

淡江大學法國語文學系碩士班
碩士論文

指導教授：蔡淑玲 博士

恩索爾的面具意涵與臉的揭露

Le sens du masque d'Ensor et la révélation du visage

研究生：謝瓊儀 撰

中華民國 102 年 6 月

論文名稱：恩索爾的面具意涵與臉的揭露

頁數：113

校系(所)組別：淡江大學法國語文學系研究所

畢業時間及提要別：101 學年度第 2 學期 碩士學位論文提要

研究生：謝瓊儀 指導教授：蔡淑玲 博士

論文提要內容：

本文以恩索爾的創作理念為研究核心，畫家不斷在其書信中提到個人的重要性，他認為藝術創作是沒有任何規則可循的。在恩索爾豐富多變的創作元素中，他特別談到光與觀看的關係，同時也批判法國印象派與新印象派的光線，因此研究者首先以光為問題意識，試圖透過光尋求畫家最終要反對的是什麼，也發現了恩索爾對於光的呈現方式，事實上包含了一種崇高感，透過幾幅畫作與崇高之間的論證，畫家最終重視的皆是個人感受。事實上對於光與光線的分析探究，觸及了「如何呈現」的問題，究竟該如何表現創作元素？對此問題，研究者認為透過面具的研究即可得到完整解答。

接續光，研究者以恩索爾畫中的面具為分析對象。面具之於畫家，佔有不可或缺的重要性，同時也是他到創作晚期真正為人所知的特色，因此研究者最終以面具來看恩索爾所重視的層面與他的觀看方式，在研究過程中，也呼應了光所提出的「呈現」問題。究竟該如何帶領觀者看待畫家的面具？即使畫家面具的取材源自於戲劇與原始社會等各種類型，但他對於面具的呈現方式卻非遵循外觀原有的特徵，而是以臉所呈現的表情為主，這部分將藉由法國哲學家列維納斯對臉的觀點加以輔助分析。究竟如何看待恩索爾的表情？這裡將探討外在與內在的關係，並延伸至畫家的觀看方式。從面具到臉，可以看到恩索爾的創作理念，不僅打破了外觀符號的限制，更訴說了專屬於他個人內在的精神與看法，即他所觀察到的人性，而這正包含了創作者個人的獨特性。

在內容架構上，研究者首先透過文獻分析釐清本文的研究方向。現今對於面具的研究大多以嘉年華的範疇為基準，面具因此各具意涵，如嘉年華的反抗精神與對人性的諷刺等。本文脫離嘉年華的邏輯，純粹以探究畫家的創作觀點為重，藉面具與臉分析出畫家所要表現的藝術理念。釐清本論文之性質後，研究者以幾幅畫作為例，看畫家創作的演變及相關緣由，在這部分可以清楚理解光與面具轉變的原因，皆包含創作者的情感。接著才正式進入光與面具的研究，同樣以畫作為例進行說明論述，試圖帶領觀者一步步進入恩索爾的觀看視角。

關鍵詞：恩索爾、光、崇高、面具、臉、表情、人性

Title of Thesis :	The meaning of Ensor's mask and the revelation of the face	Total pages : 113
Key word :	James Ensor, light, sublime, mask, face, expression, humanity	
Name of Institute :	Departement of French Language, Tamkang University	
Graduate date :	June, 2013	Degree conferred : Master of French
Name of student :	Chiung-Yi Hsieh 謝瓊儀	Advisor : Shu-Ling Tsai 蔡淑玲

Abstract :

This thesis was developed mainly based on the creative concept of James Ensor. He constantly mentioned the importance of the individual in his own write and believed that there are no rules for artistic creation. In these abundant and varied creative elements, the artist noticed the relation of the vision and the light, and meanwhile he criticized the light ray used by the Impressionists and the Neo-impressionists. Due to the reason, the researcher tried to find out by Light what Ensor was against, and finally discovered that in fact the manner of using the light in the pieces of paintings of Ensor contains a sense of sublime. The result tells that the most important thing is always the emotional feelings from the painter. About the light and the light ray, the researcher also propose a question of representation : how to represent actually what we see ? The answer is in the mask which will be analyzed in the following part.

For Ensor, the mask is significant and it has become the most famous characteristic in his whole creations, so the researcher intended to pursue the way of seeing through the mask. The process of this research in this part responds to "Representation" by the light. How to lead the viewer to understand the meaning of Ensor's mask ? Even though the masks he presented derived from the various types of drama and primitive society, Ensor didn't follow the original appearance of features, instead he focused on the expression on the face. Regarding the expression, the concept of French philosopher Emmanuelle Lévinas can support the point. How do we look at the expression from Ensor's point of view ? Here we will discuss from the relation between outward and inward to the painter's point of view. From masque to face, we can understand clearly the painter's thought. He not only broke the limit of the symbol on the outward of the mask, but also told his own inner spirit which his so-called humanity. Above all, these concepts came from his own experiences and were included by his unique character.

In the content, first of all, the researcher clarify the direction of the thesis by analyzing the

documents. Currently, the mask was considered in the category of Carnival and was interpreted with a rebellious spirit or a satire on human nature. However, the thesis is completely different from the Carnival logic but emphasizes merely on Ensor's opinions. By the mask and the face, the researcher realized what the painter might want to express. After comparing the difference, the researcher will take a few paintings for example to notice the evolution and the related causes of Ensor's paintings. This part will help to understand that changes of light and the mask are mainly from emotions of the painter. Then, entering the research through the light and the mask, the researcher also discusses several paintings to explain and lead the viewer to a better understanding to the painter's perspective.

表單編號：ATRX-Q03-001-FM031-01



RESUME

LE SENS DU MASQUE D'ENSOR ET LA REVELATION DU VISAGE

INTRODUCTION

James Ensor est un artiste qui change toujours et cela se voit facilement dans ses créations tout entière. Il est considéré comme un peintre réaliste pour ses premières peintures, mais très rapidement il est aussi vu comme un symboliste pour l'utilisation du masque, du squelette et du Christ etc. Cependant le plus important est qu'Ensor est devenu à la fin de sa carrière le précurseur de l'Expressionnisme dans la peinture moderne pour sa façon dont l'image est présentée.

Ici on peut poser une question : qu'est-ce qu'Ensor veut finalement exprimer ? Pourquoi son style se transforme sans cesse ? Dans son écriture, on peut comprendre qu'il représente est toujours ses propres émotions et sensations. Pour lui, la création artistique n'est pas seule un moyen. Il faut penser à soi-même. Selon Ensor, la représentation des éléments ou des images contient le moi, c'est-à-dire l'artiste lui-même. Ce mémoire est donc développé autour des idées d'Ensor et a pour but d'exprimer sa pensée à travers la lumière et le masque.

Pourquoi choisir la lumière comme thème d'analyse ? Ensor parle souvent de l'importance de l'utilisation de la lumière et critique celle des Impressionnistes et des Néo-impressionnistes français. Il pense que leur lumière, qui est en fait le rayon de la lumière, ne présente aucune émotion interne personnelle. A partir de cela, la différence sur la représentation de la lumière entre les peintres français et Ensor devient le premier problème au début de notre étude. En analysant et comparant, nous voyons clairement que le sens de la lumière d'Ensor n'est pas à la surface des choses.

La recherche de la lumière touche aussi la problème de la représentation. Comment présenter un élément dans une oeuvre ? Cela concerne la manière de voir.

Comment traiter la lumière d'Ensor ? On peut se trouver la réponse par le masque du peintre. Comment regarder le masque chez Ensor ? Même si les masques qu'il peint sont venus de différents types de pays vendus dans le magasin familial, il considère le masque comme un visage humain et remarque les expressions qui montrent les caractères. Notre recherche sur les masques d'Ensor part de son point de vue et se développe avec le concept philosophique d'Emmanuel Lévinas ; on peut finalement comprendre la manière de voir d'Ensor.

PREMIERE PARTIE L'ANALYSE DES SOURCES

Cette partie aide à saisir la direction et l'originalité de ce mémoire. A présent, beaucoup de recherches sur le masque sont plutôt dans le domaine carnavalesque. J'ai donc choisi deux documents pour me différencier de ces recherches qui pensent que chez Ensor il y a deux genres de masque : l'un est simplement par rapport à la vie générale, par exemple dans le tableau *Les masques scandalisés* ; l'autre est social et politique, l'auteur prend *L'entrée du Christ à Bruxelles* de 1888 comme exemple en relation avec les images du Carnaval. Après la présentation simple du tableau d'Ensor et du Carnaval, l'auteur commence à analyser le contexte politique et artistique de *L'entrée du Christ à Bruxelles* qui est peint en geste de révolte artistique contre l'ordre social. A la fin, le concept carnavalesque posé par Bakhtin pour l'œuvre de Rabelais est comparé avec les caractères carnavalesques d'Ensor. Le masque dans *L'entrée du Christ à Bruxelles* signifie l'esprit de révolte et s'oppose finalement au pouvoir et à l'ordre social.

Dans le deuxième document, l'analyse de Bakhtin tourne encore même autour de ce tableau, mais le point de vue a totalement changé. L'auteur propose juste deux points de discussion : la foule et la folie qui sont tous les deux les aspects essentiels de la fête du Carnaval. Il a trouvé un concept de psychologie de masse et à partir de

cette idée, il pense que en effet, la société dans *L'entrée du Christ à Bruxelles* est sans structure. L'ordre et la souveraineté n'existent plus. Inversement, tout est en désordre dans ce tableau. Dans ce cas-là, le masque ne représente pas la révolte, au contraire, sa fonction est de remettre en cause l'hypocrisie et son expression est créée pour éliminer l'identité personnelle. Selon l'auteur, le masque, le visage et l'expression n'ont rien à voir avec l'esprit véritable de l'artiste.

Pour ma part, le masque d'Ensor détourne complètement le Carnaval, je ne mentionne ni le désordre ni la folie etc. De plus, je n'analyse pas le contexte social ou politique. J'essaie de chercher un autre moyen pour comprendre la perspective d'Ensor.

DEUXIEME PARTIE LA REVOLUTION ENSORIENNE

Après l'analyse des sources sur le masque et avoir bien compris la direction de ce mémoire, on entre dans le monde ensorien. On peut voir comment évolue son style de sa première période jusqu'à la fin d'après quelques peintures. Dans le passage, les causes de transformation répondent aussi à l'idée de l'artiste selon ses propres émotions.

L'année 1880 est le début de sa première période. Ensor peint beaucoup de choses, par exemple les membres de sa famille, des paysages et des natures mortes. La lumière est pour lui un élément important. Il s'intéresse d'abord à la relation entre la lumière et le sujet. Je l'explique par des tableaux comme *Le coloriste* et *L'après-midi à Ostende*. Avant de parler de la lumière, on peut observer que sa ligne est imprécise ou floue. Ensor n'envisage pas de décrire évidemment le contour des choses, au contraire, il présente le sujet par les touches en désordre. Ses touches ne sont pas pures et plates, mais contiennent variété de couleurs pour représenter la valeur des choses. Dans la composition de sa peinture, le ton est plutôt sombre et tous

ses arrangements sont créés pour mettre en valeur la lumière. Dans ces deux oeuvres, c'est la lumière qui dirige le regard et pose ce qu'Ensor veut exprimer. Par l'arrangement de la lumière, l'artiste exprime ce qu'il sent dans la vie familiale, nous voyons donc le silence et la tranquillité à travers la comparaison entre l'ombre créé par la couleur et la lumière. La lumière est un moyen de souligner l'état d'esprit des personnes dans ces deux oeuvres.

Dans cette période, Ensor a déjà utilisé l'image du masque, par exemple dans *Les masque scandalisés* en 1883. Même s'il a remplacé le visage humain par le masque, pourtant, la méthode de représentation reste toujours la même. Le contour du masque n'est pas clair et l'atmosphère reste encore obscure. C'est toujours la lumière qui saisit le regard du spectateur.

L'utilisation du masque est en rapport avec la famille d'Ensor. Il était entouré depuis l'enfance par les masques et d'autres objets fantastiques vendus dans le magasin de souvenir de ses parents. Pour lui, les masques ne sont pas seulement des choses fixes, ils peuvent remplacer le visage humain. En 1898, dans une lettre écrit à son amie Louis Delattre, Ensor parle de sa grande-mère qui portait souvent un masque terrible. Il traite le masque d'un point de vue du visage, on peut bien le comprendre dans sa période finale que je vais présenter plus tard. En plus du masque, il a commencé à ajouter les figures de squelette dans son oeuvre *Squelette regardant chinoiseries*.

En 1885, le peintre entre dans une période nouvelle. Ce qui a changé d'abord est sa lumière qui a été exprimée dans le domaine religieuse. On peut constater la représentation de la lumière dans son dessin *Les Auréoles du Christ ou les Sensibilités de la lumière*. Le sujet n'est plus la famille, mais plutôt le Christ. La lumière prend la partie pour le tout et est beaucoup plus forte qu'avant. Cela n'est pas seulement une transformation de la représentation de la lumière, mais aussi un tournant de l'esprit

d'Ensor. J'en explique la cause à la suite.

Dans cette période-là, beaucoup d'artistes belges étaient influencés par l'Impressionnisme et le Néo-Impressionnisme. Cependant, Ensor insistait pour ne pas imiter les peintres français et donc n'était pas reconnu pour ses oeuvres par quelques groupe artisitique belges. Selon Ensor, créer, c'est une chose très intime, c'est-à-dire il faudrait créer et peindre d'après l'expérience de chacun. A partir de son idée, suivre la méthode nouvelle française sans pensée personnelle n'a pas de sens. De plus, il critique en même temps la représentation de la lumière des peintre français et la trouve sans vraie valeur. Je developpe cet aspect dans la troisième partie. Dans cette tendance nouvelle, Ensor se prend pour le Christ dans ses oeuvres, comme le montre un autre croquis de couleur ayant pour thème le *Calvaire* ; la caractéristique artistique de cette période-là est l'expression de sa douleur.

Après ce changement, Ensor a combiné le thème religieux avec le paysage, par exemple dans *Le Christ apaisant la tempête* de 1891. Dans ce tableau, le peintre a utilisé les touches de ligne et le ton riche pour montrer son état d'esprit. Dans la composition, on ne peut pas distinguer la frontière entre le ciel et la mer. Tout est en désordre. Pourtant, on aperçoit quand même un petit bateau et la forme du Christ.

En 1888, Ensor est devenu un vrai peintre du masque. Je l'explique d'après la tableau *L'entrée du Christ à Bruxelles*. La représentation du masque et du squelette a complètement changé. On les voit partout avec l'expression si évidente et si étrange. Le visage du masque devient totalement clair et son contour est plus précis qu'avant. Dans la composition, on constate aussi les différentes couleurs éclatantes, le rouge, le vert, le bleu etc. Ce n'est pas la lumière mais le masque qui est le rôle principal.

Comme on voit bien dans la première partie, ce tableau n'est pas seulement politique, mais aussi une manière de s'affirmer. Le masque est, pour Ensor, un moyen de froisser les autres, il utilise donc les couleur vives pour montrer des effets violentes.

Cela souligne aussi la force de la lumière. Dans cette période-là, cette méthode apparaît souvent par exemple dans *L'intrigue* de 1890 : les visages des masque et des squelette sont même agrandis dans l'espace. Nous nous concentrons sur les expressions. Les couleurs et la lumière sont toutes créées dans ce but. Lorsque l'expression est parue, on ne peut pas distinguer le masque du visage. A propos du masque, si on compare celui de 1883 et de 1888, on voit bien la différence, c'est la déformation provoquée par l'expression. On constate souvent la déformation chez Ensor dans cette période-là et c'est pour cela que Ensor est vu toujours comme le précurseur de l'Expressionnisme.

Les oeuvres expressionnistes d'Ensor n'influencent pas seulement quelques expressionnistes allemands, mais aussi, dans l'utilisation de la couleur, inspirent Paul Klee et Marc Chagall. Concernant le masque, c'est un autre précurseur expressionniste allemand Emil Nolde qui est inspiré par lui. Pour cela, j'ai fait une petite comparaison entre lui et Ensor, et aussi cité Edvard Munch.

Du début de la période d'Ensor jusqu'à la fin, on voit bien la révolution de sa création. Pour lui, les éléments peuvent avoir beaucoup de façon de représentation et tout est au service des sentiments et des expériences de sa vie propre. Même les images comme le Christ, le masque et le squelette reflètent son moi. On retourne de nouveau à sa lumière, sa ligne et sa couleur, sa représentation change toujours d'après son sujet et son sentiment, par exemple sa vie familiale, sa douleur à cause de sa situation artistique. Ensor veut affirmer sa propre expression à travers les masques. Selon lui, tous les éléments dans sa toile font partie de sa langue originelle.

TROISIEME PARTIE LA LUMIERE SUBLIME D'ENSOR

Cette partie est consacrée à l'analyse de la lumière ensorienne. Pourtant, avant de parler de sa lumière, il faut d'abord interroger la lumière. Qu'est-ce que la différence

entre la lumière et le rayon de lumière ? Au début, je l'explique simplement : la lumière est une force qui dérive d'une source de lumière naturelle ou artificielle. D'après le point de vue physique, la lumière est au fait un mouvement qui lance les rayons. La lumière peut être regardée d'une autre façon. Prenons l'exemple de la Bible, Jésus se présente comme la lumière du monde. A partir de cela, la lumière, qui signifie Dieu, possède un sens religieux. Pourtant, dans le domaine artistique, comment traiter la lumière ? Pour le peintre, est-ce la lumière est simplement un rayon ? Ou encore autre chose ?

Selon Baudelaire dans son livre *Écrits sur l'art*, la représentation des éléments indique directement la manière de voir du peintre : « Exalter la ligne au détriment de la couleur ; ou la couleur aux dépens de la ligne, sans doute c'est un point de vue. [...] Vous ignorez à quelle dose la nature a mêlé dans chaque esprit le goût de la ligne et le goût de la couleur, et par quel mystérieux procédés elle opère cette fusion, dont le résultat est un tableau.¹ »

Du côté de Baudelaire, la représentation de la lumière devient donc un thème par rapport à une perspective personnelle. Je commence par Baudelaire et le peintre romantiste Eugène Delacroix pour capter de la fonction de la lumière.

Baudelaire parle d'abord de l'importance de sentir. Il faut peindre les choses avec les sentiments personnels. Pour Baudelaire, la couleur est le premier élément pour montrer les sentiments, les émotions etc. J'analyse les oeuvres de Delacroix suivent cette méthode. Au XIX^{ème} siècle, la couleur est souvent considérée dans le domaine scientifique et intellectuel depuis la sortie des livres de Michel-Eugène Chevreul, de Ogden Nicholas Rood et de Charles Blanc. Chevreul définit la relation entre la lumière et la couleur au début de son livre : « Un rayon de lumière solaire est

¹ Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art*, Paris, Librairie Générale Française, 1999, p. 141.

composé d'un nombre indéterminé de rayons diversement colorés.² » A partir de cela, on comprend tout de suite que la couleur, qu'on voit dans la vie, est en fait une partie de la lumière. A partir de cela, Chevreul développe les notions comme les couleurs complémentaires, les contrastes de ton etc. Selon Baudelaire, la couleur n'existe pas seule, mais concerne l'accord de deux tons ce que confirme l'explication de Chevreul. Il parle précisément d'effets possibles lorsque deux couleurs différentes sont juxtaposées. Quand on regarde à la fois deux couleurs différentes qui sont côte à côte, l'intensité et la composition de la couleur est modifiée dans nos yeux grâce à la couleur complémentaire, par exemple la juxtaposition de bleu et de rouge, à travers la couleur complémentaire, le rouge devient jaune et le bleu tirera vers le vert.

En plus de la couleur, quelle est la fonction de la lumière ? Delacroix pense que la lumière réalise la gradation de la couleur, c'est-à-dire le vrai ton. Le vrai ton, qui contient la demi-teinte et l'ombre, constitue la valeur des objets. Chez lui et Baudelaire, la lumière fonctionne sur le ton et on voit donc tout le changement. Même si sentir est la première chose à réfléchir pour les romantiques, pourtant, ils représentent leurs sentiments plutôt à travers la couleur, et la lumière existe plutôt pour dominer le ton.

Après avoir compris la relation entre la lumière et la couleur, j'ai examiné les conceptions de l'Impressionnisme et du Néo-impressionnisme. La notion de Romantisme influence au fait les peintres français, surtout dans la relation entre la lumière et l'ombre. Pourtant, la méthode de la représentation est complètement différente. Zola écrit dans *Pour Manet* que les peintres impressionnistes poursuivent l'idée de Gustave Courbet qui cherchait la réalité par l'observation.

Les impressionnistes, par exemple Claude Monet, observent la nature et essaient de représenter les détails à la surface des choses. Pourtant, comment découvrir les choses qui sont faciles à négliger ? La réponse est la touche. Monet invente d'abord

² Michel-Eugène Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs*, Paris, Pitois-Levrault, 1839, p. 1.

cette méthode dont les touches sont comme les virgules, très petites et irrégulières. Il décrit et analyse la nature par les touches qui contiennent les différentes couleurs riches qui montrent les effets de mélange optiques dont j'ai parlé comme les contrastes etc. Lorsqu'on apprécie le paysage sous la main de Monet, on n'aperçoit pas l'apparence originale, mais la modification après la juxtaposition de différentes couleurs à nos yeux. Les touches de couleurs variées comprennent aussi la lumière. La lumière, en d'autres termes, est analysée et représentée à travers les touches. Pour attraper les changements rapidement disparus à cause du temps, l'instant est important pour les impressionnistes car la lumière du soleil influence tout.

A la fin du dix-neuvième siècle, Georges Seurat, qui est néo-impressionniste, établit une autre nouvelle méthode qui est nommée pointillisme. On peut constater, par son grand tableau de 1884 *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte*, que le peintre divise les touches et représente le sujet par les points mis en ordre. C'est pourquoi sa méthode est aussi appelée le Divisionnisme. Seurat ne montre pas directement, comme les impressionnistes, les effets de mélange optique, au contraire, il représente le processus du changement de couleurs, c'est-à-dire la cause de la modification. On peut voir les couleurs complémentaires de chaque couleur et puis tout se mélange automatiquement à nos yeux. A partir de la méthode de Seurat, on peut constater l'influence de la lumière lorsqu'on voit ses points de couleur, et puis c'est le changement de la couleur. Cela nous fait retourner à penser à l'essence de la nature.

A partir du Romantisme et de l'Impressionnisme, on comprend la relation entre la lumière et la couleur. Pourtant, selon Ensor, leur lumière est juste pour donner la déformation des choses : « On m'a rangé à tort parmi les impressionnistes, faiseurs de plein air, attachés aux tons clairs. La forme de la lumière, les déformations qu'elle fait subir à la ligne n'ont pas été comprises avant moi. Aucune importance n'y était

attaché et le peintre n'écoutait sa vision. Le mouvement impressionniste m'a laissé assez froid.³ » Comment traiter la lumière du point de vue d'Ensor ? Je commence ma recherche par Rembrandt et Turner qui ont eu une influence sur Ensor.

En ce qui concerne la lumière de Rembrandt, je m'appuie sur le livre *Rembrandt* d'Émile Verhaeren comme référence. Verhaeren parle d'abord de la vie du peintre. Pour Rembrandt, le moulin est dans sa vie familiale un bon lieu de la recherche d'effets de la lumière. Pourtant, ce n'est pas le rayon du point de vue de Rembrandt, au contraire, il regarde la lumière avec un sens un peu surnaturel. Verhaeren l'explique à travers son oeuvre *Portrait de Titus van Ryn* . Il pense que Rembrandt attire les personnages de la réalité et les illumine et les agrandit par sa lumière : « L'étonnante lumière dont Rembrandt se sert pour souligner la psychologie si profondément humaine de son oeuvre.⁴ » La lumière, selon Rembrandt, est un élément important et indépendant. Il utilise la lumière pour transmettre ses émotions à sa famille, ses amis et son entourage, mais n'a rien à voir avec les changements de couleur.

La lumière de Rembrandt ne peut pas être analysée comme un rayon. Au contraire, sa lumière est, selon Verhaeren, une sorte de lumière idéale, une lumière de pensée et d'imagination. Sa lumière porte ce que le peintre veut dire et son esprit. En plus des portraits, Verhaeren analyse aussi son oeuvre religieuse *Trois Croix* pour souligner l'importance de sa lumière et propose la notion de sublimité. Dans cette eau-forte, la lumière, qui semble avoir une telle grande force, saisit bien notre regard. On se concentre aussi sur les petites formes des personnes qui s'agitent sous le rayonnement. Rembrandt montre de nouveau l'aspect surnaturel de la lumière à travers un sujet religieux.

³ Xavier Tricot, *James Ensor Lettres*, Bruxelles, Éditions Labor, 1999, p. 124.

⁴ Émile Verhaeren, *Rembrandt*, Paris, Henri Laurens, 1911, 101.

Après Rembrandt, nous analysons Turner. Xavier Tricot parle dans son article de l'influence de Turner sur la tableau *Le Christ apaisant la tempête* d'Ensor. Les impressionnistes sont aussi inspiré par le peintre romantiste Turner, pourtant, leur pensée sur la lumière est totalement différente de la sienne. La représentation de la lumière, selon Turner, n'est pas sur l'apparence des choses. Inversement, Turner s'intéresse à montrer une force abstraite que l'on peut montrer dans ses paysages, par exemple, *Snowstorm*, *Hannibal crossing the Alps* et *Snowstorm : steam boat off a harbour's mouth* de 1812 et *Light and dark : the evening of the deluge* de 1843. Le critique artistique britannique du dix-huitième siècle John Ruskin pense que sa lumière, sa couleur et même sa ligne et toute la représentation expriment la force violente de l'intérieur de la nature. Turner essaie de manifester le sens sublime à travers les phénomènes imprévisible de la nature au lieu de portrait ou de thème religieux.

La lumière de Rembrandt et de Turner est sublime. Est-ce que la lumière d'Ensor est vraiment sublime ? Ce mot, sublimité, contient plusieurs sens. D'après Longinus, la sublimité a toujours un rapport avec l'âme et l'esprit et est une force qui donne une impression durable. Selon Blaise Pascal, la sublimité appartient au domaine religieux. En 1757, Edmund Burke publie *Enquête philosophique sur les origines de nos idées du sublime* et pense que la sublimité peut être montrée par différentes formes, par exemple, la mer vaste, les immeubles de grande hauteur ou l'espace obscur. Il parle aussi les émotions internes évoqués par la sublimité comme l'horreur ou l'appréciation. Parmi tant de formes, la lumière, selon lui, n'est pas seulement un rayon. Le rayon de lumière est un élément ordinaire qui ne peut pas provoquer une impression forte. Au contraire, le soleil peut directement dominer le regard et donner des émotions durable. La vitesse de la lumière peut aussi produire la sublimité.

Après la définition de la sublimité, nous revenons sur les oeuvres d'Ensor. Je

compare d'abord *Une coloriste* et *L'après-midi à Ostende* avec les portraits de Rembrandt. Bien qu'Ensor ait été inspiré par ce peintre, le sens de la lumière est différente. Celle de Rembrandt est plutôt pour mettre en valeur ses sujets, mais Ensor utilise la lumière pour souligner le silence d'état d'esprit des personnes qu'ils sentent. Même si leur lumière est différent, la fonction est de transmettre les émotions subjectives. Si on observe la lumière d'Ensor d'après les notions de Burke, celle du peintre n'est pas sublime. Pourtant, la lumière d'Ensor est toujours crée pour conduire le regard sur les sujet. Dans le dessin *Les Auréoles du Christ ou les Sensibilités de la lumuère*, la lumière d'Ensor ressemble à celle de *Trois Croix* de Rembrandt. Leur lumière apparaît tout à coup dans l'ombre et domine la plupart de la composition. On voit le contraste entre la lumière et l'ombre et cela donne la soudaineté que Burke a mentionnée.

A propos de la force de la nature chez Turner, Ensor est influencé par lui et essaie de présenté sa douleur et sa confusion à travers le désordre du paysage naturel. On voit donc les touches de ligne et de différentes couleur qui sont les éléments pour exprimer son trouble interieur. Dans cette oeuvre, il ne représente pas la lumière par la couleur jaune, mais par les autres couleurs.

Même si Ensor n'est pas exactement sublime, pourtant, selon moi, sa représentaiton de la lumière annonce toujours le sens sublime et a un rapport avec l'esprit de personnes ou de lui-même. La manière de voir d'Ensor commence toujours par les émotions. La représentation de la lumière des impressionnistes et des néo-impressionnistes atteint juste un seul côté, c'est-à-dire le rayon, la lumière qui peut être analysée. Selon Ensor, ils ne se rendent pas compte de la vraie valeur de la lumière. L'utilisation de la lumière d'après les notions scientifique de Chevreul, pour Ensor, a trop de limits et manque de sentiment personnel. A travers la déformation des choses, on découvre la différence qui sépare Ensor des peintres français. Celle des

impressionnistes est juste pour montrer la vibration visuelle, pourtant, celle d'Ensor contient ses propres sensations comme la joie, la peur ou la douleur. Et c'est ce qu'il veut toujours rappeler aux artistes de sa génération.

A travers la lumière, on voit la manière de voir du peintre, et cela pose aussi toujours le problème de la représentation des petites touches des impressionnistes et les points des néo-impressionnistes. Comment présenter la lumière, ou les autres éléments, pour traiter ce problème plus précisément, j'analyse le thème du masque dans la partie suivante. On pourra finalement comprendre ce qui est important pour Ensor dans sa période finale.

QUATRIEME PARTIE LE MASQUE ET LE VISAGE D'ENSOR

Dans les oeuvres autour du masque d'Ensor, nous voyons souvent des masques de théâtre, par exemple ceux de type japonais, ou l'Antiquité. A partir de cela, j'analyse les significations et les fonctions du masque. D'abord, qu'est-ce que le masque ? Le masque, Selon Gaston Bachelard, signifie un visage artificiel qui se dissimule lui-même et montre un autre personnage. Cela est sa fonction essentielle.

Dans le domaine théâtral, le masque peut être un vrai objet ou être montré de différentes façons, dans la peinture et le tabou qui sont en fait des substances invisibles. Nous voyons donc les changements sur les visages des acteurs, par exemple la couleur de la peau ou le redoublement des traits. Tous des moyens sont pour donner une impression forte. Le masque que l'on voit toujours dans la tragédie ou la comédie est identifiable. Cela veut dire que les cheveux, la peau, les yeux, la bouche ou les accessoires, signalent tous un type de personnage. A travers l'apparence, on peut connaître son âge et son identité, même ses émotions par ses expressions fixées.

A propos du sens du masque tragiques, il faut partir de l'origine de théâtre,

c'est-à-dire de la fête de Dionysos. J'explique d'abord le nom Dionysos et puis pose une question : qu'est-ce que l'esprit dionysiaque ? Nous pouvons trouver la réponse chez Nietzsche qui pense que Dionysos représente l'état d'ivresse. Etre en état d'ivresse, c'est d'envisager l'effondrement du principe d'individuation. Je mentionne aussi l'exemple que Schopenhauer a utilisé dans *Le Monde comme volonté et comme représentation* pour être plus précise sur la notion du principe d'individuation qui est en fait l'équilibre des émotions individuelles. Quand notre principe d'individuation est ébranlé ou en train de se détruire, on est en face d'émotions inattendues qui surgissent sans cesse de notre intérieur.

Pour les grecs, la fête dionysiaque est un moyen d'éprouver l'esprit d'ivresse, car ils peuvent renverser le principe d'individuation, c'est-à-dire les ordres et les règlements de la société. Les gens qui sont autour de Dionysos chantent, dansent et provoquent de leur intérieur les émotions dionysiaques jusqu'à l'oubli d'eux-mêmes. A partir de cela, Nietzsche croit que lorsque les acteurs, qui portent des masques tragiques, jouent leur rôle, en fait ils produisent probablement, sous le masque, les émotions d'ivresse et entrent totalement dans l'esprit des autres. C'est l'esprit dionysiaque dont le masque hérite.

J'analyse le masque d'une autre point de vue. Dans le domaine social, le masque porte des sens plus complexes. Dans cette partie, je prends *La voie des masques* de Lévi-Strauss comme la référence. Il s'intéresse aux masques de la société indienne ancienne de l'Amérique du sud, surtout leurs styles et leurs structures. Selon l'auteur, il faudrait toujours demander les causes de la représentation des traits sur les apparences des masques, par exemple les yeux enfoncés ou exorbités ou les positions des accessoires, tout n'est pas créé pour être apprécié esthétiquement, mais pour signaler des sens sociaux ou religieux.

Comment déroule-t-il sa recherche sur le masque ? D'après Lévi-Strauss, le style

des masques n'a rien à voir avec l'âge ou l'identité des personnages, ce qui est plus important, c'est la relation entre le style et les mythes. L'auteur parle de beaucoup de genres de masques, j'en sélectionne quelques-uns, par exemple le masque de Sali *Swaihwé*. Lévi-Strauss raconte l'histoire du mythe de *Swaihwé* et on comprend que l'apparition du masque change finalement le destin de découvreur, par exemple le mariage. A partir de cela, les éléments et la structure du masque demeurent et deviennent donc identifiables, c'est-à-dire que ce genre de masque porte ainsi la chance dans le mariage. En effet, dans la société indienne, *Swaihwé* est utilisé dans des occasions de mariage.

En plus du mariage, le masque *Swaihwé* signifie aussi la richesse et le statut social. Il est donc vu comme un objet rare et précieux. Le propriétaire du masque ne peut pas le donner sans limite, mais le distribue à travers la famille ou aux occasions du mariage. Lévi-Strauss prend d'autres types de masques pour montrer les différentes fonctions du masque. D'après son analyse, on comprend finalement que le sens du masque est lié au mythe et les éléments de l'apparence indiquent des messages invariables. On ne peut pas changer arbitrairement la structure ou éliminer les éléments du masque pour garder toujours sa fonction sociale.

Après le masque, on voit maintenant le sens du visage et d'abord je commence du point de vue d'Alain Milon. Qu'est-ce qu'on peut étudier à travers le visage ? En plus des traits individuels, qu'est-ce que la fonction du visage ? Avant de développer son idée, Milon mentionne Emmanuel Lévinas et explique d'abord le sens de l'expression. D'après Lévinas, l'expression est une porte de la relation avec les autres et reflète les sentiments d'une personne par rapport aux autres. Pourtant, Milon ne se focalise pas sur l'expression, il parle d'un autre concept du visage : fêlure.

Qu'est-ce que c'est la fêlure ? Elle est un visage sans sujet et est un processus d'altération. Ici la fêlure n'est pas une fracture véritable du mur, mais un concept

abstrait. Lorsqu'on voit une personne qui est en face de nous, la construction de son visage se fragilise et commence à s'altérer, c'est la fêlure qui apparaît. Ce processus est imaginaire. Pour bien comprendre, Milon prend aussi "la carte" pour décrire la fêlure. Les traits du visage sont comme les routes fixes sur la carte qui indique le contour du visage. Le concept de la fêlure est en fait le processus de la cartographie, c'est-à-dire la reconstruction d'un visage. Regardé du point de vue de la fêlure, le visage d'autrui s'altère et puis représente un autre contour.

Pourtant, qu'est que ce nouveau contour ? Pourquoi est-il apparu à travers le visage qui existe véritablement dans la réalité ? D'où vient-il ? Est-ce que ce nouveau visage a provoqué quelque chose pour ce qui le regarde ? Est-ce que le témoin se souvient de quelqu'un ? On peut constater ici une dualité du visage : le "je" du visage originel existe, mais devient vague et un autre visage montre le "on" qui peut indiquer n'importe quelle identité.

Milon explique cette notion à travers les oeuvres littéraires de Maurice Blanchot qui décrit la fêlure dans ses écrits. Selon lui, la fêlure n'est pas l'épreuve d'un seul sujet, mais plutôt un indice d'existence, un concept toujours neutre. Chacun devrait rechercher de son intérieur propre pour savoir qui parle ? Le concept du visage de Milon pose aussi le problème de la manière de voir, c'est-à-dire que regarder un visage est comme une mise en écho. Lorsqu'on voit une personne, son visage est-il un point d'arrivé ou bien un point de départ ? Alain Milon pense qu'il existe toujours une incertitude entre le visible et l'invisible : est-ce que le visage d'autrui est véritablement visible ? Ou encore est-ce que le nouveau visage imaginaire représenté après la reconstruction du visage d'autrui est invisible ? Le visage semble à la fois familier et étrange.

