

# 藝術認證

## NO. 46

### 目錄 Contents

#### 編者的話

#### 議題特賣場—人間探溫：寫實藝術VS. 超現實藝術

- 反與變的精神—寫實主義與超現實主義的發展與特性 ◎口述、校閱／倪再沁 文字整理／陳苑禎 8
- 謎狂一生—達利與超現實主義 ◎陳水財 18
- 創作意識與社會現實中的日常詩意—俄羅斯與台灣藝術的對照觀看 ◎曾芳玲 26
- 靜謐中的荒誕—超現實主義與台灣當代寫實攝影 ◎簡正怡 32
- 藝術在現實社會的實踐—楊英風與《豐年》 ◎林素幸 38
- 尋找東方精神的彩韻—顧重光 ◎洪威詰 46
- 繪畫的傳統與超越—葉子奇 ◎朱珮儀 52
- 在虛空流逝中·實存—評析李足新的繪畫作品 ◎徐婉禎 58

#### 目擊現場

- 「出社會」之後—台灣批判寫實攝影藝術的昨天與明天 ◎郭力昕 64

#### 公共藝術如何可能

- 計畫型公共藝術的實踐—董陽孜《無聲的樂章·變奏曲》 ◎黃宜清 70
- 在秋夜，一個人的月亮—里歐尼·堤焉可夫的影像裝置計畫 ◎曾芳玲 76

#### 人物特寫

- 向內張望的人—試讀陳水財人與畫 ◎盧兆琦 82
- 將藝術化為重生的力量—伊誕·巴瓦瓦隆 ◎洪威詰 88

#### 南島文化當代初探

- 跨·藩籬—台灣原住民當代藝術海外展 ◎曾媚珍、應廣勤 94

#### 南島紀事

- 大自然尊貴的禮物—比雅紐屋前庭院小米收成 ◎王有邦 100

#### 藝評講堂

- 吹毛與求疵—當代藝評生產的神話 ◎高千惠 104

#### 藝術哲學

- 藝術作為「行動類型」之存在（上） ◎陳宏星 110

#### 文物保存維護

- 戶外雕塑品的介入與再介入—以高美館內性埤文化園區為例 ◎李益成 114

#### 展覽迴響

- 好戲，就從打狗開演—約翰·湯姆生的南台灣老照片現地定位探析 ◎游永福 120

## 創作意識與社會現實中的日常詩意 俄羅斯與台灣藝術的對照觀看

文／曾芳玲（高雄市立美術館 助理研究員）

來自山藝術文教基金會收藏近130餘件俄羅斯繪畫作品構成了高美館「黑土大地」一展，其作品及藝術家活躍的時期，大約正是自1917年紅軍推翻沙皇至九〇年代蘇聯解體止，這段時間，國際政

治上由於美蘇兩大強權長期的冷戰，以及蘇聯本身的種種共黨專政下政治因素、文化政策，文物進出口管制等影響，使得西方與俄國的藝術交流近乎是零，整個西方世界美術史的研究對俄羅斯發展的資



訊闕如，也未能得到充分的研究，要在西方的美術館或收藏家手上得見這段時期的作品，機會實在微乎其微。

影響俄羅斯藝術發展最巨的就要從發生於十九世紀中期的「巡迴展覽畫派」說起，「黑土大地」展出的藝術家當中包括列賓（Repin）、蘇里科夫（Surikov）以及列維坦（Levitan）等，皆是巡迴展覽畫派的代表人物。19世紀的六〇年代，俄國的文化如繁花盛開般湧動，文學與音樂創作上批判現實主義的風潮為視覺藝術帶來了一股動力，「巡迴展覽畫派」順勢誕生，其宗旨乃企圖團結藝術家，普及俄羅斯民族藝術而努力，在其發展過程中，特別重視理論體系的建立，也關注俄國民族文化與在地特色思想性。

19世紀末到二十世紀初，俄羅斯的文化藝術界再現另一次高潮，這期間從文學、藝術、音樂文藝巨匠們各領風騷，契訶夫、高爾基、柴可夫斯基等人，他們的出現為人類人文成就注入璀璨的一頁。而此時的二十世紀初期，俄羅斯正歷經政治上重大的改變，俄帝體制的崩解、內戰等一連串的紛爭動亂，1917年十月革命之後，一個以勾勒美好未來理想國度—蘇維埃社會主義新政權誕生。

社會寫實主義為蘇聯政權下的藝文產物，其與政治文藝結為一體的美學觀的產生，來自蘇聯著名文學家高爾基的創見，其於1934年「第一次蘇聯作家代表大會」的演講內容，成為日後全蘇聯文藝



1|2

- 1 馬克西莫夫 列寧的葬禮 198×339cm 油彩、畫布 1949-1970
- 2 林玉山 獻馬圖（畫馬屏風）膠彩、紙本 131.7×200.2cm 1944  
高雄市立美術館典藏

創作走向的最高指導方針。1934年高爾基將政治用語的「社會主義」放在藝術文學界熟悉的寫實主義思維中，而形成一種所謂社會寫實主義的政策，成為主導蘇聯時期整體藝術發展的創作意識。

值得注意的是，社會寫實主義雖為共黨執政後的一種政治社會氛圍，在題材的選擇上，似乎仍能跟俄羅斯畫壇「巡迴展覽畫派」這些前輩們所主張「走向人民，自生活取材」的精神相承接。

巡迴展覽畫派在描繪現實的題材中，強調的是反映現實生活。因此關懷弱勢，勇於揭示各種社會議題的批判精神，成為「巡迴展覽畫派」成員高度關注的議題。不同於「巡迴展覽畫派」的真實面對，幾乎完全由同一批巡迴展覽畫派成員在蘇聯政黨後成立的「革命藝術家協會」，為避免觸及社會不公義、貧窮困苦等負面訊息，他們將作品建立在假象的「樂觀主義」之上，致力塑造蘇維埃社會體制下的和樂景象。長達近一世紀的蘇聯藝術，在所謂「社會現實主義」的大框架下，本文企圖透過更近距離的圖像閱讀，以一種微歷史的比較觀察，來提供我們了解藝術家如何在社會國家利益的文化主張與創作意識下，實踐個人的創作的微妙歷程。

本文嘗試自本次展出的蘇聯時期藝術家中，舉樣的選擇並與高美館典藏的台灣藝術家部分作品，作一參照閱讀，這樣的對照有一種不平衡的互補，



1|2|3|4

1 彼得羅夫-沃德金 撒馬爾罕的一家茶館 51.5×62.5cm 油彩、畫布 1921

2 鄭世璠 〈三等車內〉 油彩、紙 72.5×91cm 1949 高雄市立美術館典藏

3 尼基奇 持有面具的裸女 120×100cm 布面油畫 1992

4 陳景容 有牛頭的靜物 油彩、畫布 193×130cm 1967 高雄市立美術館典藏



一方是相當陌生的俄羅斯場景，而另一端台灣藝術家的作品，對本地讀者卻是有豐富片段的歷史知識以資參照，很快地可藉由作品的年代，對比出我們所熟悉的歷史情境，也能以一古老的彷彿觀看立體鏡的潛看狀態，拼貼出「黑土大地」的景象，其中有時代的情感，有一種普同的觀念，更有潛在、觸發創作的意識。

而這些比對，則分別從政治社會、生活剪影、靜物與風景畫等不同主題對照觀看。在這次展出的作品中，馬克西莫夫（Maksimov）的〈列寧的葬禮〉（Lenin's Funeral）是最能顯現藝術家在詭譎不安的共黨紅軍政治鬥爭風暴的氣氛中，遭遇的無奈與恐懼。1955-57年間馬克西莫夫奉派到中國教學，也因此他對中國美術學院的油畫發展影響頗深，而他本人的創作，也有許多是在中國完成的，嚴謹的素描功力中，似乎也融入不少中國水墨畫的元素。

這幅〈列寧的葬禮〉應是在列寧當政時期，也

是他啟程前往中國前已承接或完成的重大政府委託案，逾3公尺的畫幅，是本次高美館「黑土大地」展出作品最大的一件，不過，卻也是一張從來沒有交貨的委託創作案，沒能交貨看來並非無法完成，相反的，這張畫的構圖敘事可謂嚴謹且完整，人民與軍警列隊簇擁列寧的靈柩神情肅穆，冷峻冰雪封天的莫斯科，灰濛濛的情調映現蘇聯一代巨人的殞落。不過仔細觀之，發現葬禮隊伍中最關鍵位置，也就是撐扶靈柩走在隊伍最前方的兩位人物，其面容竟是被刻意地擦拭掉，如此慌亂粗暴的動作，是何人為之？原來是作者馬克西莫夫自己。

史達林在1953年逝世，正是馬克西莫夫前往中國的前夕，短短幾年離開，赫魯雪夫的接班也開啟一連串的鬥爭，史達林的親眾一掃而盡，此時也是中俄關係日益緊張的時段，馬克西莫夫從中國被召回，卻也被貼上親中的大標籤從此生活不得寧靜，這幅委託大作，不但從未交出，憂心被捲入無端鬥

爭的藝術家，不但將畫面中史達林及統帥的面容刮去，這幅畫更從此封鎖深藏直到蘇聯解體，藝術家過世前夕才重見天日，讓人不勝唏噓。

而類似的遭遇與故事，在高美館典藏品〈獻馬圖〉也看得到。〈獻馬圖〉係林玉山先生所作，完成於1944年左右，因為二二八事件之故，隱藏了近六十年，直到1999年林玉山先生將此作捐給高雄市立美術館才讓此作重見光明。二次大戰末期，因戰事嚴峻，由於物資人力缺乏，日本政府從台灣民間徵調軍用馬匹等，藝術家目睹十餘名軍用馬匹，馬背上綁著日本國旗名為獻馬，心有所感隨手速記，回家後並完成四屏連作，記錄了殖民子在時代戰爭的處境中的無奈與辛酸。

