

野獸派

彌勒著
李長俊譯



大陸書店出版

野 獸 派

Joseph-Emile Muller 原著

李 長 俊 譯

大 陸 書 店

版權所有



翻印必究

野獸派

行政院新聞局版臺業字第〇九一八號 中華民國七十一年八月十六日二版發行	原著者 Joseph-Emile Muller	譯者 李長	發行人 張紫樹	地址 臺北市衡陽路七九號	發行所 大陸書店	地址 臺北市衡陽路七九號	電話 三二二九一四・三三二〇七三號	郵政劃撥帳戶 一五四八號	印刷者 紅藍彩藝印刷股份有限公司	地址 臺北市西園路二段281巷5弄3號
---------------------------------------	----------------------------	----------	------------	-----------------	-------------	-----------------	----------------------	-----------------	---------------------	------------------------

定價新台幣180元

野獸派

彌勒著
李長俊譯



大陸書店出版

野 獸 派

Joseph-Emile Muller 原著

李 長 俊 譯

大 陸 書 店

版權所有



翻印必究

[Faint handwritten signature or scribble]

野獸派

行政院新聞局版臺業字第〇九一八號 中華民國七十一年八月十六日二版發行	原著者 Joseph-Emile Muller	譯者 李長俊	發行人 張紫樹	地址 臺北市衡陽路七九號	發行所 大陸書店	地址 臺北市衡陽路七九號	電話 三二三九一四・三三二〇七三號	郵政劃撥帳戶 一五四八號	印刷者 紅藍彩藝印刷股份有限公司	地址 臺北市西園路二段281巷5弄3號
---------------------------------------	----------------------------	-----------	------------	-----------------	-------------	-----------------	----------------------	-----------------	---------------------	------------------------

定價新台幣180元

目錄

第一章	野獸派的形成	
第二章	野獸派畫家	21
	馬蒂斯	23
	勃拉曼克	57
	特朗	73
	馬爾凱	92
	卡穆安，曼庚，馬里諾，尚庇，華爾塔	108
	杜飛	114
	弗利茲	126
	布拉克	130
	董源	137
第三章	野獸派的貢獻	147
第四章	野獸派運動的解體	155
第五章	野獸派運動之影響，以及和它其相平行的流派	163
第六章	野獸派的餘波	203
第七章	結論	219
第八章	代表畫家傳記	221
附錄：譯者註		257
	書目提要	260
	重要譯名對照	261

