

# 現代主義中的音樂性與中國元素

劉巧楨\*

本文探討的三種藝術學研究議題——現代主義、音樂性、中國元素——乍看之下關係不太明確，甚至相互衝突。現代主義是十九世紀中葉以來歐美工業革命與都會經驗的產物，常以巴黎現代都會或現代紐約為表徵。音樂性被視為西方理性文化的表徵，往往以德、奧交響樂為代表。而中國元素往往讓人立即聯想到中國風或中國趣味（chinoiserie）一詞，導向十八世紀的歐洲貴族裝飾藝術，表徵著近代中、歐之間文化藝術的局部交流與一波高峰，甚至是法文口語「難以理解」的負面意義。可見，在傳統的研究領域畫分中，這三種議題之間有著障礙重重的學科與文化界限。

然而，十九世紀以來在現代文化與全球化的發展中，這些學科與文化界限不斷遭受挑戰。法國詩人兼藝評家波特萊爾（Charles Baudelaire, 1821-1867）在《惡之華》（*Les Fleurs du Mal*, 1861）之中的〈感應〉（“Correspondances”）一詩，揭示了人在自然之中的感覺相互連結：「香氣、色彩與聲音相互回應」（“Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.”）。十九世紀末到二十世紀初的藝術，歐洲藝術家為了突破傳統局限，常見企圖結合音樂與繪畫的綜合感覺（*synesthesia*）發展。同一時期，象徵主義藝術家對東方哲學、佛學、藝術特別感興趣，企圖從中尋找藝術的普遍性，法國畫家高更（Paul Gauguin, 1848-1903）即為先驅之一。二十世紀的文學與藝術中，中國元素的使用與日俱增，成為不可忽略的發展。因此，我們可以對現代主義、音樂性、中國風三種議題，進行跨藝術與跨文化的研究，使其內涵更為豐富、活絡。

其中最為關鍵的方法論基礎，是在現代文化的研究中，藝術類別關係的探討彰顯了藝術與政治體制、社會文化的複雜關係，也是最能觀察這些面向的開放性議題之一。藝術類別關係的突破表徵著現代人對社會性與共通性的追求，這些探索又與中國藝術特有的「詩書畫三絕」的概念與形式有相通之處。因此，現代藝術家採用中國藝術或文字元素，相較於十八世紀的中國風

\* 作者為國立臺灣大學歷史學系助理教授

或中國趣味與十九世紀的東方主義，更具有東、西方文化雙向互動的意義。在此發展脈絡中，音樂性與中國元素分別代表現代藝術史的兩端，即歐洲傳統及全球化。本文將從歐美研究成果擇要介紹這三者之間的觀念與實作關係。

## 一、現代主義與藝術分類界限

「現代主義」可說是人文學科中研究數量最鉅的觀念之一，但也是最難定義的辭彙之一。儘管如此，學者大致同意，現代主義起始於波特萊爾 1863 年的〈現代生活的畫家〉(“Peintre de la vie moderne”) 這篇論文。其中強調藝術應再現現代生活的新時空經驗，而他的《惡之華》也開創了現代詩學，不僅突破傳統詩文的格局，亦描述了現代都會邊緣人物感知之倏忽生滅。如果將波特萊爾的美學列為現代主義的第一課，應不致有太多的反對意見。

「現代主義」一詞在 1940 年代於美國藝壇成為美學理論的主流，由格林堡 (Clement Greenberg, 1909-1994) 對戰後美國藝術的評論中逐漸塑造某種形式主義的共識，著重於各類型藝術的區隔與其媒材特質。格林堡在 1961 發表〈現代主義繪畫〉(“The Modernist Painting”)，強調繪畫之平面媒材特質，而純粹繪畫的先決條件是「畫面的正直一致」(“the integrity of the picture plane”)，因為現代主義是「使用一門學科的典型方法來批判該學科本身，目的不在顛覆，而是將之更為牢固地深植於其能力範圍內。」換言之，格林堡的現代主義，主張藝術的自主與純粹終將與生活區隔，與波特萊爾的概念大相逕庭。

