

德布西音樂的「新藝術」特質：以慕夏作品為例

德布西音樂的「新藝術」特質： 以慕夏作品為例

謝斐紋

摘 要

捷克藝術家慕夏（Alphonse Mucha, 1860-1939）常被譽為「新藝術」（Art Nouveau）的代言人，其作品風格有著多元的身影，從植基法國的「洛可可」（Rococo）與「象徵主義」（Symbolism）、「異國風情」（Exoticism）的「阿拉伯風」（Arabesques）與「日本風」（Japonisme）、再到充滿捷克斯拉夫精神的「波希米亞風」（Bohemian Style），甚而與信仰關連的「神秘主義」（Mysticism），這些風格特質共構出屬於慕夏的「新藝術」。

然而，這些藝術風格對音樂人而言並不陌生，似與法國作曲家德布西（Claude Debussy, 1862-1918）的音樂風格特質相關，這應是大環境的藝術氛圍影響了視覺藝術與音樂之故。本文將以「新藝術」藝術家慕夏之作品為例，討論其與德布西風格特質的平行性，藉此探討世紀交替時，德布西音樂風格中的「新藝術」特質。

關鍵字：新藝術、慕夏、德布西、象徵主義、異國風情

The Characteristics of Art Nouveau in the Music of Debussy: Based on Works of Mucha

Fei-wen Shieh

ABSTRACT

Czech artist Alphonse Mucha (1860-1939) is often called as the representative of the Art Nouveau. Its style shadowed other stylistic elements; they included French-rooted Rococo and Symbolism, Arabesques and Japonisme in Exoticism, Bohemian Style in Czech-Slavic spirits, and religion-related Mysticism. All these styles construct the unique Art Nouveau of Mucha.

However, these styles are not unfamiliar to musicians. They seem related to the musical style of French composer Claude Debussy (1862-1918). It should be the results of affecting by the artistic atmosphere in visual arts and music. This article will base on the works of Art Nouveau artist Mucha to explore the parallelism in Debussy and to debate the characteristics of Art Nouveau in music of Debussy at the turn of centuries.

Key words: Art Nouveau, Mucha, Debussy, Symbolism, Exoticism

壹、前言

十九世紀與二十世紀交替之際的法國，視覺藝術與音樂在看似獨立發展的範疇中，實有許多特質與要素的串聯與重疊。捷克藝術家慕夏（Alphonse Mucha, 1860-1939）常被譽為「新藝術」（Art Nouveau）¹的代言人，「新藝術」的構成要素包括「洛可可」（Rococo）、「象徵主義」（Symbolism）、「阿拉伯風」（Arabesques）、「日本風」（Japonisme）、「波希米亞風」（Bohemian Style）與「神秘主義」（Mysticism）等特色，而這些風格特質與同時期法國音樂家德布西（Claude Debussy, 1862-1918）的樂風亦有關連。德布西的音樂常被標籤為「印象主義」（Impressionism）或「象徵主義」，自有其淵源與關聯；假若慕夏「新藝術」的風格要素確存於德布西的作品中，或許「新藝術」亦可成為德布西音樂的另一代名詞。

貳、新藝術的風格定義

「新藝術」在十九世紀末發跡並於二十世紀初奠定地位，因主要發展於應用藝術的範疇，使其在藝術史上有著獨特的角色。究竟此一風格如何出現，其發展過程值得探討；而集大成的代表藝術家慕夏的學習過程、職場生涯、風格特質與成名契機都將是此處討論的要點。

一、流派的發展緣由

「新藝術」原是以模仿自然界花草樣式線條為主的工藝運動，在《新藝術的精神》書中指出，慕夏的風格要素除日本藝術對線條的處理方式與故土波希米亞的藝術本質外，再加上「洛可可」、「象徵主義」、「神秘主義」與「異國

¹ 本文論述之「新藝術」（Art Nouveau）為流行於十九世紀末與二十世紀交替之際的風格，其中文譯名與十四世紀的 Ars Nova 相同，未免贅述，以此註說明，爾後論述均以「新藝術」為之。

風情」等藝思的潤色。²如此的藝術特質，在尚未整合時仍處於同一風格卻各自表述的階段，每個名稱雖有其發展背景，但理念一致（見表一：歐洲各國「新藝術」之風格名稱表）；³終在荷比法等地獲得共識，稱之為「新藝術」。爾後，因其與建築、繪畫、手工藝、傢俱與雕塑等領域結合，法國「裝飾藝術家協會」（Société des Artistes Décorateurs）將其更名（或正名）為「裝飾藝術」（Art Deco）；雖然如此，「新藝術」仍為其最通用的名稱。⁴

表一：歐洲各國「新藝術」之風格名稱表

地區	中文譯名	原文名稱	中文譯名	原文名稱
法國	地鐵風格	Style de bouche de Metro	吉馬赫風格	Style Guimard
	遊艇風格	Yachting Style	麵條風格	Style Nouaille
比利時	二十人風格	Le Style des Vingt	自由美學風格	La Libre Esthetique
德國	比利時風格	Belgische stil	維爾德風格	Veldesche
	畫室風格	Studio-stil	青年風格	Jugendstil
義大利	花飾風格	Stiel Floreale	自由風格	Liberty Stile
	英國風格	Stile Inglese		
奧地利	分離派風格	Seccession stil		
英國	現代風格	Modern Style		
西班牙	現代風格	Modernismo		

何以最終定調為「新藝術」？「新藝術」得名於法國商人賽穆爾·賓（Samuel Bing, 1838-1905）的發想，其於 1895 年時設立的畫廊店名為「新藝術之屋」（Maison de l' Art Nouveau），取其名稱「新藝術」，沿用至今。⁵畫廊

² Victor Arwas, Jana Brabcová-Orliková, and Anna Dvořák, *The Spirit of Art Nouveau* (New York: Yale University Press, 1998), 20.

³ 張敢，《歐洲十九世紀美術：世紀末與現代藝術的興起》（北京：中國人民大學出版社，2010），182-184。

⁴ 鄭治桂，《慕夏大展：新藝術·烏托邦導覽守冊》（台北：雙瑩文創股份有限公司，2011），13-15。

⁵ 皮道堅、邵宏，《中外美術簡史》，傅謹 編（桂林：廣西師範大學出版社，2005），307-309。

德布西音樂的「新藝術」特質：以慕夏作品為例

中展示了許多以彎曲線條或曲面為設計主軸的工藝品，這些作品也在 1900 年的巴黎世界博覽會大放異彩；同年，設計師吉馬赫（Hector Guimard, 1867-1942）以「新藝術」的理念設計巴黎地鐵站的多處入口，也為此風格增加了如「地鐵風格」或「吉馬赫風格」的別稱；自此，「新藝術」一詞開始成為巴黎居民生活的使用詞。⁶

「新藝術」現身的年代約從 1880s 開始，隨著第一次世界大戰（WWI, 1914-1918）的戰況而消逝於對多變的藝術洪流中，時間不久，但在美國藝評學者阿瑪亞（Mario Amaya, 1933-1986）的定義中，三十年左右的光陰足以成就一種特有的風格。⁷「新藝術」在後來又被稱為「裝飾藝術」，既然被冠上“裝飾”二字，學術地位或有疑慮，甚至被認為是較膚淺的藝術形式；或許這樣的印象依然殘存至今，許多繪畫書籍的論述，似乎也未在「新藝術」的區塊著墨。即使如此，因其運用的範疇，常見於「應用美術」（Applied Arts）的領域中，舉凡屋內擺設、壁紙設計、器皿花瓶、桌椅燈飾到隨身的耳環項鍊，均見其蹤，不容忽視；慕夏則在海報設計的區塊，獨佔一隅。⁸

二、慕夏的生涯發跡

慕夏出生時的捷克尚未獨立，政治上仍屬奧匈帝國（1867-1918）管轄，⁹原欲進入布拉格的美術學校就讀，但事與願違，開始了歐洲各地的工作與習作生涯；曾先後在維也納、慕尼黑與巴黎等地求學、工作。其中，1881 年在維也納的劇場（Ring Theater）工作期間與畫家馬卡特（Hans Makart, 1840-1884）有著濃厚的私人情誼，而其對花卉素材的喜愛與將「純美術」和「裝飾藝術」結合的概念，顯然影響了慕夏日後的創作風格，更預視了「新藝術」的走向。

¹⁰

1888 年移居巴黎後，先在朱利安學院進修，並以畫插圖維生；但其一系

⁶ 暮澤剛已，《當代藝術關鍵詞 100》，蔡青雯 譯（台北：麥田出版社，2001），4-5。

⁷ 何政廣編，《世界名畫家全集：新藝術風格大師慕夏》（台北：藝術家出版社，2002），110。

⁸ 國立歷史博物館編輯委員會編，《布拉格之春：新藝術慕夏特展》（台北：國立歷史博物館，2002），16。

⁹ 周力行，《捷克史：波希米亞的傳奇》（台北：三民書局，2008），3。

¹⁰ Victor Arwas, Jana Brabcová-Orliková, and Anna Dvořák, 1998, 16.

