

台港及海外中文报刊资料专辑

· 特 辑 ·

点线面

—— 绘画元素分析论



● 书目文献出版



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动态。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。对于反对我四项基本原则,对我国内情况进行捏造、歪曲或对我领导人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,我们不急于置评,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

点、线、面——绘画元素分析论 (特辑)

——台港及海外中文报刊资料专辑(1987)

北京图书馆文献信息服务中心编辑

季啸风 李文博主编

桂馥茹 选编

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 5印张 128千字

1987年10月北京第1版 1987年10月北京第1次印刷

印数 1—4,000册

ISBN 7-5013-0223-5/J·21

(书号 8201·63) 定价 1.40元

〔内部发行〕

编者前言

二十世纪抽象绘画的先导瓦西里·瓦西里叶维奇·康丁斯基(1866—1944),在现代美术史中占有极高的地位。他是一位绘画大师,尤以其为现代抽象绘画奠定了理论基础而著称。在西方美术界,他被尊为现代抽象派的鼻祖;他的理论著述,被奉之为经典要籍。

他最重要的两本著作:《论艺术的精神性》和《点、线、面——绘画元素分析论》,均由留奥美术家吴玛俐根据德文版第七版译为中文,连载于台湾出版的《艺术家》杂志。我们于汇齐本书的译文后,本拟翻检八二年的旧杂志,将《论艺术的精神性》译文查出,合两书为一册出版,因发现前书已由四川美术出版社出版(译者为吕澎,书名为《论艺术里的精神》),而中止追补,单独将本书影印出版。

此外,我们选辑了《康丁斯基访问记》和《二十世纪抽象绘画先导:记巴黎庞毕度文化中心康丁斯基回顾展》两篇文章附于书后,作为研究康丁斯基的补充资料。后者虽属报道性的文章,但内容较简明扼要地介绍了康丁斯基的生平、活动,可作康氏的传略。

目 次

康丁斯基画展序——点、线、面代序	毕 尔	一
《点、线、面——绘画元素分析论》(1—9)	康丁斯基	四
康丁斯基访问记	尼伦道夫	六一
二十世纪抽象绘画的先导:		
记巴黎庞毕度文化中心康丁斯基回顾展	陈英德	六四

譯者：

「藝術家」編輯部先生來信，希望請馬克斯·畢爾先生為中文版的「點·線·面」寫序。我轉告畢爾先生。他回信說，由於忙碌於其他事情，無法寫出比他在康丁斯基三本書的序裡更豐富的關於康丁斯基的文章，他因此寄來1970年於德國巴登巴登康

丁斯基展覽目錄上的文章，做為他的答覆。我將它譯出來了。關於包浩斯自由繪畫班的事，以及包浩斯原則，讀者們可在康丁斯基「關於藝術與藝術家」裡更詳細知道情形。該書也是畢爾先生發行、編輯的。將在「點·線·面」之後於「藝術家」刊出。

附記：畢爾先生今天75歲，蘇黎士為慶祝他的生日，在 Heimhaus 為他舉行作品展。

馬克斯·畢爾：康丁斯基
原載於1970於巴登巴登 (Baden Baden) 的展覽目錄

康丁斯基畫展序

點·線·面代序

畢爾寄自西德

吳瑪悌譯

一個大師的作品，在他去世的四分之一世紀裡，顯示得更清楚。這段時間，也是以使誕生期的攻擊性轉入古典。康丁斯基的作品正是這樣，尤其在1911至1934的作

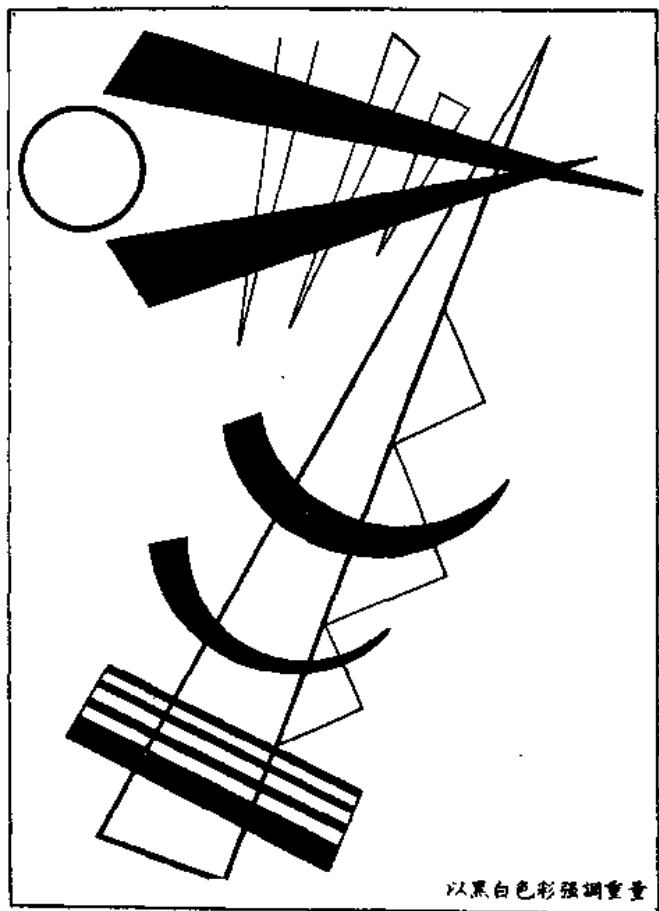
品。
康丁斯基1896年出生於莫斯科。第一次大戰前，他在慕尼黑，創作了他最初的走向新具象的作品。當時也出版了他先鋒似的書「藝術的精神性」，和法朗茲·馬克

