

解讀愛彌兒·佳列玻璃作品中的 日本主義

／巫靜宜

前言

每當談及十九世紀的法國印象派時，我們看到了一群與當代學院藝術相抗衡的藝術家，追求自然界中光與色彩的筆觸表現，急於在傳統的氛圍中闢出一條新路。回歸當時的情境中，是由歷史主義主導的潮流，工業科技的發展持續延燒，外來的影響也蠢蠢欲動。交雜而成的脈絡使得藝術家們或是選擇遵循傳統的規範或是決定衝出重圍，另覓出路。其中為印象派和後印象派奠定基礎的是自十九世紀逐漸形成並且在世紀末達到顛峰的日本主義（Japonisme 日文），這股東方浪潮如同燎原之火，不僅在西洋繪畫方面產生巨大的衝擊，同時也擴及了裝飾藝術，使得藝術家們在創作的質材與主題上發現了新的可能性，進而產生了頗具時代與個人特色的作品。而就像大時代背景下發展的新藝術浪潮（Art Nouveau）一般，它在不同國家與不同文化中發酵各有差異，同樣地，在十九世紀末、二十世紀初的藝術家們對於採用日本藝術的精神轉化為個人創作的過

程也因人而異。愛彌兒·佳列（Emile Gallé，一八四六—一九〇四）是一位活躍於此時的法國工藝家，專精於玻璃、家具與陶瓷器的製作。相對於其他當代的工藝家，他的作品深具知性與豐富的表现性，尤其是在他的作品中運用自然主題與技術的結合，高度的反應了當時工藝家對於時代背景的回應。佳列來自於工藝家庭的背景使得他享有比別人更早接觸工藝創作的優厚條件，早期所接受的植物學訓練更使得他對於自然的了解有扎實的基礎。在當時歐洲各國急於尋找國族文化認同的同時，佳列也與當代的法國工藝家一樣將洛可可藝術視為法國文化中優雅的主軸。大自然的主題在日本文化中向來有其重要的地位，因此當佳列遇到日本文化時立即受到這個異文化的特質深深吸引並且對他的作品產生影響。至於當佳列的原生創作根基，遇上了日本藝術的撞擊時，這些概念是如何被吸收與轉化在佳列的玻璃作品中，並且成爲他自己獨特的創作是本文想要探討的主題。

得天獨厚的工藝家——愛彌兒·佳列

(圖一) 西元一八四六年佳列出生於法國楠西 (Nancy) 的洛漢市 (Lorraine)，地理位置約在距離巴黎一百七十五公里的地方。這個地區是十八世紀洛可可藝術的重鎮，當地工藝品的特色中向來洋溢著華麗的傳統。佳列的父親查理士·佳列 (Charles Galle) 所經營的玻璃與費恩斯軟陶工廠便以這種洛可可風格的工藝聞名，由於經營得宜到了一八五〇年代，查理士已經鞏固他的事業地位，接受許多歐洲貴