二次戰結束，台灣光復，二二八事件發生，各處風聲鶴唳動輒搜查逮捕。想到此作〈獻馬圖〉，擔心無端受陷，林玉山不但連忙將畫中的日本太陽旗改為中華民國國旗，並將此作藏匿，一放竟過了

五十多年，原來的四屏也在不見天日的藏匿中因蟲蛀及潮濕而損壞。1999年欲將本作捐給高美館時，林玉山先生以其九十多歲高齡憑著記憶將畫作復原，為了記錄這段時代動盪重現歷史，政局交替的不堪往事，左邊二屏的舊作刻意保留當年為躲避二二八災難而塗改的中華民國國旗，右二屏的修復重製，則採1943年〈獻馬圖〉的原貌。初看〈獻馬圖〉的人，不知這段歷程眼看畫作左舊右新，一中之日的旗幟，有強烈的不協調感，就如同初看馬克西莫夫〈列寧的葬禮〉中無端地擦拭痕跡，撫今追昔，這些畫面的塗改痕跡與衝突感是人處歷史動盪的真實印記。

〈撒馬爾罕的一家茶館〉（Chaikhana in Samarkand）是彼得羅夫-沃德金（Petrov-Vodkin）於1921年的作品，他雖然沒有脫離俄國寫實傳統的規範，畫面當中可以看到他運用紅、藍、黃色彩的特色，具有東正教古俄羅斯聖像畫以及濕

壁畫的傳統元素，或許是曾經先後赴德國與法國深造的經驗，歐洲前衛開放的精神使他的作品注入清新的現代感，包括一些抽象的背景、帶有圖案式的人物肖像，他一改同時期藝術家偏好的傳統肖像與風景畫風，將鏡頭放在撒馬爾罕這個沒沒無名的中亞小城，描寫的是茶館裡居民每日的生活場景，作品帶著磚紅主調的色彩不但烘托出小城炙熱的氣息，這幅小畫以劇場舞台般的氛圍兼揉民俗情調，充滿濃濃俄羅斯地方文化特色，一方面帶有歷史畫的時光感，其布局構圖卻充滿現代感。



陳隆興 有三棵大樹的茶園 油彩、畫布 72.5×53cm 1995 高雄市立美術館典藏

而高美館典藏的台灣作品，可與彼得羅夫—沃德金的〔撒馬爾罕的一家茶館〕一起觀看，是鄭世璠畫於1949年的〔三等車內〕，一個站在車廂走道間頭頂著肉粽隨車叫賣的年輕小販，成為這個真實場景的中心，擁擠的車廂內，有哺乳中台灣傳統的農婦，身著旗袍戴著太陽眼鏡的來自中國的時髦女性各據兩旁，小小的車廂眾生百態一覽無遺，更凝聚了1945年二次戰後台灣光復社會景象的時代縮影，從題材到構圖，都是一時之選。

受到二十世紀初歐洲藝術活動的刺激與影響，

主張形式美感和試圖在古俄羅斯和西方現代藝術中獲取創作資源的「藝術世界」團體應運而生。藝術世界力求團結俄國傑出有影響力的藝術家加入自己的隊伍，因此像列賓、謝洛夫等都參加過藝術世界的活動，「藝術世界」之後，俄羅斯藝術經歷了強大的前衛思潮的洗禮，對後來的蘇聯藝術和世界藝壇都產生了重要的影響。

尼基奇 (Nikitsch) 的創作在本次展出之列呈現了獨特的語言，喜愛室內的景物，尼基奇性格開朗，興趣廣泛，愛好文學音樂，還在蘇聯比較封閉，藝術風格單一的50~60年代，他便對19世紀末活躍的社團「藝術世界」藝術家們的創新繪畫語言很感興趣，從此次展出的數張靜物畫，可看出尼基奇顯然極力的展現一種非傳統並企圖跨越現實邊界的可能性。藉由畫室

平凡物件的重組，具體的空間、具體的實物關照了現實感的同時，也刻意營造弔詭的神祕氣息。〔習作與瓶花〕(Drawing and a Flower Vase) 若有似無的創作中的草稿，似乎暗示真實存在以及時光演進的真實感；〔窗前靜物〕一只突如其來的咖啡杯，不合理的被遺忘在窗台上，而畫面中藝術家意指的窗戶，並無通向接引戶外的可能性，反而比較像是舞台劇場上的厚重簾幕，窗與室內代表著同等時空，而舞台劇的簾幕則是另一個時空的暗示，神祕又充滿可能性；類似這種多重現實的鋪陳，在〔持有面具的裸女〕也可得見。畫中畫布上飽滿多彩虛構的水果，似乎比手持面具站在畫架前的裸女更貼近真實。

陳景容作於1967年的〔有牛頭的靜物〕可與尼基奇的創作比對觀看。這幅初看充滿超現實情調的畫作，是平凡生活中隨手採擷的奇幻組合，帶著荒謬、造作戲劇性，而色彩與筆觸讓全作瀰漫著靜默與哀愁。有趣的是，只要有機會跟作者談起此作創作過程，藝術家會侃侃談起原來畫作中的椅子與風衣，是作者在過年返鄉期間，故意佈置用來嚇退小偷的假人，原來的構想原本只有牛頭與枯枝，卻發現風衣與椅子，以及作品後方舊作〔靜物〕形成一種奇異的美妙組合。而兩位藝術家共同體現了一種經驗方式，把一種特定的心靈樣式帶進外物的世界。

此次「黑土大地」展出的藝術家中，薩拉霍夫 (Salakhov) 代表的是二十世紀年代後活躍的新一代，距離上世紀「巡迴畫派」的發生，雖已是百年前的時光，然而俄羅斯其藝術中現實主義的根似乎還在，新一批的藝術家以不同的筆調探索現實新境。薩拉霍夫師法文藝復興大師與龐貝壁畫手法，參照了亞塞拜然的民間藝術語言，古典與民間元素的結合，使他的創作呈現清新的現代感。薩拉霍夫的故鄉是石油工業中心巴庫，他的成名作，正是描寫一群從深海油井下班的勞工，一夜緊張的勞動，下班的愉悅輕鬆與走過城市浪花拍打的情景。爾後，他將目光放在描寫生活本質與其嚴峻的一面，筆觸上加強了深層與強烈的對比，將平凡的主題，透過構圖注入一種宏偉與紀念碑的歷史感，他被視

為「嚴峻畫風」的代表人物，他善於運用簡潔粗曠的構成，使畫面景物清晰有序並帶有真摯的拙趣。

一樣關注家園的勞工與土地，陳隆興在他的風景畫中的清晰的輪廓、強烈的色彩是呈現在他心目中一個天、地、人和諧共存的純真世界。1987年，在台灣解嚴前的作品，多半是直爽強烈的表達對社會的不滿與控訴的情緒，特別是環保議題，後來因著自己道學上的潛修，逐漸將視野放在自己與土地的美好關係上，台灣的土地與山岳，是引領他的聖山。陳隆興不斷的把台灣南部家鄉的景色入畫，然而在超現實的情調與奇冷的筆觸下，呈現了聖地的景象，畫家的過程中，宛如一場朝聖之旅。

將藝術品所蘊含的特殊力量連結到人類經驗的恆常動態中，檢視如何將之安放在其他各種社會行動之中，涵括到一種特定的德社會脈絡裡面。這樣的定位—賦予藝術品以一種文化上的重要性，呈現地方性的意義。

意識 (Ideology) 隱含在每一個行為的背後。如果從「文化與人格」(Culture and Personality) 或「文化精神」(Ethos)<sup>1</sup> 與社會特性 (Societal character)<sup>2</sup> 的角度看，某個特殊時空的文化族群可以在態度、價值感及情感傾向上表現出來特有的精神狀態。在不同時代處境下的人的心靈活動，也可能在某種社會價值觀、政治方針，或者具有控制力的精神模式下，表現某種類同的選擇。從政治的控制、教育的目標，理想價值觀的鼓吹，社會裡某種時代氣息的瀰漫，都在形塑那個時代的表徵。文化如何經由個人而存在，又如何經由個人的學習、接受等心理過程而傳遞下去？一件作品，創作者必然企圖表達一些特別的訊息，其往往自成一個完整與絕對的世界，卻又與一個盤根錯節的外在世界相聯結。其動人之處在於它不僅是歷史的產物，可以關照說明那個時代的生活、人以及他們的心靈活動，藝術往往還凌越其上，創造了記憶，創造了世界，在歷史長河中建立了另一種現世秩序。■

註釋：

- 1 J. Gillin, "Methodological Problems in the Anthropological Study of Modern Cultures". American Anthropologist. Vol.51 1949
- 2 K. Young. An Introductory Sociology, New York, 1934

# 向內張望的人

## 試讀陳水財人與畫

文／盧兆琦（藝術文字工作者）



每次拜訪水財，見他一身菜園子勞作的汗衫和休閒褲，我總是可以馬上卸下許多俗世的矯飾和矯情，把最本然的心放到畫室的條凳上面。畫室是以類若清水模的版壁圈圍挑高的空間，靄靄的光從後窗涉入，散一些在畫作上，也分一些給架上的書，這樣的氛圍不是令人匍匐的殿堂而是讓人靜臥的夢

