



圖一 手鐲 Braclet Cartier Paris, 1921 鉑金、鑽石、祖母綠、珍珠、珊瑚 Collection Cartier

現優雅卻又游移不定的特質，形成佩戴者的隨身亮點，頗能彰顯二十世紀前期「裝飾藝術」(Art Deco)的特色，也是最私人收藏價值的工藝品(objets d'art)之一。

「裝飾藝術」一詞通常指稱具有紋飾功能的工藝美術，但應用在兩次大戰之間的歐美產業，卻有特定內涵。它來自法文art(s) décoratif(s)的簡稱，指稱一九二五年在巴黎舉行的現代裝飾與工業藝術國際展覽會(Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes)的展品範疇。在此特別提出，「裝飾藝術」的中文直譯常造成詞彙混淆，實有必要另覓合適的譯名。這個名稱多用於英文出版品，在字面上與通稱的裝飾藝術有別，而且別具口語特點。法文學者則慣用「現代風格」(le style moderne)一詞，但對中文讀者而言仍頗感生疏。因此，筆者從前述一九二五年展覽名稱中選取「現代工藝」的概念，用以指稱這種現代設計風格，以彰顯其結合現代產業和生活的特色。

本文將說明「現代工藝」的形

# 設計新精神

## 兩次大戰之間的現代工藝與現代主義

劉巧楨

從六月起在故宮「皇家風尚—清代宮廷與西方貴族珠寶」展的卡地雅(Cartier)珠寶中，以十九世紀以來的優雅富麗的裝飾樣式最為多見，用以襯托佩戴者的高貴儀態，相當符合人類學上的「紋飾」(ornament)功能，以紋樣的秩序(order)彰顯物主的崇高階級，因此可說是隨身珍品的。然而，卡地雅的珠寶卻有另一類型的品項，在一九二〇與一九三〇年代製作，其特點為簡約的幾何形式，看來像是規律的工業設計，又接近二十世紀初期的抽象藝術。(圖

一)與卡地雅齊名的現代珠寶設計，深受當時的時尚名流和藝文人士的喜愛，其中佼佼者以父子檔喬治·富凱(Georges Fouquet)與尚·富凱(Jean Fouquet)、拉克洛許兄弟(La cloche Frères)、范克雷與阿培(Van Cleef & Arpels)等人最為知名，都有出色的精緻珠寶(fine jewelry)設計，他們不再遵循過去的寶石位階，或獨尊鑽石，而是大膽地運用新穎的異國材質，包括東亞的珍珠、珊瑚、翠玉。極富創意的服裝設計師香奈兒(Coco Chanel)，更大膽發展服飾珠寶

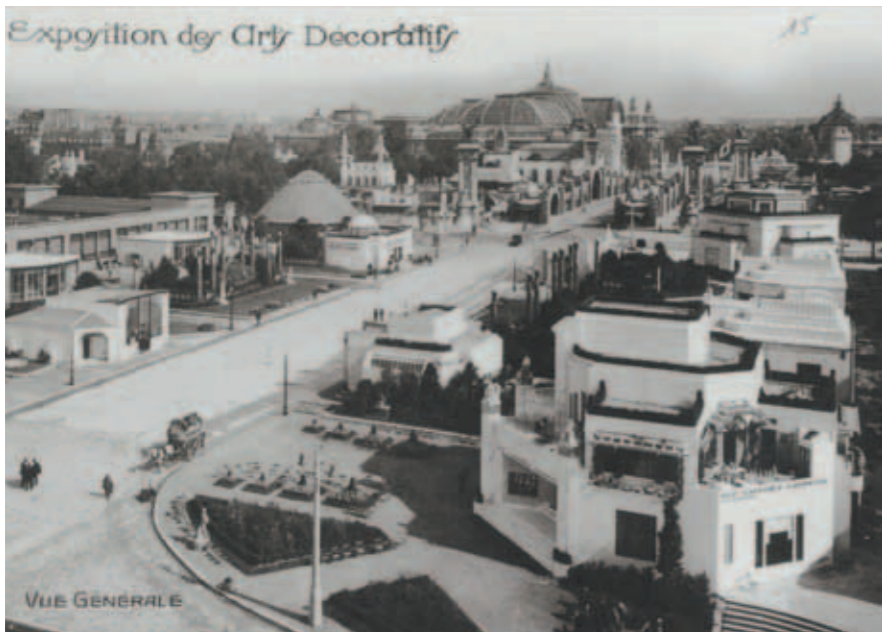
(costume jewelry)，強調物美價廉，過時即可拋棄。(註一)

