

米羅與克利

——西方現代繪畫研析個案例

學者

姜一涵

(圖一A) 盧梭(一八四四~一九一〇)《睡著的吉普賽女郎》一八九七年 紐約現代美術館藏
盧梭五十三歲所作，是他一生中最具代表性的傑作：也是紐約現代美術館的鎮館寶，畫質實、樸厚，夢幻、空靈，是畫、是雕塑、是音樂、是詩……，只這一幅作品，已足可使他不朽了。可是初展出時受盡冷嘲熱諷，無人問津。



(圖一B) 盧梭《夢》一九一〇年 紐約現代美術館藏
此幅畫是盧梭死前的傑作，其重要性不在(圖一A)之下



一、國人對西方現代藝術的冷感

我從一九七〇年到了美國東部，單美東北從波士頓、新港（耶魯所在地）、紐約、費城、華盛頓特區，以至邁阿密所收藏世界現代繪畫之代表作，可能要佔全球總收藏量之四五分之一。而其中最具代表性的要算紐約的現代博物館。我個人拜訪的次數最多的也是這個博物館。

初到美國時，由於英語不靈，很希望能碰到一位能說國語的人共同用母語來討論西方藝術。遺憾的是四分之一世紀過去了，除了一次特約了我的學生在那裡相會以外，只有一次意外驚喜，不期而遇楚戈。由於好奇，很想知道進現代博物館的東方人究竟能佔多大比例，每次進館我都抽樣統計三五個展覽室的東方人。長久統計的結果，東方人大致佔現場的1%-5%。據一位長居紐約學藝術的學生說，中國人逛紐約現代博物館的人口，又不超過東方人的百分之一。

中國人對現代西方藝術的冷感、隔膜可見一斑了。可是隨旅行團進紐約大都會博物館的人就不那麼稀奇了。

二、為什麼國人拒絕接近現代西方藝術？

中國人漠視西方現代藝術、對西方藝術史常識之貧乏，不只限於一般芸芸大眾。甚至有位美術系主任看到一幅現代西畫，他（她）會脫口而出：「我看不懂，它是印象派！」還有位大書家每次講演，總好說：「中國書法就是抽象畫」（書法不管真、草、隸、篆都定形定象，

何稱抽象？若說中國古文字是抽象畫，當然可以）。以上例子可以說明過去百年來藝術教育之失敗。

我舉出以上例子的目的，是希望國內凡是教藝術、學藝術的人，就算是「國」字號專家，對西方藝術常識總該多多少少知道一點點。藝術系所的學生也該加強對西方文化的了解。知己才能知彼，必須知彼當然才能知己。中西文化相遭遇時，便是一場無情地、長期地競爭。不知彼就不知己，就無法致勝。

國內畫西畫的人口不算少，專門研究西方藝術史的人口却不成比例。其原因固然很多，最主要的原因是在過去原始（原文）資料難求，語文能力的限制。研究生或升等論文通常都較難過關（註1）。所以主教育行政的人該鼓勵學生，應多有些人去從事西洋藝術史研究，並能深入去了解。

進入西方藝術堂奧的確較難，最大困難是不得其門而入。常常是：「一部廿四史不知從何讀起。」現在我要把自己的一點經驗寫出來供有志於西方藝術（史）研究的青年朋友做參考。並希望專家們不吝指教，也把自己的心得寫或講出來。

三、走進西方藝術殿堂的鑰匙

國人研究或欣賞西方藝術，一般都是從印象派起步，尤其是後期印象派。傳統的老派西畫家們大多數只能欣賞前後期印象派，所創作的也就充滿了「印象味」。過此，就完全沒興趣了。像頂頂大名的徐悲鴻，最多只能欣賞塞尚、高更，提到馬蒂斯、畢卡索，就嚴格拒絕甚至辱罵。其不能欣賞西方藝術是必

然的，徐悲鴻只是千千萬萬之中的一個例子。

前後期印象派是進入西方藝術史的第一關。這一關若不能通過，對西方就完全不能懂。要過這一關，也要下點苦工，塞尚這一要塞一定要攻下，才能長驅直入。我是國文系出身，專攻「國畫」。一九六二年進入研究所之後，首先意識到「他山之石，可以攻錯」，若能較深入了解西方，就容易「知彼知己」

（反之亦可）。於是決定先從塞尚起，把可能找到塞尚畫冊的畫，統統複印下來依年序排列了一遍。並一幅幅地分析研究，國內專家們做過這工作的可能不多。做學問這種笨工夫一定不能省。從一九六二到一九八二年間的二十年裡，我一直在鑽研前後期印象派。一九八三和八四這兩年暑假中，我回到美國普林斯頓度假，新購得史作裡先生的《形上美學導言》和《塞尚藝術之哲學探測》（仰哲·一九八二；後收入「美學系列」之②⑤—書鄉文化·一九九三），曾一字一字詳讀這兩本書，並把我所搜得的塞尚畫冊、複印資料，一一和史先生的書來印證。我覺得自己完全佔有了這一大寨，其他小據點小堡壘就不攻自破了。青年朋友多不耐心去做這樣的笨工作，所以對前後印象派的了解也只是皮毛，更莫說登堂入室了。

我對西方藝術史的了解，一開頭就不以前後期印象派為滿足。我一方面研究前後印象派各家，同時觸角早已伸展到更現代的。我研究西方現代畫史的重點順序是：梵谷、高更、塞尚；畢卡索、馬蒂斯、盧梭；孟德里安、康定斯基、孟克；米羅、克利……，而下工夫最大的是塞尚、孟德里安和米羅。其他都較易了解。

從前後期印象派過渡到二十世紀中晚期的現代、後現代，這中間有三個關鍵人物絕不能跳過，那就是盧梭、馬蒂斯和畢卡索。一般人認為盧梭的畫較具象、較容易了解，其實不然，要了解盧梭要好好下一番苦工。從一九八〇年代起，我提出了一個口號：「透過形色單刀直入真理（藝術）的最核心處」，若採用這種方法，你會發現盧梭是「仰之彌高、鑽之彌堅」，（圖一A、B），攻不破、鑽不透的。非有大才力、大勇氣不可，相形之下馬蒂斯和畢卡索就太「淺」了。若是馬蒂斯和畢卡索這兩個據點還攻不下，就不該妄談西方現代藝術。畢卡索實在太聰明、太厲害，把全世界的藝術家、藝評家統統當做傻瓜，他也以此洋洋自得，認為他的魔術誰也拆不穿。事實上魔術終究是魔術，一旦被揭穿就不過如此；馬蒂斯在形與色的表現上，博大遼闊而不够深沈（最少深沉不如盧梭），雖光耀、璀璨，痛快、淋漓却不耐深思，他把形色的秘密幾全部攤開了，並明明白白地說了出來，使後繼者已「無話可說」之感。馬蒂斯對於形和色的揭發表現，真可謂「前無古人，迄無來者」，我個人對於形色的理解，得力於馬蒂斯最多。

無論如何，以上三人（盧梭、畢卡索、馬蒂斯）都是比較易於理解的，因為他們不管怎麼變，都沒有超出形與色，他們的天才和生命力也全部表現在形與色上。歌德有句名言：「形與色對一般人而言是一大秘密」。言外之意，形與色對於超智慧的人就不再那麼秘密了。中國有所謂「超以象外」，就是要超越形色之外去發現另一些「東西」。盧梭是以形色去呈現本質之真和美；

