

台港及海外中文报刊资料专辑

美学 研究



第 5 辑



书目文献出版社

艺术流派研究

达达！

吴玛悧 三四

札 记

不再美丽的艺术

吴玛悧 六〇

艺术教学：世界艺术名著选译

康丁斯基著 吴玛悧译 六三

美 学 研 究 (5)

——台港及海外中文报刊资料专辑 (1986)

北京图书馆文献信息中心剪辑

书目文献出版社出版

(北京市文津街七号)

北京百善印刷厂印刷

新华书店北京发行所发行 各地新华书店经售

787×1092毫米 1/16开本 4 印张 102 千字

1987年3月北京第1版 1987年3月北京第1次印刷

印数1—5,000册

统一书号：2201·18 定价：1.10元

〔内部发行〕

出版说明

由于我国“四化”建设和祖国统一事业的发展,广大科学研究人员,文化、教育工作者以及党、政有关领导机关,需要更多地了解台湾省、港澳地区的现状和学术研究成果。为此,本中心编辑《台港及海外中文报刊资料专辑》,委托书目文献出版社出版。

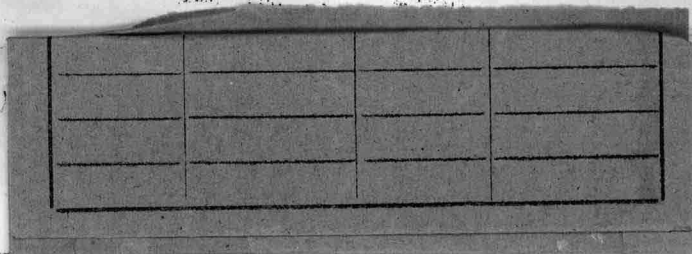
本专辑所收的资料,系按专题选编,照原报刊版面影印。对原报刊文章的内容和词句,一般不作改动(如有改动,当予注明),仅于每期编有目次,俾读者开卷即可明了本期所收的文章,以资查阅;必要时附“编后记”,对有关问题作必要的说明。

选材以是否具有学术研究和资料情报价值为标准。对于某些出于反动政治宣传目的,蓄意捏造、歪曲或进行人身攻击性的文章,以及渲染淫秽行为的文艺作品,概不收录。但由于社会制度和意识形态不同,有些作者所持的立场、观点、见解不免与我们迥异,甚至对立,或者出现某些带有诬蔑性的词句等等,对此,我们不予置评,相信读者会予注意,能够鉴别。至于一些文中所言一九四九年以后之“我国”、“中华民国”、“中央”之类的文字,一望可知是指台湾省、国民党中央而言,不再一一注明,敬希读者阅读时注意。

为了统一装订规格,本专辑一律采取竖排版形式装订,对横排版亦按此形式处理,即封面倒装。

本专辑的编印,旨在为研究工作提供参考,限于内部发行。请各订阅单位和个人妥善管理,慎勿丢失。

北京图书馆文献信息服务中心



艺术与艺术家的

抽象绘画
抽象艺术的思考
具象艺术
线和画
蓝骑士(回顾)
法朗兹·马克
黄色声音
形的基本元素
色彩课程和研究课
艺术的通道
绘画理论课程的价值

康丁斯基著	吴玛悌译	一
康丁斯基著	吴玛悌译	五
康丁斯基著	吴玛悌译	八
康丁斯基著	吴玛悌译	一一
康丁斯基著	吴玛悌译	一五
康丁斯基著	吴玛悌译	一八
康丁斯基著	吴玛悌译	二二
康丁斯基著	吴玛悌译	二六
康丁斯基著	吴玛悌译	二七
康丁斯基著	吴玛悌译	二九
康丁斯基著	吴玛悌译	三二

(下转封三)

藝術與藝術家論³

康丁斯基著·吳瑪悌譯

抽象繪畫

1935年，康丁斯基為阿姆斯特丹的「當代藝術文化編史」寫了這篇長文。有趣的是，康丁斯基處理「抽象」藝術的類別，不再用「非物象」、「抽象」、「絕對」這種字眼，而建議以「寫實藝術」來取代。值得注意的還有，他試著剖析「主義們」，這些問題，似乎由於巴黎藝術業的無知，而反使他清楚過來。

