

西洋近現代巨匠畫集

畢卡索

PICASSO



西洋近現代巨匠畫集

1993年5月30日初版

©1985 Edecones Poligrafa, S.A.

Balmes, 54-08007 Barcelona, Spain

Dep. Leg.: B. 17. 339-1983 (Printed in Spain)

譯 者：JOSEP PALAU I FABRE

遠東地區獨家中文版權：文庫出版股份有限公司

發行人：許瑞榮

電 容：陳以哲

美術顧問：陳榮奇

法律顧問：李永然

總編輯：許麗姿

編 輯：陳惠珍 胡慧如

美術編輯：宋國富

翻 譯：中國對外翻譯社 劉鴻輝 譯

行銷執行：王貞福 廖鏡杰

門市專員：劉淑麗 楊曉芳 曾國賢 楊孝貞 林伊慧

出版發行：錫蘭文化企業

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 2183245-8

郵政編號：16037923 文庫出版股份有限公司

製 版：民市印刷股份有限公司

印 刷：La Poligrafa, S.A.

Parets del Valles (Barcelona), Spain

行政院新聞局出版事業登記證局登臺業字第4870號

定 價：800元



90180975

畢卡索



錦繡文化企業

文庫出版社股份有限公司

目錄

序	5
前言	6
生活和創作的各個時期	7
1881 年，馬拉加	7
1891 年，科魯尼亞	7
1895 年，巴塞隆納！	8
第一間畫室	9
1897 年，馬德里	10
奧爾塔·德·聖胡安	10
「四貓咖啡店」	10
首次去巴黎	10
「年輕的藝術」	10
1901 年，巴黎	10
藍色時期	10
1903 年—1904 年，巴塞隆納	11
1904 年，巴黎	11
玫瑰紅時期	12
戈索爾	12
亞威農的姑娘	12
立體主義	13
卡達克斯	13
裝飾圖案	14
俄羅斯芭蕾舞	14
超現實主義	16
格爾尼卡	16
第二次世界大戰	17
和平	17
戰爭與和平	18
宮女	18
最後的年代	19
生平簡介	20
畫作說明	22
英文畫作索引	126

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；從超現實主義的掌奧，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

前言

自古至今，藝術的表現一直是不盡相同的。每個國家、每個民族（或者每個社會），乃至歷史上每個轉折時期的藝術都有其不同之處。

而這種變化在以前發生得較為緩慢；它們通常是以漸進的方式出現，甚至到了幾乎難以被人察覺的地步。例如，從羅馬式的藝術風格過渡到哥德式的藝術風格，就經過了一段長遠的時間。這種過渡是依循著人們的習慣、衣著、居住方式（從城堡式建築轉變到大廈式建築，就是一個例證）的趨勢而轉變的。正是這種轉變，連同一些新的創造與發現，使歐洲擺脫了中世紀的傳統，進入了文藝復興時期。

藝術歷來是其所處時代生活的反應。因此，二十世紀的藝術與過去的藝術不盡相同，實屬理所當然的事。更何況二十世紀的社會所經歷的變革是如此巨大。然而，文藝復興時代的藝術，及其後來的發展變化，甚至一直到印象主義，已經在我們的藝術認知中，佔據了強而有力的地位。以致於看上去，印象主義似乎是人們藝術表現的唯一原則；也就是說全人類，直到最近所進行的努力，其實只是文藝復興學派，或該運動所制定的原則及其延伸的具體表現而已。那麼，我們不禁要問，在這漫長的時光裡，人類的藝術怎麼會如此一成不變呢？

這對於希望深刻了解二十世紀藝術經歷演變過程的人來說，這種考慮勢不可少。與其他任何藝術家相比，畢卡索更能展現二十世紀藝術的變化與多樣化。這個問題對於畢卡索所帶領的藝術變革，不是漸進的，而是急遽的，因為它是在一個極短的時間內所形成的風格，而其變革也幾乎是令人難以接受的。然而，我們所處的這個時代的各種科技發明，不也是以同樣令人吃驚的速度，促使我們的生活習慣產生劇變的嗎？

如果我們要恰如其分地了解畢卡索的藝術，及其對藝術的影響範圍的話，我們絕不能忘記這些發現或發明；這些發現或發明曾經是（或者仍然是）我們生活概念中，名符其實的革命。

例如，「電」被人類應用所產生的影響：住宅和

街道被照亮了；有軌電車和無軌電車到處奔跑；X光線、紫外線相繼出現；……我們不妨回憶一下，早在1838年，攝影技術剛剛發明的時候，曾使法國畫家戴拉勞西驚呼：「繪畫藝術死了！」而電影的發明與攝影技術的發明同樣重要，或許更為重要。然後，在二十世紀五〇年代時，電視已成為衆所周知，且使人們最受裨益的技術之一，但也是使人們受害最甚的東西。之所以提出照相技術、電影和電視作為例證，是有用意的，因為這三項發明有助於改變現代人的視覺感受。因此，對於造型藝術有著非常直接的影響。它們的存在影響了我們的思維方式，滲入了我們的的生活，從而改變了我們對世事看法。在談到這一點時，很自然地令人想到相對論、心理分析、太空梭、衛星科學和電腦科技等。

在我們隨時代進步而更新的觀念中，還有一個重要的因素，這個因素與上述的任何因素，同樣具有決定性的意義，而且有過之而無不及。這個因素是意識形態方面的，特別是無政府主義和馬克思主義。這兩種主義打亂了整個社會的面貌，而且無論這社會接受與否，它們都改變了人們彼此之間的關係。

這些意識形態理論的形成和發展，與工業革命是密不可分的；而工業革命，與民族主義的興起又決然不可分離。在第一次世界大戰之後，某些民族獲得了獨立，另外一些民族則在第二次世界大戰之後，相繼取得了自主權；甚至至今仍有許多民族依然在為爭取獨立而進行著戰鬥。為了方便我們把畢卡索和加泰隆尼亞作一個有機體的聯繫，我們只需要回憶一下，在西班牙許多動盪時代的社會——政治變革的發生——比如西班牙失掉古巴和菲律賓時，畢卡索正生活在巴塞隆納。因此畢卡索完全有緣體會十九世紀的藝術，和文學復興的種種氣息，即衆所周知的加泰隆尼亞的「文藝復興」。而工業革命的發生和對加泰隆尼亞的影響，遠遠超越了伊比利半島的任何其他地方。因此使得加泰隆尼亞地區，有起來就像是獨立於西班牙之外的一個現代化國家。

生活和創作的各個時期

1881年，馬拉加

巴布羅·路易茲·畢卡索(Pablo Ruiz Picasso)於1881年10月25日在馬拉加出生，後來從母姓——畢卡索，並以此姓聲滿世界。

出生在馬拉加的畢卡索，說的更確切些，就是安大路西亞人，而安大路西亞人有著十分鮮明的性格特點，這個特點可以從畢卡索的作品和個性中看出來。畢卡索的父親是唐·何塞·路易茲·布拉斯科；母親是瑪麗亞·畢卡索·洛佩斯。畢卡索的父親是位畫師和美南教員，在馬拉加的省立美術學校任教。唐·何塞的兄弟薩爾瓦多是一位醫生，擔任馬拉加港衛生局局長；此外他的另一位兄弟巴布羅，是當地大教堂的教士，巴布羅在畢卡索出生的前三年就去世了。為了紀念巴布羅，畢卡索的父親就為畢卡索取了一個和叔父同樣的教名——巴布羅。如此，畢卡索通過父親輩們的三種不同的生活面——美術學校的教師、國家醫療機構的醫生和教會的聖徒等三種制度——就此認識了這個世界。因此畢卡索從小就對這個世界的複雜、矛盾情況十分了解。這一情況可能給畢卡索留下了一種深刻的印象，對他的一生產生了不可磨滅的影響。