Après la fêlure, je prends un autre point de vue sur le visage. Dans cette dernière partie, je combine la notion du visage de Lévinas et quelques oeuvres d'Ensor pour

aider à trouver un nouveau point de vue pour expliquer ses masques. En 1899, l'artiste parle de son idée sur le masque dans une lettre écrite à son ami Jules Jardin. Il ne voit pas seulement l'apparence du masque, c'est-à-dire du point de vue d'un objet, mais regarde philosophiquement leur expression qui montre différents caractères, surtout l'aspect négatif. Dans la première partie de l'analyse des sources, l'expression est seulement pour éliminer la différence du visage et du masque et n'a rien à voir avec l'esprit intérieur. Sur ce point-là, j'aurai une autre idée totalement différente.

Selon Milon, le visage peut être vu comme une fêlure et à partir de cela, on devrait toujours se demander qui parle. L'expression d'Ensor est complètement contraire à celle d'Alain Milon. D'après Lévinas, qu'est-ce qu'on peut trouver dans les tableaux dont j'ai parlé ? Je cite dans ce chapitre quatre livres de Lévinas : *Liberté et commandement*, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, *Totalité et infini*, et *De l'existence à l'existant*. D'abord, Lévinas parle de la forme. Selon lui, la forme est en général le premier moyen pour connaître les gens. A travers la forme, on peut étudier non seulement les traits et l'âge d'une personne, mais aussi on regarde son expression avec tous les traits du visage.

Pourtant, Lévinas ne veut pas se limiter à la forme ou à l'apparence, il pense en fait à une autre façon de voir, c'est-à-dire la pénétration. Pour percer, il faut d'abord abandonner ce qui est à l'extérieur, par exemple les choses visibles comme les vêtements, ou l'identité sociale. En percant un visage sans les choses extérieurs, on voit donc véritablement la nudité, cela veut dire l'esprit de l'expression. Dans la théorie philosophique de Lévinas, l'expression est, d'une part, une partie d'un sujet, ou, d'une autre part, la marque d'une indépendance. En d'autres termes, l'expression peut refléter l'intérieur d'un sujet, mais lorsqu'on enlève le soutien d'un sujet et regarde le visage du point de vue de la nudité, l'expression a toujours son propre contenu.

Pourtant, quel est le contenu sans le contexte du visage d'un sujet ? D'après Lévinas, le sens de l'expression n'est pas simplement les émotions d'un sujet, mais plutôt l'esprit de la vie. La joie, la peur ou l'angoisse montrent l'existence de la vie qui surpasse l'extérieur. L'expression de Lévinas est celle d'un esprit indépendant et est un fait commun qui s'exprime lui-même dans une relation essentielle avec les autres. Ici, on constate que son expression ne demande pas le "qui" mais le "quoi". Lorsqu'on est en face d'une personne, on ne regarde pas seulement son expression avec les traits individuels, mais le voit d'une attitude plutôt entière et sérieuse. Selon Lévinas, c'est l'attitude face à face qui contient un respect pour les autres. Le visage, pour Lévinas, a donc toujours un sens profond, éthique et politique. Pour être précisément sur l'esprit de l'expression, il utilise aussi d'autres termes pour faire comprendre, par exemple "il y a", "Dieu", et "transcendant".

La pensée de Lévinas nous fournit un moyen de comprendre la manière de voir d'Ensor. Je prends les tableaux *L'entrée du Christ à Bruxelles*, *L'intrigue*, *Pierrot aux masques* et *Les bons juges* pour voir son masque et son visage. Selon Lévinas, la forme, c'est-à-dire l'extérieur, est nécessaire pour distinguer les gens, pourtant, dans ces oeuvres-là, on ne peut pas réussir à différencier le visage du masque. La forme de leur contour se ressemble toujours par la représentation de l'expression. La forme est inutile dans ces tableaux. Dans ce cas-là, on ne peut pas reconnaître des gens à travers leur extérieur, et même l'expression n'est pas en rapport avec la réflexion de l'intérieur personnel, car cela n'a pas de sens. Même si l'expression reflète l'esprit des gens, on hésite toujours entre le masque ou le visage. C'est pour laquelle que la fonction de l'expression du peintre est toujours sur la forme dans la partie d'analyse des sources.

A partir de cela, comment penser son expression ? Existe-il vraiment le contenu de l'esprit ? On devrait prendre un autre point de vue pour comprendre l'idée d'Ensor.

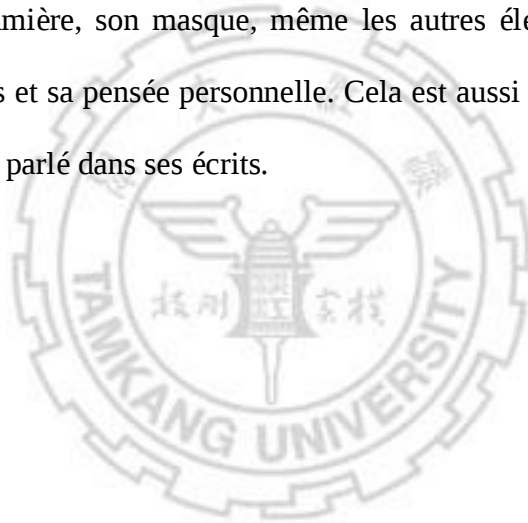
Le peintre s'intéresse toujours à des caractères négatifs et a parlé de l'humanité dans ses lettres à son ami. Dans ces tableaux-là, on peut vraiment observer la représentation de l'humanité exprimée à travers l'expression. Pourtant, l'expression, c'est-à-dire l'humanité, n'indique pas quelqu'un, au contraire, il est un esprit commun qu'Ensor a observé dans la vie réelle. Lorsqu'on peut comprendre le sens de l'expression du peintre, son esprit interne est tout en dehors, car la forme est seulement un moyen de nous faire saisir le contenu véritable. Ici, il faudrait noter que son expression n'est pas présente sur chaque visage, l'humanité ne relève pas de quelques visages. A partir de cela, on comprend la façon créative du peintre, c'est-à-dire qu'Ensor dénonce l'hypocrisie de l'extérieur à travers le masque et le visage, et également annonce directement sa manière de voir à travers l'humanité montrée par l'expression du masque. Il perce véritablement le visage des gens dans la société, cela est aussi sa façon de résister. Pour expliquer sa manière de voir, je prends aussi ses autoportraits dans ce dernier chapitre.

Pour Ensor et Lévinas, le sens de l'expression est tout à fait différent, et l'intérieur et l'extérieur peuvent tous être pensés séparément. Il faut comprendre la relation entre les deux et que la fonction de l'extérieur est simplement un moyen pour découvrir un esprit qui est facilement ignoré. Lorsqu'on regarde ses oeuvres, on ne comprend pas seulement son style de représentation, mais aussi peut avoir notre intuition personnelle en regardant l'humanité. Selon Lévinas, cela s'appelle la notion d'"infini" et je développe aussi ce point-là.

Comment peut-on penser la relation de l'expression au masque ? Les messages fixes du masque ne sont plus importants, inversement, la déformation de l'expression devient la langue véritable du peintre, car l'humanité montrée par l'expression est toujours ce qu'il voit, ce qu'il sent et ce qu'il observe. C'est la raison pour laquelle Ensor parle toujours de l'importance de son "moi".

CONCLUSION

De la lumière au masque, Ensor ne se borne pas à créer par un seul moyen. Inversement, il change sa manière de représentation sans arrêt en relation avec ses propres émotions. La représentation est toujours en rapport avec la manière de voir. Comment regarder exactement les oeuvres d'Ensor ? Il ne faut pas rester simplement à la surface, au contraire, il faut qu'on touche son intérieur et pense réellement à la personnalité du peintre. C'est pourquoi Ensor insiste toujours de peindre à travers lui-même et est vu comme un artiste expressionniste. On peut toujours trouver son "moi" à travers sa lumière, son masque, même les autres éléments qui contiennent toutes ses expériences et sa pensée personnelle. Cela est aussi la langue toujours pure et neuve dont Ensor a parlé dans ses écrits.



目 錄

緒論.....	1
I. 研究動機與目的	1
II. 研究架構	3
第一章 文獻分析	5
第二章 恩索爾繪畫創作之發展階段	10
第一節 恩索爾繪畫創作之發展階段.....	10
第二節 朝向表現主義.....	20
第三章 恩索爾繪畫創作光之崇高性	24
第一節 看待自然的方式.....	24
第二節 印象派與新印象派的光線.....	30
第三節 恩索爾光之崇高性.....	36
第四章 恩索爾面具創作中臉的精神意涵	50
第一節 面具的意涵.....	50
第二節 亞蘭·米龍的臉.....	58
第三節 列維納斯臉的概念與恩索爾面具中臉的意涵.....	64
結論.....	88
恩索爾相關文獻	90
參考書目	93
圖錄.....	95
索引.....	110

緒論

I. 研究動機與目的

第一次看見恩索爾（James Ensor）¹的畫作是在藝文雜誌中，雖畫家的介紹篇幅不多，但對其面具作品強烈的風格已留下了深刻印象，且畫家初期至晚期創作的轉變，也令筆者感到疑惑。隨後當筆者意圖透過文獻資料理解這一位未曾熟識的畫家，卻發現其相關中文資料極為缺乏，在台灣也無完整的評述著作，只得透過國外出版的展覽專輯抑或是專文，才能夠進入畫家的奇異世界。

關於恩索爾的藝術，創作初期被視為寫實派（Réalisme），當其畫作開始出現面具，畫家則被視作象徵派（Symbolisme），創作晚期由於面具的突兀表情，也被稱為表現主義（Expressionnisme）的先驅。恩索爾的創作雖然多變，然而卻不將自己侷限於任何一種創作方式，強調的永遠是個人的獨特性。畫家在 1899 年寫給杜賈黨（Jules Dujardin）²的信中談到自己的作品，認為「觀者應該要思考的是他本人、他的藝術與個性」³。那麼他如何透過藝術呈現他自己？恩索爾於 1882 年發表其藝術創作理念：

觀看因觀察而有所改變。第一次的觀看最為平凡，只看到基本的線條形式，沒有顏色的追求。第二階段則是眼中所觀察的，色調的層次深度及其呈現出的細緻度，此階段已甚於初次觀看的平凡，理解上較具難

¹ 詹姆斯·恩索爾（James Ensor, 1860-1949），比利時畫家，人稱「面具畫家」（peintre des masques）。作品前期被視為寫實派；後期由於充滿面具、骷髏，被視為象徵派，也被看作表現主義的先驅。

² 吉爾·杜賈黨（Jules Dujardin, 1863-1940），比利時寫實主義畫家。

³ 參見 Xavier Tricot, *James Ensor Lettres*, Bruxelles, Éditions Labor, 1999, pp. 340-341.

度。最後才是光難以捉摸的多變性，光在整體構圖上的散播、光和題材之間的變化關係。這些漸進式的研究過程改變了最初的觀看，而基本的線條形式也變為次要。⁴

在恩索爾的藝術理念中，首先他提出了觀察的重要性，觀看的事物永遠因個人獨特的觀察而有所改變。對畫家而言，不論是哪一種創作元素的呈現，永遠都根基於個人的眼光，而觀察的眼光是包含著其內在感受的。在上述這段理念中，畫家先談及線條與色彩，最後才是光與題材之間的關係。筆者在閱讀文獻資料的過程中也發現，畫家極為重視光的應用，並且不斷強調光與法國印象派（Impressionnisme）的不同。那麼究竟畫家如何看待光？他的光有何特殊意涵？筆者將首先以光的問題為主進入研究，來看畫家如何藉由光來表現他所看見的事物？如何呈現他所強調的「我」的存在？

事實上在國內外現有的研究資料中，大多著重於恩索爾作品中的各項元素，如面具、骷髏、基督等意象，試圖透過這些圖像的分析來解讀作品內容的意涵。在眾多元素之中，筆者發現面具之於畫家，有著不可或缺的重要性，透過信件資料也發現，他對面具的觀看角度與臉呈現出的性格有關，然而現今的研究經常以嘉年華的邏輯為出發點。因此筆者於研究光之後，純粹以面具與臉的角度出發探究，跳脫嘉年華的範疇，不以解讀畫作內容為目的，僅藉由面具與臉的分析來看恩索爾個人的觀看方式。透過光與面具的研究，最終皆聚焦於恩索爾的觀看方式，與其所強調的「我」息息相關。

⁴ 筆者暫譯。原文：“La vision se modifie en observant. La première vision, celle du vulgaire, c’est la ligne simple, sèche, sans recherche de couleur. La seconde période, c’est celle où l’œil plus exercé discerne les valeurs des tons et leurs délicatesses ; celle-ci est déjà moins comprise du vulgaire. La dernière est celle où l’artiste voit les subtilités et les jeux multiples de la lumière, ses plans, ses gravitations. Ces recherches progressivement modifient la vision primitive et la ligne souffre et devient secondaire. ”, Colette Lambrichs, *Dame peinture toujours jeune. James Ensor*, Paris, SNELA La Différence, 2009, p. 25.

II. 研究架構

第一章為恩索爾相關文獻資料，並從中提出兩份研究加以整理，藉此釐清本文對於面具的研究方向。筆者對面具的分析並非在嘉年華的範疇之中，而是回到面具自身，先探究其具有的各種面向，同時以畫家看待面具的角度為主要分析方向，藉此試圖解讀恩索爾面具可能具有的意涵與其個人的觀看方式。第二章將以幾幅畫作為例，並在談及宗教題材時以素描作品為輔，藉此看畫家創作時期風格的轉變與相關緣由，並同時了解畫家所著重的藝術理念：如何透過畫作達到創作目的？又對往後的繪畫流派具何種影響？

在理解了畫家於創作上的風格與背景後，第三章以光為主軸，試圖探析恩索爾的光可能具有的意涵。首先第一節先藉十九世紀法國藝評家波特萊爾（Charles Baudelaire）⁵對自然的觀點延伸至其對色彩與光線的看法，同時以十八世紀浪漫派（Romantisme）畫家歐仁·德拉克洛瓦（Eugène Delacroix）⁶為輔，藉此分析光線的功能，並從中發現畫家與自然的關係。第二節著重於恩索爾所批判的法國印象派（Impressionnisme）與新印象派（Néo-impressionnisme），同時提及莫內（Claude Monet）⁷與秀拉（Georges Seurat）⁸，藉此對於光線的呈現方式與重要性有更進一步的理解。探討完光線，第三節從恩索爾的光為出發點，先試圖探究對他具影響的十七世紀荷蘭畫家林布蘭（Rembrandt Harmenszoon van Rijn）⁹與

⁵ 夏爾·波特萊爾（Charles Baudelaire, 1821-1867），法國象徵派詩人、藝評家，著有詩集《惡之花》（*Les Fleurs du mal*）及散文集《巴黎的憂鬱》（*Le Spleen de Paris*）。

⁶ 歐仁·德拉克洛瓦（Eugène Delacroix, 1798-1863），法國浪漫派畫家，畫有《自由領導民眾》（*La Liberté guidant le peuple*）。

⁷ 克勞德·莫內（Claude Monet, 1840-1926），法國印象派最具代表性之畫家，以畫作《印象·日出》（*Impression, soleil levant*）得「印象派」之名。

⁸ 喬治·秀拉（Georges Seurat, 1859-1891），法國後印象派畫家，又稱點描派，畫有《大碗島的周日午後》（*Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte*）。

⁹ 林布蘭·哈爾孟斯·范·瑞金（Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 1606-1669），荷蘭畫家，畫有《杜爾博士的解剖學課》（*De anatomische les van Dr. Nicolaes Tulp*）與《夜巡》（*De Nachtwacht*）。

十八世紀英國浪漫派畫家特納（Joseph Turner）¹⁰，藉此分析出光可能具有的哲學意涵後，同時藉畫作探討恩索爾所呈現的光，試著找尋畫家的光可能具有的特殊性，也從中理解畫家的觀看方式及其批判光線的原因。

釐清了對光與光線的觀點，第四章以面具為研究重點，第一節以戲劇與原始社會儀式的角度，來看面具既有的功能與意義，這部份將提及十九世紀德國哲學家尼采（Friedrich Wilhelm Nietzsche）¹¹與二十世紀法國人類學家李維史陀（Claude Lévi-Strauss）¹²對面具的看法，藉此理解面具的諸多面向。第二節採畫家對面具的觀看角度，從臉的角度切入研究，分別以現今法國學者亞蘭·米龍（Alain Milon）¹³與二十世紀法國哲學家列維納斯（Emmanuel Lévinas）¹⁴對於臉的探討，試圖提供另一種解讀畫家面具的方式，同時更加理解畫家的觀看方式。



¹⁰ 約瑟夫·特納（Joseph Turner, 1775-1851），英國浪漫派風景畫家，畫有《被拖去解體的戰艦無畏號》（*The Fighting Temeraire tugged to her last berth to be broken up*）。

¹¹ 弗里德里希·威廉·尼采（Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900），德國哲學家，著有《悲劇的誕生》（*La Naissance de la tragédie*）。

¹² 克勞德·李維史陀（Claude Lévi-Strauss, 1908-2009），法國人類學家，著有《野性的思維》（*La Pensée sauvage*）。

¹³ 亞蘭·米龍（Alain Milon），法國哲學學者，著有《自我書寫：內在的遙遠》（*L'Écriture de soi : ce lointain intérieur*）。

¹⁴ 伊曼紐爾·列維納斯（Emmanuel Lévinas, 1906-1995），猶太裔法國哲學家，跟隨德國哲學家胡塞爾研究現象學，對另一德國哲學家海德格爾的存有哲學也有深入探究，列維納斯思考兩者的理念並從另一逆向角度思考「他者」的意涵與「回歸倫理」的重要性。著有《胡塞爾哲學中的直觀理論》（*Théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl*）與《從存在到存在者》（*De l'existence à l'existant*）等。

第一章 文獻分析

有關恩索爾之相關文獻，在台灣及中國大陸皆僅能透過雜誌刊載的短篇專文來了解畫家的創作風格，目前尚無深入的中文論述著作，唯 2008 年國立彰化師範大學藝術教育研究所黃素雲，以恩索爾為研究對象，出版碩士論文《恩索爾藝術中的恩索爾》。其他文獻資料多以外文為主，畫家生平的信件與相關文章，皆有法文原文出版品可參考，而有關恩索爾較為完整的研究，除了眾多國外展覽專輯內有從各種角度深入的探究外，也可參照十九世紀比利時藝評家兼詩人維爾哈倫（Émile Verhaeren）¹⁵的《有關詹姆斯·恩索爾》（*Sur James Ensor*）與德蓋（Michel Draguet）¹⁶的《詹姆斯·恩索爾或其千變萬化》（*James Ensor ou la fantasmagorie*），其中皆有豐富的評述。

本文的研究重點在於恩索爾呈現的光與面具，最後更藉由畫家對面具的觀點來看恩索爾的觀看方式。在眾多文獻中，以林芝禾發表於《議藝份子》的〈歡宴狂醉中的無政府革命--試析 James Ensor 的嘉年華圖像〉和史蒂芬·強森（Stefan Jonsson）的〈零度社會：恩索爾藝術中的基督、共產主義與瘋狂的群眾〉（*Society Degree Zero : Christ, Communism, and the Madness of Crowds in the Art of James Ensor*）為例，藉此看文獻與本文之關係。

a. 文獻一

首先林芝禾以嘉年華的概念解讀恩索爾作品所具有的意涵，第一部分先簡述畫家的生長環境與其對於政治的相關理念看法：作者認為恩索爾從布魯塞爾學習時期開始，已經不斷接觸到無政府主義思想，而他也經常表現對中產階級的厭

¹⁵ 埃米爾·維爾哈倫（Émile Verhaeren, 1855-1916），比利時詩人、藝評家，著有詩作《黑色的火炬》（*Les Flambeaux noirs*）與《妄想的農村》（*Les Campagnes hallucinées*）。

¹⁶ 米歇爾·德蓋（Michel Draguet），藝術相關研究學者，現為比利時皇家美術館（Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique）館長。

惡。作者認為畫家對於面具的使用源自於家鄉的嘉年華，也因此在此後他的創作中，他的面具被區分為兩種不同的範疇：一種為單純與家庭環境之背景相關，如 1883 年的畫作《驚懼的面具》（*Les masques scandalisés*）（圖 1），作品背景為生活環境的一部分，人物表現上較為單純；第二種則被放在具政治性的範疇中，如 1888 年的《基督進入布魯塞爾》（*L'entrée du Christ à Bruxelles*）（圖 2），這幅畫作極為明顯，有著許多形似面具的人，眾多人物皆具有社會身分，而畫作頂端的紅布條字樣「社會萬歲」（*Vive la sociale*），更指涉社會層面的意義。事實上，作者認為在畫家往後的面具創作上，皆具有政治性意涵，諷刺社會的中產階級，因此其研究著重於面具與政治性之間的連結。

作者接著在第二部分探討嘉年華的形式意涵。嘉年華期間，屬於個人的身分將消失，人透過面具以各種怪異的面孔呈現，脫離既有的社會秩序。作者透過畫家波希（Hieronymus Bosch）¹⁷與布呂格爾（Pieter Bruegel de Oude）¹⁸談及何謂嘉年華圖像的呈現，如扭曲怪異的臉孔、場面的混亂與多視點的描繪手法等等，而這些接影響了恩索爾的畫作《基督進入布魯塞爾》。

第三部分作者正式進入對畫作的分析，作者於分析前先介紹了當時比利時的社會景況，以便了解畫作意欲傳達的意思。當時的比利時社會正處於混亂狀態，1873 年的經濟蕭條已經埋了伏筆，1880 年，於恩索爾出生那年，整個社會動盪不安，以至於到了 1886 年勞工階層長久以來承受的壓力終於爆發，因而展開罷工，而政府與中產階級共有的對立態度也更加導致了當時整個比利時社會的分裂。除了比利時政治社會上的紛爭不斷，作者也提及 1888 年，畫家自身也與當時比利時的「二十畫會」（*Les XX*）產生不合與爭執，因此作品畫面左上方有群

¹⁷ 杰洛姆·波希（Jérôme Bosch, 1450-1516），荷蘭畫家，以三聯畫為人所知，畫有《人間樂園》（*The Garden of Earthly Delights*）。

¹⁸ 老彼得·布呂格爾（Pieter Bruegel de Oude, 1525-1569），為 15-17 世紀的布拉班特公國畫家，擅長描繪鄉村生活，畫有《尼德蘭箴言》（*Proverbes flamands*）。

眾對著「二十」(Les XX)的綠色布條嘔吐。因此，除了政治性意涵，畫作也包含了對當時藝文圈的質疑與不滿，作者先透過上述背景的介紹，讓讀者不難理解畫家呈現的嘉年華特殊性。

畫面中央的基督圖像與其帶領的周遭狂歡群眾，一直延伸到畫面深處直至觀者無法看清楚，這些與恩索爾家鄉的嘉年華舞會有所不同。作者認為《基督進入布魯塞爾》(圖 2)除了具嘉年華的放縱及混亂特色，畫作的嘉年華模式也暗喻著一種反秩序與反權力。因此，畫面前景具有權力的主教、中產階級與軍人，皆被後方的狂歡群眾不斷往前推擠，畫面前方第一排的人物幾乎要跌出畫框之外。

最後第四部份，作者提出十九世紀俄國思想家巴赫汀(Mikhail Mikhailovich Bakhtin)¹⁹於著作《拉伯雷與他的世界》(*Rabelais and his world*)中所談及的嘉年華模式，試圖透過巴赫汀對拉伯雷(François Rabelais)²⁰文本的分析，與畫家的嘉年華模式互相比對分析。作者認為恩索爾的面具皆屬於嘉年華，帶有反抗精神的意涵，幾幅畫作戴著面具的人皆可被視作為反抗行為的盟友，如 1897 年的作品《死亡與面具》(*La mort et les masques*)(圖 3)。透過作者對於畫作的解析，面具呈現出了一種反抗精神，反抗原有的社會秩序與權力，透過嘉年華的狂歡形式反抗了作品畫面中央以至前景的這些中產階級、主教以及軍人。事實上，國外諸多學者也透過嘉年華的概念來解讀恩索爾的面具，看畫家如何透過嘉年華的狂歡、混亂，擾亂分離原有的社會。

b. 文獻二

在史蒂芬·強森的〈零度社會：恩索爾藝術中的基督、共產主義與瘋狂的群

¹⁹ 米哈伊爾·米哈伊羅維奇·巴赫汀(Mikhail Mikhailovich Bakhtin, 1895-1975)，俄國文學理論與文學批評家，著有《拉伯雷與他的世界》(*Rabelais and his world*)。

²⁰ 弗朗索瓦·拉伯雷(François Rabelais, 1493-1553)，法國文藝復興時代作家，人文主義的代表，代表著作《巨人傳》(*La vie de Gargantua et de Pantagruel*)。

眾〉(*Society Degree Zero : Christ, Communism, and the Madness of Crowds in the Art of James Ensor*) 中，同樣以《基督進入布魯塞爾》(圖2) 為例進行探究。作者以群眾與瘋狂的概念進行分析，首先從畫家波希進入對瘋狂的探討，再延伸至二十世紀法國哲學家米歇爾·傅柯 (Michel Foucault)²¹對於瘋狂的介紹。瘋狂是一種精神上理性的喪失，作者認為瘋狂唯有透過藝術作品才可能被認可，而恩索爾的這幅畫作即是一種瘋狂的現象。

接著以群眾概念來看作品，作者認為群眾有兩種：一種具政治性，如握有政權；另一種意指政治之外，如沒有權力的人民。他認為恩索爾畫中的群眾，指的是政治以外的民眾，代表一種多數。除了政治性的分界，作者也從意識形態的角度加以定義群眾：具有教養的布爾喬亞階級，與未受到教育但擁有熱情的群眾。作者認為事實上較為低下的工人階級，當他們組織成團體並起而反抗，這個團體即意味著具政治性意涵的群眾。

看完瘋狂與群眾，作者將兩者連結起來並提出「群體心理學」的概念，他認為群體從一個社會範疇轉變為精神病理學的領域。群體中的人皆被情感給控制，而在恩索爾的畫作中，正是充滿了這些粗暴的群眾與厭惡的人。對於上一篇文獻所提及的，畫面中央的基督帶領著嘉年華民眾不斷往前推擠的觀看方式，相較之下，此文獻作者的觀點則不同。他認為畫作事實上不只一個群眾，而是好幾個群眾從不同方向而來，且目的不同，他們相互遇見直至擋住彼此的去路，因而成了這幅畫作的混亂模樣。

作者認為畫作事實上毫無架構可言，作品呈現的社會也沒有所謂的主權，即是一種零度社會。畫家透過面具強調身分的短暫性，因為在這樣政治性的混亂場

²¹ 米歇爾·傅柯 (Michel Foucault, 1926-1984)，法國哲學家，著有《古典時期瘋狂史》(*Histoire de la folie à l'âge classique - Folie et déraison*)。

合，沒有人會呈現原本的自己，大家皆表現出另一面，而面具正是他們真正的身分。與前一篇文獻比較，嘉年華呈現的不僅是反抗，同時也展現出人的多變性。作者進一步談論面具，認為畫家以其獨特的方式來解決面具既有的象徵問題，即透過臉與面具的融合，來表現人性的不確定特質。對於諸多學者透過嘉年華的邏輯來解析恩索爾的畫作，他認為嘉年華的面具目的在於消弭人與人之間的不同。面具如同臉孔，它無法呈現任何內在的真實想法，在畫作中只有面具與臉孔的意義，無法辨別出人所說的內在本質或者身分。嘉年華是一場符號的天堂。面具與臉孔在這裡的意義不在於身體與精神，而僅止受周遭的群眾影響。

c. 本文之研究方向

以上文獻資料，各以不同的角度看待面具，但同樣皆涉及政治性意涵。前者將面具放在嘉年華的範疇，以分析出面具是一種對政治社會的反抗；後者則不直接從嘉年華切入探析，先後以嘉年華具有的瘋狂與群眾元素來剖析，認為畫作事實上呈現出一種毫無意義與方向的社會，即零度社會。面具在這樣的社會中，自然沒有所謂的反抗精神。作者對於面具的觀察，較著重於展現人性的不確定性，面具意指人原有身分的暫時性。

透過上述文獻內容，可以知道對於恩索爾畫作中的面具，多從嘉年華的方向去研究，然而筆者對於面具的研究將脫離嘉年華的領域，既不提及嘉年華具有的種種特色，如失序、嘲笑、群眾、瘋狂等，也不朝向政治社會因素的解析；筆者純粹從面具與臉兩者出發，試圖找尋面具除了具虛偽性質外，可能包含什麼意涵？如何透過解讀面具來看恩索爾的觀看方式？在這兩份文獻中，後者文獻藉由分析群眾，帶出了面具與人性之間的關係，面具與臉孔的雙重性確實提供給筆者一個思考的方向；然而對於作者提及面具與臉孔的意義，僅在於引起觀者的質疑，與內在本質或者身分無關，筆者將在本文研究的最後提出不同的看法。

第二章 恩索爾繪畫創作之發展階段

第一節 恩索爾繪畫創作之發展階段

恩索爾生於 1860 年，十三歲起便接觸繪畫，1876 年進入奧斯東美術學院（Académie des beaux-arts d'Ostende），而後 1877 至 1880 年，他於布魯塞爾皇家美術學院（Académie royale des beaux-arts de Bruxelles）求學。在此期間，恩索爾受到許多文學家及畫家的影響，如巴爾扎克（Honoré de Balzac）²²、拉伯雷（François Rabelais）、愛倫坡（Edgar Allan Poe）²³、波希（Jérôme Bosch）、布呂格爾（Pieter Bruegel de Oude）、德拉克洛瓦（Eugène Delacroix）、華鐸（Antoine Watteau）²⁴、庫爾貝（Gustave Courbet）²⁵、杜米埃（Honoré Daumier）²⁶等人。

為理解畫家繪畫作品之轉變，筆者將 1880 年定為研究起點，以恩索爾的繪畫創作進行探究。1880 年之前，恩索爾於美術學院除了接觸傳統創作技法，也自己嘗試尋找各種題材和創作方法，而在多種創作元素中，光與題材之間的關係首先是他所感興趣的。1880 年，畫家完成學業後，回到家鄉奧斯東開始真正進行自己的藝術創作，因此筆者選擇從 1880 年開始，看其整個創作過程中的轉變及原因。

²² 奧諾雷·巴爾扎克（Honoré de Balzac, 1799-1850），法國著名作家，代表著作《人間喜劇》（*Comédie Humaine*），共 91 部小說，被稱為法國社會的百科全書。

²³ 埃德加·愛倫坡（Edgar Allan Poe, 1809-1849），美國作家、詩人與文學評論家，亦為短篇小說家先鋒之一，知名詩作《烏鴉》（*The Raven*），又譯《渡鴉》。

²⁴ 尚·安東尼·華鐸（Jean-Antoine Watteau, 1684-1721），法國洛可可代表畫家，代表畫作《前往西特島晉謁》（*L'Embarquement pour Cythere*）。

²⁵ 居斯塔夫·庫爾貝（Gustave Courbet, 1819-1877），法國寫實派畫家，代表畫作《奧爾南的葬禮》（*Un enterrement à Ornans*）。

²⁶ 奧諾雷·杜米埃（Honoré Daumier, 1808-1879），法國諷刺漫畫家、雕刻家及版畫家。

恩索爾的繪畫題材廣泛，包括風景、靜物、肖像，自 1880 年開始，他經常描繪家中生活景象。筆者選擇 1880 年的畫作《善用色彩的畫家》（*Une coloriste*）（圖 4），藉此明畫家的創作風格。觀者可以透過畫作察覺，不論是人物或是物體，形的呈現皆偏向模糊，無法透過線條辨識輪廓形貌。恩索爾於 1894 年底至 1895 年初寫給比利時詩人波利多爾·德蒙（Charles Polydore de Mont）²⁷的信件就已表明對線條的觀點：「我認為精確的線條無法啟發更崇高的感受，沒有任何貢獻，無法與其他元素有更深入的融合。精確的線條無法表現人的抗拒、痛苦、狂熱、詩意、廣大美妙的感受，也不帶有個人的見解。精確線條的講究是愚蠢的，呈現出的是對膚淺思想的讚嘆²⁸」，從引言可得知，畫家認為創作元素需著重在個人感受的表現，精確清楚的線條是不帶任何情感的，也無法與其他元素產生融合。的確在這幅畫作中，線條消融於色塊筆觸中，事物的輪廓邊緣變得極為不清晰，觀者感受不到物體本身的堅實感，也無法感受其造形。

畫家的筆觸並非平坦單調，他以雜亂的筆觸來描繪人事物，整體呈現中性色調，彩度與明度皆偏低，然而仔細看其筆觸，可以發現裡頭包含著豐富的顏色，畫家透過這樣的方式來呈現所見事物的質地與層次。雖然空間晦暗，然而恩索爾透過光的運用，整幅畫作因為光於不同地方的點綴而顯得溫暖，如同畫家於藝術理念所談的，在其創作的最後一環，光於畫面構圖的散播之處，點出了畫家真正想表現的題材重點。

整幅畫作最引人注意的，是背景那片窗子所散播進來的光，透過窗子的安排，光似乎能自由穿梭於畫面空間，直接打在畫面右邊的事物上。除了窗子，觀

²⁷ 夏爾·波利多爾·德蒙（Charles Polydore de Mont or Pol de Mont, 1857-1931），比利時作家與詩人，著有詩集《夏日烈焰》（*Zomervlammen*）。

²⁸ 筆者暫譯。原文：“J’ai toujours trouvé qu’une ligne correcte ne peut inspirer des sentiment élevés, elle ne demande aucun sacrifice, aucune combinaison profonde, la lutte, la douleur, l’enthousiasme, la poésie, sentiments si beaux et si grands, ni aucun grand parti-pris. Son triomphe est stupide. Elle a l’approbation des esprits superficiels et bornés.”, Xavier Tricot, *James Ensor Lettres*, Bruxelles, Éditions Labor, 1999, p. 124.

者同樣也注意到窗前的人物，她處在畫面中央側身面對觀者，離前景還有一段距離。人物與窗戶之間有一道分隔物，光透過那片分隔物的空隙也灑落在人物腿上的書本。畫家對於光的安排，除了在於窗子與畫面右手邊的物體，也透過光使觀者察覺到畫中人物正低頭專注於閱讀，觀者無法看清人物究竟看的是什麼，只能觀察其手邊微弱的光。事實上，不僅物體的細節模糊，畫家也無意呈現人物清楚的輪廓，即便是衣著與手上握著的扇子，畫家也僅以較為雜亂的筆觸來呈現其質地。整體空間因為窗子的光與分隔物在構圖上的安排，而產生了明暗對比，適度的光也點出了人物閱讀此刻的精神狀態。

對於光的使用，畫家於寫給波利多爾·德蒙（Polydore de Mont）的信中談到：「對於光的運用，先是受到林布蘭的影響，而後轉向哥雅²⁹與特納，這兩位大師皆醉心於光及其展現的強大力量³⁰」。在此創作階段，畫家受到林布蘭的影響，筆者以另一幅 1881 年的《奧斯東的午後》（*L'après-midi à Ostende*）（圖 5）加強說明恩索爾此時期所具有的風格。線條同樣消融於以雜亂筆觸構成的形體，比起上幅畫作，這幅作品的筆觸更顯豐富且堆疊在一塊，從大片的桌布延伸至前景的地毯皆可察覺。這幅畫作的色調同樣屬低明度與低彩度，然而仔細觀察可以發現其中富含各種顏色，除了桌布明顯可見的紅色、桌上的茶具，最明顯的則是背景那片壁檯上的物品，顯現出藍、白與黃色。壁檯右手邊垂掛的白色巾布也極為顯眼，正好安排在人物身後，使觀者一眼就察覺。

畫作的人物安排似乎與前一幅作品有著相同處，右邊人物同樣側身面對觀者，光正好照射在其部分臉頰，觀者似乎只能藉由微弱的光，隱約看見其領巾和手部正在喝茶的動作，而人物的臉孔輪廓則完全不清楚。左手邊的女士則較為清

²⁹ 法蘭西斯科·荷西·哥雅-路西恩特斯（Francisco José de Goya y Lucientes, 1746-1828），西班牙浪漫派畫家，畫風奇異多變，畫有《裸體的馬哈》（*La maja desnuda*）。

³⁰ 筆者暫譯。原文：“Rembrandt m'a plu d'abord beaucoup mais mes sympathies sont allées beaucoup plus tard à Goya et Turner. Je fus charmé de trouver deux maîtres épris de lumière et de violence.”, Xavier Tricot, *James Ensor Lettres*, p. 132.