法文文章引自：「藝術從來沒有像今天這麼活潑」。

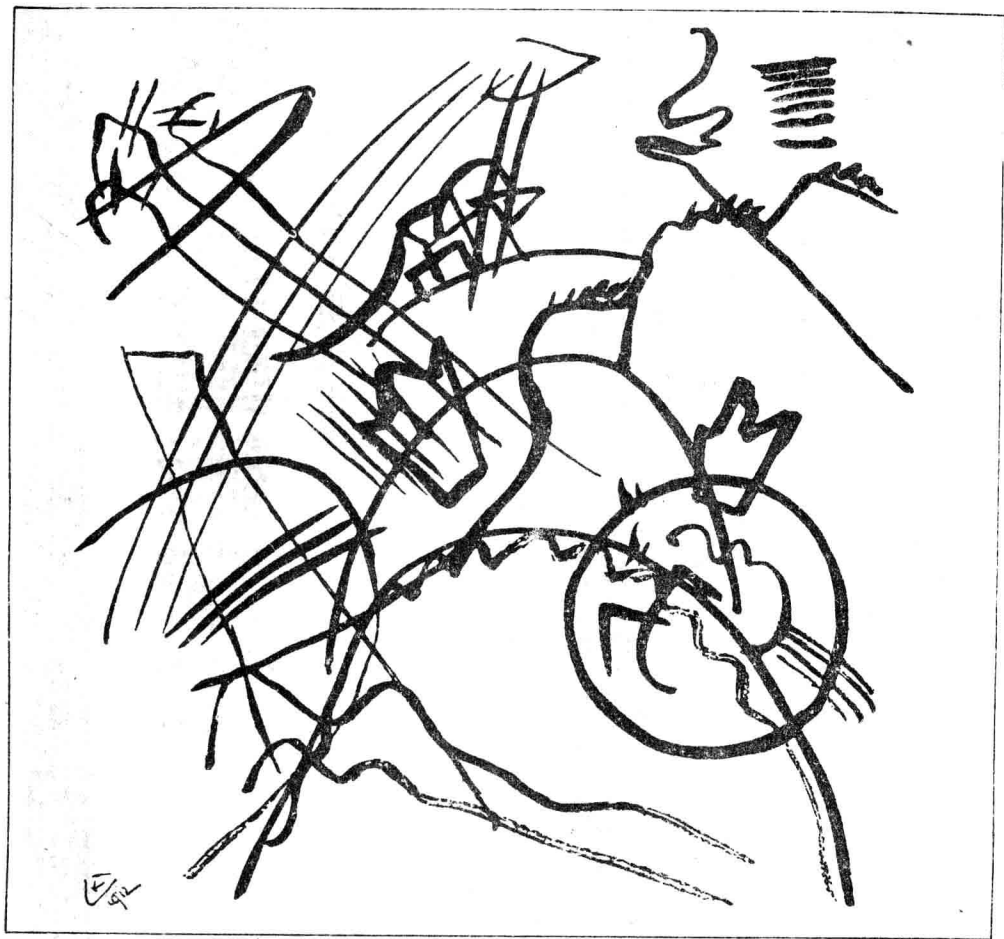
——編者

「抽象藝術」這個字眼，不受歡迎。這有道理，因為，它說的太少，或者容易使人混淆。所以巴黎的抽象畫家和雕塑家用一個新的稱呼「非具象藝術」(art non-figuratif)。

這和德文gegenständlose Kunst（無物象藝術）同義。這些字眼表示否定的部份non和los 不太高明。它們把物象否定了，卻沒有添上新東西。很久以來，我

們試著以「絕對」代替「抽象」（戰前我也這樣使用）。事實上也好不到那裏去。我認為，最好的名字是「寫實藝術」。因為，這個藝術除了外在世界之外，又創造了一個新的藝術世界，一個精神自然的世界。它只能由藝術產生，是一個實在的世界。但「抽象藝術」這個老名稱，已被註冊入籍了。

我覺得，像「印象主義」或「立體主義」這些名詞，也沒說的比較多，也同樣使人混淆。但它們已成爲歷史，已是大家認定的類則，是不可碰觸的現象了。特殊的是，立體主義和抽象繪畫差不多



同樣老（同樣年輕），但卻已經成為歷史，不可觸摸。不管是它的本質或者名稱，沒有人會再去力爭了。尤其「前進的」藝術理論家，絕對沒有勇氣再去抄它。也許由於立體派的純粹形式壽命太短，一下就窮盡。而對於死去的，要嘛不說，要嘛只說它的好。

人們也不斷試著理解抽象繪畫，不斷預告它的死亡。而使預言家大失所望的，今天，許多國家都出現了抽象畫的新世代，順便提提，我第一張抽象畫，於1912年產生，大約是立體派誕生的年代。那時，藝術裏開始許多「爆破」。請您想想，許多的「主義」們，它們大都很快地消失，破產掉。（達達派、純粹主義、表現主義、絕對主義、機械主義等等，還有很多很多）這些其它的，都被劃入檔案裏了。

所以抽象畫是一個活潑、充滿活力的現象，它很幸運的，還沒被歸檔。

這個藝術不停的（有時懷恨的）奮鬥，便是它生命力與意義最好的證明。我相信，這同時證明它不只是今天的藝術，也將是明天的。也許明天甚於今天。今天大部份的人非常物質化、形式化，因此顯得落伍。這些落伍的人，沒有未來精神的細胞，因此，只是牢牢抓住過去。這種人老犯相同的錯誤；以為自己忠於過去的精神，其實不是「精神」，而是「形式」。於是

錯誤的結論說：藝術至今沒有抽象的形式，將來也不會有。這便是反抽象藝術有名的「歷史」證據。那麼，相同的道理，以前應該就證明，不會有飛機。如果人們聽從這些預言，那麼，人類今天還會住在石穴裏。

除了「歷史證據」外，還有其它的，目的是反駁抽象藝術的可能性。我將一一說出。

一些（真的非常天真的）理論家宣稱，沒有可以衡量抽象藝術品質的「尺度」。也就是說，好壞抽象藝術沒辦法區分。這個說法沒錯。但錯誤的是，不單在抽象藝術裏如此，所有的藝術都這樣。我們都知道，偉大的藝術家，不少挨餓，被遺忘，死於貧窮的。反而那些劣質的畫家、雕塑家、詩人、音樂家（德文稱為Kitschiers，法文稱為Pompier——中文叫「匠」），他們經常不是藝術家，而是「藝術匠」，卻享受到聲名，財富，被一般人景仰。還有：被普遍、有道理的認可的藝術家裏，常發生這種情形；早期作品被若干專家們遠遠的高估於晚期的，而其他的行家則相反。所以，不只是一件作品可以被確認為「好」或「較好」，而是整個「時期」，它們又是一件件作品累積形成，對這些作品卻沒有一個品質的尺度。或者，一個藝術家終年不但被「排斥」，還被嘲

笑，到了晚年，忽然被認可，一下把他舉到萬眾之上（例如亨利·盧梭，我們只要想想不久前我們大家一起經歷到的情形）。品質評估有這麼別緻的情形：一個藝術家數世紀後才被「重新發現」（例如葛雷柯）。也有這樣的情形；今天將「萬世偉大的畫家」封給這個人，明天又給另一個。（像拉斐爾、喬托、格呂內瓦爾德等）。同樣也有忽然從「黃金時期」降到「墮落時期」的（例如希臘雕塑的「古典」時期）。

藝術裏從來沒有一個可測高度的寒暑表，也將不會有。

接著我們又太常聽到（現在愈來愈少了）說，抽象藝術的表現媒介太有限，因而不得不老用同樣的「題裁」，同樣的「元素」，因此很快就窮盡了。這麼說來，很多偉大的藝術家都應該被除名，而改稱為「不斷重複的、無聊的、沒有表現力的非藝術家。例如米蓋朗基羅，老是用人體，連這些人的肌肉都一樣（正如有些人說的「誇張」、「不自然」）。他不就是萬代最無聊最沒有表現力的雕塑家嗎？這樣，人們毫無疑問的，會將米蓋朗基羅列入有名的柏林勝利大道的行列。

