

# 理性與感性並容 的畫家

## ——談保羅·克利的創作

陳玫琦

國立臺南師範學院美勞系講師

### 前言

保羅·克利(Paul Klee, 1879-1940)是現代藝術園地裡一朵多產的奇葩，生於瑞士、活躍於德國，欣賞克利的創作，就像揭開一頁驚奇，富含詩意、幻想，卻又令人猶如隔岸觀花。克利的藝術悠游於抽象與具象兩界，通行於意識與非意識間的冥渾之域，融和著微妙的魅力與清晰的思想。克利的名言：「藝術不為再現可視，而是使之可視」、「帶著線條去散步」，道出克利理性與感性的二元論。克利的繪畫、理論，甚至人格都具有二極性，但他處理得如此均衡，以致引領我們走過時代的尖端。克利的藝術成就，致使許多畫派爭相宣稱他為代表人物，卻也成為本世紀最難界定流派的畫家。他將畢生的藝術精華奉獻在「包浩斯」(Bauhaus)的教學生涯中，雖僅享年六十一，

其藝術命脈卻在當代前衛運動傳承之下，綿延不絕。

### 一、克利的創作背景

克利的一生可謂是部不滿傳統的奮鬥史，在「征服生命」(conquer life)的最高目標下，其藝術與人生得以美好地結合。決定其藝術發展的三個重要因素是：遺傳、教養與性格(1)，克利自父母處承襲了不同的種族與國情、相同的音樂天賦，使他兼具德國的理性與法國的感性，橫跨西方的科學、熱情與東方的神秘、浪漫，家人是他一生中的精神與物質支柱，使他能無後顧之憂地向藝術國度全力衝刺。克利閱讀廣泛，品味遍及古典與現代，文學、哲學，甚至包括中國詩。他也喜愛寫作，成果有一本載滿其內在奮鬥的日記(1898-1918年)，數十

首雋永優美的詩作，更重要的，還有大量的藝術理論手稿。克利獨鍾十八、九世紀的古典音樂，音樂的稟賦豐富了其創作的題材與形式。克利所受的是正規的科班教育，但真正使他晉身為藝術大師的，卻是持續不斷的嚴格自我訓練，包括文學、音樂的廣泛涉獵，幾次具決定性的旅行，以及與活躍於現代藝術舞台的同儕間之密切交遊。然而，這些影響皆溶為內在的精神吸收及完全的心靈消化，「一切都成了克利」(2)，這位藝術家全神貫注的還是自己。

#### (一) 學習時期

1. 童年與中學時期：1879-1898年  
西元一八七九年十二月十八日，克利出生於瑞士伯恩(Bern)附近慕恆綠林(Munchenbuchsee)的音樂世家。他的天才在幼時寧靜的鄉



▲圖一 克利 有黃翼的聖嬰(Christ Child with Yellow Wing) 1885年 鉛筆、紙 8×5.4公分 克利基金會 伯恩美術館(Paul Klee Foundation, Kunstmuseum Bern)

間形成，擅長刺繡、畫畫的外祖母將克利領進繪畫的天地(圖一)，五歲時，音樂訓練開始起步，終其一生都是位卓越的小提琴演奏家。他的個性敏銳、幽默，屬於榮格派(Jungian)的「內向感覺型」，不論在求學的階段、愛情的追尋或創作的過程，他的表現都是自制的、反省的、奇觀的領悟。音樂與文學一直相伴著克利的成長，以他的家學淵源、在小提琴上的優異成績，選擇音樂為途似乎水到渠成，但最後他憑恃著明確的自覺：「繪畫比詩或音樂有更多作為，有更多可追尋，更能表現我的性格」(3)，決定投身藝術之列。

## 2. 慕尼黑習畫時期：1898-1901年

十九歲的克利自覺較接近德國的知性背景，而選擇前往慕尼黑(Munich)的「巴伐利亞藝術學院」(Academy of the Bavarian Capital)實現理想，受教於當時聲望頗高的史杜克(Stuck)門下，未料史杜克獨尊學院派人體描繪(圖二)，使克利轉投克尼爾(Knirr)懷抱。克利暫且決定以肖像畫家為職，然而「外貌的再現，不是我的任務」，「我要專注在模寫(model)的內在意義上，我要到達核心……我將使繪畫往前邁進」才是他真正的理想。歷經一次次被曙光拂射的「黑暗期」後，克利終於在慕尼黑找到自信與自知。

克利找到自信與自知。

## 3. 義大利之旅：1901-1902年

第一次的義大利之旅(1901年)，是他甫結束學院教育後，首次通盤審視自我、邁向專業的第一座里程碑。在羅馬(Roman)、熱那亞(Genoa)、那不勒斯(Naples)等地博物館、水族館的參觀經驗，使克利同時感受到「歷史」與「自然」的衝擊，這種不斷追尋、審視自己的影響在其藝術表現上所引發的轉變，近的是藉諷刺的蝕刻版畫系列(1903-1905年)來表達反抗傳統的情緒，遠的則是一生中不時出現的自然主題與形式。(4)

## (二) 發展時期

### 1. 伯恩發展時期：1902-1906年

義大利旅行後克利著手進行一連串的繪畫試驗：研究解剖學、在玻璃上作畫、以攝影探索自然……等，訴諸以往所陌生的理性手法來重新學習；他以三重身份自居：一是古希臘羅馬人(肉體的)，客觀態度、入世傾向、建築性重心；二是基督徒(精神的)，主觀態度、出世傾向、音樂性中心；三是自學者(思想的)，渺小、無知的自我(5)。此時克利的作品更形多變，他正游移二種風格之間：一是「哥德-古典」(Gothic-Classic)風格，一是「印象主義」(Impressionism)的舒散風格，主要的嘗試是「玻璃畫」(Sous-Verres)與水彩寫生，從參加「分離派」(Sezession, 1906)展覽的蝕刻版畫(圖三)顯示，「習作」的階段已成過去。

### 2. 慕尼黑發展時期：1906-1914年

一九〇六年當克利更確定自己在藝術上的追尋時，遂與新婚妻子莉莉(Lily S., 1876-1946)移居慕尼黑，謀職不順的頭幾年，克利負責操持家務，生活中的瑣細事物皆入其畫(圖四)，將濃烈的感情、才華深藏心底，歷經多時始見其驚人突破。發展時期的克利，吸收了許多外來的影響：「文藝復興藝術」(Renaissance art)、「拜占庭藝術」(Byzantine art)、「埃及藝術」(Egyptian art)、「哥德式藝術」(Gothic art)、「原始藝術」(Primitive art)、「象徵主義」(Symbolism)、「年輕風格」(Jugendstil)、「印象主義」、「野獸主義」(Fauvism)、「立體主義」(Cubism)、「未來主義」(Futurism)、「表現主義」(Expressionism)裡都有可供他汲取的養分；波提且利(Botticelli)、達



▲圖二 克利 聲名狼藉的男人娼(A Notorious Masculine Woman) 1899年 (在慕尼黑克尼爾畫室的素描作品) 鉛筆、紙 32.5 × 21公分 克利基金會 伯恩美術館



▲圖四 克利 少女與水瓶(Girl with Jugs) 1910年 油彩、紙 35 × 28公分 私人收藏 瑞士



▲圖三 克利 樹上的處女 (Virgin in a Tree) 1903年 蝕刻版畫 23.6 × 929.6公分 克利基金會 伯恩美術館

文西(Da Vinci)、哥雅(Goya)、魯東(Redon)、恩索爾(Ensor)、杜米埃(Daumier)、羅丹(Rodin)、柯洛(Corot)、梵谷(Van Gogh)、塞尚(Cezanne)、馬諦斯(Matisse)、德洛涅 (Delaunay)、盧梭 (Rousseau)、畢卡索(Picasso)、伏爾泰 (Voltaire)、霍夫曼 (Hoffmann)……等，都是他曾先後傾慕的藝術大師。早年與其他藝術家的交遊，和克利藝術觀念的形成與發展有重要的關係，首先是與法國「奧費主義」(Orphism)畫家德洛涅的會晤，開啓克利繪畫與音樂間的門，指引他找到自己的方向：光線、色彩、運動與時間，終於促使克利晉身為大師之級；其次是與「藍