晰，她直視著觀者，在畫家光的安排下，其臉孔仍舊無法抓住觀者目光，然而因光的關係，女士胸前的黃色衣飾極為明亮，與帽子的黃色飾物形成某種協調感。在這兩幅屬初期的創作中，可以觀察到恩索爾對於線條與色調的呈現上，皆偏向模糊晦暗，僅透過光的安排使觀者的目光得以在人物上駐留。畫家透過光呈現了他於家庭生活中感受到的安靜與沉默，藉光與色調造成的明暗對比來表現此種氛圍。

在仍屬初期的創作階段中，恩索爾於 1883 年首次將面具畫在人物的臉上，如《驚懼的面具》（*Les masques scandalisés*）（圖 1），然而此時面具呈現的創作技法仍與往後的面具創作相異頗大。人物的臉孔雖明顯變成了面具，然而整體來看，畫家對臉孔輪廓的描繪仍沿用先前的技法，模糊不可辨識，觀者只能透過牆面上的大片亮光，隱約看見人物臉上的長鼻與墨鏡。由於牆面的光所造成的明暗效果，加上彩度與明度皆偏低的色彩，畫作整體晦暗，唯有因為光而顯現出來的臉部以及桌上的酒瓶與倒影，讓觀者找到視覺上的定點，兩位戴上面具的人物似乎正進行著一場對話。

將面具納入畫作，事實上與恩索爾自身的家庭背景有關。畫家的家鄉奧斯東（Ostende）每年舉辦嘉年華會，其家中因此經營起商店，擁有各種奇異的物品，如面具、骷髏或者海邊的貝殼殘骸等物品。在畫家的童年回憶裡，經常因為嘉年華的關係看見人來人往的遊客臉戴面具，即便是家人的一舉一動也與面具產生緊密關係，如 1898 年畫家寫給比利時作家路易·德拉特（Louis Delattre）³¹的信：「我祖母喜愛假面舞會，我在某一天嘉年華的夜晚看到她站在我床邊，她扮成一位漂亮的農婦，臉上戴的面具很嚇人，當時我才五歲，她已經超過六十了。我的

³¹ 路易·德拉特（Louis Delattre, 1870-1938），比利時作家，著有《木屐的短篇故事》（*Petits Contes en Sabots*）。

童年充滿了美妙的夢……³²」。同年畫家又再次談到童年時所見的祖母：「我的祖母都六十歲了，仍然戴著面具出門，而我在這方面正是遺傳自她³³」，由此可知面具對於畫家而言，不僅是來自世界各地的裝飾物品，更可以是一個人的臉孔，以具有生命的樣貌呈現。

透過 1883 年的這幅作品，可以察覺恩索爾的創作方式開始出現象徵的技巧，以面具進行對人物的暗喻。除了面具，畫家也於 1885 年開始畫起了骷髏，如《骷髏正欣賞中國藝品》（*Squelette regardant chinoiserie*）（圖 6）。觀者在這幅畫作中無法看清骷髏欣賞的工藝品，只能隱約察覺椅子裡坐著顆骷髏，無法真正看清面容細節，與晚期創作所呈現的骷髏有著極大差異。顏色的呈現有了較為鮮明的藍色、紅色與綠色，然而筆觸以雜亂堆疊為主，因此彩度不高，整體色調的呈現偏向模糊不明。畫家的光在作品中並無刻意著重在人物身上，而是安排在骷髏周遭，前景則顯得較為晦暗。

1885 年，恩索爾的創作進入另一階段，將光的呈現放在宗教題材的範疇中。1934 年，在他晚年 74 歲時回顧創作歷程仍提及：「自 1885 年起，我全神貫注研究著太陽的光，並創作了幾幅素描：《基督光環或光的敏感度》（*Les Auréoles du Christ ou les Sensibilités de la lumière*）（圖 7）³⁴」，事實上早在求學期間，畫家就開始找尋光的不同面向，他於 1894 年底至 1895 年寫給波利多爾·德蒙（Polydore de Mont）的信中憶及：「我創作了幾幅基督生活場景的構圖，一種不太清楚、近

³² 筆者暫譯。原文：“ Elle adorait les mascarades. Je la vois encore pendant une nuit de carnaval dressée devant mon petit lit. Elle était costumée en paysanne coquette et son masque était affreux. J’avais peut-être 5 ans alors, elle en avait plus de 60. Mon enfance a été peuplée de rêves merveilleux Xavier Tricot, *James Ensor Lettres*, pp. 105-106.

³³ 筆者暫譯。原文：“ A 60 ans ma grande mère sortait encore masqué. J’ai hérité son goût pour les masques. ”, Xavier Tricot, *James Ensor Lettres*, p. 103

³⁴ 筆者暫譯。原文：“ Dès 1885, des soleils me préoccupent. J’exécute plusieurs dessins : *Les Auréoles du Christ ou les Sensibilités de la lumière*. ”, Colette Lambrich, *Dame peinture toujours jeune. James Ensor*, p. 19.

乎點描的圖畫，藉由對光的獨特眼光，來脫離一種平庸³⁵」。

在 1885 年的《基督光環或光的敏感度》（圖 7）中，光的呈現方式已與初期的室內畫作不同，這裡的光不再點出人物的心理狀態，而是一種基督的光。這幅作品的類型為素描，畫家透過素描創作來呈現光與黑暗的對比。光的呈現不再微弱，反而呈現出一種強烈，它牽涉到了作品畫面底下所有的人物，以及左邊仍處於黑暗的基督。形體的呈現模糊，觀者只能看到一堆骷髏般的黑影在底下竄動。

1885 年不僅為光在呈現方式上的轉折，也是對恩索爾精神層面的一個標註。畫家在 1884 年就因作品的展出而受到比利時「藝文圈」（Cercle Artistique）的嘲弄，同年亦與同好成立了「二十畫會」（Les XX），以前衛的藝術風格以及對傳統學院技法的反對為目標，並藉此得以自由展出自己的創作。然而，法國印象派（Impressionnisme）與後來的新印象派（Néo-impressionnisme）之技法，不斷影響當時的比利時藝術家，如「二十畫會」成員之一的比利時畫家迪奧·范·瑞森伯格（Théo van Rysselberghe）³⁶。他在 1886 年認識了新印象派畫家秀拉（Georges Seurat）的作品，其創作技法因此大受影響並有所轉變。以約於 1887 年創作的《帆船與河口》（*Voiliers et estuaire*）（圖 8）為例，不難發現他與秀拉的相似之處，即點狀筆觸的呈現，不論是光線色彩抑或是形體的輪廓，皆由圓點呈現出來。有關秀拉的點描技法，將在下一章有更深入的分析。

在「二十畫會」成立的十年間，法國畫家的技法已悄悄影響了比利時年輕藝術家，即使在解散後隨即成立了「自由美學社」（La Libre Esthétique）³⁷，在當

³⁵ 筆者暫譯。原文：“J’ai fait aussi alors quelques compositions indécises surtout des scènes de la vie du Christ, toujours sauvées de la banalité par la vision originale de la lumière, dessins presque pointillés, etc.”, Xavier Tricot, *James Ensor Lettres*, p. 125.

³⁶ 迪奧·范·瑞森伯格（Théo van Rysselberghe, 1862-1926），比利時新印象派代表畫家。

³⁷ 1893 年「二十畫會」解散，更名為「自由美學社」，又於 1914 年再次解散，以展覽前衛藝術作品為宗旨。

時充滿著法國印象派與新印象派潮流的藝術環境中，恩索爾的創作仍顯得不被認同，因而其宗教畫作與光的轉變，事實上也反映了當時苦悶的內在情緒狀態。恩索爾事實上極為反對比利時藝術家跟隨法國印象派的技法，對他而言，創作是屬於自身的經驗，毫無規則可循。對於印象派光線應用於色彩上，恩索爾認為有失於光真正的價值，也因此當比利時藝文圈跟進法國畫派的創作道路時，他極力強調其光的不同。恩索爾的宗教畫作實際上是他對於自身孤立處境的比喻，而受難的基督則是他自身，這在 1886 年的素描作品《耶穌受難》(Calvaire) (圖 9) 明顯可見，而在諸多文獻資料中也曾提及。這幅創作以彩色鉛筆畫成，觀者可以看到中間的十字架上寫著畫家的名字ENSOR，呈現出受難者的姿態。人物的描繪在這幅素描中開始產生轉變，這裡雖沒有面具與骷髏，但與初期的人物相較之下，觀者可以隱約在畫面左下方察覺到，人物的臉孔看來似乎有些怪異。雖輪廓線條仍然極不清楚，但畫家已經呈現出另一種創作的風格，開始朝向誇張與戲謔的道路發展。

透過上述兩幅素描作品，可以明顯察覺畫家創作階段的轉變，他開始詮釋宗教題材，從家庭生活轉向與基督有關的場景。除了透過光與基督的描繪來表示自己的處境，事實上畫家的室內畫作也因為其視角的改變而有所發展，如 1886 年《梳洗的孩童》(Les enfants à la toilette) (圖 10)。這幅畫作與任何一幅初期的室內畫作相比，已不再有明暗對比，背景左右兩邊的窗簾似乎都被光給穿透了，畫家不再選擇性地將光安排於人物身上某處，畫中兩個孩童身上皆充滿著光，如同發亮般，而輪廓五官幾乎看不見了，只剩下隱約可見的形體。這幅畫作的筆觸雖仍顯得雜亂，然而色調的呈現上豐富許多，整體而言，由於光的安排，畫作呈現一股奇異的氛圍。

恩索爾除了宗教場景的描繪，他將宗教與風景題材融合創作，如 1887 年《被驅離天堂的亞當及夏娃》(Adam et Eve chassés du Paradis) (圖 11)。宗教題材不

再以素描呈現，而是一幅完整的繪畫性作品，這幅畫作在視覺上仍呈現一股朦朧不清之感，筆觸依舊繁雜，描繪天空的色調呈現上較為淺亮豐富，畫面下方地上的風景色調則偏暗。畫家透過風景畫來呈現宗教題材，畫面中於天空飛翔的明顯可見為神，正驅趕著右下角兩個極為模糊的身影。恩索爾對於人物輪廓、遠方的綠色樹林、前景乾黃的草與小溪，甚至是神，呈現手法皆極為模糊，令觀者幾乎無法辨別形狀，整體上觀者易聚焦於呈現範圍較大的神，透過其周遭散發的光來辨識。

融合宗教與風景的創作，恩索爾自 1887 年開始就不斷在進行，如 1891 年《基督平息風暴》(*Le Christ apaisant la tempête*) (圖 12) 呈現給觀者的感受更加強烈。這幅畫作首先最為突兀的是筆觸的改變，畫家透過線條狀的筆觸來呈現豐富的色調，也因為筆觸的改變，畫作呈現出一種極不穩定的狀態，藉此展現畫家當時仍處混亂的心境。天空與海之間的分界似乎已不見，兩者混合為一體，在這場巨大的混亂風暴中，觀者仍可清楚察覺中間有一艘小船，船上人物與基督的形體幾乎已經小到看不見，畫家在這裡呈現出了明顯的對比。

1888 年，恩索爾成為了真正的面具畫家，在畫作《基督進入布魯塞爾》(*L'entrée du Christ à Bruxelles*) (圖 2) 中，他的面具與骷髏皆呈現出新的樣貌，不論是前景、左右兩側、中間圍繞在基督周遭、抑或是背景成群但幾乎看不清的人群，皆擠滿了形似面具與骷髏的人，甚至還蔓延到了左上方建築物的陽台上。透過第一章文獻分析的部分，可以知道畫家透過嘉年華的形式來反抗某些社會層級的人，如處於基督前方的軍人、布爾喬亞階級以及主教等，而畫作頂端的紅色旗幟也顯而易見，指向對上層階級的對立。在這幅畫作中，觀者的目光容易被中央至前方的成群怪異人物給吸引，面具與骷髏似乎變成了人，畫家透過明亮的色調描繪這些怪異臉孔的表情，面具與骷髏首次面向觀者，畫家藉由將他們與人群混合的手法，暗示人實際上的虛偽面貌。除了鮮明的臉孔與表情，整幅畫作的色

調轉為多變鮮豔，與先前的畫作相較，整體不但明亮，且輪廓也清楚許多。

畫作除了包含社會與政治性意涵，事實上恩索爾創作這幅作品的目的，也在於反抗當時的比利時藝文界。在著作《有關詹姆斯·恩索爾》(*Sur James Ensor*)中，比利時藝評家維爾哈倫(Émile Verhaeren)對畫家創作此幅畫作的背景曾稍作描述，1888年正是法國新印象派(Néo-impressionnisme)崛起並驚豔巴黎藝壇的時刻，而比利時的「二十畫會」(Les XX)也邀請了創立新技法的畫家秀拉展出其作品，此次展覽雖引起了軒然大波，然而對恩索爾而言，他堅持不接受秀拉所帶來的新創作技法。

對於比利時藝壇漸漸跟從他人的創作腳步，恩索爾開始感到不滿，因而《基督進入布魯塞爾》(圖 2)產生了。他透過面具等怪異元素並結合基督的意象來進行對當時潮流的反抗與諷刺，其家鄉的嘉年華給了他創作靈感，也因此有許多文獻資料中，皆顯示嘉年華是他表現反抗的一種形式，而畫中的面具正是源自於其家庭背景。畫家在寫給德拉特(Louis Delattre)的信中說道：「我一直在邏輯性地找尋強烈的效果，尤其是具鮮明色調的面具。這些面具使我感到愉悅的原因，在於他們替我冒犯觸怒了那些不歡迎我的人³⁸」，1888年不僅為恩索爾面具創作的真正誕生，同時也是他開始起而反抗的一個標記，自此時期開始，面具也開始被畫家用於呈現各種情境，畫家藉此創作手法達到其目的。

雖然恩索爾進入了面具創作時期，然而他也持續創作其他題材的作品，如靜物與風景，筆者將不再另外介紹，僅以人物與面具作品作為說明。再以1890年的畫作《詭計多端》(*L'Intrigue*) (圖 13)為例，這幅畫作的構圖僅有各式的面具與骷髏，他們的臉孔與《基督進入布魯塞爾》(圖 2)同樣清楚鮮明，具有表

³⁸ 筆者暫譯。原文：“J’ai cherché logiquement les effets violents, surtout les masques où les tons vifs dominant. Ces masques me plaisaient aussi parce qu’ils froissaient le public qui m’avait si mal accueilli.”, Xavier Tricot, *James Ensor Lettres*, p. 128.

情。後者畫作如同一個小型社會，各種不同的階級混雜擁擠於同一畫面，而這幅畫作如同其中一小塊拼圖，畫家放大上層階級的臉孔，初期室內畫作經常有的景深不見了，這幅畫作的空間僅充滿了這些臉孔。

恩索爾在這幅畫作中的筆觸雜亂豐富，色彩表現轉為強烈，畫家自從將宗教與風景作為結合進行創作後，就開始藉由色彩表現其感受。在這幅畫作中，畫家也不再藉由明暗對比表現人物的靜默，在恩索爾後期的面具創作中，色彩大多不再表現事物原本的樣貌，反而包含了個人的喜怒哀樂等各種情緒，具一種心理層面的意味。而光因缺少了暗黑的對比，也不再呈現微弱的黃光，畫家讓整體的色彩加強其明亮度，色彩事實上突顯了光的力度。

在畫家後期的作品中，不僅開始有面具與人的結合，事實上在呈現人的形體輪廓上，畫家有著極大的轉變，如 1892 年《惡毒的醫生》(*Les mauvais médecins*) (圖 14)。這幅畫作可被視為室內畫作，即使沒有放大的面具臉孔，畫家也同樣將人物的輪廓表情變得極為怪異，有著不正常的扭曲。如畫中左方較為矮胖的人物與右方身著白衣表情誇張的男子，他們不但有著扭曲變形的臉孔，其肢體的表現也極為誇張，右方人物的赤裸身體甚至早已穿腸破肚。不僅形體的表現極為誇張，左方如同死神般的骷髏也具有生命，在旁等候，而右上角也出現兩個面目全非的臉孔，整體呈現一股鬧劇的氛圍。

恩索爾透過誇張與喧鬧的手法來諷刺現實社會中的醫生，事實上此種創作方法在其餘作品中也不斷出現。對於這樣超乎於現實的場景，畫家的色調同樣也脫離了對現實原有事物的描繪，這幅畫作的顏色明亮，筆觸較為淺薄簡潔，使得畫中形體的效果清楚呈現出來。從畫家初期至 1888 年後的創作，不論其面具與人的表現，抑或是色彩與光，皆有很大的轉變，連同靜物與風景題材的畫作，也與初期的風格有著很大的不同。

第二節 朝向表現主義

面具、骷髏、基督等諸多元素的使用，使得恩索爾被視作為象徵派（Symbolisme），而對於面具的表現手法，更讓他成為表現主義（Expressionnisme）的先驅。在阿爾貝·夏特萊（Albert Châtelet）³⁹1995 年出版的《藝術史》（*L'histoire de l'art*）中，可看到畫家被定義為表現主義先驅的原因：「身為表現主義的先驅，原因在於恩索爾作品中的面具，具有一種表現性的變形扭曲，面具咧嘴笑的模樣彷彿凝結住了。色調產生的愉悅感呈現出了畫家的獨特，笑與其說是放聲大笑，更像是一種微笑，支撐了顏色的力量及明亮度⁴⁰」。比較恩索爾 1883 年的《驚懼的面具》（*Les masques scandalisés*）（圖 1）與 1888 年的《基督進入布魯塞爾》（*L'entrée du Christ à Bruxelles*）（圖 2），可以發現面具主要的轉變在於表情的出現。畫家透過表情使得面具看起來像是人的臉孔，面具原本固定的輪廓邊緣因而展現了一種扭曲變形，而此創作特點也是 1883 年的面具作品中尚未出現的。

除了表情的出現，恩索爾在色調的使用上，也更為鮮明多變。在《基督進入布魯塞爾》（圖 2）中，可以看見許多紅色、綠色、藍色與白色，在背景深處更細節的部份，抑或是建築物上飄揚的旗幟，也呈現出色調的豐富性，畫家也不再使用明暗對比，其光的明亮度為了突顯色調與面具的表情而提升了。自這幅 1888 年的畫作開始，恩索爾的面具就朝著表現主義的道路走去，其色調的表現也越來越鮮明，如 1890 年的畫作《詭計多端》（*L'intrigue*）（圖 13）。其面具表情的呈現如同一個真實的面孔，於觀者眼前放大展示，令人不禁思考這究竟是面具還是臉。

³⁹ 筆者暫譯。原文：“Annonciateur de l'Expressionnisme, il l'est par la déformation expressive, figée dans le rictus que le masque apporte à son oeuvre. Son originalité réside dans la gaieté de son ton, qui demeure au niveau du sourire plus souvent que du rire franc et que soutiennent la force et la clarté des couleurs.”, Albert Châtelet, *L'histoire de l'art*, Paris, Larousse, 1995, p. 711.

表現主義一詞通常意指二十世紀歐洲出現的藝術風格，其特點通常包含著形的扭曲歪斜。在黃文捷等人編譯的《西洋繪畫 2000 年》中，表現主義的介紹篇幅特別提及恩索爾的畫作《基督進入布魯塞爾》（圖 2），形容其「空間失去了任何透視的內涵，人像也加以扭曲，顏色強烈而非自然呈現，筆觸濃烈、厚實且渾濁⁴¹」。而看另一幅《詭計多端》（圖 13），確實在空間的呈現上，沒有畫家初期於家庭室內畫作背景所安排的細節，觀者的視覺只能被眼前這些像是面具的人像給佔滿。表現主義的色彩充滿了藝術家的想像，爲了表現自身內在的感受，色調的呈現也脫離了一般自然所見，旨在表現創作者的內在感受。

恩索爾晚期偏向表現主義的創作，不僅「影響了某些德國表現主義畫家，也對十九世紀德國畫家克利（Paul Klee）⁴²以及十九世紀法國超現實主義畫家夏卡爾（Marc Chagall）⁴³起了作用⁴⁴」。在面具的使用上，恩索爾影響了十九世紀德國表現主義畫家諾爾德（Emil Nolde）⁴⁵，然而在創作風格上，兩者卻有極大的差異。以諾爾德 1909 年創作的《聖靈降臨節》（*Pentecost*）（圖 15）爲例，色調沒有恩索爾色調上產生的愉悅感，他以黃色描繪面具的臉孔，輪廓線條較爲粗獷，與恩索爾極爲平面化的面具相較之下，呈現出臉部的立體感，較無明顯的表情變化。

在表現主義範疇的繪畫創作中，似乎極少見到如同恩索爾般充滿著愉悅色調

⁴¹ 引自《西洋繪畫 2000 年》，黃文捷等編譯，台北，錦繡出版，2002，第 16 頁。

⁴² 保羅·克利（Paul Klee, 1879-1940），德籍瑞裔畫家，受超現實主義、立體主義、表現主義與兒童畫的影響，作品充滿線條音符，具音樂性，擅長色彩的表現，畫有《魚的魔術》（*Fish magic*）。

⁴³ 馬克·夏卡爾（Marc Chagall, 1887-1985），法國超現實主義畫家，畫有《屋頂上的提琴手》（*Le violoniste vert*）。

⁴⁴ 參見 Jenifer Barnes, *The book of art : a pictorial encyclopedia of painting, drawing and sculpture*, Vol.7, New York : Grolier, 1965, p. 46.

⁴⁵ 埃米爾·諾爾德（Emil Nolde, 1867-1956），德國表現主義代表畫家之一，畫有《花園》（*Flower garden*）與版畫《先知》（*The Prophet*）。

的畫作。如十九世紀挪威表現主義畫家孟克（Edvard Munch）⁴⁶於 1893 年創作的《吶喊》（*Le cri*）（圖 16），這幅畫作旨在呈現人內心的痛苦感受，孟克透過不規則的線條來形成空間的壓抑感，色調深濃，與恩索爾的明亮鮮豔色調相當不同。畫中人物形體也同樣呈現扭曲狀態，表情表現出吶喊的痛苦狀態，線條與色調彷彿與人物的變形扭曲互成對比，表現出痛苦的心境。對於恩索爾而言，他並非透過線條來呈現心境，仍是以面具的表情為主要支撐。

藉由恩索爾繪畫創作的介紹，可以知道畫家不僅在創作風格上有所發展改變，他更不斷藉各種題材來表現其對於當時生活的多變感受，1935 年恩索爾於 75 歲生日的演說發表中，提及繪畫即是任何生活狀態的展現：「一幅好的畫作反映著生活上的多變狀態，生活的寫照、悲傷、冷漠、狂熱和敏感⁴⁷」。從他的創作中，確實可以看到畫家內在情感狀態的呈現，如初期室內畫作的描繪，他表現家人的靜默，隨後藉宗教題材表現於當時藝文圈所遭遇的不順遂，晚期自 1888 年開始，面具與骷髏等元素才真正成為其反抗周遭批評的創作手法。

同年於這場演說，恩索爾也不時提及個人語言的重要性：「以新的、純粹的方式說話是很重要的，我們都應該創新屬於自己的語言⁴⁸」，他認為個人的語言是獨特的，從其創作歷程即可明顯察覺。不論是線條、色彩抑或是其所著重的光，從初期發展至晚期的面具創作，皆有極大的轉變，同時也包含著畫家的感受。而越往後期發展，經常出現的基督、面具、骷髏等圖像，也隨著畫家意欲反抗的心理，而呈現出獨特的面貌。以面具來看，恩索爾透過表情替人的臉孔增加了不確定性，藉此達到反抗目的，畫家沒有將面具原有的樣貌入畫，而是在創作中將自

⁴⁶ 愛德華·孟克（Edvard Munch, 1863-1944），挪威表現主義畫家，畫有《吶喊》（*Le cri*）。

⁴⁷ 筆者暫譯。原文：“ Une bonne peinture refléta à l’extrême, les états variés de la vie, ses images, ses tristesses, ses froidures, ses ivresses et ses chatouillements. ”, Colette Lambrich, *Dame peinture toujours jeune. James Ensor*, p. 221.

⁴⁸ 筆者暫譯。原文：“ Il importe de parler neuf et pur. Rafrâchissons notre langue. ”, Colette Lambrich, *Dame peinture toujours jeune. James Ensor*, p. 216.

身的感受加諸於各種元素，這些元素終將變成其獨特的語言。

恩索爾強調建立一種屬於自己的獨特語言，事實上透過其初期的光就可察覺，他的光於室內畫作呈現一種微弱感，造成畫面的明暗對比，而在宗教題材光又轉變為一種非現實的光。對畫家而言，同一創作元素具有多種表達方式，並非侷限於同一條道路，也因此恩索爾批評當時比利時的藝術家沒有先傾聽自我的感受即跟隨印象派的腳步，對他而言，畫家都該有自我的語言，一種包含著自我思想的語言。



第三章 恩索爾繪畫創作光之崇高性

第一節 看待自然的方式

人對於光的感受主要來自於視覺，不論是自然的光抑或是人工的光，其功能是使事物變得清楚可見。然而這裡必須提出一個問題，究竟光（*lumière*）和光線（*rayon de lumière*）有什麼不同？若從物理光學的角度來看，光與光線的區分可暫時有所解釋：光為一種能量，來自於光源，例如自然界的太陽或者人工的燈，透過物理學家對光的研究，光為一種直線運動，換句話說，它直線照射於事物，因此有了光線。這裡筆者將光與光線做了區別，光為一種能量，而其放射出的則為光線。光在物理學占有一席之地，也有著其他被看待的角度，例如在宗教神學的領域中，光有著一種不可解釋的神祕意涵。以西方聖經為例，基督向世人說道：「我是世界的光；跟從我的，會得著生命的光，絕不會在黑暗裡走⁴⁹」。基督自喻為光，帶世人脫離黑暗，具有正面的意涵，在神學的領域中，光指向神，具有一種神聖的意義，帶來希望。對於光，上述為兩種不同的看待方式，一種為物理光學中的光與光線，然而另一種則是神所擁有的光，這裡無法將神的光細分為光線。

那麼，在藝術的領域中，畫家又是如何看待光？是光線還是光？畫家的觀點千奇百種，也因此呈現光的方式也就有所不同。波特萊爾（*Charles Baudelaire*）在其著作《關於藝術的書寫》（*Écrits sur l'art*）中談到：「強調線條多於顏色，或者強調顏色多於線條，毫無疑問地，這些皆是一種看法一種觀點。……你們通常在某些程度上忽略了，自然其實就是個人對線條與顏色的喜好，自然經由某種神

⁴⁹ 引自《聖經》約翰福音第八章，香港聖經公會翻譯出版，1979，第 159 頁。

奇的方式使這些元素融合在一塊並透過一幅畫作呈現出來⁵⁰」。波特萊爾認為從任何一種繪畫元素，如線條的筆直或顫動、顏色的強弱等，皆呈現了一個人觀看自然的方式及角度，而這種方式是主觀的（*subjectif*）、個人的（*personnel*），並非為客觀的（*objectif*），大家所共同談到的自然，因此如何看待並且呈現光，也就值得探究。在看印象派（*Impressionnisme*）的光線之前，筆者先以波特萊爾為例，希望能先理解在印象派發展之前，可能看待光線及色彩的方式，因此藉波特萊爾及他所推崇的浪漫派（*Romantisme*）來看光線的功能，並理解光線、色彩與自然之間的關係。

首先，波特萊爾注重「感受」（*sentir*）。他在《關於藝術的書寫》中反覆提到「美」（*beauté*）的概念，在對 1846 年沙龍展的評論中，他向布爾喬亞階級強調「美」的重要性：「你們必須要擁有感受美的能力⁵¹」，又如：「一幅美的畫作，正是經過藝術家思索過的自然，透過藝術家靈巧敏感的思想，所呈現的畫作⁵²」。從上述他說的話可得知，儘管各人美感各異，然而最重要的仍在於個人感受。美的自然的呈現在於藝術家的思想，藝術家的精神，一種透過主觀的個人所得出的「自然」。因此他強調「感受」的重要性，如果畫家無法感受自然，無法以自己的思想精神來呈現自然，就失去了呈現自然之美的能力。

首先透過波特萊爾，可以知道他認為看待自然的方式即是個人的感受，那麼，又該如何呈現？在《關於藝術的書寫》中，他特別推崇法國浪漫派畫家德拉克洛瓦（*Eugène Delacroix*）：「浪漫主義不在於題材的選擇也無關乎真實的正確

⁵⁰ 筆者暫譯。原文：“Exalter la ligne au détriment de la couleur ; ou la couleur aux dépens de la ligne, sans doute c’est un point de vue. ... Vous ignorez à quelle dose la nature a mêlé dans chaque esprit le goût de la ligne et le goût de la couleur, et par quel mystérieux procédés elle opère cette fusion, dont le résultat est un tableau. ”, Charles Baudelaire, *Écrits sur l’art*, Paris, Librairie Générale Française, 1999, p. 141.

⁵¹ 筆者暫譯。原文：“Mais il faut que vous soyez aptes à sentir la beauté. ”, Charles Baudelaire, *Écrits sur l’art*, p. 137.

⁵² 筆者暫譯。原文：“Un beau tableau étant la nature réfléchi par un artiste, — celle qui sera ce tableau réfléchi par un esprit intelligent et sensible. ”, Charles Baudelaire, *Écrits sur l’art*, p. 141.

性，而是在於一種感受的方式⁵³」，認為浪漫派（Romantisme）的創作風格呈現了他所強調的感受。在繪畫上，波特萊爾多次提到顏色的重要性，他認為顏色是呈現個人感受最重要的元素。德拉克洛瓦對波特萊爾而言，在顏色的表現上即呈現了一股力量（force），而個人的感受即透過這股力量來達成。波特萊爾強調顏色對藝術創作的重要性，相反地，他也在著作中談及，寫實派（Réalisme）對他而言，則欠缺了個人感受，對他而言，是一種沒有通過個人主觀所呈現的自然。他在《關於藝術的書寫》中談及顏色：

顏色是一門無可比較的科學，呈現的是力量，是我們一不注意就忽略的力量，其呈現出的和諧是隱約的，更深一層的，需要被挖掘出來。在這門新穎較為完整的科學方法中，顏色並沒有缺少它強烈的獨特性，永遠是強烈的。紅與綠兩種顏色的平衡自古以來不斷在討好我們的精神靈魂。⁵⁴

上述引言中，他提及顏色為一門新穎且完整的科學方法，自十九世紀開始，由於法國化學家謝弗勒（Michel Chevreul）⁵⁵、魯德（Ogden Nicholas Rood）⁵⁶及布朗（Charles Blanc）⁵⁷等人對於光線及色彩的研究及相關理論的出現，畫家對於顏色的知識更為廣泛。謝弗勒在著作《色彩同時對比法則》（*De la loi du contraste simultané des couleurs*）中，對於色彩有著詳細的介紹，且內文開頭即

⁵³ 筆者暫譯。原文：“Le romantisme n’est précisément ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir.”, Charles Baudelaire, *Écrits sur l’art*, p. 144.

⁵⁴ 筆者暫譯。原文：“Cette couleur est d’une science incomparable, il n’y a pas une seule faute, — et, néanmoins, ce ne sont que tours de force — tours de force invisibles à l’œil inattentif, car l’harmonie est sourde et profonde ; la couleur, loin de perdre son originalité cruelle dans cette science nouvelle et plus complète, est toujours sanguinaire et terrible. — Cette pondération du vert et du rouge plaît à notre âme.”, Charles Baudelaire, *Écrits sur l’art*, p. 56.

⁵⁵ 米歇爾·謝弗勒（Michel Chevreul, 1786-1889），法國化學家，著有《色彩和諧與對比的原則》（*De la loi du contraste simultané des couleurs*）。

⁵⁶ 歐登·尼古拉斯·魯德（Ogden Nicholas Rood, 1831-1902），美國物理學家與畫家，著有《現代色彩學》（*Modern Chromatics*）。

⁵⁷ 夏爾·布朗（Charles Blanc, 1813-1882），法國歷史學家、藝評家與雕刻家，著有《我那個時代的藝術家》（*Les Artistes de mon temps*）。

對光線與色彩之間的關係下了定義：「一束太陽光線是由眾多不同顏色的光線所組成⁵⁸」，由此可知，顏色屬於光線的一部分，每一種顏色其實都是一種色光。謝弗勒自此發展其色彩理論，其中包含許多研究，如光線與物體之間的關係、物體表面平滑度對色彩呈現的影響、互補色（couleur complémentaire）的概念、色調對比（contraste de ton）對於視覺上的影響等，這些皆存在著規律與法則。

上頁引言中，波特萊爾提及顏色的和諧是隱約的，需要被挖掘出來，也提到了紅與綠兩種顏色互為一種平衡。事實上，紅與綠兩種色彩正為一種互補色，謝弗勒在《色彩同時對比法則》中說明了互補色有如紅與綠、橘與藍、黃與紫等，而互補色光若混合則成了我們視覺所見的光線。在十九世紀，透過色彩與光線的知識，已經可以知道我們所見的太陽光線，並非單純為視覺所見的白，透過分析將發現更多顏色。

波特萊爾於《關於藝術的書寫》也提到對比的概念：「顏色是冷與暖，兩種色調的相互協調，這樣的對比包含所有與之相關的原理，這兩種色調無法自動定義，他們需要互相產生關係才存在⁵⁹」，色調無法被單獨看待，色調是互相影響的。對於顏色對比的相關原理，謝弗勒解釋：「如果同時看到兩個色區，同一種顏色但深淺不同，或者深淺度相同的兩種相異顏色，將這兩種色區並置在一起，也就是將兩個色區的邊緣相連並排並且觀察，若色區不是太大，首先顏色的強度將有所轉變，再來並置的兩種顏色將會產生視覺混和的效果⁶⁰」，由此可得知不

⁵⁸ 筆者暫譯。原文：“Un rayon de lumière solaire est composé d’un nombre indéterminé de rayons diversement colorés.”, Michel-Eugène Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs*, Paris, Pitois-Levrault, 1839, p. 1.

⁵⁹ 筆者暫譯。原文：“La couleur est donc l’accord de deux tons. Le ton chaud et le ton froid, dans l’opposition desquels consiste toute la théorie, ne peuvent se définir d’une manière absolue : ils n’existent que relativement.”, Charles Baudelaire, *Écrits sur l’art*, p. 148.

⁶⁰ 筆者暫譯。原文：“Si l’on regarde à la fois deux zones inégalement foncées d’une même couleur, ou deux zones également foncées de couleurs différentes qui soient juxtaposées, c’est-à-dire contigües par un de leurs bords, l’œil apercevra, si les zones ne sont pas trop larges, des modifications qui porteront dans le premier cas sur l’intensité de la couleur, et dans le second sur la composition optique des deux couleurs respectives juxtaposées.”, Michel-Eugène Chevreul, *De la loi du contraste simultané*

論將哪兩種顏色並置，色彩的強度以及色彩的組成皆在觀者的視覺中有所改變。謝弗勒在理論中舉例，試將深灰與淺灰並置在一塊，深灰將在觀者視覺中顯得更深，而淺灰在深灰的對比下則顯得更亮，因此當兩種深淺不同的色調並置時，其強度將會提高。

除了強度的改變，當不同的色調並置，如同波特萊爾所說，是互相產生關係的。謝弗勒更在著作中列舉許多例子，如紅與藍的並置，在觀者的視覺中，紅偏近於黃，而藍則近於綠，兩種色彩所產生的互補色皆互相影響，使原有的顏色產生變化。在十九世紀，色彩變為一門複雜的知識，需不斷探索，色彩不再單調，因其他顏色而變得更加豐富，在觀者的視覺中產生了不可預期的多變效果。

除了色調相互協調的重要性，波特萊爾也在其著作中提到顏色的層次，如綠色可以是草原的淺綠，也可以是樹蔭的深綠。這些色彩相關的知識皆在謝弗勒的理論中一覽無遺，無疑影響了當時許多畫家，不僅影響了浪漫派（Romantisme），也對後來興起的印象派（Impressionnisme）畫家產生重大影響。從上述波特萊爾的觀點可以看出，他對於此種色彩理論，抱持認同的看法，使得顏色在藝術上有更多不同的呈現方式。

相對於顏色的重要性，光線的角色又是什麼？在色彩知識的新起下，光線賦予顏色更多從深到淺豐富的層次，光線的作用，不僅使色彩產生明暗，也確實對觀者的視覺造成影響。對波特萊爾而言，光線導致光影，不斷對顏色造成影響，光影的移動變化也造就了整體的和諧。波特萊爾談及光線：「陰影慢慢移動，其所到之處，原本光線照射下的明亮色調立刻消逝無蹤，然而光線一移動，在某處又重新引起迴響⁶¹」，光影的遊戲對他而言沒有盡頭，色彩是光線的一部分，然

des couleurs, p. 5.