共同編輯了有名的「藍騎士」年鑑。在受於魏瑪的包浩斯之聘前，康丁斯基於莫斯科居各種不同的要職。在包浩斯，又出版了他的「點·線·面」。包浩斯由於政治因素關閉後，1933康丁斯基遷到巴黎，並於1944年底，大戰末期，於此逝世。

很久以來，又終於有這個機會在德國做一次較完整的作品展，真是難得的幸運。尤其，若不是尼娜·康丁斯基太太的鼎力

幫助是不可能的。由於這個展覽，使我們能夠除了和有名的複製出版品，尤其是葛羅曼那本包容廣泛的傳記之外，能夠直接的和原作見面。

很多作品對藝術愛好者很熟悉，但也因此觀者能經驗到這少有的驚奇。因為，那些康丁斯基圖畫裡有關的敘事或相關的問題排除了，圖畫便以自己的元素和關係展現。觀者的這種面對作品方式和新式的圖



以黑白色彩強調重量

畫，便是康丁斯基對20世紀藝術最大的貢獻。

由於已有許多關於康丁斯基的書籍，就不需再詳述一件件展出的作品，也不需強調他不同創作期的作品特徵。這些觀點，牽涉廣泛，正是屬於藝術史的範圍。因為沒有任何一處像康丁斯基的畫前，觀者必須反求諸己，任何的處方都幫不了什麼忙。

沒有其它任何地方像這裡，和作品的面對是這麼單獨的。

這些圖畫裡展示的美學，在離康丁斯基最初創作的60年後的今天，已不是什麼新的了。很顯然的，這個新的造型打開了新的可能性，也發展了新的理論思考。尤其康丁斯基自己著書，廣泛地討論造型問題，而他的理論還包括造型的原則，將在一段長時間內保持著先鋒的地位。

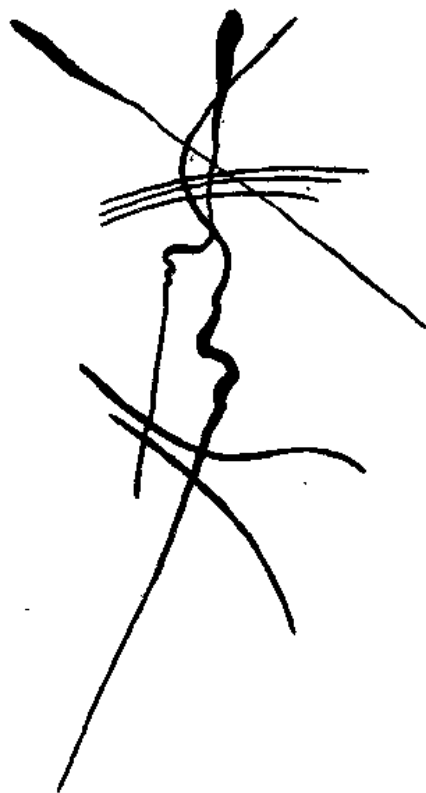
42年前，在德明，康丁斯基到我的工作室來。當時他是一個61歲半的人，正如我現在的年紀，德高望重。那次和我約定的造訪，直至今天，對我仍充滿意義，還有他的作品也是。

那次的造訪也是由於當時我除了在包浩斯的建築課程外，仍被允許加入所謂的「康丁斯基自由繪畫班」。這些所謂的自由繪畫班，其實就是每週一些年輕的夥伴們圍繞著他們的老師於他們的工作室裡。因為，他們不願相信理性是創作的唯一真理。有些人來包浩斯，是為了從這些有名的前衛者康丁斯基、費寧格、克利、史列模或莫赫里。那基的對立思想裡，尋找自己的路線。

在這種情形下，我算是一個特例。當時我相信，今天也更確信，理性是工作必須的基礎。但必須不斷地在自由造型，尤其繪畫雕塑裡實驗。

至於實驗的方法，二十年代末期，包浩斯就在尋找並且教授，尤其像康丁斯基、克利、莫赫里及艾伯斯。除了傳授盡可能客觀的理論外，當時還有一些同情者——或者暗地羨慕者的特殊圈子，給班正是幾乎秘密的為這些人而成立。這當然不是要使學院派死灰復燃。而比較是為了使包浩斯原則，不受藝術病菌的腐蝕。

