

## 裝飾中的裝飾——E. Vuillard

## 兩組壁飾畫板（1895-1896）中的「裝飾」意義

中央大學藝術學研究所 莊憶萱

## 一、前言

19 世紀末，塞魯西葉（Paul Sérusier, 1864-1927）在法國布列塔尼地區的阿旺橋（Pont-Avent）受到高更（Paul Gauguin, 1848-1903）的啟發，一幅畫在紙板上名為《護身符》（*Le Talisman*, 1888）的作品也預告了那比畫派（Les Nabis）的誕生。在本文中，筆者主要是從那比派畫家艾德瓦·維雅爾（Edouard Vuillard, 1868-1940）的作品為主，因為他承繼了象徵主義對於藝術在精神上的訴求，<sup>1</sup> 同樣也反對自然主義、寫實主義、以及學院派的美學觀，再加上年輕的那比派畫家崇尚當時有名畫家夏凡納（Pierre Puvis de Chavannes, 1824-1898）的壁畫作品中裝飾的觀念，<sup>2</sup> 以及高更提出的綜合主義作為創作的信念。<sup>3</sup> 除了這些美學上的直接影響外，筆者試圖納入 19 世紀末，法國現代性城市興起的轉折因素去討論中產階級家居所反映出室內私密空間和個人內心世界間的關係，<sup>4</sup> 以求完備「裝飾」

<sup>1</sup> 藝評家奧里葉（G. Albert Aurier）於 1891 年發表在《法國信使報》（*Mercure de France*，或作《法國水星》）中評論高更的文章，提到他所認定作為象徵主義模範的藝術作品其條件：「關於藝術作品，第一，觀念性的，因其獨特的理想來自觀念的表現；第二，象徵主義的，因其觀念的表現來自於諸形式的途徑；第三，綜合的，因其繪出的形式，所依據的是普遍能理解的記號；第四，主觀的，因其描繪之客體不再視作為客體，而是由主體感知到觀念的記號；第五，（如前四項的結果）『裝飾的』（*décorative*），鑑於作為裝飾的繪畫，就像是埃及人對裝飾的理解，以及像希臘人和原始人那樣的，『裝飾的』就是一種包含主體的、綜合的、象徵的、觀念的藝術展現。」 G. Albert Aurier, “Le Symbolisme en peinture: Paul Gauguin,” *Mercure de France* 2 (March 1891): 155-64. 可參見法國國家圖書館 Bibliothèque nationale de France (BnF) 線上數位期刊查詢系統 Gallica2: <<http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1051454.image.f156.langFR>> (2009/3/7 瀏覽)

<sup>2</sup> 從 1874 到 1878 年，夏凡納製作「先賢祠」（Paris Panthéon）中的「裝飾」（指壁畫），成為他的代表作，也映證他享譽之後二十年的名聲：「裝飾的大師」，也就是壁畫作品的大師。因為他將壁畫的手法應用在架上畫之中，打破油畫與壁畫之間的界線。而從 1890 年代起，夏凡納作品中富有平面性的柔和色調統創造了均衡美感，也成為流行的繪畫風格。Rodolphe Rapetti, “Symbolist Art: A Synthesis of the Arts,” in *Symbolism*, trans. Deke Dusinberre (Paris: Flammarion, 2005), pp. 175-180.

<sup>3</sup> 1888 年在布列塔尼地區由高更與伯納（Emile Bernard, 1868-1941）發起的綜合主義畫派，又稱為阿旺橋畫派，他們強調「分區畫法」（*Cloisonnisme*），以黑框勾勒輪廓後填色，或是高更以主觀色彩作為平塗的方式，體現一種「裝飾的」（去除暗示明暗調子的空間性）手法，並綜合畫家的主觀意念，作為象徵主義藝術整體性的追求。參見同註 2，頁 175。

<sup>4</sup> 象徵主義時期正是普法戰爭（1870-71）結束後法國第三共和政府（*La Troisième République*, 1870-1940）階段，除了開始進行大城市的建造計畫，並以科學理性的實證主義態度推動各項政策，促進法國國家的現代化以及強化國民健康與民族自信心。因此，許多反對科學理性的文學家、藝術家開始感受到與外在世界的衝突，企圖逃遁至內心的世界，將個人不安的情緒表現在作品上做為一種抒發的管道。而新的心理學，從法國的病理神經學家夏寇（Dr. Jean Martin Charcot,

的意義。以下本文即透過 1895 和 1896 年艾德瓦·維雅爾所創作的兩組室內壁飾畫板作品，作為了解「裝飾」或作「裝飾性繪畫」(la décoration)<sup>5</sup> 在當時法國現代藝術發展中的重要意義，並且進一步鎖定在以下三個層次中去探討「裝飾」的意義：

第一，從作品產生的脈絡來看，畫家母親因為經營裁縫工作室，使得居家中充斥著紡織布料與衣物。同樣地，畫家筆下的花卉、刺繡花紋、與室內壁紙、掛毯也在其繪畫所營造出的室內空間相互交融。因此這些富於裝飾圖樣的室內物件變成畫家熟練的繪畫題材，並流露出現代獨特的心理，就是筆者所認為維雅爾其創作裝飾性繪畫的「心理動機」(le motif de décorer)。再者，畫家的繪畫主題多半鎖定在女性的親人朋友間，而傳統上，花的意含經常伴隨有將女性物化成如花朵一般的裝飾物品；同樣地，女性在畫家的作品形象中更可以作為 19 世紀末性別論述中「純真女孩」或是「新女性」的象徵，<sup>6</sup> 也成為畫家極具代表性的「女人主題」(sur le motif de femmes)。三者，綜合前述二個“motif”視作動機與主題的指涉，而進入更深入分析的層次來看，畫家使用的女性人物、紡織花樣，除了是藉著這些真實室內空間的壁飾畫板，推進裝飾性繪畫固有的形式層次，也同時窺見這些室內物件與女性的身形又被室內的花卉圖樣所隱沒，而進入更深一層裝飾的心理層次，最後在畫家以花為母題的繪畫風格分析中，進入第三層繪畫的藝術性層次。總結這三者的涵義便是筆者依據本文想提出的觀點：「裝飾中的裝飾」(la décoration parmi les motifs)，其意義再從“motifs”的概念簡言之：因為在畫面中圖案化的「花為母題」(les motifs de fleurs) 是同時納入了筆者前述裝飾的心理動機 (le motif de décorer) 與女性主題 (sur le motif de femmes)，以「母題」(le motif) 一字多義的概念<sup>7</sup> 作為詮釋花與女人相融為「裝飾母題」的旨趣；

1825-1893) 到奧國的心理學家佛洛伊德 (Sigmund Freud, 1856-1939)，皆試著挖掘人類的潛意識中受到外在壓力而產生非理性的行為。藝術家們受「到這些理論的影響，也致力開拓自己在繪畫表現上非理性的隱喻與象徵形式。筆者認為，除了在戶外自然寫生的繪畫場景之外也產生其他城市家居中室內場景的畫作，尤其是後印象派的竇加 (Edgar Degas, 1834-1917) 和那比畫派的作品中，傾向親和主義式 (【法】Intimisme) 的私密空間突顯了現代城市中室內環境與人的關係。

<sup>5</sup> 法文的「裝飾」(la décoration) 一詞在此時期相較於英文中裝飾 (the decoration) 此辭彙有更多正面和多重的意思，而筆者建議本文在地域上的脈絡適宜直接以法文 la décoration 表示，除了作為「裝飾」之意，在當時繪畫作品的型態上也可視作「裝飾性繪畫作品」的代稱。參見 Nicolas Watkins, “The Genesis of a Decorative Aesthetic,” in *Beyond the Easel* (New York, 2001), p. 1.

<sup>6</sup> 所謂的「純潔女孩」指的是傳統囿於家務的女性角色，相對的「新女性」則是爭取與男性相同權利，而走上街頭或擔任職業的女性。在十九世紀晚期的藝術中，關於性別的意識形態如何被表現或是製造出來，可以特別關注於社會中女性在公共角色上的轉變，以及此現象相對地在男性身上所增加壓力的情況。因為有能力的新女性和女權運動藉由政治上的論述衝擊了社會上既定的性別角色，此時致命女人在公領域的出現，等於是她們不再固守於傳統純潔女人只能在私領域的界線。參見 Patricia Mathews, “Gendered Body I: Sexuality, Spirituality, and Fear of Women,” in *Passionate Discontent*, chapter 5, p. 95-123.

<sup>7</sup> 筆者在此並未將 motif 的字義直接以母題翻譯，在於母題此中文翻譯並未能突顯出「裝飾」作品所蘊含圖案變化以外的其他概念，而這些以外的概念：現代心理中的「裝飾動機」與「女人為主題」正是作者所要強調的論述，所以特意回溯 motif 在詞彙上多義的概念以納入維雅爾裝飾性繪畫的特殊意義。而同時，「裝飾中的裝飾」語句中首要的「裝飾」(la décoration) 指的可以是

並以此理解畫家維雅爾作品中「壁飾畫板」(la décoration) 在這三者：裝飾動機、主題、與花卉圖案的面向中 (parmi les motifs) 所具有的特殊意義。

## 二、室內性的心理——裝飾的動機 (le motif de décorer)

畫家維雅爾在 1895 年創作了一組五件式的系列作品，曾於同年十二月在賓格 (Samuel Bing, 1838-1905) 的「新藝術展覽廳」(Hôtel de l'Art Nouveau) 開幕時展出，身為藝術運動的發起人，賓格發表其主旨：「新藝術致力於消除生活中所有的醜陋和浮華奢靡，藉由高雅的品味和簡約美感的魅力徹底地灌輸到每一個實用物品裡。」<sup>8</sup> 這組作品由《條紋衫》(【法】*Le Corsage Rayé*，【英】*Woman in a Striped Dress*)【圖 1】、《粗陶壺》(【法】*Le Pot de Grès*，【英】*Stoneware Vase, or Conversation*)【圖 2】、《梳妝台》(【法】*La Table de Toilette*，【英】*Vanity Table*)【圖 3】、《相簿》(【法】*L'Album*，【英】*Album*)【圖 4】、《織毯》(【法】*La Tapisserie*，【英】*Embroidering by a Window, or Tapestry*)【圖 5】不同的主題但是彼此在色調、場景、風格上又具有互通性所構成的系列，有時候會以《相簿》作為整個系列的代稱 (*Series of Five Decorative Panels Known as "Album"*)。另外，在展覽的目錄中這組畫作標示是屬於「納東松夫人」(Madame Thadée Natanson) 所以又稱《給納東松的壁飾畫板》(*Panneaux Décoratifs pour Thadée Natanson*)，展覽後由他們收藏作為其公寓中具有「裝飾性」(【法】*la décoration*，【英】*the decoration*) 的壁飾畫板作品。

首先，就畫作內容來說，畫家的題材多半鎖定在室內的日常物品上，而且同時是女性經常使用的物件，加上以女性為主角構成了作品中強烈的女性氣質。然而這樣的室內場景又以圖案完全佈滿畫面，甚至是以人與物的形象交融成圖案化的筆觸形狀，構成一種將空間平面化的封閉性。在 1946 年評論維雅爾的羅傑馬爾克斯 (Claude Roger-Marx, 1888-1977) 是首位提到《相簿》系列可體現出高度的象徵主義「靈光」(symbolist aura) 的作家：

這些鬼魂，我們當作是穿著條紋和點狀緊身上衣的活生生人類，她

---

裝飾性繪畫的形式，或是其美學意含；次要的「裝飾」(les motifs) 取的是本文中 motif 三個字義所論述中最具代表性的「以花為母題」，但必須釐清「複數的母題」(les motifs) 所表示的是著者在本文所論述的綜合面向。詞彙上的應用 (lexicographie) 可參考：法國國家詞彙與出處資源中心 *Centre Nationale de Ressource Textuelles et lexicales* 的網路檢索系統：

<<http://www.cnrtl.fr/definition/motif>> (2009/3/6 瀏覽)

<sup>8</sup> 原文參見 Weisberg 1986 的著作，頁 91。“L'ART NOUVEAU luttera pour éliminer le laid et le luxe prétentieux de toutes les choses de la vie,—pour faire pénétrer l'affinement du goût et un charme de beauté simple jusque dans les moindres objets d'utilité.” 筆者轉引此第一手文獻，請參見 Annette Leduc Beaulieu and Brooks Beaulieu, “The Thadée Natanson Panels: A Vuillard Decoration for S. Bing's Maison de l'Art Nouveau,” *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Vol. 1, No. 2 (Autumn, 2002).

