

立體主義和畢加索

繆群飛

二〇〇〇年的到來，使我們跨進了一個大時代。不論科學或文化，均處在一種迫促不安的騷動中，它的勃發，超過任何一個人的預想，浩大的喧嘩，暴風雨般的喧囂，這就是我們時代的形象。

在現代藝術上，一個奇特的名字——畢加索。他的聲望、天才、創造力，以及他對現代藝術、對與現代藝術發生邊緣關係的種種方面所造成的影響，同代人中幾乎無有能與之相頡頏者。

然而，人們在對畢加索的評價上，卻常常出現各種截然不同的說法。說他是藝術純潔的最高表現；也有說畢加索的藝術，完全是一堆垃圾；鑒於過去的藝術無不從屬於政治、宗教、文學……，許多評論家都想以此來找出畢加索藝術的真蒂，可是，畢加索卻同我們開了個玩笑。

畢加索摒棄了這一切——甚至包括主題，他的一生遍歷了造型藝術的各個角落，雖然作為一個人道主義的畫家，他也作過「基尼卡」這樣的畫幅，說他是古典傳統的恢復者，那是由於他對古典藝術的醉心，故而能將希臘美再度呈現在我們面前。我們見到他的新古典時期，當然不會吝嗇「典雅」這個贊詞；但是，如今有一些人卻認為，他和作家、評論家串通在一起對我們進行愚弄，世界被他戲謔了，他向人類文明的殿堂扔進了垃圾！

在一般人看來，一個畫家的畫風，應該具有相對的一致性；野獸主義者馬蒂斯，他單純化的線描，裝飾性的色彩，住我們的心靈為之躍動，晚年的作風就更優雅更流暢了；而莫弟利阿尼的作品就是深情脈脈的詩，不可思議的線條；牽動了多少人的心弦？莫奈揉碎了形體，他把那五光十色的花瓣灑滿了畫布，不覺令人心醉；庫爾培又是這樣的力強，他用男性的剛毅手腕折服了我們。他們均一一顯示了自己，很少改變方向。唯獨他——畢加索，他來到這個世界就是要叫人們吃驚？他是先知，是詩人？還是一個怪物，一條變色龍？

但是，當我們冷靜地再來回顧他的歷程，認識他的真面貌時，看到畢加索還是畢加索，他絲毫沒有改變，他一直重復著自己。然而在當時，他簡直象個光怪陸離的水晶魔球。

立體主義的產生

在1906年，青色時期的哀傷，玫瑰時期的詩意，已經開始在他的心中消失。魔鬼纏上了身，他的靈魂燥動不安，他從平靜溫和轉向嚴峻，過去時代的陰魂一齊向他襲來，埃爾·格列柯出現在面前，塞尚也板著陰冷的面孔仿佛指責，連羅馬以前的西班牙伊比裏亞雕刻也擠了過來。他將玫瑰改成了土紅，「二個裸體」出現了，這是非常壯嚴的一舉，輪廓穩固，姿態呆笨，婦女的顏面猶如假面，造型近乎雕刻。這些粗笨的人物，把繆斯也驚呆了。過去一切形式美的要素在這些笨的婦女面前屈服了？畢加索否認了情趣，否定了傳統美，他向數百年來的典範挑戰，向世俗挑戰，我們不得不膺服他的勇氣！

如果說，「二個裸體」是主體主義的先聲，那末，「亞威濃少女」才一聲春雷震響了畫壇！這幅作品，儘管現在

它已如菩提微利的「維納斯的誕生」、委拉斯貴支的「紡紗女」同樣的不朽，作為藝術史上的新模式，久久不能忘懷。但是在當時，確實驚嚇了許多人。它打破了自然的形態，把人物、靜物、背景，變成了一塊塊平面形，組成一個前所未見的圖面。

圖中右面二個人物，面目可憎，我們或者可說是一個傑作，和左面三個人物是那樣的不協調，分明是非洲剛果黑人的假面，手臂變形也極度誇張，背景從左面的紅色、轉向灰色，變成藍色，帷幕畫成了一片片角形。這裡出現的沒有重量感的平面、角形的重疊，在表現的狂暴上超過了野獸派！