〔線〕若干自由線簡單而統一的組合。



歷史給予包浩斯教條以評價，其中也由於包浩斯老師們在今天藝術圈裡居領導地位的數目和他們活躍於藝術界，不侷限於小圈子而有成就的學生數目相比，絕不多於1：1。

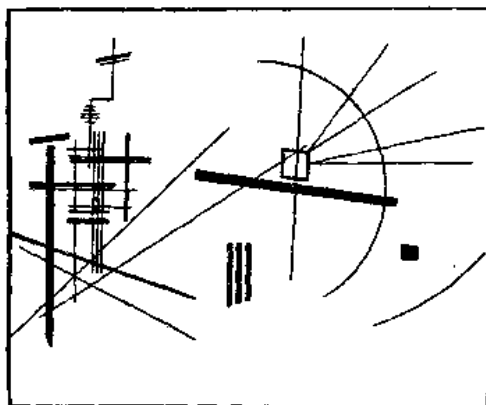
康丁斯基造訪我的原因，其實很簡單；因為我的畫大得無法搬去他的工作室。但那次的來訪，對於當時仍不到二十歲的我，是一個偉大的經驗，因此，直至今天，當年輕的藝術朋友們要求我去他們的房子看作品時，都不予以拒絕。我覺得我必須把我早期的經驗也給予別人，以此幫助別人。

那個事件又和其它重要的經驗有關。從康丁斯基的作品，當時我發覺到繪畫新的

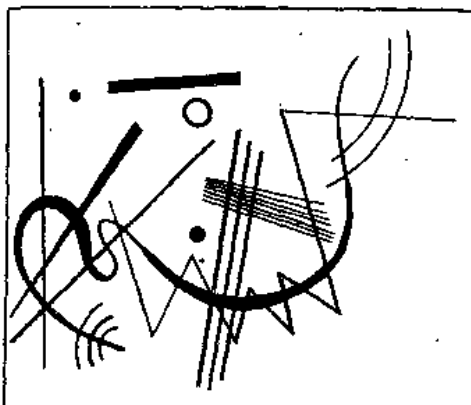
可能領域，這使我動容，我尤其被這種不凡的色彩應用及這方式能產生的不可預料的，陌生的調子的可能性所震撼。假如說，康丁斯基對我們這個時代藝術發展的貢獻，只是色彩的應用的話，他就已具有世紀性的意義了。但是我們卻仍覺得遺憾。我們的畫家太少利用這個珍貴的知識。

然而，康丁斯基透過從遺物象表現解放出來的發展線，今天仍無法看得出來，它就像具象藝術作品的理念也有無數的實現可能性。

雖然康丁斯基豐富的創作在四分之一世紀前就結束了，我們仍不斷得驚訝，他的畫至今天仍不減當年，仍然傳遞給我們現代一些訊息。蘇黎士，1970年5月31日



以最少量的色彩（黑色）產生的色彩變化圖。



〔線〕同一條波浪形線加上幾何線形。

■ 世界藝術名著 ■



康丁斯基

點 · 線 · 面

■ 一繪畫元素分析論

康丁斯基 著
吳瑪悌 譯

● 康丁斯基名著「點·線·面」德文原版封面



二十世紀偉大的藝術家——抽象畫先驅康丁斯基（Kandinsky）生前留下兩本被譽為現代藝術經典的名著——「藝術的精神性」和「點·線·面」。前者本誌於77期起連載十個月，深受讀者好評。從本期起我們隆重推出康丁斯基的另一名著「點·線·面」（Punkt und Linie zu Fläche），約請留學奧國的吳瑪悌小姐根據Benteli出版社1973年發行的德文本第七版譯成，同時附刊原書中的插圖。全文十萬多字，本期起連載，請喜愛現代繪畫的讀者，勿錯過閱讀機會！

譯者的話

「點線面」是我在1982年譯完「藝術的精神性」後，著手譯康丁斯基的另一名著。翻譯康丁斯基的著作，顯示我個人當時的成長過程和方式。要了解一個創作者有多向角度。康丁斯基提供創作和理論，文字有解釋作用，讓我們確切地掌握他的創作意識。

康丁斯基在藝術裡的意義是：肯定創作者內在的心理結構。他選擇直接、純粹又絕對的抽象表現。這個跨越，尤其對人的視覺和意識的開發，有很大的貢獻。它拓寬了藝術領域的深廣度。

點線面是康丁斯基到包浩斯（1923）後寫的，1936年由包浩斯出版。它所顯示的思考和教學有關。他試圖建立理論性的東西。而這時期的創作顯然地和「藝術的精神性」（1912）時代不同。「藝術的精神性」時期，作品是完全自由奔放式，即興式的原創性。而「點線面」時期是傾向理性的思考、計算，有清楚的、嚴謹的幾何結構，穩定，但甚至有裝飾性的華麗。而這正是康丁斯基給人的兩種印象：表現性的和數學性的。

「點線面」雖然是理論文字，但我比較當它是聯想式、抒情式的散文。他對符號

（點、線到面）的仔細分解，幫助我們生動地去感覺這些符號的潛力。他對基本的造型元素的追求，顯示他個人的哲學氣質，對純粹性、原始性、元素性的生命的熱情。這是他受神祕主義哲學影響的結果。

雖然他希望藉理論文字引起藝術理論的研究（包括構成理論及哲學的探討）。而不是為了作為創作的指引，但不管繪畫的內在結構或理論的文字結構，都給人相同的抒情印象。這種比照，使我們看到他語法上的一致。因而可以更好地了解康丁斯基這個人的遊戲方式和規則。這是我覺得非常有趣的地方。

