

A TREASURY OF WORLD MASTERPIECES IN PAINTING

世界繪畫珍藏大系



ANNUAL REPORT OF BOARD OF DIRECTORS



A TREASURY OF WORLD
MASTERPIECES IN PAINTING
世界繪畫珍藏大系

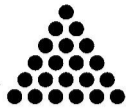
SHANGHAI PEOPLE'S FINE ARTS PUBLISHING HOUSE

上海人民美術出版社

主編 張少俠

國家“九五”重點圖書

A TREASURY OF WORLD
MASTERPIECES IN PAINTING



現代派繪畫(二)

18



編者

《世界繪畫珍藏大系》編輯部

張少俠

楊學昭

李 超

錢欣明

趙 音

總體設計

陸全根

監製

吳士餘

序言

全面而系統地將世界繪畫精品介紹給中國讀者，這對人類文化的交流是富有極大價值和意義的。倘若我們設想一下這一巨大的讀者群體，那麼就會為其潛力無限的精神消費和審美需求所感慨。為此我們潛心於這方面的開拓和探索，希望將這批代表人類文明的繪畫精品，編輯成卷、薈萃一體，展現在我們讀者的視野中，仿佛是在中國本土上，建構起一座“流動的博物館”。

就目前條件編輯或出版一套普通畫冊已不是難事，但要編輯出版一套像《世界繪畫珍藏大系》這樣規模的大型畫集就並非易事了。近年來，我們飛越重洋，跑遍歐美大陸，其中法國、意大利、西班牙、比利時、荷蘭、盧森堡、德國、美國和俄羅斯等諸國各大博物館都給我們以鼎力支持。同時，我們還專程赴法蘭克福國際圖書博覽會，去感受當今世界最新的出版成果。如今書已出版，我們的設想已成現實，我們的希望如願以償。可以說，我們圓了一個長久的夢：那就是編纂出版了這套大規模的世界名畫的中國版本。

概括地說，這套畫冊是以其規模之大和內容之新為主要特徵。洋洋大觀 20 卷本，3000 幅作品彩圖，數十萬字專論，其範圍所及，展示了自文藝復興至 20 世紀世界繪畫名家名作的藝術風采。前後歷時五百年，構成了人類輝煌而偉大的視覺藝術長廊。而其中我們孜孜以求的努力方向，正是克服由於多種條件影響而導致的對歐美繪畫介紹和研究的局限與不足。因此，以全新的面貌展現美術史上重要流派的完整風格，補充優秀畫家的鮮見作品，注重不同國家的藝術特色和相互影響，豐富讀者對於美術遺產的完整認識，成為本套畫冊編輯工作中的一個開拓性的課題。這種新的特色的注入，將大大拓展中國讀者對於世界名畫的觀賞視野，尤其是對於傳統的關於學院派繪畫、現實主義繪畫、浪漫主義繪畫以及印象主義繪畫的理解和認識，將獲得一種更為新穎的印象。與此完整規模和全新特色相應的是本套畫冊的完美裝幀和精良印製，此亦體現了編輯者的傾心所求，即努力將資料價值、學術價值、欣賞價值和收藏價值融會一體，以體現此套畫冊的精品風範。

隨着《世界繪畫珍藏大系》的問世，相信不久的將來，作為全人類文明的珍貴遺產，世界名畫和中國讀者的距離將愈加縮短，這便是編者的真心祈盼。



凡例與說明

1. 現代繪畫在本套畫冊中共分四卷，本卷畫冊的主要內容包括現代繪畫的野獸派、立體派和巴黎派畫家的部分作品，其中也涉及到同時期風格近似的部分畫家的作品。
2. 本卷畫冊的彩色圖版基本上是以流派分類編輯的，其中又是以畫家的生卒年代及作品創作年代的先后為序，部分圖版編輯需要有所穿插。
3. 圖註文字按作品名、創作年代、作品尺寸、材料、館藏地點、畫家名、生卒年和國籍為順序排列，其中畫家名和館藏地點附外文。個別資料不詳，即略，不再說明。
4. 畫冊中的畫家名、作品名和館藏地點的中文翻譯均出自有關人名和地名等譯名詞典，部份譯名遵從約定俗成。
5. 本卷畫冊頁碼排在每頁上端，如“■18-68”即本套畫冊第18卷68頁。彩色圖版編有序號，在圖版下部文字前。
6. 本卷畫頁版式設計為達到良好視覺效果，根據作品構圖情況特作橫豎兩種編排。

巴黎的星光

——20世紀初野獸派、立體派繪畫及其他

張少俠 李 超

在新世紀到來的年代裏，巴黎成了世界藝術家嚮往的藝術中心。在20世紀的第一個十年之中，實際上每一位後來成為本世紀新藝術領導者的藝術家，都訪問過巴黎，其中不少人還在巴黎定居下來。而巴黎本地的畫家，以及巴黎以外的法國畫家，也紛紛匯集此地，他們把巴黎看作是現代繪畫的熱土。

