

Art Nouveau and Design Education in France

「新藝術」與

法國的設計教育

作者/ 史提芬·羅倫 Stéphane LAURENT

巴黎第一大學(Paris I - Panthéon-Sorbonne)藝術史系教授

譯者/ 黃淑玲 Shu-lin HUANG

巴黎第一大學西洋藝術史博士候選人

維克多·普維 (1858-1943), 「艾米爾·葛雷肖像」(Portrait d'Emile Gallé I), 畫布上油彩, 158×96 公分, 1892年, 「南錫流派」藝術館 (Pavillon de l'Ecole de Nancy), 南錫

只

要是留心「工業藝術」

(L'art industriel) (或名之為

「應用藝術」, 法文稱為 L'art appliqué) 發展的人, 大概都會對

「新藝術」(L'Art Nouveau) 如何崛起

於法國南錫 (Nancy) 的傳奇感到好奇。這股曾經在十九世紀末

與二十世紀初獨領風騷的藝術潮流,

不僅帶動當時的工業重鎮南錫開拓藝術的新氣象, 而且還成

為二十世紀初的全歐洲競相追逐的

新時尚。而今, 在邁向千禧年

倒數計時的一片歡喜聲中, 回顧

這段在法國裝飾藝術史上僅只曇

花一現的風潮, 成立於一九〇一

年的「新藝術」團體的起落, 也

許對正值推動技職教育改革的我

們, 別具「借他山之石以攻錯」

的警訓! 特別是重新審視當「藝

術遇上官方」時, 這批十九世紀

末的藝術家, 特別是南錫流派的

成員們, 以全新的實驗精神, 挽

起大旗, 帶領法國傳統的工藝

師, 走出藝坊, 迎接工業革命後

的社會新使命! 這也是筆者何以

選譯羅倫先生這篇論文作為本研

究起點的主因。

此次為了慶祝「新藝術」團體

成立百週年慶, 法國東部的大城

南錫, 不惜耗巨資舉辦一連串有

關「新藝術」的展覽與座談; 大

型展覽如「南錫流派: 一八八九

—一九〇九」(L'Ecole de Nancy,

1889-1909, 展期為一九九九年四月

二十四日至七月二十六日)、「花

與裝飾 - 談南錫流派」(Fleurs et

ornements - l'Ecole de Nancy, 展期



為一九九九年四月二十四日至七月二十六日)、「繪畫與『新藝術』-談南錫流派」(*Peinture et Art Nouveau - l'Ecole de Nancy*, 展期為一九九九年四月二十四日至七月二十六日),以及「從速寫到工程藍圖-談建築與南錫流派」(*De l'esquisse au chantier - l'architecture et l'Ecole de Nancy*, 展期為一九九九年四月二十四日至九月二十六日)等展覽竟都是同步舉行;緊接其後的則是在九月十五、十六日舉辦的大型研討會「『南錫流派』與歐洲的裝飾藝術」(*L'Ecole de Nancy et les arts décoratifs en Europe*)。這些雄心之舉,不僅讓所有愛好新藝術的人士,得以重睹「新藝術」的風采,更重要的是它也帶動了沉寂許久的南錫或整個洛林省的觀光業,特別是九月十五、十六日舉辦的大型研討會,是南錫城少見的大場面。筆者當天也親自到場參訪作談會實況,並當面訪問該研討會的策劃人法蘭斯瓦·洛耶(François Loyer)。洛耶是研究十九世紀建築史的權威藝術史學家,他非常認同這次南錫市政府以及觀光業者的大力贊助,所策劃的細節如場地的選定、座談場次的規劃、乃至參訪相關美術館與展覽,主辦單位的用心經營都十分令人動容;而邀請的學者人士,也囊括來自南北歐的教授、學者、藝術家、美術館員,因此,雖只是短短兩天的座談討論,卻無遺珠之憾。其中最能點出「南錫流派」

與制式藝術之間相抗爭的時代背景的講次,應該是由任教於巴黎第一大學藝術史系的史提芬·羅倫(Stéphane Laurent)所主講的「法國的裝飾藝術」與「新藝術」(*L'Art Nouveau*)教學沿革」一文,簡單扼要地勾勒了十九世紀末跨二十世紀初法國裝飾藝術教學的發展,演講內容與觀點算是比較切合推動教改中的臺灣即將面臨的問題,因此,筆者特別選譯全文,希望能藉此收小小的拋磚引玉之效,以下就是該演講的全部內容。—譯者按—

如果說知名的「南錫流派」(*L'Ecole de Nancy*)可以作為法國裝飾藝術史上「新藝術」風(*L'Art Nouveau*)的核心象徵,或與法國裝飾藝術教學畫上等號的話,令人不解的是,直到今日一般人對這種概念的延伸,或對「南錫流派」本質的探討,卻未投以相對的關切,更遑論視之為一研究的專題。這種矛盾的根源,其實是來自「南錫流派」一詞本身的弔詭,因為就詞面望文生義,它不僅可讓人聯想到它是一種新形式藝術(因為法文*l'école*一詞可作「流派」、「潮流」之意解),而且它也可以代表「生產」此一新形式藝術的「實驗室」的所在(蓋法文*l'école*一詞,也含有「學校」或「教學基構」之意),其實更確切地說,它指的是一群

前衛藝術家的實驗藝術的成果,而不是詞面所指的一所「藝術專業學校」;它與「格拉斯哥藝術學校」(*The Glasgow School of Art*)、維特麥斯(*Vhutemas*)或包浩斯(*Bauhaus*)等專業學院的成立本質正好相反。然而,「南錫流派」一詞這種模稜兩可的性質,甚至是還有「障眼」效果的名稱,卻正足以說明專屬於法國「新藝術」教學特質是一種介於立足現代設計與保有手工藝傳統之間的教學。為究其延續傳統與兼具因應現代的本質,就必先追溯十九世紀中期的教學概況,而這正是本研究的重心所在。

