

## 話中有「畫」：王爾德與惠斯勒的美學論戰\*

鄧宜菁\*

### 中文摘要

王爾德與惠斯勒(James McNeill Whistler, 1834-1903)皆是十九世紀後期英倫海峽兩岸藝文界，極具爭議性的人物。王爾德曾公開表示，惠斯勒是「英國」最傑出的畫家，同樣地，惠斯勒對這位年少輕狂的後輩亦頗為惺惺相惜，但自一八八五年起，兩人卻為「何謂藝術」及「什麼是最崇高的藝術」展開一連串的美學論戰，各自為其所獻身的領域，而發聲論辯。表面上看來，你來我往的唇槍舌戰，似乎圍繞著批評家與畫家的階層順序及發言權等等議題，但深層透露的，實是世紀末如何「觀看」及「再現」世界的焦慮，觸及了「完整」、「擬像」的世界鬆動後，符號挪用、流動及轉換、再生的問題。王爾德在其作品，特別是批評論述中，常大膽擷取及錯置文學與藝術經典中的人物、用語，時而嘲仿、時而擬仿，以似是而非或幾近剽竊的方式，逾越傳統文類的框架，甚而藝術領域間的界線。他認為「藝術」固然無所不包，但唯有文字才能表述、窮盡藝術的可能性，「批評」可以教導人如何觀看，打開觀者視界，是藝術中的藝術，創作中的創作，所有的藝術作品必須經過批評的「再創造」，才有意義，其內涵方能隨時代轉化，生生不息。王爾德創作他的印象詩作時，曾借用惠斯勒作品具音樂性的名稱，對畫家極盡戲謔之能事；而惠斯勒則抨擊王爾德只會剽竊、拼貼他人話語，作品缺乏原創性，根本沒有資格談論藝術。惠斯勒的繪畫揚棄當時流行的主題及故事性，拒絕為文學作嫁，轉而強調色彩在畫布上固有的張力與特質，對他而言，色彩之間的對話與共鳴才是繪畫的本質所在，觀者與觀看物間獨特私秘的關係尤為重要。

---

\* 本文原發表於「第十六屆全國英美文學學術研討會」，後經大幅修改潤飾而成。承蒙《外國語文研究》兩位匿名審查者賜教與指正，深感獲益良多，特此致謝。

\* 國立新竹教育大學英語教學系助理教授。

2011年12月12日投稿 2012年3月24日通過刊登

儘管惠斯勒處心積慮欲將文字符號趕出繪畫世界，拒絕批評與詮釋，但卻矛盾地陷入語言符號的天羅地網。本文試圖藉由兩人的美學論戰，重新審視文學與繪畫間既親近又疏遠的關係，探索不同藝術間如何彼此反叛對抗、吸納滋養，並將此論戰放入歷史框架下，檢視十九世紀下半葉，急遽工業化與都市化、以及科技發明與發現所帶來人類對時間、空間感知的重大改變，如何促使敏感的文學家與藝術家開闢出嶄新的創作方向與表現形式。

關鍵詞：王爾德、惠斯勒、批評、藝術

# **Phrasing Pictures:**

## **An Aesthetic Quarrel between Oscar Wilde**

### **and James Whistler**

Teng, Yi-Ching\*

#### **Abstract**

The aesthetic quarrel between Oscar Wilde, “the Poet”, and James McNeill Whistler, “the Painter”, creates a controversial chapter out of the late nineteenth-century English literary and artistic scenery. From 1885 onwards, each defends his own art by developing arguments around the questions such as “what is art” and “what is the highest art”. In appearance, the debate seems to center on the status and hierarchy between critics and painters. Nonetheless, it has something to do with the question or rather the anxiety of the representation of the reality, particularly the (over)flow, exchange, appropriation and regeneration of the sign, which is produced by the disruption of the complete whole. Wilde tends to borrow and displace the traditional (literary and/or artistic) figures and usages in his own way, thereby (via irony or mockery) transgressing the identity of the genre and even the boundaries between different fields. For him, Art is omnipotent but only words can express all the possibilities of Art. Since criticism teaches us how to observe, it is no doubt the art of arts, the creation of creation. Accusing Wilde of his plagiarism and lack of originality, Whistler asserts that Wilde is not qualified for a serious discussion of the issues of art. His own painting discards the dominant subject matters and narration of his time. Instead, he puts stress on the immanent tensions and qualities

---

\* Assistant Professor, Department of English Instruction, National Hsinchu University of Education.

of painting, refusing its submission to literature. For him, the dialogue and echo between the colors is what is essential to painting. Even though he strives to chase words from the universe of painting, most of all by reducing the value of criticism and interpretation, he falls, in spite of himself, into the trap of language. Over all, the debate reveals not only the competition, affiliation and mutual illumination between the arts, but also the radical change of perception of space and time in the second half of the 19th century, which in turn brings out new ways and forms of creation and expression.

Keywords: Oscar Wilde, James Whistle, Criticism, Art

## 話中有「畫」：王爾德與惠斯勒的美學論戰\*

鄧宜菁

「我所謂的原創性，亦即我們要求藝術家的，是處理上的原創性，而非主題上的。只有沒有想像力的人才執著於創新。真正的藝術家善於利用擷取到的素材，而且他什麼都不放過。」(Wilde, *Guide* 6)<sup>1</sup>

「王爾德與藝術究竟有何共同之處？除了來與我們(畫家)吃飯時，挑走我們盤裡的梅子，拿去鄉下作他的布丁外。奧斯卡啊，這個討人喜歡、不負責任、貪婪的奧斯卡，以為看畫就像試穿外套，重彈他人舊調時，還能大言不慚。」(Whistler, *Gentle Art* 164)

「詹姆斯，最好及早警覺到，保持像我一樣，不被理解——要成為偉大的人，就是要被誤解。」(Wilde, *Complete Letters* 290)

作家王爾德與畫家惠斯勒(James McNeill Whistler, 1834-1903)，兩位十九世紀後期橫跨文壇與藝界的奇葩，自一八八五年起，就批評家與畫家的階層順序及對藝術發言權等等議題，展開一連串的美學論戰。兩人並就「何謂藝術」及「什麼是最崇高的藝術」等核心問題，各自提出解答，以為其所獻身的領域而辯護。十九世紀末，因持續工業化、都市化，以及科技發明與發現等劇烈變革的衝擊，「藝術」的定義與疆界不斷受到挑戰。本文試圖透過王爾德與惠斯勒的美學論戰，探索在此特定的歷史框架與文化情境下，表達媒介相異的不同藝術間（如文學與繪畫）如何彼此質疑抗衡、吸納滋養，以揭示並重新思考藝術家們如何觀看及再現世界，並進一步檢視「藝術」、「藝術家」、「創作」、「批評」、「語言」等相關概念的界定和作用以及實際運作過程中衍生的種種變異。

---

\* 本文原發表於「第十六屆全國英美文學學術研討會」，後經大幅修改潤飾而成。承蒙《外國語文研究》兩位匿名審查者賜教與指正，深感獲益良多，特此致謝。

<sup>1</sup> 本論文引用外文之中譯，皆為筆者所譯。

## 一、源起：相遇與背離

一八七七年，代表反皇家學院的格洛文諾畫廊開幕時，王爾德就開幕展的作品曾寫了一篇評論(“The Grosvenor Gallery 1877”)，文中盛讚新畫廊，認為它能让英國大眾看到現代藝術精神最極致的展現，以及最突出的潮流。而王爾德所稱道的新潮流中，最能自成一格、風格獨具，則非惠斯勒的作品莫屬。王爾德稱惠斯勒為「黑暗大師」(“Great Dark Master”)，讚許其顛覆正統的潛質。這是王爾德在其批評作品中第一次與惠斯勒的交會(*Miscellanies* 5-23)。

若將兩人置於歷史的脈絡來看，王爾德與惠斯勒同為十九世紀後期英倫海峽兩岸藝文界極具爭議性的人物。眾多傳記史料顯示(Ellmann; Merle; Person; Cabanne; Lechien)，兩人皆以特立獨行、驚世駭俗的行事風格而著稱，惠斯勒不同於凡俗的「蝴蝶」狀簽名尤為人津津樂道。不同的是，前者推崇文字藝術，後者則是顏色世界的捍衛者與魔法師。

兩人的相知相惜在當時引起一陣騷動，擾亂一池春水，時人議論紛紛。同時代英國著名女演員艾倫·泰勒(Ellen Terry)曾說道：「王爾德與惠斯勒是我所遇過最引人側目的人，他們身上那種膽大、不凡的個人特質是難以言喻的」(Ellmann 126; Pearson 54)。兩人同樣熱中於怪異的穿著與談吐，酷愛自我標榜，語不驚人死不休，被視為一八八零年代英國藝文界兩顆耀眼的明珠。在那個大眾新聞媒體如報紙、雜誌方興未艾的時代，藝術家開始借重媒體，提高知名度以謀取生路<sup>2</sup>，如史班塞(Robin Spencer)所言，「除了王爾德外，在英國或法國，沒有一個藝術家或作家，如惠斯勒一般更勤於打造個人形象」(5)。

自一八七零年代起，在英國藝壇能夠呼風喚雨、製造議題的藝術團體，除了代表正統的(皇家)學院派畫家外，還有前拉菲爾學派，後者代表一股文藝界反動、改革的力量。<sup>3</sup>惠斯勒在這兩股相抗衡的勢力中，以他個人色彩極為濃厚的特殊畫風獨樹一格，與前拉菲爾學派所開啟的美學運動，保持著既親近又疏遠的曖昧關係。前拉菲爾學派的藝術家們與惠斯勒皆意圖開創新的繪畫方式與藝術潮

