



杜象單身機器躍上現(當)代 藝術創作舞台初探

林素惠

國立臺灣師範大學圖文傳播學系助理教授

摘要

當代藝術鼻祖馬歇爾·杜象放棄傳統油畫創作，花費八年的時間（從 1915 至 1923 年），經營反文化作品《大玻璃》，他將此作品下半部的造形命名為「單身機器」，藉由機械與有機元素的交錯配置，發展出一種跳脫規範和轉移空間的體系，成為探討現（當）代藝術創作議題的焦點，被視為「單身機器」傳統的創始者。1954 年，米歇爾·卡胡茨以此為題撰寫論文，1976 年出書，以杜象為主列出「單身機器」清單。同年，慕尼黑舉辦同名展覽，受到藝評家的廣泛關注，甚至認為當代某些藝術家的創作似乎在意圖「破除」杜象所創「單身機器」的傳統。為何杜象要選用「單身機器」作為其創作的語彙？其背景為何？特色為何？為何被視為須加以破除？實值得討論。

爲此，研究者透過相關文獻資料探索，經由分析與比較，發現「單身機器」思潮的出現和機器文明的日漸發展關係十分密切，而且機器愈是被發明並擴大其功能，這種思潮愈是成爲文學創作的靈感來源，最終在二十世紀初被杜象援用而躍上現（當）代藝術的創作舞台，其時空背景與效應值得撰文探討論述，期盼對欲進一步瞭解當代藝術的年輕學子或藝術愛好者有所助益。

關鍵詞：馬歇爾·杜象、現（當）代藝術創作、單身機器

收稿日期：2014.03.31；通過日期：2014.05.22

一、序言

機器的發明，深刻影響人類的物質和精神生活。最初，機器為人們燃起「走向天堂之路」的希望。面對自己生命的脆弱與短暫，人類對機器產生幻想，甚至以為它能製造永恆的生命。然而，最終這個希望破滅了，人們的行為也由於浸淫在機械設計中而某程度地機械化，導致人和人之間的疏離感愈來愈明顯。這種現象引發藝術家省思人類心靈和機器之間的關係，並試圖找出解決辦法。

人類與機器之間的對話與糾結，始於文藝復興時代李奧那多·達文西（Léonard de Vinci, 1452-1519，以下簡稱達文西）的創作。十九世紀，機器和人之間的關係愈來愈密切，文學藝術家更用來作為創作的題材，而出現所謂「單身機器」（machine célibataire）的思潮。二十世紀初成為馬歇爾·杜象（Marcel Duchamp, 1887-1968，以下簡稱杜象）《大玻璃》（Grand Verre）的創作語彙。1976年，米歇爾·卡胡茨（Michel Carrouges, 1910-1988）在其著作《單身機器》（*Les machines célibataires*）即以杜象的作品為出發點，條列出作品中具有「單身機器」理念的文學藝術家之清單。¹同年，慕尼黑舉辦同名展覽，「單身機器」的思潮受到廣泛關注，當時的展覽目錄裡有多人為文論述，²其中較有名者，除了作者及策展人哈洛·史澤曼（Harald Szeemann, 1933-2005）之外，還包括米歇爾·德·塞托（Michel de Certeau, 1925-1986）、阿圖諾·施瓦茨（Arturo Schwarz,

¹ 卡胡茨在其書中所羅列的「單身機器」清單，共包括 39 名文學家與視覺藝術家。參見 Carrouges, Michel, *Les machines célibataires*.

² 包括 Marc Le Bot、Bazon Brock、Michel Carrouges、Michel de Certeau、Jean Clair、Peter Gorsen、Gilbert Lascault、Jean-François Lyotard、Gunter Metken、Alain Montesse、René Radrizzani、Arturo Schwarz、Michel Serres、Harald Szeemann 等人，都在展覽目錄裡發表文章。

1924-）、傑昂·克萊爾（Jean Clair, 1940-）等人。不少當代藝術家的創作也受到啓發，³ 將之視為創作語彙加以挪用，甚至更擴大使用。

本文以「單身機器」思潮為研究對象，探討範圍為卡胡茨在書中所提到十九世紀、二十世紀上半葉和這個思潮相關的文學藝術家的作品，分為「十九世紀前：達文西的機器及其影響」、「十九世紀反文化風潮」、「十九、二十世紀文學作品中的單身機器」及「二十世紀單身機器踏上視覺藝術舞台」等四個部分進行論述，藉以刻劃出杜象「單身機器」現（當）代藝術舞台的概況。

二、十九世紀前：達文西的機器及其影響

在機器時代來臨前三個世紀，達文西設計了多種機器，包括車子、捲軸、降落傘、直升機、河流的繞行道路、飛行機器等，他甚至認為人體是一個大機器，並因而進行結構分析。⁴ 例如：他的速寫《有如烤箱的心》，即參考烤箱的結構來描繪心臟，他畫了兩個相對的氣門，一個是進氣口，控管由肺部送到心臟的新鮮空氣，另一個是排氣口，控管心臟跳動後所產生必須排出的熱氣。至於氣管和肺，則都是心臟裡熱空氣排出的煙囪。⁵

達文西為機器設計所做的無數筆記和素描，絕大多數都沒有實現，但卻為世人帶來新事物與技術的想像空間。他所預見未來奇妙的機器，很多是現今世

³ 參見 <http://ife.ens-lyon.fr/publications/edition-electronique/aster/RA009-03.pdf>

⁴ 參見 Galluzzi, Paolo *Les ingénieurs de la Renaissance, de Brunelleschi à Léonard de Vinci*, p. 228.

⁵ 參見 *Les ingénieurs de la Renaissance, de Brunelleschi à Léonard de Vinci*, p. 225.

界吾人日常生活所用的東西。⁶正如賀內·杜格斯(René Dugas, 1897-1957)所描述的,達文西在機械科技方面具有靈敏的觀察、豐富的想像力,他擁有永不滿足的好奇心,從未把自己囿限在任何體制裡,其跳脫任何規範的創作理念與創意設計來自宇宙的訊息。⁷達文西不僅意圖建構一種頗具前瞻性的機器,更創造了「表演作用」(performante)的機制,使觀者敞開心胸盡情想像。達文西的發明具有戲劇性質,他總是陶醉在沒有成功的玩笑機制中自得其樂,因此不必在乎這些設計是否具有功效。⁸

丹尼爾·亞賀斯(Daniel Arasse, 1944-)認為,達文西的思想特質發揮在機械技術發明方面比起從事繪畫創作更好,如果要理解其機器方面研究的意義,不能檢視是否真的能夠製作出東西,而要從他所謂詩學的層面來看:「達文西是第一個不將“fantasticare”和“pensare”分開的人,他使『幻想曲』(fantasia)本身具有觀念的能力」。⁹簡而言之,達文西的個性不拘泥於保守的規範,具有現代精神的特質。

達文西多元及跨領域的創意體驗,使他立下被視為完美的典範,成為助長未來幾百年科學發展的因素。¹⁰羅伯特·勒貝爾(Robert Lebel, 1901-1986)指出,

⁶ 參見 Dugas, René “Léonard de Vinci dans l’Histoire de la mécanique”, in Colloques internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique. Sciences humaines, *Léonard de Vinci, l’expérience scientifique au seizième siècle*, Paris : Centre national de la recherche scientifique, p. 97.

⁷ 參見“Léonard de Vinci dans l’Histoire de la mécanique”, p. 98.

⁸ 參見 Lebel, Robert, *Léonard de Vinci ou la fin de l’humilité*, p. 50. 原文如下: il puisa son réconfort dans la mauvaise plaisanterie qu’il jouait à l’avenir.

⁹ 參見 Arasse, Daniel *Léonard de Vinci, le rythme du monde*, p. 208. 原文如下: Léonard est le premier à ne plus séparer “fantasticare” et “pensare”, et à faire de la “fantasia” elle-même une faculté conceptuelle.

¹⁰ 參見 “Léonard de Vinci dans l’Histoire de la mécanique”, p. 97.

達文西不理會傳統社會階級規範，目的是爲了逃避它加諸於其身上的枷鎖。他喜歡所謂的「無比的荒唐行爲」（*Souveraine démente*），踰越界限，尋找「煉金術神祕主義」（*Hermeticism*）品味的實驗。¹¹而杜象也有類似的作法，他讓人們察覺到達文西所留下的訊息：機器將迅速發展，與人類糾結不清。

機器與人類誰是主人？如何解決機器和人類之間所產生的衝突？西奧多·瑞夫（*Theodore Reff*, 1930-）認爲，杜象有可能從達文西的筆記和畫作中獲得創作啓示，因爲整個十九和二十世紀是一個以達文西爲標竿的時代。當時，杜象正值其藝術養成階段。瑞夫同時發現，儘管兩位藝術家相距幾個世紀，卻有著力學、光學、數學、煉金術等方面相同的品味，也都從傳統藝術跳脫以求自己的自由。再者，兩人都留下相同的事蹟：詳細的筆記、神祕的影像和依舊具有影響力的思想。¹²他甚至指出，兩位藝術家幾件作品有相似之處，例如：達文西素描「上面部分的關節」和杜象《新娘》、達文西的車輪草圖和杜象《咖啡研磨機》（*Moulin à café*），某些筆法極爲相似。¹³

曾經研究達文西機械方面成就的杜格斯描述該藝術家對「時間」的看法：「李奧納多認爲一個瞬間就像一條直線的點，一個被選定的片段決定一段持續的時間。他還承認，就連續線性影像而言，時間是可被分成無限的。」¹⁴達文西將不可思議的東西和事物加以融合，藉由清楚的示意圖進行比對，讓觀者成爲

¹¹ 參見 *Léonard de Vinci ou la fin de l'humilité*, pp. 35, 38, 47.

¹² 參見 Reff, Theodore "Duchamp and Leonardo: L. H. O. O. Q.-Alikes" (suivi de Duchamp's acephalic symbolism, par Chaeles F. Stuckey), *Art in America*, vol.65, no.1, p. 83.

¹³ 參見 "Duchamp and Leonardo: L. H. O. O. Q.-Alikes", p. 83.

¹⁴ 參見 "Léonard de Vinci dans l'Histoire de la mécanique", p. 93. 原文如下：Léonard définit un instant comme un point d'une droite dont un segment fini détermine une durée. Il admet encore qu'à l'image du continu linéaire le temps soit divisible à l'infini.

他所掌握訴求的一部分：「眼睛有如磁鐵般，掌握充斥在空氣中無數的影像」。¹⁵ 仔細觀察杜象的藝術理念可以發現，他也非常重視時間、空氣和光影。

就像空氣——無限的元素，達文西的繪畫經常具有「未完成的空間」。亞賀斯即指出，達文西是一位「未完成」的藝術家。¹⁶ 這項聲明重申達文西在今日藝術裡的價值，也拉近杜象和達文西的距離。杜象《大玻璃》的神祕效應就是它的「未完成」。

這兩位藝術家之間可以類比的地方相當多，當談到 1989 年「李奧納多·達文西—素描」(Léonard de Vinci-Dessins) 在倫敦的展覽時，藝術史學者安德烈·夏斯泰爾 (André Chastel, 1912-1990) 指出該藝術家和杜象之間的關聯：「李奧納多不客氣地將人們淡忘的東西呈現在觀者眼前……一台機器奇特又清楚的解析圖促發馬歇爾·杜象作夢……」。¹⁷

杜象多次「複製」達文西的《蒙娜麗莎》，精確來說，那是一種「重複」(répétition) 創作，甚至是「更新」(renouvellement)，因此他將之命名為“L. H. O. O. Q.”。他在《蒙娜麗莎》複製品上增加「國王」的一撮鬍子。根據薩爾瓦多·達利 (Salvador Dali) 的看法，“L. H. O. O. Q.”的題字是一種準生化的模式，是現代繪畫的墓誌銘，¹⁸ 同時也是一種捉弄幽默用語的縮寫，¹⁹ 造就了國王和其宮

¹⁵ 參見 *Léonard de Vinci ou la fin de l'humilité*, pp. 48-49. 原文如下：L'air, dès que point le jour, est rempli d'innombrables images auxquelles l'œil sert d'aimant.

¹⁶ 參見 *Léonard de Vinci, le rythme du monde*, p. 17. 原文如下：il incarne la grâce, secret indéfinissable qui signe une harmonie supérieure.

¹⁷ 參見 Chastel, André “Les originaux du maître de Vinci exposés à Londres Léonard, dessinateur souverain”, *Le Monde*, p. 1. 原文如下：Léonard vous met impitoyablement sous les yeux ce que l'on tend d'ordinaire à oublier... analyse bizarre et glacée d'une mécanique à faire rêver Marcel Duchamp...