土。你要看畫，四壁都是，你要看書，滿架都是，說是一位畫家沉浸在顏料裡面，也可說是一位文人悠游浩瀚辭海。

他甚至樂於送書給你，每次都讓有文字癖的我樂不可支，有一次甚至在回家途中，停車路邊，先讀它一頁。

水財待客十分名士派，即便接待一名小卒如我，也是享有一杯噴發香氣的咖啡和茶點，有時野蕉幾根，更是伏我脾胃。

藝術家難免有些先天或後天的習性，刻意或不經意間流露出來。唯水財可以不動聲色，無論是月旦藝壇人和事、或發之為評論文章，可以發現一般

藝術家或是現代讀書人少見溫文儒雅的文人氣質，正是「文溫以麗，意悲而遠」，所以自然散發這樣的魅力。與水財談論文章，他不慍不火的開啟了我有別於文字邏輯改以視覺來思考的另一向度。這說來是一段故事，之前慕名前往高美館聆聽水財的演講，果然發現他的措詞用語、態度語調和其他畫家有明顯的不同。

所謂「不慍不火」並非溫吞或媚俗，反而是以不張牙舞爪的靜默，冷眼熱心的堅持他的原則。這個原則來自於他的深度思索。不都說有想法就會有做法嗎？從他的作品中可以讀出其一以貫之的思緒脈絡。

讀他的文章也是一件快樂的事，沒有艱澀拗口的措辭，不賣弄專業知識，更不會掉書袋，較之他者，真是「了不相類」，難能的是：他是沒有錯別字的——這對所謂「賣文章」的粗心的我來說就是一種學習，他循循善誘的訓練我「獨立思考」，我這「老學生」卻只會「唯師命是從」，即便如此，也沒見他疾言厲色過。他常賜我許多藝評文章，內容以淺顯的字句載具深邃的思想，所以容易讀懂，就為如此，在不知不覺就認同他的觀點，也被潛移默化的吸收了，這點十分受用。這份了然，讓我多少也從他的作品中印證出他關懷眾生、質問社會環境現象和詮釋生命等等人間議題。

1 | 2

- 1 藝術家陳水財（攝影：林育如）
- 2 陳水財工作室一隅（攝影：林佳禾）





1|2  
 1 陳水財 十字型人物 油彩、畫布 115×70cm 1997 藝術家捐贈、高雄市立美術館典藏  
 2 陳水財 臉 壓克力、墨汁、畫布 150×150cm 1994 高雄市立美術館典藏

其實，藝術作品之美醜/優劣，誠如水財所說，每個人心中都有一把尺。只是這把尺，有的是易於扭曲變形的透明塑料材質，有的是剛直不曲的鐵尺。水財身為資深評審，評審作品高下是對他人作品向內追尋歷程的初步結果，對他自己而言則是「一種“尋覓”：尋覓某種尺度，也尋覓某些作品。或者說，這種“尋覓”，其實糾纏著“尺度”與“作品”間交互辯證的心路歷程。」但又何嘗不是他對自己的作品持

更深廣也更高標的審度：「我心中這把評審的尺，刻度經常浮動不定，有時我甚至懷疑，它是用來審視別人，還是用來測度自己！」

水財除春風化雨的作育英才之外，半生一門深入於平面創作藝術，精采作品所在有。多。「變臉系列」可以說是「看人」時期的作品，之前的作品，不脫「指事造形，窮情寫物」；「變臉系列」則是他關注在那個年代（1994年左右）社會群眾

對於環境明顯變遷產生的情緒和感情，從人形聚焦到〈臉〉，人的臉是承載心象變化的外顯「工具」，藉由面部表情控制或化妝術是初級的變臉技術，水財卻刻劃心的流動——那種高速卻令人難以覺察的變換，他將這系列定名為「變臉」，毋寧是貼合社會脈動的，契入人的內心世界的。在濃重的色彩裡可以看出他熱切的心意對現實的深刻觀照，也可以看出他將舊的形象轉換成另一種形象，甚或是迭出新義的產出新的形象，這才是高級變臉術，水財的「臉」細細描繪青春與老朽、歡愉和悲涼，可說是創作生涯的重要轉境。

心轉物轉境轉轉出好一個明媚，以高美館所藏〈十字型人物〉，巨幅人體大字攤開，敞懷式的將全部故事告訴了你，故事在哪裡？在沒有表情的臉部表情裡、在全身山山水水的刻畫中、在你無法探知卻全然知曉的肢體語彙裡，他說，「張開雙臂，默默站立在一個虛擬的時空中，讓千言萬語都回歸靜默的肢體內。」



奧古斯丁·聖伯夫的名言：「在每個活下來的成人身體裡，都有一個早逝的詩人。」陳水財只是藉由油彩讓詩人「還魂」、讓人的奧裡情感毫不矯飾的出現、讓人的魂魄有所歸依，找到自己安住的位置，而已。所以，雖很容易「看」懂，卻讓人玩味再三。之所以值得玩味，絕不在技術層面，而是在畫家對自體哲學性的質問和探求，因為畫家深刻體會到「心」不但能運動、能「有所思」、更能使其「有所為」。無庸置疑，這正是水財所有畫作的人文底蘊。

如果只說是「相」，則是畫家自謙，畢竟相只是事物之外形，這個部分他不著一色演化生命榮華美景，或用瑰麗的色彩敷陳，就像玫瑰花株的根部一樣的畫作底層，藏著詩之多義性，是自己的面目也是你我他的生命風貌！

水財的畫作自來便貼合著時代脈動，從七〇年代加工出口區讓台灣經濟突飛猛進，身處工業城市的創作者很難自外於馬路上轟隆隆的卡車、港口船舶靜默卻繁忙的移動和加工出口區蔚為奇景的腳踏車和機車群，這是現代江湖，畫家執筆如劍，描摹、紀錄並見證眾生豐沛生命力，甚至批判了工業社會黝黑機器的齒輪輾轉下人文的變異。

時光流轉，四五十年後的今天，即便「當代藝術已經不是任何一種理念可以完全涵蓋，任何量尺都難以稱作“慧眼”，因此，最後的仲裁則是交由創作經驗與藝術體會所交織累積出的某種“直觀”」最近一次拜訪水財的工作室，偌大的空間懸著數幅120號、240號等鉅作，譬如作品〈倒立〉、〈對招—手足〉——稱為「鉅作」不在於尺寸規格，在於這「小小的」數百號畫幅裡呈現一位八風吹不動的人於禪靜中以慧眼諦觀這個顛顛倒倒的娑婆世界，或者平心靜氣見招拆招於命運，或者和無常優雅共舞，就這一瞬，繁華富麗的生命底色一口氣說盡！較之青春時期熱心熱情的作品，火氣和刻意在歷經困頓與感傷的悲欣年代，至今已幻化成渾圓融通的天機，這是水財的真面目了！恰如一則傳奇，此「奇」緣於只能體悟生命之「妙」，妙在時間化成縫紉的絲縷不露痕跡的作工，這個妙，正



1|2

1 陳水財 倒立 複合媒材 130×194cm 2010

2 陳水財 對招—手足 複合媒材 194×260cm 2011

是來自於一顆連綴古今、來自虛實交涉，更源發於始終以人文角度熱心熱情觀照紅塵、思索生命的緣故，正如法蘭西斯·培根所言「即便活到現在，我還是對觀察人類這件事興致勃勃——懷抱熱情讓人青春，熱情與自由都教人無法抵抗。」

水財的畫作具有內省的特質，我們通過他的視線，向他的也是我們自己的內裡張望，看到了永不枯絕的「青春，熱情與自由」的生命面貌，這些面貌不僅紀錄一位藝術家的心路歷程，更是時間長河

裡的一塊巨岩，讓無感的冷漠現實社會激起熱情，此處，確是陳水財藝術生命靈魂的定錨處。■

註釋：

1 陳水財，〈尋找一把不確定的尺〉，《藝術認證》18期，高雄市立美術館，2008年2月，頁45。

2 同註1。

3 陳水財，新演個展創作自述《虛擬與真實》之〈一種解讀藝術的方式〉，1997。

4 奧古斯丁·聖伯夫 (Charles-Augustin Sainte-Beuve, 1804~1869)，法國作家、文藝批評家。

5 同註2。

# 謎狂一生

## 達利與超現實主義

文／陳水財（台南應用科技大學美術系副教授）

### 「我就是超現實主義」

一抹烏雲飄過月亮。接著，一把鋒利的剃刀割開女子的眼球，眼球隨著刀痕裂開、爆出。這是電影《安達魯之犬》（Un Chien andalou）開頭的畫面，驚悚邪門，看了讓人毛孔發冷，彷彿那把剃刀正劃過自己的內心一般。《安達魯之犬》是西班牙著名導演布紐爾（Luis Buñuel, 1900~1983）與畫家達利（Salvador Dali, 1904~1989）於1929合作拍攝的電影，被認為是第一部超現實主義的電影。一隻爬滿螞蟻的手、男子拖著一架鋼琴、琴上擺著驢子的頭……電影中以蒙太奇手法拼湊出的無厘頭情節，讓人一頭霧水。

