

第10章

為藝術而藝術的波特萊爾

——堪稱現代主義的祖師爺

提要

波特萊爾美化形象的狂熱—我偉大的、我獨一的、我原初的激情 (Glorifying the cult of images: my great, my unique, my primary passion)；波特萊爾藝術理論的原理：自主、想像、相應 (Principles: Autonomy, Imagination, Correspondences)。

關鍵字

藝術是自主的(Art is autonomous) 藝術有其自身價值(Art has its value in itself) 「純藝術」(pure art) 哲學藝術(philosophic art) 為藝術而藝術(art for art's sake) 考貝自然(copy nature) 藝術的自重(art's self-esteem) 寫實主義(realism) 實證主義(positivists) 想像主義(imaginists) 才華之後(the queen of the faculties) 幻想(fancy) 建設性的想像力(constructive imagination) 意象(images) 印象(impressions) 夢(dream) 視像(vision) 原生素材(raw material) 超自然主義者(supernaturalist) 內在模式(inner model) 相應和象形(correspondences and hieroglyphs) 類似(analogies) 玄秘主義(occultism) 唯靈主義(spiritualism) 宇宙論(cosmology)

一、美化形象的狂熱 —— 我偉大的、我獨一的、我原初的激情

波特萊爾（Charles Baudelaire, 1821-1867）在他的藝術論作中，如此描述他對視覺藝術的終身態度：「美化形象的狂熱（我偉大的、我獨一的、我原初的激情）。」他自己是法國文學的偉大詩人之一，也是他那個世紀的頂尖文學評論家之一，他的確終其一生地推崇繪畫，並使形象成為膜拜的對象。一八四五年，在他二十四歲那年，寫了他的首篇論繪畫的文章，評論那一年的沙龍展，此後他持續寫評論繪畫和雕塑的文章直到他生命終結，顯然，他在繪畫和雕塑論述上的貢獻遠超過他持續對視覺藝術的推崇，波特萊爾將藝術的本質當福音來傳播。

任何一名想要概述現代藝術評論史的學生都必然會承認，波特萊爾帶著一個新世代的開始，藝術理論評論的介紹，早在溫克曼（Winckelmann）的年代即已開始了，但是直到波特萊爾出現後才有了進一步的結論。雖然很少人會懷疑波特萊爾打開了批評思想的新階段，不過他也結束了藝術理論悠久而豐富的發展。我們將在稍後透露他曾從過去的經驗吸收到什麼，以及什麼又是他與有關形象思想的偉大傳承相連接的主要關聯。此外，如果我們從波特萊爾的觀點來看問題，將可以從溫克曼到十九世紀中葉的許多藝術理論發展，找到一些新見解。

想要對波特萊爾藝術理論的脈絡進行分析，也將會遭遇到一些大家所熟知的困難，波特萊爾從來就沒有產生過有系統的藝術論文，與我們所討論主題有關的波特萊爾著作，包括一些他所謂的沙龍展評論或是對個體藝術家的評介，並且多半是與特定事件有關。他所寫的某些有關詩人和作曲家的文

章，也有助於我們瞭解他對繪畫和雕塑的看法。

整個來說，他的繪畫評論總是與他藝術生涯中所遇到的特別事件或人物有密切關係，然而，最初似乎是很難對他的藝術理論做一整體的概略傳述。儘管受到這些限制，不過顯然地，波特萊爾總會有一個學說或訊息要傳達，而此學說或訊息可能來自任何特殊的情況或人物，並依據某些原則呈現。學生們不論在那一種情況下接觸到他的觀點，事實上也絕不會懷疑那是波特萊爾的學說，並相信它是可以用系統化的形式來呈現，我們現在先嘗試概略地介紹一下此學說的中心內容，之後再試著釋出一些與它過去發展有關的見解以及其後來的分支情形。

二、藝術是自主的

什麼是藝術的目的？這是波特萊爾藝術理論的第一個原理的主題，他的中心教條就是藝術是自主的（Art is autonomous），此主張適用於文學和視覺藝術，形成他美學的主要基礎，波特萊爾也許是藝術自主性最重要的倡導者，他可以說是比任何人都深信此信念。

