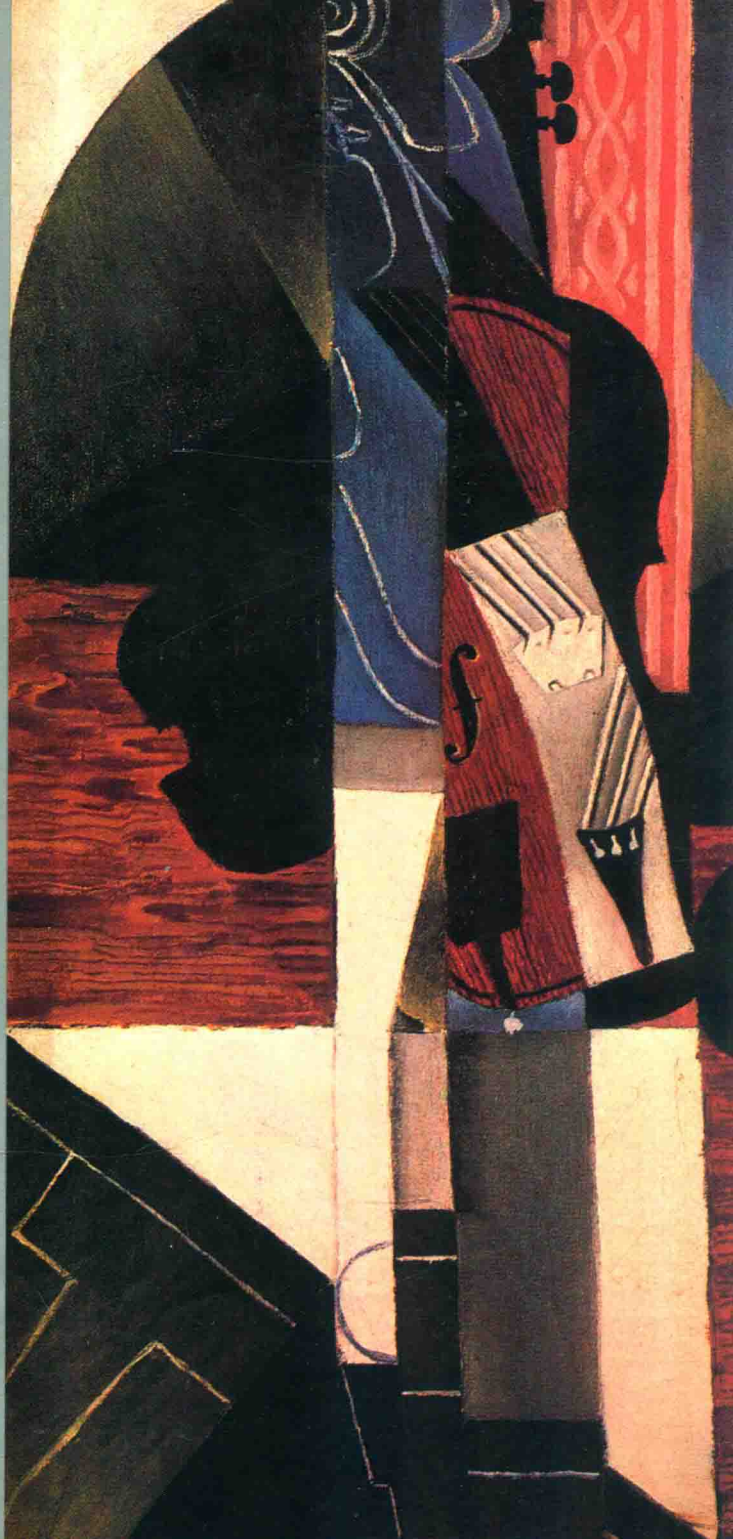


立體派

EDWARD R. RYAN 編
陳品秀 譯

藝術館



立體派

EDWARD BIRY 編
陳品秀 譯

Cubism

© Copyright 1974.

Chinese language edition arranged with Edward F. Fry c/o The Tyumen Trust
through Big Apple Tuttle-Mori Agency, Inc. All Rights Reserved.

Chinese edition © 1994 by Yuan-Liou Publishing Co., Ltd.

All rights reserved.