教學之百年大計

一九〇〇年在教學史上是一重要的關鍵日期,就政治的觀點而言,此時正值「法蘭西第三共和」(*la IIIe République 1871-1940*)的中期,第三共和甚至還別稱為「教改拓荒者」的共和,正是各種教改方興未艾之時;然而,令人好奇的是,究竟法國的「新藝術」何以能成為教改者致力的課題?而它的形成如何能促成法國以外各國同類學校的成立,特別是英國「格拉斯哥學院」的創設?固然一切知識的傳承,皆為創立學校之當然根本,然而,十九世紀共和體制的非教會特質,與標榜打破教會壟斷教學的理念,是當時教學管道得以開放根本原因:蓋隨社會進步,一般民眾逐漸趨向於一種更先進開放的教育體

制。於是一種追求進步、開放的理念，導致了一種前所未見的新審美觀的誕生，它是一種被要求合乎時代的美學，其基礎是建立在一種形而上的觀念上，從觀念上尋求它的典範，以學理為其依歸。這種認為「藝術萬能」而企圖在體制上追求絕對完美的觀念，應該是十九世紀裝飾藝術最明顯的特質，那是承襲歷來「害怕虛無」（法文稱之為l'horror vacui）的恐懼，而懷抱的一種「藝術當萬能」的強迫性的想法；這樣的想法，逐漸構成了當時所有藝術風格的基調。因此，對於一種像「新藝術」這樣被期待符合進步思想，負有政治使命的藝術潮流而言，教學策略就成為對外進取爭取廣大信眾的利器，展覽、媒體與出版業於是成為其宣傳公關的大本營。在這樣的時代與思想背景下，裝飾藝術教學史本身，其實就是找尋所有關於「新藝術」問題的最好解答¹。當然，裝飾藝術教學史的在十九世紀末的最後十年期間，其重要性本就不容忽視。

裝飾藝術教學史的濫觴，可追溯至十八世紀一些素描學校的創立，特別是一七六六年由畫家傑昂·傑克·巴舍烈（Jean-Jacques Bachelier）創辦的「巴黎素描學校」，也就是今日的「國立裝飾藝術學校」（L'Ecole Nationale des Arts Décoratifs，簡稱為 ENSAD）的前身。當時的目的是負責教授完整的藝用素描常識，與工藝用

的數理計算，因為「行會」（la corporation）已不再提供藝匠的訓練與教育；此外，新式學校還負責激發法國的工業藝術的品味，以面對外國競爭時能保有壟斷市場的專利，特別是抵抗鄰近的英國來勢洶洶的威脅。如果說這種普遍充斥於十九世紀的競爭意願，促使裝飾藝術教學朝向國際性的發展，那麼，一八五二年倫敦的「南肯辛頓博物館學校」²（le musée-école du South Kensington）的成立，則帶動了裝飾藝術教學在結構上的改革。

「南肯辛頓博物館學校」的成立宗旨在提供一種既完整又是藝術的、文化的、與技術的完全教育，並以此為課程目標，將其分散於漸進的課程之中，提供學生實用的典藏以利觀摩，藉此培訓國立素描學校的師資與工業藝術徵求的塑型繪圖員，並透過講座與參觀展覽的方式達到教化社會大眾。其實，這些措施也正反應出經歷工業革命與社會改革後的社會新需求，因為工業革命勢必會帶動消費能力大增，加速知識的累積與應用，以及追求奢華無度品味的新需求。因此，在「南肯辛頓博物館學校」成立之後，許多工業化的國家也相繼仿效，依樣畫葫蘆，即使是在硬性規劃裝飾學校必須附設博物館，而因此削減學校的財政與自主的情況下也在所不惜。為了強調這些學校所扮演的角色，於是這些學校紛紛希求冠以「應用藝術」（l'art appliqué）、「工業藝術」（l'art industriel）或出現於一八七〇年代

的最新一詞「裝飾藝術」（l'art décoratif）之名，賦予這種一向被視為「弱勢」（mineure）與「技藝取向」（mécannique）的社會新產物一自由的身分，並抬高其藝術身價。在當時尼斯（Nice）、布爾日（Bourges）、聖德田（Saint-Etienne）、里摩治（Limoges）、巴黎（Paris）、歐碧松（Aubusson）等地區的美術學院或素描學校紛紛改制後，許多學校便逐漸開辦或相繼加入改型的行列。這些學校從向來被視為只訓練工藝師的「藝坊」，一躍成為訓練塑型繪圖員的「學校」，擔負起美術學院與建築學校移轉而來的任務。儘管入校學生還未能免於以擬古為尚的訓練方式，繼續為不同的物件製作承襲過去的折衷風格的作品，但他們所受的培訓，與當時的美術學院的訓練課程都正在發展轉型中。除了裝飾藝術學校致力改革外，美術學院的訓練也已逐漸摒棄學院主義，而著重在培育新時代的創造力。裝飾藝術經過這場角力競爭後，終於為它們取得在藝術上的平等權，而這種趨勢也使裝飾藝術邁向所謂的「新藝術」（l'Art Nouveau），從此以後，它不僅擺脫了過去大家對這些藝術大小眼的先入為主的成見為它帶來的窘境，同時還自覺到追求進步的潮流是「新藝術」的最大支柱³；此外，這樣的觀念也帶動了藝術相關行業的革新。

