

米勒《播種者》中的鄉村農民場景

國立中央大學藝術學研究所 許明霖

前言

1850 至 1865 年間米勒 (Jean François Millet, 1814–1875) 反覆繪製之代表作《播種者》(*The Sower*)，所使用的媒材包含油畫、版畫、碳筆素描，最顯而易見的是每件作品中播種者的鮮明形象，相異處則在於人物如何被置於空間，以及每件作品在詮釋鄉村農作空間的差異，探究米勒這一系列作品背後的意圖，部份歸究於寫實主義於藝術風潮與藝術市場站穩腳步，受到收藏家的委托之外，作品構圖的變化是否反應米勒對農民主題與鄉村空間詮釋之變化？1848 年二月革命後，第二共和政府於沙龍中刻意提昇社會主義藝術家的能見度，《播種者》因而受到注目，Robert Herbert 爬梳當時藝評言論，皆視米勒為無產階級發聲，開闢出專屬於十九世紀的特殊題材。做為富農之子，透過與 Sensier、藝評間的書信往來，米勒說明其取自於現實生活的藝術理念，並營造農民畫家的形象，值得討論的是，從《播種者》圖像之變遷中，能否得知米勒對其局內人與旁觀者雙重身份的自我意識？T. J. Clark 以「野蠻與精緻的共存」形容米勒畫作，並認為他忠實地刻劃 19 世紀農民的樣貌，《播種者》之寫實描繪透露了米勒如何看待農民與其所處空間，Robert 以原始主義 (primitivism)、自然主義 (naturalism) 探究米勒畫作，原始主義的藝術風潮是對十九世紀工業社會的反動，自然主義則突顯米勒對自然的關注，值得討論的是，《播種者》藝術的批判力道從何而來？本文將以米勒《播種者》圖像變遷為視覺材料，旁觸米勒書信、藝評言論、與晚近米勒研究，探究鄉村圖像背後的文化意義。

關鍵字

城鄉差距 (Rural urban divide)、播種者 (The Sower)、自然主義 (Naturalism)

一、 鄉村生活的圖像記憶

生長於法國農村的米勒，是家中第六個孩子，從小醉心繪畫，常以生活環境中的人事物為題材，隨性繪畫。米勒一家人世居諾曼地延海小村落 Gruchy 以耕農為生，家中人口繁多，除了米勒的父母、六個兄弟姐妹外，尚與祖母、叔祖、叔祖母同住，居於代代相傳的石造祖屋。十九歲以前，米勒幫助家中的農務工作，撒種、耕田、收割與畜牧……等，他的教育得自村中兩位牧師，跟著他們習得法文、拉丁文乃至古羅馬文，他沉浸於閱讀，投入聖經與文學經典之中。農村的生長經驗與其廣泛的閱讀涉獵成為影響米勒農民圖像的重要成份。

米勒的繪畫生涯可粗分為數階段：¹ 啟蒙時期與進入學院、² 裸體畫時期、³ 巴比松時期。⁴ 得到故鄉獎學金與親友資助的米勒，懷著追逐藝術聲名的夢想來到離鄉背景的巴黎，於學院的學習並不十分順遂，從師於 Dumouchel 時，他終日於當地博物館獨自一人臨摹畫作，為他奠定深厚的素描基礎，而幼時景物寫生的習慣，也使其表現手法趨向貼近自然的形式，學院要求趨向理想化表現，致使米勒努力轉換自身風格。自身表現手法與學院主流手法的衝突、都市的疏離氛圍，濃厚的鄉音受到的嘲笑，都使米勒無法適應。在競爭羅馬大獎失利，獎學金也即將屆滿期限，米勒選擇離開學院。離去學院後，1840 年至 1851 年間，米勒二件投稿沙龍的肖像畫作品其中之一被接受，他開始以肖像畫家為業，期間他亦接受裸體畫委托。1848 年新政府的上台，政治情勢的轉變使寫實主義畫作重新受到關注，米勒 *Winnower* 一作亦受到國家認可，1849 年，米勒舉家遷至巴比松，至其逝去的 1875 年，米勒就此定居於巴比松。

1850 年米勒於沙龍展出《播種者》(Boston 版本，【圖 1】) 一作，⁵ 描繪日

¹ 這是為本文討論需要而對照米勒生平所區分的三個階段。

² 1833 年十九歲時，米勒的繪畫天份讓他的父親選擇送他至 Cherbourg 師從當地畫家 Bon Dumouchel，此時他常返家幫忙農務，1835 年於 Cherbourg 米勒又師從 Lucien-Thophile Langlois，他是 Baron Antoine-Jean Gros 的學生，在他的幫助下，1837 年米勒取得獎學金前往巴黎，進入學院歷史畫家 Paul Delaroche 工作室學習。Alexandra R. Murphy, "Drawn into the light Rediscovering Jean-François Millet" from *Jean-François Millet* (New Haven and London, Yale University Press, 1999), pp. 31-33.

