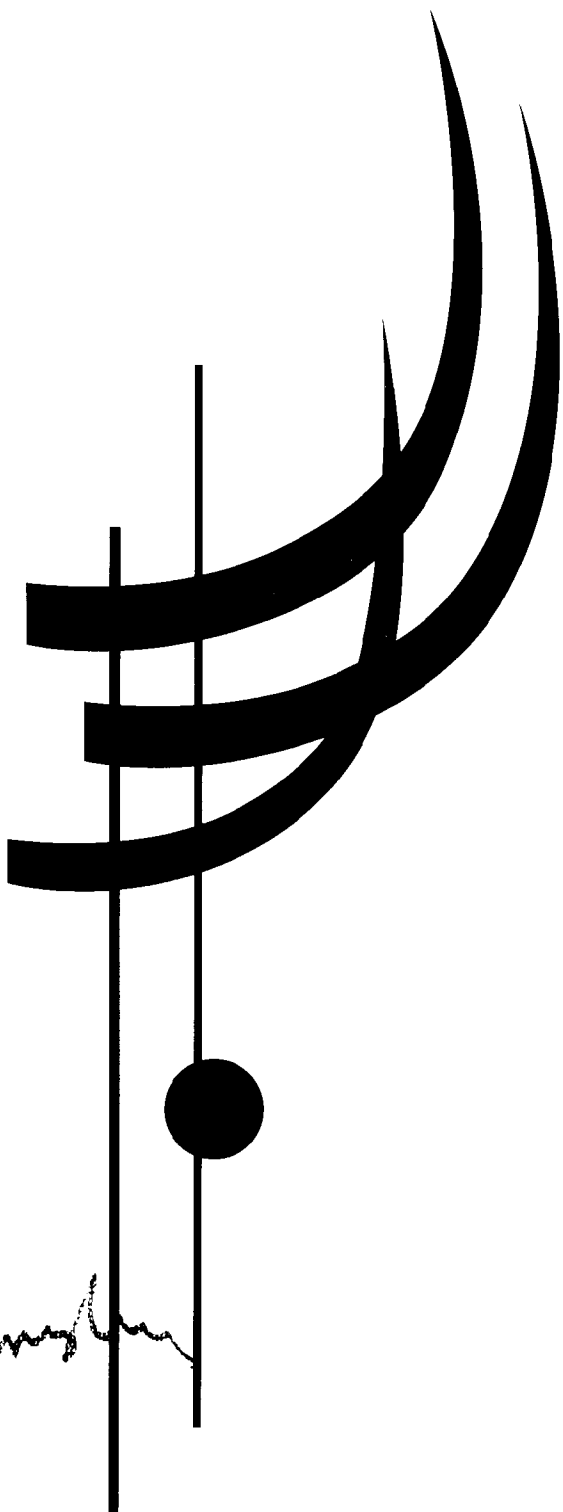


康定斯基

WASSILY KANDINSKY

文论与作品

查立·译 腾守尧·校



Wassily Kandinsky

查立·译 腾守尧·校

康定斯基

WASSILY KANDINSKY

文论与作品

中国社会科学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

康定斯基: 文论与作品 / (俄) 康定斯基著; 查立译. - 北京: 中国社会科学出版社, 2003.3

书名原文: Concerning the Spiritual Art

ISBN 7-5004-3487-1

I. 康… II. ①康… ②查… III. ①康定斯基-抽象表现主义-绘画理论②绘画-作品综合集-俄罗斯-现代 IV. ①J209.9②J231

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 053814 号

责任编辑 章新语 毛国宣

装帧设计 毛国宣

责任印制 戴 宽

出版发行 中国社会科学出版社

社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号 邮 编 100720

电 话 010-84029453 传 真 010-64030272

网 址 <http://www.csspw.com.cn>

经 销 新华书店

印 刷 北京北方印刷厂 装 订 广增装订厂

版 次 2003 年 3 月第 1 版 印 次 2003 年 3 月第 1 次印刷

开 本 787×1092 毫米 1/16

印 张 9.25 插 页 32

字 数 240 千字 印 数 1-5000 册

定 价 29.00 元

凡购买中国社会科学出版社图书, 如有质量问题请与本社发行部联系调换
版权所有 侵权必究

目 录

译者前言/1

论艺术的精神/9

第一部分 概论/9

一 引言/9

二 运动/13

三 精神转折点/15

四 金字塔/22

第二部分 绘画/23

五 色彩的效果/23

六 形式和色彩的语言/25

七 理论/42

八 艺术家和艺术作品/47

九 结论/49

关于形式问题/53

论具体艺术/67

点·线·面/71

一 序言/71

二 序论/72

三 点/74

四 线/90

五 基础平面/122

六 附图/141

作品/145

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像达·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，他与亚弗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为勤奋和多产的时期，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。”^① 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。^② 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。^③ 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分。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·

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》。

③ 费宁格尔：《回忆康定斯基》，纽约，1947。

