

Rainer Wick / 主編

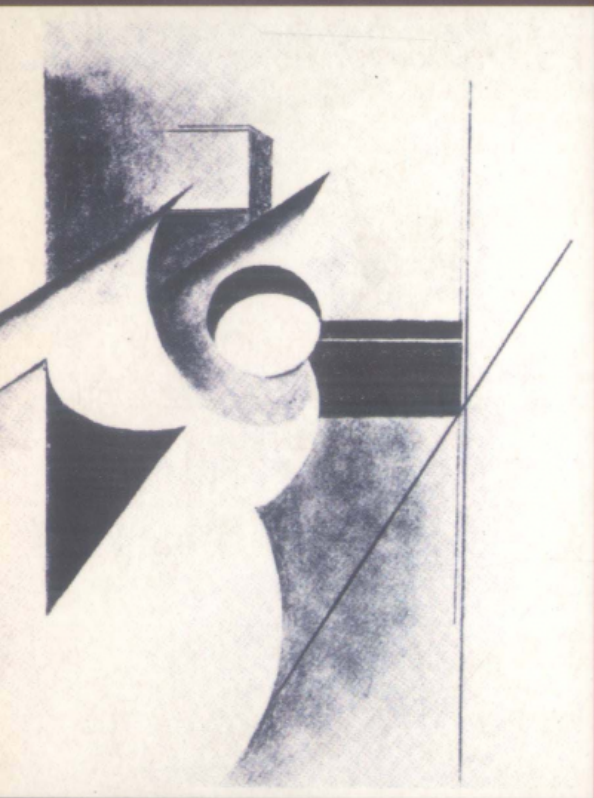
Anneliese Itten / 協助

【造形藝術教育系列】

造形分析

蔡毓芬 譯

Johannes Itten



【造形藝術教育】

造形分析

德國包浩斯學院基礎教材

ISBN 957-0431-32-6



造形分析

Rainer Wick 主編

蔡毓芬 譯

Johannes Itten 著

Bildanaysen

Anneliese Itten 協助

©1988, Ravensburger Buchverlag Otto Maier
GmbH, Ravensburg

together with the following acknowledgement :

' This translation of BILDANALYSEN first
published in 1988 in Germany is published by
arrangement with the current rights holder
Urania Verlag, 70565 Stuttgart, part of
Verlagsgruppe Dornier GmbH.'

造形分析 / Johannes Itten 作；蔡毓芬譯。—
修訂一版。— 臺北市：地景，2005 [民 94]
面：公分
參考書目：面
含索引
譯自：Bildanalysen
ISBN 957-0431-32-6 (平裝)

1.藝術-哲學，原理

901

94010011

作 者 / Johannes Itten

譯 者 / 蔡毓芬

發行人 / 鄭國瑞

發行所 / 地景企業股份有限公司

LAMPER ENTERPRISES CO., LTD.

地 址 / (106) 台北市大安區臨江街 166 號 4 樓

4F 166 LINJIANG ST., TAIPEI 106 TAIWAN

電 話 / (02) 2732-2732

傳 真 / (02) 2738-4867

郵 撥 / 12562624 地景企業股份有限公司

登記證 / 局版台業字第 4290 號

編 輯 / 陳育彤

印 刷 / 六景彩印實業有限公司

地 址 / 台北市羅斯福路二段 126 號 2 樓之 2

西元 2005 年 7 月 修訂一版

新台幣 300 元

ISBN 957-0431-32-6



地景書號：A197

E-Mail : lamper@seed.net.tw

網 址 : lamper.com.tw

有著作權・翻印必究

本書如有缺頁、破損、裝訂錯誤，請寄回本公司更換。

造形藝術教育系列

造形分析

Bildanalysen

譯序

不久前由地景公司出版的同一系列同一作者之《格式與造形原理》（*Gestaltungs-und Formenlehre*）一書，係約翰尼斯·伊忒晚年集畢生教學與創作經驗之總結。《造形分析》則在重現伊忒研習藝術五十年的軌跡。

全書分成兩大部份。第一部份為編者 Rainer Wick 教授撰述之引言，對伊忒分析之內容、師承、產生背景有詳盡解說。第二部份乃彙集伊忒從事藝術工作五十年的分析資料，包括札記、講稿、文章、學生作業及其經典著作《色彩的藝術》（*Kunst der Farbe*）之部份材料。大致依照產生年代順序排列。分析部份共一百六十餘頁，圖文並茂囊括數百分析實例，內容包羅萬象，題材除西洋以外，亦納入埃及、伊斯蘭、非洲、東亞藝術，記錄下無數超越歷史、空間之藝術創作與欣賞心得，不僅可供取用，亦能激發思考。引言有專文介紹，在此不必贅言。有關此書之製作，請另參見「編輯說明」。

