

兩則日常城市風景——

初探曼澤爾《後院和房屋》與《陽台房間》中的寫實美學

國立中央大學藝術學研究所 梁云繡

「風景——是這座城市在晃遊者眼裡所變成的樣子。更精確地說，這座城市分裂成辯證的兩極，一是開展在他眼前的一則風景，以及將他圍住的一個起居室。」
—班雅明（Walter Benjamin, 1929）¹

前言

阿道夫·曼澤爾（Adolph Menzel, 1815-1905）是一位畢生居住、創作於普魯士（Prussia, 17th-19th）首都柏林的藝術家。² 創作生涯橫跨 19 世紀下半葉，作品主題多樣且風格獨特。大量的油畫、版畫、鉛筆素描、粉彩、水彩速寫作品，充分反映出這位柏林藝術家對 19 世紀普魯士社會、城市、與文化景況之深刻觀察記錄。³ 曼澤爾以普魯士「官方藝術家」著稱，但本文則欲透過曼澤爾繪於 1845 年的兩幅私人習作小品：《後院和房屋》（*Rear Country and House*）、《陽台房間》（*Balcony Room*），探討 Menzel 的居家主題作品，如何表現出藝術家針對現代城市中的私密場域、日常生活和居家空間所作的寫實再現？又如何留藏了作者與所處空間、以及作者與外在社會的關係？

《後院和房屋》【圖 1】以窗外的後院風景為主題，展露作者對於遠、近異質空間向度，在同一畫面中結合的高度調配能力。任自窗外望去的城市景觀敘說著創作者對周遭社會的觀察；《陽台房間》【圖 2】描繪居家室內空景，卻透露出居住者生活的痕跡、亦指涉了某個特定的瞬間。這兩作品無論是從寫實主義（Realism）、或是任何既定藝術史流派的時空脈絡上來看，皆有難以被明確歸類的特殊性。因此，本文的第一段將簡略爬梳曼澤爾的創作歷程，及德國的寫實主義藝術脈絡，藉此來理解兩件作品於藝術史中所處的獨特位置，再進一步於本文的第二、第三部分中，討論曼澤爾之《後院和房屋》與《陽台房間》中，映現週

¹ 參自愛德蒙·懷特（Edmund White）對班雅明的引用。愛德蒙·懷特著，李桂蜜譯，《巴黎晃遊者》（*The Flaneur: A Stroll through the Paradoxes of Paris*），（台北：馬可孛羅出版，2005 年），頁 50-51。

² 曼澤爾在去世後受封為 Adolph von Menzel。Michael Fried, “2. ‘Who Is Menzel?’” in *Menzel’s Realism: Art and Embodiment in Nineteenth-Century Berlin* (New Heaven and London: Yale University Press, 2002), p5.

³ 有川治男文，潘福譯，〈德國的寫實主義、自然主義、印象主義〉，《藝術家》第 348 期，2004 年 5 月，頁 222。

遭真實世界、與創作者自我狀態的寫實內涵。

關鍵字

阿道夫·曼澤爾 (Adolph Menzel)、寫實美學 (realist aesthetic) 柏林 (Berlin)、城市風景 (urban landscape)、居家室內再現 (representation of domestic interior)

一、非官方小品 ——《陽台房間》、《後院和房屋》的創作脈絡

(一) 曼澤爾的生平簡述

曼澤爾於 1815 年出生於布雷斯勞 (Breslau)，1830 年便隨家人移居柏林。1833 年曼澤爾曾短暫進入柏林藝術學院 (Berlin Academy of Art)，但因不能認同鎮日臨摹石膏塑像的傳統學院訓練方式而輟學。之後，曼澤爾便隨身攜帶素描本，透過飽覽各地風貌、寫生，自學繪畫技藝。從曼澤爾 40 年代開始到晚年的大量風景、人像、靜物素描習作，可見曼澤爾專注於觀察現實世界、描繪見聞的歷程。終身未婚的曼澤爾或許因為天生身形矮小 (不及 150 公分高) 的關係，和人群或柏林文藝圈保持特定距離，許多藝術史研究者甚至以此來解釋曼澤爾時常以俯瞰視角描繪景物的原因。⁴ 但 Michael Fried 指出，曼澤爾在人際關係上縱使較為孤僻，但在尋求生活體驗上，並非絕然地封閉自己。1852 年以後，曼澤爾開始到柏林以外的各處旅行、寫生，留下從遠/近、高/低角度觀察世界的見證。也開始為普魯士皇室繪製歷史畫作。本文所聚焦討論的《陽台房間》、和《後院和房屋》，便是曼澤爾於 40 年代自學時期所繪之油畫寫生作品，但是直到曼澤爾去世後才被發現、公開展示。

曼澤爾出身經營印刷廠的小資產階級家庭，年輕時便嫻熟於版畫的製作。其開始於 19 世紀德國藝術界發跡的關鍵，是在 1839 到 1842 年間，適逢普魯士國王腓特烈四世 (Friedrich Wilhelm IV) 登基，為皇室所作之四百多張木口木刻版畫 (wood engravings)；以及為《腓特烈大帝的軍隊和制服》(*The Army of Frederick the Great and Its Uniform*，完成於 1857 年) 一書所作的 436 幅手工上色平版版畫

⁴ 曼澤爾層在最後的遺囑聲明中提及：「我一生未婚，也未曾和異性有聯繫接觸。簡言之，我和外在世界之間並沒有一個特定的連結。」譯自 Michael Fried, "2. 'Who Is Menzel?'" in *Menzel's Realism: Art and Embodiment in Nineteenth-Century Berlin*(2002), p5.

(hand-colored lithographs)。⁵ 自此以後，曼澤爾成為名聲響亮的普魯士宮廷畫家。幾件顯著的油畫作品包括：以歷史畫形式表現君主休閒生活的《腓特烈大帝在無憂宮的長笛音樂會》(*Frederick the Great's Flute Concert at Sanssouci*, 1852)【圖 3】，以支持知識分子與藝術家的腓特烈二世，與巴哈的長笛、大鍵琴合奏畫面，象徵了啟蒙的人文精神；⁶ 另一幅以國家政治事件為主題的《國王威廉一世隨軍遠征》(*Departure of King William I for the Army, 31 July 1870*, 1871)【圖 4】，有別學院的英雄式描繪，曼澤爾以民宅飄揚的旗海、和各階層的市民為主角，更具現了當代都市生活的細節。柏林街道上成排的萊姆樹、民眾的衣著與動作皆歷歷在現。⁷《國王威廉一世隨軍遠征》則表露出濃厚的自由、和布爾喬亞意識，為官方繪畫注入不同角度的社會與歷史觀點。⁸

儘管備受宮廷重用，但曼澤爾一直力圖保持創作上的獨立性。1871 年以後，曼澤爾拒絕以皇家之戰績功勳為主題的委託案件，持續創作以柏林工業發展、新興中產階級生活、與日常靜物、建築物、風景、肖像等為主題的作品，展露視野獨到、並帶有神祕與疏離色彩的藝術成就。⁹ 其晚期作品多由中產階級，尤其是銀行家所收藏。其中，《鋼鐵工廠》(*The Iron Rolling Mill*, 1872-5)【圖 5】，畫出了柏林的工業化景況，以陡然的透視法尖銳對比出前方冒煙機器和工廠之深不見底，中央發亮的火鉗象徵人對自然力量汲汲營營的控制，暗喻著工業理性所不能預期的境地。畫面中正在監督、勞動、盥洗、和進食的廠員和工人身體呈現不同的姿態，訴說著各自的階級身分。¹⁰ 支持寫實主義、和印象派藝術的法國藝評家杜杭堤 (Louis Edmond Duranty, 1833-1880)，曾在巴黎 1878 年的萬國博覽會 (Exposition Universelle) 中見過這件作品，稱其以草書般大膽、有力之筆捕捉了的大時代工業發展之下的片段。畫面充斥不安躁動之感，卻也明確表露出創作者堅定的自由信念和誠摯情感。¹¹

⁵ 1839 到 1842 年，曼澤爾為德國藝術史家兼文人 Franz Kugler 所寫的歷史著作《腓特烈大帝傳》(*History of Frederick the Great*) 繪製四百多幅版畫，以寫實筆法呈現腓特烈二世 (Frederick II) 的日常生活和政績，腓特烈二世是一位以啟蒙開明思想著稱的君主。此書在當時大受歡迎且不斷再版，曼澤爾陸續又為此書繪製了 200 幅插圖直到 1849 年。參自 Fried(2002), pp.5-6, 23.

