

羅普斯作品中的反教權意涵與從性別延伸的生命寓意

國立中央大學藝術學研究所 顧志揚

前言

十九世紀最重要也最令人關切的議題是所謂的現代性，反應在社會不同的面向當中。舉凡科學、醫學、心理學、哲學、文學、藝術等都在討論的範圍之內。詩人波特萊爾（Charles Baudelaire, 1821-1867）提出的現代性（la modernité）¹ 概念所強調的現代城市生活之美就曾影響了許多當時的藝術創作，羅普斯（Félicien Rops, 1833-1898）就是當時深受波特萊爾概念影響的畫家之一。羅普斯對現代性的著迷使得他對於十九世紀巴黎街頭現代女人的描繪² 受到許多文學家與評論家的讚賞。文學家龔固爾兄弟（The Goncourts，兄 Edmond de Goncourt, 1822-1896；弟 Jules de Goncourt, 1830-1870）於 1868 年對羅普斯的評論就曾認為：「羅普斯在描繪當代女人的殘酷面向上相當有說服力，她對男人鋼鐵般嚴酷的瞥視和狠毒並不加以隱藏或偽裝，而是完全清楚的表現在全身的氣質上。」³

「羅普斯女人」（The Ropsian woman）⁴ 就成了羅普斯作品中的正字標記，這些女人和性總脫離不了關係，與魔鬼沾上邊，甚至是反基督的。女人的天生誘惑力讓男人萬劫不復，飽受性病的煎熬與摧殘。在現實中身為男人的波特萊爾就無法抗拒女人的誘惑，而在許多情婦之間周旋，後來更得了梅毒。羅普斯替波特萊爾畫《惡之華》（*Les fleurs du mal*）比利時版的卷首插圖的時候，也曾一度懷疑自己也感染了這樣的性病，事後證明是虛驚一場。然而，這讓他更加能體會波特萊爾對女人又愛又恨的複雜情結。⁵ 女人與死亡主題一直都是羅普斯創作的基本要素。早期羅普斯的作品中就有許多以骷髏為元素的創作，在與波特萊爾的合作之後，復歸了這樣的圖像，⁶ 來表達女人的致命及她們與魔鬼的關係。

Bram Dijkstra 在 *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin De Siècle Culture* 中曾說：

¹ Edith Hoffmann, "Rops: peintre de la femme moderne," *The Burlington Magazine*, Vol. 126, No. 974 (May 1984): 260.

² 同註 1，頁 260。

³ 引言出自 Edward Lucie-Smith, "Rops and Ensor," *Symbolist Art* (London: Thames and Hudson Ltd., 1972), p. 173.

⁴ 見 Sarah Bielski, "The Femme Fatale as seen in the work of J.K. Huysmans, Felicien Rops and Audrey Beardsley," *Art Criticism*, Vol. 17, No. 1 (2001): 52.

⁵ Elizabeth K. Menon, "Les fleur du mal," *Evil by Design* (Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2006), p. 148.

⁶ Edith Hoffmann, "Notes on the Iconography of Félicien Rops," *The Burlington Magazine*, Vol. 123, No. 937, Apr. (1981): 214.

1900 年代的作家和畫家、科學家與評論家、有學問的還是時髦的人都被灌輸了所有的女人都不再是傳統形象中以家庭為重的樣子，反而是墮落的、殘忍的生物，像是進化前的再現與過去完全依靠本能的模樣，而比較喜歡動物的陪伴而拒絕文明的男性，她們事實上又像是女巫與邪惡的化身，參加安息日並以跨坐山羊的姿態進行著危險的宗教儀式。⁷

以象徵主義的角度來審視羅普斯的作品時，均在某種程度上受到當時評論家的歡迎，除了波特萊爾之外，其他擁護象徵主義的頹廢派（The Decadents）成員如于斯曼（J. K. Huysmans, 1848-1907）等人也對羅普斯讚譽有加。頹廢派深受尼采及叔本華影響，尤其于斯曼更是認為女人天生邪惡，⁸ 因此厭女（misogyny）的集體意識成為藝術家與文學家互相取暖的原因之一。即便如此，羅普斯的作品不單純只是厭女文學的附屬品。接下來，本文將試圖從羅普斯的生平及既存圖像來推論與找尋畫家在圖像之中所暗藏的生命意涵。

一、反教權 (anti-clerical) 心理

羅普斯為比利時人，生於 1833 年 7 月 7 日。從小接受天主教洗禮的羅普斯，十歲的時候就進入 Collège Notre-Dame de la Paix 就讀，成績一直相當優異並熟悉拉丁文的使用。在這樣看似一路歸順於宗教的童年，竟以被學校開除做為一急遽的轉折，多半論述皆歸結於原因不明的對宗教所產生的強烈質疑與對教權的反動。⁹ 有關羅普斯的文獻與傳記還不能夠對此提出合理解釋。

于斯曼曾認為在羅普斯的畫作中體現了邪惡本身，就好像是撒旦的工具一

⁷ 引言出處同註 4，頁 53。原出處引文出自 Bram Dijkstra, *Idols of Perversity* (New York/Oxford: Oxford University Press, 1986), p. 325.

⁸ 同註 4，頁 47。事實上，厭女的字源來自希臘文的 misos (hatred) 與 gynē (woman)，也就是對於女人的痛恨。這種情緒甚至早已存在於蘇格拉底 (Socrates, BC 469-399) 的哲學思想當中，他認為女人的勇氣體現於她的服從天性而相對於男人的命令與支配天性。該思想持續存在於西方男性對於女性的觀看之中，但也有所演變。直至十九世紀的叔本華與尼采的哲學思維、頹廢派與其他文學中透露對於女人既愛又恨的糾結情緒，乃至於象徵主義或與象徵主義密切相關的藝術家利用圖像所表現的致命女人 (femme fatale) 題材。Patricia Mathews 認為這種觀點來自於把女人等同於自然的想法，也就是「女人即自然」(woman as nature)。它成為了以男人為代表的文化與道德所必須超越的存在。象徵主義者認為自然是崇高又美好的，但當它不受控制而對男人產生威脅時，它就變成毒蛇猛獸，既危險又煽動人心，使人產生邪惡的念頭。因此從哲學界到藝術界對於厭女的態度主要說明了女人或自然同時存在著光明面與黑暗面，令人喜愛的想要親近又害怕的想要敬而遠之。以上觀點參考自：<<http://en.wikipedia.org/wiki/Misogyny>> (2010/02/10 瀏覽) 及 Patricia Mathews, "The Symbolist Aesthetic," *Passionate Discontent: Creativity, Gender and French Symbolist Art* (Chicago: University of Chicago Press, 1999), pp. 92-93.

