

## 象徵主義的空間意涵

### 一個「照應」(correspondances)面向的探索

陳東和

#### 一、前言——空間結構對照下所面臨的問題

一般說藝術品的空間結構，通常包括了兩層意涵，一是造型元素之間的存在關係，這一層意涵和藝術媒材有關，例如繪畫的平面性，造型元素便是在此二度空間中形成一種形式結構。另一層意涵，則是藝術品中形式結構所塑造出來的空間感，或者所謂的投射空間(projective space)。

不論在古典主義、浪漫主義、寫實主義或象徵主義者反對最力的印象主義，在探討其空間結構時，對於上述兩層意涵，我們尚不至於有太大的歧異，然而我們是否可以像檢視寫實、印象主義作品中空間結構的模式去分析象徵主義作品中的空間意涵？在印象主義中，主題就是自然，就是形式，在二度平面的創作媒材上，藝術家留心的是如何將眼睛所見的自然景象，精確、寫實地描繪出來，而運用透視法則以及光影的自然關係，二度空間的畫布上顯然是要呈現三度空間的現實世界，我們很容易就可以從作品中找出其和自然的對應關係。

作為世紀末反對科學實證主義者，象徵主義採取一種全然異於印象主義的神秘觀點，反對機械式的描繪自然，模仿自然。如果說象徵主義者之目的是要表達其意念，或者描繪一種神秘、夢境般的世界，那麼其作品便是在服膺上述的理念下所產生，換句話說，作品本身及創作形式都只是一個手段媒介，用以傳達藝術家心中的意念、感覺、夢境或理想美。也由於藝術家的心靈狀態迥然有異，儘管許多理念相同，但在藝術品風格上卻截然不同。因此，我們在分析其作品時，雖然可以歸類成幾種表現類型，但普遍來說，並沒有一致性的形式特徵。

而不論是要描繪一種感覺，一個夢境，或是某種意念，畫面中的空間結構，似乎喪失了和現實空間作為一種類比、對照的可能性；或者說，儘管在作品的形式結構中可以看到類似現實世界中空間再現的形式，但它已不是現實空間的反映，而是作為感覺轉換投射之後的一種空間存在，這種存在必然有其內在的關係，這些內在關係正是形成畫面空間結構的依據。而既然作品是感覺的投射，那麼，依照這樣的邏輯，畫面空間裡的造型元素便可以找到和其對應的感覺形式，或更廣義的說法——意識狀態，包括各種感覺、

情感、情緒……等。高更在 1885 年給舒芬納克 (Emile Schuffenecker) 的一封信中，曾如此寫道：

熱烈的感情可以立刻轉移，把它想像一下然後尋求一種最簡單的形式。等邊三角形是最穩固、造型最完美的三角形。拉長的三角形卻更優美。在我們的感覺裡……，纖長的頸項看起來典雅，而頭縮在兩肩裡就比就憂鬱<sup>1</sup>。

雖然人類的感覺世界遠較「穩固」、「優美」、「典雅」、「憂鬱」等複雜，但高更在此說明的無異是能把心理的感覺轉換成畫面中的對應形式。德尼 (Maurice Denis, 1870-1943) 也宣稱，我們的每一種感覺狀態，必定能以一相應的客觀和諧將其表現出來<sup>2</sup>。至於形成畫面空間結構的內在關係，必然在藝術家心靈中便已確定。因此，我們有理由相信，感覺與形式的對應關係，以及感覺在轉換成畫面形式前所既存的內在關係，是決定象徵主義繪畫空間結構的重要關鍵。

然而，這裡我們似乎面臨了一個問題，我們必須先為存在於人類心靈中的各種意識狀態找出清晰可尋的對應關係，才能將之形成於畫面之上，而這種想要使複雜的感覺明晰化的作法，顯然與象徵主義的神秘觀點相違背。面對這樣的矛盾，我們如何在象徵主義的理論和創作中找出一種空間的對應關係？亦即如何解讀象徵主義藝術的空間意涵？

象徵主義從強調意念的表達出發，重視各種感覺的呼應，因此，為解決此一問題，我們首先回到其關於感覺照應的理論上。

## 二、照應(correspondances)理論——作為象徵主義思想的核心

在整個象徵主義的內涵中，「照應」(correspondances)<sup>3</sup>是重要的核心思想。「照應」，指的是大自然中各種形式，以及人的各種感覺之間都是互相呼應、交流的，它帶有一種神秘朦朧的色彩。波德萊爾在論雨果時，曾談到：

自然總是呈現在我們面前，不管我們朝哪個方向轉，總像一個謎包裹著我們；他同時以好幾種形態出現，每種形態愈是可以被我們理解和感知，就越是鮮明的反應在我們心中，這些形態是：形式，姿態和運動，光和色，聲音與和諧<sup>4</sup>。

<sup>1</sup> Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art*, 1968, p.59。譯文見余姍姍譯，《現代藝術理論 I》，台北：遠流，1995，pp.83-84。

<sup>2</sup> 同註 1，pp.105-106，"...for each state of our sensibility there must be a corresponding objective harmony capable of expressing it."

