

第三章 創作與超現實主義繪畫之關係

第一節 超現實主義與達達主義

超現實主義的產生與達達主義(Dadaism)有著密不可分的關係。達達主義是 1916 年在瑞士興起的文學、繪畫運動。「達達」原意是「旋轉木馬」，是由札拉(Tristan Tzara)隨意翻字典所取得的名字，沒有任何特殊意義。達達主義者深感工業革命後，知識、科技不斷進步，但人類道德、社會倫理卻逐漸淪喪。在經歷第一次世界大戰的痛苦不安和恐慌後，更深深對科學文明產生反感，促使對傳統價值觀的反思。達達主義懷疑舊有成規，否定理性和邏輯的思考，甚至否定既有的道德和美學觀，對現實社會表現出消極的反抗和極度的諷刺。基本上，他們為反抗而反抗，不斷抨擊舊有事物，卻無建設性的方法，是虛無主義者和破壞主義者。達達主義自 1916 年如旋風般興起，但也急遽落幕，因為只有破壞而無建設的行徑，難以長久得到認同。達達主義成員布魯東(André Breton, 1896-1966)不能滿足其毫無目的的破壞行動，因而與內部主要成員札拉、畢卡比亞(Francis Picabia, 1879-1953)發生嚴重爭執，促使達達主義在 1922 年迅速解散²⁷。

兩年後，1924 年秋天，布魯東集結達達主義部分成員在法國發表超現實主義宣言，其內容結合達達的批判概念與佛洛伊德(Sigmund Freud, 1856-1939)的精神分析理論和夢的解析，為超現實主義定義如下：

『超現實主義，名詞，陽性。純粹心靈的自動主義，它藉由口頭或書寫或其他任何方式來表達真正的思想功能，其思想表述完全不受理智影響所控制，也超越了所有美學或道德的關照。

據哲學百科全書稱，超現實主義依據的是信仰較高層次的真實，即某種一直為人所忽略了的聯想形式，它來自無所不能的夢境，而對理性思維不感興趣，它可導致其他精神機制的毀損，而以新的替代物

²⁷ Herbert Read 原著，李長俊譯，《現代繪畫史》，台北市，大陸書店，頁 129。

來處理人生的主要問題。」²⁸

布魯東相信人類的想像可通過文字、圖畫等方式表現，挖掘夢幻和潛意識的瞬間感受，達到一種真正的真實。將人類最真的情感從傳統理性模式中解放出來。

「超現實主義」一詞最先由詩人阿波里奈爾(Guillaume Apollinaire, 1880-1918)為 1917 年五月在巴黎公演的芭蕾舞「遊行」(Parade)節目裡，第一次使用「超現實主義」(Surréalisme)於印刷物上。同年六月在「泰萊莎的乳房」(Les Mamelles de Tirésias)一文裡，他第二次使用這個名詞²⁹。

基本來說，超現實主義並非僅僅是美術運動，最初開始於文學領域，後來才有畫家們響應加入。畫家深受詩人們以新奇、幻想的創作所影響。正如阿波里奈爾曾說：「詩人必須永遠是畫家的幫手，是為未知之探尋的堅強盟友。」，此後超現實風靡整個歐洲，擴及文學、繪畫、攝影、電影等。

超現實主義承襲達達主義的叛逆精神，但本質仍有不同之處。達達喜歡批判，本質建立在「破壞」，然而只有破壞而無建設的行徑終究無法長久。超現實除了批判與破壞之外，最主要還是希望經由破壞能帶來建設。但是達達主義的反傳統、反理性的精神卻深深影響日後超現實主義的發展。

第二節 超現實主義的理論基礎與美學觀點

超現實主義突破理性傳統枷鎖，為穩固自身的論點於是尋求理論基礎以增強說服力，其思想理論基礎來源主要有：佛洛伊德的精神分析理論、黑格爾(G.W.F. Hegel, 1770-1839)的辯護法、柏格森(Henri Bergson, 1859-1941)的直覺說。