⁹ 有關羅普斯的生平可參考 2003 年 11 月在比利時 Namur 成立的 Felicien Rops Museum 的官方網站：<<http://www.ciger.be/rops/museum/>> (2008/11/18 瀏覽)

般。¹⁰ 而法國玫瑰十字會 (Ordre de la Rose + Croix Catholique) 的創始人佩拉當 (Joséphin Péladan, 1858-1918), 也在其 1885 年第一篇出版的有關羅普斯的研究 “La Jeune Belgique” 中這麼說: 「羅普斯是安傑利柯 (Fra Angelico, 1395-1455) 的反面命題」。¹¹ 類似的形容可見於弗萊 (Roger Fry, 1866-1934) 對畢爾士萊 (Audrey Beardsley, 1872-1898) 的評價。¹² 佩拉當認為羅普斯的圖像是對安傑利柯宗教政治正確傳統命題的對照, 也就是說屬於羅普斯的視覺元素中, 再也看不到如安傑利柯般平靜、安詳的構圖與氛圍。於此, 筆者認為童年的羅普斯的反教權傾向與日後對此類議題的重覆與著迷找到了接合之處。礙於歷來對於羅普斯的文獻討論總是對其反教權心理¹³ 略微帶過並從未正面解讀, 我們無法確切得知他對於宗教實際懷抱著何種抵禦的姿態, 然而, 這種對信仰威權抨擊的心態可能是創作者選材的重要指標, 因此, 進行更深入的探索就有其必要性。既然不能從史料中找到直接證據, 從羅普斯的社交圈、同時期其他畫家對宗教的詮釋, 以及羅普斯自身的圖像表現或許可作為有效的側寫媒介。

事實上, 比利時的主要宗教信仰雖然是天主教, 但它同時也是一些神秘教派的大本營。我們雖然不能任意指涉羅普斯是這些神秘教派的信奉者, 但是從上述佩拉當對羅普斯的評論與羅普斯之後為佩拉當 1887 年的小說 *Initiation Sentimentale* 所做的卷頭插畫 *Diaboli virtus in lumbis* 【圖 1】(1868 年波特萊爾與羅普斯在 *Les Épaves* 【圖 2】也有相同的合作模式), 不難看出兩人在理念上有著某些交集。¹⁴ 此外其他頹廢派的作家, 包括波特萊爾、于斯曼都相當欣賞這個版畫出身的比利時畫家。當然, 其中的關鍵是頹廢派與羅普斯之間找到了一種共通性與默契。頹廢派對現代性的推崇與對宗教的反抗心理在文字中表露無遺。然而, 要找到妥適的插圖以相稱這種世紀末獨有的焦慮與不安定感並不容易。1866 年, 波特萊爾正在為 *Les Fleurs du Mal* 將在比利時發行的其中六首詩篇的卷首插畫傷透腦筋時, 羅普斯主動要求為波特萊爾進行設計, 而波特萊爾深受羅普斯版畫中透露的邊緣性格所吸引。¹⁵ 而這些知名的頹廢派代表人物之所以在文字中有意無意的讚美羅普斯, 原因就在於羅普斯的作品常能具象的將頹廢派的撒旦崇拜及現代性的精神表現出來。

頹廢派在哲學上深受叔本華與尼采等人的影響, 普遍存在某種悲觀主義。面對世紀交替而工業興盛的社會景況, 頹廢派並不跟隨這波進步的巨浪, 而選擇排斥與逃避現實並躲入一個更為理想的世界。它可能是不存在的, 或是只停留於夢境與藝術家所呈現的圖像中。然而頹廢派的成員們也相當關注現代城市的面貌、

¹⁰ Simon Wilson, “Felicien Rops, 1833-1898. Nice,” *The Burlington Magazine*, Vol. 127, No. 991 (Oct. 1985): 738.

¹¹ 引文出處同註 10, 頁 738。“Rops c’est l’antithèse de Fra Angelico.”

¹² 同註 10, 頁 738。

¹³ 同註 6, 頁 213。

¹⁴ 同註 6, 頁 217。

¹⁵ 同註 6, 頁 214。

快速步調所帶來的壓力與焦慮，甚至在他們自己的穿著上也相當著重風尚。至於信仰方面，時常是游移於虔誠與反教權的傾向之間。雖然他們多數信奉天主教，卻可能仍耽溺於神秘主義，或喜好那些表現人類同時面對上帝與撒旦感到不知如何取捨，心中苦痛萬分而奮力掙扎的圖像【圖 1】。因此頹廢派所支持的現代性與撒旦崇拜其實是一種相當搖擺又矛盾的態度。

于斯曼曾對羅普斯有如此評論：「採用了中世紀古老的概念中人類在善與惡、上帝與魔鬼、神聖本質的純潔與惡魔所代表的色慾之間游移，有著反轉原始概念（inverted Primitive）的靈魂的羅普斯，用相反的方式完成了曼林（Memling）的工作：他深入撒旦主義（Satanism）並用可敬的圖版擷取其中的精華，而這樣的圖版像是發明、象徵、尖銳而生動的藝術的例證，真可說非常獨特。」¹⁶ 因此對於撒旦崇拜的狂熱就成了羅普斯與頹廢派之間互相吸引的原因。

羅普斯於 1886 年加入了二十畫會（Les XX）¹⁷，當中的成員都相當有名氣。恩索爾（James Ensor, 1860-1949）就是其中重要的創始會員。基本上羅普斯與恩索爾的畫風可說截然不同，同為比利時畫家與二十畫會先後會員，在題材選擇與理念上兩者可說沒有任何相似之處，然而，兩人卻又曾不約而同的在畫面中使用面具（如恩索爾的 *Old Woman with Masks*, 1889）¹⁸ 及骷髏（如 *My portrait in 1960*, 1888）。¹⁹ 在恩索爾的 *Entry of Christ into Brussels in 1889*（1888）當中，救世主耶穌騎著一隻可笑的驢子進城，整個畫面看起來像是一場熱鬧非凡的嘉年華會。²⁰ 雖說這幅作品較有可能代表了恩索爾的社會主義傾向而非表示恩索爾也同羅普斯一樣具有反教權的心理，但這幅從未在恩索爾生前公開展出的作品確實令人對兩位藝術家共同的尼德蘭（後法蘭德斯、比利時）前輩布魯格爾（Pieter Bruegel the Elder, 1525-1569）的風俗畫作品產生聯想。他們的作品都帶有某種譏諷成份與奇異風格，並且明顯不受宗教制約。