們是小布爾喬亞的女孩，她們正忙碌於剪裁和縫紉的工作，而且沉醉在象徵主義中。很難去發現家中什麼樣的人配合著這些花束，一半的繡球花、一半的菊花，或白或綠的點綴使得整個空間閃閃發光，並且對照著花朵和壁紙，讓人物的形象變成了像鬼魂般的東西。在獻奉桌上許多物品或多或少可以看出來——掉落的花瓣、盒子、書本。而魔力就處身在這些模糊概略的姿態和心理初萌的狀態中，以及在物品、臉龐與環境之間所創造出來的交感中。……琥珀、龜甲、瑪瑙和黑檀木藉由它們稀有的物質和隱約的音符共同譜出這首雙重的交響樂。<sup>9</sup>

藉由這段評論，提醒我們象徵主義極具精神性的內涵，將物質性抽離，提升抽象心靈的「萬物通感論」（Correspondences）。<sup>10</sup> 在畫作系列中的《條紋衫》和《織毯》，會聯想到畫家母親因為是裁縫師的緣故，將位在巴黎的小居家公寓做為工作室，所以往來許多女性顧客與在家中堆積的布料織品，而畫家也經常以此為題材，有許多描寫家中的母親和姊姊縫紉時相關的場景【圖 10、11】。因此織品的題材甚至像是織品紋理的筆觸風格變成畫家體現他日常生活中私密的景象，相較於其他象徵主義超驗性的宗教，神話故事，是更為貼近世俗的現代性題材。因此維雅爾對這些日常物件的描繪，也並非傳統畫室中雇用實體模特兒在特殊擺設場景下的寫生繪畫，更多是一種對回憶的模糊性、生活場景片段性的滑動、和假想空靈人物的漂浮感所構成之組合，以騰錄畫家關注在轉譯自我私密記憶的密碼與圖像。<sup>11</sup> 其中的作品《相簿》，尤其指涉了這種雙重回憶主題的傾向：如果繪畫的過程是種回憶，又以充滿回憶紀錄的相簿為題材。就像 McPherson 提到的，畫

<sup>9</sup> 這是在展覽中，評論家羅傑馬爾克斯將維雅爾與其旁邊另一位畫家德尼的作品一同連結到典型象徵主義畫家荷東（Odilon Redon, 1840-1916）的藝術特徵，並將之比喻為「繪畫界的馬拉美」（the Mallarmé of painting）。參見筆者轉引處 Annette Leduc Beaulieu and Brooks Beaulieu, “The Thadée Natanson Panels: A Vuillard Decoration for S. Bing’s Maison de l’Art Nouveau,” *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Vol. 1, No. 2 (Autumn, 2002).

<sup>10</sup> 詩人波特萊爾在《惡之華》（*Les fleurs du mal*）中一首名為「萬物通感論」（Correspondences）的詩提到詩人是作為一個可以與自然萬物感通的中介（*Qui chantent les transports de l’esprit et des sens.*），後來象徵主義將此觀念奉為象徵主義文學、藝術中的「心靈指標」。參見 Edition: Pascale Van der Plaetsen, *Littérature Française et Méthodes* (Paris: Nathan, 1995).

<sup>11</sup> 畫家有使用當時柯達快照相機的習慣，也特別喜歡拍攝自己的家人朋友，顯示出他記錄生活場景的習慣，但畫家也說過他認為繪畫是永恆的，而攝影只是暫時性的影像。參見 P. Moron & G. Perriot, “Photographie-Peinture: une rencontre qui interroge. A propos de peintres photographes au tournant du siècle dernier,” *Revue française de psychiatrie et de psychologie médicale*, Vol. 10, No. 94 (2006): 29-32. 另外在早期的作品中畫家的繪畫對象多半是親朋好友和家庭場景，也有人會維雅爾歸入「親和主義」（Intimisme）的派別。親和主義在繪畫上的定義為：「擅長處理室內場景，以及喚起家庭日常生活場景的人。」（*Qui s’attache à traiter des scènes d’intérieur, qui se plaît à évoquer l’existence familiale quotidienne.*）解釋則是：「畫家擅長處理室內生活的題材、日常家居場景而顯露出簡單而含蓄不直接的魅力。」（*Peintre qui a pour thème privilégié la vie d’intérieur, l’existence familiale quotidienne et dont l’art se caractérise par un charme simple, sans apprêts apparents.*）參照Intimiste詞彙字典的解釋來源：為法國國家詞彙與出處資源中心 *Centre Nationale de Ressource Textuelles et lexicales* 的網路檢索系統：<<http://www.cnrtl.fr/definition/intimiste>>（2009/1/10瀏覽）

家也喜歡以回憶混合想像去完成作品，這有如普魯斯特（1871-1922）似的追憶題材，體現出將室內的日常物品變質，將私密的情感灌注於室內所形成作品中的獨特詩意。<sup>12</sup> 那麼《梳妝台》和桌上插花的《粗陶壺》就像是「瑪德蓮娜蛋糕」（la petite madeleine）無意識地勾起了整個室內充滿女性形象、充滿織品柔性質感般的氛圍，從視覺到觸覺，甚至是氣味去突顯出畫家所凝固住的個人家居場景。<sup>13</sup> 在齊美爾（George Simmel, 1858-1918）關於「交換的」哲學提到藉由物件是：「在主體性的過程中消融為一種感覺的直接刺激因素。」<sup>14</sup> 這些室內與織品相關的題材成為畫家交換對母親、姊姊、訂製衣服的女客們情感互動的掌握，因為在生活中她們都是畫家最親近的對象，也只有她們最能了解畫家內心的秘密。當她們搭建出一個充滿女性特質與換裝的室內舞臺，此時畫家則沉浸於其中，也是使他免受外在危險世界的柔性魅力。當他畫著「刺繡」或是「縫紉」的題材時，就彷彿他的畫筆藉由交錯填補的筆觸，正在織造著他的女性圖像、他的理想世界。當他由背離了象徵男性的公共領域到象徵女性私密的室內居家，由外

<sup>12</sup> Heather McPherson, "Proust and Vuillard: The Artist as Metaphysician," in *The Modern Portrait in Nineteenth-Century France* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), chapter 6.

<sup>13</sup> 在普魯斯特《追憶似水年華》小說中，關於瑪德蓮娜蛋糕的敘述如下：「瑪德蓮蛋糕的形象早已與貢佈雷的時光所脫離，倒是與眼前的現實更關係密切；也許因為貢佈雷的往事被拋離於記憶之外太久，已經煙消雲散；凡形狀，一旦模糊或者一旦黯然褪色，便失去足以與意識連結的擴張能力，連扇貝形的小點心也不例外，雖然它的模樣飽滿肥實、令人垂涎，雖然點心的外型那麼規則、那麼整齊的褶皺。但是氣味和滋味卻會在形狀消失後永恆存在，即使人亡物毀，久遠的往事了無陳跡，唯獨氣味和滋味即便是脆弱卻更有生命力；即便是捉摸不定卻更經久不散，更忠貞不矢，它們仍然對依稀的往事寄託著回憶、期待和希望，它們以幾乎無從辨認的蛛絲馬跡，堅強不屈地支撐起整座回憶的巨塔。」而多數學者認為瑪德蓮娜蛋糕象徵是一種勾起不自覺回憶或是引發聯想的媒介。原文參見 « La vue de la petite madeleine ne m'avait rien rappelé avant que je n'y eusse goûté; peut-être parce que, en ayant souvent aperçu depuis, sans en manger, sur les tablettes des pâtisseries, leur image avait quitté ces jours de Combray pour se lier à d'autres plus récents; peut-être parce que, de ces souvenirs abandonnés si longtemps hors de la mémoire, rien ne survivait, tout s'était désagrégé; les formes—et celle aussi du petit coquillage de pâtisserie, si grassement sensuel sous son plissage sévère et dévot—s'étaient abolies, ou, ensommeillées, avaient perdu la force d'expansion qui leur eût permis de rejoindre la conscience. Mais, quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir. » Marcel Proust, « Première partie : Combray », *A la recherche du temps perdu: Du côté de chez Swann 1913*, volume 1 (Paris: Gallimard, 1945-1946), p. 68.

<sup>14</sup> "dissolved in the subjective process as an immediate stimulator of feelings." 筆者引用此一段落是因為談論到慾望的不滿足或是慾望受限制的情況下，物件的意義才得以存在，同時慾望在主體與對象之間，能藉由物件的價值而再現出心理上的表徵。原文參見 Simmel, "A Chapter in the Philosophy of Value," in Etzkorn, 56. 筆者轉引處 Sharon L. Hirsh, "City Interiors and Interiority," in *Symbolism and Modern Urban Society* (Cambridge University Press, 2004), p. 229. 另外，在齊美爾著名的《貨幣哲學》（*Philosophy of Money*）中討論貨幣交易的心理涵義，貨幣就是人際交換的反應，而物與物之間的關係其實是與人與人之間的關係，是人而不是物在維持這些貨幣的運作。原文概念參照如下："The spectral objectivity realized in money transaction as 'the reflection of exchange among people, the embodiment of pure function' is challenged by Simmel on the grounds that 'in the last analysis, it is not objects but people who carry on these processes, and the relations between objects are really relation between people'." 參見 David Frisby, "Georg Simmel: Modernity as an Eternal Present," *Fragments of Modernity* (Cambridge: Cambridge University Press, 1895), Chapter 2, p. 90.