超現實主義一開始就以佛洛伊德的潛意識、精神分析理論、夢的

²⁸ 曾長生，《超現實主義藝術》，台北市，藝術家出版社，2000，頁 23。

²⁹ Sarane Alexandrian 原著，李長俊譯，《超現實主義的藝術》，台北市，大陸書店，1982，頁 27。

解析為其理論支柱。認為只有非理性的全面解放，才有機會觸及到深層心理層面，達到真正的真實——超現實。在1924年超現實主義宣言發表之前，佛洛伊德已有多部著作問世，並成為當時最具影響力的心理學家。布魯東第一次發表超現實主義宣言，即公開讚揚這位大師「感謝佛洛伊德的發現。根據這些發現，終於形成了一股思潮；而借助於這股思潮，人類的探索者便得以做更進一步的發覺，不必再拘泥於眼前的現實」³⁰由此可看出佛洛伊德對超現實主義的影響是直接的。

佛洛伊德為奧地利精神醫學家，根據多年對精神病人研究治療的經驗，在1896年首創精神分析論(psychoanalytic theory)，用來解釋精神病形成的心理原因。依照佛洛伊德的看法，人之所以罹患精神疾病，是因為長期內在的心理衝突所導致。病人面對的情緒困擾並非起於當時現實生活的困擾，主要是幼年痛苦的生活經驗所引起，多年沉積在內心的痛苦無法得到適當紓解，使得當事人陷入人格異常病態。所以要了解病人之所以人格異常，就要瞭解並分析其幼年的生活經驗及人格發展。佛洛伊德在他研究幼年人格發展過程，提出一套完整理論解釋。將人格構成分為三個部分，包括：本我(id)、自我(ego)及超我(superego)。(1)本我：與生俱來，是生存的原始本能，例如：口渴、飢餓、性慾，所依行的是快樂原則，是非理性、無意識的。其中又以尋求性慾滿足的衝動最為強烈，佛洛伊德稱之慾力(libido)。(2)自我：現實中的我，經由後天學習而獲得，其位置介於本我與超我之間，其功能是在現實環境中尋求個體需求滿足。(3)超我：理想中的我，是社會化過程中被塑造而成的，具有管制或壓抑本我衝動而使之合於社會規範的功能³¹。

精神分析理論以人類行為與發展為研究基礎，著重於人類內在心靈活動的分析，確認無意識存在心理領域，並有系統地建立了無意識學說。這種無意識的力量是一切行為的根本動力，包括文化、藝術、

³⁰ 柳鳴九，《魔幻現實主義、未來主義、超現實主義》，台北市，淑馨出版社，1990，頁242。

³¹ 張春興，《教育心理學：三化取向的理論與實踐》，台北市，東華書局，2002，頁125~126。

科學等創造。而意識只不過是由無意識衍生的心理表層。

佛洛伊德於 1900 年發表《夢的解析》(The Interpretation of Dream)。對人類經濟意識釋放而形成的夢境有深入探討，解釋人們具有引起自己行動的本能、欲望，但我們對此又未能察覺。這種未能察覺到的本能稱為潛意識，它在平時遭到理性與生活常規的制約與壓抑，而「夢」即為潛意識欲表達的那一部分。夢正如心理症狀，表現出人們無法自知的知覺，存在於未受理性控制的思維裡，這些被壓抑的觀念與感覺在睡眠期間甦醒，並將表達的方法稱之為夢境。佛洛伊德的釋夢理論，即是對人類想像力的啓示，並且發現夢境中經由聯想與幻想所產生的幻象是不受理性與邏輯所控制的。

超現實畫派認為，只有在夢中，縱使是毫無條理、沒頭沒尾不連貫的夢，欲望能從重壓獲得解放，在這裡顯現出來的才是赤裸裸的人性。夢就是現實世界和內面世界的橋樑。做夢實際上是被壓抑著的潛在意識恢復活動的狀況。所以夢是不受意識的支配，而是屬於精神的自動作用，而且要比意識上的更真實。

然而為求心理上的真實追求非理性與潛意識解放，一旦要將其表現出來還是必須面臨理性上的現實，心智狀態的理論必定會產生認知上的差距。因此，對非理性的一種探索，仍必須透過理性的方法去呈現。為破除這種非理性與理性上的矛盾，於是超現實主義提出了黑格爾的辯證法與柏格森的直覺說，以支援超現實理論的合理性與正當性。