除了比利時的同胞之外，二十畫會另有一群來自法國的畫家。這群畫家當中最具代表性的可說就是高更（Paul Gauguin, 1848-1903）。這位曾被象徵主義評論家奧里耶（G. Albert Aurier, 1865-1892）推崇為象徵主義的始祖的藝術家，有著和羅普斯頗為類似的童年，兩人都曾受到傳統天主教教權的洗禮，而在往後都對這樣至高無上的宗教權威產生了排斥與厭倦。高更的作品當中對於宗教的反感，總以一種化身為救世主（殉道者）並對於生命產生無限疑竇的模式下展開。在他

¹⁶ 引文出處同註 3，頁 173。

¹⁷ 同註 9。

¹⁸ Stephen Eisenman, "Symbolism and the Dialectic of Retreat," *Nineteenth-Century Art: A Critical History* (London: Thames & Hudson, 1994), p. 315.

¹⁹ 同註 18，頁 316-317。

²⁰ 同註 18，頁 314-316。

的作品 *Agony in the Garden* (1889)²¹ 和 *Self-Portrait Near Golgotha* (1896)²² 中將自己投射為耶穌基督的形象，相對於中世紀以來對於彌賽亞莊嚴氣質與周遭神聖不可侵犯場域的描繪，在這裡我們看到的是一個飽受人間疾苦摧殘過後的肉身，或是身穿受刑人服裝而正等待著酷刑的人物，面容既憂鬱又神祕難解。我們不能確切的知道他們為何而發愁，但眼神卻試圖在對觀者訴說著心中對人生苦難的困惑。直到高更生前最後一幅大型作品 *D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?* (1897-1898)²³ 當中，持續否定長久以來宗教的絕對，將人的生老病死化作三個大哉問，訴諸其他的文明與信仰，企圖找到生而為人的可能定位。

以上兩個與羅普斯在歷史時點大約同期的畫家在視覺表現上雖然和羅普斯直接大膽又外放的創作風格大相逕庭，卻與羅普斯同樣曾經關注過宗教這個議題。此外，他們先後成為二十畫會成員並有著高度重疊的交友圈，我們或多或少能看到藝術家們對彼此有著間接的影響。這裡我們不嘗試去找出實際的疊合點，一方面此一面向的史料有待搜尋與補充，另一方面其他畫家與羅普斯之間的關係並非此篇欲研究的重點。因此，在討論完羅普斯的社交圈與同時期其他畫家對宗教的詮釋之後，我們仍舊必須回歸到此篇的主角——羅普斯本身的圖像之上，才能讓羅普斯的反教權態度更透徹的為我們所掌握。

在 1867 年的 *Satan semant l'ivraie* 【圖 3】中，我們很明顯的看到了羅普斯是如何重新詮釋了米勒 (Jean-François Millet, 1814-1875) 的 *Le semeur* (1850)。取代了充足的光線與因為長年勞動而獲得的結實身體，羅普斯的畫面令人分不清白天黑夜，在一片開闊又黑鴉鴉的土地上，一具骷髏像是正在進行某種儀式般的手舞足蹈起來，他的臉上帶著一抹詭異的笑容，披散著頭髮。頭上頂著常見於清教徒裝扮的帽子，然而卻被一雙尖角所刺穿。²⁴ 1868 年，羅普斯更進化了這個圖像，以同樣的文字命題 (或另加上 *Les sataniques* 字樣) 【圖 4】，將原作品中的骷髏移置巴黎市上空，巴黎市成了另類的土地象徵，而大步行走的骷髏即模仿著播種者的姿態，沿途撒下與巨大的自身不成比例的迷你裸體女人。骷髏的一腳正好踏在聖母院的位置，而播撒的女人就像種子一般為熟睡的巴黎市帶來些生機。米勒所想要藉由農人辛勤播種來表現一種刻苦的堅持與信仰的堅定，被羅普斯置換成一種玩笑戲謔並邪惡的意念。²⁵ 而原先宗教意味強烈又安詳的視覺感受反而令人坐立難安了起來。事實上，骷髏的使用可回溯至中世紀到巴洛克時期，通常在畫面當中被視為是代表了生命短暫的識別符號。於此之後，骷髏的題材沉寂了

²¹ Patricia Mathews, "The Symbolist Aesthetic," *Passionate Discontent: Creativity, Gender and French Symbolist Art* (Chicago: University of Chicago Press, 1999), p. 15.

²² 同註 21, 頁 15。

²³ Debora Silverman, "Gauguin's Last Testament," *Van Gogh and Gauguin: The Search for Sacred Art* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 2000), p. 382.

²⁴ 同註 6, 頁 209。

²⁵ 同註 6, 頁 209。

好一段時間，而從圖像演變的歷史看來，之後在格蘭維爾（Isidore Grandville, 1803-1847）的畫筆之下又有了新的舞台。羅普斯不論在題材上或畫面元素的使用上都能看到格蘭維爾的影響，²⁶ 如 *Parodie humaine*（1881）【圖 5】。每當骷髏出現就立刻成為視覺上的焦點，他的一舉一動就成了我們解讀的標的。羅普斯必然也察覺到使用這種元素的便利性，因此不斷套用以貫穿其既定的想法，使得起初對於天主教揶揄的態度，漸漸演化為最終的撒旦崇拜意念。