列素描作品在 1890 年獲《舞台衣裝》雜誌的肯定而刊登，是事業的重要起點。雖陸續有發表與刊登的機會，仍未耀眼；1895 年臨危受命，短時間內完成知名演員莎拉·貝爾娜（Sarah Bernhardt, 1844-1923）戲劇作品《齊士蒙大》（Gismonda, 1895）的海報，以近乎真人比例、優雅的姿態與具催眠效果的眼神等特質，給了過往行人強烈的真實震撼，很快地擄獲巴黎觀眾的視線，因之確立名氣。

爾後，兩人舊維持著合作關係，除接連的戲劇海報外，¹¹甚而設計舞台首飾，如此密切的合作，名氣已非昔比。自此，工作機會不斷出現，較特別的工作經驗如 1900 年巴黎萬國博覽會時為「波西米亞館」執行室內設計；激起故土情懷終在 1902 年重遊故鄉。1904 年開始，陸續前往美國講學，旅居達十年之久，也因此開啓了鉅作《斯拉夫史詩》（The Slav Epic, 1911-1928）的創作契機。

慕夏的成就使之成為捷克的國寶級藝術家，奧匈皇帝曾授予「騎士」的封號，法國政府也頒予「騎士榮譽勳章」，足見其藝術成就。¹²這些成就的背後有著「天時」、「地利」與「人和」的先天優勢，功成名就的要素全部到位。世紀末的巴黎正值海報製作的巔峰期，許多海報畫展、新辦雜誌或藝文組織出現，這樣的「天時」鋪陳著發表作品嶄露頭角的機會；¹³巴黎的人文薈萃有納新求變的藝術特質，如此的「地利」使得後起新秀有立足的空間；最終「人和」的重要人物貝爾娜，以其既有的藝文地位與影響力，再加上海報設計的巧思與技法，慕夏當時受歡迎的程度超出預期，儼然成為明日之星。¹⁴

¹¹ 慕夏與貝爾娜合作的戲劇海報有《茶花女》、《羅倫札吉》、《撒馬利亞人》、《彌迪》、《哈姆雷特》、《托斯卡》與《雛鷺》。

¹² 劉惠媛，〈慕夏的藝術：新時代視野〉（「慕夏大展——新藝術·烏托邦」導覽志工培訓課程，台北，國立故宮博物院文會堂，2011 年 5 月 21 日）。

¹³ 世紀交替時的海報畫展、新辦雜誌與藝文組織（除個展外）至少包括：巴黎首次海報畫展（1884）、《版畫與海報》、《海報名匠》（1896）、《拉·普柳姆》（La Plume）（1889）、「百人沙龍」藝文組織成立（1893）、藝術海報展（1896）、繆夏海報展（1897）、「民眾美術協會」成立（1894）、與波西米亞與匈牙利舉辦「慕夏海報裝飾看板展覽會」（1898）等。德雷恩，《走入名畫世界西洋名畫家：繆夏》（台北：藝術圖書公司，1999），18-20。

¹⁴ Victor Arwas, *Alphonse Mucha*, ed. John Hoole and Tomoko Sato (London: Lund Humphries Ltd., 1993), 14.

參、世紀末的音樂特質

法國的音樂傳統早在中世紀（Middle Ages, 450-1450）時已奠下基礎，不論是宗教音樂的「聖母院樂派」（School of Notre Dame）亦或世俗歌曲的「遊唱詩人」（Troubadour 與 Trouvère），在音樂史上都留下重要的一頁；爾後的文藝復興（Renaissance, 1450-1600）與巴洛克時期（Baroque, 1600-1750）亦多有成就；但以德奧音樂為主流的古典樂派（Classical, 1750-1825）與浪漫樂派（Romantic, 1825-1890）似為這音樂傳統添加變數。十九世紀末的法國巴黎究竟是怎樣的音樂氛圍，才得以重現其舉足輕重的音樂地位？德布西的樂風又是如何打開二十世紀現代音樂的大門？這些關鍵因素都將是探討的方向。

一、大時代的音樂背景

十九世紀中葉時，法國音樂環境因受德國作曲家華格納（Richard Wagner, 1813-1883）的影響，形成所謂的「華格納風潮」（Wagnérisme），而其興起絕非偶發，除原有的崇拜外，1885 年《華格納雜誌》（Le Revue Wagnérienne, 1885）的發行更是重要的引燃點。華格納擅長的歌劇創作也成為主流，作曲家如古諾（Charles-François Gounod, 1818-1893）的《浮士德》（Faust, 1852）與馬斯奈（Jules Massenet, 1842-1912）的《瑪儂》（Manon, 1884）均是經典例作。在這股潮流中，仍有逆勢操作之士，力圖振興器樂音樂的創作。¹⁵

「國民音樂協會」（La Société Nationale de Musique, 1871）的出現是法國音樂發展的重要契機。因 1870 年普法戰爭敗北的屈辱，激起了在藝文上的民族意識，以振興「法國藝術」（Ars Gallica）為口號，在畢辛（Romain Bussine, 1830-1899）與聖桑（Camille Saint-Saëns, 1835-1921）的努力下協會成立；除希望重新建立法國器樂音樂的傳統；更希望有自我的創作風格，許多青年作曲家的加入，成為一股強大的勢力。1880 年代，協會更擴大規模，接受非法籍的會員¹⁶；爾後年輕音樂家德布西與拉威爾（Maurice Ravel, 1875-1937）的參

¹⁵ Homer Ulrich, *Chamber Music*, 2nd ed. (New York: Columbia University Press, 1966), 318-319.

¹⁶ 國民音樂協會知名會員包括法朗克（César Franck, 1822-1890）、拉羅（Edouard Lalo,

加，無疑注入強心針。¹⁷協會成立的同年（1871）11 月即舉行首場音樂會，接續舉辦的音樂會皆以提昇法國當代的管絃樂與室內樂為主。在如此團結的聲浪中，確為法國器樂音樂帶來蓬勃的朝氣，作曲家的創作與演出，豐富了音樂聲響。¹⁸

但團體中「合久必分」的定律似乎也在此應驗了，對於創作風格與是否該演奏外國作曲家的音樂，有了歧見；1886 年時更是壁壘分明的切割為兩派，以聖桑為首的「守舊派」與法朗克（César Franck, 1822-1890）為主的「革新派」，彼此不見容於對方，衝突不斷，終致分道揚鑣。1909 年時，在拉威爾與柯奇林（Charles Koechlin, 1867-1950）的號召下，「革新派」改推佛瑞（Gabriel Fauré, 1845-1924）為領導人另立門戶，「獨立音樂協會」（Société Musicale Indépendante, 1909-1935）首次現身，後來在丹第（Vincent D'Indy, 1851-1931）的帶領下，雙方的對立更是鮮明。¹⁹

除了「國民音樂協會」這股潮流，巴黎音樂圈在當時也吹起了「復古風」，對早期音樂產生了興趣，重新編輯作曲家庫普蘭（François Couperin, 1668-1733）與拉摩（Jean Philippe Rameau, 1683-1764）等人的作品；爾後義大利作曲家帕勒斯提納（Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1525-1594）與其他知名作曲家亦是這股風潮的座上賓。丹第更與友人在 1894 年時甚至設立了專為演奏宗教音樂的「聖歌學校」（Schola Cantorum）；逐漸地，課程不再侷限於古樂，當時的學術地位一度與知名的巴黎音樂院齊名。²⁰

「復古風」產生的緣由可視為普法戰爭後法國藝文界“文藝復興”的延伸產物，從其以振興「法國藝術」為前提的發展過程中，不難看出以法國音樂為本而外擴的「復古風」。陳漢金更提出「復古風」的出現乃為除去「華格納

1823-1892）、聖桑（Camille Saint-Saëns, 1835-1921）、夏布里耶（Emmanuel Chabrier, 1841-1894）、馬斯奈（Jules Massenet, 1842-1912）、佛瑞（Gabriel Fauré, 1845-1924）、杜巴克（Henri Duparc, 1848-1933）、丹第（Vincent D'Indy, 1851-1931）與蕭頌（Ernest Chausson, 1855-1899）等作曲家。

¹⁷ Robert P. Morgan, *Twentieth-Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America* (New York: W. W. Norton & Company, 1991), 40-41.

¹⁸ K. Marie Stolba, *The Development of Western Music: A History*, 3rd ed. (New York: McGraw-Hill Companies, 1998), 561-562.

¹⁹ Gordon A. Anderson, et al. "Paris." In Grove Music Online. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40089pg7> (accessed October 2, 2011).

²⁰ K. Marie Stolba, 1998, 562.

德布西音樂的「新藝術」特質：以慕夏作品為例

陰影」而出現的音樂創作思潮。的確，將曲風導回十八世紀時「洛可可」(Rococo, 1725-1775) 輕巧與優雅的特質，不僅能除卻德國音樂的影響，又能傳承法國精神，一舉“二”得。²¹

回顧十九世紀晚期的法國歷史，1870 年普法戰爭的失利，表象上是一大挫敗，但實質上是未來數十年藝文勝利的開始。失敗的戰役給了法國藝文界省思的機會，激勵了另一波的豐碩果實；繪畫上開始現身的「印象派」(Impressionism)，文學上愈成氣候的「象徵派」，這些派別、組織在爾後的歲月中與音樂相互影響，成就出更多元的藝文作品。

二、德布西的風格養成

作曲家的養成從幼年時期的學習、音樂教育的培養、生活經驗的洗鍊、週遭環境的影響到工作職場的改變，無一不是直接或間接的左右著作曲家的創作風格。此處將先敘德布西正式音樂教育的奠基，再論其與「國民音樂協會」的影響和因「復古風」所創作的作品。

(一) 音樂教育的奠基

德布西在 1872 年考入巴黎音樂院，開始了正式的音樂教育，直至 1884 年獲得「羅馬大獎」(Prix de Rome) 為止，在校表現傑出，理論、作曲與彈奏均衡發展，成績優異。在這些基礎下，1883 年以清唱劇《鬥士》(Gladiateur, 1883) 參加「羅馬大獎」，可惜僅得第二名；隔年(1884 年)再以清唱劇《浪子》(L'enfant prodigue, 1884) 榮獲首獎。這原可公費旅居羅馬三年的“首獎獎品”，卻因對當地居所梅第契莊園(Villa Medici)的嚴格管理與城市步調的規律守成而萌生退意。或許為逃離現實生活的一切，在依約應回繳的管弦作品《春》(Printemps, 1887) 展現了自由不拘、嘗新求變的曲風，「美藝學院」(Académie des beaux-arts) 的評審認為：「他的音樂中過分強調音色，使他忽略了形式與輪廓的明晰。我們有意提醒他得特別提防這種不明確的『印象主

²¹ 陳漢金，《您說是印象派音樂？：德布西的室內樂與管弦樂》(台北：中正文化中心，2008)，192。

義』作風。」²²

雖然羅馬的生活並非愉快的回憶，但這些歷練卻是音樂生涯的重要經驗，何以如此？首先，進入巴黎音樂院幾乎是當時法國音樂家的起步，音樂院的優秀師資與同儕間的砥礪學習，是奠基，也是開始。再則，參加「羅馬大獎」的甄選與獲獎，被視為能力的肯定外，作品更可在音樂會上正式演出，開啓音樂專業生涯的另一步；德布西二者兼具，也預示了不一樣的音樂未來。日後專業的音樂生涯亦在不同範疇受到肯定，1903 年時獲政府頒予的「五等榮譽勳章」（Chevalier de la Légion d'Honneur），足見其在文化上的貢獻；1909 年獲選為「巴黎音樂院上級評議會」（Conseil supérieur du Conservatoire）會員，更其音樂創作能力的肯定。²³

