

## 瘋狂敘事・建構神話

### 一論達利以「偏執狂批判」創造之「晚禱神話」

#### 摘 要

理性主義主宰著西方人文思維體系，致使與理性主義所牴觸的情感面向不斷地被遏止壓抑，過於單一化的價值判斷，使人類文明面臨窒礙難行的危機；法國革命的時代背景下應運而生的浪漫主義，代表著解放幾世紀以來所否定的情感、所不見容的多元意念。

異於常人思考或舉止怪異的藝術家、創作者，外界常以瘋狂的原罪加諸其上，而精神分析看待瘋狂並非是負面的，達利更假借瘋狂作為自身創作的核心意念，發展「偏執狂批判」方法，別於超現實主義團體的自動技法，全然以意識主導，一旦所見影像卻又受到情感的衝擊，就會扭曲實際的物像，以相應於「內在模式」。在意像創造的同時，達利著重於詮釋文本的書寫，企圖將其物像偏執聯想的過程合理化，這合理化的依據並非是理性邏輯，而是感性直覺。

筆者自達利生命史與創作表現觀察到，一九二九年達利提出的「偏執狂批判」方法，作為其創作觀念與實踐技法，達利終生創作一以貫之，其創作文本卻呈現超時空的豐富性。無論是影像的原創性與複製性、多重閱讀影像的可能性、大眾文化滲透潛意識，或是對陰性異質的推崇，玩味神聖與褻瀆的一體兩面，達利的「偏執狂批判」創作，不能再以二分思維判定現代性或後現代性，達利將其「力比多」不斷擴延，持續吸納各時代的哲思精華，直覺選擇生活中的影像，轉換並體現於跨領域創作中，造就達利無所不在的藝術成就。

**關鍵詞：**達利、超現實主義、偏執狂批判、精神分析、瘋狂。

## 一、前言

藝術世界之外，藝術家的創作與言說非視為天才、即為瘋子，然此兩者身份僅一線之隔，如今這分野愈來愈模糊，隨著二十世紀初精神分析學說與超現實主義的發展，瘋狂的界定已非傳統上的認知，待薩爾瓦多·達利( Salvador Dalí, 1904-1989 )以自創的「偏執狂批判」論點主觀詮釋，顛覆米葉〈晚禱〉( *Angelus* )【圖 1】的神聖性，建構出達利式的個人神話，本文試圖釐清達利以精神病理學的「偏執狂」，加以直覺聯想的敘事性詮釋，所發展成的「偏執狂批判」創作方法，為達利自我神格化的絕對途徑，其敘事邏輯將現實與幻想的分野破除，日常生活轉化成不尋常，達利自視為藝術之神。



圖 1: 米葉，〈晚禱〉，1859。油畫。55.5x66 公分。巴黎：羅浮宮。

十九世紀法國畫家米葉 ( Jean-François Millet, 1814-1875 )於一八五九年完成〈晚禱〉，自小深刻體驗農民耕作的偉大性，形塑農民身影猶如大地英雄，米葉宗教情懷篤深，畫作中常隱含宗教性的象徵意義，揭示出上帝對窮人的恩典及人類對神意安排的理解，〈晚禱〉呈現暮色漸濃，巴比榕( Barbizon )附近的農家

夫婦聽到遠方教堂傳來鐘聲，即刻放下手邊的農事虔誠禱告，標題取自祈禱小詩文“*Angelus Domini nuntiavit Mariæ*”<sup>1</sup>，意謂「上帝之天使聖告瑪莉亞」，伴隨著禱告鐘聲響起，每天定時祈禱三次：凌晨六時、中午十二時、傍晚六時，信徒禱念「神聖瑪莉亞」(*Hail, Mary!*)三次，彰顯上帝道成肉身(*incarnation*)的見證。

絲毫沒有感受到神聖的宗教情懷，達利心頭卻浮現揮之不去的焦慮，幾乎要將他給吞噬掉，達利在一九三二年所寫、一九六三年出版的文章《米葉〈晚禱〉之悲劇神話》，揭露〈晚禱〉對他有情慾性意義：

一九三二年六月，並無任何預警或意識聯想作可能的解釋，米葉的〈晚禱〉出現在我心眼前。這意象非常清楚、多彩，使其表象立即置換其他所有影像。它令我印象深刻，將我蹂躪；因為僅管我所見的與畫中一切事物相「吻合」，它卻似乎變形，驚恐於其潛伏強大的力量，米葉的『晚禱』突然使我震懾於它最魅惑、神秘、緊湊的繪畫，曾畫過最豐富的潛意識概念<sup>2</sup>。

達利當時無法合理解釋這個現象，卻明瞭這影像能喚起他的潛意識，焦慮情緒籠罩之下，情慾性的本質取代神聖性的表象。達利偏執地宣稱感受到莫名的情慾暴力，《米葉〈晚禱〉之悲劇神話》如同達利演譯其瘋狂的腳本，難道這一切皆是他的幻覺？

## 二、瘋狂敘事

---

<sup>1</sup>英譯為“The Angel of the Lord brought tidings unto Mary.”

<sup>2</sup> Robert Descharnes & Gilles Néret, *Salvador Dalí: The Painting* (Koln: Taschen, 1997), 190. “In June 1932, without advance warning of any kind or any conscious association that might have made an explanation possible, Millet’s *Angelus* appears before my mind’s eye. The image was very clear and colorful. It made its appearance practically instantaneously, displacing all other images. It made a deep impression on me, indeed devastated me; because, although everything in my vision of the picture precisely ‘matched’ the reproductions I have seen of it, it nonetheless seemed totally transformed, fraught with so powerful a latent intent that Millet’s *Angelus* suddenly struck me as the most bewildering, enigmatic, compact picture, the richest in unconscious ideas, that had ever been painted.”

## (一) 何謂瘋狂

法國思想家帕斯卡( Blaise Pascal, 1623-1662 )言：「人類必然瘋癲到此地步，即不瘋癲也只是另一種形式的瘋癲。」自古以來，人類以理性道德建構世界觀，極力將一切非理性、不道德排除，傅柯( Michel Foucault, 1926-1984 )於《瘋狂與文明》( *Madness and Civilization* )所提及的「愚人船」、瘋人院等措施，皆是防堵瘋狂在社會中瀰漫與傳布。然而，十九世紀對瘋狂的認知轉為一種奇觀式現象，買票參觀禁閉的瘋人，成為巴黎及倫敦資產階級週末娛樂節目，亦使得學界開始正視瘋狂議題的研究。非如啟蒙時代看待瘋狂是一種疾病，予以杜絕隔離，法國大革命所激起浪漫主義的波瀾，強調人類心靈的解放與想像力的馳騁，直覺感受生命所經歷的一切，此時藝術家與文學家甚至到訪精神病院，想要從瘋狂中找到創作靈感，浪漫主義的開創者傑里柯( Théodore Géricault, 1791-1824 )就曾與法國精神病學派宗師傑歐杰( Etienne Georget, 1795-1828 ) 合作，創作一系列精神病患者的肖像畫<sup>3</sup>，蘊釀著人類文明將對瘋狂包容接納的歷史新局面，弗洛伊德( Sigmund Freud, 1856-1939 )於二十世紀開創精神分析學說體系，為瘋狂取得合理的辯證性，瘋狂不再是奇觀現象，因為生命的本質本就瘋狂。

拉丁文 “lunaticus” 形容精神失常的人，字源為「月亮」( luna )，暗指精神失常的現象，與史前文化的月亮崇拜有關<sup>4</sup>。中古世紀神權鼎盛，上帝與撒旦、善惡對立分明，將歇斯底里及精神疾病視為是一種魔鬼般的力量，甚至其他疾病亦判定是魔鬼所招致的，唯有藉對上帝虔誠不移的信仰，才能驅除病魔。希臘醫學之父伊波克拉特( Hippocrates of Kos, 460-370BC )則提出憂鬱為一種特殊心理與精神徵狀的疾病，體內過度分泌黑色膽汁所造成，「憂鬱」( melancholy )在希臘文中正是字首“μελας”( melas，黑色之意)與字根“χολη”( kholé，膽汁之意)的結合

---

<sup>3</sup> John M. MacGregor, *The Discovery of the Art of the Insane* (Princeton: Princeton University Press, 1989), 38.

<sup>4</sup> Ibid., 11-12.

<sup>5</sup>，亞里斯多德( Aristotle, 384-322BC )於其作《論問題》( *Problemata* )中表明藝術家與哲學家皆有憂鬱的個性，體內黑色膽汁適量能成就天才，過量則變身瘋子<sup>6</sup>，憂鬱成為藝術家理解瘋狂本質的概念。杜勒( Albrecht Dürer, 1471-1528 )〈憂鬱 I〉中的羽翼天使成為憂鬱的化身，右手拿著圓規、左手掙著頭苦思，四周被度量工具圍繞：天平、沙漏、幾何形體、梯子、鋸子、釘子等物件，對杜勒來說靈感似乎與科學性思考相關，情感反而會干擾靈感的產生，憂鬱也隨之而來。

瘋狂在歷史發展中一直是具有負面價值，直到浪漫主義時期才得以扭轉，同情精神病患的遭遇，期能以人道主義對待他們，更好奇他們因幻象所激發的想像力。早在啟蒙運動中堅人物狄德羅( Denis Diderot, 1713-1784 )的《哲學思考》( *Pensées philosophique*, 1746 )著作中，就對情感推崇至甚，表示「畢竟只有熱情，偉大的熱情能將靈魂提升至偉大事物的感知，若無熱情的存在就沒有崇高的美感...美術會退化到初期<sup>7</sup>。」瘋狂被浪漫主義時期的藝文界視為是一種想像力的疾病，天才與瘋子並無二致，源於柏拉圖的天才瘋狂論( *The genius-insanity theory* )<sup>8</sup>，藝術家地位提升的文藝復興時期曾經流行過此一理論，十九世紀捲土重來，企圖將瘋狂引導到正面態度來看待。天才瘋狂論應用到二十世紀超現實鬼才達利身上，他的個性與處世態度的確異於常人，在超現實主義團體中行事又頗具爭議性，不苟同於教主布荷東( André Breton, 1896-1966 )所提出的自動主義，與其遊走於潛意識與意識的模糊邊界，不如直搗無人探尋的瘋狂禁地，開創出與眾不同的「偏執狂批判」( *Paranoiac-Criticism* )概念。達利神入瘋癲又能恣意來去，將這股社會所不見容的負面力量，轉化為正面的創作力量，他強調「我與瘋

---

<sup>5</sup> Hippocrates. *Aphorisms*. Section 6.23.

<sup>6</sup> John M. MacGregor, *The Discovery of the Art of the Insane* (Princeton: Princeton University Press, 1989), 74.

<sup>7</sup> Ibid., 75. "Nevertheless, it is only the passions, the great passions, which can lift the soul to the perception of great things. Without them, nothing sublime... the fine arts would regress to infancy."

<sup>8</sup> Plato, *Ion*, 533, 534, and 535, in *The Dialogues of Plato*, trans. Benjamin Jowett (NY, 1920), 73.

"The gift which you possess is not an art but an inspiration, there is a divinity moving you. God takes away the minds of the poets and uses them as his ministers. The poets are only the interpreters of the gods by whom they are severally possessed."

子的差別就是我没瘋」<sup>9</sup>。

## (二) 源自精神分析的「偏執狂」

源於古希臘文的「偏執狂」”παρὰ νοῦν”(paranoia)，字首“παρὰ”(para)「旁邊」，字根“νοῦν”(nous)「思想、心智」，意謂偏離的思想、心智，轉義為妄想、發狂<sup>10</sup>。萊比錫大學精神分析學者克瑞培林(Emil Kraepelin, 1856-1926)是定義「偏執狂」的關鍵人物，一八九九年明確定義為「發自思考、意志與行動的清晰與秩序，完整保存的內在因素，永不動搖的妄想系統之潛伏性發展」<sup>11</sup>，認為妄想就是一種精神症(psychosis)，對非生理性器官造成的實質損害，而相對的「精神官能症」(neurosis)，則是對如神經及神經中樞的肉體部位造成的肉體損害。哲學家康德(Immanuel Kant, 1724-1804)於著作《人類學》(Anthropologies)中亦曾提及「偏執狂」是一種智能器官的突變，康德發現所有人類心智失序的共通特點，是失去常識與產生推論的獨特意識之互補性發展。一旦普遍性的判斷能力受損或喪失，就會以主觀的個人判斷力，陳述所見之錯覺形象<sup>12</sup>。

---

<sup>9</sup> Haim Finkelstein, *Salvador Dali's art and writing, 1927-1942 : the metamorphoses of Narcissus*. (New York: Cambridge University Press, 1996),185. “The sole difference between myself and a madman is the fact that I am not mad!”