《安達魯之犬》影片引起巴黎藝壇矚目，西班牙的同鄉畫家米羅（Joan Miro, 1893 - 1983）把達利介紹給他所屬的超現實主義團體，達利因此結識了詩人布荷東（Breton, Andre, 1896-1966）、保爾·艾呂雅（Paul Eluard, 1895-1952），以及畫家馬格利特（René Magritte 1898-1967）、恩斯特（Max Ernst, 1891—1976）、基里科（Giorgio de Chirico 1888-1978）、德爾沃（Paul Delvaux 1897-1994）、夏卡爾（Marc Chagall 1887-1985）等重要的超現實主義者。《安達魯之犬》讓達利風光的闖進了超現實主義的行列中，也展開了他瘋狂熱烈的「超現實」一生。

薩爾瓦多·達利（Salvador Dali）  
時間之舞II 構思於1979年，首次鑄造於1984年  
青銅 h.150 cm  
（林宏龍攝於高雄市立美術館）

布荷東於1924年發表〈超現實主義宣言〉，強調：

純粹心靈的自動主義，不受任何理性的控制，放棄任何美學或道德偏見；相信某種形式的超現實以及夢幻的無限力量。超現實主義的目標在求取人類思想的解放。

超現實主義深具達達主義的血緣，其重要成員查拉（Tristan Tzara, 1896~1963）即為達達的創始人之一。達達主義在20世紀藝術發展上具關鍵性

角色，掀起顛覆性的藝術新浪潮；它興起於一戰期間，範圍廣及視覺藝術、文學、戲劇和美術設計等領域。儘管Dada的命名過程眾說紛紜，非常「達達」；但，一般認為「達達」即木馬之意，是自字典中隨意選出。「達達」是針對第一次大戰的反動，反軍國主義、反固有價值，更進而“反理性”、“反美學”、甚至“反藝術”。“達達”以驚世駭俗的釋義，拒絕人工加工品，而以無意義的詩、現成物、拼貼等方式揶揄藝術，其中，獨特的

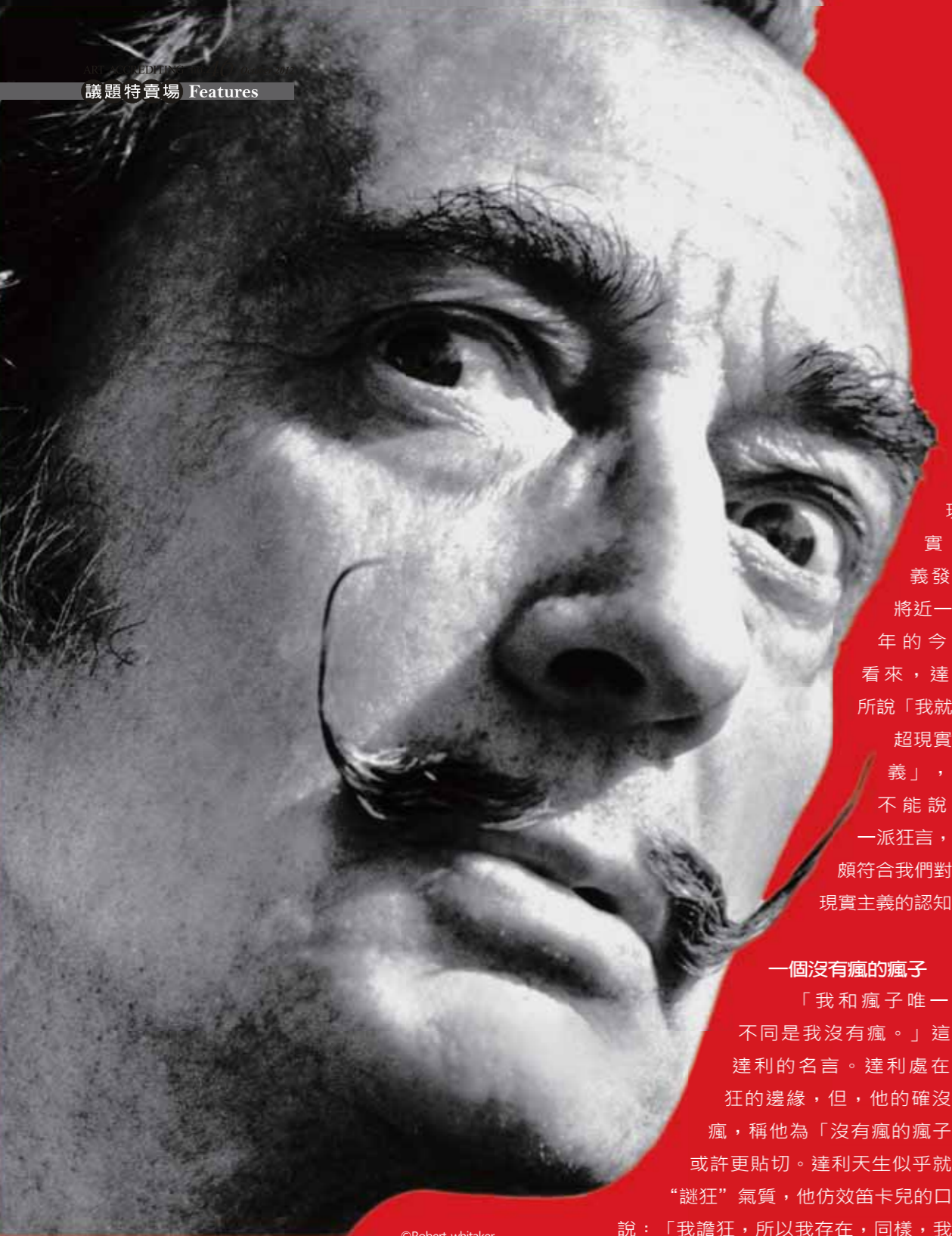
「達達詩」即為著名的例子。“達達”1915於瑞士蘇黎世誕生後，1918年即遍及歐洲，包括巴黎、柏林、漢諾威、科倫、巴塞隆納等地。“達達”以非創作秩序、恣意專斷，顛覆、摧毀了傳統歐洲社會和文化秩序，堪稱是二十世紀最具威脅性的美術革命，直到今天，許多當代藝術仍可隱約看到「達達」的影子。

在追求新秩序的召喚下，〈超現實主義宣言〉的提出，達達的精神終於披上超現實的外衣重生。



©I.A.R. Art Resources





©Robert whitaker

超現實主義往往以令人眩暈的方式切入想像，喚起無意識的心靈深層，發現驚異之美；達利，在眾多超現實畫家中，則是最備受爭議、也是最為耀眼的一位。達利的名字永遠和超現實主義連在一起。在

超現實主義發生將近一百年的今天看來，達利所說「我就是超現實主義」，並不能說是一派狂言，倒頗符合我們對超現實主義的認知。

### 一個沒有瘋的瘋子

「我和瘋子唯一的不同是我沒有瘋。」這是達利的名言。達利處在瘋狂的邊緣，但，他的確沒有瘋，稱他為「沒有瘋的瘋子」或許更貼切。達利天生似乎就有“謎狂”氣質，他仿效笛卡兒的口氣說：「我譫狂，所以我存在，同樣，我存在，所以我譫狂。」並且把自己的創作方式命名為“偏執狂批判法”。從“謎狂”氣質到“偏執狂批判法”似乎順理成章；而他的闖入超現實主義者的世界，則屬天作之合。如果沒有超現實主

藝術家薩爾瓦多·達利 (Salvador Dalí) 肖像

義這個舞台，達利的“瘋狂天才”恐將難以如此這般的得到伸張，並有可能被打入“狂人”之林中；超現實主義如果缺少了達利，此一運動的光芒勢必黯淡許多，美術世界也將減損一些議論的話題。

達利的瘋狂行徑遠遠異於常人，到底是天生的氣質？還是一種被精心設計的行為策略？這的確令人費解，而達利自己則將之視為一種對自我探索。在他的自述中，提到一段童年的經驗對此有鮮活的描述：有一天他走下小學的石梯，要去操場玩，突然有衝動想從樓梯上跳下去；第二天，他真的跳下去了，摔得鼻青臉腫，老師和同學都很驚訝；但引起的震驚讓他忘了疼痛，大家都來關心他、注意他；幾天之後他又做了同樣的事，這次跌倒時，他大聲喊叫，結果所有目光都投向他；後來又跳了幾次，在同學的擔心中他的恐懼感完全消失了。此後，每一次他走下樓梯，全班的注意力都集中在他的身上，他感覺好像在做禮拜；他在一片寂靜中走著，吸引他們的注意力，直到最後一刻。他說：

「我的人格重生了。」「我覺得每一次跳下去，青草、綠樹、鮮花似乎都離我更近了，讓我對現實有了更深層的認識。」

「跳過之後，我感覺輕快多了……我在同伴面前往下跳，讓他們產生和我一樣甚至比我還大的憂慮，在他們眼中，我獲得了尊嚴，我的行為成了件了不起的事情。達利成了每個人關心的對象，他的弱點變成了優勢。我讓他們所有的人都認識我的迷狂……迫使他們分享同樣的情感。」

這段少年時期的經驗，可能強化了達利的偏執狂取向；而他的偏執性格，雖然曾經引來困擾，卻也讓他無往不利，造就他光輝亮麗的一生。這些瘋狂行徑包括：他批評學校內的教授缺乏專業知識，而被以煽動學生為由遭到停學處分；拒絕教授評審團評鑑他，遭到學校開除學籍；而他與加拉之間的愛情故事，無疑也是偏執性格的充分表現。

### 達利與加拉

1929年的夏季，達利和加拉 (Gala) 邂逅，一見鍾情；當時加拉是朋友超現實主義詩人保爾·艾呂雅(Paul Éluard,1895–1952) 的妻子。達利與加拉的初次約會，是一齣“達利式”的瘋狂劇碼。

