

Redon 晚期彩色作品中花的主题

吳嘉瑾

一、前言

奧迪隆·荷東（Odilon Redon）一直被視為是象徵主義最中堅的成員之一，其作品一直擁有一種難以言語的神秘朦朧氣氛與深刻的自我內省，是心靈精神的反映，並非能以理性而明白解釋的。蘇珊·朗格在《情感與形式》（*Feeling and Form*）中為藝術下一定義：「藝術是人類情感符號的創造。」對於 Redon 而言，藝術正是象徵他內在精神的一種省思的情感，具濃厚的個人主觀色彩¹。

象徵詩人馬拉梅（Stéphane Mallarmé）曾說：「明說是破壞，暗示才是創造。」荷東作品中的神秘與內省正是由於暗示所造成，荷東在 1909 年的〈暗示性藝術〉（"Suggestive Art"）中說到他在創作的過程中是順從著本能的直覺（靠直覺而所獲得的）暗示²，「藉由其所知的或感覺到的有機藝術的法則，以意想不到的吸引（亦即象徵物所激發的）去灌輸觀者所有思想範圍中不可知的迷戀陶醉與喚起靈感。」荷東透過想像的手段，向觀者呈現出精神思想中「神秘的靈性與原始的動力」，將觀者帶領到「夢的王國」³。

荷東的創作生涯頗長，大致可分為兩時期，早期作品以黑白的素描版畫作品為主；至 1890 年之後荷東在繪畫上出現了一重要的轉變，開始從事大量彩色作品，晚期彩色作品中除了原有的作品特質外，還增加了新的特質，形式風格上有著極大的轉變，亦即荷東《黑》（*noirs*）黑白作品中的怪誕詭異氣氛與強烈的悲劇情感大幅地減少，而趨向一種較為平靜安詳的視覺；同時《黑》時期完全個人精神內在的探索也開始向外在世界延伸，成為一種對於自然宇宙萬物的冥想，而此與荷東個人理念與交往、家庭以及當時歐洲藝術氛圍有著密不可分的關係。本文即針對荷東 1840 年代之後的個人經歷、與社會的互動狀況以及 1900 年之後為主要的作品做一討論。

生平

荷東 1840 年 4 月 20 日生於波爾多，是擁有培荷勒巴得（Peyrelebadé）地區的地主培爾通·荷東（Bertrand Redon）與黑白混血的美國女子瑪麗·奧迪勒（Marie Odile）的長子，名為培爾通，如今他為人熟知的名字奧迪隆則是由他的母親的名字演變而來。

¹ 從這一點來看，筆者認為荷東的藝術雖然在《黑》與彩色作品中，以黑白的緊張或怪異景象還是彩色的和諧平靜氣氛來象徵他個人對於家庭、世界、甚至是戰爭的感受，極具象徵意涵，但也是他極具個人色彩的表現，而此種個人情感表現是與表現主義較為外放、戲劇效果般（熱情、悲哀等）的情感表現不同，荷東的情感表現是較為內斂、溫和。

² 荷東所謂的本能的直覺並非意指單純地對於顯微鏡式觀察世界之後的反應，而是將眼見的外部世界與想像結合。

³ 納達頌（Thadée Natanson）認為荷東是擅於製造夢幻般的視覺之「夢境的王子」（prince of dreams）。轉引自 Stephen F. Eisenman, *The Temptation of Saint Redon*, The University of Chicago, Chicago, 1992, p. 231。

他的童年是在培荷勒巴得莊園度過，與家庭的關係緊張，尤其與母親不親近。荷東在家人（特別是其父母）眼中是失敗平庸的，其弟嘉士東（Gaston）在建築與學術上的成就更加深了此種印象，即使在日後荷東結婚生子，此種觀感也只能稍稍改善。荷東與其家庭間的不和諧深深影響了其人生觀與藝術創作，這在其早期作品時期尤其明顯，作品中常流露出抑鬱、深沈的特質。

1855 年荷東開始了他的創作生涯，首先是與哥翰（Stanilas Gorin）學習素描，接著在 1859 年進入傑賀姆（Jean-Leon Gérôme）畫室學畫，但荷東個人藝術理念與傑賀姆學院式風格理念相去甚遠，與他的關係也不好，因此只學習很短的時間便離開。然而在 1863 年，荷東認識了影響他一生創作（尤其是早期）的啓蒙老師，培斯坦（Rodolphe Brestin），一位具有古怪個性與「讓人詛咒」的藝術風格的版畫家，培斯坦的版畫線條純熟流暢，作品充滿著想像的怪異景象與神秘氣氛，培斯坦教導荷東對於線條的充分掌握，以及最重要的是在作品中讓自己的想像力得到抒發，畫出最深處的精神。

1870 年普法戰爭荷東應召入伍，戰後遷至巴黎，但每年夏天皆會回到培荷勒巴得莊園度假，這個令荷東難堪、不安的家鄉正是他創作的動力之一，荷東許多早期的創作都在這段時間中完成，且將這些炭筆素描、版畫集結成冊出版，分別是 1883 年的 *The Origins*、1886 年的 *The night*、1891 年的 *Dreams*，統稱為《黑》（*noirs*）。1880 年他與黑白混血女子卡蜜耶·法特（Camille Falte）結婚，且在往後結識于司曼（J.K Huysmann）、馬拉梅、那比派等年輕畫家，且深受敬戴。1889 年在長子出世不久便夭折之後，兒子阿里（Ari）出生，使得荷東真正享有幸福的家庭生活。

1899 年首次在都宏·荷勒藝廊（Gallerie Durand-Reul）參展，獲得好評，之後參加 1884 年獨立藝術家沙龍展、1895 年的聯合石版作品展（Centenaire de la lithographie）與 1900 年中央聯展（Centennale）；1899 年與那比派年輕藝術家共同策劃都宏·荷勒藝廊展覽；也在倫敦、阿姆斯特丹、維也納、威尼斯與布魯塞爾等地參展。1900 年開始接受大型裝飾作品，最初是為德莫西男爵（Rebert de Domecy）設計大型餐廳裝飾鑲板。荷東 1916 年去世於巴黎家中。

二、從黑白怪誕的《黑》到彩色的自然

荷東早期作品主要為《黑》，主要以炭筆素描與版畫為主，作品主題多樣，有神話、宗教、傳說，也有荷東的自創語言，如眼睛、蜘蛛與花等；但無論是何種主題，作品中都一致地流露出詭譎、神秘而怪異的特質。然而，至 1890 年代左右，荷東作品在形式表現、媒材、主題上皆有極大的改變，轉而以粉彩、油畫、水粉等創作，色彩明亮、繽紛而調和，關心焦點也由完全的個人內在精神擴大到對於外在自然世界的冥想，傳達出荷東個人平靜、溫和的思想，畫面呈現出真實與想像的和諧，不再是尖銳、突兀的全然幻想。

1. 《黑》

荷東的《黑》作品畫面中幻想的奇特景象，似是隔著一層難以理解的神秘鬼魅面紗，向觀者散透出陰森、怪異而黑暗的氣氛。這是由於荷東的家庭環境、當時社會發展、動亂（普法戰爭）以及藝術師承關係所致。

荷東長年與家庭關係緊張，導致他對於故鄉培荷勒巴得莊園充滿悲觀、不安與痛苦。荷東認為在那裡是「圍繞他之貧窮的土地、孤獨孩童時的小徑以及痛苦的青少年時期」，他的家人對其天分不瞭解，荷東就曾說過：「思想與自由完全的隱姓埋名。」⁴與家鄉的不安相處以及對於它的痛苦回憶皆激發荷東透過這些作品來尋求抒發之道。