（二）「國民音樂協會」的影響

「國民音樂協會」成立的宗旨以推廣當代法國音樂為主，這樣的立意給了年輕音樂家“出頭天”的機會，而協會舉辦的音樂會除了提供表現的舞台外，更給予交流切磋的空間，蓬勃的榮景使法國音樂得以在二十世紀初的樂壇，有著舉足輕重的地位。德布西的作品中，許多以「國民音樂協會」音樂會為首演之地的創作，歌曲《被遺忘的小歌》（Ariettes oubliées, ca. 1887）的兩首選曲、管絃合唱曲《絕代才女》（La demoiselle élue, 1888）、《G 小調弦樂四重奏》（String Quartet in G Minor, 1893）與知名的管絃樂曲《牧神的午後前奏曲》（Prélude à l'Après-midi d'un faune, 1894）均為例作。²⁴

（三）「復古風」的創作

德布西既然身為法國音樂的一份子，當時音樂的風潮也是創作方向，在「復古風」的場域中亦未缺席。作品明顯出現早期音樂家名字先有鋼琴作品《映像 I》中的第二首〈拉摩讚歌〉（Image I: Hommage à Rameau, 1907），後有《海

²² 陳漢金，2008，22-23。

²³ 音樂之友社編，《新訂標準音樂辭典》，林勝儀 譯（台北：美樂出版社，1999），468。

²⁴ François Lesure and Roy Howat, "Debussy, Claude." In Grove Music Online, Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/07353> (accessed November 21, 2011).

德布西音樂的「新藝術」特質：以慕夏作品為例

頌》(Hommage à Joseph Haydn, 1909) 二作，其餘則屬隱性作品。

鋼琴作品《快樂島》(L' isle joyeuse, 1904) 是看過法國洛可可畫家華鐸 (Antoine Watteau, 1684-1721) 的作品《開往西代爾島的航船》(Pilgrimage to Cythera, 1711) 後，有感於朝拜過愛神維納斯擁有的西代爾島，年輕男女得到愛情的歡愉，那種快樂的意境令其欲創造屬於自己的「快樂島」。²⁵鋼琴組曲《貝加馬斯克組曲》(Suite bergamasque, 1905) 亦是復古風樂曲，以庫普蘭的作品為標的，由四首舞曲組成；雷同的作品尚有稍早的《假面組曲》(Masques, 1904) 與四手連彈的《小組曲》(Petite suite, 1889)。²⁶

肆、同質性的兩大領域

十九、二十世紀交替之際的法國藝文活動蓬勃發展，視覺藝術與音樂除了共享其名，更有著相近的創作理念，從「印象主義」、「點描主義」(Pointillism)、「原始主義」(Primitivism) (或「後印象主義」(Post-Impressionism) 到「超現實主義」(Surrealism)，這些源於法國的視覺藝術思潮，除影響法國音樂外，更擴及其他地區。²⁷值得注意的是這些流派中，「新藝術」並未列其中。

然而，「新藝術」藝術家慕夏的創作風格卻有趣的與幾近同時期的法國音樂家德布西產生巧妙的平行性，何以見得？以成長背景而論，慕夏從 1888 年移居法國開始，與土生土長的德布西共享著巴黎的藝術氛圍，大環境中的藝術思維很快的在兩大領域產生了影響力，在兩界藝術特質的聯集中，慕夏與德布西有著更多的交集。2002 年在國立歷史博物館舉行「慕夏特展」，專刊中為其風格如下說明：

「慕夏最優秀的裝飾作品，乃是縝密而嘆為觀止的構圖，通常充滿花卉以及其他植物的元素，瀰漫著繁複、大量重複、具催眠效果，

²⁵ 沈旋，《德布西：印象主義音樂的創始人》(台北：世界文物出版社，2001)，42。

²⁶ Mark Morris, *The Pimlico Dictionary of Twentieth-Century Composers* (London: Pimlico, 1999), 133.

²⁷ 謝斐紋，《現代繪畫與思維的平行性》，二版(台北：秀威科技資訊股份有限公司，2007)，11-14。

寓意深奧而象徵性的結構。為了這些圖案，慕夏使用了包括拜占庭式、塞爾特式、日本式、洛可可風、歌德式、猶太教與捷克民藝的各種元素，以仿馬賽克鑲嵌為背景，加上炫麗誇飾的華服，珠寶首飾，阿拉伯紋飾，再以風格化的輪廓線修飾補強，如此一來便與自然風的細節交織成一片錦繡。」²⁸

儘管不同的專家學者在風格特質的定義上，並不全然相同；但上述的說明中，已言簡意賅的點出慕夏的創作特質。而音樂方面，王曉寧中也曾簡短敘述德布西的音樂風格：

「除了印象主義繪畫之外，象徵主義詩歌，中古教會時期的教會調式、東方古老的民族音樂、印尼峇里島的加美蘭音樂、日本的浮世繪繪畫風格都對德彪西產生過一定程度的吸引力。」

29

從此二論述中，可看到兩大領域明顯的交集區域如：「象徵主義」與「異國風情」的『阿拉伯風』與『日本風』，而反思二人的生涯歷練，「波希米亞」與政治因素所致的「民族情懷」亦有共鳴；在 1890 年代法國興起的「神秘主義」，直間或間接的成就了相關的作品。後文將以「波希米亞」、「象徵主義」、「神秘主義」、「異國風情」與「民族情懷」為討論順序。

一、波希米亞

生活中耳熟能詳的「波西米亞」(Bohemia)一詞源自於九世紀時的「波西米亞公國」，就是現今捷克的波西米亞地區。³⁰因著歷史的變遷，「波西米亞」除了是地理位置的代名詞，在十九世紀文學家的筆下更代表著生活形態自由，浪跡天涯的生活方式。「波西米亞」正式在 1831 年的《費加洛報》(La Figaro)與巴黎人見面，〈青年法國人〉為主題的系列文章中，將作品風格特殊、服裝

²⁸ 國立歷史博物館編輯委員會編，2002，17。

²⁹ 王曉寧編，《西方音樂鑑賞語言》(桂林：廣西師範大學出版社，2008)，156。

³⁰ 現今捷克的領土分為三大區域：波西米亞(Bohemia)、摩拉維亞(Moravia)與西里西亞(Silesia)。周力行，2008，2。

德布西音樂的「新藝術」特質：以慕夏作品為例

穿著怪異、食物口味立異以及居家裝飾獨特甚而拘無定所等“負面”修辭的青年藝術家歸類為“波西米亞人”，是個起點。³¹爾後，劇作家米爾熱（Henry Murger, 1822-1861）連載的愛情故事《波西米亞生活的場景》（*Scènes de la vie bohème*, 1847-49）亦以之為創作題材，而音樂方面則以義大利作曲家普契尼（Giovanni Puccini, 1858-1924）的歌劇《波西米亞人》（*La Bohème*, 1896）最是知名。³²

（一）視覺藝術

歐洲人對“波西米亞”的定義似乎也呼應著慕夏的生活方式，先在不同地域遷移學習，後在巴黎的不同區域搬家遷居，只為可負擔的房租。最終，又在不同國家間居住，其生活經驗是不折不扣的“波西米亞人”。慕夏「波希米亞」的民俗特質在斷續間出現於作品中，從早期的海報製作到晚期的油彩畫布，畫中主角脫俗飄逸的服飾、花朵綴飾的髮型與 Q 化捲曲的髮流是標準的配備，也是波希米亞風情的展現；晚期的作品更具民族特質（畫風的解析與例作將併於後文「民族情懷」段落一併討論）。慕夏共有二作以「波希米亞」為標題，1918 年時獨立為「捷克斯洛伐克共和國」而創作的《法國擁抱波希米亞》（*France Embraces Bohemia*, 1918）與 1923 年的《波希米亞之歌》（*Song of Bohemia*, 1923）即是例作。³³

（二）音樂

德布西從羅馬歸來（1887）直至管弦樂曲《牧神的午後前奏曲》（*Prélude à l'Après-midi d'un faune*, 1894）的成功演出，這段時期在巴黎的生活並不安定；先是搬離父母居所、四處借住，因而衍生的不穩定收入，到處借貸，在經濟拮据的情況下仍趕上藝文界的「華格納風潮」，分別在 1888 與 1889 年接連至德國拜魯特參與「華格納音樂節」。³⁴海外行程雖使經濟狀況更加緊縮，卻

³¹ 格拉克（Mary Gluck），《流行的波西米亞：十九世紀巴黎的現代主義與都市文化》，羅靚 譯（合肥：安徽教育出版社，2008），69。

³² 何政廣編，2002，13。

³³ 鄭治桂，2011，64-66。

³⁴ 普法戰後的法國，德國作曲家華格納的音樂消聲匿跡，為弭補無法親耳聆聽之憾，

也強化了這些年間的漂泊、落魄與堅持己見的作為，如此的生活型態與思考邏輯和大眾定義中的「波西米亞」不謀而合，因此，1889-1894 年間常被稱為德布西的「波西米亞時期」(Période de bohème)。³⁵無獨有偶，這段時期前曾在 1880 年創作了與「波希米亞」相關的鋼琴作品《波希米亞舞曲》(Danse bohémienne, 1880)，呼應著藝文圈中「波希米亞」的熱潮，最是直接。

二、象徵主義

世紀交替之際的法國，「象徵主義」從文學領域開始，漸漸往繪畫與音樂界開疆闢土。「象徵主義」一詞首現於 1886 年法國詩人莫黑 (Jean Moréas, 1856-1910) 在《費加洛報》的發表，原是文學運動，但也感染了藝術與音樂的範疇。³⁶簡單而言，「象徵主義」主張以間接、暗喻或迂迴的方式表達思想與情感，而這思想與情感的誘發要素可以是具象的物質，亦可是抽象的視覺、聽覺或嗅覺。³⁷詩人如魏倫 (Paul Verlaine, 1844-1896)、馬拉梅 (Stéphane Mallarmé, 1842-1898)、美特林克 (Maurice Maeterlinck, 1862-1949)、波特萊爾 (Charles Baudelaire, 1821-1867) 與布爾熱 (Paul Bourget, 1852-1935) 均是舉足輕重的人物，他們藉由不規則句法的呈現以暗喻字音與強調節奏的方式來達到模糊詩意的訴求。³⁸其中，馬拉梅是重要的精神領袖，因他們定期聚會的時間與地點而有了「羅馬街的星期二」專詞，德布西在 1890 年時加入，「象徵主義」在音樂中悄然蔓延。³⁹

(一) 視覺藝術

掀起了前往德國朝聖的熱潮，通稱為「華格納風潮」。

³⁵ François Lesure and Roy Howat. "Debussy, Claude." In *Grove Music Online*. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/07353> (accessed November 21, 2011).

