

# 隱伏又閃爍的“and”世界：康丁斯基複數表達之初探

## 前言

本篇論文對象，是二十世紀抽象繪畫<sup>1</sup>第一人的俄國人瓦西里·康丁斯基<sup>2</sup>（Wassily Kandinsky, 1866~1944）的作品，但並非僅僅是某幅油畫、某張版畫，或是文字言語，而是貫穿他一生創作歷程裡，一種秘密的、核心的作品之所在，亦即，於他一生所積極實踐於各種材質與手法所聚攏著的複數表達(康丁斯基的各種材質表達的總和)之中，不斷流竄、成形、消隱、結晶、運作，以及圍繞於他複數表達之間的一個連接詞：“and”。

此關鍵字“and”似乎中性到能流用於所有的藝術家，但筆者於本文中所提的“and”，並非筆者憑空杜撰，而是蟄伏又閃爍於康丁斯基的複數表達中，並由他自己宣稱的“and”。筆者儘可能於閱讀並貼著康丁斯基所留下的著作，與相關文獻之後，提取出一個由他曾經將之化為文字的關鍵字“and”，並試圖對之進行一場近乎策略行進般的理解與想像過程，以呈現他之所以對於二十世紀藝術具有重要影響的因素，並非僅僅破除對於大自然的描摹傳統，並非僅僅是他幾乎跳脫承自印象派以來不斷躍出二度具象的藝術進程，並非僅僅是視覺上的觀看，並非僅僅對於神話的想像與閱讀宗教故事時的薰襲。

承自印象畫派的運動，康丁斯基所開展的，是種處於表達材質、創作者、創作者觀看的模擬對象，以及觀者彼此之間所運動生成的作品，此作品像是“and”的流竄結晶，它不斷地越出作品自身、作者自身，與觀者自身。此時，“and”

---

<sup>1</sup> 抽象繪畫是一種概稱。

<sup>2</sup> 康丁斯基，1866年12月4日(一說是5日)生於莫斯科，1944年12月13日卒於法國。早年對繪畫、音樂和民間藝術抱有濃厚的興趣，後入莫斯科大學學習法律和政治經濟學，曾獲法學博士學位。1896年，康丁斯基放棄莫斯科法學教授的職位，移居德國的慕尼黑，立志於繪畫藝術，最初師從A.阿次貝，後改師學院派畫家F.凡.施圖克。1901年離開學院，自闢新路。1909年與一批有革新精神的青年藝術家共同組成“慕尼黑新藝術家協會”，出任協會主席。1911年，康丁斯基與畫家馬爾克，從新藝術家協會中分離出來，組建“藍騎士”，編輯出版具有前衛思想的刊物《藍騎士年鑑》。1912年他的第一部具有抽象主義宣言性質的理論著作《藝術中的精神》出版，他的抽象藝術思想與理論主張通過展覽和雜誌逐漸在藝術界產生影響。1917年康丁斯基回到俄國，十月革命後被任命為莫斯科人民教育委員會，最終因為自己的藝術主張與蘇維埃的文藝政策相左，於1921年接受德國威瑪包浩斯學院的邀請離開蘇俄，直到1933年包浩斯學院被關閉，他都在包浩斯任教。包浩斯時期是康丁斯基全面闡釋和完善他的抽象主義藝術理論體系，在藝術創作中實踐他的理論思考的時期，期間他發表了《形式問題》《具體藝術》《點線面》等一系列有關抽象的重要論文和著作，從而奠定康丁斯基抽象主義藝術先驅的地位。參閱 康定斯基，《康定斯基論點線面》羅世平、魏大海、辛麗 譯，北京：中國人民大學出版社，2003，總序，頁1。

已經不是透視、主題，或是物象與否的問題，若僅藉由抽象藝術或是抽象繪畫等概念，作為此一核心秘密作品的理解路徑，實際上無法碰觸到他的複數表達之核心，但是，也沒有一種單一哲學理論或是思想，能夠恰如其份地詮釋、呈現出康丁斯基的複數表達之中的“and”如何能成為作品？

本文藉由不斷地梭巡史料，並經由哲學思潮的探進，得以想像並理解康丁斯基的複數表達，以進行一場其作品之核心“and”的運動。

本文將分幾個部份進行：

1、首先從渥林格（Wilhelm Worringer, 1881~1965）的《抽象與移情》一書開始。據稱，此書曾影響康丁斯基進行創作時的想法。經由此書，筆者稍事理解，所謂「抽象」並非只是一首表達情感的視覺音樂。經由渥林格的著作思考，所謂「抽象」也非完全背離自然世界，反而，抽象提出的是「世界感」，是一處在創作主體與自然世界之間的新世界。此世界感使人產生不知所云的原因，關鍵在於，傳統繪畫中於平面上存在著的「深度」轉變成爲另一種深度，蟄伏於康丁斯基所說的「隱性結構」中，此隱性結構即爲由複數表達所相互擾動並生成的地域。深度離開了原本的視覺意涵，著床於由複數表達所形成的交響之中。筆者認爲，此交響形成一種由德勒茲（Gilles Deleuze, 1925~1995）所提及的「塊莖」狀態，一種運動狀態，一種看似不準，實際卻是模糊的新的深度。在變動的複數表達中，“and”是阡陌交錯之複數表達的中空處，表達的對象隱默卻又浮湧。

2、此種隱默卻又浮湧的表達對象，究竟如何述說之？亦即，我們如何探究此一不斷變化又恆無固著的對象？筆者認爲，此一對象的產生，來自於康丁斯基面對自然之際所形成的「自然縫隙」，使得康丁斯基的作品中，形成一種無法直接說清楚的對象，既然是一種無法直接說明的對象，那會否是一種間接（indirectly）再現的作品？梅洛龐蒂（Maurice Merleau-Ponty, 1908~1961）曾經在思索著「表達」之際，認爲，若表達（包括繪畫、小說、哲學……）就是一種語言的展現的話，那麼，各種表達都隱藏著在直接表達本身之外的「間接語言」。如果說，不直接意陳出來的表達模糊地帶，似乎就是表達本體，那麼康丁斯基的“and”似乎的確述說著「間接語言」。那如何以梅洛龐蒂「間接語言」試圖想像康丁斯基的複數表達？筆者認爲可以從梅洛龐蒂所寫的〈間接語言〉中所談及的現代繪畫中，得到幾條線索：網、身體與符號，以及意義等等，以探究康丁斯基作品核心為何？

3、經由梅洛龐蒂的〈間接語言〉所得到的線索，主要著眼於由身體與符號所編織產生出的網，以捕捉間接語言，並從中得到意義。雖然就〈間接語言〉文本而言，裡頭僅探究印象繪畫的意義，但就歷史的進程而言，康丁斯基的抽象繪畫與複數表達，是蛻自印象繪畫的影響。筆者試圖藉由複數表達之中的幾種表達

類型，開展幾條清點表達的策略，使得作為康丁斯基作品核心之“and”得以隱伏並閃現出其蟄伏的痕跡。身體方面，舉引他的木刻版畫與玻璃作為行進的節點；符號方面，則是以文字與繪畫兩種符號作為行進的節點。從身體與符號的兩條暫時線索的交錯，筆者的目的並非也不可能繪製出所有康丁斯基作品的一張詳盡地圖，頂多祇是一張浸了水的線索素描，絕不可能是張巨細靡遺的清晰地圖，只是一張可供想像康丁斯基之作品核心的浮水印。

## 一、何謂康丁斯基的抽象？

抽象—世界感—模糊的交響深度—塊莖式“and”

「他所要求的是以高度的精確與細密的凝住關照每個意象的構成，注意對象的選擇，注意照明與氣氛，凡此種種都是為了達到某種程度的模糊。」<sup>3</sup>

卡爾維諾，〈給下一輪太平盛世的備忘錄〉

### 1.抽象

就現代繪畫<sup>4</sup>來說，康丁斯基是抽象繪畫的第一人，通常對於他的藝術成就之描述，像：「……他的繪畫……引領我們進入一個新的抽象時代，或可說它們改變了二十世紀繪畫的方向」<sup>5</sup>或是，以其背景影響因素作為談論與思索他在實踐非物象（non-objective）繪畫或是抽象繪畫時的原因。

抽象，的確是種難以理解的對象，甚至只是一種動作的總稱，筆者回到康丁斯基自身的創作狀態試圖想像，於抽象的表像之內裡，他對藝術作品與作者的看法為何？他說：「以一種秘密的、如謎般的、神秘的方式，真實的藝術作品“從藝術家裡面”產生出來……作品假裝自己具有獨立生命，假裝具有人性，並且變成一個自我滿實、精神般地呼吸著的主體，同時領先著真實的物質生命：它是一個存在。」<sup>6</sup>

康丁斯基意圖創作出的，不只是由藝術家的主體差異所展示出的作品，甚至

<sup>3</sup> 伊塔羅·卡爾維諾，〈給下一輪太平盛世的備忘錄〉，吳潛誠 校譯，2004，台灣：時報文化出版企業股份有限公司，頁 88。

<sup>4</sup> 指 19 世紀中到 20 世紀中的藝術發展。

<sup>5</sup> 林素惠，〈康定斯基研究〉，頁 9。

<sup>6</sup> Kandinsky, Wassily, *Kandinsky: Complete Writings on Art*, eds. Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo, 1994, New York: Da Capo Press, p210.

