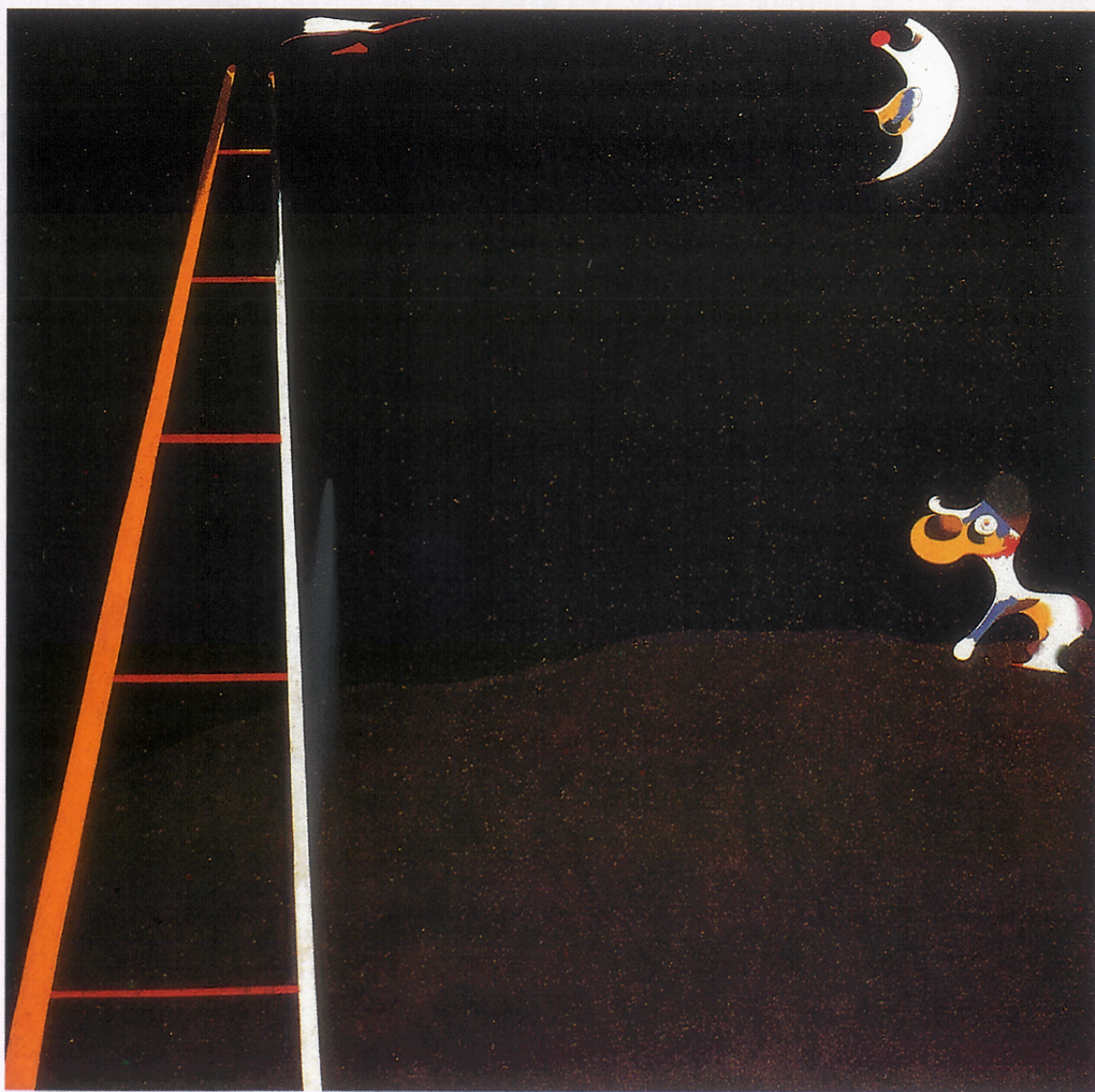


米羅的夢幻世界

國立臺灣師範大學美術系 主任
暨美術研究所 所長
王哲雄



米羅 對月吠叫的狗 1926年 油畫 73×92 cm



米羅 農莊 1921-1922年 油畫 132×147 cm 紐約



米羅 丑角的嘉年華會 1924-1925年 油畫 66×93 cm 紐約

廿世紀的現代美術史，曾經出現了三位「大師級」的西班牙血統的藝術家：畢卡索、米羅和達利。然而，每個人藝術觀念的成長，均與巴黎的繪畫運動息息相關，不可分割。他們三位有一個共同點，就是在西班牙和巴黎兩地生活，而且親自參與巴黎前衛藝術運動的推展。