還有可憐的音樂！它的媒介多麼「危險的」有限。永遠老是同樣的管絃樂器加上一點鼓聲。我們怎麼去分別巴哈和約翰·

史特勞斯？

「形式化」（或表面化）是危險的東西，它必然導向危在旦夕的木板路上。還有一顆投向抽象藝術，指向抽象繪畫的「炸彈」：色彩只有和「物體」一起時，才是活的，沒有物體它便「死亡」。這種說法，只能以「良心話」來證明，因為沒有其它可以證明它的。我甚至相信，色彩「本身」永遠是活的，只有壞畫家有扼殺它的才華。

最後還有一個對抽象畫的「批評」，不應該忽略，因為攻擊者從來對它不忘，並認之為「該揍」。我們可以邏輯秩序籠統表之：

1. 只有大自然（當然物體屬之，如手、機器，還有「死亡的自來」——「靜物」的材料都是）能夠給畫家靈感，並喚醒他的直覺。

2. 抽象畫家不用自然（或「自然」），沒有它而創作。因此：

3. 抽象繪畫排除直覺，只要「腦袋」。

我以幾句話來答覆這個不合邏輯的結論。請讓我引用，我受「藝術筆記」雜誌

Cl. Nelson先生之選所寫的法文文章：「整個自然界、生活、藝術家周圍的世界，還有他的心靈生命，是任何藝術唯一的源泉。如果要壓制它的這部份（外在的、藝術家的周圍環境）或那部份（內在生

命)很危險。比砍掉一個人的腳還危險。因為少了一條腿，可用義肢代替。這裏被切掉的，比一條腿還多，它切斷生命的創造力。畫家以外來的印象「滋養」，將之轉入內在的心靈(內在生命)。事實或夢境，無法知道。它的結果是一件作品的誕生。這是創作的法則。區別只在於「敘述方式上(內在生命)。」

接著：「正如許久以來，音樂有具文字

(我指一般)的歌曲和歌劇，有不具文字的交響樂或「純粹」音樂。同樣的，25年來，繪畫有具物象和不具物象的。」

所謂的「自然主義式」繪畫是，畫家眼前必須有一小塊自然(風景、人、花等等)，以創造繪畫生命，圖，叫做圖畫。「寫實者」把這塊自然「精確的」畫下來(好像有可能將任何東西「精確的」再現)。「自然主義者」依情緒改變自然。而依

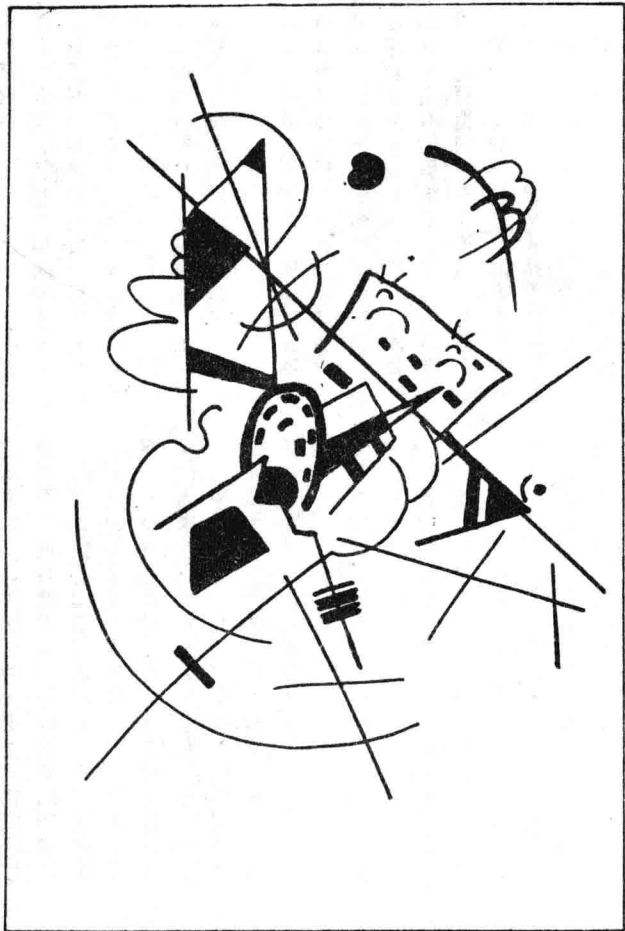
改變的程度而稱為「印象派」或「表現派」或者「立體派」。19世紀典型的「專業化」之下，繪畫也產生特殊、極端的專業。以前畫家因此僵硬的畫成一格一格的「格子」，彼此之間隔著硬硬的牆——頭像畫家、風景畫家、軍艦畫家、靜物畫家等等。這種僵硬的分割是過去那一世紀的典型心態，而今天大部份仍是——分析。

抽象藝術裏，分析只是用來認識「手藝」，與之相反的，創造力的基礎是綜合的。如果仔細談這個極為重要的題目，就扯遠了。我只提一個事實，以證實我的論點：抽象畫家不是從任意的數塊自然。得到「靈感」，而是從自然整體，從它多面的表露漸漸積聚在他心裏，而成爲作品。這個綜合基礎，尋找一個最適合它的表達形式也就是「無物象」。抽象形式比「物象的」更寬廣，更自由，內容也更豐富。這是整個「問題」的核心。

人們應該讓藝術家選擇自己的形式，不要老停在形式上。

由於19世紀的物質主義，人們太習慣於把外在的當做內在的，因此從形式裏無法體驗出內容。因此，有太多關於形式問題的討論。我也已經於1963年寫了「關於形式問題」文章於「藍騎士」裏，結論說：「原則上，沒有形式的問題。」

(待續)



