

二種喜劇版本，不同的幽默感 畢卡索與克利的藝術

Two Versions of Comedy and Different Senses of Humor in Picasso's and Klee's Art

陳箐繡 Jin-Shiow CHEN
國立嘉義大學美術系助理教授

前言

亞里斯多德認為藝術是「一種技術，對人類靈魂、身體和行為的模仿」。他尊崇藝術的可貴性在於描繪自然的雄偉，和美化存在自然中的缺陷；其中又以悲劇最足以代表藝術特性，因為它具有教化的功能。透過形上真理的呈現，悲劇可說是獲得知識的重要方法之一，也是學習處理人們所熟悉之生命執著狀態的技巧。相反的，亞里斯多德卻以不屑的態度批評喜劇是「模仿低級人們的行為。喜劇之所以粗劣，並不是因為包含什麼缺點，只是因為它很荒誕滑稽，可以歸之於醜陋的類別。」(Hofstadter & Kuhns, 1964, p. 101)

隨著歷史的演進，我們多少承襲亞里斯多德的藝術觀點，認為藝術應該是心象的再創，立意捕捉自然之美，並得以超越自然形象的侷限，以登精神層面的形上境界。直到如今仍有很多人認為藝術是悲傷和痛苦的產物，相信唯有悲劇特質可以教導人們如何深思；喜劇與詼諧僅能讓人開懷大笑，短暫地忘卻不快樂的經驗，對於人們智慧累積與人格淨化提昇的功能一點作用也沒有。長久下來，幽默、戲謔和平易似乎已被人們所遺忘，很少在偉大作品行列中留下痕跡。直到二十世紀初，畢卡索與克利才將幽默戲謔的特性發揚開來，吸引人們「嚴肅」的注意。

畢卡索的藝術喜劇與幽默

二十世紀初，立體派藝術家大量使用新技術和素材，將日常生活中習以為常的文字、壁紙、報紙、布料和香煙包裝紙融入他們的畫作和素描作品中，充分開發這鮮少被藝術家觸及的遊戲性拼貼技術層面。比起其他立體派藝術家，畢卡索使用拼貼技術和特殊材料的情形是最大膽，而且更似是而非。他常藉由各種組合方式將某一材質轉換成另一種物質替

代使用，並從其表現之形式語彙中抽取不可預期的意義，畢卡索將報紙剪成一小提琴模樣貼到他的畫作中，在其中玩弄雙關語的遊戲，它不僅改變西方繪畫的技術結構問題，也給了他個人畫作一個全新、不同於其他立體派畫家的藝術主題。

或許很多人認為畢卡索在一九一〇至一九一一年左右將書寫文字或印刷文字引進繪畫中，是企圖強調圖畫平面效益，而黏貼報紙或壁紙只是為

了增加立體派的質感語彙，這樣的解讀，事實上，蒙蔽了許多人看到它的潛在語言意義和相關價值(Rosenblum, 1973)。在許多畢卡索的綜合立體畫、素描和拼貼中，報紙名稱如 L'Independant、Excelsior 等常常出現，這些報紙可能是畢卡索日常生活中閱讀的報紙(Rosenblum, 1973)；尤其 Le Journal 這個字眼一直反覆出現，然而，像其他日常熟悉的物品一樣，「Le Journal」通常是被變形為不連貫或語意模糊的片段，我們很少在畢卡索的畫作中看到完整的報紙名稱或「Le Journal」。誠如 Rosenblum (1973) 所說：「使用雙關語的影射來強調視覺曖昧性是立體派的重要本質」(p. 50)。

在立體派中，畢卡索是一個很活躍的雙關語愛用者。對於新發明的連結文字和影像，畢卡索非常熱愛此新發現的印刷技術的自由度，完全沉溺在無限制地轉變一般文字，雜誌標題和商品標籤，並任意連結文字和影像。在「玩牌者」(The Card Player, 1913-14) 一畫中，「JOU」三個字母出現在桌面上，到底它是「Journal」一



