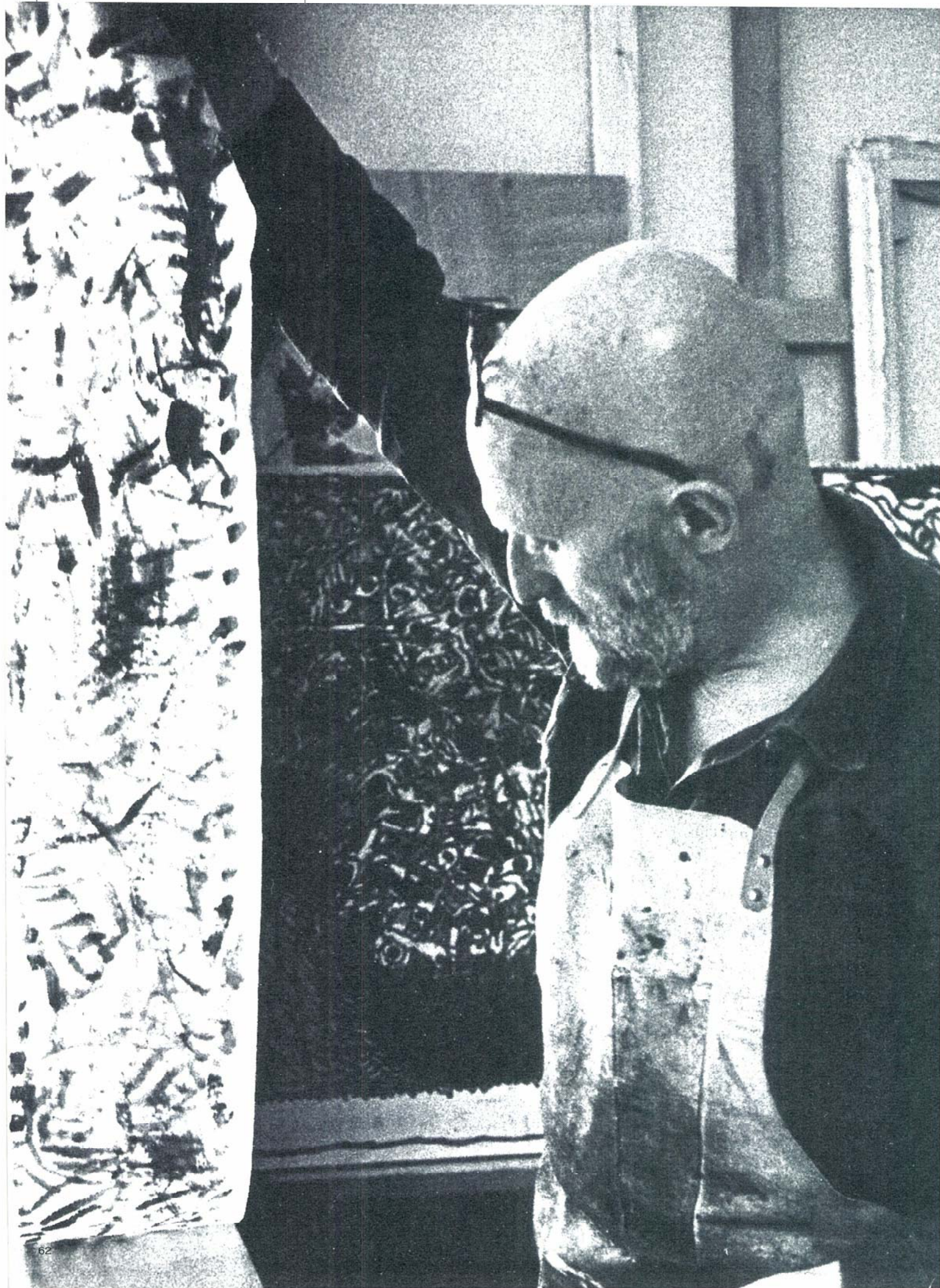




皮耶賀·阿雷欽斯基

Pierre Alechinsky, 1927-

王哲雄

Che-Hisung WANG

國立台灣師範大學美術研究所前所長

實踐大學工業產品設計研究所專任客座教授

皮耶賀·阿雷欽斯基 (Pierre Alechinsky) 的父親是一位醫生，因為眼見克里米亞 (Crimea) 擁獨裁政體 (pro-Tsarist) 的軍隊，對猶太人進行迫害，遂從蘇聯輾轉逃難到比利時來。所以，有猶太血緣的皮耶賀·阿雷欽斯基，才會於1927年誕生在布魯塞爾 (<http://www.artcult.com/alech.htm>，摘取日期：2006/9/26)。

在二次大戰初，由於阿雷欽斯基是個左撇子，比利時多所學校都覺得他很特別而不願意收留他，因此在他的學習歷程上的確不是很順遂。他的父親希望他成為一位醫生，不過他卻想當個藝術家，在成為畫家之前，他曾經當過流浪劇團的演員。(Ibid.)