創作來自創作的思考。

文字給我們補充性的了解，關於他的創作意識和思考結構。藉這本書，我們可以擴大體驗一個藝術工作者的面。

一九八三年八月吳瑪俐於奧國

畢爾引言

「點線面」這本書，一九二六年由Alba & Langen出版社在慕尼黑出版，列入葛羅畢斯和其荷里那基主編的包浩斯叢書第九。1928年發行第二版。

如康丁斯基當時前言所說，這本書是「藝術的精神性」的延續。1952年 Benelli

出版社，Bene-Benelli 發行該書第四版，我也寫了序。該序也適用於這本書上，因此我只再做下列幾點說明。

如果說「藝術的精神性」是理論思考之作，那麼「點線面」的產生大部分是康丁斯基1923年開始在包浩斯所做的工作。這項職務，可以說他在莫斯科就已經開始了，他擔任國民教育委員會藝術部門委員及藝術學院教授，並於一九一八年創立藝術文化機構。一九二〇年被指派為莫斯科大學教授，一九二一年建立藝術科學院，任副院長。不久，他即離開蘇俄。因為當時政府對文化方面的態度，不允許有自由藝術的可能。一九二二年六月，他接受葛羅



畢爾的雕刻 一九六九

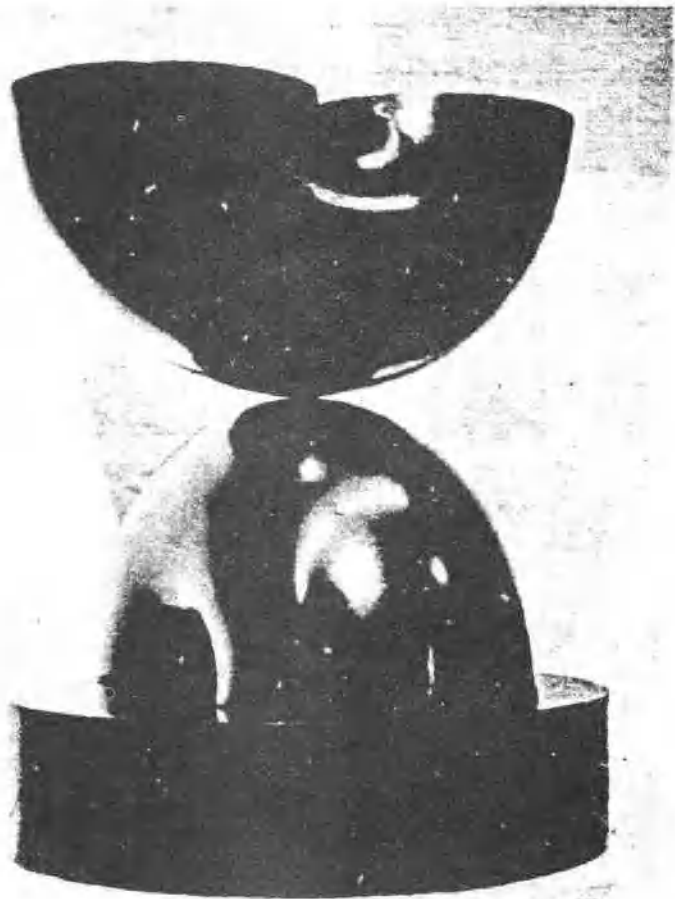
畢斯聘用，任教於包浩斯。

「點線面」的產生，當時其實只是他給予包浩斯學生的理論綱要而已。這本書的副標題「繪畫元素分析論」；我們可以把它看得再寬廣些，因為它不只是繪畫的，而且涉及一般造型的問題，一如他在形的基本元素課裏所教的。

一九二五年包浩斯從威瑪遷到德薩，康丁斯基繼續在那裏研究。六十歲生日時「點線面」出版，葛羅畢斯的新建築也啓用。康丁斯基曾代任了幾年校長之職，葛羅畢斯回來後，基耶、凡德羅先後當過校長。他仍然繼續留在學校任教。1933年包浩斯在納粹統治下關閉，凡德羅曾以個人名義在柏林繼續經營，但維持不了多久，當年即告結束。康丁斯基自始至終都參與其事。柏林學校關閉後，康丁斯基遷到巴黎。

這十年之中，他在「點線面」裏所確立的，多少是以課程為基礎。不僅有包浩斯裏的教材，還包括他「自由繪畫班」的東西。康丁斯基在「藝術的精神性」和「點線面」之間的理論文字及1935年後所寫的東西，則搜集在「藝術與藝術家」裏（Bent出版社，1963年第二版）。

這個反傳統的理论，今天對我們，尤其有心研究者更具意義。因為，具象藝術雖然廣度上很夠，卻深度不夠。也許部份是



由於今天不需要再像當年那樣，為這個表達形式的存在和被認可而奮鬥；很多年輕人沒有那層心理準備，順手取而用之——不以內在結構，而單從外在形的元素，認識這個新藝術的理念和精神。

