

# 迷狂的独行者

RAYMOND GEORGIN

王端廷 著



上海文艺出版社



# 迷狂的独行者

RAYMOND GEORGE

（英）雷蒙德·乔治 著



# 迷狂的独行者

---

# 雷蒙·饶可让的绘画艺术

王端廷 著

上海文艺出版社

# (沪)新登字 103 号

责任编辑：傅培根

装帧设计：赵韵芳

## 迷狂的独行者

——雷蒙·饶可让的绘画艺术

王端廷 著

上海文艺出版社出版、发行

(上海绍兴路 74 号)

新华书店经销 商务印书馆上海印刷厂印刷

开本 850×1168 · 1/32 印张 4 插页 34 字数 98,000

1996 年 4 月第 1 版 1996 年 4 月第 1 次印刷

印数：1—3,000 册

ISBN 7-5321-1175-X/I · 893 定价：18.60 元



J'ai toujours pensé que les préfaces sont inutiles. J'en suis  
d'autant plus à l'aise pour améliorer celle-ci.

Simplement, sincèrement, je voudrais exprimer ma grande joie  
pour l'édition de ce livre. Car il s'agit d'une édition en Chine! Et tout  
cet amour que j'ai depuis si longtemps pour "la chose chinoise"  
m'envoie le cœur et m'éveille mille souvenirs.

Depuis toute aussi peut-être, avec la fascination d'une culture  
mystérieuse. L'admiration, l'étonnement, la sympathie, une autre fascination,  
pour une expérience sociale si particulière. Et puis les premiers  
voyages, la rencontre amoureuse, les contacts chaleureux, les amitiés, naissances.  
Enfin cette expédition à Pékin, en 1987, qui restera la plus belle de ma  
vie. La plus belle par l'intérêt du public. La plus belle aussi par  
la découverte de la femme chinoise. Tout mon travail d'artiste en fut  
été sous influence. Et mon cœur métamorphosé, par cet amour, cette  
passion, d'une intensité jusqu'alors inconnue, ignorée.

C'est assez dire mon bonheur aujourd'hui, à travers et au delà  
de ce livre. Mon bonheur et mon enchantement. J'en remercie  
la Vie et la Chine. Comme l'événement d'une émotion rare, merveilleuse,  
la beauté magique et bouleversante d'une larme de tendresse dans la  
pure lumière d'un matin d'été.

Raymond George

## 编 前 寄 语

傅培根

人生之旅，有多少茕茕独行者。

艺术之路，有多少踽踽独行者。

人生之旅，崎岖多于平坦，颠踬多于安泰，没有辛劳的跋涉，哪有成功的幸福。

艺术之路，蹇碍多于畅达，苦涩多于甘润，没有艰苦的追求，哪有创造的欢悦。

在人生之旅中茕茕独行，需要极大的勇气和非凡的胆魄。

在艺术之路上踽踽独行，需要超常的智慧和顽强的毅力。

多少人直面人生，自甘孤独，夙兴夜寐，万水千山只等闲，在跋涉中展示千种风姿。

多少人醉心艺术，自甘寂寞，匠心独运，为伊消得人憔悴，在求索中展现万般风情。

壮丽的人生，少不了独行者迷狂的开拓。

辉煌的艺术，少不了独行者迷狂的创造。

法国艺术家雷蒙·饶可让(RAYMONDGEORGEIN)就是这样一位迷狂的独行者。献给读者的这本著作，即是青年学者王端廷多年研究饶可让绘画艺术的成果。在本书中，作者在介绍饶可让孤寂、坎坷的人生道路的同时，着重论述了饶可让甘于寂寞迷于创造的艺术生涯，为我们揭示了这位艺术家由摩天大楼系列(“运动空间”)、汽车系列、多元肖像系列、色情系列和中国系列等各种绘画系列组成的艺术世界，从中可以窥见艺术家由外

部世界的见证人转变为善于表达内心情感的诗人的心路历程，  
领略融合中西文化和现代艺术各流派于一体的艺术风貌。

一部人类史，有多少迷狂的独行者。

一部艺术史，有多少迷狂的独行者。

亲爱的读者，您愿意做一个迷狂的独行者吗？

# 序

雷蒙·饶可让

我一向认为作序实在徒劳无益，可我还是十分惬意地信笔写下此序……

我要实实在在诚心诚意地表达我对此书出版的大欢喜，因为这次出书是在中国！我长久以来对“中国事物”所怀有的爱此刻正激荡心间并唤起我万千回忆。

差不多有三十年了，最初是中国神秘的文字令我着迷。随后是惊讶，好感，那是另一种对于如此独特的社会体验的着迷。接下来是在中国的最初的几次旅行，动情的好奇，热烈的交往，初萌的友谊。最后是1987年北京的那次画展。它将永远是我一生中最美好的画展。说它美好是因为中国观众对它的关注；说它美好也是因为我对中国女性的发现。从那时起，我作为艺术家的全部生活都受到了它的影响。由于这种前所未有、潜移默化之爱，这种激情，我的心灵为之焕然一新。

我今天对从这本书中及书外所感到的幸福说得够多的了。我感谢生活和中国给予我幸福和狂喜。由于被一种难得而美妙的激情所陶醉，温情的泪花溢满我的眼，在这夏日清朗的晨曦中，这泪花闪烁着不可思议而

摄人心魄的美。

1992年5月20日晨于北京恭王府

(朱英华 译)

# 引 子

1987年5月5日至17日，北京中国美术馆一楼的东北厅像一个强大的磁场，每天吸引着大量观众。面对四壁那一幅幅绘画作品，人们如醉如痴，流连忘返，更有许多人兴犹未尽，第二天又来到这个展厅……在中国美术馆的历史上，这样的盛况是很少见的。

是什么人的画展具有如此巨大的吸引力？

在拥挤的展厅里，在摩肩接踵的观众中间，有一个外国老人格外引人注目。他，身着大红西服套装，满头银丝，双目炯炯，精神矍铄，风度优雅。他就是这些展品的创作者——法国画家雷蒙·饶可让(RAYMOND-GEORGEIN)。

中国观众在欣赏着饶可让的绘画，而饶可让在观察着中国观众。置身于展厅热烈的气氛中，感受着中国观众的巨大热情，尤其是看着观众沉醉的神情，饶可让的脸上绽放出幸福的微笑。

展览期间，饶可让每天都来到展厅，用语言（当然是通过翻译）、用眼神、用心灵与中国观众进行着热情的交流。

观众在询问：那画中的女性为什么如此优美？那数

不清的象征符号各具什么含义？那些透明的钢笔画是怎样创作的？……

饶可让孜孜不倦地解答着。

而作为一个西方现代艺术史的研究者，当时的《中国美术报》的兼职编辑记者，我要问：

在当代的法国画坛上，走出画布的行为艺术、表演艺术、环境艺术、观念艺术，以混合媒介为材料的具体艺术，以表现死亡和恶梦为主旨的超现实主义艺术不是正大行其道吗？

在当代的法国画坛上，以纯社会学探索为主旨的新现实主义、自由形象艺术不是正甚嚣尘上吗？

在当代的法国画坛上，抽象艺术，尤其是抽象表现主义、无定形绘画不是正占据着主导地位吗？

那么，在这样的艺术大背景中，为什么会产生饶可让这样既保持了古典的高雅，又具有现代气息，卓尔不群、独树一帜的绘画艺术？

1987年5月12日晚上，在北京一个普通的市民家中（这家有一位名叫关汐的小姑娘一年后移居巴黎成了饶可让的干女儿），饶可让接受了我与《中国美术报》另一位记者的采访。

采访是简短的，但在《中国美术报》的历史上，对“饶可让绘画作品回顾展”的报道规模却是破天荒的，它占据了1987年6月1日该报第四版的整个版面。尽管如此，对于饶可让人其艺，从那次访谈中我得到的仍然是一个剪影式的印象。

自那次采访开始，我们之间友谊的纽带不断加固，了解的层次不断加深。随着一封封书信的来往，和大量文字图片资料的获得，一个在孤独中探索、在迷狂中苦

斗、饱尝了失败的痛楚和成功的狂喜的饶可让形象，便生动地显现在我的眼前。

为了把这个形象展现给更多的人，于是便有了下面的文字。

# 目 录

|                   |        |
|-------------------|--------|
| 序 .....           | 雷蒙·饶可让 |
| 引子 .....          | 1      |
| 多梦年华 .....        | 1      |
| 金色小提琴 .....       | 1      |
| 作家梦 .....         | 2      |
| 绘画情缘 .....        | 3      |
| 从孩子王到忧郁少年 .....   | 4      |
| 初恋 .....          | 5      |
| “雷蒙将来当工程师！” ..... | 6      |
| 哥伦布的鸡蛋 .....      | 10     |
| 巴约拿技术学院的教师 .....  | 10     |
| 突发的激情 .....       | 11     |
| 爱因斯坦的宇宙 .....     | 12     |
| 孤独的幽灵 .....       | 15     |
| 第一次画展 .....       | 17     |
| 不愿做抄袭者或撒谎者 .....  | 20     |
| 费尔迪埃尔博士的预言 .....  | 21     |
| 蚂蚁和煎饼式的人物 .....   | 23     |
| 沉沦与新生 .....       | 29     |
| 离婚 .....          | 29     |

|                     |    |
|---------------------|----|
| 光明城 .....           | 31 |
| 走出地狱 .....          | 31 |
| 被毁掉了的脚印 .....       | 33 |
| 现实世界的见证人 .....      | 37 |
| 都市的血液 .....         | 37 |
| 幕后组织者 .....         | 41 |
| 海关的后门 .....         | 44 |
| 被撕碎的电影明星 .....      | 46 |
| 色情的端倪 .....         | 49 |
| 无所适从的模特儿 .....      | 50 |
| 拼贴画的旋涡 .....        | 51 |
| 正义者的热血 .....        | 53 |
| 德古尔德芒什夫人的忠告 .....   | 53 |
| 1968 年的“五月事件” ..... | 54 |
| “我不想和这个制度玩了!” ..... | 57 |
| 告别政治 .....          | 58 |
| 人类精神世界探秘 .....      | 60 |
| 乳白色的人体 .....        | 60 |
| “黑色的大陆” .....       | 62 |
| 步入精神分析学之门 .....     | 64 |
| 失败的“精神病医生” .....    | 66 |
| 成功的催眠疗法 .....       | 67 |
| 女性灵与肉的颂歌 .....      | 70 |
| 透明的女孩儿 .....        | 70 |
| 神奇的线 .....          | 72 |
| 色彩的回归 .....         | 74 |
| 心灵之窗 .....          | 75 |
| 没有男性形象的两性世界 .....   | 76 |

|                          |     |
|--------------------------|-----|
| 中国之恋 .....               | 78  |
| 到中国去 .....               | 78  |
| 1987 年 5 月 · 中国美术馆 ..... | 79  |
| 中国姑娘 .....               | 82  |
| 阿莉阿德尼线 .....             | 91  |
| 修拉之极与凡 · 高之极 .....       | 91  |
| 透明 .....                 | 92  |
| 群体与堆积 .....              | 93  |
| 人道化的演进 .....             | 94  |
| 自我分析机制 .....             | 95  |
| 有根的唯美主义者 .....           | 96  |
| 走向现代艺术各流派的全面融合 .....     | 101 |
| 足迹仍在延伸 .....             | 102 |
| 后记 .....                 | 105 |
| 附录:雷蒙 · 饶可让年表 .....      | 107 |

# 多梦年华

## ●金色小提琴

1920年8月25日，雷蒙·饶可让出生在法国布尔高涅(Bourgogne)一个艺术气氛很浓的家庭。他的父亲——这位法国国营铁路公司的职员是一位颇有才气的小提琴手，他把自己的业余时间全部贡献给了小提琴。年轻时曾梦想上音乐学院，但终未如愿。那时他每个星期日都去“音乐会”咖啡厅参加乐队演出，算得上是一位地道的“星期日音乐家”。他也是一位家庭小提琴教师，他的学生中有的是儿子的小伙伴。他还为许多大型舞会作过音乐伴奏。有好几年，他的大部分时间是同一位女钢琴家合作，在拉罗什(Laroche)的电影院搞电影配乐。当时还是无声电影时代，要给电影挑选合适的音乐可不是一件简单的事情。他还充当电影拟音师的角色，为影片制造音响效果，例如用摇动钢板的方法来模拟炮声和雷鸣声等等……当时，四五岁的小雷蒙几乎每个星期天都同他母亲一起去看电影，因为他父亲是电影院的工作人员，作为家属他们可以免费入场。这个时期的艺术熏陶给孩子留下了美好的印象。儿童的想象力和对于艺术的向往被早早地培养和激发了！我们将会看到，这对后来的雷蒙·饶可让将产生多么深刻的影响！

父亲教小提琴，理所当然也教自己的儿子，希望儿子将来能实现自己未能实现的愿望——成为音乐学院的学生。七岁那年，雷蒙开始接受父亲的训练。父亲很严厉，对儿子更为挑剔。头几

年一切都还差强人意。与雷蒙一同学拉小提琴的小伙伴们课余可以不受约束，在家里拉奏各种时髦的乐曲，可雷蒙则不能享有这样的自由。他每次向父亲提出这种要求时，都被断然拒绝。他对小提琴的兴趣越来越淡薄，于是，一场无声的反抗开始了。十三岁时雷蒙进入蒙塔尔其(Montargis)的技术学校，在车间劳动实习时，他故意用锤子砸伤自己的手。其实这类轻伤本来无关紧要，但可以借故不拉小提琴，并且还可以得到母亲的怜爱。加上母亲撑腰，父亲尽管暴跳如雷，也只好无可奈何，十四岁的雷蒙放弃了学习了七年的小提琴，儿子终于赢得了胜利。

## ●作家梦

八岁时，雷蒙对拉小提琴的兴趣就降低了。那一年他家因父亲工作调动离开了拉罗什——那里有父亲为之配乐、小雷蒙经常光顾的电影院和咖啡音乐厅，而迁往蒙塔尔其定居。雷蒙不再有机会常看电影了，他开始迷上了读书，并很快变成了一种最大的嗜好。他常常偷母亲口袋里的零钱买书，有一天被当场抓住。母亲愤怒地训斥儿子，骂他是一个染上恶习的、可恶的、从小就不学好的坏孩子。儿子满肚子委屈。

然而，这一读书的嗜好很快便产生了一个令他母亲惊奇的结果。九岁半，雷蒙开始独自写起小说来！这第一部小说厚达一百来页，他自己装订，套上硬纸板封面，就像真书一样。故事虽然生动，但书中充满了错别字。对于错别字雷蒙觉得无关紧要，十八岁以前他一直没把拼写这个问题当回事。十八岁时，雷蒙进入工艺美术学院学习，第一次法文作业，老师因为他的拼写错误给他的作业成绩打了“零分”，而他的作文成绩一向都是首屈一指的。他去找老师评理：“为什么给我零分？”“每一个拼写错误扣掉一分，还不只一百个错哩！”“这又不是拼写作业。”“本来就没有什么专门的拼写作业，所以就在法文作业中批改拼写错误并扣分。”打这以后，拼写问题才引起了雷蒙的重视，但这一让步只是为了随俗，而并非真的改变了看法。从第一部小说后，雷蒙又继续写了好几部作品。他有时甚至在学校课堂上写小

说。一天，课堂老师发现后没收了他的小说稿，还通知他的父亲去学校。但老师读了小说手稿后改变了要父亲“管教”孩子的原意，对孩子的父亲说，雷蒙想写什么就可以写什么，但写作只能在家里而不能在学校的课堂进行。此外，从十四岁起，雷蒙就开始撰写哲学论文，老师对此也颇为赏识。那时候，由于雷蒙的写作专长和他的数量可观的小说，以致好几位老师都谈论起他的志向来，他们断定雷蒙将来会成为一名作家。然而这一断言却未免为时过早。

## ●绘画情缘

从雷蒙的第一部小说里还显露出他的另一种才能：绘画。他给自己的小说绘制了大量插图。其实，在好几年里他对绘画和写作同样着迷，而他的绘画爱好来自于他教父的熏陶。他的教父在法国国营铁路公司任职，同时也是一位画家，一位体面而又和蔼可亲的画家，曾展出过一些很美的风景画，画风同十九世纪著名风景画大师柯罗<sup>①</sup>一脉相承。童年的雷蒙经常跑到教父的画室，每当看到教父用画笔将一块空白画布变成一片洒满阳光的美丽森林或一条蜿蜒流淌的清澈小溪时，雷蒙总会兴奋不已，惊奇和幻想充满了他幼小的心灵。有时教父还带着雷蒙去户外写生，儿童涂鸦的本能被潜移默化地养成了一种有意识的强烈爱好。尽管雷蒙后来不再给自己的小说加绘插图，但仍然为了自娱画了很多。他至今还保存着一些十三岁时作的铅笔画，画的是风景，非常漂亮。

十四岁那年，当雷蒙扔下小提琴后，他父亲请了一位得过罗马奖的老画家教他画水彩。偏偏这位老画家也跟他父亲一样严厉和挑剔。老画家那种与他的父亲毫无二致的死板教学法令他

---

① 柯罗(Jean Baptiste Camille Corot, 1796~1875) 法国画家。他喜欢描绘幽静的田园景色，画面色调轻柔且有着珍珠般银灰的感觉，作品充满抒情和梦幻意味，如《孟特芳丹的回忆》、《湖上风景》等。除风景画外，他还画过许多人物表情安详的肖像画，如《带珍珠的女人》等。

难以忍受，因为老师只允许雷蒙没完没了地画那种“乌贼墨画”——即单一的栗色的水彩画。六个月后，雷蒙大失所望，停止学画。但他仍在写小说的同时，继续按照自己的兴趣，随心所欲自由自在地又描又画。那时，雷蒙根本没想过要当一名绘画艺术家。

## ●从孩子王到忧郁少年

儿童时代的雷蒙是一个淘气鬼，那时候他住在一个老城区，他成了当地小捣蛋帮的头儿，经常带领小伙伴们用弹弓同其他的孩子帮打仗。他还喜欢玩一种无毒的游蛇，会冷不丁把冰凉的小蛇放到一位小女孩的脖子里，当那位小女孩被吓得惊叫时，他会开心地大笑着“得胜回朝”。如同很多这种年龄的孩子一样，雷蒙有时也和小女孩一起玩“看医生”的游戏……

“我至今还记得我大约六岁时的另一次历险记。老师给我们讲过高卢人的故事，我决心使我们这一帮孩子都成为高卢人。当高卢人，需要有长矛。为了搞到这些长矛，我去拔一处别墅围栏上的铁尖头。正当我干得起劲时，被屋里的主人当场抓住。我挨了一顿好揍！”童年的回忆总是美好的，饶可让今天讲起这些总不免激动不已。

生活的变化是外在的，而精神上的创伤却从根本上影响一个人的发展。自从雷蒙一家搬到蒙塔尔其之后，他便突然变得“乖”了，只管埋头读书。因为，这个时期发生的一次重大的家庭事变影响了雷蒙的性格。

大约十来岁的时候，一天晚上，雷蒙已经躺在床上但还未入睡，他听见父母在他们的房间里吵架。雷蒙竖起耳朵依稀听到，母亲在边哭边责骂父亲，父亲则央求母亲相信他。雷蒙不知道发生了什么事，十分不安，他非常爱他的父母，于是便悄悄起了床，走到他父母的房门口以便听得更清楚些。待到他慢慢地听明白后，他惊呆了。原来他父亲和另外一个更年轻的女人有了私情。母亲扬言要离婚，父亲则一再请求她原谅。雷蒙被这一突如其来的悲剧吓懵了，禁不住小声哭起来。哭声越来越大，最后他父母

听见了，打开了房门，他们便安慰他，雷蒙想他的痛苦有助于父母的和好。从此，雷蒙知道生活并不那么简单那么完美，他开始为人生而痛苦。

再稍晚一些，大约十四岁，雷蒙经受了人生另一种更为痛苦的体验：死亡。他非常喜欢的一位年轻邻居因患结核病死了。这个在他身边发生的悲惨事件，深深刺激了雷蒙的心灵。

经受了这些不幸之后，八岁前那个天不怕地不怕、调皮捣蛋的小男孩几乎不复存在，雷蒙变成了一个沉默寡言、多愁善感、甚至是阴郁伤感的少年，他这个时期的小说反映了这种忧郁的气质。

## ●初恋

十四岁时，雷蒙情窦初开，他热烈地爱上了一位比他的年龄大得多的金发姑娘——她可能有二十岁。他每天都碰见她，却从未跟她说过话，也从未有机会接近她。他只是单相思，并陷得很深，不能自拔……

十六岁那年，雷蒙开始了第一次真正的恋爱。姑娘十四岁。两位孩子的父母是老相识。一切是从一次平常的骑车出游开始的。她非常迷人，棕色的头发，水汪汪的蓝眼睛能摄人魂魄。他们经常见面，一来二往，俨然成了一对热烈的恋人。他们常到森林里幽会，在那里，雷蒙常常搂抱着她，沉浸在无限的柔情蜜意之中。姑娘的母亲多次开玩笑说他玷污了她女儿的清白，但纯真的雷蒙从没想到过要“破坏”姑娘的贞操。雷蒙后来才知道，如果当时他有那样的表示，她也会轻易地同意，情愿为他献出自己的童贞。

两年后，当雷蒙离开家乡前往夏龙工艺美术学院深造时，他们的爱情没有经受住离别的考验。雷蒙一往情深地给姑娘写了很多情书，但她的回信越来越少，其中的语言也愈来愈缺少热情。小伙子不明白为什么姑娘的心变得这么快，陷入了巨大的痛苦中。尤其是他第一次远离家门只身在外，碰到的困难不计其数。最后，姑娘在一封令人费解的信中对雷蒙说，造成疏远的原

因在他一方，是他把她忘了，他将来要当工程师，他觉得她和他不般配。雷蒙非常纳闷。

学校放假时，雷蒙千方百计想见魂萦梦绕的恋人，但姑娘非常绝情不肯照面。有一天，雷蒙在街上碰到了姑娘的父亲，没等雷蒙开口，他便对雷蒙破口大骂。雷蒙一时丈二和尚摸不着头脑。看热闹的过路人越来越多，雷蒙非常窘迫，满脸通红，一时不知所措，一句话也说不上来。此人大叫大嚷地斥骂，说雷蒙跟他父亲是一路货色，他自己从来没有答应过要把女儿嫁给雷蒙，还警告雷蒙不许再见他女儿的面，说以往和他女儿的一切全结束了。

果然，雷蒙再也没有见到过她。事情过去了好几年之后，雷蒙才弄清楚这一可悲事件的真相。原来同他父亲曾有过私情的那位年轻女子正是他这位意中人的姨妈。姑娘的父母冷不丁发现了这层关系，由此首先是让女儿同雷蒙断绝恋情，接下来就是对雷蒙的那通当众辱骂。雷蒙纯情的初恋就这样被扼杀了，他非常沮丧和伤心。

## ●“雷蒙将来当工程师！”

少年时代的雷蒙有过许多金色的梦，而当作家则是一个越来越执著的理想。当时，雷蒙自以为已认清了自己的道路，他知道要向何处去，他知道自己想干什么和不想干什么，后来只有生活使他醒悟过来。

那时，雷蒙必须在接受常规教育的普通中学与接受技术训练的技术学校两者之间作出选择。从他热衷于小说的写作着眼，他显然应该进入普通中学学习，为将来当作家打好基础，可是雷蒙却讨厌那些普通中学的学生，他们一个个都戴着“浅奶油色”手套，一副矫揉造作的样子。一位邻居家的儿子在一所工艺美术学校上学，穿着一身漂亮的海军军官制服，雷蒙对此羡慕不已。再说，雷蒙的父亲自己也曾很想上工艺美术学校，做个工程师。于是，雷蒙的前途就这样决定了——将来当工程师！他首先进入了当地的工艺美术学校。十八岁时他考入了马纳河畔的夏龙工

艺美术学院。法国的工艺美术与中国同一名词的概念完全不同，前者指的机械、工程的设计，它与艺术毫不相干。

在工艺美术学院，雷蒙还坚持写小说和哲学论文。他还用水彩画了第一幅肖像画，画的是他当时思念着的小恋人，大家都说画得很像。

雷蒙那时身上还残留着当年“孩子王”的痕迹。

有一次他和三个同学一起用弹弓打碎了路灯。冬天他们常用雪球偷袭公园里冻僵了的谈情说爱的恋人，对方的斥骂却引得他们哈哈大笑。令他最感刺激和开心的是，在附近的森林里骑着自行车从在太阳下睡着了的蛇身上碾过去——那时雷蒙总爱骑自行车，他想参加车赛，可父亲总是不答应。他还喜欢用石头打那些蛇，它们会暴跳如雷地呼啸着在地上直立起来，他用石头一下接一下地打得它们直向后退缩。有一天，雷蒙骑着车从一条蛇身上压过，蛇被卷到车轮的辐条上，又被甩到空中，雷蒙看到它几乎擦着他的鼻子尖飞过头顶。它肯定会落到自己的脖子上——雷蒙想，他本能地赶紧把脑袋缩进双肩，浑身直起鸡皮疙瘩，并有一种凉飕飕的感觉，雷蒙不知道那条蛇落到什么地方去了！从那以后他再也不玩蛇了。

二十二岁时，雷蒙·饶可让从夏龙工艺美术学院毕业，随即便同他在夏龙结识的一位十九岁的姑娘结了婚。恋爱的时间非常短暂，当饶可让急不可待地向姑娘求婚时，她的父母不太赞同这门草率匆促的亲事。为了让他们同意这一闪电式的婚姻，饶可让编造了一个故事。他对姑娘的双亲谎称，他在北非找到了一份好工作，还把详细说明这份差事的伪造信给他们看。他强调事不宜迟，他必须马上结婚，并带妻子前往上任。姑娘的父亲年轻时曾想望到北非去定居，饶可让利用了这一由来已久的心愿，想以此为诱惑取得他的信任 and 好感。饶可让因此骗得了姑娘双亲的同意，获准当上了丈夫。那时正值第二次世界大战期间（1942年），新婚的饶可让夫妇只好回到巴黎同父母住在一起。

此时，对于选择一个职业以利未来的发展是一个重要时刻。有人推荐饶可让去圣戈宾一家工厂当副厂长，对于一个刚出校

门的大学生来说，这可是一份求之不得的好差事。可饶可让不这样认为，他另有所图。对他来说，如果出任副厂长，就得牺牲他所有的空余时间，放弃他心爱的哲学研究并停止小说写作。权衡得失，最后饶可让还是拒绝了这个工作。他的全家包括他的妻子对他的决定都不理解。闲在家里终究没有出路，他父亲又建议他到法国国营铁路公司去工作，父亲在这家公司里是个举足轻重的人物。一开始饶可让还是不答应，因为他不想从事跟父亲一样的职业。但父亲一再劝告他，进了铁路公司便可以不必应征到德国去。其时正是大战期间，德国占领了法国，很多年轻人被派到德国服劳役。父亲还保证给他自由，等到战争结束后，如果他想另谋出路，随时都可以改弦易辙。饶可让不得已接受了这一安排。

进了法国国营铁路公司，饶可让在各个部门和车间进行了十八个月的实习，这使得他有很多空余时间做自己喜欢做的事情，他感到很快活。实习结束后，他千方百计摆脱了具体的职务，他在哪儿都是个编外人员，因而也没有固定的日常工作。当然他的身份和待遇始终是个实习员，对此他毫不在乎，因为他本来就不想干铁路这一行。没有人能理解他，他的上司更是对他捉摸不透。饶可让经常一整个星期呆在家里学习和写作。有一次，他竟连续十三天没有去公司照面。他应付得很巧妙，从未出过问题。当他必须上班的时候，他就带一本书去看。战争结束了，他仍然呆在铁路公司，还是一心一意地忙着自己的事。只是好景难长，公司的领导终于发现了他这种极其荒唐的不正常情况，饶可让被分配到一个设计室工作。他以工程师的身份无可奈何地在那里工作了一年，自然这一年他不再有那么多的空闲时间了。于是，他准备改行，他觉得有必要拯救他的“有闲者”身份。

在铁路公司工作期间，饶可让虽然不再画画，但写了大量的小说作品。他还拜访过亨利·波尔多(Henry Bordeaux)、乔治·杜阿迈勒(Georges Duhamel)等著名作家。他向各出版社投稿，但一篇也未被采用。青年帕尔卡出版社对他的一部科学幻想小说颇感兴趣，到发稿时却又举棋不定，因为作品厚达八百页，而那时由于战乱，纸张短缺。出版社要饶可让把小说压缩，缩写后

的作品面目全非。他们又要饶可让另写一部，他仓促成篇，大失水准。出版小说的事就这样一波三折，只得不了了之。而这还只是一连串失败的开始。饶可让孑然一人，学技术出身，文学上功底不足，有好几次，他心灰意冷。他变换过文体，但仍不尽如人意。他缺乏写作专业训练，无人指点，无处讨教。他有着丰富的想象力，但缺乏一个作家应有的表达技巧。在一个又一个的失败面前，他越来越气馁。1949年离开铁路公司时，他已彻底放弃了当小说家的幻想，停止了小说创作。

正如前文所述，饶可让曾有过许多梦想。最初，他学拉小提琴，然而当教小提琴的父亲扼制了他那自由的天性时，他抛弃了那金色的小提琴，也抛弃了当音乐家的金色的梦。后来，当他以对绘画的浓厚兴趣接受正规的绘画训练时，又因同样的原因——他不愿循规蹈矩，不能忍受老师死板的教学法，他的绘画爱好未能发展成为执著追求的理想。只有写小说是他自发的、且没有过早地受到干扰的爱好，当作家是他做得最长的一个梦。然而在现实面前，作家梦最终还是破灭了。这一梦想的破灭为他的多梦年华最后画上了句号。