第三節 超現實主義的代表畫家

一、前超現實主義的代表畫家

超現實繪畫早在超現實主義尚未提倡之前就已經存在。在藝術史上的繪畫，具有超現實意象之繪畫表現是屬較為奇特的一群，所傳達出來的畫作不外乎是對奇景異象的描繪，在題材上大多屬於對神話、宗教寓言故事或個人精神心理狀態的一種表達，稱之為前超現實主義者(pre-surrealist)，以重點式舉例說明：

(一)波希(Hieronymus Bosch，約 1450-1516)

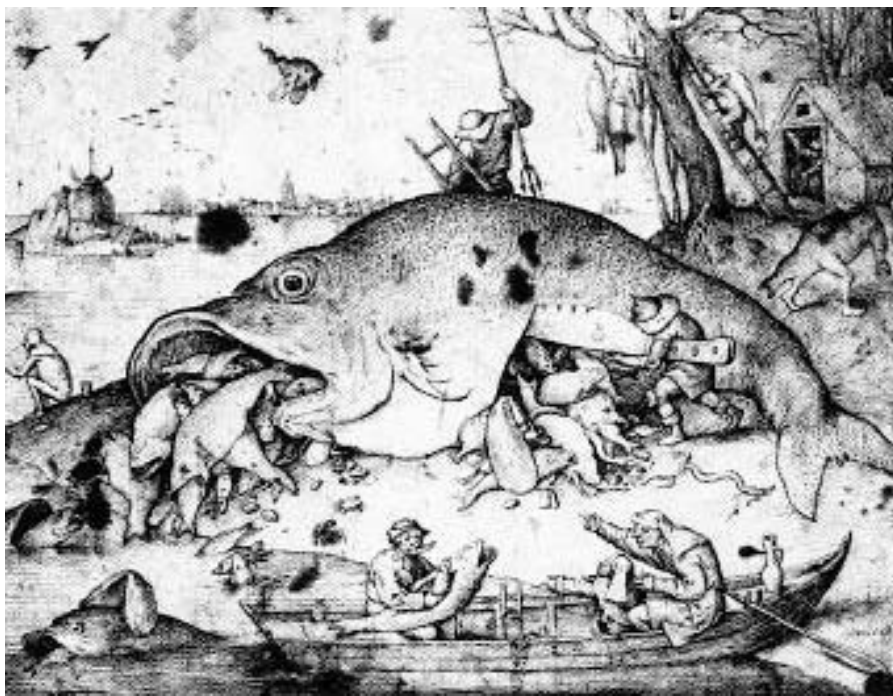
現今有關波希一生的資料非常少。他生於荷蘭南部與比利時交界處的丹波西(Den Bosch)。他的作品經常表現奇思怪想的圖像，內容多以怪物、惡夢、天譴或地獄等描寫，諷刺人類的愚蠢與喪德的惡行，繪畫透露出中世紀的奇異意象。波希所經營的場景常充滿著奇怪的混合體，如「逸樂園」(圖八)畫面有三頭鳥、似人似魚的動物、長翅膀的魚、鳥頭人、會飛的魚、比人體大的鳥…等，將動物與動物或動物與人物混合組織，形成奇特的怪物，並配合幻想建築、反常態比例製造驚訝、奇異的畫面。



(圖八) 波希 逸樂園(局部) 1500-1510 油畫 200 x 195cm

(二)布魯格爾(Pieter Bruegel, 約 1525-1569)

荷蘭畫家，作品包括繪畫、凹版畫、素描等，展現其敏銳的觀察力和突顯細節的本事。繪畫內容粗分三類：幻想或寓意、風土人情、聖經故事，有時三類相互混合。他受波希的特殊風格所影響，有時運用組合變化，集結不同獸類、鳥類和爬蟲類等身上的特徵，整合成一個令人驚奇的軀體，如「大魚吃小魚」(圖九)。或是將背景設在村莊廣場與鄉野風光，描寫並諷刺人性的弱點，不同於波希夢魘式的意象。



(圖九) 布魯格爾 大魚吃小魚 1556 鵝毛筆畫 21.6 x 30.5 cm

(三)阿爾欽博托(Giuseppe Arcimboldo, 1527-1593)

