

由 *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France*¹ 看法國新藝術時期的女性

藍恭旭

♀

若說此書是談論法國十九世紀末期「新藝術」(Art Nouveau)風潮的演進過程的一部藝術史書，不如說它是一本攀附在新藝術論題之下的，以當時廣泛文化生活為主要論述對象的一部文化史書。此書作者 Debora L. Silverman 作為一個文化史家，其治史的方法基本上與藝術史方法慣常由作品出發的觀察慣例不同。借用潘諾夫斯基(Panofsky)的修辭來說，對藝術史家而言，作品，也就是「紀念物」(monument)，是藝術史研究中的「主要材料」(primary material)，而諸如其他文件、契約、手稿、書信等，是所謂的「次要材料」(secondary material)，此點對其餘非以藝術活動為研究對象的治史者而言可能正好相反。而此書作者明顯地屬於後者。因為如此，使本書作者在處理「類藝術史」問題時，便較容易遭到一般藝術史家或多或少的責難。Weisberg 便認為作者所選擇的例示作品無法很恰當地呼應她自己的解讀工作，而且也因此暴露了作者原有的偏見。²姑不論此一偏見之深淺如何，本書雖以當時法國一地，或說巴黎一地的文化生活為考察對象，但其最終目的還是希望闡明新藝術的發展歷程；然而卻由作者對新藝術之認知觀點，始決定了其論述主題；換言之，在此書中，對此一藝術風潮的若干觀點反而決定了其所論述的內容物，而不是演繹出那引動新藝術的內容。表面上看來，在此書中，是新藝術引領著時代，反倒不是時代創發了新藝術；所以其中的新藝術風潮似乎隱隱地帶有一種目的論的傾向。整個說來，Silverman 寫作此書是以一較高的視野開始的；她由新藝術風所以產生的時代背景開啓她的論述歷程，而不以單一創作者作為歷史演進的個別單元來組織文本結構。

全書中所傳達的作者對法國新藝術的理解，概略說來有三大特徵，其一是認定新藝術的形式特徵以曲線為主；其二她認為新藝術的發展特徵具有一種內在化或說室內化的傾向；其三作者嘗試將當時方興未艾的心理學與藝術創作及鑒賞行為連繫起來，使心理因素成為藝術活動的主要動力之一。就前兩者而言，法國十八世紀中期興盛的洛可可風格成為新藝術發展

¹ Debora L. Silverman, *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France: Politics, Psychology and Style*, Berkeley and London: California University Press, 1989。

² Gabriel P. Weisberg, "French Art Nouveau"。

要動力與根源，而洛可可風所大量傳繪的陰性格調與女性題材，則理所當然的成為支撐法國新藝術風潮，並合理化其女性氣質的主要依據，也就是所謂現代藝術所主張的性格之一。

一如 Silverman 所言，法國新興工藝運動的進展，基本上是與當時的政治與經濟現況充份相關的。法國政權之所以在當時全力扶植傳統工藝技術的發展，除了在革命風潮時代中的權貴階層對洛可可風的優遊氣質所產生的欽羨與懷想而形成的復古流行外，造成工藝運動大張旗鼓的主因還是由於法國新興資產階級掌權者在面對普法戰敗與工業技術長期進展遲滯後，各國，尤其是德國，對法國所帶來的經濟成長上的壓力，而也由於經濟問題的促迫，自然引致不利於持續維繫政權的變數，是以乃興起以傳統工藝來抗衡國際經濟侵略，來消除不安的預感。不管所謂的工藝傳統在經濟效益上究竟有多少優勢，對法國傳統工藝而言，採取此一策略的原因最少有以下數端：一則有其過往的美名，所謂高尚優雅，作為其招商形象，自然是名正言順的；二則經由文化包裝，向外可藉此傳渡國家認同與政權鞏固的意識型態；三則利用工藝運動對內提振階級團結，消弭矛盾衝突，是所謂「以共同的美學教養形塑全民共有之價值觀」。這些觀點其實是由新興的布爾喬亞生命生活觀與權勢階層所散佈的愛國主義與民族至上論轉化而來。透過工藝品的製作與消費過程，再經由各種博覽會將之展示傳播，使深植人心。它在外觀上剝除了教條性，代之以美育意涵的滲透，與當時方興未艾的民族國家(nation-state)、帝國擴張與殖民主義的發展有絕對互涉的關係。此外，如 Bennett 所暗示的，它代表的自然也是一個白種男性的觀點。³

