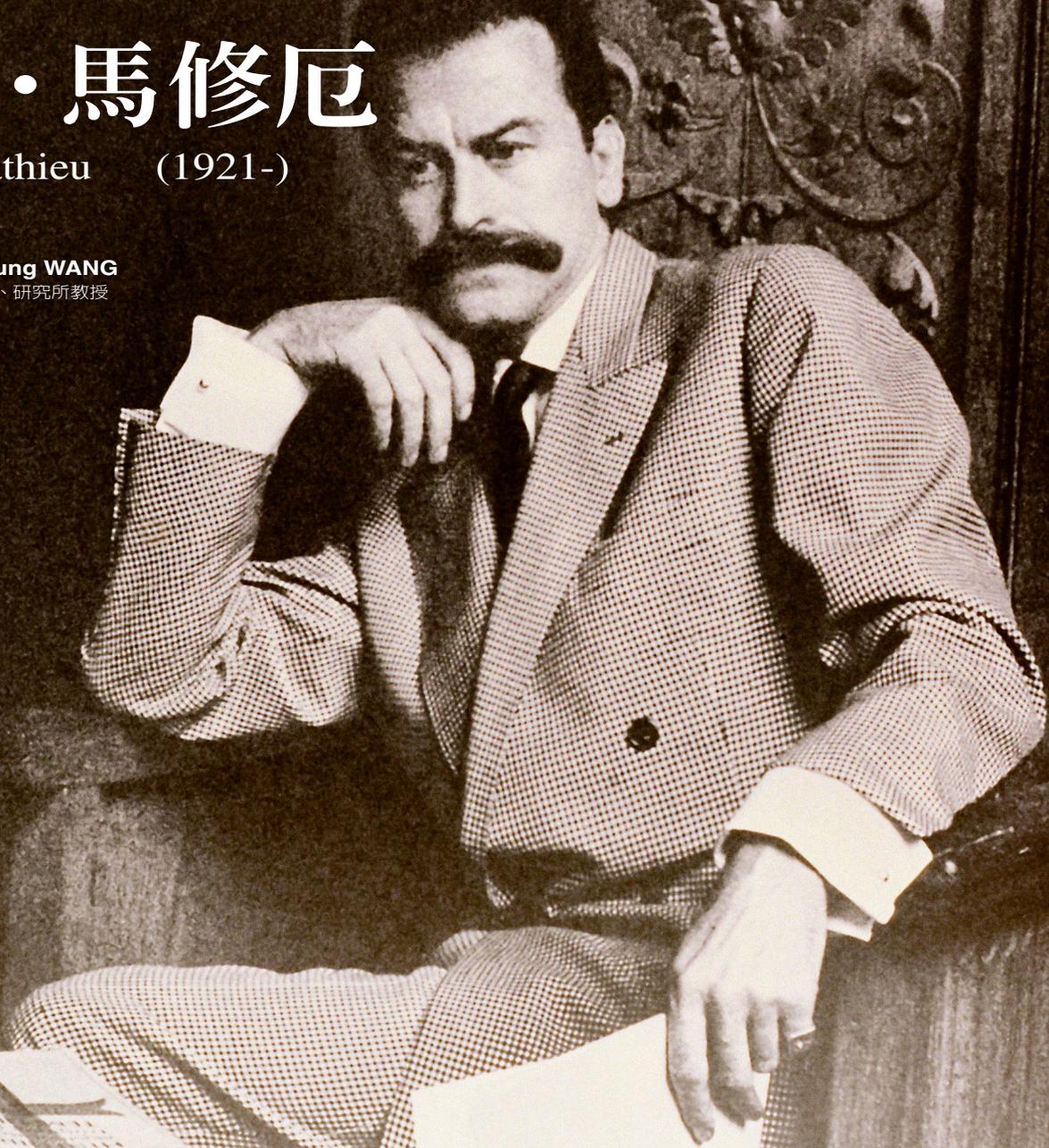


喬治·馬修厄

Georges Mathieu (1921-)

