

看展深一度

# 保罗·克利：色彩的研究者，思想的插画者

罗佳洋

沪京两地尤伦斯艺术中心接力展出的“现代主义漫步”大展中，30余件保罗·克利的代表作品是迄今为止这位艺术家在中国最全面的展示。他与毕加索、马蒂斯等同为现代主义艺术巨匠，然而对于中国观众来说，这或许是一个略显陌生的名字。保罗·克利究竟因何在艺术史上留名？他的作品又该如何被阅读？

——编者

在“现代主义漫步”中看到来自柏林国立博古睿美术馆馆藏的一批经典的保罗·克利作品，感叹展览对于中国观众的开拓意义之余，更令我感佩的是，在欧洲的艺术收藏传统下，一位收藏者对同时代艺术之发生的敏锐嗅觉与远虑，及其本身对艺术的洞察力。这一批克利之作勾勒出艺术家整个短暂创作生涯的主动向，其力量巨大，因此仅用简单的时间叙事就足以被展示出来。

中国观众恐怕鲜少有机会直面克利的作品，显而易见，克利在西方世界的普及度远高于国内。因此，仅从观看的角度，怎样去阅读克利的作品便成为诤语，虽然大众已经不止一次被告知：克利是色彩大师。但我们似乎仍要反问：论色彩，为什么不是莫奈、不是梵高？

从传统的艺术判断保罗·克利的艺术风格无从下手。克利没有遵从任何一套古典的技法，也始终都没有把布面油彩视为自己擅长的媒材，更多是用纸板上水彩在不断表达他那无穷无尽的自我辩证的思想。这实际上也是现代主义时期艺术的共性。克利的艺术生涯的初期浸泡在20世纪初欧陆艺术先锋运动的浪潮中，在克利的包豪斯以前的作品里隐约地透露出自罗伯特·德劳内、亨利·卢梭的影响。但克利并不会真正模仿谁的色彩，与其说他是色彩的大师，不如说他是一个伟大的色彩研究者，艺

