

論德布西音樂的視覺印象

劉淑如

國立勤益技術學院通識教育中心音樂組

摘要

德布西在西方音樂史上的貢獻是，以印象主義音樂成功地擺脫了德國音樂傳統與華格納創作方式的束縛，在民族主義的熱情下，開創了法國自己的音樂，並為二十世紀的現代音樂奠基。也是因為這層關係，所以德布西音樂是可以從十九世紀末流行於巴黎的印象主義繪畫與象徵主義思潮來加以了解的。他的音樂在內涵上常有將音樂、文學、戲劇、繪畫等藝術相互結合的情形，此外，為增強樂曲的象徵意義或營造特定的視覺印象，也常運用標題音樂。另一方面，在豐富的象徵意涵之外，他亦能賦予音樂一種細緻、優雅與朦朧的美感；這種不同於以往的樂曲形式，正反映出印象派繪畫般的質感。本文的主要目的便是依循著象徵主義與印象主義這兩條脈絡，探討德布西音樂與繪畫之間的關係；亦即聽覺藝術與視覺藝術之間的關係。不同於印象畫派在技法形式上與德布西音樂的對應性，象徵主義藝術主要是在充實音樂的內涵。以象徵主義式的內涵促使隱喻、暗示的意味加重，並藉由印象派音樂特有的調式和聲、連續不斷的管絃樂、柔韌的與慢悠的節奏等手法技巧，德布西成功地塑造了靜穆、神秘等種種意境，完成了印象派音樂特有的藝術風格。

關鍵字：德布西、印象畫派、象徵主義、印象樂派

一、前言

與印象主義 (Impressionism) 畫家一樣，德布西也被稱為「印象主義者」，所不同的是，他認為音樂比繪畫更能呈現流動的光與色的變化，乃以豐富的作曲形式與樂曲數量，成為獨創一格的印象樂派始祖。

在德布西的印象主義音樂裡，其作品成功地擺脫了德國音樂傳統與華格納創作方式的束縛，在民族主義的熱情下，開創了屬於法國人自己的音樂。他的音樂裡多有將音樂、文學、戲劇、繪畫等藝術相互結合，此外，為增強樂曲的象徵意義或營造特定的視覺印象，也常運用標題音樂。德布西往往能賦予音樂一種細緻、優雅與朦朧的美感，讓音樂反映出印象派繪畫般的質感；在他的觀念裡，音樂與其它藝術之間確是有著某種「感通」關係的。

感通 (correspondence) 原為法文 *correspondance*，源自於象徵主義 (Le Symbolisme) 詩人的用語，他們根據著色的聽覺 (colour hearing) 現象發揮為感通說。本文的主要目的便是依循這個「感通」關係，沿著象徵主義與印象主義的脈絡，探討德布西音樂與繪畫的關係；亦即聽覺藝術與視覺藝術之間的關係。惟在開始探討德布西音樂裡的視覺印象之前，有必要先就視覺與聽覺相互感通的可能性作一了解。

「藝術感通」此一理念，早在古希臘時代的亞里斯多德就曾經說過了。其後，十七世紀時英國物理學家牛頓 (Sir Isaac Newton) 亦曾經把音符和色彩的關係連結起來，到了十九、二十世紀，牛頓的發現已發展到色彩音樂 (color -music) 與色聽等方面了；這個發展以象徵主義最為關鍵。十九世紀末期的象徵主義詩人們以為：在自然的諸般形相和人的心靈的之間，存在著複雜的冥合或交響；而色、聲、香、味、形影與人的心靈形態之間，也隱含著微妙的類似與感通。簡言之，感通乃心靈上的一種契合，而藝術的感通，乃是此一契合的現象作用在藝術品上。藝術的感通植基於心理上的共感覺 (synesthesia) 與審美上的移情作用。雖然實驗證明，確實可以從聽覺的感受中產生視覺上的共感覺，但是由於個體文化背景、審美知識、生活經驗的不同，以及受到個別的意識層、潛意識層、甚至於人類長期進化的遺留的集體潛意識的催媒與醞釀，我們所投射出來的共感覺很難分得清楚是生理的還是心理的。¹也因此，雖然音樂與繪畫之間的感通關係是可能的，但要具體地說明它並不容易，況且在德布西有意識地於其音樂中滲入印象主義與象徵主義藝術後，視覺與聽覺之間的感通關係將愈趨複雜。

為求討論方便，本文將「感通」分成「印象」與「意象 (image)」兩種情況。這裡，所謂的「印象」指的是：能夠藉由音樂而在聽者心中喚起較具體可辨的視覺印象者；而與印象的具體性相對地，「意象」指的是：雖能透過音樂喚起某種感覺，但這種感覺是模糊而不具體的，或是飄忽不定的。

依據上述感通關係的兩種可能性，本文在說明影響德布西音樂產生的十九世紀末巴黎主要文藝思潮後，接著討論「形式/印象畫派/印象」、「內涵/象徵主義/意象」之具體對應關係予以分別討論，藉此釐清德布西音樂之於印象派與象徵主義繪畫之間的感通關係，接著再於第四章中予以整合，進而討論德布西音樂裡的視覺印象或意象。

¹ 許天治，《藝術感通之研究》，台灣省立博物館，民國76年，頁1、11、12。

二、十九世紀下半的巴黎與德布西

若從音樂風格史的脈絡來觀察，那麼，印象主義音樂裡的若干因素、特點或傾向，早在浪漫主義音樂的發展過程中即已有端倪。例如印象主義風格的某些技巧特點，在蕭邦和李斯特的一些音樂中已有先兆。再如華格納〈林間微語〉一類的音樂中，其間閃爍的弦樂聲部寫法，似乎和印象派繪畫中的朦朧輪廓相彷彿。然而，音樂風格的形成除了有其本身的內在發展規律外，亦與當時代的政經、社會或學術思潮等背景環境有關。²十九世紀下半的巴黎，其文藝思潮無疑地是極為多樣而活潑的，若就印象派音樂的產生而言，尤其以印象主義繪畫及象徵主義詩歌對德布西的影響最為直接。基於研究德布西音樂裡的視覺印象之需要，本章先就印象主義、象徵主義與德布西的關係作一探討，以期對德布西音樂裡的視覺印象有較深入的了解。

（一）德布西的音樂之路

阿西爾-克勞德 德布西 (Achille Claude Debussy, 1862-1918)，生於法國，父母為陶器商人，小時後經常搬家，生活較不安穩。德布西從小便顯露出音樂天份，十歲考上巴黎音樂學院，往後的十二年都是在音樂學院中度過。1880年德布西受到梅克夫人的兩年贊助，因此也對俄國作曲家有所注意與認識，特別是柴可夫斯基與俄國五人組的穆索斯基。此後，德布西接連地榮獲許多大獎，聲名逐漸展開。³

1880年代的德布西是吸收、學習、創作、再吸收的一連串過程。在廣泛的興趣帶領下，他閱讀並改編詩作以為樂曲（大合唱曲〈大浪〉），並因此得到羅馬大獎（1884年）而得以到義大利學習。雖然他曾因過於耽溺在和聲的即興創作而遭到批評和誤解，但也確曾因此得到肯定與讚美。1886年德布西二十四歲最後一次回到羅馬時，譜寫了第二首「羅馬寄回作品」(*Envoi de Rome*) --〈春〉(*Le Printemps*)，據說創作靈感來自於波提且利 (*Botticelli, 1446-1510*) 的畫作〈春〉。在一封信中，德布西提到〈春〉：

我想以一種飽含各種情感的特別音色來創作這部作品，不是客觀描繪的春，而是指有人性的春天。我想表達的是自然界的萬

² 關於影響德布西音樂養成的政經社會背景與法國音樂發展概況，參見：許常惠，《杜步西研究》，百科文化事業公司，民國71年，頁21-30。

³ 關於德布西的生平，參見：劉淑如、廖瑞琳，《音樂欣賞》，全威圖書有限公司，民國91年，頁91。

事萬物，在經歷緩慢而痛苦的滋長後，逐漸開花結果，終於迸發出新生命再生的狂喜。⁴

但〈春〉這首蘊含了日後備受肯定的印象樂風因子的曲子，並未受到那一年所有評審的青睞，藝術學院的秘書認為該作品缺乏嚴密的結構，是作曲者「誇張音樂色彩感」的直接成果，並表示要德布西謹防那種朦朧的「印象主義」。他們的正式報告中寫著：

德布西先生並不平凡或陳腐，相反地，他過分明顯地展現出不尋常的偏好，他對音樂色彩的感受力是如此強烈，以至於傾向忽略線條和形式精確的重要性，他應該知道，模糊不清的印象風格是藝術真實性最危險的敵人之一。⁵

