

繪畫中的音樂
—保羅·克利的《複音繪畫》
De La Musique Dans La Peinture
— La Peinture Polyphonique De Paul Klee

周怡秀
JOU, Yi-shiou

摘要

二十世紀初的現代繪畫潮流中，同時具有音樂家與畫家的雙重身份的克利有其特殊地位。克利在創作中不斷地追尋自然和諧原則，堅持平衡的理想形式；這與克利本身的氣質及其成長過程中滋養他的文學、音樂、自然科學、美術都有關。對克利而言，理想的藝術是植基在大自然永恆不變的和諧與平衡的法則之上的；這一點，他首先在音樂上得到印證。克利還確信，音樂的發展比繪畫要進步許多，繪畫應該向音樂學習，從中汲取靈感。他最推崇的是巴哈與莫扎特兩位作曲家，認為《莫扎特與巴哈的音樂比十九世紀的音樂更現代》，並且足以作為繪畫的模範。在1917年的日記中克利提出了《複音繪畫》的構想，認為《複音繪畫》比複音音樂要更豐富。此後實現《複音繪畫》的雄心，便成了克利繪畫創作中的一大主導力量。

在克利提出《複音繪畫》之前，法國的畫家德洛內的作品曾刺激克利對色彩的發現與進步，同時加強了克利對《複音繪畫》的信心。此後克利掌握《同時呈現》的原則，並以《並列》與《重疊》的方法實驗各種形式的《複音繪畫》。最後在1932年創製了《邁向帕納斯山》（Ad. Parnassum），達到了《複音繪畫》的高峰。而克利的最後遺作中也包含了《複音繪畫》的結構，可見《複音繪畫》在克利創作中的重要性。

Abstract

In the wave of beginning 20th century's modern painting, Klee possessed the double-status of being musician and painter at the same time, which took the significant position. Klee was pursuing the natural harmonious principle and insisting the balanced ideal form for his works. Those were all influenced by his own character and also had things to do with the literature, music, natural science and arts for which flourished him throughout his growing process. For Klee himself, the ideal art was based on the principle of nature's unchanging harmony and balance. He first proofed that viewpoint on music. Klee also believed that the development of music was farther than the one of painting's. One should learn and borrow the ideas from music to improve the development of painting. Klee pay the most respect to both Bach and Mozart. He believed that their music was even more modern than the 19th century's music and could set the example for painting. Klee proposed the idea of polyphonic painting in his diary in 1917. He believed that the idea of polyphonic painting was richer than the one of polyphonic music. Since then, it had become Klee's main motive to fulfill the idea of polyphonic painting for his works.

Before Klee proposed the idea of polyphonic painting, the works of French painter Robert Delaunay had stimulated Klee's discovery and progress for color. Meanwhile, it also reinforced Klee's confidence on polyphonic painting. He then held the principle of "simultaneity" and also used the ideas of co-existing (juxtaposition) and overlapping to experiment the different form of polyphonic painting. Klee finished the work of "Ad. Parnassum" in 1932 and that had reached the peak of polyphonic painting. The structure of polyphonic painting could also be traced in his last work. In that, one could see the importance of polyphonic painting in Klee's works.

* 導論

在二十世紀西方藝術的各個澎湃起伏的風潮當中，保羅·克利的作品總顯得獨樹一格，而且不怎麼受到其他流派興衰的影響。他的畫作尺寸通常不大，但沉穩，內斂，平衡，耐人尋味。即使在表達內心熱情或是焦慮，悲感的時候，技法及內容上也是細緻的，理性的。細心的觀眾會感覺到，克利在他各時期不同類型的作品當中，似乎都有一種對於自然和諧原則的追尋，與對某種理想形式的堅持；如果以為這是某種相當《古典》¹的特質，克利可能不表同意，因為他把這動態的平衡與和諧稱之為《不具悲愴性的冷靜浪漫主義》²。姑不論《動態的古典》還是《冷靜的浪漫主義》，其實都反映了克利對一種宇宙中永恆不變的審美觀的追求。而這個審美觀的形成，和克利本身的氣質，也和成長過程中滋養他的文學、音樂、哲學、自然科學與美術有著密切的關聯。對克利而言，理想的藝術是植基在大自然永恆不變的和諧與平衡的法則之上的；這一點，他首先在音樂上得到印證，並且也努力地在自己的創作中實踐。所以我們在這裏特別要討論的就是音樂對克利的影響，及在他藝術創作中音樂所扮演的角色。

讀過克利日記的人都知道，克利是一個多才多藝的藝術家。他從小畫畫，拉小提琴，喜歡閱讀各類書籍，又喜歡寫詩。由於同樣地熱愛繪畫、音樂與文學，他在尚未成為畫家之前，曾經因不知道該選擇做一個畫家，詩人還是音樂家而煩惱³。最後他決定了當畫家，原因是他認為，在偉大的音樂傳統之下他已經沒有發揮的餘地了，然而繪畫發展尚未臻于圓滿，他還大有可為。而且克利還確信，音樂的發展比繪畫要進步許多，繪畫應該向音樂學習，或從中汲取靈感。他最推崇的是巴哈與莫扎特兩位作曲家，認為《莫扎特與巴哈的音樂比十九世紀的音樂更現代》，並且足以作為繪畫的模範。在1917年的日記中克利提出了《複音繪畫》的構想，靈感便來自於巴哈與莫扎特的複音音樂。克利還更堅信《複音繪畫》比複音音樂要更豐富。從此，實現《複音繪畫》的野心，便成了克利繪畫創作中的一大主導力量。所以他在1928年說：《在十八世紀音樂中已經完成的東西，現在才要在繪畫上開始。》⁴

為什麼克利會認為十八世紀的音樂比當時的繪畫要先進呢？巴哈與莫扎特的複音音樂又有何可取之處？跟克利所信仰的宇宙和諧法則有何關聯？克利要如何實現他的《複音繪畫》呢？又有哪些作品是克利的《複音繪畫》？我們就先從在克利的那個時代來看當時

1 所謂的古典並不意味著克利保守，不知創新；相反的，克利的作品面貌的多樣及不斷更新，都充分證明了其想像力及創作力的豐沛。在此古典是指對自然定律下的和諧與平衡的美感的追求。

2 見《克利日記》。1914年克利寫道：《有人說安格爾曾經指揮靜態，我要超越悲愴性並支配動態，（新浪漫主義）。》1915年寫道：《這不具悲愴性的冷靜的浪漫主義是個前所未聞的流派。》本文關於克利日記之翻譯，大多採雨云所譯版本，但有些地方與雨云略有出入。

3 請參閱《克利日記》，慕尼黑習畫時代之一：1898-1899年。

4 參考克利現代藝術理論中《藝術領域中精確的探尋》（Exakter Versuch im Bereich der Kunst），摘自1928年德梭（Dessau）包浩斯的「造形雜誌」《Zeitschrift für Gestaltung》。Théorie de l'art moderne, p.48。

音樂與繪畫的發展趨勢，逐一地來探討這些問題。

* 年輕時代的克利與二十世紀初音樂與繪畫的發展概況

克利生於1879年，年輕時代的他正好趕上十九世紀末至二十世紀初，世界文明近代史上的幾個重大發現與變革。除了技術與產業革命改變了政經結構及人的生活方式與價值觀念外，在學術及藝術上也有幾個影響深遠的發明或發現：比如1895年法國魯米耶兄弟（Louis, 與Auguste Lumier）發明了電影機，這是在照相技術發明之後的又一大突破，不僅可以將人物的運動實況紀錄下來，也自此創立了第七大藝術－電影。另外在奧國，佛洛伊德集結數年臨床經驗，於1899年起陸續發表《夢的解析》等著作，首創心理分析學派，喚醒人們對於內在心理層面的重視。而愛因斯坦於1905年則提出了《相對論》⁵，把自牛頓以來建立的物體運動觀念及空間與時間觀念完全推翻了，也使《同時性》與《第四度空間》在當時知識界甚至藝文界也成了熱門話題。這些新發展看起來似乎和美術沒有直接關係，但實際上卻或多或少地影響了二十世紀初的繪畫⁶。

那麼在當時美術界狀況又是如何呢？其實從十九世紀照相機發明以來，攝影便逐漸取代了長久以來繪畫的寫實及紀錄功能，藝術家開始重新摸索繪畫的新意義，新形式。印象主義已經把科學的寫實精神用視覺理論推到了極致，也推到了終點。緊接下來的藝術家雖還部分地承襲印象風格，但主要在於找尋更主觀，或是更精神性的創作動機，因此不論是題材的選擇還是造形用色都更為大膽。（比如後印象派諸家中，梵谷及羅特列克傾向於表現主義風格，高更為象徵主義者，塞尚則致力於畫面本身形色結構的主觀分析，都對於後來現代各派有極大的啟迪作用。）到了二十世紀初，藝術家們反傳統的作為更是徹底：1905年以馬諦斯為首的野獸派以粗拙的造形與原色平塗在巴黎造成轟動，同年在德勒斯登以柯西納爾（Kirchner）為首的幾位年輕藝術家創立《橋派》，用強烈的手法描繪人們的精神苦痛，而奠定了德國表現主義的基礎；1907年畢卡索的《亞維濃少女》中，變形與塊面分割預告了立體主義的到來；而同時呈現物體的不同角度的立體風格，也被認為是首度強調了繪畫中的時間因素。1909年起，意大利詩人馬利內提代表未來主義發表宣言，強調速度、動力、光線、節奏的現代美感⁷；到了1910年，康丁斯基創作第一張抽象水彩