受到早期的專業學校在一八四〇年將部份的藝坊（或稱「工作



1910年代巴黎地區應用藝術學校的「工作室」(l'atelier)一角

室」，法文名之為l'atelier)納入體制，以渡過師徒制的資格認定危機的影響，政府與行政當局開辦了一些裝飾藝術的技術機構，以培訓高等的「藝術工藝師」(les artisans d'art supérieurs)：聞名於今的學校如巴黎的「布勒應用藝術學校」(L'Ecole Boulle)或「艾斯提安應用藝術學校」(L'Ecole d'Estienne)，這些過去都與裝飾藝術學校同樣性質的學校，早期卻都承受了多方的批評。已經習慣訓練學徒或工人的專業人士，批評這它們這些學校將青少年關閉在象牙塔式的教學理論中，這些理論隔絕了從業時的現實面，因此只能培養庸才，憑空浪費國家的資源。許多「新藝術」的藝術家也發出同樣的抨擊，他們將箭靶指向風格的抄襲訓練，這種一味強調擬古的訓練方式，一直到

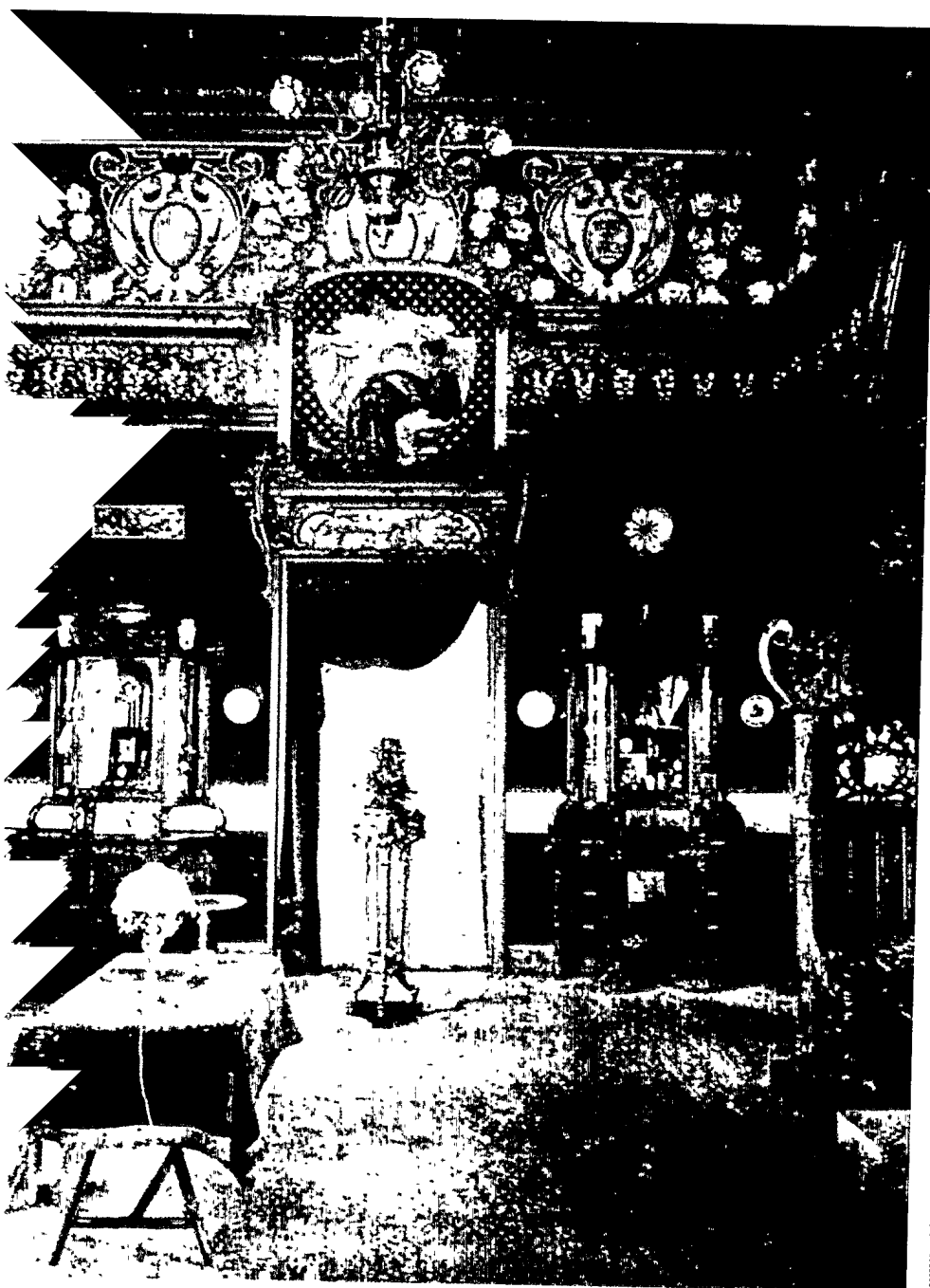
二十世紀初才逐漸被各校所放棄。為了致力於新的解決之道，第二代的裝飾藝術教學於是誕生，各式各樣針對技職培訓、舉辦會考、藝術社會化、創意為先、藝術地方化等問題的辯論會也先後出爐。在此我無法將這些論題一一陳述，所以我試著將其分為兩大類說明：其一是「新藝術」與官方正式的裝飾藝術教學之間的互動，其二是「新藝術」如何從二者的對立中尋求比較自由的解決方案。