1878 年的 *La tentation de Saint Antoine*【圖 6】即是襲用了前輩布魯格爾的舊題，但我們在這裡看到的完全是對天主教教義的褻瀆，耶穌的聖體從十字架上被移開，往畫面的右方倒下，枯槁的身體像是被什麼榨乾似的，見不到力量從何而來，只有穿著紅衣的魔鬼用手勾住這個形同乾屍的耶穌，試圖取代祂的地位，吐著舌頭用淫邪的眼神從十字架後方盯著綁在十字架上的裸女。裸女的神情看來有些享受，進入了一種陶醉的心理狀態。十字架上方貼著一張紙，紙上寫著“EROS”代表了希臘的愛神，同時在拉丁文中也代表「動力」，並說明了這裡所要表達的主題。而裸女的頭髮化身成一團愛慾之火，燒灼著救世主的左手。十字架與前述的三個形象，剛好形成了一個三角形，三個形象看似各自代表了不同的陣營，卻又在某些層面上看來互為關聯。惡魔看來比耶穌更為有力、更有血氣，甚至帶給觀眾的訊息是魔鬼剛從耶穌腐朽的身體中釋放了出來，就像是救世主的另一面，而將魔鬼從耶穌體內解放出來的正是女人那團熊熊的愛火。因此惡魔不再有著骷髏的面容，反倒是天上飛舞的小天使成為了骷髏的代表。畫面左下方的聖安東尼（St. Anthony）大為震驚，幾乎無法接受的讓身體快要失去了重心。在基督教的傳統裡，聖安東尼代表了隱士的清心寡慾，強調靈肉二分。他認為肉體是邪惡的，所以要鍛練自己的意志，以禁食和禁肉的方式來輕視肉體並保全自己的靈魂，藉此也能看破魔鬼的計倆。他更強調要能忍受孤獨，才能體會真正的愛。因為唯有當人學習到如何與自己相處時，才懂得不求回報的愛。²⁷ 然而，羅普斯的聖安東尼在面對眼前驚世駭俗的異像的同時，身心似乎都受到了動搖。他急忙的捂住耳朵就像是深怕性慾的力量太過強大，會透過聲音而傳遞過來，壓倒他一直以來的信念。苦行用的袍子在他身上再也沒有用處，不知是被什麼力量給撕扯到破爛，在已經襤褸的破布之下是呼之欲出的男性裸體，即便年邁，卻又壯碩有如米開朗基羅作品中肌肉張力極強的男子。因此慾念的指涉，又提供了另一種可能，也就是救世主成了耶穌、惡魔與裸女的三位一體，以性的誘惑力對虔誠又有著精壯肉體的聖安東尼進行呼喚。

羅普斯於 1882 年的作品 *Le calvaire*【圖 7】用了類似的手法來處理，耶穌重新獲取了較為壯碩的身體，但不再依賴另一個惡魔的形象，耶穌本身就具現了惡

²⁶ 同註 6，頁 210。

²⁷ 關於聖安東尼理念可見此網頁：<<http://www.chinesetheology.com/GreenLand1/Anthony.htm>>（2008/12/16 瀏覽）

魔的特質。山豬般的臉孔有著獠牙與角，下半身則完全寄託於獸性，有著長而勃起的陰莖與毛茸茸的下肢，下肢的強健與敏捷，讓他得以利用下方裸女的頭髮來使力勒斃該名裸女。女子因為瀕死狀態所帶來的快感與高潮，不由自主的也擺弄出聖像中被釘於十字架的姿態。²⁸ 在十字架的上緣有著寫著“BELZ”字樣的裝飾帶，似有若無的暗示了下方的裸女與波蘭天主教信仰中的聖母瑪麗亞（Black Madonna）²⁹ 有所關聯，而有一種亂倫與逆倫的性意味與殘酷感受。這樣同時對母體的依戀與厭惡，似乎與某種由來已久的厭女態度有關。我們接下來將從此處為出發點，續探討羅普斯圖像中有關性別、死亡與生命的可能意涵。

二、性別、死亡與生命

「性」是羅普斯版畫作品中經常出現的母題，而表現的方式時而含蓄，時而張狂。兩性的角色在畫面中有時清楚易辨，有時卻又需要仔細推敲來探察。它們之中，男性往往是主動具侵略性，而女性則總是被動的接受。但也有例外，那就是當女人和死亡扯上關係的時候。男性淪為被誘惑的對象，而女性則是以性的誘惑來將男人帶往墮落與死亡的淵藪。在觀察羅普斯的作品的時候，我們不難發現，死神的性別不受限於單一性別，有時候更會有相互指涉的情況發生。³⁰ 事實上，在以法語、義語或西語為主要語言的國家當中，文學與藝術多半可以接受女性為死神的形象，³¹ 而十九世紀末更有許多像羅普斯一樣的魔鬼般的女人出現在各作品當中。這些女人一般從事特種行業，通常是妓女，身體是她們賺錢的工具。由於恩客來自各個階層，她們的身體就成為了傳播性病的溫床，死亡和女人就有了合理的連結。羅普斯與許多同時期的藝術家將性愛冒險、疾病、死亡看作一群連續又相關的組合。若以圖像表現來說，他是第一個實際表現出人們對於性病的恐懼，而將誘惑與死亡劃上等號的畫家。³²

這樣的女性角色讓男性感到恐懼，而稱她們為致命女人（*femme fatale*）。除了羅普斯之外，在文學或藝術當中的例子不勝枚舉，大量的相關創作集中於頹廢派文學、二十畫會、玫瑰十字會的交往圈子當中，並蔓延於整個歐洲，如挪威的孟克（Edvard Munch, 1863-1944）也受到相同概念的影響而創作出 *Vampire*（1893-1894）等作品。³³ 若從宗教與神話的角度來論述，則這些致命女人的根

²⁸ 同註 4，頁 52。原出處引文見 Linda Zatlin, *Felicien Rops and Audrey Beardsley: The Naked and the Nude* (Ann Arbor/London: UMI Research Press, 1989), p. 197.

²⁹ 參見 Wikipedia 網頁：<http://en.wikipedia.org/wiki/Black_Madonna_of_Cz%C4%99stochowa> (2008/12/16 瀏覽)

³⁰ 見 Karl S. Guthke, “Introduction/Why This Book,” *The Gender of Death: A Cultural History in Art and Literature* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), p. 3.