¹⁸ 參見 Dali, Salvador “The King and the queen traversed by swift nus,” *Art News*, vol.58, no. 2, pp. 22, 25.

庭侍女在繪畫《國王和王后被快速的裸體所環伺》(Le Roi et la Reine entourés de nus vites, 1912) 中的喜悅。觀者可以感覺得到“L. H. O. O. Q.”裡一種與傳統決裂的行徑。

1977 年一項以杜象為主題的研討會，由當代藝術史學家克萊爾主持，名為「馬歇爾·杜象，塞理西研討會：決裂的傳統或傳統的決裂？」(Marcel Duchamp, Colloque de Cerisy : tradition de la rupture ou rupture de la tradition ?)，會中所討論的內容得以證實杜象和達文西之間的關係：

「他（達文西）多數溝通的行徑都是為了要達到一個對稱的目的，一種『完全屬於他自己的系統』，或是使自己不斷地那樣做。」瓦列里 (Valéry) 所描述達文西的肖像可能……適用於杜象。如果遊戲——精神的遊戲、機器和解剖遊戲，一種在文藝復興時期的遊戲，可能會成為另一種藝術創作的前兆，則這些相同遊戲的再出現以及其他學者的活動，在二十世紀之初，很有可能會如同標的般地運行。²⁰

¹⁹ L. H. O. O. Q. 是法語 “elle a chaud au cul” (她有個騷屁股) 快讀諧音。參見 <http://www.marcelduchamp.net/L.H.O.O.Q.php> (accessed February 16, 2014).

²⁰ 參見 Clair, Jean (dir.), *Marcel Duchamp, Colloque de Cerisy: Tradition de la rupture ou rupture de la tradition ? au Centre culturel international de Cerisy-La-Salle*, p. 431. 原文如下：Il (Léonard de Vinci) Le nombre et la communication de ses actes en font un objet symétrique, une sorte de système complet en lui-même, ou qui se rend tel incessamment." Ce portrait que Valéry traçait de Léonard de Vinci pourrait... s'appliquer à Duchamp. Et si les jeux -- jeux d'esprit, jeux de machines et d'anatomie -- de l'un peuvent apparaître, à l'orée de la Renaissance, comme une préfiguration de l'œuvre d'art, la renaissance de ces mêmes jeux et leur savant exercice chez l'autre, à l'orée du XX^e siècle, pourrait bien en avoir marqué le terme.

仔細推敲杜象的作法：挪用《蒙娜麗莎》的形象，且「稍微」作怪地幫她加些東西，使之改變屬性，即可明白達文西和杜象之間的關係的確既是「絕裂的傳統」，又是「傳統的絕裂」。

杜象和達文西都有把自然視為機械的看法。杜象的機械觀念並不像達文西那樣具有設計意圖，²¹ 不過，從他在《大玻璃》裡以精神性、幽默的方式將兩性間的行爲機械化地加以呈現，達到近乎幻想性機械論的地步，顯見他企圖超越另一個概念和他很相近的達文西。

卡胡茨在其著作《單身機器》裡，以杜象為主要論述對象，並根據其《大玻璃》中「單身機器」影像的名稱為書名，在書中介紹三十幾位創作具有「單身機器」特質的文學藝術家。²² 達文西熱衷於機器的發明且終身未娶，而且他對鍊金術多有涉獵，和杜象多方面關聯，如果說杜象是「單身機器」的代表人物，那麼達文西可說是最早的「單身機器」。²³ 杜象這位「單身機器」視覺元素使用者因嚮往自由，不願受傳統婚姻束縛，在卡胡茨一書出現後，隨即被貼上「單身機器」的標籤，也和「拒絕女性」劃上等號。下面論述杜象所處時代，即十九世紀下半葉，被視為具有「拒絕女性」傾向的反文化風潮。

三、十九世紀反文化風潮

機器的發明改善人類的生活，但兩者之間一直存在著某種衝突，特別是自

²¹ 參見 Smithson, Robert, "Une petite valise pleine de souvenirs," *Art Press*, no. 178, p. 49.

²² 書中附有這些作品的插圖，又可見於 Geindreau, Rémy, Michel Carrouges et son mythe, les machines célibataires.

²³ 參見 Lin, Su-hui, "Illustration et présentation des machineries intellectuelles à partir de Marcel Duchamp," pp. 13-17

十九世紀以降更甚。機器所引發的焦慮，在藝術和文學領域裡掀起一股「單身機器」的風潮。杜象在《大玻璃》裡使用這個語彙，而卡胡茨的《單身機器》於 1976 年出版後，杜象旋即被視為此思潮的代表，當代某些藝術家也在其創作中加以援用，例如：芮貝嘉·洪（Rebecca Horn, 1944-）、西爾薇·布洛榭（Sylvie Blocher, 1953-）等。洪的回顧展於 1995 年在法國南部葛洛諾柏（Grenoble）美術館推出時，「單身機器」的議題再度被提及，當時的策展人藝術史學者南希·史佩克特（Nancy Spector, 1957-）在比對了洪和杜象的作品後，認為這位年輕藝術家意圖「破除」杜象所創「單身機器」的傳統。²⁴ 她發現，洪在 1970 年代的作品具備有單身機器的特點，可是，1990 年代以後的創作已不再像原先那樣封閉。為此，史佩克特在其論文中特別提到「單身機器」的特點是：將愛轉化成死亡的機械；將樂趣和危險糾結在一起；自我封閉地自戀、自我玩弄色情和不受婚姻束縛；創作中排除女性的角色。她進一步指出，十九世紀晚期和單身機器觀念相關的創作者通常具有拒絕婚姻的傾向。基本上，這種行為作風源起於一些「反文化」（contre-culture）群體，例如：波希米亞（Bohemian）、蒙馬特

²⁴ 史佩克特在洪 1995 年回顧展的展覽目錄裡發表了一篇重要的文章 “Ni célibataires ni mariées: les machines hybrides de Rebecca Horn”。她本身為紐約 Solomon R. Guggenheim Museum 館長，其論述引起關注，頗具代表性。在當時舉辦的研討會裡，「單身機器」的議題也再度被提出討論；更有不少論述機器相關議題的文章在平面媒體出版，都足以證明不少學者和史佩克特持相同的看法：洪於 1990 年代以後的創作再也不是在詮釋「單身機器」的封閉狀態。這類文章舉例如下：

Luc Vezin, “Les machines hybrides de Rebecca Horn parodent à Grenoble”, *Informatin*.

Jean Pagneux, “Rebecca Horn et ses drôles de machines”, *Travailleur Alpin*.

Henri-François Debailleux, “Machines à réaction de Rebecca Horn”, *Libération*, p. 34.

Laurence Chauvy, “Les machines ont une âme”, *Journal de Genève*.

(Montmartre) 藝術家和型男 (dandys)²⁵ 等。

杜象生於十九世紀單身機器理念萌現的時代，和上述反文化團體多有接觸，其思想模式、拒絕婚姻束縛的想法，和他們反文化思想、反機器文明的傾向息息相關。茲概述這三個團體反文化觀念以及其拒絕婚姻的情況如下：

(一)波希米亞風格

波希米亞原意為「吉普賽人」(Tsigane)，具有高度的浪漫性格，他們行為不尋常、邊緣化且充滿神祕。²⁶ 從十九世紀開始，「波希米亞」生活成為自由的象徵，不同於中產階級，他們生活的步調十分隨性，活動在社會邊緣，做自己喜愛的事，生活孤獨卻自由自在，否定任何規範，野性、神祕，超越文明世界。如果有人說波希米亞人拒絕婚姻，應該是指吉普賽古老習俗對女性的看法。²⁷

傑哈·德·內瓦爾 (Gérard de Nerval, 1808-1855) 和波希米亞「青年—法蘭西」(Jeune-France) 藝術家群 (Arsène Houssaye 和 Camille Rogier) 交往甚密。²⁸ 他觀察到「吉普賽人」生活中，女人扮演著重要的角色，分享人們的幸福時光和熱烈活動，是藝術家靈感的來源。²⁹

²⁵ 參見 Spector, Nancy, “Ni célibataires ni mariées : les machines hybrides de Rebecca Horn,” *Catalogue de l'exposition “Rebecca Horn”*, p. 65.

²⁶ 參見 De Vaux de Foletier, François, *Les Bohémiens en France au 19e siècle*, p. 193. 原文如下：Le Tsigane (le Bohème), personnage éminemment romantique, hors du commun, marginal, mystérieux, est chargé le plus souvent de tous les péchés du monde.

²⁷ 參見 Maitez, Nicole, *Les Tsiganes*, p. 92.

²⁸ 參見 De Nerval, Gérard, “Petits châteaux de Bohème : Premier château,” *Oeuvres complètes de Gérard de Nerval*, vol. III, p. 402.

²⁹ 參見 “Une femme en pleurs,” p. 408.

法國小說家喬治·桑（George Sand, 1804-1876）和波希米亞人的關係良好，從其民間傳說裡擷取寫作題材，獲得啓發，讓人感受到奇幻和不可思議的景象。³⁰ 雖然她警覺到某些波希米亞人具有狡詐及暴力傾向，但是，她欣賞他們的藝術才華、音樂天分、熱愛自由，以及放浪形骸與「冷漠」的愛情。

法國探險家暨旅行者聯盟（Société des Explorateurs et Voyageurs Français）的成員，安妮－索菲·蒂貝爾吉恩（Anne-Sophie Tiberghien, 生卒年不詳），追尋體驗「吉普賽人的足跡」一年多，跟著他們到處流浪，分享其生活，體驗到他們令人嚮往的心靈漫步與無限自由的精神。³¹

夏斯泰爾注意到，杜象在紐約時接觸到詩人和波西米亞風格，造成他喜歡隨興、放蕩不羈、不與教條妥協的個性。³² 事實上，杜象在年少時曾住在波希米亞人聚集的蒙馬特，和這些人多有接觸。在與各流派決裂後，他轉而探討無限次元的空間，就和波西米亞人一樣，徜徉在心靈的自由裡。日後，杜象更將其作品《旋轉浮雕》（Rotoreliefs, 1920）中的一個旋轉盤命名為〈波希米亞的玻璃〉（Verre de bohème）。杜象雖然參與前衛藝術的活動，但總是悄悄地轉往另一方向，並藉由毫不起眼的日用品調侃前衛藝術家，可說是一種波希米亞式的宣言。³³

（二）蒙馬特藝術圈

蒙馬特是巴黎北部一個風景如畫的小山丘，四處盡是葡萄園和風車，給予

³⁰ 參見 *Les Bohémiens en France au 19e siècle*, p. 212.

³¹ 參見 Tiberghien, Anne-Sophie, *Tsigane mon ami*, p. 32.

³² 參見 Chastel, André, “Premier au Centre Georges Pompidou : l’au-delà de la peinture de Marcel Duchamp”, *Le Monde*, p. 13.

³³ 參見 Kramer, Hilton, “Duchamp’s Progeny.” *Modern painters*, vol. 6, no. 3, p. 72.

藝術家很好的創作靈感。該地方同時具有另一特色，不少夜總會林立，吸引詩人、情人們和享樂者前來閒逛。餐廳燈火通明，吉普賽人、街頭歌手活絡整個夜晚，人們的歡笑聲，以及他們慶祝活動的喧譁聲，似乎永不止歇。

十九世紀以來，文學藝術家中的浪漫主義者喜以蒙馬特作為題材進行創作。他們來這裡聚會、交流思想，有時厭倦於教條和學理的討論，就放鬆心情，一邊抽著菸斗，一邊唱歌。這個地區使年輕的文學藝術家著迷。³⁴到處可見的聚會更由於女性的參與而更具特色，她們往往成為詩人們的繆思。³⁵

1886 年開始，蒙馬特每年舉辦「瘋牛節」(Vache Enragée) 等活動，一直持續到 1913 年。這些活動號角樂與管弦樂合奏，熱鬧沸騰，人群瘋狂歡呼，藝術家不論貧富，共襄盛舉。³⁶這時候，正是杜象藝術養成階段，必然受到耳濡目染的影響。

「蒙馬特」群體追求「自由藝術」，如果他們拒絕婚姻而選擇單身，應該是針對缺乏靈氣，卻強調傳統繁文縟節和社會教條的女性而來。

杜象經常留連於蒙馬特，他喜歡這裡的波希米亞生活，崇拜經常聚集在其蒙馬特住處 (Manière 啤酒廠) 附近的藝術家：喜劇演員阿貝爾·費弗荷 (Abel Faivre, 1867-1945)、呂希安·梅諦維 (Lucien Métivet, 1863-1932)、阿道夫·

³⁴ 西奧多·沙塞里奧 (Théodore Chassériau)、奧珍·德拉克窪 (Eugène Delacroix)、埃克托爾·柏遼茲 (Hector Berlioz)、傑哈·德·內瓦爾 (Gérard de Nerval)、泰奧菲勒·戈蒂埃 (Théophile Gautier)、亨利·莫尼耶 (Henri Monnier)、亨利·慕爾熱 (Henri Murger) 都在這兒住過一段時間，查爾斯·波德萊爾 (Charles Baudelaire)、馬克西姆·都·康 (Maxime Du Camp)、巴比·德奧勒維利 (Barbey d'Aurévilly) 福樓拜 (Gustave Flaubert) 經常前來此地找尋創作靈感。

³⁵ 參見 Caracalla, Jean-Paul, *Montmartre: gens et légendes*, p. 45.

