

國立臺灣師範大學設計研究所

設計研究所

碩士論文

論超現實主義繪畫的文學性
及其在數位插畫之應用

**A Study on Surrealism Painting-It's Literary Expression and
Application in Digital Illustration**

指導教授：梁桂嘉教授

研究生：廖美菁

中華民國九十八年六月

摘要

本研究主要目的是試圖發掘超現實主義先驅繪畫中的文學性，盼藉由分析歸納，呈現超現實主義繪畫中的文學意涵及表現手法，探討抽象的文學元素轉化為視覺畫面的關係性，將分析所得應用於創作中。希望本研究可對日後從事圖像設計的創作者提供更多元的參考方向、並作為創作思考的助力之一。

本研究的研究背景從三方面作探討，分別是繪畫與文學的關係性、超現實主義的特點，以及現今電腦繪圖軟體的應用。

第二部分為研究方法，研究方法有三個主要步驟，分別是：文獻研究、超現實繪畫的文學性分析，以及整合分析實作的部分；文獻研究包含超現實主義的淵源歷史，以及其表現手法、插畫的淵源與表現形式、文學的定義以及範圍，以此作為研究分析的參考資料。

超現實繪畫的文學性分析則分析超現實繪畫先驅的繪畫作品，本研究所分析的五個超現實主義畫家為：馬格利特、米羅、基里訶、恩斯特及達利，經由畫家書信、著作、文獻中分析發掘其繪畫中的文學性，緣起於文學運動的超現實主義有其脈絡可循，觀看這個文學藝術流派的演變發展以及繪畫所呈現無盡的奇發異想，透過研究啟發創造力以及思考能力、培養創作的表現能力，是此次研究最大的收穫。

最後實作的部分有五組創作作品，除了呈現創作過程、說明創作理念，本研究並以三個要素做為創作分析，分別為；插畫表現方式、超現實風格的表現手法、以及文學表現手法。

超現實主義繪畫中具有文學性的特質之外，是否也有可能擁有其它的藝術特質呢？例如，音樂性、戲劇性，超現實主義繪畫中所出現的建築亦饒富涵義，而由於研究的時間與經費限制，這些可能性還未列入此次的研究中，若未來有繼續發展的機會，建議可更進一步探索。

關鍵字：超現實 超現實主義 超現實繪畫 文學 插畫

Abstract

The main purpose of this research is to inquire into the literary characteristics of the pioneer surrealist drawings. It attempts to analyze the literary content and the techniques of expression present in the surrealist drawings, discusses the transformation of the abstract literary elements into the visual form of the picture and relationship between them, as well as to examine in detail the application of the results obtained in this process into the artistic creation. The author hopes that this study will provide the multi-dimensional reference point for future designers and inspiration for their work.

The discussion is conducted from three perspectives, which are: the relationship between the art and literature, the main features of surrealism, the contemporary application of the computer software into design.

The description of methodology constitutes the second part of this work and is conveyed in three steps: the literature research, the analysis of literary features in surrealist drawings and combine explanation of the implementation methods. The literature research aims at explaining the history of origin of surrealist style, the techniques of expression and discusses the forms of expression in illustrations, and for this reasons can serve as a material of reference for the creation techniques and research analysis.

The analysis concerning the literary characteristics in surrealist paintings looks at work of the pioneers of the style and is particularly interested in four surrealist artists: René François Ghislain Magritte, Joan Miró, Giorgio de Chirico, Max Ernst and Salvador Dali. On the basis of their letters, writings and literary work, it uncovers the literary content of their paintings, identifies the literary structure of surrealism which originates in literary movements, traces the development of this school of school combining literature and art and observes the limitless unusual visions produced in pictures. The greatest reward of this research can be found in inspiring the creativity and analyzing capabilities as well as in fostering the ability of expression in the artistic work.

Key words: Surrealism Surreal Literature Illustration

目錄

| | |
|--------------------------------------|-----|
| 中文摘要 | 2 |
| Abstract | 3 |
| 壹、緒論 | |
| 一、研究背景與動機 | 5 |
| 二、研究方法 | 6 |
| 三、研究範圍 | 7 |
| 四、研究流程 | 7 |
| 貳、文獻探討研究 | |
| 一、前言 | 9 |
| 二、超現實風格的淵源歷史 | 9 |
| 三、插畫的淵源及表現方式 | 23 |
| 參、超現實主義先驅繪畫中的文學性 | |
| 一、研究緣起 | 29 |
| 二、馬格利特- 後文學主義的叛逆 | 29 |
| 三、尚·米羅- 視覺化的詩意 | 35 |
| 四、薩爾瓦多·達利-納西瑟斯情結中的雙關語 | 46 |
| 五、基里訶- 起源於哲學崇拜的形上藝術 | 54 |
| 六、恩斯特- 畫作中的奇幻文學 | 63 |
| 肆、創作理念與創作過程 | |
| 三、創作主題 1-雪印 | 73 |
| 三、創作主題 2-背影 | 77 |
| 三、創作主題 3-海鷗的夢想 | 81 |
| 四、創作主題 4-時間的逃亡 | 86 |
| 五、創作主題 5-「阿尼瑪(Anima)」與「阿尼姆斯(Animus)」 | 90 |
| 伍、研究結論與建議 | |
| 一、作品分析 | 94 |
| 二、發展建議 | 95 |
| 三、未來研究方向 | 95 |
| 四、結語 | 96 |
| 五、參考文獻 | 98 |
| 六、參考圖片 | 102 |

壹、緒論

一、研究背景與動機

1. 研究背景

藝術創作，來自於人類精神與生命活動的昇華，從原古時代，所有社會制度、文字語言都尚未有系統的成立之前，人類就已經在洞窟中留下了壁畫以及符號的紀錄，這些最原始的藝術創作，是繪畫以及文學最初的原型。可見圖像與符號在人類的生活中扮演著重要的地位，也是人類文化發展的縮影。人類與生俱來就帶有模仿力與想像力的天賦，隨著人類文化的發展，人類溝通的元素已經從最原始的象形圖案演進到今日的文字符號，最後更發展為文學藝術，作為同樣是傳達人類感情思想的繪畫與文學藝術之間有著共同的來源以及密切微妙的關係性。

誕生於二十世紀初的超現實主義以那反常理的、叛逆的、神秘的、深層意識的種種特質，打破了由社會、秩序、規範所建立的龐大體系，對於長久處於合理邏輯的西方社會帶來前所未有的震撼、破除了理性主義所強調的平衡和諧的僵化傳統。雖然隨著藝術史的演進，日後雖衍生其他無數的藝術流派，但是超現實主義並未成為歷史的名詞，由超現實主義所宣示的隱喻性、象徵性以及聯想性的表現手法，如今已經成為典範，無論是在傳統的藝術創作領域，或者現代的數位視覺藝術發展，超現實的概念或表現手法都可見其被廣泛的運用。

以往視覺藝術的形式，可大分為平面的繪畫與立體的雕刻，但 1970 年以後高科技產品發展迅速，尤其是電腦以及繪圖軟體的多元化，使得這個新的科技成為創作和架構藝術創作的工具之一，大大擴張了整個藝術領域，或許不久的將來，以電腦作為創作工具的趨勢將從革命階段進一步發展成為一種主流。數位科技改變了人們創造的方式，以繪圖軟體所創做出來的作品，可以更有效率地在電腦中操作完成，它協助創作者跨越了心靈的界線，創造了無限的想像空間，但電腦軟體仍是有其極限性的，太過依賴軟體功能，反而成為一種束縛，創作者不免於落入罐頭特效的陷阱，折損了創作的差異性與原創性，失落了創作的本質。超現實主義畫家瑪格利特曾經說過：如何去畫並不重要，重要的是，我想要畫的是什

麼。他提醒了我們，藝術的價值不限於表現的工具，更重要的乃是創作的哲思。

2. 研究動機

最初以哲學家與詩人所發起的超現實主義運動，本質中存有濃厚的文學性，超現實主義繪畫先驅之中亦不乏詩人或哲學家，超現實畫家創作之時亦經常從詩歌、神話以及戲劇中汲取靈感，因為超現實主義不同於寫實主義的刻畫現實、講求理性，超現實主義更重視的是內在心靈的感受，捕捉淺意識中最幽微、無法捉摸、稍縱即逝的靈感，如此極度抽象的意念與心理變化，與文學有著許多共同的元素。

本研究試圖以文學的角度來觀看超現實主義，發掘超現實主義繪畫中的文學性，分析超現實主義受到文學啓發或者與文學相關的表現方法，將研究分析結果作為創作的元素，希望能對日後從事圖像設計的創作者提供更多元的參考方向、作為創作思考的助力之一。



二、研究方法

1. 文獻研究

本研究依據研究動機與研究目的和創作方向，蒐集相關文獻資料，包括：

- (一)超現實主義：淵源歷史→發展→理論
- (二)插畫繪圖：插畫表現形式文獻整理研究
- (三)文學領域：文學的定義以及範圍

2. 觀察分析

分析超現實主義繪畫中的文學性。(經由畫家書信、著作、文獻中觀察並進行分析)

3. 整合實作

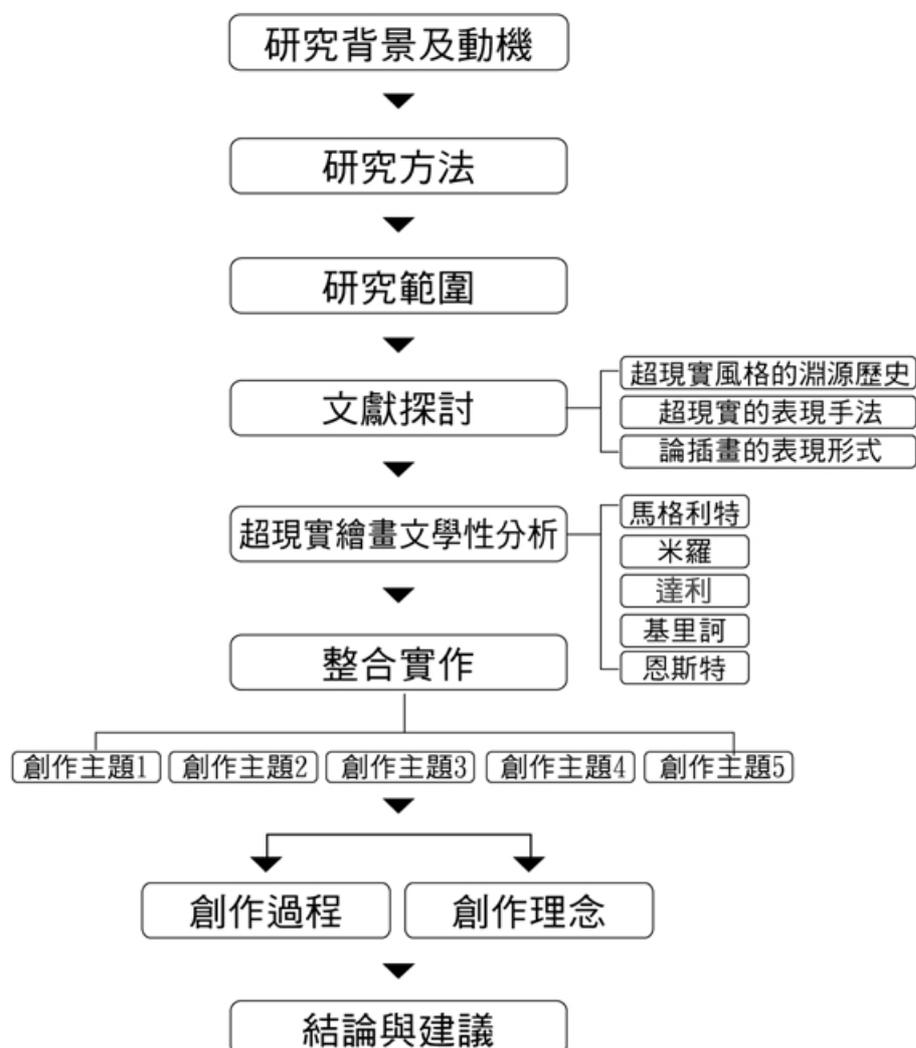
經過文獻整理分析，了解超現實主義的淵源發展、探討超現實主義繪畫中的文學性，了解超現實主義繪畫如何轉化文學表現手法於視覺畫面中，參考此方法，歸納為創作元素，作為創作的發想點，作成創做，並紀錄創作過程與分析創作理念，最後做成討論與建議。

三、研究範圍

1. 超現實主義緣起於文學性活動，之後擴展及藝術領域，因此與超現實相關的文學著作以及文學家不計其數，涉及範圍遍佈世界各地，廣泛而無法全部涵括，也與本研究的繪圖創作較無直接的關係性，因此本研究主要著重於超現實主義畫家作品的文學性分析為主，超現實主義文學家的著作則不在本研究範圍內。
2. 超現實主義風格常見於現代各樣的設計或藝術品中，由於超現實主義風格的涉指廣泛，影響深遠，本研究以超現實主義先驅為主，並且以較具有代表性的繪畫來做文學性的探討，而畫家生涯往往有許多創作階段的區隔，本研究傾向從中擷取較具有文學性的階段，而不作全面性的論述。
3. 現代數位影像的應用軟體選擇多樣化，而軟體僅是屬於創作的工具，爲了有系統的創作，以及風格統一的考量，此次研究創作手法以向量電腦繪圖為主，進行插畫製作，至於 3D 電腦繪圖軟體，則不在本研究創作範圍內。

四、研究流程

本研究之架構主要分爲：研究動機、研究目的、研究範圍與限制、文獻探討、(包含超現實風格的淵源發展以及插畫常見的表現手法文獻資料整理、)、超現實主義繪畫與文學的關係性探討、研究創作、創作步驟說明以及創做理念描述，最進行結論探討與建議。



貳、文獻探討研究

一、前言

為求全貌性了解超現實主義繪畫，本章節整理有關超現實風格的淵源以及理論基礎之文獻，其中收納超現實主義繪畫的表現手法，作為創作的參考與分析。

二、超現實風格的淵源歷史

超現實主義（surrealism）是在法國開始的文學藝術流派，源於達達主義，並且對於視覺藝術的影響力深遠。於 1920 年至 1930 年間盛行於歐洲文學及藝術界中。探究此派別的理论根據是受到佛洛伊德的精神分析影響，致力於發現人類的潛意識心理。因此主張放棄邏輯、有序的經驗記憶為基礎的現實形象，而呈現人的深層心理中的形象世界，嘗試將現實觀念與本能、潛意識與夢的經驗相融合。超現實主義給傳統對藝術的看法有了巨大的影響。也常被稱為超現實主義運動。或簡稱為超現實。

第一次世界大戰後在法國興起的在文藝及其他文化領域裏對資本主義傳統文化思想的反叛運動，其影響波及歐美其他國家。它提出了創作源泉、創作方法、創作目的等問題，以及關於資本主義社會制度和人們的生存條件等社會問題。超現實主義者自稱他們進行的是一場“精神革命”。

此運動是由一群參加過第一次世界大戰的法國青年發起的，他們目睹戰爭的荒謬與破壞，對以理性為核心的傳統的理想、文化、道德產生懷疑。舊的信念失去了魅力，需要有一種新的理想來代替。超現實主義就是他們在探索道路上的嘗試(柳鳴九，1990)。

超現實主義不但重視人類意識的思考，另外更重視下意識的範疇。他們用科學的方法研究人在無意中畫出的圖畫，信手寫出的字，小孩或瘋子的圖畫，結合心理學與精神病學的原理，配合上人的夢境與幻想。結論是：美是在解放了的意識中那些不可思議的幻象與夢境。所以超現實主義是一種超理性，超意識的藝術。超現實主義的畫家不受理性主義的限制而憑本能及想像，表現超現實的題材。他們自由自在地生活在一種時空交錯的空間，不受空間與時間的束縛，表現出比現實世界更真

實更有意義.它為現代派文學開創了道路。超現實主義作為一個文學流派，實際存在的時間並不很長，作為一種文藝思潮，作為一種美學觀點，其影響卻十分深遠。

超現實主義文藝思潮的出現，反映了第一次世界大戰後歐洲資產階級青年一代對現實的恐懼心理和狂亂不安的精神狀態。參加超現實主義集團的作家有布洛東、蘇波、查拉，畫家阿爾普、馬松等等。屬於這一流派中的有些作家，如路易·阿拉貢、保羅·艾呂雅等，由於受到無產階級革命運動的積極影響，後來轉向進步的文藝陣線。第二次世界大戰後，超現實主義在美國風行一時，出現了所謂“新超現實主義”流派，成為帝國主義御用的宣傳工具。

超現實主義的文學作用甚多。1921年，布洛東和蘇波合著的《磁場》，是超現實主義第一部實驗性的作品，首次提出了無意識書寫和自動的寫作的問題。但典型的超現實主義作品則產生在1924年之後，如布洛東的小說《可溶解的魚》(1924)和《娜嘉》(1928)是超實現主義的代表作。阿拉貢在1926年發表的散文集《巴黎的農民》，艾呂雅的詩集《痛苦的都會》、《生活的內幕》均屬超現實主義之作(謝麗君，1997)。

超現實派，從達達派發展而來，但事實上要對此兩流派的時代作明確區分，則相當困難。因其演變過程並沒有明確的在造型藝術上出現。不過，如果因此所把達達派精神與超現實派的本質視為同一，則是一大謬誤。達達派雖成為超現實派誕生的溫床，但超現實派多少還是承受了19世紀的浪漫主義及象徵主義的遺產，另外還吸收了新的要素。現在我們談超現實主義發生之年代，都是根據宣言文字的發表時間作區分，無法在藝術作品上對產生年代作正確說明。

在理論上，超現實主義藝術運動的發起者是兩位作家，布列頓和阿波利奈爾。超現實一詞是詩人阿波利奈爾首用的，原是哲學上的術語，最初稱為“超自然主義”，後來才用於繪畫上。

1924年，布列頓發表了第一篇超現實主義宣言，1928年發表了一篇重要論文《超現實主義與繪畫》其思想的基礎是在求取人間想像力的解放。布列頓對超現實

主義的定義是：“超現實主義，名詞。純粹的精神的自動主義，企圖運用這種自動主義，以口語或文字或其他的任何方式去表達真正的思想過程。它是思想的筆錄，不受理性的任何控制，不依賴於任何美學或道德的偏見。”布列頓又說：“我相信，在表面上被認為矛盾的兩個狀態，將來是有辦法解決的，那便是夢與現實的統一。那可以說是絕對現實的一種，也可以說是超現實的一種。”從這宣言中可以明瞭超現實主義是追求夢與現實的統一，並且是以人類為物件作為表現的範圍。布列頓在文章中要求人們注意那些可能與文學超現實主義有聯繫的藝術家，其中有馬蒂斯、德蘭、勃拉克和畢加索。實際上這些畫家並不符合布列頓對超現實主義所下的定義：純粹的心理自動。但他所推崇的另一位畫家基裏柯則可能是最早的超現實主義畫家。基裏柯從 1911 年到 1915 年一直住在巴黎，他的畫很受阿波利奈爾的讚賞，阿波利奈爾在 1918 年寫的劇本《蒂裏西亞的乳房》冠以“超現實主義戲劇”的副標題，最早使用了“超現實主義”這個術語，他對基裏柯的看重顯然是注意到了基裏柯畫中那種超驗的精神與內心世界的表現。

給予超現實派最大的啓示是奧地利維也納大學精神病心理學教授佛洛伊德的精神分析學和下意識心理學的理論。從整體上說，超現實主義作為一個藝術運動，與佛洛伊德的精神分析學還是有非常密切的聯繫。超現實主義的精神與思想領袖布列頓有過學醫的經歷，他在讀了佛洛伊德的著作後，立即領會到精神分析與達達派的無意識表白之間的關聯。精神分析注重對夢想、幻想和幻覺的分析，並把白日夢作為一種可能的藝術創作方法加以誘導。依此而從事於下意識的夢幻世界的研究，與自然主義相對立，不受理性支配而憑本能與想像，描繪超現實的題材，表現比現實世界更真實的，比現實世界的再現更具重大意義的，想像領域中的夢幻世界。

此派的畫家們可舉出阿爾普、米羅、艾倫斯待、達利、馬松、基裏柯、克爾諾、坦基、馬格裏特、夏卡爾等。他們以布列頓的“自動的活動、無意識的自動作用（Automatisme）和夢幻世界的采求”展開創作，部分也受哲學家柏格森（H Bergson）的影響，在思想上企求打破心物二元的宇宙觀，建立一元化的形而上學，

因此他們任意表現夢與想像，很多奇異的變形與線條令人無法瞭解。他們的創作活動自由自在的安排在一種時空交錯的世界中，毫不受空間與時間的束縛。

但是，如果用布列頓的這種視覺形象來解釋超現實主義繪畫的話，還只說明了超現實主義繪畫的一種主要風格，即以達利、馬格利特、德爾沃為代表的風格。這種風格以精細的細部描繪為特徵，通過可以識別的經過變形的形象和場面，來營造一種幻覺的和夢境的畫面。它的來源是盧梭、夏加爾、思索爾、基裏柯及 19 世紀的浪漫主義藝術。它企圖運用佛洛德所下的定義，創造一種不受意識和理性控制的形象。但是其作畫的過程實際上與寫實畫法沒什麼區別的理性過程，因此這種風格又被稱為自然主義的超現實主義和古典的超現實主義。另一支超現實主義的繪畫則是以米羅、馬宋等人為代表，他們追求作畫過程的無意識性，以致在畫面上出現純粹受心理作用支配的意象，最終結果總是充滿幻覺的和具有生命形態的抽象畫面。因此，它又被稱為有機的超現實主義或絕對的超現實主義，這一傾向與達達主義者和某些未來主義者所從事的偶然機遇和無意識行為的試驗有關聯(項幼榕，1999)。

自布列頓於 1924 年發展宣言後，1925 年 6 月在巴黎舉辦了首次超現實主義畫展，參加者包括畢加索、阿爾普和克利等人，他們顯然都不是真正意義上的超現實主義畫家，只有恩斯特在他的達達主義的拼貼中首次嘗試了具有超現實主義傾向的作品。1926 年超現實主義者組織了超現實主義畫廊，1936 年和 1947 年他們先後在倫敦和巴黎舉辦了重要的展覽。曾一度風行歐洲的超現實主義熱潮雖於 30 年代之後漸趨式微，但這一運動並未消失，並且在第二次世界大戰後仍然具有一定影響。因為二次大戰前很多此派畫家從巴黎到美國，所以超現實派繪畫從歐洲影響到新大陸。此外，其影響力擴及戲劇、舞臺裝飾、攝影、電影、建築、雕刻等藝術領域。

超現實主義致力於探索人類經驗的先驗層面，力求突破合乎邏輯與真實的現實觀，嘗試將現實觀念與本能、潛意識與夢的經驗相揉合，以展現一種絕對的或

超然的真實情景。超現實主義運動以其充滿幻想色彩和異國情調的奇特風格，對 20 世紀美學產生了重要影響。

超現實主義在藝術上還提出要注意幽默的手法，認為有了幽默表明作家不向社會偏見屈服，這種手法是「絕望的面具」。因此，超現實主義的作品具有對一切事物採取笑謔態度的特點，被稱為「黑色幽默」。超現實主義還提出追求「神奇」、「奇特」的藝術效果，他們的創作寓於各種不同的令人預料不到的形象比喻，故他們的作品都有意象豐富新穎的特色。但在很多場合下，由於比喻過於龐雜，想像過於離奇，又往往導致怪誕、晦澀和不可理解。最後，超現實主義主張自動地「記錄思想，摒棄理智的一切控制，排除一切美學和道德的考慮」，為此，採用了一種「自動寫作法」，既把夢幻和一剎那間的潛意識記錄下來，而不考慮文學之間的聯繫和美學效果。

而原本是單純的美術改革運動，不久也影響到了文學，雕刻，戲劇，戲劇舞台，電影，建築等其它的應用藝術，所以超現實主義可以說是影響全世界的新文藝運動。但在第二次世界大戰時，大量的藝術家遷往美國，同時影響美國超現實主義的風行。不少的現代派都受其理論影響並加以發展(曾長生，2000)。