³⁶ 張敢，2010，173。

³⁷ 彭宇薰，《藝術跨界詮釋：德布西的象徵印象與後印象》(桃園：原笙國際有限公司，2011)，136。

³⁸ Bryan R. Simms, *Music of the Twentieth Century: Style and Structure* (New York: Simon & Schuster Macmillan, 1995), 185-186.

³⁹ 陳漢金，2008，31。

德布西音樂的「新藝術」特質：以慕夏作品為例

慕夏於 1895 年加入「象徵主義」的團體「一百沙龍」(Salon des Cent)，在此組織的聚會中結識了象徵派的知名人士，如畫家波納爾 (Pierre Bonnard, 1867-1947)、格拉瑟 (Eugène Grasse, 1845-1917) 與文學家馬拉梅、魏倫，耳濡目染的影響下，作品中「象徵主義」的暗喻特質愈發明顯。⁴⁰隔年 (1896 年) 即參與藝術家們共同舉行的聯展，並為該次的展覽繪製海報；海報中波浪捲曲的髮線、高貴優雅的神情、前明後暗的色彩與文字書寫的特質，深受總編賞識，使這原只是草稿的版本成為定稿。展覽位於當時知名的「鵝毛筆」(La Plume) 雜誌社內，慕夏巧妙地讓模特兒手持象徵文學的鵝毛筆與美術的畫筆，再配上大小不一象徵智慧的六角星，畫面中象徵文學與美術結合的自然呈現，也是象徵知性與感性共構的海報設計 (見圖一：慕夏《百人沙龍第二十屆畫展》)。⁴¹

此次的聯展大大提升了知名度，隨即於 1897 年舉辦個展，《鵝毛筆》雜誌還製作專刊介紹，足見其重要性。這為藝壇的明日之星在發光之餘，其成長背景常被訛傳為匈牙利人；因此，設計個展的海報時基本風格仍與前作無異，但主角之頭飾與服裝均以故鄉捷克摩拉維亞的風格為底，藉以正名。除此之外，海報尚有濃郁的象徵主義色彩，德雷恩曾描述作品中的象徵特質為：「火紅的心形圖案，外面包繞薊草的，象徵著愚蠢；外面包繞荊棘的，象徵著天才，外面包繞鮮花的，象徵著愛情。」(見圖二：慕夏《百人沙龍慕夏作品展》)⁴²

⁴⁰ 鄭治桂，2011，7-10。

⁴¹ 德雷恩，1999，50。

⁴² 同上註，52-53。

圖一：慕夏《百人沙龍第二十屆畫展》	圖二：慕夏《百人沙龍慕夏作品展》
	
<p>彩色石版畫，64×42 cm，1896</p>	<p>彩色石版畫，66×45 cm，1897</p>

(二) 音樂

十九世紀末的音樂亦以象徵詩人的作品為本，或為聲樂曲的歌詞文句，或為器樂曲的創作藍圖，德布西的作品中，有許多此類型的例作（見附錄一：德布西之「象徵主義」作品表）。⁴³象徵詩人魏倫曾在 1844 年〈詩的藝術〉（Art Poétique, 1844）文章中明白指出在詩的創作中，音樂重於一切。如何達到如此境界？只要在頭韻、押韻與語句上多加注意，即可在詩作中傳遞出音樂性。

馬拉梅則有更具體的作法，在詩作〈擲骰〉（Un coup de dés, 1897）的頁面呈現與字句安排中有許多留白，他認為詩作的頁面就如同音樂的樂譜，留白的部分好比休止符，詞句的接連亦如樂句的鋪陳，而這樣的想法與德布西的作曲有巧妙的相聯，因其確實認為樂曲中寂靜的「休止符」，有其在音樂上的必

⁴³ 音樂之友社編，1999，470-474。

德布西音樂的「新藝術」特質：以慕夏作品為例

要性。德布西曾在向馬拉梅詢問譜作《牧神的午後》(L'Après-midi d'un faune, 1876)的許可時,獲得驚訝的回應:「我不是已經這麼做了(I thought I had already done that!)」。⁴⁴可見馬拉梅自詡在音樂與詩作間早已做了緊密的結合。

兩人的情誼因「星期二的聚會」益加熱絡,合作計畫終在 1892 年有了共識。馬拉梅有意將 1876 年的作品《牧神的午後》以朗誦的方式呈現,並委請德布西配樂,如開始前的「前奏曲」,段落間的「間奏曲」與結束後的「尾奏」,音樂與詩作的結合原意極佳,或因德布西的求好心切,進度未能與預期相符,理想的演出模式從未上演,只留下部分的音樂創作,即是知名的管弦樂名曲《牧神的午後前奏曲》(Prélude à l'Après-midi d'un faune, 1894)。⁴⁵馬拉梅也曾建議德布西創作“新的音樂”,將表達的主體如象徵主義般以隱約的手法呈現,而非直接陳述;音色與調性皆以“朦朧”為目標,這樣的建議啟發了德布西的創作方向,曾公開表示「象徵」比「印象」更適合自己的音樂風格。⁴⁶

三、神秘主義

「神秘主義」是人類與宗教結合為一的各種形式、經驗與現象;長久以來的各類型創作多與宗教相關,當然可視為「神秘主義」的一部分。然而,因不同的時空背景,如此的意識在強弱間起伏。1890 年代的法國,無論是視覺藝術或音樂均受其影響,討論的兩位主角亦在浸潤於如此的氛圍中。

(一) 視覺藝術

1891 年在佩拉當(Joséphine Péladan, 1858-1918)主導下,源於十六世紀的「薔薇十字會」(Rose-Croix)宗教團體再度興起,發表了「薔薇十字美學戒律」,主旨為:「只有在宗教、神秘主義、傳奇和神話、夢境、寓言和偉大的

⁴⁴ Richard Smith, "Symbolism." In *The Oxford Companion to Music*, edited by Alison Latham. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e6586> (accessed September 26, 2011).

⁴⁵ 陳漢金, 2008, 32。

⁴⁶ Jane Smith and Betty Carlson, *The Gift of Music: Great Composers and Their Influence*, 3rd ed. (Weaton, IL: Crossway Books, 1995), 180.

詩歌的激勵下所產生的題材才被沙龍接受。」⁴⁷並於 1892 年舉行了第一屆「薔薇十字畫展」(Salons de la Roset Croix)，參展作品風格融合了「象徵主義」與「神秘主義」，畫展接續舉辦了六年，不難想見其重要性與影響力。慕夏雖非成員，但加入的「共濟會」亦深受此團體影響；耳濡目染下，「神秘主義」的色彩醞釀了創作的主题，刺激了《主的祈禱》(La Pater, 1899) 插畫的創作。⁴⁸

慕夏為書籍《主的祈禱》所繪製的插畫仍承襲著「新藝術」一貫的構圖與樣式，但在內容部分則充分展現了宗教「神秘主義」的意涵。受信仰的影響，將聖經〈馬太福音〉中，耶穌教導弟子「三願」與「三求」的六種祈禱方式增加為七種，設計了七個圖樣，以呼應〈啟示錄〉中上帝預言人類未來的七個封印（見圖三：慕夏《主的祈禱》）⁴⁹。書中插畫以三頁為一組，畫面中亦時有“三合一”的樣式，明顯的代表著「三位一體」的概念，唯美的圖案中蘊含著宗教教義的傳遞。

另，慕夏繪製的海報《受難曲》(La Passion, 1904)，亦可視為「神秘主義」的代表作之一。劇作家哈拉擴特 (Edmond Haraucourt, 1856-1941) 將《受難曲》分為七幕，並用巴赫 (J. S. Bach, 1685-1750) 的音樂為配樂。⁵⁰劇情主要描寫耶穌受刑的故事，近乎折磨的刑囚，戴上荊棘皇冠的苦楚，與受釘十字架的內容都具象或抽象的顯現在海報中。耶穌略帶哀怨的眼神，傳遞了承受的苦痛，手上與背後的荊棘為“棘冠”的隱喻，在非顯眼處的左後方十字架與右側的教堂都有著強烈的宗教意涵；並以西班牙傳說中，附著於釘子釘入耶穌身體且圍繞在疤痕四周的西番花 (Passion Flower) 架構為身後的花環，⁵¹充滿了宗教的暗喻，而花名原文名稱更與作品標題呼應，足見其設計時的用心（見圖四：慕夏《受難曲》）⁵²。

⁴⁷ 張敢，2010，135。

⁴⁸ 何政廣，2002，127-128。

⁴⁹ 鄭治桂，2011，11。

⁵⁰ 因為作曲家有同質性的「受難曲」兩大名作，分別為《馬太受難曲》(Matthäus Passion, 1727) 與《約翰受難曲》(Johannes Passion, 1724)，可考資料雖未能明示，但可合理推估運用當中的樂曲為配樂。

⁵¹ 史金納 (Charles M. Skinner)，《花、樹、果的動人故事：你所不知道的植物神話與傳說》(Myths and Legends of Flowers, Trees, Fruits, and Plants in All Ages and in All Climes)，陳蒼多 譯（台北：新雨出版社，2011），195。

⁵² Victor Arwas, Jana Brabcová-Orliková, and Anna Dvořák, 1998, 172.