³⁶ 參見 Bayand, Emile, *Montmartre hier et aujourd'hui, avec les souvenirs de ses artistes et écrivains les plus célèbres*, pp. 90-93.

威萊特（Adolphe Willette, 1857-1926）、查爾斯·利安德（Charles Léandre, 1867-1945）等人。杜象沉浸在這種環境中，自然而然沾染了蒙馬特式的幽默，厭惡「中產階級」講究規範的婚姻。他於 1927 年和麗迪·沙拉然-拉瓦索（Lydie Sarazin-Lavassor, 1903-1988）的婚姻只維持了六個月就宣告結束，從此沒有再婚，直到老年。但在這之間不斷有親密女友相伴，一起創作。因此嚴格說來，他並未拒絕女性，而是以自己的方式愛惜（choye）她們。³⁷ 女性是杜象創作的夥伴、藝術的繆思，正如《大玻璃》所構思的「新娘」。

（三）型男

型男主義（Dandysme）於十九世紀時發端自「蒙緒外區」（*outré-Manche*），是倫敦一群年輕貴族追尋時尚以及至高無上的品味所形成的一種行事風格。他們嚴格講究高雅且精心打點的梳妝，過著完美的生活，且經常表現出其優勢卻冰冷的諷刺特質。他們酷愛創作，反對缺乏美感的社會制度。反抗舊體制，拒絕教條式的婚姻。例如：喬治·布萊恩·布魯梅爾（George Bryan Brummell, 1778-1840）是最典型的型男，對他而言，被溫柔的雙臂環抱是一種枷鎖，是他要逃脫的束縛。³⁸

法國著名文學家查爾斯·波德萊爾（Charles Baudelaire, 1821-1867）也是有名的型男，他雖然厭倦庸俗的美和「平凡無奇」的婚姻，³⁹ 但歌詠有靈性的女性：

³⁷ 參見 Roché, Henri-Pierre, “Vie de Marcel Duchamp”, *La Parisienne*, p. 67.

³⁸ 轉引自 Petit, Jacques, *Barbey d'Aurevilly: Oeuvres romanesques complètes, Bibliothèque de la Pléiade, vol. II*, p. 686.

³⁹ 參見 Baudelaire, Charles, “Le Dandy,” *Oeuvres complètes de Charles Baudelaire, vol. II*, p. 710.

「無疑地，女人是一種光輝、一種關注、一種幸福的邀請……那像靈性的象徵，使之更具身價。」⁴⁰

杜象的作風承襲了十九世紀型男的行徑。⁴¹ 皮耶荷·德·馬梭 (Pierre de Massot) 如此描述杜象的氣質：「……突然，有人越過窗戶進來……那是馬歇爾·杜象……我欣賞他的臉，這無比純潔值得稱讚的側影，極優雅的服飾、手勢、談吐，這高傲的型男展現其迷人俏皮的微笑。這無聲的笑，令老學究喘不過氣來。」⁴² 這種笑容的背後，具有一種高超的智慧，足以對抗所有舊教條。好比上述三個反文化群體：他反對底蔭在「中產階級」教條下的婚姻。

波希米亞人、蒙馬特藝術家和型男之間存在著交集關係。這三個群體反時代、反抗體制，拒絕社會階級制度下的婚姻。最後，中產階級的文化和他們主導下的機械文明成為被他們嘲弄的對象，⁴³ 進而催生了「單身機器」思潮。

杜象浸淫在上述三個群體反文化的精神中，希望自己所架構的機械裝置能跳脫重力和機械化文明。羅伯特·史密森 (Robert Smithson, 1938-1973) 認為，杜象以其型男的態度嘲弄中產階級，試圖超越身邊周遭的社會規範。⁴⁴ 他永不滿

⁴⁰ 參見“Le Dandy”, p. 714. 原文如下：La femme est sans doute une lumière, un regard, une invitation au bonheur, [...] et qui sont comme les attributs et le piédestal de sa divinité.

⁴¹ 參見 Le Bot, Marc, “Marcel Duchamp et ses célibataires.” *Coloquio Artes*, vol. 34, no. 94, p. 33.

⁴² 參見 De Massot, Pierre, “Esquisse pour un portrait à venir de Marcel Duchamp,” in *Etant donné : Marcel Duchamp, n° 2, second semestre*, p. 150. 原文如下：Je demeurais... chez Francis Picabia... Soudain, quelqu'un entra par la fenêtre... c'était Marcel Duchamp... j'admirais ce visage, cet admirable profil d'une pureté sans égale, cette élégance souveraine dans la vêtue, les gestes, le parler, cette espèce de dandysme hautain que tempérait la gentillesse la plus exquise. Et ce rire silencieux aussi coupait le souffle aux pédants.

⁴³ 參見 Müller, John, “The weather is here, wish you were beautiful.” *Artforum*, vol. 28, no. 9, p. 155.

⁴⁴ 參見“Une petite valise pleine de souvenirs,” p. 47.

足於時代的藝術趨勢，意圖超越現況，這和他型男的特質相關。安德烈·夏斯泰爾如此描述他：

……（他）從遠處走來，形象變得清楚，和幾個同好突然充滿活力地出現，在整個藝術生涯裡不斷地跳躍……明亮的眼睛攝住訪客。然後突然……頭稍轉向一邊，杜象離開，走下樓梯。聲音隱約具有諷刺意味，腳步堅定，冷靜和漠不關心的行徑……在瘦削的長臉上，眼光銳利，但隱約呈現厭倦，一種「兩面性—表達」不斷來回斟酌，和《喬孔德》（La Joconde）臉上反向的張力一樣不可思議。和她一樣，杜象在微笑。這個微笑宣告著，繪畫已死。⁴⁵

杜象和上述三個「反文化」群體多有接觸，和他們一樣，崇尚自由，拒絕社會階級制度下傳統的婚姻。能夠和他持續交往的女性大多具有創意思想，例如：他和瑪麗·雷納茲（Mary Reynolds, 1891-1950）即長期維持著一種「比正式婚姻還要幸福」的關係，但從來沒有結婚。⁴⁶ 他們就像《大玻璃》裡，「新娘」和「單身機器」一直玩味著某種被彼此吸引，卻又保持著某種疏離感的關係。

⁴⁵ 參見“Premier au Centre Georges Pompidou : l’au-delà de la peinture de Marcel Duchamp,” p. 13. 原文如下：... arriver de loin, se préciser, surgir tout vif avec quelques bonnes complicités, rebondir sans fin tout au long de cette carrière... Ces yeux vifs surprenaient le visiteur. Et puis soudain... la tête légèrement tournée de côté, Marcel Duchamp s’éloigne ; il descend l’escalier. Le ton est vaguement ironique, le pas décidé, la démarche calme et indifférente... Sur le visage long, osseux, aux yeux aigus mais vaguement las, une double-expression flotta sans cesse, aussi subtilement que sur la face aux tensions contraires de La Joconde. Comme elle, Marcel Duchamp est sourire. Un sourire qui dit : la peinture est morte.

⁴⁶ 參見 Godlewski, Susan Glover, *Warm Ashes: The Life and Career of Mary Reynolds*.

四、十九、二十世紀文學作品中的單身機器

上述三個「反文化」群體所要反抗的對象，主要是長久以來那些至高無上的權威與價值。對於新近發展的體制，他們同樣持以批判的眼光。面對機械文明，無論認同與否，文學藝術家們經常在自己的作品表露出「反機器」的意圖，檢視現代文明新的「權威」。

十九世紀，無數的發明與發現使人類的生活變得便利。⁴⁷而這些發明和單身機器的出現幾乎是同一時期。⁴⁸達文西的觀念和拉·美特（La Mettrie）有關「人一機器」的理論，對機械應用的趨勢具有推波助瀾的作用。機器提升了人們的物質生活，一開始被視為得以用來幫助人們「回歸樂土」的機制，甚至可以產製生命。然而，漸漸地，人們體驗到機器始終是一個物件，難以賦予生命。機器冷酷、殘忍、毫無人性，甚至會變成一種陷阱，或成為狡猾陰謀者的利器，人類與機器之間的糾戰於焉展開。人們絕不容許機器主導人類的事實，正如當代藝評家克萊爾所指出的：「生命現象的複製，是如此精緻……所設計的機器需要忠實於規劃，它最終需要服膺於人們的訴求，如果無法達到那一刻，人們將會摧毀它。」⁴⁹但是，人類不能回到「沒有機器」的生活，因此，不難看到因

⁴⁷ 例如：伽利略（Galilée）的光學鏡、惠更斯（Christian Huygens）的鐘擺、安德烈·維薩留斯（André Vésale）的解剖學研究、丹尼斯·帕平（Denis Papin）的蒸汽引擎、爾瓦尼（Galvani）的「青蛙」（grenouille）實驗儀器等。

⁴⁸ 參見 Carrouges, Michel, “Mode d’emploi : qu’est-ce qu’une machine célibataire,” Jean Clair et Harald Szeemann (ed.), *Les machines célibataires*, p. 42.

⁴⁹ 參見 Clair, Jean “L’Ultime machine : notes sur l’Invention de Morel,” Jean Clair et Harald Szeemann(ed.), *Les machines célibataires*, p. 182. 原文如下：La reproduction des phénomènes qui marquent la vie s’est si affinée qu’on peut se demander s’il n’arrive pas un moment où la machine enregistreuse sera devenue si fidèle à ce qu’elle projette qu’elle finira par totalement se substituer à ce qu’on lui soumet, en le détruisant.

為機器所引發希望和憂慮的相關故事，成為文學藝術作品裡常見的元素，克萊爾將它們視為「單身機器」美學出現期間的例子。⁵⁰ 下面介紹幾項卡胡茨在其著作《單身機器》裡所舉例和杜象作品並列比對的文學作品。⁵¹

(一)瑪麗·雪萊《科學怪人》

瑪麗·雪萊 (Mary Shelley, 1797-1851) 的小說《科學怪人》(*Frankenstein*, 1817) 是卡胡茨所列舉十九世紀文學作品中「單身機器」最早的例子。⁵² 該書描述日內瓦年輕科學家維克多·弗蘭肯斯坦 (Victor Frankenstein) 受到奧秘新生電力的啟發，有意挑戰上帝，創造一個「機械人」，但最後被製造出的「機器一人」(*machine-homme*) 並不具有真正人類的生命，「他」變成怪物，威脅人類，一場搏鬥因而展開，最後以悲劇收場。

瑪麗·雪萊的小說凸顯了雙刃性的問題，當怪物表示他渴望一個伴侶時，人們開始思索如何使這個怪物消失，甚至忙碌於怪物生殖的風險裡。⁵³ 這個不可能兌現的議題，會是接下來以「單身機器」為題材的文學藝術作品中主要探討的問題。

⁵⁰ 參見 Clair, Jean, "Quatre dates", in *le livret de l'exposition de Les Machines célibataires*, p. 17.

⁵¹ 參見 "L'Ultime machine : notes sur l'Invention de Morel," p. 182.

⁵² 參見 "Quatre dates," p. 16.

⁵³ Clair, Jean et Harald Szeemann, "Quelques auteurs de machines célibataires," Jean Clair et Harald Szeemann (ed.), *Les machines célibataires*.