<sup>3</sup> 關於 correspondances，有譯成「通感」、「萬物照應」、「照應」、「冥合」、「萬物感通」等，本文中皆譯成「照應」。

<sup>4</sup> Baudelaire, "Victor Hugo" in *L'art Romantique*, p.305: "La nature qui pose devant nous, de

波德萊爾繼承了瑞典神秘主義哲學家史威登堡 (Emmanuel Swedenborg, 1688-1772) correspondance 的論點，認為大自然像謎，一切，形式，運動，數，顏色，芳香，在精神上如同在自然上，都是有意義的，相互的，交流的，應和的<sup>5</sup>。

由於強調各種感覺間相互呼應的關係，聯覺 (synesthésie) 概念的出現便是自然不過了。聽到一種聲音，可以因而感覺像是看到一種色彩，聞到一股香味；而看到一堆色彩的組合，彷彿像聆聽一首音樂作品。這種色、聲、味覺之間的移轉作用，詩人和畫家們在其理論上不斷地強調，也直接反應在其作品上。在 *Correspondances*<sup>6</sup> 一詩中，波德萊爾將照應和聯覺的概念清楚的表現了出來：

正如遙遠的悠悠回音，	(Comme de longs échos qui de loin se confondent
混入黝黑深邃的和諧中，	Dans une ténébreuse et profonde unité,
廣漠如黑夜，浩瀚似光明，	Vaste comme la nuit et comme la clarté,
馨香色澤和音響互相呼應。	Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

有些馨香清新似孩童肌膚，	Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
溫柔似木笛，碧綠似牧場，	Doux comme les hautbois, verts comme les prairies
別的馨香，腐爛，繁富且軒昂。	--Et d'autres, corrompus, riches et triomphants.)

因為馨香色澤和音響能夠互相照應，所以馨香（味覺）可以似孩童肌膚（觸覺），似木笛（聽覺），碧綠似牧場（視覺）。類似此詩，描寫各種官感之間的和諧呼應關係，

---

quelque côté que nous nous tournions, et qui nous enveloppe comme un mystère, se présente sous plusieurs états simultanés dont chacun, selon qu'il est plus intelligible, plus sensible pour nous, se reflète plus vivement dans nos coeurs: forme, attitude et mouvement, lumière et couleur, son et harmonie." 譯文同註 1, 頁 423。

<sup>5</sup>同註 4, p.306: "... que tout, forme, mouvement, nombre, couleur, parfume, dans le *spirituel* comme dans le *naturel*, est significatif, réciproque, converse, *correspondant*." 蔣：頁 424。

<sup>6</sup> Baudelaire, "*correspondances*", 收錄於《惡之華》(*Les Fleurs du Mal*)，此處中文採莫渝譯本，台北：志文。

在波德萊爾其他的詩作中隨處可見，例如〈夜之和諧〉(Harmonie du Soir)、〈憂鬱〉(Spleen)。後繼的象徵詩人馬拉美(Stéphane Mallarmé, 1842-1898)，也在詩句之間追求色彩、音樂交響的境界；赫東(Odilon Redon, 1840-1916)的暗示藝術(suggestive art)，則是要描繪夢境，像音樂一樣，將人帶入神秘之境。也因為對各種感覺形式之間相融合的觀點一致，當華格納(Johanna Wagner, 1826-1894)被介紹至巴黎時，它的整體藝術(total art)便很快地在馬拉美的圈子擴散開來。

無論象徵主義藝術家是要表現一種夢境、一種理想美，或者一個超越的世界，皆強調各種感覺融合、交織所營造出來的整體氣氛，而此也正是「照應」的內涵。

### 三、「謎一般的邏輯」——心靈感覺與造型元素對應的弔詭

然而，儘管象徵主義者在理論上企圖說明自然的一切形式，以及精神、官能等各種感覺之間的呼應關係，卻未曾仔細去探尋、建構其間的運作機制。無疑地，如果這麼做，顯然違反了其反科學實證主義分析的觀點，也與其對神秘、「謎樣的」自然的強調背道而馳，也或者，這一層感覺融合的整體情境真是神秘如謎，無可探究。

