套)》(圖36)可能是爲了回憶一次魔術表演而創作的，畫面中的主體是帶白手套的魔術師，紅色斑點描繪的是蝴蝶，使構圖更具有色彩和輕柔感。

以文字入畫，產生了藝術家們所指的《詩畫》(poem-pictures)。大約在這一時期，米羅畫了《這是我夢的色彩、我的棕色的身軀，我喜愛它們，就像小貓臥在纖細的綠色沙發上》，和《啊！一位紳士做了這一切》(圖38)。在這些畫作中，詩意盎然的文字和畫面相輔相成，文字彷彿成了構圖的一部分。

米羅以這些夢幻般的畫作，在現代藝術領域中開闢了一條新的道路，一條兼具抽象和抒情的道路。因此，正如全世界的藝術家所公認的那樣，他提前了20年，通過色調與結構的配合，創造了這一片引人遐想的天地。

1926和1927年夏季，米羅在蒙特洛伊度過，他放棄了夢幻畫，重新回到風景畫上來。他再次踏上喚起他創作活力的土地，畫了《投石打鳥的人》(1926)，此人只有一隻腳，卻其大無比，牢牢地與土地凝聚在一起；以蝗蟲爲主題的《風景》(1926)，再次表現了他的野生動物和昆蟲世界；在《狂犬吠月》中(1926)，梯子成爲米羅後來在1940和1941年，繪製的《星座》中多次出現的逃亡階梯；再者《有蛇出沒的風景》(圖33)，棕與黃褐色調的荒涼景致，因爲主角——蛇——而有了活力。

在這幾年夏季，米羅共畫了十四幅畫，工作緩慢而細心，就像在巴黎一樣，而他確實需要重返這塊土地，用一段時間來擺脫在冬季裡所熱衷的主觀繪畫。《有蛇出沒的風景》這幅夢幻畫的暗示性背景消失了，畫面中的地平線劃開了天與地，使人想起他的老師馬赫利。這幅地平線，非常理想地將天與地這兩種颜色的對比顯現出來，它區分了現實世界和以天空爲象徵的神秘世界。而這幅畫所使用的色彩，也具有在米羅作品裡前所未見的力度。

歷代大師的啓迪(1928—1929年)

1928年春天，米羅到荷蘭遊歷，他利用兩個星期左右，走訪了主要的城鎮和各大美術館。旅行歸來，他畫了一套組畫，題爲《荷蘭室景》。十七世紀荷

蘭大師描繪日常生活的現實主義風格，深深打動了米羅的內心，使他恢復了對熟悉景物的興趣，也就是我們在《僕舍》中，已經見過的那些景物。

他買了一些明信片，用來作為繪畫時的參考，創作這套由二幅作品所構成的組畫。他將人物和物體變形，然後安置在按照明信片圖樣再創作過的空間裡。莊·米羅基金會，保存了為這套組畫而預作的素描，從中可以看見米羅作畫的全部過程。

《荷蘭室景一號》（圖39）參考了索爾格（H. M. Sorgh）的《琵琶演奏者》一畫。演奏者手中的琵琶非常巨大，使人感覺到，與其說它是攔在交叉的雙腿上，不如說雙腿是從它下面伸出來的。演奏者的頭都被拉長了，置於白色桌面中，一個女人倚坐在桌前，面前放著一張樂譜。一隻貓在桌下玩毛絨球；前景左側，有一隻狗正在啃骨頭，蟪蛄在捕捉昆蟲，餐刀則在削蘋果；而畫面的另一側，我們可以看到地板上有一個腳印，一隻蝙蝠在飛，一張風景畫掛在牆上；在這張畫的左側是一扇開著的窗子，從窗子望出去，可以看到阿姆斯特丹的街景，有運河、橋樑、汽船、天鵝、和背景中的一些房舍……室內空間因為兩面牆壁和地板的顏色而作了區分，又因為三種顏色的聚合處，那位主要人物的姿態而予以強調。

《荷蘭室景》綿密入微的處理客觀細節，不同於我們以往看到的米羅的任何作品，例如《小丑的化妝舞會》那樣，在這裡，形狀與色彩緊密地結合在一起。關於二者我們談的都是描述性的繪畫，但在早期的作品中，構圖是基於形象和和諧的總體效果，而現在，米羅將構圖安置於某一個空間時，展現了畫面節奏的可能性，使這個被安排好的空間，不僅僅是鋪陳了形象的先後次序，而且也展現了真正的總體效果。