官方正式的裝飾藝術教學與「新藝術」之間的互動

如果「新藝術」沒有與一種官方的正式教學，也就是背負民主開放使命的藝術教育相接觸的話，它是不可能成得了氣候的。

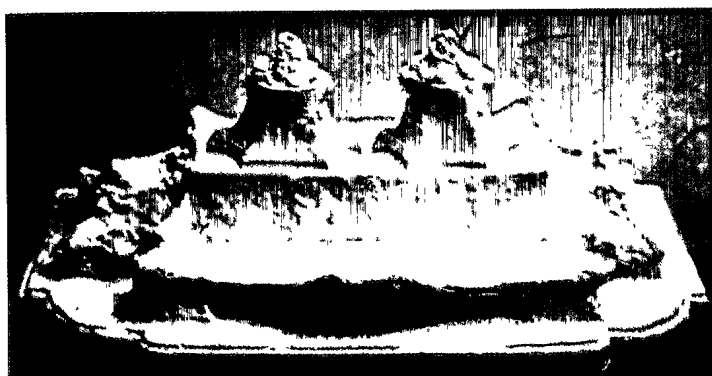
「新藝術」的成員如路易·馬若黑爾(Louis Majorelle)或傑克·克區貝(Jacques Gruber)都曾經是巴黎美術學院的學生，而艾克多·基馬賀(Hector Guimard)也曾是「國立裝飾藝術學校」的學生，其他的成員如南錫的維克多·普維(Victor Prouvé)，或來自洛桑曾在蘇黎士的「綜合工科學校」(l'Ecole polytechnique de Zurich)私淑於高特非·森帕(Gottfried Semper)的奧珍·卡賽(Eugène Grasset)，也都曾入學素描學校。受到他們早期所接受的教育的影响，他們專注於製作一種在他們受訓時所熟悉的作品，特別是他們擅長於裝飾性的構圖，以及運用想像與華麗的裝飾手法完成的造型佈局，其風格可說是前無古人，完全打破藝坊的老套，也由於這樣的教育使他們

1900年萬國博覽會會場上由巴黎地區藝術學校（L'Ecole d'art de la Ville de Paris）所設計的「大廳」（Salon）



不受擬古的折衷的限制，擺脫在實用操作的繪圖圖式訓練的束縛，儘管在他們進入正式藝術學校就學前，大都曾到工藝坊當學徒。

事實上，我們甚至可以說裝飾藝術學校的大眾化教學的發展，是朝向後來的「新藝術」的發展方向。整體而言，如果說此時的教學成果，能以一九〇〇年的萬國博覽會為代表的話，卻沒有一件由裝飾藝術學校展示的作品，能夠作為受現代潮流影響下的見證。這要歸因自從一八七九年國家「素描審查團」的成立以來，所有的學校都受到一種標榜理論至上的古典學說的影響，礙於各學校對政府的補助需款孔急，因此所有學校都對此唯命是從。這種史無前例的箝制，使藝術淪為被公務人員的監督對象，導致各種新措施的實施困難重重，畢竟「新藝術」在當時仍顯得另類而且古怪。南錫也不能倖免於此，當地的美術學院，最初由裘爾·斐力（Jules Ferry）創校，在一八八二年又重新改組，增設鍛鐵、陶瓷、木雕與刺繡的課程，並以學院風格的「巨型壁爐」一作，贏得一九〇〇年的萬國博覽會展的金牌獎，雖然艾米爾·葛雷（Emile Gallé）批評它的學院特色，不過這卻呈現了該校所實施的課程特色，而有別於此學院風格的課程只有魯西安·朋馳（Lucien Bentz）教授的建築，與玻璃藝師傑克·克區貝擔任的「裝

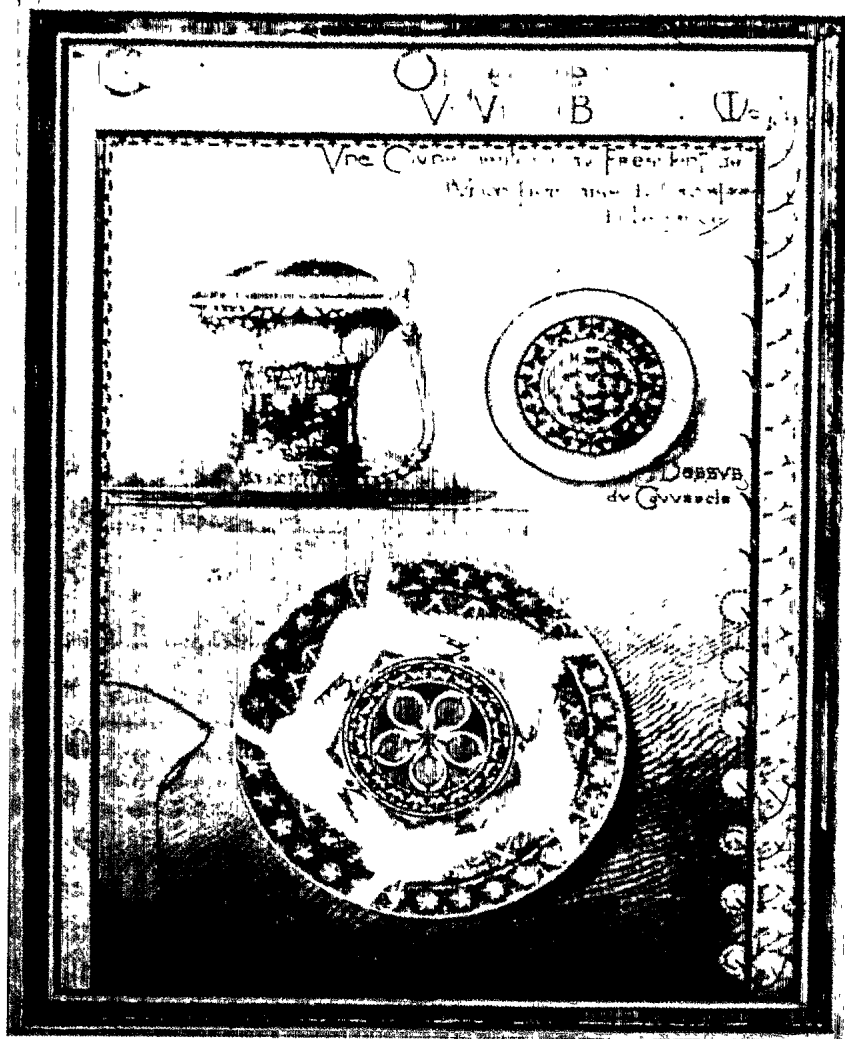


由工業暨藝術創作促進會 (La Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie) 所主辦的「桌上器皿」(Surtout de Table) 設計競賽作品，1909年