長久以來直到十九世紀初葉或中葉之前，藝術哲學史的大部分思想趨向都認定藝術的目的並不是為藝術自身，我們所一再聽到的是，藝術作品的目的是為了激起觀眾的感情，它所致力的是給我們一個訓誡，或改善社會的道德，但波特萊爾卻將自己從這些學說中解放出來，他變成了藝術有其自身價值（Art has its value in itself）的學說信徒。早在一八四六年，他即譴責稱哲學詩是虛假的類型，主張藝術應抽離藝術的環境而將之當成科學或政治來表現理念的此一觀點，他無法認同。「藝術有用嗎？」他跟著提出另一問題並

回答稱：「是的，爲什麼？正因爲它是藝術。」

波特萊爾寧使用「純藝術」(pure art)而不願使用「哲學藝術」(philosophic art)的用詞，依據現代的理念，純藝術是一種具有召喚性魔力的創造，它同時包含了客體與主體，外在世界與藝術家自己。哲學藝術並不是爲自身而產生，而是爲了要教導我們某些事情，或爲了其他外在目的。純藝術是沒有外在目的的藝術，提及召喚性的魔力指的是，只有當此魔力對觀者發生作用時才是可能的。

啓發波特萊爾將藝術視爲自主性價值的觀念，無需談得太遠，我們只須說明一點，「爲藝術而藝術」(art for art's sake)的運動顯然是波特萊爾思想形成的直接背景，或許我們可以在巴黎理想主義美學派(the Paris school of idealistic aesthetics)找到最直接的哲學資料，此派在十九世紀初相當活躍而具影響力，此派可能以可欣(Victor Cousin, 1796-1867)最具代表性，我們可以在他一八一七至一九年的演講系列中發現他如下的陳述

「藝術不是一種工具(instrument)，它具有自身的目的」，「我們必須知道，宗教有宗教的目的，道德有道德的目的，正像藝術也有藝術的目的。」可欣並指出他自己哲學的神學來源，「我們喜愛一樣美麗或好的東西，只是因爲如此，並沒有事先考慮到此種喜愛是否對此物或對我們有用，正如我們對上帝完美的愛一般，是純粹而無限的(pure and infinitely)。」

一幅圖畫的存在是經由再現大自然而來，此幾乎已成藝術理論之公理(axiom)的傳承看法，是波特萊爾所全然反對的，他經常抨擊藝術是模仿自然此一悠久的理論。他全然反對此模仿理論可分兩方面來談，首先他質疑此理論的哲學假定，他曾批評一八五九年的沙龍展時，向那些主張烤貝自然

(copy nature) 的人提出了幾個問題，其中之一是，「他們能完全確定外在自然的存在嗎？」畢竟，我們只能描繪我們所見和所感，也就是反映在我們心靈中的外在世界，我們，乃至於大多數的藝術家，沒有任何一個人能超出我們個人的主觀經驗，「藝術家，真正的藝術家，真正的詩人，應該僅依照他所見的和他所感的而畫。」在反對模仿理論的另一方面，波特萊爾在提及「愚昧的自然崇拜者」時表示，模仿自然等同於喪失了藝術的自重 (art's self-esteem)。

波特萊爾對寫實主義 (realism) 無論是繪畫或文學，從他所持反對立場即明顯表露了他的輕視態度，他說，寫實主義對所有的分析家而言等於是當面給予令人難堪的污辱，它是一個模糊而具彈性的字眼，指的是一種低俗的手法，而非新的創造方法，它只是在對非必要的東西進行微不足道的描繪。在此方面他也同樣地公開對攝影表露他的輕視，對他來說，攝影的出現似乎是直接在關照藝術的寫實主義。

經過原創而深刻的思考後，波特萊爾宣稱，寫實主義的真正目標是對一個免除於或遠離於人類經驗世界的再現，此理念雖然只是他偶然提到，但其意義卻是影響深遠的。只有當我們看到寫實主義的隱藏動機和目的時，我們才能理解他所指的真正藝術創作。在波特萊爾對一八五九年沙龍展具建設性的評論中，他選擇用實證主義 (positivists) 來代替寫實主義，並將之與想像主義 (imaginists) 作對照。

三、建設性的想像力

寫實主義者似乎在說：「我想要再現物象正如其所是，或它們可能所

是，假定我不存在的話。」換句話說，此世界人並不存在。然而另外一方的想像主義者則說：「我想要以我的心靈來闡述物象，並將反映投向其他的心靈上。」這裡已顯示了波特萊爾藝術理論的另一基本原理，即他的想像學說。如果寫實主義的目的是要描述一個非人類的世界，想像主義所召引的世界不是別的，而正是人類。