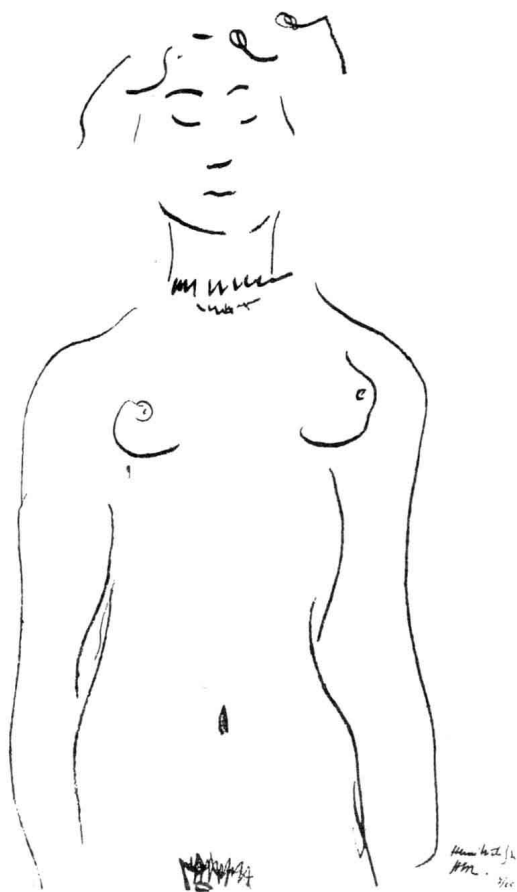
原书缺页

原书缺页

原书缺页

原书缺页

原书缺页



第一章 野獸派的形成

有些時候，對於一個藝術運動之命名，往往並不需費什麼很大的力。我們今天談到「野獸派」這個名詞，其實只不過是因為在一九〇五年，巴黎的秋季沙龍(Salon d' Automne)的一次展覽裡，藝術批評家弗克瑟爾(Louis Vauxcelles)被一個殊異的情景所震懾而創出來的罷了，這個情景的效果是如此產生的，雕刻家馬爾克(Albert Marque，註一)的一件作品「兒童的軀幹像」(Torso of a Child)，擺在一個四週掛滿了馬蒂斯(Matisse)，特朗(Derain)，勃拉曼克(Vlaminck)，弗利茲(Friesz)，曼庚(Manguin)，華爾塔(Valtat)，尚庇(Jean Puy)等人所作的繪畫之一間陳列室的正中央。這件雕刻作品是以佛羅梭斯派之雕刻家們的手法作成的，而牆壁上的這些繪畫却幾乎盡是原色之狂野地塗抹。於是弗克瑟爾在一九〇五年十月十七日出版的Gil Blas這份刊物上寫下如此的評語：「在這個純粹原色之狂歌亂舞之中，這一件雕刻品之純潔無疑地如同一個震驚般地出現了：這便是野獸羣中的杜那鐵羅(Donatello chez les fauves，註二)。」於是乎「野獸」這個名詞便進入了批評的字彙裡，同時也進入了藝術史之中了。

所以所謂「野獸派」(fauvism)這個名詞，其實是什麼科學性的，但是由於用法的緣故，遂使得它賦有了特殊的意義，而且它現在也就成為二十世紀初葉最重要的藝術運動之一了。它之所以重要是基於兩件事實：其一是在於它的作品之特質，那是由野獸派畫家們所畫出來的無數令人興奮的作品，其二則在於它的影響力，這個影響力我們可以在無數的當代畫家之作品中看出來。然而，野獸派這個運動是十分短暫的，同時它也從來沒有達到像印象派(Impressionism)或那比派(Nabis)運動那樣的內聚性。雖然野獸派的領袖們也都互相認識，而且有些還是很好的朋友；但是他們仍然沒有形成什麼我們可以稱之為一個學派的。

野獸派畫家之間的第一次相遇或許是在一八九二年。那一年，馬蒂斯和馬爾凱在巴黎的裝飾藝術學校(Ecole des Arts Décoratifs)的夜間部裡認識了，並且建立起友情，終生不渝。他們繼在美術學校(Ecole des Beaux-Arts)之

後，又再度於莫羅(Gustave Moreaw)的畫室相遇了，馬蒂斯是於一八九五年進入這個畫室的，馬爾凱則為一八九八年。事實上，莫羅的畫室，在野獸派的運動史上也扮演了一個角色，這是特殊值得一提的。這不僅僅是因為這個運動的其他兩位畫家，卡穆安(Camoin)和曼庚(Manguin)也都在這個畫室裡，同時也是因為這個畫室是由一位十分開放的教師所主持的，他鼓勵他的學生們進行他們之大膽的試驗。莫羅本人的繪畫是具有文學性，同時又是很傳統的，很難以滿足他的學生們之興趣：他的學生最多只是欣賞他的水彩畫中之色塊的自由處理罷了。但是這個老師的教學，却和美術學校裡的其他教師如龐納(Bonnat)或傑洛姆(G rome)等人大異其趣的。莫羅常常說：「自然本身是沒有什麼重要性的，」「它僅僅是藝術表現上的一種口實罷了。藝術是利用簡捷的可塑性為手段，對於內在感覺之表達所作之冷酷的追求。」所以這是一點也不足為怪的，馬蒂斯終其一生，在談到他的老師的時候，都充滿了感激之意。他告訴葛納(Jaques Guenne)說：「他至少是熱情的。有一天，他可能反覆地斷言他對於拉飛爾(Raphael)的欽敬之意，而第二天又變成欣賞維羅尼斯(Veronese，註三)了。但是再過幾天，他可能又說夏爾登(Chardin，註四)才是他們之中最偉大的巨匠。莫羅能夠指出，並展示最好的畫家給我們看，而布格羅(Bouguereau)只是鼓吹我們贊美羅曼諾(Giulio Romano，註五)的作品。」馬蒂斯又告訴枯蒂翁(Pierre Courthion)說：「莫羅並不要我們跟循一個固定的路線。他的教法使我們深刻地去思考。由於他，我們每一個人都能夠發現最適合於個人之氣質的作品。但是在這些年輕人的心中，他創造了一種永遠追求不適合於他們自己之能力的慾望，這一點是必須承認的。」