那個時候，達利處在“大笑”的狂躁症中。為了約會，達利試圖以奇特的裝扮現身以吸引加拉的目光：他剪破衣服，露出乳頭、胸毛，以魚膠和山羊糞攪在一起塗抹全身；剃掉腋毛，並故意把自己割破，讓血液流下來，凝結得全身都是；腋窩裡塗上藍色，耳後別著一朵茉莉花。但，當他從窗戶望見加拉的背影後，他立刻清醒過來，馬上改變主意。他費了好大的勁才擺脫山羊糞的惡臭味。最後，他們在達利不能自己的狂笑聲中見面，最終加拉成了他的妻子。這段長達半個多世紀的愛情，在1982年加拉離世後才結束；妻子死後，達利遠離社交界，將自己封閉起來，不再創作。這段與有夫之婦的婚姻，曾讓他父親震怒，達利被逐出家門。

加拉的特殊魅力讓達利瘋狂，但也安撫了達利的狂躁症。加拉既是妻子、密友，又是模特兒；

此後，加拉不斷以各種形貌出現在達利畫中。創作於1929年的〔肩上置放兩塊羊排的加拉肖象〕，達利解釋說，「我既喜歡妻子也愛吃肉，沒理由不將兩者畫在一起。」十足的「達利式」幽默。對於加拉，達利說道：

「加拉和達利實踐了超越生命的愛情神話，徹底摧毀了荒謬的迷惘，宣佈了人類天才的驕傲與特性。沒有愛，沒有加拉，我就再也不是達利。」

這是一個我永遠不會停止高呼或體驗的事實。她是我的血液，我的氧氣。」

達利與加拉形影相隨，在生活中，也在畫中。加拉是達利靈感的來源，創作的依賴，生命不可分割的整體。

### 偏執狂批判法

達利將自己的創作方式取名為“偏執狂批判法”。偏執狂（Paranoia）又稱妄想狂，醫學上指一種具有極度焦慮及恐懼特性的思考方式，且經常為非理性與妄想。對於偏執狂，達利推崇說：「作為非理性無意識中最獨特的形式之一，偏執狂可以為理性機制提供最完美的原動力，為現實提供豐富的養料，其效率並不亞於實驗邏輯。偏執狂迷亂是人類天才最迷人的攻勢之一。」

約在1929年，達利開始構思出“偏執狂批判法”的實驗方案。他的辦法是，通過一個批判性的理解，自發地對種種由狂熱的聯想所產生的無理性見解作出解釋。“偏執狂批判法”是條通往心靈未知世界的秘密通道，藉此，批判的智慧與充滿活力的無理性這兩個對立面，在心智的最高層次上結合，打破了所有框架的禁錮，開創思維的新領域。超現實主義把夢境與自動主義引入具體的事物之中，達利以他的稟賦安排組織非理性狂想。讓人感到恐怖的事物，都讓他異常興奮，別人企圖小心壓抑的恐懼和幻影卻是他批判性思維的源泉，達利把

謎狂的幻影轉化為具體形

象，打開通往偏執妄想這個未知世界的路徑。

整體來看，“偏執狂批判法”以一種極端偏執的方式，刻意扭曲現實，或從現實中擷取形象卻又以理性的方式曲解形象，讓形象以一種可以辨識卻又荒謬的情狀顯現。夢境往往是一種現實世界的情景難以對照的迷亂情狀；在我們的經驗中，描述一個清晰的夢境有其難度，或者說再清晰的夢境也難以完整描述。夢境的敘述，通常透過清醒之後的回溯，在回溯中敘述者可能需要使用一些原不屬於夢境的「介係詞」，才可能對夢境作出可理解的陳述。「介係詞」的應用是“偏執狂批判法”的秘密武器，讓迷亂世界變得明晰可讀；但另一方面，它也是一種“以毒攻毒”、“以偏執破偏執”，藉以破除人類社會長久以來對理性主義或現實世界的依賴與執迷。

### 軟鐘錶與獨特物件

〔記憶的永恆〕創作於1931年，意象怪誕而鮮明，在達利的作品中最為人所熟知。〔記憶的永恆〕的背景是達利喜愛的利加港，色調清冷，三個柔軟的手錶分別掛放在枯枝、石壁及隱約可以辨識的達利臉龐上，詭異荒謬。〔時間的輪廓〕、〔記憶的延續〕、〔時間之舞I〕、〔時間之舞II〕等都是〔記憶的永恆〕的後延作品，以“物件”的形態呈顯偏執的面貌。

“軟鐘錶”的誕生，讓達利的世界變得更為具體；對於“軟鐘錶”的創作，達利有清楚的回憶：

「一天晚上，我很疲憊，一個人呆在家裡（加拉和朋友出去了），注視著桌子上鬆軟的奶酪，片刻之後，在一幅尚未完成的油畫前，我突然有了靈感。……凝視這幅畫，我突然想在橄欖樹的樹枝上畫兩只鬆軟的手錶。」

奶酪與軟鐘錶的連結，的確是譫狂的聯想。鬆軟下垂的鐘錶，挑戰了我們的知覺慣性，可是物像面貌卻又那麼清晰、可辨，似乎仍是一個可以觸摸的世界。“軟鐘錶”直接召喚人類一向隱晦的心靈底層或是佛洛伊德的“潛意識”世界，完全凸顯出達利之“偏執狂批判法”的無窮魅力與犀利威力。



1 | 2

1 薩爾瓦多·達利 (Salvador Dalí) 記憶的延續 構思並首次鑄造於1980年 青銅 h.191 cm

2 薩爾瓦多·達利 (Salvador Dalí) 時間之舞 I 構思於1979年，首次鑄造於1984年 青銅 h.210 cm

畫於1936年的〔內戰的預感〕，又叫〔柔軟的結構與煮熟的豆子〕。這之前，達利才從一場混亂的革命現場中逃命出來，他感到一場自相殘殺的戰爭就要發生。畫中，身體組織軟化易位，胳膊與腿交錯，死死扼住對方，「手足相殘」，恐懼氣氛氳罩，預示著西班牙這場自我毀滅的戰爭。1937年，畢加索也畫了〔格爾尼卡〕，控訴這場內戰的殘暴。

“軟鐘錶”或“軟身體”，這種“軟體物件”是達利世界的主要構件。達利的軟體的世界，形態任意流動，卻又結構清晰，意象驚悚；另外，

薩爾瓦多·達利 (Salvador Dali)  
 時間的輪廓 構思於1977年，首次鑄造於1984年  
 青銅 h.150 cm



©Robert whitaker

“柔軟的結構與煮熟的豆子”的重複命名，再次攪混了我們的意識。這種手法與馬格利特《這不是一根菸斗》有同工之處；馬格利特清楚的畫了一根煙斗，卻又說“這不是一根菸斗”。兩者皆以“詩意疏離”的手法，試探“文字”與“圖像”間連結的多重可能，藉以觸探人類黯黑的心靈底層，也對我們一向認定的時空等式提出質問；也以一種超越真實空間的謎狂，傳達現代人的憂慮心靈。

達利的立體作品與其說是“雕塑”，不如稱之為“物件”，而且是一“獨特物件”。創作於1936年的〔帶抽屜的維納斯〕即為一例。此一“獨特物件”疏離並異化了人類的形體，讓我們心神頓失，陷入一個荒誕的境地中。〔帶抽屜的維納斯〕的變奏不斷出現在達利創作中，如〔抽屜人〕（1982）、〔空間維納斯〕（1983）、〔長頸鹿維納斯〕（1977）等；而，1974年的〔梅·維斯特唇型沙發〕乃是一件具“普普”風味的“獨特物件”。

### 謎狂一生

他曾可愛的寫下這樣的話：「想把自己的眼睛拿去煮，直到他變成滾燙的球為止。」他的一生似乎都走在鋼索上，以瘋狂行徑挑戰人性的極限，隨時叫人膽顫心驚，卻也都能順利過關，且通行無阻。

他遲至1938年，才有機會與精神分析學家佛洛伊德見面。此次見面，佛氏改變了對超現實主義者的看法，並承認這個擁有坦率而狂熱的眼神和不可否認的藝術造詣的年輕西班牙人讓他重新思考他的觀點。之前，佛氏認為超現實主義者是“完全的瘋子”，並不能實踐他的理論。會面的隔年，1939年佛洛伊德便過世了，讓我們永遠無法知道達利的出現是否能回饋什麼給佛氏的精神分析學。

1934年，在進入超現實主義團體五年後，自認為「我就是超現實主義」的達利遭到布荷東開除。達利仍然我行我素，並認為他的創作超出了他們的理解範圍，也超出了他們的「教義」；他仍以超現實主義者自居，宣告任何道德、恐懼、劇變都不能

改變他。他依舊用自己的方式引領著世紀風騷；但也有人另有看法：「假設你內心除了自我而沒有其他的內涵，你怎麼敢引領風騷呢？呈現的總是逃避和懦弱，做的事都是驚世駭俗，最後這些都會回到自己身上。」

當初，印象派曾以熱烈的心情迎接工業社會，半個世紀之後，立體派、野獸派也以樂觀的態度看待新世紀的到來；稍後的“達達”與超現實主義者卻看衰這個新時代，不斷刺攪它的痛處。達利生逢其時，在這場刺攪行動中不斷展露鋒頭。

達利不輕易為世俗禁令所阻擋，他以自己的直覺打開那扇門，最後終於看見了核心。他的確進入一處無人進去過的人類精神深處，也許看來有點殘酷，也許看來有點變態，不過呈現出的神秘感和危機感，的確也是超現實的領地。

