

內外辯證的張力場域

——Claude Monet 的「花園」(1883-1926)

中央大學藝術學研究所 林葳

一、引言——19 世紀法國所體現的時代張力，以及自然觀的遞變

在展開論述之前，或許讀者心裡無可避免地產生了某些疑惑：命題中 Claude Monet (1840-1926) 的「花園」所指的是什麼？此處所指的「花園」與尋常的花園又有何不同？為什麼挑的是「Claude Monet」的花園？「Claude Monet 的花園」又體現了何種「張力」？張力來自何處？形成辯證關係的「內」與「外」又個別指涉了什麼？

我相信，這些問題，正是開啟議題核心的鎖鑰，並為闡發 Monet 創作中「花園」母題的敲門磚，此一議題的重要性以及迷人之處在於它以涵括、兼顧了「創作者主體性」以及「大時代脈絡」之姿，形構了一種極富張力的辯證關係。本文試圖就 Monet 創作生涯之風格遞嬗於 19 世紀法國社會脈絡中之定位，錨定花園母題之時空座標與指標性。

19 世紀的法國對本文所欲探討之議題來說，其指標性有三，並且可總括為「『新』與『舊』的碰撞以及化合」：分別為「中產階級的生活模式」、「印象畫派對視覺經驗的顛覆」以及「現代性」。此三者對「自然」在 19 世紀法國人們眼中所呈現的形貌來說，有著微妙的牽連關係，在在形構、轉化著人們眼中「自然」之概念。

(一) 中產階級的新生活模式

中產階級於 19 世紀的法國獨領風騷，他們是文藝生產與消費的主力，並以公眾之姿發聲；¹ 具有相當經濟能力的中產階級同時也與 19 世紀方興未艾的「戶外休閒活動」與「恬適居家生活型態」息息相關。關於對「自然」的體驗，於公領域，伴隨著 Louis Napoléon (1808-1873，即 Napoléon III)² 與

¹ 例如，較之前一世紀，19 世紀法國出版業的狀況更為勃興（部分歸因於版畫可大量複製的特性以及技術的演進）；以輕薄短小的小報、雜誌形式流通藝術、時尚、社會或政治思想，並且因公眾教育的普及而得以更為廣播地傳布。同時，膾炙人口的諷刺版畫巧妙地規避了審查制度卻又一針見血地揶揄時政，形成了重要的輿論力量。參見 Gabriel P. Weisberg, “The Coded Image: Agitation in Aspects of Political and Social Caricature,” in *The Art of the July Monarchy France 1830-1848* (Columbia: University of Missouri Press, 1990), pp. 148-160, 177-191.

² 有關 Louis Napoléon 的經濟與社會政策（包括因應經濟成長及軍事考量下，巴黎都市空間的

Haussmann 男爵 (Baron Haussmann, 1809-1891)³ 於 1852-70 年代所策動的巴黎重建計畫，⁴ 城市居民與「自然」的關係經歷了轉變，巴黎成為明亮開敞、具有開放性綠地（包括市區的公園與市郊的森林）的現代都市，此一經「人為策劃」的「自然」成為／取代了都市居民與「自然」接觸的一手經驗。另一方面，由私領域看來，擁有私人「花園」此時也不再是顯富權貴的專利，尋常中產階級也開始具備營造自家花園的能力，惟花園經歷了從佔地遼闊的獵場、苑囿，轉為恬適家屋方寸附庸的質變。似乎在 19 世紀法國都市政策的轉向以及中產階級勃興的狀況下，「公園」、「花園」成了「自然」順應都會生活的變體。

(二) 印象畫派對視覺經驗的顛覆

而崇尚瞬即光感、輕盈空氣感的印象畫派的崛起，也顛破了文藝復興以來對「線性透視」觀看模式以及「堅實形體感」的奉若圭臬；「戶外」(plein-air) 美學伴隨著材質的演進⁵ 以空前之姿風靡，⁶ 與自然的親身交涉成為創作者競相爭逐的寶貴經驗。同時，受到當代實證哲學的影響，人們對「自然」的觀感也由「內在法則」(inner law) 式的，轉為「恆變外貌」式的。⁷

改造)，可參考：

<http://en.wikipedia.org/wiki/Louis_Napol%C3%A9on#Economic_and_social_policy>
(2008/9/20 瀏覽)

³ 原名 Georges-Eugène Haussmann，自稱為“Baron Haussman”（中文資料多直譯為「奧斯曼男爵」），為法籍城市規劃者，以巴黎重建計畫聞名。從 1789 年法國大革命，到 1860 年代的巴黎重建計畫的濫觴之間，巴黎經歷了本質性的變動：城市的性質由政治性轉向經濟、社會性的，包括鐵路與瓦斯燈在內的現代都市建設也改變了城市中產階級的逸遊型態。1852 年 Haussmann 受命（在社會、經濟以及軍事考量下）將巴黎改造為現代化的城市，其後，巴黎都會空間結構更獲得了嶄新的面貌，卻也招致褒貶不一的輿論聲浪。

<http://en.wikipedia.org/wiki/Baron_Haussmann#Haussmann.27s_plan_for_Paris>
(2008/9/20 瀏覽)

⁴ 1852 年由拿破崙三世委任當時轄管塞納河省的 Baron Haussmann 進行改建，但改建工程在 1870 年第二帝國傾覆後仍持續進行。改建計畫詳細之範圍、硬體規劃以及評價，可參見：

<http://en.wikipedia.org/wiki/Haussmann%27s_renovation_of_Paris> (2008/9/21 瀏覽)

⁵ 早在 Monet 以及 Pissaro，便提倡於戶外作畫。其後，伴隨著可攜式管狀顏料以及箱型畫架 (Box Easel) 的問世，創作者之行動力提升，戶外作畫之風氣更於 1870 年代益發蓬勃。

<<http://en.wikipedia.org/wiki/Plein-air>> (2008/9/20 瀏覽)

⁶ 「戶外寫生」不再如過往一般，僅是畫家的餘暇調劑或是創作的前置作業，而一躍成為寶貴的一手創作經驗（儘管一些畫家最終仍會將作品帶回工作室做最後的修改）。關於（獨立）「風景畫」於 19 世紀歷史畫 (history painting) 坐大的法國學院體制中取得合法性的歷程，以及具個人色彩的「速寫美學」(the aesthetics of the sketch) 的抬頭，可參見 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, 212-134.

⁷ James H Rubin 指出，實證哲學也影響了自然瞬變的哲學觀，相信「直接觀察」所獲取的經驗；以 Monet 的作品為例，不同於古典藝術中對堅實形式的崇尚，Monet 對水體以及光線、大氣效果的偏愛體現了自然為一種「永變外貌」(ever-changing surface) 的哲學觀，而不再是一種內在法則 (inner law)。James H. Rubin, “Nature in Plein-air: Claude Monet’s Landscape of Leisure,” in *Impressionism* (London: Thames & Hudson, 1999), p. 116.

(三) 現代性

而有關「現代性」(modernity)，⁸ James H. Rubin 指出，「工業化」與「逸樂生活」為其兩項重要指標；⁹ 19 世紀的法國歷經「工業」對「自然」的侵擾，面對消逝中的自然、原荒景緻，某些藝文人士意圖藉由積極介入——政治請願或懷舊式的創作——而力挽狂瀾，如 Théodore Rousseau (1812-1867) 與巴比松畫派。¹⁰ 然而在擁抱「自然」之餘，其間卻又體現了與工業化勢不可擋的現實、藝術交易市場、¹¹ 旅遊、逸樂風氣¹² 的軟弱妥協。對 Daubigny、Rousseau、Corot 與 Millet 等心懸土地的藝術家來說，油畫所表現出來的世界是理想化的「異域」，刻意與現代性持續的入侵劃清了界線；風景畫（作為一張帷幕）的興起，遮掩了法國快速的工業化。¹³ 而另一方面，「逸樂生活」為伴隨著城市發展以及工業化交通網絡之衍生產物，藉由四通八達的鐵路，有錢有閒的城市居民得以遠離擁擠、熙攘的都會，他們也樂於去追尋所憧憬的「自然」，不論是到郊區的森林漫步、到楓丹白露森林小旅行，或是到塞納河沿岸的 Argenteuil 划船，旅遊業是另一面帷幕，把自然馴化、妝點為無害、討喜、符合都會想像的「自然」。

(四) 從 James H. Rubin、Robert Herbert 文本出發，

看 Monet 所體現之張力

有關本文所探討之議題，James H. Rubin 以及 Robert Herbert 有關 Monet 之著作給予筆者相當大的啟發。特別是 James H. Rubin 曾指出，Monet 所酷愛的戶外（【法】plein-air，【英】open-air）¹⁴ 「逸樂」(leisure) 圖像，為一種價值體系「碰撞」之下的化合產物：融合了「諾曼地海岸的戶外創作繪畫傳統」

⁸ Robert L. Herbert 的著作 *Impressionism: Art, Leisure, & Parisian Society* (New Haven: Yale University, 1988). 以相當豐富的史料考查重構 19 世紀法國社會樣貌，以藝術社會史的研究路徑實踐其「圖像結構闡釋（其創作）主體」（“Pictorial structure interprets subject.”）信條，為研究 19 世紀法國（以巴黎為主）「現代社會」相當出色的一部參考著作。

⁹ James H. Rubin, “Nature in Plein-air: Claude Monet’s Landscape of Leisure,” in *Impressionism* (London: Thames & Hudson, 1999), chapter 3, p. 117.

