

## 第二章 文獻探討

本章首先論述超現實主義的理念與學說，試圖在文獻中了解其發展脈絡，再探究其超現實主義之風格表現與當代藝術家作品加以分析，另外，並試圖參考其他藝術家相關主題作品，進行對照、比較與分析，進而實現創作活動。

### 2.1 超現實主義概述

1899年佛洛伊德出版《夢的解析》(The Interpretation of Dreams)一書，之後在1905年又陸續發表《性學三論》(Three Essays on the Theory Sexuality)，直至1914年發表《論自戀》(On Narcissism)一文，影響超現實主義的誕生。而1916年，第一次世界大戰期間，達達主義興起，第一次世界大戰後，在藝術領域上掀起另一番風潮，包括了法國與西班牙的超現實主義(Surrealism)，德國的表現主義(Expressionism)，義大利的未來派(Futurism)等等。

超現實主義開啓了西方美學的另一頁，它道出了人類最深層的慾望與夢境，至此以後，藝術的表現的形式與觀念更爲廣闊。「超現實主義」一詞，第一次出現是在1917年，從文學圈開始流傳而起的。1924年，經由安德烈·布魯東(Andre' Breton 1896~1966)將之注入夢幻、潛意識與叛逆的精神之後，超現實主義才算是開始成爲一種學術名詞。

1924年，他與另一位著名的詩人，保羅·艾呂雅及本傑明·佩雷等一起發表了「第一號超現實主義宣言」(Manifested du Surrealisme)。其宣言如下：”超現實主義，名詞。純粹的精神自動主義，企圖運用這種自動主義已口語或文字或其他任何方式去表達真正的思想過程。他是思想的筆錄，不受理性的任何控制，不依賴於任何美學或道德的偏見。百科全書。哲學條。超現實主義，建築在對於一向被忽略的某種聯想形式的超現實的信仰上，建築在對於夢幻的無限力量的信仰上，和對思想而思想的作用的信仰上。他肯定是要摧毀所有其他的精神機械主義，同時代替機械主義來解決生活的主要問題”(曾長生，2001)。

由此可見，超現實主義在哲學上屬於唯心主義的範疇，主要的思想依據則為佛洛伊德的潛意識學說。佛洛伊德是 20 世紀精神分析心理學的創立者，它的理論基礎建於個體潛意識(Unconscious)之上，主要著作有《夢的解析》(1899)、《性學三論》(1905)、《精神分析引論》(1917)等最為人所知。他認為：人的心理內容主要是在潛意識，潛意識指，人的原始衝動和各種本能，其中最特別是性本能，也就是”原慾”(Libido)。它是人的一切行爲，包括文化、藝術、科學、歷史創造的根本動力，而意識只不過是由潛意識產生的，處在心理的表層。總歸來說，他把人類的心理歸結為潛意識的存在，與所有情緒的源頭與發生 (Babin,1995)。

在潛意識為核心的精神分析基礎之上，”藝術的本質即為原慾的昇華。”為他的”原慾昇華說”。他認為，藝術就是原慾於現實中的補償，藝術家是白日夢者，而藝術創作就是作白日夢。藝術之所以給人愉快，也是因為它能在幻想中為原慾帶來一種替代性滿足。由於受到當時佛洛伊德學說的影響，使超現實主義的畫家們，在創作上也呈現不同創作風格與理念的表現。如：義大利畫家契里珂(Chirico,1888-1978)，他認為現實世界屬於「形而下」的具體領域，而藝術家的內心世界是超越現實的「形而上」的領域。又如馬格利特(Rene Magritte,1898~1967)，他具有較強的寫實技巧，以偏執狂批判活動作畫，而馬克斯·恩斯特(Max Ernst,1891~)，他則受佛洛伊德影響，試圖從童年的記憶中尋找創作媒材，如「森林的鳥」、「沉默的眼睛」(1933-1934)等等，表現他童年時在森林得到的體驗 (陳奇相，2002)。

其實，最終，超現實主義所關注的焦點，在於深入自我內在的意境，藝術家需將自我潛在的慾望，直觀而直接的表達，也因為如此，超現實主義造成當時藝術家風格表現上百家爭鳴的局面。