⁶ 劉裘蒂，〈浪漫與印象主義的德國寫實——孟澤爾畫筆下的工業革命社會〉，《藝術家》第 259 期，1996 年 12 月，頁 442。

⁷ Claude Keisch, Marie Ursula Riemann-Reyher ed., Michael Cunningham trans., *Adolph Menzel, 1815-1905: Between Romanticism and Impressionism* (New Haven ; London : Yale University Press, in association with National Gallery of Art, Washington, 1996) , pp. 350-354.

⁸ Michael Fried(2002), p.443.

⁹ Gisold Lammel, "Menzel's Life and Work" in Nancy Eickel ed., Tawney Becker Trans., *Adolph Menzel 1815-1905: Master Drawings From East Berlin* (Virginia: Art Services International, 1990), p.15.

¹⁰ 《鋼鐵工廠》原受私人銀行家委託，後成為普魯士皇家收藏。Andrew Hemingway, "The Realist Aesthetic in Painting: 'Serious and committed, ironic and brutal, sincere and full of poetry'" in *Adventures in Realism* (Malden; Oxford : Blackwell, 2007) , pp.111-112.

¹¹ Fried, "9. The French Response to Menzel: Edmond Duranty" in *Menzel's Realism: Art and Embodiment in Nineteenth-Century Berlin*(2002), p.126. 轉引自 Edmond Duranty, "Exposition universelle: les écoles étrangères de peinture" in *Gazette des Beaux-Arts* (1878).

《後院和房屋》及《陽台房間》的被發現，是改寫這位普魯士官方畫家藝術成就，使之與現代藝術、前衛藝術論述緊密扣連之重要關鍵——針對這兩幅作品最早的討論，是 20 世紀初德國藝術史學者 Meier-Graefe，因循 19 世紀現代藝術史的脈絡，認為這兩件描繪當代私人生活的作品，是現代藝術的傑出前驅。而曼澤爾的官方作品、歷史繪畫，就相對只是捕捉奇聞軼事的寫實再現，不若《陽台房間》、《後院和房屋》富現代精神。但 Fried 也提出，這兩件作品和其他早期的實驗性習作，原先的創作用意即非公開展示。¹² 這兩件作品固然提昇了曼澤爾的藝術成就，但卻不能抹煞曼澤爾其他公開作品的卓越表現，更不能忽略曼澤爾同時關注各種主題、靈感豐沛的創作歷程。

儘管身為成功的官方藝術家、歷史畫畫家，但曼澤爾自 40 年代開始便不輟地對現實世界進行寫生、臨摹直到生命末了，留下大量題材多元、體現當代生活之作。可以說兩種型態的再現主題，一直是曼澤爾在漫長創作過程中同時關注的對象，也很可能是互相供給、激盪的圖像來源。例如《威廉一世隨軍遠征》雖為官方作品，但卻以市井小民的生活細節來表現國家大事。因此，本文以《陽台房間》、《後院和房屋》兩作為主題，並非要說服它們是否超越曼澤爾其他官方作品，或對比兩種題材作品之間的差異、衝突。本文的用意，是針對這兩件作品在創作脈絡、居家／城市主題呈現、以及表現形式上的特殊性來作討論。

（二）曼澤爾與德國 19 世紀中期的寫實主義

除了實地寫生，曼澤爾也時常走訪各藝術展覽或藝文聚會。¹³ 他特別關注如杜勒 (Albrecht Dürer, 1471-1528)、林布蘭 (Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 1606-1669)、和 Daniel Chodowiecki (1726-1801) 等北方大師之作，也時常欣賞和研究當代藝術。¹⁴ 當今許多關於曼澤爾的研究皆將之視為承接浪漫主義到寫實藝術的代表人物，甚至以「印象派前驅者」重塑之。這種對曼澤爾作品的歸類並不難理解，例如上述《腓特烈大帝在無憂宮的長笛音樂會》、《國王威廉一世隨軍遠征》和《鋼鐵工廠》皆以動感的筆觸、鮮沛的用色，再現國家歷史場景與社會現實。而 1845 年的《陽台房間》更以悠然的光影描摹、和風吹進室內空間的臨場感，呼應了 19 世紀末的印象派藝術。¹⁵

1881 年，法國支持印象派藝術的年輕詩人 Jules Laforgue，便撰文稱頌曼澤爾的繪畫：展露了創作者對週遭的熱切觀察、和對學院傳統的棄絕；作品中的色

¹² Michael Fried, "The '7. Private' Pictures and Some Others" in *Manzel's Realism: Art and Embodiment in Nineteenth-Century Berlin*(2002), pp.75-76.

¹³ Fried, "2. 'Who Is Menzel?'" in *Manzel's Realism: Art and Embodiment in Nineteenth-Century Berlin*(2002), p.5.

¹⁴ 參自 Gisold Lammel(1990), p.11-12.

¹⁵ 劉裘蒂，〈浪漫與印象主義的德國寫實——孟澤爾畫筆下的工業革命社會〉，頁 443。

彩反映出自戶外寫生 (plein-air) 的創作方式，是現代藝術之佳作。¹⁶ 除了在法國享有聲譽，1896 年，柏林重要的藝術雜誌 *Modern Art in Master-Woodcuts after Paintings and Sculpture of Contemporary Masters* 亦曾以大篇幅集結和介紹曼澤爾的作品，推崇其為「19 世紀偉大的德國寫實藝術家」。¹⁷

然而，儘管不是完全的排拒、劃界，曼澤爾對於浪漫主義的藝術表現，始終抱有過於理想、悖離現實的疑慮，對於源自法國的印象派藝術也並非全然友善。¹⁸ 因此，就當代圖像作品而言，主要影響曼澤爾創作的，除了當代流行版畫，也包括幾位法國的自然主義和寫實藝術家，如 Ernest Meissonier、Charles-François Daubigny、Theodore Rousseau、Gustave Courbet、和 Edouard Manet 等。¹⁹ 曼澤爾本人曾於 1855、1867、1868 年三度前赴法國，²⁰ 其作品在法國除了受杜杭堤等藝評家的讚賞，竇加 (Edgar Degas, 1834-1917) 也視曼澤爾為當代最偉大的藝術家之一，並曾臨摹其作品。²¹

