

# 艺术中的精神

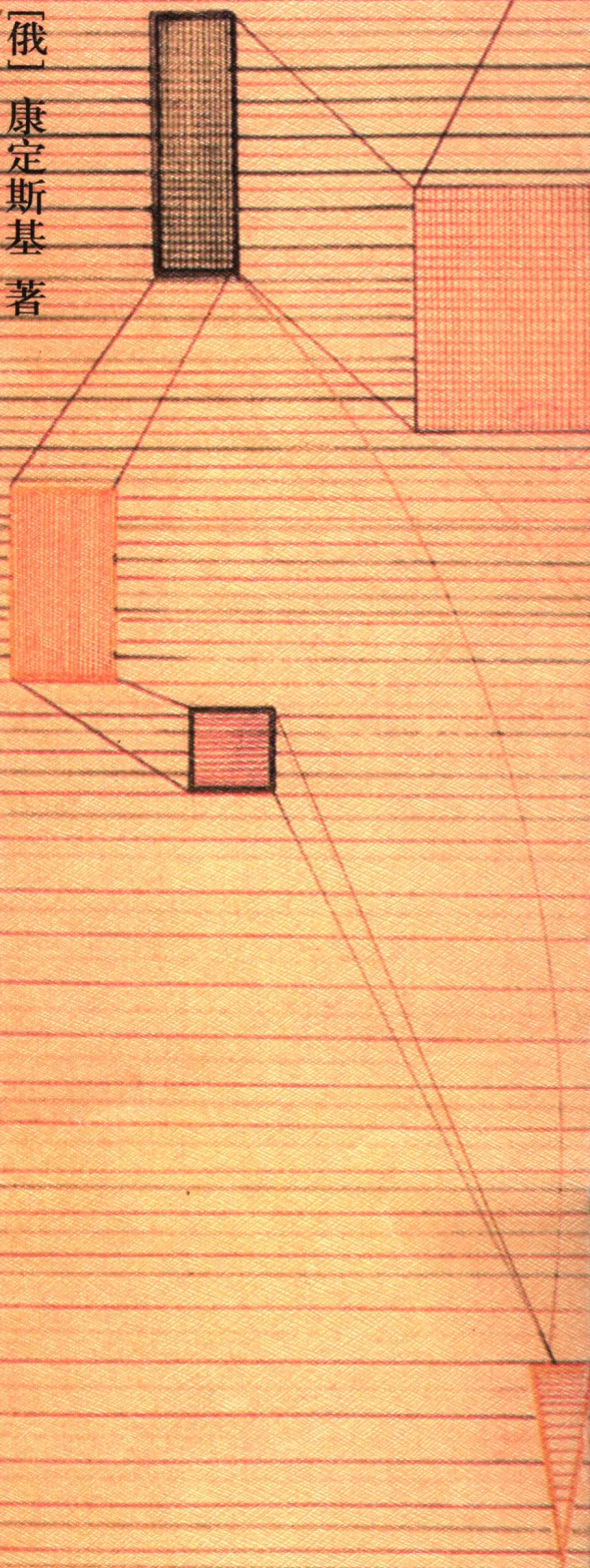
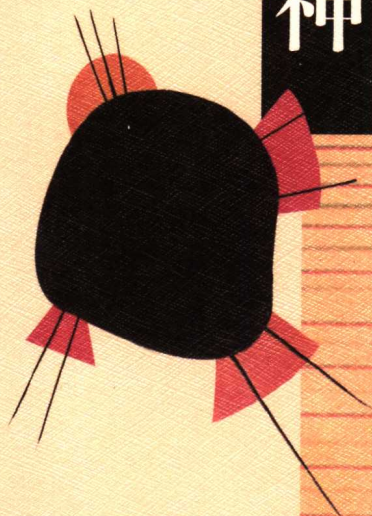
〔俄〕康定斯基 著