騎士」(The Blue Rider)成員康丁斯基(Kandinsky)、馬克(Marc)等人的相遇與相知。克利漸漸受到各方注目，幸運地親睹自己早年藝業的成功，當然，部份要歸功於其藝術經紀人：瓦爾登(Walden)、高爾茲(Goltz)、嘉兒卡(Galka)、弗萊屈海姆(Flechtheim)、卡恩韋勒(Kahnweiler)。(6)

### 3. 突尼西亞之旅：1914年4月

一九一四年具關鍵性的突尼西亞(Tunisia)之旅，潛藏的天才與外界的刺激不期而遇，裡應外合之下，促使克利告別插畫、版畫家的身份，進而躋身為現代運藝術動的一員，劃下其藝術生涯的第一個顛峰。充塞腦海的「藝術—自然—自我」(Art-Nature-Self)之漫遊印象，驅策克利以「綜合城市建築和圖畫結構」為課題進行創作；從自然的示範裡，他嘗試以一種穩定的「棋盤結構」(chessboard structure)，分解平面成幾何形，以厚重筆觸的「條狀色彩」(bands of colour)表現出逐步的抽象(圖五)。克利藉此檢測出全然自主的色彩語彙，宣告「色彩與我二合為一」、「我是一個畫家了」，那時他卅四歲。(7)

### 4. 戰爭時期：1914-1920年

克利在戰前的「圖畫詩」(Picture-Poems)創作，顯露出莫名的恐懼預感，所有的朋友均因戰爭遠離了，知己馬克陣亡的死訊使克利大受震憾與悼念，引發其作品中反覆出現的死亡意味。戰後，克利沈迷於完全個人的世界，面對斷垣頹壁與腐屍殘局，他的繪畫形式完成了，神秘、幻象的風格取代了自白式的陳述(圖六)；他已視戰爭如過往雲煙，從苦難時期的全盤自我吸收中尋求退隱，使他趨向真正的抽象，這是畫家的明哲保身之道，也是一種無言的還擊。這種轉化現



▲圖五 克利 聖哲插花園 突尼斯附近的歐洲殖民地(Garden in St.Germain, The European Colony near Tunis) 1914年 水彩、紙、紙板  
21.6 × 27.3 公分 紐約大都會美術館



▲圖六 克利 著魔(Kakendaemonisch) 1916年 水彩、畫布、紙板  
18.5 × 25 公分 克利基金會 伯恩美術館



▲圖七 克利 有碎片的靜物 (Still Life with Fragments) 1925年 油彩、紙板 41.2 × 71.8 公分 私人收藏 紐約



▲圖八 克利 大道與旁路 (Highways and Byways) 1929年 油彩、畫布 82.9 × 67 公分 渥勞夫—理查茲博物館 科隆 (The Wallraf-Richartz Museum, Cologne)

實逆境為夢中的「伊美琳」(克利在日記中以“Eveline”表完美的成就與理想)，使「超現實主義」(Surrealism)推崇克利為其重要先驅之一(8)。

### (三) 教學時期

#### 1. 威瑪包浩斯：1921-1925年

一九二〇年，一心謀求教職的克利欣然接受「包浩斯」的聘約。「包浩斯」是一所背負著現代設計教育理想的崇高學府，緣於校長格羅佩斯(Gropius)的智識，創造性畫家克利、康丁斯基相繼來到威瑪(Weimar)。「包浩斯」的召喚，是克利在生活與創作上的新起點，促使克利建立其藝術理論系統，陸續發表〈自然研究之路〉(Approaches to the Study of Nature, 1923)、〈關於現代藝術〉(On Modern Art, 1924)、〈教學見聞〉(Pedagogical Sketchbook, 1925)等著作；在「包浩斯」中的教學相長，克利以各種洗鍊技巧進行完整的畫面試驗，創造出奇異的新畫境，也達到了結構性造形創作的巔峰。(9)(圖七)

#### 2. 狄索包浩斯：1925-1931年

一九二五年「包浩斯」遷校狄索(Dessau)，繼任校長梅爾(Mayer)帶來新人新作風，畫家的地位漸受壓迫。此時克利以中立之道自處，作品著眼於內在構思之上，他有意建立一套獨有的「造形語彙的文化」，使得「宇宙觀和純粹的藝術得以結合」。克利與康丁斯基比鄰而居，二人之間相扶相持、互爭共勉的情誼長達四十年之久。(10)克利仍然四處旅遊，其中埃及之旅(1928)，在其繪畫國度中富饒的題材寶庫裡，扮演著僅次於十五年前突尼西亞之旅的重要角色，促使克利的創作從絢爛歸於平淡、



▲圖九 克利 上升的星星(Rising Star) 1931年 油彩、畫布 63 × 50 公分 貝耶勒畫廊 巴塞爾(Galerie Beyeler Basel)



▲圖十 克利 學者(Scholar) 1933年 不透明水彩、紗布 35 × 26.5 公分 私人收藏 瑞士

返璞歸真(圖八)。一九三〇年，多災多難的學校又不幸落入政治騷動裡，教學變成一種負擔，因之，當「杜塞朵夫藝術學院」(Academy of Art in Dusseldorf)來函邀聘，克利終於結束與「包浩斯」長達十年的互惠關係。

「包浩斯」給予克利的，第一是生平首次的經濟無慮，第二是因應教學之需，促使他去發展創作中的智識性分析，達成作品形式上無止境的開發，內容上不斷的推陳出新，因而締造了藝術生涯的第二個巔峰。反之，克利對「包浩斯」的建樹，其一是提供了創造性的系統教材，平衡「包浩斯」太強調材料與技術的情勢，其二是明朗、純粹

的藝術家特質，維繫了「包浩斯」健康、豐碩的氣息，二者相互輝映的結果，對現代藝術產生了不可估計的價值。(11)

### 3. 杜塞朵夫藝術學院：1931-1933年

杜塞朵夫的自在氣氛使克利抒懷作畫，此階段最主要的藝術追求，一是將理性成份漸漸抽離，加入形而上的元素，二是將光(純粹的光)從自由開展的色彩裡釋放出來，以所謂「分光法」(Divisionism)的技巧，在分割的迷濛色塊上，系統規律地點入色彩，底色和色點相互滲透，形成一具深度的奇幻空間(圖九)。

一九三三年希特勒(Hitler)取

得政權，克利因曾是「包浩斯」之一員遭池魚之殃而被解聘，總計十二年之久的教學生涯，終在納粹的捷伐下劃上句點。

## (四) 伯恩時期：1933-1940年

### 1. 納粹的迫害

克利返回故鄉伯恩，新的德國已不見容他，視其作品為「頹廢藝術」(Degenerate Art)，瑞士又遲遲不批准其入籍申請，事實上，他已成為完全的德國人，逃亡去國使他無比憾動！在瑞士的自由空氣下，克利按照精確的日程表作息：繪畫、演奏、聽音樂會、閱讀，重拾過去的創作軌跡，完成若干戰後所謂