1830 年代，浪漫主義在德國藝術中漸次式微。²² 19 世紀中期開始，德國藝術開始響應 Jean-Baptiste-Camille Corot、Courbet、Millet、與巴比松畫派 (Barbizon School)、Rousseau 等法國自然主義和寫實主義作品。²³ 但德國寫實運動的正式展開卻比法國晚了近二十年——60、70 年代，由 Wilhelm Leibl (1844-1900) 為首，帶領一群藝術家以慕尼黑 (Munich) 為據點，創作風格嚴謹細膩的寫實繪畫。和法國具叛逆政治意識的寫實主義不同，德國繪畫的寫實運動主要是藝術家

¹⁶ Elizabeth Gilmore Holt ed., *The Expanding World of Art 1874-1902: Unoversal Expositions and Sate-Sponsored Fine Arts Exhibitions* (New Heaven & London: Yale University Press, 1988) 轉引自 Jules Laforgue, "The Berlin Salon," in *Gazette des Baeux-Arts* (Feb. 1888)

¹⁷ *Modern Art in Master-Woodcuts after Paintings and Sculpture of Contemporary Masters* 雜誌創立於 1887 年，1846 年由 Helene Vollmar 為文撰述當時已經 80 歲的曼澤爾之生平藝術成就。這本藝術雜誌除了介紹德國藝術，也引介重要的法國藝術家，在 19 世紀晚期和柏林學院藝術展覽的影響力幾乎同等重要。參自 Beth Irwin Lewis, *Art for All? The Collision of Modern Art and the Public in Late Nineteenth-Century Germany* (Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2003), pp. 114-117.

¹⁸ 雖然法國印象派畫家竇加非常推崇並曾臨摹曼澤爾的作品，但曼澤爾本人曾經爬上一個柏林藏家的沙發，用放大鏡細細檢視法國印象派作品，指出自己的創作和印象派有何不同。參自 Götz Czymmek, Helga Kessler Aurisch ed., *German Impressionist Landscape Painting: Liebermann-Corinth-Slevogt* (The Museum of Fine Art, Houston; Wallraf-Richartzu-Museum & Foundation Corboud, Köln, 2010), p.6.

¹⁹ 當代 Frank Döbeck、Adolf Schroedter、Theodor Hosemann 等人的流行版；和當時杜賽朵夫 (Düsseldorf) 的浪漫主義風格繪畫，皆為曼澤爾所常接觸到的圖像作品。但對曼澤爾而言，浪漫主義式的再現過於理想和美化，真正引發其關注的，則是英國 John Constable；法國 Ernest Meissonier、Charles-François Daubigny、Theodore Rousseau、Gustave Courbet、和 Edouard Manet；以及比利時的 Louis Gallait 等 19 世紀藝術家。參自 Gisold Lammel(1990), p.11-12.

²⁰ Beth Irwin Lewis(2003), p.12.

²¹ William Vaughan, in Margarita Russell ed.& trans., *Caspar David Friedrich to Ferdinand Hodler, A Romantic tradition: nineteenth-century paintings and drawings from the Oskar Reinhart Foundation, Winterthur* (Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1993), p.160.

²² Jason Gaiger, "Modernity in Germany: the many siedes of Adolph Menzel" in Paul Wood ed., *The Challenge of the Avant-Garde* (New Heaven and London: Yale University press, 1999), p. 92.

²³ 有川治男文，潘福譯，〈德國的寫實主義、自然主義、印象主義〉，頁 222。

們對繪畫主題的再思。Leibl 等人將描繪視角轉向鄉村的農民、也跳脫承襲自文藝復興藝術的學院傳統。²⁴ 至於曼澤爾曾經參與的柏林藝文團體 *Tunnel über der Spree*，²⁵ 則沒有特意強調文學和藝術上的寫實主義。法國作為 19 世紀藝術運動的輻散核心、前衛領導，雖一定程度地影響了其他地區的藝術，但曼澤爾的寫實作品卻應該要置放在普魯士與柏林的政治、社會、與文化脈絡中來看。²⁶

此外，也必須考慮到《陽台房間》與《後院和房屋》，是曼澤爾早在 1845 年時的創作。雖然作品中的日常主題、和戶外／半戶外寫生的創作方式，與法國的寫實主義、印象派藝術有相似之處，但並不能僅以法國 1848 年第二共和時期、和 1855 年庫爾貝發表《寫實主義宣言》的「寫實主義」(Realism) 文化與政治內涵，²⁷ 來理解這兩件體現廣義寫實主義 (realism) 的作品。19 世紀，歐洲社會朝工業化、現代化邁進，實證主義、唯物主義的科學和哲學觀敦促了文人與創作者思考何為真實、和如何再現真實？終在法國點燃寫實主義的文化運動。然而，自然主義的創作形式，早深植於文藝復興時期北方藝術、及 17 世紀荷蘭繪畫的藝術史傳統中，更與歐洲啟蒙思想、商業社會、與中產階級的興起密不可分。從 18 世紀啟蒙到 19 世紀初的浪漫時期，自然主義的繪畫也在歐洲各國被持續地創作，再現著社會與自然，反映出創作者各異的生活環境，與國族/地方意識。²⁸ 由此可見，自然主義繪畫、和對社會進行詳實觀察的創作方式，並非只是 19 世紀中期寫實主義藝術 (Realism) 的專利。

1848 年，法國二月革命的解放風潮席捲全歐，德國在同年三月也爆發了自由主義者／中產階級，和統治王權之間的衝突。但 Vaughan 認為，相較於法國，德國寫實主義藝術並不帶有高度自覺的政治意識形態。²⁹ 因此即便中產階級出身的曼澤爾曾在作品中流露對革命者的同情，在藝術創作上也另闢出不同於學院傳統的主題、風格，卻也必須要考量 19 世紀中期德國與法國社會與文化環境之差異。如 Gaiger 所述，19 世紀普魯士王室的影響力滲透於人民各生活層面，當時德國繪畫與雕刻藝術基本上仍深深依附王宮貴族的委託、收藏機制，尚未出現如法國那樣壯大、並具培育前衛藝術潛能的藝術市場。儘管如此，回顧 19 世紀的德國社會狀況，我們仍可在曼澤爾豐富的創作中，窺見 19 世紀的德國社會歷經工業革命、城市人口急遽擴張、社會結構改變、及現代化建設全面啟動的多變

²⁴ 放下古典文藝復興的學院傳統，慕尼黑的寫實繪畫轉而回溯 16 世紀霍爾班 (Hans Holbein the Younger, 1497-1543) 具北方藝術精確沉著特色的肖像畫作品。同註 20，頁 10-11。

²⁵ 成立於 1827 年，直到 1899 解散。該團體最活躍時其為 1840 到 1860 年，成員多為官員或與皇室關係密切的文人。參自維基百科：

<http://en.wikipedia.org/wiki/Tunnel_%C3%BCber_der_Spree> (瀏覽日期：2011/6/25)

²⁶ William Vaughan(1993), p.91-92.

²⁷ James Rubin, "Realism as Language and Attitude: A Manifesto and Its Contexts" in *Courbet* (London: Phaidon, 1997), pp. 156-174.

²⁸ Andrew Hemingway, "The Realist Aesthetic in Painting: "Serious and committed, ironic and brutal, sincere and full of poetry"" in *Adventures in Realism*(2007), pp.103-108.

²⁹ William Vaughan(1993), pp. 8-11.

