

# 美術與音樂的表現主義——康丁斯基與苟伯格

游添富

## 一、前言

康丁斯基(Wassily Kandinsky)是抽象表現主義繪畫的代表；而苟伯格(Arnold Schönberg)則是音樂上表現主義(Expressionism)的宗師，同時，康丁斯基也是一名業餘音樂家；苟伯格則亦是一名業餘畫家，他們彼此不僅是朋友，在藝術思想上也常有意見交換。

二十世紀的表現主義，主要是在德國，多半被聯想到 1910 年至 1912 年康丁斯基、馬爾克(Marc)、諾爾德(Nolde)等畫家，他們對藝術提出的觀點與一連串的活動，將以開展心理內部強烈的情感作為表現的題材，並運用鮮明的色彩和誇大的透視法來表現，影響直到 1920 年左右。而苟伯格在此期間，也參與了一些重要展覽，同時他與康氏也有書信往來與意見交換，他們彼此在藝術觀念上，同樣受到政治、社會情勢發展，與佛洛伊德(Freud)心理學等時代風潮的影響，以及對法國印象派的反動，轉而對於自身內在的反省與主觀情緒的表達，抱持高度興趣，內斂、深沉是風格特色，因此，作品也極易令人產生孤立感與疏離感。

這兩人不論是業餘的音樂家或者畫家，也不去考慮他們在技法的深度表現上有多高，這裡所欲關注的，是這個時期藝術家們之間的互動與相互影響，從德國表現主義作為切入點來進行觀察，可發現他倆在不同藝術間，在表現上的一些關聯性。

## 二、康丁斯基

康丁斯基生於 1866 年的莫斯科，少年時便對音樂產生濃厚的興趣，他於 1889 年到達法國以後更對繪畫產生強烈的好感，此時巴黎正興盛的印象派風潮並未吸引其注意。第一次世界大戰爆發，他前往慕尼黑學畫，並於 1910 年與朋友組成「藍騎

士」，出版藝術刊物，並舉行畫展，戰後，便旅行各國進行考察。

## 1. 康丁斯基繪畫方面成就

1895年在莫斯科首次參觀印象派畫展，深受〈乾草堆〉(Haystacks)所震驚。1896年到慕尼黑，1909年進入新藝術家聯盟(Neue Künstler-Vereinigung)，認識克利、阿爾普、孟克以後成立「藍騎士」(Der Blaue Reiter)，不但鼓吹表現畫派，也舉行畫展，歐戰爆發後便返回俄羅斯，在此教畫並撰寫回憶錄，1926年發表《點線面》，與孟克，皆任教於包浩斯美術學校。

康丁斯基的繪畫呈多方面風格，有以抽象方式來表現，也加入印象派直觀、配合音樂理論，後來又摻進馬勒維奇(Kasimir Malevich, 1878-1935)的數學見解與克利的詩情，經過精粹的提煉，凝結成一種特殊風格的作品表現方式。他認為藝術家可以選擇追求「偉大的寫實主義」，或者「偉大的抽象」<sup>1</sup>，只要藝術有靈魂，沒有任何事物可以阻止它成為抽象，因此，抽象造型同樣可以傳送內在的共鳴，這有賴於藝術家開發出敏銳的雙眼與靈魂，以創造出抽象的構圖。

康丁斯基是一位畫家、理論家、與作家，他不但有許多的畫作，也為自己的作品建立了許多理論；不但對於內在精神進行探索，也對外在形象做出研究。「內在」(作者本身情緒)與「外在」(觀賞者的情緒共鳴)的強調成了其創作的重點。他同時也重視色彩情感，色彩的組織，使畫面構成內心的表現，好像樂聲表現人們內心的情緒，注意內心情緒的高低起伏，用色彩的「色」與「線」，表現內心的符號，這符號就是畫面所有的，也是呈現給觀眾的。

## 2. 康丁斯基與表現主義

「表現主義」是第一次世界大戰前夕流行在德奧的一個現代流派，並沒有一致或精確的解釋，也不曾有正式的宣言，但是從這群藝術家的作品中可歸納出特色，亦即藝術家強調將其主觀內在的情感表現在作品上，它最早是出現在繪畫、詩歌、而後擴展到音樂領域。

表現主義的興起是在印象主義之後，也可說是對印象主義的反動。從字首的「Im」本身即有「由外向內」的意思，而印象主義正是將客觀世界的景物經畫家的觀察後描繪下來的，而表現主義的字首是「Ex」是「由內向外」，因此和藝術家內心的主觀感受有關，而印象主義畫家常要到戶外寫生，描繪的對象是大自然、日常生活的情景與週遭環境，在光線色彩的變化下所產生的的氣氛，而表現主義所要表達的是人內心的、靈魂深處的感受與體驗。

