

行政院國家科學委員會專題研究計畫 成果報告

現代性的原型與邏輯：波特萊爾(Baudelaire)“現代生活的畫家”與馬內(Manet)作品的呼應與辯證
研究成果報告(精簡版)

計畫類別：個別型
計畫編號：NSC 95-2412-H-343-004-
執行期間：95年08月01日至96年07月31日
執行單位：南華大學美學與藝術管理研究所

計畫主持人：陳泓易

計畫參與人員：碩士級-專任助理：蘇麗珠

處理方式：本計畫可公開查詢

中華民國 96年12月17日

<<波特萊爾與馬內>>

I.巴黎圖畫 Tableaux Parisiens 1861

波特萊爾於 1857 年首次出版詩集“惡之華”(Les Fleurs du Mal).詩集分成五個單元,分別是 1.憂鬱與理想 2.惡之華 3.反叛 4.酒 5.死亡.總共 100 首詩作.詩集於七月初版,八月時遭到法院判決禁止發行,理由是-“違反公共道德與善良風俗”(Outrage a la morale publique et aux bonnes moeurs.)強迫作者刪除詩集中的六首詩,理想與憂鬱部分三首,惡之華部份三首並且強制作者進行多處修改.1861 年詩集第二次出版.1861 年的版本中收錄了 126 首詩.新增了 32 首減去原詩集中被刪除的 6 首,總數為 126 首.新增的 32 首詩中 11 首加入原先“憂鬱與理想”(Spleen et Ideal)單元,3 首加入“死亡”(La Mort)單元,另外 18 首新詩獨立成一個新開闢的單元.波特萊爾將這個新單元取名為“Tableaux Parisiens”(巴黎圖畫).詩集的重新安排可以看作是詩人對事件的回應.這也是一般評論的看法.但我們必須知道,1857 年 7 月初版的“惡之華”的 100 整數不是偶然性的結果,而是作者精心安排調配佈置的結果.波特萊爾曾經強調,詩集 100 首詩的編排是一個整體,其中並且含有一個不能夠被打亂的嚴格秩序(C'est un tout, et dans un ordre qui ne peut etre defait.).詩集中的結構,所要表現的主題之間相互的呼應,甚至某些故意重複出現的用辭都在這個結構中巧妙的放置在作者所允許的位置裡.果真如此,則第二版的詩集中出現新的單元,對作者而言必然有非比尋常的意涵.

惡之華第一次出版時波特萊爾 37 歲,第二次出版時詩人 41 歲.在此之前除了詩的創作波特萊爾也經常發表一些對當代藝術的評論.其中以視覺藝術而言,最重要的有 1845,1846 的沙龍的評論,以及接下來 1859 年沙龍的評論.

貿易活動大量增加,工業革命延續的大量工廠興建以及鐵路網絡逐漸完成造成農村人口大量往都會趨移動引發都會區的空間結構產生許多問題.都會地區,特別是巴黎的空間管理有必要重新改造以便符合現代化的需求.甫上台的拿破崙三世也想藉機建立自己的威信,於是任命歐斯曼公爵(Baron Haussmann). 1853 年歐斯曼公爵擔任塞納省省長既巴黎市長,開始對巴黎市的空間規劃進行大刀闊斧的改革.首先是幾條大道(Grands Boulevards)切割出巴黎城市空間的基本架構,接著再將其他空間做功能性整理.巴黎城市空間的現代化同時還有一個重要考量:維持公共秩序.也就是企圖避免如同二月革命與七月革命般的市民動亂暴動.或者是倘若暴動發生,政府軍的部隊能夠迅速有效率的動員,不至於像過去的街磊巷戰,暴民將政府部隊打擊得一敗塗地.此外拜現代化管理觀念之賜,政府(國家機器)對人民,特別是都會人口的監控更趨嚴謹.市區裡所有的住宅與獨棟房舍都被系統性的編出號碼,以作為地政事務管理的基礎.

除了政治的考量之外,巴黎的空間改造也有其經濟上的需求.工業化過程人口由農村往都會地區遷移造成都會區人口大量增加,活耀的商業活動繁忙的商品通路運行一直擠壓著巴黎已經趨近飽和的空間.此外改建所需的融資與工程承包正是第二帝國資產階級的布爾喬亞所覬覦的無限商機.浩大工程所需的龐大人力也可提供廣大的勞工就業機會,紓解社會上的失業與貧困問題.

改建的具體內容以三大方向來實踐:街道網絡,公共衛生以及市容美化.新闢道路串連就有的街道網絡行成共同架構的完整系統.建立起都市軸線,放射性大道,環城大道連外道路以及個別要道,使交通四通八達.並在市區街道設置瓦斯街燈(Reverbere),以柏油鋪面取代原有的石塊路面,並且引進公共運輸服務系統.

至於公共衛生方面最重要的是由貝而格朗(F.E. Belgrand)所設計施工的下水道污水排水計畫為主.建造下水道系統及供水系統讓衛生條件何飲水供應系統現代化.改善了巴黎骯髒污穢的形象.

置於市容美化主要架構在樹木美化程式及街道空間.並且區隔車道與人行道.交通運輸功能更為順暢之外也提供市民更多步行空間.商業交易與社會接觸活動空間.新興的商業形式如大型百貨商店(Grand Magasin)或者拱廊街的商場型式得以出現.歐斯曼也利用改建的機會擴大巴黎的行政區.將十二個行政區擴張為二十個行政區.以西提島為中心形成螺旋狀向外延伸擴張.拆房闢道是整頓老舊市容的最主要手段.

<謹守本位主義(Juste Milieu)與正統思想(Bien Pensante)之意識型態>

七月政權(1830-1848)造就了工業革命新興中產階級的凱旋,並且掌控了社會中最關鍵的政經資源.並且延續到接下來的路易拿破崙政權.社會學家托克維爾(Alexis de Tocqueville)強調:

<社會上這一小部分人的特殊意識型態漸漸變成執政政府普遍的意識型態.>托克維爾並且為這個時代精神做出定義:

<進取積極,靈巧的(industrieux),經常虛誕不實,一般而言生活非常的規規矩矩有條不紊(range),所有的事情行為適度而有節制(modere),除了對物質福利的追求與平庸趨同附眾的品味之外.這種混雜了市民精神與貴族品味的意識型態原本有其令人期待之處,但卻僅僅製造了一個缺乏德行更缺乏崇高理想的平庸政府.>

從路易飛利浦到第二帝國一直延續發展了這種布爾喬亞社會心態,並形塑與此心態深層取向謀合的道德觀.這種道德觀簡言之就是凡是對這個階級所狹隘限訂的生活規範有所背離者採取一種極端集體敵視的態度.朱勒加南(Jules Janin)將此一意識形態稱為“謹守本位主義”(Juste Milieu).在行為上,波特萊爾與當時許多藝術家實踐所謂的 Dandysme 就是對這種趨同附眾之平庸品味的嚴厲反制.在論述上波特萊爾對此則寫道:

<社會充滿一種理性學派不合宜的至福(Beatitude),在這個滑稽歌舞劇表演似的國家裡,米開朗基羅會使人暈眩,德拉克洛瓦讓人感到充滿獸性的驚愕(目瞪口呆!)>

在這樣的社會文本中以及波特萊爾的語氣中,我們不難想像詩人爲什麼要寫這一百首集合名爲惡之華的詩集,而詩集的出版爲何會產生如此的醜聞.福樓拜爾的包法利夫人的禁書醜聞也就不令人感到意外.

然而“Juste Milieu”的意識型態仍然在改建的過程中留下痕跡.歐斯曼成功的改善舊市區,開發新市區並且美化市容將城市生活環境品質提升許多.空間變得更爲寬廣.卻也因爲空間的功能性計算考量而創造出兩個截然對立的巴黎.一個是商業爲主奢侈豪華的巴黎西區,如行政區域的第八區與十六區以及向外延伸的寧尹([Neuilly-sur-Seine](#)???) ,充滿布爾喬亞的光鮮亮麗與優雅富麗浮華,一個是東郊與北郊的工人區,貧困擁擠,生活品質相形落後.

這些事情的開始進行都集中發生在波特萊爾詩集“惡之華”首版與第二次出版的這幾年內.巴黎是詩人生活的全部空間文本,對於這諸多巴黎外觀的改變,詩人也引發了諸多回應.新版詩集的新單元正是一種模式.巴黎市朵媽內區(Le quartier du Doyenne)因歐斯曼的工程而被截斷(rue deu Doyenne 的拆除是爲了擴建杜樂希宮,包括網球場 Jeu de Paume 與橘園 l'Orangerie),我們可以在詩 124 首中看到痕跡.

