

减法的觉醒——毕加索《公牛》系列版画研究

徐立藩

澳门城市大学创新与设计学院，澳门

摘要 | 本课题选择西班牙画家巴勃罗·毕加索的《公牛》系列版画作为考察对象，从具象到极简线条变化的过程，探究其“减法破坏”创造方法的规律。基于此研究视阈，梳理出系列作品的视觉语言变化脉络，进而发现毕加索是借用“减法破坏”的方式来达至对其学院派写实传统的反叛，该系列并非单纯的“减法破坏”，而是一种艺术家内心回归原始艺术本源、坚持自我童真创作理念的实践。它所采取的三重原始回归即：回归童年童真直觉表达方式；回归以希腊神话为题材的古典精神的原始回归；回归原始壁画“减法破坏”这一线形构成式的原始模式，由此他达到文艺复兴时期以后所有艺术家们孜孜以求的“减法破坏”的高度。

关键词 | 毕加索；《公牛》系列版画；减法破坏；内部素描

Copyright © 2026 by the author(s).

This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>



1 引言

20 世纪初的西方艺术界正在经历一次极大的变革，照相机的出现对以往传统学院派所奠定的写实主义体系造成了极大冲击^[1]。对此，艺术家纷纷开始试图摆脱传统的具象描摹的表现方式，将艺术研究引向艺术本体的纵深方向，在这场伟大的现代主义艺术运动中，一位伟大的革命性人物当属首位，那就是大名鼎鼎的画家毕加索。他以一种革命性的、具有爆发力的表现方式：立体主义对绘画空间进行了最大程度上的重塑。毕加索创作于 1945 年的《公牛》系列版画则更是以极致的状态展现出了他对艺术本质的一种思考。这部《公牛》系列，由毕加索在同一块石灰岩版上反复擦改、逐稿印出的十一个“状态”组成；石版画“可刮洗、可重绘”的媒介特性，使这种边减边印、逐稿留存的创作方式成为可能，与他“减法破坏”的方法恰相契合。它呈

现出一条清晰的、从具象到抽象、从繁复到极简的艺术表现手法演变的轨迹^[2]。毕加索以“减法破坏”的创作手法，不断剥离公牛的“皮肉”，最终仅用寥寥数笔便勾勒出公牛的精神内核，这种看似是“历史倒退”的创作路径，实则蕴含着毕加索对于艺术本质的思考。

很长时间以来，学界对毕加索的研究多集中在他立体主义时期的作品上，诸如《亚维农的少女》、《格尔尼卡》等，而对其《公牛》系列版画并没有像对毕加索其他作品一样做出系统的梳理与整理。已有研究有的是对某一幅版画单幅作品的形式进行分析，有的是对某个阶段的作品进行创作风格梳理，没有一种方式是对系列作品进行由形象到抽象的设计过程展开梳理，并且很少有人将系列中所运用的“减法破坏”的方式与其原始艺术的情结以及童真的创作观进行联系。

本文以《公牛》系列版画由“繁”至“简”的过程为出发点，在探明毕加索“为何以由具体到抽

作者简介：徐立藩，澳门城市大学创新与设计学院硕士研究生。

文章引用：徐立藩. 减法的觉醒——毕加索《公牛》系列版画研究[J]. 现代艺术与传播, 2026, 1 (4): 122-127.

<https://doi.org/10.68070/75pe4v57>

象的“减法”创作途径去完成《公牛》系列”后，梳理该种创作方式的源头存于何处，并对其背后与传统艺术理念相背离以及原始回归的意义进行厘清。

2 《公牛》系列版画的形式演变轨迹

从写实的手法作为开端，《公牛》系列共11幅版画为我们展现出一个“倒推式”的艺术发展道路。换言之，这并非一条从无到有的形象建构之路，而是一场从有到无、逐层剥离的视觉实验，每一幅作品都是对上一版本的“减法式迭代”。每一件作品均由毕加索自上一作中，割舍一部分具体部位后产生，但不管如何舍弃都准确刻画了“公牛”这一“符号”。