面貌。³⁰ 本文的第二部分將討論再現居家室內的《後院和房屋》、和以城市風景為主題的《陽台房間》如何表現藝術家的觀視／創作經驗，和折射社會景況？

二、窗外的風景室內的身體——《後院與房屋》

1840 年代中期到 1850 年代，曼澤爾創作了一系列的小幅油畫作品，當中多數的描繪主題都是居家室內、或由公寓眺望出去的景色。除了《陽台房間》、和《後院與房屋》之外，也包括 1846 年的《月光下的安侯特火車站》(*The Anhalter Railway Station by Moonlight*)、《柏林-波茨坦的鐵路》(*The Berlin-Potsdam Railroad*)、以及 1848 年的《雪中的柏林公寓》(*Berlin Tenements in the Snow*) 等作。³¹ 《後院和房屋》原被認為是曼澤爾在 1846 到 1847 年間一系列描繪風景、居家周遭、和城市建築的作品，為同時期的創作。但是 Keisch 指出，若比對當時柏林的都市計畫資料，《後院和房屋》應為曼澤爾於 1845 年所完成的創作。《後院和房屋》之創作年代的重新考證，對於了解曼澤爾各階段的創作有重要的貢獻。因為就目前的研究來看，1845 年以前，曼澤爾尚未創作任何以城市景色為主題的作品。另外，一般也認為曼澤爾是在 1848 年以後才開始出現描繪柏林城市的畫作。如此一來，《後院和房屋》與《陽台房間》便同樣是曼澤爾在 1845 年的創作，只是前者是在 Zimmerstrasse 4 號的舊址所作，而後者則呈現了曼澤爾在 Schöneberger 街 18 號公寓的居家一角。此近年研究上的發現，賦予這兩件作品被並置討論的脈絡。³²

(一) 《後院和房屋》與寫實的身體經驗

儘管曼澤爾並非專於風景畫創作的藝術家，但是他早期的未竟油畫速寫《後院和房屋》，同樣表現出其在歷史畫、及繪述城市公眾生活作品中，對於周遭環境的敏銳速記與觀察能力。《後院和房屋》中疏鬆的筆觸，對氣氛、光線、與景物動態的掌握，更讓後世的觀者將曼澤爾歸類和尊為傑出的印象派前驅。³³ 這件從高處俯瞰寫生的作品，以紛亂的筆觸表現沉鬱的自家後院和周圍的畸零

³⁰ 曼澤爾曾在 *The Public Funeral of the Victims of the March Revolution* 一作中流露對 1848 年革命階層的認同、同情。Jason Gaiger, "Modernity in Germany: the many sides of Adolph Menzel" in Paul Wood ed., *The Challenge of the Avant-Garde*(1999), p. 91-92.

³¹ Jason Gaiger, 'Modernity in Germany: the many sides of Adolph Menzel' in Paul Wood ed., *The Challenge of the Avant-Garde*(1999), pp. 98-100.

³² 曼澤爾在 1845 年 4 月到 1847 年 3 月這段期間的居住地，是柏林 Schöneberger 街 18 號的一間公寓 (18 Schöneberger Strasse)。而這件描繪後院風景的作品，顯然與以上此段期間的住家附近環境有所落差，但是卻符合他在 1845 年 4 月以前居住的 Zimmerstrasse 4 號公寓。Claude Keisch, in Marie Ursula Riemann-Reyher ed., Michael Cunningham trans., *Adolph Menzel, 1815-1905: Between Romanticism and Impressionism*(1990), p.180.

³³ Götz Czymmek, in Helga Kessler Aurisch ed., *German Impressionist Landscape Painting: Liebermann-Corinth-Slevogt*(2010), pp.40-41.

地——蔓生的雜草、被翻攪過的赭色土壤、以及由木條支撐的頹圯圍牆。後院的空地上有一個連接木頭導管的汲水裝置，佔據了整個空間。自家院子的隔牆，則是一個怪異、朦朧的小屋，和一塊狹長的三角形院子兼工作區。

作品中唯一以精確透視法呈現的，則是畫面右緣一棟稍向後方聚縮的灰色建築物，以及其狹窄的院子和公廁空間。在這個了無生氣的鄰家院子裡，一排晾曬衣物擄獲觀者的視線。曼澤爾以幾筆短促隨性的厚塗（*pastose*），呈現了衣物飄揚在白天微風中的樣態。後院之後的遠方是一團模糊不明的未完成風景，和前景中明亮的住宅區域割離開來。曼澤爾在遠方的土色空地上，以黑、黃色漸層塗繪如深潭般的一團瀝青，並將依稀的玩耍孩童身影綴於其邊上。³⁴ 將兩個世界並置同一畫面中的作法，也出現在曼澤爾 1846 到 47 年的 *Garden of Prince Albert's Palace* 【圖 6】中。這件作品同時可見一排樹木後方的皇家宮殿，及前方的倒臥在施工土堆旁小憩的工人。

遠景中陰森的龐然建築和其幻境似的倒影，像是畫中畫般地，藏匿著另外的世界，但也可能是實景裡，尚在興建中的城區。曼澤爾在此部分使用刮刀，將物質成分從薄薄的紙張和色料上刮除，表現出土地和建築物粗礪而神祕的質感。儘管這件不排除雜物、曬衣、和建築碎片的寫生習作可視為曼澤爾對於眼見、與生活實況的高超拼貼，體現了對當代世界的入微體察。³⁵ 但作品後半冷冽景致的再現，卻使畫作整體透露著一種海市蜃樓的飄浮魔力。雖然是在觀望未來，卻又籠罩著破敗的虛幻感。右方那一小區塊的透視、自然主義表現，和曖昧隱晦的遠景，則更加對比出作品中一股懸念般的張力。³⁶ 儘管如此，我們仍可肯定《後院與房屋》是一件「寫生創作」。

19 世紀初，德國畫家 Johann Georg von Dillis（1759-1841）、和 Karl Blechen（1798-1840）皆曾創作過與《後院與房屋》主題相似之作。如 Dillis 的 *The Roofs of Munich*（1806）【圖 7】，是一件非正式的城市風俗畫作品，作品中隨性的景觀截取、鬆散的構圖，透露了作者觀視週遭環境的獨特視野，但不同於《後院與房屋》，這件作品仍於工作室中所完成，並非真正的戶外寫生。³⁷ Fried 則認為曼澤爾這幅「高度未完成」的後院寫生，具現了不時在建構和改變中的真實生活，也體現了藝術家於空間中的視覺游移、身體感知經驗，並非僅只是純然的自然主義寫生之作。藉渦旋扭動的筆觸、各異空間與氛圍的結合描繪，曼澤爾捕捉了寫生過程中所觀察到的多方視點，突破了傳統風景繪畫對空間景觀，採取統一視角

³⁴ Jason Gaiger(1999),p.180.

³⁵ Peter-Klaus Schuster, "Menzel's Modernity" in *Adolph Menzel, 1815-1905: Between Romanticism and Impressionism* (New Haven ; London : Yale University Press, in association with National Gallery of Art, Washington, 1996), p.148-149.

³⁶ Götz Czymmek(2010), p.180.

³⁷ Götz Czymmek(2010), pp.34-36.