剛出生時，畢卡索被認為是一個死胎，直到他的叔父薩爾瓦多在他臉上噴了一口雪茄烟，他才有了氣息尚存的反應。畢卡索的父母後來又添了兩個女兒：1884年出生的勞拉，和1887年出生的宮塞普索。

畢卡索還有兩個堂姐妹，卡門、德拉帕斯和瑪麗亞·德拉帕斯。此外，和畢卡索父母親一起生活的還有他的外祖母多尼亞·伊內斯，及外祖母的兩個女兒埃拉迪亞和埃利奧多拉。除此之外，家裡還有一位女僕。因此，小巴布羅可說是生活在女幫襯之中。所以每當他父親不在家時，他就是這個環境中的唯一男性。這種情況可能也會在畢卡索的成長過程中，留下難以抹去的影響。

生活在馬拉加的那段時間，畢卡索照過兩次相。第一次是他四歲時的留影，第二次是他七歲時與妹妹勞拉的合影。因此，我們可以猜測，用機械分解的手法來表現人物，可能是畢卡索很小的時候就感受到的一種經驗。由此推測，他的父親一定也與馬拉加的其他美術教師和藝術家們，談過關於照相技術的影響，以及這種技術是否會使肖像畫毫無用武之地等問題。在這些美術教師中，有一位特別引人注目，他就是安東尼奧·穆尼奧斯·德格里安。德格里安過去曾獲得很高的聲譽，因此頗受唐·何塞，路易茲的欽佩。

畢卡索一家的日子過得很不充裕。唐·何塞兼著兩份薪水微薄的工作，既擔任美術教師又擔任省立博物館的館長。然而儘管他兼忙於兩個工作之間，但是家庭的花費仍然入不敷出。因此，畢卡索從小就習慣於貧困的環境，並且一直延續到他的整個青少年時期。當畢卡索二十四歲時，他自己的經濟狀況得到了改善，但他幼小時貧困的家庭生活，給他留下了無法磨滅的深刻印象。這種長期貧困的情況，最後迫使畢卡索的父親請調到科魯尼亞的加爾德學院（高等美術學校）擔任教師；因為這一職位能使他的收入有所增加。於是，唐·何塞於1891年秋天，帶著他的妻子和三個孩子搬到了科魯尼亞。

畢卡索最早的畫稿仍然被保留著。這些畫稿都是1890年在馬拉加完成的，也就是說，是他九歲或十歲時所畫的（圖2）。另外，還有兩個小畫也是在那個時期，或更早之時完成的（圖3）。

1891年，科魯尼亞

科魯尼亞在畢卡索的一生中占有極為重要的地位。他在十歲生日之前不久到達科魯尼亞，在十二歲半時，離開了這座城市。

畢卡索的童年受到父親極為深刻的影響。唐·何塞搬到科魯尼亞時已經五十四歲。從某種層面上來說，他感到已被生活擊敗了。譬如他過去曾寄望成為一位偉大的藝術家，但到頭來他只是一個美術老師，和一個極普通的畫師而已。而且他還不得不維持一個有六張嘴要吃飯的家庭，其中包括女僕、當時已三十七歲的妻子、他的三個孩子，一個十歲，一個七歲，另一個四歲。他本人則經常生病或者感到身體不適。而如果他發生任何不測的話，他不知道他的妻子和三個孩子會淪落到什麼田地。於是將唯一的希望寄托在他的長子巴布羅·畢卡索身上。他希望巴布羅快快長大，能夠幫他一起維持這個家庭，必要時，也可取代他本人的地位。孩子們強烈地感到家中生活的拮据，這遠遠超出了長輩的想像。唐·何塞只希望他的兒子長大，長大……；而小巴布羅本人也希望快快長大……。

在科魯尼亞的頭一年（1891—1892年），畢卡索由於年紀小而未能被允許進入美術學校就學，只能到一般中學上普通課程。但是，在科魯尼亞的第二個、第三個和第四個學年裡，（分別是1892—1893年，1893—1894年和1894—1895年），畢卡索在美術學校上了幾門課。在那裡，他自己的父親是他唯一的教

師。在這段時間裡，情況變得有些反常，因為畢卡索所能掌握的知識，已經遠遠超過他的父親了。

在1892—1893學年期末考試中，畢卡索成績優秀，獲得了榮譽證書。雖然在另外的兩次期末考試中，畢卡索的成績也一樣優秀，可是他卻沒有再次獲得榮譽證書。其原因可能是出於他父親的嫉忌，而不願讓他再次獲獎；也可能是別的孩子也以同樣優秀的成績與他競爭；還有一種可能的情況是，榮譽證書可能帶有某種物質或金錢的實質獎勵，因此學校裡其他教師認為，讓父親把這樣的榮譽證書一再地授予自己的兒子，是令人難以信服的。雖然畢卡索是出類拔萃的學生，其水準也高出其他任何一個孩子很多，甚至超越他父親本人。

但無論如何，時間遠逝，我們再也無法獲得確切的原因，但有件事可以證實這一點：十分喜歡畫鴿子的唐·何塞，已經習慣於讓兒子完成他自己的鴿子畫。不知道是在1894年末，還是在1895年初的某一天，唐·何塞把他的調色板、水彩和畫筆送給了兒子，從此再也不畫鴿子了。此時的畢卡索，十二歲，已經長大了許多。他長得很快，而且比他父親所期望的還要快。這個時期正是我們通常所說的青春衝動期。在畢卡索後來的生活中，他的創作才能永遠與他的情感活動並行不悖，這個事實使我們敢於假設：正是在這段時間裡，他的性需求第一次出現了。

在科魯尼亞時，畢卡索愛上了一個與他年齡相仿的少女。然而這件事情並沒有受到他父親的重視，因為當時的社會風氣，對這種少年之愛，採取的是冷嘲熱諷的態度，也就是表現出一副曖昧、假關心的樣子。也許這些成年人忘記了，人類的情愛潛力在兒童時期，也可能以最狂熱的方式被喚醒。我們知道，畢卡索既是一位早熟的藝術家，那麼對於畢卡索本人在敏感性和感情方面，也都有早熟的假設，應是合情合理的。

另外一件值得記載的事情是，在科魯尼亞生活的那段時間，畢卡索還親眼目睹了「死亡」是怎麼一回事。這件事是發生在他自己家裡的。他的小妹妹宮塞普森染上了白喉病，於1895年1月10日去世。儘管畢卡索家的朋友佩雷斯·科斯塔萊斯醫生竭盡全力，來搶救小宮塞普森，最後還是無濟於事。

上述這些事情是在很短的時間內相繼發生的。這使得原本自願請到科魯尼亞來工作的唐·何塞，再也不想住在這個地方了。此時他獲准與在巴塞隆納工作的一位加里西亞人教師互換工作。由於這個原因，

他要求校方讓兒子提前考試，但是校方只允許他兒子提前考一門功課而已。

於是在離開科魯尼亞之前，唐·何塞在城內一家店鋪後面的房間裡，為他兒子舉辦了一次畫展，這在某種程度上，也許是對學校那種冷漠拒絕的態度所做的一種抗議。這次畫展大概展出了畢卡索後來帶到巴塞隆納去的所有較大型的作品，其中的兩幅作品：《戴貝雷帽的男士》和《加里西亞老人》，現收藏於巴塞隆納的畢卡索博物館；而《戴便帽的乞丐》（圖5）和《赤腳姑娘》這兩幅作品，則收藏於巴黎的畢卡索博物館。