Paris change! Mais rien dans ma melancolie n'a bouge!
Palais neufs, echafaudages, blocs, vieux faubourgs,
Tout pour moi devient allegorie,
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.
(Le Cygne, poeme CXXIV)

(巴黎改變了,然而我心中的憂傷卻不會動搖
新建的華麗豪邸,工程中的滿佈鷹架,
新的街區群落,納入市區的舊郊區市集
這一切對我卻竟顯得彷彿是寓言,
而我親愛的回憶變得比石頭還要堅硬沉重)
(天鵝, 詩 124)

拿破崙三世改造巴黎的理念事實上有脈絡可循.有人說是聖西蒙主義的成功,有人認爲是再擴張拿破崙一世的巴黎事件是擴張與延伸.我們更可以理解成這個動作事實上是延續百科全書派的理念.從百科全書到拿破崙法典以及歐斯曼的巴黎市空間改革,某種程度上是在進行文本的不透明性的解除.企圖達成某種有系統有組織的建構活動以便更有效率的執行客體管理.或者說現代化管理.解除文本的不透明性或者我們也可以說成解除世界的魔咒(Entzauberung;Desenchantement du monde).

波特萊爾“惡之華”的第二版新增的這一個單元所描繪的是“巴黎畫象”,或者是現代行爲化進行之中,詩人對巴黎,更重要的是對現代化的思考與反省.

同樣是這期間(1860),維多利亞時期的倫敦有一位私人買家名叫 Gambart,他以 5775 英鎊的價格買下了 William Holman Hunt 的作品“Finding Christ in the Temple”.因爲五年前,也就是 1855 年,英國展出前拉斐爾派作品獲得相當大的成功,鼓舞了甘伯特對當時作品的藝術市場想像.這也是有紀錄最早期的資本主義藝術市場交易活動之一.也就是說將藝術品當成是投資商品,不是爲收藏而是位增值轉賣的獲利而收購藝術品.

倫敦的制度啓發了一些法國的新興資產階級.比如當時還非常年輕的 Paul Durand-Ruel,以及後來的 Ambroise Vollard 還有 Henri Kahnweiler(Daniel-Heinrich Kahnweiler).

但當時的巴黎不同於倫敦的地方主要是最主要的藝術市場通路完全掌握在官方手中.

1857 年至 1861 年期間是巴黎舊有空間格局真正被現代化動搖及改造的時期,也是波特萊爾對現代性的概念反思趨於成熟的時期.就在這個時候,波特萊爾結識了一位新的朋友,一位年輕畫家,他的名子叫做愛都華.馬內(Edouard Manet).

II.M.G. 現代生活的畫家 1863

Moderne 作爲形容詞在波特萊爾的論述中並非僅僅在 “Le peintre de la vie moderne” 首度出現.早在“Salon1845”即有提及.

現代性(La Modernite)一詞開始正式在文化藝術論述上被使用大約出現在十九世紀中期.某些學者(Lois Hamrick; G.Blin, Lathormas.etc.)認爲最早運用此一詞語的文化界人士應該是高第耶(Gautier)或巴爾札克(Balzac).然而在波特萊爾“1845 年沙龍”(Salon de 1845)的結論中就隱約描繪出波特萊爾的藝術之現代性的概念雛形.

<...l'heroisme de la vie moderne nous entoure et nous presse.-Nos sentiments vrais nous etouffent assez pour que nous les connaissions.....cette joie singuliere de celebrer l'avenement du neuf!>

25 歲的年輕藝評家波特萊爾此時的“現代性”詞語意涵主要是要形容像德拉克洛瓦(E. Delacroix)一般的藝術家他們作品中讓波特萊爾覺得最珍貴精采的“原創性”(l'Originalite).

從這個時期開始波特萊爾持續發展他的藝術的現代性概念.我們可以說從 1845 到 1865 這個概念持續出現.然而 1857 惡之華首版的失敗以及面對歐斯曼的巴黎空間改造工程,讓詩人在 1857 到 1861 之間更進一步反省整理這個概念.終於在“現代

生活的畫家”一文中將整個理念完整定稿。

隔年的沙龍評論(Le Salon de 1846)我們仍然可以看到一些痕跡。我們看到波特萊爾將浪漫主義視為現代藝術的再現對象,並賦予它當時的意涵。例如 1846 沙龍第二章:

<Qui dit romantisme dit art moderne, c'est-a-dire intime, spiritualite, couleur, aspiration vers l'infini.>

此時現代性的意義已經不完全相同,甚至相當差異化於 1845 年的論述了。這些現代性的定義主要是為了詮釋德拉克洛瓦繪畫的風格與特質。例如他又提到:

<...cette qualite toute moderne et toute moderne, que Delacroix est la derniere expression du progres dans l'art.>

德拉克洛瓦的現代性在這裡又補充了“進步”的價值意涵。但這篇文章中波特萊爾開始產生必須彰顯現代性價值的企圖。他認為日常生活之中充滿了精采美妙的詩意風景劇場,卻只有極少數的人能夠偵查感知此一事實。他說:

<Le merveilleux nous enveloppe et nous abreuve comme l'atmosphere; mais nous ne le voyons pas.>(p-97-)

1855 年萬國博覽會(L'Exposition Universelle de 1855)的評論一文又豐富了波特萊爾的現代性意義。他賦予了一個新的特質“Bizarre”。他說:

<Un systeme est une espece de damnation qui nous pousse a une abjuration perpetuelle....>

<Le beau est toujours bizarre...c'est son immatriculation caracteristique.>

他並且認為安格爾的作品有一種怪誕詭異的魅力(charme bizarre)。

波特萊爾一直要找出一個他理想中的現代性概念代表的畫家。但包括當時的德拉克洛瓦在內,他一直覺得心目中的“令人震撼的新奇(frisson nouveau)”卻一直沒有出現。所以 1859 這一年的沙龍評論寫的有點意興闌珊。他寫信向 Nadar 說它只去逛了一遍沙龍,想找一些新鮮的作品,但新意少得令他非常失望。

也許是對沙龍作品的失望,也許他心目中對“現代性”所賦予的崇高預設一直無法在畫壇上找到相呼應的對象。但詩集出版的挫敗以及對巴黎城市改革的無奈與反省都讓波特萊爾的詩作與藝術批評變的更為成熟更為深刻,儘管他的批判力道與美學典範的期待並沒有任何妥協。

他在這段期間大約同時認識了與它互動很多並且與波特萊爾的藝術概念關係密切的兩個畫家.Constantin Guys 與 Edouard Manet,他並且將 Constantin Guys 變成他這十幾二十年來一直發展的美學觀念的代表者。並且在 1859 年寫出“現代生活的畫家”(Le Peintre de la Vie Moderne)。

(註:本文完成於 1859 年,作者並且嘗試向幾家刊物徵詢出版意願。直到 4 年後才由當初間接引發惡之華審判醜聞的費加洛報於 1863 年 11 月刊登此一波特萊爾美學最核心概念的著作。)

許多後世的藝術評論者後設的批評波特萊爾無識人之明,認為馬內的藝術價值遠在 Guys 之上,為什麼波特萊爾,如果他真的是一個有品味有眼光的藝術評論家,竟然會捨棄推崇,或至少公開肯定馬內,卻去歌頌一個二線???(Talent 'mineur')(關於這一點,波特萊爾自己也承認)的藝術家.是不是波特萊爾的藝術認知水準事實上是有待商榷的!?

關於這個問題我們需要從許多面向來理解.

“現代生活的畫家”並不像詩人過去的藝術批評,僅只是概念與論述.它幾乎已經是某種自我關照的美學態度與生命實踐.

Constantin Guys 吸引波特萊爾注意有許多理由.首先他是一個 Dandy 同時也是一個藝術家.他到了 42 歲才開始其藝術家生涯.在成為藝術家之前他已經是一位上流社會社交界人士.Guys 是倫敦知名報社 Illustrated London News 的通訊記者.經常環球旅行.最讓波特萊爾感同身受的是 Guys 具備某種雙重性特質.他同時是一個藝術創作者,畫家,又是一個冷眼的觀察者.在其客體的文本情境之中同也在其主體精神觀照之中此雙重特質更替輪迴接連循環.擷取或者承接了日常生活偶然性的每個瞬間的美感本質.波特萊爾在現代生活的畫家中提到:

<這種過渡的,短暫的,稍縱即逝的,偶然性的,一半屬於藝術另一半屬於堅定及永恆的...pour que toute modernite soit digne de devenir antiquite, il faut que la beaute mysterieuse que la vie humaine y met involontairement en ait ete extraite.>

這種現代性特質在 Guys 身上具體的再現出來.Guys 也許不是一位最優秀的畫家,但他比任何當時的知名畫家更能貼切的體現波特萊爾要詮釋的“現代性”.他體現了整個波特萊爾眼中的時代氛圍.某些特定的身體與外貌的時代特徵.或者某依個特殊階層的時代容貌.這種較為成熟的“現代性”反思或許是僅僅 27 歲的馬內(1832-1883)尚且無法完全掌握的.Guys 的繪畫主題更是時代語彙的萬花筒.衣香鬢雲的時髦婦女,輕挑的街頭女郎,世俗軍裝的軍人以及浪蕩的花花公子都是這個現代性文本中串連並置的各種修辭(主詞動詞與形容詞),在 Guys 的凝視之中,他以一種社會觀察者的眼光讓變型之中的許多現象變形式變得更顯清晰.十九世紀中期女性整體在社會的生產與消費分工中緩緩而具體的佔據了重要的位置.女性在社會中的圖像越來越豐富越 riche de sensation.Claude Pichois 認為整個 Guys 對波特萊爾所代表的現代性美學意義完全在“A une passante”體現出來.

