

# 現實的錯離

## 關於米羅的作品

國立高雄師範大學美術系 副教授  
陳瑞文



米羅 農場 1921~22年 油畫 132×147 cm 紐約

由「突兀的、不正規的影像」來強調畫家內在的精神狀態，是米羅作品的特質，也是超現實主義同

印象派、野獸派、立體派、未來派等現代繪畫運動的差異所在。如果把印象派以後的現代繪畫運動，視

為是歐洲工業化刺激下的文藝思想解放：專注於造形解放的藝術運動，那米羅的超現實主義所塑造的





米羅 耕地 1923~24年 油畫 66×94 cm 紐約

世界，則是表現人在某種精神危機下企圖補償的真實心理狀態。畫家藉「現實的錯離」的極端手法，忠實地折射了「人」企求一種原始的純真。

米羅作品對於現實的錯離的極化影像，反應了歐洲從十九世紀到廿世紀上半，在工業、商業激化下，一個充滿恐慌、紛亂的社會內容。

當時歐洲的社會動亂，源於技術日新月異，工人受到排擠、勞資間的衝突、政治不能與一種它根本不瞭解也無法控制的社會要求相配合、人口迅速增加、人口集中於都市、都市貧民生活在骯髒不堪的區域、階級的嚴重對立、狹隘的民族主義令人有窒息的感覺等等無可疏

解的社會危機。在這些因為工業、商業所帶給歐洲的社會結構、價值的大變動下，米羅作品的「突兀、不正規的夢幻世界」，對於既有藝術觀、審美價值的解放要求，正暴露個體心理上要求某種絕對必要的精神掩體。

畫家錯離現實，牽連的是高度的社會指涉，米羅作品起碼傳達了如下三層意義：

(一)從現實世界到主觀世界——社會紛擾引發人文的動盪不安，促使藝術家背離現實的藝術形態，尋找「另類」的表現形式。

一九二五年布荷東(André Breton)的「超現實主義」宣言之前，米羅的兩幅作品《農場》(一九

二一~一九二二)及《耕地》(一九二二~二四)已經展現了超現實主義慣用的「非理性的錯置手法」。當時的米羅，除了被達達主義的破壞性藝術運動所吸引之外，也相當的注意梵谷(Van Gogh)、古里斯(Juan Gris)、高弟(Gaudi)及盧梭(H. Rousseau)等具有個人強烈風格的畫家。所以《農場》以細部描寫展現了「卡塔盧尼亞」地方的風土人情，作品內每隻動物、每棵植物、每棟建築物及每個小物體，在米羅刻意分析下尖銳而且有活力，強烈透露米羅極為個人化的繪畫要求；在主觀的描繪下達到清晰的性格，每個物件的外在形體由於有著內在聯繫，儘管物件細碎眾多，但





米羅 小丑狂歡節 1924~25年 油畫 66×93 cm 紐約

並沒有失去平衡。

《耕地》也同《農場》一樣，描寫卡塔盧尼亞景象，畫面有許多動物，以及一些奇形怪狀的造形。不同的是，在形象的處理上，已進入更大膽的簡化及變形。

這兩幅作品，散發的隨性及任意，是米羅從象徵的「自動記述法」(L'automatisme)，跨入節奏的「自動記述法」的例子：從現實事物，米羅發覺了從現實世界到主觀世界的奧妙領域。畫面的夢幻空間，直接說明米羅已完全拋棄了傳統畫面表現三度空間的寫實主義。所以，當布荷東於一九二四年談到米羅的超現實作品，用了「嘈雜與紛亂」的語彙來形容，將他視為超現實主

義在繪畫上最值得注意的畫家，就一點也不令人驚訝了。

米羅透過卡塔盧尼亞風土人情的追憶景象，表現「嘈雜及紛亂」的突兀影像，意味了十九世紀中期到廿世紀初期現代繪畫所著重的「造形問題」已經不是他的藝術重心，他重視的是，類似達達主義的某種消極的虛無成份，或類似梵谷、恩索(Ensor)、孟克(Munch)、高弟等畫家在形式後面濃厚沈重的不怎麼愉快的生活經驗。也就是，「人的問題」超越了繪畫的「造形問題」；現實，對於藝術而言，不再是轉化，而是夢囈的映現。

(二)從「熙熙攘攘」到「不加修飾的寧靜」——米羅作品的「不正

規的」藝術形態，開誠佈公地暴露了當時歐洲在工商社會背景下人文的變異情況。

畫面的熙熙攘攘(如一九二四~二五的《小丑狂歡節》)，緊接著由「不加修飾的」、「寧靜的」等強調觸痕的主體與背景所取代(如一九二七年的《帳單》及一九三五年的《自然前面的人們》等)。雖然初期與中期在畫面氣氛的營造上有明顯的不同，但皆強調「自動記述」的創作方法。米羅中期營造出來的拙鈍造形及異形影像，任意程度，對於一切講究體制系統的當時社會傳統，無異是強烈對比。這種對比，具有「褻瀆」的挑戰意味。