當畢卡索離開科魯尼亞時，他已經是一名傑出的製圖員和優秀的畫師了。畢卡索當時完成的某些繪畫作品，有一個驚人的特點，比如在《鄉間景色》（圖6）中，畢卡索就使用了明亮的顏色，這種畫法與當時盛行的藝術觀念大相逕庭。

畢卡索和他父母及妹妹洛拉又回到了馬拉加。在返回的途中，畢卡索一家途經馬德里，他們沒有在馬德里過夜，但是全家抽出時間參觀了馬德里的普拉多美術館。這次參觀的結果，是使畢卡索在馬拉加停留的春夏季裡，創作了《老漁夫》（圖8）。這實在是令人吃驚，而且無法想像其他畫家在十三歲時，是否也能畫出與《老漁夫》相媲美的作品來！

1895年，巴塞隆納！

在畢卡索的一生中，只有兩個城市的名字後面可以加上驚嘆號，這就是巴塞隆納和巴黎！

對畢卡索來說，「巴塞隆納」意味著新奇和進步。我們或許可以確信，在他還沒到巴塞隆納之前，就已經喜歡上這座城市了，因為這是一座真正的現代化城市。在那時，巴塞隆納正以極快的速度在不斷的發展。這也許是畢卡索與巴塞隆納的第一個共同之處，而且可能是一個相當重要的共同之處，即這座城市在不斷地成長、壯大，同時，畢卡索也在不斷地長大、成熟。

在前面提到的一些二十世紀其重要特點的無數發明和發現中，都是畢卡索在巴塞隆納首次聽到的。

也正是在巴塞隆納，畢卡索第一次聽說了無政府主義和共產主義，儘管他聽到有關無政府主義的情況，要比有關共產主義的情況多得多。就在畢卡索到達巴塞隆納幾個月之後，戈維斯大街上發生了一次有名的炸彈爆炸事件，炸死了一些人。

在畢卡索父親任職的股票交易所美術學校裡，畢

卡索傾聽他的新同學談論現代主義（即加泰隆尼亞式的一種新藝術觀點）、象徵主義、艾爾·葛雷柯。而這些同學也常為這些新運動展開爭論。同時，加泰隆尼亞的兩位畫家魯西諾爾和卡薩斯，去巴黎訪問後，也把印象主義新運動帶回了故鄉。這個運動無疑也影響了他們的繪畫藝術，促使他們使用灰色來替代他們原來所使用的棕色；從而引發了一場被稱之為「灰色革命」（revolution of the greys）的新運動。其他一些人，特別是那些在西特赫斯工作的人，則更公開地顯示這種影響；這些人是「彩光派畫家」（Luminists）。

同時，新的海報設計藝術也獲得了許多熱烈的喜好者，他們之中有米克爾·烏特黑洛、阿德里亞·凱爾、亞歷山大·德里克……。那時，巴塞隆納有一批非常年輕的畫家，他們剛剛從股票交易所美術學校畢業，他們模仿法國印象派畫家，走出室外到野外去作畫。這批剛畢業的新畫家，大多得兼做其他工作才能糊口。因此他們常在夏天的夜晚，工作之後聚集在一起，到附近的「雞崗」——普隆文卡斯的聖馬蒂路日落的景色。這批新秀的作品主色調自然是黃色的，因此這些年輕的藝術家被稱之為「聖馬蒂幫」（the Sant Marti crowd）或「藏紅花幫」（the saffron band）。

這個時代最重要的發明之一——電，其應用日漸普遍和擴大，以至於畢卡索在巴塞隆納度過的幾年裡，電已經成為人們生活中不可或缺的一個特點。我們發現，當時的報紙也不斷提到電這一新奇事物的種種。無庸置疑地，電在當時確實具有劃時代的重要意義。今天，如果斷電幾小時，整個世界將會停頓下來，甚至於癱瘓，使我們又回到陰影和黑暗的前面。電對人類的重要性已無庸置疑，但其意義對畢卡索來說，則是讓他晚上常常像白天一樣不停地畫著、書著……，如此地占著他一生的大部分時間。

在 1899 年到 1900 年期間，原來在巴塞隆納街頭上奔馳的馬車都被電車替代了。

畢卡索在巴塞隆納第一次體驗到的另一項重要的發明是電影。巴塞隆納的兩位攝影師費爾南德斯兄弟，很快地從巴黎帶回來這種新鮮玩意。呂米埃兄弟於 1895 年 12 月 28 日在巴黎發明了電影。第二年，也就是在 1896 年 12 月 4 日，呂米埃兄弟在「拿破崙電影院」首次放映了電影。畢卡索後來說，他經常去「拿破崙電影院」看電影，起初是與曼努埃爾·帕拉雷斯一起去，後來則與雷文托斯兄弟一道去。

我認為，畢卡索在巴塞隆納的早年生活中，另一特點應當特別加以注意。這一特點就是畢卡索在到達巴塞隆納之前，他所有的外出旅行都是與父母同行的。但是從他們全家在巴塞隆納定居之後，他便養成了獨自一人外出旅行的習慣。無論是在巴塞隆納，還是離開巴塞隆納城到外地去旅行，畢卡索都喜歡獨自一個人去。譬如畢卡索在 1897 年去馬德里就是單獨去的。1898 年畢卡索在奧爾塔·德埃布雷及其周圍度過了八個月的時光。這一趟旅行，畢卡索是與他的弟弟曼努埃爾·帕拉雷斯一起去的，但他在 1899 年初即獨自一人返回巴塞隆納。畢卡索去西特赫斯和巴達洛納，以及他第一次去巴黎都是與他的朋友卡薩斯馬斯同往。因此，對畢卡索來說，巴塞隆納不僅是他住慣的地方，而且也是他外出進行他那偉大的冒險活動的出發點。或許我們應該這麼說，當畢卡索到馬德里參觀時，他只有十六歲，正是人生黃金時段滋長的開端；而這座城市——巴塞隆納——也是如此地進入其文化、藝術、工業的輝煌期之始。

第一間畫室

畢卡索的父母對培養兒子的獨立生活能力，做得非常的明智。這方面最突出的事例是，他們在 1896 年給兒子租到了一間畫室——這是畢卡索繪畫生活的第一間畫室！這間畫室在拉普拉塔街 4 號。

畢卡索此後又有過許多其他的畫室，無論是在巴塞隆納（白盾街、聖胡安列拉、雷斯蘭布萊斯街、科梅克街）、巴黎或其他地方，畢卡索都有自己的畫室。他傾全力投注於繪畫世界的一切準備，就是在巴塞隆納形成的。

畢卡索當時在股票交易所美術學校註冊上學。這所學校的校長是安東尼·卡瓦。為了使父親高興，畢卡索盡最大努力學好學校裡的所有課程，並且參加正式的比賽。正是出於這種目的，他在 1896 年畫了《第一次聖餐》，並於 1897 畫了《科學與博愛》（圖 16）。從這些畫作的風格看來，畢卡索的父親顯然堅持畫家應當為公眾、教堂或政府服務的觀念。他認為，藝術家應當一心一意努力去爭取獲獎，以得到官方的委任，或在博物館專門從事臨摹的工作。他似乎看不起，或者是不相信他那個時代的現代畫家的生活態度，也就是獨立不羈和玩世不恭，並且為畫商或一般民衆作畫。而當時在巴塞隆納，畢卡索開始效法巴黎的同行，為畫廊或一般民衆作畫。畢卡索很銳利地發現了這種未來的新趨勢，並且比其他任何人，更獨