藝術館 4

立體派



編者／Edward F. Fry

譯者／陳品秀

主編／吳瑪俐

內頁完稿／林遠賢

封面設計／陳栩椿

責任編輯／曾淑正

發行人／王榮文

出版／遠流出版事業股份有限公司

台北市汀州路三段184號7樓之5

郵撥／0189456-1

電話／(02)3653707

傳真／(02)3658989

發行／信報股份有限公司

電話／(02)3651212

傳真／(02)3657979

著作權顧問／蕭雄淋律師

法律顧問／王秀哲律師・董安丹律師

排版／天翼電腦排版印刷股份有限公司

電話／(02)7054251

製版／一展有限公司

電話／(02)2409074

印刷／永楓彩色印刷有限公司

電話／(02)2498720

裝訂／晨捷印製股份有限公司

電話／(02)2405505

1994(民83)年12月1日 新版一刷

行政院新聞局局版台業字第1295號

售價360元

缺頁或破損的書請寄回更換

版權所有・翻印必究

Printed in Taiwan

ISBN 957-32-1455-5

立體派

Cubism

◆ 目錄 ◆

前 言	愛德華·傅雷	1
導 論	愛德華·傅雷	5
1 / 線條的道德哲學	摩西斯拉斯·哥柏格	45
2 / 馬蒂斯	基羅姆·阿波里內爾	48
3 / 左治·布拉克	基羅姆·阿波里內爾	53
4 / 在康懷勒畫廊的布拉克	路易士·瓦塞勒	55
5 / 布拉克	查爾士·莫里斯	57
6 / 個人聲明	左治·布拉克	59
7 / 畢卡索	哲楚德·史坦茵	61
8 / 畢卡索	李昂·渥斯	64
9 / 繪畫筆記	尚·梅金傑	67
10 / 巴黎的秋季沙龍	羅傑·亞拉德	71
11 / 述說若干畫家	羅傑·亞拉德	74
12 / 獨立沙龍	邁可·蒲義	77
13 / 立體派與傳統	尚·梅金傑	79
14 / 巴布羅·畢卡索	安德烈·利爾門	82
15 / 繪畫的再生跡象	羅傑·亞拉德	85

16 / 現代繪畫的趨勢	奧利微亞一赫嘉德	90
17 / 現在的繪畫趨勢	傑克斯·利維拉	92
18 / 立體派的軼史	安德烈·利爾門	100
19 / 序言	莫里斯·雷內	112
20 / 觀念與視覺	莫里斯·雷內	116
21 / 黃金律展覽會	莫里斯·雷內	120
22 / 立體派的發軔	基羅姆·阿波里內爾	126
23 / 立體派	阿貝爾·格列茲 尚·梅金傑	130
24 / 現代繪畫	基羅姆·阿波里內爾	140
25 / 立體派繪畫	基羅姆·阿波里內爾	143
26 / 立體派與繪畫	查爾斯·拉寇斯特	152
27 / 繪畫的起源及其代表價值	費爾南·雷捷	154
28 / 意見	阿貝爾·格列茲	162
29 / 什麼是立體派？	莫里斯·雷內	164
30 / 關於繪畫同時性的一些筆記	菲利浦·馬可·德馬	168
31 / 布拉格展覽的介紹辭	亞力山卓·馬塞拉	171
32 / 繪畫的現階段成就	費爾南·雷捷	174

33 / 軼事	安德烈·利爾門	180
34 / 黑人雕刻	卡爾·愛因斯坦	183
35 / 關於立體派	皮耶·赫維地	185
36 / 繪畫思考	左治·布拉克	190
37 / 獨處的一些好處	皮耶·赫維地	193
38 / 傳統與立體派	李昂斯·羅森伯格	195
39 / 立體派的一些意圖	莫里斯·雷內	197
40 / 立方體為什麼分解了？	布萊斯·聖德拉斯	201
41 / 立體派之路	丹尼爾·亨利·康懷勒	205
42 / 柏林暴風雨畫廊一場展覽的前言	華德瑪·左治	210
43 / 個人聲明	璜·葛利斯	212
44 / 畢卡索	強·考克多	214
45 / 對馬里斯·左雅的聲明	巴布羅·畢卡索	217
46 / 回答一個問題	璜·葛利斯	222
47 / 結晶體	阿美德·歐珍方，查爾斯·珍內特	224
48 / 一九一一年的兩次沙龍展	阿貝爾·格列茲	227
圖片說明		233
譯名索引		241