¹⁰ 有關 Rousseau 如何積極地介入楓丹白露森林的林地政策以及排拒旅遊、商業色彩的侵入，可參見 Greg M. Thomas, *Art and Ecology in Nineteenth-Century France: The Landscapes of Théodore Rousseau* (Princeton: Princeton University Press, 2000), pp. 157-195.

¹¹ 主要的畫作市場仍在巴黎，而購買這些描繪自然幻夢、懷舊美景作品的買主，也有很大一部分是工業鉅子——造成自然消逝的主要操縱者。同註 10。

¹² 在疾呼保留自然美景、描繪巴比松原始景緻的同時，也因此招徠了更多慕名的遊客，反而加速了楓丹白露森林的商業、旅遊化。詳盡的林業策略、交通網絡的觸及以及名勝經營模式請參見註 10 之著作。

¹³ Robert Herbert, “Industry in the Changing Landscape from Daubigny to Monet,” in *From Millet to Léger: Essays in Social Art History* (New Haven: Yale University Press, 2002), pp. 4-9, 12-14.

¹⁴ 有關「戶外」（【法】plein-air，【英】open-air）創作於 19 世紀法國的興發源流以及與印象派的關係，可參見 Joel Isaacson, “Duranty, Mallarmé, Impressionism, Plein Air, and Forgetting,” *Art Bulletin*, Vol. 76, No. 3, (Sep., 1994): 427-450.

¹⁵ 與「巴黎工作室內、追隨體制（學院、沙龍）審美的創作」；¹⁶ 我認為，在此一脈絡之下，Monet 著實體現了一「人為審美價值」與「原荒自然」勢力相互消長的拉鋸——反映了自然觀在現代化腳步下的遞變，逐漸成為一種「服膺於都會目光的馴化產物」——因而其重要性在此顯明。同樣地，「工業化」與「逸樂生活」在 Monet 的作品中同為兩項重要母題，從前期對現代、工業化、逸樂生活的頌揚，到創作生涯後期擱置了巴黎的都市化、工業化母題，回歸早年海濱傳統以及去除遊人行跡的自然風景與花園，我認為，當中所體現的並非一決然的「斷裂」，而是某種以不同心跡去回應現代性的「連續體」。

至此，回過頭去總括前述三點，我必須回應文章開始時所提出的「張力」問題：「張力」來自於兩種（甚至更多）對立、相異概念（或說權力體系）的接壤、牴觸、消長；然而微妙之處在於，從認知心理學看來，我們對「類別」（category）的認知來自其明確的中心概念，也就是「原型」（prototype），然而類別的邊界卻總是模糊曖昧的；¹⁷ 此一模糊曖昧容納了異質、化合的可能，特別是在一個新舊急遽碰撞、人類意志昂揚的時代。前述現象，在在反映了「自然觀」在接受了「工業化」與「現代化」的刺激之後於 19 世紀的遞變；「自然」、「非自然」、「土地」、「風景」、¹⁸ 「人為」、「非人為」……其界線比起先前的世代因而益發曖昧難明，以 19 世紀的法國藝術家 Claude Monet 筆下之花園為本文研究主題，其意義在於其原先所承襲的「外省自然、戶外藝術創作傳統」與「巴黎逸樂生活、主流審美體系以及畫室創作習慣」間的張力，在於「早期對逸遊、現代性的頌揚」與「晚期的遁隱、對自然的回歸」間的張力，在於後期「公眾空間」與「私人產業」、「實體空間」與「心理空間」間的張力。

¹⁵ 於法國第一大港 Le Havre 的成長背景，以及畫家 Eugène Boudin (1824-98) 對 Monet 的自然啟蒙，使其在赴巴黎闖蕩之前，接收了相當不同於主流藝壇的繪畫觀。James H. Rubin, "Nature in Plein-air: Claude Monet's Landscape of Leisure," in *Impressionism* (London: Thames & Hudson, 1999), pp. 93-95.

¹⁶ 1860 年代，主流藝壇觀點衝撞了 Monet 原本的藝術價值觀，他發現風景畫的卑微樣貌與速寫式的手法並不為主流藝術價值所認可，但他仍堅信「戶外風景畫」為承載其意圖的最佳載具，並冀求以這種形式的創作得到重視作品完整度的沙龍體制的認同。同時，巴黎的現代逸樂生活、藝術世界與傳統諾曼地風景在他心頭互相激盪，風景因而成為現代遊客與上層階級逸樂生活的背景。同註 15，pp. 95-101。

¹⁷ 此處以「原型」（prototype）與「類別」（category）闡發本文所欲談論的「張力」問題，乃受到 University of Kentucky 美術系的 Anna Brzyski 教授於 2008 年 6 月 6 日在國立中央大學藝術學研究所《講藝術》講座所發表的〈派別典律：藝術價值的機制與政治〉（*Partisan Canons: Mechanics and Politics of Art's Value*）所啟發。

¹⁸ 近世有關由「土地」到「風景」的意識形構研究，可參見 Malcolm Andrews, "Land into Landscape," in *Landscape and Western Art* (Oxford: Oxford University Press, 1999), pp. 1-24, 224.

二、Monet 的風格演進¹⁹——與「現代性」的貼合

至此，我們大略談過了 Monet 創作的時代脈絡，其中一些較為重要的議題之後將會被再度仔細審視；那麼，在我們進入「Monet 的花園」主題之前，我們將再進一步梳耙在 Monet 的主體創作生涯中，該如何為其「花園」母題定位。

如同先前已經提過的，1860 年代的 Monet 赴巴黎闖蕩，以戶外逸樂圖像弭合了價值體系的碰撞；James H. Rubin 更意識到，Monet 的圖像藉由結合「現代富裕的商業活動」與「富裕所帶來的逸樂生活」，表現了當時法國生活的寫照，此即為 Monet 畫作的現代性，也似是過往「描繪地主階級位於自身豐饒田產前的紀念、慶祝性圖像」的另一現代、商業版本。²⁰ 物質之愉悅與流逝的華韶體現了更為強烈的現下感受，日光的影影綽綽更平添了身體之感受性。關於「戶外」(plein-air) 美學的實踐，更與時下旅遊風氣密不可分，²¹ Monet 筆下結合逸樂、時尚的圖像著實與當代巴黎文化、方興未艾的鄉村遷徙風潮相連結；²² 1870 年代鐵路的發達加上海水浴 (bathing) 健身風氣，帶動了巴黎中產階級於濱海度假村度假的風潮，²³ 而伴隨都會人口遷徙而來的「社交性」為 Monet 1870 年代畫中展現的另一現代性特質，²⁴ 來自巴黎的人們將巴黎風氣帶往外省逸遊聖地，²⁵ 而地方旅遊業的發展，在以地方特色招徠目光的同時，對都會金主「期待」與「習慣」的曲意迎合，也構成了一種獨特的矛盾。

70 年代的 Monet，一方面持續著迷於逸樂生活，一方面卻已經展現出對工業入侵的抗拒。為此時期的 Monet 所反覆描繪的 Argenteuil，²⁶ 因其地緣位

¹⁹ 有關 Monet 的研究成果已汗牛充棟，而本文僅簡略帶過其不同時代的特色與關注，作為進入主題的鋪陳；在目前可取得的 Monet 專書中，我特別推薦 John House 所作的 *Monet: Nature into Art* (New Haven: Yale University, 1986)。書中第三章 “Pictorial Composition and Choice of Viewpoint” 對 Monet 的構圖有更為深入的探討，並且蒐羅了豐富的日本浮世繪作品作為 Monet 畫面構圖的參照；第四章到第七章，則針對其「筆觸」、「用色」進行探討；總的看來，House 的著作提供了相當宏觀的視野。

²⁰ James H. Rubin, “Nature in Plein-air: Claude Monet’s Landscape of Leisure,” in *Impressionism* (London: Thames & Hudson, 1999), pp. 102-103.