<sup>10</sup> Yehuda Fried & Joseph Agassi, *Paranoia: A Study in Diagnosis* (Boston: D Reidel Publishing, 1976), 108.

<sup>11</sup> Ibid.,9. The definition of paranoia given here as “an insidious development of a permanent unshakable delusional system from inner causes in which clarity and order of thinking, willing, and action, are completely preserved”, is quoted from the 1893 edition of Kraepelin's textbook “Kompandium der Psychiatrie”. Since then this definition remained unchanged in the further edition of Kraepelin's textbook.

<sup>12</sup> Immanuel Kant (1798), *Classification of Mental Disorders*, trans. and ed. by C. T. Sullivan (Doylestown, Pennsylvania: The Doylestown Foundation, 1964): “The only feature common (*sensus communis*), and the compensatory development of a unique sense (*sensus privates*) of reasoning, e.g. a person sees in broad daylight, on his table, a light shining, which another person standing nearby does not see; or one hears a voice which no one else hears. For it is a subjectively necessary indicator of the correctness of our overall judgment with the judgment of others; that we do not isolate ourselves with our judgment, but on the contrary, act without private judgment as if the matter were being judged publicly”.

弗洛伊德則於《日常生活的精神病理學》( *Psychopathology of Everyday Life* ) 強調偏執狂的心理特質，它並非是一種機能缺陷的疾病，可能內心情緒的變化所造成，認為精神官能症與精神病，皆是一種不易改善的不健全調整模式，前者是患者意識到無由的恐懼，後者卻是將恐懼合理化<sup>13</sup>。弗洛伊德認為偏執狂與「夢工作」的「濃縮」作用恰巧相反，「偏執狂解構如同歇斯底里濃縮，或是偏執狂再度將作用於潛意識的濃縮與辨識產物分解成元素。」<sup>14</sup> 再者，弗洛伊德認為精神病患者所產生的幻象與患者的童年記憶有關，一九一一年他將精神分裂描述為深層退化至最初的「兒童自體性欲」階段<sup>15</sup>。弗洛伊德著重於人類生存的思考與經驗模式、以及成長的歷程，認為日常生活的現實會在偏執狂作用下分解成元素，以重複性、循環性的方式出現於狂想畫面中。童年所經歷的創傷、或是潛意識中不快的回憶，因檢查機制的作用皆暫時予以刪除，待某種相似情境或是關鍵物出現，再度開啟記憶之盒，才會使主體重新檢視曾經被遺忘的生命片刻。

弗洛伊德強調，偏執狂是人類成長過程可能會產生的精神現象，基於焦慮外界的敵意，自發產生抵禦的作用力，主動建構一套保護自身的詮釋系統。二十世紀是偏執狂的世代，外界一直處在變動不安的狀態，兩次戰爭將古典與道德傳統給摧毀，懷疑精神一直擴大，美蘇強權冷戰將這種被迫害的疑心擴及到全世界，如今恐怖攻擊事件層出不窮，醫界已經不能將偏執狂視為是病理個案，而是一種時代的精神特質。這種看似負面的時代精神，對超現實主義來說卻是挖掘詩意的寶藏，詩人阿哈貢( Louis Aragon, 1897-1982 )在〈歇斯底里五十週年〉( *Le Cinquenaire de l'hysterie* ) 文章中稱讚歇斯底里是「十九世紀末最偉大的詩學發

---

<sup>13</sup> Yehuda Fried & Joseph Agassi , *Paranoia: A Study in Diagnosis* (Boston: D Reidel Publishing, 1976), Ch. 2, Note. 17, 125.

<sup>14</sup> Dawn Ades (ed.), *Dalí: The Centenary Retrospective* (London: Thames and Hudson, 2004), 435. "Paranoia decomposes just as hysteria condenses. Or rather, paranoia resolves once more into their elements the products of the condensations and identifications, which are effected in the unconscious."

<sup>15</sup> Sigmund Freud, " Psychoanalytic notes upon an autobiographical account of a case of paranoia (dementia paranoides )" (1911), in *Three Case Histories* (New York: Collier Books, 1963), 180; *The Interpretation of Dreams*. trans. J. Strachey (New York: Avon Books, 1965; originally published in 1900)

現」，達利更由偏執狂病症發展出他最主要的創作觀念與方式－「偏執狂批判」。

不同於精神病學者們明確的定義，達利賦予偏執狂更廣義、更模糊的意義：以批判性、系統性方法，具體化精神失常狀態的自發性創作法，謂之「偏執狂批判活動」(Paranoiac-Critical Activity)<sup>16</sup>。與真正的偏執狂病患有所不同，達利認為「偏執狂批判活動」是清醒而有意地運用狂想的方式來「詮釋」這個世界，以發揮非合理性的異常繪畫效果，企圖有系統地將瘋狂合理化。達利運用對他有多重意義的米葉〈晚禱〉意象，轉換成個人精神狂想，合理地解釋其內容意義，並演繹〈晚禱〉中的形式，作為假象與真象互換的遊戲，使得〈晚禱〉意象在達利「偏執狂批判」方法的運作下，更蘊含神祕隱晦的象徵意味。

### (三) 內在模式

超現實主義追求對日常世界重新「發現」，試圖揭露隱藏在表象之下的真實，藉由所謂的「內在模式」(inner model)運作，無關乎藝術家個人技法高超與否，往往由藝術家內在慾望所激發的，引導他見其所不可見的，真實隱藏於客觀的世界中，唯有主觀的想像力才能發現絕對的真實。超現實主義詩人舒斯特(Jean Schuster, 1929-1995)表示「所有超現實創作中共同的連結，在於承認藉由盡可能解放，自生理感知得以自由運作而使得心靈再現的方法，那麼內在模式不得不接受獨特的表象，游移於獨特性的溝通<sup>17</sup>。」

---

<sup>16</sup> Salvador Dalí, Robert Descharnes (ed.), *Oui: Pour une révolution paranoïaque-critique, l'Archangelisme scientifique*(Paris : Denoël, 2004), 261. "Paranoïa: délire d'association interprétative comportant une structure systématique – Activité paranoïaque-critique: méthode spontanée de connaissance irrationnelle fondée sur l'association interprétative – critique des phénomènes delirants."

<sup>17</sup> Jean Schuster, "A l'ordre de la nuit Au désordre du jour," *L'Archibras*, No.1 (April 1967), 6., quoted in J. H. Mathews, *The Imagery of Surrealism* (New York: Syracuse University Press, 1977), 54. "The common link in all surrealist creations lies in the very method that consists in granting mental representation free play by releasing it, as broadly as possible, from physical perception. The inner model, then, cannot but take on the appearance of the *unique*, move about in a *unique* communication."



達利的「偏執狂批判」即為一種「內在模式」，以瘋狂作為激發想像力的創作方式，他似乎可以在理性與瘋狂之間任意遊走，狂想米葉所繪的〈晚禱〉，童年時期就帶給他莫大的神秘感與性暗示，一反〈晚禱〉本身的宗教莊嚴性，達利將生理感知解放到極限，以寫實技法詳細描繪狂想的夢境。雖為提倡心靈自動主義的布荷東頗有微詞，質疑夢境怎會如此清晰，然瘋狂本就符合布荷東所言超現實主義「不受意識控制，超越一切美學道德的考量」的定義範疇，超現實主義發展到這個階段，已非純粹要表達夢境的內容或氛圍，在於開發潛意識、探測潛意識的極限。

相對於「內在模式」的獨特性，比利時畫家馬格利特( René Magritte, 1898-1967 )訴諸「外在模式」，不從精神分析觀點出發，對觀看的方式提出質疑。一九二九年〈形象的背叛〉( *The Treachery of Images* )，馬格利特圖文並置，呈現煙斗的形象，卻又以文字說明「這不是一只煙斗」，暗示文藝復興以來所追求的真實性是一種幻象，描繪再如何逼真的煙斗，都不及煙斗本身的真實性。這外在的觀看體系是西方藝術世界所賦予的，馬格利特意圖破除體系中單一的觀看邏輯，以非邏輯性的置換方式，喚醒各種觀看的可能性。正如馬格利特所說：「我的繪畫是形象，惟有觀者思想被解放，形象才會有意義。」<sup>18</sup>馬格利特的「置換」非以自動性技法「發現」形象，而是相應於弗洛伊德「夢工作」( dream work )中的「置換」( displacement )手法，為逃避檢查機制( censorship )的監控，利用障眼法以具體形象置於疏離的「關係」中，這些形象卻又是日常所見。不同於「內在模式」，圖像並非自我指涉、反應著藝術家的慾望，而是表現另一種「思考方式」( way of thinking )，思考己身與世界的「關係」，意即將意念客觀化。

---

<sup>18</sup> André Breton, "René Magritte", *Surrealism and the painting*. ( MFA Publishing, 2002), 269-270.

"My pictures are images. No image can be described validly unless one's thoughts are directed towards its liberation."

#### (四)詮釋系統

看山非山、見水非水，米葉富有宗教性的《晚禱》竟為達利以情慾性取代神聖性，衛道人士不以為然，超現實主義團體更是將達利視為狂人、異類。為消弭觀者視覺上的「歧見」，達利自知必須建立一套詮釋系統，以語言的邏輯去戰勝圖像的不合理性，於是達利的文字作品就成為研究其「偏執狂批判」概念必要的藍本。一九三〇年七月《超現實主義革命》期刊中，達利首次發表與偏執狂相關概念的〈臭驢〉(*l'âne pourri*, 1929)<sup>19</sup>一文，將偏執狂視為一種心靈崩潰的力量，以創造形象的觀點言明偏執狂活動與幻覺不同，強調偏執狂活動運用外在世界「所能控制與辨識的材料」(*materials admitting a control and recognition*)，目的在於「將混淆系統化」(*systematize confusion*)，由外在世界彼此不相關的元素，創造出一個新秩序或系統<sup>20</sup>。偏執狂是基於外在世界的真實材料，多半以心理真實感受去詮釋，創造無可辯駁的另一真實。一九三〇年出版的〈可見的女子〉(*La Femme visible. Éditions surrealistes*)首度出現「偏執狂批判」這個詞，非常重要的是將「偏執狂」與「批判」兩詞連接，將偏執狂整合到藝術家創造性、批判性的活動中，猶如超現實主義的基礎在於「真實與想像的融合」(*fusion of reality and the imaginary*)。

達利對偏執狂的說法並沒有臨床上的根據，完全是他理解過去精神分析文獻所得的觀點，直到一九三二年拉岡完成博士論文〈偏執狂精神病症與人格關係〉(*La psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité. Seuil, 1975*)，彌補達利「偏執狂批判」概念在臨床上的不足，改善過於論述化的危機。拉岡採用「現象學式啟發」(*phenomenological inspiration*)的方法，與「病患生活經驗的總

---

<sup>19</sup> Salvador Dalí; Robert Descharnes (ed.), *Oui: Pour une révolution paranoïaque-critique, l'Archangelisme scientifique*(Paris : Denoël, 2004),153-158.

<sup>20</sup> Ibid., 190.

體」( the totality of the living experience of the patient )相關<sup>21</sup>。從克瑞培林的偏執狂觀點，拉岡定義分析偏執狂特點：湧現與先前個性毫無差異的妄想潛伏發展，與自大、迫害的妄想經常連結的相反發展<sup>22</sup>。拉岡的研究對象是一位芳名艾美 ( Aimée ) 的妙齡女子，懷孕期間患有偏執狂，堅信威爾斯王子是她的情人，而有暴徒要迫害她、傷害她的小孩；結果她刺傷一位女演員，負傷入獄。拉岡論文寫明此一病例的前因始末，並附上艾美的心情筆記，診斷為「可治癒型自我懲罰的精神病症」( curable self punishment psychosis )，一旦接受現實社會的懲罰，便瓦解她虛構的幻象<sup>23</sup>。艾美的情況對達利是心有戚戚焉，童年常被刺猬、蚱蜢、螞蟻的屍體所驚嚇，這些恐怖的影像元素日後成為達利呈現恐懼死亡的象徵物。不同於艾美的迫害情節，達利的迫害妄想「情結」是出自於閹割焦慮，畏懼父親的權威，不致於訴諸行動去傷害父親，達利轉化這股焦慮力量為創作的助力，以「伊底帕斯」神話為題材，延伸出達利式「晚禱神話」。

一九三三年五月，達利於《米諾陶》( *Minotaure* ) 創刊號發表〈非理性的征服〉( *La conquête de l'irrationnel* )，達利更深入研究偏執狂的主題，表明「偏執狂中具有主動且系統性的架構，與妄想現象本身共存；一切瘋狂現象帶有偏執狂特性，甚至瞬間突發的妄想現象已完全放棄系統性架構，僅在之後透過批判性介入將它們客觀化<sup>24</sup>。」達利特別提出「邏輯性直覺」是新的價值觀，作畫時並不了解畫作的意義，但這並不代表它們就沒有意義，達利常以隱喻表現對藝術直覺

---

<sup>21</sup> “La Problème du style et la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l’expérience”, *Minotaure* 1, 69.