王哲雄 Che-Hisung WANG

國立台灣師範大學美術系、研究所教授



喬治·馬修厄(Georges Mathieu)曾經在一九五三年邀請大思想家史蒂芬·呂帕斯科(Stéphane Lupasco)共進午餐：餐間兩人的對話，寒暄客套在所難免，但對瞭解馬修厄的學養、思想和他的藝術創作元素之關連性有相當的幫助。

主人馬修厄，首先開啓迎賓之詞：「多麼榮幸，大師接受了我的邀請，我不是一位博學的大學問家，我只不過是個年輕的抽象畫家，對所有觸及非決定論(1'indéterminisme)、語義學(1a sémantique)和拓撲學(1a topologie)都有點好奇而已。您出版的書令人十分著迷，您是第一位將您的邏輯推理應用到生理現象、

生物學、心理學，甚至藝術，特別是抽象藝術，其一致性是分析得如此絕妙。」

呂帕斯科繼續問馬修厄：「不過，您這位畫家，打從哪兒來的，怎麼會對科學的探險有如此強烈的興趣呢？」

馬修厄回答說：「無疑地因為我除了畫畫，無所事事。對了，我也思考。我想是賀內·蓋濃(René Guénon)的著作喚起我對希臘的徹底反感，這個智慧窄化的小民族，它不相信應該聽聽蘇格拉底前那些非凡的啓示，它只模模糊糊看到藝術的擬人化理論(1'anthropomorphisme)而把整個世界的視野退縮到：認定

文化是純然理性與感覺的唯一人文元素。現在該是將所有古希臘流傳給我們的，有關靈感與詩情之間的關係學說，通通一併摒棄的時刻。從柏拉圖提出自主性理性與神性化身的妄想調解論，到亞里斯多德派的傳統和延伸至現今的人文主義者，使我們的文化受到這股根本就是錯誤的思潮根深蒂固的影響……」

呂帕斯科接著說：「如果我沒聽錯的話，喬治·馬修厄，您使古典希臘成為西方哲學危機的罪魁禍首。」

喬治·馬修厄回答說：「完全正確，而我確信吉爾伯特·杜蘭(Gilbert Durand)會同意我的看法，認為影響西方思想有兩大精神族群。其一，從海拉克里特(Héraclite)經帕梅尼德(Parménide)、德尼斯·拉黑歐帕紀特(Denys l'Aréopagite)、普洛坦(Plotin)、聖·奧古斯坦(Saint Augustin)、尼古拉·德·丘史(Nicolas de Cuse)、賈可伯·勃姆(Jacob Böhme)、雷布尼茲(Leibniz)、克羅德·德·聖馬賀丹(Claude de Saint Martin)，而較接近我們的尼采(Nietzsche)、泰勒哈得(Teilhard)以及海德格(Heidegger)，直到呂帕斯科」。

呂帕斯科接著問：「而另一族群潮流呢？」

喬治·馬修厄回話說：「其二當然就是從柏拉圖主義(Platonisme)到辯證唯物論(Matérialisme dialectique)。總而言之，就是從蘇格拉底(Socrate)到亞爾修瑟(Althusser)。兩千三百年當中，所有的科學家和哲學家皆使用由蘇格拉底與亞里斯多德制訂的古典邏輯，即所謂的『排中律』(tiers exclus)來推論。自古以來，包括迪卡兒(Descartes)、康德(Kant)、黑格爾(Hegel)在內，沒有人敢對『非矛盾』(non-contradiction)、『同一律』(identite)、『排中律』(tiers exclus)三原則提出反駁。大師，您是第一位成功地提出反駁的學者！您是第一位，這是您的榮耀。在希爾伯特(Hilbert)和塔爾斯基(Tarski)的試圖之後，您的三種正統演繹法，終究是真正開啓知識的鑰匙。……」在喬治·馬修厄一副非外行言詞的犀利分析呂帕斯

