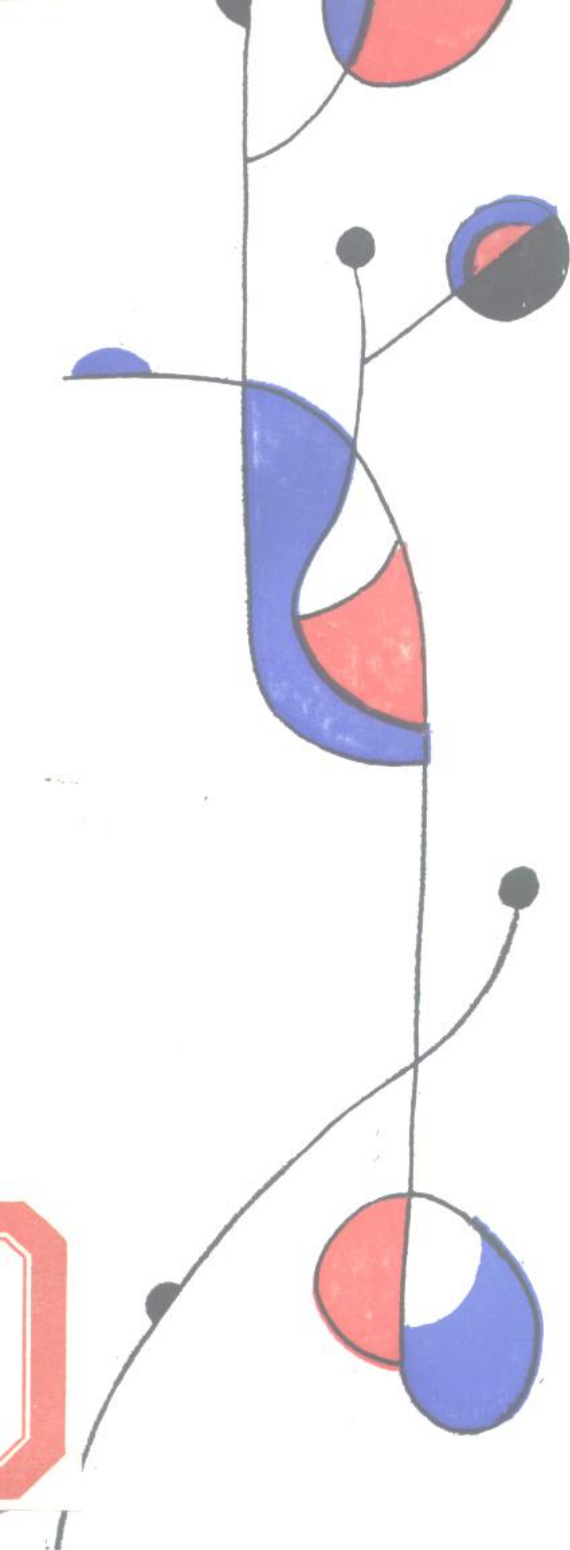


# 论艺术的精神

[俄]瓦·康定斯基 著



李泽厚主编  
美学译文丛书

# 论艺术的精神

〔俄〕瓦·康定斯基 著  
查立 译  
腾守尧 校

中国社会科学出版社

435851

责任编辑：黄德志

责任校对：李 建

封面设计：毛国宣

版式设计：王丹丹

Jo  
KDS  
435851-7  
2192

## 论 艺 术 的 精 神

Lun Yishu De Jingshen

中国社会科学出版社 出版  
发 行

经 销 处

交 通 印 刷 厂 印 刷

---

850×1168毫米 32开本 7印张 2插页 179千字

1987年7月第1版 1987年7月第1次印刷

印数1—44,000册

统一书号：2190·146 定价：1.50元

# 美学译文丛书序

李泽厚

1980年6月全国第一次美学会议简报说：“中国社会科学院哲学所李泽厚同志在发言中强调指出：现在有许多爱好美学的青年人耗费了大量的精力和时间苦思冥想，创造庞大的体系，可是连基本的美学知识也没有。因此他们的体系或文章经常是空中楼阁，缺乏学术价值。这不能怪他们，因为他们根本不了解国外研究成果和水平。这种情况也表现在目前的形象思维等问题的讨论上。科学的发展必须吸收前人和当代的研究成果，不能闭门造车。目前应该组织力量尽快地将国外美学著作翻译过来。我认为这对于彻底改善我们目前的美学研究状况具有重要意义，有价值的翻译工作比缺乏学术价值的文章用处大得多。我对研究生就是这样要求的，要求他们深入研究、批判现代美学某家某派，而不要去写那种空洞的讨论文章。”