以歌頌純色為基礎創立起來的野獸派，是20世紀的第一次藝術革命，它雖然沒有形成有綱領、有理論的畫派，但卻是有一定數量畫家參加的、豐富而多產的藝術運動。

1905年，在巴黎的秋季沙龍展覽期間，一群年輕畫家在專有的一間陳列室內，展出自己獨特的作品。作品以鮮明而強烈的色彩，扭曲而誇張的形象，狂放而粗豪的筆觸，引來不小的風波。當時，一些自命為文人雅士的觀眾，走進展廳時，深感步入了獸穴。批評家發現，在這群“野獸”中居然還有一點“文明”的閃光，那就是用文藝復興古典風格做成的一尊男孩小雕像。“看哪，多納泰羅置身於一群野獸之中！”沃塞爾喊道。這句俏皮話十分成功，在當年的秋季沙龍中，便開始流傳開來。於是，“野獸派”由此得命。它成了20世紀與傳統美術大相逕庭的最初的現代美術流派的名稱。在野獸派的歷史中，先後參加該運動的畫家有莫羅畫室的一批畫家（馬爾凱、芒更、卡莫安、畢依），沙東畫室的畫家（德朗、弗拉芒克），和最後加入的勒阿弗爾畫室的畫家（弗里茨、杜菲、布拉克）。

“野獸”一詞，似乎已成為色彩鮮明和造型自由的代名詞。這種色彩比新印象派的科學色彩，比凡·高、高更的主觀色彩更為強烈。早在1905年之前，馬蒂斯和他的朋友們，就曾在法國南部的科利烏爾和聖·特羅佩，一直試驗着這種畫法。高更、凡·高、修拉、納比派和新印象派的畫家都曾以不同的方法對此進行過探索。野獸派畫家不像其他畫派的藝術家，他們並沒有正式地集成類似協會或社團之類的組織，也沒有什麼宣言和共同一致的審美觀。事實上，他們祇是一個以馬蒂斯為公認領導人的非正式藝術團體。不久，這個松散的團體開始在經紀人威爾所經營的畫廊中展出作品，而他們的畫風也一直在改變之中。在1903年至1907年間，馬蒂斯及其“野獸派”的同仁們，經常在新創設的秋季沙龍和早先成立的獨立沙龍里舉辦畫展。直到1905年秋季，評論家們纔將他們視為一個團體，並且開始關注和勾劃出他們作品的共同點。野獸派畫家試圖直接試用顏料管裏的顏色，以其強烈的色彩效果來描繪能引起視網膜的振動和表現浪漫或神秘的主題，樹立與傳統截然不同的繪畫準則。正是在此意義上，他們使用高更和修拉的色彩，且自由地結合自己的綫條節奏，從而達到類似於塞尚式的不斷追求的那種效果。

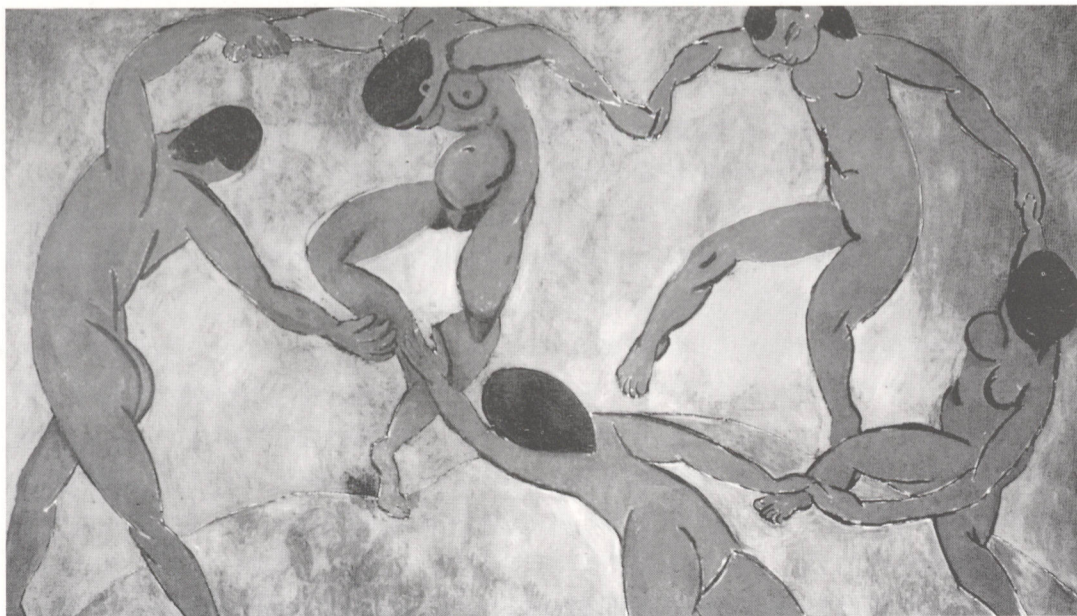
這一運動的精神領袖是亨利·馬蒂斯（1869—1954年）。馬蒂斯的藝術植根於後印象派，其早期有過多種畫風的探索，時而使色彩具有獨立的愉悅性，與自然失去聯繫；時而回到嚴謹的寫實手法上去，和空間發生聯繫……。1904年所作的一幅《豪奢、寧靜和愉悅》，表明了他在經歷了幾個複雜的階段之後，與後印象派和新印象派開始分道揚鑣。之後，他找到了一種更為直接的表現手法，以強烈的原色和粗獷的綫條，去表現自己對客觀事物的感受。在這個過程中，透視和明暗手段全部被捨棄了，而構圖依然是有程序的生活畫面。同時，他吸收了非洲藝術的表現風格，並且對東方藝術（如日本版畫、阿拉伯裝飾圖案等）有一種特殊的敏感。中年時代的旅行生活，對馬蒂斯的風格成熟也起了很大的作用。他漸漸地把東方藝術的裝飾美和他一貫喜愛的歐洲傳統的人體美結合起來，使他的藝術風格日臻完善。每年，馬蒂斯都會在巴黎的春季獨立沙龍或秋季沙龍，展出他的作品。這些展覽可以視為是馬蒂斯早期創作過程的里程碑。1906年至1907年是野獸派的高峰時期，這尤以馬蒂斯于1906年在獨立沙龍裏