³¹ 同註 30，見第一章 “Imagining the Unimaginable: Death Personified-Is Death a Woman?”，頁 7。

³² 同註 6，頁 217。

³³ 同註 21，見第五章“Gender Bodies I”，頁 98。

源就是那被蛇所誘惑了的夏娃。夏娃的原罪就在於獲得了身體上的知識，了解到自己與男人的不同之處，及天生的吸引力。³⁴

而羅普斯在 *Le calvaire* 中巧妙地將上述的致命女人形象與基督教中的聖母進行結合。聖母瑪麗亞在基督教中一直被認為是母親形象的典範，既純潔又散發著慈愛的光輝。身為女人，她生育時所受的苦痛可視為對夏娃身為女人所帶來的原罪的解消。³⁵ 然而我們在 *Le calvaire* 當中看到的景象卻是變質的。身為兒子的耶穌對母親的憎惡已經到了一種極致，卻又對眼前這個化身為裸女的母親感到一種性慾上的渴望，Linda Zatlín 就曾這麼說：

在羅普斯的作品裡唯一表現男人公然地對女人的狂怒就是在 *Cavalry* 這幅畫之中。在此被釘在十字架上的男人有高舉的陽具，他的怒氣使得其面貌變形扭曲，用他適合抓握的腳趾來抓取在他之前的裸女的頭髮以緊緊勒住裸女的脖子。當她被勒死的事實激起他的性慾時，她的雙臂同時也舉起並模仿了他在十字架上的姿態。³⁶

羅普斯本身即存在對女人既愛又恨的情結，他曾將女人的愛比做潘朵拉的盒子（Pandora's box）：

女人的愛，就像潘朵拉的盒子，裝滿了生命的病態。然而這些病態卻是用閃亮的金箔包裝，它們的色彩是如此的耀眼又充滿香氣，我們永不該後悔開啟了它！……

……這些香氣驅散了年歲的衰老；它們的韻味保存了人天生的驕傲。但是這些快樂都有其代價，在那小小盒子飄散出來的香甜又細緻的劇毒中我漸漸死去。然而我的手，雖然馬上會因為年老而不停的顫抖，仍能有氣力去打開它們那神秘的泉源。³⁷

在羅普斯的觀點中，女人就好比是魔鬼身邊的妓女或是玩物，對性的渴望到

³⁴ 同註 5，見第一章“Les filles d’Eve”，頁 23。

³⁵ 同註 5，見“Introduction”，頁 11。

³⁶ 同註 4，頁 52。原出處見 Linda Zatlín, *Felicien Rops and Audrey Beardsley: The Naked and the Nude* (Ann Arbor/London: UMI Research Press, 1989), p. 197.

³⁷ 同註 5，見第一章“Les filles d’Eve”，頁 22。原出處見 Rops, *Les muses sataniques Felicien Rops: Oeuvre graphique et lettres choisies par Thierry Zéno* (Brussels: J. Antoine, 1985), p. 203. “L’amour des Femmes, comme la boîte de Pandore, renferme toutes les douleurs de la vie; mais elles sont enveloppées d’un si lumineux paillon d’or, elles ont de si brillantes couleurs et de tels parfums, qu’il ne faut jamais se repentir de l’avoir ouverte!...”以及“...Ces parfums éloignent la vieillesse et gardent en leurs relents les fiertés natives. Tout Bonheur se paie et j’en meurs un peu des doux et subtils poisons envolés du fatal coffret, et cependant ma main que l’âge rendra bientôt tremblante trouverait encore la force d’en briser les sources mystérieuses.”

了極限，以至於與人類交媾都並不足以滿足她的性慾，而時不時為了得到高潮還須求助於人類以外的獸類。³⁸ 而羅普斯的厭女態度可說和波特萊爾不謀而合，後來並合作《惡之華》詩集中的插圖。*Les Épaves* 就是最終定案並出現在這詩集中由羅普斯所設計的插畫，一具人體的殘骸化身為一棵樹的主幹，從它的手變化出無數的細枝，樹上結著纍纍的果實。天空一片黑漆漆又陰風陣陣，充斥各種姿態的小天使。某隻巨大的飛行生物背上馱著刻有波特萊爾肖像（CB 為 Charles Baudelaire 的縮寫）的圓型牌子。事實上，在插畫之前的扉頁就有這麼一段描述的文字：

在致命的蘋果樹下，那骷髏的樹幹讓我們聯想到人類的墮落，七個原罪由不同的植物以象徵的形式與姿態綻放。蛇纏繞著骷髏的底部，向著惡之花（*Fleurs du Mal*）爬去，在花叢之中是死去的飛馬（*macabre Pegasus*），牠將與牠的騎士一同在若撒法之谷（the valley of Josaphat）醒來。

同時有一隻黑色的客邁拉（Chimera）馱著詩人的圓型牌子，在牠的周圍一些天使和二品天使（Cherubim）正在唱著《榮耀歸於主》（*Gloria in excelsis*）。

在有著浮雕的貝殼裡的駝鳥嘴裡啣著馬蹄鐵準備吞嚥，是象徵真理（virtue）的第一部份，牠嘴裡有著令人作噁的食物：

真理的力量連最硬的東西都能軟化（VIRTUS DURISSIMA COQUIT）³⁹

雖然說圖像的完成最終是藉由羅普斯之手，但整體的概念來自於波特萊爾。1859年5月16日，他為了找到合適的插圖，甚至寫了一封信給 Félix Nadar。當中他提到這個圖像必須有幾個元素，包括了以腿部及肋骨形成樹幹的骷髏樹，而

³⁸ 同註 4，頁 52。女人的愛與慾在羅普斯的觀點中並非如此截然二分。兩者之間的界線模糊，且時常指的是同一概念。另一可能是藝術家本人對於女人的愛與慾之呈現本就無法清楚區分，因此才認為那是一種無法掌握的力量。像是神秘的泉源，卻飄散出香甜又細緻的劇毒。因而筆者認為此處的愛與慾不適合個別討論，而須視為一個整體。

³⁹ Ellen Holtzman, "Felicien Rops and Baudelaire: Evolution of a Frontispiece," *Art Journal*, Vol. 38, No. 2 (Winter 1978-79): 102. 原出處見 Charles Baudelaire, *Oeuvres Complètes, op. cit.*, p. 394. "Under the fatal apple tree, the skeletal trunk of which recalls the decadence of the human race, blossom the seven capital sins, represented by plants in symbolic forms and attitudes. The Serpent wrapped around the base of the skeleton, creeps toward the *Fleurs du Mal*, among which wallows the *macabre Pegasus*, who must only wake up, along with his riders in the valley of Josaphat. Meanwhile a black Chimera uplifts the medallion of the poet, around whom some Angels and Cherubim sing the *Gloria in excelsis*. The ostrich in the cameo, who swallows a horseshoe, in the first part of the composition, is the emblem of virtue, who feeds on the most revolting food: VIRTUS DURISSIMA COQUIT."