米羅於一八九三年四月二十日晚間九時，出生於西班牙巴塞隆那。他與祖父一樣都叫瓊安(Joan)的小名。而「米羅」，西班牙文的寫法是Miró，意思是說：「我看」。他的祖父是靠近塔拉哥尼(Tarragone)的科紐德拉(Cornudella)地方的鐵匠；他的父親離開故鄉前往巴塞隆那，並改從鐘錶店的行業，與巴爾瑪地方(Palma de Majorque)一家木器行老板的女兒結婚。小時候的米羅很喜歡接近自然，特別是待在父親所買的蒙洛伊(Montroig，既紅山)的農莊過著單純原始的生活。八歲的時候，米羅就開始畫素描並且被家人送往當時瑞戈米(Regomir)街一所小學就讀；成績平平，只對地理有興趣。十四歲又在家人的意願下進入一所商業學校就讀會計科，同時也在拉·隆嘉美術學院(l'Ecole des Beaux-Arts de la Lonja)上課。然而，在藝術家養成教育的階段，米羅與畢卡索正好相反：早米羅幾年進入美術學校就讀的畢卡索，他的才華很快就引起教授們的贊歎，而米羅儘管很用功但並不出色，甚至「只會表露出笨手笨腳的現象」。於是他父親更堅決要米羅專注於商用會計的學習，並在一家藥品雜貨店當會計員，但一年的「煉獄」的生涯，米羅負荷不了一長串數字的壓力，在不小心的情況下得了嚴重

的傷寒，急遽的體溫上升，使米羅只有兩指寬就和死神為鄰，這場大難終於說服他父親，又讓他繼續畫畫。他進入加利藝術學院，(l'Ecole d'art Gali)，這是一所反學院派的藝術學院，米羅「笨拙」的藝術特質終於被校長加利所賞識，在眾多的學生面前指著米羅說：「他將會成功的」。米羅在學習過程中經過了野獸主義、表現主義的畫風之後，在一九一八年開始轉向一種細膩透明的寫實主義，稱之為「明細主義」(détailliste)。例如《農莊》(La Ferme)就是最典型之作。

《農莊》是米羅在西班牙的卡達蘭和法國的巴黎兩地，從一九二〇年開始畫，直到一九二二年才完成。為了反對都市的冷漠和醜惡，米羅有意畫這幅畫來頌揚真正的農村生活，這股抗議的呼聲，就像一紙不折不扣的宣言，經常反照於一系列在他父親家蒙洛伊(Montroig)農莊所畫的風景畫上。為了要把每一細節都畫得很細膩而貼切，米羅不惜遠從蒙洛伊帶些小草到巴黎做為參攷。每一景每一物被米羅固持在畫面上的時候，立刻就變成一種靈符，神奇無比，不過出人意料的是這麼精確不苟的描繪，卻一點也不像「寫實主義」的作品。畫中養雞棚的鐵絲網，有部分省略沒畫出，米羅對此卻有他的說辭：「是為了使雞禽更容易被人看到。」畫中不同物件之間的比例並不十分被重視，例如在這幅風景畫的中央，豎起只有一根刺的龍舌蘭樹，其大無比。像清點財產帳冊一樣「含糊不得」的細緻手法，成為米羅這個時期繪畫的象徵。這幅風景畫的構成元素之組合相當奇特，以致於觀眾無法理解，甚至有幾位畫商在看了這張作品之後，也



米羅 荷蘭的室內 I 1928年 油畫 92×73



索格 彈琴者 1661年 油畫 14×9.2 cm 紐約

無動於衷而不想買；此畫曾經在巴黎蒙巴那斯(Montparnasse)的一家咖啡館展示過很久，最後是被美國名作家「老人與海」的著者海明威所購藏。這說明了米羅未正式成為超現實主義的畫家之前，就已有超現實的傾向。

一九一九年，米羅終於在一位畫友的奉勸下：「一定要離開，如果你留在卡達蘭，你只有死路一條！你一定要成為國際知名的卡達蘭人。」於是他前往巴黎，並逗留了三個月（從一九一九三月至六月），此後，每年都會到巴黎小住一段時間。在巴黎，米羅遇見了以前的同伴畢卡索，受到多方鼓勵與指引，透過畢卡索的引介，結識了法國詩人及藝術家皮耶賀·黑微諦（Pierre Reverdy 一八八九～一九六〇）、作家與畫家馬克斯·賈可伯（Max Jacob 一八七六～一九四四）。此外，可能因畢卡比亞（Picabia）的關係（米羅在一九一八年於巴塞隆那Dalmau畫廊首次個展時認識他），米羅也和「達達先生」查拉（Tzara）碰頭，適時支持達達運動。

