

# 亞斯傑·若恩

Asger Jorn, 1914-1973

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



一九五九年三月，亞斯傑·若恩 (Asger Jorn, 1914-1973) 在巴黎「左岸畫廊」(Galerie Rive Gauche) 舉行了一次稱為「調轉方向的繪畫」(Detourned Painting) 專題個人展覽。在展覽目錄上，刊出一段自己所寫的短詩，並且特別叮嚀觀眾，希望觀眾不必太認真：

是個摩登時代，諸位收藏家，各個美術館。  
如果你們有古老的畫作，千萬不要展覽。  
保留你們的記憶但別再看它們，以便它們能符合你們的時代。  
如果有人能以些許的筆觸將它現代化，哪來理由拋棄古老

呢？

在你們古老的文化，投注一點當代性。

趕上時代，並且與眾不同。

繪畫已經作古了。

你們大概也可以將之結束。

調轉方向。

長壽的繪畫。

(<http://www.notbored.org/detourned-painting.html>)

如果筆者引錄這首看起來輕鬆幽默的短詩，原來的用意，只是為了證明若恩在繪畫審美觀念的實驗精神，卻無意中透露了他的多才多藝。的確，正如同非常瞭解他的藝術史暨藝術批評學者，米歇爾·哈貢 (Michel Ragon) 所言：「亞斯傑·若恩是具多方面才能的人。他顯示同時具備畫家、作家、考古學家、人種學專家、推動發展人的各項資質與稟賦。(…)他甚至錄製和杜比菲 (Jean Dubuffet) 合奏的音樂。他的宏觀就是在這多方面的表現，對別人來說這很可能會是一種弱點」。(Jorn, in Bernard Dorival, *Les peintres contemporains-peintres célèbres*, t. III, éditions d'rt, Lucien Mazenod, Paris. 1964, p. 248.)

關於若恩的文字著作，倘若要與專門寫作的作家相比，數量上當然是站不到上風，但以一位從事藝術創作，而又涉足其他領域有相當成就的人來說，若恩算得上是「多產」。尤其是分析問題的犀利，觀點的出奇創新又有其自身的邏輯，同一時代的人，能和他相比者真是不多；筆者再引一段他對「藝術品」概念的詮釋，就能體驗他思考邏輯的敏銳，而不是文字遊戲的玩家：

「所有的藝術品皆為物件，而且也必須作如此的看法，然而這些物件並不是以它們本身為最

終依歸：它們是用於影響觀眾的工具。藝術性物件，藐視它類似物件 (object-like) 性質的表象，因此它以連接創造刺激和接受反應雙向主題的中間角色身分出現。後者 (接受反應的觀眾) 並不會感覺到藝術品是一種純粹的物件，而是形同人類存在的符號」。(http://www.notbored.org/detourned-painting.html)

簡單地說，若恩認為：「藝術品」如以其表象而言，可視為「物件」的一種，但對觀眾而言，它是一種傳遞人類信息的工具符號，所以他既不是「唯物論者」，也不是「唯心論者」，但卻是一位非常強調實驗精神的「維新論者」。他最好的論述文章，在一九五八年彙整編輯成書，稱為《關於形》(Pour la Forme)。文章顯示，從一種非實用主義的建築，到針對幾何概念進展內涵的推理，和針對藝術或神奇思想的深思冥想，無所不知無所不談。關於他在考古學者和人種學家方面的研究，同樣獲得顯著的成果：出版了《命運之輪》(La Roue de la Fortune) 專書；這是若恩對宗教信仰的「方法學」研究，從丹麥有名的「金號角」(Cornes d'or) 的「對譜即奏」(déchiffrement) 開始，證明民間信仰的國際化，以及在許多不同神話與傳說中的倖存者，而且讓這些神話與傳說，回歸到一種原初文化認同的現象。(Michel Ragon, op. cit., p.248.)

其實，若恩對以上兩領域的涉足和研究，是有助於他扮演第三種角色，就是推動丹麥、比利時及荷蘭三國藝術家共同的想法：脫離以巴黎為主導的藝術形式，建立歐洲北方國家對自己的文化認同之藝術風格。

所以，他們於一九四八年十一月八日，在巴黎一家舊名「聖母院旅館」(Notre-Dame Hôtel) 所附設的咖啡廳，討論成立一個包括這三國藝術家的藝術團體。當時參與發起簽署的藝術家計有：(一) 丹麥藝術家：亞斯傑·若恩

