

十九世紀象徵藝術的言說世界與批判意識 ——透視藝術風格的另一種途徑

李 明 明 *

大 綱

- 壹、前 言
- 貳、象徵主義藝術遞來的肯定
- 參、透視藝術風格的不同途徑
- 肆、十九世紀象徵藝術論述的起源
- 伍、批判意識與主題重建
- 陸、言說內涵的分析
- 柒、結 語

* 國立中央大學藝術學研究所教授兼所長

壹、前言

形象語言是人類固有的表達形式，是意義系統中的一環，人們利用形象的相似性進行指示和比擬；對不可見或不可理解的事物假借形象作隱喻和象徵。在先民的洞穴文化中，或在中古的宗教文物中，乃至歷來文學藝術中廣為衍用的隱喻、象徵記號，均說明了形象象徵在人類言語系統中^(註1)有其悠久的歷史與普遍性。在這種以象徵方式敘說感情思想的廣泛使用下，我們應該如何界定象徵主義在藝術史中的定位？在進入問題分析其有必要加以說明。

西方藝術中的象徵主義是指十九世紀八十年代至世紀末的一段時間，在西歐的英、法、比、德、奧、義諸地發展的一種藝術風格。這個尺度若放寬一點，可以延伸到第一次歐戰爆發以前的三十年，而幅員之廣也可以擴展到北歐、俄國、美國。在英國發展得較早，接著在法國，比利時、德、奧等地蔓延開來，待進入二十世紀以後，先被如火如荼的現代主義所掩蓋，繼而在第一次世界大戰中完全埋葬，要等到第二次歐戰後才重新引起藝術界的注意，六十年代之後廣為學者們引用，並逐漸取代“後印象主義”一詞，成為解說現代藝術湧現以前的西方藝術潮流更為恰當的名詞^(註2)。

貳、象徵主義藝術遲來的肯定

1886年9月18日，讓·莫亥阿（Jean Moreas）首先在費加羅文學報（Figaro Littéraire）上發表了象徵主義宣言，提出「為主觀意念披上感性外衣」的定義。這個宣言雖然是針對文學中的象徵主義運動所提出，卻更適合說明象徵藝術化不見為可見的特點。在1891年，阿爾貝·俄赫耶（Albert Aurier）再次為繪畫中的象徵主義作了界定，並以高更為例，提出以意念為首的象徵繪畫。但是「象徵主義」一詞並未被當時藝術家們所接受。在九十年代裡，當一股純視覺藝術潮流努力於造型原素的創新之時，認為強調敘述內容

落伍了。通過意念表達的主題藝術難免不被蒙上一層陳腐的陰影，使得這樣一個稱號即使在象徵藝術的實驗者中，也無法獲得共識。因此，十九世紀的象徵藝術雖然和象徵文學有著同步發展的歷史，但是在藝術史中作為藝術風格的存在卻要落後半世紀之久。

二次歌戰結束之後，隨著現代藝術在本質上發生的變化，學者對藝術的詮釋採取了多元化的態度。1950年巴黎俄杭吉里美術館（Musée de l'Orangerie）^{（註3）}以象徵主義藝術為主題的回顧展開始獲得廣泛的回應。此後數十年內，藝術界對象徵主義的討論始終沒有間斷過，著述研究與公私展覽相繼出現。從六十年代到八十代之間，十九世紀末的象徵藝術以不同的規模，在歐美各大城市巡迴展出。我們注意到在比較大型的展覽中，其展示內容往往有一個共同的特點，那就是擺脫了視覺藝術中一貫陳列作品的方式：在不同特色的作品（新藝術、頹廢藝術、性靈藝術等）之外還旁及了建築、音樂、服飾衣著、傢俱擺設等生活文化層面^{（註4）}。換句話說，是一種以象徵主義藝術反應社會生活層面中不同形象的整體表現。這種新文化觀的藝術展示，在介紹作品與肯定藝術家之餘，還有更積極的意義，那就是對當時的政治社會事件及其他與文藝息息相關的活動，加以綜合介紹。藝術中的象徵主義不再是一個單純的視覺藝術潮流，而成為人文科學的一部份，堪稱文化探討的一種方法。這種展示方法固然說明了戰後美術館經營的新理念，也充份體現了十九世紀象徵主義跨藝術的文化特質。

參、透視藝術風格的不同途徑

針對一個由複合特徵構成的藝術風格進行分析，可以自多方面著手。可以自大批作品的形式特徵著手，也可以自重複出現的理念訴求著手。以「類同形式特徵」區分出來的風格，如立體主義、野獸主義，其形式面貌比較明確而一

徵，可以說比較容易達到風格規範的目的；但是我們若是採取藝術創作的理念或其表達的方式作為認定的進路時，勢必會遇到許多形式毫不相同的作品。那麼如何自不同的形式中尋求其藝術創作的共性，並進而規範出風格的類型呢？這是界定象徵主義藝術首當其衝的問題。

象徵是一種思想、感情的表達方式。象徵藝術顧名思義是一種通過暗示與隱喻來表達的藝術；借用理查茲（Richards）的術語，其表達方式是在象徵符號（symbol）與指涉內容（reference）的關係上；比指涉內容（亦即本文中的言說內容）與符號，指涉物（referent）的結構關係在象徵藝術的認定中，具有舉足輕重的作用。象徵關係既然是認定的而非必然的，便有多樣的可能性。同一類型理念，若選擇不同的指涉，便形成不同的作品結構，象徵藝術的形式因而多樣化，對風格的界定形成困擾。這是採取言說內涵來界定藝術風格所不能避負的。不過，作品的理念結構與其感性形式唇齒相依。類似的理念動機，符號的指涉意境，與造型結構關係也未嘗不是提示風格類型的指標。十九世紀末藝術中各種實驗雜演，形象多樣不一，與象徵主義的醞釀發展互為因果；本文嘗試自此時期的主題重建與批判意識著手，藉著類似的言說內容及其非再現的（non-representative）言說方式，勾劃出世紀末象徵藝術的特色，希望在作品形式結構之外，提供另一種界定藝術風格的途徑。

肆、十九世紀象徵藝術論述的起源

因啟蒙運動所奠定的文藝理性主義，對文藝創作的影響是深遠的。十七世紀以後，知性的推理思考逐漸取代了中世紀文藝中的以比擬、隱喻為主的言說方式。自從伽里略（Galilée，1564-1642）、笛卡兒（R. Descartes，1596-1650）等提出一套以數理為基礎的模式作為解釋自然現象的依據之後，不僅在思辯哲學中建立一個以理性為中心的王國，即使是以感性為依據的

藝術仍要在理性的推論中導出結論。十八世紀以後科技的迅速發展，更加深了這兩種探討方式的差距。藝術的發展逐漸偏離了一個根本的宗旨，也就是以感性為基礎的藝術，尤其是造型藝術，其形象表現原是為了解補理性推論之不足，而不是由其取代。十八世紀理性權威下的新古典主義卻因忽略了這個藝術表現的要義，才引起了浪漫思潮的反動。浪漫主義在反理性權威之餘，也力圖恢復早期文化中訴諸感覺與感官的表現方式。想像與隱喻、象徵再度受到重視。然而，同時期興起的實證主義及其強大的影響並不是浪漫主義所能遏阻的。因此，理性與科技主義對文藝創作形成的衝擊及其引起的普遍反感，是導致十九世紀下半紀文藝活動多樣化與反理性文藝萌芽的主因。

另一方面，象徵主義藝術雖然尋回了固有文化中的比擬、隱喻的言說方式，但是為了在藝術表現中獨樹一幟，也積極在媒材和技法上推陳出新，由形式結構上的求新求變而逐漸發展出不同的風格。事實上，象徵圖像不僅僅是意念的外衣，也是意念的充分展現，而此充分展現的手段則在於感性元素本身：其造型結構與呈現方式。這樣一個象徵言說內涵與其表達方式的互動是十九世紀的西歐所特有的。扼要的說，由於啓蒙運動而發展的理性主義及其知性審美背景，造就了後來的浪漫主義風潮，又因為有一個十九世紀資本主義的市繪文明，而衍生了訴諸性靈的象徵主義藝術。