超現實主義捨棄藝術創作中表達一定社會和道德的使命，而使之降低到純粹心理分析試驗的水平。1925 年，超現實主義畫家們在巴黎皮瑞畫廊舉行第一次超現實主義藝術展。參加者包括布魯東第一次超現實主義宣言中所提到的藝術家，畢卡索、恩斯特、馬松以及美國攝影家曼·雷(Man Ray)，其他上有阿爾普(Arp)、米羅以及皮爾·羅依(Pierre Roy)等。

從此次開始，超現實畫家們在表現技巧上就更加豐富而多樣，從極端的具象寫實但帶有矛盾而詭異的畫面，到極端的抽象如象徵性符號等，只要能創造出一種屬於個人私有的心理狀態的奇妙境界，就是超現實主義下的傑作。

### 2.1.1.達利(Salvador Dali,1904~)-回憶情感的畫面表現

在薩爾瓦多·達利(Salvador Dali,1904~)的許多作品中，常常可以看到，看似具體精密寫實的畫風，然而，其畫作內容，總充斥著詭譎的氣氛。1927年，他來到巴黎，1929年，投入超現實主義，至此，展開一生的超現實主義畫家的生涯。他創作了許多幅經典作品，如：「內亂的預感」(Soft Construction with Boiled Beans: Premonition of Civil War,1936)(圖 2.1)、「伏爾泰頭像消失的奴隸市場」(Slave Market with the Disappearing Bust of Voltaire,1940)等。

最爲代表回憶情感的畫面表現即爲「永恆的記憶」(The Persistence of Memory,1931)(圖 2.2)。「永恆的記憶」(圖 2.2)是他早期作品，畫面上把軟癱的鐘錶掛在樹上，而地上似畫家本人如擱淺的鯨魚橫臥在沙灘上，遠處則是他的故鄉巴塞羅納的海濱景象。據他的書信中提到，這幅畫是對青年時代的戀愛生活的紀念。

從這幅畫作中得知，他將時間的象徵符號化爲軟化的時鐘，似乎暗示著過往的年輕歲月的消逝，頗有感嘆「歲月如梭」之意義，也在畫作中，將思念年少歲月的情感與無奈表露無疑。

### 2.1.2.米羅(Joan Miro,1893~1984)-象徵性符號的運用

米羅(Joan Miro,1893~1984)的作品，總是以象徵性符號的再現與暗示畫面主角的組成。他以兒童的天真眼光看世界，以象徵性的形狀和純淨的色彩，創造附有幽默感的畫面。他屬於心理自動化畫家，以巧妙的線、形，組合構成畫面，他的生動想像力化爲作品中許多不確定的造型符號，恰好符合布魯東的超現實意義，也爲超現實主義帶來嶄新的開展。著名作品如：「小丑的嘉年華會」(Carnival of

Harlequin,1924) (圖 2.3)、「擲鳥的人」(Personage Throwing a Stone at a Bird,1926) (圖 2-4)、「吠月之犬」(Dog Barking at the Moon,1926) (圖 2.5)、「美麗的鳥像這對戀人闡釋未知的事」(The Beautiful Bird Deciphering the Unknown to the Pair of Lovers,1941) (圖 2.6)等。

米羅於 1926 年創作的作品「擲鳥的人」(圖 2.4)，圖中有一巨大的腳怪物，但呈現似乎是側面的人物景象。而畫面左邊，也使用了他特有的象徵性符號，表現作品中其他生物的語言。又如「吠月之犬」(圖 2.5)一幅，將狗、月亮及其他物品的表現，畫面中的各種生物更幾近為某種抽象性的符號表達。

在 1941 年，米羅晚期的作品，「美麗的鳥像這對戀人闡釋未知的事」(圖 2.6)此幅畫裡，觀者甚至分辨不出，畫面中哪個符號代表的是鳥，哪個的符號又象徵著一對熱戀中的情侶，也許只有畫家本身才會知道，每個符號所代表的意義。