³ 離開學院後，米勒以裸體畫維持生計，這個時期持續到 1851 年。同註一。

⁴ Alexandra R. Murphy 認為巴比松時期的米勒先是投入農民題材，晚年則轉向風景畫。同註一，頁 17。

⁵ 針對現存版本何者才是 1850 年沙龍展出的《播種者》，有兩種不同的意見，Simon Kelly 認為是現存於 Yamanashi Perfectual Museum 的版本，Murphy 採保守態度認為可能是現存於 MFA, Boston 的版本，Simon Kelly 的意見得自於 Sensier 與 Moreau-Nélaton。本文以 Boston 版本為 1850 年沙龍版本進行討論。

暮時分一農民播種的片刻，他立於畫面偏左方，大步向前邁進，身形仿若歷史畫中的神話人物，充滿英雄式的光輝，畫面最亮之處是左後方老農帶著兩牛，播種者身後的空間以地平線為界，切割出天與地的分際，天與地兩相接合，畫面並沒有立體的空間感，這是米勒慣常使用的空間表現手法，⁶ 如若細觀播種者與空間之間的接合之處，播種者的身體逐漸融入空間之中，而非立體地與所處空間截然二分，從腿處開始，播種者的大腿、小腿與腳底逐漸在色調上漸趨合一，最終僅依靠黑色的輪廓線區分彼此，藉由色調上的兩相疊合，米勒使播種者與空間和諧地融為一體，並以統整的暗色系呈現畫面，觀者最大的關注焦點無疑是佔據大部份畫面的播種者，他穿著素樸，皮靴如稻草般的質感更增鄉村氣息，右手臂的線條稜角暗示了播種者之力道，播種者質樸陽剛的鄉村農務形象增添播種莊嚴神聖的儀式性氣息。筆者將從米勒 1850 年《播種者》的沙龍評論為始，探究空間與人物的疊合感之意涵。

T. J. Clark 整理了當時藝評對米勒繪畫的評語，從數量上看，十二篇評論給予正面評價，超過六篇負面評論，一篇持平看待，而從政治傾向看，左派與中立派對其評價良好，右派則大加撻伐，而褒貶兩方共通的定見是以「野蠻」(brutality、savagery) 名之。⁷ 無論左派、右派，皆從其自身政治傾向對圖像進行解讀，而視其為無產階級發聲的英雄式圖像，抑或是充滿挑釁意味的社會主義圖像，圖像含納了正反兩面的雙重解讀，贊許聲音顯現了對社會改造的企求，批判聲浪來自於社會既得利益者的不願改變，《播種者》突現了十九世紀獨殊的時代感傷，此一揉合懷舊、焦慮、企盼的矛盾情緒構築了《播種者》歧義解讀之可能。

時代的感傷不獨屬於米勒，亦屬於十九世紀廣大從鄉村遷往城市的新移民、原居城市的中產階級、與需提出城市變革因應之道的第二共和政府。工業革命帶來了從人力到機械的變革，交通工具的革新開啟人口遷移的可能，十九世紀中葉鄉村人口大量流失，與米勒農民主題的崛起兩相呼應。⁸ 1848 年革命過後，米勒的農民主題與庫爾貝工人主題相對照，農村大量外移人口投入其身影於城市之中，呼應庫爾貝打石工人建設城市新貌的奮力身影，農民與工人兩者於繪畫中象徵工業時代的表現力量，以農工無產階級形象做為繪畫題材，並非藝術家的原創，Robert Herbert 說明自 1790 年代至 1830 年代四十年間巴黎人口僅增加了一

⁶ "In my pictures of fields I see only two things: the sky and the ground the two separated by the horizon, and imaginary lines, rising and falling. I build on that and the rest is either accidental or incidental." 「在我圖像中的空間，我僅關注兩件事：地平線分隔了天空與地面兩者，線條在想像中上昇下降，我依此建構，而餘者非偶然即意外。」同註 2，頁 25。

⁷ T. J. Clark, "Millet," from *The Absolute Bourgeois Artists and Politics in France 1848-51*(London, Thames and Hudson, 1973), pp. 72-98.

⁸ Robert Herbert, "City vs. Country: The Rural Image in French Painting from Millet to Gauguin," "Peasants and "Primitivism," *From Millet to Légar: Essays in social Art History* (New Haven: Yale University Press, 2002), p. 24.