雖然印象主義繪畫在這時已廣泛地受到接受與肯定，但在音樂領域裡，這種傾向似乎還是受到非難的。但德布西並沒有接受勸告，從義大利回到巴黎以後，他廣結象徵主義詩人與印象主義的畫家，並投以相同的專注與興趣。

純就客觀環境而言，十九世紀末的巴黎，其藝術創作環境已形成一種新的藝術氣氛，而這種新的藝術氣氛也確實在繪畫、詩歌、音樂等領域有了新的體現。徜徉於世紀末的藝術潮流中，德布西在潛移默化中吸收、感通、同化了不同藝術的美感體驗，以形成個人的藝術性格，終於在 1893 年以一首純印象樂派風格的〈弦樂四重奏〉震驚樂壇，初步地達到他擺脫德國音樂傳統之束縛，建立法國音樂的理想。自此以後，直到 1918 年他逝世前為止，德布西幾乎掌控了整個法國現代音樂的脈動，其影像層面之深遠可見一斑。

事實上，最遲到了 1894 年，「印象主義」在音樂領域已不再是一個貶抑的用詞，從此，印象主義這個詞也一直與德布西聯繫在一起。從德布西音樂中精緻卻有力的非傳統和聲中召喚出來的豐富、不可言喻而多變的印象，致使他有時也被稱為「印象主義者」。但除了音樂形式的印象主義特徵外，在德布西創造個人音樂風格（或者是擺脫德國音樂傳統）的過程中，象徵主義的影響亦是極為重要的。

早在 1887 年德布西剛由羅馬回到巴黎的這段時間裡，巴黎便瀰漫著一股以馬拉梅（Stephane Mallarme）為首的象徵主義文藝思潮；德布西在友人的介紹下亦參加了馬拉梅家的定期聚會。馬拉梅家的聚會除了象徵主義詩人外，亦有許多印象派畫家如馬奈（Edouard Manet, 1832-1883）、莫內（Claude Monet, 1840-1926）、雷諾瓦（Pierre Auguste Renoir, 1841-1919）等共同與會。就是在象徵主義文學的直接影響下，〈佩利亞與梅莉桑〉（Pelleas et Melisande）與〈牧神午

⁴ 關於〈春〉的評述，轉載自：麥克·雷朋（Michael Raeburn）、亞倫·肯道爾（Alan Kendall）主編，《西洋音樂百科全書 7 二十世紀音樂（上）》，1996 年，台灣麥克股份有限公司，頁 37。

⁵ 保羅·荷密斯（Paul Holmes）著、楊敦惠譯《德布西》1995 年，智庫文化，頁 30

後前奏曲 > (*Prelude à l'après-midi d'un faune*) 這兩部關鍵性的作品方得以產生，為德布西在二十世紀樂壇莫立了尊崇的地位。

(二) 印象派繪畫的技法形式

印象主義最初是一個與繪畫有關的術語。1874年，法國畫家莫內的作品 < 印象·日出 > 在巴黎展出，評論家勒魯瓦 (Louis Leroy) 在《 *Le Charivari* 》周刊上發表了一篇嘲諷性的文章，將莫內為首的這個聯展稱為「印象派的展覽會」；這是極盡揶揄惡毒的批評。⁶ 作為一種回應，1877年莫內、雷諾瓦等畫家乃以「印象主義者」自居，並聯合舉辦畫展。不論如何，印象派繪畫剛面世時，確實使許多群眾感到不安，可是這個主義卻在緊隨而至的十九世紀末，成為最流行的藝術運動。

法國印象畫派運動的開始，是以馬奈開端的。馬奈發現，在室外的露天光源下通常是看不到傳統繪畫般均勻柔和的明暗調子變化的，陽光下出現的是尖銳的光影對比。物體移出畫室的人工環境後，看起來並不如石膏像般渾圓有立體感。受光部位比在畫室明亮多了，因為有來自周圍物體的反射光線，連陰影也不是一致的灰或黑。這種相信自己眼睛所見的，以鮮明的融入自己肉眼與心眼的諸種色彩入畫的概念，一開始被視為毫無道理的異端論調。⁷ 但由於照相技術的發明與改進，畫家們漸漸地被迫去探掘攝影技術所無法到達的領域，因此馬奈的繪畫觀念還是得到了莫內等年輕畫家的肯定，印象畫派也於焉形成。

莫內將馬奈的觀念應用於風景畫的創作中，以戶外的陽光畫出閃耀燦爛的效果。這種概念不僅要求改變習慣，並且不看重舒適的創作環境，無形間便產生了新的繪畫技巧。當一朵雲掠過太陽，或微風吹拂水中的倒影之時，「自然」或「畫題」每一分鐘都在變動，莫內是沒有時間如古典油畫大師般去調配顏色的。他必須以快速的筆觸直接將顏料塗到畫布上，因此畫面比較注重概略的整體效果，不在乎細部的描寫。畫面上的筆觸或粗或細、或整齊或髒污、或痕跡斑斑或清澈透明；這些筆觸在形式上往往無跡可循，是畫家直覺地把看到的景物混合表現。

⁶ Isabella Ascoil 主編，中國對外翻譯出版公司翻譯，《巨匠-莫內》，錦繡出版，1992年6月，頁3。

⁷ 關於馬奈及其落選，參見：

E.H.Gombrich 著，雨云譯，《藝術的故事》，聯經出版，民國80年，頁406-409。

Horst Woldemar Jason 著，唐文娉譯，《美術之旅》，桂冠圖書公司，民國80年，頁351-352。

Isabella Ascoil 主編，中國對外翻譯出版公司翻譯，《巨匠-馬奈》，錦繡出版，1992年11月，頁4-5。

對於印象派繪畫，必須再過十幾年人們才學會欣賞；欣賞者懂得必須退後幾步，這些迷惑人的塊狀顏料才能展現其生命。而印象派音樂受到印象畫派的影響，其關係除了是創作形式的對應與感通外，亦可以說是受到印象畫派勇於脫離傳統繪畫概念的影響。德布西為尋找出法國自己的音樂，勇於拋棄德國浪漫主義的嚴格設計，自由地游走於各個音調之間，以豐富想像力直接描繪皎潔的月光、浩瀚深隧的大海，或是牧神在夏日午後的多情幻想，並進而從神秘的象徵世界中，追求心靈與創作的滿足。這種嶄新的音樂形式終於與印象畫派被稱為印象主義（印象樂派）或德布西主義（**Debussyism**），成為了二十世紀初的一種音樂的世界風格。

西方美術史家在反省印象畫派的興起與成功過程後認為：印象派畫家的「景」是現實的精華，它代表著某一時刻的某一件事物，一個短暫的光影顏色的效果；印象主義是強調眼睛多於思想的。印象主義並沒有理論系統，它只是畫家銳利的雙眼和快速的筆觸，在畫布上迅速地織出圖像。由於它沒有系統才使得它廣受愛戴，人們不會對印象派繪畫感到害怕或受到冷落。⁸就藝術的感通而言，上述印象畫派的技法形式、捕捉景物的模糊印象、沒有太多的枯燥理論，因而較具親和力，亦與印象派音樂有著對應性的關係吧！

（三）象徵主義詩歌與繪畫

不同於印象畫派在技法形式上與德布西音樂的對應關係，象徵主義藝術主要是在音樂的內涵上予以充實的。藉由象徵主義詩人如波特萊爾（**Charles Baudelaire, 1821-1867**）、魏倫（**Paul Verlaine, 1844-1896**）、馬拉梅等人的作品，德布西除了賦予音樂一個更深刻、更有意境的想像空間外，更有將象徵主義的著名作品如〈牧神午後〉、〈佩利亞與梅麗桑〉直接譜成音樂者。另一方面，除了音樂，象徵主義文學也影響了當時的巴黎畫壇，而有象徵主義繪畫的產生。象徵主義繪畫對於本文探討德布西音樂裡的視覺印象無疑地是絕佳的材料，在此亦一併予以討論。

象徵主義詩人馬拉梅自 1866 年開始，便試圖擺脫當時高蹈派的影響，主張詩應有音樂性，不可拘泥於刻版的形式，詩的內容及特質則是以暗示、隱喻、象徵的方式來描述事物，並象徵超乎事物之外的意境。馬拉梅曾說：