在指出新藝術中可能已內嵌了一定程度的陰性特質，且操作此一工藝運動機制的觀點可能產生自一白種男性視見之後，本文將觀察女性在新藝術風潮中的角色定位，以析離出在工藝運動中看似具有主導地位的女性，不論是形象或實質，都仍舊處於被觀察運作的被動地位。同時女性與整體裝飾工藝的發展關係，與工藝運動在國家機器運作下的處境頗有相似之處；女性形象在工藝創作中之被再現或重塑，與以十八世紀洛可可為宗的官版工藝傳統之重建或發揚之間，也存在著極為相似的關係。法國新藝術所代表的工藝運動，作為一種政治工具，用以傳遞特定心理狀態或意識形態與女性特質的媒介，經由國家化與文化符號化，成為眾多陽性帝國主義國家彼此競逐與酬庸的手段。例如因法俄聯盟所產出的大量以新洛可可風格為主的工藝（禮）品，便是一個相當充份的例示。

♀♀

本書作者極可能在撰文初期就預設了法國新藝術中所涵攝的陰性特質：是以，一則她以新藝術的端倪，或說現代風格的產生，是深受龔固爾兄弟所盛讚的前世紀室內裝潢與手工藝品的特質所啟發，而此一特質可暫以女性特質名之；二則新藝術若干形式元素本身，

³ Tony Bennett, "The Exhibitionary Complex," in *The Birth of the Museum*, p.84.

如曲線，極易導致觀者產生女體線條的聯想，或可說為一種（男性）性慾對象的轉化。經此兩者，作者起而關注當時一般婦女在社會脈絡下的實存處境。雖說是一般婦女，但無疑地作者只描繪了當時的女權主義份子，即所謂的「新女性」言行。在論述新藝術的前提下提及女性運動的進展，言下之意在指出女性主義⁴發展與工藝運動之間存在著某些相互關係；且由女權活動進展的積極性看來，女性的現身（而非再現）對深具女性特質的「現代風格」而言，是應當具有頗為正面的意義的。簡言之，女性的自覺在一定程度上推動了現代風格的成形。然而，遵循傳統貴族風格的評論者多半指責新女性所帶來的轉變。新女性所追求的簡樸潮流，意圖拋卻為滿足男性視線而束縛女身的繁複裝飾，對深浸於法國十八世紀洛可可風的人是相當不能接受的。所以也許整個新藝術風潮（Silverman 所認為的），雖然深具女性的形式乃至氣質，基本上仍是反女性或說是陽性中心的。而這點也是作者相當大的矛盾所在，在論述一個本質上與女權對立的藝術風潮的書寫行為中，又特別強調女權運動的存在。其目的，對亦是女性的作者而言，究竟是藉此突顯其間的荒謬性，還是根本上錯抬了女性主義的轎子？

♀ ♀ ♀

在法國，工藝運動與傳統工藝復興的產生，與其在政治經濟學上的作用是密切連繫的。官方的文化政策經由與具民間性格的團體合作，如中央工藝聯盟，而得以施行，其成果再透過政治手段加以宣揚，除企圖獲致實際利益外，也在塑造國家形象與促進國內團結。官方所要求傳統與現代結合的新藝術，要能適切地傳遞文化訊息與名聲；而此一規範，自然由掌權者所劃定。新女性的出現，由於其意在突破傳統，或多或少會動搖政權所期盼的傳統性。而此一傳統又以「古典的」的工藝風格為最佳具現；也即高貴、優雅、纖細等女性特質。

以中央工藝聯盟為首的工藝運動，由此發展出一系將既定兩性關係與工藝女性特質結合的女性勢力，即所謂的「家族女性主義」(familial feminism)。其傾向接受既有的兩性分工模式，強調女性屬於家庭室內、負有養兒育女之責，並與共和政府結合聯繫女性勢力發展工藝運動，其領導階層多為貴婦名媛等上層階級女性。這些精英婦女透過親身參與工藝創作與消費來傳遞布爾喬亞品味與價值觀給下層勞工階級（婦女）。但她們自身本是隸屬於其父執輩與丈夫權力運作下的對象。政權方面則藉由強調女性特質與誇張其專長性的手段來削弱女性在專業與公眾領域中的戰鬥力，並將之侷限在室內設計裝飾等小事情上。中央工藝聯盟主席 Berger 雖然嘗試將室內裝飾工藝提昇到美術的地位（這點與中央聯盟的發