在世界撤退的畫家，<sup>15</sup> 對於室內的「凝視」（gaze）卻又是以一種外來的旁觀者去觀看室內女性風景的姿態，因為他必須藉由繪畫再創造他自己的世界，作為他失去的外在世界所產生疏離感的彌補，去「換取」（exchange）他的理想世界。<sup>16</sup>

第二，接續這種以室內物件換取的心靈的看法，當我們返回去了解這些畫作的功能性，不能不提到那比畫派的裝飾美學與現代新心理學間平行發展的旨趣。在畫家所屬的那比派美學，即是強調將畫作視為裝飾意義的「裝飾性繪畫」時，這些描繪家中裝飾品的裝飾性繪畫，就有了多層次的指涉關係：畫家以裝飾性的風格畫著室內的裝飾物件，整體作品又作為裝飾室內的繪畫作品。<sup>17</sup> 筆者認為這樣交互指涉的關係中，顯露出畫家的裝飾美學其實是包納在整個室內性的脈絡中，也就是說因為室內性的觀念突出了裝飾性繪畫的意義，以及作為以室內描繪主題繪畫的功能面。在 1897 年，賓格對於現代的室內性談論到：

在此去仿效肉體的生活是荒謬的，處身於封閉的空間中，藝術就是提供雙眼和神經得以平靜的感覺，而我們這個時代許多想要重建居家環境的藝術家，犯的重要錯誤就是在於誤解了上述的要求。所追求的平靜，也是主要使得室內成為具吸引力之避難所的原因，讓人逃離於現代生存的焦躁不安；畫家在牆上畫著戶外的世界好創造出這面牆曾經被打開而瞥見到外在世界的印象。<sup>18</sup>

在這樣的意義下，提供了 19 世紀末現代性的另外一個視角便是對於室內的討論，當我們以私人居家作為遠離外界的避難所時，同時也產生了「新的現代性心理意義」。<sup>19</sup> 進一步地說，當室內提供了一種從大城市的公共領域到個人居家私領域的轉換，便開始傾向自省的、觀看個人內在的心靈空間，而非涉入外在世界

<sup>15</sup> Stephen Eisenman, "Symbolism and the Dialectic of Retreat," in *Nineteenth-Century Art: A Critical History* (London: Thames & Hudson, 1994), chapter 15.

<sup>16</sup> 相關概念可參見齊美爾在《康德與歌德》（*Kant und Goethe*）中所提到：「現代性的本質是心理主義，是根據我們內在生活的反應（甚至當做一個內心世界）來體驗和解釋世界，是固定內容在易變的心靈成分中的消解，一切實質性的事物都被心靈過濾掉，而心靈的形式只不過是變動的形式而已。」出處於柏林 1906 年出版之原著，頁 65。另外齊美爾對於現代性的論述也提到，對某些社會階層（特別是在世紀之交有教養的資產階級）來說，向內心的隱退很容易對生活的主觀美化結合在一起。參見 David Frisby, "Georg Simmel: Modernity as an Eternal Present," *Fragments of Modernity* (Cambridge, 1895), Chapter 2, p. 38, 82.

<sup>17</sup> 藉由德尼（Maurice Denis, 1870-1943）對那比畫派的美學論述，學者 Gloria Groom 建議可以歸納出那比派裝飾性風格的幾個特徵：「阿拉伯式」（arabesque）、「和諧性」（harmony）、「綜合性」（syntheses）和「裝飾畫板」（decorative panel）。針對「裝飾畫板」的翻譯，筆者對於是為了室內牆面配置的裝飾畫板（特別是本文主要論述的維雅爾作品），依其功能性另譯為「壁飾畫板」。相關解釋可參考筆者本文之註 55 或如下 Gloria Groom with a contribution by Thérèse Barruel, "Part I: 1890-99, 'The Language of Aesthetic Debate,'" in *Beyond the Easel* (New York, 2001), pp. 34-36.

<sup>18</sup> 原出處見 Weisberg 1986 年的著作，頁 148。筆者轉引此文處，請參見 Nicolas Watkins, "The Genesis of a Decorative Aesthetic," in *Beyond the Easel* (New York, 2001), p. 16.

<sup>19</sup> Sharon L. Hirsh, "City Interiors and Interiority," in *Symbolism and Modern Urban Society* (Cambridge University Press, 2004), Chapter 6, p. 219.

的角度。這也說明了藝術家必須是與外在社會決裂的，封閉自我於室內世界的逃避心理。希弗曼（Silverman）在 *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France: Politics, Psychology, and Style* 書中也提到關於室內裝飾賦予消解人與物、和意識與潛意識之間界線的新心理學意義。<sup>20</sup> 當畫面中這些物品變成了圖案以及圖案化的對象，配合那比派平面性的形式，以及曲線（或是以他們的術語作阿拉伯式，見註 58）與主觀厚塗顏料的筆觸紋理等元素，都成為畫家個人內心的心靈象徵，因為這些被畫的物件不再具有其原本再現真實的功能。另外，在理論家 Robert Vischer 提到兩種「看」（seeing）的觀念：「一種是被動的，另一種則是個人高度察覺到所投注的凝視，觀者將會全心投入在物品裡。對於後者的觀看，手的工作如同是第二個器官，允許以觸覺作為最基本的觀看，將觀看轉變成一種提煉觸覺的感知。」<sup>21</sup> 那麼畫家作為「個人的室內化特性」（personal interiorization）<sup>22</sup>，人與室內，藉由對物品的裝飾安排擺設或是繪畫描摹相互同化，如 Vischer 另外解釋道：「心靈最基本的獲得來自於『感覺』（feeling）好作為回應對生活中空間和物品的探索。當一個人融入物品、房間、和空間就是根據他們各自的『心靈』（soul）。」<sup>23</sup> 與象徵主義提到的「通靈的詩人」（poète-voyant）一樣，藝術家的眼就是他的內心，作為自然萬物與精神世界的交感媒介可以察知事物表面之下的本質。<sup>24</sup> 這些室內物品透過藝術家靈魂之眼表現在畫作上，作為自我認同的媒介，也體現出象徵主義美學中類似於宗教性救贖或是撫慰的意義。<sup>25</sup>

當我們再回到畫作本身，即便主題以物件名稱命名，然就其內容來看，許多人物姿態以及被花飾圖案擁簇的空間應該是活絡的熱鬧氣氛，但是藉由色調和模糊的人物形象，以及光線將人物的臉沒入陰暗面，這些都使得整個空間凝結為一種異常安靜的氣氛，如同是前述評論家羅傑-馬克爾斯所認為的「活生生的鬼魂」。對此我們可以證明了畫家並非去描繪對象的物質特徵或是物品的物理性，又或是人物的個性特質，他只是透過它們在畫他的內在世界，將室內的人物作為他的沉思對象，讓他能夠觀看自己心靈的避難所。當 Achille Segard（1872-1936）在評論維雅爾為當時作家 Jean Schopfer（筆名為 Claude Anet, 1868-1931）所委託

<sup>20</sup> 原出處見 Silverman 1989 年的著作，頁 83。筆者轉引處 Nicolas Watkins, “The Genesis of a Decorative Aesthetic,” in *Beyond the Easel* (New York, 2001), p. 20.

<sup>21</sup> 筆者轉引處 Sharon L. Hirsh, “City Interiors and Interiority,” in *Symbolism and Modern Urban Society* (Cambridge University Press, 2004), p. 235.

<sup>22</sup> Sharon L. Hirsh, “City Interiors and Interiority,” in *Symbolism and Modern Urban Society* (Cambridge University Press, 2004), Chapter 6, pp. 233-234.

<sup>23</sup> 原文參見 Vischer, “Über das Optische Formgefühl,” in *Drei Schriften zum ästhetischen Formproblem* (Halle, 1927; orig. pub. 1873), as cited by Van de Ven, 79-80. 筆者轉引處 Sharon L. Hirsh, p. 234.

<sup>24</sup> 詳細解讀象徵主義美學中超驗的精神性可參照下文：Patricia Mathews, “The Symbolist Aesthetics,” in *Passionate Discontent: Creativity, Gender and French Symbolist Art* (Chicago: University of Chicago Press, 1999), chapter 1, p. 6.

<sup>25</sup> 即便維雅爾的親和性繪畫不及高更和梵谷繪畫中的宗教性救贖力量的強烈，筆者卻認為維雅爾的描繪出的生活場景也是一種安撫或是救贖現代性破碎心靈的力量，參見 Debora Silverman, “Gauguin’s Last Testament,” in *Van Gogh and Gauguin: The Search for Sacred Art* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 2002), chapter 12.

的室內裝飾性繪畫時，認為這些作品相當符合被擺放位置的氣氛以及色調，而非是搭配室內裝潢的結構實體、或補充空牆爾爾。<sup>26</sup> 也就是說，作品與家中的氣氛環境相容，而非作為一種特定裝潢的考量，就如同維雅爾自己的詞彙形容的「總體裝飾的一致性」（overall decorative cohesion）。<sup>27</sup> 同樣地，在 Segard 看來也認為，將維雅爾的作品與德尼的相較下，維雅爾的作品較不適合公共空間而是在室內的小房間、或是書房中作為：「休息的房間，在閱讀的片刻中，聰明而用功的他，試圖藉由自然提供的資源下，在溫柔的感性中放鬆自己。」的空間。<sup>28</sup> 而畫家本人也明白真正的裝飾性美學，並非是在既存的室內添加一幅傳統蘊含文學主題的作品作為裝飾，而是讓一個類似織品的畫作加入後，得以精微地提升室內的裝飾意義。<sup>29</sup> 藉由班雅明（Walter Benjamin, 1928-1990）在《巴黎，19 世紀的首都》中說到：

新藝術運動依著室內性所儲備的力量，鬆動了被技術所困於象牙塔中的藝術，他們發現線性作為媒介同語言中的表現性，而花就象徵了裸露的與植物的自然界面對著被科技所武裝的環境。……室內成為藝術的避難所，而收藏者是室內真正的居民，他讚揚著所關注的物件。[……]收藏者夢想著他所處的[室內]世界，在那裡距離與時間是相近的，也是最好的地點，可以讓人們知道是否適當地供給自己日常世界所需要的東西，而那些所需要的東西便在有用的價值所奴役下被解放了出來。<sup>30</sup>

我們可以理解物件在室內中的重要性，不只讓觀者所投射，也提升了裝飾物件從單純的功能意義到內在「視界」（vision）的心靈意義。於是《相簿》系列以本身的室內物件題材為內容，置放於一個室內空間，這樣雙重的指涉意義代表了維雅

<sup>26</sup> 原文參見 Segard 1914, vol. 2, p. 283, referring to the panels for Jean Schopfer, which by 1914 were in the collection of Antoine and Emmanuel Bibesco. 筆者轉引處 Gloria Groom, "Part I: 1890-99, 'The Language of Aesthetic Debate'," in *Beyond the Easel* (New York, 2001), pp. 52-53.