畢卡索是玩弄形色以表現才情、揭露社會現象；馬蒂斯是把形色的秘密全然攤開，赤裸裸地呈現出來。三人都夠偉大。

一九七二年的孟德里安(Peit Mondrian, 1872-1944)的百年誕辰展（註2），引導我進入西方藝術的另一個世界。坦白說，如果我沒有那次看畫展的經驗，很可能終生都停留在迷醉馬蒂斯、盧梭（我不太喜歡畢卡索）、塞尚、高更、梵谷

的階段（於今我不太喜歡梵谷）。那次是師大美術系的校友帶我去看紐約高根漢博物館的孟德里安大展。當時，我對孟德里安這個名字還相當陌生，豈知當我看過之後，竟然迷上了他。於是買了大批他的畫冊，隨時翻閱；見到有關他的文章書籍也盡量弄來讀；最有效的是，我曾一度拿他運用幾何結構的《花樹》（圖二A）作範本，畫了不少「現代水墨畫」（圖二B）。因之，我對孟

（圖二A）孟德里安（一八七二～一九四四）
《花樹》一九一一年。

他認為此一轉變，把物體各部分以理性地分解再重新組合，會使形體更趨簡單化，更能接近真實。



德里安的了解相當不差。我發現，中國畫家偏愛圓，不長於用方（馬、夏、梁楷，八大、齊白石例外）；西方畫家偏於方，孟德里安從學理上、從人類進化史上，把人類所曾用過的符號約化成平行（—）與垂直（|），再用平行和垂直架構出他藝術上的「方的世界」；「方的世界」便是「人文世界」的極致。所以我戲稱孟德里安是「美世界中的大科學家牛頓」。如果諾貝爾也設個藝術獎，孟德里安是最有資格獲獎者之一。

康定斯基(Kandinsky, 1866-1944)與孟德里安恰成對比。康偏於用圓、用線，孟偏於用方、用面；康較熱，長於抒情，其畫被譽為「可視的音樂」，所以他的畫是「時間之顫動」，孟較冷靜，長於表

達理性，其畫是「被攤開來的空間（宇宙）」。「像這樣的話不是初學者所能理解的，如果你一旦參透這些，西方畫就不難理解了。

西方藝術史並非如此單純，但若從上學的幾個大人物入手起步比較方便。我有一副對聯，常拿來勉勵青年朋友。用於現代西畫的入門也有用：

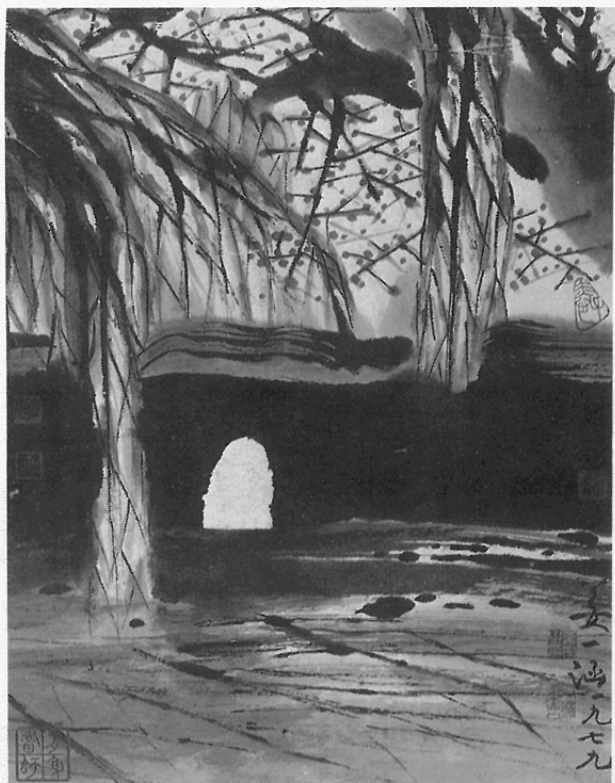
從現在開始；
由此處起步。

四、也可從米羅和克利起步

米羅和克利是近代西方藝術上最偉大、也最難理解的人物。按照我前面所說的，初學藝術欣賞或研究的人，不該「由此處起步」。就像

沒有學過加、減、乘、除的人，不能學代數、幾何；不曾學過代數、幾何，也就無法學微積分或高等數學。米羅、克利確實不是未經西方藝術教育訓練者所能理解的。所以我這篇文章不打算依據米羅展覽出的作品着筆，而只想以個人的經驗告訴青年朋友如何欣賞米羅？如何進入米羅的世界？再進入西方藝術世界！

一九九三年紐約現代美術館舉辦了一次「米羅(Joan Miró, 1893-1983)百年大展」，我一連去看了兩整天，第三天太累了，躲在兒子新澤西家裡把買回來的畫冊資料，從頭重溫了一遍，然後花了兩個月的時間寫了一篇介紹性的文章（註3）。我介紹西方藝術從不抄書，幾乎全用我自己的看法和自己



(圖二B) 姜一涵《溪橋梅柳》一九七九年
作於普林斯頓
此畫兼取齊白石和孟德里安的幾何分解法，若非自我揭發，恐很難有人認出此秘密。

的話來說。我自己真正懂的才說，不懂的就不說。所以那篇東西很適合中國人來讀，因為那完全是一個中國人的觀點看西方現代畫，因之，凡願多了解一些米羅的讀者，還是值得一讀的。我如此說的目的，是，凡在那文章說過的話，這裡就不再重複了。

①二十世紀藝術史上的「太空人」

(註4)

要了解米羅，一定要先知道他的生活背景，思想變遷的過程。例如梵谷，我們尚可從他的作品直接去解剖他，米羅則不能。因之，研究米羅有必要把他生命的重要轉捩點標舉出來，才比較容易抓住要領。

米羅於一八九三年生于西班牙巴塞隆那，父親是金銀工藝匠兼鐘錶商。他在二十歲之前就奠定了很好的繪畫基礎。第一次世界大戰(一九一四~一八)時間，從巴黎傳來了先鋒派藝術思想。梵谷、馬蒂斯、畢加索給了他很大的影響。大戰結束(一九一八)後，正是巴黎在藝術上沸騰的歲月，米羅到了那裡結識畢加索，參加達達宣告(米羅雖不屬達達派，其雕塑達達風甚濃)，認識了許多達達派藝術家。一九二四年(三十歲)與布荷東(Brèton)等成為密友，積極參與超現實活動，也獲得榮譽和地位。一九二七年與超現實主義大家恩斯特(Ernst)、艾呂阿(Éluard)阿爾普(Arp)、馬格利特(Magritte)定居於蒙馬特區。他居巴黎，這十年的時間奠定了他一生藝術大家的基礎

(註5)。

一九三五年是米羅的轉變期，也是所謂「野蠻繪畫期」，又是他生命史上的尷尬期。從二〇年末到三〇年代初，他暫時拋開油畫，開始

探討拼帖和裝配，又重溫他的達達舊夢；但是他的拼帖與達達風人物拼湊(不應稱「雕塑」)和達達主義立體主義却很不一樣。所以從沒有人稱他為「達達派」或「立體派」，人們慣稱他「超現實派大師」，他晚年却又疏遠了超現實，用意是「非超現實所能範圍的」，事實確也真是如此。米羅不屬達達派，却比達達更達達；被稱為超現實派大師，却又遠離超現實，或者可說是超越了超現實；因為超現實大家們探討的對象多是夢境、幻象或潛意識界，而米羅到了一九四〇~四一年間，却走入「太空」，一口氣畫了數十幅《星座系列》(圖四)。此後，他便一直游走於潛意識——現實——理想(以太空為象徵)三個世界中。這是二十世紀任何畫家所夢寐以求的。這是他和超現實派最大的分野，這一點該弄清楚才對。(參見註5)