的再現方式。³⁸

Fried 提出，《後院與房屋》沒有固定的觀看視點。畫作右方建築物的透視手法和細節處理，使觀者以為抓到了視覺的焦距，但同時又會對畫面的閱讀感到吃力。因為除了右棟建築，曼澤爾也細心琢磨了從右方延伸到左方的圍牆、和左方小屋的壁面和屋頂部分，使小屋表現出確實的輪廓和體積，卻又刻意在牆角留下未完成的空白痕跡。另外，曼澤爾對於自己公寓後院與鄰家的圍牆雖施以確切的空間劃界，但畫面左下方微微高於右方汲水器部分的空間卻是一片混沌，連雜草的生長方向都曖昧不明，而右側的圍牆也略顯左傾，很可能暗示了作者當時傾斜、隨性的身體狀態。

但若細覽作品，仍可在看似雜亂無秩序的拼湊之中，端見曼澤爾對於三塊宅院空間之間，和前景與朦朧遠景的合理接合，亦精心將疏曠的輻奏空間、和複雜瑣碎的日常枝節一同收納、整理於表現藝術家生活部分整體的作品中。由此可知，曼澤爾的速繪寫生雖無精確琢磨之意圖，也沒有遵照傳統風景畫再現方式的心思，反倒是專注於眼前所見，一邊用手畫下這件作品，同時又跳躍、隨心所至地捕捉某些細部或是區塊的顏色與形狀，使作品具有著破碎的美感、分裂的情境（前景住宅區／遠景），卻有著份外人入勝的整體氛圍。這件曼澤爾的私人習作，無公開展示、接受審視的壓力，放棄了對景物細節歷歷詳實的描繪，但卻不經意的流瀉出曼澤爾專注創作的身心狀態，和極富彈性、不落傳統窠臼的繪畫技巧。

39

Fried 藉由畫作賦予觀者的臨場感，來定位畫作的寫實性。Esrock 進一步解釋，Fried 的研究方法並非分析藝術家具有何種創作意圖，而是細讀作品，並陳述觀看《後院和房屋》一作的感受，以此回歸去理解曼澤爾寫生的當下狀態，即環境觀察記錄者與環境的關係。Esrock 闡述，Fried 對於此作的分析，不同於客觀、或純粹自然主義擬真的寫實美學——《後院和房屋》的寫實性在於記錄了景像觀者（藝術家）身體處在特定空間中的感知狀態。此狀態包括藝術家寫生身體的實體存在與臨場感，例如以飄動的衣服，傳遞藝術家對風與光線的視覺和觸覺感知；又例如遠方的朦朧建築和空地，除了是再現的風景，卻可從其在色調、氣氛營造上的轉換，窺得藝術家對特定地貌所投射的感情、記憶，甚至是無以名狀、不得其解的潛意識。此外，曼澤爾針對後院汲水器的描繪，雖然形貌略顯含糊（例如搖搖欲墜的支架，和支架在後院水窪中若隱若現的倒影），卻暗示了觀看主體／藝術家在描繪對象上投射了熟悉的日常活動。作品對週遭環境中幽微、平凡、甚至雜穢之物的描寫，看似有著排除理想性，將觀者拉回現實的除魅作用，卻因為讓觀者體會到作者身體於再現景色中的存在感，留下了讓觀者「出神、忘我」

³⁸ Michael Fried(2002), pp.80-82, 232.

³⁹ 參自 Fried(2002), pp.76-83, 231-233.

(translike effect) 進入畫面的空位。⁴⁰

透過觀者的觀看與想像，《後院和房屋》本身也成了曼澤爾「親身經歷的化身」，曼澤爾瀟灑的筆觸帶動了眼前即便只是邊緣一角，但卻不斷在變動的世界。同時，也畫出了自己掃動的視線、流轉的心思、以及經驗生活的當下。將自己與外在環境的關係、自己於世界中所處的位置，寫實地畫進了作品當中，使畫作成了曼澤爾本身處於寫生當下時空的線索。即便曼澤爾早已離開那個特定的時空當下，畫面中正在建構與拆解的城市景物也不復存，但留下的作品卻能夠邀請觀者「出神入化／畫」進入曼澤爾所再現的時空切片當中。

儘管 Fried 對於曼澤爾作品中寫實美學的解讀，必須配合著個別觀者的感知運作、和主觀參與，卻也為曼澤爾的寫實藝術作品討論帶來不同層次的解讀空間，也點出了作品寫實性、寫實美學表現，與「作品是否再現客觀真實」之間的參差與曖昧。不過，為了探尋《後院和房屋》與曼澤爾身處社會更進一步的關係，筆者將參考 Boime 針對德國 19 世紀前期畢德麥雅文化 (Biedermeier Culture) 與當時藝術作品所作的論述，將《後院和房屋》置於「後院風景之外」的社會脈絡來看。

(二) 後院風景之外——《後院和房屋》作為變動世界的寫照

畢德麥雅文化 (Biedermeier Culture) 一般指德奧地區在 19 世紀初，到 1848 年革命之前中產階級的政治態度、藝術品味，影響所及涵蓋繪畫、文學、音樂、建築、傢具、服裝等文化與生活層面。⁴¹ Boime 提醒，畢德麥雅一詞實際上是在德國 1848 年革命以後才被提出，意指革命以前，德奧地區中產階級與政治保持距離的價值觀和懷舊情懷。18 世紀末到 19 世紀初，受法國大革命、美國革命、和拿破崙戰爭的影響 (或是威脅)，保守主義在仍維持王權體制的德國地區益加當道。備感壓力的普魯士與奧國王室一方面箝制言論自由，一方面鼓勵人民浸淫文藝，維持偏安的生活型態。因此，此時期德國中產階級的日常活動範圍被劃限在既安全又受限的居家室內。個人的世界急遽地縮減，發展出保守、怡然優雅、懷舊、關注私人生活、以及嚮往田園情懷 (idyllic) 的畢德麥雅文化。

儘管如此，畢德麥雅文化也同時也帶動了德國工業的興盛，與中產階級的壯大，影響所及，終在 1848 年爆發中產階級革命。⁴² Boime 更指出，曼澤爾 1848

⁴⁰ Ellen J. Esrock, "Embodying Art: The Spectator and the Inner Body" in *Poetics Today: A Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication* 31:2 (CA: Duke University Press, Summer 2010), pp. 217-231.

⁴¹ 參自維基百科：<<http://en.wikipedia.org/wiki/Biedermeier>> (瀏覽日期：2011/6/28)

⁴² Albert Boime, "Biedermeier Culture and the Revolutions of 1848" in *Art in an Age of Civil Struggle 1848-1871* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2007), pp. 471-475.

年之後記錄社會事件的作品，透露出其受革命影響，從畢德麥雅陶然微醺情境中覺醒的社會和美學意識。⁴³ 但由於本文的焦點為《後院和房屋》及《陽台房間》兩作，故先不對兩件作品和其他公共主題作品作比較。就這兩件 1845 年的作品而言，並不能看出曼澤爾在 1848 年之後創作意念上的轉變，但卻可以透過畢德麥雅的文化內涵，來認識作品與外在社會的關係。

畢德麥雅風格的繪畫，多以中產階級的居家生活、或是復古田園風情為主題，並採寫實技法。與英、法寫實藝術將觀照景框從學院理想，移焦至周身社會的發展脈絡不同。畢德麥雅繪畫的寫實性在於，透過自然主義的筆法、閒散的主題，間接地表述對政治無能為力的冷漠，也反映出無處可去、被箝制的真實生活狀態，體現了一種依循安全路線卻同時表達出現況的寫實主義策略。⁴⁴ Vaughan 提醒，畢德麥雅文化在柏林的影響，不若相對保守的奧國和南方地區深刻，因此 19 世紀前期的柏林繪畫，多以自然主義表現為主。⁴⁵ 和純正畢德麥雅式的居家、及田園風景圖像有所不同，曼澤爾的《後院和房屋》是一幅以居家為據點，再現外在城市風景的作品。雖然主題是荒涼的市郊景色，卻也流露了幾許畢德麥雅式的懷舊嚮往，畫出了工業社會下快速變動的大環境。