萬人，增加率約為 1.5%，而 1830 年至 1850 年代，短短二十年間巴黎人口暴增了二倍，統治者為此大舉擴建巴黎，興建住宅、新增道路。移民離去故鄉，進入不同以往的居住空間，改變以往的謀生方式，鄉村的文化價值面臨崩解的危機，移民現象引起各方重視，政府機構 the Academy 舉辦競賽討論「從鄉村至都市移民原因與其因應之道」，National Assembly 亦展開移民現象的調查與遏止之道，1855 年至 1862 年間，約十五本書移民現象專書面世，中央與地方政府亦不斷辦理競賽與研究。⁹ 換言之，農工主題足以做為十九世紀的代表圖像，在於其脫離歷史畫如畫脈絡，脫去宗教性、神性與歷史性的指涉，直接回應十九世紀人們所關注的議題。

若將此十九世紀獨殊的文化關注投於《播種者》【圖 1】之上，該如何進一步解讀畫面中人物與其所處空間的扣合？更進一步關注播種者的姿態，觀者見到的是他撒種的瞬間，但其整體重心偏向畫面下方，左腳險就要溢出畫框之外，或許下一個片刻，他即將跳脫所屬空間，進入未知的視野，而更進一步觀察播種者與其所處空間的並置感，播種者擁有如雕像般的立體姿態，相較之下，僅以地平線區隔的天地帶著扁平的空間感，米勒賦予播種者不受空間限制的活力，而播種者所具有的動態感亦產生了詩意冥想的空間，觀者得以藉此一空間與人物的分殊，產生文化與現實共存的原初經驗（primordial experience），¹⁰ 《播種者》圖像以無限可能的方式再現了十九世紀觀者共同的鄉村記憶。

二、 歸鄉的局內人

米勒定居巴比松後，創作題材開始從古典的裸體畫轉向以農民為主題的風景畫，《播種者》【圖 1】是其獲選為沙龍畫作的第一件作品，藝評亦認為《播種者》是米勒的第一件傑作。其所描繪的農民形象受到的關注，除卻社會性的討論外，尚來自學院的藝術審美眼光，《播種者》昭示了米勒從學院典範轉向寫實主義繪畫的開端，回顧《播種者》所接受的藝評，1850 年代《播種者》頻繁地被評為「野蠻」（savagery），以野蠻名之，顯露了批評者似乎無法理解此圖像的意涵，對於此種意義的模糊，Alexandra Murphy 將米勒詮釋為印象派的先行者，認為農民主題以一種嶄新的主題選擇對普遍存在於十九世紀的階級偏見提出視覺上的挑戰：

⁹ 同註 8，頁 24-25。

¹⁰ Gaston Bachelard, translated by J. Stilgoe "Intimate Immensity," in *The Poetics of Space* (Boston: Beacon, 1994), chapter 8.

當我們注視男人與女人於米勒圖像中表演著無數世紀男男女女所執行的任務，我們無法輕易回答這些角色的特定任務或經濟狀況，鄉村莊稼人似乎可以處在頗為舒坦的環境，但我們少有人能讀出貧困簡樸、如畫式的衰敗與窮困潦倒在視覺線索上的分別，我們亦無能區別農婦的家常習務與雇傭的有給工作，然而這些區分是為賞析米勒意圖與藝術的基礎。對中產階級巴黎人而言，十七世紀法國文學傳統刻板印象化的農民是一個「野人」，幾乎難與動物切割，而時常不受喜愛地相比於「野獸」。……此階級偏見在法國擁有悠久傳統，鄉村的經濟劇變迫使大量農民離鄉背井，或趨使他們尋找支撐農莊的額外方式，更加深了這個偏見，許多人面臨饑荒與饑餓。

11

除了解析十九世紀社會脈絡，Murphy 對比了米勒農民圖像與中產階級的如畫農民圖像，他說明了米勒的視覺呈現策略，認為其農民圖像捨去「野人」、「動物」、「野獸」的視覺舊慣，回歸農民的實存狀態。John Berger 亦稱許米勒將農民豎為一獨立題材，¹² 米勒曾於書信中說明自己對於繪畫的想法，他認為自己不應迫於壓力做畫，而應該選擇自己想畫的題材，對他來說，選擇農民做為主題出自天性¹³，然而，喜好的情緒是否足以歸之為藝術家主體性的展現，主題的選擇並不足以等同於認同的來源，農民題材揭露米勒對於世界的所見所感，亦即，米勒無可避免的受社會氛圍影響，對照生長於農家的背景，米勒所自承的繪畫天性揭露了其透過言說，所欲塑造的認同形象，吊詭的是，他期許社會視其為繪畫農民的藝術家？抑或身為藝術家的農民？農民居於田野，投身自然的生活方式或可解為自然的局內人，藝術家——尤其是風景畫家——將自然轉為畫面的風景或可做為自然的旁觀者，米勒攫取農民，置其於親身打造的自然場景之中，透露出自