---

<sup>2</sup> 英國維多利亞時期，報紙、雜誌等定期刊物常是形塑大眾觀點與輿論的推手，其主要特色，便是讀者、編者以及作者皆可透過刊物彼此交鋒，針對刊物所載文章、特定議題或流行話題投書，以對話或辯論的形式，進行評論或回應(Laurel Brake and Julie F. Codell 1-2)。因而，若藝術家本身能成為話題焦點，且又積極參與和回應的話，自然增加許多打響知名度的機會。

<sup>3</sup> 德卡爾(Laurence des Cars)稱其為「活化英國繪畫」之反動勢力(11-14)。

流，但兩者的繪畫觀及創作方式卻大相逕庭，惠斯勒並曾與大力支持前拉菲爾學派，在藝文界舉足輕重的評論家約翰·羅斯金(John Ruskin)大打毀謗官司。<sup>4</sup>

惠斯勒與羅斯金的官司，可視為惠斯勒與王爾德論戰之序曲，兩者呈現相互對照之姿，一方面揭示了藝術家、批評家及觀看大眾相生又相斥的關係，另一方面則顯現了維多利亞時代不同派別的文人或畫家，在新舊美學思想交替中，對於再現真實概念的轉變，有著相異的體驗與認知。<sup>5</sup>而不論是惠斯勒與羅斯金的官司或是王爾德與惠斯勒的論戰，皆隱然透露了現代藝文的根本走向之一便是創作與藝術概念上的愈趨歧異與多樣。<sup>6</sup>

一八七七年，羅斯金在一篇關於支持新畫風的格洛文諾畫廊開幕展評論中，論及惠斯勒的「黑與金的小夜曲：墜落的火箭」(*Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket*)時，指責惠斯勒是「紈袴子弟」，「將一桶油彩潑在觀眾臉上，還敢索價兩百基尼」(Cabanne 55; Whistler, *Gentle Art* 1)。羅斯金偏愛前拉菲爾學派精細的筆法、嚴謹及「忠於自然」(“true to nature”)的技巧，他認為惠斯勒晦暗不明的筆觸，缺乏踏實的工夫，而少了畫作上可「看」到的工夫，也就少了藝術上的「認真誠懇」。如柯梅蒂(Jean-Pierre Cometti)所言，一般用來檢驗及定義藝術品的假設屬性主要有兩項，一為再現性，另外則為表現性(12)。羅斯金依循古典美學，重視自然及其普遍法則的確切展現，因而關切畫作的再現能力與價值，也就是能否根據自然，亦步亦趨，就對象物，作客觀、詳實的描繪。<sup>7</sup>羅斯金強

<sup>4</sup> 關於惠斯勒控告羅斯金及兩人訴訟之經過，請參閱 Anderson; Cabanne; Callow; Focillon; Lechien; Monneret; Spencer。

<sup>5</sup> 論者如布勞德(Anne Bruder)認為，從惠斯勒與羅斯金之間的訴訟，特別能看出惠斯勒對於批評家與觀者大眾「反民主」(anti-democratic)的攻擊姿態，以及此種立場對王爾德的影響，她稱惠斯勒為「自我中心者」(egoist)，並稱其藝術思想是「孤芳自賞」型的創作理念(self-understood project)(161-63)。然而，曾在法國習畫的惠斯勒，免不了受到種種關於現代繪畫新思潮的影響(如波特萊爾的學說)，傾向於忠實自身對於現實的感受與詮釋，展現藝術家處於歷史洪流、衝撞所謂的「現代性」時，一種強烈的主體性回歸與反思(以傅柯的話說，現代性即是人與自身關係的重新反思與建構)，藉以對抗客體世界的物質化(如掌握市場的中產階級之物質主義)、複製、同質化(機械、科技等)，職是之故，不能僅以「反民主」、「孤芳自賞」來化約其創作歷程與表現上的複雜性。我們在後文中會再進一步說明。

<sup>6</sup> 對佛爾(Fer)而言，「差異感」(sense of difference) 建構了「現代」藝術的實踐(8)。

<sup>7</sup> 羅斯金認為特納(J. M. W. Turner)之所以優越於同時期其他畫家，即在於他對自然有更精確的認識及掌握(Cometti 31)。而這其實也或多或少反映了當時盛行的實證主義思想對藝文界的影響。如佛朗得(Gisèle Freund)所言，受實證主義思想影響的觀看方式，傾向要求藝術品有著「科學性的準確」(une exactitude scientifique)，並為「忠於現實的再製品」(une reproduction fidèle de la réalité)(73)。被譽為「真正具代表性」之前拉菲爾學派作品—米雷(John Everett Millais)的《奧菲

調「藝術模仿自然」且無須加入畫家自身不必要的詮釋 (Bruder 167)，其美學觀自然相左於惠斯勒已趨向著重表現性的創作理念。

惠斯勒對於此位左右著英國藝文品味大師級人物的話語，十分介意，立即提起訴訟，藉此來捍衛自己的美學觀與藝術理念。最後雖贏了官司，卻因而破產。法官裁決畫家必須負擔所有的訴訟費用，而只得到不到一便士的象徵性補償。法國藝評家佛西昂(Henri Focillon)認為此樁訴訟案件是藝術史上「可悲」的一頁，一位開啟新紀元的藝術家遭熱愛文學的文藝界大老詆毀，憤而抗爭，但最終卻「只見此位被冠上先知光環的大老高聲地、強硬地、毫不掩飾地鼓吹文學性及神話性的創作原則，以便順理成章為他朋友的畫作買賣護航」(190-91)。「文學性及神話性的創作原則」，所指的就是前拉菲爾學派創作的核心價值，也就是一個具故事性及意義的過去。這個「過往」提供了永恆的、田園牧歌般的時光並且承載了國家的榮耀，而這樣的過往只能在菁英文學中找到。事實上，如德卡爾(Laurence des Cars)所言，「文學性與國家主義」，正是前拉菲爾學派所開啟的藝文運動的本質與特色，並賦予其初始草創的動力(18)。

前拉菲爾學派鼓吹的「創作原則」正是惠斯勒所詬病及大力撻伐的。他從來就不想以自然主義、明確具象的方式來呈現事物，他尤其反對呈現文學中所再現的景物(*Gentle Art* 146-47; *Whistler* 86-88)。他的作品和畫風常予人捉摸不定，甚或籠統、模稜兩可的感受，<sup>8</sup>迷濛、如夢似幻的街景與人物，透露了畫家無意精確描繪所見的世界，甚或創造再現的幻象。在此點上，我們可以說，他的畫是徹徹底底「反」前拉菲爾學派的。的確，惠斯勒的畫作無意「紀錄」事物，不論是現實生活或想像世界皆然。

惠斯勒身處歐洲社會與經濟遭逢巨變的時代。技術與科學的進步，以及持續工業化的需求，改變了人們對自然的以及現實的認知，大眾（特別是中產階級）訴求更為理性、便捷的再現形式，夾雜在回應與抗拒之間，在藝術表現上，種嶄新的觀照自然以及再現自然的觀念、形式與表現方式亦隨之浮現(Freund 71-72)。十九世紀上半葉照相術的發明以及其後逐漸的完備、普及，對繪畫藝術的衝擊與

---

莉亞》(*Ophelia*)，或許即可視為對此觀看方式，一種頗令人玩味的矛盾詮釋。為求精確捕捉及再現莎劇《哈姆雷特》中奧菲莉亞因瘋狂而落河溺水身亡的悲劇，米雷分兩階段完成畫作：先於河邊按實景以自然主義式細膩的筆法繪出畫作背景（特別是河邊的花草），後並於畫室中令模特兒伸展浮於浴缸內，進行多次的擺姿描繪，以準確模擬出想像中的奧菲莉亞於河中載浮載沉之姿(Des Cars 38-43)。

<sup>8</sup> 由惠斯勒從報章雜誌所搜羅的批評中可以看出，一般主要認為他「分不清光與彩」，作品「缺乏構圖與細節」、「像個未完的草圖」等(*Gentle Art* 298-99, 299-300)。筆者曾數次近距離觀察過原作，發現不論是人或物皆甚少使用清楚的線條勾勒。



影響尤其直接與劇烈，藝術家們或而試圖模仿照相機精確及客觀的再現效果，或而完全背道而馳，在接受與拒絕間，意圖開創新的表現方式。<sup>9</sup>

如史班塞所言，惠斯勒同時代的創作者常使用類似照相、寫實但平板的繪畫語言，但惠斯勒卻執著於出自藝術本身「視覺隱喻」的表現手法，超越擬真與記錄，所冀求的效果已不只是視覺上的幻象，而是「技巧上的幻象」(7)。換言之，這樣的效果比較是繪畫空間的，而非敘事時間的，更非現實時間的。惠斯勒意圖突破創作上故事性題材所帶來的窠臼，以及照相術影響下現實時間紀錄的訴求，而朝向純粹繪畫空間的探索。<sup>10</sup>畫作中的時間常是模糊、曖昧的，似乎同時是靜滯的亦是流動的，彷彿空間化的時間，隨著構圖與色調而改變，甚或解消於空間中。如同他對他自己的「灰與金的和諧」(*Harmony in Grey and Gold*)一畫的評論：「我的畫闡釋我要說的，也就是一個雪景，一個單獨黑色人影以及一家亮著的旅店。我一點也不在乎這個黑色人影的過去、現在與未來，他的出現不過是因在那個位置上需要一塊黑色」(*Gentle Art* 126)。因此，可以說，相對於前拉菲爾學派所擁抱的「過往」，及其所蘊含及負載的想像世界與世界觀，惠斯勒的畫不僅預告了一種嶄新的現代藝術，也宣示了隨之而來革命性的時間及空間觀。