▲圖十一 克利 切斷蛇 (Severing of the Snake)  
1938年 水彩、麻布 52.1 × 39.4 公分  
古金漢博物館 紐約

「粗率藝術」(Art Brut)的作品(圖十),顯現畫家在政治迫害下的不安與恐懼,未了僅能沈默以對或走避,繪畫始終是藝術家最後的棲身之所(12)。

## 2. 疾病的襲擊

因展覽頻繁之故,克利聲名遠播紐約、巴黎與倫敦,待忙亂稍緩恢復創作之際,惡性皮膚病的厄運卻降臨,惟他堅韌地挨度病魔的煎熬,除了最低潮的一九三六年因病重而大量減產,一生至死努力作畫不輟。克利兀自聯想病楚是某種神秘的熱帶惡疾、巫師的詛咒,或是另種形式的懲罰,因此創作集中在「符號」表現上,線條失去了曾有

的信念與大膽,畫面缺少了一貫的率性、敏感與精緻(圖十一)。唯一驚喜的是克利景仰的畢卡索登門探視,讚其作品為「纖細畫」(Miniature),並以「巴斯卡—拿破崙」(Pascal-Napoleon)一語道出克利的內在風範與外在身形。(13)

## 3. 死亡的陰影

也許是冥冥之中感到來日不多,克利亟於把握最後時機發光、發熱,他的畫幅不斷增大、技巧也增

多了,因之產生了大量符號、粗黑線條、簡略單純的晚年典型風格(圖十二),不但再創其藝術生涯的第三個高峰,也等於直接宣告了美國「抽象表現主義」(Abstract-Expressionism)及歐洲無形式繪畫的來臨(14)。一九四〇年,盛大的「蘇黎世美術館」(Zurich Kunsthau)畫展,是他回鄉七年來的成熟收割,卻招致多方攻訐與誤解,敵意似乎喚起事實:專門描繪細節的畫家(他一直如此被認定),正以罕有的樸素、嚴峻與具驚人力量的紀念式語言告別自己。他的病況日益嚴重,麻痺症狀已達心臟,六月二十九日清晨,克利停止了心跳,永遠地睡入另一個更遼遠的國度。



▲圖十二 克利 死亡與火(Death and Fire) 1940年 油彩、漿糊  
麻布 紙板 46 × 44 公分 克利基金會 伯恩美術館

## 二、克利的創作特質

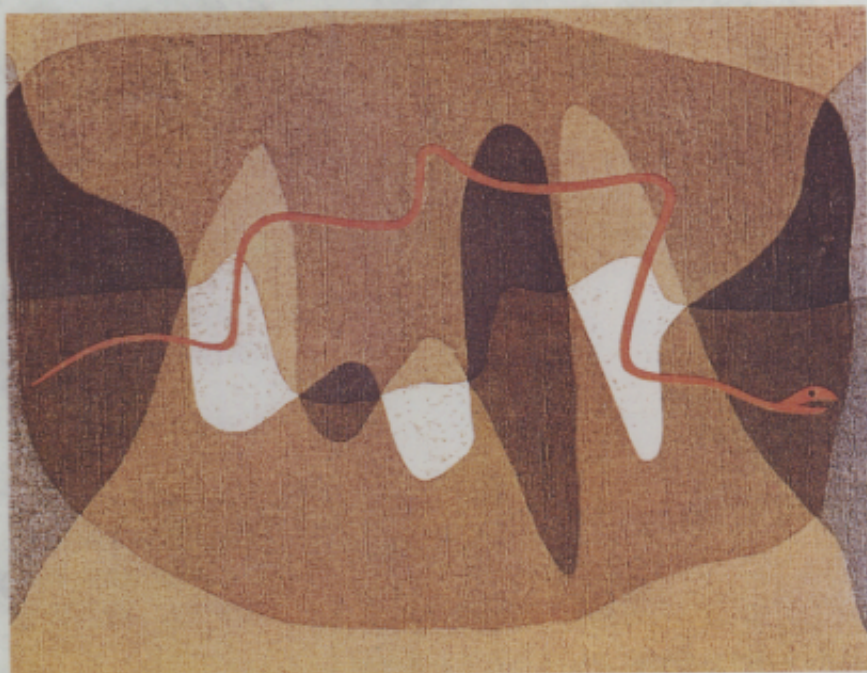
克利十分多產(9146件)，按照一般的風格分析去歸類或分期這些作品，是棘手且無意義的，因為其藝術之發展，並無明顯的階段性，亦無固定的材料，形式、內容與風格更是交叉更替地進行。然而，由他潛蘊的天份衍化的創作特質，最是鮮明引人，而他將事物本源和宇宙構成融入無限的藝術企圖，亦感人至極，值得一探。

### (一) 音樂性

克利的血液、畫筆與琴弓中都帶有「音樂性」(musical)，他擁有不凡的音樂感知，對於音樂與視覺藝術間的關係，比同時代的人提供了更加深刻且獨特的解決方式：他從音樂中借用聲音語彙的純粹圖式，運用作曲法的類推去區辨在繪畫上的靈思，在克利的藝術中「音樂性」並非僅是結果，而是一切的創作過程。

#### 1. 獨立性(Individual)與結構性(Structural)關係的運用

克利辨識出音樂的「組織」(texture)中有所謂「獨立性」與「結構性」成份，前者是旋律的獨立個體，後者則表節奏性的重覆，進而揭開「組織」在視覺藝術領域內比照音樂的相對地位，並發展出「獨立性」與「結構性」二者交互作用的三種型式(圖十三)，第一型式：將線條依循指揮動作的軌跡(獨立性)，漫遊在平面區塊空間上(結構性)，使線條產生了活力與韻律，成功地轉化「時間」(time)為視覺的形式；第二型式是線條的交會，粗線扮演「獨立性」主角，細線則屬「結構性」，二者相遇同行，線條的「對位法」(Counterpoint)