这确乎是我对当前也只是当前中国美学情况的基本看法之一，得到了与会同志们特别是几家出版社的热情支持后，就筹备出一套以整本著作为主的《美学译文丛书》（单篇文章已出版有《美学译文》刊物），以近、现代外国美学为主，只要有学术参考价值的，便都拿来，尽量翻译，书前加一批判性的介绍序文，消化和批判主要仍交给读者们自己去作。我想，博采众家之长，不拒一得之见，批判改造对方，以丰富发展自己，是符合马克思主义的基本精神的。所译的书尽量争取或名著或名家，或当年或今日具有影响的著作。译文则因老师宿儒不多，大都出自中、青年之手，而校阅力量有限，错译误译之处可能不少。但我想，值此所谓“美学热”，大家极需书籍的时期，许多人不能读

外文书刊，或缺少外文书籍，与其十年磨一剑，慢腾腾地搞出一两个完美定本，倒不如放手先译，几年内多出一些书。所以，一方面应该提倡字斟句酌，力求信、达、雅，另方面又不求全责备，更不吹毛求疵。总之，有胜于无，逐步提高和改善。

愿我们这个美学翻译事业兴旺发达。同志们，大家都来帮忙吧！

1980年12月于北京

DM04/34  
15

# 目 录

|            |    |
|------------|----|
| 译者前言       | 1  |
| 第一篇 论艺术的精神 | 11 |
| 第一部分 概论    | 11 |
| 一 引言       | 11 |
| 二 运动       | 17 |
| 三 精神转折点    | 20 |
| 四 金字塔      | 30 |
| 第二部分 绘画    | 32 |
| 五 色彩的效果    | 32 |
| 六 形式和色彩的语言 | 35 |
| 七 理论       | 59 |
| 八 艺术家和艺术作品 | 68 |
| 九 结论       | 71 |
| 第二篇 关于形式问题 | 74 |
| 第三篇 论具体艺术  | 95 |
| 第四篇 点·线·面  | 99 |

|   |      |     |
|---|------|-----|
| 一 | 序言   | 99  |
| 二 | 序论   | 99  |
| 三 | 点    | 104 |
| 四 | 线    | 128 |
| 五 | 基础平面 | 176 |
| 六 | 附图   | 202 |

## 译者前言

瓦西里·康定斯基是持续了将近半个世纪的抽象绘画的创始人之一。在他一生中，除了创作大量绘画作品以外，还长期致力于现代艺术的理论探讨和著述，这种兼艺术家和学者于一身的工作方式，在西方绘画历史上并不多见，这也许就是他能够成为象达·芬奇和丢勒这样的一代大师的原因所在。

康定斯基于1866年出生于莫斯科的一个贵族世家。据载，他的祖父曾被沙皇授予爵位，祖母则是来自蒙古的一位公主，母亲来自波罗的海沿岸地区，通悉德语。从康定斯基的家族系统来看，他早年的文化背景是综合性的，包括了俄罗斯、亚细亚和斯拉夫民族的因素。他在奥德萨完成了初级和中级教育后，于1886年进入莫斯科大学学习政治经济学和法律，当时他接受的理论包括了朱普洛夫的经济学教程、罗马法和刑事法等。在大学期间，康定斯基就已显示出了某些创见性的思维才能，例如他曾经对罗马法的量刑逻辑提出过疑义，该法典规定量刑的主要依据是犯罪的事实而非犯罪的动机，康定斯基则认为应当相反。1889年，他参加一个人类学远征队去俄国东北部伏洛达地区进行考察，以取得该地区正在迅速解体的斯利亚部落的刑事法和宗教习俗的第一手资料。根据当地的风俗，斯利亚部落的居民必须将脸和头发染成黄色和绿色，穿戴颜色鲜艳的服饰，并且还用各种斑斓的色彩装饰住宅和周围环境，这引起了康定斯基极大的好奇心。1895年，莫斯科举行首届法国印象派画展，其中莫奈所作的《干草堆》等优秀作品，触发了康定斯基对绘画艺术的向往。此外，当时莫斯科皇家