對研究繪畫者來說，沒有一本比由一位

畢爾近影（畢爾為二十世紀著名雕刻家）大師、思想家聚集豐富經驗而成的書更好的了。

蘇黎士和馬目，一九五五年一月 馬克思·畢爾

第四版的發行，可證明康丁斯基在繪畫上的影響力仍不斷地增加。但意義不在於

這些又被拿出來的理論文字，而是他在第一個浪漫表現時期裏所產生的影響力，這些作品，色彩開始從物象解放出來，這是他創造新的結構秩序之前的時期。那些所謂「非形式繪畫」的代表者們卻忘了，康丁斯基開啓了一個新的、自主的造型結構和秩序。而「非形式繪畫」卻相反的，沒有替繪畫帶來什麼發展。

蘇黎士 馬克思·畢爾 1939

康丁斯基 目序

提醒一下，這本小書所發展的思想，是「藝術的精神性」系統上的延續，也許很有意思。我不得不就我曾一度提出的方向，繼續往前邁進。

大戰初，我在貝登湖附近的哥達克渡過三個月。這段時間，我將若干理論和不精確的思想及實際經驗更系統化，因此產生龐大的理論。

這些東西大約十年未動，直到不久前，才有機會進一步處理它。於是產生此書。

這裏特別提出的幾個關於才開始的藝術科學，它若繼續發展，會超越繪畫或藝術的界限。我只是提示幾條路——建立分析法，並顧及綜合的價值。

威瑪 一九二三 一九二六

康丁斯基 德薩

導論

外在的·內在的

任何一個「象」，都可以兩種方式體驗。這兩種方式不是隨意的，而是和象連在一起——由象的本性分領出來。這兩個特質是：外在的——內在的。

例如從玻璃窗觀察街道，聽不見嘈雜聲，所有的運動好似幻象。街道，從透明、硬厚的玻璃看過去，它像被分開的另一個世界的東西。

或者打開門走出去，進入這個活躍生命裏，感受它的脈動。嘈雜聲不斷轉換的調子和節奏環繞著，不斷升高，又鬆垮下來。運動也繞著人們——像水平、垂直的線條遊戲。這些運動線條流向四方。色塊又聚又散，發出高高低低的聲音。

藝術作品反映在我們意識的表層，它在那裏，而當一切魔力消失後，它又無聲無息地從表面消失。它似乎也有塊透明堅厚的玻璃，使我們無法直接觸及它的內在，但也可跨進它裏頭，沈溺裏頭，並且深刻地體驗到它的生命和脈膊。

分析

撇開科學價值來看——它端賴藝術元素精確地檢定；藝術元素的分析，不外是直接進入作品脈膊的方法。至今有人還認為，將藝術加以分析，是非常不幸的。他們認為，這樣將造成藝術的死亡。這是由於無知，低估元素本身及其原創力的原因。繪畫和其他藝術

就分析性的研究，繪畫比其他藝術更值得重視。例如建築，它在自然的法則下，還得受實際的目的牽制，所以，一開始就必須具有許多科學的知識。音樂，它沒有實際的目的（除了進行曲和舞蹈音樂外），所以至今仍是抽象的。它也很早就有理論產生，雖然似乎是狹窄的科學，但也是經發展而成的。所以，這兩個相對立的藝術毫無異議都有一個科學的基礎。

如果其他的藝術在這方面較為落後的話，這個差異同樣影響到藝術各自發展的程度。尤其繪畫，在過去十年來，做了一個神話式的大跳躍，從實際目的和應用上解放出來。在這階段上，更需要一個精確的，純粹科學的檢定繪畫方式，以達到它繪畫的目的。這個階段若無法達到就無法再往前更進一層，不管是對藝術家或觀衆而言，都是如此。

我們可以肯定地相信，繪畫在這方面並

康丁斯基 1919作品▼

◀1911 浪漫的風景 油畫



不一直像今天這般的無助。理論知識不單是指技術上的問題，某些構成理論也教導給初學者，而且在那時，特殊的形及其本質、應用方面的知識，也是藝術家們所通曉的。^①

除了一些技術上的處方（打底、接著劑等）在這20年來大量的發現^②，尤其德國在色彩發展上扮演一個重大的角色。此外，早期的知識——也許是一個高度發展的藝術科學——卻幾乎一點也沒有留給我們這個時代。

一個特別的事實是，印象派在對抗「學院派」時，把碩果僅存的一點繪畫理論排除，儘管他們宣稱——大自然是藝術唯一的理論——卻也許無意間地樹立了新藝術科學的第一塊基石。^③

藝術史

這才剛開始的藝術科學，最重要的職責之一，深入地分析整個藝術史裏不同時代、不同民族關於元素、結構和構成的應用。另一方面，確立這三個問題領域的成長——路線、節奏、擴展的必要和可能是跳躍式的發展，這個發展在藝術史裏也許有一條波浪形的發展線。這個任務的第一部份——分析——是「實證」科學的範疇。第二部份——發展方式——是哲學範疇。這裏形成一個人類一般發展的法則性的交點。



分解

必須順便提醒，要展露以前藝術時代被遺忘的知識只有費很大的功夫才可能，這應該將對藝術“分解”的恐懼完全排除。因為當“死”理論在活作品裏埋得很深時，只有費很大的力氣才能使它重見光明，所以它“有害”的作用不外是無知的恐懼。