總結上述的歷史背景，雖然自古以來，在不同的文化中存在各種強調精神內涵的象徵形式，也存在著無數讚美大千世界不可言狀之神秘性與象徵性行為，然而我們卻獨將十九世紀末的某些藝術活動定名為“象徵主義”藝術，原因在於他們獨特的動機與實踐方式。十九世紀的象徵主義，一言以蔽之，是由於對現實的不滿而轉移到文藝表現中的理想性訴求。象徵藝術固然源自浪漫主義中對美與藝術自由的信念，但是這種唯美的崇拜既不滿意浪漫主義中的感情氾濫，又不能苟同由實證主義引出的藝術決定論與流於膚淺的自然主義；於是

在這兩極化的藝術潮流中，象徵藝術朝著一個新的方向展開——一方面是藝術中的反自然（*A rebours*）與人爲化（*l'artifice*）（註5）；另一方面則在人性介於本能與理性之間的朦朧地帶尋求發展空間。換句話說，由於對粗俗自然主義的卑視而致力於人爲化（*l'artifice*）的修飾，追求高雅、奇特與怪異；又由於科學主義把非理性排擠到黑暗的囚牢，因此要求恢復藝術的自主性，寄望在光明與黑暗之間找出一個空間，以直述感官的言語解放囚牢中的禁念（註6）。這兩種訴求，概括地說，都源自對現實的不滿（註7）。

象徵主義的藝術形態是建立在感官世界之無常，現世生活之片面與荒謬的信念上，通過感官只能捕捉物的表象，無法掌握事物之本質。因此，在感官直接記錄現象的同時，勢必要加以詮釋性或符號性的處理。惟有如此，方能窺視現象界的真諦。既然儘具表象的現實世界不可信，那麼以此為依據的寫實主義及其歌詠的二愛社會也同時受到否定。這是象徵主義對現代化物質社會批判的根本原因。在此前提下，象徵主義企圖以各種不同方式尋回不可見之真實，並藉藝術將之表現甚至傳佈。也因此可能採取激進批判的態度，企圖阻止或改變物化的潮流。這顯然是一個極為艱鉅甚至接近理想化的目標。也正因此，大多數的象徵主義藝術家終於在挫折與無力感之下走向消極逃避之途。

由上述的歷史背景中可以察覺到象徵主義的言說世界，並不是單純的回歸唯心，它具有一個時代賦予的特色，那就是對現實的抗拒——消極的逃避形成一種自我放逐的頹廢，積極的對抗形成它的決裂與批判。頹廢與決裂可以說是兩種不同方式的隔離，使象徵文藝的感性形式在早期發展中呈現了不同程度的批判意識。

伍、批判意識與主題重建

1870年以後，以左拉為代表的現實刻劃已不再受歡迎，無論是歌頌現實現狀，還是揭發社會陰暗的寫實主義都已露出了危機，部分文藝作家不僅對社會大同主義施加攻擊，甚至對科學實證主義也不能忍受，一味地以理性解釋一切，無異「曲解現代民主」(註8)。科學必將破產，物質文明可恥，唯有復興宗教，開拓精神領域才能重建人類的希望。然而人類的精神活動早已失去往日的主導力量，非但上帝被判死亡，禮拜神祈的儀式也難以存在。譬如祈禱焚香的禮俗，曾被解釋為物理性的需要：因為祭祀禮儀中的犧牲物會引起油脂燃燒的臭味，故需要燃香以鎮壓異味。這個例子說明自然科學已入侵人文領域，人類的精神價值的危機存在出現。

類似的現象反映在藝術上的是對印象主義的反感：印象主義與庫爾培的寫實主義同是自然主義下的產物；印象主義把寫實主義反映現實的理念往前推進一步：亦即反映直接呈現於感官的現象而不加任何的修正。這種直述感官的表現使印象主義加強對光線效果的捕捉而最後導致對光、色之間的種種理論的發展，但是印象主義毫無疑問的是寫實主義的延續。它附屬於寫實主義的關係，正如讓里昂（René Jullian）所說，如同中世紀基督教圖像中使徒與先知間的關係(註9)。1847年，第一次印象派沙龍揭幕時，戴加（Degas）就稱之為「寫實沙龍」。對象徵主義來說，印象主義不過是科學主義下的藝術實踐，反對實證主義與寫實主義，也必然反印象主義。詩人阿爾貝·俄赫耶（Albert Aurier）曾經對這種描繪現象的畫風作下列的批判：

「印象主義這一名詞，無論你同意與否，它提供的是建立在官能感覺上的藝術理念。印象主義就是，也只是寫實主義的一種類型。一種精緻化、精神化、文藝趣味化的寫實主義終究還是寫實主義。其目的仍是物質性的模仿。模仿的也許不是原有的形式或

原有的色彩，而是你所看到的形式與色彩，是反映感官在當時情境下的感覺，一切在快速主觀綜合下的變形。畢沙河（Pissarro），克羅德·莫內（Claude Monet）所畫的形色當然不同於庫爾培（Courbet）的形色，不過歸根到底是庫爾培的同類，甚至比起庫爾培尤有過之，他們只是在表達形象與顏色，對他們而言，藝術最根本和最終的目的仍是物質，是實在的事物。」（註10）

假若俄赫耶把印象主義歸納到物性的寫實，則高更（P. Gauguin）進一步把印象主義貶為「無頭腦的寫實主義」（Le réalisme acéphale），堪稱對印象主義縮官能式反應所作的最嚴厲的批判（註11）。

由印象主義代表的前衛性藝術是一種反意念、反主題的藝術。在馬內（Manet）的「奧林匹亞」（*Olympia*）一畫中人們看到的是一個臥姿裸女，一個手捧鮮花的黑奴，一隻貓，人們看到的也就是這幅畫要表現的，僅此而已，別無他義，也無須指涉（註12）。馬內和他的跟隨者有意無意地「破除」了文學或歷史生主題。使傳統題材在當時的「前衛」作品中幾乎銷聲匿跡。然而象徵主義的批判敘述卻是在廣大的文化領域中，重新拾回歷史與神話、寓言與文學，不僅恢復古典與浪漫傳說中的主題，更強調某些內省式題材，把敘述的領域擴展到視覺感官的疆界之外，跨越時間與空間的藩籬而達到絕對自由敘述的目的。

上述象徵主義的意識形態散佈在造型藝術，音樂與文學創作中，不約而同地形成一些共同的特質，在不同媒材、形式與內涵中勾勒出與自然寫實主義旨趣截然不同的風格。我們不妨把這種特質概括在言說內涵與其造型特質兩大項目之下，後者亦即象徵風格的敘述性言語，其或隱或顯的指涉原素，則是遙遙主題的重建來開拓不同的作品意境。本文限於篇幅，僅嘗試處理其言說內涵，有關其造型特質部分除在相關需要時併入說明，不擬作深入的討論。

針對象徵主義藝術龐大而複雜的言說內容進行分析整理是極為艱難之事，幾乎是一個理想性目標。本文所希望作的，是釐出象徵敘述中的探討方向與類型，並通過具體作品扼要說明，以期有助於多義性象徵主義之界定與分析。

陸、言說內涵的分析

象徵藝術的言說內涵，可以通過微觀和宏觀兩個方式探討。微觀是閉日內視的冥想、幻想，是個人的情緒、心境，是一切主體性的真實。宏觀則是一種超越式的理想境界；由個人出發，投向生生不息的生命，不僅對生命與生命間的溝通寄以熱情的希望，也對種族文化的差異投以好奇的關注，換句話說，是由個體的生命投向整體的存在，是一個更自由而理想的精神領域。