這是第一幅立體主義的繪畫，或者說是不成熟的立體主義，一幅過渡時期的重要作品，它開闢了現代藝術史上的新領域，促進了整個現代藝術性質的變革。

有趣的是，在初期，黑人藝術的趣味就影響着立體主義的萌芽和實驗。並交織着同時出現。文明人發現黑人藝術的美及其價值是廿世紀的事。在後期印象派時，高更、可說是大力贊美着異國情調和原始藝術的一個獨特的代表，十九世紀末、廿世紀初東方藝術的影響也頗有市場，野獸主義的作家們開始對黑人藝術發生興趣，並不是偶然的。

佛拉芒克看到了假面和偶像的浪漫蒂克，而德蘭和馬蒂斯才真正發現了它大膽變動和改組自然形態美的價值。認識其價值並加以直接的利用，這的而且確是立體主義者們，尤其是畢加索的功績。因此，可以說畢加索是獨具慧眼的。黑人藝術那極度大膽的變形，非常情緒化的單純表現，畢加索將其推而廣之，在繪畫中直接描繪了出來。本能的抒發，曠野的作風，與立體主義的訴之於理性的手法常常是同時表現着的。

「亞威濃少女」可以說是二者奇怪的結合，一種不協調的美。這段時間，我們可以看到畢加索直接將非洲雕刻轉移到繪畫中的許多例子，說明他在黑人時期播下的種子將會結出豐碩的果實。

經過這些準備，畢加索要真正進入立體主義了。

立體主義的出現，並非單純是畢加索常規性的畫風轉變，立體主義蘊藏着偉大的意義：在印象派完全成熟之後，繪畫往何處去？難道印象主義以及由印象主義派生出來的諸種表現是繪畫的終極嗎？或者就此停滯在枝節的變化中而不思從根本上別開生面嗎？

畢加索之所以創造立體主義，是將繪畫置之死地而後生。立體主義的前因是「繪畫」處在山窮水盡的絕境中，畢加索以其親身經歷，長期的苦悶探索，終於徹悟到一個新天地在望了。

分析與綜合所拓展的新眼界

什麼叫「立體主義」？畢加索自己解釋說：「這是一種基本上處理形體的藝術」。

1909年到1912年是他「分析立體主義」時期，對於形體的分析、研究、解剖的時期。在「斐爾南」(1909年)中，可以看到面部的分析已成為角形的幾何體。

畫家為甚麼要將形體進行分析？可以這樣說，畫家對物的形和色的分析，是達到繪畫境界的必要手段之一。

具象藝術，廣義的看，可以說沒有一個畫家不從分析對象着手來完成自己的使命的。中外古今，無一例外。印象派就進行過這樣的分析，這是光和色的分析。尤其是新印象派，將現實中的光波轉變為色素的點子。當然，對科學家來說，光的波動或許是比點子更為真實的東西。

繪畫和自然是完全不同的兩回事：「他們提出了自然主義，以反對現代的藝術，我倒很想知道哪一個人曾見過一種自然的藝術作品，自然和藝術是兩件不同的東西」(畢加索)。過去的藝術摹仿自然，但自然還是自然，藝術還是藝

術。在繪畫上，我們所見到形體，並不是實有的，而是虛假的。「自然和藝術是二件不同的東西，不能成為同一的東西，通過藝術，我們表現的是不存在於自然的我們的觀念」（畢加索）。我們看到的數千年來的繪畫是什麼呢，是樹和葉子嗎？蘋果和杯子嗎？顏面和服飾嗎？那我們早就厭倦了！每個時代，都將他們時代美的觀念，特有的模式留下來了。無論是埃及的，希臘的，拜占廷的和阿旃陀的，它們把他們時代人民的觀念留給了我們，畫家的感情留給了我們，我們看到了米蓋朗琪羅的力量，凡高的苦悶！