此外，當時法國在社會經濟上出現與傳統過去極大的差異，現代工業化、都會城市的興起與快速的生活步調，舊有的傳統遭受巨大威脅；加上荷東故鄉發展遲緩，形成社會差異與危機，人的精神價值面臨物質文明與實證、科學主義的侵犯，荷東感受到在此交替時刻的痛苦，對於文化傳統與天主教感到懷念；而 1870-71 年的普法戰爭也使得荷東對於當下生活充滿不確定與痛苦。因此在當時印象主義一派對於中產階級生活（外在物質世界自然式的描繪）樂觀式的描繪的同時，荷東轉而向內探索，與精神對話。

《黑》作品中存在著一種令人感到緊張壓迫或是難以言語的張力，像是一場對於生命精神的詰問；且這些作品像是一「前注意識與無意識分離的邊界之內在、夜間的旅行」，使人彷彿迷失在真實與惡夢之間。荷東認為其素描是一種喚起、啓示，且不是詮釋；它們無法解決任何事，它們將觀者放置於（就如同音樂）不確定的含糊不清的事界中。例如在〈怪眼球朝向無限〉（圖一）中，巨大的眼球詭異地向上看著，懸浮在空中，既像是一個升空的熱氣球，又像是突然出現在高空中的不明物體，與遠方微小景致形成鮮明的不和諧的對比，懸浮於夢與真實之間。這個怪異的眼球因為黑白素描的對比而強調了它的恐怖，觀者視線集中在眼球的整個輪廓形體，它彷彿是荷東自我心靈之眼的投射，荷東藉由此怪眼球在高空向下觀看自己、觀看周遭一切事物——即「在根源處觀看我自己」⁵，也藉由形象的怪異詭譎來抒發出他所感受的不安與痛苦。

荷東的《黑》作品是其內在最深處的對於恐懼、不安以及對於生命世界之精神探索的第一步，即使在作品中出現真實的風景背景⁶，但也是經過荷東個人想像的詮釋，而變得不真實。因此，《黑》可說是荷東完全想像的表現。

2. 轉變

1890 年代，荷東開始採用新題材與媒材以適合與外在自然世界的接觸。楓德納（André Fontainas）認為荷東的晚期作品具有安詳、明亮、純潔與年輕的靈魂，創造出情感激動的色彩，此即為荷東藝術轉變之分水嶺的最明顯的特徵。其積極地參與社會

⁴ 轉引自 Roseline Bacou, "Introduction", *Odilon Redon*, Translated by Beatrice Rehl, Thames and Hudson, 1987, London.

⁵ 同註 4。

⁶ 荷東在作品中會以真實的景致作為背景，此真實景致是以荷東家鄉培荷勒巴得莊園為範本。

活動、與其他藝術家的交往、當時藝術發展狀況、家庭生活以及經濟的改善皆影響了荷東對於藝術與人生的態度。

社會交往與參與活動

德尼（Maurice Denis）在其〈向塞尚致敬〉（圖二）作品中描繪了當時那比派藝術家向塞尚作品致敬的場景，荷東也佇立其中，正擦拭著眼鏡。雖然這些年輕藝術家是向塞尚致敬，但同時也是向年長的前輩荷東致上敬意，說明了荷東與年輕藝術家交往關係的密切。

1898 年荷東與德尼、梅勒希歐（André Mellerio）、威雅（Édouard Vuillard）試圖建立一個理想的藝術社會⁷，致力於文學、音樂與藝術，對德尼等年輕藝術家而言，荷東就像是其藝術精神上的導師，而荷東本人也意識到他在這些年輕藝術家心中的地位，認為自己對他們藝術的啟發具有重要性，且希望自己作品成為此藝術社會的基礎典範。1899 年 3 月，荷東策劃了在巴黎都宏·荷勒藝廊的「現代流派」（the modern school）的年輕藝術家（如新印象主義畫家席涅克（Paul Signac）、van Rysselberghe、玫瑰十字運動團體貝爾那（Emile Bernard）、菲利傑（Charles Filiger）等）展覽。雖然荷東幾次參展與其他人一起展出，但他卻選擇性地與某些年輕藝術家交往，如貝爾那、宏松（Paul Ranson）、塞胡利耶（Paul Sérusier）、德尼等——亦即那比藝術家⁸。

那比藝術家們與荷東的互動影響了彼此。那比藝術家讚揚荷東的繪畫致力於結合文學、音樂與藝術三面向特質與其色彩運用，以及那比藝術家為了追求繪畫中的簡化與描繪理想，也推崇其可用想像夢境而非文學的能力；德尼就曾說：「荷東畫出了靈魂的狀態——一種情感深度、內在視覺。」那比藝術家喜用荷東的「女孩—花」等的主題⁹，與同樣追求一種神聖、和諧的理想。

另一方面，那比藝術家反抗繪畫傳統、不用文學就可以傳達觀念（簡化——非敘事性繪畫）與追求神聖性理想的藝術觀，使得那比藝術家多從事裝飾（應用）藝術的工作，廣泛使用各種媒材，如陶瓷、家具、織毯、壁畫與色玻璃等¹⁰。對那比藝術家而言，裝飾是用以解決藝術的客觀與主觀層面之間的衝突，而這也是荷東所努力的¹¹；那比藝術家所創造的作品正如奧黎耶（Albert Aurier）所說的「裝飾人類思想、夢與理想的共

⁷ 荷東曾提議過此藝術社會可名為「第三藝術」（l'Art ternaire）。Gloria Groom, "The Late Work", *Odilon Redon*, Chicago, p. 306。

⁸ 荷東個性內向、好沈思，一生大多時間都是獨自從事創作，很少與藝術社交圈往來。

⁹ 雖然在 19 世紀末，女孩形象在歐洲很普遍（新藝術時期），但荷東與那比派對於此主題的描繪較有別於當時對於年輕、歡愉、甜美，如慕沙（Alphonse Muscha）的女孩的描繪。

¹⁰ 那比派的裝飾風格還受到高更與貝爾那的影響，且與中世紀、日本版畫以及英國美術與工藝運動風格連結。此外，19 世紀末在歐洲開始一股國際性的裝飾應用藝術風潮，1880 年代起，裝飾應用藝術在法國日增，這也影響那比派與荷東的創作發展。

¹¹ 裝飾的主題可讓藝術家在許多方面自由——它允許作品脫離文學與無意識，沒有標題的裝飾不會讓人集中焦點於詮釋上；半宗教性（semireligious）的女性（當與花或植物的藤蔓圖案並置時），會被理解為「暗示性的繪畫表面」的一部分，而非傳達其他神秘對話的宗教或文學意義。

同之牆。」1895年，德尼界定繪畫為一由線條、形式與色彩所覆蓋的平面去包含概念，而一個成功實現的設計必須帶給眼睛愉悅，因此繪畫是裝飾與表現的。¹²荷東與這些年輕藝術家的交往影響了他在1900年之後的創作方向，裝飾性成為荷東與那比派最具共同性的特點。

那比藝術家奉為主臬的高更對荷東來說也具有藝術啟發的影響。荷東極為欣賞高更的繪畫與陶器作品，認為其中顯現出「裝飾、敏銳與原始野蠻幻想的意味」，且讚揚高更的繪畫是「自然的繪畫」。相對於此，荷東對於當時藝術界盛名的塞尚的評價較為負面，荷東認為塞尚的想像力是枯燥的，其作品無感情的冷靜缺乏靈魂，「總是使我感覺到一股冷意。我尊敬它（作品），但我不喜歡它。」¹³基於此，荷東並不喜歡當時流行的立體派，他認為立體派過於理性，沒有生存的希望，批評它們來自於過多的分析，而非純粹內在的創造¹⁴，甚至認為立體派之所以會吸引一些注意，無疑地是因為人們不瞭解它們的「錯誤」。此外，荷東也對野獸派感到興趣。由以上可知荷東對於作品具平面裝飾、幻想的效果以及豐富的色彩運用的濃厚興趣，不僅影響他對於技法、題材的運用，也使荷東在1900年開始嘗試室內裝飾設計。

