

超現實主義—出入於夢境、無意識與現實的幻覺意象

Le Surréalisme—Traveler in dream, unconscious and realistic illusionism

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系講師 王蓮曄 Wang Lien-Yeh

摘要

超現實主義是二十世紀前半最重要的藝術活動之一，他們生成於兩次世界大戰之間，他們開創出新的「藝術語言」，建立一種關懷心靈精神世界的生活方式，開啓對世界的另一種認知。使得藝術由表象有形現實界的認知，也能兼顧到個人內在形而上的思惟。

本論文以探知與理解身處劫後餘生、歷經戰火的藝術家所開創的超現實主義緣起動機、創作學理、過程與發展為縱軸。進而佐證於叔本華「論現象」、「性愛的形上學」等論文以及佛洛伊德的精神分析這兩個根本思惟面向，用以理解超現實主義創作過程中的實踐方式與精神狀態；試圖藉此尋出理由、建構系統，整體的認知超現實主義的歷史價值與藝術意義。

【關鍵字】 超現實主義、布荷東、無意識

Abstract

Surrealism, one of the most important art events in the first half of the twentieth century, came into being way between the two world wars, this school led way to a new form of Art Language, established a living way which is concerned with the spirits of one's inner self, surrealism in a sense enlightens an alternate philosophy towards the world, so that art transcends from recognition of tangible realistic world to somewhere further beyond, reflections to metaphoric level on each and every individual.

This essay owes its motivation to the surrealism developed by artists who had gone through the turmoil of wars and survived in an effort to understand them in a realistic approach, and is unrolled in a series of evolution, including, academic theory for the creation, the process, and the development. Citation, where relevant, had been made of essays including Schoppenhauer's " On phenomenon" and " Metaphysics in Sex", as well as Freund's psychiatric analysis, serving as philosophic orientations to look into ways of practices and psychic state in the process of creation of surrealistic works; hopefully efforts as such should help to identify the historic position and artistic connotation of surrealism, warranted by rationale, structural system substantiated in the process.

【Keywords】 Surrealism Breton the unconscious

一、前言

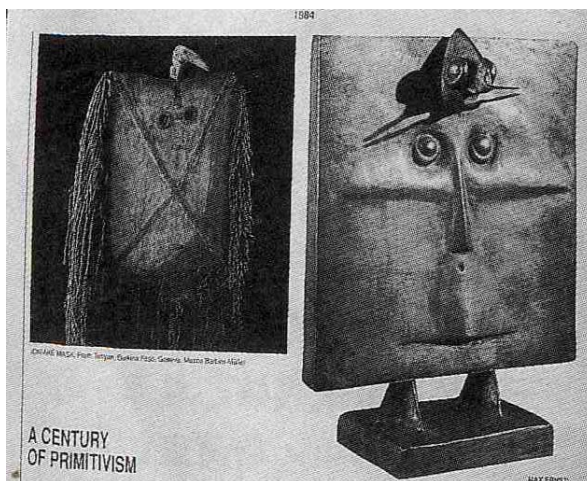
在人們心底、慾望的深處總有一種想「逃脫」、「跳離」或「超越」現況的衝動。這種現況包含了從小到大的養成、民族風尚、生活習慣、道德標準與思惟模式…等等。無論是藉助於興趣或創作得以暫時的隔離抑或是叛逆與顛覆的轉換，都可使我們在歷經一番之後再度重新思考：歷史與人文。

二十世紀初的現代藝術生機勃勃、百家爭鳴：一九〇五年，野獸主義解放了色彩，造就了使之不再屈居於第二順位、附屬於形體的色彩革新。一九〇七年，立體主義使得形體被分析、切割，成就了為以探討、表現「空間的同時性」的形體革新。一九〇九年，繼之而起的未來主義將藝術的形式，融入工業文明的機械性、動力感與速度。一九一一年起抽象藝術以兩種形態陸續崛起：一是藉幾何形體創作的絕對主義與新造型主義，而另一方向是藉色彩與線條構成類抒情或詩意的創作。

而在這同時，有另一種以探討人性心靈感受、精神情境的表現主義，可溯源自象徵主義或是浪漫主義，重精神世界表述的創作動機。

一九一四到一九一八年間，持續了四年的第一次世界大戰震動了表象的社會文明，無形之中也殘害了當時的人類心靈。達達主義與超現實主義一種反藝術、反傳統、顛覆文明的人文思潮也就應運而生了。(圖一)而在此時歐洲的人文思想瀰漫著佛洛伊德主義(Freudianism)的風潮，而非洲與大洋洲原始藝術的率真與原始間接也啟發了藝術家的創作。(圖二)

本論文以探知與理解身處劫後餘生、歷經戰火的藝術家所開創的超現實主義緣起動機、創作學理、過程與發展為縱軸。進而佐證於叔本華「論現象」、「性愛的形上學」等論文以及佛洛伊德的精神分析這兩個根本思惟面向，用以理解超現實主義創作過程中的實踐方式與精神狀態；試圖藉此尋出理由、建構系統，整體的認知超現實主義的歷史價值與藝術意義。



(圖二) 原始藝術與恩斯特的作品
鳥-頭 1934-1935 年

(圖一) 恩斯特 聖母在三位見證人(布荷東、艾綠亞、恩斯特)之前體罰無辜的耶穌 1926 年 布魯塞爾 瓊 克柏女士收藏。

二、 超現實主義的緣起

一群活躍在巴黎的達達主義藝術家，他們年輕、聒噪、快樂、時常聚會於布朗遜廣場的格里隆和西拉隆咖啡館。旁人眼中專門惹是生非、所作所為都令人側目的一群，竟是日後藝壇的菁英與文壇的翹楚。例如，他們會一起去看馬戲團表演，上流行電影院，作弄神父，在噴泉中裸身洗澡，體驗自由亂愛…等等。

一九一七年，這群年輕學子有感於嬉鬧、放蕩的日子已經過去了。也由於達達只是叛逆，而超現實要的卻是革命，他們都被一個想要改變整個社會的生命，這樣的偉大使命所驅使。於是他們自組團體，需要有一個名字，想起法國藝評家阿波里內爾(Guillaume Apollinaire, 1880-1918)曾在信中使用「surreal」這個字，¹而超現實主義(surréaliste)這字眼，於同年五月十八日，阿波里內爾曾在觀賞俄國芭

¹ Ferrier, Jean-Louis: *Art of our century*, Prentice Hall Editions, New York, 1989, P.236-237.