一九二四年，米羅認識了超現實主義之父安特·布荷東（André Breton 一八九六～一九六六）和詩人保羅·耶律雅德（Paul Eluard 一八八五～一九五二），於是加入超現實主義的成員。簽署了「超現實主義宣言」。由於經常和超現實主義的詩人及畫家接觸，米羅的繪畫世界經歷了一次大膽而決定性的轉型：米羅特有的夢境，半幻覺半熟悉。如果說米羅寧願犧牲感情表現而服膺於超現實主義所強調的「自動運作論」（l'Automatisme），或者說米羅喜歡夢幻勝於真實，這都是為了使畫境達到更靈妙更舒展，而

絕非僅止於幻想本身。關於幻覺的產生，米羅自己有一套說詞：「當我在布洛梅街的畫室畫這幅《丑角的嘉年華會》之時，由於沒有東西吃，我就一直沒吃東西，這種狀況讓我產生幻覺。我一星期只能吃一餐。其他日子我吃曬乾的無花果和嚼口香糖」。窮困的生活並沒有使米羅頹唐，對米羅來說，這種夢境的創作，完全是出自他歡悅的幽默，與出自黑色幽默的超現實主義幻境，本質上是不同的。再說，超現實主義者著重畫中的含義，而米羅認為在談含意之前，要先講求繪畫本身的繪畫性效果。米羅曾說：「畫家作畫就像詩人寫作，先曉得用字，然後才談思想」。因此，米羅雖然是超現實主義的成員，卻完全不同意超現實主義者反繪畫性價值的主張。

丑角的嘉年華會(Carnaval d' Arlequin, 一九二四~一九二五年)是一幅外表看起來令人困惑不解的作品，象徵著米羅藝術歷程一個主要的階段。拋開「明細主義」精密的觀察，米羅在這幅畫裏任由他的想像力去發展。當然，這種改變主要是受到超現實主義畫友的影響。據米羅自己的說辭，他窮困的生活條件也是決定性因素之一：「吃不飽，讓我興起許多幻覺。」他又說：「丑角的嘉年華會是根據我的幻覺興起之際，所畫的素描而作的……」。此種在夢中逃避現實的意圖是由丑角在掌握的，這個滑稽的人想盡了千種計謀在取悅他人，是為了要糊口。如果一扇窗子可以讓我們透過它去看象徵巴黎的艾菲爾鐵塔的錐形，這位丑角的面部也以一對典型的卡達蘭標幟的八



米羅 荷蘭的室內II 1928年 油畫



揚·史坦 貓的舞蹈課 油畫

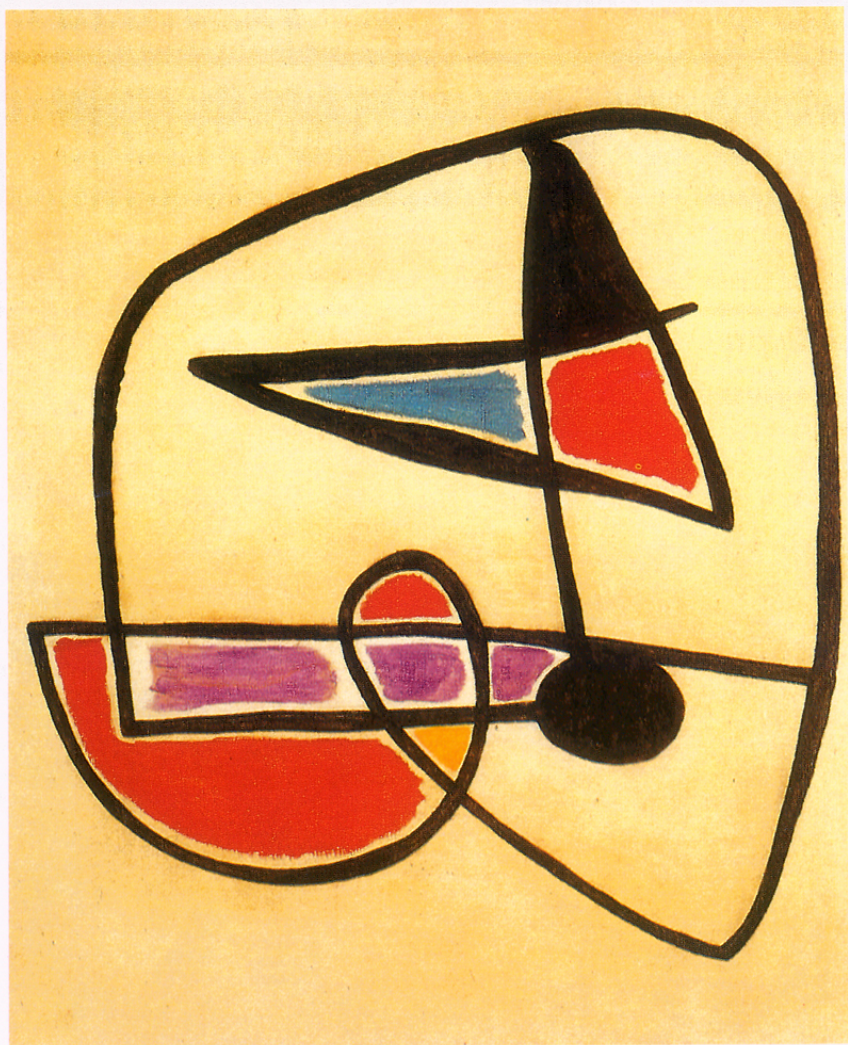
字鬚來裝扮！三角尺和蛇形曲線這兩種形式，決定了散佈在這幅怪異佳節畫面空間的形象。