這個骷髏的雙臂以十字狀伸展而孕育出葉子及果實，在其下方有許多有毒植物。這棵樹就像是個溫室一樣守護這些花草草。⁴⁰ 波特萊爾參考了許多中世紀至文藝復興流行的死亡議題，而這當中最令他感到興趣的就是有關亞當與夏娃的主題，並且在這樣的主題中，總是記錄了夏娃犯下罪行的那一刻。在經過許多插畫家的嘗試之後，羅普斯的插圖成為定案之作。羅普斯似乎掌握了波特萊爾內心最深處的想法而將其文學當中所隱含的概念具象化。一尾蛇纏繞著樹幹而張著嘴向蒲公英吐信，而樹上又結滿了禁果。⁴¹ 蒲公英就是那朵邪惡之花，⁴² 而骷髏樹彷彿就在暗示我們這是一棵邪惡的生命之樹，並將誘使亞當與夏娃犯下濤天大罪——一個讓後世都得承受與背負的原罪，而這深重的罪孽使得他們既悔又恨，最後走向死亡，這棵樹也同時代表了他們失去生命的意象。人類的七大原罪以拉丁文寫在七張像長方形標籤的東西上，⁴³ 並附著於雜草之中的七種植物。憤怒以仙人掌 (cactus) 來表現；懶惰以殘枝 (withered fallen stump) 來表現；嫉妒是蛇根草 (snakeroot)；貪食是甜瓜 (melon)；迷色是蘭花 (orchid) 或百合 (lily)；驕傲是向日葵 (sunflower)；貪婪是個帶有勾刺的植物 (plant with greedy paws)。⁴⁴

更重要的是，若將此幅版畫分成上、中、下三個塊面，則發現最上部與最下部的對應存在著希臘神話的暗喻。最上方的客邁拉與最下方的飛馬的權力與優劣關係因為位置的倒錯而產生了與神話相反的解讀。原先在希臘神話中，珀勒洛豐 (Bellerophon) 騎著飛馬向客邁拉挑戰。象徵想像力、啟發、智力、知識、詩、科學、理解、智慧的飛馬以勝利之姿大敗客邁拉。但是羅普斯居然將客邁拉放到一個不屬於牠的對應位置上，原應接受挫敗而墜落的客邁拉卻能直達天聽，而飛馬卻是腐朽到只剩下骨架，俯臥並埋沒於一群雜草當中。⁴⁵ 旁邊還擺上了一枚有著鴛鴦浮雕的貝殼，這隻鴛鴦嘴裡啣著馬蹄鐵。⁴⁶ 據稱羅普斯借用了 Peter Isselburg 於 1640 年設計的原始徽章圖樣，而在這圖樣上本有一句拉丁文銘言“SPIRITUS DURISSIMA COQUIT”，原意是指「精神的力量連最硬的東西都能軟

⁴⁰ 同註 39，頁 103。

⁴¹ 同註 39，頁 105。

⁴² 同註 39，頁 105。原出處可參考 Érasthène Ramiro, *Oeuvre Gravé de Félicien Rops*, Brussels, 1893, pp. 267-268.

⁴³ 同註 39，頁 105。在文獻的註釋當中提到將植物寓意化似乎是源自波特萊爾的想法。“The Idea of allegorizing the plants seems to have originally been Baudelaire’s, as he recommended in his letter to Poulet-Malassis of August 1860 (*Correspondance, op. cit.*, III, p. 177) that Bracquemond again look into the symbolic attributes of plants. This statement indicates that it was probably at Baudelaire’s suggestion that Poulet-Malassis discussed this matter with Bracquemond in their correspondence of January 13, 1860.”

⁴⁴ 同註 39，頁 105。文獻的註釋中提到這些植物的象徵可能是引自 1543 由 Leonhart Fuchs 的植物學書。“These symbolic attributes were probably derived from a botany book of 1543 by Leonhart Fuchs. Rops refers to Fuchs in his letter to Poulet-Malassis but does not actually state that he is the source.”

⁴⁵ 同註 39，頁 105。

⁴⁶ 同註 39，頁 106。原出處可參見 Arthur Henkel and Albrecht Schöne, *Emblemata*, Stuttgart, 1682, p. 806.

化」。然而，羅普斯用“VIRTUS”置換了“SPIRITUS”而改變了意義，「真理」取代了「精神」而成為最強大的力量。於此，羅普斯似乎希望將善與惡的關係倒置，將客邁拉所代表的邪惡視為「真理」，而軟化了（擊敗了）鋼鐵般代表善良的飛馬。⁴⁷ 因此，一方面呼應了前述扉頁中提到在若撒法這個眾神的制裁之谷，飛馬所象徵的善受到了非難與處罰，另一方面「精神」的被取代，表達了西方智性傳統當中男人地位被挑戰，羅普斯在此作品中倒轉了一直以來女性必定屈從於男性的刻板印象。然而，客邁拉擊敗飛馬，代表了邪惡勢力的抬頭。羅普斯仍企圖以男性角度將女性妖魔化或將女性視為某種擅長與惡魔打交道的生物，並藉此作品表現兩性激烈廝殺後女勝男敗的戰場殘象。

羅普斯為佩拉當 1887 年的小說 *Initiation Sentimentale* 所做的卷頭插畫 *Diaboli virtus in lumbis* 中，乍看是一個愛神手捧著斷頭的畫面，愛神的身體線條自然讓人直接認知為是個女性，但仔細審視卻感覺到這個愛神的不懷好意。她的身材玲瓏有緻，但上半身卻全是骷髏。右手捧著某個男人被砍下的頭，這樣的圖像自然讓我們想要與莎樂美（Salome）的傳統主題做類比。⁴⁸ 在于斯曼的小說 *À Rebours* 當中的主角德澤善（des Esseintes）對 Gustave Moreau 的 *Salome Dancing Before Herod*（1876）當中的莎樂美有如此的描述：「她變成無法形容的色慾女神的象徵，她是有著永不枯竭歇斯底里（Hysteria）狀態的女神，並有著受詛咒的美貌，因為強直性昏厥所帶來的肌肉僵硬使得她與眾不同；像是頭可怕的野獸，冷漠、不負責任、無動於衷又有害，就像 Helen 雕像，對於那些企圖接近她、注視她或被她觸摸的人來說是致命的。」⁴⁹ 藉由德澤善之口，道出了男性對於莎樂美這傳統致命女人的形象的畏懼，她就像是冷若冰霜的女神，全身僵直無表情。其實有關莎樂美的主題幾世紀以來不斷的出現，直到十九世紀末出現的現代性概念使得男性對於女性在生理上及心理上的不穩定的害怕隨著整個社會的變遷而大量的爆發出來，⁵⁰ 如克林姆（Gustav Klimt, 1862-1918）的 *Judith I*（1901）⁵¹ 也是一個明顯的例子。對於歇斯底里的理解最初是來自於古希臘的醫療典籍，當時的學者認為僅有女性才會出現這樣的症狀。於十九世紀後半開始，對於歇斯底里的研究從神經學家夏爾科（Jean-Martin Charcot, 1825-1893）的異常生理現象描述到佛洛伊德的精神分析，歇斯底里變成相對容易運用的名詞，以合理解釋畫