兩個目標

要成為新藝術科學所必須做的研究，有兩個目標，它們來自兩個必要性：

1. 科學的一般需要，它由一種渴望知識，並非爲了某種目的而產生——即「純粹的」科學。

2. 創作力量平衡的需要，它有直覺的和計算的兩種：「應用的」科學。

這些研究必須有系統的做。特別是今天我們才開始，仍然抓不住方向，它像一個迷魂陣一般。而爲了掌握住它未來的走向，我們需要一個一目了然的程式。

元素

第一個不可避免的問題是藝術元素問題，它是作品的構成物質，也因此不同的藝術各有不同的元素。

首先必須將“基本元素”和其他元素區分。它是指那些一件作品若沒有它，就產生不了任何一種藝術的元素。其他的元素則爲次要元素。

這兩種都必須系統化，分明層次。

這本書特別處理兩個基本元素，它們是繪畫作品所必備的，沒有它們就沒有作品，並且是繪畫方式之一，版畫的決定性材料。

研究之路

所以，這裏必須從繪畫的原始元素——點——開始。

理想的研究是：

1. 細心地檢視每一個象——孤立地看。

2. 象與象間的關係——相互關係。

3. 大體地歸納，即由前兩者產生。

這本書主要處理前兩項，第三項資料不夠無法做，也急不得。

檢查必須完全精確，不怕吹毛求疵地進行。這條沈悶的路，必須一步一步慢慢地走。任何一點本質或特徵的改變，造成元素的不同作用都不可漏掉。只有這種顯微式的分析法，才可能將藝術科學帶往更寬廣的綜合裏，而終於於越過藝術的界限，進入人、神合一的境界。

這才是它最終而且可見的目標。但它離今日還太遙不可及。

這本書的任務

單就我的這個東西而論，不但能力有限，開始應用的準確度也不夠，篇幅也有限。這本書的目標，只是一般性地、原則性地指出版畫的基本元素：

1. “抽象的”，即孤立於物質的面和形這些實在的環境之外。

2. 在這物質面上，這個面的基本特質作用。

但這也只能在詳盡的檢查裏才能產生——做爲嚐試去發現藝術科學研究的可行方法，並在實際應用裏考驗它。

點

幾何點

幾何的點是肉眼看不見的東西。它必須定義為無形的東西。若當做物質來想，點就等於零。這個零裡卻藏有像人一樣無數的特徵。在我們的想像裡，零——幾何點，是最謹約的形，非常含蓄卻又說了些什麼。所以，幾何點是高度的沈默和言語的結合。

因此首先，幾何點的物質形式從文字裡便可發現：它是語言，卻又代表沈默。文字

在一串話裡，點代表中斷（否定的元素）不存在（沒有），同時代表上文存在和下文存在的橋樑（正面的元素）。這是它文字上的內在意義。

外表上，它是一個符號，是具有實際目的的元素，這我們從小就知道了。符號變成一種習慣後，往往把象徵的意義隱藏了內在的意義因之被外在的意義堵塞住。點，習慣上我們認為，是一個封閉緊密的圓圈，習慣上它的聲音是：無聲。

沈默

而和點時常聯想一起的「沈默」，卻是那麼地響，以至於壓過其它的特質。

所有我們習慣上的表像，都因它語言的

偏狹性而漸變啞了。我們聽不見它的聲音，卻被沈默所圍繞。我們被實際的應用窒息了。

變遷

有時，一個強烈的震盪可以使我們從死氣沈沈裡恢復生動和敏銳。但有時再強烈的動盪也無法使之起死回生。只是表面地動搖（像生病、不幸、憂慮、戰爭、革命），只能使人暫時地從因襲裡走出，它通常被視為是「不合理」的暴力而已。人們又會希望回到傳統的習慣裡頭。

而內在的動搖是另一種方式，它由人自身產生，因此有他自己內在的基礎。這塊基礎不是如由厚硬卻脆弱的玻璃觀察街道，而是，能夠走入街道。強大的眼睛和耳朵會使再小的動盪變成極大的經驗。聲音從四面八方傳過來，整個世界都說話了。像一個探險者，踏入一塊新的土地上，從日常裡，發現新事物，而以前沈默的周遭，這時也說話了。那些死亡的符號，因此又復活，變成生動的象徵。

當然新的藝術科學，只有在符號變成象徵，強大的眼睛、耳朵從沈默走向語言後，才可能產生。不能夠這樣的人就不要去搞什麼「理論的」、「應用的」藝術。因為他做的不是橋樑工作，而是擴大人們和藝術的距離而已。也就是這種人，才會試著，今天在藝術這個字後頭打句點。