⁴ 'feminism' 譯名不一，有作「女權主義」者；有作「女性主義」者。本文在涉及較強烈之語意時用「女權」，餘則以「女性」為之。

展有平行的關係），藉此他自認是家族女性主義的支持者。雖然他承認女性有其獨特的藝術天份，但這種天份又與高等藝術中繪畫雕刻所需求的不一樣，它只能屬於室內裝飾；換言之，女性是一種「在室內且屬於室內的藝術家」。所以儘管提昇了工藝技術的「藝術」層面，骨子裏還是藉之貶抑女性創作力的。

整體工藝運動的操作機制主宰，由上而下觀之，可約略分為數層，分別是國家、各類組織聯盟（男性領導）、婦女領導者（依附男性）、女（男）性勞工；其體系之粗胚與 Du Marousse 所用以描述法國工藝製作系統的 *troleurs*、*meubles courant*、*haute luxe* 三段論竟有異曲同工之妙。兩者共通之處便在其以男性意識型態與價值觀為主的指導中心。而其性格便是以所謂女性特質為指導原則的室內化與瑣細化；從鼓勵女性從事室內擺飾到要求其注意內衣花色款式（用以愉悅男性），無不在將女性行動作為限制於室內。即使法國在 1880 年代大幅提高婦女受教育的機會，其根本原因也是為了對抗與削弱教會方面的影響力，其目的乃是為鞏固男性中心的政治權力而來。規劃婦女教育的議員 Sée 雖然說婦女屬於科學與民主⁵，但其課程規劃是要形塑婦女成為共和政制所認可的妻子與母親角色，只是從教會手中將婦女監護權奪過來罷了。Silverman 也不諱言的指出，在應付婦女奪權的手段上，共和政府與中央工藝聯盟當權派之間有著頗為一致的立場。對於較為激進的女權主義，則設法予以打壓；對於「家族女性主義」則予以支持並大力收編，且冠以所謂「裝飾藝術之后」的稱號。

十九世紀新藝術工藝運動之所以較為順暢地收納女性的原因，一則在激進女權主義者與所謂家族女性主義之間的矛盾性，因為後者的代表人物多半是上層權貴階級男性的女眷，在立場上便容易失之偏頗；二則在女權運動的初期發展階段，女性本身也誤認女權的獲致需要與勞工階級鬥爭結合，以待社會主義理想之實現。例如 1889 年巴黎博覽會所召開的「國際女權與婦女團體會議」便是與「世界社會主義勞工大會」同時召開的。也就是說，即至 1889 年，女性主義者或仍將女權運動視為勞工運動的一個分支；而所謂的「女性問題」隸屬於「社會問題」，是社會問題之一種。但正由於此，社會主義政權反而輕易地便將女性勢力收編。因為當時女權運動者仍未意識到其主張是一個自立自存的問題，必須由自力自發解決。而事實也證明社會主義並未給予女性所預期的支持，倒是千方百計的予以反對。只是其手法不是採取正面對立的態勢，而是藉裝飾藝術的發展來侷限女性勢力，將已出了門或將要出門的女性又引誘回屋子裏去。用 Nochlin 的話來說，十九世紀女性之介入工藝活動無非是一種「業餘玩票主義」⁶。