德布西音樂的「新藝術」特質：以慕夏作品為例

圖三：慕夏《主的祈禱》	圖四：慕夏《受難曲》
	
<p>《主的祈禱》，書本封面，41×31 cm，1899</p>	<p>《受難曲》，197.5×71.5 cm，1904 Collection of Jack Rennert, New York</p>

（二）音樂

十九世紀晚期音樂界的「神秘主義」肇基於音樂家薩提（Erik Satie, 1866-1925），1891 年加入「薔薇十字會」的宗教團體，也因此創作了相關作品，如鋼琴曲《薔薇十字會的鐘聲》（Sonnen'es de la Rose-Crois, 1892）、《天堂的英雄之門前奏曲》（Prélude de la porte héroïque du ciel, 1894）與合唱曲《窮人彌撒》（Messe des pauvres, 1895），可說是「神秘主義」最鮮明的例作。⁵³

然而在此之前，已有“類”宗教作品出現，1888 年作創作一組三首的鋼琴作品《吉諾佩第》（Gymnopedies, 1888）即為例作。作品名稱原意為「裸體歌舞」，是古希臘時期斯巴達慶祝與阿波羅相關節日時的樂舞，由裸男組成的歌舞團；雖是慶祝，但樂風沉穩、抑鬱、速度和緩，傳遞出冥想的意境。⁵⁴1896

⁵³ 音樂之友社編，1999，1611。

⁵⁴ David Ewen, *The World of Twentieth-Century Music* (Englewood Cliffs: Prentice-Hall Inc., 1970), 669.

年時，德布西將此曲改編為管弦樂版本，足見其對該曲的喜愛與重視，更可預見「神秘主義」的影響。⁵⁵

德布西之於「神秘主義」除了《吉諾佩第》的管絃改編作品外，另有 1911 年時為神秘劇《聖謝巴斯汀的殉教》（*Le martyr de Saint-Sébastien*, 1911）創作配樂。再者，植基法國宗教音樂的「奧甘農」（*Organum*）亦是德布西傳達神秘氛圍與宗教色彩的選項之一。從九世紀時開始出現的複音音樂，發展之初以四度、五度與八度的平行音程為主，如此的聲響效果有著最根深蒂固的宗教色彩，出現在德布西《前奏曲 I》（*Prélude I*, 1913）中的〈沉沒的教堂〉（*La Cathédrale engloutie*），更是名符其實的經典。⁵⁶

樂曲原以法國西北部布列塔尼的傳說為本，沒入海底的教堂會在晴天時浮出水面，傳出聖歌與鐘聲後再沒入水中，但德布西的巧思重現了古老的神話。奧甘農盛行的時間正可呼應古老的傳說；第一小節至第五小節中平行四度、五度與八度的聲響，正如奧甘農聖歌的吟唱，而奇數小節延音的和弦彷彿鐘聲的餘響；更甚者，第五小節第六拍以 E 音為底的幾次再現，可視為清澈的鐘聲，這些特質共構出的神秘色彩，都在德布西的精心設計中（見譜一：德布西《前奏曲 I》〈沉沒的教堂〉，mm. 1-7）⁵⁷。

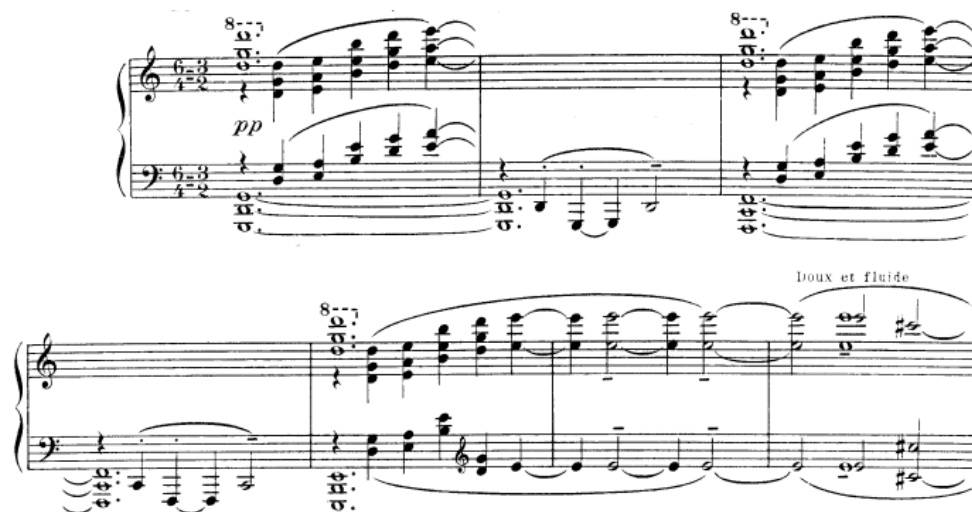
⁵⁵ Richard Taruskin, *Music in the Early Twentieth Century* (Oxford: Oxford University Press, 2010), 70.

⁵⁶ Joseph Machlis, *Introduction to Contemporary Music* (New York: W. W Norton & Company, 1961), 116-117.

⁵⁷ Claude Debussy, *Préludes 1er Livre* (Wein: Wiener Urtext Edition, 1985), 40.

德布西音樂的「新藝術」特質：以慕夏作品為例

譜例一：德布西《前奏曲 I》〈沉沒的教堂〉，mm. 1-7



四、異國風情

十九世紀初興起的「異國風情」是開啓世界的窗，其中以「東方主義」深深吸引著藝文人士。以西歐本位主義而言，所在地以東之地，均為東方；依李征的定義可細分為「近東」、「中東」與「遠東」⁵⁸，無論廣義或狹義的界定方式，「阿拉伯風」或「日本風」都是「東方風」的範疇。⁵⁹在音樂上，法國作曲家梅于爾（Etienne Mehul, 1763-1817）的歌劇《約瑟在埃及》（Joseph en Egypte, 1807）與泰卡爾（Charles-Simon Catel, 1773-1830）的歌劇《印度寺院的舞女》（Bayadère, 1810）兩作的成功，為法國藝文賞析的東方風情立奠基石。巴黎舉辦的萬國博覽會這是重要推手之一，從 1867 年首次主辦，再至 1878、1889 與 1900 的續辦，無一不是強化異域文化的搖籃，改變美學概念與創作靈感，東方文化特質在這一次次的展示中有了不同的立足點，擠身成為重要題材。⁶⁰

⁵⁸ 李征的定義可細分為「近東」的阿拉伯半島、埃及、土耳其，「中東」的兩伊、黎巴嫩、約旦與「遠東」的印度、中國、印尼、日本。

⁵⁹ 李征，《火花：西方浪漫主義時期音樂、繪畫、建築之間的碰撞與聯系》（北京：中國社會科學出版社，2009），118。

⁶⁰ 同上註，152-153。

（一）阿拉伯風

“Arabesque”一詞，無論譯成「阿拉伯風」或「阿拉貝斯克」，常用之表示蔓延、捲曲、變形卻又對稱的線條，何以如此？究其根源，阿拉伯地區信奉的回教，真神「阿拉」或先知穆罕默德的偉大難以具象，也驅使此區域的藝術家以植物成長、變形的無可限量為發展之據，用以間接隱喻信仰，進而成為圖騰基礎，「阿拉貝斯克」因而得名。⁶¹如此奇妙的彎曲、蔓延線條，也在音樂上具象的呈現。

1. 視覺藝術

「新藝術」的設計理念在學者 Sternau 的認知中，裝飾性的彎曲線條是重要的要素之一。就線條而言，並非無意識的不規則彎曲，而是有著「阿拉伯風」般舞蹈的線條，捕捉也呈現著植物的生長與延伸。慕夏作品中將這樣的線條延伸為捲曲如海浪的外觀的髮尾，有時亦展延成圖像的自然外框，可見線條在「新藝術」的重要性。⁶²

如此的彎曲髮線幾乎成為慕夏作品人物中的註冊商標，前例已現的「圖一：慕夏《百人沙龍第二十屆畫展》」與「圖二：慕夏《百人沙龍慕夏作品展》」中的主角即是如此。在諸多作品中，1898 年為 JOB 捲煙紙繪製的海報中，展現的髮流、動向與弧度更被視為是阿拉伯紋的延伸，有動感 Q 度的髮絲亦常被稱為「慕夏的通心麵」（見圖五：慕夏《JOB 捲煙紙》）。⁶³幾年後，為腳踏車公司設計的海報中，Q 化捲曲的長髮線條，更顯騎車飄逸的悠然特質（見圖六：慕夏《完美的單車》）。⁶⁴

⁶¹ 陳漢金，2008，90。

⁶² Susan Sternau, *Art Nouveau: Spirit of the Belle Époque* (New York: New Line Books Ltd., 2006), 16.

⁶³ 公視新聞稿，〈公視之友藝術文化之旅：「布拉格之春—新藝術慕夏展」〉，<http://web.pts.org.tw/php/newsletter/view.php?NAENO=1&NEENO=540>. 2002，摘錄於 21 December 2011。

⁶⁴ Patrick Bode, *Mucha* (New York: Parkstone Press International, 2010), 183.

德布西音樂的「新藝術」特質：以慕夏作品為例

圖五：慕夏《JOB 捲煙紙》	圖六：慕夏《完美的單車》
	
<p>《JOB 牌捲煙紙》，海報， 66.7×46.4 cm，1896</p>	<p>《完美的單車》，海報， 53×35 cm，1902</p>

2. 音樂

所謂的「阿拉伯風」在音樂上先是形容有許多裝飾音或曲線音型的樂曲，最終單獨成為鋼琴曲的樂曲名稱，首見於舒曼（Robert Schumann, 1810-1856）的作品《阿拉貝斯克》（或譯：C 大調華麗曲；Arabesque, 1838）。⁶⁵法國樂界或德布西如何看待與使用「阿拉貝斯克」呢？

「新藝術」在巴黎盛行於 1890 年代前後，受其「阿拉伯風」影響，德布西創作了兩首同名的鋼琴作品，《二首阿拉伯風樂曲》（Deux Arabesque, 1891）輕柔細緻的樂風、充滿變化的音型反映了「阿拉伯風」的意涵，在樂譜中，似乎看見了如此的意象。以中第一首為例，全曲以三連音為基本素材，一開始在 1、2 小節樂譜上的旋律曲線，明示了「阿拉伯風」的基本精神。隨後 3-5 小

⁶⁵ Maurice J. E. Brown and Kenneth L. Hamilton. "Arabesque (i)." In Grove Music Online. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01137> (accessed September 21, 2011).