⁶¹ 筆者暫譯。原文：“Les ombres se déplacent lentement, et font fuir devant elles ou éteignent les

而光線卻著實為色彩的變化服務著。即使受新知識的影響，波特萊爾認為畫作所呈現的整體，仍在於「呈現一種感受⁶²」，需通過個人思考呈現出來。雖色彩知識在色調對比上帶來了極大影響，然而他認為色調的安排仍需經過藝術家個人的思想感受，然而因波特萊爾強調的是顏色，因此若單就光線來看，則是為顏色而服務，與色彩的呈現息息相關。

看待自然的方式，德拉克洛瓦與波特萊爾不謀而合。在《德拉克洛瓦日記 1822-1863》（*Delacroix Journal 1822-1863*）中，畫家於 1857 年提及筆觸的重要性：「筆觸，許多大師都避免使其筆觸呈現感受，試著想描繪不曾出現在面前的那種自然。筆觸是一種方式，一種可在畫中表達思想的方式⁶³」。德拉克洛瓦認為筆觸能夠展現個人的感受及思想，此外他也不斷在其書信中提到「想像」（*imagination*），同樣在當時受到了色彩知識的影響，講究透過色調之間的協調來呈現畫作。他對於色調搭配等相關知識，在於掌握其中的多變概念，再透過自身的想像來創作，這點可在其 1853 年所寫的日記中察覺：「如果顏色與題材互不適合，如果無法透過想像藉由顏色提升畫作的效果，顏色就沒有意義⁶⁴」。德拉克洛瓦對於顏色相當重視，顏色透過其個人的想像與安排，影響了畫作的呈現，且浪漫派由於色彩知識的影響，早已拋棄古典派的黑白色調，認為即使是一塊陰影，事實上也具有相當豐富的顏色。

德拉克洛瓦的光線，同樣為色彩服務，他在 1854 年的日記中再次說明光線及顏色的關係：「越去思考顏色，我越發覺因光線反射所造成的中性色調，是最

tons à mesure que la lumière, déplacée elle-même, en veut faire résonner de nouveau. ”, Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art*, pp. 147-148.

⁶² 筆者暫譯。原文：“Rendre un sentiment”，Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art*, p. 149.

⁶³ 筆者暫譯。原文：“*Touche*. Beaucoup de maîtres ont évité de la faire sentir, pensant sans doute se rapprocher de la nature qui effectivement n'en présente pas. La touche est un moyen comme un autre de contribuer à rendre la pensée dans la peinture. ”, Eugène Delacroix, *Journal 1822-1863*, Plan, 1996, pp. 611-612.

⁶⁴ 筆者暫譯。原文：“La couleur n'est rien, si elle n'est convenable au sujet et si elle n'augmente pas l'effet du tableau par imagination. ”, Eugène Delacroix, *Journal 1822-1863*, p. 318.

具決定性的，它賦予了色調的明暗層次變化，是色調構成了物體色彩上的強度。學校所教給我們的是必須同樣重視光線，當把它放進畫布，中性色調及陰影同時也會出現，光線不過是個一種真實的變化：所有真實的顏色在光線之下得以展現：從中我理解到了這樣的顏色帶來的深度，和物體與其他東西展現出的區別⁶⁵」。光線的強弱有無皆影響了德拉克洛瓦所說的色調，此外光線來自何處也具有影響，光線是一種視覺上色彩的真實變化，對於畫家而言更是突顯出了顏色的明暗變化，藉此展現畫家所想像及感受的題材。

1859 年，德拉克洛瓦以寫實派（Réalisme）進一步闡述個人感受的重要性：「寫實主義最固執的地方在於，總是爲了如實呈現自然，而強迫去運用創作上構圖上的成規⁶⁶」，他認爲寫實主義重視自然的確實性與客觀性，與浪漫派重視的個人感受不同。從波特萊爾到德拉克洛瓦，皆重於感受，而不是透過色調的運用來展現，但若就光線來看，其重要性仍在於對色彩的影響。

第二節 印象派與新印象派的光線

與浪漫派（Romantisme）相同，印象派（Impressionnisme）與後來的新印象派（Néo-impressionnisme）皆受到色彩知識的影響，已經知道色彩所具有的諸多樣貌，如筆者於上一節提過的色彩並置法則，將兩種色彩並置，顏色原有的強度以及組成將有所轉變。光，事實上由各種具不同顏色的光線所組成，當光線照射於事物，光線的顏色將對事物表象的呈現產生影響，繼而在觀者眼中產生更多變

⁶⁵ 筆者暫譯。原文：“ Plus je réfléchis sur la couleur, plus je découvre combien cette demi-teinte reflétée est le principe qui doit dominer, parce que c’est effectivement ce qui donne le vrai ton, le ton qui constitue la valeur, qui compte dans l’objet et le fait exister. La lumière, à laquelle, dans les écoles, on nous apprend à attacher une importance égale et qu’on pose sur la toile en même temps que la demi-teinte et que l’ombre, n’est qu’un véritable accident : toute la couleur vraie est là : j’entends celle qui donne le sentiment de l’épaisseur et celui de la différence radicale qui doit distinguer un objet d’un autre. ”, Eugène Delacroix, *Journal 1822-1863*, pp. 418-419.

⁶⁶ 筆者自譯。原文：“ Le réaliste le plus obstiné est bien forcé d’employer, pour rendre la nature, certaines conventions de composition ou d’exécution. ”, Eugène Delacroix, *Journal 1822-1863*, p. 744.

的樣貌。握有豐富的色彩知識後，印象派並非如同浪漫派，透過個人感受的方式為事物描繪想像中的顏色，而是實際於戶外自然感受事物無時無刻的變化。然而對印象派而言，確實在光影的研究上受到了浪漫派的影響，開始著重於觀察光影賦予事物外貌的變化，對大自然的一切事物進行「觀察」。左拉（Émile Zola）⁶⁷ 在 1989 年《給馬內》（*Pour Manet*）一書中，形容印象派畫家：

印象派畫家在戶外作畫，根據氣候與時間的情況，來對自然的多變效果進行研究。相較於這些畫家，庫爾貝優秀的技法只能在畫室裡完成作品，而他們紛紛到更遠的地方去分析自然，解析光線，研究一切空氣中的運動，陰影，顏色，光影之間豐富的變化，所有視覺所見的現象不斷轉變晃動以至於難以呈現。…… 在古典及浪漫派之後，印象派所進行的是承接於庫爾貝之後的寫實運動，從技法的鎖鏈中掙脫，在光線的遊戲之中尋找真實。⁶⁸

左拉認為印象派於十九世紀寫實派畫家庫爾貝（Gustave Courbet）之後，將對真實的研究推向顛峰，對於自然的呈現，不再只有簡單的固有色，不同時間點，空氣中的光影與色彩也不斷在改變。因此即使是相同的景物，也值得於不同瞬間一再被研究解析。對印象派而言，創作的重點正在於「捕捉大自然的自發性與直接性」⁶⁹，大自然光影的變化永遠無法預期，直接影響眼中所見的事物。為了表

⁶⁷ 埃米爾·左拉（Émile Zola, 1840-1902），法國作家、劇作家、藝評家，自然主義文學代表人物，也參與政治運動，著有《小酒店》（*L'Assommoir*）、《娜娜》（*Nana*）、《萌芽》（*Germinal*）等作品。

⁶⁸ 筆者暫譯。原文：“Les impressionnistes ont introduit la peinture en plein air, l'étude des effets changeants de la nature selon les innombrables conditions du temps et de l'heure. On considère parmi eux que les beaux procédés techniques de Courbet ne peuvent donner que des tableaux magnifiques peints en atelier. Ils poussent l'analyse de la nature plus loin, jusqu'à la décomposition de la lumière, jusqu'à l'étude de l'air en mouvement, des nuances, des couleurs, des variations fortuites de l'ombre et de la lumière, de tous les phénomènes optiques qui font qu'un horizon est si mobile et si difficile à rendre. ... C'est le coup de grâce porté à la peinture classique et romantique et, qui plus est, c'est le mouvement réaliste, déclenché par Courbet et libéré des entraves du métier, cherchant la vérité dans les jeux innombrables de la lumière. ”, Émile Zola, *Pour Manet*, Paris, Éditions Complexe, 1989, pp. 169-170.

⁶⁹ 引自展覽專輯《莫內花園》，台北市立美術館，2010，第 60 頁。

現出大自然的變化效果，印象派以各種多變的筆觸來創作，如莫內（Claude Monet）透過細碎的筆觸來呈現事物平時易被忽略的色彩變化，同時也藉由這種多變的筆觸來展現畫家於現場感受的顫動感。

然而，即使掌握了色彩與光線的相關知識，畫派成員的技法表現仍各有不同，風格迥異。如莫內，他的筆觸事實上也不斷在變化，印象派畫家皆自由地運用筆觸，透過各種豐富的色彩來表現大自然事物的細節，事物形體被各種不同顏色的筆觸給分解了，而筆觸的多變色彩事實上富含了光線的影響，光影下的色彩被解析，以對比、漸層等相關原理來製造一種真實的效果，使觀者如同身歷其境，也正是在千變萬化的筆觸中，光線不斷地被分析，透過色彩表現出來。

爲了展現自然的多變，光影變得極爲重要，在《莫內自述》（*Monet par lui-même*）一書中藉由莫內的書信可以知道，太陽的移動與瞬間光線的變化，皆在畫家創作的過程中占有重要的角色。然而，印象派畫家爲了趕上瞬間光線轉變的速度，極欲留住光線賦予自然事物的效果。在創作技法上，由於快速即時的筆觸，技法上卻可能缺少了某種謹慎嚴密，事實上，創作也容易受限於自然氣候的變化。在《給馬內》（*Pour Manet*）中，左拉於 1879 年評論道：

此外，所有印象派的畫家都在不足的技法上犯了同樣的缺失，藝術如同文學作品，只有形式能支持新的想法及創作方式。要成爲一個有才華的藝術家，要先明白能獨自存在著的究竟是什麼，換句話說，我們不過是都是先驅者。就我來看，印象派畫家也確實是先驅者。他們都對莫內抱有很大的期望，然而他似乎因為匆忙趕著創作而感到精疲力竭。他容易滿足，他並不是真正以創作者的熱情去研究自然。所有這一群的畫家都太容易滿足了，他們錯在蔑視已存在許久的偏向穩實風格的畫作。這是爲什麼我們應該害怕他們不過是指引著一條世人所期待的，一條通

往成為未來藝術家的道路⁷⁰。

1880 年後，有些印象派畫家開始對此種重複的創作方式感到質疑，光線與色彩雖然替事物開創了豐富的道路，然而在時間與光影的追趕下，左拉認為印象派畫家對於創作技法的使用缺少了思考，僅堅持對事物表象的研究，卻忽略了對事物本身的想法。實際上，在《莫內自述》中，莫內在 1890 年寫給格夫雷（Gustave Geffroy）⁷¹的信中開始對其創作方式產生質疑：「我的工作進度緩慢導致我感到沮喪，當我畫越多，我就發現必須得靠更多努力才能達到我想呈現的：瞬間，尤其是於事物表面到處蔓延的光線，這些容易一下子就出現的事物比以往更令我感到厭煩⁷²」。

在創作上，不僅與莫內同為好友的雷諾瓦（Pierre-Auguste Renoir）⁷³已經感到受限於自然氣候，莫內也開始感受到創作的困難，因瞬間光影的來去總是極快，除了等候，莫內於戶外創作時也必須帶上好幾張相同場景，但在不同時刻創作的畫布，依照每一刻氣候的改變拿出符合的作品繼續加以創作與修飾。晚期的莫內，雖仍繼續透過色彩來捕捉光線帶給事物的豐富色彩，但在顏料的使用上，卻已有所不同，比以往更為濃稠深厚，同時也開始以自己的方式來製造事物呈現的效果，似乎由客觀漸漸轉向主觀內在，而形體也變得更模糊，難以辨別。

⁷⁰ 筆者暫譯。原文：“D’ailleurs, tous les peintres impressionnistes pêchent par insuffisance technique. Dans les arts comme la littérature, la forme seule soutient les idées nouvelles et les méthodes nouvelles. Pour être un homme de talent, il faut réaliser ce qui vit en soi, autrement on n’est qu’un pionnier. Les impressionnistes sont précisément, selon moi, des pionniers. Un instant ils avaient mis de grandes espérances dans Monet ; mais celui-ci paraît épuisé par une production hâtive ; il se contente d’à-peu-près ; il n’étudie pas la nature avec la passion des vrais créateurs. Tous ces artistes-là sont trop facilement satisfaits. Ils dédaignent à tort la solidité des oeuvres longuement méditées ; c’est pourquoi on peut craindre qu’ils ne fassent qu’indiquer le chemin au grand artiste de l’avenir que le monde attend. ”, Émile Zola, *Pour Manet*, pp. 171-172.

⁷¹ 居斯塔夫·格夫雷（Gustave Geffroy, 1855-1926），法國藝評家與記者。

⁷² 筆者暫譯。原文：“Je deviens d’une lenteur à travailler qui me désespère, mais plus je vais, plus je vois qu’il faut beaucoup travailler pour arriver à rendre ce que je cherche : « l’instantanéité », surtout l’enveloppe, la même lumière répandue partout, et plus que jamais les choses faciles venues d’un jet me déçoivent. ”, Richard Kendali, *Claude Monet par lui-même*, Paris, Éditions Atlas, 1989, p. 172.

⁷³ 皮耶-奧古斯特·雷諾瓦（Pierre-Auguste Renoir, 1841-1919），法國印象派畫家，畫有《煎餅磨坊的舞會》（*Le Bal au Moulin de la Galette*）。

雖在印象派後期，畫家開始對於創作方式產生分歧，然而對於光線與色彩的之間的關係，看法一直從未改變。十九世紀末，以秀拉（Georges Seurat）為首的新印象派（Néo-impressionnisme）出現，又稱點描派（Pointillisme），他同樣受到了色彩知識的影響，但創作理念與筆觸卻全然不同。秀拉自創了分割技法，因此同時又被稱作「分光派」（Divisionnisme），同為新印象派畫家的席涅克（Paul Signac）⁷⁴形容分割技法：

新印象派筆觸分割的技法，被應用為一種新的技法，如同德拉克洛瓦的影線和印象派畫家的逗號狀筆觸。這三種表現手法皆有一個共同目標：透過顏色並置的視覺混合，創造具色彩的光線，使顏色能發揮最大的亮度。分割，是產生和諧的一個複雜系統，與其說是技法，不如說它屬於美學領域。而圓點不過是個方式。分割，是為了找尋顏色的力量及和諧，將這些依照顏色對比與層次等基本法則分類的元素，透過視覺混合，應用於呈現光線的各種顏色。⁷⁵

秀拉的筆觸為圓點的呈現，不在似印象派般多變且活潑，而是大小相似且秩序規律地呈現內容的形體，他注重畫面的和諧感，因此畫作的呈現較為溫和。在色彩方面，秀拉的筆觸保持顏色的獨立，並非直接將色彩彼此之間的影響混合表現出來，而是將顏色與其互補色皆如實呈現出來，再由觀者的視覺自動進行混合作用，每一種色點都因為其互補色的呈現，在視覺的作用下更加突顯了明暗度。

⁷⁴ 保羅·席涅克（Paul Signac, 1863-1935），法國後印象派畫家，為秀拉的追隨者，代表畫作《聖特羅佩港口》（*Le port de Saint Tropez*），著有《從德拉克洛瓦到後印象主義》（*D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*）。

⁷⁵ 筆者暫譯。原文：“ Cette touche divisée des néo-impressionnistes, c’est – discipliné à la nouvelle technique – le même procédé que la hachure de Delacroix et que la virgule des impressionnistes. Elles ont, ces trois factures, un but commun : donner à la couleur le plus d’éclat possible en créant des lumières colorées, grâce au mélange optique de pigments juxtaposés. La division, c’est un système complexe d’harmonie, une esthétique plutôt qu’une technique. Le point n’est qu’un moyen. Diviser, c’est rechercher la puissance et l’harmonie de la couleur, en représentant la lumière colorée par ses éléments purs, et en employant le mélange optique de ces éléments purs séparés et dosés selon les lois essentielles du contraste et de la dégradation. ”, Françoise Cachin, *Seurat : Le rêve de l’art-science*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 126-127.

秀拉的創作技法同樣受到色彩知識的影響，他透過布朗（Charles Blanc）的著作《繪畫藝術的法則》（*Grammaire des arts du dessin*）認識了謝弗勒（Michel-Eugène Chevreul）的色彩法則，但在後來又接觸了魯德（Ogden N. Rood）的著作《現代色彩學》（*Modern Chromatics*），秀拉並非直接以顏料呈現視覺混合下的事物外貌，而是以純粹的色光圓點組織其畫面形體，讓觀者透過視覺自行感受畫面色彩的變化與揉合，即所謂的「光色混合」。

席涅克再次強調光線的功能與重要性：「我們都知道視覺上色調亮度的混合，與有形物質的混合相較之下，是屬於更上一層的，受到魯德影響，呈現出一系列亮度的方程式⁷⁶」，秀拉的光色混合讓觀者自身感受到色彩的融合變化外，也感覺到了色彩在變化後造成的強度改變，這些皆造就了整體的明暗，秀拉的分割技法使得視覺混合的豐富效果得以還原到最初：物體固有色受光線影響，而後產生其餘互補色，秀拉皆將這些變化過程攤開於觀者眼前，進而思考事物變化的「本質」。

德拉克洛瓦的光線雖是爲了色彩而服務，造就了色彩的明暗，然而在創作方法上，其筆觸爲大片色塊，色調的安排仍以個人感受爲主，強調呈現一種和諧的力量。然而對於印象派與新印象派而言，色塊並不存在，他們的筆觸細碎，不論是光線或者色彩，皆經歷一種解析的過程。印象派試圖尋求視覺感官上較爲多變的和諧與動感，而秀拉的色點則呈現了一種明暗對比的和諧。秀拉的畫作與印象派相較之下，較無外在的修飾性，反而較易使觀者將焦點放在畫作呈現的內容本身，事實上其分割技巧也使得畫作呈現給人一種較爲理性疏離的感受。如 1884 年的畫作《大碗島假日午後》（*Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte*）（圖 17）。

⁷⁶ 筆者暫譯。原文：“On sait aussi que la luminosité du mélange optique est toujours très supérieure à celle du mélange matériel, ainsi que l'exposent les nombreuses équations de luminosité établies par M. Rood.”, Françoise Cachin, *Seurat : Le rêve de l'art-science*, p. 125.

第三節 恩索爾光之崇高性

從前兩節對於光線的探討，特別是印象派與秀拉所實踐的光線與色彩之間彼此的變化，已經清楚光線事實上可被解析為多種色光，因此日常所見的顏色，事實上皆屬於光線的一部分，光線帶給了事物極為豐富的外貌。那麼，恩索爾對光的觀點又是什麼？他在 1899 年給杜賈黨（Jules Dujardin）的信件提到：「大家誤把我歸類在印象派畫家，他們熱衷戶外創作，喜愛明亮的色調。他們表現光線的形式，是事物線條的變形，在我眼裡看來是難以理解的。這樣的作品一點也不具重要性，因為畫家並沒有理解他眼中所見的一切，印象派的創作理念毫無熱情⁷⁷」，恩索爾如何看待光？藉由影響他的林布蘭與特納，或許可以試著找出畫家對於光的創作理念。

1. 林布蘭的光

在比利時詩人兼藝評家維爾哈倫（Émile Verhaeren）1904 年撰寫的作品《林布蘭》（*Rembrandt*）中，他首先談到了林布蘭的地位，接著從畫家的生活和性格開始介紹，到其創作、技法以及對後來的影響。在這本著作中，藉由維爾哈倫談論林布蘭的過程，可漸漸對於林布蘭的光，產生不同於印象派光線的看法，如藝評家描述林布蘭的家鄉生活：

有翅膀的風車，不斷地晃動擺動，它時轉時停，它每一刻都在改變，
不再只屬於空間及空氣中的元素，林布蘭從中看到了無限。對一個藝術家來說，風車是一個理想的地方，他可以在裡頭研究千種光的效果，一種近乎超自然的。當他走出來，整個自然都轉變了。林布蘭的第一個生

⁷⁷ 筆者暫譯。原文：“On m’a rangé à tort parmi les impressionnistes, faiseurs de plein air, attachés aux tons clairs. La forme de la lumière, les déformations qu’elle fait subir à la ligne n’ont pas été comprises avant moi. Aucune importance n’y était attaché et le peintre n’écoutait sa vision. Le mouvement impressionniste m’a laissé assez froid.”, Xavier Tricot, *James Ensor Lettres*, p. 271.

活處所就具有了生活之外，更遠的意義。⁷⁸

林布蘭透過風車，看見了一種「無限」，察覺到了光所產生的千變萬化的效果，然而此種效果並非為色彩而服務。在畫家眼中，光有著超乎現實自然的另一面，並非能夠被解析的色光，光是獨立存在的。林布蘭接觸光的經驗影響了他對光的看法，光帶給他的是一種無限的可能，他並沒有著重在光影實際上帶給色彩的影響。談到光的接觸經驗，也使得筆者聯想到恩索爾童年時期接觸光的經驗，他在 1928 年寫給安德烈·希德（André de Ridder）⁷⁹的信件中提到：「某天晚上我正在睡覺，房間窗子當時全面向大海，房間被照得發亮，突然有隻黑鳥被光吸引過來，停在我面前並擾亂我的地方。我對此景難以忘懷，產生一種巨大的恐懼，到現在還不時感覺到那隻古怪的黑鳥，及那股幾乎強大刺眼的光所帶給我的驚嚇⁸⁰」。恩索爾在生活中出其不意地接觸到光，光吸引了可怕的黑鳥並為他帶來了某種恐懼感，光影響了畫家內在情感，使他對童年景象產生了特殊記憶。林布蘭與恩索爾皆對光有著超乎現實的感受，光毫無邏輯地引起某種抽象感受。究竟光之於林布蘭，具有什麼意涵？維爾哈倫於《林布蘭》說道：

在林布蘭眼中，生活周遭的人皆因本身的存在而充滿生命力，如果他們是美的，那麼就只是因為是自己的緣故。畫家的父親、母親、兄弟姊妹、孩子、傭僕甚至是朋友，在畫家筆下永遠是開心的，如同畫自畫像一般。他在畫裡用光照亮他們，他們與畫家同在，一種幸福的存在，

⁷⁸ 筆者暫譯。原文：“Un moulin est ailé, il vibre, tremble, s'agite ; il tourne, il se meut, il change à chaque instant d'aspect, il n'appartient guère qu'à l'espace et à l'air; tout l'infini le traverse. Pour un artiste, le moulin est un logis idéal. Il y peut étudier à l'intérieur mille effets de lumière presque surnaturelle et, dès qu'il en sort, toute la nature comme transfigurée apparaît devant lui. La première habitation de Rembrandt est donc située comme au delà de la vie.”, Émile Verhaeren, *Rembrandt*, Paris, Henri Laurens, 1904, p. 20.

⁷⁹ 安德烈·希德（André de Ridder, 1888-1961），比利時藝評家。

⁸⁰ 筆者暫譯。原文：“Une nuit, alors que couché dans mon berceau dans ma chambre éclairée, toutes fenêtres ouvertes et donnant sur la mer, un grand oiseau de mer attiré sans doute par la lumière, vint s'abattre devant moi en bousculant mon berceau. Impression inoubliable, folle terreur et je vois encore l'horrible apparition et ressens encore le grand choc de l'oiseau noir et fantastique, avide de lumière.”, Xavier Tricot, *James Ensor Lettres*, pp. 190-191.

畫家將他們從現實中拉出，放在他的夢裡將他們變得更高。⁸¹

林布蘭的光，目的在於照亮人物，然而並非單純照亮人們外在表面，他的光在於強調人物的內在精神狀態：「林布蘭其驚人的光，是爲了突顯人物內在深層的心理狀態、精神狀態……⁸²」。他描繪的人物並非根基於現實，而是被他從現實中拉出，在其作品中將人物形象恣意放大，將自己對於人物的情感加諸在其中，人物的形象脫離了一種現實的客觀。

維爾哈倫以林布蘭 1663 年的畫作《提圖斯的肖像畫》（*Portrait de Titus van Ryn*）（圖 18）爲例加以描述：「《提圖斯的肖像畫》不僅呈現一位年輕男子的形象，同時也展現了青春活力；也由於光從其臉孔及身體散發的緣故，男子如同生命中所有細膩元素的代表⁸³」，人物沉浸於光的溫熱中，在畫家的觀看世界中變得更高，原本現實中看似普通的人，由於透過自己特殊的感受觀看，人物因此有了不一樣的面貌。林布蘭的光表達了內心對於人物的感受，傳遞了某種正面的情感，代替畫家在作品中讚賞他們、擁抱他們，這裡的光如同一個人，具有某種主觀的情感。藉由光的照射，人物內在的精神因此被放大，變得可被感受，表露在外，物質性的身體在這裡反而顯得渺小。維爾哈倫再次形容林布蘭的光所具有的性質：

林布蘭構圖上的安排，不由線條或是顏色決定，而是光，只有透過

⁸¹ 筆者暫譯。原文：“A ses yeux, ils ne vivent que de son existence. S'ils sont beaux, c'est comme s'il l'était lui-même. Son père, sa mère, son frère, sa soeur, sa femme, ses enfants, sa servante, ses amis, il les peint avec joie comme il se peint lui-même. Il les illumine de sa lumière, ils coexistent avec lui, ils servent à son bonheur, ils sont attirés par lui hors de leur réalité, et transportés là-haut, tout là-haut, dans son rêve.”, Émile Verhaeren, *Rembrandt*, p. 38.

⁸² 筆者暫譯。原文：“L'étonnante lumière dont Rembrandt se sert pour souligner la psychologie si profondément humaine de son oeuvre ...”, Émile Verhaeren, *Rembrandt*, p. 101.

⁸³ 筆者暫譯。原文：“Le *Portrait de Titus van Ryn* (collection RodolpheKann) n'est pas seulement l'image d'un jeune homme ; il est la jeunesse, la vivacité, la souplesse ; bien plus, grâce à une sorte de lumière qui vient de lui, qui émane de son visage et de sa chair, il se manifeste comme une apparition de toute la gracilité de la vie.”, Émile Verhaeren, *Rembrandt*, p. 116.

光，他才得以嘗試這樣的經驗。畫家幻想式的本質，使他描繪的對象變成他自己如夢般的世界，當他自己觀看時，瞬間感受到一種奇妙。他的創作是困難的，他所理解的光是一種光輝、光芒。他的光並非大自然的光線，也不是照射題材表面並且會折射的光線，更不在於呈現明暗對比。他的光是一種理想的光，包含其思想及想像。⁸⁴

林布蘭的光承載著他的思想、幻想等各式各樣的精神，具有一種抽象的、精神上的特質，如先前所提及，存在著獨立的意義，不具有折射功能也無法分析。透過畫家的光所呈現的人物，色彩並沒有因此產生變化，而是光本身的特質替人物展現新的樣貌，如同上述引言所提，林布蘭的光是一種光輝，目的不在於明暗對比，也無法被解釋分析。除了肖像畫，林布蘭的宗教題材畫作，更是將光的精神性發揮的淋漓盡致，影響了恩索爾的宗教創作，維爾赫倫以林布蘭 1653 年的版畫《三個十字架》（*Trois Croix*）（圖 19）為例，藉此提出了「崇高」（sublime）的概念：

最為鮮明的為版畫作品《三個十字架》，充滿了一股末日的氛圍，天空撒下幾乎令人眼盲的光。三位受刑人，耶穌基督及兩個小偷，處在刺眼的光芒下。姿態軟弱的聖女、看似恍惚的耶穌、跪倒在絞刑台旁備有武器的男人、來回走動的士兵馬匹、人群聚集圍觀而後又散場，所有的雜亂、痛苦、殘酷、焦躁，在溢滿著超現實光芒的場景中，像極一場不斷騷動的幻影。這些巨大強烈的特徵，突兀粗黑的暗影，其他剩下的

⁸⁴ 筆者暫譯。原文：“Ce n'est ni la ligne ni la couleur qui guident ses arrangements, c'est uniquement la lumière. Lui seul a pu tenter le premier une telle aventure. Tout l'y poussait : sa nature de visionnaire, les sujets qu'il traitait, le monde de féerie et de prodige qui était le sien, l'éblouissement soudain qu'il éprouvait dès qu'il regardait en lui-même. Sa tâche était ardue. La lumière telle qu'il l'entendait était le rayonnement. Elle n'était pas la lumière naturelle qui baigne les objets ou s'y réfracte et les anime de ses contrastes ; elle était tout au contraire une sorte de lumière idéale, une lumière de pensée et d'imagination.”, Émile Verhaeren, *Rembrandt*, pp. 94-95.

白色部分被光吞噬，一種無聲的畫面，呈現出獨特的崇高性。⁸⁵

在《三個十字架》（圖 19）中，林布蘭的光，以突兀的方式從天而降，灑落在耶穌基督與周遭的人身上，這裡戲劇性的光給人一種超現實的感受，事實上在光的照射下，人物的輪廓五官並沒有清楚呈現出來，只有許多如幻影般的形體處在光芒之中，而兩旁的暗影與光芒的刺眼成為對比，光如同主角般，將白色部分既有的存在給包圍吞噬掉，具有某種強大的力量。觀者可以察覺到這幅作品中，人物的身體物質性被減為最低。林布蘭呈現的是在光輝之下，人物的雜亂與痛苦精神；與畫家的肖像畫比較，如《提圖斯的肖像畫》（圖 18），雖然能夠清楚看到人物臉部的輪廓細節，然而畫家使用光的目的，仍與輪廓的描繪與色彩的展現無關，而是一種具理想性質的光，意圖藉由光使描繪的對象流露出一股內在精神。

2. 特納的影響

看完林布蘭的光，再試著看特納作品所具有的特色。1997 年倫敦巴比肯藝廊（Barbican Art Gallery）出版的展覽專輯《詹姆斯·恩索爾：面具戲劇》（*James Ensor 1860-1949 Theatre of masks*）中，相關研究學者札維耶·特里柯（Xavier Tricot）⁸⁶在文章〈恩索爾與英國藝術〉（*Ensor and English Art*）中提及特納對恩索爾畫作《基督平息風暴》（*Le Christ apaisant la tempête*）（圖 12）的影響：「特納對於恩索爾的作品是具有決定性的，其 1891 年的《基督平息風暴》就受到他的影響：如特納 1812 年的《暴風雪：漢尼拔領軍跨越阿爾卑斯山》（*Snowstorm*,

⁸⁵ 筆者暫譯。原文：“Mais la planche la plus éclatamment superbe est, sans conteste, celle des *Trois Croix*. Une atmosphère de fin d'univers. Des cataractes de clarté choient du ciel. Les trois suppliciés, le Christ et les deux larrons, s'érigent dans l'aveuglante lumière. Le geste défaillant de la Vierge, l'attitude extatique de saint Jean, l'agenouillement d'un homme armé au pied du gibet, le va-et-vient des soldats et des chevaux, les gens qui se rassemblent, les gens qui partent, tout le tumulte, toute la douleur, toute la cruauté, toute l'angoisse semblent comme une agitation vaine en présence de la grande lumière surnaturelle qui envahit toute la scène. Des traits larges et violents, des ombres brusques et compactes, des blancs qui contiennent toute la lumière se meuvent, se tassent, s'illuminent sur la page, lui imprimant une sublimité unique.”, Émile Verhaeren, *Rembrandt*, p. 87.

⁸⁶ 札維耶·特里柯（Xavier Tricot），比利時藝評家、畫家與作家。

Hannibal crossing the Alps) (圖 20) 與《暴風雪中駛離港口的汽船》(*Snowstorm : steam boat off a harbour's mouth*) (圖 21), 以及 1843 年的《光與黑暗—大洪水的晚上》(*Light and dark : the evening of the deluge*) (圖 22), 皆展現了一股崇高感, 人類則被抹殺了⁸⁷」。

林布蘭於宗教畫呈現光, 同樣展現了一股崇高性, 崇高的概念又再次出現, 究竟對於特納而言, 光是什麼? 特納為風景畫家, 他以自然風景為題材, 藉此呈現光崇高的一面。事實上, 特納的創作也影響了法國印象派 (*Impressionnisme*), 然而就上一節的解析可以得知, 印象派的光是一種光線, 並非所謂的崇高的光。特納雖描繪天空與大海的各種面貌, 然而, 他要呈現的並非光線對自然造成的光影變化, 而是另一種更高更為抽象的, 非一般視覺感官所見的景象。

十八世紀英國藝評家約翰·魯斯金 (John Ruskin)⁸⁸談到他的作品, 認為其光影用色與海面波動的形式, 皆是為了表現一種崇高感。特納想要呈現的, 是大自然一種難以捉摸的內在力量與情緒, 他的光、顏色及線條等元素, 皆是為了展現大自然一股強大的暴烈, 因此大海的波動等外在形式的顯現並非為一種物理上的自然現象。特納不透過人物畫或者宗教畫來呈現光, 他認為光的崇高性只能在自然中展現, 如山與樹林, 對他而言, 崇高是一種巨大的抽象精神, 只能由自然現象不可預測及無法控制來呈現, 如暴風雪、洪水等。特納藉由創作元素, 已經展現其看待自然的方式, 他的眼光超越物理現象的研究, 直接深入大自然內在的部分, 展現一種更為抽象, 不可被預知與分析的力量。恩索爾在《基督平息風暴》(圖 12) 的光與用色, 確實也如同特納的波動形式, 相同的暴烈混亂, 前者在

⁸⁷ 筆者暫譯。原文: “The influence of Turner on Ensor’s work was decisive. The composition of *Christ calming the storm* can be traced to various of Turner’s paintings, including *Snowstorm*, *Hannibal crossing the Alps* (1812), *Snowstorm : steam boat off a harbour’s mouth* and *Light and dark : the evening of the deluge* (c.1843), in which a sense of the sublime prevails and mankind is almost obliterated. ”, Carol Brown, *James Ensor 1860-1949 Theatre of masks*, London, Lund Humphries Publishers, 1997, p. 100.

⁸⁸ 約翰·魯斯金 (John Ruskin, 1819-1900), 英國維多利亞時代藝評家。

於直視自我的精神，後者則著迷於自然界情緒的呈現，兩者的觀看方式皆著重於一種內在的感受。

3. 恩索爾光之批判性及可能性意涵

透過林布蘭的肖像畫及宗教版畫，可以發現其光的意涵，似乎都與描繪對象的內在情緒產生關係；而特納雖以風景創作為主，然而他也試圖展現大自然的超現實力量。「崇高」(sublime) 似乎皆與精神性的一面有所關聯，超乎人物身體或者自然景觀的表象呈現。那麼，恩索爾的光，真的具有一種「崇高」性質嗎？若從「崇高」一詞來看，其根本意涵已足以與光線作一區隔：「崇高一詞來自於拉丁文，單就詞面解釋，為空中上升的意思；然而代表性意涵為上升的、偉大的（從藝文角度來看，崇高與個人作風或內在精神有關，用於人物或其行為舉止）⁸⁹」，崇高的光無法如同光線被解析，從林布蘭作品中帶有激賞的光，一種超乎現實自然的光，到特納展現自然內在力量的光，皆具有一種內在的價值。

有關崇高的意涵，布瓦洛-德普雷奧（Nicolas Boileau-Despréaux）⁹⁰於 1674 年對希臘藝評家朗吉努斯（Longinus）⁹¹談到的崇高概念重新做了一番描述：「對朗吉努斯而言，崇高的特徵即是一種提高靈魂精神的力量，包含著一種欣喜若狂與讚嘆。崇高的出現如同雷鳴，像是長笛傳遞著某種狂歡，近似於一種悲愴的力量，然而可被清楚區分的。崇高是真正的偉大，但並不是誇張華麗，而是一種精神的高貴，儘管具有一種和諧與偉大感，但卻不是浮誇的精采。崇高帶來某種

⁸⁹ 筆者暫譯。原文：“L’adjectif *sublime* vient du latin *sublimis*, qui signifie, au sens propre, élevé en l’air ; au sens figuré, élevé, grand (du point de vue littéraire, se rapportant au style, ou moral, s’appliquant aux personnes ou à leurs actions).”, André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, 2010, p. 1396.