展出他的重要作品《生命的喜悅》為代表。從 1918 年開始，馬蒂斯畫了不少土耳其宮女，背景經常襯托以斑斕雜陳的東方圖案的牆紙和掛毯。馬蒂斯的一些代表性作品，如《奢侈(第 1 號)》、《紅色的大室內景》、《畫家一家》、《金魚》、《國王的悲傷》、《坐在安樂椅上的少女》和《以圖案為背景的裝飾性人體》等作品，均是馬蒂斯藝術風格的經典佳作。室內陳設完全歸於一種平面的程序之中，失去了立體感。人物形象力求單純化，色彩的節奏也近於抽象化。馬蒂斯可謂是一位大器晚成的大師。他的藝術旅程，以野獸派為一個盛期，此後又經歷了很長的藝術時期。人們難忘這位大師“華麗、寧靜及享樂”的藝術追求，正如馬蒂斯所說：“我所夢想的是一種平衡，純粹而又安詳的藝術，沒有煩惱和沮喪，對於精神勞動者和藝術家都是一種撫慰，就像一把安樂椅，可供人們休息和解除疲勞。”這段話正是馬蒂斯關於自己的藝術形式風格的總結。

馬爾凱(1875—1947 年)自 1897 年起就和馬蒂斯一起，隨居斯塔夫·莫羅學畫。後成為野獸派最早的畫家，他的作品早在 1903 年的春季獨立沙龍、秋季沙龍，以及貝爾特·威爾畫廊、歐仁·德呂埃畫廊的展覽中，即已初現野獸派的特色。事實上，馬爾凱原是一位出色的寫實畫家，具有深厚的素描功底，他筆下的人物主體突出，色彩統一而嚴謹。作品以和諧、平衡、輕快和明亮見長。後又專注於風景的創作，風格趨向筆法的簡潔和構圖的樸實。從“初期是位大肖像畫家，大人物畫家”，到“今天人們則傾向於祇把他看作是畫港口、海灘和橋的專家”。雖然對馬爾凱曾經有過這種誤解的評論，但事實上他在野獸派的道路上始終是執着和冷靜的，並且獲得了成功。他的代表作品《裸女》、《雨中巴黎》、《芒通港》、《鹿特丹》和《新橋夜景》等，充份體現了馬爾凱的藝術追求，即畫家祇對大自然保持着心曠神怡的激情，他要把大自然簡化之後放入畫中。既沒有大膽的換位，也沒有故意的變形。他始終以自然的光綫、當地的色彩和基本的透視，作為他藝術的本色。而畫中的力量感覺、敏銳思想和驚人技巧，終究被後人所推崇。

安德列·德朗(1880—1954 年)是野獸派的先驅。如同他的朋友弗拉芒克一樣，使用的是分段的色塊、快速的曲綫和生硬的顏色。他所採用的顏色主要是綠、藍，以及從玫瑰紅到深紫的所有紫色。在他的油畫中，人們看到的是精湛的筆觸技巧和色彩關係，展現着色彩的所有魅力。人們始終記着德朗創作過的幾幅野獸派的代表之作，如《威斯敏斯特大橋》、《海德公園一角》和《大西洋渡輪上的婦女》、《查林·克羅斯橋》、《兩艘駁船》、《翁弗勒爾港灣的老屋》和《特魯維爾的招貼》等。莫里斯·德·弗拉芒克(1876—1958 年)出生于巴黎，早年曾和德朗一起，在沙東共用一間畫室，共同創作和交流。並且在此創建了作為野獸派源泉之一的沙東畫派。在這個時期，弗拉芒克開始積極地與其他野獸派畫家們保持接觸，且深受凡·高藝術的影響。他的作品中時常出現傾覆的形象和瘋狂的色彩，“這位自由自在的‘野獸’如饑似渴地尋找着節奏的源泉，把各種色彩調入他那青綠色調之中”。弗拉芒克的代表作品有《夏都的住宅》、《塞納河畔》、《布日

舞(第 2 號)(局部) 1909—1910 年 亨利·馬蒂斯



瓦爾的山丘》、《夏托納弗村》等。

凡·東根(1877—1968年)出生於荷蘭。1897年定居巴黎,1906年他積極參加了野獸派的活動,由於潛在的表現主義和傑出的色彩畫家的天賦,凡·東根成為野獸派的重要一員。他在氣質和趣味上與野獸派始終保持一致,並且忠實於這樣的追求。他以多變的長綫,強烈率直的色彩,濃鬱醉人的手法而著稱。其代表作品有《俄羅斯歌劇的回憶》、《扮成海神的自畫像》、《馬賽港》和《費爾南·弗勒雷像》等。凡·東根作為野獸派中的外國人,他的粗獷的色彩平塗畫法非常引人注目,而且他專擅於描繪優雅的婦女形象,因而在短暫的野獸派組織中顯得卓而不群。1908年以後,東根轉赴德國,參加了德累斯頓的表現主義行列。