⁴⁷ 同註 39，頁 106。

⁴⁸ 同註 6，頁 218。

⁴⁹ 同註 21，頁 98。作者引文出處可參見 J. K. Huysmans, *Against the Grain*, translated by John Howard with an introduction by Havelock Ellis (New York: Lieber & Lewis, 1922 [1888]), p. 95. “She became, in a sense, the symbolic deity of indescribable lust, the goddess of immortal Hysteria, of accursed Beauty, distinguished from all others by the catalepsy which stiffens her flesh and hardens her muscles; the monstrous Beast, indifferent, irresponsible, insensible, baneful, like the Helen of antiquity, fatal to all who approach her, all who behold her, all whom she touches.”

⁵⁰ 同註 21，見第五章“Gender Bodies I”，頁 93。

⁵¹ 見於 Rodolphe Rapetti, “Enamored of Instability, Wary of Rationality,” in *Symbolism* (New York: Rizzoli International Publication, 2005), p. 259.

面與畫家本身的創作行為。⁵² 于斯曼曾在一篇文章當中如此描述羅普斯與歇斯底里現象的關係：

在藝術這樣的歇斯底里心理，或是陰沉的愉悅，不可避免的被詮釋為是藝術作品為自身假造了形象。在那裡它能找到一個心靈的出口，因為外在的發洩是……某種藝術的破壞者。⁵³

要驗證于斯曼的描述必須對羅普斯的個性有初步的認識。其實羅普斯生性樂觀並有著不錯的人際關係，在生前和朋友之間有著從不間斷的書信往來，將死之時他的情婦 Duluc 姊妹、女兒及一些最親密的朋友都陪在他的身邊。⁵⁴ 羅普斯更是一個精力旺盛而對於新奇事物接受度頗高的人，他曾到美國遊歷，對於這個不同於歐洲的新世界讚嘆不已。雖然幾乎沒有以新世界為題材的作品誕生，但從他寫給朋友的長篇信箋可以看出他對當地所見到的事物大感興趣。⁵⁵ 即便如此，Edith Hoffmann 認為在羅普斯的樂觀天性下依然有其黑暗面，⁵⁶ 從前段于斯曼的描述中可以看出，羅普斯在現實中未曾出現的情緒與態度，都在他的作品當中發洩了出來。

羅普斯有極佳的女人緣，但只有一次婚姻的記錄。1857 年他與 Namur 的律師千金 Charlotte Polet de Faveaux 結婚，兩人育有一子 Paul 與一女 Juliette，但 Juliette 在很年輕的時候就離開了人間。在羅普斯處處留情的羅曼史之中，只有 Duluc 姊妹成了他最後的避風港，Léontine Duluc 更與他育有一女 Claire。⁵⁷ Léontine Duluc 從此時不時成為羅普斯作品中致命女人的模特兒，⁵⁸ 在現實生活中她則身兼情婦與母親的角色。與波特萊爾的男女關係情況的雷同，讓羅普斯能迅速掌握波特萊爾對女人的態度。⁵⁹ 許多評論者認為羅普斯作品中的女人以男人為獵食對象；⁶⁰ 男人只是女人手中的玩偶；女人又是惡魔的玩具。女人的身體成為了男人與魔鬼之間的橋樑，⁶¹ 它同時也是塊應許之地，⁶² 有著肥沃的土

⁵² 同註 51，頁 256-264。

⁵³ 同註 51，頁 257-258。原出處見 Joris-Karl Huysmans, "Félicien Rops," *L'Art Moderne: Certains*, edited by Hubert Juin (Paris 1975), pp. 291-292. "In art this mental hysteria, or morose delectation, inevitably had to be translated into artworks that forged the images it created for itself. There it could find a mental outlet, for a physical outlet would be...a certain destroyer of art."

⁵⁴ 同註 9。

⁵⁵ 同註 1，頁 265。

⁵⁶ 同註 1，頁 265。

⁵⁷ 同註 9。

⁵⁸ 同註 6，頁 210。

⁵⁹ 同註 5，頁 148。

⁶⁰ 同註 5，見第六章"Le femme au pantin"，頁 193。

⁶¹ 同註 5，見第六章"Le femme au pantin"，頁 196。

⁶² 同註 5，見第六章"Le femme au pantin"，頁 191。作者引用原文："terre promise des renouvellements de son soi"[promised land of eternal self-renewal]。原出處見 Octave Uzanne, "Mulieriana," *Son altesse la femme* (Paris 1885), pp. 281-82. 此處 Uzanne 專門在討論羅普斯的圖像。

壤且生生不息。因為女人在生理上能夠給予生命的特質，讓男人在與女人的性行為過程中感到困惑，就好像與自己的母親亂倫，正因男人的身體也是經由女人懷孕之後所產出的。然而，所謂的倫理依然是男性父權思想所建構出來的意識型態。女人能孕育生命，男人從女人的身體獲得生命的泉源，但這生命並非永恆不朽，終有一天會歸於塵土，⁶³ 男人因此又憎恨女人，因為她與魔鬼糾纏不清，而將男人的生命當成了她與魔鬼交歡時的獻祭品，此時的男人卻又似與魔鬼的形象交疊，反過來不斷的從女人的身體榨取生命的能源。「女人即自然」的概念，仍然區別了兩性不同的特質。男性雖然害怕女性如失控的自然般反撲，卻又期待它所給予的豐富資源以彌補自身的不足。由羅普斯的圖像觀之，男性於此點似乎又與魔鬼的形象疊合，因此 Patricia Mathews 認為是一種生命的互相給予。⁶⁴ 羅普斯在這方面的圖像表現出男人對自身墮落可能的恐懼，擔心自己會陷入不能節制的性亂交之中而無法自拔。⁶⁵