另一個影響到荷東晚期作品色彩運用的社會活動是1880-90年代巴黎著名的神秘靈性運動。其中最著名的是由布拉法斯基夫人（Mme Blavatsky）所舉行的神智學（或譯為神秘哲學 theosophical）計畫，其強調精神的光明啟蒙之重要性是通過內在光線（inner light）的獲得而例證出的。在荷東1891年的六幅石版畫集 *Dreams* 中就已顯示出他對於精神性的光線的興趣，以各種光線的形式來表達對於未確定希望的渴望。荷東1890年代早期對於神智學的興趣影響到他逐漸地使用色彩；藉由色彩，荷東呈現出人或自然內在靈性光明的一面。他透過參加貝利（Edmond Bailly）的獨立藝術協會（*Libreirie d'art indépendant*）、與舒黑（Edouard Schuré）交往來參與這場神秘靈性運動。此外，荷東對於當時自然科學式的對於光線在色彩中的研究（印象主義）感到反感¹⁵，這可能也影響他傾向神智學的觀點，他認為神智學對於光線的解釋符合內在精神層面，不流於只是外在物質表面，因此可以接受此觀念而應用在藝術中。

家庭與經濟

與家庭關係的緊張、對於家鄉痛苦的回憶曾是荷東創作怪異素描版畫的泉源，然而在1890年代，荷東逐漸拋掉這些難堪記憶，走出悲觀陰霾，在藝術與生活態度上轉而較為樂觀的傾向。

¹² Gloria Groom, "The Late Work", *Odilon Redon*, Chicago, p. 308.

¹³ 轉引自 Martanne Stevens, "Redon's Artistic And Critical Position", *Odilon Redon*, Chicago, p. 303.

¹⁴ 荷東在此以拜占庭為例，認為拜占庭的原始野蠻性即為其內在創造，會帶領觀者回到全然、自然的繪畫。

¹⁵ 對荷東而言，色彩的力量是具暗示性的，而非只是描述的圖畫要素。

1874 年，荷東父親去世，培荷勒巴得莊園由他與母親、弟妹共同擁有，由於經營不善，很快便面臨抵押命運；1896 年荷東扛起經營重任，但一年之後他便放棄挽回的希望。失去童年時的家鄉對荷東而言相當痛苦，然而在此不安時刻中，卻有一種新的感覺混雜其中：「我將知道一種自由的樂趣，我可以感覺到它積極確信的來臨，它是特別的，要在相同時刻中經歷過不再擁有任何事的恐怖時才會知道它的來臨。」¹⁶荷東與培荷勒巴得莊園回憶愈形漸遠，1898 年他回到培荷勒巴得莊園與新主人見面，曾說道：「我的熱情已不在這裡。」¹⁷標示著他與舊時回憶的決裂。

此外，荷東 40 歲才結婚，56 歲時長子出生，但在六個月時就不幸夭折，此事令荷東夫婦相當難過；1899 年，次子阿里出生，晚年得子對於荷東的人生態度有相當大的影響，讓他覺得生活開始有了期待的希望與喜悅，生活態度逐漸平和、樂觀。1900 年他寫信給其友，表達他對於生活感到快樂，已經開始去欣賞每一天。

1880 年代起，荷東脫離了陰影纏身的家鄉、新希望阿里的誕生，而其作品（多為彩色作品）也開始得到藝評界與大眾的肯定，荷東在晚期轉而從事彩色作品，固然有其藝術性向、喜好的選擇有關（包括他與其他藝術家的交往），但一個重要的非藝術因素也影響到他的創作，即經濟收入的因素。例如 1899 年的都宏荷勒的展覽就深受好評，評論與一般人皆對其色彩的微妙變化運用相當的驚奇與讚嘆，同時也對其靜物與肖像作品給予高度肯定，相對地荷東的收入與委託作品便有明顯的增加，1899 年展覽過後他說到其「展出的油畫與粉彩作品帶給我與大眾歡樂，展出與買賣是成功的，除了一件我自己保留之外，其他皆賣出去。...收藏家一直請求讓他們知道我下一件作品是什麼。」¹⁸不過，雖然荷東發現大眾對於其作品的喜好所在，但他並未因而放棄他對於藝術應傳達精神內涵價值的堅持。

3. 彩色的自然世界

藉由在所有事物上睜開我的眼睛去不停地客觀化神秘，我學到了生活也可以顯現出了樂趣。如果一個藝術家的藝術是其生命之頌，是一神聖莊嚴或悲傷的旋律，那我必定是以色彩來敲擊出快樂的音符。¹⁹

荷東從未完全忽視色彩與自然，但在其《黑》作品中，這兩個因素並非是支配畫面的主要元素，在黑白線條與怪異幻想的支配下，色彩幾乎完全隱蔽，而自然也成為荷東個人全然想像的配角；即使在 1890 年代以前的油畫與粉彩作品，他也將色彩與自然放在邊緣的位置。而至 1890 年代之後，彩色的自然成為荷東最主要的主題與表現方式，荷東開始在其幾乎全然想像的畫面中加入了外在自然世界的元素，但仍舊保有其

¹⁶ 轉引自 Roseline Bacou, *Odilon Redon*, "Introduction".

¹⁷ 同註 15。

¹⁸ 轉引自 Maryanne Stevens, "Redon's Aesthetic And Critical Position", *Odilon Redon*, Chicago, p. 284.

¹⁹ 轉引自 Gloria Groom, "The Late Work", *Odilon Redon*, Chicago, p. 305.

探索神秘的內在精神價值的特質，展現出一種真實與想像結合而和諧的自然。

自然

在荷東晚期作品中，自然成為其主要靈感來源之一，不再只是《黑》一般全然惡夢幻想式的主題。荷東對於自然的觀點不同於當時庫爾培（Gustave Courbet）與米勒（Jean Francois Millier）的自然寫實主義，描繪自然不只是複製「再現」而已，而是要經過想像的篩選與詮釋之後再加以呈現，他說道：「...在複製一卵石、一葉片、一隻手、一側影，或來自生命或無生命完全不同的事物之後，我感覺到一種精神上的情感奔放；然後我必須創作，讓我自己走向想像力的再現。」²⁰「...這種帶有感情色彩的自然現象，是我創作的泉源和催化劑，從這一點來看，我認為我是在從事真正的創作。」²⁰哥賀（Jean Baptiste Corot）曾告訴他「在一已知的旁邊放一個未知的」，亦即在描繪真實的自然時，要融入未知、充滿神秘靈性的；而波特萊爾（Charles Baudelaire）在《惡之華》中的〈萬物照應〉中說到「自然是一座神殿，那兒活柱不時發出朦朧的語言，人經過那兒，穿越象徵的森林望著他，以熟悉的凝視。」²¹荷東不只要重現自然，而是要經過想像、超脫出人類視覺經驗²²之後的自然。

荷東晚期作品中對於自然的詮釋是積極而樂觀的，自然對於人類而言，並不是逃避現實的庇護處，更不是人屈服於自然²³，雖然自然的層次高於人類，但人與自然基本上是和平共存的。此外，荷東以一種近乎泛神論的觀點來看自然世界中的每一細節：「我無法說出何者是我的靈感來源」「我熱愛自然的所有形式；我熱愛自然存在於內的青草最小葉片上、最微小的花朵、樹、土地與岩石——我熱愛所有事物因為它們自身的特性，而非在它們的整體當中。」²⁴荷東與自然和平共存的「友誼」造就了其作品中神秘但卻寧靜安詳的特質。

以多彩綻放的花朵作為象徵

在荷東晚期作品中，無論是何種題材，畫面中幾乎都會加入「花」的裝飾元素，甚至將花提升至靜物畫主角地位。花是靜物畫中傳統的主題之一，而荷東賦予了花不同的意義內涵，對他而言，花是具暗示的，是以對色彩、線條與形式的探險來試圖傳達精神與抽象的概念；花彷彿是如夢般的喚起，是一種半真實半夢幻的植物；透過捕捉「花與花的雜交」，荷東在自然中捕捉到超自然（未成形而多樣的世界），在花幻想