前言

圍繞著偉大藝術成果打轉的成堆文件、文章若和藝術作品本身不相關連便一文不值。文字與視覺紀錄如果放在一起則更有相輔相成之效；透過文字的映照，我們可以直指那個時代繪畫與雕刻的核心、問題以及主要思想，而不會依據自己的偏見和私心來下判斷。

再也沒有比研究立體派更受人歡迎的了，這是一個無論在歷史、造形和美學上都還繼續被今天困惑的大眾所誤解的運動。立體派是作為二十世紀藝術基礎中被描寫得最多的，也許是因為寫得太多了，它也從未如此地混沌不明過。本書想藉著依年代順序編排的原典，替立體派繪畫作一番澄清的功夫。書裏面不僅很多的資料在以往只有專家才有幸知道，並且還包括不少難能可貴的原始文件。出版這些文章旨在希望現代繪畫的學生和感興趣的

大眾皆能更容易地了解、欣賞這個本世紀的偉大藝術成果。

我願感謝以下大力協助完成本書的人士：

馬塞爾·阿德馬 (Marcel Adéma) 先生、已故的亞歷山大·阿爾基邊克 (Alexander Archipenko) 先生、已故的阿貝爾·巴尼士 (Albert Barnes) 夫人、艾佛瑞得·巴爾 (Alfred Barr) 先生、茵格·包德松 (Inge Bodesohn) 小姐、雷洛·布豫尼 (Leroy Breunig) 先生、馬塞爾·布昂 (Marcel Brion) 先生、威廉·坎費爾 (William Camfield) 先生、路易士·嘉瑞 (Louis Carré) 先生、法蘭哥·夏龐 (Francois Chapon) 先生、道格拉斯·古柏 (Douglas Copper) 先生、約塞夫·沙基 (Josef Csaky) 先生、弗瑞德瑞克·德納特 (Frederick Deknatel) 教授、蘇尼亞·德洛內 (Sonia Delaunay) 夫人、艾莉斯·德安 (Alice Derain) 夫人、已故的喬·查爾士 (Geo-Charles) 先生、華德瑪·左治 (Waldemar George) 先生、茱莉特·格列茲 (Juliette Gleizes) 夫人、約翰·哥定 (John Golding) 博士、費爾南·格蘭度 (Fernand Graindorge) 先生、蓋·哈巴斯克 (Guy Habasque) 先生、哈馬赫 (A. H. Hammacher) 教授、莫里斯·亞度 (Maurice Jardot) 先生、丹尼爾·亨利·康懷勒 (Daniel-Henry Kahnweiler) 先生、尚·勞德 (Jean Laude) 先生、克勞德·勞倫斯 (Claude Laurens) 先生、查克 (Jacques) 與魯賓·利普茲 (Rubin Lipchitz) 先生、安托尼 (Antoine) 與尚·馬蘇里歐 (Jean Masurel) 夫婦、尚·梅金傑 (Jean Metzinger) 夫人、已故的阿美德·歐珍方 (Amédée Ozenfant) 先生、姬美·雷內 (Germaine Raynal) 夫人、阿弗德·瑞斯 (Alfred Reth) 先生、丹尼爾·羅賓斯 (Daniel Robbins) 先生、羅伯特·羅森布朗 (Robert Rosenblum) 教授、安德烈·剎爾門 (André Salmon) 先生、珊德堡 (Sandberg) 二世、芝利·

塞特立克 (Jiri Setlik) 博士、已故的基諾·塞維里尼 (Gino Severini) 先生、里奧波·蘇華基 (Leopold Survage) 先生、朱士庭·珊浩塞 (Justin K. Thannhauser) 先生，還要特別感謝瑪婷·弗蘭克 (Martine Franck) 小姐，她的各種協助對於本書有著彌足珍貴的貢獻。

愛德華·傅雷

於普林斯頓，1964-1966.