1944年，布魯塞爾遭到轟炸，阿雷欽斯基義不容辭地加入救援隊，負責清理鐵路「北站」(Gare du Nord) 周圍的殘局，他看見那些無辜犧牲者被炸的慘狀，內心深感痛楚，而決定不要讓這可怕的惡夢再出現在他的作品上。1944到1948年，阿雷欽斯基就讀於布魯塞爾「國立剛伯高級視覺藝術學院」(Ecole Nationale Supérieure des Arts visuels, Cambre)，學習繪製書本的插畫和印刷排版設計。在修習「海報製作」課程的時候，首次驚喜地發現野獸主義的畫家德翰 (Derain) 所畫的書本插畫，同時他也開始跟隨戚耶特 (René Guiette) 學習

攝影，俾便充實他藝術職業生涯的技能。(Ibid.)

阿雷欽斯基於1947年開始畫畫，並且和寇克斯 (Jan Cox)、梵林特 (Louis van Lint)、貝特朗 (Gaston Bertrand)、曼德爾森 (Marc Mendelson) 與布瑞 (Pol Bury) 同時加入一個稱之為《比利時少壯繪畫》(La Jeune Peinture Belge) 的重要畫會。1949年，阿雷欽斯基和一位畫家安德列·宕達 (André Dendal) 的女兒密雪兒·宕達 (Michèle Dendal) 結婚，然後前往巴黎學作版畫。接著，「眼鏡蛇」(Cobra) 藝術運動的「精神導師」克里斯蒂安·多托蒙 (Christian Dotremont) 在該團體第一次展覽之後不久，曾前往阿雷欽斯基與柯塞 (Raymond Cossé) 兩人座落於布魯塞爾沼澤區稻草路 (Rue de Paille) 的共同畫室，邀請阿雷欽斯基加入「眼鏡蛇藝術群」為會員，這間畫室後來就成為「眼鏡蛇藝術群」的大本營，許多藝術家諸如亞貝爾、布瑞、亞特朗、康斯坦、歌賀內依、度明凱 (Dominguez) 和若恩，甚至於珮姬·古根漢，以及曾經假阿姆斯特丹國立美術館籌辦一次引起爭論的「眼鏡蛇藝術群」展覽的山德伯格 (William Sandberg)，也都經常出入其間。(Ibid.)

1951年，阿雷欽斯基得到法國政府的版畫獎學金而再度前往

巴黎，和早已定居在人人嚮往的「藝術之都」的亞貝爾與歌賀內依，一起為眼鏡蛇的實驗精神繼續奮鬥。為了好好研究版畫技術，阿雷欽斯基進入巴黎「17」工作室，跟隨海特爾 (Stanley William Hayter) 研習版畫，因此遇見米羅和梵威爾德 (Bram van Velde) (Freddy de Vree, *Cobra Post Cobra*, catalogue de l'Exposition, 7 Juillet-14 Octobre 1991. Provinciaal Museum voor Moderne Kunst, Oostende, p.278)。同年，他參加「眼鏡蛇藝術群」假阿姆斯特丹市立美術館所舉行的「國際實驗藝術展」，以及在「烈日藝術宮」的「第二屆國際實驗藝術展」。也在這個時候，他剛好收到幾期日本出版的《墨美》雜誌 (*revue Bobuki*)，這是在巴黎很不容易見到的關於書法藝術研究之期刊，阿雷欽斯基就是在這種偶然情況下發現東方書法的奧秘，於是開始和該期刊的總裁，同時也是日本當代的名書法家 Shiryū Morita 通信。1954年，旅美華人藝術家丁雄泉 (Walasse Ting) 在巴黎的「法歌提畫廊」(Galerie Fachetti) 舉行個人展覽，阿雷欽斯基有機會與之相識，丁雄泉遂告訴他有關中國繪畫的表現方法，對這位熱愛東方文化與藝術，而且樂於實驗的眼鏡蛇畫家而言，在繪畫工具與材料的改變以及畫風的蛻化，是具有不可忽視的影響和啓