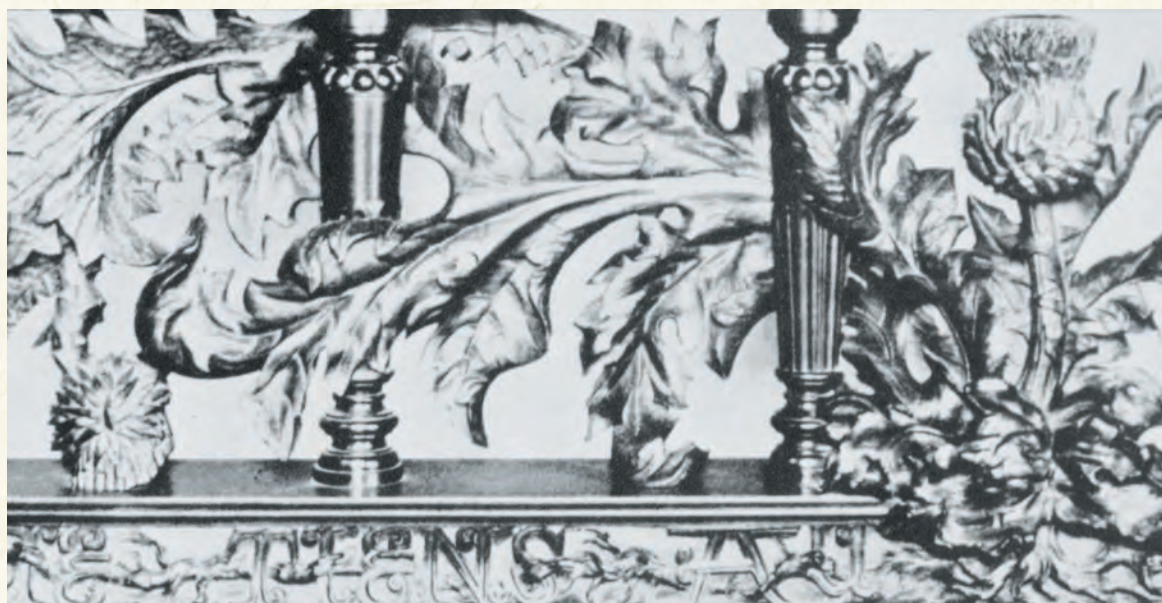
族們的訂單，例如查理士就曾經為拿破崙三世 (Napoleon III) 與奧珍妮 (Eugène) 皇后等皇室製作餐具。佳列自小在這種藝術的家庭中耳濡目染，自然而然地有著工藝知識的基礎，他並利用課餘之暇在父親的工廠裡學習玻璃與陶藝的技能。佳列在他求學的時期特別喜愛拉丁文與法國文學、並且對於大自然的生態深感興趣，除了專研語言、植物學之外，佳列在一八六二—一八六六年之間，陪同父親查理士負笈德國威瑪等地進行商務考察，並且著手於玻璃製作的實務。但隨即而來一八七一年的普法戰



圖一 愛彌兒·佳列畫像，維多·浦非於一八九二年所畫

爭，亞爾薩斯（Alsace）與洛林（Lorraine）等地區為德國所併吞，迫使許多工廠必須關閉。他目睹了家鄉由於戰爭的關係被德國局部併吞，使得他對於德法合作關係的夢想破滅，並且日後造成了他的反德情結。例如當國族主義的情結反應在他的作品時，他採用了地域性強烈的花卉語言，這些花卉的種類就是在法國植物學家勾得洪（Emile Gordon）書中所列舉的法國或洛漢地區的花種，佳列將它們以扭曲而浮動的洛可可風格呈現（圖二），這些主題與表現的方法可視為工藝家以國族主義作為對異國政治強權的反撲。但有趣的是，當日本藝術的異文化傳入歐洲時所受到的對待卻是大不相同的，法國人狂熱地擁抱這個帶給他們不同觀看角度的文化，佳列這位法國工藝家就是一個顯著的例子。普法戰爭結束後的隔年到一八八五年之間，佳列順理成章地接掌了父親的玻璃工廠，之後事業便青出於藍，這與他廣泛地參與展覽讓自己的作品在各地曝光有關，佳列透過展覽將自己的作品逐漸推向國際舞台，藝術家對他的作品報以佳評如潮的熱烈回應，使得許多的博物館與收藏家相繼購買他的作品，因此到了一八八九—一九〇四年間可謂是他玻璃創作生涯的輝煌時期，並且奠定了他在法國裝飾藝術界的重要地位。

一般而言，我們在佳列的作品中不難看出佳列家學淵源的背景與時代背景下的種種點滴，這都將對他日後的藝術生涯種下創作的種子。



圖二 〈我心繫法國〉——桌子紋飾細部，一八八九

當佳列遇上他的東方謬思——日本文化

從許多學者分析佳列的作品風格中可以發現到他作品的多樣性。這種多元歷史文化的展現正是十九世紀末法國工藝家所處的社會氛圍：這種氛圍中有傳統的洛可可風格、回應大環境中對中世紀的情懷、嚮往威尼斯與文藝復興時期的藝術路線、或是對東方伊斯蘭文化的遙想等等，但這些風格的嘗試後來都遠不及當佳列遇到日本藝術時的著迷程度。