為避免開頭的理論性文字令一般讀者望而卻步，錯過主菜，建議先從第二部份開始閱讀，不妨從結構完整的文章如「關於構成」、「觀賞藝術品」、「老大師研究」等讀起，進入狀況後再回頭看年代最早的「早期日記」，此係作者的片斷感想與札記，猶如未完成詩篇。「相對觀點」和「色彩分析」係針對單一主題或個別作品的分析短文，並無完整架構，任選一段閱讀，絕對開卷有益。「老大師分析」雖屬較早期作品，因涉及作者藝術觀念的神秘宗教思想，稍後再讀，也許體會更深。看過

伊忒的分析，有興趣深入研究者，再回到第一部份的解析，將有助於進一步瞭解第一次大戰前後西方抽象藝術成形時之思想背景，以及分析本身之義涵。

第一部份 Rainer Wick 教授撰述之文字已取得原出版社同意由譯者稍作刪節，以適應更廣泛讀者閱讀。譯者刪節時力求保留其精要部份並維持文氣完整，原文註釋改成本後參考文獻表列。文中*代表譯者補充之註記，並用括弧及不同字體大小表示與本文區別。部份引用書名未附上原文，以減少文字過多中西交雜，但皆在「參考文獻」及圖片說明中復原。

每到著名美術館見到的東方面孔，幾乎盡是日人。與兩岸海外留學生共遊歐洲文化古城的經驗，最引起興趣者似乎是街肆拍賣的衣著。盲目的民族主義並無法改變歷史鑄下的民族性格，讓我們以開放的胸襟、謙卑的心情學習視覺與行為的美感。若這些方塊書的出版，能夠增加一些審美人口，減少一點漠視醜陋，或許就是此書中譯的小小貢獻吧！

感謝外子提供的精神支持與語言協助。感謝地景公司對於出版好書之執著與努力，感謝德國 Ravensburger Verlag 之慷慨授權，使本書得以順利出版。

2001 年 8 月 慕尼黑

蔡毓芬

前言

出版這本書的動機是基於一個傳記的日期：伊忒百年誕辰 1988 年 11 月 11 日。

伊忒身為藝術教育家之意義長久來已獲得確定。他極高的藝術成就也證明他在現代藝術的先驅地位，近幾十年愈來愈受到重視。

Ravensburger 出版社將《造形分析》加入伊忒系列，更增添迄今出版著作之豐富多采。伊忒本人曾經一再強調造形分析之重要，最近一次在 1963 年的《我在包浩斯的預備課程—格式與造形原理》。其中他寫道「由於在司徒加特聽過何徹爾的演講，我自己徹底地投入研究老大師作品的意義。有關老大師創作方法的知識是很有助益的。可強化對畫面秩序與分割的意識，以及對韻律與質地的敏感。這種研究只有在無法自我警惕控制陷入學院式的作品模仿時，才是有害的。」（18 頁）今天，整整四分之一個世紀過後，並沒有再增加任何內容。可見本書無關時下已成流行的所謂「後現代」（Postmoderne）趨勢。這裏涉及的並非利用藝術史作為採石場，可以隨意從那裏截取某種東西，而是經由研究大師作品，奠定個人創作穩固的基礎。今天約翰尼斯·伊忒去世整整廿年後，本人大膽嘗試從部份至今尚未公開的豐富材料存菁去蕪，整理出本書，以便提供更廣泛愛好者閱讀，篩選內容係與伊忒夫人（Anneliese Itten）取得一致意見的結果。引言部份「傳統到革新」則完全由編者負責。

暫時卸下大學工作的義務，讓我能在 1987 / 88 年的冬季研究假期裡在烏伯塔大學（Bergische Universität Wuppertal）著手進行這本書，接續在 1988 年夏季學期完成。

由於各方面鼎力支持，本書始能順利出版，尤其伊忒夫人的義務參與合作。本人在此由衷感謝。我還要感謝大學同事 Silvia Häck-Jentgens、Karl-Heinz Hergarten、Marita Höller、Matthias Pelke 在規劃與技術方面的協助；再者我的學生 Norbert Schmitz 因撰寫有關約翰尼斯·伊忒造形分析的畢業論文，提供我不少建議。我特別要感謝的還有 Ravensburger 出版社的 Margret Meyer 女士及 Rudolf Göggerle 先生為出版此書作的極大付出。