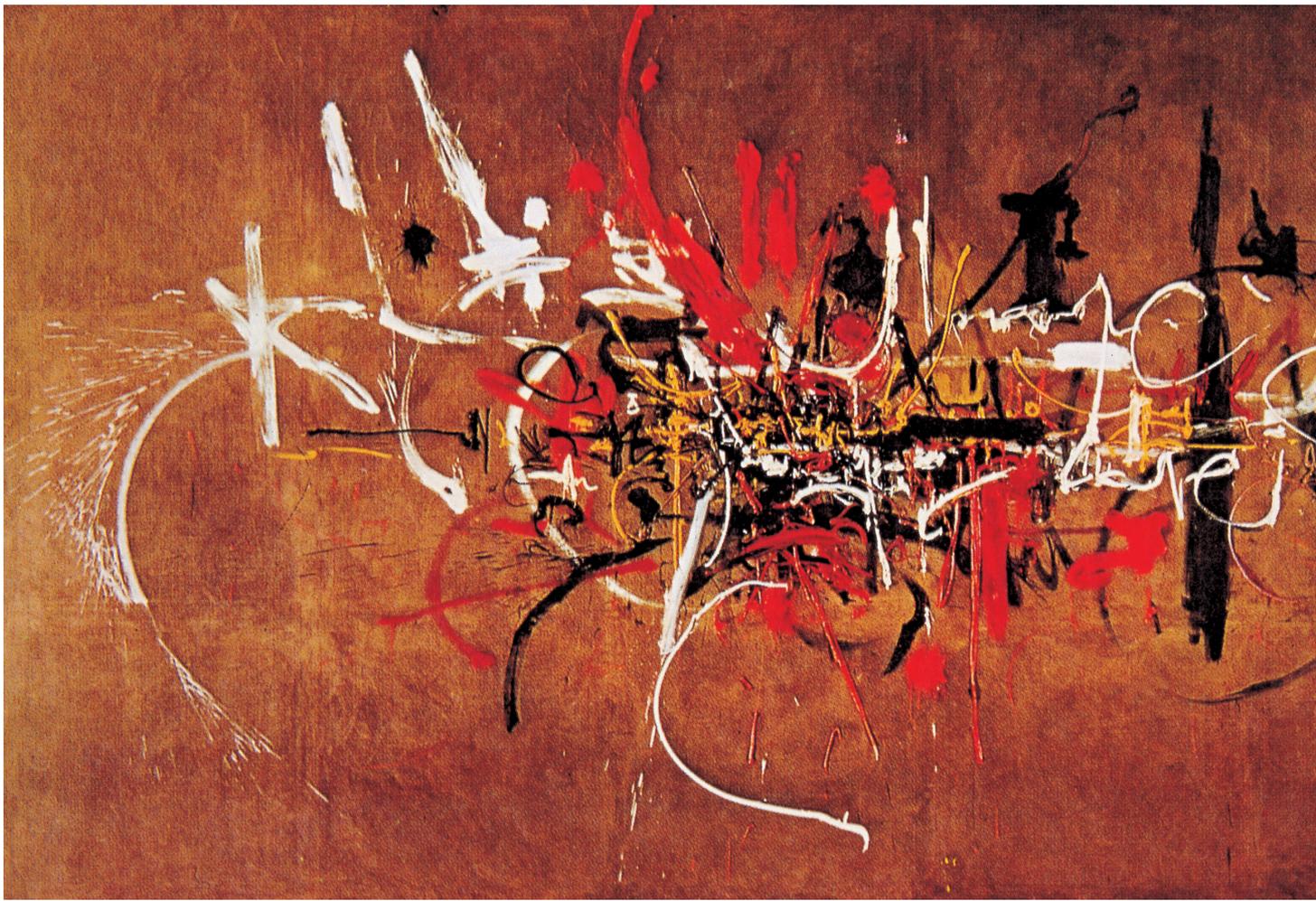
科的思想緣由和獨創性，以及由衷的恭維之後，他又向呂帕斯科徵詢有關抽象美學來臨的問題。

呂帕斯科答覆說：「據我的瞭解，這是當下的畫家所再度呈現的。是的，事實上，我是從認識論(épistémologique)的觀點來看抽象藝術的問題，而我自問是什麼理由促使二十世紀的藝術家，突然放棄描繪的表現。在我們生活的每一時刻，只要一出現衝突，我們只有不斷地保持緘默，而藝術家相反地卻投身撲向衝突。藝術家要的是生與死的對抗(l'antagonisme)。具象的創作(La création figurative)是自然的反照，為的是減低世界的對抗，而真正的藝術家卻緊貼在該具象物，體現出的安逸生活、死亡元素、破壞，也就是說矛盾對立。抽象畫家企圖抽象化存在的肉體和天然礦石的純心理現象。」