表現主義的繪畫運動，於1905年正式在德國展開，克爾西納(Kirchner)為代表

<sup>1</sup> 參閱 Anna Moszynska, 《抽象藝術》(Abstract Art), 黃麗娟譯, 頁43。



人物，他與一些青年畫家在德勒斯登組成小團體「橋」(Die Brücke)，首次標榜表現派；接著在 1911 年以康丁斯基為主，在慕尼黑組織「藍騎士」，繪畫上爲了強調表現，他們常用色彩與形體的節奏來作有韻律的控制，側重內容的表達，畫面深沉，甚至於有些神秘幽遠的感覺。表現主義的畫家，雖重視個人內心的傾向，但是偏重表現的方式各異，大致可分成幾個類別：如克利(P. Klee)的「幻想的表現派」，可可希卡(O. Kokoschka)的「具象表現派」，格羅士(G. Grosz)的「諷刺的表現派」，還有康丁斯基的「抽象表現派」。<sup>2</sup>

康丁斯基重視色彩情感，以及色彩的組織，使得畫面構成內心的表現，正如音樂的聲音，可以將人們內心的情緒表現出來，其難能可貴處便是能仔細地將情緒的高低起伏，用色彩與線條來達成。

### 3. 康丁斯基與音樂

#### (1) 與音樂的接觸

音樂與藝術一直是康丁斯基所關注的，從小除了繪畫，他對音樂也有高度的興趣，他彈鋼琴、演奏大提琴，音樂使他的感情獲得宣洩。他曾在莫斯科宮廷劇院欣賞華格納的 *Lohengrin* (羅恩格林)，並認爲其與觀賞莫內(Claude Monet)畫作〈乾草堆〉是他生命中兩件震撼靈魂深處與烙下生命印記的兩件大事，華格納的音樂給予他產生一種具有色彩、線條與聲音的綜合經驗，使之理解到繪畫也潛藏著與音樂一樣的動力。創作初期，音樂在他內心已造成深刻的影響，他卻礙於無法掌握，苦無對策，從他的論述中可以見到：

在同一個時間內我經歷烙印在我生命裏的兩件事，徹底的動搖了我對自己存在的認知。一是在莫斯科的法國印象派大展中，莫內的〈乾草堆〉；另一則是劇院中上演的華格納歌劇《羅恩格林》。直到那時我都還只懂寫實主義藝術……只有一件事是清楚的，調色盤可以調出一種我從未體會過的力量，一種我從未夢想過的事物。……雖然我不懂，但主題為繪畫之基本觀念已經遭到質疑了。……另一方面，《羅恩格林》似乎是我心目中莫斯科的完整實踐。小提琴、低音部、尤其是管樂，體現了命運中的沉重事件。我所有的色彩頓時都在眼前融混了，狂野瘋狂的線條自己在我面前畫了起來。我不敢用很多字來告訴我自己，華格納是用音樂畫出『我的時間』。但我又很清楚藝術通常比呈現在我眼前的更有力量。我無法自己發展這種力量，甚至追求不到這種力量，這種斷絕格外令人痛苦。

1908 至 1912 年，他與馮·哈特曼(Thomas von Hartmann) 共同製作舞台劇 *The Yellow Sound* (黃色聲音)。若與傳統比較，文詞雖有對特定人物的指涉，卻無關乎

<sup>2</sup> 參閱何恭上，《近代西洋繪畫》，頁 113-114。



劇情，內容重點乃在於色彩、運動與噪音的遊戲。就形式而言，敘述的自由結合著色彩與構圖的表現性作用，可在其畫作“*Composition IV*”（構圖 IV）中見到，對於造型細部描繪屬次要，對於畫面的線條與色彩（代表著樂音）間的張力有更多的喜好。<sup>3</sup>

1911年，康丁斯基聆賞苟伯格的第二弦樂四重奏與三首鋼琴曲（1909）演出，這些無調音樂的表現，使康丁斯基獲得與其繪畫思想的一種感通，遂寫信給苟伯格：

在你的作品中，你實現了我對音樂長久以來的渴望，雖然是不確定的形式。在你的樂曲中個別聲音的生命，以及經由它們自己的命運而來的獨立進展，正是我意圖在我的繪畫中找尋的。

康丁斯基認為苟伯格關於「音樂的音色與色彩的比較」幾乎是「當然正確的」。康丁斯基以將光譜中的色彩與特定樂器之聲音做了比較（黃色與喇叭、朱紅色與低音喇叭等）。如此康丁斯基知覺到色彩的不同色調，如同音樂一般，具有非常精細的本質，並能撼動人類心靈的深處。<sup>4</sup>

## (2) 畫作與音樂

康丁斯基的繪畫主題中，有許多作品是以音樂術語作為其標題，例如 *Composition*（構成）和 *Improvisation*（即興）都屬於音樂上名詞，這種名稱的使用方式，絕非畫家任意所為，因此也使得學者們熱烈地探討，到底其用意為何？大體上可能性有兩種，但是從其畫作與著作中都難以證實：一是使用音樂專有名詞為標題，目的乃在於將音樂中精神感動的力量，做一種新的嘗試，將此精神灌注在繪畫裡；另一是康丁斯基欲對其繪畫組構一個理論基礎，以彌補稍早些年歌德所感到的遺憾。<sup>5</sup>

無論如何，其意圖將繪畫與音樂相結合的線索依然清晰可見，在《藝術的精神性》中，有關聲音、音色性質便有詳盡的敘述：

明度高的紅色類似中度的黃色，給人力量、奮鬥、決心、快樂、勝利等等感覺。音響上，這個色彩有如軍號配上低音喇叭，……一個再怎無骯髒的色彩也有它內在的聲音，……這種紅聽起來像喇叭伴和鼓聲。<sup>6</sup>

