

# 論馬克斯·恩斯特的版畫創作

韋納·史畢斯(Werner Spies)



馬克斯·恩斯特版畫展，訂於本（八十三）年八月十三日至九月十三日，假中正藝廊展出其重要代表作品及書籍，此乃為德國航空公司(Lufthansa)的藏品。此次展出作品共362件，涵蓋恩斯特創作生涯的每一重要時期，使我們得以對恩斯特有一全面的認識與了解。為配合此一展覽，本美育月刊特別刊載韋納·史畢斯(Werner Spies)所撰寫有關研究馬克斯·恩斯特的專文，以饗讀者。

— 編者按 —

“我的流浪、不安、煩躁、懷疑、信仰、愛情、憤怒、反叛、矛盾，以及我拒絕服從任何規矩（即使是我自己的規矩）的態度，促使我不可能創作出寧靜、澄明的作品。我的作品一如我的行為完全不符合古典主義要求協調的原則，甚至不符合古典改革者對於和諧的新詮釋。這種騷動、不均衡和矛盾並非一些講究藝術、文化、行為、邏輯、道德等的專家們能接受的”。

恩斯特的這種不安在其數量驚人的創作中獲得了釋放。馬克斯·恩斯特所採用、發展的或者是發明的技法幾乎囊括了本世紀版畫領域裏所有的方法。他處處都突破了傳統的版畫技巧。首先在20年代初期，他借助照相手法作出許多新東西：用拼貼畫製作照相版。1921年他開始使用“照相版畫”這一概念。同年十月“包浩斯”（Bauhaus）小組預告年底要出第三集《德國畫家》畫冊。馬克斯·恩斯特也是應邀的畫家，他原想寄給他們依照拼貼畫而製作（並署名編號）的一組照相版畫，卻遭到了拒絕，理由是：照相版畫不是版畫原作。

今天我們的看法已經不同了。這些間接的技巧形成了新的流派。因此，把複製品（比如拼貼畫小說、磨擦畫的珂羅版印刷品以及照片等）和創作的蝕版畫、石版畫劃分開來是錯誤的。在這一點上以及在他的作品裏，馬克斯·恩斯特都表明了他是一個反傳統者。他充滿個性的繪畫技法，可說是都起源於拼

貼畫。藉此，他打開了通向繪畫新天地的大門。但是恩斯特和這種技法的關係又是非常獨特的，它們不是一些可以被模仿的技巧而已；而是意味著對複製出的世界的親身體悟、選擇和揚棄，應選擇什麼樣的材料作為最適切的表達。

為了解恩斯特的想法與理念，我們首先來看看他所留下來本世紀最偉大的幾本畫冊：《不朽者的不幸》（Les Malheurs des Immortels），《百頭女人》（La femme 100 têtes），《一周的善行》（Une Semaine de Bontés），《刀先生和叉小姐》（Mr. Knife Miss Fork），《詩歌全集》（Chanson complète），《輕佻的母羊》（La Brebis galante），《馬克西米蓮娜》（Maximiliana），《路易斯·卡羅爾的神奇號角》。這些書完全可以和另一些大師的作品相媲美：如波那爾（Bonnard）的《平行》（Parallèlement）、康定斯基的《音響》、夏卡爾的《死靈魂》（Les Ames Mortes）、柯克施卡的《謀殺，婦女



的希望》、格羅斯茨的《上帝與我們同在》、畢卡索的《奧維德變形記》以及馬蒂斯的《爵士樂》(Jazz)。當然我們不僅僅可以在恩斯特的眾多著作和畫冊中把握他的想像力，在一些和他同時代的超現實主義畫家或和他思想相近的作家作品中也可略窺一二，恩斯特所展現的內容和技巧的多樣性是驚人的。

恩斯特酷愛讀書，能夠閱讀三種語言的書籍。一看他的藏書便知，德文、法文，英文的著作均有。因此，也就很容易解釋他為貝克特的書配的那張蝕版畫。該書同時用三種語言出版；相對的，蝕版畫上也出現三種色調，底色的選擇和基調的均衡都透露出這三種語言的差別。

此外需要指出的是，恩斯特的讀書範圍絕不僅限於文學。他學習哲學、心理學、民族學以及各種自然科學方面的著作，同樣他也愛閱讀雅里(Jarry)、荷爾德林、諾瓦利斯、馮·阿尼姆、霍夫曼、路易斯·卡羅爾、卡夫卡和貝克特的著作。

### 文字和版畫

恩斯特豐富多樣的著作和版畫，四十年來不斷在擴充著。讓我們回顧過去幾次重要畫展：「書，插畫和版畫」(Livres, illustrations, gravures)、「版畫全集」(L'œuvre gravé)、「繪畫的彼岸——版畫全集」、「著作和版畫」、「超現實主義」、「插圖和版畫」。1963年雨果(Hugues)把展覽稱為「著

作和版畫全集」(Ecrits et œuvre gravé)。這是他當時在巴黎為「圖爾市圖書館」(Bibliothèque Municipale in Tours)和「基本點」(Le Point Cardinal)美術館所辦的一個畫展和目錄。這個名稱簡要地把握了畫展的內容。一開始，它就告訴我們，這不是按年代排列的畫冊和單頁的版畫作品，而是要通過他的作品探索他的思想核心，及他對藝術和技巧的大量思考。恩斯特不斷給我們一些詩化語言的線索，幫助我們深入理解他的作畫技法並了解他的拼帖畫材料來源。在這些文章裏，他首先解釋為什麼要打破達達主義和超現實主義的表達模式。

在談他的文章之前，先區分其文章的不同類型：一、是獨立完成的作品，如《Paramyths》、《兩隻鳥》(Schnabelpaar)、《記憶中和妖怪的首次對話》(First memorable conversation with the Chimera)、《女人的胴體比哲人的說教更有智慧》(Die Nacktheit der Frau ist weiser als die Lehre des Philosophen)二、是和艾呂雅以及別的藝術家、作家合寫的文章，如《不朽者的不幸》、《根據你們的情況》(Et suivant votre cas)、《失掉骨骼的人》(L'homme qui a perdu son squelette)。最後是選集，如：《馬克西米蓮娜》(Maximiliana)、史連斯·卡羅爾的《神奇號角》。三、他的文學創作之特殊形式——連環畫，如《百頭

女人》、《小女孩夢遊蜜糖國》(Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel)、《一周的善行》。這些連環畫大都有九到十個繪圖故事，這可以說是他放棄文學傳統，否定超現實主義全知的心理描寫的巔峯之作。這些連環畫同阿拉貢的《巴黎的鄉人》(Le paysan de Paris)、布列東的《娜佳》(Nadja)都是支解超現實主義的經典範例。這種支解法揭露出那邊緣的、未知的境域，帶給人們全新的衝擊。

除了他本人的文章和與人和合寫的文章外，還有那些引發他為之創作插圖的作品。四十年代初，恩斯特流亡美國期間，《觀察》(View)雜誌的一期專刊上，他列舉了這些作品的名字。他將所喜愛的過去畫家和詩人，收集在「諾亞方舟」一書中。恩斯特幾十年來為之作過插圖的同代作家，其書籍和文章都提供了寶貴的線索：是什麼吸引、驅使恩斯特創作？此外還有那些新時代的詩人：艾呂雅(Eluard)、布列東(Broton)、克里維爾(Crevel)、佩雷(Péret)、卡夫卡(Kafka)、米修(Michaux)、施維特斯(Schwitters)、阿爾多(Artaud)、洛特雷亞蒙(Lautréamont)、荷爾德林(Hölderlin)、貝克特(Beckett)、達迪歐(Tardieu)以及海森堡(Heisenberg)。

這裏展示的是精神上的親合力，我們可以把它們當作一種間接

的藝術宣言來閱讀。恩斯特的選擇是獨特的，他總是喜歡那些反抗性強，以及同社會和道德不妥協的作品，詩歌佔的比例最大。看一看這些紛繁的書目就會知道，恩斯特幾乎年年都以插圖畫家的身份和文學打交道。和本世紀其他的畫家不同，恩斯特不僅僅在華麗昂貴的畫冊中出現，而且還經常在一般的書籍中體現自己。就是在經濟蕭條，沒人願意出版書籍的時期，恩斯特也會找到一些蹊徑。那是一些不入藏書家法眼的小冊子。其實，正是由於退回到這些「可憐」的創作方式，才使得恩斯特的版畫以及全部創作進入了新的天地。我們得出的結論是：馬克斯·恩斯特，這位專業的「非畫家」的鼻祖，制定了對審美體驗的懷疑論，他不斷地越過收藏家所劃定的版畫和複製品的界線。

那些只相信純粹主義者所鼓吹的版畫原作的人，在恩斯特的作品面前肯定會失望。當然那些只承認藝術家親自在石版、銅版上刻鏤的藝術家的作品才是真正的版畫(Original graphic)的人，也能從恩斯特的作品中得到享受。他們會發現恩斯特蝕版和石版畫是獨樹一幟的。然而一旦他們在恩斯特屢用不厭的複製技法中只能發現純機械性工作的話，他們就會完全失去對藝術的愉悅和對藝術意識的認知。恩斯特優先選用複製技法而不是創作的版畫作品，有其內在的必然性。拼貼法創作的大量作品是依靠

複製來傳播的。在拼貼畫的書籍中，恩斯特不需要版印(Druckgraphik)，他讓人印刷他的拼貼畫，習慣把這比喻成作家出版他們的文章。他使用的是最廉價的複製技法，單一地局限於線條凸版和黑白兩色，並發展成一種精緻的美。他在這方面的理解可說是獨步一時。