拔出來

如此不斷地，將點從它因襲的習慣裡拔出來，它內在沈默的特質就會愈來愈明顯而壯大。

這個特質即內在的張力，一個接著一個地從它生命的深處跑出來，並展現出它們的力。它們對人的作用和影響很容易地就可以掃除障礙。簡短的說，死亡的點會再復活。

第一種情形

那麼多的可能性裡，應該提提這兩個主要的情況：一點脫離實際應用目的，進入一個非目的性、非邏輯性的狀況裡。

今天我上電影院。

今天我上電影院。

今天我上電影院。

第二句很可能被認為是故意改變變換點位置。以強調意圖，強調方向。像一個喇叭聲提醒人注意。

第三句則完全不合邏輯，可以說是印刷錯誤——點的內在價值一閃即逝。

第二種情形

點完全失去實際目的，因此，它根本站在句子之外。

今天我上電影院。

這情形，點必須四周有足夠的空間，以

產生共鳴，但儘管如此，這個聲音還是太柔弱，會被四周所掩蓋。

將點本身的大小擴大，或拓寬它四周的空間，點——這個文字意義就愈來愈弱，點在的聲音就愈來愈清晰有力。（圖一）

獨立的生命

於是產生複音——文字和點，在實際目的的關係之外。這是兩個世界的平衡，但它們永遠不會等重。這是一個毫無目的的革命狀態——文字被一個莫明的體所動搖，這個體和它又一點關係也無。

但點還是從因襲的情況裡跳出來，急急地想躍入另一個世界裡，從規律，從應用目的性解放出來。在那個世界裡，它開始有獨立的生命，自己的規律內在的目的。這便是繪畫的世界。

經由碰撞

點，由工具和物質面碰撞產生的。紙、木頭、布、泥、金屬，都可以是繪畫的基面。工具可以是鉛筆、刻刀、毛筆、鋼筆、針。由於這第一個碰撞基面就多彩多姿了。

觀念

繪畫裡，點的外在觀念不太精確。物質化的、看不見的幾何點，具有大小，在基

面上具有面積。此外，有特定的界限——即輪廓，和它的周遭分割開。

這是理所當然，看似容易的事。但即使這麼簡單的情形也有不精確的可能。這正說明我們今天，藝術理論仍在胚胎階段。大小

點的大小和形狀改變，它的聲音也跟着改變。外表上，點可以視為形的最小元素。但也不正確。我們很難定義「最小的形」的界限，況且點也會增長，變成面，甚至和基面一樣大。那麼，點和面的區分又在那裏？

這裡要考慮兩個條件：

1. 點和基面的大小比例關係；

2. 這個大小關係和其它同在面上的形間的關係。

一個點在除點之外沒有其它形體的基面上這時面等於點；若此面又增加一條細線時（如圖二），它就只是一個面。



Bild 2

第一和第二種情形裡的大小比例關係決定點的觀念，但這在今天仍然只能用感覺來衡量——無法用精確的數字表示。

所以今天我們也只能依感覺，從外在大小來決定是否是點，並給予評定。它的超越界限，就在點的特性漸漸消失時，面的雛形便慢慢形成，這是它達到目標的方式抽象形

這個目標，在這種情形裡是隱藏絕對的聲音，強調融合，形裡的不準確性，不穩定性，正面（反面）的運動，振動，張力，抽象的不自然性，內在相錯的危險性（點的內在聲音和面的聲音相碰撞，相交錯，相恐懼），一個形裡的雙重音，也就是說雙重音的圖象由一個形表現出來。這麼一個小小的形表現出來的多樣性和複雜性——藉著它大小的變化形成——也提供外行人一個例子，說明抽象形的表現力和表現深度。隨這個表現方式的未來發展及觀衆接受力的開發，精確觀念的形成是不可避免的，而且早晚衡量的方法也會發展出來。以數字表達也是必然的。

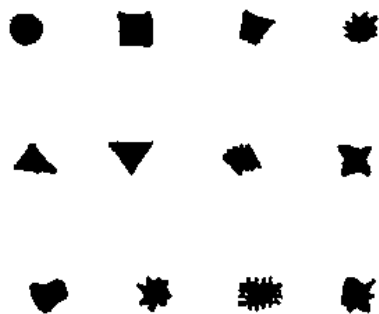
數字表達和公式

這裡有一個危險性是，數字表達往往在感覺之後，受感覺的干擾。公式就像粘劑，像捕蠅紙，輕率的人一下子就成爲它的犧牲品。公式也像一張吧台的椅子，以溫

暖的手臂環繞著人們，但另一方面，它必須揮出牢籠，才能創造新的價值，新的公式。公式會死亡，然後由一個新的來取代。

形
第二個不可避免的事實是，點外在的大小決定它的形。

抽象地想，或想像中，點是完美地小，完美地圓。它其實是完美的小圓圈。它的邊界（輪廓）就是它的大小。但實際上，點可以有無數的造型：它可以是鉅齒狀的圓，傾向於另一種幾何形，甚至可以發展為自由的形。它也可以是尖的，稍傾向三角形。若是比較安定形的，就又傾向於四角形。邊呈鉅齒狀的，鉅齒可大可小，呈不同型態。這裡，圓實在沒有特定的界限，它的圓度沒有疆界。（圖3）



基本聲音

所以，隨著大小和形狀，點的基本聲音就有各式各樣。這個變化性應被視為內在性質相對地着了色彩。這個本質仍然純粹地一起純粹的發聲。

絕對性

但必須強調的是，完全純粹的調子，即單色的元素，事實上根本不存在，甚至於所謂的、基本的或原始元素，它其實不是較原始的，而是更複雜的東西。原始的、這個觀念是相對的，因此，我們、科學的、語言也同樣是相對的。我們不知有所謂絕對的。