另外‘*Vibration*’（震動）、‘*Harmony*’（和聲）、‘*Tonality*’（調性）、‘*Sonority*’（響度）這些名詞是音樂上語詞，由此似乎可見到康丁斯基欲以音樂語法作為其藝術理論的依據，可惜的是他的論文結尾，對於這項企圖的可行性仍持

<sup>3</sup> 參閱 Anna Moszynska,《抽象藝術》(*Abstract Art*)，頁 38。

<sup>4</sup> 同上，頁 39。

<sup>5</sup> 參閱 Ramon Tio Bellido,《康丁斯基》(*Kandinsky*)，頁 11。

<sup>6</sup> 參閱康丁斯基,《藝術的精神性》，吳瑪俐譯，頁 70。



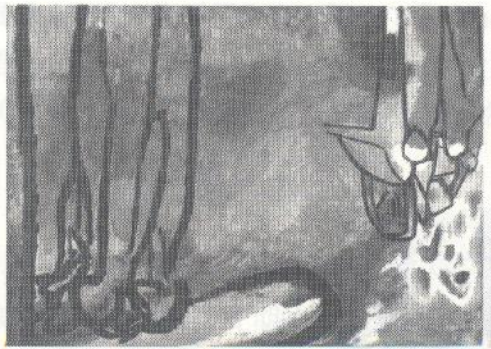
懷疑的態度：

……現在要推出一個完美的；整體性的理論；要創造一個繪畫的全面基礎；要達成今日之和諧，似乎比以往更困難。

雖然以音樂理論作為其理論依據難以達成，但是他卻有了新的看法，來支持其藝術理論：

文法像任何活的東西一樣，經過一段長時間之後會改變，卻總是可以引做參考，正如你參照字典一樣……。

康丁斯基認為音樂語言是形容新繪畫造句法最適切的隱喻，這乃是專門用來對抗物質的偶然性（亦即「反物質主義」），為傳統藝術語言能力範圍所不能及。1911年他創作了《即興》、《構成》、《印象》以實踐其藝術理論。在以下的幾幅畫作中，可以見到與音樂的關聯性。<sup>7</sup>



〈即興第十九號〉，1911年，油畫，畫布



〈印象第三號（協奏曲）〉，1911年，油畫，畫布



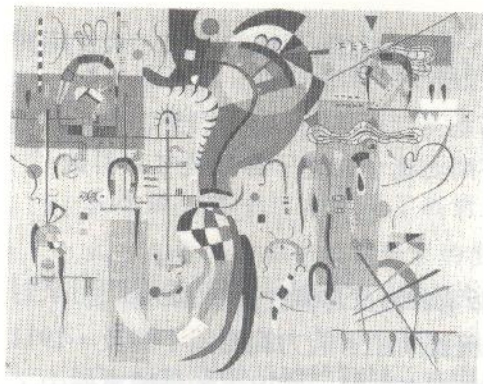
〈逃亡曲〉，1914年，油畫，畫布



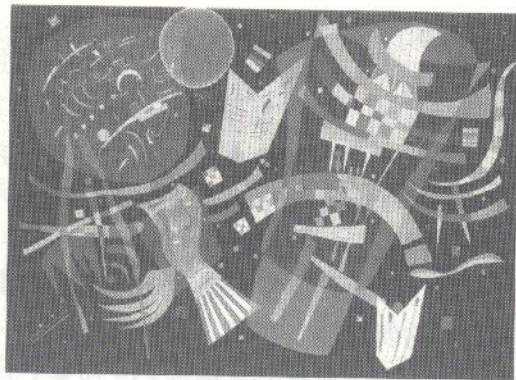
〈構成第九號〉，1936年，油畫，畫布

<sup>7</sup> 圖片取自何政廣編著《康丁斯基》一書。

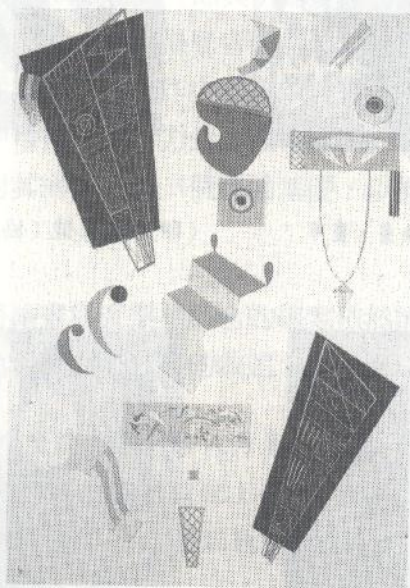




〈伴奏的中心〉，1937年，油畫，畫布



〈構成第十號〉，1939，油畫，畫布



〈兩個黑點〉，1941年，油畫，畫布



### 三、 荀伯格

#### 1. 荀伯格的音樂成就

荀伯格於 1874 年生於維也納的猶太家庭，能演奏小提琴與大提琴，常與同好在業餘樂團演奏，從而認識了秦林斯基<sup>8</sup>。荀伯格從小家境不寬裕，因此未能獲得系統的音樂教育，僅隨前者學習過數月的對位法、以及隨阿德勒(Oscar Adler)學習和聲與聽音，其廣博的音樂知識則大多靠自修而來。