工藝運動的推波助瀾，無非是為了促進經濟層面的發展為首要。特別在十九世紀資本

⁵ 用中國五四運動時期的語彙來說，民主與科學，「德先生與賽先生」，雖然隱含有教師夫子之意，但必竟還是指涉男性的。

⁶ Linda Nochlin, 《女性，藝術與權力》，游惠貞譯，p.210。

主義高度發展的同時，工藝製作也直間接的影響消費行為的刺激與導向。有趣的是，作為一個被暗示的消費主體，女性倒是與工藝運動中的買賣充分結合。如 Pégard 夫人便建議女性不應花錢消費次級品，而應當花大錢來購買昂貴高級的工藝飾品。甚至女性的消費行為本身被視為是愛國的表現，因為可藉以提振工藝發展，順帶地參與波瀾壯闊的國家工藝運動。但我們不能忽視當時居住在城市中的婦女約有 40% 到 50% 是單身的，換言之，其經濟來源需要依其自身勞力的付出才能獲得。無疑地，當時屬於女性的智性方面的工作極少；在法國，第一位女性住院實習醫生愛德華畢立耶夫人(Mme Edwards-Pilliet)，便曾遭學生焚其芻像恐嚇⁷，醫界猶然如此，更遑論其他。而遲至十九世紀末，都仍有因工廠雇用女工而罷工的情事發生。勞動女性找不到工作，許多便依靠賣淫為生。十九世紀時的倫敦及巴黎平均約有四萬到八萬的妓女存在⁸。在這樣的狀況下，女性投入工藝品消費的資金由何處而來便不難預知：自然由掌握經濟大權的男性處獲得。女性既無經濟自主權，又引誘其進入裝飾藝術的消費圈套中，無形間便更強化了男性在工藝運動中宰制的地位。

♀♀♀♀

所謂的「女性氣質」或「女性化風格」究竟是什麼？是一種單一形式元素所提供的對女性軀體線條乃至性慾聯想的物質性特點；還是創作者自身所具備的所謂「陰性特質」，而這種特質在理解上似乎又與主體自身的心理學及社會學處境有相當深的牽連；甚或是藝術品本體論所引致的感性想像？就此書作者所認定的新藝術風格而言，此女性特質應是與在形式元素上可供辨識的女體聯想與男性視見中理想女性形象的形塑有關。

十九世紀女性，作為藝術創作的主要觀照對象與所謂創作靈感的來源，她是無法反觀照的。例如，1895 年 Doumer 設計的幣面以女性形象作為國家現代精神與第三共和的理想象徵，乃是基於工藝運動的理念將自然視為所有動力的來源，而女性，作為激發創作靈感的主要對象，為自然界所融攝，屬於自然，自可為自然的象徵。再加以其原本所具備的性慾指向，結合自然意象，在象徵又象徵的雙重程序中轉而成為政權圖騰，而其原本的主體內涵便蕩然無存。正如 Nochlin 所言，「女性被認為脆弱而被動；是滿足男性需求的性目標；女性被界定為具有理家和養育的功能；被認定屬於自然的領域（Silverman 所舉的 De Fourcaud 所言便類似如此 p.198）；她是藝術創作的對象，而非創作者」⁹。在法國官方新藝術工藝運動中出現的女性形象，一則延繼自洛可可親密甜膩的風尚，從居家室內的小布爾喬亞擺設，到懷舊氣質的海報廣告招貼與書冊封面，無不以男性預設的女性婉約高貴的形象為大宗；二以本

⁷ A. Michel, 《女權主義》，張南星譯，p.94。

⁸ *Ibid.*, p.77。

⁹ 同註 6, p.10。

土特有植物紋飾，化爲蜿蜒屈曲的柔美線條，基本上暗示的仍是感性（女）層面的美感，而非理性（男）層面的美感。如此的二分原則，仍與兩性二元對立的刻板印象有關。

由 1889 年巴黎博覽會的象徵艾菲爾鐵塔而觀之，在純技術層面上，它呈現了十九世紀理性進步的現代鐵構建築典範。依巴特所言，艾菲爾鐵塔是一個跨越看(seeing)與被看(being seen)的物品。我們可以將之視爲一個被看的對象(object)，也可以登臨其上將之作爲一個瞭望台(lookout)去看。去看什麼呢？看自己居住的城市、自然、風景、居民、女性（對男性而言）、與自己。換言之，鐵塔是一個可以在主體 / 客體、觀者 / 被觀者之間自在轉移的管道。西蒙波娃在談到陽具時說到：「……人們灌輸給他男性的驕傲；這抽象之觀念在他心中形成一具體的局面：一切都體現於他的陰莖……彷彿它就是他，卻又不是他；她們把它當做『另一自我』(alter ego)，比本人聰明，伶俐，而詭計多端」¹⁰。是以，可以這麼說，艾菲爾鐵塔作爲一個陽具的象徵，充分體現了工藝運動藉以傳佈的男性中心主義價值觀。