1989年1月23日，薩爾瓦多·達利去世，享年84歲。結語是：「當他的身軀躺下，也還給這個被他弄得如旋轉DNA般的彩色世界平息下來。埋葬之前，他被放在玻璃罩中，陪他的是生前座車凱迪拉克。」只是，不知他那兩撮鬍子，是否仍舊高高翹起！

### 註釋

- 1 「達達詩」又稱「達達排字式樣」，查拉曾描述「達達詩」的創作方式：「拿一張報紙；取一把剪刀。自報紙選擇一篇文章，長度與你所要作的詩相同，剪下這文章，小心的剪下文章中的每一字，再放入紙袋中，輕輕搖一搖。將紙片逐張拿出，並順序排列。將他們照錄下來。這詩會像你。你會如一個有著舉世無雙的原創力及風采迷人的感性詩人，雖然眾人並不了解你。」見《《拼貼藝術之歷史》，頁109，遠流出版社，1992》
- 2 《瘋狂的眼球》頁141，上海文藝出版社，2006
- 3 同註2，頁11
- 4 同註2
- 5 保爾·艾呂雅(Paul Éluard,1895-1952)，法國詩人，超現實主義運動發起人之一。
- 6 同註2，頁87。
- 7 參閱維基百科 <http://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%81%8F%E5%9F%B7%E7%8B%82> 2012.09.16
- 8 《瘋狂的眼球》頁120
- 9 《瘋狂的眼球》頁120
- 10 “獨特物件”乃引用努維勒 (Jean Nouvel) 與布希亞 (Jean Baudrillard) 的觀念。「……我們是一直在創作的領域中，在非知識的領域中，並處於風險的狀況下……有些事物將會從這裡開始運轉，如一些我們無法掌控的事物，一些依循命定法則運行的事物，一些在本質上即不願受控管的事物……」參閱《獨特物件：建築與哲學的對話》布希亞，努維勒 作，林宜萱 譯 田園城市出版 2002
- 11 參見 影片《薩爾瓦多·達利》Arts History Legends Series: Salvadors Dali 宇島企業有限公司 發行
- 12 同註10



# 議題特賣場 Features

## 人間探溫： 寫實藝術VS.超現實藝術

「寫實主義」與「超現實主義」這兩類截然不同的藝術，均具備了「觸動人性底蘊」的特質。「寫實（現實主義）」作品傳達的創作意念，直接地挑動人性的最底層感受，表述人們在「社會現實」中受到的境遇；超現實主義創作者大多避開社會議題與現實題材的直接書寫，時而運用寫實技法，玩起大量隱喻的心理遊戲，邀觀者進入夢幻造境中。無論超現實主義者或寫實主義者，都曾試圖透過創作，在人間進行一些「探溫」的嘗試，而這也是我們所關心的……。

連建興 桃莉想吃草 油彩、畫布 97×162cm 2001 高雄市立美術館典藏

# 反與變的精神

## 寫實主義與超現實主義的發展與特性

口述、校閱／倪再沁（東海大學美術系教授） 文字整理／陳苑禎

把寫實主義（Realism）與超現實主義（Surrealism）擺放在一起，乍看之下似乎有些突兀，前者關注現實，後者超越現實探求潛隱在意識底層那個難以「理解」的世界，兩個派別看似一組對立的參照，主張的是對立的概念，走著不同的理路。如果我們將目光投向此二者，爬而梳之，這兩個理念萌芽於特定地域，由小群體開啟嘗試，而後拓延出一定程度跨國性發展的藝術派別，最大的共同之處在於皆開啟了主題內容和造型語言的重要轉向。寫實主義描繪貧下工農凡俗的真實樣貌，超現實主義則摒棄外在現實及有意識的作為而走向不可名狀的荒謬樣貌，一個是漸變一個是遽變，卻在變化之中，引導出現代藝術的關鍵性與轉折發展，如果人們將兩者的關注面向視為藝術之中理所當然，正是因為寫實主義與超現實主義的前導，已形構出今日藝術表現的主要脈絡。

### 寫實作為藝術長久的追求

寫實、現實與真實之間，具有剪不斷理還亂的複雜關係，很難清晰定義，寫實主義亦如此，超現實主義就比較明確。沿著兩個主義逐漸開拓出的當代藝術已呈百花齊放之姿，在回顧寫實主義與超現實主義藝術之前，立身21世紀的現今，時空的代換已形成一定的審視距離，或許不免難解於當年對所謂「寫實」的執論和追求，藝術應該寫實（其實翻譯成現實會更妥切）還是應該超越擺脫現實？越探究寫「實」越會發覺其難以定義，蓋因「寫實」是藝術創作恆久的主題內容及技法，「寫實」的意涵

幾經流轉，早已累積了許多與時遞變的詞義。

事實上，重審美術史，「寫實」是每一個時代精神體現的演變過程，有著一脈相承的擺盪，從希臘一路走來都脫離不了「寫實」傳統，甚至史前洞窟壁畫也是捕捉當時的真實。希臘藝術在寫實中追求和諧、均衡與凝結，奠定在藝術中體現永恆的傳統；希臘化時代的作品納入較多感受性的能量，如：《勞孔》中的戲劇性刻畫；到了以人為本的文藝復興，從透視法的建立，發現逼真描寫外在世界的技術性作法，經營空間、氛圍與光影來再現真實；巴洛克的再現之中加入宏偉的戲劇性張力，浪漫主義的寫實專注在激情與色彩對比，新古典主義著重歷史意義與神聖性，而本文所論及十九世紀中葉的寫實主義，其最主要是關懷對象的轉向與美化技法的丟除，從而畫下「主觀」寫實藝術的句點。

自此，藝術寫實轉往客觀寫實，路越走越開闊，客觀寫實不強調美化，接續寫實主義的印象主義，在科學知識輔助下找到的「真實」是超越視覺經驗，經由三稜鏡折射出的真實，所以他們追尋動態的光影，瞬間即永恆，表現即臨的「感受」，瞬刻的光消失後要等下次光影大致相同時再來畫或在畫室將經驗完成。而後印象派塞尚的客觀「真實」是衝破「視覺」騙局，反對透視法，超越人的侷限，展現概念上全觀的「真實」；開創立體主義的畢加索依然是追求「寫實」，為了擺脫透視法及視覺的侷限，於是將物象的整體切面以概念性的認知建構在同一平面。從前述幾個流派中慢慢形成抽象藝術的實踐，描繪心象而非表象，探求的是內在真

陳景容  
夜的沉思  
油彩、畫布  
194×130cm  
1982  
高雄市立美術館典藏



實，這是觀念上的擴展，即便是抽象仍然是關乎內在的「真實」，連抽象可以說是「寫實」的，所以這個名詞常令人混淆，最好清楚定義後再使用。

即使從1960年代的普普一路至今，寫實的幽靈仍附生藝術之中，普普藝術那些表面亮麗的消費性產品與圖像或用現成物拼貼作品，是以不帶感情的冰冷態度來擁抱外在現實，而後的極限藝術，冷調的宣示著「少即是多」，史帖拉（Frank Stella，1936-）說：「你所看到的，就是你所看到的」，絕無感情，只專注於藝術物質性的「真實」空間，因此畫布上的形狀及其油彩塗抹的過程，痕跡、厚度是唯一可感知到的真實，同時期的超級寫實繪畫以如同照相機拍出的照片般的真實作為對物質當道世界的回應，此乃臣服於物質世界的機械式描繪，完全放棄內在心靈的訴求，比極限更極限，絕無感情。綜觀而論，「寫實精神」一直存藏在藝術之中，游移的兩端，一端是理性、客觀、物質，一端為感性、主觀、精神，時常也兼而有之，看誰占的比例多，難有絕對的指向與定義。

瞭解了「寫實」概念的遞變以後，再從主題內容的差異中來辨別寫實主義及超現實主義，其特點與貢獻也就益發清晰。成教化助人倫一直是藝術的功能之一，藉此區分出藝術服務的對象，希臘時代是為眾神，中世紀為基督教，文藝復興、巴洛克以降是為教會、國家，乃至為貴族服務，寫實主義之後才面對現實社會的種種樣態，印象派是為中產階級，到了普普則為俗世大眾，藝術服務對象的轉變實為歷史代換之必然，是合乎歷史脈絡的正常路徑。1920年代誕生的超現實主義是過程中偏離此軌道的突變，其晦澀難明是因為它揚棄現實，厭惡外在世界，以至於從意識世界出走，轉向了潛意識世界，他們對世間的一切文明都不屑一顧，是菁英式的憤世忌俗，試圖走出常軌。可以說，寫實主義及超現實主義的發展是美術史中主題內容趨下與趨內的不同發展過程。

黃銘昌 春曉-水稻田系列  
油彩、麻布 130×194cm  
2000 高雄市立美術館典藏

### 趨下的寫實主義

「寫實主義」一詞早在十九世紀初的哲學領域即已出現，到了1840至50年代成為主張明確的藝術「主義」。時代性是寫實主義重要的精神內涵，主張唯當代者方可入畫，在藝術上指對自然或當代生活做準確、詳盡和不加修飾的描述，主張細密觀察

事物的外表，摒棄理想化的想像，做為一種歷史時間的紀錄而非形而上表現，不追求神聖或永恆。寫實主義發端在法國，重要的時間點在1848年二月革命之時，這場平民與封建貴族間的抗爭實際上同時其在歐洲不同地點爆發，主要是歐洲平民與自由主義者對抗君權獨裁的武裝革命，引動民主政治與社