以曼澤爾 1848 年的《雪中的柏林公寓》【圖 8】，和空曠的《後院和房屋》作比較，即可對比出了柏林的變化——《雪中的柏林公寓》再現了新居窗外蕭條雪景中，櫛次鱗比的建築物屋頂。和《後院和房屋》相同的是，這件作品並不拘泥精準的描繪，但卻掌握了雪中的寂寥氛圍、與迅速成長中的繁密市容。⁴⁶ 相對這兩件早期捕捉工業都市一景之作，1867 年的粉彩作品 *View from a Window in the Marienstrasse* 【圖 9】便存續著輕盈的畢德麥雅風格。此作將窗戶內外的景色一同入畫。窗櫺上的鳥雀、半敞的窗戶、和院中植物，皆再現了春天的氣息和私密居家生活片刻。雖相隔 20 年，但 *View from a Window in the Marienstrasse* 比早期的《後院和房屋》貼近畢德麥雅式之隱於市的田園情懷。⁴⁷

和《後院和房屋》同樣以柏林及其近郊荒涼景象為再現主題，1846 年的《月光下的安侯特火車站》【圖 10】是曼澤爾由《陽台房間》之 Schöneberger 街 18 號住家公寓望向窗外的寫生。此作留下自家建築物牆面，作為指認創作者位置的中介線索，畫面下半則描繪重建中的安侯特火車站和其附近重新規畫中的街道景

⁴³ Albert Boime(2007), pp.559-560。

⁴⁴ Albert Boime(2007), pp.473-475。

⁴⁵ William Vaughan, "Germany" in Andrew Hemingway, Vaughan ed., *Art in Bourgeois Society: 1790-1850* (Cambridge and NY: Cambridge University Press, 1998), p. 205-207.

⁴⁶ 1847 年 3 月到 1860 年，曼澤爾的居住地址是遷柏林 Ritterstrasse 街第 43 號公寓，此作畫出了不同於 1845 年舊址的窗外風景。參自 William Vaughan, in Margarita Russell ed.& trans., *Caspar David Friedrich to Ferdinand Hodler, A Romantic tradition: nineteenth-century paintings and drawings from the Oskar Reinhart Foundation, Winterthur* (1993), pp.164-66.

⁴⁷ William Vaughan(1993), p.170.

象。曼澤爾刻意避開完整的建築物體，選擇呈現散落一地的灰樸建材與碎片。整件作品沒有擋住視線的前景，也不見傳統風景畫的明確透視消失點，反由烏雲夜幕上的一小點滿月，和工地的零星燈火，閃爍出畫面的焦點。這件即興創作，也記錄了 1840 年代電燈設備的啟用。⁴⁸

同是 1846 年的《柏林-波茨坦的鐵路》【圖 11】則描述荒涼的柏林郊區，一輛載貨火車正在行駛過彎的即景。《後院和房屋》、《月光下的安侯特火車站》、和《柏林-波茨坦的鐵路》皆由居高臨下的位置，俯視繁榮城市中的荒涼景象，暗示了曼澤爾是以一種較為抽離的態度觀察外在環境的變動。此外，Boime 更認為這些作品中，略顯陰沉寂寥的氛圍塑造，反映出曼澤爾對於工業科技、對城市的改變，並非全然的樂觀。⁴⁹

由窗戶瞭望出去的景致，暗示了曼澤爾往外界探索、觀測的同時，是處於安全熟悉的家中，並在熟悉的環境中去觀察、體認當代社會混亂且變動的真實。Vaughan 表示，這或許可解釋為何曼澤爾後來致力於歷史畫的創作。或許曼澤爾希望可以在這個到處有東西消失、被拆毀又重建的世界裡，去追念過往的穩定世界、去建構已經消逝之事物。⁵⁰ 曼澤爾這幾幅早期風景寫生作品，藉著窗邊望出的寂寥景致，告訴觀者他看到的不是城市的進步，也不是蒸氣工廠，卻是社會中不敵工業化需要而被破壞的部分。雖與純正畢德麥雅的田園懷舊風格有別，但曼澤爾之早期小品同樣表述了對新舊交替的悵然、對舊有事物的無奈留戀。

三、室內的風景·日常的寫實——《陽台房間》

(一) 室內的風景

《後院和房屋》寫實地記敘了畢德麥雅式的懷舊惆悵，與城市真實，《陽台房間》則再現了畢德麥雅的室內。房中空白的牆面、寬敞的空間和簡約的傢俱布置，與點綴於天花板的花卉圖案、木椅流線型、融合洛可可元素的設計，皆符合畢德麥雅兼顧美觀與實用，在簡單節制中稍作裝飾的設計風格。⁵¹ 這件空無一人的室內風景，不僅見證了 19 世紀中期的生活元素，亦具現了現代圖像作品與傳統敘事性、象徵性分道揚鑣的轉變。《陽台房間》中以明快筆觸、清新色調，

⁴⁸ Claude Keisch, Marie Ursula Riemann-Reyher ed., Michael Cunningham trans., *Adolph Menzel, 1815-1905: Between Romanticism and Impressionism*(1996), pp197-198.

⁴⁹ Boime(2007), p.475.

⁵⁰ William Vaughan(1998), pp.160-163.

⁵¹ Boime 舉出奧國的 Josef Danhause 和 Johann Baptist Reiter 兩位出身傢俱工匠之子的藝術家，在其居家主題的作品中，表現了畢德麥雅視覺文化與生活。筆者參考以上兩者的作品，解釋為何曼澤爾的室內描繪代表了畢德麥雅的設計風格。Boime(2007), pp. 474-475.

對風、光線、和半透明窗簾輕飄動作的描寫，皆使這件作品在 19 世紀末到 20 世紀初，被不疑有他地視為寫生和捕捉瞬間印象（effect）的印象派作品。⁵² 但如前述基於時空與文化脈絡上的考量，筆者希望專注於探討《陽台房間》的寫實表現。

《陽台房間》中這種對室內空景的描繪，自 19 世紀起便常出現於呈現貴族居家室內的水彩作品中，但多是構圖方正嚴謹，雕琢細部之作。相反地，《陽台房間》卻提供了不對稱的構圖、和令人費解的透視表現——觀者幾乎難從天花板和地板之間的距離找到合理適當的切入點，當我們看著這件作品時，會感到既快要接近天花板，但畫面卻只顯露天花板的一小部分；同時，又無法在畫面前景中覓得任何媒介、依據，說服自己是否穩踏於地板上，曼澤爾僅以大面積色塊繪出地板的面積，但沒有以筆觸或紋路來表現地板的方向性，和地方與牆壁的確切交界。Keisch 便評論：「地板彷彿要從腳下滑走。」⁵³