¹¹ Alexandra R. Murphy, "Drawn into the light Rediscovering Jean-François Millet" from *Jean-François Millet* (New Haven and London, Yale University Press, 1999), p. 17. "When we look at the Millet's pictures of men and women performing the tasks men and women have performed for centuries, we nonetheless find much that is unfamiliar or unfathomable. We cannot easily answer questions about the specific tasks or the economic situation of the characters. Rural villagers can seem to be in relatively comfortable circumstances, but few of us can read the visual clues that distinguish want from simplicity or the picturesquely decrepit from the ramshackle. Nor can most of us distinguish between the farm task that is customarily performed by the woman of the house and the one done by the hired girl. Yet such distinctions are essential to an appreciation Millet's intentions and art.....To middle-class Parisians, the stereotypical peasant of the French literary tradition was a "brute," hardly distinguishable from an animal and often compared unfavorably to the "savage.".....In addition, this class bias, which had a long tradition in France, was exacerbated by economic upheaval in the countryside that either forced large numbers of peasants off their land or drove them to look for additional means of support to supplement the inadequate yield of their farms. Many faced famine and hunger."

¹² John Berger, "Millet and the Peasant," *About Looking* (New York: Vintage, 1980), pp. 76-85.

¹³ Jean-François Millet, "On Truth in Painting, Letters 1850-67," from *Art in Theory 1815-1900: An Anthology of Changing Ideas*, pp. 373-378.

身懷鄉意緒之外，亦回歸了藝術之鄉，體現了自然局內人與藝術旁觀者的可能。

《播種者》最早的三個油畫版本一現存於 National Museum Wales【圖 2】、Museum of Fine Art, Boston、與 The Walters Art Museum【圖 3】一創作年代分屬 1847 年、1848 年至 1850 年與 1865 年，最前者與後兩者分屬米勒尚在巴黎與定居巴比松的兩個人生階段。因此，值得討論的是，《播種者》做為橫跨米勒巴黎與巴比松時期的作品，Wales 版本、Boston 版本與 Walters 版本空間與人物之差異何在？

三個版本差異在於場景與播種者的姿態。在 Wales 版本【圖 2】中，播種者立於空曠山坡之下，身體蜷曲，肩背微彎，顯得因農務而步履蹣跚，身形亦較 Boston 版本來得瘦弱乏力。不同於 Boston 版本播種者與空間勢均力敵地並存於畫面，Wales 版本中空曠不毛的小山丘波浪起伏的動態吞沒了播種者，後景天空群鳥撲翅俯衝而下，播下的種子岌岌可危，具像地表達農民從自然謀生的不易。Walters 版本是受畫商 Moureaux 委托而作，觀者的視線以播種者為中心，發散至橫置的畫面之中米勒精心處理的穀物質感與天空光影，不同於 Boston 版本中與空間疊合的播種者，Walters 版本播種者之輪廓以黑色粉筆線構成，這一與空間隱約的輪廓界線，突出了人物與空間的斷裂，從而強調人物於空間的存在感。¹⁴ 合併考慮創作年代的差距，一般認為三者出自不同的真實場景，¹⁵ Walters 版本所處的平地與 Wales、Boston 版本所在的山坡地分屬巴比松外 Chailly 與米勒故鄉 Cherbourg 的地形特徵。

以畫面空間差異推論真實場景之詮釋策略用於《播種者》圖像上，突顯了米勒創作手法中寫生的傾向。寫生做為一獨立的概念，¹⁶ 走出畫室以戶外自然為模型，學院派將寫生作品視為畫作完成的前置作業階段，巴比松畫派在油畫上依然將素描帶回畫室，另做完整的油畫作品，做為巴比松畫派的代表畫家，米勒擁有許多素描作品，他在這些畫作的署名顯示他亦視素描作品足以做為完整作品，而不再屈居為習作，另一方面，在正式繪製油畫作品前，不可否認的素描亦用以預先演練其成品，今人便得以見到米勒演練播種者手臂線條的素描草稿【圖 4】，使用素描預先演練油畫成品，亦是米勒慣常使用的方式。Simon Kelly 所考察之《播種者》圖像變遷，今人得知 1849 年到 1872 年間米勒不斷反覆以不同媒材(油

¹⁴ Simon Kelly, "Strategies of Repetition: Millet / Corot" from *The Repeating Image, The Repeating Image* (Walters Art Museum, 2007), pp.65-66.