米羅的想像與夢幻世界，是由變形的具象體和純然來自幻覺的形式，混融而成的一首自由詩。就這個特質來說，他比較接近克利(Paul Klee)而不像達利。米羅的繪畫給人的感覺是一種溫和的歡欣(euphorie)與天真(innocence)；在他的畫面裏，經常出現一些變形男人、女人、鳥、狗、貓等其他動物，帶有特殊幽默的表情；當然這些人與動物往往都是簡化到類似一種象形文字或符號，但它絕不是抽象。我們只要檢視一下某些米羅的代表作，像《丑角的嘉年華會》、《荷蘭式的室內》系列，甚至就是比較概念化的《星座》(Constellations)系列，都可以發現這種略帶神秘的靈妙人物與可辨認的幻想動物或昆蟲，只因米羅妙用他的色彩與空間，使得他的作品產生比超現實主義的藝術家還要超現實的夢幻世界，安特·布荷東說得一點也不錯：「米羅可能是我們當中最超現實的一位」。就以一九二五年所畫的《無題》(Sans Titre, 一九二五年作)來說明罷：

一九二三年，米羅突然放棄所有來自寫實主義的創作靈思。從此之後，他要畫的是「一生精神體的軌跡…」，於是他開始致力於一系列所謂「夢的繪畫」(Peintures de rêves)，而這幅一九二五年所畫的無題作品，就是其中之一。一片藍天佔據整個畫面，就在這清澈透明的背景上，米羅插入了某些單純而充滿詩意的形態，開啟了二十世紀抒情式抽象的先河。一抹色彩明艷的紅心，懸掛在無限的空間，像宇宙裏的一個小飾物，透露了畫中潛

藏的意義。這不是已經委婉地暗示了人類的孤獨，就像每一個體被綁在各自的天宇裏，以光年的距離遙遙地與他人隔離？米羅對宇宙天體運行的節律，在悉心觀察之後猶能藉畫抒情，這點正是他特有的超現實主義資質。

當米羅在一九二六年和一九二七年回到蒙洛伊避暑時，他製作一批既幽默又柔美，充滿詩意的繪畫，像收藏於美國費城美術館的《對月吠叫的狗》。基於此種極度個人化的「具象」形體，米羅應用超現實主義的經驗，讓畫面效果有如浸淫在一種「心電」(électricité mentale，沿用超現實主義之父布荷東之術語) 彌漫的氣氛裏。三幅《荷蘭式的室內》(一九二八)：其中第一幅是根據荷蘭畫家索格(H. M. Sorgh)的《彈琴者》改變的，而第二幅則是根據揚·史坦(Jan Steen, 1623/1626—1679)的《貓的舞蹈課》(Cat's Dancing Lesson) 改變而來；四幅《想像的肖像畫》(一九二九) 皆出自於轉換名家畫作而來的靈感結晶。從一九二八年開始，米羅就已經在試驗他以紙張作拚貼物的「拚貼」(collages) 作品，而在一九三〇和一九三一年間，更發展出使用各種不同的拚貼材料(木材、金屬、繩索、紙板) 和實物的「拚貼」作品。這種創作方向的改變，是米羅自己意識到繪畫作品的創作瓶頸和危機，正如米羅所言：「這是出自內部某方面的崩潰。繪畫已經到了從內部全然腐爛的情況，就像全身感染梅毒的妓女……我並不否定繪畫，我只是要屏棄人們藉著畫筆和油畫顏料畫出永垂不朽作品的那些惱人或拘泥古板的想法；我要回到洞窟塗鴉，慶賀元純快樂的節日，找尋那些能夠