李政文 魏大海

译



中国人民大学出版社

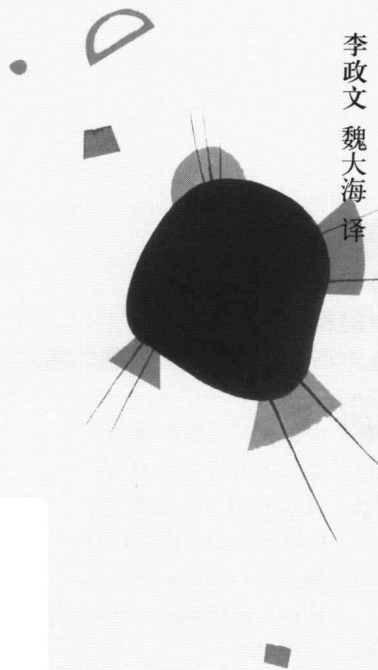


# 艺术中的精神

〔俄〕康定斯基 著

李政文 魏大海 译

 中国人民大学出版社



图书在版编目(CIP)数据

艺术中的精神/[俄]康定斯基著;李政文等译.  
北京:中国人民大学出版社,2003  
(朗朗书房·西方艺术史论名著)

ISBN 7-300-04890-0/J·45

I. 艺…

II. ①康…②李…

III. 康定斯基-抽象表现主义-绘画理论

IV. J209.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 066228 号



西方艺术史论名著

艺术中的精神

[俄]康定斯基著;李政文 魏大海译

出版发行 中国人民大学出版社

社 址 北京中关村大街 31 号

邮政编码 100080

电 话 010-62511242(总编室)

010-62511239(出版部)

010-62515351(邮购部)

010-62514148(门市部)

网 址 <http://www.crup.com.cn>

<http://www.ttrnet.com>(人大教研网)

经 销 新华书店

印 刷 北京国彩印刷有限公司

开 本 787 × 1092 毫米 1/16

版 次 2003 年 10 月第 1 版

印 张 10.5

印 次 2003 年 10 月第 1 次印刷

字 数 110 000

定 价 29.80 元

版权所有 侵权必究

印装差错 负责调换

## 总序

罗世平

20世纪是“分析的时代”。

在20世纪西方现代美术诸流派中，最能体现分析时代之精神的是抽象主义(Abstractism)，而抽象主义的开派画家之中最具理论色彩的又属俄罗斯画家瓦西里·康定斯基(Wassily Kandinsky)。

康定斯基1866年12月4日生于莫斯科，1944年12月13日卒于法国的纳伊。早年对绘画、音乐和民间艺术抱有浓厚的兴趣，后入莫斯科大学学习法律和政治经济学，曾获法学博士学位。1896年，康氏放弃莫斯科法学教授的职位，移居德国的慕尼黑，立志于绘画艺术，最初师从A·阿茨贝，后改师学院派画家F·凡·施图克。1901年离开学院，自辟新路。1909年与一批有革新精神的青年艺术家共同组成“慕尼黑新艺术家协会”，出任协会主席。1911年，康氏与画家马尔克从新艺术家协会中分离出来，组建“青骑士”，编辑出版具有前卫思想的刊物《青骑士年鉴》，1912年他的第一部具有抽象主义宣言性质的理论著作《艺术中的精神》出版，他的抽象艺术思想与理论主张通过展览和杂志逐渐在艺术界产生影响。1917年康定斯基回到俄国，十月革命后被任命为莫斯科人民教育委员，最终因为自己的艺术主张与苏维埃的文艺政策相左，于1921年接受德国魏玛包豪斯学院的邀请离开苏俄，直到1933年包豪斯学院被关闭，他都在包豪斯任教。包豪斯时期是康氏全面阐释和完善他的抽象主义艺术理论体系、在艺术创作中实践他的理论思考的时期，这一期间他发表了《形式问题》、《具体艺术》、《点·线·面》等一系列有关抽象艺术的重要论文和著作，从而奠定了康定斯基抽象主义艺术开山鼻祖的地位。