發：1955年，阿雷欽斯基在「布魯塞爾藝術宮」（Palais des Beaux-Arts de Bruxelles）舉辦第一次大型的個人展覽；其間，他獲得比利時政府的獎學金，前往日本遊學，完成一部以16釐米攝影機拍攝，剪接為十七分鐘片長，以日本書道為主題的紀錄電影（<http://users.skynet.be/pierre.bachy/alechinsky.html>，摘取日期：2006/9/25）。雖然與正常影片的片長相較，有點小巫見大巫，但是卻獲得不少外國的獎項，藉此機會，阿雷欽斯基會見Shiryû Morita，後者送他的禮物真是受用不盡，稍後當他提到繪畫工具時回憶說：「我收藏一批為數可觀令人難以置信的各種畫筆，自從我天天使用日本大書法家Morita於1955年送我的毛筆作畫以來，實際上我就未曾動用過那批收藏的畫筆…」（<http://www.artcult.com/alech2.htm>，摘取日期：2006/9/26）的確，阿雷欽斯基後來都改用毛筆、墨汁及壓克力顏料作畫。此外，他認識不少東方書法大師，對他爾後的繪畫形質的轉變具有決定性的影響。

1957年皮耶賀·阿雷欽斯基獲得義大利「貝爾加摩電影節」（Festival du Bergame）的證書，並且和亞貝爾、歌賀內依及若恩一同為多托蒙的著作「拉波尼之景」（*Vues Laponie*）繪製插畫。1958至1970年，他擔任巴黎「五月沙龍」委員會的委員，1960年他以一幅油畫作品《向恩索爾致敬》（*Hommage à Ensor*）榮獲紐約「Hallmark獎」，接著

他又在該年第三十屆「威尼斯雙年展」的比利時館，代表比國參展；1961年，他拍攝的那部紀錄短片「日本的書道」（*Galligraphie japonaise*）在東京獲得榮譽獎賞證書之後，阿雷欽斯基首度踏上美國的國土，停留了一段時期，當他下榻紐約「恰爾斯接待所」（Chelsea Hotel）期間——該處是藝術家如史波耶里（Sporri）、阿賀曼（Arman）和歐登伯格（Oldenbourg）特別喜歡住的地方，他借用丁雄泉的畫室作畫，他必須準備好這年在美國匹茲堡卡內基研究院舉辦（Carnegie Institute, Pittsburg）的個人展。次年，阿雷欽斯基在紐約的「勒斐坡畫廊」（Galerie Lefebvre）舉行在該城市的首次個人展，從此以後，他規律化地在巴黎的「法蘭西畫廊」（Galerie de France）固定時間展出。

1963年，阿雷欽斯基在巴黎近郊的布吉瓦（Bouguival）安置一間工作室，在此接待來訪的超現實主義大宗師布賀東（André Breton），後者直呼他是個大畫家，他也參加了幾次超現實主義的展覽活動。其實，他和超現實主義的淵源是其來有自：首先，比利時的藝術家幾乎難逃表現主義的大師恩索爾的影響，阿雷欽斯基當然不能例外，《向恩索爾致敬》一作，已經很清楚表明他對恩索爾的心儀與推崇。恩索爾的表現主義往往帶有一點超現實主義的元素，因為他的表現主義

幾乎是建立在「想像」與「幻覺」的基礎上。其次，阿雷欽斯基與多托蒙兩人是很親近的朋友，而多托蒙又是比利時「革新超現實主義」的中堅成員，與巴黎的超現實主義固然有觀念上的差異（參閱「藝術春秋」42），但還是關係密切。最後，阿雷欽斯基生性喜歡開發推動，他無所顧慮，自由自在地運用藝術史、民俗藝術與文學等不同領域，不同元素的素材作畫，而不願意受「系統」和「邏輯」的束縛，他愛好集結各種激發其「想像力」的物件元素，透過它們可以不斷地發現再發現全然不同於常規的事物；他同樣沿用超現實主義者製造偶然性詩情機率的想法。不過，亞拔諦與丹布希（Daniel Abadie et Willy Van Den Bussche）認為阿雷欽斯基的超現實主義是屬於他自己的類型：「他（阿雷欽斯基）最值得誇獎的就是研發出一種繪畫語言，從此種語言他可以尋求整合的方式，也能兼顧他身為畫家的品質和他毫無拘束的想像力。這種語言建立在有彈性而不僵化的平台上，當然是一種『控制中的自動性主義』（*automatisme contrôlé*）。」（*Ibid.*）