米羅 人頭 1931年 油畫 64×53 cm



米羅 構成 1933年



米羅 紅色翅端的蜻蜓追逐一條朝向彗星成螺旋形滑行的蛇 1951年

含容整個寰宇詩情的符號，就像那些含容著光燦、閃爍星光、天際、露水、大海、飛鳥、太空與風的花朵（註一）。拚貼取代繪畫創作，正是米羅在布荷東面前所說的「必須謀殺繪畫」（Il faut assassiner la peinture）之意。

然而，緊接著拚貼之後，米羅仍舊推出一系列的繪畫作品，只是比較艱澀和粗略，其中以一九三一年所畫的《人頭》（Tête d'homme I）最為典型。從一九二九年他與皮拉爾·瓊蔻莎（Pilar Juncosa）結婚到一九三六年，大部分的時間都住在巴爾瑪的蒙洛伊；一九三二年他卻在紐約皮耶賀·馬諦斯（Pierre Matisse）畫廊展出，此後，一直與該畫廊保持關係。

米羅在一九三〇年開始從事石版畫的創作，並於一九三三年起製作銅版腐蝕之版印作品；而他的石版作品是在二次世界大戰後始見大量推廣，曾獲一九五四年威尼斯雙年展的版畫大獎。

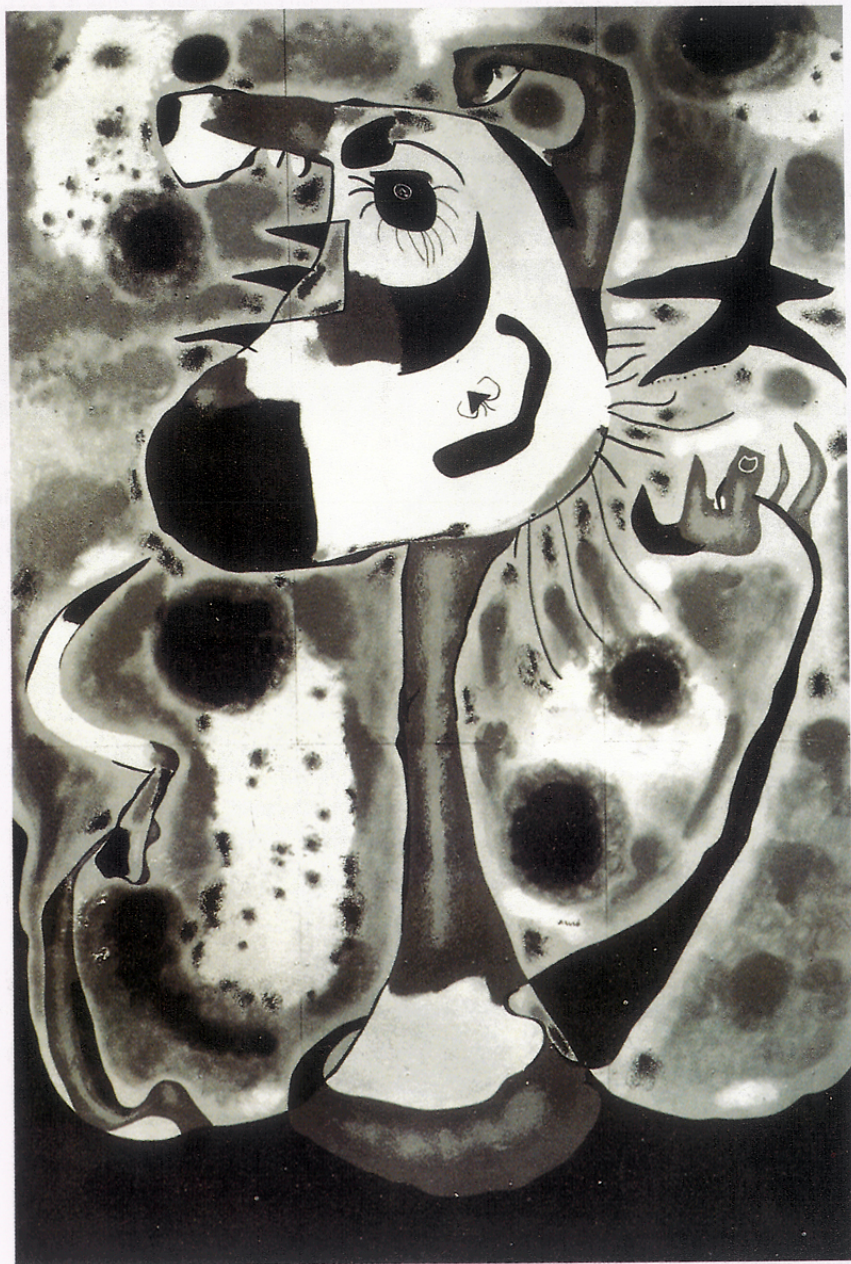
其實，米羅在繪畫創作上感受到的危機，換一個角度來看是一個轉機，打從一九三一年開始，米羅以油彩畫在紙上的女人系列作品來說，那種極度抽象化的女體就是他表現形式的轉型。一九三二年畫在木板上的油畫作品，造形嚴謹，阿拉伯式艷麗的色彩和細巧處理的背景底色，產生一種共鳴和節奏感，例如《坐著的女人》（Femme assise）就是最具現身說法的作品。