##### (1) 早期 (1897 - 1907)

受到浪漫主義大師馬勒、理查·史特勞斯與華格納的影響，早期的作品都屬於浪漫風格。第一部成名之作是完成於 1899 年的 *Verklärte Nacht* (昇華之夜)，即可見到類似華格納引導動機(Leitmotif)的處理方式，全曲同樣是由短小動機發展而成；同屬此期的重要作品，還有具諷刺意味的交響詩 *Pelleas and Melisande* (佩利亞與梅麗桑)，當中使用了全音音階(Whole tone scale)及複雜的寫作技巧；以及朗誦者、獨唱、男聲合唱團、八個混聲合唱團與大型管弦樂團合計約八百人演出的 *Gurrelieder* (悍婦之歌)，音樂語法與風格上與華格納有許多相似處。

##### (2) 中期 (1907 - 1922)

大約從 1907 年開始，作品進入「無調性」(Atonality)，同時亦明顯受到繪畫中表現主義的影響，此期的創作包含了 1907 年至 1916 年大部分的作品（可參閱附錄一「康丁斯基與荀伯格年表比較」中反黑部份的作品），其中，*Five Pieces for Orchestra* (管弦樂曲五首，1909) 的第三樂章 *Color* (色彩)，便是以不同樂器的組合，來演奏相同的音，卻造成宛如「旋律」般的感覺，以成就他所謂的「音色旋律」(Klangfarbenmelodie，如【譜例一】)。和弦製造的效果如作曲者本人所言，就像「平靜的水面上，顫動著陽光的反射」。另外 *Erwartung* (期待，1909) 是獨幕劇，分成四場，全劇僅由一名女生獨唱，內容是關於一女子在夜間樹林中被一男屍絆倒，最後卻發現正是先前遺棄她的情人，音樂是無調性的，也沒有主題。*Pierrot Lunaire* (迷月小丑，1912) 是描述小丑 Pierrot 對著月光回憶以往，並渴望回到家鄉的種種情景，當中他表現出許多精神錯亂的心理特徵，荀伯格用一種似唱非唱、似說非說的特殊「唱法」來表達，他稱之為「說話歌」(Sprechstimme)。*Die Glückliche Hand* (幸運之手，1913) 劇情描述藝術家致力於對幸福的探求，劇中有一場要求舞台燈光色彩必須隨音樂改變，從紅色經過棕、綠、藍灰，到紫、紅、橘黃、黃，最後到白色。

<sup>8</sup> 原名 Alexander Zemlinsky (1871 - 1942)，是奧地利作曲家與指揮，與荀伯格在一個業餘的小型樂團認識後，不但教授其對位法，對其早期作品更給予許多的建議，終其一生與荀伯格維持良好的朋友關係，甚至於他的妹妹 Mathilde (1877 - 1923) 於 1901 下嫁給荀為妻。



【譜例一】

5 Orchesterstücke op. 16, Nr. 3, "Farben", Beginn

A A. Schönberg, Atonalität und Klangfarbenmelodie

2 Fl., Kl., Fg., Va., Kb.

EHr., Trp., Fg., Hr., Va., Kb.

(3) 晚期 (1923 - 1951)

荀伯格於 1923 年提出「十二音列作曲法」，音樂創作與數學觀念相互結合，在八度中的十二個半音，沒有主屬關係而平等看待，旋律乃由這十二個半音所構成的各種序列組成，可分為原型、逆行、倒影、與倒影逆行四種基本形式。

此期的作品很多，包括 *Serenade* (小夜曲, 1923) *2 Klaviersstücke* (兩首鋼琴曲, 1928-31)、*Ein Überlebender aus Warschau* (華沙劫後餘生, 1947) 等，但多半只有曲中部份使用到此技法，可想見其侷限性。這裡僅以《華沙劫後餘生》加以說明，此作品描述第二次大戰中，希特勒黨羽迫害猶太人的事件，十二音列技法在此不諧和的音響中，表現出尖銳而深刻的、喧囂而悲傷的敵我雙方殘暴與哀痛情緒，表露無遺。作品出現三種聲音：華沙倖存者用朗誦的音調，以英文描述事件經過；法西斯黨軍官發布命令時，以德文吼出攝人魂魄的恐怖叫喊；最後是猶太人面臨死亡，以希伯來文誦唱的聖歌。

由於刻意打破傳統調性和聲，因此必須制定許多的規則，以避免某些音被強調，或回到以往三和弦的效果，因此限制過多的結果，卻阻礙音樂發展（完全以此技法創作的作品很少），難免使得習慣傳統手法的聽眾有不諧和、怪異、甚或難以接受之感。同時，這種技法也曾被人以抽象的組合、過於機械化的排列，而致缺乏情感與內容涵義所嘲諷。當然，現在學者已能給予其公正評斷，荀伯格在這方面的貢獻與影響，則是被認同而不可抹滅的。