對事體的沉思，自幻影飛逝入其所牽引的夢境，這是音樂的功

⁸ Robert Hughes 著，張心龍譯，《新世界的震撼》，遠流出版公司，1992年，頁140。

能。對詩的享受，唯有慢慢的揣摩推測始得；暗示，此即夢想。這是「神秘」的最完善使用，它構成象徵，逐漸喚起一指出靈魂狀況的物體。⁹

這段文字充分地說明了馬拉梅對象徵主義的看法。馬拉梅曾說：「詩，謎語也。」他強調詩的創作就是暗示，他在詩作中欲捕捉的是一種神秘幽幻的影像，或是一個朦朧的夢境；而象徵詩派的特徵即是將所見的「相」，喚起其中的「情感」，此時，客觀的景象只不過是傳播蘊藏其中的情調的媒介罷了。為使「情調」再現，所使用的技巧，即是「象徵」。也因此，象徵主義詩人為求詩具有流動性，乃以個人所感觸的印象作為寫詩的依規，不再拘泥於韻腳格式；這是與音樂具有共性的。音樂是以音的旋律、音色直接刺激聽覺神經以打動人心，詩也一樣。詩句朗誦出來的音響即成詩歌，甚至有的詩句不含具體意義，只要音律本身可以表達出一種情調即可。

文學領域裡的象徵主義成為一種運動後，有一發不可收拾之勢。象徵主義詩人們用啟發性的方式代替直接描述以喚起詩意，他們展現的是事物的象徵而不是陳述。這種幽玄神秘的象徵往往是只可意會不可言傳的。為了求得這種朦朧而不確定的，或是霧裡看花的美感，他們也崇尚詩的音樂性。另一方面，這種注重精神內涵的傳達而相對地忽略詩句形式的做法，也在繪畫與德布西的音樂裡皆起了很大的影響。就某方面來說，世紀末的法國藝壇，象徵主義的詩句、印象派繪畫、國際浪漫主義等思潮，正與音樂的發展形成一股相互交織的巨大洪流。在大環境上，拒絕傳統的印象畫派（尤其是以梵谷、高更等人為首的後期印象派）象徵主義或是德布西音樂，以積極揚棄舊傳統束縛的手段追求新的情緒與精神，想在物質以外，為靈魂追求一些更新的養分的企圖都是一致的。

作為印象主義之後的新興畫派，象徵主義繪畫拋棄了對事物表面的模寫與瑣碎細節的牽連，倡言將「真實」轉換為事實內在經驗的象徵，因此事實不再存在；經由心智的轉換，它是一種敏感氣質以其本身的方式對世界予以反應。不同於印象主義，象徵主義畫家的任務不是在觀察一件事物，而是去透視其內在深處的意義與真相；不是淺近表面的描繪，是作為一種內視的觀察者。象徵主義畫家認為，在日常生活中的事物，必須經由藝術家的神秘視野，轉化成超越真實的象徵，最後，成為他內心的真實。象徵主義這種極端的主觀主義，導致他們製造出各種幻想的領域；象徵主義流風所及的，在繪畫、音樂或文學領域，或多或少亦沾染了這種成分。¹⁰

⁹ 熊思音，〈德布西牧神午後前奏曲新探〉，《復興崗學報》51期，民國83年6月，頁118-119

¹⁰ 黃海雲，《從浪漫到新浪漫》，藝術家出版社，1991年，頁140。

基於象徵主義的理想，法國象徵主義畫家牟侯（Gustave Moreau, 1826-1898）便選擇了大量的宗教或神話故事作為題材，以製造一種介於夢幻與神仙的世界；這正與〈牧神午後〉或〈佩利亞與梅莉桑〉一樣，也是象徵主義詩人，甚至是德布西所喜愛的題材。而就藝術的感通而言，馬拉梅作詩的觀念，亦與莫內〈水蓮〉系列的空間觀念非常接近。在〈水蓮〉這一系列繪畫中，畫面中的天空除了在水池倒影中表現出來外，便看不出天空的存在，整幅畫都是描繪池水。莫內處理天空的充盈手法，與馬拉梅將詩看成是「字與空白的結構」是可以感通而獲得理解的。「詩詞的智慧電樞呈現在分隔段落的空白空間裡，也就是紙張空白之處：一種充滿意義的靜默，毫不遜於詩詞本身。」而同時：「又以暗示性與間接的字句來追憶那負極的物體，這些間接的字句不停地在補充的寂靜中自我磨滅，它所牽涉的承諾則幾近於創作的行為。」馬拉梅所說的「負極物體」是指隱伏於其語意面罩下的現實感。¹¹這是象徵主義詩歌的基本企圖，它與現實主義或物質主義所給予我們的現實景象有所抵觸。

三、德布西音樂與繪畫的感通

關於德布西音樂與繪畫之間的視覺感通，德布西有一段關於他創作〈三首夜曲〉（Trois Nocturnes）的自述。1894年9月，他在寫給以薩耶的信中說：

我正為你創作三首為小提琴與管絃樂團的夜曲。事實上，這是選用單一色調做不同編制處理的一次實驗，就繪畫而言，這是灰色習作。¹²

在這裡，德布西將音樂比做繪畫的姊妹藝術，清楚地透露了〈夜曲〉的本質：「一部灰色的習作」，此外，他更在〈夜曲〉最終版本的註解上，清楚地說明本曲與其它夜曲的不同。此曲以修飾性的手法加以詮釋，因此它未採取一般夜曲的形式，但卻表現出「夜曲」此字所隱示的多種印象與特殊的光影效果，是德布西作品中最具「意象似」

（image-like）的作品之一。德布西自己寫道：

『夜曲』這個標題具有裝飾感，所以它與一般夜曲的曲式不同，只是採取字義上的各種印象與輕盈的效果。¹³

他的註解明顯地標示出他的夜曲是惠斯勒式（Whistlerian）的感覺的。

¹¹ 見許榮鐘主編，《現代樂派的大師—德布西》，頁146。

¹² 同註5，頁58。

¹³ 陳文棋譯，〈德布西的藝術〉，《全音音樂文摘》第六卷第三期，民國66年3月，頁99。

基於探討德布西音樂與視覺藝術的關係，本章乃先就惠斯勒作品〈大橋夜景〉與德布西的〈夜曲〉作一對照性的了解，之後，再分別以〈牧神午後前奏曲〉及〈佩利亞與梅麗桑〉兩部作品演出時的節目單與舞台設計等視覺藝術切入，探討德布西音樂與印象繪畫、象徵主義繪畫之間的感通關係。

美國畫家惠斯勒 (James McNeill Whistler, 1834-1903)，作品曾與馬奈同時於 1863 年的「落選沙龍」中展出。雖然他的活動往往與印象派畫家相關，但他更強調的一個觀點是：繪畫裡要緊的不是題材本身，而是題材如何被逐譯成色彩與形式的方法。也因此，從他的作品中，我們能清楚地感受到文學的意味與傷感的象徵。其作品〈藍色與銀色之夢幻曲 (大橋夜景)〉 (約 1872-1875) (圖 1) 不僅以「夢幻曲」作為繪畫作品名稱，「夜景」的描繪也是一種新的題材形式。簡單的形式與慎密的平衡，灰黑的柔和調子顯得異常地纖細溫柔，以之對照德布西的〈夜曲〉，德布西所謂「灰色的習作」及隱示的多種印象與特殊的光影效果與象徵意義，均可從惠斯勒的作品中獲得某種意象似的感通。由此可知，德布西音樂與繪畫的感通關係是必然的，這也是德布西的創造吧！

(一) 〈牧神午後前奏曲〉 (Prelude a L'Après-Midi d'un Faune) 與印象派繪

畫

〈牧神午後前奏曲〉 (以下簡稱〈前奏曲〉) 起初只是作為田園詩〈牧神午後〉在朗誦或作戲劇性演出時的配樂， 1892-1894 年譜寫期間，德布西一度將之定名為〈牧神午後前奏、間奏曲與終曲〉

(Prelude , interludes et paraphrase finale pour l'après-midi d'un faune)。

〈前奏曲〉的總譜無法再以浪漫主義以前的傳統方式加以分析，因為德布西自己已明白地注明它是「對馬拉美優美詩篇的自由解釋」。除了是「自由的解釋」外，它與浪漫主義以降的標題音樂亦有不同。〈前奏曲〉既沒有傳統敘事性情節刻畫的現實主義表述方式，也沒有浪漫主義誇張的戲劇性情感宣洩，它只是一種精心創造的、符合原詩某種情境或氣氛的「音響世界」，是一幅真正的「交響音畫」。然而，雖然它在許多方面有別於傳統的樂曲形式，但德布西確實成功地在此創造出一種泛著珍珠般閃耀的流動內涵，正如馬拉美撩人的詩一般，〈前奏曲〉擁有嶄新的、自成一格的完美形式。