藝術與藝術家論⁴

抽象藝術的思考

康丁斯基著・吳瑪悌譯

「抽象」畫家像是法庭上的被告，必須為自己辯護。他們必須證明，「無物象」繪畫真的是繪畫，它和它的繪畫一樣，有自己生存的權力。這樣提問題的方式有點不精確，也不公平。

我將試著以相反的方式，要求唯我獨尊的物象繪畫者證明：他們的繪畫是唯一真正的繪畫。

換句話說：物象繪畫者這一方，必須證明，物體在繪畫裡，正如色彩和形（某種定義下），缺了它，繪畫就成為不可能。不同時代經驗帶來的圖畫，目的不是為了在表現裡尋找避難所，它們因此擴大了

形和色——兩個不可缺的元素的價值。

一些我們今天的「抽象」繪畫，具有藝術生命的才華——最好的定義下它們帶有生命的脈動和光彩，能經由視覺傳遞，使人內在產生運動。以純粹繪畫的方式。同樣的，在今天無物象繪畫裡，並不只有這些具有藝術生命——最好的定義下，才華的。我必須簡短地說明，如果人們從字面地瞭解「抽象」這個標幟的話，會造成錯誤，而且有害。但如我所知，「印象派的」這個標幟當時被想出來是用來嘲笑。這個運動，「立體主義」這個字，如果字面地瞭解它，就庸俗化了立體主義裡新的東西。而人們對抽象繪畫的指責，我也老早就

1930 Will Grohmann 爲巴黎藝術筆記出版社，出版第一本較大的康丁斯基專論，於是這個喜歡以領導、前衛藝術自居的城市，開始對他產生興趣。康丁斯基直到六十歲後才在巴黎得到若干的認可，因此在巴黎的「藝術行業」投下很特殊的光芒。巴黎 Christian Zervos 所發行的「藝術筆記」雜誌，1931 第一期，於是刊登這篇「抽象藝術的思考」。雖然巴黎已有「抽象藝術」，而且庫布卡、蒙德里安、凡同格魯、凡·德·斯堡、阿普也經年在巴黎工作。凡·德·斯堡也寫過具象藝術宣言，於 Michel Seuphor 發行的「圓與方」Cercle et Carré。一個國際性的「抽象創作」協會也將成立，卻還是需要康丁斯基爲「藝術筆記」寫一篇澈底的文章談，何時「藝術」=「藝術」。當時，像這樣的思考方式，在法國還難以想像，因爲立體派使發展停滯了幾年。

——編者的話

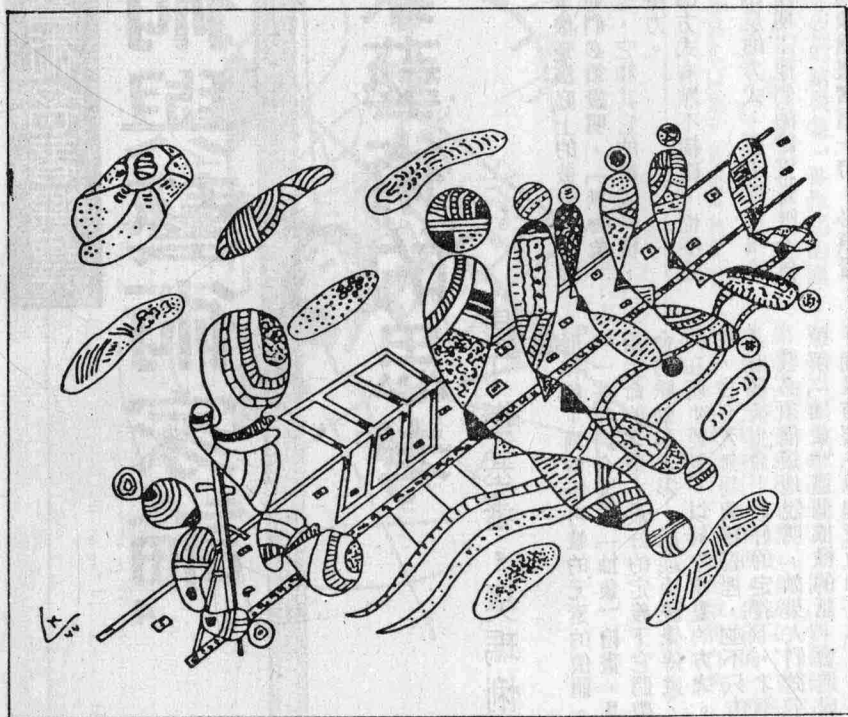
清清楚楚了。

這將是一條死巷：那些印象派們，立體派們、表現主義派、後印象主義派們，也都得聽過這些預言？所有這些「方向」——人們都這樣稱呼新的發現，被報紙、觀眾、甚至藝術家們視爲「無政府主義」（當時還沒有布爾雪維主義），破壞、威脅了繪畫「亙古」以來的法則。人們很自慰地說，這些人走進一條死弄裡。

人們確信地說，印象派由於對風景的熱愛，而貶抑了藝術。這個熱愛不幸的造成創作力減低。人們不只認為走到死巷，甚至說到藝術死亡。若看看藝術史，就不難

找到相同的例子。

「藝術的自然永遠不會轉變」例如在繪畫或音樂裡。有沒有人說，只有歌曲和歌劇才符合音樂的本質，而純粹的交響樂，



只是知識份子的、做作的、走進死弄的音樂。倒有過這樣的時代，我們可聽到這樣的話。

只有背離精神的，才走進死巷。相反的，如果是從精神蘊育、開展出來的，所有的死弄都會打通，走向自由。

「智力的工作」——如果只是倚賴過去，是有害的。如果說，所有新的都是錯誤——只因為它仍未曾有過，也非常危險。因為我們對過去太缺乏認識。事實上我們經常從過去的現象裡發現，它們常常至少與「最新」現象有極密切的關係，而它們卻時常好像從沒出現過一樣。我們只要拿 Liebenus 和他的新發明做例子就好。