²¹ 除了便捷的火車網絡可帶著畫家找尋新鮮的戶外景色，乘著便利交通離開都會的如織遊人也構成戶外的重要母題，同時，James H. Rubin 指出，在 Argenteuil 創作時，為了更親密地捕捉水光、遊船、河上景緻，Monet 甚至在「工作船」(studio boat) 上作畫（我認為，與遊船混雜在一起的工作船，其實還是帶有幾分逸遊的目光的），因而構成了不同於岸上作畫的、更為親暱的低視角。同註 20，p. 111。

²² James H. Rubin 指出，法國作家 Emile Zola 為做出此連結的第一人。同註 20，p. 101。

²³ 同註 20，p. 107。

²⁴ 就創作手法來說，Monet 於 1870 年代初、中期無疑是印象派沿著塞納河岸創作戶外繪畫的領袖，然而，「時尚生活」與「群聚逸樂景象」卻也使得 Monet 有別於其他的戶外畫家。同註 20，pp. 110, 116-117。

²⁵ 同註 20，p. 110。

²⁶ 除了此處特別挑出來談的 Argenteuil，Monet 還曾在 Le Havre、Sainte-Adresse、Paris、Louveciennes 以及 Vétheuil 等地（這些地點在印象畫派的歷史中皆佔有一席之地）生活與工作

置——巴黎西北方的郊區，距巴黎市中心 12.3 公里——一躍成為便利交通下巴黎中產階級的熱門划船景點（位於塞納河岸），為 Robert Herbert 所謂「鄉村」與「都會」、「工業」與「逸樂」、「鐵道」與「河流」、「金屬橋」與「綠色植物」、「工業蒸氣」與「自然風」的匯合之地。²⁷ 此時的 Monet 延續了作品的「幾何性」，並強化了此地「帆船」（逸樂的象徵）與「火車」（工業化的象徵之一）的碰撞；²⁸ 惟 Robert Herbert 聲明，Monet 對此一主題的採納不代表對工業的全然接納，而比較是表達出「影響鄉村改變的因子」，因為 Monet 仍是有意識地遮掩了許多當地發展中工業的跡象，以逸樂生活巧妙地吸收掉工業因子；²⁹ Monet 在 Argenteuil 的多產作品背後其實隱含了畫家對當地「逸樂生活」與「工業」之並存——即「現代性」的一體兩面——幾近不自覺的發現與憂慮，儘管身為一個現代性的擁護者，且著迷於當代逸樂生活，Monet 卻益發不樂見工業化侵入自己的生活，這點從 70 年代初至末期，工業與現代化運輸建設元素在畫面中向遠方的推移（甚至消失）可見一斑。

1870 年代末，Monet 除了創作與工業化相關的景象（如巴黎的 St. Lazare 車站系列），還投入描繪繁花似錦的景色（其實對類似景象的興趣早在 60 年代中期便已經顯露出來），Monet 筆下的「花園」散發出都會居住者的氣息，並且被營造成（相對於過往權貴遼闊田產）具體而微的小型產業。³⁰ 到了 80 年代，³¹ 在車站系列後，Monet 放棄了工業、都會母題，轉畫除去遊人氣息的 Giverny 與諾曼地風景，嶄露出更為自覺的態度；³² 伴隨著「似真性」與「客觀性」的失色，自然成為表達「個人感受性」的載具，對不尋常景緻的追尋回歸到身邊更為唾手可得的母題上。

我認為，縱觀 Monet 的創作生涯，「自然」作為一自古以來完全、純粹的

過。參見 Charles S. Moffett & James N. Wood, "Introduction," in *Monet's Years at Giverny: Beyond Impressionism* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1978), p. 11.

²⁷ Robert Herbert, "Industry in the Changing Landscape from Daubigny to Monet," in *From Millet to Léger: Essays in Social Art History* (New Haven: Yale University Press, 2002), p. 12.

²⁸ Argenteuil 於 Monet 在此創作的時期，其經濟立基於划船旅遊業以及製革、釀酒、鑄鐵等工業；「帆船」與「火車」此二者，代表了 Argenteuil 在面對巴黎人口擴張、都會逸樂需求與工業壓力之下對傳統農業的放棄，將「鄉村」轉型為「郊區」的趨向；此二者同時也是徹底改變當地生活方式、土地的擁有與使用、當地居民類型、數量與工作的嶄新力量。同註 27, pp. 11-12。

²⁹ 同註 27, pp. 13-14。

³⁰ 1872-74 年間，Monet 於 Argenteuil 租屋，將花園以畫筆轉化為繁花似錦的仙境，妻兒往往著中產階級服飾入畫，74 年搬家之後更開始親身蒔花種草。同註 27, p. 14。

³¹ 歷經了 Camille 的逝世、被沙龍拒絕的第十年以及遭到印象畫派取消資格等事件後，Monet 將情緒轉為有自覺的藝術關注(1880 左右)。James H. Rubin, "Nature in Plein-air: Claude Monet's Landscape of Leisure," in *Impressionism* (London: Thames & Hudson, 1999), pp. 123-132。

³² James H. Rubin 援引 Steven Z. Levine 著作 *Monet, Narcissus, and Self-Reflection* (Chicago: University of Chicago Press, 1994) 指出，Monet 1880 年代自由的畫面效果為內在與日俱增的詩意「自我陶醉」之投射（'narcissistic' reflection），並認為此一投射是由當代「象徵文學運動」的詩人以及評論家所促發，並受到 Zola 所詳細闡述的自然主義中「主觀表現」所影響，似是在外在景貌的描繪之外，還反映了創作當下主體的內心狀態。同註 31, pp. 130-132。

母題、概念，隨著時代的推演，與相對於自身之「他者」的關係，不再僅僅是全然二分的「自然」與「非自然」；「自然」與「非自然」間有了如光譜般細微游移的可能性。在「絕對的自然」與「絕對的非自然」（可能是純粹的人為產物，或是其他的可能）的類別區畫之間，散落著目光對土地的轉化、風景概念的構成、對於自然的期望與想像、因應期望與想像而生的「人造自然」、由自然經驗而致生的想像中的遼闊感³³ 以及自然作為權力征服的體現。「自然」類別（category）的原型（prototype）是清晰的，然而其輪廓、邊界卻逐漸飄忽、模糊、蔓延。「花園」作為一由人類意志統馭自然法則的擬仿（自然）空間，與「原荒」概念之間的罅隙（或者是鴻溝）也因而顯明了。Monet 晚期「個人感受性」的抬頭，使其捨棄了「似真性」與「客觀性」（暫且不論眼疾的問題），這使我思索「心理空間」與「實體空間」之間的辯證關係。接下來，我們將探討「花園」的空間概念，再由外部空間轉入內部空間，進一步追索「Monet 的花園」張力聚合之處。

三、花園作為一張力場域

要探討「花園／Monet 的花園」這個議題之前，我們必須先定義作為一「實體空間」的「花園」。在這個段落，首先我將藉由幾種相對的躋連概念錨定「花園」作為一實體空間的意義與人類社會網絡中的位置；³⁴ 同時依循藝術社會史的閱讀方式，由 19 世紀 Louis Napoléon 的巴黎改建計畫所致生、開放的大量綠地著手，探尋巴黎中產階級逸樂生活的濫觴以及與自然關係的轉變，揣度「Monet 的花園」之真意。

進而，我們必須回到文章一開始時的問題：Monet 的「花園」指的是什麼？此處所指的「花園」與尋常的花園有何不同？為什麼挑的是「Monet」的花園？「Monet 的花園」又體現了何種「張力」？要回答這些無可迴避的問題，除了先前已經提過的 Monet 的創作於 19 世紀法國社會與文化中的特殊性，我還必須進一步釐清我所欲探討的是 Monet 的哪些作品。

本文的探討重心將會放在 Monet 於 Giverny 時期（1883-1926）所創作的「花園」作品，此處的「花園」意指由實體疆界——藩籬、圍牆等——所侷限的方寸空間。同時，我將相互參照比對其早期類似主題的創作，可能是圖像形

³³ 關於「自然」經驗對「想像」的啟發，可參見 Gaston Bachelard, "Intimate Immensity," in *The Poetics of Space* (1958), translated by J. Stilgoe (Boston: Beacon, 1994), pp. 183-210.