至於佳列如何開始接觸這類的藝術尚無確切定論，在他二十八歲繼承父業之前（一八六二—一八六四）曾在英國、德國與法國各地週遊，學習音樂與裝飾藝術，在此時並認識了法國玻璃藝術家愛珍·盧梭（Eugène Rousseau）在與之交流的過程中，這位日本藝術的愛好者或許讓佳列強烈感染到對這個文化喜愛的因子。另有一個可能性是在一八七一年正式訪問倫敦時，佳列在與知名的藝術與藝評家，如惠斯勒（Whistler）、高德溫（Godwin）、威廉·莫里斯（William Morris）以及王爾德（Oscar Wilde）等人接觸的機會裡受到了影響。這群人自從於一八六二年在英國南肯新頓（South Kensington）所舉辦的博覽會看到日本藝術之後，便趨之若鶩，並且大力鼓吹日本藝術。但是佳列真正與來自東瀛的藝術家面對面接觸的時間點是肯定的，時間應該是在一八八二—一八八五年間，有一位日本籍的學生高島（Takashima）到楠西的一所學院（Ecole

Forestière）讀書，在這段期間裡高島的畫作充分展現了日本文化中對自然主題的關注，並以科學知性和詩意感性兼具的描繪受到佳列以及同儕藝術家艾禎·瓦林（Eugène Vallin）的喜愛，高島也與楠西學院的師生們產生了許多文化上的互動，透過彼此的互動佳列開始以日本文化的角度來觀看自然藝術的世界。

從佳列早期的植物學研習的過程裡，可以了解到自然界的現象是他創作中最重要的來源。而日本藝術在他的創作中所扮演的角色，是適時提供了他創作語彙的新意，特別是擴大了他自然主題的種類：從靜物的花草延伸到了魚、昆蟲、和海藻等等。佳列的日本主義角度不只限於自然主題的延伸，也提供了他對相同主題產生不同的創作模式。佳列早期的作品中，常使用洛可可風格的紋飾，例如緞帶、貝殼、百合花等華麗風格的強調，就漸漸轉化為對自然花卉種類的詳實觀察與描繪。這要得力於他早年植物學研究所奠下的基礎，並配合上日本藝術帶給他轉換的動力，成就了佳列再現自然的語彙！

新意與轉化

如果說歐洲藝壇對日本藝術的狂熱顛覆了西方美術的寫實、造型與審美的傳統是一點都不為過的。因為西方的藝術傳統中一直重複「再現」和強調「人工」的議題，使得十九世紀的藝術氛圍流入折衷主義與歷史主義的窘境，並且在工業革命之後科技掛帥的壓力下，

藝術家面對創作的窄巷時不得不重新思索藝術的本質，因此，西方藝壇在發現日本藝術特質的過程中看到藝術的另一種可能性。即使這個可能性在其原生的文化情境中是被賦予「粗俗」、「劣質」化的評語，但當它在另一種文化氛圍中卻被視為藝術的新視野！無怪乎在有些《日本繪畫史》的評論談到十九世紀法國對於日本浮世繪的反應時，認為西方人的日本主義是「化腐朽為神奇」，因為西方人從他們的觀點找到了可以豐富創作的養分。西方人對日本藝術的印象是：平面的、裝飾性濃厚的，在印刷品與屏風的裝飾上注重以平塗與粗線的表現方式，簡單平實的風格基本上與當時在歐洲所流行的潮流大相逕庭；不僅如此，當歐洲一向以純美術為高級藝術的傳統被質疑時，歐洲人看到了日本文化中對於純美術和實用美術之間沒有明顯區別的特性，這種特性在此時被大大的高舉，並且認為以服務生活功能為主的工藝美術也是藝術範疇中的一環；另外，日本美學思想中對於微觀世界與自然的關注也撼動了向來以「大」與「量」為美的西方美學傳統，而雖然自然界的描寫在西方藝術的主題中並不算陌生，但描寫的觀點卻是大不相同，日本藝術的精神顛覆了西方藝術中主題階級化的議題。