和智力有關的工作，我們可以確信說，在藝術歷史裡，有些時代，理性（智力的工作）扮演一個重要、決定性的角色。不可否認的，有時智力工作是不可缺的一股合作力量。

但我們也可以確切地說，到現在為止，智力工作若缺乏直覺的元素，也無法產生生動的作品。

但我們更進一步只能「證實」，「確信」，預言說，也只能是這種情形，因為沒有別的可能性。

這也只是我個人的「證言」，無法以理論說明。我只能以個人經驗說：我從開始到結束，嚐試以完全理性的方式處理的，從來找不到一個答案。例如我依數學比例計算，要畫一個圖，但色彩把圖畫的比例完全改變，這卻是數學所算計不出的。

這是每一個藝術家都知道的，對他們而

言，元素都是活生生的東西。而且此外，單單色彩裡（盡量和形抽開），數學性的「數學」和「繪畫性的」數學完全是不同的兩個領域。如果一個蘋果加上愈來愈多的蘋果，蘋果數目就愈來愈大，我們可以一起數它。但如果我在黃色上不斷加黃，黃色不會變多，而是變少。（我們一開始所有的，和結尾所有的，無法計算）。

那些把一切交給數學——理性的人，是不幸的。

引導「物象」畫家或「無物象」畫家工作方法和精力的基本法則，絕對一樣。

普通的抽象繪畫作品來自藝術共同的源頭：直覺。

理性在所有的情形裡扮演的角色是：它參與其中，不管作品是模仿自然與否，它永遠僅屬於次要角色。

自稱為「純粹結構主義」的藝術家，做過不同的嚐試，以純粹物質的基礎做結構。他們試著將「老化的」感覺（直覺）除掉，以適合的方式，為「理性的」現代服務。他們忘記了兩種數學。而且他們永遠無法列出公式，表現所有圖形的關係。因此，他們只有兩條路可走，或者是畫很壞的圖，或者以「老化的」直覺去修正理性。亨利盧梭有一天說，每一次，當他內在聽到一種特殊的，他「已去世的太太的聲音」時，圖都畫得特別好。所以，我也建議學生們在聽到「這樣的聲音」時畫圖。幾何——為什麼一張「幾何形」的圖，我們稱為「幾何的」，而一張畫植物形的圖

，不稱為「植物學的」？或者，一張畫有吉它、提琴的圖，不稱為「音樂的」？

人們指責那些喜歡畫幾何圖形的專家。

當我在繪畫學校修解剖時（我對它實在一點興趣也沒有，尤其老師又不好），我的老師Anton Asjo對我說：「你一定要懂解剖學，但畫圖時，就要把它忘掉。」

被「允許」的風景畫時期之後，報章、觀眾，甚至藝術家又有新的震撼，因為愈來愈多人開始畫「靜物」（死亡的「自然」）。當時有人說，風景至少還是活的（活潑的自然）。人們會說「死亡的」「自然」不是沒來由的。

而畫家卻需要這些保守的，靜寂的，幾乎無意義的東西。一個蘋果和一個勞昆T. Pönn（希臘神話雕刻，描述他和兒子被海蛇弄死的故事）相比之下，是多麼安靜。

圓更寂靜，比蘋果還靜。我們這個時代，不很理想，但在這少有的而重要「新事物」或人類新的特質裡，我們應該懂得看重這些不斷成長的能力，去聽寂靜裡的聲音。就像以安靜的風景，取代吵雜的人；同樣的，安靜的風景，被更寂靜的靜物取代。人們又更進一步。今天，圖畫裡的一個點，有時比一張臉孔更豐富。

一條垂直線和一條水平線連接，就產生一個戲劇性的聲音。一個三角形的角尖處，與圓形相切，它給人的感覺實不下於米開朗基羅圖畫裡，上帝的手指和亞當的手指接觸的靈那。

如果說，指頭不是解剖學或生理學的，而是更多，它是繪畫的媒介，那麼，圓形和三角也不是幾何，而是更多的，繪畫的媒介。有時，沈默比響亮更強烈，沈默反而說的更清楚。

抽象繪畫除了可以應用嚴謹的幾何形外，也還有無數的自由形；除了原本具有的色彩外，還有無窮盡的調子變化——它得配合圖畫的目標。

到底什麼是使人類發展這個似乎新的能力之原因，也許牽扯得太遠。這裡只消說，它與這乍似新能力有關，從人可以從自然的表面，感覺到他的生命與「內容」。遲早會有有力的證實，「抽象」藝術不但沒有排除和自然的關係，而且比近代任何一個有更強烈的關係。

那些魔鬼，看到圖畫裡的三角形，就三角形攔住，而看不見繪畫的，也正是古代那些要男性人像戴上無花果葉的魔鬼。但是我相信，就是這些無花果葉，使他們的眼睛沒有看見上古時代的立體形。

此外我們不會忘記，Zeuxis這位偉大的劇場人，在他的蘇俄劇場史裡說的：沒有比在藝術裡為一個新的形式奮鬥更艱辛的。

不尋常的形式，把內容遮蓋住了：對大部份人而言都是這樣。只有時間能改變事物的情況。

（待續）

世界藝術名著選譯

• 吳瑪俐 •

藝術與藝術家論

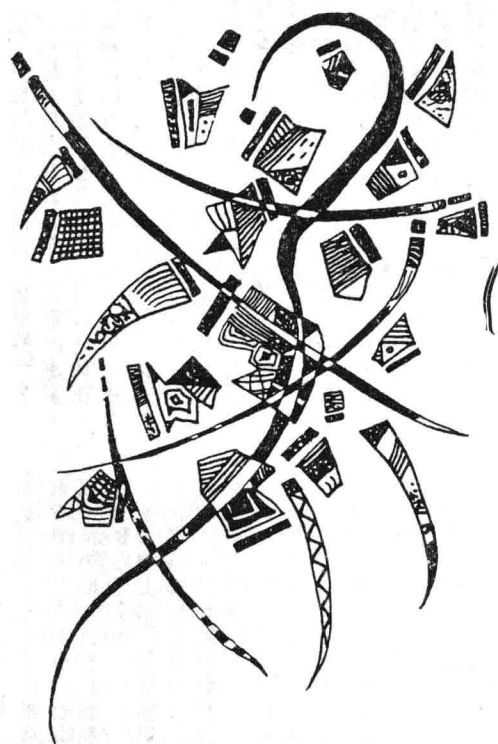
5

康丁斯基著・吳瑪俐譯

一九三八年-Gualtieri di San Lazzaro
在巴黎創辦XXe Siècle(20世紀)雜誌
。第一期(一九三八年一月)刊登康丁
斯基「具象藝術」這篇文章，也是為他
的藝術方式辯白。康丁斯基第一次解說
，何以他繼梵・德士堡、阿爾普、畢爾
的「具象藝術」觀念，也稱自己的藝術
為「具象」，並建立理論。

