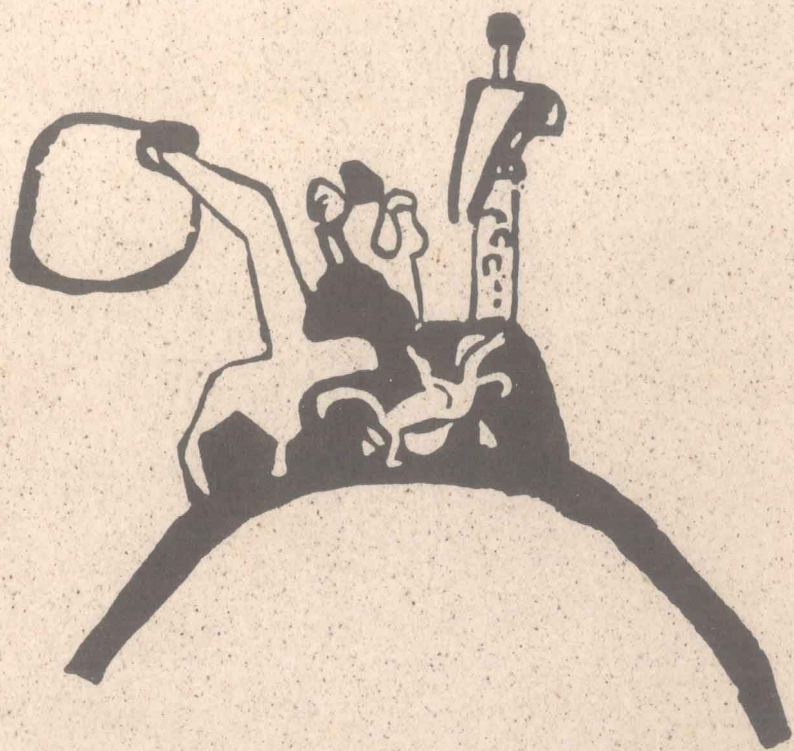




藝術的精神性

康丁斯基·著

吳瑪悌·譯

藝術家叢書 · 藝術家出版社印行

Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst

康丁斯基 著

藝術的精神性

吳瑪悌 譯



藝術家出版社印行



康丁斯基

Kandinsky

藝術的精神性

康丁斯基著

吳瑪悌譯

出版者・藝術家出版社

©1985 台北藝術家出版社

Published & Printed in Taiwan

目錄

- 5 序 馬克斯·比爾
- 12 第一版前言 康丁斯基
- 13 第二版前言 康丁斯基

A 概論

- 17 I 引言
- 23 II 運動
- 28 III 精神的轉型
- 40 IV 金子塔

B 繪畫

- 45 V 色彩的作用
- 50 VI 形與色彩的語言
- 78 VII 理論
- 88 VIII 作品和作者
- 93 結語
- 97 圖版

序

這本書在一九五二年，由康丁斯基夫人授權出版。德文本的第四版，正是初版發行後四十年，第五版在之後四年毫無修訂地印行，第六版發行於一九五九年，增加了康丁斯基在第二版版本裡所附的八張圖片。在這之間，康丁斯基爲了使理論更精確，繼續又寫了兩本書：「點、線、面」於一九五五，一九五九年由 Benteli 出版社發行，Bern- Bümpliz（該書於一九二五由慕尼黑的 Langen 出版社初次印行，列入包浩斯叢書第九）及「藝術與藝術家論」，此書是收集零散文章和演講的文集。約於一九一〇至一九四三年間寫成，也由我於一九五五年，以於 Stuttgart 的 Gerd Hatje 出版社之名初次印行，第二版於一九六三年由 Benteli 出版社發行。

一九一〇年，康丁斯基44歲，完成了「藝術的精神性」手稿。如同他在「回顧」（Sturm出版社，Berlin一九一三）書裡所描述，該書是這樣子產生的：「這段時間，我習慣將所思所想記錄下來，所以「藝術的精神性」的產生完全是無意之下的。它大約至少是我十年筆記的累積。我最初一篇關於圖畫色彩的美之筆記是這樣的：『圖畫裡色彩的美必須能強烈地吸引住觀眾，同時內容又必須含蓄』我是指繪畫的內容，還不是純粹的形式（如我現在所了解的），而只是藝術家以繪畫表達的感覺。當時我還存在一種幻想，以爲觀眾以開放的心站在畫的前頭，試圖從畫裡頭發現與他相屬的語言。這種觀眾當然有（這不是幻覺），只是它像沙灘裏的金粒那般稀少。甚至還有一種觀眾、他和作品的語言毫無血緣關