畢卡索 (Picasso, Pablo Ruiz) 玩牌者 (The Card Player) 1913-14

字的前三個字母，還是暗示著其他字義如「jouer=玩耍，或jouir = 享受，和性暗示，高潮來臨？」(Rosenblum, 1973, p. 51)文字片段的意義或隱或顯，留下一模稜兩可的猜測空間讓觀賞者去玩味。當然，畢卡索在視覺安排描述裡似乎留下一些線索。「玩牌者」一圖

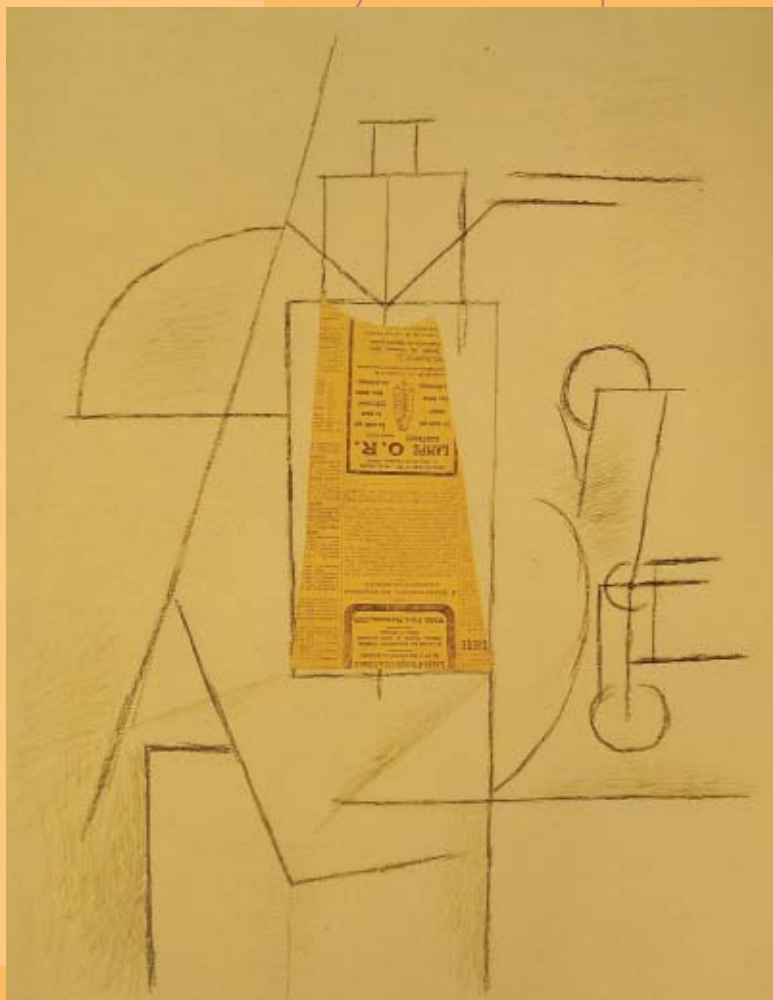
中，傾斜的玩牌者正聚精會神地在玩牌，心情似乎非常喜悅，那「JOU」符號正好放置在玩牌者的心上位置，形成發聲或說話的效果。如此，到底玩牌者正說著什麼，聰明的你大概也可以猜測得到了。

很多時候，畢卡索應用的笑話和雙關語是非常隨性而具

戲弄效果的，但有時他們卻深具揶揄諷刺意義。在一九一三至一四的作品「看報的學生」(*Student with a Newspaper*)一畫中，戴著法國學生帽的小學生，顯露著呆滯的笑容，就像稻草人露齒嘻笑的愚蠢臉孔一般，這樣的影像倒很適合一略帶顏色的相關語，畫中所用