德尼以對等或象徵的理論取代印象主義「經由某種氣質所看到的自然」，認為藝術品的整體感覺潛藏於藝術家的心靈狀態，因此藝術家的創作是將心中的感覺、情緒狀態，轉換成作品形式，而作品最後要達到的無非是藝術家中原有的心靈狀態<sup>7</sup>。這種「感覺—藝術品—感覺」的轉換過程，看似理所當然，但問題就在於創作前的感覺，是一片不可分割的神秘、如謎的狀態，而創作時卻又是另一番景象：

我認為我可以自誇的是，我的作品中沒有一點是被偶然拋出來的，整個作品都帶著數學問題的精確性和嚴密邏輯一步步走向它的目的<sup>8</sup>。

「帶著數學問題的精確性和嚴密邏輯」究竟要走向什麼樣的目的呢？無疑地正是表現一種神秘、照應的整體氣氛。又如赫東，雖然其暗示藝術要描繪夢境，表達神秘而令人費解的世界，但從他自己的理論當中，可以知道他的畫面顯然是精心設計的：創作時，我極為謹慎地設計這些東西的結構<sup>9</sup>。這種一方面強調心靈神秘、不可解的特質，另一方

<sup>7</sup> Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art*, 1968, pp.99-106。

<sup>8</sup> 見 Baudelaire, "Notes Nouvelles sur Edgar Poe" in *L'art Romantique*, p.190，是波德萊爾引述 Edgar Poe 的話："Je crois pouvoir me vanter – dit-il avec un orgueil amusant et que je ne trouve pas de mauvais goût – qu'aucun point de ma composition n'a été laissé au hasard, et que l'oeuvre entière a marché pas à pas vers son but avec la précision et la logique rigoureuse d'un problème mathématique." 譯文參見蔣孔陽編，《十九世紀西方美學名著選》，上海：復旦大學，1990，頁 431。

<sup>9</sup> 同註 7，p.119: "While creating them I took the greatest care to organize their structure."

面卻又能將此神秘的特質轉換，透過對畫面結構或形式的精心考量的情形，在象徵主義畫家的理論或作法上屢見不鮮。亞諾·豪斯(Arnold Hauser)在他的《西洋社會藝術進化史》(*Social History of Art*)中便透露出這樣的事實：

象徵主義以它視覺及聽覺上的效果，把不同的感官數據、藝術形式、相關性行動結合起來，是屬於「印象主義」式的；但它無理性及唯靈論的說法，卻對寫實主義及唯物論的印象主義提出最尖銳的反抗<sup>10</sup>。

顯然，作為反對印象主義者，強調的是唯靈論、反科學的觀點，但在創作時，感覺和形式之間竟又是「印象主義」式的、科學的、可分析的。

波德萊爾以及後繼者，認為要統合事物與感覺之間的照應關係，以及要將心中的感覺轉換成形式，唯有靠「想像力」。在〈再論埃德加·坡〉(*Notes Nouvelles sur Edgar Poe*)一文中，波德萊爾轉述了埃德加·坡的看法，認為「想像力是各種才能的王后，它有一種神一般的能力，能夠不用靠思辯就可以察覺事物之間內在、隱秘、照應和相似的關係」<sup>11</sup>。承認事物有內在的照應關係，卻不用思辯，而僅用想像力便能神秘般地（從某個角度而言，可以說是跳躍式地）察覺出這層關係，並將其轉成藝術中的造型元素，這之間似乎存在一種「間隙」（因跳躍而產生）與「曖昧」（因為神秘）。或許這種「曖昧」正是象徵主義者特意宣揚以反科學主義者的「清晰」吧！然而，「照應」觀點的闡述畢竟容易得多，一但落實於創作之中，上述的曖昧便顯得弔詭。高更提到，顏色本身謎一般地出現在它給我們的感覺裡，因此，也只能以謎一般的邏輯加以運用<sup>12</sup>。什麼是謎一般的邏輯呢？既然有邏輯，就應當是清晰的，但在此處卻是謎一般的不可解。而想像力和事物內在照應的神秘關係之間的間隙，在創作中似乎「科學性」地被彌補了起來。