具象藝術

所有的藝術都來自同一個唯獨僅有的根
。因此，所有的藝術都相同。



但充滿神秘而又珍貴的是，這些來自同一根源的「果實」卻很不一樣。它們的差異，來自每個藝術使用的媒介——表現方式。

第一層次很清楚。例如，音樂以聲音表現，繪畫以色彩等，這些衆所周知的東西。

但它們的差異不僅於此。例如音樂，它的媒介（聲音）需要時間，而繪畫的媒介（色彩）需要面。時間和面必須精確「測量」，而且必須精確地「限制」——「限制」便是「平衡」的基礎，也就是構成的基礎。

這謎樣的，但在構成裏，卻極為特定的法則，摧毀它們的差異。因為，法則在任何藝術裏都一樣。

此外我要特別強調，時間與面間「機能上的差異」有點被誇張。作曲家牽著聽衆，把他帶進音樂裏，一步一步地牽著他，當曲子結束時，就離開他。非常的完美的帶領。但繪畫裏，就不那麼完美。但是，……畫家可以做同樣的事。他可以，如果他要的話，強迫觀者，從「這裏」開始，順著一條圖畫裏精確的路，到「那裏」離開。這是極為複雜的問題，仍鮮爲人知，主要由於還沒有定論。我要說的是，音樂與繪畫的關係很顯然。但他們表露出更深一層。您一定知道由不同藝術帶起的「聯

想」？一些科學家（尤其物理學家）和藝術家（尤其音樂家）很久以來便觀察到，某個聲音，總使人聯想到某個色彩（看史克利亞賓所列的對照表）。換句話說，他們「看到」聲音，「聽到」色彩。

不久，我出版的一本小書，將屆三十年。這本書裏（藝術的精神性）我處理同樣的問題。例如黃色，特別具有「上開」的能力，愈來愈高，直到耳朵和精神都無法忍受爲止；喇叭的聲音，若吹得愈高、愈尖銳，愈使我們的耳朵和精神產生痛苦。藍色則相反，會愈來愈低沉，直達無盡的深淵。這使人聯想笛聲（如淡藍色），然後是大提琴（若較深時，更往下沉），最後是最深沉的低音提琴；最後，可以從最低沈的風琴聲裏「看到」最深的藍色。一個均勻的線，類似於中音或寬音域的小提琴。若配的對的話，紅色（銀朱）給人強烈鼓聲的印象；以此類推。

空氣的振動（聲音）、和光線的變化（色彩），是這個物理關係的基礎。

但這不是唯一的基礎。還有另外一個：心理的基礎。「精神」的問題。

您有沒有聽過這樣的說法，或者自己也曾說「噢，好冷的音樂！」或者「噢！這麼冰冷的畫！」您覺得像冬天，窗口吹來一陣冰寒的氣流，全身覺得不舒服。忽然，您又覺得熱了，因為畫家或作曲

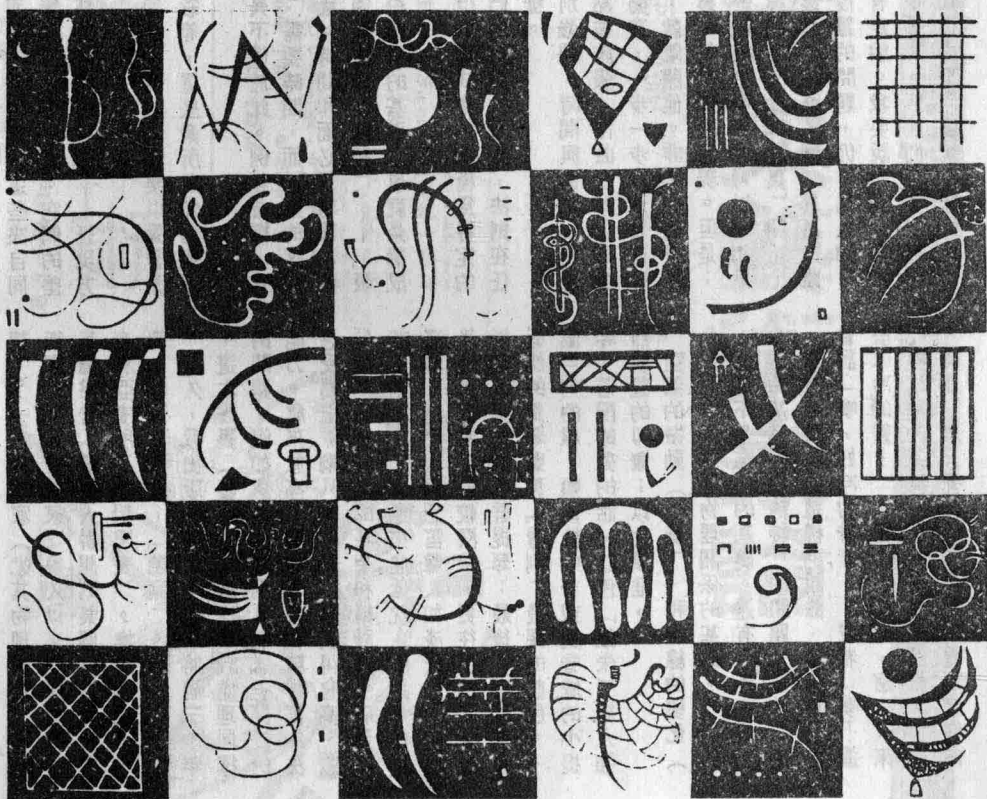
家正確地應用暖色調、暖的聲音、創作溫暖的作品。它直接地燃燒。對不起，繪畫、音樂正是如此，它們使人（有時）肉體痛苦。