「勃拉克」象（1909年）雕刻形的面更銳利了。為了在同一物體上用另一個視點來觀察的願望，形態達到了分裂的地步。畢加索陶醉於硬的切面的描繪，達到瘋狂的邊緣，對象開始瓦解了，傳統的模式懷着淒涼的心情忍受着這種威脅，立體主義的極端性質出現了。

「提着孟陀鈴的女人」比較成熟，其且有着理性靜穆的詩意。我們隨着畢加索的願望，跟着他迫切的內在需要走，我們瞭解了畢加索，我們預感了他將走下去的路。「鬥牛士」（1912年）「我的美人」（1911年）是必然出現的了。它們變得愈來愈抽象——他從現實中抽出了繪畫。

許多人長久地、習慣地生活在一種境地中，感到那是很愜意的事。而畢加索卻厭倦。因此，他一方面是快樂的，一方面是痛苦的，厭倦使他煩躁不安，改變和發現又使他無比歡愉。

對形態不斷聯想，對視覺經驗的片斷記憶，使他對質量感的興趣日益增加。畢加索從用顏料來模仿多種質感開始，逐漸着手使用真東西來替代畫出來的質量感。他和勃接克在畫布上黏上了報紙、糊牆紙、油布……，這些不祥之物開始和顏料、炭筆不協調地糾纏在一起。

當現代藝術中第一幅拼貼畫「靜物和藤椅」（1912年）出現時，繪畫的莊嚴性破壞了，幾百年來傳統藝術的和諧統一，竟遭到這個卅一歲西班牙鄉下佬的挑戰，這在繪畫史上還是第一次。「對於我，一幅繪畫是一個破壞的總和」（畢

加索)。

這幅畫上的杯子和檸檬，還是分析時期的面貌，而JOU幾個字母是直接描出來的形，椅紋是裱在畫布上的一塊漆布，一部分給他塗上了油墨，再用一條粗繩網住了他的邊框，它就是這樣一個可怕的东西。

這幅畫的上半部是抽象的，它與現實的距離是這樣的遠，但對觀者來說，或許已經習慣了；畫的下半部是真實的，它同現實的距離是那樣的近，但對觀者的習慣來說卻是可怕的。圖上出現了平面和立面，同時又出現了投影，不同成的結合，猶如音樂中不協和的雜奏。

我們仔細想想：畢加索在玩弄視覺遊戲，玩弄着抽象和實在的把戲，確實非常有趣。我們看到了這個赤着膊、二手交叉在胸前的馬拉加人臉上的笑容。他發現了新的美，這種美與傳統的距離有多麼遙遠，但和廿世紀心靈的跳動又是那麼的契合。「在我們的畫題上，我們保持了發現的歡愉，意外的快樂。我們畫題的本身也一定是一種趣味的源泉」(畢加索)。畢加索是多麼自得。「看吧！我們能把垃圾箱裡的東西造出藝術來」(畢加索)。

畢加索的來自視覺經驗及和記憶有關的現實不斷出現在畫幅裡。1912年底綜合和貼紙的成分佔 ∞ 伏場，逐漸失掉了分析的性質。他對組織起來的興趣加強了，他完成了具體到抽象，又從抽象回到具體的過程。儘管這個具體是非現實的，但畫面明確地清晰起來了，他開始構成圖樣。

畢加索有着極為敏銳的對物質外表美的興趣，因此他大約不可能從事技術上的完美。他的「曼陀鈴」(1914年)的木工是幼稚的，但有着原始樸拙的美。猶如「人」一樣的有着生命。他的每一步都是一個方向，以後的步子常常留給別人去走，他又要開闢一條新路了。他的構成或者沒有構成主義技術上的完美，但他的思想、趣味和勇氣是無敵的。有人對綜合一詞的理解似乎有點難處。其實我們囿於相反境地的現實中實在太久了。我們平時觀察所得的現實是什麼