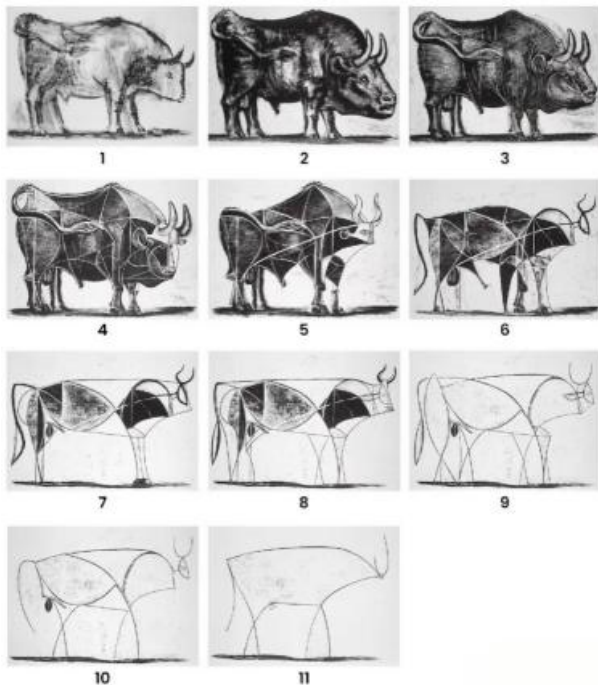


图1 毕加索《公牛》(Le Taureau)第I—XI稿 纽约现代艺术博物馆

若以形式的转型节点为依据，可将这11幅版画清晰划分为三个逐层深入的阶段。第一阶段为第1至第3幅，属于写实基底阶段，这一阶段的减法主要集中于表层细节的弱化，但在整体上仍延续学院派绘画的体积塑造与光影逻辑，公牛的生理结构与动态姿态基本保持完整，只是逐步褪去了皮毛纹理、明暗渐变、环境投影等装饰性元素，为后续的深度拆解锚定了形象原型；第二阶段为第4至第7幅，是几何解构阶段，也是整个系列“减法破坏”的核心环节，毕加索彻底放弃了造型的写实，转而以纯粹的几何块面构造公牛的身体秩序，将有机的肉体形态转化为直线、弧线与圆形、三角形、矩形的拼接组合，形象的识别逻辑从“视觉相似”转向“结构同

构”，减法的对象也从表面细节深入到了形体本身的构成方式。第三阶段为第8至第11幅，可以被称为“符号生成阶段”，这一阶段的减法直指形象的内在构造，四肢、躯干、头部的轮廓被持续合并、精简与同化，最终压缩为极具辨识度的极简线条，完成了从“描摹公牛形象”到“呈现公牛概念”的本质跨越。三个阶段层层递进、环环相扣，每一次减法都是对“公牛”这一形象本质的一次主动定义，也让整个系列的形式演变呈现出清晰的逻辑链条。

该系列的第一幅作品使用的是学院派写实手法来刻画公牛形象：作品中的公牛体量肥硕、线条明晰，甚至可以看出皮毛的质感。从印成的画面可以辨认，这一稿主要以画笔蘸药墨绘成，借助油脂墨色的浓淡晕染与颗粒肌理堆出肌肉的起伏、皮毛的光泽与投影，石版水墨所能达到的丰富明暗几乎逼近一幅完整的炭笔素描——这种“逼真”本身即是石版技法高度控制的结果，也是当时的传统审美模式，十分有立体感、真实性，同时也有较强的观感冲击力。而正是以这幅高度写实的作品为基准线，毕加索开启了对形象的系统性拆解，后续每一幅都可视为对前作的一次“破坏式提纯”。

在接下来的各件作品中，创作进入“减法破坏”的最核心部分，毕加索渐渐去掉公牛形象里的“血肉”，即一些非本质的东西，完成从具象到几何化的过渡。这时的公牛皮毛质感都被抛弃了，肉体也被简化成平直的几何线，身躯结构被解构成了圆形、三角形、长方形等最简单的几何形状组合在一起的画面效果。第三稿前后，毕加索开始改用石版蜡笔，以交叉排线沿肌肉与骨骼的走向“解剖”牛身，细密的蜡笔颗粒织成网一般的肌理；进入几何解构阶段后，他又直接在版上刮、洗去成片的明暗与排线，被磨露的空白石面不再着墨，遂构成那些平直、干净的几何白面，“留下”与“删除”在同一块版上同步发生。这种几何化转译并非随意的简化，而是对公牛形体结构的重新编码——用最基础的几何单元重构动物的体量与动态，让形象从“视觉再现”转向“结构呈现”。毕加索通过这种几何化的处理方式，打破了人们对公牛形象的固有认知，迫使观者跳出具象描摹的思维定式，从全新的角度审视公牛的本质特征。