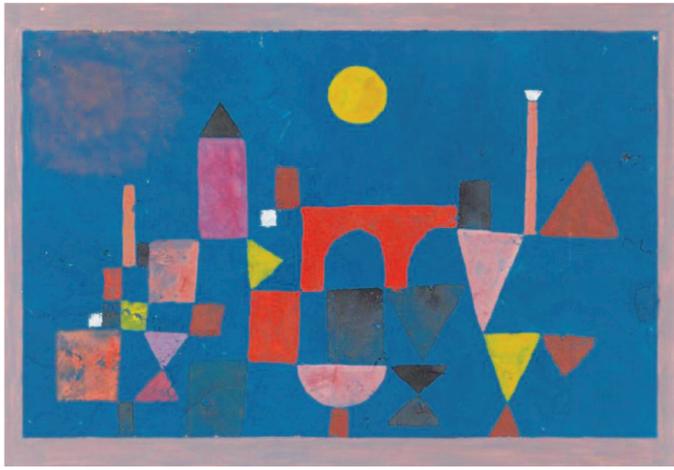


▲ 保罗·克利《梦之城》，1921，德国国立博古睿美术馆藏

术的哲思者。因为对他而言，“‘自然’于此算什么？重要的是‘自然’据以运作的法则以及它如何显示给艺术家”。（引自《克利的日记》，雨云译）

包豪斯时期的同事费辛格描述过克利异于常人的日常，“克利每天都要进行长时间的独自散步，然后把途中捡到的各种奇怪的东西：蝴蝶的翅膀、贝壳、怪状的树根、各种颜色的石头……带回他在魏玛的工作室”。（引自《克利的日记》）克利的作画充满实验性，有时会用印章来盖颜色，有时会用剪刀、针、小刀来“破坏”作画，用剪刀裁掉一个被认为要去掉的部分，而这个被裁掉的部分又兴许会在需要的时候被拼贴到另一张画面上。虽然，拼贴法是现代艺术时期流行的创作手段，但相比同期柏林达达的拼贴画，或是之后更为人所知的马蒂斯剪纸而言，克利的做法与众不同，前者依旧是一种处理单幅作品，或是一个具体主题时的绘画的表现性行为，而后者完全将画面的创作视作超越单幅尺度的永无终结的艺术探究过程。“在我的创作活动中，每一种风格总超越其创生阶段而成长，等我快要达到目标时，其强度消失得非常快，我必须再度寻求新方式，这是多产的缘由；生存比存在更重要。”（引自《克利的日记》）这更像是一种理性的生成、建构过程，而克利总是努力并热衷于将这个无限推进下去，犹如哲学思辨的层层剖析的穷理的过程。克利的一些作品，尤其魏玛时期那些“格子画”有明显的推演逻辑，并且是与包豪斯的基础教学实践同步生成的，实验的创作从视觉上印证他的理论建构，而其理论的哲思也同时通过创作得到进一步阐释，因此，无论是作品还是文本，读者能或多或少感知克利思维的轨迹。克利说过：“难道一件视觉作品能被一下子全部创作出来吗？不是的，它是一块一块垒成的，无异于一栋房子。”

作为曾经的“蓝骑士”成员，保罗·克利无疑被彼时评论界叙述作一个德国的先锋艺术家，但其平静、严谨的画面，甚至孩童般的线条很难令人察觉任何反叛的力量。然而，克利的先锋意识似乎与生俱来，一种辩证的否定力深刻内化在克利极其独立的人格里。克利的作品是高度人格化的，既不像蓝骑士时期的康定斯基一样有很强的绘画表现力，也不像未来主义、达达那样有尖锐的攻击性，同样也没有如风格派那样的神圣肃穆。在新艺术家的探索道路上，克利有着自己的独立，“这黑色上的光线初起也不像白色上的黑色力量那么猛烈逼人。让你



▲ 保罗·克利《姜饼图》，1925，德国国立博古睿美术馆藏



能够以更悠闲的方式前进。原来的黑色成为一种反力量，由现实停止之处开始。那效果就像初升太阳的光线在山谷的两侧微微闪亮，太阳升高时光线逐渐穿透得更深，剩下的黑暗角落只是余留物。”（引自《克利的日记》）这段话便透露了克利作品昏暗背景的缘故，他惯常会涂上一层色调明确的底色，并将四周的明度降得很低，借此来对比画面中心的高亮主体。这一方面又得益于他的版画经验，以及对版画的青睐。然而究其思想，这种反其道而行的做法在克利身上能够得到和解，逆反的方式融贯在他行动的各个精微之处。

克利的绘画与他的文字，与他的思想高度统一，下放到言行上，也高度统一。这对于我们观看克利的作品有着莫大好处，我们能从克利遗留下的丰厚文献遗产入手来理解他的作品。最著名的莫过于被格罗皮乌斯收录在包豪斯丛书第二册的“教学笔记”，以及上世纪60-70年代整理出版的两卷本克利笔记：第一卷《思考中的眼睛》（1961）和第二卷《自然的本质》（1970）。而克利生前亲手作序、其子菲利普斯编辑的日记也为我们了解他的一生提供了很多帮助。

意大利艺术史家朱利奥·卡洛·阿尔甘在两卷本笔记的序言中写道：“保罗·克利的写作构成他的形式生成与图画形式理论，其写作对现代艺术的意义比肩于莱奥纳多·达·芬奇之写作对文艺复兴艺术

的意义，后者构成了达·芬奇的绘画理论。”很难说，克利本人是否将达·芬奇视作艺术的上帝，在克利的书信中，他似乎对拉斐尔评价每每流露出更多的触动，但是，对先贤满怀敬意与感佩的同时，他显然并没有一味去渴望追寻400年前文艺复兴的荣光。克利在美术馆的观察时常是总体性的，他会言简意赅地从开朗朗罗·拉斐尔、提香谈到德拉克洛瓦，又从马奈谈到达·芬奇，其实，这像极了今天我们当代真实、质朴的观看状态。此处，一种隐在的相对性思维被披露出来。克利习惯抹去过去与未来之间的时间分界，走向超越历时性的普遍性探求。因此，一切经典都在倒置、流转的互动里被重新提炼、界说，他在观察找寻层面的形式逻辑。也因此，对往昔辉煌的朝圣之路显然不会比无限接近下一次文艺复兴的进阶让克利憧憬。