<sup>22</sup> Jacques Lacan, *De la Psychose Paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité* (Paris: Éditions du Seuil, 1975), 56. “...évolution insidieuse du délire qui surgit sans hiatus de la personnalité antérieure (development); “ de direction opposée, mais de combinaison fréquente” (Kraepelin) de délire, délire de grandeur et délire de persécution (conception; certaine tension de relations sociales).

<sup>23</sup> René Passeron, *Surrealism* (Paris: Terrail, 2005), 117, 120.

<sup>24</sup> Salvador Dalí; “*La conquête de l'irrationnel*”, ed. by Robert Descharnes, *Oui: Pour une révolution paranoïaque-critique, l'Archangelisme scientifique* (Paris : Denoël, 2004), 261. “ ....dans la paranoïa, la structure active et systématique est consubstantielle au phénomène délirant lui-même-- tout phénomène délirant de caractère paranoïaque, même instantané et subit, comporte déjà 《en entier》 la structure systématique et ne fait que s’objectiver *a posteriori* par l’intervention critique.”

性的觀點<sup>25</sup>。以直覺出發，偏執狂所現的瘋狂形象，是經由主體一連串的聯想、詮釋的過程所創造出來的，因此達利的「偏執狂批判」是具發展性、生產性、積極的、具系統，不再只是超現實主義的現象及圖像。超現實主義團體所運用的自動主義、作夢、催眠等方法，過於消極等待潛意識作用的形象出現，意識快速在這運釀過程中浮現，而「偏執狂批判」是達利直覺主動以非合理的形象，創造出另一種「非理性的征服」邏輯，達利將此一邏輯推至極限，瘋狂是人皆具有的因子，僅是發揮因子的潛能各有千秋。

## (五) 布荷東評價

一九二九年達利進入超現實主義圈子，十一月布荷東旋即為達利巴黎首展目錄寫序文，文中提到「我們需要檢驗可能壓抑的方法，感受最後分析中我們唯一憑藉自主的狂妄力量的人物<sup>26</sup>」，這號人物指的就是達利。看好達利所提出的「偏執狂批判」的布荷東，於一九三四年〈何謂超現實主義〉( *What is Surrealism* )講稿中特意為他背書：

如同為產生新的具有潛力的意象，所新興開發潛意識的超現實技法，達利賦予超現實主義一流利器，特別是「偏執狂批判方法」，他能夠有效運用於繪畫、詩歌、電影、典型超現實物件的建構、雕塑、藝術史，甚至各種狀況發生適用於各種詮釋<sup>27</sup>。

---

<sup>25</sup> Salvador Dalí; Robert Descharnes (ed.), *Oui: Pour une révolution paranoïaque-critique, l'Archangelisme scientifique*(Paris : Denoël, 2004), 256“ C'est de la que naît la colossale responsabilité nutritive et culturelle du surréalisme...”

<sup>26</sup> “ We need but examine the possible methods of suppressing trees to perceive that only one of them remains to us, and that, in the final analysis, all depends on our power of *voluntary hallucination*.”(*Point du jour*,70)

<sup>27</sup> Quoted in José Ferreira, *Dali-Lacan: la Rencontre* ( Paris: L'Harmattan, 2003), 150 . “As new Surrealist method ...,Dali has endowed Surrealism with a first-rate instrument, specifically the *paranoiac-critical method*, which he has shown capable of being applied equally well to painting, to poetry, to cinema, to the construction of typical surrealist objects, to fashion, to sculpture, to art history and even, should the occasion arises, to all kinds of exegesis.”(*Qu'est-ce-que le Surréalisme?*, 24-5)

布荷東藉此強調達利「偏執狂批判」的普遍性與適用性，一掃團體內對他的技法過於寫實與特殊的疑慮。偏執狂常被外界定義為幻覺性精神疾病，幻覺會慢慢發展成情結、複雜且邏輯精準的系統，毫無妄想、一般個性失序可言。達利強調偏執狂活動「總是運用在外界找到可控制的、可辨識的材料」，「偏執狂運用外在世界，要誘發使他人能認知現實之不安性的懸念」<sup>28</sup>。達利卻不認為其「偏執狂」是一種由幻覺會慢慢演變成情結、複雜精密的邏輯系統，反而強調它的快速特質非一般人所能具有的，這種快速反應類似幽默、急智中產生的特質，團體中僅有達利才能達到將知性、速度與技巧完美整合的境地。

達利所著重是在於「自動主義式的情感」( automatic feeling )，直覺地激發起他狂想的意像<sup>29</sup>。達利特別區別夢、自動主義的「夜晚革命」( the revolution by night )及偏執狂的「白日革命」( the revolution by day )，強調心靈與世界的交錯點，而非其相對性，特別是透過超現實物體的革新，從主體觀點介入世界，將其慾望物質化。如他在〈超現實實驗中所啟發的物體〉( *The Object as Revealed in Surrealist Experiment* )所陳述，標誌了加速暗中內化、被動的自動書寫，「自動主義還不至於消失而是被解放，透過新關係的建立，我們的眼睛看見外在世界中事物之光<sup>30</sup>」，這是清醒的自動主義，能根據行動與夢境間關係的需求考量世界，但仍由主觀慾望運作。自動主義還未與偏執狂相矛盾，但本質上有決定性的轉變，預示「解放」的概念<sup>31</sup>。

---

<sup>28</sup> Haim Finkelstein, *Salvador Dali's art and writing, 1927-1942 : the metamorphoses of Narcissus*. (New York: Cambridge University Press, 1996), 183. "...always employs controllable and recognizable materials that are found in the external world." "Paranoia uses the external world in order to bring out the obsessive idea with the disturbing characteristic of making the reality of this idea valid for others."

<sup>29</sup> Dawn Ades, *Dali and Surrealism*. (Icon, 1983), 73. Ades notes that in *The Lugubrious Games*, "Dali uses a graphical visual conceit to invoke the mediumistic characteristics of the painting by showing a horde of multicolored images, little stones, etc., rising from his head, an image borrowed directly from a certain type of medium's drawing which similarly shows the medium's 'vision' rising from her own forehead."

<sup>30</sup> Salvador Dalí "The Object As Revealed in *Surrealist Experiment*" trans. David Gascoyne (1932), reprinted in Lucy Lippard, ed. *Surrealists on Art* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1970) "...automatism being thereby far from diminished but, as it were, liberated. Thru the new relation thus established our eyes see the light of things in the external world."

<sup>31</sup> Steven Harris, *Surrealist Art and Thought in 1930s: Art, Politics, and Psyche* (Edmonton :University

然而，積極的「偏執狂批判」終究與布荷東被動的「自動主義」本質全然相異，與達利不斷地上演舌戰辯證，於《米諾陶》寫作〈自動訊息〉( *The automatic message* )，捍衛自動主義在超現實主義的主要地位。自動主義仍從夢的原理出發，將主體催眠讓潛意識主導，所得成果是記錄潛意識的起伏波動，累積潛意識所蟄伏的能量。拉岡主張瘋狂與夢的象徵性語彙不同，潛意識直截顯現於意識中，不需要任何外在的輔助技法，主體憑藉本身的心智官能，即可見「常人」所不能見，詮釋目的即是為使之能見<sup>32</sup>，達利要以最具象、卻又最不合理的真實為觀者呈現他的「夢境」：

我在繪畫上的企圖，就是要以最偉大的帝王氣勢，將具體非理性的形象明確地物質化…暫時無法以邏輯性直覺系統，或是以理性機制解釋或化約。具體非理性的形象因此是真正未知的形象…它們經過可精神分析的幻想領域與虛擬的再現<sup>33</sup>。

達利強調瘋狂的影像，具象寫實是有其必要性，並且予以不合理的時空脈絡與構圖，這些皆是為了達到超現實主義所歌詠的「痙攣之美」( *compulsive beauty* )，必須要避免解析立體派( *Analytic Cubism* )將形體分割細碎到無法辨識的抽象地步，形體抽象化既會減弱觀者的辨識能力，亦會影響慧點的浮現與逝去。

---

of Alberta, 2004), 123.

<sup>32</sup> Lacan, *De la psychose paranoïaque*, 293., quoted in José Ferreira, *Dali-Lacan: la Rencontre* ( Paris: L'Harmattan, 2003), 151. “ This first characteristic of the delirium deserves to be noted : the evidence for the signification of the delirium. Utterly unlike the symbolic obscurity of dreams, it leads us to say that “ in delirium the unconscious expresses itself directly in the conscious”... One can say that, contrary to dreams, which must be interpreted, the delirium is by itself an interpretative activity with regard to the unconscious. Thereby a completely new meaning is given to the term ‘ délire d’interprétation’.”

<sup>33</sup> Salvador Dalí; “*La conquête de l’irrationnel*”, ed. by Robert Descharnes, *Oui: Pour une révolution paranoïaque-critique, l’Archangelisme scientifique*(Paris : Denoël, 2004), 259-260. “ Tout mon ambition sur le plan pictural consiste à matérialiser avec la plus impérialiste rage de précision les images de l’irrationalité concrète...images qui provisoirement ne sont pas explicables ni réductibles par les systèmes de l’intuition logique ni par les mécanismes rationnels. Les images de l’irrationalité concrète sont donc les images authentiquement inconnues...elles dépassent le domaine des fantasmes et représentations 《virtuelles》 psychanalyzables.”

## 二、建構神話

### (一) 超現實主義的「集體神話」

弗洛伊德認為神話在某種意義下是民族集體的夢，而神話與夢皆源自有製造象徵能力的潛意識，夢的象徵相似於神話的象徵，都有「顯內容」( manifest content ) 與「隱內容」( latent content )。民族將自己遠古的夢演化為神話傳給後代，神話有完滿民族夢想與願望的作用，使得未完成的願望獲得宣洩的機會；神話也是民族幼年期夢想的產物，如同成年人回憶幼兒期的美夢般被保留下來<sup>34</sup>。針對弗氏關於神話論述所埋下的伏筆，榮格 ( Carl Jung, 1875-1961 ) 正式提出「集體潛意識」的觀點—「原型」( Archetypes )，意謂神話在各時空具有普遍意義的象徵，如孕育生命的大地之母、象徵聖潔的光明、象徵邪惡的黑暗等，強調人類皆具有製造基本象徵的能力，因應時空背景的轉換，人類會創造新的神話，尤其是現代西方文化漸漸遺棄基督教義中的神話成分，文藝復興與宗教革命後的現代人，經歷工業革命、科學發展、唯物思想盛行、與基督宗教權威喪失，只好重新找尋新的神話以撫慰心靈<sup>35</sup>。

語言是思想與情感的溝通工具，透過神話似乎對任何一個族群世代皆能達到某種溝通的目的，達利在「偏執狂批判」觀念中，強調妄想中「聯想」、「詮釋」的力量，以建立起一個完整的、普遍的系統，「偏執狂」本身具有主體對外在客觀現實的不信任、主觀依賴內在情感的矛盾性，「詮釋」可消弭此一衝突，使他人能意會主體的觀感，即使無法認同或高度質疑主體的「偏執狂」視見，對精神分析學者而言，卻可依此尋找主體慾望的源頭。達利詮釋的系統化在於，以隱喻性神話去建構「偏執狂批判」的普遍性、溝通性，所建構的神話並非是在傳統的

<sup>34</sup> Ernst Cassirer, *Philosophy of Symbolic Forms*, vol. 2. London: Yale University Press, 1955, 93-98. "Myth is the Age-Long Dreams of Young Humanity."

<sup>35</sup> Ibid., 105. Cf. Jung, J.; Dell, W. S. & Bayne, C. F. (trans.). *Modern Man in Search of a Soul*. London: Kegan Paul, 1933.