1960 年代中期以後，藝壇開始質疑格林堡的現代主義，認為其流於教條主義，而引發了日後的後現代主義多元主義論述。現代藝術學者也認為冷戰時期美國政治對社會主義的懷疑，方導致格林堡提倡藝術的自主與純粹。但格林堡的藝術觀可回溯至十八世紀德國文學家萊辛 (Gotthold Ephraim Lessing, 1729-1781) 的詩畫界限概念：將兩者據其媒材的特性化約為畫布的空間性與文字的時間性。所以格林堡的現代主義可說是新古典主義對現代藝術的反撲。

## 二、「完全藝術品」與感應論

十九世紀的浪漫主義藝術理論卻反對萊辛的新古典主義類別概念，而重

新思考詩、音樂、繪畫、建築、雕刻等藝術之間的關係，最具代表性的人物是華格納（Richard Wagner, 1813-1883）與波特萊爾。首先是日爾曼 1848 年革命失敗之後，華格納於 1849 年的《藝術與革命》與《未來的藝術品》中表示，過去藝術都強調自主性，就像各國追求自主性，是錯誤的自我中心主義，於是提出了完全藝術品（Gesamtkunstwerk）的理想，主張未來的藝術品將「跨越所有民族界限」，進行社會革命。

在德國第二帝國成立之後，完全藝術品的觀念擺盪於集體主義與極權政治之間。華格納這個觀念轉向民族主義，他本人設計而在 1874 年完成的拜魯特劇院，被賦予完成藝術與社會革命的意義。另外，1919 年在威瑪共和支持下成立的包浩斯（Bauhaus），由葛羅庇斯（Walter Gropius, 1883-1969）主持，以藝術進行社會革命，但目標在於去除藝術類別界限，而非差異。因此 1922 年時，他就宣布結合藝術與技術為新的統一性，放任多數畫家自由幻想，轉向結合建築與設計的創作文法。此企圖以新建築的潛移默化塑造新的全人，將生活轉化為完全作品（Gesamttwerk），當中對同一性的追求，不同於「斯巴達可士聯盟」（Spartakusbund, 1916-1919）在 1918 年冬社會民主革命中的人民自主或對立原則。而 1930 年代在納粹的國家社會主義下，藝術家與勞工戮力合作，追求虛構的種族與藝術純粹理想，類似新古典主義美學，因而華格納的樂劇被定位為德國極權主義的聲音。

相對地，波特萊爾的感應論以類比為原則，以〈感應〉與 1861 年的〈華格納與《唐懷瑟》在巴黎〉（“Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris”）兩篇文章最具影響力。感應論是十六世紀末以前西方的主要宇宙觀，以相近、遠距相仿、類比與同感四種類似性為基礎。波特萊爾的自然感應內容相當任意，以色彩、聲音與香氣等感官經驗的類比為主，詩中同時提到兒童與腐朽，顯示了他追求原始的生死對比。但由於這種類比的不確定性，也讓讀者的感受浮動於精神與物質（自然）層面之間。而〈感應〉的詩句有指向物質與精神的「垂直感應」，也有指向感官之間的「水平感應」，處於浪漫主義到象徵主義詩學的轉接點。1861 年的論文則是為華格納的《唐懷瑟》辯護，但重點放在劇場的整體氛圍，以及作品段落引發的個人感覺，或如寤寐之間所籠罩的模糊印象，以感覺類比為原則，但未如華格納本人強調全體藝術的一致性。波特萊爾與華格納同屬 1848 年革命失敗的世代，但兩人路徑有別，後者轉向認同體制，而前者始終以個體性來對抗體制。