运动(motion)——这个作为20世纪之初现代主义艺术之核心议题的观念，在克利那里同样获得重视。克利的思考将此观念推向更加饱满而深层的意义，认为它既指涉机械装置的转动，好比彼时的未来主义所普遍描绘的机器运动，带着一种超越人类尺度的速度与力量，但又不止于此。我们在印象派、未来派、立体派的作品中，可以清楚看到由运动带来的速度对物体形象的破坏、颠覆，但克利显然没有追随某种既定的主义来对运动的物体做“写实的”记录，而是在探寻一种更

▲ 保罗·克利《红色的桥》，1928，德国斯图加特国立美术馆藏  
▼ 保罗·克利《沉没的风景》，1918，德国富克旺美术馆藏



为宏观的、形而上的、普遍的运动本质。在克利的笔记中，我们能够看到的或是单向的明确的箭头，或是混沌无限的一团线条，或是有序旋转的螺旋线，没有具体的物象，各种运动的本质激发我们更多地对绘画形式在摆脱内容之后的纯粹思考。在不断涌动、回旋、冲击中，过去的艺术、当下的艺术、未来的艺术被统一在一种彻底的相对性运动之中。正如1921年冬天的包豪斯课堂上，克利是这样重新定义一个点的：“我们从点到线，但一个点并非没有面的维度，它是面积的一个无限小的元素，是一个零运动的动因，它处在休息的状态。运动是变化的前提条件。而这里存在着不动的事物。作为一个原初的元素，点是极其重要的。地球上的事物都囿于运动之中，而这样的运动本就被规范在所有事物的内里，它们需要一个刺激的动力源。最初的运动，即动因，就是一个点，它被放置在运动的过程中（形的起源）。于是，一条线被创造出来。这是一条真正的、活跃的线，且饱含张力，因为它最为活跃，所以也是最为真实的。”倘若此刻能允许我将康定斯基的点，或是马列维奇点(圆)牵强地联系起来，不难发现，在艺术家的思维趋向哲学的理性建构的相同努力下，克利的理解走得更远。

格罗皮乌斯1923年打出“艺术与技术统一”旗号引发包豪斯大师之间激烈的争论，而克利平静地站在一个中立的

立场笑着迎接各种力量的博弈。他也许只忠诚于每一个个体的自由，正如他时刻警惕自己因抱有某种倾向的偏见，而将教学变成教条化的纲领。克利真切希望他的课程能够给每个学生未来的独立创作提供真正的基础，而在这一点上他的挚友康定斯基与他很不一样。事实上，克利始终拥抱一切力量的冲突，包括自我辩证的思想碰撞。在这种混沌中，克利反而能够获得鲜活而自由的动力，预见新的世界或是新的自我。他的许多作品就是在冲突的同构体中展开表达的，而长远看来，他的某些作品也可以在很长一段时间里修改、因不断的自我辩证而不断发生变化。克利全部的作品也可以被看作一个充满变化与异质却又连贯自洽的统一体。我们始终能够感知到，他那强烈却又难以形容的特有风格，也提炼出他的某些创作规律。

但更令我触动的是，在克利的每一件作品里，我们能明晰感受到每一个阶段不同的克利，每一次他在处理具体问题时有着不同的思想迂回。显然，克利又总是懂得如何把自己从全部的、包括自己的思想中解放出来。他总在真诚地思考那些最本质的问题，诚如1921年在魏玛的火车站，他遇见奥斯卡·施莱默时的真诚发问：这里的肉价是多少？