<sup>27</sup> 原文參見 Vuillard to Vallotton, 8 July 1900, L'Etang-la-ville, Quoted in Guisan and Jakubec 1973-75, vol. 2, pp. 41-42, letter 133. 筆者轉引處同註 24, 頁 52。

<sup>28</sup> 原文參見 Segard 1914, vol. 2, pp. 252-253. 筆者轉引處同註 24, 頁 47。

<sup>29</sup> 原文參見 "Really, for a decoration for an apartment, a subject that's objectively too precise could easily become unbearable. One would grow less quickly tired of a textile, of designs that don't have too much literary precision." Vuillard, Journals, entry, 28 Aug. 1894, MS 5396. 筆者轉引處 Gloria Groom, *Edouard Vuillard: Painter-Decorator (Patrons and Projects, 1892-1912)* (Yale University Press, 1993), p. 58.

<sup>30</sup> 英譯原文如下："It [*art nouveau*] mobilized all the reserve forces of interiority. They found their expression in the mediumistic language of line, in the flower as symbol of naked, vegetable Nature that confronted the technologically armed environment....The interior was the place of refuge of Art. The collector was the true inhabitant of the interior....The collector dreamed that he was in a world which was not only far-off in distance and in time, but which was also a better one, in which to be sure people were just as poorly provided with what they needed as in the world of everyday, but in which things were free from the bondage of being useful." 引文參見 Walter Benjamin, "Louis-Philippe or Interior," in *Charles Baudelaire: Paris—the Capital of the Nineteenth Century*, translated by Harry Zabn (London: Verso, 1997), pp. 168-169.



爾的裝飾美學：裝飾是一種在室內的沉思，它將畫家對人與物寄託的情感轉換成收藏者室內觀看的一幅畫，它既作為一個物件，也作為一個能在室內引發沉思的心靈空間。

### 三、女性的居家場域——以女人為主題（sur le motif de femmes）

另外一個和《相簿》系列類似題材的作品是《給瓦貴茲醫生》（*Panneaux décoratifs pour D<sup>r</sup> Vaquez*, 1896）所作的，又名《室內景物中的人物》（*Les Personnages dans des Intérieurs*）系列，其中包含《縫紉》（*La Couture*）【圖 6】、《選書》（*La Bibliothèque*）【圖 7】、《閱讀的女人》（*La Liseuse*）【圖 8】和《鋼琴》（*Le Piano*）【圖 9】四幅作品。與《相簿》相較之下，在年代、風格、場景以及內容極類似，只有作品的命名是針對人物的活動為主題。在前面第二節提到現代室內性的討論，筆者認為可以在藉由這組作品和《相簿》系列一起說明維雅爾作品中所突出的女性圖像。《相簿》的收藏者納東松夫婦與畫家有極親密的朋友與贊助人關係，甚至是納東松家族其他人也經常收藏其作品與委託其作畫。這組作品在展覽目錄上標示為塔載·納東松（Thadée Natanson, 1868-1951）的夫人，也就是米希雅（Misia Godebski, 1872-1950，後冠夫姓為 Misia Natanson）所預訂，但經由學者的考證認為畫家最先在賓格新藝術廳中的展覽空間展出過，整組有其一致性，不應該被專斷性地拆開擺放，只是後來隨著這對夫婦離婚後遭到拍賣而分散至不同地點。<sup>31</sup> 姑且不論這組畫原初擺放的地點，我們就從有照片佐證的資料，也就是納東松夫婦的公寓擺設作了解。而另外《室內景物中的人物》這組作品也是與畫家極友好的醫生瓦貴茲所委託作為書房中的壁飾畫。從這些收藏者與畫家的關係都透露出在當時其作品委託的對象多半是環繞在親密的友人圈子當中。

這兩組作品最突出之處就是將女性放置在室內的場景作為主題，然而這些女性不但身著緊身高領的服裝，僅僅露出臉部與手部的身體特徵，甚至很容易就被身上的衣紋與室內壁紙、花束擺設、織品、掛毯、椅套，畫幅邊緣或是光線的陰影面所裁切或隱沒，同時因為掩蓋住的部分而顯得不完整，顯示出人物被背景化或是圖案化的企圖。更明白的說，只有重複規律性的裝飾圖案才會在一般的畫面中專斷地切割與背景化處理，但是畫家卻在這些作品中，並非偶然地做這樣的描繪，所以筆者認為這不但呼應了傳統「女主內」的性別意識，更進一步地含有將女性「物化」、「圖案化」、「裝飾化」的心理意圖。畫家就曾在日記中透露自己並

<sup>31</sup> Annette Leduc Beaulieu and Brooks Beaulieu, "The Thadée Natanson Panels: A Vuillard Decoration for S. Bing's Maison de l'Art Nouveau," *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Vol. 1, No. 2 (Autumn, 2002).

不擅長男性的題材，所以總是畫女人，而且是身旁親近的女人。<sup>32</sup> 然而這兩組畫的女性並沒有確切對象的指涉，因此筆者認為這很有可能就是男性畫家維雅爾對於女性傳統居家角色最直接的印象，以下將試著從畫作之外的條件，即當時關於女性的社會處境和論述做討論。

19 世紀末，在受到社會達爾文主義<sup>33</sup> 影響，以及精神病理學新發現<sup>34</sup> 的衝擊下，以「自然」取代女性的論述也體現在當時象徵主義的繪畫題材中。<sup>35</sup> 尤其是當時象徵主義男性藝術家的作品中，充滿「致命女人」(【法】*femme fatale*)、「純潔女人」(*the pure woman*) 和「雌雄同體」(*the androgyne*) 的圖像，不斷地將女性刻板化為非理性的負面形象，或是極端地反過來利用純潔女人去規訓其他女人的道德信念，突出男性在社會中受到挑戰的地位，而想要貶低女人作為提升自己、或是幻覺上想掌控女人的心態。<sup>36</sup> 尤其是 1880 年代到 1890 年代「新女性」(*New Woman*) 的運動，助長女性自我意識的抬頭，越來越多女人參與公共領域，走上街頭爭取與男性相同的機會，讓想要維持在公共領域原有優勢的男性備感壓力。<sup>37</sup> 畫家的母親，也是母代父職獨立扶養子女、是一位有個人事業的獨立女性。畫家直到六十歲都與母親相依為命並且未婚，而母親也是他一生中最大的經濟來源與精神支柱。<sup>38</sup> 再加上，家中年長他許多的姊姊，從小分擔母親的裁縫工作，也是使畫家能免於家中經濟與瑣務的因素，另外在親密友人圈子中非常有音樂才華且相當受到歡迎米希雅，曾經是畫家所暗戀的女人。上述這些例子，顯示出畫家日常親近的女性對象都有著現代布爾喬亞女性中「新女性」的特質，也是作家早期不斷描繪的對象。因此，維雅爾作品中的女性居家場域，足以與當時社會既有的性別觀念開啓二者間的對話空間。

<sup>32</sup> 原文參見 “When I turn my attention to men, I always see ridiculous caricatures.” Vuillard, *Journal*, July 27, 1984. 筆者轉引處 Michel Makarius, in *VUILLARD* (Paris: Fernand Hazan, 1989), p. 19.

<sup>33</sup> 女人天生在物種演化上就較男性為低等的論述可參考如下 Garb, “L’Art Féminin,” in *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*, ed. Norma Broude and Mary D. Garrard (New York, 1992), p. 216. 筆者轉引處 Susan Sidlauskas, “Femininity: Vuillard’s Family Pictures,” *The Art Bulletin*, Vol. 79, No. 1 (Mar, 1997): 85.

<sup>34</sup> 例如 Chacot 在指導病人如何展演他「發明的」歇斯底里症。詳見 Rodolphe Rapetti, “Enamored of Instability, Wary of Rationality: Hysteria—A New Expressive Repertoire,” in *Symbolism*, pp. 256-264.

<sup>35</sup> 將女人比擬為自然的論述與象徵主義與自然感通的美學有所契合，而關於女人等同於非理性的自然更有其黑暗、神秘、無法掌握的闡述也可以在詩人波特萊爾文章中的句子見到，如原文 “It is this infallible Mother Nature who has created patricide and cannibalism, and a thousand other abominations that both shame and modesty prevent us from naming.” Charles Baudelaire, “The Painter of Modern Life,” in *The Painter of Modern Life and Other Essays* (written 1859-60; first published in 1863), translated and edited by Remy de Gourmont (Paris, 1893), p. 276. 筆者轉引處 Patricia Mathews, “Gendered Body I: Sexuality, Spirituality, and Fear of Women,” in *Passionate Discontent*, chapter 5, p. 95.

<sup>36</sup> Patricia Mathews, “Gendered Body I: Sexuality, Spirituality, and Fear of Women,” in *Passionate Discontent*, chapter 5, p. 123.

<sup>37</sup> 同前註 36，頁 107。

<sup>38</sup> Guy Cogeval, “Les Startégies du Huis Clos: Terriblement Célibataire,” in *Vuillard: Le temps détourné* (Gallimard/Réunion des Musées Nationaux, 1993), pp. 52-53.

下面接續以米希雅的《相簿》系列掌握到較充足的文獻作討論。身為當時前衛藝術圈子中許多藝術家愛慕對象的米希雅在收藏此組作品於新公寓時，早就對英國美術工藝運動（Arts and Crafts Movement）影響下的室內設計感到著迷，像是家中花卉圖案的壁紙、花瓶，和流行的藤編座椅，都是她一手所佈置（見【圖 13、14、15】）。而特別的是，畫作佈置的公寓中並沒有屬於女性的廚房、餐廳或是傳統男性獨立書房這樣功能性區分的空間，而是將米希雅的鋼琴置放於會客大廳，消解室內功能化空間的差異，也反映出畫作被置於完全為女性佈置的空間，也是一個由女性全然接管的私人空間。<sup>39</sup> 然而這些柔性物件所構成的陰性空間，最終的目的是為了勸服和撫慰自無生命機器構成的工業社會中返回家的男人，讓他們在充滿生命、「自然」的等柔性象徵物件中感受到溫暖與甜蜜。畫家的日記提到關於給納東松家的作品：

當我想著為納東松委託的畫作構圖時，我無法不想到一些關於女性的物件。當這件事令我苦惱時也證明我與這樣的主題是相融為一體的。後來，當我注視著風景、樹木、和色彩多樣像蕾絲般的花枝葉簇時、我曾想過要畫它們。這表示說既然我對其他物件沉思時能有同樣的感受，那麼當我構思一幅女人的圖像時，我欣賞的就並非是女人本身。<sup>40</sup>

也就是說畫家的靈感不管是否是納東松家中女性氣質的關係，他對任何物件的沉思都是一種個人心靈的投射，而重要的是，藉由這些柔性物件與女人圖像的引導，作為一種「轉喻的情感」（metonymic passion）<sup>41</sup>，將他對於女人的想像轉換成對物件所投射的感受，然後以繪畫體現出來。而米希雅又曾經是畫家暗戀的，崇尚的女性「繆思」（muse），卻因為是朋友的妻子而壓抑他的情感，在繪畫中的室內圖像更加深了這種情感慾望的轉喻。對收藏者而言這些女性場域的圖像在心理的層次上也是如此，當這些室內女性為主題的繪畫置放在以女性為主的居家場域，成為男性紓解對女性害怕又想要掌握的最佳慰藉。因為這些男性仍然認同著女性主管家務事的傳統性別意識，使室內家居成為束縛她們的空間，甚至需要女

<sup>39</sup> 在維雅爾一幅著名的作品中《三盞燈的房間》（*Room with Three Lamps*）【圖 12】描繪了納東松夫婦的小公寓（被稱作 Annex），因為米希雅折衷的英式品味和英國美術工藝運動的影響，佈置了蕨類植物、擺放花器、粗陶器、彎木搖椅、坐墊沙發和在織毯前的西班牙披巾等等。其中少見地將會客廳、起居室與鋼琴室合併而缺乏傳統的廚房、餐廳等等的分類空間。參見 Gloria Groom with a contribution by Thérèse Barrael, “Part I 1890-99: Coming of Age: Patrons and Projects, 1890-99,” *Beyond the Easel* (New York, 2001), p. 129.