上述的差異，或許是因為音樂與文學創作所需的政治或物質資源有別。華格納的拜魯特音樂節至今仍是中上階級心中的德國音樂神壇，波特萊爾則成為世界的詩人。無論如何，弔詭的是，華格納在 1849 年構想的統一而跨越民族界限的人民並未出現，民族國家仍是二十世紀的國際政治主流，但《惡之華》形塑的現代讀者或社會邊緣人卻足以構成人口眾多的想像共同體。

雖然在十九世紀末到二十世紀的民族主義對抗下，「惡之華想像共同體」（或是類似的名單）無法兌現為政治或社會實體，但在藝術領域中卻蔚為大觀。華格納主義（wagnérisme）在十九世紀末風靡法國文學藝術，音樂會與期刊出版盛行，但卻是以個人主體性與想像為主軸。象徵主義詩人馬拉梅（Stéphane Mallarmé, 1842-1898）開始質疑完全藝術品的可能性，指出劇場作法是結合（conjoindre）各類藝術，不必然是追求藝術統一性，而藝術媒材之間的差異也獲得重視，其異同則可由藝術家自由選擇及運用。馬拉梅的簡短語句又大為擴充綜合藝術的自由度。

### 三、二十世紀藝術的音樂性

二十世紀初的藝術家從個體性出發，嘗試掌握普遍性的局部或斷片。1910 年代初期抽象藝術發展之初，在綜合美感與普遍性的追求中，繪畫的音樂性成為主軸。1911 年，有感於荀貝格（Arnold Schoenberg, 1874-1951）無調性音樂突破學院傳統規律，康定斯基（Wassily Kandinsky, 1866-1944）在畫作中追求聲響與不和諧音（dissonance），以反映現代生活的複雜感受。未來主義的領袖馬里內諦（Filippo Tommaso Marinetti, 1876-1944）在結合詩與形象、聲音的實驗之外，也推動未來主義音樂，擴充未來主義的內容。1912-13 年，畫家盧索羅（Luigi Russolo, 1885-1947）提出噪音（Noise）音樂的構想，在米蘭與巴黎舉辦數場音樂會，又以繪畫再現噪音音樂表達的城市聽覺經驗。這兩位畫家都從聲音的實驗裡取得運用色彩或構圖的原則。

1920 與 1930 年代，繪畫與音樂結合的方式更多，著名的例子如畫家兼小提琴家克利（Paul Klee, 1879-1940）。他批判萊辛的詩畫理論浪費青春的心智，主張結合音樂與繪畫，嘗試以色彩與構圖呈現賦格曲式的追逐效果，且認為繪畫比音樂具更多可能性。而蒙德里安（Piet Mondrian, 1872-1944）則運用爵士樂舞的多重節奏與聲音，以建構新造型主義的未來空間，認為繪畫比建築有更多空間上的可能性。

相應地，現代詩與音樂也追求視覺性，例如馬拉梅重視詩作排版，希望藉此反映詩意或感覺，而阿波里內（Guillaume Apollinaire, 1880-1918）的視覺詩《美術文字》（*Calligrammes*, 1918），則將文字排列成詩中描繪的物象或動態。此外，音樂家德布西（Claude Debussy, 1862-1918）、馬勒（Gustave Mahler, 1860-1911）、荀貝格、史克里亞賓（Alexander Scriabine, 1872-1915）、史特拉文斯基（Igor Stravinsky, 1882-1971）等人對聲音與節奏作實驗，使其產生色彩或其他視覺效果。值得一提的是，同時代普魯斯特（Marcel Proust, 1871-1922）的《追憶似水年華》（*A la Recherche du Temps Perdu*, 1918）採用音樂的主題重現與發展方式來敘述，也運用類似印象主義的系列作法，不斷重組地點或人物的時空關係，而賦予小說結構相當的開放性。可見，從藝術分類界限的反省出發，十九世紀末到二十世紀初產生了多元豐富的作品。

