

歡宴狂醉中的無政府革命——

試析 James Ensor 的嘉年華圖像

國立中央大學藝術學研究所 林芝禾

前言

比利時畫家 James Ensor (1860-1949) 以他畫作中鮮豔的色彩、滑稽的人物，與其中所蘊含的詼諧諷刺而聞名。本文試圖以 Ensor 的嘉年華圖像為中心，研究畫中醜怪的人物、群眾與面具的圖像學傳統，以及這些畫作在十九世紀末的歐洲所代表的意義。Ensor 的一生幾乎都與城市、前衛文化保持距離；相反地，他的作品被學者認為繼承了十七世紀法蘭德斯大師，像是 Bosch、Bruegel 和 Rubens 的傳統，而他詭異的死亡與嘉年華圖像也和 Rembrandt、Callot 與 Goya 有相當緊密的關聯。¹ 此外，Ensor 畫中的群眾也可以連結到他強烈的無政府主義立場，我們可以結合 Bakhtin 所提出的嘉年華模式 (carnavalesque) 來解讀 Ensor 不斷以嘉年華意象為主題，在當時的社會脈絡中有何意義。在嘉年華中，平時被壓抑的聲音與能量起而顛覆傳統的社會階級，將既存秩序全面地反轉，將個人從社會制度所加諸的限制中解放出來。Ensor 的作品可以被看作是反抗當時既有權威的場域，其中蘊含了改變文化與政治的可能性。

本文主要分為四個部份。第一部分簡述 Ensor 的出身與養成；接下來我將回顧嘉年華的圖像傳統，從 Bosch 與 Bruegel 的作品中尋找 Ensor 可能從中汲取的文化養分；第三，我希望從學者對 Ensor 最知名的作品《基督在 1889 年進入布魯塞爾》(Christ's Entry into Brussels in 1889, 1888)【圖 1】的解析出發，探討這幅作品如何呈現了 Ensor 的政治立場，以及他如何在作品中運用嘲諷、諧擬等手段。最後，藉由引介 Bakhtin 的嘉年華理論與上一部分的討論結合，希望能以較為政治性的觀點，並結合當時社會脈絡，為過去較不受重視的其他嘉年華作品找到其中的社會意義。

¹ Stephen F. Eisenman, "Symbolism and the Dialectics of Retreat," in *Nineteenth Century Art: A Critical History* (London: Thames & Hudson, 1994), p. 312.

一、Ensor 與嘉年華——從家庭進入街頭

James Sidney Edouard Ensor 於 1860 年出生，母親是法蘭德斯人，父親是在比利時長大的英國人。Ensor 大部分的人生都在家鄉 Ostend 度過，Ostend 是位於布魯塞爾西邊約七十七英哩的小漁村，在夏天是英國觀光客的度假勝地，比利時國王 Léopold 二世也常造訪此地。此外，Ostend 也因為當地所舉辦的四旬齋前的嘉年華會而遠近馳名；Ensor 的家族在市中心經營一間古董藝品店，除了販賣紀念品給夏天的遊客，也為嘉年華會提供各式各樣的面具。²

Ensor 早年在 Ostend 向當地風景畫家 André Dubar 與 Michael van Cuyck 學習傳統繪畫技巧；之後，在 1877-1880 年之間，他進入布魯塞爾美術學院，對其中的訓練方式深感不滿，開始展露他對傳統的反叛。在 1880-1885 年，他根據 Rembrandt 的版畫繪製了許多素描，這使得他不只熟習傳統明暗對比法的運用，也使他開始想要挑戰過去大師的典範，以及他們所代表的道德與政治權威。³

就像許多同時代的人一樣，Ensor 從未公開宣告他的政治立場，但是他與無政府主義者的交往，從他畫家生涯的早期就已開始。Ensor 在 1870 年晚期，也就是他來到布魯塞爾進入美術學院的時候，接觸到法國無政府—共產主義者（anarcho-communist），同時也是地理學家的 Elisée Reclus 的理論。之後在 1886 年，Ensor 也在前衛刊物《現代藝術》（*L'Art Modern*）中讀到其他無政府主義者的節選文章。這些接觸使 Ensor 學習到無政府—共產主義理論的基本原則，而在加入藝術團體二十（Les XX）時，他又學到無政府活動的策略。當二十在 1884 年成立時，即宣稱他們是無政府團體。在他們共計十次的展覽中，利用許多策略手法來表明他們的立場，包括在會場外懸掛紅旗，以及將作品目錄的封面印成紅色，以強調他們的活動對比利時公眾來說是基進且具革命性的。此外，二十並沒有規範藝術家應該用哪種方式來視覺化他們的政治理念，他們讚揚藝術家個人表現的自由，同時積極地推動藝術的社會角色。⁴

在這裡需要說明的是，雖然 Ensor 經常表現出他對中產階級社會的鄙視，但他對社會主義的同情，並不代表他支持建立無產階級政權，他所支持的是反權威或是無政府的社會主義。他作品中獨立、暴力與粗俗的特質，皆和十九世紀末無政府主義的衝動、激烈與反智識主張相符。不像馬克思主義者所提倡的，由無產階級接管國家機構是創造一個沒有階級的社會的第一步，Reclus 等無政府主義者

² Patricia G. Berman, *James Ensor: Christ's Entry into Brussels in 1889* (Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2002), p. 6.

³ Stephen F. Eisenman, "Allegory and Anarchism in James Ensor's 'Apparition: Vision Preceding Futurism'," *Record of the Art Museum* (Princeton University), Vol. 46, No. 1 (1987): 6.