飾藝術作品競賽」的預備課程，該競賽是由「工業暨藝術創作促進會」(La Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie) 所主辦。

「南錫流派」的創立，是爲了要因應一種現代化的轉變，一種希望透過技術性實驗激發創意的根本方針，這樣的企圖表現在亞爾福瑞德·羅里茨 (Alfred Loritz) 領導下的「東區技術專校」(L'Ecole professionnelle de l'Est) 尤其明顯。葛雷與製圖師亨利·貝賀傑 (Henri Bergé) 先後加入行列，細木雕刻師奧珍·瓦藍 (Eugène Vallin) 教授裝飾作品，其子奧格斯特 (Auguste) 則負責塑模 (le modelage)，喬治·比耶 (Georges Biet) 教授建築。而一九〇〇年後，官方的觀念也明顯轉變，最主要的倡導者就是上述的「工業暨藝術創作促進會」，將現代的美學融入裝飾藝術的教學之中。

成立於一八八九年的「工業暨藝術創作促進會」，是一半官方的教學機構，其成員來自工業界、藝術界、政界與高官的重要人士，負責規畫各校的招考，以推動高級精品的設計創意。到了一九〇五年，也是「工業暨藝術創作促進會」被公認為公益事業的這年，許多現代藝術家加入該校，他們致力於提供比較簡單的主題，例如一九一二年的「信箱」。整體而言，那幾年得獎的作品，都凸顯出「新藝術」的特色，它是官方教學與新潮流之間交融下的一股伏流，從家用品製作者、南錫的建築業加入他們的行列



由裝飾藝術總會（L'UCAD）主辦的「酒缸」（Vase à Boire）設計競賽作品，約1898年。

後，而贏得遲來的成功可見一斑。同時它也說明了，這些官辦的學校用舊瓶新裝的方式，延續「新藝術」嘗試創新技術的實驗性教學，而本身卻不從事體制上的革新。在國際性的展覽中，例如一九〇二年的在義大利士林（Turin）與一九〇五年在比利時列日（Liège）舉辦的展覽，由這些學校展示的作品都與「新藝術」走著同樣的路線；毫無疑問的，這當然是「工業暨藝術創作促進會」影響下的轉變，不過，不能忽視的是此一新趨勢在學生之間同化之速。例如一八九三年由「裝飾藝術總會」（L'Union Centrale des Arts Décoratifs，簡稱UCAD）

策劃的「精裝書封面」競賽，奪魁者李昂·魯德尼基（Léon Rudnicki）就曾是巴黎的「國立高等裝飾藝術學校」（簡稱為ENSAD）的學生，他很可能是從普維（Prouvé）或是賀內·委內（René Wiener）該年在尚·德馬沙龍展（Le Salon du Champ-de-Mars）展出的作品中取得靈感，而孕釀出他的「撒蘭波」（Salammbô）。

一九〇三年由「裝飾藝術總會」（L'UCAD）承辦在「馬賀桑宮」（Le Pavillon de Marsan）與一九〇一年在佳里葉拉美術館（Le musée Galliéra）展出的「南錫流派展」，應該是使「新藝術」能

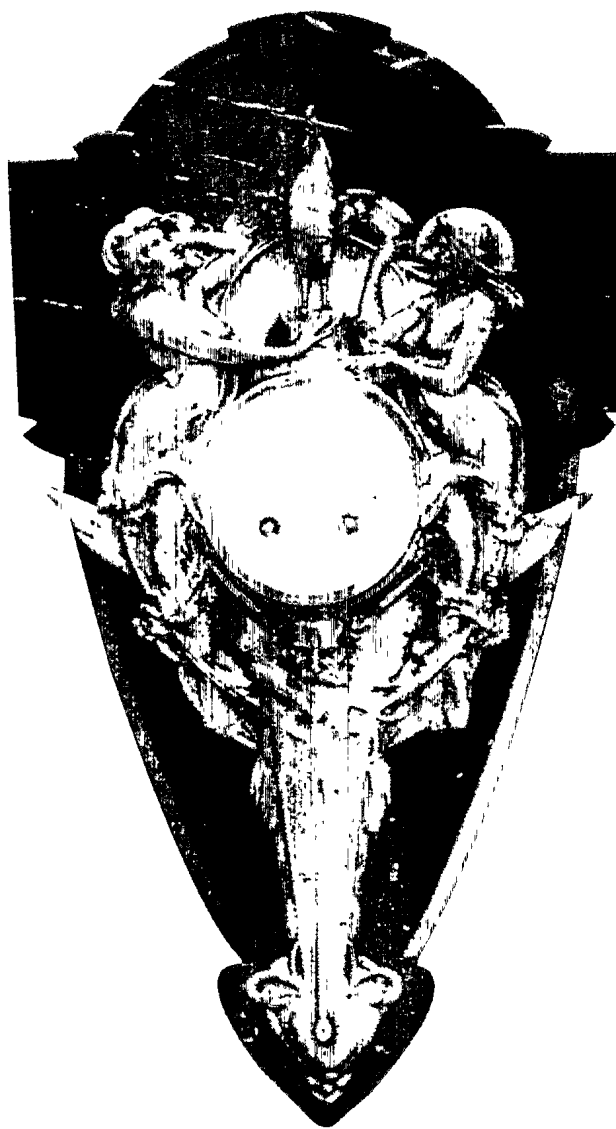
夠在巴黎地區的學校間廣泛流傳的最大功臣。「布勒應用藝術學校」（L'Ecole Boulle）也曾訂購「現代裝飾藝術」（*L'art décoratif moderne*）與「裝飾與藝術」（*Art et Décoration*）等刊物，供學生在圖書館定期查閱。為聘用一名細木製圖設計師，「布勒應用藝術學校」還曾透過葛雷，想聘用一位曾於一八九八年到一八九九間在他的南錫工作室裡的細木製圖設計師⁴。為了承辦此事，一八九八年秋葛雷還受邀至該校，後由於健康不佳而作罷。此外，一八九九年四月，該校校長也曾致贈亞爾風索·穆夏（Alphonse Mucha）一座張開翅膀的半圓雕女像柱，那是某一個星期日早上，亞爾風索·穆夏參觀該校の木雕工作室時，由學生製作的作品。這些陸續的接觸，都可證明「新藝術」的擁護者與一位官辦的裝飾藝術學校之間的互相器重，然而矛盾的是，這樣的交鋒卻影響不了當時學生作品。