值得注意的是，若将这一手法放回毕加索的整体创作谱系中考察，便会发现它与立体主义时期的创作逻辑既有渊源又分属不同路径。需要强调的是，此作品的处理方式与毕加索立体主义时期的绘画方法虽有联系但又不完全相同。在立体主义时期的创作中，毕加索强调对物体多视角的同时呈现，撕破时间与空间的牢笼；而在《公牛》系列则更侧重于对物体本质特征的提炼。如果说立体主义是对观看方式的解构与重组，那么《公牛》系列则是对

形象本体的蒸馏与萃取,前者拓展了空间的维度,后者压缩了形象的冗余信息。在这一创作过程中,毕加索不断删减那些干扰本质表达的元素,例如眼睛中微小的表情变化,蹄上的纹路等,唯一不变的是公牛的主体轮廓——这是其所拥有的最本质特征。

随着作品创作的深入,毕加索只需三至四条简单的线条就可以勾勒出整头公牛的形体,准确地把握了公牛的形态特点:又粗又硬的脖子、富有力量感的牛角、健硕的身体……当具象细节被彻底剥离后,线条本身便承担起了传递生命力的功能,每一笔的粗细、曲直都对应着公牛的肌肉张力与精神气质。更加令人震惊的是,毕加索还抹杀掉了公牛形象的面部细节,比如眼睛、鼻子等具体的器官。但这并不是说将公牛的形象变得过于简单粗糙了,因为毕加索是把“牛”化作了一个“符号”表现出来:所谓“牛”就是拥有四只脚、一对角、十分强壮的一种动物,观众通过观察这种“符号”,仍能识别出毕加索画的是一头牛。

另外也应当注意的是,西方传统绘画当中有一个习惯性的思路,认为只有通过细致的描摹才能展现物体的真实面貌。这种“加法式”的真实观统治了西方画坛数百年,将“逼真”等同于艺术的高下标准。但这次毕加索采用完全不同的处理方法,他不仅仅没有强化公牛的形象,反而将其消解掉了,使得观众开始关注的是整个公牛的气质和精神状态。这时候的公牛形象已经极致到一种简单的程度,但实际上他已经抓住了牛的本质所在,使得观众能够通过寥寥几笔,看出这是一头强壮的公牛。这就是毕加索“减法破坏”的典型例证。

从更深层的创作观念来看,《公牛》系列的“减法破坏”实则暗含着毕加索对艺术本质的终极追问:艺术的真实究竟是视觉表象的复刻,还是精神内核的传递?当所有修饰性的细节被逐一剔除,留下的并非空洞的框架,而是被高度浓缩的生命意象。这一创作过程更象是一场逆向的考古:毕加索亲手一层层挖开学院派写实体系沉积的“文化土层”,最终触碰到了人类最原始的造型本能——用最简练的线条捕捉事物的核心特质,这与史前洞穴壁画中那些仅用寥寥数笔便跃然壁上的野牛形象形成了跨越时空的呼应。与此同时,这种“减法”也重构了观者与作品的关系。在传统写实绘画中,观者是被动的接受者,画家已将所有细节尽数呈现;而在《公牛》系列的末端,观者需要调动自身的视觉经验与认知储备,将极简的线条补全为一头完整的公牛。这种观看行为的转变,让作品的意义不再封闭于画面之内,而是在观者的联想与解读中持续生成,这也正是现代主义艺术区别于古典艺术的核心特征之一。更进一步说,《公牛》系列的价值远

不止于提供了一套简化形象的方法论,它更确立了一种“破坏即创造”的艺术逻辑:所谓“减法”并非消极的删减,而是积极的选择与强化;所谓“破坏”也并非对传统的全盘否定,而是在拆解的过程中重建艺术的表达边界。