生於米蘭，西元 1562 至 1587 年在布拉格擔任宮廷畫家，是個以怪異知名的成功肖像畫家。其作品多是充滿矯飾風格的想像畫，採用各種相關的物體(例如：蔬果、花卉、動物)(圖十)，組合成怪異荒誕的人臉，繪畫技法對後來超現實主義藝術家達利啓發甚多。



(圖十) 阿爾欽博托 水 1566 油畫 67 x 52 cm

二、二十世紀超現實主義的代表畫家

(一)基里訶(Giorgio de Chirico, 1888-1987)

義大利畫家但在希臘成長。1911年赴巴黎發展前，在雅典、慕尼黑受繪畫訓練。他從未正式成為超現實主義成員，但對超現實影響極深，他與卡拉(Carlo Carrà, 1881-1966)共創「形而上繪畫」(metaphysical painting)受到阿波里奈爾的讚賞。其後，布魯東又代表超現實主義者對他大加讚譽，超現實主義者視這類繪畫為其運動的先驅。他對達利(Salvador Dali)、恩斯特(Max Ernst)、湯吉(Yves Tanguy)、馬格利特(Rene Magritte)和德爾沃(Paul Delvaux)等藝術家都具決定性的影響³²。

³² Pere Gimferrer 著，許季鴻譯，《基里訶》，台北市，錦繡文化(文庫)，1994，頁7。

形而上繪畫的特點是沒有人物，儘管在一些例外的情況下，可能會出現沉睡中或靜止於遠方的人物，但畫中的人物都是不具生氣的。取而代之的是裁縫用的人體模型，以及結合人們意想不到的種種物體於同一畫面，雖然表面上用的是局部解剖、透視的畫法，但整體場景如同幻境一般³³。畫面呈現出一種選擇下的真實面，讓物件脫離真實世界的位置。

他將「風景」和「建築物」巧妙結合，以明確的輪廓線來描繪。廣場、雕像、拱形騎樓、紅磚牆、火車等，每樣事物皆與生活密不可分，雖平凡無奇，但由基里訶處理置在同一畫面時，即以「超自然情景」呈現³⁴，造成怪異的景象，給予觀者新奇視覺。

(二)恩斯特(Max Ernst，1891-1976)

德國人，大學時學習哲學，繪畫是出於興趣自學而成。恩斯特的父親是聾啞學校的教師，也是祭壇畫業餘畫師。父親的嚴格管教使得恩斯特產生反抗的心理，年幼時的恩斯特是個神經質的孩子，經常過於興奮而不安或夜裡醒來張眼凝視壁板。他從小對森林所散發出來的神秘十分著迷，對後來的創作造成很大的影響。1919年，恩斯特從義大利雜誌看到基里訶的作品，深受感動並獲得啓示。從事達達主義和超現實主義活動後，他將「拼貼法」帶進創作，並為雜誌(A Week of Kindness)作一系列拼貼畫。之後，他又使用「拓印法」，所製造出來的紋理有一種幻影、不定的效果，並將所學來的「轉印法」運用於畫面中，種種技法都是為了建構他的幻想世界，作品中充滿恐懼、不安感。

(三)馬格利特(René Magritte，1898-1967)

比利時人。馬格利特富有敏銳而嶄新的洞察力，常將日常所見的事物從現實中隔離，並和其他被現實隔離的物體共置在同一畫面中，彼此完全沒有關係而產生異常不協調的氣氛和趣味。他的畫風沒有其他畫家所出現的「發展」與「變貌」，也拒絕畫裡所該具備的意義，在二十六歲時已確立自己固有的創作風格，終生不變，持續描繪一件比

³³ 同註三十二。

³⁴ 劉振源，《超現實畫派》，藝術圖書公司，台北市，1998，頁177。

一件耀眼的作品，這在畫壇上頗為罕見³⁵。

馬格利特描繪物體清晰、明確，使得畫面透露出堅硬感。他喜歡將日常看慣、平凡無奇的東西，從生活環境中隔離，打破常理規矩將之放置在意想不到的地方，給觀看的人產生驚訝、新鮮感。馬格利特的世界和達利的偏執狂的幻想，或是恩斯特的怪鳥等縱橫馳騁、百鬼夜行的世界不同³⁶，他的作品透露出一種幽默、智慧、諷刺。明亮清澄，卻又如此令人感到不安。他希望透過繪畫引導觀賞者，到他的內心世界作一次旅行³⁷。