⁴ Susan M. Canning, "The Ordure of Anarchy: Scatological Signs of Self and Society in the Art of James Ensor," *Art Journal*, Vol. 52, No. 3, Scatological Art (Autumn 1993): 51.

認為任何容許政府續存的革命，都是中產階級且服從於權威的。無政府主義者輕視參與革命的菁英份子，他們不斷地尋求將群眾帶向革命的進程。為了達到這個目的，無政府主義者相信他們必須去除自身的貪婪與腐敗，以求在身體與心靈上都能夠與人民結合。⁵

Ensor 運用面具與嘉年華意象的作品可大略分為兩類，一為源自他自身家庭背景的繪畫，像是《震驚的面具》(*Scandalized Masks*, 1883)【圖 2】與 *The Astonishment of the Mask Wouse* (1889)【圖 3】，這些畫作大多是再現 Ensor 家中或工作室的場景，較不具有政治意涵；第二類則是政治性的，例如《基督在 1889 年進入布魯塞爾》，畫中的大紅布條上寫著：「社會萬歲」(*Vive la Sociale*)，即暗示了畫家偏向下層人民的立場；這類畫作也包含了後期被學者認為較著重面具的裝飾性繪畫，如畫家自畫像與其他人像等。這些作品雖然沒有明目張膽的口號，但依然可從中看出隱藏的政治意義。因本文關注的重點在於第二類作品，故下面僅簡單地介紹 Ensor 第一類作品，政治性作品將於接下來的段落做較詳細的探討。

1883 年繪製的《震驚的面具》是 Ensor 第一幅將人臉置換為面具的作品。關於這點，McGough 認為 Ensor 可能是意圖使用面具來擺脫新印象派的影響。⁶ 畫中的場景是一看似勞工階級的酒吧，其中一個戴著面具的男性人物靠在粗糙的木桌上，同時另一個戴著面具的人物揮著手杖或棍棒威脅地靠近他。Libby Tennebaum 認為這兩個人物是 Ensor 的父親與外婆的象徵性再現，他的父親是嚴重的酗酒者，而後者是家族中的女統治者。⁷ 畫中的父親在飲酒時被穿著全套嘉年華裝束的外婆逮個正著。《震驚的面具》於 1884 年展出，顯示 Ensor 繪畫的重大轉變。此後，他持續探索面具酷似活人，又不是真人的矛盾、奇異、幽默、與怪誕性。

在 *The Astonishment of the Mask Wouse* 中，畫面中央有一個站著的女性人物也戴有面具，她的身邊環繞著許多面具、嘉年華服裝、骷髏、樂器、一個人偶和兩個似乎是帶著面具的人物，以及一塊中國布料。這些在木頭地板上堆疊如小丘般的骷髏、面具與服裝，是 Ensor 在工作室的真實道具，其中有許多重複地出現在他的畫作中，例如畫中戴著墨鏡的面具就重複地出現在《震驚的面具》和《基督在 1889 年進入布魯塞爾》之中。

自 1880 年代中到 Ensor 去世為止，這些面具與道具為藝術家提供了某種圖像與角色的貯藏庫，他一開始從自身的家庭與生活環境出發，之後利用這些道具

⁵ Eisenman, "Symbolism and the Dialectics of Retreat," in *Nineteenth Century Art: A Critical History*, p. 316.

⁶ Stephen C. McGough, *James Ensor's "The Entry of Christ into Brussels in 1889"* (New York: Garland Pub.), 1985.

⁷ Berman, *James Ensor: Christ's Entry into Brussels in 1889*, p. 9.

作為對抗中產階級虛偽與自滿的武器。Jonsson 認為他最富創造力與生產力的時期，是 1880 年代中期至 1895 年之間，這時也正是比利時政治最動盪不安且具有革命可能的年代，⁸ 而面具與嘉年華等意象在這樣的社會脈絡下，的確是他表現政治立場的道具之一。

二、嘉年華的圖像傳統

Ensor 畫中醜怪人物的傳統有著相當長遠的歷史，早在中世紀，在嘲諷農民和下層階級人民的作品中，就有關於猥褻、畸形和醜怪的內容，Chaucer 的《坎特伯里故事集》(*The Canterbury Tales*) 即是一例。但這並不是民間流行的詼諧，而是封建和教會世界對農民心懷輕蔑的表達。這是嘲笑農民，不是和農民同樂而笑。⁹ 城市居民方面，在驢（傻瓜）節，以及鬧婚活動等期間，他們是醜怪促狹的明星，參加者都化妝，鍋碗瓢盆等廚房用具盡出，盡情喧鬧、高聲怪叫，並加上各種猥褻的肢體姿勢。嘉年華時間，則著重人體的醜怪表現（戴面具），以嘲弄的方式模仿聖物，語言肆無忌憚、放縱到底，甚至褻瀆神明。¹⁰

Hieronymus Bosch 的《基督背著十字架》(*Christ Carrying the Cross*, 1510-1516)【圖 4】很有可能是 Ensor 諷刺畫人物的來源，這張作品提供了一個早期的範例，展示臉部表情的扭曲如何被利用來暗示不同的道德性格。我們可以看到 Bosch 這張作品中，上方右邊數來第三張臉與 Ensor 的《基督在 1889 年進入布魯塞爾》中右下方的側臉非常相似。Bosch 的作品收集了扭曲與怪異的臉圍繞在基督的四周，他們歪曲的面容暗示了他們是基督的敵人。¹¹ 另外，Bosch 的《聖安東尼的誘惑》(*The Temptation of Saint Anthony*, 1505-1506) 三聯作的左幅畫面【圖 5】，其中與動物和魔鬼合體的教士可能也為 Ensor 帶來了許多靈感。畫中有長有鹿頭與鳥頭的教士，用以諷刺天主教會的道德敗壞。