立地完成了許多作品，希望靠自己的力量找出多樣化的繪畫方法，因此引發了他全面的創作靈感。從這個時候起，畢卡索的每件作品，都預示著一種新的透視畫法，一種觀察和表現事物的新方式。此時，他的許多畫的尺寸都比較小，而且大多畫在木板上，因為在那時候，畢卡索還拿不出錢來購買他希望得到的材料。然而，他那時創作的幾幅自畫像，今天看來仍不失為真正的傑作。

1897年，馬德里

畢卡索創作的《科學與博愛》，在1897年馬德里美術人展上獲得了榮譽獎。大概是這個事實，促成畢卡索的父親決定讓畢卡索在1897-1898年到馬德里去上課，以便能夠就近在格尼奧斯·德洛蘭手下學畫。但是，畢卡索很快就對格尼奧斯的訓練產生了反感，而且不再去上課。畢卡索在馬德里隱居公園裡畫的幾幅美麗的彩色寫生畫，似乎反映出他的孤獨感，這種孤獨情調與他所描繪的隱居公園相若。後來畢卡索染上了猩紅熱，迫使他於1898年6月不得不回到巴塞隆納養病。

奧爾塔·德·聖胡安

畢卡索回到巴塞隆納幾天之後，便再次離開巴塞隆納，來到他的朋友帕拉雷斯的老家奧爾塔·德·聖胡安村。畢卡索在奧爾塔·德·聖胡安村度過了八個月。在這裡，他們享受了一段美好時光。他們有時住在野外，一道在田野作畫，或一起到以馬拉斯拉山口薯輪的險峻山區寫生。1899年2月，畢卡索的身體完全康復，並且完成了他打算送交下次美術展覽的作品。這時，他回到了巴塞隆納。畢卡索後來說：「我現在所知道的一切，都是在奧爾塔村時學會的。」畢卡索這句話的真意，與其說指的是繪畫知識，倒不如說指的是人類的生活知識來的恰當，因為他在這裡體認到，男人與他所生存的土壤，和他擁有的牲畜之間的互相關係；而且還了解了當地人所從事的山間手藝，以及他的朋友家中的那種友好和親善的氣氛。

古巴戰爭結束時，畢卡索正在奧爾塔·德·聖胡安村。在1899年底，和1900年開始的一段時間，畢卡索的作品反映了一種陰鬱的情緒。因為西班牙在一連串的戰爭中失利，而失去了一些殖民地之後，似乎所有的西班牙青年人都染上了這種陰鬱的情緒。畢卡索當然也不例外。這就是比利時詩人威哈倫所描繪的「黑色西班牙」(the black Spain)時期。

「四貓咖啡店」

畢卡索此時開始頻繁地出現在「四貓咖啡店」。這座山佩雷·羅米歐開的咖啡店，當時由魯西諾爾、卡薩斯和米克爾·烏特里略等人經營管理，住誰都可以在此聽別人高談闊論，或發表自己的看法。畢卡索索性就成為「四貓咖啡店」的常客，並且擁有自己的朋友聚會圈。他們當中有卡薩蓋馬斯、薩巴泰·比達爾、本多薩、安吉爾·德·索托和馬特烏·德·索托兄弟、塞瓦斯蒂亞·洪耶爾、比達爾和其他一些人。在「四貓咖啡店」裡，畢卡索還見到了當時的加泰隆尼亞藝術家，並與他們十分友好。他們當中有米爾·諾厄爾、岡薩雷斯、加哈洛、馬塔洛、皮特霍特、托雷斯·加西亞和其他人。也就是在這裡，1900年2月畢卡索舉辦了他的首次個人畫展，作品主要是他在「四貓咖啡店」結交的朋友們的畫像。

首次去巴黎

畢卡索於1900年秋天在卡萊斯·卡薩蓋馬斯的陪同下，首次拜訪巴黎。到巴黎之後不久，他們就搬到一間窄著的畫室去住。這畫室在加布里克街48號，是諾內爾剛剛騰出來的。幾天之後，曼努埃爾·帕拉雷斯也來和他們住在一起。在旅居巴黎期間，畢卡索結識了住在巴黎的年輕的加泰隆尼亞畫家佩爾·馬納奇。馬納奇同意收購畢卡索當時的全部作品，每月支付給他一五〇法郎。這時，畢卡索創作《烘焙磨坊》，這既是对印象主義的讚賞，又是对印象主義的挑戰。畢卡索描繪這幅印象主義佳作的主题時，使用的色調使人聯想起一個照相暗箱。在巴黎時，卡薩蓋馬斯瘋狂地愛上了一個叫熱爾梅娜的姑娘，熱爾梅娜是畢卡索和卡薩蓋馬斯碰到的女模特兒之一。為了使卡薩蓋馬斯擺脫瘋狂的迷戀，畢卡索帶他回巴塞隆納過聖誕節，然後去馬拉加過新年。但是，卡薩蓋馬斯在巴塞隆納與畢卡索分手後又回到巴黎，然後在那裡自殺了。

「年輕的藝術」

畢卡索是在翌年2月於馬德里聽到卡薩蓋馬斯自殺的消息。當時，畢卡索正與他的另一位加泰隆尼亞朋友索萊爾，一起在馬德里創辦「年輕的藝術」(Arte Joven)，這是一份藝術評論的刊物，他們是在現代主義的新藝術主張的鼓舞之下，辦起這份刊物的。事實上，畢卡索和索萊爾辦的「年輕的藝術」，

與卡薩斯和烏特里洛在巴塞隆納所辦的「畫家與作家」(Peł & Plowa)雜誌發揮了相同的作用。但是，畢卡索和索萊爾的「年輕的藝術」很快就辦不下去了。因為馬納奇要求畢卡索，把曾經答應過的某一件作品交給他，以供在巴黎的沃拉爾畫廊舉辦一次重要的畫展。於是畢卡索回到巴塞隆納。他在巴塞隆納用了不到一個月的時間，收集了他留在那裡的一些作品，然後與豪梅·安德魯一道去巴黎。與此同時，米克爾·烏特里洛在巴塞隆納的巴黎大廳，舉辦了畢卡索和卡薩斯的聯合畫展，並在「畫家與作家」雜誌上撰文，對畢卡索讚賞有加。這是畢卡索第二次停留馬德里期間，主要描繪那座城市的兩個極端社會——貴族與窮人——的作品。

1901年，巴黎

1901年6月24日，畢卡索與巴斯克畫家伊圖里諾一起在巴黎舉辦了畫展。這次畫展畢卡索共展出了六十五幅作品。這些作品種類繁多，無論是從主題還是從構思來看，都難以分類收藏。但在這些作品中，占絕大多數的是類似野獸派畫風，畢卡索使用了宏大和粗獷的筆觸，以及非常鮮明的色彩。但是，這種色彩鮮明的風格很快就結束、無以為繼了。這次畫展的收入大概全進了馬納奇和沃拉爾畫廊的荷包，至於畢卡索則只是拿他每月固定的佣金而已。這時期的畢卡索是與他的經紀人馬納奇一起，住在德克利希大街130號的一間套房裡。到巴黎的頭幾個月的愉快鮮奇情緒，和美好的天氣過去之後，畢卡索開始出現了苦惱的情緒。於是他再次離家索居，並在作品中反映了他的心情。初秋時分，畢卡索畫了六幅人物畫，這些人物都只是從他周圍的環境中，隨意提取出來的。雖然如此，但這些人物畫仍是非常傑出的作品。我們並不能從這些人物畫中，容易地看出畢卡索本身的情感轉變。每一幅都足以證明畢卡索的偉大之處。