5 愛因斯坦是在1900年馬克思·蒲朗克公布於世的量子理論的基礎上探尋而得到相對論。相對論主要在於質疑過去認定的時間的絕對性。其於1905年發表《狹義相對論》中，提出同時間不同速度運動中物體所作的測量結果是不同的。內容還包括光速是一切速度的極限，也是恆常不變的；運動中物體長度會朝前進方向縮短；及著名公式 $E=mc^2$ ，（動能＝質量乘以速度的平方）等，1916年又提出《廣義相對論》，內容包括重力場能改變空間以及時間。

6 如電影技術之於追求動感的未來派、心理分析學說對於表現主義及後來強調潛意識活動的超現實主義都有影響。而相對論中提到的《同時性》（simultanéité）與《第四度空間》說，則刺激了立體主義等對畫面時空的想像力。

7 馬利內提（Marinetti）首先在巴黎費加洛日報（Le Figaro）上發表第一次宣言，1910年又發表《未來派繪畫宣言》、《技巧宣言》。在《繪畫宣言》上簽字的畫家包括：薄邱尼（Boccioni）、卡拉（Carra）、塞維里尼（Severini）、魯梭羅（Russolo）、巴拉（Balla）等。該運動結束於第一次大戰中，約1915年左右。

畫，更推翻了模仿物象的必要性，至此繪畫完全獨立於眼見的自然之外。以上各種不同的新風格不論抽象具象，還都有一個共同點，就是放棄了傳統的透視法。

在音樂方面，隨著十九世紀末的後期浪漫主義作曲家對傳統和弦的擴張，使得調性的界限逐漸模糊，以往由調性結構建立出來的曲式規則也顯得過時了。大膽和弦的運用，如1865年華格納樂劇《崔斯坦與伊梭德》中的混淆式和弦及連續半音，或是後來德布西《牧神的午後》(1894年)中為追求新的和聲色彩而用的不連貫和弦⁸，甚至其他作品中的全音音階⁹，都使文藝復興以來主導西方音樂結構的主調觀念瀕臨瓦解的邊緣。到了1909年荀伯格創作的《五首管弦樂，作品第16號》獨唱劇《等待》，以及1912年的《月宮小丑》(Pierrot Lunaire)，正式推翻調性音樂，宣告無調音樂的誕生¹⁰。

如果我們比較二十世紀初繪畫上與音樂上的革命，會發現有一個相似點，就是一個放棄了文藝復興以來主導西方繪畫空間安排的透視法；一個放棄了也是文藝復興以來，組織樂曲結構的調性觀念。然後二者都在一個保守觀眾很難適應的基點上重新發展。要知道不論是透視法還是調性觀念，對於觀眾或聽眾而言，都是一個作品欣賞的指標：有了透視法，觀眾很容易掌握畫家所表達的空間遠近，物體之間的相互關係；同樣地音樂中調性及其和聲關係，也有著引導聽眾在音樂時間中《旅行》的功能，聽眾即使不懂音樂理論，也能在樂曲進行中感覺出段落、轉折，高潮的醞釀、結尾的到來等等¹¹。一旦這種指引作用的依據消失了，觀眾當然會感到無所適從。

那麼一方面從小接受傳統音樂教育，另一方面又曾受學院式繪畫訓練的保羅·克利，對這兩種藝術的巨大轉型與變革持什麼態度呢？

在繪畫上克利的態度完全是開放的。生於瑞士的克利，是在日爾曼的藝術傳統薰陶下成長的。當時的德國年輕人對如鮑克凌這些後期浪漫派畫家的興趣，超過對法國印象主義的興趣。但是克利對這些專畫神話故事的畫家不能感到滿足，雖然覺得他們無法與偉大的日爾曼音樂傳統相比較¹²。慕尼黑學畫時代起，克利便勤於吸收各種新的訊息，並旅行拓寬視野。他在1901年旅遊意大利，在凡蒂岡朝聖偉大的文藝復興遺產時，覺得它們已與時代脫節，反而激起了他《想創造當代以外的東西的欲望》。¹³他也反對一味的模仿自

8 古典的調性和聲觀念中，對和弦前後連接有嚴格的規範及禁忌。比如，禁止平行五度及八度；不和諧音出現前應先準備，出現後要解決到和諧的和弦上等。很多浪漫派後期作曲家已經無視於這些規則的存在了，但德布西更常讓兩個調性完全不同的和弦相連，造成一種音樂上的色調模糊，所以有人比之為印象派的點描效果。

9 一個八度音程若是用全音來平均分配，可得的音階如下：Do, Re, Mi, Fa#, Sol#, La# (Sib), Do; 或是：Sol, La, Si, Do#, Re#, Fa。德布西就用這個音階來組織新和弦。

10 美國作曲家艾伍士(Charles Ives)比荀伯格更早嘗試無調音樂，但影響力以荀伯格較為重要。當然，無調音樂並不是西方傳統調性被解放後的唯一出路。有許多作曲家也在民謠或外來音樂的調式(mode)中找靈感。此外，與荀伯格同時，也有米堯(Darius Milhaud, 1892-1974, 法國六人團團員之一)，與史塔汶斯基等嘗試作複調音樂。荀伯格在1923年又推出十二音列音樂，希望重建作曲新秩序。

11 調性音樂中主音(tonique)及主和弦的角色就好比透視法中的地平線或消失點，是樂曲進行的一個基準點，樂曲從它出發，最後也要回到這個基準點才能給人休息、停止及穩定的感覺，樂曲才完整。

12 參考《克利日記》1897年11月10日：《…我愈發害怕自己對音樂日增愛好…我拉巴哈的奏鳴曲，之後鮑克凌又算什麼呢？》

13 見《克利日記》卷二，意大利日記，羅馬，1901年11月。

然，認為《重要的是自然據以運作的法則及它如何顯示給藝術家》，而《攝影術的發明正逢其時，恰可用來警告唯物觀的繪畫見解》。¹⁴此時期的克利，腦海裏已經不斷思索著新的創作觀念，並不時湧現靈感，只是尚在未成熟的技法中艱苦地摸索著。1906年定居慕尼黑之後，克利為自己的藝術謀出路，較有機會接觸許多當代活躍的藝術活動¹⁵，也不斷地接受新刺激。比如1908到1909年間他受到梵谷、恩索（James Ensor）及塞尚的啟發¹⁶。1911年對克利是個轉捩點，他的個展在湯豪瑟（Thannhäuser）現代畫廊裏舉行，並且認識了馬克（Franz Marc）、馬格（Auguste Macke）、雅夫楞斯基（Alexei von Jawlensky）及他很有好感的康丁斯基等活躍的藝術家，秋天便加入了康丁斯基組織的《藍騎士》。此外克利也在《藍騎士》畫展中看到了德洛內（Robert Delaunay）的作品，促使他次年往巴黎拜訪這位法國畫家¹⁷，以及畢卡索、布拉克、馬諦斯、德蘭（André Derain）等重要畫家。這一切都說明了克利熱烈參與當代最前衛藝術的發展，並迫切地與其他藝術家交換心得。1913年未來派作品在慕尼黑現代畫廊展出，引起不小的騷動。同年，克利也聽到了荀伯格的《月宮小丑》。這一連串新藝術的刺激使得本就胸懷大志的克利感到興奮，覺得自己也應該掌握時機盡情發揮創作力¹⁸。

然而在音樂方面，克利的態度似乎保留一些，這也是完全可以理解的。從克利的日記上我們可以瞭解，年輕時代起，音樂對他就像是個撫慰他心靈的知心朋友。年輕的克利曾在日記中寫道：《…我愈發害怕自己對音樂日增愛好…我演奏巴哈的奏鳴曲，之後鮑克凌又算什麼呢¹⁹？》《音樂對我像是一個蠱惑的情人²⁰。》《只有在音樂中，我從不遲疑²¹。》《不顧一切地熱愛音樂，不啻說明了不快樂²²。》《每當我需要時，音樂往往予我慰藉。在往後的日子裏亦常安慰我²³。》在克利與他鋼琴家妻子的感情中，音樂也扮演著極重要的心靈溝通及昇華的角色。然而這種撫慰克利心靈的音樂，當然不會是當時的前衛音樂。因為克利所接觸的音樂，不論是演奏還是聆聽，仍是以巴哈以降的古典、浪漫時期的作品為主。他也瞭解自己在音樂上只能做一個業餘的演奏家與愛好者，而不可能真正從事音樂創作的工作。這是因為一方面他認為古代大師作品已臻於完美，無須他來創新；一方面新的音樂潮流尚未定型，也不是他所能掌握的，他無力參與。而1913年當他聽到荀伯格發

14 見《克利日記》1909年3月-5月。

15 不過克利在慕尼黑發展的初期並不順利，1906年曾《單純派》接觸，因路線不和而作罷；1907年亦遭《分離派》拒絕。1908年申請進入版畫藝術家學會也不成。

16 克利在梵谷及恩索的作品裏，看到線條已成為獨立自主的繪畫元素，不再只是描繪物象的次要角色。見《克利日記》1908年11月。他並且認為塞尚是個《最優秀的老師》。見《克利日記》1909年3月-5月。

17 克利回德國之後收到德洛內寄給他的一篇文章《光線》，克利特別將之翻譯為德文。克利日後作品受到德洛內很大的影響。

18 參考《克利日記》1913年。

19 參考《克利日記》1897年11月10日。

20 日記1898年。本句與雨云所譯版本略有出入，原文為：《Die Musik ist für mich wie eine verhexte Geliebte.》。

21 日記1901年。

22 日記1901年。

23 《克利日記》1902年6月-9月。

表的無調清唱劇《月宮小丑》時，雖然覺得該曲《瘋狂》²⁴，卻也為大膽新藝術的出現感到興奮，只不過這首新音樂激勵的，是他繪畫創作的野心。

* 探尋音樂與繪畫的共通點

就這樣克利選擇了他自信有能力發揮創意的繪畫工作，而沒有選擇去作一個平庸的音樂家。然而，不能忘情音樂的克利，很自然的會把他對音樂的心得反映在繪畫創作裏。我們提過克利堅信自然的和諧與平衡法則，而他所深愛的音樂中，這個法則無所不在。如果我們分析克利在日記中對音樂與繪畫之間的類比的心得，與他所堅信的反映宇宙真理的動態和諧觀念，可以發現二者息息相關。