<sup>40</sup> 原文參見 Vuillard, *Journal*, July 27, 1894. 筆者轉引處 Michel Makarius, *VUILLARD* (Paris: Fernand Hazan, 1989), p. 21.

<sup>41</sup> 德勒茲將「轉喻的替代」（metonymic displacement）或是「濃縮」（condensation）視作是普魯斯特美學中的「本質」（essence），他提到這種本質一旦被具體化，在此同時，構成它終極的特質也會成為其他不同物件普遍的特質而被表達出來。原文參見 Deleuze, *Proust et les Signes* (Paris: P.U.F., 1971), p. 59. 筆者轉引處於 Makarius 使用 Jean-Pierre Richard 的用法。Richard 認為「情感的轉喻」（metonymic passion）是繫在慾望上的。Makarius 則以此觀念說明畫家維雅爾作品中第二個層次：私密的世界。參見 Michel Makarius, *VUILLARD* (Paris: Fernand Hazan, 1989), p. 21.

人所提供他們的溫暖與幸福。如同德國歷史學家 K. Biedermann 解釋的：「只有一個聰明的女人能擔保在繁忙工作之後回到家疲累倦怠的男人，在他的家裡擁有他所需要的，使他沉浸在居家地舒適、以及和諧、愉悅的環境中，進而紓解他所帶回來的煩惱。」<sup>42</sup> 此時，《相簿》作品中的女性場域不只在畫家的繪畫中顯現，也在作品完成後擺置在公寓裡，米希雅創造的整體居家場域氣氛中，記錄著裝飾性繪畫撫慰過現代性心理的痕跡。

另外《室內景物中的人物》這組畫的四個內容，無疑地扣緊了布爾喬亞女性被置放在居家場域中的日常活動：「縫紉」、「書房」、「閱讀」和「鋼琴」，這也就是筆者所要提出的：當女性在室內場域時，同時也被男性所制約在其中。在畫家營造出的畫面，由正彈奏鋼琴、整理布品、閱讀凌亂報紙、在書架前張望的人物所構成爲一個完整的女性室內空間，人物完全被外在世界所隔離，沒有任何一扇窗透出空氣，因為她們完完全全地被身後統一的壁紙花紋所框限住，唯一的一道門還是被另一個空間的壁紙所遮掩住。布希亞在《論誘惑》(De la séduction, 1979) 中提到：「女性如同是表面，而將其對比男性如同深度空間是不正確的，因為女性是在表面與深度空間之間的模糊處。」<sup>43</sup> 這些女性存在於她們活動，卻缺乏深度的假空間中，同時也被身後的壁紙圖紋平面化而缺乏實體性，存在畫作世界中平面與空間中的模糊處，而現實中似乎可以想見女性也處身於公領域——外在世界無法抬頭，只能在私領域——室內空間中被男性馴化爲居家動物的角色。<sup>44</sup> 我們也很容易聯想到畫家曾經參加過劇場的設計，以及傀儡戲的演出<sup>45</sup>，畫家就曾經被稱讚道是一位「製造氣氛的天才」，<sup>46</sup> 而畫中室內的女人似乎就像被操弄的木偶在假想的封閉舞台表演著，同時作爲觀者投射情感想像的物件對象。於是乎這些女人在畫作中並沒有在享受她們的活動，她們只是擺出應該有的姿態，一種被男性凝視下，柔順而無聲，甚至安靜地被埋沒在環境當中，好作爲男性能夠安穩沉思的對象。因爲女性在屬於自己的居家場域，仍然是男性的「裝飾品」——作爲可以安撫他、愉悅他的物件對象。甚至在當時的裝飾藝術雜誌中也

<sup>42</sup> 原文參見 Hausen 所翻譯與引用處 K. Biedermann, *Frauen-Brevier, Kulturgeschichtliche Vorlesungen* (Leipzig, 1856). 筆者轉引處 “City Interiors and Interiority: seeing the feminine,” Sharon L. Hirsh, in *Symbolism and Modern Urban Society* (Cambridge University Press, 2004), p. 246.

<sup>43</sup> 原文參見 “Ce n’est même pas exactement le féminin comme surface qui s’oppose au masculin comme profondeur, c’est le féminin comme indistinction de la surface et de la profondeur,” Jean Baudrillard, “L’écliptique du sexe,” in *De la séduction* (Calilée, 1979), p. 22. 筆者轉引處 Michel Makarius, *VUILLARD* (Paris: Fernand Hazan, 1989), p. 16.

<sup>44</sup> 參見 Susan Sidlauskas, “Femininity: Vuillard’s Family Pictures: The New Woman,” *The Art Bulletin*, Vol. 79, No. 1 (Mar, 1997): 97-98. 或是 Guy Congeval, « Comme au theater », in *Vuillard: Le temps détourné* (Gallimard/Réunion des Musées Nationaux, 1993), chapitre 2.

<sup>45</sup> 波納爾、維雅爾與德尼都曾經爲「自由劇場」(Théâtre Libre) 和「藝術劇場」(Théâtre de l’art) 做過佈景。後來畫家更與象徵主義者 Lugné-Poë 的「作品劇場」(Théâtre de l’Oeuvre) 有密切往來與參與工作，其中的劇作家 Maurice Maeterlinck 就偏好用魁儡木偶演出。參見 Susan Sidlauskas, “Femininity: Vuillard’s Family Pictures: The New Woman,” *The Art Bulletin*, Vol. 79, No. 1 (Mar, 1997): 102.

<sup>46</sup> 原文參見 Lugné-Poë 1930 年的著作，頁 195。筆者轉引處同上註 45。

提到整個室內裝飾的藝術會因為女主人的衣飾：衣料、繡紋、珠寶、鮮花相映而完整。<sup>47</sup> 女性作為室內的主人，而藝術家，或者是男性觀者的凝視正是掌控整個女性化之室內的主人。

總結來說，不管是《相簿》或是《室內景物中的人物》這兩組畫面，都如當時評論家 Edmond Cousturier 所形容《相簿》是「在微妙和諧與無聲中的室內女人場景」，<sup>48</sup> 那樣地溫順，符合在現代城市中男性受挫的心靈能夠休憩之需要，也提供受到女性在公共領域抬頭而被壓迫的男性，一種可以掌握與控制的「純潔天真」女孩形象。難怪乎德尼會指責維雅爾「過於美麗」的風格<sup>49</sup>，喪失了理性與感性間的平衡，而是由畫作中女性的室內場域包容世俗中男性對慾望的耽溺。所以即便是美麗的女人，或是美麗的室內裝飾品，都暗藏著視覺性的愉悅功能，可是畫家讓她們維持著純潔的身段，不露出一點性感的肉體，簡化成圖紋的一部分，藉以轉化為撫慰現代心靈的藝術空間，讓觀者都不知不覺地陷入與世隔絕的「溫柔」夢鄉中。

#### 四、記憶的煉金術——以花為母題 (les motifs de fleurs)

當裝飾美學進入居家室內，其純粹愉悅的本質在現代性的心理中得到昇華，並成為其藝術性的主要面向。然而在本文中藉由現代性的室內意義討論畫家裝飾性繪畫的「動機」(le motif de décorer)，以及畫家作品中女性作為裝飾性對象的「主題」(sur le motif de femmes) 作為畫作與社會脈絡的鏈結，在此將回到畫作中裝飾的雙重指涉：畫家裝飾性畫作中的「花為母題」(les motifs de fleurs)，其藝術性意涵究竟為何？更清楚的說，這些遍佈花紋、織紋的繪畫風格作品進入了現代室內空間，與女人的主題結合，進而交融為圖案化的視覺畫面時，如何從視覺愉悅的物件功能提升到藝術性的繪畫，將是第三個部份要探討的重點。

<sup>47</sup> 原文參見 « La femme n'est-elle pas l'organisatrice du « home » ? disait Mme Pégard dans le mémoire qu'elle lut au dernier Congrès des Arts décoratifs. N'est-ce pas elle qui préside à l'agencement intérieur, qui choisit ces tentures, ces meubles, ces bronzes, ces porcelaines, ces cristaux, ces pièces d'argenterie, tous ces bibelots, ces mille riens qui donnent l'élégance et du charme au logis, et tous ces objets si nombreux qui concourent à la parure féminine: les tissus, les broderies, les bijoux, les fleurs, etc., etc.? C'est donc du choix de la femme...que dépendent les progrès des arts décoratifs. » Victor Champier, "Exposition des Arts de la Femme," *La Revue des Arts Décoratifs*, 1894-1895, pp. 322-323. 筆者轉引處 Sonia Fleuri, "Uncertain Interiors: Bourgeois Homes and Brothels Under the Third Republic," *The Berkeley Undergraduate Journal*, volume 21, issue 1, 2008, article 2.

<sup>48</sup> 原文出處 Edmond Cousturier, "Galeries S. Bing: Le Mobilier," *Revue Blanche* 10, 51 (15 Jan. 1896): 93. 筆者轉引處 Gloria Groom with a contribution by Thérèse Barruel, "Part I 1890-99: Coming of Age: Patrons and Projects, 1890-99," *Beyond the Easel* (New York, 2001), p. 127.

<sup>49</sup> 1906 年德尼在表達對朋友的作品感到不舒服與惱怒之後，又批評維雅爾的裝飾性繪畫作品「過於美麗」(too pretty) 以警訊自己「試著遠離美麗」(try to stay away from the pretty)，因為他認為有美麗色彩卻無表現性。筆者轉引處 Susan Sidlauskas, "Femininity: Vuillard's Family Pictures," *The Art Bulletin*, Vol. 79, No. 1 (Mar, 1997): 88-89.