藍色時期

也許是因為畢卡索總是想起他原來的住處，也就是卡薩蓋馬斯自殺前一直住的房子，亦即德克利希大街130號；他的作品開始被越來越多的藍色所侵入，而且卡薩蓋馬斯的形象，一再出現在他的作品中。這種情形，一直到畢卡索訪問聖拉扎爾女子監獄後才消除。此後他決心描繪貧窮和不幸的世界。這種景象就成為現代人們稱之為畢卡索「藍色時期」(the Blue Period)的樞心。藍色時期的畢卡索，已與馬納奇斷

絕了經紀關係，因此他感到自己十分孤獨，沒有朋友可以求助。

畢卡索在巴黎開始的藍色時期，在回到巴塞隆納後，依舊持續下去。在整個1902年，畢卡索作品的主題，幾乎全是婦女的不幸和孤獨的景象。該年秋天，畢卡索再次到巴黎作極短暫的訪問。但是這次訪問，只有添加這位藝術家的沮喪情緒而已，別無所獲。

1903年--1904年，巴塞隆納

在1903年的頭九個月裡，畢卡索仍然住在巴塞隆納。那時候，他的藍色時期達到創作和表現的高峯。他畫了《生活》(圖50)、《海灘上的窮人》(圖49)、《老鴿》和《瘋子》(圖53)以及許多其他的作品。畢卡索在表現婦女問題之後，接著是描繪一系列窮人、被遺棄的兒童、衰弱的老人和跛子等等不幸的形象和主題，輪番出現在他藍色的大舞台上。對於畢卡索藍色時期的作品的單色特徵，人們作出了不同的解釋。在藍色時期的作品裡，畢卡索幾乎沒有一次不用藍色。但更確切地說，不只是藍色這個單色而已，而是藍色與黃色的結合；與綠色的結合；或者是與紫紅色或與紅色的結合。畢卡索在這個階段，顯然受到了默片電影的影響；從其作品和默片電影的比較來看，呈現在其作品上的是，周圍氣氛勝過了古典的明暗配置，和印象主義的多色畫法。在《生活》中，這種景象的表現特別明顯，在畫面上的一個長方形中，看起來就像是一塊電影銀幕的投影一樣。而且，這個背景還呈現藍色，而不是綠色或其他顏色，雖然藍色一直是畫家最喜歡的顏色。但那情景看來就如同電影那樣，帶一點懷舊和朦朧的淡淡傷感。我們只需要瀏覽一下畢卡索這個時期的某些素描就可以看出，這些素描是用鉛筆或炭筆畫的，而日期是用藍筆寫的。通過這一點我們就可以了解到，巴塞隆納的藍色時期，是他藝術生涯中最內向、孤獨和寂寞的時期。也許，那時期的默片電影，也向我們傳達了同樣的內向和寂寞之感吧。

1904年，巴黎

1904年4月13日，畢卡索再次啟程前往巴黎，這次畢卡索是與奧巴斯蒂亞·胡尼爾·比達爾一道去的。這次畢卡索決定要永遠在巴黎定居下來。於是，畢卡索搬進了蒙馬特山的一棟建築物的一間畫室裡，這座建築物後來被人們譽為「洗衣船」(Bateau-La-

voir)大樓。畢卡索住在這裡的頭幾個月，他的「藍色時期」仍繼續發展。但是，他的生活卻正在發生變化。由於兩次愛情冒險的歡欣和刺激，促使他的作品不再那麼富於悲劇色彩。他開始用秋天的赭色調，填滿了他的作品；直到1905年初，紅色、玫瑰色和橘紅色等色調才取代了赭色調，而開始出現在他的繪畫中；因而使他的繪畫變得愉快、活潑多了。同時，隨著生活、畫風的改變，他作品的主題也發生了變化。

玫瑰紅時期

到了玫瑰紅時期，畢卡索的畫布、素描和雕刻版畫上的人物，就換成了演員、街頭流浪藝人、馬戲團演員和女騎士等另一種類型的的人了。由於畢卡索經常光顧馬特區的馬戲場，並且在幕後結識了他們；因此他所描繪的那些馬戲演員的作品，既能向我們描繪他們的精彩演出，又能向我們展現他們的私生活。

從這個時候起，一個非常明顯的特徵出現了，即在畢卡索的作品中，總是反映了他個人生活中經歷過的事情；他的作品看上去更像一本私人的大日記本，而不純粹是一個客觀的工作記錄。所以從這一特點來看，我們就能夠看出，原先瀟灑在畢卡索調色板的「藍色」，在此時又出人意料地重現了。同時，桃紅色也不時按照畢卡索的喜怒哀樂，時而出現或隱退。這情形就是我們所說的藍色時期和玫瑰紅時期。實際上，玫瑰紅時期，應稱為藍色——玫瑰紅時期。雖然兩者是不可說為一談的，卻常常是同步的、甚至是相互影響的，在《一羣雜耍藝人》（圖60）、《站在球上的雜耍藝人》（圖64）、《翻筋斗者》和《拿扇子的女人》（圖70）都是這一類的作品。

1906年春天，在畢卡索畫板上的所有這些表演者，都讓位於另一個主題——馬匹和裸體的男孩。儘管這一主題是從前者衍生出來的，但是實際上卻包含了一些，與前者幾乎是相互矛盾的特點：馬匹和裸體的男孩，其背景幾乎是荒原和某種與它們有關的聯繫（圖71和圖72）。畢卡索的作品看上去通常是帶有期待性質的，也就是說他的這些作品是對某種不詳的預感所作出的反應。

上述這些作品向我們揭示：畢卡索感到需要再重新振作起來。因此他迫切地希望擺脫巴黎，將自己融入大自然中並相互影響。於是畢卡索拜訪了加泰隆尼亞地區的比利牛斯山脈戈索爾地區。

戈索爾

1906年5月，畢卡索在費爾南代·奧利薇爾的陪同下，回到巴塞隆納去探望他的家人和拜訪一些朋友：拉蒙·雷文托斯和辛托·雷文托斯兄弟、比達爾·本多薩、惹里克·卡薩諾瓦斯和其他人等。然後畢卡索又從巴塞隆納前往戈索爾，他和費爾南代在戈索爾住了大約三個月的時間。戈索爾是畢卡索創作生涯的一個重要里程碑。此時，他在戈索爾創作的作品主色調又回到赭色系，這不同於他前面的玫瑰紅時期，而且那些畫中舞台演員的主題也消失了。但這樣的轉變沒有使他的作品變得十分單一；反過來說，畢卡索在戈索爾完成的作品中，卻有一種本土化的傾向。好像這位藝術家正企圖盡最大的努力，從他周圍令人敬畏的大山——北面的堪地斯山脈和西面的佩德拉福卡山——獲取創作的力量，並把這種力量轉化到他所畫的人物的臉上來。

這個時期的畢卡索作品流露出來的感情，是那種具有地中海古典主義風格的感情。在當時的加泰隆尼亞，地中海古典主義風格正處於最流行的時期。畢卡索在巴塞隆納度過的幾天裡，肯定聽到他的朋友談論過這種風格。而聰明的畢卡索，只在一個短暫的時間裡，就能順暢的表現出這種風格。的確，他的作品如《兩少年》、《梳妝》（圖73）和《站立的裸女》（圖79）等，就是這種風格的最佳典範。