超現實理論基礎

超現實主義受到佛洛伊德學說的影響甚深，例如超現實主義領袖布列東，以及畫家達利都是佛洛伊德的忠實信徒，而其成員如荷東和阿拉更（Louis Aragon）對於精神病理學，也都有高深的造詣，由他們起草的超現實主義宣言也有濃厚心理學色彩，總括在超現實主義思想理論的部份，主要融入了 1. 佛洛伊德的精神分析理論、2. 黑格爾的辯證法及 3. 柏格森的直覺說，經文獻資料整理如下：

1.佛洛伊德精神分析理論

Freud 的人格理論架構，從行動（包括思想、感情）方面來考慮，可分為意識、前意識以及潛意識三者：

意識：

包括了任何時刻我們知覺到的所有感覺跟經驗。

前意識：儲存我們在某些時刻不會被知覺到，但是可以輕易的招喚到意識中的記憶。

潛意識：

是本能、願望與驅動我們行動的慾望所在之地，包含了全部行為背後主要的驅力，是精神分析理論的焦點所在。

Freud 將三者比喻為一座冰山，意識只是在水面上的冰山一角，潛意識才是冰山的主體。

本我、自我及超我

本我(id)：對應於稍早潛意識的概念，本我是本能和慾力的儲蓄池，他與滿足身體直接需求有關，努力於立刻得到滿足，而不能接受延宕或為任何理由。它驅使我們當我們想要甚麼東西就要立刻去要取，不管他人的需要。它依照 Freud 所說的享樂原則(pleasure principle)來運作。

自我(ego)：自我擁有對現實的知覺，他有能力已以種實際的態度去接收和處理外在環境，並且依照現實原則(reality principle)運作。

自我並非防止本我得到滿足，而是依照現實環境考量去延緩、延宕或是改變本我的方向以符合現實的要求。Freud 將本我與自我的關係比喻為馬上的騎士；馬的原始粗暴力量必須由騎士來引導、制止和約束。

超我(superego)：人格中道德的一面，通常在 5 到 6 歲時習得，是父母與社會的價值和標準之內化。超我的功能不在於延宕本我的尋求享樂需求，而是去抑制他，以追求道德完美 (Sydney, 1999)。

2. 黑格爾(G.W.F.Hegel, 1770-1831)

超現實主義者所感興趣的首先是黑格爾的本質論。黑格爾在本質論中，將發展分為三個階段：第一個階段是「本質自身」；第二個階段是本質的表現或本質的反題，即「現象」；第三個階段是「合」，即本質與現象的統一，為「真實」或「整體」，而內外的統一就是真實，真實是本質與實存或內與外所直接形成的統一。

超現實受到黑格爾本質論的啟發，為了證明其所進行非理性思想革命形式的

正當性，是將“內在現實”（心理精神上的真實）與“外在現實”（環境現象）兩項對立現實的統一，作為超現實主義的最高目標，進而達到精神與現實之間的絕對平衡狀態。如不列東所言：「在目前社會型態裡，內在現實與外在現實是矛盾的。我們給自己規定的任務，就是在任何情況下都必須勇敢地正視這兩種現象．．．使這兩種貼近的現實變成同一個現實（柳鳴九，1990）。」

因此超現實積極致力於發展非理性的幻想藝術，來平衡這充滿理性邏輯的外在世界。

黑格爾辨證法中認為：情勢必須事先已有互為相反相成關連的兩種要素存在。即為超現實對於現實存在社會中“內在現實”與“外在現實”的矛盾要素之引用，並將此轉換為「客觀現實世界（外在現實：社會物質文化下的世界）與主觀幻想世界（內在現實：精神所感知的世界）間連續不斷的相反相成的狀態」。

藝術史家里德（Sir Herber Read）認為黑格爾的哲學思想，影響了超現實主義，認為在客觀現實的世界，以及主觀幻想的世界間有一種連續不斷相反相成作用的狀態；相反即產生不安狀態，缺乏精神上的平衡，這便是藝術家應予解決的問題（Sir Herdert Read，1999）。

超現實主義藉由創造一種綜合解決的反駁，認為幻想作品可以使兩個世界的要素聯合承一種暫時性的平衡狀態，以消除現實社會上理性與邏輯等互相干擾的因素，進而帶來一種新的體驗，以體現統一成更真實的現實世界。

3. 柏格森 (Henri Bergson, 1859-1941)

柏格森是法國現代非理性主義和生命哲學的代表。認為人的本能是不受外界決定的，人要認識真正的世界，只有憑藉一種綜合的、直覺的方法，這種直覺的方法是要捨棄理性，從而注重直接的、剎那間的感情。他曾說：「理智不承認有不可預見的東西。他拒絕一切創造，理智只承認正在變新的現實而不承認有完全新奇的事物，理智在死氣沉沉的東西打交道時是如此之麻木，而一但接觸到活生生的東西卻是如此之笨拙，理智的特點便是天生的不能理解生活(柳鳴九，1990)。」

柏格森的本能直覺理論對於當時的文藝思潮有著重大的影響，文藝家們紛紛

要求讓思想從邏輯的枷鎖中解放出來。由於伯格森的論點正好與超現實主義者的思想相呼應，因而受到了超現實主義者的喝采與運用。

此外，伯格森的學說乃從時間本質上切入，試圖打破心物二元論，進而建設一元的形而上學。其所認為的時間與一般人所謂的時間不同，將它稱為「綿延(durée)」，而對於「綿延」的領會必須藉由直覺(靈感)來獲得，因此或稱其哲學為直覺說(Intuitionism)。

伯格森不僅強調要用直覺的力量來取代理性的位置、重視本能理論、主張解脫邏輯知識的束縛，並且對時間的觀念著重於意識的同時性、內在經驗的流動性、時間及靈魂的不受拘束性、時空的相對性，如此心的時間觀念，將所有現代藝術的支流都集中起來，揚棄情節、不設主角、廢止心理學、採用自動性寫作及開始運用電影的蒙太奇技巧及時空混合的特性，影響了超現實主義的觀念與技法。

因此超現實的理念目的在不列東的宣言中，即可綜合以上的理論做總括：「超現實主義的目的在於化解向來存在於夢境與現實間的衝突，而達到一種絕對的真實(Absolute reality)、一種超越的真實(Super-reality)。在這普遍的目標之下，聚集了各種不同且不盡和諧的理念與技法，最顯著的特色即為各種多方面的嘗試，試圖打破理性與意識的藩籬，進而追求原始衝動與意象解放。」

(李賢文，1992)。

超現實風格的表現手法

超現實是一種反理性的美學思想，後世的研究者試圖以理性的角度分析其表現手法，用條列的方式列舉敘述，有助於釐清繪畫的構成元素、掌握設計要點，作為創作的根基。經由(張建豐，2007)整理的文獻，超現實的表現手法有以下幾個特性

(1) 比例置換

比例的換置是指將原來圖樣經過刻意的放大或縮小，以至於與一般常理認

知不一致。透過誇張或縮小比例的物體可以營造驚奇、荒謬和不可思議的紛圍。

經由張建豐所做過的文獻整理分析如下：

由於人、事物存在於之三度空間中皆有特定的特質與形狀，而在人類所生存的世界中，一切人造物幾乎是用尺標來建造應符合物體該有的大小與比例都早已有一套既有的客觀認知原則，因此若將圖像中物體與物體間的相對尺寸對比誇張性的處理，打破即有的認知原則，那麼則會營造出觀圖者驚奇的感受，進而產生一種特別感，而這樣的手法所塑造出的圖像誇張性，被歸類為超現實風格的圖像表現特色之一。

物體比例的置換在超現實風格圖像中的使用，觀者除須具備對一般物體的認知去熟悉與理解分辨的條件外，任何自然物或人造物皆能成為其表現手法中的元素。而另外可以造成此效果的牽動因素，還必須具備符和一般認知基本模式尺寸比例的背景和襯托物才可以去突顯此強烈的視覺效果(何偉，2002)。它所依附的技術過程如下：

- 1)、將日常生活中的客觀物體和主題物，以主觀性超乎正常比例進行放大縮小。
- 2)、所呈現的主題物之外型或形狀不變，僅止於比例上異常的放大或縮小。
- 3)、經放大或縮小之主體，必須與一個正常比例的環境或陪襯物進行著對襯之關係，才能行成異常對比的視覺效果。
- 4)、其對襯關係之比例差距愈大，所形成視覺上的荒謬效果愈強。

(2) 物理性質的轉換

超現實風格中的物理性質的轉換手法，就是刻意悖離世人對物體與空間關係本質性刻板印象的認知與定律，由於大自然中萬物皆有其獨特的形貌，在正常的狀態下物理特性，如物質的顏色、體態、硬度、光澤、熔點、比重等特質，就一般而言，在正常情況下，兀自變換了自身的顏色、外型、軟硬度等性質，便容易營造出視覺的衝擊而形成知覺與心理面的驚異效果(蘇麗

琴，2002)。

因此物理性的轉換之表現手法所獲得的視覺驚異效果，源自於物質違反原來僅有的個別狀態，來達到強調原來不該有的特殊性質。這個表現出來遭誇大、強調的特性，或許是該物質原本所具有的客觀特性，也可能藉此特殊的表達方式，傳遞出欲影射或按欲的意涵。而物理性質的轉換表現手法的幾個主要原則如下：

- 1)、被改變物理性質的物質，必須保有大部分原來面貌，才可達到視覺上的驚異效果。
- 2)、物理性質的改變可以直接改變主題物，也可以透過環境物理性質的改變，突顯主題物的不變。
- 3)、物體的物理性質改變，愈是對立相反性質，所達到之視覺效果愈強烈。

(3) 時空之置換

大自然間的萬物都有其固定的存在空間，若刻意讓這些物體出現在不可能出現的環境中，常常可以製造令人驚奇的效果，例如日與夜的同時並置，室內呈現出下雪的情景或者鳥飛翔在水中的情境，就會很容易勾起觀者的好奇心與一探究竟。所謂時空之置換的表現手法，便是由其原來刻板的空間認知挪移至另一個截然不同讓然意想不到的空間裡去，不但創造出新的視覺語彙，也讓觀者感到驚奇與新鮮的歷程(陳秋涵，2004)。

因此時空置換即是指主題物脫離原有存在的空間，脫離原有世人對物體與空間的客觀上習慣性思考模式，運用視覺矛盾所產生的表現手法。這種時空置換表現手法的主要經營原則如下：

- 1)、必須打破每個物體在實際生活中所存在的客觀領域。
- 2)、空間的選擇，非單一性，而是根據圖像之陳述所需，進行其能產生驚異聯想的空間來進行建構。
- 3)、主題物的外貌形狀大小皆不改變，僅改變物體所存在的時間或空間。
- 4)、主題物必須融入在特定獨特的空間內，並運用背景或襯托物加強視覺的

突出效果 (張申博, 2002)。

(4) 相異體之融合

存在世界自然生態下的各種物質種類，分別有其各自不同的天然屬性。不同的物質種類，其組成的元素與運作的機能、特質也互不相同，因而導致所具有的外部形貌，也是全然相異而獨立。而相異體之融合的表現手法，正式利用這樣的概念，相原本不相干的物體加以結合，因各自有獨立完整互不相干的組成要素與機能，故覺不可能在現實的正常狀態下，相互融合成爲統一的物體，雖然這些相異的物體各自都有其代表、蘊涵或延伸的意義，但卻可能透過某一些事件的牽涉或演繹，進而產生了關連性，甚至互爲因果的關係。因此在相斥的對比和外觀形貌完全不相干的表象下，透露出更深一層意涵的故事性，存在其融合後仍保有部分可辨識的獨特形貌所留下的線索空間，供人搜尋、意會與解讀其所欲傳遞的訊息。

相異體之融合表現手法的特色在於能將平常各自獨立存在而毫不起眼的物體，經彼此融合統一後，成爲受人注目的視覺形象。其魅力與吸引注目的焦點在於“不可能卻實現”、“相斥卻統一”等特質而產生驚異與無法置信的奇幻視覺感受，引發觀者動腦聯想的創意思考性。其表現手法仍需注意以下幾個原則：

- 1)、“相異體”係指兩個或兩個以上互爲不同體系、不同屬性的物體。
- 2)、融合元素的選擇應與所欲表達的主題有正面相關、或能傳遞主題延伸意義。
- 3)、融合的手法越能處理到不露破綻、完美無暇、不生硬、不勉強，越能在視覺上製造出令人驚異的效果 (黃國榮, 1996)。

(5) 生物物質化

所謂之生物就是泛指一切帶有生命之物體，因此除了人、動物外，植物也包含在生命萬物之中。與生物成對比關係者是無生命物，因而泛稱的無生命物是指沒有生命跡象之物件。而當這些生物的表面特質產生了無生的材質時，

也就是運用其表面、組織轉變為無生命的物質化，在此“質化”是一種將生物透過融合之技巧的運作，使其表面或結構化成無生命物，這樣的演進方式除了違反生物學的法則，更違背了所有的邏輯定律，達到驚奇震撼的視覺效果。在運用生物物質化的手法時，需注意以下原則：

- 1)、以融合或漸變行進過程，呈現生命物與無生命物橋接之間的巧妙結合。
- 2)、物質化的行進過程，以呈現物質的質感特性，如紋理、顏色為主，其過程所呈現範圍可以選擇全面性的物化或局部材質的物質化。
- 3)、物質化演變僅限於表面材質的行進置換，需保持生命物之原有完整的形貌輪廓。

(6)無生物之活化

在人類所知的空間中所存在之萬物，種類之繁，多不勝數，同時亦有既定的認知定義。若想辨別區分並非易事，但最辨明的即為有生命物與無生命物之區別。所謂有生命物不泛指具備生命跡象的動物與植物，而這些具有自動、生長能力，不需仰賴外力的協助，即能擁有自由移動，生長能力者，皆稱之具有生命本質之物質，相對的如金屬、礦石、沙土等，皆屬於不具備自主移動、生長的生命本質之物質，無生物之活化中的所謂活化，是指無生命物具有生命跡象的異常而不可思議之姿態展現。不過在使用無生物之活化表現手法時，須注意以下幾個原則：

- 1)、所呈現之主題必須是無生命物之物體，同時需保留可辨識之客觀形貌特徵。
- 2)、必須賦予無生命物之主題足以展現其活化型態的辨識，除了具備有生命的肢體或五官以型態外，也可能是有生命物的各種生理機能表現（張申浦，2002）。
- 3)、活化的現象可以是模仿生物的生命跡象，如流血流淚等。
- 4)、當採用結合有生命物的活化過程時，必須保持主題物所占之比例的原則，否則容易變成相異體之融合的表現手法。

(7) 集錦式複合意象空間

在雙眼所及的世界裡，人類所存在空間中，人類透過與萬物相關位置變換的透視關係行進著視覺下的形貌接收與認知。而這種“視點”的觀測使得人類對景物的觀看只能見到有限的視線範圍內，無法一次見到物體的完整形貌與細節，若我們卻知曉另一個時空的關係與景物，則無法以當下的時間空間來進行觀察，而必須運用時間的移動來改變所處的時空位置。集錦式複合意象空間的表現手法，企圖在平面上表現連續轉換場景的三度立體及四度時間的移動效果，因此將所有思想欲表達的意念影像，以集錦式的拼合在同一平面上，為一種非線性的複雜之複合空間意象。在表現集錦式複合意象空間手法時，要注意幾項原則：

- 1)、畫面上必須具備兩個以上分屬不同空間或物體，才能表現出空間與空間之間複合，轉換重疊的虛幻效果。
- 2)、運用的方式除了比例大小，主賓關係住置之改變外，也運用透疊交錯的效果來達成複合意象的空間效果（黃國榮，1996）。
- 3)、物體在進行組合排列時，必須運用疏密聚散之間的連接關連性來作互相結合，產生可辨的多重意象。

(8) 肢體解剖重組

自然界之萬物皆有其獨特之複雜的生理結構與組織，每個器官與肢體各司其職，使生物的各项機能運作得以正常運行。而肢體重組即是將生物本身器官肢體的形狀、構造、位置等加以改變，因而創造出一個突兀不可思議的異體。超現實藝術家使用此種手法，往往為表現人類內在的衝突與掙扎，以形體表現的扭曲變形，傳達內在的撕扯，的確能觸動人們內心的情感。而位移、重組的表現，則暗示功能的替換，例如兩個頭代表著陰陽兩面、善惡兩面、對立看法等。劉其偉先生特別針對這種手法下了一個「最具悲痛效果」的評語，也顯示此種手法對內在思維的詮釋格外深入（劉其偉，1995）。在運用肢體解剖重組的表現手法時，以下有幾個原則是需要注意的：

- 1)、在設計構想時，將單一生物體之器官肢體如解剖切割般的折解開來，作為重組考量的零件元素。
- 2)、重組時，必須將不同部份的器官肢體重新組合在不屬於其原有存在之位置。
- 3)、進行分離時，生物體之器官或肢體可以是單一或局部分離出來，使其以單獨之姿態存在所要表現的空間中。如：一隻手或腳、眼球等單獨的存在。
- 4)、表現時可依表達意念所需，以單獨運用或變形或是分離後的單獨存在，也可以將之一起相互混合共同的運用。



三、插畫的淵源及表現方式

創作者從事插畫創作時，對插畫的概念需有基本了解，有助於掌握作品的特徵與意涵，而其中數種創作手法亦可作為創作時的參考，本研究整理出相關文獻如下。

1. 插畫的定義

中世紀聖經手抄本中的 Illumination，是指經書或祈禱文中裝飾的文字或圖案造形，而 Illumination 是由英格蘭撒克遜語系的 lim-limm（繪畫之義）和法蘭西語系的 luminer（給予光采、發光之義）二者的折衷語。（林盤聳、羅東釗，1991）何謂插畫？國內許多學者均對插畫作了定義，然各家說法不盡相同，隨著科技的進步，媒體的改變刺激下，插畫的定義也隨之改變、擴充。不同的範圍界定，而延伸出狹義與廣義之說：

1、狹義的插畫：詹楊彬（1989）、陳俊宏和楊東民（1990）認為狹義的插畫是以手繪製的，經由書本、報章雜誌、電影、電視等大眾傳播媒體所複製即運用的圖片，是限定在傳達之意義內的圖畫；而徐素霞（1996）則指出現在印刷物中與文字結合的平面藝術作品，如圖表、照片、繪畫、版畫等狹義的插畫。前者以「手繪與否」作為依據，後者則以「是否配合文字」為劃分標準，所以狹義的插畫是偏重於以手繪製的平面繪畫作品上。

2、廣義的插畫：鄭明進（1981）、林品章（1986）、詹楊彬（1989）、陳俊宏和楊東民（1990）認為廣義的插畫包含繪畫、照片、圖表等文字以外之視覺化造形符號；而徐素霞（1996）認為凡帶有濃厚敘述思想感受成分的藝術作品，包括平面製作、浮雕及再拍製的立體作品為廣義的插畫。所以廣義的插畫是不論它是畫的、剪貼的、拓印的、攝影的等等技法所產生的圖畫均包含在內，不侷限於任何表現媒材。

綜上所述，可知插畫是結合「圖像」和「語言」的一種藝術形式，也是一種述說性的繪畫藝術，在視覺傳達上扮演重要的角色。插畫可單獨表現，也可以配合文字表現，它能將概念具體化、視覺化，具有傳達性及溝通性的視覺藝術。

(邱麗香 1993)

插畫不僅只是附屬於文字的地位，它傳播新的藝術表現形式，在文學與美學上扮演傳達的重角色，具有獨立性地位。

2. 插畫的淵源

人類最早的繪畫約在紀元 20000 年前法國南部的「拉斯哥的洞窟畫」。這是現代人類最早的繪畫，假如從傳達訊息的意義來說，這面洞窟壁畫也就是世界最古老的插畫之一了。在我們的日常生活中，人與人之間常常需要表達自己的想法給對方知道，或者要告訴別人，你心裏頭有什麼心事。這時候除了用「語言」或用「文字」來表達之外，還有一個方法就是「圖畫」。

在古老的年代，人類就懂得利用「繪畫」的形式，以線條、色彩等圖像，使對方瞭解表達的內容。純粹的「繪畫」就是把自己的感情，用繪畫的風格和技巧來表現在畫面，這類的作品，我們經常在畫展會場看到。至於「插畫」，簡單的說，就是我們平常所看的報紙、雜誌、各種刊物或兒童圖畫書裡，在文字間所加插的圖畫，統統稱為「插畫」，它不但能突出主題的思想，而且還會增強藝術的感染力。

插畫在我國古代早已存在，只是當時並未稱之為插畫而已。例如：宋元小說中每頁上圖下說的，稱為「出相」；明清以後，有卷頭只畫出書中人物的，稱為「繡像」；畫每段故事情節者，稱為「全圖」。然而不論它們的名詞或表現形式各自不同，其機能與目的都是一樣的。(趙雅博，1979)。

古時採雕版印刷，故當時的插畫皆為版畫形式。唐、五代插畫的題材僅限於釋教，等到明朝嘉靖年間，文人畫派興起，藝術普及於各階層而使得民間在印製書籍時，以重金聘請名家繪刻，讓原本塞滿文字的書本們多了一些喘息的空間，更能增加銷售量。此時的插畫種類繁多，有山水、人物、翎毛走獸、花卉樹木，亦有臨摹前人名畫的；雕鏤工緻，線條細挺勻稱，一刀不苟，甚至有以彩色套印者。清末因石印法盛行，插圖得以藉由書籍、報紙、刊物而大量流傳，在宣統元年時有插圖的畫報已達到二十多種，取材偏重於奇聞軼事的描寫，新思潮的傳輸，和政治動向的報導批評，插畫的技法常同時使用傳統國畫的白描與西畫的觀

念，其結構嚴謹，取景深遠，極少特寫或誇張的表現。

民國創建至八年抗戰這段期間，由於新文學運動的推波助瀾和反日情緒的高張，插畫藝術人才輩出，發展迅速，當時的插畫都以木刻居多，水墨其次，且富於寫實色彩，到抗戰後期因物資缺乏，無法再用石印法、照像影印法，故戰區、後方和敵後宣傳刊物之圖片大都以木刻板印製，風格淳樸而強烈。民國三十八年政府遷台初期，插畫形態與之前相差不大，可注意的是曾有部份出版業者在艱困的時期，印行了一些附有詩詞解說的木刻畫集。木刻作品至此除具備美化版面、襯托文章的功能外，也提供了讀者純粹的視覺藝術欣賞。

民國五十年以後，插畫界因新血加入，外國的觀念技法引進，而更顯得生機盎然，最著名的代表為林崇漢，至今我們仍能在報紙的副刊中看到他的作品。至此時雖然尚無專職的「插畫家」出現（只畫插畫而未兼職者），但一張小小的插畫，卻往往投注了畫者不少心血，仔細觀察會發現，其中所使用的技法不只是單純描繪，尚包括剪貼、潑墨、拓印、蠟染、鑲嵌、紙雕等等技巧，豐富多變（趙雅博，1979）。

3. 插畫的表現形式

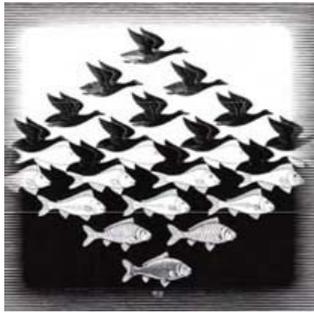
插畫風格分類插畫的需求很多，各類型插畫大都因其傳達內容之差異，而產生不同形式之表現手法。若依其表現形式區分，則可約略以下列概括：

（1）幻想型插畫（2）幽默型插畫（3）諷刺型插畫（4）象徵型插畫（5）裝飾型插畫。

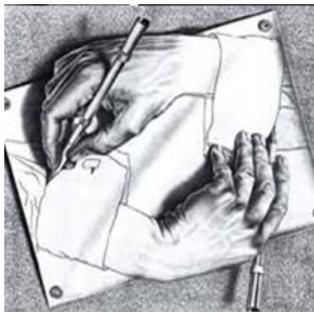
1. 幻想型插畫

想像力是人類的本能，在現實世界中所不能滿足的，往往可借助於幻想而得

到安慰。還有，許多東西的發明，也是運用幻想與想像力的結果。因此，適度的



(圖 2-1)



(圖 2-2)