神話文本中，卻是「達利式」神話文本創建出個人神話。

布荷東於一九二九年發表《第二次超現實主義宣言》，重申自動主義在超現實主義中的重要性，正如潛意識的特殊性，團體中藝術家仍呈現多元性的技法發展與創作表現，以教主自居的布荷東，無法以任何宣言或學說去規範限制他們。布荷東察覺此時團體的活動狀態呈現各自發展的游離狀態，唯恐達達主義的宿命再現，布荷東企圖尋找可以鞏固團體的方法，必然要具有集體性，又能任憑個人創作意識與潛意識發展，他訴諸於神話題材，希望能創造出超現實主義的「集體神話」<sup>36</sup>。除創作題材外，布荷東亦要求團員共同出版、舉辦聯展，或相關的作品發表會，團員們特立獨行地發展自己的風格，這種「個人主義的集體經驗」(collective experience of individualism)<sup>37</sup>現象塑造超現實團體的矛盾性格。

西洋藝術史中的圖像學對古典藝術的神話形象，早已形成一套非常完善的詮釋系統，如今超現實主義僅憑布荷東一己之力，就能建立超現實主義的圖像學，令人質疑。藝術家對神話題材的認同性，想必才是超現實主義神話成功建構的關鍵，無論是當代弗洛伊德學說中的「伊底帕斯」情結、自戀的「納爾西斯」、詹森小說《葛蒂娃》的繆思形象，還是十六世紀所流行的「麗達」意象、十九世紀尼采學說所闡釋的「酒神」精神，一九二九年後經常出現於超現實期刊《超現實主義革命》、《米諾陶》的篇幅中。

一九二九年布荷東對藝術革命的理念轉為對政治革命的關注，表示同情共產主義、對抗法西斯主義，這種政治認同加諸在超現實主義團體中，凡意見相左者皆被孤立或被趨逐，就連布荷東早年曾嘉許最具有超現實氣質的米羅與馬松皆無法倖免，而這些異議份子私下仍與團體頻繁交流，不受限於組織形式的運作。一

---

<sup>36</sup> André Breton, “Limits non frontiere du surréalisme” (1937), *La Clé des Champs*, Paris, Société nouvelle des éditions Pauvert, 1979, 24.

<sup>37</sup> Georges Charbonnier in conversation with André Masson; See André Masson, *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Paris:1958, 127.



九三〇年代創造神話的巔峰期，體制內外的藝術家主要是共同認知到神話是詩意、想像力的泉源，是普遍絕對的真理<sup>38</sup>，具有隱喻、象徵的本質，即使藝術家多元的創造想像力來反映同一神話，還是能真切地傳達這普世通行的真理。

達利進入超現實主義團體，所展露的神話題材正是米葉的〈晚禱〉意像，這並不能算是一個真正的神話題材，依「個人神話」( *Mythologie Personelle* )作者亞歷山德爾( *Maxime Alexandre* )依夢境探索神話的意圖分成四大類<sup>39</sup>，達利對神話的定義應屬童年情結的神話，達利不斷強調米葉的〈晚禱〉賦予他無限的神秘性與想像力，還特意書寫《米葉〈晚禱〉之悲劇神話》進行完整的詮釋，文本的確能賦予達利想像力重要的地位，一切想像力的泉源來自焦慮與慾望，兩者會交錯作用令觀者產生幻覺並深信不疑。

## (二)達利式神話

米葉的〈晚禱〉是當時歐洲相當流行的名畫複製品圖像，它無所不在，咖啡杯壺、餐具、抱枕、畫作複製品等皆可見它的身影，視覺被日常生活中特定的商品影像疲勞轟炸，對影像產生焦慮與慾望。達利中學時期的教室走廊掛著米葉〈晚禱〉的複製品，當時對此一形象印象深刻，一九三二年他又再度接觸到同一影像，成長期對某特定的意像與記憶於成年時再度勾起，對影像的焦慮感受不減反增，「屏憶」( *screen memory* )<sup>40</sup>作用於主體時，主體的記憶是沒有時間觀，〈晚禱〉刺

<sup>38</sup> Whitney Chadwick, *Myth in Surrealist Painting, 1929-1939*(UMI Research Press, 1980), 8.法國中等教育古典傳統中，超現實主義繼承十九世紀視神話等同於神學及形上學的古老形式，等同解釋經驗源起初步的來源。原始神話主要被部分理解，一方面記載超自然干擾自然界，另一方面在西方傳統中建立智性的延續。在十九世紀後，法國關於神話的文章，假設知識與文明發展的特性：古典希臘民主思想的搖籃，也被理解是詩意想像力的泉源。象徵主義詩人及畫家的超現實主義先驅，曾在神話中見達到普遍絕對的真理。

<sup>39</sup> *Ibid.*, 13. 「個人神話」( *Mythologie Personelle* )於一九三三年由亞歷山德爾著，呈現透過夢境探索神話的意圖，夢境分為四組神話：繼承的神話再現、當代神話、每晚在夢中創造的新神話、以及童年情結神話。

<sup>40</sup> 一八九九年，弗洛伊德以「屏憶」一詞探討成人的兒時記憶，基於抗拒創傷的本能，自我(ego)

激了達利的潛意識，以弗洛伊德觀點看，這潛意識是具有普遍性的「伊底帕斯情結」。

達利所著的詮釋性文本《米葉〈晚禱〉之悲劇神話》，首先自一張畢卡索寄來的明信片出發【圖 2】，上面是若干非洲人坐落於茅屋前面的空地，茅屋為一片小樹林包圍，遠景則是一片浩瀚的沙漠。達利無意間轉換閱讀角度，從原來的橫向角度轉為垂直角度，發現一張驚人卻又神奇的臉孔，正常視角下的前景人物與茅屋變成五官與臉，而小樹林也變成濃密的頭髮！達利稱此一階段為「偏執狂批判」的「原初妄想現象」( *fenómeno delirante inicial* )，機械複製時代來臨之前，預告印刷與複製必會影響觀者閱讀影像的心理狀態，引發本尊與分身的真偽性、或是分身拙劣品質等問題，當影像從框架中破除，難道影像就能回歸它的本真性，或是產生更複雜的錯覺，真實已無法從主體的視覺官能去辨識，唯一可仰賴是自己真切的情感。非洲這異域並未引起他的興趣，但整張形式構圖突然間對達利有意義，激發他的視覺官能產生錯覺，達利相當著迷於此種錯覺現象，甚至要特意在創作中企圖達到這種「雙重影像」的效果，他認為這完全要視每個人的視覺能力而定，若將這種能力發揮到極大值，所呈現的效果將是無窮盡的「多重影像」！



---

重要的部分被不重要的取代，因此原本的事件遭到偽裝，偽裝使得記憶無須背叛其來源的真相而能鮮活清晰。

圖 2：由畢卡索寄給達利的明信片，1931。私人收藏。弗洛伊德的《達文西和他兒時的回憶》( *Leonardo da Vinci and a Memory of his Childhood* ) 著作中就曾論及雙重影像的觀看經驗，以達文西的〈聖母子與聖安娜〉( *The Virgin and Child with St. Anne* ) 【圖 3】觀察到禿鷹形象顯影於聖母裙上，以「屏憶」論點揭露達文西的同性戀傾向。弗洛伊德引述達文西回憶兒時情景：「我好像總是注定與禿鷹有深刻的關係，我想起最早期的回憶一景，我在搖籃中時，有隻禿鷹飛下來，以尾巴打開我的嘴巴，多次用尾巴攻擊我的嘴唇<sup>41</sup>。」弗洛伊德對照義大利文中「尾巴」，俗稱陰莖，同時義文的「鳥」( *ucello* ) 亦有陰莖之意，記憶中母親餵食的動作，呼應著口交的幻想，又埃及神話中的禿鷹代表母親的形象，弗氏將禿鷹等同於達文西母親的象徵性偽裝物<sup>42</sup>。一九五五年夏皮洛( *Meyer Schapiro, 1904-1996* ) 質疑弗洛伊德提出太少文件，又將所提出的文件賦予過多的意義，夏皮洛以藝術史的觀點提出更多的史料，發現弗氏將文中的「風箏」( *nibbo* ) 誤譯為「禿鷹」，並非是禿鷹而是風箏，與達文西所熱衷的飛行有關，風箏是領航員的象徵。無論弗氏與夏皮洛的觀點是否為達文西的潛意識，似乎反映藝術家在畫面留下潛意識的線索，令後世陷入詮釋的迷思中。

---

<sup>41</sup> Whitney Chadwick, *Myth in Surrealist Painting, 1929-1939*(UMI Research Press, 1980), 17. "It seems that I always destined to be so deeply concerned with vultures for I recall as one of my very earliest memories that while I was in my cradle a vulture came down to me, and opened my mouth with its tail, and struck me many times with its tail against my lips."

<sup>42</sup> Ibid. , 18.



圖 3：達文西，〈聖母子與聖安娜〉，c.1508。  
油彩、木板，168x112 公分，巴黎：羅浮宮。

達利著重於構圖能力外，所構成的元素亦必須是有主觀意義的，不斷出現在日常生活中，甚至帶給主體「記憶幻覺」( *déjà vu* )式的鬼魅聯想，達利稱之為「首要次發性妄想現象」( *Primer fenómeno delirante secundario* )，將許多小物件幻想成龐然大物，如達利會將克魯斯角海灘上的鵝卵石放大成巨岩，因海水冲刷侵蝕形塑出不規則的奇岩怪石，猶如觀看天上白雲，映射出觀者內心的慾望，侵蝕的力量具有毀滅性與創造性，喚起達利一種性虐待的肉慾狂想，幻化成一尊尊動物遺骸，散佈在海灘上<sup>43</sup>。此等風景散發出一股荒蕪末世的死亡氛圍，達利「偏執狂批判」式的想像力再度發揮作用，〈晚禱〉的內涵竟真實再現於達利與卡拉常住的里加港海灘邊，海邊岩石的形狀竟如此酷似米葉〈晚禱〉中那對農村夫婦的身影，達利所繪的〈豎琴的沉思〉( *Meditation on the Harp*, 1932-1934)【圖 4】中的夫婦身形宛如逼真的巨型雕像，散發出鬼魅般的光芒，女子將左手圍繞著男子的頸部，右手則放在半跪在地的兒子身上，兒子體如土地般的暗色調暗示他已往生，畫面瀰漫哀悼感傷意味。死去的兒子再度回到父母身邊，胸部誇大的裸身女子成為慾望的象徵，父親似乎為他的性慾感到羞恥而懺悔，女子成為父親與兒子之間唯一的安慰及共同的慾望。

<sup>43</sup> Salvadori Dali (2004). *El mito tragico de "El Angelus" de Millet*, Tusquets, 30. " Estas piedras, aunque mucho más irregulares que los guijarros, llegan a producir ilusiones de consitencia casi carnal; otras, al contrario, roídas por la erosión, ofrecen formas descarnadas; acribilladas de agujeros, presentan superficies torturadas y dinámicas que recuerdan extraños esqueletos de animals en actitudes feroces."

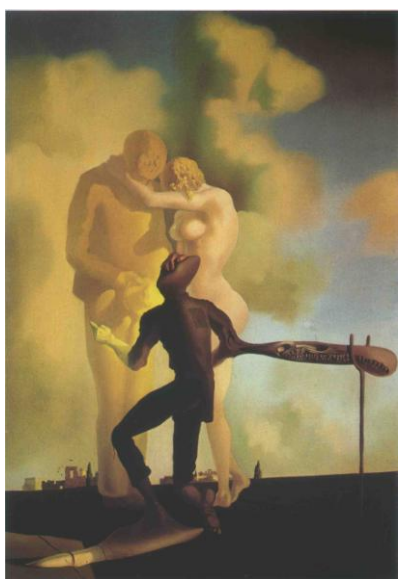


圖 4：達利，〈豎琴的沉思〉，1932-1934。

油畫。67x47 公分。

美國：Mr. And Mrs. A. Reynolds Morse 收藏。

變形概念不斷在達利「晚禱」主題中繁衍，一日從海邊游泳回到里加港，行經一大片綠油油的草坪，發現一群大型的合掌螳螂( *mantis religiosas* ) 【圖 5】，身上帶有與草坪相同顏色的保護色，於是達利注意到自然界的擬態現象<sup>44</sup>，生物的外在特質會趨近所處環境的特質(通常是顏色或形狀)，以障眼法避免潛在的生存天敵，達利從合掌螳螂形象中發現與〈晚禱〉農婦神似的儀態，認為合掌螳螂的侵略本質擬態於農婦意象中：「那女人闔起雙手...使我認為那是侵略行為的前奏，就像螳螂殘酷的交尾後，雄性會隨之死亡的預備動作<sup>45</sup>。」男子以帽子遮住勃起的性慾掩飾羞恥，端莊的女人其實是「一個有暴露性慾亢進的饑渴處女，在侵狂行為發生之前的樣子，就如捕食的螳螂<sup>46</sup>。」當螳螂交尾後，母螳螂會將公螳螂吃掉，性慾與食慾同時達到滿足感，而達利將畏懼性慾的心理投射在公螳螂身上，害怕被女子吃掉的恐懼，使得達利年幼時與女生保持距離。伊底帕斯情結作祟下，達利更大膽質疑這幅畫可能表葬禮，米葉曾於女子腳邊的籃子旁畫有如棺木的盒子，用以埋葬兒子，後來要求典藏〈晚禱〉的羅浮宮，以 X 光測出前景有個幾何狀盒子，達利判斷這是棺木，死去的兒子成了這對男女性慾下的犧牲品。

<sup>44</sup> Salvador Dali (2004). *El mito tragico de "El Angelus" de Millet*, Tusquets, 32.