喬治·馬修厄說：「我一點也不訝異，我的畫作就常常採取交戰糾葛的形式。我的繪畫就是您的理論最鮮明的表現。」

(以上文獻譯自Bulletin Interactif du Centre International de Recherches et Études Transdisciplinaires n°13 : <http://perso.club-internet.fr/nicol/ciret/-Mai 1998>)

他們之間的對話並沒有結束，究竟喬治·馬修厄是怎麼樣的一位畫家？他如何能夠跟呂帕斯科談得這麼投緣？原來，他是一九二一年出生於布洛涅-修-玫荷(Boulogne-sur-Mer)的法國畫家，和作曲家莫札特(Mozart)的生日是同一天(一月二十七日)，出生證明登記的全名是喬治-維克多-亞多夫·馬修厄·德斯寇朵弗(Georges-Victor-Adolphe Mathieu d'Escaudoeuvres)。他的童年在渥特維(Haute-Ville)度過，生活在處處是中古時期遺留的文物古蹟的環境裡。一九三三年遷居凡爾賽(Versailles)，昔日路易國王統治時代的偉大事蹟，無形中醞釀出馬修厄君主專政體制式的浪漫主義，並且培養出他「絕對超然的品味」(le goût de l'absolu)(Marie-Claude DANE, Conservateur Adjoint du Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Mathieu, in



Bernard Dorival [sous la direction de] :
Peintres Contemporains, éditions d'art Lucien
Mazenod, Paris, 1964, p.236.)。

第二次世界大戰期間，馬修厄在里爾(Lille)攻讀法律但興趣不大，倒是哲學課程讓他熱衷癡迷，這說明了他之所以能夠與呂帕斯科侃侃而談的原因。此外，他還獲得一個英文學士學位的頭銜。一九四二年，他進入杜靄(Douai)的中學教書，閒暇時畫了一幅倫敦的景色，而在他讀過葛蘭克蕭(Crankshaw)的著作後，更清楚瞭解：繪畫與音樂是一樣的，並不需要透過呈現來證明它的存在。於是他選擇藝術當作一種表達的方式。一九四四年，他在一種隔絕的狀態中生活於法國的北方，自己決定要走「非具象」(non-figuration)的繪畫途徑，第一批作品已經顯現出他與眾不同的「特異功能」(insolite pouvoir)：在帶有深淺變化的灰色或紅色畫布上，馬修厄使用黑色的筆觸，揮灑出油劑滾流的非具象形體，並以管裝顏料直接擠出的條狀色料，像浮雕式地框出強調的輪廓。一九四五年，他首次使用未來不久美國畫家帕洛克大量運用的「滴漏」(dripping)技法，只是馬修厄很快就感覺到此種技法「過於隨性」(trop arbitraire)，而有所保留(Ibid.)。一九四六至一

九四七年間，他在崗伯瑞(Cambrai)、畢亞熙茲(Biarritz)、伊斯特(Istres)等地當翻譯員，接著任教於美國軍事大學，也在這段時間，他對繪畫技法的操持越來越精進：無論是潑色、管裝顏料的直接擠壓於畫布、顏料的滾流與投射，無不運用得恰到好處。

一九四七年三月，馬修厄定居巴黎，卯足全力攻擊他認為枯澀冷漠的幾何抽象(l'Abstraction géométrique)；他在達布(Tabou)認識了沃爾斯(Wols)，發現兩人的藝術理念相同，於是更加地景仰沃爾斯而願意受其影響。同時，他積極參加許多展覽，像「新現實沙龍」(Salon de Réalités Nouvelles)、「超獨立沙龍」(Salon des surindépendants)，扮演一位帶動者的重要角色。同年十二月，他在「盧森堡畫廊」(Galerie du Luxembourg)籌辦第一屆的非具象群展：展覽專題為『想像』(l'Imaginaire)，亦即是後來稱之為「抒情式抽象」(l'Abstraction lyrique)的展覽；一九四八年四月，在科雷特·亞朗迪畫廊(la Galerie Colette Allendy)展出的《H.W.P.S.M.T.B.》展(該展名稱，是以參展的藝術家姓名第一個字母命取的：Hartung, Wols, Picabia, Stahly, Mathieu, Tapié, Bryen)，又是另一次藝術風格的征戰。馬修厄是最先將美