2. 荀伯格與表現主義

荀伯格本人並不贊同用「表現主義」這個名詞來指稱他在音樂上的創作，但是，卻也找不到合理的字眼稱呼它。康丁斯基在 1911 年寫道：

拒絕利用把美麗的、當作指導的一種慣常使用的形式，有如不可侵犯般，去加入前人所准許藝術家表明自己特色的方式，惟維也納作曲家荀伯格獨自遵循這個方向。<sup>9</sup>

<sup>9</sup> 譯自 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, vol. 6,



可見得苟伯格是要求打破傳統形式，建立一種新的表現方式；另外，又引用苟伯格的看法：

藝術家的創造，不能以美麗作為思考方向，來創造出其它的東西，而必須以心理底層強烈的慾望，去強迫自己創作。<sup>10</sup>

由此可得知，事實上他也和其它藝文界的表現主義者一樣，強調創作者個人的主觀意識，也因此他被認為是音樂的表現主義者。

一般咸認為苟伯格符合「表現主義」的作品，大致和上一節敘述的「中期」作品吻合，也就是從作品 11 至作品 22 間的創作（參閱附錄一反白處）。從作品分析上可了解到，為求表達藝術家自身的內在真實，而非現實世界存在的具象事物，因此容許如夢境般的個人所能經驗到那種虛假的「真實」，誇張、扭曲、變形等各種內在可能出現的狀況，成為表現的內容，甚至於心理上感受到的緊張、恐怖、焦慮、煩躁、孤獨等，在作品中也常可見到。

為求表達心理層面複雜的情感，傳統的那種以調性和聲作為表現的語法已不再適用，苟伯格以「無調性」來進行寫作，由於跳脫了傳統和聲進行的束縛，樂曲中「不和諧」得到更自由的運用；也因為調性的破壞，各種音的使用與進行、和弦的解決等，都不再受到約束；而曲式結構也依需要而改變。這些新的技法的出現，對於當時與後輩音樂家影響很大。

### 3. 苟伯格與繪畫

可能在 1897 年左右，苟伯格已經認識馬勒<sup>11</sup>，由於秦林斯基是馬勒相當稱讚的音樂家，也常保持著不錯的友誼，辛德勒(Alma-Maria Schindler, 1879-1964)和她的繼父畫家 Carl Moll (她的生父 Anton Schindler 是奧地利風景畫家) 也常參與音樂界活動，同時她向秦林斯基學習作曲，藝術天份很高，這些藝術界人士彼此之間都常有聯繫。1902 年馬勒與辛德勒結婚，這位從小深受薰陶的藝術家，藝術修養極高，繪畫界的朋友也不少，她花了不少時間在藝術的發展上，尤其是維也納分離派(Viennese Sezession)的創立，也因此擴大了馬勒的視野，她讓許多的畫家、雕刻家、建築師、音樂家與歌劇界人士等彼此接觸與會面，苟伯格在此收穫亦不少，藝術上也燃起了新的興趣，並且與建築師婁斯(Adolf Loos)；畫家柯克西卡、歐本海默(Max Oppenheimer)、和康丁斯基建立起深厚的友誼。

年輕學識頗佳的畫家葛斯妥(Kokoschka Gerstl)，對於哲學、文藝與音樂具高度興趣，特別是現代音樂更是情有獨鍾，在 1907 年認識秦林斯基，並與苟伯格的家庭

p.333.中的 'Expressionism' 辭條。

<sup>10</sup> 同註 8。

<sup>11</sup> 參閱 H. H. Stuckenschmidt, *Schoenberg-His Life, World and Work*, p. 101。



熟識。他曾為荀伯格家庭成員作畫，用一種特別的、具靈性的表達方式，已具有表現主義的先兆，荀伯格和妻子都成為他的學生，其妻更是他重要的模特兒。同年荀伯格的婚姻也面臨危機（葛斯妥與其妻產生曖昧關係），荀伯格此時內心的騷動困惑與精神的動盪不安，從而改變創作方式，當起畫家，也使得他對於人生看法，從肯定真實轉為完全的孤立。

荀伯格的繪畫在精神上類似於葛斯妥，肖像畫和自畫像相較於與葛斯妥的抽象與格式化肖像的想像，則較接近自然，他稱之為‘Versions’和‘Caricatures’的作品，則使用相似的藝術表現原理（如 *Vision of Christ* 或 *Portrait of a Critic*），使用原色與無情冷酷的顏色是常見的方式，但是在其繪畫的發展過程中，怪異風格的、嘲諷、歪曲變形的成分，在葛斯妥的畫中則見不到，音樂上可見到相似的表現（如《月光小丑》）。