內在的觀念

在這一章的開頭，談點的實際應用價值時說，文字語言上點的定義是或長或短的沈默。

從內在來體會，點也宣稱什麼，但它具有最高的保留組織上相互關連。

點是內在最謹約的形。

它反諸於己。它從來不會完全地失去這個特質，即使當外表的形變成角狀。

張力

它的張力總是密集的，即使有反中心的傾向時，它就帶有集中和反集中雙重音色。

點是一個小世界——各個方向幾乎等距離地和它的周圍分割開。它和周圍的融合是極其微小的，而當它是完美的圓時這個溶

合是完全不存在的。再者，它堅守自己的崗位，沒有動向，既不朝水平向也不往垂直向。它沒有向前或向後的運動。只有集中張力，顯出它和圓的關係，其它的特質則近似方形。④

定義

點往裡面裡鑽，旨氣昂揚地。它內在是最謹約的、永恒的宣言，簡短、有力、迅速地產生。

所以點從外在或內在的意義言，是繪畫的尤其是版畫的原始元素。⑤

元素和元素

元素，這個觀念可以從兩種不同的方式解釋，一個是內在的，一個是外在的。

從外在看，每一個圖象或繪畫的形都是一個元素。內在地看，並不是形本身，而是形內在的張力才是真正的元素。

而且事實上，並不是外在的形聚集成一件作品的內涵，而是形裡的活力——張力。

⑥

如果這個張力忽然離奇失蹤或消失，這件活生生的作品也將告死亡。另一方面，任意的湊合一些形也可能形成作品。一件作品的內涵由構成表現出來，也就是說這種情形裡所需的張力內在組織性的總合。

這個看似簡單的宣言，却極為重要，因為，它不只把今天的藝術家分隔為認同它和排斥它的兩種，甚至將今天整體人類分

爲這兩個門類：

1. 除了物質外，也認同非物質或精神的人。

2. 只認同物質的人。

對第二種人而言，藝術可以說是存在的。因此這些人今天甚至否定「藝術」，並且尋找其它的東西來替代這個字。

我的觀點認爲，元素和「元素」應分開。元素，指除去張力的形，而元素是指具張力的形。所以，元素實際上是抽象的，而且形本身也是「抽象的」。如果眞的，可以抽象元素工作的話，那麼今天繪畫外在的形就會徹底改變。但這個不意謂著繪畫是多餘的：抽象繪畫的元素也含有它的繪畫色彩，如同音樂一樣。

時間

由於面上和面本身沒有運動傾向，使得點的時間感減至最低程度。「時間」在點裡是幾乎不存在的元素。這是構成裡，使用點時，不可避免的現象。這裡，它就像音樂裡擊鼓、打三角丁或者像大自然裡啄木鳥短促的啄啄聲。

繪畫裡的點

今天仍然有很多藝術理論家低估點線的應用，他們依然喜歡站在古老的城牆下，珍惜以前繪畫和版畫的區分。但，這種分割完全缺乏內在的基礎。⑦

繪畫裡的時間

繪畫裡的時間本身就是問題，而且非常複雜。幾年前人們也開始拆除一道城牆⑧，這道牆一直將藝術的兩個領域分開——繪畫和音樂。

這個看起來似乎合理的劃分：

繪畫——空間（面） 音樂——時間

但若進一步（即使到現在只是倉促的）探索，它就頗令人懷疑了。而且，就我所知的，首先會是畫家們懷疑它⑨，至今仍然而且不斷增加的，對繪畫裡時間性的忽略，清楚說明目前橫行的理論之膚淺。它完全和科學基礎背道而馳。這裡無法詳談這個問題，但必須強調幾個表現出時間元素的片刻。

點是時間上最簡短的形。

作品裡元素的數目

點，理論上說，應該是：

1.（大小和形的）一個複合體。

2. 有尖銳明顯輪廓的統一性。

在若干情形裡，應用於面上，會形成很豐富的表现。大體地說，一件作品，根本可以只是一個點。這個說法可以不是必然的

。如果今天理論家們（他們往往也是、應用的畫家）在系統地整理藝術元素時，必然小心翼翼地將基本元素分門別類，不用說，一定得檢查元素如何應用，同樣重要的，得檢查一下，一件作品需要多少個元素，即使只是概略地想像它。

這個問題屈於至今仍朦朧的整體構成理論。但這也需要持續性的、概略性地完成。它必須從頭開始。而這本書只能除了分析兩個原始的形的元素，點出它和一般科學研究的關聯外，並指出一般藝術科學的方向而已。這裡的指示，不過是方標向而已。

以此我們將處理，一個點是否足以成爲一件作品，這個問題。

這裡有許多不同的情況和可能：

最簡單的情形是點在中央——點在一個方形的中心。（圖4）

（待續）

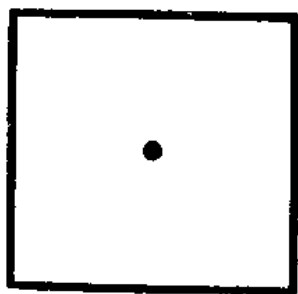


Bild 4

（原載：藝術家〔台〕一九八三年

一七卷六期七六一八五頁）