節的旋律變形是三連音線條的延續，而 6-9 小節改以二對三的節奏交織，高聲部仍維持著三連音，低聲部則再現 1、2 小節的彎曲律動，樂譜的圖像雖不若繪畫、建築將曲線鮮明呈現，但從音符位置所呈現的自然線條，不難體認德布西揣摩曲線的細膩心思（見譜例二：德布西《阿拉伯風格曲兩首》，第一首，mm. 1-9）。⁶⁶

譜例二：德布西《阿拉伯風格曲兩首》，第一首，mm. 1-9



除此之外，法國樂界評論樂曲時亦以之為修辭，代表美好的樂音。回應《牧神的午後前奏曲》演出時出現過，聆聽巴赫《G 大調第四號布蘭登堡協奏曲》（Brandenburg Concerto No. 4 in G Major, 1721）時形容過，描繪中世紀或文藝復興作曲家的樂風時使用過，此詞在當時成為說明這些優美旋律的代名詞。⁶⁷

⁶⁶ Claude Debussy, *Deux Arabesque: Première Arabesque* (Wien: Wiener Urtext Edition, 1988), 1.

⁶⁷ 陳漢金，2008，94-95。

德布西音樂的「新藝術」特質：以慕夏作品為例

管弦作品《牧神的午後前奏曲》亦是一例，一開始的旋律在增四度 G-C#（三全音）間迂迴流轉，如同阿拉貝斯克的捲曲線條。三小節後舒展而開的旋律走向，如同阿拉貝斯克的無限蔓延，呼應著「新藝術」的線條特質（見譜例三：德布西《牧神的午後前奏曲》，mm. 1-4）。⁶⁸

譜例三：德布西《牧神的午後前奏曲》，mm. 1-4



陳漢金亦言簡意賅的為音樂與視覺藝術二者間的相仿下了如下的說明：

「『阿拉貝斯克』的充滿靈性的線條，與德布西音樂中到處存在的旋律交織，性質上是相當類似的。新藝術的線條延伸，交織所組構成相當自由的形式，顯得相當清晰、勻稱，不會給人紛亂之感，與德布西的音樂形式也是類同的。」

⁶⁹

「阿拉貝斯克」原是視覺藝術中線條圖騰的代名詞，但在美學思維的渲染下成為美好樂音的形容詞；更甚者，成為樂曲曲名。如此的風格特徵勾勒出「新藝術」的框架，也串起了與音樂間的交集。

（二）日本風

在「異國風情」的區塊中，「日本風」的影響可說是鋪天蓋地；從繪畫到音樂、飾品到服裝、擺設到器皿，在看似獨立的領域中，實又相互關聯。日本文物因 1851 年倫敦萬國博覽會在歐洲初試啼聲；不久，倫敦、巴黎開始有了販賣日本飾物的商店，這「日本風」直至世紀交替之際，都有重要影響力。⁷⁰

1. 視覺藝術

畫家惠斯勒（James Whistler, 1834-1903）在 1864 年的《玫瑰和銀色的寫

⁶⁸ K. Marie Stolba, 1998, 567.

⁶⁹ 陳漢金，2008，39。

⁷⁰ 許汝紘，《名畫中的時尚元素》（台北：佳赫文化行銷有限公司，2009），195-196。

生：瓷器王國的公主》(Sketch for Rose and Silver: La Princesse du Pays de la Porcelaine, 1864)畫面中，展現了十足的日本風，服裝、擺設、佈景無一不是。⁷¹有了這個開端，爾後的畫家帝梭 (James Tissot, 1836-1902)《入浴的日本女人》(La Japonaise au bain, 1864)與莫內 (Claude Monet, 1840-1926)的《日本女人》(La Japonaise, 1875)都在作品名稱上明顯看出日本的主題；雷諾瓦 (Pierre-Auguste Renoir, 1841-1919)《赫瑞夫人》(Madame Hériot, 1882)與莫內《睡蓮》系列 (1883)也是同好。以雷諾瓦為例，赫瑞夫人是巴黎羅浮百貨的大股東夫人，在繪製肖像的過程中，服裝配搭本是難事，但夫人選擇了在上層社會流行的居家和服，不但顯示了流行的敏銳度，也優雅的炫富。⁷²

這股風潮在 1867 年巴黎萬國博覽會後，呈現第一次高峰；當時歐洲先是稱為「日本趣味」(Japonaiserie)，再改以「日本主義」或「日本風」為代名詞，討論的範疇從原本的好奇、新鮮為起點轉至媒材技法與美學精神特質的探討。⁷³1872 年藝術評論家柏提 (Philippe Burty, 1830-1890)嚴肅的研究「日本風」，即是一例；這些論述爾後在歐洲開始發燒，當時的“哈日”不亞於現今的青少年。⁷⁴

1873 年在維也納舉行的世界博覽會，日本文化的魅力更勝從前。日本版畫中線條彎曲延伸的運用與花卉圖案的配置佈局，雖是日本風的展現，但也喚起了曾於十八世紀時主導歐洲時尚藝文的「洛可可」風格，在這樣的基底下，藝術家納為創作元素，貫穿古今，融匯東西的「新藝術」開始有了雛形。⁷⁵

日本潮流的重要推手之一非賽穆爾·賓莫屬，他曾在 1880 年造訪日本收集藝品，並在 1888-1891 年間發行了 336 期名為《日本藝術》(La Japon artistique, 1888)的雜誌，並將巴黎的「東洋美術品店」在 1895 年時更名為「新藝術之屋」，成為日後「新藝術」名稱的由來。⁷⁶「日本風」是影響「新藝術」風格的重要特色之一，其中「浮世繪」(ukiyo-e)的畫風有著最直接的關聯。

⁷¹ Alastair Duncan, *Art Nouveau* (New York: Thames and Hudson Ltd., 1994), 17.

⁷² 許汝紘，2009，197-203。

⁷³ 蘇立文，《東西方美術的交流》，陳瑞林 譯（南京：江蘇美術出版社，1994），264。

⁷⁴ Michael Clarke, *Oxford Concise Dictionary of Art Terms* (New York: Oxford University Press Inc., 2001), 131.

⁷⁵ 廖添旺編，《德國「新藝術運動」展 1890-1925》（台北：台北市立美術館，1988），17。

⁷⁶ 阿納森，《西方現代藝術史》，鄒德儂 譯（天津：天津人民美術出版社，1988），86。

德布西音樂的「新藝術」特質：以慕夏作品為例

什麼是「浮世繪」？此畫風是日本江戶時代最重要的美術流派，「浮世」是稍縱即逝的現實世界，生活百態、自然風景均是畫作的主題，早期畫師多用筆描繪，費時耗工，後來也有木板印刷術的版畫，通稱為「浮世繪」。葛飾北齋（本名中島時太郎，1760-1849）於 1826 年以富士山為主角，再以不同視野的樣貌創作了一系列的《富嶽三十六景》，其中以〈神奈川沖浪裏〉最是知名（見圖七：葛飾北齋《富嶽三十六景》之〈神奈川沖浪裏〉）。⁷⁷畫作中海浪的線條與慕夏作品中女主角的髮線，幾乎如出一轍（見圖五：慕夏《JOB 牌捲煙紙》），不難看出潮流風格影響的痕跡。

2. 音樂

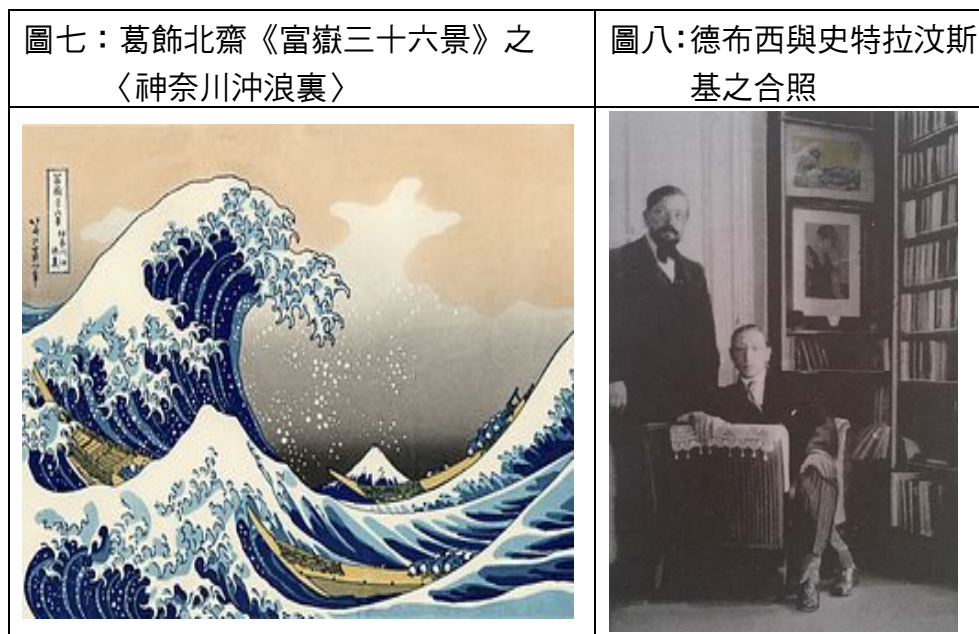
音樂界「日本風」的蔓延，先從英國現蹤。1900 年六月的倫敦演出貝拉斯可（David Belasco, 1853-1931）的劇作《蝴蝶夫人》（Madame Butterfly），劇情以日本女孩對西方軍官的癡戀等待為背景，悲劇的愛情故事打動觀眾，也包括正巧在英國的義大利作曲家普契尼。如此的劇情雖已非戲劇圈的新鮮事，但卻未見於義大利歌劇，感動之餘，開始著手創作同名歌劇，為求能充分表現日本氛圍，以東京來的唱盤選曲改編，蒐集日本歌曲，完作的第一幕日本風情最是濃厚，至少有十首旋律是原版或略加修改的日本歌曲，和聲上也採用較東方風格的語彙，配器上更加入少見於西方音色的鑼與日本鐘，作曲家的努力不言而喻；可惜，1904 年在米蘭史卡拉劇院的演出迴響不如預期。⁷⁸

話說德布西在就學期間就認為從藝術家身上可習得的事物遠超過觀念守舊的音樂家，這樣的想法在日後的生活中得到實踐。他與女雕塑家克洛岱爾（Camille Claudel 1864-1943）熟識，二人在許多觀念上的契合，是友誼的開端，共同對日本浮世繪的喜愛更促成了東西藝術的結合。德布西在出版作品《海》（La Mer, 1905）時，以日本藝術家葛飾北齋《富嶽三十六景》中的〈神奈川衝浪裡〉的作品為封面，可見其對「日本」的喜愛程度。德布西對該畫作的喜愛不僅於此，1910 年與俄國作曲家史特拉汶斯基（Igor Stravinsky, 1882-1971）在自宅的合照中，右上方牆上的裝飾畫作亦見其蹤；日本風對德

⁷⁷ 冰心，《百萬個為什麼：美術》，王琦 主編（台北：夏圃出版社，1994），28。

⁷⁸ Ralph P. Locke, "Exoticism." In Grove Music Online, Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/45644> (accessed September 22, 2011).