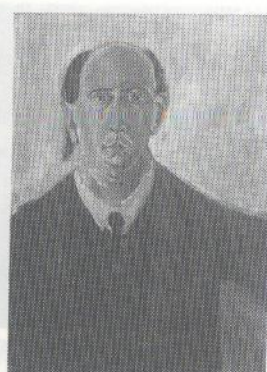
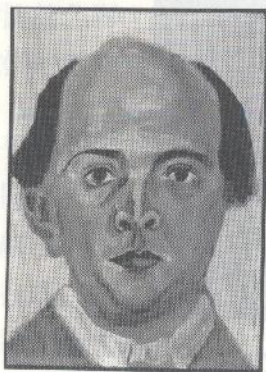
當荀伯格於 1910 年秋天離開維也納來到柏林，他接觸到許多表現主義的畫家，於十月份舉行個人畫展，次年一月，他接到康丁斯基的來信，表達對於其超越的繪畫，擴展至音樂與思想表示贊同。1911 年 12 月 18 日「第一屆藍騎士編輯聯展」(1. Ausstellung der Redaktion des blauen Reiter)開幕，與「新藝術家聯盟」同時展出，參展的畫家有盧梭(H. Rousseau)、布洛赫(A. Bloch)、卡勒(E. Kahler)、明特(G. Münter)、馬克、康丁斯基、荀伯格等人，為期兩週，作品四十三件，由於標準不同，受到一些爭議。

荀伯格的畫作<sup>12</sup>分為兩個種類：第一類是以大自然界為主，例如人物和風景畫；另一類是直覺的想像，他稱之為「幻象」(Vision)。他個人認為第一類僅算是必要的手指練習，並沒有特別價值，也不願意將它們公開展示出來；第二類較第一類少見，是為那騷動的靈魂而表現的，音樂上找不到任何形式可以達成。此兩者在外表上相當不同，但它們起源自一個內在相同的靈魂，只不過有的時候是外在自然界製造出情感的共鳴；有的時候則是外在自然包含在情感裡頭。荀伯格的繪畫表現集中在 1908 年至 1910 年間，此時音樂上的無調性受到許多嚴厲的批評，但是，基本上音樂與繪畫的表現都有相似之處，亦即均符合「表現主義」的精神。

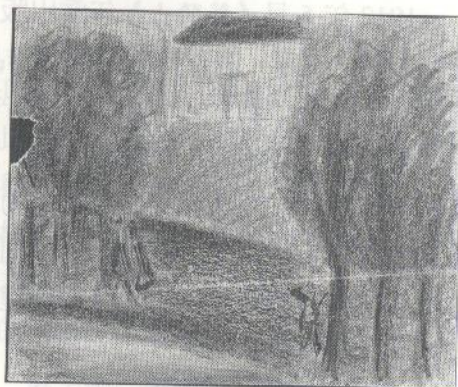
<sup>12</sup> 圖版來源：<http://212.186.218.4/as/links.htm>



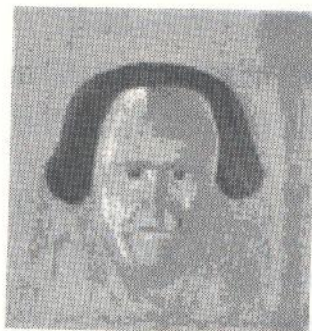
【自畫像】



【風景畫】



【其它】



*Vision of Gustav Mahler*



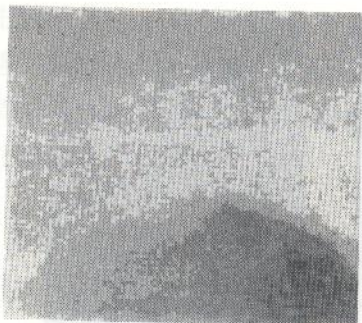
*Mahler's Funeral*



*Red Gaze*

<sup>14</sup> Arnold Schönberg Gedenkausstellung / 1974, Ernst Hilmar, Wien / London, 1974, S. 104-105. 轉錄自 Wolf-Dieter Dobe, 《真主與真》, 頁 104-105.





*Thinking*



*Vision of Christ*

#### 四、康丁斯基與荀伯格

1912年5月《藍騎士》年鑑出版，其中包括前述多位大師級人物視覺藝術、音樂和戲劇之文章，康丁斯基的舞台作品 *Der gelbe Klang* 《黃色的聲音》，荀伯格、貝爾格(A. Berg)、魏本(A. Webern)的音樂，以及康丁斯基和友人所複製的遠東及埃及原始民族、民俗藝術、中世紀版畫、木雕、兒童書，甚至於塞尚、梵谷、盧梭、馬蒂斯及橋派等人的作品。這本年鑑的目的主要是，要讓出版結合藝術每一個領域，讓它們都能受到注意，基本的目標則是要支援藝術表現的限制。由此可知，荀伯格這時已加入這個團體，他們在藝術理念與思想上常進行溝通與討論，因此有共同之處並且相互影響。

1930年康丁斯基寫道：

在這段時間中，一個醞釀已久的願望逐漸成熟了，也就是一本全由藝術家撰寫的書（類似年鑑），我希望主要是畫家和音樂家。……無調性音樂以及其中的大師級人物荀伯格在歐洲的每個音樂廳都被噓，他所挑起的爭議不下於視覺藝術中的『主義』。我認識他以後發現他是藍騎士的熱心支持者（原先我們透過通信相識，稍後才見面），同時我也和後來的一些支持者保持聯繫……。<sup>13</sup>

這裡可以看出康丁斯基對於音樂與繪畫是給予相當關注的，他認為荀伯格的音樂與他的藝術理念是符合的，儘管一般聽眾對其沒有好感，但是這種主觀地將內心感受表達出來，與其心繫的「表現主義」精神不謀而合。