(四)達利(Salvador Dali, 1904-1989)

西班牙人，是個多才多藝的藝術家，除了以繪畫當主業，還從事舞台設計、攝影、電影拍攝、珠寶設計…。達利投入超現實運動不久後，即提出他的獨到見解，他認為超現實主義若是完全排除理智作用，聽任下意識流露，未免消極。他所要追求的是更為積極的超現實表現層次，這就得借重「理性」的力量，經由特殊方法掌握潛意識世界。這種方法就是「偏執狂批判法」(El método paranoicocritico)³⁸，與真正偏執狂病患之間的區別，在於前者是清醒而有意地運用狂想方式來解釋這個世界，以發揮非合理的繪畫效果。

達利認為，繪畫是用手與顏色去捕捉想像、非理性的具體事物之攝影。基於此，達利的作畫技巧日益寫實、精密化。他將複雜混亂的幻想系統化，並經由如攝影般精確的技法及鮮明色彩來表達。畫面善用象徵、暗喻，例如畫面常出現「權杖」、「抽屜」…。喜用變形、誇張等手法，將不合理的事物加以組合。技法十分精密寫實，富有強烈的質感、肌理，用色鮮明，利用透視製造奇異的空間。

第四節 超現實主義的繪畫表現手法

³⁵ 同註三十四，頁 193。

³⁶ 同註三十四，頁 204。

³⁷ 許麗雯總編，《馬格利特》，巨匠美術週刊一百期，1994，頁 31。

³⁸ 何政廣，《超現實主義大師—達利》，台北市，藝術家出版社，1996，頁 103。

一、繪畫技法：

繪畫技法大致分為兩類：

(一)傳統手繪技法：以傳統手繪技法完成，描寫對象物的光影、質感、量感，以寫實的手法達到如夢境般的效果。

(二)特殊技法：

- 1.自動性繪畫(Automatism)：忠實於內在潛意識與心理狀態。目的是要把「連自己都看不見的真實顯現出來」。藝術家將自身處於完全被動的狀態，在半醒半睡、意識模糊的狀態下，讓畫筆自動馳騁，把原始思考狀態紀錄下來³⁹。這種無計畫性的安排，能傳達偶然的、自發的，令人驚訝的無意識情報，探究人類潛在的可能性。
- 2.拼貼法(Collage)：此手法源自立體派的畢加索、布拉克，但立體派的拼貼法(Papier Collé)主要目的是提高畫面上的效果，為造型上的手段。超現實主義的拼貼不但包括立體派的手法，甚至利用現成物來組合產生作品，著眼於產生比喻的、聯想的象徵效果。超現實主義畫家中首先使用拼貼的是恩斯特，1921年，出版第一本拼貼畫的書《百頭女子》(La Femme de Cent Têtes)。他利用各種報章雜誌的圖片資料當作原始材料，再將這些來自不同時空的意象以部份或單元加以組合。畫面呈現出兩種以上互不相干的元素，以形成全新的視覺效果，帶給觀賞者更豐富的想像空間。
- 3.拓印法(Frottage)：由法文摩擦(frotter)而來。恩斯特最先將此技巧運用在藝術創作上，擺脫長久以來所延用的傳統具象技法。方法是把紙張覆蓋在木紋、粗布等凹凸的物體表面上，用鉛筆或炭筆摩擦紙張，就能顯現紋理。恩斯特將能擦印出線條的東西加以研究，例如：葉脈的網目、破鞋的碎片、木棉…。1925年首批拓印素描以書的形式出版，名為《自然史》(Histoire Naturelle)，成為往後恩斯特重要面貌之一⁴⁰。此技法並非僅做為畫面上一種肌