「灰與金的和諧」中的黑色人影不僅將「過去、現在與未來」置入引發疑問與相異詮釋的引號中，也將觀者的觀看一併帶入。惠斯勒畫作中因執著繪畫空間探索而產生的不確定性、甚至異質性，常引發觀者種種揣測、聯想與詮釋。這其實也反映了現代藝術中，藉模糊或遮掩畫中細節(如人、物的身影或面龐)，「邀請觀者聯想」(to invite speculation)，並展開「想像性投射」(imaginative projection)等面向(Fer 4, 17)。如前所述，代表著反皇家學院的格洛文諾畫廊開幕時，除了羅斯金外，王爾德亦曾就開幕展的作品曾寫了一篇評論(*The Grosvenor Gallery* 1877)。當論及惠斯勒的作品，特別是引發惠斯勒與羅斯金訴訟官司的「黑與金的小夜曲：墜落的火箭」時，王爾德雖語帶嘲弄，提醒觀者值得觀看時間約莫等同實際煙火施放及消逝的時間，也就是十五秒左右，但也直言他無法忽略其中顏色選取及配合上所造成的視覺效果：「金色落雨的火箭，帶著紅色及綠色的火焰，綻放在黑黝黝的天空」(“a rocket of golden rain, with green and red fires bursting in a perfectly black sky”) (*Miscellanies* 17-18)。顯然，顏色成了畫面新的主角，而分色的運用，特別是對比色(如紅與綠)的組合，更建構了新的主導色彩關係，無怪

<sup>9</sup> 關於照相術作為一門藝術以及與繪畫藝術間的關係，請見 Freund 71-83。

<sup>10</sup> 這也是為何會有論者認為惠斯勒的畫較為關注、探究構圖與色調如何相因與相應(Gombrich 407)。

乎惠斯勒常被視為印象派的先驅者，<sup>11</sup>從他顏色的使用、素材的選取以及對繪畫語言執著的探索可見一斑。一如大部分印象派畫家，惠斯勒深受日本繪畫的影響，但他反主題、反對繪畫故事化，一心只想呈現畫家之眼所「見」，認為繪畫唯一的主題，就是繪畫，畫中對社會現實的疏離感，使得他的畫作迥異於法國印象派畫家如馬內(Edouard Manet)、德加(Edgar Degas)等人的作品。<sup>12</sup>而他忠實於自身觀看的態度則與影響當代藝術家甚鉅的法國作家波特萊爾(Charles Baudelaire)的訴求不謀而合。如前文所述，照相術能將影像固定及客觀呈現的效果，刺激畫家們尋求相似或相異的創作表現，尋求相異的藝術家們轉而專注於創作者自身所「見」，呈現自身的觀看方式，拒絕客體化呈現世界，甚至拒絕呈現任何客體世界的訊息。擁護藝術家的個人性與主體性不遺餘力的波特萊爾便直言：「藝術家，真正的藝術家，真正的詩人，只根據其所見所感而繪。他必須『真真確確』忠實於他自己的本性」(“l’artiste, le vrai artiste, le vrai poète, ne doit peindre que selon qu’il voit et qu’il sent. Il doit être *réellement* fidèle à sa proper nature”) (Œuvres 396)。

王爾德在同一篇評論(“The Grosvenor Gallery 1877”)中提到，惠斯勒作品的名稱無法提供太多關於畫作的「訊息」，這其實反映了當時英國一般觀畫的心態，也就是希望從作品名稱就能預知畫作的內容，且習慣將兩者，也就是文字與畫面，合而為一，從而清楚並立即掌握客體世界的訊息並認知畫作中展現的「現實」(reality)。而當時流行的前拉斐爾學派的作品正好與惠斯勒「缺乏內容」的畫作形成強烈對比，不但富涵寓意及敘事，且總是藉畫作名稱清楚的表達繪畫主題。<sup>13</sup>

事實上，早在一八六零年，惠斯勒就與倫敦藝文界往來十分密切。<sup>14</sup>當時他的畫作「彈奏鋼琴」(*At the Piano*)於皇家學院展出，他在英國的創作生涯堪稱順利，在倫敦社交界亦聲名扶搖直上，享有名氣，此種情況直到他與藝評家羅斯金因「黑與金的小夜曲：墜落的火箭」大打毀謗官司後才有所改變。王爾德雖然對該作品也頗有微詞，但惠斯勒並不引以為忤。當時，王爾德不過是個牛津學子，

<sup>11</sup> 莫內黑(Sophie Monneret)稱惠斯勒的藝術「不容小覷地預示了歐洲印象派的發展」(106)。

<sup>12</sup> 論者普遍認為，惠斯勒早期受法國畫家庫爾貝(Gustave Courbet)影響，但很快即以音樂性與抽象性主題，顯現其脫離並有別於庫爾貝的寫實主義；馬內、德加與庫爾貝皆關注攸關社會現實之題材，只是表現手法不盡相同(Jullian 340-41; Lechien 56)。另外，值得一提的是，在1867年的「沙龍落選展」中，惠斯勒的畫作曾與馬內共展過(Gombrich 406-08)。

<sup>13</sup> 舉例來說，如布朗(Ford Madox Brown)的 *Chaucer at the Court of King Edward III*、羅賽提(Dante Gabriel Rossetti)的 *The Girlhood of Mary Virgin*、米雷(John Everett Millais)的 *Christ in the House of his Parents*，以及伯恩瓊斯(Edward Burne-Jones)的 *The Beguiling of Merlin* 等作品。

<sup>14</sup> 關於惠斯勒與倫敦藝文界之間的往來，請參見 Cabanne 15-28; Herrmann 353-64。

年紀較惠斯勒輕二十歲的王爾德，仍深受老師羅斯金的影響，但王爾德天性喜愛標新立異，因而他很快就為此位有著古怪外表、自外於其時代的藝術鬥士所吸引，且因緣際會與其結為鄰居。王爾德在第二篇關於格洛文諾畫廊的評論中(*The Grosvenor Gallery 1879*)，再次論及惠斯勒的作品時，給予諸多正面評價，並強調作品中的「印象派」的色調，以及音樂性與「聽覺」的特質(*Miscellanies 26-27*)。一八八二年，為作家羅德(Rennell Rodd)的詩集《薔薇花瓣與蘋果葉》(*Rose Leaf and Apple Leaf*)所寫的〈獻辭〉(*L'Envoi*)一文中，甚至將惠斯勒的畫作與濟慈的詩相提並論，認為在兩者的創作中都可發現如出一轍的「音樂般的躍動」，並盛讚惠斯勒作品中顏色「交響曲」所創造的獨特圖像魅力 (*Uncollected Wilde 196*)。

雖然在第二篇關於格洛文諾畫廊的評論中，王爾德仍嘲諷惠斯勒一幅肖像畫作名稱，並以「假名」稱之，但不久他就意識到前拉菲爾學派重視「主題」(*subject matter*)的侷限性，他的想法逐漸接近惠斯勒，開始承認繪畫需脫離主題暴政之必要性。一八八二年美國巡迴演講時，王爾德還特別彰顯他對主題的貶抑，並藉此次美國巡迴講演，數次公開表示，美國出生的惠斯勒是「英國」最好的畫家 (*Ellmann 128, 153*)。感動於王爾德大方流露的景仰之情，同樣地，惠斯勒對這位年少輕狂的後輩亦頗為惺惺相惜。兩人間友好的關係，持續至一八八五年，一直到惠斯勒發表與文學及作家劃清界線的〈十點鐘〉(“Ten O’Clock”)一文後，才算正式宣告破裂。其後，兩人為「何謂藝術」及「何為最崇高的藝術」展開一連串的美學論戰，各自為其所獻身的領域，而發聲論辯，在演說、著述或公開通信中僵持不下。

如唐森(Lawrence Danson)所言，惠斯勒與王爾德漸行漸遠是不可避免的結果 (145)。惠斯勒常淪為批評的箭靶，並苦於自己的創作理念無法讓大眾理解，因而對於評論家素無好感。<sup>15</sup>一八七八年時，惠斯勒的敵人是羅斯金，也就是當時最負盛名的藝評家。惠斯勒與羅斯金訴訟雖贏得象徵性的勝利，但之後他在一篇抨擊文章(*pamphlet*)中，卻仍難掩對批評的嫌惡，直言：「讓畫作在無聲中被接受，就像在過去，當藝術仍在其最美好的時代。評論家本來就不是『必要之惡』，雖為非必要之惡，但確定仍然是一種惡」(*Gentle Art 30*)。話雖如此，一八八五年，惠斯勒〈十點鐘〉一文的公開演說中卻也座無虛席 (*Lechien 134*)。畫家對演說熱切的投入，微妙地說明了畫家本身也很難在「無聲」中，讓作品被大眾接受。惠斯勒從來就不是沉默低調地進行個人創作，雖然他處心積慮欲將文字符號趕出

<sup>15</sup> 惠斯勒《文雅的樹敵藝術》(*The Gentle Art of Making Enemies*)一書中，所收錄的當時報章雜誌的評論，幾乎皆是負面、譏諷或語帶輕慢。部分論者還自詡自己的評論「與大眾主流看法一致」(“to be quite of the popular way of thinking”)(*Gentle Art 78-84, 95-116*)。

繪畫世界，拒絕批評與詮釋，但恰恰因為高言闊論，而矛盾地陷入語言符號的天羅地網。

## 二、藝術與藝術家

當科技與機械可成功大量複製及同質化客體世界的事與物，當它們的邏輯挑戰甚或完全顛覆人存在本身的定義與意義，現代性或具現代性的創作，對照而言，似乎就成了一種反叛，一種拒絕被同質化、免於被其背後的邏輯吞噬的對抗，一種回到個人自身重新創造意義的方式，或者如波特萊爾所闡釋，一種強調個人對於「現在」的特別態度，一種獨特的體驗(*Œuvres* 553-54)。結果便是經驗上的歧異，特別是對於不斷變化的周遭環境與事物，產生經驗上的歧異。或者，引申而言，現代性本身便是歧異的形式，尤其是對敏銳的藝術家而言，不論是個人經驗的展現、創作的表現甚或對藝術的詮釋及態度皆然。