拉烏爾·杜菲(1877—1953年)于1900年入巴黎美術學院學習。原先他崇拜印象派繪畫,後尤其對凡·高的藝術發生興趣。自從其1907年參加野獸派行列之後,在用色方面變得強烈和鮮艷起來。杜菲的作品時常以綫勾勒形象,達到簡略而概括的效果。這與他以前從事版畫有一定的關係,同時他還喜歡在白色的底子上薄薄地塗上一層透明的色彩。他曾一度從事紡織的木版圖樣設計和陶瓷、壁毯生產,直到20年代中期纔重操舊業,繼續致力於繪畫創作。杜菲的代表作品有《海堤漫步》、《水上節日》、《賽船》、《向莫扎特致敬》等。作為野獸派集團中的成員,杜菲一生所享有的聲譽延續到他死後,事實上,杜菲對野獸派活動起到過很大作用。

到了1908年,作為藝術運動的野獸派,已不復存在了。對於馬蒂斯來說,野獸派並不意味着他風格的形成,而祇是一個開端。布拉克後來成為立體主義的大家,盧奧被德國表現主義者邀請參加他們的畫展,而野獸派中的大多數畫家,在以後的藝術生涯中,逐漸變得平庸而默默無聞了。有趣的是,野獸派畫家(尤其是馬蒂斯)在國外享有比本國更高的名聲。在第一次世界大戰之前,收集野獸派繪畫最完整的收藏家是一位俄籍商人蘇金。雖然在1910年以前,巴黎之外並未整體性地舉辦過野獸派畫展,但是在野獸派活動盛期的1905年至1907年之間,卻有許多外國藝術家身在巴黎,接觸過野獸派的藝術。德國的藝術經紀人卡西爾于1908年至1909年,展出過馬蒂斯的作品,在同一時期。馬蒂斯的《畫家手記》也在德文期刊《藝術家與藝術》中翻譯刊載。雖然野獸派持續的時間不長,但它對之後的現代藝術,特別是德國表現主義所產生的深遠影響,則是不可低估的。

如果說,野獸派的出現,仿佛是風起雲湧的巴黎畫壇在本世紀最初的十年間,形成的第一個高潮的話;那麼,其餘波未盡,又一個與之相隨的高潮,自然應是立體主義的崛起了。作為一種藝術運動,它集中了諸多藝術家的熱情、智慧和努力,而其中首先應該提到的畫家,無疑是畢加索。

畢加索(1881—1973年)誕生在西班牙南部的城市馬拉加。1897年他以優異的成績,考入馬德里聖·費爾南多皇家美術學院。1900年他來到巴黎,傾心於凡·高的作品和勞特累克畫的蒙馬特場面,由於他第一次品嚐到了自由職業藝術家們的辛酸的生活,開始以窮苦的人們作為創作題材,他在近乎單色的油畫中,使用了一種神秘的、類似深夜一般的藍色調,自1900年至1904年,成為畢加索的“藍色時期”。從1904年起,他定居巴黎,在名為“洗衣船”的貧民區生活。在此期間,畢加索與阿波利奈爾、凡·東根、德朗、格萊茲、烏蓋、馬克斯等人交往甚密,並且過着浪漫的生活。1904年到1906年期間,畢加索創作了一批以馬戲團為主要題材的作品,裸體、丑角、喜劇演員和馬戲場面,表現在如《馬戲之家》、《站在球上的少女》、《薩爾坦邦克一家》等作品之中,手法開始變得輕鬆起來,色調也出現了溫暖的紅色。該時期被稱為畢加索的“玫瑰紅時期”。畢加索多產而豐富的藝術生平,為後人留下了許多珍貴的代表作品,如《三樂師》、《沐浴》、《夢》、《格爾尼卡》和《畫家和模特兒》等,這些作品生動地展現了畫家各個時期的風格面貌。

之所以將1907年視為立體主義的開端,是因為以同年畢加索創作的《亞維農少女》一畫為標誌的,它被視作“立體主義的號角和里程碑”。從題材上看,《亞維農少女》似是當時十分流行的浴女畫,畫中幾位裸女,均以幾何形的塊面造型組成。這種形式的根源,在美術史家看來,一是1906年塞尚的大型回顧展。展覽中那些塞尚1900年以後的作品,大都是以幾何化的手法處理的靜物、風景