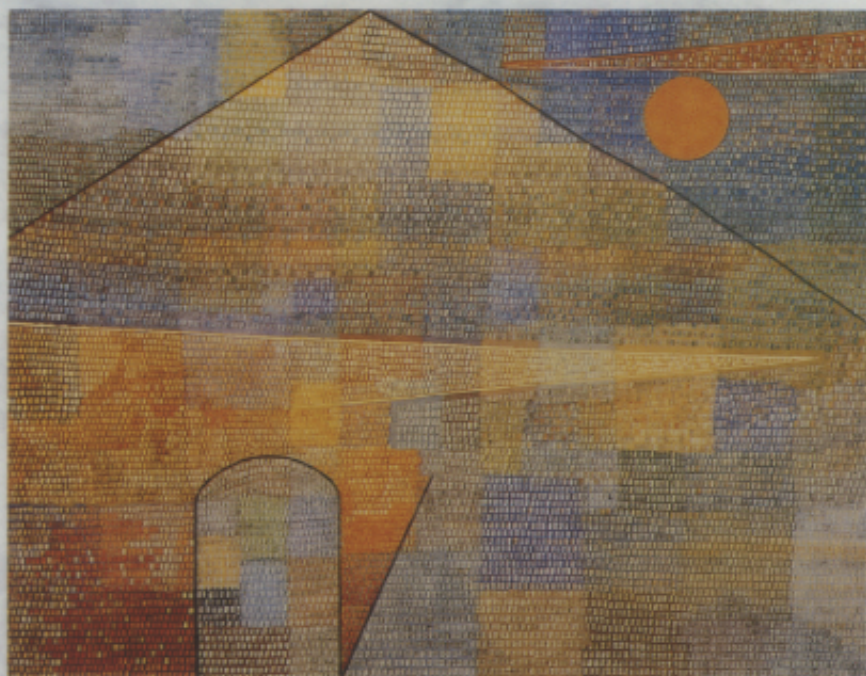


▲圖十三 克利 蛇的行徑(Snake Paths) 1934年 水彩 57 × 63.5 公分  
私人收藏 伯恩

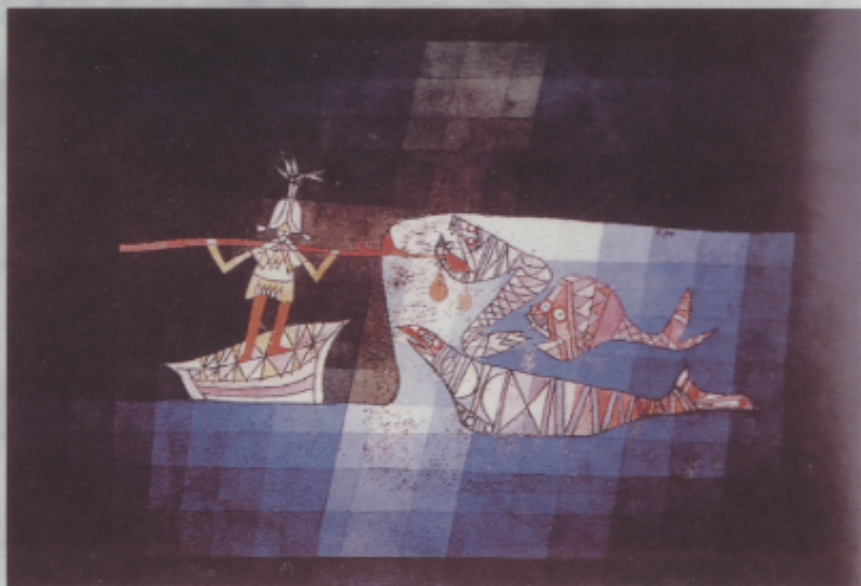


▲圖十四 克利 哈德斯附近的風景(Landscape near Hades) 1937年  
粉彩、畫布 46.9 × 73.1 公分 猶弟卡美術館 紐約(Museum of Art, Utica, New York)





▲圖十五 克利 帕那瑟姆山(Ad Parnassum) 1932年 油彩、畫布  
100 × 126.1 公分 伯恩美術館



▲圖十六 克利 幻想喜戲式的歌劇「海上戰士」的戰鬥景象 (Battle Scene from the Comic-Fantastic Opera "The Seafarer") 1923年 水彩、油彩 37.5 × 51 公分 私人收藏 瑞士

於焉形成；第三型式則從線對線的組織表現，去顯示「獨立性」線條重疊在富韻律（水平、垂直線所排列而成）的「結構性」組合上；克利將此種「獨立性」組合「結構性」的方法，比擬成音樂中的「獨唱與伴奏」(solo voice and accompaniment)。

## 2. 主旋律的處理(Thematic Treatment)

在一些手法精簡的晚年作品中(圖十四)，「獨立性」與「結構性」繪畫要素之間發展出漸增的互賴關係，二者的區別不再那麼明顯，取而代之的是「處理」(procedure)的問題，「獨立性」線條只為修飾「結構性」圖形的界限，而不再負責調節「結構性」圖形的變化；反之，「結構性」圖形的邊緣亦可充當「獨立性」線條的延伸，藝術史家卡岡(Kagan)稱此畫面構成為「主旋律的處理」；克利進一步地將線性的趣味消除後，創造出以方格主宰畫面效果的「神奇矩陣」(magic square)構成系列。

## 3. 複音式繪畫(Polyphonic Painting)

一九三〇—一九三三年間克利以透明、重疊、貫穿等手法表現的「複音式繪畫」系列創作，得自於「複調音樂」(Polyphony)的引導，聯結視覺交響樂與繪畫藝術，以象徵內在的複雜感情。對他而言，「複調音樂」不僅意指「多項獨立聲部(主題)的同時呈現」，乃形式、結構的同時性構成，尚且像十八世紀末的音樂與戲劇一樣，是相異觀念或情緒的同時表現。最具代表性的作品是「帕那瑟姆山」(Ad Parnassum, 1932)(圖十五)，這幅富有獨立的形式活力及豐富聯想的繪畫，堪稱克利一生中最具洞察力

的綜合之作，通幅以「複音式色彩」(Color polyphony)的無數細小色點取代透明矩形色面，成功以韻律性矩陣組成的「動態表現」(dynamic expression)，再創「複音式繪畫」新形式。色彩的變化表現出陽光的時間性：畫面右上角太陽上方的橙色尖錐形表示日出，底部神殿拱門頂端的黃色角錐則象徵日正當中；右側的橙黃椎形可能代表其他的廢墟遺跡，中央矗立著巨大的聖山，山與廢墟的輪廓均以銳利的黑線凸顯，克利似乎有意融二者為一體。

#### 4. 歌劇式繪畫 (Operatic Painting)

當克利成功地藉由「複音式色彩」躋身藝術大師之列的同時，仍面臨如何處置他的繪畫天賦——線條的「心靈即興」(Psychic improvisation)之問題，後來他發展出將有趣的細線素描，重疊在複音色面構成上的「歌劇式繪畫」。克利認為歌劇是一種強調文字、動作與視象之口語化韻律，歌劇中複雜多變的想像所提供的豐富音樂語彙，是激發克利創作的來源之一；克利推想：音樂既可架構歌劇中各構成要素的表現關係，故也能闡明色彩主題與時間、空間運動的理論觀念，代表作有「幻想喜劇式的歌劇『海上戰士』的戰鬥景象」(Battle Scene from the Comic-Fantastic Opera "The Seafarer", 1923)(圖十六)。

綜觀之，克利對音樂所觸及的層面既廣且深，而其靈巧轉化至視覺藝術的歷程，竟也不見絲毫艱澀、牽強，無怪乎詩人里爾克(Rilke)稱許克利的畫是音樂的翻版，藝術家維迪(Verdi)也盛讚克利是二十世紀最具有音樂性的畫家。

## (二) 詩意

二十世紀前半期藝術家的共同點，在於人人皆欲建立個人特色的趨勢，克利更是其中的佼佼者，他的個人世界如臨神話奇境，充滿著曼妙幻想。「立體主義」健將布拉克(Braque)「在形式中思考」(thinks in forms)，而克利在「語彙的神奇轉化中思考」(thinks in terms of magic transformations)，如同一位羅馬詩人所言：「凡我所寫必將化為詩的線條(16)。」

許多學者都強調克利的成就應歸功於文學與音樂的薰陶，更適切的說法，是對視覺感知的卓越敏銳性——一種「第二視力」(克利「讀出」了他所看見的事物，並「解出」其言外之意、弦外之音)。繪畫或可視為克利表現詩的另一形式；相對而言，詩意樹立了克利作品的特殊風格，透過畫面中的詩性形式，重新地詮釋想像的世界。

### 1. 詩性主題

克利作品的標題有許多直接取自詩作，例如：「哀悼的花朵」(Flowers in Mourning, 1917)(圖十七)，掛著淚珠的眼睛，一隻幾乎



▲圖十七 克利 哀悼的花朵(Flowers in Mourning)  
1917年 水彩、鋼筆 22.9 × 14.4 公分 私人收藏 慕尼黑

穿心的箭，沈陷的丘陵，下垂的枝條，一片離枝的花瓣，似乎各懷心曲等待傾訴，彷彿再激動的情結，皆能透過克利得到撫慰；其實這幅水彩，是為戰亡的好友馬克與馬可(Macke)所作的安魂曲。克利的作品看似難以捉摸，卻是意味深長並切中要點，偉大的藝術家從不允許自己的想像，凌駕敏銳的智慧。