³⁹ 同註三十四，頁 39。

⁴⁰ David Piper 撰，《藝術與藝術家》，台北市，佳慶文化事業公司，1985，頁 69。

理、質感的表現，還能夠使觀賞者產生心理的幻影，造成潛意識、無意識的浮現。

4. 轉印法(Decalcomanie)：轉寫法原來是在陶器、玻璃器具等燒畫時匠工所用的方法，把明礬混在接觸劑塗在紙上，以此當底紙，並在底紙上畫圖，然後押印在器物上，使圖畫轉印到陶器或玻璃上⁴¹。超現實主義畫家多明蓋茲(Oscar Dominquez 1906-1958)最先利用此法作畫。在第二次世界大戰前，恩斯特也經常利用此手法，才成為超現實主義的重要表現手段。使用此技法必須選用吸收性較弱的紙，將顏料倒入兩張紙間，任顏料隨著自己的掌控和非掌控間流動，並施壓於紙張，將顏料流動所產生的形象印出來，顏料自由流動會出現十分獨特而奇異的效果與肌理。例如：恩斯特「雨後的歐洲 II」(圖十一)部分岩石有流動般的肌理，是以此法製造而成。



(圖十一) 恩斯特 雨後的歐洲 II (局部) 1940-42 油畫 54 x 145.5cm

⁴¹ 同註三十四，頁 44。

二、超現實畫面構成方法：

(一)結構重組：

方法一、將單一物體或單一生物本身的組織、構造、形狀加以分解，再重新組合，形成不可思議的異象。接合時，為使組合順利，比例上可自動調整大小、扭曲變形。例如：達利的「內戰的預感」(圖十二)。



(圖十二) 達利 內戰的預感 1936 油畫 100 x 99 cm

方法二、將兩種以上彼此不同屬性的物體或生物予以分解、肢解，取其中幾項可辨認的組織主觀結合，產生全新造形。這種方法並非超現實畫家所獨創，在世界各地的文物古蹟、傳說、神話、藝術品…等，都可舉出許多例子如：埃及的人面獅身像、中國的龍、鳳、騏驎等，其中龍更集合九種不同生物的造形。羅愿《爾雅翼》「龍者，鱗蟲之長。王符言其形有九。頭似蛇，角似鹿，眼似兔，耳似牛，項似蛇，腹似蜃，鱗似

鯉，爪似鷹，掌似虎是也。」⁴² 結構重組中，選擇的部位必須具有辨認性，即能認出原樣的特徵。融合時必須考慮物體的形狀、位置、比例、機能，連接處則要達到融合漸變，愈是自然視覺效果愈強。

(二)空間異化：

方法一、不合理的透視：即違反視覺透視法。例如：基里訶「一條街道的憂鬱和神秘」(圖十三)圖中兩棟建築物的消失點不在同一條消失點上，空間表現異常。



(圖十三) 基里訶 一條街道的憂鬱和神秘 1973 油畫 92 x 73 cm

方法二、不合理的光源：違反自然環境中光源方向一致的常態。

方法三、空間合併：將兩種不同時空場景合併。例如白天黑夜同時並存。

⁴² 御手洗勝等著，王孝廉主編，《神與神話》，臺北市，聯經出版社，1988，頁 45。

方法四、空間變換：打破每個物體的實際生活所在領域，物體的外貌形體大小不變，僅改變物體所在的空間，運用場景差異突顯主題。例如馬格利特的「Golconde」(圖十四)一群身穿長大衣頭戴圓帽的男仕，筆直豎立在空中。



(圖十四) 馬格利特 Golconde 1953 油畫 79 x 98 cm

方法五、空間比例改變：可以是空間放大或空間縮小的相對概念。部分或整體物體狀態、比例維持不變，但空間比例卻異常放大或縮小。誇張後的空間因陪襯物襯托產生顯著的視覺效果，通常對比愈大，效果愈顯著。例如：馬格利特的「個人價值」(圖十五)房間裡的梳子、酒杯、火材棒、肥皂、化妝用的毛刷顯得巨大，而房間內的床、地毯、衣櫃比例維持不變。