Bruegel 的《嘉年華與四旬齋的爭鬥》(*The Battle Between Carnival and Lent*, 1559)【圖 6】與《孩童之戲》(*Children's Games*, 1560)【圖 7】等作品也為 Ensor 的創作帶來了深遠的影響。《嘉年華與四旬齋的爭鬥》的畫面中四處散布著酒醉的狂歡客，呈現出混亂的場面。肥胖者象徵嘉年華，正騎在酒桶上吃肉；穿著一身黑衣的乾瘦婦女則象徵四旬齋，在畫面的右方可以看到她們正虔敬地走出教堂。Ensor 的政治諷刺作品中也經常可以看到這種對比的手法，用來呈現群眾與統治菁英之間的鴻溝。而《孩童之戲》則可以看出 Bruegel 所擅長的詼諧、混亂，

⁸ Stefan Jonsson, "Society Degree Zero: Christ, Communism, and the Madness of Crowds in the Art of James Ensor," *Representations*, No. 75 (Summer 2001): 3.

⁹ Umberto Eco, 《醜的歷史》(*History of Ugliness*), 彭淮棟譯 (台北: 聯經, 2008), 頁 139。

¹⁰ 同前註, 頁 140。

¹¹ Berman, *James Ensor: Christ's Entry into Brussels in 1889*, p. 61.

且多視點的描繪手法，其中 Bruegel 精細地畫出了多達八十種的童戲，¹² 他的意圖除了百科全書式的圖解之外，更包含了道德上的訓示。其中的道德教訓為：在上帝眼中，人們汲汲營利的行為，就像孩童全心專注於愚笨可笑的遊戲。在 Ensor 的《基督在 1889 年進入布魯塞爾》中，我們也可以看到他對多重視點的採用。此外，Bruegel 畫中人們誇張的動作與表情，也是 Ensor 汲取運用於創作之中的重點之一。

在 Ensor 的嘉年華圖像中，我們可以看到 Ensor 反對他在學院所受到的教育，轉而尋求法蘭德斯傳統中怪誕與奇異的元素。事實上，這些元素在當時也還留存在 Ostend 的嘉年華慶典中。Ensor 本人經常參加 Ostend 的嘉年華、化妝舞會與遊行，並且自 1880 年代中期開始，將這些活動入畫。從這時開始，Ensor 的素描、版畫與油畫充斥著根據當時慶典情況，與從 Bosche 和 Bruegel 的作品而來的人物與母題。但值得注意的是，Ensor 與他的兩位前輩大師在對人民的態度上可說是南轅北轍，Bosche 與 Bruegel 著重描繪人民的癡愚與墮落，多半用諷刺且嘲笑的眼光來看待下層群眾；而 Ensor 雖然運用了來自 Bosche 與 Bruegel 的圖像傳統，他的立場卻是與群眾站在一起，反過來以這樣的圖像傳統，攻擊偽善、只顧及自身利益的上層社會領導菁英與中產階級。

三、從《基督在 1889 年進入布魯塞爾》的圖像分析看嘉年華作品的政治性

在對《基督在 1889 年進入布魯塞爾》進行圖像分析之前，我希望先對十九世紀末比利時的政治情勢做一些簡短的介紹，如此在看 Ensor 的諷刺與諧擬手法時，能夠有更多的了解。比利時在 1880 年代有著相當繁榮的經濟，上層階級的財富前所未有地迅速累積，紀念性的公共建設將布魯塞爾轉變為國際性的大都會，加上新的工業利益，以及比利時在當時對剛果的殖民開發，比利時的中產階級在 1880 年代過著極為優裕的生活。自 1830 年獨立建國開始，不到六十年，比利時就已經從文化的窮鄉僻壤提升為歐洲最大的資本主義勢力之一。與此同時，菁英與勞工階級之間的不平等威脅著國家的安寧。1873 年開始的經濟蕭條帶來了工資與產品價格的下跌，使勞工階級承受了極端的壓力。而國王、自由黨、軍隊與天主教會的結盟，更加劇了這樣的緊張情況，他們所制定的社會政策對當時的窮人與左派革新份子帶來了負面的影響。¹³

1880 年代也是比利時政治前所未有的動盪不安的時代。在這時期，自由黨

¹² 《布魯格爾》，何政廣主編（台北：藝術家出版社，1999），頁 86。

¹³ Berman, *James Ensor: Christ's Entry into Brussels in 1889*, p. 52.