因此，這些作品應鼓勵我們用恩斯特對於創造力的更深理解，而取代所謂的創作版畫的觀念。正如在他的其他作品中一樣，在版畫領域內，恩斯特成功地表現為一個很有煽動能力的「沒有特點的人」(Man Without Qualities)，表現為一個天才的藝術家和組織者。按穆西爾(Musil)的話，這是一類「中立」(“in between”)的人。沒有比他的作品能夠更強烈和有力地體現我們這個世紀的矛盾了。因此，不能用一個陳舊的「手工」概念把恩斯特的版畫創作限死框死。他的手法正適應了他的心態，他的不安，他的藝術信念：拒絕一切經驗的、社會的陳規陋習。我們可以在這種懷疑主義中發現恩斯特藝術實踐的起源。毫無疑問，從歷史發展的角度來觀察，這些作品是和二十年代早期特定的歷史狀況是相關的，也和達達主義和一切對社會、政治、審美的陳規陋習的反叛相關。躁動、嘲諷、反和諧、試圖超越因果律控制的常規，這一切都在這些作品中反應出來了，一方面激勵我們同這些作品打交道，另一方面這也是這些作品會不斷困惑觀賞者的原因。



## 早期作品

恩斯特最早的作品發表在《校園生活片段》中學生雜誌上，從這些作品就能看到他以後作品的一個根本特點。他傾向於使用諷刺的誇張手法，藉此對通過教育和社會強制下所獲得的「常態」表示疑問。在這些畫頁中塑造人物的方式非常特別，人物的雙腿被固定在堅實的底座上。這是「幽禁恐怖症」主題的先聲，該主題是以後科隆——達達主義時期以及最初的巴黎時期作品的基調。此外，恩斯特還在《啤酒報》以火藥味十足的速寫，具體地影射了威廉時代的教育體制。此後，他不斷用尖銳的文字對這種教育體制進行攻擊和批判：「還在學校時候我就仇視義務。“義務”這詞的聲調本身就讓我感到恐懼和憎惡。相反的，不可抗拒的誘惑來自所有被道德教授稱為“虛妄”或者是神學教授稱為“三惡源”的東西（眼好色、身貪觸、心驕慢）：無價值的玩意、稍縱即逝的愉悅、目眩神馳的感受、片刻之間的欲樂……」。在達達時代的作品當中，他攻擊的對象不再是具體的狹隘教育和「學校」，取而代之的是一種普遍的、更深層的對人類「被束縛感」的表達。第一次世界大戰前出版的《版畫合集》中的那些風格卓異的作品和其它許多作品一樣，是對表現主義作出批判性的回答。

此後在一些獨立的單頁作品中，他轉向了亞麻油氈版畫。亞麻

油氈版畫的表現尺度比木刻畫更為局限。「藍色騎士」小組的作品明顯地比「橋社」畫家的作品更能打動他，我們在康定斯基那裏就發現有亞麻油氈畫。在更接近恩斯特的圈子裏，馬克(Macke)和「萊茵表現主義者」都有這類作品，這和「橋社」的表現主義有所不同。「橋社」的畫家關心的是如何加強材料的獨特表現力，他們運用的材料是具有強烈紋理的木板，這是一種本身就非常具有表現力的材料。在亞麻油氈裏流動的輪廓比木紋的彼此協調以及木材獨立的質感更為重要，充滿表現力的帶稜角線條不存在了。這種線條其實也根本不能刻在較脆的材料上。

繼亞麻油氈之後時隔數年，是《潮流》雜誌以及庫勒曼(Kuhlemann)的詩集《你們安慰》(Consolamini)中的一系列插圖。這些開闊的、抽象的鋼筆畫反映出他和柯考施卡作品的碰觸。當時，瓦爾登(Walden)的《狂》雜誌定期發表柯氏的作品，在為《謀殺——婦女的希望》配的那些插圖中，形體與形體之間相互碰撞，充滿一種神經質的、自我壓抑的侵略性。這和恩氏的那些作為插圖的鋼筆畫有相近之處，但根本上，他的畫同柯氏的這種心理學記錄(Notaten)完全不同。侵略的、機械的成分滲入他的繪畫。1915年他為《狂》雜誌提供的封面，帶有一種後立體主義的格調，這種格調在當時克利(Klee)的作品當中也能看到。不可忽視，這

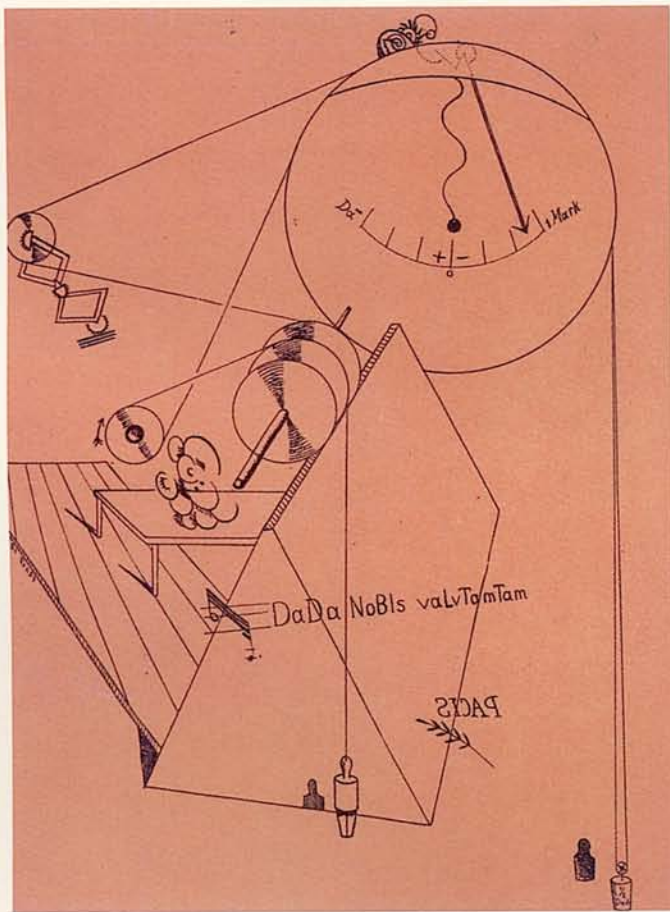
漸漸變成了達達主義的機械嘲諷，並開始了1919年的躁動不安的作品，荒謬絕倫的製作手法在這些作品中獨立出來。車輪、活塞、傳送帶排擠了以人為中心的主題。表現和表現主義被機器替代了，機器生產是盲目的、怪異的、空轉的進程。

## 《願新潮誕生》和拼貼法

早期的達達主義作品不僅在題材上，而且在技巧上力求突破傳統，超越繪畫的界限，以材料引用與合成畫代替了繪畫，徒手繪畫表現出對表現主義方式的否定，藉一些印刷術(Akzidenzdruckerei)所提供多種技術的可能性而予以發揮。

通過印刷方法，馬克斯·恩斯特和徒手繪畫徹底告別。在恩斯特領導或合作下，在赫爾茨(Hertz)印刷所裏產生了一批作品，如《Bulletin D》，《Schammade》，以及科隆達達主義分子的一系列宣傳畫。在赫爾茨印刷所裏恩斯特發現了一些廢棄的原版(Klischee)，他即根據這些線條凸版進行新的創作，將這原版製作的剪輯畫塗上顏色並且加以複製。這些作品今天只保留下來7張。這是恩斯特有史可考地第一次運用「組合法」進行創作，這第一批作品就表明：機械的實際意義和使用這一手法的出發點被拋之腦後。此後，恩斯特從科技小冊子裏收集拼貼畫的原始材料，同樣重要的是所形成的畫面，觀者並不能從中看到出處。

▼《願新潮誕生——願藝術消亡》：(第8號作品)  
石版畫集，凡8幅作品。  
1919年 科隆·施樂米爾希出版社出版



在《百頭女人》的序言中，布列東寫到：來源隱蔽越深，產生的激動效應就越大。這一原理也適應於那些用科技作品拼貼的畫頁，但前提必須是：這頁畫頁處理的是我們所不熟悉的事物。

繼這第一批拼貼畫之後，恩斯特又進而發掘其它能表現現實世界的視覺材料，並用它們來創作拼貼畫。在用原版製作拼貼畫之後，是一些表現物體的作品。畫冊《願新潮誕生-願藝術消亡》(Fiat Modes-portfolio)帶來了印刷版畫的第一個高峯。在這本畫冊中結構和題材這兩種傾向保持均衡的關係。畫冊的書名用兩種反差很大的字型印刷，標示出該畫冊中所代表的藝術觀。恩斯特說這本畫冊是獻給德·基里科的。他引用了櫥窗模特兒的主題，運用粗暴強烈的線條透視，將人物和物體投下沉重的陰影，強調了一種新的趨向。恩斯特使用了科技圖表和半剖面圖，並且引用了基里科(Chirico)和加拉(Carrà)的作品。

這組石版畫的標新立異之處可以和同時代的其它繪畫作品比較中看出來。和恩斯特拒絕實用及理性思維形成對比的是亨利希·荷爾勒(Heinrich Hoerle's krüppelmappe)，同時在科隆出版了《傷兵畫冊》。荷爾勒對社會的攻擊是直接的，他發展了格羅斯茨和迪克斯的那種細致入微的對社會的控訴。與此相反，在《願新潮誕生》裏是一種對殘廢了的高雅藝術的諷嘲。

這並不是說恩斯特在作品中沒有表現戰爭的恐怖和戰後的苦難。其實，這一切都是和資本主義世界的災難相關連的。恩斯特表達了一種對一切價值觀念激進的批判。這類言論在恩斯特本人的作品中和談話當中俯拾皆是：「對於我們 1919 年在科隆的人來說，達達主義基本上是一個立場問題。達達主義是生命的狂喜、憤怒與反抗的總爆發。這是這場荒謬的、瘋狂的戰爭所帶來的結果。我們這些年輕人像被麻醉一樣從戰場上退下來，我們的憤怒必須有所發洩。很自然地，我們選擇了導致這場戰爭的文明每一塊基石作為攻擊對象，像語言句法、邏輯、文學、美術等等。我們致力於顛覆一切。」具體的控訴被更多形而上的「異化」和「孤寂」的象徵符號所取代。此外，他當時一系列照相拼貼畫揭露了這個殘破的、毀損的世界。如前所述，畫冊《願新潮誕生》意義深遠，它是對新藝術的辯護，是新的藝術楷模，這種藝術正是馬克斯·恩斯特所追求的「超越繪畫界限」。