事實上，另有一股反對勢力正悄悄浮現，這令人回想藝術史上永不平息的新舊之戰。以「布勒應用藝術學校」為例，一直要到一九〇六年，才由魯西安·馬涅（Lucien Magne）、奧珍·蓋亞賀（Eugène Gaillard）和唐尼·賽爾梅尚姆（Tony Selmersheim）引進符合現代美學的新樣式，而這種作法還引起一些守舊的「老工藝師傅」（professeur-artisan）的反彈與不滿，他們仍堅持以擬古與折

衷式風格為尚。例如傑昂·波瓦松 (Jean Boison) 這位聖安東尼高地 (le Faubourg Saint-Antoine) 的細木雕刻名師，就曾強烈批評由唐尼·賽爾梅尚姆設計的展示櫥窗，那是他為學生在米蘭舉辦的習作展所設計的一展示場地。

除了品味的問題之外，最被人責難的就是這些裝飾藝術家在工作室完成的製作圖式的可行性，以及巴黎的「新藝術」支持者對市政府的學務事宜的干涉。但隨後的十年，這種疑慮就被受過現代觀念洗禮的新生代教授一掃殆盡，如摩里斯·杜浮賀內 (Maurice Dufrenoy) 和新任校長喬治·迪賀克 (George Turck) 等新一代的教授取代了退休的舊派。

自象徵主義的藝術家保羅·史代克 (Paul Steck)、以及曾是素描教學改革發起人之一的卡斯東·蓋紐 (Gaston Quénieux) 被指派為應用藝術的審查員後，審查機構也有同樣的轉變，例如卡斯東·蓋紐在一九〇九年提出一種以敏感度與想像力為主而偏重教學的理論，取代舊有的理論至上的製圖圖式。管轄至少十四所專業學校，且其中大多被編入在裝飾藝術學校體制內的大城市巴黎，曾召集一些藝術家如法蘭斯瓦·胡貝·卡拉班 (François-Rupert Carabin) 等人組成巴黎城有關美術教學的「第四期委員會」。一九〇八年，卡拉班還被派到慕尼黑擔任展覽代表，不過，在該展中卻以德國裝飾藝術



由布勒應用藝術學校 (L'Ecole de Boule) 的「金屬工藝科」(La Section Art du Metal) 致贈給賽賀吉公爵夫人 (La Duchesse Serge de Ruissie) 的掛鐘，約 1819 年。

的新氣象最令人側目。受到德國裝飾藝術學校學生習作的震撼，這位細木雕刻師（sculpteur-ébéniste）曾鼓吹一些創作的重大原則，如被他奉為最高原則的就是一定要先實際見習塑模（modèle）的理論與製圖，而這套理論其實早就被「新藝術」的藝術家兼工藝師們（artiste-artisan）奉為圭臬。

卡賽也有同樣的看法，他在官辦的素描學校裡是一舉足輕重的人士，這位絮絮叨叨又身兼多職的名製圖師，曾是蓋翰學校（L'Ecole Guérin, 1881-1905）擔任裝飾藝術傑出教師，該校是巴黎的一所培訓學生參加素描專業教師會考的私立學校。就如菲立浦·提耶伯（Philippe Thiébaud）所提示：「卡賽的最主要目的是，提醒學生們一位現代的工藝師在創作時所面臨的問題」⁵。為此，在教導實際的應用與專用的材質之前，他先讓學生研習形的樣式與形與形之間的安排。他還把學生製作的一些底圖，收集在他的「植物與其在裝飾圖式上的應用」（*La Plante et ses applications ornementales*）兩大冊書中，在一八九六至一八九七年間出版。無庸置疑的是，這些課程的影響深遠，從九十位教授都是在那裡受教就可推知。然而，我們現在卻很難確認這些人在法國「新藝術」與官辦教學交會時所扮演的角色，因為，有關外省地區裝飾藝術的官辦教學的研究至今竟尚無

人間津！

「新藝術」所倡導的裝飾藝術教學

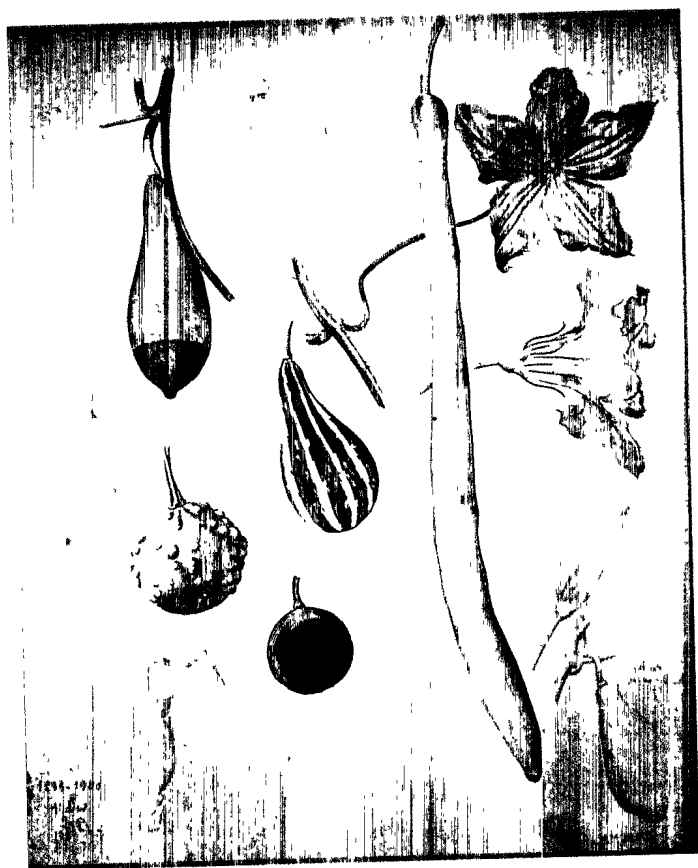
「新藝術」藝術家的出擊雖然不多，為時雖短而且是毫無先兆；不過，由他們主導的裝飾藝術教學卻是創新的經驗，基於他們被批評為與官辦的制式培訓背道而