「surreal」這個字在英、法文中都不存在，但就其發音與字根來判別應是「超現實」之意。

蕾舞劇〈埃里克沙提的樂園〉時首次被喚出。之後，在一九二四年十二月一日《超現實主義的革命》(la Révolution Surréaliste)創刊號雜誌中，由「超現實主義之父」布荷東(André Breton, 1896-1966)正式沿用並為其定義，提出了「超現實主義宣言」。²並且發行刊物、擬定計劃設立永久辦公室—「超現實主義研究室」。超現實主義就這樣誕生了，在藝文界展開潛入無意識的形而上藝術創作。(圖三、四)



(圖三)超現實主義核心成員，攝於1924年，布荷東(上排左三)德·基里訶(上排左五)蘇保羅(上排右三)哈鞏(上排右一)



(圖四) 恩斯特好友的聚會 1922年

三、放掉達達！放掉所有

一九二二年，布荷東曾在一篇發表於《文學》(Littérature,成立於1919年)的

² Bernard, Edina: *L'art moderne 1905-1945*, Bordas, Paris 1988, P.72. 俄國芭蕾舞劇〈埃里克沙提的樂園〉(Parade d' Erik Satie)。「超現實主義宣言」(le Manifeste du Surréalisme)分別發表過三次：1924、1930、1934。但其濫觴是在1919年，由布荷東、哈鞏(Louis Aragon, 1897-1982)、蘇保羅三位法國詩人為自動運動書寫的文章，發表於創刊號《文學》雜誌。

文章裡寫到「放掉達達！放掉所有」(Lâchez Dada! Lâchez tout!)。達達運動是第一次世界大戰的時代副產品，其動機係為否定而存有，為反藝術而創作，成立於一九一六年。但是如此無政府的虛無主義終究不知所為為何？對超現實主義者而言：他們需要倫理、道德，更需要明確的觀點與絕對的策略。其實早在一九一九年時超現實主義藝術家們就已經開始嘗試循著佛洛伊德(Sigmund Freud, 1856-1939) 潛意識理論、性的本慾、與夢的解析的學理，進行實驗，也或許是當時為求偶發性遊戲的性質，所產生的「自動運作」(automatisme)進行一些創作，尋出一種內在心靈探索的路徑，意圖表達「思想的真實機能」。³離開表象意識與已知環境的所有，自由翱翔到另一形上的無限擁有。

確實，最先的開創基本上是來自於實驗性質：意圖以科學的途徑探索未知的內在心理，反身於人們豐富的無意識的抑制，深藏隱匿自「慾我」與「超我」的矛盾。它受社會制約的壓抑和強迫性的遺忘，而造成心智之間的衝突，這些現象不僅僅反應在夢裡以及「自動運作」純粹直觀的創作時所產生的筆誤，也呈現在他們創作的行動和選擇之中，這些都是意味深長而且可以理解的。⁴

如此陌生與令人耳目一新，窺探原始無意識的探究方向，是超現實主義與達達最基本的相異處，也是他們分裂的重要因素之一。但相同之處在於，他們也是反社會、反藝術，一群憤怒的年輕人，徹底憎惡世界的衝突，反對過度文明的發展對人性所造成的漠視。在他們的認知裡，對於透過證據、推理、及邏輯結構方能了解真實這樣的概念，純屬無稽，將之視為應避之唯恐不及的誘惑。而陳腐、因循的傳統與僵化的道德標準、美學形式已不適用，藝術、文學、科學、哲學、以及政治，所有的一切都必須以不同的基準重新思量。

布荷東努力為「自動運作」尋找因果關係以訂立超現實主義的標的。相對於達達的嬉鬧、嘲諷，他們提出了毫不模糊、不會不切實際，一種優越、絕對、極品的、真實的、具體的概念，這種超現實性(Surreality)來自於人類想像的詮釋多過於自然。正如他們的大師阿波里內爾所說，「為了自未知中探求新解」，瘋狂、

³ Audoin, Philippe: *Les Surréalisme*, Seuil, Paris, 1973 et 1995.P.29-30.

⁴ Ibid.

童稚、神通、及超自然，成爲他們熱衷探索的新天地。⁵也呼應了先前所提出的：「放掉達達！放掉所有」，轉而進入原始的無意識境界中探知。

四、 超現實主義宣言

「放掉達達！放掉所有」言猶在耳之際，一九二四年布荷東接著發表「超現實主義宣言」並且出版《超現實主義的革命》具體陳述變革的理念與向藝術界解釋、定義何謂超現實主義：

超現實主義宣言選粹

超現實，名詞，指藉著純粹的心靈自動運作，以口頭、書寫、或任何其他形式，來表現思想的真正機能。它完全受思想的支配，絲毫不受制於理性的力量，也完全不受美感或道德…等的約束。(1924年發表)

超現實主義是植基於對一直以來被忽略的，人們對特定形式的聯想之無上現實的信仰；對夢的崇高力量的信仰；以及對思想能不受羈絆而嬉遊的信仰。它試著將其他的心靈運作完全消弭，完全替之以心靈的自動運作，期能藉以找到生命根本問題的最終解答。

孩提時期或許最接近所謂真實的生命，在這樣的一個生命中的階段，人們所擁有的，除了自己本身，以及一些天賦的本能之外，其餘一無所有，所有的事物都競相為了有效的、自在的擁有自我。超現實主義似乎就是要使孩提時期的這些特質重新活現，一個人似乎又可以決定自己是安是危。一個人自陰影中極大的恐懼裡得到解放，感謝上帝這仍只是煉獄而已，以戰慄的心情，一個人通過神祕主義者所稱的危險的鄉間，我的步伐驚動了埋伏在草叢間妖怪的注意，儘管牠們對我並未懷有過度的惡意，我也未迷路，因為我害怕。這裡有一群頭部是女人的大象，以及長了翅膀的獅子。蘇保羅 (Philippe

⁵ 同(註一)。P.237.” dive into the unknown to find something new” .

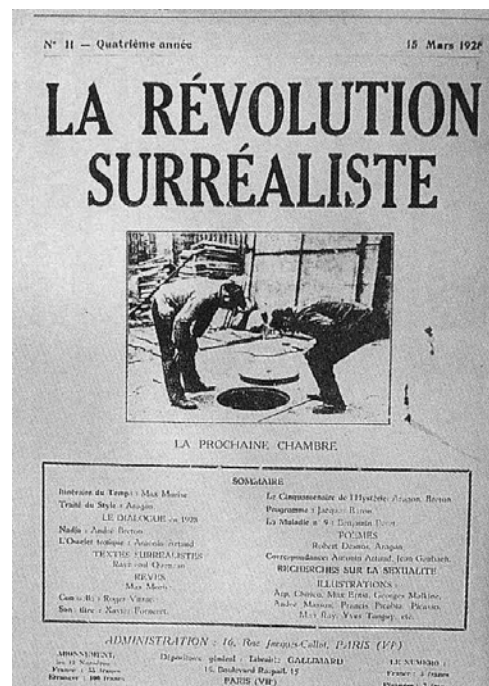
Soupault, 1897 年出生，法國詩人兼超現實主義草創者)與我見到此景驚嚇不已，這裡還有會溶化的魚，依然讓我餘悸猶存…

透過某種關聯，任何事物都能用來製造出所想要的意外的效果。以畢卡索(Pablo Picasso, 1881-1973)與布拉格(Georges Braque, 1882-1963)的紙上拼貼，作為最嚴謹的文學形式的導言，其價值絲毫不遜色。你甚至可以隨意的在報紙上選取標題，或是標題的片段，用來作為詩的名字。⁶