<sup>45</sup> Meredith Etherington-Smith 著，林淑琴譯，《達利：記憶的堅持》，台北：城邦文化，2000 年，頁 292-293。

<sup>46</sup> Rizzoli 著，梁翠凌譯，《達利—畫布上的精靈》，台北：北辰文化，1989 年，頁 158。



圖 5：合掌螳螂。

出自《米葉〈晚禱〉之悲劇神話》附圖。

法國學者凱羅亞曾以《傳奇性精神耗弱》( *Legendary Psychasthenia* ) 著作，將形態性模擬定義為一種對去真實性空間的迷戀<sup>47</sup>，凱羅亞提到自然界生物遭遇危險之際，藉由偽裝變色逃避災難的求生本能，身體與環境融為一體的慾望，猶如隱身的魔法，將自我凍結在環境的幻象中，也讓敵人陷入此一幻覺陷阱中。凱羅亞以超現實觀點來形容生物尋求相似性、一致性的傾向：「偽裝似乎像一種純粹的自動主義」( *The disguise seems like an act of pure automatism* )，這種自動主義是由身體機能對空間感受的自動反應，凱羅亞擴延至人類意識對空間的感應受損而進入「傳奇性精神衰弱」的狀態，對這些感官受損者來說，空間並不具有保護己身的作用，反而是一種吞噬的力量，吸納他們、使之消失，最後完全取代，在摧毀的過程中，感受到「痙攣性的佔有」( *convulsive possession* )，達到去人化的荒蕪空間狀態，這應是欺敵生物以最消極的逃避方式、卻是最積極擴展自我和宇宙合一的求生之道。

達利在發展其「晚禱神話」的詮釋系統，相當強調聯想的重要性，內心所恐懼的影像日以繼夜地重複出現，第一次出現類似現象會視為巧合，第二、三次以上頻率出現就會當成是真實，達利首次見到的米葉〈晚禱〉形象就是從複製品認知到，將虛假當作真實，將錯覺當成真理，達利極盡所能將生活中的一切經驗與

---

<sup>47</sup> Rizzoli 著，梁翠凌譯，《達利—畫布上的精靈》，台北：北辰文化，1989 年，頁 3。



〈晚禱〉連結。《米葉〈晚禱〉的悲劇神話》中收錄若干以櫻桃為主題的明信片，描繪著手捧櫻桃的小嬰兒、品嚐櫻桃的全家福、口含櫻桃的甜姐舞蝶、嘴含櫻桃享受田園樂的女子等，這類明信片是一種推銷可口櫻桃的廣告，達利卻直覺分外神秘可懼，大眾文化所塑造出的幸福感對達利都是假象，達利閱讀影像不在於它顯意內容，而在於它隱意內容。達利預見當少女咬下可口的櫻桃【圖 6】，擠壓的汁液如鮮血般殘酷，召喚起女性吞食男子的意像，重複出現櫻桃的形象是「偏執狂批判」機制起作用相當重要的關鍵，意即「記憶幻覺」，無法以理性角度解釋，為何相同的元素一再密集出現於生活中，一切詮釋僅能順應著達利潛意識的騷動而作連結。從螳螂性交的吞噬行為來看，達利認為性慾與食慾是一體兩面，人類最原始慾望往往追求這兩方面的滿足，食物對加泰隆尼亞文化扮演著非常重要的角色，身為加泰隆尼亞人的達利，直覺呈現給觀眾家鄉風味的特殊佳餚－麵包、荷包蛋、龍蝦，或是不堪入胃的排洩物，他認為吃就像性慾一樣，是人類最基本的慾望。



圖 6：明信片。  
出自《米葉〈晚禱〉之悲劇神話》附圖。

一九二九年，卡拉開啟達利塵封已久的抽屜，那是達利對女人神秘力量的不解與恐懼，而超現實主義者對女人既愛又恨，他們認為其創造性如繆思，可激發

藝術家的想像力，但致命的性感如美杜莎( Medusa)，又足以將他們吞噬毀滅。美杜莎將所有凝視她眼神的觀者變為化石，女性凝視被斥為是一種致命的吸引力，而帕西斯接受雅典娜相助智取美杜莎，以盾牌的反光表面收服了美杜莎，取下被石化的美杜莎人頭，置於盾牌之上成為最佳武器。與納爾西斯( Narcissus )的鏡像凝視有別，美杜莎的自我凝視雖然同樣招致死亡，與自我倒影相遇之際就已察覺影像是自己，致命性自我指涉，卻也反映出盾牌背後，男性克服其伊底帕斯的閹割焦慮，戰勝伴隨性慾而來的死慾。凝視的確有其矛盾之處，對他者眼光的極為渴望，卻又恐懼於與他者眼神相遇會招致死亡，主體在性慾與死慾間擺盪不定，愈是處於這種不確定的生存狀態，愈能激發主體內在的創造力。與卡拉的相遇，真愛破解了女性對達利的魔咒，卡拉治好了他的女性恐懼症，達利說道：

她是我命中注定的葛蒂娃<sup>48</sup>，『前衛的她』，我的勝利、我的妻子。但因此她必須治療我，而她真的治好我了…只有透過異性戀、不屈不饒、深不可測之女性愛的力量，以如此細緻、奇妙的生理洞悉力導正，超越思想的深度、凌駕心理分析最有企圖的結果<sup>49</sup>。

既然卡拉對達利具有心理治療的意義，她的形象自此在達利的創作中無所不在，甚至包括對達利生活的安排及藝術生涯的經營，卡拉扮演著舉足輕重的角色。一九三三年的〈卡拉與米葉的〈晚禱〉預示圓錐變形迫切來臨〉(*Gala and the “Angelus” of Millet Immediately Preceding the Arrival of the Conic Anamorphosis*)

【圖 7】，卡拉在狀似辦公室的室內微笑沉思，她穿著滿是刺繡的外套，頭戴白帽，時髦地罩以透明黃綠色的遮陽帽舌；她對面所坐的人，由頭部特徵看得出來

<sup>48</sup> 《葛蒂娃》(*Gradiva*)為 Wilhelm Jensen 所著小說，弗洛伊德在《幻覺與夢》(*Delusion and Dreams*)一書中以此書女主角葛蒂娃為分析對象；葛蒂娃在心理上治癒了男主角。

<sup>49</sup> Robert Descharnes & Gilles Néret, *Salvador Dalí: The Painting* (Köln: Taschen, 1997), 153. “She was destined to be my Gradiva, ‘she who advances’, my wife. But for this she had to cure me, and she did cure me [...] solely through the heterogeneous, indomitable and unfathomable power of the love of a woman, canalized with a biological clairvoyance so refined and miraculous, exceeding in depth of thought and in practical results the most ambitious outcome of psychoanalytical methods.”



他是列寧( Vladimir Lenin, 1870-1924 )，他將右手放在桌上，桌上有著小白球與傾斜立方體形成的現代雕塑。左側在門後竊聽的鬍鬚男子是高爾基( Maxim Gorky, 1868-1936 )，頭上爬著一隻龍蝦。如達利的〈晚禱〉，列寧、高爾基及龍蝦的意象總是不斷出現在達利當時的作品中。列寧、高爾基是馬克思主義、共產主義的代表人物，達利在一九三〇年代開始對這些政治人物，甚至希特勒感興趣，這些極權主義者都是超現實主義者所不悅的對象，達利描繪他們是為激怒超現實主義者，表現自己的與眾不同，他們的權勢魅惑著他。列寧、高爾基、卡拉之間的三角關係難以捉摸，與〈晚禱〉意象並置更添詭譎，高爾基的鬼祟行徑與〈晚禱〉女子的祈禱，似乎預示著即將來臨的危機，卡拉的笑容如蒙娜麗莎的微笑般神秘，難道男性的慾望及畏懼都能為她所化解？

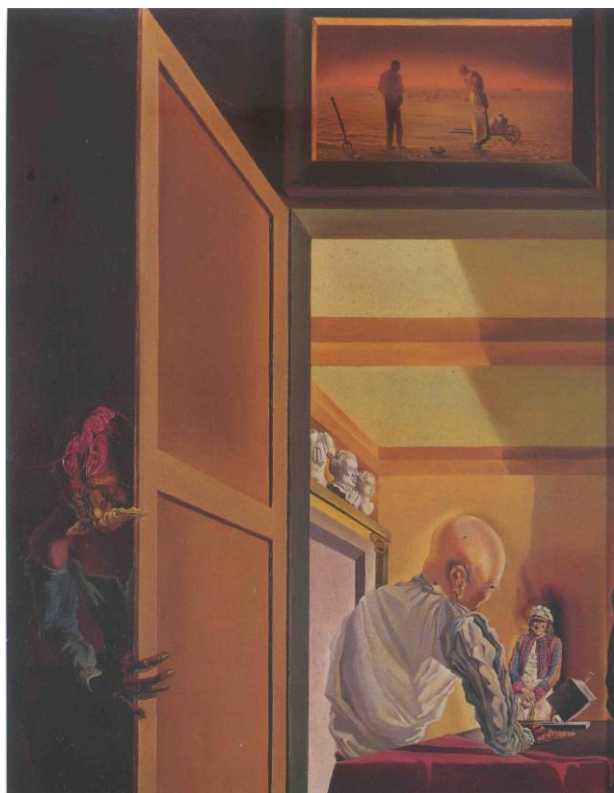


圖 7：達利，(1933)。

〈卡拉與米葉的〈晚禱〉預示圓錐變形迫切來臨〉。

油畫。24x18.8。

加拿大渥太華：加拿大國家畫廊。

達利從小就認為父親對他的期待是與死去的哥哥有關，不斷為死亡陰影所籠罩，這種心結可說是一種伊底帕斯情結，怕自己為另一男性所取代，即對去勢的恐懼。弗洛伊德親密戰友奧圖·瑞克於偏執狂現象中發現自我投射的重要議題，

《分身：精神分析研究》( *Der Doppgänger: eine psychoanalytische Studie* )<sup>50</sup>表示人類首次在陰影中見到自己的身體，因此偏執狂焦慮追溯到認知自身於陰影(分身)內有問題或失敗的化身。拉岡指出偏執狂病症回到破碎的起源，或於展開鏡像認同之前圖像階段的發展，因為可能失去統一身體形象的威脅，以及回歸到片斷身體經驗，形成「自我理型」( *Ego-Ideal* )心理過程伴隨焦慮的情感<sup>51</sup>。源起於焦慮，身體在現實與想像的邊緣開始模糊，分裂成多重的慾望自我，拒絕自我認同、抗拒認知現實，潛意識成為主體的絕對認同。雙重性格的達利自戀又自傲，內在有兩面鏡子—活者達利、死亡達利，前者自戀又自傲，後者爆發出多愁善感、空虛之感、軟弱的幻象，有著可怕的戀物癖。一九六三年〈我的亡兄肖像〉( *Portrait of My Dead Brother* )【圖 8】中，達利運用「偏執狂批判」製造雙重影像，將死去哥哥的影像與一場中世紀的歷史戰役結合，死去哥哥的影像是以原子概念形成的，看似網版印刷的效果，有部份戰士自哥哥五官輪廓中顯現出來。畫面左下角，〈晚禱〉的女子將馬鈴薯袋傳給男子；不遠處有另一對男女，男子跪地、女子將手放在他的肩上；前景有位男子坐在地上休息，一手放在膝上、一手置於地上：這些意象充滿了強烈的性暗示。戰士與達利的去勢恐懼搏鬥而戰勝，死去哥哥的意象不再是達利的干擾，而達利也超越性與死亡。達利曾在一九六一年的一場演講中聲明「我所慣於不朽的一切奇異性、那些無厘頭的愛現行為，都是我生命中悲劇的恆常。我要向自己證明，我並非是死去的哥哥，而是活著的。如同卡斯托( *Castor* )及波路克斯( *Pollux* )的神話，藉殺死哥哥使我自己不朽<sup>52</sup>。」

<sup>50</sup> Wien: Turia & Kant, 1993, reprint of 1925 edition.