²⁰ 轉引自 Roseline Bacou, *Odilon Redon, "Introduction"*。

²¹ 此段為杜國清譯之《惡之華》。轉引自李明明《形象與語言》，頁 93。

²² 荷東曾在讚揚達文西的藝術時說明自然是充滿無盡、且不是經驗的一部份的原則。

²³ Eisenman 19 世紀末的流行自然，是因為人對於自身在社會中的實現感到懷疑，甚至失望。自然漸漸被設想為社會壓力最終的停止點。在此脈絡下，人屈服於自然，且感到和平，至少感到幻想，人對於其試圖在社會中獨立感到沮喪，那他可以加入自然世界中，他可以成為一件事物，如同樹與小溪一般，且在周遭發現更多樂趣，這比在無希望掙扎對抗人為力量的世界要來的好。基本上此為一悲觀消極的論點。Stephen F. Eisenman, *The Temptation of Saint Redon*, The University of Chicago, 1992, p. 244。

²⁴ 轉引自 Roseline Bacou, *Odilon Redon, "Introduction"*。

與真實的色彩形式中尋找真實的生命。

象徵著內在精神生命的花顯現於外的形式，除了真實描繪的形體外，也像是在夢境一般的幻化成貝殼與觸角狀的物體，帶有如夢般多樣的色彩，明亮而色調和諧。這些花朵全是處於盛開綻放狀態，且像是漂浮在半空中或浮出表面²⁵，有時甚至蜂擁至畫中主角面前。

色彩——粉彩、油畫與膠彩

1880 年代荷東開始嘗試粉彩的創作，他藉由對於完成的炭筆素描增加粉彩的明亮度開始了其對於色彩的運用。粉彩的技法在法國 18 世紀特別流行，幾乎專門用於肖像畫；在大革命之後就被廢棄。然而在 19 世紀早期，粉彩被浪漫主義者賦予新生命，他們發現粉彩可以直接傳達情感的經歷；對荷東來說，粉彩功用不僅於此，它如夢似真的效果還能傳達出內在精神的狀態。1895 年，荷東對於粉彩已能純熟運用，他聲稱粉彩是一種愉悅的媒材，能使他感到平靜且帶來歡樂；粉彩創作以佔據荷東大部分的時間，顯示炭筆素描創作日漸減少。尤其在失去培荷勒巴得莊園之後，粉彩的明亮與柔和使荷東失去根源的痛苦減輕很多，甚至使他更有活力：「事實上粉彩給予我物質與心理上的支持，它使我年輕起來。我以它來創作，並不感到疲憊...」²⁶1902 年更說到他與炭筆作品的分離，不可能再創作出如從前一般的炭筆素描，僅可以藉由新手段的優雅來再創造自己，說明了荷東對於彩色作品創作的熱中。

1890 年代起荷東開始油畫的創作，1900 年起更嘗試室內大型裝飾作品的膠彩技法，擴展了其對於色彩探索的經歷。對荷東而言，油畫是他向作為一個「真正的畫家」的藝術理想邁進的手段，而膠彩則是作為大型作品的試驗手法。但無論是何種媒材，荷東都藉以營造出朦朧、明亮而又燦爛的效果，傳達出一股神秘平靜的氣息。

三、特徵與主題——作品介紹

1. 特徵

晚期繪畫的特徵可分為兩部分，首先為作品所擁有的氣氛特質，即真實與想像的結合、平靜安詳般的神秘；其次為作品形式上的特徵，即色彩豐富而和諧、具裝飾性效果。

真實與想像的結合

如上所述，荷東雖然要重現自然，但他並非如自然寫實主義或印象主義一般的由外部物質層面去研究自然、分析自然，而是要探究自然內在的精神，將自然最朦朧隱密的靈性力量與美好呈現給觀者；而荷東正是透過夢境般的想像來將此呈現出。在畫面中，真實的主角或物體與想像的裝飾交融在一起，很難分辨何者是真實何者是想像，觀者像是身處於一個半夢境的空間。荷東的獨創性，楓德納認為是在不可見之中藉由

²⁵ 與日本屏風上的花朵繪法相同，具有平面、裝飾的效果。

²⁶ 轉引自 Roseline Bacou, *Odilon Redon, "Introduction"*。

可見的邏輯，根據可能性的法則（想像）將生命轉化為不可能的創造。²⁷由此可知，荷東努力將自然的真實與超自然夢的想像結合在一起，而結果極為成功。

平靜安詳的神秘

荷東作品中一個持續出現的特質即為神秘的氣氛，由於荷東致力於將思想範圍中所有不可知的迷戀與喚起以繪畫形式加以呈現，於是不可知就形成了神秘。早期的炭筆素描中的神秘是詭異、突兀的，帶有強烈悲劇般或詰問式的特點，畫中的怪異形象雖然某些可分辨出概念中所知道的（如花、蜘蛛、眼睛等），但對於這些形象，觀者彷彿隔著一層濃厚的迷霧，須費力理解、猜測其形象的象徵意義何在，甚至觀者只是完全迷失在此怪異、詭譎的神秘濃霧中。

然而，在彩色作品中，詭異、突兀的神秘消失了，出現的是一股平靜、安詳的神秘氣氛，荷東晚期的境遇使得他生活態度變為較為樂觀、順心，這一轉變即投射在作品中，荷東依然堅持對於生命、世界內在精神心靈的探索，但態度卻因此改變許多，不再尖銳、強烈，改以溫和的眼光來看待自己與世界萬物；因此，無論是有機的生命（人、動植物）或是無機事物（石、天空等）皆流露出沈思般的冥想態度，平靜而神秘，甚至給人有歡愉（但為含蓄的）的感受，這是對於生命與世界的美好讚嘆與溫柔對待，平靜而安詳。

色彩豐富、色調和諧

色彩在荷東晚期作品中由幾乎完全隱蔽提升到造型主要的構成元素，荷東對於用色極為自由，大量加入夢幻般輕柔的粉色調與耀眼、瑰麗的顏色，如粉紫色、玫瑰粉紅、鵝黃、粉藍等；寶藍、金色、青綠、酒紅、橘色等。作品中每一顏色並不是一塊塊清晰可分辨的區域，而是互相重疊，有時甚至創造出顏色混合過後的新的色調，豐富的色彩互相交融，創造出如夢似真的情境。

荷東對於色彩的運用原則，依其說法是一種「色彩之成熟的提升」(mutual exaltation of colors)，即各色彩之間的「對比」原則。所謂對比，亦即將色彩作「並置」，互相讓彼此突顯出來，例如將橘或黃與藍或紫色並置，形成一種具燐光性的光亮效果。此外，在互相並置的色彩之間也會加入類似或相近色調，或是在色彩中加入黑或白，以營造出幻影式的效果。雖然色彩是並置的對比，但整體卻呈現出色調的和諧，不會特別強烈，讓人視線焦點只集中在色彩上，而是會經由色彩而觀看到色彩背後所象徵的精神內涵。

具裝飾性——裝飾繁複但柔和、趨向平面性→形象似浮出表面

荷東在其彩色作品中，加入了大量的裝飾元素，主要為繽紛綻放的花朵及其變形，大叢的花朵彼此互相交雜、重疊而繁複。雖然受到那比藝術家的裝飾風格影響，但卻

²⁷ Maryanne Stevens, "Redon's Artistic And Critical Position", *Odilon Redon*, Chicago, p. 304.