（作者为中国美术学院艺术人文学院在读博士生）

## 中华优秀传统文化系列谈

# 留白，中国文人的艺术“自留地”

宋羽

偶然读到白居易的《暮江吟》，竟被一句“可怜九月初三夜”感动到了，说不出什么原因，只觉得触碰到了中国文人特有的艺术“自留地”的边陲。

九月初三，不是节日，不是节气，似乎也不是什么特别的日子。这个日子在白居易的诗里，似乎处于被忽视的位置——人们想象着“一道残阳铺水中，半江瑟瑟半江红”的景致，回味着“露似珍珠月似弓”的灵动，甚至琢磨着“可怜”二字里透露出的爱怜、珍惜之情，至于“九月初三夜”，无足轻重的日子罢了，谁会在意它呢？

它偏偏几乎占据了整一行诗，以看似“无意义”的状态构成了一首七绝的四分之一。如果说《暮江吟》是一幅画，那么“九月初三夜”就是这幅画的留白，一片“无意义”的空白，为天地之间的山水留出了可供呼吸的空气，这种空白，就是物质与精神流动的空间，也是中国文人呼吸艺术气息的一片安静之地。

诗需要意味未尽，画也需要余味无穷，而文字和笔墨未曾触及的地方，就是留白。

留白作为一种艺术表现形式，是渗透在传统中国文人的日常生活和审美中的。镂空的花窗、镂空的回廊，连太湖石也一定要以瘦、漏、皱、透为美，在石头的空隙间感受光线和空气的流动。这是一种延续性的美，它让人的感官跳出了客观事物的束缚，进入了精神世界，进入了情感世界。留白，留下的是想象，而美，一旦进入想象的空间，就

有了无限可能。我相信古人对于时空的概念必有他们独到的理解，远近高低，既是诗歌，也是绘画和书法。看徐渭的写意花鸟，仿佛在看飘零的人生——墨葡萄在风中狂舞。风在哪里？风在留白处，这些飘忽不定的风，在葡萄的映衬下跃然于观者眼前。再看米芾、张旭的狂草，锋利的狼毫将恣肆狂诞铺陈开来，笔断意连，无墨之笔反倒更加变幻莫测，扣人心弦。

中国的文人自古就生活在矛盾之中，他们渴望坐看南山、采菊饮酒，过着与世无争的日子，但又舍不得“贫与帝王家”带来的荣耀，他们读书、求学，满腹经纶只求考取一个功名。功名是什么？功名与理想无关，与诗无关，与人的存在价值无关，可它偏偏攫住了无数人的胳膊，让人挣扎不得。迫于生计，文人在他们的人生画卷上描绘了太多寻常人眼中“有意义”的图像，可越是如此，他们就越需要一些留白了，越需要在一些“无意义”的艺术形式里呼吸真性情的空气。于是九月初三的夜晚就成了永恒的艺术，成了无穷的遐想和怀念。

将留白艺术发挥到极致的当属倪瓒。倪瓒的留白是为水域和天空准备的，他用寥寥数笔勾勒出山的轮廓，然后留下一片干干净净的白色，几乎不事墨色——将观者带进倪瓒的美学空间，不是山，恰是水天处的空白。在倪瓒笔下，山只是陪衬，水和天才是主体，虚实和主次的关系在倪瓒的空间维度

杭州亚运会开幕式上呈现的东方式“留白之美”惊艳世界。这留白，究竟是怎样一种迷人的美学境界？

——编者

里发生了巨大反转。所以《渔庄秋霁图》也好，《秋亭嘉树图》也罢，倪瓒笔下的山水总透着点点寒意，大片的留白给即将南下的冷空气腾出了呼啸而过的空间——凉意在呼吸间浸透肺腑，最终化作无限的寂寞。

这样的意境，明代张岱在随笔《湖心亭看雪》中也有相似的表现：“雾凇沆沆，天与云、山与水，上下一白，唯长堤一痕，湖心亭一点，与舟一芥，舟中人两三粒而已。”这是文学领域虚实和主次关系的反差，同样通过视觉上的留白手法来实现，不同的是，倪瓒的留白更为干净和彻底，他的画是无人之境，是无我之境——他不是画中风景的参与者，甚至连旁观者的身份都不需要。