五、超現實主義與繪畫

正式成立於一九二四年的超現實主義，在世界各地的分支眾多，遠至蘇聯、墨西哥、羅馬尼亞…等國度。而當達達運動於一九二三年解散之後，不少成員直接加入超現實主義的行列，追求直搗生命本身——透過心靈的自動運作由潛意識直接引發個人內在神祕慾望的隱密世界。為著達到忘我以進到無意識情境，他們著迷於創作時所處異常的心智狀態。並研讀精神分析和玄學的理论。(圖五)

正因為超現實主義藝術表現的種類涵蓋面廣，成員眾多，盛行期間綿長，所以本論文僅就最初的形成與發展歷程，由一九一三年德·基里訶(Giorgio De Chirico, 1888-1978)「形而上繪畫」(La peinture métaphysique)的發表到一九四一年第二次世界大戰之前的平面繪畫表現為研究與探討的主題。



(圖五) 1928年三月十五日，超現實主義節目傳單

⁶ 同(註一)。P.237.

形而上繪畫

沒有一位超現實主義的藝術家不呼應德·基里訶響亮的名言：「絕不可或忘，繪畫總是要反映一個深奧的感受，而這深奧指的是奇特，這奇特指的則是幾乎不知或全然未知。」⁷德·基里訶出生於希臘的義大利畫家，一九〇六年至一九一〇年間在慕尼黑學院研究，接觸到柏克林(Arnold Böcklin, 1827-1901 德國象徵主義畫家)、叔本華(Arthur Schopenhauer, 1788-1860 德國悲觀主義者)以及尼采(Nietzsche, 1844-1900 德國虛無主義者)的觀念與學理，啟發德·基里訶對生命形而上的思考。

一九一〇年德·基里訶與母親前往佛羅倫斯，在周遭建築呈現著文藝復興古羅馬的義大利廣場上，德·基里訶捕捉到形而上啟發的靈感與意象，創作了一些有著暗示、隱喻生命哲思的「形而上繪畫」。

一九一一年至一九一四年德·基里訶在巴黎認識了阿波里內爾與畢卡索，使得他對前衛藝術家的繪畫與文學有了聯繫與認識。一九一三年在阿波里內爾的勸說下參加「獨立沙龍」(Salon des Indépendants)，憑藉著他腦海中的回憶或是記憶(dans ses *Mémoires*)所創作的作品，藝評家以舞台裝置的構成，形容並且稱許他的作品，而德·基里訶卻表示：「他們絕對無法懂得，在那些繪畫裡極度孤獨與深藏的抒情」。⁸

在巴黎的這段期間，德·基里訶發展出更為嚴謹的「形上洞察」(metaphysical insight)理論，他主張要洞察一件平凡物體背後的本體性(Reality)，可藉由將此物件自習以為常的空間關連中抽離出，並將以重新設定於新的、神祕的關係之上。

⁷ *Encyclopedia of art and artists*, Phaidon, New York, 1978, p. 643.

“It should never be forgotten that a painting should always reflect a profound feeling and that profound means strange and that strange means hardly known or strange means hardly known or completely unknown.”

⁸ *André Breton et le surréalisme international*, Opu international, Paris, no. 123/124, avril-mai, 1991. p. 58.

“...ils n’avaient absolument pas compris le lyrisme extrêmement solitaire et profound de ces peintures...”

因之、其畫面常給觀賞者如夢幻般的「謎」境。

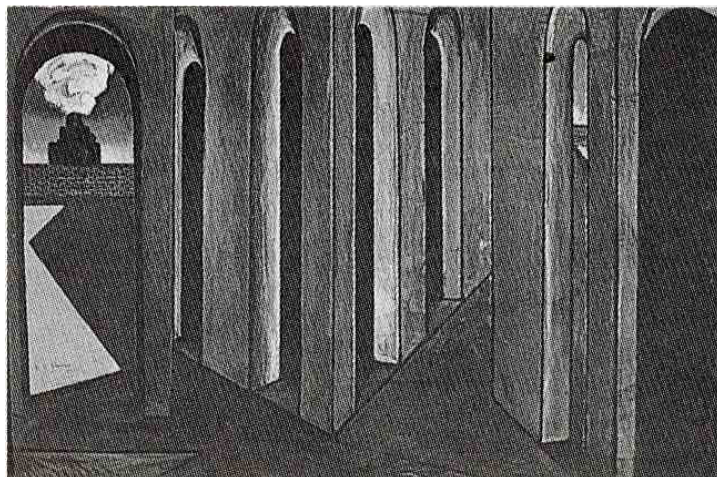
「形而上繪畫」正式的誕生是在一九一五年，發表時即以形而上風格來稱呼自己的作品。「形而上」(métaphysique)源自拉丁文，一種研究有形世界的學問，與「存有學或本體論」(ontology)、「哲學」(philosophie)同義。希臘哲學家亞里士多德(Aristotle, 384-322 B.C.)在「形而上學」第四書一開始說到：「有一門科學研究存有物之所以為存有物及其根本屬性。」定義形上學在於探求此依存有物的哲學，所有現實世界的普遍問題—生命的問題。

德·基里訶的「形而上繪畫」泛指在一九一〇至一九一七年間的作品，諸如：有著急遽消失點、誇張的建築，夾雜著光影相間無限遠的門廊，孤立在陌生未可獲知空曠廣場的人或影子、耐人尋思的的室內建構，畫面中僅有的活力象徵是飄揚在遠方的的旗子、火車…等等，與高反差的強光如夢境般的表現。(圖六、七)都為超現實主義者的解夢藝術(oneiric art)提供了範本。同時也導引超現實主義的革命，率先在表現的觀念上揭開序幕。



(圖六) 德·基里訶
迷樣的神諭 1910(?)油畫
33.6x43.2 公分 私人收藏

(圖七) 德·基里訶
令人不安的旅行 1913 年
油畫 74x107 公分
紐約 現代美術館藏

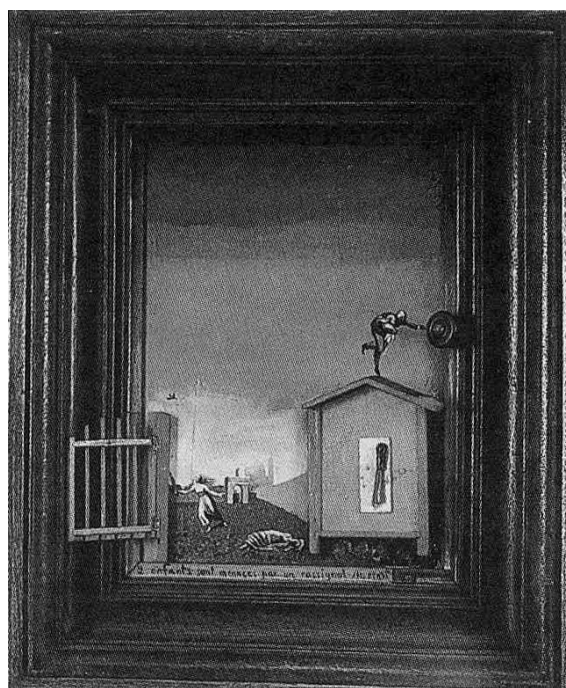


超現實主義藝術家

恩斯特(Max Ernst,1891-1976)