(圖十五) 馬格利特 個人價值 1952 油畫 81 x 100.3cm

方法六、空間交錯：指同一畫面，打破應有的空間前後、內外的關係，例如馬格利特的「白色卡片」(圖十六)。



(圖十六) 馬格利特 白色卡片 1965 油畫 81 x 65 cm

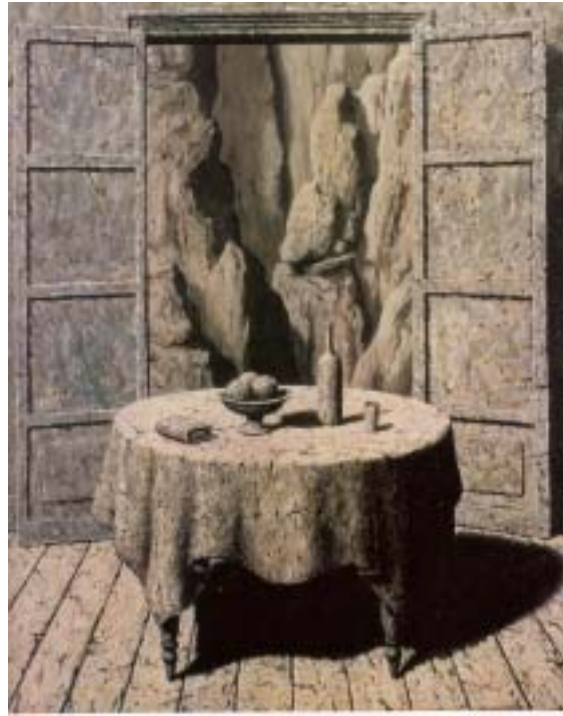
(三)材質改變：物體有自身的特質、屬性之外，外表質感、紋理也有明顯的不同，這就是「材質」。材質改變有兩種方式：

方法一、物理狀態改變：改變物體物理常態，如：固態、液態、比重、熔點，但主題物的外在顏色、紋理不變，以保有原物之可辨認性，避免觀者無法辨識改變後的物體原樣為何，而失去改變的意義。例如達利「記憶的永恆」(圖十七)，畫面中的臉譜、時鐘有如軟化的乳酪，但仍具有辨識性。



(圖十七) 達利 記憶的永恆 1931 油畫 24 x 33 cm

方法二、外表紋理改變：物體的輪廓、大小、比例不變，僅改變物體的質感、紋路。例如：馬格利特的「旅行的紀念品 III」(圖十八)整幅畫的物體與空間比例皆正常，但全部化成石頭的質感。



(圖十八) 馬格利特 旅行的紀念品 III 1951 油畫 83.8 x 64.8 cm

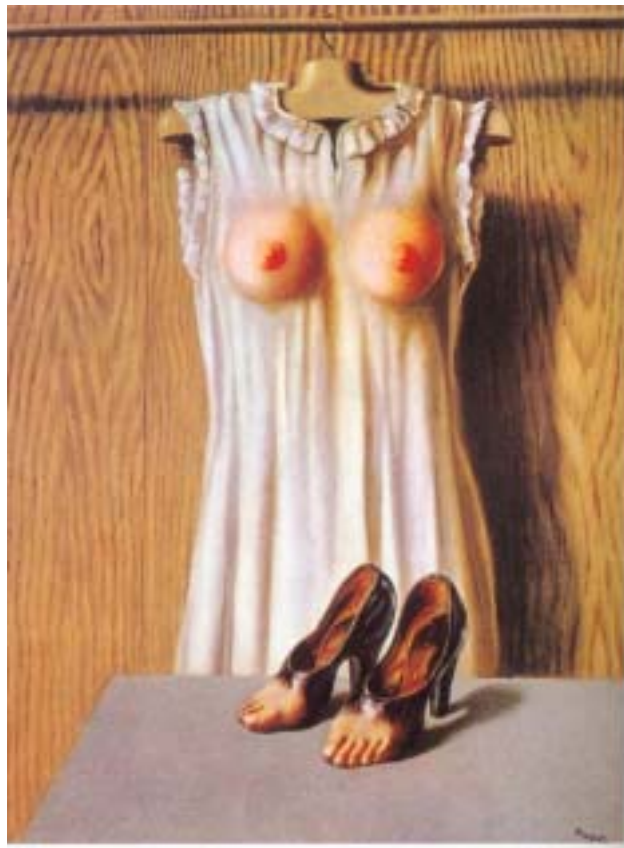
(四)合作構圖：由許多作者共同合作一張構圖，所做的對象不一定有關聯性。例如：「絕妙的屍體」(圖十九)便是由普魯東與不同作者共同完成的作品。