一八九八年，莫羅死後，美術學校(Ecole des Beaux-Arts)的新教授科爾蒙(Cormon)要馬蒂斯離開母校，一八九九年，他開始到杭納路(Rue de Rennes)上的一所小型學院去訪問，在那兒有一位名叫卡里埃爾(Carrière)的人在教學。在這兒他遇見了尚庇(Jean Puy)和特朗(Derain)。後者這個時候是住在塞納埃杜瓦茲縣(Seine-et-Oise department)的夏多(Chatou)地方。由於勃拉曼克(Vlaminck)這個時候也住在這兒，所以他們終於碰面，而且結為朋友了，這時是一九〇〇年。他們的友誼進展很快，他們在夏多橋附近的地方共同租了一間房子，開始並肩工作。隨後，在一九〇一年，於貝爾奈姆熱納(Be-

rnheim-Jeune) 畫廊所舉行的一次梵谷的回顧展裡，特朗介紹勃拉曼克和馬蒂斯認識。

在這個時候，另外兩位野獸派畫家，杜飛(Dufy)和弗利茲(Friesz)，是在美術學校的龐納(Bonnat)的畫室裡學畫。他倆都是勒哈福(Le Havre)地方的人，所以他們至少也應該在一八九二年的時候便認識了，因為那個時候，他倆都進入了家鄉的市立美術學校(Ecole Municipale des Beaux-Arts)之夜間部上課。布拉克(Braque)則是在一八九三年進入這個學校，他們都在二十世紀的初年在巴黎重新碰面，而他們三人在當時則組成了一個所謂的「勒哈福三人團」。他們在這兒也遇見了那個荷蘭人，董源(Van Dongen)，他這時也是朝着同一方向在努力着。

那些支持他們的畫商有如下列數人：貝爾特威爾(Berthe Weill)，她在維克多馬瑟路(rue Victor-Masse)開了一家小舖子，她從一九〇二年起開始收藏馬蒂斯和馬爾凱的作品，而在此後的幾年也收藏了其他畫家們的主要作品。另外有杜黑畫廊(Duret Gallery)，是於一九〇三年開設於霍布爾聖多諾黑路(rue du Faubourg Saint-Honoré)。另外又有老蘇利埃(Old Soulier)，蒙馬特人氏，很顯然的，他幾乎是有求必應，什麼都買。最後是弗拉爾(Vollard)，但他只是在一九〇四年為馬蒂斯和董源各舉行一次個展，一九〇五年買下了特朗(Derain)的畫室，一九〇六年買下了勃拉曼克的畫室。

從一九〇一年以後，馬蒂斯和馬爾凱的作品也都出現在由魯頓(Redon)及新印象派畫家們於一八八四年所成立的獨立沙龍(Salon des Indépendants)裡，此沙龍之特別的旨趣乃是在於「使得年輕的藝術家們能够將他們的作品自由地呈現於羣衆的公斷之前。」這兒並沒有審查委員會，創新者和守舊者同樣地受到歡迎，華爾塔(Valtat)從一九〇〇年起便早已在此沙龍中展出其作品了；曼庚(Manguin)則於一九〇二年加入，卡穆安(Camoin)，杜飛(Dufy)和弗利茲(Friez)於一九〇三年加入，董源於一九〇四年，特朗和勃拉曼克於一九〇五年加入，而布拉克(Braque)則於一九〇六年加入。然而，正如德尼(Maurice Denis)於一九〇八年所記述的：「二十三年以來，獨立沙龍作了一個完全而總括的民主的審判。每一樣假藉任何藝術的名義之作品，都很自由而且公正無私地被展覽出來了。而其結果現在便顯現出來了。以自由的門戶開放之方式來取

代老式的審查委員會之窄門的理論，已經比任何事情更厲害地，為畫壇帶來了輕浮，而具有腐蝕性的平庸了……昔日之優秀已不復見，它已經在羣衆之中失落了，成為自由之濫用的奴隸，就如同它曾經一度被埋沒於學院的偏見和官方的專斷中一樣。成功帶來的是每一件事情之敗壞。」所以，甚至於當這些文字未被印日之前，又有其他的新的沙龍成立了，那便是秋季沙龍(Salon d'Automne)它是由建築師儒爾登(Frantz-Jourdain)為其主席的，但在此展出的作品則需經過委員會的審查。但是那些大膽的作品並不曾受到排擠；反之，像馬蒂斯、馬爾凱和華爾塔(Valtat)等人的作品，甚至於早在一九〇三年便於此展出了。而其他伙伴們則在隨後幾年陸續加入了。

在一九〇五年的獨立沙龍展覽期間，此次可以看到馬蒂斯、馬爾凱、卡穆安(Camoin)，曼庚(Manguin)、尚庇(Jean Puy)、勃拉曼克、特朗、弗利茲、杜飛，和董源等人的作品，批評家們都特別地提出來了，在他們這些畫家中的某些作品裡，一種可以辨別出來的明亮的色彩以及自由的形式（雖然此地大體上言之是毫無真正野獸派之樣貌的），不過批評家們並沒有指出確實有一個像這樣的團體存在。這個事實要在幾個月後的秋季沙龍裡才被注意到，而且一般言之，它並未受到什麼評論界的鼓勵，就如同在十九世紀以後所開始的其他創新



2. 馬蒂斯 出租馬車 1900