《荷蘭室景二號》受到簡·斯蒂恩的《舞蹈課與貓》的啟發，米羅頗為忠實地追隨了原型，只作了若干改變，充分發揮了他的想像力，例如似乎用來規範構圖的迂曲線條，就是很好的例子。同時，他還按照人物或物體在自己心目中的重要性，大大改變了他們的相對尺寸。

《荷蘭室景》的最後一幅，就其主題而言，最為激烈。畫面上畫了一個女人分娩了一頭羊。這個主題顯示了極度的狂想，它使米羅得以放手於表現顏色的強烈對比，同時顏色的對比也突出了主題的戲劇性。

1929年的頭幾個月，米羅畫了題為《想像的肖像》組畫，包括了四幅畫，它們在某些程度上延續了米羅在《荷蘭室景》中所進行的嘗試，因為這些肖像同樣的是臨摹了早期大師的作品。

這些肖像，並不是為了去解釋另一位藝術家的作品，而是要以此為起點，對純粹的形成，也就是經典肖像作一番分析，最後創造出真正的「米羅式」的人物。通過一系列的習作，可以追尋這個過程，就像在觀看影片的連續鏡頭一樣。畢卡索在處理這類問題時，也總是要保持所選擇的作品，與他據此創造出的作品之間的關聯。但米羅卻不是這樣。他借助其他大師的繪畫，通過精心的再創作（主要是在形式方面），取代了自發創作的技法。

《1750年的米爾斯夫人肖像》（圖41），參照了

雷格茲的學生喬治·恩格爾哈特的同一題目的作品，它是這套組畫中的第一幅，也是內容最為豐富的一幅。它仍然很接近《荷蘭室景》，尤其是它的描述性意圖。原作描繪了一位貴夫人，衣著華麗，珠光寶氣，正在閱讀情書。米羅照搬了這段軼事，但他在表現人物的衣飾上，則添加了一層幽默色彩。

在這幅肖像畫中，實際上是以色彩而不是線條來界定形狀，並凸顯人物。我們再次看到地平線，它分開了黃色的天空和棕紅色的大地。帽子、緊身胸衣和裙子構成的色塊，則突出於背景上，形成了一個不依賴任何線條，便將構圖組織起來的畫面。

參照康斯塔伯的一幅肖像畫，米羅創作了《1820年一位黃婦人肖像》，在這幅畫中單純化的構圖增強了，而人物則突出於黃色背景上，眾多的色彩界定了人物及其柔和的側影，扣住上衣的五顆鈕扣，是模特兒留下來的唯一的物件。

在所有肖像畫中最簡樸的是一幅名為《拉弗娜里納》的畫作，這是參考拉斐爾的作品而創作的。在這裡米羅不作任何過多的裝飾，使人物直接突出於單純的背景上。

值得一提的是他的《普魯士的路易斯皇后肖像》，人物的雕塑是米羅從報紙上剪下來的一張機器廣告畫，接著，米羅修改了這張圖，並將之轉繪在一張地鐵車票上，其輪廓暗示著這是一位穿著長袍的女性——這是米羅十分熟悉的形象，因為在他的童年時代，所有的婦女都穿著長及地面的衣服——逐漸地，這個圖案被他確定了下來，並且把它放在畫布上，用色彩來說明這位模特兒的個性。

《想像的肖像》組畫標誌著從1924年開始的一個階段的結束，在這個階段裡，隨著他的成長和超現實主義的出現，米羅全面地探索繪畫世界的所有可能性，尤其諸如有關形狀和色彩的嘗試，前一階段即告中斷。現在米羅似乎對抽象藝術的先驅蒙德里安，和康丁斯基著某種程度的好奇，雖然他從未步其後塵。

1929年10月12日，莊·米羅在帕爾馬與皮拉·朱科薩結婚。他們在巴黎定居，住在弗耶爾瓦穆松3號。米羅的經濟狀況使他無法擁有一間完全屬於自己的畫室，只好在自己公寓內的房間工作。他們常去蒙特洛伊和巴塞隆納，也是在巴塞隆納，他們的獨生女瑪麗亞·多洛斯，於1931年7月31日出生。