從1905年起，克利就確定繪畫和音樂一樣，都包含時間的因素在其中：《愈來愈多音樂與繪畫之間的相似性強烈地映入我腦海，但是我無法提出精闢的解析。無疑兩種藝術都是時間性的，我們可以很容易證明這一點。克尼爾畫室裏的人正確地討論著一幅畫的“獨白”，其中牽涉到某些時間性的東西，如筆觸的動態，效果的源起等。²⁵1909年也寫道：《我同樣熟悉音樂的情緒領域，也能輕易地構想出與之類似的圖畫。》隔年又說：《有一天我一定要羅列一排排的水彩杯子，在這色彩鍵盤上即興創作。》在此克利《色彩鍵盤》的靈感是來自音階與色調的比較。到了1917年，克利的《複音繪畫》理念逐漸明確：《單純的動態顯得平凡無奇。時間因素應該被消除，昨天與今天同時存在。音樂方面，複音音樂有助於滿足此一需求。“唐·喬望尼”中的五重奏比“崔斯坦”的敘事詩動態更接近我們。莫扎特與巴哈的音樂比十九世紀的音樂更現代。就音樂而言，如果時間的因素能被一種貫穿意識的逆向運動所克服，那麼仍然可望再一次地大放異彩。》《複音音樂式的繪畫于此比音樂更佔優勢，因為時間因素在此地變成空間因素，同時存在的觀念出落得更豐盛。我以映在行進中的電車兩側車窗上的影像為例，來說明我為音樂所設想的反行動態。同樣地，德洛內為了強調他模仿復格曲式而作的繪畫中的時間因素，他選用了無法一眼覽盡的長形構圖。²⁶》這些觀點牽涉到好幾個大的問題，值得分析一番。

首先是音樂和繪畫的時間性的問題。這裏限於篇幅，只能簡略的說明。根據傳統的分類，繪畫是空間藝術，音樂是時間藝術。但是到了二十世紀，這種分類已經不適用了。各種藝術積極地拓展自己的領域，音樂家探尋空間問題，畫家也在思索時間對繪畫的意義。如立體派及未來派都有意地強調繪畫的時間性。克利認為時間的概念是包含在“運動”(mouvement)之中，也就是物體變化現象(devenir)的對應。所以在繪畫上的時間性與形、色的安排所造成的動態效果及創作過程有關。而觀賞者的視線也必需隨著畫面的布局引導而移動，所以欣賞本身也是運動，也是時間性的²⁷。而音樂的時間性是很明顯的，因

24 見註16。1914年克利曾以戲謔但無惡意的手法畫了一張素描，提名為《新音樂的樂器》(克利日記中文版譯為《新樂曲的組合併》)，表達了他對新派音樂的印象。

25 請參考《克利日記》1905年5月-6月。這裏“時間性”一詞(法文 temporelle, 德文 zeitlich)，《克利日記》兩云譯本譯為“變化無常的”，指的是時間中不斷變化的特性，在原文上是同一個字。

26 請參考《克利日記》1917年七月。

為音樂是在一段明確的時間中開始進行到結束。然而這只是音樂的線性時間，也就是音符之間的前後連接關係，在西洋樂譜中以五線譜的水平線作象徵，所謂的《旋律》就是一種音符水平（線性）關係的產物。一般聽眾較常忽略的是音樂的《同時性》，也就是樂譜中垂直方向的樂音關係。比如幾個音符同時組成的和弦，或是不同聲部的同時進行，都是音樂中《同時發生》的例子。我們在此還必需特別說明，古典和聲的進行規則，比如屬和弦解決到主和弦、導音上行到主音、七度音下行一階等，都是根據自然的傾向而定的。所以，調性音樂的時間還受到這種《先天引力》作用，而別具生命力。而克利所推崇的複音音樂，就是在調性規律牽引下，樂音的水平及垂直關係密集交織而成的，亦即不同旋律同時並進的深度音樂。克利想使繪畫汲取音樂的長處，當然首先必需在繪畫中證明時間的存在。

但是克利雖然認為複音音樂可以作為繪畫的榜樣，他卻深知把音樂直接《翻譯》成繪畫是不可行的，二者雖都有時間性，但根本上完全不同。因此他根據自己對繪畫時間特性的觀察，而下了如此結論：《複音式的繪畫於此比音樂更佔優勢，因為時間因素在此變成空間因素，同時存在的觀念出落得更豐盛。》也就是說，不論是單音還是複音音樂，音樂中的時間是單向進行的，從開始到結束沒有回轉的餘地，而且聽眾是被動地跟隨著音符出現的順序來聆賞樂曲。但是繪畫就不同了。繪畫中的時間概念既然是根據畫家筆觸的快慢，及造形與色彩的動態安排而產生的，所以畫面的布局可以從四面八方來作各種安排，使得觀眾在欣賞時，可以從畫面的任何一部分開始，順向、逆向、重復、略過…以至結束，欣賞時間是完全自由的。所以克利曾就此問題說出看法：《音樂作品的好處在於它是精確地隨著作曲家精心安排的順序被欣賞的，但壞處是當我們一再聆聽時，很容易因為同樣印象的反復感到厭煩。而美術作品對於門外漢來說可能有不知從何看起的困擾，但是對有經驗的愛好者而言，他可以隨心所欲地變化欣賞的順序，因而體驗到繪畫中的多重涵義。》²⁸ 因此《複音繪畫》的時間性就比複音音樂要自由、豐富。

其次是聲音和色彩對照比較的問題。其實長久以來，聲音和色彩之間的對照就一直存在著；比如畫家常說的《調子》（指明暗）或是《冷、暖色調》就是借用了音樂名詞的《調》（ton）來比喻色彩；而音樂家們也常說《音色》，《和聲色彩》等等。而色彩與聲音也都發展出《和諧》（harmonie）的觀念，只是和諧在音樂中稱為和聲。所以音階與色階的比較，是一種相當通行的說法。在此我們特別針對古典音樂的和聲觀念對克利的啟發，來簡略地探討克利如何將這也是宇宙共通的和諧觀念應用在色彩上。

克利既然從小受古典音樂薰陶，他靈敏的雙耳習慣的自然是古典音樂和聲感。克利發

27 克利《現代藝術理論》中的“創作者的信條”（IV）一文將繪畫的時間性解釋得很詳細；《一切變化過程（devenir）都在於運動。…空間也是種時間性的觀念…每當一個點開始運動而成為線條的時候，時間的因子就進入其中了。同理，當線條移動生成平面，或平面移動成為空間的時候亦然…在欣賞藝術作品時，觀眾的眼睛隨著畫家安排的路線在畫面上探尋，就像一隻動物在牧場上啃食著草皮一樣。…藝術作品產生於運動，它本身也是凝結的運動，並且在運動中被感受、欣賞（即眼睛肌肉的運動。）》Théorie de l'art moderne, p. 37-38。

28 見《現代藝術理論》中的“創作者的信條”（IV）Théorie de l'art moderne, p. 38-39。

現，古典的和聲不是全然和諧的，而是建立在一種和諧音（consonance）與不和諧音（dissonance）的交替平衡之上的²⁹。和諧音給人安祥，平靜的感覺，令人聯想到秩序、光明、美好的一面；不和協音則製造緊張、不安定、刺激的效果，令人聯想到混亂、痛苦、醜惡的一面。而一首完美的音樂作品不可能全是由和諧的音符組成，也不可能只是由不和協音組成。前者太平淡，後者太刺耳，都無法感動聽眾。音樂中最動人的地方，常常是在一種緊張與舒緩的交替所形成的戲劇效果上：比如從平淡到高潮的醞釀，或是激烈衝突之後得到舒解的快感……才能夠給予聽眾最深刻的感動。而這種戲劇效果的表達，則仰賴於和聲運用上和諧音與不和諧音之間的轉移過程。而古典和聲的先天性的功能和規則，如不和諧音出現之前必需先作準備³⁰，而出現之後必需解決到和諧的和弦之上，正好符合這種戲劇性過程的表達。由於音樂流動在時間之中，所以這種不斷變化和諧是種動態的平衡。

對克利而言，音樂的和諧（和聲）概念和宇宙的平衡和諧規律是一致的。宇宙天體都在永恆的運動中維持平衡與消長，自然界也是在萬物生滅、不斷變化中達到和諧；這種動態變化而且善惡並存的和諧，才是隱藏在事物平靜表面之下的宇宙真理。這世界上不是只有光明美好的事物，它也包容了罪惡、爭鬥、衰敗與死亡；這就是宇宙的真實面貌。所以善與惡、美與醜、生與死、陽剛與陰柔雖然對立，但也互相襯托，互補不足；正如音樂中的和諧音與不和諧音在樂音進行中是相輔相成，缺一不可的。1920年克利也表示：《邪惡不是毀滅或羞辱我們的敵人，而是合作成為整體的力量；也是事物創造及演進過程中的伙伴。倫理的平衡狀態應定義為陽剛本質（凶暴的、刺激性的、熱烈的）與陰柔性質（善良的、增長性的、平和的）的同時互補。》³¹

所以克利覺得：《只強調美麗的藝術，就好比是只跟正數發生關係的數學。》他也發現《構圖上的和諧由於不調和的調子（粗糙、不完美）而別具趣味。這些調子藉平衡作用又恢復均勻狀態。》³²1908年克利的和諧觀念已經確立：《布局完美的畫給人全然的和諧感。但是外行人以為這種整體的和諧是使每一部分都和諧的結果，這完全是錯覺。這種效果是很平庸的，因為一旦第一部分與第二部分相調和之時，便不再需要第三部分了。只有當第一與第二部分彼此粗澀不和，才輪得到第三部分來把這種粗澀轉變為和諧。如此這三部分的和諧才更具有說服力。》³³到了1917年克利在構思一張畫時有如下心得：《魔性與神性互相融和。善惡分明的二元論在此已經改變原意，而重於強調一個矛盾並立的事