的左派份子被除名，右翼的天主黨開始掌控國會政治，支持教權與反教權勢力之間的對立變得更加激烈。如此，比利時的公共領域被極端化，擺盪在宣揚世俗化的左派與支持天主教政府的右派的政策衝突之間。另外，當時比利時國內又因為北部的法蘭德斯人（荷語族）與南方的瓦隆人（法語族）的文化與認同問題而陷入紛爭，比利時菁英，包含政府、法院、軍隊、商業與高級藝術，說的是法語，這有部分是為了反抗荷蘭政府，因為比利時於 1830 年才自荷蘭政府獨立。比利時的知識份子，以及住在城市的中產階級大都有著強烈的法國認同，而鄉村人口則認同法蘭德斯。到了 1880 年代，語言的區分逐漸被視為權力與階級的劃分。¹⁴

比利時社會黨（Belgium Socialist Party）在 1877 年成立，隨後又有幾個姊妹組織跟著設立，包括於 1885 年成立的，比利時最重要的社會主義黨派——比利時工人黨（Belgium Worker's Party）。1886 年，比利時的工業區發生了一連串的罷工事件，尤其是同年三月所發生的大規模罷工，不論在規模或是暴力程度上都是前所未聞。政府派出了兩萬名軍人出動鎮壓這場罷工，儘管他們在幾天後恢復了秩序，但這場罷工的影響力仍然是當時比利時，或是整個歐洲都從未見識過的。社會主義團體逐漸增加的規模和力量與其他基進運動，在在都使得中產階級選民更加堅定地支持天主黨。¹⁵ 整個比利時社會被階級、種族、語言所撕裂，處於相當混亂的狀態中。另外，在 Ensor 著手繪畫《基督在 1889 年進入布魯塞爾》時，國王 Léopold 二世正狂熱地發展比利時在剛果的殖民事業，他最為有利可圖的計畫是他對剛果自由國的所有權，這是一個在 1885 年設立的殖民實體，它的統治者正是 Léopold 二世。在《基督在 1889 年進入布魯塞爾》中，我們可以看到有些面具非常類似非洲土著的面具，不禁讓人聯想到比利時當時對剛果的殖民擴張。¹⁶

根據過去學者對《基督在 1889 年進入布魯塞爾》的研究，可以歸結出這幅作品展現了 Ensor 反權威、反前衛、反中產階級的理念。畫中的嘉年華並非直接再現嘉年華的景象，而是以嘉年華的概念為再現手法，也就是無政府的、混亂的，與狂野誇張的方式來處理他的構圖。

Patricia Berman 認為《基督在 1889 年進入布魯塞爾》的靈感來源之一，可能取自當時的比利時沙龍繪畫，而 Ensor 引用此藝術傳統的目的就是為了諧擬與顛覆這種藝術傳統。¹⁷ 《1878 年檢閱學童的遊行》（*The Review of the Schoolchildren in 1878*）【圖 8】即是一個相當明顯的例子，這幅畫作是 Jan Verhas 的作品，雖然現在較不為人所熟知，但他是 1880 年代比利時沙龍中享有盛名的藝術家。這張巨大的油畫描繪了 23000 名學童的遊行，他們來自剛步入現代化城

¹⁴ Berman, *James Ensor: Christ's Entry into Brussels in 1889*, p. 53.

¹⁵ 同前註，頁 54。

¹⁶ 同前註，頁 62。

¹⁷ 同前註，頁 3。

市的布魯塞爾與比利時各地，為慶祝國王 Léopold 二世與皇后 Marie-Henriette 的金婚紀念日，在 1878 年 8 月 23 日集結遊行。Verhas 的畫面強調平順與毫無瑕疵的描繪，像攝影一般忠實地描繪這精心安排的公開場面。其中，女學生們排成整齊的隊伍前進，佔據了構圖的最前景。她們統一穿著白洋裝、戴著金黃色的帽子，精心描繪的臉龐又使她們具有某種程度的個人性。中景的遊行隊伍略微向左彎，使觀者可以同時正面看到隊伍的第一排，也可以看到後方彷彿無止盡的列隊行進。位於女學生側面的是國王與皇后，還有比利時的菁英份子，包括市長、作家、藝術家與建築師，以及致力於將比利時轉變為現代都會的商業與教育團體。

《1878 年檢閱學童的遊行》是一幅對中產階級來說極為安心的畫作，畫中所呈現的場面象徵了未來的健康與團結。它結合了家庭、愛國主義、連續性、熟悉與鼓舞人心的現代性，以及能夠辨認的個人。而它在忠實描繪自然這方面也是相當令人安心的，空間被明確地描繪，場景能夠被辨認，當天的時間與天氣也顯得非常具體，群眾是有秩序的中產階級，他們得意洋洋地參與遊行，並被畫家優雅地加以呈現。¹⁸ 這幅作品可視為 1880 年代比利時學院品味與國家主義的縮影——用自然主義的手法描繪具有愛國意義的公開場面，Verhas 以此作成為比利時最受歡迎的藝術家之一。

《基督在 1889 年進入布魯塞爾》則全然顛覆了此一概念。它拒絕 Verhas 畫中那種整齊、安逸與安心感，諧擬並毀壞 Verhas 作品中所呈現的國家與公民儀式的控制性。Ensor 的《基督在 1889 年進入布魯塞爾》改述並打破了比利時公民、宗教與政治慶典的傳統，藉由反抗傳統上對統一的未來祈願與對光輝的過往懷想，這幅畫作顛覆了 Léopold 二世統治下的比利時的繁榮與穩定。Ensor 在傳統沙龍繪畫呈現秩序的地方展現不和諧，在應該加以控制之處採用模稜兩可的視角與構圖，而在意義上也是不穩定的，《基督在 1889 年進入布魯塞爾》去除了 1880 年代比利時沙龍藝術所採用的品味準則、敘事與技巧。¹⁹

除了反對比利時沙龍藝術的傳統之外，Susan Canning 提到 Ensor 也在畫中表現出他對前衛藝術的厭惡。Canning 認為 Ensor 透過對基督的認同，再現了他與當時環境的疏離，以及他與前衛團體二十的不合。Ensor 強烈地認為二十應該是一個純比利時的團體，成員必須都是比利時人，但二十後來逐漸納入 Seurat、Redon 等法國藝術家，使 Ensor 憤而與二十決裂。²⁰ 此外，在 1888 年，二十擁戴 Seurat 的《大碗島星期日下午》(*Sunday Afternoon on the Isle of La Grande Jatte*, 1886) 作為新印象派的宣言，Ensor 的作品卻在該團體的年度展覽開幕後兩個星期才被展出，被二十排斥或許也是 Ensor 開始創作《基督在 1889 年進入布魯塞爾》的原因之一。在畫中，Ensor 作為基督勝利地與嘉年華的狂歡群眾進入布魯

¹⁸ Berman, *James Ensor: Christ's Entry into Brussels in 1889*, p. 3.