幻想，有助於心靈的健康；而在插畫的表現上，人們也經常運用豐富的想像力，把事物幻想成一些奇妙的東西，創造出許多傑出的作品，例如科幻插畫，即是此中的代表，另外，尚有甜美的、恐怖的及傷感的幻想性插畫。「幻想式的插畫」是憑著想像畫出的事物或場景，或者是將不同情境的事物組合在一起，如神話、靈異故事等主題的插畫。而人物造形設計是幻想型插畫中所不能缺少的元素。查「造形」一詞，它的解釋為「通過五官感覺補捉到的物體形態」；並說是「顯露於外表的姿態、外形」和「一定的形式」。M.C.ESCHER插畫作品

2.幽默型插畫

何謂幽默呢？幽默的氣質，來自於不設限的博學，並隨時能夠變換觀察、思考的角度。因此，隨時能從不同的角度看待生活，有可能產生幽默的氣質。幽默，不是一種技能，是一種需長時間累積的氣質。幽默更不是嘲諷，甚至不是諷刺，而是一種特殊的趣味，它使「所有被它接觸到的變為模稜兩可」。適當的幽默可以給人會心的愉悅感，善於幽默的人，處處受歡迎，並且令人感覺易於接近。而一件好的幽默性作品，如同一位具有高度幽默感的人一般，在傳達訊息的效果上，比較能受到人們的喜愛。但是，要以一幅畫作來獲得人們發自內心的一笑，並不是一件容易的事。在文字語言的記載方面，較多與幽默有關的就是「笑話」。笑話是以民間口頭創作為主的一種文學形式。它短小精悍，生動活潑，深為人民大眾喜聞樂見，歷久不衰。

3. 諷刺型插畫



(圖 2-3)

諷刺型插畫與漫畫之性質相接近。大體而言，諷刺的方式採用幽默、誇張、對比、比喻的手法較多。在表現的意圖上大部分是以表現其理念與暴露人間的本來真相為主，很多的政治性插畫皆是屬於此類。這種插畫的應用不似一般插畫在商業或印刷物中那樣廣泛，同時也

較不易發揮。諷刺插畫（圖 2-3）指藝術作品或單個藝術

形象，通過這種作品或形象有意地突出和誇大被反應的東西（人、事件等等）的明顯特徵（多半是反面特徵），目的在於嘲笑他們（圖 2-4）。



(圖 2-4)

4. 象徵型插畫

所謂象徵性的圖案，即是將已知意義的事物圖形化，以取代文字說明的一種設計。賽門提斯特·維利斯

（Semanticist M. Wallis）認為；象徵性的圖案是經由藝術家的設計，再傳送到期望者身上，具代表的一種圖式訊息，此訊息必須與藝術家本身預期相關的目的，更重要的是要能引起接收者思考、注意及評議的，才

是具有價值的象徵圖形。

象徵圖案是由標誌、指示性圖形、暗喻表徵等符號系統所組合而成的視覺記號。目的在將較混亂、複雜的訊息、創意、想法、感覺及情緒，集中整理為簡化易懂的主題。每個族群、社會體系及人類，不遺餘力努力獲致的生活範疇，皆具有一套完整並符合自身欲求的資訊符號，這也是人類由繁化簡，並能使地球更趨秩序化的智慧表現。

5. 裝飾型插畫



(圖 2-5)

構成就是組織，其法則是運用各種技法，組成實用和裝飾功能相結合的一種美術形式。構成的一個基本原則符合裝飾美的要求，還要有一定的規律性；不認真學習和掌握這些規律，就會破壞裝飾的美感。因此，掌握規律，對提高裝飾畫的創作水平，是有很大的幫助的。

構成裝飾美的基本規律有以下：

1. 統一與變化
3. 主次與對比
2. 對稱與平衡
4. 幾何化 (洪藝慈 2008)。



參、超現實主義先驅及其文學性研究

一、研究緣起

文學是語言文字的藝術，與繪畫一樣，具有開拓無聲之境的特質，超現實主義最初發源於文學運動，超現實畫家中亦不乏哲學家以及文學家，法國詩人布勒東先後發表了三次超現實主義宣言，而後擴及為藝術領域的活動，因此超現實主義繪畫常帶有濃厚的文學性色彩。本研究試圖從不同的角度觀看超現實主義繪畫；例如超現實主義畫家基理柯以詩人及哲學家自居，他受到 Arnold Böcklin 的象徵主義和尼采的唯心主義影響，認為真正的藝術，應該是更完整，更深奧而複雜的。換言之，就是形而上學的藝術，這就是形而上畫派的名稱由來。其他超現實主義先驅瑪格利特，也曾經在畫作中探討文字語彙與物件之間的關係性。而畫家米羅，他從詩人的著作中汲取靈感，因而走出立體派的影響，創作出詩畫並存的作品，被認為畫中有詩，詩中有畫。

由於繪畫與文學有著共通性的特質，也就是傾向心靈內在的描寫，是一種兼具抽象與感性的創造力結晶，本研究試圖論證超現實繪畫中的文學性，並加以分析歸納，最後將歸納作為設計創作的元素，希望能對日後從事圖像設計的創作者提供更多元的參考方向、作為創作思考的助力之一。

二、馬格利特—後文學主義的叛逆



(圖 3-1)

雷內·馬格利特 (Rene Magritte, 1898~1967)

擅於從平凡的事物中發掘物件與物件的關係性，從文學的角度觀看，他質疑文字語彙與物件之間的慣性邏輯，並試圖打破此慣性，他使用哲學的辯證法將此矛盾的邏輯表現在繪畫中，以一系列的畫作探討文字與描繪圖像之間過度簡化的語言現象。

瑪格利特解除了文字名稱與物件之間的絕對關係，進而拓展到物件的視覺描繪，他不厭其煩地描寫最常見而平凡的物體，像是雨

傘、帽子、蘋果等等，並且採用機器製成之無機物，變相地消除了物件的個性與感情，這種「非人化」或「物質化」的傾向都是屬於文學的反向性的敘述，與神話故事或者小說中的擬人化法等等跟人性有關的加強法完全背道而馳，顯示出馬格利特對於傳統繪畫反向思考的獨創觀點。

生平

馬格利特是 20 世紀的藝術家，同時也被稱為比利時超現實主義風潮的帶領者。他並不強調新奇與夢幻，他喜歡在日常生活中追尋自我。一八九八年十一月廿一日生於比利時，父親是個商人。馬格利特十四歲的時候，一直都有自殺傾向的母親投河身亡，這個打擊使他從此變成一個個性焦慮不安、悲觀、憂鬱、叛逆而反社會常規的問題少年。

一九一八年，馬格利特結束了在布魯塞爾藝術學院兩年紮實而嚴格的繪畫訓練，剛踏入畫壇的他相當欣賞義大利未來主義畫家的風格，尤其是基里訶（Giorgio De Chirico）。一九二七年，遷居巴黎。住在巴黎的這段時間，馬格利特經常參加巴黎畫家們的聚會，結識了一群志同道合的超現實主義畫家，並且在一九二九年和阿爾普（Arp）、達利以及坦基（Tanguy）一起在好友的畫廊舉辦聯合畫展。

雖然這時馬格利特和巴黎的畫家們來往頻繁，彼此關係也不錯，但是私底下，持無神主義的超現實畫派畫家卻時常對他多有批評，其中尤以普魯東（Andre Breton）為最。布荷東一直看不慣馬格利特坦護喬潔特謹守天主教規的生活習慣，他甚至還公開批評喬潔特胸前戴著的十字架項鍊是保守封建思想的遺毒。其實馬格利特也是個相當反對宗教的無神主義者，例如在一九三六年他簽署了一份將 andre Souris 驅逐出超現實畫家行列的聲明書，只因為 andre Souris 在布魯塞爾美術學院紀念創校元老的音樂會上指揮了一個教會的彌撒樂團。但是，為了他深愛的喬潔特，馬格利特可以忍受同儕們的冷嘲熱諷。

一九三〇年馬格利特回到家鄉布魯塞爾，仍然私下跟少數詩人以及藝術家保持來往，並有著鮮明的政治立場。他在一九三二年加入比利時共產黨，參與過刊物「超現實主義看人民解放運動」的編輯；在一九三五年簽署「超現實畫派是正確的」

一文向史達林思想宣戰後，和共產黨的關係曾一度破裂，卻又在隔年重修舊好；他甚至還在一九三九年捐出多幅畫作義賣，替西班牙民主黨募款。

一九六五年，紐約現代藝術美術館(MoMA)替他舉辦了第一次的作品回顧展，此時馬格利特的身體狀況已經開始逐漸走下坡。一九六七年八月十五日於比利時家中過世(項幼榕，1999)。

馬格利特繪畫中的文學性

(1)後文學主義手法



(圖 3-2)

馬格利特(René Magritte)以逆向的視角觀察週遭生活事物，描繪通俗而平凡的物件，並從中描寫事物的形上化，不需要特殊的奇景或聖像。奇幻可以由最普通、熟悉的事物中產生。馬格里特在此理念上具有重要之影響力。馬格里特取材於生活中標準化與大眾化之日常用品，例如：麵包、傘、梳子、杯子、門、窗、煙斗等(圖 3-2)。其本身無審美之特性。馬格里特以誇大體積、強調細部、重複排列等方式，營造出標準化而又單調的理性美。圓頂禮帽和蘋果使屬於馬格里特式符號，具有單純、標準、通俗之特性，此特性迥異於傳統藝術學派對於物體描繪的目的，也就是物體本身的個性化描繪或者強調，馬格利特似乎刻意淡化此意圖。

馬格利特變相地消除了人物的個性與感情，畫出無頭無臉的人是消除人的姓名和辨識性。他的畫中即使有有臉的人也往往石化或木化，這種「非人化」或「物質化」的傾向都是屬於文學的反向性的敘述，是與古典藝術中神的人性化背道而馳的，這種反文學主義的逆向思維、從平凡之中打破慣有邏輯而逆轉平凡，是馬格利特一貫的作風。

(2)破除語言規則慣性

馬格利特在「夢幻之鑰」(圖 3-3)畫作中一匹馬的影像標示著：「門」，一個鐘標示著「風」，他對誤導思想的語言提出了疑問。在人類溝通中，有可能以兩種



(圖 3-3)

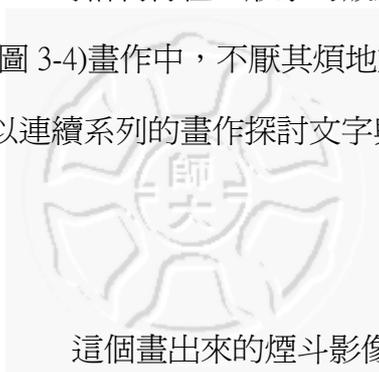
系統間的關係。



(圖 3-4)

完全不同的方式來描繪事物。他們可以用名字來表示，或以類似的圖像來表現那種物體。但這個名稱與其所代表事物間的關係是很專橫的關係，因為任何文字與其所代表事物間的相互關係只能藉由因襲的語言學功效而存在。

馬格利特在「形象的叛逆 (The Betrayal of Images)」(圖 3-4)畫作中，不厭其煩地重複推理語言運作的陷阱，以連續系列的畫作探討文字與物體，語言和描繪圖像系



這個畫出來的煙斗影像，會讓我們想到那是根煙斗，並因嚴重誤用語言而使我們說，「這是一根煙斗」。但馬格利特認為一個影像不能跟某種實體混為一談。因此他在一根煙斗的影像之下寫著「這不是一根煙斗」。

在畫作中，他把不需要命名的事物加以命名（因為那已經是為人所熟知的東西），並且是以否認它身分的方式來稱呼它。一般說來，標示是與其所指稱的事物相連，但在這個例子裡產生了一種矛盾的狀況。那只是在一個不明確、沒也界線的空間中描繪出一根煙斗和一句文字敘述。這影像和文字顯然有關係，而這文字的主張則難以論斷是真是假。他既不是矛盾、重複，也不是必須的事實。馬格利

特利用隱匿在思想和語言架構中的矛盾公式，還多於邏輯或數學之類公式系統的矛盾(或二律相悖)(Suzi Gablik 1999)。

馬格利特在寫給哲學家傅柯的一封信中，對文字語彙與視覺的神秘性有相關探討節錄內容如下：

傅柯兄：拜讀完您的大作「物之序」之後，有些心得，略述於下，望能引起您的興趣。近似（resemblance）與相似（similitude）此二字，讓您強烈地聯想到世界與我們自身的外在呈現。然而，我相信此二字幾乎從未有過差別，即使在辭典裡亦未告知何物可區分它們。

譬如，對我而言，碗豆彼此之間有一些相似關係，即可視的（visible）（如它們的顏色、形狀、大小），與不可視的（invisible）（如它們的特性、口感、重量）。至於虛妄與真實等，亦可如此觀之。事物可有或沒有相似性，但它們並無近似性。

只有思想(或思考，thought)才具近似，藉思考之所見、所聞或所知而生近似。思考形成了這個世界所提供給它的樣式。

思考一如歡樂與痛苦，是完全不可視的，但繪畫卻提出了另一觀點：可見（that sees）且能被清晰描述出來的思想是存在的。「僕人們」是畫家委拉斯貴茲不可視思想的可視圖像，故不可視者是否有時為可視的呢？倘若思想是完全專門地由可視之圖像所構成的話，則答案是肯定的。

在此要旨下，很明顯地，一幅繪畫之圖像-本質上為不定的（intangible）——並不隱藏任何物，然而，若我們相信我們的經驗的話，確定（tangibly）可視的對象卻會隱藏另一可視之物。

或許由於混淆之文獻所致，有段時期「不可視者」佔有一種奇特的優先順位，但我們若記得可視者能被隱藏，而不可視者卻不隱藏任何物的話，則對不可視者之好奇將會消失。不可視者若非可被認知，即為不被認知，僅僅如此，不多不少。無理由賦予它比可視者更多的重要性；反之亦然。

重要的乃是，可視者與不可視者實際上所喚起的神秘性，而此二者，原理上是有次序地由可統合引發神秘性事物之思想所喚起的(姚珩，2001)。

莊子·齊物論裡，有句話是這麼說的：「天地一指也，萬物一馬也。可乎可，不可乎不可，道行之而成，物謂之而然。」其中的思想是：天地萬物俱是一體，變化視乎人心。天地運行無名，但人心對萬事萬物有所分別，是以給予名稱，而有是非善惡美醜等等的詞彙產生。馬格利特洞悉詞彙運作的原理，並打破其結構性，質疑詞彙運作的邏輯，察覺其中陷阱，以辯證論述的方式，將此神秘性表現於視覺繪畫中。



(3)超現實詩意-現實之並存與融合

圖像是精神性的純淨創作，它的產生出自兩個相距比較遙遠的現實的接近，而不是由於其比較，這兩個接近的現的關係越是遙遠而且恰當，則圖的感動力和詩性就愈大。



(圖 3-5)

布魯東一再強調的「超自」的概念，是一種自浪漫主義以來存在於某些詩人作品中的氣質，那是一種詩人的世界中生與死可以並存而且有時可同毀的情境。馬格利特的「燈之王國」中(圖 3-5)，白雲青天的黑夜裡一箋孤獨明，白晝之晴空和夜晚街燈的結合使人忘了怪異，感到神秘的超現實詩意。

對立現實的衝突模式常有成對或二分的概念，如"內外"，"正"反"，"明暗"等。在此作品中，是框內與框外的辯證。圖立語的所指與能指，確實不亞於杜夫海納所說的地圖與領土關係。在此，藝術符號與藝術中的符號的問題被提出（陳志和，1996）。

陳志和在研究馬格利特的文獻中提出了超現實詩意的說法，而與詩的藝術淵源關係最密切的的超現實主義畫家非米羅莫屬，接下來的章節探討米羅繪畫中關於詩的研究。

三、尚·米羅 (Joan Miro)-視覺化的詩意

出生於西班牙巴塞隆納的米羅，早期藝術受塞尚影響極深，但在經歷立體派、超現實主義的洗禮之後，發展出自我獨特的風格。

米羅繪畫後期成形之作是在 1922 移居巴黎之後，由於租賃的畫室緊鄰於畫家安得列馬宋 (Andre Masson) 的畫室，透過馬宋而結識了一些詩人，開始研究詩作，米羅表示，他沉迷於詩作之中而受到詩人的啟發，從此漸漸脫離寫實主意的領域，繪畫風格明顯轉變，作品形體逐漸簡化為單純而強烈，融合了詩意以及造型藝術於其中。

本研究將對照米羅早期刻畫現實受立體派影響的畫作，以及 1922 年移居巴黎之後逐漸邁向詩化的作品，並且分析文學中構成詩的要素有哪些，比對詩的成立條件與米羅畫作的構成元素，從中分析米羅是如何將詩的抽象意念轉化為視覺畫面，帶領自己走出獨特的繪畫之路，這轉化的過程，是米羅對詩意的追尋而產生的繪畫語言，透過這樣的繪畫語法，或許也會讓現代的創作工作者們作受到新的啟發。

生平

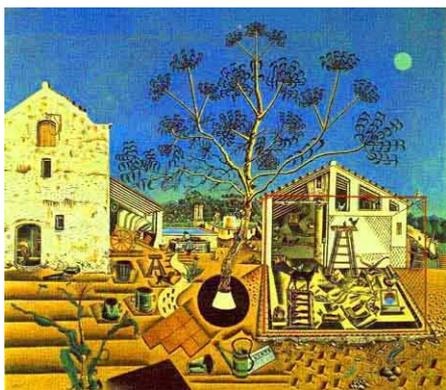
Joan Miro 1893 年 4 月 20 日誕生於西班牙巴塞隆納。父親是一位金銀細工師父，祖父據說是鍛冶匠。可能因此多少有家學淵源的米羅從小就喜歡畫畫，七歲的時候就學過素描。後來進入拉·農哈美術學校（大約十年前畢卡索也在該校就

讀)，在此受到摩德司特·烏爾赫，以及荷賽·帕司可兩位老師的教誨。烏爾赫教他凝視自然時要著重自己的感覺；而帕司可教給他卡塔羅尼雅地方中世紀美術的純樸之美。對米羅而言影響都相當的深。

1910年從職校畢業之後，米羅曾奉父親之命在一家雜貨店當出納，繁忙單調的工作對他的精神無異是一種摧殘，因此第二年便得病了。後來，到父親在郊外的農場靜養，恢復健康的期間，一邊觀察自然，一邊寫生，也堅定了當畫家的決心，同時逐漸取得父親的諒解。

1912年，米羅回到巴塞隆納，並進入加里藝術學院，接受它全人、自由派的藝術教育。在段期間，他認識了梵谷、賽尚的作品，也深受野獸主義及立體主義的影響。他努力把梵谷的表現色彩及賽尚的堅實構造組合起來，並把馬蒂斯的華麗色彩和立體主義的幾何學型態加以融合。同時，他讀詩，也學會了將描繪對象做觸覺式的、雕塑式的把握。加里的教育對於他天生資質的啟發，功不可沒。

爲了進一步探求自己繪畫的方向，1919年米羅來到了大藝術家群集的巴黎。在他對野獸主義及立體主義的探求大致結束之後，又投入了當時最先進的藝術風潮——也就是試圖反抗既有的傳統價值和理性至上主義的達達主義。但面對徹底的反抗運動的達達，米羅並不視其爲應走的方向。反而在1920年，定居巴黎的米羅因爲結識了畫家安得列·馬宋（Andre Masson）及幾位後來都參與超現實主義的詩人，而使個性上有進一步的啟發。米羅嘗試著表現出非眼見的自然，而是畫家的靈魂所捕捉的詩的意象。此一意象並非產生於游離現實的夢境，而是從現實的深刻觀察後所整理、沈澱出的結果。「農場」一圖，就是據此而做的作品。



(圖 3-6)

1924 年後，他正式與超現實主義的藝術家有所接觸，並參加畫展。與超現實主義的邂逅對於米羅而言是畢生重要的大事。誠如超現實主義中心人物安德魯·布赫東 (Andre Breton) 所指，米羅「在完全達到自發性表現的最後障礙中一躍而過」。

1930 年後，米羅不滿既有的成績，同時也因為與超現實主義的藝術家較為疏遠，他開始從事孤獨的探求。夢幻狂歡的氣氛業已消失，陰鬱奇特的情緒支配一切。1928 年開始使用的拼貼技巧在這實用得最多。鐵釘、鐵絲、紙張剪下的碎片、髮絲等現成物的拼貼試做，對於既有的美學造成反動，其後，他還擴大到使用畫布以外的素材，給米羅的造型遊戲帶來新而豐富的內容。

其後，在 30 年代中後期，由於經歷了西班牙內戰和二次大戰的影響，米羅除了遠避他鄉之外，也躲進了自己的精神世界。此後，他的作畫泉源來自於音樂與自然。黑夜、音樂與星星在他作品的構想上都佔有重要的使命。從他在 1941 年完成的 23 幅「星座」系列，可見一斑。而米羅在「星座」中使用的均衡構成方法也成為爾後數年其作品的基本製作要領。

米羅一生的作品，對於繪畫與自然、夢幻、及詩意的融合非常注重。但並非完全如超現實主義藝術家只著重在描寫潛意識的反射，而是更加透徹地審視自身的內心世界，以詩意、幽默的方式表達出來。

1930 年代，一連串的實驗性的作品之後，米羅發展出一種對於結構、型態之間的均衡，色彩的充實與詩意的展現。像這幅「倒立人物」，就透過華麗的色彩和纖細的線條營造出微妙的空間感，造成了他獨特的幻想、嘻謔的世界。同時，雖然色相屈指可數，但經過米羅巧妙的在分佈與面積上作了變化之後，呈現出來的不是單調或平板，而是一種類似童謠般的玲瓏音樂性(茱利亞，2008)。

尚·米羅繪畫中的文學性

視覺化的詩意

觀查米羅早期的繪畫作品，1923 年之前畫作仍不脫傳統學院派、寫實主義的鑿痕，1923 前往巴黎之後，結識了畫家安得列馬宋（Andre Masson），經由超現實



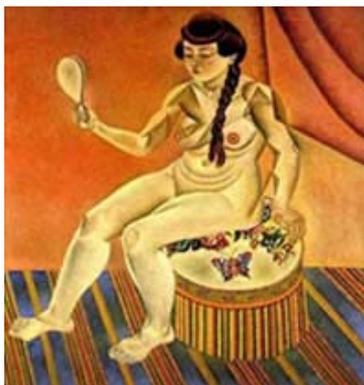
(圖 3-7)

主義的洗禮，以及從超現實主義詩人著作中汲取靈感而受到新的啓發 ...此時期的米羅經常徹夜不眠地讀詩，哲雷(Jarry)的《Surmale》讓他深深感到著迷，從此逐漸脫離寫實主義的領域。下方左圖是畢卡索典型的立體派風格，米羅早期受立體派影響（圖 3-7），利用水平與線條切割塊面處理明暗面積是其特色，在此時期，米羅不脫現實畫面的描寫，不管是風景畫或靜物畫(如圖 農莊、



(圖 3-8)

靜物)，仍朝向鉅細靡遺的細緻描繪風格，(圖 3-6 農莊) 繪畫的畫面靈感來自於自身的生長歷程，土地、植物、農舍、天空、農作物...樸實無華，屬於直覺式的直接描繪，理性與邏輯的構圖，物件的形象面貌在畫作中清楚可辨。

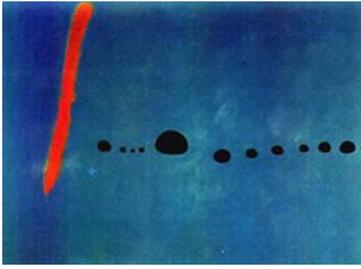


(圖 3-9)

1923 年之後，米羅受到超現實詩人的影響，繪畫開始朝著詩性的方向發展，

米羅說他「開始憑著幻覺作畫」，有時甚至不擇手段，以飢餓的方式來製造幻覺，幻覺屬於內在極度抽象的感知領域，米羅以飢餓的方式使身體耗弱，從中切斷現實與正常意識的束縛，以更深沉敏感的心靈觸覺尋找繪畫的靈感，逐步建立嶄新的繪畫語言。首幅實驗

性畫作《翻耕過的土地》即取消透視法而採取平面感，並使用大量簡化的幾何圖案與線條，由此拋卻外在現實、轉而紀錄「精神的軌跡」而展開「夢與詩」的繪畫時期（圖 3-10）。