除了寶石與搭配材質的變化之外，現代珠寶不太強調精緻的紋樣，並未凸顯傳統紋飾的社會功能。少了這種效應，它們又如何彰顯物主的高貴地位呢？如果貴族最講究的是他們的血統純正和悠久歷史，那麼，強調材質混合或具有「有效期限」的珠寶設計，顯然訴求特定社會階層或類別，他們又是何許人物？這些珠寶的使用者又具有何種現代特質？現代珠寶借助簡單的線條與色彩組合，展

成背景和特點，作為好奇而深思者的探索基礎。首先，我們將深入觀察十九世紀末至二十世紀初的社會文化潮流，如何促成裝飾藝術的興起，如何形塑其特質或多樣性，這在藝術史上具有何種意義。本文亦將聚焦於一九二五年的國際展覽會的背景與特點。如果珠寶和裝飾藝術常被視為女性的主要生活領域，那麼，「現代工藝」與現代女性的關係如何？最後，「現代工藝」與現代主義建築設計的關係如何，它們又如何結合現代社會與生活。

### 快速產業化與裝飾藝術的興起

「現代工藝」可說是二十世紀上半最風行的設計潮流，結合產業趨勢與現代的審美觀念，並且流傳在全球各大城市的公共空間與私人空間，不僅室內空間構成奇觀或表演的場域，由珠寶、飾品或時裝塑造的人身光華，也提升了這些空間的視覺效應。直到一九六六年，若干藝術史學者才正式使用「現代工藝」(Art Deco)一詞指稱一九一〇~一九三九



圖二 1925年巴黎「現代裝飾與工業藝術國際展覽會」全景，面朝亞歷山大三世橋。明信片，巴黎，1925年，私人藏。圖片出自 Charlotte Benton, Tim Benton, Ghislaine Wood, ed. *Art Deco 1910-1939* (London: Victoria and Albert Museum, 2003), p. 140。

戰前後的法蘭西文化民族主義。二十世紀初，德國的產業與裝飾藝術快速興起，量產價格中等的藝品，並且在國際市場上廣受好評，法國工藝傳統的優勢不保。法國在兩次大戰之間舉辦的國際博覽會之中，這個展覽會的名聲僅次於一九三七年的殖民地展覽

年左右的的生活工藝設計，強調新的設計與時代精神，以法國精品設計工藝為主軸，並且融入同時期美國與其他歐亞國家的工藝發展，例如上海及日本的知名旅館裝飾，乃至構成好萊塢光華的名宅與明星首飾。(註二)歐美的大城市幾乎都有幾座著名的劇場、表演廳、旅館或私人宅邸，由知名或不知名的設計師投入數年時間裝修。(註三)

藝術史上爭論不休的流派名稱定義相當多，但多數已成爲教科書傳授的內容，例如巴洛克、印象主義、後印象主義等，唯獨兩次大戰之間的「現代工藝」定位不明，徘徊在藝術與商業之間。直到二〇〇〇年以來，透過在倫敦的維多利亞與亞伯特美術館的兩次大展，藝術史學者才嘗試肯定新藝術 (art nouveau) 與「現代工藝」在現代藝術史上的地位。(註四)在後現代主義強調多元特質的潮流下，已有許多學者駁斥現代主義的純粹藝術論，不再嚴明區隔高雅與平凡 (high and low)。既然如此，在「現代工藝」的眾多商業設計中，是否可能分辨創新與平庸抄襲，其市場(商