# 哥伦布的鸡蛋

## ●巴约拿技术学院的教师

1949年，饶可让离开法国国营铁路公司，来到了法国南部海滨的巴约拿技术学院任工业和机械制图教员。为了确切地了解这份工作的情况，他迟迟没有到任。按照常理，当一个人要变换自己的工作时，至少这一新的工作应该保证他生活得更好，但饶可让考虑的并不是薪金的多少，而仍然是为了获得更多的自由支配时间。那时，他虽然不再继续写作小说了，但一直在坚持撰写哲学论文。另外他早就实施了一个庞大的学习计划，他自学法国文学史、外国文学史，特别是哲学、原子物理学、天文学，后来又学习了生物学、社会学，甚至还涉猎了弗洛伊德的心理学区。理所当然，他在职业上的这一新的选择没有得到全家人——父母、岳父母、妻子和孩子（那时他已有一个五岁的女儿丽丽亚娜）的赞同。因为当教师，工资将会更少。大家先是反对他的计划，继而阻止这一计划的实现。可是饶可让最终还是按照自己的意愿做了。他的妻子非常沮丧。过了很久饶可让才知道她主要是因为同她在巴黎的情夫分开而沮丧，但当时他还蒙在鼓里，一点也不知道。他非常天真单纯，以为只要自己感情专一，妻子也会忠贞不二。几年后，生活使他醒悟过来。

在开头的两年时间里，饶可让真的迷上了教学工作。因为他当过工程师，学校便让他教各种有关课程：工业制图、高级木器和木器制图、各类工艺学、机械制造、理论力学、电磁学、数学……这些课程占满了他的全部时间，使他不得不放弃哲学研究和其他学习计划。后来他还开设了一门教学大纲和职责范围以

外的课程：木构件课。饶可让当时颇为这一创造而自鸣得意，对他来说，开设一门以前从未有过的新课是一件妙不可言的事情。

两年后，他开尽了所有可开的课程，剩下的只是单调地重复，这样，业余时间又变得多了起来，他顿感乏味和空虚。于是，他突然又转向了音乐（在这之前，他曾想过到巴西去，自然是再次遭到举家一致的反对）。那时，为了女儿，家里添置了一架钢琴。饶可让像着了魔一样一心扑在钢琴上，每天要弹上四五个小时。可这时他已经是三十出头的人了，手指已经僵硬难尽如人意了。出于对音乐的虔诚热爱，他容不得自己平庸的演奏，只好买一些好唱片以自慰。苦苦练习了两年之后，他放弃了钢琴。虽然饶可让两度涉足音乐最终还是没有走上音乐家的道路，但人们将看到音乐是怎样赋予了他的绘画以特殊的魅力。

## ●突发的激情

在巴约拿技术学院，饶可让结识了教艺术素描的青年教师弗雷德里克·斯特拉斯伯格(Frédérique Strasburger)，两人情趣相投，交谊甚笃。这位朋友常常星期天到饶可让家里吃午饭。他们在一起讨论文化与哲学，艺术与文学……饶可让从斯特拉斯伯格那里知道了卡夫卡<sup>①</sup>，与此同时，另一位朋友使他知道了斯特拉文斯基<sup>②</sup>，从而向他打开了现代音乐的大门。

1954年的一天，可能是受了斯特拉斯伯格某次谈话的启发，饶可让突然心血来潮，决定把住房的四壁装饰起来，因为墙上空无一物。可他一时还不知道应该怎样装饰，同时他对斯特拉

---

① 卡夫卡(Franz Kafka, 1883~1924) 奥地利小说家。他的作品常常以变形夸张的手法表现现实生活的荒诞和丑恶，人性的扭曲和压抑。代表作品有长篇小说《美国》、《审判》、《城堡》，短篇小说《判决》、《变形记》等。

② 斯特拉文斯基(Igor Stravinsky, 1882~1971) 俄国作曲家、指挥家。他是现代音乐的重要代表人物之一。早期作品(如舞剧《火鸟》、《彼得鲁什卡》、《春祭》等)彻底背叛了音乐传统而应用了不规则的原始节奏和刺耳的不协和音，是现代音乐的标志；中期作品体现出一种简洁的新古典主义风格；后期作品采用了十二音体系、序列音乐和点描音乐等各种现代派手段。他先后入法国、美国籍。

斯伯格守口如瓶，生怕因此招来嘲笑。他买来了颜料、画笔、画布，开始作画。他曾学过水彩画，但没有学过油画。现在他要自学油画！没有调色板和画架，就用盘子和桌子代替。他偷偷地作着油画，很快便被这一新的表现手段迷住了。他干得很起劲。他画的画很简单，毫无“独创性”可言，只是一些从明信片上临摹的风景和人物。画的形式和风格多种多样，既有水粉画又有油画，既有现实主义又有立体主义。他画得非常开心。几个月后的一天，斯特拉斯伯格碰巧撞上他正在画画，这位绘画教师只是觉得饶可让的一幅小画“好看”，并未发生兴趣。饶可让并不泄气，因为他当时没有过高的奢望，绝对没有梦想过要成为一个画家。他也不相信自己能创作出艺术作品来，他只是希望通过自娱达到一个小小的实用目的：装饰他居室的墙壁。他自知这算不上什么“创作”，更谈不上什么“创新”。然而，从消极的意义上说，由于他放弃了小说写作，又中止了哲学研究和音乐学习，这一兴趣转移本身已具有极大的重要性。而在当时没有人能预知将会发生什么事情，饶可让自己更不清楚。从临摹到创作的过渡，只经过了短短的不到六个月的时间。

突变的导火索已经点燃。

## ●爱因斯坦的宇宙

多少年来，饶可让坚持钻研科学（特别是物理学）和哲学，一个想法总在脑际萦绕：在画布上表现爱因斯坦的相对论宇宙。这真是个离奇古怪的念头！因为怎么能够把相对论空间的弧搬到一个平面上呢？一大堆画稿向他表明那是不可能的。但他并不灰心，依然锲而不舍。不知道受了什么直觉的启示，饶可让突然茅塞顿开：只需把直线画成曲线就行了，这样得到的自然是一个“弯曲”的空间。哥伦布终于把鸡蛋立起来了！今天，这已是一个司空见惯的事实。但在那时候，在光学上，照相机的广角镜头（即鱼眼镜头）还没有发明。而饶可让自认为，他发明的不是广角镜头，而是“广角视野”。

就这样，饶可让画了他的第一幅“运动空间”（这是他随后给

这一系列作品起的名字)。这是一幅尺寸不大(约 65×50 厘米)的画。画面的主体形象是观众面前突兀而起的摩天大楼的正面。画面的最下边是很小很小的街道,街上有路灯。街道一边的前方,消失在地平线上。摩天大楼的正面越往上越大,直到一个恰当的位置,大楼向观众推开一扇窗户,仅它本身就称得上是一幅真正的画。因为透过这扇窗户,视线可以进入描绘得非常细致的室内,一张办公桌、一些合着的或打开的书本,一个人在工作,甚至可以看见他抽的雪茄和雪茄燃烧的白烟……这一回,弗雷德里克·斯特拉斯伯格惊讶地在画前瞪大眼睛,他非常兴奋,觉得这幅未完成的画太成功了!他不想让饶可让把画画完,他相信这位“哥伦布”会把画搞糟的。饶可让把画画完了,并未把它搞糟。

紧接着这幅小画之后,饶可让的灵感一发而不可收,他着手探究“运动空间”各种可能发生的情况。在他看来,这一用语意味着,相对于画中所描绘的物体,观众处于高速运动之中,就像乘飞机掠过一座城市,眼睛既可以看到前方的空间,又可以看到下面弯曲的,鳞次栉比的带有三个透视消失点的楼群。这是由这种空中鸟瞰所产生的一种转瞬即逝、固定不变而又变了形的景象(图 58)。《运动空间》所描绘的就是这样一种景象。当我们的视线一接触到这个画面,我们就会感到自己的身体被猛然提升到了半空,在我们听到自己怦怦的心跳声的同时,地面就像一个巨大的球体在急速的旋动,天空中的乌云也在剧烈地翻滚。我们仿佛伸手就能触碰到那些高楼的顶部,但还未等我们看清楚,它们就从我们的脚底下飞速掠向后方。这是一种不可遏制的永恒的运动,它令人头晕目眩。这种画面正是我们生存于其中的永远处于运动中的这个地球的缩影。但饶可让所描绘的这个世界未免太冷漠,太凄凉,在那像触手似的向四周辐射着的楼群中,我们看不到任何生命的痕迹。而且,那些四散的如针似刺笔直的楼房轮廓线,甚至给人极度的紧张感。画了一幅又一幅,饶可让很快又发现“运动空间”还有很多可能的情形。就这样,他逐渐画出了具有四个、五个甚至是六个透视消失点的楼群。空间摇摆着,就像一个初学走钢丝的杂技演员,或者像一艘要靠岸的船,但最后

它仍然回复到原来的状态。(如图 1),这幅作品尽管街上依然没有人迹,而且透视更加狂怪,但色彩已经变得温暖而华丽。在那以灰色为基调的背景上,橘黄和玫瑰色的楼群宛如沐浴在朝阳或晚霞之中,人们甚至感到那些楼房本身就是发光体,就像一个个放射出光芒的灯笼。同时,我们感觉到我们的视点离地面更近了一些,不再凌驾于楼群之上(如图 58),而是处于楼房半中腰的高度。另外,那些弯曲的楼房及其弧状的轮廓线,也给人以视觉上的轻松感。对于这些“运动空间”作品,后来,一位评论家说这是“变形影像”,显然这一比喻是肤浅的。这种景象是超现实的。是的,说凹透镜或凸透镜说明不了任何问题。实际上,这里表现的是非几何的超现实景象——一种心灵的视像。当时几乎没有人懂得这一点。

饶可让之所以选择摩天大楼作为媒介的原因是很简单的。要表现爱因斯坦的相对论宇宙,就必须有比较长的线条使它充分弯曲。在巴约拿,饶可让住在底层,每天在那些高耸入云的现代化楼群中生活,利用高楼的想法便自然而然地在他脑海涌现。饶可让最初曾想到以树木作媒体,他还作过一次实验,但效果难尽如人意。摩天大楼是理想的几何载体,而且,除了那规则的几何因素之外,这样一种载体还具有社会和人文的含义,它可以给饶可让带来社会性与超现实因素的和谐。由此,饶可让画出了一些毫无人间烟火气息,面貌怪诞的城市。当时一些评论家也勉强看到了这一表现的用心,但仅此而已。后来只有一位艺术评论家得到了开启这一神秘之门的钥匙,古伊·多尔南(Guy Dornand)1957年在巴黎对饶可让大加褒奖,认为他以自己的方式成功地实现了抽象和表现两者的独特融合,他写道:“我要赞扬雷蒙·饶可让,他以一种充满诗情遐思并反映人间现实,堪与工程师制图相媲美的几何形的匀称,调和了两种潮流:抽象化和具象化。”

这段时间,饶可让被这种新的绘画热情驱使着,如痴如狂地投入到绘画之中。1955年4月他完成了他的第一幅画,当年暑假(7至8月)他又用水彩完成了很多关于“运动空间”的习作;接着在9月,他就着手将这些习作搬上画布。就这样一发而不可

收,他甚至是在无意识的情况下对自己的生活道路作出了新的决定性的选择。他的画越来越多,越来越大,一米、一米四的画幅还都是在桌子上完成的,但画幅大了,画起来就越来越困难。最后,为了创作近两米的画,他买了一个画架。这样发疯般的作画差不多持续了一年。那时,饶可让已经成了一位名副其实的绘画艺术家,可他自己当时还不知不觉。他只感到非常开心。

## ●孤独的幽灵

在探索“运动空间”的同时,饶可让还作了大量更内在更玄奥的“超感觉”的试验。这些作品与超现实主义、表现主义,或者至少是与象征主义的概念极为吻合。它们描绘的是一个地下世界,画面每次都有一个幽灵似的男人的侧影,拿着一盏灯,在一个迷宫似的楼梯上寻找出口。而有时,在同一画面中甚至可以看到互不相通的好几个楼梯,每个梯子上都有一个拿着灯的孤独的人。画面的色调是灰暗的,光线很微弱。这无疑是一种绝望的孤独的形象,那是人类的孤独。此外,饶可让还画了一组相当超现实主义的画:一幅画的是《等待》(见图 59),另一幅题为《孤独》,第三幅的标题是《虐待》。如果这些画的标题还不能令我们想见到这些画的情景,那么还是让我们看看这幅《等待》吧。在一条中间有隔板的非常狭长的走廊中,互相隔离的两排人物靠墙而坐,他们在等待着,没有人知道他们等待了多久,也没有人知道他们要等待什么。他们坐姿各异,彼此孤立,但那一个个似乎凝固了的姿态,有的形似罗丹的《思想者》,无一不表现着等待的焦虑。走廊里死一般沉寂,空气令人窒息。从人物背后窗口透进来的光亮,映出两排长长的身影,给画面增加了阴森的气氛。中间隔板上那一排时刻各不相同的壁钟,更提示着这种等待的长久和绝望。这幅画在构图上严格遵循了传统的焦点透视法,它的超现实主义品格是通过超自然的光影,和不同寻常的人物安排来体现的。此外,画面灰暗的色调也给人带来精神上的压抑感。

这些画完全是饶可让感情世界的无意识流露。

从少年时代起,饶可让就铸成了一种孤独忧郁的性格,唯有

沉溺于幻想才能使他得到暂时的排解。那时他写作小说，将幻想倾注于笔端，而那些小说常常反映出这种孤独忧郁的心境。后来，他结婚了，但他的婚姻是一种失败。当时他尽管还不知道妻子在欺骗背叛他，但他早就明白她不是一个与自己情趣相投、志同道合的伴侣。他从家庭生活中也得不到多少欢乐和幸福。他一直躲藏在一个只属于他自己的郁郁寡欢的封闭的世界里。饶可让当时还不知道，绘画对于他已经取代了小说，成了一种表达无意识痛苦和深深孤独的手段。

除了这类“超感觉”的绘画作品，像触手般向四外伸展的城市及其乌云翻滚的阴暗天空也同样表达了这种困境。地下楼梯上的幽灵都是因为孤立无援而迷路的，而城市的景象则更可怕，因为它们都是空的，人已全部灭迹，空气中弥漫着一种恐怖的死亡的气息。这些作品同意大利形而上画派大师德·基里科<sup>①</sup>所描绘的那些阴森死寂的城市，在精神上颇为接近。

由于饶可让早期作品的这种感伤基调，使得那些希望通过绘画获得一种赏心悦目的快感的观众难以接受。当时的美国人和苏联人不喜欢这种作品，他们的心境与饶可让绘画所表现的情调格格不入。苏联人曾打算在基辅举办一次饶可让画展，最后因为一些莫名其妙的政治上的理由而放弃了。美国倒是向饶可让敞开了大门，几度为他举办画展（最初是纽约、芝加哥），但商业效益平平，没有多少人愿意购买这类作品，因为饶可让没有提供一种逗人高兴的景象。与此同时，对画家这类作品的误解也不断发生，有人看到画中的摩天大楼，便说这是一曲“文明的赞歌”，有人还给饶可让封以“建筑画家”的称号，一时使得画家啼笑皆非。

---

① 基里科(Giorgio De Chirico, 1888~1978) 意大利画家，是“形而上画派”的重要创始人。他深受尼采和叔本华哲学思想的影响，喜欢描绘荒芜的广场和空寂的长廊，通过超乎自然的光影对比，舞台布置似的透视以及隐隐约约的人物点缀，使作品具有一种阴森、恐怖和鬼魅的气氛。他对“超现实主义”艺术有着极重大的影响。

## ●第一次画展

饶可让本来可能就这样深藏不露，默默无闻地像隐士一样永远孤芳自赏地画下去。可是，有一天，对他印象颇佳的颜料店的老板来给他送订货，看到了饶可让那些奇特的并在数量上也相当可观的作品，一时惊讶不已。临走时这位老板留下话他要再度登门。果然，不几天他又来了，而且领来了当地头号有名的人物费尔迪埃尔(Ferdière)博士——此人是一位著名的精神病学家，曾给诗人阿尔托(Antonin Artaud)看过病，还是一位具有很高鉴赏力的艺术评论家，他马上对饶可让的画表现出很大的兴趣。博士当机立断：一定要开展览会。在哪儿开呀？在巴约拿吗？不，在首都巴黎！饶可让简直有点目瞪口呆了。在巴黎艺术界，他连一个熟人也没有。那有什么关系，费尔迪埃尔对他说，他只需带着他那装满水粉画的画夹一家一家去遍访巴黎的画廊……

在这样做之前，饶可让犹豫了很久，尽管费尔迪埃尔博士给了他两位艺术界人士的地址，但他仍然看不出自己怎么能够有办法在巴黎找到一家为自己举办画展的画廊。可他的妻子却决意要去碰碰运气，成功的前景令她兴奋。她感兴趣的是法郎。她本来希望饶可让到工业界供职，当个工程师，可丈夫拒绝了。她指望饶可让在文学上取得成就，也落空了。现在，她相信丈夫会在艺术上取得成功。弗雷德里克·斯特拉斯伯格也非常赞同费尔迪埃尔的建议，他也认为饶可让应该到巴黎展出自己的全部作品。几个月来，斯特拉斯伯格相信了饶可让的作品中突然显示出来的“价值”，他向这位“绘画新手”传授技法并提出一些技术上的建议：色彩的谐调，构图的规则……

在到巴黎之前，饶可让除了创作“运动空间”作品以及评论家们所说的带有皮拉奈斯或基里科风格的玄秘画（其实也只有两三幅作品使人联想到这两位画家）之外，还进行了多方面的尝试。他涉猎了“新立体主义”甚至“未来主义”（只画了几幅小画）。他试图通过描绘实际存在的城市里的教堂把他的“空间”应用到现实中来。他还尝试着用一种特殊的薄涂技术画水粉肖像。最

后，他又以主要是装饰性的笔法，画了一系列女性裸体（见图60）。这是饶可让第一次对女性人体的研究。裸体是用一种线条来表现的，很简单，在一种抽象的完全是装饰性的背景上布满优雅的曲线。这是一种完全写实的裸体轮廓。这样，通过背景的抽象和线条的写实之间的重叠，产生了一种奇妙的融合。这也是第一次对于“透明”的尝试。应该说，这最初的习作还是非常稚拙的。但是，这一切都是在无意识中进行的，饶可让直到很晚以后才开始有意识追求这些东西。

饶可让终于鼓起勇气，带着他的妻子和画夹子，于1955年踏上去巴黎的路。画夹里装满了大幅的水粉画，它们都是很漂亮的“草图”。实际上，饶可让根据这些水粉草图所作的油画只不过更大些并且用的是油彩罢了。饶可让很快就明白这些草图是多余的，耗费这么多时间和精力来画这些同最后的作品一样好的草图实在是多此一举，毫无道理。他随后不久便停止用水粉作草图，同时放弃了水粉画。饶可让在巴黎用了一个星期遍访艺术画廊。有好几家画廊对他的画感到满意，其中有一家在艺术界还颇有影响，但是这些画廊都觉得饶可让的画没有商业价值，难以打入艺术市场，办展览会有风险。他们不敢冒这种风险，还解释说，失败的后果将是严重的，而且对画家本人比对画廊更严重。饶可让不以为然，而且，既然决心已定，就不能打退堂鼓。失败的危险并没有动摇他的信心，他继续努力，终于在圣·奥诺雷区找到一家叫马尔弗朗的画廊（La Galerie Marforen），同意为饶可让举办一个画展。

画展在1956年春天举行。这是一个颇具规模非常体面的展览。展览分三个厅，饶可让亲自担任设计。为了充分发挥“运动空间”的令人眩晕的视觉效果，他在展厅的天花板上安置了一幅画，在地板上也放上一件作品，并在四周搭着围栏。来参观的老太太们诅咒展览是万恶之极，因为她们被弄得头晕目眩，不辨东西南北。

饶可让属于少数一踏上艺术之路就获得成功的画家。当他1956年首次向公众展出他的作品时，他就受到了世人的注目。

当时法国许多报刊纷纷载文盛赞他的绘画成就，其中《人之光》杂志发表的一篇题为《一个新发现》的文章这样写道：饶可让的艺术既没有抛弃传统的艺术法则，又没有背离先锋派艺术的审美观念，它是一种唯美主义的艺术。从他的个性来说，他不属于任何流派；就他所受的技术训练来看，他继承了传统笔法的严谨和手法的纯粹。这些优点体现在他的绘画注重结构，讲究布局。他画面上的一切都不是偶然的随意所为，而是经过精心设计的。其主题也是经过慎重选择的。这些主题来自现代化的城市，是在混凝土路取代了过去的碎石路的城市中找到的。他画中耸立的那些奇异的建筑，无视平衡的法则，构成了现代透视学的奇观。这种技巧上的成功并没有使画家忘却在具有高贵的色彩和具象主义的作品中反映人的忧虑。现实主义也好，具象主义也好，饶可让并没有忘记他首先是一个画家，人们企图在他的作品中寻找文学性的东西是徒劳的。他的作品没有故事情节，而形与色始终水乳交融，相得益彰。饶可让不属于任何流派，我们可以下结论，他的艺术是向具象和抽象融合迈进的一个里程碑。（P. J. D.）

从社会意义上说，通过 1956 年在巴黎马尔弗朗画廊的展览，饶可让作为绘画艺术家的角色便诞生了，那年他三十六岁。由于正赶上复活节放假，观众不是很多，但对于饶可让来说，他已经心满意足了。一位重要的意大利收藏家和几位美术评论家从此之后将为他打开成功之门。他随即加入了巴黎“独立沙龙”，后来又进入了其他一些沙龙。回到巴约拿，饶可让在城里唯一的一家画廊举办了画展，当地评论界和新闻界一片赞扬声。同年，他在国外举办了第一次画展，那是在意大利的号码画廊（La Galerie Numero）。从那以后，画展便接连不断地举行，间隔的时间也越来越短。1957 年在巴黎弗尔斯坦伯格画廊（La Galerie Furstemberg）——那时由超现实主义的领袖安德烈·布雷东（André Breton）的第二个妻子主持——再次举办画展。同年还在意大利皮斯托亚博物馆（Musée de Pistoia）和美国芝加哥展出作品。1958 年，他的画展在美国纽约的“巴里山”（Berry Hills）、

意大利米兰的“宣告”(Annunciata)、西班牙桑坦德的门楣画廊(La Galerie Dintel)展出。此外,他还在法国昂热等地举办了个展。当然,他还参加了很多群展和巴黎的定期美术沙龙展览会。

## ●不愿做抄袭者或撒谎者

饶可让步入绘画之门不久,便开始自学艺术史,因为他已意识到自己在这方面、尤其是现代艺术史方面的无知,这是不可原谅的。

当费尔迪埃尔来访,谈到饶可让那幅《孤独》时,这位艺术评论家认为,作品中有基里科的影响,可饶可让在此之前连基里科的名字都没听说过。饶可让固执的否认使得费尔迪埃尔直皱眉头。很显然,费尔迪埃尔以为饶可让在撒谎。他不相信,饶可让以基里科的风格画了一幅画,却不知道基里科为何许人。然而,这却实实在在是一种巧合。那时,饶可让的艺术观同“玄秘的”基里科相当接近。后来,饶可让在米兰遇到了这位“形而上画派”绘画大师,并把这一情况如实地告诉对方,对方听了颇为生气(基里科喜欢饶可让的新风格,对费尔迪埃尔的说法很不以为然)。总之,这次丢人的事件是一个教训。饶可让说:“我明白了我没有权力不知道其他画家在我之前所做的工作,我必须知道艺术已经走到了哪一步。我不愿再画这个或那个画家已经画过的东西,不愿再误入那些已经打开的大门。我应该有知识,以避免别的令人难堪的巧合。这种巧合本身我并不在乎,但我不愿让人说我抄袭或撒谎。何况一次类似的尴尬经历还在我在巴黎的首次画展上等着我呢!”

面对饶可让那些拿着灯的迷路者形象和迷宫似的昏暗楼梯,一位评论家对饶可让说,皮拉奈斯<sup>①</sup>(又是一位意大利人)的

---

① 皮拉奈斯(Giovanni Battista Piranesi, 1720~1778) 意大利版画家兼建筑设计家。他在以建筑为题材的版画中,通过运用夸张的透视法和奇异的比例,使物象给人一种阴森、甚至咄咄逼人的感觉,此外,作品中某些部位的浓重阴影,更加强了这种戏剧性的气氛。

影响是无可争议的。画廊的经理正好在场，他知道此前发生的关于基里科影响真假的事，看到饶可让惊愕的神情，明白了这又是一桩由巧合造成的“冤案”，他赶紧为饶可让打了圆场。那位评论家走后，画廊经理郑重地告诫饶可让，他绝对应该了解皮拉奈斯，还给他拿来一本印有皮拉奈斯作品图片的书，并向他指出他们之间的共同点。

“全部的现代艺术，整个的艺术史，都亟须我去了解，去研究，刻不容缓，否则我就会被当作撒谎者和笨蛋！”饶可让在写小说时也遇到过这样的问题，他的工程师学历没有为他在文学或艺术上提供任何帮助。对于艺术史方面的知识，饶可让当时不仅仅是欠缺，而是实实在在的一窍不通。他暗暗下定决心，要努力迅速地补上这一课。

## ●费尔迪埃尔博士的预言

饶可让的兴趣曾涉及各个领域：文学、音乐、哲学、科学，但从未像现在这样对绘画如此着迷。自从他步入绘画之门，他便被这门艺术夺去了整个身心。这位无师自通的画家，从他的“运动空间”起步，走上了一条无限宽广的自由探索之路。他在探索中与一些画家在画风上或不期而遇，或互相近似，但都是一触即离，因为饶可让要继续走自己的路，一条由他自己逐步开拓的路。

正好在饶可让第一次巴黎画展开幕之前，他还绘制了一组同他的“运动空间”研究相反的画（见图 63）。在“运动空间”作品中，是以几何图形和精确性取胜，而在这组画中，手法完全不同，画面中一切都变得杂乱无章。画的是夜间的街道，街上有一群群的行人。玻璃橱窗、咖啡馆和电影院的灯光及各种招牌点缀着夜色。这一切都是以一种很抽象的手法来处理的。有意思的是人群，这是一些互相重叠或者不妨说是透明的人物，有的处理成暗色调的点块，有的处理成亮色调的，人物身上穿着似衣非衣的东西，还有一些画得更大的人物，只是简单地用一根线条勾勒出轮廓，就像前面提到的裸体画。这是后来的“透明”技法的首次尝

试,虽然较为稚拙,但这些画都轻而易举地一售而光。这确实是一些漂亮的讨人喜欢的画,因为那种别致的透明效果使作品有着水晶般的美感。这种透明技法是饶可让美术手法上的独特创造,这种透明手法的运用使画面即使是在平视的角度中,也能描绘出不同层次的物象,因而不可思议地扩大了作品的表现内容。我们将看到饶可让在后来的创作中怎样有意识地将这一技法一步一步发展到成熟完美的境地。

费尔迪埃爾博士把这组作品看作是饶可让在融合方面的第一次试验。作为一名学识渊博的精神病学家、心理分析专家和艺术评论家,费尔迪埃爾敏感地抓住了饶可让个性的关键,从而预见了饶可让未来的艺术之路,并从一开始就为人们理解这一很快就变得复杂起来的作品提供了一把钥匙:这就是摇摆于两个极端、两种相反倾向之间的持续变化,和对一种难以达到的平衡的永不停止的追求。费尔迪埃爾博士认为,这两极中一极是“修拉<sup>①</sup>之极”:讲究章法,严谨的构图,清晰的素描,精细的笔触和谨慎的制作;另一极是“凡·高<sup>②</sup>之极”:奔放的笔法,疯狂的激情。对于这一评判,饶可让一开始觉得武断、简单甚至荒诞不经,只是一笑置之。可是随着时间的推移,回首过去走过的历程时,他惊奇地发现这一见解是有道理的。他看到了这种摇摆于两极之间的神秘机制在不停地起着作用,推动着他的创作,使其像凤凰涅槃一样毁灭而后新生。靠着经验和思索,他一点一点地学会了控制(如果不是掌握的话)这一难以捉摸的机制。“多少次,当

---

① 修拉(Georges Seurat, 1859~1891) 法国画家,新印象派(又称点彩派)的代表人物。他根据现代光学和色彩学原理,使用色彩分割法作画,即用点描的画法将纯原色的色点排列在画面上组成形象,这是一种高度严谨而有理性的系统处理工程。其代表作品有《大碗岛上的星期日下午》、《马戏团》等。他对野兽派、立体派,尤其是几何抽象派影响极大。

② 凡·高(Vincent van Gogh, 1853~1890) 荷兰画家,后印象主义代表人物之一。他的绘画以鲜艳响亮的色彩、迅速旋动的笔触,不仅刻画出物象外在的形体和内在的生命力,更将自己强烈的情感表露无遗。其代表作品有《向日葵》、《星月夜》和数十幅自画像等。他是现代艺术家中一位最为人们所接受、也是绘画史上影响最深远的画家。

我在一极达到某种程度的完善时,我便慢慢地看到我的作品在相对的另一极的压力下崩解,从而重新开始追求另一极的完善,直至发生新的危机。这种对于无可寻觅的融合的不断追求使我无法停下来,迫使我为了我的艺术而不断探求变化,阻止了僵化的产生。与此同时,我经常为此感到痛苦,唯有梦想中的平衡才能给我带来满足。”

## ●蚂蚁和煎饼式的人物

世界上有很多画家往往在一个画种,甚至在一种题材上穷尽毕生精力,这一个画种、这一种题材往往代表着这个画家的风格,成为这个画家的“商标”,它使观众能在画家与作品之间找到单一的对应关系。“从一而终”的画家是执著的、坚毅的,他在固定的领域里发微探幽以至炉火纯青,无人超越。但饶可让有着更丰富的创造力,他也有自己的风格——多变的风格。很多人因创造了一种受人瞩目的新风格而沾沾自喜,故步自封,饶可让却从一开始就形成了一种不断探索、不断求新求变的习惯和需要。他不愿像别的许多画家那样率由旧章,自我重复,以取悦于那些稍有变化就会感到不满的收藏家和观众,他不愿接受人们给他的艺术贴上一个永久的标签,并被这一标签禁锢起来。在他看来,艺术是一种探险,一种永恒的创造。随着饶可让艺术道路的延伸,人们将会很容易地发现这样一个事实:饶可让是一个多变的“千面人”,他不仅不断地变换着自己的艺术体裁和形式,而且不时更新着绘画的题材和对象。但有趣的是,饶可让可以几年如一日地就同一形式画同一题材,在这一种形式和一种题材里,他穷尽热情,竭尽巧思,但一旦获得新的替换形式和题材,便绝不再“旧调重弹”。这种情形使得饶可让的绘画艺术有着明确的阶段性和系列性。