一九四一年紐約現代美術館為他舉辦了一個大型回顧展，同時有關米羅的第一部專書問世。從此米羅成了世界級的巨星，時年未及五十。

一九四〇年代以後，米羅的生命又再次轉向。(一)在畫風上是星座系列；開始以紙為材料創作以女人、星星、鳥為主題的作品。(二)是製陶，並先後為哈佛大學、聯合國及巴黎的聯合國教育科學文化組製作陶質壁畫。在這二十年間(一九四〇~五九)幾乎沒有油畫產生。這或許意味著自己的藝術從平面的「畫」走出來，走向立體、走向多樣媒體，這一觀念直到今天仍很重要。最可貴的是米羅走出「畫」之後，他的藝術境界和成就更博大寬厚、打破了藝術的界限，使繪畫和雕塑、建築，以至詩、音樂、天文

(宇宙)有效地結合在一起。沒有大氣魄、大才力，能熔天地萬物為一的大手筆是無法達到此一境地的。由此方可看出米羅之偉大處。

一九四七、五九、六一，米羅曾三度訪美，對於他的聲譽、信心之影響自不待言。在巴勃羅·里科的《米羅：東方精神》一文中，特別強調米羅自一九六六年和一九六九年兩度訪問日本，對他個人所發生的影響；相對的米羅對日本(東方)的影響之大更不可估計。可惜米羅原作來到中國(大陸和台灣)整整晚了三十年，這是中國患「老人痴呆」的後遺症。里科認為米羅在七十三歲(一九六六)以後，兩度到日本給他最大的影響是道家的氣化、空靈、解放以及禪宗的本然面目和神秘的感性存在意識。所以說米羅晚年是一位偉大的存在者大概不會有人反對。里科能從這一點去了解米羅，是非常了不起的，恐怕在過去無人意識到這一點。藉着這一提示，使我對米羅有了更深一層的理解。——也是我撰此文時最大的收穫。

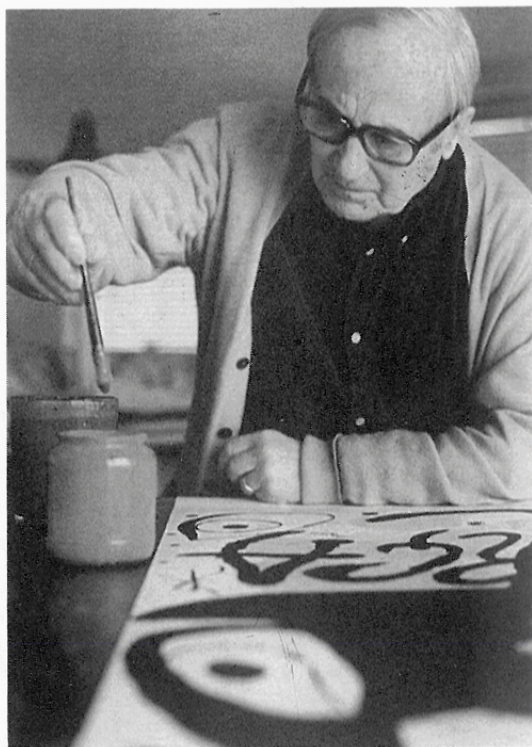
②克利簡史

在近代西方畫史上，米羅是最常被討論的大家之一。一談到米羅，自然就會想起克利。原因是二人所生時代相近，畫風又相近却也有其不同，最宜拿來做比較。而比較又是研究畫風時最有效的方法。所以本文的重心就放在二人之比較上。在比較之前，還是要把克利的生活、思想背景簡述一下，才有所依憑。

保羅·克利(Paul Klee, 1879-1940)，生于瑞士伯爾尼附近，他的父親是音樂家，從一九八六~九八，他在伯爾尼完成了小學和中學教育。中學畢業就到了德國

開始他的藝術生涯，二十歲與畫家兼雕塑家哈勒(Hermann Haller)赴義大利旅行。一九〇五年初遊巴黎。一九〇六年與音樂家莉莉·史頓普夫(Lily Stumpf)結婚。三十二歲(一九一一)與康定斯基、法朗茲·馬克相識，次年參加「第二屆藍騎士展」。一九一六~一八在軍中服役。一九二〇受聘於包浩斯。一九二四年與康定斯基、費寧格、堯連斯基(Jawlensky)組成「四藍」，第一次在美國展出。一九二五年參與第一次超現實主義羣展。一九三〇年受聘於杜塞道夫藝術學院，到紐約現代美術館展出。一九三五年身體惡化。三七年畢卡索、布拉克到訪。一九四〇年六月逝世，年六十一歲。看看他的交遊，則可「觀友斯知人矣」！

(圖三A) 米羅像



五、米羅和克利的差別在那裡？



現在要談一談米羅和克利的差別和相同點，同時也要談米羅和其他大家的差異性。米羅是二十世紀世界藝術史上最值得討論、爭議的大人物。藝術史研究者可以選他為對象撰成百種千種博碩論文而仍然寫不完、仍然有遺珠。他的知名度好像還比不上馬蒂斯、畢卡索，可是他在人類世界（不僅藝術）所碰觸到的問題、啟發人類省思的空間是馬、畢二人夢寐所不及的。像這一類問題，初涉藝術史的人是無法理解的，又如我說米羅是「太空人」(Time-space-man)也不太易於了解。

研究米羅的方法很多，原因是他這個「人」很多面、很富膽，可謂「博大寬厚、汪洋浩瀚」。我在寫《怎樣欣賞米羅？》(台北市立美術館館刊一九九四·No.53)已約畧劃了個大輪廓，一般人未必知道我的苦心。此次《美育》編者向我邀稿，

(圖三B) 克利像

我對米羅有太多話說，怎奈只有五天時間，手頭又無參考資料，我又不願去跑圖書館、博物館，只有關起門來天馬行空地大膽談、痛快寫，這却成了一種享受。

研究藝術史，利用比較的方法是入門的、也是有效的方法之一。我常常鼓勵學生去試用，他們却未必用得好，現在我就拿米羅和克利做例子，並藉機會提出藝術史上的幾個大問題來重新予以討論。

五、(1)米羅與克利比較的重大啟示

五、(1)~①二人均非繪畫世家、亦非書香門第（米羅之父親為金銀匠）。那麼所謂遺傳和家庭環境教育應如何解釋？那麼在中國的齊白石、傅抱石、梁鼎銘的後人習藝是幸抑不幸？