<sup>51</sup> *American Anthropologist*, New Series, Vol. 56, No. 2, Part 1 (Apr., 1954), 323-326.

<sup>52</sup> Joan M. W. Davidson (trans.), *Homage to Dali* (Chartwell Book, 1980), 105.

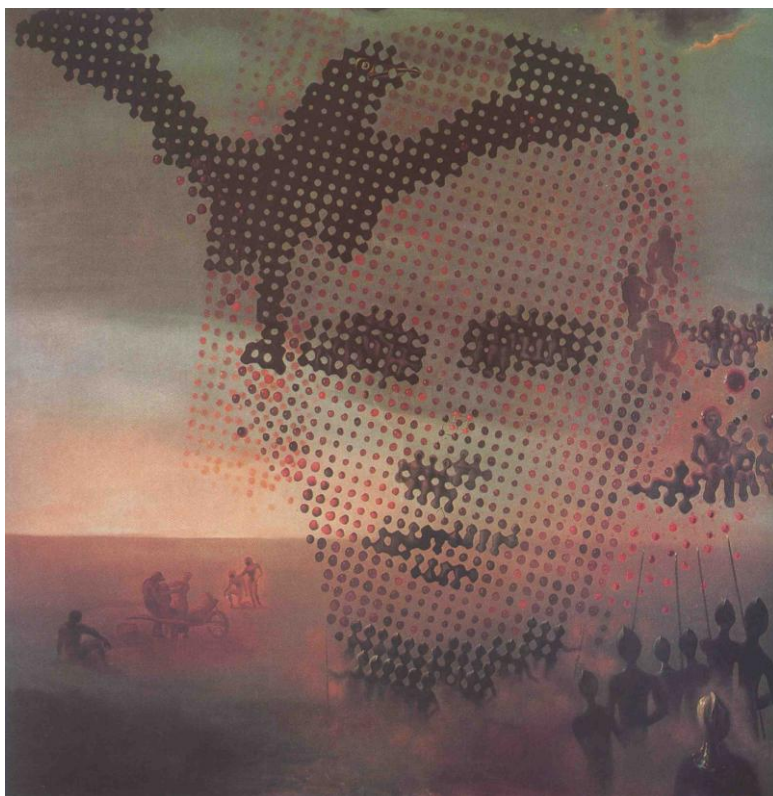


圖 8：達利，〈我的亡兄肖像〉，1963。油畫。175x175 公分。瑞士：私人收藏。

持續著不朽的企圖心，達利於一九六五年作〈培皮尼昂車站〉（*The Railway Station at Perpignan*）【圖 9】，十字形的構圖將畫面分為四個部分，畫面中央隱約可見頭戴荊棘、受傷流血的耶穌雙手展開，畫面的左、右側空間是晚禱的多重意象，畫面上方則是培皮尼昂車站的車箱、四肢展開的男子，耶穌正前方亦重覆出現相同姿勢的男子，與耶穌十字架的救贖姿勢相呼應，而畫面的下方則出現卡拉的背影，她蹲坐在置於推車的馬鈴薯袋上。達利聲稱培皮尼昂車站對他有一股激發想像的力量，特別是一九六三年九月十九日那天，他感受到宇宙的構築，就在培皮尼昂車站的建構中，暗示畫面的耶穌正是自身。達利分解空間，再以第四度空間將分解後的空間統一，建構出他內心的宇宙。在這個超時空的宇宙中，性慾不再是罪惡，人人皆為救贖、得永生，達利成就了生命的不朽。以拉岡鏡像階段理論而言，自我無所不在的意念如前鏡像時期的嬰兒對環境並無主/客體意識，母體並非是他者，分娩階段中所經歷與母體分離的創傷，卻隱藏於主體身體中，隨時都可能被喚醒不斷想要回到母親子宮的慾望，如今母親不再是與他同為一

體，而是分離的他者。唯有在鏡像中得到完整的自我形象，再次獲得如同在母體中的歡愉，然而主體從鏡像所觀照到的自身是一種影像，而非真實的自我存在，這影像是為滿足他者觀看的慾望，但主體會將他者慾望錯識( *méconnaître* )為自我慾求，意即主體被異化為一種他者的客體，不斷自他者遮蔽更本質、更片斷的訊息，以接合重複性的「我」( *moi* )<sup>53</sup>。由此拉岡發展出真實與虛假的邏輯辯證。真實並非是理性意識可以定義的，拉岡訴諸非理性的潛意識、慾望的感知模式，在拉岡的認知論下，不再是如笛卡兒靜止不變的「我思故我在」，「非思」才是主體對自我、對世界的感知，感知到自我成為一種景觀( *sight* )，必須拼湊碎裂的自我( *ego* )才能找回完整的主體意識。

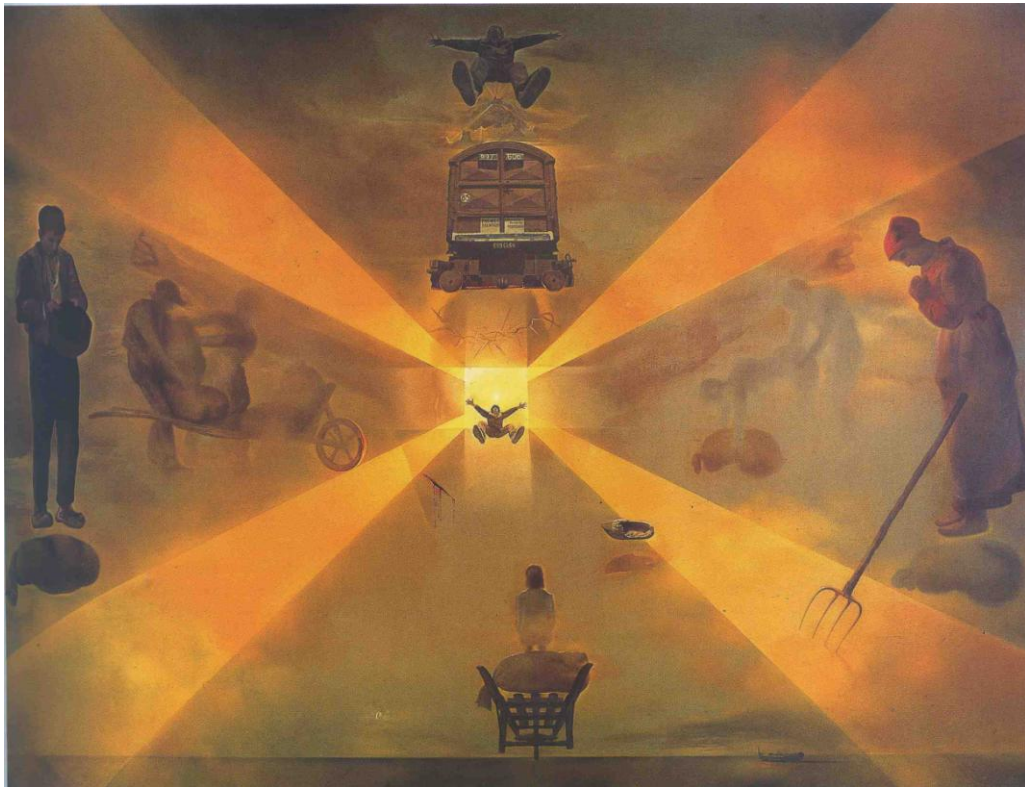


圖 9：達利，〈培皮尼昂車站〉，1965。油畫。295x406 公分。  
德國科隆：路易博物館。

<sup>53</sup> Ellie Ragland-Sullivan, *Jacques Lacan and The Philosophy of Psychoanalysis* (Urbana : University of Illinois Press, 1986), Introduction, p. XVIII. Lacan revealed words as *connaissance*, the means by which individuals seek to handle unconscious knowledge. Since the unconscious is opaque, conscious knowledge of it is actually a *méconnaissance*, a misrecognition. Unconscious knowledge ( or *savoir*) arises from an alien Desire, which renders a human subject an object of Otherness; from the arbitrary assignment of sexual ' identity' ; from the beliefs that knit together *moi* repetitions to screen out the more elemental and fragmented messages in the Other (A).



虛構幻想所帶來的創造力量，亦為德勒茲、傅柯等思想家所推崇，德勒茲以尼采的威勒斯(Arthur Welles)電影探討「虛假的力量」( the powers of the false )，認有作者有權力意志對作品詮釋：

虛假的力量必會當作欺騙的意志，一種藝術性的欺騙意圖，一種能匹敵禁慾主義的理想並順利地反抗它的藝術性意志。它是虛構提升虛假至最高的正面力量、將欺騙意圖轉成肯定虛假力量的謊言之藝術。對藝術家而言，表象不再意謂否定這世界的真實，而是這種選擇、修正、再複製與肯定。那時真理或許有新義，真實意謂將力量付諸於效果，達到最高的極限，即尼采的思想：

『藝術家諸君』=『知識或真理的追求者』=『生命新可能的創造者』<sup>54</sup>。

當代最盛行複製的米葉〈晚禱〉意像，無所不在的力量衝擊達利的視覺，然而其宗教原意卻因商業考量與機械複製而消失，對一般觀者來說只不過是空泛的影像，對達利而言卻超越了空泛，影像與自己的情慾「機遇地」連結，又為達利操縱為「偏執狂批判」的經典影像再現，兩種觀點不斷交錯運用，正如德勒茲的解釋：「現代生活是此般，面對最機械式、最典型的重複性，我們自身的內在與外在，無盡地從中粹取少量的差異、變動與改變<sup>55</sup>。」凝視意識到自我的慾望，所產生的「詭異」情感，往往發生在觀賞藝術的過程，當觀者洞悉到藝術中的真諦，或是陷入藝術的幻象中，皆會有一種「詭異」之感，近似於布克的「崇高」( sublime )，弗洛伊德認知到「詭異」的美學層次與「舉凡恐怖」( all that is terrible )有關，仍不同於布克對崇高的定義—偉大、渴望、離愁、無法達到的，然而凝望

---

<sup>54</sup> Gilles Deleuze, *Nietzsche and Philosophy* (Columbia University Press, 1983), 103, 117. 'The power of the false must be taken as far as a will to deceive, an artistic will to deceive, an artistic will which alone is capable of competing with the ascetic ideal and successfully opposing it. It is art which invents the lies that raise falsehood to the highest affirmative power, that turns the will to deceive into something which is affirmed in the power of the false. For the artist, appearance no longer means negation of the real in this world but this kind of selection, correction, redoubling, and affirmation. Then truth perhaps takes on a new sense. Truth means bringing of power into effect, raising to the highest power. In Nietzsche, 'we the artists' = 'we the seekers after knowledge or truth' = 'we the inventors of new possibilities of life.'

<sup>55</sup> Gilles Deleuze, *Nietzsche and Philosophy* (Columbia University Press, 1983). 'Modern life is such that, confronted with the most mechanical, the most stereotypical repetitions, inside and outside ourselves, we endlessly extract from them little differences, variations and modifications' (DR, xix; 2).

達利作品的情感卻超越「詭異」與「崇高」的差別，達利的確將潛意識中所壓抑的恐怖擬像呈現於作品中，所塑造的擬像形式亦疏離於觀者自身經驗，高超的寫實技法與雙重影像，反而將陷入無法理解狀態的觀者引入莫名的崇高情感中，達利藝術總能在最具衝突性的關鍵時刻找到一平衡點，使普羅大眾為之接受。

### (三)軟硬美學

一九二九年達利所寫的〈臭驢〉，談到心靈危機下產生幻象，看見不斷變換形式的雙重、多重影像，這些擬像帶有創傷與暴力的特質，無法與現實相容互涉。然而，達利推崇糞便、血液與腐敗物為三項偉大的擬像<sup>56</sup>，認為形式來源會是文明最為鄙視的物質，這些物質即將要遭到分解而消失，但還未消失不見，處於一種形式未定的模糊狀態，也發出令人嫌惡的氣味。若是要以言語形容之，卻又不夠精準，觀者的詮釋極為不同，這種狀態正是達利所想要創造的形式「感受」，不再是足以言喻的明確形式語彙，而是具有想像空間，卻又捉摸不定、變換無窮的「無形象」，表現於達利的「多重影像」中。

《文件》( *Documents* )主編巴泰爾以〈無形象〉( *Informel* )一文反駁形式的單一性、絕對性，「無形象」一詞的任務是要將事物帶往「世界的下方」( *down in the world* )，「它所表明的在任何意味下不具權力，如蜘蛛或蚯蚓到處被擠壓」<sup>57</sup>，顯示「無形象」意指舉凡被輕視、遭詆毀，受壓抑的事物，巴泰爾又稱之為「卑賤的唯物主義」( *base materialism* )，可能是呈血腥的、排泄物的、噁心的狀態，也可能是「卑賤的」( *abject* )。此一形容詞後為克里絲提娃所用，譯作「賤斥」，兩者概念與意義不盡相同。巴泰爾「字典」中的「完形」( *Gestalt* )，對應於「無

<sup>56</sup> Dawn Ades, *Dali. The Centenary Retrospective* (London: Thames & Hudson, 2004), 550.