马尔弗朗画廊的画展闭幕后,饶可让回到巴约拿开始了“人物研究”,并画了一系列新的裸女画,其形象就像裸体的“蚂蚁”,如《悲哀》(图64)、《母与子》等。这组作品虽然色调较为明亮柔和,画面上也不再有过现实的光影和阴森的气氛,但其精神仍然

是表现主义的，与饶可让 1955 年所作的那组基里科式的超感觉的绘画有着相似的品格。它们仍然是饶可让感情世界外化的产物。那些带有女性特征的、形似蚂蚁的裸体形象，尽管没有五官，没有面部表情，但那垂头抱膝的姿态已经将人物内心的悲哀和痛苦表露无遗。另外，这些裸体的“蚂蚁”也同前面的“孤独的幽灵”一样，生活在封闭的地下世界。那里有许多的楼梯，但却没有出口。

一段时间以来，饶可让通过各种实验，漫无目标地寻找着，并创作了他所想望的各种类型的人物。这是一种“盲目的”研究，看起来没有什么道理，因为它们以本身为满足。但它却在 1956 年导致了“煎饼式”（斯特拉斯伯格语）人物群体的出现。这些人物是一种没有定形、面部模糊、既无衣服又无头发的超现实主义的轮廓，线条往往是变形的。为了得到这种轮廓线，饶可让让手中的铅笔几乎是自由的半自动地在画布上移动，他只管引导着主要的线条。由此，产生了一些有点凹凸不平的人物。然后，在用各种赭石颜料上色时，一种明暗手法使这些煎饼似的人物活跃起来。一些胸部和阴阜的大致轮廓表明画上的人物有女性。值得注意的是，画中的人物是透明的，一组人物与另一组人物互相叠印、渗透着，互相粘合在一起。另一个值得注意之点是，饶可让当时还留恋“运动空间”，他一时还舍不得扔掉自己珍视的主题。他有一种愿望，要把人物画进迅猛发展的城市——这真是困难而危险的企图，可饶可让毕竟还是做到了。于是这些煎饼似的人物进入了“运动空间”，如《当代的晕眩》（图 67）。如果我们把这类作品看作是饶可让“运动空间”系列的一个后续部分，那么此时，我们的视点已经从高空降到了地面。我们不再是俯视而是仰视着那些耸立的楼群。饶可让“运动空间”系列在视点高度上的这种变化——从楼群的上空下降到楼房的半中腰，再降落到楼底的地面，是饶有意味的。它表明饶可让从物理学（爱因斯坦的相对论）的眼光出发，一步一步地走向了社会学的领域，这种从空中到地面的转移也是从浪漫的幻想到痛苦的现实的过渡。从此高楼不再弯曲，它已经变得坚实而笔直，仿佛是可以栖身之

所。天空也不再会有翻滚的乌云，我们甚至可以看到透过楼群的阳光。一切都显得平和而安静。尽管这些煎饼式的人物仍然没有给“运动空间”带来生气，但它至少说明了这样一个事实：从此，饶可让将要面对惨淡的人生和冷酷的社会。而且，这些没有面孔的形象本身已经代表了饶可让对社会和人性的评判。尽管当时的饶可让或许并没有真正意识到这一点，但事实上这类作品已经表明他的绘画步入了人道化的初步阶段。

与此同时，那些依然没有人迹出现的“运动空间”正朝着一种致命的狂热的非理性方向发展。关于超空间的研究到此该结束了，饶可让穷尽了一切变化的可能性。他不想重复自己。要想继续发现，显然他只有一条路可走——把线条弯曲到超出需要的程度。这样形式变得越来越狂放。后来，他放弃了。

正当那些“煎饼”人物使饶可让能够继续进行关于现代城市·空间的研究时，另外一种人物类型，即第二系列裸体女人作品构成了一个插曲。第一系列的像“煎饼”的裸体使人想起亨利·摩尔<sup>①</sup>，而这些非常像“昆虫”的裸女仿佛来自卡夫卡的《变形记》。接着，在这些裸体女人作品的基础上，饶可让又画了一系列变形画。还是这些裸女，但只是局部，基本上都没有面孔。这个时期，裸体“蚂蚁”系列始终住在带有昏暗楼梯的地下世界，同那些刚刚进入大城市的煎饼人物的方式一样。那时饶可让确实有两条研究路线，只是后来追求的那条线成了主线。可是，裸体“蚂蚁”这条线却带有很多关于未来的信息，因为它表现了女性的特征。但这是一种“螳螂”式的女性特征，令人恐惧而又残忍的雌螳螂会吞噬雄螳螂。那些“煎饼”表现了幽灵似的非现实的人类，他们只是在街道上出没，并不给街道以生气。还是费尔迪埃爾说得对：在作为背景的清晰而简约的空间几何图形上，点缀着肿大的

---

① 摩尔(Henry Moore, 1898~1986) 英国雕塑家、画家。他人体雕塑摒弃了自然主义的形式观念，拒绝人的面部和肢体细部的刻画，其带有空洞的人体及其起伏柔和的轮廓线具有风景——山丘、悬崖及洞穴——的意味。代表作品有《王与后》和多件《斜倚的人体》等。

人物。这些人物不是在其中定居，而是在其间游荡。而且，技法富于表现力的，饶可让在画这些背景和人物时几乎是信手拈来一挥而就。这是又一种意义上的“不由自主”，他不是画，而是在想象，他让它们自己喷涌而出。这正是短暂平衡的好时刻，昙花一现的完美。

在“运动空间”系列中，《喧闹》(图2)是别具一格的。虽然这幅作品没有描绘楼群，甚至没有展现出一座楼房完整的全貌，它只是一座楼房中间的局部，但它是饶可让整个“运动空间”系列的缩影。我们还记得，饶可让的第一幅“运动空间”作品描绘了一座楼房中一个窗口内部的情形，而在这幅画中，饶可让向观众打开了那座楼房所有的窗口。正是万家灯火的时刻——尽管有些房间没有灯光，但那里人物活动仍然绰约可辨。所有的房间都住满了人，所有的家庭都在忙碌着，有的在用晚餐，有的在闲聊……喧闹声在夜空中回荡。这是现代城市家庭生活场景的大展示。饶可让最初的“运动空间·煎饼人物”作品中的人物还只是在楼群间游荡，而这时，他们已进入到这些楼房的内部，并开始了真正的生活。从高空到地面，到最后进入楼房中，从毫无人间烟火气息的城市，到现代家庭生活的喧闹场景。饶可让的“运动空间”作品已真正走进了现实的和人道化的世界。尽管画中的人物非常细小且仍然没有面部，但那确实确实是一些在生活，在那种火柴盒式的摩天大楼中生活的人物。在这幅画中，饶可让将观察的视点放在了高楼半中腰的高度，像我们在他以前的作品中曾经见过的那样，楼房呈凸鼓状，它表明观察者的视点不是静止的，这画面中的一切是观察者处于高速运动中所看到的转瞬即逝的情景。自从煎饼式的人物进入了运动空间，饶可让就一直在寻求着人物和几何背景之间的协调和交融，这是一幅将运动空间同人物活动结合得非常完美的作品。在精神和逻辑上，我们完全可以将这幅画看作是饶可让“运动空间”系列的终结作品，在那以后，尽管饶可让一时还没有将运动空间抛弃，但那些作品在精神上并没有增加更多的新意。

1957年，饶可让的艺术史又翻过了一页。在几幅大的拼合

画之后，纯空间在临终的抽搐中消失了。从此，“煎饼人物”引导着后来的演变。他们先是进入了运动空间，然后又突然出现在封闭空间。于是，这些有人物的几何空间导致了另一种结局：虚构的城市慢慢被取消了。空间被否定了，取而代之的是完全独立的人物。人们将在别的更抽象的几何结构中看到这些人物的发展。当然，是环境的演变反过来对这些人物的产生了影响，导致他们慢慢的改变。他们最初是作为空间·城市的点缀物而被创造出来的，他们那畸形的鼓凸和高楼大厦的严格的精确形成对照，相映成趣。现在，从环境的绝对要求中解脱出来之后，他们开始变得越来越像人了。与此同时，饶可让的绘画开始涉及一些现实生活主题。《晚间约会》（图4）所描绘的就是这样一幕常见的生活场景：朦胧的灯光下，一群青年男女在欢快地跳舞，还有一对情人在亲热地对语。那些人物虽然还没有五官，但其极富立体感的体型已经具有鲜明的性别之分，男性的宽肩阔背和女性的丰臀硕乳清晰可辨。柔和的色调和轻淡的光影更增加了画面温馨的气氛。尽管这幅画带有那么多的快乐情调，但背景中的那面蛛网却又给人带来某种不同的感觉。这面蛛网的描绘反映了饶可让对几何结构的留恋，它是形式上的需要，由于这种规则的几何形状的反衬，那些凹凸不平的人物显得更加生动迷人；但最根本的，蛛网是束缚的象征。这就是饶可让的情感世界，即使在欢歌笑语时，他心里也总带着孤独、感伤和忧郁。

煎饼式的人物在继续演变着，一步一步地走向修拉之极。虽然人物的面孔始终没有出现，但出现了一些衣服模样的东西，尤其是画中的女人，其身上的衣服轮廓画得更加合体更加漂亮，那份优雅显示了女性的特点。当成群的身穿各式各样的连衣裙的姑娘出现在画面上的时候，饶可让对人物的刻画几乎走到了写实主义的边缘（如图5和图71）。但不管怎么说，这些作品的格调仍然是超现实的，那种仰视的视角和网状的几何形背景始终具有某种象征主义的意味。这批作品1957年曾展出于巴黎弗尔斯坦伯格画廊。正是在这次展览期间，评论家古伊·多尔南写道：“这个创造了如此富于个性的寓意、形式和氛围的人属于哪

个流派呢？亨利·摩尔、吕尔沙<sup>①</sup>、基里科，也许。但是，对于非具象主义一无所知的饶可让，同象征主义、超现实主义和一切古典的或表现主义的具象主义都保持了等距离，他确定地表现了自立于一切流派的与众不同的个性。”

---

① 吕尔沙(Jean Lurçat, 1892~1966)

法国画家兼织锦画设计家，其作品具有超现实主义特征。

# 沉沦与新生

## ●离婚

饶可让初涉画坛便取得了令人瞩目的成功，但是一场突发的危机粉碎了这一蓬勃的势头，并几乎断送了饶可让的艺术生命。

饶可让写道：“很多年来，我的婚姻是失败的，但是我认命了。我已有两个孩子，我认为自己没有权利离婚，也从未产生过离婚的念头。我一度以为自己娶了个梦寐以求的意中人，但我想错了。这是我自己的过错造成的，而且生活和梦想本来就是两回事！总之，我是听天由命。我一直是忠诚的，却不知道我妻子并不忠实！由于老是撒谎，我妻子陷入一种越来越惶恐不安而又难以摆脱的境地，她非常痛苦。当她的思想和行为受到这种不安主宰的时候，家庭生活就受到损害。为了自我解脱，为了能这样生活下去，她开始在医生和药剂师等人的帮助下吸毒。她显然吸得越来越厉害。我们进入了地狱般的漩涡，进入了一个持续整整一年的可怕时期。而且，我本人那时患了肺结核，这是一种需要静养的病，但却得不到悉心治疗和好的照料。家里的情形糟得让人烦透了，生活就像地狱。我为了孩子而牺牲了自己，可我最终发现，这个地狱把孩子们也毁了。我坚持让一位精神病专家给我妻子治疗，但没有奏效。她经常威胁说要和孩子们一起自杀，或者说要把我们都杀掉。最后，失眠弄得我的神经无法承受，我下定决心：这种难以容忍的情况再也不能继续下去了。在我父母家度假时，我和妻子发生了一次激烈的争吵后，我让她带着两个孩子

到她娘家住去了。我孤身一人，但认定必须分居——还不是离婚！我坐火车到她娘家告诉她我的决定。我回到父母家以后，我们夫妇两人都熟识的一位朋友向我透露了我妻子的不忠。事情到了这种地步，她觉得她有责任把实情告诉我。她有证据，有我妻子交给她保管的一些信。如果我决定离婚，这些信肯定会使我赢得离婚官司。我当时简直是目瞪口呆，一下子好像天塌了砸到我头上。这么多年来自己对此事竟毫无察觉，真是不可思议。我随即又陷入了一种狂怒，幸亏自己控制住了。如果说，在此之前的多年中，我躲进自己的幻想中以逃避过于令人失望的现实，那么，此时我一下子又牢牢掌握了自己的命运，抓住了现实。半年后，我离了婚，又回到巴黎。我一个人住在公寓的一间房子里，带着我所有的绘画用品和所有的作品。”

离婚后，饶可让一时间精神颓丧，生活变得十分贫困而又混乱，作为艺术家的饶可让已经销声匿迹，他已经完全辍笔不画了。过去忠实的“傻瓜”现在要以各种艳遇来进行报复，或者说要捞回来。最后，他结识了一个毕卡尔的舞女。本来他的结核病已经痊愈，因为生活过于放荡，很快又旧病复发。饶可让感到灵魂的极度空虚，疾病又使他的肉体遭受着可怕的折磨。然而，心灵之火并没有完全熄灭，不屈的意志仍在与脆弱的情感进行着坚强的斗争。他不甘于就此沉沦。有好几次，饶可让尝试着作画，都因为剧烈的头痛而停下来。事实上，在他所租住的那间通风不足、光线阴暗的小房子里也无法作画。半年后，饶可让终于得到了巴黎市的一间画室。这样，饶可让至少有了物质上的有利条件，可精神上的条件却一直没有。他灵感的源泉似乎已经干枯，而情绪也始终难以振作起来。他虽然勉强画了不少作品，但都非常平庸。而且，他不想重复或延续过去的画风，他要追求新的世界。

1957—1958年间，饶可让所画的主要是带有很多楼梯的地下世界。那是一些荒凉之所，新的蛮荒之地。即使画面上出现人物，也只是一些孤零零的影子，它们漫无目标地飘荡着，迷失在某个迷宫的深处。这类极富表现主义意味的作品，反映了饶可让

当时的绝望处境和对于一种无法找到的出路的追寻。

## ●光明城

当饶可让在1959年末重新拿起画笔时，笔下不再出现任何地下世界，也没有孤独的人物，更不见什么裸蚁。画面上出现的是勃勃的“生气”。应该说，这是一缕新世界的曙光，是饶可让过去作品中从未有过的新气象。光明的并且总是带着水中倒影的城市，没有一点“运动空间”时期几何图案式的痕迹。这是一些普通的城市，成排的楼房都是笔直的，线条不再弯曲。它是一个可游可居的现实空间。饶可让已经从地狱中回到了人间，他以明朗的心境描绘着这个五光十色的城市，并总是在一种富于变幻色彩的背景上画上美丽明净的窗户。至于人物——画上始终有人，可以看到一个姑娘，或者一个姑娘同一个男子携手同行，或一个男子挽着两个姑娘。人物依然没有面孔，但姑娘的连衣裙，所有的衣服都直接照抄现实——这又是一种新现象。

“光明城”之后，饶可让画了一系列的肖像画，其描绘对象集中了他那个时期认识的所有姑娘。每幅画都有一种独特的精神氛围。画上描绘有他同姑娘交往中的主要物体（物品、衣料、摆设……）。姑娘本身，总是以站立的姿态出现，穿着特别能唤起回忆的连衣裙或外衣。但这些肖像画仍然不是完全的写实主义的产物，因为画家拒绝对人物的相貌进行具体细致的刻画，始终没有任何脸部线条，饶可让只是尽力通过身体轮廓和头发使肖像画同姑娘本人相像。通常，他以一副太阳镜来表现眼睛，这是使人物脸部活泼起来的最初尝试。饶可让后来承认，这些漫画式的肖像画尽管不乏新意，但没有那些“光明城”有价值。从某种意义上说，它们只是饶可让单身生活中的无聊消遣，算不上真正的艺术探索。

## ●走出地狱

不久，饶可让遇到了一位名叫米什丽娜(Micheline)的姑娘，

她后来成了饶可让的第二个妻子。这一邂逅可谓机缘的巧合，命运的拯救。从此，饶可让的浪荡生活宣告结束，他重新获得了平静安宁的生活和工作的情趣。这是一次真正的再生。当然，在长时间的中断之后，起步是困难的，但是新生活给饶可让再一次带来了探索的激情，怀着一个艺术家不愿走回头路的彷徨，他重新开始创作。

从1960年春天起，一个新的系列诞生了，它们同饶可让此前所画的一切都截然不同，也就是说，同一切几何图形、一切精确的描绘都大相径庭。凡·高的那一极一下子得胜回朝。过去那些年，对于人物的脸部饶可让作过一些蒙克<sup>①</sup>式的表现主义的尝试。现在，表现主义的热流蔓延到人物的全身，他们互相粘合在一起，仿佛完全在地上扎了根，不再给人以飘忽不定的感觉，一根粗粗的线条勾画出了人物的轮廓。画上有夫妇、有家庭、有狩猎、有混杂的人群……一切都似乎是胶泥捏的。《走出地狱》(图7)便是这一系列中具有代表性的作品。画面上，一队人物正从幽深而黑暗的隧道中走出。人物仍然没有面孔，但那宽阔的臂膀和矫健的姿态已显示出鲜明的男性特征。粗黑的轮廓线和有力的笔触使人物显得极为生动强劲。他们迈着坚实的步伐，一步一步地走向了光明，在炽烈的阳光下，他们正迸发着蓬勃的生命力。他们的双脚已与大地连为一体，就像长入土地的树根，它是永远不再回到地狱的隐喻。这种形象是饶可让自我灵魂的写照。《走出地狱》是一幅典型的蒙克式的表现主义作品。这里，蒙克的影响不仅通过夸张的形象，也通过强烈的色彩对比和有力的笔触体现出来。值得一提的是，饶可让这里运用了他驾轻就熟的透视技巧，那一队远小近大的人物使画面显示出明晰的纵深感。这一形式上的独特处理，使作品的主题得到了最为明确的

---

① 蒙克(Edvard Munch, 1863~1944) 挪威画家。他将童年的苦难回忆和欧洲世纪末的颓废情绪融于后印象派的画风里，作品多以疾病、死亡、孤独和恐惧为主题，色调沉着，气氛压抑。代表作品有《病孩》、《青春期》和《呐喊》等。他是联结高更、凡·高与德国表现主义的纽带。

表现。另外,人物彼此之间的那种纠结粘合,也体现了饶可让在形象塑造上的独特性。这样一个系列,无可争辩地反映了饶可让生活的一种深刻的更新。这是一种生命意志的表现,是对人的最基本的力量的肯定。这是一种原始的、有时甚至是暴烈的能量。但这“凡·高之极”肯定不能在它的纯粹状态下长期得胜!慢慢地,“修拉之极”又不知不觉地复现于这一系列的演变中。

在饶可让过去的作品中,城市·楼房和人物一直是两个仅有的主题,而且这些人物无一不是以静止的状态出现,他们总是木然站立,好似电影中的呆照,毫无运动表现。现在,饶可让不仅要扩大绘画的主题和描绘对象的范围,而且要增加对运动的表现。马成了他的研究新方向的载体和契机,破天荒地他把马这种象征运动和速度的动物引入了绘画,而且更确切地说,他进行的是关于马的运动的研究。饶可让把同一匹马的三种姿态重叠在一起,每种姿态用白色或黑色的轮廓线勾勒,轮廓线一直延伸到地里成了混合的线条。表现物体(人、动物、汽车等)的运动曾是意大利未来主义者所热衷的主题,他们通过分解物体的轮廓线,并以细小繁密而有序的笔触来表现运动对象不断的活动过程,由于没有清晰的轮廓线,画面给人以动荡躁乱之感。饶可让的艺术手法显然有别于此,它比较接近于马赛尔·杜桑<sup>①</sup>的《下楼梯的裸女》。虽然表现的是运动,但画面却具有一分优雅和宁静。从那时起,精确又迅速恢复了统治地位,而这一“运动马”系列则越来越“修拉化”。

## ●被毀掉了的脚印

1960 年底,为了根治复发的疾病,饶可让不得不接受一次

---

① 杜桑(Marcel Duchamp, 1887—1968) 法国艺术家,是达达主义的代表人物。1911~1912 年间,因受未来主义和当时运动摄影学的影响,他创作了一些描绘身体在移动时的连续形象,《下楼梯的裸女》即是这类作品的代表,1913 年他创作了第一件“现成品”作品《自行车轮》,此后他以同样手段创作了《泉》(一个竖立的小便池)、《L. H. O. O. Q》(即长有胡须的蒙娜丽莎)。这些作品是达达主义反传统艺术观念的形象化注脚。他的艺术观念对波普艺术和观念艺术以启迪。

重大的胸部手术。他只好又一次停止工作好几个月。不仅如此，接连三次的外科手术（手术分三次完成）几乎将他的生命推到了死亡的边缘。大量的出血、剧烈的疼痛、极度的虚弱无情地啮噬着他的精神，他甚至渴望以死来了结痛苦，逃避折磨……

这次手术后的康复和再婚，使饶可让振作起来，重新扬起了希望的风帆。他又拿起了画笔。但在这次中断之后，饶可让的灵魂深处发生了巨大的变化。他真正体验了生命的实质，他在自己的身边看到了死亡，由于难以忍受的痛苦和折磨，他自己甚至也想死去。在手术台上，在病床上，他感到死神离他是那么近。这样一种切身体验和体验，使他的世界观发生了深刻的变化。“运动马”已经不再使他感到有兴趣。

很快地，一组带有某种新信息的作品宣告了一个新的追求方向的出现。这些画同过去有着明显的联系，这种联系表明了一种短暂的犹豫和彷徨。在此时的饶可让看来，1959—1960年这个时期可笑而荒唐。现在，他已经认不出那时的自己。他认为此前的这个时期是一个括弧，一个错误，他从此要关上这个括弧，改正这个错误。在一个简单的几何世界里，一伙一伙的人群占据着主要位置。这些人差不多还是进入运动空间的那些人，就是说，人物还是变形的，煎饼式的——使人联想到阿尔普<sup>①</sup>的雕塑。一些地方仍呈透明状。此外，很明显可以看到一对欢快的跳舞的夫妇，人物很小，妻子的短裙——这种短裙是巴黎当时的时髦服装——在急速的旋转中飘动着。另一个新现象是：空间被分割了，饶可让用一些很粗的而且是笔直的黑线条把构图分隔成

---

① 阿尔普(Jean Arp, 1887~1966) 法国雕塑家、画家和诗人，是达达运动的重要创始人之一。他将非传统媒体应用于浮雕，构成和拼贴创作，并拒绝早期多数抽象艺术家使用的几何或机械形式而采用有机形式，其作品在抽象化中追求不对称的有机造型、自然流动的轮廓线、光滑平缓的表面以及灵动轻盈的气氛。他创造了一种独特的雕塑概念，对后来的艺术家有着深远的影响。

条格状,有点类似于蒙德里安<sup>①</sup>的剪贴画。同背景的几何图形相比,这些线条是随意的,没有什么确定的意义。这是另一种重叠的几何图形,它渐渐地顺序排成纵向和横向。这样的画有近十幅。然后空间又组合起来,现在是分割成直长带状。每一个宽度不一的长条带中都具有各自的人物,表现着一个特定的世界。这里,一个条带世界同另一个之间还没有任何联系。跳舞的小夫妇仍存在了一段时间。随着他们的消失,各条带世界之间的差异变得越来越大,因为各个条带里的人物变得越来越不相同。这时,最早的“雕刻式的”(用螺丝刀画成的)线条以人物的形式出现了。这是饶可让在技法上的巨大变革。从此他放弃了透明色的薄涂法,而改用厚抹重涂,他要用浓重的油彩来取得透明效果。这简直是匪夷所思。画上的人群不再是一些“煎饼”,他们是被处理成逐渐减弱的“同一色调”的一群群的男人。女性人物都是单独的,外形的特征非常明显,特别是高高隆起的胸部以侧面的形态表现得非常突出,两个乳房一个在上,一个在下。这些女性人物越来越生动,越来越丰富,长颈瓶似的女人,陀螺似的女人……百态纷呈,争妍竞艳。尔后,明暗使这些人物的立体感更加动人,她们使人联想到非洲的雕塑艺术,想到那些木雕的丰臀硕乳的裸女。而在视觉上,她们又呈现出金属特别是青铜的质感。《赞美者》(图72)和《向往》(图8)即属于这种风格的作品。在《赞美者》中,数量不等的四组人物被分隔在大小不同的条带状空间里。一位双乳高耸、两腿修长的女性占据着其中最大的空间,她被赋予了较强的立体感,那躯体看上去似金属又像是陶瓷,仿佛能敲之有声。而其他条带中人物的处理方式则不同,她们是平面化的,且呈透明状;或者说,他们只是一些人的剪影,彼此色彩浓淡不一,身体一些部分互相重叠着。为了减弱几何形的空间分割所造成的板硬感,饶可让除了将各个条带施以不同的色彩之外,

---

① 蒙德里安(Piet Mondrian, 1872—1944) 荷兰画家,是抽象主义艺术最伟大的先驱之一。他的几何抽象(又称冷抽象)绘画,即用水平线和垂直线相交组成矩形并在其中加上红黄蓝原色和灰色,对二十世纪艺术和美学产生了重大影响。

还分别采用了不同的技法,或喷彩,或点描,或横涂竖抹,使画面呈现出多种多样的肌理效果。这组绘画色调柔美,极富装饰性,而且画面具有饶可让以前作品中少有的宁静气氛。这一切都体现着“修拉之极”的巨大胜利。遵循着惯有的规律,这些条带状的绘画出于自身的动力在演变着,逐渐生发出一些奇怪而抽象的行星般的世界。曾经是反衬的主题变成了主要的目标,这样很快便产生了“变形画”。面对《节奏》(图73)所描绘的场面,我们的情绪会立即因之激动,那是一群充满活力的青年女子正合着爵士乐的节奏在灯光中兴奋地狂舞,随着他们急剧的跳动,灯光摇曳着,空气也像涡流似的旋转。那些女性人体已经走向抽象化的边缘,她们陀螺状的躯体具有陶釉般的质感。那显露着的急速旋转的笔触和画面膨胀出的强烈激情,已经昭示出“凡·高之极”的复归。

但是,由于自己的不满意,饶可让毁掉了这段时间所作的画,只是把照片保留了下来。后来,饶可让对自己的过分严厉感到后悔。

在饶可让的艺术史上,1957—1961年是一个低潮期。尽管饶可让在动荡不定的生活中一直断断续续地坚持作画,并且在1961年初身体康复和再婚之后便充满着强烈的创作热情,但画风上始终处于左冲右突的探索状态。这是饶可让不愿重复过去却又找不到新的出路的艰难时刻,是一个高峰过后的低谷。在这个时期内,饶可让作过许多实验,但始终没有实现自己理想中的突破。尽管如此,这个时期的探索仍然是有价值的。虽然饶可让没有找到自己需要的东西,但他知道自己不需要的东西。这是力量的蓄积,是又一个高峰到来的先声。

# 现实世界的见证人

## ●都市的血液

1962年，饶可让开始了“第二次起步”，他决心在巴黎“改变形象”，找回失去的荣誉。这次起步是何等的艰难呵！因为人们都以为他死了！尽管饶可让一直在断断续续地坚持创作，但他已很久没有举办画展了。在巴黎一位画家如果不经常举行画展就意味着消失。饶可让销声匿迹的时间已经太长了。东山再起是困难的，以“不同的”作品重整旗鼓就更困难了！一位大收藏家——他的父亲曾扶助过野兽派大师杜非(Raoul Dufy)——曾坦率地对饶可让说：“在巴黎，人们不重新开始。”可是，饶可让却重新开始了。他首先在巴黎高丽舍画廊(Galerie de Colisée)，随后又在昂热举办了画展，接着又在伦敦参加群展。翌年(1963)又在比利时的布鲁塞尔展出作品。同年，饶可让作为策划者以“巴黎画派”为主题组织了一次联展(这是该画派的第一次联展)。参加联展的三十来位画家由饶可让自己选定。这次展览预定在意大利举行，首轮在皮斯托亚博物馆展出。首轮展览即大获成功，接下来在佛罗伦萨和罗马的展出也引起了轰动。这次经验使饶可让颇感兴奋。除了选择画家以获得一个和谐、有趣、紧凑和平衡的整体的巨大乐趣之外，他还通过这次画展发现了自己身上潜在的去未意识到的才能，这就是组织才能。挑选画家及其作品也涉及到一些心理学方面的问题，这种挑选使饶可让感到非常愉快。1964年在法国巴黎和美国底特律，1965年在比利时布鲁塞尔还有美国的弗林特(Flint)艺术学院和法国的土伦，1966年