導論

立體派的效力在現代文化中還大力回響著，今天，事隔半世紀之久，我們得以較清明的觀點來檢視這個歷史上的不凡時刻。我們察覺到至一九一四年為止的那十年間，繪畫、雕塑、建築、文學、音樂、科學和哲學各種新思想和方法的基礎都紛紛建立起來。許多領域在第一次世界大戰之前所進行的革新還持續運作著，至少也成為相對於近代思想的重要影響因素。那是個產生曼 (Mann)、普魯斯特 (Proust)、阿波里內爾 (Apollinaire) 和哲楚德·史坦茵 (Gertrude Stein) 這些人的時代，也產生了古匹烏斯 (Gropius)，法蘭克·羅依·瑞特 (Frank Lloyd Wright)；史特拉汶斯基 (Stravinsky)、荀伯格 (Schoenberg)；還有普朗克 (Planck)、拉塞福 (Rutherford)、愛因斯坦 (Einstein)、波耳 (Bohr)；克羅斯

(Croce)、波因卡瑞(Poincaré)、佛洛伊德(Freud)、柏格森(Bergson)和胡塞爾(Husserl)。在繪畫以及雕塑上，那些年來則產生了馬蒂斯(Matisse)、畢卡索(Picasso)、布拉克(Braque)、葛利斯(Gris)、雷捷(Léger)、德洛內(Delaunay)、杜象(Duchamp)、蒙德里安(Mondrian)、馬勒維奇(Malevich)、康丁斯基(Kandinsky)、布朗庫西(Brancusi)、阿爾基邊克、薄邱尼(Boccioni)、利普茲(Lipchitz)等傑出的璀璨明星；而在這些年當中，美術上的創新與成就和科學、知識上的工作齊頭並進著。終有一天，這個時期會被認為是西方文明史上的一個黃金時代。

繪畫上的發展，尤其是立體派，分享了十九世紀末的科學以及素描的共同特性，只不過又更進一步地加以強化轉變罷了。而結果却是推翻了十九世紀以及十九世紀之前的大部分遺產。從某個角度來看，立體派為十五世紀以降的藝術傳統劃上了一個結束的句點。同時，立體派畫家創造了新的藝術傳統，至今這個傳統依舊存活著，因為他們的想法、態度迅速地傳播到其他的文化區域中，並為今天的藝術思潮奠定了重要的基礎。立體派畫家在他們高品質的作品中提出了縈繞於二十世紀前半藝術家心頭上的基本問題：立體派在歷史上和美術上的重要性值得喚起眾人的注意。

關於立體派藝術的研究呈現出幾方面的困難。首先，就一種風格而言，其很快地便經歷了一連串繁複的階段。我們必須盯緊著它的發展順序和細節：很可能重要的改變相對於以前必須在幾年甚至幾十年才會有所改變的風格，就發生在一個月、甚至一週之內，此尤以畢卡索為甚。風格丕變的速度之快似乎是二十世紀藝術的一條鐵律了，此可能因於文化和其他領域的加速改變，尤其是在傳播速度方面之故。

以立體派而言，總之，一些關鍵步驟極可以意味著決定性的將來發展，而畢卡索本身的天分則也逼迫催促著風格創新的腳步。

年代的問題是研究立體派最最重要的關鍵。那段時間中，一羣極富才情的藝術家密集地互動著，於是小心地考慮日期時間是十分必要的。身為中心人物的畢卡索，在立體派時期中通常不留日期在畫面上，有時候甚至只在畫的背面寫上地名而已。雖說他有著珍貴的作品目錄遺留下來，並被印刷成冊發行，却不算完整，且存在著一些悖於事實的錯誤。我們時常必須求助於像某次夏季旅行這一類的證據來為畢卡索的作品註上日期，這點多少也適用於布拉克和其他立體派畫家們。在一九一四年之前，畢卡索和布拉克都不常舉辦展覽。然而其他的立體派畫家却廣泛的開展，所以我們還必須時常尋找偏門的展覽目錄作為那個時期作品的文獻證據。年代的問題在立體派的剪紙拼貼上就顯得簡單多了，因為常有帶著可辨識日期的報紙出現在畫面上。