⁹⁰ 尼古拉·布瓦洛-德普雷奧（Nicolas Boileau-Despréaux, 1636-1711），法國著名詩人、作家及藝評家。其代表作為《詩藝》（*L’Art poétique*）。

⁹¹ 朗吉努斯（Longinus），全名已不可考，公元一世紀的希臘藝評家，著有《論崇高》（*Traité du sublime*）。

共同性的東西，能產生一種長久的印象。總之，崇高是一種偉大靈魂的共鳴⁹²」。透過引言，崇高（sublime）皆與精神和靈魂有關，它是一種力量，崇高感對他人所產生的影響，皆是人事物的內在精神，也因此，崇高帶給人的印象是永久停留於心上的，而非眼前的瞬間即逝，當畫家於作品中透過崇高的光或其他形式來呈現某種內在精神情緒，不論是喜悅抑或是悲傷，此種抽象情感皆能使觀者接收到創作者的感受，繼而產生一種情感上的共鳴，即同理心。

崇高的意涵，後來發展成幾種不同的面向，如十七世紀法國思想家布萊斯·巴斯卡（Blaise Pascal）⁹³的崇高為「一種形而上的崇高，一種走向宗教的崇高性⁹⁴」，而十八世紀愛爾蘭哲學家艾德蒙·柏克（Edmund Burke）⁹⁵在 1757 年的著作《崇高與美之源起》（*Enquête philosophique sur les origines de nos idées du Sublime et du Beau*）中，更重新思考人為何能感受到崇高，柏克認為崇高感能透過各種形式傳遞出來，如遼闊的海洋、巨大的建築物或者隱晦的空間等，他也於著作中談及崇高對人引起的情感：「如我所說，驚愕是崇高最高等級的效果；次等的效果是讚賞、崇敬與尊重⁹⁶」，他認為崇高的力量並非因理性的事物而產生，而是一種不可抗拒的力量，使感受到這股力量的人，瞬間中止自身精神的理性思考。柏克事實上也談到了崇高感如何藉由光產生出來：

⁹² 筆者暫譯。原文：“Pour lui, le sublime se caractérise par une force qui élève l’âme, conduit au ravissement et à une admiration mêlée d’émerveillement. Il « éclate comme la foudre » ; il agit « comme la flûte qui transporte les corybantes ». Voisin du tragique et du pathétique, il en est pourtant distinct. Il est grand, et véritablement grand ; ce qui exclut les fausses grandeurs comme l’enflure ou l’excès du pompeux : il a en propre l’élévation, et non l’abondance, quoiqu’il possède l’harmonie et la magnificence, il a une portée universelle, et produit une impression durable. Bref, le sublime est « la résonance d’une grande âme ». ”, André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, p. 1397.

⁹³ 布萊斯·巴斯卡（Blaise Pascal, 1623-1662），法國數學家、物理學家與宗教哲學家等，著《致外省人書》（*Lettres provinciales*），被視為法文寫作之典範，其筆記被編為《思想錄》（*Pensées*）。

⁹⁴ 筆者暫譯。原文：“Chez Pascal, le sublime métaphysique doit conduire au sublime religieux. ”, André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, p. 1397.

⁹⁵ 艾德蒙·伯克（Edmund Burke, 1729-1797），愛爾蘭政治家、作家及哲學家，著《崇高與美的思想起源與哲學探討》（*Enquête philosophique sur les origines de nos idées du Sublime et du Beau*）。

⁹⁶ 引自《崇高與美之源起》，林盛彬譯，台北典藏，2011，第 88 頁。

單純的光線是個過於平常的東西，以致無法在心中產生強烈的印象，任何事物若沒有強烈的印象就不會是崇高的。就像陽光，直接就影響了眼睛，因為它征服了我們的感官，是一個很偉大的觀念；一道強度比它弱的光，如果它非常快速地移動，也會有同樣的力量；閃電無疑地會產生壯麗的景象，主要是因為它以極高的速度在運動。一種從光亮到黑暗或者從黑暗到光亮的快速轉移，會產生一個更大的效果。⁹⁷

產生崇高感 (sublime) 的光，如同柏克所說的，是一種直接影響並且「征服」視覺感官的光，這裡的光不是一般普遍所指的光線，一種可被解析為色彩的光線，而是一種獨自存在的光，如陽光本身。若無法經由強度來表現崇高感，柏克認為速度也是一種足以產生崇高感的方式，如在黑暗之中，一道亮光疾閃而過；又或者在光亮之中，一團黑影快速移動，這些皆能使人內心產生一股崇高感受。

雖然恩索爾對於光的使用上，並無提及崇高性的展現，然而筆者認為透過林布蘭、特納到崇高性的解析，畫家對於光的理念，事實上包含著崇高的意涵，而他在某些作品所呈現的光，也正符合崇高感的表現。筆者以恩索爾於 1880 年的畫作《善用色彩的畫家》(Une coloriste) (圖 4) 及 1881 年的《奧斯東的午後》(L'après-midi à Ostende) (圖 5) 為例，此時畫家的創作階段仍為初期，並受林布蘭的影響，恩索爾在兩幅畫作中皆普遍呈現出晦暗的色調，人物的顯現極為不明，雖然他的光並非如同柏克所說的，是具有某種強度的光，能夠直接征服觀者的感官，但卻足以使觀者將注意力放在畫面光亮之處，在《善用色彩的畫家》(圖 4) 中，除了景深那窗亮光之外，畫中人物對書本的專注力，也透過光的呈現強調出來；而《奧斯東的午後》(圖 5)，則是將光放在左邊人物的胸前及右邊人物的側臉，畫家在不明的暗色調中，透過幾處亮光的安排，藉此顯露出人物的專注

⁹⁷ 引自《崇高與美之源起》，林盛彬譯，台北典藏，2011，第 111 頁。

抑或是沉默狀態。

事實上，相較於柏克所說的黑暗中的光亮，抑或是亮光中的黑影，恩索爾皆以較為溫和的方式去呈現，他的畫面雖然晦暗不明，然而卻並非一種全然暗黑的空間；其光呈現的範圍不大，沒有如同柏克所提的刺眼般的強度，然而適度安排於人物身上某處，藉此讓觀者得以察覺。恩索爾的光在這裡並非單純的光線，目的也不在於讓觀者看清楚人物的五官輪廓，又或者照亮整個空間；而是在晦暗的周遭點出人物的精神，其當下的內在情緒狀態。

恩索爾在此時期的光受林布蘭影響，然而兩者也有很大的差異，林布蘭的光是傳遞對畫中人物的欣賞，光灑落在人物上的範圍相對較大；然而恩索爾的畫面不僅只有人物，也包含人物所在的周遭空間，他的光並非為了讚賞情感的傳達，而是一種人物內在沉默狀態的揭露。藉由光的強調，也傳達給觀者畫家所感受到的靜默。雖然畫面的呈現方式有所差異，然而恩索爾的光也如同林布蘭，超越物質身體的限制，跳脫色調的侷限，直接與人物的內在產生關係。

林布蘭與恩索爾於畫面上的明暗對比，與印象派（Impressionnisme）極為不同。在美學風格上，光的部分照射確實造成了暗影的存在，然而林布蘭與恩索爾的光與影各自存在其價值。他們的光與影並非色調上的和諧，而是一種可以與人的情感直接連結的抽象精神。如林布蘭的人物畫，光充滿了讚賞喜愛，使觀者感受到正面的情感，暗影則是為了突顯其人物的精神而存在；而恩索爾前期的光，是爲了呈現一種人物的沉悶，暗影也充斥一種沉重感。因此兩者的光影使用，皆不在色調和諧，而是具有一種更深的崇高意涵。

林布蘭對恩索爾的影響延續到了宗教畫作上，如 1885 年的《基督光環或者光的敏感度》（*Les Auréoles du Christ ou les Sensibilités de la lumière*）（圖 7），這

幅作品的光與影似乎成了主角，主宰著畫面，畫面人物的描繪已經不具重要性，如同林布蘭的《三個十字架》（*Trois Croix*）（圖 19），觀者只看的見一群形體在黑暗與光底下竄動，恩索爾的這幅宗教作品，在光與暗影的呈現上，感受較相近於柏克所提及的，黑暗中一閃即逝的光，黑暗的畫面空間被強大的光突然佔據，明顯地征服了觀者的視覺感官。恩索爾的光完全與光線無關，他的光與個人情感有關，無論是揭露人的內在精神，抑或是透過宗教作品表達某種意象，他的光都是獨立存在。

1891 年的《基督平息風暴》，（*Le Christ apaisant la tempête*）（圖 12），恩索爾的光在呈現上有所轉變。在這幅受英國畫家特納影響的畫作中，他開始以較為暴烈的方式呈現光的存在。如同特納所描繪的自然現象底下的巨大力量，恩索爾試著表現出大自然的「混亂」，一種超乎自然表象的內在力量，如同大自然具有的內在情緒。在這幅作品中，沒有如陽光般的黃色亮光，畫家以各種色彩來呈現大自然的混亂狀態，水面波動的形式與天空的光全部皆混合成一體，使觀者分不清究竟天空與水面的分界線在哪，在這混亂中，恩索爾相對地透過基督形象展現了人物的渺小，也使觀者體會到了一種自然不可預測的可怕。恩索爾與特納的光和其他自然形式皆是抽象的，無法基於現實的眼光來進行觀看，物質及身體在某種崇高的形式中，顯得毫無重要性，呈現現實自然的表象似乎也不再具有意義。

恩索爾的光以多變的形式展現了「崇高性」（*sublimité*），如顯現人物內在精神的光、宗教作品中的光以及表現大自然內在力量的光與色彩，筆者發現恩索爾對於光的呈現，皆包含著「崇高」概念，而透過「崇高」也更加了解畫家的觀看方式，除了多變之外，獨立的光與內在情感的顯現有所關連，恩索爾看待光的方式根基於抽象的情感，毫無邏輯方法可循。也正因如此，恩索爾認為印象派與新印象派的光只達到了光線的功能，光線被解析為色彩，化為豐富色調的一部分，僅限於視覺感官上的印象，而非停留於內在的長久印象。恩索爾於 1899 年寫給

杜賈黨（Jules Dujardin）的信中談到新印象派（Néo-impressionnisme）的技法：

點描派畫家的研究讓我覺得冷漠，他們只追求光線呈現的顫動感。他們系統性地將小圓點應用在工整、沒有情感的線條之間，這樣的藝術方法統一、限制太多，沒有辦法使藝術研究更深入。他們的作品只有客觀性，看不到個人的情感。有關光線，他們只達到其中一個面向：就是光線導致視覺有的顫動效果，事物的形式被忽略了。我的研究以及看法都與這些畫家不同。我自認為是一個特殊的畫家。⁹⁸

對於光所造成的顫動線條，恩索爾在某些畫作上的呈現，經常被視作屬於印象派風格，然而畫家認為事實上，線條因光而產生的顫動感，是源自於人物內在精神的顯露，此種顫動包含了屬於個人的情感，並非是光線對事物表象的影響。恩索爾認為不論是印象派抑或是後起的新印象派，他們對於光的看法皆只侷限於一種可被分析的光線，而為了表現自然事物的光色變化，原有的形體不斷地被分解。恩索爾認為這些以視覺感官為出發點的創作，缺少了個人內在真正的熱情，從作品中看不見個人生活中的喜怒哀樂。恩索爾認為光是最具重要性的創作元素，不該拋棄了光真正存有的價值，並且若永遠以單一美學方法呈現光的某一面向，就無法創新，他談及當時比利時的畫家們：

親愛的朋友，我無法喜歡並理解現今大部分的畫家，他們的安逸及千篇一律尤其令我抗拒。這些畫家永遠都是用同一種創作方式，他們保持不變，創造出沒有思想感受幾乎被規則鎖死的作品，他們走在一條被

⁹⁸ 筆者暫譯。原文：“Les recherches des pointillleurs m’ont laissé indifférent. Ils n’ont cherché que la vibration de la lumière. Ils appliquent froidement et méthodiquement leurs pointillages entre deux lignes correctes et froides. Le procédé uniforme et trop restreint défend d’étendre les recherches. De là résulte l’impersonnalité absolue de leurs oeuvres. Les pointillleurs n’atteignent que l’un des côtés de la lumière : la vibration. La forme n’y est pas intéressée. Mes recherches et ma vision s’éloignent de celles des peintres cités. Je crois être un peintre d’exception.”, Xavier Tricot, *James Ensor Lettres*, p. 272.

一致性圍繞著的道路。如果他們了解自己所看到的，也懂得激動與喜歡，那麼他們被箝制住的創作方法才可能得到釋放：必需得自己創新技法。每一件新的作品都必需呈現一種新的技法。從影響、桎梏解放出來的畫家，比較能強烈地呈現多變樣貌，一種人事物新的模樣。因此作品是美妙純淨的，不參雜別的東西，裡頭反映著我們的思想謙卑及快樂。⁹⁹

由於法國印象派（Impressionnisme）技法上的創新，十九世紀末比利時許多畫家紛紛跟進，而恩索爾為創立者之一的比利時「二十畫會」（Les XX），也開始推崇秀拉於後來所創的分割技法，在這股潮流中，恩索爾堅持以毫無規則的創作方式，來表現其內在情感，不輕易跟從以單一方式表現光的創作方式。他藉由對印象派與新印象派光線的反對，真正批判的則是創作及觀看方式的固有不變，無法真正透過內在情感來傾聽理解眼中所見的世界。維爾哈倫於《關於詹姆斯·恩索爾》（*Sur James Ensor*）談及畫家於創作上具有的本質：

他本身的自然抑或是本質，太過特別，使他無法屬於任何派別。新印象派存在一種紀律，是一種教育式的，經過計畫的，因此畫家無法接受。恩索爾的個性特徵是享有自由，執意滿足自己的想望，他的腦袋是個開放式的空間，住滿了各種夢境與荒唐的想法，而新印象派對他而言則像個監牢。¹⁰⁰

⁹⁹ 筆者暫譯。原文：“Cher ami, je ne puis aimer ni comprendre la plupart des peintres. Leur quiétude, leur uniformités surtout, me révolte. Ils épousent à jamais une manière, ils restent invariablement bloqués, figés, pauvres manœuvres sans pensées, fermés à tout sentiment, à toute sensibilité, ils suivent à l'unisson une route encerclée, toujours identique. Ah, s'ils écoutaient leur vision, s'ils pouvaient vibrer et aimer, alors leur procédé si restreint s'élargirait : il faut inventer son procédé. Chaque oeuvre nouvelle devrait présenter un procédé nouveau. Le peintre libéré des influences, des entraves et des facilités qu'offre un métier trop su rendrait plus puissamment l'aspect toujours varié, toujours neuf, des être et des choses. Alors, l'oeuvre serait pure et belle, elle reflèterait nos pensées, nos humilités et nos joies.”, Xavier Tricot, *James Ensor Lettres*, p. 199.

¹⁰⁰ 筆者暫譯。原文：“Sa nature est trop spéciale pour que jamais elle lui permette d'être d'un groupe. Le néo-impressionnisme exigeait une discipline, portait en lui un enseignement, élaborait un programme. Dès ce moment le peintre ne le pouvait admettre. Ce qui caractérise la personnalité d'Ensor c'est le libre-vouloir. Sitôt qu'un désir lui vient, il le satisfait. Sa tête est une chambre ouverte où tantôt les idées, tantôt les rêves, tantôt les folies, s'installent. Et le néo-impressionnisme lui

恩索爾在藝術創作上沒有絕對單一的標準，他的創作是爲了自己的想望，可能是一種對他人感受的抒發，又可能是一種主動的反擊與嘲諷，如同畫家後期的面具創作，其作品皆充滿著恩索爾的思想與靈魂，從早期的沉悶溫和到後期的強烈尖銳，皆反映了藝術家本人。1897 年杜賈黨（Jules Dujardin）更將他的獨特性比喻爲愛德華·馬內（Édouard Manet）¹⁰¹：「恩索爾是位罕見的大師，尤其在比利時的畫派中更是位啓蒙者，如同馬內於法國畫派的角色¹⁰²」，馬內事實上也無從歸類於任一畫派，一直以自己的方式進行創作。

透過恩索爾的感受與想像，光幻化爲各種形式，呈現其意欲表達的意涵，而物質本身既定的意義也不再是限制，透過畫家的思想反而呈現出另一個全新世界。對於光與光線的探究，或者對於任何一種創作元素的看待方式，事實上皆觸及了「如何呈現」的問題。究竟該如何表現眼中所見的事物？是透過被解析的光線與色彩，抑或是以另一種感受的方式來呈現各種題材？透過對恩索爾光的研究，可以知道其觀看視角超乎事物的表象，永遠是以「我」的內在感受爲出發點，觀者必需得先了解畫家的想法，才能真正領悟其真正想要表達的東西。筆者接著以恩索爾於創作晚期所著重的面具爲主來探討，即使他作品中的面具來自各方，他也並非依循面具外觀原有的特徵來描繪。他的面具如同光，其創作方式可以是多變的。那麼究竟如何看待畫家的面具？透過他個人的想法，面具的呈現事實上超乎了物質本身的限制，並且顯露出畫家真正的觀看方式。

apparaissait comme une prison. », Émile Verhaeren, *Sur James Ensor*, pp. 69-70.

¹⁰¹ 愛德華·馬內（Édouard Manet, 1832-1883），法國寫實派與印象派畫家，代表畫作《草地上的午餐》（*Le déjeuner sur l'herbe*）及《奧林匹亞》（*Olympia*）。

¹⁰² 筆者暫譯。原文：“ James Ensor, en effet, est un maître personnel, rare et curieux, en plus un initiateur dont le rôle, au sein de l'école française. », Xavier Tricot, *James Ensor Lettres*, p. 794.

第四章 恩索爾面具創作中臉的精神意涵

恩索爾的面具來自家中經營的商店，每年家鄉的嘉年華總有許多遊客戴上各式各樣的面具，而他自己也喜愛收藏來自於不同國家與領域的面具，如日本形式的面具。在紐約現代藝術博物館（The Museum of Modern Art）與巴黎奧賽美術館（Musée d'Orsay）於 2009 年共同出刊的展覽專輯《恩索爾》（*Ensor*）中，就可察覺畫家所收藏的各式日本戲劇面具¹⁰³。不僅戲劇面具給恩索爾提供了創作靈感，其作品也不時出現類似原始社會面具的形象。

在文獻資料〈歡宴狂醉中的無政府革命--試析 James Ensor 的嘉年華圖像〉中，作者林芝禾就曾提及恩索爾 1888 年的《基督進入布魯塞爾》（*L'entrée du Christ à Bruxelles*）（圖 2）中，有著形似於非洲原始面具的臉孔。對畫家而言，面具究竟可以如何被解讀？面具可以是收藏的物品，也可以從展現諸多性格的臉的角度看待。因此在探討臉的相關概念之前，先回到面具本身，重新從戲劇與人類學的角度出發來理解面具。究竟面具在這樣的範疇中有何種解釋或功能？如何被看待？理解了面具原有的特性後，再繼續以臉的角度去思考，兩者相較之下將突顯出恩索爾面具的真正意涵。

第一節 面具的意涵

1. 戲劇面具

在戲劇範疇中，面具（masque）不僅意指一個實際物品，它事實上包含諸多形式，如化妝、刺青、彩繪，一種直接於演員皮膚表面形成的面具，如日本歌舞

¹⁰³ 參見展覽專輯 Madeline, Laurence & Swinbourne Anna, *Ensor*, New York : The Museum of Modern Art & Paris : Musée d'Orsay, 2009, p. 180.

伎 (kabuki japonais)。雖然沒有透過實際的面具遮掩演員的外觀，然而臉並非是裸露的，面具以另一種不同的物質替演員的臉部特徵做了改變，如皮膚的顏色、五官形狀的加強，甚至爲了呈現角色臉部的戲劇性與誇張性，也會使用假的頭髮、鬍子、禿頭抑或是鼻子，其目的皆在於給觀者呈現一種強烈的印象。雖沒有實際可掛戴的面具，但透過其他化妝的形式，演員的臉仍能夠呈現出另一種全新的樣貌。雖然臉部展現的表情是演員自身，但，演員已經不再是原本的自己，其臉部的特徵、表情的擺弄，皆呈現出另一個角色的存在。

「面具」一詞可解釋爲「仿造的臉」(faux visage)，法國哲學家巴舍拉 (Gaston Bachelard) ¹⁰⁴談到面具除了爲一物品，亦爲一種「虛假的、人造的臉」(visage artificiel) ¹⁰⁵。不論是戲劇用途或者社會民俗儀式，面具皆有著遮掩功能 (dissimuler)，同時也呈現 (montrer) 某個角色或訊息。在戲劇領域中，面具特別在於表現某一類型的人物 (type de personnage)，如悲喜劇或者諷刺喜劇，皆依照性別、年紀、身分地位創造出許多種不同的人物角色。人物面具所呈現出的五官或髮型，皆意味某種類型，可供觀者辨識。面具不論以何種物質與形式存在，如上述的化妝，皆使得原有的人消失，產生出另一個人的存在 (produire un autre être)。面具也傳達了角色的情緒或者性格 (caractère)，如悲劇較爲平和，展現了某種威嚴，即使是痛苦也較爲內斂；喜劇面具則呈現出某種誇張的欣喜，目的在於引觀眾發笑，爲了達到效果，其臉孔的線條甚至扭曲堆擠在一塊。不論是哪一類型的面具，其五官表情 (expression) 都傳遞給觀者一種正面或者負面的情緒，皆具有象徵性意涵。

然而戲劇面具的出現，要追溯到古希臘的酒神節 (fêtes de Dionysos)：「戲

¹⁰⁴ 加斯東·巴舍拉 (Gaston Bachelard, 1884-1962)，法國哲學家，著有《空間詩學》(La poétique de l'espace)。

¹⁰⁵ 巴舍拉替 Roland Kuhn 著作撰寫前言時所提及，參見 Roland Kuhn, *Phénoménologie du masque à travers le test de Rorschach*, Paris, Éditions Desclée de Brouwer, 1957, p. 7.

劇面具的起源不應被懷疑，它是面具舞會的進化。這形式最先出現在農村的酒神慶典上，在慶典上會以新釀的紅色酒滓塗抹於臉部，並以葉片塑造成大鬍鬚：有許多雕刻作品皆顯示出牧神西連恩，同樣也以植物作為鬍子¹⁰⁶」。酒神，希臘名稱戴奧尼索斯（Dionysos），羅馬名稱巴克斯（Bacchus），為天神宙斯（Zeus）與仙女所生。神話中的酒神，自出生即過著不順遂的日子，也因為思念已逝的母親，而經常感到痛苦。在某次機會下，酒神嚐到葡萄釀成的酒，使他頓時忘記自身的悲傷苦痛，自此他經常沉浸於酒的醉境中，呈現一種半夢半醒的狀態。戴奧尼索斯清醒時刻，經常四處教導農民種植葡萄，並傳授釀酒的方法，也因此被供稱為酒神，人民因此每年舉辦酒神節慶祭祀他。儀式中，除了酒神，還有自幼即保護並跟隨著酒神的牧神西連恩（人身羊腿）、女祭師和民眾信徒，大家皆披上羊皮、又跳又唱，有如一場面具舞會。

面具的形式首先出現在酒神祭祀的儀式中，戲劇面具承繼了酒神崇拜儀式的精神，也歷經了各種不同材質的使用階段，如布、彩繪（polychromie）或者是以石膏製成的面具。在酒神崇拜慶典中，具有頌歌隊與舞蹈，伴隨著舞蹈的音樂稱為「羊歌」（Dithyramb），風格極為歡欣，「羊歌」因稱頌戴奧尼索斯，因此又稱「戴神頌」，而戲劇正是從「戴神頌」演變而來。尼采（Friedrich Wilhelm Nietzsche）於《悲劇的誕生》（*La naissance de la tragédie*）中提及，酒神代表著一種「醉境」（ivresse）的精神狀態（état dionysiaque），他形容：「假設除了恐懼害怕，我們面對的是一個已經崩潰的個體化原理，試想某種令人感到快樂的喜悅，從人類內在深處湧現，從人類自身本質最深處的地方出現，那麼我們就能隱約知道酒神式狀態究竟包含了什麼，也能更加了解醉境可能意指什麼¹⁰⁷」。那麼，何謂「個體

¹⁰⁶ 筆者暫譯。原文：“ L'origine du masque scénique ne paraît pas douteuse. C'est un perfectionnement des mascarades qui, de tout temps, avaient été en usage dans les fêtes rustiques de Dionysos. On s'enluminait la face avec la lie du vin nouveau. On se façonnait de grandes barbes avec des feuilles : plusieurs pierres gravées nous montrent un Silène ainsi affublé d'une barbe végétale. ”, 引自戲劇相關介紹網站，全文詳見 http://www.mediterranees.net/civilisation/spectacles/theatre_grec/persona.html 2013/3/15.

¹⁰⁷ 筆者暫譯。原文：“ Si, outre cette horreur, nous considérons le ravissement délicieux qui, devant

化原理」(principe d'individuation) ？

尼采以德國哲學家亞瑟·叔本華 (Arthur Schopenhauer)¹⁰⁸ 於作品《作為意志和表象的世界》(*Le Monde comme volonté et comme représentation*) 中提及的例子作為解釋：「當一個水手正處於波濤洶湧的大海中央，呈現出極為脆弱的處境，他的情緒卻仍能不受其影響，始終維持一種平靜的狀態¹⁰⁹」。水手的內在一直處於理性平穩的狀態，面對於大海突如其來的變化，並沒有產生恐懼或者不安。「個體化原理」的意涵，在於一個人不論面對任何事物狀況，其個體情感皆能維持一種平衡理性的狀態，內在並無讓外來的衝擊趁虛而入，個體始終按照自己的意志接收外來的事物。

試想，當一個人自身的「個體化原理」潰散了，面對充滿危險性的大海或者其他事物，他將再也無法維持一種理性狀態，因其內在開始產生其他情感，如恐懼與膽怯。在祭祀酒神的慶典中，除了酒神本身維持一種「醉境」(ivresse) 的狀態，事實上酒神頌歌隊，當他們歌唱頌讚著戴奧尼索斯 (Dionysos)，與他相同又唱又跳，並且同樣以葉片酒渣，甚至是其他材質的面具來模仿酒神時，其精神也沉浸於酒神式「醉境」的狀態中，就連周遭圍觀的人群也進入相同狀態，如同尼采所說，某種令人感到快樂的感受，從個人內在升起湧現。

對古希臘人民而言，酒神節「個體化原理」的打破，一種「醉境」的體會，是為了解脫現實生活中既有的秩序規範，從中獲得某種釋放。酒神的精神得以使人於社會的限制下，進行一種放縱的行為，酒神的信徒們如同酒神般，超脫了痛

cet effondrement du principe d'individuation, s'élève du plus profond de l'homme, du plus profond de la nature elle-même, alors nous commençons à entrevoir en quoi consiste l'état dionysiaque, que nous comprendrons mieux encore par l'analogie de l'ivresse. ", Jean Lacoste, *Friedrich Nietzsche oeuvres*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1993, pp. 37-38

¹⁰⁸ 亞瑟·叔本華 (Arthur Schopenhauer, 1788-1860)，德國哲學家，著有《作為意志和表象的世界》。

¹⁰⁹ 全文參見 Jean Lacoste, *Friedrich Nietzsche oeuvres*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1993, p37.

苦，轉而產生一種狂歡欣喜。根據尼采於《悲劇的誕生》中的描述，這種「醉」甚至達到一種「忘我」的境界：「在麻醉飲料的影響下，所有人以及原始民族唱著頌讚歌曲，春天新生的力量注入人們的本質，喚醒了酒神般的情感誘導著人自身的主觀性，直至其自身毀滅到忘了自我¹¹⁰」。一旦人進入酒神的醉境狀態，原有存在的理性意識也蕩然無存，即個體化原理的崩潰，轉而大量釋放內在情感，連自我也被這波情感給淹沒了。

對尼采而言，除了酒神，日神阿波羅（Apollon）相反地呈現出一種「夢境」（rêve），他將兩者所具的精神看作是不同的藝術表現風格：酒神的「醉境」講求由情感主導；日神的「夢境」著重於外觀（apparence），講求「形體」（forme）呈現出的語言，即事物外觀所展現的象徵意涵，也因此為造形藝術（art plastique）的代表。對於戲劇，酒神節傳承的精神並非面具形式的出現，而是面具底下的精神，尼采解釋：「為了套用柏拉圖的詞彙，我們可以說這些希臘戲劇中的悲劇人物與這些話語的意涵相近：唯一真正的酒神化成多種人物，出現於好戰的英雄面具底下，但同時又被某種特殊的意志陷阱給纏住¹¹¹」。

當演員演繹一個悲劇英雄的角色，其心理上的情感究竟是屬於英雄的情感抑或是自身的？日神精神，即是英雄面具所展示出來的形象。演員戴著面具以動作肢體向觀眾展示，當演員如同英雄角色般，模仿其話語與動作，其所表現的情感，究竟是發自其內心，抑或是一種同理心的產生？這正是尼采所要探討的問題。戲劇人物形象的展現，透過劇情表達的概念與道理，當觀眾接收了，仍可理性看待

¹¹⁰ 筆者暫譯。原文：“C’est sous l’influence du breuvage narcotique que tous les hommes et tous les peuples primitifs ont chanté dans leurs hymns, ou bien par la force du renouveau printanier pénétrant voluptueusement la nature entière, que s’éveillent ces émotions dionysiennes qui entraînent dans leur essor la subjectivité jusqu’à l’anéantir en un complet oubli de soi-même.”, Jean Lacoste, *Friedrich Nietzsche oeuvres*, p. 38.

¹¹¹ 筆者暫譯。原文：“Pour employer la terminologie de Platon, on pourrait parler des figures tragiques du théâtre grec à peu près en ces termes : le seul véritablement réel Dionysos apparaît dans une pluralité des figures sous le masque d’un héros combattant et se trouve en même temps empêtré dans les rets de la volonté particulière.”, Jean Lacoste, *Friedrich Nietzsche oeuvres*, p. 69.

對象與自身之間的距離；然而酒神，講求的是自身的情感，演員與觀眾難道不會因自身情感的產生而有所幻覺或體會嗎？因此尼采認為每一個悲劇面具底下，都處於一種醉境（ivresse）與夢境（rêve）、個體的維持或者崩潰之間的拉扯。兩者事實上並存，悲劇面具底下繼承了某種酒神式的精神。

2. 原始社會面具

除了戲劇，面具也以其他不同角度被看待，如原始社會面具，這部份筆者將以李維史陀（Lévi-Strauss）的著作《面具的奧秘》（*La voie des masques*）為例，藉此看社會面具的不同面向。李維史陀此本著作對於面具的研究範圍，限定在北美洲印第安的原始社會，以印地安社會不同的族群為研究對象，從族群面具呈現的風格構造著手，並探討神話傳說與族群面具的關係。

對於原始面具，李維史陀首先就對其外形產生疑問，為何面具的臉孔特徵這樣呈現？眼睛凸出或者凹陷的原因是什麼？而面具上的裝飾品又從何而來？其擺放位置的原因為何？李維史陀認為面具外形上所展現的任何東西，皆有跡可循，具有某種原因，因此面具的外觀都應該被探究。原始社會面具外觀所呈現的元素，並非為了欣賞的功能，各種類別的面具皆有著不同的社會與宗教功能。他首先就為面具與神話之間的關係作了解釋：「面具的每一種類型都與神話有聯繫，而神話的客觀性在於，它對有關面具的傳說或超自然的來源作出解釋，並為它在儀式上、經濟上或社會上所發揮的作用奠定基礎¹¹²」。

這裡的面具並非僅止代表一個角色的身分與情緒，而是被放在整個社會範疇

¹¹² 引自《面具的奧秘》，知寒譯，上海文藝出版社，1992，第14頁。原文：“Et puisque à chaque type de masques se rattachent des mythes qui ont pour objet d’expliquer leur origine légendaire ou surnaturelle et de fonder leur rôle dans le rituel, l’économie, la société.”, Claude Lévi-Strauss, *La voie des masques*, Paris, Librairie Plon, 1979, p. 19.

中，具有更為廣泛的意涵。其線條色彩與形狀的表現、裝飾物品產生的突兀感、甚至是面具的誇張大小，都與表現某個角色人物無關。李維史陀認為面具無法被單獨觀看與解釋，若無法將這些面具與族群古老的神話傳說放在一起研究，面具則毫無意義；神話與傳說，與面具外形的各種元素皆有著關聯性。

筆者以薩利什人（Sali）的面具為例，通常被稱作斯瓦希威（Swaihwé），經常被用在各式場合的舞會，如「夸富宴」（potlatch）、婚嫁、喪葬等儀式。「夸富宴」的目的，在於舉辦宴會的主人能夠藉由客人們的到來，獲得了一種新的社會地位或頭銜，而擁有斯瓦希威面具的人將被主人邀請參加。透過李維史陀的描述可以知道這類面具擁有某種重要性：「斯瓦希威面具以及在典禮儀式上配戴它們的權利，都為一個排外性的高級血統的圈子所專有。這個特權是通過繼承或聯姻傳遞的：一個擁有面具的血統成員的婦女，通過她生的孩子將這個權利轉送給她的外族丈夫¹¹³」。面具是具有某種限制性的，並非所有人都能夠擁有它。擁有面具的人即代表握有某種身分地位，如引言所提的高級血統，同時面具因無法隨便外流出去，也只能通過家庭繼承或者婚姻來傳承下去。

除了代表某種權利的掌握，面具在某些地區，如考文昌（Cowichan），也有著「洗滌」的正面功能（rôle purificateur），具有淨化（laver）參與者的能力，同時在某些地區也大多象徵運氣與財富。面具產生諸多正面價值與功能性，李維史陀認為皆與面具的神話有所關聯，如在弗雷澤河（Fraser）下游奇利瓦克（Chilliwack）的薩底斯人（Sardis），一對原本反對婚姻的姐妹從湖中釣到面具後，態度轉而軟化，因而成功結婚。神話中的面具正好飾有羽毛的裝飾，而斯瓦希威（Swaihwé）面具也正具有羽毛元素。在不同地區，面具的神話具有情節上

¹¹³ 引自《面具的奧秘》，知寒譯，上海文藝出版社，1992，第 18 頁。原文：“Les masques swaihwé, et le droit de les porter dans les cérémonies, appartenaient exclusivement à quelques lignées de haut rang. Ces privilèges se transmettaient par héritage ou par mariage : une femme, membre d’une lignée propriétaire du masque, passait ce droit aux enfants qu’elle donnait à son mari.”, Claude Lévi-Strauss, *La voie des masques*, p. 23.

的不同，然而卻帶來相同的影響。再如猶他族(Utamqt)的湯普遜印第安人(Indiens Thompson) 謠傳，某個村落的祖先，其兒女垂釣時正好釣到了斯瓦希威面具。面具上有著突出的眼睛與羽毛，當父親到來時，眼睛與羽毛卻消失了，只剩下面具。後來家族的後代子孫即從外族部落取親，這個村落也因此產生了戴面具的行為。

斯瓦希威面具的出現皆為人帶來了運氣。上述為婚嫁的例子，因此在面具的傳承上，皆被應用於婚嫁場合，而斯瓦希威面具的設計也確實延續了羽毛或者其他於神話中出現的元素。傳說中，面具除了保證婚姻的穩定，事實上也都具備從水中垂釣上來的共同點，因此在後來面具的特點，皆以垂釣的舌頭裝飾，代表著面具如同魚一般，在水中被人所發現。除了羽毛與舌頭特徵之外，斯瓦希威面具整體為白色，突出的眼睛也是其特點之一。面具外觀所具有的構造特徵，皆與神話的內容有所關聯，也因此原始社會面具的造型總是固定的，並不會因其他審美因素而任意改變或刪除。除了保證婚姻的穩定，斯瓦希威面具同樣也藉由神話來象徵其他東西，如財富與運氣，面具展現的均為固定訊息，也因此被使用於各種相關場合。然而這裡要注意的是，在不同的民族社會，面具所象徵的訊息，可能以其他形式來取代，李維史陀也在著作中舉了面具與銅的例子，兩者在神話的功能皆代表財富，也都透過聯姻的方式傳遞下去，而神話中也同樣具有水上垂釣的情節。從這裡可以明白訊息是固定的，然而在不同地區不同民族之中，可能有著形式上的轉換。

李維史陀在著作中除了斯瓦希威(Swaihwé) 面具之外，也對其他種類的面具深入探究。透過面具追溯其來源與傳說，皆可以發現傳說的神話內容，與面具外型和功能性皆產生關係。斯瓦希威面具代表著一種好的影響，然而相反地，卻也有另一種代表著負面特性的面具，如德佐諾克瓦面具(Dzonokwa)。與斯瓦希威面具不同，德佐諾克瓦面具為黑色，具凹陷的眼窩與黑色的頭髮。德佐諾克瓦

在神話中意指有害的靈，是一群居住在森林的女巫或女巨人，專門掠奪小孩為食。相對於斯瓦希威面具在神話顯現的正面意涵，如婚嫁或財富，德佐諾克瓦面代表的則是具破壞性的神靈，因此在斯瓦希威面具所出現的儀式場合中，不見任何德佐諾克瓦面具的出現。事實上，李維史陀在著作中探討德佐諾克瓦的神話，也從中發現德佐諾克瓦握有豐盛的財富，特別是銅塊，然而與斯瓦希威神話不同的是，德佐諾克瓦在某些神話中需要條件交換，如孩童。而此種條件交換在某些神話中，為一種對秩序的破壞。

從斯瓦希威面具來看，它是一種社會關係轉化的工具，當面具透過婚姻方式傳到某一族人社會中，面具的擁有者與族人社會之間的關係即產生轉變，透過面具，個人在社會中的層級也獲得保障。從斯瓦希威面具的例子可以知道，原始社會面具涉及的不僅僅是個人，或者某個神靈角色的表現，更是社會中不同族群之間的關係，社會關係的轉變。如同李維史陀所說，對一個面具而言，並非表現了什麼，而是它改變了什麼，即不願意表現的是什麼。面具不只是為意欲表達的意義製作，同時也是為其所排斥的意義而產生。

第二節 亞蘭·米龍的臉的意涵

巴舍拉（Gaston Bachelard）曾說過：「當我們研讀分析一張臉，臉即變成了面具¹¹⁴」。臉具有特定身分，可被他人辨識，然而法國學者亞蘭·米龍（Alain Milon）對於臉提出了一種超乎於「形」（forme）的觀看方式，筆者將在此節先藉其對臉的概念來看，臉除了既定的個人特徵，究竟還具有什麼特殊意涵？首先，一個人的臉，除了呈現個人的五官，其功能為呈現各種表情，觀者通過臉部表情的變化，可以察覺對方的感受，如同米龍對臉的基本定義：「臉是赤裸的，穿戴各種表情，

¹¹⁴ 筆者暫譯。原文：“Dès que nous voulons lire dans un visage, nous prenons tactiquement ce visage pour un masque.”, Roland Kuhn, *Phénoménologie du masque à travers le test de Rorschach*, p. 8.