是獨立於創作者並具備自己生命的作品。從歷史進程中，我們發現，從康丁斯基 1896 年學畫以來所實踐的，展延著視覺繪畫的系譜進程，最終，由於個人性，使其作品不可捉摸，這種不可捉摸，或說是一種模糊，或稱其為抽象，全都來自於作品具有自身獨特的生命，在跨過傳統觀看自然之門檻，並跨過抽象視界之後，才開始進入其作品之獨特所在。

而此一起點，筆者認為，可稍以 1910 年繪製的水彩畫探看，其中找不到古典繪畫的故事或是神話的面貌，沒有印象派依憑自然景象的一瞬變化而生的捕捉，沒有新印象派(Neo-Impressionism)經由規定感官與色彩碰觸後的物理規則所生的點描法，也沒有後印象派(Post Impressionism)經由個人感覺差異形成的仍可聯想到自然世界之明顯相關的獨特性。

抽象所令人迷惑的關鍵點，在於無法聯想到實際自然世界之任一物，於是，那張冠以現代繪畫中第一張的抽象畫之名的水彩畫，同時，被稱為非物象繪畫(non-objective painting)。因為無法聯想到外部世界的事物，觀者才再以線條與色彩的脈動比擬為音樂的起伏後，才得以觀賞這樣的作品，如：「在這些稱為非物象藝術的自由發明之繪畫中，沒有各種物體對象的再現。它們再現了一個自身的獨特世界，是以多種色彩、各種形式以及式樣的旋律，形成的一種合法性組合……與音樂一樣，能帶來歡樂、放鬆，以及精神生活的提升與活化……在繪畫中，也不需要藉由理解結構性法則，以感受非物象繪畫名作。每個人對於音樂裡的旋律與音調有不同反應。而對於非物象繪畫中的主題與音調的一般反應，也都有相似的多樣性。」<sup>7</sup>

我們似乎得到一個跳脫具體對象的作品，在觀者的不同體會中，得到了脫離具象後一種無解卻蓬勃的局面，似乎藉由視覺與音樂之間感官之間的相互體會，非物象繪畫不斷地被重構，從視覺、聽覺、觸覺等等，並在此過程中，並非得磨除各種感覺之間的異質性，而是要在一種隱隱朝向非物象繪畫本體的相互集中姿態裡頭，暫時得到抽象的面貌。

## 2.世界感

抽象真的剔除了外在世界嗎？從康丁斯基那裡，筆者認為，他是正試圖剔除自然世界，卻又營造出另一種世界，那會是什麼世界？就歷史線索來看，他的非物象繪畫之抽象性極有可能是經由他的好友馬爾克(Franz Marc, 1880-1916)介紹他接觸渥林格的思想：於 1907 寫就發表並於 1908 所發行的《抽象與移情》有關。

---

<sup>7</sup> Hilla Rebay, <The Beauty of Non-Objectivity>, *Modern Art and Modernism : A Critical Anthology*, ed. Francis Frascina and Charles Harrison, New York : Harper & Row, p145.

在台灣研究康丁斯基最爲整齊完備之出版品之一：《康定斯基研究》作者林素惠認爲，在康丁斯基苦思從自然具象到不具象地表達精神的創作轉折點時，渥林格的看法對他非常有幫助，使他不再害怕於將藝術與自然擺放在兩端點，而有侵犯彼此或是違背傳統之感，因爲那是可以並置的兩個方面，林素惠認爲：「當康丁斯基徘徊於寫實與抽象之間時，發現有這麼一個人所持論點和自己相同時，必能增加對自己看法的信心。渥林格對抽象藝術產生原因解釋爲：我們內心對空間的浩瀚感到壓迫、恐懼，產生內在衝突；欲在流逝的現象中尋得安息之所，只有將其真髓從自然脈絡中撕出，淨化一切無常，使之恆常，接近絕對永恆，因此得到心靈上的庇護。」<sup>8</sup>

《抽象與移情》一書中分爲兩部分處理「抽象」第一部份是理論層面，而第二部分是實踐層面。渥林格在第二部分，以選取式的考察實例研究心理狀態變樣，但終究，他的目的是在於，經由下而上的方向，考察某些藝術作品以進入那個絕對藝術意志之處，存於人們內心：「而對於『絕對藝術意志』人們應該理解成那種潛在的內心要求，這種要求是完全獨立於客體對象和藝術創作方面的，它自為地產生並表現為形式意志。這種內心要求是一切藝術創作活動的最初的契機，而且，每部藝術作品就其最內在的本質來看，都只是這種先驗地存在的絕對藝術意志的客觀化。」<sup>9</sup>

這種說法，與康丁斯基在 1911 年的 12 月 18 日第一次的藍騎士展中所說的：「……我們並非企求宣傳某種精確而特殊的藝術形式，……而是希望將各式各樣不同的表現形式展現出來，讓人們知道，藝術家的內在需要，是如何能夠以不同方式塑造成形。」<sup>10</sup>互有異曲同工之妙，我們這樣對比，即：絕對藝術意志－內在需要，形式意志－表現形式。

這些都展現爲一種民族情感的庇護所，以及康丁斯基自身個人所曾經稱作精神狀態的東西，都是一種「世界感」，即：當抽象本身作爲一種個人情感的動態時，就產生由民族差異，甚至是個人差異所營造出的「世界感」，其目的在於使得心靈再面對動盪時，建立一所安身立命之處。如果說，康丁斯基的繪畫作品之中蘊含著某種抽象性，那也不僅僅是在繪畫之中的抽象性，而是以諸種表達的交響混糊隱匿了對象，以音樂掩蓋了現實，轉換了自然，以成其抽象。或許，那不是在無法辨別對象物時的無語中出現的抽象性，而是在流變過程中偶然凝聚糾結著的短暫居所。那個居所，作品核心的居所，就在康丁斯基的複數表達裡頭，是“and”，做爲某種個人混沌的世界感之表達，就是康丁斯基複數表達之所在。

<sup>8</sup> 林素惠，《康定斯基研究》，頁 271-272。

<sup>9</sup> 渥林格，《抽象與移情》，魏雅婷 譯，1992，台灣：亞太圖書出版社發行，頁 41。

<sup>10</sup> 林素惠，《康定斯基研究》，頁 68。

### 3.模糊的交響深度

視覺上的深度在自古至今的繪畫史中，多所變異。當康丁斯基經由複數表達的多重做工，游移地在變動世界中找尋一處暫居之所時，舊有的視覺深度之意義，對他而言 開展於各種材質對他展開各種召喚所圍成的居地：「……物物向我展現它的臉，它最深層的生命和它神秘的靈魂……」<sup>11</sup>而在物與物之間，如他在思索繪畫之際所得到的想法，是在「簡單構成(simple composition)」<sup>12</sup>與「複雜構成(complex composition)」<sup>13</sup>之間產生。

物與物之間的碰撞，如同形式之間，色彩之間的碰撞。康丁斯基將傳統視覺深度，轉異成爲另一種深度，嘗試去表達並彈奏這些物質內部的神，以成一首交響，並將原本在二度平面繪畫上的深度，挪變於物與物之間，亦即複數表達中的深度。此深度不在這物或是那物中，這形式或是那色彩中，而是在“and”的碰撞裡頭，他並沒有真正放棄傳統繪畫裡的深度，只是，他藉由“and”將傳統視覺上的深度，轉換成交響的深度，由交響所帶來一種奇異的深度，是一種不只是視覺的深度，還是一種異質表達間的深度。

比起梅洛龐蒂在《眼與心》(Eye and Mind)中提到的繪畫深度，康丁斯基更進一步的跳脫了視覺的呈現，當梅洛龐蒂說：「繪畫的深度（當然還有高度與寬度）出現了，我不知道在哪落地，並且不知植根於何處。畫家的視覺並非注視著外部(*the outside*)那樣，僅是一種與世界之間的“物理—視覺”之關係。世界再也不透過再現(representation)出現在畫家面前；甚而，最好說是，畫家彷彿通過可見物本身之難以解釋的集中或是進入可見物自身，才使得世界事物得以誕生。」新的世界事物得以產生，是由於繪畫運作著非再現的手法時，更複雜的是，康丁斯基的深度已經不再是視覺上的深度，而是做爲動詞的集中本身，就是深度所在。這種深度，取代了傳統的世界，取代了傳統的事物，以一種“and”交響中的世界或是“and”交響中的事物出現。

此種深度的展現，也可窺見到二十世紀交口，一種由於原子彈爆炸後所形成的類原始時代的氛圍，或許所謂的交響深度並非是一種嶄新的進步，反而是一種退返狀態，我們發現，在古埃及人那裡，將羽毛視爲女神瑪特(Maat)，而代表女神的文字，又能作爲長度的單位或是音樂。與其說康丁斯基的複數表達是在表達一種現代性，不如說那是破除了固著僵化之後的混沌狀態，是一個在上一個文明急遽轉變、破裂之中的原始狀態，或是準(quasi)現代狀態，並在康丁斯基的「綜

<sup>11</sup> 林素惠，《康定斯基研究》，頁 272。

<sup>12</sup> Wassily Kandinsky, *Kandinsky: Complete Writings on Art*, P215.

<sup>13</sup> Wassily Kandinsky, *Kandinsky: Complete Writings on Art*, P215.