從對繪畫形式的破壞到形態的簡化（1929—1934年）

1929到1931年間，米羅經歷了一個繪畫形態的激變，他自己將這段時期稱作是對繪畫的破壞。這也許是由於該時期作品的外觀，產生了極大的變化所致。繪畫的主體簡直就消失無蹤了，取而代之的是隨意的亂塗和拼貼畫。1930年夏季，他胡亂塗了一組，以夫妻和女人為主題的畫，其線條奔放而大膽，成功地表現出他對形態和色塊的獨特見解。

在畫這些畫的同時，他還致力於他自己所謂的「結構」的臨摹工作。於是開始嘗試創作雕塑，雖

然我們還不能確切地說這個結果究竟是不是雕塑。米羅在一個立體的表面上任意地加上灰泥、隨手拾來的材料、貝殼、砂紙等，有些部分則是畫上去的，雖然在這些作品中繪畫是次要的。米羅的目的只是想要表現如何才能將最普通的物品變成藝術品。

米羅表達激變的方式，和超現實主義運動的激變方式十分吻合。當時以布荷東為首的一幫人，為了政治立場的需要，於是發表了題為「為革命服務的超現實主義」的宣言，清楚地表明了他們的政治立場，同時這項聲明也意味著他們將歸附共產黨。而米羅則堅決地拒絕做任何黨派的成員，他認為加入黨派意味著退化，因為紀律將給人帶來自由的喪失。總之，米羅的作品很清楚地表明了：為了創作自由，選擇任何政黨都是沒有必要的立場。

米羅和他的家人在蒙特伊洛度過了1932年的夏季。他在那裡畫了幾幅小型的木板畫，同年12月在比埃·哥勒畫廊展出。除了《男人的頭》（圖40）外，所有的作品，包括：《空中的火舌和裸女》（圖49）、《站著的女人》、《坐著的女人》、《浴者》……都是各式各樣的婦女畫像，這是米羅十分感興趣的主題，他對這些婦女都未曾給予單獨的處理，而是彷彿將這個女人當做整個宇宙的中心那樣來處理。《空中的火舌及裸女》這幅畫，使他對形態和色彩的造型進行了新的研究，這個人物既保持其外貌，同時又加以扭曲塑造，從而加強了畫面的勻稱效果，畫中的色彩既濃厚又鮮艷，刺眼色調的嚴肅之美佔著主導地位。在這些作品中，米羅再次對真實的空間，如何才能完整地進入繪畫的空間作了一番研究。他又一次運用了水平線，試圖不以透視法來展現內部空間；而另一個再現的特寫是海景，米羅對海景情有獨鍾。

這一組小型木板畫標誌著從1933年開始，米羅即將過渡到大的畫布上去。這一年，米羅的財政窘迫，因而不得不讓全家繼續遷居在巴塞隆納。在他母親位於巴沙吉德克萊迪的公寓裡，他畫了十八幅油畫，在這些油畫上米羅對自己所精通的繪畫技巧和創造力，進行了全新的試驗。

創作這十八幅大型畫作的第一步，是先創作十八幅小的拼貼畫。其作法是：把報紙上的廣告或者貿易目錄剪下來，貼在安格爾紙上。而這個完成後的拼貼畫是沒有色彩的——在三〇年代，大多數的出版物都是黑白的——這時形態和色彩取決於各個組成部份的相互關係，並且逐漸地成型。然後，米羅會特別留下一個空白（至今他仍然這麼做），這個空白必須在考慮整體構圖之後，以他獨特的想像力來填補它。這種預做拼貼畫的方法，消除了米羅可能因一時靈感，而讓整體構圖顯得突兀的缺點。拼貼畫使得米羅集中心力於整體構圖的設計上，並且讓形態得以嚴格地簡化，使物體的輪廓明顯地呈現出來。

觀察一下《依拼貼畫完成的油畫》其中的「一幅」（圖42）就會發現，米羅把這種拼貼畫轉化成油畫的作畫方法及過程。我們看到左上角是一排盤子；右上角則是一張輪船，但除了兩個輪子之外別無他物；中央偏左是一個酒杯，右下角變成一些白的、紅的和黑的色塊；中間是各種形狀的刀子，有些呈現人形；右邊的