忠實於宣言與精神的，第一位超現實主義先鋒藝術家，無疑當屬恩斯特。完成於一九二四年的「兩位被夜鷹威脅的小孩」(Two Children Threatened by a Nightingale) (圖八)，延伸德·基里訶的「形上洞察」的概念與透過達達主義運用日常熟悉物件(現成物, ready-made)的拼貼，將根本搭不上關係的物件精細的加以組合，或是將習以為常的物與空間重新詮釋，營造奇特非邏輯的畫面與拼貼物之間的幻覺。這是第一幅超現實主義的繪畫，建立起超現實主義藝術創作的典範，其重要性也正相當於圖像的超現實主義宣言。

在自傳裡，恩斯特回憶到一九二五年的夏天在法國西北部的布列塔尼，某一天下著雨，在旅館房間內待了一整天的他，觀察到「殘破的玄關樓板所呈現的紋理，並被其



(圖八) 恩斯特 兩位被夜鷹威脅的小孩 1924 年

所散發出的能量所震驚。」恩斯特於是將紙張放在樓板上，以軟性鉛筆磨拓出木紋，這種稱之為撫擦(frottage)的技法。除此之外還有懸空滴漏(dripping)的技法，後來都成為他藝術創作的另一項元素。

恩斯特曾說：「我的藝術既不寫實，也不抽象，而是象徵性的。」為求一種內在消除文明的認知與現實現象所侷限，他也研究原始藝術的質樸、簡化、直接的創作。

馬松(André Masson,1896-1987)

馬松自戰亂中殘廢、精神受創歸來，完成了第一幅的自動運作繪畫。自一九二四年起馬松手中執筆，藉著快速的動作，線條的行徑，內在的律動，建立與挑戰了思想的速度。(圖九)並開創了「沙畫」(tableaux de sable)。在沙子上書寫自己的出生日期，回憶殘酷戰爭使其殘廢的經驗，譜寫有關欲望與死亡的詩。創造了一個內在空虛的自我，在紙上以線條連串網路，由殘破與混雜所組合的世界油然而生，看來是無法融入現實的生活。但卻自足於創作的過程，進行另一類的心理療程。布荷東曾以「自發性的手有了雙翼」來形容馬松。⁹

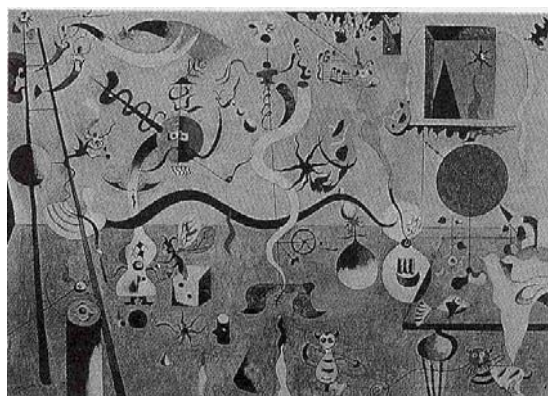


(圖九)馬松的自動運作繪畫

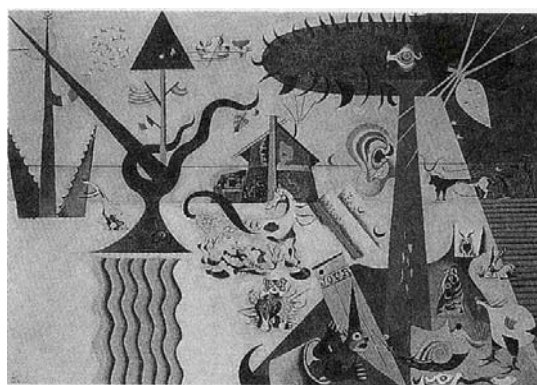
⁹ Daix, Pierre: *Pour une histoire culturelle de l' art moderne*, Editions Odile Jacob, 2000. p.219.
“la spontanéité d' une main qui s' aile”

米羅(Joan Miró,1893-1983)

一九二四年米羅以他的作品「丑角的嘉年華會」(Harlequin's Carnival) (圖十)及「拉布黑的土地」(La terre labourée) (圖十一) 加入了超現實主義者的運動。其中「丑角的嘉年華會」是米羅初到巴黎，在餓了三天三夜後，迷迷糊糊中依據幻覺的素描所創作的。其中運用到許多象徵故鄉加塔隆(Catalans)與巴黎的象徵性符號以及靈活小精靈的詼諧造形。



(圖十) 米羅 丑角的嘉年華會 1924-1925 年
油畫 66x93 公分 紐約



(圖十一) 米羅 拉布黑的土地 1923-1924 年
油畫 66x92.7 公分 紐約

一九一九年米羅前往巴黎，一九二三年認識布荷東，加入超現實主義簽署宣言。此後，其繪畫逐漸轉向探索自身內在精神的心靈世界，藉著一些抽象的符號、圖案與簡化的幾何形、多變化的線條與明亮、純淨的色彩，構成畫面的夢幻與精神的張力。

進入六〇年代之後，米羅的繪畫語言逐漸淬鍊，精簡至純然的本質性。同時，他也未曾放棄其長久以來一直關懷的創作主題——土地、天空和宇宙穹蒼、婦女、小鳥……等。

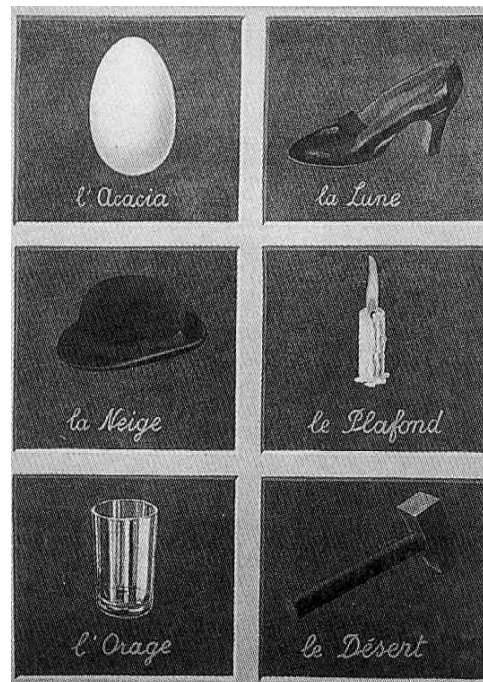
馬格利特(René Magritte, 1898-1967)