(二)埃德加·亞倫·坡《坑洞和鐘擺》

在美國作家埃德加·亞倫·坡(Edgar Allan Poe, 1809-1849)的小說《坑洞和鐘擺》(*Le Puits et le pendule*, 1843)裡，宗教裁判所的刑具，一件「地獄惡魔般的機械裝置」，威脅著受刑人。罪犯全身被繃帶層層包紮，扔進一個寒冷、潮濕、陰暗的地下坑洞。上方夾板畫有「時間」(Temps)之神，手上拿一個巨大的古董鐘擺。⁵⁴ 鐘擺下端，有一個閃閃發亮的不銹鋼新月形物件，邊緣鋒利如剃刀——這就是刑具！在受刑人上慢慢擺動地下降，即將刺穿受刑人的身體！幸運的是，老鼠咬斷繩索，犯人逃過刑罰。但是，夾板燃燒起來，迫使罪犯退回坑洞，在坑洞水邊和悶燒的牆之間，就要滑入深淵！在生死瞬間，一隻手臂伸出來握住受刑人——原來是拉薩爾將軍(Général Lassalle)前來將犯人救出煉獄般的機器。

類似埃德加·亞倫·坡的小說中行刑的機器，同時出現在其他「單身機器」的作品裡：「這位美國詩人所發明的死刑機器生動地預示卡夫卡懲罰人的機械設備」。⁵⁵ 也讓人聯想到，雷蒙德·魯塞爾(Raymond Roussel, 1877-1933)的小說《羅卡斯·索路斯》(*Locus Solus*, 1914)裡的「夯具」(Hie)、杜象《大玻璃》裡的〈懸掛的女性〉(*Pendu femelle*)，甚至也能在年輕藝術家的作品中看到(如洪)。

⁵⁴ 參見 Poe, Edgar Allan, *Le Puits et le pendule* (traduit en français par Charles Baudelaire), p. 25. 原文如下：était la figure peinte du Temps, [...] au lieu d'une faux il tenait un objet qu'au premier coup d'œil je pris pour l'image peinte d'un énorme pendule, comme on en voit dans les horloges antiques.

⁵⁵ 參見 *Les machines célibataires*, p. 147. 原文如下：La machine de mort imaginée par le poète américain préfigure de façon frappante l'appareil suppliciant de Kafka.

(三)阿希姆·馮·阿尼姆的《埃及的伊莎貝拉》

阿希姆·馮·阿尼姆 (Achim von Arnim, 1781-1831, 德國作家) 的短篇小說《埃及的伊莎貝拉》(1811 年), 描述一種對抗命運, 混雜著神祕與悲劇的愛情。吉普賽公主伊莎貝拉和年輕國王查爾斯五世即將結婚, 但是, 複製的伊莎貝拉, 一個「有生命的機器娃娃」介入, 「她」是分身, 也是對手, 使得公主和國王的愛情呈現危機。這個「假人」藉由機巧和陰謀, 使他們的愛情無法繼續, 成為不可能的愛情, 隨之而來的混亂和複製人的陰謀詭計是「單身機器」的指標性特色。

(四)維利耶·德·利勒－亞當的《未來的夏娃》

維利耶·德·利勒－亞當 (Villiers de l'Isle-Adam, 1838-1889) 的《未來的夏娃》(*L'Eve future*, 1886) 提及, 愛迪生 (Edison) 透過生命奧祕的銘文, 藉由機件和電流, 為愛上歌手艾莉西亞·克萊莉 (Alicia Clary) 的朋友——年輕的埃瓦爾德 (Ewald) 爵士, 精確地塑造了一個外貌和艾莉西亞一模一樣的美貌機器人——哈達莉 (Hadaly), 可是, 哈達莉卻沒有精神生命, 必須注入靈魂。透過一位魔術師的幫忙, 愛迪生讓哈達莉和擁有優雅靈魂、陷入昏迷的女子索瓦娜 (Sowana) 接觸。藉由心靈感應, 將索瓦娜的靈魂轉移給哈達莉, 但索瓦娜卻在這駭人聽聞的贈與後死去。埃瓦爾德爵士很滿意他的新夏娃, 將她載到英國。她被密封在船底的一個箱子裡, 但隨後船隻發生大火, 摧毀這個該嘲弄的《未來的夏娃》。⁵⁶ 這是惡毒殺人的唯美主義機制諷刺性的報應。

⁵⁶ 參見 Villiers de l'Isle-Adam, *L'Eve future*, p. 9.

藝術史學者約翰·戈爾丁(John Golding, 1931-1999)認為,杜象繪製《下樓梯的裸體》(Nu descendant un escalier, 1912)時,就像維利耶·德·利勒—亞當《未來的夏娃》的繪畫性呈現,藉由禮讚機械性典範來架構女性美。⁵⁷

(五)儒勒·凡爾納的《喀爾巴阡山的城堡》

在儒勒·凡爾納(Jules Verne)的《喀爾巴阡山的城堡》(*Le Château des Carpathes*, 1892)裡,弗蘭茲·德·勒克(Franz de Telek)伯爵為了淡化去世女友歌手史蒂拉(Stilla)帶給他的傷感而去旅行。路過喀爾巴阡山城堡附近的道路時,赫然聽到史蒂拉的歌聲,看到她的身影出現在城堡的高處,因此,決定進入這個城堡看個究竟。事實上,這是對手魯道夫·德·哥爾茨(Rodolphe de Gortz)男爵策劃的陰謀:藉由一個科學家的幫助,用史蒂拉的錄音和相片,製造該歌手的影像。德·勒克被引到城堡,困在一個機械化的陷阱裡。他在迷宮般的空間裡摸索,走過錯綜複雜的黑暗走道、燈光昏暗的圓形墓室,接著又是黑暗的走道,然後隨著一個階梯,來到一個圓形大廳堂,看到人工的史蒂拉在那兒唱歌,但,令人驚悚的事情發生了,史蒂拉隨即被哥爾茨一刀刺中,消失在崩潰的碎玻璃裡。

儒勒·凡爾納的科幻小說令許多人著迷,他在《綠色光芒》(*Rayon Vert*, 1882)中描述一個科學家和藝術家之間的賭注,其籌碼是一個年輕不婚的女子,她看到綠色的閃光出現在日落前的地平線上。當科學家解釋說,這種現象是來自一種光學幻覺,她失望地跌入藝術家的懷中。杜象想必對這個故事印象深刻,因為他在1947年的作品主題就是《綠色光芒》。

⁵⁷ 參見 Duchamp: *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even*, p. 24.

(六)阿爾弗雷德·賈里的《超人》

阿爾弗雷德·賈里 (Alfred Jarry, 1873-1907) 在《超人》(*Le Surmâle*, 1902) 的故事裡，寫著一位年輕俊美的紳士安德烈·馬休耶 (André Marcueil) 參與了精彩的「萬里」(Dix Mille Milles) 賽車。超人的自行車對抗愛倫 (Ellen)、她的父親和司機所駕駛的機車。由於瘋狂挑釁的賭注，安德烈感受到前所未有的疲累。愛倫的父親，讓自己所發明的女機器人去引誘安德烈。這位超人展現無比的魅力，致使女機器人本身也愛上了他，於是，這台機器的電流布滿超人全身，在爆發一陣劇烈痛苦的掙扎裡，他被通電的鐵線糾纏扭曲致死。讀者只能感慨，機器永遠無法取代靈魂。

賈里在書裡的第一句話：「愛是一種無關緊要的行為，你可以永遠不停地做下去。」⁵⁸ 這和現代人愛的機械化行為沒有兩樣，超人被機器人糾纏至死的故事，可以說是對愛的機制毫不客氣的批判。這本小說的魅力對杜象、安德烈·布賀東 (André Breton, 1896-1966) 等人產生影響。⁵⁹

(七)弗蘭茨·卡夫卡的《流刑地》

弗蘭茨·卡夫卡 (Franz Kafka, 1883-1924) 的短篇小說《流刑地》(*La Colonie pénitentiaire*, 1919) 介紹一個奇怪的酷刑機器，包括「設計者」(上面)、「床」(底部)和具有尖針的釘齒耙 (懸浮在中間)。這台機器會自動地一邊將宣判刻劃在罪犯的皮膚上，一邊將之處以死刑，讓人想起埃德加·亞倫·坡小說裡

⁵⁸ 參見 Jarry, Alfred, *Le Surmâle*, p. 7. 原文如下：L'amour est un acte sans importance puisqu'on peut le faire indéfiniment.

⁵⁹ 參見 *Le Surmâle*, p. 138.

緩慢擺動的鐘擺。最後一次刑懲，是針對一個因不服從長官而被判刑的士兵。然而，此次刑罰在即將執行時被廢除。當官方的劊子手得知該命令超出他管轄範圍時，不再相信自己的使命而放棄行刑，釋放俘虜，並以自殺的方式讓機器完全崩解。這個機器相當不尋常，甚至在卡夫卡身處的當時西方世界社會和技術背景下，也令人難以置信。此外，該齒輪的系統、判決書難懂的文字、怪誕詭譎的刑罰與受刑人最後的「意識迷離」，在在超越法律判決的層面，涉及神話、宗教和人機糾結等因素。⁶⁰ 卡胡茨在其書中特別將杜象的《大玻璃》和《流刑地》放在一起進行詳細比對與論述。⁶¹

(八)雷蒙德·魯塞爾的《非洲印象》和《羅卡斯·索路斯》

雷蒙德·魯塞爾的《非洲印象》(*Impressions d'Afrique*, 1910)描述在一個虛構國度裡奇幻機器的故事。一批歐洲人的船在非洲海岸遭到破壞，被黑人國王塔魯七世(Talou VII)抓去。國王為自己的加冕典禮舉辦了盛大慶祝會，推出奇怪的節目和無數荒謬機器的表演，其中特別令人驚異的是活靈活現就像具有生命的酷刑機器。⁶² 此外，場景布滿製造繪畫、音樂、地毯的機器。魯塞爾所發明的種種機器可說是一個「大型機械裝置」。比利時作家暨藝評家皮耶荷·史戴克(Pierre Sterckx, 1936-)認為，魯塞爾所描述奇妙的機械裝置，預示杜象的

⁶⁰ 參見“Mode d'emploi : qu'est-ce qu'une machine célibataire”, p. 25.

⁶¹ 參見 *Les machines célibataire*, pp. 26-53.

⁶² 參見 Roussel, Raymond, *Impressions d'Afrique*, p. 26.

《新娘》。⁶³ 特別是這小說的一段描述，令人不得不想起《新娘》一作中機械化器官的奇異造形。⁶⁴

魯塞爾的《羅卡斯·索路斯》，是發明家馬夏·康特雷爾（Martial Canterel）驚人的機械裝置：在空中擺動的「小姐」（即「夯具」）力求和一個多彩牙齒所構成的馬賽克妥協，後者代表黑暗地下室裡的老兵。留有一頭優美秀髮的舞者在巨大鑽石裡游泳，代表人類的軀體被保存在巨大鑽石造形櫥窗中，一種名為「起死回生」（resurrectine）的液體裡。這小說裡謎樣難懂的敘述，深深吸引了杜象。

機械愈是發展，人們對它愈感到沉迷與困擾：機器是否可以取代一切呢？它能否創造生命？人類愈是創造更多的機器，愈是無法和機械規範所帶來的限制妥協。機械式的詮釋變成「形而上」、複雜、神奇的藝術創作元素。凡爾納、德·利勒－亞當、賈里、魯塞爾和卡夫卡等人的文學作品均融合了人類與機器之間糾結的省思。不僅對杜象多有啓示，更引發他將「單身機器」的理念放入視覺藝術創作裡。

⁶³ 參見 Sterckx, Pierre and Vincent Baudoux, *Catalogue l'exposition Marcel Duchamp*, p. 38.

⁶⁴ 參見 *Impressions d'Afrique*, p. 11. 翻譯如下：「雕像雙腳踏在一個極簡單的車輛上，其低平的底座和四個輪子是由其他黑色鯨魚巧妙地組合。兩條狹窄由紅色凝膠狀物質作成的軌道，不是別的東西，而是小牛的肺，這兩條軌道排列在黑色木板的表層上，由於它們的形或顏色，使得包鐵皮的輪距部分具有如實般的幻覺，在它們上面，裝配有不壓制上述軌道，四個不動的輪子。」原文如下：Les pieds de la statue reposaient sur un véhicule très simple, dont la plate-forme basse et les quatre roues étaient fabriquées avec d'autres baleines noires ingénieusement combinées. Deux rails étroits, faits d'une substance crue, rougeâtre et gélatineuse, qui n'était autre que du mou de veau, s'alignaient sur une surface de bois noirci et donnaient, par leur modelé sinon par leur couleur, l'illusion exacte d'une portion de voie ferrée ; c'est sur eux que s'adaptaient, sans les écraser, les quatre roues immobiles.