一、對現實排拒下的冥思玄想

象徵藝術下的第一個言說世界，便是因排拒現實而反求諸己的冥思玄想。十五世紀意大利建築師阿爾貝提（L.B. Alberti）曾把繪畫比作開向世界的窗子，因為繪畫使人洞察世界之美，假若這個比喻說明了古典藝術的境界，那麼象徵主義則是開向人內心的窗子，因為它指向的是人類心靈深處的奧秘。因此，在這微觀的象徵主義中，主導的是一種可感卻不可捉摸的直覺，亦即柏格森（H. Bergson，1859-1941）在1889年所提出的「直接經驗」（L'expérience immédiate）（註13）。是以直覺或直感指向人心深處的詩歌與夢幻，正如同弗瑞德里（C.D. Friedrich）（1774-1840）所說的：

「把握住心靈中每一次純淨的衝動，每一個虔誠的預感，因為那就是我們內心的藝術，在一個靈感的時刻，它會以一個清楚的形式出現，而此形式就是你的畫。」（註14）

莫埃（G. Moreau）（1826-1898）更進一步地說：

「我只信我看不見卻感覺得到的，至於我的大腦，我的理性，祇是過往雲煙，是可疑的現實；惟有內在的感情是永恆的，不可置疑的。」（註 15）

現實的醜惡、可疑，使藝術家反身內求，精神中不可觸摸卻可感覺的靈性是成就藝術的動力也是藝術家追求的對象。這可能是康德以來最強烈的一股反知性潮流。

沉入冥思或尋求奇幻或許是一種逃避，戴勒瓦（Robert L. Delevoy）曾在其《象徵主義》（*Le symbolisme*，1982）一書中區分出「向前的逃避」（*fuite en avant*），如執迷於鴉片的頹廢；或「向後的逃避」（*fuite en arrière*）如布雷克（W. Blake）（1757-1827）的夢魘，佛士理（J.H. Füssli）的萬神混沌，戈雅（F. de Goyay Lucientes）（1746-1828）的非理性暴力等。（註 16）無論是被動的逃避，還是主動的尋求，這可能是西歐繪畫史以來，第一次認真地考慮現實以外的另一個不可見的世界，一個超越了疑慮與恐懼的奇幻世界。因此，在十九世紀新的人文科學，如心理學、人類學、生物學構建的同時，人文領域裡也出現了對超自然世界的興趣，如神秘學（*le mysticisme*）、奧秘學（*l'occultisme*）。一切可理解的與不可理解的，可見的與不可見的，似乎都可以在人的想像界中相容並存。

形象的寓意與象徵，不僅解除了現實事物固有的意義，也打破了物質界與精神界之間的藩籬。勃克林（A. Böcklin，1827-1901）的「花神」（*Flora*，板底膠畫，1875年前後）（圖一）與克諾夫（F. Knopff，1858-1921）的「期待解救」（*Qui me délivra*，色鉛筆畫，1891）（圖二）皆以具體人形圖像指向虛擬或抽象的敘述。這是象徵繪畫中最常見的技法。兩件作品雖有不同的畫名，卻共有一種形式：藉著兩個少女茫然的神情，說明一種情緒，一種感覺——若有所思的憂鬱或期待；正如馬拉美（S.



(圖一) 勃克林 (A. Böcklin , 1827-1921) 的「花神」 (Flora , 板底膠畫 , 1875 年前後)



(圖二) 克諾夫 (F. Knopff , 1858-1921) 的「期待解救」 (Qui me delvra , 色鉛筆畫 , 1891)

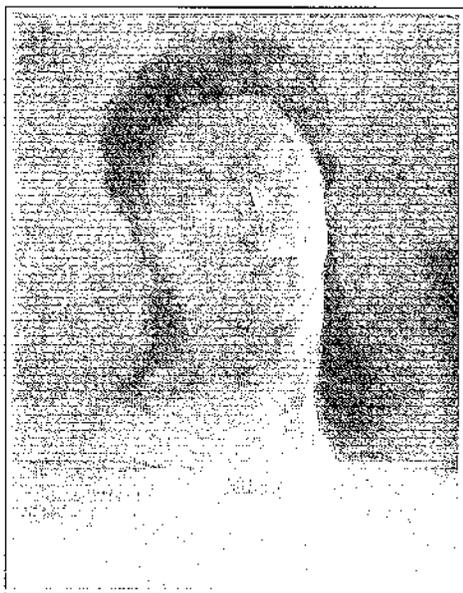
Mallarmé) 所指出，直接命名事物會喪失其大部份的詩意，因此最好是通過暗示 (*suggérés*)，夢幻 (*le rêve*)；而此神祕性之充份發揮便是「象徵」 (*le symbol*)，也就是以漸近方式呈現它的「神情」或「氣氛」。(註 17)

「氣氛」二字在此提供了象徵繪畫中一項重要特質與表達方式：畫家不僅可借用人物作寓意或暗示的陳述，也常自由地採用部份現實及事物的外形，或抽離其原素作新的組合，以明喻或聯想的方式，營造一種詩意或情境，並由此把作品的內涵指向一個全無疆界限制的精神領域。祇要略加注意十九世紀八十年代以後繪畫主題的發展，就不難察覺到這一類直述心靈情境的題材，如：

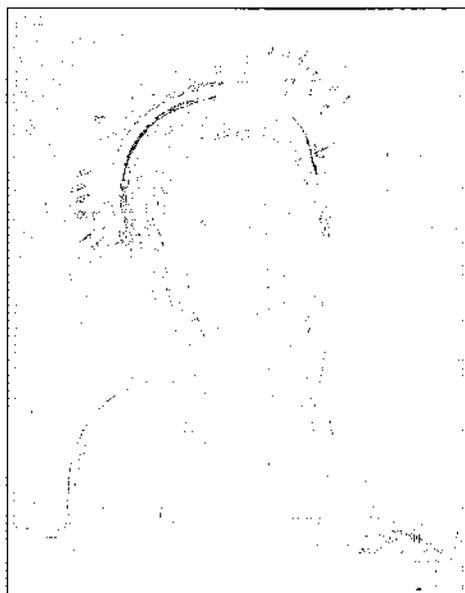
心聲 (*La confidence* , Edmond Aman-Jean , 1898) ,

痛苦 (*La souffrance* , E. Carrière , 1891) ,
罪之聲 (*La voix du Mal* , Georges de Feure , 1895 前
後) ,
孤獨 (*La solitude* , P. Sérusier) ,
靜默 (*Le silence* , F. Khnopff , 1890) ,
靜穆之基督 (*Le Christ du silence* , O. Redon , 1895) ,
寧靜 (*L'apaisement* , J. Toorop) ,
靜之途 (*La voie du silence* , F. Kupka) ,
瘋狂 (*La folie* , W. Podkowiński , 1894) ,
顯靈 (*L'apparition* , O. Redon , 1883) ,
夢幻 (*Le Rêve* , P. Puvis de Chavannes , 1883) ,
幻像 (*Vision* , O. Redon , 1879) ,
睡眠之侵略 (*Agressivité du sommeil* , Jan Toorop ,
1898) ,
思想之廟堂 (*Le temple de la pensée* , Albert Pinkham
Ryder , 1885 前後) ,
閉目 (*Les yeux clos* , O. Redon , 1890) (圖三 a.b.c)
等。

閉目內視或靜默無言是象徵主義畫家探掘心靈的重要途徑。以此形象為題
的作品屢見不鮮，顯示出當時共同尋找的方向。C. D. Friedrich 曾說：



(圖三.a)



(圖三.b)

(圖三.a) 歐第隆·赫棟 (O. Redon) 的「開目」(Les yeux ouverts, 粉彩, 1890)

(圖三.b) 歐第隆·赫棟 (O. Redon) 的「閉目」(Les yeux clos, 粉彩, 1890, 油畫, 51x41公分, 私人收藏)



(圖三.c)

(圖三.c) 歐第隆·赫棟 (O. Redon) 的「聖心基督」(Le Christ au Sacre-coeur, 60x45公分, 粉彩, 巴黎羅浮宮收藏)