剧院正上演瓦格纳的歌剧《洛本格林》，其中透露和鼓吹的“超人”的思想也对康定斯基有过影响。次年，当德班大学聘请他为法律教授时，康定斯基毅然决定放弃这一职位，转赴慕尼黑学习绘画，于1900年进入慕尼黑皇家美术学院。1903年，赴欧洲各地以及北部非洲旅行，历时四年多，这趟旅行不仅使康定斯基对整个欧洲文化有了更全面深入的了解，更重要的在于他借此机会，对各地先锋艺术的现状作了第一手的考察。1909年，他与亚佛兰斯基一起主持成立“慕尼黑新艺术家联盟”并任首届主席。1910年，写了关于抽象绘画的第一个重要理论著作：《论艺术的精神》，并创作了第一幅抽象绘画。1911年，康定斯基与马克成立“青骑士集团”，并出版综合性艺术刊物《青骑士年鉴》。第一次世界大战爆发后，康定斯基经瑞士返回俄国，起初受聘于莫斯科美术学院，以后又协助苏维埃政府在各地建立博物馆、创办艺术科学院等。数年后，他再次返回柏林，并于1922年接受格罗佩斯的聘请前往包浩斯学院任教，此间是康定斯基一生中最勤奋和多产的时期，他理论与实践并举，全面奠定了抽象艺术的基础。1933年，因包浩斯学院遭到纳粹的查封，康定斯基流亡到巴黎，后加入法国国籍，1944年，逝世于巴黎。

康定斯基的思想远远超出了单纯绘画的范畴，我们知道，他是在三十岁以后才决定学习绘画的，这意味着他在学画之前就已经先具备了一个相当完整的思想基础，可以说，他是从外围介入绘画的。从康定斯基的著作看，他的思想来源也是综合性的，比较明显的影响有诸如黑格尔、和尼采哲学，移情心理学（以及后来的格式塔心理学）和沃林格尔的美学理论等等。

康定斯基在进行理论阐述时，通常以分析的方法将各种观念和事物分为对立着的两大类，例如：

|    |    |    |    |    |    |
|----|----|----|----|----|----|
| 精神 | 内在 | 抽象 | 纯粹 | 形式 | 生命 |
| 物质 | 外在 | 现实 | 实用 | 功利 | 死亡 |

作为他个人，其褒前贬后的态度是十分鲜明的。

“精神”一词，在康定斯基的著作中出现得相当频繁，但他本人并未对此作过详尽的解释，从一开始起它就被当作一种既定的和绝对的本质，所有新的思想和艺术形式的出现，都被认为是这种精神的客观显现。不难看出，康定斯基在这里沿用了黑格尔哲学的思辨逻辑；而在语言表述方面，他的著作中有很多地方接近于尼采式的隐喻。此外，德国美学家沃林格尔对康定斯基的思想影响也是明显的。关于沃林格尔，里德曾说：“他给予德国人所渴求的东西——从美学上和历史上论证一种不同于古典主义的、不受巴黎和地中海传统影响的艺术。”<sup>①</sup> 1908年，沃林格尔写了《抽象与移情》一书，这本书对很多早期抽象艺术家有过较大影响，它从艺术史的角度论证了艺术表现的本质不是简单的物质感受或自然模仿，而是出于某种心理上的“需要”（need）；这种“需要”是人类内在的应世观物的“世界感”的结果，而它正是艺术的绝对目的。艺术的绝对目的乃是一种作为艺术本质的形而上的实在：不以现实目的和形式为限，但仍然是一切艺术品的内在本质。一切艺术品都可以被视为它的客观化，反过来说，一切艺术品都导源于某种抽象的、普遍的概念。<sup>②</sup> 这里必须指出的是，《抽象与移情》一书中所使用的概念，诸如“艺术的绝对目的”、“心理需要”、“世界感”等等，与康定斯基理论中的某些基本术语，如“精神”、“内在需要”、“目的性”等有着深刻的和有机的联系，在相当程度上，沃林格尔的美学观点可以说是康定斯基艺术理论的一个先行范式。

为了证实一种尚未诉诸现实的、不表现任何具体客观对象的抽象艺术成立的可能性，康定斯基还引用了“通神理论”（Theosophy）作为论据之一（详见《论艺术的精神》）。这种理论极力强调内省、直觉和潜在意识对于理解和造就新艺术的

