

豪斯及鲍豪斯以后的基础课程

形式与设计

琼斯·伊顿 著

米永亮 译

The Basic Course at the Bauhaus and later



上海书画出版社

鲍豪斯及鲍豪斯以后的基础课程

形式与设计

琼斯·伊顿 著

米永亮 译

形式与设计

鲍豪斯及鲍豪斯以后的基础课程

琼斯·伊顿著 米永亮译

装帧设计：穆 木

责任编辑：庄艺岭

上海书店出版社出版发行 上海衡山路237号
邮政编码200031

上海市美术印刷厂印刷 各地新华书店经销

开本：787×1092 1/20 印张：6.6 字数40千字

1991年11月第1版 1991年11月第1次印刷

印数：00,001— 3,700

ISBN 7-80512-507-4/J·426 定价：9.00元

目 录

序言.....	1
引言.....	2
明暗对比.....	13
色彩理论.....	29
材料与纹理结构学习.....	32
形式的理论与实践.....	57
节奏.....	90
造型表现.....	103
主题形式.....	126

序 言

本书首版于1963年,书名是《我在鲍豪斯的基础课程·形式与设计》(Mein Vorkurs am Bauhaus·Gestaltungs und Formenlehre)。自那时起,我的确有幸又获得了大量出自琼斯·伊顿的学生之手的原作。当时的大多数作品示范都只是一些幻灯片。我所获得的这些原作,有些甚至是彩色的,大大地改观了这种状况,并使作者的姓名及其创作年代的修正成为可能。然而遗憾的是,至今还有些示范作品的创作年月和作者姓名依然空缺。

自1973年以来,《琼斯·伊顿的教学法·艺术教育的基础》展览曾在许多欧洲国家的艺术中心产生了无与伦比的吸引力。我在该展中以大量的实例充分展示了培养学生艺术表现能力的方法。凭我同昔日学生的关系,他们向我提供了一些主题重要的示范作品。我在本书中收编了这些作品,尽管为了避免重复,我不无遗憾地删去了一些琼斯·伊顿所引用的图例。除了图例解说,本书对初版的文字内容不作修改。我删除了“主题形式”这一章中的图解,因为这一章所涉及的知识不规范于任何个人,读者可以凭借自己的观察力去掌握。

琼斯·伊顿在他1961年版的《色彩艺术》(Kunst der Farbe)一书中,把他的理论比作是一辆马车,游人可以乘着它在一条平坦的大道上既快又稳地前进;然而一旦到达大路的尽头,他就不得不离开马车徒步前进。这个比喻对于形式与设计的理论和实践来说,似乎再贴切不过了。在那些学生的名字中,有艺术家、建筑家和教育家,他们都已成名;早就离开了马车,行走他们自己的独立的路,他们的生平作品也已被人们看作是一个综合的整体。我遇见的许多往日学生,如今都在各个不同的领域里工作,常常不为公众所注目。在琼斯·伊顿教学法的大量启发下,一幅习作往往成为一幅完整作品的基础,这个事实一再给我留下难以忘怀的印象。我衷心感谢那些为本书出版而奉献作品的旧日学生,我还要重申,琼斯·伊顿在1963年本书初版中所表达的心愿:“倘若本书能作为其他学生和创造中的青年艺术家的路标,在他们充满艰辛的生活道路上给他们以鼓励和新的思想,我出版此书的目的也就实现了。”

安纳利泽·伊顿

Anneliese Itten

1975年2月于苏黎世

引言

当老师在学生具有内在灵感时，成功地点燃学生的智慧灵光，这就是师生关系中最为宝贵的时刻，然而这都是永不可重复的。对照我的课堂教学来看，我对自己教学活动的论述显得很贫乏。昔日说话的语调、节奏、语句顺序和时间、地点、学生的智力水平，以及其他一切产生能动气氛的环境都已不能再现，但这恰恰又是有助于产生那种创造气氛的媒介。

我的教学基础是凭直觉的探索达到目标。我对主题的处理在于创造某种张力，它使学生心悦诚服地接受我所提供的一切。积极的教学不是一种预想的，仅仅是方法的探讨。我最出色的学生是那些在直觉灵感启发下另辟蹊径的人。浮浅的模仿和再造我所提供的范例是不会具备这种灵感的。但不管怎么说，我清楚地明白，我自己的发现也不全是真正的创造，有些只是以往艺术家作品中已有东西的再现，但这些都是他们的重要创作基础。