以下僅就佳列所創作的玻璃作品來看這位十九世紀末的法國工藝家如何「詮釋」他眼中的日本風情與再創藝術的可能性。

(1)、文化的媒介

一八五四年的一月，馬修·貝立(Commodore Matthew C.Perry)與日本簽下商業合約並且正式地開啓了日本與歐洲的貿易，暢通了日本商品進入歐美市場的管道，使得日本藝品在歐美的推展大為順利。雖然歐洲商人、收藏家、以及外交官等仍享有親臨當地，獲得第一手資料的先機，但至此，通暢的傳播管道使得歐洲普羅大眾對於日本文化有較為廣泛的接觸與認識。影響所及，不僅僅在歐洲的美術界發酵，相同的震撼也擴及到了工藝美術的範疇。在法國的一八五〇年代，日本的影響就非常的顯著了，其中日本浮世繪版畫常被列為對歐美藝術產生衝擊的要項。至於談到日本浮世繪版畫是如何在歐洲被重視，並且開始了研究風氣的過程裡，最為大家所津津樂道的莫過於法國藝術家菲利克斯·布拉克蒙(Felix Bracquemond)於一八五六年間在與印刷商德拉特(Deblère)的閒談之間發現了一落由日本畫家北齋(Hokusai)所繪製的漫畫(Manga)版畫系列，這些版畫原是用來包裝從日本進口而來的商品。漸漸的，這些版畫促使了法國藝壇對日本藝術的風靡並開始研究日本文化。在一八〇〇到七〇年代的巴黎，許多版畫的流通來自於商店的販賣，這些販賣日本版畫的商店，有些經營茶店並且兼賣異國情調的東方商品，常常是法國人取得日本藝術的來源，例如在一八六〇年代一家名為中國門的商店(La Porte

Chinoise, 地址於36, Rue Vivienne, Paris) 於一八二六年剛開始之初是以茶館的形式經營並且兼賣中國與日本的文物，爾後雖然多次易主，但在一八六〇年代中吸引了許多藝文界人士的矚目，並前往作心得的交流，這類型的商店就是當時促進日本文物在法國流通的商業藝文地標。

佳列與日本文化接軌的情況已概述於前，他早期的作品主要以陶器為創作的質材，玻璃的媒材要等到一八七〇年代才逐漸樹立起他玻璃創作的地位。早先佳列在一八六七—一八六八時期曾經在Meisenthal公司研究玻璃的製作，但是在Meisenthal落入德國手中之後，他就將玻璃的作坊設在楠西，到了一八七八年的



圖三 〈游鯉〉，珞瑯釉玻璃作品，一八七八

萬國博覽會他以一件主題為「游鯉」的作品大放異彩，毫無疑問的這件作品是以北齋的漫畫為母本的題材。(圖三) 在裝飾藝術的設計上，圖冊的參考向來是重要的創作來源。一八五九年由德拉特的印刷廠所印製的藝術與工業圖集(Recueil de dessins pour l'art et l'industrie)就是一本重要的參考圖冊，簡而言之，就是將許多西方歷史傳統或是東方風格集結而成的圖繪百科全書，以供西方工藝家去模仿、抄襲的範本。這本藝術與工業圖集在編排上就異文化的部份收集了來自中國、日本、波斯、印度、以及蘇俄等東亞各國的圖繪。其中，日本的圖樣大部分採用了北齋版畫中的題材，例如花鳥、海中生物、山水等日本藝術中常用的主



圖三 之一 〈游鯉〉細部

題。(圖四)

佳列在一八七〇年間就已經對日本版畫不陌生，這件以錦鯉悠游於水浪間的題材屬於佳列早期的玻璃作品，這類早期的作品多以珫瑯釉的使用為其創作特色，玻璃清澈透明的質感搭配上色彩鮮艷且尺寸放大的鯉魚，從不對稱的構圖、多層次的色彩與充滿動感的線條中，可看出工藝家採用平面的浮世繪版畫的原型轉化成為立體造型的裝飾時所賦予的巧思。(圖三之一) 佳列從日本的藝術裡，顯然學習到平面的創作也可以如此優雅，藉由具象描繪與形式簡化的線條，型與線的關係產生了緊密的結合，透過輪廓線的強調，再配合上不對稱的構圖後可以產生多樣性的組合。



(2)、工藝美感的再現

當日本文化在歐洲造成衝擊的同時，我們可以從法文本身對於這個風潮的命名來觀看歐洲人對於這個文化認知態度的改變，首先 Japonaïserie 所指的是日本趣味，它首度於一八六一年為法國文學家波特萊爾 (Baudelaire) 所提及，主要是說明歐美嗜好日本美術的流行，是一種模仿東方異國情趣的稱呼，指的是對日本或其相關藝術表面形式的反應。而比日本趣