Wuppertal, 1988 年 7 月 10 日

Rainer Wick

1 / 譯 序

3 / 前 言

6 / 編輯說明

『Rainer Wick：傳統到革新』

7 / 造形分析——剖析一個概念

9 / 詮釋的架構

11 / 深刻的影響：賈爾與何徹爾

15 / 伊忒的結構分析

22 / 伊忒的感受分析

29 / 伊忒與藝術史

32 / 「烏托邦」：藝術之神秘觀

37 / 參考文獻

『Johannes Itten：造形分析』

39 / 早期日記（1913～1918）

72 / 關於構成（1917）

84 / 老大師分析（1921）

102 / 如何學習正確觀賞藝術品？（1927）

109 / 《日記——造形藝術相對觀點之文集》（1930）

151 / 老大師研究（1931）

158 / 色彩分析，取自研習本、課堂及《色彩的藝術》（1961）

210 / 作者小傳

213 / 索引

216 / 圖片來源

編輯說明

如前言所述，本版「造形分析」係由編者與伊忒夫人合作篩選自非常龐大的材料的結果。

其目的在於，即使不得不精簡約翰尼斯·伊忒豐富繁多的造形分析，依然呈現出具代表性的概要。

書中依照材料產生年代順序編排，亦即編年體，基於編輯與出版的理由不能完全避免小幅度的改變。編年體的好處是可以看出其中發展及演變，若大致採取單一造形原則為主題總結處理，就無法辨認其過程。

每章開頭皆有一段編者的簡短引言，以便讀者可以儘快進入狀況。

書中除了伊忒提供的資料來源之外，必要時，另加上編者的短評及印刷體轉譯，以及藝術品的照片，用以說明伊忒使用的圖片範本。這裏再附加藝術家生卒年代及藝術品產生年代，其中年代問題並不能達到完全的確定，由於文獻中有部份出現偏差相當大的年代（譬如，尤其葛瑞柯）。為使編者處理部份與原作主題採用不同的字體大小及行距，以便清楚區分。

對伊忒原本較長的文字予以縮減或其他不能避免的刪除，將用括弧註明（*編者補充之文字，已自動譯入中文，未另加註明）。原本手稿中的拼字及明顯錯誤已自動更正為適用之拼法及標點。

Rainer Wick：傳統到革新

——關於約翰尼斯·伊忒的造形分析

造形分析——剖析一個概念

1963 年伊忒在《我在包浩斯的預備課程》一書回顧道：「一堂分析課，讓華德·葛羅庇斯有理由告訴我，面對政府當局他無法為我的課負責。沒有多作辯解，我便立刻決定離開包浩斯。」可以看出，即使葛羅庇斯反對「分析」，伊忒顯然不願放棄「分析」。「分析」一直是藝術家兼藝術教育家伊忒最重要的工作，也是他的作品及影響的精髓。展開伊忒的「分析」之前，先引述許內門（Schlemmer）的一段話也許可以說明為何當年加強推動工業技術導向課程的葛羅庇斯會與伊忒意見不合：

「伊忒在威瑪教『分析』課。…他…指向格林瓦德祭壇畫幅中的『哭泣的抹大拉瑪利亞』；學生設法從極複雜構圖中找出一個最根本的原則。伊忒看到這個嘗試，斥責道：如果你們有藝術的敏感的話，面對這個最莊嚴的哭泣表現的時候，就如世界之哭，不應該去畫圖，而是坐著哭得淚流滿面才對。」

敘述中只涵蓋「分析」的一個觀點，強調情感的非理性部份，未談伊忒已多方投入的畫面結構及藝術法則的理性掌握。伊忒認為兩種作法皆是最根本的，關鍵在理性與非理性，認識性的理解與直覺的體驗（直到神秘觀）如何在分析中分配比例，互相調解。這裏約略提到的二元論正是伊忒以及當時其他前衛藝術家的特徵。

著名的「分析」為「老大師分析」（Analysen alter Meister），刊登在 1921 年威瑪出版，阿德勒（Bruno Adler）編輯的文集《烏托邦》（Utopia），以及《我在包浩斯的預備課程》（Mein Vorkurs am Bauhaus）（1963）刊出的學生作業（1978 年伊忒夫人重編新版本標題為《格式與造形原理》）。1930 年伊忒學院自印的《日記》（Tagebuch）幾乎未受