³⁴ 花園於人類歷史中的更迭源遠流長，然而花園歷史並不在本文的主要關注範圍之內，惟本文有關花園概念所使用的參考資料，在專書上來源有二：一為 Gabrielle van Zuylen 所著《世界花園》（台北：時報），一為 Lucia Impelluso 所著 *Gardens in Art* (Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2007)。

式上的相似，也有可能是意象上的相仿，進而由畫面線索推敲其創作心跡。但在進入這部分之前，我相信我有必要先從大脈絡中去說明「花園」之「張力」所在。

(一)「自然」v. s. 「花園」

自古以來，不管是出於何種目的，人類往往具有在日常生活所及之處框建植栽空間之傾向，意圖區劃、私有化或是悉心經營一塊土地。然而，絕對的「自然」狀態，是一種隔絕了人類行跡的原荒景象，與一草一木皆經深思遠慮、且以人類身體性以及文化為依歸的花園營造似是兩種截然兩立的存有形式。在這個部分，Susan Stewart 帶給我相當大的啟發，她指出，花園本身就是一種與自然的形式鬥爭，造園即是「介入自然」的工作（work），同時也是一門創造形式的藝術；然而不同於藝術或農耕，造園是為了自身的緣故而產生形式，生產力對花園來說並非必要條件；造園行為組構生物（living things），介入，並將之脈絡化，因而是以一種不影響其發展與結局的方式去改變它們的形式。³⁵ Susan Stewart 並將花園與人類社會對生命的管理（ordering life）做連結——諸如政治命令以及社會階級（包括軍事管理以及權力結構）等；特別是「造園」（making gardens）與「作戰」（making war）間的連結，強化了人類意志與自然法則間的抗衡。形構花園空間的「疆界」一方面用以抵禦外界「不受制的原荒狀態」，另一方面規範「內部個人意志的氾濫」。³⁶ 由此看來，靜定的「疆界」有了一種動態的面貌，像是堅定介於內與外之間一種恆久的僵持拉鋸，卻又弔詭地被自然法則悄然滲透。儘管人類意志得以操弄草木之形式——品種、排列組合等——卻必須靜待自然法則——天候、植物的成長——才能完成其過程與最終目的。

「花園」作為一人類意志構建的場域，意圖收編真實的自然、再現想像中的自然。在 19 世紀的法國，渴望沉浸在自然光線裡的印象派畫家，所堅持的並非原荒、無玷狀態的自然母題，而是與現代性作用之下「日光下歡愉的生命謳歌」。

(二)「公園」v. s. 「花園」——「城」與「鄉」、「公眾」與「私密」之辯證

法國大革命之後，土地的享有權由過往少數權貴手中被釋放出來。被政府充公的教會、皇室與貴族財產中，其中不少庭園其後更被改為公共散步區；³⁷ 19

³⁵ Susan Stewart, "Garden Agon: Ian Hamilton Finlay's Little Sparta 1993-97," in *The Open Studio: Essays on Art and Aesthetics* (Chicago: University of Chicago Press, 2005), p. 111.

³⁶ 同註 35, p. 111。

³⁷ Gabrielle van Zuylén, 《世界花園》，幽石譯（台北：時報，1998），頁 106。

世紀初的巴黎似乎霎時鬆動了許多過往由階級門牆所樹立的空間禁制，使得都市尋常百姓得以一窺精緻的園林文化、體驗脫離了侷促家屋以及生活巷道的遼闊感受。其後，大眾化的「市立公園」更為公共空間上的主要革新。此外，19世紀初法國空間上的重要變革還有現代式的墓園——1786年起，巴黎市禁止人們下葬於教堂旁的土地，轉而依循造園方式打造新型墓園，於其中規劃小徑、樹林、景緻、池塘等，將墓園營造為逝者長眠、生者遊賞的庭園。³⁸ 這些都市空間上的結構、政策轉變牽動了都會居民的生活型態與空間意識。

1852年，Louis Napoléon (1808-1873) 授命 Haussmann 男爵 (1809-1891) 策動巴黎重建計畫，陸續拓寬了巴黎街道、設立公園以及廣場，並將明亮的日光與新鮮空氣引入巴黎；此時，祛除城市黑暗、惡臭、封閉、貧窮面貌，以獲取新鮮空氣的訴求，同為英、法進步都市規劃的首要訴求。³⁹ 包含在都市計畫中的公園關建屬法國最有建樹，林蔭大道、下水道系統、公園、散步道以及約四十處散佈在市內各處的小方休憩園地 陸續於此時關建。⁴⁰ 曾是皇家狩獵區的 Boulogne 森林 (Bois de Boulogne)，早於大革命時期成為民眾散步的地方，Napoléon 更於 1852 年把此森林贈予巴黎市作為民眾休憩之地。⁴¹ Robert Herbert 指出，Charles Meryon 「日光法則」(Loi Solaire)⁴² 與聖西蒙 (Saint-Simon) 學說⁴³ 對其「明亮、通風、健康的開放空間」之影響，是造成巴黎公園、廣場、花園以及林蔭大道 (tree-lined avenues) 林立的原因；另一方面，Louis Napoléon 相信開放空間所具有的政治權宜性，新興綠地成為「都會安全閥」，抒發異議份子高張的情緒。⁴⁴ 同時，Robert Herbert 也認為，莫內在 1860 年代後期以及 1870 年代有關巴黎公園的創作乃「出於過往貴族庭園之吸引力」(the appeal of this former aristocratic park)，以描繪當代巴黎公園作為對當代巴黎的致敬。⁴⁵ 「花園」與「公園」間另一重要差異為，公園不具封閉

³⁸ 同註 37，頁 107-108。

³⁹ Robert Herbert, "Industry in the Changing Landscape from Daubigny to Monet," in *From Millet to Léger: Essays in Social Art History* (New Haven: Yale University Press, 2002), pp. 1-21, 179-181.

⁴⁰ Gabrielle van Zuylen, 《世界花園》，幽石譯（台北：時報，1998），頁 109。

⁴¹ 同註 40，頁 109-110。

⁴² 引文 "If I were Emperor or King of some powerful state...I would formulate a law determining as precisely as possible an extent of land, cultivated or not, that would be required to surround every dwelling space...in such a way that the Air and the Sun, these two essential principles of life, would always be plentifully apportioned. This law, source of all material and consequently moral well-being, would be called *Solar Law*." ——Charles Meryon, 1855 引文參見 Robert Herbert, "Chapter Five: Parks, Racetracks, and Gardens," in *Impressionism: Art, Leisure, and Parisian Society* (New Haven: Yale University Press, 1988), p. 141.

⁴³ 路易拿破崙有「馬背上的聖西蒙」(Saint-Simon on horseback) 之稱。同註 42，p. 141。Robert Herbert 於 "Industry in the Changing Landscape from Daubigny to Monet," in *From Millet to Léger: Essays in Social Art History* (New Haven: Yale University Press, 2002) 中也曾提到聖西蒙學說對巴黎改建計畫的影響。

⁴⁴ 同註 42，p. 141。

⁴⁵ 同註 42，p. 142。

性 (enclosure, 或譯為「外牆」), 可以視作一種對約束性的揚棄,⁴⁶ 廣開的公眾空間拒斥了「隔絕藩籬之外事物的慾望」。⁴⁷

公共遊憩空間的興起, 帶動人們日常活動的改變; 公園裡遊人入時的裝束往往與勞動、家居裝束大異其趣, 伴隨著過往私有場域的公眾化, 逸樂生活與入時的裝扮不再是王公貴族閒逸、富裕的專屬特權; 19 世紀的巴黎在享受平靜家居生活的同時, 戶外休閒活動選擇也激增不少, 囊括了騎馬、賽馬、溜冰、駕馬車、划船, 甚至還可搭乘火車前往外省做一趟親近自然的小旅行。

在這樣的時代脈絡下, 作為可自由遷徙的中產階級, 「城」與「鄉」、「公」與「私」間之辯證想必又遠遠超越先前的世代。「公園」與從屬於私密家屋「花園」之並置, 揭示了「開放」與「隱蔽」、「社交性」與「私密性」的辯證張力。然而, 我卻不是以截然二分的觀點去詮釋「社交性—公園」以及「私密性—花園」, 我們仍無可否認私密空間中的社交經驗, 或是公眾空間中的私密經驗。

關於私領域的「展示」, 我相信, 這就是一種「私密空間中的社交經驗」, 但本質上仍與公眾空間的開放性有所不同。不同於(空間功能所限定的)同質組成份子可平等自由來去的公領域, 私領域的所有者把持著「他者」進入此一領域的「主導權」以及空間的處置權; 私領域所有人對空間的「展示」, 除了宣示了地方的所有/處置/主導權, 更是一種刻意編排過的空間詮釋; 因而他者的「闖入」(未經許可的行為)所代表的是對這種主體性的僭取, 使主人備感威脅。Monet 於 Giverny 時期留下了數幀向賓客展示花園的檔案照片【圖 1-2】, 觀看這些 Monet 伴隨賓客遊賞其親手打造之花園的流影, 讓我有種奇妙的感受, 似乎除了是分享, 卻有種更像是小心翼翼地保護珍視之物的感覺。

(三)「政治」v. s. 「花園」——從帝國手段、意識型態到市場經濟

花園(在本段落中泛指人為經營的綠地)絕非如同其外貌一般為一隔絕塵囂的人間樂園; 花園空間所包藏的「權力」意識, 為本段落的核心概念。形構「空間」的「權力」結構雖不為肉眼所見, 其癥候卻往往浮現於空間的構成之上。⁴⁸ 有關法國花園的權力政治, 最著名的例子必須回溯到 17 世紀的凡爾賽宮花園。

⁴⁶ Lucia Impelluso, "Walls," in *Gardens in Art*, translated by Stephen Satarelli (Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2007), p. 124.

⁴⁷ 同註 46。

⁴⁸ 有關殖民者目光的移植, 可參見 David Irwin, "Picturesque Nature: Gardens and Landscape Painting," in *Neoclassicism* (London: Phaidon, 1997), pp. 200-201. 以及 W. J. T. Mitchell, "Imperial Landscape," in *Landscape and Power* (Chicago: University of Chicago Press, 1994), 5-34.