從整體象徵主義在世紀末對歐洲繪畫「精神性」的啓迪來看，那比派藝術家都推崇前輩畫家開創的美學觀。而那比畫派藝術家們共同的一個野心，就是顛覆學院藝術劃分純藝術與裝飾藝術的階級歧視，將藝術與工藝做結合。加上 1860 年在英國興起的美術工藝運動，和當時盛行的日本主義，以及法國本土洛可可的復興，逐漸拉近傳統高藝術與裝飾藝術的距離。其中那比派成員參與當時海報設計、書籍報刊插畫、劇場佈景設計、屏風、彩色玻璃、掛毯、和陶瓷彩繪等等這些活動，在早期是相當活躍地，並且有意將雕塑和繪畫都納入「裝飾整體藝術」的一部份，藉由生產具有功能性的裝飾物件，進而消解藝術與日常生活的界線。<sup>50</sup> 那比派較次要的成員衛卡德（Jan Verkade, 1868-1946）也在其回憶錄中提到關於繪畫包含於裝飾的概念：

九零年代開始（指 1890 年代），遠離架上畫！捨棄非必要的家飾！這樣的戰爭口號響徹每間工作室。繪畫是服膺於所有的藝術，並非以繪畫自身為目的。畫家的工作開始於建築師剛完成的地方，因此給我們牆吧，我們將會盡力地畫它們……沒有繪畫，只有裝飾的存在。<sup>51</sup>

也就是說那比畫派已經轉移到「裝飾畫家」（peintre-décorateur）的領域。<sup>52</sup> 然而他們更企圖以傳統藝術家的身分去結合裝飾家，或者說室內繪畫裝潢師，以擴大他們的藝術範疇。這也表示他們既想要維持前衛畫家的地位，也想要藉由裝飾去拓展繪畫的語言和功能，並非只是停留在工藝產品的生產。根據當時辭典對「裝飾畫家」的解釋，裝飾畫家其實就是將繪畫添加進室內裝潢的畫師。那比派成員開始以裝飾畫家為自居時，影射了他們將繪畫從公共開放場域中拉入家居室內個人空間的目的。<sup>53</sup> 奠基於此，如何提升日常生活的裝飾物件到繪畫藝術的層次，便是那比派接掌高更的「牆」，進入居家室內的牆，最重要的美學命題。<sup>54</sup>

<sup>50</sup> 更多深入探討那比派其他成員在裝飾藝術具體的形式表現，可參照第六至十六頁的內容。Nicolas Watkins, “The Genesis of a Decorative Aesthetic,” in *Beyond the Easel* (New York, 2001), pp. 6-16.

<sup>51</sup> 英譯文如下 “‘Away with easel-pictures! Away with that unnecessary piece of furniture!’ Painting was to come into the service of all the arts, and not be and end in itself. ‘The word of the painter begins where that of the architect is finished. Hence let us have walls, that we may paint them over....There are no paintings, but only decorations.’” 原文出處為 Verkade 1930 年的著作，頁 88。筆者轉引處同前註 50，頁 6。

<sup>52</sup> 根據當時的字典對此名詞的解釋是：裝飾畫家以狩獵場景或是寓意畫、靜物畫等等，負責繪製家中固定的裝潢部份，例如天花板、上方門板、隔板、樑柱等地方。而這些牆面「固定的裝飾」（【法】décoration fixe）漸漸擴及到「可移動式的裝飾物件」（【法】décoration mobile）上，例如掛毯、窗簾、花瓶、等等，換言之所有家中的物品都算是家居裝飾的範圍。以上為援引 Nicolas Watkins 所參照 1887-1890 年出版的辭典 Henry Havard, in *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration*. 筆者轉引處同前註 50，頁 7-8。

<sup>53</sup> 同前註 50，頁 8。

<sup>54</sup> 從當時象徵主義最重要的評論家奧里葉（G. Albert Aurier, 1865-1892）在文章中提到五點象徵主義繪畫的特徵中，「裝飾性」其實就是一種延續夏凡納壁畫的美學，試圖掌握「裝飾的就是一種包含主體的、綜合的、象徵的、觀念的藝術展現」。他也認為壁畫不但鏈結了原始社會的人性，

當時經常使用的「架上畫」(【法】tableau 或是 tableau de chevalet；【英】easel painting)相對於「裝飾畫板」(【法】décoration 與 panneaux décoratifs；【英】decorative panels)這兩種辭彙，在那比派的作品中並非是很絕對性的分類，原因在於他們所根據的是美學上的原則，也就是藝術家的意圖性。當他根據主題、風格、型態，表面材質和框架時的主觀認定，而非實體性的建築裝潢目的去區別所謂的架上畫或是裝飾畫。因此，對於這種新型態的「裝飾畫板」不再視繪畫為傳統幻覺主義掌握自然的一扇窗——架上畫；而是藉由色彩、非寫實的平面形式、以及個人情感達到和諧性的繪畫。<sup>55</sup> 這也是在維雅爾這兩組作品中，「裝飾性繪畫作品」(La décoration) 第一序的形式意義。

從維雅爾這兩組作品的內容上看，有個很大的共通點那就是每一單幅都包含了，壁紙、花、女人、女人身上的衣物、覆蓋家具的織品、或是散亂的、手邊工作中的布料，而表現這些物件的方式都是以圖案化的色塊重複地、緊密地接合在一起，加上極少數的立體感暗示而佈滿整體。有時候我們甚至看不見女人的面孔，因為這些圖案化的整體內容，已經將上述的這些物件，花、布、女人、壁紙相融合為一體。也就是說，將花——代表自然；布和壁紙上的圖紋——代表無生命；女人——有生命三者互相同化。當人在物化 (personal objectification) 同時，物也在擬人化 (object personalization) 過程中成為畫面主體。在那比派的美學論述中，德尼曾經提過「客體的變形」(la déformation)，定義為純美學和裝飾性的觀念，主要是依據在色彩和構圖的技法。是一種為了「總體裝飾的一致性」，而在視覺上對自然的變形。<sup>56</sup> 在維雅爾創作這兩組巨大的作品時，曾參觀過織毯的博物館，他在日記中寫道：「看到織毯，我想到如何純粹地與簡單地將我的小

---

其公共性更典藏了人類相同的歷史記憶，所以其中最具象徵主義藝術性的畫家，也就是高更，最有資格去完成他呼籲政府和各方給予藝術家的牆。內容參見 G. Albert Aurier, "Le Symbolisme en peinture: Paul Gauguin," *Mercure de France* 2 (March 1891): 155-64.

<sup>55</sup> 更進一步去了解「裝飾畫板」具體的意義，可以歸納出其作品型態的特徵：例如那比畫派所使用的作品尺寸往往超越傳統油畫畫布固定的規格號數，有橫幅、直幅或正方甚至是圓形的作品外型，他們指稱自己的作品是「畫板」(【法】panneaux；【英】panels)而非「畫布」(【法】toiles；【英】canvases)，因為這些繪畫是預留在木板上或是釉瓷上。而當時的藝評或是較前瞻的畫家，不論作品擺置的地點，也會稱所有的繪畫作品為「畫板」或是「裝飾畫板」。不過，「裝飾畫板」此術語有時也說明了與建築中，例如門、天花板、楣，門上方，與門腳邊裝飾這些室內裝潢處的關連性，更區別了其與傳統架上畫不同類型的意義。有時候我們可以因為掛在室內裝潢閣板或隔間的牆面稱「裝飾畫板」(【法】panneaux décoratifs；【英】decorative panels)為「壁飾畫板」，另外對於屏風上特定的繪畫作品，我們可依中文文意稱作「裝飾壁屏畫」。在畫面質地上，這些藝術家偏好沒有光澤，粗糙性質的，就像古老的濕壁畫和夏凡納的壁畫那樣的顏料表面。最後一點那比畫派在形態上，繪畫作品傾向無框，視架上畫厚重、精雕細琢、金碧輝煌的外框為禁忌以及其可攜帶的便利性。在其無框或是簡化的畫框有其配合平坦性的繪畫風格，以及顏料表面樸拙的質地，以作品放置的室內作為作品所完成的重要元素。事實上這些畫作被相信是一種裝飾，在於需要一面牆，也就是一面放在居家室內的牆以作為作品的外框，完成它的意義。(參 *Beyond the Easel: Part I: 1890-99*, 2001, pp. 34-35.)

<sup>56</sup> 與此相對的概念則是「主體的變形」(La déformation subjective)，等於是藝術家個人情感的表現。原文出處：Denis, *Art et Critique*, Aug. 1890. 筆者轉引處 Susan Sidlauskas, cited in "Femininity: Vuillard's Family Pictures," *The Art Bulletin*, Vol. 79, No. 1 (Mar, 1997): 87.

作品作擴大，這將會是一個裝飾性繪畫的題材。克呂尼這些裝飾的題材是那麼微不足道，卻在巨幅的表面上顯露出一種親密感覺，就是如此！」<sup>57</sup> 這提示我們，這種將畫面營造出交融的圖案化效果有可能是來自對織毯的靈感，也是家裡從事裁縫的敏感度，這些織品的紋理提供了畫家一種將「客體變形」的方式。尤其是《室內景物中的人物》就像是克呂尼知名的「百花」毯（mille-fleurs）<sup>58</sup>，畫面中的人與花皆去除了物質性。這些畫家「織」的紋理，則是透過膠彩的技法去表現，能夠讓他免除時間的控制，快速地「編織」出畫面，變成顏料的筆觸和痕跡，<sup>59</sup> 而色彩也是像掛毯使用的褐色系，以一種細微的差距，交錯出畫中滿佈的平面性圖案來。因此，這些圖紋再也沒有客觀對象的實體內容，更多是主觀性的選擇與安排。走向裝飾性抽象線條的同時，帶入更多個人的細膩情感，也體現他感受到克呂尼掛毯的魅力——「親密感覺的表現」（*expression d'un sentiment intime*）。

在透過那比派美學中強調「阿拉伯式」的線條意義<sup>60</sup> 可作為一種形式特徵來看，是為藉由圖案的變形達成表現性和和諧性的組合。當我們看到畫家維雅爾畫面中將人與物相融成花卉型圖案和背景之處裡，相對於 19 世紀中葉以後一些對於繪畫、建築形式風格的討論或者裝飾工藝的復興，可以發現裝飾性的表現形式也成為學者的焦點。依照德國建築與理論家森珀（Gottfried Semper, 1803-1879）藉由觀察織品圖紋所提出的藝術型式的原「母題」（*motives; basic types*）<sup>61</sup> 概念作理解的話，筆者想要提出的是維雅爾這些圖案化的人、花與物

<sup>57</sup> 原文參見 “Visite hier à Cluny. Les tapisseries et les enluminures de missel. Calendrier. Dans la tapesserie je pense qu'en agrandissant purement et simplement mon petit panneau cela ferait le sujet d'une décoration. Sujets humbles que ces décoration de Cluny! Expression d'un sentiment intime sur une plus grande surface, voilà tout.” Vuillard, *Journal*, 16 July, 1894. 筆者轉引處 Ann Dumas, « A la recherche de Vuillard », *Vuillard* (Paris, 1990), p. 74.