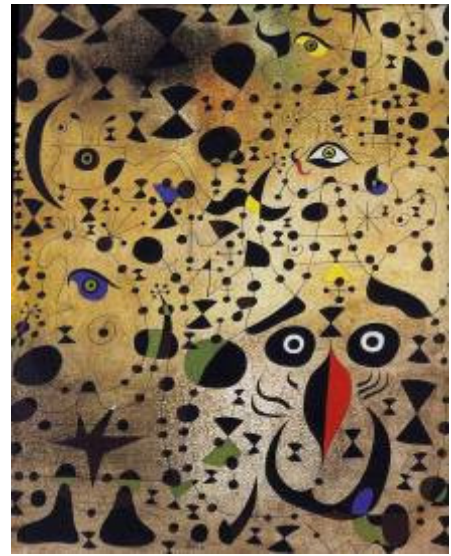
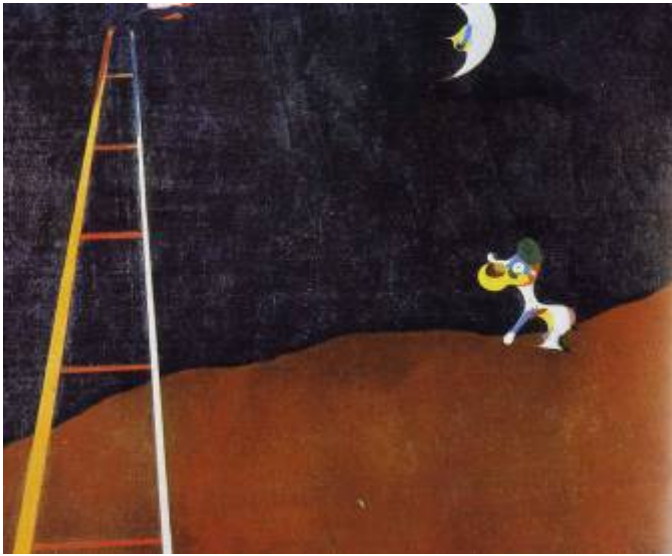
圖 2.1 達利(1936)，「內戰的預感」，油彩



圖 2.2 達利(1931)，「永恆的記憶」，油彩







(左上)圖 2.3 米羅(1924)，「小丑的嘉年華會」，油彩

(右上)圖 2.4 米羅(1926)，「投石擲鳥的人」，油彩

(左下)圖 2.5 米羅(1926)，「吠月之犬」，油彩

(右下)圖 2.6 米羅(1941)，「美麗的鳥像這對戀人闡釋未知的事」，油彩

(圖片來源：Rosa Maria Malet，1993，**西洋近現代巨匠畫集：米羅**，p.23~60)

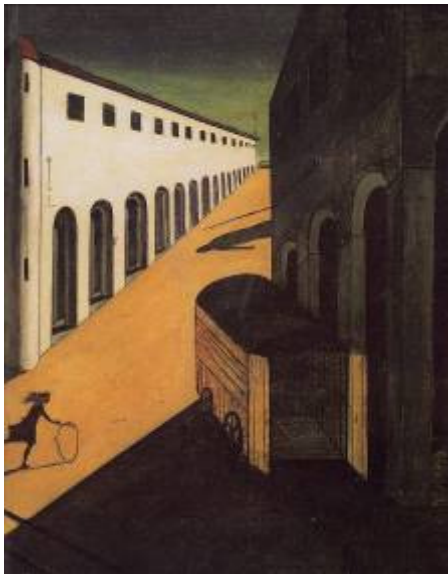


### 2.1.3 契里珂(Giorgio de Chirico,1888-1978)-空間內的不平衡性表現

契里珂(Giorgio de Chirico,1888-1978)的作品富有哲理，畫面上按主觀的理性安排的形象，與客觀世界的真實完全不同，而蔓延著一種神秘、荒誕的非邏輯的組合。他的畫充滿兒時的回憶，散發出一種令人生畏的象徵氣氛。在他許多風景畫當中，有時地平線被一堵牆擋住了，他的後面響起了向遠處馳去的一列火車的隆隆聲(張心龍，2002)。他的作品裡面，總是有太多空間的不合理與詭譎，但卻不是顯性的發覺那荒謬之處，而是在畫面中，隱隱的發酵著。如「神秘而陰鬱的街道」(Mystery and Melancholy of a Street) (圖 2.7)中，畫面空間中的不平衡性即為最明顯的表現。又如「國王惡劣的情緒」(A King's Bad Mood,1914) (圖 2.9)畫作中，左方一根紅色柱子突然闖入，破壞了畫面的結構，而黃色的桌面似有將作品的整體平衡往畫面右上方延展，而產生不平衡感。