係，但却能與之呼吸，我就曾經遇過這樣的人。」

關於這本書的意義和完成，康丁斯基寫道：「我這本書，「藝術的精神性」，和「藍騎士」一樣，主要目的是，喚起體驗物質裡及抽象東西之精神性的能力；這個能力在未來是必要的，它由無止盡的經驗形成。喚起人們這個仍未具有的優秀的能力，便是這兩本書的主要期待。但，這兩本書却經常被誤解。它們被視為教條，視作者為理論家，是閉門造車，錯亂又不幸的藝術家。但對我而言，沒有一件事，比純粹訴諸腦袋和理性還遙遠的。這個課題今天提出來也許還太早，但在藝術繼續的發展裏它將是橫在藝術家面前，下一個最重要又無可避免的目標。對一如盤據穩固而強壯的根的精神而言，沒有任何東西可以損及它，即使藝術裡為人所懼的腦袋工作即便它超過於創作的直覺部份也不能。

便人們也許全然地排斥「靈感」。我們只知道今天的法則，在短短的數千年裡，慢慢地轉型，而成為創造的創世紀。我們也只認識我們的「才華」的特性，及其下意識裏必備的元素和所帶的某些色彩。然而，被罩上永恆的煙霧而遠離我們的藝術作品，也許可以計算的方式而得，但計算也只有「有才華」的人才能夠，像天文學。如果它「不過如此」，那麼，下意識的特徵就具有另一個色彩，不同於我們所熟悉的一些世紀。」「此書完成後丟在抽屜裡數年。藍騎士的出版計劃也被取消。是法蘭茲·馬克首先為第一本書開了坦途。第二本書也得到他細心、體諒和充滿才幹的支持和幫助才得以出版。」

一九一一年，此書由慕尼黑R. Piper 公司出版，日期寫一九一二。獻給康丁斯基的姨媽Elisabeth Tichejeff，也是第

一個教育他的人。一九一二年間，兩次再版，但也立即為圖書館所搜購，却不再有任何德文版問世。結果造成，此書不斷被引用，但却只是標題被當做教條一般。它變成一則神話，背景却鮮為人所知。第四版的發行，結束了這種局面，也使原文獲得應有的重視。過去一些年來，對此書發生興趣的人愈來愈多，也有許多的翻譯文字出現。

對這本由一個開拓新藝術的藝術家所寫的很根本性的書之熱衷，正可以說明藝術不只在質上，量上也強烈地增加。對藝術本質的興趣，不只是由於普遍對康丁斯基作品興趣的增加，而也是由於人們希望看到它的始源——從他的第一本理論文字裡——決定性的一些現象和思考過程。由此可以相信，康丁斯基的書絕對不是憑空度撰的。若非面對一些時代的問題，他也不會得到這些認知。在「回顧」裡他記載了一個相當決定性的藝術印象：

「同個時期，我經歷了兩個事件，它們深烙在我的生命裡，帶給我極大的震撼。一個是在莫斯科的法國展覽——尤其是莫內的「乾草堆」——另一個是在宮庭劇院的華格納歌劇——Lohengrin的演出，在此之前，我只知道寫實藝術，其實也只有蘇俄的，時常站在Repin——所做的李斯特塑像的手上或之類的之前。而突然我看到了一張「畫」。是一個乾草堆，目錄上這麼說。這種毫無見識的情形，使我非常苦痛。而我却也覺得，一個畫家不應該畫這種不清楚的畫。我納悶地覺得，畫裡缺少了物象。後來我驚訝又迷惑地感覺，這張畫清晰且抹之不去地一直出現在我的腦袋裡，每一個部份都能毫不遺漏地展現在我的眼前。對這情形，我完全不瞭解，也無法為這經驗說明。但我完全明白，這是色盤的力量，是我以前一直沒有發現，沒有預見的。它超過我所有的夢。繪畫本身有了童話的魔力和華麗。只是在無意識下，物象不再

被視為繪畫不可或缺的元素。大體上，我感覺到，我的童話莫斯科有一小部份早就存在於畫布裡。」也許和康丁斯基發現莫內的同個時期，Henry Van de Velde 說：「今天每個畫家都應該知道，一條色彩線會影響到另一條，它有一定的對立與互補的規則，畫家應該知道，他不可能全然自由任意地處理它。我相信，不久將會有科學的理論產生，包括線和形的討論。」