馳，他們於是開始企圖尋求一種變通。

首開先例的是「高明工作室」（L'atelier Hauteclair），這是一所企圖與英國的「工藝暨藝術」學校匹敵的學校，校舍就建蓋在楓丹白露（Fontainebleau）森林中的馬賀洛特（Marlotte）。此校成立於一八九七年，而且在第一次世

由摩里斯·杜浮賀內（Maurice Dufrene）所教授的裝飾藝術課的學生作品，「梳妝鏡」（Face-a-Main）設計圖，布勒應用藝術學校提供，1913年。





保羅·拉摩質，繪於裝飾藝術課的「西瓜科植物習作」(Etude de coloquintes)，水彩，61.3×49.9 公分，1899-1900 年，南錫高等藝術學校 (Ecole supérieure d'art de Nancy)。

界大戰之前一直獨領風騷，特別是在拉斐爾前派 (préraphaélite) 同時也是「玫瑰十字教」(Rosecroix) 信徒的畫家亞賀蒙·潘 (Armand Point) 的鼓吹之下。亞賀蒙·潘一直向當時的一個小型藝術性社團宣揚一些取材「新哥德藝術」(néo-gothique) 和「新文藝復興」(néo-Renaissance) 的樣式，該社團以製造傢俱業、刺繡、珠寶業的器物為主，而且都是用自學的技術完成。這種作法正好與制式教學相反，它展現了一種希求獨立的期望與自立完善教學的創意，一種結合藝術與工藝、素描與實用的完整教育。最著名的例子就是「南錫流派」在一九〇一年二月十三日正式成立其教學的章程。在多姆 (Daum)、路易·馬若黑爾、葛

雷、普維的領導下，所有南錫的「新藝術」成員的要角得以群聚一堂；事實上，南錫的「新藝術」的成立只是之前的舊計劃的完成，因為早在一八八九年葛雷就曾接受梅爾秀德·浮古維 (Melchior de Vogüé) 的推薦，主持一所由浮古維規劃的裝飾藝術成品與教學的國立教學機構。

「南錫流派」所期待的是一種自動自發的教學，而且是強調分權與實用的教學，不過它卻很快轉移方向：除了成立一座圖書館與教學博物館外，它還開設了一些塑模和素描的課程，供一些由專家召集來的實習生學習⁷。企業則成了群聚最活躍的實習生的大本營，例如貝賀傑和克區貝曾在「多姆玻璃製造公司」講課，畫家路易·艾斯多 (Louis Hestaux) 也

曾在葛雷的公司主講。可惜一九〇四年在葛雷過世之後，「南錫流派」竟瀕臨瓦解，在一九〇四年的「法國東部展」(l'Exposition de l'Est de France) 不久後消失蹤影，即使由葛雷創立的「外省工業藝術協會」(L'Association provinciale des arts industriels) 還持續一段時日，但整個潮流已將近尾聲。

之後，接續這些南錫藝術家的努力，「外省地區裝飾藝術委員會」(L'Union provinciale des arts décoratifs) 試圖將此潮流擴展到整個法國境內；於是一九〇七年十月十六日「新藝術」在柏桑松 (Besançon) 重新整張旗鼓，普維被推舉為該潮流的領導人，並召集法蘭茲·左賀丹 (Frantz Jourdain)、查理·普律梅 (Charles Plumet)、蓋紐·卡哈

班、喬瑟夫·賀夫曼 (Josef Hoffmann) 為其成員，藉由集中所有有關藝術和工業各部門的現代組織的一股意志力，發展地方性的裝飾藝術成品，與美術行政部門的激進民主主義相抗衡。仿照「外省地區工業藝術協會」的作法，他們努力建立與國外「新藝術」潮流的聯繫，特別的是參加一九一三年在比利時的根特 (Gand) 舉辦的國際展，然而這也為該團體的整體性活動正式畫下休止符。

回顧他們的努力，最值得一提的是他們提出由私人倡導、政府協助的漸進教學訴求，也就是讓工作室的成品加入學校的行列，使其成為裝飾藝術教學的一批生力軍。他們在地區性的會議期間所訂定的主張，其結論都刊登在「藝術與專業」(*L'Art et les métiers*) 期刊，該刊於是也成了「新藝術」的定期揚聲器。此外，鑄鐵藝師艾米爾·羅貝 (Emile Robert) 也曾首開先例，在巴黎開設私立的實習工作室，致力於發展實用的操作教學，用素描的課程激發學生的藝術專業知能，使其更接近專業上的現實狀況，如工期的限制、成品的多樣化、專業的道德等等，他的「學校」也因此獲得一致的贊同。