契里珂並以兩種孤寂感的描述，來解釋他的此系列畫面，他說他的每一件嚴肅的藝術作品，均包含兩種不同的孤寂感：第一種可以稱為「造型上的孤寂」，

這是一種冥想的狀態，由明朗的構成與造型結合而產生，無論是把靜物擬人化或是將人物變靜物，即兩種靜物生命均不是畫作的主题，那主要還是在其超感性的佈局，有時活生生的人物也可能包含其中；第二種孤寂即是線條與信號，這是一種形而上的孤寂感，因為其間並沒有任何視覺上或者心靈上的邏輯訓練存在（曾長生，2000）。



(左)圖 2.7 契里珂(1914)，「神秘而陰鬱的街道」，油彩

(右)圖 2.8 契里珂(1971)，「大策略(義大利廣場)」，油彩

(圖 2.7 圖片來源：Pere Gimferrer，1994，**西洋近現代巨匠畫集：基里珂**，p.16)

(圖 2.8 圖片來源：Pere Gimferrer，1994，**西洋近現代巨匠畫集：基里珂**，p.130)



(左)圖 2.9 契里珂(1914)，「國王惡劣的情緒」，油彩

(右)圖 2.10 契里珂(1968)，「尤利西斯的歸來」，油彩

(圖 2.9 圖片來源：Pere Gimferrer，1994，**西洋近現代巨匠畫集：基里訶**，p.15)

(圖 2.10 圖片來源：Pere Gimferrer，1994，**西洋近現代巨匠畫集：基里訶**，p.125)

## 2.2 藝術家作品裡的思念符號

在眾多古今中外的藝術品中，也有許多將對於家人思念的情感，置於其中的藝術作品。以下各列舉一名藝術家，作為往後創作之探討對象：

### 2.2.1 夏卡爾(Marc Chagall, 1887-1985)-溫暖的色彩與思鄉情愁

夏卡爾(Marc Chagall, 1887-1985)的作品總是充滿濃郁的溫暖色彩，而作品題材也大多與他的家鄉或妻子有關，也許是因他出生在蘇俄的貧窮小鎮，在童年記憶中，豐富而多采多姿的玩樂時光，成為他日後創作的媒材。如家鄉中的小販、農夫、公雞家禽、鄉間樂師們都能成為他畫中的題材。並將家鄉的維特布斯克(Vitebsk)的河作為他思鄉情緒中的畫作題材。這些他心目中回憶以久的人、事、物，也都從他的畫作中不經意的展現。最著名的作品如：「我的土地與村落」(I and the Village,1911) (圖 2.13)、「維特布斯克的天空」(Over Vitebsk,1914) (圖 2.11)、「時間是一條無岸的河」(Time is a River Without Banks,1930-1939) (圖 2.14)等。

在「我的土地與村落」(圖 2.13)一幅畫中，即能看見，他將對於家鄉的思念巨細靡遺的繪至圖案上。有著家畜馬隻，擠牛奶的婦人，與遠方的教堂。一幕幕思念的景象，毫不保留的宣洩出來。又如「生日」(Birthday,1915) (圖 2.12)一作，是他從巴黎返回蘇俄家鄉，重遇舊情人芭娜的喜悅代表。他用浪漫而誇張的表達方式，將自己的形體繪成漂浮於半空之中，象徵著內心無比的興奮與喜悅。在他的畫作裡面濃郁的色彩即表示著豐厚的情感，不再只有幽暗的色系，能夠表達思念的情緒，如夏卡爾這般將思念化為色彩炫麗的顏色，更能表達家人間彼此溫暖的感受。





(左上)圖 2.11 夏卡爾(1914)，「維特布斯克的天空」，油彩

(右上)圖 2.12 夏卡爾(1915)，「生日」，油彩

(左下)圖 2.13 夏卡爾(1911)，「我的土地與村落」，油彩

(右下)圖 2.14 夏卡爾(1930-1939)，「時間是一條無岸的河」，油彩

(圖片來源：Frangois Le Targat，1993，**西洋近現代巨匠畫集：夏卡爾**，p.23-97)

## 2.2.2 陳順築-家族的記憶表現方式

陳順築目前仍是台灣當代藝術中以裝置藝術聞名的藝術家。他的作品主題一直以來都是圍繞著「個人與其家族-對於土地的情感記憶」的方向創作。對於他的作品有很深的印象，是 2004 年在北美館展出的「集會·家庭遊行」(圖 2.15)相片紀錄。那裡有著他將在台灣各地展出的裝置作品，翻拍成攝影影像。然而，雖然不是看到現場的裝置情景，但照片背後所賦予的內容意義更極為震撼。如：照片