Fried 則解釋，《陽台房間》與《後院和房屋》皆沒有呈現精確的透視向度、或是具體並且有明確範圍的空間感。但曼澤爾作品中這種予人超現實之感、看似虛幻的表現，實際上是一種寫實主義的實踐。如同前述 Fried 論述《後院和房屋》捕捉觀察者／藝術家當下感知經驗與身體動作的寫實美學。於《陽台房間》中，曼澤爾同樣於寫生的當下，在畫面上暗示了自己身體也同時佔據於此房內的一部分空間。但是這種觀察／描繪者身體與所處空間的關係，並不像攝影機／攝影者存於固定一處，而是自在地一邊觀望著自己家中的風景，一邊又用畫筆見證眼睛所見。因此，《陽台房間》中天花板、牆壁、和地板三者關係之間的不確定感，實為曼澤爾於其中寫生的一種線索，卻沒有把自己入畫，或是依照傳統圖現再現方式設定固定的取景框架。畫面的不確切性，給予觀者解讀上的困難，但在另外一個層面上，卻是見證了曼澤爾一邊觀察，一邊描繪，一邊探測自身與空間、自身與身外物件的過程。⁵⁴

另外，《陽台房間》在顏色的表現上，不以明確的色塊或對比色區分物件、空間，而是以具統合性的相似顏色來為畫面定調，賦予畫面統一的整體感。但同時卻可發現，曼澤爾針對此室內中不同部分的描繪，表現了各異的精確程度，因此也為畫面注入了破碎、片段、不連貫之感——有些部分如隨性擺放的椅子、和被風吹動的窗簾彷彿清楚可觸；但有些部分如牆壁上的淺色塊，究竟代表戶外光現的照射？油漆粉刷中？抑或曼澤爾根本沒有完成這件作品？除此之外，實體空間中沙發是一團含糊的土黃色，但卻又幽靈般的在右方鏡子中映射出綠色和粉紅色相間的條紋。儘管如此，曼澤爾卻在這幅作品的右下角留下簽名和日期，表示

⁵² Jason Gaiger, 'Modernity in Germany: the many sides of Adolph Menzel' in Paul Wood ed., *The Challenge of the Avant-Garde*(1999), p. 101.

⁵³ Keisch, in *Adolph Menzel, 1815-1905: Between Romanticism and Impressionism*(1996), p186.

⁵⁴ 參自 Fried(2002), pp. 84-90.

這件作品是半完成習作作品的可能性相對的低。

若跳脫圖像再現的傳統方式來看，曼澤爾在《陽台房間》中有選擇性的、疏密不一的關注，其實更加貼合了一種真實的觀看經驗——當人們專定睛於某事物的「當下」，視覺焦點以外的世界便會隱退為模糊的背景。Keisch 認為曼澤爾對於此種觀看經驗的精準掌握，突破文藝復興以來，繪畫作品中將所有再現客體皆描繪地歷歷在目的幻覺建構、觀看習慣。由此，我們可以進一步閱讀曼澤爾作品中飄動的窗簾、灑落的光影，代表了真實世界裡某一時刻的細微動態。⁵⁵

為進一步討論《陽台房間》中「此時此刻」的時空指涉，筆者將分別以杜杭堤 1876 年討論寫實與印象派繪畫的藝評 'The New Painting: Concerning the Group of Artists Exhibiting at the Durand-Ruel Gallerie's'、和當代學者 Esrock 依據生理科學所撰的研究 'Embodying Art: The Spectator and the Inner Body'，來探討《陽台房間》如何寫實再現創作者在創作時的身體、感官、與認知運作。

（二）日常的寫真與身體記錄

杜杭堤於 'The New Painting: Concerning the Group of Artists Exhibiting at the Durand-Ruel Galleries' 中，將法國印象派繪畫，與既有的寫實主義文化基礎相互連結，評述印象派藝術是一種具有現代意識的新寫實藝術。但本文並沒有要以此來複述《陽台房間》和 19 世紀下半的印象派藝術究竟具有何種近似之處、親近關係。因為一方面，本文的上一個部分已經依據當代學者的研究，討論了曼澤爾作品中超越視覺所見、不能單以既定圖像觀看經驗來理解的寫實性。另外一方面，杜杭堤雖然極為讚賞曼澤爾，但有生之年卻不曾見過與認識到曼澤爾私藏的《陽台房間》。然而，杜杭堤對竇加之家族肖像作品 *The Bellini Family* 【圖 12】的討論，卻很詳細提出了竇加再現居家室內的圖像，何以指涉了當代生活之中「某特定時刻」的美學觀點。筆者將以此來對照討論曼澤爾的《陽台房間》。

首先，杜杭堤指出竇加所選取的描繪場景——居家室內，體現了現代藝術家對當代生活敏銳度。因為居家空間除了納入當代生活的真實細節，也直指了個人隱私的生活狀態，更同時隱射了外在的世界。竇加的 *The Bellini Family* 將人物與其居家樣貌以同等的重視程度再現於畫布上，精確一點地說，是表現了描繪人物處在室內環境中的真實情況。竇加如實的表現了這家人並不寬敞、高挑的居住環境，並沒有因為真實環境的不盡理想而對其進行挪移改動。此外，竇加作品裡的光影對照關係、和鏡中隱約的影像，暗示了房間中對外窗戶的位置，也刻畫了一天當中，特定時刻自然光照進室內的角度的，進而能理解這件作品所指的，是一個

⁵⁵ Boime(2007), pp.475-477.

特定、且曾經真實存在過的時空片刻。⁵⁶

在其居家室內再現作品的美學觀點中，杜杭堤關注的並非作品是否如攝影一樣捕獵所有真實細節，而是作品是否忠實呈現當下時間與空間所具有的特性，以及作品是否能掌握人物和空間、人物彼此關係所共構的氛圍。《陽台房間》雖是無人的室內風景，但卻也明顯的暗示了人物在其中可能的活動，例如窗邊的椅子，有沒有可能是曼澤爾自己或是家人剛坐那裡吹風曬太陽？此外，杜杭堤所提及之室內風景對於窗外世界的暗示，也可見於《陽台房間》中，對於陽光和流動空氣的捕捉。在作品中，曼澤爾藉揚起的窗簾說明了室外的微風正徐徐吹近室內，又藉著窗簾、牆壁、地板上的光亮筆觸，畫出了太陽光的照射。曼澤爾的《陽台房間》和竇加的 *The Bellini Family* 皆畫出了室內空間與戶外世界的微妙互動，也映證了某個生活時刻的存在。

除此之外，杜杭堤亦認為在真實生活中，我們的視線不可能保持固定，我們的視線範圍也有所受限，也不可能總是以方正、對稱、符合幾何邏輯的景框來觀看。⁵⁷ 於竇加的 *The Bellini Family* 和曼澤爾之《陽台房間》中，皆可見不完整的傢俱、牆面，也可見非對稱的構圖，以及不同程度的細節描繪。以上種種對再現觀點，和描繪手法之討論，皆體現於竇加和曼澤爾的寫實繪畫當中。杜杭堤提出了「視覺是有限度」的看法，卻沒有再進一步詳述何為視覺的受限、畫家又如何突破此種有限。因此，筆者在此參考 Esrock 自 Fried 研究中所發展出的寫實美學論點，來討論《陽台房間》超越視覺限制，而更加接近身體感知的寫實性。

Esrock 認為，曼澤爾的作品藉由對實體物質的特殊描繪方式，傳遞出了物質表象以外的身體經驗。Esrock 敘述，《陽台房間》中飄動的白色窗簾，並非垂直貼合著空間縱軸，而是微微的向室內的方向浮起，表現了風的運動。另外，曼澤爾也藉著細微的色調變化，以及快速、乾刷的筆觸，和窗簾上半部卡在敞開的窗戶木框上之描繪，具現了窗簾輕薄的、半透明的材質。曼澤爾用畫筆呈現窗簾摩梭於窗框上的狀態，也近似於觀者們曾有過的一種，風輕拂過身體的觸感經驗。因此，觀者彷彿可以在畫中體會到風的吹動，這除了要求觀者記憶的參與（曾經觸摸過窗簾輕柔的布料、和被微風吹拂過皮膚的經驗），也從圖像表面上筆觸的痕跡、具厚度與色彩變化的顏料物質而得。⁵⁸ Esrock 對於《陽台房間》之解釋，肯定了曼澤爾之室內風景作品，雖是個人居家空間，但卻沒有將觀者阻隔於畫面之外。曼澤爾註定在專注的描繪過程中，便不自覺的將邀請觀者進入畫面的入口、媒介，私密又誠實，隨興又斟酌地畫進了作品當中。

⁵⁶ Edmond Duranty, "The New Painting: Concerning the Group of Artists Exhibiting at the Durand-Ruel Galleries" (1876), pp. 44-45.