我最初的教育思想要感谢教育学院时的那位年轻而有远见的校长。他使我明白了这样一个事实，孩子们那无拘无束的天性使他们能够创作出极富创造性的图画、文章和歌曲。1908年，当我在伯尔尼的一个乡村开始我的小学教师生涯时，我就力求避免一切可能影响孩子们纯真天性的东西。几乎是出于本能，我认识到任何批评或纠正都是对自信的冒犯和伤害，而对工作的表扬和赞赏则有益于个人成长。经过一年的教学，课堂里形成了一种亲密、高雅和敏感的气氛。曾有一位督教员来到教室，从一叠作文簿中拿起几本，然后质问我，是不是不知道批改作业是教师的工作之一。他显然很恼火。“我认为对一篇作文的任何批改都是冒犯，它会毁了孩子以充满想象力的方法天真无邪地叙述故事。”我答道。“那么拼写问题呢？”我说：“我已经看过这些作文，出错的地方都已注出。在我发还这些作文后，那些出错的地方将在班里进行讨论，单词的正确拼写就在黑板上，学生们将按字母顺序把这些词抄在作业本上。几个星期后，我再给他们做听写练习。这就是他们在一年中学会几百单词正确拼写的方法。”

在人类活动的诸领域中，天才在教育领域的作用比其他领域都更具有决定意义。只有那些具有教育资质的天才教育家，才会尊重和保护儿童难以形容的非凡天性。尊重人是教育之根本。教育是一种勇敢的冒险——尤其是在艺术领域，因为它涉及到人的创造精神。在我看来，对于人类本性的认识——对于人类本性的直觉认识，是真正教育家的基本天赋。真正的教育家必须去认识并能够在力所能及的范围内发展天才，培养他们的气质。一个教师若只能给学生

传授权威们的教学大纲,运用他在师范院校时学得的方法,那么他只能是一个照方配药的药剂师,永远也不会是一个真正的医师。

1901年我在日内瓦学艺时,各个艺术院校的教学方法都是千篇一律的陈旧古板。教授们都把自己树作学生的榜样,学生则亦步亦趋地学。优秀生都是那些临摹教授最出色的学生。我感到很失望,于是便回到伯尔尼大学,继续攻读当高中教师的课程。一次从伯尔尼到荷兰的旅行以及在科隆参观的分离派画展,使我重新作出了放弃教师去当画家的决定。我相信自己已经明确所要学习的东西,于是便回到了日内瓦。在吉列阿德(Gilliard)教授主持的一门课程中,我学到了某种非常重要的东西:他引导我进入了形式的几何因素及其比较。

1913至1916年,我在斯图加特拜阿道夫·赫尔佐(Adolf Holzel)为师,成了他的校外学生。除了构图,我主要是学习色彩的理论 and 实践原理。赫尔佐在授课中讲解了古典大师们的绘画构成以及绘画中的明暗运用。他的全部精力都用在了艺术表现方法的研究和教学上。他是个善于接受一切新事物的教师。在他的圈子里,我认识了艾达·柯考维斯(Ida Kerkovius),奥斯卡·施莱默(Oskar Schlemmer)和威利·鲍梅斯特(Willy Baumeister)。尽管可怕的战事频频发生,我们依然讨论着立方主义和未来主义这些艺术问题。1915至1916年,我从事几何抽象形式的绘画创作以及运用自然材料的拼贴画。为了解决我的生活问题,赫尔佐给我送来了我的第一批学生。

起初,我的工作重点主要在于教学,但我的学生所提出的许多问题马上使我认识到,问题的根本在于艺术教育。

1916年我应一位学生的邀请来到维也纳。战争依然在狂热地进行,整个城市充满了阴暗的紧张气氛。为了能够作画,我再次努力以教画为生。我用新方法教学生,学生人数很快增多。我们深入研究了几何与节奏形式,比例以及绘画构图的表现问题。纹理结构和主题形式的演化都属于新课题。学生根据要求所进行的极性对比与凝神——放松练习都取得了令人惊叹的成功。我把创造性自动作用认作是艺术活动中最至关重要的因素之一。我自己的创作都集中在几何抽象主题上,这些主题都具有经得起推敲的绘画构图基础。