① H·里德：《现代绘画简史》，中文版，p.127。

② 请参阅刘文谭《现代美学》。

重要性。除此之外，音乐也是康定斯基论证艺术中普遍存在的抽象性的根据。康定斯基有一定的音乐素养，据说，他十岁时学过钢琴和中提琴，但是究竟其程度如何，尚无从考查。据康定斯基在包浩斯学院的同事费宁格尔等人回忆说，每当别人要求康定斯基演奏乐曲或邀请他去参加克利的小型音乐会时，他总是回避的。<sup>①</sup>不过从他用音乐来论证绘画的抽象性来看，康定斯基主要是依据了心理学中有关“声音-图形”的联感理论。

对于写实艺术，康定斯基前后有过不同的态度。在《论艺术的精神》中，他把写实艺术和物质主义联系在一起，几乎作了全盘的否定，他这时的论述，似乎还掺杂着一定程度的个人愤世嫉俗的主观思想成份。后来发表的《关于形式问题》，则显示了康定斯基对形式认识的某些转折。在这篇文章中，他以二律背反原理，论证了写实艺术是一种与抽象艺术并行不悖，相互依存的艺术形式。虽然在写作此文时，康定斯基已经从亨利·卢梭的原始派绘画中看到了新现实主义的崛起，但是他一辈子的理论和实践都偏于抽象艺术。康定斯基在生前并没有看到现实主义绘画占压倒优势的力量，直到他死了将近三十年以后，世界艺术潮流才开始以现实主义的新浪潮对抽象艺术作出反冲击，从某种角度说，这多少证实了康定斯基理论的预见性。

在康定斯基绘画风格演变过程（指1910年以后）中，十分明显地存在着一种从游离的表现向几何结构发展的前后趋势，这与他的理论发展是相吻合的。如果说《论艺术的精神》一文中带有相当的狂热和活力论色彩的话，那么他后期所著的《点·线·面》则是接近于实证主义的。关于这一点，法国美术史家卡罗拉·吉迪翁-韦耳克尔曾说过：“这本书（指《点·线·面》——译者）不再从同样的，近乎宗教的狂热去强调一个新的内心世界的真义，它有时用一种精细的、完全科学的严密手法，阐述素描要素的

---

<sup>①</sup> 费宁格尔：《回忆康定斯基》，纽约，1947。

一种新的形式理论。”<sup>①</sup>

虽然理论在康定斯基的艺术发展中占有相当重要的位置，但值得注意的是，启示康定斯基进行有关抽象绘画思考的并不完全取决于某一套先行的抽象理念，而是某种反思的直觉。对此，康定斯基曾在他的自传中回忆过他的两次重要经历：

“一天，暮色降临，我画完一幅写生画后，带着画箱回到家里……突然，我看见房间里有一幅难以描述的美丽图画，这幅画充满着一种内在的光芒。初起我有些迟疑，随后，我疾速地朝这幅神秘的图画走去——除了形式和色彩之外，别的我什么也没有看见；而它的内容，则是无法理解的。但我还是立刻明白过来了，这是一幅我自己作的画，它歪斜地靠在墙边上。第二天我试图在日光下重新获得昨天的那种效果，但是没有完全成功。因为我花了很多时间去辨认画中的内容，而那种朦胧的美丽之感却不复存在了。我豁然明白了：是客观物象损毁了我的绘画。”

所谓“客观物象损毁了我的绘画”，这句话的意思是：由于画面上表现了现实的物象，这就势必使观众的注意力由绘画本身（纯粹的形式和色彩）转向了辨认物象上，因此，绘画的审美目的由形式下降到了功利（实用）。关于审美判断的非功利性，早在康定斯基之前就已经有人进行过论述，如康德。但是康定斯基的观点则更侧重于从形式方面的考虑。在康定斯基正式学画之前，他已经对绘画艺术的非功利性（或者说非对象性）有过某些直观感受。这里我们再来看看他的另外一次经历：

“我突然看到了一幅前所未有的绘画，它的标题写着：《干草堆》（指1895年在莫斯科首届法国印象派画展上莫奈的作品——译者）。然而我却无法辨认出那是干草堆……我感到这幅画所描绘的客观物象是不存在的。但是，我怀着惊讶和复杂的心情认为：这幅画不但紧紧地抓住了你，而且给了你一种不可磨灭的