畢卡索 (Picasso, Pablo Ruiz) 看報的學生 (*Student with a Newspaper*) 1913-1914



畢卡索 (Picasso, Pablo Ruiz) 玻璃瓶 (Bottle and Glass) 1913

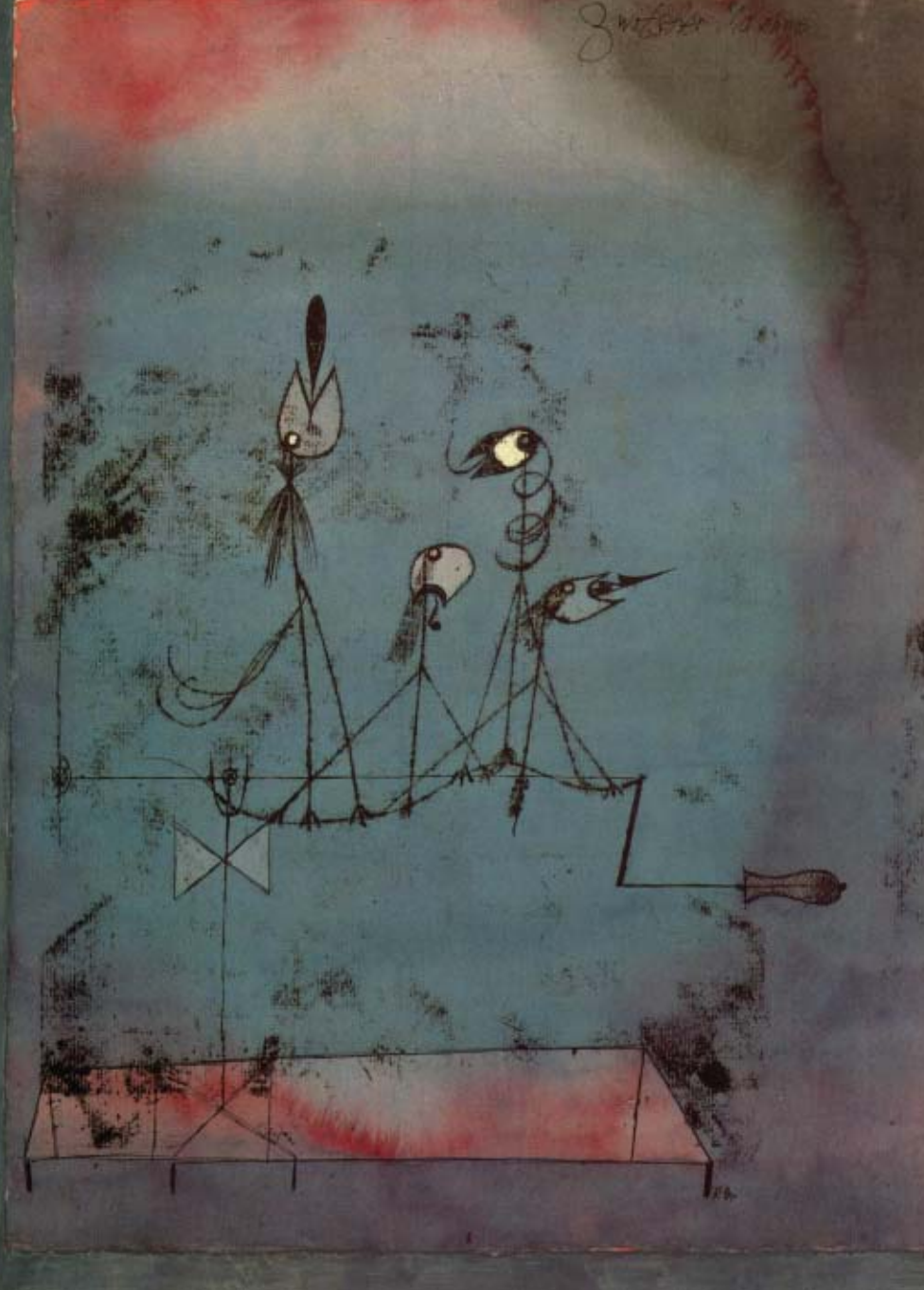
URNAL已漏掉二個字母「JO」，而此字「URNAL」很容易讓人聯想到「urinal」（尿）這個字，這樣的語意聯想是不是也間接的批判「報紙」就像尿液一般，都是廢物與垃圾。這種機智和神秘色彩的笑話不僅從文字與影像的結合中顯露出來，還從點畫的運用、各種材質與不同規則形狀的並置中得見，這樣的結構重新賦予聲色快感一重要力量。