您一定也有過這種經驗，當指頭在精神上隨著聲音或色彩「散步」時，突然，像被荊棘刺了一下。而有時，在繪畫音樂裏「散步」，卻像在天鵝絨或絲綢裏一般。以此推論，例如紫色，效果和黃色一樣嗎？橘色呢？淡的藍綠色呢？

而「味道」上，這些色彩沒有不同嗎？味道豐富的繪畫：舌頭也加入藝術作品了。於是，我們擁有人類的五種感官。不要受騙，不要相信說，繪畫只能以眼睛吸收。不，您無意之間，以五種感覺器官在吸收它。

繪畫裏的形，不只是指色彩。我們所稱的圖案，是繪畫表現媒介裏不可缺的部份。而且，以「點」開始，一切形的原始，這個小點便是一個生命，能夠給人的精神上，多方面的影響力。如果藝術家把點的位置放對了，它本身會滿足，並且使觀衆得到滿足。它說：「是，我就是這樣——你聽到這個作品大合唱裏，我這個又小而卻又不可缺少的聲音嗎？」

若看到點的位置不對，是非常苦痛的！好像吃到了乳脂或舌頭舔胡椒的感覺。一



朵花，帶有發霉的味道。發霉——就像這個字！構成變為分裂；這是死亡。

您有沒有注意到，雖然談了那麼久的繪畫和表現媒介，我卻沒有談到「物體」？原因很簡單，我談的是繪畫的根本，不可或缺的東西。

一幅畫，不可能既沒色彩，又沒「圖案」。但是，繪畫沒有物體，在這世紀，已經有30年的歷史。所以，物體可以被用於繪畫裏，也可以沒有。每當我想到所有關於「沒有」的辯論，30年前就開始，至今仍未結束，我就更看到「抽象」或「無物象」繪畫的強大力量。這種繪畫，我寧願稱之為「具象的」。

這個藝術是一個「問題」，而人們想把它埋掉，人們總認為早已解決了（當然是反面的意義）。然而——它被埋不掉，它太活生生了。

印象派、表現主義、立體主義都沒有任何問題存在了。所有這些「主義們」都被分置於藝術歷史的抽屜裏，被編上號碼、貼上內容標記。辯論結束了，它們也成為過去。

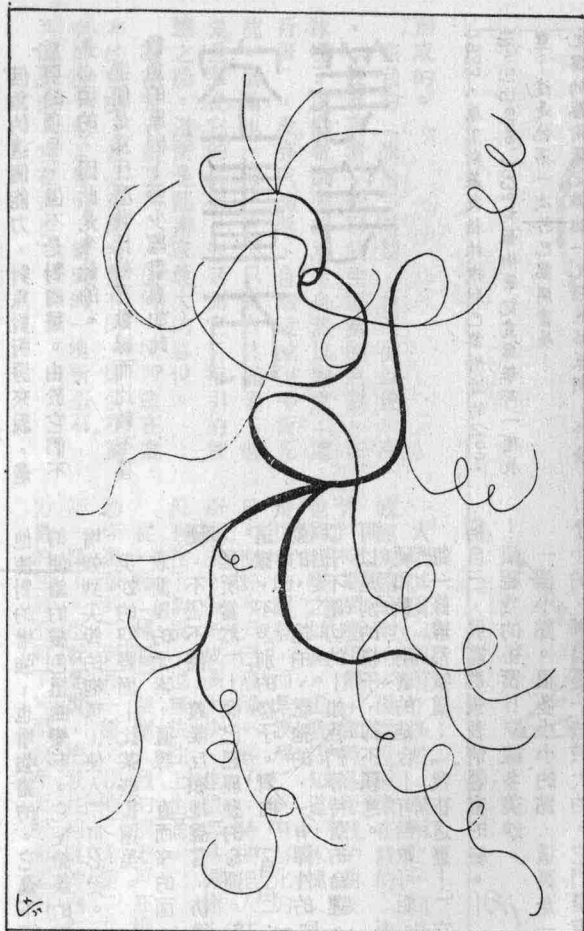
而具象藝術的辯論，卻還沒有盡頭。這樣更好！具象藝術得以更完整地發展，尤其自由的國家裏。參與這個運動的年輕人，在這些國家裏，愈來愈多。這便是未來！

（待續）

世界藝術名著選譯

藝術與藝術家論⁶

康丁斯基著·吳瑪俐譯



線和魚

「線和魚」發表於倫敦 Arts (藝) 刊物 1935 年，第 2 號。這裏康丁斯基說明，一條魚一條線，每一個「物體」都有自己的實質。

一方面，我認為一條所謂「抽象」的線和一條魚之間沒有什麼實質上的區別。

反而本質上類似。

這條孤立的線如同這條孤立的魚，是具
有自己力量——潛藏的力量、活生生的生命。
這是指這些生命的表達力 (Ausdruck，
表達，德文字面上意指「往外壓出來的」
) 和給予人的印象力 (Eindruck，印象，意
指「往內壓的」)。因為每個生命具有一
張給人深刻印象的「臉」，透過表情表露
出來。但是這些潛藏力的聲音既弱又有限。
是線和魚的環境造成神奇，使潛藏的力量
復甦，表情奪目，印象深刻。人們聽到的
不是一個微弱的聲音，而是一個合唱。
潛藏的力量於是變得活靈活現。

這個環境是構成。

構成是作品各部份內在作用 (表情) 的
總體組織。

但另一方面，線和魚有本質上的區分。
這是指魚會游泳、會吃，能被吃。它具有
線所沒有的能力。

但魚的這個能力，對魚對廚房來說，是重要的項目，但不是對繪畫。由於它們不是必要的，因此是多餘的。
這便是為什麼我比較喜歡線而比較不喜歡魚的原因——至少繪畫裏如此。

空畫布 等等

1933，康丁斯基從柏林搬到巴黎附近的Neuilly s/Seine, 1934於藝術筆記畫廊舉辦一項展覽——這是他第一次於巴黎開畫展！
巴黎的藝術筆記雜誌一九三五第五期，於發表過康丁斯基四篇長長討論後，又發表一篇近乎詩化的元素定義，這些元素是康丁斯基的繪畫根本。這位當時快進入七十的人，已變成家鄉。