合感覺」中，他實踐的更像是一種原始的自然主義，類似於古代人感覺混流的狀態。

“and”流竄的綜合感覺，在於形成一種模糊不清的表達，一個輕薄的“and”在複數表達的隱形結構裡頭擾動著複數表達。理想中，康丁斯基的複數表達所蘊含的精神性，是一種理型的狀態，但實際上所見的是：他試圖藉由喚醒各個材質中的精神性，以趨近集攏整體的精神性。但卻僅止於趨近或是集攏，或是說，僅止於在運作的瞬間成形，那種複數表達之“and”或是複數“and”，就是藉由不斷表達材質時，衍生許多表達材質，所一併流集匯合而成的作品，換言之，複數“and”是流動於各種表達材質之間與間的織線的集合叢集。

如同他在 1911 年的 12 月 18 日第一次的藍騎士展中說：「我們將把埃及的作品和小傑（Zeh），一位天才兒童的畫，放在一起，把中國繪畫擺在盧梭作品的旁邊，民俗版畫放在畢卡索作品旁邊」<sup>14</sup>在形色之間，在跨越了時間與地域的不同作品之間，我們似乎已經陷入一種無法以語言直接述說的作品核心狀態。

#### 4. 塊莖式 “and”

為什麼筆者一直試圖要談“and”？因為在康丁斯基的想法中，所謂的“and”除了涉及到材質與創作者身體之間，同時也是整個時代的問題。他說：「現代人持續地面臨瞬間暴增的選擇，得按他人期望快速地確定或是拒絕某種現象——“either-or”，這意味著只能在一種純然且孤立地以外部看法去審視兩種現象。這是時代悲劇……當時，如同敏銳的耳朵聽到安穩秩序中的雷聲，如同銳利雙眼能在當下混沌裡看見一種新的秩序。新秩序拋棄了“either-or”之基礎，並且逐漸地達到新的“and”。二十世紀處於“and”策略(device)之巨大影響中。」<sup>15</sup>於是，面對康丁斯基的作品，無法單一審視，必須集中心力於複數表達之混沌中的新秩序，那幾乎是繁複的“and”路徑之鋪展集結。

如何想像之？筆者認為在德勒茲於 1980 年與瓜塔里合寫的《千重台》第一章〈塊莖〉中是爲了鋪展整個資本主義社會之精神分裂狀態裡的變向、游牧，一種開放式的作品生命狀態之起點。筆者爲什麼選取塊莖之寓意？源於一個關鍵字“and”。

德勒茲說：「塊莖本身呈現多種多樣的形式，來自表面並延伸出往各個方向而去的網狀擴散，並糾結成為鱗莖(bulbs)與塊莖(tubers)。」<sup>16</sup>符號或是材質在表

<sup>14</sup> 林素惠，《康定斯基研究》，頁 66。

<sup>15</sup> Wassily Kandinsky, *Kandinsky: Complete Writings on Art*, p710-711.

<sup>16</sup> Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus-Capitalism and Schizophrenia*, tran. Brian

達中所呈現的關係，都在“and”裡，共構成一件康丁斯基的複數表達。此作品由這幾條線索形成，於是，複數表達似乎成爲一種游移狀態，一種雜會，一種雜匯，如同在〈塊莖〉裡提到的塊莖，是一種雜匯形成於 and 之中的生命狀態，但是德勒茲並非認爲這是交響，而是一種間奏，一種聯盟狀態：「一個塊莖無始無終；它總是在中間，在事物之間，是間存在(interbeing)，間奏曲(*intermezzo*)……樹強烈推行動詞“to be”，但塊莖的纖維是一種連接詞(conjunction)：“and… and… and”。」<sup>17</sup>

康丁斯基的“and”與德勒茲的“and”的不同在於：康丁斯基意圖在複數表達散布中直指某種一元性，如同渦心。而德勒茲則是展示著塊莖自身的多重路徑衍生裡，回指向塊莖本身的多重性後，又再散射出去的無定向路徑。換句話說，如果康丁斯基不暗示複數表達具有其一元性之可能，他的繪畫、文字、木刻版畫、玻璃畫、劇場等等，是否可以具有塊莖之蔓延？另當別論！

筆者的確經由德勒茲對於塊莖概念之鋪展中，發現某種線所聚集的狀態，而康丁斯基的複數表達如果存在，勢必是在某種地域界限之內生長，似乎仍舊逃不過主體與客體的範圍。只不過康丁斯基的“and”，意味著主體與客體在分崩離析後，在原始狀態中，展現新的主體與新的客體的嶄新布置。同時萌生出一條條康丁斯基之線所纏繞而成的，不是無限蔓延前進的塊莖運動，而是在康丁斯基作品中無限地渦轉著複數表達之網絡中的“and”。在這樣的不確立主體或是客體的狀態下，筆者暫時區分成身體之“and”與符號之“and”。

1、就身體之“and”而言：康丁斯基除了消蝕視覺的脈絡並繁殖前進的同時，也藉由身體力量滲入原本緊密的視覺網絡，作爲加強其作品強調“and”之交響時的力度。複數表達呈現出塊莖式的生機狀態，但不只是視覺本身的生機，還有身體的生機，就像是身體中的視神經、肌肉纖維等等線狀組織，一同織進複數表達中，“and”形成於繁殖的行進中。複數表達，但不只是構成，更是構成。在創作者與材質之間的神經互顫、繁殖，如同木偶塊莖：「木偶戲的操縱線，作爲塊莖或繁複性，不是連接在藝術家或木偶師所認定的意志裡頭，而是與繁複的神經纖維相連接，並且在與第一個木偶相連接的其他維度裡構成了另一個木偶。」<sup>18</sup>康丁斯基在木刻版畫方面，是將傳統繪畫筆觸換成刻刀後，放進了自己的力道；在玻璃畫方面，則把真實光線分叉變異後，重新布置。他放進的類似於神經線般那樣的身體之線，並非是自動繪畫那樣的狀態。在身體層面上，仍有傳統繪畫之影，只是他把主體變成另一個樣子，只留下身體力量，或是只留下線團，並非一整個康丁斯基的主體，只是康丁斯基身體之某部份。

---

Massumi, 1991, Minneapolis: University of Minnesota Press, p7. 中文參閱〈塊莖〉《游牧思想——吉爾·德勒茲與費利克斯·瓜塔里讀本》陳永國編譯，長春：吉林人民出版社，2004。

<sup>17</sup> Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus-Capitalism and Schizophrenia*, p25.

<sup>18</sup> Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus-Capitalism and Schizophrenia*, p8.



2、就符號之“and”而言：康丁斯基也重新布置其符號之“and”中。由文字與圖畫之間，混搭出符號之線混織出的另一種與符號有關的“and”。一種表達就是運作一種符號，但兩種表達卻不只運作兩種符號，也未必是“to be”，未必是第三種符號或是第三種表達。那根本不在前往第三種符號或是第三種表達的途中，而是在兩種符號與表達之前來回撞擊、穿梭、擦身、交會、平行的動態，頂多是非“either-or”，卻使“and”短暫地現身、叫囂、隱沒的狀態。符號之“and”本身也是塊莖的蔓延路徑，連接著不同的表意符號，營造出不是符號，也不是表達的“and”狀態。並在這樣的串聯中，形成一種「“一個本質上異質的真實(and essentially heterogeneous reality)”。」<sup>19</sup>

## 二、“and”網絡的間接語言

自然縫隙—“and”即間接語言—網絡所圍捕的“and”意義

「我認為我們總是在尋找某些隱藏的或僅僅只是潛在的或假設性的東西，每當它們浮現在表面，便追蹤其線索。」<sup>20</sup>

卡爾維諾，《給下一輪太平盛世的備忘錄》

### 1.自然縫隙：

即便康丁斯基的作品核心，如此輕薄繁複，但並非完全與自然世界無關。筆者認為，康丁斯基是在自然世界的某種偶然的縫隙裡頭，開始了其作品核心的運作，而非一味地進行著摸不著頭緒的抽象之“and”。而在現代繪畫之後，所謂抽象已經並非單以繪畫上的可否指認為自然世界以做為特色，而是要發覺他呈顯出的世界為何？從他的繪畫表面上看來，他是在消泯自然，但實際上，他經由某條路徑重新檢視自然而不是消泯。康丁斯基在乎的自然，是他感覺中的自然，不同於古典繪畫幻象再現那般，是可辨識的自然。

康丁斯基從莫內(Claude-Oscar Monet, 1840 ~ 1926)的〈乾草堆〉(*Haystacks*)那裡發現了一種無須以物象的清晰度作為標準的繪畫對象，他所在意的是繪畫中所引起的與自身相激盪的效應，如果，這效應作為一種共振，康丁斯基受到莫內

<sup>19</sup> Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus-Capitalism and Schizophrenia*, p7.