29 這裏我們必需解釋一下西洋古典音樂的和聲組織。音樂中的和諧音程是根據自然的泛音現象而定的：比如在鋼琴上彈奏某個低音，首先回應基本音（根音）的音程是依次升高的八度、五度、三度……，所以組成三和弦（quinte）為和諧的和弦。而越晚回應的音程越不和諧，如七度音、九度音，後來也組成不諧和弦。當然不諧和音還包括所有的和弦外音：倚音、先來音、延遲音、經過音……。

30 比如說七和弦的第七度音為不諧和音，根據規則它必需先在前一個和弦中出現，才不顯得突兀刺耳，這就叫做不諧和音的準備。文見 *Theorie de L'art moderne* p. 39。

31 克利受到很深的中國道家思想影響，他曾在自己對各個學科領域所作的分類表格中把老子列為文學範疇的最高境界，見 *Théorie de l'art moderne*, p. 167。

32 以上兩段都出自《克利日記》，1906年三月。

33《克利日記》，1908年十二月。

實。…因為真理要求所有的元素同時並存。》³⁴ 而這個同時呈現的所有元素，包括美與醜、善與惡…形成的衝突對立會在平衡原則下達到整體的和諧；也就是動亂中的秩序，或是平靜事物下所暗藏的動力平衡。現在我們不難明白，克利所謂《不具悲愴性的冷靜浪漫主義》的含義了。因為這種《浪漫主義》要表現的不是個人自憐的感傷或狂野激情，而是一種在理性與平衡規律約制下的衝突與動盪的狀態。

在創作時，克利堅守這種動態和諧的信念。色彩運用上，克利當然也套用了同樣的觀念。如果把色彩上相近的色系視為和諧音，把對立甚至互補的色彩視為不和諧音，那麼這兩種組合在畫面上的互動及平衡的安排就是克利的色彩和聲法。我們將在稍後的作品分析中再作更明確的說明。

最後克利還提出了《複音繪畫》構想，牽涉的是樂音結構與繪畫結構的比較問題。下面我們必需先瞭解什麼是複音音樂，再來看克利如何創作複音繪畫。

* 十八世紀的複音音樂 — 巴哈的復格曲與莫扎特的歌劇

複音音樂就是由兩條以上的獨立旋律同時並行所構成的音樂。在音樂史上起源可以追溯到十一世紀，當人們為單音的葛利果聖歌（chant grégorien）配上另一條裝飾性旋律之時（此旋律叫做 organum，譯為奧爾干濃），複音音樂就誕生了³⁵。此後複音音樂隨時代演進而發展，經過新藝術時期（Ars Nova）、文藝復興時期的經文歌（motet）與意大利牧歌等（madrigal），到復格³⁶（fugue）的形成，把複音音樂帶到形式的最高峰。

複音音樂開始發展的時候，為了避免不同的旋律線同時進行所造成過於嘈雜的現象，作曲家在經營水平方向的旋律美感時，也不得不注意樂音同時發生時，也就是垂直方向的美感，這就促成了對位法（contrepont）及和聲學的發展。對位法強調每條旋律的獨立性，因此每條旋律、每個聲部具有同等份量；不像以和聲為主的音樂中，通常重視單一旋律（或主題），其他聲部只佔次要的伴奏地位。因為複音音樂是並行的獨立旋律組成的，所以和對位法密不可分，是對位性音樂而不是和聲性音樂。當複音音樂進行時，各個旋律之間的水平關係與垂直關係互相牽制著，形成像網一樣交織的關係形式。

不過照理說複音音樂是巴洛克時代之前的音樂風格，為什麼克利卻推崇十八世紀的複音音樂呢？

事實上調性系統及和聲理論自文藝復興時期確立後，複音音樂到了十八世紀的前半期，不論在橫向的對位技術、還是縱向的和聲的考慮，甚至在樂曲的結構形式上，都達到了成熟與完美的極致。巴哈最擅長的復格曲就是最好的例子。復格曲是一種聲部之間摹仿主題的對位音樂，巴哈集其時代眾家風格之所長，將對位技術帶到最完善而且細緻的境

34《克利日記》，1917年7月。這一段話在雨云的中譯本中並沒有翻出來。

35當然這只是西洋音樂史的記載。複音音樂的出現應該更早，在世界其他的種族都有可能發展同樣性質的音樂，只是沒有被記錄而難以考察。我們台灣的原住民的宗教儀式中也有複音性質的音樂。

36復格（拉丁文為 fuga，德文為 fuge，法文及英文 fugue，或譯為復格及賦格）原為《遁逃》之意。音樂上引申為聲部之間的追逐、摹仿。它是對位法創作中，發展到最後的藝術形式。

界；在他的復格曲當中，主題作為曲式發展元素的精確設計、橫向旋律線與縱向和聲之間的完美平衡無人能出其右。他的作品極豐富，復格形式經常出現在大大小小各種不同名目的樂曲中，尤其是在他逝世（1750年）之前，集結其一生智慧結晶創作的《復格藝術》，更是以一個原始主題演出各種不同形式的復格，為後人留下了一套對位及復格最完整、最崇高的範本。

克利在巴哈的最完美的複音音樂中，印證了藝術和諧的最高境界。因為這些對位音樂中的各個獨立旋律同時並進時，除了在和諧與不和諧之間不斷交替之外，各旋律運動方向也是時而相反，時而一致。而在聲部的反向運動中，如高音部上行而低音部下行時，能造成高亢、廣闊的效果而達到一種張力的平衡；相反地高聲部下行，低音部上行時，形成聚合（甚至交錯）的現象，緊密而有力。這一點在克利的藝術理論中常提到的《運動與反向運動》所達到的動態平衡是同一個道理。此外，在巴哈的複音音樂中的每個音符，都像有機體的細胞一樣，背負著精確的生命功能，都是整體中有不可缺少的單位。克利曾說：《藝術世界與人類世界的對話是有機的，就像一首巴哈的創意曲一樣。》³⁷ 更重要的是，這些《有機》的複音音樂不只是充滿生命力，更被偉大的作者賦予了崇高的靈魂。

其實巴哈晚年的時候，複音音樂已經不流行了，取而代之的是一比較簡單、輕鬆、以單旋律為主的樂風，後來逐漸形成初期的古典風格。而在這樣音樂背景下誕生並且成長的莫札特（1756-1791），並沒有因此而輕忽了對位技法的重要性。少年時期旅遊意大利的波隆尼（Bologna）時，莫札特就曾受教於當時的對位法大師馬汀尼神父（Giambattista Martini）；其後又1782年接觸到巴哈的作品³⁸，並且深為著迷。莫札特優美流暢的作品結合了對精密的位技術之後，顯得更豐富深刻；同時也將原本較嚴肅、艱澀的複音音樂賦予了新時代的風格。例如他最後一首交響曲《朱彼得》³⁹的第四樂章中，幾個性格不同的主題並排而下，成為一種復格與奏鳴曲式的偉大結合。

莫札特的最大成就之一是他的歌劇。克利曾說莫札特的《唐·喬凡尼》中的五重奏⁴⁰比十九世紀華格納的《崔斯坦與伊梭德》要更現代，原因很簡單，就在於莫札特把複音音樂的技巧運用在歌劇中了。對克利而言，複音音樂的《同時性》，就等於是《現代性》的同義字。當時最先進的科學家愛因斯坦的相對論中提及《同時性》一詞之後，受其影響的首先是主張《多視點同時呈現》的立體派，而後以德洛內為代表的奧費主義（Orphisme）與意大利未來主義也為《同時性》的字義有過爭議，所以這個時間名詞成了現代藝術家們熱衷研究的方向。然而克利發現在音樂上早已達到同時性的完美表現。除了巴哈的例子之外，克利所熱愛的人才莫札特，在歌劇中不只擅長用音樂鮮活地刻劃人物的個性，還能夠

37《克利日記》，1905年4-5月。巴哈的創意曲（Inventions）通常是兩聲部或三聲部的對位音樂，其中不乏復格或類似復格形式的樂曲。

38 莫札特在斯威登男爵（Baron Gottfried van Swieten）家中認識到韓德爾與巴哈的作品。他還為男爵的樂團改編了十二平均律中的部分復格曲，自己也即興創作了一些前奏曲。

39 第四十一號C大調交響曲《Jupiter》，k.551。

40 我猜想克利所指的五重奏應該是《唐·喬凡尼》第一幕的結尾，當眾人聚集在唐·喬凡尼所辦的化裝舞會中各懷鬼胎的複雜情景。

把同一時間內不同個性、不同動作的人物用複音音樂，也就是用對位技術統整在同一個場景之內，使我們在音樂的整體中還能分別出每個人物的特色及他獨立的語言及動作。克利認為這是最高藝術形式的表現，因為它包含了充滿戲劇張力的動態和諧，與《所有元素同時呈現》卻又亂中有序的宇宙真象。所以這位與巴哈不同性格、不同時代的莫札特，其複音音樂的特色就在於他能在嚴肅的對位音樂中加入了更活潑的戲劇性，以及最溫馨的人性。

正因為克利對音樂的深刻認識，我們會發現他所主張的《複音繪畫》，在《同時性》的表現上，將比其他藝術家要更深思熟慮、更富於內涵。至於要如何在繪畫上表現這種複音音樂主題（或旋律）並列的同時性、以及動態的和諧與平衡，卻不是一個簡單的課題。克利經過長久的摸索與實驗，並吸取他人的經驗，才逐漸達到他的理想。