有時笑有時則扭曲像是鬼臉，臉顯現的是個人內在的感受。臉的優勢是作為一個場所，聚集了身體最為明顯的表情，與兩人之間的關係產生關聯。倫理與道德家甚至認為臉會反映一個人的靈魂¹¹⁵」。

上述引言中的臉，當它沒有顯示任何喜怒哀樂等情緒，則為一張赤裸裸的臉孔；相反地，當臉呈現各種表情（*expression*），它則反映了個人內在對於外在人事物的感受。當一個人的內在對於外在事物產生了感受，表情則因而顯示出來，表情的產生源自於外在任何事物。因此，一個人獨處與兩個人相處是有差異的，表情因他人而產生，表情的出現同時顯示了與他人之間的關係。米龍進一步說明臉的功能：「臉變為一道門，是與他人之間關係的出入口，以列維納斯的話來說是展現友愛的起點與根源¹¹⁶」。米龍藉二十世紀法國哲學家列維納斯（*Emmanuel Lévinas*）對於臉的說法，來說明臉正是一道關係的門，臉無時無刻皆與他人產生關係，顯現的表情皆參雜著他人，透過表情，臉能釋出善意，同時也能展現惡的一面。列維納斯在其著作多次談及臉與他人之間的關係，由於身為猶太人，也經歷了第二次世界大戰的殘酷，其哲學思想多關注於「倫理」並批判暴力，因此他在二十世紀中後期不僅在倫理學有所貢獻，許多哲學家也受到了影響，如德希達（*Jacques Derrida*）¹¹⁷。有關列維納斯的思想，將於下一節談及恩索爾作品時提到，在探討過程中將可察覺哲學家對於「他者」的尊重，這裡仍先就米龍對於臉的概念進行探討。

¹¹⁵ 筆者暫譯。原文：“Le visage est une nudité habillée d’expressions. Tantôt sourire, tantôt grimace, il donne à voir ce que l’individu éprouve de l’intérieur. Sa position privilégiée en fait le lieu où se concentrent les expressions corporelles les plus explicites, notamment celles liées aux relations intersubjectives. Les moralistes disent ainsi du visage qu’il reflète l’âme de l’individu.”, *Éric Hoppenot, Emmanuel Lévinas-Maurice Blanchot, penser la différence*, Presses universitaires de Paris 10, 2007, p. 203.

¹¹⁶ 筆者暫譯。原文：“Le visage devenant une porte d’entrée ou de sortie de la relation à l’autre, l’origine de la fraternité pour reprendre l’expression de Lévinas.”, *Éric Hoppenot, Emmanuel Lévinas-Maurice Blanchot, penser la différence*, p. 203.

¹¹⁷ 賈克·德希達（*Jacques Derrida*, 1930-2004），猶太裔法國哲學家，為解構主義代表人物，著有《書寫與差異》（*L’écriture et la différence*）與《聲音與現象》（*La voix et le phénomène*）。

米龍所談的臉，並非將重心放在表情所呈現的個人內在狀態，而是一種將個人身分去除的臉的概念，沒有個人身分及五官特徵，臉沒有主體，米龍將這樣的臉稱作「裂縫」(fêlure)：「若拿掉臉的主體身分，它將變為可見的區塊，原本潛伏著的裂縫因而變動起來，並使主體的結構變得脆弱，甚至超乎於主體的臉所穿戴的表情¹¹⁸」。這裡出現兩種不同意涵的臉，一種有主體結構支撐的臉；一種則沒有結構，不斷在變動著，居無定所，直到變成某一個主體的臉。「裂縫」，與完好的概念相反，可見的並非臉所呈現的完整外在，而是臉的不完整，臉不斷在進行轉變的過程。米龍藉由地圖(carte)的概念來闡釋「裂縫」的涵義：

仔細思索臉呈現的繪製過程，就會顯現出其他「地圖」，這些「地圖」並非指臉部的和善，如微笑，抑或是帶有敵意的蹙眉等表情，而是不同於這些的其他東西。這裡的「地圖」並非一種界定個人的方式，如同他人眼中所見的個人；也非指向個人自身，抑或是意指基於人以外的意涵。這裡僅僅是一種對「地圖」的瀏覽翻閱，它們會自問為何顯現出來，即：我的臉表示什麼嗎？「地圖」提出的問題為一種方向：我的臉是接待他人的場所嗎？或者是一種得以發現他人的地方嗎？地圖不斷在變化他們所呈現的樣子：我的臉使某種裂縫變得可見。¹¹⁹

米龍透過「地圖」的概念來談臉，筆者認為「地圖」放在臉的範疇中，指的是「輪廓」。每一個主體都有其輪廓五官，如同地圖上的路線，臉的「裂縫」概

¹¹⁸ 筆者暫譯。原文：“ Si le visage est sans sujet, il devient alors le territoire visible et en mouvement de la fêlure qui sommeille en tout être et qui fragilise sa construction en tant que sujet, au-delà même des expressions qu’il peut revêtir. ”, Éric Hoppenot, *Emmanuel Lévinas-Maurice Blanchot, penser la différence*, pp. 203-204.

¹¹⁹ 筆者暫譯。原文：“ Réfléchir sur la cartographie mise en scène par le visage pour mettre au jour des cartes qui sont bien autre chose que les cartes hospitalières du visage – le sourire – ou inhospitalières – la grimace – ; des cartes qui ne sont pas des moyens de localiser l’individu comme un être pour l’autre, un être pour soi, ou un au-delà de l’être. Juste parcourir des cartes qui s’interrogent sur l’intérêt de la représentation – mon visage exprime-t-il quelques chose ? –, des cartes qui se posent la question de l’orientation – mon visage est-il un lieu d’accueil et de découverte de l’autre –, des cartes qui n’ont de cesse d’altérer ce qu’elles sont censées représenter – mon visage rend visible une fêlure.”, Éric Hoppenot, *Emmanuel Lévinas-Maurice Blanchot, penser la différence*, p. 204.

念，正是一種「輪廓」的重新繪製與構成，就像是地圖所呈現的複雜路線，在尚未完成之前，皆需經過繪製的過程。當觀者透過「裂縫」的概念去看待一個人的臉，其既有的五官特徵將產生變動，繼而浮現出另一張臉的輪廓。

當觀者以「裂縫」(fêlure)的概念看待主體的臉，這張臉隨即進行上述所提的重新繪製，一種變動的過程，而後另一張「輪廓」則產生了。然而「輪廓」的出現無關乎主體，它脫離主體，僅是爲了被觀者看見。這裡必須要問的是，這張重新構成的「輪廓」對觀者而言，是否曾代表著誰(qui)?或者新的「輪廓」的出現，觀者是否透過它得以想起或者看見他人?一個主體的臉，即有著固定路線的地圖，因不同的觀者，不斷進行著變化(altérer)，化成其他不同的「輪廓」，此種「輪廓」則是源自於臉的「裂縫」。

臉的「裂縫」因而指向無限的可能，由於觀者的不同，透過臉的「裂縫」所引發的其他「輪廓」也就有所不同，因爲「輪廓」的浮現或許與觀者的經歷過往有關。這裡的「裂縫」是一種抽象的概念，並非意指實際可觸碰的裂痕，「裂縫」是一種想像中的轉變過程，臉的結構瓦解後又再形成的變化過程。當兩個人互相觀看，除了看到對方臉孔具有的特徵與表情之外，臉是否具有「裂縫」的可能性，重新進行變化，轉變爲另一張臉?因「裂縫」而產生的臉超乎於形體，不屬於現實然而卻又可能熟悉，一旦觀者透過臉的「裂縫」看到了新的輪廓面孔，這張新的臉則取代了主體原有的臉。

有關於臉的觀點，米龍提出了不同於一般對臉的觀看方式，這裡呈現出兩種臉的對比，臉原有的軌跡可能引發另一張臉的「存在」或者「顯現」，米龍形容：「由眼睛注視的臉，是身體的縫隙，熟悉靠近，存在現實之中，屬於現實的一部

分；然而卻同時陌生遙遠，在身體之外¹²⁰」。臉的雙重性在引言中一覽無遺，既屬於平常現實中的身體，熟悉地展示各種喜怒哀樂；另一方面，臉卻也可以在某瞬間離開主體，透過「裂縫」(fêlure)顯現第二張臉，觀者無法專注於原有主體的身體，意識反而轉向那無形的第二張臉，既熟悉卻又陌生，似曾相識。主體的「我」(Je)在第二張臉的顯現後雖仍存在，但開始顯得模糊，繼而出現的是「大眾」(On)，因為第二張臉可以指向任何人，而不是一個固定的「我」。

對於主體的臉，米龍透過「地圖」(carte)概念加以解釋，他認為「地圖」存在的目的為現實細節的再現，不外乎路線及準確的距離，以及沿途預計將出現的事物，種種皆是一種固定的軌跡。米龍認為臉正如同「地圖」，有著可被預見的表情，臉透過表情建立與社會中他人的關係，臉的表情即代表著每一次與他人的相遇，同時也是一種對他人負責的跡象。與現實他人互相產生關係的臉，承載著一種社會責任，每一次表情的顯現或者回應都是一種對他人的負責，皆代表某種態度。在現實社會中，「我」不斷地與周遭每一個人碰見，「我」的身體及臉不斷被他人影響，繼而在「我」身上留下痕跡，或輕或重。臉的表情的改變為一種他人走過的痕跡證明，若說表情是內在的外顯，展露於臉上，那麼主體的內在卻也無時無刻與社會及他人緊緊相連。

米龍對於臉的探討，以列維納斯的哲學觀點及布朗修(Maurice Blanchot)¹²¹的文學作品做一比較：列維納斯臉的意涵在於表情，與現實社會中的他人息息相關，代表著一種「責任」(responsabilité)；而布朗修透過文學作品呈現的「裂縫」概念，不再是特定主體存在的證明，而是某種曾經「存在的跡象」(indice d'existence)。以「地圖」的概念來看，有著既定結構的地圖，如同一張表情可被

¹²⁰ 筆者暫譯。原文：“Le visage, par le regard, est l’interstice de ce corps à la fois familier, le proche – il est l’intérieur du réel, il en fait partie, il en vient –, et à la fois étrange, le lointain – il sort du corps.”, Éric Hoppenot, *Emmanuel Lévinas-Maurice Blanchot, penser la différence*, p. 205.

¹²¹ 莫里斯·布朗修(Maurice Blanchot, 1907-2003)，法國作家兼哲學家，著有《黑暗托馬》(Thomas l’Obscur)。

預知的臉，然而若以另一種思考角度看待地圖，結果的呈現即變得不再重要，米龍說道：「這些地圖不是假想地點的呈現而已，而是一種質疑，要我們去問：內部變化所導致的事物轉變¹²²」。

不管是對地圖（carte）、臉抑或是任何事物，已經不再停留於接受其顯現的既定模樣，而是問為什麼？事物內部如何運作？這裡強調的是一種產生的「過程」（processus），一種對於事物內部與外在關係的追尋。米龍同時藉由傅柯（Michel Foucault）與德勒茲（Gilles Deleuze）¹²³的「佈署」（dispositif）與「機器」（machine）概念加以解釋，存在於社會的體制或者某種結構性事物中，其安排總是具有涵義，並且是為了社會大眾而存在。如地圖，若將具預告功能的標示拿掉，將會失去方向感，失去某種對於現實生活的依靠。若臉離開了主體身分，觀者將無法辨識，那麼，這樣的臉為何顯現？何以在某個時刻出現於眼前？是否曾經出現在什麼地方？又具有什麼意涵？這樣的臉既有一種現實中的熟悉，又有一股陌生，觀者或許會對這樣的臉產生一種心理上的拉扯：究竟我處於現實中，抑或是脫離現實？

「裂縫」（fêlure）的臉一旦顯現，則脫離了現實，那麼它究竟在哪裡？這裡不僅要問地點，同時更要問的是，這張透過「裂縫」顯現出來的臉是誰？說話的人是誰？（Qui parle？）¹²⁴現實的臉與「裂縫」的臉，既處於現實也處於某種虛幻時空，米龍藉由布朗修的「中性」（neutre, neutralité）¹²⁵概念來形容此種處境，臉因此變為一種「中性空間」（espace neutre）。臉動搖不定，原有的主體模糊了或者消失了，另一個未知的他者出現，使觀者產生困惑，最終都將回歸問題的源

¹²² 筆者暫譯。原文：“Ces cartes ne sont pas pour autant des représentations de lieux imaginaires. Elle sont simplement des invitations à interroger le changement intérieur qui gouvernent la modulation des choses.”, Éric Hoppenot, *Emmanuel Lévinas-Maurice Blanchot, penser la différence*, p. 207.

¹²³ 吉爾·德勒茲（Gilles Deleuze, 1925-1995），法國哲學家，著有《差異與重複》（*Différence et répétition*）。

¹²⁴ 參見 Éric Hoppenot, *Emmanuel Lévinas-Maurice Blanchot, penser la différence*, p. 205, 206, 211.

¹²⁵ 參見 Éric Hoppenot, *Emmanuel Lévinas-Maurice Blanchot, penser la différence*, p. 206, 213.

頭：究竟是誰？在哪裡？

這裡產生某種曖昧，即「可見」與「不可見」的模糊化，「可見」真的可被見到？「不可見」又絕對不存在嗎？無法被看到嗎？哪一種才是現實？從現實的身體轉移到某種虛幻無形的身體，觀者所感受到的是何者？這裡產生一種對現實、實體的動搖。米龍對於「裂縫」(fêlure)的概念亦透過「回聲」(mise en écho)來解釋，並提出觀看的問題，即「當觀者看到一張臉，臉究竟是一種抵達點(point d'arrivée)，抑或是出發點(point de départ)？」¹²⁶。他認為臉並非完全是一種抵達點，當觀者的目光接收到了某張臉，臉呈現出其「裂縫」，這張臉即再度成為一出發點，使觀者透過原有的臉看到他人的臉；然而，原有接收到的臉並非單純為一出發點，當觀者需透過它才能看見那「裂縫」的臉時，原有的臉則如同一條必須經過的通道，它是確實存在並被觀者看見的，然而卻是以一種脫離了主體身分，超乎於外在五官特徵的姿態呈現，也因此原有的臉也變得既熟悉卻又陌生。

第三節 列維納斯臉的概念與恩索爾面具中臉的意涵

恩索爾於 1899 年寫給杜賈黨(Jules Dujardin)的信件中回憶起 1888 年創作面具的起因：「我在二十畫會成員之中堅持抗爭，但卻在裡面遭受敵意與批評(這時候我的研究已經在二十畫會中漸漸分散消失)，於是開始對面具產生興趣，對它們的描繪使我感到愉悅。我以哲學的眼光來看這些膽小鬼虛偽的、掩飾的、有趣的、狡猾的臉，看它們逐漸被我帶有輕蔑意味的創作給擊垮。這條道路是快樂的，邏輯性地喚起了極端且強烈的顏色，也反映出藝文圈同伴對我的批評，模仿者的愚昧盲從、無能批評及卑鄙愚蠢的攻擊。這些東西使我對這條充滿著光與極端的特殊道路有所堅持，而這條道路也使模仿者及針對我的人，不敢跟隨我的腳

¹²⁶ 參見 Éric Hoppenot, *Emmanuel Lévinas-Maurice Blanchot, penser la différence*, p. 205.

步¹²⁷」。

藉上述引言，可以知道面具除了為一裝飾性物品，恩索爾更以另一種哲學的眼光看待面具的臉。他並非著重於臉孔外觀的特徵，如同戲劇面具與原始社會面具般，而在於面孔呈現出的各種人類性格，即各種「表情」(expression)。回顧第一章的文獻分析，以《基督進入布魯塞爾》(*L'entrée du Christ à Bruxelles*) (圖2) 為例，面具如同人的外貌，具有一種虛偽的意味，且表情的存在只是為了消弭人與面具之間的隔閡。然而筆者認為表情除了具消弭的目的，使觀者混淆，它還具有更深的意涵。

上一節米龍對於臉的概念，事實上已經提供給觀者一種看待臉的方式，然而筆者認為畫家的臉雖充滿了扭曲怪異的表情，卻與米龍所談的「裂縫」(fêlure)不同。他所談的「裂縫」不從主體身分出發，而是以去除了個人身分的角度去思考。「裂縫」沒有固定的結構可言，它是一種不斷在變動的過程，直至顯現出一張新的「輪廓」。當「輪廓」呈現出來，觀者要問的是「誰」(qui)在說話？一種身分的找尋。然而在這幅畫作中，恩索爾面具與臉的混合手法，模糊了人與面具之間的分界，面具使得身分被消除。事實上，觀者根本分不清眼前存在的，究竟是面具抑或是臉。筆者認為在恩索爾的創作世界裡，面具與臉事實上可以是為同一。無論是哪一種，這些面具被視作為外表的人，皆由畫家以某種社會階層的形式表現出來，而非一種明確的個人身分。那麼若回到米龍於探討臉時所提及的列維納斯，他的「表情」(expression)又有何意涵？是否與恩索爾的臉產生某種

¹²⁷ 作者自譯。原文：“Le goût de la bataille me maintient parmi les vintistes mais entouré d’hostilité au sein même des XX et critiqué partout sans mesure (cependant le bénéfice de mes recherches s’était éparpillé sur le groupe entier). Je pris plaisir à peindre les masques. Depuis le goût du masque ne me quitte pas. J’ai pu contempler ainsi philosophiquement les faces hypocrites, dissimulées, intéressées et fourbes des couards écrasés par mes méprisantes évolutions. La voie était heureuse, elle appelait logiquement la couleur outrancière et violente. Elle reflétait les critiques intéressées des confrères, l’ignorance, la mauvaise foi, l’incapacité des critiques, les attaques viles et mesquines des ex-imitateurs contribuèrent largement à me maintenir dans cette voie exceptionnelle de lumière et d’outrance ou les imitateurs et pasticheurs cette fois n’oseraient plus me suivre.”, Xavier Tricot, *James Ensor Lettres*, p. 271.

連結？

上一節米龍提及，表情為一個主體內在情緒狀態的顯現，然而列維納斯認為除了代表主體，「表情」實際上具有一種更完整的意義。這裡需特別注意的是，列維納斯的 *expression* 在文中並非意指面部的表情，筆者僅從一般用法出發，試圖從「表情」一詞探討其真正具有的意涵，*expression* 一詞之正確譯法仍有待商榷。列維納斯在著作《自由與命令》(*Liberté et commandement*) 中，首先從「形」(*forme*) 開始探討，由身體外觀延伸出另一種看待臉的方式。列維納斯的臉雖透過某一存在者的身體顯現，但卻是一種完全獨立的抽象存在，臉既可以屬於任何人，卻也能夠超乎身體的限制，自己存在。

列維納斯認為臉真正的意涵並非外觀所見的「形」，然而「形」卻是認識一個人最基本的開始，如人的五官特徵、臉型的胖瘦美醜、臉所顯現的年紀，甚至是人於臉上身體上所掛戴的物品。人們對於一個存在者的印象，通常通過這些屬於「形」的部分來聯結，然而列維納斯首先透過「形」談到一種觀看的方式，即「看透」(*percer*)¹²⁸。如同列維納斯於著作中所提，「看透」具有一種純粹的眼光，「看透」首先需要一種「拋棄」，拋棄肉眼實際看見的屬於外在的東西，不論是物質性，如列維納斯提到的衣著、面具；抑或是非物質性的抽象部分，如年紀、社會上的身分地位等，皆為一種外在的「形」，一種掩飾。

只有將上述這些東西拋開，才能真正看到一種作者不斷強調的「裸露」(*nudité*) 的臉，意即「表情」的產生。雖然表情是透過主體的臉孔呈現，與其面孔上的特徵結合，然而列維納斯提到的觀看方式是一種純粹的「看透」，因此即使表情 (*expression*) 經由各種不同長相的存在者浮現出來，然而要清楚知道

¹²⁸ 參見 Emmanuel Lévinas, *Liberté et commandement*, Paris, Fata Morgana, 1994, p. 49

的是，表情實際上是一種獨立的存在。表情雖透過「形」(forme)顯現於他人眼中，也同時反映了他人的內在想法，然而從「裸露」的臉的角度去看，即使沒有他人的臉的支撐，少了他人的臉所具備的外在條件，表情依然「有自身的內容，自己獨自存在著¹²⁹」。

對於臉實際上為一種獨立的存在，列維納斯在另一著作《存有之外或超越本質》(*Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*)中再次描述：「臉不是某種現實中的外觀或者符號，它是屬於自身的，但由一般面貌掩藏起來或者表現出來，如同一個不可見的主題般¹³⁰」。列維納斯一直不斷提供另一種觀看方式，從「形」的框架跳脫出來，試圖往一種不帶有主體身分的臉的方向去。裸露的臉，意即「表情」，是一個獨立的主題，它雖包含多種與主體內在情緒相關的意思，如為人所知的喜怒哀樂，但在列維納斯的思想中，表情真正的意涵並不僅止於對他人精神的描述，更重要的是，表情自身的存在，存在本身所具有的生命力。

列維納斯對於臉的觀點，提供了一個解讀恩索爾面具的角度。他提及「形」首先為認識主體的一道門，筆者即以畫家的《基督進入布魯塞爾》(*L'entrée du Christ à Bruxelles*) (圖2)為例，觀者真能從畫作中任何一張臉進行身分或者年紀的辨別嗎？畫家透過面具與表情的運用，目的即是增加觀者對人的質疑，當面對既像面具又像人的臉孔時，又如何能確切辨識出他們是「誰」(qui)？具何種身分？這裡需再次強調，畫家在這幅畫作僅以社會階層來表示群眾。當恩索爾開始運用面具，也同時以表情來混淆觀者時，畫中人物的外觀再也無關乎身分的正確性。對於身體外觀，畫家正是以面具來暗指人外在的虛偽性，而在外觀令人感到懷疑的情況下，又如何透過「形」來認識所謂的臉？

¹²⁹ 參見 Emmanuel Lévinas, *Liberté et commandement*, p. 49

¹³⁰ 筆者暫譯。原文：“Le visage n'est pas l'apparence ou le signe de quelque réalité – personnelle comme lui-même – mais dissimulée ou exprimée par la physionomie et qui s'offrirait comme un thème invisible.”, Emmanuel Lévinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Paris, Martinus Nijhoff, 1978, p. 149.

在恩索爾諸多面具作品中，「形」(forme)的呈現皆令人產生質疑，而《基督進入布魯塞爾》(圖 2)中每一張主體呈現出的臉孔，也都因面具與表情的創作手法令觀者感到疑惑。即使面具呈現的表情(expression)指向喜怒哀樂等各種情緒，也無法反映出他人的想法，因觀者仍舊在懷疑：究竟是面具還是臉？再者，面對一個外在令人質疑的人物，表情所反映的內在是真誠，抑或是虛偽？因此恩索爾的畫作中，無法單就「形」的角度來解讀表情，因為表情無法代表一個主體的內在。但即使如此，列維納斯「穿透」(percer)的觀看方式，仍然讓我們理解，「表情」可為一種獨立的精神意涵，有著自身的內容。那麼，畫家面具的表情真僅止於模糊外在身分的功能嗎？筆者認為表情實際上承載著畫家個人的精神。然而如何藉列維納斯對於臉的觀點再更進一步看其面具的意涵？

回到列維納斯對於表情的論點，他認為「表情」如同一個「個體」，自己浮現於一般所見的臉，也自己消失。在他的思維中，表情總有他人的跡象可循，因受到他人的影響而產生。表情因他人而出現，展現了他人與表情所寄居的主體兩者之間的關係，主體因他人所產生的精神變化，這是一般看待表情的方式。然而在列維納斯的觀點中，要問的並非呈現表情的是「誰」(qui)，或者表情所談論的對象是「誰」，又或者他人做了什麼導致表情的產生(Que fait-il?)；重要的是，表情代表了「什麼」(quoi)？表情與任何一個他者之間的關係為何？

裸露的臉，列維納斯認為是一種更廣義的概念，並非限制在一個「我」與一個「他者」之間，因此問的不是「誰」，而是「表情」最終對他人展現的是「什麼」？即為一種「生命的存在」。列維納斯認為人都需正視、面對這種裸露的臉，才能避免自己暴力的產生，對臉的忽視等同於一種暴力的展現，因此正視一個人的臉，並非看其外觀的特徵，而是一種「全然的面對面」(face à face)。此種面對面的態度，包含了一種對生命的思考，具倫理上的意涵。因此臉的表情

(*expression*) 不但有喜怒哀樂，它如同個體般，自己存在且會傳遞話語，列維納斯於《整體與無限》(*Totalité et infini*) 中說明臉本身即是一種言語：

臉是一種活生生的在場、存在，它是表情。表情的生命力使得形扭曲變形，而於形裡的存在，如主題般顯於形，也消失於形。臉會說話，臉所顯現的已經是種言語。根據柏拉圖，臉自己呈現的東西，提供其自身一種救贖。臉在任何時刻擊垮了形所提供的一切。臉所說的話，並非僅止於個人直覺或觀點的變化，而是與外在的存在者之間，一種最根本的關係。¹³¹

在上述引言中，列維納斯再一次強調表情代表「生命的存在」，他並沒有細談任何一種表情，而是將表情看做一個主題、一個獨立個體。然而，一般人的觀看方式，卻容易僅專注於表情所造成的臉部扭曲，抑或是表情所訴說的主體內在。在列維納斯的觀點中，表情所說的話，不是只有個主體的內在或思想，而是離開主體，一種與外在他人之間的關係，也就是先前所提及的生命，一種對他人暴力的反對。當觀者看到臉，面對的並非只是眼前對象的存在，而是一種超乎視覺感官的，一種裸露的臉的意涵，一種需用心才能察覺的「事實」(*fait*)，即生命的存在，而這也是列維納斯一直堅持的「看透」(*percer*)，一種與他人之間最根本的關係。

裸露的臉，確實是一種活生生的無形在場，當「表情」(*expression*) 一顯現，原有的臉孔則改變，「表情」一離場，臉孔則回到原來的主體特徵上。「表情」的

¹³¹ 筆者暫譯。原文：“Le visage est une présence vivante, il est expression. La vie de l’expression consiste à défaire la forme où l’étant, s’exposant comme thème, se dissimule par là même. Le visage parle. La manifestation du visage est déjà discours. Celui qui se manifeste porte, selon Platon, secours à lui-même. Il défait à tout instant la forme qu’il offre. Le discours n’est simplement une modification de l’intuition ou de la pensée, mais une relation originelle avec l’être extérieur.”, Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini*, Paris, Martinus Nijhoff, 1971, p. 61.

真義透過喜、怒、哀、樂，各種臉部的變化，來訴說一種「生命的存在」，其顯現的目的，最終講求的，是一種對他人的尊重。正視他人裸露的臉，才算達到一種負責，也才能避免任何不負責任的行為出現。雖「表情」(expression)參雜著任何一個主體的外觀，然而它於他人的身體來去自如，只爲了表達其獨立存在的意涵，即使身體消失了，這種裸露的臉，依然存在著，只是這種無形的存在容易使人忽略。

列維納斯的表情意涵爲生命，具一種倫理性，涉及了暴力與和平的課題。然而恩索爾畫中人物的臉所具有的表情並非指向生命的存在，而是一種「人性」(humanité)，他於信件中形容其面具作品：「我的風格很自由，反映我的輕視、快樂、痛苦、喜愛，一種和諧的招喚，具音樂性的、響亮浮誇的風格，面具正是來自這裡與大海。應該要看看乳白天空底下的面具，以強烈的顏色亂畫，面具不斷演變，可悲的，阿諛奉承低聲下氣，一場悲哀的混亂：嚇壞的人、傲慢又害羞、刺耳的，假嗓子、喇叭聲、可怕的怪獸頭，引起的快樂、不可預期的姿態、發怒的動物。令人厭惡的人性，多麼地混亂……¹³²」。

事實上從畫家提及以哲學觀點看待面具的臉，其呈現的虛偽、掩飾、狡猾、有趣等，已經可以觀察到他所著重的，多偏向於人所具有的「負面性格」。「人性」涉及到極爲廣泛的領域，既可單指個體所具有的行爲個性，也能廣泛指向人類各種不同性格的總和。然而在哲學領域中，「人性」(humanité)一詞大多具正面意

¹³² 作者自譯。原文：“ J’ai donné un style très libre, le beau style de peintre, style reflétant mes mépris, mes joies, mes peines, mes amours ; style de rappels harmonieux, style musical, style sonore, style de plume et de pinceau et mes masques sont venus d’ici et de la mer. Ah il faut les voir, les masques, sous nos grands ciels d’opale, et quand barbouillés de couleurs cruelles, ils évoluent, misérables, l’échine ployée, piteux sous les pluies, quelle déroute lamentable : Personnages terrifiés, à la fois insolents et timides, grognant ou glapissant, voix grêles de fausset ou de clairs déchaînés, têtes de bêtes macabres, joies irritées, gestes inattendus, insoumis d’animaux irrités. Humanité repoussante mais combien mouvementé sous les défroques irisées de paillettes arrachées du masque de la lune. Alors j’ai vu grand et mon coeur a vibré et mes os ont tremblé et j’ai deviné l’énormité des déformations et devancé l’esprit moderne, un monde nouveau s’est dessiné. ”, Xavier Tricot, *James Ensor Lettres*, 1999, p. 192.

涵，而在畫家的面具創作中，筆者認為「表情」(expression)所展現的「人性」多具貶義，從其透過面具反映他人嘲諷的創作意圖即可看出。

雖恩索爾與列維納斯兩者表情最終要表現的意涵不同，但此種裸露的臉存在的方式卻相同，皆透過「形」(forme)顯露出來，也能夠自己消失於「形」。以 1890 年的畫作《詭計多端》(*L'intrigue*) (圖 12) 為例，一群臉孔怪異的人，畫家以面具替代他們的臉，透過畫面中間兩個人物較為醒目的著裝打扮，可以猜測畫家暗指布爾喬亞階級。在這幅畫作中，具有明顯表情的為戴著白色帽子的女士，以及其左方與她有著類似表情的人。透過表情，畫家筆下的面具如同人的臉孔般，令觀者產生錯覺，表情確實達到了某種混淆的作用。然而若從畫家的哲學觀點出發，畫中兩位人物的表情不正有著被思考為陰險或者狡猾的可能？不論畫家呈現何種負面的性格，又或者是正面良善的性格，這些皆為一種「人性」。就此角度出發，表情已脫離第一章文獻分析所提的，純粹對於外在的混淆，轉而顯露出某種內在精神的意涵。

再以 1899 年《小丑貝洛與面具們》(*Pierrot aux masques*) (圖 23) 為例，畫面中眾多面具，有些面具並無明顯的表情變化，如畫面右上角。但若仔細觀察，處於畫面中間的小丑貝洛，其左後方成群的面具們，確實具有表情的存在。恩索爾以近乎白的淺亮顏色來突顯表情的存在，觀者可以在左上方這群誇張扭曲的臉之中，觀察到奸詐、冷眼旁觀、狡猾又或者驚懼等各種表情。這些表情皆指向「人性」負面部分的顯現，然而觀者仍無法透過這些相似的外貌來解讀表情的存在。

上述兩幅畫作，表情藉由毫無辨識性的外觀顯露出來，也如同列維納斯所說的，自己浮現於形，也自己消失於形。在畫家許多面具畫作中，表情雖沒有透過每一張臉孔顯現出來，然而觀者卻仍可從畫家諸多創作中察覺表情的在場，即「人性」的存在。上述兩幅作品中表情所展現的嘲笑、邪惡又或者狡猾，皆不只是反

映個人的內在性格，更是一種具廣泛性的「事實」(fait)，而這也是畫家透過面具要達到的目的。雖表情(expression)因受到他人影響而產生，然而在畫作中無法得知究竟「誰對誰產生影響」，且也不具重要性。重要的是，這些透過表情所顯露的「負面人性」(humanité)，皆為畫家於現實生活中曾遭受的經歷，也因此他提到其面具創作同時也反映了藝文圈對他的批評與攻擊。表情不僅反映出「人性」，同時也藉此理解畫家的觀看方式在於一種內在精神的顯現，而非令人感到質疑的外觀。

列維納斯認為當面對一個人的表情，除了看到對方內在顯現的情緒之外，也同時看見了那屬於任何一個人的「表情」，即「生命的不可抹滅」。因此透過對方臉孔顯現的「表情」，觀者也得以看見「他人」的存在。在列維納斯《自由與命令》(*Liberté et commandement*)的前言中，皮耶·哈亞(Pierre Hayat)¹³³寫道：「這本著作指出與臉的關係是一種精神、思想，同時藉此了解其政治性的必要並沒有少於倫理上的，因為與臉之間的關係從來都不是一場秘密會談，永遠都有第三者，永遠都有其他人處在我們周遭¹³⁴」。

對列維納斯而言，裸露的臉具有一種開放性，沒有限制。當遇見了一張裸露的臉，除了訴說著對他者生命的負責，一種倫理上的意涵，同時裸露的臉也觸及政治性領域。表情所意指的生命意涵，同時也顯現於更多的他人身上，這種更多沒有界限。裸露的臉帶來的不是盡頭，它並非有限地指向一個主體，它產生出了「無限的他人」，因此裸露的臉具有一種「無限」(infini)的概念。然而為何也具有一種政治性意涵呢？在列維納斯的哲學中，作者透過探討臉的概念觸及了第二次世界大戰中，德國納粹對於猶太人集中屠殺的歷史事件。對於確實經驗過這

¹³³ 皮耶·哈亞(Pierre Hayat)法國哲學學者。

¹³⁴ 筆者暫譯。原文：“Liberté et commandement enseigne déjà que le rapport au visage est l'esprit même, et fait comprendre aussi que le politique n'est pas moins nécessaire que l'éthique. Car le rapport au visage n'est jamais un huis-clos. Il y toujours les tiers, tous les autres hommes qui nous entourent.”, Emmanuel Lévinas, *Liberté et commandement*, p. 19.

段歷史的人而言，某時刻經由他者顯現的裸露的臉，是否曾經觸及到了這段歷史中已逝者的臉？

一個他者裸露的臉，透過觀者自身的經驗或者回憶，永遠都可能引發第三者的存在，或者不僅只有一個第三者，而是「無限的他人」。當觀者的眼光察覺到了那一張裸露的臉，這張臉即成為一開放式的場域，觀者的眼光將從對象的身體脫離，看見超乎現實社會存在的他人。在《整體與無限》(*Totalité et infini*)中，列維納斯對於能夠引發「無限的他人」的裸露的臉，有著詳加描述：「這種臉自己顯現表達，與現代的本體論不同，它具有一種真理、真相的概念，並非普遍的揭露，而是一種表情：它自身的存在穿透人的外貌與一般性，爲了在「形」中展示其內容的整體性，爲了消除形與內容之間的界限¹³⁵」。

當觀看他者的臉，真正的裸露的臉，即「表情」(*expression*)，會自己浮現於「形」(*forme*)，它「穿透」(*percer*)身體外在的一般性，只爲了顯示其完整的內容意涵。對於列維納斯，表情並非只是顯露出來，而是具有一種「真理」(*vérité*)的概念，一種「生命的存在」。引言中列維納斯提及此種臉的概念並非現代的本體論，本體論在東西方哲學皆具有廣泛的探討面向，這裡筆者不繼續延伸探究。重要的是，裸露的臉，目的並非透過表情指向主體自身，而在於一種臉本身的「真理」意涵，即列維納斯所認爲的「生命」，其中包含了一種「不容否決」。也因此，列維納斯曾以「神」(*Dieu*)來形容裸露的臉，正因爲「神」無法被否決，如同「表情」暗指的生命，兩者皆沒有實際固定的身體，只透過各種不同的「形」來展現其存在。

¹³⁵ 筆者暫譯。原文：“Le visage, contre l’ontologie contemporaine, apporte une notion de vérité qui n’est pas le dévoilement d’un Neutre impersonnel, mais une *expression* : l’étant perce toutes les enveloppes et généralités de l’être, pour étaler dans sa « forme » la totalité de son contenu, pour supprimer, en fin de compte, la distinction de forme et de contenu.”, Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini*, p. 43.