比利時超現實主義的主要創始者馬格利特，在他去世前的兩個月，曾給法國藝評家亞歷山大(Alexandrian)寫了一封絕妙的信，他這麼說到：「我認為繪畫藝術

的學問，在於以某種方式將色彩予以鋪陳，以致能使其真實之外形淡去，而教其詩性之映像浮現……，在我的繪畫中沒有“物件”、沒有“主題”，它描繪的是對映像的想像，其整體絕對未知且未可知，然其詩性藉部份已知而重現。」¹⁰

一九一九年，馬格利特在家鄉布魯塞爾，孟頌(Mesens)處見到德·基里訶一九一四年「情歌」(le Chant d'amour)的作品，深受啓發與影響直至一九四〇年。

馬格利特在主題的選擇上突破了慣有的邏輯關係，其畫作的主要意義在於周遭人與物的相融合，在他的眼中，沒有什麼是定型的。任何的狀況都是有可能的。他所有的作品幾乎都在闡釋他的信念「死後是絕對虛無的，與我們存活在神祕世界的兩種想法，毫不衝突。」所以作品中有著生、死，榮、枯，以及回憶，或是物件大小、比例錯置的思惟上的矛盾與新鮮感。(圖十二)似乎有意在引導我們對現實世界質疑的同時，也延續著繪畫中神奇現象的可能性。總是尋求構思上的詭異與非凡，運用自然現象的真實性，開創出幻覺、不合邏輯的形上思惟，給予無限的想像。



(圖十二)馬格利特 夢之鑰 巴黎 私人收藏

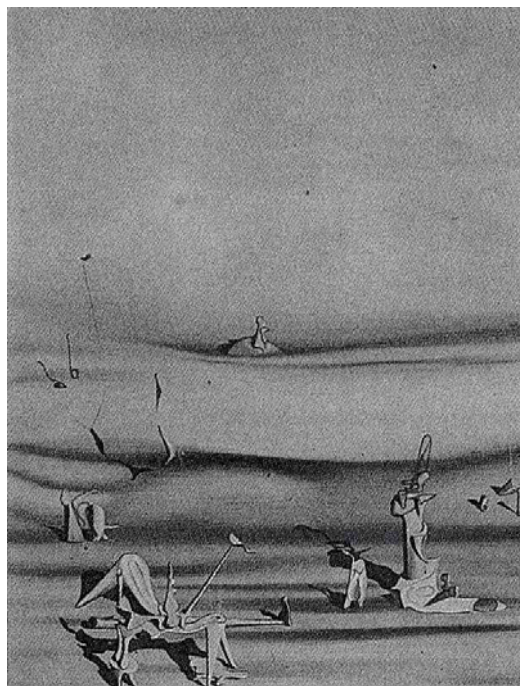
湯吉(Yves Tanguy, 1900-1955)

出生於法國的美國自學畫家，一九二二年在周遊各地之後重返巴黎，與超現實主義的詩人普韋爾(Jacques Prévert, 1900-1977)成爲好友，一九二三年湯吉在保

¹⁰ Alexandrian, Sarane: *Surrealist Art*, Thames and Hudson, London, 1970.p.7

羅·紀堯姆(Paul Guillaume)畫廊前無意間發現了德·基里訶的作品，激發他開始畫畫的動機。並在一九二五年加入超現實主義的運動，並且參與每一次的展覽。

所有超現實主義畫家之中，湯吉擁有最強的直覺力，作品中總會在投射著強烈不真實的光線中安置一些奇特的造形物件，使其有如遊蕩在薄紗般或深不可測的空間裡。創作時他總是堅持出乎人意外的形可以掙脫出，直到這出乎人意外的形被確定之後，才加上有著神秘感的陰影。(圖十三)湯吉始終能獨立於自己特有的意識(senses)，雖然他運用了最傳統，有時甚至是學院式的藝術技法，來表現他的夢與憂慮，但他的作品卻深深吸引，並使觀賞者感到困惑，因為湯吉常將他畫作中未定性的空間，以及輻射狀的光源，以奇特、詭異的形式加以鋪陳，像是浮現自深層的海床，或是某些遙遠星球的乾涸地表。¹¹



(圖十三)湯吉 緩慢的日子 1937年 92x73公分
巴黎 龐畢度現代藝術館

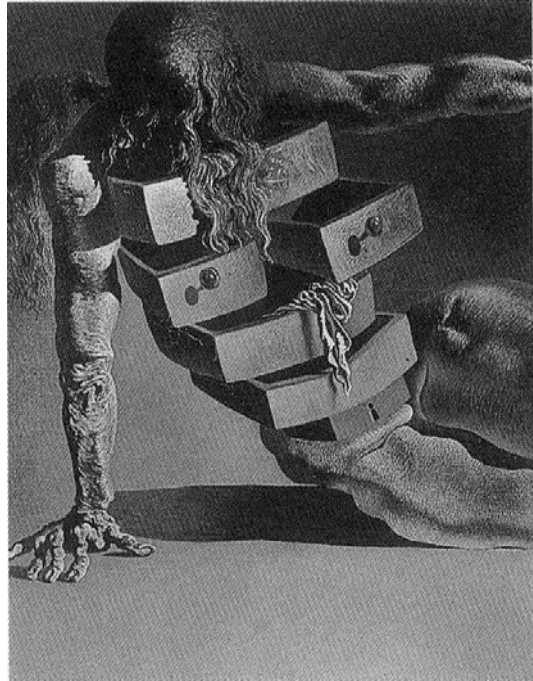
達利(Salvador Dali, 1904-1989)

一九二九年抵達巴黎，認識了查拉與布荷東且經由米羅的引介加入超現實主義的團體。

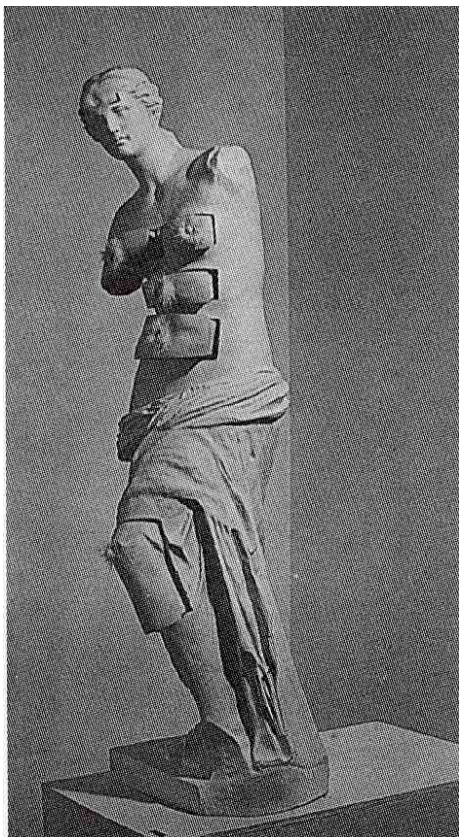
達利一位自豪的瘋狂者，曾以「我就是超現實主義」自稱。早期曾致力於心理學、哲學的閱讀，其作品中常藉著熟悉的經典作品，以重新構圖的方式表現哲

¹¹ 同(註七)。P.647.