這些畫頁取材於繪畫藝術的經典文獻（丟勒、達·芬西、荷加斯）表現世界的技術（針孔攝影機）和測量這個世界的方法絕不是徒勞的。可以把《願新潮誕生》看成是馬克斯·恩斯特的達達藝術和超現實主義藝術的範例。因為貫穿這本書的要素，也將決定恩氏從此以後的作品。這一畫冊在某一程度上展示了一些制約拼貼畫材料的基本範

疇，它首先嘗試繪畫空間的比例，諸要素的聯合以及嘲諷和陌生化的混合運用。研究這些複雜的畫頁之後，我們知道，為什麼首先要使用那些結構的、抽象的要素，然後才能形成一個拼貼的世界。只有弄清楚連接的技巧，恩斯特才可以轉向那些更富有敘述性的主題。從抽象的原版版畫到創作敘述性畫作的這一過程，像是畢加索和布拉克所經歷的從分析立體主義到綜合立體主義的過程。恩斯特也必須首先建立起繪畫語言的語法，然後才能將物體和色彩帶入他的繪畫結構中去。《願新潮誕生》可以看作是拼貼法的「摩西十誡」，連接技巧的解決是創作的前提。

在描述「可視性」和處理複製品對於世界的表達方面，恩斯特比以前任何一個畫家都高明。他用從各種雜誌和商品目錄中收集來的大量的形式和內容，創造出許多前所未有的繪畫。一方面，這表現出了達達主義者愛好把消費的、文化的、知識的垃圾點鐵成金；另一方面，也表現出達達主義者對那些不容忽視的圖相和知識的重視。

《願新潮誕生》這部作品中自始至終都和自動(autonom)繪畫產生的幻覺有關係。這裏有必要稍微解釋一下，因為這一動機貫穿所有這些書籍和版畫。不要忘記：全部的作品都可以冠以拼貼畫這一稱呼。幾乎沒有哪一種作品不是由現成的材料混合並加以結構上的加工而產生的。在研究作品和進行分類

之前，我們必須對他這種複雜的，而且變化多端的拼貼法有點了解。我們必須把馬克斯·恩斯特的拼貼法和立體主義者的「拼紙畫」(papier collé)區分開來。總而言之，畢加索和布拉克在他們合作的一段時期內，採用了一些剪下來的牆壁紙、海報或是一些報紙的片紙，而這些片斷和牆壁紙、海報已經失去了現實的聯繫。立體主義的發展服從一些自身的法則，依賴於有限的一些主題。從某種意義上，1912 年發表的拼貼和恩斯特的拼貼是完全不同的兩回事，絕不是一種反藝術的戰略，他們作品中「拿來」(subject-matter)的材料和畫家自己的繪畫數量比例就說明了這一點。在把分散的諸要素有機地結合在一起的過程中，他們嚴格地遵循藝術的法則。在立體主義的「拼貼畫」中，畫家創作的成分總是多於假借材料的部份。拼上去的紙完全是一種外來成分。那些從報上剪下來的片斷就更是如此了，與日期有關的信息使得它們和現實有一定的關聯。與此相反，馬克斯·恩斯特使用非藝術的材料，猛一看頗像杜象的「現成的藝術」(Ready-made)所追求的那些東西。在達達時代產生了很多作品，其中畫家僅限於取用繪畫材料，並把它們加以編排。我們試圖把這種放棄繪畫的方式定義為「純拼貼畫」。這類作品當中所有的成分都是取自於現成的作品，畫家一筆增減修飾也沒有，畫作完全是徹底合成的結果。但是

若和杜象的繪畫作比較，完全是數量上的，是指恩斯特也是局限於使用那些非藝術的，不是畫家自己創作的材料。在其它的意義上，恩斯特的拼貼畫和杜象的「現成的藝術」有根本的差異。恩斯特非常注意富有個性的題跋和那種非他莫屬的手法。

杜象在他的作品中用他自己的話來說，是盡量不露廬山真面目(look)，避免重複地和有意識地選擇某些材料；同樣，馬克斯·恩斯特也盡量避免泛濫無邊、隨心所欲地混用這些非藝術材料。但杜象和馬克斯·恩斯特的理解不同，杜象要把藝術加工這個概念徹底消滅。通過改變位置和否認其出處，也就是說通過非現實化和重新命名，把一個獨立的、有意義的圖形引入繪畫領域，這是恩斯特所不允許的。他認為在各種拼貼畫的變形藝術中，藝術加工始終凌駕於材料之上，甚至會掩蓋材料的真正出處。其基本定律應是，作品的凝聚力遠大於各個部分破壞的離心力。這一點對於所有起源於拼貼畫的作品有雙重的意義，首先是物質上的意義。作品因此獲得獨立的生命，和完整的作品比較起來，其生產過程只佔一個次要的地位。作品一氣呵成，人們根本不去置問它的出處。作品的整體效果給人一種假象，好像這是一幅完全由畫家本人創作的作品。第二層意義：隱藏加工處理的過程，要求觀賞者把技巧上足以亂真的統一性理解為作品內容上的統一。如果說馬克斯·恩斯特有時

打破了這種基本的統一性的話，也只是為了迷惑觀眾。比如說，他那些取材照片的正片拼貼畫(Positivmontagen)，他拼貼完後又重新攝影。在這些拼貼畫的拷貝中他又加以細微的手工改進。這些拷貝尤其能夠透露使讀者相信這些作品的寫實性，因為人們總以為照片是世界的真實再現。在這些作品的背後隱蔽了作者慧黠的思慮和偽裝技術(Trompe-l'oeil)。因為在那個時代還不太習慣通過拼貼法把各個現實中的成分混合起來。這樣，這些取材相片的拼貼畫拷貝就產生了一種新的表達方法。和通過繪畫表現現實的手法不同，這些作品堂而皇之獲得一種不可觸犯的真實感。

讀者相信照片具有反映現實的特性，卻對照片拼貼法裏隱蔽的剪輯手段一無所知，他們把這些照片作品誤認為是一個陌生世界的寫真。

20年代初期馬克斯·恩斯特創造一系列隱蔽技法之使用。在版畫領域內原版拼貼法(Klischeedrucke)首開記錄。與此時，他轉而致力於另外一種技法，這對他以後的作品產生了深遠的影響：磨擦畫(Durchreibearbeiten)。他在印刷所裏運用活字本版進行磨擦畫的創作，這可以說是他以後的磨擦畫(Fronttage)技巧的前身。磨擦畫是1925年響應超現實主義的「自動寫作法」(Scripture automatique)號召而產生的。科隆時期的一些「複製印刷作品」也是值得一提的。馬克斯·恩斯特在選用的圖形和主題

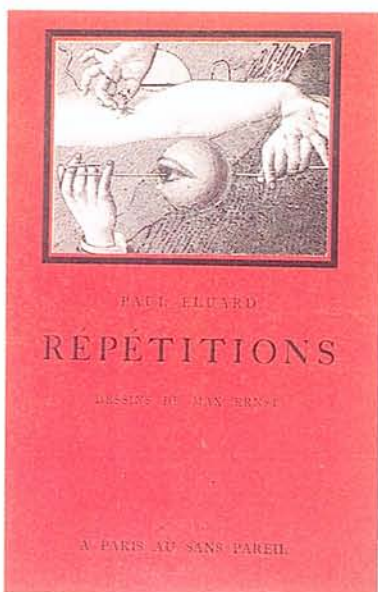




上非常巧妙地進行複製，讓人看不出翻造的痕跡，因此作品材料的出處問題也同樣被省略不談了，而且，作品中圖案水平線條、空中透視與風景組合一成不變，這也讓人們完全不去尋問作品的出處。

從歷史的角度來看，這種隱蔽技巧有非常重要的意義。恩斯特向扎拉(Tsara)所提的要求就表明他對這些技法是多麼重視：「您能不能告訴那些原版畫家(Klischierer)，在複製時把黏合的作品的縫隙拭去。」這些隱蔽技法使得早期拼貼畫時代的人大上其當，這方面有確鑿的證據：用隱蔽剪輯痕跡以達到一個新的幻覺境界這個問題上，阿拉貢對此作出了下面的評論：

「他把一些單幅畫面有計劃性地組織在畫面上，人們有時根本忘掉了它們不過是原本獨立的部分。」結果，為《反覆》(Répétitions)和《不朽者的不幸》而作的那些非凡的拼貼畫，被當時的人們認為是馬克斯·恩斯特親手之作。關於這些作品，阿拉貢在1923年寫到：「在這段時期，馬克斯·恩斯特為艾呂雅的两本書繪圖。」阿拉貢也有可能犯了和其他人一樣的錯誤，因為在《獻給傑出的天才》(Au Sans Pareil)這個展覽會上他還沒有看到類似的拼貼技巧。這就是說，他把這兩本書的拼貼作品當成了「原作」。1925年弗朗茨·羅(Roh)在談到艾呂雅《反覆》詩集中《格言》(La parole)那首詩的插畫時寫道：「這張版畫充分地保留幻想，在同時也畫出了細致入微的現實。」



▲保爾·艾呂雅詩集《反覆》：封面  
恩斯特配插圖，凡11幅拼貼畫插圖  
1922年 巴黎“獨一無二”出版社

瓦爾特·班傑明(Benjamin)也把《反覆》的扉面畫當一張手繪的「畫」來談。艾呂雅：「恩斯特在《反覆》這本詩集的封面上畫了四個小男孩。」恩斯特是故意造成這種混亂的，他把《反覆》封面的這些拼貼畫稱為「馬克斯·恩斯特的繪畫(Dessins)」。

馬克斯·恩斯特很早就確定一個綜合技法的方向，然後他逐步地採用這些方法。他所作的一切都表明「手工繪畫」和「創作繪畫」受到根本的批判。他各階段的書籍和版畫都反映出這種批判精神。馬克斯·恩斯特特別喜用可以讓他在版畫領域繼續發揮拼貼法的技法。在