(Asger Jorn, 1914-1973)；(二) 比利時藝術家：詩人、畫家暨藝術批評家，克利斯蒂安·多托蒙 (Christian Dotremont, 1922-1979)、藝術理論家約瑟夫·諾瓦黑 (Joseph Noiret, 1927-)；(三) 荷蘭藝術家：卡黑爾·亞貝爾 (Karel Appel, 1921-)、歌賀內依 (Corneille, 原名 Cornelis van Beverloo, 1922-)、康斯坦 (Constant, 原名 Constant Anton Nieuwenhuis, 1920-2005)。事實上，該藝術團體的成員，代表北歐三個不同的「實驗性藝術群體」：丹麥的「奧斯特」(Høst)、比利時的「革新超現實主義者」(Surréalistes Révolutionnaires) 以及荷蘭的「反射」(Reflex)。他們決定以三國首都名稱的英文字母取其縮寫代稱：(Co)penhaque (哥本哈根)，(Br)uxelles (布魯塞爾)，(A)msterdam (阿姆斯特丹) 來組成這個藝術群的稱謂；而湊巧地，組合成「Cobra」，即「眼鏡蛇」，而他們也將這巧合的「偶然」視為「自然」，以眼鏡蛇作為該藝術群體的標誌。

「眼鏡蛇」藝術群只有三年的壽命 (一九四八年至一九五一年)，但由於成員往來聚會頻繁，在創作方向上顯得非常接近，每個成員來自不同的文化背景，運用不同的表現方式：繪畫、文字寫作，形成一股嶄新的創作靈思。三年當中曾舉辦多次展覽：像一九四九年在「布魯塞爾藝術宮」展出的《目的和手段—國際繪畫、素描、物品實驗展覽》(La Fin et les Moyens — Exposition expérimentale de Tableaux, Dessin, Objets)，而比利時的畫家阿雷欽斯基 (Pierre Alechinsky)，是看了這次展覽之後，新進加入該藝術群體，成為極有潛能的生力軍。同年舉辦的《透過時代看物件》(L'Objet à Travers les âges) 是第二次的展覽，推介各時代千奇百怪的日用品，並邀請觀眾共同參與，這是個劃時代的發表方式。同年九月，在丹麥的布列內洛

(Bregnerød) 舉行會員大會，可以攜眷參加，若恩在此扮演一位重要的推動者角色，他為了讓與會人士不分男女老幼，都可以住在一起和工作在一起；於是他拿了為一位建築師作裝潢所得來的設計費，充當房租，向建築師商量租一棟房子以供與會人士使用。

「眼鏡蛇藝術群」為了宣揚他們的創意理念，同時也出版一本以法文為發表工具的期刊取名《眼鏡蛇》，與該群體的名稱一樣，總共出了八期 (但米歇爾·哈貢說有十期，最後一期是1951年出刊)，內容豐富，石版畫的插圖精美；一九五〇年，若恩又有新的構想：出版《眼鏡蛇文庫》(Bibliothèque de Cobra)。

更重要的是若恩不僅是眼鏡蛇藝術群創作理念的推動者，正如米歇爾·哈貢所言，毫無疑問地，他還是該藝術群的「靈魂」。在一片反學院派審美觀和返回童稚真性的訴求中，若恩從丹麥神話與傳說的探討中吸取養分，變成很獨特的個人風貌：「在他人發出喜劇演員大聲喧嚷之處，他卻發出孕婦待產的呻吟與叫喊。這已經是麥克和梵谷的特質，亞斯傑·若恩同屬於這著魔的家族」。(Ibid.) 米歇爾·哈貢已經注意到若恩有強烈的「表現主義」的特質，明顯地與其他眼鏡蛇成員，以純粹幽默童趣的反學院審美觀區隔開來。

一九一四年三月三日出生於丹麥裘特嵐 (Jutland) 的亞斯傑·若恩，最先是當老師。一九三六年秋季來到巴黎，進入雷捷 (Fernand Léger) 「當代學院」(Académie Contemporaine) 的畫室學畫。在一九三七年的世界博覽會，亞斯傑·若恩參與柯比露耶 (Le Corbusier) 「新精神展示館」(Le Pavillon de l'Esprit nouveau) 的裝潢設計工作。第二次世界大戰爆發前他又回到丹麥，自一九三八年起，他與建築師歐勒桑 (D. Olsen) 共同創辦一本叫《海雷斯坦 (地獄之馬)》(Helhesten) 的刊物，並加入丹麥「奧斯特」和



《消逝的未來》(Le Futur qui passe) 1962  
畫布上油彩 私人收藏

「斯畢瑞琅（漩渦）」（Spiralen）的前衛藝術群體，此時他畫了很多影像奇怪而形式複雜的繪畫作品。畫面上出現很多的小人頭或面具，明顯和喜歡畫戴著面具遊街的嘉年華盛會景象的「表現主義」畫家恩索（James Ensor）的風貌頗為接近，有時又與康定斯基、克利與米羅，甚至畢卡索都有幾分相熟。