¹⁹ 同前註，頁 6。

²⁰ Eisenman, "Symbolism and the Dialectics of Retreat," in *Nineteenth Century Art: A Critical History*, pp. 313-314.

塞爾，而背景中在陽台上縱情享樂的狂歡客，則在有著二十標誌的布條上嘔吐與排泄【圖 9】，²¹ 顯示出 Ensor 對二十的不滿。

Stefan Jonsson 在他的〈零度社會：James Ensor 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*) 一文中運用 Walter Benjamin 的觀點，認為《基督在 1889 年進入布魯塞爾》應該以一種順序的方式來閱讀，這張作品描繪的事件彷彿打斷了歷史的流動，過去的舊秩序被切斷，而新的秩序尚未成形。²² 《基督在 1889 年進入布魯塞爾》沒有遵循任何統一的透視法則，以幫助觀者組織畫面。這幅繪畫由三種不同的視點所構成。就現實狀況而言，沒有人能夠同時看到這三個視點的景象。第一個視點位於背景的大道，於巨大的紅色布條下方逐漸向遠方的消失點消融。第二個視角則包括畫面中心騎著驢子進城的基督，與圍繞著他、穿戴嘉年華服裝的群眾；基督正處於畫面的中軸線上，這條軸線連結了畫中一系列的重要人物，從最上方的基督，到帶領軍樂隊行進的紅鼻子樂隊隊長，最後延伸到最前方主教那醒目的巨大身體上。第三個視點則由畫面最前方的水平網絡所構成，包括最接近觀者的第一排人群向後延伸到軍樂隊的隊伍為止。每個視角都使不同的群眾受到觀者的注視。最後方隨著大道前進的群眾，看起來像拉起紅色布條的工人示威遊行；而基督身邊的群眾屬於宗教的行列，或是愚人的遊行；佔據前景的人群則暗示了權力。從他們的穿著來看，他們分別代表了主教、軍隊與中產階級，是具有權威身份的同盟。Jonsson 認為第一個視點來自於工人的抗議行動，第二個取自嘉年華會，第三個則根據基督受難的再現傳統而來。²³

畫中最主要的事件，自然就是基督帶領著嘉年華群眾的「進城」。基督的進城不僅開展了新時代，同時也驅逐了舊秩序。畫面最前方由教士、軍隊與中產階級所組成的隊伍，代表必須被驅逐的壓迫過去，他們是如此的逼近畫面，彷彿就要掉出畫框一般。帶領隊伍的是丑角一般誇張作勢的主教，他也正是第一個因為基督的到來而必須被驅逐的人物。由此可知，畫中所描繪的是三個時間點所發生的事件：首先，過去壓迫人民的上層社會菁英被驅逐出布魯塞爾；接著基督作為開路先鋒，率領作嘉年華裝扮的群眾進城；最後，背景中小得幾乎看不清楚的廣大人群，帶著各色旗幟歡喜地進入真正屬於群眾的布魯塞爾。

在這裡，我想要加強 Ensor 作品中嘉年華與群眾抗爭的連結，主要從 Ensor 的政治諷刺畫《十九世紀的比利時》(*Belgium in Nineteenth Century, c. 1889*)【圖 10】與《罷工或是漁民的屠殺》(*The Strike or The Massacre of the Fishermen, 1888*)

²¹ Susan M. Canning, "The Ordure of Anarchy: Scatological Signs of Self and Society in the Art of James Ensor," *Art Journal*, Vol. 52, No. 3, Scatological Art (Autumn 1993): 51.

²² Stefan Jonsson, "Society Degree Zero: Christ, Communism, and the Madness of Crowds in the Art of James Ensor," *Representations*, No. 75 (Summer 2001): 15.

²³ 同前註，頁 8-9。

【圖 11】著手，檢視其中的抗議群眾是如何與嘉年華的意象結合。《十九世紀的比利時》是一張描繪極為仔細的素描，以炭筆和紅、白、藍三色的彩色鉛筆所繪。畫中，Léopold 二世以天父的外型呈現，從天空中出現的小圓窗向下看著群眾的抗議示威活動。下方的人群由平民工人所組成，其中一人拿著紅色的旗子，要求「國家兵役制度」、「免費義務教育」，與「普及投票權」，這三點是當時比利時最主要的政治辯論主題。他們的抗議招致了粗暴的軍隊鎮壓，畫面的背景由大量的士兵所構成，他們揮舞著軍刀並突破位於前景的群眾。在前景中，我們可以看到軍人開槍射殺一名平民，有個女人一邊以她的手臂保護懷裡的嬰兒，一邊試圖逃離這個暴力的場景。下方的混亂與上方無動於衷的 Léopold 二世形成了明顯的對比，他正彷彿看戲一樣用手上的長柄眼鏡觀賞著下方的騷亂。他貴族般的身姿顯得漠不關心，他的周圍圍繞著裝飾性的飄帶，上面寫著他的話：「你們想要什麼？你們還不滿足嗎？耐心點。不要使用暴力。我確定我可以看到些什麼，但是我不知道那是什麼與為什麼，我沒辦法清楚地分辨出來。」在寫有「十九世紀的比利時」的橫幅下方，疏遠的國王與陷入爭鬥中的人民被 Ensor 呈現為相對的兩極。