五、二十世紀單身機器踏上視覺藝術舞台

十九世紀下半葉，機器日趨複雜且擴大應用，標誌著一個新階段歷史的開始。1890至1914年，是艾菲爾鐵塔、萬國博覽會、第一個自行車和汽車賽事、第一個電話傳輸中心和第一個跨大西洋通信的時代，這是很多機器發明的時代。⁶⁵而藝術家的靈感來自機器或機械裝置的創作形式，呈現出兩種導向：(一)以烏托邦為出發點，歌詠機械文明「結構主義式」的機械裝置；(二)源自反文化思潮，並諷諭機械文明的「單身機器」。前者的創作是一種對機械化力量樂觀的讚頌，在吾人的工作體制上追求講究效率的新標準；至於後者，則呼應上述文學作品所詮釋單身機器的時代徵候，即一批藝術家創造失靈或不合時宜的機件設備，將重點放在無意識狀態下「非理性」機械化過程，意欲跳脫物質的囿限來解放自我，以達無限想像的空間。

二十世紀以來，單身機器的理念在視覺藝術方面具有舉足輕重的地位。克萊爾指出，和「單身機器」美學有關的四個重要日期，包括：(一)1913年左右，杜象在《大玻璃》裡使用了這個詞彙；(二)1950年代卡胡茨整理出具有「單身機器」理念的文學藝術作品；(三)1972年吉爾·德勒茲與菲利克斯·瓜達希(Gilles Deleuze et Félix Guattari)指出「單身機器」具有廣義的意義；(四)1976年克萊

⁶⁵ 例如：放射性物質(皮埃爾和瑪麗居里[Pierre et Marie Curie])、量子論(馬克斯·普朗克[Max Planck])、四度空間的連續論(赫爾曼·閔可夫斯基[Hermann Minkowski])、相對論(亞伯特·愛因斯坦[Albert Einstein])、原子模型(愛因斯特·盧瑟福和尼爾斯·玻爾[Ernest Rutherford et Niels Bohr])、抽象的空間(莫里斯·弗烈卻特[Maurice Fréchet])；同時，奧·爾·齊科夫斯基(K. E. Tsiolkowski)在俄羅斯構想星際航行火箭技術的初步研究。甚至積累了人類現象研究的結果，包括皮埃爾·傑尼特(Pierre Janet)心理學自動論、西格蒙德·弗洛伊德(Sigmund Freud)的夢的解析、伊凡·巴甫洛夫(Ivan Pavlov)的條件反射論、由弗洛諾夫(Flournov)反射心理自動論。

爾和史澤曼推出「單身機器」展覽。⁶⁶ 1910、1920 年代單身機器視覺藝術創作者，除了杜象，還有和他相當有交往的畢卡比亞、恩斯特、曼·雷等藝術家，他們的創作都曾經和「單身機器」理念相關。畢卡比亞、恩斯特都被卡胡茨列入「單身機器」的清單。⁶⁷

(一)杜象的《大玻璃》

《大玻璃》標誌著杜象所關注的視覺藝術創作議題的轉變。⁶⁸ 以機器為主的科幻小說，特別是 1912 年賈斯頓·德·波洛夫斯基 (Gaston de Pawlowski, 1874-1933) 發表在 *Comoedia* 期刊的〈四度空間國度的旅程〉(Le voyage au pays de la quatrième dimension)。大批的單身機器在那裡會合，其中最神祕詭譎者，莫過於具有三、四或 N 次元空間的機械裝置，深刻地影響當時正在準備《大玻璃》創作的杜象。⁶⁹

上述和「單身機器」相關的小說對杜象產生不容小覷的影響。《羅卡斯·索路斯》(魯塞爾)、《流刑地》(卡夫卡)的出版日期(1914 年)和杜象開始構思《大玻璃》在時間上的巧合，絕非偶然。魯塞爾的《非洲印象》和德·

⁶⁶ 參見“Quatre dates,” p. 16. 原文如下：les trois autres dates sont : 1950, Michel Carrouges a isolé, sous le nom de "machine célibataire", un certain nombre de machines fantastiques qu'il découvrait dans la littérature ; 1972, Gilles Deleuze et Félix Guattari remarquent une nouvelle signification de la machine célibataire ; 1976, Jean Clair et Harald Szeemann ont organisé l'exposition Les Machines célibataires.

⁶⁷ 參見 *Les machines célibataire*, p. 182.

⁶⁸ 參見 Joselit, David, *Infinite Regress, Marcel Duchamp, 1910-1941*, p. 6.

⁶⁹ 參見“Quelques auteurs de machines célibataires”, p. 209.

波洛夫斯基〈四度空間國度的旅程〉於 1912 至 1915 年所報導的神奇機器，直接激發杜象於 1913 年開始進行《大玻璃》的創作。

杜象於納伊 (Neuilly) 開始設計《大玻璃》，在慕尼黑、巴黎、Buenos Aires 繼續發想，最後在其紐約的工作室裡著手將一個個象徵新娘和未婚者的機械零件鑲到玻璃板上，前後創作達 15 年之久。《大玻璃》色情機械，副標題〈新娘被其未婚者剝光，甚至……〉(La Mariée mise à nu par ses célibataires, même...)，由上下兩塊玻璃板相對峙地組成寬 1.759 米、高 2.775 米的立式作品。除了油彩，杜象也運用鉛線、銀線、戳洞、揚塵……以及機械元素、數理工程等手法。整體根據杜象最愛的「冷漠美感」而布陳。建立在空間理論結構，並對應著不斷推衍的問題，⁷⁰ 結構方面分為上下兩個部分：上半部的「新娘」和下半部的「單身機器」（如圖 1）。

杜象採取「上面空間」（dimensions supérieures）的概念來呈現《大玻璃》上半部的「新娘」，⁷¹ 包括「懸掛的女性」（Pendue femelle，插削方孔—球形聯軸芯球、帶有細絲材料的軸和細腰的黃蜂）和包圍三個氣流活塞的肉色「銀河系」（voie lactée）（一種「網格」）。「銀河系」將新娘的指令傳遞出來，也用來接受九個炮筒射擊「交易」的訊息。⁷²

⁷⁰ 參見 Verner, Lorraine, “Qu’est-ce que penser, en art? Du ‘conventionnalisme’ de Marcel Duchamp et la construction des notes de Boîte Verte,” p. 6.

⁷¹ 參見 “Qu’est-ce que penser, en art? Du ‘conventionnalisme’ de Marcel Duchamp et la construction des notes de Boîte Verte,” p. 105.

⁷² 參見 Sanouillet, Michel, ed., *Duchamp du signe, écrits, réunis et présentés*, pp. 55-56.

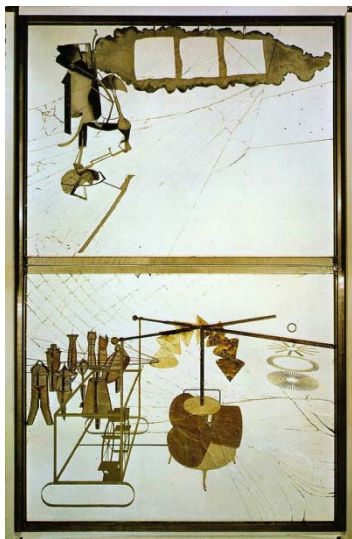


圖 1 Marcel Duchamp, Grand Verre, La mariée mise à nu par ses célibataires, même, 1915-23

Oil, varnish, lead foil, lead wire, and dust on two glass panels

Dimensions. 277.5 cm×175.9 cm.

Philadelphia Museum of Art, Philadelphia

資料來源：

http://en.wikipedia.org/wiki/The_Bride_Stripped_Bare_by_Her_Bachelors,_Even。

下載日期：2014 年 3 月 25 日。

杜象以「單身機器」來命名《大玻璃》下面的男性形象。⁷³ 中間是自戀自轉的「巧克力研磨機」，由領帶、刺刀和三個輾輪所組成，安裝在鍍鎳的路易十五三腳架上。左邊是推車（與水磨坊）和穿制服者、送貨員或愛神樣板（*Matrice d'Eros*）的公墓（九個銅質模具，*neuf moules maliques*）。上面有剪刀和篩子（或雨傘）緊連著研磨機和推車。在右側，從下到上，分別是：騷動—飛濺（*Fracas-éclaboussure*）、眼科醫生的見證（*Témoins oculistes*）、柯達盧普（*Loup*）鏡頭、搏鬥的牡羊（*Béliers de combat*），重力治療師等。愛神煤氣燈的氣體從推車吹出，透過篩子，被風扇攪拌機推向上方……。

⁷³ 參見 Szeemann, Harald, “Les machines célibataires,” in *le livret de l'exposition de Les Machines célibataires*, p. 3.

新娘和未婚者雙方混合了人類意象的機械元素，被安置在兩塊具有反射作用玻璃板的幻想世界裡，人類變成機器人的外觀，具有機械的大腦、細菌的織物和含鉍的武器。雙方「努力」地設法穿越中間代表難以跨越鴻溝的橫桿，期望能和對方接觸。德勒茲與瓜達希認為，他們就像一群有慾望的機器，渴望封閉卻向外散播訊息的系統。⁷⁴ 雙方人物隨著某種物理定律，其慾望遭到約束，卻進行著難以溝通的對話。新娘在上方擺動，向下面九個銅質模具的單身機器喚醒其慾望的誓言。後者的慾望變成氣體，必須透過吉姆卡納（gymkhana）機械化學，才有可能將訊息傳達到在上面擺動的新娘。單身機器處在一個沒有產出的世界，重複一連串機器式「自戀」動作，那是一個盲目模仿兩性交往行為機制的世界。⁷⁵ 這些「單身機器」油氣又好色，整體就像個反映著色情意味的顛簸火車。他們的慾望從蒸氣狀態到爆炸的引擎，變成機械。似乎遠離接觸新娘，被引擎－願望彈翼的冷卻器（或水）隔開。新娘不只是一個「非感性」（asensuel）的冷漠者，她拒絕單身機器所展現的粗暴熱情。

杜象著眼於人和人之間難以溝通的時代徵候，試圖以思辯方式找出「化解」之道。這種彼此溝通不良的情形，不只出現在「新娘」和「一群單身漢」之間，任何人和其他人之間也都不難看到曾出現某種隔閡。兩者通訊幾乎毫無繼續可能：「但是他們的聯繫將透過電，而且毫無掩飾地呈現出來」。⁷⁶ 這件作品副標題中「甚至」的用詞，存在有「畫（話）外有畫（話）」之意。杜象從未間斷地思索著，如何消弭這個「鴻溝」，讓這邊的訊息傳遞到另一邊去。

⁷⁴ 參見 Andersson, Fred, "Rosalind E. Krauss. Bachelors 1999, Cambridge, MIT."
<http://leonardo.info/reviews/pre2000/anddu.html> (accessed 9 May, 2014).

⁷⁵ 參見 Marcel Duchamp ou le grand fictif : essai de mythanalyse de Grand Verre, p. 122.

⁷⁶ 參見 Duchamp du signe, écrits, réunis et présentés, p. 59.

杜象把代表新娘和未婚者的機械元素安排在具有「多種反射」可能性的玻璃板上。這種架構超越邊界的囿限，因此具有一種持續繁衍變化和無限的 N 次元化空間。⁷⁷ 爲了讓雙方訊息得以穿越障礙傳遞給對方，杜象「甚至」將「新娘」和「單身機器」微縮到只剩機械似骨幹，其輪廓極其纖細近乎「零點」的「乾巴巴的線描」（dessins secs）。這類線描具有杜象所謂「細微體」（inframince）的效能，那是一種「超物理」質量。幾乎讓人看不見，卻具有不斷延展「超物理」的能力，能夠穿透稠密低空大氣層，跨越各種障礙、鴻溝和限制，從一次元到二次元、三次元、甚至到達無限，且不斷連續的 N 次元空間……。 「細微體」可望帶來希望，消弭「新娘」和「單身機器」間難以跨越的鴻溝（中間隔開的橫桿），讓他們得以再互通訊息，使《大玻璃》活絡起來。藉由「轉移」（détournement）和「延續」，杜象賦予——似乎是不可能會合的——新娘和單身機器再度復合的機會，更引領觀眾望向《大玻璃》彼方。那兒是個未知數空間，充滿希望與無限可能性。他「甚至」把機會交給觀眾……那將會有多少種可能性與無限大的聯想！

1923 年，杜象宣布《大玻璃》「決定性地未完成」。《大玻璃》於 1926 年在紐約 Brooklyn 美術館展出後，即被收藏在杜象住處的地下室裡。到了 1930 年，被發現「玻璃破了」，當時親友不敢讓杜象知道。但最後，杜象還是知道了，其反應卻出乎眾人意料之外：終於完成了。⁷⁸ 對他而言，玻璃裂痕折射所形成的閃爍光芒正是一種「細微體」，讓上下分開的新娘和單身機器能夠再互通訊息。

⁷⁷ 參見 “Qu’est-ce que penser, en art? Du ‘conventionnalisme’ de Marcel Duchamp et la construction des notes de Boîte Verte,” p. 34.