1961年所畫的《愛麗斯長大》（*Alice Grandit*），是一幅非常有智慧地轉化恩索爾表現主義的影響，而成為阿雷欽斯基個人化的神話想像力的表現。整幅作品的結構和1966年所畫的《成群的未婚者》（*Grappe de*



《愛麗斯長大》(Alice Grandit)
1961 畫布上油彩
205×245 cm 私人收藏



《中央公園》(Central Park)
1965 162×193 cm
巴黎私人收藏

Célibataires, 137×164 cm, collection R. Vanthournout, Izegem.) 頗為接近，沒有明顯的主體與附屬角色之分，只有模糊的透視意象之暗示，就像恩索爾滿街都是五顏六色的臉譜和面具的畫作結構（參閱恩索爾作品《Portrait of the Artiste Surrounded by Masks》，1899, oil on canvas, 120×80 cm, Antwerp, private collection.）。但是，阿雷欽斯基跳脫了恩索爾的具象表現，他以「眼鏡蛇藝術群」天真稚拙的筆法，悠遊於具象和抽象之間。至於畫題《愛麗斯長大》是頗耐人尋味的論點，因為不管是從阿雷欽斯基個人，或由「眼鏡蛇藝術群」喜歡幻想、神話、傳奇故事與民間傳說的題材來審視，畫題就是該作品的內容。毫無疑問的，《愛麗斯長大》的靈感是出自家喻戶曉的英國童

話：「愛麗斯夢遊仙境」（*Alice Adventures in Wonderland*），這本童話書的作者本身就充滿傳奇性，他原本是數學家、邏輯學者，他的本名是查理斯·路特維吉·道格森（Charles Lutwidge Dodgson, 1832-1898），他於1865年7月4日出版「愛麗斯夢遊仙境」之時，使用的化名是勒維斯·卡洛爾（Lewis Carroll），所以讀者大眾都比較熟悉他的化名。他的童話書很受歡迎，連大人都喜歡看，而且還影響不少藝術家諸如喬伊斯（James Joyce）、雷濃（John Lennon）的創作題材。1999年，卡洛琳·萊琪（Karoline Leach），在其著作「幻想兒童的徵兆：瞭解勒維斯·卡洛爾」（*In the Shadow of the Dreamchild: A Understanding of Lewis Carroll*）認為勒維斯·卡洛爾的性格不喜歡

成熟的女人，對未開花的蓓蕾型少女充滿幻想，當然這是她個人比較極化的看法。
（http://en.wikipedia.org/wiki/Lewis_Carroll）。

阿雷欽斯基的《愛麗斯長大》似乎與勒維斯·卡洛爾對愛麗斯的意象（永遠停留在少女時代）有意劃清「現實」與「夢想」的界線，儘管夢想是阿雷欽斯基的藝術創作的動力，其實，他的夢想就是不斷的實驗，是典型的比利時「革新超現實主義」與「眼鏡蛇藝術群」的基本精神。以兒童天真率性的樸拙趣味和無拘無束的幻想力，塑造出膚色白晰、長髮披肩、拖地衣裙狀似幽靈的人物，位於前景的愛麗斯絕對不是勒維斯·卡洛爾筆下青春可愛的典型，她是比神話還要神話的「非人」，她的遠近周圍擠滿偶戲世界的丑角與精靈、奇形怪狀的面具。從前景到後景，以相當隨性的線條畫出「可辨識」的和「不能辨識」的形體，假借「線性透視法」的「託辭」（alibi），形成前景的物像大，然後漸遠漸小的「障眼法」。其實阿雷欽斯基畫《愛麗斯長大》似乎根本就沒有以「絕對的具象」為出發點，只是以這種方式來超脫「具象繪畫」與「抽象繪畫」的時代紛爭。此畫是在「眼鏡蛇藝術群」於1951年宣布解散後十年所畫，但是編神話、喜好自我創新的實驗精神一直未變，阿雷欽斯基使用偏綠的水藍與粉紅色調，