畢卡索不斷探索的精神，同時引發了其他一些潛伏的種子，也同時在戈索爾這個地方萌芽了。有時候是在艾爾·葛雷柯的影響之下（如在作品《農民》中），有時候則專注於結構的問題，這促使畢卡索漸漸有了立體主義的想法。

但是，畢卡索正盡力實現的這場革命，一直要等到他回到巴黎大約十個月之後才宣告完成。在那幾個月裡，畢卡索的鉛筆、畫筆、鑿子全都在尋求各種不同的表現方法，以解決造型表現的問題，比如說他的作品《格特魯德·斯泰因的肖像》（圖80）那樣，將臉部縮小成一個面具，以及過分使用黑色或者是全面的韻律概念等等，這些手法的表現和醞釀，將導致畢卡索進入抽象畫的探索。畢卡索在戈索爾停留的時間裡，最具特色的是他那種對美的敬慕。但他卻並不是以尊崇或順受這種美的方式，來表現他的畫作，恰恰相反的是，他以一種相互矛盾、嘲笑和毀滅性的美的方式來表現。這種對審美觀念的革命，在《亞威農的姑娘》（圖89）這幅畫中展現無遺。

亞威農的姑娘

《亞威農的姑娘》這幅作品，是畢卡索根據他對巴塞隆納、亞文約街上的一家妓院的回憶而創作的。這幅作品是整個現代藝術最偉大的誘導劑。它打破了整個西方傳統對於美的觀念，也打破最早期的希臘藝術傳統。畢卡索的所有朋友都不贊同他這種，新的改變和冒險的行動，因為此時正是他個人境遇開始轉好的時候。於是他發現自己再次陷入了孤獨之中。但是，所有的這些外在障礙，並沒有阻止他朝著既定的目標繼續前進。在這種孤獨的情況下，只有一個人接受並理解畢卡索的轉變，那就是畫商和評論家亨利·卡恩維勒。

從1907年到1916年的十年間，畢卡索將自己置身於這種新的冒險行動中，即後來眾所周知的立體主義。至於《亞威農的姑娘》還不是立體主義的作品，儘管這幅作品確實包含了這種運動的潛在可能性。

立體主義

在當時許多偉大藝術家家中，比如凡·高、莫迪里亞尼或布蘭庫西，都不可抗拒地被吸引到巴黎來。這些偉大的藝術家深知，他們生活在一個變革的時代，所以現代藝術要有一種新的語言。畢卡索很快地便發現了：立體主義就是這種新時代的語言。在1907年底，和1908年初的這段時間裡，畢卡索的作品確實表明了：他正不斷地在創造這種語言的新符號和句法。

立體主義的年代範圍相當難以確定，但是很顯然，上面所講的十年時期，可能被認定為是這種新運動的「醞釀及產出階段」。對於研究藝術史的作家來說，立體主義要到1910年才真正開始出現。至於哪些畫家可被列入立體派畫家之列？人們的看法始終不一。畢卡索在研究立體主義的道路上，探索了近乎兩年的時光之後，突然「轉入」以布拉克(Braque)等人為核心的一派；在1911年和1912年初，胡安·格里斯(Juan Gris)和費爾南德·雷捷(Fernand Léger)也參加了這一個新運動。自那時起，這四位畫家一直被認為是立體派重要的畫家。儘管後來還有梅斯因、艾爾·格雷茲、利普希斯、馬庫西斯……等人的加入，但已不是那麼重要和著名了。

當我們在談論到有關立體主義畫派的時候，就會碰到如何區別分析主義和綜合立體主義這個問題。立體主義再分成這兩派別的區分，也許並不適用於胡安·格里斯所創作的兩個主要階段（雖然這種區分可能正是格里斯確定的）；但是這種區分肯定不適用於畢

卡索，因為在他作為立體派畫家的頭十年裡，所創作的某些作品（如在奧爾塔·德·聖胡安創作的一些作品）看來就是屬於綜合立體主義的；而某些在年代範圍上屬於後一階段的作品，則又完全是屬於分析立體主義的。原因無他，只因為畢卡索一直有他自己的獨立思考和創作路線，因此不可能把他限制在某一個被框住的範疇裡去。

在完成了《亞文約街上的年輕小姐》（這是安德烈·薩爾蒙給《亞威農的姑娘》起的權威性的名字）之後的一段時間裡，畢卡索深受非洲黑人藝術的影響。這種影響直到塞尚的風格，進占他的創作心靈時才告停止。塞尚對畢卡索的影響在《亞威農的姑娘》中已依稀可見；因此，畢卡索在經歷了我們可稱之為「塞尚式」的立體主義的階段後，才在畢卡索第二次訪問奧爾塔·德·聖胡安時，轉變成幾何圖形的立體主義。

卡達克斯

這個階段，畢卡索主要關注的是如何為現實的轉變，創造出新的語言。在一段時間的苦思、研究、創作、改進之後，他似乎對他所建立的這種新語言符號系統燃起了興趣，這原本只是手段，卻讓人看起來好像變成了繪畫的目的了。

這個過程在畢卡索1910年住在卡達克斯時達到了頂點，導致他創作一些絕對抽象的作品，如《彈吉他的人》（圖96）。然後，在1911年和1912年間，非常緩慢地引進某些現實的因素，加進他的抽象畫裡。但從1912年起，畢卡索迫切地需要感受，他的雙腳堅實地踩在大地上，再加上：前一段時間裡，他一直強烈地感到自己「情緒」波動的厲害，這雙重的因素導致了畢卡索轉向貼紙圖案，和由不同的物質（如木頭、布和鐵……）所構成的雕塑作品發展。這種情況一直延續了整個1913年和1914年。

這是現代藝術史上，一個極其重要的階段，因為它意味著畢卡索將與文藝復興和學院派藝術，徹底決裂。因此，它也同時意味著我們需以新的眼光，來重新看待這個世界。這種拼貼試驗使畢卡索回到繪畫創作；但是，這些作品往往是假拼貼，因為這位畫家若不是創造出一幅視覺假象的畫，就是讓我們去猜我們所看到的東西，是畫還是拼貼而成的？例如，畢卡索在1914年所創作的《一位年輕姑娘的肖像》（圖107），或者是在他同一年所創作的幾幅靜物畫。

畢卡索的這些發展或反應，到日為止還不能明確地加以分類，之所以如此，是畢卡索在向我們展示

他有絕對的創作自由。正是這種強烈的自由態度，使畢加索在1917年，又大踏步地回歸到圖案裝飾上。

在所有這些變化過程相繼出現的同時，畢加索的私人生活中也有著重要的變化。當他於1909年從奧爾塔·德·聖胡安返回巴黎時，他離開了他的「洗衣船」畫室，搬到德克利希大街11號的一間畫室。這個舉動，是表示畢加索與格魯德·斯泰因一家的結識，而他們的認識意味著他的經濟狀況已有了很大的改善，這次喬遷新居就是最好的證明。1911年秋天，畢加索一回到賓利就與費爾南德·奧利薇爾斷絕了關係，並且馬上開始與埃娃（馬賽爾·漢伯特）結為伴侶。