會主義的萌芽興起，工人階級和中產階級原先站在同一陣線，而後者取君權而代之。

在舊封建意識與新興自由民主的對抗下，浪漫主義在中產階級（Bourgeois）躍上歷史舞台後成為文藝的主流，當浪漫主義迷戀於心靈情感的追尋時，二次工業革命也正加速進行。不久，人們無可



避免地發覺到：工業社會的客觀現實與浪漫主義的主觀印象並不相合。浪漫的想像不能掩蓋冷酷的工廠與污染的城市，於是寫實主義興起，由浪漫的熱情中冷靜下來，比十八世紀的理性主義更具科學觀察的精神。另一個推手是產生於1830至40年代的實證主義（Positivism），主張事實必須透過主體的觀察或感覺經驗，以把握客觀環境和外的事物，排斥先驗或形而上學的思辨。從實證主義的精神來檢驗藝術，則自然或對象本身絕非如柏拉圖所言，只是「理念」的化身，其本身就是確實的實體存在。

對於事物「實在」的追求成為寫實主義藝術真正的課題，本著科學與哲學啟示的「鐵一般的事實」來描繪人生。風潮由作家開始，杜朗提（Louis Edmond Duranty, 1833-1880）認為「寫實主義就是要正確的、完全的、誠實地把社會環境與當時世界複製出來」。當人們注視柯洛（Camille Corot, 1796-1875）的《佩戴珍珠的女子》（1869），所見的就是一個鄰

家少婦，不同於蒙娜麗莎，她沒有被美化，也沒有刻意鋪陳的神聖莊嚴，而是寧靜平凡。

畫家不再孤立於幻想的閣樓中，在吸取科學和社會主義新知，企圖以更平實而客觀的態度，根據科學所發現之有關自然與人類的現實，來從事文藝創作，注意社會與心理問題，關心占社會大多數的經濟貧困、社會地位低下的勞動階級，尤其是城市裡的貧民和鄉下的農民，描繪其平凡生活中的苦難辛勞與寧靜片刻。這個頌揚人民英雄的藝術，在科學的客觀與實證的推展之下，技法追隨主題，以不美化無裝飾棄華麗的方式進行眼中所見社會景象的如實描繪。

寫實主義的描繪大概有兩種不同的方向，一是對工業社會許多悲慘情景做直接而且深入的描寫，這使得寫實主義者常常成為社會現象的批評者，如杜米埃（Honoré Daumier, 1808-1879）、庫爾貝（Gustave Courbet, 1819-1877）……等；另一個方向，則是從

正面來記錄「布爾喬亞」愉悅、閒散的生活，成為現世生活的讚美者，後者慢慢發展成印象主義，但狹義的寫實主義指的是前者，其在法國全盛的發展也因印象主義的興起而在1880年代告結。

而形式技法依上述也可簡單分成兩派，其一是寫實主義之父庫爾貝的畫法，延繼古典的繪畫技巧，但除去主題美化以及畫中人事物永恆性的塑造，如庫爾貝繪於1868年的《泉》，一反傳統正面、側面的身體描繪，從背面捕捉女體，呈現出現實「醜」，女子過肥的腰股腿自然展露著堆擠的脂肪，對比於安格爾同名的《泉》（1856）所展現的理想美，卻是貼近真實的視覺經驗。另一個代表是馬奈（Edouard Manet, 1832-1883），馬奈的革新是將光影效果、色調氛圍去除，相較之下，庫爾貝的《畫室》（1855）裡還有柔光，《奧南的葬禮》（1849）中尚存光影。

當時，馬奈的畫引起極大的爭議，1863年的《草地上的午餐》，除了主題大膽，畫中女子缺乏陰影與量感的平塗，沒有如柔光鏡修飾後的唯美效果，坦白的軀體令彼時的藝術界不忍卒睹，故大受撻伐。兩年後《奧林匹亞》又是進一步的挑戰，美麗的女體用對比強烈的淡色調處理得平平板板，沒有陰影及明暗對照，曖昧模糊的背景對觀眾而言，距離是一樣的，沒有近大遠小，是沒有消逝點的封閉室內，如此缺乏美化的表現法顯然不合時宜。然而，僅以簡要色彩就可以淋漓盡致地把對象的變化微妙表現出來，足證馬奈細膩的色感不必藉傳統手法就能真切地反映「事實」。馬奈反抗繪畫傳統，引發新運動的開端，成為印象主義之父。

庫爾貝1861年發表的公開信常用來代表寫實主義的美學思考：「繪畫在本質上乃是一種具體的藝術，並且又包括對於真實及現實事物的複現」，身為無產階級代言人的他，目光一直沒有偏離平民百姓，他也曾說：「我不畫天使，因為我沒見過」，所以他畫的是《採石工人》（1849）。此外，寫實主義的重要人物尚有米勒（Jean Francois Millet, 1814 -1875）和杜米埃，米勒大半生皆在巴比松森林渡過，鍾愛田園風景題材，關懷的目光常在農民

生活之中，留下《播種者》（1850）、《拾穗》（1857）等勞動景象。杜米埃則透過繪畫對現實社會作冷峻的觀察，如《三等車廂》（1856）探察發展城市中日益顯著的階級差距，另外也記錄了巴黎城市新舊交替的眾多社會生活見證。

寫實主義的後續發展便依前述庫爾貝與馬奈的差異而分道揚鑣，強調主題著重社會性的一支，在歐洲有擴散性的發展，自中歐、北歐、東歐直至北亞的俄羅斯，集大成於俄羅斯的社會寫實主義，列賓（Ilya Repin, 1844-1930）的《伏爾加河上的繙夫》（1873）描繪勞動人物的艱難與無望，是刻畫至深的經典作品，中國大陸亦承接此一路線，而在20世紀時這股寫實更曾為集權政體、共產政體所運用。而開創技法變革的一派，則由西歐承接，延展出現代主義藝術的一路發展，包含下面即將提到的超現實主義。

對西洋美術多為被動學習的台灣，其實是跟著日本、美國的腳步，嚴格而論，僅在1945至1949年曾有一短暫接近社會寫實主義的階段，包含左翼木刻版畫的創作者荒煙、黃榮燦等人，以及李石樵、李梅樹及鄭世播等短暫的嘗試，著名的作品有《市場口》（1946）、《田園樂》（1946）、《建設》（1948）、《黃昏》（1948）、《三等車內》（1949）……等等，國府來台，1950年美援台灣第七艦隊協防，對抗共產黨的左翼木刻版畫家都銷聲匿跡，或逃或亡，而臺灣前輩畫家鮮少能表現對於社會大眾的同情感傷，其習自日式現代美術的風格，所畫多為裸女、靜物、風景，沒有勞動人民，要與人民站在一起需要時間培養，只有短暫的四年相遇，題材雖可學習，但技法與內在感情無法一時改變，不論是《建設》或《黃昏》所畫人物幾乎沒有困苦沒有辛勞，強調的還是人體肌肉表現與色彩光影之美，氛圍完全不同。

1950年代後台灣直接學習抽象表現主義、超現實主義、普普藝術等，而1970年代受超級寫實繪畫影響而盛行的鄉土寫實繪畫，細探之其實也和真實的台灣相去甚遠，它是一種混生的結果，採用超級寫實的技法，行懷舊之風，關注物件而非人民，到



卓有瑞 農莊系列之四 壓克力、麻布 86.8×127cm 1989 高雄市立美術館典藏

1990年代才出現較為台灣本土的風格，如畫稻田的黃銘昌，但他畫裡陳述的是鄉愁，所以寫實主義對台灣的影響與發展著實甚少。

### 趨內的超現實主義

超現實主義和寫實主義一樣，先起於文學運動，而後擴大為全面性的藝術運動。「超現實主義」一字乃是由詩人兼藝評家阿波里內爾（Guillaume Apollinaire, 1880-1918）於1917年創造的字詞，關注現實世界之外的另一個世界。至於藝術上的超現實主義則是布魯東（Andre Breton, 1896-1966）1924年在巴黎發起的一個運動。

推進超現實主義形成的時代氛圍是第一次世界大戰，這一場突然降臨在多數歐洲人身上的大災難，讓歐洲人真正領略到世界戰爭的恐怖，造成人心與文明的崩壞，動搖歐洲人生活與思想的基礎，粉碎人類對自身價值及理性結構的信仰。而知識分子在戰爭中目睹人間悲劇，開始對導致戰爭的一切制度感到憎恨，如「政府」、「階級」、「帝國主義」以及傳統一切體系和價值，產生對外在物質世界的質疑與厭惡。

文藝復興以來所信賴的理性主義、完美主義到十九世紀末開始受到懷疑，先是有柏格森（Henri-Louis Bergson, 1859-1941）的直觀哲學，推崇本能感覺經驗，拒絕邏輯分析，而後世紀初佛洛伊德（Sigmund Freud, 1856-1939）的潛意識理論，則為摧毀外在世界做了堅實的準備，在大戰證實理性文明與客觀物質世界的罪惡之後，企圖發掘一個安全可靠、真實不虛偽的內在世界來取而代之。不論是尼采或佛洛伊德都先後發現，一個完全獨立的心靈只是虛構，每個人都受一種內在強大的力量驅策。而佛洛伊德在1900年出版的《夢的解析》，述諸本能、衝動、曖昧和神秘性，宣告對理性主義的反動，認為意識以外的潛意識隱藏著人類行為的本能與動機，協調一致的現象後面隱藏著衝突與矛盾。

