

从图像到图形

——神智学对康定斯基抽象艺术的影响

马躏非

内容提要: 20世纪初康定斯基抽象艺术的出现并不能简单地视为艺术发展的自律性或偶然性结果,神智学在其中扮演了至关重要的角色。本文的核心议题就是探讨神智学思想对康定斯基抽象艺术及理论的形成所产生的影响。分别通过追溯康定斯基与神智学的渊源、二者对“精神世界”的强调、对“思想形式”的追求以及康定斯基抽象艺术的音乐性与神智学“视觉音乐”的关系四个方面来加以阐述。

关键词: 康定斯基;抽象主义;神智学;思想形式

DOI:10.13318/j.cnki.msyl.2020.05.019

以康定斯基为代表的欧洲抽象主义产生于20世纪初。当时欧洲迅猛发展的科学技术不仅改变了人类的生活,也改变了人们看世界的角度。医学上X射线和血型的发现,使人们逐渐意识到,在我们生活的物质世界之外,还有一个“看不见”的世界,由此人类开始关注到对人的精神现象的分析和研究上。1883年德国哲学家威廉·狄尔泰完成了《精神科学导论》,他借用了自然科学的实验、实证等方法,使哲学研究由理性主义抽象概念的逻辑推演进入到描述心理学、解释学领域中,狄尔泰自称精神科学为“精神的客体化”。与此同时,还有很多欧美知识分子回溯自身文化中的神秘传统,企图从宗教信仰中找寻精神家园。“随着理性主义潮流和新科学潮流的日益高涨,随着集体不安感的逐渐增大,人们转向了灵魂不朽这一终极慰藉。”[1]由此欧美各国相继出现了各种带有神秘主义色彩的宗教组织,这场运动被称为“神秘主义复兴”。诸如“唯灵主义”、神智学、美国的“基督科学”和“新思维运动”等。

这场“神秘主义复兴”运动的影响辐射到当时社会知识界的各领域,包括文学、哲学、音乐和绘画等。此时曾经受到冷落的叔本华和尼采因其哲学中的神秘主义因素而成为了受人瞩目的人物。受到这场“神秘主义复

兴”运动影响的绘画流派主要集中在象征主义、抽象主义、超现实主义、观念艺术中。这些流派的艺术家有一个共同点,那就是关注精神世界并力图在有形的艺术作品中予以表现。在这其中,神智学对康定斯基抽象艺术的影响也是一个十分典型但却一直被忽略的例证。

一、康定斯基与神智学的渊源

“神智学”(Theosophy)也即“通神学”,它由俄国的布拉瓦茨基夫人(Helena Blavatsky, 1831-1891)与亨利·奥尔科特(Henry Styer Olcott, 1832-1907)于1875年在纽约成立,并迅速发展成为世界性的组织。神智学的思想来源复杂,集合了东西方的神秘思想,有卡巴拉犹太秘教、印度教、佛教、西藏密宗、神秘主义等。其言论和著作影响了欧洲各界。

“神智学”一词源自希腊语,意为“神圣的智慧”,它是探究与物质世界相对立的“不可见”的灵性世界,诸如生命根本、心灵及神性本质等精神层面的诸多问题。

康定斯基与神智学有过密切接触,并于1909年加入了神智学会,也就是他第一张抽象主义绘画完成的前一年。画家在其著作《论艺术的精神》中曾经谈到了布拉瓦茨基夫人创立的神智学,称“有大批企图以内在

知识解决精神问题的人,他们的方法与实证主义相对立,发源于以相对精确表达出来的古代智慧。作为这种精神发展变化基础的通神学理论是由布拉瓦茨基夫人提出来的。”[2]事实上,康定斯基与神智学的接触及其抽象艺术的形成是受到了鲁道夫·斯坦纳(Rudolf Steiner, 1861-1925)和安妮·贝赞特(Annie Besant, 1847-1933)这两位重要人物的影响。

安妮·贝赞特是英国社会学家、神智学者和女权主义活动家、作家,曾于1907年在布拉瓦茨基夫人去世之后担任神智学会主席。其著作《思想形式》(Thought Forms)对康定斯基艺术观念的形成影响很大,也很直接。