圖四 北齋的浮世繪版畫作品

味更認真的來探討日本藝術的研究則被稱為日本主義（Japonisme）。這個名詞是由藝評家博蒂（Baty）於一八七二年所寫的一篇文章中所提出的，意指對日本藝術真正研究的浪潮而言，顯示的是一種審美的態度，說明的是歐美藝術家如何採用日本造型的特質與風格並運用在歐洲藝術的議題。從開始的表面印象與模仿到認真地去做深刻的探討，在法國十八世紀的東方憶想裡早已產生對中國趣味的嚮往，而沿襲這種對異文化處理的態度裡，可發現到十九世紀時的法國人對於日本文化的認知有中日文化不分家的情形。於十八世紀發跡於法國的中國風潮，簡而言之，就是歐洲人對於東方藝術的了解與認知。這些對東方的概念來自於進口歐洲的商品以及旅遊者的軼事，歐洲的瓷器與漆器皆來自於中國的影響，但大致以紋飾的取用為主。這種出自東方藝術大雜燴的歐洲東方風格就稱為中國風潮—Chinoiserie。中國風潮先是由模仿入門，但漸漸地卻與模仿的原型漸行漸遠。其中的主要的原因之一無非是東方進口歐洲的樣式有限，再加上對於原生的東方文化意涵了解不深，當歐洲人將所見的「東方元素」擷取並進行模仿時，這些元素便會被混淆地用在十八世紀的歐洲文化裡。很自然地，這些經過轉化過的東方藝術可能與它原生的本土形式相去甚遠。另一方面，歐洲人喜好將原屬於歐洲洛可可、巴洛克、以及哥德等的藝術風格混合中國、日本、印度甚至是波斯的風格匯集成他們認同的樣式，純粹只是東方異國情調

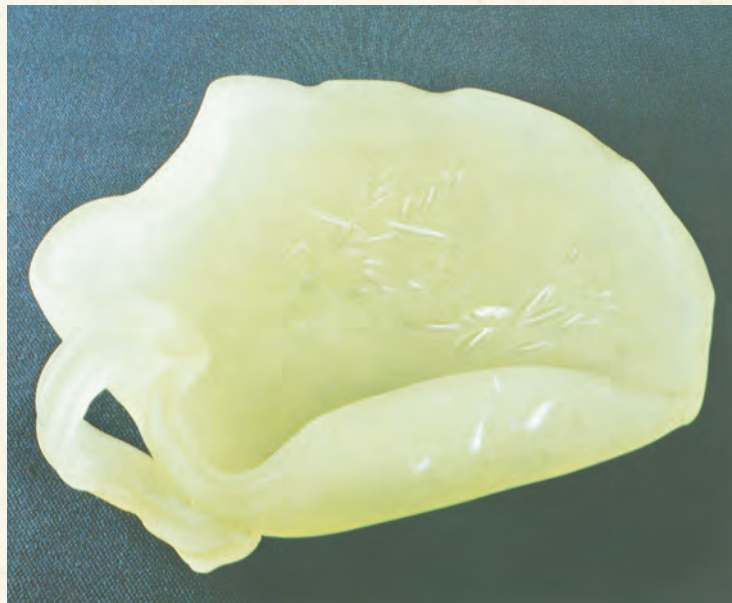
的追求，至於組合風格的正確性與否，對當時的歐洲人來說並不是那麼重要，只要看起來順眼就行。在法國，尤其以洛可可與中國風潮的混合樣式最為風行，這也替十九世紀的日本主義在法國的發展奠定了基礎。這種東方文化的混淆，繼續在後來的日本主義發酵，嚴格地來說，歐洲人是否到了十九世紀晚期對日本與中國文化就有明確的界定不得而知，但可以確定的是，十九世紀時歐洲人對異文化風格的正確性開始認真的討論。這與許多文化界面的暢通有關，日本的文化在十九世紀透過展覽形式、商店、書籍文物的傳播介紹給歐洲人士，中國的文物也經由同樣的管道讓十九世紀的歐洲了解真正的中國藝術精神。藝術家們會基於喜愛或是創作的需求去收購東方藝術品（圖五），因此，類似上述中國門的藝品店應運而生，販賣許多來自遠東的商品，這種類型的店在當時