呢？萊日說：「坐在某一個豪華的酒吧間，將沐浴在燈光中的形狀和物體重新觀看；一個陰影橫切過放在櫃檯上的一隻手，一隻眼睛被光線歪曲了，過路者不斷改變的側影，生命的片斷，一個紅色的指甲，一個嘴巴，補色所產生的彈性效果……。他內心充滿這一切」。我們從來就沒有綜合這些人類極複雜的美的印象來表現過。我們所表現的是排除了這生命的印象和視覺因素，而靜止的、片面的一種不真實的感覺。

我們對不真實的感覺和一些表面現象以為是真實的，對綜合這些真實的印象卻認為是不可理解的，還有比這個更奇怪的事情嗎？

這就是畢加索帶給我們的新觀念，他給了我們新的眼界，使我們可以對歷史的現象重新加以估價。原始的美和拜占廷的美，彩陶的美和鄉土的美，機械的美和幾何的美，我們不是無不受到過他的感化麼？

立體主義和塞尚

日本作家板垣鷹穗在其所著的「近代美術思潮論」中談到立體主義：「把塞尚的藝術——明明受着誤解——硬化為一個教義」。「將塞尚為始祖，將他的到達點，作為新的出發點的後繼者們，很難說是一定得了塞尚的真意」的。這後一句話，雖然是泛指塞尚以後的畫家，也包括了立體主義者。然而，這個論點是不切貼的，這些後繼者們沒有繼承塞尚的「真意」，本是一個極好的現象。

立體主義是否是將塞尚的「在自然界，一切都是球體，圓錐體為本而形成的」這句名言，任憑着自己的解釋而彎曲了，是否是將塞尚的藝術因誤解而化成了教義？從另外的一方面來看：立體主義，也確實是有這樣的假象，但是，本質上說，它是獨自的藝術，不是一個曲解的產物。

保羅·塞尚的世界，是一個造形的世界，構成的世界。他不像印象派那樣，捕捉物體外的現象，表面的光與色，而是想表達物象內的本質，研習着色的對照和推移，注意着面與結構。造形是肯定的，出現了幾何形的切線。為着畫面的構成美，視覺的統一感，追尋着畫面的結構。「物質的客體不算得什麼，留下一個獨自的藝術性的構造」。這樣，平視和鳥瞰的透視平列在畫面上，首先的應用了。靜物畫「廚桌」很能說明他畫面構成的意圖。他採用了多視點的觀察法，從自我出發，企求畫面的統一和綜合。塞尚的本意，在其藝術中，其特有的風格中，表達了出來。他的作品，是完整的，成熟的。如果說，他有什麼終其一生還沒有探求到的東西，那是決無人可知的。

立體主義不是一種教義，它是另一種藝術，另一個天地。它只是以塞尚的忠告為出發點，在塞尚藝術的啟示下，依着自己的本意表現着。先是根據塞尚的方法（技巧）和觀點（追求物體的本質和構成），照着並非是塞尚的意志發展着。並堆向高處，漸漸加強了分析，物體的面越來越清晰，輪廓堅硬銳利，形體也單純了。1909年所作的「勃拉克」象，這件重要的作品，將塞尚的二個或多視點的觀察法，採用了同一個物體上，為了注意構成而比例明顯地歪斜，面的分析面臨到分解和崩潰的地步。「勃拉克」像是分析立體主義中一個極好的例子，讓我們看到了從分解到崩潰的必然道路。頭象面的分解和銳利達到了極端，右邊面部形的瓦解，身體的歪斜，和手部的縮小，都依着作者的意志和興趣非常自然的出現着，它有着極雄性、強悍的表現，是件非常繪畫性的耐人尋味的作品。

這種新的幾何化的形態，並不單是從塞尚本身探求的結果，它的影響是非常複雜的：幾何學的內在美，測量學，力學和數學，以及非洲土人圖騰的啟示。立體主義產生於廿世紀，還受着現代科學，現代哲學思想種種新觀念的滋養。畫家從這些新的概念出發，尋求新的表現，是必然的事。它受現代精神種種因素的鼓舞，又反過來給現代生活和精神極大的刺激，可以說，現代的藝術家、實用藝術家、建築家，無不蒙受它的恩澤，它是一面鏡子，映照出現代時代果