3 《公牛》系列的理念内核与创作观

溯源

《公牛》系列版画的“减法破坏”并不是简单的、一种外在的形式简化,而是对艺术本质性的追求。这根源于毕加索对于原始艺术的喜爱、童真创作观的坚持。“减法破坏”的根本内涵即是“去技法化”的艺术创造实践,剥离传统的学院派写实技法,回到原始、最直接的感受当中。“减法破坏”的最终目的在于通过最简单的形体与最淳朴的线条来实现艺术最真实的呈现,表达最真实的内心感受。质而言之,在毕加索看来,唯有来源于原始艺术以及儿童绘画才能呈现如此纯粹的状态,因原始艺术家与儿童们所受到的技法上的约束比较少,便能按照内心感受到的、最真实的样式进行描绘。毕加索对待原始艺术的喜爱贯穿他的整个艺术生涯,“原始雕塑从未被超越”是他对待原始艺术的其中一个评价,这为他的《公牛》系列作品注入更多活力。原始壁画与原始雕塑一般以简练的线条与夸张的形象表现出一种强有力的生命力和强大的生命力,原始画家并没有过多注重把的形象,而只是努力抓住这个物象的本质特征来加以描述。这就跟毕加索所提倡的“减法破坏”是一致的。因此,毕加索用《公牛》系列最后一幅画面中用一条粗线条表达,也是对原始壁画绘画方式的一种运用。

除却上述“减法破坏”的实践,还有个更为重要的源泉那就是其“童真创作观”,他的名言便是:“我花了四年时间学会像拉斐尔一样画画,但我花了一辈子的时间学会像孩子一样画画。”此话不但精准表达了毕加索意欲回归儿童绘画这种直觉式的单纯与纯真,而且也进一步让我们认识到了他在《公牛》系列上力图将自己画作语言极为简约化的目的。不同于常人拘泥于事物本身造型的特点,而是凭借内心单纯的直观感受来进行创作;也正是因为这种不符合传统技法的绘画风格,能够直取对象事物本身的本质特性,所以对于毕加索来说这也成为了他一生中所努力追求的目标。于是,在《公牛》系列的创作中,毕加索有意识地放下学院式规范方法,在“儿童般”的视线中观察刻画着公牛的形体,在画面上不再注重公牛的肌肉、皮肤等细部描绘,而是试图将其归纳到最为纯粹的那种“牛性”之中,并以此最简练的线条去实现其“牛性”的完美提炼。这也是将真切而直觉的“儿童般”画

风的运用于画面上。因此,《公牛》系列最终形成的简洁面貌,是一种纯粹的“简约之美”,人们可以从那些简略的线条中体会到一种朴实无华的生命之力。“减法破坏”正是通过对已有的文化内核进行删减、取舍,在保留其核心的基础上重构旧物,迸发新的火花。

《公牛》系列还可以体现毕加索对西班牙斗牛文化、古希腊神话的独到看法与创造性的糅合。斗牛文化,反映了植根于西班牙骨髓中的民族性格。西班牙著名语言学家Luque Duran如是写道:“斗牛的世界里,人物、仪式和场景纷繁,在西语文化里形成了为数众多的隐喻并被运用到其他领域和人类活动当中。”^[3]

因为毕加索是西班牙人,在其20岁未到巴黎之前,接触最多的就是这种本土化极强的西班牙斗牛文化。同时,受到古希腊神话中半人半牛的米诺陶的影响,在毕加索看来,这种半人半牛的形象也是一个符号,代表的是人的内心深处一种潜在的力量,毕他认为这一点与西班牙斗牛士的精神十分相近,所以他在《公牛》系列作品中提取融合了西班牙斗牛文化中的公牛特质和希腊神话中“米诺陶”的内在意义,并且通过“减法破坏”的表现手法,把两者化成材料,凝练出既有内涵又具力量的精神图腾,留给了后世无穷的回味。

4 反叛传统与三重原始回归

《公牛》系列版画的價值,可以从两面来看。一方面,它开创了一条“减法破坏”的创作路径;另一方面,它在反叛学院派的同时,完成了向原始艺术的重回归。反叛与回归看似方向相反,其实是同一动作的两面。两者之间的拉锯,正是理解现代主义艺术的一条线索。