24

另一件稍早的作品《罷工或是漁民的屠殺》作於 1888 年，也是 Ensor 創作《基督在 1889 年進入布魯塞爾》同一年。這張作品是 Ensor 為紀念一場當時的事件而作，1987 年 8 月 23 日，在他家鄉 Ostend 捕捉鯡魚的漁民在這天集結起來，對抗侵犯他們商業權利的英國漁民。警察被叫來鎮壓這場集結活動所引發的騷動，Ostend 市民與警察之間的衝突造成了警察開槍與些許傷亡。在這張作品中，警察在靠近碼頭，像舞台一般的廣場上壓制了漁民的行動，當帝國的旗幟在上方飄揚，不規則地倒在地上的群眾加強了殘暴的意象。畫面的左邊，有個男人被刺刀刺中了咽喉，而畫面的右邊，有個懷孕的婦人身上蓋著比利時國旗，因受傷流血躺在地上。在小酒館中的 Ostend 市民框住了畫面的左右兩側，他們正向下朝著警察嘔吐與排泄。畫中受嚴格控管的警察與粗俗市民間的對比，象徵了菁英的政府與一般市民的戰爭，而這同樣也是《基督在 1889 年進入布魯塞爾》的主題。

25

從《十九世紀的比利時》與《罷工或是漁民的屠殺》這兩幅作品中，我們可以看到在前者被攻擊群眾的最前方，也就是最靠近畫面底部的部分，以及後者小酒館中的 Ostend 市民之中混雜著面具與小丑一般的臉。雖然這兩幅畫中的抗爭群眾處於被驅散、被毆打攻擊的處境，與嘉年華的狂歡相距甚遠，但 Ensor 使他們面具般怪奇詭異的笑臉出現在群眾之中，可以顯示對 Ensor 而言，群眾抗爭的確具有嘉年華的特質。

²⁴ Berman, *James Ensor: Christ's Entry into Brussels in 1889*, pp. 52-56.

²⁵ 同前註，頁 57-58。

四、Ensor 與 Bakhtin 的嘉年華

在 Ensor 的繪畫中，嘉年華為藝術家提供了譏諷比利時社會景象的機會。透過平時權力關係的暫時停擺，嘉年華給予 Ensor 自由發揮的許可，描繪出他所認為的隱藏的真實。在這個部份，我將援引 Bakhtin 的嘉年華模式，找出 Ensor 藝術中嘉年華所代表的意義。

嘉年華模式源自俄國思想家 Mikhail Bakhtin 於 1940 年所著之《Rebelais 與他的世界》(*Rebelais and His World*) 一文中，其中他獨創「荒誕寫實主義」(grotesque realism) 此一概念對文藝復興奇才 Rebelais 的嘉年華式文本進行解讀。Bakhtin 相當留意中世紀及文藝復興時期的嘉年華會，這是一種不分演員與觀者的狂歡慶典，人們得以將傳統中的權威要素，轉變為怪誕遊戲之形式。²⁶ Bakhtin 認為中世紀的嘉年華對一般民眾來說具有相當重要的意義，平民居於兩種存在的領域之中：一是官方的，被教堂的權威和封建系統所規範；另一個則是非官方的，具有顛覆、諧擬、歌唱與笑聲等特點。²⁷ 由於民間的嘉年華會提供人們暫離現實世界的機會，既定的教條、價值與階級如今成為被嘲笑模擬的對象，嘉年華的參與者因此得以縱情於生活中喧鬧、笑謔、非正式及非政教性的另一種面向。²⁸ 相對於官方的慶典，嘉年華慶典使我們暫時由既成秩序的支配性真理得到解放，它標誌了所有階層地位、特權、典範與禁令的停擺。Bakhtin 認為嘉年華被表現為一個上下倒置的世界，其中眾聲喧嘩，所有的一切都是混淆、雜亂，被降格與被玷汙的。嘉年華被視為對既存秩序具有敵意，甚至成為拒絕既存秩序的原則，而其中最好的武器便是嘉年華式的笑聲。嘉年華笑聲被導向平素崇高的對象，並迫使它們自我更新；許多在嚴肅形式無法容忍的事物，在笑聲形式時將會被容許浮現，嘉年華雖然只是暫時的，但被嘉年華笑聲所貶低的事物，將會在新生活中產生結果。²⁹

嘉年華可以被視為符徵，但也是符旨，它可以是文本中的主題或是再現方式，當然也可能兩者皆是。³⁰ Ensor 所描繪的嘉年華意象和 Bakhtin 所分析的嘉年華式文本有許多可互相對照之處，除了兩人皆推崇下層階級人民的粗俗歡鬧，他們的立場也都是與群眾站在一起，反對高壓統治。³¹ 過去也有研究者注意到

²⁶ 郭書瑄，《荒誕寫實：夏卡爾之死魂靈插畫》(中壢：國立中央大學藝術學研究所碩士論文，2003年)，頁4。

²⁷ Sue Vice, *Introducing Bakhtin* (Manchester: Manchester University Press, 1997), p. 150.