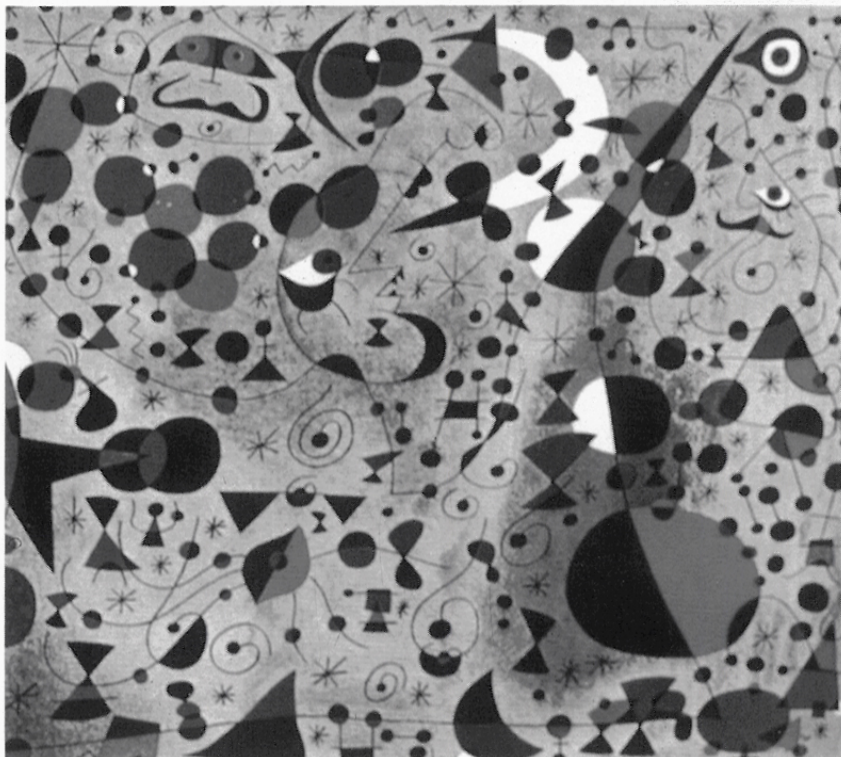
五、(1)~②二人均長於運用符號、創造符號。符號究竟應如何在藝術上得到充份發揮？或謂符號已被米羅、克利用完了；果如此，怎麼辦？如未完，何以二人之後在符號的運用上幾乎無人超出二人之上？又二人在符號運用上有何不同？藝術上的符號，有如物理、化學上的新元素，能否不斷發現或繼續發明、創造？

五、(1)~③二人均好音樂，且常以音樂為繪畫的標題（圖五A、B），而充份表達了繪畫的音樂性。那麼繪畫假借音樂為內涵，可能發揮到何種程度？音樂與詩有密切關係，故將音樂入畫，就是以詩為畫。「詩中有畫、畫中有詩」，在今天中國畫家中已很少。畫、音樂、詩三者的關係怎樣才能結合起來？畫中完全喪失了詩和音樂是否可以其他趣味代替？

五、(1)~④二人都與畢加索有密切交往，可是二人在藝術的大道上都遠離畢加索（少年學習期例外），是二人的創造天才不願追隨畢加索？還是性格上、觀念上的歧異？克利比畢加索（一八八一~一九七三），長二歲，且是摯友，他們在藝術上的關係如何？

五、(1)~⑤米羅於一九六六年（七十三歲）後，曾兩度遊日本，對東方的（中國的）道和禪頗有會心處，在藝術上也表現了東方神秘色彩；克利沒有到過東方，却充份表現了東方的詩情和神秘感。二人是由於天性上的不期而遇？還是二人同時不約而同嚮往東方，而在東方的夜

（圖 四）米羅（一八九三~一九八三）《鳥和眼》星座系列 一九四〇年
「星座系列」作於二次世界大戰之間，以水彩顏料畫在紙上，不是米羅最高水準的作品，却為人津津樂道。





(圖五A) 米羅《舞者聽琴》一九四五年
此幅畫創作於米羅五十六歲。此一階段他曾作了不少以音樂標題的畫，然米羅的音樂畫是以詩為基調，是一種心聲，並不源於聽覺。



(圖五B) 克利《牧歌：韻律》一九二七年
此幅採用了大量「類音樂符號」又像一排排山、樹、花、草等的符號化，是相當抒情的。米羅是以線與面組合；克利則幾乎是純粹線條的符號組合，二者感覺極不同。

空偶而星星相照？

以上五個大問題我個人只能提出疑問，一時還無法做出明確的解釋。現在只能「念茲在茲」地不斷想想，或許有一天集中精神寫寫看，看自己能獲得幾分？

五、(2)從現實層面看米羅和克利的差異

| 米羅 | 克利 |
|--|---|
| (1)來自西班牙的藝術聖地 | (1)出生于瑞士伯爾尼郊區 |
| (2)比克利（一八七九～一九四〇） 晚生十四年晚死四十四年 | (2)比米羅（一八九三—一九八三） 少活二十八歲。如果人生是一場賽跑，克利少跑了近卅年。 |
| (3)米羅在中學時代已開始學畫後來進入藝術學校。他二十歲即有作品傳世（圖六A）。一九一〇年代初米羅只二十出頭，剛剛接觸到達達、立體、野獸各派，並普遍接受各派影響使他的藝術呈多樣、多彩矛盾而統一的形式。 | (3)克利中學畢業二十歲後始入藝術學校。約三十三歲始參加「藍騎士」展（時米羅不足二十歲）而認識了康定斯基，法朗茲·馬克，是克利一生步入藝術大道之關鍵。同時他也結交野獸派、立體派未來派的人物。在這方面，二人的背境很類似。 |
| (4)米羅在青中年期有不少詩人、文學家（如海明威）朋友，却不會有學音樂、教音樂的朋友，其作品中有很多以音樂為標題的，或是透過詩的音樂表達。 | (4)克利的父親和夫人都是鋼琴家，他也真正愛音樂。其畫中的音樂表達是音樂與詩的。米羅是詩與哲學的，二者顯有不同。克利表達的是「天籟」，米羅表達的是「天聲」（上帝的語言）。 |
| (5)米羅一生的行踪除歐洲外，曾三次遊美，二次訪日。米羅七十以後常出國旅遊，嚮往東方的神秘，對道和禪有很深的體會，此克利不及。 | (5)克利一生除歐洲外曾去北非（曾在紐約現代美術館展出。未知親臨否）一九三五年（五十六歲）發現惡疾（硬化症？）又勉強活了五年。 |
| (6)米羅在現實生活中，雖一直如夢、如幻，但他却能悠悠然享受他的工作。尤其自一九五六年（六十三歲）後，他夢寐以求的大畫室完成，生活安定，創作量至死不衰。說米羅在境界上比克利高明就毫不足奇。 | (6)克利在生命格局上沒有米羅那樣波瀾壯闊，婚姻生活似乎美滿，不像畢卡索那樣玩弄女人、頌揚女人、又踐踏女人。可惜五十六歲後身體一蹶不振，比米羅、畢卡索等少了近三十年最寶貴的創作時間。 |