在巴黎、瑞士的伯尔尼、美国的纽约和当时西德的慕尼黑，饶可让的画展不断举行。他到处旅游：美国、加拿大、瑞典……至于群展，饶可让实在是乐此不疲。

在创作方面，1962年里，除了阿尔普式的“变形画”外，“宽条带状”空间慢慢起了变化。一方面题材的作用突出了，而另一方面，背景一致起来，使人越来越抽象地感到像一座城市。这是一座带有没有窗户的长方形楼群的城市，它如同镌刻在光与雾中一般，带有柔曼的诗情（如《黄昏》·图9）。在人物中间，不时地出现一匹马。这些都是过去的延续和发展，而真正的新阶段是随着一辆汽车，确切地说是一辆汽车前大灯光柱的出现而开始的，那是在1962年。紧接着在1963年，饶可让的画中又出现了一辆隐没在远处薄雾中的小汽车的一盏前大灯。随后，汽车以一种简化了的侧影的形式进入他的画面。一个偶然的发现，导致了一个新世界的诞生。现在，汽车要涌进饶可让的作品，就像昔日的高楼大厦一样无法阻挡。这一新题材的发现，令饶可让兴奋不已，受川流不息的汽车的吸引，他经常亲身来到街上，久久地凝神于有“城市的血液”之美称的车流。在一组只有汽车、没有人迹、没有生命的城市之后，突然间，人物蜂拥而至，依然没有面孔，他们成群地出现在大街上，但有一些夫妇离开了人群，还有一些踽踽独行者。现在，女人们可以清楚地通过她们的裙子、胸部，后来还可以通过头发辨认出来。这些行人与汽车在拥挤的大街上互相掺杂着。这是受到机器摆布、淹没在机器之中的西方世界的难以摆脱的景象，作品既是虚构的，又是非常真实的，是现实生活的真实写照。这些汽车画最具特色的无疑是透明感，因为一切都是透明的，车辆和人物无一例外。这一次，“透明”这一画家在艺术语言上的独特创造，与绘画对象本身的性能——汽车玻璃窗和挡风板实现了一种巧妙的结合。这些作品着色淡雅，画面有类似中国水墨画晕染的效果，实际上，这种效果在油画中是通过喷彩技法达到的。

在饶可让的“汽车系列”绘画中，《都市风光》（图74）是一幅比较早的作品，它向我们展示了这样一幅现代城市景象：晨雾还

没有散去，远处错落的建筑群还笼罩在朦胧之中，而近处狭窄的街道上已是车如潮涌，透明的汽车挡风板与楼房明亮的玻璃窗相互辉映。在街道两旁是形单影只和成双作对的行人，人物没有面孔，但有性别之分，男人深暗的身影与用淡黄色绘成的身穿连衣裙的女人恰成对照。蓝色的基调给画面平添了几分宁静和诗意。在这幅画中，透明效果主要是通过描绘汽车挡风玻璃获得的，透过那些挡风板，我们可以在平视的角度看到多达六层的汽车。

随着时间的推移，饶可让的“汽车系列”在演变着，作为背景的城市与楼群慢慢消失了，有时，街上的行人也突然不见了，汽车越来越多，越来越拥挤……

饶可让的汽车画是不是对于汽车，当代的女神，我们时代文明的真正象征的一种崇拜，一种礼赞呢？或者只是一场恶梦，一种对社会的无情批判？过去，面对“运动空间”作品中的那些城市，人们已经有过这样的疑问，有过两种解释，许多人难以在截然相反的两种答案之间作出选择。选择因人而异：有人从那些城市中看到了人的死亡，但更有人把它看作对文明的礼赞。今天，仍然是这个老问题。尽管我们通常不大会搞错，即使色彩在歌唱，光线引人遐思，这些幽灵似的人物和冷冰冰的汽车错综复杂地纠缠在一起，反映了西方现代城市的极度混乱；这种堆积，表现了物质主义、机械主义时代人对非个性化的苦恼和忧虑。这些作品中的人已经变成了超现实的影子，这些影子没有灵魂，没有内心活动，只是一些行尸走肉。人们同样有理由把它们看作拥挤的恶梦，社会疾病的症候。花一般的城市和报警的呼声交杂在一起，观众听到了令人烦躁的喧嚣声。不可能有误，这里，人陷入了机器的罗网，正像过去陷入像触手般延伸的摩天大楼的罗网一样。人类创造了现代物质文明，但人却被自己的创造物所异化，不能和这个高度工业化的社会保持友好和热情。从这个意义上讲，饶可让的作品已深刻地表明作者是工业化社会城市病的一位冷静的观察者和表现者。他的作品是对机器剥夺人性的社会的反抗。

饶可让对于汽车的研究一直持续到1965年。这种研究便是越来越多地表现透过汽车的挡风玻璃所看到的世界的影像。这是被关闭在这个能移动的铁皮盒子里的现代人的影像。同时，这也是现代人在小小的电视屏幕前看到的影像，是现代工业社会的另一种受奴役状态，汽车玻璃挡风板在这里成了饶可让透视人类社会生活和精神世界的万花筒，通过它，画家向人们展示了一个充满悲欢的世界。

现在，透明感已经恰到好处。它使人想到美梦或者恶梦，想到超现实主义或者诗歌。对于饶可让来说，透明是一种根本的追求，一种连他自己也不明底细的超越经验的并且是不可或缺的需要。在这方面，他已经利用各种技法和机会作了很多试验，一系列裸体人物画中以线条重叠效果得到的透明感，在汽车画之前，是为数不多的几幅以街道来体现透明效果的画。若干人群也是处于“条带状”的空间里，他甚至用螺丝刀来刻划人物使其凸出，让人感到一种叠印的透明效果。长期以来，他作了多种技术尝试，在这些尝试中，透明感始终是他关注的主要问题。

《透视》(图75)是饶可让“汽车系列”画中较晚具有总结性的作品。在构图上，饶可让将一面巨大的汽车挡风玻璃板置于画面的前景，它就像一块电视屏幕，将画中的一切生动地展现在观众面前。这里，汽车依然很多，但饶可让找回了曾经消失了的行人。值得注意的是，在这幅画中饶可让于喷彩技法之外，还增加了素描这一新的造形手段，他将原本看不见的挡风板之外的物象用白色的线条描画出来，画面中间，影子式的汽车和人物，与旁边带有白色轮廓线的物象，若明若暗，相映成趣。这种素描技法的使用，也许是偶然的即兴之举，但在饶可让的艺术史上，一个偶然的因素发展成一种惊人的艺术现象的事例不断产生，这些不经意的线条是不是也包孕着一个新的世界？人们等待着未来的回答。

1964年初，在汽车之上，出现了最初的飞机。像以往每次一样，这种出现首先是个别的，但随即便出现其他的飞机。最终成堆积状的机群出现了。对于群体的需要在饶可让的画中成了一

种惯常现象。在楼群之后有过“煎饼”式的人群，然后是在街上重叠的人群，后来便是汽车群，现在又是飞机群。数和量，是现代这个大工业生产的时代的特征之一，饶可让对此极为敏感。这样一来，在几个月间，人、汽车和飞机都被成群而又透明地掺杂着画在一起，天上和地面连成一片，用的始终是同样的技法，即一种极为细腻的喷彩法。为了画飞机，饶可让去奥利机场画了不少写生草图，而在画布上，则是以画地上的飞机开始（如图 76）。因为在地面上，飞机可以更好地和人物画在一起。后来，天上的飞机出现了（见图 15）。在画飞机的同时，汽车被一点一点地取消了。

随后，1965 年间，饶可让画了第一幅宇航员（见图 17），自然是成群而又透明，人物和他们头部四周一种光环似的帽子一样的东西杂乱地混在一起。还是和那些街上的人物一样的剪影，但现在他们是在空间漂浮，活像是在显微镜下看到的病毒，或者像是喝醉了酒的天使。

应该说，对于一次新的转变来说，饶可让这一阶段的创作已经成熟了，甚至在那时看来是最后地臻于成熟了。

正是从这个时期，饶可让开始用圆珠笔作画，画的是一些草图。这是一种直接受到版画技术影响的特别的画，它是用相交的影线画成的。这一无意的涉猎，会不会导致什么出人意料或者是必然的结果呢？饶可让当时还一无所知……

## ●幕后组织者

尽管许多人（包括饶可让的朋友）曾作过悲观的预言，但 1962 年之后，饶可让终于在巴黎获得了彻底的“新生”。他又在艺术的大道上迈出巨大的一步。他的作品在巴黎很多沙龙展出，如：“画家——时代的见证人”、“独立沙龙”、“比较”、“拉丁人的土地”、“秋季沙龙”等。他还在法国和其他国家参加了很多群展。

由于汽车是饶可让当时创作研究的中心，所以在“巴黎画派”展览之后，饶可让组织了首次以“汽车”为主题的绘画联展。这个画展在著名的“二十四小时汽车赛”期间在勒芒汽车博物馆开幕。其时观者如潮，十多万人为了这一盛举而云集一方。当然，

观众对看赛车和嚼红肠的兴趣要远胜于欣赏绘画艺术。因为画中的汽车远没有跑道上风驰电掣的赛车那样来得刺激。尽管如此，饶可让志得意满，第二年他又举办了一次同样的画展。

这样一来，饶可让在汽车界声名大振，并同汽车商们建立了一些联系。他那时调查了各个汽车制造商（辛佳公司、雪铁龙公司、雷诺公司……），因为饶可让的脑子里正在酝酿一个雄心勃勃的计划：在巴黎搞一次比在勒芒所举办的规模更大的展览。雪铁龙公司不能来巴黎，但它要求到它的所在地尼斯去办展览。辛佳公司当时在巴黎没有合适的场地，他们告诉这位热心的组织者需要等一两年。饶可让于是敲开了雷诺公司的大门，双方一拍即合。这家公司慷慨地为饶可让敞开了坐落在爱丽舍田园大道上的雷诺—爱丽舍宫。他们还给组织者以艺术选择上的全部自由。雷诺公司要在公司的声誉方面大做文章，对他们来说，这是一次难得的独树一帜的广告。为了这次盛举，该公司特意将雷诺——爱丽舍宫二楼大厅进行了彻底的改造，这里从此成了汽车博物馆。

这个名为“汽车与生活”的大型艺术展于1966年隆重推出。开幕式上举行了盛大的鸡尾酒会，所有的报刊、广播电台和电视台都有记者出席，各新闻媒介都报道了这一盛事。

“必须加以说明的是，尽管在艺术上我是唯一的负责人，但我只退居一边，就是说，只作为参展的艺术家、画家和雕塑家的一员出现。我的名字没有出现在组织者的名单上。正式公布的是雷诺公司组织了这次展览。我没有抱怨，因为我希望这样。但是，我认为这一点还是挑明为好，因为后来我才知道，即使在雷诺公司，我的审慎态度曾使他们非常惊讶，甚至不安。他们不明白我为什么会对组织展览这么热心。他们怀疑这里面有什么隐秘的花招，有某种深藏不露的得到好处的要求。在我的社会交往中，不带利害关系的行动似乎一定是可疑的，难以解释的。”

然而，对于饶可让来说，事情很简单。他毫不追求组织者的荣耀，组织展览本身已经使他感到莫大的惬意和满足。由于组织展览要挑选作品，而这种挑选所涉及到的各种事务，在饶可让看

来,是引人入胜的。他要访问一些画室,还要同一些艺术耆宿或他们的未亡人——如毕卡比亚<sup>①</sup>的遗孀——打交道。对于展览,饶可让有着自己的意愿。通过精心的安排和努力的工作来实现自己的意愿,也像创作一件精彩的艺术作品一样,令他心情舒畅。饶可让组织展览的主要目的在于创造一种发展方向,形成各不相同的当代艺术的融合。他希望向观众展示当代各种主要艺术流派的风貌,竭力从抽象派到稚拙派等各种艺术的对比和烘托中使展览精彩纷呈,引人入胜。这个在雷诺—爱丽舍宫举行的题为《汽车与生活》的展览即荟萃了塞扎尔<sup>②</sup>、阿尔芒<sup>③</sup>、朗西拉克(Rancillac)、贝尔蒂尼(Bertini)、罗太拉(Rotell)、阿尔诺(Arnal)等人的被称作先锋派的作品,和封塔那罗萨(Fontanarosa)、马尔塞勒(Marzelle)、芒居伊(Menguy)、孟塔内(Montané)、凡·东根<sup>④</sup>、布莱耶(Brayer)等人的“规矩的”作品,还包容了尼科斯(Nikos)、乌多特(Oudot)、塞维里尼<sup>⑤</sup>、艾约德(Aillaud)、维罗尼克(Veronique)、菲拉索夫(Filosof)、管塞(Guansé)、马塔<sup>⑥</sup>、齐利西(Quilici)等人各具风采的一系列作品。

- 
- ① 毕卡比亚(Francis Picabia, 1879~1953) 法国画家、作家。他先后经历了印象主义、抽象主义、立体主义、达达主义和超现实主义等不同阶段,是新思潮的积极传播者和实践者。
- ② 塞扎尔(Baldacini César, 1921~) 法国雕塑家。1950年他开始用工业上所废弃的金属焊接坐着的人物肖像,1960年他第一次使用压扁的汽车车身做成“压缩”的立体雕塑。其作品通过多种材料的随意组合,创造出有规律且具抽象性的外观。1967年他拒绝接受圣保罗双年展颁发给他的奖座。
- ③ 阿尔芒(Fernandez Arman, 1928~) 法国/美国艺术家。1960年参加法国首届“新现实主义”美展,是这一运动的创始者及宣言签署者之一。他主要从事“集合”艺术创作,从信件、香烟空盒、包装盒、水壶、齿轮到雷诺汽车零件等,都加以积聚,以显示这些物品集合起来的美感与新意。他于1972年加入美国国籍。
- ④ 凡·东根(Kees Van Dongen, 1877~1968) 荷兰画家、雕塑家和陶瓷设计家。他最初倾向于印象派画风,后来成了野兽派的一员,其油画具有优雅的表现性和装饰性。
- ⑤ 塞维里尼(Gino Severini, 1883-1966) 意大利画家,未来主义的代表人物之一。他的绘画路子比较宽,尤其对色彩的感觉非常敏锐,作品总是富有装饰效果。
- ⑥ 马塔(Roberto Matta, 1912~) 智利画家,现居巴黎。他是超现实主义,其作品描绘的是一个千变万化的梦幻世界,表现了非凡的想象力。

雷诺—爱丽舍宫的展览获得了巨大成功，雷诺公司因此而声名大振，饶可让却依然默默无闻。但不管怎么说，他的组织才能得到了承认，他后来毫不费力地在奥利机场举办了一次群展。这一次饶可让还是默默无闻。本来，他完全可以名利双收，但他对此不感兴趣。再说，饶可让组织展览完全是出于热情的冲动，几次行动的成功，他的热情已经慢慢消退了。正如在绘画创作中一样，一旦一个课题获得了成功，他立即就会转向新的探索目标，全力以赴去开拓新的艺术领域。最重要的是，饶可让认为绘画创作才是他的人生目标，这类组织展览的工作是不务正业，只能偶尔为之。

## ● 海关的后门

那时候，饶可让还没有成为职业画家，他在从事他热爱的绘画创作的同时，还兼有一份工作。在几次手术、他的身体完全康复后，饶可让重新当上了教师。这一次他想方设法在巴黎的电视教育中心谋得了一份差事。由于工作是通过书信进行，这样他便可以自由支配自己的时间，这是他始终如一的目标，他可以有太多空余时间来从事绘画创作。此外，作为“中心的艺术家”，饶可让算是个特殊的教员，他很快便受到“中心”领导的关照和优待，他的课程比较轻松。当他因为各种展览需要去国外旅行的时候，他们非常照顾他，给他以必要的假期。他在慕尼黑参展时，教育中心还免了他各种考试的当班值日。这一临时的宽免后来竟成了惯例。就这样，饶可让去了美国、加拿大。他还和芒居伊一起在前西德法兰克福展出过作品。

出国办画展，海关问题常常给饶可让带来麻烦，有时甚至很可笑。对这类经历饶可让至今还记忆犹新。1956年第一次出国到意大利佛罗伦萨办展览就不顺利。“号码画廊”与饶可让说定把他的两箱画标明作为“广告样品”寄送，可箱子在出境时被法国海关扣住，海关拒绝把他的画当作广告样品对待，而这时离画展开幕只剩下几天了。饶可让一时急得不知如何是好。情急之下，他设法通过巴约拿一位极为赞赏他作品的神父艺术评论家

的引荐，紧急约见了意大利边境海关的关长——这位神父过去的学生。经过通融，“样品”马上便被放行了。有一次去西班牙展出，当时佛朗哥的西班牙政府拒绝给他入境签证，饶可让无计可施，只好变出法儿来，将画化整为零，分次夹带出境。他带着妻子和两个孩子以游客的身份，自己带着全部行李，在一个星期天开着小汽车，把画卸开卷起来藏在衣服下面，顺利地通过了边境。下一个星期天，他如法炮制，又一次过境，这一回车顶上带着一堆小山似的没有画布的画框，引起海关的怀疑，当然，海关人员要求作出解释。饶可让谎称这些东西是帮一个朋友带的，至于这是些什么东西，他说他也一无所知。就这样，他竟然再次得以蒙混过关。可是，待到办完画展过境回国，恰逢边境发生一件意想不到的事故。一位海关人员刚刚被走私犯杀害，海关因此加严了对进出边境的人员及物品的检查工作。故技重演是不可能了。饶可让的那位神父朋友再次为他解难，他让人把所有的画都放在另外一位神父的车上过了国境。

“我至今还记得 1963 年在意大利皮斯托亚博物馆举办‘巴黎画派’群展时令人难以置信的一次经历。我把所有绘画作品都用小汽车运去以减少开支。在佛罗伦萨和罗马的巡回展出结束后，我和妻子回到那里取画。不巧，正赶上意大利海关的各个部门都在罢工，因此不能像原来设想的那样在佛罗伦萨办妥各种必要的手续。我不能等到罢工结束，它很可能旷日持久！我决定带着全部作品上路，设法到凡蒂米勒（Vintimille）边境相机行事。当然，凡蒂米勒的海关人员也在闹罢工。我原想，通常在罢工时，人们对一切都满不在乎，或许有机可乘于混乱中能免检通过边境。结果事情却出乎我的想象，原来那里的海关人员搞的是另一种罢工，他们任何东西都不让通过。我白白跟他们费了半天口舌。我大光其火，但仍然无济于事。海关人员连同检查站的站长都无动于衷。然而，副站长对我动了恻隐之心，他把我拉到一边，建议我把汽车开到山里去。他说，在距凡蒂米勒约八十公里处，我将找到一个小检查站，我一定可以在那里毫不费力地通过边境。我只好按着这位副站长的指点，把汽车开进山里。果然，

在那个山间检查站，几名海关人员木然地看着我们，并没有让我们停车检查，而是熟视无睹地让我们顺利的出了意大利。在意大利边境检查站和法国边境检查站之间有几公里的间隔区。我们很高兴，以为已经摆脱了困境安然无事了，没想到高兴得太早，到了法国一侧的检查站却又被卡住了：‘你们运的是什么？’‘是一些画。’‘请打开。’我很轻松地诉说着我的历险记，以为他们都会觉得非常好笑。没想到完全相反！他们郑重其事地告诉我，我不合乎规定。我的由法国方面签发的运画许可证上写明，我应该由凡蒂米勒而不是由这里的检查站过境。当然，这我知道，我向它们解释：意大利的罢工和我到这里的来由等等……可是白费劲，他们认准一个死理，我不合乎规定，我不能通过，我应该重新回到凡蒂米勒去。我申辩，我不能再回到意大利去，因为我刚刚从那里‘偷越’出境。他们根本无动于衷，反驳道，那是我的事情，我做错了事，只该自认倒霉。总之，当这种官僚衙门的逻辑被套上死框框时，是非常令人憎恶的。我被实实在在地卡在了两个边境检查站之间，既不能重返意大利，也无权回到法国！面对海关人员的冷嘲热讽，我怒火中烧，却又无可奈何。失望中我冷不丁想起了马赛海关的关长，几年前，他曾经友好地将我运往意大利佛罗伦萨的画放行。我不妨找他想想办法，我给他挂了电话，可他外出了！副关长知道我的名字，他给检查站打了电话，五分钟便解决了问题。当我把汽车开走的时候，那些狼狈不堪的海关人员都目瞪口呆。”

## ●被撕碎的电影明星

1966年初，饶可让的创作进入了一个新阶段。他发明了另一种给他的创作和研究以极大冲击的技法：用一些撕开的照片的碎片拼贴到画上。让我们看看《无尽的启程》（图16）这幅画吧。它描绘的是这样一个极为壮观的景象：火箭发射场上灯火通明，发射架上的火箭昂然屹立直指天穹，许许多多的人正翘首期盼着火箭腾空而起的那一幕。人群中有情侣，姑娘穿着鲜艳的红色连衣裙；还有坐在汽车里的夫妇。在人群的上空，饶可让用素

描技法绘制了一面面蜘蛛网状的天文星座图。这些星座图给画面提供了一个几何形的背景,更重要的是,它向我们提示了一个无限辽阔的宇宙空间,在那里饶可让描绘了一群极为超现实的宇航员形象,就像我们曾经在《宇航员》(见图 17)中所看到的那样,这些人物就像漂浮在空中的喝醉了酒的天使,只不过在这里,他们不再像《宇航员》中那样杂乱地纠缠在一起,而是猴子捞月一样,彼此头脚相接连成一条飘动的长链。他们的形体将太空上的失重感表现得淋漓尽致。这是一些多么神奇的形象。然而更耐人寻味的图像进入了我们的视野,就在这些充满幻想意味的人物旁边,出现了两张真实的宇航员的面孔,那是两片粘贴在画面上的照片。真实和幻想实现了奇妙的结合。这是饶可让第一批带有拼贴成分的作品之一。

饶可让在玩火,但他却没有意识到。这些不起眼、不足道、最初只是为了赏心悦目而引入画中的拼贴成分包孕着一个世界,它的旋涡要把一切都席卷而去。粘贴照片慢慢地进入了每一幅画。如果说形象的征服是我们时代的特征之一,那么这种形象早在孩提时代所看的电影中便让饶可让着迷。人像通过拼贴的手法被引入他的作品后,马上蔓延开来。照片闯入绘画的最重要的效果之一,便是在画上第一次有可能看到实在而又清晰的人脸。面孔在此之前从未在饶可让的画中出现过。这是一个翻天覆地的变化。饶可让用一种独特的手法,把照片撕开加以巧妙的拼接,然后将它们与绘画“融为一体”,使其自然天成,不着痕迹,引人入胜,令人着迷。这种非同寻常的探索是从女歌星西尔维·伐尔当(Sylvie Vartan)的照片上的一只眼睛开始的,饶可让小心翼翼、战战兢兢地把这只美丽的眼睛粘贴在汽车驾驶室的后视镜中(见图 18),很快地各种各样的脸多了起来。一张面孔可以通过照片的魔术呈现出来,世界的全部现实通过这一缺口澎湃而出,以致每一幅作品中绘画的地盘像一张驴皮似的皱缩了。饶可让意识到了发生的情况,他先是搁下了画笔,尔后干脆收起了画架。

出于对人物面孔的兴趣,饶可让一时间把创作的方向转向

了肖像画。画了长时间没有面孔的人物之后，这可是一个巨大的令人惊奇的新现象。但饶可让的肖像画却是一种非常独特的东西。他喜欢把脸画得很大，然后撕碎，再把它们和撕碎的照片结合在一起。在绘画方式上，饶可让再次使用了圆珠笔素描，这种素描简练有力，其发展日趋精美。

这刚刚萌发的对于人物面孔的兴趣，促使饶可让以饱满的激情在拼贴画的第一个阶段完成了一个特别的系列——戏剧和电影明星的“多元肖像”。技术方面，他使用了碎照片拼贴，而与此同时，也使用了像过去那样用圆珠笔打上影线的真照片。当然，这些肖像图案也是撕碎后和画报上撕来的照片碎片拼合到一起的。这也是一种融合的尝试。在一幅多元肖像上，所有形象都是同一个明星，仿佛是一个人群，一个人陶醉在众多的自我之中。每个演员都为他提供了几张用来撕碎的照片，他自己还在画报上找了一些。这些该扔进字纸篓的形象，他却效法波普艺术，把它们搜集起来，经过一番改造，使之孕育出新的生命。这又是一种堆积，也是一种恋己癖的证明。这是又一次新的谴责吗？又一次莫衷一是，众说纷纭。

诚然，人们可以从这些明星“多元肖像”作品中看到对于明星界的批判。但对于饶可让来说，这只是他有意识地寻求表现他日思夜想的人的面孔和向往的融合的一种手段。他的实验需要一种表达媒介。过去，摩天大楼曾是表现空间的必不可少的媒介。而这次他之所以选择了表现明星，是因为他别无选择的余地，他需要明星以实现萦绕于怀的观念，正如从前利用摩天大楼来表现“运动空间”一样。只有明星（不管男女对他来说都一样），通过他们的名气，能给他提供必不可少的素材来验证这一研究的各个方面。起初，饶可让的素材并不局限于法国演员。然而，很快地，在这样一种创作活动所引起的同演员本人、经纪人和电影界人士的接触过程中，有人建议饶可让在下一届戛纳电影节举办一个“多元肖像”展览，条件是作品的表现对象不得超出法国演员的范围。有机会展示自己的实验成果，饶可让当然满心欢喜。他为此整整忙了一年，画呀，撕呀，贴呀，为找旧画报而奔波

呀！经常还得守着电话机，为了约定时间，在寓所，在摄影棚，有时在他的画室，同这个或那个明星见面。就这样，饶可让创作了四十五幅“多元肖像”。其中的明星有阿兰·德龙(Alain Delon, 图 91)、米海依·达克(Mireille Darc)、卡特琳·德洛芙(Catherine Deneuve)、贝尔蒙多(Belmondo)、布里吉特·巴尔多(Brigitte Bardot, 图 90)、特林蒂尼昂(Trintignant)……甚至画框也成了画的一部分，上面也贴满了同画上的明星有关的照片碎片。“性感明星”巴尔多肖像的画框上拼贴着她那富有魔力的嘴唇。尤里耶特·格雷科(Juliette Gréco, 见图 24)肖像的画框上则只看到她那迷人的眼睛。可是，这一次，命运之神又跟饶可让开了一次不大不小的玩笑。因为这时正是 1968 年 5 月，法国正面临一场巨大的政治危机：巴黎大学生掀起滚滚学潮，冲击着法国社会的堤岸。乱哄哄的戛纳电影节无法为饶可让举办展览。他带着他花了一年心血创作的“多元肖像”画从戛纳沮丧地返回，展览便这样流产了……

## ●色情的端倪

需要首先说明一点，西方所谓的“色情”，与中国同一词语具有不同的含义。在西方，“色情”与“淫秽”(或“黄色”)是两个不同的概念，虽然两者都具有性的内涵，但“色情”一般指的是在一定历史时期被宗教、道德观念所容许的健康的、正常的性现象，而“淫秽”则指的是不健康、非正常的性现象。即“色情”是一个中性词，而“淫秽”则是贬义词。

在创作拼贴画的时候，有一种未来的成分——色情——出现了。起初，只是一种借助汽车表现的非常谨小慎微的色情倾向：在一幅表现交通堵塞的画中(见图 79)，饶可让把汽车挡风板当成电视屏幕，一辆辆汽车的挡风板，反射出各不相同的场景。右侧汽车中有一个穿泳装的姑娘的身躯。而在中间那块最大的挡风板中，饶可让纵横交错地贴上了七个女性躯体，这些女性或着泳装，或穿短裙，或上身裸露，个个风姿绰约，但并不放肆。甚至像《搭车》(见图 80)这样一幅画，画面也只是出现了一

些具有诱惑性的形象，其中只有两个女性正面裸露的上身和一个逆光的侧面女性人体。不管怎么说，道路已经打通了。不久，饶可让又作了一幅题为《泄密》（见图 81）的拼贴画，表现了更多的色情倾向。在这幅画中，饶可让以偷窥者的视角，透过一个钥匙孔，展现了室内的女性世界。各种体态的女性形象占据了整个画面，其中一些形象更具明显的挑逗性。饶可让不仅根据作品的主题对有关素材进行了巧妙的组合，而且在画面上方的中间位置贴上了偷窥者的一双眼睛，这双眼睛不仅使那些繁杂的形象有了统一性，而且使整个画面有了情节性。更重要的是，由于这双眼睛的存在，作品的色情主题更加鲜明突出。

在饶可让那里，对“色情”的追求包含着对生命的深深爱恋。这一绘画题材上的扩充和转变具有不同寻常的意义。我们知道，饶可让的绘画是从非人道化的世界起步的，由对世界格格不入的排斥（超现实的无人的“运动空间”）到对人性冷酷的批判（没有面孔的“煎饼式”的人物），再到对现实生活的热情接纳（以真实照片为素材的拼贴画），饶可让终于真正找回了失落已久的人生欢乐（通过色情所表现的对女性的爱恋）。这后来的一步无疑更带有精髓意义上的人情味。然而，对于色情世界的探索，在拼贴画中还仅仅是个缩手缩脚的开端，“登峰造极”的景观还在后面呢……

## ●无所适从的模特儿

在制作了肖像和人体作品之后，饶可让为取得这一意外的成功而欢欣鼓舞，进而强烈渴望能够拥有一些私人照片用来撕碎拼贴。在此之前，他总是在画报上选取那些成千上万、人人都能看到并拥有的照片，或请一些明星提供她们的照片，然后把把这些照片撕碎并用各种方式将它们搭配、拼贴起来。可以这样说，饶可让在创作这种拼贴画时，只是拥有制作技术上的自由，至于在照片的内容和形式方面，在很大程度上要受制于人。这时候，饶可让感到需要他自己所拍的照片。因为他不是摄影师（他当时一点也不想学这门技术），便找来一位在摄影上颇有造诣的朋

友，还雇了个漂亮姑娘做模特儿。饶可让找模特儿的事就是从这时候开始的。

几年里，饶可让先后雇佣了好几十个姑娘：法国的，意大利的，加拿大的，比利时的，甚至还有匈牙利的，波兰的，柬埔寨和泰国的……但是，从最早的姑娘开始，问题马上便出现了。因为饶可让连自己也不清楚他要追求的目标是什么。要讲清楚自己也不甚了了的意图当然是困难的，所以，不但姑娘们感到无所适从，他的摄影师朋友也感到十分为难。总之，这位摄影师朋友拍出的照片不能令饶可让满意。他只好换摄影师，一连这样换了三个，饶可让还是没有从他们那里得到自己所满意的照片。他实在是厌倦了，但他不是决定罢手不干，而是干脆由他自己来进行反复的研究实验，自己动手拍摄。从这以后，在从画报上找来的照片中间，出现了同饶可让“有联系”的姑娘的裸体照片，这些姑娘有：皮切奥（pitchou）、米拉尔卡（Milarka）、马尔蒂娜（Martine）……由此，饶可让的拼贴画更显示出一种出人意料的很好的发展前景。