康定斯基的抽象绘画理论形成于20世纪最初十年。当他移居慕尼黑从

事绘画之时，欧洲正处于“世纪末”颓唐神秘的文化氛围之中。知识分子与艺术家普遍对现实表示厌恶与逃避，而去寻求心灵的自我完善。一度受到冷落的叔本华和不为人理解的尼采成了知识界瞩目的人物，他们哲学中的神秘主义因素被当做精神的庇护所。今天的历史学家认为只是世纪转折时期一股短暂而弱小的通神学思潮，在当时却给欧洲知识分子和艺术家带来过莫大的安慰。瑞士精神分析心理学家荣格注意到这一文化现象，曾不无感慨地说：“自19世纪末以来，西方文化的各个领域都以不同的方式复活令人难以置信的神秘主义……它（指通神学）在我们中间流行，比任何现存的基督教，包括天主教都更为广泛。”通神学原是美洲印第安人中流传的一种神秘宗教，带有浓厚的唯灵论色彩。19世纪末的象征主义运动就是这一信仰的集中体现，德国20世纪初的表现主义同样也带有相当多的唯灵论因素。康定斯基曾是德国表现主义的积极参与者，受到通神学神秘主义思潮的深刻影响。1911年，他带着类似通神学者的乌托邦理想创建起慕尼黑表现主义社团“青骑士”；1912年，他的《艺术中的精神》这本有着明显通神学影响的著作也付梓问世。

《艺术中的精神》是康定斯基第一本系统阐发他的抽象艺术主张的小册子。在这本书中，他采取身心二元论的态度，沿用通神学者的说法，认为精神（灵魂）是世界的本原，物质只是蒙在真实世界之上的一层面纱，人们只有透过面纱才能看到闪光的精神。而现实中具备这种洞察力的人不多，只有通神学先知和真正的艺术家才具备这种能力。康氏认为艺术家具备这种才能，是因为艺术是心灵的活动，是绝少有人觉察的“心灵震荡”，“是一种包藏在自然形式下的心灵的特殊状态（Stimmung）”。而那些长于表现技巧的艺术家则不能称做真正的艺术家，因为他们的目的在于满足人的欲望，因此他将自然主义的艺术、写实的艺术统称做“无目的的艺术”。这类艺术“是一种遭到阉割的艺术，不可能有未来”。真正能唤醒现在、预见未来的是艺术中的精神。就好比一座金字塔的三角形，自然主义和写实主义的艺术只能是在三角形的底层，庸俗粗鄙，永远得不到升华。而抛开了物质重负、纯粹高贵的艺术精神则一步步向三角形的尖顶攀登，最终登临绝顶的是艺术中的先知和贤哲，他们就像摩西，站在山顶俯瞰那围着金牛跳舞的芸芸众生。

在康定斯基勾画的精神三角形中，诗人梅特林克、音乐家瓦格纳以及象征主义画家罗赛蒂、勃克林和塞冈提尼处在三角形的最高层位上。对康

氏而言，比利时诗人、剧作家梅特林克是最早的艺术先知之一，他笔下的玛兰公主、盲人等类人物都是在迷雾中搜索方向的灵魂，无名的恐惧是他的主人公居住的世界。梅特林克的诗歌和戏剧以神秘主义为基调，追求与上帝和神的冥合。上帝或神所启示的世界是非理性的、不可预见的，但却是美的、真的世界，这种美与真只有在冥想中才能感受到。康定斯基特别推崇的英国画家罗赛蒂、德国画家勃克林和意大利画家塞冈提尼，是19世纪下半叶神秘主义色彩极浓的画家，“他们都是在外部世界中探索内在精神的艺术家。”罗赛蒂力图复兴拉斐尔以前绘画中的宗教意味，勃克林执著于死亡与痛苦的画面，塞冈提尼选用最平常的题材（山、石、牛等）传达宿命的寓意。这些艺术的先知用他们特定的语言方式传递着内在心灵的声音。而在表现内在心声的深度上，音乐有着得天独厚的力量。音乐家瓦格纳用纯粹音乐的手法，创造出一种精神氛围，“他的音乐把我们带入一个不用耳朵而用心灵来体验的境界。”