一九三二年底，米羅到巴塞隆那，一系列《構成》（Composition）的繪畫作品，畫中的人物變成具有強烈的抒情表現，其激情的程度，實在不亞於畢卡索。一九三七年，當他在巴黎的大茅屋（Grande-Chaumière）畫畫之時，留下為數

可觀的水彩、不透明水彩(gouaches)，裸體素描；這些規格不大的所謂：「粗野的繪畫」(peintures sauvages) (註二)，似乎宣佈了西班牙內戰的徵兆，致使米羅不得不遷移至法國定居而一直待到一九四〇年才返回西班牙。一九三七年的巴黎世界博覽會，米羅為西班牙館畫了一幅大壁畫：《手持大鐮刀的卡達蘭人》(le Faucheur-catalan)，可惜此作已遺失，只留下米羅當時在作畫時的照片，但是作為一個反應粗暴時代的見證，此畫懾人心絃的震撼力，人們的印象常新。

這個被認為是歐洲表現主義巔峯期的時間持續不長，很快就接近尾聲。米羅的藝術，在他住到瓦杭吉維(Varengeville)的時期，已朝著宇宙天際的詩情畫意大放異彩。瓦杭吉維是超現實主義的聖地，布荷東的詩情小說「娜迪雅」(Nadja)就是在此地完成構思；也正是在此地，米羅開始他《星座》(Constellation)系列的二十三張作品，而於一九四一年返回巴爾瑪時再完成。這一系列的作品，有星星，有月亮，有女人，有各種不同的人物和造物主創造出來的不同性別的生物，以喜悅或凝重的色彩、縱橫交錯的線條，表現出一股輕柔艷情的詩意。

一九四二年米羅再度回到巴塞隆那。一直到一九四四年，他依然使用畫紙去畫新的系列：「女人、鳥、星星」，就像他在《星座》系列一樣，為的是求更輕快喜悅的效果。這個時期，米羅又重新對石版畫的製作興趣盎然，也同時和陶藝家亞爾泰加(Artigas)開始合作，使他的藝術多了一種新的發展方向。一九四七年，米羅應辛辛那提豪華旅館的委託，前往美國製作一