圖五 佳列收藏的日本版畫

的巴黎蔚為風潮，爲了要刺激買氣，店中一定有販賣日本與中國文物的部門。不管是日本的古茶具或是中國的絹本畫作都同樣的被歐洲的收藏家珍藏。並對工藝創作產生影響，即便如此，對於藝術家的創作靈感的取材而言，他們並不急於區別兩個東方藝術的差異性。

十九世紀下半葉在日本藝術的影響下，歐洲玻璃藝術大都是以中國玉器與玻璃器爲創作的原型。尤其是法國的玻璃業者對於中國玻璃器中以半寶石與礦物融合後所產生的浮雕與陰



圖六 仿中國玉器作品，一九〇〇

刻的技術所吸引，並且在材料的運用和器表的裝飾上加以改進。這些歐洲玻璃技術的研發，再配以不對稱且非固定的造型，讓作品產生許多意想不到的效果。這些中國雕刻藝術的原型，就以中國玉器中溫潤與雅致（例如羊脂玉）的特性備受喜愛（圖六），在其透明與半透明的視覺效果中間有著歐洲玻璃器中急欲仿效的珠寶特性，尤其是在法國楠西地區特別喜歡模仿中國玉器中材質磨雕的特色。例如這件以花卉造型的碗就是在這種影響之下的產物，質材



圖七 仿中國玉器作品，一八八〇—一九〇



圖一〇 玻璃鼻煙壺，一八八九年展覽作品



圖九 中國明代茶晶梅花花插



圖八 櫻花樹玻璃器，一八八四—一八九



圖一一 花卉玻璃器，一九〇五／清代套料鼻煙壺

中所呈現的半透明感類似中國玉器中閃玉的質感，整個器形宛如逐漸綻放的荷花，配上圈足的設計，很難不令人與中國玉器中優雅的器形產生聯想（圖七）。因此當從另外一件佳列的作品中（圖八）找到神似明朝一件茶晶梅花花插時（圖九），不難看出在當時日本主義興盛的藝術氛圍中，異文化型制母本的套用是普遍的現象。此外身為工藝家，佳列顯然對於中國文物中的某些造型與技術特別的情有獨鍾。例如他在1889年的玻璃展中有一件作品便是採用了中國鼻煙壺的造型（圖一〇），綠色系的器身配合上黃色的蓋子，整體的造型就像一隻昆蟲正視著觀者，多層次與亮眼的色澤可看出佳列別出心裁的設計。而佳列不僅僅採用鼻煙壺的造型，清代套料鼻煙壺的製作技巧更是明顯的運用在他的玻璃作品中（圖一一）。除

此之外，佳列一件使用珐瑯彩釉的玻璃作品（圖一二），也是結合了東方藝術的裝飾語彙：作品以花卉為主題，有著類似瓷器的造型，並以淺雕刻的技法型塑紋飾，器表金碧華麗的色澤讓人想起了日本蒔繪漆器的質感，但仔細的檢視器物紋飾特色時，可以看到口緣部份是阿拉伯風格的葉飾，整體的視覺組合又是屬於巴洛克的精神，這些訊息透露著西方日本藝術愛好者對異文化詮釋的角度。這種藝術表現媒介的轉化是可以理解的，但是紋飾造型混雜的創作型態有時難以回溯其真正的文化源頭。

但是，如果佳列在創作靈感的吸收僅就造型與技術的擷取，是無法滿足當時法國藝壇對於「新藝術」渴求的寄望！因此，從後期的作品中可看出佳列在「日本主義」的風潮下個人創意的獨特展現！



圖一二 花卉玻璃作品，一九〇〇

(3)、個人創意語彙的展現

世紀末歐洲新藝術浪潮是對於古典風格，以及繪畫、雕塑等藝術的精英化現象所產生的一種反動。而日本文化中以自然為上，並且高舉裝飾藝術，打破階級化的藝術態度與當時歐洲的思潮不謀而合。當一個文化注入了新的動力時，適當的文化融合與轉化是必要的過程，此時文化的主體性在必然的情況下會有抉擇的態度。法國在一八八〇年代許多主張推廣日本藝術的收藏家與學者，同時也是洛可可藝術的支持者，極力倡導法國工藝的維新要建立洛可可藝術有機、自然的曲線精神中，並且認為這是國族藝術型態的重要元素。法國學者博蒂（Bouty）就對日本文化有高度的認同感，但並非鼓勵法國藝術家完全採用日本藝術的語彙，而是希望透過展示日本藝術中的典範來對抗當時歐洲歷史主義的風潮，其中最重要的當然是希望透過藝術的借力迸發出屬於法國的新藝術風格。