音乐这种神奇的境界，叔本华认作是“意志自身的写照”，也是19世纪末至第一次世界大战前后象征主义艺术追求的目标。康定斯基在《艺术中的精神》中着重阐述了音乐在精神三角形上的位置，他认为：“音乐在数个世纪里，都是一门以音响的方式表现艺术家的心灵，而不是复制自然现象的艺术……一个画家如果不满意于再现，而渴望表达内心生活的话，也不会不羡慕在今天的艺术里最无物质性的音乐……他自然要将音乐的方法用于自己的艺术。结果便产生了绘画的旋律、数学的抽象结构、色彩的复调……的现代愿望。”音乐成了三角形金字塔的尖顶，成了精神世界的同义词，艺术回到了叔本华的命题：音乐是艺术皇冠上的宝石。

对音乐意味的探求，引起了绘画由自然模仿向主观抽象的“图像转换”，自然的物象被高度地符号化、秩序化为具有内在关系的纯构图。不受羈縻的创造性精神（康定斯基所称的抽象精神），在任意抽象的过程中排斥物质，并在符号与精神之间建立起对应关系，这是抽象艺术所走过的行程。正如康定斯基认为的那样，绘画有两种，一为物质的，一为精神的。物质的绘画是通过视觉的神经刺激来感动观者，这是外在的；精神的绘画是通过心灵的激荡所产生的内心共鸣。康定斯基把前者归于写实艺术的特点，把后者看做抽象艺术的核心。他赞扬后者，贬抑前者。在《艺术中的精神》一书中，他写道：“凡是内在需要的，发源于心灵的，就是美的。”艺术家选择一根线条、一个图形、一块颜色，都发源于心，因此都“只能以有目

的地激荡人类的灵魂这一原则为基础”。康定斯基将这一原则称做“内在需要原则”(Innernecessary Principle)。

按“内在需要原则”，康定斯基进一步对绘画中的形、色等要素与心灵的关系作了独特的解释。比如谈颜色，他认为“颜色是直接对心灵产生影响的一种方式，色彩是琴键，眼睛是音槌，心灵是绷满弦的琴”，颜色经由视觉通道拨动心灵的琴弦。那么“色彩的和谐只能以有目的地激荡人类灵魂这一原则为基础”。

又如谈形，形与颜色总是相伴相生的，二者间的基本关系是颜色受形的规范，同时又强化形的视觉效果。形无论如何抽象，都具有内在联想的力量，能建立起相互间的对应关系，尖锐的形与刺目的颜色对应（如黄色与三角形），圆形与柔和深沉的颜色对应（如蓝色与圆形）。不同的颜色与不同的图形配置，就获得不同的精神价值，因此形的和谐也“只能以有目的地激荡人类灵魂这一原则为基础”。

再如谈由色彩与形构成的画面，色彩与形是内在精神和谐的物质媒介，艺术家在构造画面，选用色与形时主要取决于艺术家对物象“内在生命”的认识和艺术家的内在需要，故“物象的选择也只能取决于有目的地激荡人类灵魂这一内在需要原则”。

从实验心理学的理论来看，形与色这些物质要素与人的心理具有一种对应关系，艺术家根据心理同构原理选择形、色、物质对象等。依这种对应关系，存在于时间与空间里的形，一定也是时间和空间的内在需要，因而，无生命的物质具有“活的精神”，抽象绘画语言获得“内在生命”。康定斯基发挥了实验心理学的成果，进而认为“形越抽象，它的感染力就越清晰和越直接，在一幅构图中，物质因素或多或少有些多余，多少会被纯抽象的形取而代之”，“艺术家越是采用这些抽象形式，他就越是深入地和充满信心地进入抽象王国。”可见，构成抽象艺术的“内在需要原则”最终关系的是色与形的特性。色与色的关系、形与形的关系、色与形的关系等绘画基本元素的分析与价值的确认，依赖于对绘画元素的精确考察，于是色、线、形等绘画语言成了绘画表现的主体对象，绘画语言外在的物理特性充当了形式因素，语言内在的“运动”、“张力”等特质成了内容，语言的内在价值表现为精神价值，康定斯基由绘画语言的分析入手，又提出了“内在声音”(Inner Sound)这一概念。