⁷⁸ 參見 Lin, Su-hui, “Illustration et présentation des machineries intellectuelles à partir de Marcel Duchamp,” p. 174.

1936 年《大玻璃》修復後送給訂購者凱瑟琳·德萊爾（Katherine Dreier, 1877-1952），放在其住處的庭院裡。玻璃上的圖像和後面庭院裡樹木重疊成一幅新的圖畫。1954 年德萊爾將《大玻璃》捐贈給費城美術館。該館人員擺置《大玻璃》的方位可說頗具巧思：讓它面對著展場的門，觀眾站在作品前，透過《大玻璃》望向門口，隨著門的開開關關，得以看到不同的「畫面」。尤其門開著時，正對著門外的噴泉，令人想到杜象另一作品《噴泉》，引發更多遐想。

杜象一開始創作《大玻璃》時，的確將之賦予史佩克特所言「自我封閉地自戀、自我玩弄色情」的封閉特質；可是，仔細檢視其真正目的則在於思索新娘和未婚者之間溝通的問題。1946 至 1966 年，杜象以逆向操作的方式構思《給予……》（*Etant donné...*），作為《大玻璃》的續作；但他只留下大批「手稿」，並未具體呈現。當代藝術家理察·巴齊耶（Richard Baquie 1952-1996）揣摩杜象的旨意，完成《無題，「給予一號」》（*Sans titre n° 1 de l'Etant donné, 1991*）的裝置作品。此時，《大玻璃》裡原本懸在上方的「新娘」降到地面，再也不是高不可攀。可是，觀眾只能透過兩個小洞看她，這時，新娘和未婚者溝通的問題成為「新娘」和所有觀眾是否能實地接觸的議題了。

杜象的《大玻璃》承襲 1885 年和 1925 年之間因工業生產和消費文明而引發的一系列對機械文明的重新定義，其創作不僅呼應人類與機器之間相互糾結的情懷，也導引出新的創作方向，啟發其他藝術家。《新娘》的主題引起廣大迴響，她就像個「活動的樞紐」，銜接著體制規範和個人理念，她所引起的思辯超越繪畫和藝術，指向創作者思想本身的具體呈現。杜象和達達成員的機器，特別是透過慾望的轉移或調停，運作得有如合理化的機制。⁷⁹和杜象多有交往的弗朗西斯·畢卡比亞（Francis Picabia）、馬克斯·恩斯特（Max Ernst）、曼雷

⁷⁹ 參見 *Infinite Regress, Marcel Duchamp, 1910-1941*, p. 6.

等藝術家，他們的作品也經常訴諸「單身機器」理念，詮釋著一種不需要婚姻的生產模式之議題。⁸⁰

(二) 弗朗西斯·畢卡比亞的「醉夢機器」畫作

弗朗西斯·畢卡比亞 (Francis Picabia, 1879-1953) 和杜象之間存在著既是好友又是競爭對手的友誼。⁸¹ 他是畫家、作家、詩人、達達運動領袖人物之一，1910年遇見杜象：「這兩個傑出人物的會面……對他們兩人而言就像一個極重要的資源……相異的氣質、不同的見解，將他們帶往解構邏輯的相同點。」⁸² 他們的觀點、冷漠以及好鬥的性格，經常惹來批評家驚慌失措的評論，某些解讀甚至完全與事實不符。⁸³

1911年，杜象由畢卡比亞和加布里埃爾·畢費 (Gabrielle Buffet, 1881-1985) 陪同，前往儒拉 (Jura) 參觀汽車展，使他預感到後來創作《大玻璃》的元素。同年，在魯塞爾《非洲印象》的演出過程中，杜象和畢卡比亞同樣獲致某種詼諧造形可能性的啓示：魯塞爾的作品看來似乎是一項幽默詼諧的傑作，堪稱荒

⁸⁰ 參見“Ni célibataires ni mariées : les machines hybrides de Rebecca Horn,” p. 73.

⁸¹ 畢卡比亞的《蘿絲·薛拉薇的肖像》(Portrait de Rose Sélavy, 1924) 被收錄在 1973 年費城美術館 (Musée de Philadelphie) 「馬歇爾·杜象」(Marcel Duchamp) 展覽的目錄《馬歇爾·杜象的肖像集》(A Collective Portrait of Marcel Duchamp) 裡。

⁸² Gabrielle Buffet (Picabia 的妻子) 的話，轉引自 Gibson, Michael, *Duchamp Dada*, p. 59. 原文如下：la rencontre de ces deux personnalités exceptionnelles... avait été pour l'un comme pour l'autre d'une importance capitale... L'écart de leurs tempéraments et de leurs conceptions les conduisait au même point extrême de la décomposition logique.

⁸³ 參見 Lemoine, Serge, “Picabia, le méthodique,” *Connaissances des Arts*, no. 555, p. 68.

謬系統的榜樣。⁸⁴ 特別是，他們在該作品裡體驗到「繪畫機器」(machine à peindre) 的議題，且不約而同地探索機器的世界。

機器的隱喻一直牽引著畢卡比亞的想像力。⁸⁵ 1914 年以前，畢卡比亞發展出一段所謂「心理學式」抽象繪畫時期。例如：人們可以在《瑜蒂妮》(Udnie, 1913) 這件作品裡，看到該畫家隱含「單身機器」理念《沒有母親所生的女兒》(Fille née sans mère, 1916-1918) 之發展方向。後者以機器作為創作元素，也可以視為畢卡比亞對杜象的《新娘》(La Mariée) 所做的呼應⁸⁶ (如圖 2)。



圖 2 Francis Picabia, Fille née sans mère, 1916-1918

Watercolor and other media, 76.2 x 50.8 cm

Private Collection © ADAGP, Paris and DACS, London 2004

資料來源：

http://www.nationalgalleries.org/collection/artists-a-z/P/3677/artist_name/Francis%20Picabia/record_id/2195。下載日期：2014 年 5 月 27 日。

1915 年以後，畢卡比亞開始融合機械和生物形體。他用一個風扇的影像來表示《新郎》(Marié, 1917) 的素描，呼應杜象《大玻璃》中的《新娘》(La Mariée)，

⁸⁴ 參見 Sanouillet, Michel, *Picabia*, pp. 24-25.

⁸⁵ 參見 Samaltanos, Katia *Apollinaire, Catalyst for Primitivism, Picabia, and Duchamp*, p. 73.

⁸⁶ 參見 Coussen, Jacqueline, *Bibliographies et documentations: Musée des Beaux-Arts de Nîmes – Exposition “Francis Picabia”*, p. 4.

而單身機器的天然氣照明（Gaz d'éclairage）則畫成滾筒－風扇（Baratte-Ventilateur）的造形。

畢卡比亞截取攝影鏡頭、手電筒、飛行器、槍、齒輪、滑輪、滾筒等機械元素，型塑稀奇古怪的機械，將它塗上黃金和白銀，並加上深奧的銘文，製作一系列「醉夢機器的畫作」（tableaux mécanomorphes），他如此自述：「機器……事實上是人類生活的一部分……也許它有靈魂……我挪用了現代世界的機械學……。」⁸⁷

畢卡比亞機械影像的創作裡存在著一種拒斥生育的色情比擬，強調人們享樂的絕對權利，但伴隨著某種酷刑。畢卡比亞傳記作家瑪麗亞·艾莉莎·柏拉斯（Maria Lliüsa Borràs, 1931-2010）認為，畢卡比亞的作品和杜象的機器一樣都是「單身」。⁸⁸《391》插圖《沒有母親誕生的女孩的詩歌和素描》（Poèmes et dessins de la fille née sans mère, 1919）、《世界性賣淫》（Prostitution universelle, 1919）、《帶我走吧，內燃機汽化的孩童》（M'amenez-y, L'enfant carburateur）等作品的機械影像、照片和示意圖，乃是畢卡比亞對機械文明提出質疑與省思的具體呈現。⁸⁹

或許從上述《沒有母親所生的女兒》的主題裡，觀眾會認為畢卡比亞具有「拒絕女性」的傾向。然而，從早年《瑜蒂妮》的歌詠女性，就可以知道畢卡

⁸⁷ 轉引自 Matin, Jean-Hubert and Hélène Seckel, *Picabia: Portrait de l'auteur par lui-même, catalogue de l'exposition à la Galerie nationale du Grand Palais*, p. 76. 原文如下：La machine... fait réellement partie de la vie humaine... peut-être en est-elle l'âme... Je me suis approprié la mécanique du monde moderne....

⁸⁸ 參見 Borràs, Maria Lliüsa *Picabia*, p. 158.

⁸⁹ 參見 *Picabia*, p. 41.

比亞並非否定女性。至於以「單身機器」為創作語彙的作品，則可說是他對「毋須『婚姻』就能產製『孩子』」的工業機制的諷諭。

(三)馬克斯·恩斯特色情機器的畫作

從 1919 年開始，馬克斯·恩斯特（Max Ernst, 1891-1976）創作一系列的色情機器：《無害受孕的小型機器》（*Petites machines pour la fécondation inoffensive*, 1919-1920）、《測量愛情的正色膠片大轉輪》（*La Grande roue orthochromatique qui fait l'amour sur mesure*），都是涉及「單身機器」議題的作品。⁹⁰

恩斯特作品《自動成形的小機器……》（*Petite machine construite par elle-même...*, 1919）裡的機器，是由一些文字組合而成。法國藝評家黎吉爾伯特·拉斯科（Gilbert Lascault, 1934-）認為，這件作品創造言語的交錯配置，可說是一台玩味文字遊戲的機器，⁹¹ 其特性和杜象的《大玻璃》一樣。

1920 年，恩斯特創作《兩個女孩走過天空》（*Deux jeunes filles se promènent à travers le ciel*）。兩年後，與文學家保羅·艾律亞德（Paul Eluard, 1895-1952）合作《永恆的不幸》（*Les Malheurs des Immortels*），都是結合色情的愚蠢機械。1921 年，馬克斯·恩斯特與傑昂·亞荷普（Jean Arp, 1886-1966）合作繪製《新娘的解剖圖》（*Die Anatomie als Braut*），是由機械零件的照片拼貼而成（如圖 3）。從標題可以看出，這件作品和杜象的《新娘》有關。藝術收藏家凱瑟琳·

⁹⁰ 參見 Metken, Günter, “De l’homme-machine à la machine-homme - Anthropomorphie de la machine au XIXe siècle,” Jean Clair et Harald Szeemann (ed.), *Les machines célibataires*, p. 59.

⁹¹ 參見 Lascault, Gilbert, “Les mécaniques / La bise / La non-baise / La peinture / Les jeux de mots,” Jean Clair et Harald Szeemann (ed.), *Les machines célibataires*, p. 127.

德萊爾 1919 年 11 月訪問科隆，透過她的引介，恩斯特得以認識杜象，知道他不同凡響的計畫。英國藝術史學者大衛·霍普金斯 (David Hopkins, 1977-) 認為，恩斯特從杜象《新娘》獲得啟發，⁹² 創作了《新娘的解剖圖》這件被卡胡茨列為單身機器的作品。



圖 3 Max Ernst, Die Anatomie als Braut, (Anatomie jeune mariée-Young Bride Anatomy) (Cologne, Groupe D) 1921, dessin, collage, illustrations de magazines avec rehauts de gouache et de mine graphite découpées et collées sur papier, 10,7 x 7,8 cm, Paris, Centre Georges Pompidou.

資料來源：

<http://archives-dada.tumblr.com/post/15519638842/max-ernst-die-anatomie-a-ls-braut-anatomie-jeune>。下載日期：2014 年 5 月 30 日。

恩斯特和杜象的關係一直繼續著。杜象於 1945 年援用恩斯特的人體模型，將之放入為《奧秘 17》(Arcane 17) 刊物所製作的一個櫥窗裝置。恩斯特則始終關注「新娘」的主題，在《新娘的梳妝》(La Toilette de la mariée, 1940) 中，他針對這個杜象關注的議題給予更加複雜的回應。⁹³

⁹² 參見 Hopkins, David Marcel Duchamp and Max Ernst, The Bride Shared, p. 95.