「畫家不僅要畫他眼前所見之物，更要畫他見到的內在自我。假若看不到任何內在自我的話，他就應當停止作畫。否則其畫就如同西班牙的摺屏，我們祇能期待在其背後看到病人，甚至死人。……閉上你的肉眼，先以靈性之眼看畫，然後將你在黑暗中所見到的帶進光明的世界，並藉以照耀他人，使他由外在世界進入內在世界」（註 18）。

此外，同屬於情境之言說，卻更強調自然節氣變化對人心情產生的衝擊，進而經營人景交融下的氣氛，如：

海之頌（*Hymne à la mer*，Alphonse Osbert，1908），

上古之夜（*Soir antique*，Alphonse Osbert，1908），

四月（*Avril*，Maurice Denis，1892），

春（*Le Peintemps*，Franz von Stuck，1909），

夏之滿月（*Pleine lune d'été*，Charles Rennie Mackintosh，1892），

秋（*L'automne*，Akseli Gallen-Kallela，1902），

晨露（*La Rosée*，Adria Gual Queralt，1897），

禮拜日（*Le Dimanche*，Henri Le Sidaner，1898）等。

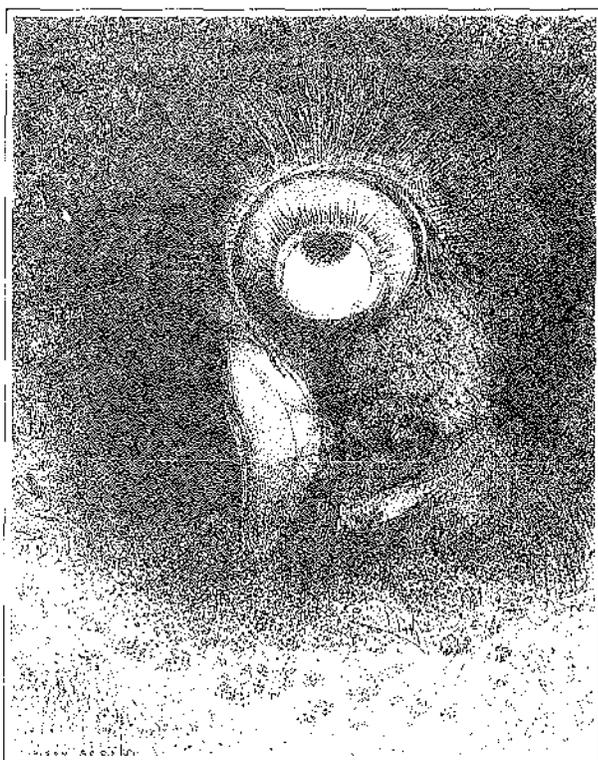
此類題材似乎直承浪漫主義對自然變幻的讚嘆，不過在這裡，象徵主義畫家秉持其獨有的藝術觀：即一切自然中少見的美，一切從屬於最高貴的，勢必從屬於精神和靈魂，絕對無法從自然中抄襲得到，因此，即使是對自然的緬懷，也覆蓋上一層性靈的光彩。這是「後浪漫」時期的象徵藝術與早期浪漫主義不同之處。

畫家將活躍於心靈深處的感覺，藉著感性材料的形式處理，在一個有限的畫布空間上呈現出來。當畫家在處理這個封閉的繪畫空間之時，他力圖經營一個反映其內心感受的精神氣質；這種氣質，對某些畫家來說，可能是一種融入自然的宗教情愫，如弗瑞德里（C.D. Friedrich）、莫里斯·德尼（Maurice Denis）、對另外一些畫家，如勃克林（A. Becklin）、赫棟（O. Redon）、佛士里（J. H. Füssli）、克諾夫（F. Knopff）、霍普（F. Hops）等，可能是對美作絕對的追求。因此，象徵繪畫便在此與象徵文學合而為一，以波德萊爾（Ch. Baudelaire）為首，包括法國的戴·班維尼（Th. de Banville, 1823-1891），鐸赫維依（Barkey Daurevilly, 1808-1889），英國的王爾德（Oscar Wilde, 1856-1900）等象徵詩人所帶動的一次唯美訴求，在造型藝術中開拓了一片反自然的奇幻世界。波特萊爾曾說：「美總是怪異的」（Le beau est toujours bizarre）（註19），它的相對面不是醜，而是平淡無味（le banal）。這是象徵主義由唯美出發，逐漸開拓出另一片天地的動力。藝術中的怪異性隨著藝術家的個性，地域風俗習慣而不同，它不能被限制或矯正，因為箝制這種自由便是宣布藝術的死亡。象徵藝術的唯美訴求是以感性言語直述心靈與情感，在反映個人性情中的悲觀與焦慮之外，更通過想像與憧憬，探尋超自然地帶中的奇幻與另類。

下面僅以歌第隆·赫棟的作品：「花中可能的原始視象」（*Il y eut peut-être une vision première essayée dans la fleur*）（圖四）（註20）為例說明這類奇幻題材與其造型結構間的呼應關係。

赫棟於1879出版了第一本石版畫冊“夢中”（*Dans le rêve*），此後繼續在造型技法與想像題材兩方面尋求創新。由於和生物學家克拉佛（André Clavaud）之間的深厚友誼關係，赫棟對植物生態發生興趣，並以生物學家式的洞察力，觀察自然的細微變化，拈取其畫作中怪異的造型元素。“花中可能

的原始視象”為另一系列石版畫冊“探源”（*les origines*, 1883）中的一頁。因此這單件版畫的意涵應該放在整個系列性的「探源」動機裡去理解。若就此版畫的個別指涉來談，由畫題及其形式結構的分布，我們不難覺察其造型結構與敘述內容的交會點，在於一隻類似「眼」的形象。這隻「眼」是包涵在花的形象之中，並位於花的中心位置，似乎意味著花心之「眼」，或花心之「幻象」（*vision* 一字的雙關義）。這隻由植物性薄膜包著的眼球像一隻佈滿睫毛之怪眼在原始渾沌的空間中閃爍發亮，它已不再屬於古典藝術論述中可以展現辨識對象的空間，我們無法揣測這只怪眼之花，是否有它支撐著的枝葉或者著地的根，因為我們無法在這裡套用任何習慣的三度空間概念。然而，正因為它擺脫了固定的識別系統，以隱晦的方式銜接不可能並存的事物，無異於把藝術的表現擴展到一個更自由的想像境界。奧克塔夫·米赫勃（*Octave Mirbeau*）在 1886 寫的一段評語頗能中肯地指出畫作的多義性：



（圖四）歐第隆·赫棟（*O. Reaon*）的「花中可能的原始現象」（*Il y eut peut-être une vision première essayée dans la fleur*，石版畫，22.3x17.2公分，巴黎國家圖書館）

「Odilon 先生為我們畫了一隻枝頭上的眼睛，遊走於一個無定形的景色中。有些畫評者會對你說，這隻眼睛正代表著良心之眼；另一些人則說，它是一只變化不定之眼。還有人會說，這隻眼睛意指極北海邊西下的夕陽，也有一些人說它象徵了宇宙之愁苦，是浮現在肉眼不可見的阿克洪河（Achéron）（註 21）黑色水面之怪異睡蓮。」（註 22）

到底花中幻象或視象的真義何在？是否有必要在作品的原創性之外，尋找一種對應現實的意義？畫家在其“寫給自己”（A soi-même）的一段話中，為這個問題作了清楚的說明：

“我作品中的原創性，是要使難以置信的形體，依照可信的原則，栩栩如生的活起來，並儘量運用可見者的邏輯，達到呈現不可見者的目的”。（註 23）

以可見世界的邏輯（眼、睫毛、花心……）呈現不名狀的內涵（怪異、另類），正是象徵藝術的不二法門。而此作品的意義，除了顯示象徵主義藝術足以解說人們受困於現實疆域的想像力，以及自然與超自然彼此穿梭往來的微妙關係之外，也說明了象徵藝術在題材與形式雙方面尋求創新的意圖。