現在難以說清楚拼貼畫的創作，與埃娃在畢加索生活中的出現是否有相當密切的關係。但是，在那段與埃娃共同生活的時間，在他的許多作品中都簽有埃娃的名字。這個情況或許可視為畢加索的創作靈感，顯然是來自埃娃。不論是與否，新女主人在生活上帶來的變化，則促成了畢加索的另一次喬遷。這次是從蒙馬特山搬到蒙帕納塞區，先是搬到拉斯帕伊大街，然後又搬到舍爾歇大街。在那裡，畢加索有了一個可能被認為會帶來厄運的公寓，因為這個公寓的窗戶面對墓地。

1913年5月，畢加索的父親在巴塞隆納去世。1914年第一次世界大戰爆發，而畢加索是在亞威農聽到這個消息的。當時，他正與妻子及布拉克一家人住在亞威農。畢加索的大多數法國朋友和同事——布拉克、德安、薩蒙、阿波里內爾——全都被徵調去參軍了。畢加索回到巴黎時，巴黎似乎變得十分陌生。畢加索的朋友中只有馬克斯·雅可布和加爾加洛幾個人仍留在巴黎。

然而，這時候，埃娃在病了一段時間後，於1915年末去世。對畢加索來說，隨後而來的1916年，將會是一個非常孤獨的年頭。他這時完成的許多作品中的暗淡色調，就是這種心境的反應。畢加索在巴塞隆納渡過了聖誕節和新年，然後，回到巴黎。但卻又很快地再度離開巴黎，這次是與科克托一道於二月前往羅馬，因為畢加索答應為科克托的芭蕾舞劇「遊行」(Parade)製作服裝和佈景。

裝飾圖案

畢加索的舉動常令人捉摸不定，因此很難確切地說明他所經歷的一些事件，及他的經紀人卡思維勒（德國人）的暫時失蹤，到底對畢加索的繪畫產生了

多少影響？他的變化不定，比如立體主義全盛時期，他也完成了一些裝飾圖案的創作，像他在1909年創作的《提著籃子的義大利女人》，1911年創作的《加泰隆尼亞婦女》，1915年創作的馬克思·雅可布和沃拉爾的《肖像》。

然而，這並不能說明畢加索立體主義是「舉棋不定的」結果。當所有創作的幻覺，因戰爭暴力而沈沒時，畢加索大概也想擺脫與立體主義的關係，以準備作某種新的嘗試。但是，我們不應把這種變化，視為是畢加索與立體主義的決裂，因為只要時間和條件許可的話，畢加索就又会回到立體主義的風格中，並且每次都要加上一些新的內容。實際上，對畢加索來說，立體主義其實是他另一項能力的表現。

俄羅斯芭蕾舞

芭蕾舞劇「遊行」於1917年5月18日在巴黎首演。並於當年11月10日在巴塞隆納公演。在這個芭蕾舞劇中，已經能夠明顯地看出畢加索風格的改變。儘管舞台的帷幕完全流於形式；許多服飾看來也十分隨意，那些扮演「經理」的舞蹈演員的服飾，被塑造成一偶個正在走動的孩子，或像是一棟棟用紙牌搭成的房子；好像立體主義已變得人格化了，或者至少是擬人化了。

就這樣，形式主義的作品，與立體主義的作品交替出現，有時看來兩者是不搭調的，但有時看來兩者又像是相輔相成的。

畢加索在這時期所畫的素描被稱為「安格爾式」(Ingreslike)的素描；它們同時也被認為是立體主義受禁欲之要求，所表現出來的優秀產物。但是畢加索在1920年所創作的史特拉汶斯基、莎蒂和法拉的線描肖像，以及後來於1922年和1923年所創作的勒韋德和布雷東的線描肖像，看來似乎是畢加索在其整個藝術創作中，充滿欣快情緒的高峯。

無疑的，畢加索的義大利之行，以及他為俄羅斯芭蕾舞團所做的工作，使畢加索恢復了他對人物的明快感覺，他特別對小丑感興趣，並且因此使畢加索也恢復了對鮮明色彩的興趣。

畢加索於1921年完成的兩個版本的《三個樂師》(圖114)，比其它作品更能看出畢加索當時的興致所在。在這幅《三個樂師》中，畢加索看來不僅解決了把立體主義與形式主義融合起來的問題（這即是後來被稱為「綜合立體主義」的技巧），而且也解決了另外一個問題——即得到不會與油畫布的二度空間效

果相互矛盾的空間平面問題。這個問題在立體主義初期階段，曾引起激烈爭論並十分難以解決。《三個樂師》一方面是屬於人物畫；另一方面又是屬於強烈裝飾性的拼貼構圖。

與這個作品形成鮮明對照的是，在同一時期（1920—1922年），畢卡索畫了一系列大型人物畫像。

這些大型人物畫像不是為了要喚起對古典主義的興趣（儘管這些人物畫像如他們的背景一樣，可能引起對龐畢杜方式的回憶），而是以一種只有被稱之為「巨匠」才擁用的巨大力量來表現自己。這些巨匠的手和心靈不但充滿色彩，而且也是碩大無比的。所有的這些人物，看來似乎更需要以雕塑，而不是用繪畫來表現。在這類作品中，有《坐著的女人》（圖113）和《春天裡的三婦人》（圖116）。

對於畢卡索何以能夠如此成功地同時把這兩種風格運用自如的問題，需要人們花一番功夫去進行研究，但這一研究工作至今仍未完成。這種研究很可能是物質性的解剖，或者是觀念上的分析，它或可向我們提供，並解釋畢卡索創作過程中的某些有價值的線索。

畢卡索在這些年中創作的作品，與他個人生活之反映，是相輔相成的。首先，當然是畢卡索與俄羅斯芭蕾舞團的演員奧爾加·柯克洛娃的婚事。他們於1918年結婚。他們的兒子保羅於1921年出生。此時，畢卡索有了一位新的經紀人萊翁斯·羅森堡，並且搬到了波帶街的一所公寓居住。

在這幾年裡，他的作品中出現了許多丑角，最初是《巴塞隆納小丑》（圖110），然後是1918年完成的一些立體主義丑角和1923年所畫的另一些丑角。這些丑角模特兒，是加泰隆尼亞的畫家哈辛特·薩爾瓦多（圖117）。在這些丑角畫中，每一幅所代表的階段，意義都有很大的不同。從這三個丑角的類型中，也能使我們輕易看出畢卡索在心情和感受力中，不斷產生的變異。畢卡索在1924年創作了他兒子保羅的肖像《著小丑服裝的保羅》（圖118），這幅畫向我們宣示了畢卡索將結束小丑畫系列的創作。從在畢卡索同一年（1924年）創作的作品中，我們看到了幾幅過分裝飾的靜物畫。在這些靜物畫中，圖案裝飾和立體主義的體積和二度空間的運用效果，節制和豐富的平衡表現出，一種完美的融合（圖120）。

畢卡索在這個時期的最重要作品之一，是1923年完成的《潘的鬥牛》。這幅作品被認為是畢卡索這個

時期最充滿欣悅情緒的代表作。與1925年創作的某些作品相比較，就可以看出那種更為狂熱得多的情緒，所形成的鮮明對照，如《舞蹈》（圖121）或《接吻》。或許我們得先探究畢卡索之所以創作這些作品的部分原因——是由於他的朋友拉蒙·皮特霍特之死所引起的。但實際上應可追溯到更遠的前因。1908年在畢卡索住的「洗衣船」畫室裡，所舉行的紀念盧梭的慶祝宴會上，皮特霍特曾在瞬間突然瘋狂起舞。但是為什麼畢卡索對這些，被扭曲的人體姿勢和這種狂熱，在經過這麼久的時間之後仍念念不忘呢？