也許有人會問道，在波特萊爾所瞭解的物象秩序中，什麼是想像的特定之地，研究藝術家的想像是否屬於心理學的領域，或將之當成一種形而上的領域來接近？對波特萊爾而言，藝術想像即是「才華之后」(the queen of the faculties)，它徘徊於經驗與形而上領域之間。波特萊爾稱，想像力幾乎可說是一種神聖的才能，它可即時感知到世界某種隱藏的關係，想像力具有補償自然缺陷的能力，人可說是天賦予了他此種想像力。

據波特萊爾的解說，藝術家想像力的特別之處在於其生產力，其滋生的力量，它變成了傑出的創作才能。在他一八五九年的沙龍評論中曾引用過凱薩琳·克勞(Catherine Crow)的文章，克勞在區分幻想(fancy)與較高層次的想像形式時稱：「較高層次的想像功能一如人依上帝的模樣創造出來，具有與造物者設計創造宇宙的崇高力量有一絲關係。」與上帝的模樣相似即包含了滋生和創造的特質，波特萊爾使用「建設性的想像力」(constructive imagination)即引文自克勞。

依據波特萊爾的觀點，此具創造力或建設性的想像又是如何進行的呢？藝術家的幻想力如何將意象(images)從無生有，而此意象是否從未存在過，它與我們自外在世界所接受的印象(impressions)有無任何關係？或者它可以解釋為以一種不同的形式，將我們所處世界經驗熟悉的形狀予以結合？由於藝術的想像力在波特萊爾的理論中占了如此核心的位置，我們不得

不重複討論此一老問題。不過波特萊爾並不是一位具有系統性的哲學家，如果我們發現他在不同的場合對相同的問題給予不同的答案，也不會令人感到奇怪。

波特萊爾曾試圖以隱喻的說法提示稱，藝術作品是一種全新的現實，它在先前的具體存在中未曾形成過，「一幅好圖畫等同於引發它產生的夢（dream），並可轉化成一如真實世界般存在。這裡我所指的夢並非指夜裡的喧擾，而是來自密集沉思的視像（vision）。」至於他反對寫實主義的主要理由與他人不同，「我認為去再現已存在的東西是無益而乏味的，因為沒有任何存在的東西可以滿足我。自然是醜惡的，我寧要我幻想中的怪獸更甚於平凡的實在。想像力就是某種尚未存在過的創造物。」

至於藝術家如何進行他的幻想力呢？波特萊爾認為，藝術家並不創造具體的意象和視覺的印象，他的想像力其實沒有什麼，只是將他從外來資源所接受來的原生素材（raw material）進行再安排，而藝術家心靈中所湧現的正是構成的原則。波特萊爾稱：「想像力分解了所有的創造物，並集結原生的素材而將之依據規則來處理，此處理原則來自心靈的深處，它可創造一個世界，它可產生一種新的感覺。」他還在另一場合聲稱，線條、色彩是絕對獨立於圖畫主題之外的，顯然他已預示了抽象藝術的出現。

完全從藝術家的想像來創造藝術作品可以說是他最崇高的目標，但是這並不容易實現，在實際執行中他大部分的材料來自自然，不過這並非表示我們要接受藝術是模仿自然的學說。關於此點，波特萊爾引用了海茵（Heinrich Heine）的看法，海茵曾在評論德拉克羅瓦（Delacroix）的作品時稱：「就藝術而言，我是一個超自然主義者（supernaturalist），我認為藝術家並不能從自然中發現所有的形式，最奇特的形式是在他心靈中出現，正如即

刻出現的先天理念中的先天符號。」波特萊爾在這裡似乎同意新柏拉圖主義所深信的內在模式 (inner model)，相信藝術家主宰模式一如造物者主宰他的創造一般。

四、萬物都是人性化的

現在我們來談談波特萊爾理論的另一重要主題，即他的外在世界的觀點，不過我們必須注意到，波特萊爾有關現實的觀點，既使與藝術有關，也並不全由美學的動機形成，在其形成的過程中尚有其他的關注和信念扮演著重要的角色。早期他曾經歷過一段神秘或玄奧的階段，此神秘主義對他後來的人生態度和思想有某些影響，顯然他也自然地會將此神秘與他的美學關注相連接，在最高點時，他曾將藝術視為半神秘的視像。認識此一背景後，我們就較容易瞭解當他討論世界即相應和象形 (correspondences and hieroglyphs) 時所運用的中心觀念。