二、多元折衷的跨藝術理想

對既存現實的批判必導致因襲性價值的存疑。象徵主義所處的是一個對物質現實與宗教傳統雙重批判的時代，它在宗教信仰上表現的態度是多元而折衷的，這與象徵主義回歸文化源頭的理念並無二致。在西歐原本的文化系統中，印歐文化的根源——神話，是通過儀禮及敘述向人們說明宇宙的生成與神祇的意旨，世間事物的道理與秩序。這些神話原來並不出自某一單元的論述（discours），它們自始就是多元的，分布於不同的地域及歷史時期。牠們

的聖廟被稱為萬聖廟（Le Panthéon），來自不同各地的神在此會聚，相互影響也相互混淆。象徵主義若回歸源頭，對非基督教系統下的神明，不僅可以包容接納，甚至主動地探索其涵意，進而肯定非歐洲系統之原始主義；最明顯的例子，是高更對土著信仰、赫棟對佛教的真義，都有所偏愛。至於在九十年代裡以象徵藝術教主自居的貝拉當（J. Pleadan）和他的「玫瑰十字會」（L'ordre de la Rose+Croix，1892-1897），更是鼓勵一切取自基督教義與東方神統記（théogonies orientales）之詮釋，集東西密宗之大成。（註 24）

前文所提到有關性靈與精神世界的思辨，在九十年代裡流傳於一些文學、藝術家圈子中，幾乎蔓延為一種風氣。不過各匠藝術家、詩人，藝評家對此種性靈理論的接受程度，又因各人的性向而異。有採取好奇卻懷疑態度的如亥米·德·古赫蒙（Remy de Gourmont）（註 25）；也有據以自我修鍊，成為皈依天主教（le catholicisme）的途徑，如虞士曼（Huysmans）；還有以熱情佈道者的行動積極從事宜揚的，貝拉當的「玫瑰十字會」便是一例。

在 1892 至 1897 年間，「玫瑰十字會」曾舉辦過六次生色兼俱的藝術展示活動，邀請不同國度的象徵主義畫家如克諾夫（F. Khnopff），杜羅普（J. Toroop），白赫納（E. Bernard），瓦洛東（F. Vallotton）等參與。通過繪畫、雕塑作品的展示與音樂、戲劇表演同時進行的方式（註 26），鼓吹多元折衷的跨藝術理想。不過貝拉當的極端理想主義不僅否定了康德對美所作的定義，也與象徵主藝術的基本理念發生衝突：「象徵」（Le symbol）必須藉著「能指」的不透明性（l'opacité signifiante）來達到其指涉意念的目的，而貝拉當把「象徵主義」等同於「宗教」，或「神秘學」，僅肯定「美」是通過概念的愉悅（註 27），無異於否定了「形式」，也否定了「作品」。這一點是不同於高更的「原始主義」，也與莫里斯·德尼（Maurice Denis）

以寓意（allégorie）圖像宣揚其「新傳統主義」的理想迥然有別。

莫里斯·德尼在其「新傳統主義定義」（Définition du Neo-Traditionnisme）中，把象徵主義藝術定位在「人類情感與人文思想通過美學的表現」（l'expression des émotions et des pensées humaines par des correspondances esthétiques）（註 28）而此美學表現的特色便是繪畫的平面化結構與裝飾趣味，由此，德里的理論不僅反映了當時追求「摩登」（Modern）氣氛的「新藝術」（l'Art Nouveau），也說明了象徵藝術在尋求形式創新過程中所作的努力。莫里斯·德尼不僅肯定象徵主義的精神性內涵，更強調其通過作品形式轉化的必要性，這也是象徵主義美學與貝拉當的神秘主義美學不同之處。在前者強調「作品表現特質」（la spécificité expressive d'une oeuvre）之處，後者僅僅看到「永恆理念的反射」（le reflet d'une idée éternelle）。對作品本身的忽視導致「玫瑰十字沙龍」（Salon de la Rose+ Croix）的折衷思想與跨藝術理念僅僅停留在宗派活動的層面，終無法廣泛獲得象徵主義藝術家的認同（註 29）。

貝拉當的「玫瑰十字會」雖然在 1897 年之後便停止活動，但是，無可諱言的，六次大規模展演沙龍（1892-1897）對象徵藝術在九十年代的國際化與多元化都形成影響。

象徵主義藝術繼浪漫主義，揚棄歷史畫的樣版，取材於想像界的多樣形式，在回應內省、內視的感覺的同時，也尋求不同藝術媒體間的相互溝通與轉換（le décroissement du médias），並由此發展出一種「藝術整合」的理念。

「藝術整合」或「整體藝術」（l'œuvre de l'art total）是象徵主義追求大同理想的具體方式。它不僅追求人與物的感應，更要求個人感官之間的對應互通；波德萊爾在「萬物照應」（Correspondance）中闡述了這個芬芳、

色彩與音調彼此呼應的理想。在審美對象的觀照中，聲、色、形狀大量地湧現，不同的官能在想像界中相互的對流、呼應，這是藝術中的通感，也是象徵藝術的最高境界——形象之生命生生不息，但不再出自固定的原則，而是自生於形象內在的感性結構關係。德呂克（W. D. de Nuncques）的「孔雀開屏」（*Les paons*）（圖五）^{註30}與莫侯（G. Moreau）的「夜之音」（*Voix du soir*）（圖六）^{註31}，舍翁（Alexandre Séon）的「花之芬芳」（*Parfum des fleurs*）（圖七）^{註32}，可以代表這種聲色感應的追求，一種直覺性的感應與動力，如同音樂、抒情詩。在「夜之音」的暮色中冉冉上升的天使，暗示著夜晚降臨的節奏，寶藍翠綠的蒼穹即將籠罩在夜之音中。另一方面在幽黑夜色中的「孔雀開屏」，孔雀與弧形層疊的松枝呼應通聲，是波浪的律動，也是霧氣的盪惑，這三件作品都是藉造型因素激發形象以外的感覺，是象徵藝術中的萬物通靈的理想。也呼應了盛行於世界末的華格那精神（*Esprit wagnérien*）。

1869年7月間，法國藝評家戴俄斐勒·戈第耶（*Theophile Gautier*）之女朱蒂特·戈蒂耶（*Judith Gautier*）與其丈夫曼德斯（*Catulle Mendès*），詩人維利耶·德·里勒河當（*Villiers de l'Isle-Adam*）同赴德國造訪華格納（*Richard Wagner*，1813-1883），返法後便引進了盛行於貝魯特（*Bayrouth*）的華格納歌劇。1880年，朱蒂特·戈蒂耶與指揮家班內迪克士（*Benedictus*）在納達大廳（*Nadar Hall*）舉辦音樂會，首創華格納歌劇晚會的模式。此後，主張結合音樂、詩歌、動姿與視覺藝術的華格納主義可以說已由貝魯特（*Bayrouth*）轉移至巴黎。詩人拉佛格（*Jules Laforgue*）、馬拉美（*S. Mallarme*）與作家狄亞赫但（*Edward Dujardin*）、維哲華（*Teodore de Wyzowa*）相繼在「華格納雜誌」（*Revue Wagnérienne*）^{註33}中撰文強調藝術中聲色感應的整體性，是所謂的「宇宙的整體生命」（*La vie totale de l'Univers*）。形象、色彩



(圖五) 德呂克
(W.D. De
Muncques) 的
「孔雀開屏」
(*Les paons* ,
1898 , 粉彩
筆 , 80x95
公分 , 私人收
藏 (Mme
Fromental) ,
Bruxelles)



(圖六) 莫侯 (G. Moreau) 的「夜之
音」 (*Voix du soir* , 莫侯美術
館 , 作品編目 288 號 , 水彩 ,
34.5x32 公分 , 巴黎 , 莫侯紀念
館藏)



(圖七) Alexandre Séon (1855-1917)
的「花之芬芳」 (*Parfum des
fleurs* , 1892 , catalogue du
Salon de la Rose-Croix , Paris ,
1892)