布西而言並非紙上談兵，而是融於生活的一部分（見圖八：德布西與史特拉汶斯基之合照；站立者為德布西）。⁷⁹



音樂中，「五聲音階」(Pentatonic Scale)的使用是最直接顯現東風色彩的要素，在德布西《版畫》(Estampes, 1903)中的〈塔〉(Pagodes)以五聲音階，配以節奏的變化與片段的再現，呈現了東方風情。但即使是同一音階，德布西自有其功力將之配上不同的和聲，所謂的「東方」瞬時亦「西化」了不少，《前奏曲集 I》(Préludes I, 1910)中的〈棕髮少女〉(La Fille aux cheveux de lin)是為佳例。「日本風」對德布西的影響可謂為所不在，觀賞桌上日本漆器的金魚圖案也可得到靈感，《映像 II》(Image II, 1907)中的第三首樂曲〈金魚〉(Poissons D' Or)得以完作。⁸⁰

五、民族情懷

生活中耳熟能詳的「波西米亞」源自於九世紀時的「波西米亞公國」，亦

⁷⁹ 陳漢金，2008，148。

⁸⁰ Joseph Machlis, 1961, 18.

德布西音樂的「新藝術」特質：以慕夏作品為例

即現今「捷克」的波西米亞（Bohemia）地區。⁸¹爾後因歷史的變遷，直至 1918 年才獨立為「捷克斯洛伐克共和國」。⁸²這塊土地上居民的人種以西斯拉夫民族為主，這些相關的地名、國名、歷史與人種等字詞成為後來展現民族風的最佳後盾，如此的背景可以預視慕夏的民族情懷因何而起。⁸³反觀德布西的成長條件，法國立國久遠並無相似情況，怎樣的因素會激起德布西的愛國情懷？若然如是，兩位藝術家的平行軌跡又再進一步！

（一）視覺藝術

慕夏在 1902 與 1903 年間的作品常以故鄉女孩著傳統服飾為主角，作品《故鄉的記憶》（*Remembrance of My Native Town*, 1903）傳遞的鄉愁鄉情，不可言喻。雖然對故鄉有著滿腔的熱情，卻不見容於當時的政治環境，即使是捷克的藝術圈，也不買帳。對於政治上屬奧匈帝國的捷克，慕夏只是位“巴黎”的藝術家，過份強調的民族意識反遭排擠，因而為作曲家史麥塔納（Bedřich Smetana, 1824-1884）歌劇《李布思》（*Libuše*, 1903）繪製的背景畫作，並未獲得太多掌聲。⁸⁴

幾年後（1908 年）在美國聽到史麥塔納的連篇交響詩《我的祖國》（*Má Vlast*, 1874），蟄伏的斯拉夫精神開始甦醒。1910 年回波西米亞後，許多以捷克民俗風或斯拉夫民族為題材的作品問世，這些都是晚期的經典代表作。1910 完成布拉格市民會的巨型壁畫《斯拉夫的和諧》，表現出傳承斯拉夫民族的精神。有了這個起點，從 1911 至 1928 年間共二十幅的《斯拉夫史詩》是最大成就。鄭治桂對《斯拉夫史詩》的描述精簡詳實，他說：

「慕夏從〈發源地的斯拉夫人〉（*The Slavs in Their Original Homeland*）開始描述這個民族，如何從遠古的時空中經歷羅馬帝國、宗教改革，到斯拉夫民族形成自己的王國與文化，以及在俄羅斯國勢籠罩之下的捷克斯洛伐克；甚至描述古老的東正教傳統，與

⁸¹ 現今捷克的領土分為三大區域：波西米亞（Bohemia）、摩拉維亞（Moravia）與西里西亞（Silesia）。

⁸² 1993 年再經公投，分為「捷克共和國」與「斯洛伐克共和國」兩個國家。

⁸³ 周力行，2008，1-2。

⁸⁴ Victor Arwas, Jana Brabcová-Orliková, and Anna Dvořák, 1998, 30-31.

波西米亞氣息的生活型態，形成〈廢止俄羅斯奴隸制度〉(The Abolition of Serfdom in Russia) 等故事象徵。」⁸⁵

從這樣的敘述不難想像慕夏所欲表達的民族情懷並不侷限於表象上的捷克，而是追本溯源的討論著斯拉夫民族的過往。此一系列畫作的呈現是將藝術家從「裝飾藝術」推向「繪畫藝術」的重要里程碑。慕夏的民族情懷、愛國情緒在 1918 年建國獨立時，再度展現。新的身份「捷克斯拉夫共和國」帶來了新的氣象，投身國徽、錢幣與郵票的設計，整體風格仍有濃烈的「新藝術」氛圍。⁸⁶

(二) 音樂

法國音樂上的民族主義肇因於戰役，1870 年普法戰爭的失利的表象，卻是豐收的開始，但真正激發出民族主義樂思的作品則因 1914 年第一次世界大戰的爆發。身況欠佳的德布西無法效力戰場，動盪的環境中省思自己對法國文化的責任，或是愛國心的驅使，或是戰時生離死別的感傷，幾首與此情境關連的作品陸續完成，包括了鋼琴小品《撫卹戰傷者》(Vêtement du blessé, 1915)、《英雄搖籃曲》(Berceuse héroïque, 1914)、《白與黑》(En blanc et noir, 1915)、歌曲《孤兒的聖誕節》(Noël des enfants qui n'ont plus maison, 1915) 與管弦合唱曲《法國頌歌》(Ode à la France, 1917) 等標題的樂曲。⁸⁷

其中，《英雄搖籃曲》是首委託作品，為「德比之役」中的比利時戰士而創作，雖好似與法國無關，實事心境的投射。《孤兒的聖誕節》則是模擬兒童的口吻，敘述戰爭的無情，在歌詞的表達上則更露白的出現「為法國的孩子報仇」與「賜予法國孩子勝利」等字詞。雙鋼琴曲《白與黑》的第二樂章則有如戰爭聲響與情節的描繪，開戰的號角聲，法國國歌《馬賽曲》的使用與聖詠曲的輓歌氣氛，戰爭的一切不言可喻。⁸⁸

⁸⁵ 鄭治桂，2011，66。

⁸⁶ 何政廣編，2002，34。

⁸⁷ 沈旋，2001，22。

⁸⁸ Marianne Wheelton, *Debussy's Late Style* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 2009), 47.

伍、結 語

音樂與視覺藝術間的關聯性常因風格本質的差異而在分合的狀態間游移，十九世紀末在「新藝術」的牽引下，緊密結合。以慕夏作品為例的「新藝術」風格與特質，在在呈現於德布西的音樂作品中，小方向如視覺藝術中反覆出現的小線條、圖騰在音樂中轉化成發展的動機、變奏與再現；大方向如「波西米亞風」、「象徵主義」、「神秘主義」、「異國風情」的「阿拉伯風」和「日本風」，乃至「民族主義」的展現，這些共存的特質是種平行，更是重疊。

長久以來，音樂史書常以「印象主義」為標籤來代表德布西的音樂，其音樂風格在朦朧之間與畫派氛圍確有同調。即使如此，作曲家則自認「象徵主義」的表徵更接近其創作思維。然而，同時期共存的「新藝術」其實也可以是代表的選項。「新藝術」的代表藝術家慕夏，成長與作品風格中自然呈現波西米亞風；而德布西在 1889-1894 年間的生活經驗也擁有所謂的「波西米亞時期」，在藝文熱潮的浪頭上也創作了《波西米亞舞曲》。以間接、暗喻或迂迴方式創作的「象徵主義」，可說是二人作品中的顯性藝思與隱性表現的創作手法；受宗教啟發、感動的「神秘主義」也在二人的作品中有其不可忽略的地位。

十九世紀歐洲盛行的「異國風情」，人們不必遠行而由藝文作品將世界帶到眼前，這些事物刺激了創作的發想，「阿拉伯風」和「日本風」在視覺藝術與音樂領域均扮演著重要的角色。慕夏的祖國的歷程變遷，使「民族主義」的展現成為晚期創作的重要的使命，而德布西經歷普法戰役後「國民音樂協會」的洗禮與第一次世界大戰的衝擊，亦激發了對國家人民的認同感；作品無論多寡，時代背景的影響顯現其中。除了這些平行、重疊於兩者間的特質外，其實尚有一“另類”的關連。

慕夏對作品的呈現衷情於系列式的「聯作」，因一系列的創作可使表達主題更完整傳遞，如《四季》的〈春〉、〈夏〉、〈秋〉與〈冬〉（見附錄二：慕夏重要「聯作」一覽表）。⁸⁹如此的創作模式似乎也成了德布西呼應的對象，除曲名外，樂章的標題也仔細勾勒出所欲表現之畫面與氛圍，多數的此類型作品

⁸⁹ 德雷恩，《走入名畫世界西洋名畫家：繆夏》（台北：藝術圖書公司，1999），104-147。

以三樂章為主，沈旋以「三聯畫」來表示這些多樂章的有“畫面”樂曲，即使樂章間標題的關連不若視覺藝術明顯，自有德布西的樂念與邏輯於其中（見附錄三：德布西重要「聯作」一覽表）。⁹⁰「聯作」作品的創作為二人的關連，再添一筆。

十九世紀與二十世紀交替之際的法國，看似獨立發展的視覺藝術與音樂範疇中，藉由許多特質、要素的串聯與重疊，其平行發展，無庸置疑；兩位藝術家也以各自擅長的媒材將之具體表徵。當「印象主義」或「象徵主義」的字詞常用來形容德布西的音樂風格時，經由文字論述與例作分析後，或許「新藝術」是長久被忽略卻確實存在的另一代名詞。