最早的一些蝕版畫和石版畫中，他已經運用了拼貼。《願新潮的誕生》不是唯一的例子，最早的一些蝕版畫《智慧之國 I》(Pays sage I)和《智慧之國 II》(Pays sage II)都是點鐵成金之品，他們的材料來源自畫報上庸俗的作品。

早期發表的作品都局限於黑白兩色，如《反覆》、《不朽者的不幸》以及那些連環拼貼畫。這首先是由於經濟的原因。線條凸版印刷是當時通用的複製技法。它比能表現中間色調的攝影凹版(Autotypie)還要廉價。這就解釋了為什麼恩斯特採用那些原始材料來創作這些書內的拼貼插圖。這些畫當時在恩斯特看來，沒有獨立作品的價值，其作用僅在於可以簡易和廉價地加以複製。它們都是供印刷用的作品。最佳的材料來源是十九世紀的木版畫。線條凸版印刷正適宜表現這些黑白木版畫的精細的線條。相反的，彩色的拼貼卻相當少見，在五十年代以前，所有的拼貼書籍中只出現過一張彩色的作品。

馬克斯·恩斯特採用的都是一些非藝術的，且完全過時的材料，它們不能引起同時代的人的任何興趣。我們不應忘記，恩斯特用的這些現成的木版畫是十九世紀晚期的作品，在當時沒有受到重視，只是由於恩斯特的發掘才不至於淹沒無聞。我們越來越認識到，恩斯特的傑出貢獻之一就是，他通過一種實證主義的歷史觀，挖掘了所有能夠想像出來的被遺忘的形式和內容，並對現代派的信念挑戰。

他最早拼貼的那些畫作，即反對把世界理解為需要，它們的出發點，是一系列混亂的視覺信息。一望即知，在這些作品當中，有若干個透視焦點(Fluchtpunkte)，將不同的信息匯集在一起。說明了這些拼貼豐富的原始材料是很有意義的。

人們必須知道，藉著知識並不可能掌握「存在」的完整性。我們看見的只不過是支離的片段。布列東在給《百頭女人》的序言《讀者須知》中寫到：「最偉大的智者對於任何一門嚴肅學科的把握，猶如他對森林火災中那些紛沓而來，且稍縱即逝的場面的把握一樣。」在超越理性和使用豐富知識的深淵裏，馬克斯·恩斯特感受到這種震撼人心的力量，在他那篇常被引述的報告中，他把這種震撼描述為本身藝術的起點與源泉。在科隆的一個雨天，萊茵河畔的一個教材機構的產品廣告，吸引住了馬克斯·恩斯特：「我看到各種各樣的廣告：數學、幾何學、人類學、動物學、植物學、解剖學、礦物學、古生物學，諸如此類，應有盡有。各個廣告有完全不同的特性，它們結合在一起，給人一種目眩神馳的感受，引發幻覺，賦予這些被描述的事物一個新的意義。」總之，馬克斯·恩斯特採用那些過時的形與質，這和當時的現代派認為世界在不斷更新、不斷邁向完美的樂觀主義是對立的。他向後看，讓人們看清了有多少東西不得不被這種進步之信仰而犧牲。

### 恩斯特本人的文章

談論書籍插圖的同時，不應當忘記馬克斯·恩斯特也是一位詩人。在一系列發表的畫作上，恩斯特附上了自己的文章。值得注意的是，他以長標題這種引人注目的語言方式帶入作品。因此，我們在圖畫和評論之間的關聯中就可以發現他藝術的基本特點。圖、文共生現象是1919年開始的。最早的一些達達主義的作品就突出地把繪畫和文字緊密地接合在一起。他為自己的畫附上的標題通常是詳細和豐富的，有時配畫的是一篇用兩國或三國語言撰寫的評論。文字的評論從畫頁上邊開始，跳到底邊，畫作就夾在中間。這代表對視覺(retinal art)藝術的反動，是一種使視覺相對化的一些嘗試。

引人注目的是，學習過藝術史的馬克斯·恩斯特經常諷刺性地引用一些術語。這說明了馬克斯·恩斯特早期對於藝術闡解學的否定，他不相信造型藝術的思維可以轉換成詮釋性的語言。阿拉貢於1923年指出了“畫”與“題”的互補作用，突出地強調了這些附文迷惑人的特點，在《La peinture au défi》中寫到：“不要忘掉那些文字！”畫題由於德·基里科的功勞，第一次突破了單純的描述功能，皮卡比亞(Picabia)差不多把它發展成一種暗喻，馬克斯·恩斯特進而把它擴展成一首詩。沒有人像恩斯特那樣強烈地在畫作中喋喋不休地表述自己的觀點，不過那已經不是繪畫

了。」

當時以形式為主的先鋒派藝術家認為，一個不合常規而且又無法理解的文字附加物是難以接受的。因為這些文字進一步強調了畫作中不可理解的部份。這些文字絕不是為了減輕人們理解藝術的困難，毋寧說，目的反而是在製造混亂，圖與文字同樣是謎，彼此不能互解，使讀者陷入一個難以擺脫的迷宮。馬克斯·恩斯特提供的文字絕不是解釋性的(explicative)，文中僅有極小部份提示可以看作是對於繪畫的解釋。毫無疑問，繪畫和文學的相互關係，這種無用之用，旨在進一步表現圖畫的不可解性。恩斯特誇張地強調不可用語言來闡解繪畫，甚至割裂了兩種表達方式（畫和語言）之間的任何聯繫。插入這些配畫文字的目的，在於直觀地表現語言和繪畫的矛盾。這種作法是和文學家對藝術的見解相背謬的，阿拉貢就是第一個向這種文學觀念宣戰的詩人。因為這種讓人困惑的圖文互補，勸戒人們放棄用語言來翻譯畫或者是用畫來表現語言。

馬克斯·恩斯特的畫不是遵照文學的藍本而作的。他作的無數插圖很清楚地表現了這一點，總是把插圖和詩文對立起來，以保全了他之於超現實主義的“繪畫煉金術”的根本原則，要創作不可還原為語言的圖案。他在作品中不時提醒我們，這種讓人頭痛的、超越人類理解力的、互相碰撞在一起的諸要素，是基於某種世界觀的一些原則，而非組成作品諸要素的總和。

這些原本獨立要素的結合是要引發我們對於世界更深入、更廣闊的判斷，而不是重現某些限制人類視覺習慣的形與質。這一點在超越“人本位”的作品中得到最佳表現。他的拼貼法中生物和物體間熱情的關係和不斷的混合表現了這一點。

這是一種“泛性論”，上百的圖形和插畫對此有所暗示。這一主題超越了對性行為直接膚淺的描繪，而把它看作是藝術創造力的象徵，吸引、排斥、狂喜作為繪畫的基本前提出現。愛欲變為美術的根本原理，藉此，分裂的諸要素結合成一幅完整的作品。馬克斯·恩斯特不是把某些獨立的部份附加到他的作品上去，他要的是一種愛的融合。恩斯特很喜愛用他的得意之作《愛情》這幅作品來談這個問題：雙方的會合融匯為狂喜，剎那之間，情人們（或者是繪畫的各個元素）的個性暫時被消溶了。

1921年布列東就強調了這些作品中對愛欲的譬喻，恩斯特在巴黎舉辦第一次個人畫展，布列東寫到：“在不脫離我們經驗的基礎上，使兩個相互遠離的世界聯繫在一起，並從中釋放出火花，這正是驚人的才能。”此外，恩斯特本人也有很多把愛欲類比成藝術創作的言論：“至今被習慣地認為是彼此陌生，互不相關的要素之結合，產生類似電或是愛欲的緊張，其後或是如釋重負，或是力量倍增。這些要素的結合方式越出人意料，迸射出來的詩意的火花就更加別致”。

這些插圖和文字對早期的超現

實主義有決定性的影響。布列東、阿拉貢、艾呂雅很快就將恩斯特當作文學上的知己。不僅僅是拼貼畫，那個時代的文學作品也致力於表現畫面之間驚心動魄的碰撞。恩斯特的這些畫頁充滿了內在的悖論，艾呂雅和恩斯特在科隆的第一次會面時就毫不猶豫地從中選出了一些作為詩集《反覆》的插圖。這些畫的標新立異之處吸引了艾呂雅，而且把各個零散的，互不關聯的部分聯合在一起的超現實主義手法也令艾呂雅佩服不已。尋找“新”“異”也決定了艾呂雅和馬克斯·恩斯特兩人之間進一步合作。二人合著的《不朽者的不幸》表明了這一點，在這篇文章中製造出一種“距離效果”，其中一位作家先起一句，另一人再和一句。這好像是下象棋一方出，一方應手。該文尋求的就是一種語言上的唱和，在一問一答之中產生了這篇畫面豐富的文學作品。

### 磨擦畫

1925年恩斯特轉向磨擦畫。在《繪畫的彼岸》(Au delà de la peinture)中他解釋如何發現磨擦技巧，這是得之地板紋理的啟發。據記載這一發現在1924年8月12日，在法國大西洋海岸的波爾尼克(Pornic)的一間飯店裏產生了最早的磨擦畫作品，這是對布列東發表的超現實主義宣言的響應。在這篇包括所有自發性和“自動寫作法”現象的宣言裏，幾乎沒有繪畫

的席位。恩斯特糾正了布列東宣言裏的漏洞。他建立起版畫領域的幻覺繪畫藝術的法則：“關鍵不是繪畫，而是描畫。”在他的《自然史》(Histoire Naturelle)中他幾乎是不折不扣地完成這一要求的。他創作這些作品的年代，也正是超現實主義者進行大量試驗，藉助大眾媒體或自動的複製技術，無所不試的時期，目的在於使得“他們的靈魂顯得非常古怪”(蘭波語)。但仔細看看恩斯特這些複雜的磨擦畫，我們就會知道這些作品中的“自動”的成分被高估了，所謂的內在的“分寸”，這一點是和快速即興和完全聽從內心指揮的繪畫見解相矛盾的。畫家經過反思，篩選材料，並把它們構成有語意的整體。作品內部的相關系統的重複、變化和互換，形式之間的彼此參照，在《自然史》中自動的材料變成了一種語言，這種語言內涵遠超過單純物體材料的語言之總和。馬克斯·恩斯特的磨擦畫取代了拼貼法，此時的作品比起他於1922和1923年精細、寫實的作品更加自由，圖形更加開放。