康定斯基的“内在声音”有三重含义：其一，指人的感官联觉或通感，

主要是视觉与听觉；其二，用于纯绘画的专门术语，特指“运动”、“张力”以及类似的状态；其三，专指与宇宙精神同一的特性。这三者中康氏用力最多的是第二点，他在画论中曾试着以严格的科学分析方法和严密的逻辑予以陈述。首先确认点、线、面、颜色各自的独立表现价值（绝对声音），然后阐述由各自的声音组合成和谐的整体关系（旋律），抽象的绘画符号洋溢着生命的搏动，再经视—听联觉的作用，使生命的搏动与宇宙的规律协调同一，抽象的符号转换成宇宙的和谐。为了更好地说明抽象艺术的科学性和存在的合理性，建构起抽象艺术的理论体系，康定斯基在包豪斯期间写成了《点·线·面》（此次我社再版改名为《康定斯基论点线面》——编注）一书，系统地阐释了他对绘画元素的认识，康定斯基自称该书的分析是“显微镜式的”。

康定斯基对每一种绘画元素都作外在的和内在的两方面分析：“就外在的概念而言，每一根独立的线或绘画的形就是一种元素。就内在的概念而言，元素不是形本身，而是活跃在其中的内在张力。实际上，外在的形并不具有一件绘画作品内容的特征，而这种力度等于活跃在这些形中的张力才成其为内容。”比如点，在绘画中“本身就是最简洁的形”，只有张力而没有方向，无论是圆的点或是方的点或是其他形状的点，它的“内在张力总是向心的”。假如点是处在方形画面的正中，观者就清楚地听到一个单纯的声音。如果点不在画面的中心，而是处在画面的任意点上，立即就会出现两种声音，一个是点的绝对声音，另一个是点在画面所处位置的声音，这是点的离心结构的声音。如果在这种离心结构中再加上一个点，那么画面上的声音就会变得更加复杂，点的重复成了强化内在声音的有力手段。他于1927年创作的油画《圆的重量》，是他这一理论的实际运用，这幅画面由大小不等、颜色不同的圆点进行组合、叠置。每个圆点、每块颜色既在各自的位置发出自己的声音，又在相互的关系中制约与协调，构成一曲主次分明的点的旋律。抽象绘画的价值就是这种元素内在声音的和谐展示。

点在运动中留下的轨迹就形成了线，线的简单与复杂变化在于作用力的不同和方向的变化，这就决定了线的内在声音必然表现为张力和方向。直线、折线、曲线张力和方向的不同变化，内在的声音就有简单与复杂之分。简而言之，康定斯基的“内在声音”说主要关系的是抽象绘画元素的张力、方向与联觉作用所唤起的主观精神，它是“内在需要原则”运用于抽象艺术的理论基础。康定斯基在包豪斯时期以及晚年的抽象作品，显然与他的理论主张相吻合。比如康定斯基1925年作的油画《红色小梦》，即是



按照绘画元素离心、向心的内在特性，根据“内在声音”的和谐方式构成的。整幅画以红黄二色为基调，上有劲挺的直线、规则的几何图形、柔软随意的曲线，以及不同形状的大小的点，组合成一个乐音起伏、声色交织的完满世界。这幅油画作成后，康定斯基又按原样画出一幅黑白图。1926年《点·线·面》一书出版，这两幅图都附在书后，作为他抽象理论的具体例证。英国形式主义批评家罗杰·弗莱在看到康定斯基的作品后，深有感悟，他说：“我不再怀疑这类抽象视觉符号表现情感的可能性，它们是纯视觉音乐的。”