(圖十九) 普魯東等人 絕妙的屍體 1933 粉彩素描 24.1 x 31.7cm

(五)生物的物質化：將有生命的動物、植物甚至是人類的表面轉化成無生命的材質。運用漸變、融合等技巧，將生物與非生物之間的材質巧妙結合。物質化的改變可以是部分的轉換或全面轉換，但主題物仍保有原來的外型，以保持視覺之辨認性。

(六)物質的生物化：將無生命的東西如：玻璃、金屬…活化，活化是指具有生命現象，如有生物的機能、生物的動作、生物的器官…。馬格利特的「小客廳的哲學」(圖二十)畫中的衣服多了一對乳房、鞋子也長出腳趾。



(圖二十) 馬格利特 小客廳的哲學 1947 油畫 81 x 61 cm

(七)全新物體、造形創造：利用幾何造形或簡化造形創造出自然界沒有的事物、生物。米羅(Joan Miró, 1893-1983)「荷蘭的室內 I」(圖二十一)是根據索爾格(H.M. Sorgh)的「魯特琴彈奏者」(圖二十二)改變而來。除了顏色單純化、主觀化，並將生物拉長、壓縮、扭曲、變形，呈現簡化、流線的有機造形。

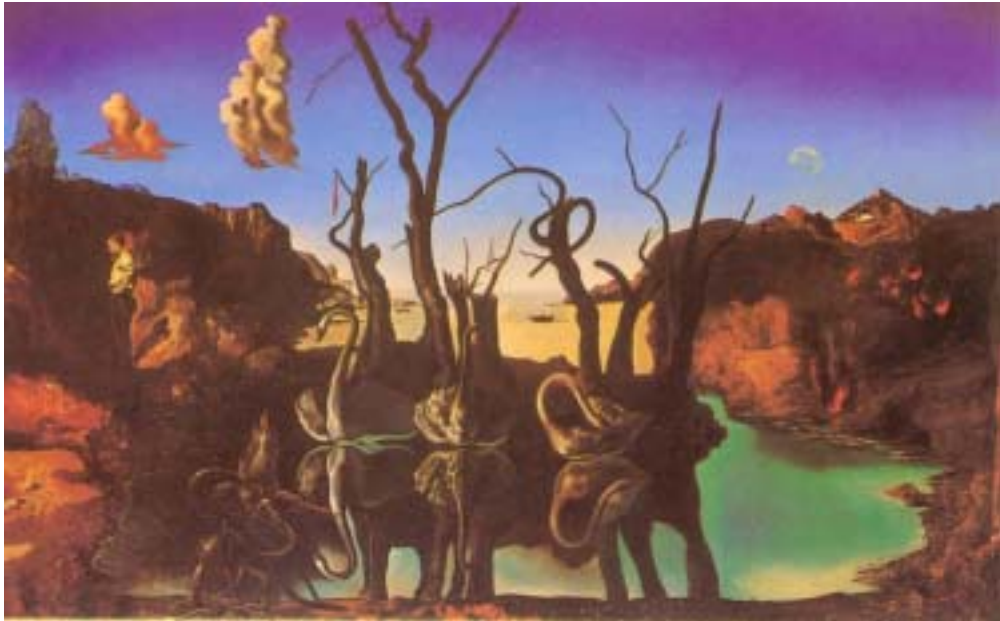


(圖二十一) 米羅 荷蘭的室內 I 1928 油畫 92 x 73 cm



(圖二十二) 索爾格 魯特琴彈奏者 1661 油畫 51.5 x 38.5 cm

- (八) 複合式構圖：將不同視點、場景、內容…等，主觀並置在畫面中。
夏卡爾「我的土地與村落」。
- (九) 圖地反轉：畫面中「圖和地」是相對的概念，達利的「倒影變大象的天鵝」(圖二十三)乍看之下是一幅天鵝與枯樹組合而成的風景畫，經細看後就可發現大象映照在湖面上。



(圖二十三) 達利 倒影變大象的天鵝 1937 油畫 51 x 77 cm

(十)雙關圖象：將不同圖像組織在一起形成另一幅雙關圖像，裡面的圖像不一定完全相關，但組織起來成爲一完整的圖像，從中又可發現組織裡的獨立造形。例如阿爾欽博托「春」(圖二十四)由不同的花組織而成，既有整體又有個體。



(圖二十四) 阿爾欽博托 春 1573 油畫 76 x 64 cm