“紋理結構”被引入繪圖，在“繪圖”中完全否定歷史的體驗過程，變成“自然史”，為其作品帶來了一種特異之處。作品中洋溢歷史文明悲觀論，他藉著描繪那些燒毀的森林、空難以及脫離自然，日益沒落的城市表現了出來。借助一系列的紋理“結構”，恩斯特建立了他的“天體演化論”。恩斯特有意局限於這些特定的結構(木材、紋

理、樹葉)，來替代他以前拼貼畫時期取材的多樣性。不同於過去，他大大限制了使用的材料。磨擦法的技巧導致了1926年《自然史》這本卓然畫集的出版，由巴黎Jeanne Bucher用珂羅版承印，印數306份。研究這34張作品，首先引人注意的是作品系統的分類和前後秩序。這些作品可以分成下面幾組：宇宙論和天體演變論、植物、動物、人神、人及神秘的主題（夏娃）。

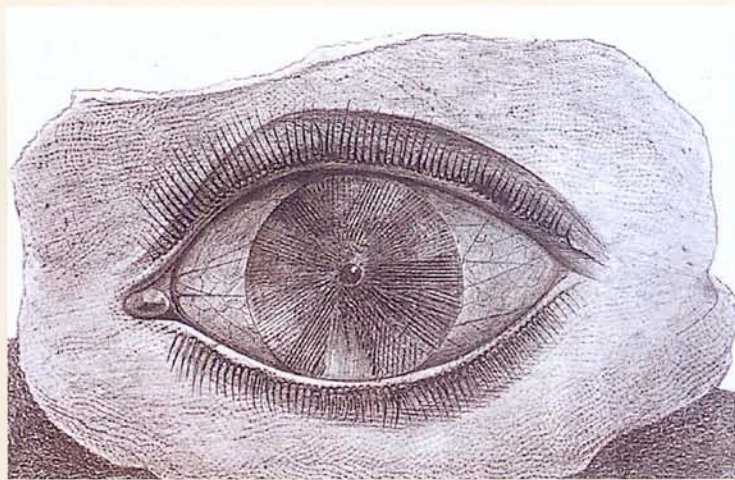
此後他不斷使用這種技法，但是每次都有技巧和主題的重大變化。《刀先生和叉小姐》一本書就充份說明了這一點，其運用的複製技法非常突出。這19張磨擦畫作完以後在曼·雷(Man Ray's)的畫室中製成了“雷氏照片”(rayograms)。每張畫都置於感光紙上（正面朝感光紙），然後被曝光，印數是255份。繪有圖形的地方擋住光線，在曝過光的黑色底面上變成

了白色的圖案，印出來的照片和原磨擦畫左右相反。這種色調的大轉換讓我們想起了布萊克(Blake)為《耶路薩冷—巨人阿爾比翁之光》(Jerusalem-The Emanation of the Giant Albion)所作的插畫，效果很類似。布萊克的浮雕蝕版畫(relief etchings)不僅顯示了顛倒紛亂的夢幻世想，而且作品中萌發的線條彼此融合在一起，非常引人注目。畫中展示的材料，不知名的物體脈絡紋纏，匯成一片圖形的、感官的岩漿，從中偶或可以看出某些清晰的輪廓。觀賞者視線集中於好像被鐵烙印似的輪廓，這似乎可以和曼·雷的另外一種技法“過分曝光”相比較，線紋輪廓產生一種類似浮雕的效果。這效果超越版畫的範疇，支持超現實主義的不可理解性。在為布列東的《星光城堡》(Le Château étoilé)配的磨擦畫以及為路易斯·卡羅爾《獵怪記》(The Hunting of the Snark)配的凹版插畫中，恩斯特都使用了這樣的複製技法。

《刀先生和叉小姐》時期的磨擦畫風格已不同於《自然史》的風格。畫頁小得多，這是由原始材料的大小所決定的。在《自然史》中“紋理”和結構都比較開放。牛奶杯、地板紋、樹皮纖維、棉紙都不會限制作品的大小。三十年代的磨擦畫和戰後改用石版轉印紙印制的磨擦畫就有所不同了。人物、動物、物體在這些畫中獲得一種具有敘述的特點。恩斯特先使用浮雕式明信片 and 書殼。此後，又使用自己的拼

▼第29號：光轉

《自然史》，(該畫冊含34幅鉛筆磨擦畫，用珂羅版印刷，並有漢斯·阿普的序言) 1926年 巴黎社布歇出版社出版



貼畫製作的畫版。儘管這些原始材料上的細節非常豐富，但經過磨擦還是會產生一種決定性的全新效果，這和原始材料不同的浮雕性質有關。假如是浮雕很淺的明信片的話，磨擦法就只不過是輕微的過渡作用，圖案只是有一點模糊；假如是圖案壓得很深的明信片，那麼，畫家使用鉛筆的作用，更加明確地暴顯出原始材料上圖案凹凸之間的對比。兩種情形都會產生色調的落差以及幻覺，提高畫面的感官效果，而不僅是風格發生了變化。

我們可以把《刀先生和叉小姐》配畫的獨特性質和內容上的新意聯繫起來。插圖產生的動力是同引文對死亡和愛欲的暗示緊密相關。《刀先生和叉小姐》第一次把克里維爾的《巴比倫城》(Babylone)的第一章譯成英文。年輕的女主人沉緬於《巴比倫城》中的夢境，他在字裏行間流露出對死亡和愛欲的暗示，資產階級的世界在少女的眼前崩潰了。兩年以後出版的連環畫小說《一周的善行》的第三章中表現出這樣的思想：通過夢境來逃避令人窒息的資產階級的做作和虛偽。

### 拼貼畫小說或稱連環拼貼畫

連環拼貼畫的畫面和場景讓人感到迷惑，原因是儘管它們不可理解，但是卻力圖表現一種敘述的張力。和達達時代的短歌式拼貼畫作品相比，它是連貫的，透過圖畫表現的故事，各篇之間的敘事關聯是有意安排的。安德烈·布列東在《百頭女人》的序言中要求讀者去“思

索這些畫頁之間奇妙的結構”，這裏指的是處理手法，附在這些畫頁上的傳說故事加強了這種聯繫。畫頁下的文字示意故事情節的發展，即連貫性，這種統一性也被打斷。恩斯特零星地安插了一些花飾性的拼貼畫，讓人想起他在二十年代早期的拼貼畫。但兩者間的風格差異很惹人注目：在那些花飾畫裏他把獨立的部分拼成一幅圖畫，而在新的、超現實主義時期，典型的敘事性拼貼畫卻是把找來的圖畫加以割裂和分解。

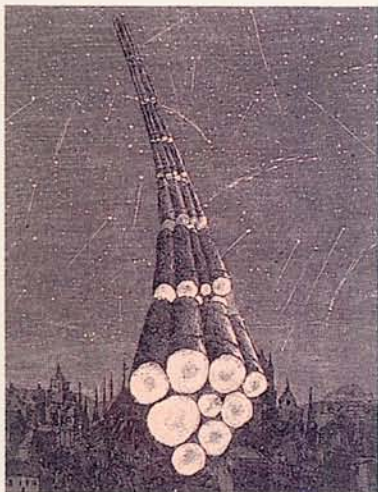
《百頭女人》可以說是兩者的居中階段。和後期的拼貼畫相比，原初材料的分散性表現得較強烈，來源較分散，而且那些木版畫的風格也是迥然不同。

比如，在網眼狀圖案中經常出現空白的剪影，這打破了版畫的常規。布列東在序言中指出“所使用的材料取材於上千本舊書”，這種說法也只能適用於第一本“連環拼貼畫”。因為《百頭女人》所充斥的斷裂破壞的特點起源於更早以前。

《小女孩夢遊蜜糖國》是恩斯特第一本稍稍可以看出情節發展的連環拼貼畫，給人一種敘述發展的幻覺。在第三本大型連環拼貼畫《一周的善行》中，恩斯特放棄了為插畫配文，該連環畫共五冊，分成七章，每章的題目分三部分：1. 星期天至星期六的某一天；2. 一個要素(Element)；3. 一個例子，這個例子〔比如〕貝爾福(Belfort)的獅子、水、龍穴”章中的獅子〕建立了全章的統一性。它在全章的每

一張圖上出現。圖畫間承接緊密，因此就不需要配文了。全章的每個畫面是通過某些主題的反複串連在一起的。觀賞者滿懷信心地進入這一繪畫迷宮，希望能夠找到目標來理解這些作品，這是有原因的，因為《一周的善行》全篇的取材有統一的來源。《百頭女人》的取材多來源於《自然》(La Nature)或者《畫刊》(Magasin pittoresque)等雜誌的零星圖案。在這些雜誌裏，一篇文章的插圖最多不過兩幅，《一周的善行》就有所不同了，恩斯特主要取材於德·埃內里(d'Ennery)的《殉教徒》(Martyre)和瑪麗(Mary)的《巴黎的不幸的人》(Les damnées de Paris)，這是戲劇性場面的主要來源。但是恩斯特並沒有保留這兩本書漸進有序的情節發展。恩斯特書中的連環畫故事，打亂了戲劇性的、因果的情節發展。