## ●拼贴画的旋涡

当然，肖像仅仅只是饶可让拼贴画的一个方面。由于拼贴画取材的方便，制作的自由，使他能够涉及所有题材。受到一种真正的痴迷的驱使，他对各种题材一个接一个地进行挖掘：汽车、飞机和宇航员之后，是体育运动、女人、饥馑、战争、武装的人群、石油炼油厂、医学外科、眼睛、人体、酒、酒吧、音乐厅、赛马、假日、爵士乐、舞会、社交聚会、众多的面孔、女人梳妆、接吻，以至橱窗、街市、铁路、运输、海滨沙滩、航海、风暴……拼贴画的旋涡已将现实世界的一切席卷殆尽。

题材的无所不包是饶可让拼贴画的重要特点。但是，还是让我们把视线移向创造画面的艺术语言，应该说，只有从这里，我们才能真正洞悉饶可让拼贴画的审美品格。

“拼贴画”（Collage）这一由立体主义大师布拉克（George Braque）始创、后来被达达和波普艺术家广泛接受的新画种，其

特点是利用印刷品、照片或其他非艺术材料进行粘贴和组合,以达到一种绝对的写实。拼贴画的作者大多抱定要消除艺术和现实的界限的观念,因而这类作品往往失之于粗糙和缺少艺术性。但是,饶可让的拼贴画却会使任何抱有偏见或先入为主的观众受到挑战。饶可让同样在拼贴画中,一如既往地贯穿着严谨和优雅的艺术作风。严谨的构思、精心的选择和细腻的制作使得他的每一幅拼贴画都具有鲜明的主题和极高的审美价值。在《迷人的肖像》(见图 83)中,饶可让刻画了九张面孔,但每个面孔都是分别由两个姑娘的各半个脸部拼合而成的。这幅画不仅构思巧妙,而且体现出饶可让在选材上的精心。因为组成其中一个肖像的每个人物不仅相貌相似、表情相同,而且两张照片拍摄的角度都几无差异。所以画中人物丝毫不给人以怪诞之感。更绝妙的是,画面左上角的三张面孔,却共有着两双眼睛,而这两双眼睛与三张面孔的表情竟如此和谐合拍,其妙处可算得上是“天作之合”。当然,“世上没有两片完全相同的树叶”,这幅画中组成一张面孔的两个人像自然也不是毫无差异。正是这种介于“似与不似之间”的状态,才使这些肖像具有艺术创造的品格,并且显示出耐人寻味的艺术魅力。

饶可让的大部分拼贴画是以照片材料为主,同时辅以绘画,是真正的拼贴与绘画相结合的产物。这种拼贴和绘画手段的结合,不仅合乎形式美的目的,而且往往起到丰富画面内容,深化主题的作用。其绘画形式有油画,也有素描。他的许多拼贴作品保留了“汽车系列”中没有面孔的人像,这些人物与作品中照片上的那些真实形象互为反衬,相得益彰。随着时间的推移,饶可让拼贴画中的绘画成分越来越少,最终演变成了纯粹的非艺术材料(主要是照片)的有意味组合。

对于饶可让来说,步入拼贴画的世界,不仅意味着艺术形式上的巨变,更重要的是,它标志着他艺术观乃至世界观上的根本性的转折。从此,饶可让由自己个人的内在世界的表现者变成了现实世界的报道者。我们将会看到,由于世界观的这一转折,饶可让的生活道路随之发生的巨大变化。

# 正义者的热血

## ●德古尔德芒什夫人的忠告

自从1962年以来，饶可让在事业上取得了一次又一次的成功。他的身体非常健康，作过很多旅行，去过意大利、德国、瑞典、美国、加拿大……创作上也呈现出兴旺的势头，虽然有很多难题在等着他去攻克，但他对未来充满了信心。他觉得从此往后，似乎一切都为他准备好了，他似乎像人们通常所说的那样，真的可以功成名就了。可是，1968年5月巴黎的政治运动发生了，更糟糕的是，饶可让忘记了他曾经奉行不悖的一个忠告——

那还是1956年饶可让第一次在巴黎举办画展的时候，饶可让结识了一个朋友，她名叫丹尼斯·德古尔德芒什(Denise Decourdemanche)，是一个寡妇，她丈夫是参加抵抗运动的共产党人，二次世界大战中被德国人枪杀了。那次她向饶可让介绍了巴黎艺术界的种种情况。虽然她是共产党的活动分子，但她劝饶可让在政治上绝对独立，不要参与任何政治运动，也不要卷入任何党派。她认为，诚然，加入共产党或别的党派，会有一些方便之门向他敞开，使他得以举办若干画展，获得一些经济利益，但是丧失了自由会在创作方面招致更严重的后果。这位颇有艺术鉴赏力的德古尔德芒什夫人看了饶可让的作品和他所进行的多方面的尝试，理解他需要独立，而不应该给自己打上政治印记。这一善意的劝告当时颇受饶可让欢迎，而且对他来说，做到这些并不困难，因为那时他在政治上本来就是中立的。小时候，他父亲读右翼报纸《震旦报》，而他的教母则是个激进的共产党人，她常常

咄咄逼人地向他父亲发动攻击。他们之间的激烈争论常使他厌烦恼火，他当时还听不懂父亲和教母争吵的内容，对之无动于衷，只觉得他们荒唐而又过分，那种极端主义令他难以接受。后来，大约十四岁时，饶可让在“红十字”学校读书时，学校里既有倾向共产党的也有倾向法西斯的同学（其时是1934年）。他同政治保持着距离，只是看热闹一般观察着1936年的种种事变。西班牙战争进一步使他对政治产生了反感。然后，便是1939年法国同德国打仗，他和他的国家经历了一场巨大的灾难。

战后，饶可让对政治仍然不屑一顾，他连一份日报也不买，处于一种完全的、也是惬意的无知之中，有时在半年之后才得知一个政府垮台的消息。实际上，饶可让的理想从广义上说是社会主义的，但这种理想在当时的现实中找不到任何一个支撑点。听从德古尔德芒什夫人明智的劝告，在他并不困难，而且在生活中，他也一直奉行着不参与政治的原则。

## ●1968年的“五月事件”

1968年5月巴黎爆发了一场规模巨大的学生运动，这是一次令人震惊的政治危机，它至少使政府在整整一个月内处于困境。对于饶可让来说，这是一场灵魂的大震荡。他的血液一下子沸腾起来，亢奋使他觉得自己一下子年轻了二十岁，并马上对自己产生了怀疑，对他的艺术和整个社会、对艺术在社会中的地位和作用以及艺术家的地位和作用都产生了怀疑，简言之，他怀疑一切。这一巨大的怀疑使他马上又陷入可怕的危机之中。这场危机比他曾经经历过的婚姻悲剧和严重的疾病都更令他震撼。这是一次对人生观乃至生命价值的诘问。它深刻地影响了他的生活。这场社会动荡不只是使他的那次预定的戛纳电影节期间的展览流产了，而是实实在在把他艺术上的“第二次起步”也给断送了！真乃是风满云诡，饶可让从一位不问政治的艺术家，竟然改变立场成为一名政治运动的活动分子。

“我认为，必须对我为什么参加这一给我带来如此严重后果的政治运动作一点说明。这是我的性格决定的。这一点是很容易

易为别人所忽略的，我是一个沉静、平和的人，一个性格内向的人。可是，我也真的会发火，也曾暴跳如雷，甚至有过令人难以忘怀、使人大吃一惊的狂怒。每次都是因为感到不公平而引起的。第一次（也许？）是在工艺美术学院对院长发火，他居然敢对我大加训斥，没有人敢对我这么做。这件事使我受到纪律委员会的审查。可我却在那里受到所有教师的好评，他们对我的勇气表示极其满意。我还在法兰克福、巴黎大光其火，每次都是为了捍卫一种“正义”观点，都是为了揭露一种不可饶恕的不公正行为。这就是说，1968年5月的运动注定在我心中得到深刻共鸣。的确，它唤醒了我的由于对战争、对希特勒的厌恶和对政治的反感而从青年时代起便沉睡的理想。”

当然，对于1968年5月的事变，饶可让也和许多人一样感到突然。事件伊始，他只是有点惊讶，但由于游行示威的范围之广，他很快变得非常好奇。但他仍然是个旁观者，一个越来越受到这个骚动中的拉丁区吸引的旁观者。他经常出入索邦（巴黎大学）、奥德翁大剧院，但他始终没有直接参与其中的活动。后来，浪潮渐趋平息，一切都逐渐恢复秩序。但饶可让却认为，事情全然没有结束，一切都有待于人们去重新开始。对于他来说，一切更待从头做起。所以，当巴黎恢复了它往常的平静，每个人都理智地重新开始工作，社会又重新“一如既往”地运转的时候，饶可让却出人意料地加入了政界，试图去改变各种东西。他同很多人进行了接触，运动将近结束时，他已经进入了他在所在地区的一个行动委员会。他利用他的各种关系试图在意见不一致的一些委员之间建立联系。人们都信任他。而当他决定加入“统一社会主义党”（这是饶可让第一次加入政党）以后，他作为一名统社党党员，继续在各个群体之间担当联系人的角色，以致他还被推举为他这个区的行动委员会的代表，同时以这两种身份积极从事统社党的活动和行动委员会的工作。其间，在运动中因作了大量招贴画而闻名的美术室被政府强令解散，它的“残渣余孽”（剩下的四五个“顽固不化”的小伙子）来到统社党总部躲避，统社党向他们敞开了大门。而饶可让则马上自发地参加他们的工作，和他们

一起印制招贴画。

“似乎一切都在发展，第一个阶段，我感到惊讶，只是静观；后来，第二个阶段，当一切都平息下来的时候，我却不合时宜地开始行动。随着坚持斗争的人逐渐减少，我越来越感到需要做点事情。需要显示我的作用。以前，他们人多势众，他们不需要我。现在，情况大大不同了，越来越需要意志坚定者来坚持下去、不放弃斗争。不久，在这个奄奄一息的美术室里连我只剩下了四个人，最后减少到三个。那时候，后来的密特朗总统的政府总理、当时的统一社会主义党领导人米歇尔·罗卡尔就在我们工作室的旁边屋子里工作。可怜的罗卡尔经常出来斥责我们，让我们安静一点，因为他们正在开会。但要从正在用丝网印刷技术印制招贴画的三个活蹦乱跳的人那里得到安静是困难的！”

法国巴黎的这场“五月事件”是受中国 1966 年发动的“无产阶级文化大革命”运动影响的产物。它是 1789 年法国大革命资产阶级取得政权以来，西方发生的一次大规模的其目标针对资本主义制度乃至整个资产阶级文化的造反运动。这次运动在西方社会引起了强烈的震动，像饶可让一样，许多艺术家参与到这场运动中。超现实主义大师萨尔瓦多·达利就曾在 1968 年 5 月 18 日向巴黎大学造反学生散发了一份标题为《我的文化革命》的传单，热情支持学生的革命行动。其传单的开头为：“我，萨尔瓦多·达利，天主教徒、罗马教派，极端不问政治，精神君主主义者，恭谦而又高兴地看到，富有创造精神的当代青年的一切冲击都集中于同一个方向：反对资产阶级文化……”这次事件甚至大大改变了达利以后的艺术风格。

对于饶可让来说，1968 年 5 月的风波直接影响了他的创作：他作了一些以 1968 年 5 月为主题的拼贴画，如《毛泽东与五月事件》。有几幅还超出了这个主题，它们表现了饥饿和疯狂。后来他又作了两三幅全部用字母组成的拼贴画，主题既是政治性的，又是超现实主义的，画中充满了各种煽动性的文字标语。此外，他还通过拼贴画表现了美国的种族骚动、捷克斯洛伐克的“布拉格之春”以及对消费社会的批评。

另外，1968年5月的政治运动，还给饶可让提供了一个研究丝网印刷的机会，他对这一版画形式的兴趣是由印制政治招贴画引起的。饶可让曾搞过石印，但那需要一套完整的机器装备，而丝网印刷的设备和工艺过程都比较简单，只需一两个人就可以操作。在统一社会主义党党部，饶可让建立了一个招贴画室，他和他的妻子是真正的发起人和主力军。经过支部讨论和决定后，由饶可让亲自设计每一幅草图。一些志愿人员来帮助他们，很快便形成了一个融洽的集体。在创作政治招贴画的同时，饶可让还用丝网印刷技术进行人物画的研究。他利用空余时间和妻子一起在画室里印刷这些作品。从融合的角度来说，这一研究是很有价值的，因而饶可让很快便有些入迷。他的丝网印画有根据拼贴画所作的临摹，技法上或用均匀色调，或用画笔，或用喷枪喷洒，使画面呈现各种效果。遗憾的是，统一社会主义党的危机导致招贴画室的解散，使饶可让过早地中断了这一研究。从那以后，他再也没有能够拥有必要的物质条件以重新开始丝网画的创作。

## ●“我不想和这个制度玩了！”

现在，饶可让要完全抛弃绘画了，新的政治活动几乎占去了他的全部时间和精力。他决定举办一次新的群展，这次是现实性的主题：“当代的大众。”这个群展要在各个青年和文化之家巡回展出。这是一项艰巨的工作，要事先同巴黎地区各有关机构制定计划，每场展出十五天，总共要巡回展出一一年。饶可让兴味十足，而且有妻子的大力相助，他义无反顾地开始这场马拉松式的展览活动。他和妻子一起包揽了一切，先是运输、张挂，接着便是开幕展出。每次展览，他总要举办一次青年讨论会，与青年们讨论各种问题。最后又要把画摘下来，到别处去展览，再开始一个新的周期……展览一直办到瑞士。饶可让已精疲力竭，再也无力继续办下去了，所以不得不作罢。

由美术室残余人员组成的招贴画创作印刷室已被关闭。凭着一种决不妥协的意志，饶可让继续反抗着1968年5月的运动

渴望改变的“制度”。他甚至固执地认为，一次群展，即使是巡回展出是不够的，加入统一社会主义党也不够。曾经扬言要“焚毁一切博物馆”的艺术家们现在又心平气和地回到了他们曾是常客的画廊，重新做起了小生意，一切依旧，似乎什么事情也没发生过。这时候，过于理想主义、极端执拗而又不受笼络的饶可让却反其道而行之。“我决定把我存放在巴黎各画廊的画都收回来，我还拒绝参加巴黎的任何一个沙龙。最极端的是，我把我在美国、意大利、德国等国外画廊的作品也收了回来。‘我不想和这一制度玩了！’我的行为准则是明确、纯粹和坚定的。这样一种消极的行动中肯定有着自杀的意味，我对此有比较清醒的认识。”

## ●告别政治

饶可让骤然膨胀的政治热情，由于他所加入的统一社会主义党的一次危机而被彻底打消了。该党的领导人米歇尔·罗卡尔退出，而加入了密特朗的社会党。他的出走引起了统社党的长期的争吵和严重的混乱，最终导致一千名党员退党。“在统一社会主义党的这次危机中，我发现，如果说政治实际上经常受到经济支配的话，那么它也同样经常受到一些最微小的并且是不为人所知的心理因素的支配。这样一种觉悟产生了两个后果：首先我也退出了统一社会主义党，并且不再参与政治行动；其次，我花更多的时间来读书，希望弄清个人和集体的心理状态。我读威廉·赖克(Vilhem Reich)的著作，接着又读弗洛伊德<sup>①</sup>的书……有关人类行为的一切问题我都想弄明白，我想知道为什么所有的人都说谎，为什么他们要对自己说谎。”

几年来，通过在各地举办群展，饶可让感到有必要建立一个

---

① 弗洛伊德(Sigmund Freud, 1856~1939) 奥地利心理学家，精神病医师，精神分析学派的创始人。他早期强调性本能的作用，认为存在于无意识的性本能是人的心理的基本动力；后期认为人生来具有生和死两种本能，前者是性欲、恋爱、创造的动力，后者是杀伤、虐待、破坏的动力。他的主要著作有《释梦》、《精神分析引论》等。

“平行市场”，以方便于进行各种艺术活动。于是，他决定，不管有多么困难，也要建立这么一个市场。他和其他一些艺术家的多次尝试都“胎死腹中”。他发现画家们使人失望！他们过分个体化，缺乏协作精神，甚至自私自利，无法联合起来进行共同的社会行动。在他举办巡回展览的初期，曾希望得到几位画家朋友的帮助，但他马上便发现志同道合的只有他的妻子，只有米什丽娜忠实地与他一起苦干。因此，建立平行市场的计划，显然只能由他一个人孤军奋战，只能依靠他自己来努力。深深地受到这一无法办到之事的诱惑，饶可让接受了挑战。这个时期，在饶可让的性格中已经越来越明显地表现出一种偏执狂的倾向。凡事只要自己认准了，就会不顾一切干下去。由于他的“明星多元肖像”拼贴画展览未能在戛纳电影节举行，他便试图在巴黎自费展出。几经奔波，他终于找到了坐落在爱丽舍田园大道的马勃夫电影院。这是一家颇为高档的电影院，在它的门厅里有一个巨大的画廊。对于有些明星来说，这是一个最理想的场所。遗憾的是，其时1970年1月离1968年5月似乎已经很远了。电影界人士已不再理会饶可让的计划，明星们也几乎把他给遗忘了。这个曾在两年前期望有巨大成功的展览，两年后只是“讨人喜欢”而已。这次画展，饶可让只卖出了几幅“多元肖像”，得到了几句友好的话语，仅此而已。尽管如此，他要把各个电影院开辟为平行市场的计划，经过他的不懈努力，还是有了些成效。在好几年里，饶可让在各电影院举办展览，毅然决然地抛弃了画廊。当然，作为报复，画廊也抛弃了他。这样一来，饶可让几乎与艺术界断绝了关系，他越来越孤独地从事着自己的事业。孤独到了极点。他似乎是孑然一身置于一个荒无人烟的孤岛。

# 人类精神世界探秘

## ●乳白色的人体

带着对政治的彻底失望，饶可让又重新回到了艺术家的生活中来。世界依旧，但是饶可让的艺术却已脱离了原来的轨道。一些外部事件也给他的创作以深刻的影响。一个幸运的巧合促成了这个过渡。

长期以来，饶可让一直期待着能得到商店橱窗的模特儿，他想用这些模特儿“搞点东西”（实际上他很早就向望着做些雕塑，尽管并非是完全有意识的）。一个偶然的机会帮助了他。在马勃夫电影院举办明星“多元肖像”展览时，他遇到了一位室内装饰家。这位装饰家觉得他的想法很有意思，就介绍他去一家制作聚酯模特儿的工厂。这是一次有意义的探索。工厂马上给了他好几个模特儿，他的画室开始为这些奇怪的、不会动也不会说话的女人所占据。

1970年夏天，饶可让做了第一个“墙头浮雕”：从聚酯模特儿身上切下一块，然后经过修整粘贴到一块木板上，整体就像汽车车身那样光滑并涂有油漆。

堆积起来的聚酯模特儿充塞着饶可让的画室，产生了一种强烈的超现实主义的氛围，简直让他受不了。所有的模特儿都是裸体的，没有胳膊和头发。怎样同这么多肢体残缺、秃头秃脑的女人和谐相处呢？

他的模特儿越来越多，三十，五十，而且还不断拿来新的；对

这些模特儿，体型和姿态的选择是必不可少的。他向工厂提出了新的要求，于是胳膊、手和发套都涌进了他的画室。然后，对这些模特儿加以修饰，使之“人性化”，他向他所认识的姑娘们要来各式各样的衣服给模特儿穿着。唉！画室的气氛变得像商店一样！他对这种效果很不满意，而且无法适应这种气氛。这时，他又产生了一个新的想法：以只穿女用内衣的方式使这些女人带有色情意味。这次效果大为改观：饶可让不再感到难受，他甚至对这群富有刺激性的人体近乎视而不见。相反，来访者走进画室时却大吃一惊。

几年之后，当饶可让给这些半裸的模特儿的阴部装上阴毛时，精神刺激又增加了。女人的姿态也变得更富有挑逗性。饶可让自己也知道这还算不上真正的艺术创作，但他感到很开心，特别是当他看到那些来访者进门后的惊讶神情时更是如此。他以一种强烈的兴趣来观察那些反对他画室的人的行为。毫无疑问，人们可能会对这样一种装饰品的深刻含义和装饰家的幻觉的理解产生误解。当他拒绝扔掉所有割下的无用的头，把它们保存下来并规规矩矩地排放在画室里，每个头上都戴着假发时，就更是如此了。这一场面使人不知所措，甚至使人产生恐怖感。

在浮雕创作方面，饶可让不断探索，他力求材料形状的多样化，不再使用古典的长方形。除了聚酯材料之外，他还使用过光滑的金属板。至于“精神”，则始终是色情的，总是像梦幻一般，并明确地趋向装饰性。这是一些颇具独创性的浮雕。饶可让从不再现一个完整的人体，而只是选取女人体的一部分，更多的是将乳房、手和脸作为刻画对象。这些东西往往以复数的形式出现在平面上。饶可让的很多浮雕作品虽然没有人物的面部，但仅存的那些乳房和手便已经构成了一个完整的爱的世界。这里乳房成了女人的简化图像，手则是男人的象征。那些手的姿势富于表情，它饱含的是爱抚，是渴望，是诗。饶可让的浮雕在没有描绘人物形象的情况下便传达出了男女之间的种种情愫，这不能不说是一个高明的创造。

那时候，巴黎著名时装设计大师皮尔·卡丹(pierre cardin)

对饶可让的雕塑很有兴趣，他要求饶可让抛弃色情内容。那样，他将为作者在巴黎的“皮尔·卡丹空间”举办一次展览。饶可让拒绝了这一计划。对他来说，重要的不是展出，而是创作，做他想做的事情。放弃色情，实际上就是放弃创作。在艺术上，饶可让从不屈从别人的意愿。

## ●“黑色的大陆”

在绘画上，饶可让进入了一个持续很久的不用色彩的时期，不但不要油彩，连水彩也不要了。对于一个画家，这一变化令人难以置信。他的墙头浮雕（切成块的聚酯模特儿）用的是一种无瑕的纯白色，他现在致力于用黑白色创作大幅的素描作品。“多元肖像”中的素描用的是圆珠笔，而在新素描中，饶可让开始使用钢笔和中国的墨汁。这种墨汁墨色纯正，而且经久不退，饶可让非常满意。

长期以来，饶可让在他的绘画中始终关注着现实的社会生活，在他最初的油画中，他画城市，画汽车，表现现代工业化社会人的痛苦与欢乐；而在第二阶段的拼贴画中，社会生活的各种主题更是应有尽有。1968年的政治理想破灭后，饶可让放弃了作为社会见证人的角色。他的艺术也从社会生活的广阔世界回到了艺术史上最原始也是最永恒的主题——女性。女性在此之前一直是他绘画的主题之一，而现在却变成了唯一的主题。他一面作聚酯雕塑，一面画大幅黑墨素描。如果说在雕塑中，对于形的追求达到了一种“梦幻似的”效果，那么相反，在素描中，其主体仍然呈现为透明状——裸体女人身体的透明。由于裸体是作品唯一的描绘对象，就必须有两个女人相重叠才能获得透明效果。饶可让无疑一如既往地想有更多的“堆积”，但这是不可能也是行不通的。两个人体的叠印已经显得非常模糊，再想加上第三个人体，那必将导致一种毁灭性的混乱，这时表面现象有时会导致错误的解释……一种新的模棱两可吗？

饶可让画女人，画姿态自然甚至富于刺激性的裸体。人们已经看到在饶可让的拼贴画中“色情”的意味已初见端倪。现在这

一主题急剧膨胀开来。在画了一幅又一幅人体素描之后，饶可让把视觉的聚焦点集中到了女人的性器官上。他向女人性器官的古老禁忌发动了进攻，他要粉碎这一可追溯至古希腊的基督教民族的传统。在基督教禁欲主义者看来，女人的性器官是丑恶的，是应该避讳的。因此自古以来在基督教题材的艺术作品中，对女性的人体美可以极力颂扬，但对女性的性器官的刻画通常都要加以有意的遮掩，或者用树叶，或者借助长发，一些教堂中的作品甚至要生硬地添加一些遮羞布。饶可让希望能表明并证明女性的性器官是美的，并非如两千年来人们所认为的那样是可憎和肮脏的，它入画和入眼就同人的脸一样美。

艺术评论家泽拉尔·孟德尔(Gerard Mendel)于1981年写道：“有性征的女人，女人的性征，现在都通过素描艺术揭示出来。这片弗洛伊德所说的未经勘探的黑色大陆在这里显示了它全部的威力或者说是至高无上的威力……”循此途径，年复一年，人体在不断扩大的画面上越来越大，人的脸部消失了，让位于越来越大的性器官，以至最终占据了整个画面，犹如硕大的花朵，奇异的景观。

应该指出，饶可让的这类所谓的色情素描，带给人的感觉，与其说是感官的刺激，不如说是理性的认识。它与东方的春画有着截然不同的品格，它既无情节性，又无色彩，恰如生理教科书中的插图，几乎不能给人带来性的刺激。当然，即使有那么多的科学插图的意味，饶可让的色情素描仍具有艺术的品质，因为画面仍然是多个形象的重叠，而且除了人体之外画家还在画中加入进了文字和眼睛、嘴等各种图像，从而使作品具有了更为复杂的精神含义。这些色情素描是原始女性生殖器崇拜图像的再现吗？但它们未免太富有绘画手法上的创造性。

人们已经看到，正如弗尔迪埃尔所说，饶可让的艺术从一开始就有着修拉式的精细与凡·高式的狂放的彼此消长和相互共存。这条红线在拼贴画阶段未能得到充分的体现，而现在，它又突显出动人的魅力。如果说在饶可让早期的油画中，修拉与凡·高两极的对立是表现在形式构成的对比上，即抽象与具象，物体

(如摩天大楼、汽车等)的冷漠与人物的骚动的对比,那么,在他的色情素描中,两极的对立则主要体现在技法上。因为,在这些素描中,人体和脸部的整体是用影线相交的技术画成,这需要长时间的细腻谨慎的制作。而最后,在画人物的毛发时,作者的动作却是一种几近发狂的状态,这是一种有力的、充满激情的笔触,它是如此生动,如此狂放,以致很可能由于这种信笔挥洒而损坏几乎完成的作品。然而,正是这最后的狂放给作品带来了活力和激情,尽管这对于画面的和谐并不是必不可少的。这是一种困难而又危险的平衡,但它确实使饶可让着迷。他不断改进这种精雕细刻的影线相交技术,日复一日,线条变得更密、更黑,同时画的时间更长,读起来也更复杂、更困难。从传统的版画技术出发,他已逐渐达到了使这一工具“人格化”的阶段,为未来作好了准备,亦即为将要产生的其他素描作好了准备。

在这个困难时候,饶可让孤独地进行着自己的艺术探索。由于断绝了与画廊的联系,他在巴黎的各电影院展出白色雕塑、色情素描和不多的几幅拼贴画。1970年起,到1973年,他又在意大利连续举办画展:先是在托斯卡纳,然后在皮昂比诺、罗马和米兰。在米兰展出的那一次获得了巨大的成功,观众爆满,一些重要的收藏家对饶可让的新作有兴趣。没想到饶可让又一次倒霉,由于画廊的负责人遇到严重的麻烦,未能使这个大有希望的开端发展下去。“穿越旷野”(此处语出《圣经》,指事物发展的低潮、危机阶段),饶可让渴望走出困境,他艰难地前行。

## ●步入精神分析学之门

正在这个阶段,一个重要的事件对饶可让的生活产生了很大的影响。

那时,饶可让经常看见一位有一半中国血统的姑娘。在他们之间,只是一种友谊关系,但却是一种非常强烈真挚的友谊。过了一段时间,这位姑娘结了婚,他见到她的次数就少得多了。后来,有一天——饶可让正在意大利度假,他收到她一封很绝望的信。她恳请饶可让帮助她,请求他一回到巴黎就去看她。三个星

期后，饶可让回到了巴黎，正当他要去看她时，却得知她死了。她是从十三层楼上跳下自杀的。女友的这一出乎意料的自杀，令饶可让大为震惊。

“我该知道，半年以来她一直在接受心理治疗，一个月前她已经试图服药自杀过一次。那次自杀之后，给她治疗的精神分析家让她丈夫和娘家人放心，肯定她不会再寻短见，一切危险都已经过去。她的自杀身死，使我受到了巨大的刺激，我觉得，由于自己不在巴黎，未能响应她的召唤，对此我有一定的责任。尤其是我面对着一一种不可思议的双重错误：她的自杀，我本应该想到；精神分析家的判断，我本不应该接受。我要把事情搞清楚，必须让自己明白，为什么她如此执著地要自杀？（当她第一次自杀未遂后，再从十三层楼上跳下来，这是因为她真的想死，她想‘成功’。）怎样看待医生的话呢？一位精神分析家怎么会犯这样的错误，在极其无能的同时却又极其自负呢？”

对于这两个问题的答案的探求，使饶可让在一段很长的时间里走得很远，又一次使他把生命的大部分时间投入到学习之中。离婚之前，在读弗洛伊德最初的几本著作时，他中断了学习。现在就在中断了的地方重新开始。但这次，却是一次真正的几乎是性命攸关的选择。1968年5月的余波中，饶可让热心于读书是因为他想在政治方面弄清团体中的心理问题。而现在，他的抱负、他的内心的需要广泛得多了。它涉及到弄通人在同家庭、同社会、以至同自己的关系中的精神问题。每当必须进行这种学习时，饶可让懂得有计划有步骤循序渐进地进行。于是，他便从通读弗洛伊德的全部著作开始。

饶可让并不怀疑，这次新的精神探险将会使他专心致志到何种程度。要得到他所寻求的答案，至少需要花两三年的时间。可是，一种无法满足的求知欲驱使着他，使他超出了激发他努力读书的两个问题。他要继续探索人类精神的奇异大陆。饶可让的学习最后达到了全神贯注的地步，它占据了他一半的活动时间。时间的分配非常明确：上午读书，下午作画。读完了弗洛伊德的著作，又开始读他弟子们的书：费伦克兹（Ferenczi）、亚伯拉