1919年夏天,阿尔玛·马勒格罗皮乌斯(Alma Mahler—Gropius)出于对我的绘画和教学思想的浓厚兴趣,邀请我去会见她丈夫瓦特·格罗皮乌斯(Walter Gropius)。他是魏玛的国立鲍豪斯学院院长。他看了我和我的学生的作品之后,建议我去魏玛的鲍豪斯学院任教。那所学校的教室和工场间特别吸引我,此外,那里的房屋都还空着,新设备的安装也不会有多大损失。格哈特·马克斯(Gerhard

Marks)和莱昂内尔·法宁格(Lyonel Feininger)二位由瓦特·格罗皮乌斯先期聘请的教师已经到达学校。鲍豪斯的宗旨和教学方法在1919年还鲜为人知,只是写在格罗皮乌斯出版的一份宣言里。这份宣言在论及办学宗旨时宣称:

“创造活动的最终目标是建造……。建筑家、雕塑家和画家们,我们都必须再次成为工匠……。艺术家与工匠之间没有根本的区别,艺术家是具有高度意识的工匠……。然而工艺基础对一切艺术家都必不可少。它是一切创造性劳动的首要源泉。”

我的16名维也纳学生于1919年秋天随我来到魏玛,他们在这里成了鲍豪斯第一门课程的核心。1919至1920年,报名参加冬季学期的学生来自德国各地,他们的年龄大小不一,专业水平参差殊异。他们中的多数人都曾在艺术院校或普通工艺美术院学习过。他们所递交的入学作品都缺乏个性表现。学生的潜力和特征很难评价。我发现在我的那些维也纳学生中,倒是可以吸收那些对艺术感兴趣、又有才气的学生,从而提高他们的创造力。因此,我向瓦特·格罗皮乌斯提议,所有对艺术感兴趣的学生都应该试学一个学期。我们这种试学称为基础课程。这个课程最初并不意味着有专门的教学大纲或新教学法。1919年秋天,我自告奋勇地承担这门预备课程的教学。格罗皮乌斯慷慨地让我全权负责这门课程的教学安排和内容。

基础课程给我提出了三大任务:

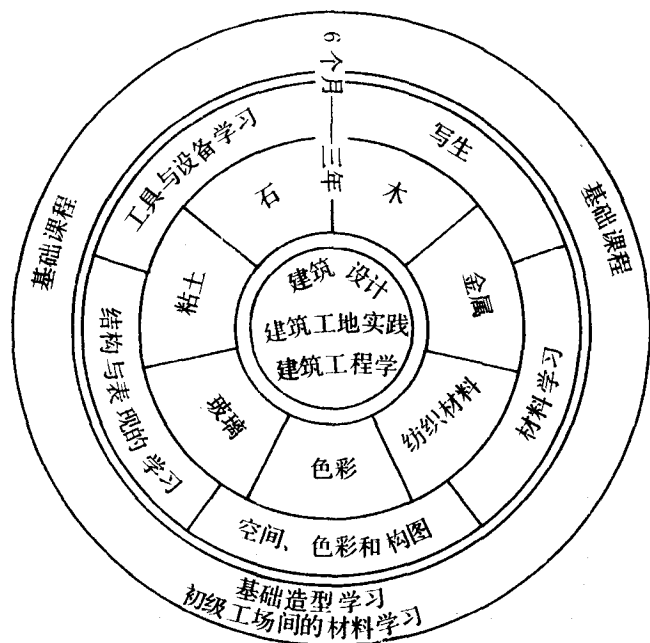
1)解放学生的创造力和艺术才智。他们将用自己的经验和感知去创作名副其实的作品。他们将逐步抛弃僵化的传统,勇于创作他们自己的作品。

2)努力培养学生的从业能力。这里,材料与纹理结构的练习是一种有益的帮助。每个学生很快发现,他所运用的材料随手可得,这些材料可以是木头、金属、玻璃、石头、粘土或纺织品,能够最大限度地启发他产生创造性作品。遗憾的是,当初的基础课程班没有工场间来进行诸如刨、锉、锯、折、粘贴和焊接这类实践。