還有一些東西也是和取材於某種媒介相適應的。所有這件畫作都取材於一個既往的時代，這一點已經談過了。對於這些原始材料的性質還有必要再談一點：單一地取材於木版畫對於作品的純粹性至關重要。看一眼20~30年代的拼貼畫就知道，單純取材於木版畫主要是由於審美的原因，而不是經濟上的原因。因為，即使在有可能彩印的時代，恩斯特還是忠實於木版畫。木版畫於1775年由英國的雕刻家貝維克(Bewick)發明。在橫截下來的黃楊心木版上，可以和銅版一樣用刻刀作畫。時至今日，木版畫越來越僵化平庸，越來越接近網眼凸



▲《百頭女人，附安德烈·布列東 讀者須知》  
chap.1:9 二度揭開管管  
1929年巴黎“十字路口”出版社出版  
該書是恩斯特作的連環拼貼畫，凡147幅

▼《一周的善行，又名七個基本元素》：  
第一本畫冊中的一幅Vernis-mouli版畫：  
貝爾福的獅子，1934年作。  
巴黎社·布歇出版社 1934出版。  
(該書為拼貼畫小說，共5冊、182幅拼貼畫、  
每冊各有一幅蝕版畫。)



版的網屏效果。用影印技術印刷(fasimilestich)的畫報和小說的插圖的線條，非常顯眼外露，通過一些簡單的手繪處理才稍稍有點氣韻。相反的，木版這一形式給人一種強烈的觸感魅力：不同的木刻網紋相互交織，相互碰撞產生的木版畫的魅力。在剪裁的時候這些網紋被剪下來，在拼粘的時候他們又彼此碰在一起了。磁力的排斥表現出來了，賦予作品以強大的版畫魅力，這種魅力是原始材料所不具有的。

這就是說，拼貼畫和原始材料的區別不僅僅是內容上，也是形式上的，仔細觀察這些被恩斯特拼在一塊的每一部分，我們會發現它們的風格彼此不同。這些不同之處吸引了恩斯特，它們是新的版畫風格的前提。在拼貼中彼此不同的網紋相互融合一起。細微的線條相撞痕跡告訴我們，哪些地方是剪刀加工過的。正像早期的拼貼畫那樣，恩斯特關心的是作品的完整性。剪過的地方都盡力隱蔽起來，這和把獨立的各部分粗糙地拼連在一起的達達主義的拼貼畫不同，這樣的拼貼畫忽視畫面的內在融合以及不同筆觸的磁性吸引。恩斯特書裏的那一些拼貼畫，力求通過完美的剪輯技巧去掉那些可見的斷續之處，使得新產生的拼貼作品可以獨立成章，自成一格。

這些拼貼畫模仿電影的發展次序。早先達達主義的拼貼畫就不具有場景變換的特點，也幾乎沒有使人目眩神馳之畫面連接所產生的象

徵主義的、深層心理的詩意。這些畫頁產生迷幻效果的原因在於儘管一切如夢如幻，毫不可解，但是卻可能包含一種故事情節。這一點上，這些拼貼畫和阿拉貢、布列東以及克里維爾在散文作品中的追求產生共鳴，他們追求的是一種不斷為詩意的奇想所打斷的敘說，這種可能隱伏在畫面之間的故事情節若隱若現，讀者唯有強迫自己迎合恩斯特才能略見其端倪。讀者若企圖闡釋這些繪畫，結果必然獲得符合十九世紀一些平庸木刻的一套陳腔爛調。這是因為讀者被自己闡釋欲束縛住了。如不能了解這些畫面的超現實性，就很難理解這些圖畫的原來意義。人們可以把這些拼貼畫進行反拼貼，又把它們支解為一個個碎片，並且得到和十九世紀那些實證主義的心理學家一樣的結論，即裏面沒有靈魂存在。但是這種被闡釋得清楚，而神秘氣息全無的拼貼畫又是什麼呢？拼貼畫和一切神秘的現象有相同的特點，正如穆西爾所說：“一切的神秘現象被撥弄得所剩無幾，就像一只原本鮮艷且柔軟的水母一樣，從水裏撈起來，被晾在沙灘上，這又有什麼特別呢！”

馬克斯·恩斯特的拼貼畫所顯出的效果正如布列東在《百頭女人》的《讀者須知》中寫的：“同樣是兩根畫柱，一根在應放的地方，另一根立在道路旁的水溝裏面，它們就有根本的差別。那根普通的柱子引不起我們任何的興趣，但是在路旁水溝的那根柱子就非常惹人注

目。同樣的，《自然》雜誌裏的極光只能讓人感到厭倦，但是若在壁櫥裏見到它，會讓你驚喜。馬克斯·恩斯特借助拼貼畫克服了這種本質上的鴻溝。”在一篇論述拼貼法技巧的文章裏，路易·阿拉貢記錄了恩斯特的早期拼貼畫對超現實主義詩人所產生的影響：“滿腦子都是拼貼畫，讓我不斷地去寫，且把它們翻譯成文字。我當時最著迷的就是找到形式，把現成的口語拼貼起來。”布列東於1924年看到馬克斯·恩斯特的作品時就寫道：“還有什麼能阻擋我們去打亂詞彙的秩序，並消滅物體的外相存在！”人們經常用弗洛伊德的學說來闡釋恩斯特的連環拼貼畫，似乎畫中出現的夢境出自心理材料，可以作為“夢的內容”加以闡釋。馬克斯·恩斯特對弗洛伊德學說非常了解，他常運用弗氏的闡釋原理。他的這種有意識的作法阻撓我們對於恩斯特的畫論和技法作出個人的分析。假如把這些連環拼貼畫理解為夢的表面涵義，是由於自我意識的審查而被刪得殘缺不全的話，那麼那些被採用的，本來有邏輯性的原始材料（小說和雜誌文章的木版插畫），就可以說含有夢的深層內容（隱面）。弗洛伊德把夢的顯面看成是殘缺的，是潛意識的轉化形式；與此不同，恩斯特的設計與創作恰是為了肯定扭曲的夢相，且是積極的、詩意的。區分隱顯兩面，並把隱面內容作為夢的本質，這不是恩斯特興趣之所在。如果弗洛伊德說“夢是願望的滿足；”那麼，我們

可以把恩斯特的作品說成是“拼貼畫是願望的滿足。”

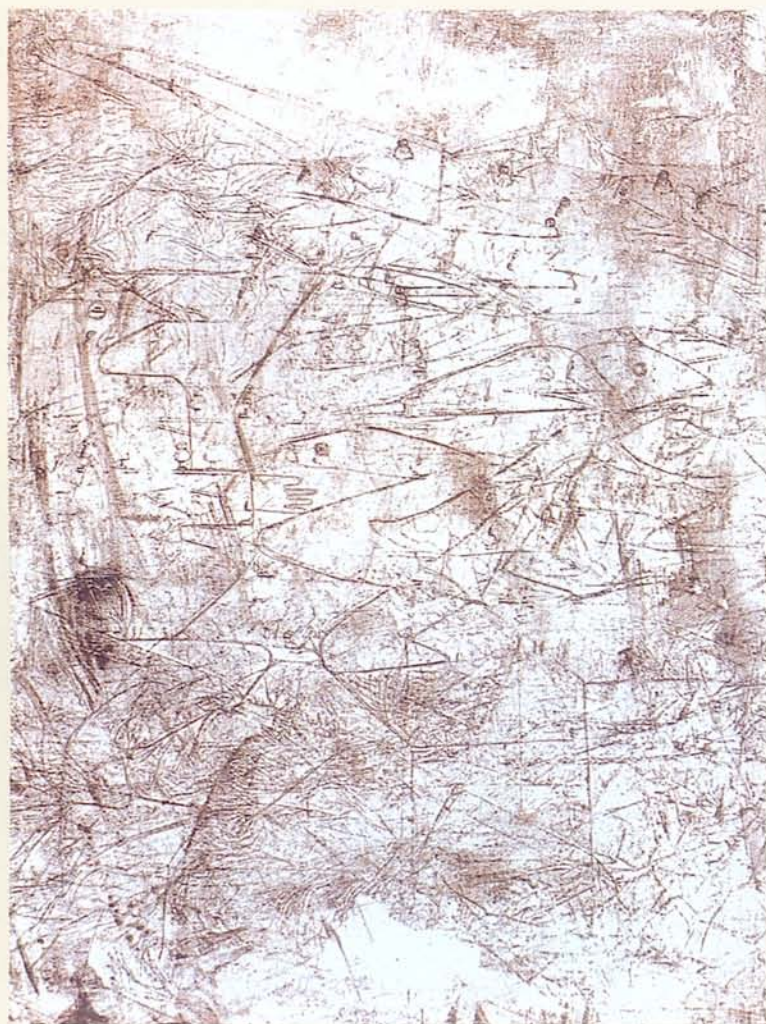
### 蝕版畫

馬克斯·恩斯特戲劇性地轉向了蝕版技法。1937年，路易·馬庫西斯(Louis Marcoussis)在他的文章《論蝕版畫》(Sur la gravure à l'eau-forte)中寫道：“審美領域中的必然性，促使恩斯特運用新的技法。”《一周的善行》的精裝本中的五幅蝕版畫，不僅在主題上，而且在技法上可算我們世紀的最偉大的版畫創作之一。這些畫開創了一個革命的紀元。馬克斯·恩斯特在此前不久認識了版畫家兼印刷專家斯坦利·威廉·海特(Stanley William Hayter)。在他的“第一鄉間大道”(Rue Campagne Premier)畫室他向恩斯特介紹了Vernis-mou蝕版技法。在三十年代早期恩斯特曾創作過唯一的蝕版畫，是為特里斯坦·扎拉的《狼飲水的地方》(Où boivent les loups)的一幅插圖，那是隨意畫出的。這張由Lacourière印製的草稿是一張鉛筆畫。恩斯特在這幅作品使用了他在《一對》(Le couple) (1924)作品中首次運用的有機變形法。當時他很快就放棄了這種變形技術，從此之後多年來他致力於新發現的磨擦法以及由此派衍生出的刮擦法(Grattage)。