這或許可說明，為何王爾德與惠斯勒皆極力突顯其個人主義，與製造大眾觀點與形塑主流意見的媒體周旋，以弔詭、極端甚或看似荒誕的方式詮釋和突出自己藝術家的身份，藉以對抗機械化複製時代的來臨。王爾德甚至將自己視為藝術品（來展出），公開場合中，在服裝上極盡矯揉造作、立異標新之能事，藉以吸引大眾的目光，引發媒體的討論。惠斯勒亦不遑多讓，他那撒旦般的笑聲、額前一揪細心維護的白髮，不離手的長拐杖，足下狀如芭蕾舞鞋的外出鞋，<sup>16</sup>都令人印象深刻、嘖嘖稱奇。

早期在貴族體系的保護下，畫家似乎亦成了權貴系統的一部份，在衣食無虞的情況下，畫家還培養了許多其他的技能，因而，詩琴書畫樣樣精通是十分普遍的現象。十八世紀末工業革命後，社會結構因生產方式的革新而產生巨變，貴族體系逐漸崩解，大部分的藝術家夾在新興的中產及新富階級間，必須自我推銷，自謀生路，藝術家成了流浪者(*bohème*)、社會的遊蕩者(*flâneur*)，甚至邊緣人。到了十九世紀末，在器械、技術不斷推陳出新，產業快速發展，功利實證的社會氛圍中，藝術家甚至變成「一群只說蠢話、沒有腦袋的傢伙」(*Werner* 5-6)。

此外，如惠斯勒在〈十點鐘〉所強調，在過去日常物品樣樣親手製作的時代，生活在藝術中就如喝水般自然，而機械、工業時代的來臨，人們逐漸與藝術脫離，藝術被打上了個大問號，地位岌岌可危，於是順理成章便出了一群憑藉教導民眾

---

<sup>16</sup> 法國印象派畫家德加曾瞧著惠斯勒奇特但講究的衣著，特別是足下常穿的狀如芭蕾舞鞋皮製的外出鞋，說道：「惠斯勒，你如果不是個天才，你就會是全巴黎最可笑的人」(*Holden* 11; *Lechien* 12)。

認識「何為藝術」來維生的評論家。此輩結黨成群，對「藝術」說長道短，把藝術變成了「茶餘飯後的話題」、「附庸風雅的工具」(*Gentle Art* 146-52)。很明顯地，在〈十點鐘〉中，惠斯勒急欲與當時方興未艾的美學運動撇清關係，尤其是被視為倫敦「審美」社會代言人的王爾德。

王爾德於一八八二年底，結束美國巡迴演講，回到英國。惠斯勒的忍耐已臻極限，昔日他曾視為子弟及門徒的王爾德，竟肆無忌憚地以美學評論家的姿態出現，四處受邀訪問及講演，是可忍孰不可忍。王爾德在倫敦社交界搶走不少他的風采，「惡名昭彰」的程度已與他不相上下，而最令惠斯勒不悅之處是，王爾德似乎喧賓奪主，逐漸等同「藝術」的化身。一八八三年，受邀對皇家學院藝術學生演講的人是王爾德，而非惠斯勒。事實上，王爾德在美國之行兩篇主要演講〈英國藝術的文藝復興〉(“The English Renaissance of Art”)與〈居家裝潢〉(“House Decoration”)，甚至連同後來對皇家學院學生的演說，惠斯勒皆曾提供不少建言(Holland 112-13)。而惠斯勒認為成名後的王爾德，並未持續肯定他在藝壇的地位，尤其未在他的回國後的演講中提及畫家對其啟蒙的功勞。惠斯勒認定王爾德前衛的美學及藝術的概念都來自他的教誨，而王爾德竟膽敢以「先知」的姿態出現，肆無忌憚地剽竊他的想法。數年之後，惠斯勒對此事仍感憤憤不平，在一封一八九零年一月二日倫敦《真理報》(*Truth*)的投書中，他說道：「當時，禁不住他熱切的請託，我本著朋友之情，幫忙惡補講稿，免得他因這突如其來藝術講員的身分，昏了頭，在一羣腦袋清楚的行家前(皇家學院學生)丟人現眼，露了餡，除了他可笑的外表外，再添糗事一樁」(*Gentle Art* 236-37; Wilde, *Complete Letters* 418-19)。

王爾德對皇家學院學生的演講埋下兩人衝突的導火線，而惠斯勒一八八五年〈十點鐘〉演說，則正式揭開了兩人對藝術發言權爭奪戰的序幕。其實，早在面對羅斯金的批評時，惠斯勒即已鮮明表示同樣的立場：「只有曾畢生親身戮力於繪畫創作的人才資格批評繪畫」(*Gentle Art* 26)。對惠斯勒而言，繪畫的奧秘與神奇是難以形諸文字的，只有畫家自身才能了解，且萬萬無法與舞文弄墨的評論家或文學家「共享」，因為只有作畫的人方能了解繪畫世界的語言，才具備對事物特殊的感受力。換言之，繪畫像是一個封閉的圈子，局外人無法登堂入室，一窺其堂奧。從與羅斯金的官司中，我們可以清楚看出，惠斯勒一直在爭取繪畫作為一門專門的前衛藝術的自主權。他的繪畫揚棄當時流行的主題及故事性，拒絕為文學作嫁，轉而強調色彩在畫布上固有的張力與特質。可以說，他的繪畫也預言了從形象繪畫到抽象繪畫的改變，就如之後的塞尚。對他而言，色彩之間的對話與共鳴才是繪畫的本質所在，觀者與觀看物間獨特私秘的關係尤為重要。惠

斯勒極力想把繪畫從言說及事件的鋪陳中解放出來，希望繪畫能以自身元素的運用，也就是線條、顏色、明暗、空間的組合來吸引觀者，儘管，他也清楚，「大部分的英國人，不能也不願意就畫論畫，好像沒有說故事就不是畫了」(*Gentle Art* 126)。

惠斯勒以嶄新的畫風及革命性的繪畫觀，對抗維多利亞時期普遍的物質主義，繪畫不應該只是吻合當時新興中產階級品味的貨品。對他而言，中產階級的品味過於狹隘、保守與功利，這些「商人的品味」(“the taste of the tradesman”)排擠了「藝術家的技藝」(the science of the artist) (*Gentle Art* 142)。換言之，中產階級觀畫時，總是期望作品是物質世界的具體再現或承載傳統文字想像世界的符號與符碼，可以交換、解讀與印證。而惠斯勒的繪畫不但拒絕淪為文字世界的附庸，且努力突破傳統意象的制約，創造視覺上新的空間感與時間感。每幅畫自成其特殊的空間結構，每一個用色、每一項元素皆因應此一特殊結構而生。<sup>17</sup>畫中的時間是不確定的、流動的、稍縱即逝的。如同音樂，在音符與音符完美和諧的共鳴震動後，留下的只是氛圍，而與時間共舞的軌跡，則隨著音樂的消逝而消逝。準此，他質問：「我為何不能命名我的作品為『交響曲』或是『組合』」(“why should not I call my works ‘symphonies’, ‘arrangements’”) (*Gentle Art* 126)?<sup>18</sup>

若從柏拉圖的學說來看，畫本來就是再現的產物，而非現實本身(361-62)。因此，當畫作名稱與內容缺乏直接指涉關係時(如惠斯勒的作品)，觀看時就產生了雙重脫離現實的效果。觀畫基本上是視覺上的刺激。惠斯勒的繪畫似乎希望觀者專注在這種獨特的刺激與感受上，而不再依循過去的習慣，將觀看置放於文化或歷史框架上，<sup>19</sup>他的許多風景畫雖然是以倫敦景色為主題，但不時藉由獨特的用色與筆觸將觀者帶離其所欲對應的地景，而進入到五彩繽紛、神秘多變的顏色世界。法國現象學家梅洛彭第(Maurice Merleau-Ponty)亦認為繪畫世界是抵抗科技機械邏輯、捍衛身體感知的最後一道防線。對他而言，作家、哲學家，因為與文字為伍，人們對他們的期待，就是「說話」，希望他們提出意見或是表達某

<sup>17</sup> 惠斯勒所在乎的是，「畫中所涵蓋使用的空間，必須總是與用來涵蓋此一空間的方式，保持適當的關係」(*Gentle Art* 76)。

<sup>18</sup> 事實上，早在惠斯勒之前，即有文學家、藝術家嘗試揣摩繪畫與音樂間的關係。如康定斯基(Wassily Kandinsky)所言，莎士比亞、德拉瓦(Eugène Delacroix)、歌德(Goethe)皆曾論及繪畫與其他藝術間深厚的相屬關係，而對康定斯基而言，繪畫與音樂之間，尤其是有靈性的相屬性。蓋兩者皆能憑藉其個別的藝術元素之完美組合與表達「來直接觸動靈魂」，與靈魂進行最親密、純淨、絕妙、神聖的互動(*Du Spirituel* 113-15)。

<sup>19</sup> 惠斯勒在〈十點鐘〉中指出，一般的評論家及藝術史學者習慣「將藝術化約為統計」，按年代「歸檔」、「分類」藝術作品(*Gentle Art* 149)。

種立場。他們的職責是表述，大眾無法任由他們「將世界懸置靜止」。反觀畫家是唯一有權利藉由他們的藝術避開世界，但又不會(如音樂)過度外於實際存有(être)的創作者。他們從容地觀看所有事物，但並沒有義務提供任何認可。他們自外於知識所建構的秩序與世界，拒絕身體成為「一具充塞著訊息的機器」(une machine à information)。在實際軀體、雙眼、雙手「非科技」的、感官的、神秘的、自發的移動中，畫家如塞尚、梵谷在畫布上色彩開啟的空間中尋求「更深遠的境地」(10-13)。