3)教授给学生创造性构成的原则,以培养他们成为未来的职业艺术家。形式与色彩的规律展示给学生的是客观世界。随着创作的进行,形式与色彩可以通过种种途径变成主客观互相作用的结果。

基础课程的学时是一学期。学生毕业后要在鲍豪斯学院的工场间学一门手艺,同时要准备以后与工业有关的课程。下列图表即是1923年鲍豪斯学院的教学大纲。

我以为在艺术表现方法的教学,关键在于激发气质才能各异的学生产生因人而异的内在反映。这是唯一造就



鲍豪斯学院教学大纲(1923年)

创造气氛和通向创造性作品的途径。创作要名副其实。学生要有毫不做作的自信心并最终找到自己的归宿。各人的才气不同，对表现方法的反映也就因人而异，他们要沿着各自不同的道路去发展。有些人对明暗对比的反映敏捷，有些人则灵敏于造型、节奏、色彩、比例、构图、纹理、空间方向或体积。由此，我就能知道哪个学生属“明暗”型，或“节奏”型，“金属”型，“木料”型，或是“玻璃”型。不过这些“型”常常是不明确的，通常需要从几方面去综合判断一个学生的特点。通过以某种方式去进行运用表现方法的教学，我成功地展现了学生们的个人潜力。

解放想象力和创造力是首要问题。一旦这个问题解决，便可提出技法和实践的要求，最后再去考虑经济效益问题。刚开始从事市场研究和实际技术工作的年轻人往往缺乏勇气去探索真正具有新意的东西，假如要以新思想去统帅艺术形式，那么物质、精神、感觉和知识的力量及能力必须综合一体，协调作用。这就是我在鲍豪斯学院的教学主题及方法的主导思想。关键在于要把每个学生都培养成具有杰出

综合能力的创造性人材,这是我在“教委会”上始终如一的主张。

战争所带来的政治和经济的不稳定曾给我们的工作带来严重的影响。许多学生都食不果腹,贫困潦倒,前途渺茫莫测。尽管学校有画室,但却没有暖气。教室里最初连桌椅都没有,学生只能蹲在地上听课。1919—1920年的冬季学期是我任教的第一个学期,每周只有一个上午上课,其余时间都让学生回家完成课堂作业,而且作业没有老师批改。这种被迫的自立却对学生“发现自我源泉”不无意义。一味给学生灌输毫不相干的知识而使他们没有足够的时间观察自己只能是对个人成长的障碍。

在第一期基础课程的学习于1920年春季结束后,没有人注意那些准备去工场间的学生。我想到了要让他们在那里进行实践。因此,我给了他们一些合适的材料,让他们应用在基础课程中学到的造型原理去进行创作。图23就是那时创作的纹理木雕习作。以后,他们还制作了带有纹理饰面的柜子。运用纹理结构和材料的创作还有助于运用织物的实践。鲍豪斯没有编织练习,但学生却能够运用编制技巧,用各种不同的材料编织出地毯。图64的石雕、图45的金属门锁、和图66的三维空间体都是我根据基础课程所布置的第一批作业。

当时的鲍豪斯没有建筑班。学校的唯一建筑家格罗皮乌斯,整日忙于行政事务和自己的事情,没有时间从事教学。在那段日子里,没有老师的学生就由我代课。在我的建议下,保罗·克利(Paul Klee)、乔格·姆奇(Georg Muche)和奥斯卡·施莱默(Oskar Schlemmer)应邀来到鲍豪斯。直到1921年夏天,“教委会”才正式成立,各工场也指定了负责人。

可怕的战争事变和惨重的失败使各界人民都陷入了混乱和无可奈何。学生们无休止地进行讨论,渴求找到一种新的知识途径。我的注意力受到了斯宾格勒(Spengler)《西方的衰落》这本书的吸引。我开始意识到,我们的科技文明已经到了关键的时刻。我不相信“回归工艺”或者“艺术与工艺的统一”这些口号能够解决我们所面临的问题。