但超現實主義不是一種逃避，因為依照其思考理念，對於於外在世界的不可靠與罪惡，在繪畫裡建構的又都是物質世界的再現，多是被建構的榮

耀，或具有各種目的性，因此棄絕外在真實的虛假，轉身積極探尋捕捉潛意識的各種真實面貌，信任內在真實，拒絕刻意的思考。因此其繪畫之所以遠離寫實主義，並非因為否定寫實的樣式，而是因為已經不相信被寫實表現的現實。

潛意識之表達雖然由超現實主義具體提出，但第一次世界大戰期間創立在蘇黎士的達達主義早就懷疑任何客觀的、外在的、形式化的事物能表達人類的思想，達達不僅懷疑藝術的價值，也懷疑整個個人的處境。當時普遍的心態認為，現實世界的一切都是無意義的，走向超現實已經是不可避免的潮流。而1920年代的超現實主義有著對達達主義「建立不合理的世界」的延續性，事實上，對現實世界的厭惡在西方已淵遠流長，從19世紀末的頹廢主義以降，發諸於文字或行動，前者如史賓格勒（Oswald Spengler, 1880-936）撰述《西方的沒落》（1918），預言文明最後將是造成廢墟。後者則以實際的行動遠離西方世界尋找心中的樂園、淨土，像是高更（Paul Gauguin, 1848-1903）到大溪地，塞尚（Paul Cezanne, 1839-1906）隱遁在鄉下作畫，都是對文明的離棄。

雖然如此但理想國的崩解要等到達達運動，在思想上，達達以不合理、荒謬的藝術來反戰、反理性、反文明，甚至反藝術。達達雖「反」但找不出可以有波瀾壯闊發展的藝術形式。也因此，布魯東要使超現實主義成為一個更肯定、更積極，也更凝聚的藝術運動，這個理想後來在自動性技法的開拓中達到目的地。基本上，這個路線是憤世忌俗、充滿質疑的人所建構，起先尚能以可辨圖像為本，後棄本就朝抽象畫的方向走去，甚至到了二次戰後的抽象表現主義，用無意識作畫，因此比潛意識更深邃，如波洛克（Jackson Pollock, 1887-1986）大醉後才創作，醒來後對過程全無印象，對比於寫實主義對傳統藝術主體內容的小對抗，超現實主義掀起的是總體性藝術內涵的大對抗，所以20世紀的主要潮流才會變成抽象繪畫。

超現實主義的根基在於相信夢境的無所不能和心靈的自由抒發。布魯東在〈超現實主義宣言〉



► 連建興 桃莉想吃草 油彩、畫布 97×162cm 2001 高雄市立美術館典藏

（1924）中對超現實主義的定義：「超現實主義乃運用口述、筆記及其他一切手段，來表現思考真正動態心靈的純粹自動現象，此乃毫無理性的任何抑制，同時遠離美學上乃至邏輯上甚至道德上任何先入觀念的思考之筆錄。」據此，藝術家的工作就要透過作品來呈現潛意識世界，用奇異的幻象來取代現實，用如夢般的非邏輯程序來調劑現實，創造一個超越的現實。為達到上述目的，超現實主義採用許多能產生特殊圖像的技法，諸如：排除合理性的有意安排，完全由「任意」與「偶然」來達成記述的自動性記述法（Automatism）；沿用杜象所帶起的「物體藝術」觀念的現成物（Object）與集合法（Collage）；追求意外的趣味及意象的謄印法（decalmama）以及能產生暗示性意象及肌理趣味的摩擦法（frottage）等。

擅長使用摩擦法與謄印法的藝術家是恩斯特（Max Ernst, 1891-1976），他可以說是超現實主義代表性的創作者，創作上不預設不建構，等非人為主控的圖案出現後再組織成作品，透過變形來喚起不可名狀的幻覺，崇尚「意象的變形」是超現實主

義三種主要形式之一。第二種類型是「幻想的記號世界」，代表人物是米羅，米羅筆下的線條和圖形雖看似怪異，但卻又不脫真實的形體，1926年創作的《吠月之犬》奠定其詩即是畫，畫即是詩的圖畫意象。最後，超現實主義最為人熟知的類型，就是達利與馬格利特式的「具象的荒謬」，寫實或具象地的描繪對象，但所畫面組成的世界卻是非現實的景象。馬格利特的寫實描繪精確不矯揉造作，並且能在比例上成就令人吃驚的矛盾畫面，凸顯其特有的沉靜風格。而達利用意識來建構潛意識可能的樣態，所畫的物體可視為濃烈欲望所變形的物體。

達利作品的特色是不合理和荒謬，這是對夢境的特色，這就被視為超現實，但真正的超現實除了荒謬與不合理外，還有一個重要的特點是「不可名狀」。無怪乎佛洛伊德過世前，達利曾到病床前探望，佛洛伊德跟他說：「我對你用意識世界所建構的超現實，一點興趣都沒有！」否定了他的超現實，這真是對超現實主義的一大諷刺，也揭露出超現實主義的危機。超現實主義運動發展得相當快速，不久即成為一門正統的藝術，卻因理念分裂與



派別分立而逐漸混亂，到了1940年代後，雖不再是一個有力量、有組織的運動，但其影響力卻已延伸而四處開展。

超現實主義在1950至60年代隨著美國資訊進入臺灣，被視為一種前衛的創作形式，在文學、劇場、繪畫、攝影等方面有零星的嘗試，較著名的是李仲生、林惺嶽與陳景容。嚴格說來，李仲生在教學與創作方法上使用的方式，便是自動性技法，要求創作應在傾刻之間畫出，不多想不構思，畫了什麼就是什麼。另一方面，林惺嶽和陳景容的超現實繪畫偏向用意識拼造幻境，屬於達利式的超現實。事實上，泛亞洲地區接受的超現實主義多是達利式的，所以達利知名度高且廣受喜愛，以臺灣為例究其原因，是因為我們沒有達達或超現實主義形成的社會狀況，在仰望美元追求經濟發展的年代，只有對物質的依賴而無厭惡，覺得外在世界安全，也認同清晰可見的形象，缺乏對物質世界、具體世界反叛的傳統，故無法產生承繼恩斯特那一類型的創作。

### 經過裁切的美術史

臺灣的藝術跟隨美國的發展受其影響，基本上走的是趨內的路子，自寫實主義之後一路承繼印象派及其後一脈。世界上另有主張寫實主義應與社會同立的其他道路，這個趨下的專利權後來被共產陣營所選用，這樣的歷史發展便讓相鄰的台灣與中國大陸各自的藝術史呈現斷裂缺漏，各有所重，各有所陌生，如台灣的美術導師是石川欽一郎，中國大陸的是俄羅斯人馬克西莫夫（K.M. Maximov，1913-1993）。

改革開放前中國大陸的美術史沒有馬諦斯（Henri Matisse，1869-1954）和杜象（Marcel Duchamp，1887-1968）等大師，尊崇的是徐悲鴻的老師達仰（Dagnan-Bouveret，1852-1929）與高爾蒙（Cormon，1845-1924），再來是蘇里科夫（V.I. Surikov，1848-1916）、列賓等俄羅斯社會寫實主義的大師，而這些卻不見於美國—台灣的美術史冊，也就是說美術史隨著冷戰的對立分成兩塊，凡是冷

戰時代長大的小孩，念的美術史因此都只有一半，是一套受裁切的美術史。但改革開放後，中國大陸接軌資本主義體系，對於現代主義以至抽象藝術等畫風，火速的吸收並納入學院教學系統，開始有了較為全面的發展。

相反的，俄羅斯一脈的社會寫實主義是臺灣認識世界藝術的大缺口，政治解嚴後，臺灣才慢慢從雜誌書籍引進中補充認識，開始接觸著名的人物和畫作，但沒有構成強而有力的藝術風潮，有的只是個人式零星的「超現實」風格，如卓有瑞文學氣息濃厚的傷逝《農莊系列之四》（1989）、連建興荒寒靜默的奇幻《桃莉想吃草》（2001）、郭維國蒼老自憐的魅惑《菩提樹下》（2000）……。顯然中國大陸的藝術風格中不會有劉國松、李錫奇及莊喆超乎現實的抽象構成，但台灣也誕生不出陳丹青與何多苓的傷痕、劉小東的鄉愁、方力鈞的茫然、岳敏鈞的苦笑或是劉煒的挪揄……那般貼近現實處境的寫實風格。

### 為何沒有好的228紀念碑？

對照兩岸自對立年代而來的美術史的遮蔽，便能理解藝術要能與人民站在一起需要時間的培育，何以當年僅是年輕大學生的高小華能在甫改革開放之時，便能畫出描述文革主題的傑出作品《為什麼》（1978），傷感的呈現了發生在現實生命中痛苦的紀實，啟傷痕美術的開端。台灣的藝術家卻沒能刻畫對於社會大眾的同情感傷。臺灣依從現代主義的這一分支，比較脫離人民，善於畫意識世界與美好世界而非現實世界，所以至今無法出現感人的228紀念碑，如臺北的228紀念碑都是幾何象徵，符號解讀彷彿成了臺灣人的強項，全臺灣十多座228紀念碑全部合起來都比不上黃榮燦的《恐怖檢查—台灣二二八》（1947），也沒能達到1965年四川美術學校師生塑造的《收租院》兩件作品所展現的敘述張力，所以今日全臺灣從北到南很難找到令人感動的228紀念碑，因為我們的藝術是往內的不是往下的，鮮少與人民站在一起，故此非不為也實不能也。■

►郭維國 菩提樹下 油彩、畫布 194×130cm 2000 高雄市立美術館典藏