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，阐述素描要素的一种新的形式理论。”^①

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

^① 转引自《现代绘画简史》，P.97。

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出它与意识的一切联系，抽取出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，则同其他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东西，而是其中带有普遍性的东西。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、特定的画面上与其他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，会引起完全不同的视觉感受，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，所以它的发展具有振刻的哲学基础。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尔美学理论的影响。沃林格尔在其名著《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、静态的概娘，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。

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。”^①

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、黄永砵、王公懿等同志谨致谢意。

· 查 立

一九八三年八月

^① 黑格尔：《精神现象学》，1981年，商务印书馆，第2页。



论艺术的精神 — 引言

第一部分·概论

任何艺术作品都是其时代的产儿，同时也是孕育我们感情的母亲。每个时期的文明必然产生出它特有的艺术，而且是无法重复的。试图复活过去的艺术原则至多产生一些犹如流产婴儿的艺术作品。例如，我们不可能像古希腊人一样地生活和感受，由于这个缘故，那些效法希腊雕刻规则的人仅仅取得了一种形式上的相似，虽然这些作品会一直流传于世，但它们永远没有灵魂。这种模仿犹如猿猴那滑稽可笑的动作。猴子在外表上像个人，它会捧一本书坐着，摆出一副思考的样子翻动书页，但是它的行为却没有任何实际意义。

然而，在各种艺术形式当中还存在着另一种基于基本需要的外在类似。正如有时会发生的那样，当出现一种在整个道德和精神方面的内在趋势的类似、一种曾经起初为人热烈追求而后来却消失得无影无踪的理想之间的类似，一种两个时代之间的“内在情调”的类似时，那些在过去曾被用来表达人们当时各类见解的形式便复活了，这是合乎逻辑的必然结果。这也部分地解释了我们为什么同情、喜爱并理解原始

人类的作品的的原因。如同我们自己一样,这些纯粹的艺术家在他们作品中所追求的仅仅是表达内在^①和本质的感情,在这一过程中,他们自然而然地忽略了各种偶然因素。

灵魂与肉体密切相联,它通过各种感觉的媒介(感受)产生印象。被感受到的东西能唤起和振奋感情。因而,感受到的东西是一座桥梁,是非物质(艺术家的感情)和物质之间的物理联系,它最后导致了一件艺术作品的产生。另外,被感受到的东西又是物质(艺术家及其作品)通向非物质(观赏者心灵中的感情)的桥梁。

他们之间的程序是:感情(艺术家的)→感受→艺术作品→感受→感情(观赏者的)。

这两种感情在成功的艺术作品中是相似的和等同的。在这一点上,一幅画完全无异于一首歌曲——二者都表达和沟通感情。成功的歌手能引起听众感情的共鸣,成功的画家也丝毫不会比他逊色。