不似他們趨向塊狀色面的平塗，而是一種細碎、棉絮般的裝飾形式；與莫侯（Gustave Moreau）作品華麗、濃豔而厚重的裝飾風格相比，荷東的繁複形式則較為淡雅柔和、明亮與輕盈。這些繁複的裝飾元素有時甚至具有與主角同等重要的地位，佔據一凸顯的位置。

其次，畫面中的主角與裝飾元素（花）皆不具明顯的輪廓線，部分是由於顏料的遮蓋，而像是隱蔽在無止盡的彼此交合當中，形象彷彿是漂浮在畫布表面上，輕盈而柔和，較不具三度空間感，而更像是在朦朧的想像夢境中。

2. 題材與作品分析

荷東在 1890 年代以後的晚期作品的題材涵蓋很廣，大致可分為七種主題：人物肖像、側面、沈思、神話、宗教、瓶花靜物與大型裝飾畫板。其中沈思、神話與宗教主題某些是荷東早期主題的再運用；肖像畫、瓶花靜物與裝飾畫板則是其新開發的主題。

人物肖像畫

荷東對於肖像畫曾作一解釋：「一幅肖像畫是特徵的一種再現，是人類以其本質而被描繪的一種再現。」而「最差的肖像畫是不允許畫家去感受被描繪者從臉部而展現的存在。」他的目標是去創造一個「典範的證明」，一個形象也可以證明「被描繪者的內在生命，這是外在形象可以顯現的：態度、表情以及道德命運。」²⁸荷東最出名也最成功的人物肖像畫大多是女性或小孩主題²⁹（但以女性居多），主角被幾乎充滿整個畫面的花叢所包圍，這些花叢像是畫中人物的夢境、心靈的投射，或者也許是捕捉他們形象的藝術家詩人般情境的投射。且人物皆同樣地展現出沈靜的表情。

在 1898 年〈阿里的半身像〉（圖三）中，精細的臉部描繪與高度幻想的背景形成對比，小男孩像是身在花園中，但卻更像是身在一未確定的空間當中（深度不明、有想像的花朵），似乎瀰漫著花粉與光亮。小男孩衣著的粉藍色與花叢的粉紅、背景的淺黃綠色呼相呼應，襯托出小男孩純潔又稚氣靈敏的特質。

在另一幅肖像畫〈瓦樂特·埃曼的肖像〉（1909 年）（圖四）中，女孩著白衣身坐於右側，舉止端莊、態度寧靜，散發出年輕女孩的純潔氣質；畫面左邊則是無法分辨個別形體且不定形的大花叢，多彩繽紛，彷彿從左邊蔓延至右邊，與女孩進行著無形對話。19 世紀末歐洲普遍流行「女孩與花」的主題，畫中女孩大多流露出較為世俗的甜美與歡愉，這在新藝術與 1900 年風格中尤其常見，例如在慕沙名為〈工作〉（圖五）897 年的廣告畫中，女孩以手輕拂著長而捲的秀髮，表情甜美而愉悅。但對荷東而言，年輕女性如同於朝向純潔天空的女神之神秘的啓發，女孩如同花一般會蛻變綻放為女人，而此一神秘且神聖的蛻變過程正是荷東所欲探索的。因此，在荷東畫中的女

²⁸ Gloria Groom, "The Late Work", *Odilon Redon*, p. 328.

²⁹ 荷東會為其朋友與委託者的夫人或子女作畫，在完成大幅開本的夫人或小孩肖像之後，也會為其男性的朋友與委託者畫像，但多為小開幅本的作品，與前者相比，是較為缺乏想像的如實記錄性作品。

孩展現的不是甜美而是沈思，具有深刻的內在靈魂；荷東藉由多彩繽紛、華麗的花叢包圍年輕女孩，來對比出年輕女孩的貞潔之美。

被花圍繞的側面

荷東對於人的形象幾乎都描繪側面，他認為以側面來表現人物可以降低他們身形的曝光，使他們遠離觀者，減少與畫中人物接近的真實感。因此，荷東的人物側面像是處於無意識的夢境狀態，幾乎脫離了外在的軀殼；有時甚至簡化為一剪影形式，例如在 1907 年的〈在哥德拱門之下的女人側面〉（圖六）中，畫面被定框為一哥德拱門形式的構圖³⁰，紅藍橘色的花朵盛開在右邊前景，後面則為一有如剪影般的咖啡色朝左頭部側面，看不清五官，但可感覺到是一位女性形象。荷東藉由花朵鮮豔的顏色與左側背景的鮮黃色與白色等強烈的視覺感受來突顯了此女性側面冥想般的平靜。

另一幅有趣的側面主題名為〈黑色側面〉（1906 年）（圖七），但這卻是荷東為紀念 1903 年高更去世所做的作品。一個臉朝右的頭部側影，有著黝黑深咖啡色的容貌與黑色頭髮，平靜地平視右方，身處於近乎四方形的背景框架中——周圍是一些可辨與不可辨的花朵與色暈。此幅畫中的主角雖名為高更，但較像是一個喚起情感的形象——女性化的側面而非高更真正的容貌。高更面容的黝黑象徵了其「野性」的一面，而其頭部上方的金色色暈則象徵了荷東向高更加冕與致敬。

沈思

沈思題材一直是荷東創作的來源之一，荷東藉由一些可分辨的形象來將自己不可見的神秘沈思狀態物質化。

例如〈窗〉（1907 年）（圖八）的基本架構即為具有高聳拱頂的哥德式拱門，在拱門左右兩邊側柱下，左邊是一有翅膀的人側身向右（彷彿是天使？），右邊則是一個頭頂四周有金色光暈的有著鬼臉的人面對觀者（可能是魔鬼？）。在空曠的拱門頂之下的區域則充滿著五彩繽紛的花朵、蝴蝶與點狀物，懸浮在半空中，像是從天而降下的神恩，又像是他們兩人冥想的化身；兩個人與紅色調的拱門幾乎融為一體，彷彿是他們兩人的沈思加入了哥德拱門所代表的神聖與莊嚴。

而在為德莫西男爵設計的兩塊長形裝飾畫板（1900-01 年）（圖九）中，此種沈思的神秘增加了一些愉悅感，右邊畫板中的天空有著一顆盛開黃菊花般的圓狀物，像是明亮太陽，又像是表達沈思靈感活躍的狀態。

神話

荷東關於神話題材的創作很多，主題有奧菲（Orpheés）、奧菲莉雅（Ophelia）、潘朵拉（Pandora）、安朵梅達（Andromeda）、獨眼巨人與阿波羅的馬車等。而荷東在此類題材的表現形式上皆有足夠的創意。

³⁰ 1905 年以後荷東經常使用此構圖形式，花與女人經常被安置在一案的前景的框架（如〈戴藍帽的女孩〉中的窗戶或一拱門）上面或後面。

奧菲主題一直是藝術家偏愛的創作題材之一，如莫侯便多次描繪奧菲；在〈奧菲〉（1865年）（圖十）中莫侯對於奧菲頭部與少女的描繪是仔細而浪漫唯美的，色彩濃豔，裝飾也極為繁複華麗。荷東的〈奧菲〉（1898年）（圖十一）受到莫侯此畫的影響，激發了其對於奧菲主題的變形。除去了傳統敘事的性質與預期的視覺道具，觀者更可以將焦點集中在視覺更為強烈的象徵形象上——奧菲的頭閉眼冥想的躺在七弦豎琴上。

而在奧菲莉雅主題上同樣地也出現了變形。〈奧菲莉雅〉（1905年）（圖十二）美麗的身體不再像米雷司（Carl Millais）一樣的給予全景而細緻的描繪，而是如同奧菲主題一般簡化為一個女性頭部側面，奧菲莉雅頭帶白色花環（象徵她的純潔），面容平靜似是沈思地漂浮在一自然環境中——溪谷，一大叢繽紛多彩的花由左側竄出，如霧一般地向右邊的奧菲莉雅襲來，既像是她的幻想，又像是她與神秘自然的無言的交談。