《處處是卡貝席安》(Les Capétiens partout) 1954
畫布上油彩 300 × 600cm
巴黎國立現代美術館

國的抽象表現主義引進法國的畫家之一；然而他的作品是在簡約的色調中，讓圖像符號很快地浮現於單色調的背景上，正如瑪利-克羅德·達內(Marie-Claude Dane)所言：「動作姿態的勁拔有力與輕快自由，確立作品的嚴肅和莊重性，而形體與色彩是同一件事」(Ibid.)，這已經足以區隔他的作品和美國抽象表現繪畫的不同。再說，他作畫的「速度美學」(l'esthétique de la vitesse)，能在眾目睽睽之下，於短短的時間內完成一件大畫，更不是帕洛克層層相疊的滴漏方式可相提並論：馬修厄於一九五六年國際戲劇藝術嘉年華會，面對著沙哈-貝賀納劇院(Théâtre Sarah Bernhardt)的舞台，在二十分鐘之內，畫完一幅四公尺乘十二公尺巨大的畫作：《向全世界的詩人致敬》(*Hommage aux poètes du monde entier*)。一九五七年他旅行日本的時候，同樣在東京當眾畫了一幅十公尺乘二公尺的大畫：《Hakata 之戰》(*La Bataille d'Hakata*)；一九五八年，在德國杜塞多夫美術研究院(Académie des Beaux-Arts de Düsseldorf)，當著院士們的面前，畫了一幅《亨利四世國王的讓位》(*L'Abdication de l'empereur Henri IV*)。馬修厄走遍世界各地，大約有十多次在觀眾的面前當場繪製巨幅畫作，這並不意味著他需要看表演的觀眾，他的作品通

常都在夜深人靜的工作室獨自創作，而是讓觀眾有機會參與一種「創作行為」(acte créateur)；而唯一不能輕忽的是：「作畫速度為優先考量之事，在無法對形和動作事先考慮的情況下，必須要有二級專注精神」(Ibid., p.239.)，也就是當機立斷的掌控能力和信心。馬修厄將此掌控能力和信心歸結到「內在的自律」(autonomie intrinsèque)，並且認為它是「藝術作品存在，唯一可能的真實」(Georges Mathieu, *Au-delà du Tachisme*, Julliard, Paris, 1963. in Michel Ragon & Michel Seuphor, *L'Art abstrait*, v. 3, Maegh éditeur, Paris, 1973, p.264.)。

目前收藏於龐畢度中心巴黎現代美術館的《處處是卡貝席安》(*Les Capétiens partout*)，雖不像上述作品一樣的龐然巨物，但仍舊是一幅三公尺高六公尺長的橫幅大畫。儘管畫題不過是一種單純的參考資訊，未必與畫的內涵有緊密的關連性，然而正因馬修厄成長環境的特殊及其「孤高主義」(dandysme)的性格，對昔日君主專政有不少的幻想，他自己都說他有「保皇主義」(royalisme)的色彩，所以喜歡沿用歷史典故作為畫題；再說，他強調「藝術是種語言，符號是它首要元素」(L'art étant langage, le