### 2. 詩意內涵

詩是思想的精華，克利掌握「少即是多」(less is more)的原則，將視覺世界中的形與色，簡化、還原至一深邃的想像空間，以不同的



▲圖十八 克利 圍繞著魚(Around the Fish) 1926年 油彩、畫布 46.7 × 63.8 公分  
紐約現代美術館

語法泌地吐露著詩意；克利更擅長藉各種技法營造情緒或氣氛，尤其一些含抒情隱喻與東方情調的畫作，最引人共鳴。溯自一九〇一年義大利之旅時，克利曾迷戀於水族館的景象，歷經數年的內在轉化，水族箱內的魚，變到畫中的盤內（圖十八）；籠中鳥，也將是密室內或舞台上緊抿雙唇的人——克利的詩意就表現在諸如此類奇想的轄度內(17)。有位學者以「克利式」的突發奇想比喻他「因為知道得太多，故被惡毒的女王禁錮於俗世畫家的軀殼裡，限制他只能使用三稜鏡透出的七彩光譜色，去表現其荒謬、惡作劇的想像」；藉著他「特有的煉金術」，將捕捉到的瑣細事物轉化成別於真實自然的優美詩意，錯落的線條發出鏗鏘的聲韻，交疊的色面織染出大自然的生命活力，

合奏著一首爭相嘈嚷的田園詩。

不過，克利絕非唱獨腳戲的詩人，他背負著身為當代藝術家的使命，「詩中有畫，畫中有詩」，封他是「詩人畫家」也不為過，或可稱為「心的畫家」(a painter of the mind)。(18)

### （三）自然法則

「自然」(Nature)提供藝術以形式，而藝術則賦予自然嶄新的形式，換言之，「藝術即是透過人的自然」。克利認為，「自然是創造性的，我們也是」，「對藝術家而言，與自然對話不可或缺」；他曾擁有一個包羅萬象的「波羅的海森林」(Baltic Forest)，收集各種乾燥藻類，還自各地帶回多種軟體動物標本、礦石晶體。學者賈茲(Guse)

推崇克利是位真正的「博物學(動／植物學)家」(Naturalist)，他對自然的研究已超乎真實的探索，就他而言，自然和宇宙並非靜止不變，它們生長、成熟、衰微，全憑持續運動的原則。他取材自然，吸吮自然的養分與啓示，有條不紊地發展出其自然法則、宇宙觀，成為創作與理論兩方面的最佳指導原則，其間的演變比音樂與詩二者更加具體、連貫。

#### 1. 自然主題

克利對於有機世界的無盡好奇透過與繪畫主題的結合，引領我們親歷自然多元多變的奧秘；克利慧眼獨具，他不對大自然的表象做細微觀察，而以更深層的知覺，把得來的印象與意象加以視覺化。「植物劇場」(Botanical Theatre, 1924-



▲圖十九 克利 植物劇場(Botanical Theatre) 1924 - 34年 水彩、油彩 紙板、夾板  
50.2 × 67.5 公分 州立連巴浩斯美術館 慕尼黑

34)(圖十九)中細線勾勒出物體的輪廓，旁邊並加上一層具動感的毛狀陰影線，其密度產生不同的形與明暗層次；舞台空間、場景、演員都由植物所構成，但若久視或許會發現，某些略具人形的植物也在回看著你；畫面中央被花與種子包圍的紅色圖形既像心又像淚，同時表現了生命的希望與失望二面；左下角出現了克利一再沿用的螺旋形，意味著生長與生命，右上角則有交叉的十字形，代表著死亡；右側的仙人掌形生物，像是舉起雙臂扮演劇中哀怨、畏懼的角色，這個奇妙的生態舞台裡，植物與動物同生共處，隱匿在神話般的黑暗中，像是隱藏著無數的答案。

## 2. 自然法則

克利致力拓展自然生命的領域

，他橫跨兩個傳統：(一)對自然生命與在其心靈意義上的浪漫敬意；(二)對自我及個人美學形式的現代探索。他是一位自然形式的收藏家，從自我、甚至無意識狀態之深處著手，藉形式元素即興創作，直到聯想、靈感與物象隨心所欲地被發展的線條、色彩與形狀所喚起，此即克利所謂的「心靈即興」(Psychic Improvisation)；他思想的中心是「有機體的類推」(organicanalogy)，對克利而言，「線條像散步」，「相似的形式可像樹木年輪般繁殖」，「結構可遵循多變旋律的途徑運動」，創作即是表現自然法則之通性，作品本身並非法則，而是超越了法則。(19)

克利認為，自然萬物都可從分解、穿透其原始初生之狀況，剖析出物體內部的結構與「功能」(func-

tion)，總合這種「視覺之透視」的經驗，使藝術家能通過肉眼所見事物之外，進而闡釋其內在本質，此即「直覺之闡釋」(Intuitive inferences)(20)，如「闡釋的葉子」(Illuminated Leaf, 1929)(圖二十)等。其次，克利認為無垠的大自然歷史，是一種生命的力量，由兩極之對立而產生：一方是渾沌(chaos)、無秩序，另一方是宇宙(cosmos)、有秩序。克利分別發展此「自然的對立」在色彩對比、生死對照、陰陽相對之上；「花的神話」(Flower Myth, 1918)(圖二十一)中央的巨大花朵代表陰性，向下飛撲的鳥則表陽性，背影的月亮(陰)、太陽(陽)、星星、植物，意味著宇宙的創生乃自植物與動物二界的合併而來，表現了永恆的對立形式。克利教導學生「將有限時間裡的始與



▲圖二十 克利 生長—怪異(Vegetal-Strange) 1929年  
水彩、毛筆 紙、紙板 33.1 × 25.6 公分 克利基金會  
伯恩美術館



▲圖二十一 克利 花的神話(Flower Myth) 1918年  
水彩、粗麻布 29 × 15.8 公分  
施普倫格博物館 漢諾威(Sprengel Museum, Hannover)

終連在一起，就形成一個循環」，「圍繞著魚」(圖十八)是一幅表達自然循環不已的救贖圖，符號和標幟環繞著盤裡的魚，魚的意義在基督教裡象徵上帝之子、救世主。

(21)

自然對這位獨特的藝術家別具意義，因為在德文裡「克利」(Klee)甚至同義於「苜蓿」(Clover)。克利與自然的對話，不論出自感性的摹移，抑或理性的追究，最後，均導引克利悠游於夢與幻想的迷人境界，更顯示其對生命不滅的信仰，深入地抵達其藝術與理論的核心。

#### (四) 符號世界

文字與符號共同具備的象徵美學，在克利的藝術國度中有多元及廣泛的展現，他擁有一座突破成規、獨特的符號寶庫，在他的藝術生涯中，開啓了一次又一次。克利持續不斷地藉符號來構築他的意象世界，其間可看出三個關鍵時期：一是一九一四年突尼西亞之旅時，受到回教藝術的影響，開始以一些簡略符號，取代畫面的自然形式；二是在戰爭封閉的歲月裡，克利的創作反應，逐漸趨向於抽象性與圖像

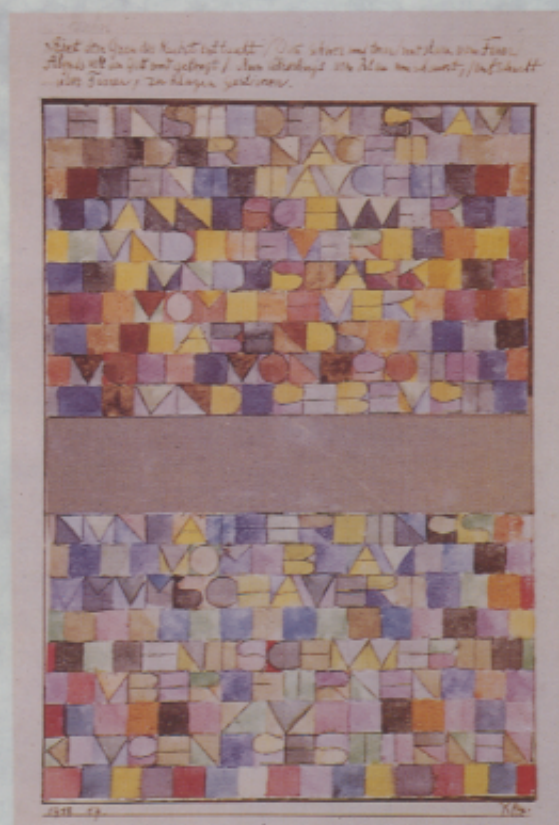
性符號；三是晚年返回伯恩之後，採用大量象徵符號以傾訴自己人生的悲劇及對生命不朽的體認(22)。