内在因素,即感情,它必须存在;否则艺术作品就变成了赝品。内在因素决定艺术作品的形式。

为了使内在的因素(它最初仅仅是一种感情)变为一件艺术作品,必须借用第二个因素(即外在的因素)作为表现形式。感情总是在寻求表现手段,即寻求一种物质形式,一种能唤起感受的形式。然而重要的和起决定性作用的却是内在因素,它制约着外在形式,正如我们头脑里的思想观念决定了我们的言词,而绝不会是相反。所以一件艺术作品的形式由不可抗拒的内在力量所决定,这是艺术中惟一不变的法则。一件优美的作品是内涵和外表统一和谐的结果;换句话说,一幅画是个精神有机体,它像一切物质有机体一样,是由很多部分组成的。

内在联系这个重大问题,尽管有着相当重要的意义,但仅仅是问题之一。^②由于经过很多年的物质主义统治,我们的灵魂刚刚开始苏醒,但它仍忍受着因为怀疑和缺乏目的或目标所引起的痛苦。物质主义的梦魇——它常常使生命变成罪恶的和毫无意义的把戏——尚未完全消失;它的黑暗仍然笼罩着正在苏醒的灵魂。然而有一束微光在闪烁,它像茫茫无际的苍穹里的一颗明星。这束光仅仅是一个预兆,当灵魂见到这光时,会由于感到疑惑而战栗,因为分辨不出这光亮和周围的黑暗哪一个是幻觉,哪一个是现实。这种疑惑和物质主义的压抑把我们同原始人截然区分开来。当我们探测我们的灵魂时,它爆裂了,并发出嘶哑的声响,犹如宝石花瓶从泥土中挖掘出来时破裂了。由于这个原因,我们现在正经历的这个时代,不过是原始状态的变体,它必然是短暂的。

我们不难看出,过去的艺术形式之间和今天的艺术形式之间存在的两种相似是截

① 一件艺术作品包括两重因素:内在因素和外在因素。内在因素是艺术家心灵中的感情;这种感情能够唤起观众内心与之相似的感情。

② 康定斯基这一关于本质和外表的关系(即内在和外在)的解释是对阿瑟·耶鲁姆·艾蒂的一段译文所作的改动。此文刊于《暴风雨》,柏林,1913;参阅 A·C·麦克勒格:《立体派与后期印象派》,芝加哥,1914,119—120页。——英译本注

然对立的。第一种相似因为是表面的,所以没有前途;第二种是内在的,所以它孕育着希望和未来。经历了一段几乎被物质主义的诱惑所征服了的时代,灵魂终究摆脱了物质而渐渐地复苏过来,由于经受了斗争和痛苦,它变得更纯洁了。那个令人痛苦不堪的时代所产生的恐惧、快乐和悲哀等粗糙的感情,不再使艺术家感兴趣。艺术家将努力唤起迄今尚未发现的种种更纯洁更高尚的感情。正如他们过的生活将会变得复杂而微妙一样,他们的作品也使感情细腻的观众体会到一种妙不可言的情感。

今天的观众还不大有能力感受到这种细微的情感,他们所追求的是对自然的具有实际效用的模仿(如普通的肖像画)或是包含着某些表现的自然直觉(如印象派的绘画)或是以自然的形式表现出来的内在感情(如我们所说的那种“情调画”^①)。只要它们是真正的艺术作品,这些形式便达到了目的,并孕育着内在的精神。虽然这番话指的是第一种情况,然而却更适合于第三种情况,这第三种情况就是观众的心里发生了共鸣。这种感情的共鸣不是肤浅的或无价值的,因为具备这种情调的图画会加深和净化观众的感情;至少它使得精神免遭粗俗的亵渎。这样的画可以校正精神,如同音叉能够校正乐器上的琴弦一样。不过琴弦所能达到的精细和宏大在时间和空间上是有限的,而它所产生的艺术上的潜在力量却不会因此而枯竭。