裡所陳述的裝置作品「集會·家庭旅行-澎湖屋Ⅱ」(1995)中，透露出這件作品的環境裝置地點，位於澎湖，那幾近頹廢的土屋中，鑲嵌著 408 件黑白肖像，每一件肖像皆代表著「家族」、「家鄉」所帶給陳順築的意義。

透過戶外裝置的形式，將新家庭的影像與具「母性」象徵的土地（擁有生產能力）和具「父性」象徵的廢墟（家庭建構的權力）進行連結，表面上雖是於自然中的人文景觀挹注新的元素，產生新的視覺空間意義，但精神上卻是陳順築主觀情感上對新家庭成員加入的宣示。其中，在「母性」象徵的土地上，穩定有序排列的影像，與在「父性」象徵廢墟上，容易隨風飄動的影像，形成一種穩定不變和不安飄動的對照，暗示陳順築內心對穩定家庭之「母性」的依賴，以及內在缺乏建構家庭之「父性」的不安全感（孫立銓，2004）。

陳順築的作品將環境與主題在做結合，創造了裝置藝術的多重意義，使用那環境的土地再造，似乎也暗示了母形的象徵意義。

藉由回溯代表象徵「家族」發源與情感源頭之「澎湖」的動作，則是陳順築企圖塑建作品中的「土地」倫理關係。在此，所謂的「土地」倫理關係，根基於一種「尋根」的個人情感，一種重建「家族」秩序的個人意義，以及一種重新創作「家族」關聯的個人理念（孫立銓，2004）。



**(上)圖 2.15**

陳順築(1995)，「集會·家庭旅行-澎湖屋Ⅱ」  
，環境裝置(澎湖) ，408 件黑色肖像  
(圖片來源：孫立銓，2004，**現代美術**，p.32)

**(下)圖 2.16**

陳順築(1995)，「集會·家庭旅行  
-澎湖田」，環境裝置(澎湖) ，340 件  
黑色肖像

(圖片來源：孫立銓，2004，**現代美術**，p.31)

### 2.2.3 盧梭-主角的象徵性符號

盧梭是十九世紀末，二十世紀初始，當後期印象派已經接近尾聲，野獸派和立體派正要誕生的年代。他的作品充滿濃濃的異國風情與樸素感，更常常在作品裡，使用象徵性符號來表現自己與生活的連結。盧梭常常喜歡描繪繁茂的森林，或者原始的自然景象，有時候也畫出他天真淳樸的夢想。他運用簡單的輪廓，畫出每一片樹葉的葉脈，像是繁殖著靈魂的鄉愁，吐露出幻想的芬芳。如「睡眠中的吉普塞人」(圖 2.17)此幅作品，月亮就如孤寂的夜晚象徵，在一片沙漠當中，只有一頭獅子與睡著的吉普塞人的陪伴，彷彿象徵著，又寧靜又恬適的寧靜夜晚。

自 1903 年開始，盧梭開始創作一系列神秘意境的森林畫作。如 1907 年的「弄蛇女」(圖 2.18)，此畫的靈感來自曾到印度一遊的保羅·得洛涅的母親。她總是在她種滿植物的沙龍中，和訪客講述異國帶回的傳奇故事。盧梭在「弄蛇女」此畫中，表現出恬靜而悠閒的森林棲息地，同樣的，在這幅畫中也出現了月亮，來象徵夜晚的來臨以及點綴整幅畫的孤寂。同樣的手法，使用於 1905 年的「餓獅」此幅畫裡，畫中的獅子呈現弱肉強食的意象，利用繁茂的森林來表現周圍氣氛的緊張與侷促，但不變的是，盧梭運用了相同的手法來表現時間及畫中氛圍的緊張感，太陽藏在山角之間，日落西山的景象，就如畫中詭譎的氣氛，不謀而合。也由此可知，盧梭的作品，隨處可見隱喻的手法及利用象徵性符號來隱晦訴說畫中的整體氣氛及所想表現的意涵。



(左)圖 2.17 盧梭(1897)，「睡眠中的吉普塞人」，油彩



(右)圖 2.18 盧梭(1907)，「弄蛇女」，油彩