¹⁵ Simon Kelly 與 Wales 網頁上的圖片說明皆認為 Wales 場景應是米勒故鄉 Cherbourg。

¹⁶ Albert Boime, "The Academic Landscape: Traditional Procedure," in *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century* (New Haven: Yale University Press, 1971), pp. 133-157, pp. 212-6, plates 121-134.

畫、粉彩畫、版畫)繪製《播種者》,¹⁷ 筆者認為應以其藝術企圖與個人生活變化綜觀此一重覆的動作。

米勒的城鄉經歷是：從家鄉去到巴黎、從巴黎歸鄉、迫於生計又至巴黎、最終落腳於巴比松。第一次進城出於追求個人的理想，第二次進城出於為金錢奔波，米勒的二次奔波是城鄉變遷的縮影，之於現代人而言，城市對追求理想的個人形成拉力（米勒的第一次進城），鄉村的產業機會低落，個體沒有選擇權力地必須出走以求得溫飽（米勒的第二次進城），一推一拉之間，形成文化之間的拉鋸，我認為米勒的主體性顯現於其定居於巴比松的選擇之上，在熱烈討論鄉村人口外移的當時，米勒出於個人意志，於經濟溫飽與自身認同之間，退出人口流動的風向之外，而逆向地選擇居於鄉村。現實生活中的米勒回歸了鄉村，藝術生涯上從裸體畫時期進入巴比松時期，無論是現實亦或藝術之中，米勒皆選擇鄉村做為居住之地、表現之圖像。從軟弱無力到剛勁不屈的播種者，從與空間疊合到與具有強烈空間存在感的播種者，在藝術表現上 *Wales*、*Boston* 與 *The Walters* 三個版本探索播種者形象與鄉村空間，米勒從中尋找到播種者的英雄形象，也嚐試播種者與其空間分野的不同可能，米勒顯得愈趨清楚自己正透過這個反覆的圖像，進行對其自身有重大意義的藝術實驗，這是否能視作米勒農民意識的覺醒？如將其居於鄉村與農民主題解為其自然局內人的認同情感，則需要往下追究的是，如同 *Murphy* 所指出的，17 世紀以來鄉村農民圖像傳統將農民置於「野蠻的」自然之概念範疇，換言之，立基於 17 世紀圖像傳統，米勒所建立的鄉村農民圖像之中，透過與自然的對立及融合，城市與鄉村構成了一組競逐的詞彙，農民與自然、鄉村的類比連結相對地排斥了屬於城市文明的空間物事。根源於 19 世紀城鄉流動文化現象，米勒提出了有別於 17 世紀野蠻的鄉村農民圖像傳統，於現實世界不斷流離遷徙的播種者形象，無法自外於城市氣息的入侵，鄉村的形態更迭不居。

三、 透過自然與鄉村浮現的藝術

「自然屈服自身於那些擔憂攪擾她的人，她要求排外的愛，我們喜愛藝術品僅因它們取自於她，餘者則不過是空洞的假道學。¹⁸」在米勒給 *Sensier* 的書信之中，他樹立自然崇高神聖不可侵犯的地位，他認為真正的藝術品必須服膺自然的

¹⁷ *Simon Kelly* 將《播種者》依油畫、粉彩畫、版畫區分，視其出於不同的意圖，油畫帶有革新的意圖，油彩畫則出於市場需求，版畫尋求圖像能見度。*Simon Kelly*, "Strategies of Repetition: Millet / Corot" from *The Repeating Image* (Walters Art Museum, 2007), pp.52-81.

¹⁸ 原文：“Nature yield herself to those who trouble to explore her,” Millet wrote, “but she demands an exclusive love. The works of art we love, we love only because they are derived from her. The rest are merely works of empty pedantry.” *R. L. Herbert*, “Naïve Impressions from Nature: Millet’s Readings, from Montaigne to Charlotte Bronte [with appendices].” *The Art Bulletin* vol. 89 no. 3 (September 2007).