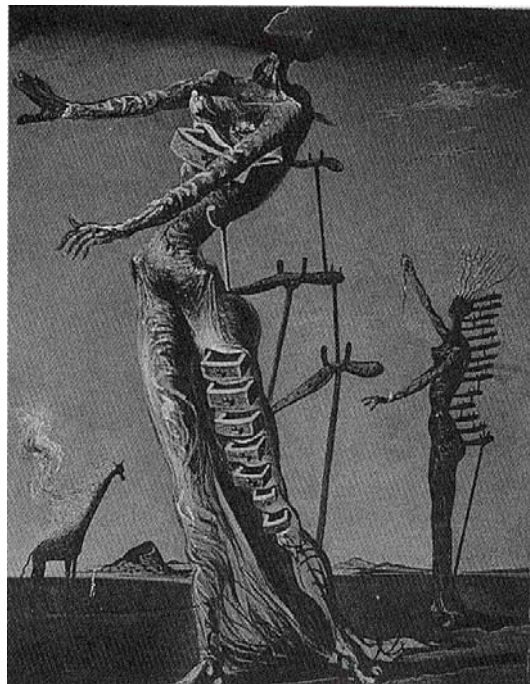
學的概念。例如：一九三六年一系列有著抽屜的身體，就明顯是尼采的超人思想的圖像呈現。(圖十四、十五、十六)雙重影像技法(double image technique) 的純熟運用，在其作品中瀰漫著，或暗示或袒露出「慾望」與「性衝動」的潛藏想像，可見得佛洛伊德精神分析理論對他的影響，在早期超現實主義藝術家中該以他將「夢的解析」的精神呈現的最淋漓盡致。也正因為他的偏激，最後與此團體漸行漸遠。



(圖十四)達利 神人同形的櫥櫃 1936年



(圖十五)達利 有抽屜的米羅維那斯
1936年 98x32.5公分



(圖十六)達利 燃燒的吉哈芙 1935-1937年
油畫 木板 35x27公分

六、 超現實主義思維面向

以下簡要的論述：叔本華「論現象」、「性愛的形上學」以及佛洛伊德的精神分析以爲超現實主義思維面向尋求學理的根據與基礎。

事實上，早在佛洛伊德提出「無意識」的概念之前，叔本華…等哲學家，在十九世紀都已經發表過相關的論述，所以在當時「無意識」並不是一個嶄新的術語，或是陌生的觀念。只是佛氏再度重新、更爲具體系統化的提出，並且深入的成爲臨床與立論的發展基礎。更爲關鍵的另一因素：應屬時代性的一種必然，因爲時直戰火結束後療傷止痛的歐洲。

叔本華的「論現象」與「性愛的形上學」

叔本華係出生在波蘭的德裔哲學家。持悲觀主義的他，曾鑽研柏拉圖與康德的著作。

一八一四年到一八一八年間，完成畢生鉅著「意欲與表象之世界」書中強調：哲學的根本問題在於滿足精神形上學的欲求，並表明哲學的思惟應視爲藝術的創作，而且是以藝術的直觀(天才睿智的直觀)才能直接了透宇宙的根本奧秘。

「論現象」此論文發表於一八五〇年，直至二十世紀初才有法文譯本。短文中叔本華提出了：夢是形上的(The dream as metaphysics)，文中談到了人類日常的夢、幻影、幻覺、夢遊、神祕，這些在哲學上一般被認爲不值一提的現象，是具有形上意義的。而這篇作品對德·基里訶造成了重大的啓示。以下摘錄部份論文，以供思考與佐證：

要佯裝將夢視爲單純的思想的漫遊、單純的幻想的印象，毋寧表示缺乏自省能力與不夠信實，明確地說，他們是不同的。單純的幻想的產物是微弱的、無力的、不全的、殘缺的、而且是經不起時間考驗的，讓人們難以在記憶中

有分秒的駐足。即使是最生動的幻想的漫遊，也絕不能與夢所鋪陳在我們眼前那些可觸知的真實相提並論。在夢裡，我們的再現本能無限超越了我們的想像能力，每一個直覺的物件，透露出一個事實、一項成就、一種邏輯的普遍性，並可引申為該物件最重要之內在特性，正可謂真實之本身，而幻想則遠不及此。由這個層面來說，如果我們能自由自在的選擇夢境的主題的話，我們的再現本能將能給予我們最精彩的畫作。

而且經驗教導我們，夢的運作，除了發生於日常的淺眠，以及經催眠後之深度睡眠外，偶爾也能發生於頭腦清醒的時刻，也就是說，在我們清醒的時候，讓我們看見夢境的眼睛能夠張開。這時映入眼簾的景物是如此的不合邏輯地與透過思緒進入腦海的景物相近似，以致常發生錯亂的聯想。以這種方式出現的景物，依據它發生的源起，通常會冠之以幻覺、夢想、預見、幻影…等之名。

這些現象不僅對唯物論，對自然主義也都是具體的反證，這就是我所說的，好像將物理學放置在形而上的寶座上。它們所展現的是，對於人們總是習慣將之視為絕對與獨一的自然界的秩序，其實只是一種現象，因此祇不過是單純的表象而已，它的基礎是建立在這些物件本身的本質之上，與自然的法則無關。而這些任人困惑的現象，至少就哲學的觀點而言，無疑是經驗所帶給我們的事實中最重要的。這是每一個學者都該深入研究的責任。¹²

「性愛的形上學」總體簡要而言，叔本華將人類性愛的衝動本源，歸因於「生存的意志」與種族生命的維持與延續。談到意志本身關於性愛的形而上的欲求，往往被衝動所捕捉，這時人類一方面追求形而上的目的(換言之，是存在實際事物以外的)，一方面追求自己所冀望得東西。¹³文中多處用到「潛意識」、「本能」、「性本能」、「衝動」等字眼。並提出性慾產生自人類本性最深奧的特質與衝動。而人的本質(物自體)大多存於種族中而不在個人。愛情的憧憬和悲痛，並不是從

¹² 同(註一)。P.149.