在書寫“現代生活的畫家”同時詩人同時也創作其它的詩,這些詩作再現了波特萊爾此時的美學理念.當惡之華第二版出版時,新增的“巴黎圖畫”就是這一時期美學觀念的創作代表.新的詩作之中最受到討論的應該是“Le Voyage”與“A une Passante”兩首詩.一般的評論家也經常一起提出做為波特萊爾美學的討論對象.然而這兩首詩不應該並列認知.波特萊爾很細心的將“Le Voyage”放在原來就有的<死亡(La Mort)>單元之內.而“A une Passante”卻放在新增加的“巴黎圖畫”單元之內.最重要的是,詩人將巴黎圖畫此一單元排在“La Mort”(死亡)章節之後,必然是

有他的指涉意涵.簡單來說,“Le Voyage”的美學比較是在 1857 年之前的架構文本的.“A une Passante”則是完全呼應現代生活的畫家此時的現代性美學理念的.它甚至潛藏著某種巴黎的死亡進行式.這個後設於巴黎之死的盛大排場之花團錦簇滿城喧囂的不安與怪誕相當程度上給波特萊爾的現代生活的畫家中的 Dandy 一個可能的空間之合法性地位.

<O Mort, vieux capitaine, il est temps! Levons l’ancre!

Ce pays nous ennuie, O Mort! Appareillons!

Si le ciel et la mer sont noirs comme l’encre,

Nos coeurs que tu connais sont remplis de rayons!

Verse-nous ton poison pour qu’il nous reconforte!

Nous voulons, tant ce feu nous brule le cerveau,

Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu’importe?

Au fond de l’Inconnu pour trouver du nouveau!>

這首長達 144 行的詩在詩集中經常出現在最後一首,某種形式上是全書的總結.美學意涵上卻與 “A une Passante”有些許差異.給一個陌生的過路女子完整體現了 “現代生活的畫家”的現代性美學論述.

<La rue assourdissante autour de moi hurlait.

Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,

Une femme passa, d’une main fastueuse

Soulevant, balancant le feston et l’ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.

Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,

Dans son oeil, ciel livide où germe l’ouragan,

La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit!-Fugitive beauté

Dont le regard m’a fait soudainement renaître,

Ne te verrai-je plus que dans l’éternité?>

(A Une Passante, CXXVIII)

1857 年第一版的惡之華與 1861 年第二版的惡之華在概念上有重複的延續也有差異的發展.最大差別即是巴黎圖像這個章節.Andre NATALI 認為這個章節是波特萊爾從巴黎同時也是從自己內心深度旅(漫)遊的回歸.這一章創作在靈感與技巧

上有一個或許細微然而卻非常重要的變化.在詩的創作上以及美學的概念上進入一個只有小說家探索的領域.也就是寫實主義的社會觀察家角色的詩人.第一版詩集中最大的章節名為“憂鬱與理想”(SPLEEN et IDEAL),而第二版中新增的章節篇名為“巴黎圖像”.明顯的標示出從理想主義朝寫實主義的轉向.我們知道在寫作這些新詩的同時,波特萊爾將創作形式推到某種更為強烈的極端.他創造了散文詩的形式寫了一本散文詩集“巴黎的憂鬱”(Le Spleen de Paris).如果說形式結構有所差異,然而內容主題對象卻完全與惡之華的新章節十分契合.巴黎的憂鬱同樣是在描繪現代化都會中令人驚奇的繽紛圖像.

同樣的,我們也發現對於 Moderne 這個波特萊爾評論中常使用的形容詞的概念也有些微的變化.在 1859 年之前 Moderne 一詞幾乎等同於原創的新意(Originalite),現在變得比較複雜,比較成熟並且有某種迷幻離奇的暈眩(Entranced fantasmagorie).在“巴黎圖畫”這個章節中,在“現代生活的畫家”之中,創新(originalite)已不再像過去如同某種絕對真理.還有一些更深刻更豐富更複雜的詭異之迷幻(bizarre fantasmagorie).

II. 馬內

Manet 說:

<Il faut etre de son temps et faire ce qu'on voit.>

這只是波特萊爾現代性的部份含意.我們知道自從 1850 年代末期馬內與波特萊爾結識之後,馬內一直是波特萊爾的一個非常親近的朋友.馬內也一直是波特萊爾的崇拜者.當馬內慢慢理解波特萊爾所強調的“現代性”美學概念之後,終其一生馬內從不間斷以他個人的藝術天才來實踐這一個現代性.他以他的藝術創作來宣揚他對這個現代性的推崇.

惡之華首度發行的那一個冬天(1858-1859)波特萊爾在一位朋友(Le commandant Lejosne)家中第一次遇見馬內.畫家馬內當時完全無知名度.波特萊爾是唯一去過他的畫室的有點名氣的藝術評論家.馬內很驚喜的發現波特萊爾的藝術品味與美學概念不同於過去在庫圖爾(Couture)所學的概念,並且與馬內想法中對繪畫的許多新觀念相當契合.然而我們現在可以察覺馬內當時的認知與波特萊爾當時正在發展的藝術理論概念事實上有某種程度的落差.波特萊爾心中的典範逐漸由歷史性與文學性的特質所淬煉的藝術創意轉向一種聚焦於當下的永恆以及想像力主導的一種社會觀察以及自我關照的藝術實踐;馬內卻將重點聚焦於畫面上色彩及線條問題的所有可能的辨證上.

此時的波特萊爾正處於創作力最旺盛的階段.許多重要的著作與評論都在這個時候出現.詩人除了正在寫作即將在第二版增加的 32 首惡之華的新詩之外,也密集的寫作散文詩集“巴黎的憂鬱”.寫了藝術評論 Salon1859,也寫作“人造天堂”(Les

Paradis artificiels)以及翻譯艾德蒙·波特的“Eureka”與“詭異的天使”，並且為插畫家 Constantin Guys 寫作一篇非常重要的現代性美學概念文章“現代生活的畫家”。

<意外的英雄>(Un héros malgré lui)

Henri Lecaye 認為馬內內心深處最大的渴望事實上是要討好法蘭西第二帝國的新社會。向他們展示屬於他們的新的藝術形式與內容。崇高偉大的古典英雄圖像應該讓位給日常生活簡單事務的真實之美。偉大悲劇的內涵已經沒有值得再開發的新價值。繪畫應該反映新興資產階級的成就，他們成功的營造了一個美好世界。這個新時代新社會的精神，一種簡單實在的美學樂趣需要藝術提供新的凝視。他最大的困難在於這一個新興資產階級無法接受他自身的平庸。無法接受自身世俗的品味及其狹隘的眼界。馬內給這個時代的資產階級一面反映他們自身的鏡子。而資產階級卻不願接受鏡子裡的自己。(Henri Lecaye, *Le Secret de Baudelaire*)

受到西班牙風潮以及 1859 哥雅版畫的影響，受到日本浮世繪的影響，尤其是受到波特萊爾的影響。馬內的風格開始遠離庫圖爾。以 Velasquez 的“紳士聚會”(Petits Cavaliers)為啟發馬內在 1861-62 之間完成了“杜樂希花園的音樂會”。結構上模倣 Giorgione 馬內在 1863 完成了“草地上的午餐”；構圖上模倣哥雅，馬內也在同一年完成“奧林匹亞”。馬內自以為他的創新可以取悅當時的新社會。奧林匹亞卻被批評為輕視傳統。

馬內只是要創新，他從來不是志在革命。對沙龍展覽的制度或者對學院派的許多價值馬內仍然是深深認同的。

1865 年的一篇評論文章中，筆名 Alfred Sensier 的 Jean Ravenel 說奧林匹亞是：

<一個哥雅的學生完成的一張波特萊爾學派作品。>

並認為此畫強迫觀者接受一個嬌小的市郊女人的邪惡墮落的怪誕風情，一種來自神秘巴黎的夜總會或者來自 Edgar Poe 惡夢裡的詭異女子的畫像。1865 年 5 月 11 日波特萊爾寫給 Mme. P. Meurice 的一封信中如此評論馬內：

<有一些缺失，有一些匱乏(defaillances)，少一點力道，但同時也具有無法抗拒的魅力。>波特萊爾覺得馬內具有某些性格上永遠無法填補的缺陷，但重要的是，他有獨特的性格。

<L'Olympia>企圖更新視覺性感官，叛逆傳統的感官認知，冰冷並且蠻橫。馬內以自己的方法表達現代性。最主要的是：

1. 主題的選擇。
2. 形式的簡化。
3. 光線的品質。

馬內所缺乏的是波特萊爾現代性概念中某種浸淫於時代氛圍之中的某種

“無從辨識之符徵之波動順流”(Imponderables signifiants)。或者那種更為細膩的瞬間即逝的美感。馬內做到的是 Guys 也做到的：

- 1.令人驚奇的新鮮(surprendre a nouveau)
- 2.顛覆(bouleverser)既有的美感經驗
- 3.拯救美學的企圖.