五、(3)從生命本質上、思想上、境界上分析米羅和克利

此處所謂「生命本質」、「思想」、「境界」都是很抽象地、直覺地理解描述，因為我在執筆為文之前，並沒有時間將二人的史料（包括生平、藝術作品等）做全盤地梳理，所以在論述中疏陋、不妥處一定有。

| 米羅 | 克利 |
|--|---|
| <p>(1)從照像和一般傳說中，所得印象，他是「沉默寡言、體弱多病、身材矮小……的鄉下老頭」，這說明了他可能和盧梭、夏卡爾是一類型的人；而絕不像畢卡索、達利那樣玩世。亦即在本質上他是個「結結實實的真人」。是屬木訥的一類（「剛毅木訥近仁」）。</p> <p>(2)我把人類智慧分為三階段：即原創的野性智慧，現實人文智慧和神聖神秘智慧。米羅的前後兩段智慧都超越常人（畢卡索中間智慧特高，盧梭前一段極突出，梵谷的後段特高）。</p> <p>(3)在思想運用上，米羅不屬尖銳快捷的一型。他的生命過程是慢慢演變的，在他生命史上沒有「突變」，是屬於「終條理、始條理」的一型；即自始至終循自然律則演變，亦即「寧靜致遠」一型。說米羅已到「大化流行」之境。不應有人反對（請參閱科里之文，亦及此）。</p> <p>(4)米羅早年（二十歲）以前，受達達主義影響至深，也或許是先入為主，他一生都被達達的潛在影響所支配，達達是對現實人文的否定。米羅的思想直到老死都是「即否定即肯定」，他的否定肯定是不分段落的。即一面否定緊接着肯定；又即肯定即否定。他一生中不會有大否定大肯定；却天天在「否定——肯定——否定……」一直到死，却是整個地「大開大闢」，在二十世紀的藝術家之中在境界上幾無可與之倫比。米羅晚年與「東方」相接相融。需要從「象」上去了解。米羅這個渾淪的生命既包融了西方，也同時涵蓋（最少是溶入）了東方，</p> | <p>(1)克利在外形上不像是「弱者」，其內在却充滿了詩氣質，他曾為了該選擇「詩人或畫家」而猶豫過。像這樣一個精明、犀利、智慧型的人，只要他願意一定可以成為好詩人，也可成為傑出畫家。從像片上看，他和米羅是絕然相對的兩種類型。</p> <p>(2)上述三種智慧。前一段全是上帝所賦（天賦），不可假借，也無可怨尤；中段靠學（由經驗累積）；後段靠「修」。一個人若得上天獨厚又肯力學、勤修，誰也阻止不了他。克利比米羅少了三十年的機會，怎麼不輸？</p> <p>(3)克利較米羅犀利得多，他不笨拙，畫也靈巧。其靈魂可以入於幽深精微處，却不能進入混沌渾淪處。更由於他的現實生命尚未走到盡頭，尚未到達「從心所欲，不踰矩」的階段。此非純年齡關係，克利未能到米羅的境界是當然的，也是必然的。</p> <p>(4)克利怎樣運用他的思想，我要熟讀他的傳記才能下斷語。單就其作品觀之，克利受立體派影響很深，却不能超越立體派（米羅不受立體派約束）；他受康定斯基影響很深，却不是表現主義的主將。他和米羅都是符號創造的大天才；但符號創造和運用恰如文學中的文字辭彙的創造，極重要却不是文學的唯一要素。所以米羅晚年放棄了符號而直接呈現蒼茫、渾淪的整體宇宙。克利非常偉大，但與米羅並觀就顯得小很多、缺很多。</p> |

畢加索、馬蒂斯還達不到此境界。

像五、(3)這一節的論題，不可能用這樣的篇幅說得清楚的，也不是我的能力可以把它說明的。我只是覺得從這樣的角度、標準去批判一個像米羅這樣的大人物，才能知道什麼是世界上真正的一流大家；把兩個大家並排在一起時，才能比出大家之間的高下來。

五、(4)米羅、克利的藝術對比批判

作批判就像球場上做裁判一樣，首先對一般規則要知道；第二要站在比賽者的中間（客觀、中立）；第三要熟知國際規範、儀式等。做裁判者球技不一定比參賽者高明，但最少也要知道規則原則。要把米羅、克利的藝術品來比較批判，確實是有點膽大妄為。但我一向不喜歡沒有主見的文章。所以我要藉兩位大人物並排在一起以個人的觀點來加以評論。

| 米羅 | 克利 |
|---|--|
| <p>(1)當米羅十八、九歲剛接觸到立體派、野獸派、達達主義時，克利已三十多歲，並參加了「藍騎士」展，克利算是他的前輩。米羅在二十歲的年代受野獸派、立體派影響很深，可是三十歲以後就完全脫去了他們的影子。達達主義却支配了他一生。他的達達風雕塑（拼接）可能是他自評的最高藝術表現，直到今天西方藝評家仍有些人不能接受他的達達拼接物。而事實上那是他藝術上最高成就之一。一九八〇年代末台北市立美術館辦米羅展時，我還不能接受達達，看過米羅展之後，才慢慢體會到「達達」是人類藝術史上必然、也是應然要出現的，而且它永遠不會絕跡。達達的重要特徵是：(1)隨緣(機)性(2)邈邈自由性(3)拼湊與拆卸、破壞與重組的快樂。這些特徵正可滿足米羅的本性，而充份發揮了他創造本能。(4)對物質文明的反諷和對現代社會層層枷鎖的解網。</p> <p>(註6)</p> | <p>(1)從本質上說，克利是一個音樂靈魂，有天賦又有環境（父妻皆音樂家），所以他是繪畫的形式，表達其音樂靈魂(天籟)；米羅沒有高品質的家庭背景，但是一種海綿性格，對於周圍的水分吸收極快，且永不飽和，他是大詩人、大哲學家的氣質，是以畫的形式表達其詩和哲思。兩人相較，克利充份攝取了人類三大智慧；米羅比較突顯兩極端，所以米羅比克利「大」得多（表現在繪畫中更明顯）。米羅和克利二人，對於藝術既好超現實又愛達達，其原動力都是基於本性和時代風，據說克利很喜歡搜集一些貝殼、彩色石塊、奇形怪狀的樹根……，其實這就是達達產生的根源原因。不過可能因環境、工作場地、經濟能力等關係。克利不會有大形的達達作品留下來；而達達作品却成了米羅的重要部份。研究米羅、克利使我對達達有了深層地理解，是我撰此論文的一意意外收穫。(圖七A、B)</p> |

- | | |
|---|--|
| <p>(2)米羅的藝術多受達達、野獸立體、超現實（他不喜表現派）的廣泛影響，却不屬任一派，也不承認自己只是「超現實」。他受達達風是藉達達觀念使自己從「畫（平面）」中走出來；他晚年的畫也不再強調線條，而用「面」和不定形的「形（如水墨流潑的形）」來營造他的「理想世界」（宇宙空間）而不以「超現實」來自我局限。而事實上，他是一個跨越原始（野性）、現實（人性）和空無（神聖）三界的偉人。從這三個視點去看他的藝術，才能發現其偉大。</p> | <p>(2)克利是表現主義的大師，受康定斯基的影響很大，他缺乏野獸派的潑辣和平坦，終生無法從「畫（平面）」中跳出來。「達達觀念」是一種現實和底層地表達，從「底層表達」這一點說，達達和超現實是相通的，米羅很自然地把二者連起來。克利的表現不像梵谷，也不像孟克，他所表現的是人類心靈中的幽美、詩情、韻律；是幽靈、是月光，是呈現人文世界的「負面」，米羅是「全面」（註7）。</p> |
| <p>(3)在藝術表達的技巧上，米羅和克利都很老練成熟，却又不失其赤子心（稚趣），他們都擅用符號，却不拘泥于符號。米羅對「形」的把握極準確又任性，他不像阿爾普(Arp)那樣把「形」安排得「十全十美」，却留有更多悠遊的空間；克利對形的把握有點瑣碎（偶有大氣磅礴之作）。米羅的作品中，我不過份喜歡「星座系列」，也因為它太瑣碎。米羅用色得於馬蒂斯，但他比馬蒂斯更變化多端。馬蒂斯是使「色與色直接對話」（圖八A），米羅則把形色間開來，成了「形—色—形—色」的對話（圖八B）。單就這一點，使米羅不喜歡「表現」（指表現派和表現方式）。</p> | <p>(3)克利的符號是從音樂這一系統蛻化出來的。音樂和語言來自聲音的世界；米羅的符號從圖象（畫）這一系統來，圖象的完成源於視覺。二者的根源不同。從這一點上去了解分析米羅、克利，一定很有效。意思是，米羅的符號是偏於視覺的、觸覺的；克利則偏於聽覺的，這要細細體會。再就形說，米羅重視觸覺，所以他玩陶、弄雕塑，尤其喜歡達達風雕塑，所以他重視空間和「體」；克利重視聽覺，自然就偏於時間的表達（詩偏於時間）。這不是「看」出來的，而是從「理」推「推」出來的。</p> |