如史班塞所言，惠斯勒的生涯與作品，反映了一個擁護現代思潮的藝術家，在機械化複製的時代，「進退維谷的困境」。他既得依循現實社會的規則而活，而他的作品又必須脫離世俗(42)。〈十點鐘〉多少流露出他對此種兩難的處境的矛盾與無奈。眼見羅斯金、摩里斯(William Morris)與其他藝評家不約而同將藝術視為重整道德與社會正義的工具，他提出一種反物質、甚而反歷史的態度，來闡釋藝術家與其時代和社會的關係。對他而言，真正的藝術家「孤立」於他所存在的片刻，作為疏離的不朽代表、孤獨的永恆化身，如此地與其時代脫離，其實亦「暗示著悲傷」。藝術家既非科學真理時代的附庸，也非文明的產物，也因而，同胞間所有的進步與他毫無關係(*Gentle Art* 154-55)。惠斯勒既否認有所謂的「藝術時代」，也否認藝術家受其時代進步的影響，他認為藝術只受限於無限，而在此種無限中，「進步」是沒有意義的(*Gentle Art* 139, 155)。

惠斯勒〈十點鐘〉問世之後，王爾德旋即發表一篇評論—〈惠斯勒的十點鐘〉(“Mr. Whistler’s Ten O’clock”, 1885)，駁斥所謂藝術家「孤立」於時代之外的看法。他認為藝術家是某個特定的環境及群體的產物，一個毫無美感的國家是不可能誕生藝術家的。惠斯勒認為藝術家有其特殊的存在方式，感受力超乎常人，無論身處何種環境皆能工作，藝術家能見人所不能見，甚至在污穢、醜陋之處亦能發現美(“le beau dans l’horrible”)。但在王爾德看來，惠斯勒所言不過是呼應法國文學家，如波特萊爾等人的看法。他語帶譏嘲，刻意將「醜陋中的美」視為畫室的刻板教條，並宣稱裝飾華麗的房間有助於藝術家的養成(*Uncollected Wilde* 48-49)。

因惠斯勒在〈十點鐘〉中，極力排除作家及評論家對藝術領域的影響，強調只有畫家才夠資格稱作藝術家，也只有畫家才能品評畫作和藝術，所以王爾德更極力維護作家處理藝術議題的發言權，表明「無法接受只有畫家才能評斷藝術的看法」。他認為畫家並不同於「藝術家」，只有洞察到藝術本質及「藝術創作的秘密法則」的畫家才能稱為藝術家，也才能討論「藝術」，也許藝術的種類繁多(the arts)，但「藝術中的藝術」(the Art)卻只有一種。他宣稱：

了解它就能了解所有的藝術。但只有詩人是第一等的藝術家，因為他是色彩與形式的大師，此外，他還是真正的音樂家。他是所有生命及藝術的主宰者，因此，生命及藝術的奧秘神奇會向超群絕倫的詩人，向愛倫坡及波特萊爾來彰顯，而非對班傑明·威斯特及保羅·德拉后許之流來表露。(Uncollected Wilde 49)

在西方文學批評傳統中，「詩」不僅是一種文類，亦可泛指文學想像的創作與經驗。因此，王爾德此處所言的詩人，也指涉富有想像力的作家。而延續浪漫主義精神的愛倫坡(Edgar Allan Poe)及波特萊爾更是他心目中的代表性人物。至於班傑明·威斯特(Benjamin West)及保羅·德拉后許(Paul Delaroche)則是王爾德刻意選取的兩位畫家。兩人皆汲汲營營於藝術演說，但卻在自己的創作領域表現平平。顯然，王爾德藉此以突顯詩人在創作能力上的卓越，將詩的藝術地位置於繪畫之上。在向十九世紀幾位大作家致敬的同時，他也暗諷那些喜愛解釋自己畫作的畫家們。<sup>20</sup>

不難看出，對王爾德而言，詩的藝術(也就是文字想像的藝術)，才是「藝術中的藝術」。也只有「藝術中的藝術」才能貫穿、連結及總結所有的藝術，使不同藝術間彼此啟發、互相吸納，在差異中發現共同的美。王爾德在此所指的「奧秘神奇」，我們可解讀為文字符號暗示、創造及串連意義的力量。一八九零年，在生涯中最重要的論述之一，〈作為藝術家的批評家〉(“The Critic as Artist”)一文中，王爾德延續同樣的看法，極力推崇文字工作者，並且讚嘆文字世界的無邊無際，有別於畫作受限於實質的框與面。他甚而效法惠斯勒爭取繪畫自主權的作法，將批評看作是一種獨立的藝術，而非附屬在評論的作品之下，不但是一種獨立的藝術，且凌駕在其他藝術之上。如此一來，評論者晉升為藝術家。

〈惠斯勒的十點鐘〉一文發表後，作家與畫家透過報紙媒體，彼此唇槍舌劍。數次交鋒，互有輸贏，但基調其實大同小異。惠斯勒已難掩他對王爾德拿「藝術」招搖撞騙的嫌惡。一八九一年，王爾德人在法國，惠斯勒寫信向詩人馬拉美(Stéphane Mallarmé)抱怨道：「他那些老把戲——向陽花的故事，拿著百合花在大街上散步，穿著燈籠褲等等，他還敢拿來巴黎當作新玩意兒現，真不知從何說起？還有，無論到哪，閉口開口都是藝術(“l'Art par ici – l'Art par là”)，實在是污

<sup>20</sup> 惠斯勒在王爾德〈惠斯勒的十點鐘〉一文發表後，寫信給王爾德譏笑他對優秀的畫家所知有限，才會選擇兩位平庸的畫家作為例子，而王爾德的回覆是兩位畫家就是太忙於解釋自己的藝術，而讓聽眾對他們的創作失去興趣。兩人的通信公開發表在《世界報》(World) (Wilde, *Complete Letters* 250)。



染視聽，等著看罷，我們總有一天都會被他糟蹋的」(*Correspondence* 3832; Ellmann 319)。惠斯勒的言行雖然尖刻，<sup>21</sup>馬拉美卻相當欣賞他的文采，還將〈十點鐘〉一文譯為法文出版，在其所主導的藝文圈爭相傳閱，兩人並因此而結為莫逆。

在〈作為藝術家的批評家〉中，王爾德將文字反思的藝術提升為「藝術中的藝術」，且進一步將此藝術與生命的藝術相提並論。如此一來，他一舉將「藝術」(Art)從十九世紀一般觀者熟悉的「美術」(fine arts)再現之層面，<sup>22</sup>擴大至「概念」、乃至「存在」等之抽象層面。其實，王爾德所言所行，很接近當代藝術中的「概念」藝術。藝術所使用的表現方法或符號已不再是作品的重點所在，最終目的則是要刺激觀者的反應和思考。換言之，藝術作品所造成的「效果」，才是真正意義所在。顯然，王爾德是以自身來實踐其藝術概念。且不論「向陽花的故事」是否為真，王爾德已成功地轉化其生命為藝術品，賦予其個人生命似真如幻的神話般的丰采，後人或褒或貶，愛恨分明，至今傳頌不絕。<sup>23</sup>

### 三、原創與挪用

一八八五年，王爾德與惠斯勒就藝術的發言權進行論戰。一八九零年，因惠斯勒對《真理報》的投書公開指責王爾德剽竊，又波瀾再起。此次論辯主要圍繞著「到底是誰最先說了什麼」打轉(Danson 143)。對當時部份評論家而言，兩人糾纏多年的恩怨情仇，不過是想透過報章媒體，博取名聲。兩人原本就行徑乖張，因而不少人是抱著看熱鬧的心態來看待這場論戰。而媒體也樂於配合，藉以增加版面可看性及提高報紙銷售量。

從《真理報》的投書可看出，對惠斯勒而言，王爾德談不上是「作者」，更遑論是藝術家。他痛心藝術的神聖殿堂，畫家們努力灌溉的園地，已遭王爾德毫不憐惜的「褻瀆」，充塞著他忝不知廉恥四處剽竊而來的話語。

的確，在王爾德自己的評論、書信或傳記記載中，他常自詡為「藝術家」，聲稱其筆下的每個想法、概念不過代表某一動人的顏色或新穎的色調，彷彿文字書寫世界是他的調色盤，四處吸納挪用的言語、看法不過是他「作品」畫面成色中的一部份。他借用繪畫上的論述及術語來發展其自身的美學觀，偉大的繪畫作

<sup>21</sup> 對蓋羅(Simon Callow)而言，惠斯勒的機智，總是表現在與人針鋒相對，少了「蝴蝶」的優雅，卻多了「蜜蜂」的侵略性(45)。

<sup>22</sup> 關於「藝術」(Art)一詞意義的演變，請參閱威廉斯(Raymond Williams)(*Keywords*)。

<sup>23</sup> 對王爾德而言，批評的藝術可為生命、為作品創造層層的「神話」(myths)(*Major Works* 260-63)。

品成了孕育其思想的溫床。王爾德對於繪畫學派發展的觀察尤其敏銳，並傾向透過繪畫中的意象來思考，以畫家的眼光看待書寫。這樣的書寫特色在他早期的作品中（如關於格洛文諾畫廊的兩篇藝評），已顯露端倪，而在他後期較成熟的評論中，則更為明顯。尤其是一八八九年的〈謊言的沒落〉（“The Decay of Lying”）及一八九零的〈作為藝術家的批評家〉，從文學及繪畫領域挪用了不少例子，來闡述「人生模仿藝術」（“Life imitates Art”）、「虛構」、「真實」、「自我創造」、「似是而非」等概念。