17 世紀法國的庭院設計引領風騷——路易十四時期由園藝世家所出身的 André Le Nôtre⁴⁹ 所構建的嚴謹「法式」凡爾賽宮花園，把風景變成既平衡又控制得體的藝術品，一種完全馴服自然的表現，成為法國式（以幾何設計見長）花園的代表。凡爾賽可以說是 17 世紀法國的縮影，王政至上的權力主導了政治、社會與藝術生活。⁵⁰ Gabrielle van Zuylen 顯直肯定了人類政治、社會環境對造園的影響，比方說，兵荒馬亂的年代助長了圍牆環伺、封閉式苑囿的生成，⁵¹ 而意圖揚耀王權的凡爾賽宮訴諸了金碧輝煌、繁複規整的的建築風格。人類社會情勢、意識形態對空間形態的影響無庸置疑。

其後，18 世紀的英國文人、哲學家揚棄了前一世紀風行的幾何式凡爾賽宮花園，轉而擁抱「如畫」（picturesque）花園，原因有二，一說時人嘲諷法國式花園的矯揉造作，William Kent（1685-1748）並秉持「造園的藝術即風景畫」看法，把花園的設計從文藝復興末期的形式主義遺風以及荷蘭的影響中解放出來；⁵² 不同的觀點也指出，18 世紀的英國哲學家對凡爾賽式幾何庭園的揚棄也摻雜了「政治」性考量——對王權的摒棄——而不完全是審美性的。⁵³ 18 世紀的英國花園品味回歸到古希臘式的田園詩風景，回到羅馬式的風景，回到神話，哲學與繪畫也啟迪了花園領域，風靡全歐哲學家、詩人、貴族與政客。⁵⁴ 在歐洲，方興未艾的英式花園之影響力不下於前一世紀的法式花園，這種透過繪畫，對自然重新發現的風格——「風景畫花園」——源於世紀初對法式花園的熱情漸冷卻，並開啟對新花園藝術的探索；其主要靈感來自 Claude Lorrain、Poussin 等畫家筆下的羅馬式田園風景。⁵⁵ 花園作為一人造活動空間，除了受到物質史的制約，似是更與當代哲學思想背景契合；實體空間（如花園）與虛構空間（理想化、想像性的畫作）更有著有意識的感通。

Gabrielle van Zuylen 指出，其後，工業革命使如畫景緻衰微，取而代之的是 19 世紀的折衷主義：此時不同的風格交融，並以新的植物品種與技巧進展

⁴⁹ Gabrielle van Zuylen,《世界花園》，幽石譯（台北：時報，1998），頁 67-68。

⁵⁰ 同註 49，頁 73。Gabrielle van Zuylen 指出：「套用聖西蒙（Saint-Simon）刻薄的話，如果國王對大自然『施行暴政』，這特別是為了對他的地盤、他的宮廷，甚至擴展到對全王國，表現他的控制威權；仍舊引聖西蒙的話，凡爾賽其實是一個讓朝陳歡愉，同時管束朝臣的『政治的旋轉木馬』。」（幽石譯）Robert Herbert 也提到都會開放空間與新綠地的政治權宜性（可見本文頁 9）；而 Boulogne 森林的規劃則是一樁「天大的謊言」（massive deception）。詳見 Robert L. Herbert, "Chapter Five: Parks, Racetracks, and Gardens," in *Impressionism: Art, Leisure, and Parisian Society* (New Haven: Yale University Press, 1988), p. 144.

⁵¹ Gabrielle van Zuylen,《世界花園》，幽石譯（台北：時報，1998），頁 64。

⁵² 同註 51，頁 86。

⁵³ David Irwin, "Picturesque Nature: Gardens and Landscape Painting," in *Neoclassicism* (London: Phaidon, 1997), p. 187.

⁵⁴ Gabrielle van Zuylen,《世界花園》，幽石譯（台北：時報，1998），頁 81。

⁵⁵ 同註 54，頁 82。

見稱；⁵⁶ 這與先進的交通工具、運輸以及資訊網絡息息相關。19 世紀歷經了 Claudius Loudon 所作第一部《園藝百科全書》(*Encyclopédie du jardinage*) 以及頗受歡迎的《庭園雜誌》(*Gardener's Magazine*, 1826 出版) 的問世；⁵⁷ 同時，興起了(即可栽種的)庭園與異國植物的郵購市場，以及提供園藝相關知識技巧的行業；⁵⁸ 新興行業反映了當下(普羅)人們的需求。然而，早在 18 世紀末的英國，隨著殖民勢力的擴張，英國(帝國勢力)便已在世界各地搜尋新品種，此時苗圃的經營前景蓬勃，而其後玻璃稅的取消(1845)，更使英國中產階級(而不再只是擁有雄厚資本的王公貴族)有能力在住家之外加蓋溫室，加上割草機的問世(1830)、園藝雜誌出版的蓬勃盛況，使 19 世紀的大環境在在有利於私人小庭園的滋長，因而園藝成為最普及且平民化的消遣。⁵⁹

19 世紀的花園(泛指人為經營的綠地)表現屬法國最為搶眼，其最大的改變如同先前已經提過的，是巴黎的重建計畫，⁶⁰ 惟此空前勞師動眾、所費不貲的大型計畫必定經過審慎的利害計算。如同在市中心興建四通八達的廣闊大道是出於軍事考量，Louis Napoléon 也深諳在喧嚷的巴黎點綴綠地之用意絕非僅是為了單純的玩賞、眼目之娛，其政治利益在於供市民遊憩的「公園」營造了「和諧社會」的假貌，⁶¹ 在這點上，由印象畫家所遺留的都會戶外逸樂繪畫遺產中可見一斑，日光下閒逸的遊人構成了後世觀者對當時巴黎居民生活的主要美好印象。「伊甸園」主題成為現代都市公園美學的核心，說明了人們期待公園的放鬆、娛樂功能，取代都市生活的緊張，或至少遮掩都會負面的面向，⁶² 此一籌思的人間仙境如同一張帷幕，以純真的姿態操弄著政治；此外，Gabrielle van Zuylen 還指出，巴黎的 Haussmann 計畫實為反革命策略的一著棋，公園的關建為一成功管制群眾的作法，同時也鼓勵了土地的投機。⁶³

總結花園於近代所益發加劇的權力質變與成長契機，19 世紀的法國「自然」觀以及對「自然」的「期望」比起先前的世代更具複合性、大眾化且權力目的高漲；作為一「人為仿自然空間」，公園與花園絕非僅是美感形式的體現。

⁵⁶ 同註 54，頁 95。

⁵⁷ 同註 54，頁 96-97。

⁵⁸ 同註 54，頁 102。

⁵⁹ 同註 54，頁 102-103。

⁶⁰ 有關巴黎重建計畫要點，除了前文已大略提過的項目以外，可參見以下兩網頁：

<http://en.wikipedia.org/wiki/Baron_Haussmann#Haussmann.27s_plan_for_Paris>

(2008/9/20 瀏覽)

<http://en.wikipedia.org/wiki/Haussmann%27s_renovation_of_Paris> (2008/9/21 瀏覽)

⁶¹ Gabrielle van Zuylen, 《世界花園》，幽石譯(台北：時報，1998)，頁 103。

⁶² 同註 61，頁 103。

⁶³ 同註 61，頁 103。

(四)「工業」v.s.「花園」——「鐵道橋」與「日本橋」

「幾何性」為 Monet 前期作品的特徵，有時是化約為簡單幾何線條、形體的聚會景像【圖 3】，有時是橫貫畫面的鐵道橋【圖 4-5】，有時又是帆船風帆、桅桿與繩索與水面倒影的交映【圖 6】。Robert Herbert 認為，作品構圖中幾何性的表現為 Monet 對工業盛行時代的一種反映。⁶⁴ 到了 Giverny 時期，作品中的幾何性大幅消褪，所奉行的「渾然」(*enveloppe*) 美學⁶⁵ 日益高漲，景色的光線以及色調融為和諧的整體，甚少出現如前期作品般結構筆直、分明的形體。⁶⁶ 其次，若以搬遷至 Giverny 的 1883 年作為概略的創作分水嶺，前期作品與後期作品所流露出的「速度感」是另一項值得注意之處，可以從兩方面來談：一為「畫面結構」，一為「對速度的共同經驗」。