象徵主義藝術家雖然有許多共同的理念，也都強調想像力，但在藝術品上卻各自有其形式語彙，因此，藝術風格亦迥然不同。對於這一點，我們似乎可以歸因於每個藝術家的感覺、心靈狀態不同，反應於藝術品上的造型元素便不同。而從另一個角度而言，藝術家在理念上或多或少存在一些歧異，但如果我們也相信「每一種感覺或者意識狀態皆對應於一種形式」的說法，則我們似乎有理由相信藝術品中造型元素的空間關係，在形之於作品前便有一個空間與之對應，這個空間存在於藝術家的心靈之中，它顯然不同於現實世界的空間。

究竟這是一個怎樣的空間？與「謎一般的邏輯」又有何關聯？

<sup>10</sup> 見邱彰譯述，《西洋社會藝術進化史》，台北：雄獅，1980，p.102。

<sup>11</sup> 同註7，p.184。

<sup>12</sup> 同註7，p.66: "Color, being itself enigmatic in the sensations which it gives us, can logically be employed only enigmatically."

#### 四、感覺空間——意識狀態賴以存在、照應的空間概念

印象主義描繪自然的世界，繪畫中形式顯示出來的空間結構，可以在現實世界的空間結構中找到對應；象徵主義描繪心中的世界，畫作中的空間結構，似乎也只能從心靈世界中找尋對應的空間關係。在「每一種感覺或者意識狀態皆對應於一種形式」這個前提下，既然感覺可以對應形式，則形式空間背後便有一個空間與之對應，這是一個由各種意識狀態構成的空間。因此，與其說它是一個空間，不如說是一個概念，一個各種感覺得以存在、相互照應的空間概念，我們稱之「感覺空間」<sup>13</sup>。

「感覺空間」不同於現實空間，是不可見的、非實體的抽象空間。為了說明其性質，我們藉由柏格森（Henri Bergson, 1859-1941）的《時間與自由意志》<sup>14</sup>裡第二章關於意識狀態眾多性中的空間概念，作為闡述的基礎。

首先，我們從物質性的空間談起，藉著數目及單位的計數概念而看出其背後隱含的空間<sup>15</sup>，而藉由此種隱含的空間概念，我們可以進一步分析意識狀態中的空間概念<sup>16</sup>。這種空間的概念雖然平時未被強調出來，但並不表示其重要性可被忽視。

日常生活中，我們計算一堆蘋果、一群羊、或一群人時，我們的目的通常是為了得到一個數目，也就是這一群羊、人或這堆蘋果的總數。這個數目是一堆單位的總合。以一堆蘋果為例，例如我們計算的結果共有 100 顆，100 是一個總數，一個抽象的整體概念，然而在計算的過程中，我們顯然知道這 100 顆蘋果的每一顆是「不同的」、「可區分的」，它們都是作為一個計數的基本單位而獨立存在。至於如何知道它們是可區分的？這裡便隱含了一個空間的概念。這一堆蘋果中的每一顆，在同一時間下於空間中獨自占有一個不同的位置，使我們能夠將「這一顆」蘋果和「那一顆」蘋果區分開來。

或許要認為計數過程中，數的累加，從前一個數到下一個數，是在一種連續性的時間中進行。然而，果真如此嗎？我們說 100 這一個總數，可以由  $1+1+1+\dots+1=100$  而來，也可由  $2+2+2+\dots+2=100$ 、 $10+10+\dots+10=100$ ，甚或計數者眼光敏銳，可以是  $50+50=100$ 。顯然，100 可以被分割成不同單位相加，而單位和單位之間是沒有連續性的。因此，對於構成 100 這個總數的關鍵並非時間，否則，我們就可以將一顆蘋果連續數 100 次而同

<sup>13</sup> 在這裡我們試圖要作的是回到象徵主義的觀點上，藉由「感覺空間」這個概念，找出其隱藏的空間意涵，而同時也藉由「感覺空間」嘗試探索其觀點上自相矛盾的原因。如果「感覺對應形式」此前提不為我們所認同，則這種空間關係的形式對應便不存在，或者，就如象徵主義者所言，是處於一種神秘的狀態。

<sup>14</sup> 柏格森，《時間與自由意志》，吳士棟譯，北京：商務，1989。

<sup>15</sup> 這裡所說明的隱含的空間概念，更詳盡的論述可參閱 H. Bergson 的《時間與自由意志》，第二章：〈意識狀態的眾多性：關於綿延的觀念〉。