和浴女形象，其結構清晰，具有實在感和厚重感，使畢加索大受啟發；二是在《亞維農少女》創作前夕，在巴黎自然博物館，舉行了一次人類學展覽會，會上展出的是歐洲人文學家，在非洲的加蓬、剛果和尼日利亞一帶原始土著部落中，搜集到的木雕面具。畢加索從這些幾何性的手法所處理的人頭和身體中，領悟到黑非洲藝術的魅力所在。於是，《亞維農少女》獲得了極其寶貴的形式靈感，潛移默化地構成了立體主義繪畫最初的藝術象徵。正如約翰·拉塞爾所說的，雖然“《亞維農少女》並沒有立即導致立體派的誕生，因為該畫包含的思想太豐富、太複雜了，甚至畢加索本人也不能當即把它們全部解釋清楚。但是，假如立體主義從 1909 年開始，就具有一種使我們一直感到驚訝的發展力量，那麼這在很大程度上要歸功於《亞維農少女》這個試驗場”。不過無論如何都不能把畢加索看作是一位單純的立體派畫家，因為他在漫長的藝術生涯中，一直都在孜孜不倦地探索各種嶄新的藝術形式。他不但歷經了 20 世紀以來每一個現代流派的興起和衰亡，而且他的作品幾乎已成為現代各藝術流派之嚆矢。當然，作為立體派的旗手，一群年輕畫家聚集在畢加索的周圍，成立了一個以畢加索住所的綽號“流動洗衣店”為名的巴托－拉瓦集團(Battau - Laroir)，大家從此沿着《亞維農少女》開辟的道路走了下去。

畢加索和喬治·布拉克(1882—1963 年)，是立體主義畫派的軸心人物。布拉克來到畢加索的畫室，對《亞維農少女》表示驚嘆，幾個月後他也展示了他的《浴女》。從此二人互為知音，開始了空前的合作。1908 年，當他們把第一批這樣風格的作品，放到獨立沙龍公開展出時，前來觀看的馬蒂斯也不禁驚呼：“這不過是一些立方塊呀！”相傳這便是“立體主義”一詞的由來。“人們以立體派這一稱呼來給畢加索、布拉克、胡安·格里斯和萊熱在 1907—1914 年間所完成的美學技巧革命命名。馬蒂斯和德朗等人也分別為該運動的形成作出過巨大貢獻。在 1914 年的英雄年代裏，它影響了大部份前衛畫家”。如同印象派、野獸派一樣，立體主義在它的初期所遇到的，祇是普遍的敵意和不解，其命名同樣也出於偏見。評論家沃塞爾無疑重複了馬蒂斯的一句玩笑。1908 年 11 月 4 日，在沃塞爾為卡恩威勒畫廊舉行的第一次布拉克畫展撰寫的報道中，談到了“立方體”。1909 年，在阿波利奈爾寫的一篇介紹 1908 年這次展覽的文章中，正式使用了這個名詞。而事實上，立體主義的創始人都祇是有所保留地接受這一稱呼。畢加索認為，“當我們搞立體主義時，我們沒有絲毫要搞立體主義的打算，而是要表達我們身上的東西”。布拉克則承認說：“對於我們來說，或者不如說我的立體主義，乃是我所創造的，為我所用的一種手段，其目的在於使繪畫符合我的天賦。”

所謂立體主義，顧名思義，畫家們就是力圖在畫面上，表現物體的立體透視形象。他們把塞尚的“要用圓柱體、圓球體、圓錐體來表現自然”這句話，當做自己追求的理想形式。但在一系列的創作實踐中，他們又有所發展，以求表現出關於事物的心理立體形象。立體主義者試圖讓人們“直觀本質”，讓人們在平面



兩隻鸚鵡的組合(局部) 1935—1939 年
費爾南·萊熱

上,同時看到物體的全貌,而這種全貌,本來要利用一段時間,在空間中轉一周纔能看到的。所以它是一個“同時存在”的藝術。正是由於畢加索和布拉克的兩種氣質奇特地相匯,並且迸發出高昂的熱情和創造力,而又不放棄自己的特點,同時又有格里斯和萊熱等人通過各自的努力,將這一畫派能夠結合在一起,所以這纔有了“立體主義的活力和多產”。

在立體主義的發展中,人們通常予以區別的是,塞尚時期(1907—1909年)、分析時期(1909—1912年)和綜合時期(1912—1914年)。從1909年到1912年期間的立體主義,被稱為“分析立體主義”。他們首先打破了傳統繪畫中祇能按照一個固定視點去表現,然後安排在同一個繪畫平面上。畢加索的《岡澳拉肖像》、布拉克的《水壺與提琴》、《葡萄牙人》等,均屬於此風格。隨着探索的發展,他們發現,這樣的“分析”往往使畫面越來越失去本來的形態,而陷入一種抽象的形,此有悖於立體主義者表現自然形態的初衷。從1912年到1914年,他們進入了“綜合立體主義”時期,其觀點是:不要去描繪客觀物體的外表形態,而是把客觀物體引入繪畫,從而將表現具象的物體本身和表現抽象的結構形態綜合起來,如畢加索的《藤椅上的靜物》和《有提琴和水果盤的靜物》,布拉克的《圓桌》等,皆屬於此風格。

其實,布拉克是唯一一位經歷了本世紀最重要的兩個美術運動(野獸派和立體派),並且為它們增添光彩的畫家。他的名言:“我喜歡那糾正衝動的規則。”反映出他天生的節制守規的品行和審慎純樸的趣味。他的代表作品,如《萊科灣》、《埃斯塔克的住宅》、《諾曼底的小港灣》、《獨腳小圓桌》和《二重奏》等,生動地說明了這一點。如果說,立體主義拋棄了過去的一切視覺習慣,恢復了繪畫的自主,使對象成為某種比現實還要真實的東西。那麼在這果斷的行動中,布拉克起了主要作用。如果說畢加索表現出對體積的特別關切,那麼布拉克則比任何人都更會創造造型空間,給人以深遠之感。在布拉克的作品中,我們可以發現他善於思考的痕跡。畫中的輪廓和筆觸,不是給人以突然的感覺和裝飾效果,而是為了尋求平衡和結構,色彩獨具雅致的風韻。當畢加索以其作品《亞維農少女》開始了他新的轉折時,布拉克也正在為立體主義運動而進行積極的準備,但他並未因此而否認野獸派的成就。他的藝術實現了立體主義風格的完整和統一。