〈謊言的沒落〉可以說是惠斯勒隔年投書《真理報》控訴王爾德剽竊的導火線，他影射此篇文章完全是根據「報紙剪貼」（“newspaper cuttings”）原則拼湊而來的，所以，其中想法及概念應該都是「剪/撿」來的。<sup>24</sup>他還回溯王爾德先前對皇家學院藝術學生的講演，引述自己遭同一人「竊取」的經驗，來佐證自己的控訴。提及此次的講演時，惠斯勒暗指自己面對王爾德時，本應享有天神般的地位。既然王爾德是他的「聖約翰」（[his] Saint John），他理應謙卑的面對聽眾，謹守「使者」本分，傳達被告知的訊息、宣揚教義，也就是「神的旨意」，孰知：「這些借來的話語所激起的景仰與敬意，竟讓他昏了頭，他不但穿起我的鞋，還綁上了鞋帶」（*Gentle Art* 237）。換言之，王爾德借用了畫家裝束，忘記了自己真正的身份。

惠斯勒懷疑王爾德「拿走」他的想法，從一開始的指桑罵槐，明挑暗諷，<sup>25</sup>到後來公開指控，說明了惠斯勒作為一名「畫家」對文字世界的運作與脈動無法掌控的焦慮。相對於評論的吵吵鬧鬧、沸沸揚揚，繪畫的世界是「無聲」的、安靜的。即使他知道畫家理應沉默的面對畫布工作，讓多事的世人說長道短，但惠斯勒渴望「聲音」，且期望做自己話語的主人。從他給《真理報》的投書可看出，惠斯勒如作家般在意言語、文字的權力、效果及影響，從他將王爾德視為他的聖約翰，不難看出他的焦慮。惠斯勒將自己放在神的位置上，期望王爾德能善盡先知的責任，忠實傳達他的話語。換言之，惠斯勒希望王爾德以「畫家」之名，傳達畫家的理念。但王爾德畢竟是名作家，書寫才是他的志業、他的親密愛人，字裡行間推敲斟酌才是他的本行與工夫所在。王爾德不但善於駕馭此項賴以維生的工具，且擅長吸納其他藝術領域的菁華，轉化為文字創作。

<sup>24</sup> 惠斯勒建議王爾德應學習其他剽竊者，勇敢說出：「我在哪兒看到我的財富，我就在哪兒撿拾」（“je prends mon bien où je le trouve”）（*Gentle Art* 238）。

<sup>25</sup> 一八八六年致國家藝術展覽委員會的書信，惠斯勒諷刺王爾德「挑走我們盤裏的梅子，拿去鄉下作他的布丁」（*Gentle Art* 164）。另見本文首頁的引言。

惠斯勒眼見專屬於畫家們的繪畫術語，竟成了王爾德筆下的譬喻，甚至王爾德式修辭的行話，不免憂心忡忡：「他大刺刺的繼續將畫布翻譯成紙張，作品就變成他的」(*Gentle Art* 147)。惠斯勒的明嘲暗諷，旨在說服讀者，批評家（例如王爾德之流）種種「不肖行徑」，無恥的「翻譯」，只不過是要利用畫家，以打壓畫家，進而確保作家的地位。惠斯勒一系列的投書、講演，就是意圖撥亂反正。作為一名畫家，惠斯勒感覺被圍繞在身邊的文人剝奪了聲音，他希冀言語帶來的權威，從而將自己放在作家/作者的位置上，開始「玩弄」文字。有鑒於昔日門徒的「背叛」，只得勉強自己同時扮演兩個角色，在面對群眾時，既是造物主，也是傳達造物主「話語」的先知。

惠斯勒渴望發聲，「原音」重現，但我們要問的是，是否他的言論，如他自己所認定，是「神」（也就是原創）的論述，而他就是話語的源頭？惠斯勒面對文字語言的盲點與矛盾，就在於他過於相信他是話語的唯一所有者。他將話語視同疆土，需要攻城掠地，佔地為王。但，「聲音」真的如惠斯勒所想，如此地單音(uniphonique)？難道過去千千萬萬使用同一語言的說話者，沒有在語言的進展、演變、豐富與複雜化過程中，留下痕跡？這些使用者雖面龐模糊，但語言演化的歷史卻不能沒有他們，語言因他們的使用而茁壯，而美麗，而延續。巴赫汀「眾聲喧嘩」的概念，說明了所有的論述都或多或少，有著多音並陳的現象。如果以「互文性」的概念，來看待論述間的關係，過往種種聲音的魂魄，仍然是縈繞在論述間「大文本」的某處。羅蘭巴特(Roland Barthes)會以「居住」或「落腳」(*habiter*)來闡釋聲音與聲音間糾葛不清、難分難捨的關係。惠斯勒自恃為其話語的所有者，有著「房東」般合法地位，認定某些話語是他的財產、私有物，而王爾德不過是形同房客的借用者，時候到了就應物歸原主，但是，我們真能「佔住」某些言語，成為所有者嗎？

對巴特而言，「我們從來就不是任何一種語言的所有者」；「所謂語言，就是要像銅板般或疾病般，借來借去、傳來傳去」(*Grain* 33)。如果語言像種「疾病」，不同於惠斯勒，王爾德是滿懷欣喜的浸染其中，他有著眾多引用與挪用的書寫顯現了此種「傳遞」的特色。

惠斯勒認為王爾德沒有引述他的名字，就侵權濫用他的想法，但對後者而言，前者的想法亦非原創。在〈作為藝術家的批評家〉一文中，王爾德暗中反譏惠斯勒的藝術概念實是深受法國作家高提耶(Théophile Gautier, 1811-1872)的影響。面對惠斯勒在《真理報》中的指控，王爾德亦立即投書回應：「至於惠斯勒先生指稱我剽竊他的藝術理論，其實，我在惠斯勒先生那兒，聽到關於藝術如假包換、真正原創的想法只有一他自認他優於事實上比他偉大許多的畫家」(*Complete*

Letters 420)。嬉笑怒罵中，王爾德其實想道明，惠斯勒自己也不自覺地「挪用」了他人的概念。

的確，在惠斯勒的思想及創作生涯中，來自歐陸的影響不可忽視，尤其是法國的文學與藝術。在尚未成為英國「最傑出」的畫家前，惠斯勒曾在法國習畫、生活多年，與多位法國前衛藝術工作者往來密切，如畫家庫爾貝(Gustave Courbet)與德加，他並且深受如波特萊爾及高堤耶等文學家的藝術理論的影響。對畫作「交響曲」命名的想法，其實並非音樂啟發，而是來自高堤耶詩作〈白色交響曲〉(“Symphonie en blanc majeur”)。部分評論家認為惠斯勒〈十點鐘〉中不少觀點與高堤耶《德莫班小姐》(*Mademoiselle de Maupin*)序言中所鼓吹的論點相互輝映(Merle 160; Ellmann 225)，尤其是他的「藝術孤離於社會」的美學態度，與高堤耶「為藝術而藝術」有異曲同工之妙。

王爾德就說過：「莎士比亞與雨果將文人能發揮、創造的題材都用盡了」(Ellmann 213)，意味著後人不過拾其牙慧，將現有材料重新編整。而「重新整編」的方式，亦即是如何吸收轉化的過程。優劣之分野即在「如何」兩字之上，也就是王爾德所謂的「處理上的創新」與否(*Guide* 6)。在〈作為藝術家的批評家〉中，他利用對話的方式，讓角色之一的爾尼斯(Earnest)，一開始就模仿惠斯勒的論調：「在藝術最好的時代，是沒有藝評家的」(*Major Works* 246)。藉此來暗諷惠斯勒剽竊、拾人牙慧，重新詮釋高堤耶的美學觀。惠斯勒在〈十點鐘〉中強調，所謂的批評家完全是現代社會發展的產物，他認為繪畫本身的詩意只有畫家才能掌握及體會，而搖筆桿的傢伙，尤其是「與美毫不相干的作家們」，竟跑來插手藝術的事務，成了畫家與群眾間的中介，而這些人只會加深群眾對畫作的藝術旨意的誤解，「擴大藝術家與群眾的鴻溝，徒增大眾對繪畫創作對象物的誤解」(*Gentle Art* 144-46)。但同樣的論點，高堤耶早在一八三四年五月，《德莫班小姐》序言中就已提出(77-80)。有趣的是，王爾德在〈作為藝術家的批評家〉中模仿惠斯勒「剽竊」的方式，不但解構了惠斯勒的論點，也重新省思了「批評」曖昧的角色：批評究竟是依附藝術創作而生的言論，抑或有其獨特的藝術目的，可以成為獨立的藝術？批評是創作的回音、影子，還是因為它創作才有了實體？

相對於惠斯勒對批評家的鄙夷和摒棄，對王爾德而言，批評家正是現代社會所需。而真正的批評家，亦即是「藝術/批評家」將不斷「展現藝術品與我們所處之時代的各種關係」，並時時「提醒我們偉大藝術品永遠是活生生的，且將會是在我們的時代唯一真正生意盎然之物」(*Major Works* 269)。引申而言，創造性的批評跨越時代的藩籬與侷限，賦予了作品源源不斷的新生命。藉著「藝術/批評家」的批評，藝術品方能與不同的時代建立起其獨特的關係，穿透每一個「現

在」。而正因為藝術創作在歷史中流轉與衍異，於批評中再造與重生，讓我們可以反思所謂的「現代性」及其衍生的種種語言符號的難題與困境。

事實上，王爾德評論作品中，常見透過角色的對話進行真實/再現的辯證，探討創作的真偽與原創與否等問題，他的小說式論文《W. H.先生的畫像》(*The Portrait of Mr. W. H.*)的中心主題，就是藝術（繪畫和文字）偽造的問題。此種顛覆真品價值概念，以及對於所謂「真實」、「原創」的強烈質疑，其實預告了二十世紀當代藝術創作的走向，也就是，藝術家以現有素材（有形、無形，包括日常生活物品）混合各式元素來進行創作，而王爾德在作品中透過對話方式，刻意並置、模仿（眾多）他人聲音與論調，所製造出的拼貼、雙重性、鏡像或回音效果，也預示了「文本互涉」的概念，雖然此術語要一直到二十世紀六零年代才由法國結構主義學家所提出，但王爾德的作品，特別是他與惠斯勒的論辯中所涉及的發言權、剽竊等議題，已可看到初步的反思。