罕(Abraham)、荣格①、阿德勒②、兰克③、琼斯(Jones)……继他们之后,一连几年,读了全部的精神分析学著作:赫尔德(Held)、安齐欧(Anzieu)、巴林特(Balint)、布维特(Bouvet)、格劳德克(Grauddeck)、弗洛姆④、费尼歇尔(Fenichel)、美拉尼·克兰(Mélanie Klein)、拜昂(Bion)、赖克(Reik)……后来又是格伦贝格(Grunberge)、拉冈(Lacan)、温尼考特(Winnicott)、贝特尔海姆(Bettelheim)、拉加什(Lagache)、伯尔格莱特(Bergeret)、门德尔(Mendel)、乔伊斯·麦克杜格尔(Joyce Mc Dougall)……饶可让几乎是打开了一个无底洞,并在其中越陷越深。

## ●失败的“精神病医生”

生活上的孤独和学习中的挫折,更加磨练了饶可让的坚强性格和求知精神。

几年后,精神分析学本身已经不能使饶可让满足了。在不断拓宽这方面学习的同时,他又开始在精神病学领域探索。饶可让总是想知道得更深一些、更多一些。他越学,学习范围方面的限制就越少,而实际上最后已经没有什么范围限制。他开始学习时是为了解决两个问题,现在这两个问题解决了。这时,由于一种

- 
- ① 荣格(Carl Gustav Jung, 1875~1961) 瑞士心理学家,分析心理学创始人。他首先提出“情结”(法文 Complexe)概念,并把人的基本心理情态分为内倾和外倾两种,主张把心灵分为主观意识(心理)、个人无意识和客观无意识(集体无意识)三层。他的主要著作有《分析心理学论集》、《心理学型态》、《心理分析学说》等。
- ② 阿德勒(Alfred Adler, 1870~1937) 奥地利精神病学家,个体心理学的创始人。他认为人具有一种寻求优越性的动机,向着一个方向不断努力是生命的基本事实。他著有《个体心理学的理论和实践》、《精神病问题》等。
- ③ 兰克(Otto Rank, 1884~1939) 奥地利心理学家,精神分析学派最早和最有影响的信徒之一,新弗洛伊德主义的前驱。著有《艺术和艺术家》、《英雄诞生的神话》、《诗歌与神话中的乱伦主题》、《出生时的创伤》等。
- ④ 弗洛姆(Erich Fromm, 1900~1980) 德裔美籍精神分析学家,社会批评家及作家。早期为弗洛伊德的追随者,后来受到马克思主义的影响,主张人的人格发展并非出自生物体的本能,而是文化的产物,进而认为人的神经质现象是由于两方面的冲突的加剧而造成的,其中一方面是社会文化所引起的需求与欲望,一方面生物本能潜意识的驱动力所影响。

巨大的心理惯性，饶可让产生了一种求知的嗜好，一种想知道得更多的激情。他一时还不知道自己真正寻求的东西是什么，只是很久以后才明白。其实，他拚命想要找到的东西，是一种真正的精神疗法，一种能帮助、宽慰和改变那些有精神障碍的人的有效技术。饶可让始终为最初的想法所苦恼所纠缠：怎样治愈病人？怎样在一切自相矛盾的理论之外真正把病人治好？在这条探求的道路上，他很快便发现了弗洛伊德的、非正宗学派的或后来的各家精神分析学的不足。同样，精神分析的精神病学只能给他不完全的答案，而药物精神病学则使他深感失望。

在此期间，饶可让偶然被请去照料一位已经过精神病诊所十一次治疗的年轻妇女。他每周两次进入她的谵妄世界。给她治病的精神病医生是一位化学家，这使饶可让瞠目结舌，大感意外。几个月后，通过运用费德尔纳(Federn)的一些方法，饶可让使这位女病人从谵妄中摆脱出来，开始逐渐好转。她虽然并未被“治愈”，但看来是“正常”的。八个月后，饶可让外出避暑去了。……而当他重返巴黎时，那位病人却再次进了精神病诊所。饶可让从此明白了，如果不能保证持续不间断的治疗的话，那么付出多么大的努力也是无用的。重症需要全力以赴，需要时间。这次不幸的实验给了饶可让一个教训，他现在开始意识到自己必须作出选择。他得出结论，自己首先是一个艺术家，而不是一个医生。他必须回到他的本行中来，他在旁门左道中花费的精力和时间已经太多了，几乎要断送他的艺术事业。他又去看了“他的病人”，但从那以后，他不再奢望自己能使她摆脱困境。他使他们见面的间隔时间越来越长，以脱出身来并最终离开了她。“唉！面对她不幸的命运，我无能为力。继精神分析之后，精神病学也使我失望。”

## ●成功的催眠疗法

饶可让是不是就此罢休了呢？不。

他的偏执的秉性使得他继续在这条路上探索不止，他又对心理疗法产生了兴趣。对这种心理疗法有各种叫法，莫雷诺

(Moreno)称之为心理戏剧,勒温<sup>①</sup>称之为训练小组,帕洛·阿尔托(Palo Alto)、罗杰斯(Rogers)、艾达·罗尔夫(Ida Rolf)、珀尔斯(Perls)学派把它叫做格式塔心理学(也叫完形心理学)——疗法,雅诺夫(Janov)把它叫做原始疗法、新生、生物反馈、生物能,德索瓦耶(Desoille)称之为引导醒梦,贝尔纳(Berne)则称之为和解性分析……但它们没有一个能使饶可让获得他所需要的疗效。他的结论是,如果说这些技术中最好的和精神分析具有同等价值,但在疗效方面,哪一个也不更好些……然而,饶可让坚持把精神分析的学习作为主干,但这是一个越来越扩大的主干。学习杰勒尔·门德尔学说,把他引向了人类学,其前景是令人神往的。阅读其他一些著作又促使他去探索一些特殊领域,比如儿童和青少年的精神分析和精神病学,各种妇女问题(心理、社会、政治、历史等各方面),各种小组疗法。

后来,有一天,饶可让又回到了一个世纪以前弗洛伊德开始时研究的催眠状态。这首先是一种历史因由引发的兴趣,他想知道弗洛伊德曾经碰到过什么情况,想弄清楚这位学者抛弃催眠状态的研究而创立了精神分析学说的原因。于是,饶可让很快转向了自我催眠状态的研究,并在一段时间里研究过自体发生锻炼。

这期间,饶可让又碰巧被要求“帮助”一位年轻的女邻居解脱精神障碍,他决定对她采用催眠状态,效果颇佳。一年后,这一成功的开端又给他引来了一位一个月来苦于抑郁症发作的女病人。饶可让用三天时间使她不再发作,他又教会她如何进行自我催眠……四年后,尽管这期间她有过多烦恼,但她却没有再犯病,她完全康复了。正是在这个时候,饶可让发现了米尔顿·埃里克森(Milton Erikson)关于催眠疗法的革命性著作,尚未译成法文,但意大利文的已经出齐。他于是沿着固有的道路走进了新

---

① 勒温(Kurt Lewin, 1890~1947) 德国/美国心理学家。他第一个把磁场的概念引入心理学,并根据拓扑学理论创立拓扑心理学。著有《人格的动力论》、《拓扑心理学原理》、《心理学中的法则和实验》等。

的领域。在他把注意力集中于主要使用自我催眠状态的同时，他对于催眠状态的观念被扰乱了，起了根本的变化。1987年，他一直被引向班德勒(Bandler)和格林德(Grinder)神经语言的编制，这意味着一种经验的深化，但同时也是一种新的怀疑。

# 女性灵与肉的颂歌

## ●透明的女孩儿

饶可让孑然一身置身于一个荒无人烟的孤岛上。他孤独，但他并不怕孤独。他孤芳自赏。他勤奋地工作，拚命地画素描。前面已经提到，女人的身体怎么一点一点在素描中膨胀起来，最后发展到以女性器官为中心的巨大的画面。到了这一步，饶可让已经走到了路的尽头。他面临空虚，重新陷入了他自己尚未找到钥匙的又一陌生天地之前的危机之中。重复自己绝对不能使他满足，何况他不愿意走这种轻车熟路。可是，他不知道怎样才能变化，怎样才能“创新”（而不仅仅是一个匠人）。

这次危机持续了两年。这是他从未经历过的一次时间最长、最强烈、最苦恼的艺术上的危机，仿佛置身于一个完全看不见出口的隧道之中。开始时，他惊慌失措，以为自己已“被掏空了”，他的艺术生涯该结束了。他几乎绝望了，真的江郎才尽了吗？他不是曾经一次又一次地战胜过危机吗？他憧憬着，他隐隐约约看到了自己所要追求的东西，但他却没有办法，没有材料，也没有能把它们付诸实现的灵感。

“我知道，很久以来，现代艺术也处于危机之中（就像整个现代社会一样）。我确信，从印象派发轫的艺术革命的时代现在真的结束了。持续不断的破坏和怀疑，沸沸扬扬的运动，一言以蔽之，日日常新的艺术景观完结了。人们到处还在谈论新‘流派’，但那充其量只是一种时髦，并非真正的创新。在我看来，在所有这些接连不断的动荡之后，融合的时代已经到来。我认为，今天，

创作应该互相融合,向着一切可能的融合的方向发展。这是一片几乎未经开发的广阔领域。独创性寓于变化之中,也同样寓于融合之中,每一种独特的个性都可以创造出一种独特的融合来,而不惜一切代价的变化是没有任何意义的。人们积累了一些自相矛盾的经验,使其中的一些同另一些相对立,为了出‘新’,为了当先锋,为了让人惊奇,为了出人意外,总是在昙花一现的竞相哄抬、竞相攀比中不断地抛弃,又不断地拾取。这样一种艺术上的突出的戏剧性现象,根源于越来越充斥着戏剧性现象的现代社会。人们疯狂地享受了一种想入非非的解放,一种不同寻常的有创造性的无秩序状态,从不向自己提出任何问题,从来不试图去弄清自己的处境,不费力气去经营、去联系、去分析。基于这一认识,更好地探索众多的分散的道路,深入研究所有这些如同真空里的悬浮物似的战利品,现在是时候了。”

1979年,饶可让终于走出了隧道。天空多么美丽,阳光多么灿烂。他一点一点地摸索着,慢慢地而又艰难地找到了他所追求已久的融合。出发的基点是色情,是极富性感的女性裸体。除了女性裸体,他还结合了他所热心从事的肖像艺术。从此,女性人体和女性肖像共同构成了饶可让绘画作品的主体,而且这两者将总是互为映衬地叠合于同一画面。他保留了经自己不断改进的钢笔黑墨线条素描技术,但必须使之进一步臻于完善,直至对它进行彻底的改造。因为这样一种技术显然还难以适用于更为复杂的透明效果,而饶可让渴望他的透明效果越复杂越丰富越好。他过去是超现实主义的,今后他也不会走到具象主义的道路上。于是他的作品慢慢开始朝着一种越来越复杂的梦一般的朦胧发展,通过透明体现出的这种朦胧总是带着那种他从未完全放弃过的“超现实的”意象。但是,对于精神分析的研究给他提供了整个的象征符号体系,他只需选取造形元素,然后加以融合就行了。他还不无犹豫地以类似达达主义的字箱的形式首先引进了文字。比“字母派”甚之,他总是要使字母具有意义。但他追求的是一种不同的意义,一种深刻的几乎是含而不露的意义。重要的考验是如何把这些语句纳入作品,为此,语言进

入了画面。为了使之完善,语句成了作品的脉络,当然是一种透明的脉络。当有朝一日透过各种人体和一张张面孔,也透过众多的象征符号,文字充满了整个画面时,这场考验便通过了。当然,将这一“字母派”纳入画面,不是一件容易的事情。为了达到这一目的,一场旷日持久的、孜孜不倦的技术研究是必不可少的。饶可让信心百倍,毕加索不是说过,如果一项技术不存在,真正的艺术家将创造出他所需要的技术吗?最后他终于成功地以文字覆盖了整幅作品。这层文字似乎是一种透明的刺绣的薄纱,使人体和肖像变得朦胧,好像它们是从生命的内部,在一种内在调和的月光下产生的。同时,画面由此产生的这种多层透视的形象的重叠,使作品甚至带有“全息”图像的视觉效果。

随着画面层次的愈加丰富,画面形象的愈加增多,饶可让的钢笔画越来越多地被赋予了象征意义。那些根据其美学价值而加以选择,并在特定的社会环境中具有一见即知的社会含义的象征符号,一个接一个地进入了画面:钥匙(除象征打开人类智慧之门外,在法国人的观念里还代表男性)、锁孔(代表女性)、鸽子(代表和平)、十字架和墓碑(代表死亡)、小猫(象征温柔的女性)、小马(象征男性)、铁链和蛛网(象征束缚),此外还有五角星、圆圈、植物……音乐也通过象征进入了画面。音乐形象的介入不仅是内容选择的需要,而且也满足了形式美的目的。例如整把的小提琴的描绘是因为饶可让发现它与女性的背影极为形似,他甚至把两者重叠地描绘在一起,两者轮廓的重合几乎天衣无缝。钢琴键与弹琴人手的刻画是希望带给观众对音乐的听觉联想,并使作品增强节奏感和抒情性。当然,对于音乐形象的偏好,也与饶可让的音乐修养和生活经历有着必然的联系。饶可让少年时代曾学过七年小提琴,但最终没有实现音乐家的梦想;现在,当他在绘画中找回了那把金色的小提琴的时候,他那失望的心灵得到了补偿。

## ●神奇的线

在许多人眼里,素描一直是作为训练造形的手段,用于创

作，了不起是作为书籍插图的雕虫小技。饶可让把钢笔素描发展到如此神妙的境地，不能不使人信服：衡量一个艺术家的创造成就和一幅作品的艺术价值的高低，并不是以其使用的工具和材料作为评判标准的。与油画的宏幅巨构一样，饶可让的钢笔画同样算得上是艺术殿堂中的宁馨儿。饶可让在线条的掌握和运用上已进到了一个出神入化的境地，这在任何一个对线条有着特殊敏感性的中国画家看来都是不可思议的。有趣的是，饶可让的线条在使用功能上与中国画相比有着本质意义上的不同，它并不用作勾勒物象，而是要使之表现出与油画画笔画出的相同的块面效果。画面的背景通过平行细密的线条铺成，而画中物象的轮廓形体，阴阳凹凸则是通过相交线条的浓淡疏密虚实来表现的。与油画相比，这些线条也几乎毫不逊色地表现了物象的质感和体积感。画面上女性那温润细嫩的肌肤绰约可感，观众甚至能感到这娇美人体下血液的流动，能嗅到它散发出的馥郁的芳香。而另一种狂放飞动的线条在画家用作描绘女性头发时，更显示了它本身固有的优越性。因此，画家笔下的女性毫无例外地都有如云的秀发，这秀发被表现得极富诗意和流动感。

这种经过提炼和再造的钢笔素描技法已大大超过了油画的半透明效果。由于这种清澈的透明，画面的层次和空间被奇妙地增加和扩大了。这里，观众面对的不再是画面所限定的二维空间，通过视觉的选择，作品把观众带到一个多层面、多方位、形象极为丰富的神秘世界。由于这种不可思议的透明，饶可让实现了从人体艺术到肖像艺术，由象征主义到精神分析学，由超级写实主义到超现实主义，由达达艺术到波普艺术等现代艺术各流派的全面融合。

由于观众的喜爱，有些朋友曾建议饶可让将这种钢笔画制成铜版画或其他版画形式，以便使独幅创作变成复数艺术。饶可让一度听从这个建议，但很快便改变了主意。“我曾把它制成铜版画，效果也很好，也可以使作品一件多幅，购买者也很多。但后来我毅然放弃了这种形式的转换。后者虽然好，但我清醒地认识到，它是艺术部类中已有的形式，是为人们早已熟悉的存在的艺

术形象的思维方式。我把素描从最普通的地位，经过我的特殊处理推向脱离平凡，进入高贵的艺术殿堂，是艺术形式运动中的创新。它包容着艺术家的创造意识。它是经过我一手从头到尾完成的，更能表现我作为一个艺术家的鲜明个性。用我特有的方式将艺术形象储存在人们的记忆中，更具不可替代性。”安格尔曾说过：“素描就是一切，它是表现，它是形、面、造形。”饶可让正是把这一理论应用于实践并取得巨大成功的人。

## ●色彩的回归

随着钢笔画的不断成熟，饶可让对他的雕塑慢慢失去兴趣，他越来越看不出在这条路上有多大的自我更新的可能性。他不打算没完没了地从事这项没有结果的研究课题。他的整个雕塑系列的作品（除了几件真正成功之作），都显得有点“无理性”，因为它们往往过多地趋向于装饰性。1984年在作了一次彩色雕塑的尝试之后，他放弃了雕塑，而全力从事钢笔素描。

也正是在那一年（1984），饶可让凭着驾轻就熟的精湛技艺，以一种惊人的细腻开始作彩色素描。这是饶可让在中止使用色彩十多年之后重新步入一个色彩缤纷的世界。这并非是说，他的素描研究已经到头，而是必须继续在技法上精益求精，因为他要表现的是梦，是梦境的纷纭，是万物在透明中的融合。饶可让从1967年起放弃了油画，而转向了拼贴画，当拼贴画已经可以表达多种主题的时候，他又一次弃旧图新步入了黑色钢笔素描和白色聚酯雕塑的创作天地。从那时起，色彩远离了他的艺术世界。饶可让全力钻研黑墨线条技法，现在这一技术已臻成熟，到了该找回色彩的时候了。

然而，这一色彩的回归的意义还不只是这一点。饶可让起用色彩并不完全是为了造形的目的——在他那里，造形只需线条就能完成，而是为了满足情感——表现欢畅喜悦的情绪，和装饰性的需要。因此，这又引出了另一层更深刻的意义。人们不难发现，饶可让生活的总的线条和他的作品的内容和情调之间有一种紧密的呼应关系。大致说来，饶可让的生活史可分为三个阶

段。开始时，在饶可让离婚之前，他是不幸福的，他生活得越来越孤独，性格变得越来越内向，而那时他的绘画则表现出一种巨大的悲哀，一种深深的绝望。他画空无人迹的巨大的城市，这些城市后来则充满了煎饼式的人物，画迷宫似的没有出口的楼梯，这楼梯有一个幽灵似的孤零零的人物在踟躇，打着他那可笑的灯笼，画裸蚁般的女人，她们永远被关闭在一个封闭、昏暗并且是在地下的世界之中。离婚后的复苏给饶可让的绘画带来了生命、街道和喧闹，其表现方式是充满诗意还是令人不安，则由观众情绪的不同而产生不同的印象。他首先画的是乱成一堆的汽车，尔后是乱成一堆的飞机，最后是吞噬了绘画的汹涌而来的照片拼贴，这种拼贴画涉及了一切题材、一切主题，并大胆地闯入了女性性情的世界，它重新评价了女性并最终恢复了女人性器官固有的、根本的和永恒的美。由于1968年5月的政治运动的失败，饶可让成了一个孤立的画家，他拒绝参加各种艺术团体，抛弃了所有的沙龙和画廊。简而言之，由于饶可让拒绝参与他所谴责的那一套，他的工作转向了心理分析、人的精神世界的探索。此后，人类的精神世界成了饶可让绘画中进行融合研究的对象，这一融合将人的存在作为整体加以包容。这时，在饶可让的画中，面孔和灵魂，人体、性器官和象征物，一切的灵与肉都兼容并蓄，表现的始终是女性世界；这是一种宽容、宁静和审慎的艺术，它远离了街市的喧闹和嘈杂，更远离了早先的绝望景象。尽管饶可让仍然是一个孤独的艺术家的，但他并未因此而变得愤世嫉俗，恰恰相反，他是一个热爱生命的人，一个美的创造者。说到底，色彩的回归不只是带来饶可让绘画风格上的转变，更重要的是，它标志着饶可让人生道路上的巨大转折。

## ●心灵之窗

随着色彩的加入，饶可让的钢笔画不仅更接近普通画，而且注入了更多的美好的诗情。与此同时，超现实主义因素也在急剧增长。各个面孔开始分解，但并非解体。没有任何断口裂缝，没有任何挑衅意味。只是一只眼睛或一张嘴离开面部而自成一体；

半边脸云遮雾罩，另半边脸却出现在别处；或是这样一张脸淡化成三四个部分。画面始终是柔美的，没有恶梦，有也极少，或者绝无仅有。恰恰相反，表现的几乎全是爱恋和温情。这是一曲女性的颂歌，女性灵与肉的颂歌。

观众也许永远也忘不了饶可让钢笔画中人物的那双眼睛。人们常说“眼睛是心灵的窗户”，饶可让更是深谙此道。早在拼贴画时期饶可让就对刻画人的眼睛倾注了巨大的热情。事实上，饶可让从描绘没有面孔的人物转向通过拼贴画再现写实的人物肖像的最早尝试，就着意刻画的是人的眼睛（如《西尔维·伐尔当的眼睛》）。此后，人物的眼睛就再也没有从拼贴画中消失过。他还创作过几幅完全以女人的眼睛为题材的拼贴画——画面上贴满了一双双美丽的表情各异的眼睛。在钢笔画中，饶可让更是把人的眼睛作为刻画的重点。他的钢笔画中每个人物的眼睛皆顾盼有情。它们或明眸炯炯，或眼睑低垂；表情或沉静、或热烈、或忧伤、或欣喜；画中人物全部的内心世界都通过这双眼睛展露无遗。令人惊异的还有：在很多作品中，饶可让采用分离和重复的手法来处理人物的眼睛。为了避免繁复的重叠影响眼睛的表现，饶可让创造性地将一只眼睛从面部移到画面较为稀疏的位置，有时这眼睛还会多次出现。这种分离或重复不但不使人有丝毫怪诞之感——因为所有眼睛的视角、视线方向仍然是一致的，相反，它在不完整中求完整，在单纯中求丰富，从而达到了对女性精神世界的深刻表现。在饶可让的钢笔画中，人物的眼睛像是被当作晶莹珍贵的宝石镶嵌在画面上，它把观众引向一个女性的如诗如歌的梦幻世界。

## ●没有男性形象的两性世界

曾有观众问饶可让为什么如此偏爱女性，并把她们描绘得如此绝妙，他的回答是简单而又深刻的——“因为我是男性”。爱欲是人类存在和延续的前提和动力，饶可让认为它更是艺术创作的灵感源泉。饶可让自拼贴画时期开始便把创作的中心转向了女性世界，转向了爱的主题。如果说在“色情系列”中，女性形

象还是唯一被刻画的对象，那么在钢笔画中，男性同时也通过各种象征进入了画面——如前面提到的象征符号或形象：钥匙和小马等。男性还通过许多作为画家潜意识的投影的语句表现出来，或者是通过那些既可以看作是画家本人的，也可以看作是观众的或其他人的，或贪婪、或温存、或富于音乐感、或令人感到不安的手的影子表现出来——这些手的形象无疑是从以前的色情浮雕中继承而来的……至此，圆环合上了：从一种对于停滞世界的乏味看法出发——没有生命的几何形城市——过渡到被照片征服的现实，借助“色情系列”达到了生命之源，饶可让终于达到了最深层的表现，一种对女性的悄声细语的爱恋和温情。诗人气质的泽拉尔·孟德尔说，这是《创世纪》的又一新篇章。而理智的费尔迪埃尔博士说，这是一种得天独厚的且相当稳定的平衡，它有利于充分的发展。

长期以来，饶可让抛开了所有“惯常的”艺术活动。他不参加群展，也不举办个展。1981年他破例在巴黎举行了他的色情素描的一次大型展览，但这是一个在商业上遭到惨败的展览。这一失败主要是由于“代理人”的失误造成的。从那以后，饶可让更是深居简出，拒绝参加任何一个艺术沙龙，甚至对朋友规劝也置之不理。饶可让说：“与其干蠢事，不如受孤独。我过去断然抛弃艺术界的一些荒唐而又令人鄙视的惯例，不是为了今天再来跟着别人亦步亦趋，重蹈覆辙。我鄙弃它们的理由还是没变，我要提出的还是原来的那些批评。我的立场依然如故，我孤独的处境也丝毫未变。至于那些画廊，我曾经同它们进行了长期的斗争，在与之‘不同的’地方组织展览，它们已永远地对我关上了大门。人们对我说，我‘不严肃’，无法同我一起工作！当然，也有一些新开的画廊，但我已经过了去按门铃的年龄。此外，我缺乏把自己推荐给各处的必要的关系。我从未‘培养’过各种关系。”

# 中国之恋

## ●到中国去

1968年5月后，饶可让放弃了出国旅行，但从1978年起，他同妻子重新开始了这一中断了十年的爱好。他的目标不再是欧美而是转向了亚洲。第一次他去了印度北方和尼泊尔。他进行的是一种探索性的旅行，夫妇两人，自由自在，不带行李也不要向导。他对西方及其深藏的苦难有着深刻的了解，现在，他要了解苦难的东方及其含而不露的财富。从那时起，去了三次印度，两次尼泊尔。后来又去了斯里兰卡、泰国和香港。

1982年，饶可让终于跨进了中国的大门。1984年和1985年，他在中国各地作了几次大的旅行。

饶可让说：“和很多西方人一样，从孩提时代起，我便迷上了中国——她的遥远，她的令人神往的神秘，她的那么悠久却仍然鲜为人知、鲜为人解的文明，她的文字……早在1968年5月，我就想过用奇异的中国文字作招贴画，当然，我最终放弃了这个念头。在法国，这样的招贴画不会有任何作用，因而也就没有任何意义。就在这个时期，我认识了几年后悲惨地自杀的那位年轻的华裔女朋友。我还清楚地记得，那时我有一种学习汉语的强烈愿望，不知为什么，只是因为喜欢（这使得我让一位政治伙伴大大地奚落了一番，他的实用主义思想显然对象形文字的造型诗意不感兴趣）。我说过这位女友的自杀怎样深刻而持久地影响了我。从表面看来，这种影响后来逐渐通过大量的心理研究表现出来，研究很快超出艺术范畴，我是说，它促成我先是去探究精神

疗法,随后,又逐步地推动我使自己的作品与这种探究相一致。然而,在这一表面现象之外,另一种影响也同样重要,同样富有结果,尽管它非常隐秘。这就是对于中国的一种真正的爱慕,更准确地说,是一种了解‘中国事物’的渴望。从此,我不断地收集有关这个大问题的资料。当我同妻子一起重新开始旅游时,我让自己走向亚洲。由印度、尼泊尔和斯里兰卡开始,很快到了‘黄色’亚洲:泰国和香港。当然,我非常关注毛泽东的‘文化大革命’,读了很多书来了解情况。但那时中国的大门是‘关闭的’,而我又绝对不愿意作‘有组织的’访问。本来,通过一个政治机构,我可以提前很多时间踏上中国的土地,但我对这种旅行不感兴趣。我不愿意看到为了应景而精心布置的橱窗。我想看的是‘深处的’中国,并且要自由自在,没有既定路线,没有陪同,没有译员,特别是没有监视地看中国和中国人。为此,我不得不等到1982年。”

1982年,饶可让与中国的第一次谋面是一次短促的旅行。

1984年,当饶可让第二次来中国时,他获得了突破性的成果,在上海到北京的硬席卧铺火车上,他认识了一个学小提琴的名叫关汐的中国小姑娘。对饶可让来说,这次偶然的相识,也是他生活中的一个重要事件。因为这个十一岁的小姑娘后来竟成了他的“干女儿”,1988年,关汐终于飞到巴黎,成了他家庭中的一员,继续着她的小提琴学业。对这位身材娇小、算不上漂亮但却非常可爱的中国小姑娘,饶可让十分钟爱,这是对因从前那位华裔女朋友的死所产生的痛疚心理的补偿,还是因为对神秘中国的一往情深而导致的爱屋及乌?深谙心理分析学的饶可让没有对自己的这一情感作出解释。他倒是对小姑娘的学业大发感慨:“小提琴学业!那正是我曾经不愿搞的!这是简单的巧合,还是……”

## ●1987年5月·中国美术馆

饶可让1984年来中国时还带了一些心理学、社会学和精神分析学方面的书籍,以分送给一些中国的大学生。当然他要分送

的对象必须是学法语的大学生。为此,在北京和上海他到各大学进行着这种困难(并且是微妙)的寻找,因为,中国这类大学生人数很少。于是,他最终认识了好几位女学生。这种结识导致了饶可让一个未曾想过的计划的诞生:在北京举办画展。的确,当北京大学一位名叫习雅薇(音译)的女学生向饶可让提出这个建议的时候,饶可让本人从未想到要这样做!倒不是因为在中国基本上不存在现代艺术的“艺术市场”,而是因为他觉得他作品的色情内容不可能在北京展出。然而,不管能否实现,当1985年饶可让再次访问中国时,他带去了有关材料。经过一年多的艰苦努力,他终于找到了对口的门路,与之建立了联系并得到了答复:展览由中国文化部对外艺术展览公司承办,日期定在1986年,但展览经费由画家本人支付。然而,一次重大的外科手术使饶可让不得不将展览推迟了一年,直至1987年春天展览才在北京中国美术馆得以举行。画展举办期间,观众之多,场面之热烈,证明这个展览获得了巨大的成功。

饶可让的绘画展览不同于其他来华展出的西方现代派作品,在他之前来华展出的西方现代艺术,由于数量不多,加之选择展品的局限,渐渐使中国观众形成这样一种观念:现代艺术是以力、乱、狂、怪的面目出现的。尤其是美国现代艺术家劳生柏<sup>①</sup>1985年在北京中国美术馆举办的大型个展,使中国观众亲眼目睹了现代艺术破坏和重建的力量,这种观念再一次得到巩固。于是'85新潮美术运动所进行的中国现代艺术实验大都是一些胆大妄为之举,西方现代艺术中诸如达达主义、行为艺术、观念艺术、波普艺术被一些人逐一搬演。这样一来,更使中国观众相信现代艺术是粗暴的,其中许多人甚至对它抱有一种敬而远之、避之犹恐不及的态度。饶可让的绘画几乎从根本上动摇了中国观众的固有观念,并使他们相信现代艺术又回到了缪斯的怀抱,回

---

① 劳生柏(Robert Rauschenberg, 1925~ ) 美国艺术家,波普艺术的重要代表人物。1955年他开始采用拼贴、组合的方式来进行艺术创作。他还将油画颜料与丝网印刷技法结合起来,并使用报纸上的照片和名画印刷品等素材创作作品。