#### 四、中國元素

在上述的反省思潮下，突破歐洲近代傳統的局限成爲共識，而企圖從原始與古代藝術中尋找創作靈感，中國藝術與文學因而獲得重視。「後印象主義」一詞的命名者傅來義（Roger Fry, 1866-1934），是1910年至1930年代英語世界最具影響力的藝評家之一，他主張中國藝術遠比歐洲藝術更具表現性，並整理出三項形式特點：書法線描的線性節奏、畫面的節奏連續性（亦即規律的構圖形式），以及圓形，如球體、蛋與圓柱體等。同是象徵主義世代的醫生作家色迦蘭（Victor Segalen, 1878-1919），將自己的中國遊記命名爲《碑銘》（*Stèles*），也特別欣賞中國建築的連續線性節奏。

但由於歐洲收藏的中國藝術品於數量、類型及公開程度都有限，因此中國藝術的影響大多透過文學與文字，主要是十九世紀末到二十世紀初中國文學與經典的翻譯。最值得注意的是，詩人如高提耶（Judith Gautier, 1845-1917）與龐德（Ezra Pound, 1885-1972）等人，都認爲漢學家的翻譯過於刻板，無法傳達原作的詩意，因此自己從事二手翻譯。龐德即整理芬納羅薩（Ernest Fenollosa, 1853-1908）論中國文字的遺稿，而將李白的詩轉譯成英文（*Cathay*, 1915）。龐德追求中國表意文字（ideograms）的原始性與普遍性，也與其形象主義（imagism, 1914-1917）詩學密切相關。

整體來說，二十世紀中期以後的歐美藝術家受到現代詩的影響，對中國表意文字的視覺性特別有興趣，因而以中國詩與書法爲主要靈感來源。例

如，法國畫家蘇拉日（Pierre Soulages, b. 1919）受色迦蘭的《碑銘》（*Stèles*）啟發，尋找碑書的開放時空性；抽象表現主義畫家克來因（Franz Kline, 1910-1962）仿效飛白筆法以展現單一行動的豐富力量；當代紐約畫家馬登（Brice Marden, b. 1938）自 1986 年起結合中國書法與詩文，重新反省現代主義的藝術結合與畫面媒材特性。

現代藝術的亞洲元素過去往往只限於零星討論，但近年的展覽開始呈現新的文化交融觀點。最早而完整的相關大型展覽是 1985 年在紐約與洛杉磯的《藝術的精神性：抽象繪畫，1890-1985 年》（*The Spiritual in Art: Abstract Painting, 1890-1985*），展覽名稱取自康定斯基的經典論文，重心也放在二十世紀初。2006-2007 年在紐約現代藝術館與舊金山現代藝術館有大型的《平面形象：布萊斯·馬登回顧展》（*Plane Image: A Brice Marden Retrospective*），其對照了馬登創作前期的低限主義（Minimalism）與中年以後的中國作品。2009 年春，紐約古根漢美術館（現代主義的經典博物館）推出該館歷史上罕見的特展：《第三心智：美國藝術家靜觀亞洲，1860-1989 年》（*The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1860-1989*），重點在亞洲宗教、文學、藝術對美國現代主義的影響，主要來源國為中國、印度、日本，但由於美日在經濟與文化上互動較多，因此以日本藝術形式的影響為主軸。其中，第三心智指的是東、西文化互動而產生的創新文化。當中有關中國影響的部分相當有限，而該特展圖錄所呈現的只是現代藝術中亞洲元素的片段；然其顯示，在全球化的當代，學者不宜自限於歐洲中心主義，反應繼續發掘現代藝術中的中國或亞洲元素，進行脈絡化研究。

## 五、結語

在現代主義的藝術類別界限反省中，研究二十世紀藝術的中國元素別具意義。格林堡的追隨者或許會質疑，添加中國元素的嘗試，是取巧的異國情調或形式，有礙藝術的純粹性。況且，若以薩伊德式的東方主義來評論上述藝術家的歐美本質，則又落入本質論或自我東方化的陷阱。然而，就現代前衛藝術的開放性與變動性來看，將中國與亞洲元素加入現代主義的探討，較能貼近二十世紀藝術的歷史脈絡。