若恩於一九四六年的夏天前往瑞典的拉波尼（Laponie）旅行，對他當時的繪畫風格具有重大影響。拉波尼是指北歐挪威、瑞典、芬蘭北部以及蘇俄的一部份，從挪威國界直到白海（Mer Blanche）的地帶。該地區的地形、景色非常奇特，「眼鏡蛇藝術群」的精神導師，多托蒙也到過該處，他有名的「洛果葛拉姆」（Les Logogrammes）的書寫文字繪畫的形式，就是受當地地形的啓示。而在同一年的秋天，他在巴黎遇見荷蘭畫家康斯坦，也是兩年後成為同一藝術運動的畫友。然後於一九四七至一九四八年間，他到北非突尼西亞（Tunisia）待了半年；隨即於一九四八年回巴黎，假「布瑞托畫廊」（Galerie Breteau）舉行他生平的第一次個人展覽，緊接著他成為「眼鏡蛇藝術群」的創始人之一。其實早在一九四七年，若恩在執掌丹麥的實驗團體辯論會之際，他也已經同時加入多托蒙所創立的「革新超現實主義者」。

當一九五一年「眼鏡蛇藝術群」的氣勢在最顛峰的時刻宣布解散，讓各成員本著三年來所體會的共同經驗，再自由自在地自我發展；而是年若恩雖然因一時的經濟窘境和身體的病痛，不得不回到丹麥，但不久又看他回到創作崗位上。一九五三年，他開始密集地從事陶瓷藝術的創作，也積極參加一個可以視為是「眼鏡蛇」後續的藝術運動：「《空想的包浩斯》國際運動」（Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste），1953-1957）。若恩的創作範圍非常廣，

大凡跟藝術有關的領域幾乎樣樣涉入，也樣樣成果不凡；油畫、石版畫、壁畫、陶藝、拼貼、織錦掛毯、雕塑，真是無所不能、無所不佳，令人詫異的是，門類材質不同，他的風格卻能一以貫之。

「不合理的」（irrationnel）、「粗野的」（Sauvage）、「召喚祖先文化原型」（évocatrices d'archétypes ancestraux）、「反照深沈的想像力」（renvoient à une imagination profonde），這些詞彙都已經點出若恩作品的「型」與「質」；就以一幅畫於一九六二年的《消逝的未來》（Le Futur qui passe）為例：此畫屬於若恩晚年的成熟期作品。首先從他的「畫題」談起。哈貢說若恩的畫題幽默而有詩意，這幅作品的畫題是《消逝的未來》，不合理的概念並不會讓人生厭。「未來」是表示時間的將來式，意味著還沒有出現的情境；既然還沒出現，那麼又如何消逝而成過去式呢？這個不合理卻灑下無窮的詩情與詩境的想像。其次，畫面上的筆調狂放而神經質，已經到了「具象」和「抽象」分不清的底限，對若恩而言，他畫的是具象畫：人們依稀可以辨識出有許多有意或無意構築的人物形象，但這些尚可分辨的人物並不屬於我們這個時代，他們存在於丹麥古老的神話或民間的傳說，或更簡單的說，是存活在若恩的幻想世界與內心悸動的節拍裡。米歇爾·哈貢詮釋得非常好，當他說：「這不是一幅賞心悅目的繪畫。它甚至有點沮喪。它聞起來像硫磺。它以嚇人的維京族的腔調吶喊。我們聽到一種怪異的鐘聲，猶疑著不知該不該去辨認是瘋狂的喪鐘或是天才的鈴聲。」（Michel Ragon, op. cit.）

這幅《消逝的未來》，絕對是「天才的鈴聲」，不過天才往往有瘋子的某些顯像，畫面的白色筆觸，顯得那麼焦躁與不安，那麼躊躇與糾葛；它勾勒出半人半獸重疊共生的生物，個個都以不等

的聲量和不等的苦楚嘶喉尖叫，如果沒有瘋子的蠻勁，或曾經橫行海洋的維京族的草莽和冒險精神，該畫就沒有如此悲愴的張力。

有一件若恩的織錦掛毯作品《大環遊》（Le Long Voyage），似乎少有人提到。這是一幅巨無霸的超級掛毯（14 x 24 m.），一九六〇年與威馬瑞（Pierre Wemaere）合作，目前移到亞瑚斯大學（University of Aarhus），可媲美中國繪畫的大捲軸。影射維京族一去不復回的冒險患難精神；也可能描述神話人物奧迪賽（Odyssey）十年流浪的故事。一九六六年起，若恩集中精神畫油畫和旅行，他到古巴、英國和蘇格蘭、美國及東方國家，而於一九七三年五月一日逝世於丹麥的亞瑚斯。他的好友多托蒙在若恩過世後，回憶他生前經常「大膽超前」的心態：「是一種孤注一賭，他什麼都作就是不要成為傑作或整體作品成為傑作…他笑得太厲害，活得太勁爆，玩得太過火。」（Robert Maillard, Dictionnaire universel de la peinture, t.4, le Robert, Paris, 1975, p.28.）。若恩的性格被一語道破。比利時詩人佩維赫（Jacques Prévert），兩度為若恩的展覽寫序，他形容若恩是：「一顆天才種子刺柏樹中飛舞」（Michel Ragon, op. cit., p.251.），形容性格和作品都很適當。