到注意，另外足本《色彩的藝術》(Kunst der Farbe) (1961) 有頗重篇幅涉及造形藝術作品的分析，藉此說明伊忝個人藝術及藝術教育觀點。

分析材料係陸續來自五十個年頭，份量極大，且品質不一，故只能理出粗略的系統。

分析的表達方式主要分成圖面（速寫為主）和文字兩組以及混和形式。「分析老大師」可為範例，其中圖面與文字獨特的風格，儼然已成新的創作。Giovanni Pietro Bellori 說：「義大利 17 世紀的藝術理論已經發現，繪畫乃無法用語言掌握」。伊忝早期的分析對藝術史被視為學院原則採批判態度，由於繪畫不能受制於語言，他同時致力於以繪畫本身作為造形分析的媒介。

圖面與文字分析在關鍵的一點是一致的：兩者都無法包容所有方法，及思想所及的藝術品詮釋，而是伊忝實際從事藝術及藝術教育工作對造形與色彩的各種問題的心得，以「老大師分析」為例，乃直接推向作品本質，此外，亦嘗試去解讀與理解。

接觸及分析藝術品的方法模式可分類如下：

第一種類型乃揭示作品基於理性認知的基本造形原則及中心造形觀點，像構圖結構，比例、明暗分配等等。承接伊忝的老師何徹爾 (Hölzel) 的方法，造形分析主要在「發現畫面基本的抽象線條造形法則」，即探究被主題掩飾之下的抽象結構。因此這類分析稱為「結構分析」(Strukturanalysen)。特徵是忽略作品特殊的歷史背景，僅利用單獨作品說明超越時空的「完形法則」(Gestaltungs-gesetze)，「客觀的」(objektive) 造形藝術結構原則，主要是以嚴格的結構呈現出來的幾何化過程。

第二種類型編者謂之「感受分析」(Empfindungs-analysen)。有別於「結構分析」理智的剖析過程，這裏是透過感受 (Empfindung) 以及移情 (Einfühlung) (伊忝尤其愛用「體會」(Erlebnis) 一詞) 的方式處理藝術品。許

多學生作業顯示，這種感受分析全取決於透過實際感受去掌握畫面的特色與造形表現。意謂這種分析具有極大主觀表現成份，但並不等於不受約制的主觀性，誠如以下 1919 年的引言：

「現在我們要嘗試去感受出藝術品的本質。為了能夠控制感覺是否正確，必須表現出神似作品的感覺。利用手、碳筆、紙張。表達感受是我課程中最基本的東西：就是讓學生發揮感受的本質以及表達本質的能力。持續將藝術品視為一個整體，不會想突顯局部。我想去發展感受本質的能力，還有那種感覺：先液化成超然絕俗的形像，再固結為感官可見的造形。」(日記，1919 年 2 月)

當然這種往往是提高表現性的感受分析，主觀因素多多少少強過客觀、理性的結構分析。雖然伊忝認為，就教學觀點來說，釋放感情及強化表現能力最重要，但若把感受分析看成專斷的造形表達形式，就錯了。應該是掌握視為整體的藝術品的「本質」(Wesenheit)，無疑表示，不單強調純粹主觀的感受而已，最後總是涉及連繫起主題與藝術作品的特殊形式的客觀條件。

第三種類型是「採特殊造形媒介的神秘觀」。顯示伊忝尋求表現藝術品的「本質」絕不會耗盡的「新精神」(neue Geistigkeit)，就像一種通用的法則。即如「老大師分析」所示，除了每件「被分析的」造形之外，等同於形像之外的絕對存在性 (Seinstotalität) 的象徵。

綜上所述，分析之類別有：1.圖畫與文字之運用媒介，2.結構分析與感受分析，以及神秘觀的表現。再者，伊忝個人研究傳統的學習過程（尤其早期日記），與教訓式的文集「造形藝術之相對觀點」。最後，伊忝本人的分析與學生作業，這個區分可避免錯誤地將兩者劃上等號。

詮釋的架構

約翰尼斯·伊忒是本世紀，尤其一〇到三〇年代，藝術及藝術教育界的典範人物。由於他遊走於理性與非理性（精神性）之間的思想、藝術創作以及藝術教育方法，在當時極具代表性。康定斯基的理論性文字對於這種張力關係有深入的描述，一方面，他識出理性主義的危險性後果是過度的唯物主義與實證主義思想，出現分解相屬組成的先進方法，同時過去的「精神性」快速消失，另一方面，他主張「重大思想年代」一致的新精神。再者「打破 19 世紀精神空虛的物質生活，亦即物質這唯一的穩固支承……建構 20 世紀的精神生活」。