¹³ 陳曉南譯，叔本華(Schopenhauer)著，《叔本華論文集》，志文新潮文庫 28，台北，p.100。

存在一時的各體慾望所發生，而是種族靈魂的嘆息。¹⁴

將文明人的思考，追溯根本發跡處，結論出人在面對性愛時實質上是激發自人類起源與延續的動機，一種類似原始生存的探討。其觀點在佛洛伊德的精神分析中得到更具體與完整的發表。

佛洛伊德與精神分析

佛洛伊德猶太人後裔，四歲時開始成長、養成於德屬奧地利。在其自傳中明白的表示：最初選擇醫生的動機是源自於對人類的關心，而非自然事物。¹⁵求學期間曾研讀《聖經》與達爾文的進化論。但關鍵性的決定卻是，畢業前夕，聽了一篇對自然界描述的優美散文的朗讀之後。才決定專攻醫學。

一八七三年進入維也納大學醫學院，正式步入生理學的研究。

以下僅針對佛氏的精神分析與超現實主義創作相關部份提出簡要論述：

歇斯底里(hysteria) 一八八五年秋天，佛氏赴巴黎與沙可(J. M. Charcot 1825-1893；法國神經病理學家)一起研究，其中令他印象最深的是歇斯底里的最新研究，例如歇斯底里的真正症狀和規律性，以其催眠暗示可產生歇斯底里的痲痺和痙攣。¹⁶在一次理論辯解中，沙可說出：「理論並不妨害存在。」的觀念觸使佛氏想證實另一論點：歇斯底里痲痺和身體各個部份的感覺障礙，應根據它們之間的界限來區分，而不應根據解剖事實來區分。¹⁷而朝向精神官能症心理學繼續深入，藉助電療法、催眠術或催眠暗示進行臨床的驗證。直至一八八九年夏天在法國南錫(Nancy)，從柏寧(Hihholte Bernheim 1837-1919；法國經神病理學家)與李鮑特(A. A.Liebeault,1823-1904；法國經神病理學家)催眠術的實驗當中，佛氏得到

¹⁴ Ibid.p.101。

¹⁵ 游乾桂校閱，《佛洛伊德自傳》，桂冠，台北，1992，P.2。

¹⁶ Ibid.p.6。

¹⁷ Ibid.p.7。

深刻的印象：很可能在人的意識之後，還有一個相當有力的思想過程尚未被人們發現¹⁸。這是一項人類自覺與自知的重大發現，也開啓了精神分析的研究動機。

精神分析(Psychoanalysis) 當人類處於一種催眠狀態中，患者以幻覺似的回憶或聯繫起情境，自由的表達情緒和最初壓抑的心理活動，醫學界以宣洩治療稱呼。而佛氏卻提出：在精神官能症現象背後起作用的，並不是任何一種情緒刺激，而常常是一種性本能¹⁹。一種根源於母體或是嬰兒時的性衝突與性的體驗。

在面對心理衝突的時候，本能的意願受防衛機制的保護，被迫壓抑進入意識而隱匿於潛意識，而此時處於潛意識之中的被壓抑衝動卻能找到釋放和替代滿足得途徑，如此便使壓抑的整個意圖歸於失敗。這種壓抑衝動從某各地方衝出來便產生「症狀」。一八九五年佛氏放棄催眠療法的「宣洩治療」或「情感轉移」，取而代之的是以「潛意識」的概念藉助於自由聯想法進行研究與治療，即所謂的精神分析。這個專有名詞首次使用在一八九六年，當時佛洛伊德四十歲。

更進一步，將人類心智思想的結構以「自我」(ego)、「慾我」(id)與「超我」(superego)為思考與分析的基礎。啓迪、滋養了身處、成長於文明、科技中的人類多了一處精神的安歇處，也點燃人類心靈深處的潛意識，使得夢與神話可以某種程度的劃上等號。

《夢的解析》(The Interpretation of Dreams) 一九〇〇年出版的《夢的解析》可謂是佛氏自一八九五年三月五日起臨床的診療經驗，研究與實驗神經質病患的學術成就，與人類原始本能得以提出學理與證實的重大發現。

佛氏在該書英文版(一九一三年，第一種譯本)第三版的序中寫道：「像這樣的自我認知，一生之中只可能有一次。」²⁰因為如此清晰與勇敢的面對人之為人的自然本能，在當時所謂高尚的社會機制中是不崇高與難以啓齒的，但這卻又是人在思考人的問題的根源所在。

¹⁸ Ibid.p.10。

¹⁹ Ibid.p.20。

²⁰ 廖運範譯，佛洛伊德(S. Freud)著，《佛洛伊德自傳》，志文新潮文庫 18，台北，p.128。

追溯其源頭或可舉一八五九年，佛氏三歲時為例：曾經在佛氏舉家移居來比錫的途中，因火車上的瓦斯燈光使他連想起人的靈魂，致使患上神經質衰弱症，而令人費解的是：兩年內他竟以自我分析的方式治癒了。²¹兒童階段的他，就是一位經常做夢的小孩，不僅僅觀察夢境，並將內容記錄下。

《夢的解析》精選自佛氏的自我分析。書中提及夢是沈睡中的心智活動，夢是一種願望的實現，而願望的實現是夢的動機。夢的原動力來自潛意識而潛意識的發源地可追溯到兒童階段。在藉助於自由聯想與幻覺的診療過程中，總會摻入一些相關夢的敘述。而當自由聯想與幻覺所虛擬的情境與那段經驗相吻合，本身就已達到願望的實現。而對新產生的願望，只要能尋出關連，或是當時願望的演化物，或是與那時的願望融合為一時，才會造成夢。²²

而對同時都是潛意識實現願望的變裝，夢與歇斯底里的差異在於前者只有被壓抑的夢存在，而後者則是被壓抑的願望及其壓抑物之間的妥協。²³

七、 超現實主義的歷史價值與藝術意義

一九二八年，布荷東再度為超現實主義喊話，提出說明並發表了《超現實主義與繪畫》(Le Surréalisme et la peinture)，其用意是要給對超現實繪畫之存在仍抱持懷疑的人，以及不了解超現實繪畫能展現多大自由度的人，一個斬釘截鐵的答案。

²¹ Ibid.p.207。

²² Ibid.pp.128-135。

²³ Ibid.p.135。

將繪畫引向探索心智的領域。他說：「我發現我沒辦法將一個畫面定格為一扇窗，我對窗的第一個想法是想辦法發現看出去會是什麼…我最熱愛的莫過於離開眼睛所見而得以延伸的東西。」(圖十七)他以毫不含糊的文字呼籲畫家們不要再藉助真實尋求靈感，即便是變形的真實。「因為他們相信，只有當其與自身有所關聯時，一個人才可能將該物件重現得有所價值，畫家們一直以來對於模特兒（或典範，models）的選擇太過妥協，他們的錯誤來自於相信模特兒只能源自外在的世界，或認為終能得自其中…這是不可饒恕的退讓…如果造型藝術追求的是滿足將真實價值徹底修正的欲求，現在大家普遍同意，為了達到上述欲求，藝術家們應該追求的是純粹的內在模特兒，否則便罷。」²⁴