到了美的天国。

艺术必须创新,这是毋庸置疑的,但创新又必须有一个相对的限度。跨越了相对限度,事物就会发生质的变化。现代艺术发展的早期:诸如后印象主义、野兽主义、立体主义、表现主义、形而上画派、超现实主义等艺术运动,其反对传统、追求创新都还在艺术的限度之内。自从1916年达达主义出现,特别是当马塞尔·杜桑发明了“现成品”艺术,并于1917年将“小便池”<sup>①</sup>也当作艺术品送交展览会时,便彻底打破了艺术的相对限度,从而形成了一种“任何事物都可以成为艺术品”的观念。此后,一些艺术探索便陷入歧途,种种极端的反常现象愈演愈烈。饶可让给现代艺术作了新的注释,在他那里,创新的意图与传统并不相悖,其绘画在标新立异中仍然保持着美的精髓。与众多的现代艺术家以力、乱、狂、怪为基本特征的作品相比,饶可让的作品保持了传统绘画的完整性:有构图,有形象,有色彩,而且其形象的生动,色调的雅致,构图的完美,可以使人看出它与传统艺术有着一脉相承的关系。但同时,他的画中有动力感的视点,别致的人物变形,符号化的媒介,向我们展示的绝对是一个今日的世界——现代人的精神世界和心理世界,观众绝不会把它与传统的作品相混淆。如果说普通观众在饶可让的绘画中感受到了一种古典的优雅情感的回归,那么艺术史论家们则从中看到了一种新的平衡,新的方向,看到了一种时代精神与相应艺术形式之间的新的协调。

对于饶可让来说,在中国举办的那次展览的成功是出乎意料的。从他在1987年6月1日的《中国美术报》上发表的对中国观众的致辞中,我们可以看出他对那次意外的成功是多么欣喜。他写道:“我对参观展览的人数之多深感惊讶,并对观众提问的质量和才智颇觉意外!这种接触自始至终热情而愉快,而且增长

---

① 1917年在纽约独立艺术家协会举办的一次展览会上,杜桑送了一件陶瓷小便池,题名为《泉》,署名是R. Mutt。当时这件“作品”遭到拒绝,杜桑因而退出了这个协会。《泉》最终于1963年在瑞典斯德哥尔摩的装置展览会上展出。

我的见识。我必将保存这份生动而难忘的回忆。”那次展览还成为饶可让绘画史中一个新阶段的开端和契机，从此他要把“中国事物”引入到他的绘画中去。

## ●中国姑娘

作为一个画家，饶可让早就向往通过创作来体现他对中国的热爱（例如上文提到过的用汉字作招贴画的设想），在北京举办回顾展期间，同中国观众（特别是年轻人）的热烈交往使他想把“中国的东西”引入绘画创作的夙愿再度萌生。饶可让决定创作一套表现中国少女形象的系列组画。于是，饶可让拍摄了许多自己认为最漂亮最典型、并且愿意让他拍摄的中国姑娘的肖像，这些被拍摄的姑娘就算是他的中国模特儿。第一位被摄入镜头的是习雅薇，后来又有二十来位中国姑娘走进了他的镜头。

北京的回顾展结束后，带着那些中国姑娘的照片和强烈的创作激情，饶可让一回到巴黎便开始了“中国系列”钢笔画的创作。从此，饶可让的绘画世界发生了翻天覆地的变化：黑头发黑眼睛的中国姑娘取代了金发碧眼的欧洲女郎，汉字也代替了拉丁字母，中国园林建筑中造型各异的门也进入了画面……一开始，仿佛世界在剧烈地震动，一切都失去了平衡。在一种强烈的冲突中，画面骤然失去了它原有的宁静。然而，很快，骚动平息了，画中的各种元素重又建立起了一种新的完美的和谐。

面对这一“中国系列”，中国观众一定倍感亲切。因为组成画面的主体形象：人物肖像全都是亚洲型的，几乎都是中国姑娘的面孔（其中只有一位泰国姑娘、一位日本姑娘和一位柬埔寨姑娘）。如果说饶可让过去的钢笔画中的那些欧洲女郎中的少数人，其表情中带有一种焦虑或忧郁的话，那么现在这些作品中的中国姑娘，则全都显露出一种恬静、妩媚的神态。对这些可爱的面孔，饶可让一如既往地采用了“化整为零”的表现手法。已经开始多年的这种面孔的分化处理法现在已成了一种恒定的现象，一张面孔总是以不完整的形态显现于画面，但是，这种分化从不给人以生硬感，这里没有断裂，也没有切割，而只是各种面孔的

自我分解(永远是一种梦幻般的侧面)。与过去相比,面部器官的重复现象大大增加了,这就是面孔的一部分——一个鼻子和嘴,或者一张嘴和一只眼睛甚至眼睛、鼻子和嘴一起——的反复出现。此外,经常有很大的侧影(为画中同一少女的形象)扫过画面,增加了画的朦胧效果。这一切从未陷入一种无秩序的混乱,即从未陷入一种“不可辨读”的杂乱无章。这是饶可让在追求重叠效果时经常面临的危险之一,但饶可让是一位技艺已达到炉火纯青的走钢丝者,尽管有时看上去几乎就要功亏一篑,但凭着过硬的功夫,每次都能化险为夷。

与人物肖像不同,画中的裸体形象则没有一位是中国姑娘——饶可让的裸体模特儿中没有中国女性,而且这些人体多呈侧面或背面。这是为了尊重中国传统文化对人体的禁忌吗?饶可让没有解释这一现象的原因。事实上,饶可让早已无需裸体模特儿了。他画中人体变化的姿态主要是凭想象画出的,他已经把人体形象变为一种语言,并且可以自由运用。现在这些裸体有时仅画出一半,这是饶可让在人体刻画手法上的新变化。其目的仍然在于增加梦幻般的朦胧。“视觉混合体”因此就更不易“辨读”了。

就象征符号来说,饶可让只保留了那些具有共性的象征形象(如桥、鸽子等),而剔除了所有在亚洲没有象征意义的符号(如钥匙和锁孔),或者其象征意义与西方大相径庭的象征形象(如蜘蛛网)。

饶可让把中国园林建筑中造型各异的门——圆形的(月亮门)、椭圆形的或葫芦形的——搬进了画中,作为这一中国系列题材画面的背景。但是这些门的含义却是模糊的,观者可以根据自己的认识赋予它以任何意义。但在形式上,它首先是作为画面的背景,它位于画面的中央,就像一面镜子,这面镜子将那张被分成几块的面孔反照出来。它同样增加了整体的朦胧性。在“中国系列”当中,手的形象是从过去的作品中继承下来的,而且与门的形象一样,这些手的含义也是不确定的。现在这种“手的表现手法”已经变得固定下来。但应该指出的是,画面上出现的实

际上都只是手的影子，从来都并非是手本身。由于人们不知道这些手是谁的，于是便产生了其含义的不确定性。它们可能是观者的手，也可能是画家本人的手，它们还可能是画中人——画中少女——想象中的手。但无论如何，饶可让本人总愿意把它们设想为男人的手，而且事实上这些手总是带着抚摸般的柔情，它给这些具有抒情诗品格的绘画增加了一种浪漫的情节性。它是这一动人的爱情故事中不可缺少的一方。由于这些手的参与，更加烘托出画中少女的温柔与恬静。

如果说人物形象(少女肖像)的中国化是饶可让“中国系列”钢笔画的一个重要特征，那么另一种形象——汉字的纳入则更有其至高无上的价值。应该说只有这些汉字才使作品具有一目了然的确定性。事实上，正如前文所述，早在饶可让没有到中国的二十年前，他就梦想过用汉字作招贴画。“中国系列”画便是早在那时候随着把汉字纳入画中的想法萌发的。1987年在北京举办画展之后，饶可让终于找到了能够实现这一理想的机缘。将汉字纳入画面，是饶可让热爱中国的结晶。但是刚开始饶可让一点也不知道该怎样去做，他曾设想大量运用“汉语拼音字母”的方式，但他很快便否定了这种想法。

将汉字纳入绘画的想法引人入胜，但对于一个不懂汉语的法国人来说，这谈何容易，因为汉字是世界文字中结构最为复杂的文字。饶可让从来都是一个知难而进的人，在他那里毅力和智慧可以战胜一切。他从头学起，先是自己编制了一个简明法汉词汇表(约八百个词条)，每个词条都包括法语词、汉语拼音和汉字三部分。尽管一开始还不会书写汉字，但他可以像描图员那样依葫芦画瓢。

关键的问题在于使汉字作为一种艺术造形进入构图，一开始，饶可让对如何将这如此奇特的小符号纳入构图不怎么有把握。在他看来，这些汉字是那样的美观，那样的“生动活泼而又形态各异”，每个汉字似乎各各有着自己的独立的生命，不肯与整体相融。这曾给他作画带来很大的干扰。必须取得一种协调，使这种生机勃勃的震颤变为一种和谐，而不是成为一种破坏。他

把它们放在这儿，放在那儿，来看、来试，盲目地寻求着一种看似无法得到的和谐。他起初只用单个的汉字，或者用两三个字的词组，为了使这些生动美观的文字与整体达到和谐，饶可让采取了两种办法：第一个办法是在汉字的大小上作文章，他把大小不同的汉字按次序并列排在一起。在这一尝试中，他使用大到五十厘米见方的汉字，它们实打实地出现在画面上。第二个办法是以同样大小的汉字填满画面，从一幅画上只有十来个汉字开始，最后竟多达八十个……现在汉字融入整体结构的问题解决了。它们从开始时的孤立、分散，仿佛是“非法入境”的状态，一步一步地艰难地找到了自己恰当的位置。这些汉字仍然呈透明状，这是用汉字编织成的透明的薄纱。

在解决造形（形式）问题的同时，还有内容即词语的含义的问题，像过去一样，饶可让仍然想使这些文字不仅具有形式的美感价值，而且要具有与作品有关的意义。这对于饶可让来说，更是难上加难。首要的前提是不能把字写错。为了不出错，在初步写好汉字后，饶可让请一位中国朋友——她是在巴黎进修的一位上海教员——来为他作细心的订正。这种订正甚至不得不进行第二次，因为阅读草图上已预示出未来透明效果的各种线条间的象形文字并不容易。而且，随着他对汉字进入画面的技巧的日益圆熟，他的素描也变得越来越复杂。由于各种线条的混杂，汉字和其他各种形状错综复杂地纠缠在一起，辨认订正工作非常困难。这样即使一次又一次地加以订正，仍然难免有错误残留下来。为了表达自己所要表达的意义，饶可让请那位中国朋友给他讲解汉语的构成。后来，凭借一本很好的配有法文译文的汉法词典，他独立地进行钻研，并由此通读了整本词典，以便使自己能其中捕捉一切令他感兴趣的词和成语。后来，饶可让基本上可以运用汉字表达自己想要表达的意思了。恰如饶可让在一幅画中所写的：“世上无难事，只要肯登攀”，这位意志坚强的探索者终于通过自己的刻苦努力，又攻克了一个难关。

1990年7月，饶可让曾应约在上海文艺出版社编辑出版的《艺术世界》杂志同年第4期上发表了一篇题为《我的“中国系

列”钢笔画》的文章，对这一学习探索过程，作了这样的表述：“我原来以为折腾中文能够达到我折腾法文的水平（“达达”式的字箱，无意识中的象征手法的音节串……）。可惜，我对于汉语的无知很快便粉碎了我的野心！否则，我就只好胡乱涂鸦了。我先是满足于对汉字进行分解，继而寻找语意的种种不确定性。后来我发现了一种引起混杂的造形手段，我把那些汉字互相紧贴在一起，即字与字之间不留任何间隙，由此产生了某种混杂。而人体从造形上看是引人注目的……如果说我对混杂问题的掌握日益驾轻就熟的话，我得承认，在文字意义的多解性或不确定性这个问题上我损失了一大部分，至少目前是如此。迄今为止，我只是在读音的不确定性组合上下功夫。”

色彩和线条是饶可让钢笔画语言上的两个基本元素。在“中国系列”画中，这两者又有了长足的发展创新。比起过去的作品，这些中国题材钢笔画的色彩更为淡雅，最初它们是一种温润的红色，后来饶可让找到了一种玉石般清丽的绿色。这后一种色彩的出现是饶可让始料未及的，他兴奋不已，因为这一色调与中国少女清纯而恬静的性情更为和谐。

“保留线条”的增加是饶可让技法上的又一创新。所谓保留线条即是指那些在完成后的画面上呈现为白色的线条。实际上，这些线条是通过保留纸上的空白而得到的，并不是画出的线条。这种线条的获得需要付出更多、更艰巨、更“抽象”的劳动，且不说技术上的复杂和视觉上的疲劳。在“中国系列”画中，这类线条多了起来，它们以蜘蛛网的方式（但与蜘蛛网毫无相同之处）将画面框在一个编织的空间之中。从过去流传下来的许许多多的形状：钢琴键盘、钥匙、提琴和裸体，加上新的汉字和树一起进入了先前的构图中。但饶可让对这些形状作了全新的处理，就是它们与过去的形状（如圆形、三角形、方块形、椭圆形、同心波纹等等）一起参与了组成“保留线条”的队伍。人们看到，在呈透明状的彩色主体和以“保留线条”形态出现的文字（汉字）之间，实现了微妙的平衡。

然而，一种新的线条，即那些黑色的直接用笔画出的线条的

出现又增加了画面的复杂性,使得这种平衡变得更加岌岌可危。“保留线条”(由于是保留纸上的空白,使人感到像一种白色线条)已经占据了很重要的地位,它使整个素描紧缩在一种繁密的编织空间里,除此之外还要加进黑色线条,这无异又是一种冒险,这些黑色线条(有裸体、桥梁、方块、三角、钢琴键、小提琴、汉字等)对于白色线条来说,像是一种参照、反衬和装饰。从此,对于饶可让来说,新的微妙的问题是怎样保持所有这些矛盾因素之间的平衡。已经有了很精细的总体技法(修拉式的)和最后的随心所欲、狂放不羁的画头发技法(凡·高式的)之间的矛盾;还有绘画意味很浓的整体作品和那些白色线条之间的矛盾,即主体处理和阿拉伯式装饰图案画法之间的对立;现在又有两种阿拉伯式装饰图案技法即一种保留白色线条与另一种黑色线条之间的矛盾。尽管平衡(融合)难以实现,但饶可让仍十分神往。除了对造形语言的丰富之外,通过维持他在多方面所追求的混杂的平衡,饶可让还增强了作品梦幻般的朦胧的程度。这些作品具有一种独特的视觉效果,两种线条使人感到像是处在不同的层面上,而且这种独特的研究使得饶可让可以把汉字重叠起来。往后他可以有三种面貌的汉字,在主体中显示出来的浅色“实心”字,呈白色的保留线条状的字和黑线条字。饶可让说,“这样一种混杂可能是破坏性的。重要的在于避免这种危险,同时还要避免另一种莫名其妙的不必要的危险,我是说那种多余的复杂化,‘为了复杂化而复杂化’的危险。”

随着时间的推移,饶可让的“中国系列”钢笔画在不断地演变着,这种演变主要体现在两个方面,即画面文字意义的愈加明确和形象的日益简化。

我们已经知道,从第一次将文字引入钢笔画开始,饶可让就不只是把它看作装饰的需要,而且十分注意文字的意义。这些文字实际就是画面形象含义的补充,它使作品的主题更加鲜明。在“中国系列”中,虽然拉丁字母已被中国汉字所取代,但饶可让仍然一如既往地追求文字的意义以及它与作品意境的合拍。尽管对于一个不懂中文的法国人来说,要做到这一点是多么困难,但

饶可让凭着坚韧不拔的毅力和如迷如狂的追求还是成功了。对于中国观众来说,饶可让作品中那些汉字的意义是一望而知的。在最早的“中国系列”作品中,饶可让还只是使用了单个的字和简单的词,其中许多文字就是画中中国姑娘的名字。慢慢地,文字越来越多,以至众多的以成语词组形式出现的汉字密密麻麻地覆盖了整个画面。这些词语是汉语中最美的部分。

1991年,饶可让的“中国系列”钢笔画进入了一个新的阶段。这一新阶段的标志就是诗歌在画面上的诞生。从单个的汉字到一首首优美的中文爱情诗的出现,这可是一个巨大的飞跃。这里就让我从中采录几首与大家一同欣赏吧。“我梦想你我的爱情/而你在梦想什么?/在你的眼睛深处/我希望得到理解”(见图54)。“啊/你中共存着正与反/外露缠绵/忧愁兴欢/双重女子难以分辨/然而却总是你一颜”(见图55)。“万变的美丽/千变的年龄/从来不完全一样/害羞和诱惑的凝视/混和在你的女性中/然而却又是那么纯洁和稳定”(见图56)。“你可爱的面庞/温柔深情的眼睛/赤热的唇/颤抖的激情”(见图57)。“所有你向往的我也向往/哪里你涉足我也向往/当你激动时我也激动/当你悲伤时我也悲伤/但如你忘记了我我却不能忘记你。”“就像我注视着你/你不能注视着你自已/就像我向往你/你不会向往你自己/就像我爱你/这爱将时刻与你共济。”这都是些充满着怎样的炽热激情的诗歌啊!画上题诗(诗画结合)曾是中国古代文人画的一个独特创造,它造就了中国绘画独特的审美方式。饶可让对中国艺术极为推崇,他悉心研究,力求领会东方艺术的精髓,从而开阔自己的视野,创造出一种融合东西方文化的新艺术。人们已经看到,饶可让的绘画从一开始就与中国古代绘画有着某种相近的品格,尤其是在空间处理上有异曲同工之妙。饶可让用多点透视法所表现的超现实的心理空间与中国古代山水画家用动点透视法所描绘的理念空间带给观众的都是一种超越时空、脱离自我的精神体验。在“中国系列”作品中,饶可让对中国艺术的借鉴进入到了更深的层次。面对饶可让那些题有诗文而且“诗情”与“画意”结合得天衣无缝的“中国系列”钢笔画,人们在获得

强烈的美感的同时，不能不惊叹一个西方画家对东方艺术的领悟力。饶可让说：“我对中国艺术的借鉴，不是放弃自己的立足点而被东方改造而投入东方或中国古人的怀抱，我不想成为范宽和八大山人的盗墓者。我希望从本质上领会东方，改变观念，从而扩大自己的艺术表现力。”对照饶可让的作品，应该说他达到了这一目的。在众多的借鉴东方，融合东西方文化的西方现代艺术家中，饶可让算得上是一个成功的实践者。

饶可让发明透明技法的目的就在于扩大画面空间，丰富表现内容。他创作了许多将肖像、人体、文字和数不清的象征形象重叠在一起的、繁密得令人眼花缭乱的钢笔画作品，这些作品强烈的朦胧效果是对观众视觉辨析能力的极大考验。在1990年创作的“中国系列”作品中，饶可让通过描绘众多的汉字使画面的混杂达到无以复加的程度。然而，从1991年起，饶可让的画风开始发生变化：由繁密变为简约，从复杂走向单纯。在诗歌出现的同时，饶可让的作品中不再有多个不同姑娘的面孔，而只是出现一张脸，一个中国姑娘，在众多的中国姑娘之后单个的中国姑娘。那是一种以重复为特征的影像，就像照镜子一样，一张脸扫过画面，以碎片的形式反射出来，重新组合（如图55、图56、图57等）。在1992年的作品中，饶可让更是走到了简化的极点。这时多行的爱情诗已被简短的语句所取代：如“头脑里空空如也”，“怎么办呢”，“不在”，“寂寞、单调、孤单”等。这些带有强烈感情色彩的片言只语既是作品意境（毋宁说是画中人物的精神世界）的揭示，又是饶可让本人思想情绪的表露，这些短语或许也是这位不断创新的画家在一种旧画风行将终结而一种新画风尚未形成时的焦虑心情的表白。除了文字的简短之外，画面上的物象数量也变得空前的少了。那里只有一张少女的面孔、两个分别为线描和剪影形式的人体以及两三个飞鸽的形象。所有这些形象被笼罩在一种乳白色薄雾般的色调中，画面给人以和谐和静谧之感。删繁就简，以一当十是一个艺术家在技艺上达到炉火纯青之境界的必然结果和显著标志。饶可让的这类作品并不因其画面物象的单纯而减弱美感，恰恰相反，这些虽然单纯但却富有神韵

的形象,给予人们一种更为强烈的情绪感染力。

饶可让的“中国系列”钢笔画是他艺术道路中的最新创造,这些作品凝结着他对中国的无限热爱之情。有一个愿望伴随着他的创作,并日趋强烈:这就是有一天能把这些“中国系列”作品展示给中国观众,他希望接受中国观众的评判,他希望得到中国观众的喜爱。如果“中国系列”画能够赢得中国观众赞赏的目光,那对这位迷狂的独行者来说,该是多么大的安慰啊!饶可让急切地等待着,等待着那一天的到来……

# 阿莉阿德尼线<sup>①</sup>

## ●修拉之极与凡·高之极

饶可让自五十年代步入画坛，便以其独特的艺术创造，赢得了世人的赞誉。如今，世界许多博物馆，如：法国现代艺术博物馆、美国纽约现代艺术博物馆、意大利时代艺术博物馆、德国艺术博物馆、巴黎航空博物馆、日本现代绘画博物馆、英国新潮艺术博物馆等等都收藏了他的作品。饶可让的作品不仅数量宏富（数千件，作品仍在不断增加），而且多姿多彩，风貌各异。法国著名艺术评论家华伦（O·Warren）在他撰写的《饶可让》一文中写道：“当一个人的创作呈现出这么多的侧面，当它表现为多种形式、多次更新、在局部和整体上都难以把握甚至难以理解的时候，寻找‘钥匙’就是绝对必需的。这种钥匙就是能够作为向导的某一根红线，一种能够破译那些似乎没有关联的信息的密码，创作越是复杂，当然使用的钥匙也就越多。换句话说，就越是需要变换观照角度。”

我们已经有了第一把钥匙，即费尔迪埃尔博士一开始就提供的那一把，摇摆于修拉和凡·高两极之间的演进。在饶可让的整个创作史上，这一机制在总体上是明确的。例如，我们通过他

---

① **阿莉阿德尼线** 阿莉阿德尼（Ariadne）是希腊神话中帕西淮和克里特王弥诺斯的女儿，与雅典英雄忒修斯相爱，忒修斯杀死了弥诺陶洛斯（半人半牛怪）之后陷入了迷宫无法逃生，她给了他一个小线团使他凭着这条延伸的小线而没有迷路，最后成功地逃出了迷宫。

第一阶段作品中那些作为点缀而引入的运动空间的人物，就看到了这一机制的存在。后来在拼贴画中这一机制体现在画面上纷繁众多的形象与画家井然有序的编排和小心谨慎的制作之间的平衡。在第三个时期（现在），饶可让看来已经很好地实现了过去没有完全达到的平衡。从这些钢笔画中，我们看到修拉式的长久、耐心、细致的制作与凡·高式的女性毛发的热情的乐章——一幅一丝不苟、精镂细刻的作品中最后的狂放笔触之间的对比。恰恰是这完成作品的最后的狂热，冒着使作品最后失败的风险，给作品以生气和热情、激情和力量。今天这种通过肖像、裸体、文字、几何图形、各种象征符号和毛发的有力运动而惨淡经营起来的融合，终于在一种平静的和谐之中稳定下来。

## ●透明

我们知道的第二把钥匙便是透明效果，或者说是透明效果的执著追求。在法国绘画史上，早在十八世纪就有一位名叫卡蒙泰尔（Carmontelle）的画家作过“透明画”的尝试，但那时利用薄涂技法而达到的透明效果，其目的只在于增加形式上的美感。而饶可让之所以追求透明技法，主要是为了在平面的空间中表现多层次的物象，在有限的画面上表现更多的内容。这同立体主义者毕加索将人像的侧面和正面同时描绘出来一样，具有超现实的意义，因为它能使观者看到画中前面人物背后的人物。饶可让最初也许是无意而为之，后来才逐渐形成一种有意识的追求。经过了包括厚涂技法在内的多种尝试之后，透明技法在汽车画阶段才有了长足的进步。雅克·穆梭（Jaques Mousseau）1965年著文谈到：“相同汽车的微妙混杂令人着迷，仿佛是我们不愿道破的自身的投影……”这根阿莉阿德尼线再也不会断掉，它贯穿于从色情素描直至透明技法在饶可让的作品中真正达到了一种令人惊异的成功的今天的“中国系列”。这一成功，证明他放弃油画是有道理的。油画技法也曾是获得透明效果的理想技法，但由果溯因，我们可以看到画家是多么具有先见之明。他认为自己可以另辟蹊径出奇制胜。选择版画技术一度显得多么荒谬绝伦啊！

至少从表面上看来纯粹无意义。而现在这种经过提炼、完善和再造的素描技法大大超过了油画的半透明效果。这是一个令人难以置信的坚韧不拔的奇迹,也可以说是一种一意孤行的奇迹。饶可让通过素描手段获得了前所未有的透明效果,确定了自己独特的艺术风格,对人类艺术语言是一种突破性的发展。尽管他自己也知道选用素描也使他损失了一些东西,例如它没有油画那种巨大的尺幅、厚重鲜艳的色彩和强烈的视觉冲击力,甚或在材料保存的耐久性上,它也不能与油画相匹敌。但唯有通过这一手段才能体现饶可让作为一个艺术家对艺术史的创造性贡献。

## ●群体与堆积

第三把钥匙:群体、堆积(重复的对象)。正如每个时期都有其透明效果,各个时期也各有其阻塞和相同事物的大混杂。事实上,堆积与透明是互为因果的两个特性。要实现堆积需要透明,只有堆积才能体现透明;透明的表现需要堆积,只有透明才使堆积成为可能。在饶可让的绘画的演变过程中,堆积的对象不断地发生着变化。这一现象从摩天大楼发端,接着是煎饼式的人物,后来是大街上的汽车群,再就是飞机、宇航员群或赤裸的人体。又发展到五花八门的照片拼贴,这些拼贴画表现了大量的面孔,带武器的人群、裸体的女人和各种各样的物象。最后,在钢笔素描画中,这一现象通过肖像、人体、文字和各种象征符号如鸟、钢琴、猫、钥匙、甚至小提琴、圆圈、方块形、三角形等等的同时共存表现出来。饶可让对于重复对象的兴趣始终表现得那么执著。这种现象表现在他的作品中,而他的创作本身也体现了这一特性。饶可让总是通过成批的作品来体现对一种题材和一种艺术语言的探索成果,作品的系列化是他艺术上的重要特点。他的每一幅作品都可以归入一个整体主题,但每幅画本身又是一首极为奇妙动人的诗歌。他的艺术史基本上是由摩天大楼(或运动空间)系列、汽车系列、飞机系列、多元肖像系列、色情系列和中国系列等各种作品系列组成。他很少给单个的作品加标题,当然,对于

他的那种非描述性的作品来说，标题的有无是无关紧要的，因为他的作品绝不会因此而少一分美。

## ●人道化的演进

第四把钥匙可以说是不断人道化的过程。从这个意义上说，从最初的空无一人的运动空间到最后的温情脉脉的肖像和美丽娇柔的人体，这期间经历了多么漫长的道路！将没有面孔的无定形的煎饼式的人物和蚂蚁般的女人艰难地搬进这些运动空间只是万里长征的第一步，人们由此看到，在其他几何形抽象空间（如“条状空间”）里，人物的轮廓慢慢清晰起来，可以分得清是男人还是女人，并隐隐约约地可以看到人物身上有了少许穿着，可仍然没有面孔。然后是带有汽车和幽灵般行人的非现实的街道，但街道也是那么拥挤，难以有保障地生存。随后是拼贴画的爆发，面孔的突然闯入，眼睛的蜂拥出现，这是现实事物的汹涌迸发，是长期受到压抑、不被了解、遭到拒绝的现实事物的爆炸。这些通过照片所表现的生命，即街道、工厂、沙滩上的生命，旺盛、狂热、不安于现状、满怀渴望，但最终只是放荡的生命。当色情出现在画面上，新的一页揭开了。世界仿佛失去了平衡。女性人体的胜利导致了对于价值的反思。情欲是芭蕾舞的老师。从深刻意义上说，这是制作一种镜子一般的想象物，而女人则是其中的主宰。一度是外部世界见证人的艺术家，在作品中摇身一变成了善于表达内心情感的诗人、热恋中的情人。从外倾的景象出发，通过象征、心理学和性器官，达到了相反的位置，内倾的位置，即对于种种向往和感情的悉心倾听，对于种种情愫和欲望的入微记录。这是同幻想，同引起幻觉的自白，同另一个自我的对话，也是那些深沉隐秘的内心波动的升华。肯定地说，饶可让的绘画语言是非常合乎人情的，是经由情欲表现出来的精髓意义上的人情味。饶可让写道：“通过色情，通过裸露的女性性征，我达到了以素描创造的刻画女性面孔和身体的卓越技巧。总之，通过表达内心情感的和‘心理的’研究，巨大的、逐渐扩展的面孔取得了胜利，它成了画面布局的中心部分，就像不久以前的性器官，也是

那样反复出现、萦绕不去。而现在，为面孔‘恢复名誉’的阶段已经过去，一个分裂的新阶段开始了，它其实是一种分散的过程，面部的各个部分或多或少有点爆裂开来，但从来没有断口或裂缝，只是这一部分或那一部分融化于整体之中，融化在梦一般的轻柔和透明之中。”