在西方文化的神秘傳統中所常使用諸如類似 (analogies)、相應和象形的概念，在十八和十九世紀的玄秘主義 (occultism) 哲學中扮演著重要的角色，在本文我們特別要提出的是十八世紀瑞典科學兼神秘主義學者瑞登堡 (Emanuel Swedenborg, 1688-1772)。瑞登堡曾在一七八四年的專文中提及「藉由再現相應物的方式來解讀自然與精神的秘密」，此專文的主要前題是，整個宇宙在精神與自然之間流通著一種交往呼應，有秩序的低層次物象正反映著依屬於高層次的物象。此相應理論形成了新柏拉圖主義意象學說的核心，瑞登堡認為，相應是瞭解世界的基本形式，每一個物象都隱藏著一個秘密，如果我們有了解謎的力量，甚至連岩石都可能傳達上帝的福音。

瑞登堡樹立起一個宇宙歷史體系，在此架構中他賦予象形文字極重要的位置，一如傳達相應物的視覺形式。象形文字源起於世界歷史的初期，那是一個充滿神話思想的階段，其本質是從埋藏於物體和它們的形象中，顯示精神和天文的意義。古埃及人知道如何正確閱讀這些訊號，瑞登堡聲稱：「對古代人而言，第一流的知識是屬於相應物的，但今天此知識已失傳了。」

波特萊爾曾提到瑞登堡是他的資料來源之一，當然這也並不表示他是瑞登堡唯靈主義（spiritualism）的忠實信徒，他也並沒有在他的繪畫藝術評論中使用相應的神秘理論，他的信念最終還是美學的，而並未原原本本地採用相應理論，只是相應理論適合於藝術家的脈絡和他的作品。

波特萊爾並沒有閱讀過相應學說的文字著作，他認為此理論並不是一篇瑞登堡的宇宙論（cosmology），而他寧願從美學的觀點來看待它，因此具有一種隱喻的特質，顯然他藉此方式運用了相應這個詞。比方說，他在評論詩人高提爾（Theophile Gautier, 1811-1872）時即使用了此字，「高提爾具有一種宇宙相應和象徵主義（symbolism）無窮的天生智慧，充滿著隱喻。」他並進一步稱：「整個可見的世界只是一個充滿形象和訊號的倉庫，而想像力將賦予其相當的場地和價值，它正像一種必需經由想像力加以消化和轉化的牧場。」

現在我們要問，如果一幅圖畫再現一處風景或一幅肖像或靜物，此時波特萊爾如何要求該圖畫依從想像力，繪畫全都是人類畫的，卻仍然要再現外在的自然？至少有部分答案是使隱藏的類似性學說成為藝術理論的基石。儘管其結果是在描繪世界，至少有一部分經由想像力和內省力，藝術家克服了主體與客體之間的鴻溝、人與自然之間的鴻溝，此學說也解釋了人類與無生命的自然之間的移情交感。藝術家不僅將外在世界的造形予以人性化，也人

性化了其外貌、其悲傷、其溫柔、其歡樂、其怨恨、其魅力、其恐懼，換句話說，所有萬物都是人性化的，並且所有萬物也都是神聖的或妖魔的。

討論提綱

1. 純藝術是一種具有召喚性魔力的創造，它同時包含了客體與主體，外在世界與藝術家自己，純藝術是沒有外在目的的藝術，提及召喚性的魔力指的是，只有當此魔力對觀者發生作用時才是可能的。
2. 夢並非指夜裡的喧擾，而是來自密集沉思的視像（vision）。想像力分解了所有的創造物，並集結原生的素材而將之依據規則來處理，此處理原則來自心靈的深處，它可創造一個世界，它可產生一種新的感覺。整個可見的世界只是一個充滿形象和訊號的倉庫，而想像力將賦予其相當的場地和價值，它正像一種必需經由想像力加以消化和轉化的牧場。
3. 藝術家不僅將外在世界的造形予以人性化，也人性化其外貌、其悲傷、其溫柔、其歡樂、其怨恨、其魅力、其恐懼，換句話說，所有萬物都是人性化的，並且所有萬物也都是神聖的或妖魔的。