²⁸ 郭書瑄，《荒誕寫實：夏卡爾之死魂靈插畫》，頁4。

²⁹ Vice, *Introducing Bakhtin*, pp. 152-153.

³⁰ 同前註，頁149。

³¹ Robert Stam 指出，Bakhtin 文中的反教權主義、民間藝術與人民等主題，乍看之下符合史達林主義的偏好，但 Bakhtin 其實利用這些主題來反對蘇聯的官僚主義。如此一來，Bakhtin 本人的做法也符合他的理論，以顛覆性的策略來吞噬主流論述。詳見 Vice, *Introducing Bakhtin*, p. 150.

兩者之間的連結，Timothy Hyman 在〈James Ensor：世界的嘉年華意義〉（*James Ensor: A Carnival Sense of the World*）一文中，細緻地比對了 Ensor 畫中人物的動作與形象和 Bakhtin 分析的相符之處，例如畫中人物排泄、嘔吐的行為可以用 Bakhtin 所謂的「肉體低下部位」（The Bodily Lower Stratum）來詮釋，這樣的身體並不是古典主義那種已完成的、閉合的身體，而是怪誕的、未完成的身體。³²然而，Hyman 的文章主要著重在人物怪誕的身體與變形，並沒有討論到嘉年華將既定社會價值上下翻轉的積極意義，這正是本文接下來企圖發掘、探討之處。

從 Bakhtin 的觀點來看，嘉年華是對一切現存制度與權威的反叛，而為歡慶嘉年華所使用的面具可以被視為這種反抗精神的代表。如此一來，以戴著面具的群眾為主題的畫作，如《死亡與面具》（*Death and the Masks*, 1897）【圖 12】、《奇怪的面具》（*The Strange Masks*, 1892）【圖 13】、《法蘭德斯的嘉年華》（*Carnival in Flanders*, c. 1925-9）【圖 14】等，都可將他們視為參與無政府革命的盟友，他們戴著面具自得其樂地正面對著觀者，用他們屬於下層大眾的醜怪樣貌冒犯觀者，威脅著既存秩序賴以維持的理性與穩定。

而過去較不被重視的 Ensor 有著嘉年華意象的肖像畫，也可能隱含有鼓吹政治革命的涵義。例如《面具看著黑人藝人》（*Masks Watching a Negro Minstrel*, ca. 1878-79/ca. 1890）【圖 15】，這張作品被分為兩階段完成，第一階段是 Ensor 還在布魯塞爾美術學院的時期，這一開始很可能是學院中人體素描的習作，這也解釋了一向只關注比利時社會問題的 Ensor，為何會畫以黑人肖像為主題的作品；而畫中的面具、烏龜，與煤油燈則是藝術家在 1890 年以後加上去的，³³ 其中面具的部分帶有 Ensor 後來所偏好的鮮艷色彩，和原本所繪的陰鬱色調形成鮮明的對比，將正經八百的自然主義學院繪畫轉變為一荒謬詼諧的作品。除了荒謬性之外，面具所代表的反抗精神與黑人肖像的組合，也不禁讓人聯想到當時比利時對剛果的殖民擴張。畫中面無表情的黑人或許代表了被殖民的剛果人民，而他右邊那些面具則是無政府革命的精神，正召喚、引誘他加入無政府革命的行列，推翻壓迫的殖民政府。

《老女人與面具》（*Old Woman with Masks*, 1889）【圖 16】則是 Ensor 全力發揮面具所具有的諧謔、戲弄與反動性的作品。這幅作品本來是接受委託而作的半身肖像，但由於委託人不喜歡而遭到退貨。³⁴ Ensor 後來依自己的喜好重新繪畫這幅肖像，使畫中委託人原本就令人不喜的面容變得更加面目可憎，這幅作品也由失敗作變成了傑作。Ensor 為畫中人點上巨大的黑痣來破壞她的容貌，把她的

³² Timothy Hyman, "James Ensor: A Carnival Sense of the World," *James Ensor, 1860-1949: Theatre of Masks*, Carol Brown ed. (London: Barbican Art Gallery, 1997), p. 78.

³³ Katharina Dohm, "Masks Watching a Negro Minstrel," in *James Ensor*, Ingrid Pfeiffer & Max Hollein eds. (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2005), p. 166.

³⁴ 同前註，頁 168。

頭髮畫的像是排泄物一般，再用各種醜怪的面具包圍她，面具上的笑容彷彿就是畫家對這位富有的中產階級婦人的譏嘲，也可以看作是 Ensor 對無法欣賞理解他的作品的上流公眾的報復。