先说反叛。这套版画作于一九四五年底至一九四六年初,共十一幅,在巴黎穆尔洛石版画工坊印制。第一幅公牛体量饱满,光影、皮毛、肌肉结构一应俱全,完全符合学院派对写实的要求。此后每出一稿,毕加索就删去一层:明暗没有了,体积感没有了,皮毛的质感没有了。到最后一幅,画面上只剩十来根线条勾出的轮廓。容易被忽略的是,十一幅稿子每一幅都正式印制,并非丢弃的废稿。换言之,毕加索把整个删减过程本身当成了作品。学院派评判一幅画,向来以技法难度为准:细节是否充分,造型是否有力,物象是否有物理上的厚重感。毕加索把这些标准逐一放弃。但他不是画不出写实的公牛,而是在画得出之后主动丢开。正因如此,这条减法之路真正动摇的,是“画得越像、技艺越高,作品就越好”这一成见。它逼着观者承认:艺术的高下不取决于手上功夫的难易,而取决

于能否抓住对象最根本的东西。

不过,这场反叛并非无根之木,而是“破而后立”。在丢弃旧规范的地盘上,他重新接起一条更老的线索——文艺复兴以来的“内在素描”

(disegno interno)观念。按这一观念,画家下笔前,形象已先在头脑中成形;画面传达的是心中之象,而非眼睛逐寸扫描到的表面细节。后来的学院派恰恰背离了这一点。它把手段当成目的,一味迷恋技法和细节,忘记了形象首先是头脑中的建构。

《公牛》的十一稿,删去的都是外在的、附带的东西,留下的则是毕加索心中那头公牛的骨架。还要看到,终稿的天真来得并不便宜。它是画家彻底掌握写实之后的主动选择,是一种自觉的天真,和未经训练的稚拙有本质分别。孩子的线条是起点,毕加索的线条是走完全程之后回到起点,两者看似相同,分量并不一样。由此也能说明,现代主义与传统之间并非一刀两断;现代主义常常以反叛的姿态,完成对传统的接续。

再说三重回归。这三重回归由近及远,一层比一层深,分别指向个体的童年、神话的记忆和艺术的源头。

第一重,是向个体童年的回归,也就是直觉的回归。毕加索有一句广为流传的话:花四年可以学会像拉斐尔那样画,却要花一辈子才能学会像孩子那样画。孩子下笔没有成见,线条直接对应心里的印象,不考虑像不像、对不对。终稿那几笔单纯的线条,恢复的正是这种未被规训过的观看方式。观者站在它面前,会认出自己年少时面对世界的那种简单和直接,这是它能够跨过年齡打动人的地方。

第二重,是向神话形象的回归。公牛是毕加索长期纠缠的母题。一九三〇年代,他反覆描绘希腊神话中的米诺陶,也就是克里特迷宫里那个牛首人身的怪物,其身世牵连海神波塞冬送来的白牛。他也反覆描绘西班牙斗牛场上的场景。在这些作品里,米诺陶头部的直线造型,和斗牛士手中的黑色短剑互为呼应;他卷曲的右手则是曲线,直与曲的对抗首尾相随。米诺陶还是毕加索常用的自我化身,兽性、欲望、暴力和人性都叠在这个形象上。到了《公牛》,连这些叙事成分也被一并删去:迷宫、斗牛士、短剑全部退场,画面上只剩一头牛。可正因如此,这头牛不再属于某个故事,反而露出神话原型的面目。减法在这里同样起作用:剥掉故事,留下原型;个人的象征由此变成普遍的象征。

第三重,是向史前壁画的回归,也是最深的一回。法国拉斯科洞窟和西班牙阿尔塔米拉洞窟中的史前壁画,画的就是原牛和其他野兽。它们同样以线条勾勒,同样不画背景,同样靠轮廓的动势传达生命感。《公牛》终稿与这些上万年前的图像遥遥相似:同样舍弃修饰,只留对象最基本的特征。这