品)價值與藝術價值的關係如何，藝術家的意圖與成效之間的關係，都測試著藝術史的領域與邊界，深刻地影響學界如何解釋「現代工藝」。

自從一八六〇年代的前衛藝術興起以來，裝飾藝術的位階與領域隨之出現劇烈的變動。由於前衛藝術家不斷挑戰學院美術 (beaux-arts) 體制的繪畫、建築、雕刻等主流藝術，轉而追求新穎的題材與表現形式，並且質疑學院的藝術類別與位階關係，重新探索裝飾藝術的社會功能與精神內涵。十九世紀下半的藝術家大多著重藝術與生活結合，或企圖尋找兩者之間的微妙互動。從印象主義歷經象徵主義(或後印象主義)，到野獸主義、立體主義、表現主義等，藝術家經常從現代生活經驗中尋找靈感，在表現內容與形式上創新。即使主張藝術與生活區隔，如十九世紀下半的「爲藝術而藝術」(l'art pour l'art)或唯美主義 (aestheticism)，藝術家與作家極力擺脫資產階級社會的宰制，但他們仍然企圖以藝品構成一個配置完善的私人生活領域，對抗一八七〇—一九一四年間的快速工業化與群眾社

會的形成，可說是回應現代生活的高調作風。這段「美好年代」(La Belle Époque)的前衛藝術，從不同途徑回應當代的快速產業化與社會變動。

對同時期的裝飾藝術而言，最大的挑戰在於如何構築可能的理想空間，因此，「家」(the home)的藝術成爲現代都會生活的重心，也是藝術家的重點場域。一八八〇年代在英國興起的工藝運動 (Art and Crafts Movement)，以及一八九〇年至一九〇五年左右之間在西歐、中歐盛行的新藝術 (Art nouveau) 潮流，都以私人住宅爲主，也有若干公共空間的設計，例如巴黎地鐵入口的鑄鐵大門。但在一九〇五年前後，新藝術的繁複紋樣和神祕的自然圖像逐漸失去魅力，主因之一在於其製作和欣賞都相當耗費時日，也具有高度個人化的趨勢，未必符合新興中產階級的品味。

### 「家」的展演

一九二五年的現代工藝展以居家和服飾設計爲主軸(圖二)，籌劃過程近二十年，記錄了法國工藝如何面對新興德國產業的挑戰，也承載大

(Exposition Coloniale)，其展品以建築與室內的各類裝飾設計爲主，反映著第一次世界大戰後重建需求，同時具有國際性、多樣性、商業訴求，也呈現各國工藝之間的競爭或效法意味，兼具國際主義與民族主義。這些商業設計的美學基礎與藝術價值如何，當時的評價褒貶不一，但這場展覽會的訊息卻廣爲流傳，藝術專業與大眾刊物都熱切報導，彰顯了第一次大戰後重建時期的共同關切。

在這種背景下，「家」的藝術連結了民族主義，私人空間的裝飾藝術成爲全國關注的焦點，增添了展演 (spectacle) 性質。法國藝文人士自一九〇七年開始倡議舉辦裝飾藝術國際展覽，其策展理念來自藝評家與博物館行政官羅傑·馬克斯 (Roger Marx)，主張裝飾藝術並非奢侈品，而是社會藝術 (art social)，應該獻給全民，不分階級，製作項目包含「家和花園城的藝術、城堡和學校的藝術、貴重珠寶和平凡陶瓷的藝術」。(註六)一九一二年左右，法國的裝飾藝術行業之中，一批新興的整合

者 (ensembliers) 開始扮演更重要的角色，地位甚至超越工匠，因而引起後者反感，影響他們加入展覽籌備的意願，直到一九一八年後，隨著家具製造業者開始歡迎現代形式，如何介紹新品成爲市場的決定因素，整合者的設計和演示長才逐漸被肯定。由於這種現代設計著重簡潔，避免奢華，也更投入新興菁英社會的低調作風。換言之，「裝飾」(decorative)一詞被賦予更多「合宜得體」(decorum)的內涵，因此提供新興中上階層一個展示獨特品味的場所。這種合宜得體的美學更重視人體運動，認爲優雅程度未必等同於費用高低，而是視個人搭配或整合而定。策展過程曾經歷有關平價藝品或貴重珍品的選件爭論，最後定案的展覽規劃強調宗旨在於製造「一個時代的風格」(le style d'une époque)，是「居家的和諧」(l'harmonie de la maison)，細節必須配合整體的擺設。(註七)這個原則保留展出奢華精品的選項，但展品必須從屬於現代空間整體。在實際的展場布置中，「商店」(La boutique)的主題