(圖十七)馬格利特 我看不見那裡…隱匿在森林裡
1929年《超現實主義的革命》雜誌第十二期 巴黎 圖書館藏

超現實主義承襲自達達摒除依據傳統所學，但卻運用本能、自發性、藝術直觀的精神創作。但某種程度他們基本上也運用了傳統的技法。對他們而言，要革命的是「價值觀」與在歷經戰爭後「精神的再生」，一種人們對自身的重新認知與再生，而非全盤否定。所以他們從佛洛伊德的學理中發展出「自動運作」的方式來探討深不可測的無意識。向自身內在的處女地去認識真實、絕對、獨一無二的自己。而當人們由意識界進入無意識界，簡單地說，即是一種處於半清醒、半昏迷的狀態。也就等同於日常的淺眠或是一種似催眠的狀態。此刻，隱藏於內在深沈的慾望與沈積已久的抑鬱生命經驗中喜、怒、哀、樂都會自潛意識「慾我」中浮現。為了進入這樣的狀況，剛開始會藉助於酒精、麻醉劑、或是像米羅不得已的餓肚子的現象，使得自己得以看見內在心靈世界，產生幻覺自由創作，或是藉著自由聯想或暗示、隱喻、象徵的方式，展現藝術的自由思想，更是個人劫後

²⁴ 同(註十)。P.60。

餘生的心靈重建，作品的完成品可能不是重點，製作的過程或許即是一種「療程」。相當程度也記錄、反映了，戰爭之後「失落的一代」是如何面對人文與撰寫歷史。

事實上，超現實主義的創作，原則上循兩種形式發展：一是，純粹的幻想(pure fantasy)一種以自發性繪畫，表現無意識狀態時的即興偶發作品。例如：馬松、米羅。二是，夢世界的轉化與重建(elaborate reconstruction of a dream-world)，一種回顧到形而上繪畫，以精準、逼真的「寫實」手法，組構非邏輯性的內容，賦予畫面荒謬、怪誕的意象，給予暗示與隱喻，引發人類無限的想像空間。例如：恩斯特、馬格利特與達利。

回顧藝術史，在十五世紀早期文藝復興時，烏切羅(Paolo Uccello, 1396-1475)、波希(Hieronymus Bosch, 1450-1516)的作品中就已有同樣的表現手法。十八世紀，浪漫時期表現夢魘主題的佛謝利(Henry Fuseli, 1741-1825)、哥雅(Francisco Goya, 1746-1828) …等等。以及形成於十九世紀末時代的思潮—象徵主義。他們都能超越自身成長社會中既定的美學規範，而視訴諸於內在隱匿精神狀態的形上表現為藝術的真實。但遺憾的是，始終處於非主流的狀態，在歷史與藝術仍居次要地位。一九二四年所發起的超現實主義其宣言與發展過程，都深植歷史與藝術界，至今在有藝術表現的國度仍延續著影響力。他們不但為藝術史開創新頁，更使得過往同樣以表述內在精神世界或幻想意境的藝術家，得以因為超現實主義的登高一呼而系統化、一脈相承。

八、 結語

最後再引用「超現實主義之父」布荷東的「所見與所聞無關緊要，認知或不去認知(to recognize or not to recognize)決定一切…我之所愛，包括了我歡喜去覺察與樂於視而不見。」²⁵為本論文的結語，同時並寄望另一個開始。

²⁵ Ibid.

史學座標

- 1911 德·基里訶抵達巴黎，1910年他完成一批以城市為題裁的風景畫
- 1915 德·基里訶返回義大利，「形而上繪畫」正式誕生
- 1916 達達成立於瑞士日內瓦
- 1917 查拉(Tristan Tzara)出版《達達》雜誌
- 1919 多數 Dada 運動發起藝術家抵達巴黎
創辦《文學》雜誌
- 1921 布荷東與佛洛伊德會面
- 1923 湯吉在巴黎的保羅·紀堯姆(Paul Guillaume)畫廊前無意間發現了德·基里訶的作品
- 1924 布荷東發表超現實主義宣言
超現實藝術家在巴黎的首次展覽
設立永久辦公室—「超現實主義研究室」(15, rue de Grenelle Paris)
創辦《超現實主義的革命》雜誌
- 1925 《夢的解析》法文譯本問世
恩斯特發表《自然史》
- 1927 馬格利特抵達巴黎
- 1928 達利首次前往巴黎旅遊，並會晤布荷東與畢卡索
布荷東發表《超現實主義與繪畫》(Le surréalisme et la peinture)
- 1929 馬格利特完成首幅超現實繪畫，布魯內爾(Luis Bunuel)和達利導演完成超現實主義的首批作品《安達盧的狗》(Un chien andalou)
- 1930 布荷東發表超現實主義第二次宣言(le Second Manifeste du Surréalisme)
- 1935-38 多次在國際間展覽與發表宣言
- 1939-45 大部分超現實藝術家移居美國 (Matta, Tanguy, Dali, Max Ernst et enfin Masson)
- 1947 重返巴黎，參與由馬耶格畫廊 (Galerie Maeght) 所籌辦的超現實主義國際展

參考書目

中文部份

- (1)李真譯，亞里士多德(Aristotle)著，《形而上學》，正中書局，台北，1999，沈清松序言。
- (2)許季鴻譯，《基里訶》(Chirico)，錦繡文化企業，台北，1994。
- (3)陳曉南譯，叔本華(Schopenhauer)著，《叔本華論文集》，志文新潮文庫 28，台北。
- (4)傅偉勳著，《西洋哲學史》，三民書局，台北，PP.449-591.
- (5)蔡伸章譯，史壯柏格(Roland N. Stromberg)著，《近代西方思想史》，桂冠，台北，1995，pp. 657-695。
- (6)游乾桂校閱，《佛洛伊德自傳》，桂冠，台北，1992。
- (7)廖運範譯，佛洛伊德(S. Freud)著，《佛洛伊德自傳》，志文新潮文庫 18，台北。

西文部份

- (1)Alexandrian, Sarane: *Surrealist Art*, Thames and Hudson, London, 1970.
- (2)*André Breton et le surréalisme international*, Opu international, Paris, no. 123/124, avril-mai, 1991.
- (3)Audoin, Philippe: *Les Surréalisme*, Seuil, Paris, 1973 et 1995.
- (4)Bernard, Edina: *L' art moderne 1905-1945*, Bordas, Paris 1988, P.67-77.
- (5)Castleman, Riva : *Prints of the 20th Century*, Thames and Hudson, London, 1988, p.70.
- (6)Daix,Pierre: *Pour une histoire culturelle de l' art moderne*, Editions Odile Jacob,2000.
- (7)Ferrier, Jean-Louis: *Art of our century*, Prentice Hall Editions, New York, 1989,P.148-149, p.234-236.p.258.
- (8)Mérot, Alain : *Histoire de l' art 1000-2000*, Hazan, Paris, 1995, pp. 467-469.
- (9)Pierre, José : *Introduction à la peinture*, Somogy, Paris, 1985, pp.100-103.

工具書

(10)Laclotte, Michel, *Dictionnaire des grands peintres*, Larousse,.Paris, 2vols.

(11)Peter and Murray, *The penguin dictionary of art and artists*, Penguin Books, New York, 1991.

(12)*Encyclopedia of art and artists*, Phaidon, New York, 1978, pp.642-643.

簡介

(13)*le Surréalisme*, Centre Pompidou, Paris, 1986.