與旋律、節奏的相互滲透，成為當時不少藝術家追求的目標，而此藝術整合的實驗精神，不僅說明象徵敘述的多元折衷性質，也促使其發展成為一個具有國際性的文化與美學潮流。

三、新人文理想下的人性批判

浪漫主義曾帶動了藝術中的復古運動，主張畫家回到古老的文化傳統中尋找更有力的論述形式；象徵藝術承繼了這個方向，借用大量神話題材，刻意塑造神話中的人物、怪獸，在尋找宇宙原型材料的同時，也企圖發掘人性的深層結構。以神話世界為人類歷史文化的大場景，論述人生與生命的基本課題。莫侯（G. Moreau）是一個典型例子，莫侯的創作題材，從未脫離古代神話與聖經故事：其先知、美女、繆司、詩人、飛馬、怪獸，無一不是藉彩色畫筆交織畫家的思想感情，並對生命進行詮釋與批判。

在眾多的批判題材中，最具有代表性的莫過於以女性的裸體形象指涉愛慾、罪惡與死亡。這是十九世紀男性中心觀下對人性批判（註34）的典型模式，在世紀末的文藝作品中廣為流傳。

下面僅以莫侯的「達莉娜」（*Dalila*）（圖八）、「舞中沙樂美」（*Salomé dansant*）（圖九）（註35），史多克（Franz Von Stuck）的「罪惡」（*Le péché*）（圖十）（註36）與克林姆特（G. Klimt）的「生命與死亡」（*La vie et la mort*）（圖十一）（註37），「哲學」（*La philosophie*）（圖十二）（註38）為例，略窺此象徵論述的指涉方式。

達莉娜乘桑松（Samson）沉睡之時，剪去他的頭髮，使桑松喪失了神奇的力量；沙樂美則以一場狂熱之舞，換得聖徒約翰之頭。這些致英雄於死地的禍水女人，與其說是女性的醜化，不如說是人性的批判。這兩個角色不是在敘述愛情，因為愛情是幸福與生命的象徵，愛情不僅僅是個體的幸福，更是人類的幸福；這裡暗示的卻是死亡，女人雖是情慾與性愛的表象，但是受情慾驅使

的人性，更是值得憐憫。

沙樂美的悲劇還體現了另外一個特質，即人性的原罪與矛盾——當沙樂美在大殿中面對淫穢的埃羅德（Hérode）搖晃著珠光寶氣的胴體的時候，殿後正在進行一幕劊子手砍頭的罪行。舞終曲止，立即以銀盤托上一只血淋淋的人頭。色情夾雜著恐怖，無法激發悲劇的淨化作用，因為古典悲劇是以憐憫或恐懼為手段，對虛榮、仇恨、報復之情慾進行淨化矯正，以達到從善驅惡的道德目的。而沙樂美的悲劇卻在狂熱中暗伏著恐懼，由愛與恨、純真與邪惡、禁慾與色情所交織成的人性，曖昧而難以言狀。

對生命的質疑與對人性的批判，在克林姆特的畫中有更進一步的發展，克林姆特的“生命與死亡”，明喻生死的兩岸，死神手持木棍，虎視眈眈地望著彼岸的眾生，欲伺機而上。一如其“哲學”中的生命源流重重疊疊，一邊是生生不息的繁衍和消失，像一股清流；另一邊則是混濁的魔像指涉現世中的悲慘與神秘。

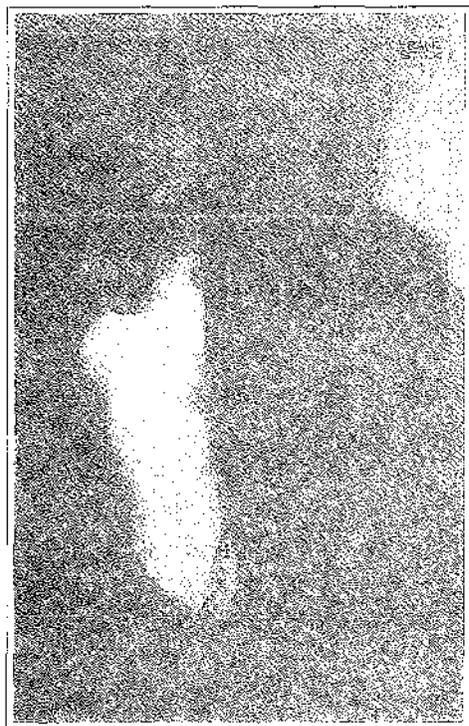
象徵主義的人文主義理想並不止於批判敘述：中世紀曾在神權的長期籠罩之下，使人幾乎忘記了自己的本性，因此有文藝復興來強調這個人性面與人間世。十九世紀由於物質長期駕凌於精神之上，人被物化或異化，也須要一個新的人文主義來重建秩序。這個秩序重建的理想是借著折衷式的題材與形式來進行，通過神話的承繼與再創，表達對生命的關懷，早期畢敘·德·夏凡納（Puvis de Chavanne）和後期莫里斯·德尼（Maurice Denis）與先知派諸畫家便代表這個方向的探索。其言說內涵多圍繞著傳統道德價值如「希望」（*L'espérance*，Puvis de Chavanne，1872）、「繆司」（*Les muses*，Maurice Denis，1893）、「聖林」（*Le bois sacré*，Maurice Denis，1891）、「年輕的母親」（*Les jeunes mères*，Euène Carrière，1906 前後）、「母性」（*Maternité*，Gaetano Previati，



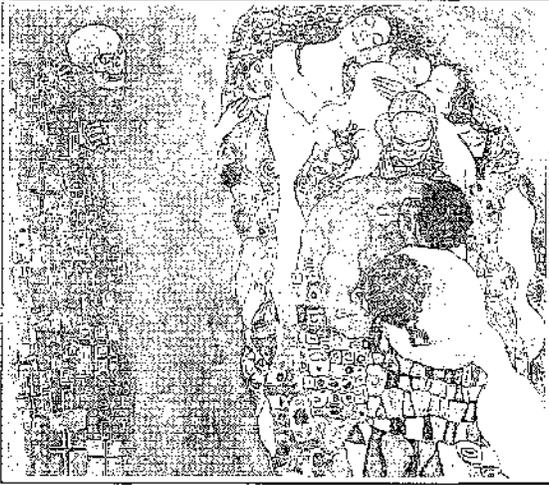
(圖八) 莫侯 (G. Moreau) 的「達莉娜」(Dalila, 1882, 水彩, 15.8x21.3公分, 巴黎, 羅浮美術館藏)



(圖九) 莫侯 (G. Moreau) 的「舞中沙樂美」(Salomé dansant, 1886年前後, 水彩, 33.6x21.3公分, 巴黎, 羅浮美術館藏)



(圖十) 史多克 (Franz Von Stuck) 的「罪惡」(Le péché, 油畫, 1893, 124.5x95.5公分, Munich, Neue Pinakothek)



(圖十一) 克林姆特 (G. Klimt)
的「生命與死亡」 (*La
vie et la mort* , 油
畫 , 1908-1911-1915 ,
178x198公分 , Vienne ,
私人收藏)



(圖十二) 克林姆特 (G. Klimt)
的「哲學」 (*La
philosophie* , 油畫 ,
1899-1907 , 430x300
公分 , 1945 年毀於大
戰中)

1890-1891)「母性」(*Maternité*, Charles Mauris, 1893)等。在晚期象徵藝術中形成一股祥和宣導的宗教趣味。其造型原素趨向簡化、淡雅，與激進式的變形或矯揉華麗的裝飾迥然有別，也是象徵藝術諸多言說內涵中較清晰易解的一類。由於篇幅所限，這一類型的說明擬日後撰文說明。

柒、結 語

藝術中的象徵主義強調意義的敘述，其多樣化的表達形式與印象主義的純視覺美學背道而馳，曾因為現代藝術選擇了形式主義的道路被遺忘半世紀之久，但是隨著戰後文化觀的出現，此一跨文化、跨藝術的理想與對人性的辯證論述重新獲得肯定。