美學，而譴責脫離自然美學的藝術品，換言之，藝術家從自然取得靈感，其話語間接指涉的是藝術家與自然之間兩相交流。米勒以自然為尊的心緒根源於自然主義（naturalism）的意緒，如同Robert Herbert所言，實則交織外在世界與藝術家內在雙重觀看位置，投射於米勒之主體性上，顯現了現代都市人對某種超越現下淨土之嚮往。¹⁹ 如若從文化地理學角度關注米勒的主體位置，米勒透過《播種者》建構一純淨的鄉村空間，自然／鄉村的氛圍籠罩其中，有意識地模糊化甚至排除任何與鄉村對立的城市元素。²⁰ 於純淨的排斥中，米勒無疑地便是「擔憂攪擾」自然的一份子。

Robert Herbert 認為，米勒以實際藝術作為（圖像中工業產物的缺席）達成其排斥自然以外事物之目的，他並進一步說明米勒對古風農務用具如紡紗機、鋤頭之偏好，從而論證過往、原始與懷舊之血脈關係，²¹ 農具做為一個逝去時代的象徵物，米勒高舉其於工業時代前，意圖打造農民主題之藝術懷舊形象，做為藝術上與社會上皆不曾躍居優位的社會階層，米勒超越過往農夫形象往往為宗教性、神話性服務的脈絡，而刻劃真實的農民生活，農具的工具性突顯社會意識，亦成就藝術的修辭性功能，從而刻劃出農夫的當代性（contemporaneity），使米勒的「擔憂攪擾」態度在圖像中兼顧了藝術與社會兩者。筆者認為，物件的缺席在場皆出於米勒的撿選，其撿選透露了藝術家個人與社會的位置，Herbert 將鄉村意象推演為農村意象的在場與工業意象的缺席，並將米勒置於自然主義的脈絡下，扁平的將農村與自然兩者同一化，反映出農村做為都市人鄉愁的來源，實則對比了農村原始、都市進步此兩極化的印象，農村的原始印象實則與前文化兩相摻和，米勒的自我認同固然來自其先天的族群、性別與政治建制位置，然而，卻也無可避免的由社會參與形塑其認同意識，而將懷舊與原始兩者兩相混雜，投射出一種極其曖昧的鄉村圖像，《播種者》電塔難以名之的不明存在狀態即可為證。

面對電塔所表明當代懷舊情緒背後之曖昧態度，若說電塔的存在狀態是曖昧的，電塔與播種者頭部於畫面水平線的牽連顯得平淡無奇，米勒刻意沖淡工業物件與過往鄉村人物兩者可具備的視覺張力，以一種無知無覺、無甚關連的姿態置放兩者，《播種者》因而於平淡中含納米勒隱而未顯的態度，我欲從米勒此一平淡態度談起，擴及《播種者》的視覺效應，從而並置《播種者》對米勒的意義與社會所置放的批判力道。

以 Clark 版本【圖 5】與 Frick 版本《播種者》【圖 6】為例，於此，米勒泯滅工業物件的可辨識性，削弱從畫面辨識其功能的可能，從而於天與地的交界

¹⁹ 同註 18，頁 547。

²⁰ 同註 18，頁 540-561。

²¹ “Millet himself edited out all references to modern instruments...Millet strove hard to retain in his pictures the very forms of agricultural life which were being rendered useless by the industrial revolution.” 同註 8，頁 36。

處，電塔靜謐地矗立於播種者後方，²² 米勒巧妙地將播種者頭部、電塔、地平線置於同一平行線上，其存在體現了米勒自然審美觀與其實際藝術作為拉開的差距，他一方面鼓吹全面性捨去裝飾性，亦即人為造作的藝術成份，這種以藝術家以其主觀意識揀選偏愛的意象，使藝術家的角色便如同自然瞬息萬變的編輯者，對應於其「擔憂攪擾」自然的宣稱，「擔憂攪擾」於語言之中具有一種中立的假象，彷彿能忠實公正地描繪自然，然而繪畫無可消解其再現本質與人為的建構成份而做為現實與想像的交匯產物，電塔從而失去其功能性的運作，淪為自然／農村的陪襯物。於《播種者》的反覆繪製之中，米勒強調其偏愛事物的存在感；而將其所不喜事物的在場性，以似在非在的方式轉化之。從中觀者得以識見米勒擺盪於主體與社會之間，欲行使自由意志，卻又不免與時代共謀的曖昧態度。