又說：「一條線是一個力量，它像任何一個基本的力一樣產生作用。連結許多線，相互排斥的線正如相互對立的一些基本的力一樣。」

後來又說：「被線條的法則和影響力所浸漬的人，就不會有不受拘束的感覺。只要他拉出一條弧線，與這條並置的其它線就包括在第一條的部份裏，第二條影響了這條，使它發生變化，並同時改變它與第三條第四條或更多的關係，（見 Henry Van Velde 的：「工藝之淺見」（Kunstgewerbliche Laienpredigten），一九二〇於Leipzig 由Hermann Seemann 的後繼者出版）這裡我們已知，如 Wilhelm Worringer在「抽象和認識」（一九〇六所寫的博士論文，一九〇八由慕尼黑Piper 出版社出版）裡所寫的類似，傾向於自主的，圖像性的造型。

Worringer 寫道：「那些陳腐的模仿理論，由於亞里斯多德式的觀念教育下造成的奴隸性，使得我們無法擺脫它，而無視於心理的根本價值。它才是一切藝術創作的出發點和目的。好一點時，我們在談形而上美時，把不美的，即非古典的，丟在一旁。但，這形上美之外，還有更高的形上學，包括了藝術的一切範圍，它超越物質的意義，記載於一切創造物裡，不管是毛利族的木刻也好，或是在最好的阿西利阿的浮雕。這裡，形而上意謂著：一切藝術創作無它，不過是

人類與外在世界從創世紀開始至未來的關係過程記錄而已。所以，藝術只是心理力量的一個表現形式之一，其它如宗教現象，變換的世界觀等，也是這個心理力量在同樣的過程裏的表現。

Van de Velde 的「工藝之淺見」和Worringer 的「抽象和認識」挑起那個時代的情緒，為康丁斯基的「藝術的精神性」鋪下了一條路。那時開始新的時代，也帶來時代的新問題；原子時代，被預料到，如康丁斯基在「回顧」裡所提：「科學的事件清走了這條路上的一個大障礙。這是指原子的繼續分裂。原子的掉落，在我的心裡，正如世界的崩潰一樣。忽然最厚的牆倒塌了。一切變得不穩定、不可靠和脆弱。如果有一塊石頭在空氣中溶化掉，我也不應該驚訝。科學對我似乎是毀滅性的：它建立在學者的幻覺及錯誤上，而這些學者們並不是在曙光裡，以穩定的手，一塊一塊石頭搭建起他們神聖的殿堂，而是，在黑暗裏任憑喜好地試探真理，盲目地將一個東西視為另一個。」這個對物理的新理論，在上世紀末本世紀初有歐斯華和普蘭克增添的新理論，尤其，到愛因斯坦的「相對論」時達到顛峯，所持的懷疑論調說明，原子物理在當時還不為藝術家納入思想世界裏。但儘管如此，康丁斯基還是與物理平行地，發展類似的思考，這尤其意義，因為藝術的成果走在物理之前，它直接地從理論走向實際，能活生生的引起討論。

由此看來，在那個時候，康丁斯基的文字造成的煽動性是可理喻的。這些文字附帶著他的圖，更引起人們討論。但這也不很有利，有些批評家就認為康丁斯基，要做為一個畫家又是理論家，還不夠成熟。即使今天，讀者也必須體諒，康丁斯基是個蘇俄人，他的語言有東方豐富的雙關語的表達方

式，在語言障礙處，常以聯想的方式帶過。這因此也造成夠多惡意的一或者是善意的一誤解。但漸漸的，人們也習慣了他這種鬆散的語言方式。康丁斯基的觀念，也在這四十年的轉變裏，更清楚了。「回顧」裏康丁斯基談到一張作品的造型方法：「另一種方式是構成性的，這類作品大半是或僅僅是『從藝術家身上、產生的，就像幾世紀來音樂的情形一般。繪畫，從這個觀點來說，趕上了音樂。兩者漸漸傾向於創作『絕對、作品，也就是說，完全『客觀、的東西。它像一件自然的作品，有法則的獨立生命，由其自身成長出來。這種作品接近抽象的藝術，也許它們自己決定，這個存在於抽象裏的藝術，將化身於不可預見的未來。』」

現在，『抽象的、變成『絕對的、，而康丁斯基也接受了 Theo Van Doesburg（一九三〇）引用的『具象、的觀念，並在「廿世紀」刊物，第一期，以「具象藝術」為題寫道：「你們是否注意到，我雖然說了那麼多關於繪畫和它的表現方式，却仍一個字也沒提到「物體」（Objekt）？原因很簡單：我談的是繪畫本質性的，必要的東西。」