佳列向來對於自然界的事物興致盎然，他更認為「在自然之前人人都是藝術家」，尤其對這種藝術的「借力」有他獨到的創作方法，例如一八九八年一件充滿著神秘色彩的褐色調玻璃器（圖一三），比對之下，造型與色澤極其類似中國明清時期的犀牛角杯（圖一四）。雖然在一九〇三年的展覽圖錄中也有一件造型雷同並命名為大黃樹葉的器皿（圖一五），作品以整個葉子的延展型塑成器身、器座與器



圖一四 中國明清犀牛角杯



圖一三 玻璃器皿，一八九八



圖一五 〈大黃樹葉〉玻璃器，一九〇三

柄，是典型造型結合功能的作法，究竟造型的相似性是有本還是工藝家個人的獨創不得而知，但是仔細觀察之後，可發現在形似雕刻作品的背後有其匠心獨具的詩意。藝術家巧妙的運用質材的特性，使得半透明的玻璃質材在光線的輝映下有著令人迷炫的效果，器身如葉脈延伸的線條與玻璃侵蝕的表面讓人在視覺上宛若水中世界的倒影。

一八八九年在巴黎所舉行的萬國博覽會中，佳列有多件玻璃作品參展，當中的許多作品明顯地有中國與日本藝術的影響，並且引起了廣泛的注意與討論。但同時在這個博覽會的藝術家宣言中，佳列也直接地陳述了他的創作動機：「我的作品是個人夢境的實踐，將玻璃飾以溫柔與恐怖的角色，展現出歡愉和悲淒的思維……」（佳列的藝術札記，三五〇—三五二頁），這種情境夢幻式的表現方法帶給佳列的作品極具有個人的特色。事實上，早在一八八〇年代佳列的創作生涯就漸漸進入了象徵主義的時期，這類的靈感來自於他對文學的喜愛，特別是一些藝文家的詩作。因此，當佳列進行創作並對日本主義產生回應時，除了強調日本藝術中流暢的線條與特殊的色彩計劃之外，他選擇了「象徵意象的結合」。文字意象



圖一六之一 佳列的直書簽名，〈日本怪獸頭像〉，一八七八

是佳列重要的轉化語彙，而其中簽名的方法是較為具體的呈現方式：或以工整直書的方式（圖一六之一、二、三），或以扭動類似書法的線條，並且佳列也毫不避諱的在作品上簽名外，另外加上了「alla Japonica」（日本風），說明了他個人詮釋日本藝術的想像（圖一七）。而較具有精神意象的詮釋，佳列會在玻璃的杯、瓶上加幾句富有雋永意味的詩句，讓人不僅在視覺上感受到作品色澤及線條所帶來的愉悅，更在閱讀文句時感受到深刻的意境。藝評



圖一六之三 仿日本風格的簽名，花卉玻璃器，一八九〇年代

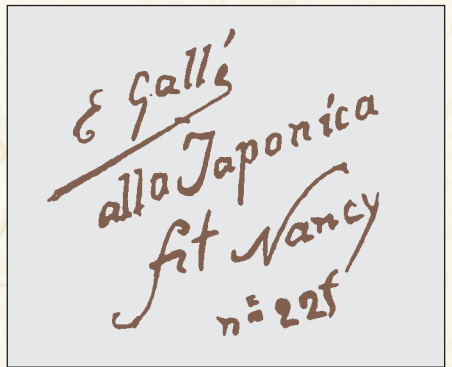


圖一六之二 佳列的直書簽名，螺旋紋花器，一八八〇年代



圖一八 玻璃作品的詩文，一八八〇年代

之一 詩文節譯：「一日一隻獵兔犬，看見一隻可口的骨頭，在未尋得同意之前，便急撲獵物。悲傷的骨頭說：我是不容易屈服的…，狗說：安靜點，反正我沒事做，我有的是時間。」
（安悉特 佳列—Henriette Gallé）