裸露的臉所具有的可能性，可能引發無限的他人，完整了臉的意涵。臉的完整性、臉的圓滿意涵，不在於「表情」(expression)指向的主體內在，更涵括了另一種無關乎存在者的裸露精神。此種裸露精神隨著觀者自我的經驗，於存在者之外繼續展延，而能夠使「表情」繼續延伸成他人的原因，正在於「表情」自身的語言，在列維納斯的觀點中即生命的意味，一種不可將其抹煞的暗喻。

對於表情具有的精神意涵，列維納斯提出了「無限的他人」之概念。若由此概念出發思考畫家的面具創作，將涉及到觀者如何看待面具表情的問題。以上述提過的三幅畫作為例，恩索爾透過各種社會情境的安排，藉由人物或者面具的臉孔來展露表情。表情真正的目的不在於呈現某一角色的內在，而是畫家於現實生活經驗所體會的負面人性，即一種事實的存在。然而，觀者若僅將表情的意涵視為畫中人物內在的顯現，就不會出現列維納斯所謂的「無限的他人」。在此種情況下，觀者的觀看方式並非「看透」(percer)，其眼中的表情仍與主體有所連結。因此即便表情有著獨立存在的精神意涵，可隨時脫離主體，對於觀者而言仍舊停留於畫中角色，表情如同處於人物主體的框架內，具限制性，其獨立的精神意涵無法有所發展。

那麼觀者該如何看待畫家的面具表情？回顧先前提及的畫作《基督進入布魯塞爾》(*L'entrée du Christ à Bruxelles*) (圖 2)、《詭計多端》(*L'intrigue*) (圖 12) 與《小丑貝洛與面具們》(*Pierrot aux masques*) (圖 23)，面對面具與人混雜著的群眾，其表情揭露的諸多負面性格，觀者無法得知擁有此種性格的主人究竟是誰。如同先前所提，表情展現的人物之間的關係已不再重要，且因顯露表情的臉孔令觀者質疑，因此尋求表情指向的主體實際上毫無意義。重要的是表情自己所顯露的「人性」(*humanité*)，它與觀者最初的關係為何。透過表情浮現的「人性」與觀者之間的關係，這裡不再具任何有關他者的「我」的意涵。雖表情得藉由他者的身體外貌才得以顯露出來，然而一旦此種裸露的臉顯現並被觀者察覺，表情

的精神即瞬間脫離他人的框架，轉而具一種開放性。

恩索爾透過面具創作呈現出可指向任何一個主體的「人性」(humanité)，畫家面具的功能，同時也在於動搖觀者對於「形」(forme)既有的依賴。一般而言，觀者確實是從外觀來界定表情(expression)意涵的所屬，由此角度出發思考，也就不難理解第一章文獻對於恩索爾的表情解讀，即並無任何精神內容的顯示。筆者藉列維納斯看待臉的方式重新解讀了畫家呈現的表情，即可脫離主體獨立存在，它一旦顯現，對於觀者即能指向任何一個他者，且沒有盡頭。

恩索爾在歷經了比利時藝文圈的批判後，轉而透過面具創作來諷刺他們。畫家筆下這些怪異臉孔的表情，即反映生活周遭他人曾經展露於眼前的「負面人性」。然而觀者面對這些詭異的表情，藉由面具與人混合而成的「形」獲得了人性的精神意涵後，除了理解畫家眼中所觀看的內在獨立精神，事實上也可能將自身相關的經驗投射於表情顯露出來的「人性」。不論是形似臉的面具抑或是形似面具的臉，恩索爾的表情皆具有一種開放性，不侷限於某一特定的外貌。

對於恩索爾表情顯露的獨立精神意涵，觀者看待它的方式，不僅止為理解，更在於自由聯想與自己有關的生活經驗，這即是臉的「無限」(infini)概念，與單純聚焦於主體不同。對於列維納斯，表情最終透過喜怒哀樂指向生命的存在，如同其觸及的歷史事件，當經歷者再次面對某一他者的臉，面對表情所呈現的生命意涵，將可能再次聯想到過往事件中的人事物。然而，面對恩索爾表情揭露的醜陋虛偽等種種負面性格，觀者是否也可能如同畫家，將現實中某時刻所經歷的回憶與表情互為連結？恩索爾的面具意涵在這裡已經呼之欲出，它呈現的表情不僅為獨立存在的精神，反映出畫家於現實生活中所看透的「人性」；同時對於觀者更具一種開放性，使得不同的觀者能脫離「形」的有限性，產生不同的「無限的他人」。

以 1891 年《好的法官》(*Les bon juges*) (圖 24) 為例，這幅畫作相反地以形似面具的人為主角，畫家同樣以某一社會階層來表現人物。他們的臉孔怪異，呈現各種表情 (*expression*)，如微笑、不耐、嘲笑、惱怒等。當觀者對畫作人物怪異的臉感到懷疑，其表情所指向的好壞性格即無法投射於這群法官身上，因為觀者終將產生疑問：這些面孔所顯現的表情真的存在嗎？一旦產生質疑，表情所揭露的「人性」(*humanité*) 也就無法說服觀者。因此觀者需以另一種裸露的臉的角度去看待表情的存在。人物的外觀僅止為一途徑，「人性」藉此浮現出來，但不拘束於「形」(*forme*)，觀者可將表情視為獨立的精神內容，且進一步有所發展。以此種角度去思考面具的表情，「形」的輪廓將不再是觀看上的問題，因安索爾描繪的表情早已超乎於主體的本質。

對於臉的「無限」(*infini*) 概念，列維納斯在《整體與無限》(*Totalité et infini*) 中也以「相異性」(*altérité*)¹³⁶ 一詞作為解釋。當觀者目光離開了主體自身的臉，透過表情的顯現看見了第三者，或者無限的他人，此種表情，即裸露的臉，則具有一種「相異性」。它脫離現實生活中可觸碰的物質，一種瞬間從外來訪的存在，以「超驗」(*transcendant*) 的狀態存在著。「超驗」具有哲學性意涵，與「先驗」(*a priori*)、「後驗」(*a posteriori*) 等詞彙經常被共同討論。「超驗」簡單來說，是一種超乎現實生活實際經驗的個人體驗，沒有知識的存在，是一種主觀的，非大眾所共同擁有的主觀體驗。

列維納斯以「超驗」、「外來」或「陌生」等詞來形容第三者所呈現的裸露的臉，這些皆與主體原有的臉拉開距離。裸露的臉的顯像，作者以「神」(*Dieu*) 來形容，此種「超驗」(*transcendant*) 經驗如同「神」對於觀者的出現，一種外

¹³⁶ 參見 Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini*, Paris, Martinus Nijhoff, 1971, pp. 211-212.

來的陌生但卻不可否認的存在。面對瞬間產生的「相異性」(altérité)，觀者的目光再也看不見眼前對象的存在，現實生活進行著的一切，因為他人的「相異性」，而產生中斷。裸露的臉所呈現的「相異性」為一種真相的顯現，當他人的臉的「相異性」出現，「表情」(expression)向我們顯示的「真理」(vérité)即成為我們自身的一部分。然而，每個人透過「表情」所看見的無限他人皆不同，各人有著其不同的過往經驗，一旦這種裸露的臉顯現出來，各人都將有著不同的發展與顯影。雖然不同，這些顯影、無限的他人，皆是一種已然存在的事實，永遠獨立存在，只是在某瞬間選擇某一個「我」的臉，顯現出來。

對於臉的「相異性」的存在，列維納斯將其稱作一種「有」(il y a)，並在《整體與無限》(*Totalité et infini*)中描述：「這種「有」的侵入與任何形式的呈現無關，我們形容它是一種頭暈目眩。而其組成的本質，隨著而來的這種無臉的神秘，也源自於那同一張臉¹³⁷」。「有」即是一種存在，與形式無關，觀者因「有」的顯現而產生的感受，列維納斯形容為一種「頭暈目眩」，因為這種「有」使得現實中主體的臉模糊了。「有」的本質是無形的，雖源自同一張主體的臉，然而其所組成的卻是這張臉中，那沒有主體的臉、呈現裸露狀態的一種神秘性，而這種神秘的「有」超乎形式的限制，獨立存在，使觀者感受到一種非現實的「頭暈目眩」。

看透了「有」的本質，即理解了它並沒有所謂的實際的臉，列維納斯談到臉的「相異性」時，也提及此種裸露的臉雖然透過表情顯現出來，但它事實上卻「抗拒成為一種內容¹³⁸」，這裡的內容即指主體自身的臉。通過主體的臉才能使觀者察覺到真正的裸露的臉，然而觀者的目光，卻往往聚焦於主體自身，因為那裸露的臉即使顯現了，也會被「我」所具有的身分及特徵給遮蔽，觀者在這種情況下，

¹³⁷ 筆者暫譯。原文：“L’envahissement de cet il y a ne correspond à aucune représentation ; nous en avons décrit ailleurs le vertige. Et l’essence élémentale de l’élément, avec le sans visage mythique dont il vient, participe du même visage. ”, Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini*, pp. 207-208.

¹³⁸ 筆者暫譯。原文：“Le visage est présent dans son refus d’être contenu. ”, Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini*, p. 211.

無法真正理解臉的完整意涵。

對於裸露的臉所呈現的「有」(il y a)，不該與主體的「我」混為一談，「表情」(expression) 雖透過主體的外在顯現出來，然而其真正的精神卻與社會中個人的觀念無關，列維納斯在《整體與無限》(*Totalité et infini*) 加以補充：「臉所顯現的存在，不具備社會價值與標準下的身分地位。這裡所稱的臉，是臉自身的獨特呈現，沒有所謂的共同價值，只有事實的簡單陳述，永遠有著一種超於真實的可疑，也永遠有被理想化的可能¹³⁹」。透過引言可得知，真正的臉的意涵與社會框架下的意義無關，雖透過社會中各式的人呈現，但裸露的臉最終指向一種事實，這種事實無法被討論或者推翻，它就是在那，對列維納斯而言即生命的存在。

列維納斯將「無限」(infini) 形容為「相異性」(altérité)，在筆者提及的作品中，表情透過各種怪異形貌顯現，其具有的「人性」(humanité) 意涵廣泛地指向「無限」的可能，亦為一種原有畫中人物臉孔的「相異性」，同樣沒有盡頭，繼續透過不同觀者展延下去。若觀者以裸露的臉的角度看待表情的呈現，顯現表情的原有人物輪廓將與觀者的目光漸行漸遠。觀者既已看透形貌獲得了表情真正的「人性」意涵，除了理解恩索爾的創作目的，也同時可能與畫中人物拉開距離，轉而進行自身內在的聯想，現實時間也因此產生某種中斷，觀者因而暫時脫離現實正在觀看畫作的當下。

在 1899 年《面具中的恩索爾》(*Ensor aux masques*) (圖 25) 中，畫家將自己與面具呈現於同一空間中。恩索爾周遭充滿了面具，可明顯察覺只剩畫家仍維持原貌，周遭不論是誰，皆以面具示人。畫作前景的面具雖較無表情的強調，

¹³⁹ 筆者暫譯。原文：“La représentation de l'être dans le visage n'a pas le statut d'une valeur. Ce que nous appelons visage est précisément cette exceptionnelle présentation de soi par soi, sans commune mesure avec la présentation de réalités simplement données, toujours suspectes de quelque supervérité, toujours possiblement rêvées.”, Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini*, p. 221.

圍繞在畫家周遭的面具卻有著較為豐富的表情呈現。越往畫作深處，觀者可看到更多具不同表情的臉孔，尤其畫面左上方不僅有面具，畫家也同時透過骷髏顯露「人性」（*humanité*）。在這幅自畫像中，恩索爾將自己的原貌畫入，是空間中唯一可令觀者產生信賴的「形」（*forme*），畫家始終呈現原本的自己，並未試圖掩飾。恩索爾將周遭的臉孔以面具與骷髏替代，一方面告訴觀者這群外在的不可信任，同時也藉由表情的描繪告訴觀者，即使在眾多虛偽的面孔之中，他仍能「看透」（*percer*）底下隱藏著的「人性」。在這裡畫作中，骷髏與面具沒有不同之處，兩者的外貌皆令觀者產生觀看上的懷疑，成功使觀者的目光脫離「形」的限制，轉而看向內在真正重要的部分，即「人性」存在的事實。

外在是虛偽的，觀者無法依靠形貌思考表情的真義，然而畫家已「看透」了「形」，透過表情自身的語言道出「人性」的事實。畫作深處那越來越多的臉孔都是一張張虛偽的代表，而畫家選擇於某幾張臉孔來呈現表情，其所意指的「人性」正為畫家於現實生活遭受批評的當下所觀察到的。或許表情所道出的「負面人性」正是畫家於現實中意欲表明還擊但尚未實現的，對於可能無法在現實中做到的，恩索爾透過創作面具的表情，達到了最終反抗（*résistance*）的目的。也因此晚年 1937 年的畫作《我的自畫像與面具》（*Mon portrait aux masques*）（圖 26）中，畫家雖仍以相同的姿態面向觀者，他自身的表情卻轉為溫和，且此時的他已在當時的藝文圈獲得了某種程度的認可。與上一幅探討的《面具中的恩索爾》（圖 25）相較之下，恩索爾的心境確實有所不同，後者畫作空間中，再也沒有擠滿那一張張虛偽的臉孔，面具轉而變成恩索爾畫筆下的產物。另一幅 1939 年的畫作《我與我的周遭》（*Moi et mon milieu*）（圖 27），畫家正面看向觀者，周圍面具的臉孔似乎比前兩幅自畫像更為扭曲像人，且藉由恩索爾的表情及面具與他的互動，可以發現畫家晚年心境上的轉變。

從 1899 年的《面具中的恩索爾》（圖 25）到 1937 年的《我的自畫像與面

具》（圖 26），表情所揭露的負面人性從有到無。在後者畫作中，雖仍可察覺到可能為陰險表情的存在，如左上角的面具，然而其下方兩個面具僅看著畫家，表情已沒有前者畫作所強調的負面意味。從畫家的自畫像回頭思考先前所舉例的畫作，到處皆充滿了列維納斯觀點中的「有」（il y a），即「負面人性」（humanité）的無所不在。它可能隱藏於角色的臉孔底下，不被觀者察覺；也可能浮現於形，擊垮外在所具有的一般性。「有」的精神本質，即「負面人性」，畫家藉由眾多面具與骷髏的臉將其呈現出來，最終成功脫離了可能遮蔽觀者眼光的「我」，即關於「我」所具有的个人身分。

列維納斯對於臉的探討，不斷提到「看透」（percer）。除了從裸露的臉的角度分析討論，他也在《整體與無限》（*Totalité et infini*）中從「觀看」（vision）的角度來釐清對臉，甚至是對事物的看待方法。他首先解釋：「觀看是視覺與事物的關係，而事物又處在與非事物的關係之中」¹⁴⁰。列維納斯認為「觀看」只有達到與可見事物的接觸。他談到「觀看」與光線的關係，即事物需透過光線的照射才得以被看見，而我們所看見的，正是事物外觀的「形」（forme）。然而，當光線照射物體，除了被看見的外觀形貌，事實上物體正處於「無形」的光線之中。一般人無法透過視覺感官看見那「無形」的存在，僅能以手觸及，且是在一種空無（rien）之中。光線雖無法被看見，但它確實存在。

一般人透過視覺感官所看見的外觀，都只是事物的一面，但卻經常輕易忽略那「無形」且確實的存在。列維納斯在《從存在到存在者》（*De l'existence à l'existant*）談到「形」，認為其底下還有一種「無形的存在」等著被挖掘：「事物或人的存在，藉由形得以面向太陽，正因為其具有一個臉或面，事物藉此得以具備或者提供某些東西。事物的面，它將無形的裸露藏了起來。此種無形像是某個

¹⁴⁰ 筆者暫譯。原文：“La vision est donc un rapport avec un « quelque chose » qui s’établit au sein d’un rapport avec ce qui n’est pas un « quelque chose ».”, Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini*, p. 206.

存在卸下外在穿戴的東西，從世界抽離，如同獨立於外的存在，有著被掩蓋的一面，如同外殼裡頭意想不到的赤裸內在時間¹⁴¹」。引言中，「無形」的存在，即「裸露」，如同與事物的外在互不相識，與外在的形所聯結的世界互不相干，獨自存在於另一世界。這裡可以發現「裸露」，它既是事物的內在，同時也是一種獨立存在的「外在」(dehors)。當它被事物外在所遮蔽，即為一種「內在」，觀者需透過事物外在向內看透，「裸露」的精神內容才得以外顯。而當此種「裸露」被看透了，理解了，則又變成一種獨立於外的存在，獨自處於一個未知的、外來的世界。

列維納斯認為任何事物除了藉「觀看」(vision)所得的「外在」，也需透過一種「看透」(percer)方式，才能得到事物完整的意涵。除了事物外觀，更應清楚理解事物真正的主題與內容。他在《從存在到存在者》(*De l'existence à l'existant*)一書中仔細談到了展示於人們眼前的世界萬物與人的觀看方式，即完整的「觀看」不僅是一種單純對於外觀的凝視(contemplation pure)，更是一種朝向「給予」(donné)的「看透」。人不應只是接收事物外在展示的訊息，更應該看向事物本身給予的真正意涵。「給予」所包含的，是一種精神性的內容，是卸下任何外在附加的價值或者標準後，顯露出來的一種真正且裸露的存在。列維納斯在《從存在到存在者》中解釋：

事物的外在性與我們能夠進入它們有關，我們必須走向它們，因此事物雖自己呈現，卻等著我們，這就是形完整的概念。事物依靠形顯示呈現出來，事物被照亮且能被進一步理解，事物的形支撐著事物。事物是個體積，其外在的表面支持其深處的本質內涵，使它得以展露。現實

¹⁴¹ 筆者暫譯。原文：“La forme est ce par quoi un être est tourné vers le soleil – ce par quoi il a une face, par laquelle il se donne, par laquelle il s’apporte. Elle cache la nudité dans laquelle l’être déshabillé se retire du monde, est précisément comme si son existence était ailleurs, avait un « envers » et comme si le temps d’un sein nu entre deux chemises il était surpris. ”, Emmanuel Lévinas, *De l'existence à l'existant*, Paris, Librairie Philosophique J. VRIN, 1998, p. 61.

以某種固定的方式由元素組成並顯現出來，我們能夠穿透，然而穿透的前提是不毀壞形，而是以形為基礎向深處探索。¹⁴²

事物的「外在」不僅展示形狀、顏色、特徵或任何相關知識，列維納斯認為「外在」使觀者得以進入事物、穿透事物。「外在」如同具引導功能，使觀者可以透過它，得到事物已存在的真正意涵。「形」(forme)為一道門，等待觀者通行，進入事物的「內在」，挖掘出無法透過外觀看見的東西。列維納斯的觀看方式並非一概否決「外在」，而是藉由穿透它，看見事物的內在精神。而內在的本質是一種獨立的存在，它呈現的目的並非讓觀者認識事物，事物本身不過是一種形式，真正重要的是藉由它顯露出來的內在本質，其自身的意涵。

在列維納斯的觀點中，世界萬物透過各種「形」的途徑，來到我們面前，我們透過「形」去找尋藉由事物外在所給予的事實，一種無形但確實存在的「有」(il y a)。對於事物，不再是一種單純的、表面的觀看，作者在《從存在到存在者》(*De l'existence à l'existant*)中說道：「外在性並非以相對於內在性的位置來看，也非以側邊的角度去看；而是一種非全然為觀看的面對面，屬於一種超乎於視覺觀看的方式¹⁴³」。「外在」與「內在」並非對立存在，也非否決任何一個，觀看並非只依賴視覺感官對事物外在的觀察，而是連同事物呈現的內在一同思考。因此列維納斯認為真正的觀看為「看透」(percer)，一種全然「面對面」(face à face)的方式，穿透外在的限制，以一種思考的態度去理解。因此與其說是一種觀看，不如說列維納斯的觀看同時包含了「外在」與「內在」兩者，也因此觀

¹⁴² 筆者暫譯。原文：“L’extériorité des choses tient au fait que nous accédons à elles, que nous devons venir à elles – que l’objet se donne, mais, nous attend. C’est là la notion complète de la forme. Elle est ce par quoi la chose montre et donne prise; ce qui est illuminé en elle et susceptible d’appréhension et ce qui la soutient. La chose est toujours un volume dont les surfaces extérieures maintiennent le fond tout en le faisant apparaître. La réalité est faite d’éléments, en quelque manière solides. On peut bien pénétrer en eux. Mais cette pénétration ne permet pas de briser la forme et glisse sur elle.”, Emmanuel Lévinas, *De l'existence à l'existant*, p. 73.

¹⁴³ 筆者暫譯。原文：“L’extériorité est vrai non pas dans une vue latérale l’apercevant dans son opposition à l’intériorité, elle est vrai dans un face à face qui n’est plus entièrement vision, mais va plus loin que la vision.”, Emmanuel Lévinas, *De l'existence à l'existant*, p. 92.

看才得以完整。

回到列維納斯探討的臉，表情（*expression*）透過主體的臉浮現，裸露的臉一旦顯現，觀者也將在瞬間看到外來的無限他人。在這瞬間，觀者依過去的回憶與經驗，無限的他人也以各種不同的面容顯示臉的裸露。臉完整的意涵，不僅是經由外在取得真正的神聖內容，重要的是觀者透過自身內在的感受，看見無限的他人。列維納斯在《從存在到存在者》（*De l'existence à l'existant*）中藉由海德格爾（*Martin Heidegger*）¹⁴⁴來詮釋觀者內在主觀的重要性：「海德格爾所關注的感知不再為事物的基礎服務，反而是某種包含了個人理解與想法的靈感、頓悟¹⁴⁵」。觀者對事物的認識與感覺不再只建立於事物的客觀性，對事物的看法應該也包括其主觀的思考、感受，由此呈現出對事物另一番新的見解。

列維納斯對事物的觀看包括「外在」與「內在」，當事物內在的真實意涵顯現出來，即脫離了「形」的侷限，卸下穿戴的原有形貌，以一種裸露的姿態獨立存在，這即是外在性最終的目的。事物真正的神聖意涵獨立存在於外，觀者面對此種處於「外在」（*dehors*）的裸露精神，需通過自身的「內在」（*dedans*）才能產生屬於自我的想法。列維納斯在《從存在到存在者》（*De l'existence à l'existant*）中從對事物單純的視覺觀看或已知的認識，轉移到其他觀看方式：

事實上，對於所有能夠感覺，或可理解的感知，我們都可談到觀看與光線的關係：如我們能了解物體的硬度、菜餚的味道、香水的香味、樂器的聲音抑或是某種定理。自柏拉圖以來，來自於太陽的光線就影響著所有存在的事物。能夠與智力、理解力拉開距離的，如思想、意志、

¹⁴⁴ 馬丁·海德格爾（*Martin Heidegger*, 1889-1976），德國哲學家，著有《存在與時間》（*Sein und Zeit*）。

¹⁴⁵ 筆者暫譯。原文：“Le souci de Heidegger auquel la perception ne sert plus de fondement, contient cependant une illumination qui fait d'elle une compréhension et une pensée.”, Emmanuel Lévinas, *De l'existence à l'existant*, Paris, Librairie Philosophique J. VRIN, 1998, p. 74.

感覺，這些首先是一種經驗、直覺，一種透徹的觀看。¹⁴⁶

列維納斯認為事物的「內在」早已獨立存在，「外在」形式只是內有物質的一種支撐。一般人通常將兩者視為一體，不可分開，將內在既有的精神內涵，視為事物本體的概念。在此種情況下，光線成了觀看時必然存在的要素，因為只有在光線的照明下，事物的「外在」才能提供給觀者一種視覺上的依據，觀者也才能透過對事物「外在」的認識獲得某種概念。

透過對事物「外在」的熟悉度，才能獲得其真正的精神意涵，這對列維納斯而言，呈現出一種觀看的問題，即觀看的「有限性」(finitude)：假設世界上沒有各種形貌的存在，事物既有的無形精神難道就蕩然無存嗎？上述引言中，他以主觀的角度出發，提出不同於客觀的觀看方法，如個人的思想感受、經驗與直覺。這些皆是直接從觀者內在出發的觀看方式，與視覺上的感官無關。當「看透」(percer)了事物的「外在」，獲得一種無形的精神內容，面對此種無形精神的觀者，透過其內在廣大複雜的感受經歷，仍帶來無限的多變性。

藉由列維納斯以觀看為出發的探討，將更清楚「外在」與「內在」之間的關係。當觀者試圖解讀恩索爾的面具畫作時，即涉及了如何看待「表情」(expression)的問題：究竟該將顯現表情的主體納入思考，抑或是獨立看待表情所揭露的「人性」(humanité)？對此問題，恩索爾早已透過面具來解決。透過面具與人的混合使用，主體外在原有的可靠性已然消失，觀者再也無法只透過外在來界定內在精神的去向，因此轉而以獨立的思維觀看，並加以運用自身的經驗、感受與直覺。

¹⁴⁶ 筆者暫譯。原文：“ Nous pouvons en effet parler de vision et de lumière à propos de toute appréhension sensible ou intelligible : nous voyons la dureté d’un objet, le goût d’un mets, l’odeur d’un parfum, le son d’un instrument, la vérité d’un théorème. Qu’elle émane du soleil sensible ou du soleil intelligible, la lumière, depuis Platon, conditionne tout être. Quelle que puisse être la distance qui les sépare de l’intellect, la pensée, la volition, le sentiment sont avant tout expérience, intuition, vision claire ou clarté qui cherche à faire. ”, Emmanuel Lévinas, *De l’existence à l’existant*, p. 74.

對於觀看的「有限性」(finitude)問題，筆者認為恩索爾的面具與表情(expression)兩者互相融合的創作手法正好提供了解答。即便外在為面具與骷髏等各種奇形怪狀，若真正了解畫家的觀看方式，即能清楚恩索爾的觀看始終超越外在的限制，包含外在與內在兩者，且內在顯露的「人性」(humanité)透過種種畫作情節，反映出只屬於他內在的想法感受，具畫家的獨特性。因此觀看恩索爾面具表情的方式，終將要知道外在與內在兩者是可被獨立分開的，外在的形貌最終引導觀者走近並且探掘它底下真正的人性精神。

當表情浮現於面具，面具的外在即為表情底下的「人性」精神服務。那麼回過頭來看面具，在此種情況下，面具從一普通物品，瞬間承載了恩索爾個人內在對人的看法見解，面具透過畫家的創作具有了一種新的語言，即「表情」。面具外觀結構特徵所具有的意涵，因表情的出現，完全徹底瓦解。回到面具被視為物品可能具有的意涵，即本章一開始介紹的戲劇與原始社會面具，可以知道不論是外觀的結構設計、輪廓特徵與裝飾元素，甚至是色彩的呈現，皆準確表達某種訊息，或者代表某個角色人物。

雖然恩索爾面具的呈現於某幾幅創作中，仍可大致看出原有的輪廓特色，如《基督進入布魯塞爾》(*L'entrée du Christ à Bruxelles*) (圖2)，然而事實上表情造成的變形扭曲，已經使得面具原本的象徵意義消失無蹤，就連面孔色彩的呈現也有所不同。1932年恩索爾談到顏色對他的意義：「將顏色加強使它更加鮮豔，色彩會唱會笑，也會自己表示某種快樂喜悅¹⁴⁷」，畫家對於創作晚期色彩的看法，透過引言即可清楚理解。畫家並沒有沿用面具外觀原有的顏色，他認為色彩是包含著感受的，不論是為了「諷刺」目的而呈現的強烈色彩，抑或是達成「反抗」目後而產生的愉悅，皆是為了恩索爾個人的「我」。晚期的色彩對畫家極具

¹⁴⁷ 筆者暫譯。原文：“Avivons nos couleurs qu’elles chantent, qu’elles rient, qu’elles hurlent toutes leurs joies.”, Colette Lambrichs, *Dame peinture toujours jeune. James Ensor*, p. 191.

重要性，如同初期的光，不論是哪一種元素，皆反映其自身內在的感受。而畫家以個人感受為出發點進行創作，也使得任何一種元素皆呈現一種新的「語言」。

對於語言本身的意義，列維納斯在《整體與無限》（*Totalité et infini*）形容：「符號是安靜的語言，一種被阻止的語言。語言並非系統地集合這些象徵，而是破解這些符號」。符號具有的象徵意涵是固定的，而其象徵的固定性、有限性，將使得「語言」的發展被限制住。他認為真正的「語言」並非依循符號提供的象徵，而是跳脫象徵的框架，破解固定的意涵。有關「語言」，在本文第二章即可知道畫家的觀點，恩索爾講求的正是一種個人語言的創新與純粹，與列維納斯的破解符號，似乎不謀而合。恩索爾的「表情」（*expression*）破解了面具原有的象徵意味，成為了畫家的純粹語言，為畫家道出了「人性」（*humanité*）。恩索爾的獨特「表情」，源自於現實生活經驗，成為其自身的記憶後，再透過對面具超乎於形貌的觀看方式，加上內在的直覺與想像，凝聚於面具上。恩索爾的面具確實是他個人的獨特語言，而非一種普遍客觀，提供辨識的符號表徵。

對於恩索爾的觀看方式，除了透過面具解釋，實際上畫家於 1896 年的畫作《危險廚師》（*Les cuisiniers dangereux*）（圖 28）即已透露端倪。恩索爾在畫作中化為一條魚，成為一道即將被他人吞進肚的菜餚，畫家以此意境來反映當時藝文圈的景況。畫家的身體外貌變成魚，僅剩一顆頭顱仍維持原貌，筆者認為此種呈現已暗示了畫家不侷限於外觀形貌的觀看方式。在這幅畫作中，明顯並無面具與表情的混合手法。畫作中恩索爾對於人物的描繪清楚指向某個明確身分，這在另一文獻資料，黃素雲所撰寫的論文《恩索爾藝術中的恩索爾》中，有著詳細解說¹⁴⁸。

¹⁴⁸ 《危險廚師》中兩位廚師為「二十畫會」之創辦人，右邊為比利時律師兼藝評家奧克塔夫·毛斯（Octave Maus, 1856-1919），左邊為拿著煎鍋的則是比利時律師兼作家與藝評家艾德蒙·皮卡爾（Edmond Picard, 1836-1924）。除了廚師，作品中如煎鍋上的人頭及牆上的食材等，國外學者皆有相關研究，認為皆明確指向某位藝術家。論文作者更對煎鍋的人頭做了詳細的身分對

以另兩幅自畫像為例，即 1889 年的蝕刻銅版畫作《我的骷髏自畫像》(*Mon portrait squelettisé*) (圖 29) 與 1896 年創作的《骷髏畫家》(*Squelette peintre*) (圖 30)。畫家「看透」(*percer*) 外在形貌的方式，不僅在於揭露他人表情底下的負面人性，藉這兩幅畫作也可看出，事實上畫家對於自身外在的看法，也抱持相同的看法。他在作品中皆以骷髏的面孔呈現，然而與先前畫作例子出現的骷髏不同，沒有呈現與狡猾或者虛偽等負面性格。這裡再次驗證了畫家不拘泥於同一種創作方式，因為骷髏看似相同，代表的意涵卻不同，因此不能貿然從外在形貌解讀，仍是要仔細思考畫家外在與內在之間的關係與內在精神意涵的有無顯現。藉由列維納斯的觀看方式，外在與內在可為一體，也可被分開看待。畫家的觀看方式雖然超乎於外在的限制，卻非否定形貌的存在，如同上段談到的畫作《危險廚師》(*Les cuisiniers dangereux*) (圖 28)，觀者也能透過形貌進行對身分的解讀。恩索爾面具的臉，真正人性 (*humanité*) 意涵的顯露，並非意指容貌的「揭開」(*dévoilement*)，如同揭去遮住臉孔的面紗。表情 (*expression*) 透過形貌的浮出，是一種從內向外的顯露 (*révélation*)，外在的形仍然存在且不可或缺。

比，認為以往學者認定的比利時畫家紀堯姆·沃爵 (Guillaume Vogels, 1836-1896)，事實上可能為另有其人，即荷蘭畫家揚·托羅普 (Jan Toorop, 1858-1928)。恩索爾在這幅作品中透過身分的描繪，顯示了當時複雜的藝文圈背景以及與「二十畫會」之間關係的生變。

結論

對於恩索爾這麼一個風格多變的藝術家，究竟如何走進他的作品？這是筆者初次看到他的創作時所產生的疑惑，然而透過光與面具的研究，恩索爾個人的想法和世界也就不斷顯現於眼前。他認為藝術創作是具有多變性的，透過一開始對光與光線的研究，可以知道他極力批判光線的原因，事實上要反對的正是印象派與新印象派的創作態度。恩索爾認為光的無限可能在他們的呈現方式下，僅具有單一的發展，即對色彩的影響，且為一種不斷被解析的無形物質。然而，光在他的眼中，除了可以是純粹影響色彩的光線，還有各種不同的呈現方式，且是與個人精神狀態息息相關的。

恩索爾對於光與題材之間的呈現，一直是根據自身內在的情緒而有所改變，即使透過光表現的事物不同，且光與光線之間的不同難以在表面上真正辨別清楚，然而要知道的是，恩索爾對於光的描繪一直包含著他對生活的種種不同感受，這部分正是筆者試圖透過崇高性要解釋的。恩索爾的光究竟是否真的可被定義為崇高，事實上並非真正重要，當觀者看他的作品，也並不需要去談他的光是否為崇高。真正重要的是，透過本文崇高的概念，觀者得以跳脫一般對於光線的既定看法，轉而有另一種觀看模式，也就是將恩索爾對生活的情感同時納入思考，繼而理解畫家對於光的想法，事實上與一般的光線毫無關係，而是一種與個人精神相連的創作元素。這也是為什麼他批評印象派畫家毫無熱情的原因，因為他始終認為藝術創作是反映個人的喜怒哀樂，而非停留於關注事物本身。

透過光所呈現出的崇高感來理解畫家觀看時所著重的面向，事實上恩索爾的面具更能完整地反映出其創作理念。恩索爾所描繪的面具來自各地不同領域，面具與光相較之下，更有多種早已存在的不同範疇之符號象徵，而這也是筆者選擇

先藉由面具為切入角度的原因。藉由對戲劇與人類學範疇之面具的探究，可以發現面具種類雖然眾多，但面具外觀所呈現出的設計與構造，甚至是裝飾物品，皆指向單一訊息，如同光線一般具有限制性。對於恩索爾而言，創作並非依循某種規則，而是打破創作元素原有的語言框架，加入自我內在的各種情緒感受。因此，只有先理解了面具原本具有的意義層面，才能真正知道恩索爾觀看方式的重要性。

對畫家而言，面具不僅以人物的姿態出現，也多次出現在靜物畫作中，這事實上已經說明了他對面具的多種呈現方式。透過面具到臉的研究分析，不僅再次證明了他的觀看超乎了物質表象的限制，其臉，即表情的揭露，更再次呼應了他一直以來都將個人的內在精神反映於創作中。有關其面具的表情，在文獻分析中筆者已先談過現今的研究面向，僅在於對外觀的混淆與消弭人具有的身分辨識性，而面具除了具反抗特質外，也暗喻了人的虛假面貌。然而筆者藉由列維納斯對於臉的看法，發現恩索爾不僅以面具來暗喻人性，更直接將他於現實生活中所見的人性精神透過面具揭露出來。不論是何種範疇的面具，當恩索爾觀察感受到的人性出現，面具原有的既定語言則瞬間崩解，取而代之展現了屬於畫家個人內在的主觀看法。筆者透過畫作例子，發現恩索爾面具的臉的揭露，事實上正是他自身內在精神的表露，而面具則根據畫家真實的個人感受產生了新的語言。

本文對於面具意涵的解釋，並非站在嘉年華的角度，也脫離了其原有的虛偽諷刺意義，上述兩種筆者認為仍是站在面具的角度來看待。觀者要知道的是，恩索爾的作品一直是包含著其內在情緒感受的，因此若以他所著重的臉的角度出發，面具的意涵則直指畫家內在的精神。透過面具與臉，恩索爾的觀看方式真正地顯露出來，他的面具呈現方式不僅多變，且不斷告訴觀者其因生活周遭而產生的轉變。即便恩索爾的作品充滿了各種題材或者圖像，要注意的是，他的呈現方式從來不侷限於表面所看見的，而是有更深一層的意涵存在，需要被挖掘出來。

恩索爾相關文獻

I. 碩士論文

黃素雲，《恩索爾藝術中的恩索爾》，國立彰化師範大學藝術教育研究所，2008。

II. 中文專文

呂慧，〈試論恩索爾的繪畫表現藝術〉，刊載於《魯齊藝苑》，第 69 期，2001，第 17-23 頁。

李麗嬰，〈酷愛面具的畫家・詹姆斯・恩索爾的藝術世界〉，刊載於《美術報》，第 48 期，2007。

杜義盛，〈詹姆斯・恩索爾〉，刊載於《世界美術》，第 1 期，2001。

初樞昊，〈追索詹姆斯・恩索爾〉，刊載於《世界美術》，第 4 期，2011。

林芝禾，〈歡宴狂醉中的無政府革命--試析 James Ensor 的嘉年華圖像〉，刊載於《議藝份子》，第 14 期，2010，第 89-109 頁。

雄獅美術編輯群，〈恩索爾「靜物、人偶、面具」畫作展〉，刊載於《雄獅美術》，第 156 期，1984，第 159 頁。

黃怡珮編譯，〈畫界的異端分子--現代藝術的先驅者安梭爾〉，刊載於《藝術家雜誌》，第 426 期，2010，第 376-401 頁。

廖杏，〈醜的辯證法——淺析恩索爾繪畫的美學意義〉，刊載於《理論界》，第 1 期，2009。

劉英宏，《尋找隱藏在面具背後的自我——比利時 19 世紀前衛藝術家詹姆斯・恩索爾》，刊載於《美術觀察》，第 8 期，2010。

III. 西文專文

- Berman, Patricia G., “ *James Ensor–Christ’s Entry into Brussels in 1889* ”, The art book, Vol. 10, No. 4, 2003.
- Canning, Susan M., “ *James Ensor : art in the realm of the social* ”, Art in America, Vol. 88, No. 2, 2000.
- Canning, Susan M., “ *The ordure of anarchy : scatological signs of self and society in the art of James Ensor* ”, Art Journal, Vol. 52, No. 3, 1993.
- Leonard, Mark, “ *James Ensor's Christ's Entry into Brussels in 1889 : Technical Analysis, Restoration and Reinterpretation* ”, Art Journal, Vol. 59, No. 2, 1995.
- Jonsson, Stefan, “ *Society Degree Zero : Christ, Communism, and the Madness of Crowds in the Art of James Ensor* ”, Representations, No.75, 2001.
- Werman, David S., “ *James Ensor and the Mask of Reality* ”, Journal of Applied Psychoanalytic Studies, Vol. 5, No. 3, 2003.