我学习了东方哲学,并开始对波斯教和早期基督教产生了兴趣。这些使我认识到,我们外在的科学研究和工艺必须平衡于内在的思维和 spiritual 力量。乔格·姆奇的战争经历也使他得出了类似的结论,我们成了亲密的合作伙伴。为自己也为我们的作品,我们探索过建立一种新的生命实践途径的基础。我由于练习呼吸和凝神而被人嘲笑,而今天许多人都把对东方哲学的兴趣看作是很自然的事了。

魏玛鲍豪斯学院最初的那几年曾被错误地称之为浪漫阶段。依我看,应该称作是普及阶段。当然,在当时狂热的目

标探索和大量的实践活动中,错误是难免的。我们都缺乏有一位伟大的导师来指引我们度过那个动乱的时代。

教师有时在开始上课前,用祈祷和唱歌把学生的注意力集中在课题上。而我早晨上第一节课时,则先给学生做呼吸和凝神练习,使学生的身心处于良好状态,以保证上课质量。运用肢体练习来调节精神的方法对从事创造的人来说至关重要。一个手肢痉挛的人,他的手怎么能用线条来表现特殊的情感?手指、手、手臂和整个人体可以通过放松、绷紧和感受力的练习,适合创作劳动的需要。身体的放松可以有三种方法:一、运动四肢,弯腰转体,注意保持脊柱的灵活。二、静立、静坐或是静躺,集中思想放松肌体的每一部分,这是唯一放松体内器官的方法。三、运用声音振动法来放松、平衡和协调肌体。学生一开始要练习发声,他们必须学会去感受体内的声音振动。音量可以低,但必须用力哼声。充满内气的发声可以获得出色的效果。除了放松,呼吸也很重要。我们在呼吸时,就会想到和处理习以为常的节奏。大凡一生中取得重大成就的人,呼吸都是慢、深、稳。那些呼吸不足的人总是在思想和行为上表现出急躁和贪婪。经过呼吸练习,我努力使学生呼吸平稳和深一些。只要学生的思想集中,所有这些练习都会取得适当的效果。新来的学生虽然在做这些早练习时,心里感到迷惑和反感,但只要经过几天的练习,大多数学生就会很乐意参加了。

我还就日常生活的一般主题举办一些短小精悍的讲座,作为放松——发声——呼吸练习的补充。这些都培养了学生必要的感觉能力,并使我能够着手进行艺术表现方法的教学。

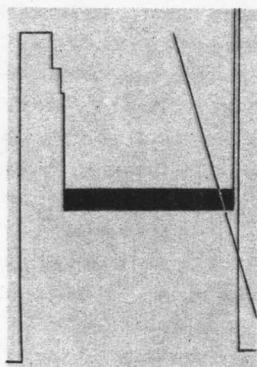
在深入讨论某个主题时,我总是坚持经验、感知和实践能力的原则。我的首要目标是以个人观察去唤醒对主题的充满生机的感觉。集体素描练习是日常课题。学生在老师的讲解下理解主题,然后才去完成作业。

1921年1月保罗·克利来鲍豪斯进行考察。他突然来到我们的基础课程班,当时我们正在做节奏形式的练习。他在1921年1月16日给他妻子的信中不无嘲讽地说:

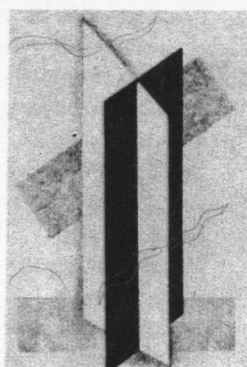
“伊顿来回地踱步,然后走向有一块画板和拍纸簿的画架。他拿起一支炭笔,身体绷紧,好象憋了劲,然后突然作画,一下,二下。拍纸簿页的上方出现了二条有力的平行竖线,然后要求学生做同样的练习。接着,老师便检查学生的练习,并叫某个学生做示范,以纠正姿式。然后,他边击拍子边叫学生做节奏练习,还叫他们站起来做这种练习。教师的意图似乎是要做一种人体按摩,以锻炼人体器官的功能敏捷。同样,他又画了①和其他一些新奇的基本造型(如,②和③),并对这种表现形式作了一些因为所以之类的解说。以后他又开始谈论风,并叫一些学生站起来就风和风暴的主