中央是一把木匠的折疊尺，只用彎曲的線來表示而已；左下角是一把鋸子，僅以基本線條來表示，而附近的鋸子亦如是也。

容納這些形態的空間，是以素淨的色彩層次來表現的，包括：灰、深綠、赭色、藍等，這些並不是用來限定畫面的空間。不像在《荷蘭亭景》這組畫裡，米羅製作了一個特定的構圖，使每一個部份都遵循變形創作的原則。而在依照拼貼畫所創作的每幅作品中，他則創造了一種新的構圖，這種構圖建立在沒有任何聯繫的各個物體上。

在米羅的眾多作品中，這十八幅油畫，一一反映了米羅的工作特點，他從來不允許自己偏屬任何一個既定的目標。

1933年夏天，他照例在蒙特伊洛度過，千方百計地設法要拋開過去以拼貼畫創作大型作品的嚴格紀律，而以較大的自由來創作另一組「拼貼畫」。特別值得一提的是這幅《莊·普拉茲的拼貼畫》，現在存於米羅基金會中。莊·普拉茲是前衛藝術的領導者，一生都在加利福尼亞州度過，他也是米羅的親密朋友，是一位製帽商人。米羅為了要送給他適當的饋贈，因此這位拼貼畫貼滿了從雜誌上剪下來的帽子。貼在這一系列拼貼畫表面上的碎片，不再是剪自貿易目錄廣告，而是從同時期的明信片 and 教科書上剪下來的，具有強烈的感情共鳴力量。結合拼貼畫的是阿拉伯式花飾，它們在這些作品中佔有極重要的地位。

1933-1934年冬天，米羅為了編織掛毯而預製了兩幅油畫，這兩幅畫名為《蠍子，女人，花，星星》（圖44），和《可愛的燕子》（和1925年所畫的名稱相同）。這兩幅畫中，都畫了文字，但意義和過去文字出現在超現實時代的作品上的文字意義是不同的。因為那時的作品，具有了強化構圖的召喚力量，如今的文字則更是畫面中不可或缺的一部分，並繼續著所指繪的主題。《蠍子，女人，花，星星》是以紅、黃、白、黑等單純的色塊為主，在精緻描繪的背景上，畫物顯得格外突出，背景上的色彩層次從綠色到棕色，再到深紅，非常的柔和。毫無疑問的，這樣的作法使得在編織掛毯時的工作，變得更複雜了。

「野獸畫」風格(1934-1936年)

當米羅覺得各方面都已經找到了自己的表達方法，並且已經達到精通形態和色彩的地步時，一個新的危機突然降臨了——或者我們不應該說這是危機，而是他所遵循的指導方針改變了。米羅再一次表現出他勇於向前、甘冒風險以試踏新方法的性格，在這條新的道路上，我們可以肯定，不論是通過技術還是通過所使用的材料，他都會通過新的形象轉換，達到一個全新的境界。

他逗留於蒙特洛伊的時間越來越長，與巴黎前衛藝術界的聯繫，也就逐漸地疏遠了。米羅的圖像世界開始往進了較寬闊，這也似乎預警了政治騷亂即將到來。在西班牙內戰開始的前兩年，對他自己所做的畫，米羅稱之為「野獸畫」(Savage Paintings)。這種野獸狀態的第一個跡象，出現在一組十五幅的大型粉彩畫上，這是在1934年夏天所繪製的。在這些

畫裡他放棄了單調的顏料，改用強烈的明暗對比法，以創造一種壓抑的氣氛。而作品中出現的主角，都會出現像人類的骨骼或心臟器官的東西，這給人們一種在夢魘中的、但丁人物的感受。這種方式增添了一種新的戲劇性的情境，內容甚至被扭曲成另一種色情的象徵，在其早期作品中隱晦的色情涵義是潛伏的，之後便逐漸變得明顯，但卻從不下流粗俗。對米羅來說，「性」是一種感情之迸發，一種打破規範與制度的手段，也是對傳統價值觀的否定。

緊隨著這些作品之後，他又開始致力於十一幅畫在粗糙硬紙板上的繪畫。完全扭曲的畸形角色，出現在這些新的組畫中。這些扭曲的角色，並非幻想中的產物，而是在米羅作品中經常出現、來自日常生活的：女人、加泰隆農夫、農家動物、山與海。在《三個女人》（圖46）一畫中，每個人物的不平衡，都是另兩個不平衡人物的彌補空間。左邊以白色大塊塊繪出頭部，有著紡錘形的腿和性器官的女人，與中間黑色色塊上的人物形成對比，米羅並在黑色色塊上加了沙。第三個人物則縮減成兩個圓形色塊，似乎像是懸在半空中一樣。