馬拉美〈牧神午後〉原詩的大致內容和意境如下：夏日午後，躺臥在森林濃蔭下的牧神從熟睡中醒來。他安靜地吹奏著蘆笛，猶如在夢幻之中，他的思緒恍惚，朦朧中，似乎遠處湖邊蘆葦裡有女神在那裡戲水，他弄不清這是現實還是幻影？牧神的思想逐漸狂放，幻想著他將愛的女神維納斯擁在懷裡，然而幻影消失了，他極力地追尋那似有若無如夢般的經歷。不久這幻影也消失了。陽光和暖，綠茵宜人，他又躺臥進入夢鄉。¹⁴

顯然地，詩作本身的情節敘述並不強；這也不是他的重點。象徵主義詩歌所要表現的僅是一種象徵性的意象，它在意的是捉摸不定的，卻又色彩豐富的朦朧意境。作為一個「對馬拉美優美詩篇的自由解釋」者，德布西的〈前奏曲〉無疑地是他在充分了解象徵主義詩歌美學之後的成功創作，樂曲也在他掌握了原詩的精神之後，於捕捉這些奇妙的色彩和意境之過程中誕生。

在象徵主義美學思想的直接影響下，〈前奏曲〉與傳統作曲形式不同的地方約有如下幾點：

1、〈前奏曲〉的作曲形式有著清楚的動機與發展模式，但實際上，被規範為大小調體系的音階、調式，其音階的和聲、調性功能都已被大大地削弱，說明作者已將注意力轉向了更為豐富的色彩處理，並導致了某種調性、調式的游移與模糊。

2、樂曲雖然採用了大型管絃樂隊，但沒有採用常規的大樂隊配器，而著重將細膩的音響與音色效果品味單獨地分離出來。

3、樂曲雖然有相當於主題的基本樂思，卻沒有採用西方傳統音樂那樣的加工方式予以發展，而是採用了類似東方音樂的線條裝飾性加工和反覆展衍。

4、樂曲沒有結構輪廓清晰和比較明確肯定的經典曲式歸屬，但其音樂的陳述仍可大體分為三個層次，形成一種比較自由的，包括有對比、再現、同時又含有許多變奏性因素的三部性結構。¹⁵


德布西〈前奏曲〉有著「豐富的色彩處理」、「調性、調式的游移與模糊」、「細膩的音響與音色效果品味單獨地分離出來」的特色。雖然這些特點僅僅是依據〈前奏曲〉之分析歸納而來，但它們卻不時地在德布西往後的音樂中出現。就某方面而言，我們可以說，這些特色正是德布西最典型的表現手法，也是印象樂派最鮮明的風格樣貌；當然，這也是印象畫派的鮮明特徵。


印象畫派之於印象樂派的影響一直為人津津樂道，事實確實如此。雖然在德布西的音樂養成中，象徵主義藝術也有不下於印象畫派

¹⁴ 關於〈牧神午後〉原詩在熊思言，〈德布西牧神午後前奏曲新探〉中，有以法文及英文及完整翻譯。請見熊文，頁 122-127。

¹⁵ 修海林、李吉提，《西方音樂的歷史與審美》，北京：中國人民大學出版社，1999年頁 331。

的影響，但兩者的影響層面是有性質上的不同的。若以藝術品的兩大要素--內容與形式--予以區分，約略地說，象徵主義給予德布西的影響主要是一種情境或意境的靈感獲取，是偏重於「內容」的部分；印象畫派主要是在表現技巧上的影響，偏重於「形式」。筆者當然不否認印象畫派與象徵主義藝術有「感通」的共同部分，更不認為德布西在追求「朦朧的意象」之餘，會刻意地計較某種意象到底是源自於印象或象徵，但是，筆者同樣堅持的是，在藝術品的研究與探討過程中，「分析」是必要的。事實上，僅將德布西音樂中「豐富的色彩處理，並導致了某種調性、調式的游移與模糊」之特色對比於印象畫派之作品，它毋寧是一種「將畫架置於戶外光線強烈的自然環境下的陽光刺眼印象」；而「細膩的音響與音色效果品味單獨地分離出來」正好似印象畫派著名的點描技法與色彩理論。因此，筆者以為德布西音樂與印象畫派之間的「感通」關係，是更大程度地建基於表現形式之上的。

<前奏曲>一開始是以長笛吹奏出悠悠而緩慢的旋律，別有一種午後慵懶、浪漫、神秘的氣氛。除了氣氛的營造，曲中亦充分地利用了不同音質的樂音刺激聽覺記憶，進而引發出視覺想像。在印象畫派的技巧引導下，以點綴各個旋律之間的聲響效果，描繪出午後陽光穿透樹蔭灑落在綠草地上的鱗鱗光點，而不時出現的一連串音符，好似光影流動，讓人馬上聯想到雷諾瓦的畫作。雷諾瓦<露天舞會>（ 2）描繪了熱鬧狂歡的宴樂氣氛，坐著的仕女的眼睛與前額落在陰影裡，而穿透樹蔭的點點陽光正照射在她的嘴巴與兩頰上。雷諾瓦為表現這種光影效果與強光下的人群，乃以鬆散的筆觸畫出仕女那明麗的衣服，而其後的人形卻消融在陽光與空氣裡。

<前奏曲>中除了有如雷諾瓦畫作般的朦朧、消融、點點陽光與樹蔭的視覺印象外，並以低音而緩慢的重複兩三次的音響。這種聽覺效果感應在視覺上，頗似現代照相上所使用的反光鏡般；這又恰與巴克斯特所繪製的「牧神午後芭蕾舞劇」節目單上尼金斯基背影一樣（ 3）

畫面上，尼金斯基飾演的牧神，神態被剪影在狀似彩帶的律動背景裡。尼金斯基側身背對觀眾以展現曼妙舞姿，與暗示音樂旋律的彩帶狀背景相呼應；構圖並不填滿，留白甚多，呈現出一種空靈又具律動感的意象。尼金斯基的背影以對比性強烈的光線作處理，亮面呈白色、陰影部分呈黑褐色，是典型印象畫派戶外光源下的視覺呈現。以剪影的方式造型的腿部襯以乳牛的黑白斑點以暗示牧神的角色，在色彩的感覺上亦是一大對比，惟與深藍的旋律狀彩帶交織在一起，造型的明晰性相對地減弱了許多，予人一種朦朧的模糊印象。而牧神背後的藍色彩帶狀漩渦及其上黃綠色的小漩渦，是十九世紀末維也納分離派（Secession Art）畫家克林姆（Gustave Klimt, 1862-1918）所喜愛

的裝飾手法；這種裝飾當然也是源自於東方的意象，是一種象徵主義與浪漫主義的情懷。僅就這張海報而言，它與德布西〈前奏曲〉的感通處正在於光影閃爍、色塊對比、空靈的旋律動感，以及象徵主義、浪漫主義、印象主義共同交織的時代氛圍；牧神所予人的感覺是輕鬆、愉快而略帶慵懶的。

不同於節目單封面的明快鮮亮，舞台背景的設計圖（圖 4）卻是以濃重的黃色為主，光影與色彩的戲劇性對比效果亦不若節目單封面豐富。這種明度對比稍低的色彩固然是基於烘托表演工作者的需要而來，另一方面，也有營造原始森林靜謐卻暗含原始生命力的意涵。午後森林的慵懶意象，透過濃重的三原色與有限的深度空間處理予以呈現，明顯可見高更（Paul Gauguin, 1848-1903）後期印象畫風及象徵主義繪畫風格的影響。這種視覺意象是與德布西〈前奏曲〉暗合的。而繪畫、音樂、舞蹈所具有的這種共同視覺印象的產生，除了不同藝術門類工作者之間的感通與詮釋外，也證明了它們都是世紀末法國文藝環境下的產物。

（二）〈佩利亞與梅莉桑〉（Pelleas et Melisande）與象徵主義繪畫

〈佩利亞與梅莉桑〉（以下簡稱〈佩利亞〉）是德布西唯一的一部歌劇，於 1902 年 4 月 30 日在巴黎喜歌劇院首演。在歌劇的領域中，〈佩利亞〉是一個歌劇史上的重要標竿，其重要性，可由該劇首演的指揮家的說話看出：

在歌劇的最後一幕裡，臨死的梅莉桑要求打開窗，這扇窗不僅迎進日暮餘暉，也迎進所有現代音樂。」¹⁶

便是因為德布西〈佩利亞〉對法國音樂影響，致使後代作曲家即使堅持傳統歌劇的創作形式，也因德布西發揚音樂的新感受性而獲益匪淺，並開始注意到譜樂的說話節奏，法國樂壇也終於擺脫德國的影響。