(圖 3-10)

此時期開始，米羅有意地融入詩意在前往巴黎之前他便與到巴塞隆那訪問的法國詩人若佛第(Pierre Reverdy)與雷納爾(Maurice Raynal)結為莫逆之交。與主要以詩人為首的法國超現實主義成員接觸之後，他甚而認為創作的目標就在於超越造型內容(plastic fact)以達到詩意之境。米羅嘗試在畫面上書寫文字，文字內容通常是如詩一般的話題。從《阿！一切紳士做了這一切》(Oh! un de ces messieurs qui a fait tout ca)(1925)到之後的《詩一號》(Poem I)(1968)畫面上所出現的 M、A 印刷字母，皆可證明米羅一直試圖透過造型空間上闡發文學性，而詩意也成為他創作生涯中不可或缺的主角之一（何政廣，1996）。

而關於米羅畫中的詩意，從文學的角度探討，詩意究竟是指什麼？首先，分析構成詩的要素如下：



(圖 3-11)



詩的要素

詩的要素，文學理論批評家或詩人的見解，大致相同，但在大同之下，亦有區別。例如詩人趙教授天儀認為詩的要素有四種，即情感、意象、節奏與意義；文評家涂公遂認為文學的要素有三種，即形式、內容與目的，從而推知詩的要素亦然；詩人杜教授國清認為詩的本質是譏諷、驚訝與哀愁，因之也可以說此為詩的要素；詩人康白情認為詩的要素為情緒、想像、音樂及刻繪。從以上幾人對詩要素的看法，趙氏的說法含括範圍較廣，也較為妥適，因此以之來分析。

(1)情感

詩人兼文評家趙天儀，對詩的情感的認知是這樣的：

詩的情感：在此指一種詩情的觸發，對一種物象，一種景象，在自我與對象之

間，引起了一種緊張關係，觸發了的感情。

(2) 意象

意象也是詩的要素。什麼是詩的意象，趙天儀說：

詩的意象：這是指因詩情的觸發而變成詩思的凝聚，而詩思的凝聚便是要透過意象的表現，換句話說，把詩性精神，透過意象的捕捉而濃縮。使其具有繪畫美的意象。

(3) 節奏

詩的節奏是什麼？趙天儀說：

由於詩的情感興起了，詩的意象捕捉了，而且通過語言文字去表現的時候，意象裡的錘鍊，便依著韻律與節奏的波動而加以飾潤。

(4) 意義

趙天儀對意義的看法：

詩的意義，有了詩的情感，有了詩的意象，又有了詩的韻律與節奏，詩作的完成便指向了詩意，也就是意義的呈現。當然，一首詩作，就其作為藝術品而言，是一種渾然的一體，不容劃分的，通常詩的要素，最主要的，首先必須考慮到這四個要素。因此，從詩情，而詩思，而詩意，也就是指詩的內容與演變(趙天儀，1970)。

而在此說來，詩意又是什麼呢?以下章節探討詩的性質。

詩意之性質

普遍人們皆同意詩為精練、濃度很高的一種語言。詩的精練非字數的多寡，而是涵義的深淺，在有限中納入無限的深意。詩-或者在狹義上的詩意-在基本意義上是詩意最本源的形式。詩能表達意會中的事物，有些不可說和可說的(或難以言說和可以言說的)都寓於其中，所以海德落說詩意是「所是敞開的言說」，即存在的敞開。詩意將無現或不可說之意，納入「詩」這種有限的言語方式中。詩性(詩意)內在於詩中，成為詩的要件，且成為詩的主要特徵，而這種「詩性」或「詩的特徵性」，亦或慣稱「詩意」，長久以來都未曾被界定出單一且明晰的定義。王南指出

這關鍵性的原因在於-「詩無定值」，每首詩所擁有的詩質不同，詩性也不一。詩的確存在著某種被人共同感知，而又無法言傳的特性，能夠引發代代不休的追問正是詩的特性。詩的最不可解也最引人入勝，正是其共同核心—詩性，就像靈魂一樣，一首有靈魂的詩，才能流傳千古。

這引人深思的詩性，有面貌可尋嗎？可尋的話，那又存在哪裡？詩存在語言中，但詩卻非詩性的唯一體裁。我們甚至也在非詩行的形式理，感受到詩性，詩性充塞於天地間，可以創造文學也可產生藝術，試看前人對詩性的說法。

首先「詩性」一詞，是從維柯(Vico, Giambattista)《新科學》中翻譯而來。而他所提出的「詩性」論述，認為詩性文字是「某些想像的類型」、「表達強烈的熱情」等，認為詩性就內在於人原始的特質，並以此做詩性智慧的展開，產生出師性的玄學，詩性邏輯、詩性的倫理...等。總之，柯維提出詩性智慧與詩性文化的為人類最初的型態之說法，具有原創性，但大半將詩性著眼在緣起所帶有原始、野蠻的性質，是其闡述上未盡之處。在文本借用「詩性」一詞，並擷取維柯一重要的基本內涵，即將詩性智慧視為人類共通性的一種心靈的語言，經由這樣的共同基礎人樂得以相互交流。

由海德格言詩意「是所是敞開的言說」與維柯視詩性「為人原始與共同性的心靈語言」都說明了詩性是人所具有的共通性，而這種共通性是精神上的，我們在這樣的敞開中能達到共同的了解與交流。清人葉燮在《原詩》中言「詩之至處，妙在含蓄無垠，思致微渺，其寄託在可言不可言之間，其指在可解不可解之會，言在此而意在彼，泯端倪而離形象，絕意論而窮思維，引人於冥恍惚之境，所以為至也」他所表達的詩的至極處，也正好點出詩性的特性。詩的含蓄有如埋藏的至寶，以其有限的文字，在可言不可言、可解不可解的言意中，使人們感受並進入此境界，達到詩性之體驗。若要現在給詩性下一個定義，可說：「詩性」是人於感受下超越有限之物，諸如文字、語言、繪畫等其他藝術，而到達不可言說，無限的情感、想像的一種精神狀態。這種狀態最主要還是來自於我們的認知，體認生活週遭的一切，於萬物中聆聽並感受，語言展現了人們相同的識物與意會處，其無盡

之內涵也同樣藏於其中。

詩以有限的文字，卻呈現無窮而深幽的情境，因此詩意有何限制嗎？以下說法可供參考：

詩意之界說

(1)詩意不同於文字遊戲：

文字遊戲不如報導一樣陳述性說明，常淪為散漫的符號或形象的拼貼。無承載意義的能力，更無表達的效用，只能零碎的浮現表層的符號意義或象徵意義，提供的只是簡明之訊息或短暫的愉悅性。

(2)詩意無關乎詩之體式、格律、主題：

詩之發展甚久，從古體詩、近代詩、現代詩等等種類繁多且各流派之主張與手法亦多所不同，仍能貫穿其間者乃在其本質之「詩意」之存在，而其關鍵在於；意象構成與意義構築間之技巧。

(3)意與表達媒介：不同的表達媒介，因其語言不同，有不同的表達方式，然其仍具備有詩意這種被開發之潛力特質，繪畫中也可見到這種情形

(張三禮，2009，網路)。

詩之定義

詩人白靈對詩的定義：他將詩定義為(1)具不確定性〔2〕非實用性〔3〕貴在似與不似之間。

(1)具不確定性：

以米蘭昆德拉寫的一篇著名的小說「生命中不可承受之輕」為例，吾人會對其「輕」感到好奇，「輕」理應可以承受，他寫「不可承受」，理說不通，情或可通。於是產生了「不確定感」，這種不確定感就可延伸出許多無奇不有之事，詩意於是產生。

(2)詩之非實用性：（無目的性）

泰格爾說「天空什麼也沒有，我已經飛過」，他說的不是「我」真的「飛過」天空，他真正要說的是，他的人生體驗或歷練，乃至於一種覺悟。似乎與真正的

天空無關，也與真正的飛翔無涉。

(3)、貴在「似」與「不似」之間：（寫意）

龐德說「詩是人間感情的方程式」，詩的出現介於早期的藝術與後來的科學之間，我們把「龍」做比喻，如果說它是華人的「一個夢」「一首詩」，它是老祖宗做出來的夢，在藝術形式所展現的不是它的「像」、「似」，而是生活的感受，精神性的感覺。具象化的一首「詩」，它是游移在「似」與「不似」之間。又如「感情」不易「似」什麼，「似」什麼都「不似」，此正是詩奧妙之所在(許端容 2006)。

綜合以上資料，對照米羅移居巴黎後風格的轉變，可從畫作中尋找出轉變的軌跡，從這個軌跡追尋米羅繪畫中視覺安排所使用的手法與畫作中詩意產生的關聯性，歸納如下：

(1) 回歸造形

米羅怡居巴黎之後，由於受到詩人詩集啟發而風格丕變，最重要的關鍵就如米羅所言：「開始脫離寫實主義的領域」。米羅所謂脫離寫實主義就是他從具象的形象刻化中慢慢蛻變為以抽象寫意的方式來描繪畫面，對照米羅移居巴黎之前與移居巴黎後的作品中顯示，米羅解脫立體主義的具象束縛，不再追求精細描繪場景、人物或者靜物，物件的造型被簡化為最原始簡單的塊面，連透視的概念都被轉化為單純平面的空間，這樣的手法符合詩簡潔的意象，如詩句般以最精簡萃鍊的方式呈現。精確嚴謹的線條、鮮明的輪廓，在畫面中展現詩的簡潔張力。

(2) 空間延伸

與簡化相關的，另一個詩的概念就是留白的畫面。詩人所著，詩冊中的詩句總是在畫面中只占據寥寥數行，其餘在頁面中是留白的空間，米羅的畫作亦是如此，單純而廣闊，由於主題單純，因而組合與變化的方式無限，有如音樂般奇妙，只有幾個音階卻構成無數樂章。緩慢、精準、刻意經營的圖像，飛速揮灑而成、與泉湧而出的自我紓發相得益彰，空間中細巧或狂野的悸動，暗示畫面繼續延伸，令人感到空間膨脹，能量併射，疏曠的畫面中精神能量彷彿得以流動呼吸。

(3)色彩淨化

維柯(Vico, Giambattista)所提出的「詩性」論述，認為詩性文字是「某些想像的類型」、「表達強烈的熱情」等，認為詩性就內在於人原始的特質、也是人類心靈最原始的意象。

米羅在晚期的創作感到必須擺脫鑽研大半生已趨空竭的形象，再度出發，追尋不可知的一切。他不願安穩地開拓已征服的領域，他想打破自己獨特的繪畫語言，太過精確的意象符號，開始強調圖像中的力與野，大量使用三原色，符號也變得有限而粗拙，部分繪畫源於自發性動作，近似原始壁畫的風格。有時，幾個仔細勾勒的清淡線條，就足以平衡擴散中的元素與散置畫面的色塊，繪畫成爲一場無禁忌的遊戲。米羅似乎想達到一種更自然的繪畫狀態，而又超越這些，臻於更高層次的詩畫表現。

(4)韻律節奏

趙天儀於詩的要素定義中，第三項即是節奏。節奏在語言發聲中，是一種韻律感的堆疊與重覆所營造的律動感，律動之中包含著巧妙的平衡與和諧。以米羅的畫作－荷蘭室內爲例，米羅表示：「畫作必須包括自然與生活上複雜的事件與問題，而且必須具有大量的主角、環境、任務、動物及事務。書法、和諧與米羅式的平衡，星星，太陽，火焰，燕子，胸花，太陽，早晨，火花...大半都採自法文。爲什麼要採自法文呢？當我住在巴黎的那陣子，畫家都習慣以其他地方富有詩意的語言－法文，去寫一些自然的東西。這些圖畫是有聲的背景，書寫和韻律的背景。他們已被以一種詩的方式來孕育作畫了」。除了韻律以外，米羅的描述符合詩的定義中，詩意是不拘泥於形式的，詩意的意念可能共存於文學音樂或繪畫裡，是一種不可言說卻又共同感知的同性質感受。

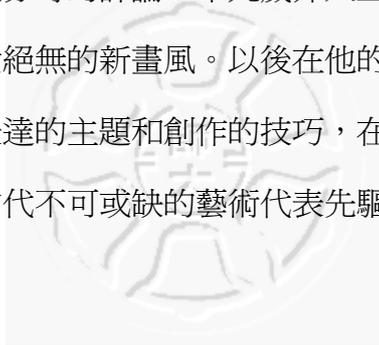
(5)感性寓意

趙天儀在詩的要素中將情感列爲第一要件，無庸置疑的，情感應當也是繪畫創作的的第一要件。米羅的畫中經常出現農莊、土地、樹木，詩畫夢幻時期則在畫面中常有著星星、樹木及花葉，這些是來自於米羅的生命經驗，米羅曾說：「畫作

中的樹木樹葉圖樣代表著我的故居－巴黎蒙特羅~周圍的一切。我很熟悉那兒的風景，而這張畫使景物有了生命」「我是這樣的依賴大自然」。甚至農莊土地，也是米羅童年生長的記憶。米羅在畫作中寄託了一切情感與希望。米羅從畫作之中發現了自己的愛好：如平面的天體，虛空的地平線，以及繪畫的標題詩句等的愛好...」而這些取自自然，或是得自米羅故鄉的傳統藝術，或是師承先進的種種繪畫形式，漸漸形成了米羅的象徵性風格。

四、薩爾瓦多·達利-納西瑟斯情結中的雙關語

達利是一個才華超卓和充滿想像的藝術家，自信滿滿，突破成規，不斷的創新，吸收前人留下的精髓，演變成自己獨有的風格，繼往開來，一生溢出傳奇色彩。他六歲便能繪出成熟的風景畫；七歲想為拿破崙；十歲自居為印象派畫家；十五歲撰寫有關米迦蘭基羅和達芬奇的評論；十九歲介入立體派的繪畫風格。早在二十五歲前，就建立獨特曠世絕無的新畫風。以後在他的藝術生涯中不斷的演革，在不同的時期內有不同的表達的主題和創作的技巧，在他六十年漫長的創作生涯中，留下豐富的資源，是當代不可或缺的藝術代表先驅，並對於藝術領域有著不可磨滅的貢獻。



四、薩爾瓦多·達利-納西瑟斯情結中的雙關語

生平

1904年5月11日，薩爾瓦多·達利（Salvador Dali 1904—1989），誕生於西班牙東北部加泰隆尼亞（Catalonia），一個靠近法國邊界的小城費格拉斯（Figueres），達利的父母以已逝哥哥的名字為達利命名，彷彿他就是死者的孿生兄弟，是他惟妙惟肖的替身。

心理學家認為，一個人的人格發展特質奠定於嬰幼兒時期，達利自幼天資聰穎，父母視達利為其兄長輪迴再世的事件在幼小的達利心裡留下無法抹滅的影響，也是造成達利日後瘋狂的行事以表達自我存在的原因之一。

費格拉茲雖然是一個小城，但他鄰近西班牙東北邊瀕臨地中海的著名港都巴塞隆納（Barcelona），在1900年前後，巴塞隆納正是西班牙最富歐洲色彩的加泰隆尼亞地區首府，也是最受歐洲新思潮衝擊的地方。不但經濟繁榮，同時蓄存著自羅馬時代經文藝復興而發展出來的地域性藝術。基於地緣關係，達利從小就受到了本土傳統與現代新潮的雙重薰陶。（何正廣，2001）

又因法律公證人的父親結交許多富含藝術素養的朋友，提供了幼年的達利啓蒙的環境。十歲開始，達利開始上初級繪畫課，從師於胡安·努內茲，達利從他那裡學到了明暗對比的技法。爾後，他又通過拉蒙·皮特索特（Ramon Pitxot）的講課，了解到加泰隆尼亞的印象派畫家和寫實派畫家；進而掌握了膠彩畫法，熟悉立體派畫家璜·葛利斯（Gris, Juan）和義大利的未來派畫家（Futurism）的種種技法。1921年10月，達利正式進入聖費南度美術學院就讀，並朝著傳統與現代藝術獨自進修。隨著追逐時代的急進生活，達利的潛在個性逐漸公然張牙舞爪，他變得異常地敏感、機智，熱愛新奇的事物，舉止幽默中透露著尖酸的諷刺，往往口出驚人之語，做出冒犯忌諱的舉動，並勇於率先向既有的權威挑戰，這些習性與作風日益膨脹的結果，使他很自然的成爲一個無政府主義者，而與學校的體制與規範對立。

在學院期間，由於達利因不滿一名教授的教學方式而被學校停課一年，復學後，又因不承認老師有資格測試它的成績而被逐出校門， RIZZOLI 在其著作《SAIVADOR DALI》中認為達利此舉動是爲了逃避日後教書的道路，由於達利一再地與學院發生衝突，從此達力的挑戰傳統權威以及特立獨行的態度已經開始引起外界對於他個人藝術的注目。

1928 年時達利大步邁向超現實主義。1929 年，達利和布紐爾合作拍攝「安達魯之犬」（An Andalusian Dog）的製作，結合夢境的元素顛覆觀眾的視覺經驗，同時運用蒙太奇的技巧將物件轉型，成爲日後達利超現實主義的特色，這部電影吸引了當時超現實主義玲導人物布賀東(Andre Breton)的青睞，不久達利便加入超現實主義。達利的畫作開始出現日後作品不停出現的象徵符號如蚱蜢、獅子、螞蟻、拐杖，同時開始出現軟鐘、抽屜、雙重意象。達利對超現實主義帶來深遠的影響，而超現實主義者注重淺意識的開發則爲達利的心眼開啓了一扇窗。

同一時期發生了另一件對達力的藝術發展乃至人生有決定性的事情，那就是他認識了日後的妻子卡拉（Carlo Carra）兩人締結了傳奇特異的一生。卡拉這個迷樣的人物在達利的生命裡拜眼了多重的角色，她不只在生活中幫助他，也是他藝術創作的謬思和忠實的批判者。但達利日後種種惹人爭議的行徑往往也和卡拉不無關聯 (Meredith, 2000) 。

由於卡拉原爲達利友人之妻，這件事在西班牙的傳統習俗與傳統觀點看來是離經叛道的，達利也因爲此事遭父親趕出家門，爲此達利替光了頭髮，將頭髮包在午餐吃剩的海膽殼中，挖個土坑埋在地下。達利將此儀式當成一個創作，而這個「創作」，表示爲生育他的父親及家庭，舉行悲哀的葬禮，也代表達利對於父子關係的一種斷絕的宣示（巨匠美術周刊，1992）。

達利的「精神偏執批判」理論是其對超現實主義最大的貢獻，運用精神偏執批判來詮釋幻象，在同一形狀裡看出畫出各種不同的意象 (Meredith, 2000) 。

1982 年卡拉因病逝世，對達利來說是極大的打擊，更加快了達利的衰弱，失去精神支柱的達利到了一九八三年，幾乎已經停筆不再創作了。

此期間達利隱居在布波堡。1989年1月，達利在費格拉斯結束了他84年璀璨的人生。（巨匠美術周刊，1992）

薩爾瓦多·達利繪畫中的文學性

(1) 納西瑟斯情結中的雙關語



(圖 3-12)



(圖 3-13)

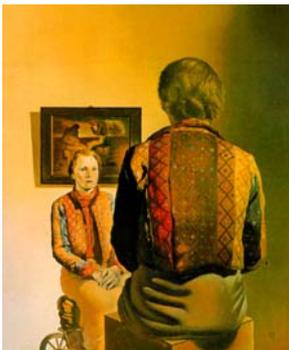
達利的繪畫中經常出現鏡射式以及水中倒影般的構圖安排，例如 Portrait of My First Cousin (圖 3-12)、Velazquez and a Figure (圖 3-13)、Metamorphosis of Narcissus 西瑟斯的化身 (圖 3-14)，其中「納西瑟斯的化身」被視為達利的第二幅自畫像，這幅畫取材自羅馬詩人奧維德(Publius Ovidius Naso)「變形記」(Metamorphoses)中的一個希臘神話故事，納西瑟斯愛上自己水中的倒影，為了這個沒有結果的愛情而漸形憔悴，最後變成一朵花，擁抱自己的身影投水而亡，稱為水仙。若如肯尼詩克拉克(Leenneth Clark)所言：所有的藝術家都有一個主要的經驗，藉著他們的藝術作品具體化，那麼，就達利而言，那必定是經常出現在畫中的「海」，或者更正確的說，「倒影」。納西瑟斯因擁抱自己美麗的倒影而沉溺水中。在這幅重要作品「納西瑟斯的化身」中，在岸上有隻右手捏著一個蛋，蛋上開著一朵水仙花(納西瑟斯)，在海面上則倒映成一個盤據垂首的年輕人，納西瑟斯(自戀的水仙花神)。這幅畫無論在表達方式上或命名上都是饒有深意的雙關字，而且手掌成了人的血肉軀幹，長了水仙花的蛋成了自戀的頭顱。達利並寫了一首詩配合這幅畫。他引用一個波特利加漁夫的話：「這傢伙怎麼了，拿著望遠鏡整天盯著瞧？」另一個人回答：「如果妳真想知道



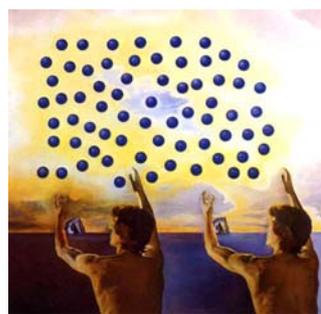
(圖 3-14)

道，他腦袋裡有個燈泡」這句話的本意是說一個人的頭腦有問題，達利則下結論說：「如果一個人的腦袋裡有燈泡，那麼他隨時會破裂成一朵花：水仙花！」達利顯然不僅變成兩個不同的人，他也明白自己內在的分裂。那迷失在自我發掘的路上的，無疑是海面那個血肉之軀，而另一個，則是握著神秘的蛋的人，「他」能使糞土變黃金。他的想像力(也就是握著蛋的「他」使整個達利成名、得利)，幫助他重新探討自己，所以達利曾說「…沒有比我自己對我而言更重要了，不然我就不存在了…」 (Rizzoli, 1989)。

達利不僅有自戀的傾向，他也經常藉由誇張怪誕的手法不斷引起注意來宣示自我，例如達利層在某個聖誕節漫步於紐約的街頭，卻帶著一口鐘，當他覺得路人不夠注意他，他便敲鐘；手挽著男扮女裝的人去逛街；扮成鬼躺在巴黎、米蘭、



(圖 3-16)



(圖 3-15)

紐約的鬧區街道上。1936 於倫敦的新巴林頓畫廊 (New Burlington Galleries) 所舉辦的國際超現實主義的大規模展覽中演講時，達利竟穿著潛水裝，在兩隻波利索犬(Borzoi，俄羅斯牧羊犬)的陪伴下走上演講台，需以螺絲固定的潛水裝頭罩差點讓他窒息，觀眾還以為那是特殊的幽默，幸好有人發覺情況有異才救了他一命。

達利經常做出諸如此類誇張怪異的舉動，無非是想引起注目，除了出自於自戀情結，也是由於一種強烈自我宣示的慾望，因為他從小就被父母視為早夭的兄長所投胎轉世，達利一生都在彰顯 "自我" 這個重要的概念，拒絕任何人的影子投射在自我之上。

「納西瑟斯的化身」，猶如達利自我心靈的映射，他在 16 歲那年就在筆記本上寫下「我將來會是一個天才，受到全世界人的仰慕」。如此誇誕不羈的預言，顯示達利自幼就播下了納西瑟斯般人格的種子，達利的自負自戀以及自我宣示的慾望發展出納西瑟斯故事般的倒影構圖，而他深愛的妻子卡拉，也是他心靈的依賴與支柱，Stereoscopic Picture (圖 3-17) 雙人以境射的形象出現於畫

作之中，鏡中人的影像猶如畫中畫，彷彿將「納西瑟斯的化身」中垂直投射的方法發展為空間式的水平投射，水、鏡子、倒影，是經常出現在達利繪畫中的題材，達利喜歡活在世人的目光下，並且透過繪畫，不斷注視自我，「Portrait Of Gala」以及「Harmony Of The Spheres」省略了「納西瑟斯的化身」中水與鏡子的媒介，鏡射的影像如鬼魅般憑空出現，虛實同在、雙映雙生，鏡射的概念在此成為達利映射自我的雙關語法。