沒有人可以沒有『色彩、沒有『圖象、而畫畫的。但繪畫裏沒有『物體、，這在本世紀起碼已有三十年歷史了。所以，繪畫，可以有物體，也可以沒有。

當我想起所有繞著這個『沒有、轉的辯論，這個三十年前就開始而至今仍嚷嚷不休的爭論，我就更看到『抽象的、或『非物象、繪畫的極大潛力。而這些繪畫，我寧願稱它們是『具象的、。

這種藝術是一個『問題、，一直為人所逃避，或者認為早就解決掉了（當然是反面的意思）而它却是無法被埋葬的。它太活生生了。

印象主義，表現主義和立體主義已經不再有任何問題。所有這些主義、分別被裝進歷史的抽屜裏，編上號碼，貼上內容的指示標語，一切的爭論就這樣結束。

這是往事。

但有關具象藝術的辯論却仍看不見終點。這樣反而更好！具象藝術方得以完全地發展，尤其在一些自由的土地上，參與這個運動的年輕藝術家愈來愈多。

這是未來！

「藝術的精神性」有很大的影響力。這是不容否認的。即使有些東西康丁斯基本人沒有實現，別人却接受他的思想，依著這些方式繼續發展下去。完全脫離自然的模仿，如一九一一苦普卡Kupka，一九一三馬勒維奇和蒙德里安的成就，皆可溯回康丁斯基的書。因為，此書在當時不斷地被討論。即使說這三位新藝術的先鋒者不知有此書，但想想，大約是在同個時間裏，在不同的地方：慕尼黑、巴黎、莫斯科，類似的構想却同時在實現，如康丁斯基在書裏寫，在畫裏現。

康丁斯基經年從事教育，傳遞他的理論。一九一七～一九二二他在莫斯科有個領導性的職位，一九二二，葛羅畢烏斯聘他到麥瑪的包浩斯藝術學院，當時像費寧格、伊登、克雷、馬克斯、木赫、席烈瑪等也在那裏，一年之後納基也來了。包浩斯的工作使他有更多的機會從事理論研究，因此在一九二三～一九二五年間，完成第二本論著「點線面」，列入包浩斯的叢書裏，一九二五由慕尼黑的Albert Lange 出版。他在序裏說：「也許，發現這本小書竟是「藝術的精神性」思想的延續，是件有意思的事。」

今天我們讀這本書，一方面是以尊敬拓荒者之成就的心情，另一方面是以批判的眼光，面對這些經由康丁斯基作品實

驗而發生影響的理論文字。關於他的作品，我發行了兩本書，「康丁斯基」選了十幅水彩和膠彩，並附上說明文字。（Holbein 出版社，Basel 一九四九）及「瓦西利·康丁斯基」是他作品和影響的專論，由Arp,Estienne, Giedion-Welcker, Grohmann, Grote, Nina Kandinsky及Magnelli所寫（Maeght出版社編，Paris 一九五一）這兩本書同時是此書生動的補充。

康丁斯基的文章是提供我們從藝術家到藝術的發展，並帶領向新藝術的重要論文。它們既不是一個開始，也不是結束，而是發展過程裏的一個刻記。

蘇黎士，一九六五·七·二 馬克斯·比爾

第一版前言

我這裏所發展的思想，是過去五年至七年之間觀察和感覺經驗的累積。我本來希望以這個題目寫本大書，為此必須在這個感覺領域做許多實驗。由於其它重要事情得做，不得不放棄這個大計劃。也許我永遠也不可能實現它，也許另一個人可以更竭力做好它。因為，這是一件必要的事。我因此不得不停留在簡單的大綱上，並以此滿足。如果我的這點暗示不會徒然，就相當幸運了。

第二版前言

這本書寫於一九一〇年。在第一版發行之前（一九一二），我又添入這之間我所有的新經驗。這樣，又半年過去了，有些東西，今天我看得更自由更寬廣。經過一番思慮，我發現有些東西還不夠精確，因此決定整理，添入多年來銳利的觀察與經驗所得，以「繪畫的和諧理論」為題，一部份一部份寫，也許可以做為此書的連續。由於第二版接著第一版就發行，因此這些文字幾乎未經潤飾地呈現出來。之後又發展的其它零碎東西（或者說補充）有我的文章「形的問題」，則編入「藍騎士」裏。

慕尼黑，一九一二年四月 康丁斯基



A 概論