宗教

聖塞巴斯提安（Saint Sebastian）是荷東喜愛的宗教主題之一，在1910年的〈聖塞巴斯提安〉（圖十三）中，聖塞巴斯提安的形象是一受難年輕男子與純潔的象徵，畫中聖人被兩支箭刺穿，固定在一棵枯樹上，在其腳下則是一片明亮的彩色班點，彷彿是聖人的血滴濺在地上，轉化為一片盛開的花朵，在紫色山頭與土耳其藍的天空陪襯下更顯耀眼。

此外，荷東不僅創作基督教的主題，同時也描繪其他宗教，如佛陀。其佛陀畫中的藍衣人物（如〈佛陀〉1905年（圖十四）），與其說是佛陀，還不如說是一在盛開繁花中冥想自然萬物的詩人；枯樹一再在宗教與神話題材³¹中出現，象徵了一延續的生命新舊交替（枯樹與花朵），有了新希望。

瓶花靜物畫

瓶花靜物畫是荷東最受歡迎的題材之一，雖然瓶花是傳統的靜物主題之一，但荷東卻以一種新的手法來表現，他曾說道：「...花位於兩條河的匯集處，一事再現的，一是記憶的。它是由精神所耕耘之藝術本身的泥土，真實的美好土地。」³²由此可知，瓶花畫對荷東而言不是如實的「寫生」，是結合真實與想像回憶。

在〈藍綠色花瓶中的花〉（1910年）（圖十五）與〈波斯花瓶中的花〉（1910年）（圖十六）中，有一分界表明著輕柔的色調變化的背景是夢、想像與精神的；而前景的瓶花相對而言是較為自然、真實的（雖然在花朵色彩運用與形體上有時鮮豔到與簡化到超出真實花卉的面貌）。荷東的瓶花系列與《黑》不同，《黑》是想像物在前，與培荷勒巴得莊園類似的真實風景在後為背景；而瓶花卻是自然、真實的瓶花在前，想像的暗示在後。

³¹ 神話題材中的潘朵拉與安朵梅達主題中皆可見到枯樹，象徵了她們自枯樹的朽敗中重生（rebirth）的希望。

³² 轉引自 Roseline Bacou, *Odilon Redon*。

有時，瓶花花朵還會產生變形，如〈牡丹與蝴蝶〉（1905 年）（圖十七）中的瓶中除了前面的花朵還能辨別出形狀外，後面的花朵已然變得朦朧，與背景交融在一起，甚至跳躍出花瓶的限制，而幻化成為自由飛翔的蝴蝶，散發出愉悅的氣息。

大型裝飾畫板——水中景象

水中景象³³是荷東全新的創造題材靈感之一，多用於大型裝飾畫板上。對荷東而言，水（海）代表著最高的自然力量，是作為轉變以及生命起源地的迷惑的象徵；而水中世界以隱蔽的深度、奇怪的光線與未明的界定來孕育出內在生命意義。

在 1903 年為尚塞荷（Olivier Sainsère）所做的〈屏風〉（圖十八），是參照日本的屏風設計，採取金邊框架的屏風形式，畫面暗示著或霧的或水的風景，潮濕的花瓣、燐光昆蟲，似乎遨翔出畫面之外，畫面是輕微地細緻筆觸，是對於最閃耀絲綢的出色競爭媲美。然而有趣的是，此幅不是描繪水中景象，而是一陸地山的風景。

而在〈水中景致〉（1910 年）（圖十九）中，水中世界成為一近乎想像的世界，僅能由左下角一隻小海馬來辨別出這是水中景致，其餘地帶都轉化為色彩的自由流動，此與花朵的變形有異曲同工之趣。

四、結論——彩色作品的評價與定位

沙樂蒙（André Salmon）在評論荷東時將其與 19 世紀法國藝術史與當時代的前衛藝術（avant-garde）作一比較與連結，特別是野獸派與立體派。當時歐洲的藝文界一致追求藝術的創新，「革新」成為卓越圖像的唯一標準，此形成對於荷東作品的詮釋與評價標準，因此，荷東的彩色作品被視為是具現代性前衛的特點³⁴，莫黎斯（Morice）就曾說荷東是「今日之人」（men of today）³⁵，在開放的自然中去探究真實與想像，以便能表達出人類情感。

一般認為荷東是「偉大的獨行者」³⁶，獨自探索理型（idea）的圖像相等物、情感、存在狀態與人的起源，以獨特的個人化方式來詮釋自然。對於其作品皆一致地讚揚作品中的想像特質與色彩運用，迪翁（Jeanne Dion）說道：「荷東的藝術頌揚了想像的優越性。」³⁷想像使得其藝術不只是單純的再現或形式探討，而得以呈現出內在精神靈魂的價值，此即激發了後來超現實者對於真實與想像夢境交合的靈感；透過色彩的運用，荷東得以將不可見的神秘內在價值外顯，且在繽紛多彩的色彩中獲得一股「向天堂提升的力量」³⁸。

³³ 水中景象是當時歐洲流行的文學題材與討論話題之一，例如米雪勒（Jules Michelet）1861 年的《海》以及維爾勒（Jules Verne）1870 年的《海底兩萬哩》等。

³⁴ 事實上，Redon 曾抱怨當時的藝術環境的混亂，尤其對於評論界「無理由」地支持前衛感到失望。

³⁵ Marianne Stevens, "Redon's Artistic And Critical Position", *Odilon Redon*, Chicago, p. 300。

³⁶ 同註 36，p. 304。

³⁷ 同上。

³⁸ 引自 Gloria Groom, "The Late Work", *Odilon Redon*, Chicago, p. 333。

總的來說，荷東藝術中具備了觀察、想像（幻想）、真實描繪、超現實視覺、詩和散文般的特質。對後世而言，荷東對於全部人類經驗的描繪，以及對於各種藝術媒材的特殊屬性的研究使其地位超越了同時代的人。

參考書目

1. Bernard Denvir, *Post-Impressionism*, Thames and Hudson, London, 1992, CH5。
2. Tean Clair, *Lost Paradise—Symbolist Europe*, The Montreal Museum of Fine-Arts, 1995exhibition, Canada。
3. Stephen F. Eisenman, *The Temptation of Saint Redon*, The University of Chicago, Chicago, 1992。
4. Roseline Bacou, *Odilon Redon*, Translated by Beatrice Rehl, Thames and Hudson, London, 1987。
5. *Odilon Redon*, Abrams, The Institute of Chicago, Chicago, 1994。
6. Linda Nochlin, *Nineteenth Century Art—A Critical History*, "Symbolism and the dialectics of retreat", Thames and Hudson, 1994
7. Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art*, The University of California, California, 1968。
8. Angelobe Fiore, 巨匠週刊〈魯東〉，高寶翻譯，錦繡出版社，台北，1993。
9. 劉昌元，《西方美學導論》，聯經出版社，台北，1994。
10. 李明明，《形象與語言》，三民書局，台北，1992。

參考圖版（尺寸為公分）

- 圖一、荷東，〈怪眼球朝向無限〉，1878，炭筆，42.2x 33.2，紐約現代美術館。
- 圖二、德尼，〈向塞尚致敬〉，1900，油彩，180x 240，奧賽美術館。
- 圖三、荷東，〈Ari 的半身像〉，1898，粉彩，44.8x 30.8cm，芝加哥藝術中心。
- 圖四、荷東，〈Violette Heyman 的肖像〉，1909，粉彩，72x 92.5cm，克利夫蘭美術館
- 圖五、慕沙，〈工作〉，1897，海報，彩色石版畫，62.5x 45.5cm，Museum für Kunst und Gewerbe, Hambourg。
- 圖六、荷東，〈在哥德拱門之下的女人側面〉，1907，粉彩，63.5x 48cm，Kunsthaus Zurich。
- 圖七、荷東，〈黑色側面〉（高更），1906，油畫，66x 55cm，奧賽美術館。
- 圖八、荷東，〈窗〉，1907，油畫，81x 61cm，紐約 Woodner 家庭收藏。
- 圖九、荷東，〈為 De Domecy 家設計的裝飾板畫〉，1900-01，油畫，奧賽美術館。
- 圖十、莫侯，〈奧菲〉，1865，油彩，154x 99.5，巴黎羅浮宮。
- 圖十一、荷東，〈奧菲〉，1898，粉彩，70x 56.5cm，克利夫蘭美術館。