波特萊爾儘管沒有像對 Guys 的推崇般推崇馬內,但他對奧林匹亞也非常肯定.

<Manet unit a un gout de la realite, la realite moderne, cette imagination vive et ample, sensible, audacieuse, sans laquelle, il faut bien le dire, toutes les meilleures facultes sont des serviteurs sans maitre.>

喬治巴達雅(George Bataille)說,波特萊爾看出世界正要改變,馬內只是參與其中.所以他認為馬內是一個: <非個人意志之巔覆>(Subversion impersonnelle)的工具.波特萊爾並不完全認同“杜樂希花園音樂會”的品味,但詩人同意在馬內的畫中出現就表示他對馬內的支持與鼓勵.並且在 1862 年,波特萊爾創作“瓦倫西亞的蘿拉”(Lola de Valence)一詩完全是為馬內的作品而作.“巴黎的憂鬱”一篇名為<La corde>的文章就是要獻給馬內.在這一段期間,波特萊爾也經常陪馬內到杜樂希花園作畫.

巴達亞(G. Bataille)也同樣責怪波特萊爾無能真正發掘馬內,並且對馬內的藝術天份認同與支持太少.許多批評也指波特萊爾對馬內的作品“異常的安靜”(un extraordinaire silence)缺乏洞見不可原諒.1862 年波特萊爾將馬內與 Le Gros 做比較.認為馬內的作品“吉他手”具有活潑強烈的感官性(Vive sensation)他說:

<馬內與樂格羅凝聚了某種現實世界的堅定品味,一種現代性的真實世界.>

對於新人馬內被波特萊爾拿來與 Le Gros 及 Jonkind 相提並論就是一種極大的肯定.在波特萊爾 1864 前往布魯塞爾之前只見過馬內幾幅畫,馬內一生創作超過 700 幅作品.此時馬內才是一個剛開始的新人.倘若當時馬內沒有遇到波特萊爾,沒有現代生活的畫家這篇文章,我們懷疑是不是能有後來的馬內.馬內後來自稱是“現代生活的畫家”,馬內幾乎一心一意要成為波特萊爾現代生活的畫家的真人化身(incarnation).

另外我們也必須注意到,在畫壇上或藝術史上並無崇高地位的 Guys,除了波特萊爾之外,最大的收藏家可能就是馬內.馬內收藏了 50 多幅 Guys 的素描與速寫.這些作品應當是馬內很重要的創作啓發來源之一.1868 年馬內畫了一幅 Guys 的人像畫.而在波特萊爾的房間內收藏了 11 幅油畫,其中有一張德拉克洛瓦,兩張 Meryon,6 張 Guys 以及 2 張馬內的作品.馬內在波特萊爾心中的地位可見一般.

III.拉菲爾典範的淡出與西班牙風格的影響

1838 年羅浮宮展出西班牙路易·飛利浦收藏 500 件,其中包括 Greco, Valesquez 等畫家作品,對法國繪畫產生相當大的影響.特別是 G.Courbet 的創作.

哥雅在 1859 年出版了一系列版畫作品,這些作品受到巴黎許多人的重視,馬內在哥雅的風格上看見了離開庫圖爾之後建立新風格的可能.儘管同為波旁(Les Bourbons)家族的法國王室與西班牙王室關係一向密切,然而十八世紀時法國的藝術愛好者對於伊比利半島的西班牙黃金時期的大師作品卻幾乎一無所知.拿破崙一世佔領西班牙帶入了更多進入西班牙的法國人而逐漸影響法國對西班牙的認知.雨果(Victor Hugo)與喬治桑(George Sand)的童年都是在馬德里度過.將唐吉訶德翻譯成法文的路易維亞多(Louis Viardot)是喬治桑非常親密的朋友.他曾在 1834 年發表一篇文章呼籲在巴黎應成立一座西班牙美術館.原為奧爾良公爵的路易腓利普與西班牙王室非常親近,他娶西班牙國王查理五世的姪女瑪莉艾蜜莉(Marie-Amelie de Bourbon)為妻.他曾向西班牙國會議員表示自認為西班牙王儲想要統治西班牙屬的美洲(Spanish America).1830 年 7 月路易腓利普當上法國國王之後即渴望在巴黎建立一個西班牙美術館.獲得泰勒公爵(Isidore-Justin-Severin Taylor, Baron Taylor)幫忙到西班牙搜尋採購,終於在 1838 年在羅浮宮內設立西班牙畫廊(Galerie Espagnole)並且在巴黎出版發行目錄畫冊.波特萊爾年輕時經常到羅浮宮參觀,據說最喜歡裡頭的西班牙畫廊.波特萊爾非常喜歡西班牙畫家作品,尤其是委拉之奎的作品以及哥雅的 Caprichos.他還曾經短暫擁有一張據稱(alleged)是委拉之奎的作品.波特萊爾後來寫作一首〈拾荒者的酒〉(Le vin des chiffonniers, Les fleurs du mal, XCIV.)的詩,就是在深受西班牙影響的時期的作品.波特萊爾的拾荒者與馬內的〈喝苦艾酒的人〉(Le buveur d'absinthe, 1858-59)皆是承襲自委拉之奎的乞丐哲學家的畫作.馬內是當時巴黎最積極要以西班牙的概念與技巧表現他的現代性的畫家.在〈喝苦艾酒的人〉被沙龍拒絕並且被庫突爾否定之後,他積極轉向西班牙技巧與畫風.1860 年代認真的研究西班牙風格,從 Murillo, Zurbaran, 到 Velazquez 以及 goya., 他企圖融合這些大師的風格於它的現代生活的繪畫之中.1861 年沙龍獲選的〈西班牙歌手〉就獲得相當的肯定,尤其是許多年輕一輩的畫家的肯定,得努業(Desnoyers)認為創立了一種跨越寫實主義與浪漫主義之間的繪畫風格.馬內也因此有了一群追隨的信徒,並進而逐漸形成一個風潮.1862 這一年安格爾展出一幅〈長老圍繞的耶穌〉(Jesus among the Doctors, 1842-62)被認為是要譴責這些畫風逐漸轉向的年輕畫家,卻成為學院派中拉斐爾崇拜的迴光返照.(Gary Tinterow, *Raphael Replaced: The Triumph of Spanish Painting in France*, 2003)從拉斐爾到委拉茲奎茲代表一種笛卡兒思想向盧梭哲學的轉向,一種本體論思想座標的改變.認識論的理性主義以及啓蒙的概念對藝術領域逐漸發生影響進而產生的質變.