* 德洛內的影響

克利在1911年的《藍騎士》展覽中看過羅伯·德洛內的作品之後，次年便到巴黎拜訪這位逐漸脫離立體派而更追尋色彩獨立的法國畫家。此時在巴黎的德洛內正在創作一系列的油畫，題名為《窗》。克利回到慕尼黑之後，把德洛內的一篇文章《光線》譯為德文發表在《狂飆》(Der Sturm) 1913年的刊物上。德洛內文章的內容是在鼓吹繪畫應以色彩的《同時對比》⁴¹ (contrastes simultan(s)) 為唯一手法，創造《光線的運動》、《透明感》、《視覺深度》、《和諧與節奏》等效果。根據德洛內所言，他的創作《窗》的時候，靈感是要把互相對比的色彩，《在時間中伸展開來，同時又被一眼觀察到。》他說：《我玩這些顏色就像用色彩的樂句，在音樂中作復格曲一樣。》⁴² 德洛內作品《窗》的系列自然給克利留下深刻的印象，所以他把德洛內譽為《當代最閃耀的人物》⁴³。其主要原因有三：

1. 德洛內也將音樂的概念引用在繪畫裏，並且把時間性的表達作為這種構想的必要條件。所以克利在1917年談到《複音繪畫》時提起：《德洛內為了強調他模仿復格曲式而作的繪畫中的時間因素，他選用了無法一眼覽盡的長形構圖。》指的就是德洛內的《窗》系列中的部分作品。

2. 德洛內把色彩作為繪畫唯一的元素，於是色彩同時等於造形、等於深度、也等於主題。而色彩的安排、結構就像作曲中編列音符一樣，完全不受摹仿物象的限制，完全是自主的。

3. 德洛內啟發了克利運用色彩的技巧，由追求色彩的同時呈現而能達到《深度》與《對比》，特別是一種《透明》的效果，對克利日後的複音繪畫有著關鍵性的影響。

其實在從事繪畫工作的初期，克利常覺得自己的素描線條比色彩的運用要強得多，色

41 這個名詞來自對色彩及人體極有研究的法國化學家薛福赫(Eugène Chevreul, 1786-1889)的科學術語。他的色彩互補的理論也曾對印象派的色光理論及點描畫法有很大的影響。

42 參考Bernard Lamblin所著的《繪畫與時間》(Peinture et Temps, Meridiens Klincksieck 出版, 1987年, 巴黎), 第53頁。

43 出自1912年八月克利為蘇黎世的《現代幫》(Modern Bund)展覽所寫的文章。

彩是他一大弱點。1908 到 1910 年間，克利不斷嘗試色彩的明暗調性、對應關係等，漸有心得。1910 年三月，克利發現《使自己順應顏料盒的內容，這比自然及寫生更重要。》而且《有一天一定要羅列一排排的水彩杯子，在這色彩鍵盤上即興創作。》《用明亮的色彩來表現光的方式顯得老掉牙，把光當做色彩的運動才是新觀念。》這些心得和德洛內的想法已經非常接近，而他一直堅信的動態和諧，與德洛內的色彩同時對比也有相關之處。所以他與德洛內接觸後，信心大增，更勇於色彩實驗。尤其到了 1914 年，克利在突尼西亞這個充滿陽光的國度旅行寫生時，終於在色彩上《得道開悟》了。他興奮地在日記上寫道：《色彩持有我，我不必去尋求它，我曉得它將始終持有我。色彩與我合而為一，這就是快樂時刻的意義。我是一個畫家！》⁴⁴我們也可以從克利在突尼西亞所作的水彩畫中明顯地看出德洛內的影響：比如以幾何色塊為單位的半抽象構圖、鮮明的色彩對比等。而德洛內仿造復格結構的作品系列《窗》，也給予克利很大的刺激與鼓舞，最後促使克利提出了《複音繪畫》的構想。

在此我們不妨先來看看德洛內如何借用復格形式。在 1912 年間創作的《窗》(附圖 1) 系列中，德洛內是以象徵艾菲爾鐵塔的綠色三角形作為復格的《主題》，從而向四面八方衍生出其他次要的三角形，一如復格中出現在其他音域摹仿主題的《答題》。與這些三角形相抗衡的、相《對位》的，則是些以對比色彩為主的反向三角形。如此《主題》、《答題》，甚至《對題》⁴⁵在畫面中同時呈現，延伸發展，就是德洛內的復格結構。即使不從音樂的觀點來看這一系列的《窗》，德洛內也成功地表現出一種透明性，暗喻了透過窗玻璃光影折射與反射之下，陽光普照的巴黎街景。這些德洛內靈活地根據音樂結構創製出的繪畫，並沒有因為音樂構想的牽制而減低了其視覺構思的完美，所以是個繪畫《效法》音樂相當成功的例子。

克利對德洛內的成就雖然非常肯定，但是他知道自己與其他意圖從音樂中尋求靈感的畫家不同，因為他對音樂體認更深入，他的目標更高遠。一旦複音繪畫成為他的理想後，他便結合著在色彩上的自信，積極地著手實現自己的理想。1921 年起克利受邀任教於包浩斯設計學院。藉著教學工作，克利把自己對自然法則的觀察與藝術創作的觀念有系統地整理成教材⁴⁶，一面教導學生，一面也大膽地實驗在自己的作品中。其中色彩學佔了完整的章節，克利也把色彩的漸層、色調與色階排列與視覺運動結合，作為追求色彩能量運動的依歸。取材自音樂的創作理論也佔了相當的份量，包括節奏問題的探討、對位線條的關係，複音音樂的結構等，克利都用了視覺化的簡圖來作分析說明。關於複音繪畫，我們歸

44《克利日記》，1914 年 4 月 16 日。

45 復格曲中，《主題》(sujet, 德文 Thema) 通常是最早單獨出現的一段具旋律，作為全曲特徵及指標。主題完整呈現之後在不同音域（通常在屬音或下屬音）出現摹仿主題的旋律則是《答題》(réponse, Antwort)；而緊接主題後（在同一聲部）與答題相對位的句形，可以是自由的，但是若規律地安排出現則叫《對題》(contre-sujet, Gegensatz)。

46 後來教材分為兩大冊出版，一本叫《創造的思想》或譯為《造形的思考》(La pensée créatrice)，一本叫《無盡的大自然故事》(Histoire naturelle infinie)。內容包含許多自然科學的原理：因為克利認為藝術應該表現的不是可見的自然，而是隱藏在自然表面之下不可見的各種原理或功能。而數學、幾何、物理、生物等學科以及音樂都有助於認識這些抽象的、不可見的原理。

納克利的表現重點，就在於《同時呈現》與《不同元素的動態平衡》。

* 複音繪畫的探尋與實踐：

我們已經知道複音音樂的特色在於不同旋律的同時並行，及旋律線之間的衝突與和解－包括和諧與不和諧的交替、線條的同向進行（平行）與反向進行（聚合與背離）的動勢變化等等。不同旋律的同時進行，就是各個聲部同時作不同運動；所以對克利而言在畫面中就要表達出音樂特有的《同時運動》性質，而不僅僅是同時呈現著各種不同的物體。此外，對位法之下的各個旋律線之間的運動關係，造成了音符不斷衝突與和解的《動態平衡》。記得克利曾說，複音繪畫比複音音樂表現力更豐富；因為繪畫的空間性是多向的，而音樂的時間是單向的。因此克利也在繪畫中把音樂時間觀念轉譯為空間的多向性，用色彩、造形方法來尋求各種動態平衡。

同時呈現：並列（juxtaposition）與重疊（superposition）

其實在樂譜中，複音音樂已經用視覺化的方式呈現出來了，就是橫向旋律線的《並列》。然而在實際聆賞的時候，音樂是沒有垂直水平方向的⁴⁷，我們感到的是錯綜複雜的旋律線互相交織形成的整體，但是聲音不同層次的《重疊》卻歷歷可辨。克利是個技法熟練的演奏家，視譜是他從小就習慣的閱讀音樂的方式，自然他的音樂思維方式也深受這種視覺化的象徵符號影響，進而影響到他繪畫的表現；這一點我們在他許多網狀的、或是樂譜式的水平線構成的作品中可以得到印證。但是克利也明白在聽覺上，音樂是不同於樂譜的視覺感受的。因此他也根據這種聽覺現象，在視覺上用重疊的《透明性》來尋求相近的表現。我們必須強調，這個《透明》的靈感雖然來自德洛內的色彩技法，但是德洛內提到的色彩的《透明性》是根據色光的原理，並不是根據音樂現象。而克利身為一個小提琴演奏家，不論是獨奏還是與他人合奏，他都很清楚每一個音符是如何和其他音符發生關係的；自然地對於聲音同時呈現時的感受特別強烈。所以用透明法在繪畫中表達音樂的同時性，是克利的獨到之處。

a. 同時呈現 - 並列法

在剛開始探尋複音繪畫表現方法時，由於比較受到視譜習慣的影響，克利常用《並列》法來表現複音音樂的結構。我們先以1918年克利的一張命名為《一度從夜的灰色中湧現…》⁴⁸的水彩為例（附圖2）。克利將自己的詩文一列列地逐字寫在上下兩部的水平線構圖中，當然西洋文字的陳列方式本來就是水平方向從左到右，不足為奇；但是這正好也吻合了樂譜的閱讀方向。接著克利將每個字母和橫線的空隙填上了各種顏色，就像克利

47 當然我們必需承認聲音的《音高》在人的心理上是造成高與低的感覺的。而訓練有素的音樂家，聽到音樂時已經習慣於將音符對照樂譜的方式來分析，那麼對於他來說，這種水平、垂直的抽象觀念可能是很明顯的。