1936年，他以同樣的風格畫了《月光下的女人和狗》（圖47），但卻更為殘酷、更具挑戰性，畫中似乎只有狗，逃脫了極為殘暴的虐待，而女人卻飽受煎熬。從女人的側影中，可以看見她伸長了那厚而腫的舌頭，好像正試著去舔一些什麼，但事實上卻並不存在的東西。刺目的色彩以對比的方式組合，更強化了構圖的戲劇性。

1935年年底，米羅創作了《符號和圖像》。這是六幅一組的組畫，他自己則稱之為「在黑紙上的亂塗」。像這種既粗糙又有皺褶的畫布，啟發米羅去畫一些即興的圖像符號，而非造形表現。這種覆蓋著沙和藍青的厚紙，同時也讓米羅只想大刀闊斧地揮灑快抹，就好像是直接畫在牆上似地。

透過這一時期的作品，我們可以看到米羅似乎對侵略性的表現方式，和獨特的基底甚感興趣。怪物是這類「野獸畫」中的主角，它們彷彿力圖預示內戰即將逼近，而打破那些怪物的唯一方法，就是讓他們暴露自己。米羅就是這樣做的。從1935年10月23日到1936年5月22日，他用蛋彩分別在銅版和夾布膠木板上，各畫了六幅畫，然後以工匠的技巧，對這十二幅畫作最精細的加工和修飾。這些優美的線條和那些扭曲的、具侵略性的形象及風景，形成了鮮明的對比。

以短而準確的筆觸、畫在銅面上的《黃堆前的男女》（圖45），就是這類細緻工作方法的一個很好的例子，它和構圖中表現的壓抑氣氛，形成了極為強烈的對比。我們再次看到米羅用黑色的地平線，把恐怖的天空和大地分開，畫中兩個人在打手勢，他們的性器官和手腳似乎被拉長了，好像彼此想更貼近些，但是卻沒有成功。

蒙特洛伊四周的鄉村和農場上的人物、動物，也都會出現在這些畫作上，但是由於內容所想表達的挑戰性，因此他們都被徹底地扭曲了。

1936年7月18日，西班牙內戰爆發。從此米羅

放棄了他的箴言畫，取而代之的是一種狂暴、率直的驅魔圖，如二十七幅《畫在梅森奈特纖維板上的油畫》其中一幅（圖48）。

這組畫的狂暴性，倒不在於圖像本身，而完全是繪畫方式的狂暴。米羅以直接猛戳畫布的方式，撇畫出畫中怪物，這種繪畫方式給了米羅某種刺激。米羅從來不會將夾布膠木板，全部用顏料覆蓋住。在畫板上，他堆積了酪白顏料、黑焦油、沙子、藍青……風景卻不見了，人物被壓縮、簡化到他們最基本的特徵。形狀無疑是最米羅化的，不過是按照計劃，精心安排排出的；這些形狀從天空、大姆趾的腳趾甲，和一顆豆等各處衍生出來，常常出現的陰莖，有時還代表了一個驚悚的人物。

雖然「梅森奈特纖維板」具有一種迸發、猛力吶喊的力量，然而纖維板本身，卻無法單獨產生這種爆發力。它們是畫家眼中，反應某些事件本質的代表物，但是它們卻僅止於此，沒有辦法更進一步的發揮潛能。所以，米羅只好離開蒙特洛伊、離開西班牙，才能再一次找到適合的材料，以發揮米羅深藏於內心的創作才華。

從毛骨悚然的繪畫到

單純表現的時期（1937—1938年）

1936年秋天，米羅回到巴黎。那裡的氣氛已經和他上一次離開巴黎，前往西班牙時完全不同。在大部分的歐洲地區，獨裁主義的政治制度占著優勢的地位，使得巴黎變成一個充滿流放和難民的城市。米羅因此而精神不振，並且必須忍受物質上的艱困。他不得不在勒查普學路的一座廉價公寓裡，安頓下來，這裡只容納得下他和妻兒們，日常起居的生活空間，卻沒有他工作的地方。