罗杰·弗莱只说对了一部分，康定斯基的抽象绘画作品其实包含了两方面的意蕴，一方面受音乐家瓦格纳“综合艺术作品”观念的启发，在绘画中引入音乐、戏剧等相关艺术的手法，创造一种“真正不朽的艺术”形式，有关的论述在《艺术中的精神》、《形式问题》、《论舞台构图》、《点·线·面》中都各有涉及；另一方面则是潜藏于他画中的隐性形象，它类似于瓦格纳的“主导旋律”，起着统摄画面形色关系的作用。正如康定斯基解释的那样，“新艺术的和谐要求一个更微妙的结构，它对心灵比对眼睛更有感染力。”这个“更微妙的结构”，康定斯基称之为“隐性结构”(Versteckte Konstruktion)。

“隐性结构”是通过“遮蔽”(Veiling)和“截取”(Stripping)两种手段来实现的。按康定斯基的解释，遮蔽即是用与对象无关的颜色使对象变得模糊，仿佛蒙上了一层面纱。截取则是去除对象非本质的部分，将对象简化为单纯的基本形，或截取最有特征的部分形体。康氏这样做的目的在于创造画面的新母题，“因为在艺术中隐含的因素发挥着巨大的作用，显性与隐性的结合将为形式构图提供进一步创造新母题的可能性。”潜藏在画面形色关系中的隐性形象时常会发出暗示，丰富艺术家给定的形色关系的深层意义，找出抽象语言符号与自然(或非自然)对象之间的相关性。概括地说，康定斯基的抽象艺术的构成方式可表述为：简化对象—部分形体截取—符号转换。而由此呈现出来的画面和提供的欣赏次第关系则是：结构—隐性结构—对应关系。不少的美术史家也是按康定斯基的逻辑来解读他的作品。

康定斯基1911年以前的艺术创作主要有两个来源，一是巴伐利亚的民间艺术与俄罗斯的圣像画传统，二是受慕尼黑象征主义运动“青年风格”的影响。这两种艺术直接导致了他“青骑士”时期准抽象风格的形成。在他

与马尔克共同创办《青骑士年鉴》之前，康定斯基就显出对骑士题材的格外偏好。康氏的研究者认为，骑士与马是康定斯基各个阶段作品的主体形象，它甚至揉进了康氏包豪斯时期的几何结构中。收藏在苏黎世E. 布尔勒手中的油画《青骑士》（1903年），是他表现主义风格的作品。在大片的风景中画一披蓝色披风、骑白马的骑士。人物作点景，画面以风景与色彩见胜，绝少神秘的意味。1906年，康定斯基到巴黎旅行，受法国象征主义画家丹尼斯和雷东的影响，这以后他改用主观的颜色，模糊画面形象，使形象退隐到形色关系的后面，并最终将骑士符号化，成为宗教启示录式的救世主幻象的象征。1909年作的《弯弓骑士》（纽约现代艺术博物馆藏），采用了巴伐利亚玻璃画的平面图形，弯弓的骑士与黄色的奔马用黑线框定，只见其轮廓和动势。到1911年作《抒情诗》、《构图四号》时，骑士和马成了符号标记，画面由几根张力不同的线和不同颜色的点所构成。而在1913年创作的《有白边的画》，画面上除了线、面、色的关系之外，看不出明显的骑士和马的痕迹，通常被认作是纯抽象的作品。不过康定斯基对这幅画作过解释：画面自左上角向右下角延伸的三条黑线，康定斯基说是代表俄罗斯三驾马车的轨迹，在三条线的中段，一根象征骑士的弧线横切进来，画中粗而挺的白线是骑士的长矛，矛头指向画面左下的怪兽（龙）。这组线、形、色等抽象符号组成了画面的主体结构，其余的部分依此结构作相应的布陈，这就是康定斯基的“隐性结构”。