(2)解讀達利圖像中的隱喻符碼



(圖 3-17)

德國畫家馬科斯·利柏曼 (Max Liebermann, 1847-1935) 在「繪畫中的想像」說到：「所有的藝術都是符號文字，藝術家的符碼，愈接近自然的感官印象，創造它就需要想像力的努力」。利用符號具與符號意義的關係，以象徵的基本性能之一「比喻」來體現符號的作為，使圖像符號的涉

指趨向於圖像意義上的說明。隱喻和轉喻所蘊含的，正是符號的隱含義（林敏智，2006）達利雖以放浪形骸為人著稱，但是對於生命的沉思，達利經常在畫作中賦予圖像神秘的符碼，這些幅碼闡述了達利的哲學觀，例如達利在自傳中曾經敘述他所認為的「軟硬哲學」，他指出：有生命的物體是軟的，沒有生命的物體是硬的，因此當生物失去生命，它就會變硬。假使違反這個定律，就脫離了現實，而成為超現實。「記憶的堅持」中的軟錶，便是達利經典的代表之作，表示時間與生命的流動，達利的畫作中經常出現拐杖、螞蟻、蝸牛、麵包、蝙蝠、等等具有神秘隱喻的圖像，而這些圖像背後所代表的意涵，本研究歸納分析如下：



(圖 3-18)

1. 拐杖

拐杖是達利作品中經常出現的標誌性物體。根據達利自傳的描述，幼年時的達利在閣樓上第一次發現那根頂端分成兩岔，包著已被磨破的暗花呢絨，用來支撐在腋下走路的拐杖時，他的感受是如此的強烈，拐杖支撐的魔力媚惑了達利，拐杖硬的質感彷彿可以支撐起一個人的靈魂，達利說：「...它那僵死的詩意沁入了我的肺腑。我當即拿起拐杖，並且明白，我永遠再不會與它分開了，在這一瞬間我變成了一個狂熱的拜物教信徒。這手杖有多麼偉大」！拐杖傳達給了達利以前所缺乏的自信和力量，從此拐杖在達利的眼中就成了“死亡的象徵”和“復活的象徵”，並頻頻出現在其作品中。

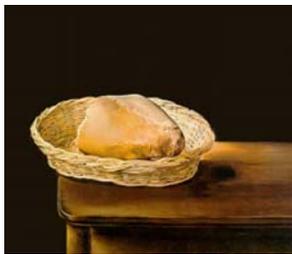


(圖 3-19)

2. 抽屜

對於抽屜，達利曾作過如下的解釋，他認為有抽屜的人體與佛洛德精神分析的理論有關，即兒童天生對封閉的強烈好奇心驅使其打開抽屜，一是要滿足探知未知物的欲望，二是排除未知物可能造成傷害的恐懼。佛洛德解釋，抽屜代表女人潛藏的情欲。在達利的作品中，抽屜基本是在女人體上出現，這或許正應驗了佛洛德的解釋，也表現了達利對情欲的幻想。

3. 麵包



(圖 3-20)

正如達利在《一個天才的日記》中所說的：“我一生中，麵包無止無休地緊跟著我.....”，麵包對達利來說是另一個不可缺少的主題。在達利的眼中，外表堅硬，內部柔軟的麵包是性慾的象徵。麵包是達利喜歡描繪的物件，借助它，達利可以盡情表達他對情欲的幻想。綜觀達利的一生，達利的繪畫核心常常懷繞著卡拉，而他也多次表達卡拉是他的「聖餐麵包」，具有安定他靈魂的力量。

4. 螞蟻



(圖 3-21)

當達利還是兒童的時候，從堂兄手中獲得了一隻受傷的蝙蝠，達利對這隻小蝙蝠，傾注了他所有的愛。有一天，不知什麼原因，他最愛的小蝙蝠被一大群瘋狂的螞蟻包圍著，遍體鱗傷，痛得發抖，生命奄奄一息。他跳起來拿起爬滿螞蟻的蝙蝠，並發瘋似的咯吱咯吱咬蝙蝠的腦袋，還把它扔進了水裏。從此這幅畫毫無疑問地說是達利所有作品中最廣為人知的一幅!螞蟻就伴隨著達

利。在達利的作品中，忙碌的螞蟻通常是緊張、焦慮和衰老的象徵，暗示著達利潛意識裏的恐懼、無力、不安和性焦慮。



(圖 3-22)

5. 軟錶

這幅畫毫無疑問是達利所有作品中最廣為人知的一幅，達利著名的油畫《記憶的堅持》、雕塑《時間的貴族氣息》、《時間馬鞍》、《時間的側影》等都出現了軟錶的圖像，其實這是達利看到一塊軟掉的乳酪所得到的一個靈感，甚

至在他把這樣的意象畫出時，他還問身邊的卡拉說：三年後你會不會忘記這個忽然出現的意象呢？此物件表達出他對時間的制約性和時間對記憶固有的重要性的理解。而這種象徵主義的手法經常使用在他感覺具有負面感受的事物，在《達利的秘密生活》一書中，他指出：“機械從來就是我個人的仇敵；至於鐘錶，它們註定要消亡或根本不存在。”



(圖 3-23)

6. 木頭 枯枝

達利在自傳中對枯枝的陳述：「木頭上的枯枝根部是外露的，那表示他是非合乎邏輯的長在木頭上，根部不與地面接觸的樹如同他自己，脫離了家、失去了含養水分的土壤，生命還能生生不息嗎？還是只能任其枯萎？」

在此，顯示出達利對家庭的一種歸屬感的觀念，達利在成年之前與父親的關係密

切，成年階段脫離父親之後生活的重心又轉換在妻子卡拉身上，枯枝使達利聯想到失去家庭重心的依賴，此現象似乎與“拐杖”在達利心中所引起的聯想有所關聯，都隱喻著一種支撐依靠的生命概念，有時帶有無力、失去憑藉的焦慮，以及想要從依賴關係中取得支持的慾望。



(圖 3-24)

7. 蛋

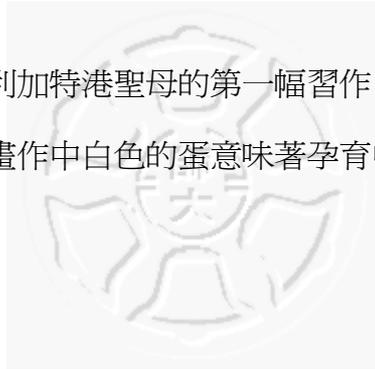
達利在天才的日記中說：蛋是宇宙的泉源、生命的泉源，代表誕生與生命，以及明日的世界。達利一向喜歡蛋，達利晚年策劃美術館，以一間歌劇院改裝，以紀念妻子卡拉，於一九七四年九月份正式對外公開，外觀是一座紅色的城堡，城堡上豎立了一顆顆巨大的蛋，此建築被視為一件整體性的作品。



(圖 3-25)

利加特港聖母的第一幅習作 (圖 3-25)

畫作中白色的蛋意味著孕育中的生命，以及復活、重生



四、基里訶 - 起源於哲學崇拜的形上藝術

基里訶〈Giorgio de Chirico〉作為一位二十世紀的藝術家，基里訶是理論與實踐並進的典型，他以詩人及哲學家自居，經常提及叔本華與尼采的言論，窮盡一生的創作力企圖發覺事物的形上面貌，因此他的作品雖然在不同的時期有不同的形式風貌，但是追求形上的神祕境界的目標基本上是一致的。

基里訶的形上藝術意圖在繪畫中以敏銳的洞察力，建立一種事物的心形上心理學，這是我們的心靈的某個面相賦予事物的一種神祕性，對基里訶來說，藝術是一種發覺事物神祕性的手段，一切事物至少有兩個面相，第一個面相是一般人可見的樣貌，是事物的面紗，而第二個面相是一種形上的面相，這種面相只有在少數人，如畫家或作家，在敏銳的洞察力與形象抽象的時刻才能感知。

而關於「形上學」，一般來說並沒有明確而普遍接受的定義，若真要對「形上學」下一個定義，可以說它是研究終極實在(ultimate reality)的學問。「形上學」做為一個學科必須回溯至亞里斯多德(Aristotle, 384-322BC)，而「形上學」這個名詞的正式確立是西元前一世紀亞里斯多德的編輯者所訂定的。「形上學」也就是「接續論自然之書之後的書」(ta meta ta physika)是接續「物理學」，也就是「論自然之書」(ta physika)之後所探討的學問，因此，這個名詞之後即拿來作為一切超越感知自然之物。亞里斯多德稱為這種學問為「智慧」(wisdom)、「第一哲學」(first philosophy)或「神學」(theology)。

二十世紀前衛藝術運動企圖以理論引導實踐是一種主流的藝術現象：許多畫家宣言揭示自身創作的實踐目的，文字的解釋與藝術品的展示並進，理論與形式的創新緊密結合在一起。對前衛藝術運動的創作者來說，藝術創作已經不單純是技巧上的展現，而是理論與創作的結合。因此，基里訶並不是一位沉默的創作者，不只是企圖以無言的創作品與社會大眾溝通，而是以同樣的熱情企圖以語言文字說明自己的藝術，因此，他的文字也成了他重要的創作之一，論述在他的創作中擔任了重要的角色（許麗香，1991）。

生平

1888 年基里訶 (Giorgio de Chirico) 誕生於希臘一個處處環繞著古蹟與遺址的城市—沃洛斯，也許是因為從小在這樣環境中成長，耳濡目染下，在基里訶的意識中直率隨著古希臘與神話的肢體意識，並且繼承了血統，因此在基里訶的「形而上繪畫」裡不斷出現神祇、神話人物、神廟等等與古世界相聯繫的事物。第一次世界大戰結束後基里訶進入了綜合工藝專門學校，他選擇了油畫業，學了四年的素描，為他的藝術生命打下紮實基礎。

1905 年正逢學校畢業考之際，基里訶因父親的病逝承受了極大的打擊，因而為通過畢業考，但他仍繼續著對藝術創作的熱情，父親過世後基里訶與弟弟離開希臘到德國慕尼黑求學，基里訶便進入藝術學院研究藝術課程，這時只有 17 歲的基里訶卻對德國浪漫派感到莫大的讚嘆，尤其是阿若德·伯克林的作品，深深吸引他的是這些作品中所表現在內心更深層以及“形而上”的本質。同時的在這段求學期間基里訶接觸了叔本華、尼采等人的哲學論述，就在這樣的藝術與文化的浸以及與傳統學院紮實技法的交替影響中，基里訶以逐漸形塑出自己獨特的繪畫風格，於 1909 年創作了初具風格的作品《神諭之謎》、《秋日午後之謎》，在兩件作品在 1912 年巴黎的秋季沙龍展出深獲好評，更引起畢卡索的注意，同時基里訶在巴黎逐漸展露頭角。

1915 年戰爭把基里訶帶回義大利，在費拉拉的服役期間，基里訶迷戀上了這座城市建築的幾何結構，而這樣的結構與白色的空曠遠景對幻覺尤為適宜，基里訶筆下世界的各種幾何分和新環境結合成“形而上”之美，便產生了人們所謂的玄學畫。1918 年基里訶被邀請參加在羅馬 L' poca 的展出，他的作品再度引起巴黎達達與超現實主義團體的興趣，1919 年基里訶於羅馬的博拉加利亞畫廊舉辦第一次個人展並大成功，自此往後幾年的個人展獲得極高的評價，布荷東更讚譽基里訶為開啓超現實主義創作的一把鑰匙，但基里訶並未因成功而怠慢對藝術的探索，而在這期間埋首於技巧的研究，縈繞於他頭的是大師們顏色的透明感，為了深入了解偉大繪畫的祕密所在，他臨摹了拉拉斐爾、米開朗基羅和波提切利的作

品，至此基里訶的創作世界以幾近於夢幻，一切細節的精緻達到了新的真實，同時使該創作世界更富有生氣、神祕莫測、意想不到的，而神秘的蹊徑取代了理想的透視投影線，奇特的組合給人如睡夢中出現的最鮮明不過的形象。

1925 年基里訶與新婚妻子雷莎再度移居巴黎，同年在巴黎的 L' eonce Rosenberg 美術館的展出成績並不理想，一向對他讚譽有加的布荷東卻給予了極負面的評價，甚至在「超現實革命」雜誌上批評基里訶為迷失的天才，布荷東更無情得指出基里訶從 1919 年以後的創作根本還沒有為自己找到出路，自此，基里訶一直與超現實主義所僅存若即若離的關係就此宣告破裂。

晚年時期的基里訶繼續回頭臨摹提香、魯本斯、華格納等大師的名作，即使到了 80 高齡仍醉心於古點式的繪畫，古點與形而上的精神仍驅策他不停的動筆，此時期所表現的筆法更見純熟，創作語彙更是多元與複雜的變化，一切的形成安排更是慎密嚴謹，可以說達到無懈可擊的境界。在晚年盛名與安定而優渥的生活，使得他再詮釋“形而上”的作品時少了過去創作中所突顯憂鬱、孤寂、令人紛擾不安的心緒，而呈現出舒展、開朗、令人著迷的感覺。也許因為基里訶在晚年會再次地動新詮釋或模仿同一題材，使人們很難將他的創作做有系統的分期，但這也是他忠於自己所存在的“形而上”藝術思想，透過繪畫來傳達萬物存在世界上有真正的本質。對於現代藝術史而言，基里訶最珍貴的遺產留存在他作品中將當代哲學與人類精神中的靈體呈現，以及將人類美術史上最偉大動人的古典遺產賦予了現代精神（陳英德/張彌彌，2003）。

基里訶繪畫中的文學性

(1)自我隱喻法

在 1906 至 1909 期間，基里訶遷往慕尼黑，此時他進入慕尼黑學院修習繪畫課程，在繪畫形式風格上受到德國浪漫主義影響甚深。這時期對基里訶影響最大的畫家主要就是布克林與克林傑(Max Klinger, 1857-1920)。

布克林與克林傑給基里訶的一項重要啓示在於他們對於神話的轉換能力，例如，基里訶曾經提到，克林傑的重要性在於：

一種能以現代的眼睛重新看待神話的能力，因而能揭發神話中至今不為人知的一面：一種能使不真實的東西看似真實的能力；一種既浪漫又現代的轉換，能將平凡事物變成幽靈似的鄉愁，一種詩意的永恆；一種將自傳元素與抽取自黑暗而憂鬱的奇想與傳說領域的意象的混合。總而言之，克林傑對基里訶而言是一個完美的現代藝術家。

神話對基里訶的意義，不只是提供一個奇想與靈性的世界，還提供了一種寓意的方法，使基里訶日後發展出一套視覺的隱喻，將哲學概念與形上思想視覺化。因此，德國浪漫主義的象



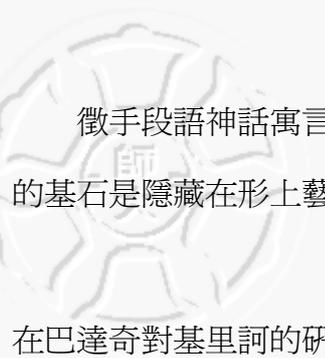
(圖 3-26)



(圖 3-27)



(圖 3-28)



徵手段語神話寓言，是基里訶發展形上藝術的基石是隱藏在形上藝術中的核心概念架構。

在巴達奇對基里訶的研究中，他提出一些可以確

定地判斷為布克林風格作品，例如：《海神與妖怪》(圖 3-26)就是從布克林《海神與水精》(圖 3-27)的模仿而來，兩位都是有以(Prometheus)以及(Centaurs)等神話為主題的作品

巴達奇認為，基里訶在《阿戈船水手之遠行》(圖 3-28 中，開始將個人的生命史與神話角色融合為一，畫面上呈現的不再只是單純的神話。在這件作品中，阿戈船水手所代表的不僅僅只是一個

神話角色，而是畫家自身的象徵，畫面上指涉指旅程元素-雅典娜雕像，基里訶也賦予了希臘沃羅車站前父親雕像的形象，賦予了對親人的記憶以及自身生命史的意義，而非神話脈絡中的雅典娜的意義。以這樣的方式基里訶所有的作品彷彿都似是而非地成了自畫像；表面上畫的是神話故事，但神話的深層寓意卻是畫家的個人生命史。整件作品的意義還不只是神畫英雄的旅程，更重要的是，他是畫家自身生命旅程的隱喻。他將個人生命史帶入作品意涵中（許麗香，1991）。

另外，《神諭之謎》(圖 3-29)也是同一系列的作品，在《神諭之謎》中，畫面主要



(圖 3-29)

空間是由建築所構成，自然風景退居一角，建築的水平垂直線條構成畫面幾何形的基調。這種由建築物與幾何構成的畫面空間是日後基里訶形上藝術的基本風



(圖 3-30)

《神諭之謎》這幅畫的靈感主要是由布克林的《奧德賽與卡理婆娑》(圖 3-29)Odysseus und Kalipso)以及荷馬《奧德賽》(The Odyssey)第五書的靈感而來。

基里訶借用了布克林的奧德賽背影。沉思背影基本上是德國浪漫主義傳統的延續：背對觀者

的沉思者，眺望不斷往遠處延展的廣袤空



(圖 3-31)

間，沉思者自然的崇高美及宇宙的神秘。背影似乎是基里訶喜好的圖式《秋日午後之謎》(圖 3-31)變成了立在噴泉上的雕像，背影也以不同的形貌出現在往後許多作品中。

(2)來自哲人與詩人的形上藝術

自基里訶的《阿戈船水手之遠行》(圖 3-27)這件作品開始，旅程即是基里訶創作的核心主題：基里訶將自己比喻為阿戈船水手，將阿戈船的黃金冒險之旅比喻為自己的旅程。之後在《神諭之謎》(圖 3-28)中，基里訶又借用了布克林的《奧德塞與卡里婆婆》中奧德塞的背影，暗示畫中思考神諭之謎的沈思背影是奧德塞，在荷馬詩中的航程裡不斷經歷冒險的英雄。在《秋日午後之謎》(圖 3-30) 中，經歷冒險的英雄雖然換成人詩人但丁的雕像，但基里訶還是藉由水平牆垣之後的海洋與航行的船隻若隱若現地勾畫著形上藝術的主旨：旅程。只不過，這一次，旅程的主題更進一步藉由詩人的象徵意義——創作者，結合在一起。因此我們可以說，在這裡，形上藝術的旅程開始有了一個篤定的目標與明確的目的地，畫中的主人翁不是被放逐而漫無目的漂流的英雄：這是一場尋詩之旅，是為了追求成詩靈感的旅程。在《詩人之喜悅》中，基里訶更是透過義大利廣場與古典建築的透視結構刻畫著詩人求得啓示〈靈感〉的喜悅。在德基里科一開始創作的時候，即有兩個重要的主題不斷地縈繞在早期形上藝術中：旅程與啓示；在形上藝術中也有兩種主角：一種是旅程的冒險英雄，另一種是以詩人為代表的創作者與尋智者。

1909 年至 1919 年之間，基里訶有多件以詩人、哲人或先知〈預言者〉為主題的作品，顯示這三種身份在形上繪畫中佔有重要地位。例如《詩人與哲人》，作品的構思似乎是從《預言者》發展而來的；兩件作品的場景都是在室內，同樣有面對畫架沈思，樣貌相似的木偶。雖然標題為《詩人與哲人》，但是兩者的配件與冥想的對象卻是畫架，而不是具有哲學或詩的象徵意涵的物件，這似乎暗示著詩人、哲人以及藝術創作間有著密切關係。另一個被阿波里內的例子。在《阿波里內肖像》中，暗示了詩人與先知這兩重身份的统一。畫中詩人阿波里內的配作與象徵物是魚與貝殼。貝殼象徵的是誕生，而魚在希臘與基督教傳統中則是誕生、復原，以及救世主與啓示的象徵物。在阿波里內 1911 年出版的《奧菲斯的動物行列》(Le bestiaire ou corte' ge d' Orphe' e)中，他稱呼奧菲斯(Orpheus, Orphe' e)為「讓我們看見光的聲音」，將奧菲斯視為先知以及基督教救世主前身。在杜非 (Raoul

Dufy，1877-1953）為本書所做的木刻插畫中，便將奧菲斯的形象與救贖的魚，救世主的象徵，結合在一起。透過奧菲斯與魚的象徵意涵結合，阿波里內建立起基督教與奧菲斯救贖的關連性，而德基里科所畫的這件《阿波里內肖像》將魚作為阿波里內的配件，即是沿用阿波里內的觀點，將魚作為奧菲斯的代表，因此，在這裡戴墨鏡的阿波里內事實上即是同時是先知與詩人，彈奏七弦琴的奧菲斯。帶著墨鏡的詩人象徵的是詩人的盲眼，看不見現在，只看得到過去與未來。而詩人的作品——詩，則是先知的預言。由這些例子可以看出，在德基里科的作品中，主人翁的身份通常很難區分：不管是詩人、哲人，或預言者，他們都沒有外表上的差異，他們的身份可以交互替換，甚至可以重疊（陳英德/張彌彌，2003）

詩人與先知的統一，詩作為預言藝術，除了在阿波里內這個例子中，我們也可以在尼采的思想與作品中找到例證。在1911年1月6-8日基里訶寫給好友卡茲的信中，基里訶提到：

但是一股新的氣流湧進我心靈。我聽到一首新歌曲，現在整個世界彷彿都改變了。秋日午後帶著他長長的影子以及清新的空氣、萬里無雲的天空降臨了。終歸一句話，查拉圖斯特拉已經來了。你明白嗎？你瞭解蘊含在這些字句中的謎嗎？最偉大的歌手已經來了，他唱著永恆的回歸，他的歌中有永恆的聲響。

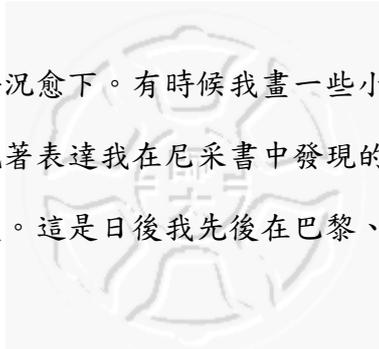
在這段文字中，德基里科提到尼采的「永恆回歸」的主題。事實上，德基里科在1909年到1910年左右正好發展了一個「噴泉」的主題，而這個噴泉主題就是《查拉圖斯特拉如是說》中隱喻著永恆回歸的象徵物。噴泉出現的場景，諸如《秋日午後之謎》、《時間之謎》、《詩人之喜悅》等，正好都是這段文字所描述的景象：秋日午後的修長影子、清新空氣以及澄澈的天空等。對照這些作品的場景與這段文字，我們可以瞭解，經常出現在形上繪畫中的秋日午後等景象，可能都是來自於《查拉圖斯特拉如是說》的場景。表面上缺席的查拉圖斯特拉事實上是藉由秋日、影子、天空不斷地被暗示著他的存在，噴泉則隱喻著時間。許多形上繪畫記錄的是查拉圖斯特拉吟唱的永恆回歸的詩歌。而尼采筆下的查拉圖斯特拉就是一

位詩人與先知。查拉圖斯特拉正是尼采自身的投影。尼采則是哲人、詩人與先知。對德基里科來說，理想的「詩人—哲人」即是尼采。在 1910 年 1 月 26 日基里訶寫給好友卡茲的信中，他稱呼尼采為「最深刻的詩人」：

你知道誰是最深刻的詩人嗎？或許你會立即想到但丁或歌德或其他同行。但他們都錯了，因為最深刻的詩人叫做弗列德里希·尼采…深刻，就尼采與我所知，並不是來自截至目前為止人們所探索的地方…我將在你耳邊輕語一個秘密：我是唯一真正懂尼采的人。我的每一件繪畫都是明證。

基里訶自詡為尼采的知音。而他的作品就是明證！除了之前提到的秋日或噴泉主題之外，形上繪畫中與尼采相關的主題尚有：阿里亞德妮雕像、義大利廣場、杜林等，都是在 1909-1919 年之間經常出現的主題。在他的文字中也時常描述著形上藝術與尼采的關係：