手持大鐮刀之人 1937年 油彩、隔音板 5.5×3.65 m



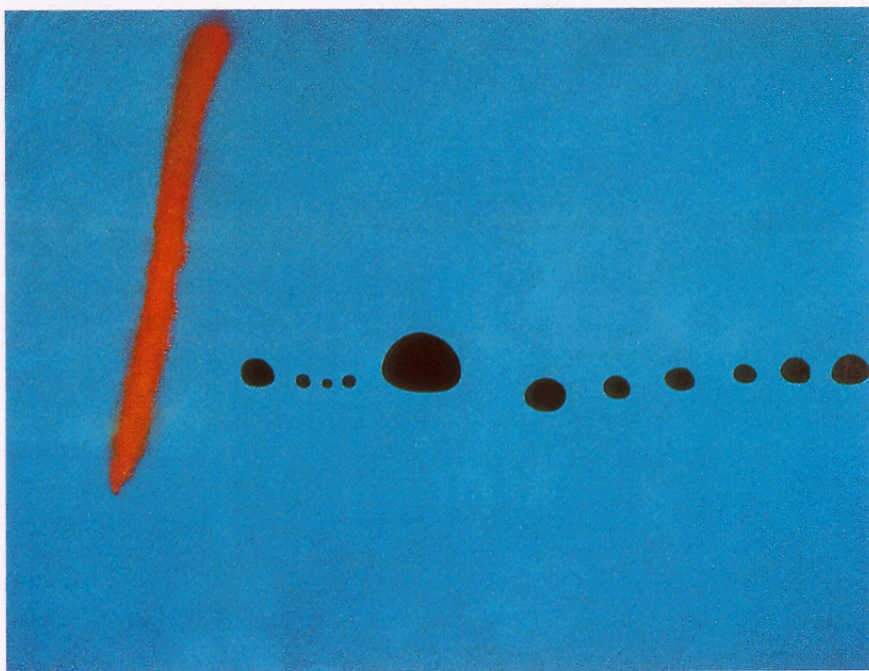
組合文字和星座群，和一女人墮入情網 1941年

幅壁畫；一九五〇年又輪到哈佛大學請他去繪製壁畫。於是米羅的風格駕輕就熟地轉向紀念碑式的巨構，此種經驗促使他稍後決定畫大畫的信心之確立。至於中小型規格的架上畫作之風格亦有相當大的變革，像對阿拉伯式艷麗色彩的訴求，以及因為米羅使用斑點式上彩的新技法對繪畫空間的改變。於是，從一九四九年至一九五〇年，米羅的繪畫風格呈現「緩慢思考的繪畫」(peintures lentes)和「自發性的繪畫」(peintures spontanées)交替的情況。比如收藏於紐約現代美術館的《繪畫一人與月》(一九五〇)，有嚴密思索的構圖、工整的輪廓線，但也有急促偶發性色斑和暈染效果的背景。如果再以《紅色翅端的蜻蜓追逐一條朝向彗星成螺旋形滑行的蛇》(Libellule aux Ailerons Rouges à la Poursuite d'un Serpent Glissant en Spirale vers l'Etoile-Comete, 1951)為例來說明，將會更容易看出這種傾向。米羅是少數幾位知道創造明確而又不易模仿的特殊繪畫語言的畫家之一。這幅一九五一年完成的畫作，代表了這個夢幻世界的某些主題。呈格子狀填塗的原色和色彩稀釋成光暈般的淺色背景之間的對比，營創出一種夢幻似的氣氛。正如同在夢中，某些影像是無法捉摸而易逝的，某些影像卻深深地嵌入記憶裏。在這些影像當中，有畫布底層由幾筆交錯線條形成的象徵符號，引領著我們進入一座神秘而可遊歷的銀河星系，那兒有細線牽引著圓球的星座。超現實主義者經常使用的自動書寫文字與畫題，建立了一種探究無意識情境的新關係。

從一九五二至一九五四年間的作品，畫面粗糙不平的凝固物質，

覆蓋不透明的顏料，很像剖落的筆跡的新發展，我們可以回溯到那「自發性的繪畫」所帶來的深沈影響。此種以簡化的處理方式，尋求一種既原生率意(brute)又精緻細膩(raffinée)的表現手法，同樣被應用到與亞爾泰加一起製作的陶藝作品上(一九五四至一九五九年)，以及一九五八年，米羅為在巴黎的聯合國教科文組織所作的陶瓷壁板和一九六〇年為哈佛所作之同材質作品。一九六〇年開始，米羅的繪畫風格又是一大變革：除了偶而回到舊有的小規格之外，大都朝著大規格大空間的作品，而且是傾向單色的背景，只有些許因筆觸留下的深淺變化。例如收藏於巴黎現代美術館(龐畢度中心)的《藍色II》(一九六一)：在偌大的畫幅(270×355 cm)裏，有如無雲的晴空，有如深邃的大海是單一的「藍」；上面只有一排黑色的斑點和一抹略有深淺和暈開的紅色帶狀線條；米羅結合了抽象繪畫的潑色主義和非常個人化的繪畫文字。

米羅對陶藝和雕塑的興趣一直很濃，特別是在六〇年代和七〇年代，他花了不少時間在這方面的創作，經常以男人、女人、鳥為主題，以帶著幽默的超現實手法，呈現原型的粗率；有時他揉和現成物的銜接，看來詼諧有趣又富省思，例如《人物》(一九七〇，Acquavella Modern Art)，以一只舊水龍頭象徵男性的性器。一九七〇年代到八〇年代，米羅的繪畫進入了空前的隨性與自由，抽象表現主義的線條與色彩，甚至潑色主義的潑潑技法和顏色的自動滾流，參合著他神秘的「眼睛」，他的夢幻世界是那般的多變。一九七四年五月十七日至十月十三日，米羅在巴黎的「大皇宮」



米羅 藍色II 1961年 油畫 巴黎

(Grand Palais)，舉辦了一次相當重要的回顧展；同時，他也在巴黎現代美術館展出他的線性作品。

一九八三年十二月廿五日，米羅逝世於巴爾瑪，享年九十歲。他不但是大畫家，也是雕塑家、陶藝家和版畫家，是一位多才多藝的藝術家，他能夠將他完全個人化的夢般詩意、幻覺寰宇貫串到每種不同的藝術，此種完美的藝術才情與資賦，就同一時代的畫家而言，大概只有與他同樣長壽的畢加索能與他相提並論。