總而言之，這兩幅作品看來似乎是畢卡索在1926年創作的作品中，最具特色的作品之前導，因為他那一年完成的作品，具有一種神經質的氣質，其精力主要集中於帆布、細繩和釘子所構成的吉他上。甚至在他所完成的人物面孔上也可以看到，同樣以吶喊過人的態度出現的形象，譬如長著牙齒的性器官等。

畢卡索這種放弄女戲，或者惹人嫌惡的表現手法，直接貫穿1927、1928年和1929年等二個年頭。但是這種表現手法在後來，卻越來越受到當時流行的享樂主義精神的影響，所以，後來在畢卡索為巴爾扎克的小說「不明真相的首領」（Le chef-d'oeuvre inconnu）所繪製的蝕刻銅版畫插圖中，就能感受到這種享樂主義的精神滲透在內。同時，畢卡索的行為可能也或多或少地受到影響，而促使他與奧爾加的關係於1927年逐漸開始惡化。

當時他遇到了瑪麗·泰雷莎·瓦爾特，她是一個年輕的姑娘，她給畢卡索的生活帶來了一種青春和鮮惑的新平衡力。無論是在個人生活上，還是在藝術創作上，畢卡索都過著一種雙重的生活。瑪麗·泰雷莎·瓦爾特越來越明顯地影響了畢卡索，因此也顯著地出現在他的作品中，這導致了一系列新的合成價值觀念，特別是在雕塑藝術的實踐方面。畢卡索的模特兒所具有的勻稱豐滿的形體，迫使這位藝術家塑造出前所未有的形象。1931年，畢卡索在他以熟鐵為材料所創作的雕塑作品，就頗有生氣；後來他又創造出用皮毛或松樹雕成別具風格和韻味的人物。在這些作品中，畢卡索似乎熟練地掌握了那些極易破碎的材料特性。

到了1932年和1933年，他的創作使模特兒挺拔的形體，獨一無二地表現出來；無論在繪畫或是在雕塑方面的表現，也都是獨一無二的。這個時期就是畢卡索的「曲線主義」（Curvism）時期。在這段相當短

暫的時間裡，畢卡索不僅創作了一系列頗具魅力、和生命力的繪畫作品，而且還創作出一些雕塑作品，這些雕塑是他藝術生涯中，最成功和最富於創新精神的作品。這種紀念碑式的成就，不僅是他發揮生命光彩的一段值得記述的過程，也成為巴黎藝術的一部分；它看來好像是從一個與空間一致，而不是與時間一致的視點上往視著我們，從而給人一種他比我們提早跨越了幾個世紀的感覺。

超現實主義

既然畢卡索比我們提早跨越了幾個世紀，那就等於是在談論超現實主義的問題，那麼我們就必須談一談畢卡索與超現實主義的接觸。畢卡索朝著超現實主義進行的努力，始於人們正式了解超現實主義之前。通常，一般人認定超現實主義始於1924年。但人們相信，像畢卡索在1904年6月於朱安藩完成的《三個沐浴者》，就具有一種明顯的超現實主義徵兆。如果布荷東、阿拉貢和艾呂雅這些人，算是法國超現實主義運動的領導者的話，那大概是對法國文化作了過分合理的維護與解釋。這個時刻的超現實主義與畢卡索的那些作品其實是相互吻合的，而畢卡索從未經視過繪畫中的直覺，及其內涵所無法估量的能量。就像在前面提到過的，畢卡索的作品《舞艸》，就曾受到超現實主義藝術家的讚揚，那熱烈的創作情況就好像是他們自己的創作的一樣。正如1932年畢卡索完成的《沐浴者和浮水氣球》（圖125）一樣，這個表現看來與假設的一樣契合，一一得到證實。

無論如何，畢卡索那時應安德烈·布荷東的要求，為他編輯的「牛頭人身怪獸」（Minotaure）評論製作封面，而這項舉動似乎使畢卡索與超現實主義運動的關係正式化了。但是，畢卡索應邀製作的牛頭人身怪獸形象，其實在畢卡索的創作過程中，並不是什麼新東西。更確切地說，畢卡索只是把牛頭人身怪獸當作一個藉口，通過為它所做的素描、雕塑和繪畫，以符號式語言來敘述他個人生活中心的許多插曲而已。

《休提·沃拉爾》是畢卡索用一百件雕塑作品所組成的系列作品，這個系列還由幾個次系列所構成。比如《雕塑家的工作室》、《牛頭人身怪獸》和《失明的牛頭人身怪獸》等。在這一系列雕塑作品中，人們再次發現了畢卡索為巴爾扎克小說「不明真相的首領」，創作的插圖，所表現出來的享樂主義，而且這次的感覺更為強烈。畢卡索和他的藍色時期已向全世界表

明，他已深入到基督徒道德品性的最深層的本質裡了。也許正是出於這個原因，畢卡索決定證明，他也有能力找到我們習慣稱述的異教徒的本質。

通過表達異教徒本質的作品，其實也是畢卡索自我懺悔的表現。而這種方式卻成為畢卡索今後幾年作品中，最令人震驚的表現方式。這種情況在1935年畢卡索完成的偉大作品蝕刻銅版畫《鬥牛》中，展現得淋漓盡致。在這幅作品中，所有重要的象徵——馬、公牛、被姦污的婦女、麻木不仁的觀眾者——均被湊在一起。

畢卡索在1935年還創作了一些繪畫作品，其中最有名的是《繆斯》，在這幅畫裡，安逸和緊張、夢想和現實，似乎再次被矛盾地放在一起。

在這個時刻，西班牙內戰爆發了。從這場戰爭一開始，畢卡索的立場就非常明確，但是畢卡索非常了解自己，他知道他將被感情所驅使；因此他打算先以嘲笑和諷刺的方式，來表明他的立場。直到巴斯克的小城鎮格爾尼卡遭到轟炸，才徹底激起了畢卡索的強烈憤怒，這倒不僅僅是因為這次轟炸，是一個軍事或政治事件，而是因為他一想到德國空軍這樣強大的軍事力量，對一個不設防的小村莊進行肆無忌憚的轟炸，就義憤填膺。這種道義上的怒氣之爆發，使他產生了為1937年巴黎國際博覽會西班牙展覽館，繪製壁畫和門楣的想法。格爾尼卡的轟炸事件發生在4月26日。而從5月1日起，畢卡索就開始打草圖，創作出他以前在畫中從來沒有表現過的哀婉動人的神韻（圖126）。這時或可說畢卡索已告別鬧劇，而走向悲劇的轉捩點。

格爾尼卡

在畢卡索創作《格爾尼卡》的過程中，第一個引人注目的特點是，畢卡索的內心深處，也在進行著一場掙扎，即要不要把他個人的思想體系中的象徵，融匯進他的作品中去。這些內心思維的交戰，可從畢卡索大量修改的草圖中看出來。最後，畢卡索意識到，他必須把任何個人主觀的意念拋在一邊，力求客觀地表現這場戰爭的大災難。因此《格爾尼卡》看來有一種，強制壓抑騷動的痛苦感覺。而這種強制壓抑的騷動，則被昇華到隱忍的寧靜無聲的境地，因而更增加了痛苦的張力，從而宣導出更大的感染力（圖126）。

在《格爾尼卡》的結構中，畢卡索顯然又創造出他藝術生涯的新風貌。而這種新風格，其實是以其過去的經歷為基底再出發的。在這幅畫中，我們能夠夠覺