⁹³ 參見 Marcel Duchamp and Max Ernst, The Bride Shared, p. 105.

在恩斯特的某些素描裡，很明顯地暗示著杜象的形象。例如：《杜切爾商人（這就是生活）》（*Le Marchand d'Ucel [c'est la vie]*, 1931）一作的主题即是杜象的別名。畫面上的元素很明顯地具有來自《新娘》圓柱形性器官的植物影像，一個修飾得很好的叉子造形，和植物的繁殖器官（柱頭）有關。植物和人類偶合的形象讓人聯想到奧迪隆·賀東（*Odilon Redon*, 1840-1916）的作品。⁹⁴ 然而，這個細節最重要的意義是「綻放」（*floraison*），是杜象在創作札記《綠盒子》（*Boîte Verte*, 1934）裡用來描述「新娘」的字眼。⁹⁵

1931年，恩斯特將蘿絲（*Rose*）（杜象女性化別名）畫成其素描中的一株植物，將 *Loplop* 畫成鳥的化身，並視為雌雄同體的新娘。非常男性化的 *Loplop* 和「蘿絲／愛欲」（*Rose/Eros*）關係親密地連結在一起。女性和男性相混融合的影像，可說諷刺意味十足且具有深刻的啟發性。

恩斯特和杜象一樣，遊走在性別和機器之間、男性和女性之間，甚至自己和自己的分身之間，他對女性的態度，也是用異於常人的方式來處理，因此稱不上「拒絕」女性。創作上，樹立既諷刺又批判的美感距離，相當類似同樣激進地實踐自我疏離的杜象。⁹⁶

（四）曼·雷的《伊西多荷·杜卡斯之謎》

曼·雷（*Man Ray*, 1890-1976）雖然不在胡茨列「單身機器」的清單裡，但他和杜象交往甚密，其早期的創作頗具單身機器的特質。

⁹⁴ 杜象另一個創作靈感來源。

⁹⁵ 參見 *Marcel Duchamp and Max Ernst, The Bride Shared*, p. 189.

⁹⁶ 參見 *Spies, Werner, Max Ernst - loplop, l'artiste et son double*, p. 123.

第一次世界大戰期間，杜象抵達紐約，遇到美國攝影師暨畫家曼·雷。1915至1921年間，他和雷可說寸步不離，一起下棋，並分享同樣的愛好。杜象的現成物《晾瓶器》（Porte-bouteilles, 1914）讓雷感受到達達的精神。⁹⁷ 在許多方面，雷參與杜象的藝術創作，特別是《大玻璃》的製作以及其女性分身蘿絲·薛拉薇（Rose Sélavy）的活動。⁹⁸ 雷的作品經常令人聯想到「單身機器」的議題，尤其是《伊西多荷·杜卡斯之謎》（L'Enigme d'Isidore ducasse, 1920）（如圖4），就被視為一個將愛轉化成死亡或充滿幻想的單身機器。⁹⁹



圖4 Man Ray L'énigme d'Isidore
Ducasse, 1920

資料來源：

http://pasiphae.org/philippe/pasiphae_salle_c/ray_ducasse.htm。下載日期：
2014年3月29日。

一台機器（縫紉機）被布覆蓋著，等待人們掀起使用，它奉獻自己、逃避、引起慾望、呼喚又避開、邀請進入又禁止入內，〈伊西多荷·杜卡斯之謎〉即

⁹⁷ 參見 Rouxeau de L'Ecotais, Emmanuelle, "Man Ray," *Le Figaro Magazine*, p. 76.

⁹⁸ 參見 Rouxeau de L'Ecotais, Emmanuelle, *Le Fonds photographique de la dation Man Ray*, p. 353.

⁹⁹ 參見 Musée d'art moderne et d'art contemporain, *Le magazine de l'exposition Man Ray*, p. 8.

立基於這種矛盾的情緒。在揭露、發現或繼續保持神祕之間，人們最好不要掀開覆蓋的布幔。這個單身機器、寂寞地等待著。¹⁰⁰ 它遮蔽住觀者的視線，讓其心靈轉向截錄自洛特雷阿蒙(Lautréamont)《馬爾多羅之歌》(Chants de Maldoror)一書中的句子：「這是美麗的邂逅……在解剖桌上的一台縫紉機和雨傘。」¹⁰¹ 在這布幔下面，藏著許多神祕、幻想、甚至「詭計」，使它更具魅力。這個理念稍晚再度出現在《美麗如解剖台上雨傘和縫紉機的會面》(Beautiful as the Meeting of an Umbrella and a Sewing Machine on a Dissecting Table, 1935)一作裡。

雷使用機械零件製作許多作品，像是用機械攪拌機製作成《男人》(Man, 1918)，獨自敲打他的蛋，¹⁰² 用扇子製作成《我的新生》(My First Born, 1919)，用齒輪製做成《危險／跳舞》(Danger/Dancer, 1920)。在《禮物》(Cadeau, 1921/1963)一作裡，雷展示「非常光滑如熨斗和非常尖銳如鐵釘」之間的矛盾。他總是在機械和有機體之間進行藝術創作的遊戲。

在雷的攝影作品《隱晦的色情》(Erotique voilée, 1933)裡，女藝術家梅蕾蒂·奧本海姆(Meret Oppenheim, 1913-1985)斜倚著站在印刷機巨大轉輪後面，一隻沾滿油墨的手舉起頂著額頭，另一隻手則握住轉輪。從某方面來看，梅蕾蒂似乎是印刷機的延伸：轉輪金屬輻條重複她身體的曲線，而圍在脖子上的黑色項鍊呼應著轉輪的圓周。她狡黠、神祕的微笑和姿態暗示著一種情慾上的自我陶醉，一方面由於她撫摸著機器，另一方面因為她赤身裸體的站姿，印刷機

¹⁰⁰ 參見 *Le magazine de l'exposition Man Ray*, p. 8.

¹⁰¹ 參見 Ducasse, Isidore, *Les chants de Moldoror*, p. 289. 原文如下：Il est beau comme... la rencontre fortuite, sur une table de dissection, d'une machine à coudre et d'un parapluie.

¹⁰² 參見 "Le Fonds photographique de la dation Man Ray," pp. 354-355. 原文如下：Par rapport à la Broyeuse de chocolat de Marcel Duchamp montrant que les célibataires broient leur chocolat tout seul.

的輪柄正好和其恥骨一樣高，暗喻她具有男性特徵。¹⁰³在此，攝影機器讓雷玩味著雌雄同體的遊戲。¹⁰⁴

雷一直參與杜象的創作理念，分享「細微體」(inframince)的觀念。在《繩子舞者用她的影子伴隨著自己》(The Rope Dancer accompanies Herself with Her shadows, 1918)一作裡，雷和杜象一樣玩味著影子。他和杜象一起完成《塵埃的孳生》(Elevage de poussière, 1920)。¹⁰⁵雷的《活動的雕塑》(Moving Sculpture, 1920)極類似杜象《旅行的雕塑》(Sculpture de Voyage, 1918)。在雷《我們大家都想念的》(Ce qui nous manque à tous, 1935-1936)一作的展演裡，他和杜象一樣，對煙霧在空氣中的變化感到興趣，¹⁰⁶《無窮盡的人》(Infinite Man, 1942)讓人想起杜象有關「無限」的思想，《被馴服的處女》(Vierge apprivoisée, 1960)則回應杜象「新娘」的議題。¹⁰⁷

雷「實物投影」(rayograph)的發現是攝影技術的重大貢獻。他所關注的，不只是技術性的過程，更是路易·阿拉貢(Aragon, Louis Aragon, 1897-1982)所形容「哲學的運作」(une opération philosophique)。¹⁰⁸1929年，雷發明「反轉顯影」(solarisation)的技術，這項技術使他創作具有驚人美感的照片，一種個人靈氣的物化效果。他將裸體反轉顯影，或將之反物質化，給予它們類似素描的外貌。藝術中「複製」(reproduction)觀念的發明從此開始。雷的攝影機創

¹⁰³ 參見“Ni célibataires ni mariées : les machines hybrides de Rebecca Horn,” p. 70.

¹⁰⁴ 參見 D'Harnoncourt, Anne and Kynaston McShine(ed.), *catalogue de l'exposition "Marcel Duchamp,"* vol. 2, pp. 207-208.

¹⁰⁵ 參見 Roland Penrose, *Man Ray*, p. 58.

¹⁰⁶ 參見“Le Fonds photographique de la dation Man Ray,” p. 171.

¹⁰⁷ 參見“Le Fonds photographique de la dation Man Ray,” p. 66.

¹⁰⁸ 參見 Leymarie, Jean, *Catalogue de l'exposition "Man Ray" au Musée national d'art moderne,* p. 5.

造了特殊的攝影，這種技術所產生的特質像極了依據杜象智慧型機械裝置所產生的效果。「反轉顯影」技術使影像有如通了電流，出現鑲邊效果，就像創作實驗意外獲致的特效。這也是杜象所追求無限空間的氛圍。雷說：「光線可以創造一切。影子爲我工作，我創造影子，創造光線。」¹⁰⁹ 同樣地，杜象在創作時，也不停地玩味光影的遊戲。

六、結論：研究結果與未來方向

(一)研究結果

本研究針對杜象所處時代文學和藝術「單身機器」思潮的時空環境進行歷史回顧。十五世紀達文西留下大批機器設計，對十九、二十世紀藝術家多有啓示。反文化團體不但反中產階級文化、反箝制自由的婚姻，也對機器文明質疑。

本文所介紹運用機械元素的文學藝術創作者，經常爲了追求自由寧願選擇單身，因而出現「單身機器」思潮。「單身機器」類似「單性生育」(Naissance virginale)的觀念，令人想起基督的誕生，一種人類純潔和神聖的希望：給予全新「完美無瑕」的生命。然而，由於不具雙性，「單身機器」往往出現自我封閉且拙於溝通的情形。杜象即藉由《大玻璃》述說人與人之間矛盾的溝通關係，並嘗試找尋消弭障礙的管道。其周遭的視覺藝術家，也大都在創作封閉的單身機器作品後，繼續朝著「轉移」的方向發展，不再侷限於「單身機器」的封閉狀態。雷曾創造被視爲是「單身機器」的《伊西多荷·杜卡斯之謎》。但是，當他發明了「反轉顯影」技術，他的作品再也不是封閉的單身機器。難怪 1972

¹⁰⁹ 參見“Le Fonds photographique de la dation Man Ray,” p. 67.

年時，德勒茲與瓜達希提出單身機器具有廣義意涵的看法：¹¹⁰ 突破「單身機器」封閉狀態，指向開闊的空間。

杜象在其創作中放置「單身機器」的元素，其目的在於提出時代議題，向觀眾出示其「封閉」的狀態，引發大眾去找尋突破此種狀態的方法，其最終目標在於「單身機器」之外，因此，將狹義的「單身機器」視為杜象創作的唯一特質，是有待商榷的。更遑論某些當代藝術家（如洪）沿用單身機器理念，卻同時要摧毀杜象所創下「單身機器」傳統的概念。如果杜象創作的最終目的在於廣義的「單身機器」：超越現有的規範，朝向無限空間。那麼應該就沒有洪是否摧毀杜象所建立「單身機器」傳統的問題。

(二)研究建議

杜象《大玻璃》創作中的「單身機器」理念乃是來自十九世紀末的時代徵候。除了時代因素，其家學淵源（祖父是個版畫家）、家族的休閒生活（西洋棋）、與兄長藝術創作理念的決裂以及學者的啟發（如幽默詩人 Jules Laforgue，1860-1887、魔幻數理學家 Henri Poincaré, 1854-1912），也都是促使杜象走向「反文化」、「反機器文明」創作態度的因素，值得作為後續研究的方向。

杜象創作《大玻璃》時，提出各種化解「單身機器」封閉狀態的方案，例如：「細微體」、「轉移」、「使用電力」等。選擇現成物、改變性別（將《蒙娜麗莎》加上鬍子讓她「變性」）都是「細微體」或「轉移」的具體呈現，檢視《大玻璃》和他最後一件作品〈給予……〉，可發現兩者的關係，正是如此。然而，目前一般人似乎只知道他發明了「現成物」。後續研究可以進一步檢視

¹¹⁰ 參見 Deleuze, Gilles et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, p. 13.