到了1911年,參加立體主義運動的畫家已經不少。於是他們便正式以這個名字在獨立沙龍中舉辦畫展。其中參加者有阿爾貝·格萊茲(1881—1953年)、讓·梅占琪(1883—1956年)、費爾南·萊熱(1881—1955年)、格里斯(1887—1927年)和羅伯特·德勞內(1885—1941年)等。1913年以後,又有雅克·維雍(1875—1963年)、馬賽爾·杜尚(1887—1968年)、弗雷奈(1885—1925年)、蘇珊娜·瓦拉東(1865—1938年)、瑪麗·洛朗桑(1883—1956年)、弗朗西斯·畢卡比亞(1879—1953年)和莫伊茲·基斯林(1891—1953年)等人先後參加了立體主義的行列。他們的作品不僅在巴黎,而且還在倫敦、里斯本、莫斯科、柏林和阿姆斯特丹等處展出。每到一處,總是引起人們的驚駭和前衛派青年們的歡迎。

萊熱1905年以後開始接受塞尚的影響,且結交了阿波利奈爾、亨利·盧梭、畢加索和布拉克等人。1912年至1914年間,他將對象畫為錐、圓柱和多面體等,且從1917年起,開始進入藝術創作的旺盛時期。他從工業文明所發明製造的物件,如鐵路圓盤信號、齒輪轉動系統和拖船的機械結構等獲得靈感,並且把人物形象,如工人、雜技演員、黑人司機和舵手等,引入他的機械世界,創作了《圓盤信號》、《城市》、《和輪子在一起的人》等作品。這些畫具有機械性的精確,巨大的畫面,大片均勻的色彩,創造了一種獨特的節奏和空間。也許萊熱是現代派畫家中,唯一一個沒有從任何人那裏吸收任何東西的人(除影響他起步的塞尚外)。萊熱的代表作品如《藍衣女子》、《三女子》、《蒙娜·麗莎和鑰匙》和《兩只鸚鵡的組合》等,都證明了畫家藝術風格的獨特之處,他似乎發明了一種形狀,一種空間,一種色彩。從這種意義上說,萊熱的藝術超越了立體主義,也超越了他所處的時代。

格里斯早年在馬德里美術與工藝學校學習,後赴巴黎隨畢加索等人加入立體主義繪畫活動。他的第一幅作品《向畢加索致敬》於1912年在獨立沙龍中展出。他的初期作品(如《畢加索畫像》)反映了立體主義分析時期的影響。以後

在綜合時期他又積極從事實踐。他“以想像作為開始工作，試圖把抽象的東西具體化”。格里斯把立體派的思想轉化為一種畫面的數理結構，處心積慮選擇以幾何化的方式，給對象成形。他的筆法精到，運用推翻形體的方法，令人想到韻律的重複，作品中綫條產生奇特的波動，以創造某種體積感。格里斯以其畫面的象徵和寓意，形成一個複雜而嚴密的視覺體系而著稱，且在立體主義的行列中獨樹一幟。

法國的立體主義繪畫，除了畢加索、布拉克等中堅人物積極倡導以外，還有賴於在理論上對該派的積極建樹，此當首推格萊茲和梅占琪兩位畫家。他們於1912年，在巴黎出版了《論立體主義》一書。這是該派第一部理論著作。梅占琪本人對立體主義繪畫運動有着積極的貢獻。由於他的理論著作名望較大，以致人們遺忘了他在創作方面的成就。梅占琪最初傾向於印象派繪畫，後效法後印象派和立體主義的風格。早期繪畫有着塞尚的特徵，作品《浴者》表明了他對於矩形構圖的偏愛，他把形象統一在矩形的層次中間，將許多矩形化的建築物和人體等作了精心設計，安排在一種想像的光度照射之中。不過，梅占琪的立體主義試驗，隨着立體派的變化而變化着。他在認識畢加索之後，曾經寫過一篇關於畢加索的文章，指出他的立體主義應該發展為多視點，應該放棄文藝復興時代的透視法則等。在後來的創作中，他轉向大色塊的表現，色彩更加鮮明，更富裝飾性，而呈現出綜合立體主義的風格特色。