signe est son élément premier)(Ibid.)，那麼代表符號的色彩，應該多少與畫題有牽連。「卡貝席安」是指在公元九百八十七年接續卡洛琳王朝(Carolingiens)的第三朝代的法國國王：渝凱·卡貝(Hugues Capet)、賀貝荷二世勒·辟厄(Robert II le Pieux)、查理四世勒·貝肋(Charles IV le Bel)。事實上，「卡貝席安」的意象只能從線條和色彩來呈現，因為馬修厄是選擇抽象的形式。紅、白、黑與金黃，在具有微妙深淺變化和徐徐散發光芒的背景上，呈現出一派巴洛克式燦爛輝煌的色彩；一氣呵成的線條與筆觸，時而以管裝顏料直接擠壓在畫布，時而以破筆揮灑，甚至使用稀釋的白色顏料濺潑。下筆作畫的姿態與動作，輕重緩急充滿自信；畫面虛實配置恰如其分，不多也不少。處處是能量釋放的畫面，看起來像個人的簽名款式，又像澎湃萬丈的英雄豪氣。瑪利-克羅德·達內以及研究現代主義的藝術史學家威爾諾·哈福特曼(Werner Haftmann)(Cf.W. Haftmann, *Master of Gestural Abstraction-Abstract Art since 1945*, London, 1971, p.48.)都認為馬修厄沿用各時代的歷史題材是秉持三個主要概念：「遊戲」(le Jeu)、「祭典」(le Sacré)、「節慶」(la Fête)，而前者更因為在她當巴黎現代美術館副館長任內，為馬修厄舉辦個展的關係而深入瞭解其想法，她解釋說馬修厄為了「拒絕當下世界的傲慢，而試圖重新評價『遊戲』、『祭典』、『節慶』的主要概念」。(Marie-Claude DANE, op. cit. p.239.)

上述一段話可以佐證《處處是卡貝席安》這幅大畫，用色的古樸又華麗和輕快又莊嚴，對峙且調和的「馬修厄邏輯」。

在本文結束前，還是割捨不掉他對藝術演化的六階段看法，茲將他發表於「潑色主義的另世界」(Georges Mathieu, *Au-delà du Tachisme*, Julliard, Paris, 1963.)，在「符號胚胎學的雛形」(Esquisse d'une embryologie des signes)標題中，依序爰引如下：

- 一、第一階段是在把符號視為符號的狀況下尋找符號。這就是朝著方法的實現以及構成的初步探索。
- 二、第二階段是認識符號，也就是說體現。所有的符號都處於它們最高效能的情況。這

是賦予意義和建立風格的時段。

- 三、第三階段是當符號帶有公認的適當意義之時，我們就到了以它們的含意驗明正身的境地。這就是形式主義或學院主義。(是使用已知和完備的方法毫無阻力地達到目的。)
- 四、這三個階段完成之後，接著就是符號的精練，添加對意義無用的元素。這是誇張和變形的時刻，也就是巴洛克。(童稚天真的具象、表現主義、描寫性超現實主義等等。)
- 五、第五階段是加強變形直到符號本身破除消失……(畢卡索的作品是個最佳圖解的範例)。
- 六、我們到了最後一個階段，明確地說就是「無形象」(l'informel)，換句話說就是使用「無法之法」(non-moyens)或儘其可能是「無意義的方法」(moyens sans signification)(如果不是屬於純粹的辯證法的範疇)。這是一馬當先預闢新途徑，並使其導向全然死點、全然曠野、全然混亂、全然虛無、全然自由領域的時刻。這是一個居間調停的時代。這個時代，並不比犧牲幾隻溺斃在水中的螞蟻，讓其他的螞蟻得以踩在牠們的屍體而繼續的往前進還無意義。牠們的歷史性的重要性與牠們的本質上的重要性是毫無關連。這也是處於下列週期性階段前頭的時刻：即探索，或「無形象化」(l'Informalisé)醞釀「形成」(Formalisation)的前期。在此之前，只能在使用過的方法範圍內或「無法之法」進行，這意味著無破壞、無建設、無連帶關係、無任何強化可能性。

馬修厄的結論是：「藝術超越符號」(L'Art est dépassement des signes)，不管我們同意或不同意他的說法，他在一九四九年出版的《非具象的類比》(*Analogie de la non-figuration*)的觀點，可在其最主要的兩本書看到更深入的分析：《從抽象到可能》(*De l'abstrait au possible*, 1959)；《潑色主義的另世界》(*Au-delà du Tachisme*, 1963)。此外，他對海報設計、馬賽克藝術、傢具、錢幣及郵票圖案設計、珠寶設計、雕塑等有多方面的才能；一九七五年五月七日榮膺法蘭西美術研究院的院士(Membre de l'Académie des Beaux-Arts)。