三十年代初期，恩斯特又漸漸地轉向直接作畫法，這種變形的線條幫助恩斯特在他的畫中引入另一客觀偶然性的形式。恩斯特很快就

發現，Vernis-mou蝕版法是足以和拼貼法和磨擦畫相匹敵的另一大發現。銅版上覆一層的清漆，這樣就可以在板上蒙上一層薄薄的畫紙，清漆層把畫紙黏牢。在這層畫紙上可以用硬筆作畫，線條劃過的地方就和清漆粘在一起，再小心地揭下畫紙，那麼和畫紙粘在一起的清漆也一併被去掉了。暴露出的銅版然後用蝕版的特性加以腐蝕。恩斯特在浸漬清漆的銅板上也壓印了圖案和條紋。他在第一幅作品，《貝爾福的獅子》的首頁上，運用了硬紙圖形。（這些紙板圖形是標準化的包裝材料，折後就形成一個個小盒子）恩斯特把這些紙料拼組成一個雙腦袋的形。紙盒的不規則造成一種圖像的效果，他再補充其餘的圖形，如獅子、雞冠、鳥喙。在《一周的善行》的第一冊的第34幅圖上我們發現了一個獅子，這是恩斯特從一本畫版的樣書剪下來的。第二張蝕版畫作品中（即《第二畫冊，星期一，元素：水》），恩斯特用了梳子。同樣的主題在1925~1926年的最早的一批刮擦畫作中就出現過，如《灣流》(Golfstrom)，《機器森林》(Geraetenwald)。恩斯特的新技術總讓我們想到他的舊技法。在蝕版畫中，他用梳齒使蒙一層清漆的銅板暴露出來。在刮擦畫的技法上，他先是在一層已乾的油畫底色上，上一層新的、軟的油畫色，然後用梳齒把覆蓋油彩的底層暴露出來。第三張蝕版畫《第三畫冊，星期二，元素：火，例子：龍穴》畫的是所謂的“龍穴”，線條活潑，像一叢複

▼(一周的善行)  
第五本畫冊的蝕版畫：  
視覺的內部，1934年作。



雜的植物，和《狼飲水的地方》的蝕版畫風格相似。但這幅的線條由於軟底層技術的運用和《狼飲水的地方》的乾刻畫技術相比，顯得並不刻鏤分明。這裏的線條柔和些，像石墨畫出來的一樣。第四幅作品《第四畫冊，星期三，元素：血，例子：俄狄浦斯》據馬克斯·恩斯特的說法，它象徵的是血。他把一張揉皺的紙和一張夾在紙中的懸鈴木葉子壓在覆蓋清漆的銅板上。類似主題可以在拼貼畫《自然史》中找到，同樣也使用揉皺的紙，例《她藏著的秘密》(Elle garde son secret)那幅畫。最後，第五幅蝕版畫《最後一冊，星期四，星期五，星期六》表現的是星期五的主題(元素：視覺，例子：視覺的內部，三首直觀的詩)。整個創作的主题，內在的面孔，在這裏被展示出來了。恩斯特在清漆層上壓上一張精緻且揉皺的絲紙，粗稿產生以後，再予以加工，畫入一些小圖形使其更加精密，然後再加以解釋，在這一團混亂且非形式的岩漿圖形中產生了手和鳥頭的圖形。這張偉大的畫作，對於杜布菲(Dubuffet)的條紋風格和戰後非形式主義的影響不容忽視。這張“眼珠的地圖”的線條如同血管密密麻麻，它的主题和前一年創作的石膏浮雕畫“雨後的歐洲，作品之一”屬於同一類。

這五幅大作包含了馬克斯·恩斯特的美學距離說的綜合。這裏牽涉到不僅僅是一個技巧上的創新，一幅畫的各組成部分之間的距離成為作品的本質，以後出現越來越多



類似的作品，我們發現：這些能產生全新效果的技法讓恩斯特不斷有新的發現。所有這作品都是單色印刷。有幾次這畫版被印成一系列畫，其中每張畫各有它的顏色，表現各自的主題。

這樣的組畫：《聖日耳曼大街125號》(Au 125 du boulevard Saint-Germain) (以黑、藍、黃、綠四色印製)；《我不想吃這塊麵包》(Je ne mange pas de ce pain) (以黑、藍、紅、棕、紫、綠六色印刷)；這石版畫中是：《詩歌全集》(黑、紅、綠、藍四色)。

除了早期的彩色印刷或用水彩的亞麻油氈版畫以外，直到1936年出版的磨擦畫之前，都沒有運用彩色印刷。這些磨擦畫是為本雅明·佩雷的《我崇高》(巴黎，1936)、安德烈·布列東的《星光城堡》(巴黎，1936)以及安托南·阿爾多(Antonin Artaud)的《世界盡頭的島嶼加拉帕革斯》(Galapagos, les Iles du bout du monde) (巴黎，1953)而做的。繼磨擦畫的技巧後又發明了“複製”技法。他可以根據一幅畫，即一張磨擦畫或拼貼畫製作出一件線條性的凸版。這件畫版放在一張紙的下面，再用筆與磨擦法，恩斯特用的是軟彩筆。就像是在高壓下，那些顏色突出了畫板的圖形，從形式上來看，每一張印稿的圖形相同，但所運用的顏色不同，整個作品整體的印象也不一樣。幾乎可以說，有幾次印刷就有幾種不同的結果。

### 《路易斯·卡羅爾的神奇號角》和《馬克西米蓮娜》

自從1919年《願新潮誕生》之後，馬克斯·恩斯特直到1939年才再次運用石版法，就像《一周的善行》裏的那些蝕版畫一樣，他先創作了一批傑作。為了順利地完成作品，恩斯特採用了石版畫中的轉印紙。他可以用磨擦法把圖案轉移到這些轉印紙上去。

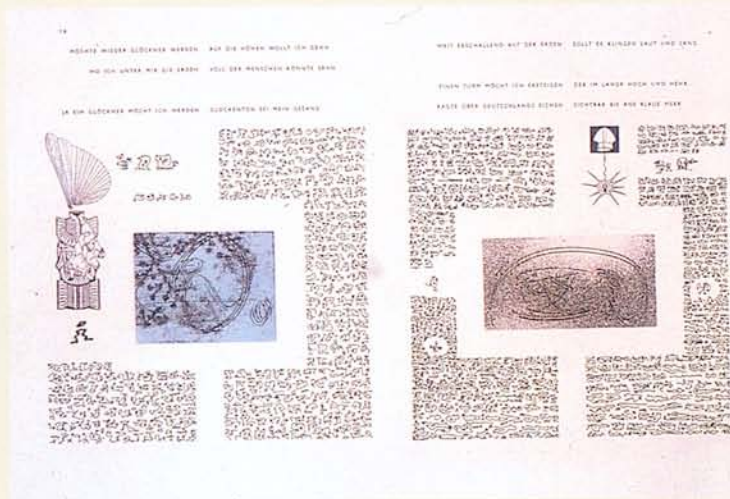
1939年他為艾呂雅的《詩歌全集》做了十二幅插圖。只有四張在這本書的精裝本發表。第五張發表在雜誌《二十世紀》的5/6期上，第六張在戰後以單張發表。馬克斯認為其餘六張轉印紙散失了，其實為私人所收藏。1973年它們被轉印到石版上並印刷出版，並讓達爾配了六首詩。

磨擦畫、石版畫、蝕版畫在戰後達到巔峰，恩斯特創作出一大批單獨畫頁、扉頁以及書籍插圖。單頁畫越來越多。1946年才出版了彩色蝕版畫《煤氣的心》(Le Coeur à gaz)。恩斯特在《母愛》、《鳥》中把凹版腐蝕製版法和Vernis-mou蝕版法發揮得淋漓盡致。恩斯特不斷地使用拼貼的原理，這些拼貼材料直接或間接地在底板上表現。它們被壓印在清漆層上，或用蝕版和噴塗在畫版上留下圖案。細塵一樣的清漆被篩在畫版上。凹版腐蝕製版法讓我們回想起《刀先生和又小姐》中的“雷氏照片”。古怪的幽靈(如雅各·普列維爾的《狗渴了》

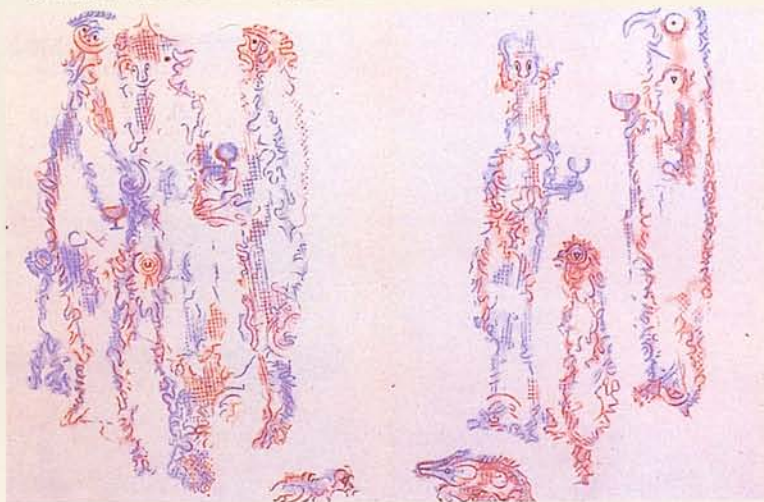
(Les chiens ont soif)的插圖)和幻象(《荷爾德林》)同時產生。恩斯特熱衷於對幻覺之體悟，正如他熱衷於自我諷嘲式地運用一些“小人”形象。這個“小人”形象可以追溯到《願新潮誕生—願藝術消亡》一書。