¹⁷而此一歌劇新形式的形成，據德布西向考克圖（Cocteau）坦承，是薩提如下的見解形成了〈佩利亞〉的美學思想：

演員登台時管絃樂無須在旁扮鬼臉，佈景中的樹何必一定要搔首弄姿呢？我們應做的是營造出一種能讓主角移動和說話的音樂景象與音樂情境，沒有對句，沒有主導動機，而是以創造一種氣氛使人聯想起皮維斯·德·夏凡內（Puvis de Chavannes）的畫為目的。¹⁸

如上所述，雖然德布西承認〈佩利亞〉的思想內涵並非自己原創，但

¹⁶ 同註 4，頁 35、40。

¹⁷ 關於〈佩利亞〉的首演及其在法國樂壇上的重要性，參見許常惠，《德布西研究》，頁 84-87。

¹⁸ 同註 4，頁 40。

「音樂景象與音樂情境」、「創造一種氣氛使人聯想起畫為目的」的訴求卻不僅僅出現於〈佩利亞〉而已。事實上，這種朦朧的音樂結構與繪畫般的意象，在德布西的音樂裡隨處可見的。朦朧音樂意象的存在之所以在〈佩利亞〉中特別受到重視，或許是因為它是一部由具體而實在的演員上演的歌劇，因此困難度更高的緣故。

早在 1893 年德布西還是學生的時代，他在讀過比利時象徵主義劇作家梅特林克（Maeterlinck, 1862-1949）的悲劇後，便已能清楚地描述他理想的歌劇合作對象了。由此亦可知〈佩利亞〉意象美學的產生其來有自，薩提只是適時地予以催發。德布西所闡述的「不受時空限制的角色及故事」、「傳統歌劇唱得太多，有些地方該以單調的唱法進入一種灰色的表達方式」、「可不用換景方式，自由變換時空與情緒」等等觀念，¹⁹乍看之下確實與西方傳統歌劇的表演形式有極大的差別。不論如何，在象徵主義思潮瀰漫歐洲之際，德布西因閱讀梅特林克的某部戲劇而有所得，後來卻與梅特林克的〈佩利亞與梅莉桑〉中的理想不謀而合，並為之譜曲演出，不可不謂為一個巧合。

〈佩利亞與梅莉桑〉這部歌劇是在一個夢境般的世界中，敘述一個古老而悲痛的愛情故事。劇本本身是象徵主義的產物，而它的音樂和作曲家，就像羅曼·羅蘭所說的「這是一個偉大的夢境畫家」。²⁰依此之故，所完成的〈佩利亞〉中並無傳統歌劇習見的詠嘆調或重唱，相對地，歌劇中用來串連前四幕的管絃樂間奏曲是此劇中不可或缺的部分。這些間奏曲指引聽眾由這一幕到下一幕，為聽眾的想像空間提供了戲劇性的評註與視覺脈絡，彌補了文字所無法表達的意境。

以音樂提供聽眾以想像空間或視覺意象，是印象主義音樂的主要特色與風格特徵，〈佩利亞〉裡的管絃樂間奏曲無疑地在這方面是成功的。作為印象派歌劇的代表作，〈佩利亞〉劇中並不追求強烈的情感表現或誇張的戲劇性張力，相對地，它以象徵主義式的歌詞促使隱喻、暗示的意味加重，並藉由印象派音樂特有的調式和聲、連續不段的管絃樂背景、柔韌的與語言音調結合緊密的喧敘調、慢悠的節奏等等手法技巧，塑造了靜穆、神秘的意境，完成了印象派歌劇特有的藝術風格。羅曼·羅蘭（Romain Rolland）說得好：

在〈佩利亞〉中沒有貫穿全劇的主導動機，也不見企圖將角色的生命與類型轉化為音樂的傳統主題，但是，卻有著表達情感起伏的樂句，隨著情感的轉移而變換。²¹

¹⁹ 德布西於 1889 年 10 月所發表，由他在巴黎音樂院的同學伊曼紐爾（Maurice Emmanuel）紀錄下來的談話。

見：註 4，頁 40。

²⁰ 關於〈佩利亞〉一劇的主要故事情節，請參考《現代樂派的大師—德布西》，頁 99-112。

²¹ 同註 4，頁 41。

在世人崇拜華格納達到最高峰的當時，羅曼·羅蘭的意見不僅將德布西的音樂與華格納做了區分，也為德布西注重意象而堅持不用主導動機的做法提出有力的辯解；但是，羅曼·羅蘭的這種看法並不甚絕對。事實上，德布西仍是以主導動機來構築其音樂的經緯，只是這些音樂動機並非固定不變，而是在不同的脈絡中自由奔流、變化，並跟隨著角色的情感變異而不易被把握住罷了。德布西所致力表達的是思想或情感，是情境或象徵的精髓，而非其明顯的特性。就大時代環境之思潮流變而言，他的音樂內容亦即其樂曲中的思想、情感、情境或視覺印象，應是象徵主義影響下的產物。倘若我們沿著德布西音樂中的視覺意象這條線索來考察，則〈佩利亞〉劇照中的樹林與湖面，水波蕩漾與柔和卻對比強烈的月光，亦在視覺上與德布西音樂共同地營造出某種神秘夜晚的意象。（圖 5）

與德布西一樣地，象徵主義畫家亦埋首耕耘於渾沌的深沉意象，企圖在冥想中求得繪畫與文學的調和，他們所追求的都是一個更深刻的藝術內涵。象徵主義畫家牟侯（Gustave Moreau, 1826-1898）說：「我不信摸得到，或看得到的事物；我相信的確有我未看到的，和未感覺到的。只有內在情感對我方是永遠的，無法否認確實存在的事物。」²²再就題材而言，〈佩利亞〉象徵主義式的愛情悲劇，亦可以從克林姆、佛謝利（Fussli, 1741-1825）等畫家的作品中找到對應性的感通。

〈愛〉（圖 6）被視為克林姆「寓言與徽章」新系列的出發點，畫裡引進了他一向專注的、貫穿作品中的「愛與死」的主題，也是他朝向象徵主義的關鍵性一步，當代的詩人將它們暗示為詩歌、音樂與奧秘，²³一如〈佩麗亞〉動憾人心而淒厲的愛情悲劇。而在佛謝利〈克里米爾德撲倒在席格弗里多身上〉（圖 7）畫作中，晃動的人物正投向未知的空間。這個空間具有佛謝利賦予的強烈詩意，幾乎總是由明亮和陰暗交替組成。雖然我們無法確知這樣的空間意味著什麼，但可知的是這是一個象徵性的空間，一個封閉的空間，並且是用來突出人物、讓他們的動作富戲劇性及特殊力量的繪畫空間，而渾濁單調的背景色彩亦成功地塑造出低沉慘澹的氣氛。²⁴畫中的光線使克里米爾德修長的身材從陰影中顯現出來，她直撲倒在席格弗里多身上，臉部朝下，使我們只能看到她棕色的長髮和白色的手臂；這不僅使人聯想起〈佩利亞〉劇中第三幕第一場裡佩利亞捧起梅麗桑金髮的場景，也

²² 轉載自：劉振源，《世紀末繪畫》，藝術圖書公司，1995年，頁77。

²³ 關於克林姆〈愛〉，見：Francoise Ducros 原著，舒詩偉譯，《克林姆》，台灣麥克股份有限公司，1995年，頁50。

²⁴ 佛謝利〈克里米爾德撲倒在席格弗里多身上〉的畫作解說見：Isabella Ascoil 主編，中國對外翻譯出版公司翻譯，《巨匠-佛謝利》，錦繡出版，1994年1月，頁28。

使人聯想起故事的最後，梅麗桑的遺體靜靜地躺在陰沉黑暗的城堡景象。

四、德布西音樂裡的視覺印象

1902年，德布西以歌劇〈佩利亞〉對華格納音樂提出批評後，便與德國浪漫主義音樂漸行漸遠，而清楚地開闢出優美的印象主義世界，逐漸地建立起他心目中的法國音樂風格；〈海〉（*La Mer*）便是其一。在這些作品中，他注入了他所欲表達的主觀情感，一反過去嚴整的音樂結構，呈現出模糊不清的飄忽意象，使音樂在不同的明滅之中，造就一股昇華的氣氛。在上一章中，筆者以具體的畫例分別在技巧形式與精神內涵上說明德布西音樂與繪畫的感通關係，但是，一件完整的藝術作品往往是內涵與形式的和諧整合，無法硬生生地予以割裂的。藝術作品固然如此，人類的記憶亦復如是。當我們面對一件能夠勾起舊有記憶的事物時，往往我們能獲取的只是一種朦朧的印象，或者僅是不知所以、莫名其妙的意象；這也是德布西音樂裡所欲捕捉的象徵。也因此，在探討德布西音樂裡的視覺印象時，僅僅止於分析式地將其樂曲的形式與內涵予以割裂是不夠的。在這章裡，筆者試圖探討的便是德布西音樂裡的整體印象，亦即是包含了音樂內涵與形式的整體意象。