⁵⁷ Edmond Duranty(1876), p.45.

⁵⁸ Esrock(2010), pp. 231-237.

四、小結

Fried 曾稱喜歡四處遊走、繪記所見的曼澤爾，為柏林的「晃遊者」(flâneur)。由曼澤爾豐沛的創作中，亦可見其從不曾喪失對外在世界的好奇探索，這也正符合了波特萊爾(Charles Baudelaire)對晃遊者的定義：「一切沸騰、移動、瞬逝、與永無止盡的多樣性事物，為觀察者帶來無窮的樂趣……你不是在自己家裡，但你處於一切事物的中心，以獨立、熱情、不偏不倚的心靈躲避著所有人……晃遊者是生命的愛好者，走進人群，就像走進巨大的發電廠。」⁵⁹ 曼澤爾的性格與生活經驗雖然有其孤僻之處，而本文所討論的對象《後院和房屋》、《陽台房間》則皆為曼澤爾在家中所作。儘管如此，我們仍能從這兩件作品中認識到，雖然和與波特萊爾對「城市」晃遊者要離開家中、走進人群的定義有所出入，但是這兩件作品表現出的，卻正是「城市晃遊者」熱情且觀察入微的生活與創作態度：「創作者／觀察者處於一切事物的中心，時而躲避著人群進行著觀察，留下對於轉瞬、變動、和永恆事物的紀錄。」

曼澤爾的《後院和房屋》以及《陽台房間》畫的雖僅是世界的一小角落、及城市的邊緣，但其作品中的寫實意義，卻不只是單向的指涉、或僅只是對外在現實的明確描摹、完全遵照，而是同時映現了當下的日常時空，又間接反映了外在城市、大環境的景貌。《後院和房屋》、《陽台風景》傳遞了藝術家當代生活的氛圍，除了記錄日常的視覺經驗，也寫實了表象之下，眼睛所見之外的真實感觸。曼澤爾或許自認為這樣的創作方式、和作品本身，是屬於較個人化、非普遍所能接受認同的表達語彙。但從其描繪私密日常生活風景的這兩件作品當中，我們仍可以得知曼澤爾與外界的互動關係，以及他觀照世界的獨到視點、與寫實美學，是一種不依附傳統或既有價值，且忠於自我、心無旁騖的表現。

⁵⁹ 「晃遊」的法文原意有著閒散、晃蕩、漫遊之意。「晃遊」一詞與巴黎的淵源流長，從文藝復興時期開始，歐洲的文人、旅者便創作許多關於巴黎街景、各行各業人們的文字作品。19世紀波特萊爾的《現代生活畫家》(The Painter of Modern Life)將晃遊者比作「帶有意識的萬花筒」搖盪出各式各樣的生活面貌，以及生活中所有元素的變幻與韻律。因此，現代城市之於晃遊者的意涵即：「一個只打算讓晃遊在其中者看見的世界。」參自愛德蒙·懷特(White, Edmund)著，李桂蜜譯，《巴黎晃遊者》(The Flâneur: A Stroll through the Paradoxes of Paris)，(台北：馬可孛羅出版，2005年)，頁40-43。

參考資料

專書

1. 愛德蒙·懷特 (White, Edmund) 著, 李桂蜜譯, 《巴黎晃遊者》(The Flaneur: A Stroll through the Paradoxes of Paris), 台北: 馬可孛羅出版, 2005 年。
2. Holt, Elizabeth Gilmore ed., *The Expanding World of Art 1874-1902: Unoversal Expositions and Sate-Sponsored Fine Arts Exhibitions*, New Heaven & London: Yale University Press, 1988.
3. Lammel, Gisold, *Adolph Menzel 1815-1905: Master Drawings From East Berlin*, Virginia: Art Services International, 1990.
4. Russell, Margarita ed.& trans., *Caspar David Friedrich to Ferdinand Hodler, A Romantic tradition : nineteenth-century paintings and drawings from the Oskar Reinhart Foundation*, Winterthur, Frankfurt am Main : Insel Verlag, 1993.
5. Riemann-Reyher, Marie Ursula ed., Michael Cunningham trans., *Adolph Menzel, 1815-1905: Between Romanticism and Impressionism*, New Haven ; London : Yale University Press, in association with National Gallery of Art, Washington, 1996.
6. Rubin, James 'Realism as Language and Attitude: A Manifesto and Its Contexts' in *Courbet*, London: Phaidon, 1997.
7. Hemingway, Andrew & Vaughan, William ed., *Art in Bourgeois Society: 1790-1850*, Cambridge and NY: Cambridge University Press, 1998.
8. Wood, Paul ed., *The Challenge of the Avant-Garde*, New Heaven and London: Yale University press, 1999.
9. Fried, Michael, *Menzel's Realism: Art and Embodiment in Nineteenth-Century Berlin* , New Heaven and London: Yale University Press, 2002.
10. Lewis, Beth Irwin, *Art for All? The Collision of Modern Art and the Public in Late Nineteenth-Century Germany*, Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2003.
11. Boime, Albert, 'Biedermeier Culture and the Revolutions of 1848' in *Art in an Age of Civil Struggle 1848-1871* ,Chicago and London: The University of Chicago Press, 2007.
12. Hemingway, Andrew, *Adventures in Realism* ,Malden; Oxford : Blackwell, 2007.
13. Aurisch, Helga Kessler ed., *German Impressionist Landscape Painting: Liebermann-Corinth-Slevogt* ,The Museum of Fine Art, Houston; Wallraf-Richartzu-Museum & Foundation Corboud, Köln, 2010.

期刊資料

1. 劉裘蒂，〈浪漫與印象主義的德國寫實——孟澤爾畫筆下的工業革命社會〉，《藝術家》第 259 期，1996 年 12 月，頁 442-3。
2. 有川治男文，潘禧譯，〈德國的寫實主義、自然主義、印象主義〉，《藝術家》第 348 期，2004 年 5 月，頁 222。
3. Duranty, Emile Edmond, 'The New Painting: Concerning the Group of Artists Exhibiting at the *Durand-Ruel Galleries*' (1876):44-45.
4. Esrock, Ellen J., "Embodying Art: The Spectator and the Inner Body" in *Poetics Today: A Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, Vol. 31, No.2 ,Summer, 2010:. 217-237.

參考網站

1. 維基百科：Biedermeier。<<http://en.wikipedia.org/wiki/Biedermeier>>
(瀏覽日期：2011/6/28)
2. 維基百科：*Tunnel über der Spree*。
<http://en.wikipedia.org/wiki/Tunnel_%C3%BCber_der_Spree>
(瀏覽日期：2011/6/25)