「瓶子、玻璃杯和小提琴」(Bottle, Glass, and Violin, 1912) 一圖的結構是畢卡索一系列的

拼貼畫中最成功且最自由的作品，它利用報紙來標示一般物體：瓶子、玻璃杯和小提琴的形狀。在這件拼貼作品，畢卡索利用拼貼技術間的相互作用，和物體的形狀與塊面間的相互牽制開了一個視覺玩笑，報紙被轉形為瓶子和玻璃杯的明確形狀，然而其他部分的報紙卻只扮演附屬的角色，黏貼在背景部分藉以清楚的勾勒小提琴的輪廓，留下一大塊小提琴形狀的空白面，上面繪有一些穩定的線條以示小提琴的弦和弦座，顯然地，畢卡索企圖

混淆圖畫中正負空間的關係，JOURNAL這字直接從報紙上剪下並貼在一手繪之四方形上，此作品中所有報紙剪貼都是用來呈現報紙本身以外很多其他物件的形狀，畢卡索似乎很喜歡這種無止盡般的文字與形狀轉換物品之變形把戲。這也驗證了Daxi(1965)詮釋的立體派美學：「標準化和大量生產的物品成為相同類別，正如東西在自然界一樣，美也可以用一張音樂稿、一張郵票、一張報紙、一小塊畫過的紙和油布來表現。」(p. 94)

從報紙剪下的文字和影像應該是立體派藝術最機智和神秘色彩的笑話製造利器。畢卡索一九一三年的作品「玻璃瓶」(Bottle and Glass)再度呈現了文字與影像之間的完美結合。在此畫中，一梯形的報紙剪貼上下顛倒黏在一靜物素描上，相對於嚴峻的素描，這片梯形報紙剪貼看起來相當輕而無重量感，彷彿漂浮在這些沉甸甸的物體上，產生浮動的幻覺。但是，假若你注意到報紙剪貼上的文字，你將赫然發現那是一則電燈泡的廣告，並且廣告文中大肆宣稱這燈泡是La seule qui eclaire dans toutes les directions (唯一一種可以照亮四面八方的燈泡)和La seule qui se place indifferenement dans toutes les positions (唯一能夠放置在任何地方的燈泡) (Roseblum, 1973)。當然，這兩個字句正可說明畢卡索處理這



克利 (Klee, Paul) 舌讀機器 (*The Chattering Machine*) 1922

素描結構和使用這報紙剪貼的用意了，這瓶子般造型的欄位正如一盞燈，照亮這圖畫世界中的每一個角落。

誠如先前所提，畢卡索是一個擅用雙關語的人，他同時也是一個生性幽默的藝術家，我們還相信畢卡索也很喜歡開觀賞者的玩笑，時常留下很多迷陣讓觀賞者猜測，事實上對於藝術傳統之中產階級規矩和學院來說，拼貼畫的產生本身

就是一個大笑話 (Golding, 1985)。Daxi(1965)評論說：「拼貼畫爆發了繪畫技術的錯誤尊嚴，並且將深埋在工業社會和畫家之間的衝突曝露開來」(p. 94)。但是，我們也了解到畢卡索以一種有效且有創意的態度大膽使用新技術和素材，使界定明顯的文字、語意曖昧的雙關語和多元指射的圖像呈現，三者之間的關係配合得相當完美。

克利的藝術喜劇與幻想

克利則是另一位幽默大師，它將幽默的特性標立在兒童般的藝術和符號應用上。克利簡化繪畫技巧到如兒童畫一般的明瞭與直接。猶如小孩將小生物和東西擬人化，克利也很樂於將人物、動物、植物、鳥兒和小昆蟲變化為漫畫形象，或者將抽象形式動畫為人物，我們看到一個個性和幽默感都與畢卡索相當不同的藝術家。克利並不像畢卡索那樣擅用尖酸的諷刺機智與雙關語。相反地，他習慣陳述童話故事和卡通世界中的虛幻和純真特質，展現人性光明的一面。克利非常喜歡漫畫與卡通畫，從一九二二年後，克利的繪畫已很難辨別喜劇性和嚴肅性藝術的分野。一九八九年，他在寫給他的朋友Bloesch的一封信中提到，「你知道我現在很想成為什麼嗎？畫家嗎？不是！我想當一個很普通的棋子，但具殺傷力的那種，我想要讓人類變的很滑稽荒謬，如此而已，而且，要用最簡單的形式」(Werner, 1981, p. 40)。這樣幽默特質與純粹性直接反映在克利的藝術表現形式和內容上，誠如Werner (1981) 剖析克利繪畫特性時所說的，「克利喜歡用平面化，連續側面圖、曲線、輪廓剪影和強烈的裝飾感」(p. 40)。這些繪畫特性除了賦於影像童趣和喜劇