48 畫名原文為《Einst dem Grau der Nacht enttaucht...》（Once Emerged from the Gray of Night...），國內或譯為《灰色襯托出來的明夜》、《從灰蒙蒙的夜色中一閃而現……》。

所說的，《在色彩鍵盤上即興創作》，把每個顏色當做一個音符，為他的詩詞譜上了《樂曲》。當然這首色彩歌曲和真正的音樂是不同的，音樂中的音符是在時間中順序出現，而這幅畫中的色彩音符是在畫面上同時呈現。所以觀眾欣賞的時候先看到的是整體畫面，稍後才注意到文字意義。顏色的對比相當明快，上半部傾向暖色調與暗色的對比，似乎應和著詩歌《明亮的夜》的內容；下半部寒色較多，與上半部相對比。如此並列的顏色與顏色之間、排與排之間，甚至上下兩部分之間都形成了一種《對位》形式，和諧與對比交替著；觀眾隨其所好地欣賞，充分把繪畫空間的《同時性》優勢表現出來了⁴⁹。

但是《一度從夜的灰色中湧現……》還只是《複音繪畫》的初步嘗試，克利想要更明確地表現複音結構。在1910年代開始，就有許多藝術家以《復格》形式為創作題材；除了德洛內，還有旅法的捷克畫家庫普卡（Franz Kupka）、和荷蘭的建築家及畫家都斯伯格（Theo van Doesburg）等等⁵⁰，然而每個畫家表現出的《復格》面貌各異其趣。在音樂上可謂專家的克利，當然不會置身事外。於是就在包浩斯設計學院教書的第一年（1921年），克利也著手創製了他自己的復格，就是克利的名作之一《紅色復格》⁵¹（附圖3）。

我們提過復格曲是一種對位音樂，主要的特徵在於《主題的摹仿》⁵²。在一個聲部宣示了主題後，其他聲部依次進行摹仿（也就形成主題、答題的交替）；之後以自由對位方式轉入相關調性，多次地進行主題摹仿；最後經過一些強化手法（如以密集接應strett帶入高潮、持續音pédale的使用等）回到主調結束。當然繪畫上不可能把這些音樂技術一一重現，畫家們採取的是造形上的象徵手法，如我們分析過的德洛內的《窗》便是。那麼克利如何表現復格呢？

在《紅色復格》中，克利仍是受了樂譜影響，採用《並列》的方法表現複音音樂的同時性。但是還不只如此：畫面上呈現了一列列相似形狀的疊合排列，以粉紅色為基調的瓶狀主題由最前方的亮逐漸隱退至背景的暗色中。這樣，色彩與形狀的漸層排列便形成了一種視覺上的前進感，從左向右進行，一如樂譜上音樂進行的方向。而隨著明亮造形的向右推進，左邊的便逐漸暗淡，這就像聽音樂的現象一樣，立即聽到的音符是最鮮明的，而隨著時間的消逝，過去的音符也慢慢地淡忘了。因此克利在此也成功地表達了《線性時間》

49 除了這張結合詩歌、音樂與繪畫的作品之外，我們在後來克利《彩色方塊》系列的作品中，也看到色彩的同時並列所經營出的和諧感。

50 庫普卡在1912-13年間創作了《Amorpha，變色復格》等一系列作品，都斯伯格於1917年為一房屋設計的窗子，就是採用了復格中各種摹仿主題方式組合而成的；此外藍騎士的成員中馬格、康丁斯基也都用他們自己的感受，創製以復格為題或以巴哈為獻禮對象的繪畫，總之復格題材在抽象繪畫初期是許多畫家喜歡借用的形式，包括較不知名的畫家，在此不一一列舉。

51 德文《Fuge in Rot》，法文為《Fugue en rouge》。復格的原始字義確是遁逃的意思，在音樂中用來比喻聲部間的追逐、摹仿。但是國內將此作譯為《紅色的逃亡》或《紅色的瓶子》，似乎都沒有掌握到此畫的音樂內涵，

52 這種摹仿與卡農(Canon)不同，因為卡農是一個聲部從頭到尾一音不漏地摹仿另一個聲部，限制較大，也不一定根據調性來分段落。

的進行現象。如此，橫向線性時間又被上下並排來象徵同時性，結構和樂譜中象徵時間的方法完全一樣。

至於這《紅色復格》的結構要如何分析，並沒有絕對的答案，因為克利也不贊成死板地比較繪畫與音樂。但是我們就根據復格的兩大特徵《摹仿》與《對位》來看這幅畫。以復格而言，《主題》是最早出現具有特色的旋律，在此姑且將形狀最明顯的水瓶狀造形作為《主題》。而摹仿它的《答題》就像回音一樣，在一段時間的差距後再現。在繪畫上，時間的差距則轉化為空間的差距，而《紅色復格》中，不只《主題》，每個形都被它身後重疊的相似形重複摹仿著，正像是回音一樣的《答題》。而與瓶狀《主題》相對位（對比）的《對題》，是一些形狀簡單的幾何形，如方形、三角形等。其中三角形還出現上下顛倒的《相反》動機，這是對位音樂中常用的手法。而梭狀的與圓形的造形可視為《主題》或《對題》衍生出的次要動機，通常用在自由對位中來豐富樂曲的變化。這樣的分析⁵³只是可能性之一，僅供參考。不論如何，這幅水彩和音樂中真正的復格結構雖然相差很大，克利卻成功地將聆聽復格的感受表達出來，就是那種主題重複湧現；各個聲部在時間中進行、摹仿、追逐、然後又消逝的印象。

然而克利並不認為《紅色復格》就算達到了他理想的《複音繪畫》。原因之一是色彩只有紅色調，不足以反映出複音音樂中豐富的和聲變化；其次以時間性而言，雖然用了樂譜的象徵方法表達了線性時間及同時性，但是原則上這還是單向（頂多雙向）的時間觀，並沒有真正發揮繪畫空間與時間多向性的優勢，也沒有達到各種動態力量的平衡。這些部分與德洛內的《窗》比較起來，似乎還不如德洛內色彩豐富的調性變化，與主題向四面八方的延伸發展。

b. 同時呈現 - 重疊與透明感的實驗

由於克利意識到這種《同時並列》的方法只能表現出複音音樂的形式部分，還不能表達複音音樂中旋律重疊的聽覺感受。他開始實驗繪畫的各種《透明》效果來表現聲音重疊的質感。1921 年到 1922 年間，克利在為教學準備的教材中，曾經草擬了一個複音結構的簡圖《三部複音》⁵⁴（Polyphonie trois voix），並且把它安置在名為《由互相交織的元素創造具整體功能的有機體》的課程當中。草圖由三種透明質地形成的平面重疊而成，一層是紅色，另外兩層分別是橫條紋與直條紋，克利將三種平面參差地疊合，形成了密度不一的重疊效果，三者交集處最密集，兩者重疊處次之，不重疊或無色處就單純。但即使在三部分交疊、最密集的地方，我們還是能夠分別出它原始的組成成分。這就像在聆賞複音音樂時，雖然多聲部的重疊造成高密度的音樂，但是聽眾仍能夠在整體中分辨出各聲部的進行一樣。這就是克利要表達的複音的《透明性質》。克利認為，這種結構方式就像有機體的組織功能的一樣，每一部分對於整體生命都是不可分割的單位，一如巴哈的複音音樂。

53 本文關於《紅色復格》的分析與法國音樂家及學者 Jean Ives Bosseur 的觀點極為近似。

54 參考 La pensée créatrice，p. 261。

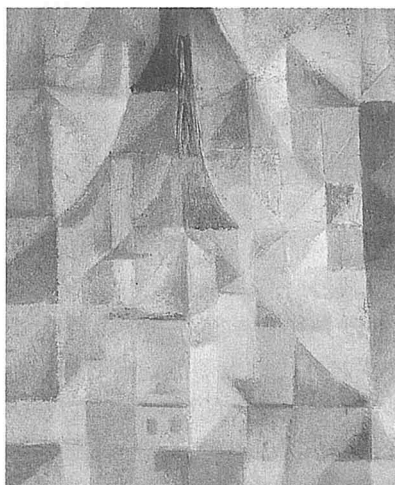


圖 1

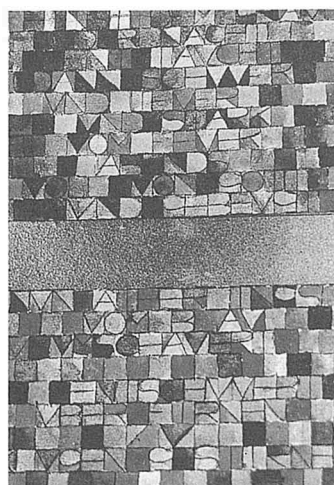


圖 2

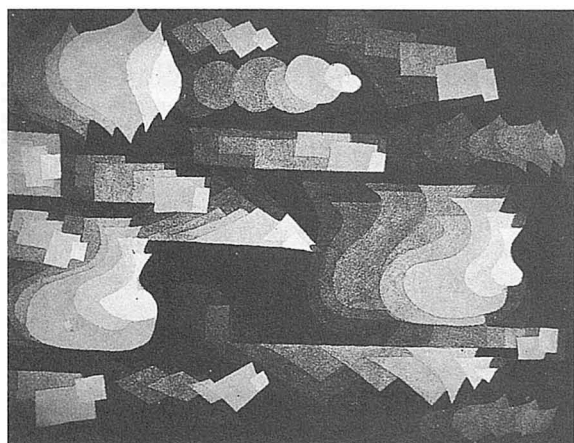


圖 3

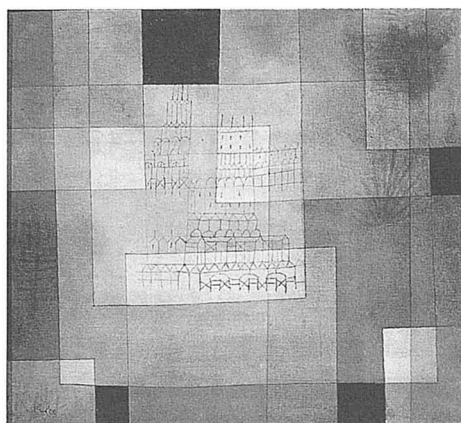


圖 4

圖 1 《窗》The window (La fenêtre)，羅伯·德洛內，1912 年，油畫裱在硬紙板上，45.8 x 37.5 公分；法國葛羅諾布勒美術館 (Musée de Grenoble) 收藏並提供圖片。