鲁道夫·斯坦纳是奥地利社会哲学家,曾以神智学者的身份著有《神智学》(1904)一书,随后创立了“人智学”(anthroposophy)。相较于神智学,人智学更强调用人的本性、心灵感觉和独立于感官的纯思维与理论解释生活。“鲁道夫·斯坦纳经常会使用‘精神科学’作为人智学的同义词,或者使用‘人智学精神科学’这一概念。”[3]

斯坦纳在20世纪初曾以全职演讲者的身份在欧洲各国举办了大约几千场讲座,向大众传播他的思想。1910年他仅在德国慕尼黑、柏林等地就举

办了几十场讲座，反响强烈。其演讲的主题包括基督教、历史、戏剧、科学、农业以及与人的精神生活等诸多领域，内容丰富庞杂。斯坦纳对慕尼黑神智学群体的印象很好，认为慕尼黑的艺术气氛更有助于培养精神灵性，他对此总结道：“在慕尼黑的个别圈子里，艺术感觉塑造着个体需求。我在这些圈子里发表演讲。……这些人的理解力日趋深入，这使得他们可以与我所讲的东西形成美妙的共鸣。”[4]而这时康定斯基正好居住在慕尼黑南部的穆尔瑙，他曾参加了斯坦纳在慕尼黑和柏林举办的讲座，并做了很多摘抄笔记。[5]不仅如此，康定斯基还是斯坦纳主办的神智学杂志《撒旦的灵知》(Luzifer-Gnosis)的忠实读者。

毫无疑问，康定斯基是受神智学观点的启发才探寻到“抽象艺术”之路的，但具体到“抒情抽象”绘画风格的形成，则部分地归因于他与同为神智学会成员的奥地利作曲家阿诺尔德·勋伯格的密切交往。二人虽在不同的领域，却在艺术探索之路上互相影响。康定斯基曾大加赞赏勋伯格的音乐，称：“勋伯格就不遗余力地充分运用自己的自由，在探索精神结构的过程中发现了新的美的丰富的宝藏。他的音乐引导我们进入一个不用耳朵听而是用心灵来领会的境地。”[6]巧合的是，勋伯格大约是在1908年以后接触到神智学，尤其对斯坦纳的理论产生了浓厚的兴趣。1924年在纪念勋伯格50周岁而出版的文集中，刊有一篇题为《作为神智学者的勋伯格》的文章，足可见勋伯格与神智学的紧密关系。

在康定斯基眼中，表现精神才是艺术的最高境界，而通过与勋伯格在艺术上的相互切磋，康定斯基更加意识到了音乐在到达精神世界道路上得天独厚的优势和特质，从而启发他试图在绘画中完成作曲家在音乐中已经完成的事情——将绘画从对物质世界的模仿中解放出来。

二、神智学对“精神世界”的追求与康定斯基抽象艺术的精神性

有三部神智学著作对康定斯基的抽象艺术影响很大，分别是英国的查尔斯·李德比特(Charles Leadbeater, 1854-1934)的《人类可见的和不可见的》(Man Visible and Invisible, 1902)、鲁道夫·斯坦纳的《神智学》(Theosophy, 1904)以及安妮·贝赞特和李德比特合著的《思想形式》(1905)。在这些著作中，都表现出对精神世界的关注和追求。

康定斯基坚信，20世纪初的西方文明在唯物主义和理性主义之下已经走向衰落，只有进入精神世界才能够带领社会走出僵局，开创一个具有全新意义和思想的道路，而到达这一目标的重要手段之一就是神智学。这些想法都清晰地体现在他的著作《论艺术精神》《关于形式问题》《论点线面》中，在这些书中，康定斯基不仅对那些抽象的绘画元素作了形式上的外在分析，使传统绘画中的图像变为图形，还将这些抽象的图形与精神世界相关联，使绘画艺术由物质再现变为精神表达，并认为精神世界是高于物质世界的。这一观点与斯坦纳对“精神科学”的强调相契合。斯坦纳宣讲其理论时曾无数次提到这一观点。[7]

与传统宗教所追求的彼岸的“神性精神”不同，斯坦纳提出了“内在精神”概念，并认为“内在精神”就存在于此岸的个体生命中，与物质世界相对并存，“我想谈的是在‘此岸’被视为精神性——自然性的、本质上具有神性的东西。在传统上保持的信仰中，这种神性是属于‘彼岸’的，因为人们不承认‘此岸’的精神，把它排斥在认知世界之外。”[8]斯坦纳甚至将这种依赖生物体、但又保持独立的精神称为“内在精神人”，并坚信“这个‘内在精神人’完全摆脱了有形生物体，存在于精神当中，能够感知并活动。”[9]同样