在佛羅倫斯我的健康每況愈下。有時候我畫一些小幅作品。布克林時期已經過去，我開始畫一些主題試著表達我在尼采書中發現的強烈而神秘的感覺：晴日的憂鬱，義大利城市的午後。這是日後我先後在巴黎、米蘭、佛羅倫斯以及羅馬所畫的義大利廣場的前奏。



除了在作品中勾勒尼采哲思的場景之外，基里訶在一幅他的自畫像中仿造尼采一張著名照片的姿態刻畫自己。德基里科模仿尼采姿態的自畫像的動機並不明確，不過，經由這件自畫像我們更可以肯定尼采在基里訶的思想中確實佔有一席重要的地之。

在阿波里內與尼采的例子以及基里訶的作品，我們可以瞭解，詩人、哲人、先知經常環繞在基里訶想像中，而對他的創作有著重大的影響。對這三種身份的認同似乎是與對畫家的認同等重的。因此，畫家、哲人、詩人、先知這四種身份在形上藝術中經常是交錯難分的主角。即使基里訶在語言文字中稱呼他作品中的主角為詩人，但是，這個詩人事實上不只是個藝術創作者的代表，他同時也是個尋求智慧與世界之謎的人，同時是個先知，尋智者，也是個創作者。藝術、詩與哲學之所以存在著密切的關係，那是因為：

藝術為現代哲人與詩人所解放。叔本華與尼采最早教我們生命中荒誕事物的深刻意義以及這種荒誕該如何形變為藝術：它確實必須構成真正新而自由深刻的藝術之骨架。

對基里訶來說，藝術之所以深刻，它必須與詩和哲學結合在一起，以發掘事物的深刻意義為目的，藝術必須以事物的深刻意義為骨架。理想的繪畫應是以這種深刻意義為表要內涵。因此形上藝術既是藝術，同時也必須是詩和哲學，以及預言。或許，對基里訶來說，這四種身份的同一是理想的創作者典型。

當形上藝術的主角-詩人，與形上藝術的另一個主題-旅程結合在一起時，我們可以瞭解，船隻航行的旅程所追求的不是金銀財富，而是啓示，也是靈感。是關於世界之謎的啓示，也是藝術創作的靈感。因此，旅程代表的是一場尋詩之旅，是一場追求啓示的冒險，而詩人則是冒險旅程中探訪啓示與靈感的尋智者（許麗香，1991）。



五、恩斯特 - 畫作中的奇幻文學

來自德國的馬克斯·恩斯特（Max Ernst），是具有代表性的超現實繪畫先驅之一，他的繪畫特色就是在許多畫作與拼貼作品之中，經常出現一隻具有鳥型、名叫羅普羅普（Loplop）（圖 3-18）的飛行獸，羅普羅普（Loplop）乃是虛擬的角色。這是自我的他者、馬克斯·恩斯特的自我顛倒，此角色的緣由來自於幼年遭受強烈的心理衝擊所留下的原型烙印，羅普羅普（Loplop）角色的功能在於藉由淺意識的心理經驗，描繪出與心理經驗吻合的形象，作為抒發創作的題材，在文學的領域中，類似神話或奇幻小說中的虛擬人物，屬於幻想文學、奇幻文學。



(圖 3-32)

文學家佛斯特(E.M.Forster, 1879-1970)在小說理論文集(Aspects of Novel)中指出，「幻想」指的是種暗示超自然之物存在的寫作手法，在日常生活中引入實際上並不存在的生物，將平常引入超常的境地，而文學評論家亞特貝里(Brain Attebery)也認為此種角色的產生使得「不可能將成會自然律」無需一般常識來理解世界運作的法則，並且帶領觀者完全融入其情境，相信那是真實而非虛像。在恩斯特的繪畫世界中，此鳥首人身的角色反覆被描寫，並且出現在各種不同的場景之中，創造出幻想世界中的真實，此種創作手法是讓潛意識運行以取代強烈意志的創作模式。這隻鳥介入了他創作者角色的位置，以強勢的、具藝術性的他我呈現。

生平

1891年出生於德國科倫南部一座小城的恩斯特，其父親是一位刻板而且孤僻的業餘畫家，但父親喜歡用深奧的文字以及神秘的手勢與人談話，並以此為題材作畫的手法，深深的吸引了恩斯特。他甚至同意扮演聖嬰，讓父親用傳統的基督肖像畫法替他畫像。

但由於家庭管教嚴厲，使得恩斯特對任何專制的作風，都有著強烈抗拒感。

後來閱讀了凡爾納、格林姆等人的作品，更使得他想像力變得豐富。因此當他面臨想像與現實的衝擊時，他寧遠選擇衝破理性的藩籬。有一天夜裡，他心愛的鸚鵡死去了，他難過得甚至推論說是他出生的妹妹吸吮了鳥的生命才會誕生的。

高中畢業被迫進入波昂大學讀哲學，但他卻毫無心思在學業上。偶然修習了精神病學課程，恩斯特看到精神病患雕塑及繪畫的藝術作品，使他驚愕，他立刻被他們的才華迷住了。因此恩斯特開始在現實與想像中尋求平衡點，並使用繪畫來表達自己的思想。1912年在科倫，他參觀了「分離主義者聯盟」畫展，看到高更、孟克等大師的作品後，讓他立志成為一位畫家。

第一次世界大戰之後，恩斯特與賽奧多爾以及阿爾普成立了達達主義。主張「反戰」和「反美」，他們厭倦戰爭的殘酷和恐怖。也常常公開發表無理性行為，例如在展覽會中，參觀展覽者都會經過一位行聖禮的女孩面前，但這位女孩口裡唸的卻是不入耳的穢詞。1922年，他與妻子路易絲的兒子出世了，同時達達主義的藝術家認為應該發展出更具體的學說，因此超現實主義於此誕生。

恩斯特雖在美國生活了十年，甚至取得國籍，但他最後仍選擇在巴黎走完他的人生。恩斯特逝世於1976年4月1日，在他八十五歲生日的前夕（胡永芬，20001）。

恩斯特繪畫中的文學性

(1) 擬人化法



(圖 3-33)

心理學中所意指的「移情作用」，乃是把某種情感，由原來之物轉移或過渡到另一個可被接受的代替物上，並將此情感融入現實生活中的一切事物之內。換言之，也就是把萬事萬物都賦予人的屬性，讓自然界的萬事萬物都和「人」一樣具有情感和生命。在文學上，這種「物我合一」的手法，被稱為「擬人法」，也稱呼為「擬人化」、「人性化」或是

「人格化」。恩斯特以一種「萬物同源」的哲學觀，試圖創作出與以往不同面貌的生命，產生一種交換混合的圖像，來展現物我合一的價值觀，透過各種生命樣貌的複合形象，臆造出神秘的超自然生命樣式。

恩斯特企圖跨越動植物、雌雄的界線，呈現出生命萬物皆為同構同形的概念，透過此混合物種與混合形體的圖象，作一思想上的互動，更重構彰顯萬物的情緒，用此擬人的手法替代自我的意念，作為一種藝術家的自我告白。

恩斯特使用這種擬人化的手法，把植物、動物混種結合，並加入人的特性，產生一種扭曲詭譎的全新面貌，這動物的人體造型，旺盛物與人類的物我合一，森林的本質卻質變為人的外形，給予人的形為模式。1931年《人類造型》(圖 3-33)



(圖 3-34)

是昆蟲的擬人化，一隻類似螳螂的生物外形有著與人類相似的形體，畫作名稱更引用「人」來命名，把此「昆蟲」升格為人的族裔。1941年《鳥之國》(The Nation of Birds)(圖 3-34)是動物擬人化的最佳代表，鳥的形貌搭配著人的四肢，牠們的國度有著像人類一樣的倫理社會。恩斯特藉此「物我合一」的擬人手法，重新定義自然領域的一切疆界，在實事求是的科學世界中，產生了玄之又玄的視覺觀感。

感。

恩斯特的一生都被幻覺所左右，這和童年時期的奇特經驗有關，也正因為經歷這特殊的恐怖經驗，使得其藝術風格至今源遠流長，形成個人獨特的繪畫魅力，恩斯特也藉由這「詭譎」的畫風得以在藝術史上嶄露頭角。

恩斯特人生的第一次奇特經驗，是發生於 1897 年的某天深夜，姐姐瑪莉亞〈Maria〉突然過世，這是恩斯特第一次接觸死亡，對於年幼的他來說，姐姐提早的離開人世是個可怕的經驗。對一個六歲的孩子而言，和自己親愛的姐姐吻別互道晚安後，就天人永隔的經驗，使得其年幼的心靈產生了巨大的衝擊，這次的經驗並未隨著歲月的流逝而消失，反而深深烙印在其幼小的心靈上，年幼的恩斯特始終將姐姐瑪莉亞之死和巫術產生緊密結合，是巫術強大的力量把姐姐瑪莉亞帶離

人世，爾後很長一段時間，恩斯特的記憶一直被妄想所左右，使他不能掙脫巫術所帶來的震撼與恐懼。

人生的第二次奇妙經驗發生在 1906 年，恩斯特十五歲時，一月五日的深夜，恩斯特最好的鸚鵡朋友霍恩博姆驟然死亡，次日早晨，正當他發現鸚鵡的屍體而傷心欲絕之時，另一邊迎接著他破碎心情的竟是他妹妹羅妮(Loni)一個新生命的誕生，對於這種莫名的巧合，一時之間，恩斯特完全無法接受，當他聽到這個消息時，甚至當場昏厥過去，或許是因為這二件事情太過巧合，使得恩斯特把「生」和「死」串聯起來，認為妹妹羅妮的生命是和其心愛的鸚鵡霍恩博姆交換而來，因為妹妹羅妮奪走了鸚鵡霍恩博姆的生命，所以才會這麼湊巧的於隔日清晨來到這個世界上，更甚而成為恩斯特家中的一員，或許在科學發達的今日來看，這根本是無稽之談，但對於當時巫術及鍊金術著名的科隆小鎮，且尚不清楚生命如何誕生的恩斯特而言，這樣的巧合衍生出搶奪生命的聯想並不是不無可能。因為這二次的人生可怕經驗，使得恩斯特一生的創作都與這些童年事件息息相關。幻想支配其一生，「鳥和人」的混合體一次又一次的出現在其作品中，更進而成為恩斯特作品風格的特有風貌。

鳥在不同領域中有著不同的象徵，古時候鳥在某些層面上是性的象徵，除了性的象徵之外，在心理學中，鳥表示人類精神的入口，它可以自由的飛翔及擺脫一切束縛。在鍊金術中，鳥象徵著會飛的女性，不同種類的鳥代表的意義也不一樣（王其敏，1997）。

鳥的圖像貫穿恩斯特一生的創作，比擬鳥在各領域中的不同象徵，「鳥」的圖像在其作品中總以不同面貌示人，有鳥與人的結合，如 1939 年的《搶奪新娘》有群鳥扭曲變形的匯集，如 1925 年的《十萬隻鴿子》(100,000 Doves)。

綜觀，恩斯特「似鳥」的圖像中，最具特色的非「洛普洛普」(Loplop)莫屬了。如同畢加索創作人頭牛身的怪物—「Miuntior」及杜象創作一個自稱是「Rorse S' elavy」的女人一般，恩斯特也創作出一個虛擬生物「洛普洛普」秀異鳥來替代自己最深處的靈魂，同時，將此虛擬生物具體化為創作的活力泉源。恩斯特應用

佛氏「轉移」與「濃縮」的原理，將自己抽離軀體，使靈魂重置於「洛普洛普」圖像上，他結合神話中鳥的體現，建造出一個偽裝的人格，用第三人稱的手法，使其藝術作品呈現出幽默詼諧的趣味；相對的，他也用這偽裝的人格來諷刺、暗喻傳統藝術觀念的一成不變及當代社會的混亂現象。

恩斯特所構思的「洛普洛普」，名稱取自於法國街頭詩人菲迪南·羅普〈Ferdinand lop〉，推測「洛普洛普」這個新詞的出現約在 1920 年底，此時正巧恩斯特與達達主義的 DaDa 詞藻邂逅，於是決定重複 lop 這個詞來為他的「摯友」命名。洛普洛普可說是恩斯特應用佛洛伊德「圖騰與禁忌」學說所創造一個個人圖騰，「洛普洛普」結合鳥與人成爲一個「鳥人生物體」的原始構想，乃是來自於其年幼時所飼養的鸚鵡「霍恩博姆」與妹妹羅妮的生死巧遇，同時，恩斯特常幻想自己是老鷹



(圖 3-35)

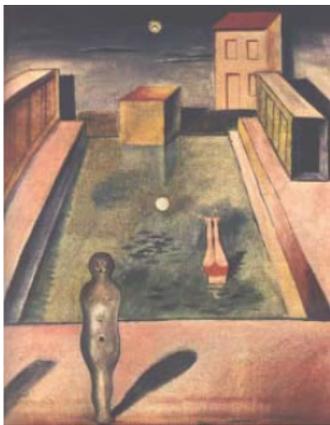
孵化而生，故他體內存有鳥的因子，「洛普洛普」結合了此二個複雜的情緒，而成爲恩斯特本人秘密靈魂的象徵，恩斯特喜用似鳥的混種生物形體來定義自己，創作時，他常使用洛普洛普的圖像來替代自己思維，有時出現在標題，有時則以不同角色的身份出現在作品的一處，仔細推敲將會發現「洛普洛普」第一次現身於作品中，乃是在恩斯特的《慈善週》(A Week of Kindness)和《百頭女》二本拼貼小說內，在這二本拼貼書籍內，洛普洛普所扮演的角色爲一個敘述者和演員，同時也身兼教化者的身分。

1930 年的《洛普洛普介紹一位年輕的女孩》(Loplop Introduces a Young Girl)「洛普洛普」是一個高挑的鳥，正在展示自己的戰利品。另一作品 1939 年的《洛普洛普介紹洛普洛普》(Loplop Introduces Loplop) (圖 3-35)是恩斯特使用第三人稱表現自己的最佳詮釋，恩斯特把自己化身爲「洛普洛普」的樣貌，置於畫面的正中央，畫作中的洛普洛普是一位藝術家、一位畫家，恰巧和恩斯特的身分吻合。在 1931 年《人類造型》(Human Figure) (圖 3-32)一圖，也有「洛普洛普」的身影，但在此「洛普洛普」已轉變爲和蚱蜢結合的混種蚱蜢人。1937 年的《家庭天使》中，「洛普洛

普」的角色是一個教化者及預言家，他試圖阻止巨獸的暴亂，但因形體的比例大小差距甚遠而使得巨獸不受勸阻，恩斯特透過圖像的比例，隱喻出無法阻止法西斯政權暴形的無力感。「洛普洛普」可說是恩斯特藝術創作中，最具個人特色的圖騰，似人似鳥的生物形體加上多重的角色扮演，使藝術家可以自由的以第三人稱漫遊於另一個幻想的國度。

(1) 敘事法則

恩斯特喜歡用「敘事」的性質來創作，畫作總是表現出一種沈默且衝突的象徵性格。不論是宗教神話、文學名著、亦或是日常生活的瑣碎事件都是其創作的題材，且圖像之影射與濃縮的力量，使其畫作主題深具說明性格。若將恩斯特的情感生活、社會經驗對應至藝術生涯作一時間表排列，不難發現其作品中潛藏著這些事件的影子。恩斯特將生活中形形色色之事件，巨細靡遺地用圖像串連起來，呈現在其畫作中。探本窮源的細心研究，將會得知圖像背後有著極為複雜的思維情緒與個人哲理。



(圖 3-36)

敘事法則之創作理念，乃是恩斯特內化其自身情感與哲學理念，進而轉換為其特有的神秘圖像，經由此深富指標性圖像的顯現，佐證出恩斯特具有跳躍式思考的頭腦，具有藝術家特有之敏感度。1920 年左右，恩斯特的創作主題，多圍繞在當代的心理學與煉金術的神秘原理上，這些著名的文學作品結合現代心理學與古老煉金術，道出恩斯特的獨特觀點，平凡無奇的圖像夾雜著混亂的思緒，作品絕不是單一主題的描繪，作品描繪的事件總是牽連著各式各樣的哲理，簡潔俐落的圖像卻暗藏玄機，如 1919 年作品《沒入水中》(圖 3-36)，恩斯特描繪出德國抒情詩人史托姆(Theodor woldsen storm)的悲劇小說，恩斯特利用繪畫重現小說中父親的自責心情，把此小說中最具代表性的場景完全用圖像代替。

1922 年的《伊底帕斯·雷克斯》(圖 3-37)作品映襯出恩斯特特有的融合功力，



(圖 3-37)

在《伊底帕斯·雷克斯》中，恩斯特採用多樣的主題並置，同時呈現出古老的希臘神話故事—伊底帕斯王、佛洛伊德的伊底帕斯情結、莎士比亞四大悲劇中的哈姆雷特與自身的情緒等四大主題。恩斯特重新詮釋伊底帕斯王神話故事的主角—「人」，圖中每一個主題—手、堅果、武器及被困在木板中的鳥頭，都暗喻著希臘神話故事主角伊底帕斯的窘態。加上佛洛伊德的學說，繪製出故事內容及伊底帕斯王心理的狀況，這幅作品可謂為恩斯特早期著名的作品之一，伊底帕斯王的窘態藉由此畫作完全的呈現於世人眼前。

畫作中不同的細部內容暗示了出現伊底帕斯情結的另一劇作哈姆雷特，給予哈姆雷特故事另一種風貌的解讀。恩斯特改變以往削弱鳥的腳部表現，而用一種全新的手法去削弱手指的部分。若用圖謎來解讀這種新發明，是一個“手鋸”：鋸子在定義上是手握著，這也是一種手與鋸子的結合體。在這幅伊底帕斯王的“肖像”中，這種構成也許暗示另一個重要意念的存在。這“手鋸”的圖像是根據哈姆雷特故事內容，由文學意念轉換成之圖像；出自哈姆雷特假裝瘋狂時說的一段著名的話：“只在西北角的偏北方我有一點瘋；風自南來的時候，我分辨得清什麼是蒼鷹，什麼是白鷺。”如果這是一種鑑定哈姆雷特伊底帕斯情結的暗示；則堅果殼則是另一個被恩斯特運用的主要視像來源，也可以被解讀為哈姆雷特—戀母情結中的名句：“哦，神啊！我若不作那一場惡夢，我即便是被關在核桃裡，我也可自命為一個擁有廣大土地的帝王。”在伊底帕斯王畫作中出現的那隻主要的手，握著堅果殼與手鋸，可以解讀為是哈姆雷特因境之總結。然而，惡夢也令人聯想到夢的分析，這也是佛洛伊德心理分析中的主要構成要素。”

恩斯特的創作不僅結合了佛洛伊德的心理分析學說，更結合了當代著名的文學鉅作。恩斯特使用藝術創作來闡釋自身對文學的評論，並且利用這些類似的情感事件把內心對於叛逆的衝突，抒發為一幅幅的圖像（丁長青，1993）。

(3)語言圖像

在人類情感中，「手」可說是扮演著重要的角色，對恩斯特而言，手是一種語言的符號，一種替代語詞的工具，一個無所不在的聲音。恩斯特的父親菲力普在一所聾啞學校教學，恩斯特從小耳濡目染體會手語在無聲世界中之重要性，繪畫的天地好比寂靜無聲的世界，雖然無聲卻潛藏著豐富的情感，「手」則在這沉默的世界中替代聲音，傳達了更曼妙的音符。



(圖 3-38)



(圖 3-39)

恩斯特的作品中純粹只有手而無人身的圖像層見疊出，如 1921 年的《西里伯島之象》(圖 3-38)，這些不同畫作中的手皆有其共通性，即是「手」挑逗著「性」的活動，這手的圖像也是性的象徵，如《情侶》一畫，手被放大移至畫面的正前方，象徵著兩性的結合；《傾聽最透明的第一聲》(圖 3-39)，女性的手同時也是女性雙腿的替代物。

1922 年的《伊底帕斯·雷克斯》(圖 3-40)，1923 年的《人不知其所然》與《無題》(Untitled)，都是「有手無身」圖像的例證，這手的圖騰代替人物出現在畫面中，恩斯特簡化人的完整形態進入一種圖像意識的形態，把思想轉化為一種手的語言。大體而言，「手」在恩斯特看來是無聲世界裡的一重語言符號，一種藝術家或情侶間才懂的特殊密碼。恩斯特用另一種畫面構圖的方式與視覺效果的暗示，表達出人物的思潮、性格、動作、以及幾近壓抑的情慾。恩斯特不僅是一位藝術家，同時也是一位詩人，他的作品總是帶著詩意的浪漫情懷。達達主義時期，在恩斯特作品的上緣或是下緣，總會搭配著一長串的文字，圖像被夾雜在文字的正中央，這些文字常使用不同的語言呈現，文字和畫作對照，產生出一種對立又矛盾的現象，這似乎是恩斯特另一種創新的手法，對藝術反動的另一種表現形式，也是一種具有哲學性的論證思考方式。

1919年，恩斯特的作品開始有圖文並置的現象，如1920年《女體的冰河風景》，《肉體之歌》，《最好的男人獲勝》(Always the best man wins.....)，這種文字與圖畫並列的手法，在中國古時的繪畫中屢見不鮮，即所請的「詩中有畫、畫中有詩」，但在恩斯特作品中，這圖畫與文字之間的關係，並不類似中國的詩畫風格，恩斯特作品上方或下緣的文字與圖畫常常沒有直接的關連，這些冗長的文字不是對畫面解釋，而是藉而另一種手法來闡述自己的觀點，若每一幅圖文並置的作品，觀者都想要從文字著手去探究圖畫的寓意，有時只會產生更糊模與更混亂的現象。



(圖 3-40)

恩斯特另一種圖文並置的手法，乃是在作品的標題後面跟著一長串的文字，恩斯特採用冗長的標題吸引觀者注意，同時將觀者引入作品中，使文字與圖像產生相互矛盾的現象，打破標題簡潔有力的傳統用法。如1916年《自然的禮物》(圖 3-40) (Statified rock nature' s gift composed of gneiss lava Icelandic moss 2 varieties of bladderworts 2 varieties of perineal hernia cardiac vegetation (b)the same in polished casket,a little more expensive.) 1920年《午夜在雲中飄過，一隻白晝看不見的小鳥在午夜飛翔，太空在飛鳥上面擴展，牆垣和屋頂也在飄動》(Above the clouds goes the midnight. Above the midnight glides the invisible bird of the day, a little higher than the bird the enther blows, and the walls and the roofs float.)，《瑞士，達達派的發祥地或生物神話般的洪暴現象》(Switzerland, Birth-Place of Dada or Physiomythological Flood-Picture.)，這些作品都是恩斯特有別於其他藝術家採用文字形式輔助畫作的最佳代表。



(圖 3-41)

恩斯特用圖文並置的手法來傳達繪畫的不可解釋

性，突破文字與圖畫必定產生關連的意識形態，他利用這種特殊的表現形式，闡釋語言及文字不一定能完全說明圖像的觀念，帶給觀者一個全新的思考形式（丁長青，1993）。



肆、創作理念與創作過程

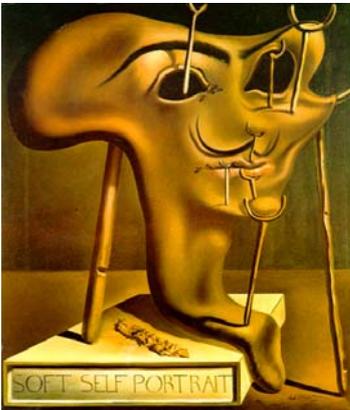
一、創作主題 1-雪印



創作理念：



(圖 4-1)



(圖 4-2)

雪上的腳印
是你
 越來越
 遠
 越來越
不能回
頭

(圖 4-3)

繪畫是無聲無聲之境的創作，希臘作家蒲魯塔克（Plutarch）說過：「繪畫是一首啞詩，而詩是一幅會說話的圖畫」（"Painting is mute poetry and poetry a speaking picture."）基本上而言，繪畫一向被認為擅長表現靜止、凝固的空間，但超現實主義創作者經常將有聲的文字融入畫作中，為繪畫發聲，例如恩斯特：以帽子造人(圖 4-1)、達利：Soft Self Portrait(圖 4-2)、米羅 poem I...等。本研究創作主題-雪印，以文字作為繪畫的實驗元素，將文字創作作為先決要件，進行實驗性的創作。