<sup>20</sup> 伊塔羅·卡爾維諾，《給下一輪太平盛世的備忘錄》頁 105。

畫中的啟發，認為即便畫上面是模糊不清楚的，「……不僅深深地吸引著你，而且還不可磨滅地刻在你的記憶裡，他的一切細枝末節都完全出乎意料地飄浮在你的眼前。」<sup>21</sup>吸引著康丁斯基的是什麼？並非是一道道抽象的程序，而是那個即便是模糊不清卻得以成就的世界，即「他們再現了其自身的獨特世界」<sup>22</sup>從世界一詞出發，試想，在康丁斯基那裡發展出何種世界？藉由梅洛龐蒂〈間接語言〉談起。為什麼要以這篇作為起點？即便他在此篇文章中認為抽象繪畫所表達的是在拒絕世界：「畫家或詩人除了遭遇(encounter)世界外，還能是什麼呢？抽象藝術除了以某種方式否定或是拒絕世界之外，又能說些什麼呢？」<sup>23</sup>

世界經由創作者後，應該呈現的是一種自我身體與符號間所雜揉出的一個風格的世界，不需要以「場域如同渥林格的世界感，並足以僭越替代梅洛龐蒂思考中的世界」這樣的說法來糾正梅洛龐蒂。因為世界本身的形成，在梅洛龐蒂〈間接語言〉的思考中，除了自然世界，就是風格所創建的世界，是創作者所形成的風格：「……自從胡賽爾提出風格之概念以轉譯(translate)我們與世界的原初關係以來，畫家尋求置於畫中的東西，不是他的直接自我，不是他細微的感覺差異，而是他的風格(style)。」<sup>24</sup>所謂的間接語言，就是風格與外部世界之間翻譯流轉的世界，梅洛龐蒂是藉由藉由一種清點表達之過程，只一步一步地逼顯風格，卻不精準命名之。

筆者發現在康丁斯基那裡，有兩部份是在外部自然世界中所偶然發現的自然，同樣地，藉由指出而逼顯，並不試圖命名之。一是“自然 and 玻璃”，二是“自然 and 繪畫”。

1.就“自然 and 玻璃”而言：康丁斯基在1926年出版的《點線面》的前言中，清楚表明三種觀察對象，此三種對象開展出古典繪畫到印象派繪畫康丁斯基的演化脈絡：「透過窗玻璃觀察著街道，街道上的聲響被窗玻璃抹消掉，以致於，街道上的一切活動如同魅影一般。經由堅硬透明的玻璃所看到的街道本身似乎被分隔開來，以一種『之外(beyond)』的樣子存在及脈動著。」裡頭有三種觀察對象，一是尚未透過窗玻璃所觀察到的街道，二是已經透過而觀察到的街道魅影，三是一種以「之外(beyond)」而存在與脈動著的樣子。簡單地分類，一就是古典繪畫的對象，二是印象派繪畫的對象，三則是康丁斯基的對象。自然以某種「之外」的樣子存在著，康丁斯基關注的自然，顯然存在於自然與玻璃的“and”

<sup>21</sup> 康定斯基，《康定斯基論點線面》羅世平 魏大海 辛麗 譯，北京：中國人民大學出版社，2003，頁148

<sup>22</sup> Hilla Rebay, <The Beauty of Non-Objectivity>, *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, ed. Francis Francina and Charles Harrison, New York: Harper & Row, p145.

<sup>23</sup> Merleau-Ponty, <The Indirect Language>, *The Prose of the World*, tran. John O'Neill. U.S.A: Northwestern University Press, p63.

<sup>24</sup> Merleau Ponty, <The Indirect Language>, *The Prose of the World*, p56.

之間，是一種自然縫隙。自然縫隙並非完全脫離街道的物象，只是自然與玻璃的“and”之動態感出現。自然縫隙裡的動態就是康丁斯基的世界感之一，亦即一種與自然世界碰撞時而成的風格。

2. 就“自然 and 繪畫”而言：來自 1908 年康丁斯基與自然之間的某次偶然，那是一張在暮色中的倒置繪畫：「薄暮時分，我完成一幅習作後回來，仍作夢般心繫於剛才那幅畫，突然我看到一張洋溢著內在光輝，美得無法形容的畫……在這神秘繪畫裡，我只看到形色，沒有其他東西，內容令人費解，隨即我發現……原來它是我以前畫的一張畫，只是被倒置了。翌日我試著在白天的陽光裡，追求這效果，結果只成功了一半，雖然我又把那幅畫倒過來看，仍無法重拾那種感受，因為黃昏巧妙的潤飾已消失，就算倒置還是辨認得出物體。現在我才知道物體的形象妨害了我的繪畫。」<sup>25</sup>在這段話中，使得康丁斯基的繪畫得以變成另一種繪畫的因素，一是自然中的暮色，二是物象消褪之後，所留存的形式與色彩。他震懾於沐浴在黃昏光線中的倒置繪畫，他看到一處他所要表達的對象，那個對象並非物象，但是那個物象也不是繪畫本身，而是在“自然 and 繪畫”之間。他常常思索著的是：要用什麼取代消失的物象。而更精確地可以這樣說：他看的了一處怪異之物象，那並非是自然暮色，也不是他的繪畫自身，而是一種無以名狀的“自然 and 繪畫”之間。

## 2. “and” 即間接語言

如果筆者一直追索的“and”，做為一種作品之所在，做為一種意義之所在，做為某種模擬語言之所在，做為自然縫隙之所在，做為游移變動之所在，做為康丁斯基複數表達之所在，那麼，“and”究竟為何？有沒有更明確的概念可以說明之？當“and”不斷地做為一種複數裂縫中的作品閃現時，它有沒有說什麼？有沒有表達什麼？

梅洛龐蒂的〈間接語言〉所要探討的是在各種表達的開放系統裡成形的本體，而此開放系統沒有疆界的劃定，有點同卻又異於梅洛龐蒂在最早的美學文章〈塞尚的疑惑〉前面部份中，以塞尚自己或是他身邊的朋友或是妻子等人的看法，作為線索以描述塞尚繪畫時的那股怪異的身體感，那種糾纏於自身與對象之間的一種感覺的激動感，並在自身感覺與對象的往返激動之中所產生的幻象，呼應了間接語言。而，塞尚在這樣的感覺過程中，把外部自然扭曲成什麼，並如何將他看到的扭曲對象表達出來？表達之“and”從塞尚那裡，已經是表達的一部份，但兩端植入不同參考項，又成為另一種陣列，如同某種混糊形成卻具個人威力的表達網絡。梅洛龐蒂在〈塞尚的疑惑〉中是認為：放棄了素描與勾勒之後，

<sup>25</sup> 林素惠，〈康定斯基研究〉，頁 60-61。

塞尚使自己完全屈從於感覺的渾沌，感覺混沌使物體翻了翻，並不斷誘發出一些幻覺(illusions)，比如我們晃動腦袋時，物體也同時運動的那種幻覺——如果我們的判斷力不持續地使外觀保持穩定。」<sup>26</sup>看起來似乎是要歷史來還原塞尚時的真實面貌，但是，他已經提出，塞尚的作品秘密，就在與感覺、物體、幻象的“and”之穿梭來去。

如果塞尚也是在實踐康丁斯基式的“and”藉由該篇文章，試圖藉由傳記式的，學說式的以及現象學式的勾勒，成為探索塞尚之秘密的表達條件，亦即，梅洛龐蒂所要說的，似乎是我們永遠無法直接地抵達也無法直接地獲得某種終極性的對象或是目的，那是不是最後終得承認「過於刻意追求的東西，我們往往無法獲得」<sup>27</sup>？於是，只能在各種討論敘述的暫時配置中，稍微地看見某種像是核心的東西，而這種討論過程，到了〈間接語言〉裡頭更加清楚地藉由各種外部的條件，形成他所無法直接說出來的表達本體。而這種討論過程，呈現出一種無以名狀的“and”，且必須停滯在前往命名或是解釋的途中，僅能作為一種無法到達終點並且無法終極命名的循環而展示著，而重點在於手段與目的之間的循環：關係到言語或身體或是歷史時，解釋有可能摧毀它所尋求理解的東西，例如有可能讓語言簡化成思想或思想簡化成語言，這樣我們會使得表達的悖論成為顯而易見的。哲學乃是對真正維度的清點，在這裡，原則與結果，手段與目的構成為循環。」

28

梅洛龐蒂在〈間接語言〉中認為，哲學是在清點一種真正的維度，並且藉由維度清點時的努力與並陳，的確隱微地存在一個核心於其中，那就像是不停地在渦心出現又消失的中心點，此核心就是一種在各種表達之間穿梭的表達本體是一種游移於繪畫、文學，甚至是笛卡兒、黑格爾與高斯等等例子中，游移於領域各異的表達行動中所形成的本體，也彷彿是不斷游竄於各種與表達之“and”的一種本體，而此一表達之“and”的本體，是種糾結各種線索的模糊狀態，是由許多表達之“and”的條件所集結圍繞卻不被任一表達所真正永久捕捉住的本體，只是由表達之“and”所暫時捕捉的本體，是一種不能經由任一種表達手段所直接表達卻會在表達手段介入後產生質變的本體，這就是間接語言，一種在各種表達之“and”的開放系統裡的本體。由間接語言周圍的那些原則、手段所形成的一種循環的複雜性與強度。

從梅洛龐蒂早期的《知覺現象學》中去看看他所謂的肯定世界或是接受世界

<sup>26</sup> Merleau Ponty, <Cézanne's Doubt>, *The Merleau-Ponty Aesthetics Reade: Philosophy and Painting*, ed. Galen A. Johnson, USA: Northwestern University, 1993, p63。中文參閱 梅洛龐蒂，〈塞尚的疑惑〉，眼與心——梅洛龐蒂現象學美學文集》，劉韻涵 譯/張智庭 校，李澤厚 主編，北京：中國社會科學出版社，1992，頁 45。

<sup>27</sup> Merleau Ponty, <Cézanne's Doubt>, *The Merleau-Ponty Aesthetics Reade: Philosophy and Painting*, p75.