按美术史家的说法，康定斯基的抽象绘画有前期和后期之分。他的前期抽象作品的主题集中表现为骑士、万圣节、大洪水、末日审判、基督复活之类的宗教题材，画中仍保留着可以辨认出来的主题暗示，隐含的形象引导观者进入他的精神世界和启示录幻象世界。由于画面在处理上还保留了较生动的形色关系，故又称作抒情的抽象。他的后期抽象完成于包豪斯学院时期，画面的构成更注重绘画语言本身的独立价值和相互关系，呈现出几何结构风格，故又称几何抽象时期。后期抽象作品拆除了前期抽象画中的符号图像与自然图像之间的桥梁，作为宗教幻象的前期隐性结构这时表现为观照时的“内心体验”。精神与宇宙的和谐，救世主的幻象或者在总体观照中产生，或者在形色关系中暗示出来。他的油画《回忆》（1924年）、《两个绿点》（1935年）、《构图九号》（1936年）等一系列几何风格的作品都能真实地捕捉到康定斯基利用“隐性结构”达到他表现神秘主义精神的目的。

康定斯基的一生经历了世纪转折期的精神危机与两次世界大战的社会动荡，他是带着明显的危机意识与改造现实的雄心从事艺术活动、创立抽象艺术理论的。他的抽象画理论，集中体现了与他同时代的抽象画家的艺术追求与审美理想。他对绘画元素的分析，主张绘画借鉴音乐的构成手段，追求画面的音乐感受力等，正是当时抽象画家们集中探讨的问题。更重要的是，康定斯基提出的“内在需要”、“内在声音”、“综合艺术”、“隐性结构”等概念曾对20世纪视觉艺术观念的变革产生过深远的影响。当我们今天站在21世纪初回顾发端于20世纪初的抽象主义运动时，不难发现以康定斯基为代表的抽象艺术家，无论在绘画实践还是绘画理论上，对于丰富艺术的表现手段，拓宽艺术的审美领域以及改善视觉形象的构成方式，都具有建设性的贡献。

自康定斯基投身于现代艺术运动之日起，他就曾不断地撰文宣扬他的抽象主义艺术主张，发表了大量的论文和著作，他的《艺术中的精神》、《形式问题》、《点·线·面》等用德文发表出版之后，很快被翻译成英、法、俄、日等多种文本。自20世纪80年代中期开始，我国学术界在研究西方现代艺术诸流派的过程中，也投入力量把康定斯基的几部代表著作和论文译成中文出版，给研究者带来极大的便利。这次又组织学术力量，在李政文先生的主持下，选定译本，有些重要著作的章节和论文则汇集了几种文字的译本进行校译，又新翻译了康定斯基与友人的通信，最后汇编成集，以供读者对康定斯基和抽象艺术理论作系统的了解和辨析（《书信选》见同本书一起出版的《康定斯基论点线面》中）。这项工作的重要意义将会很快显示出来。我想，这大概也是出版者编选出版康定斯基文集的最初宗旨。

2003年6月6日于北京

## 序言

在我简短的序言里，我只想对读者说一说这部阐释康定斯基美学哲学的书——《艺术中的精神》的故事。

若干年里，瓦西里·瓦西里耶维奇 [康定斯基的名字与父名] 随手记下他的一些想法和观察所得。这些笔记——用德语写成——是他的书的基础。早在1910年，书就已经写完，但是，当时很难找到出版者，因为就内容来说，这本书对那个时代来说太特别。

最后，1911年，慕尼黑的出版家比别尔经过短暂的犹豫，承担了出版这部书的风险。当年12月，《艺术中的精神》面世，成功是巨大的，仅在第一年就印刷了三次。当时，有人把这部书叫做艺术生活中的新“福音书”。在讲德语的国家里，例如在瑞士，甚至在荷兰和斯堪的纳维亚诸国——所有对艺术有兴趣的人都读过《艺术中的精神》一书。书的俄译本也部分译出，但是，1914年的战争妨碍了俄译全本的完成。