至於伊忒的造形分析則再次強調，理性與非理性（精神性）這兩種方法不能以非 A 即 B 的方式呈現，而是以不同比重同時並存。因此伊忒在日內瓦和斯徒加特（Stuttgart）求學期間的思想特色是一種顯著的「視覺理性主義」（Visueller Rationalismus），在維也納、威瑪和佳山時則主要是藝術（與存在）的神秘觀，以追求「新精神」（neue Spiritualität）為重點。相反地在二〇年代晚期，尤其進入三〇年代以後，可以重新發現較強的理性主義傾向，譬如 1930 年的《日記》，或「老大師研究」文集（1931）。

不單是伊忒的分析本身，他創作的來源同樣分配在這兩個端點。在理性方面的證據，特別是伊忒的老師何徹爾追求早在歌德（Goethe）已要求的「繪畫之通奏低音」（Generalbaß der Malerei），在藝術神秘觀方面主要代表是慕尼黑時代的早期康定斯基，從日記得知伊忒最晚從 1915 年起就開始密切研究康氏觀點。若從何徹爾的造形理性主義得到大量觀看方法與造形法則的具體研究，那麼藝術便

可獲致康定斯基所謂的「新精神」的超驗向度，然而「並非僅是表現內容，而是傳達藝術的媒介與過程本身的宗教性」。

早期康定斯基站在批評 19 世紀的背景，同時從精神方面論證要求徹底更新藝術史，亦是如此。根據康定斯基說法，更新的藝術史最重要的標徵是循感覺、直覺的途徑進入藝術，「去體會…造形激起的內心感受」。不僅要感受藝術品「內在和諧」的方式，還要「延伸藝術表現能力的界線」。康定斯基與馬可（Marc）共同在年鑑《藍騎士》（Der Blaue Reiter）選擇包容廣泛的圖面材料。不但「古典美學的標準規範已失效」，而且放棄慣用的發展史及歐洲中心論的觀察方法。年鑑編輯以精采多樣的變化探測過去與當代藝術「從還願畫到德羅內（Delaunay），從賽尚到俄羅斯民俗畫，從面具到畢卡索，從玻璃畫到庫賓（*Kubin 1877～1959，表現主義版畫家）皆有」。伊忒似乎正是根據這個模式處理造形分析的材料，尤其 1930 年伊忒學院的《日記》。伊忒尋求超越時空與文化「展現出純粹的構成」，原則上不採用歷史方法，而是系統。

即使伊忒的造形分析很顯然有別於當時藝術史的學院原則，仍然要問，是否兩個範疇之間存在某種聯繫，是否具有共通的「態度」，是否可能在眼前界線分明的「理性與非理性」模式，更精確地說「造形理性主義」（Bildrationalität）與「超驗內涵」（transzendente Inhaltlichkeit），顯現類似的關係。

略窺 19 世紀晚期及 20 世紀早期藝術史的歷史即可知，當時的發展已顯現出重要的方向轉變。從非歐洲文化的藝術史、原始藝術、尤其東亞藝術，在現代視野裏導致與「古典」規範之相對性（譬如伊忒畢生研究的喬托和葛瑞柯）。

烏鐸·庫特曼（Udo Kutermaann）在《藝術史的歷史》（Geschichte der Kunstgeschichte）（1966）「發現造形」一

章探討主題是突破歷史主義窠臼。德國藝術史靈魂人物沃弗林 (Heinrich Wölfflin) 針對 19 世紀歷史主義回應以嶄新的造形藝術史 (formale Kunstgeschichte) 系統。他說「藝術與藝術史並行不悞」, 將「藝術史」視為造形法則的歷史。沃弗林的重要著作, 1915 年的《藝術史基本概念》(Kunstgeschichtliche Grundbegriffe), 嘗試「描述存在個體中的東西」。他使用這些成對的概念「線條與如畫」, 「平面與深度」, 「封閉造形與開放造形」, 「多樣與單一」, 「清晰與模糊」, 是很抽象的分類概念, 接近忽略內涵意義與特殊歷史條件的藝術觀察形式。經典現代解放造形媒介的趨勢(「為藝術而藝術」(Kunst über Kunst)), 隔離與歷史的牽繫, 主要針對造形類型的藝術史敘述, 正符合沃弗林說法的具體意義。這點很容易就與伊忒的「結構分析」以及「造形藝術相對觀點」的努力互相連貫。