從米勒的筆記與書信中，今人得知米勒酷愛閱讀，加上他年少時所奠定的知識基礎，使其幾乎成為十九世紀寫實主義畫家中閱讀最豐的一位。於其筆記中，他從閱讀中摘錄其所需話語，有時偏離文本脈絡，但依隨米勒文思而擷選其需要的部份，他沒有寫日記的習慣，往往捨去說明節錄文本間的關聯，亦未提及其節錄文字可以如何應用於繪畫上，他所摘錄的話語實則做為一種背書的工具，提供 Sensier 撰寫藝評時參考意見與引用文本外，引導 Sensier 貼近米勒偏好的畫作詮釋方式，除卻刻意於文字中打造其畫作的詮釋框架，米勒亦顯現一種接近浪漫主義的態度，其所節錄的片段顯出不能被理解的心理掙扎，最終企求經由忍受不受理解的苦痛，得到心靈的救贖與超越，²³ 而其反覆繪製的《播種者》圖像中，無關乎田地的富饒貧瘠，播種者的勞動身影始終如一，仿若心甘情願接受播種的宿命，於命定的輪迴中得到心靈的超越，此一循環的命定救贖觀並非獨屬於米勒的個人習性，而與聖經中播種者的形象、十九世紀浪漫主義的循環史觀兩相呼應。換言之，播種者忠實地臣屬於所屬空間，無論意氣昂揚亦或受勞動折磨，其形象並非出自米勒所聲稱未被打擾的自然，實則出於他的閱讀學養，並顯現其美學、政治態度，自然空間從而做為藝術的浮現場域。

四、 小結

若從米勒的命定態度詮釋《播種者》圖像，播種者的勞動者形象存於宗教靈光籠罩之過往時空，亦做為十九世紀新的時代形象，交織懷舊與原始兩種心靈動力，成就的不僅是米勒打造寫實人物與空間的企求，透過藝術形象之刻劃，而開闢一個可以為藝術而藝術，亦可以說是為社會而藝術的新題材，其批判力道無疑是藝術的，亦是社會的。

²² 雖然其外形模糊難以辨明，Simon Kelly、Alexander Murphy 皆指明其為電塔。

²³ 同註 18，頁 540-561。

參考資料

1. Boime, Albert, "The Academic Landscape: Traditional Procedure," in *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, New Haven: Yale University Press, 1971, pp. 212-6.
2. Clark, T. J., "Millet," from *The Absolute Bourgeois Artists and Politics in France 1848-51*, London, Thames and Hudson, 1973, pp.72-98.
3. Berger, John, "Millet and the Peasant," from *About Looking*, New York: Vintage, 1980, pp. 76-85.
4. Bachelard, Gaston, "Intimate Immensity," in *The Poetics of Space*, translated by J. Stilgoe, 1958, Boston: Beacon, 1994, chapter 8.
5. Millet, Jean-François, "On Truth in Painting, Letters 1850-67," from *Art in Theory 1815-1900: An Anthology of Changing Ideas*, 1998, pp. 373-378.
6. Murphy, Alexandra. R., "Drawn into the light Rediscovering Jean-François Millet" from *Jean-François Millet*, New Haven and London, Yale University Press, 1999.
7. Robert, Herbert, "City vs. Country: The Rural Image in French Painting from Millet to Gauguin," "Peasants and "Primitivism," From *Millet to Légar: Essays in social Art History*, New Haven: Yale University Press, 2002, pp. 1-65.
8. Soper, Kate, "Privileged Gazes and ordinary Affections: Reflections on the Politics of Landscape and the Scope of the Nature Aesthetic" in *Deterritorialisations Revisioning: Landscapes and Politics*, ed. Dorrian and Rose, London: Black Dog, 2003, pp. 338-348.
9. Kelly, Simon, "Strategies of Repetition: Millet / Corot" from *The Repeating Image*, Walters Art Museum, 2007, pp. 52-81.
10. Herbert, R. L., "Naïve Impressions from Nature: Millet's Readings," from *Montaigne to Charlotte Bronte* [with appendices]. *The Art Bulletin* v. 89 no. 3 September 2007, pp. 540-61.

圖版目錄

【圖 1】Jean-François Millet, *The Sower*, 1850, 101.6 x 82.6 cm, Oil on canvas, MFA, Boston.

【圖 2】Jean-François Millet, *The Sower*, 1847-1848, 95.2 x 61.3 cm, Oil on canvas, Cardiff, Amgueddfa Cymru-National Museum Wales.

【圖 3】Jean-François Millet, *The Sower*, 1865, Pastel and crayon or pastel on cream buff paper, 43.5cm x 53.5 cm, Baltimore, The Walters art Museum, Bequest of Henry Walters, 1931.

【圖 4】Jean-François Millet, Study for *The Sower*, 1850, pencil and red chalk on paper, 36 x 27 cm, Yamanashi Prefectural Museum of Art.

【圖 5】Jean-François Millet, *The Sower*, 47.1 x 37.5 cm, black conté crayon and pastel on paper, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusettes.

【圖 6】Jean-François Millet, *The Sower*, 1814-1875, 30.8 x 24.4 cm, pastel on tan paper, The Frick Art and Historical Center, Pittsburgh.