1911年12月，在全俄艺术家代表大会上，Н·и·库里宾为“艺术中的精神”的报告，书的一些章节甚至都宣读了 [1911年12月29日至31日，全俄艺术家代表大会召开。因康定斯基本人缺席，他提交的报告由Н·и·库里宾代为宣读。次年，会议文献收集整理成《全俄艺术家代表大会文献》。1988年，苏联《创作》杂志据这个文献第1卷，整理出康定斯基的这部书，以四期连载的形式予以发表，当时用的题名为《艺术中的精神(绘画)》。——译注]，特别是康定斯基谈到的抽象创作中各种可能的形式，诸如圆、四边形、三角形的那个部分。所有这些，当然对包括卡·马列维奇 [卡·马列维奇(1878~1935)，俄罗斯画家，“至上主义”的抽象艺术的创始人。——译注] 在内的先进的俄罗斯画家产生了影响。

1914年，伦敦的M.S.塞尔德把这部书首次从德语译出。1924年，小原

国夫把它译成日语书在东京出版。经过较长的间隔，1940年，这本书又在罗马出版，意大利文译本出自G.A.克罗纳·迪·塞萨罗之手。现在，这些版本早已成为罕见的珍本。

1946年后，《艺术中的精神》又被许多国家翻译，说明这部书是合时宜的，读者对它饶有兴味。

新的意大利语译本正在运作，不过，出版日期还无法确定。

《艺术中的精神》一书对画家的创作及他们对艺术的把握永远具有巨大影响，这种影响正在与日俱增。

妮娜·康定斯卡娅

1966年9月

## 一版前言

---

我在本书中阐释的想法，是在最近五六年间逐渐积累起来的观察和精神感受之结果。我想以此为题写一部容量较大的书，然而，这就可能需要进行感觉方面的大量实验。但是，我在近期内不得不把这个计划搁置一边，因为我正忙于别的更为重要的工作。也许，我永远不能实现我的目标。会有另外一个远优于我的人，更为彻底地完成它，因为这实在太需要了。这样，我便耽于一个简单的草图框架里，自娱于指出问题的规模。如果我的这种做法不是毫无反响，我将无上幸福。

康定斯基

1910年

## 二版前言

这本不大的书写于1910年。在1912年头版问世之前，我正好赶上把后来的一些实验收入书中。从那时起又过了一年有半，我今天又发现了更自由、更广袤的地平线。经过深思熟虑，我不再增补新的内容，因为这些内容只可能不太平均地使某些部分的叙述更加精确。我决定把新材料收集起来——这是若干年间积累起来的实验和悉心观察的结果。随着时间的推移，它们或许可以作为这部书的一些分章，例如“绘画中和谐之理论”，组成这部书自然而然的续篇。这样，这部书二版——二版是在一版之后很快面世——的构建就几乎未作更改。以后发展（或曰增补）的片断，就是我的《论‘青骑士’中的形式问题》一文。[“青骑士”是康定斯基1903年一幅画作的名称，也是20世纪初在慕尼黑由康定斯基等人发起组织的实验主义画家的团体。——译注]

康定斯基

1912年4月于慕尼黑

# 目 录



总序····· 1



序言····· 9



一版前言····· 11



二版前言····· 12



**第一部分：概论** 李政文 译····· 1



第一章 引言····· 3



第二章 运动····· 10



第三章 朝向精神的转折····· 16





第四章 金字塔 . . . . . 36



第二部分：绘画 李政文 译 . . . . . 39



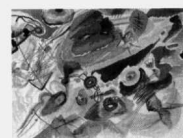
第五章 色彩的作用 . . . . . 41



第六章 形式的和色彩的语言 . . . . . 47



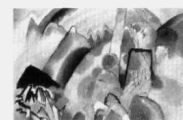
第七章 理论 . . . . . 89



第八章 艺术作品与画家 . . . . . 104



第九章 结语 . . . . . 110



形式问题 魏大海 译 . . . . . 115



图版目录 . . . . . 145