畫面中，文字將被排列為腳印、足跡的影像，並以文字內容描述足跡的感覺：(圖 4-3)，預期觀者的視覺資料庫中，文字將自動轉化為足跡的圖像而與文字的詩意結合，運用文字與圖像之間的關係，試圖刺激觀者閱讀文字與閱讀圖形之間的聯想力，而這種聯想力即是集體視覺語言所共同的文法，此畫面考驗著視覺經驗的共識程度，共識達成-文字將順利在觀者意識中轉化為足跡的圖像，共識不成立-文字依舊為文字，轉化過程即不存在，以此方法呈現文字與圖像之間微妙的關係性。

創作過程：

1.構思字句，全文為：

雪上的腳印是你

越來越遠

越來越不能回頭

2.進入繪圖軟體排列為腳印的樣子

雪上的腳印

是你

越來越

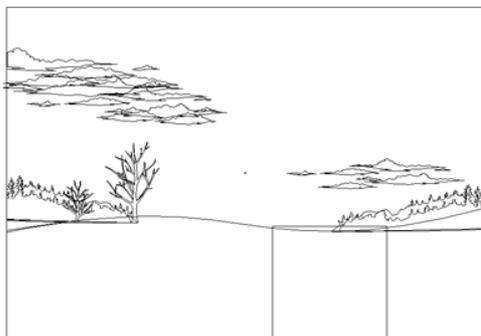
遠

越來越

不能回

頭

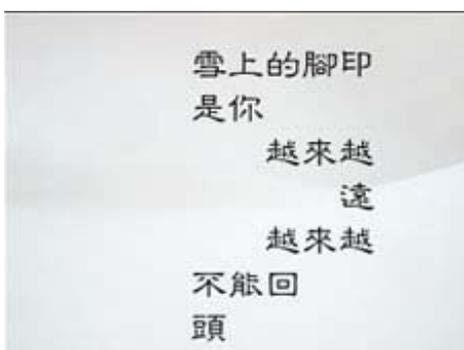
3.畫出構圖線稿



4.著色



5.將排列好的文字置入著色完成的畫面。



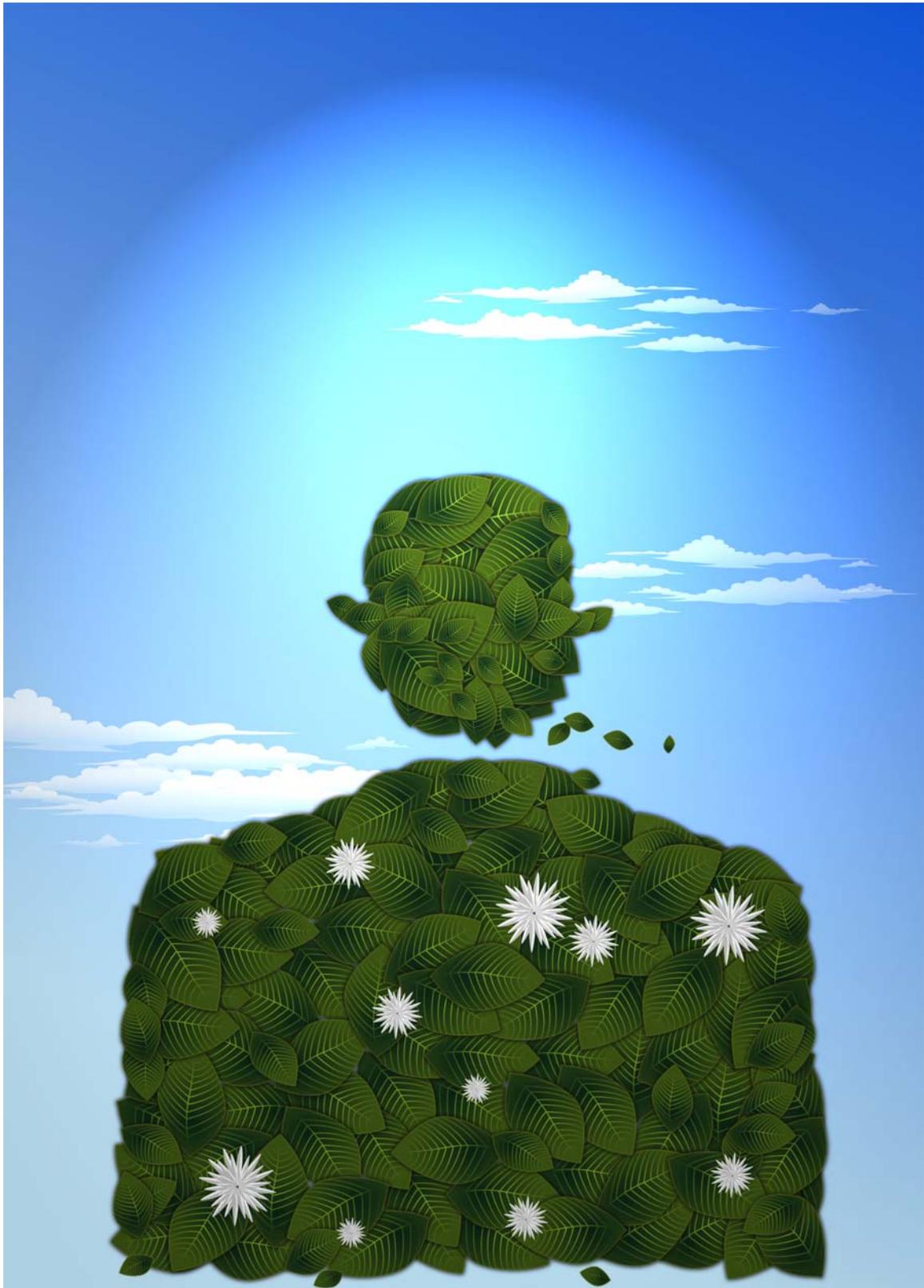
6.將文字置於適當位置並調整文字透視感-完成。



創作分析：

| 插畫表現方式 | 超現實風格的表現手法 | 文學表現手法 |
|---------|------------|---------|
| 幻想型插畫 | 比例置換 | 形象辭彙 |
| 幽默型插畫 | 物理性質的轉換 | 語言邏輯 |
| 諷刺型插畫 | 時空之置換 | 超現實詩意 ● |
| 象徵型插畫 ● | 相異體之融合 | 回歸造形 |
| 裝飾型插畫 | 生物物質化 | 空間延伸 ● |
| | 無生物之活化 | 色彩淨化 ● |
| | 集錦式複合意象空間 | 韻律節奏 |
| | 肢體解剖重組 | 感性寓意 ● |
| | 其它 ● | 自我隱喻法 ● |
| | | 形上藝術 |
| | | 擬人化法 |
| | | 敘事法則 ● |
| | | 語言圖像 |

二、創作主題 2-背影



創作理念：

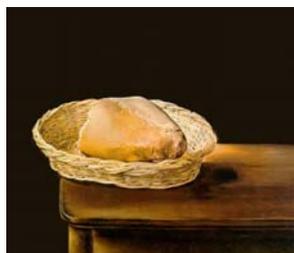
德國畫家馬科斯·利柏曼(Max Liebermann, 1847-1935)在「繪畫中的想像」說到：「所



(圖 3-21)

有的藝術都是符號文字，藝術家的符碼，愈接近自然的感官印象，創造它就需要想像力的努力」。利用符號具與符號意義的關係，以象徵的基本性能之一”比喻”來體現符號的作為，使圖像符號的涉指趨向於圖像意義上的說明。隱喻和轉喻所蘊含的，正是符號的隱含義（林敏智，2006）。

隱喻法原本是語言學的運用手法，在此，則被引用到視覺的感官感覺，這是一種譬喻的形式，一如超現實主義畫家達利的畫作中所經常出現拐杖、螞蟻(圖 3-21)、蝸牛、麵包(圖 3-20)、蝙蝠、等等具有神秘隱喻的圖像，此創作以實驗的方式，運用同樣的手法，試圖創造另一種符號的隱含義。



(圖 3-20)

在本研究所創作的主题-背影(圖 4-5)畫面中，樹葉原本應當依附於樹枝，樹葉在此暗示一種追求自由的心情而天空代表自由遼闊的彼端，密集的樹葉營造想要逃離沉重的窒息感，樹葉飄落之處代表掙脫束縛的慾望，以樹葉構成一個人的背影感覺，密集的樹葉代表群體單一背影是個體，背影面對天空，背對著畫面(同時背對許多觀者的眼光)，是個體想要掙脫群體，對自由的嚮往，然而，若不是群體的共同合作，個體是否還能夠獨自存在呢，畫面中似乎有一種淡淡的無奈的哀愁。

創作過程：

1. 畫出藍天與白雲。



2. 製作不同方向與大小的樹葉，使樹葉在畫面中更隨機自然。



3. 將樹葉置入畫面中。



4. 排列成背影的感覺



5. 加上花朵，增加葉片的真實感
、修飾葉片飄落的感覺。



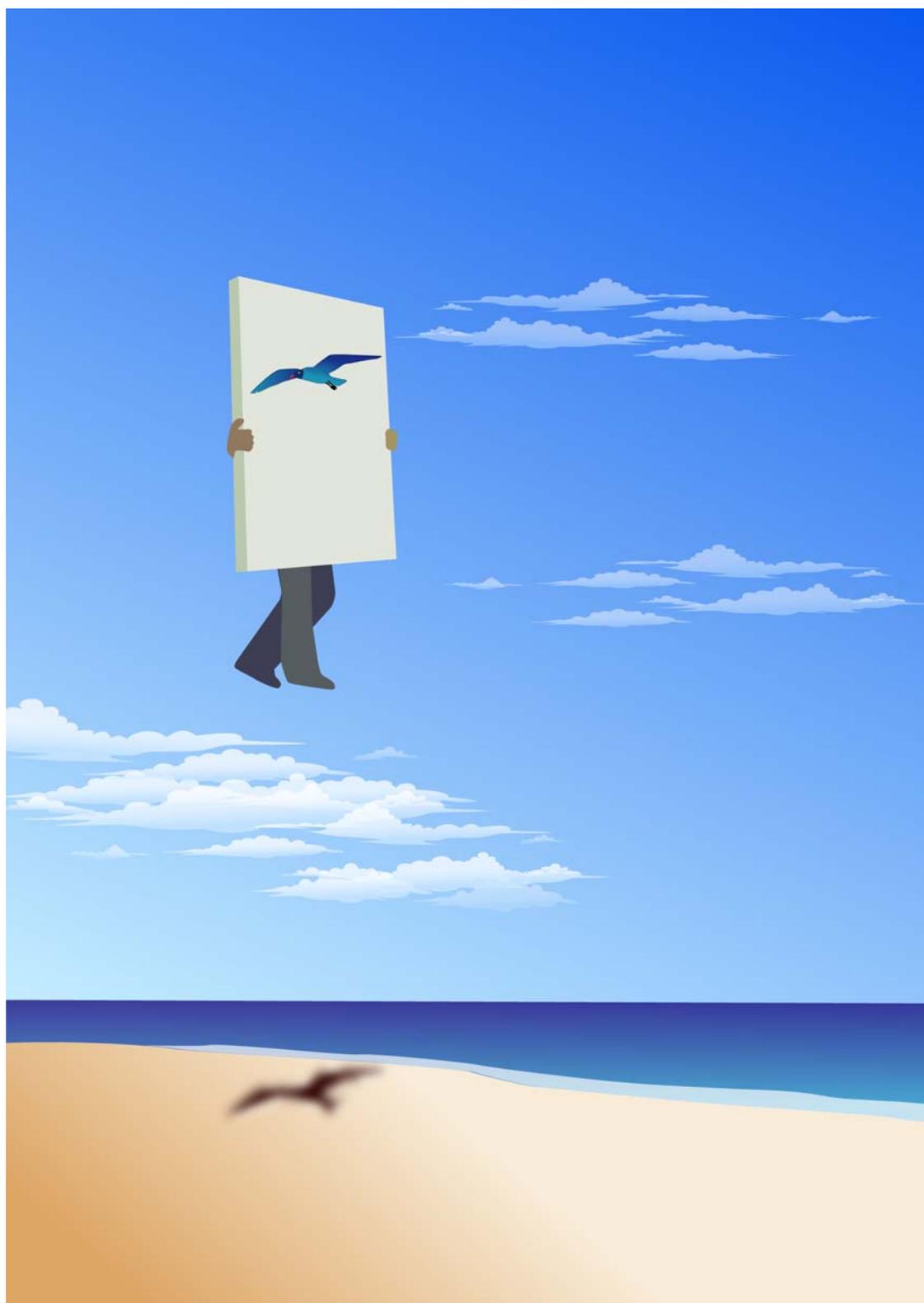
6. 打光，營造氣氛-完成。



創作分析：

| 插畫表現方式 | 超現實風格的表現手法 | 文學表現手法 |
|---------|------------|---------|
| 幻想型插畫 | 比例置換 | 形象辭彙 |
| 幽默型插畫 | 物理性質的轉換 | 語言邏輯 |
| 諷刺型插畫 | 時空之置換 | 超現實詩意 |
| 象徵型插畫 ● | 相異體之融合 | 回歸造形 |
| 裝飾型插畫 | 生物物質化 | 空間延伸 |
| | 無生物之活化 ● | 色彩淨化 |
| | 集錦式複合意象空間 | 韻律節奏 |
| | 肢體解剖重組 | 感性寓意 ● |
| | 其它 | 自我隱喻法 ● |
| | | 形上藝術 |
| | | 擬人化法 ● |
| | | 敘事法則 |
| | | 語言圖像 ● |

三、創作主題 3-海鷗的夢想



創作理念：

「敘事」，是文學領域中不可或缺的一部分，而在繪畫藝術領域的創作，敘事法則



(圖 3-36)

發展成一種純然以影像思考、敘事的藝術語言，例如恩斯特所創作的作品—沒入水中(圖 3-36) 恩斯特描繪出德國抒情詩人史托姆(Theodor woldsen storm)的悲劇小說中的情節畫面，恩斯特利用繪畫重現小說中父親的自責心情，把此小說中最具代表性的場景完全用圖像代替。

文字語言的視覺化是一種心理圖像的轉譯，其中隱含主觀的創作概念，根據個人所解讀的抽象文字意涵，將之

圖像化，以具像的方式描繪其情境，以圖像替代文

字，創作的來源可來自於神話、小說．．．等任何

具有情節描繪的文學作品，例如(圖 3-28) 基里柯在

《阿戈船水手之遠行》圖中重現神話故事所敘述的情節，具有以非語言型式(visual)來傳播語言(verbal)

的深層意涵。



(圖 3-28)

本研究所實驗的敘式性圖像創作(圖 4-6)，文字故事內容來自於一首詩，試圖將詩的情境視覺化，此詩擷取於韓國戲劇中的片段，劇中情節是學校導師在課堂上詢問學生畢業後未來有何夢想，朗讀一首命名為海鷗的夢的詩句，送給課堂學生。此劇中詩雖歸納為通俗文學，但也是時代中斷面中，具有代表性的心理刻化，它跨越國籍藩籬，而與大眾產生共鳴，詩的原文與中文翻譯如下：

My foot does not separated from the ground.

Only simply afraid.

I am afraid to fly to the sky.

Because I am used to the ground.

Sky is unfamiliar place

Don't I have the wing?

Didn't I have the dream of mew before?

我的腳不願離開地面

只是害怕而已

害怕飛向藍天

早已習慣了生活在地面

藍天早已成爲陌生的地方

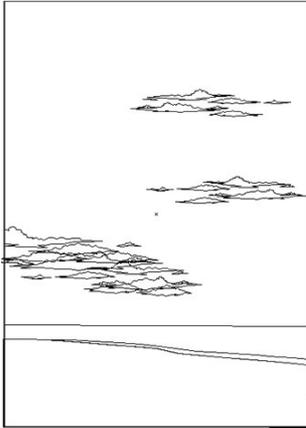
但我不是有翅膀嗎？

不是有海鷗的夢想嗎？



創作過程：

1.構圖沙灘與海邊的景緻



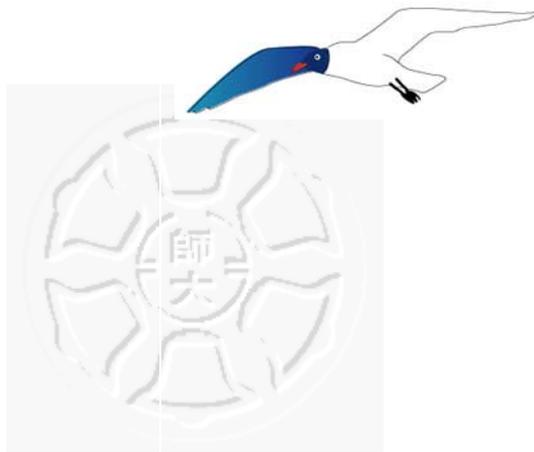
2. 著色



3.描繪拿畫板的人物



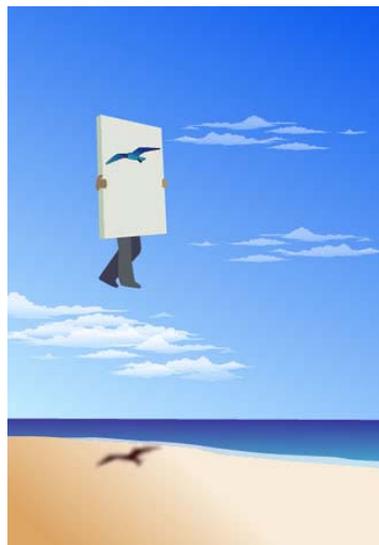
2.畫出海鷗並著色



5.將人物與海鷗置入海景



6.加上海鷗的影子在沙灘上-完成



創作分析：

| 插畫表現方式 | 超現實風格的表現手法 | 文學表現手法 |
|---------|------------|---------|
| 幻想型插畫 | 比例置換 | 形象辭彙 |
| 幽默型插畫 | 物理性質的轉換 | 語言邏輯 |
| 諷刺型插畫 | 時空之置換 ● | 超現實詩意 |
| 象徵型插畫 ● | 相異體之融合 | 回歸造形 |
| 裝飾型插畫 | 生物物質化 | 空間延伸 ● |
| | 無生物之活化 | 色彩淨化 |
| | 集錦式複合意象空間 | 韻律節奏 |
| | 肢體解剖重組 | 感性寓意 ● |
| | 其它 | 自我隱喻法 ● |
| | | 形上藝術 |
| | | 擬人化法 |
| | | 敘事法則 ● |
| | | 語言圖像 ● |

四、創作主題 4-時間的逃亡



創作理念：

數字符號與文字符號一樣，具有隱喻的功能

數字在數學的領域中，是計算的代表單位

但在不同的條件下，有不同的含意

比如在文學成語中，成千上萬，是比喻數量非常多

而不是單指千或萬的單位

在此創作中

數字代表時間

剪刀代表切割與限制

(剪刀當作時針分針，轉動角度有其限制，而剪刀被使用的動作也是機械式的)

人影手中拿著紙張

紙張代表一切世俗的規則認證 (比如和約、契約、證書)

人在掌握世俗的追求時

時間也悄悄逃走了

以數字比喻為時間，將時間擬人化

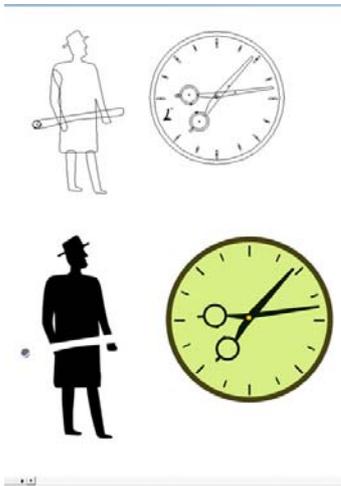
畫面中白天與黑夜兩相切割

也是時間的一種暗示。



創作過程：

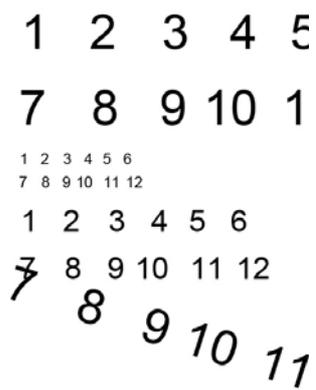
1.畫出人物與時鐘。



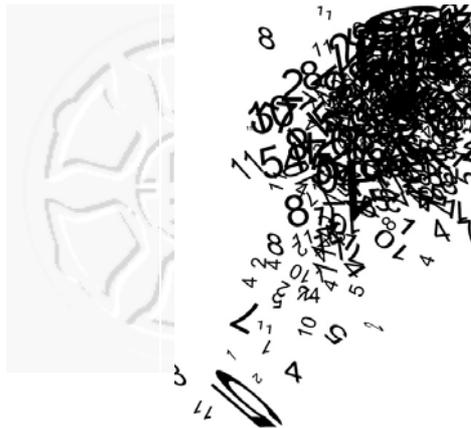
2.畫白天與黑夜，交會處以曲線替代直線，增加律動感。



3.複製不同大小的數字。



4.將數字做適當的排列。



5.將時鐘置入畫面，調整適當透視，加強空間感



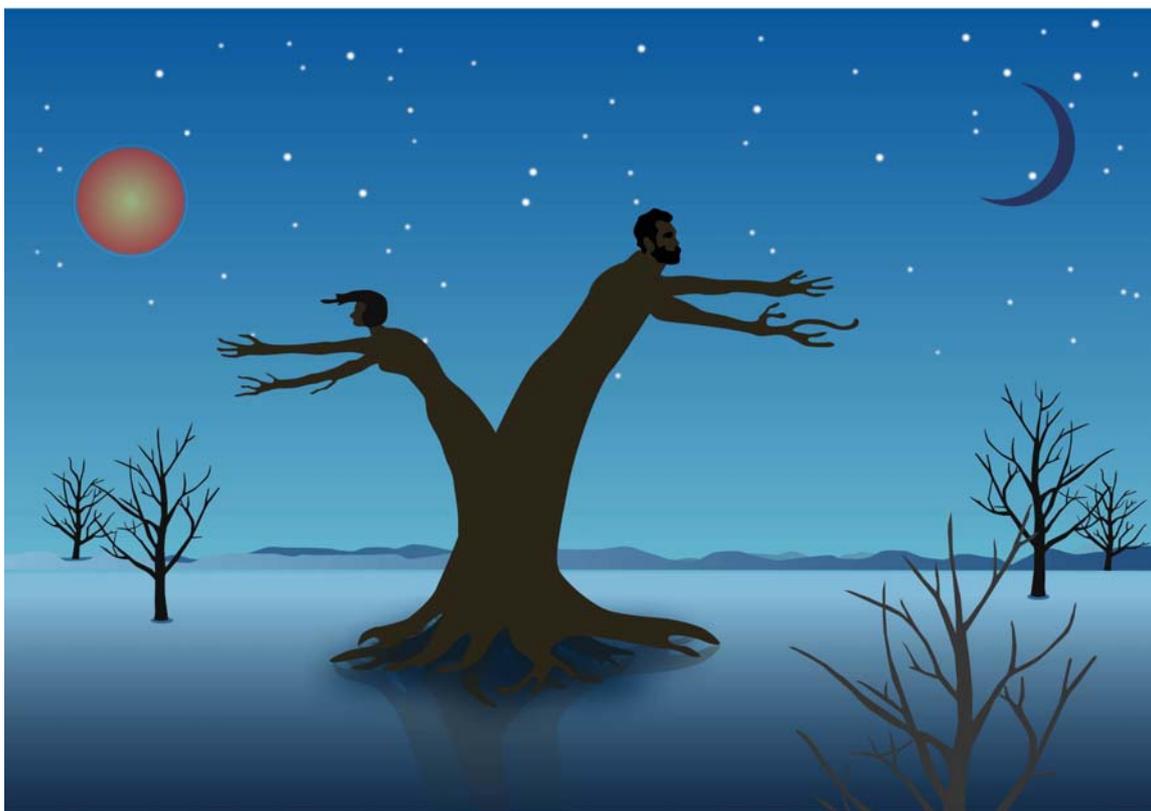
6.將數字置入畫面-完成



創作分析：

| 插畫表現方式 | 超現實風格的表現手法 | 文學表現手法 |
|---------|------------|---------|
| 幻想型插畫 | 比例置換 ● | 形象辭彙 |
| 幽默型插畫 | 物理性質的轉換 | 語言邏輯 |
| 諷刺型插畫 | 時空之置換 ● | 超現實詩意 |
| 象徵型插畫 ● | 相異體之融合 | 回歸造形 |
| 裝飾型插畫 | 生物物質化 | 空間延伸 |
| | 無生物之活化 | 色彩淨化 |
| | 集錦式複合意象空間 | 韻律節奏 |
| | 肢體解剖重組 | 感性寓意 ● |
| | 其它 | 自我隱喻法 ● |
| | | 形上藝術 |
| | | 擬人化法 ● |
| | | 敘事法則 |
| | | 語言圖像 ● |