五、(5)什麼是境界？米羅、克利境界之大小高低

根據以上理論基礎，才能談境界問題。過去我曾搜集過十多篇專談境界的文章。很多人專好玩弄文字或從文字史料中下定義。那叫「做學問」。其實「學問」本身不能解決問題。我舉個小例子，「境界」就可朗然若現。

每個有生命的個體（人），都可比做一座雷達站。你的雷達設備，以及所發和所收到訊息的範圍（即個人生命力、意識所及範圍），便是此雷

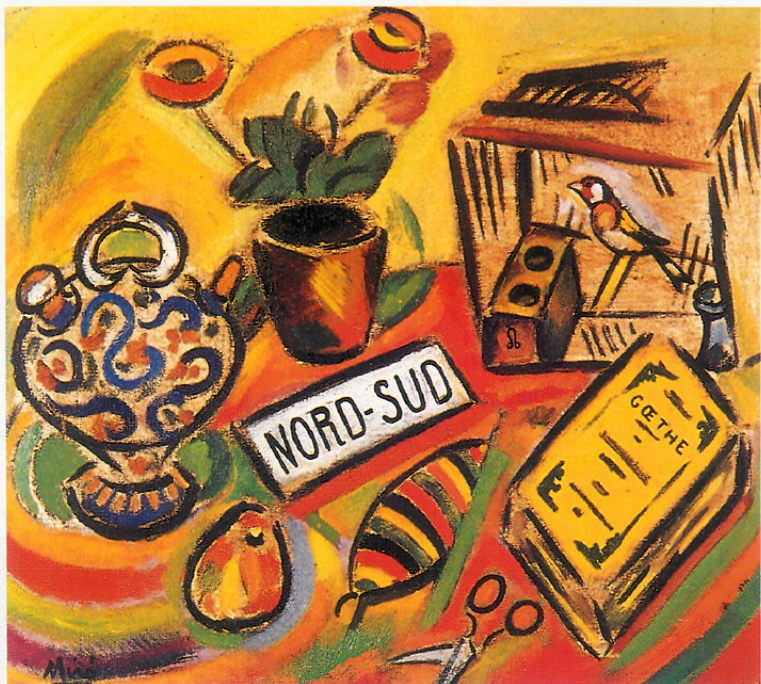
達的「生命存在體」，亦即它的「境界」。雷達的「境界」（訊息能量範圍）大小、精微，決定於(一)它的構造及位置(二)操作者的技術(三)相對一邊的反應（自然反應和人為反應）。

人生境界完成的條件：(一)巫性的野的智慧（天），(二)人文的現實智慧（靠學），(三)超人文的神聖智慧（靠修）。此三者缺一便不能完成人生大境界或藝術大境界。

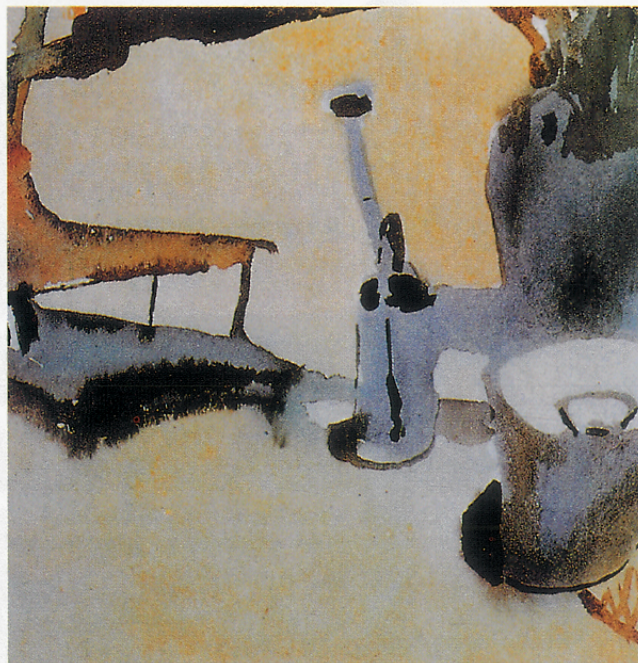
現在看看米羅和克利的境界有何不同：

| 米羅 | 克利 |
|---|--|
| <p>(1)如果說「境界」是一種存在的具體呈現，那麼米羅是西方藝術史上空前偉大的「存在者」。張大千評畫的標準是：大、亮、曲，米羅可兼而有之（大千先生不能深、拙、野。米羅能之）。境界很抽象，却也很具體。說「境界即本體」也無不可。</p> | <p>(1)克利的存在很真實、精微，却不及米羅博大寬厚。像他的《冬之山》（一九二五）（圖九）很遼濶，却只是一種幽冥幻化的詩境。極美，却不樸厚博大；而米羅的《藍II》（一九六三）（圖一〇）則是把「形」和「色」、「坦」（平鋪）開來向四面八方無限展延。其境界之大小就不言而喻了。</p> |
| <p>(2)「境界」不是一個空名詞，它必須以真實的生命、生活、思想、觀念和行為才能充實起來。米羅說，當他看藍天、白日、新月，會為之震慄，然後以種種形式表現出來，表現得真實具體就形成境界。米羅的境界終生都在不斷擴張，他所用的方法就是「否定之否定」，也就是前面所說的「即否定即肯定」（反說亦可）。當他一旦成了超現實派的重要首腦人物時，他立刻予以否定。否定自己的地位，也否定這個派。同時也「否定一般人所謂的否定」。這是米羅境界，無垠無際的主要動力。（註8）</p> | <p>(2)克利是個既浪漫又神秘的人，他以超人的觀察力把生活經驗、內心的幻境結合起來以表現本質的真實。他對現實中的事物，固然能觀察入微，對於鬼神世界也能通靈。迷信點說，他是一個「靈媒」。例如他的《花的神話》（一九一八）（圖一一）像仙山一樣美。以致英國評論家里德說他的藝術世界是神靈的、妖魅鬼怪的、醜陋滑稽的，是幻想的花卉與荒誕的禽獸的世界，同時也是一個智慧的世界。但我酷愛克利，然更喜歡米羅。</p> |
| <p>(3)欣賞一個大人物或一件大藝術品，談境界是最後一步，也是最重要的一步。要懂境界先要自己有境界，個人境界是要慢慢「營造」的，真正高明的藝術史家、批評家一定要先自己營造一個「大境界」才能和藝術大家的境界相交通。自己必須先建起一個雷達或電訊網，才能和其他電台</p> | <p>(3)米羅、克利的人生境界、藝術境界極不同，可以說是極端對比的人物。我要用「落日照大旗」，或「念天地之悠悠」來形容米羅（圖一二）；以「細雨魚兒出」或「不問蒼生問鬼神」（李商隱）來況克利，若能欣賞此詩，米羅、克利的境界也就易於體會了。</p> |