<sup>58</sup> 百花（mille-fleurs）指的是在歐洲中世紀的工藝，尤其是織毯作品中以密佈的花卉圖案做背景。特別在十五世紀的法國、和當時的低地國家（今荷蘭）非常風尚這種織毯的圖案，又稱作「藤蔓織毯」（*tapisserie à semis*），而收藏許多著名的百花織毯作品就是畫家所造訪的織毯博物館，克呂尼 Musée National du Moyen Âge (Thermes de Cluny) 所收藏。資料來源為線上維基百科：<http://fr.wikipedia.org/wiki/Mille-fleur>（2009/1/06 瀏覽）

<sup>59</sup> 畫家在 1890 年代為前衛劇場（*Théâtre de l'Oeuvre*）製作佈景時熱衷於加入膠質繪畫顏料的「膠彩畫」（*peinture à colle*），一種類似於膠彩技法的方式，能夠製造出顏料堆疊而粗糙的質感，令人想起壁畫的表面，而更重要的是畫家能夠重複地，同時也需要快速地畫上去。Guy Cogeval, « Le célibataire mis à nu par son théâtre même », *Vuillard* (Paris, 1990), pp. 105-135.

<sup>60</sup> 「阿拉伯式」（*arabesque*），很容易聯想到高更信條中繪畫的抽象性，以及音樂中的阿拉伯曲風。而那比派使用這各詞彙在於形容特定裝飾作用的以及彎曲的線條，像是 S 型的曲線，這些都是繪畫中有彎曲性質的題材。而阿拉伯式的另一層意義則在於使構圖產生的平坦性，因為注重了線條的自然彎曲就阻礙了幻覺深度或是後退性的空間。（參 *Beyond the Easel: Part I: 1890-99*, 2001, pp. 34-35.）

<sup>61</sup> 森珀從 19 世紀末由達爾文進化論（Charles Robert Darwin, 1809-1882）帶動生物學「新陳代謝」（*metabolism*）的觀點獲得靈感，嘗試將建築的「物質轉變」（*material transformation*）還原到其最初的「基本原型」或「原母題」。首先他先將衣著與美術的關係建立起來，再推向建築，其中原始母題就來自於衣飾與裝飾品的圖案中。而更進一步的論述是在他將織物（*textile*）類比建築樣式的著名主張：「建築的起源與織物的起源是一致的。」而風格的研究就是試圖去尋找藝術形式中的原始母題。Harry Francis Mallgrave, “The Zurich Years: 1855-1869,” in *Gottfried Semper:*



其「原母題」即是充斥在其室內居所的織品圖紋與親密女人的圖像，而回憶就是一種將這個心理空間「轉化」為藝術作品的媒介，這個轉化的過程即是畫家平面圖紋化的處理手法。而這些畫面中的「圖案」就象徵著原母題的心理性，在李格爾（Alois Riegl, 1858-1905）的《風格問題》中也依據森珀的母題論展開對衣飾紋樣的歷史研究去追溯各種紋飾圖樣的母題的演變。但是李格爾在研究蓮花圖案如何發展成棕櫚葉、莨苳和阿拉伯式圖案時，因為缺乏心理與知覺知識的援助，而將這些模仿植物性的捲曲線條解釋為一種自古以來觀者習慣於這種植物紋樣的生命性所演變為裝飾性圖紋的過程。<sup>62</sup> 當代的貢布里希（Sir Ernst Hans Josef Gombrich, 1909-2001）則以心理與知覺為李格爾補充，在他的著作《秩序感：裝飾的心理研究》中以哥德式的百花掛毯說明將花朵散布於整體圖案中與幾何圖形不同，除了花卉本身的魅力和寓意外，當圖案愈接近寫實與自然狀態就會顯得愈自由，而達到豐富多彩又不失於混亂的效果，因為知覺產生比疏空零散、不易掌握其規則的圖案具有更高度的整體性。又譬如在觀看阿拉伯風格的裝飾時，會對於這樣植物性紋樣為主的裝飾，讓我們的知覺跟著植物生長、變化、纏繞、在內擴展或向外收縮的牽引產生出投射的效果。特別是在室內的裝飾中，一個圖案化的瓶子遠比彩繪著三度空間的繪畫更融入空間。而「裝飾」顧名思義，是依附在我們周圍的東西或物件上的。我們把他看作是一種東西，同時也把它們看成是裝飾圖案，這兩個過程不可避免地相互作用。<sup>63</sup> 因此圖案性在作品中的形式意義，也顯示出其有別於純粹色塊的平塗技法或是物理光影色彩點描法，而是具有其獨立的裝飾圖紋意義。

另一方面，在畫家將生活中回憶的點滴轉化成作品中形塑畫家的內心「視界」時，關鍵便是畫家以膠彩技法形塑成的人物圖案化畫面，在其媒材與畫家互動過程中的時間的短暫性與重複性，就是一種對回憶的掌握，也就是筆者想要提出維雅爾作品中圖案化風格在裝飾性繪畫中的第二序意義。然而當這些畫面由外部世界的客體對象轉化成圖紋化的視覺內容，如果是屬於客觀性的風格轉化這就牽涉到裝飾性美學的一些特徵，但是那比派裝飾性美學的風格上一直都是強調主觀性的表現，因此不妨藉由屬於主觀性的轉化作為討論，也就是畫家如何轉化這些客體對象於主體的感觸，再呈現為裝飾性的圖紋質感。這之間最大的轉化因素就是記憶，如畫家在 1888 年就聲稱道：「非常必要性的工作就是在於記憶」。<sup>64</sup> 之後在日記中也說道：「愉悅就是在立即地當下，但是在記憶整體復現那剎那時，我們馬上被前一個立即的記憶所混淆，於是我們這樣往前追溯時是徒勞無功的，因為那前一刻已不復存在。」<sup>65</sup> 這似乎是作者對於記憶的工作所做的苦思，他

*Architect of the Nineteenth Century* (London & New Haven: Yale University Press, 1996), pp. 284-296.

<sup>62</sup> Sir Ernst Hans Josef Gombrich 著，〈第七章：習慣勢力〉，《秩序感，裝飾藝術的心理學研究》（*The sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*），楊思樑、徐一維譯（中國：浙江攝影出版社，1987），頁 291-330。

<sup>63</sup> 同前註 62，〈第六章：圖形與事物〉，頁 269-290。

<sup>64</sup> 同前註 59，頁 62。

<sup>65</sup> 原文：“Et le plaisir est-ce l’instant même ; mais tout de suite après le souvenir est encore agréable

試圖尋找記憶的完整性，也就是維雅爾欲發展他在藝術轉化機制上的努力。這可以對應到柏格森在《物質與記憶》中說到：「當我們想到現在是一個存在時，它又尚未完成；當我們想到它已經存在時，而它已經成為過去。」而「我們只感知（perception）過去，因為純粹的現在介於過去到未來的流程中是難以察覺的。」<sup>66</sup> 也就是說在維雅爾的作品中，記憶聯繫了客觀的物件與藝術家主觀性的轉化意念，最後記憶甚至替代了客體對象使得藝術家得以依靠記憶去創作。就像學者 Heather McPherson 將普魯斯特與維雅爾類比為文學與藝術中的肖像大師，試圖提出他認為兩位的藝術性特點，都在於調和了記憶與創作的想像，能夠神奇地轉變平凡生活成為超越空間與時間限制的影像。<sup>67</sup> 總而言之，不論是柏格森或是普魯斯特，都提示了記憶在藝術中運作的意義，是一種主觀的、直覺性的把握，而就在於這些藝術作品之中我們可以重新記憶起，再學習到存在於過去的共通本質。那麼維雅爾身為繪畫界的普魯斯特，作為提煉日常平凡物件的煉金術士，他將花、布、女人、與壁紙去除其物質性為圖案，貼合他個人私密的記憶，感覺的形象，並非是一種記憶的重組，而是體現出過去自身的真理，也是藝術作品作為藝術符號的非物質性，它來自於心靈感覺與非物質符號所統一的「本質」（l'Essence）中，<sup>68</sup> 這樣的本質就在藝術作品中使我們再次記憶、學習而被顯露出來。這無非就是維雅爾這些圖案化的繪畫最富有藝術性的價值所在。我們在模糊的花、布、女人、壁紙間交錯的圖案中，體現出一種本質上的共通處，無非就是裝飾性繪畫的意義，一種心靈的提升與投射。

---

l'ensemble revécu que l'on confond avec le premier instant et qu'on recherche à tort sans résultat quand le premier n'a pas existé." Edouard Vuillard, *Journal*, 31 août, 1890. 筆者轉引處同前註 59。

<sup>66</sup> 完整的摘錄為下：「如果你把現在定義為現在是什麼，則現在只表示了現在做了什麼就是現在。則現在的瞬間可分割了過去與未來。但是當我們想到現在是一個存在時，它又尚未完成；當我們想到它已經存在時，而它已經成為過去。相反的，如果你用意識去考慮真實地具體的現在，我們可以說，這現在是由很大一部分即刻的過去所組成。」莫怡謀，〈柏格森的形而上思想：形而上之內容〉，《柏格森的理智與直覺》（臺北市：水牛，2001），頁 104。法文可參見 Bergson Henri, *Matière et Mémoire* (Paris: Puf, 1982), pp. 166-167.

<sup>67</sup> Heather McPherson, "Proust and Vuillard: The Artist as Metaphysician," in *The Modern Portrait in Nineteenth-Century France* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), chapter 6.

<sup>68</sup> 筆者認為可以站在 Heather McPherson 的論點上，即是普魯斯特與維雅爾有著共通的「記憶」美學，並透過德勒茲論《普魯斯特與符號》（*Proust et les Signes*）中提到藝術符號的觀念，去討論將記憶轉化為藝術符號的機制。在〈藝術符號與本質〉篇目裡提到唯有藝術的符號是非物質性的，而藝術符號來自於心靈感覺與非物質符號所統一的「本質」（l'Essence）中，這樣的本質就在藝術作品中被顯露出來。如同普魯斯特寫的：「藝術作品是唯一去重拾過去時光的途徑。」而本質是在藝術作品中的物質中被顯現出來，但這些物質卻是完全精神性的，好比說是畫家維梅爾（Ver Meer）的黃色，超越了他的顏料物質，卻並非是畫家主體有意識、自主地併入色彩，而是色彩本身抓住主體生活以及感覺中所指向無意識的主題與非自主的原型。（*Proust est les Signes*, pp. 60.）那麼維雅爾的織紋筆觸就是一個帶領我們觸發無意識記憶的關鍵。另外在〈記憶的次要地位〉進一步地說明：柏格森與普魯斯特兩者間的相似就在於記憶的層次上，我們並非從一個現實的當下向過去進行回溯，也不是以當下對過去進行重構，而是我們即時被置放於過去自身中。而此回憶是一種純粹的過去，給予一種永恆性的瞬間形象。（*Proust est les Signes*, pp. 80.）參見 Gilles Deleuze, "Les signes de l'art et l'Essence," and "Rôle secondaire de la mémoire," in *Proust et les Signes* (Paris: Quadrige/ PUF, 1<sup>re</sup> édition, 1964 ; Réimpression de la 3<sup>e</sup> édition « Quadrige », 2007), pp. 51-65 & 66-82.