基於探討德布西音樂裡的整體印象或意象，樣本的選擇上乃以其典型印象主義樂風的〈海〉與〈月光〉為主，方法上也是結合了眾多的視覺圖像加以對應感通，而不斤斤計較於印象派或象徵主義畫家的作品。

（一）〈海〉（*La Mer*）

海光鱗鱗、變幻莫測的萬種風情，正是海所以為追求瞬間印象捕捉的印象派畫家著迷的主因（圖 8）。相同於印象派畫家，德布西亦為海著迷。早在管絃樂曲〈海〉誕生之前，德布西已分別在〈佩利亞〉中的巖穴場景與〈人魚〉中對海有極成功的描寫了；因此，就某方面而言，〈海〉是德布西對於海之印象與意象的總結。藉由〈海〉，德布西定義了印象派音樂的想像力特質，它的凝鍊正在於他透過音響效果而全然地激起人們對海的聯想。

〈海〉的總譜與鋼琴二重奏皆以日本版畫家葛飾北齋（*Hokusai*）著名的版畫〈大浪〉之局部複製作為封面（圖 9）。由於篇幅較長，使

<海> 比德布西其它的作品更接近交響曲。德布西於 1903 年 9 月 12 日給出版商杜朗 (Jacques Durand) 的信上說：

<海> , 三首為管絃樂的交響作品。(一) <桑吉奈爾島的美麗海> (Mer belle aux Iles Sanguinaires) (二) <海浪的嬉戲> (Jeux de vagues) (三) <風和海的對話> (Le vent fait danser la mer)。這就是我正努力寫作的, 喚引出無數的回憶, 也是我希望能在這完成的作品。²⁵

而另一封給安德列·梅薩傑 (Andre Messager) 的信中則說：

無論如何, 我永遠對她(海)保留一份最真摯的強烈情感。你也許會說海並不一定正好衝擊伯根地 (Burgundy) 的山腳 ! 這與工作室裡的風景畫相似! 但在我心裡, 卻有一波波湧流不盡的回憶, 心靈印象中的海往往超越現實中的海, 而後者的魔力卻往往重重地盤踞在我們的心頭。

而在 1911 年裡的談話錄也說：

誰會知道音樂創造的秘密呢? 那海的聲音、海空畫出的曲線、綠蔭深處的拂面春風、小鳥啼嘯的歌聲, 這些無不在我心中形成富麗多變的「海」的「印象」。突然, 這些意象會毫無理由的, 由其記憶的某一點, 向我們身處周圍擴展, 於是, 「音樂」就出現了, 其本身便自然含有和聲。²⁶

從上述自敘中, 我們不難窺測德布西的創作過程。

由於創作所需的靈感正與「工作室裡的風景畫相似」, 因此它得以在德布西心中「喚引出無數的回憶」。在回憶的當時, 德布西意識到自己將「永遠對她(海)保留一份最真摯的強烈情感」, 因此陷於長思。經過了努力地思索, 他終於領悟到「心靈印象中的海往往超越現實中的海」, 因此乃以此一「主觀的真實」的「印象」作為音樂的主要內容, 創作出<海>。樂評家巴拉克說的好:「德布西在<海>的音樂中, 構思出一套新的創作方式, 其呈示與發展的觀念是並存且不斷湧現的, 此種樂念的湧現無須借助任何預設之樣式, 而是依據自身的力量向前推進。」²⁷簡單地說, 德布西創作<海>並不是從樂曲形式入手, 相反地, 他試圖努力去掌握的是海的意象與象徵--亦即是音樂的主體內涵。一旦海的「富麗多變」的印象確定, 剩下的工作只是把它寫下來而已了。也因此, 所以德布西說「誰會知道音樂創造的秘密呢?」, 「突然, 這些意象會毫無理由的, 由其記憶的某一點, 向我們身處周圍擴展, 於是, 『音樂』就出現了, 其本身便自然含有和聲。」

如上所述, <海> 的創作過程與傳統的理性構思有很大的不同。

²⁵ 德布西給杜朗及安德列·梅薩傑信件內容, 轉載自: 註 4, 頁 43、44。

²⁶ 轉載自: 陳郁秀主編, 吳舜文著, 《大自然 SPA 的呵護》, 台北: 東大圖書公司, 2002, 頁 95-97。

²⁷ 摘自樂評家巴拉克之觀點, 同上註, 頁 98。

由於德布西有意忽略「主導動機」的作曲形式，追索他所謂的「毫無理由」的「印象」，因此，較之於嚴謹的主題/發展之呈示模式，這種創作靈感無疑地是更加不稽而天馬行空的象徵主義式的。再以繪畫創作的技法形式來理解，這種創作過程正與印象畫派不謀而合。

在西方的繪畫傳統裡，素描是創作之前的一個重要準備動作，是一種草稿構思或探討局部細節之習作性質的東西；在不斷地構思與修正之過程中，一幅繪畫作品背後往往有各式各樣的素描草稿十餘幅甚至百餘幅。這種情況到了印象畫派有了改變。不同於浪漫主義以前在畫室裡作畫的繪畫傳統，印象畫家直接以油彩速寫不確定的戶外風景的情況下，每一張「速寫」或「素描」都變成了「作品」了。德布西忽視「主導動機」轉而追索模糊印象的作曲形式，正與印象畫派的觀念有所契合，因此他也大方地將〈海〉冠以「交響素描」(*trois esquisses symphoniques pour orchestre*) 的副標題；而「交響素描」之副標題與「標題音樂」有關。德布西常拿美術用詞如「版畫」、「影像」、「素描」等作為其樂曲創作之標題，就像是用畫家的言語詮釋音樂藝術一般。交響素描〈海〉是德布西嘗試以「色彩」及「時間」去詮釋音樂的創作。德布西除了音的描寫外，更賦予藝術一種時間性的、運作式的、以及開放的形象，而樂器絕妙的調配也是此曲被視為印象樂派代表作之原因。全曲共有三樂章，各樂章標題與主要內容如下：
第一樂章：海上的黎明至中午 (*De laube a midi sur la mer*)

樂曲的開始是緩版的「混合型」調式，以降 D 音為調式主音，整個樂章主要描寫黎明前海洋沉靜的波動，以及曙光初現至萬丈光芒的一連串富麗景緻。為了描繪出黎明至日出的一連串變化，在這個樂章裡有著眾多的不同音樂元素接續連接，但這些素材所形成的音樂總體與奏鳴曲式的交響曲相同，都具有迷人的旋律及令人滿意的形式，樂段間的銜接亦流暢而自然。此外，德布西拋棄傳統古典音樂所擅用的長句，採用小的旋律，片段的組合，將大海的變幻以最完美的音樂手法呈現出來。²⁸這與莫內 1888 年開始選擇同一主題，重複地一遍又一遍地加以描繪以探討光線變化的做法有異曲同工之妙。1891 年他展出了第一個系列的繪畫：十五張描繪稻草堆的畫。莫內的用意是要表現同一個主題，在不同時間內、不同光線下所產生的效果。以此對照德布西的〈海上的黎明至中午〉，這何嘗不是一種「同一個主題在不同時間內」的變化的時間性追求呢！

第二樂章：浪花的遊戲 (*Jeux de vagues*)

不同於第一樂章描繪了旭日東昇的長時間變化，此樂章著力於捕捉陽光照耀在海上的瞬間印象，創造時空的明暗效果，是一段具有詼

²⁸ 參見：註 3，頁 92。

諧曲風的樂章。樂章的開始首先以弦樂及木管奏出海浪嬉戲的光亮感覺，接著以小提琴急促的旋律製造不安的緊張效果，而音樂的最後是在平靜的氣氛中結束。較之第一樂章的豐富表情與描繪日出的繁複手法，此樂章的旋律及形式較為靈巧及自由。對比於上述莫內同一主題的系列性作品，〈浪花的遊戲〉或可稱之為該時間序列連作中的特定一幅作品的單獨呈現。