五、創作主題 5-「阿尼瑪(Anima)」與「阿尼姆斯(Animus)」



創作理念

1924年，超現實主義的創始人，安德烈布爾頓發表了「超現實主義宣言」(The Surrealist Manifesto)。宣言中指出：超現實主義是結合了意識的和無意識的精神領域在每天的現實生活中而完成世界的美夢與幻想。因此，超現實主義不但重視人類意識的思考，另外更重視下意識的範疇。結合心理學與精神病學的原理，超現實的美學是在解放了的意識中以繪畫創作的方式解釋不可思議的幻象與夢境。而就某一層面來說，超現實主義是一種超理性，超意識的藝術。超現實主義畫家不受理性主義的限制而憑本能及想像，表現超現實的題材，超現實主義者相信，如果我們想要開始去捕捉心靈的真正本質，就必須去了解比個人生命史和個體潛意識更深邃的東西。

榮格以及追隨其研究的分析心理學家們描繪了人類心靈的廣大內在世界，因此深受超現實主義者所信服，他最著名的貢獻莫過於提出「集體潛意識」的概念，集體潛意識是人類歷史與文化資料的大池，所有的人在心靈深處都有這些共同的东西。榮格認為，集體潛意識和一般宇宙一樣，都具有基本的動力模式或原始處知法則，稱之為「原型」或稱「原始影像」，他並且詳加描述原型對我們個人和人類社會所造成影響(Stein, M., 2001)。

超現實主義畫家經常以心理學的理论為工具，挖掘人性的深層世界。

本研究的實驗性創作-「阿尼瑪(Anima)」與「阿尼姆斯(Animus)」是以榮格的一個理論學說做為基礎。

榮格認為，集體無意識中有兩種原型「阿尼瑪(Anima)」與「阿尼姆斯(Animus)」，榮格視此兩種為集體無意識的原型，稱男人的女性面為阿尼瑪(Anima，即拉丁文的靈魂)；而稱女人的男性面為阿尼姆斯(Animus，即男性之魂)。榮格將此二種稱作「對性異原型」(contrasexual archetype)。若男性之所以與其交往的女性在相處上有問題，是因為男性將自己無意識中的阿尼瑪投射到該女性而引起的；而女性無法處理與男性之間的關係，可能是因為她將阿尼姆斯投射到對方身上。這是一種陰陽互補的概念，畫面中月亮代表陰性(女性)，太陽代表陽性(男性)，每個人都同時具有兩種性別的特質，當這兩種特質失去平衡，終究造成衝突與內心的不安。

創作過程：

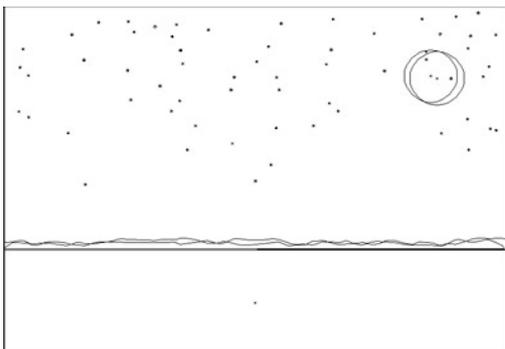
1. 參考樹的圖片，使用擬人法畫出樹木的姿態



2. 以同樣的方法，畫出另一個女生的模樣



3. 畫出場景構圖



4. 場景填色-選擇冰冷的色調



5. 置入角色，畫上樹的倒影，增加立體感；描繪陰影，增加重量感。



6. 將兩個人物合併，畫出太陽，並加上其它樹枝點綴-完成。



創作分析：

| 插畫表現方式 | 超現實風格的表現手法 | 文學表現手法 |
|---------|------------|---------|
| 幻想型插畫 ● | 比例置換 | 形象辭彙 |
| 幽默型插畫 | 物理性質的轉換 ● | 語言邏輯 |
| 諷刺型插畫 | 時空之置換 | 超現實詩意 |
| 象徵型插畫 | 相異體之融合 | 回歸造形 |
| 裝飾型插畫 | 生物物質化 | 空間延伸 |
| | 無生物之活化 ● | 色彩淨化 |
| | 集錦式複合意象空間 | 韻律節奏 |
| | 肢體解剖重組 | 感性寓意 ● |
| | 其它 | 自我隱喻法 ● |
| | | 形上藝術 |
| | | 擬人化法 ● |
| | | 敘事法則 ● |
| | | 語言圖像 |

伍、研究結論與建議

一、作品分析

經過五組創作的分析結果可歸納為以下表格所示：

●作品一 ●作品二 ●作品三 ●作品四 ●作品五

創作分析：

| 插畫表現方式 | 超現實風格的表現手法 | 文學表現手法 |
|------------|------------|-------------|
| 幻想型插畫 ● | 比例置換 ● | 形象辭彙 |
| 幽默型插畫 | 物理性質的轉換 ● | 語言邏輯 |
| 諷刺型插畫 | 時空之置換 ●● | 超現實詩意 ● |
| 象徵型插畫 ●●●● | 相異體之融合 | 回歸造形 |
| 裝飾型插畫 | 生物物質化 | 空間延伸 ●● |
| | 無生物之活化●● | 色彩淨化 ● |
| | 集錦式複合意象空間 | 韻律節奏 |
| | 肢體解剖重組 | 感性寓意 ●●●●● |
| | 其它 ● | 自我隱喻法 ●●●●● |
| | | 形上藝術 |
| | | 擬人化法●●● |
| | | 敘事法則 ●●● |
| | | 語言圖像 ●●● |

1. 插畫表現的形式

分析結果發現，創作以象徵型插畫所占的形態居多，其次是幻想型插畫；這樣的結果趨似於文學領域中，象徵的手法也同樣是最被廣泛運用的，幻想文學(科幻文學)亦是當代文學的潮流之一，與本研究的主題謀和。

2. 超現實風格的表現手法

發現創作一 (●) 無法歸類在目前研究者所研究過的超現實表現手法中，但創作一圖面中還是具有非現實的要素（文字出現在雪地中），因此目前有關超現實表現手法尚有可加強的歸納要點，但限於研究的範圍與時間限制，則不再補強其它學者的分析。

3. 文學表現手法

感性寓意與自我隱喻法所占的形態最多，而形象辭彙、語言邏輯、回歸造形、韻律節奏、形上藝術，較無交集，而無交集的表現手法，或多或少顯示出超現實主義先驅創作所具的獨創性，例如基里訶形上藝術以及瑪格利特的形象辭彙、語言邏輯，都是具有獨占性的創造，顯示出無可取代的個人風格。

二、發展建議

1.主題方面

限於研究時間的限制，此研究僅列出五個創作作品，而超現實主義的範圍非常廣泛，應當還有很大的創作空間，此研究並非絕對完全之分析，還有其他文學表現手法的表現方式尚未被分析或表現，未來可更深入探討發展，而這也是繪畫美學上的另一種詮釋。

2.構圖安排

五個創作主題在設計理念上表達了文學角度的思維，但是在超現實風格方面可以更加強其空間感以及構圖張力，超現實主義大膽而創新的精神需要更被強調，如此可增加畫面的注目性、並增加視覺效果。

3.表現能力

經過反覆修改，在色彩配置與造型，大致擁有系列感以及統一感，畫面中有共同的元素互相串連，（如雲朵、人物、天空），但是在畫面的精緻度，仍然有加強的空間，輪廓線條也許有可以更有個性更有力量。

三、未來研究方向

超現實主義繪畫中具有文學性的特質之外，是否也有可能擁有其它的藝術特質呢？例如，音樂性、戲劇性，超現實主義繪畫中所出現的建築亦饒富涵義，而由於研究的時間與經費限制，這些可能性還未列入此次的研究中，若未來有繼續發展的必要，也許可進一步探索。

四、結語

同屬於超現實主義的代表畫家，但是每個畫家的作品所呈現的面貌卻如此不同。馬格利特，他挑戰人們的視覺慣性，從視覺延伸到文字語彙，但無論是視覺或文字，概念是相同的，也就是他對一切人們視為理所當然的日常平凡的事物抱以質疑保留的態度，並且點出其中的矛盾，這是瑪格利特所特有的哲學，雖然瑪格利特被歸類為超現實主義畫家，但他對於他所質疑的現象，在瑣碎平凡之中，他不厭其煩地一而再，再而三，以數幅系列畫作反覆討論同一個主題，彷彿是一道理性的數學演算習題，這種創作模式，使得馬格利特畫作中的超現時氛圍同時又具備了一種專注的嚴肅與工整，研究他的作品，彷彿像是去揭露一個哲學家知性的原貌和心志。

第二個分析個案，米羅：米羅從詩人的詩集中找到了創作的靈感，從此以追求畫中的詩境為職志，作品最後蛻變為充滿詩意的想像空間，從此他的畫作在藝術領域中獨豎一幟，與其說他是隨意的創作，但經過分析之後發現，一切有跡可循，即使是簡化的造型或色彩，都可能是有其目的性的，一切都是為了更符合他心中：“詩”所需要的元素，將抽象的詩意轉化為具象的視覺畫面的過程，也為後世的創作者帶來啟發。

基里訶：尼采與叔本華的擁護者。假若說詩人為米羅帶來了靈感，哲學家則為基里訶的繪畫開啓了哲學之門，基里訶重現了哲學家著作中所描述的空間與神秘感，描繪出型上藝術的理論，而畫家、哲人、詩人、先知，這四種身份成為基里訶為在形上藝術中的主角，對基里訶來說，這四種身份的同一是理想的創作者典型。

恩斯特：典型童年心理衝擊的受害者，由於童年時期的奇特經驗，恩斯特畫中最大的特色就是畫作中“鳥”的影像，因此繪畫對恩斯特來說，是一種近似於治療與抒發的媒介，鳥的圖像貫穿恩斯特一生的創作，雖然恩斯特的記憶一直被幻想所左右，但看似負面的衝擊卻也同時為恩斯特帶來不可思議的創造能力與動力，使恩斯特的畫作具有濃厚的個人色彩。

在分析以上四個個案的過程中，得到關於文學性的表現手法是此次創作靈感最大的來源，也因此而創作出不同於以往的作品，是一種實驗性的嘗試，為繪畫創作帶來了另一種詮釋方式，是此次研究最大的收穫。



五、參考文獻

- 丁長青，恩斯特哲學性圖像及其創作之研究，1993
- 方婉禎，另一種交會的現實〈吠月之犬〉的詩畫演繹，2004
- 王秀雄，美術心理學，台北市立美術館，1994
- 王其敏，視覺創意：思考與方法，1997
- 王志健：《文學論》，正中書局，第 28 頁，1982
- 王彩欣，電腦平面藝術創作空間，雄獅圖書，2000
- 王溢嘉，精神分析與文學，牧童，1989
- 王瑞裕，馬格利特創作理念與表現形式研究，2003
- 王嵩，杜甫題畫詩辨析，1995
- 朱侃如譯 Stein, M：《榮格心靈地圖》，立緒台北，2001
- 金哲夫：《繪畫中之抽象與具像》，國魂，第 324 期，新中國出版社，1972
- 李佳珍，複合意像圖形在平面廣告中運用與表現之研究，1999
- 李賢文：《西洋藝術辭典》，雄獅圖書，台北市，1992，p826
- 李明明：《馬格利特式幽默的剖析》，藝術學第 3 期，藝術家出版社，1989
- 李明明，古典與象徵的界線，東大圖書，台北，1994
- 李長俊，視覺藝術與心理學，雄獅圖書，1985
- 李美蓉，視覺藝術概論，雄獅圖書，1993
- 何政廣：《超現實主義大師達利》，台北：藝術家出版社，2001
- 何政廣：《載詩載夢的畫家-米羅》，藝術家出版社，1996
- 何政廣：《馬格利特》，藝術家出版社，2003
- 何偉，超現實主義表現手法作為圖像表現策略在平面廣告設計中所發揮之非言辭傳播效果研究，2000
- 何懷碩：論抽象，《藝術家》，第 234 期，1994，頁 408-419
- 許麗雯：《米羅》，文庫出版社，1993，頁 7-29
- 林書堯：《圖解美學》，三民書局，1979

林敏智：顛覆符號思考與視覺的狂想者-達利(Dali Salvador) 《國立台灣藝術大學-書畫藝術學刊》 - No.1 November，2006

林品章：《商業設計,台北:藝術家》，1986

林盤聳、羅東釗：《現代插畫》，台北：藝風堂，1991

林淑琴譯：《記憶的堅持：達利》臉譜文化出版 城邦文化發行，2000

高尚仁：《心理學新論》，1996

胡永芬編：《真偽的超現實-恩斯特》，閣林國際圖書，20001

徐素霞：《圖像語言藝術與純藝術之創作探討》，美術月刊 91 期，P31-36，1998

項幼榕：《馬格利特》，遠流出版 Suzi Gablik，1999

陳英德/張彌彌：《德 基里訶》，藝術家出版，2003

陳俊宏、楊東民：《視覺傳達設計概論》，台北：全華圖書，1990

陳蒼多譯 薩爾瓦多.達利：《一個天才的日記》**Diary of a genius** 新雨出版社，2001

柳鳴九主編：《未來主義-超現實主義-魔幻現實主義》，淑馨出版，1990

旅人：「受難哲學」的撥種者-再論趙天儀的詩，台灣時報(1987.03.23-24)

曾長生：《超現實主義藝術》，藝術家出版社，2000

游本寬：《論超現實攝影：歷史形構與影像應用》，1995

詹楊彬：《插畫新技》，台北：藝術圖書，1989

鄭明進等著、施政廷主編：《認識兒童讀物插畫》，台北：天衛文化，1996

孫旗譯：Sir Herdert Read，《現代藝術哲學》，東大出版社，台北市，1999

趙天儀：詩的對話，《台灣日報》(2005.03.19)

趙天儀：詩的創作與修辭，《心潮》頁 9-12，1970

趙雅博：《抽象藝術論》，1979

邱麗香，幾米繪本插畫之新探，1993

陳志和，馬格利特作品設計之教材化研究，1996

黃國祥，文學創作過程的實證研究 訪談紀錄-趙天儀，1997

陶逸豐，詩與繪畫創作的對話，2003

- 許麗香，德基里科之早期形上藝術研究，1991
- 許玉珊，繪畫藝術符號化之可行性的研究 以畢卡索繪畫創作為例，1994
- 張建豐，超現實風格之數位圖像創作與研究，1997
- 張文郁，文學作品之文藝系列研究，以果戈里《彼得堡中篇小說》為素材，1995
- 廖美蘭，從繪畫語言的詭譎意像探討衝突-痕系列創作研究，1998
- 曾長生：《超現實主義藝術，藝術家出版社》，2000
- 費國境，超現實表現手法於海報設計的研究與應用，1999
- 楊惠安，達利幻象試創作之研析與應用，1993
- 楊智清譯Jean-Louis Gaillemine：《達利—超現實主義狂想天才》時報文化，2006
- 蘇麗琴，非邏輯性具像圖像在西洋繪畫上之視覺創意表現，1992
- 顧炳星：《超現實主義藝術思想簡論》，現代美術，第30期，台北市立美術館刊雜誌社，1990，頁22-25。
- 謝麗君譯、楊文玄主編：《超現實主義》，縱橫文化，台北縣，1997
- 謝省民：設計繪畫中的超現實風格單元課程之教學實驗研究：《科技學刊》，第6卷，第4期，1997，頁411-434。
- 劉其偉：《現代繪畫基本理論》，雄獅圖書，台北，1995
- 羅靜蘭等著：《西方文化之路》，志揚文化，台北，1994
- 梁翠凌譯 Rizzoli：《達利：畫布上的精靈》，北辰文化，台北，1989
- Meredith Etherington-Smith, 《The persistence of memory: a biography of Dali》
- Mitchell, W.J.T.(1986), 《Iconology : image, text, ideology》, Chicago : University of Chicago press
- M. E. Warlik(2001), 《Max Ernest and Alchemy : A Magician in Search of Myth(Surrealist Revolution)》, USA : University of Texas

中文網路資料

西洋美術史：http://content.edu.tw/junior/art/tc_wc/history/west/default.htm，2002/10/04

米羅生平：<http://shiuto.tripod.com/arts/miro.html> 茱利亞，2008

詩的界說：<http://tw.knowledge.yahoo.com/question/question?qid=1105052902553>

插畫的淵源：http://yoyo.center.kl.edu.tw/New_Folder8/c2/009.htm

<http://lib.fg.tp.edu.tw/tfg/newpage14.htm>

馬格利特致傅柯書(姚玢 譯)<http://phy.ntnu.edu.tw/~yao/facult.pdf>

DeKalb County School System <http://www.dekalb.k12.ga.us>, 2005/10/23

Artyclopedia Surrealism. <http://www.artyclopedia.com/history/surrealism.html>, 2006/10/24.



六、參考圖片

| 圖次 | 畫作 | 畫作名稱 | 作者 | 館藏 | 圖片來源 |
|-----|---|---------------------------|---------------------------------------|------|---|
| 2-1 |  | Sky and water I | M.C.ESCHER | | Becks-Malorny, Ulrike/ Pfeiffer, Bruce Brooks |
| 2-2 |  | Drawing hands | M.C.ESCHER | | Becks-Malorny, Ulrike/ Pfeiffer, Bruce Brooks , 2006 |
| 2-3 |  | 法國皇帝 | Caricare | | 李玉龍、張建成譯， 2000， 新設計史，六合出版社，台 北 |
| 2-4 |  | 結婚生活 | Caricare | | 李玉龍、張建成譯， 2000， 新設計史，六合出版社，台 北 |
| 2-5 |  | 天鵝 | 瓦爾特·克雷 恩 | | 李玉龍、張建成譯， 2000， 新設計史，六合出版社 |
| 3-1 |  | The son of man | René François Ghislain Magritte | 私人收藏 | zh.wikipedia.org |
| 3-2 |  | Personal Values | René François Ghislain Magritte | | 項幼榕 1999,Suzi Gablik,馬格 利特, 遠流出版 |
| 3-3 |  | 夢幻之鑰 | René François Ghislain Magritte | | 項幼榕 1999,Suzi Gablik,馬格 利特, 遠流出版 |
| 3-4 |  | The Betrayal of Images | René François Ghislain Magritte | | |
| 3-5 |  | 燈的王國 | René François Ghislain Magritte | | http://www.art.com/asp/sp-asp/_pd--10091047/LEmpire_des_Lumieres.htm |
| 3-6 |  | 農莊 | Joan Miro | | |

| | | | | | |
|------|---|-------------------------------|-----------------------|---------------|---|
| 3-7 |  | 靜物 | Joan Miro | | 米羅，文庫出版社 |
| 3-8 |  | 格爾尼卡 | Pablo Ruiz Picasso | 蘇菲亞皇后美術 館 | zh.wikipedia.org |
| 3-9 |  | 拿著鏡子的裸女 | Joan Miro | 德國杜塞道夫美 術館 | 米羅，文庫出版社 |
| 3-10 |  | 藍色 | Joan Miro | 法國龐畢杜美術 館 | 米羅，文庫出版社 |
| 3-11 |  | Poem I | Joan Miro | | http://www.sunpoem.com/hua/mi/ |
| 3-12 |  | Portrai tOf My FirstCousin | Salvador Dali | | 《一個天才的日記》Diary of a genius新雨出版社 |
| 3-13 |  | Velazquez And A Figure | Salvador Dali | | 《達利-超現實主義狂想天 才》時報文化 |
| 3-14 |  | Metamorphosis Of Narcissus | Salvador Dali | | 《一個天才的日記》Diary of a genius新雨出版社 |
| 3-15 |  | HarmonyOfTheSph eres | Salvador Dali | | 《一個天才的日記》Diary of a genius新雨出版社 |
| 3-16 |  | Portrait Of Gala | Salvador Dali | | 《達利-畫布上的精靈》北辰 文化 |
| 3-17 |  | Stereoscopic Picture | Salvador Dali | | 《一個天才的日記》Diary of a genius新雨出版社 |
| 3-18 |  | Meditation on the Harp | Salvador Dali | | 《達利-超現實主義狂想天 才》時報文化 |
| 3-19 |  | Lighted Giraffes | Salvador Dali | | 《達利-畫布上的精靈》北辰 文化 |

| | | | | | |
|------|---|--------------------------|--------------------|------------|---|
| 3-20 |  | Basket of Bread | Salvador Dali | | 《達利·畫布上的精靈》北辰文化 |
| 3-21 |  | Ants | Salvador Dali | | 《達利-超現實主義狂想天才》時報文化 |
| 3-22 |  | 時間的記憶 | Salvador Dali | | 《達利-超現實主義狂想天才》時報文化 |
| 3-23 |  | EnigmaOfHitler | Salvador Dali | | 《達利-超現實主義狂想天才》時報文化 |
| 3-24 |  | 達利美術館 | 不詳 | | 網路資料 |
| 3-25 |  | 利加特港聖母的第一幅習作 | Salvador Dali | | 《達利-超現實主義狂想天才》時報文化 |
| 3-26 |  | 海神與海妖 | Giorgio de Chirico | | 《德·基里訶》，藝術家出版，2003 |
| 3-27 |  | 海神與水精 | 布克林 | | 《德·基里訶》，藝術家出版，2003 |
| 3-28 |  | 阿戈船水手之遠行 | Giorgio de Chirico | | 《德·基里訶》，藝術家出版，2003 |
| 3-29 |  | 神諭之謎 | Giorgio de Chirico | | 《德·基里訶》，藝術家出版，2003 |
| 3-30 |  | 奧德賽與卡里婆娑 | 布克林 | | 《德·基里訶》，藝術家出版，2003 |
| 3-31 |  | 秋日午後之謎 | Giorgio de Chirico | | 《德·基里訶》，藝術家出版，2003 |
| 3-32 |  | Loplop Introduces Loplop | Max Ernst | 私人收藏 休斯頓 | http://tw.wrs.yahoo.co |
| 3-33 |  | 人類造型 | Max Ernst | 司德哥爾摩現代美術館 | |

| | | | | | |
|------|---|---|---------------|---------------------|---|
| 3-34 |  | 鳥之國 | Max Ernst | 布萊貝特收藏 | |
| 3-35 |  | Loplop Introduces Loplop | Max Ernst | 私人收藏 休斯頓 | http://tw.wrs.yahoo.co |
| 3-36 |  | 沒入水中 | Max Ernst | 巴黎布蘭貝特收藏 | 丁長青，恩斯特哲學性圖像及其創作之研究，1993 |
| 3-37 |  | 伊底帕斯·雷克斯 | Max Ernst | 巴黎布蘭貝特收藏 | 丁長青，恩斯特哲學性圖像及其創作之研究，1993 |
| 3-38 |  | 西里伯島之象 | Max Ernst | 倫敦泰德美術館 | |
| 3-39 |  | 傾聽最透明的第一聲 | Max Ernst | 杜塞道夫美萊茵河威斯特法倫州立美術館藏 | |
| 3-40 |  | 自然的禮物 | Max Ernst | 紐約現代美術館 | |
| 3-41 |  | Above the clouds goes the midnight. Above the midnight glides the invisible bird of the day, a little higher than the bird the enther blows, and the walls and the roofs float | Max Ernst | 私人收藏 紐約 | 丁長青，恩斯特哲學性圖像及其創作之研究，1993 |
| 4-1 |  | 以帽子造人 | Max Ernst | | 丁長青，恩斯特哲學性圖像及其創作之研究，1993 |
| 4-2 |  | Soft Self Portrait | Salvador Dali | | |