<<杜樂希花園音樂會與奧林匹亞>>

杜樂希花園音樂會是最經常被拿來說明馬內的藝術創作概念與波特萊爾現代性美學的觀念呼應的作品。離開庫圖爾之後的許多作品(苦艾酒徒, 哲學家 etc.)或許強烈的表達反學院派的訴求。但直到杜樂希花園的音樂會才算比較具體的現代性語彙。馬內當時的另一個藝術評論朋友相弗樂希(Champfleury)的一篇評論給了馬內創作的靈感。Champfleury 認為決定依件作品是否具有寫實主義內涵的關鍵在於其畫面的構成。內容並不是藝術的全部。他舉庫爾貝的“歐南的入殮”(l'Enterrement a Ornans)來說明庫爾貝如何以畫面構成來直接挑戰傳統構圖。小村莊歐南的一個葬禮的構圖正好與大衛的網球場的盟約(Serment du Jeu de Paume)相互對稱。以構圖以及人物位置的安排庫爾貝挑戰學院派並且背棄傳統格式。相佛樂希認為庫爾貝呼應了尾拉茲奎的構圖形式再現了寫實主義的意涵。曾經臨摹委拉茲奎劃過一張 Petits Cavaliers 的馬內於是想要再利用同一個構圖來與瓦拉茲奎及庫爾貝的作品對話。並且在人物以及筆觸及透視法上更進一步。同時也用來詮釋他從波特萊爾的概念中所認知的現代性。杜樂希音樂會的重點就是在畫面的構成(l'arrangement)。馬內透過構圖與筆觸的技法企圖在某種程度上呈現或至少捕捉波特萊爾所說的現代性特質。

<Le plaisir que nous retirons de la representation du present tient non seulement a la beaute don't il peut etre revetu, mais aussi a sa qualite essentielle de present.>

<Le beau est fait d'un element eternel, invariable, don't la quantite est excessivement difficile a determiner, d'un element relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour a tour ou tout ensemble, l'epoque, la mode, la morale, la passion.>

此一美學概念又具備某種動態的,曖昧模糊的,神秘的特質。

<Degager de la mode ce qu'elle peut contenir de poetique dans l'historique...tirer l'eternel du transitoire.>

Eric Darragon 認為在這個美學中,藝術家最重要的能力就是要能夠“提煉萃取”(Extraire)在對象文本情境之中,在藝術家自我的性格特質中。Paul Mantz 批評這幅畫是:<一堆紅色,藍色,黃色與黑色的花花綠綠組合.><顏色的誇張諷刺漫畫.>Saint-Victor 則諷刺的說:<這幅畫看了能剝掉人的眼睛就如同露天音樂會的音樂聽到會讓人耳朵流血一樣.>

左拉則比較從筆觸與畫面來分析:

<每一個人物變成一個簡單的點線組合,僅能勉強辨識。因此細節變成了線條與(色彩的)許多黑色的點...放遠來看,這些點就能夠甦活起來,畫中的人群彷彿彼此交談,這件作品是一個表現藝術家性個的作品。藝術家服膺了自己的眼睛以及自己的性格特質.>

構圖上故意讓透視景觀(La perspective)被遮掩而平面化,讓景深的歷時性(Diachronique)時間向量模糊。讓線條與色彩能夠更為突出的成為畫面的主角。也

讓共時性(Synchronique)的當下(Present)感受更被確立.這些效應的共同結果即是在構圖的空間之中光影色彩的爆裂效果.他創造一種表現光影的新的技術,馬內讓色彩與光線擁有獨立的自主性直接來與觀者對話,這種對話變成一種全新的再現經驗而形成一種全新的美學表現.

這個光影的掌握與色彩線條獨立於構圖的歷時性故事性的強度令馬內嘗試做更進一步的表現.這個實驗性的作品最成功的就是接下來的那一幅“奧林匹亞”.

<奧林匹亞>

杜樂希花園的音樂會運用了委拉之奎的形式與結構,馬內再一次以另一個西班牙大師哥雅(這幅畫的構圖靈感同時也來自提香的<烏比諾的維納斯>)的形式來表現“奧林匹亞”.這個動作強調了西班牙的作品畫面結構意涵與他所要表現的現代性理念的原則上契合.奧林匹亞將杜樂行花園的形式技巧與美學理念表現到另外一種極致.

從哥雅的版畫作品影響下馬內創作了<西班牙歌手>以及幾張風格類似的版畫.馬內極端欣賞哥雅畫作中強烈的黑白對比效果,他於是開始捨棄使用中間色調,並且學會濃縮和簡化畫面效果.,如何讓構圖中群體的配置及態勢自然呈現,以及如何活用黑色.

馬內從日本版畫學會了簡單有力以及平塗的表現,簡化空間的符號,省卻透視的連續性以呈現有節奏的現調構圖形式.

馬內深深以為這些結構與筆觸技巧的創新結合波特萊爾的現代性觀念所形成的革新的創作方式能夠獲得學院的認可與接受.因為他覺得摸索多時的風格逐漸成熟,他開始進行奧林匹亞,並且認為此畫是他的傑作.這幅畫證明馬內千辛萬苦整合出來的創新風格研發成功.也就是一種以獨立概念元素而非完整知覺整體為基礎的風格.奧林匹亞在形式上比之前的作品更為簡約而且平面化.畫中角色在深色背景下呈現淡淡的形體與色塊.平慢而不立體的畫面人物展現某種體積的量感.我們都熟知這幅畫引起的醜聞以及熱烈的討論.不論是學院或者群眾都沒能接受馬內的創新風格.

布赫狄厄將學院派對馬內的反彈與批評整理成下列幾點:

- 1.淺薄無深度,未反映社會價值.僅是刷子刷出的草圖,而非一幅完成的畫.
- 2.草圖由如印象,缺乏智慧,無視傳統之繪畫規則.畫作缺乏道德價值.教育訓練不足造成細節的忽略.踰越倫理並且粗心膚淺.
- 3.無故事性,無法令人解讀任何意義.繪畫無能呈現較高層次的,道德至上的精神優先的美學表現或訊息.
- 4.只注重形式.畫面結構表現一種平頭式的泛神論(Pantheism).奧林匹亞中一個人的頭部並沒有比他的腳底的拖鞋重要,甚至一束花比一個女人的臉部還要重要.並指出馬內主要的作品都放棄了所有的戲劇形式,摒除人物之間有任何敘述性的,心理的,或歷史的關係.物象和人物彼此之間的關係僅剩下各種色彩以及色彩所代表的價值之聯結而已.(許嘉猷,歐美研究 2004,sep.)

布赫狄厄認為這是學院派與純繪畫之畫家對繪畫看法的基本差異.前者強調意義,

後者則注重純繪畫的技巧,注重圖畫本身的形式以及色彩之交互作用,而缺乏在畫作中承載道德的信念.

奧林匹亞讓馬內站上火線,諸多批評之餘也引發迴響.馬內的新技法與新風格終於得到新一輩的畫家認同推動了歐洲繪畫符號的革命,並且導致學院派式微以及<其相互連結的集體共謀結構瓦解.>(許嘉猷)

馬內之所以能夠被定位為承先啓後的角色關鍵在於如左拉所言,在馬內的畫中呈現出一種特殊的繪畫語言.此一語彙讓不滿學院派的新興藝術家擁有論述的修辭基礎.此一繪畫語彙即是 Joseph Sloan 所謂的<主題之中立性>:

<意即拒絕承認事物本身有高低層次之分,注重“再現”,而非“被再現之事物”;以及拒絕承認繪畫本身具有道德或政治上知訓誨功能,...只是“為藝術而藝術”之“純藝術之凝視”.>(許嘉猷)

布赫狄厄認為馬內等人的新的繪畫語彙成功的推動了“美學感知模式的集體轉換(collective conversion)”,藝術擺脫未任何對象服務的附庸地位,以純藝術的凝視實踐獨立的“自主性”(l'Autonomie).

馬內說的:

<Il faut etre de son temps et faire ce qu'on voit.>(要活在時代之中,並且畫我所看見的.)這一個概念相對於波特萊爾的現代性顯得太清晰,太純粹也太單純.太透明也太百科全書形式的實證主義.

在奧林匹亞中馬內的問題在於企圖在知識論的主體中再現一切心理與知覺想像活動.馬內的現代性比較是一種知識論結構的現代性創新再現型式.

一種意識形態置換過程中同一性的圓滿契合.架空了再從記憶形象意義到再現過程所可能出現的趨勢動能(Momentum mnemonique).

而波特萊爾在“現代生活的畫家”與惡之華新章節“巴黎圖像”中所期待的是一種世界現象與心理想像“交錯配置”(chiasmus)的情境.現實文本與想像文本交互流動又互相關照的某種“置換”(Displacement).也就是實境文本與想像文本之落差所產生的意義匱乏持續在重新遭遇的文本中反覆彌補與溢出.造成文本無止盡的可讀性之不透明,產生某種理性的情境暈眩.

<<藝術自主性>>

藝術語言的更新為藝術之自主性得以可能之契機.然而布赫狄厄認為促成藝術場域自主化的過程也包括了<藝術工作者對其場域以及作品永不休止的自我反省與批判,以求更嚴謹的回歸至藝術的源頭.>

從馬內的藝術語彙所形塑的自主性首先是<主題之中立性>所指涉的“無關心性”(Indifferentisme).並包括了造型自主(沒有真本,不沿襲舊作,不臨摹不屈從威權如學院沙龍等),心裡自主(擺脫對宗教性,神秘性崇高的依賴)以及社會的自主(無服務對象,探討對象議題不受干擾).在此情況下視覺藝術社會學假設藝術之現代性始於藝術成為社會反省觀察之機制,並進而架構一套獨特的系統.這一個系統語

言在無形中與知識論所發展出來的現代性系統不謀而合.在現代性的系統中各制度不是依照職權,而是依執行功能可能性一一分化.而各制度分化原則應為:

- 1.具封閉性,忽視制度之外的目的功能,同時維持合理性.
- 2.能自我衍生,同時持續運作,判斷和決定,以維持系統之封閉性與功能.
- 3.能自我檢視,透過第二度觀察,沒有階級差異,不需外力指示.