1937年，米羅參加「大茅草屋」（Grande Chaumière）繪畫班，才發現自己又一次面對活生生的模特兒。他在那裡創作的上百張素描中，仍然存在著晚期作品裏所使用的形態簡化的痕跡。模特兒因而總是被畫成扭曲的形狀，米羅在這段時間，飽受內心的痛苦煎熬。儘管如此，米羅在捕捉真實模特兒的姿勢時，又重新注入了米羅在以往畫中所慣用的協調性。

由於他沒有自己的畫室，在他不到「大茅草屋」畫室時，就在比爾畫廊的頂樓工作。就是在這裡，從1937年1月到5月的五個月中，他畫出了他的重要作品之一：《舊鞋靜物畫》（圖51），呈現出一種悲劇性的現實主義風格。這種悲劇性從物體、色彩和陰晦的運轉中，清楚地顯露出來。在這幅畫中我們所看到的，當然不是西班牙內戰時，任何一樁具體事件的場面，但悲劇却似乎在此上演。一隻插著一把叉子的蘋果、一個玻璃瓶、一塊麵包和一隻鞋，以最質樸的手法，說明了在西班牙內戰中，所有的恐怖事件。畫中具體真實的物體，和「大茅草屋」裡的裸體模特兒畫一樣，米羅將實際的物體予以放大，使它們能帶有威脅性和困擾。刺目毛糙的色彩，似乎改變了物體的形狀，彷彿從畫布外射來的一束光線，進一步以無立

體感的方式，來強調其鮮明的輪廓和體積。米羅習慣於在平面的表現方式下表達自己，對於這樣具立體感的畫作，似乎顯得米羅有些退化了，不過，事實上，物體和如幻影似的陰影，所營造出的立體感，對於表達西班牙當時，人、事、物的恐慌，是絕對有其必要性的。1937年米羅的《收割者》，又名《揭竿起義的加泰隆尼亞農民》，就是在這個時候，為巴黎國際博覽會上的西班牙共和國館所作的。

路易斯·拉卡薩和約瑟夫·路易斯·塞爾特是設計這座展覽館的兩位建築師（許多年後，塞爾特在帕爾馬郊外，建造了米羅的畫室，同樣地也在巴塞隆納，建立了莊·米羅基金會），建築師與米羅這位雕塑畫家密切合作，將建築物以功能導向和樸素的原則設計。畢加索為展覽會畫了《格爾尼卡》；柯爾達建造了水銀泉；龔薩列斯則創作了《蒙特惠拉》雕像；以及阿爾巴托的《西班牙人擁有通向星星的道路》的雕塑，民間藝術作品則和這些前衛派作品，一同展出。

這幅畫是米羅直接在六塊色羅提隔登板上畫的——像這樣的隔登板，貼滿了展覽館的內部，總計有5.5×3.65公尺，這是米羅第一幅紀念性之作，不幸的是，這幅作品後來不見了，非常可能是在拆除展覽館時被一起拆掉了，留下來的只有一張照片而已。

畢加索的《格爾尼卡》和《收割者》之間的對比，是極為明顯的。他把人民的痛苦與絕望，都揭示出來，而後者却是米羅畫中的典型人物，具有「野獸畫」的繪畫風格，我們可以從畫中人物透露出的，對整個社會的挑釁和憤怒，看出這種風格。從畫中人那頂高帽子，就能認出這個人，他也曾經出現在米羅的畫中（這種高統帽，至今仍是加泰隆尼亞農民典型服飾的一部分）。不過現在他手裡握住的，不是油壺或鐵鎚，而是一把鐮刀。這個人物的狂暴氣質，是由他的手勢、姿態和臉上的表情傳遞出來的。這裏沒有任何故事方面的描繪，有的只是簡化了農夫的头，和高舉著的手中鐮刀而已。臉部表情絕對可與米羅的怪獸相媲美，眼睛突出在眼眶中，鼻子消失在前額中，牙齒銳利如刀。這是狂怒吶喊的一幅畫，從沒有人能比米羅表達得更好。