<sup>28</sup> Merleau Ponty, <The Indirect Language>, *The Prose of the World*, p 113.

是指什麼？經由他在《知覺現象學》中對於被感知世界的討論，我們發現他對於世界的看法，即，世界是感官所持續運作而生的一種物體與身體之間的關係叢結，或說是一種系統，這種系統並非全為身體主觀或是全為物體客觀，而是兩者一起交纏變化著的、沒有這個就沒有那個並反之亦然的关系，如梅洛龐蒂在《知覺現象學》第二部分〈被感知的世界〉前頭所說：「身體本身在世界中，就像心臟在機體中：身體不斷地使可見的景象保持活力，內在地賦予它生命和供給它養料，與之一起形成一個系統。」<sup>29</sup>

此時梅洛龐蒂所謂的「世界」是由身體與景象、物體之間的互動而形成，是一種由身體所構築的被感知世界並由被感知世界映照出身體存在的過程，此一對於世界的看法，在〈間接語言〉之中仍持續此而進行他對於繪畫的看法，特別是幾個畫家，像是雷諾瓦、梵谷那裡，梅洛龐蒂重視的是他們如何去感知這個世界，並從中發現什麼是繪畫中的本體。

如同他提到雷諾瓦的〈浴者〉(Bather)一畫時更進一步拓展他在〈間接語言〉中最常引用的馬爾羅的看法，馬爾羅提到：「大海藍色已經變成了《浴者》中的小溪的藍色……他的視看不是一種注視大海的方式，而是對他廣大地重複抓取的藍色之深度所附屬的這一世界之秘密轉化(secret elaboration)。」<sup>30</sup>而梅洛龐蒂則在簡短提問後拓展：「但是為什麼？大海的顏色正好屬於雷諾瓦畫中的世界？因為世界的每一片段(fragment)，特別是大海，一會兒被漩渦、波紋、浪花弄得滿是窟窿，一會兒又是巨大的、陰暗的，和自己動也不動的，都展示了存在的無限形象。都以某種方式，每一個片段表現了它會在與注視相遇之處，產生回應和震動，它喚起所有種類的變量，並超越自身，教導我們某種一般說話的方式。」<sup>31</sup>

馬爾羅進行的提問，就是當畫家在注視著所要畫下的世界時，他重複地看，交織著許多的看的維度所圍捕住的一種秘密，而原本世界中的大海，被圍捕成另一種在畫家那裡的大海，或許是指剩下藍色的一種類似海的大海，並將這種從大海所提煉出的秘密，放在小溪裡頭。梅洛龐蒂認為，大海中所獲得的藍與放在小溪之中的藍，在不斷超越的地方等同著，也就是說，梅洛龐蒂所謂的「存在的無窮形象」是一種逐漸離開自然世界，但還處於中途的一種之“and”狀態，一種到不了終點的非統一性狀態。此種非統一性狀態，彷彿就成為了另一個世界，是從「世界的每一片段」中的各種具備形象的存在或是存在的全部面貌，都是與身體感官之一。如果說身體與大海產生的世界是一種手段的話，那麼，至少康丁斯基、甚至後來的各種薰受塞尚、雷諾瓦，或是梵谷的各派創作者，並不背離並同時圍繞在梅洛龐蒂所提出的與“手段 and 目的”之間的循環中，形成的與

<sup>29</sup> 梅洛龐蒂，《知覺現象學》 姜志輝 譯，北京：商務印書館，2003，頁 261。

<sup>30</sup> Merleau-Ponty, *The Prose of the World*, p62.

<sup>31</sup> Merleau-Ponty, *The Prose of the World*, p62.

“and” 相關的間接語言。

### 3. 網絡所圍捕的“and” 意義

如何逼顯出每一種風格世界中的獨特之間接語言呢？從〈間接語言〉中，可以提取出幾條線索，如同梅洛龐蒂思考繪畫的間接語言時的幾條線索：第一，畫家拋棄了魚兒，保留著網子。第二，畫家的目光挪用暗含於世界中的聯繫、問題與答案，解除它們的固有性，並為它們找尋更加靈巧的身體。第三，畫布與色彩經由某種秘密轉變了自己，並在世界中充滿物質的空間裡製造了一個洞孔（hole）除了作為意義（meaning）顯現所需的少量物質，它們並不存在。

這三條線索中，都有“and”的影跡，同時，當三條線索糾結之際，就又形成複合式的“and”，而且不只是平面的或是立體的之“and”，同時還穿透糾織了主體（畫家）客體（對象）歷史，材質，世界（外部自然）等等，並在糾織之際展現了的之“and”，是一種秘密，是一個洞孔，是使得繪畫意義出現但自身卻幾乎不存在的連接詞，是梅洛龐蒂在〈間接語言〉中論及與繪畫表達相關之時，藉之以織構地掩映產生繪畫裡的間接語言。

1. 線索一，網：古典繪畫的透視法，將自然密織成嚴密網絡以放置畫布上頭，創作者個人無法滲入展現其個人差異，在逐漸脫離古典幻象的過程中，表達網絡不再緊密相連，開始鬆脫，不以嚴密幻象碰撞我們的性靈，而是以另一種網絡織成的對象碰撞我們的感官。印象派繪畫藉由自然的觀察與個人感官差異的投入，鬆脫了嚴密的幻象，但仍保留著的真實光線，以及可供辨識的空間，已經在之“個人差異 and 空間 and 光線”之中，撐破並回應了透視法，印象主義所希望的是，要打動觀眾的感官，以使得事物以另一種再現方式呈現，一種複合的“and”之再現，模糊了幻象輪廓，而由“光線 and 空氣”代替之：「印象主義想在繪畫中產生這樣一種方法，讓對象打動我們的視覺，衝擊我們的感官。印象主義讓物體再現於這樣一種氛圍當中，使我們對之產生一種瞬時的感受，沒有絕對的輪廓，物體相互之間由光線與空間來連接。」<sup>32</sup>在古典繪畫與印象派繪畫的比對中，梅洛龐蒂觀察並描述了在“古典 and 印象”之間所透露出的畫家，對象，與作品之間的關係，他撥開了繪畫周圍附著的各種派別的侷限，試圖還原出一種繪畫表達的現象：「圍繞著他的有機體(organisms)、物體，或是物體片段，都具有笨重的存在，並各安其位，然而，全都穿透並交纏於表面之上——由矢量網絡與連結於畫家們根性（roots）的力量線之叢結所形成。因此，畫家拋棄魚兒，而保留著網子。」

33

<sup>32</sup> Francois Mathey, 《印象派畫家》, 頁 43。

<sup>33</sup> Merleau-Ponty, *The Prose of the World*, p47.

梅洛龐蒂認為，從古典到印象派到抽象繪畫，似乎又更細微地變成了“感官 and 繪畫基本元素”之間的差異。當他僅以表面作為由矢量網路與畫家們根性的力量線之叢結的結果時，這裡頭彷彿有一個奇怪的狀態，就是，有一種物質的又夾雜著非物質的網子狀態。像是，有一張由畫家們肉體性的差異或是選擇而形成的筆觸、承載物、技法，或是感官所組織編維所形成的某種非畫布也非實體的網線表面，但是，浮凸於此網線表面之上下或是隱匿於網線表面之間或是懸垂黏附於網線表面裡外的各種樣態的對象，像是有機體、對象或是對象碎片等等，又像是有隱形的作品。

經此思索康丁斯基，他藉由綜合感覺變換著樂器（材質）在“綜合感覺 and 諸種樂器”之間，更為複雜地差異著。除了同抽象畫家那樣，微觀並鬆脫了畫布上的密集著的無“and”之網絡，還破壞了畫布，以木刻與玻璃替代，扭轉承載物的基礎，並且，還操作了文字與繪畫元素之間的空間，形成一種不可見的“and”作品。也就是說，就表面而言，他並非僅以顏料塗鋪在面上，而是以形式、色彩、顏料去干擾撩撥了“聲音 and 溫度”之基面<sup>34</sup>。於是，我們所談的網絡是複雜的，已經並非僅只是畫布本身，也並非僅以畫家、形色、繪畫技術之間的關係就能確定，因為意義、洞孔、秘密與間接語言就是於此像是漏勾卻又勾連的“and”出現。

2. 線索二、身體與符號：在古典畫家那裡，網子是嚴謹的程序，畫家身體尋不到細縫進入網子，只能使用透視法、明暗對比，所呈現出來的十足精確的深度與叢密的筆觸以呈現人物的肉感、衣服的摺皺、幾乎與肉眼所見一模一樣山河雲樹，而這也不是如實的對象，只是網子的嚴密鋪排，那是一種群體秩序的展現。到了印象派畫家，表現出的是實際上帶有透視法的殘影，但是開始網絡鬆脫，並使得畫家身體進入網絡，把對象轉變成為到自己身體所觀察到的光影變化之一瞬間裡的對象，以水、霧的光影變化與他們身體之間的關係作為選擇對象的標準。對象，已經不是故事、現實生活的精細網絡，而是畫家身體進入後的另一種網絡。

印象派畫家與古典畫家，各自表達某種網絡的同時，置入群體秩序或是個人目光於網絡之中。到了印象派畫家，所表達出的網絡，強調的是實踐自身目光。梅洛龐蒂認為畫家之根性在面對自然或是對象時，就已經在轉換成作品的過程中，一起進入了作品，而這個作品本身，是於“目光 and 對象 and 身體”之間所形成：「他的目光，挪用了無聲顯露於世界之中並且經常覆蓋於對象昏滯之中的各個相似性、各個問題、各個答案。他拿掉它們身上的披覆，使它們自由，並為它們尋找一個更為靈活的身體（body）。」<sup>35</sup>

<sup>34</sup> 筆者註：康丁斯基認為，基面是在前表面與表面之間的另外一個面，基面是某種物質性之表面，是一處同時具有聲音與溫度所形，成的具有生命力的環境。

<sup>35</sup> Merleau-Ponty, *The Prose of the World*, p47.