Ensor 晚期的自畫像《我與我的圈子》(*Me and my Circle*, 1939)【圖 17】與《我、我的顏色與我的標誌》(*Me, My Color and My Attributes*, 1939)【圖 18】中，藝術家都以愉悅且平靜的表情看向觀者，被面具所圍繞著；第二幅作品中，Ensor 手上拿著調色盤與畫筆，顯示他畫家的身分。這時 Ensor 的藝術地位已獲得國際性的認可。1929 年，布魯塞爾美術館舉辦了 Ensor 的回顧展，並給予 Ensor 男爵的頭銜。學者大多認為這時 Ensor 的作品已不具有他過去鮮明的政治性與革命性，只是重複地利用他賴以成名的嘉年華母題。³⁵ 但我認為 Ensor 其實從未改變他的無政府主義理想，畫中的他依然和代表群眾的面具站在一起，尤其是《我與我的圈子》中，周圍的面具對 Ensor 彷彿稱兄道弟的動作，以及意涵明確的標題，此作可以看成是 Ensor 對自己立場的聲明，即使他的身分有所提升，他依然利用醜怪滑稽的嘉年華式人物來對抗主流文化與權威。《我、我的顏色與我的標誌》則是 Ensor 對他藝術生涯的總回顧，畫中的左右兩側各有兩排面具，畫家面前的桌上散置著貝殼等藝品店販賣的小紀念品，後方有著海洋以及太陽的光線，上方則有兩個仙子一般的人物正準備為 Ensor 戴上花冠。貝殼與海洋暗示了 Ensor 的出身，光線則是 Ensor 早年作品中最為人所稱道的特點，而面具是他作品中不斷出現的母題，連結了 Ensor 的出身與他的政治立場。畫中他們彷彿正在慶祝他們的藝術家終於獲得了認可，群眾的品味與隱藏的政治意涵終於以他們的方式，也就是嘉年華式的顛覆階級、詆毀權威、違反秩序、破壞禮節，且嘲笑所謂的大人物的手法，打進了藝術領域。

五、小結

無論從象徵主義的美學或是傳統沙龍藝術的角度來看，Ensor 都是一個完全反其道而行的藝術家。他不願追隨學院的傳統，也不加入前衛藝術的陣營，轉而挖掘法蘭德斯傳統中的諷刺與詼諧戲謔，並將之轉化為自己的獨特標誌。Patricia Mathews 在她的〈脈絡中的象徵主義美學〉(*Symbolist Aesthetic in Context*)一文中提到，象徵主義者將大眾文化與一般民眾視為敵人。象徵主義者認為物質主義者和粗野的中產階級已經完全地認同資本主義，他們幾乎沒有被之前的前衛藝術所影響，並且缺乏想像的能力，無法在抗拒的公眾場域中採取行動。³⁶ Ensor 對

³⁵ Stefan Jonsson, "Society Degree Zero: Christ, Communism, and the Madness of Crowds in the Art of James Ensor," *Representations*, No. 75 (Summer 2001): 3.

³⁶ Patricia Mathews, "The Symbolist Aesthetic in Context: Commentary and Critique," in *Passionate Discontent: Creativity, Gender and French Symbolist Art* (Chicago: University of Chicago Press, 1999), p. 32.

於中產階級的確是相當的輕蔑，但是和認同文化菁英的象徵主義美學相反，他所支持的是下層階級群眾近乎粗野的縱情歡鬧，並從中發掘反抗主流權威的可能性。

在十九世紀末比利時政治極為動盪騷亂的年代，**Ensor** 的社會主義傾向明顯地反映在他的作品中。我們可以將 **Ensor** 的嘉年華繪畫，詮釋為是針對所有教條、所有限制個人自由的政府或宗教制度的攻擊。他怪誕的語彙與諷刺畫的形式，在在展現了他與比利時過去與現在的大眾文化融合的努力，以及他希望破壞中產階級社會禮節與前衛菁英主義的意圖。

當然，嘉年華慶典和畫作不能替代革命行動本身，**Ensor** 只能用畫作展示人民想要革命的衝動和不滿政府的心聲，無法真正以繪畫帶動立即的無政府革命。但他將向來被菁英文化鄙視的下層階級文化入畫，且翻轉嘲弄備受尊崇的文化慣習，此行動本身也能夠成為某種改變的推力。就如同 **Bakhtin** 所指出的：「嘉年華作為時間的真正盛宴，是轉變、改變與更新的盛宴。」³⁷ 被嘉年華笑聲所貶低的事物將會在嘉年華結束後的新生活中產生結果，嘉年華時間是改變與更新的時刻，**Ensor** 筆下的嘉年華縱然社會影響力有限，但依然保有其更新社會的意義與祈願。

³⁷ Vice, *Introducing Bakhtin*, p.153.

參考資料

書籍

1. Bakhtin, Mikhail, *Rabelais and His World*, Bloomington: Indiana University Press, 1984.
2. Clark, Katerina, and Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin*, Cambridge, Mass: Belknap Press of Harvard University Press, 1984.
3. McGough, Stephen C, *James Ensor's "The Entry of Christ into Brussels in 1889,"* New York: Garland Pub., 1985.
4. Eisenman, Stephen F, "Symbolism and the Dialectics of Retreat", in *Nineteenth Century Art: A Critical History*, London: Thames & Hudson, 1994, pp. 304-336.
5. *James Ensor 1860-1949: Theatre of Masks*, edited by Carol Brown, London: Barbican Art Gallery: Lund Humphries Publishers, 1997.
6. *Introducing Bakhtin*, edited by Sue Vice, Manchester: Manchester University Press, 1997.
7. Berman, Patricia G, *James Ensor: Christ's Entry into Brussels in 1889*, Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2002.
8. Ensor, James, *James Ensor*, Ed. Ingrid Pfeiffer, Max Hollein. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2005.

期刊

1. Eisenman, Stephen F, "Allegory and Anarchism in James Ensor's 'Apparition: Vision Preceding Futurism'," *Record of the Art Museum*, Princeton University, Vol. 46, No. 1, 1987: 3-17.
2. 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, Scatological Art, Autumn, 1993: 47-53.
3. Jonsson, Stefan, "Society Degree Zero: Christ, Communism, and the Madness of Crowds in the Art of James Ensor," *Representations*, No. 75, Summer, 2001: 1-32.

學位論文

郭書瑄,《荒誕寫實：夏卡爾之死魂靈插畫》，中壢：國立中央大學藝術學研究所碩士論文，2003年。