圖五 艾琳·葛蕾與巴多維西合作設計，E.1027 主臥室兼閣房的閱讀區，照片刊登於 *L'Architecture Vivante* Autumn/Winter 1929 p. 37。圖片出自 Bridget Elliott and Janice Helland, ed., *Women Artists and the Decorative Arts 1880-1935: The Gender of Ornament* (Aldershot; Burlington, VT: Ashgate, 2002), p. 194。

琳·葛蕾 (Eileen Gray, 1878-1976) 也定居巴黎，從漆器屏風與家具入手，曾為著名時裝設計師和收藏家杜塞 (Jacques Doucet) 的書房設計圓桌，加入這個現代設計的展間。但她的興趣逐漸從室內設計轉向建築，一九二六～一九二九年與建築師與藝術家巴多維西 (Jean Badovici) 合作，完成他在法國南部的住宅 (E. 1027) 建築與室內裝飾，容納許多前衛藝術和非洲部落藝術的成分。(圖五) 之後她就轉向建築，晚年更宣稱自己並未參與「現代工藝」設計潮流。(註十) 她仿效現代主義建築師柯比錫 (Le Corbusier) 的純粹主義建築設計，但也因為受到荷蘭建築師范杜斯堡 (Theo Van Doesburg) 的理論啟發，追求建築元素的動態平衡，以轉介室內與室外空間。(註十一) 艾琳·葛蕾

的創作生涯顯示設計與建築之間的動態關係，甚至衝突。

**「現代工藝」與現代主義**

在居家空間設計上，「現代工藝」與現代主義的關係往往是多方向交會與分歧。第一次戰後的城市重建工作，更大規模的空間規劃成為當務之急，不只建築師有機會改造城市空間，對前衛藝術家而言，藝術品的場域已經跨越居家與公共空間，需要更多面向的考量。包浩斯 (Bauhaus)、「風格」(De Stijl)、以及現代主義建築師柯比錫 (Charles-Edouard Jeanneret, Le Corbusier) 的別莊和集體住宅設計，都是其中著名的例子。座椅設計可說為現代主義室內設計的代表物，如《風格》建築師黎特維 (Gerrit Rietveld) 的彩色木板組合椅，以及包浩斯的鋼管椅，都引領風潮。現代主義建築常被定義為去除裝飾，強調功能，其實應是建築師意識到室內空間為建築設計的焦點，並且力求以最經濟的方法取得最佳效果，因而賦予裝飾更嚴格的「合宜」意

設計師瑪德蓮·維雍內 (Madeleine Vionnet, 1876-1975) 獨具慧眼，善用特製衣料和大膽的幾何剪裁，做成希臘雕刻的衣褶效果。(註九) 她的服裝款式塑造女性的身形高挑和獨立自主，兼具溫柔與君臨天下的氣度。

(圖四) 但她本人卻不願太過涉入高級時裝，認為其中總有輕浮之處，反而常與量產女裝成衣廠合作。就這點看來，她延續了一九二五年展覽原有的「社會藝術」理想。

居家和諧的原則指向中產階級的主流價值，和女性的身體與空間有著密切關連，這也是「現代工藝」

### 「現代工藝」與女性

區和其中的奢華精品，吸引了大多數參觀者的眼光，產業價值頗高，春天百貨的展覽館「春 (Primavera)」可說是其中最著名的例子。(圖三)



圖三 建築師索瓦日與威博 (Henri Sauvage and Georges Wybo) 設計，「春」(Pavillon Primavera) 展覽館外觀，巴黎「現代裝飾與工業藝術國際展覽會」，1925年，圖片出自 Nancy J. Troy, *Modernism and the Decorative Arts in France: Art Nouveau to Le Corbusier* (New Haven: Yale University Press, 1991), p. 184。