雖然 Larroumet 認爲不論從傳統上或從現代性上來看，女性的本質與工藝運動的本質是若合符節的，所以女性應當從頭就掌握工藝大旗。但 Larroumet 之所以認爲過去裝飾藝術的傳統如此耀人，之所以認爲它應當與女性充分結合，無非是因爲它與女性家居的天性完全相合之故。所以他基本上從未跳出婦女作爲對象物與內在化的被動性格的刻板印象。而 1895 年的展覽會更強化了這個刻板印象以及其所伴生的權力體系；也即所有的社會階級分野並未如展覽本身所透露的是所謂的跨階級，反而暴露了男性權勢階層的天真與局限性。

是以到了 1900 年巴黎博覽會，「巴黎女神」(Parisienne)便堂而皇之地取代了艾菲爾鐵塔，成爲整個展覽的象徵，但卻是一個只能被看(being seen)的對象。若從本書作者所認定的新藝術的女性化目的論來看，似乎到了 1900 年完成了整個的歷史進程。但事實上，自始而來的男性中心觀卻未曾一日稍減，反而是由此產生質變，轉進了部份史家所稱的「1900 藝術」中去了。

一般多認爲新藝術作爲一種運動(movement)，由於其並置的走向與表現，呈現的正好是十九世紀西方多元價值觀與文化流通共融的一個的制定施行正是由於側面，所以無一共通的風格(style)可言。但在法國，或許正如 John Pick 所言，中央文化政策其「文化呆滯」

¹⁰ Simone de Beauvoir, 《第二性》，歐陽子譯，p.5。

的問題所致¹¹，才使 Sillverman 書中所呈現的新藝術風貌因此而較為齊一。從國家的高度來操作工藝運動的發展是 Silverman 在本書中論述的重點，也是其實串的主軸。其中政權藉由發展工藝傳統來維繫其內政外交上的正常運作，是以所有有利於權勢階層的價值觀都被大力的宣揚，而與之對立的自然便加以收編與整合。也可能是本書作者之所以認為法國新藝術具有一較明確的風格系統的原因。

本文所關注的新藝術中女性形象的問題，乃在釐清即使是一個結合所謂女性主義運動與大量女性圖像的藝術活動中，最終的掌權者也還是男性。有趣的是，法國女權運動由來已久，早在 1848 年二月革命中便有女性參與其中；但卻在藝術領域中遲遲未有進展。除卻整體社會生活機制本身的問題之外，也難免讓人懷疑其間是否真有如 Nochlin 所言的藝術結構體制，甚至是藝術史論述慣例本身的問題了。Nochlin 指出，西方白種男性觀點被視為是藝術史論述的當然邏輯，而事實上「透過揭露許多學術性的藝術以及一般歷史上的失敗，讓人考慮起未被承認的價值系統，女性主義批評這樣一個歷史研究上的闖入者，光是出現，就已經暴露了藝術史觀念上的自滿，以及對大歷史的天真無知。……我們可以將約定俗成的白種男性主觀的主宰視為一系列智識扭曲的根源，必須加以糾正，方能達到一種較充分而正確的史觀。」¹²此書作者所以關注當時女性在裝飾藝術中的地位，可能便是基於這種看法。但由於她從廣角視野入手的作法，使得關於女性角色的陳述與其書中有關政經情況及心理學的部份相較，並未呈現出其決定性的一面，因而顯得有些聊備一格。不過，作者也可能正是經由這樣的呈現，來反襯出當時女性身處「工藝」運動中從事「次等藝術」(minor art)的促迫與尷尬。

參考資料

1. Alastair Duncan, *Art Nouveau*, London: T&H, 1994
2. Jeremy Howard, *Art Nouveau: international and national styles in Europe*, London: Manchester UP, 1996
3. Tony Bennett, *The Birth of the Museum*, London: Routledge, 1995
4. A. Michel, 《女權主義》(*Le Féminisme*)，張南星譯，台北：遠流，1989
5. Linda Nochlin, 《女性，藝術與權力》，游惠貞譯，台北：遠流，1995
6. John Pick, 《藝術與公共政策》，江靜玲譯，台北：桂冠，1988
7. Simone de Beauvoir, 《第二性》，歐陽子譯，台北：晨鐘，1981

¹¹ John Pick, 《藝術與公共政策》，江靜玲譯，p.3。

¹² 同註 6，p.188。