以上嘗試就象徵主義多樣題材所作的分類，目的在象徵藝術包羅萬象之言說內涵中探尋一二可循的軌跡。其微觀之怪異題材，打破了自然與超自然的疆界，其宏觀理想更使想像自由馳騁，縱橫於不同之文化與時空。因此，象徵繪畫處理的內容，自幻想、冥想、情緒、氣氛到聲色合一，感官互通；自青春、死亡、到神聖與魔幻，其錯綜複雜的成分，構成一個廣大的生命圖象，以及以圖象為中心的言說世界。羅蘭·巴特曾指出人類的語言面對生命現實只能作單向的講述或描寫，不能表現一個多面向的生命與現實，因為語言是一個單向的語碼系統。但是人類不肯就此罷休，強以單向性、局限性的語言，論述多面向的生命，因此而產生了文學和藝術。假若說文學和藝術是為了有效地表現多面向的生命，那麼象徵藝術是此文學藝術中最具代表性的形式。象徵藝術的言說便建立在這個前提下，由人的靈性與感性出發，藉著圖象言語的隱喻或明喻，投射一個理想的人文境界。

在以上論述中，我們把分析的重點放在作品的批判意識與言說內涵。我們之所以這樣做，並不意味著忽視象徵主義“性感外衣”的重要性；相反的，象

徵主義的前現代特質，正在於他的意識形態結合了創新的感性形式。假若我們捨棄了形式分析方法而獨闢蹊徑，是為對象徵主義藝術的鑑別提供一個新的角度，也藉此重申敘述內涵在風格演變中應有的地位。

註 釋

- 註 1 言語系統 (système de langage) 或意義系統 (système de signification) 涵蓋語言 (langue) 及語言以外的意義行為。
- 註 2 P.L. Mathieu 根據後印象主義 (post-impressionnisme) 時期為象徵主義的上下限提出兩個方案：第一個方案是自 1885 至 1905；第二案則自 1886 至 1910。兩種時段界定的上限 1885/1886 都是取自最後一次印象主義沙龍展出 (1886) 的年代，第一案界定下限 1905 是野獸主義出現的年代，立體主義緊接其後，第二案的下限 1910 是英國藝評家 Roger Fry 在 1910 年倫敦舉行後印象主義繪畫展之下限年代。
- 註 3 1986 年 12 月巴黎歐塞美術館 (Musée d'Orsay) 成立前，法國國家收藏之印象主義時期作品多集中於此，堪稱當時之印象派美術館。
- 註 4 如「象徵主義的神聖面和凡俗面」(1969, Italy, Canada)、「歐洲象徵主義」(1976, Rotterdam, Bruxelles, Paris)、「Puvis de Chavanne 和現代藝術」(1975-1976, 1977, Toronto, Paris)、「維也納大展」(1985-1986, Venise, Paris) 等。
- 註 5 左拉在其 1876 年沙龍評論中已經在卡斯塔夫·莫侯 (G. Moreau) 的作品中描模到這個特質，並預言了畫家「奔向象徵主義」的趨勢 (Emile Zola, *Ecrits sur l'art*, Gallimard, Paris, 1991, pp.343-344)。人為化 (l'artifice) 是自然的對立面，最具說明性的莫過於虞士曼 (J. K. Huysmans, 1848-1907) 在其小說「反自然」(*A Rebours*, 1884) 中的一段文字：「人為化 (l'artifice) 對戴·埃尙特 (des Esseintes) 而言，似乎是人具有天才的特殊標記。正如他所說，自然已成為過去；那些一成不變令人厭倦的風景及其天空，已經使那些有品味的人徹底感到不厭煩。老實說，自然簡直就是一個自限於其領域而平淡乏味的專家，一個祇知賣一種貨色不知有他種貨色的狹窄小店主，一個何等單調的草坪與樹林舖子，何等平庸的田嶺與海的代銷商！再說，自然被譽為如此巧妙、如此壯觀的諸種

發明，那一樣是人的天才所做不到的呢？舞台設計的道的光芒下，楓丹白露的森林和奶水月色均可重現；沒有什麼瀑布是水筆無法模仿得維妙維肖的，沒有任何岩石不能用紙漿亂真，也沒有任何花朵不可能用貌似的塔夫綢（taffetas）或可上等的色紙達到難分難辨的模仿。毫無疑問的，這些沒完沒了的發明已經耗盡了真正藝術家們寬厚的讚誦。現在替換的時刻已經來臨，儘量地以人為化來取代」。譯自 Joris-Karl Huysmans, *À Rebours*, Paris, Folio, Gallimard, 援錄於 J. Lichtenstein, *La peinture, textes essentiels*, Larousse, 1995, Paris, p.254-256.

- 註 6 非理性與反禁忌是象徵主義繪畫傾向的因素。詳見下文（卷）之一：「對現實排拒下的冥思玄想」。
- 註 7 這種企圖擺脫法國為實主義及印象主義影響所作的努力，最早是在比利時在魯西列成立的“三十一集團”，由當時高等法院律師 Octave Maus 召集，成立於 1884 年 1 月 4 日，此“三十一集團”以較溫和方式，提倡自由美學（libre esthétique）的理念與唯物觀的自然主義抗衡。
- 註 8 畫家莫梭之語，引自：Gustave Moreau, *Les Ecrits*, Paris, A. Fonteroide, (Coll. Bibliothèque Artistique et Littéraire), 1984, p.148.
- 註 9 慶重時（René Jullian）法國藝術史學者，曾任里昂美術館長，巴黎及里昂大學教授，著有 *La sculpture romane dans l'Italie du Nord*（1945-1949），*La sculpture gothique*（1965），*Les Impressionnistes français et l'Italie*（1968）等，引文見 René Jullian, *Le mouvements des arts du romantisme au symbolisme*, Paris, M.R.S., 1979, p.338.
- 註 10 Albert Aurier, (1865-1892), 《 Le symbolisme en peinture, Paul Gauguin 》, *Mercure de France*, No.15, 9 février 1891, p.155 p.162.
- 車寫岸的寫實主義理念可見於他 1861 年寫給學生的信中：「我同時認為繪畫主要是一種具體的藝術，祇能包涵真實而自存事物之再現。它完全是一種物理性言語，以可見物為文字。不可見的，不存在的抽象事物皆不屬於繪畫的領域。藝術想像力是將如何把一件現存事物以最完整的方式表現出來，有決不是以想像或創造事物的本身。」

美存在於自然與現實中，以不同方式展現。一旦被發現，它就屬於藝術，或者應該說，屬於那位有領悟力的藝術家。一旦美真實而可見，便具有其自身的藝術表現力。至於『人爲化』是絲毫不能加強此表現力的。它（按：人爲化）的介入很難不導致變形，並從而削弱了美。以自然爲基礎的美超越一切藝術成規。」譯自《Courbet, Raconte par lui-même et par ses amis》, P. Cailler, Genève, 1950, vol.2, pp.204-207.

- 註 11 引自 Jean Cassou, *Panorama des arts plastiques contemporains*, 1960, Gallimard, Paris, p.27.
- 註 12 此文引自左拉對馬奈之評論，參見 Emile Zola, *Ecrits sur l'art*, Gallimard, Paris, 1991, pp.112-119.
- 註 13 柏格森 (Henri Bergson, 1859-1941)，法國生命哲學家，主要代表著作有「論意識的直接材料」(*Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1889)，「物質與記憶」(*Matière et Mémoire*, 1896)，「創造進化論」(*L'Evolution créative*, 1907) 等。無須諱言的，柏格森的直接理論對世紀末象徵主義思想產生極大的啟發作用。
- 註 14 引自 C.D. Friedrich, *Thoughts on art*, 1841, 英譯文取自 E.G. Halt, *From the Classicists to the Impressionists - Art and Architecture in the 19th Century*, vol. III, pp.84-86, Yale University Press, London, 1966.
- 註 15 Gustave Moreau, *Les écrits*, 莫侯文集, Paris, A. Fonteroide (coll. Bibliothèque Artistique & Littéraire), 1984, p.275.
- 註 16 參見 Robert L. Delevoy, *Le symbolisme*, 1982, Ed. Albert Skira, Genève, p.12.
- 註 17 參見 Robert L. Delevoy, *Le symbolisme*, 1982, Ed. Albert Skira, Genève, p.70.
- 註 18 C. D. Friedrich, 《Thoughts on art》, E. G. Halt, in: *the Classicists to the Impressionists, Art and Architecture in the 19th Century*, vol. III, pp.84-86, Yale University Press, London, 1966.