圖十二、荷東，〈奧菲莉雅〉，1905，粉彩，64x 91cm，倫敦國家藝廊。

圖十三、荷東，〈聖塞巴斯提安〉，1910，粉彩，68x 53cm，波爾多 Beaux-Arts 美術館。

圖十四、荷東，〈佛陀〉，1905，粉彩，98x 73，奧賽美術館。

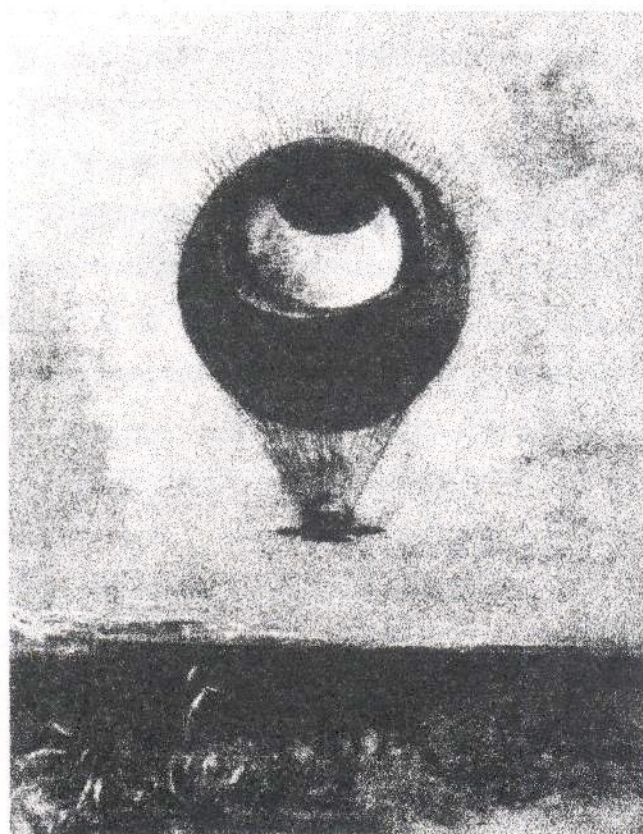
圖十五、荷東，〈藍綠色花瓶中的花〉，1910，油畫，瑞士私人收藏。

圖十六、荷東，〈波斯花瓶中的花〉，1910 左右，粉彩，82x 60.5cm，私人收藏。

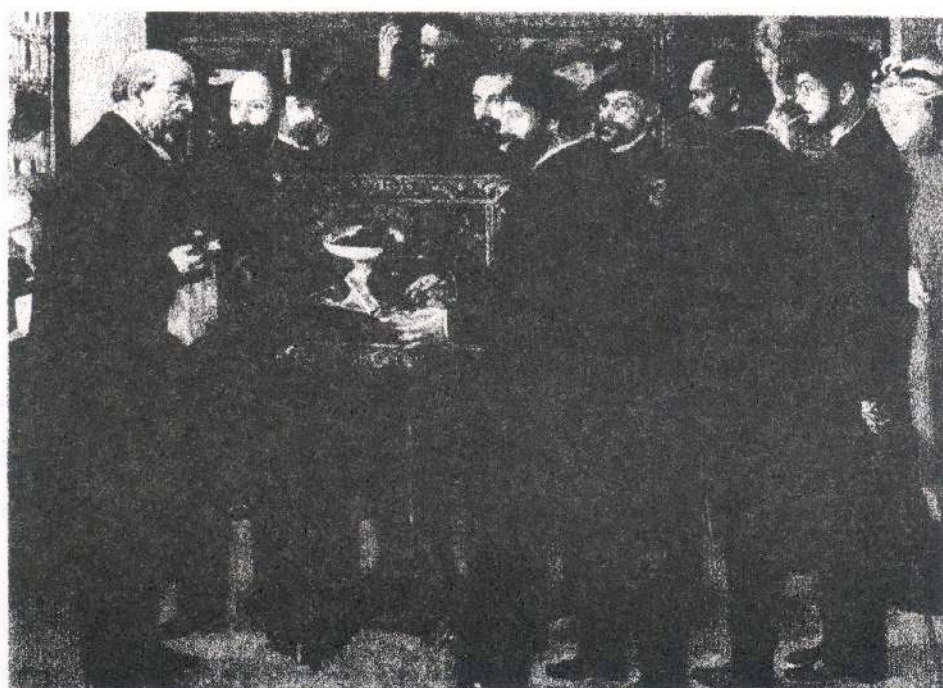
圖十七、荷東，〈牡丹與蝴蝶〉，1905，油畫，94x 66cm，芝加哥藝術中心。