克利 (Klee, Paul) *She Bellows, We Play* 1928

「捕魚者」
(*The Seafarer*,
1923)是克利的著名作品之一，這件作品原是為一齣喜劇幻想性歌劇的打鬥情景而作，畫作中的影像都用粗厚的輪廓線圈描起來，立體效果的部分完全省略，形成特殊的裝飾性特色。克利喜好簡單直率的特質清楚地顯現

效果外，同時也給予繪畫傳統之嚴肅表現語彙一很大的挑戰，拉近純藝術與流行藝術間的距離，肯定喜劇性的效應。

當克利於探索純粹元素時，他發現兒童畫給他很大的靈感，他並不是意圖輕率地濫用童稚形式，而是關切其中線條元素的純粹呈現。Pierce(1976)說到：「克利分析兒童描繪他們觀察、了解的世界所用的基本方法和樣式，並在他自己的藝術創作中探討這些基本形式和過程的潛在能量，企圖以簡單純粹的形式表現複雜圓熟的觀念」(P. 82)。童真般的繪畫風格和卡通或童話的特質有異曲同工之妙，自然相當容易彼此配合。作品「舌讚機器」(*The Twittering*

Machine, 1922)，即應用了非常象徵性的、如符號一般的小鳥影像，在空中快樂歌唱，這種符號般的影像與兒童的枝幹似人物(Stick Figures)非常類似。在 *She Bellows, We Play*(1928)一圖中，我們看到一個愉悅有趣的景象，三隻小狗跟在母狗後，邊走邊玩耍，這些都是應用如卡通常用的擬人法，描述一種無憂無慮的快樂世界，在此二幅作品中，我們再度發現克利運用兒童樣式化繪畫手法，連續不斷的輪廓線及透明而平板的效果，猶如漫畫一般有效地將主題生動化。克利已經在繪畫傳統趨勢中開發一種視覺場域，讓童話和漫畫的幻想與描述手法活躍起來。

在顏色的使用方面，而他對諷刺性描述的愛好則在主題上展露無遺。從作品中我們可以發現那被漁夫刺上的魚兒卻尾隨著另一條覬覦它良久的魚，顯然地，該漁夫還必須面對其他外力的挑戰與攻擊。畫作中的漁夫看起來好似一天真無邪的小孩，不過他堅忍穩定的態度卻令人聯想到中世紀英勇武士對抗惡龍的故事。克利發明這種視覺場景，著實活化童話故事的詮釋視野。正如Kagan(1983)所推崇的：「那白日夢般的幻想特質被提昇到歌劇舞台的儀式化壯麗形式中，與那深淵怪物的詼諧喜劇化效果整合起來，正好給予這圖畫高度的吸引力與魅力」(p. 112)。



克利 (Klee, Paul) 捕魚者 (The Seafarer) 1923



克利 (Klee, Paul) 發聲布 (Vocal Fabric of the Singer Rosa Silber) 1922

克利將魔術戲法和幻想融入他的藝術來愉悅孩童的心，他個人對奇想、狂想和頑皮嬉戲等特質的喜好給了他個人藝術一種無可抗拒的魅力，猶如作品 *Where The Egg and The Good Roast Come From* 和 *Growth Stirs*，前者頗具有兒童圖畫書插圖的趣味性和遊戲想像特質，而後者克利利用了廣受小孩歡迎的圖畫式遊戲的方法，名稱叫做「尋找臉孔」，來完成他的畫，他從一些主要的線條和安排開始，然後隨性地增加一些點和線條來完成那張臉，克利他本身非常喜好這種「藝術如遊戲」的嘗試。Kagan(1983)分析道「克利的目標之一是將藝術的嚴肅性轉化為一種更像兒童自發性的繪畫和自由自在地思考藝術和圖畫製作，就如十八世紀末的音樂一般」(P. 152)。