## 五、小結

藉由前述貢布里希對於花卉裝飾圖案的論點，以及畫家貼近普魯斯特式回憶的美學觀，筆者認為維雅爾這兩組作品中，將人、物以植物花卉圖案化的風格所顯露出其藝術空間中的投射心理，並非單純是人的物化與物的擬人化雙重影響下為滿足傳統裝飾作為視覺愉悅的目的，而是藉由心理的愉悅性之外，還創造出一種繪畫平面圖案化的獨立生命力。這正是筆者在這兩組作品中所覺察到的雙重裝飾意義：「裝飾中的裝飾」(la décoration parmi les motifs)——作為畫家維雅爾的壁飾畫板 (la décoration)，超越傳統裝飾愉悅性的第三序意義，即是在納入以室內性心理為「裝飾的動機」(le motif de décorer) 與以「女性為主題」(sur le motif de femmes) 之後，藉由回憶的轉化發展出具有他個人性，並且以「花為母題」(les motifs de fleurs) 的圖案風格，綜合其壁飾畫板在「這三個面向之中」(parmi les motifs) 的意義，進而提升維雅爾裝飾性繪畫的更高旨意：揭示畫家以其象徵主義所追求的心靈特質去轉化為花卉平面圖案化風格的生命力，並且銜接象徵主義到二十世紀初馬諦斯開始追求平面性的現代繪畫，兩者過度期間最重要藝術形式。而這兩組作品的地位，也就在於 19 世紀 90 年代中「裝飾」的意義上：從夏凡納壁畫的美學，到更高更抽象風格的綜合主義，再到那比派的裝飾性繪畫；從公共領域到撤退的心靈，再到城市中的室內風景。維雅爾的裝飾性美學接續了象徵主義追求的心靈通感，並以安放現代性心靈於室內為動機、女人的繪畫主題、與體現在花卉圖案化的繪畫風格，去賦予裝飾性藝術在現代的轉折意義。

## 參考資料

### 期刊論文

1. Groom, Gloria, "Landscape as Decoration: Edouard Vuillard's Ile-de-France Paintings for Adam Natanson," *Art Institute of Chicago Museum Studies*, Vol. 16, No. 2, 1990: 146-165 and 180-182.
2. Sidlauskas, Susan, "Femininity: Vuillard's Family Pictures," *The Art Bulletin*, Vol. 79, No. 1, Mar., 1997: 85-111.
3. Leduc Beaulieu, Annette and Beaulieu, Brooks, "The Thadée Natanson Panels: A Vuillard Decoration for S. Bing's Maison de l'Art Nouveau," *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Vol. 1, No. 2, Autumn, 2002.
4. Fleuri, Sonia, "Uncertain Interiors: Bourgeois Homes and Brothels Under the Third Republic," *The Berkeley Undergraduate Journal*, volume 21, issue 1, 2008, article 2.

5. P. Moron & G. Perriot, "Photographie-Peinture: une rencontre qui interroge. A propos de peintres photographes au tournant du siècle dernier," *Revue française de psychiatrie et de psychologie médicale*, Vol. 10, No. 94, 2006: 29-32.

## 專書

1. 陳英德、張彌彌合著，世界名畫家全集：那比派代表畫家《威雅爾》，台北市：藝術家，2004。
2. 莫怡謀，〈柏格森的形而上思想：形而上之內容〉，《柏格森的理智與直覺》臺北市：水牛，2001，頁104。
3. 雷諾·博格（Ronald Bogue）著，〈第二章：普魯斯特的符號機器〉，《德勒茲論文學》，李育霖譯，臺北市：麥田出版，2006，頁82-101。
4. Benjamin, Walter, "Paris, The Capital of the Nineteenth Century: Louis-Philippe or Interior," in *Charles Baudelaire*, translated by Harry Zabn, London: Verso, 1997.
5. Cogeval, Guy, *Vuillard: Le temps détourné*, Paris: Gallimard/Réunion des Musées Nationaux, 1993.
6. Frèches-Thory, Claire and Terrasse, Antoine, in *Les Nabis*, Paris: Flammarion, 1990.
7. Frisby, David, "Georg Simmel: Modernity as an Eternal Present," in *Fragments of Modernity*, Cambridge: Polity Press, 1995, chapter 2.
8. Eisenman, Stephen, "Symbolism and the Dialectic of Retreat," in *Nineteenth-Century Art: A Critical History*, London: Thames & Hudson, 1994, chapter 15.
9. Gilles Deleuze, "Les signes de l'art et l'Essence," and "Rôle secondaire de la mémoire," in *Proust et les Signes*, Paris: Réimpression de la 3<sup>e</sup> édition « Quadrige », 2007, pp. 51-65 & 66-82.
10. Groom, Gloria, Nicholas Watkins, Jennifer Paoletti and Therese Barruel, in *Beyond the Easel: Decorative Painting by Bonnard, Vuillard, Denis, and Roussel, 1890-1930*, New Haven and London: Yale University Press, 2001.
11. Hirsh, Sharon L., "City Interiors and Interiority," in *Symbolism and Modern Urban Society*, Cambridge University Press, 2004, chapter 6.
12. Makarius, Michel, in *VUILLARD*, Paris: Fernand Hazan, 1989.
13. Mathews, Patricia, "Gendered Body I: Sexuality, Spirituality, and Fear of Women," in *Passionate Discontent: Creativity, Gender, and French Symbolist Art*, The University of Chicago Press, 1999, chapter 5.
14. Rapetti, Rodolphe, "Symbolist Art: A Synthesis of the Arts," in *Symbolism*, trans. Deke Dusinberre, Paris: Flammarion, 2005, pp. 175-180.

15. Sir Gombrich, Ernst Hans Josef 著,〈第七章：習慣勢力〉,《秩序感,裝飾藝術的心理學研究》(*The sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*),楊思樑、徐一維譯,中國:浙江攝影出版社,1987,頁291-330。
16. Mallgrave, Harry Francis, “The Zurich Years : 1855-1869,” in *Gottfried Semper: Architect of the Nineteenth Century*, London & New Haven: Yale University Press, 1996, pp. 284-296.
17. McPherson, Heather, “Proust and Vuillard: The Artist as Metaphysician,” in *The Modern Portrait in Nineteenth-Century France*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, chapter 6.

## 圖版



【圖 1】

Edouard Vuillard.

*Series of Five Decorative Panels Known as “Album,”* 1895.

*Woman in a Striped Dress*

Oil on canvas;

65.7 x 58.7 cm.

National Gallery of Art, Washington, D.C.,

Collection of Mr. and Mrs. Paul Mellon,

1893.



【圖 2】

*Stoneware Vase, or Conversation*

Oil on canvas; 65.5x 114.5 cm.

Private collection,

courtesy Nancy Whyte Fine Arts.



【圖 3】

*Vanity Table*

Oil on canvas;

65 x 116 cm.

Private collection.



【圖 4】

*Album* Oil on canvas; 67.8 x 204.5 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York, The Walter H. and Leonore Annenberg Collection.

Partial gift of Walter H. and Leonore Annenberg, 2000. New York Only.



【圖 5】

*Embroidering by a Window, or Tapestry*

Oil on canvas;  
177.7 x 65.6 cm.

The Museum of Modern Art,  
New York, estate of John Hay  
Whitney.



【圖 6】

Edouard Vuillard  
*Panneaux Décoratifs pour*

*D' Vaquez*, 1896.

*La Couture / La Table de*  
*Travail*

Peinture à la colle sur toile;  
210 x 75 cm. Musée du  
Petit Palais, Paris.

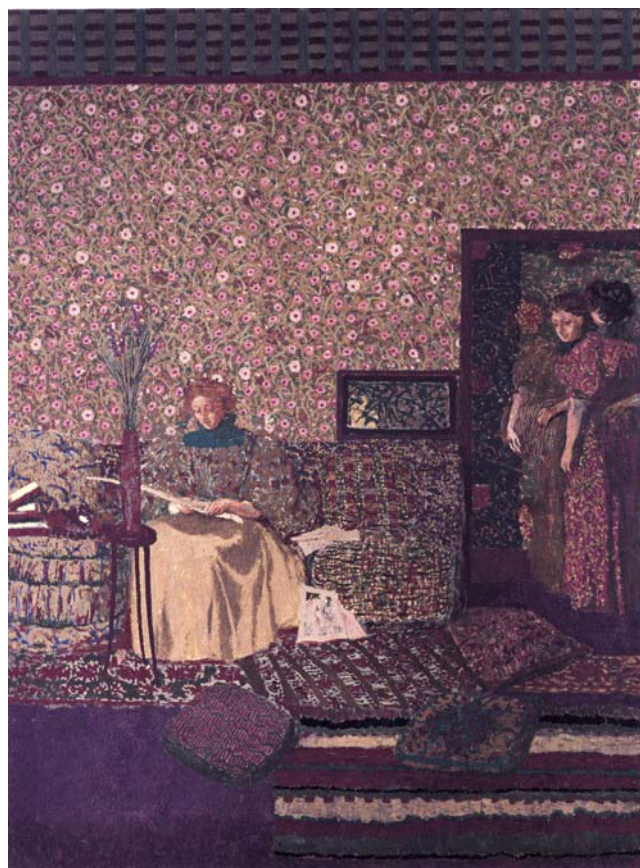


【圖 7】

*La Bibliothèque*

Peinture à la colle sur toile;  
210 x 75 cm.

Musée du Petit Palais,  
Paris



【圖 8】

*La Liseuse / La Lecture*

Peinture à la colle sur toile ;  
210 x 153 cm.

Musée du Petit Palais, Paris.



【圖 9】

*Le Piano*

Peinture à la colle sur toile ;  
210 x 153 cm.

Musée du Petit Palais, Paris.



【圖 10】

Edouard Vuillard.  
*Dressmaking Studio I*

(1<sup>st</sup> version), 1892.

Oil on canvas; 47 x 115 cm.

Private collection.



【圖 11】

Edouard Vuillard.

*Dressmaking Studio I*, 1892.

Oil on canvas; 48.5 x 117 cm.

Desmarais Collection,

Paris.



【圖 12】

Edouard Vuillard.

*Room with Three Lamps*, 1898.

Distemper on canvas;

56 x 94 cm.

Private collection,

Zurich.



【圖 13】

Alfred Natanson or Vuillard.  
Photograph, c. 1898,  
of Thadée and Misia  
Natanson in their rue  
St.-Florentin apartment,  
Paris.

Bibliothèque Nationale,  
Paris.



【圖 14】

Photograph, c. 1900,  
of Thadée Natanson and his  
sister-in-law Olga Natanson  
in the billiard room of  
Thadée's home in  
Villeneuve-sur-Yonne.

Salomon archives,  
Paris.



【圖 15】

Photograph, c. 1897,  
of Misia Natanson with  
Edouard Vuillard's  
*Embroidering by a Window*.  
Salomon archives,  
Paris.