#### 四、符號再生與再現

表面上看來，王爾德與惠斯勒你來我往的唇槍舌戰，似乎圍繞著批評家與畫家的階層順序及發言權等等議題，但深層透露的，實是世紀末如何「觀看」及「再現」世界的焦慮，觸及了「完整」、「擬像」的世界鬆動後，符號挪用、流動及轉換、再生的問題。

在急遽工業化及都市化的十九世紀下半葉，地理墾拓殖民、交通運輸的變革，媒體蓬勃的發展，皆使得符號更加快速大量的製造、流動與傳播，而意義則因符號的充斥、過度過多的利用而變得空洞、斷裂、不確定。在資訊越來越易取得，在不停的累積、消耗與轉換間，藝術家所面對的虛/實、真/偽的「再現」課題，都比過去複雜許多，「創新」也不再是理所當然了。

由於意識到符號的流動及意義的鬆動、流失、不確定性，王爾德對部分創作者所執著的符號背後的「真實」，常常表露出戲弄的態度(*Prose Writings* 54-55)。對他而言，文字不過是陳述者最根本的偽裝。這樣的信念也透露出王爾德對文字能否「傳達」乃致於「再現」真相甚或真理的終極懷疑態度。

如前文所述，科技發明與發現所帶來人類對時間、空間感知的重大改變，促使敏感的文學家與藝術家開闢出嶄新的創作方向與表現形式。王爾德在其作品，特別是批評論述中，常大膽擷取及錯置文學與藝術經典中的人物、用語，時而嘲仿、時而擬仿，以似是而非或幾近剽竊的方式，逾越傳統文類的框架，甚而藝術領域間的界線。他認為「藝術」固然無所不包，但唯有文字才能表述、窮盡藝術

的可能性，「批評」可以教導人如何觀看，打開觀者視界，是藝術中的藝術，創作中的創作，所有的藝術作品必須經過批評的「再創造」，才有意義，其內涵方能隨時代轉化，生生不息(*Major Works* 258-62)。

王爾德創作其印象詩作時，曾借用惠斯勒作品饒富音樂性的名稱，對畫家極盡戲謔之能事；<sup>26</sup>而另一方面，惠斯勒則抨擊王爾德只會剽竊、拼貼他人話語，作品缺乏原創性，根本沒有資格談論藝術。王爾德的重要批評論述〈作為藝術家的批評家〉，實是兩人美學論戰的外一章。王爾德延續他對藝術的看法，並模仿柏拉圖語錄中對話的形式，虛構兩個角色吉爾伯(Gilbert)與爾尼斯(Ernest)，<sup>27</sup>藉由他們之間的論辯，進一步回應及省思早先與惠斯勒爭論的議題。

在爾尼斯與吉爾伯論辯中，不只可發現惠斯勒的影子（尤其當爾尼斯長篇大論，質疑藝評家存在的必要性，許多觀點皆呼應惠斯勒的〈十點鐘〉），高堤耶、羅斯金、阿諾德(Matthew Arnold)、佩特(Water Pater)似乎也透過論辯發聲，他們的論點或重疊或對立。事實上，〈作為藝術家的批評家〉可以視為王爾德向自古以來所有重要批評家及思想家致敬的文章。王爾德挪用或引用柏拉圖及亞里斯多德的論述，藉由虛構的論辯，再現阿諾德及佩特對批評的看法，<sup>28</sup>而最終引向「真正的批評家為藝術家，且反之亦然」的結論。

對王爾德而言，批評家/藝術家佔據著和藝術創作者一樣的位置，

他與所批評的藝術作品的關係，就如同藝術家與形式、顏色的視覺世界或熱情、思維的抽象世界之間的聯繫一般。他甚至不需要最好的素材來使他的藝術臻於完善，任何事物皆可成為批評/創作的對象。(*Major Works* 260)

<sup>26</sup> 如〈晨間印象〉(*Impression du Matin*)，〈在金色房間：一種和諧〉(*In the Gold Room: A Harmony*)及〈黃色交響曲〉(*Symphony in Yellow*)等詩作(*Complete Poetry* 129, 130-31, 141)。在〈晨間印象〉中，王爾德重組惠斯勒泰晤士河系列畫作名稱。

<sup>27</sup> 值得注意的是，Ernest 在英文中有坦白的意思，王爾德藉此角色的命名，似乎更進一步諷刺惠斯勒。

<sup>28</sup> 阿諾德(Matthew Arnold)在〈當前批評的功用〉(“the Function of Criticism at the Present Time”)一文中指出：「批評的目的在於確切揭露批評對象物的本質」，佩特在《文藝復興：藝術與詩的研究》(*The Renaissance: Studies in Art and Poetry*)序言中重新詮釋。對後者而言，批評在於真確發現批評者自身的印象，因此，他置客體的真相於一旁，轉而強調批評者受批評對象物刺激時，觀看的印象，以進而強化批評者面對作品時的主體性。兩人的論點皆逐一為王爾德所用，開啟了「何為批評家/藝術家」的後續論述。

不管對象物為何，是有形世界的一景一物或無形世界一頓一悟，藝術家及批評家所做的，皆是某種形式的再現，藉著再現來重新認識、建構，進而擁有對象物。我們可以說，對王爾德而言，不管是批評或作畫，皆是「再現」行為，只是批評家的工具是語言，而語言是比所有其他再現媒介，都更具有延展力及包容性（暗示性），語言是思想的母親，可以引領我們邁向一個更寬廣更豐富的世界。在語言的世界中，我們不只可發現詩人荷馬、劇作家莎士比亞的蹤影，還可以找到畫家達文西的足跡。王爾德認為想像力豐富的批評家可將偉大的畫作，呈現得比原作更加真實生動，因為他可察覺及顯露連畫家本身都未發現的畫作中的秘密。也因此，羅斯金對於特納(J. M. W. Turner)畫作的評論，可媲美實際畫作中那永恆的夢幻落日，甚至更令人心嚮往之，只因羅斯金以充滿詩意的手法，以他自己的語言，重繪了透納的落日，而當落日成了詩作及想像的對象物，它已然躍出了畫作的框架，有了自己的生命。而佩特在「蒙娜麗莎的微笑」中所讀出的幽微思緒，也許畫家本人始料未及的，「他可能根本僅僅是拜倒在一個過時的微笑之下，受其奴役」(*Major Works* 262-63)。在王爾德眼中，羅斯金與派特不僅是批評家亦是詩人，因為他們用筆為讀者創造了更具「想像力」的畫面，其地位如同荷馬、莎士比亞與濟慈。用畫筆工作的畫家們，因受限於工具（畫筆、畫布、畫框），只能在模仿與否間徘徊游移，批評在創造上的延展性的確遠遠勝過繪畫。

王爾德〈作為藝術家的批評家〉一文，重申「詩文」的優越性，並且刻意模糊詩人與批評家的界限，藉此將批評家置於畫家之上，從而重新界定批評家與畫家的階層順序。他認為批評是唯一的藝術，可將其他藝術轉化成文學，遠非繪畫所能比擬。

好的批評家將批評變為一種藝術，批評的對象物既非限制亦非憑斷批評好壞的依據，相反的，富有創意的批評豐富了創作本身，王爾德甚至說：「沒有批評的能力，是不可能有任何藝術的創作」(*Major Works* 253)。他不但訴求批評在創作上（做為一門專門創作）的自主獨立性，甚而將它視為藝術創作的引領者。

事實上，對王爾德而言，批評不但是門創造性的藝術，更是一種最純粹的創造形式，藉由此種形式，最具個人性及統整的印象可以透過文本而留存。王爾德藉批評尋求創作上的純粹性與超然性，與惠斯勒欲透過繪畫捕捉到純粹的美感，兩者所承續的自濟慈以來浪漫主義式的理想精神其實相去不遠，只是若如英國文化批評家威廉斯(Raymond Williams)所言，王爾德在追尋純粹美感的個人經驗的同時，或多或少亦將此經驗置於集體經驗及普遍人性的檢測(視)之下，而這也造成他的美學觀上的基本矛盾(*Culture* 174-75)。在敏銳地意識到個人無可避免及無

法擺脫的集體文化上及歷史上的制約，王爾德以似是而非的弔詭論述，翻弄、玩耍、擺盪在有形與無形的框架間。

## 五、結論

十九世紀下半葉，在新藝術照像術效果擬真的衝擊下，繪畫面臨「再現」危機，惠斯勒對抗當道的「主題」，多少是想擺脫繪畫「再現」的功用，賦予其新的創作視野與空間，藉以和照像術區隔開來。在西方批評傳統中，畫家常被視為「依附鏡子的人」(l'homme au miroir) (Lacoste 7-8)，亦即是現實之虛幻映象的複製及製造者。很明顯的，惠斯勒「反主題」的創作方式同時亦試圖跳脫畫家的傳統角色及動搖一般對作畫者之刻板印象。他所追求的「疏離」、「孤離」及「脫離」，不論是指涉藝術家與社會的關係或畫作與現實世界的關係，皆再再說明了惠斯勒的所謂透過繪畫而衍生的私密經驗或純粹美感，其實都是以推翻再現價值為基礎，都是以鬆動、改變及豐富符號指涉為目的。如上所述，此種對再現價值的質疑，其實也表現在王爾德對文字能否表述真相的保守態度上。