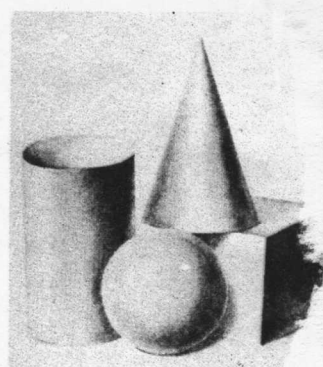
点



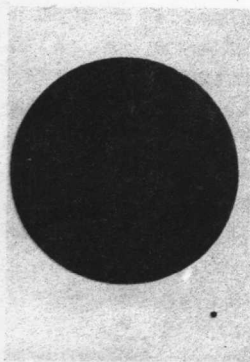
线



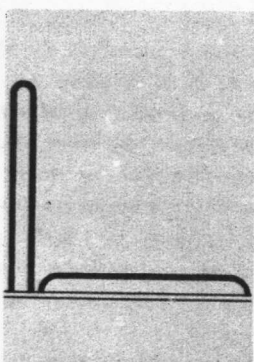
面



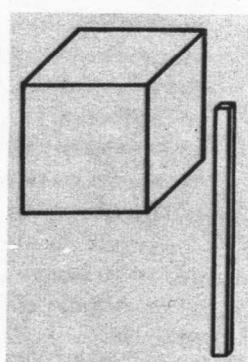
体 积



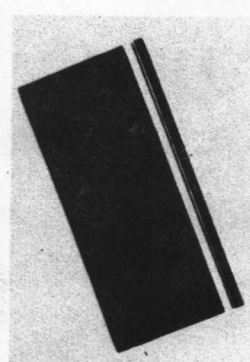
大—小



高—低

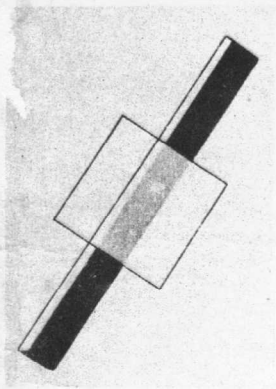


厚—薄

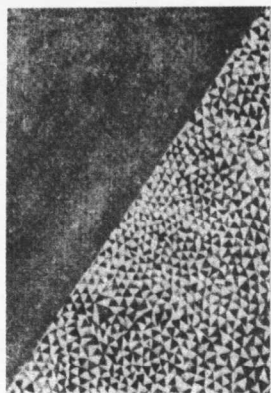


宽—窄

图 1



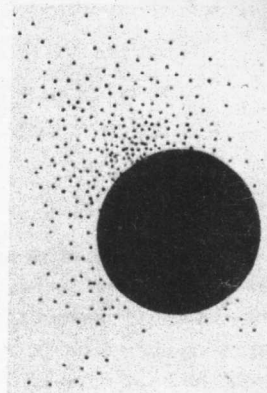
透明—非透明



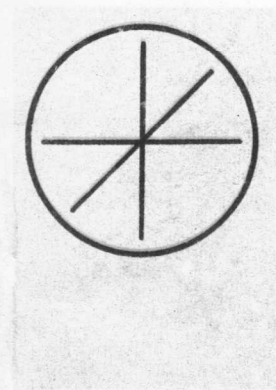
光滑—粗糙



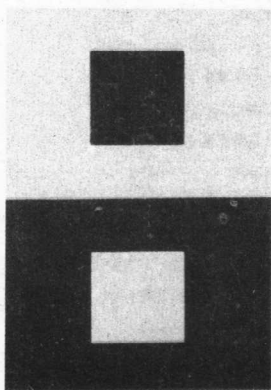
静—动



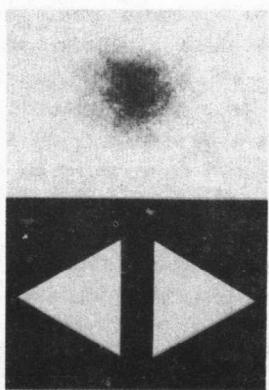
多—少



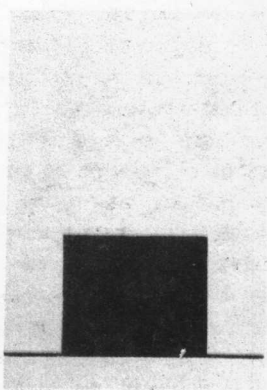
方向对比



明—暗



软—硬



轻—重

图 2

题要他们表达感觉。接着布置作业；表现风暴。他给学生十分钟时间做这个练习，然后就是检查作业和苛刻的评价。接下去又是练习。纸撕了一张又一张，满地都是。有些起劲的学生上一次课要用去好多张纸。最后，大家都有点累了，他就给他的基础课程班同学布置回家作业——同样的练习……”。