##### 1. 文字性繪畫

克利的抽象作品常予人考古文字的印象，除了直接採用文字的原貌外，也間接以文字來表現純粹的感覺機能，並不一定需要解讀。例如「灰濛夜色裡曾出現…」(One Emerged from the Gray of Night..., 1918) (圖二十二)一作，由一首文字詩的字塊排列而成，畫面之外上端寫著「行路」(Bahn)的



▲圖二十三 克利甘苦之島 (Insula Dulcamara) 1938年 油彩、報紙、麻布88 × 176公分 畫布伯恩美術館



►圖二十二 克利灰濛夜色裡曾出現…… (One Emerged from the Gray of the Night) 1918年 水彩、鋼筆、鉛筆、銀紙、紙、紙板 22.6 × 15.8公分 克利基金會 伯恩美術館

標題，上面有三行詩文，大意是：「虔誠的靈魂，在聖潔的火燄中，在沈寂靜謐的夜裡，在星光奪目中冉冉升起……」(23)。這首日耳曼古詩並不易懂，但正因此而更能充份感受色塊之垂直、水平、斜線、直線所構成的「文字畫」魅力。

## 2. 符號性繪畫

一九二六年，在一幅人物素描裡，克利因感無法將其精神和心靈表達出來，便在一旁加「使之可見」(make visible)以自惕，此後，肉眼不可見的情景，都可被他所發明的符號語言給視覺化了。符號性繪畫至「甘苦之島」(Insula Dulcamara, 1938) (圖二十三)達到了頂點，在沈重的黑線下，色彩顯得透明亮麗，卻仍浮現著象徵死亡的蒼白；畫面上緣偏右朝下的實心半圓表示水，偏左向上的空心半圓則是

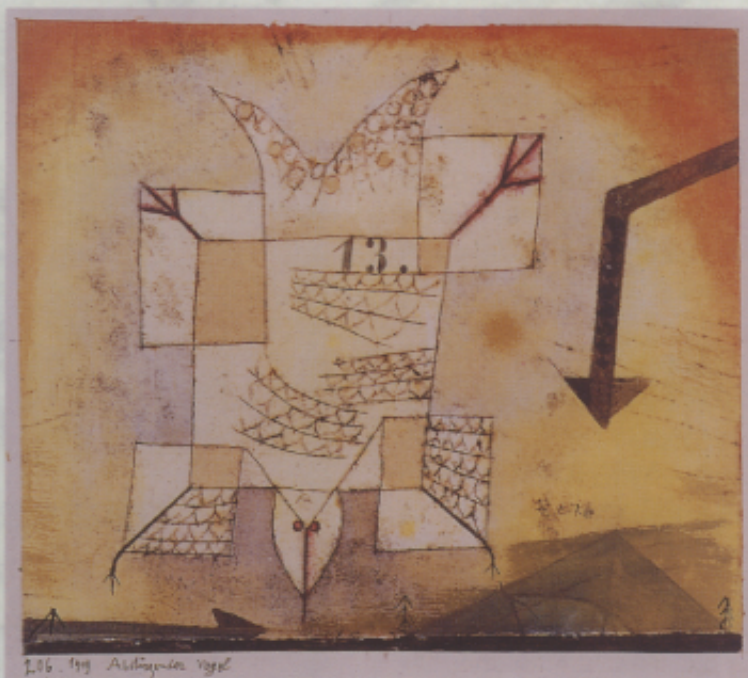
空氣；一艘汽艇在二個半圓的直徑間，沿著想像的水平線前進；這兩個對立的象徵組，可代表生與死的轉換，有限與無限。中央有一頭形，其左側的小直角（└）代表靜止、安息，而相對的圓弧（∩）則代表運動、活力；圖下緣的類似度量單位（...），象徵著人人僅有一次的生命段落；一條飽滿迂迴的蛇狀線條，穿梭在圖的左下半部，用作時間和永恆的象徵。綜言之，「甘苦之鳥」把死亡想像成大自然循環裡的春天景觀，在塵世的生命和永生之間，好似一個告誡。

根據學者研究指出，克利繪畫中反覆出現的符號，具有「圖像學」(Iconography)的意義，其中最常見的箭號，除了單純的指引方向外，尚有產生聯想、注入力量、傳遞思想與暗示運動的作用。「墜落的鳥」(Falling Bird, 1919)(圖二十四)描述的是服役時目睹空難墜機事件的經歷，四足二尾的大鳥，身著盔甲，像恐龍、飛機、風箏的混合體，箭頭朝下，除了表示飛行方向，更是克利藉以象徵不祥之兆的慣用手法，畫面中另外標示著「13.」的不吉數字可為佐證。(24)

除了箭號外，克利作品中還有許多慣用符號，像是意味死亡的十字或叉形，代表宇宙中心的圓圈，以及延長記號、星形、逗點、驚歎號、橢圓形、菱形、半圓形、心形……等，像一隻隻古靈精怪的小惡魔，被克利囚禁在光怪陸離的神秘國度裡，又像一顆顆矚目奪目的寶石，裝綴出克利筆下燦爛繽紛的符號世界。

### （五）原始意趣

廿世紀初以來，現代藝術家開始透過各種「原始藝術」探尋形式的新世界，「橋派」(Brücke)早期



▲圖二十四 克利 墜落的鳥 (Falling Bird) 1919年 水彩、墨水、鋼筆、紙板 16.2 × 18.7 公分 紐約大都會美術館



▲圖二十五 克利 有黃鳥的風景 (Landscape with Yellow Birds) 1923年 水彩、不透明水彩、紙 35.5 × 44 公分 私人收藏 瑞士

曾受「部落藝術」的影響，而「藍騎士」更擴增對「民俗藝術」(Folk art)的引用，並公開讚美兒童畫。不過任何由原始藝術衍生的形式，都經克利再次判讀、改造以致完全轉化為個人的「原始意趣」，卡恩韋勒因而讚美克利是「造形性形式的學者，通曉所有時代任何國家的風格」(25)。

### 1. 民俗藝術

「民俗藝術」是指植基在傳統圖案上的藝術品，帶著一成不變的清新直率。克利在年輕時就能成功地運用本土民俗媒材：玻璃畫，並發展出結合蝕刻版畫的技術。部份克利的作品與民俗藝品之間有類似的正面性 (frontality)、慎重的單位組合、垂直的透視與非寫實的比例；然而，克利作品中微妙調節的色彩、自由開放的構圖及情緒的聯想引用，則是民俗藝術所望塵莫及的。戰後，克利一度將大型植物與簡化的鳥兒加以二次元組合，其平面的裝飾性圖案處理，很接近歐洲民俗刺繡與花邊的對稱設計；如果將「有黃鳥的風景」(Landscape with Yellow Birds, 1923)(圖二十五)倒放，那麼有隻鳥站了起來；若是將右邊朝上的話，則鳥旁的白色盤狀物變成了藍空中的滿月。「阿拉伯之歌」(Arab Song, 1932)(圖二十六)是採用了伯恩著名的標誌：閃電穿心，心形既可表示嘴巴又直達內心，花瓣般的鼻子，以莖狀線條(閃電)連接起來，含蓄地表現了阿拉伯婦女蒙在面紗後，那般婉約的笑容，溫柔的心。

此外，來自瑞士對力學、機械等民間技藝的興趣，以及農民畫中慣用以裝飾角落、強調中心的簾幕圖式，也一一轉移至克利繪畫之中，成爲一種能產生幻覺效果的自信表現。



▲圖二十六 克利 阿拉伯之歌 (Arab Song) 1932年 不透明水彩、麻布 91 × 64 公分 菲力普畫廊 華盛頓特區(The Phillips Gallery, Washington, D.C.)