⁹⁰ 沈旋，2001，18。

德布西音樂的「新藝術」特質：以慕夏作品為例

附錄一：德布西之「象徵主義」作品表

象徵詩人	樂曲型式	作品中譯 / 作品原文	創作年
美特林克 Maeterlinck	歌劇	培麗亞與梅莉桑 (Pelléas et Mélisande)	1902
馬拉梅 Mallarmé	管弦	牧神午後前奏曲 (Prélude à l'Après-midi d'un faune)	1894
	歌曲	幻象 (Apparition)	1884
	歌曲聯作	《馬拉梅的三首詩》 (Trois poems de Stéphane Mallarmé)	1913
魏倫 Verlaine	歌曲	曼陀林琴 (Mandolin)	1882
		輕聲地 (En sourdine)	1882
		啞劇 (Pantomime)	1882
		月光 (Clair de lune)	1882
	歌曲聯作	被遺忘的歌 (Ariettes oubliées)	1888
		三首歌曲 (Trio mélodies)	1891
		華麗的饗宴 I (Fêtes galantes I)	1891
		華麗的饗宴 II (Fêtes galantes II)	1904
波特萊爾 Baudelaire	歌曲聯作	波特萊爾的五首詩 (Cinq Poèmes de Baudelaire)	1889
布爾熱 Bourget	歌曲	美麗的黃昏 (Beau soir)	1880
		羅曼史：無以形容的寂靜 (Romance: Silence ineffable de l'heure)	1883
		音樂 (Musique)	1883
		感傷的景色 (Paysage sentimental) 1883	1883
		浪漫曲 (Romance)	1884
		阿利約爾的浪漫曲 (La romance d'Ariel)	1884
		後悔 (Regret)	1884
		兩首浪漫曲 (Deux romances)	1891

附錄二：慕夏重要「聯作」一覽表

聯作名稱	單作名稱	作品尺寸 cm	創作年代
四季 I / 四季 II	春、夏、秋、冬	104×54/43×60	1896/1897
拜占庭風頭像	淺黑髮女子、金髮女子	45×36	1897
花卉	玫瑰、鳶尾花、康乃馨、百合	108×44	1898
藝術	舞蹈、繪畫、音樂、詩歌	57×34	1898
黎明與黃昏	黎明、黃昏	60×99	1899
一日時光	清晨甦醒、白晝之光、 黃昏冥想、夜晚安眠	107.7×39	1899
寶石	黃玉、紅寶石、紫水晶、 祖母綠	110×48	1900
櫻草花與翎毛	櫻草花、翎毛	75.5×29	1900
星月	晨星、月光、晚星、北極星	78×29	1902
石南花與 薊草花	開在斷崖的石南花、 開在海邊的薊草花	74×35	1902
常春藤與 月桂樹	常春藤、月桂樹	61×45	1905
人類時代 三部曲	理性時代、智慧時代、 大愛時代（習作）	30.5×35.5	1936-1938

德布西音樂的「新藝術」特質：以慕夏作品為例

附錄三：德布西重要「聯作」一覽表

管弦曲			
樂曲名稱	樂章中譯	原文名稱	創作年代
夜曲 (Nocturns)	雲	Nuges	1899
	節日	Fetes	
	人魚	Sirenes	
海：三首交響素描 (La Mer: 3 Esquisses symphoniques)	從黎明到中午的 海上	De l'aube a midi sur la mer	1905
	海浪的嬉戲	Jeux de Vagues	
	風與海的對話	Dialogue du vent et de la mer	
鋼琴曲			
版畫 (Estampes)	塔	Pagodes	1903
	格拉納達的黃昏	La soirée dans Grenade	
	雨中花園	Jardins sous la pluie	
映像第一集 (Image I)	水的反光	Reflets dans l'eau	1905
	拉摩禮讚	Hommage à Rameau	
	運動	Mouvement	
映像第二集 (Image II)	林間的鐘聲	Cloches àtravers les feuilles	1907
	月下荒廟	Et la lune descend sur le temple qui fut	
	金魚	Poissons D'Or	

參考書目

一、中文資料

- 王曉寧編。《西方音樂鑑賞語言》。桂林：廣西師範大學出版社，2008。
- 皮道堅、邵宏。《中外美術簡史》。傅謹 編。桂林：廣西師範大學出版社，2005。
- 史金納（Charles M. Skinner）。《花、樹、果的動人故事：你所不知道的植物神話與傳說》（Myths and Legends of Flowers, Trees, Fruits, and Plants in All Ages and in All Climes）。陳蒼多 譯。台北：新雨出版社，2011。
- 冰心。《百萬個為什麼：美術》。王琦 主編。台北：夏圃出版社 1994。
- 沈旋。《德布西：印象主義音樂的創始人》。台北：世界文物出版社，2001。
- 何政廣編。《世界名畫家全集：新藝術風格大師慕夏》。台北：藝術家出版社，2002。
- 李征。《火花：西方浪漫主義時期音樂、繪畫、建築之間的碰撞與聯系》。北京：中國社會科學出版社，2009。
- 阿納森。《西方現代藝術史》。鄒德儂 譯。天津：天津人民美術出版社，1988。
- 周力行。《捷克史：波希米亞的傳奇》。台北：三民書局，2008。
- 音樂之友社編，《新訂標準音樂辭典》，林勝儀 譯。台北：美樂出版社，1999。
- 格拉克（Mary Gluck）。《流行的波西米亞：十九世紀巴黎的現代主義與都市文化》。羅靚 譯。合肥：安徽教育出版社，2008。
- 國立歷史博物館編輯委員會編。《布拉格之春：新藝術慕夏特展》。台北：國立歷史博物館，2002。
- 陳漢金。《您說是印象派音樂？：德布西的室內樂與管弦樂》。台北：中正文化中心，2008。
- 許汝紘。《名畫中的時尚元素》。台北：佳赫文化行銷有限公司，2009。
- 張敢。《歐洲十九世紀美術：世紀末與現代藝術的興起》。北京：中國人民大學出版社，2010。
- 彭宇薰。《藝術跨界詮釋：德布西的象徵印象與後印象》。桃園：原笙國際有限公司，2011。

德布西音樂的「新藝術」特質：以慕夏作品為例

- 廖添旺編。《德國「新藝術運動」展 1890-1925》。台北：台北市立美術館，1988。
- 暮澤剛已。《當代藝術關鍵詞 100》。蔡青雯 譯。台北：麥田出版社，2001。
- 劉惠媛。〈慕夏的藝術：新時代視野〉。「慕夏大展 — 新藝術烏托邦」導覽志工培訓課程，台北，國立故宮博物院文會堂，2011 年 5 月 21 日。
- 鄭治桂。《慕夏大展：新藝術烏托邦導覽守冊》。台北：雙瑩文創股份有限公司，2011。
- 德雷恩。《走入名畫世界西洋名畫家：繆夏》。台北：藝術圖書公司，1999。
- 謝斐紋。《現代繪畫與思維的平行性》。二版。台北：秀威科技資訊股份有限公司，2007。
- 蘇立文。《東西方美術的交流》。陳瑞林 譯。南京：江蘇美術出版社，1994。

二、英文資料

- Arwas, Victor. *Alphonse Mucha*. Edited by John Hoole and Tomoko Sato. London: Lund Humphries Ltd., 1993.
- Arwas, Victor, Jana Brabcová-Orliková, and Anna Dvořák. *The Spirit of Art Nouveau*. New York: Yale University Press, 1998.
- Bode, Patrick. *Mucha*. New York: Parkstone Press International, 2010.
- Debussy, Claude. *Préludes 1er Livre*. Wien: Wiener Urtext Edition, 1985.
- _____. *Deux Arabesque: Première Arabesque*. Wien: Wiener Urtext Edition, 1988.
- Duncan, Alastair. *Art Nouveau*. New York: Thames and Hudson Ltd., 1994.
- Ewen, David. *The World of Twentieth-Century Music*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall Inc., 1970.
- Machlis, Joseph. *Introduction to Contemporary Music*. New York: W. W Norton & Company, 1961.
- Morgan, Robert P. *Twentieth-Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America*. New York: W. W. Norton & Company, 1991.
- Morris, Mark. *The Pimlico Dictionary of Twentieth-Century Composers*. London: Pimlico, 1999.
- Simms, Bryan R. *Music of the Twentieth Century: Style and Structure* (New York:

- Simon & Schuster Macmillan, 1995), 185-186.
- Smith, Jane, and Betty Carlson. *The Gift of Music: Great Composers and Their Influence*, 3rd. Weaton, IL: Crossway Books, 1995.
- Sternau, Susan. *Art Nouveau: Spirit of the Belle Époque*. New York: New Line Books Ltd., 2006.
- Stolba, K. Marie. *The Development of Western Music: A History*. 3rd Ed. New York: McGraw-Hill Companies, 1998.
- Taruskin, Richard. *Music in the Early Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Ulrich, Homer. *Chamber Music*. 2nd ed. New York: Columbia University Press, 1966.
- Wheeldon, Marianne. *Debussy's Late Style*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2009.

三、網路資訊

- 公視新聞稿。〈公視之友藝術文化之旅：「布拉格之春－新藝術慕夏展」〉。
<http://web.pts.org.tw/php/newsletter/view.php?NAENO=1&NEENO=540>.
2002；摘錄於 21 December 2011。
- Anderson, Gordon A. et al. "Paris." In Grove Music Online. Oxford Music Online,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40089pg7>
(accessed October 2, 2011).
- Brown, Maurice J. E. and Kenneth L. Hamilton. "Arabesque (i)." In Grove Music Online. Oxford Music Online,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01137>
(accessed September 21, 2011).
- Lesure, François and Roy Howat. "Debussy, Claude." In Grove Music Online. Oxford Music Online,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/07353>
(accessed November 21, 2011).
- Locke, Ralph P. "Exoticism." In Grove Music Online. Oxford Music Online,

德布西音樂的「新藝術」特質：以慕夏作品為例

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/45644>

(accessed September 22, 2011).

Smith, Richard. "Symbolism." In *The Oxford Companion to Music*, edited by Alison Latham. Oxford Music Online,

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e6586>

(accessed September 26, 2011).