我的构图理论基础就是普通的对比理论。明暗对比，材料与纹理的学习，形式与色彩的理论，节奏以及表现形式的探讨和论证都着眼于对比效果。发现和例举对比的各种可能性始终是最令人兴奋的课题之一，因为学生会认识到，展现在他们面前的是一个崭新的世界。这类对比有：大——小，长——短，宽——窄，厚——薄，黑——白，多——少，直——弯，尖——钝，横——竖，对角线——圆，高——低，面——线，面——体，线——体，光滑——粗糙，硬——软，静——动，轻——重，透明——非透明，连续——间断，液体——固体，甜——酸，强——弱，响——轻，以及七色的对比。所有这些对比都得细细研究（见图1、2）。学生必须从三方面来学习对比法。他们必须用自己的感觉去体验这些对比，动脑筋使它们具体化，然后是进行综合性的实际创作。黑——白，大——小，冷——热是诸对比中最有说服力的对比范例。正如我们星球南北二极之间的世界展现着生命和美，人们在极性对比之间的等分中找到的是对比世界的生命与美，在艺术中应用明暗对比的可能性在于黑白色调的种种丰富变化。黑与白是相辅相成的一对关系，而不是明暗特征的二极。其他一切对比的极也是同样的道理。

阿道夫·赫尔佐在斯图加特的讲课，给我的深刻印象就是强调学习古典大师。了解古典大师的创作方法是有益的，它能够提高学生对画面秩序和布局的认识，以及对节奏和质感的感觉。但假如没有清醒的自我评判，这种学习方法则可以是前进道路上的有害障碍。学生所学得的仅仅是学院式的临摹而已。我每次让学生在对比形式节奏或色彩原理进行讨论之后，就要求学生分析有关的名作，以使了解不同的大师解决某个问题的不同方法。当一位钢琴师首次通过弹奏去体验某一乐曲时，他的目的不是按照作曲家的要求去演奏每一音符和节奏，而是要努力在整体上把握作品的基本精神。只有在经过大量细致而艰辛的研究之后，他才有希望达到确切的艺术处理。因此，我在让学生深入学习了表现形式诸问题之后，再要求他们通过黑白幻灯片去分析格吕内瓦尔德（Grunewald）的《耶稣的磔刑》。学生必须象钢琴家一样通过移情作用，去再现那幅绘画作品所表现的悲剧。1923年由于我的一堂作品分析课，使格罗皮乌斯

宣布,他不再为我的教学法而对政府负责。对此,我不作任何辩解,毫不犹豫地决定离开鲍豪斯。

1926年我在柏林创办了自己的艺术学院,学制二至三年,学生有画家、版画家、建筑家和摄影家。我在那儿可以使学生比在鲍豪斯基础班的那一学期更全面地掌握构图的基本理论。1931年,克雷菲尔的丝绸和丝绒业巨头要我办一所纺织设计学院。办这样一所学院要求我必须符合工业专科学校的要求。除了一般的艺术学习,学纺织设计的学生还得上工艺课。我担任了柏林和克雷菲尔德这二所学院二年的校长。

由于纳粹的骚扰,我于1934年解散了我在柏林的艺术学院。克雷菲尔德国立学院所取得的巨大成就也没能使我省遭攻击。要是继续担任该学院的院长,我就得加入德国籍。我觉得这是无法接受的,于是在1938年离开了克雷菲尔德。半年后,我有幸负责苏黎世工艺美术馆和苏黎世工艺美术学院,并于1945年担任苏黎世丝绸工业附属纺织学院院长。我在那二所学院每周只上半天课,因为组织和行政工作占居了我其余的时间。