先從消費者來看，佩戴現代珠寶的女性，其形象穿梭於高貴與前衛之間，甚至遊蕩於不同社會階級之間，有別於新藝術的一大特點。的確，一九二五年現代工藝展的宣傳海報和展場設計，都訴求中產階級女性消費者，似乎讓巴黎都會更具有女性氣質。(註八) 然而，女性與「現代工藝」的關係其實更為複雜。在這種現代設計的潮流下，女性的特質或空間需求如何被解讀、塑造，都有待探討。

中上階級女性的社會空間顯得更多不確定性。圍繞著現代女性飾品或珠寶的社會想像，更是中產階級社交生活的恆常議題。

相應於現代中上階級的低調風格，婦女的服裝與生活空間也經歷了重大的變動。第一次世界大戰以後更多女性投入就業市場，職業婦女的服裝、工作空間和生活空間，都有待重新界定，輕便的衣料和舒適簡約的設計更符合她們的需求，這也造就了一批才華出眾的女設計師。法國時裝



圖四 瑪德蓮·維雍內 (Madeleine Vionnet)，以布料牽引技法製作的洋裝。使用亮米色與粉色雲紋布料裁製而成，飾帶部分墊高，1926年。美國攝影家史岱深 (Edward Steichen) 攝影。圖片出自 Betty Kirke, *Madeleine Vionnet* (San Francisco: Chronicle Books, 1998), p. 65。

汲取靈感，自一九二六年起成爲當時藝壇的話題(圖七)，是現代藝術的經典作品。他不時變更這些裝貼，以尋求更多平面與色彩的組合變化。(註十四)對他而言，抽象藝術最能塑造未來的生活空間。

**結語**

對照之下，「現代工藝」講求合宜得體，頗受制於中產階級的主流價值，有別於前衛藝術的衝撞特性。「現代工藝」使用的材質相當多樣，涵蓋傳統的漆器和當代的金屬風，卻顯示相當一致的設計目標，大抵依循整體和諧原則，特別重視整合(ensemble)的藝術，以訴求中產階級消費者，強調舒適，風格顯得折衷和緩，呈現一種悠遊於高貴與前衛之間的適度彈性。簡單地說，現代主義藝術挑戰中產階級品味的界線，「現代工藝」則服膺中產階級的主流價值，在訴求中產階級女性消費或收藏的過程中，開發了她們的生活空間變化，而現代珠寶則高調地點綴這種流動性。

作者任教於國立臺灣大學歷史學系



圖七 蒙德里安在他的巴黎畫室內(26 rue du Départ)，約1926年，攝影剪接，出版於De Telegraaf, 12 September 1926。



圖六 柯比錫與詹尼赫(Pierre Jeanneret)設計，「新精神樓」(Pavillon de l'Esprit Nouveau) 室內，巴黎「現代裝飾與工業藝術國際展覽會」，1925年。以標準層架櫥櫃區隔前景的起居室與後方的書房。圖片出自 Nancy Troy, *Modernism and the Decorative Arts in France: Art Nouveau to Le Corbusier* (New Haven: Yale University Press, 1991), p. 223。

義，以彰顯現代建築空間的新精神。現代主義藝術家的室內空間設計看似簡約而相近，卻有著觀念與實作的差異。例如柯比錫與蒙德里安(Piet Mondrian)都使用簡約的材質，都追求均衡與秩序，但對抽象色彩與平面的運用卻大不相同；直到一九三〇年代，柯比錫的建築都顯得穩定典雅，而蒙德里安的建築設計與室內裝貼，別具節奏與色彩的動態均衡。

柯比錫對裝飾藝術的態度特別值得玩味。在一九二五年的展覽中推出「新精神樓」(Pavillon de l'Esprit Nouveau)，強調純粹均衡的空間，搭配簡約的家具。(圖六)他對「新精神樓」的持久性相當自豪，並且搭配標準化的日常生活家具擺設，作爲居家空間的「裝備」。繼《走向新建築》(Vers une architecture, 1923)、《都市計畫》(Urbanisme, 1924)兩本書之後，他在一九二五年出版《當今裝飾藝術》(L'art décorative d'aujourd'hui)，反擊當代裝飾藝術的紛亂設計，認爲無助於形成整體統一的空间。