的观点也出现在康定斯基的艺术理论中，他在《论艺术精神》中反复提及“内在需要”这一概念，其含义与“内在精神”很相似，他认为“凡是由内在需要产生并来源于灵魂的东西都是美的”。[10]

此外，斯坦纳关于“如何在此岸达到精神世界”的思考也成为康定斯基抽象艺术形成的启示。斯坦纳认为“精神世界”是至高无上的理想境界，但大多数肉身凡胎的人类囿于物质世界，对精神世界视而不见或望尘莫及，只有极少数人能够认识到精神世界的高尚和美好，但又不知如何追求。在此，斯坦纳不禁发出了感慨：

“今天我们看到有些人非常渴望在精神世界和人的灵魂之间建立起一座桥梁。在另一方面，我们应看到即使那些密切关注精神科学的人群，也很少有人思考那种能够引导人类灵魂到达渴望的精神彼岸的方法。”[11]

针对“艺术如何表现精神”的问题，斯坦纳曾明确表达过自己的观点。他反对象征主义，认为象征主义渴求“精神”，却又不直接揭示“精神世界”的形式，而是借用物质以“神秘而充满预感的、模糊不定的方式呈现。”[12]在斯坦纳眼中，既然精神世界是一个真实的存在，那么就on应该能够真实的呈现，而不需要借助物质形式以象征手法表达。在这一点上，康定斯基与斯坦纳的想法不谋而合。

康定斯基受到斯坦纳有关“精神科学”的启发和鼓舞，力图在艺术领域中探寻出一条通向精神世界的道路。二人虽然领域不同，但核心观点十分相似，都强调精神世界的实在性和独立性。只是康定斯基把这些观念运用到了其艺术中，提出在艺术世界里也同样存在着物质表现和精神表现的区分。在康定斯基看来，所有的具象艺术都被物质世界所局限，因而是外在的、低级的，艺术的最高理想是精神的、内在的、抽象的、纯粹形式的。他曾在回忆录中谈到：“人类应

该先体验的是物质现象中的精神，然后才是抽象形式中的精神。于是，这种新的能力将会体现在精神现象之中，通过它，抽象艺术的愉悦性产生。《艺术的精神性》一书和《青骑士》杂志的主要目的，是要唤醒这种能力，在物质现象和抽象现象中体验精神。在将来，这种能力绝对是必要的。”[13]康定斯基用绘画的形式为实现这一目标规划出一条清晰的路径——将任何来自于物质世界的形象从画面中抽离，运用抽象图形追求音乐“无形的、抽象的”的特质，最终达到绘画的精神境界。

三、安妮·贝赞特的《思想形式》与康定斯基绘画中抽象图形的寓意

可以说，“思维成像”是康定斯基抽象艺术坚持的信念，他借用了斯坦纳称之为“思想影像”（thought photography）的概念，也就是贝赞特提出的“思想形式”（thought forms）。无论是“思想影像”还是“思想形式”都是神智学中很重要的观点，他们认为，既然精神是一种科学，那么它也并不是绝对的“只可意会”，而是可以通过某种形式外化出来的。正如斯坦纳所说的：“美并不在于用感官形式来展现思想，而在于用精神形式来描述感觉。”[14]从这句话可以看出，斯坦纳明显地表露出对再现艺术的漠然和对抽象形式的推崇。

安妮·贝赞特和李德比特的《思想形式》完成于1905年。这本书可以说是李德比特1902年《人类可见的和不可见的》的续篇。作者在书中使用了大约57张抽象的图形来解释人类复杂而丰富的思想感情，并详细地阐述了如何将不可见的精神物化成形式。作者在前言中开宗明义，为全书制定了宏大的目标——“用来自精神世界的更具活力的圣光来照亮颜色昏暗单调的地球”。[15]

1908年，康定斯基买了一本《思想形式》，而他的第一部抽象主义理

论著作《论艺术精神》于1912年问世，因此从时间来看，康定斯基在开始其写作前，就已经十分了解《思想形式》的内容，他甚至曾经计划写一本《精神的形式》的书。在一封写于1925年11月21日的信中，康定斯基谈到了这一点：“我想就此写一篇文章，作为《精神的形式》新版中的第一章。可是后来我又改变了出版计划，将不同的问题以分册形式出版——《点线面》是第一册。”[16]