伊忒肯定:「對藝術的評判必須找到超越個別風格的觀點。區別不同風格並不是重點, 而是所有風格共通的地方。」但不可諱言, 即使沃弗林以系統化方法處理藝術品, 並不像藝術家伊忒那樣嚴格地抽出歷史成份。因為沃弗林的「觀看層次」(Sehstufen) 理論, 即不同風格時期人類觀看方式的歷史, 及表現造形的結果, 依然是遵循發展的想法, 而伊忒的分析主要在於「向歷史遺產進行超越歷史的學習」達到個人及學生的美感實踐。

當時藝術史也已知道精神方面的造形分析, 庫特曼所謂「表現主義藝術史」(Kunstgeschichte der Expressionismus)。伊忒留下的藏書及日記相關註記顯示, 他擁有這方向主要代表人物的著作, 曾經仔細研究過, 部份成為個人分析的依據。像沃靈爾 (Wilhelm Worringer), Carl Einstein、海德里希 (Ernst Heidrich)、布爾格 (Fritz Burger)。主導伊忒的「結構分析」與沃弗林的《基本概念》同樣是採取造形的觀點評斷事理, 因此布爾格提出一種相對觀點, 係明確把重點移到內在的精神層次。有別於印象主義,

「只為了實現一種造形法則而已」, 因此布爾格「特別在晚近時期, 強調精神特質與這種造形法則的非理性。…從藝術家的精神特性進入題材特性…; 造形法則成為表達客體的生命、意志、靈魂、靈敏…等特質的藝術手段。那是藝術思想從寫實主義到理想主義的過渡。這裏也標示出近代藝術發展史的重大轉折: 以形而上的內涵表達, 從形像塑造的本質走向被塑造形像的本質, 從認知到表白, 從瞭解到創作, 從單純觀察到直覺。藝術成為一種宗教性認知的媒介」。因此在藝術史上顯示一種接近早期康定斯基理論的觀點, 同時是伊忒的發展及他在 1915 與 25 年十年間造形分析的主要特徵。

至此伊忒的理性與非理性基本方向的相對關係, 並且為確立造形藝術史以及表現主義藝術史留下典範。因此伊忒特別重視賽尚, 應該代表偏向理性的一端。像格林瓦德與葛瑞柯, 還有東亞水墨畫家很顯然屬於精神一方。將在正文部份逐一呈現。

深刻的影響：賈爾與何徹爾

「規律法則只是用來幫助能力較弱的人…。那只是讓追尋者得以進入生氣蓬勃、永遠無形的思想的一道門。那只是追尋者一旦需求的養料，而非追尋的目標。」（日記，1918/20）

伊忒 1930 年在柏林出版的《日記》寫道，日內瓦的賈爾教授（Eugène Gilliard）和司徒加特何徹爾教授（Adolf Hölzel）讓他「注意到通用藝術知識」。一般都承認何徹爾對伊忒的影響，亦有完整文獻記錄，但他在日內瓦學院的兩次停留仍有待研究。伊忒多次提到賈爾對他影響之重要。「我在賈爾教授一門課上，學到最關鍵的東西，他讓我學到幾何的造形元素及造形對比。」「造形元素方形、圓形、三角的對比練習是他 1915~19 年的抽象造形的入門課」。1914 年給賈爾的一封信的草稿，伊忒讚揚日內瓦教授的教學方法，「提供每位藝術家該知道的基本知識，因為您提供了藝術製作的基礎元素」。

Willy Rotzler 編著的《約翰尼斯·伊忒—作品與文集》敘述伊忒 1912/13 年間在日內瓦的第二次滯留：「他的老師賈爾應該對他的未來有相當影響：造形方法研習。賈爾本人亦從事革新繪畫課，伊忒認識了…歐仁·葛拉賽（Eugene Grasset）的造形基礎教科書。方法上擺脫了新藝術運動品味曲線花飾的新型構圖原理…，伊忒由此建立起他後來的造形基本原理，預備課程。」葛拉賽的《裝飾構成法》（Méthode de composition ornementale）（1905）說明 19 世紀晚期及 20 世紀早期法國學院繪畫課傳統的關鍵時刻，時代傾向使然，完全適應當時藝術教育必修的「幾何設計」（dessin géométrical）。從「材料法則即幾何法則」這



1 約翰尼斯·伊忒，司徒加特日記 1913 / 15 年；方形、三角、圓形等基本幾何造形之裝飾研究

個基本命題，葛拉賽的結論是「研究幾何的規則，因為幾何包含有其他造形的胚芽。」接著「回到簡單幾何形的原始來源可保證我們的方法健全。每塊水晶，每棵樹，每片葉子都是完美的幾何構造，構成這些東西的法則正是我們依賴的法則。當然我們的地球的幾何形是絕對的真理…。」根據葛拉賽信念，不需要再創造新的造形，只須藉由已知造形無盡的變化產生新東西，當然，抽象造形：「即從變化獲得創新。」葛拉賽的裝飾學說是由以下幾何元素構成：點、線、三角、方形、圓形、圓弧、s 形曲線，螺旋線