這種極度追求功能而接近荒謬的程度，顯示柯比錫本人對裝飾的壓抑。(註十二)事實上，柯比錫早在瑞士家鄉曾經從事家具與室內設計，他在一九二七—一九二九年間請夏樂蒂·貝希昂(Charlotte Perriand)合作，爲他的建築設計家具，而他本人嘗試超現實主義和有機形式。不過，對於家具材質和技術，他的興趣主要在於它們的象徵主義和自然的連結，而較少對技術本身的探索。他在一九二〇年代的建築多以純粹主義的暗色調，如赭紅、象牙、焦紅、淺藍、墨綠等顏色，搭配清脆而無質感的工業材料，之後的建築設計傾向自然主義，就轉而運用抽象的原色，與原先的機械美學結合。(註十三)

向來被藝術史學者視爲純粹主義的蒙德里安(Piet Mondrian)，也非常關注「家」的藝術，特別是藝術家的家。他與《風格》(De Stijl, 1917-1931)的主編范杜斯堡是好友，經常在該刊物發表新造型主義理論，強調城市空間規劃。蒙德里安本人的畫室兼居家的色塊裝貼，從當代爵士樂中

註釋

1. Alstair Duncan, *Art Deco* (London: Thames & Hudson, 1988), pp. 162-174; *Art Deco Complete: the Definitive Guide to the Decorative Arts of the 1920s and 1930s* (London: Thames & Hudson, 2009), pp. 298-315.
2. Charlotte Benton, Tim Benton, Ghislaine Wood, ed., *Art Deco, 1910-1939* (London: Victoria and Albert Museum, 2003).
3. Patricia Bayer, *Art Deco Interiors: Decoration and Design Classics of the 1920s and 1930s* (New York: Thames and Hudson, 1998).
4. Paul Greenhalgh, *Art nouveau, 1890-1914* (London: Victoria and Albert Museum, 2000); Charlotte Benton, Tim Benton, Ghislaine Wood, ed., *Art Deco, 1910-1939*.
5. Nancy Troy, *Modernism and the Decorative Arts in France: Art Nouveau to Le Corbusier* (New Haven: Yale University Press, 1991), pp. 158-226.
6. "[The] art of the home and the garden-city, the art of the castle and the school, the art of precious jewels and of humble popular pottery." Roger Marx, "De l'art social et de la nécessité d'en assurer le progrès par une Exposition," *Idées Modernes*, no. 1, 1909, pp. 46-57; quoted in Simon Dell, "The Consumer and the Making of the 'Exposition Internationale des Arts Décoratifs,' 1907-1925" *Journal of Design History*, 12: 4 (1999), p. 313.
7. Simon Dell, "The Consumer and the Making of the 'Exposition Internationale des Arts Décoratifs,' 1907-1925," *Journal of Design History*, 12: 4 (1999), pp. 314-316.
8. Tag Gronberg, *Designs on Modernity: Exhibiting the City in 1920s Paris* (Manchester: Manchester University Press, 1998), pp. 1-22.
9. Pamela Golbin, *Madeleine Vionnet: puriste de la mode* (Paris: Arts décoratifs, 2009).
10. Patricia Bayer, *Art Deco Interiors: Decoration and Design Classics of the 1920s and 1930s*, pp. 58-59.
11. Caroline Constant, "E. 1027: The Nonheroic Modernism of Eileen Gray," *Journal of the Society of Architectural Historians*, 53: 3 (September 1994), pp. 265-279.
12. Tag Gronberg, "Speaking Volumes: The 'Pavillon de l'Esprit Nouveau'," *Oxford Art Journal* 15:2 (1992), pp. 58-69.
13. Charlotte Benton, "Le Corbusier: Furniture and the Interior," *Journal of Design History* 3: 2/3 (1990), pp. 103-124.
14. Carel Blotkamp, *Mondrian: the Art of Destruction* (New York: Harry N. Abrams, 1994), pp. 128-167. 參見劉巧楨，〈蒙德里安的多元主義與二十世紀初的巴黎都會〉，《臺大歷史學報》第四五期(二〇一〇年六月)，頁二二一—三二五。