荀伯格對於自己的繪畫技巧，總認為缺乏技術性，但是康丁斯基對於其繪畫能將內在的精神性、期望與需求表達出來，雖然使用的是樸實、簡明、缺乏繪畫技法，卻無傷其藝術成就，而給予高度肯定。而從上面兩者畫作進行比較，大約在 1912

<sup>13</sup> 摘錄自 Wolf-Dieter Dube, 《表現主義》，頁 104 - 105。



年以前，彼此的畫作有頗多的相似性，線條顯然都較為模糊；色彩則都是使用濃重而對比的色彩；主題都經過某種程度的變形；畫面的不協調令人感受到不安、焦躁，而他們的這種表現則同樣都是表現主義畫家們的繪畫技法。

苟伯格無調性的作品演出，也給予康丁斯基很多的啓示，尤其是音樂與繪畫使用不同媒材，而又企圖尋求一種突破傳統的形式，雖然華格納也曾給予極深的影響，但始終沒有辦法與繪畫融合，直到苟伯格這種突破傳統的理論出現，音樂不用再依照以往既定的「規則」進行，而可以有更為寬廣的「自由」表現，脫離現實的積極面，達到冷酷的境地，這正給予康氏在畫作上的「音樂內容」提供「自由表現」的肯定，因此畫家可以就音樂所給予的感受，主觀的將音色與節奏依照自己的感覺來表達，並將之實驗建立成一套理論，以此來加強其看法。

## 五、 結語

苟伯格在音樂的表現法，亦正是康丁斯基所亟欲尋求的，雖然在畫作上較難看出有任何苟伯格所給予的影響與建議，但正如以上曾提過的，他們對於藝術精神性的探討確實在理念上有彼此交換心得，而苟伯格在音樂革新上獲得許多的體會，也深受康丁斯基認同，以至於康氏在聆聽過苟伯格的音樂會後，特地寫信表達對其音樂的認同。而康丁斯基在這些心理內部感受所表現在其作品上的過程，是從表現主義到抽象，朝向更主觀、更理性、更難以理解的道路，乍看之下，和苟伯格的後續發展並不相同，但是在表現派時期的相互影響，似乎早已暗藏著一些共同性，持續地影響到他們以後的藝術理念與創作，例如康丁斯基更為抽象的表現方式，與苟伯格將音樂帶往十二音列的音樂作曲法相比較，音樂在絕對「理性」的安排上，變得更為「抽象」，幾乎脫離常人的接受度，能「聽懂」的人也越來越少了，這些彼此的相似性，絕非偶然。

事實上，苟伯格晚年在 1950 年 1 月 22 日的一場個人音樂會演出時（地點在洛杉磯的縣立展覽館），就曾與記者談論到他的繪畫作品<sup>14</sup>，他承認其畫作與其音樂一樣是表現其情緒、思想與感情，而且這兩種藝術創作都同樣受過嚴厲的批評，只是苟伯格對其繪畫技法，總覺得沒有受過嚴格的訓練而有所遺憾（許多評論家也對其畫作有過類似的批評），但是在情感的表達上與音樂在創作上的意圖則是一致的，尤其是對於空間關係(space relation)和測量法(measurement)，有敏銳的判斷力，使得他有足夠的能力可將其所欲表現處，予以合理、頗佳地畫出來。至於苟伯格的畫作，則可清楚的看出顏色強烈對比、歪曲、誇張、變形與孤獨、恐怖等，和「表現派畫家」的作品相類似。

<sup>14</sup> *Arnold Schönberg Gedenkausstellung 1974*, Ernst Hillmar. Wien: Universal Edition. 1974. S. 109 - 111.



另外，特別值得一提的是，雖然康丁斯基與荀伯格在美術與音樂的影響是密切的，但是這並不是說，他倆只受到彼此的交互作用而沒有其他人、事等的影響，從他們的傳記中可得知，與其接觸的畫家和音樂家還有許多人，只是康丁斯基與荀伯格間有更重要的與更直接的關聯性。若欲詳加考察其細節問題，例如哪一畫作與哪一音樂作品的關聯性等問題，則必須找出更多的文獻、資料來加以分析，提出證明，這一點就筆者目前蒐集的資料還無法做到，待來日資料充足，或許可以再對其作更進一步的研究。 ■

### 附錄一 康丁斯基與荀伯格比較

康丁斯基		荀伯格	
時間	事 件	時間	事 件
1866	十二月四日生於莫斯科		
1874	接受音樂教育，學習鋼琴與大提琴 第一次用油畫顏料作畫	1874	生於奧地利維也納
1879	主修法律與政治經濟學	1882	學小提琴並嘗試作曲
1886	獲律師資格		
1892	拒絕塔圖大學的任命，轉赴慕尼黑		
1895	成為畫家，對莫內〈乾草堆〉留下 深刻印象	1895	認識秦林斯基
1897-99	習畫於阿茲貝的藝術學校，結識雅 夫楞斯基	1899	成為秦林斯基的學生；完成第一 部成功作品《昇華之夜》
1900	進入慕尼黑學院，受教於史塔克 法朗克斯（Phalanx）藝術家聯盟 的創始成員之一	1901	前往柏林，受理查·史特勞斯引 薦獲德國音樂協會李斯特獎
1902	遇見明特	1903	回維也納，與馬勒相識，並完成 <i>Gurrelieder</i>
1903-08	旅行於歐洲，於巴黎秋之畫廊和獨 立沙龍展出，（1904年 Phalanx 解 散；1905年德國「橋」派成立）	1904	
		1907	組織「作曲家協會」，教授作曲法 完成合唱曲《大地上的和平》、《獨