除了身體之外，符號之意義也是康丁斯基的表達對象，是出於畫家根性的另一種施展於符號上的表達。做為一種文字表達者，在他身上是主體分裂出的肉塊之一，他不是一個在文字表達中，如同小說家或是作家那樣，以文字之自為精神在已分裂的文字表達者。梅洛龐蒂認為，一部小說應該如同一幅畫那樣表達，所以當小說家試圖以文字寫出某種不可見的欲望，該欲望並不是被文字符號本身所標定，而是在字詞之間，在含意之間，存於類似“and”裡的裂縫之中：「這樣，殺人的欲望絕不出現在(*in*)字詞中的任何地方。它在字裡行間，在空間、時間及空間、時間兩者所限定的諸種詞義(significations)的洞隙之中。」<sup>36</sup>

而做為文字表達者的康丁斯基那裡，首先，他如果有一種表達的欲望，欲望不在文字中，甚至也不在繪畫中，而在於，同時做為文字表達者與畫家的康丁斯基之兩部分的交集處，並在此文字與繪畫的符號表達之縫隙中，康丁斯基的破碎主體，稍稍得以聚攏成比康丁斯基之一更接近康丁斯基的康丁斯基之二。而在此主體肉塊稍稍聚攏的當下，兩種符號形成了異質表達運動，在“文字 and 繪畫”之間所形成的新的空間，仍以共構方式換個途徑迂迴前行。在形式與色彩，以及，對於形式與色彩的書寫，之間。形成一個非文字也非繪畫，卻與文字與繪畫相關的空間，是兩種表達縫隙之間的疊加。

3. 線索三、意義：當筆者在思索康丁斯基複數表達之時，不免心中產生了其意義為何之類的問題，在〈間接語言〉之中，筆者發現，所謂的意義，並非一種定義，而是做為一種隨著網絡的組成部分而游移漂泊著的間接語言，一種產生在網絡之線索間的空隙或是裂隙間而成的無語言。而這樣的無語言，事實上，就是一種創作者自身與外部事物產生某種倫理糾結時，而成的一種狀態。康丁斯基於個人倫理糾結中，產生了“材質 and 綜合感覺”之間的辯證，並在形成複數表達！於是，若是“and”做為康丁斯基倫理問題，那處倫理糾結之處，也就是發射散出康丁斯基之作品意義中，不斷渦轉著主體分裂、客體分裂、材質分裂等等。

在這個渦轉的中空之處，像是一道無法訴說的秘密。就藝術作品與作者而言，梅洛龐蒂與康丁斯基所都強調某種秘密之事，那秘密就像是精靈現身，像是洞孔，像是意義顯露之處，像是網眼，其實就是一個小小的“and”：「此外，屬於世界的各種顏色以及一張畫布，他突然剝奪它們的固有性質(inherence)。畫布，特別是色彩，由於以某種秘密的角度被選擇與構成，在我們的目光中就不處於其原有屬地；它們在世界充滿物質的空間中製造了一個洞孔(hole)。它們變成了精靈現身之處，就像是泉水或是森林。除了作為意義顯露自身時所必須的最少量物質之外，它們不再存在。」<sup>37</sup>

<sup>36</sup> Merleau-Ponty, *The Prose of the World*, p88.

<sup>37</sup> Merleau-Ponty, *The Prose of the World*, p47.



若說，意義是像索緒爾說的那樣，是產生於字與字，或是語句與語句之間的差異的話，那麼，在表達與表達之間，在兩種或是更多種不同材質的表達之間，所差異出的意義，更是無法以文字標示。當我在思索康丁斯基的複數表達，或是複數表達之際，發現一種繁、一種多的景況，而那種繁與多，並無法使我們藉由單一概念的說詞標記，因為那同時凸顯並掩蓋，只有經由並置，如同於康丁斯基的手法，才能了然於那處漩渦中心的存在。

### 三、一場暫時的身體與符號之網絡清點

木刻版畫：身體力量 and 感覺－玻璃畫：光線的滲入 and 叉易－文字 and 繪畫

「卡洛·艾密里歐·迦達終其一生都在試圖說明世界是一個結，一團糾纏的紗線；一方面呈現世界，一方面盡量不減其糾纏不清的複雜性，或者，說得更清楚一點，就是要同時呈現最不相干而匯合在一起決定每一事件的要素。」<sup>38</sup>

卡爾維諾，〈給下一輪太平盛世的備忘錄〉

本部分將藉由將康丁斯基的實際作品做清點，目的在於暫時地逼顯他複數表達的核心－“and”，主要是與身體有關的木刻版畫、玻璃畫，以及與符號有關的文字 and 繪畫。

#### 1.木刻版畫：身體力量 and 感覺

當康丁斯基面對一片木板，握著手中鑿刀，刻鏤挖出木頭碎片，以一種減去的方式，表達著幾乎穿透過但尚未完全穿透過承載物的作品，他的力量留在木板上的凹陷痕跡中，並以之轉印成紙上版畫。1909年，康丁斯基出版了《木刻集》（Xylographies），當時在慕尼黑的橋派<sup>39</sup>也盛行著木刻，但是木刻這項表達一旦進

<sup>38</sup> 伊塔羅·卡爾維諾，〈給下一輪太平盛世的備忘錄〉 吳潛誠 校譯，2004，台灣：時報文化出版企業股份有限公司，頁 140。

<sup>39</sup> 橋派，又稱為表現主義：「1905年於德國Dresden(德瑞斯頓)，由孟克、Erich Heckel(艾瑞·黑克爾)、Ernst Kirchner(恩斯特·科希那)等人成立了「橋派」(Die Brücke)，宣揚表現派。1909年，Kandinsky、Marc、亞林斯基、繆特等在慕尼黑組成「新藝術家同盟」。新藝術家同盟分裂後，1911年Kandinsky和Marc為中心的一派於慕尼黑成立「藍騎士」(Der Blaue Reiter)。

入康丁斯基的表達網絡之後，所形成的是另一種木刻，他認為那是一種異質工具的轉換。轉換工具的重點，除了是對聲音極其敏感的康丁斯基而言，是換一種樂器，更是爲了能夠更清楚地表達出形式或是內容，以將他所體會到的一種內在力量，或是他說的一種內在壓力，能夠經由不同的材質展現，經由材質的轉變，達至能夠表達該力量的願望。

康丁斯基曾於一篇題爲〈我的木刻〉的文章裡提到，表達材質的轉換對他而言，如同拿另一件樂器，彈奏著名爲「康丁斯基之內心壓力」的曲目，亦即，是內心壓力令他彈奏著內心壓力，而康丁斯基自身，似乎在這兩種同名異質的內心壓力中，不停轉換另一種樂器，甚至像是文字亦爲樂器之一：「像是『換一種樂器』一把畫板擺在一旁，坐在打字機前。我使用『樂器』一詞，是因為驅使我工作的力量總是同樣的，即『內在壓力』而這也是經常要求我換一種工具的壓力」<sup>40</sup>內在壓力，它的顯現，驅使著康丁斯基，從不停地改換工具之中來表達自身，亦即，在各個材料中所表達出的是內在壓力的殊相，在殊相中浮現著作爲一種表達的本體的內在壓力。

木刻版畫對於康丁斯基而言，是一種準備進入抽象領域的樂器，而抽象領域若做爲一種非物象的不可指稱狀態，那可能是從身體發出的力量所鑿刻出，比起新印象派繪畫的畫法，更能進入“主體感官 and 繪畫”的活生生手法。如「點」的形成，對於他而言，部分地是在一冷一暖之間的兩種材質：刻刀與木版，之間的碰撞、衝擊，而使得「點」出現於木板上，也就是說，如果「點」在傳統繪畫那裡，是在畫布上以畫筆沾點顏料後，施於畫布上的話，那麼康丁斯基的「點」，就是在某種網絡中形成的「點」，是“and”之內的「點」而組成網絡的線，就是由針一版(蝕刻)，刻刀一木板(木刻)，或是，筆尖、粉筆、毛筆、噴槍一石版(石刻)各種材質中所表達出的那個同樣不斷游移的「點」我們試想，他一生的複數表達之共振，是不是在這個繪畫之小元素一點一裡頭，就已經清楚反映出“and”？一種微觀繪畫基本元素時的共振？這還是尚未施於紙上的「點」仍只是經由身體力量與感覺中所形成的前(pre)點。

搭配著康丁斯基自身的感想與實際作品的對比，筆者才能發掘出這個前點的存在，是在他的身體與作品之間的交織而成的作品之基本元素。類似的去具象的表達在馬列維奇（Kasimir Malevich, 1878~1935）的純粹抽象繪畫中也可發現，但康丁斯基的表達網絡絕對異於馬列維奇的表達網絡，甚至，兩者之間不只是只有冷抽象與熱抽象的差別。我們可以說，康丁斯基的抽象是與身體感覺有關的抽象，而馬列維奇的抽象，則是宗教式或是國家主義式的抽象。

---

Blau Reiter)，此派以抽象為其表現手法；1912年，「颶風派」(Der Sturm)在柏林成立。」  
引自 <http://tw.knowledge.yahoo.com/question/question?qid=1004121300100>

<sup>40</sup> Kandinsky Wassily, *Kandinsky: Complete Writings on Art*, p817.