整體而言，這些初期的嘗試，都是透過出版品的推廣，儘管當時他們的出版品為數仍十分有限。除了「新藝術」本身的刊物之外，部份的理論家如羅傑·馬

爾克斯 (Roger Marx) 對裝飾藝術教學也有正面的影響，更值得一提的是亨利·諾克 (Henri Nocq)、吉歐姆·賈諾 (Guillaume Jeanneau) 在這方面的貢獻。他們先後訪問了一些現代潮流的核心人物，如亨利·諾克曾訪問保羅·漢卡 (Paul Hankar)、高更 (Paul Gauguin)；吉歐姆·賈諾則曾訪問瓦爾特·卡涅 (Walter Crane)、基馬賀和蓋亞賀 (Gaillard)；這些採訪還將觸角延伸至一些有利於新審美觀發展的工業家，例如像曾任「皮件製造業工會」(*la Chambre syndicale de la maroquinerie*) 領導人的普非 (Profit)。在有關一九一九年通過的實習法案的草擬設計，吉歐姆·賈諾的訪談，透露出這些人對這個問題的看法常互相矛盾，以及他們對此問題的關切，比如像他們對制式教學的鄙視就時有所聞。不過，如上述的對立，其實是比現實的狀況嚴重許多，到第一次世界大戰期間，這種對立則逐漸銷聲匿跡。

「新藝術」的元老以及新成員，日後都悄悄鑽進了權力的核心。在阿爾貝特·達里米葉 (Albert Dalimier) 這位美術部副國務秘書 (*le sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts*) 的推動下，這些人都成了一九一五年成立的應用藝術總會的領導人物；於是，當時一些固守折衷主義的學校與教授也不得不贊同他們的觀念，以

參加一九二五年的萬國博覽會展，儘管他們並未直接受到一些裝飾藝術家的支配，例如像主持史塔斯堡裝飾藝術學校 (*l'Ecole des arts décoratifs de Strasbourg*) 的卡哈班，或是像主持「南錫美術學院」(*L'Ecole des Beaux-Arts de Nancy*) 的普維，普維還刻意加上「美術暨應用藝術」的字樣以示報復。

然而，一九二五年在「新藝術」教學上的國家補助僅只是一種表象，因為根本就沒有真正的財源贊助，而且大部份的學校也不支持。如果要說制式教學對「新藝術」在正式投向美學的現代性有所愧疚的話，那必定要歸咎於一種改良的制式藝術，逐漸吞併了正在發展的「新藝術」，使它在面臨國外教學機構的發展與朝向前衛藝術發展時，長期受到禁止，而這大概也是法國永遠沒有自己的「包浩斯」(*Bauhaus*) 的主要原因吧！

作者簡介：

史提芬·羅倫 (Stéphane LAURENT)，係法國第一大學 (Paris I - Panthéon-Sorbonne) 藝術史暨考古學博士。曾進入布勒應用學校主修室內建築，結業之後並取得佳尚高等師範學校 (Ecole Normale Supérieure de Cachan) 的文憑，通過國家「高等應用藝術專業教師檢定考試」，現任教於巴黎第一大學 (Paris I, Panthéon-Sorbonne)，教授藝術史、設計史與應用藝術等課程，為研究十九世紀應用藝術史專家，尤其精通布勒應用藝術學校的沿革史。其著作散見於數種藝術期刊、設計雜誌，近作包括：《「實用的」藝術》(*L'Art Utile*, Editions l'Harmattan)、《布勒應用藝術學校》(*L'Ecole Boule*)、《歷代藝術風格之特質》(*Caractéristique des Styles*, Editions Flammarion) 以及一九九九年新出版的《「設計」編年史》(*Chronologie du design*, Editions Flammarion)、《談法國的裝飾藝術—其教學之源起》(*Les arts appliqués en France, genèse d'un enseignement*, Paris, Editions du C.T.H.S., 1999.)。

註釋

- 1 有關法國藝術教學史之相關問題，請參閱Stéphane LAURENT: *L'art utile, les écoles d'arts appliqués sous le Second Empire et la Troisième République*, Paris, L'Harmattan, 1998; S.LAURENT: *L'Ecole Boule*, Thionville, Editions Gerard Klopp, 1998; S.LAURENT: *Les arts appliqués en France, genèse d'un enseignement*, Paris, Editions du C.T.H.S., 1999.
- 2 即今日的「維多利亞與亞伯特博物館」(Victoria and Albert Museum)，今已無附設學校。
- 3 裝飾藝術上所標榜的「進步主義」曾受到當時許多前衛藝術家的贊同而蔚為風尚，甚至還是「同仇敵愾」的戰友，他們常將此一信念表現在作品中，最為後人稱道的是納比畫派 (le mouvement Nabis) 以阿拉伯裝飾 (法文的 arabesque) 或二元的平面化空間作為創作的核心美學；除此之外，馬內 (Manet) 也以個人的名義畫折扇，高更 (Gauguin) 則製作陶瓷，馬佑爾 (Maillol) 製作纖毯的草圖，摩里斯·丹尼斯 (Maunce Denis) 亦然。
- 4 葛雷和該校的校長談判未果，因為該校校長在總務方面，素以難纏出名，例如他曾用一小時0.6法郎的低價，僱用一名比布勒學校畢業生年紀還大的工友 (大約在二十五歲左右)。
- 5 請參閱Ph.THIEBAUT. *Produire et diffuser l'objet d'art moderne. L'Exemple d'Eugène Grasset* (1845-1917)，*Quarante-huit / Quatorze*,

1990, n° 2, pp.35-43.

- 6 有關「高明工作室」的資料請參閱 *Armand Point et Hauteclaire, ou la représentation d'un art décoratif symboliste*，*Revue de l'Art*, n° 116, 1997-2, pp.89-94.
- 7 奧珍·瓦藍、傑克·克區貝和卡密爾·高第耶 (Camille Gauthier) 負責傢俱課程，質內·委內負責皮革製品，木傑昂兄弟 (les frères Mougin) 負責陶瓷，課程兼顧理論與實用。 ■