---

<sup>①</sup> 转引自《现代绘画简史》，P. 97。

印象……这种色彩经过调合而产生的不可预料的力量使我百思不得其解。绘画竟然有这样一种神奇的力量和光辉。不知不觉地，我开始怀疑客观对象是否应当成为绘画所必不可少的因素。”

另外还要指出一点的是，在康定斯基的理论中，也存在着某些词不达意和片面的东西。例如，他在论述其抽象绘画理论的技术性部分时，通常地采用了一种交叉的思维逻辑和方法，他一方面企图从几何学角度来对平面绘画诸形态进行元素分解，另一方面却又赋予这些分解了的基本元素以特定的象征意义。康定斯基曾说：“新的艺术学（指抽象艺术——译者）旨在使符号变为象征。”根据这一论点，他对形形色色的基本绘画元素进行了象征性的定义，如“水平线是女性的”、“垂直线是男性的”、“黄色是大地色，象征世俗”、“蓝色是天堂色，象征高贵”等等。这里，康定斯基的理论出现了内在逻辑的矛盾：一方面，他从否定形式的特殊性（功利目的）起步，以求达到纯粹的绘画表现（即纯粹的形式和色彩），另一方面，当他否定了形式的功利性之后，又自动地重新赋予这些形式一层特定的象征含义，这样，他从起点出发又重新返回到了起点，因为从某种角度上讲，作为实用的符号与作为象征的符号，这二者并无本质的差别，它们都符合并从属于某种特殊的目的。由于康定斯基理论中存在着这种关于几何学的东西和关于象征性的东西之间对立的逻辑交叉，所以他的理论最终不自觉地坠入了一种悖论当中，造成了很多费解和玄奥之处。

所谓抽象，应当有两种，即抽象的抽象和具体的抽象。按照黑格尔的说法，前者意味着从一个对象中抽取它与意识的一切联系，抽取一切感觉印象以及一切特定的思想后所剩下的东西，这无异于完全的虚无。具体的抽象，则同其它一切思维领域中的抽象一样。正如恩格斯反复强调过的，它是从现实世界中抽象出来的，在一定的发展阶段上就和现实世界相脱离，并且作为某种独立的东西，作为世界必须适应的外来的规律与现实世界相对立。因此，一种正确的抽象艺术概念应当不受任何个人主观愿望

的羁绊，反过来，它同时又支配着每个人的主观表现，是每个艺术家都必须适应和遵循的规则。关于抽象艺术的本质，另一位抽象艺术的创始人蒙德里安所作的理论阐述似乎更为清楚一些，他在《造型艺术和纯粹造型艺术》一书中将所有的艺术表现区别为“普遍的”和“个别的”两大范畴，他认为，从艺术史的角度看，凡是能体现艺术进化，能在时间流逝中保持恒常不变的东西并非艺术中个别的東西，而是其中帶有普遍性的东西。他在《关于我的绘画发展》一书中还指出，抽象艺术的首要目的就是表现“普遍性的东西”。

此外还应说明的是，绘画元素在画面上所起的作用，取决于它在具体的、特定的画面上与其它画面因素之间的比例关系。比如同一种红色，由于它在各种具体画面上的形态和面积的不同，会引起完全不一样的视觉感受，因而其审美意义也是完全不同的。所以，赋予诸绘画元素以某一特定的象征含义是不切合实际的，对这些元素作任何先入的和具体的规定，也都不合乎抽象艺术的逻辑，绘画的基本元素应当是广义的。康定斯基之所以在这里误入歧途，是因为他采用的是一种固定的、孤立的思想方法。

抽象绘画作为一种“形而上的”艺术形式，是与艺术历史的发展分不开的；只有在印象主义全面深入的自然感受基础之上，才有可能对绘画进行抽象，从而产生抽象绘画。这种历史的相关性，决定了抽象艺术并不单纯地诞生于某种固定理念，而是自然感受向高级思维阶段进化的结果。由于抽象艺术已经进入了思维认识的范畴，所以它的发展具有深刻的哲学基础。如果对此作了较全面的了解就不难发现抽象绘画理论在相当程度上与诸如毕达哥拉斯、柏拉图、笛卡儿、黑格尔等人的理性哲学或经验哲学有着内在的联系，甚至可以说抽象绘画是它们在艺术中的复兴和发展。有人认为抽象艺术是东方玄学对西方文化影响的结果，甚至有人还企图根据康定斯基家族中的东方血统来断言他的形而上学