事實上，從兩人的論述上不難發現，惠斯勒與王爾德兩人都偏愛似是而非的論調，意圖捕捉符指與符意間聯結上的幽微精妙，從而推翻語言習慣的暴政。也因此兩人在書寫上，也同樣有著兩極化的評價。惠斯勒的〈十點鐘〉博得象徵主義詩人馬拉美的好評，並將其譯成法文。但傾向以文化物質主義評論文學藝術的雷蒙·威廉斯卻認為，惠斯勒的〈十點鐘〉所昭示的美學觀不但粗鄙而且十分廉價，完全是拾人牙慧，只是將佩特及華茲渥茲(William Wordsworth)等人的概念推至極端，而重新的闡釋卻又混亂不清(*Culture* 171-73)。在馬拉美眼中極富詩意的弔詭與曖昧，到了威廉斯的筆下成了籠統雜亂。馬拉美著眼的是惠斯勒文中的藝術質性，而威廉斯則因重視語言的社會功能與文化意義，不免犧牲了「詩歌」，亦即是「想像」的層面。

美學，在哲學上，亦被定義為「感性知識」(*connaissance sensible*)(Cometti 8-9)。惠斯勒與王爾德兩人都曾用「奧秘」來形容藝術之難以捉摸、深不可測，兩人所談的「神秘性」其實相去不遠，只是一方側重感受性，另一方則是強調從理解到詮釋進而衍生異義的意義製造過程。這種奧秘既是感官，也是智性的。是感官的，因為在美的領受上，感官是重要的管道與憑藉。是智性的，因為藝術並非「偶發事件」，雖然許多藝術家會刻意的製造「偶然」或「不經意」的效果。惠斯勒的畫作看似迷濛，但其實一筆一劃都是經過細心考量，甚至藝術家的形象亦是如此，是精心設計過的。他必須知道如何與「世俗」周旋，同社會現實抗爭，以保護他



對藝術無可妥協的敏銳。如王爾德所直言：「所有傑出、具有想像力的作品皆是自覺及刻意的」(*Major Works* 253)。

王爾德認為「藝術是最極致的個人主義」(*Prose Writings* 29)，而批評是「最崇高的自傳形式」(*Prose Writings* 121)，因此，不論是透過文字藝術或繪畫藝術，王爾德與惠斯勒都竭力彰顯個人的主體性，在滾滾歷史洪流中，留下自己的印記。這其實也反映了自十八世紀晚期以降，美學發展的走向。哲學家及批評家對自然的普遍法則與客體性的關注，逐漸移轉至審美與主體性之建立、品味與個人認同等議題的探討(Cometti 10-11)。當王爾德將批評與藝術相結合時，所透露的是對所有藝術的後設語言(métalangage)的自覺。人其實不斷地以自己可掌握的語言「翻譯」所見所感，不自覺地以語言蠻橫地干涉著感知及理解，所以王爾德說「人是言詞的奴隸」(*Major Works* 257)。藉由重新定義及定位的批評藝術家，他不僅揭露藝術的後設語言，並轉化為主觀極致的展現。透過強化個人印象及詮釋的再造，批評家不只再現所見也重構「再現」，因為透過批評的對象物，批評者讓觀者看到的不僅是（再造的）對象物，亦是批評及觀看者自身。惠斯勒欲推翻再現的價值，王爾德卻利用「批評」的自我指涉，轉化了傳統的再現概念，在質疑再現的源頭與真確性的同時，賦予了再現新的可能性及方向。

參考文獻：

一、英文

- Anderson, Ronald, and Anne Koval. *James McNeill Whistler: Beyond the Myth*. New York: Carroll & Graf, 1995.
- Arnold, Matthew. "the Function of Criticism at the Present Time". *Matthew Arnold's Essays. Literary and Critical*. London: J. M. Dent & Sons, 1954.
- Berger, Klaus. *Japonisme in Western Painting from Whistler to Matisse*. Trans. David Britt. Cambridge: Cambridge UP, 1992.
- Brake, Laurel and Codell, Julie F. *Encounters in the Victorian Press: Editors, Authors, Readers*. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005.
- Bruder, Anne. "Constructing Artist and Critic Between J. M. Whistler and Oscar Wilde: 'In the best days of art there were no art- critics.'" *English Literature In Transition, 1880-1920*. Vol. 47, Issue 2 (2004). 160-180.
- Callow, Simon. *Oscar Wilde and His Circle*. London: NPG, 2000.
- Danson, Lawrence. *Wilde's Intentions. The Artist in his Criticism*. Oxford: Clarendon Press, 1997.
- Ellmann, Richard. *Oscar Wilde*. London: Penguin, 1988.
- Fer, Briony. "Introduction". *Modernity and Modernism-French Painting in the Nineteenth Century*. 3-49.
- Foucault, Michel. *The Essential Foucault*. Eds. Paul Rabinow and Nikolas Rose. New York: The New Press, 2003.
- Gombrich, Ernest H. *The Story of Art*. London: Phaidon, 2006.
- Goodman, Nelson. *Languages of Art*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1976.
- Guter, Eran. *Aesthetics A-Z*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2010.
- Herrmann, Luke. *Nineteenth Century British Painting*. London: Giles de la Mare, 2000.
- Hilton, Timothy. *The Pre-Raphaelites*. London: Thames and Hudson, 1970.
- Holden, Donald. *Whistler. Landscapes and Seascapes*. New York: Watson-Guption Publications, 1976.
- Pater, Walter. *The Renaissance: Studies in Art and Poetry, The 1893 Text*. Berkeley and Los Angeles: U of California P, 1980.
- Pearson, Hesketh. *The Life of Oscar Wilde*. London: Penguin, 1985.
- Spencer, Robin. *Whistler*. London: Studio Editions, 1990.
- Werner, Alfred, "Introduction". *The Gentle Art of Making Enemies*. New York: Dover Publications, Inc., 1967. v-xxii.
- Whistler, James Abbott McNeill. *The Gentle Art of Making Enemies*. New York: Dover Publications, Inc., 1967.

- . *Whistler on Art: Selected Letters and Writings of James McNeill Whistler*. Ed. Nigel Thorp. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1994.
- . *The Correspondence of James McNeill Whistler*. Ed. Margaret F. MacDonald, Patricia de Montfort and Nigel Thorp. 2003-2010. The Center for Whistler Studies, U of Glasgow. 24 April 2012  
<<http://www.whistler.arts.gla.ac.uk/correspondence/>>
- Wilde, Oscar. *Miscellanies* (in *The First Collected Edition of the Works of Oscar Wilde*). Ed. Robert Ross. London: Dawsons of Pall Mall, 1969.
- . *The Uncollected Oscar Wilde*. London: Fourth Estate, 1991.
- . *Oscar Wilde's Guide to Modern Living*. Ed. John Calvin Batchelor and Craig McNeer. New York: Doubleday, 1996.
- . *Plays, Prose Writings and Poems*. London: Everyman, 1996.
- . *Complete Poetry*. Oxford: Oxford UP, 1997.
- . *The Major Works*. Oxford: Oxford UP, 2000.
- . *The Complete Letters of Oscar Wilde*. London: Fourth Estate, 2000.
- Williams, Raymond. *Culture and Society 1780-1950*. London: Penguin, 1985.
- . *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*. London: Fontana Press, 1988.

## 二、其他外文

- Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Trans. Daria Olivier. Paris, Gallimard, 1978.
- Barthes, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris, Seuil, 1980.
- . *Le Grain de la voix*. Paris, Seuil, 1981.
- . *L'Obvie et l'obtus*. Paris, Seuil, 1982.
- Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes*. Paris, Seuil, 1968.
- . *Écrits sur l'art*. Paris, Le Livre de Poche, 1992.
- Benjamin, Walter. *Œuvres*, tome III. Paris, Gallimard, 2000.
- Cabanne, Pierre. *Whistler*. Paris, Bofini/Adam Brio, 1994.
- Cometti, Jean-Pierre. *Art, représentation, expression*. Paris, PUF, 2002.
- Des Cars, Laurence. *Les Préraphaelites. Un Modernisme à l'anglais*. Paris, Gallimard, 1999.
- Duponthieux, Mireille. *La Représentation*. Paris, Hachette, 2001.
- Focillon, Henri. *La Peinture au XIXe siècle*, tome II. Paris, Flammarion, 1991.
- Freund, Gisèle. *Photographie et société*. Paris, Seuil, 1974.
- Gautier, Théophile. *Mademoiselle de Maupin*. Paris, Le Livre de Poche, 1994.
- Holland, Merlin. *L'Album Wilde*. Monaco, Rocher, 2000.
- Joly, Martine. *L'Image et les signes*. Paris, Nathan, 2002.
- Jullian, René. *Le Mouvement des arts du romantisme au symbolisme*. Paris, Albin

- Michel, 1979.
- Kandinsky, Wassily. *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*. Paris, Éditions Denoël, 1989.
- . *Ponit et ligne sur plan*. Paris, Éditions Gallimard, 1991.
- Lacoste, Jean. *La Philosophie de l'art*. Paris, PUF, 1998.
- Lechien, Isabelle Enaud. *James Whistler*. Paris, ARC, 1995.
- Mallarmé, Stéphane. *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard, 1998.
- Mauron, Charles. *Mallarmé par lui-même* Paris, Seuil, 1964.
- Merle, Robert. *Oscar Wilde ou la destinée de l'homosexuel*. Paris, Gallimard, 1983.
- Merleau-Ponty, Maurice. *L'Œil et l'esprit*. Paris, Gallimard, 1964.
- Monneret, Sophie. *L'impressionnisme et son époque*, tome II. Paris, Robert Laffont, 1980.
- Parodi, Lidia and Marina Vallacco. *Littérama XIX<sup>e</sup>*. Genova, Cideb Edirice, 1998.
- Picon, Gaétan. *1863. Naissance de la peinture moderne*. Paris, Gallimard, 1988.
- Platon. *La République*. Trans. Robert Baccou. Paris, GF-Flammarion, 1966.