圖版



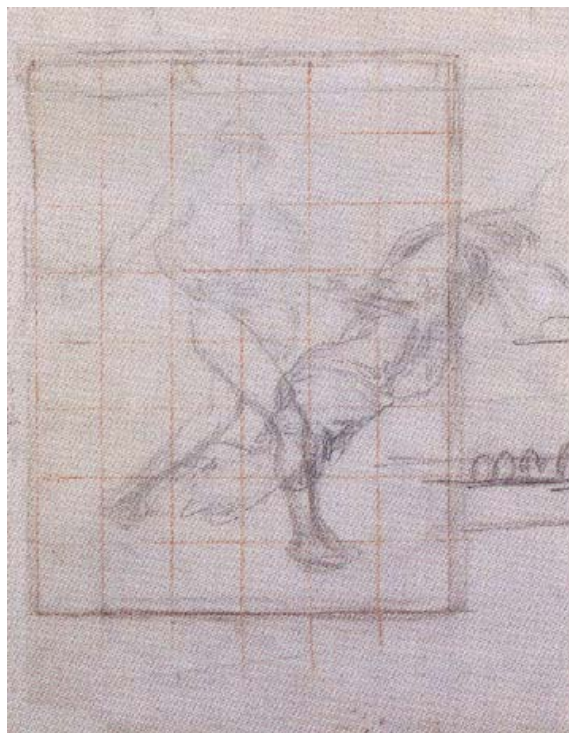
【圖 1】 *The Sower*, 1850, Oil on canvas.



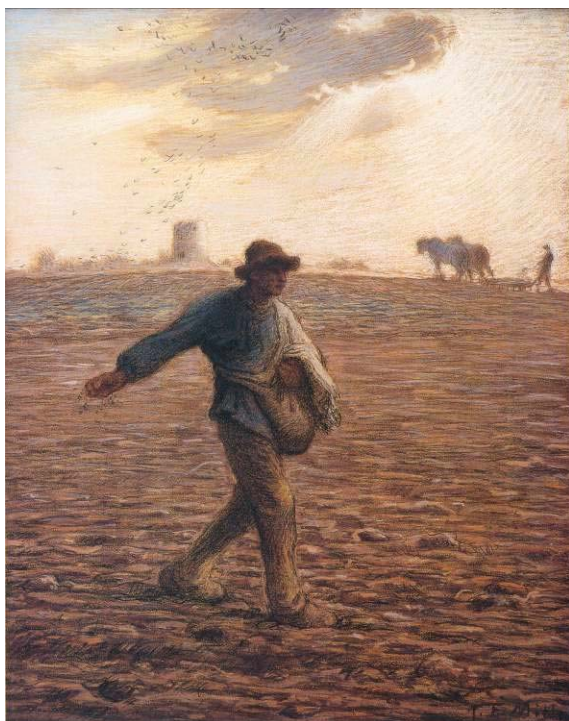
【圖 2】 *The Sower*, 1847- 1848, Oil on canvas.



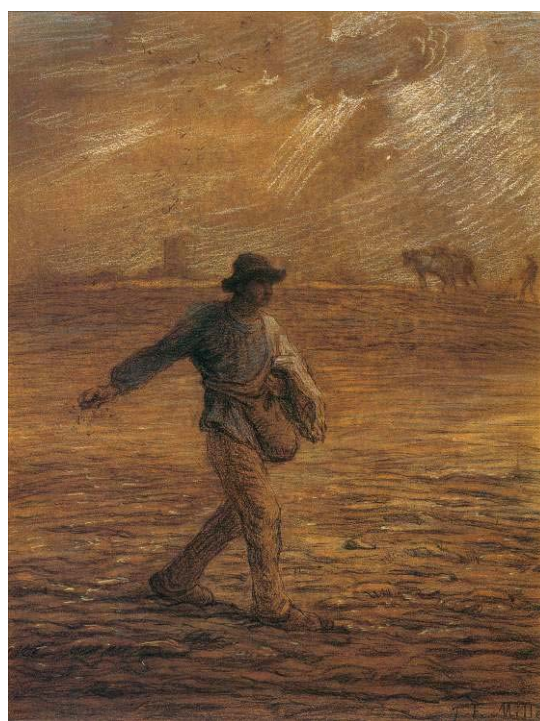
【圖 3】 *The Sower*, 1865, pastel and crayon or pastel on cream buff paper.



【圖 4】 *Study for The Sower*, 1850, pencil and red chalk on paper.



【圖 5】 *The Sower*, 1865-66,
black conté crayon and pastel on paper.



【圖 6】 *The Sower*, 1814-1875 ,
pastel on tan paper.