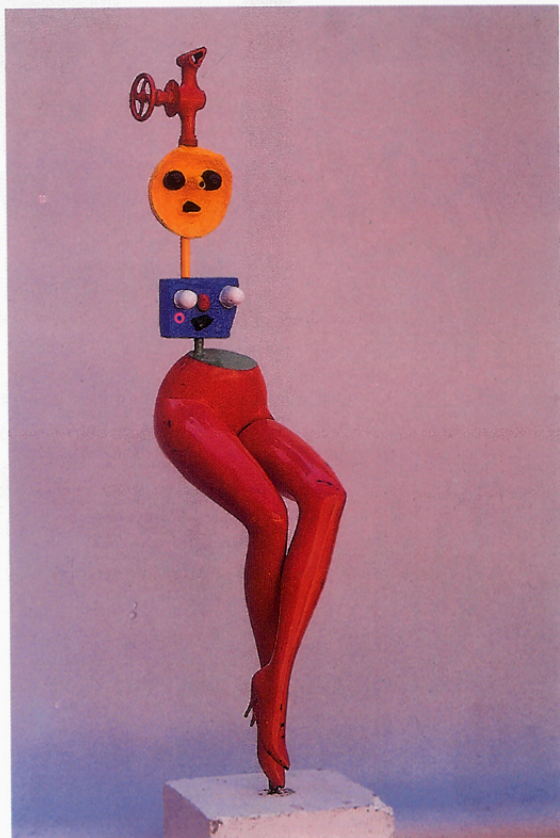
交換訊息、影像。這道理很簡單。
多說全無益。



(圖六A) 米羅《南與北》一九一七年
此米羅二十四之作品，很明顯的
有野獸派的影子。



(圖六B) 克利《花徑》一九一〇年
此克利三十一歲時的水彩作品，
已經非常成熟。儼然大家氣象。
其副標題是：「澆水壺和水桶」。
二物成了此畫的主幹。



(圖七A) 米羅《逃脫女子》一九六八年
此米羅七十五歲所作達達風立體
作品。此類作品(1)取材是隨機而
得，(2)造型十分戲劇性，(3)詭譎
性，(4)對現世的一種愚弄反諷，
(5)表現童趣，天真的幻想，中國
藝評家不太能欣賞此類作品。



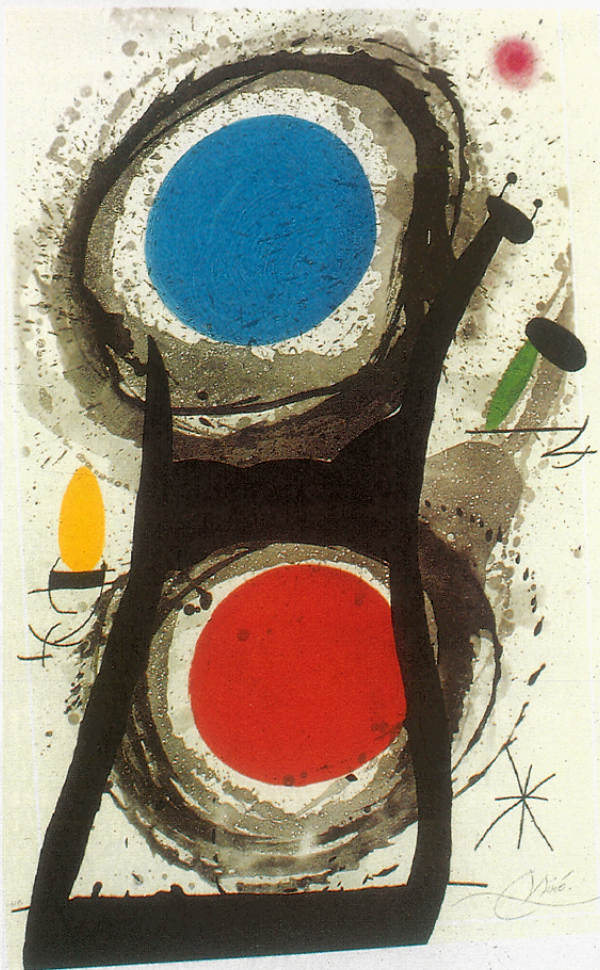
(圖七B) 克利《毀滅了的國家》一九三四年
水彩油彩繪於棉布和錦布上，乃
克利接近達達風的作品。達達風
作品有的藝術價值極高，像此作
是克利最高水準的作品之一。大
概由於收藏家不願收藏達達風
作品，致此類作品留下來的較少。
達達風終有一天會捲土重來。



(圖八A) 馬蒂斯 (一八六九~一九五四)