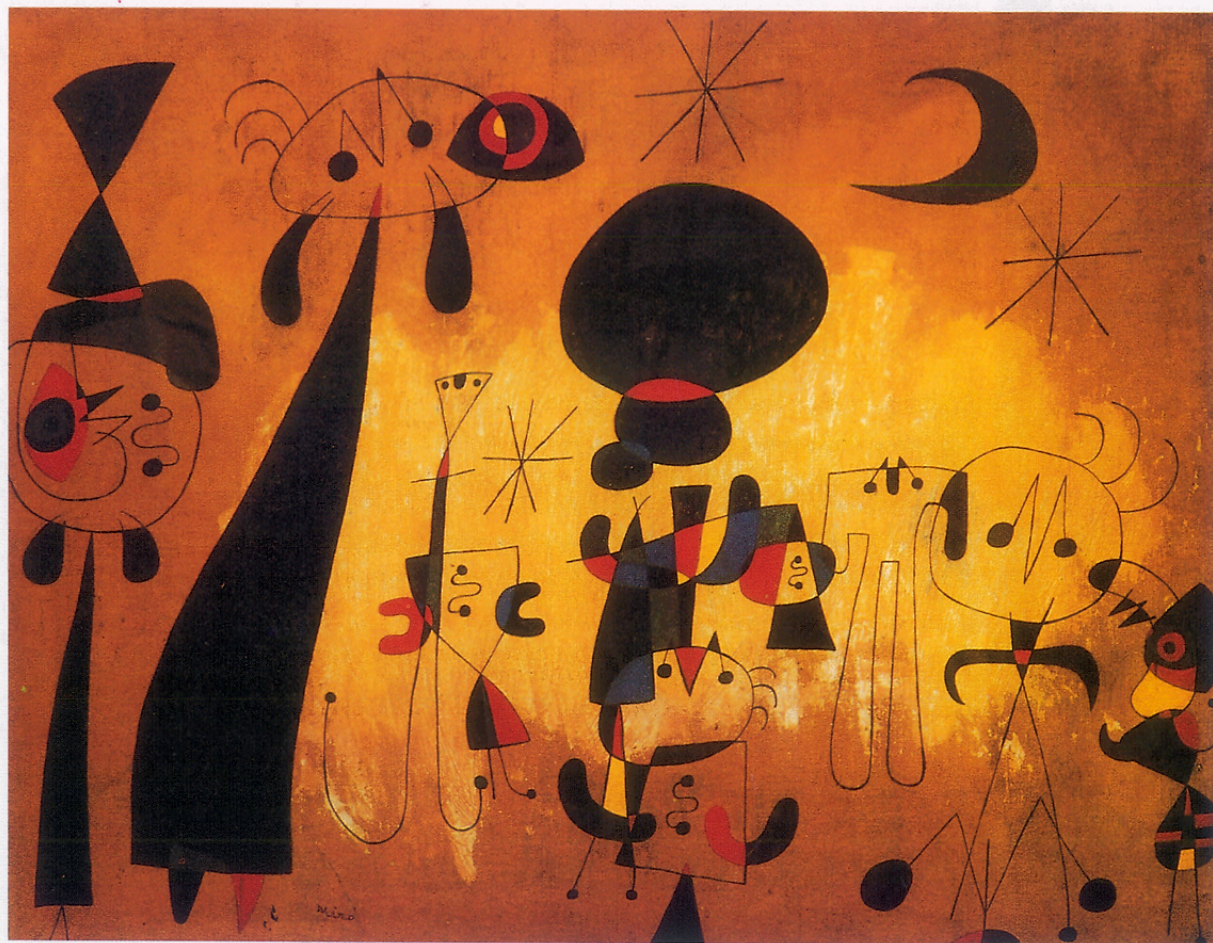


註釋

註一 C'était de l'intérieur qu'il avait quelque chose à détruire. La peinture était arrivée à un état de pourriture totale à l'intérieur, comme une putain vérolée(……) Je ne niais pas la peinture, je voulais supprimer l'idée ennuyeuse ou compassée que l'on se faisait du tableau éternellement exécuté à l'huile, avec des tubes et des pinceaux; je voulais

revenir aux graffiti des cavernes, célébrer les fêtes de la pureté et du bonheur, trouver des signes capables de contenir la poésie du monde comme les fleurs contiennent la lumière, les étoiles, le ciel, les gouttes d'eau, la mer, l'oiseau, l'espace et le vent.》

註二 所謂「粗野的繪畫」米羅指的是1937所畫的男女激情的鉛筆素描作品。



米羅 女人、月亮、星星 1949年 油畫 73×92 cm