## ●自我分析机制

我们或许还应该谈一谈精神病学家兼精神分析专家泽拉尔·孟德尔博士发现的另一把钥匙，真正的自我分析的钥匙。前面提到的关于人道化过程的现象已经是一种值得注意的说明，然而，还有更好的说明。泽拉尔·孟德尔于色情在饶可让作品中爆炸的时期便同他相识，描绘女人性器官越来越大的画面吸引了这位精神分析专家的注意，因为画面的扩大发展到了把性器官变成唯一的主题而加以工笔细描的地步。当然，饶可让既不是唯一的，也不是第一个敢于进行这种尝试的人。但怪就怪在紧接着女性性器官的大幅绘画，却出现了巨大的女性面孔。这似乎是再生的征兆，而饶可让本人则很快转而思索起十五年来自己所做的一切的深刻意义来。直至有一天，他坚信了这种意义并对之洞若观火。破天荒地第一次，他成功地用文字覆盖了整幅作品。饶可让欣喜若狂。他太高兴了，以致最后他自己对这异乎寻常的冲动产生了怀疑。当然，画很美，就像花边一样精致有透明感。这似乎是一种刺绣的薄纱……刺绣的薄纱！是的，是薄纱——他的母亲证实了这一点——饶可让儿时的摇篮边曾有一块刺绣的薄纱。正是通过这块薄纱，他一点一点地发现了世界：母亲俯向他的硕大的脸庞，周围各种透明的形象……各种家庭生活的场景、声响、光亮及其他，也许还包括亚当夏娃的原始场景！现在的文字代替了从前的薄纱，这仿佛是一种再现！现在没有什么可怀疑的了。从那时起又有过多少其他象征！多少解释和成果卓著的新发现！但这些始终是马后炮，因为创作的奥秘实际上始终不得而知。这倒是令人欣慰的，就这样很好。泽拉尔·孟德尔博士还说：对于一位艺术家来说，救世主寓于画法之中。这里，嬗变是在

绘画的技法中,在对于主体和阴影的处理当中进行的。就同在一次精神分析当中所能产生的嬗变相仿佛。一块薄纱,一种半透明使人体和性器官变得朦胧,好像它们是从生命的内部,在一种内在的调和的月光下产生的。断言这些绘画最后使人联想到一部新的《创世记》,另一种犹太基督教的史前场景是否走得太远了?又一部《创世记》里会说,就在亚当产生夏娃的同一刹那夏娃产生了亚当。还应该指出的是,自我分析也是读解他最新的作品——“中国系列”的重要钥匙。饶可让早就向往神秘的中国,特别是当他结识了一位华裔女青年之后,这一“中国情结”便慢慢形成了。后来这位女友的自杀悲剧不仅引起了 he 灵魂的强烈震颤,甚至改变了他的生活——他一度因此而几乎放弃绘画,全力投入了心理学的研究工作。中国国门打开之后,他四访中国。他接纳一位中国姑娘为养女无疑是这种“中国情结”的体现(甚至是对某种追悔心理的补偿)。当然,作为一个画家,通过绘画表现他的内心向往和情感更是天经地义的事。于是经过艰苦卓绝的蜕变,由汉字编织成的中国式刺绣取代了从前的他母亲在他摇篮边悬挂的那块薄纱,而透过这块透明的刺绣,饶可让全神凝视的是一张张梦幻般的中国少女的面庞。不管那画中的少女是否懂得,饶可让正用他学得汉语中最美的词句深情地吟唱着一首首炽热的情歌。

## ●有根的唯美主义者

饶可让没有接受过正规的艺术教育,基本上是自学成才。他早期接受的工科教育,培养了他的某些艺术品格:如精确的描绘,细致的制作。实际上,他从事绘画艺术的最初动因与其说是艺术表达的激情,毋宁说是科学探索的兴趣。他是位以一位专科学校的工科教员的身份创作出第一幅画的,而他的名为“运动空间”(画上空无一人)的首批绘画(第一个系列)的创作目的在于揭示爱因斯坦的相对论空间。而后来,在他迄今为止的艺术生涯中,他也有一半时间用于进行科学研究(只不过更多地转向于心理学、人类学等人文科学)。事实上他每天的日程表上都是这样

安排的：上午读书，下午作画。饶可让作为一名热爱自己职业的画家，有着广博的知识，这对他的艺术大有裨益，不像那些只懂绘画的艺术家——这类可悲的绘画专家或匠人，每个国家每个时代都有。当然在西方热衷于科学乃至哲学的画家并不鲜见。且不说伟大的达·芬奇，就是在现代艺术家中也大有人在，甚至应该说科学与哲学对现代艺术的影响力更加增强了。例如杜桑兄弟极醉心于高等数学，蒙德里安深受他的哲学家好友舒恩麦克斯(Schoenmaekers)的影响并热衷于数学和几何学，康定斯基(W·Kandinsky)热衷于通神学，阿尔普喜欢苏格拉底以前的哲学家，恩斯特(Max Ernst)喜读弗洛伊德的著作……这样的例子不胜枚举。艺术与科学、哲学的联姻是西方人文主义和理性主义的文化传统。然而，尽管饶可让有着工程制图员的冷静和理性，但在他笔下并没有产生过蒙德里安式的冷抽象构图，他的被算作抽象作品的“运动空间”系列也始终表现出一种悲凉的情感。从本质上说，他是一位富有激情的诗人画家。

饶可让所生活的时代是西方现代艺术一统天下的时代，而他所在的巴黎更是经历了作为世界艺术中心的风云际会的繁荣。十九世纪末至二十世纪前期那一个个惊心动魄的艺术运动都在巴黎诞生。且不说法国土生土长的印象派、后印象派、野兽派、立体派、超现实主义等等，甚至像意大利的未来主义、德国的表现主义、荷兰的风格派和俄国的构成主义这些运动也无不以巴黎为出发点。现代艺术之都的丰饶的沃土将饶可让滋养。然而卢浮宫里那琳琅满目的从美索不达米亚到古希腊，从古埃及到拜占庭，从文艺复兴到巴洛克，从洛可可到新古典主义等伟大杰作更是强烈的吸引了他。

饶可让说：“我喜欢现代艺术各个流派的大师们，他们代表着各个流派的方向，他们的艺术具有各领风骚的开创意义。我也喜欢古典大师们的作品，这些大师对我也有影响，我觉得现代艺术要创新，一定要把传统掌握好以后，才有可能。”

在我看来，饶可让是一位杰出的折衷主义者（我把他的艺术冠之以折衷主义，绝没有半点贬义），他以唯美主义为本，兼收并

蓄，融会贯通，吸收古往今来各种艺术流派中那些永恒的美的要素。由此不难看出，他的艺术保留了从普桑<sup>①</sup>、大卫<sup>②</sup>到安格尔<sup>③</sup>等前辈画家所表现出的法国艺术特有的和一以贯之的优雅品格：形象优美而不怪异、色彩雅致而不狂躁、制作细腻而不粗率……

法国艺术史家皮埃尔·弗朗卡斯泰尔(Pierre Francastel)曾经指出：“归根结蒂，艺术的发展最终是和坚持优美传统联系在一起的，而不是和一心创新而故作新奇的艺术家之间你争我斗的徒劳骚乱联系在一起。艺术是永恒的，因为我们还对菲迪亚斯(Pheidias)和拉斐尔(Rapheal)津津乐道。艺术是造化馈赠给人类的一种语言，关键在于必须吸取以往的宝贵经验，正确使用这些语言。”

作为一个当代艺术家，饶可让深刻领会了这个道理，但同时他 also 知道创新同样是艺术的生命。人们看到，饶可让的艺术并没有与现代艺术的发展背道而驰，他尊重传统，但并没有回到传统的老路上去。他的艺术是现代西方艺术发展的延续。饶可让的创新体现在他对艺术语言的变革上。艺术发展史特别是现代艺术史证明：艺术不在于主题，而在于制作。这好比，诗歌不在于说

---

① 普桑(Nicolas Poussin, 1594~1665) 法国画家。他喜欢描绘历史和神话题材，追求作品的精神意义，色彩明亮温暖，构图严谨和谐，画面具有静穆庄严的气氛。他将激情融入理性法则之中，体现出拉斐尔、提香的巨大影响。他是法国古典主义时期的代表画家，主要作品有《诗人的灵感》、《阿卡狄的牧羊人》、《酒神的狂欢》等。

② 大卫(Jacques-Louis David, 1748~1825) 法国画家。不论是历史题材，还是人物肖像，他总是赋予作品以严谨的构图，优美的人物形象，准确且具有雕塑感的造型。他是古典主义风格的典型代表画家，主要作品有《荷加斯兄弟的宣誓》、《马拉之死》、《莱米埃尔夫人肖像》、《拿破仑的加冕》等。

③ 安格尔(Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1780~1867) 法国画家，有新古典主义的先锋之称。他发展了大卫的古典主义，增加了理性的成分，注重素描甚于色彩。他的以《土耳其浴女》、《温泉浴女》、《泉》等为代表的裸女画，人物姿态优美，素描严谨，色彩细腻。他着力于人体流线型轮廓的刻画，但他不想描绘人体的准确线条，只想创造出美的典型。他不仅影响了十九世纪的学院派画家，也深受雷诺阿、德加、毕加索等人的敬戴。

什么,而在于怎么说。只有那些致力于创造表现语言的人,才使绘画世界大为改观。他们的作品,也只有他们的作品,才应该是现代绘画史研究的对象。

与现代艺术各流派相比较,人们不难看出饶可让更接近于塞尚<sup>①</sup>、野兽派、立体派等注重形式语言探索的这一路,而与达达主义、波普艺术等着力于社会内容发掘的那一路大相径庭。甚至与抽象艺术相比,饶可让所信守的观念也较为温和,他的绘画始终没有完全抛弃具象(尽管有些作品几乎已经走向抽象的边缘),但他的写实又绝非照相式的描绘。他十分重视将再现因素融进自己的主观意匠,进行分解,加以变形、简化。饶可让显然将克莱夫·贝尔(Clive Bell)所提出的绘画只有凭借有意味的形式、有意味的组合才能引起最深沉的审美情感的观点紧记在心。饶可让的艺术之所以如此受人喜爱,除了他所描绘的人体等永恒的美的主题外,还在于其精湛的技艺和优美的形式。在艺术不必以技艺为前提的“理论”占统治地位时,在无视技艺或反对技艺的所谓艺术品充斥世界很长一段时期中,观众的眼睛受到狂乱无度、粗糙拙劣的“随意性”的极大伤害。待到从饶可让融合古今优秀传统而又别出新意的绘画中,看到了美妙流转的线条,和谐雅致的色彩,精确严谨的造型,完美均衡的构图,怎能不深深为之陶醉呢?

华伦写道:“如果说饶可让是他所处时代的一位无可争议的见证人,他还是一位批评的见证人。但是,他拒绝同时作为我们没落的镜子。人说艺术的功能之一是反映时代。对此,饶可让并不否认,而且还予以肯定。但他不愿成为邪恶的礼赞者,也不愿反映我们这个处于阵痛中的社会的丑恶和野蛮。他的批评严厉、

---

① 塞尚(Paul Cézanne, 1839~1906) 法国画家,后印象主义代表画家之一。他主张用圆柱体、锥体、球体等几何形体来分析物象,注重形体的坚实感和体积感,作品色彩厚重,笔法坚实,构图不讲究传统透视法,而是重新安排,造成一种结构严密、条理分明,有内在生命力的画面效果。这种艺术观念不仅影响了立体主义,而且使他享有“现代绘画之父”的盛誉。

清醒然而并不悲观。如果说西方的没落表现了当前人类驾驭技术进步失败的失败，饶可让却认为，人类仍然有未来，未来有待于人类去创造。历史上不乏重新擎起即将熄灭的文明火炬的野蛮人。当丑被当作一种美时，那是何等的不幸！当艺术居然要和周围的世界一样粗暴时，那是何等的可悲！人应该清醒，应该斗争，而不应该在苦难中听天由命。饶可让寓启示于温情之中，但这种温情并不影响你去判断、去斗争。它只是要求有些许宽容和对某些价值的尊重而已，如果不这样，恐怖和野蛮就必然会占上风，切不可对之推波助澜。”

雅克·穆梭也认为：饶可让“对于当今世界的寻觅，同波普艺术或新现实主义的新一代几乎纯社会学的研究大相径庭，并且还受到技术革命的困扰。当阿尔曼(Arman)把有机玻璃橱窗里的数量神圣化时，当劳生柏发掘和展出宣传的过时偶像时，或当罗泰拉(Rottella)把汽车投影成放大图片时，他们都创造了一种行为艺术。手指所向，他们竖起了作为时代见证的客体。饶可让没有抛弃绘画传统。他手执画笔来从事自己的报道。这一经过深思熟虑的选择不仅仅是表明对于一门艺术的信念，而且是对于这门艺术从线条到色彩的整个传统手法的信念。这种选择表明艺术家不愿被他所观察到的事物所左右。饶可让的画承认作为我们时代特征的数量支配作用，但数量却是受到人的精神驾驭的”。

翻开现代艺术史，我们看到所有的艺术家无不站立在各个流派的旗帜之下。一个新的观念或一个新的样式一经“发明”，立即应者云集，群起效仿。这其中，确有才气者有之，平庸无能者也有之；胸怀理想、追求美的真谛者有之，随波逐流、急功近利者也有之。花样翻新此起彼伏的各个流派似乎成了现代精神、现代意识的化身，几乎所有的传播渠道，包括博物馆、大型展览、画廊、博览会、书籍、报刊杂志以及其他新闻媒介，都以它们为中心，甚至在艺术史论家的论著中也只有这些流派的一统天下。那些自立于潮流之外的独立的个人探索几乎完全被排除在现代艺术世界之外，并难以为世人所知晓。饶可让是一个迷狂的独行者，从

一开始就走的是一条独自探索的路，他没有同伴，他不属于任何流派。在艺术舞台上“你方唱罢我登场”，走马灯似的时髦流派锣鼓喧天、热热闹闹的时候，他绝不盲从，自甘寂寞，默默走自己的路。纵览艺术史，有不少艺术家总是被纠缠在一种艺术家与主顾之间的复杂而具有功利性的关系中，他们的作品在不同程度上要受到主顾的制约。但不为某个主顾而为自己画画的艺术家的确仍大有人在，饶可让就属这一类的画家。他说：“就我来说，我不受政府、公司、商人的雇佣，我可以进行自由的创作，我不是为了金钱作画，我根本不考虑迎合买画市场，因此我的画有时是与社会格格不入的。这是我区别于其他画家最重要的一点。”

## ●走向现代艺术各流派的全面融合

假如我们要对于饶可让的艺术作一总括——当然这还不是最后的结论，因为现在还不到作最后结论的时候——让我们直驱这一创作的核心：融合。因为融合问题确实是艺术家自身存在的核心问题。如果说，今天，对于融合的坚定不移的追求是饶可让公开的、自觉的甚至系统的目标，那么人们可以看到，这一追求始终是他深切的、经常是无意识地关注的问题之一。事实上，我们在他生活和艺术的各个方面都可以看到这个融合问题。融合的形式是多种多样的，而且它无处不在、无时不在，它是一种自然的需要，也是一种观察和感觉的方式。饶可让说：“我认为，在我身上，它是一种精神状态。”在艺术方面，我们看到，他从一开始就将具象和抽象融于一体，后来从1979年起他又进而一点一点地追求色情和象征主义、超现实主义肖像画和人体艺术、表现主义和字母派、精神分析和达达主义的文字游戏的紧密结合，以致后来在“中国系列”作品中发展到东西方文化的融合……在技法上，我们看到同样的追求：这就是弗尔迪埃耳所说的著名的平衡追求，即追求极其严谨、规范的修拉式的线条和奔放、生动、近乎疯狂的凡·高式的线条的融合。在拼贴画中，他把照片和绘画手段（其中有油画也有素描）结合在一起，在丝网印画中也是如此；他同时使用了照片翻印、画笔、喷枪等多种技术，以达到一

种独特的效果。可惜由于物质条件的不允许，他放弃得太快了。

当他组织举办一些不同主题的群展时，他所表现的还是一种融合。他把选择的范围尽可能放宽，力求囊括不同流派的代表性画家，希望从文化的角度对现代艺术作综合的介绍。在巴约拿当工科教员时，他就总在想望着融合：要在艺术素描、工业制图和车间制作之间建立一种联系，一种有效的合作。在政治上也是如此。他最关心的，是在各个多少有点敌对或竞争的小团体（小派别）之间建立联系。总之，这种精神禀赋自然而然地表现在他所从事的一切研究当中。在科学技术、社会分工专业化的当代，饶可让的这种禀赋是罕见的。在成为画家之前，他曾是作家、音乐家、工程师、教师。他的学习兴趣也始终带有这种自然的倾向：他始终倾向于知识的整体，而拒绝任何专业化（西方当代的弊病），最初，他希望成为知识总体的哲学家，后来，放弃了这个计划后，他从事过多方面的科学研究：从天体物理、相对论、原子物理、量子物理、波动物理、核物理等近代物理学直至生物学和社会学。那时，他一直学到弗洛伊德的《精神分析引论》。十年后，当他为了洞悉人的心理问题重新开始学习时，继续在这方面进行钻研：精神分析、精神病学、人类学等等。饶可让涉猎了从自然科学到人文科学的各个知识领域。今天他终于达到了它的核心、它的令人激动的生命的中心，那便是人、人的精神。“而当你自己是一个男人，达到人的最好途径、懂得人的最好途径，就是女人，就是对于女性的爱情和精神追求。”饶可让为自己迄今为止所做的所有探索的最终目的作了这样的总结。

## ●足迹仍在延伸

饶可让已年过古稀，像所有这个年龄的人一样，他也感到自然规律对他的不利影响。“确定无疑的是，年龄，衰老的临近给我现在的创作灵感以深刻的影响。确定无疑的是，我在作品中对于青春的向往，反映了我希望自己青春常在的隐秘斗争。衰老比死亡更令我难以忍受。我对青春的需要是强烈的；我希望在我的周围和自己的内心都充满青春气息，但这种青春肯定不是不惜一

切代价的青春，不是那种荒唐地拒绝，可笑地妄图永不衰老的青春。青春，是光芒和热量，是生活、生命的冲动和永恒的象征。从这个意义上说，我认为（我希望）我的作品仍然年轻，因为它是生机勃勃的、创造性的，仍然充满希望和可能。这正像在先后完成了那各个方面以后，我仍然在努力表达我所执著追求的东西的精华。但这也许是一个根本无法实现的梦想，或者是一种骗人的海市蜃楼……”

对于饶可让来说，其创作从一个系列到另一个系列，答案从来都是在事后，当他有充分的间隔时间并进行不偏不倚的自我批评和反思时才能得到。“对此，我想最后说几句解释性的话。刚开始，我所作的都是比较短的‘系列’（它们一般都在六七幅左右，最多的有三十来幅）。当然一个新的系列是在正在进行的系列渐渐结束的过程中慢慢产生的。然而新系列的这种产生是奇怪的，就在从事‘当前’系列的同时，我有了关于将可能产生下一系列的若干想法（有时朦胧，有时明晰）。但这是一种朦胧的‘影像’，它甚至都算不得是‘影像’。它们是一些模糊而不协调的成分，各自独立而又意欲相汇合、相聚集、相联结。作为一个无能为力的旁观者，我感到这种融合不会实现，它是无法实现的。但这种不能实现的感觉一点儿也不使我不安。我只是等待而已。最奇怪的是，我从未试图去‘看’得更清楚，使之更明确、使心中的构思更快地成形。总而言之，我让我的无意识不受干扰地工作以准备未来，并不为了便利或加速这个过程而进行有意识地干预。而我的无意识永远懂得独自确定下来。以致当我完成了眼前的系列，我却还不知道我此刻到底要干什么。这是一个不寻常的时刻，它只是持续一两天，不会更长，我利用这个间隙来整理一下我的画室，而最后，当我感到自己已经准备就绪，就展开画纸，拿起画笔，在桌旁坐下来。于是令人惊讶的现象（奇迹）出现了：突然间，仿佛按照我的意愿，我同自己的无意识沟通了。就像是打开了水龙头，只需几个小时，我便能在纸上拟就新系列的完整方案，再过几小时，一切已经停当，弄得明明白白、清清楚楚。我只需来制作这个刚刚诞生的新系列就行了，而同时又再一次在暗

中把策划下一个系列的任务抛给我的无意识……但是，这并非意味着这种制作只是局限于严格设定的影像而依样画葫芦。很多的创造有待进行，它们涉及到色彩、色调的浓淡或者线条。但是所有大的主体及其处理方式都已确定。剩下的自由是微小的，它们从未牵动主要部分。”

饶可让从 1954 年即他三十四岁起步入艺术之门，踽踽独行，至迷至狂，砣砣的探索，默默的耕耘，近四十年过去了，而今尽管他已是满头银丝，但仍豪情满怀，奋斗不息。谁能预知饶可让的艺术将以怎样的面目出现于未来？未来回答说：探索没有终止，足迹仍在延伸。

1991 年 9 月初稿于北京

1992 年 6 月修改于上海

## 后 记

对于一个身在中国的西方现代艺术史的研究者来说,能有一位法国当代画家成为自己的研究对象,并且在研究中能得到画家本人的大力合作,我感到十分幸运。与画家直接对话,亲眼观看原作,和大量第一手资料的获得,为这种研究提供了极为便利的条件。因此,我要首先感谢我的研究对象、我的合作者、也是本书的主人公雷蒙·饶可让(RAYMONDGEORGEIN)。没有他的热情,没有他的几十封书信,没有他提供的数十页文字材料和几百幅精良的图片,这本书的写作和出版是不可能的。然而,正是由于我所研究的是一个活着的并且其艺术风格仍处于发展演变中的当代画家,因此从某种意义上说,这也多少限制了我作为一个理论研究者的创造性。绝无杜撰,下笔谨慎,无形中成了我不得不遵循的一条原则。

由中国人撰写的关于西方艺术的论著不少,但是研究一位活着的西方画家的著作在中国出版这还是第一次。当我与饶可让聊天谈起这一点时,他惊讶而又兴奋地睁大眼睛、耸起肩、摊开两手做了一个很夸张的动作:“噢,我成了恶魔了!”我相信,随着中西文化交流的不断深入,一定会有更多的西方艺术家被介绍到中国来。

感谢法国驻华使馆文化处法比恩(Fabienne

Verdier)小姐和奥波海纳(Maurrice Oberrenner)先生的帮助。早在1990年刚刚有出版这本书的计划时,法比恩小姐就把这条消息发给了法国的新闻界。

由于我和饶可让之间不能用彼此的母语进行交流,而当我们通过第三种语言——英语——进行对话时,其思想表达的深度大受限制。在这里,我要感谢我的朋友朱英华,感谢他在法文资料的翻译工作上所给予的大力帮助。

我要特别感谢傅培根先生,是他最早提出出版这本书的计划,并最终使这个计划成为现实。我还要衷心感谢唐宗良先生和张翔先生,他们为这本书的出版作了大量工作。

最后,我要深情感谢我的夫人李黎阳,作为同行,她在这本书的写作上提供了许多具体的建设性的意见。

王端廷

1992年6月

## 附录

### 雷蒙·饶可让年表

1920 年

8 月 25 日出生于法国布尔高涅(Bourgogne)。

1927 年

7 岁时随父亲学拉小提琴。

1930 年

9 岁半独自写成第一部小说(厚达一百来页,未出版)。

1933 年

13 岁入蒙塔尔其(Montargies)技术学校学习。

1934 年

中止小提琴训练,转随一位得过罗马奖的老画家学画(不久即放弃)。

1938 年

18 岁考入夏龙(Chalons)工艺美术学院攻读机械工程专业。

1942 年

从夏龙工艺美术学院毕业,获机械工程师证书。随即在夏龙结婚。接着回到巴黎进法国国营铁路公司工作。

1944 年

女儿丽丽亚娜出生。

1949 年

离开法国国营铁路公司，到法国南部海滨的巴约拿(Bayonne)技术学校任工业和机械制图教员。

1950 年

儿子米歇尔出生。

1954 年

创作第一批绘画作品。

1955 年

创作第一幅“运动空间”作品。尝试新立体主义、未来主义等多种风格。在德戈维尔和伦敦参加集体画展。

1956 年

进行最初的人群和裸女画的试验，“煎饼式”的人群和“蚂蚁式”的裸女先后在画中出现。在巴黎“马尔弗朗画廊”(Galerie Marforen)举办第一次个人画展。随后在巴约拿的“佩吉画廊”(Galerie Page)、意大利佛罗伦萨的“号码画廊”(Galleria Numero)、西班牙桑坦德的“门楣画廊”(Galleria Dinted)举办个人画展。加入巴黎的“独立沙龙”。参加贝恩海姆画廊的集体画展。

1957 年

将“煎饼式”的人物引入“运动空间”作品。在巴黎弗尔斯坦伯格画廊(Galerie Furstemberg)、法国昂热的新闻馆(Maison de la Presse Angers)、美国芝加哥的“马歇尔原野”(Marshall Field)、法国比亚里茨的“卡尔东别墅”(Résidence Carlton)、意大利的皮斯托亚博物馆(Museo di Pistoia)举办个人画展。参加巴黎的“独立沙龙”、“比较沙龙”、“拉丁世界沙龙”、“时代见证人沙龙”展览会。

1958 年

在意大利米兰的“宣告画廊”(Galleria dell'Annunciata)、美国纽约的“巴里山画廊”(Berry Hill Galleries)举办个人画展。在意大利佛罗伦萨的“号码画廊”参加集体画展。参加巴黎的“独立沙龙”、“比较沙龙”、“拉丁世界沙龙”、“时代见证人沙龙”展览会。

1959 年

与第一位妻子离婚。患肺结核病。先后创作“光明城”和女性肖像系列作品。在乌斯塔里兹的国际大学(Universite Internationale • Ustaritz)举办个人画展。

1960 年

春天创作的《走出地狱》为代表作的新的系列画。“运动马”系列作品随后产生。年底为根治肺结核病,接受了一次重大的胸部外科手术。

1961 年

第二次结婚。重新开始人物画的研究。在弗朗克福—希尔—梅因的豪斯·栋布什(Haus Dornbush • Francfort-sur-Main)举办个人画展。参加巴黎的“独立沙龙”、“比较沙龙”、“拉丁世界沙龙”、“时代见证人沙龙”展览会。在伦敦参加集体画展。

1962 年

创作具有条带状空间的阿尔普式的人物“变形画”。在巴黎高丽舍画廊(Galerie du Colisée)举办个人画展。参加在瑞士日内瓦画廊举办的集体画展。组织了在意大利皮斯托亚博物馆举行的“巴黎画派”展览会(这是该画派的第一次联展),此展又分别在意大利佛罗伦萨和罗马两地的法兰西学院展出。

1963 年

开始创作“汽车系列”作品(持续到1965年)。在比利时布鲁塞尔的“马德莱恩画廊”(Galerie de la Madeleine)举办个人画展。参加在瑞士日内瓦举办的集体画展。

1964 年

开始创作“飞机系列”作品。在巴黎的“蓝色调色板画廊”(Galerie La Palette Bleu)、美国底特律的“银河画廊”(Galerie Galaxie)举办个人画展。组织了一个题为“艺术中的汽车”的绘画联展,此展于当年的“24 小时汽车赛”期间在法国勒芒汽车博物馆举行。

## 1965 年

创作了第一幅有“宇航员”的作品。在比利时布鲁塞尔的“根基画廊”(Galerie Racines)、法国土伦的土伦博物馆(Musée de Toulon)、美国的弗林特艺术学院(Flint Institute of Arts)举办个人画展。第二次在勒芒汽车博物馆组织举办“艺术中的汽车”绘画联展(同样是在当年的“24小时汽车赛”期间展出)。

## 1966 年

“飞机群”和“宇航员群”绘画作品产生。开始将“拼贴成分”引入绘画。在巴黎的“杜麦画廊”(Galerie Dumay)、“蓝色调色板画廊”、瑞士伯尔尼的“蒙斯德画廊”(Galerie Munster)、美国纽约的“双宇宙画廊”(Galerie des Deux Mondes)、巴黎的“卡塔斯航空公司”(Qautas Airways)举办个人画展。在巴黎的雷诺·爱丽舍宫组织举办了一个题为“汽车与生活”的大型艺术联展,雷诺·爱丽舍宫从此成为汽车博物馆。

## 1967 年

创作第一批“拼贴画”。在勒芒汽车博物馆举办个人画展。在尼斯与雪铁龙汽车公司合作组织举办了题为“艺术中汽车”绘画联展。

## 1968 年

创作“多元明星肖像”系列拼贴画。卷入巴黎的“五月事件”政治运动,成为该运动的积极分子。加入“统一社会主义党”(不久即退党)。创作与“五月事件”有关的政治性的拼贴画。组织一个具有政治色彩的题为“当代的大众”的画展,在巴黎及其周围地区的各“青年之家”巡回展出达一年之久,此展还到瑞士展出。在前西德慕尼黑的法兰西学院举办个人画展。开始研究弗洛伊德的精神分析学(此后长时期致力于心理学、精神病学等学科的研究)。

## 1969 年

在巴黎“马勃夫画廊”(Galerie Marbeuf)举办“明星多元肖像”拼贴画展。

#### 1970 年

创作“聚酯浮雕”，同时开始创作黑墨钢笔素描。“色情系列”钢笔画产生。在巴黎“马勃夫画廊”和意大利皮昂举办个人画展。

#### 1971 年

在巴黎的“那雷拉夫画廊”(Galerie Ranelaph)、意大利的“沃尔特拉博物馆”(Museo di Volterra)、罗马的“第 41 画室”(Studio 41)举办个人画展。组织法国画家参加在新西兰奥克兰举办的一次画展。

#### 1973 年

在意大利米兰的“艾诺斯画廊”(Galleria Eros)举办个人画展。

#### 1975—1977 年

访问印度(3 次)、尼泊尔(2 次)和泰国。

#### 1979 年

开始创作以女性人体和肖像为主体形象的钢笔画。在巴黎“望特饭店”(Hotel des Ventes)举办题为“艺术中的色情”个人画展。

#### 1982 年

在巴黎高等商业学校举办个人画展。首次访问中国。后又分别于 1984、1985、1987、1992 年访问中国。

#### 1984 年

开始创作彩色钢笔画。

#### 1987 年

5 月 5 日—17 日《饶可让绘画回顾展》在北京中国美术馆举行。

#### 1988 年

创作了第一批“中国系列”钢笔画，越来越多地在画上引进汉字。

1990 年

在中国上海《艺术世界》该年度第 4 期发表《我的“中国系列”钢笔画》。

1991 年

继续创作“中国系列”钢笔画，并将诗句引入画面。

1992 年

“中国系列”钢笔画由繁转简，以至文字上只剩下“我爱你”三个汉字。

.....