请想象一座或大或小的展览厅,里面有许多展览室,每个展览室里都挂满了成千上万幅各种尺寸的图画,这些画面由颜色描绘出各种自然景象:有一幅画着在阳光下或阴影里的动物,有的在喝水,有的站立在水中,也有的躺在草地上;紧挨着的是一幅“耶稣受难像”,由一位不信基督教的画家所作;还有描绘花草和人物的画,这些人物坐着、站着、或行走——大部分是裸体,还有许多因为透视而缩小的裸体妇女;还有一幅画着苹果和银碟子的画;还有一幅一位某先生的肖像画;一幅描绘日落景色的画;一幅画着身穿粉红色衣裳妇女的画;一幅画着一只飞鸭的画;一幅某太太的肖像画;一幅画着一群飞行的天鹅;一幅画着一位身穿白色衣裳的夫人;一幅画着一群被灿烂的阳光照耀得斑斑驳驳的光影里的牛;一幅某大使的肖像画,一幅画着穿绿衣服的夫人的画;等等。所有这些画都被精印成一册,并附有作者的姓名和图画的标题。人们手捧着画册在展览室里踱来踱去,翻动着画页,口中念着人名和画名。不久他们便飘然离去,思想上既无得益也无损失,又重去干那些与艺术毫不相干的事了。既然如此,他们为何而来呢?在他们看到的每幅画中,所揭示的生活,都被涂上了神秘的色彩,要么是一种处处充满了磨难的生活,要么是一种充满了迷茫的生活,要么是完全充满了热情和灵感的生活。每幅画中都神秘地包藏着完整的生活,那是痛苦、迷惘的生活,用若干小时的热情和灵感创造出的生活。

这种生活的方向是什么?如果说作品包含着艺术家的灵魂,那么,艺术家的灵魂

^① 令人遗憾的是,“情调”这一曾被用来形容艺术家心灵中诗的灵感的字眼,至今却受到滥用以至成了笑柄。试问:又有哪一个伟大的字眼不曾遭到公众迫不及待的亵渎呢?

所呼唤的又是什么呢？对此，有两种说法，舒曼说：“给人类黑暗的心灵带来光明，这就是艺术家的职责。”托尔斯泰说：“画家是能够描绘一切事物的人。”

如果我们想到刚才描述的那个展览，我们必然在这两个定义之中选择后者，因为我们只要或多或少有些技巧、鉴赏力和精力，就能将各种事物粗糙地或雅致地“涂”在画布上。使画布上的一切和谐匀称就可以算是艺术品了。观众对这些作品冷眼去看，无动于衷。鉴赏家称赞所谓“技巧”，犹如观众称赞走钢丝的杂技演员；鉴赏家欣赏所谓“画面质量”，仿佛一个人津津有味地品尝一块蛋糕。然而，饥饿的灵魂终究还是饥饿。

人们缓步穿过各个展室，不时地说：“不错”，“有意思”。而那些该说话的人却什么也没说；那些该听的人什么也没听见。这种情况就叫作“为艺术而艺术”。这种色彩构成的生命力，构成各种生活的内心激动消逝了，艺术感染力衰退了，这就叫作“为艺术而艺术”。

艺术家为他的才华、创造性和洞察力追求物质报酬，他的目的变成了野心和贪婪的满足。艺术家云集在哪里，哪里就有争权夺利剧烈的竞争、过量的生产。憎恶、偏狭、派系、妒嫉和阴谋，这些都是没有目的性的物质主义艺术产生的必然结果。

人们不理解那些具有高尚理想的艺术家，这些艺术家在无目的的艺术中发现了目的。

“理解”，就是教育观赏者懂得艺术家的观点。有人说，艺术是时代的产儿。但是这种艺术，只能艺术地重复那些已被同时代人清楚地认识了的东西。所以它没有生命力，它仅仅是时代的产儿，无法孕育未来。这是一种被阉割了的艺术。它是短命的，那个养育它的环境一旦改变，它也就立刻在精神上死亡。

除此之外，还存在着一种能够继续发展的艺术，它同样也发源于当代人的感情。然而它不仅与时代交相辉映，共鸣回响，而且还具有催人醒悟，预示未来的力量，其影响是深远和广泛的。