斷的理性步伐。

在他大量的作品中，立體主義對形的新觀念，對形體和空間的新處理，對物象的分析和重構，在空間觀念上出現的多視點的連續，在時間觀念上出現的面的堆疊和滲透，不是都紀錄得十分明白嗎？

當然，立體主義不是非個人的成就，是集合着許多人的努力。葛雷茲 (Gleizes)、萊日 (Leger)、德洛內 (Delaunay)、葛里 (Gris)、洛克 (Lhote)、勃拉克 (Braque)、畢加索 (Picasso)、奧尚方 (Ozenfant) 等等，而且又有詩人阿波里南爾 (Apollinaire) 作他們的鼓勁者和辯護人，這個運動在法國的興隆是不言而喻的。

畢加索和勃拉克，是分析主義和綜合立體主義的主要實驗者，他們的實驗，可以說是經歷了立體主義的發端到結束的全過程，雖然二人的實驗有時幾乎驚人的相似，但是勃拉克走甘美的法蘭西味和畢加索陰冷的西班牙風，究竟會時時從畫作中透出，始終給人嗅感着的。

「立體主義和其他畫派並無不同，大家都有共同的原則和共同的因素」。

「我們只是把一向被人忽視的對象和形體介紹到繪畫中去」。

這是畢加索對立體主義的結論。當然，他說：「一幅繪畫決不是事先給想出來的，不是事先給決定了的，在製作時，它隨着作者的思想變動而變動，在完成後，它依然隨着觀者的精神狀態而繼續變動，一幅繪畫也像一個生物一樣具有一個生命，經歷着我們的生命逐日所加於我們的那種變化，這是自然不過的，因為繪畫以能通過觀者而生存。」

那麼如何來領會這些畫呢？——「你怎麼能夠希望一個旁觀者會像我自己一樣領會我的繪畫呢？……一個人能夠走進我的夢想、我的本能、我的慾望、我的思想？這些東西都曾經過一段長久的時間才成熟起來，才從口面攫住了我要找的東西」。

觀者通過自己的經驗、情趣、感情和氣質來體會它，這是一種再創造。而對於藝術家來說：「藝術並不是美的法

則的應用，而是本能和頭腦能夠在法則以外看到的東西，我們戀愛一個女人的時候，我們並不是從她的四肢出發，我們憑我們的情慾戀愛她」。因此，藝術是要藝術家感着自己全身心的愛來完成的。

立體主義的能量和效應，曾長久地裨益於造型藝術，賜惠於人類。

聖地亞哥·亞蒙說得好：「今天仍然在爭論畢加索的藝術功績和是否正當的那些人，對某些事物往往熟視無睹，無論他們在講堂或起居室、在自動餐館、超級市場或飛機場、當他們幼稚可笑地反複指責畢加索生來就要實落他的同胞時，他們四周的事物已經按照某種原理設計並構造出來，而這些原理不管從那個方面說，都可以追溯到畢加索的思想和作品」。

對於那些安然享用着立體主義譏思惠而啞笑立體主義荒誕不經、大逆不道的人、畢加索像大自然一樣，陽光照着理解他的人，也照着不理解他的人。

長期以來，一種幻覺主義使觀眾和畫家迷失了方向，習慣於排除了生命印象和視覺因素的靜止、片面的不真實感中不能自拔，立體主義強烈的分析和綜合，驚醒了我們，使我們得以對歷史的現象重新加以估價。

我們有幸看到了畢加索的立體主義作品，我們還有幸看到立體主義的部分永久意義，誰能詮釋這普遍持續的意義呢？——最生動、最令人信服的乃是當今人類的生活和未來人類的生活。廿一世紀是一個大時代，不論科學或文化，均處在一種迫促不安的騷動中，它的勃發，超過任何一個人的預想，浩大的暗啞，暴風雨般的喧囂，就是我們時代的形象。

2000/10/10