更釋放出一股清新的詩與神話的氛圍。

1965年，阿雷欽斯基的畫風，不論是在構圖造型或是繪畫技法上，都有重大的改變。因為這一年他又前往紐約小住，和丁雄泉一起首次使用新的材料：壓克力顏料和畫紙。水溶性的壓克力顏料，塗起來流動順暢輕快；畫紙質地薄而具有吸水暈染和擴散性，讓阿雷欽斯基在作畫的時候，比使用油彩更能自由揮灑。他說：「我在此刻發現竟然能夠從我的筆尖創出一種筆法」（*Des oeuvres aux maîtres*, N 7, <http://ia62.ac-lille.fr/article.php3?id.article=862>，摘取日期：2006/10/22），他對使用日本的毛筆蘸上墨汁畫出流利蜿蜒的線條非常驚喜而滿意。該年所畫的《中央公園》（*Central Park*, 1965，裁切紙上壓克力顏料，再裱貼於畫布，162×193 cm，巴黎私人收藏），是阿雷欽斯基用上述新材料和工具畫出的第一幅眾所皆知的「指標性」作品。當時正好是日落時分，他從下榻的公園摩天大廈三十層樓高的房間窗口往下看，公園的地形感覺上像是個長方形的鐵籠子關著一隻大怪物。他說：「下端怪物的一隻嘴巴，我的感覺像是潛藏在一個地形圖裡不動的狀態。」（*Ibid.*）事實上是阿雷欽斯基從丁雄泉的工作室往下觀看中央公園的步道、石頭和草地所得的整體印象，看起頗像一頭怪物，於是他先以墨汁畫了一張

黑白速寫圖：這個影像縈繞在他的腦海多時，最後他將之畫成中央部位且以紅、綠為主調的壓克力彩色的「主作品」，四周另外裱貼以毛筆蘸墨汁畫於日本紙上，奇怪的動物圖像為圖案的「邊飾」（*remarques marginales*）。這一幅幅小畫所構成的黑白「邊飾」似乎是中央部位「主作品」的註解，他此種別出心裁的繪畫形式，不禁令人想到早期哥德式教堂祭壇畫成組的結構。從此這種新畫風正式成為阿雷欽斯基的典型標誌，也從此宣佈放棄使用油畫顏料作畫：「在油畫顏料上很難找到像使用墨汁速寫畫草圖般的清新感或節奏，以及展現優質的素描」（阿雷欽斯基的書信，引自 Michel Guilloux, *Odyssée à l'encre de Chine*, article paru dans le journal *l'Humanité*, l'édition du 10 juin 1992.）。

1966年，由名出版社「德諾耶勒」（*Denoël*）為他出版一本論繪畫的重要著作《表意筆跡》（*Idéotracés*），此書早在1953年，就針對他在1960至1964年所畫85件素描作研究的論述。阿雷欽斯基獲得該年「版畫三年展」（*la Triennale de gravure*）的首獎，同時也在「阿姆斯特丹市立美術館」（*Stedelijk Museum, Amsterdam*）舉辦個人展。此後，他的展覽備受注目，世界各地都爭相邀請，就其重要者列舉如下：1969年假比利時「布魯塞爾藝術宮」舉行的「回顧展」，原展品悉數轉往丹麥的哈

姆雷貝克路（*Humblebaek*）「國立路易斯安那現代美術館」（*International Louisiana Museum of Modern Art*）繼續展出；1972年他與多托蒙兩人代表比利時在第三十六屆「威尼斯雙年展」的「比利時館」（*Pavillon Belge*）公開展出；1977年在美国「匹茲堡卡內基研究院美術館」（*Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh*）的「1946-1977回顧展」；1978年在巴黎龐畢度中心的「國立現代美術館」（*Musée National de l'Art Moderne*）之素描展；1987年假紐約「古根漢美術館」舉行「邊飾與中央主作品」（*Margin and Center*）專題展；1998年假法國巴黎的「橙園美術館」（*Galerie Nationale du Jeu de Paume*）舉行回顧展。

除了當一位創意十足的敬業藝術家之外，他也是作家，1965年出版《頭銜與丟棄的麵包》（*Titres et pains perdus*）；兩年後又出版《頭銜的檢驗》（*Le Test du Titre*）。他也是美術教育家，自1983年到1987年，他被聘為「國立巴黎高等美術學院」的繪畫教授；1994年比利時「布魯塞爾自由大學」（*l'Université libre de Bruxelles*）頒授榮譽博士給他；2006年4月他獲得法國政府頒授最高的「榮譽騎士勳位」（*Chevalier de la Légion d'Honneur*）。他今年已經是七十九歲的高齡畫家，但仍舊繼續創作。