圖十八、荷東，〈屏風〉，1903，膠彩與水粉，169.2x 200cm，日本 Fine-Arts 美術館。

圖十九、荷東，〈水底景致〉，1910，油畫，92x 73cm，紐約 Woodner 家庭收藏。



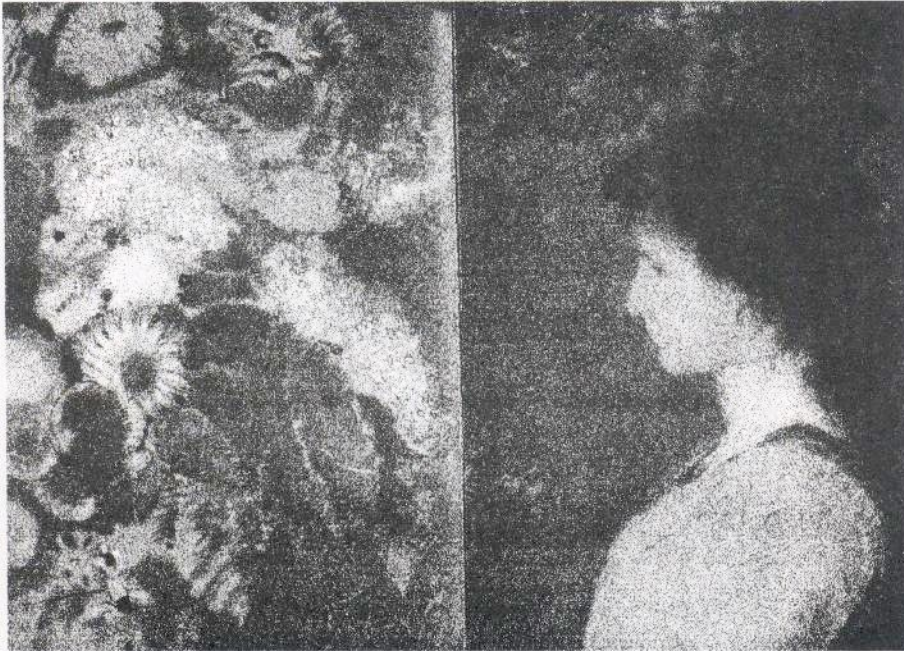
圖一



圖二



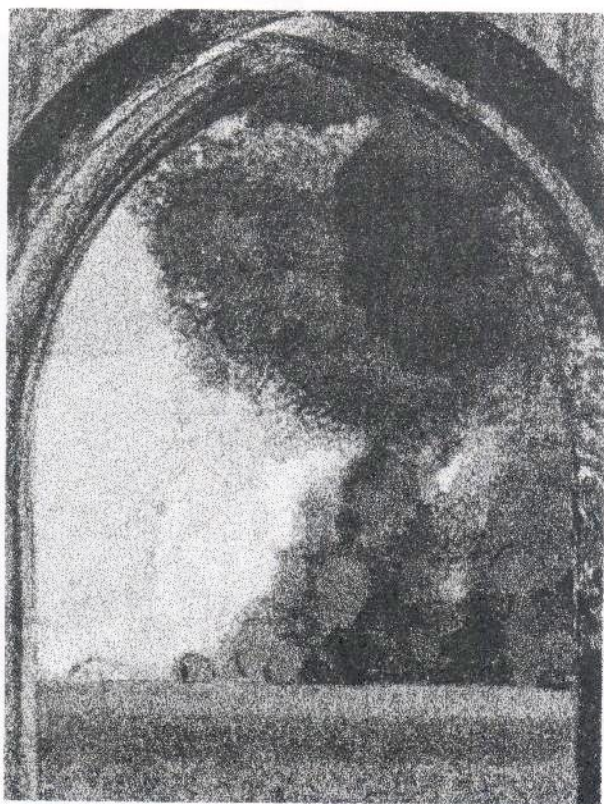
圖三



圖四



圖五



圖六



圖七



圖八



圖九



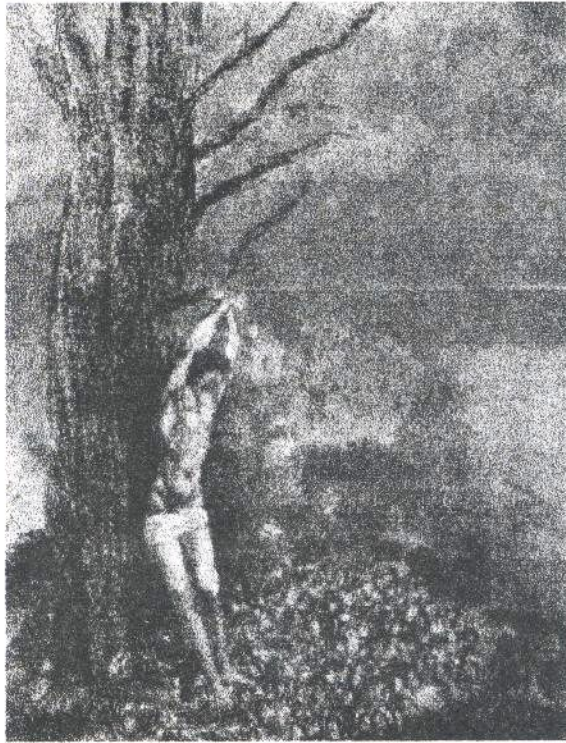
圖十



圖十一



圖十二



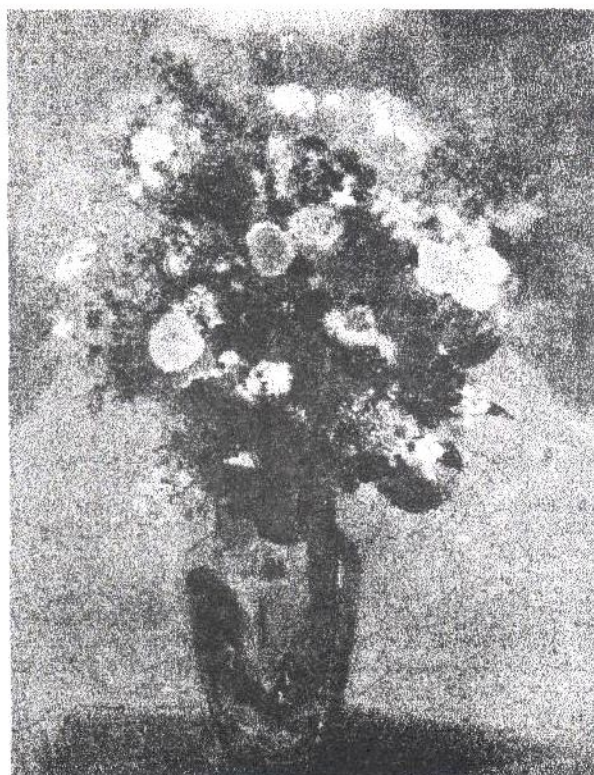
圖三十



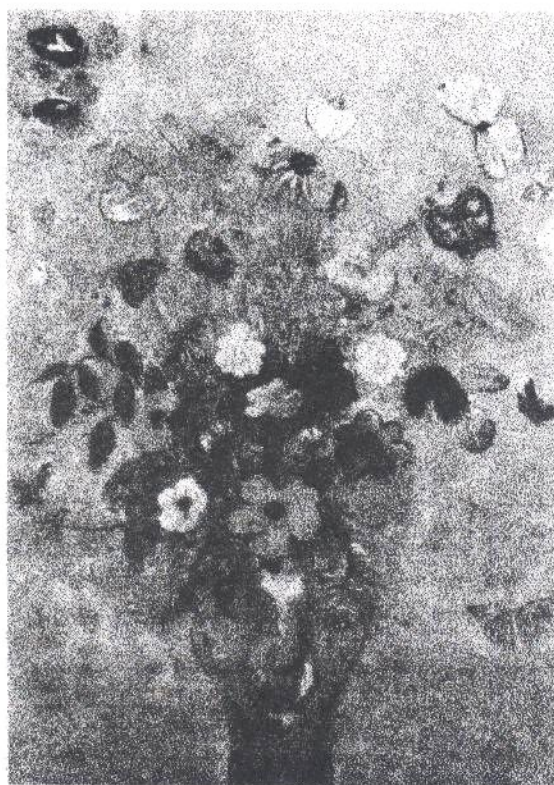
圖四十



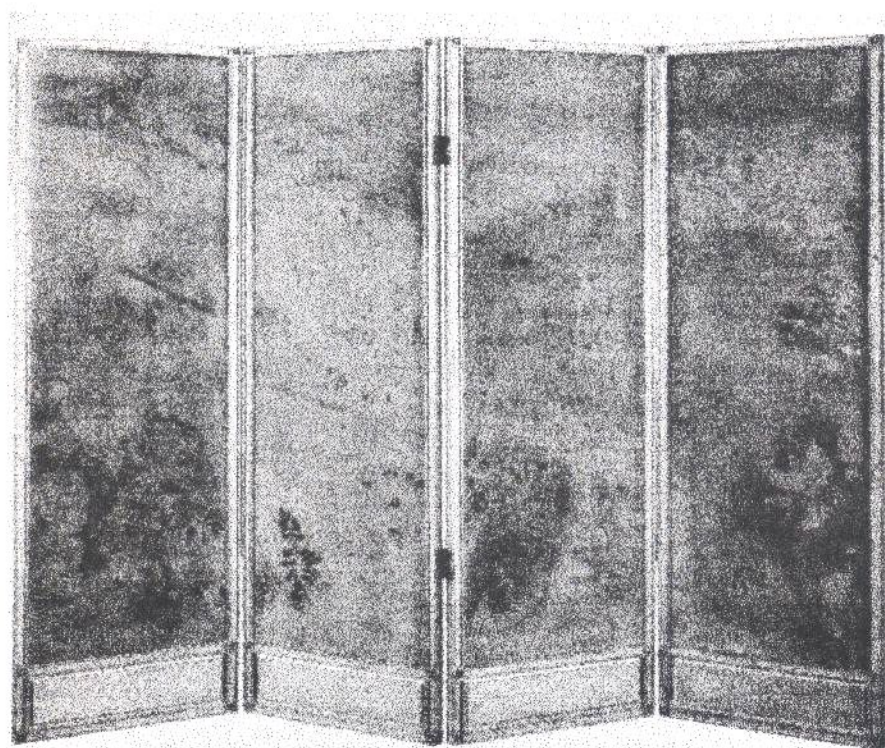
圖十五



圖十六



圖十七



圖十八



圖十九