## 2. 部落藝術

克利一向沈溺在異國情調與奇異效果的品味裡，一九〇五年訪遊巴黎時，適逢原始雕刻正受前衛藝術青睞而風行，他收藏有非洲的矛、箭與面具。與對待民俗藝術相同地，克利並不直接從部落藝術裡移花接木到自己的作品裡，他像是位巫師，用自己特殊的配方去調製達成祈願的靈符。「圖畫選集」(Picture Album, 1937)(圖二十七)最具原始風貌，左上角的面具般人臉、右下角二次元表現的動物與魚，以及佈滿全幅的象形文字與圖騰，都予人一充滿思考性的空間觀感，喚起與化石相近的印象。



▲圖二十七 克利 圖畫選集 (Picture Album)  
1937年 油彩、畫布 59 × 56 公分 私人收藏  
華盛頓特區



▲圖二十八 克利 受保護的孩子 (Protected Children) 1939年 油彩、畫布 75.2 × 100.4 公分  
私人收藏 美國

### 3. 兒童藝術

詩人波特萊爾(Baudelaire)曾為現代畫家立下如此的定義：「天才只是刻意拾回的童年」(26)，克利似乎體現了這句話，他所表現的神奇幻想世界，是天真(childlike)而非幼稚的(childish)。克利選擇的手繪方式，是一種可在兒童塗鴉中找到的所謂「藝術最初的起源」，卻也是別於兒童自然而精緻的世故表現；「受保護的孩子」(Protected Children, 1939)(圖二十八)乍看也有類似兒童的特質，但是克利在此並非單純描寫親子同行的主題，而是以傘(快被吹走了)、母親、孩子，暗示戰火浩劫下人人渴望的安全幸福，於是溫暖的色面成了蕭條街景的深沈諷刺；這樣豐富的繪畫意念、形式的熟練控制與題材的優美諷諭，遠超過小孩的思考與表現能力。其實克利真正的目的，是藉觀察兒童絕對單純的表現汲取內在的確實性，並不耽溺於「兒童式」的繪畫效果，相反地，他期勉自己保持「新生兒」般的觸角，而產生一種「小而真」的誠實。(27)

無疑地，像克利這樣的一個成熟藝術家，必然能從兒童、精神分裂者、原始部落、民俗藝人處，借用任何供其藝術發展的媒材，孕育出自己的視覺舞台，不過更重要的是在這過程中，一切的選擇權操之在己。

## 三、克利創作的價值

### (一) 克利的影響

藝術史家里德宣稱「克利的影響不是層面的：它滲透至靈感的根源，如今仍在繼續，成為我們文化裡的酵素。」克利在創作與理論上，都建立了現代美學的基礎，足堪

與畢卡索、康丁斯基並列為現代藝術運動的催生者。學者譚金(Temkin)曾為文學出「克利為同時代畫家的道路上，打開了多扇門窗。」雖然現代繪畫許多流派都聲稱克利為其代表人物，但克利其實並不真正屬於任何一個，他嫌惡被貼上「××主義」(-ism)的標籤，反對因陋就簡的分類。克利的作品雖然涵蓋了現代藝術運動的元素，但發展的卻是全然自我的風格，因此也可說他身處西方繪畫的主流(從文藝復興至巴洛克之一脈)之外，而正因這種旁觀者的姿態，切中了前衛現象之核心：只有經由置身主流外的「局外人」，藝術才能不斷革新。(28)

### 1. 克利與「達達」(Dada)

「克利的作品，似乎開拓了展現在我們面前的天堂樂園之路」，參與過「達達」運動的藝術家兼作家里希特(Richter)曾如此形容克利。若稱克利為「達達之父」似乎言過其實，因為克利並未直接參與「達達」活動，但是，他與「達達」關係密切，並影響著其中一些藝術家之事實是肯定的：「達達」健將巴爾(Ball)對克利懷有一份特別的敬意，「達達畫廊」的二次落成展中，均囊括了克利用粗陋材質在畫中「化腐朽為神奇」的才華；查若(Tzara)選用克利作品以達到宣揚其顛覆性藝術觀及虛無主義的人生觀之目的；「達達」主義者認為「語言是歷史的具現」、「符號語彙是天堂的真正語言」，繪畫與詩的併連，直通克利美學的中心定理，並雙雙提供了克利與史維塔斯(Schwitters)間之強烈關聯；對恩斯特(Ernst)暨其他蘇黎世的「達達」人士而言，克利在繪畫中打破傳統成規的手法，已足以充任「達達」代表者之一了。(29)

### 2. 克利與「超現實主義」

早期的「超現實主義」自「達達」處承襲了對文化的觀點與詩的運用，孕育出像米羅(Miro)、達利(Dali)、馬格利特(Magritte)等大師；而克利的創作在形式上雖與「超現實主義」無關，但開創的意象、瀟灑的詩意，卻與該派相容，成了「超現實主義宣言」的最佳註腳；克利的作品因符合「超現實主義」美學——夢境的敘事，而被納入「超現實主義」的軌道內；克利對東方文化的轉述，也是為滲透著西方文化敵意的「超現實主義」盛讚的一點；克利「帶著線條散步」、「乘著直覺翅膀的精確」的奇想屢向布荷東(Breton)親切招手，由於他對直覺及自然發生有著如此強烈的信仰，無怪乎「超現實主義」者會尊稱他為「無意識的自動作用」之父。(30)

### 3. 克利與「抽象表現主義」

第二次世界大戰後的眾多藝術風格中，最受矚目、呼聲最高也持續最久的，便是「抽象表現主義」，學者福斯特(Foster)認為，該派自傳統中吸取養分，尤其是三〇年代的畢卡索和克利，他們二人於潛在性(potentiality)的表現，比理解性(realization)為多，為後輩提供了新方向。(31)

雖然克利向來被劃分為「非主流藝術家」(Outsider artist)，但對「紐約畫派」(New York School)而言，克利的巨大影響卻足以使他歸為「主流」之列。根據卡岡的分析，克利對美國繪畫的影響，主要有三波，且極符合其三種藝術類別：(1)一九三五～一九四九年：克利的「即興式素描」(Improvisatory Drawing)，提供托貝(Tobey)與帕洛克(Pollock)在形式問題上的解決途徑，帶領美國繪畫跨越「立體主

義」，躍進西洋藝術史的主流之中；(2)一九四九～一九五七年：晚年的「繪畫性素描」(Painterly Drawing)，被一些對傳統素描產生質疑的畫家們所接受，像葛特列伯(Gottlieb)、克萊恩(Kline)就曾討教於克利的線條表現；(3)一九五四～一九六〇年：美國的色面畫家開始採用克利的閃耀、透明色彩效果，以及其「精確的試驗」(Exact Experiments)——龐大的圖畫資源寶庫。

克利為美國的藝術家提供了繪畫主題的最初答案，沒有人能排除他對美國現代繪畫的貢獻，「美國繪畫的凱旋若無克利，就像二十世紀的『巴黎畫派』(School of Paris)沒有塞尚一樣不可思議」，此一妙喻正是克利一生功績的最佳辯解。

(32)

## (二) 克利的評價

近年來，有越來越多的藝術史家從圖像學、文學、社會學、教育學等不同角度，將研究的矛頭瞄準克利的藝術，這些學者專家對克利的批評大多是正面的。里德給予克利極高的評價，宣稱克利是現代藝術家中最具卓絕智慧的人。史比勒(Spiller)讚許克利是本世紀畫家中，最穩健、最謹慎的畫家，初看最為脫俗，實則最具現實性。拉札洛(Lazzaro)認為，如果靈活外放的畢加索代表著現代藝術的一端，則善感內斂的克利無疑是另一隅。