圖 2 《一度從夜的灰色中湧現》Once Emerged from the Gray of Night (Einst dem Grau der Nacht enttaucht)，克利，1918 年，厚紙、銀紙、鉛筆、鋼筆、水彩，22.6 x 15.8，保羅·克利基金會，伯恩。圖版出處為藝術家出版社之《保羅·克利—表現主義大師保羅·克利的的生活與作品》，80 頁。

圖 3 《紅色復格》Fugue in Red (Fuge in Rot)，克利，1921 年，紙、水彩，24.5 x 37.3，菲力克斯·克利藏，伯恩。圖版出處為藝術家出版社之《保羅·克利—表現主義大師保羅·克利的的生活與作品》，91 頁。

圖 4 《複音建築》Polyphonic Architecture (Polyphone Architektur)，1930 年，130 (W9) 克利，亮光水彩於繪附著在麻布的棉布上，42.3 x 46.4 公分，聖路易藝術館藏 (The Saint Louis Art Museum)。經德國 VG Bild-Kunst 同意，複製自 Pierre Boulez, Le pays fertile, Paul Klee 一書第 43 頁。

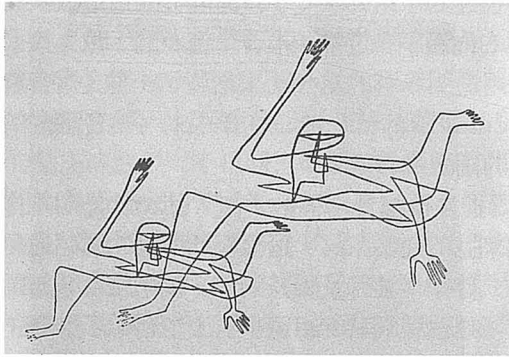


圖 5

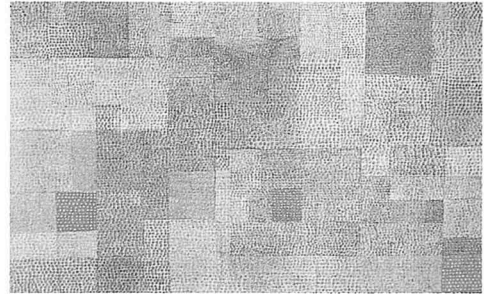


圖 6

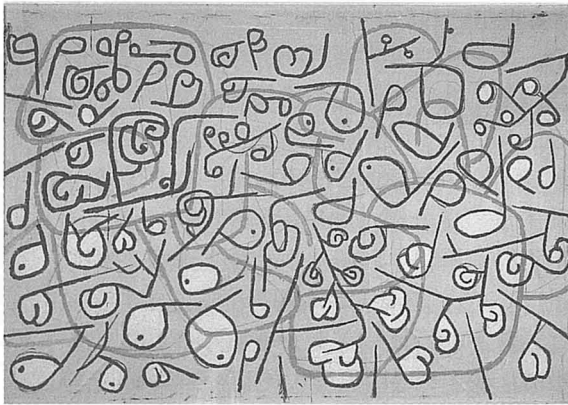


圖 9

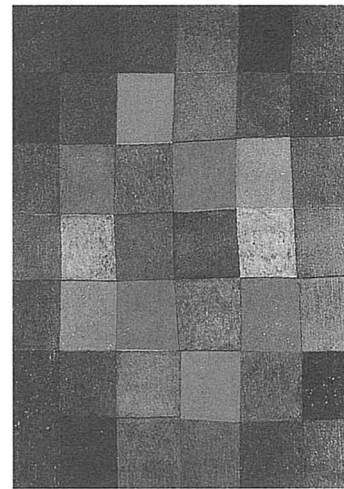


圖 8

圖 5 《飛越自我，[第一種狀態]》Flight from Oneself [first State], (Flucht vor sich, [erstes Stadium])，克利，1931 年，鉛筆與彩墨繪於紙上，42.2 x 58.2 公分，伯恩藝術館藏（Kunstmuseum Bern）。

圖版出處為藝術家出版社之《克利日記選》，11 頁。

圖 6 《複音》Polyphony (Polyphonie)，1932 年，273 (X13)，克利，油彩繪於麻布上，106 x 66.5 公分，巴塞藝術館藏（Kunstmuseum Basel）。本圖片經德國 VG Bild-Kunst 同意，自 Pierre Boulez, Le pays fertile, Paul Klee 一書第 45 頁複製。

圖 8 《新的和諧》New Harmony (Neue Harmonie)，1936 年，油彩繪於麻布上，93.6 x 66.3 公分，古金漢博物館藏（The Solomon R. Guggenheim Museum），紐約。圖版出處為藝術家出版社之《保羅·克利—表現主義大師保羅·克利的的生活與作品》，58 頁。

圖 9 《邁向帕納斯山》(Ad. Parnassum)，克利，1932 年，油彩繪於麻布上，100 x 126 公分，伯恩藝術館（Kunstmuseum Bern）收藏；圖片來源：Paul-Klee-Stiftung，伯恩藝術館。

克利也發現，平面重疊形成的透明效果必需結合色彩，才能達到接近音樂和聲的質感。於是繼色彩漸層排列的《紅色復格》之後，克利在1922到23年間，大量地以水彩作透明重疊實驗，在明度、彩度的漸層疊合中不僅達到了空間深度、及時間性的進退效果，並且也掌握了色彩的豐富變化。即使這些作品的內涵不一定都和複音繪畫有關，也為後來複音繪畫累積了重要經驗。1930年，克利就用透明水彩的重疊法來創製了一些《複音繪畫》，其中包括了名為《複音建築》(Architecture polyphonique)與名為《複音環嵌的白色》⁵⁵ (Blanc polyphoniquement serti) 的兩張水彩。

在《複音建築》(附圖4)中，克利結合了兩種象徵複音結構的手法，其一就是剛才提到的透明色彩重疊；其二則是他所擅長的細線網狀的建築素描：這種網狀素描的靈感最早可能來自克利在突尼西亞之旅所看到的阿拉伯式建築、裝飾及編織圖案，後來結合樂譜的水平垂直觀念而形成了克利特有的網狀風格。所以這種網狀的組織事實上也暗示了樂譜上的複音結構。色彩的重疊上，克利大膽地用了暖色(橙色)與寒色(青色)的多層疊合，除了形成了極為細緻的色調變化，似乎也意圖造出音樂中的不和諧音的效果。所以這張看似簡單的作品中其實包含了多重的隱喻：如複音音樂的結構、對比色彩的和聲變化，半抽象與半具象構圖，及詩意的與建築性的繪畫融合等等⁵⁶。

不過水彩重疊法有其缺點：在表現對比色的同時性時，重疊的部分常變成另一個比較暗淡的顏色，不能像《並列》的方法一樣產生強烈對比的效果，也不像複音音樂那樣可以辨認出原有的組合。所以克利也曾在1923到1927年間，分別用綿密細線條的互相交織、重疊，與噴畫的方法來製造透明感，創製了像《奇怪的花園》(1923年)、《冬之山》(1925年)一類的作品。還有一種表現複音的簡易透明方法值得一提，就是用簡單的線條造形同時進行《摹仿》與重疊。如1930年的《飛越自我》(附圖5)就是一例：兩個重疊的相似人形，較小的在左下方顏色較濃，稍大的在右上方，色彩較淡；令人想起復格曲中的主題摹仿，《主題》與摹仿它的《答題》相隔著時間的差距與音域的差距，在畫中克利則以空間的差距和濃淡或大小的差距暗示出來。類似的表現法不時地出現，如1930年的《兄與妹》(Frère et soeur, Geschwister)就是一例。

1929年克利旅遊埃及後，曾受到馬賽克的啟發，因而繪製以許多彩色的小塊面拼成的馬賽克繪畫。但是最重要的突破，是在1932年間由馬賽克變化出的新技法：色塊與密集的點狀排列的重疊法。這種技法是在畫布上先以許多色彩塊面布局作為底色，然後用不透水性白色釉料一點一點密密麻麻地鋪蓋整個畫面，但是點與點的間隙足夠使底色顯露出來。釉料乾了之後，克利在這些釉料的點上再逐一上色，所上的顏色安排完全不同於底色，因而形成了上下兩層不同的色彩的布局，也就是一種比透明水彩的重疊還要更徹底的《透明》效果。

這個方法正好解決了上述透明水彩的問題，重疊的上下兩色形成新的色彩的同時，原

55 此畫或翻譯為《複音音樂似地包圍著白色》，圖版見西洋近現代巨匠畫集《克利 KLEE》，p.68。

56 克利曾在1902年日記中就說過：《我那高遠的目標，是要把建築性的與詩意的繪畫融和在一起，或者至少在二者之間建立和諧的關係。》

來的組成顏色也能夠清楚地被辨認出來，而不會減低色彩重疊時的彩度。不僅如此，兩種疊合的色彩若是對比色，它所造成的視覺效果是很奇異的，近距離看局部時對比強烈；遠距離看大體時，又融和在一起，並與整體形成色彩上的互動調和。如此兩層色彩中，上與下、左與右、大塊面積與細小色點之間都互相發生著關係，而隨著視點的移動，色彩的和諧與不和諧也不斷交替變化著，形成了極為豐富的動態和聲感，因而達到了接近複音音樂的和聲品質。克利把他這種技法稱戲稱為《也叫點描》，意思是說雖然這個技法與印象派的點描法意義大不相同，但都屬於色光混和效果，姑且也算是點描的一種吧。美國研究克利的美術史家卡剛（Andrew Kagan）則把此法稱為《對位點描法》⁵⁷，顯然更為貼切。克利以這種重疊方法作了許多畫，其中一幅定名為《複音》（Polyphonie）（附圖6）；畫面上重疊的兩層色彩，底層是方形的色面平塗，上層是密集的点形成的色網，每一層都有它自己獨立的色彩布局，就好比音樂中兩個獨立的聲部的重疊一樣。