			唱敘事歌曲兩首》、《獨唱歌曲兩首》，1907 至 1910 年陸續有畫作產生也參加展覽
1908	再度居住慕尼黑與雅夫楞斯基、偉瑞夫金、蒙特共度夏天，雅氏與蒙特的畫皆帶音樂性，高更也說過類似的話，給予康丁斯基許多啓示	1908	寫作《幸運之手》，至 1913 年完成。畫作〈莫德林的花園〉
1909	新藝術家聯盟的創始人與主席。開始畫〈即興〉	1909	完成、《三首鋼琴曲》(op. 11)、連篇歌曲《懸空花園的書》、《室內交響曲第一首》、《期待》、《管弦樂曲五首》
1910	與馬克結為好友，寫《藝術精神性》，試作抽象水彩畫，畫作〈印象〉。佛洛伊德發表《精神分析》	1910	畫作〈幻象〉、〈紅色一瞥〉、
1911	離開新藝術家聯盟，與馬克一同編著藍騎士年刊，並策劃一個同名畫展。	1911	《六首鋼琴小品》、《心癆》，畫作〈白畫像〉
1913	詩集《音色》	1912	完成《月光小丑》，德奧巡迴演出
1914	戰爭爆發時赴瑞士，稍後回到莫斯科	1913	寫作《四首管弦樂歌曲》，至 1916 年完成
1918	大眾啓蒙運動委員，並任教於莫斯科學院	1914	英、荷等地指揮演出，1914-1921 年因戰爭與個人靜思毫無創作
1920	任教於莫斯科大學	1915	返維也納，入伍
1921	遷居柏林	1918	組織「音樂作品發表協會」
1922	任教於威瑪的包浩斯	1923	發表新作曲法，十二音技法
1933	遷居巴黎	1925	任普魯士藝術學院作曲班主任
1937	宣佈封筆	1933	前往美國，執教於波士頓
1939	作品《構成第十號》	1934	南加利福尼亞大學任教
1944	12 月 3 日逝世於 Neuilly-sur-Seine	1936	執教於加州大學至 1944 年為止
		1940	成爲美國公民
		1949	獲維也納榮譽市民之譽
		1951	七月十三日病逝於洛杉磯

※ 上表中，反白處為表現主義時期



## 辭典工具書

*The New Harvard Dictionary of Music*, edited by Randel, Don Michael. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University, 1996.

*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, vol. 6, pp.332-333. London etc. (Macmillian), 1991.

*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, vol. 16, pp.701-724. London etc.(Macmillian), 1991.

## 相關書目

Anna Moszynska, 《抽象藝術》(*Abstract Art*), 黃麗絹譯(台北:遠流, 1999)

E. H. Gombrich, 《藝術的故事》, 雨云譯, 第十六版(台北:聯經, 1998)

鍾子林, 《西方現代音樂概述》(北京:人民音樂, 1991)

劉其偉, 《現代繪畫理論》(台北:雄獅, 1975)

潘皇龍, 《讓我們來欣賞現代音樂》(台北:全音樂譜, 1987)

《世界藝術史》(*Les Grands Événements de L'Histoire de L'Art*), Jacques Marseille 總主編, 王文融等人譯(台北:聯經, 1998)。

Eric Salzman, *Twentieth-Century Music* (New Jersey: Prentice Hall, 1967)

Herschelb. Chipp, 《現代藝術理論 I》(原名 *Theory of Modern Art*), 余珊珊譯(台北:遠流, 1995)

Ramon Tio Bellido, 《康丁斯基》(*Kandinsky*), 黃春英譯(台北:台灣麥克, 1994)

劉振源, 《表現派繪畫》(台北:藝術圖書, 1995)

康丁斯基, 《點線面》, 吳瑪俐譯(台北:藝術家, 1985)

康丁斯基, 《藝術的精神性》, 吳瑪俐譯(台北:藝術家, 1985)

何政廣, 《康丁斯基》(台北:藝術家, 1975)

Wolf-Dieter Dube, 《表現主義》(原名 *The Expressionists*), 吳介禎、吳介祥譯(台北:遠流, 1972)

*Arnold Schönberg Gedenkausstellung 1974*, Ernst Hillmar. (Wien: Universal Edition. 1974)

Daniel Albright, *Representation and the Imagination* (Chicago: The University of Chicago Press, 1981).

Christopher Butler, *Early Modernism* (Oxford: Clarendon Press. 1994)

H. H. Stuckenschmidt, *Schenberg-His Life, World and Work*, translated by Humphreyn Searle, (New York: Schirmer Books. 1977)

## 網路

<http://212.186.218.4/as/links.html>