女人在羅普斯的作品裡往往是魔鬼的代言人，總是為了性高潮所帶來的歡愉而願意委身成為跟班或玩物。⁶⁶ 但即便是在羅普斯有關性與撒旦崇拜及女人與死亡的主題當中，不可否認的是女人也就像是孕育萬物的大地，因為對性的不斷追求，而持續誕生新的生命。不論是 *Les Épaves* 中看似純真的小天使、*Satan semant l'ivraie* 裡被當成種子播撒的女人、*Satan semant les monstres* (1882)【圖 8】中魔鬼射出的精蟲或是 *Le sacrifice*【圖 9】中的骷髏小天使都暗示了這些新的生命。他（她）們就是魔鬼正在成長中的子子孫孫，而只要母體持續存在的一天，就有源源不絕的後代。身為亞當與夏娃後世的我們，在羅普斯的眼裡，不就正是這些茁壯中的魔鬼長大後的模樣嗎？

三、小結

在羅普斯的作品中陽具常成為性儀式中的崇拜物而被刻意的放大到不合理並惹人注目的尺寸。如 *Le calvaire*、*L'idole* (1882)【圖 10】、*Satan semant les monstres*。1882 年的作品 *Le sacrifice* 提供我們有關羅普斯視覺元素較為完整且頗富趣味的線索。死神的身體像是半人半獸，軀幹看起來像是牛或羊的頭骨，頭上頂著像是傳統基督教聖像才會出現的光圈，纏繞著下肢的尾巴正在鑽入躺在祭壇上裸女的下體，從畫面整體看來，這條尾巴就好像是長的離譜的生殖器正要進入

⁶³ 同註 4，頁 46。原文提到：“She gives life and therefore is resented for the inevitable decay of that life. Further, sexual satisfaction with that who brought life fueled the moral dilemma of sex with one’s mother. She is resented for this situation and considered sexually threatening as she has the power, by her very nature, to make man feel an incestual moral torque.”

⁶⁴ 同註 21，頁 98。

⁶⁵ 同註 21，頁 98。

⁶⁶ 同註 4，頁 47。

女人的肉體，而女人的神情愉悅而享受。祭壇正面有著骷髏的浮雕，骷髏看來模仿著上方正在進行的交合動作，拿著不知從何而來的長骨穿刺自己的下體。其實這種上、中、下的構圖對我們來說並不陌生，*Les épaves* 中羅普斯就使用了類似的畫面配置。*Le sacrifice* 裡的死神的身體構造和一般認知的客邁拉羊身蛇尾的描述相吻合，因為離天堂最近而被提升到神聖的地位。女人被擺放在畫面中間就像是 *Les épaves* 代表夏娃原罪的骷髏樹（生命之樹）。祭壇浮雕的骷髏則可被解讀為 *Les épaves* 中的飛馬，正在若撒法接受著懲罰，祭壇上的一灘血就是這個懲罰的證明。在這兩幅畫當中，不論是裸女或是骷髏樹都成為了中介的力量，使得原先飛馬與客邁拉、男人與女人、精神與性慾的權力位置被反轉。

從羅普斯的圖像來思考，在大膽與令人咋舌的表象下，我們除了看到諸多性別的角力，卻也彷彿能感受到他在圖像中表現出對生命議題的絃外之音。Edith Hoffmann 認為羅普斯的繪畫源頭承繼自浪漫主義畫家格蘭維爾等人，並開啟了象徵主義繪畫的先河，⁶⁷ 甚至明顯影響了 Toulouse-Lautrec (1864-1901) 與 Yvette Guilbert (1865-1944) 等版畫家的創作方向，⁶⁸ 而這些後世的版畫家又更進一步在裝飾性與表現力上超越了他們的前輩羅普斯。然而，在原創性的層次上，羅普斯依然是後輩們所努力追趕的先驅。

⁶⁷ 同註 6，頁 218。

⁶⁸ 同註 1，頁 262。

參考資料

專書

1. Lucie-Smith, Edward, *Symbolist Art*, London: Thames and Hudson, 1972.
2. Thornton, R.K.R., *The Decadent Dilemma*, London: Edward Arnold, 1983.
3. L. Delevoy, Robert, Gilbert Lascault, Jean-Pierre Verheggen, Guy Cuvelier, *Felicien Rops*, Bruxelles: Cosmos Monographies Bibliotheque des Arts, 1985.
4. Eisenman, Stephen, *Nineteenth-Century Art: A Critical History*, London: Thames & Hudson, 1994.
5. S. Guthke, Karl, *The Gender of Death: A Cultural History in Art and Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
6. Mathews, Patricia, *Passionate Discontent: Creativity, Gender, and French Symbolist Art*, Chicago: University of Chicago Press, 1999.
7. Silverman, Debora, *Van Gogh and Gauguin: The Search for Sacred Art*, New York: Farrar, Straus & Giroux, 2000.
8. Rapetti, Rodolphe, *Symbolism*, New York: Rizzoli International Publication, 2005.
9. K. Menon, Elizabeth, *Evil By Design: The Creation and Marketing of the Femme Fatale*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2006.

期刊

1. Holtzman, Ellen, "Félicien Rops and Baudelaire: Evolution of a Frontispiece," *Art Journal*, Vol. 38, No. 2, Winter, 1978-1979.
2. Hoffmann, Edith, "Notes on the Iconography of Felicien Rops," *The Burlington Magazine*, Vol. 123, No. 937, Apr., 1981.
3. Hoffmann, Edith, "Rops: peintre de la femme modern," *The Burlington Magazine*, Vol. 126, No. 974, May, 1984.
4. Wilson, Simon, "Felicien Rops, 1833-1898. Nice," *The Burlington Magazine*, Vol. 127, No. 991, Oct., 1985.
5. Bielski, Sarah, "The Femme Fatale as Seen in the Work of J. K. Huysmans, Felicien Rops and Audrey Beardsley," *Art Criticism*, Vol. 17, No. 1, 2001.

網站

1. Laurent, Sabrina, "The Decadent Generation," Beheme Magazine Online, Aug., 2004: <<http://www.boheme-magazine.net>> (2008/11/16 瀏覽)
2. Musee Provincial Felicien Rops Namur: <<http://www.ciger.be/rops/>> (2008/11/18 瀏覽)