### 1. 繪畫創作方面

克利是少數能文擅畫的現代藝術家之一，慎重睿智如馬諦斯，多變敏捷似畢加索。麥奎根(McGulgan)認為，當克利一手創建出容納自然萬物的「夢幻屋」，以及發展出音樂與符號的語彙寶庫

時，就等於觸及了每一個主要的現代藝術運動，克利的繪畫其實正是廿世紀藝術的索引(33)。佩羅(Perl)則將克利喻為廿世紀藝術的「墨林」(Merlin，中世紀亞瑟王傳奇和故事詩中的巫師和賢人)——像魔術師般地融合詩歌與科學、「浪漫主義」(Romanticism)與「立體主義」、東方與西方，然後以綜合媒材將其珍貴的成果展示出來。克利的作品曾被不少人喻為「小千世界」，因為除了晚年之作外，大多在一尺在內，但是好個一尺！經仔細端詳，登堂入室，一尺卻成大千；其實，天才何須尺量，偉大的詩意不須大的版面，偉大的繪畫也毋需巨大的畫布，聲音雖小卻仍最具深度。(34)

### 2. 創作理論方面

克利在創作理論上的卓越成就亦備受推崇，記載著克利內在尋覓的日記，除了是每一個研究克利的人所不可或缺的重要參考外，也廣獲藝術史家們的好評，推崇該日記是適時引起整個藝術界革命的宣言；里德並讚揚「思考之眼」(The Thinking Eye)是「現代藝術家所制定的設計原則中，最完備的一冊」——它構成了新時代藝術的美學原理，克利在此所佔的地位可以和牛頓(Newton)在物理學的地位相比擬，影響所及更堪與達文西的審查相比美(35)。克利藝術醞釀的過程極為複雜，包括觀察、沈思，最後還得有繪畫要素上之熟練技巧，他對藝術之主觀來源與客觀手段的堅持，推舉克利成為這時代最重要的藝術家。

克利所造成的衝擊程度再三地成為藝術史家檢測的重點，無疑地，他影響所及的層面必定是寬廣的。克利「百科全書式」的藝術，預告並影響了現代藝術的發展，這一

點是愈辯愈明的，俟克利內在的堅定信念一旦被瞭解與接受，則其作品中的表現，便會為人類所永遠珍視了。

## 結語

綜觀藝術史，能走在時代前端的大師，往往在理智與情感兩方面都能達到微妙的均衡，就像一把剪刀的兩面若不呈對稱的一半，就剪不開混沌，割不斷糾纏。克利便是一個「均衡」的藝術家，他處理具象與抽象之同時，竟能以精妙的空間加以統合；他的作品富抒情詩意、奇特幻想，風格看似難以捉摸，背後卻有嚴謹的原理可供分析，因而能使他壯大成為值得研究的對象。長久以來，因畫幅較小、畫風多變或畫理難解之故，克利在藝術史裡應得的重要地位往往被輕忽了。其實，從他這個源頭所流散出的是龐大、複雜、糾結的支脈；他也像傳遞養分的樹幹，敦促現代藝術在其頂上分枝、萌芽、開花、結果；他是本世紀藝術之見證與索引，讓我們見識到藝術的永不耗竭。▲

## 註

- (1) Gualtieri di San LAZZARO: Klee: A Study of His Life and Work, Frederick A. Praeger, Publishers, New York, 1964, p.3。
- (2) Paul KLEE: The Diaries of Paul Klee 1898-1918, University of California Press, Ltd., Berkeley, 1968, p.197。
- (3) Will GROHMANN: Klee, Harry N. Abrams, Inc., New York, 1967, pp.13-14。

- (4) Felix KLEE: Paul Klee: His Life and Work in Documents, George Braziller, New York, 1962, p.6。
- (5) 同(2), pp.125-130。
- (6) 同(1), pp.48,147。
- (7) Constance NAUBERT-RISER: Klee: The Master Works, Studio Edition Ltd., London, 1990, pp.7-40。
- (8) Michele VISHNY: Paul Klee and War: A Stance of Aloofness, *Gazette des Beaux-Arts*, V.XCII, 1978/12, p.234。
- (9) Christian GEELHAAR: Paul Klee: Life and Work, Barron's Educational Series, Inc., New York, 1982, pp.28-31。
- (10) Beeke Sell TOWER: Klee and Kandinsky in Munich and at the Bauhaus, UMI Research Press, Michigan, 1978, pp.163-169。
- (11) Christian GEELHAAR: Paul Klee and the Bauhaus, New York Graphic Society Ltd., New York, 1973, pp.9-20。
- (12) Peter FULLER: Paul Klee: The Last Years, *Connoisseur*, V.188, 1975/2, p.161。
- (13) 同(3)·巴斯卡(1623-62): 法國數學、理學文哲學家。
- (14) (紐約航訊): 保羅·克利回顧展, 《雄獅美術》, 141期, 1987/2, p.43。
- (15) K. Porter AICHELE: Paul Klee's Operatic Themes and Variations, *The Art Bulletin*, v.68, 1986/9, pp.450-459。
- (16) Maurice RAYNAL (trans. by Stuart GILBERT): Modern Painting, The World Publishing Company, Ohio, 1960, p.233。
- (17) Sabine REWALD: Paul Klee, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1990, p.132。
- (18) Paul KLEE (trans. by Anelm HOLLO): Some poems by Paul Klee, Scorpion Press, England, 1962, pp.5-9。
- (19) 同(16), pp.233-239。
- (20) Stanley William HAYTER: Paul Klee: Apostle of Empathy, *Magazine of Art*, V.39, 1946/4, p.127。
- (21) Albert E. ELSER: Purposes of Art, Holt, Rinehart and Winston, New York, 1981, p.272。
- (22) Andrew KAGAN: William KENNON: The Fermata in the Art of Paul Klee, *Arts Magazine*, V.56, 1981/9, p.166。
- (23) 座右寶刑行會: クレー(Klee), 集英會, 東京1985, pp.37-44。
- (24) M. I. Rosenthal: Paul Klee and the Arrow, University of Iowa, Ph. D., 1979, p.4。
- (25) James Smith PIERCE: Paul Klee and Primitive Art, Garland Publishing, Inc., New York: London, 1976, pp.5-36, 此處資料乃間接引用自D. KAHNWEILER: Paul Klee, Paris, 1947, p.15。
- (26) O. K. WERCKMEISTER: The Issue of Childhood in the Art of Paul Klee, *Arts Magazine*, V.52, 1977/9, p.138。
- (27) Ellen MARSH: Paul Klee and the Art of Children, *College Art Journal*, v.16, 1956/Fall, p.132。
- (28) Carolyn LANCHNER (edit.): Paul Klee, The Museum of Modern Art, New York, 1987, pp.13-16。
- (29) Hans RICHTER (trans. by David BRITT): Dada: Art and Anti-Art, Abrams, New York, 1965, p.39。
- (30) David PIPPER 編(佳慶編輯部譯): 新地平線·佳慶文化事業有限公司·台北·1984, P.167。
- (31) Seephen C. FOSTER: The Critics of Abstract Expressionism, UMI Research Press, Michigan, 1980, p.71。
- (32) Andrew KAGAN: Paul Klee's Influence on American Painting: New York School, *Arts Magazine*, v.49, 1975/6, pp.54-58。
- (33) Cathleen McGUIGAN: A Whimsical Fun House, *Newsweek*, v.109, 1987/2, pp.50-51。
- (34) 莊喆: 又是焦慮渴望的時代嗎?, 《藝術家》, 144期, 1987/5, pp.70-71。
- (35) Jed PERL: Feats of Klee, *Vogue*, v.177, 1987/2, p.106。