圖一七 佳列說明借用「日本風格」的文字

家馬克斯（Roger Marx）就曾說過：佳列的作法無非是想借由文字的符號來「喚起精神的覺醒」！這些文句的取材可以非常廣泛，從波特萊爾（Baudelaire）到雨果（Hugo）的詩句都有，主要還是以法國的文學傳統為主。這種表現方式有別於英國在



圖一八之二 玻璃作品的詩文，一八九〇年代
詩文節譯：「祝福黑暗的角落……」

在其歷史發展的每個階段與面向中，都有許多文化傳統的復興，與外來刺激的加入，使得藝術的發展產生變化。但是深究其本，似乎並未對於西方藝術本質中寫實的特性提出質疑。因此，隨著十九世紀的工業革命與攝影術出現，無疑地，迫使西方藝壇需要重新去思考藝術的本質與表現形式。此時日本藝術的即時注入，適時地提供西方世界再現藝術的另一種可能性。這群體的浪潮與先前歐洲流行的中國風潮不同，歐洲人不再片面地去「想像」、「製造」

結語

從西洋藝術脈絡的角度來看，歐洲的藝術文明有著不斷更迭與期待創新的渴望。無論是承繼希臘羅馬的傳統；對於藝術家直覺創作的認同；或是在經濟科技革新下對藝術的省思，裝飾藝術中慣用的詼諧或是具有道德寓意的用語，佳列採用了簡潔而具啟發性的詞彙，近似於日本的俳句（haiku），因為他希望藉由象徵的寓意喚起觀者精神與情緒上的啓迪。（圖一八）

參考書目：

- 劉曉路著，《日本美術史話》，人民美術出版社，一九九八。
- 蘇利文·麥可著，《東西方美術的交流》，江蘇美術出版社發行第一版，一九九八。
- 張庚著，《中國古玉精華》，河北美術出版社，一九九五。
- Ching-Yi Wu, "Japonisme-in the Pattern Designs Christopher Dresser and Emile Gallé ", A dissertation to the University of East Anglia, School of World Art Studies and Museology, 1995.
- Thiebaut, P., "Les Dessins de Gallé ", Réunion des Musées Nationaux, 1993.
- Watanabe, T., "High Victorian Japonisme ", New York, 1991.
- Debra L. Silverman, "Art Nouveau in Fin-de-Siècle France ", University of California Press, 1989.
- Paul Greenhalgh, "Ephemeral vistas--The expositions universelles, great exhibitions and world's fairs, 1851-1939 ", Manchester University Press, 1988.
- Warnus, W., "Emile Gallé-Dreams into Glass ", The Corning Museum of Glass, New York, 1984.
- Emile Gallé, " Ecrit pour L'Art ", Laiffite Reprints, Marseille, 1980.
- Impey, O., "Chinoiserie ", Charles Scribner's Sons, New York, 1977.
- Garner, Philippe, "Emile Gallé ", Academy Editions, London, 1976.
- "Japonisme--Japanese influence on French Art 1854-1910 ", The Cleveland Museum of Art, The Rutgers University Art Gallery, 1975.
- Gros, G., "Poetry in Glass-the Art of Emile Gallé, 1846-1905 ", Apollo, Vol.LXII, 1955, p.134-136.
- Brunhammer, Y., "Le Japonisme et L. Art Nouveau ", Japonisme in Art., P.303-310.

他們認為的東方風情，取而代之的是，歐洲人從日本藝術中「看到」了西方藝術可以轉化與擷取的元素，以作為一種新藝術的型態。從佳列的作品中，我們便看到在這股風潮下，這位法國的工藝家如何從自己的喜好與本身的文化傳統出發，去結合外來的日本動力，所轉化而產生在創作中的新意。就如同當代學者法蘭茲（Henri Frantz 一八九七）所說的：「佳列從日本藝術中汲取了他創作中的基本原則，但是他的作品絕非模仿日本藝術：，而是他對於日本藝術的認知也同時融合成他的創作：，並且展現出一種屬於個人對藝術的態度與品味：。」但這並非是當代創作中的孤例（圖一九），而是眾多十九世紀藝術家急欲從傳統的桎梏中破繭而出的一個成功案例。



圖一九 艾禎·盧梭（E. Rousseau）根據北齋作品所作的玻璃器，一八七八