<sup>16</sup> 同上註。

樣得到結果。我們之所以不會將某一位置上的蘋果重複計算，正是依賴空間的概念。這種空間的概念在計數時並不被強調出來，而是一種先決但隱含的條件。

我們說蘋果是可區別地散播於空間之中，但它們之間必然維持某種關係，才讓我們對其進行計數，這個關係就是：它們皆是蘋果。我們的目的是要知道到底有幾顆蘋果，因此，如果這時候空間之中有其他的水果，如香蕉，梨子，或者鳳梨，我們便不會將它們計算在內。但是，如果我們的目的是要知道一堆水果的總數，那麼，不論蘋果、梨子、香蕉、鳳梨或其他水果，皆會被計數，這時他們的關係便是皆為水果，不過由於空間的概念，我們仍舊不會對其重複計算。

從上述的說明，我們得以明瞭，總數是一個整體的概念，是由一群可區別、不具連續性，但之間又有關係的單位所構成，這些單位在空間中占有一個獨立的位置，而它們之間的關係與要得到何種總數概念的目的有關。但這與「感覺空間」又有什麼關聯？柏格森指出，「一切的單一性都是簡單心理動作的單一性」<sup>17</sup>，這個單一性指的就是總數的整體概念，它是因為心理動作才得以將眾多的物件統合起來。「在心靈狀態上，一個複雜的感覺會包括相當大量的簡單因素」<sup>18</sup>，這個複雜的感覺就是象徵主義者所謂的整體的氣氛，是由各種感覺，即「大量的簡單因素」照應、交流所形成。從感覺對應形式的關係中，感覺該是可以區別的，分析的，否則就無法將之個別地轉換成形式。但是，如何能從複雜的感覺中區別出大量的簡單元素？在物質的對象裡，依賴空間媒介，可以區分物件的個別性，但「感覺是一種性狀，我們若不借助於某種象徵表示就不能把它們當作可計算的，而這種象徵表示裡的一個必要因素就是空間」<sup>19</sup>。可計算意味可區別，是從物質對象，如一堆蘋果的個別性概念而來，因此，從邏輯上來說，必然也隱含了一種以「象徵表示」的空間，這就是我們所謂的「感覺空間」。

「可計算」的概念同時也暗示了感覺是數量化的。用柏格森的說法，稱之為「感覺強度」<sup>20</sup>。我們會說熱、不太熱、或很熱，悲傷或不太悲傷，說明感覺是有強度上的差異，但這裡還是純粹主觀上的問題。柏格森提到一種客觀的解釋方式：

感覺，或自我的任何狀態，是一些客觀的（因而可測量的）原因所引起的；解決辦法在於用客觀原因的多少與大小來界說感覺的強度。較強的光覺無疑地是較多的光源產生的，或無疑地可以這樣被產生，假定光源相同又離眼睛一樣遠近的話<sup>21</sup>。

<sup>17</sup> 柏格森著，《時間與自由意志》，吳士棟譯，北京：商務，1989，頁54。

<sup>18</sup> 同上註，頁56。

<sup>19</sup> 同上註，頁58。

<sup>20</sup> 同上註，第一章：〈心理狀態的強度〉。

<sup>21</sup> 同上註，頁3。

按照這樣的說法，當我們調高冷氣機的溫度，便會有不同的冷熱感覺；而如果較低的聲音令人感到悲沈，則只要改變聲音的頻率或大小便得到程度不一的心靈狀態。或者，紅色讓人覺得熱情，那麼，一頂紅色的帽子可能不如一件紅色的外套（面積較大）作用大。不過柏格森雖然解釋這種感覺來源的客觀原因，但也指出，即使不知道這些客觀因素的大小或性質，我們仍然可以辨別感覺強度，而根據強度的大小來推斷原因。而「感覺的強度固然很可能表示我們身體內所發生的大量變化（其數目可多可少），但是呈現在意識中的乃是感覺而不是這種機械變化。我們確實憑感覺的強度來判斷變化量的多少，那麼強度至少在表面上仍是感覺的一種屬性」<sup>22</sup>。

柏格森提出的感覺強度的屬性，乃因為根深的心理狀態作用之故。但是此處我們的目的不在詳細說明心理作用的運作狀況，而是藉由感覺的強度和感覺的客觀原因，來指出感覺可被分析的一個思考面向。