思想方法与东方人意识的血缘关系，这些看法未免是表面的和不确切的。关于这一点，康定斯基本人也曾予以否定，他认为自己的艺术灵感既不是来自东方，也不完全是来自西方现代艺术思潮，而在相当程度上是受十至十四世纪的宗教艺术和俄罗斯民间艺术影响的结果。事实上，东方绘画中的抽象因素和现代的西方抽象绘画，从它们的发生来看，并无直接的亲缘关系。东方的绘画由于其材料和工具方面的局限，始终没有发展出一种能高度真实地再现客观自然形态的艺术形式，这是客观存在的事实。但是，正因为这方面条件的制约，东方却很早就出现了一种回避刻意再现自然形态而注重于表达抽象意念的绘画。然而，西方的抽象绘画则是理性思辨的产物，起源于对绘画的反思，而近代西方艺术中的反传统思潮，又加速了它的实现。

康定斯基还把数的概念引入了绘画，他曾说，“数是一切抽象表现的终结”。对绘画进行数学分析和处理，其意义有二：

- (1) 使绘画艺术从感觉认识阶段上升到思维认识的阶段；
- (2) 使绘画艺术从一般性技能上升到一门科学或准科学的地位。

康定斯基对绘画所进行的数学分析和处理，仅以欧氏几何原理为基本出发点，他否定三度空间的表现，企图将绘画还原为二度向量的平面艺术。将绘画归结为二维平面，一方面使其在理论证明上的困难大大降低（因为康定斯基自己也承认他至多只具备初等的数学知识），另一方面，可能也是由于受到了沃林格美学理论的影响。沃林格在其名著《抽象与移情》中指出，人的本能具有一种对空间的恐惧，人不能在虚幻流变的外界现象中求得心灵安慰，所以只能通过平面的艺术表现来取得庇护。其主要原因在于：具有三度向量的空间存在的对象，必须用连续的知觉活动去感知它，但是在知觉活动所经历的时间过程中，对象独立的个性必然会遭到破坏，因此，要想成全独立的形式，空间的表现必须加以抑制。从更现代的要求看，仅仅对绘画作二度向量这么一种

解释和表现显然是不够的。康定斯基对绘画所作的数学表达，仍然只限于一些初步的、静态的概念，现代数学中的很多重要内容，如多维空间、随机过程等等他都还未涉及到，这是受其个人能力和时代的局限。尽管如此，康定斯基仍不失为一位对于现代艺术有先见之明的人。

由于时光的流逝，使康定斯基及其理论都成为一种正在消亡的东西而与我们日渐遥远。但是，为了促进更新的艺术诞生，对以往的历史作全面的了解，还是必要的。“花朵开放的时候花蕾消逝，人们会说花蕾是被花朵否定了的；同样地，当结果的时候花朵又被解释为植物的一种虚假的存在形式，而果实是作为植物的真实形式出现而代替花朵的。这些形式不但彼此不同，并且互相排斥互不相容。但是，它们的流动性却使它们同时成为有机统一体的环节，它们在有机统一体中不但不互相抵触，而且同样都是必要的；而正是这种同样的必要性才构成整体的生命。”<sup>①</sup>

本书共收集了康定斯基的四篇论文，其中《论艺术的精神》和《点·线·面》是比较著名的，也是康定斯基的主要理论著作。

《论艺术的精神》素有“现代绘画的启示录”之称，《点·线·面》可以说是它的续篇。《关于形式的问题》最初发表于康定斯基和马克合编的《青骑士年鉴》上；而《论具体艺术》则是康定斯基流亡巴黎时为法国的现代艺术爱好者们所撰写的，文章虽短，但却可以说是他在晚年为抽象绘画所作的一个概括性的诠释。由于资料来源的限制，《论艺术的精神》、《关于形式的问题》和《论具体艺术》均根据英译本译出，而《点·线·面》则译自日文本。《论艺术的精神》曾有过两个英文译本；据说康定斯基对第一个译本不甚满意，所以又另请人重新翻译。中译者根据的是后一个译本（1955年纽约版）。

最后，为本书的翻译、校对给予大力帮助的朱伯雄、黄永

---

<sup>①</sup> 黑格尔：《精神现象学》，1981年，商务印书馆，第2页。

咏、王公懿等同志谨致谢意。

查 立  
一九八三年八月