和這幅畫完全對比的，是米羅在膠合板上畫的六幅一組、極為精美的畫，這裡所謂的精美如同詩一般。除了他在人街上記錄下來的筆記外，米羅也常常把開始時僅是一種設想的簡單東西，發展成各種主題。他的畫並不一定暗示著特定的事實或事件，而只是概括性的表現，只有在他剛剛從事繪畫的時候，他的畫才是根據特定的現實而繪製的（儘管這些畫中的人物，和風景都是經過扭曲的）。但是，從1923年起，米羅不再把想像隱藏起來，而開始把內心的體驗或想法公諸於世，而他所經歷的事件也都已概括地呈現在他的畫作中。

米羅那充滿挑戰性的作品，又取代了在膠合板上的精緻繪畫，例如《頭》（圖52），同樣是在膠合板上畫的，但在這幅畫裡，米羅加上了另一種新的畫材，他把一塊毛巾粘在表面堅硬的膠合板上。這種毛巾材料，賦予背景一種新的質感，產生了一種刺激的感受，連帶強調了構圖中殘暴的一面。頭部不規則的

輪廓線，幾乎占據了整個畫面，只留下一些空間，用濃稠的藍色塗滿，以強調他的輪廓。唯一的「隻眼睛」張得很大，好像正在銳利地觀察著我們，粗糙的毛巾被膠水硬化了，再加上毛巾上緣綠色，畫面似乎就顯得更為粗糙。

在今日，我們也許不會因為發現把毛巾粘在畫面上而大驚小怪。因為我們已習慣於看物件、紙張、木片等物品和繪畫的結合，但是如果我們回到1937年，即米羅畫《頭》的那一年，我們就會了解，在當時是需要何等的勇氣，來畫出這樣的一幅作品。而這正是米羅的優點所在。他常常以非常個人化的方式做事，讓人無從懷疑，正如他作品中表現出的真實性一樣。但是這種方式，却也為新一代的藝術家，開闢了一條新的道路。

被人們稱為「悲劇性現實主義」（tragic realism）時期的最後一幅傑作，是他的《自畫像I》（圖53）。這是米羅在1937年的最後幾個月中所畫的。它是一幅大版的鉛筆畫，略加進幾筆油畫的筆觸。米羅坐在鏡子前工作，打算先勾勒出草圖，但是他越畫越細緻、越複雜、越詳細，結果這個草圖占滿了整塊畫布。二十三年之後，即1960年，米羅想重新畫一幅，與此畫完全相同的自畫像，他就原畫上繪出了新的外觀。他使用非常濃厚的線條，勾畫出人物最具特徵的外貌，尤其是將眼睛特別地強調出來。他在1937年創作作品中的怪誕怪樣，和1960年的奔放、獨特的姿態，形成了鮮明的對比。

關於這幅《自畫像I》，可以說是米羅唯一未完成的作品，因為他還沒有在畫面上塗抹油彩，然而畫上的素描，也足以將它歸類為已經確定了的作品。米羅起初只是想畫出一張濃厚的臉部，後來却逐漸地脫離真實的風采。這是第一次，也是唯一的一次，米羅以明顯的悲劇性觀念，描繪自己的臉部。他曾經說過，他畫這張臉，就像在畫其他物件一樣：「以一個客家應有的身份工作。他繼續說道，眼睛裡閃著光；其中一隻有星星，另一隻有太陽，這渾是一種鳥，那裡是一朵花；頭髮則像火焰一般。」

星星般的眼睛，又出現在1938年所畫的《自畫像II》中。這次它們大得占去了畫布上很大的一塊空間。

想對這兩幅自畫像作一番比較，實在有些困難。第一幅是逼真、未著色的素描。第二幅就看不出和米羅自己有什麼關聯，而其色彩却是那麼完美而協調。顯然在這兩幅肖像畫之間，缺乏任何關係可使它們變成相輔相成的作品，它們是畸形繪畫和單純化之間的界線。

就綜合觀念來看，非常接近於《自畫像II》的是，《撫摸女人婦女胸部的「顆星」（圖54）。米羅在這裡拋棄了他那畸形的形象和刺目的色彩。構圖是平淡的，畫法極為簡單，形態彼此孤立，趨向於具有某種符號的性質。

在《自畫像I、II、III、IV》中，都明顯出現米羅的畫風，已逐漸形成符號。主題總是相同的：單一人物，非常簡單化。《自畫像I》還保留有「野獸畫」的某些特徵。背景的颜色却具有奇異的氣氛。巨人的頭