(高宣揚,魯曼社會系統理論與現代性)

此一系統細密的運作工具理性社會的科層制度機制,讓資本主義得以在多樣性的現代性多元化場域中運作自如.藝術自主性(L'autonomie)非常靈巧的間接合法化了資本主義的藝術市場運作機制.

十九世紀工業化與都會化造成人口流動的重大社會變革給予寫實主義出現的契機,讓小說取代戲劇與詩成為文學創作的形式(盧卡奇,<論小說>).同樣的,布赫狄厄也認為人口因素的改變是促使藝術或文學場域脫離政治權利世界之掌控,而逐漸步向自主化過程的主要因素之一.

<如同偉伯所討論的從農業地區釋放出來的多餘人口到都市謀生,成為自由人一樣,他固然有馬克思所言的疏離效果,但亦有解放與自由的效果,使得那些普羅知識份子和藝術家,在社會與經濟之變遷下,逐漸得以設法在自由市場下討生活.>(許嘉猷)布赫狄厄援引班雅明的說法稱呼這群新興社會類別群體為<波希米亞生活風格>的人.這群波希米亞風格群體尚未為體制所收編,在文本的各種不恰當(indécence)空間之中流動,衝擊了或至少擾動了托克維爾所謂的新興中產階級的位置秩序(Le "Juste milieu").他們對藝術場域的反省與批判則經常變成對既定場域秩序的踰越或挑戰,改變了藝術場域的“視野與分野”(Vision and division).而此一現代化的改變則是最終讓藝術市場機制取代政府贊助藝術形式.法國政府從最遲十七世紀起就企圖中心化藝術品味.法蘭西美術學院及政府的控管中心.他掌控了所有公立美術學校機構,羅馬的法蘭西學院沙龍展覽以及所有主要的繪畫藝術市場通路.沙龍同時也支持許多重要的藝術家,例如德拉克洛瓦等.此一機制起初運作良好的理由之一是在市場通路被壟斷之下,這一直是一個買方市場.十九世紀人口結構的瓦解重組,即所謂的<波希米亞風格>社會階層群體的出現改變市場.在原本的機制下首先是供給產能的大量剩餘讓市場產生緊張.剩餘產能的生產者期待市場的開放卻造成把持市場的機構拒絕其機構之既得利益之釋放,此緊張於是轉化成為衝突.利益既得機構打壓搶奪市場的“非法”生產者,此“非法”生產者於是被迫採取更為激進的對立手段以求取自身的生存.沙龍為其階級與機構利益而非法化十九世紀中期之後法國這些傑出的革新藝術家.這些藝術家們反叛沙龍以求取生存空間的過程真正創造出的結構性變革不僅是新的藝術語彙,而是現代化的藝術市場機制.此一全新的機制包括了

畫廊結構,經紀人制度以及一個非常具有侵略性的行銷策略與通路.

其最重要的行銷策略與市場搶奪計劃就是反過來抹黑沙龍與原來的機構體系,即學院派制度以作為從馬內到印象派這群新興藝術家創作的合法性基礎以及市場之潛在價值.1870年的普法戰爭讓原來的結構體制瓦解.敏銳的新興行業者,藝術

經紀人杜杭·回耶樂(Paul Durand-Ruel)大量購進以莫內為主的印象派畫家作品。印象派的繪畫之所以得以興起主要是因為 Durand-Ruel 已經建立了這些作品獨立的行銷層面與通路網絡。早在 1870 之前這種嘗試就已經開始。巴比松學派的畫家在庫耳貝時期就企圖發展自己的獨立通路。在 1855 年官辦展覽(Exposition Universelle 1855)被拒絕的情況之下庫爾貝以自己的作品獨立辦展。這些被拒的藝術家在巴黎找不到買家時還將作品寄到國外展覽上促銷。杜米埃(Honore Daumier)則利用印刷市場來接觸潛在顧客群。平均每週可以生產兩幅石版畫的杜米埃並不需要倚賴政府收購或是大資本家市場，他於是可以自由的嘲笑當時的上流社會。沙龍之所以可以在 1870 年之前的市場上獨大是因為沙龍事當時的唯一展場。沙龍之外不存在經紀人與畫廊的市場通路。果真如此那為何 1873 年由莫內所招集而舉辦的“獨立藝術家”畫展為什麼不能吸引人潮進而交易獲利。主要是因為普法戰爭後的 1870 年初期法國政經動亂嚴重不景氣所致。當景氣回升，經紀人與畫廊機制成熟後，沙龍體系的重要性就跟著式微了。1880 後“獨立藝術家”展覽在全歐洲及美國都獲得相當大的成功。經紀人 Durand-Ruel 在鹿特丹，柏林，倫敦以及紐約的麥迪遜廣場花園舉辦展覽。美國富商與俄國買家是新的客戶，他們對印象派的作品熱情使它們變成忠實主顧。嗅覺敏銳的 Durand-Ruel 在巴比松畫家與庫爾貝被接受之前就將大部分資金投入。之後他又作為馬內與印象派畫家的經紀人。並且持續在印象派早期的許多年之內作為印象派作品的唯一買家。他甚至是許多印象派畫家的唯一資金支持者。1880 年代起的賭注性投資開始收割成果。印象派繪畫變成藝術主流而供不應求。此時 Durand-Ruel 與莫內同時成為一樣富有的超級百萬富豪(Multi-millionaires)。直到 Ambroise Vollard 出現才打破 Durand-Ruel 壟斷經紀人市場的局面，藝術市場逐漸變得更為成熟，更為<現代化>。巴黎也因而變成歐洲新興的藝術市場中心。對於經紀人的市場機制畢卡索曾經有一句非常貼切的說法，他說：<如果康維勒(Daniel-Heinrich Kahnweiler, 畢卡索當時的經紀人)少了一點商業敏感度那我們不知道會變成怎麼樣？>(What would have become of us if Kahnweiler hadn't had a business sense?)我們也可以說，倘若沒有畫廊體系與經紀人制度就沒有今天的印象派。同樣的，倘若不是畫廊體系與經紀人制度的侵略性行銷手法，學院派也就不會如此的被污名化。如果我們真的要以“純藝術的凝視”來檢視。我們應當更客觀的還原學院派藝術的清白，或者還原印象派藝術包括馬內在內的真實藝術內涵。以及藝術自主性概念在藝術市場中的操作型定義。

那如何解釋從達達以來的反市場企圖以及批判理論的反文化工業與大眾文化。畢卡索曾說，一幅畫要再市場賣的很高的價錢，首先它就要賣很低的價錢。羅蘭巴特說今日的神話是一則訊息而非一個概念或客體。同樣的今天的藝術也一樣是一則訊息而非一個概念或客體。概念或客體是可以以理性運作架構的，是系統的產物，訊息則是偶然性與隨機的，它缺乏可以重覆驗證的必然性理性預設邏輯。如同品味的擁有與否。但品味卻是有可能藉由對象文本所“隨機性強制”(Imposition