* 複音繪畫：邁向帕納斯山（Ad. Parnassum）

有了《複音》的經驗，克利再緊接著向前邁一步，製作了一幅可謂克利所有《複音繪畫》的經典代表作：《邁向帕納斯山》（Ad. Parnassum）（附圖7）⁵⁸。畫名一語雙關，涵義之一是指進入藝術的聖殿，即希臘傳說中，藝術與音樂之神阿波羅與眾繆斯居住的帕納斯山。其二是來自於十八世紀的音樂理論專家福克斯（Johann Josef Fux）的一本複音音樂理論《帕納斯山進階之門》⁵⁹（Gradus Ad. Parnassum）。克利這張《複音繪畫》的靈感很可能就是來自於這本書的意義與書名內涵。

這張畫一眼看來，像是一面馬賽克牆被幾條線劃分開來。在受到畫名暗示之後，我們就認出中央的帕納斯山，右上方高懸的太陽，及山下的拱門入口等…這是此畫的詩意內涵。從結構方面來看，克利是以並列的方形色塊為底面；並且選擇了藍色為主調。在加上第二層點狀網面之前，克利先用線條勾勒畫面內容。線條的安排是有意地採取對位式的反向運動：如山峰與拱門右側的V字夾角正好上下相反，太陽上方的雲氣指向左邊而山下的則指向右方⁶⁰，形成了有意安排的反向力量的平衡。然後克利才加上第二層《對位點描法》的色彩布局，此時畫面上綜合了並列與重疊的色彩關係。第二層點狀色彩的分布是根據線條的表現性而定，就像克利替這些對位的旋律線條配上和聲一般：相對於底色的灰藍，克利將線條的夾角內部填上了象徵活力的暖色調，增強了三角形向前的衝力，因此畫面形成了四股推進力，分別是山峰、門右側V的字型、右上方及山腰左邊的雲氣。只有太陽是靜態的，像個能源的儲藏庫，靜靜地向整個畫面散發光與能。

57 Paul Klee / Art & Music, p. 83。

58 此畫的翻譯名稱在國內尚未統一，劉奇偉譯為《去帕納薩姆》，也有直接音譯為《阿德帕那瑟姆》。

59 書原名為拉丁文《Gradus Ad. Parnassum》。這本複音理論出版於西元1725年，曾經給予古典樂派諸家如海頓、莫札特等不小的影響。

60 卡剛指出這兩股雲氣造形事實上是取材自音樂的象徵符號：漸強（crescendo <）與漸弱（diminuendo >）

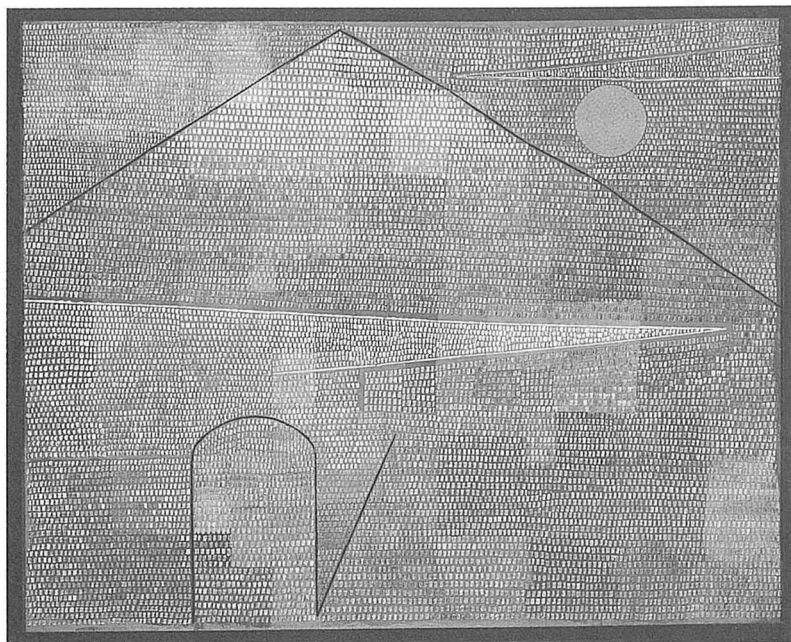


圖7 克利的最後遺作《無題，〔有水果的構圖〕》Untitld [Composition with Fruit] (Ohne Titel) [Komposition mit Früchten]；1940年，油彩繪於紙上，103 x 148公分；圖片來源：Paul-Klee-Stiftung，伯恩藝術館。

在這些暖色的推力之外，是以寒色為主的區域，色彩的活動相對地平靜許多，但也富於細緻變化。色彩從大處來看，有太陽及四股暖色衝力與其外圍寒色成對比；從最細微的點來看，點與底色的對比也相當強烈。比如右上方的紅色雲氣及拱門右邊V字的內部，都是黃或紅色的點與灰藍的底形成的對比，克利有意地把它放在象徵衝力的部分，正好比音樂中的不和諧音為了加強效果，也常常落在強拍上一樣。也正像音樂和聲中的和諧與不諧音的交替一般，當觀眾的視線流覽著畫面時，會感受到一連串的寒色與暖色的刺激、柔和與對比變化，衝突與和解不斷交替著，最後達到一個整體的平衡；我們認為，十八世紀音樂最細緻的和聲美感在此已成功地以色彩表達出來了。畫面上雖以閃亮的色彩表現著活力，卻也流露出一種從容與莊嚴的氣質。

《邁向帕納斯山》等於是克利集結了前面複音繪畫探尋過程中的各種技法與經驗而創作出的作品。在《同時呈現》原則下，各種不同元素的綜合匯集、不同力量的平衡而達到繪畫時空的多向性；不同色彩的並列與重疊，透明感及深度的追求，及音樂的和聲質感、時間中的色彩動態和諧等等，而且就像最完美的複音音樂一樣，每一個組織整體的單位都負載著精確的生命功能。畫中結合了音樂、詩意、理性結構、隱喻符號、宇宙哲學、動力學…的各種品質與深刻內涵；同時，克利也藉著這張畫的象徵意義，為觀眾指出了進入藝術最高境界的路：若要達到理想的綜合藝術，必需聚合各種元素、各種相反的力量；必需經歷千萬個衝突與和解的過程，才能體驗到宇宙真正的和諧與平衡，才是全面而完美的藝術。

* 結語

克利終於以《邁向帕納斯山》達成了他長久以來的創製完美的《複音繪畫》的夢想。這張畫顯然是克利畫作之中，含義最豐富也最深刻的作品。之後，歐洲政局也逐漸緊張，1933年納粹在德國掌權，希特勒的獨裁使藝術界也籠罩上陰影。克利被禁止教學，不久他的作品也被扣上《墮落藝術》⁶¹ (l'art dégénéré) 的大帽子，克利只好回到自己的老家伯恩避難。這生活上的巨變影響了他的健康，也擾亂了他的創作。有一段時間克利作品不多，到了逝世之前（1940年）的兩三年才又開始大量創作。而他晚年的風格回歸到他最本能的素描工具－線條上，尤其是以沉著簡約的黑色粗線與色彩平面的配合，自發性地表現他個人晚年的心理狀態。

那麼在《邁向帕納斯山》之後，複音繪畫的觀念是不是就此在克利的創作思想中消失了呢？答案當然是否定的。我們以幾個例子來證明：1935年克利曾經重拾《飛越自我》中的《重疊摹仿》法作了《找到的出路》(Der gefundene Ausweg)、《按規則種植》(Nach Regeln zu pflanzen) 等水彩，製作類似旋律線條重疊的效果。在1936年的《新的和諧》(附圖8)中，克利以《並列》的色彩方塊將對位法中《摹仿》的各種方式應用在色彩的排列上：正向、逆向，上下倒轉等等，卡爾認為克利的靈感來自荀伯格所創的十二音列作曲法⁶²，色彩採用紅綠為主的對比色系，所以叫做《新的和諧》。而即使是克利的最後遺作《無題》--- 又名《有水果的構圖》(附圖9)中，克利表現的仍是複音繪畫的原則：即兩種不同元素(水果造形及外圍的褐色線條)重疊造成的透明效果，就像不同聲部的重疊一樣。這一切都說明了，儘管克利的風格變化多端，儘管他的創作思想來源包羅萬象，複音繪畫的結構卻始終是盤據他腦海中一種不可缺少的創作模式。

61 克利1931年離開包浩斯設計學院而前往杜塞朵夫(l'Académie de Düsseldorf)藝術學院任教，1933年被納粹剝奪了教權。1937年德國公家收藏的克利作品被沒收，其中十七幅貶為《墮落藝術》在慕尼黑展出示眾。

62 1923年荀伯格為世人又帶來了新的作曲方法，他稱為《彼此休戚相關的十二音創作方法》(dodécaphonisme)。十二音是植基於半音階連串的十二個音符。音符排列方式卻是來自對位法的摹仿方式，主要有三：上下顛倒、前後逆行，及前後逆行的上下顛倒。如此對照《新的和諧》中色彩的排列，對克利的用心便一目了然。