杜象「細微體」、「轉移」的理念。至於「使用電力」，則可說預示了今日當代藝術的主要媒介，也是值得討論的議題。

當代藝術家洪是否也和杜象一樣，早年作品先呈現封閉情感的抒發，再試圖將它突破？另外，其他當代藝術家的作品，如布洛榭的《好失望新娘又穿起衣服》（*Déçue la mariée se rhabilla*, 1991）、巴齊耶的《無題，「給予一號」，1991》、傑哈·哥倫－提耶波（Gérard Collin-Thiébaud, 1946-）的《生病新娘伊莉絲變成寡婦的遊戲規則或新娘到守寡的過程》（*La règle du jeu ou Le Passage de la mariée à la viduité où la mariée malade de l'Iris tomba veuve*, 2010）等，都透露出一個重要的訊息：當代藝術創作者對杜象的「新娘」、「單身機器」理念的興趣的確存在，他們甚至隨著時代推衍「轉移」方向提出新的觀點。此亦值得進一步探討。

參考文獻

- Andersson, Fred. 2000. Rosalind E. Krauss. *Bachelors* 1999, Cambridge, MIT.
<http://leonardo.info/reviews/pre2000/anddu.html>. (9 May, 2014).
- Arasse, Daniel. 1997. *Léonard de Vinci, le rythme du monde*. Paris: Hazan.
- Baudelaire, Charles. 1976. *Le Dandy (Oeuvres complètes de Charles Baudelaire, vol. II)*. Paris: Gallimard.
- Bayand, Emile. 1925. *Montmartre hier et aujourd'hui, avec les souvenirs de ses artistes et écrivains les plus célèbres*. Paris: Jouvre.
- Borràs, Maria Lliüsa. 1985. *Picabia*. Translated by en français de Robert Marrast. Paris: Albin Michel.

- Caracalla, Jean-Paul. 1995. *Montmartre: gens et légendes*. Paris: Pierre Bordas et fils.
- Carrouges, Michel. 1976. *Les machines célibataires*. Paris: Editions du Chêne.
- Carrouges, Michel. 1976. Mode d'emploi: qu'est-ce qu'une machine célibataire. In *Les machines célibataires*, ed. Jean Clair et Harald Szeemann, 42. Paris: Musée des arts décoratifs, 1976.
- Chastel, André. 1989. Les originaux du maître de Vinci exposés à Londres Léonard, dessinateur souverain. *Le Monde* 13 (février): 1.
- Chastel, André. 1977. Premier au Centre Georges Pompidou : l'au-delà de la peinture de Marcel Duchamp. *Le Monde* 3 (février): 13.
- Clair, Jean. 1975. Marcel Duchamp: Ou, Le grand fictif : essai de mythanalyse du Grand verre. Paris: Editions Galilée.
- Clair, Jean et Harald Szeemann.ed. 1976. *Les machines célibataires*. Venise: Alfieri.
- Clair, Jean. 1976. L'Ultime machine: notes sur l'Invention de Morel. In *Les machines célibataires*, ed. Jean Clair et Harald Szeemann, 182. Venise: Alfieri.
- Clair, Jean. 1976. Quatre dates. In Le livret de l'exposition de Les Machines célibataires, ed. Harald Szeemann. Paris: Musée des arts décoratifs.
- Clair, Jean (dir.). 1977. Marcel Duchamp, Colloque de Cerisy: *tradition de la rupture ou rupture de la tradition ? au Centre culturel international de Cerisy-La-Salle*. Paris: Union Générale d'Editions.
- Coussen, Jacqueline. 1986. *Bibliographies et documentations: Musée des Beaux-Arts de Nîmes – Exposition « Francis Picabia » (11 juillet - 30 septembre, 1986)*. Paris: Radio France.

- Dali, Salvador. 1959. The King and the queen traversed by swift nus. *Art News* 58, no. 2 (1959).
- Deleuze, Gilles and Félix Guattari. 1972. *L'Anti-Œdipe*. Paris: Les Editions de Minuit.
- De Massot, Pierre. 1999. Esquisse pour un portrait à venir de Marcel Duchamp. In *Etant donné : Marcel Duchamp, n° 2, second semestre*, 150-155. Baby: Association pour l'étude de Marcel Duchamp.
- De Nerval, Gérard. 1993. *Oeuvres complètes de Gérard de Nerval, vol. III*. Paris: Gallimard.
- De l'Isle-Adam, Villiers. 1977. *L'Eve future*. Paris: José Corti.
- De Vaux de Foletier, François. 1981. *Les Bohémiens en France au 19e siècle*. Paris: J. C. Lattès.
- D'Harnoncourt, Anne and Kynaston Mcshine. ed. 1973. *Catalogue de l'exposition "Marcel Duchamp"*, vol. 2. New York: The Museum of Modern Art.
- Ducasse, Isidore. 1990. (Le Comte de Lautréamont). *Les chants de Moldoror*. Paris: Flammarion.
- Dugas, René. 1953. Léonard de Vinci dans l'Histoire de la mécanique. In *Colloques internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique. Sciences humaines* (Paris, 4-7 juillet 1952), *Léonard de Vinci, l'expérience scientifique au seizième siècle*. Paris: Centre national de la recherche scientifique.
- Galluzzi, Paolo. 1995. *Les ingénieurs de la Renaissance, de Brunelleschi à Léonard de Vinci*. Paris: Giunti.

- Gibson, Michael. 1991. *Duchamp Dada*. Paris: Nouvelles Editions Françaises, Casterman.
- Geindreau, Rémy. 2012. Michel Carrouges et son mythe, les machines célibataires. <http://conservationmachines.wordpress.com/2012/05/11/michel-carrouges-et-s-on-mythe-les-machines-celibataires/> (12 May, 2014)
- Godlewski, Susan Glover. 2010. Warm Ashes: The Life and Career of Mary Reynolds. <http://www.artic.edu/reynolds/essays/godlewski.php> (9 May, 2014)
- Golding, John. 1973. *Duchamp: The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even*. Allen Lane: The Penguin Press.
- Hopkins, David. 1998. *Marcel Duchamp and Max Ernst, The Bride Shared*. Oxford: Clarendon Press.
- Jarry, Alfred. 1996. *Le Surmâle*. Paris: Editions Mille et une nuits.
- Joselit, David. 1998. *Infinite Regress, Marcel Duchamp, 1910-1941*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Kramer, Hilton. 1993. Duchamp's Progeny. *Modern painters* 6, no. 3 (automne): 71-72.
- Lascault, Gilbert. 1976. Les mécaniques / La bise / La non-baise / La peinture / Les jeux de mots. In *Les machines célibataires*, ed. Jean Clair et Harald Szeemann. Venise: Alfieri.
- Lebel, Robert. 1974. *Léonard de Vinci ou la fin de l'humilité*. Paris: Le Soleil Noir.
- Le Bot, Marc. 1992. Marcel Duchamp et ses célibataires. *Coloquio Artes* 34, no. 94 (septembre): 33.

- Lemoine, Serge. 1998. Picabia, le méthodique. *Connaissances des Arts*, no. 555 (novembre): 66-71.
- Leymarie, Jean. 1972. *Catalogue de l'exposition "Man Ray" au Musée national d'art moderne (Paris, 7 janvier - 28 février 1972)*. Paris: Réunion des Musées Nationaux.
- Lin, Su-hui. 2003. Illustration et présentation des machineries intellectuelles à partir de Marcel Duchamp. Ph.D. diss., Université de Paris-Sorbonne, Paris IV.
- Maetinez, Nicole. 1986. *Les Tsiganes*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Metken, Günter. 1976. De l'homme-machine à la machine-homme — Anthropomorphie de la machine au XIXe siècle. In *Les machines célibataires*, ed. Jean Clair et Harald Szeemann. Venise: Alfieri.
- Matin, Jean-Hubert and Seckel, Hélène. 1976. Picabia: Portrait de l'auteur par lui-même, (catalogue de l'exposition à la Galerie nationale du Gand Palais, 23 janvier-29 mars 1976). Paris : Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Musée national d'art moderne.
- Musée d'art moderne et d'art contemporain. 1997. *Le magazine de l'exposition Man Ray*. Nice: Publications Artistiques Françaises / Le Journal des arts.
- Müller, John. 1990. The weather is here, wish you were beautiful. *Artforum* 28, no. 9 (mai): 152-159.
- Penrose, Roland. 1989. *Man Ray*. Londres: Thames and Hudson.
- Petit, Jacques. 1996. *Barbey d'Aurevilly: Oeuvres romanesques complètes, Bibliothèque de la Pléiade*, vol. II. Paris: Gallimard.

- Poe, Edgar Allan. 1993. *Le Puits et le pendule*. (Translated in french by Charles Baudelaire). Paris: Alfil éditions.
- Roussel, Raymond. 1963. Impressions d'Afrique. Paris: Editions Pauvert.
- Rouxau de L'Ecotais, Emmanuelle. 1997. Le Fonds photographique de la dation Man Ray. Ph.D. diss., Université de Paris-Sorbonne, Paris.
- Rouxau de L'Ecotais, Emmanuelle. 1998. Man Ray. *Le Figaro Magazine* 18 (avril): 66-76.
- Reff, Theodore. 1977. Duchamp and Leonardo: L. H. O. O. Q.-Alikes". *Art in America* 65, no. 1 (janvier-février): 83.
- Roché, Henri-Pierre. 1955. Vie de Marcel Duchamp. *La Parisienne* (janvier): 67.
- Sanouillet, Michel. 1964. Picabia. Paris: Ed. du temps.
- Sanouillet, Michel. ed. 1999. *Duchamp du signe, écrits, réunis et présentés*. Paris: Flammarion.
- Samaltanos, Katia. 1984. *Apollinaire, Catalyst for Primitivism, Picabia, and Duchamp*. Stockholm: UMI Research Press.
- Smithson, Robert. 1993. Une petite valise pleine de souvenirs. *Art Press*, no. 178 (mars): 49.
- Spector, Nancy. 1995. Ni célibataires ni mariées: les machines hybrides de Rebecca Horn. In *Catalogue de l'exposition "Rebecca Horn"*. Grenoble: Musée de Grenoble.
- Spies, Werner. 1997. *Max Ernst - loplop, l'artiste et son double*. Paris: Gallimard.
- Sterckx, Pierre and Vincent Baudoux. 1974. *Catalogue l'exposition Marcel Duchamp*. Bruxelles: Galerie Charles Kriwin.

- Szeemann, Harald. 1976. Les machines célibataires. In Le livret de l'exposition de Les Machines célibataires, 3. Paris: Musée des arts décoratifs.
- Tiberghien, Anne-Sophie. 1989. *Tsigane mon ami*, Xonrupt-Longemer: Anako Edition.
- Verner, Lorraine. 1991. Qu'est-ce que penser, en art? Du "conventionnalisme" de Marcel Duchamp et la construction des notes de Boîte Verte. Ph.D. diss., Art et archéologie, esthétique, École des Hauts Études en sciences sociales.

A Preliminary Background Study of Marcel Duchamp's Bachelor Machine Getting On To The Modern and Contemporary Art Stage

Lin, Su-Hui

Assistant Professor of Department of Graphic Art Communications,
National Taiwan Normal University

Abstract

After parting with oil paintings, Marcel Duchamp, the originator of Contemporary Art, had spent eight years (1915-1923) on counterculture work “The Large Glass”. He named the lower half of this work as “Bachelor Machine”, and developed a non-conventional and space-transferring mechanical system by cross-placement of machines and organic elements. Duchamp and his analysis of “Bachelor Machine” became a hot issue, he was also regarded as the founder of this trend. In 1958, Michel Carrouges wrote a thesis about “Bachelor Machine”. In 1976, Carrouges published a book containing a list of “Bachelor Machine” with a focus on Duchamp. In the same year, an exhibition held in Munich, raised critics’ awareness of “Bachelor Machine”. It was even considered that some contemporary artists (such

as Rebecca Horn) intended to overthrow the tradition of Duchamp's "Bachelor Machine". Why Duchamp use "Bachelor Machine" as vocabulary in his creations? What was the background information on it? What were the characteristics of it? Why was it regarded as a rule that has to be broken?

The researcher studied relevant data and found a close connection between the trend of "Bachelor Machine" and gradual development of machines. It was also found that the better invention of machines made the trend of "Bachelor Machine" become more popular. Duchamp eventually utilized and brought it to the stage of Modern and Contemporary Art. The background on what's happening is worth investigating. It is the researcher's hope that young students or people who are interested in Modern and Contemporary art can benefit from the findings of this paper.

Keywords : Marcel Duchamp, Bachelor Machine, Machinery, art creation of Modern and Contemporary Art

艺术评论