至於立體派的理論背景，畢卡索與布拉克這兩位最重要的立體派畫家，從一九一四年起就幾乎沒有留下任何關於他們的美術思想、意圖的隻字片語。他們的思想即繪畫，其中自有理論的雲彩冉冉升起，並對立體派有所詮釋。研究立體派的過程始於阿波里內爾的誤導。每一世代根據時代的需要，以新的方式審視過去，並藉此對自己的藝術進行修正。留傳下來的藝術作品，層層重疊地再重新被詮釋，而通常也只有隔了一段長時間的距離，我們才能夠較公平地去看這些藝術作品。然而立體派算是相當最近的過去，對它而言，「現在」尚屬於它的一部分，所以我們無法完全幫立體派在它那個時代、或是在整個歐洲文化中定位。目前，或許對我們最有用的，是全盤地了解立體派畫家和他們的友人的思想以及原始意圖，同時也不忘記偉大藝術作品本

身所具備的品質和已超越了伴隨它們而生之思想、力量的意涵。

本書的第一部分在探討立體派形成風格的演進過程，接著則是簡短地討論這個運動做為歷史現象的可能性。第二部分則節選了屬於立體派時期的理論及評論文章。

立體派的歷史

自一九〇七年起至一九一四年之間立體派以飛快的速度發展起來。即使在一九一四年到一九二五年之間仍有為數不少的藝術家以立體派的繪畫方式從事創作。但是和戰前相比，這個時期在形式上少有新的創見。二〇年代中期，危機開始籠罩著立體派和歐洲藝術界，也因此才結束了立體派對整個藝術界將近二十年的主宰力量。

總之，立體派從發軔到一九一二年間，只可說是一種巴黎現象而已；從歷史、地理以及文化上的觀點來看，立體派絕不可能在別處萌芽生長。二十世紀初年，這個世界上尚無一座城市如巴黎一般，迸發出如此出色且長達整個世紀的藝術活動；地處於西歐中心的巴黎只是加快了那羣從西班牙、義大利、德國、蘇俄、低地國等各角落的年輕藝術家、作家移向這座文化聖城的速度。巴黎能夠提供給他們的，不只是傑出同儕們的挑戰和優秀的美術館；巴黎也提供了精神傳統和知性自由。這羣藝術波西米亞人得以便宜地在這個社會邊緣討生活，而不像在歐洲其他城市中那樣，受到較保守中產階級的排擠。二十世紀初，巴黎能夠聚集多得驚人的年輕天才，現在回顧起來，一點也不令人感到意外，而他們的出現也很快地造成連串革命性的文化衝擊。

—1956) 和他的同伴的抵毀稱謂。這羣人早從一九〇四年開始，就以絕對的自由、激烈且恣意的方式來使用色彩。和「野獸派」一樣重要的，則是非洲—大洋洲藝術首次在美學的領域裏被發掘並受到讚賞；而這也是幾個野獸派畫家，烏拉曼克 (Vlaminck)、德安 (Derain) 和馬蒂斯共同發現的。「原始」雕刻於是乎在立體派的發展過程中扮演了一個短暫但是重要的角色。

大體而言，野獸派並沒有超越十九世紀晚期的繪畫範疇而發展出決定性的局面。甚至，野獸派只能當作是前人作品的再現與強化罷了。例如點描主義的希涅克 (Signac)，色彩鮮艷充滿表現筆觸的梵谷 (Van Gogh)，還有著重裝飾圖案的高更 (Gauguin) 都可稱之為野獸派的前人。野獸派的代表作品——馬蒂斯完成於一九〇六年的《生命之喜悅》(圖1) 便充滿了野獸派畫家的保守性格，他企圖為十九世紀末期的繪畫作個總結，並保留了「年輕風格」(Jugendstil) 的線條特色。總之，《生命之喜悅》雖然壓縮了景深而產生類似馬內 (Manet) 《草地上的野餐》(Luncheon on the Grass) 的效果，而且構圖也奇怪地和安格爾 (Ingres) 的《黃金年代》(The Golden Age) 相似；可是卻沒有進一步地提出任何關於空間的新看法。

也由於同時期野獸派的影響，畢卡索的《亞維農姑娘》(彩圖1) 的根本特質才得以清楚地顯現出來(參照文18)。這張畫完成於一九〇七年，是第一張真正屬於二十世紀的繪畫。如果說野獸派是十九世紀藝術的一個總結，那麼《亞維農姑娘》則包含了對空間的處理以及表達人類情感和思維狀況的新方向。我們實在很難想像，如果沒有畢卡索這位天才的首先發難，二十世紀的藝術將會呈現何種面貌。