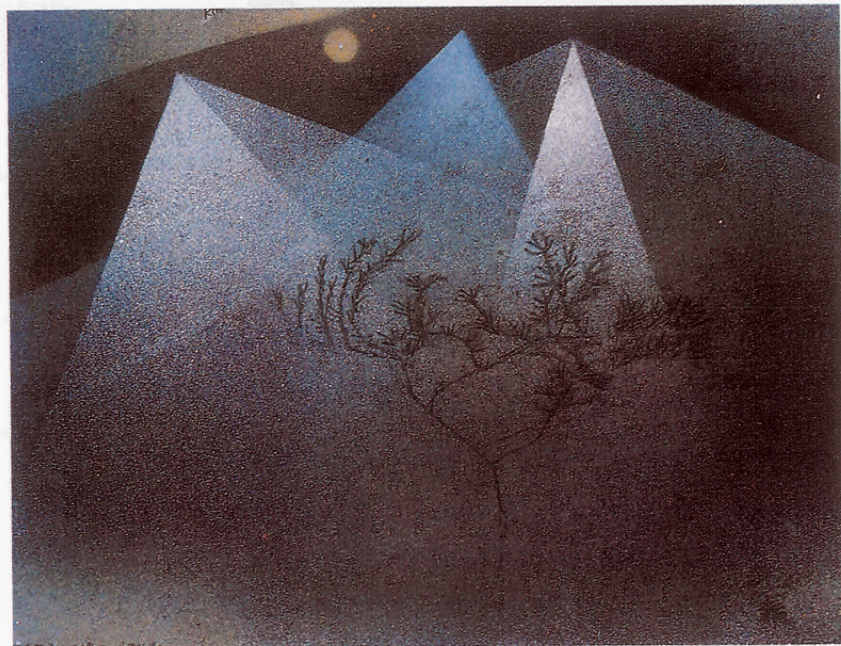
《仰臥的裸女》

馬蒂斯用色是「色與色對話」(對比)而效果空前。此幅形色錯綜複雜之關係的微妙、妥帖，堪稱人間絕品，而紅、粉紅、黃、藍之關係亦妙絕人寰。



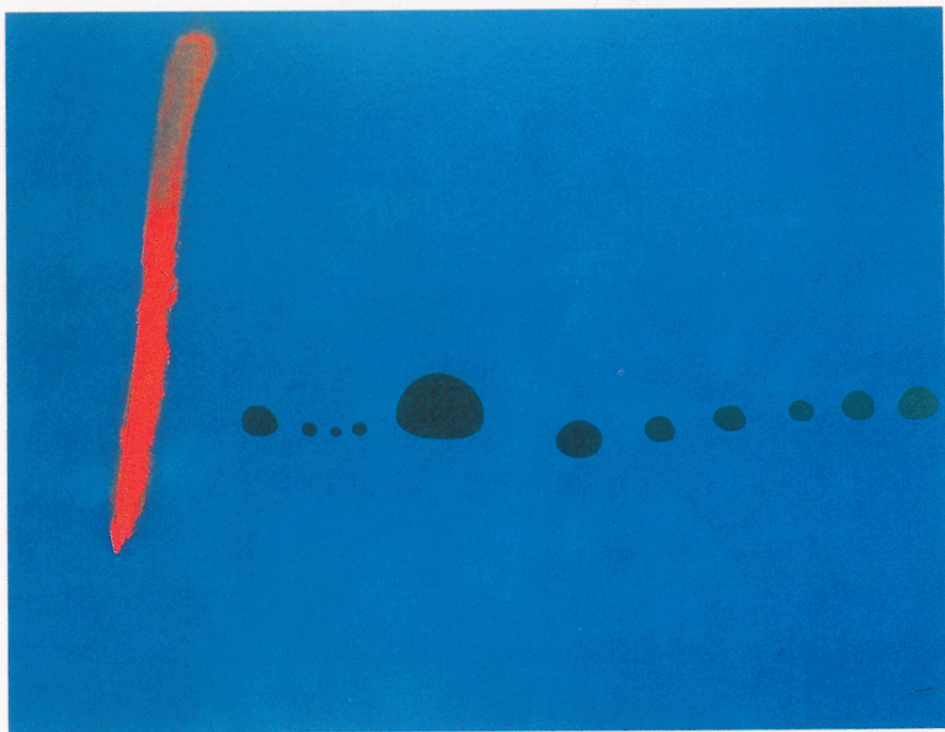
(圖八B) 米羅《版面》一九六九年

米羅也用原色，但他不讓「色碰色」而使之直接衝突，總讓它們有個緩衝的機會，所以米羅用色鮮艷却不強烈，更不衝突；馬蒂斯是對比而不衝突。二人各有妙晤。



(圖九) 克利《冬之山》一九二五年 厚紙、蠟筆、水彩
克利此作極悠美，像幽靈世界，非人間所有，但就境界說，終非「悠悠天地，朗朗乾坤」之大境。

(圖一〇) 米羅《藍II》一九六三年 巴黎現代美術館（龐畢度中心）藏
此為米羅七十歲時所作，此時他已不用視覺上的透視，他認為那樣反而限制了想像的空間，他把形和色都平鋪開來；但它後面仍然無限深遠，幾個連續的黑點，引導觀者走入無限。而紅的一縱劃，則像太空以外的飛來物，也暗示了時空的無限，其博大遼闊感要遠超過克利之《冬之山》。





(圖一一) 克利《花的神話》一九一八年
粗麻布水彩
此乃克利氣度非常大的作品。的確，他有本領把花也幽靈化了、卡通化了，在喜悅中帶有一點恐怖和神秘。

(圖十二) 米羅《文字系列》一九六八年
此米羅七十五歲之作，此時他放棄了符號，而把英文字母印到畫上，字母或許用來象徵人文文化，而把人文和天（神）融為一體。到此境地已不辨宇宙空間或人文空間，或即是「念天地悠悠，獨愴然而泣下。」之情懷表達。我稱它是「渾渾蒼茫的宇宙」。當代中國畫家能觸到此理境的極少極少。黃賓虹、齊白石庶幾近之。但黃、齊仍太執人文、用人文（即依賴現成的筆墨觀念）不能放手，不敢攤開、鋪下。此難為淺近者道也。



六尾聲

把米羅和克利來分析比較是很好的例子。他們兩位既相似又絕然相對立。在我決定了題目之後，心想：二人一定有許多相同點可大加發揮。動筆之後，越多些了解，越發現二人之差異性極大，或可說是「天淵之別」。二人在藝術史上的地位也有很大的差距，他們兩人相差十四歲，有很多共同的朋友（如畢卡索等），可能見過面却沒有深交。一九八〇年代，我在講現代西方藝評時，講到二人，曾大大揄揚米羅而畧抑克利，迷克利的學生曾提出強烈質疑。當時我對克利了解不多，不曾詳加分析。匆匆又過了十多年，寫完了這篇文章，一則答覆了久別的同學們的質疑（他們早做了講師或教授）；二則也了却一樁心事。不知舊日同學願再辯論否？我要再強調一句，米羅比克利偉大得多！

一九九五年十月十四日深夜于竹南

（後記）本（十）月十一日《美育》編者電話為「米羅：東方精神」大展邀稿，並限我在四天內繳卷。我迷醉米羅，願意一抒所知。更因我手頭有五百餘米羅作品幻燈片，久臥箱底也可惜。遂痛快說「好」。既答應了，手頭却連一本參考書也沒有。又不願奔波於圖書館、博物館間，乃決定把克利拉來做陪襯，就可海闊天空地發揮一下自己的看法。萬一有些差錯，讀者必能原諒我這是「無本之學」（只借到小書數本）；如有所得，便是言人所未言、發人所未發。總之，這篇文章最少是很富啟示性的。 作者謹誌

註釋

- ① 有位美術系的教授，其升等論文是寫「立體派」，有好幾年不過關。其實並不算差，只是審查者可能因他原文參考書少，或引原文有誤，就壓低了成績。這情形遂使有志研究者怯步。
- ② 一九七二年，孟德里安在紐約高根漢舉行大展時，我剛到美國，對於孟德里安還很隔膜。豈知後來他影響我日後繪畫和研究的方向，我曾寫過一篇文章《畫眼看李白》（《故宮文物》月刊第六、七期）就是以西方繪畫結構形式，分析李白的畫像和李白的詩，很得臺靜農先生謬賞。
- ③ 見台北市立美術館館刊第 53 期（一九九四年）題目是：《怎樣欣賞米羅？》米羅實在不好欣賞。
- ④ 「太空人」（Time-Space-man）是方東美先生形容莊子的話，藉以形容米羅。
- ⑤ 米羅在二十五歲左右，就結識了畢卡索（時三十七歲比米羅長十二歲），他很崇拜畢卡索，却未走上立體派；此期間，他參加了達達宣言，却少有人稱他是達達主義者，事實上，他是達達陣營中最重要的一員，他的達達雕塑，也傲視羣倫；從一九二四到一九三五（年約三〇～四〇）是米羅藝術生命成長過程中最重的十年，超現實主義者布荷東、恩斯特、阿爾普、馬格利特後來都成為西方近代藝術上一流大家。從這些大家的作品中去了解米羅是非常重要的。但是超現實派不能涵蓋他。他又把他們遠遠地拋在後邊，獨自深入「太空」去了。這是研究米羅的專家們常常疏忽的一點。
- ⑥ 達達的出現對於西方藝術史有其意義和價值，也有其必然性。有人認為達達已過時了，其實達達將永遠存在。在中國歷史上，「達達精神」也不時出現。值得深一層去想。
- ⑦ 克利的藝術呈現人文世界的「負面」。意思是說，如果以梵谷所呈現

的是陽剛的、正面的；則克利便是陰柔的、負面的；如果說米羅是「正」，克利則是「負」。

- ⑧ 米羅的人生境界、藝術境界之所以不斷擴大、提昇，是由於他心靈天天在擴展。其次是他很重視思想訓練。他訓練的大律則是：「即否定即肯定」，或以否定為肯定。此正《易傳》的「一陰一陽之謂道，繼之者善也」能使米羅境界日新日潤的主因，就是「繼之者，善也」的「善」。善是一種無盡地嚮往追求逼近。