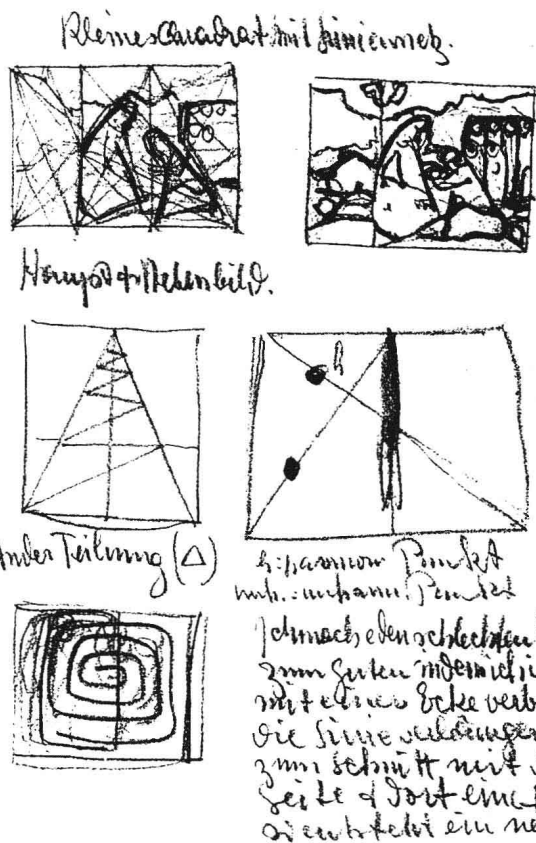
，成為後來伊忒、克列、康定斯基的造形理論同樣重要的造形元素。葛拉賽書中舉出的例子可看出高度理性決定論的造形程序，伊忒早期日記顯示的裝飾研究基本特徵極類似葛拉賽（1圖）。讓人想到伊忒的造形理性主義早期的來源。

停留日內瓦之後，伊忒決定接著到司徒加特隨何徹爾學習。由於何徹爾的關係常提到「感受」（Empfindung），關於色彩有一次他提到「用色係隨感受調整的詮釋」。何徹爾是養成伊忒的造形學與色彩學的教父，也激起他對造形藝術方法的研究，及整理出「造形藝術之相對觀點」分析完全不同文化與歷史時期的創作，並非「鼓動折衷的構成模式與題材，而是獲得永恆效果的奧密」。

畢艾瑪（Carry van Biema）在《造形與色彩之生動力量》（1930）第三部份「何徹爾教學的印象」寫道：

「歌德說『繪畫缺少了類似音樂的低音（Generalbaß），誠如康德（Kant）寫出純理智的判斷，現在應該有個能人…寫出感官及人類理智之判斷。』何徹爾教訓說明一種繪畫的通奏低音，尤其是視覺感官的判斷。」

就此觀念，可從視覺法則推演出造形法則。「藉最好的藝術品合成並充滿感覺與法則。何徹爾本人對藝術法則寬容的想法，以下格言可為證明：『法則只是讓人知道遵守或違反法則進行創作』，他繼續說道『每個創作其實都是偏離法則的。』」首先認識「藝術永恆的法則」，理智地學習，有意識地運用，因為「若不會繪畫藝術的 abc，就得老在畫面中蒙混」。所以何徹爾認為造形的基本媒介特別重要：「我可隨心所欲任意運用同樣的東西：『藝術存在媒介中』，我們擁有的只是表現藝術的媒介。」伊忒在何徹爾身上證實日內瓦所學「簡單的造形（三角、正方、圓形）…是藝術研究最佳而穩當的基礎」，再者「偉大藝術家之偉大在於創造回歸元素的新組合可能性。」很顯然類似葛拉賽。