<sup>57</sup> Bataille, *Documents*. "What it designates has no rights in any sense and gets itself squashed everywhere, like a spider or an earthworm."

形象」，羅薩琳·克勞斯則以拉岡「鏡像階段」談人類早期發展對形的認知，意識自然形成一完形：「拉岡掌握這個完形的『好形式』模式，作為確保被中心化的主體將會預想『我』。」接著她由視覺心理學的感知賦予形象意義：「拉岡將完形場域從視線擴展到意義，到陽具的意義。」<sup>58</sup> 克勞斯觀察到人類儀態的特質：「鏡中所見的影像也將是筆直的」(the image, as seen in the mirror, will also upright)，她表示「垂直性」是完形/想像界必要的元素，人類有別於動物在於垂直站立的姿態，也因此區別於自身與所在的環境，也建立「上」與「下」、「高」與「低」的價值觀，而巴泰爾的「卑賤」也是由此價值觀而區分出來的。巴泰爾提出「無形象」、「卑賤」，就是要破除如此霸道簡單的事物分類，若形式是崇高化的表現，無形象即是去崇高化、解放被壓抑的狀態，主張異質性(heterogeneity)，巴泰爾意圖尋回西方文明中所排除的他者。

巴泰爾從古老祭典儀式討論異質性，以鮮血、尿液、甚至排泄物等屬於死亡的身體部分淨化身體，達到生死交融，神聖與世俗溝通的境界<sup>59</sup>。巴泰爾認為西方文明對生命的體驗呈斷裂性的，對死亡的恐懼，對異質的攻擊，必然會走向單一、貧瘠、分裂的精神末路，巴泰爾以「無形象」為現代藝術注入新的活血，達利「偏執狂批判」所表現多重影像的曖昧性，就是「無形象」的一大特質。然而，「無形象」並非是沒有形式，而是一種去形式化的狀態，無法以具體的言語形容，或以準確的規矩度量，達利的多重影像仍有具體的形式，但是這形式是由若干小組的情節元素所構成，在輪廓、色調、光影上，彼此形式間都留有朦朧的開放性，而在意像上，達利則是以「柔軟」與「堅硬」來詮釋這特殊的模糊性。

---

<sup>58</sup> Rosalind Krauss. *Formless: A User's Guide*. MIT Press, 2000. "Lacan seized on this model of the Gestalt's 'good form' as securing the centered subject...which will...serve to prefigure the 'I'."... "Lacan widens the field of the Gestalt from vision to signification, spreading its net to the phallic 'one' as meaning/being."

<sup>59</sup> Julian Pefanis, *Heterology and the postmodern : Bataille, Baudrillard, and Lyotard* (Durham : Duke University Press, 1991), 43- 44.

達利「軟硬美學」以「擬像」概念為基礎，〈臭驢〉一文表述擬像，為帶有「主導隱藏具體許多表象的層面」(dominate the aspect which hides the many appearances of the concrete)強度之意像，暗示我們正常所感知的外在真實不斷地取得某種形式，意即擬像，獲得一種普遍性的度量。達利表示：「在多重影像的例子，我無法不去辨識到經常出現的擬像，甚至是當其中之一的形式有著覆以螞蟻、蒼蠅的腐臭驢子外表... 除了堅硬奪目的新寶石外，沒有能使我相信這隻惡臭腐敗的驢子<sup>60</sup>。」達利意指擬像中所再現的，常是令人厭惡的意像，這些意像是恐懼所產生的，也是內心慾望所形塑的，將所憎惡厭惡的意像還原，直指擬像背後隱藏的是真實的生命，可以食用的，會成熟、凋零、腐朽，達利由對生命的體悟發展出他的「軟」美學。相對地，「硬」是一切感知都無法穿透領悟的，不具任何人性，不像是「軟」能夠消化理解知識<sup>61</sup>。〈記憶的堅持〉(*The Persistence of Memory*)【圖10】就為達利的軟、硬辯證下了最好的註腳，軟掉的鐘錶是乳酪，法文同音動詞「伸出舌頭」的聯想意像，達利側臉的軟肖像，令人聯想到甲殼生物殼內的生命體，相應於里加港岩岸的堅石，生命極為脆弱，即使以華麗浮誇的硬殼，諸如金錢與財富，最後都會腐朽，時間也非笛卡兒式的恆常，也會有相對時間，因此達利與時間的意像皆呈軟化狀態，是否意指時間之於達利是永恆的狀態，企圖追求不朽的藝術成就？世間所存留的仍是這片熟悉如常的風景，但它所存有的也不只有表象，隱藏著前人、時人所投射的慾望，也觸發對空間的狂想，主導著擬人化的凝視眼光，這是神人同形的寫照，也是滿足將空間軟化的狂想。

---

<sup>60</sup> Haim Finkelstein, *Salvador Dali's art and writing, 1927-1942 : the metamorphoses of Narcissus* (New York: Cambridge University Press, 1996), 141. 'Nothing can prevent me from recognizing the frequent presence of simulacra in the example of the multiple image, even when one of his forms has the appearance of a putrefied donkey covered with ants and flies... Nothing can convince me that this foul putrefaction of the donkey is other than the hard and blinding flash of new precious stones'

<sup>61</sup> Llorenç Bonet, *Antoni Gaudí / Salvador Dalí* (Harper Collins Publishers, 2003), 36.





圖10：達利，〈記憶的堅持〉，1931。油畫，24x33公分。

美國紐約：現代美術館。

將自我形象投射到大自然中，或是將週遭景物擬人化，班雅明認為企圖與自然同化融合是人類最高等的能力<sup>62</sup>。從擬仿概念出發，班雅明視為人類認同外在世界的原理，形成自我與他人、事物、自然的關聯<sup>63</sup>。班雅明強調「擬仿」(mimesis)，並非是柏拉圖所說的「摹仿」(imitation)，摹仿所產生的妥協形式，必然會失去些原味。擬仿是原作的構成性再詮釋，本身就是一種創作行為<sup>64</sup>。的確，認同外在世界後再次重新表達，外觀上會與原作不盡相同，但意像極為神似，或是引起其他觀者的同感。弗洛伊德就人與外在世界的關係表示，這其中有一種「情感連結」，人類的「移情」(empathy)產生作用所得到的形式<sup>65</sup>。再者，弗洛伊德所認為的認同，並非是單純的摹仿，而是同化(assimilate)的作用，心靈機制

<sup>62</sup> Llorenç Bonet, *Antoni Gaudí / Salvador Dalí* (Harper Collins Publishers, 2003), 19 'Nature creates similarities. One need only think of mimicry. The highest capacity for producing similarities, however, is man's.'

<sup>63</sup> Walter Benjamin, 'On the Mimetic Faculty'(1986), in *Reflections : essays, aphorisms, autobiographical writings*, ed. Peter Demetz (New York: Schocken Books, 1986, 1978), 333-336.

<sup>64</sup> Neil Leach, *Camouflage* (The MIT Press, 2006), 19.

<sup>65</sup> Ibid., 20

會在無意識狀態中將自我與外界同化<sup>66</sup>。同化的想像並非是理性邏輯可以理解論斷，反倒像是一種巫術、魔法、念力，可以將自我變形與外界相同，這當然是限於精神層次。班雅明並認為擬像並非只認同生命世界，也包括無生命的世界<sup>67</sup>。同化成無生命是一種死慾的作用，在危險的環境中為自保生命，不讓敵方發察覺，偽裝與環境融為一體，暫時欺騙敵方，裝死是為延續生命，絕對不是消極地對待生命。

#### (四)斷裂式文本

達利總有一套極為個人的詮釋，主導觀者依循他的想法觀看他的作品，這種詮釋態度是現代主義的藝術家抱持著菁英主義，呈現單向、封閉的作品關係。儘管達利作品中已呈現多面向的後現代特質，非如後現代藝術家放下身段，講求文本與觀者間的對話交流，羅蘭巴特( Roland Barthes, 1915-1980 )以《作者已死》( *Death of the Author*, 1967 )取代「作者權力」( authorship )，頌揚「讀者的誕生」( the birth of the reader )。達利終其一生在對抗死亡，當然不會順應趨勢、放棄「作者權力」，對達利來說，作品是為呈現藝術家自傳、生命力、創造力、想像力，塑造出藝術家的個人神話，不斷地以詮釋的「本真性」( authenticity )或是藝術家的簽名，強化藝術家的「作者權力」。達利所做的詮釋可以運用自由聯想的技法，並不遵循詮釋學傳統，所產生的常是不依邏輯連貫的斷裂式文本。

詮釋學是對詮釋與解釋方法論原則的研究，特別是對《聖經》詮釋的普遍方法研究，後用於非神學的文學領域，用以理解問題、奠定哲學基礎。詮釋學( Hermeneutics )一詞源於希臘動詞“hermeneuein”，名詞為“hermeneia”，一般都被譯為「詮釋」，古代用法有「說話」、「說明」、「翻譯」三種意義，其中「說

---

<sup>66</sup> Neil Leach, *Camouflage* (The MIT Press, 2006), 22.

<sup>67</sup> Ibid., 25.

明」之意著重於理解的推論，亞里斯多德認為「在進行陳述時心靈的操作，此操作與事物的真假有關」，意即詮釋就是「闡述」一件事物的真值判斷，他認為闡釋是對陳述本身系統的說明，必須要對客體有簡單的理解、構成和劃分的操作，從已知到未知的推論，也就是一種分析，唯有在特殊的文本之內才有意義<sup>68</sup>。詮釋的正確態度傾向排除個人偏見，盡可能達到客觀，如此才能趨近真實。直到二十世紀初，這種詮釋態度產生質變，弗洛伊德《夢的解析》問世後，奠定了精神分析詮釋的基礎，以談話治療瞭解病患言語的徵候，臨床上仍會注入宗教的象徵意義。儘管身為精神分析師的詮釋者，意圖以客觀的態度詮釋病患的夢境，夢境中形象的象徵語意隱晦不明，精神分析詮釋不會從一對一的翻譯模式中完成，而是透過在顯義內容中元素的具現，分析師依舊無法避免加諸主觀的認知與經驗來評斷。

達利所寫的自傳《天才日記》、《秘密生活》等作<sup>69</sup>，記憶本身就有時間性、真偽性與選擇性等特質，涉及到複雜的心理層次，文字創作本就具有虛構性，班雅明表示：「回憶，甚至延展的回憶，不總是等於自傳...因為自傳與時間、序列，形成生命延續之流有關。在此，我談的是空間、時間與斷裂性<sup>70</sup>。」班雅明暗示自傳有生命延續、先後序列的特質，回憶可以抽離其時空背景，不論時序陳述，呈現文本的斷裂性。《自我隱喻：自傳的意義》(*Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography*, 1972)作者詹姆斯·歐尼(James Olney)思考自傳主題，著重於自傳帶給作者的「創造性活力」，認為自傳應理解為「與作者生命、個性分開」的非形式或歷史問題<sup>71</sup>。達利自傳中塑造出虛構人物來呼應自身的慾望，總是想要用

---

<sup>68</sup> Richard E. Palmer 著，嚴平譯，《詮釋學》，桂冠出版，1992 年。

<sup>69</sup> 史瑞伯是最早著書傳達親身承受精神疾病的有力個案，使弗洛伊德的歇斯底里分析，憑此個案具有極高的信服力。法官史瑞伯所自撰《一個精神症患者的回憶錄》(1936 年出版)，記載著一八九三年他參加參議院總理競選後偏執狂病症首次發作，幻想上帝將他變成女人懷胎以拯救人類。

<sup>70</sup> Walter Benjamin(1996): 'Reminiscences, even extensive ones, do not always amount to an autobiography... For autobiography has to do with time, with sequence and what makes up the continuous flow of life. Here, I am talking of a space, of moments and discontinuities.'