IV. 相關著作與展覽專輯

- Becks-Malorny, Ulrike, *Ensor 1860-1949*, Cologne : Taschen, 1999.
- Berman, Patricia G., *James Ensor : Christ’s Entry into Brussels in 1889*, Los Angeles : The J. Paul Getty Museum, 2002.
- Bussche, Willy Van Den, *Ensor et les avant-gardes à la mer*, Bruxelles : La Renaissance du Livre, 2006.
- Florizoone, Patrick, *James Ensor : Les Bains à Ostende*, Bruxelles : Snoeck-Ducaju & Zoon, 1996.
- Musée du Petit Palais, *James Ensor*, Paris, 1990.
- Norman Mackenzie Art Gallery & University of Regina, *James Ensor, Edvard Munch, Emil Nolde*, Regina : Norman Mackenzie Art Gallery, University of Regina, 1980.

Pfeiffer, Ingrid & Max Hollein, *James Ensor*, Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz Verlag, 2005.

Puyvelde, Léo Van, *James Ensor*, New York : Buchholz Gallery, 1944.

Tricot, Xavier, *James Ensor : catalogue raisonné des peintures*, Paris: La Bibliothèque des Arts, 1992.

Zegher, Catherine de, *Between Street and Mirror : The Drawings of James Ensor*, Univ Of Minnesota Press, 2001.



參考書目

I. 西文參考書目與中譯本參考書目

A. 西文參考書目

Barnes, Jenifer, *The book of art : a pictorial encyclopedia of painting, drawing and sculpture*, Vol.7, New York : Grolier, 1965.

Baudelaire, Charles, *Écrits sur l'art*, Paris, Librairie Générale Française, 1999.

Brown, Carol, *James Ensor 1860-1949 Theatre of masks*, London, Lund Humphries Publishers, 1997.

Burke, Edmund, *Recherches philosophiques sur l'origine des idées que nous avons du beau & du sublime*, Paris, Nabu Press, 2012.

Cachin, Françoise, *Seurat : Le rêve de l'art-science*, Paris, Gallimard, 1991.

Châtelet, Albert, *L'histoire de l'art*, Paris, Larousse, 1995.

Chevreur, Michel-Eugène, *De la loi du contraste simultané des couleurs*, Paris, Pitois-Levrault, 1839.

Delacroix, Eugène, *Journal 1822-1863*, Plan, 1996.

Draguet, Michel, *James Ensor ou la fantasmagorie*, Paris, Gallimard, 1999

Hoppenot, Éric, *Emmanuel Lévinas-Maurice Blanchot, penser la différence*, Presses universitaires de Paris 10, 2007.

Kendali, Richard, *Claude Monet par lui-même*, Paris, Éditions Atlas, 1989.

Kuhn, Roland, *Phénoménologie du masque à travers le test de Rorschach*, Paris, Éditions Desclée de Brouwer, 1957.

Lacoste, Jean, *Friedrich Nietzsche oeuvres*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1993.

Lalande, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, 2010.

Lambrichs, Colette, *Dame peinture toujours jeune. James Ensor*, Paris, SNELA La

Différence, 2009.

Lévinas, Emmanuel, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Paris, Martinus Nijhoff, 1978.

Lévinas, E., *De l'existence à l'existant*, Paris, Librairie Philosophique J. VRIN, 1998.

Lévinas, E., *Liberté et commandement*, Paris, Fata Morgana, 1994.

Lévinas, E., *Totalité et infini*, Paris, Martinus Nijhoff, 1971.

Lévi-Strauss, Claude, *La voie des masques*, Paris, Librairie Plon, 1979.

Librairie Duchêne, *De l'impressionnisme à l'expressionnisme*, Paris, Celiv, 1989.

Madeline, Laurence & Swinbourne Anna, *Ensor*, New York : The Museum of Modern Art & Paris : Musée d'Orsay, 2009.

Pernet, Henry, *Mirages du masque*, Genève, Éditions Labor et Fides, 1988.

Pruner, Michel, *La fabrique du théâtre*, Paris, Éditions Nathan/HER, 2000

Tricot, Xavier, *James Ensor Lettres*, Bruxelles, Éditions Labor, 1999.

Verhaeren, Émile, *Rembrandt*, Paris, Henri Laurens, 1904.

Verhaeren, É., *Sur James Ensor*, Paris, Éditions Complexe, 1990.

Zola, Émile, *Pour Manet*, Paris, Éditions Complexe, 1989.

B. 西文參考書目中譯本

弗德里希·威廉·尼采著，《悲劇的誕生》，周國平譯，台北，左岸文化，2005。

艾德蒙·柏克著，《崇高與美之源起》，林盛彬譯，台北，典藏，2011。

克勞德·李維史陀著，《面具的奧秘》，劉魁立主編，知寒等人譯，上海，文藝出版社，1992。

II. 中文參考書目

香港聖經公會，《聖經》，1979。

黃文捷等編譯，《西洋繪畫 2000 年》，台北，錦繡出版，2002。

III. 展覽專輯

《莫內花園》，台北市立美術館，2011。

圖錄



圖 1 詹姆斯·恩索爾，《驚懼的面具》，1883，135x112 cm，油彩、畫布
James Ensor, *Les masques scandalisés*, huile sur toile

圖片來源：<http://www.flickr.com/photos/magika2000/4626601291/lightbox/> (2013.3.16)



圖 2 詹姆斯·恩索爾，《基督進入布魯塞爾》，1888，252x430 cm，油彩、畫布
James Ensor, *L'entrée du Christ à Bruxelles*, huile sur toile

圖片來源：<http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=932&handle=li> (2013.3.16)



圖 3 詹姆斯·恩索爾，《死亡與面具》，1897，78.5x100 cm，油彩、畫布

James Ensor, *La mort et les masques*, huile sur toile

圖片來源：[http://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/au-musee-dorsay/presentation-generale.html?zoom=1&tx_damzoom_pi1\[showUid\]=119753&cHash=132c9f5514](http://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/au-musee-dorsay/presentation-generale.html?zoom=1&tx_damzoom_pi1[showUid]=119753&cHash=132c9f5514) (2013.3.16)



圖 4 詹姆斯·恩索爾，《善用色彩的畫家》，1880，102x82 cm，油彩、畫布

James Ensor, *Une coloriste*, huile sur toile

圖片來源：<http://www.flickr.com/photos/9739200@N08/6885356963/> (2013.3.16)



圖 5 詹姆斯·恩索爾，《奧斯東的午後》，1881，132x108.5 cm，油彩、畫布

James Ensor, *L'après-midi à Ostende*, huile sur toile

圖片來源：<http://public.fotki.com/Vakin/aa7ae/1850-1950-/ii1h7/1881-james-ensor-2.html> (2013.3.16)



圖 6 詹姆斯·恩索爾，《骷髏看著中國式玩意》，1885，100x60 cm，油彩、畫布

James Ensor, *Squelette regardant chinoiserie*, huile sur toile

圖片來源：<http://www.heritage-kbf.be/collection/squelette-regardant-chinoiserie> (2013.3.16)

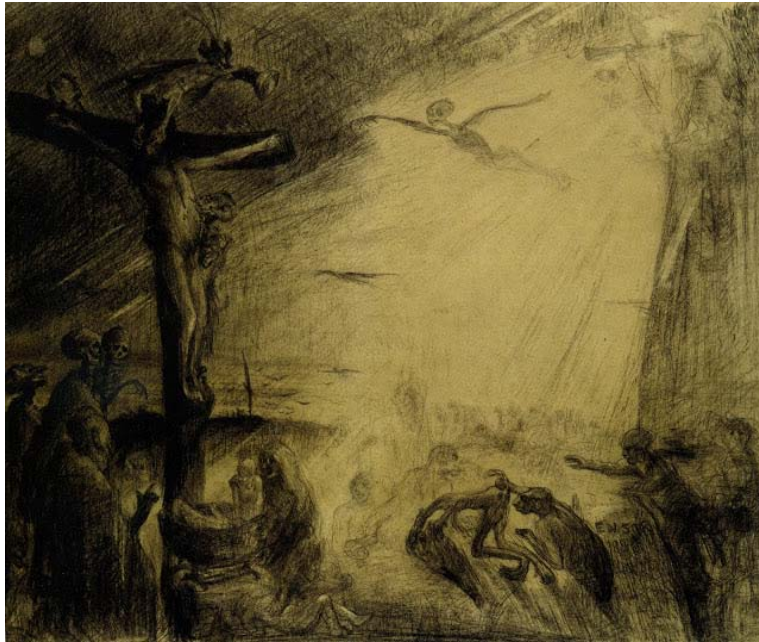


圖 7 詹姆斯·恩索爾，《基督光環或光的敏感度》，1885，60x76 cm，炭筆、黑色粉筆、蠟筆、紙、日本紙

James Ensor, *Les Auréoles du Christ ou les Sensibilités de la lumière*, fusain, craie noire et crayon sur papier marouflé sur papier Japon

圖片來源：<http://aliceaupaysdesarts.blogspot.tw/2009/10/james-ensor-prince-des-peintres.html>

(2013.3.16)



圖 8 迪奧·范·瑞森伯格，《帆船與河口》，1887，50.2x61 cm，油彩、畫布

Théo van Rysselberghe, *Voiliers et estuaire*, huile sur toile

圖片來源：<http://aliceaupaysdesarts.blogspot.tw/2009/10/james-ensor-prince-des-peintres.html>

(2013.6.23)

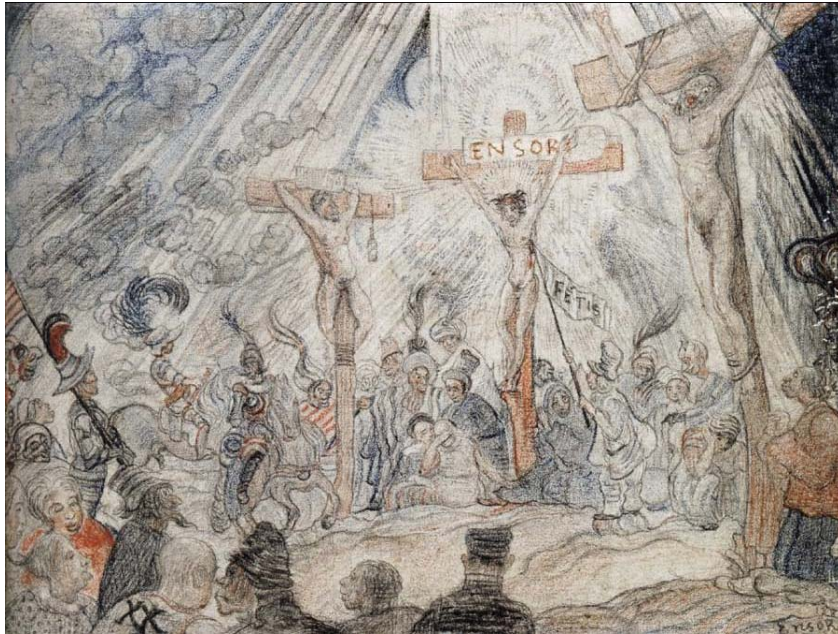


圖 9 詹姆斯·恩索爾，《耶穌受難》，1886，60x74.6 cm，彩色鉛筆、木板

James Ensor, *Calvaire*, crayons de couleur sur panneau

圖片來源：<http://www.steveartgallery.se/finland/picture/image-37457.html> (2013.3.16)



圖 10 詹姆斯·恩索爾，《梳洗的孩童》，1886，136x110 cm，油彩、畫布

James Ensor, *Les enfants à la toilette*, huile sur toile

圖片來源：<http://public.fotki.com/Vakin/aa7ae/1850-1950/-ii1h7/1886-james-ensor.html> (2013.3.16)

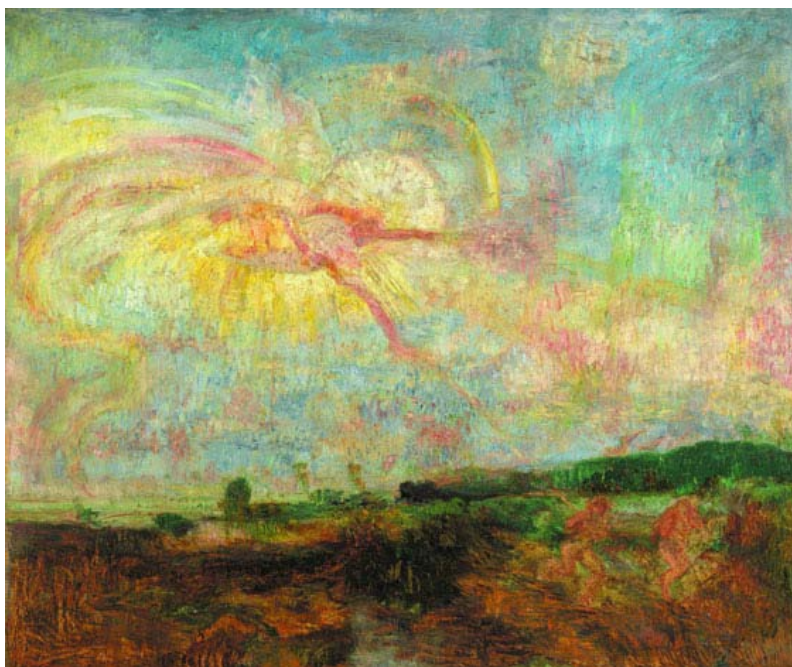


圖 11 詹姆斯·恩索爾，《被驅離天堂的亞當及夏娃》，1887，205x245 cm，油彩、畫布 James Ensor, *Adam et Eve chassés du Paradis*, huile sur toile

圖片來源：http://www.artnet.fr/magazine/expositions/DESCHODT/James-Ensor_detail.asp?picnum=2
(2013.3.16)



圖 12 詹姆斯·恩索爾，《基督平息風暴》，1891，80x100 cm，油彩、畫布 James Ensor, *Le Christ apaisant la tempête*, huile sur toile

圖片來源：<http://www.flickr.com/photos/snarfel/4531706166/> (2013.3.16)



圖 13 詹姆斯·恩索爾，《詭計多端》，1890，90x150 cm，油彩、畫布

James Ensor, *L'intrigue*, huile sur toile

圖片來源：<http://public.fotki.com/Vakin/aa7ae/1850-1950-/ii1h7/1890-james-ensor-3.html> (2013.3.16)



圖 14 詹姆斯·恩索爾，《惡毒的醫生》，1892，50x61 cm，油彩、木板

James Ensor, *Les mauvais médecins*, huile sur panneau

圖片來源：<http://elisandre-librairie-oeuvre-au-noir.blogspot.tw/2011/12/james-ensor-ses-masques-et-ses-demons.html> (2013.3.16)

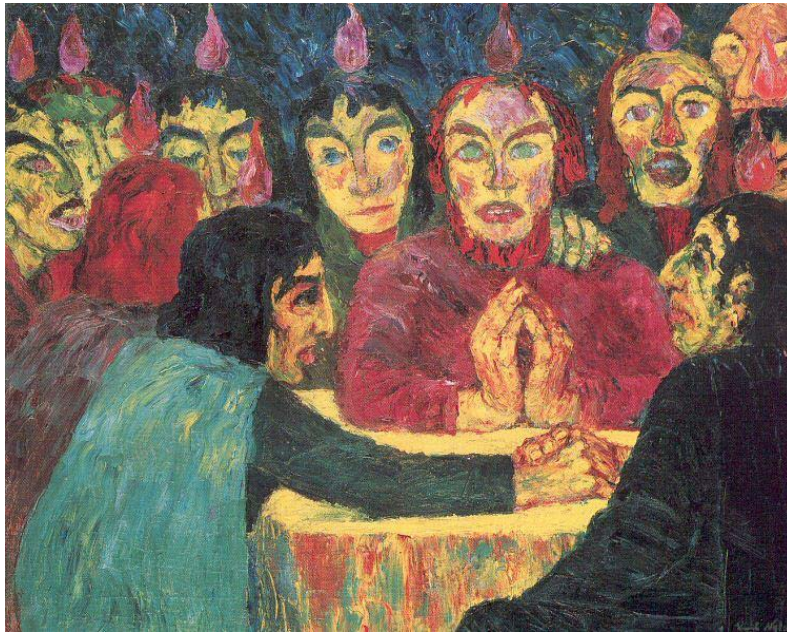


圖 15 埃米爾·諾爾德，《聖靈降臨節》，1909，87x107 cm，油彩、畫布

Emil Nolde, *Pentecost*, huile sur toile

圖片來源：<http://theibtaurisblog.com/2013/01/29/emil-nolde-artist-of-the-elements/#jp-carousel-5198>

(2013.3.16)



圖 16 愛德華·孟克，《吶喊》，1893，91x74 cm，油彩、畫布

Edvard Munch, *Le cri*, huile sur toile

圖片來源：http://commentairesimages.free.fr/index.php?p=le_cri_tableau (2013.3.16)



圖 17 喬治·秀拉，《大碗島假日午後》，1884，207,6x308 cm，油彩、畫布

Georges Seurat, *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte*, huile sur toile

圖片來源：http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Georges_Seurat_-_Un_dimanche_apr%C3%A8s-midi_%C3%A0_l'Île_de_la_Grande_Jatte.jpg (2013.3.16)



圖 18 林布蘭，《提圖斯的肖像畫》，1663，73x60 cm，油彩、畫布

Rembrandt, *Portrait de Titus van Ryn*, huile sur toile

圖片來源：<http://www.wonderfuloilpainting.com/artist-NR/N-R0009-Rembrandt-van-Rijn/N-R0009-038-portrait-of-titus-with-a-big-beret-about.html> (2013.3.20)



圖 19 林布蘭，《三個十字架》，1653，38.5x45 cm，銅版畫

Rembrandt, *Trois Croix*, eaux-forte

圖片來源：<http://www.productionmyarts.com/dossiers-artistes/rembrandt/celebre-eau-forte-rembrandt-fr.htm> (2013.3.20)



圖 20 喬瑟夫·特納，《暴風雪：漢尼拔領軍跨越阿爾卑斯山》，1812，146x237 cm，

油彩、畫布

Joseph Turner, *Snowstorm, Hannibal crossing the Alps*, huile sur toile

圖片來源：<http://marchingunderbanners.net/2008/01/17/j-m-w-turner-at-the-smithsonian/> (2013.3.20)



圖 21 喬瑟夫·特納，《暴風雪中駛離港口的汽船》，1812，91.4x 121.9 cm，油彩、
畫布 Joseph Turner, *Snowstorm : steam boat off a harbour's mouth*, huile sur toile
圖片來源：[http://www.artble.com/artists/joseph_mallord_william_turner/paintings/snow_storm
_-_steam-boat_off_a_harbour%27s_mouth](http://www.artble.com/artists/joseph_mallord_william_turner/paintings/snow_storm_-_steam-boat_off_a_harbour%27s_mouth) (2013.3.20)



圖 22 喬瑟夫·特納，《光與黑暗—大洪水的晚上》，1843，78.5x78.5 cm，油彩、
畫布 Joseph Turner, *Light and dark : the evening of the deluge*, huile sur toile
圖片來源：[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:William_Turner_-_Shade_and_Darkness_-_the
_Evening_of_the_Deluge.JPG](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:William_Turner_-_Shade_and_Darkness_-_the_Evening_of_the_Deluge.JPG) (2013.3.20)



圖 23 詹姆斯·恩索爾，《小丑貝洛與面具們》，1899，24x24.5 cm，油彩、畫布

James Ensor, *Pierrot aux masques*, huile sur toile

圖片來源：<http://www.peterfreemaninc.com/exhibitions/james-ensor-paintings/> (2013.3.20)



圖 24 詹姆斯·恩索爾，《好的法官》，1891，38x46 cm，油彩、木板

James Ensor, *Les bon juges*, huile sur panneau

圖片來源：<http://public.fotki.com/Vakin/aa7ae/1850-1950-ii1h7/1891-james-ensor-3.html> (2013.3.20)



圖 25 詹姆斯·恩索爾，《面具中的恩索爾》，1899，120x80 cm，油彩、畫布

James Ensor, *Ensor aux masques*, huile sur toile

圖片來源：http://www.latribunedelart.com/spip.php?page=docbig&id_document=6143 (2013.3.20)



圖 26 詹姆斯·恩索爾，《我的自畫像與面具》，1937，31,1x24,4 cm，油彩、畫

布 James Ensor, *Mon portrait aux masques*, huile sur toile

圖片來源：http://www.letemps.ch/Page/Uuid/9a489586-c59c-11de-8bd4-fd5502678261/Un_peintre_sous_ses_masques#.Ucf4ajuBmTU (2013.3.20)

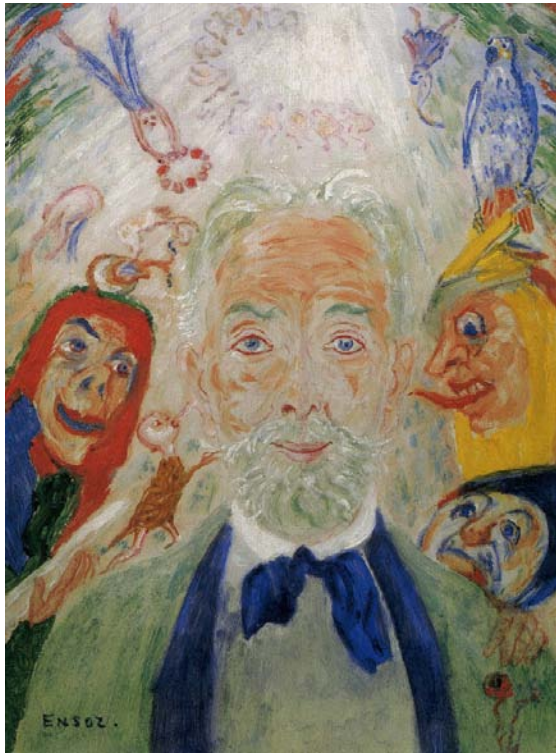


圖 27 詹姆斯·恩索爾，《我與我的周遭》，1939，81x61 cm，油彩、畫布

James Ensor, *Moi et mon milieu*, huile sur toile

圖片來源：<http://pinterest.com/pin/569142471629097569/> (2013.3.20)



圖 28 詹姆斯·恩索爾，《危險廚師》，1896，252.5x430.5 cm，油彩、木板

James Ensor, *Les cuisiniers dangereux*, huile sur panneau

圖片來源：<http://jahsonic.tumblr.com/post/15243092205/les-cuisiniers-dangereux-the-dangerous-cooks-1> (2013.3.20)



圖 29 詹姆斯·恩索爾，《我的骷髏自畫像》，1889，12x8 cm，蝕刻銅版畫、牛皮紙 James Ensor, *Mon portrait squelettisé*, eau-forte et pointe sèche sur papier vélin

圖片來源：http://www.google.com.tw/url?sa=i&rct=j&q=Mon%20portrait%20squelettisé%20C3%A9%20ensor&source=images&cd=&cad=rja&docid=pTbxCn49tvCd8M&tbnid=ibzIW1pVa9ZxZM:&ved=0CAUQjRw&url=http%3A%2F%2Fsymbolisme.tumblr.com%2Fpage%2F2&ei=0PrHUa7tDIImjkQWE7YHoAw&psig=AFQjCNG_7dCfEN_MFZDIpAV1lAJkNbB86A&ust=1372146736168024 (2013.3.20)

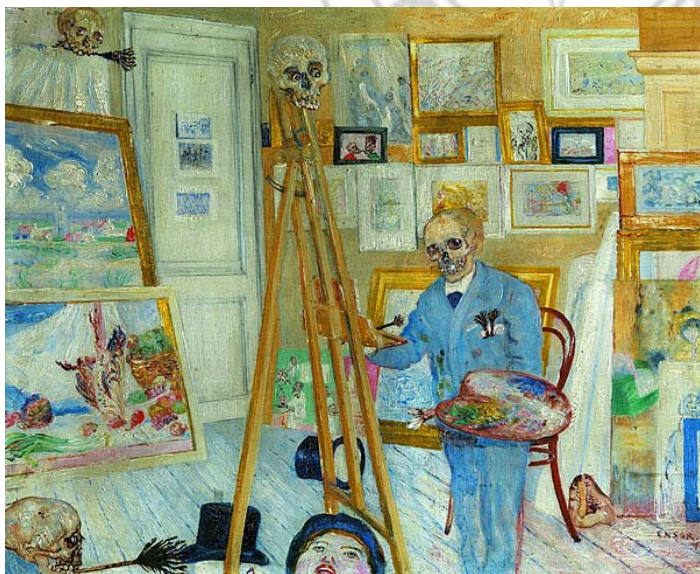


圖 30 詹姆斯·恩索爾，《骷髏畫家》，1896，37,7x46 cm，油彩、木板 James Ensor, *Squelette peintre*, huile sur panneau

圖片來源：http://www.artnet.fr/magazine/expositions/DESCHODT/James-Ensor_detail.asp?picnum=3 (2013.3.20)

索引

A

Académie des beaux-arts d'Ostende 奧
斯東美術學院 10

Académie royale des beaux-arts de
Bruxelles 布魯塞爾皇家美術學
10

Adam et Eve chassés du Paradis 《被驅
離天堂的亞當及夏娃》 16

Allan Poe, Edgar 愛倫坡 10

Apollon 阿波羅 54

Autrement qu'être ou au-delà de
l'essence 《存有之外或超越本
質》 67

B

Bacchus 巴克斯 52

Bachelard, Gaston 巴舍拉 51, 58

Bakhtin, Mikhail Mikhailovich 巴赫
汀 7

Balzac, Honoré de 巴爾札克 10

Barbican Art Gallery 倫敦巴比肯藝廊
40

Baudelaire, Charles 波特萊爾 3, 24,
25, 26, 27, 28, 29, 30

Blanc, Charles 布朗 26, 35

Blanchot, Maurice 布朗修 62, 63

Boileau-Despréaux, Nicolas 布瓦洛-
德普雷奧 42

Bosch, Hieronymus 波希 6, 8, 10

Bruegel de Oude, Pieter 布呂格爾 6,
10

Burke, Edmund 柏克 43, 44, 45, 46

C

Calvaire 《耶穌受難》 16

Cercle Artistique 藝文圈 15

Chagall, Marc 夏卡爾 21

Châtelet, Albert 夏特萊 20

Chevreur, Michel 謝弗勒 26, 27, 28,
35

Chilliwick 奇利瓦克 56

Courbet, Gustave 庫爾貝 10, 31

Cowichan 考文昌 56

D

Daumier, Honoré 杜米埃 10

De l'existence à l'existant 《從存在到
存在者》 80, 81, 82, 83

De la loi du contraste simultané des
Couleurs 《色彩同時對比法則》
26, 27

Delacroix Journal 1822-1863 《德拉克
洛瓦日記 1822-1863》 29

Delacroix, Eugène 德拉克洛瓦 3,
10, 25, 26, 29, 30, 34, 35,

Delattre, Louis 德拉特 13, 18

Deleuze, Gilles 德勒茲 63

Derrida, Jacques 德希達 59

Dionysos 戴奧尼索斯 52, 53

Dithyramb 羊歌 52

Divisionnisme 分光派 34

Draguet, Michel 德蓋 5

Dujardin, Jules 杜賈黨 1, 36, 47, 49,
64

Dzonokwa 德佐諾克瓦 57, 58

E

Écrits sur l'art 《關於藝術的書寫》
24, 25, 26, 27

- Enquête philosophique sur les origines
de nos idées du Sublime et du Beau
《崇高與美之源起》 43
- Ensor and English Art 〈恩索爾與英國
藝術〉 40
- Ensor aux masques 《面具中的恩索爾》
78, 79
- Ensor, James 恩索爾 1, 2, 3, 4, 5, 6,
7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16,
17, 18, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50,
59, 64, 65, 67, 68, 70, 71, 74, 75,
78, 79, 84, 85, 86, 87, 88, 89
- Expressionnisme 表現主義 1, 20,
21, 22
- F**
- Dionysos 酒神 51, 52, 53, 54, 55
- Foucault, Michel 傅柯 8, 63
- Fraser 弗雷澤河 56
- G**
- Geffroy, Gustave 格夫雷 33
- Goya y Lucientes, Francisco José de
哥雅 12
- Grammaire des arts du dessin 《繪畫藝
術的法則》 35
- H**
- Harmenszoon van Rijn, Rembrandt 林
布蘭 3, 12, 36, 37, 38, 39, 40, 41,
42, 44, 45, 46
- Hayat, Pierre 哈亞 72
- Heidegger, Martin 海德格爾 83
- I**
- Impressionnisme 印象派 2, 3, 15,
16, 18, 23, 25, 28, 30, 31, 32, 33,
34, 35, 36, 41, 45, 46, 47, 48, 88,
- Indiens Thompson 湯普遜印第安人
57
- J**
- James Ensor 1860-1949 Theatre of
masks 《詹姆斯·恩索爾：面具
戲劇》 40
- James Ensor ou la fantasmagorie 《詹
姆斯·恩索爾或其千變萬化》 5
- Jonsson, Stefan 史蒂芬·強森 5, 7
- K**
- Klee, Paul 克利 21
- L**
- L'après-midi à Ostende 《奧斯東的午
後》 12, 44
- La Libre Esthétique 自由美學社 15
- La mort et les masques 《死亡與面具》
7
- La naissance de la tragédie 《悲劇的誕
生》 52, 54
- La voie des masques 《面具的奧秘》
- Le Christ apaisant la tempête 《基督平
息風暴》 17, 40, 41, 46
- Le cri 《吶喊》 22
- Le Monde comme volonté et comme
représentation 《作為意志和表象
的世界》 53
- L'entrée du Christ à Bruxelles 《基督
進入布魯塞爾》 6, 7, 8, 17, 18,
20, 21, 50, 65, 67, 68, 74, 85
- Les Auréoles du Christ ou les
Sensibilités de la lumière 《基督
光環或光的敏感度》 14, 15
- Les bon juges 《好的法官》 76
- Les cuisiniers dangereux 《危險廚師》
86, 87

- Les enfants à la toilette 《梳洗的孩童》 16
- Les masques scandalisés 《驚懼的面具》 6, 13, 20
- Les mauvais médecins 《惡毒的醫生》 19
- Les XX 二十畫會 6, 15, 18, 48, 64
- Lévinas, Emmanuel 列維納斯 4, 59, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 82, 83, 84, 86, 87, 89
- Lévi-Strauss, Claude 李維史陀 4, 55, 56, 57, 58
- Liberté et commandement 《自由與命令》 66, 72
- Light and dark : the evening of the deluge 《光與黑暗—大洪水的晚上》 41
- L'Intrigue 《詭計多端》 18, 20, 21, 71, 74
- Longinus 朗吉努斯 42
- M**
- Manet, Édouard 馬內 49
- Milon, Alain 亞蘭·米龍 4, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66
- Modern Chromatics 《現代色彩學》 35
- Moi et mon milieu 《我與我的周遭》 79
- Mon portrait aux masques 《我的自畫像與面具》 79
- Mon portrait squelettisé 《我的骷髏自畫像》 87
- Monet par lui-même 《莫內自述》 32, 33
- Monet, Claude 莫內 3, 32, 33
- Munch, Edvard 孟克 22
- Musée d'Orsay 奧賽美術館 50
- N**
- Néo-impressionnisme 新印象派 3, 15, 16, 18, 30, 34, 35, 46, 47, 48, 88
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm 尼采 4, 52, 53, 54, 55
- Nolde, Emil 諾爾德 21
- O**
- Ostende 奧斯東 10, 13
- P**
- Pascal, Blaise 巴斯卡 43
- Pentecost 《聖靈降臨節》 21
- Pierrot aux masques 《小丑貝洛與面具們》 71, 74
- Pointillisme 點描派 34, 47
- Polydore de Mont, Charles 波利多爾·德蒙 11, 12, 14
- Portrait de Titus van Ryn 《提圖斯的肖像畫》 38, 40
- Potlatch 夸富宴 56
- Pour Manet 《給馬內》 31, 32
- R**
- Rabelais and his world 《拉伯雷與他的世界》 7
- Rabelais, François 拉伯雷 7, 10
- Réalisme 寫實派 1, 26, 30, 31
- Renoir, Pierre-Auguste 雷諾瓦 33
- Ridder, André de 希德 37
- Romantisme 浪漫派 3, 4, 25, 26, 28, 29, 30, 31
- Rood, Ogden Nicholas 魯德 26, 35
- Ruskin, John 魯斯金 41

S

- Sali 薩利什人 56
Sardis 薩底斯人 56
Schopenhauer, Arthur 叔本華 53
Seurat, Georges 秀拉 3, 15, 18, 34, 35
Signac, Paul 席涅克 34, 35
Silène 西連恩 52
Snowstorm, Hannibal crossing the Alps
《暴風雪：漢尼拔領軍跨越阿爾卑斯山》 40
Snowstorm : steam boat off a harbour's
mouth 《暴風雪中駛離港口的汽
船》 41
Society Degree Zero : Christ,
Communism, and the Madness of
Crowds in the Art of James Ensor
〈零度社會：恩索爾藝術中的基
督、共產主義與瘋狂的群眾〉 5, 7

S

- Squelette peintre 《骷髏畫家》 87
Squelette regardant chinoiserie 《骷髏
正欣賞中國藝品》 14
Sur James Ensor 《有關詹姆斯·恩索
爾》 5, 18
Swaihwé 斯瓦希威 56, 57, 58
Symbolisme 象徵派 1, 20

T

- The Museum of Modern Art 紐約現代
藝術博物館 50
Théo van Rysselberghe 迪奧·范·瑞
森伯格 15
Totalité et infini 《整體與無限》 69,
73, 76, 77, 78, 80, 86
Tricot, Xavier 札維耶·特里柯 40

- Trois Croix 《三個十字架》 39, 40,
46

- Turner, Joseph 特納 4, 12, 36, 40,
41, 42, 44, 46

U

- Un dimanche après-midi à l'Île de la
Grande Jatte 《大碗島假日午後》
35
Utamqt 猶他族 57

V

- Verhaeren, Émile 維爾哈倫 5, 18,
36, 37, 38
Voiliers et estuaire 《帆船與河口》 15

W

- Watteau, Jean-Antoine 華鐸 10

Z

- Zeus 宙斯 52
Zola, Émile 左拉 31, 32, 33