## 2.玻璃畫：光線的滲入 and 又易<sup>41</sup>

經過一連串的“and”，這裡要談論與“and”相關的玻璃畫。1908年10月中，康定斯基到巴伐利亞山城莫爾諾修養，由於莫爾諾是當時歐洲少數保留玻璃畫畫法的地方，他嘗試了畫出能正反反轉而能成立的繪畫，即為玻璃畫。在一片透明的、可看過去的玻璃片中，一個彷彿不在的承載物。

異於封塔那(Lucio Fontana, 1899~1968)將一個雕刻的最小元素：一刻，藉由割裂了繪畫的承載物：畫布，將一處真實空間的引入二度的畫布，並於畫布破裂處，於破裂的二度平面裡，並存著三度的自然空間。早於封塔那的康丁斯基，他在玻璃畫中所要處理的，具有一種類似於封塔那的作品，將三度真實空間引至二度平面中之企圖，並使得在玻璃上的顏料，又不會因為承載物的的應該如何擺放，而產生固定掛位的考量，這首先破除了黑格爾(Hegel, 1770~1831)的繪畫想法。黑格爾在思索繪畫之時，曾經提到繪畫的使命：「而繪畫，無論是擺在房間裡的周邊(confines)、敞開的廳堂裡，或是擺放在戶外，都受限於一面牆壁。繪畫在起源時只有一個使命，就是填塞牆壁的平面。」<sup>42</sup>黑格爾認為，當時繪畫的主要任務是要填塞牆壁，並無關於何種地點，只要讓人看不到牆壁，這幅繪畫的任務就已完成。康丁斯基透過玻璃畫，所要表達的，在基本任務中，就已經推翻黑格爾意義中繪畫之任務，是要透過玻璃畫，形成一種幾乎離開所謂繪畫的歷史任務。

康丁斯基在玻璃片上塗抹顏料，試圖穿透過畫布，像是幾乎把顏料藉由透明玻璃，塗抹並凝滯於真實的空間中。於是玻璃，這個康丁斯基於1910年前後所執行的承載物，不僅僅是承載物材料的轉換，還蘊含退翻歷史傳統的訴求。除了畫出難以辨識的內容，還畫在一處無法像傳統那樣承載顏料的玻璃上，所形成的一處奇異表達之處，不只是為了填塞平面牆壁的空白，還是一處無法承載單向的再現，並同時破壞傳統繪畫的倫理立足之地。但是，將畫布更替成玻璃，這表達了什麼？

當康丁斯基前往真實空間與擺脫幻象之間，藉由玻璃畫作為轉折點，那既不是幻象，也不是真實，卻又既是幻象，又是真實。顏料的滲入，同時在這邊與那邊。而在傳統繪畫處，並沒有這邊與那邊，只有正面與背面。而是光線的又易。黑格爾說：「此刻，光使這個客觀事物顯現輪廓、距離等等彼此之間的差異，使它所照到的東西成為可以認識的，這就是說，使它的暗與不可見性，在內容上或

<sup>41</sup>筆者註：我賦予於玻璃畫之動態一個專屬之詞：又易，除了在發音上與差異相同，具有發音的聯想，甚而拓展了光線在玻璃中折射時，所形成的，在光線 and 材質 and 自然之間的交叉易位。

<sup>42</sup>Hegel, *Aesthetics-Lectures on Fine Art*, trans. T.M.Knox, New York: Oxford University Press, 1975, p806-807. 中文參閱 黑格爾，《美學》，朱光潛譯，北京：商務印書館，1997，頁232。

多或少地消失掉，使其中個別部分成為更是可以眼見的……」<sup>43</sup>細究之，舊時的浪漫主義繪畫上頭的宗教光芒已蕩然無存，或許康丁斯基在破除聖像(Icon)之後，以另一種光芒重新詮釋聖像。浪漫時期的繪畫裡頭之光，是由先於光線照射之前的那些材料的明暗對比所形成並由真實光線所反射出來的，是處於真實光線或是想像中的真實光線光線與材料之間的關係所形成的，是一種關係之光，並非稱的上是完全的真實光線。

而康丁斯基在玻璃畫中透露出的，部分是真實的光線，但也並非完全是真實光線，只幾乎是真實光線。在浪漫主義繪畫中，從三度到二度，光發揮基本的功效，藉由某種轉化，佔了浪漫時期繪畫裡的空間。在康丁斯基那裡，也以差異呈現出光線，但這裡的差異，不同於浪漫時期繪畫那裡的那種來自對象與原初之光的關係差異，而是一種真實光線與顏料之間的關係差異。他藉由真實光線與玻璃之間的交叉變易，呈現出了不是浪漫時期繪畫所反射出的幻象中的宗教光芒，而是折射出一種真實光芒的歪斜。

如果說，真如康丁斯基所稱，他著力於表達自然裡的脈動，是將自然隱藏於自身裡的脈動表達出來，但又不是一種如實的表達，而是一種又易時，又同時處於二度平面上卻又是三度空間裡的光芒，這就是一種迫近於真實光芒的表達，也只有在玻璃此種承載物上可以表達，難道，這比起傳統繪畫的在二度平面上繪製的光芒，不是更為真實的自然的光芒嗎？

三度空間與二度空間之光的並存，即為真實光線的又易，是光芒滲入玻璃片的內裡，往四面八方折射，混著塗抹於玻璃片上的顏料，折射，或是穿越過透明玻璃片，直射，混著玻璃片另一邊的景物，又折射，再混著真實光線，卻又在運動過程中，產生了幻象的瓦解，並在幻象瓦解離析之際，又不斷地又易著真實光線、承載物，甚至是繪畫元素之一，顏料，也都不是為了成就幻象而存在，而是幾乎以顏料自身存在著。似乎古典繪畫的元素，經由承載物、光線、顏料的變更崩改，整個幾乎塌陷，甚至那些印象派時期的光影氤氳，再怎麼輕地散逸於顏料間以呈現的那種光線，都仍無法逃離基礎承載物的糾纏與拉扯。

於是，來自於離開幻象且準備前往真實的途中，康丁斯基不停地表達，為了竭盡己能地表達一處從幻象到真實的邊界，一處仍處於衝突且並無法藉由任單一種表達竭之的晃動邊界，而除了以透光的承載物作為一種擺脫幻象光線並引進真實光線的中介質，更是試圖以努力黏附著應該與真實有關的可能誤解，作為其表達的一處暫棲之所，以做為解決他在當時所思及的如何融合印象派與抒情派的表達問題，就像是一處沒有定標下錨的空間，任由光線竄前鑽後的一處康丁斯基所說的「新的飄浮空間(a new floating space)」即為，聚集著“三度真實光線 and 二

---

<sup>43</sup> Hegel, *Aesthetics-Lectures on Fine Art*, p809. 中文參閱 黑格爾，〈美學〉，頁 235。

度平面繪畫”。

### 3.文字 and 繪畫

康丁斯基的“and”打開了共振，網眼，衝擊，意義，力量或是光線又易等複雜狀態，那個狀態，就像是活生生的開放場域所碰撞出的力量場，但並非是指出、固著住那處力量場，而是經由表達脈絡的並置，以暗湧出那一處力量場，那處力量場似乎同時是作品也是承載物。特別是在康丁斯基的文字與繪畫之間，也產生了一種雙重表達之間的對象。

傅柯於《這不是一支煙斗》這本小書中，經由在他對於馬格力特(René Magritte, 1898~1967)的幾幅主題是煙斗的繪畫作品的討論過程中，在透過文字與繪畫之間的提問中，似乎也提出一類似的對象。此對象涉一種神秘的操作，傅柯說：「我不能摒除一個想法，即，在操作中有種魔力，而此操作藉由其結果的簡單性而處於不可見，但是，操作自身能解釋被激發出的模糊擔憂。」<sup>44</sup>兩種符號只是兩條軌道，而真正的不可見之處，是存在於脫離了軌道之際而產生的一種失重狀態，似乎在瑪格力特的文字與圖像各自兩者之中，產生另一種表達，在「細微且不穩定的附屬地帶」<sup>45</sup>中所產生的作品，傅柯認為，在瑪格力特作品裡的那一處不可見畫布，藉由對於秘密之圖文織<sup>46</sup>（calligram）的引用，可知道那是一處具有生產力（capacity）的不可見畫布，不只在創作者那裡，也在觀者那裡，是一處繞過或是超越兩者卻由同時聚攏的存在，是一種無法於文字表現的立體糾纏之“and”。

於是，康丁斯基破壞了傅柯所謂的西方傳統繪畫的第二原則：語言指示（linguistic reference）。但筆者認為，康丁斯基卻是發展出另一種語言指示的蹊徑，並非將他的繪畫說成「康丁斯基了解到抽象繪畫的視覺語言必須有其自身的構成、語法、句法與詞彙之法則。他的理論文章即為明確表達之的企圖。」<sup>47</sup>我們藉由實例：點(文字)and「•」（繪畫基本元素）來探看那處文字 and 繪畫之所在。

我們先觀看「•」

再來讀當康丁斯基於《點線面》中最初描寫的點：

「幾何學中的點是一個不可見的實體。因此，它必須被定義為一個非物質性的存在。以物質面去思考的話，這個點像是一個什麼都沒有的零（a

<sup>44</sup> Michel Foucault, *This is not a pipe*, p20.