第三樂章：風和海的對話（*Dialogue du vent et de la mer*）

「風」是一種飄揚的意象，可感覺深刻卻捉摸不到；「海」是一種流動的意象，深邃而隱密。樂曲一開始由定音鼓奏出顫音，微弱而低沉，是一種以「暗部」烘托「明部」的對比手法。弦樂以一句接連一句的音型，暗示被風激起的波濤。接著，雙簧管繼續吹奏代表颶風吹襲的樂音，再加上裝有弱音器的小號，與小提琴一起奏出樂章的第一主題。此時，樂曲背景象徵「混沌」的音響，與第一主題的旋律持續交錯著，而不規則的節奏與增減音程的運用更突顯了樂曲的緊張感；力度並由極弱的 *pp* 漸次擴增至極強的 *ff*，全曲演變至怒濤澎湃，形成強而有力的高潮。若欣賞者能從〈海〉的總譜封面，著名的版畫〈大浪〉裡了解到視覺藝術裡關於色彩的、明暗的、清晰與渾沌的、飄揚與流動的、強與弱的 等等的對比效果，當能對〈風和海的對話〉有更深刻的體會。

（二）貝加馬斯克組曲〈月光〉（*Suite Bergmasque “clair de lune”*）

就如同印象樂派為西方近代音樂開啟一扇大門一般，德布西亦為鋼琴曲開創出一片嶄新的綺麗世界，而貝加馬斯克組曲第二首〈月光〉便是德布西鋼琴作品中最著名的一首。惟不同於〈海〉的是，德布西在〈月光〉中並沒有很強烈的企圖要對「月光」予以視覺性的描繪。德布西真正要創造的可能只是一種關於朦朧月光的意象（更偏向象徵主義之精神內涵的），而不是如印象派繪畫般具體可見的圖象。

〈月光〉呈現出昏黃朦朧的月光意象，流露出高貴的詩魂、精緻韻律及繪畫的感染力。樂曲最初的八個小節音樂，以類似印象派點描技法般的手法奏出優美而極具詩意的月光，好似它正從夜空中緩慢地灑落於湖面上。之後，以不斷地出現於全曲中的琶音，描寫月光灑落於水面上閃爍光輝的情景。²⁹這種重視意境之「模糊意象」的內容與形式，是與貝多芬的〈月光〉（第十四號鋼琴奏鳴曲）在樂曲中強調作曲家的主觀意識及敘述性內容截然不同。

²⁹同註3，頁92。

詩人魏倫曾說：「詩意意象愈朦朧，其神態就愈異變而多姿。」德布西也認為，作為一位視覺藝術家，雖然常以各種自然景物作為自己的創作對象，卻不主張過分真切的描繪，他認為過多的具體描繪會損失音樂的情調和氣氛。³⁰所以，他實際在音樂中捕捉的只是他對描繪對象的模糊的瞬間意象。也因此，在對〈月光〉進行描繪時，德布西創造了全新語彙與表現手法：

鋼琴以極弱的和弦伴隨不規則的切分音與掛留音，時而三等分，忽又二等分的節奏音型，交錯出現，接著彈奏平行八度的下行和弦有如類似「過門」樂句的手法和主題交互不斷堆疊，至和弦達到最高音，琶音式的分解和絃聲響將氣氛緩和，並引導第二樂段的新局面開場。

第二段樂曲在分解和弦的伴奏烘托下，「五聲音階」(pentatonic)式的曲調與「全音音階」(whole-tone scale)的樂句形態不斷地交互呈現，有如流動的月光。此後，全曲速度加快，並因全音音階的聲響效果而使得月光彷彿「明亮」了起來，並充滿生動與活力的氣息。樂曲高低、強弱、和弦的面貌不斷地轉變，將樂曲帶到最高點。在高潮之後，第一段主題再以極弱的力度呈現兩次，接著左手琶音式的伴奏輕緩地出現，營造朦朧的背景氣氛，右手則以三次出現的上行二度和弦而結束全曲。

樂曲的進行與結構關係約如上述，但欣賞此曲可能不需要太多的理性，卻更需要一種渾沌模糊的感性認知，方能觸及該曲朦朧意象的核心。也因此，筆者認為從根源處釐清德布西所以創造朦朧意象的表現手法，將比追逐其樂曲形式更具價值。

德布西借用東方音樂的養分，更全面地對「五音音階」、「全音音階」予以深入探討，進而創造出一種新奇、流動而透明的音響效果，營造的是一種朦朧的意象，這是德布西的大創造。³¹若是靜謐的月夜，萬賴寂靜無聲，欲求描繪「無聲勝有聲」而僅僅是以類似前衛音樂家約翰·卡吉(John Cage)的無聲音樂表演，那只是一種觀念上的革新，至於是不是音樂，只能落入美學上的詭辯了！³²不同的是，德布西〈月光〉的表現手法正是試圖以有聲來描述無聲。

日本人或中國人畫夜間景緻並非如西方油畫般，在漆黑的一片夜裡點上燭光以為光源，而是以一如白晝般亮熒熒的背景入畫，僅在畫面上不甚緊要處以淡墨畫上一個圈以象徵月亮，如此便是夜晚了。東方人的繪畫觀念並不被光源所侷限，不似西方繪畫非藉由光線方能表現出畫面的戲劇性或人物的體積感。東方的繪畫觀念不在於表現特定

³⁰ 魏倫與德布西的談話與觀點，轉載自修海林，李吉提，《西方音樂的歷史與審美》，頁329。

³¹ 兩種音階的使用與1889年巴黎萬國博覽會中所演奏的印尼甘美朗(Gamelan)音樂，及展覽中所介紹的遠東、近東文化令德布西留下深刻的印象有關。

³² 參見：張心龍，〈約翰·卡吉的無聲音樂〉，《都是杜象惹的禍》，雄獅圖書公司，民國79年。

的客體，而是表現一種意念或情感。夜間裡的鮮活風月才是東方繪畫所要表現的主題（圖 10，圖 11）。就這點而言，德布西的〈月光〉無疑地是更與東方繪畫接近的。

夜間的寂靜將因蛙鳴、夜鷺的鳴叫而更顯清靜，這是與唐詩「千山鳥飛絕，萬徑人蹤滅；孤舟蓑笠翁，獨釣寒江雪。」的詩意接近的；是一種以「有」來詮釋「無」的手法。只是，夜間雖非絕對的寂靜，但過分地加入音響，只會更加喧鬧，使夜間的靜謐感蕩然無存了；德布西在這裡也不如此做。他選擇了一種抽象的心情體驗作為〈月光〉的主要表現內容，亦即是：以個人對靜夜的心情感觸作為內容，將這種抽象的心靈感動翻譯作音符娓娓道來。我們在這首〈月光〉曲中「彷彿看到」湖面上閃耀的月光鱗鱗蕩漾，一陣陣輕柔鋼琴彈奏樂音恰似清風有節奏的輕拂臉上，這些都是以印象樂派典型的技法所完成的。從樂曲中「感受到」溫柔、安詳，清風徐徐的涼爽適意，才是德布西〈月光〉所要傳達的主題吧！點點清亮的印象派琴聲只是表現這種抽象心靈的一種媒介而已，它也不一定就是水面點點月光的視覺性描繪。然而，德布西終究是西方的作曲家，雖然我們可以用東方的文學藝術加以感通，但〈月光〉中清晰明白的旋律主題，其結構曲式與風格究竟還是西方的。

五、小結

印象樂派為歐洲音樂史提供了最後一種典型的音樂風格，但由於德布西的印象主義音樂多立基於一種象徵式的主觀想像，因此使得這類創作很容易成為完全個人化的經驗。但換個角度來看，他又或可稱為訴求個人風格之展現的二十世紀現代音樂起步時期的一位發軔者。

在朦朧的音響融合中，印象樂派的風格特徵在德布西音樂中得到最完全的呈現，雖然他最初的音樂創作極可能在主觀意識上並沒有想要去寫一個「印象主義」的音樂作品，只是，他亦無可避免地受到整個大環境的制約。

就音樂發展本身而言，後期浪漫主義對色彩和聲的更廣泛運用，以及民族樂派對異國情調和東方音樂色彩的關注等，對德布西音樂都有直接或間接的影響。從比較的意義上來講，印象主義音樂也是一種標題音樂，而這正是浪漫主義音樂的特點之一。其間的差別是，浪漫主義的標題性音樂多表達深刻的情感體驗，而印象主義的標題音樂只具有象徵意義，其目的主要是通過和聲、音色以喚起意境和感官印象，亦即是一種朦朧氣氛的營造。另外，再就樂曲形式而言，以往浪漫主