和畢卡索一樣，克利也將文字融入圖畫領域，不過克利洞視影像與文字之間的關聯性似乎比較溫柔而抒情，不像畢卡索那般具強烈諷刺味道。由某個層面來說，克利使用語言符號非常圓熟老練，深具符號意義，使他的藝術成為一特殊的符號系統，也讓他的繪畫脫離傳統界定的功能。作品「發聲布」(*Vocal Fabric of the Singer Rosa Silber*, 1922)是克利結合語言和圖像最好的例子，該圖畫面有五個母音，a、e、i、o、u浮動著，在母音上有兩個大寫子音字母，R



和S。Crone(1991)解釋：「這五個母音是歌曲，空氣音，是該歌者歌唱的主要工具。」(P.31)至於大寫子音R和S應該是用來代表歌者Rosa Silber的名字第一個字母，如此，R和S用大寫而且從左到右排列是很合理的。

RS底下的五個母音，a-e-i-o-u 則隨意地排列，幾乎成為圓形狀，相較於上方那大而穩的RS，這五個母音顯得相當輕而飄動，彷彿不斷往前浮動，就像從RS那裡發散開來的。根據Crone(1991)的解釋，「母音是文字結構的主要元素，歌唱的基本物質，歌唱事實上可以單靠母音來執行，而不能完全仰賴子音來完成」(P. 34)。這麼看來，這五個母音所代表的應該是Rosa Silber歌唱的聲音，形成一種幻覺，

彷彿Rosa Silber 這女歌手站在舞台上唱歌，而她甜美的聲音正不斷地飄進我們的「眼睛」和「耳朵」。這樣將聲音的質感用字母圖示化，克利於處理語言和影像關係時所流露的幽默感具有一種溫柔的媚力，頗令觀賞者會心一笑，並飽受溫暖健康的感覺。

結語

從克利的許多作品，我們可觀察出他受到綜合立體派的影響，但是克利特殊的幽默氣質和對兒童畫與漫畫的喜愛，使他的藝術保有獨特風格，有別於畢卡索的詼諧、戲謔與嘲諷的特質。畢卡索和克利都發展出他們個人版本的藝術喜劇，而各自使用的幽默詼諧的語彙與營造出來的效果則各有

其影響範疇。畢卡索大膽而創新的使用文字素材和影像，製造幽默詼諧甚至是揶揄諷刺的喜劇性效果，這樣的方式與風格奠定了達達主義玩世不恭的態度，藉由視覺語言的組合來表達他們對傳統美學的嘲諷和煽動(Cortenova, 1991)。克利所探索的非理性和幻想性的特質則不斷在超現實主義和抽象表現主義中醞釀與開發運用，為藝術領域增添許多充滿夢幻、神秘和超自然的想像空間(Arnason, 1986)。不可否認地，他們重新探索視覺藝術幽默詼諧效果，的確給藝術發展主流注入一股新泉源，帶動二十世紀藝術觀和表現手法的多元化、顛覆性、通俗化和詼諧性。

參考書目

Aristotle. The imitative art of poetry. From Poetics. In Hofstadter, A. & Kuhns, R. (1964). (Ed.) *Philosophies of art and beauty*. London: The University of Chicago Press.

Amason, H. H. (1986). *A history of modern art*. (3rd Ed.). London: Thames and Hudson.

Cortenova, G. (1991). *Picasso: The works of Pablo Picasso*. New York: The Mallard Press.

Crone, R. (1991). Comic fragments of meaning: On the syllables of Paul Klee. In Crone, R. & Koerner, J.L. (Ed.). *Paul Klee and legends of the sign*. New York: Columbia University Press.

Daix, P. (1965). *Picasso*. New York: Frederick A. Praeger.

Kagan, A. (1983). *Paul Klee/ art & music*. London: Cornell University Press.

Pierce, J.S. (1976). *Paul Klee and primitive art*. New York: Garland Publishing.

Rosenblum, R. (1973). Picasso and the typography of Cubism. In Penrose, R. & Golding, J. (Ed.). *Picasso 1881/1973*. London: Paul Elek Ltd.

Golding, J. (1981). Cubism. In Stangos, N. (Ed.). *Concepts of modern art*. London: Thames and Hudson.

Werner, C. (1981). *Paul Klee: The formative years*. New York: Garland Publishing.