陰沈的色彩，加上寬濶的畫





米羅 帳單 1925年 油畫 195×130 cm 紐約 皮耶賀·馬蒂斯畫廊藏



米羅 自然前面的人們 1935年 油畫 75×106 cm 美國





米羅 我栗色的女人身體——詩畫 1925年 油畫  
130×96 cm 私人收藏

面，很使人在觀賞這種沒有固定視點的造構時暈頭轉向；布荷東因此評論米羅的作品，是「超現實主義裡最超現實的畫家」。

中期米羅作品顯現出來的天真野趣，可以看出這位卡塔盧尼亞的畫家已摒棄非意識記述的束手縛腳，更主觀地、任性地在畫面各個角落擺置各種叫不出名字的奇形怪狀的東西，讓這些幾乎視覺無法平衡的奇異造形處於某種邊緣的心理均衡上。

畫面的奇形異狀造形，有些是不可辨識的標記。這些標記在繪畫裡的意義，不同於立體派把標記視為裝飾元素，而濃厚地具有標記造形及筆觸本身的繪畫效果兩種功能。這類作品最著名的，當推一九二五的《我栗色的女人身體——詩畫》，畫面融入一首現代詩：

我栗色的女人身體  
既然我愛妳  
像那隻屬於我的著綠盃的  
貓

像兩隻  
這相同。

無論從繪畫的角度，或從詩的角度，米羅都將它們結合得很恰當。

從「熙熙攘攘」到「不加修飾的寧靜」，這個時期的米羅，告訴我們，他的作品不再涉及到如何畫、如何造形、色彩應如何平衡、或是結構應如何才能更緊密無間等的問題，而是推翻了現實既存的繪畫觀，以突兀的、不合常規的影像，尖銳地發出「人的內在危機」的警訊，為瘋癲的現實裡惶惶不安的個體，提供一處可當掩體的、可補償的「精神世界」。

(三)非理性的影像與理性的社會批判——相對於當時無法疏解的社會張力，米羅不合常態的突兀影像，比起那些在正常人眼中是正常的藝術作品，更深刻、更具有挑釁的警訊功能。

對於整個超現實主義來講，許多畫家面臨的問題在於，直覺的或自動記述的創作方式，如文字、故事、素描等，是否能恰當地在畫面上無礙地呈現出來？不同質材的東西，出現在同一畫面是否扞格唐突？對於米羅而言，這些問題幾乎不是問題。他似乎在「極度的自由」與「畫面的需要」之間交替非常妥善。直覺的或自動記述的創作方式，講究突來的感覺及追憶，不僅豐碩了米羅初期的「卡塔盧尼亞」系列，而且也是晚期（如一九六〇年以後的《人物與鳥》系列）展現活潑造形及亮麗色彩的靈感來源。

自發性的抽象造型，使米羅的畫面濃厚地具有隱喻能量，一九六四年的《女人與鳥第一號》表現得最淋漓盡致。從這幅抽象作品，我們可以如此想像：女人身體像一條





米羅 女人與鳥 1967年 油畫 91×74 cm

大的紅魚，右邊胸部的輪廓是一只綠色的梨子，女人面前的紅線加黑線的造形是一隻鳥，畫面紅色的潑墨狀的動感意味著女人追逐面前飛鳥的輕盈體態。晚期的米羅，處理這些造形上的抽象語彙，從意識到非意識，從非意識到意識，均應用自如地烘襯出視覺的隱喻效果，可以視為兼具節奏的及象徵的米羅式的「自動記述」。

米羅似乎相信，「自動記述」的創作方法，不僅是對既有的繪畫形

態的顛覆，同時也允許進入更解放的藝術空間：從那兒，可以展現最超現實的世界。的確，一根羽毛、一把扣帽髮針、一只瓶塞固定在一張白畫布上，上頭既沒有畫筆的效果也沒有鉛筆痕跡，在當時而言，是不輸給杜象的《泉》給人驚世駭俗之感的。

如果我們以抒情的觀點去理解米羅的作品，未免漏失米羅作品審美上最精髓位置：針對當時歐洲的政治蒙昧主義例如德國納粹。米羅

作品的自在相對於極權的政治蒙昧主義，有著「解放」與「禁錮」，「自由」與「極權」的鮮明對比。從這一點來看，我們願意說：非理性的秩序和非理性的精神塑造了米羅的超現實藝術，而理性則是米羅作品對社會的批判意志。

米羅作品的現實錯離，及其怪異影像，說明了：藝術以某種策略或角度毫不隱瞞地折射社會，當中是理性的最高發揮。