從這種可分析的思考面向，我們再度回到意識狀態的眾多性和統合性的關係上。在說明物質空間中物件的關係時，我們說明其關係是和得到何種總數概念有關，只有在想知道有幾顆水果的狀況下，才會將蘋果、梨子、香蕉、鳳梨一起計算進來；如果只想知道蘋果的數目，則即使存在其他水果，也是會被忽略不計的。在感覺空間裡，我們似乎也可以一種類比推究意識狀態之間的關係。設想一個藝術家悲傷的感覺有許多客觀原因，例如雨天的向晚景象、低沈的大提琴音、灰黑交織的顏色、或者薰衣草的氣味，則在呈現一個悲傷的整體氣氛時，這些原因產生的感覺都可能被「計算」進來，它們的關係是一種「悲傷的和諧」。如果要表現在藝術品中，藝術家顯然不會畫出一片大紅色，或者一個豔陽天。這裡暗示了在達成一個整體氣氛的多種感覺裡，存在了一種「選擇性」的組合，不論是藝術家主動或被動，有意或無意。在照應理論裡，有些馨香對應的為何不是女人而是孩童的肌膚？為何不似提琴而似木笛？是「碧綠如牧場」而非「鮮紅如玫瑰」？心靈的作用使得感覺被篩選出來以製造一種和諧的整體，篩選作用就說明了感覺可被區分開來，然後以「和諧」的關係散佈於「感覺空間」中。而「感覺空間」裡，眾多的意識狀態也是同樣透過心靈活動，才能達至一個抽象、統合的整體。

象徵主義以一種神秘朦朧的色彩說明照應關係，而在創作時卻又持分析、邏輯式的立場，其關鍵乃是於理論觀點上，著重於感覺透過心靈活動所融合的整體氣氛，這個整體氣氛作為一種單一性，是統合的、不可分割的，其神秘性在於心靈活動；但是創作時，之所以能將感覺和形式數學般的對應起來，是因為每個感覺是個別的、可區分的，且以選擇性的組合存在於一種象徵、概念的「感覺空間」中，而這個空間概念是被象徵主義者忽略的。如果藝術品真是藝術家心靈狀態的表現，那麼，心靈活動的神秘特質亦存於藝術品中，而創作時可分析的感覺／形式關係也存在於藝術家的心靈之中。只是，象徵

<sup>22</sup> 同上註，頁 4-5。



主義者在理論上和創作上皆僅分別強調某一重點，以致於才有「謎一般的邏輯」產生。

從感覺 / 形式的對應中，造型元素之間的關係在「感覺空間」中便被決定了，而形式結構所營造出來的空間感，也正是「感覺空間」投射的結果，因此，可以說，這兩者——即我們一開始提到的空間結構的兩層意涵，是一體的：造型元素的相對關係，就是「感覺空間」裡的結構關係。

## 五、小結

從空間形式的對照關係中，象徵主義藝術品中的空間結構不再和自然世界中的空間產生直接關聯，而是對應於藝術家心中隱含的「感覺空間」。「感覺空間」是我們在「每一種感覺對應於一種形式」的前提下，從藝術品的空間結構上逆向對應於藝術家的意識狀態而提出的概念。這個概念的提出，並不企圖（也不可能）化解象徵主義的神秘與夢境，而是嘗試提出一種可能的方法，解析象徵作品中的空間意涵，這個意涵就是，藝術品上的空間結構，造型元素之間的形式結構和形式結構所塑造出來的投射空間是一體的，是「感覺空間」投射的結果；此外，也希望說明，藉著「感覺空間」這個隱含的概念，使得自然中的千百形式與人類複雜的感覺互相「照應」的神秘關係得以在繪畫中以對應、精確的方式呈現出來；而「謎一般的邏輯」中存在的弔詭，也正是因為藝術家忽略此一概念空間所產生。

在此我們必須要了解的是，儘管繪畫作品中造型元素可以被精確的設計出來，我們也由此找出對應的「感覺空間」，將各種感覺區分開來，但就如柏格森所言，是心理活動使意識狀態的眾多性能達成一種整體感，這個「心理活動」才是神秘所在，是它造就了象徵主義藝術不同的面貌。

## 參考書目

1. Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art*, 1968
2. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris
3. Baudelaire, *L'art Romantique*, Paris, 1968
4. Robert L. Delevoy, *Symbolists and Symbolism*, New York, 1982
5. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, London: Verso, 1983
6. Michael Gibson, *The Symbolists*, New York, 1988
7. Arnold Hauser 原著，邱彰譯述，《西洋社會藝術進化史》，台北：雄獅，1980
8. 柏格森著，吳士棟譯，《時間與自由意志》，北京：商務，1989
9. 蔣孔陽編，《十九世紀西方美學名著選》，上海：復旦大學，1990
10. 波特萊爾著，莫渝譯，《惡之華》，台北：志文，1992