畢卡索在《亞維農姑娘》一圖中便馬上擊中了許多的問題核心，

而其中的一些問題也在往後七年內他自己一一地尋得了解答。在較早的藍色、粉紅色時期，畢卡索多半描寫生活在社會邊緣的人們。事實上這是他自己於一九〇四年之後在蒙馬特區（Montmartre）生活的寫照，而種種這些勾起了他對妓院影像的興趣，也成就了《亞維儂姑娘》這幅畫的主題。雖然以妓院作為主題的畫作頻繁地出現在十九世紀末和二十世紀初期，例如：土魯茲－羅特列克（Toulouse-Lautrec）和盧奧（Rouault）兩人的作品；而畢卡索則擺脫了前人譏諷或者感傷的情結，也去除了他早期畫作中那悲憫拘束、抒情詩式的調子。

然而《亞維儂姑娘》之所以成為真正革命性的藝術傑作，則是因為畢卡索打破了歐洲繪畫自文藝復興以降一貫的兩大特點：人體的古典基準和單點透視的空間概念。在完成《亞維儂姑娘》之前，畢卡索就向幾個不同的來源尋求人體畫的新途徑，而影響他至深的要算是伊伯利亞雕刻、葛雷柯（El Greco）和高更的作品，尤其是高更的雕刻作品了。不過對他造成決定性影響的是非洲土著的雕刻作品。他最遲在一九〇六年冬天到一九〇七年初就發現了來自象牙海岸和西非法屬殖民地的雕刻；畢卡索極可能在楚加德羅博物館（Trocadéro Museum），或是朋友的私人收藏和舊貨商那兒看到的。比起文藝復興的傳統方式，畢卡索毫無疑問地以更概念性的手法來處理人體（圖3）。這個新方向在《亞維儂姑娘》的細節部分中可以很清楚的看出來。他把人體減略成幾何的菱形和三角形，並且捨棄標準的解剖比例。至於非洲藝術的影響在畫中右首兩個面具臉孔上更是表露無遺，這部分很可能是整張圖畫裏面最後完成的（圖3的非洲面具）。

從古典人體形式脫離出來便是相對於既存傳統的一個改變；並昭示了人體表現的新潛力。這裏所依據的不再是姿勢、面孔，而是以完

全自由的手法去重組人類影像。這個新途徑是以往沉睡心智的覺醒，而以超現實主義畫家和二〇、三〇年代的畢卡索尤然。

總之，《亞維儂姑娘》最值得稱道的地方是空間的處理，日後，在立體派的發展過程中空間問題也變得尤其重要。畢卡索所面臨的挑戰是不再依賴傳統的單點透視並創造一個新的三度空間系統。保羅·塞尚 (Paul Cézanne, 1839—1906) 便對他產生小小的、試驗性質的幫助。那陣子，從一九〇四年開始，幾個大的回顧展都在巴黎一一展開，雖然塞尚的名字常和印象派畫家連在一起，他的作品却保有強烈的視覺經驗殘像。大約在一八八〇年之時，塞尚整合表面與景深來否定單點透視所形成的幻境，使用其他方法來造成模糊的空間；而在這同時，我們也必須記住，塞尚的意圖和日後使用這種方法的立體派畫家之間還是有一段距離的。

文藝復興式的傳統構圖講求造形在單點透視之下的和諧表現，而塞尚除了打破了這個規則之外，他也超越了印象派一貫的視覺寫實主義 (optical realism)，而達到觀察自身心理過程的寫實。一八八〇年，塞尚在繪畫中會根據不同時候所經驗的觀察來組織他的主題；他會在經過一連串長時間的觀察之後，先將房舍和其他實體概念化了，然後再表達出來 (圖26)。就整個構圖而言，塞尚先組織局部，而在這局部中靠變形來產生對比造形的趣味，這點尤其在他的靜物作品中特別顯著 (圖2)。

當我們考慮到塞尚的用色時，便蘊涵了更豐富的複雜性；畢卡索在一九〇六年到一九一〇年間曾經研究過他並且對文藝復興時代的透視和空間改變感到興趣。在《亞維儂姑娘》一畫中，我們發現塞尚式的「過渡」手法銜接其前景與背景，畢卡索對人體的處理受到非洲人