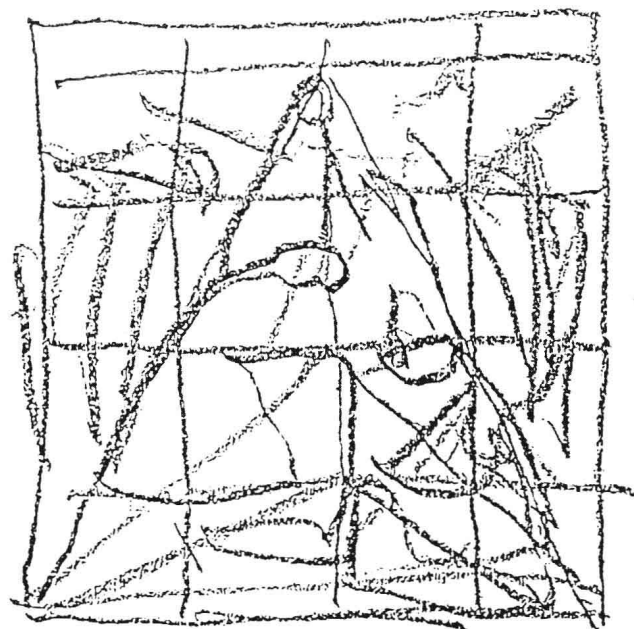
2 約翰尼斯·伊忒，司徒加特日記 1913 / 15 年；上：分割成主要畫面及次要畫面之矩形平面；中：三角形分割，「和諧點」及「不和諧點」之研究；下左：嵌入畫面的螺旋形（視覺想像的螺旋運動）

何徹爾並未留下完整的理論架構，僅用格言形式表達。因此只能從學生課堂筆記得知。以下引用畢艾瑪「口述」（1930）希德布蘭特（Lily Hildebrandt）1910 / 11 年的筆記以及伊忒 1913~15 年的日記。何徹爾造形原理的題材（姑且不談色彩原理）係研習平面與畫面界線，基本造形媒介：點、線（尤其與平面的關係），基本幾何造形（三角、正方、圓形），比例規則（特別是黃金分割），基本構

成原則（水平、垂直、斜角、圓環），以及對比。何徹爾與伊忒皆認為明暗對比最重要，如果將何徹爾教訓整個當作對比學來看並不算錯誤。因為就像音樂的「對位點（punctus contra punctum）意謂音符的對比，因此構成中採線條及相對線條，造形及相對造形，明亮與陰暗，色彩與相對色彩，數字與度量。」根據何徹爾說法，藝術造形的目的是和諧，可理解成均衡之對比。尤其根據歌德的兩極思想，但以感知心理學（Wahrnehmungs-psychologie）為基礎：「對比愈強的地方，就愈吸引觀察者目光。」一再出現何徹爾指示從視覺法則推演出和諧法則。「眼睛是繪畫藝術的主宰。眼睛認為舒適美好的就是我們的法則。所以何徹爾的和諧法則並非武斷的說法…手必須執行眼睛的要求。」

何徹爾主要採用幾何—結構的方法使得隱藏作品中的結構成為可見：「我們要花很大工夫才能看見老大師作品的結構。若把構造線條抹去，便久久不知老大師構想過結構。但我們總是藉著結構獲得畫面中固定明確的東西，尤其當取出局部界線作為度量使用時。」

上述乃發現自各種文化風格時期的無數作品所謂的「大師模式」。被安置在方形畫幅中（主要畫面，次要畫面，2 圖），斜線及其切點也在構成中扮演關鍵性的角色。再者，畫面上直角或斜線網格也說明幾何分割的可能性，說明三角，尤其畢達哥拉斯三角的構成模式，以及影響視覺運動和畫面效果的水平、垂直及斜角線條的應用（3 圖）。何徹爾說「若想完成豐富的構成，必須…利用豐富的斜線。水平—垂直構成較簡單、嚴格…。在畫面全部併入建築結構的時代，我們看到的盡是水平垂直方向。後來才出現斜角。倫布蘭特的作品常常光線與物體形成斜向的對比。」顯然何徹爾認為歷史上水平—垂直構成已經足夠，就如他說的，「被老大師用盡了。我們對斜線較感興趣。」更值得注意的是，伊忒卻由於 1915 年嚴格的「水平垂直」幾何構



gleichmäßig (Part
in der
Konstruktion)



3 約翰尼斯·伊忒，司徒加特日記 1913 / 15 年；垂直網格與嵌入三角形的畫面結構

成（4 圖）而進入前衛派之列，預言了蒙特里安嚴格的水平垂直構成。

即使何徹爾個人創作及學說理性的基本傾向，依然決定了看似相反的要素，即「感受」（Empfindung）。雖然「感受」一詞在日常用語往往被理解成感覺，感動，表示主觀的東西，何徹爾所指卻是某種客觀的法則，即眼睛的運作過程。何徹爾常提到的一個概念「提昇感受」（Empfindungssteigerung），意謂視覺感知能力的發展與細微