元末明初时代，山水画的构图还延续着宋元绘画的模式，尚未出现日后逐渐风靡的彩色长卷和册页。宋元山水遵循“三远”透视法则，即传统的高远、深远、平远，北宋后期的韩拙又提出了“阔远、幽远、迷远”的新概念，把山水创作从技术层面的构图法则推向了情感层面的氛围表现。

倪瓒和赵孟頫、黄公望、王蒙并称为“元四家”，他们在创作上讲究空灵和苍润之美，明朗通透的枯笔山水宣告了文人画标准画风的形成。回看整个元朝，东方传统文化和艺术几乎都处于一种自发生长的状态，像一片无人看管的原野，各种植物竞相生长，诗歌、散文、话本小说、书法、绘画、杂剧，都由自己的性子结出了不同形态的果实。来自草原的统治者更愿意将目光投向遥远的美索不达米亚，甚至欧罗巴，他们醉心于马背上的征服，把江南留给一群社会地位卑微却胸怀智慧和士大夫精神的文人。

这是儒家士大夫从庙堂走向乡野的时代，也是贵族气息、士大夫气息与平民气息相遇的时代，这是两宋画院里拥有官员身份的宫廷画师无法感受到的。有元一代，士人变成了文人，绘画中的匠气变成了文人气、书卷气，元朝统治者对文化艺术的漠视反而推动了文人画的发展。

明代书法家祝允明说：“绘事不难于写形，而难于得意。”——“意”成了古代画家们所推崇的新境界，吴门画派迅速发展壮大，文人画和院体画的鸿沟也随着文徵明、沈周、董其昌的出现逐渐消弭。从写形到写意，中国的文人画由此迈上了一个更高的台阶，心意和情感成就了绘画的灵魂，留白则成了艺术与性灵完美结合的表达。所以不管怎样，在广阔的、空荡的天地间，总少不了一座空无一人的亭屋。

空荡荡的亭屋，李成画过，米友仁画过，夏圭画过，王蒙画过，无一不传递出“充实”的虚无感。这种虚无感逐渐展开来，扩展成了牧溪的柿子、郑思肖的兰草，以及朱奔的白眼孤鸟，最终定格成一个难以超越的标签。

其实绘画里的东西，诗歌里也有，你读“采菊东篱下，悠然见南山”，这是白描，可偌大的画卷上还有大片留白，你想知道空白处到底是山上的风景还是山下的农家生活，可诗人却说“已忘言”，他说得那么洒脱又真挚，让你分不清他是真的忘却了，还是故意使性子不说。不说，反而比说了更让人心安。许多人生，因为“不说”变得简单和真挚了，就像许多诗歌，因为留白变得朴素和平易近人了。这样的人和诗歌都

让人感动。好的艺术形式都会在空间和时间上留下一些空白，喜怒哀乐就在这空白里。

空白是什么？是无限延伸的外延，是语言无法描摹的内心最柔软的地方，留下一些空白，也是为了在下次蓦然相遇时激起情感深处的波澜和感动。比如南朝陶弘景看山，说“岭上多白云，只可自怡悦，不堪持赠君”。山上究竟有多少妙处？他也是只看眼里，绝不说破——你若急切地想知道，何不亲自上山一观？

很多时候，人们感动于某种风景往往并非因其多么奇异，而是在那一瞬间与自己的情感碰撞出了火花。就像白居易所经历的那个九月初三的夜晚一样，他看到了残阳、江水、秋露、明月，这些景致并非九月初三所独有，在江南晴朗的秋日，你可以任选一天欣赏到江畔的落日月光下的露珠。可是这需要怎样的情感上的共鸣，才能对这样的某个日子生发爱怜之心？美景常有，心意难求，正因为此，那一年九月初三的夜晚方显得这般珍贵，珍贵到需要用诗的方式来铭记它的不朽，需要用画的留白来供养它的生命。

想起已故作家汪祺说过的一句话：“寂寞是一种境界，一种很美的境界。”从未着墨色的空白之处，我似乎看到别有情怀的人文艺术。

（作者为艺评人）