1970年出版的《路易斯·卡羅爾的神奇號角》是屬於技巧用得最多的書之一。在這本書中，馬克斯·恩斯特在他的石版畫中引用了磨擦法技巧。他在創作時看起來似乎很任意為之，其實是仔細推敲反覆琢磨。他被卡羅爾作品中的一個特點所吸引，這一點就是看似陌生其實都是最基本的東西：邏輯的步驟和問題。借助象徵的邏輯，即數學的邏輯，卡羅爾建立了他的世界。他先建立起三段論和複合三段論，並用現實世界的內容去填充它們：語言、詞源、形象的概念、人學(Homonomie)、成語等等。這是一種很早就開始的遊戲。當然這本書是從兒童教育開始的，在此階段，那些基本上的概念和自由就得到訓練。卡羅爾作品和書信的生命在於語言(代表世界)和邏輯的相互矛盾，這使他的書每一頁都相當豐富。對於僵化的邏輯機械論的研究使卡羅爾徹底解放。當然這位牛津數學教授探討的不僅僅是一個有趣的遊戲，看看他上百頁的著作就知道，在這些字裏行間我們看到卡羅爾憤怒地搖撼思維上的鐵柵欄。通常被認為是無意義的東西只能出現在更高的層次上，在一個新的世界

- ▼《馬克西米蓮娜》：運用凹版蝕版法的蝕版畫（黑、藍）（第18幅）  
 巴黎四十一度出版社及伊里亞德 1964 年出版，  
 （該書有馬克斯·恩斯特 34 幅蝕版畫和一批充滿神秘符號的線條畫和拼貼畫。）



- ▼雅各·普列維爾著《狗渴了》：照相石版畫，作品之一  
 巴黎藝術之橋出版社 1964 年出版  
 該書有恩斯特的 2 幅蝕版畫、26 幅石版畫和磨擦畫



裏。在這一點上卡羅爾和恩斯特不謀而合。在一個安全的邏輯背景之下，他的世界是一個有理有據的奇妙世界。

好戲連出，《馬克西米蓮娜》可以說是又一個創作巔峰。幾乎可以說，這是恩斯特創作的集大成之作。不同的畫風在這裏融為一體，在螺旋線和星雲中所表現的是超現實主義和浪漫主義對於世界的體悟，正如布列東的偉大的概念“既爆炸又靜止”（explosante-fixe）所概括的那樣。《馬克西米蓮娜》的主題是詩人、版畫家、天文學家恩斯特·威廉·列普萊西特·坦波爾（Ernst Wilhelm Leberecht Tempel）的生平，吸引了馬克斯·恩斯特，《馬克西米蓮娜》成了一本“代自傳”的書。坦波爾沒有文憑，他行遍歐洲找尋一個天文台，以便在那裏平靜地從事他的科學研究。他先在威尼斯工作，發現了一塊星雲，然後遷徙到馬賽，在那裏一貧如洗地生活了九年。70 年代的戰爭迫使他流亡國外（恩斯特 1941 年流亡生涯也是從馬賽開始的，他從那裏離開歐洲）。坦波爾來到米蘭，最後來到佛羅倫斯。坦波爾的傳記是伊里亞德茲（Iliadz）詳細地調查後寫成的。這是一本坦波爾承受愚昧暴行的記錄。他甚至無權為自己發現的行星命名。他的“馬克西米蓮娜”在德國由官方改名為“齊伯勒”（Kybele）。“馬克西米蓮娜”這個名字只用到世紀之交的

時候。

1931年，恩斯特在拼貼畫裏就利用這個行星作為素材進行過創作，當時這顆星用的是坦波爾的命名“馬克西米蓮娜”，作品由艾呂雅配文，1946以《視覺的內部》(A l'intérieur de la vue)的名字發表。

伊里亞德茲的文章的排版方式和書的內容相吻合。讀者的視線穿梭於字母中，就像觀看廣漠無垠的星空一樣，文章一會兒從下向上，一會兒從上向下，一會兒從右向左，一會兒從左向右。詞與詞相互交錯，單個的字母就像星座一樣掛在畫面上。《馬克西米蓮娜》中有幾篇是恩斯特最神秘難解的彩色蝕版畫。他自己那種半自動作畫技法被推到了頂點。此外，決定這些作品風格的就是那些天書般的符號了。這些符號首先出現是在1962年，他為烏妮卡·齊恩(Unica Zürn)的展覽會中的一篇序言裏。《馬克西米蓮娜》中這些幻想出來的符號緊密地靠在一起，它們很顯然和恩斯特其它的藝術嘗試有關，他總是嘗試使用細小的結構來組成整個畫面。這些技術在50、60年代特別地突出。他運用的是一些大小相同、但彼此迥異的字母構成的符號(字母)塊，把它們用作屏障，這些字母塊可以拆開來形成各個小塊。這些天書符號充斥在《馬克西米蓮娜》中的許多作品。有時字母塊中留出各種空白形狀，空白上出現一些稍大的有

形體意識之字符。這些字母塊的功能不僅僅是作為圖案材料出現，馬克斯·恩斯特在這本書裏把銀河和這些不可釋讀的字母符號對照起來。人們可以把字符和星星加以類比，進行闡釋。正如在無數的星星中偶然出現一顆行星或彗星，那麼這一大堆不可理喻的字符當中，間或蹦出來一個，讓我們去理解其表意性。可以得出這樣的結論：視覺的局限是和我們理解的局限是一致的。

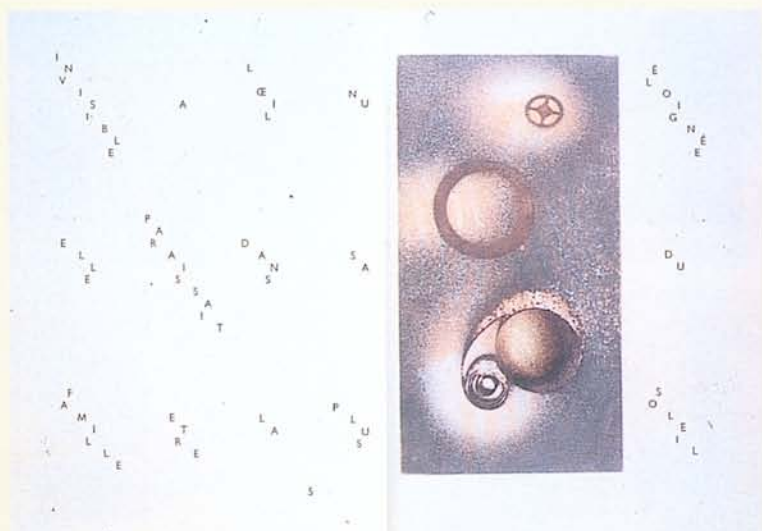
《馬克西米蓮娜》似乎是反映藝術家最後二十年的最好的一本書。合成技術和自由創作兩者緊密聯合，散發出的藝術魅力遠非其它作品可比。在《兩隻鳥》和《狗渴了》中出現的自由的、奇怪的圖形，這些線條畫的來源和“滴畫法”有關。滴畫法決定了四十年代初作品的特徵。這種畫法中豐富的手法變換帶來不同效果。恩斯特開始自由地作畫。直到此時，人們才可以說他運用了“自動法”，這是一種依賴自發性以及速度的方法，20年代的《人》(Horden)中的畫作首先使用這種裝飾性的繪畫方法。當時，恩斯特還借助於一些線和細繩產生的流暢線條。然後，恩斯特把這線條和繩產生的畫面通過磨擦法轉印在紙或亞麻布上。在《馬克西米蓮娜》中恩斯特把這種自由繪製的圖形和那些合成的東西相對照，如：可以理解的正文與不可理解的“字符”(這些字符開始給予一種可理解

的假象)，拼貼畫部分，蝕版畫(這些蝕版畫把人們對於螺旋、星雲、行星、彗星、太陽爆發的想像昇華成一種夢幻似的幻覺。對於星際以及時代的研究促使馬克斯·恩斯特創作出最傑出而複雜的作品。至大無外，至小無內的事物一併躍然紙上。

書中有近景，即對於人類狹隘性的記載。也有遠景，即對於三個浪漫的大千世界的體悟。可釋讀的和不可釋讀的、可解的和不可解的交織融合，產生了恩斯特的“智慧之書”。達達主義的否定論和超現實主義對於平庸的超越，在這本審美性兼人性的遺囑之中，獨特地交織在一起。

恩斯特創新的慾望使他不斷發現動力和契機。和平凡的“拼合法”相比，恩斯特的技法顯然不同，他一系列的單件作品和整個創作密切相關。各要素的變化，使用相似的圖形和結構也從屬這種技法。在這一點上恩斯特的版畫作品和他其它作品緊密相連，互相呼應。

重覆使用，暗中影射已有的作品，這是他作品中的獨立風格，恩斯特作品是建立在已有的成分這一原則之上，畫家的選擇杜絕了“粗製濫造”的傾向，靠這種“選擇”也產生嘲諷和魔幻的效果。布列東在恩斯特舉辦第一次“書籍與版畫”的時候，寫到：“恩斯特絕不僅僅裝飾這些書頁，而是道道地地把它們魔幻化了，使它們彷彿化作無數開闔閃爍的眼睛。”



◀ 《馬克西米連》：  
運用凹版蝕版法的蝕版畫  
(黑、藍、棕、綠) (第5幅)

#### 韋納·史畢斯(Werner Spies)簡介

1937年4月1日生於德國杜賓根(Tübingen)，於維也納、杜賓根、法國巴黎完成哲學、羅馬學、藝術史學業，並獲博士學位。自1975年起執教於杜塞爾道夫(Düsseldorf)國立藝術學院，教授二十世紀藝術學課程。

與世紀大師丹尼爾—亨利·康懷勒(Daniel-Henry Kahnweiler)、畢卡索(Picasso)、馬克思·恩斯特(Max Ernst)的相遇及友誼對其影響深遠。他並籌辦一系列相關展覽，如“巴黎—柏林”(法國巴黎的龐畢度中心Center Pompidou)，“馬克思·恩斯特”展覽(巴黎、慕尼黑、蘇黎世、柏林、東京、馬德里、台北、…)，“畢卡索”展覽(慕尼黑、科隆、法蘭克福、蘇黎世、東京、京都)，“畢卡索塑像展”(柏林、杜塞爾道夫)，“畢卡索素描展”(杜賓根、杜塞爾道夫)。此外，除了目錄，他還出版許多書籍，並且被譯成多國語言文字發行。