艺术所从属的那种精神生活是产生艺术的最强大动力之一。精神生活是一种复杂而明确的向前、向上运动，它可以被转变成简单明了的东西。这种运动就是认识过程。虽然它可以采取各种不同的形式，但在本质上却具有相同的内在含义和目的。

向前、向上发展的必然性其原因是难以觉察的，这一过程中充满了烦恼、痛苦、不幸和磨难。每当消除了路上的障碍，到达一个阶段以后，一只隐藏着的黑手又会设下新的障碍。这条道路似乎总是障碍重重，屡遭破坏，难以通行，但是终归会有一些人前来救援，这些人与我们相差无几，只是具备了一种天赋的“高瞻远瞩”的能力。

这些人具有远见卓识，并能昭示未来。他们有时会乐于放弃这种非凡的天才（经常是一件重负），然而却又不能。尽管他们备受嘲笑和忌恨，但他们仍竭力拖着不情

愿的人类向前、向上发展。

可能当他们的身体从地球上消失以后，人们便千方百计地企图用大理石、铁、铜或者石头将他们重新创造出来。仿佛这些蔑视肉体，崇尚精神，为精神而劳作的神圣的殉道者和人类的公仆的肉体存在具有什么内在的价值。但是，高高矗立的大理石像说明已经有大批的人到达了现在受人尊崇的那些人生前孤独地站立的位置。

二 运动

精神生活可以用一个巨大的锐角三角形来表示，并将它用水平线分割成不等的若干部分。顶上为最窄小部分，越低的部分越宽，面积越大。

整个三角形缓慢地、几乎不为人们觉察地向前和向上运动。今天的顶点位置，明天将被第二部分所取代；今天只有顶点能理解的东西，明天就成了第二部分思想和感情。^①

三角形的顶端上经常站立着一个人。他欢快的眼光是他内心忧伤的标记。甚至那些在感情上和他最接近的人也不能理解他。人们愤怒地骂他是骗子、疯子。贝多芬生前就是这么一个挺立着受尽辱骂的孤独者。^② 究竟需要多少时间，三角形的较大部分才能上升到他曾站立过的那个顶点呢？尽管有着许多纪念碑，然而事实上又有多少人曾上升到他那个境界呢？^③

三角形的每一层上都有艺术家。凡是能把视线越出自己那一层的界限的艺术家就是先知，他起着进步作用。然而被人们所充分理解并博得人们欢呼的，是那些目光短浅的、或者出于卑劣的动机企图阻止进步的艺术家。三角形中越大的部分（即越低的部分），理解这类艺术家的人就越多。每一层的人们都有意或无意地在渴望得到足够的精神满足。这些满足便由艺术家来提供。为了获得这种满足，底下一层的人们明天将伸出乞求的手来。

不过，这个三角形图形并没有揭示出精神生活的全部画面。它没有把各种事物的阴暗面和明显的大污点展现出来。这种精神“食粮”常常也是身居高层的人们的营养物。其实，这种食粮对于这些食者是有毒的：吃得少了，它会使人们的灵魂渐渐从高层往下降；吃得多了，这种毒物甚至会使灵魂一落千丈。在显克微支的一部小说中，他把精神生活同游泳作了比较：如果一个人不与下沉作不疲倦的斗争，他就会沉没。在这种情况下，人的才能就变成了《圣经》上所说的祸根。这不仅是对那些低级的艺术家而言，而且也是针对那些“享用”其毒的人而言的。自己的精神处于干涸状态，

① 这个“今天”和“明天”相当于《圣经》中的创世日。

② 《自由射手》作曲韦柏在谈到贝多芬的第七交响曲时说：“他那奔放的才华已达到顶点；现在可以把他投入疯人院了。”当开头的的一个乐句反复出现E调时，斯塔德勒神父就对他的邻座说：“那个该死的‘E’调又来了，他准是疯了，讨厌！”（奥古斯特·戈莱里赫：《贝多芬》，音乐丛书第一部分，R·斯特劳斯编辑。）

③ 众多的纪念碑也很难回答这个问题。