<sup>45</sup> Michel Foucault, *This is not a pipe*, p20

<sup>46</sup> 筆者註：圖文織即文字中有圖畫，圖畫中有文字的作品。

<sup>47</sup> Paul Overy, *Kandinsky: The Language of the Eye*, p52.

nought)。然而在此零中，有許多人類特性被遮掩住……所以，在想像中的幾何學之點，是沉默與說話的極度特異的結合，因此，幾何學之點早已經於書寫中設定了物質形式——它屬於說並表明或暗示了沉默。」

我們發現，康丁斯基另一種作品，是在讀與看等兩種不相互黏附著“文字 and 繪畫”中，於兩個獨立表達中之間所形成的附屬地帶。不同於傅柯在看瑪格力特的〈那不是一支煙斗〉時在同一空間所混淆而生的空間缺席，而是由讀與看的先獨立再相互織構的空間。即便傅柯認為，“位置 to 位置”之間的不穩定地帶是在同一張畫布中，在康丁斯基那裡，雖然他強調的是“and”的問題，“to”的問題對他來說不大嗎？只是，“and”早已隱含了“to”在裡頭，而“位置 and 位置”，或是“這個 and 那個”相互織構的問題，這本就是“and”的問題，不是異質之間的抵抗，而是“異質 and 異質”相互的織構時形成的“to”之動態。而“異質 and 異質”相互的織構，構成了承載著取代了物體的什麼的什麼，以及，是承載著取代了物體的理性與直覺的什麼。

如同康丁斯基所追求的飄浮空間，是在繪畫平面上的一種觀看空間，是種一點點形廓與一點點句法於繪畫平面中所組合起來的觀看空間。在克利畫裡，語言句法的部分，不是要我們去讀一句「那不是一支煙斗」的那種語法，而是要去看線條的類語言句法，由類語言句法所編織纖維而成的作品與畫布。而在文字與繪畫的一來一往之間，回到康丁斯基起初的疑問：「什麼將取代物體？」<sup>48</sup>保羅·歐威立(Paul Overy)認為，康丁斯基是以理性與直覺之間的平衡取代了物體。但應該還有一個更優先的問題，在對於作品的觀看中，是什麼承載著並表達出取代了物體的那個東西，或是，是什麼承載著取代了物體的理性與直覺？

但在所謂的畫布或是作品之間，於傅柯與康丁斯基的想法中，幾乎兩者同時存在的，兩者之間是以本質上無形的極微差異作為區別兩者於命名上的差異，而在此細微差異處，一種難以藉由命名而呈顯的對象，讓筆者發現，即便不可言明的間接語言，卻在此清點維度的往返之旅途中，看似是模糊不清的探討，卻是十分清楚的流轉，於心中產生一種再也清晰不過並瞭然於心的話語。在以康丁斯基獨有的選擇組合所不停抽換掉各種承載物的同時，也產生隱伏又閃爍的作品核心。

## 結論

---

<sup>48</sup> Wassily Kandinsky, *Kandinsky: Complete Writings on Art*, p525.

康丁斯基揭示了一場現代藝術永遠不會完結的“and”旅程，在旅程中，沈默正在咆哮著，驚嘆正在嚶聲著，木頭、玻璃、文字、繪畫之光與影子於“and”中阡陌交錯著。做為一種蜿蜒路徑的探索，這是探看現代藝術之特色之起端，在看起來光怪陸離、奇形怪狀的各種作品中，隱含著各自身體差異與材質差異所交錯行進與布置的路線。

## 參考文獻

### 中文書籍

翻譯著作：

Anna Moszynska 著。1999。《抽象藝術》。黃麗絹 譯。台灣：遠流出版事業股份有限公司出版。

Suzi Gablik 著。1991。《現代主義失敗了嗎？》。滕立平 譯。台灣：遠流出版事業股份有限公司出版。

Suzi Gablik 著。1999。《馬格利特》。項幼榕 譯。台灣：遠流出版事業股份有限公司出版。

尼采（Friedrich Nietzsche）著。2004。《悲劇的誕生》。周國平 譯。太原：北岳文藝出版社出版發行。

伊塔羅·卡爾維諾（Italo Calvino）著。2004。《給下一輪太平盛世的備忘錄》。吳潛誠 校譯。台灣：時報文化出版企業股份有限公司。

吉爾·德勒茲與費利克斯·瓜塔里（Gilles Deleuze and Felix Guattari,）2004。《游牧思想—吉爾·德勒茲與費利克斯·瓜塔里讀本》。陳永國編譯。長春：吉林人民出版社。

佛朗蘇瓦馬蒂(Francois Mathey)著，1991，《印象派畫家》，李長俊 譯，台北：大陸書店。

帕拉·拉培利（Paola Rapelli）著。2001。《康丁斯基》。陳靜文 譯。臺灣：貓頭鷹出版社出版。

康丁斯基(Wassily Kandinsky) 著。1996。《點線面》。吳瑪悌 譯。台灣：藝術家出版社出版。

康丁斯基 (Wassily Kandinsky) 著。1996。《藝術與藝術家論》。吳瑪悌 譯。台灣：藝術家出版社出版。

康丁斯基 (Wassily Kandinsky)著。1998。《藝術的精神性》。吳瑪悌 譯。台灣：藝術家出版社出版。

康定斯基，2003，*康定斯基論點線面*，羅世平 魏大海 辛麗 譯，北京：中國人民大學出版社。

梅洛龐蒂 (Maurice Merleau-Ponty) 著。2005。《世界的散文》。楊大春 譯。北京：商務印書館出版發行。

梅洛龐蒂，2003，*知覺現象學*，姜志輝 譯，北京：商務印書館。

傅柯(Michel Foucault) 著。2001。《詞與物》。莫偉民 譯。上海：上海三聯書店出版發行。

傅柯(Michel Foucault)等 著。2003。《激進的美學鋒芒》。周憲 譯。北京：中國人民大學出版社出版發行。

黑格爾。1997。《美學》。朱光潛 譯。北京：商務印書館。

曾長生 著。2002。《馬列維奇》。台灣：藝術家出版社出版。

渥林格 (Wilhelm Worriner) 著。1992。《抽象與移情》。魏雅婷 譯。台灣：亞太圖書出版社發行。

赫伯特里德 (Herbert Read) 著。1990。《現代繪畫史》。李長俊 譯。台灣：大陸書店發行。

中文著作：

林素惠。1989。《康定斯基研究》。台灣：台北市立美術館發行。



陳瑞文。2004。《阿多諾美學論－評論模擬與非同一性》。台北縣：左岸文化出版。

龔卓軍。2006。《身體部署－梅洛龐蒂與現象學之後》。台北市：心靈工坊出版。

### 外文書籍：

Adorno,Theodor W. 1997. *Aesthetic Theory*. trans. ed. Robert Hullot-Kenter. Minneapolis: University of Minnesota Press.1997

Barasch, Mosche. 1998. *Theories of Art:From Impressionism to Kandinsky*. New York and London:Routledge.

Deleuze, Gilles and Guattari, Felix.1991. *A Thousand Plateaus-Capitalism and Schizophrenia*. tran. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Foucault, Michel. 1983. *This is not a pipe*. tran. and ed. James Hakness. USA:University of California Press.

Foucault, Michel. 1994. *The Order of Things-An Archaeology of the Human Sciences*. USA: Random House

Fascina,Francis. and Harrison,Charles. 1982. *Modern Art and Modernism:A Critical Anthology* ,ed. Francis Fascina and Charles Harrison, New York : Harper & Row.

Fry, Roger. 1996. *A Roger Fry Reader*. ed.Christopher Reed. Chicago:The University of Chicago.

Hegel,G.W.F. 1975. *Aesthetics-Lectures on Fine Art*. trans. T.M.Knox. New York: Oxford University Press

Johnson, Galen A. 1993. *The Merleau-Ponty Aesthetics Reade:Philosophy and Painting*.ed. Galen A. Johnson, USA:Northwestern University.

Kandinsky, Wassily.1994. *Kandinsky:Complete Writings on Art*, eds. Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo. New York:Da Capo Press.

Kandinsky,Wassily and Marc, Franz.1974. *The Blaue Reiter Almanac*. New York : Da

Capo Press.

Merleau-Ponty, Maurice. 1973. *The Prose of the World*. tran. John O' Neill.  
U.S.A:Northwestern University Press.

Overy, Paul. 1969. *Kandinsky. The Language of the Eye*. London:Elek.

網站：

<http://tw.knowledge.yahoo.com/question/?qid=1306040201705>

<http://tw.knowledge.yahoo.com/question/question?qid=1004121300100>

<http://tw.knowledge.yahoo.com/question/question?qid=1607040909608>