康定斯基的《论艺术精神》和《论点线面》是抽象艺术的理论基石，也是抽象艺术的创作宝典。前者主要分析色彩，后者主要分析形式，在实践上具有很强的指导性和可操作性。在书中，他运用了大量的插图，力图将深奥、抽象的理论诠释为通俗易懂的形式。例如，他曾在两条不同形态的抽象曲线中找到了浪漫的情感对应，声称：“我们发现了量与质的增加，但它们有某种柔软温润的东西，所以抒情性占据优势，戏剧性次之。因为这一对立的情形，这种类型的转换是不充分的：对立冲突不可能达到它全部的共鸣。”[17]从中我们可以看出，康定斯基摒弃了点、线、面在具象造型中的功能，而只是分析这些元素在画面的抽象构成，分析其中的情感和精神意义。

这种研究“精神形式”的方式与安妮·贝赞特在《思想形式》中使用的方法极为相似。例如，贝赞特将两张抽象图形分别解释为“崇高的抱负”和“自私的抱负”。在前者的图形中，“饱满的深橙色和似乎在向某一方向移动的钩状触角表明了这是一种具有纯洁美好品质的理想和抱负。因为如果一种理想含有某些卑鄙或自私的成分，它就会不可避免地通过将橙色暗化为深红色、棕色或灰色，以此显示出对纯洁美好的玷污。而‘自私的抱负’是以一种较低级的形式出现。图形中央有一个象征着自私的、很大的、沉闷的棕灰色斑点。此外，与‘崇高的抱负’中核心部分有向某

一方向稳步移动的明确的趋势不同，右图是一个没有方向感的、游弋漂浮的形式，这是占有欲的典型象征——体现出力图抓住出现在视野里的每一个东西的欲望。”[18]

从二人有关图形与精神表达的分析中，可以看出，贝赞特借助联想引起的感觉转移，将抽象图形、色彩与不同感官的感觉联系起来，就如同给我们提供了一个解读图形和色彩意味的“钥匙”。而康定斯基借鉴了《思想形式》的理念，建立起自己的一套严密的精神与图形的转换体系，其抽象艺术就是这套转换系统下的具体实践。

四、神智学的“视觉音乐”与康定斯基抽象艺术的音乐性

康定斯基在抽象主义创作理论中提出的“通感”（synaesthesia）也是受神智学影响。“通感”也叫“联感”，是指人通过听觉、视觉、嗅觉、味觉、触觉等不同感觉的互相沟通、转换来感受事物的方式。神智学和法国的浪漫主义、象征主义都认为“通感”是去往精神之路的一个惯用的手法。如法国早期象征主义诗人兰波在诗歌中借用“通感”对“元音”做了精确的表述。他将不同的颜色和元音联系在一起，如黑色-A、白色-E、红色-I、蓝色-O、绿色-U等。

当然，这个专业术语并没有在神智学和康定斯基理论中直接出现，但像“看得见的音乐”“视觉音乐”等观点都是“通感”的具体化体现。正如《论艺术精神》一书的译者所言“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”。[19]

在神智学的观点里，音乐一直被认为是最具有抽象的精神特质。斯坦纳曾经发展出“音语舞”，这种舞蹈形式是一种藉由语音和音乐中的乐音规律而创建的一整套手势及体势，通过全身运动在舞台空间中的形式来表

现音乐中的精神，斯坦纳称之为“看得见的音乐”。有很多神智学家甚至声称看到了某些超视觉的色彩，也就是灵体世界的视觉。有的人甚至会请一些艺术家将自己的描述转化为某些抽象的图形。在当时的诗歌和绘画领域出现的“瓦格纳热”就是典型的例子，因为“这些艺术家们认为当时艺术的主体精神应该体现音乐的迷醉感，认为音乐是最浪漫的艺术，是精神的直接体现，它丝毫不存在自然成份，不需要写实写形，但能深切打动人。”[20]