空畫面。彷彿：真的空白、沈默的、無所謂的。幾乎是遲鈍的。事實上：充滿張力，具有數千個低沈的聲音，充滿期待。驚人的是，它們可被施用暴力。但是，很馴服。它喜歡做人們要求於它的，期求恩典。它可以負載一切，卻不能忍受一切——

他使對的增強，也增強錯的。它毫不慈悲的使錯的臉色扭曲變形。它使錯誤的聲音增強到尖銳的咆哮，使人不可忍受。

美妙的空畫面——比某些畫還美。

最簡單的元素。直線，直而窄的面：堅硬、不屈不撓、義無反顧地發言，彷彿很「理所當然」——像已經經歷的命運。就是這樣，不是別的樣子。彎曲，「自由」：顫動的、縮的、鬆弛的、「有彈性的」，似乎不確切的——如我們等待著的命運。它可以是別的樣子，卻不願意。

硬和軟。兩者的結合——有無數可能。

每一條線都喊道：「我在這裏！」它宣稱自己，展露那張表情豐富的臉。——「聽！傾聽我的秘密！」線多美妙。

一個小點。很多小小的點，這裏是一些小小的，那裏是一些較大的。它們鑽進去，停在那裏，卻不斷運動——很多小張力，它們一起不斷發出「聽！聽！」小小的聲音，被合聲增強——變成一聲很大的「是！」——黑圓圈——遠遠的雷聲，自成一個世界，彷彿無憂無慮的樣子，不斷往自己裏頭鑽，終止在一個位置上。一個慢而冷的聲音「我在這裏」。

紅圓圈——穩坐著，強調它的位置，深入自己內在。卻同時向外蔓延，想佔有所有的位置——它因此向四方發射，穿過一切障礙，直達邊遠角落。雷電交加。苦痛的：

「我在這裏！」
奇妙的圖。

最奇妙的是：所有這些聲音，和其它許多聲音（事實有很多形和色）聚合成一個個圖畫變成唯一的「我在這裏」。

限制，「貪婪」，龐大的財富，「奢侈」，打雷聲、蚊子聲。一切，在這之間的一切。要達到地面，達到最後可能的邊界，4年不過是短短時間。根本沒有地面。將近25年我以這些「抽象的」東西消遣。大戰以前我就喜歡而且應用這些雷聲、蚊子聲。卻以「戲劇性」做為調音叉。爆炸、相撞擊的色塊，猶豫的線條、破裂、隆隆作響、四處亂飛——大災難。所有的元素、結構，不但技術甚至筆觸，都是為了一「戲劇」目的而存在。失去平衡，但不是沒落。四處預感復活——甚至也預示到冷清的寧靜。

1914開始，我喜歡「冷靜」——我不要呆滯，而是冷，很冷的冷。有時冰冷。也就是說中國式糕點外熱內冷的相反。我要相反的東西（今天也仍然喜歡這樣）——在冰冷的外皮裏是熱炙的「餡」。

隱藏。數千個隱藏。1910年開始，我就用一些「可愛的」色彩隱藏一個「戲劇性構成」。「苦澀的」爆裂和「甜蜜的」對立的放在一起，或「熱」對「冷」，「主動」裏添入「被動的」，這完全是下意識



形成的。

在我的「冰冷」時期，我不少以硬、冷、「沒有表情」的形煞住艷麗的色彩。在冰塊下流動著浪漫的水——自然以對立「進行著」，沒有它的話，自然就顯得平板死沈。藝術也一樣，它不只與自然關聯，也樂意服從它的法則，去猜測它所指引的智慧之路。這便是藝術家最大的喜悅。

順從表示顧及其它。任何一塊新塗在畫布的色塊，都必須配合舊有的，即使在衝突情況，也是整個大構成的一塊新基石，共同達成「我在這裏」。

人們其實「誤解」多於「瞭解」。這是

我經常體驗到的，但從沒有像在我的「冰冷」時期那麼深刻。當時甚至我的朋友，也對我嗤之以鼻。但我卻知道，冰塊（不是指我的圖畫，而是誤解）終有溶化的一天。也許今天已溶解一些了。時間把人往前推去。但若成長太快，也很容易凋謝——沒有往下紮根，也無法往上生長。

從一種「揮霍」跳躍（我的情形可在慢動作裏看到）到另一種，我的「希望」又不一樣了。也就是說，把我往前推的內在力量的意義不同了。而我今天所希望的，

卻不像以前所希望的情形（如果他是的話）——一樣，可以簡單的表達出來。

根本上人沒改變。意思是說，所謂改變，幸運的情形如學得更好，同時往上往下下降——同時向上（到「高處」）或向下（到「深處」）。這種能力自然帶來自我的擴展，一個節慶似的寧靜。向各個方向成長。

總之，我今天的希望「寬一點！寬一點！」如音樂上說的多元音。同時結合「童話」與「現實」。不是外在現實——狗、鑰匙、裸體女人——而是繪畫媒介的「物質」現實，「工具」的現實。這個現實要求表現媒介的全然改變，包括技術媒介。一張圖畫是所有媒介的總合。不是像「七里長靴」或「睡美人」之類的童話。我需要的也不是「物體」的幻象，而是純粹繪畫的童話，它只有繪畫才「說得清楚」——經由它的「現實」。內在的結合靠外在的分離，連接靠溶解和分裂。在不安的寧靜裏，寧靜的不安。圖畫裏的「情節」不應該發生在畫布上，而是「任何地方」，發生在「幻想的」空間裏。以「不真實」（抽象！）說出「真實」。有健全核心的真實，它叫做「我在這裏」。

我看窗外。一些冷漠的工廠煙囪沈默地站在那裏。它們頑固地站著。忽然煙囪裏冒出煙，風把它彎曲，它每一片刻色彩都不同的變化著。世界因此完全不一樣。

（原载：《艺术家》一九八五年二〇卷三期一二四—一二七页）