此處所指的「畫面結構」，指的是 Monet 著名的鐵道橋橫跨河流或原野的構圖，這種構圖往往以橫貫畫面的視覺形式營造了強烈的高速衝撞感，相較於所處的悠悠晴空與平靜的原野、河面，現代工業的高速產物以呼嘯之姿劃過了靜定的自然。而「對速度的共同經驗」乃是由「畫面結構」所喚起的身體感受，特別是前述一類作品【圖 4-5】與日本橋【圖 7】系列的並置。此二者之並置，其微妙之處在於：鐵道橋與人行橋於「速度」以及「目的性」的反差。「步行」自古以來便是人類最為原始的行動方式，雙腳踏貼土地的緩慢速度提供了沉思的可能，人與空間的關係是一種溫吞、狹窄的轉折；「現代化（相對高速）的運輸」快速轉換人與空間的關係，身體體驗與視覺都受到更為高度的刺激。之所以挑出 Giverny 的日本橋，乃是出於與鐵道橋「形式」上的相似，所發人聯想的另一種身體經驗。Monet 於 1899-1900 年間創作了一系列描繪日本橋的作品，取景是類似的，天光、色調、澄澄水光的變幻卻使得相同的主題更加耐人尋味。⁶⁷ 在蔽日的花蔭下，日本橋的弧形結構橫越了睡蓮池，池與橋皆顯示出靜滯的特性，封閉在蔭鬱的私密空間中；然而筆直的鐵道橋，以及橋下逕自奔流的河水卻以奔放、開闊的姿態運行著，在 Argenteuil，火車與河流皆為維

⁶⁴ Robert L. Herbert 一再地於自身著作中強調「圖像結構闡釋(其創作)主體」(“Pictorial structure interprets subject.”)(及藝術社會史)的信念。見 Robert Herbert, “Industry in the Changing Landscape from Daubigny to Monet,” in *From Millet to Léger: Essays in Social Art History* (New Haven: Yale University Press, 2002), 1-21, 179-181. 及 Robert L. Herbert, *Impressionism: Art, Leisure, and Parisian Society* (New Haven: Yale University Press, 1988).

⁶⁵ 可延伸參見本文頁 16。或參見出處：John House, “Chapter fourteen: Conclusion: Nature into Art,” in *Monet: Nature into Art* (New Haven: Yale University, 1986), p. 221

⁶⁶ 除了白楊木系列，規整的排列與水中倒影，樹身造型筆直又採用了「樹幕」(the screen of tree) 構圖。有關「樹幕」(the screen of tree) 構圖形式，請參見 Joel Isaacson, “Duranty, Mallarmé, Impressionism, Plein Air, and Forgetting,” *Art Bulletin*, Vol. 76, No. 3, (Sep., 1994): 427-450.

⁶⁷ 大都會美術館於 1978 年所籌畫的 Monet 於 Giverny 時期創作展，便是將相同主題的作品各自集結在一起，使觀者得以在 Monet 的反覆創作中，感受其間的差異性。展覽圖錄見 *The Metropolitan Museum of Art, Monet's Years at Giverny: Beyond Impressionism* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1978).

繫工業命脈的關鍵元素。

火車的速度逐漸緩慢成行走的速度，幾何性的分明線條也漸漸和緩下來，消融成有機的碎形筆觸，日本橋的線條時而分明，時而與氛暈融成一片；到了創作晚期，物象益發破碎、狂亂，甚至是瓦解【圖 8-10】，有時甚至必須靠著畫名來辨認畫中的景色，否則，把這些作品誤認為二十世紀的抽象繪畫也不無可能。對於「疾病」與「風格丕變」的關聯必須謹慎處理，Monet 眼疾的惡化是可能的原因之一。然而我揣想，若延續 Robert Herbert 對「圖像結構闡釋（其創作）主體」（“Pictorial structure interprets subject.”）的信念，Monet 後期作品（正值 19 世紀末、20 世紀初）是否也反映了一種世紀末對人類前景的不安，或是行之將老對個人內心性的探索？

（五）「菜園」v. s. 「花園」——「口腹」與「感官」

Renoir 的《在 Argenteuil 住家花園作畫的 Monet》(*Monet painting in his garden at Argenteuil, 1873*)【圖 11】描繪了在花園中作畫的 Monet，關於這幅畫，總隱隱約約讓我聯想到 Millet 筆下汗流浹背、氣喘吁吁、耕地求餬口的農人【圖 12】。Robert Herbert 曾挑出巴比松畫派自我認同為傳統村人的 Millet 其前現代、抗拒都市生活的菜園（village garden）作為 Monet 花園的類比，指出花園所帶有的都市遷居者習氣，以及二者「生產力」的差異。⁶⁸ 花園摒棄了「勞動」的象徵物，反倒是蒔花種草，將園子轉化為小型的田產、工作的補償、遠離都會及其壓力的理想環境。⁶⁹ 耕地求的是餬口，造園似乎為的是感官與心靈的滿足；拄在地上的鋤頭與架立在地上的畫架、挺拔自信的畫家與直不起身的卑微農人形成了巧妙呼應的對比。

具強烈功能性的菜園常被視為「第二食物儲藏室」(“second pantry”),⁷⁰ 菜園在時局動盪時更與國族存亡緊密相關，如英國政府於二戰時的倫敦便喊出「為勝利而掘！」(“Dig for Victory!”)的口號；⁷¹ 「土地」以不同的形式填飽人類的肚子，也餵養我們的感官與心靈。Bachelard 啟示我們，想像是一塊肥沃的土壤，「感官經驗」滋養著它，它帶領身軀此處的我們，在意識上遠逸它方；⁷² 花園經驗對文人墨客來說想必扮演了靈感的繆斯角色。

⁶⁸ 通常用以栽種菜蔬、養小禽畜，而最為常見的花朵為果樹的花。Robert Herbert, “Industry in the Changing Landscape from Daubigny to Monet,” in *From Millet to Léger: Essays in Social Art History* (New Haven: Yale University Press, 2002), pp. 14-16.

⁶⁹ 同註 68。

⁷⁰ Lucia Impelluso, “Hortus,” in *Gardens in Art*, translated by Stephen Sartarelli (Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2007), p. 127.

⁷¹ 同註 70, p. 129。

⁷² Gaston Bachelard, 〈私密的浩瀚感〉,《空間詩學》,龔卓軍、王靜慧譯(台北:張老師,2003),頁 168-310。

(六)「家屋」v.s.「花園」

「家屋」(house) 是花園的必要條件，缺少了家屋，花園就不足以成為花園，花園憑藉著家屋才得以完全其身分。⁷³ 在家居領域 (the realm of domestic) 中，「家屋」是文化—封閉性的，花園卻開放給各種偶然的可能。⁷⁴ 花園被建造乃出於「逸樂」需求。不同於家屋，花園本質上說來是不受控制的

(unbounded)，並且向自然力量敞開，其邊界也是可滲透的；而就家居空間的文化建構而論，花園也是一個因緣際會的角鬥場所 (occasional arena)。⁷⁵ 比起熱衷於居家場景的某些印象派以及那比派畫家，儘管 Monet 此時所熱衷的對象有很大一部分仍處於家居領域，但卻往往不是家屋，而是陽光灑落林葉間或是天光雲影映於水面的花園；在 Giverny 時期的作品，家人入畫的作品仍屬少數，大多是獨立的風景或是草花特寫。我暫且稱之為「無人性」——一種無人的家居領域，自省的空間風景。

家居領域的私密性排拒了公眾的喧囂以及建制的權力運作。⁷⁶ 19 世紀中產階級擁有私人花園比例增加，花園儼然成為過往君主田產之微型縮影。Bachelard 於《空間詩學》〈微型〉中藉由童話指出「虛幻微型」之「真實心理活動上的客觀性」；⁷⁷ 兩個相似尺度不同的事物所反映的是**完全相同的事物**，⁷⁸ 在微型世界裡，所有價值變得凝煉而充盈，⁷⁹ 同時，微型世界導引人們做夢。⁸⁰ 在營造私人小型庭園的同時，筆者相信此一創造過程必然與個人理想形貌有所牽結，甚至反映了相當程度的個人心理狀態。微小世界溫暖的私密感是所有意象的源頭，⁸¹ 一旦進入微型世界，意象立刻開始充盈周遭、變大、脫逸（源於想像世界），⁸² 微型世界是廣大世界的守門者「巨大感」的庇護所之一；⁸³ Bachelard 對實體空間與心靈抽象空間疊影之召喚，著實啟發了筆者對 Monet 於 Giverny 時期花園母題作品之見。花園作為過往顯富權貴田產的微型縮影、具體而微的想像模型、擬真的方寸「自然」，不管是花園本身或是以花園為藍本而進行的再創作，似乎皆具現了某種主體個人想像向度之外部展演。

⁷³ Catherine Alexander, "The Garden as Occasional Domestic Space," *Signs*, Vol. 27, No. 3. (Spring, 2002): 857-871.

⁷⁴ 同註 73, p. 857。

⁷⁵ 同註 73, p. 861。

⁷⁶ 有關「公眾—陽性」與「家居—陰性」的辯證，可參見 Catherine Alexander, "The Garden as Occasional Domestic Space," *Signs*, Vol. 27, No. 3. (Spring, 2002): 857-858.