本书所例示的学生作品,时间跨度很大,都是来自我进行过教学的地方——维也纳的艺术学院,魏玛的鲍豪斯,柏林的伊顿学院,克雷菲尔的纺织设计学院,苏黎世的工艺美术学院和纺织学院。在1923年魏玛的鲍豪斯艺术展览中,展出了许多基础课程班的作品。许多作品都在没有我合作的情况下,发表在鲍豪斯所出的各种书籍中,而那些来自基础课程班的作品,我只能遗憾地说,其图例解说常常不是误述就是不全面。本书中的许多图例来自在柏林的艺术学院,但这并不意味着维也纳、魏玛、克雷菲尔德或苏黎世诸学院就没有这些或类似的习作。

在我的“日记”簿中,有许多复制于1930年柏林学院的素描和图例,这些素描和图例所处理的都是我作为画家和教师所碰到的形式的色彩的运用问题。鉴于我的色彩理论都已在1961年出版的《色彩艺术》一书中陈述,所以本书对色彩问题只限于提纲式的述要。

本书的宗旨不是作为系统的教学大纲,或是作为系列主题让学生在课堂上模仿。它的宗旨在于我的教学方法的精神。我在1918年第一届学生作品展上曾用老子下列的话作为开幕词:

三十辐共一毂,
当其无,
有车之用。
延直而为器,
当其无,

有器之用。

凿户辅以为室，

当其无，

有室之用。

故

有之以为利，

无之以为用。

明暗对比

对从事美术的人来说,明暗对比是最具表现力和最重要的构图方法之一。学生必须首先明白,一切对比效果都是相对的,一根线条的长短取决于它与另一或长或短的线条的关系。在一幅构图中,假如有一个小而明亮的图形作陪衬,那么一个大而暗的造型便会显得更有意义。一种灰色调显得明还是暗,取决于它与另一更暗或更亮色调的对比。如果说构图的基础便是某种对比,那么这种对比关系就起着至关重要的作用。人们必须选择二种对比成分,这样它们才会是一种确切的表达。

作为学习明暗对比的入门练习,我要求学生画一白一黑二个圆。学生们很快认识到,在白纸上画一个圆并不说明这个圆是白色的。只有在该圆的周围都用上较暗的色调时,才能显出那是白色的圆(见图5)学生还可以通过考察和确定该圆与周围色调的明暗对比获得教益。他们会看到,即使是明淡的灰色调也可以起到黑白对比的作用。我在本书中将只涉及明暗对比的特征及其黑白变化的展现。色彩的明暗对比问题详见我的《色彩艺术》。

教师应该先给学生提供能够通过自由感知和想象而理解的主题,然后布置带有具体要求的练习作业,让学生动脑子去完成。墨和软炭笔是用来产生黑白效果的有效工具,因为它们使用起来得心应手。这类练习的主题可以是白色的杯子、黑色的茶托和白色的鸡蛋(见图6)。其他的主题还可以是带有黑白点色的鸡或猫,或是以黑色松树作为陪衬的白色洗衣店或雪景。

大多数学生的困难在于难以把握不同程度的明暗色调,因而无法确切加以表现。为了提高感知和表现力,必须让学生制作色调对比图。这种练习不仅使色调更纯,同时也能提高感知力。色调的划分不能用白线或黑线,每一级颜色只能是一种色调。我发现,敏感而有才气的学生能够在黑白之间例出44级色阶。明暗的“和音”构成既可以是同样大小的色块,也可以是不同比例的块面。这种构成使学生认识到,各种程度不同的明暗变化、色调的和谐,都具有重要的作用。图7的构图示例,其难处就在于不同的色度必须运用于不同大小的块面。学生在展示特定的表现形式时,必须全力注意色调关系的对比。学生可以通过分析绘画去提高对不同色调的感知。图8就是一幅分析哥雅(Goya)的一幅绘画的习作。它把那幅画划分成众多小方块,以让学生能够更为细致地考察绘画的每个构成部分。

明暗对比是处理亮部和暗部以及三维空间形式的理想手段。它在对客体的学习中具有运用意义。我们必须牢牢记住,基本依赖于明暗效果的构图决非产生于线条轮廓,因为