Gauguin 也在書信中表達類似的觀點：

「我閉上眼，爲了不必通過理解而看到那存在於無限且難以掌控的空間裡的

夢幻，我感覺到我的希望抱著沉痛的步伐；（ P. Gauguin ， *Lettre à André Fontainas* ， Tahiti ， mars 1899. ）

- 註 19 Charles Baudelaire ， *Curiosité esthétique* ， Ed. Louis Conard ， Paris ， 1923 ， p.197 。波德萊爾曾在其沙龍評論中歌誦時尚（ la mode ）與妝扮（ le maquillage ），把它們比擬為對自然所作的崇高的變形（ une déformation sublime de la nature ）或者是一種持續不斷地改變自然的嘗試（ une essai permanent et successif de réformation de la nature ），文見 Baudelaire ， *Écrits esthétiques* ， Ed U.G.E. 10/18 ， Paris ， 1986 ， p.395 。
- 註 20 此石版畫為赫棟（ O. Redon ， 1840-1916 ），在 1883 年完成之石版畫冊「探源」（ *Les origines* ）中的一件作品。赫棟有法國夢幻大師之譽，嗜性靈之學，神遊於戈雅（ Goya ）、愛倫坡的奇幻天地；「探源」（ 1883 ）是繼「夢中」（ *Dans le rêve* ， 1879 ）與「致愛倫坡」（ *A Edgar Poe* ， 1882 ）之後，最重要的石版畫作。說明一個與現實隔離的靈性世界。赫棟早期受生物學者克拉佛（ André Clavaux ）與石版畫家勃亥斯且（ R. Bredin ）的影響，潛心于版畫技巧，展現蔓藤生態的自然形象。一八八四年以後加入馬拉美的遊藝聚會，在魏崙、虞士曼諸人的著作中，肯定了他的藝術理想。他為「反自然」（ *A Rebours* ， 1895 ）作插圖，又為愛倫坡的詩作單色版畫，在這些插圖與版畫中，把想像力推到極限的邊緣。晚年的赫棟則傾向于靜物、人像的主題，如奧菲（ Orphée ），佛像，或以花卉花瓶象徵人類智慧與心靈的和平。
- 註 21 Achéron 為希臘神話中地獄之河。
- 註 22 Octave Mirbeau ， *Le Gaulois* ， 1886 ， Paris ， 《 Jugements sur la peinture symboliste 》摘錄於 José Pierre ， *Le symbolisme* ， Fernand Hazan ， Paris ， 1976. 。
- 註 23 O. Redon ， *A soi-même* ， *Journal* （ 1867-1915 ） ， （ *Notes sur la vie, l'art et artistes* ） ， Librairie José Corti ， Paris ， 1961 ， pp.83-84. 。
- 註 24 Jean Da Silva ， *Le Salon de la Rose + Croix* （ 1892-1897 ） ， Syros-Alternatives ， Paris ， 1991 ， p.112-p.113. 。
- 註 25 亥米·德·古赫蒙（ Remy de Gourmont ， 1858-1915 ） ， 法國作家，象

徵主義文藝批評家，代表著作有《*Les Proses Moroses* (1894)》，《*Le livre des masques*，(1896)》，《*Le Latin mystique*，(1892)》等。

- 註 26 1892 年 3 月 10 日的「玫瑰十字晚會」(Soirée de la Rose+Croix)在畫廊 Durant-Ruel 畫廊中舉行，展示六十九位藝術家作品；同時期內安排有 Bach 和 Porpara 的賦格曲與 Beethoven 的弦樂四重奏，詩歌朗誦(如：Parsifal)等表演活動。
- 註 27 貝拉當認為「美是概念充分實現下的愉悅」(Le beau est ce qui plaît par la parfaite réalisation d'un concept)與康德把「美」界定在「無須通過概念而有普遍性」(Le beau est ce qui plaît universellement et sans concept)在基礎上是對立的。
- 註 28 Maurice Denis，*La Revue Blanche*，23 juin 1892，(文章以筆名“L. Maud”出版)，再版於“論文集”：*Théories*，(1890-1910) Paris，1920，4^eEd，p.17.
- 註 29 杰斯達夫·莫侯(Gustave Moreau)曾數次拒絕貝拉當的邀請與訪問，最後在貝拉當的懇請下由其弟子盧奧(Rouault)送 13 件作品參加最後一屆沙龍(1896-1897)的展出。
- 註 30 W.D. de Nuncques (1867-1935)，「孔雀開屏」(*Les paons*)，1898，粉彩畫，80x95 公分，私人收藏(Mme Fromental，Bruxelles)。
- 註 31 G. Moreau (1826-1898)，「夜之音」(*Voix du soir*)，莫侯美術館，作品編目 288 號，水彩，34.5x32 公分，巴黎，莫侯紀念館藏。
- 註 32 Alexandre Séon (1855-1917)，「花之芬芳」(*Parfum des fleurs*)，1892，catalogue du Salon de la Rose+Croix，Paris，1892.
- 註 33 愛德華·狄亞赫但(Edward Dujardin，1861-1949)法派象徵主義作家，著有 *Les Lauriers sont coupés* (1887)，與來自波蘭的記者維哲華(Teodore de Wyzewa，1862-1917)共同興辦「華格納雜誌」(*Revue Wagnérienne*)、「獨立雜誌」(*Revue indépendante*)等文藝刊物。
- 註 34 象徵主義基本上代表了十九世紀西歐男性中心觀的藝術理念。此一問題牽涉到複雜而廣泛的社會因素，不宜在本文中申論。
- 註 35 G. Moreau (1826-1898)，「達莉娜」(*Dallila*)，水彩，1882，

15.8x21.3 公分，巴黎，羅浮美術館藏。

G. Moreau (1826-1898)，「舞中沙樂美」(*Salomé dansant*)，水彩，1886 前後，33.6x21.3 公分，巴黎，羅浮美術館藏。

註 36 Franz Von Stuck (1863-1928)，「罪惡」(*Le péché*)，油畫，1893，124.5x95.5 公分，Munich，Neue Pinakothek。

註 37 G. Klimt (1862-1918)，「生命與死亡」(*La vie et la mort*)，油畫，1908-1911-1915，178x198 公分，Vienne，私人收藏。

註 38 G. Klimt (1862-1918)，「哲學」(*la philosophie*)，油畫，1899-1907，430x300 公分，1945 年毀於大戰中。

The Narrative Discourse and the Critical Consciousness of Symbolist Art-- A Different way to Define Art Style

*Ming-ming Lee**

Abstract

The aim of this paper is to define the symbolist art at the end of nineteenth century through its subject matter and critical consciousness. The methodology used differs from the traditional analysis which are based essentially upon the formal structures.

By tracing the origins of symbolist art in the early forms of human expression (language, movement) as, for example, E. Cassirer and S. Langer have done in their works, we point out that the overwhelming domination of the positivism and the increasing emphasis on sciences and their impact on impressionism constitute the main causes of the plurality and the irrationalism found in art representations at the end of the nineteenth century. A further analysis will show how the reaction against the increasing materialism that predominated in the urban centers transform the art movement toward spiritual idealism as well as criticism.

*Professor, Graduate Institute of Art Studies, National Central University

At the second part of the paper, we proceed to analyze through selected art works three features of their narrative contents: the fantastic microcosm, whereby art serves as a window open toward the spirit or nature, the synthetic idealism, which focuses on representation as communion of the senses, and the criticism of humanity, which focuses on the transience and impermanence of earthly desires. All these features represent ways to reach a profound dimension of interiority in art.