義音樂中佔有很重要地位的旋律表現因素也被德布西削弱了，甚至某些時候都聽不到輪廓；這又與朦朧的印象主義繪畫相彷彿。

德布西的音樂所以被稱為印象樂派，主要是作曲形式、多樣音色、朦朧氣氛等形式技法與印象畫派極為相似，但就其音樂本身所欲表現的精神內涵而言，除了借用音樂以直接描繪視覺印象外，象徵主義詩歌的影響亦不容忽視。若從本文所例舉的樂曲來觀察，〈前奏曲〉、〈佩麗亞〉無疑地是在象徵主義的藝術觀念的影響下，欲表現其象徵意義而首次成功地呈現出印象主義音樂技法。在印象主義音樂技法發展成熟後，德布西始有〈海〉、〈月光〉等強調視覺印象之描繪的大型作品出現。

如許多同一時期的印象派畫家一樣，在藝術上，德布西只相信感覺，同時他相信感情與感覺具有同樣的趣味。在〈海〉、〈月光〉等成熟時期的音樂裡，他的興趣主要在於對光、空氣、雲霧、太陽、聲音、香味等那些令人愉悅的純自然界或純客體的感官印象。他認為，音樂是為文學所無法表現的東西而設的，「我希望它彷彿從朦朧中來，又回到朦朧中去，它永遠應該是簡單而樸素的。」他甚至說：「音樂不存在理論，用兩耳諦聽就夠了。」³³德布西要求音樂表現有完全的自由，突出的是個人的主觀的感受、觀察和體驗。他的許多創作是以自己的審美趣味和創作本能轉移而來的，其作品的藝術形式幾乎是為了構思的需要而形成。惟不論他構思的是象徵主義文學或是描繪一幅海景，印象主義音樂的形式皆能提供絕佳的表現力。內涵與形式兩相激盪，德布西終於完成了印象主義音樂，創造出繪畫般微弱色彩的閃爍和朦朧的效果，具有透明流動之意象；這也是印象主義音樂最大的魅力吧！

論文及參考書目：

- 修海林、李吉提，《西方音樂的歷史與審美》，北京：中國人民大學出版社，1999。
- 許天治，《藝術感通之研究》，台北：台灣省立博物館，1987。
- 許常惠，《社步西研》，台北：百科文化事業公司，1982。
- 邵義強主編，《現代樂派大師—德布西》，台北：錦繡出版公司，1999。
- 黃海雲，《從浪漫到新浪漫》，台北：藝術家出版社，1991。
- 劉志明，《西洋音樂史與風格》，台北：大陸書店，1988。
- 劉振源，《世紀末繪畫》，藝術圖書公司，1995。
- 虞軍質，《藝術概論》，台北：大中國圖書公司，2000。
- E.H.Gombrich 著，雨云譯，《藝術的故事》，台北：聯經出版公司，1991。

³³ 轉載自修海林，李吉提《西方音樂的歷史與審美》，頁 329。

Francoise Ducros 原著，舒詩偉譯，《克琳姆》，台北：台灣麥克股份有限公司，1995。

Horst Woldemar Jason 著，唐文娉譯，《美術之旅》，台北：桂冠圖書公司，1991。

Isabella Ascoil 主編，中國對外翻譯出版公司翻譯，《巨匠-莫內》，台北：錦繡出版公司，1992。

Isabella Ascoil 主編，中國對外翻譯出版公司翻譯，《巨匠-馬奈》，台北：錦繡出版公司，1992。

Isabella Ascoil 主編，中國對外翻譯出版公司翻譯，《巨匠-佛謝利》，台北：錦繡出版公司，1994。

Robert Hughes 著，張心龍譯，《新世界的震撼》，台北：遠流出版公司，1992。

陳文棋，〈德布西的藝術〉，《全音音樂之摘》第六卷第三期，1977.3。

熊思音，〈德布西牧神午後前奏曲新探〉，《復興崗學報》51期，1984.6。

圖片目錄

- 圖 1 惠斯勒 藍色與銀色之夢幻曲（大橋夜景）
- 圖 2 雷諾瓦 露天舞會
- 圖 3 巴克斯特 牧神午後前奏曲芭蕾舞劇首演節目單封面
- 圖 4 巴克斯特 牧神午後前奏曲芭蕾舞劇舞台背景設計
- 圖 5 〈佩利亞〉劇中舞台佈景
- 圖 6 克琳姆 愛
- 圖 7 佛謝利 克里米爾德撲倒在席格弗里多身上
- 圖 8 莫內 岩石
- 圖 9 葛飾北齋 大浪
- 圖 10 加山又造 千羽鶴
- 圖 11 菱田春草 海月

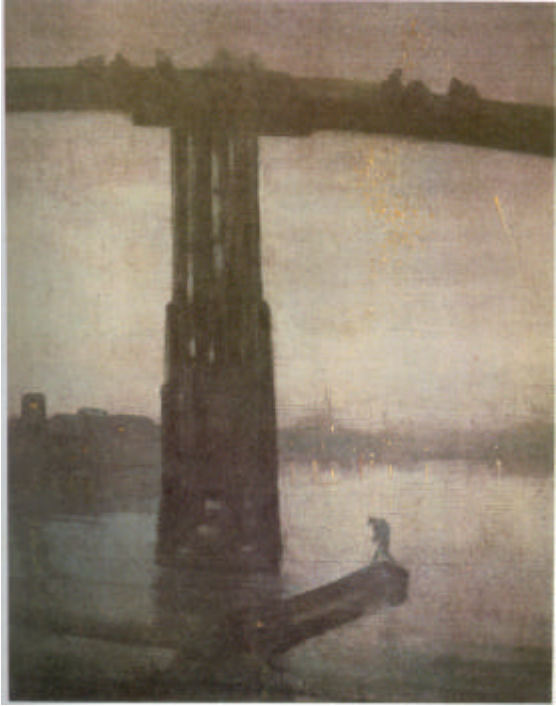


圖1 惠斯勒 藍色與銀色之夢幻曲（大橋夜景）1872年-1875年



圖2 雷諾瓦 露天舞會 1876年



圖 3 巴克斯特 牧神午後前奏曲芭蕾舞劇首演節目單封面 1912 年



圖 4 巴克斯特 牧神午後前奏曲芭蕾舞劇舞台背景設計 1912 年



圖 4 巴克斯特 牧神午後前奏曲芭蕾舞劇舞台背景設計 約 1902 年



圖 6 克林姆 愛 1895 年

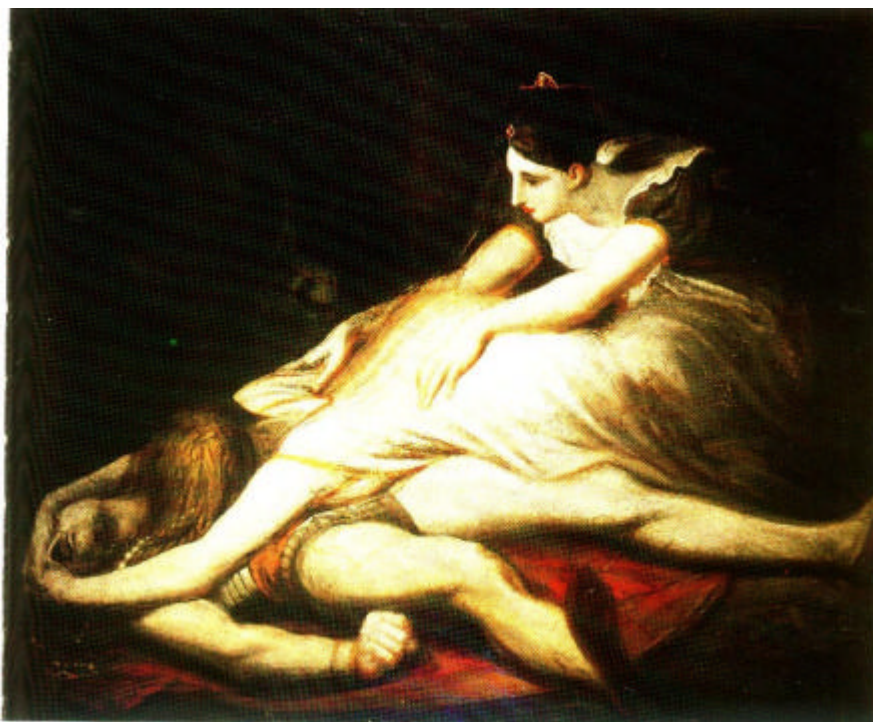


圖7 佛謝利 克里米爾德撲倒在席格弗里多身上 1817年



圖8 莫內 岩石 1886年



圖9 葛飾北齋 大浪 1905年



圖10 加山又造 千羽鶴 1970年



圖 11 菱田春草 海月 1907年