arbitraire)而養成.重要的是文本必須相對周延而且深層.現代社會的資本主義提供了具足的充分必要條件來運作此一隨機性之強制.而此機制運作的結果卻產生某種“變態效應”(Effet pervers).也就是藝術媒介對藝術訊息的持續踰越所產生的異化.藝術自主性合法化純藝術的凝視讓每一個畫面上的元素獨立取得共時性的平頭式泛神論價值.故事性消失了,色彩與線條的性格變得透明卻使得整體的訊息變得模糊.藝術自主的合法性讓藝術家不再重視訊息傳遞的溝通企圖使再現(representation)變成呈現(presentation).故事消失了.凝視的作用產生遲滯.如果凝視(regarder)的原則是賦予可見物秩序,進而組織經驗的話(Regis Debray, “Vie et mort de l’image”, 1992).影像的語彙秩序因而瓦解,如何在藝術場域中被定位,在藝術市場上產生商業價值.本雅明提到現代藝術場域某種“對藝術大師之物化性崇拜”(fetish of the name of the master).這是逐漸成熟的文化藝術產業體系之商業機制所衍生的異化.這一套藝術機制的共同結構包含展覽場所(畫廊,博物館 etc.)藝術之合法化來源機構(學院,沙龍 etc.)特別的代理人(經紀人,畫商,藝評家,藝術史學家,收藏家 etc.),生產者與消費者之再製場所(藝術學校等)共同運作某種<促銷過程>來顯示並且合法化藝術家及其作品的價值.畢卡索(Picasso)即是一個典型案例.當代藝術場域的共構體系具有環環相扣的行銷通路.畢卡索將自己納入此一通路之中.他運用經紀人,拍賣會以及公眾新聞事件設計一套精密完美如交響詩般的自我行銷活動.畢卡索成功的塑造出當代西方世界第一個成為大眾媒體名流(celebrity)的畫家.他利用大眾媒體的象徵資本來確保自己藝術創作的最大化自由.藝術家所製造的個人訊息踰越藝術作品本身的訊息進而取代作品成為被行銷的商品.藝術品反而退未成為承載訊息的媒體.藝術品販賣的不是產品的使用價值,也不是產品的交換價值,而是產品的剩餘價值,容許了市場機制中寬廣的操作空間.而此一媒體對訊息的踰越並沒有因畢卡索所創造的模式而定型.它繼續循環衍化.在二十世紀末期變容成機構媒介對藝術家的侵犯置換.其原則則是簡單的獲利最大化商業本質.也就是說藝術家因為逾越藝術訊息而獲取大量資源時,機構體系相信他們可以藉此創造衍生性商品而獲取象徵資本以及此象徵資本可以兌換的文化資本甚至物質資本.也就是說藝術場域的機構媒介(美術館,畫廊,文化單位公部門,學校文化藝術教育機構以及藝術評論媒體)藉由策展,論述及行銷等手法的踰越,合法化藝術再現的意涵.變形藝術的再現模式迫使藝術家退位,讓原來只是藝術家訊息的承載媒介的機構體系變成藝術訊息的生產者及藝術的創造者.也就是說藝術不再產生自藝術作品,也不再產生自藝術家而是產生自整個“呈現”(Lamise en scene)的過程.這也是馬內的藝術現代化語彙所衍生的非預期效應.如果我們要回溯此一現代性的原型系譜(episteme archetypale).我們可以說啓蒙時期的百科全書派是西方世界建構理性知識的認識論的現代化工程;法國大革命與舊政權結束讓這一個現代性得以發展壯大.在軍校時期即已發展盧梭思想為職志的拿破崙在第一帝國時所編撰的拿破崙法典即是盧梭思想的具體化落實.這是一種律法與行政管理的現代化工程,也是啓蒙理念百科全書派的工具理性轉化.至於第三帝國時期歐斯曼公爵的巴黎改造工程則是企圖進行(都會)空間的現代化工程.至於

波特萊爾的美學論述與文學創作則是藝術創作的現代化理念建立者.馬內則是純藝術之凝視的創新語彙建立者及現代性藝術自主化的奠基者.保羅.杜洪.回耶樂(Durand-Ruel)則是藝術市場的現代化建立者.而在這個現代性藝術場域之中,由馬內所形塑的現代性藝術自主性(l'Autonomie de l'art moderne)弔詭的成爲此市場之合法性辯證機制.波特萊爾的特殊之處在於它既是共構於此一體系的文本之中同時又背叛於此一體系同一性本質.

<<佛麗.貝傑的酒吧(Un bar aux Folies-Bergere)>>

波特萊爾於 1867 年 8 月 31 日去世,當時僅有 46 歲.這一年馬內 35 歲,兩年前(1865)去了西班牙回來後他對西班牙風格的熱情逐漸內化,慢慢偏離哥雅而將典型關注集中在委拉之奎的筆法與風格之上.波特萊爾去世後三年普法戰爭爆發.第二帝國結束,歐斯曼下台,印象派跟著興起.一直到 1882 年 50 歲的時候,馬內爲了最後一次在沙龍展出畫作,創作了<春>和<佛利.貝傑酒吧>兩件作品.<佛利貝傑酒吧>是馬內生命結束之前最重要的作品(96x130cm).波特萊爾去世到馬內創作<佛利貝傑的酒吧>的這段期間馬內依然創作不斷,畫了幾百幅作品.但似乎沒有一幅畫在心靈上如此接近波特萊爾.或者我們應該說馬內根本不曾真正離開過<現代生活的畫家>這個角色扮演.波特萊爾的現代性一直是馬內永恆回歸的主題,許多作品都曾經被對照討論.例如<畫室裡的午餐>捕捉到 Dandysme 的細微情緒與冷漠主義者之無關心性(Indifferentisme)表情.但<佛利貝傑的酒吧>毋寧是某種總結.關於波特萊爾<惡之華>第二版的新章節詩作<巴黎圖像>班雅明(Walter Benjamin)曾經說過:

<巴黎景象(Tableaux parisiens)是唯一只在<惡之華>第二版才出現的詩組.也許這裡面包含著波特萊爾心中較慢成熟的事物,他們需要更多物質經驗才能完全綻放.這組詩比任何其他文本,都更能使人感覺到現代生活的中心-大城市-是如何作用在一個最細緻而且又最嚴格養成的感性之上.波特萊爾的感性便是如此.>

班雅明強調:

<所有原創性經驗都包含著一些只有在後來才會發展的種芽.>

對於這個<巴黎畫象>期間(1857-1861)波特萊爾的都會現代性經驗卻是保有一種無法形容的幻滅感.

<所有的東西,即使是恐怖都會轉化成奇觀!>

(<Ou tout, meme l'horreur, tourne aux enchantements.>

Les Fleurs du Mal, "Les petites vieilles", CXXVI)

<巴黎景象>中“人群”(la foule)並不被具體描述但卻是無所不在.它存在所有的主

題的相互指涉之中被影射被驗證但卻不曾透明清晰.我們可以在<骷髏之舞><小老婦人>中閱讀得出.詩人在閒逛漫遊之中對持續幻滅的都市空間感受出某種班雅明所謂的令人焦慮不安的魔術幻象(Fantasmagorie).一種在空間文本中必須持續經歷的衝擊構成了非常特殊的現代性經驗.整個歐斯曼的巴黎改造工程就是文明本身的魔術幻象.這讓波特萊爾更深入去反省一直以來他所追求的新奇(originalite)以及現代性(modernite)的意涵.詩 125<七個老人>(les sept vieillards)中連續七次自我繁衍增生的讓他驚奇卻又厭煩的七個醜陋的怪物卻令他感覺某種永恆.彷彿是某種令人覺得噁心的火鳥鳳凰(Degoutant Phenix).班雅明認為這是現代性的某種由典型所形成的魔圈,波特萊爾一生所追求的新奇或許只是這個<無情的複製人>(Sosie inexorable)罷了.這個他過去當成是藝術最後的堡壘的絕對價值的“新奇”在歐斯曼改造巴黎的魔術幻燈中開始受到質疑.新奇是資本主義操作商品剩餘價值的手段.

<流行不倦不懈所提供的幻象,其起源便是新奇.>(班雅明,<說故事的人>)

波特萊爾心中藝術的最後防線正好與商品的價值來源不謀而合.這也是到二十世紀開始的前衛藝術一直將原創性奉為圭臬卻依然在藝術場域大量獲取象徵資本的投資報酬弔詭結構.班雅明說這一點波特萊爾始料未及.然而在這首詩中我們至少看到了波特萊爾的質疑.換句話說,在<巴黎畫象>中,以班雅明的說法,位魔術幻象所主宰的社會便是波特萊爾此時的現代性感受.在“巴黎圖像”的那一首獻給雨果的詩,天鵝(Le Cygne),波特萊爾寫道:

**<La s'etalait jadis une menagerie;
La je vis, un matin, a l'heure ou sous les cieux
Froids et clairs le Travail s'eveille, ou la voirie
Pousse un sombre ouragan dans l'air silencieux,**

**Un cygne qui s'etait evade de sa cage,
Et, de ses pieds palmes frottant le pave sec,
Sur le sol raboteux trainait son blanc plumage.
Pres d'un ruisseau sans eau la bete ouvrant le bec**

Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre...>

(Les Fleurs du Mal, Le Cygne, CXXIV.)

<在那裡我看到,某一個早晨,
在冰冷而清晰的天空之下
在休息一夜的勞動正要清醒的時候,
此時從寂靜無聲的空氣中
街道上發出一道陰暗的風暴騷動

一隻天鵝逃出了它的柵欄
而,它用它的蹼足搓動路旁乾冷的石頭鋪面
在粗糙不平的路面上拖曳著它一身的潔白羽毛
在靠近乾枯的溝渠旁邊這隻張著嘴的牲畜
焦躁而神經質的用力在灰塵煙漫之中沐浴它的翅膀>

詩的意象已經轉化成魔術幻象似的寓言.