⁷⁷ Gaston Bachelard, 《空間詩學》，龔卓軍、王靜慧譯（台北：張老師，2003），頁 239。

⁷⁸ 同註 77，頁 239。

⁷⁹ 同註 77，頁 241。

⁸⁰ 同註 77，頁 243。

⁸¹ 同註 77，頁 245。

⁸² 同註 77，頁 245。

⁸³ 同註 77，頁 246-247。

(七)「心靈空間」v.s.「花園空間」——水之意象

Bachelard 影響深遠的著作《空間詩學》從詩歌出發看人類想像空間的遼闊無垠，探索了人類的想像空間以及其對實體空間之作用；⁸⁴ 文字到視覺藝術間有著縫隙，但「想像力」卻同為創作的重要能動力，同時，Bachelard 援用了大量與自然接觸的經驗敘述，這也是我以為得以在此脈絡中引用 Bachelard 著作的原因。

「水體」於 Monet 創作生涯中一再地出現，從諾曼地海濱、La Grenouillère、Argenteuil、塞納河到 Giverny 的睡蓮池，當中似是體現了一種從開放澎湃到私密靜滯的進程。Bachelard 曾藉 Diolé 的作品與經歷，從身體於「海洋」中的經驗，談空間形式深度的純粹感以及無邊際感 (illimité)；再從 (習常) 空間的改變切入連帶致生的與空間相流通的心靈狀態。⁸⁵ 「水的無邊際感」必然會使我們想到 Monet 狀似二維的睡蓮池【圖 13-15】，映著天光雲影、蓊鬱樹頭的池水雖為平靜無波的清澈水面，拒絕觀者的視線穿透倒影進入水的容積當中，卻同樣藉由倒影引領觀者思緒飄遊於朗朗的天光或深邃蒼翠的樹影中。由畫面所勾起的若有所思心緒使外部空間與內心想像的遼闊感發生了共鳴。

四、Monet 在 Giverny⁸⁶

至此，我們已經談過「花園」作為人類 (心靈與身體) 活動下的一種產物，建立在此一認知之上，我們將進入 Monet 親手打造的 Giverny 花園，看看一人類創作的「再創作」是否可以激發出不同的可能性。

Giverny 因地形而造成獨特的光影變化，⁸⁷ 這與 Monet 所追求的天候效果有不謀而合之處。Giverny 花園滋養了 Monet 創作生涯後四十年的創作，然而，Monet 在此也並非全然地遁隱，他仍廣泛地遊歷尋，找新的創作主題。⁸⁸ Giverny

⁸⁴ Gaston Bachelard, 〈私密的浩瀚感〉,《空間詩學》,龔卓軍、王靜慧譯(台北:張老師,2003),頁 168-310。

⁸⁵ 同註 84, 頁 302。

⁸⁶ Giverny 距巴黎西北方四十哩,位於賽納河與 Epte 河匯合處東岸的小丘邊。有關 Giverny 地理的描述、檔案照片、第一手敘述史料,以及以編年的方式記載 Monet 與 Giverny 的不解之緣與創作的歷程,還有隨著財務狀況漸入佳境而逐漸擴建的屋舍與花園,可參見 Daniel Wildenstein, "Monet's Giverny," in *Monet's Years at Giverny: Beyond Impressionism* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1978).

⁸⁷ Daniel Wildenstein, "Monet's Giverny," in *Monet's Years at Giverny: Beyond Impressionism* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1978), p. 15.

⁸⁸ Monet 於遷居 Giverny 後,曾經遊歷的地點(包括法國內外)以及 Giverny 花園以外的主題性(系列性)創作(有些是在工作室內完成或再度製作的)可參見 Charles S. Moffett & James N. Wood, "Introduction," in *Monet's Years at Giverny: Beyond Impressionism* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1978), p. 11.

時期的作品除了花園景緻之外，還包括了 Giverny 鄰近的自然景緻、田村風光，其取景地大多距 Monet 的宅院數步之遙或是划船便可抵達之地，⁸⁹ 我認為，相對於都會生活工業化交通系統的便利性，這種緩慢的移動方式提供了一種沉思冥想的可能。同時 Monet 也著迷於「系列式」的創作方式，描繪同一母題不同時節與時刻的面貌；其後，當 Monet 的年紀與視力限制了他的行動範圍，他只在自家花園裡畫苦心經營的一切。⁹⁰

儘管 Giverny 花園的形式是以幾何區塊構成——畦圃、筆直的園道、圓弧形的花棚、屋子與拱型的日本橋⁹¹——照理說應該給了創作者更多的理由以幾何形式表現，但 Monet 卻反而捨棄了前期偏向幾何式的構圖方式，⁹² 選擇了有機、狂亂的手法，甚至是綿密的碎形筆觸；時而大量運用補色，一同打破實體對象的祥和。我時而覺得無人的花園像座迷宮，Monet 卻是心甘情願地被囿限在這裡，感覺天地無語，可是花園裡卻是鬧哄哄的，一種嘈雜的寂靜感。

John House 指出，由 Monet 的書信看來，「渾然一體」(*enveloppe*，此字由法文動詞“envelopper”（包覆）變化而來）似為其「立即性」(*instantaneity*) 之追求的理想憑藉，此字及其動詞並廣泛地被 19 世紀的藝術家用以描述一環繞客體的可觸知、一統氛圍 (*the tangible, unifying atmosphere which surrounds objects.*)。⁹³ 1890 年代 Monet 重拾早期創作生涯的母題——水中倒影⁹⁴——John House 認為，Monet 是受到倒影曇花一現 (*transitoriness*) 之特質所挑戰與吸引，而不是物質世界的扭曲性或是「現實」的反映。⁹⁵

1880 年代晚期，Monet 開始簡化構圖並選取能夠提供豐富色澤變化的主題——如有花的田野或河景——同時特別對倒影、二維性的形象感興趣（為一對形式的關注）；簡言之，Monet 逐漸拋棄了印象畫派的信條——對於所見現象精準、近乎科學式的轉譯——轉而逐漸擁抱色調的和諧以及對色彩的關注，是來自於繪畫的迫切性而不是事實。⁹⁶ Charles S. Moffett 以及 James N. Wood 在述及 Giverny 時期所創作的主题系列性繪畫時，特別強調了這些作品為「由

⁸⁹ 同註 88。

⁹⁰ The Metropolitan Museum of Art, *Monet's Years at Giverny: Beyond Impressionism* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1978).

⁹¹ 在大都會美術館於 1978 年出版的展覽圖錄中，收錄了由 Daniel Wildenstein 所提供相當多 Giverny 花園的檔案與照片。同註 90。

⁹² 如早期謳歌商業的《聖阿德赫斯的露臺》(*Terrace at Sainte-Adresse*, 1867) 以及於 Argenteuil 所作的頌揚現代性與逸樂生活的帆船、鐵道橋等。

⁹³ John House, “Chapter fourteen: Conclusion: Nature into Art,” in *Monet: Nature into Art* (New Haven: Yale University, 1986), p. 221.

⁹⁴ 惟 Monet 1870 年代的倒影是與被反射之物的堅實形式一同並置。同註 93。

⁹⁵ 同註 93。

⁹⁶ Charles S. Moffett & James N. Wood, “Introduction,” in *Monet's Years at Giverny: Beyond Impressionism* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1978), p. 12.

變換光線以及氛圍所引發之獨特情緒之隱喻」(a metaphor for a particular mood, evoked by changes in light and atmosphere.)，並且在其間融合了自我表現性、象徵主義的自我耽溺性 (subjective license) 以及印象畫派對自然深深陷入的中心信條。⁹⁷ 在年歲漸衰、視力也益發率退之後，他更生活在觸手可及的花園小天地間，最後的系列作品是 1899-1900 年間的日本橋 (Japanese Footbridge)、1903-1908 以及 1916-1926 年間的睡蓮系列，以及其後 1922-23 年間的人行橋 (footbridge)、由花園望向屋子以及花園小徑的系列作品。⁹⁸

Philippe de Montebello 於 1978 年 Monet 展圖錄的序言中稱，是莫內晚期的對花園知之甚詳的心眼 (mind's eye) 輔助了他日益衰退的視力。⁹⁹ 1920 年代 Monet 創作最後的水花園 (watergarden)，以抽象性作為一種個人表現。藝術史學者普遍認為 Monet 於 Giverny 所創作的作品具有決定性的地位 (除了 Cézanne 的作品可與之媲美)，是一道銜接印象畫派與 20 世紀繪畫的橋梁，¹⁰⁰ 藉由遼闊的特寫 (close-ups) 布局，引領觀者穿越池塘水面，進到二十世紀繪畫「平面但無垠」(shallow but infinite) 的空間。¹⁰¹

五、結語——實體空間與幻景 (illusion) 間的存有

Monet 於 1883-1926 年間，於 Giverny 親手打造其「花園」，並以此花園為原型進行繪畫的再創作，在 19 世紀自然觀遞變的脈絡中此一主題因而顯得特別。「Monet 的花園」體現之「張力」來自三個面向：其一為花園作為一「空間」之張力；其次，Monet 創作前後期風格否變所形成之張力——由海濱露天傳統、對現代性的頌揚到最後私密的花園；其三為藝術史脈絡中 Monet 承先啟後的指標性。形成辯證關係的「內」與「外」則同時指涉了：形構空間的「邊界」內外，以及主體內在世界與外在花園空間的辯證關係 (藝術似真性或個人表現性的議題)。

Monet 於 Giverny 時期之創作，在實體空間與想望之幻景 (illusion) 間構築了視覺的代換關係，預告了 20 世紀抽象主義的到來。

⁹⁷ 包括 1888-1891 年間的草垛系列、1891 年的白楊樹系列，以及 1897 年的塞納河的早晨系列。同註 96，pp. 12-13。

⁹⁸ 同註 96，p. 13。

⁹⁹ Philippe de Montebello, "Foreword," in *Monet's Years at Giverny: Beyond Impressionism* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1978), p. 6-7。

¹⁰⁰ Charles S. Moffett & James N. Wood, "Introduction," in *Monet's Years at Giverny: Beyond Impressionism* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1978), p. 11.