<sup>71</sup> John Paul Rosso, *The Future without a Past: The Humanities in a Technological Society* (Columbia :

最為激烈的暴力與以征服，藉以隱藏自身所匱乏的性慾，達利書寫必然會跳脫時間的序列，讀者在閱讀其自傳文本時，要主動知覺這是達利本我作用、以直覺情感所迸發的意象與情節，讀者亦可依自身對達利虛構人物的認同，自由任意出入其中。達利在自傳創作上的文本開放性，在於自創許多的分身，幻想不斷地攻擊、誅殺分身而得以存活，每一分身皆隱射達利所恐懼的特質。《米葉〈晚禱〉之悲劇神話》文本中提到米葉〈晚禱〉意象，由觸目可及的日用商品〈晚禱〉複製圖案、合掌螳螂的吞食意象、到印有櫻桃廣告的明信片等一連串聯想，達利構成此一聯想系統過於個人理論化，像是自導自演的超完美謀殺案，提出一個瘋狂的想法，精心縝密地實踐之，使得觀者被達利引導到其閹割焦慮的情境中，仍無法全然融入達利的狂想情境中，封閉式的文本書寫造成與觀者溝通斷裂性的結果，卻也引發驚異、荒謬、曖昧等複雜情緒。

#### 四、結語

薩爾瓦多·達利以「偏執狂批判」方法所發展的藝術，意會到生命的本質是矛盾的，選擇瘋狂與理智並存的「偏執狂」，強調「偏執狂批判」為系統性地理智思考以發展瘋狂意念，將他人看似瘋狂想法以自己的「邏輯」詮釋。此一「邏輯」並非是因果關係的，而是直覺聯想的，類似於超現實主義所講究的「機遇」(chance)，所不同的是前者是主觀作用而形成擬像，而後者要求是客觀地發現與選擇物像。達利以「偏執狂批判」所生成的擬像是其想像力、創造力的體現，預見布希亞在《擬物與模擬》論述媒體將虛擬影像轉化成「超真實」的影響力，達利的「偏執狂批判」突破西方傳統對真實/虛假的絕對論證，意識與潛意識、現實與夢境是可互涉的，暗示著去除界限的「無形象」趨勢。何為真實，何為虛假，已非絕對的重要，萬物生命由太初時期的渾沌狀態而孕育生成，這片渾沌中有衝突與融合的兩種作用力量，如何將所透視的生命本質轉化為創作的能量，才是達

利發展「偏執狂批判」方法的核心意義。

生存焦慮是達利創作的驅動力，創造各種擬像分身以擊敗死亡、證明自身的存在，由達利的「偏執狂批判」作品可見達利自我神格化、神秘化的趨勢，以神話形式將自傳性的敘事轉換成具有普遍性的文本，追求創作成就上的不朽，達利不時表露出成為「藝術之神」的意圖，要超越前人的「視界」與「觀念」。後現代主義所論及的「異質性」，亦早在達利的「偏執狂批判」作品中體現，巴泰爾從原始的宗教儀式觀察到非西方的美學本質傾向「無形象」，祭儀中使用血液、尿液、排泄物為淨化肉體與神溝通的媒介物，達利視之為偉大的擬像物，將西方所視卑賤的「異質」還原其神聖的宗教價值。凡事物的價值具有正反兩面，因其文本脈絡而有不同的詮釋，玩味「晚禱」意象中的神聖/褻瀆的矛盾特質，經常運用到達利「偏執狂批判」作品的形象元素中。

主體與客體玄妙關係的探索，一直是人類生命重要的課題，達利對週遭事物直覺地感知，將自身意像投射到家鄉海岸的奇岩怪石上，或是在米葉〈晚禱〉中揮之不去的閹割焦慮，幻想體現在加泰隆尼亞的擬人化石上。以弗洛伊德的「移情」觀點，認為人與外在世界有一種情感連結，班雅明則從人類模擬大自然的行為談「擬仿」，企圖與大自然「同化」，精神層次的想像將自我變形、與外界同形，或將外物轉化成與自我的形象。達利的「偏執狂批判」概念兼具著特殊性與普遍性，其特殊性在於以自我認同為出發的世界觀，達利汲取最為個人化、在地性的特質作為「達利式」神話內容，達利意圖掌握藝術作品的創造與詮釋，呈現「作者權力」與創作的「本真性」。即使訴諸於視覺官能，達利強調要從所看到的擬像下察覺自身的真實慾望，這即是達利實踐「偏執狂批判」概念的創作動能，達利希望打破「完形」物象的固定視點，以「無形象」特質暗示去除界限所衍生出的創意，就如同藝術已然融入生活中，日常元素亦應用於藝術創作中，跨領域的創意實例不斷地出現於達利「偏執狂批判」的創作中，使達利的創意無所不在，

享有他終其一生所追求的不朽。

## 五、參考文獻

### 壹、外文部份

#### 一、書籍、專著

Dawn Ades. *Undercover Surrealism: Georges Bataille and Documents*. London: Hayward Gallery Publishing, 2006.

——— *Dalí: The Centenary Retrospective*. Thames and Hudson, 2004.

——— (ed.). *Surrealism : Desire Unbound*. Princeton University Press, 2001.

——— *Salvador Dali: A Mythology*. London: Tate Gallery, 1999.

——— *Dali and Surrealism*. Icon, 1983

Sarane Alexandrian. *Le Surréalisme et le rêve*. Gallimard, 1974.

——— *L'Art surréaliste*. Hazan, 1967.

Ferdinand Alquie. *The philosophy of surrealism*. University of Michigan Press, 1965.

Laia Rosa Armengol. *Dali, icono y personaje*. Ensayos Arte Cateria, 2003.

George Bataille. *The absence of myth : writings on surrealism*, ed. and trans. Richardson, M. New York : Verso, 1994.

Jean Baudrillard. *Simulacra and simulation*, trans. Graser, S. F. Ann Arbor : University of Michigan Press, 1994

Walter Benjamin. *Reflections : essays, aphorisms, autobiographical writings*, ed. Peter Demetz . New York: Schocken Books, 1986.

André Breton. *Surrealism and painting*. MFA Publications, 2002.

——— *Manifeste du Surréalisme*. Paris: Gallimard, 2002.

——— *La Clé des Champs*. Paris: Société nouvelle des éditions Pauvert, 1979

Susan Buck-Morss. *The dialectics of seeing : Walter Benjamin and the Arcades project*, The MIT Press, 1989.

Roger Caillois. *The Mask of Medusa*, trans. Ordish, G., New York: Clarkson N.

Potter, 1964.

Ernst Cassirer. *Philosophy of Symbolic Forms*, vol. 2. London: Yale University Press, 1955.

Whitney Chadwick, W. *Myth in surrealist paintings, 1929-39*, UMI Research Press, 1980. Dali, A. M. *Salvador Dali visto por su hermana*. Parsifal Ediciones, 1993.

Salvador Dalí. *El mito tragico del angelus de Millet*. Tusquets Editor, 2004.

——— *The Secret Life of Salvador Dalí*. Figueres: Distribucions d'Art Surrealista, 2004.

——— *Oui: Pour une revolution paranoïaque-critique, l'Archangelisme scientifique*.

Descharnes, R. (ed.). Denoël, 2004.

——— *Diary of a Genius*. Humsnitas, 1994.

——— *50 Secrets of Magic Craftsmanship*. Dover Publications, 1992.

——— *Salvador Dalí : Rétrospective 1920-80*. Paris: Centre George Pompidou, 1980.

Joan M. W. Davidson (trans.), *Homage to Dali*. Chartwell Book, 1980.

Gilles Deleuze. *Nietzsche and Philosophy*. Columbia University Press, 1983.

Robert Descharnes & Gilles Néret, *Salvador Dalí : The Painting*. Koln: Taschen, 1997.

——— & Nicolas Descharnes. *Dali: Sculptures & Objets*. Paris: Eccart, 2004.

Felix Fanés. *Salvador Dali: The construction of the image 1925-1930*. Baker & Taylor Books: 2007.

——— (etc.). *Dali. Mass Culture*. Barcelona: Caixa Fundacio, 2004.

José Ferreira. *Dalí-Lacan: La Rencontre ce que le psychanalyste doit au peintre*.

L'Harmattan, 2004.

Haim Finkelstein. *Salvador Dali's art and writing, 1927-1942 : the metamorphoses of Narcissus*. New York: Cambridge University Press, 1996.



- (ed.). *The collected writings of Salvador Dali*. Cambridge University Press, 1998.
- Hal Foster. *Compulsive Beauty*. The MIT Press, 1997.
- Michel Foucault. *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*. Vintage, 1988.
- Sigmund Freud. *The Uncanny*, trans. McLintock, D. New York : Penguin Books, 2003.
- *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, trans. James Strachey. London : Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1995.
- Yehuda Fried & Joseph Agassi. *Paranoia: A Study in Diagnosis*. D. Reidel Publishing, 1976.
- Kim Grant. *Surrealism and the Visual Arts: Theory and Reception*. New York : Cambridge University Press, 2005.
- Steven Harris. *Surrealist Art and Thought in 1930s: Art, Politics, and Psyche*. Cambridge University Press, 2004.
- Immanuel Kant. *Classification of Mental Disorders*, trans. and ed. by C. T. Sullivan . Doylestown, Pennsylvania: The Doylestown Foundation, 1964.
- Rosalind Krauss. *Formless: A User's Guide*. MIT Press, 2000.
- Julia Kristeva. *Powers of the Horror: An Essay on Abjection*. Columbia University Press. 1982.
- Jacques Lacan. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis* , trans. Alan Sheridan. New York: Norton, 1978.
- *Écrits: A Selection*, trans. Alan Sheridan. New York: Norton, 1977.
- *La psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*. Seuil, 1975.

- Neil Leach. *Camouflage*, The MIT Press, 2006.
- Lucy Lippard(ed.). *Surrealists on Art* . Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1970.
- David Lomas. *The Haunted Self: Surrealism, Psychoanalysis, Subjectivity*. Yale University Press, 2000.
- John M. MacGregor. *The Discovery of the Art of the Insane*, Princeton University Press, 1989.
- J. H. Mathews. *The Imagery of Surrealism*. New York: Syracuse University Press, 1977.
- Tim McGirk. *Wicked lady: Salvador Dalí's muse*. Hutchinson, 1989.
- Maurice Nadeau. *History of Surrealism*, New York: The Macmillan Company, 1968.
- Didier Ottinger. *Surrealisme et Mythologie Moderne*. Gallimard, 2002.
- René Passeron, *Surrealism*. Paris: Terrail, 2005.
- Julian Pefanis, *Heterology and the postmodern : Bataille, Baudrillard, and Lyotard*. Durham : Duke University Press, 1991.
- *Der Dopplegänger: eine psychoanalytische Studie*. Wien: Turia & Kant, 1993.
- Ellie Ragland-Sullivan. *Jacques Lacan and The Philosophy of Psychoanalysis*. Urbana : University of Illinois Press, 1986.
- John Paul Rosso, *The Future without a Past: The Humanities in a Technological Society* (Columbia : University of Missouri Press, 2005),
- Michael Taussig. *Mimesis and alterity : a particular history of the senses*. New York : Routledge, 1993.
- David Vilaseca. *The Apocryphal Subject: Masochism, Identification, and Paranoia in Salvador Dalí's Autobiographical Writings*. Peter Lang, 1995.

## 二、期刊

Markus, R. "Surrealism's Praying Mantis and Castrating Woman", *Woman's Art Journal*, Vol. 21, No. 1 (Spring - Summer, 2000), 33-39.

Mills, J. *Lacan on Paranoiac Knowledge*. *Psychoanalytic Psychology*, 20, (2003), 30-51.

## 三、論文

Živković, M. 'The Double as The "Unseen" of Culture: Toward a definition of Doppelganger'(Thesis of Faculty of Philosophy, University of Niš. Yugoslavia), in *Facta Universitatis* , Series: Linguistics and Literature, Vol.2, no. 7 (2000), 121-128.

## 貳、中文部分

Meredith Etherington-Smith 著，林淑琴譯，《達利：記憶的堅持》，台北：城邦文化，2000 年。

關永中著，《神話與時間》，台灣書店，1997 年。

Richard E. Palmer 著，嚴平譯，《詮釋學》，桂冠出版，1992 年。

Rizzoli 著，梁翠凌譯，《達利－畫布上的精靈》，台北：北辰文化，1989 年。