并非巧合。毕加索熟悉史前绘画的资料，他沿减法走到尽头，抵达的正是绘画起步的地方。这也是美国史家欧文·拉文（Irving Lavin）把这套版画称为“倒放的艺术史”的由来^[4]。十一稿依次走过写实、变形、几何化，最后落在线条上，等于把整部艺术史反向重演了一遍。还可以追问一句：为什么终点偏偏是线条？因为自然中本来没有线，只有体块、边缘和光影。轮廓线是人脑从物象中提取出来的符号，它一出现，就已经是抽象，已经属于“内在素描”。所以最后这几笔线，看似最简，实则最难。

合起来看，三重回归一层套着一层：从一个人的童年，到一个文明的童年，再到整个绘画的起点。减法没有把作品带向空无，而是把作品带回源头。反叛学院派是“破”，回到源头是“立”。《公牛》系列经久的生命力，就来自这一破一立之间的双向运动。

5 现存短板与发展瓶颈

巴勃罗毕加索的《公牛》系列版画是“减法破坏”的一次实验，是对其自身艺术根源的一次探寻，是从具象到几何化再到极简的一次创作轨迹的探索，是毕加索用一次次的删减去伪存真，把公牛形象层层剥开而展现的一个探索艺术本质的过程。

“减法破坏”，它不是一种简单而随意的形式上的简化，也不是对于传统学院派写实主义的一种简单的颠覆和逃逸，更不是为了作品看起来更加粗陋简单，而是一种舍弃与克制之后直接面对事物本身的艺术表达，是以“去技法化”的方式从阻碍了艺术本身表达的外在因素中解脱出来，让自己的艺术

更加纯粹的表达自己的感受和想法。

《公牛》所体现的创作思想就是在倡导一种还原朴与纯的形式观念。原始艺术中最干净和本真的线条是毕加索极尽利用来阐释自己画笔下线条的经卷，同时把一种童真创作观倾注到画面之中，直觉式的描摹出自身的观察认知与情感体验，真真切切做到了艺术的本质呈现。此外西班牙斗牛、古希腊神话等人文气质都出现在作品里，使得整个画面没有丝毫让人费解的意思转折，并且画面极其极简。

《公牛》系列是三个层面的原始回返：一是作为成年画家最本真直觉表现的童年童真之心；二是古典题材重新解构的古希腊神话的表象图景；三是原始壁画图式法则演绎出的画面线条。所以称之为《公牛》，对绘画进行了一次回归与嬗变，实现了从古典到现代的一次蜕变，它们完成了绘画发展轨迹上“传承—反叛—回归”的蜕变过程。

参考文献

- [1] 郎渤洋. 毕加索艺术作品的造型语言研究[J]. 艺术评鉴, 2022, (6)37-40.
- [2] 赵成清. 公牛、斗牛与米诺陶——毕加索的“斗牛士”世界[J]. 艺术评论, 2019, (7)174-182.
- [3] 李文向. 毕加索不同时期造型语言的演变及其艺术价值[J]. 美术教育研究, 2025, (10)42-44.
- [4] LAVIN I. Picasso's lithograph(s) "the Bull(s)" and the history of art in reverse[M]//LAVIN I. Past-present: essays on historicism in art from Donatello to Picasso. Berkeley: University of California Press, 1993: 203-260.

The Awakening of Subtraction:A Study of Picasso's The Bull Print Series

Xu Lifan

Faculty of Innovation and Design, City University of Macau, Macau

Abstract: This research takes The Bull, the print series by Spanish artist Pablo Picasso, as the object of investigation. By analyzing the evolution from representational figuration to minimalist lines, it probes into the logic of Picasso's creative method termed "subtractive destruction". Within this research framework, the paper maps out the developmental trajectory of the visual language throughout the series, and argues that Picasso employed subtractive destruction as a strategy to subvert the academic realist tradition. Far from being a merely reductive and destructive process, the series constitutes an inner artistic practice through which the artist returns to the primal root of primitive art and upholds his childlike creative ethos.

The series enacts a threefold primitive return: a return to the intuitive mode of expression born of childhood innocence; a return to the primal core of classical spirit themed on Greek mythology; and a return to the primitive linear compositional paradigm of subtractive destruction characteristic of primitive murals. Through this tripartite return, Picasso reached the peak of subtractive destruction that all artists since the Renaissance had long aspired to attain.

Keywords: Pablo Picasso; The Bull print series; subtractive destruction; internal sketch