¹⁰¹ 同註 100，p. 13。

參考資料

期刊論文

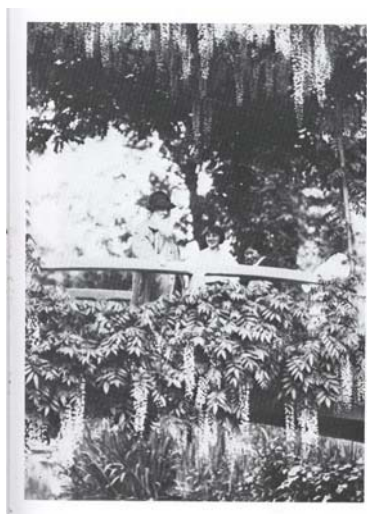
1. Nordenfalk, Carl, "Outdoors-Indoors: A 2000-Year-Old Space Problem in Western Art," *Proceedings of the American Philosophical Society*, Vol. 117, No. 4, Aug. 15, 1973: 233-258.
2. Apter, Emily, "The Garden of Scopic Perversion from Monet to Mirbeau," *October*, Vol. 47, Winter, 1988: 91-115.
3. Isaacson, Joel, "Duranty, Mallarmé, Impressionism, Plein Air, and Forgetting," *Art Bulletin*, Vol. 76, No. 3, Sep., 1994: 427-450.
4. Taylor, Hilary, "Urban Public Parks, 1840-1900: Design and Meaning," *Garden History*, Vol. 23, No. 2, Winter, 1995: 201-221.
5. Ross, Stephanie, "Gardens' Powers," *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 33, No. 3, Autumn, 1999: 4-17.
6. G. Chang, Briankle, "Deleuze, Monet, and Being Repetitive," *Cultural Critique*, No. 41, Winter, 1999: 184-217.
7. Alexander, Catherine, "The Garden as Occasional Domestic Space," *Signs*, Vol. 27, No. 3., Spring, 2002: 857-871.

專書

1. Bachelard, Gaston, "Intimate Immensity," in *The Poetics of Space* (1958), translated by J. Stilgoe, Boston: Beacon, 1994, chapter 8.
2. Boime, Albert, "The Academic Landscape: Traditional Procedure," in *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, New Haven: Yale University Press, 1971, pp. 133-157, 212-134.
3. The Metropolitan Museum of Art, *Monet's Years at Giverny: Beyond Impressionism*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1978.
4. House, John, *Monet: Nature into Art*, New Haven: Yale University, 1986.
5. L. Herbert, Robert, *Impressionism: Art, Leisure, & Parisian Society*, New Haven: Yale University, 1988.
6. P. Weisberg, Gabriel, "The Coded Image: Agitation in Aspects of Political and Social Caricature," in *The Art of the July Monarchy France 1830-1848*, Columbia: University of Missouri Press, 1990, pp. 148-160, 177-191.
7. Z. Levine, Steven, *Monet, Narcissus, and Self-Reflection*, Chicago: University of Chicago, 1994.
8. Irwin, David, "Picturesque Nature: Gardens and Landscape Painting," in *Neoclassicism*, London: Phaidon, 1997, chapter 4.
9. van Zuylen, Gabrielle 著,《世界花園》,幽石譯,台北:時報文化,1998。

10. Andrews, Malcolm, "Land into Landscape," in *Landscape and Western Art*, Oxford: Oxford University Press, 1999, pp. 1-24, 224
11. H. Rubin, James, "Nature in Plein-air: Claude Monet's Landscape of Leisure," in *Impressionism*, London: Thames & Hudson, 1999, chapter 3.
12. M. Thomas, Greg, *Art and Ecology in Nineteenth-Century France: The Landscapes of Théodore Rousseau*, Princeton: Princeton University Press, 2000, pp. 157-195.
13. L. Herbert, Robert, "Industry in the Changing Landscape from Daubigny to Monet," in *From Millet to Léger: Essays in Social Art History*, New Haven: Yale University Press, 2002, pp. 1-21, 179-181.
14. 巴舍拉，加斯東 (Bachelard, Gaston) 著，《空間詩學》，龔卓軍、王靜慧譯，台北：張老師，2003。
15. Stewart, Susan, "Garden Agon: Ian Hamilton Finlay's Little Sparta 1993-97," in *The Open Studio: Essays on Art and Aesthetics*, Chicago: University of Chicago Press, 2005, pp. 111-134.
16. Impelluso, Lucia, *Gardens in Art*, translated by Stephen Sartarelli, Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2007.

圖版



【圖 1】Monet, Lily Butler, and Mme. Kuroki (wife of a Japanese collector of Impressionist paintings) on the Japanese footbridge with wisteria in bloom. Blanche Hoschedé-Monet is at right. June 1921, Collection of the Musée Marmottan, Paris¹⁰²



【圖 2】Monet (right) at the water-lily pond with Germaine Hoschedé, Lily Butler, Mrs. Joseph Durand-Ruel, and Georges Durand-Ruel, September 1900, Collection of Durand-Ruel, Paris¹⁰³



【圖 3】Claude Monet, *Terrace at Sainte-Adresse*, 1867. Metropolitan Museum of Art.



【圖 4】Claude Monet, *Train in the Countryside*, c. 1872. Musée d'Orsay.

¹⁰² 照片出自 The Metropolitan Museum of Art, *Monet's Years at Giverny: Beyond Impressionism* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1978), p. 33.

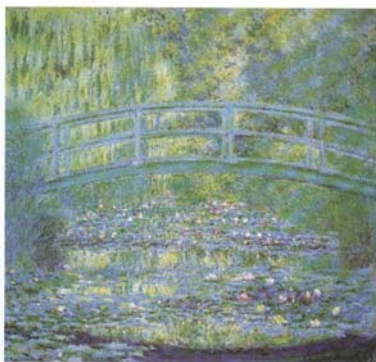
¹⁰³ 照片出自 The Metropolitan Museum of Art, *Monet's Years at Giverny: Beyond Impressionism* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1978), p. 16.



【圖 5】Claude Monet, *The Railroad Bridge, Argenteuil*, 1873. Private collection.



【圖 6】Claude Monet, *The Bridge at Argenteuil*, 1874. Musée d'Orsay.



【圖 7】Claude Monet, *The Japanese Footbridge and Water Garden, Giverny* (Signed and dated, lower right: *Claude Monet 99*).



【圖 8】Claude Monet, *The Path with Rose Trellises, Giverny*, About 1922, Oil on canvas; 89 × 100 cm. Collection of the Musée Marmottan, Paris (5089).



【圖 9】Claude Monet, *The Japanese Footbridge at Giverny*, About 1923, Oil on canvas; 89 × 100 cm. Collection of the Musée Marmottan, Paris (5093).



【圖 10】Claude Monet, *Water Lilies*, About 1915-1925, Oil on canvas; 100 × 300 cm. Collection of the Musée Marmottan, Paris (5118).



【圖 11】 Pierre-Auguste Renoir,
Monet painting in his garden at Argenteuil, 1873, Oil on canvas,
46 x 60 cm.
Wadsworth Atheneum, Hartford.



【圖 12】 J. F. Millet, *Man with a Hoe*,
c. 1863, Oil on canvas,
31½ x 39 inches (80 x 99 cm).
The Paul Getty Museum,
Los Angeles.



【圖 13】 Claude Monet, *The Cloud*
(Signed and dated, lower right:
Claude Monet 03), Oil on canvas;
24½ x 42 in. (62.2 x 106.7 cm.).
Private collection.



【圖 14】 Claude Monet, *Water Lilies*
(Signed and dated, lower right:
Claude Monet 1904),
Oil on canvas;
34½ x 35¾ in. (87.6 x 90.8 cm.).
The Denver Art Museum
The Helen Dill Collection
(4.1935.14).



【圖 15】 Claude Monet, *Water Lilies*, About 1917-1921,
Oil on canvas; 78 x 235 (198.1 x 596.9 cm.).
Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh.