在立體主義時期的巴黎畫壇，還出現了一些卓有成績的女畫家。其中以蘇珊娜·瓦拉東(1865—1938年)和瑪麗·洛朗桑(1883—1956年)較有影響。蘇珊娜·瓦拉東生于貝西納，逝于巴黎。年輕美貌而動人，狂熱而放蕩，夏凡納“迷戀他的苗條”，雷諾阿“愛慕她的玉膚”，勞特累克“痴情于她的小臉蛋”。事實上，瓦拉東以其不凡的芳容展現在那些眾多名畫家面前的時候，她已經不知不覺向他們學習和吸收着各自優秀的繪畫技藝了。儘管她不承認自己有任何老師，或是只同意受到過高更以及阿旺橋的畫家們的藝術啟示。她的習作曾得過勞特累克的勉勵，她的素描和版畫，也曾經得到過德加的指點。至1909年左右，瓦拉東基本停止了素描和木刻，而開始專攻油畫。她不僅畫肖像和裸體，還經常畫風景和素描，她的油畫在色彩艷麗與筆觸奔放的結合上，有其獨到的處理，反映了其敏銳的觀察力。無論如何，在巴黎蒙馬特“這一沸騰的蜂巢”裏，瓦拉東的出現是罕見的，她以一種男性般的，以意志支配感覺的畫風獨樹一幟。瑪麗·洛朗桑生于巴黎。早年進塞夫勒學校學習，出于對藝術的愛好，她也去巴黎市夜校素描班學習。後來她進了恩拜爾畫院，立志做一名女畫家。後經畫商克羅維·薩戈的介紹，洛朗桑與畢加索、阿波利奈爾等人有所結識。她常去“洗衣船”，參加有着共同愛好和志趣的詩人和畫家的聚會，還親臨了立體派初創階段的一系列狂熱辯論。她的藝術自認為與立體主義之間，保持自身的獨立。但事實上，人們在她所處于立體派活躍時期的作品，確實可以見到某種綫條與塊面的分析處理，可以見到保留單綫勾勒的身軀和裝飾風格的面部。除油畫外，她的創作

阿維尼翁少女(局部) 1907年 巴勃羅·魯伊斯·畢加索



還涉及到插圖、石版畫、書籍裝幀和布景設計等。

從歷史的角度看，立體主義已不再僅僅是現代派繪畫的一個方面，也不僅僅是一種現代造型藝術中的一種經驗化的技巧，而成為在 20 世紀以來的美術史上，最有創見性的美學概念之一。這種“與科學和現代思想的演變相配合的新的造型語言”的建立，強勁地支持着其之後的各種美術運動的發展。正如赫伯特·里德所言：“1914 年，戰爭將立體派的創始者們散向四面八方，他們遵照命運所示，奔向各自的方向，英雄歲月（1907—1914 年）一瀉千里的集體激情也永遠一去不復返了。”

第一次世界大戰結束之後，在當時的巴黎畫壇還有一部份不屬於任何畫派的畫家。他們來自不同國度，客居巴黎，以賣畫為生。雖然他們勢單力薄，左右不了畫壇的氣候，但卻能夠頑強地保持自己的藝術風格和個性，並且擁有自己的觀眾群和影響面。有人曾以“巴黎畫派”的名稱來概括這部份畫家。巴黎派，實際上是指意大利人莫迪里阿尼，保加利亞人帕斯森，俄國人夏加爾，波蘭人基斯林，烏克蘭人曼斯納、立陶宛人蘇丁和馬克斯·邦德，另外還有三個波蘭人：列奧波爾·戈特利布，歐仁·扎克和克雷邁涅。這些畫家都出生在異國他鄉，他們屬於同一代人，都是在 1884 到 1900 年出生的。而且，又都是猶太人，生活的悲傷、憂鬱與憤慨，使他們團聚在一起。雖然，他們未曾有過結社的歷史記錄，但巴黎派的劃歸，卻使人們注意到了他們在藝術上某些共同點。他們的作品與其他現代畫派而言，較多地保持着與傳統繪畫的聯繫，往往是以寫實的變形誇張為主，形成自己的藝術語言。同時，相似的生活背景和境遇，也使作品蒙上了神秘而憂鬱的色彩。

夏加爾（1887—1985 年）熟知豐富而精彩的俄羅斯和猶太人的民間故事，還受到了一種童話般的幻想感覺的遺傳。早年在俄國畫家彭恩的畫室學習過，1907 年後在彼得堡斷斷續續地學習了三年，最後投向俄國舞臺設計家巴克斯特的門下。1910 年夏加爾來到巴黎。起初他應用立體主義分解法進行創作，以表達自己對故鄉的懷戀之情。他充分地發揮浪漫抒情色彩，構圖頗具超現實主義特色。綜觀夏加爾所留下的繪畫佳作，如《安息日》、《我與村莊》、《小提琴手》、《猶太人》、《雜技演員》和《仲夏夜之夢》等，人們似乎可以發現，夏加爾運用超乎想像的新形式，來表達着他的個人幻想。溫柔的懷舊之夢，民間的風俗場面，愛情的象徵形象……使他在架上繪畫的天地裏，樂此不疲地扮演着一位“夢幻詩人”。正如夏加爾自己認為：“很多人說我的畫是幻想的，這是不對的。其實，我的畫是寫實的。祇是我以空間第四維導入我的心理空間而已。而且那也不是空想……我的內心世界，一切都是現實的，恐怕比我們目睹的世界還現實。”

莫迪利亞尼（1884—1920 年）出生于意大利中部的里窩那，曾入威尼斯美術學院學習。1906 年來到巴黎，初期受塞尚畫風的影響，後與畢加索、布朗庫西相識且交往。這位畫家英年早逝，但卻具有旺盛的創作力。在旅居巴黎的十四年