贝赞特在其著作《思想的形式》中同样对“通感”进行了全面阐释和分析。在书中，作者使用了三张插图，分别表现的是德国浪漫派音乐家门德尔松·巴托尔迪及理查德·瓦格纳、法国作曲家查理·弗朗索瓦·古诺的音乐。每张插图的下半部分都是一个由河水、草地和远处的教堂构成的写实的风景。但在画面的上部，则是由不同形态、色彩的抽象图形组成，分别代表了三位音乐家的音乐。例如，按照贝赞特的解释，在门德尔松音乐的插图中，漂浮在教堂的上空的四组带有锯齿边缘的扇贝形线条分别代表乐章中的高声部、男高音、女低音和低声部，而漂浮在中心的新月形代表着封闭和弦和断音和弦，齿状线条象征着华丽的乐段和琶音，而那些微妙而丰富的色调和色度代表着音乐中的各种音调和旋律的变化。[21]

受到神智学的启发，康定斯基对音乐中的“非物质性”属性非常推崇，并尝试在抽象绘画中追求这种音乐的精神性表现。具体的创作方法就是藉由音乐这种抽象形态将另一种抽象的精神物化成图形。比如，他将音乐与色彩联系在一起，“在音乐中，淡蓝色像是一支长笛，蓝色犹如一把大提琴，深蓝色好似贝大提琴，最深的蓝色可谓是一架教堂里的风琴。”[22]

康定斯基将“联想”与“联感”做了进一步解释，他认为“如果灵魂

与肉体浑然一体，心理印象就很可能通过联想产生一个相应的感觉反应。”[23]但他相信“灵魂与肉体浑然一体”是初级境界，最高理想则是精神从肉体中独立出来。在这个层次上，“听到色彩的声音和看到声音的色彩”是可以真实发生的，并不是靠主观联想的。他还列举了圣彼得音乐学院在音乐教学中使用“通感”手段的成功案例。

结语

康定斯基抽象艺术的产生与神智学有着直接的关系。首先，康定斯基与神智学有过接触和了解，参加过一些神智学的讲座，并研读过相关著作。其次，康定斯基的抽象艺术与神智学对“精神世界”的强调有很大的关系。再次，康定斯基将绘画从“图像”蜕变到“图形”，完成了神智学对“思想形式”的追求。最后，康定斯基的“抒情抽象”得益于音乐的启示，这一点与神智学“视觉音乐”的观念有直接的因果关系。

注：

[1] James Webb, *The Occult Underground*, Chicago, U.S.A. Open court publishing Co.1974, p.43.

[2][俄]康定斯基：《论艺术的精神》，查立译，中国社会科学出版社，1987年，第24页。

[3][德]海因茨·齐默曼：《什么是人智学》，金振豹等译，深圳报业集团出版社，2015年，第17页。

[4][奥地利]鲁道夫·斯坦纳：《斯坦纳自传》，王剑南译，中国文联出版社，2018年，第275页。

[5]同上，第287页。

[6][俄]康定斯基：《论艺术的精神》，第28页。

[7] http://wn.rsarchive.org/Lectures/GA060/English/eLib2015/AnsQue_index.html (2019年1月12日访问)。

[8][奥地利]鲁道夫·斯坦纳《斯坦纳自

传》，第216页。

[9]同上，第192页。

[10][俄]康定斯基《论艺术的精神》，第70页。

[11] http://wn.rsarchive.org/Lectures/GA060/English/eLib2015/AnsQue_index.html (2019年1月12日访问)。

[12][奥地利]鲁道夫·斯坦纳：《斯坦纳自传》，第212页。

[13][俄]康定斯基：《康定斯基艺术全集》，李正子译，金城出版社，2012年，第18页。

[14][奥地利]鲁道夫·斯坦纳：《斯坦纳自传》，第85页。

[15] Annie Besant and C. Leadbeater, *Thought Forms*, London, The Theosophical Publishing House LTD.1905, p.1.

[16][俄]康定斯基：《康定斯基论点线面》，罗世平等译，中国人民大学出版社，2003年，第112页。

[17][俄]康定斯基：《论点线面》，罗世平译，上海人民美术出版社，1988年，第75页。

[18] Annie Besant and C. Leadbeater, *Thought Forms*, p.52.

[19][俄]康定斯基：《论艺术的精神》，第4页。

[20] 马凤林：《世纪末艺术——悲观主义与享乐主义》，天津人民美术出版社，1991年，第124页。

[21] Annie Besant and C. Leadbeater, *Thought Forms*, p.74.

[22][俄]康定斯基：《论艺术的精神》，第49页。

[23]同上，第33页。

马躏非

文学博士

中国人民大学艺术学院副教授

100872

(本文责任编辑 戴陆)