<交錯配置(Chiasmus)與循環置換(Displacement)>

倘若我們將<佛利貝傑的酒吧>與早期的作品比較,如前文所提到的<杜勒希花園的音樂會><奧林匹亞>或者是<草地上的午餐>,我們更能夠察覺馬內藝術再現形式的轉折.他沒有離開波特萊爾,也沒有離開委拉之奎,但對他們的體會已經更為深入一層.畫面上巨幅的鏡子讓我們想到<Las Meninas>(Velazquez,1656)的結構基礎.不同於過去的直接模倣大師的構圖或筆觸,此時馬內僅是呼應某個意象,較為間接卻更為內化.當然我們也可以想到 Jan van Eyck 用鏡子做證市民婚約(非教堂婚禮)的方式的意義指涉,或者荷蘭風俗畫背景裡的地圖背景等說明性物件.但馬內在這一幅畫裡有一個重要的元素消失了.那個總體訊息模糊的表象之下,各個元素相互指涉而相互驗證卻獨立而純粹的意識性不復存在.那個焦躁於表現的意向性變得彷彿漠然而內斂.1881 年馬內終於得到他渴望一生的榮譽:騎士團勳章(La Legion d' honneur),他已經不再期待也不再需要社會所能給予的任何形式的外在肯定.此時不同於印象派的不使用黑色,馬內依然熱愛使用黑色.在這幅畫中馬內繼續它的堅持.善於掌握光線色彩的馬內在圖畫中捕捉了新的夜間電力照明,也就是新發明的電燈的光采,這在當時是稀少而且奢華的設備.背景是喧囂無法辨識的人群(la foule),人群中僅有兩個稍為可以辨識的人物他們是穿白衣服的 May Laurent 與穿淺灰褐色衣服的 Jeanne Demarsy,她們兩位都是馬內的朋友.一個拿著小望遠鏡看著表演另一個似乎無所事事等著被觀看.這是凝視主體(contempler)客體(contempee)的並呈共存.把朋友模糊的呈現畫中讓我們想起<杜樂希花園的音樂會>.巴檯女侍蘇蓉(Suzon)的右前方有六瓶酒,矛盾的是 Suzon 後面的鏡子裡面反映的影像卻不相符合.在四瓶香檳酒旁的兩瓶酒有更多的訊息.黑色瓶子有紅色三角標籤的是一瓶英國 Bass 啤酒,一般是下層階級工人的飲料.香檳則是昂貴奢侈的上流階層消費品.這個融合讓我們看到委拉之奎也看到波特萊爾.最左邊的一瓶紅色的酒瓶上的白色標籤上清楚的寫著 Manet1882,這是馬內隱藏的簽名.Suzon 不只是依個畫家的模特兒,她是真的佛利貝傑的女服務生.此外最不合理的是 Suzon 的表情動作與背後鏡像所反射的完全無法呼應.抬頭凝視遠方表情漠然不發一語彷彿若有所思的 Suzon 背後鏡子裡卻是一個正在與人交談的低頭表情.圖畫右上方在鏡中出現與 Suzon 談話的男子理應也在畫的前方出現但並沒有畫出.我們越是

仔細審視這幅圖畫的內容越是無法理解其安置(La mise en scene)與再現的多重矛盾.馬內利用鏡子來製造這些矛盾.鏡子裡的再現與鏡子前的現實有許多的不能相符.有人解釋這是斷裂時間的文本重新集合,也就是說這或許是之前不久 Suzon 與他人對話的回憶.有人解釋鏡子裡的圖像呈現了 Suzon 的渴望,這是她內心渴望的心儀對象與她談話的想像.藉由這個想像它可以暫時脫離身為酒吧女侍的痛苦存在的現實.但理性的詮釋一直無法說明或至少理解這一個諸多矛盾的構圖.馬內首先將委拉之奎的<Las Meninas>中精巧安排的多層鏡像構圖轉化成詩意的寓言以做為對大師致敬的語言.就如同 Velazquez 在<Las Meninas>裡對 Rubens 致敬一般.在圖中更重要的是表達了對波特萊爾<現代生活的畫家>或者<惡之華>中<巴黎圖畫>裡的現代性的再現.在<巴黎圖畫>中波特萊爾隨時在調節自我認知意識與再現世界的持續性矛盾而產生一種交錯配置(Chiasmus)的修辭形式.主體不僅是觀念知識中的相互指涉之實證而是既是已經設定並且不斷的在設定之中的主體.對這個現代生活的社會波特萊爾既是觀察者也是參與者.但這個觀察地位並不曾使他因而超然洞悉,他反而將自我與世界編織在一組交錯配置之中.對現代性認識的片面不足以及現代性世界本質的持續更新讓這個認識行為的活動永遠無法完成.就好像處在一個永遠在更動施工藍圖與計畫內容的無止無盡施工中的工地.正如同 1857-1861 年當時歐斯曼巴黎改建工程的巴黎圖像.

<奧林匹亞>的革命是將學院派的古典主義話語轉化更換成另一種文法迥異的語言,卻仍架構在有限的系統化形式之內. Guys 或波特萊爾是用自身的活動來揭示現代性的世界.<奧林匹亞>的語言仍是關於這個世界抽象與衍生的符號語言的系統化理性.在波特萊爾的<巴黎畫象>中,整個巴黎畫象形成一種意義與感知的綜合圍繞著詩人,彼此交互作用,相互關係互為指涉形成知覺現象與心理想像的某種<交錯配置>(Chiasmus).然而正如班雅明所說的,<所有原創性經驗都包含著一些只有在後來才會發展的種芽.>許多<波特萊爾心中較慢成熟之事物…需要更多物質經驗才能完全綻放.>

現代性經驗中有許多知覺經驗與現實文本呼應時由於其意義值的落差而引發矛盾.此矛盾來源自潛在的意義缺失或者意義過剩.許多經驗在發展之初僅具有知覺價值而不具任何實證的意義.文本的作用可以後設的讓此一經驗的意義完整.這一種心理學作用佛洛伊德(S.Freud)曾經以患者艾瑪的例子說明稱之為<置換>(Displacement)作用.只不過做為要使波特萊爾匱乏的經驗意義得以完整的文本,歐斯曼的現代性巴黎,卻持續不段的轉化其文本本質意涵使得這一個意義的後設彌補永遠無法完成.因而與文本同體化(embodied)的詩人的心理文本永遠處於幻滅與殘缺.被迫持續不間斷的進行置換.因此在現實文本與想像文本中也不斷產生無法閱讀的不透明,或者是神秘與矛盾.這就是交錯配置與循環置換所造成“現代性”的理性的暈眩.這些矛盾只有置換到想像的文本才可能進行閱讀.

馬內在<佛利貝傑的酒吧>中將再現的構圖置放在一個詩的文本之中.在一個波特萊爾的<巴黎畫象>情境之中.所有我們先前認為的矛盾也都可以因此而變得豐富而多義起來.

或許這正是第二帝國的歐斯曼巴黎改建工程的現代性經驗之所以差異於七月政權時的現代性想像所帶給波特萊爾的衝擊與暈眩。

在巴黎圖像的章節中波特萊爾寫了 3 首詩向雨果致敬,一首詩獻給 Constantin Guys,還有一首非常特殊的詩獻給 Ernest Christophe.詩的名稱叫<骷髏之舞>(Danse Macabre,CXXX).

**<Ses yeux profonds sont faits de vide et de tenebres,
Et son crane, de fleurs artistement coiffe,
Oscille mollement sur ses freles vertebres.**

O charme d'un neant follement attife!>

她的深邃眼眸充滿著空虛(vide)與陰暗,
她的頭頂梳戴著豔麗精巧的繁花髮飾
隨著她嬌柔的骨架慵懶徐緩的擺動搖晃
O 發狂裝扮的虛無的迷惑魅力

**<Viens-tu troubler, avec ta puissante grimace,
La fete de la vie? Ou quelque vieux desir,
Eperonnant encor ta vivante carcasse,
Te pousse-t-il, credule, au sabbat du Plaisir?>**

是不是妳要用妳嬌柔卻強力的眼神來擾亂
這一個生命的舞宴?或者某些古老的慾望
依然刺痛你尚未死亡的身體,
是否,輕信的你,依然要前往參加享樂狂舞的巫魔夜宴

**<Les charmes de l'horreur n'enivrent que les forts!
Le gouffre de tes yeux, plein d'horribles pensees,
Exhale le vertige, et les danseurs prudents.>**

恐怖的魅力只能令強者迷醉
你眼裡的深淵,充滿恐怖的想法意圖
散發出暈眩,一些審慎的舞蹈人群

或許就在離開這個世界的前一年,從馬內的最後作品:<弗莉貝傑的酒吧>中,我們看到的是最接近表達波特萊爾之現代性的那個使人恍忽之魔術幻象(Entranced fantasmagorie)的<現代性>。