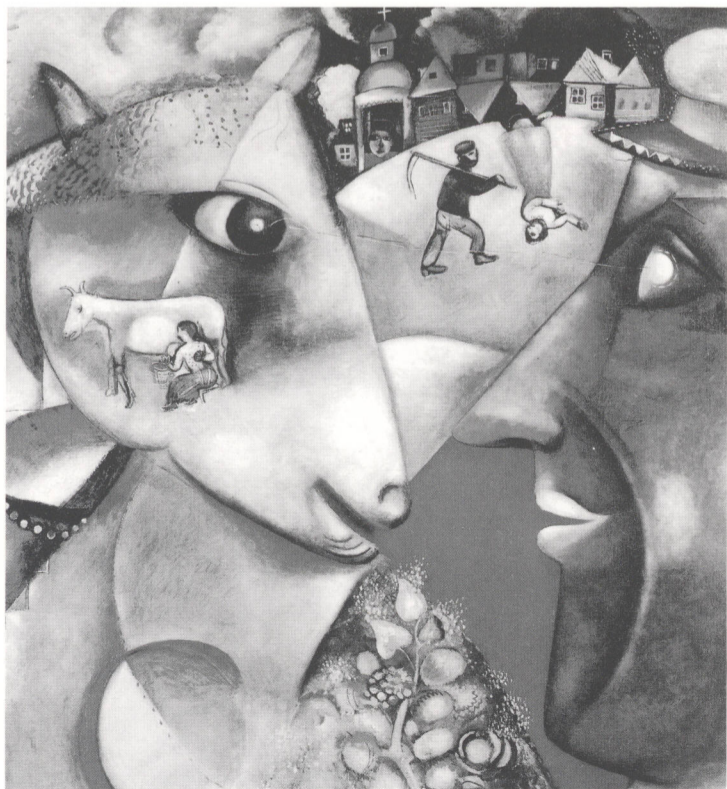
格爾尼卡(局部) 1937 年
巴勃羅·魯伊斯·畢加索

中，大部分時間經濟陷于絕境，疾病纏身，身心交瘁，但卻曾留下了數量驚人的作品。除了雕塑和素描外，光是油畫便有三百七十多件。莫迪利亞尼絕大多數的創作題材是肖像和裸體畫。他的代表作品，如《比阿特麗斯·黑斯廷斯像》、《坐着的裸婦》和《躺在白色靠墊上的裸婦》等，堪稱其藝術風格的典型。他的肖像作品，極富線條韵律之美，人物的臉部變形拉長，從而使空間獲得簡化。人稱莫迪利亞尼是 20 世紀繪畫中傑出的肖像畫大師。因為雖然他那個性化的處理，即人物優美的拉長手法，可能受啟發於原始和古代藝術的形式，使他所有的肖像都如同一家人一樣容貌相似，然而，他筆下的人物，都似乎準確地被賦予了敏感的性格印記。

郁特里羅(1883—1955 年)是以畫城市街景為主的法國畫家。他似乎很難被放進什麼畫派裏去，因為他祇着迷於一個非常非常有限的題材——北部靠山的一個地區，蒙馬特區。他畫遍了蒙馬特區的大街小巷，這些畫面幽靜而簡樸，構圖優美。關閉的窗戶和商店的門面，是一塊塊黑色的矩形。在行人稀少的街道上，樹木顯得有些蕭瑟，枝葉無幾，往往籠罩在深秋或冬日的天空之下，散發出一股慘淡而憂鬱的氣息。這些特點，在郁特里羅的代表作品《蒙馬特的花園》、《聖·馬丹門》、《阿貝斯大街》、《德伊教堂》和《雪中的加萊特磨坊》等之中，獲得了生動的顯現。畫家在古典簡樸的藝術處理中，進行建築主題的簡化，成為一種半抽象的寫實形象。郁特里羅可能是接受了母親的天賦，他也是自學成才的畫家。在風格上受過印象派和其後畫家的影響。

儘管歷史上“巴黎派”這個名稱界限有些模糊，但人們仍然將它和上述這些畫家的名字聯繫在一起。這批在第一次世界大戰結束後來到巴黎的外國人，生活在埃菲爾鐵塔的光影之下，懷着對藝術的狂熱追求，崇尚個人的自由精神，他們的藝術為巴黎畫壇增添了無盡的光彩。

從野獸派到立體派，從立體派到巴黎畫派。這些名聲四起的藝術集團或現象，對於當時日益繁盛的巴黎畫壇而言，祇不過像是海面上的冰山，更多的名家名流，更多的故事傳奇，則構成了托起這“冰山”的基石和脈絡。在 1906 年到 1914 年這八年間，巴黎給歐洲畫壇帶來了驕傲。因為正是在這片土地上，現代派繪畫經歷了激烈的醞釀時期。“這是一個解放的時刻，從此西方世界的造型藝術的整個未來，將呈現出五花八門的樣式”。這一歷史性的突破的重任，首先是落在野獸派和立體派——這兩個對現代派繪畫歷史進程起着決定性作用的重要流派身上。因為是他們，打開了形與色的獨立發展的全新繪畫天地。雖然，他們在 1914 年第一次世界大戰之前所進行的一切藝術實驗，一直沒有得到首尾一致的結局。但是，這絲毫不會改變他們在歷史中的偉大作用和意義，因為，他們曾經以自身的一種偉大創造力，以期改變整個世界的藝術。



我與村莊(局部) 1911 年
馬克·夏加爾



圖版