

造型与形式构成

包豪斯的基础课程及其发展

〔瑞士〕约翰·伊顿著 曾雪梅 周至禹译



天津人民美術出版社出版发行

新华书店天津发行所经销 天津人民印刷厂印刷

1980年6月第1版

1980年5月第1次印刷

开本：787×1092毫米1/20印张：7.8

印数：0001—3000

ISBN 7—5305—0207—7/J·0207 定价：11元

造型与形式构成

包豪斯的基础课程及其发展

〔瑞士〕约翰·伊顿 著

曾雪梅 周至禹 译

天津人民美术出版社



约翰·伊顿（1888—1967）瑞士人，25岁时决心从事艺术，潜心于抽象构成6年之久。1919年应包豪斯造型学院院长格罗彼乌斯之邀，执教于刚创立不久的包豪斯造型学院，负责主持各专业普修的造型艺术基础课教学，历时4年后自己创办柏林伊顿学院。历任苏黎世美术工艺学院院长、美术馆馆长等职，在革新艺术教育方面卓有贡献。

目 录

前言	7
序论	9
明暗法	22
色彩理论	24
造型材料和质地研究	44
形态的理论与实践	65
韵律	99
表现的形	102
主观的形	105
附录 伊顿：在包豪斯内外	146

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。一个手臂痉挛的人,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,但必须用力呼气。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。

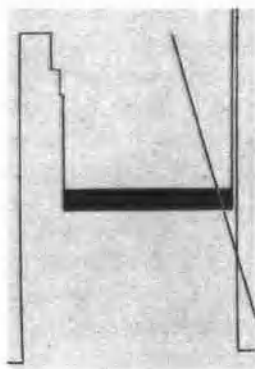
在深入讨论某个主题时,我总是坚持经验、感知和实践能力的原则。我的首要目标是以个人观察去唤醒对主题的充满生机的感觉。集体素描练习是日常课题。学生在老师的讲解下理解主题,然后才去完成作业。

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:

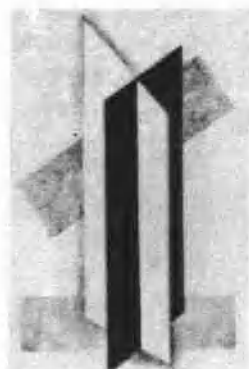
“伊顿来回地踱步,然后走向有一块画板和拍纸簿的画架。他拿起一支炭笔,身体绷紧,好象憋了劲,然后突然作画,一下,二下。拍纸簿页的上方出现了二条有力的平行竖线,然后要求学生做同样的练习。接着,老师便检查学生的练习,并叫某个学生做示范,以纠正姿势。然后,他边击拍子边叫学生做节奏练习,还叫他们站起来做这种练习。教师的意图似乎是要做一种人体按摩,以锻炼人体器官的功能敏捷。同样,他又画了①和其他一些新奇的基本造型(如,②和③),并对这种表现形式作了一些因为所以之类的解说。以后他又开始谈论风,并叫一些学生站起来就风和风暴的主



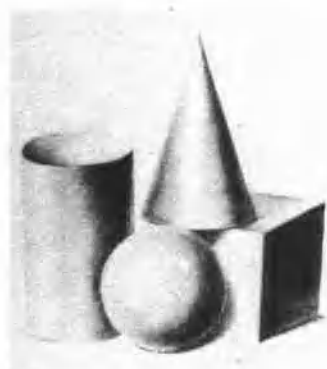
点



线



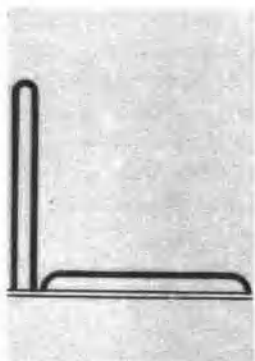
面



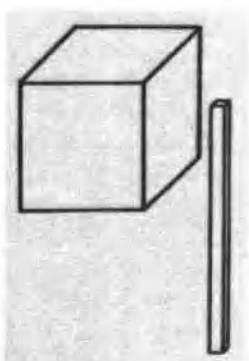
体 积



大—小



高—低

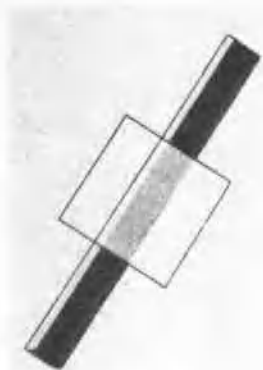


厚—薄

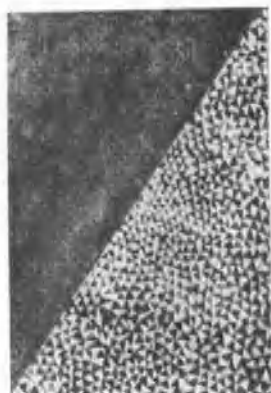


宽—窄

图 1



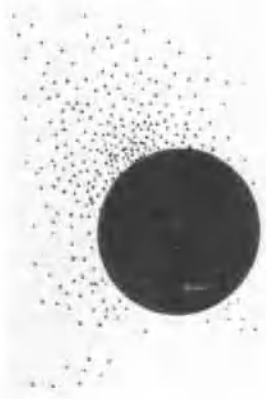
透明—非透明



光滑—粗糙



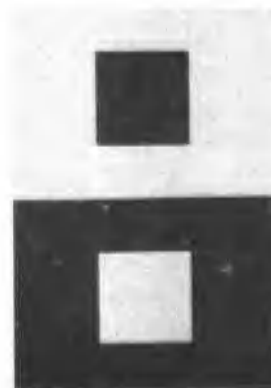
静—动



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千变万化，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，以使学生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，他才会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免遭攻击。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。

埏埴而为器,

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“和膏”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

块面的色度与和谐取决于明暗对比的力度。块面的明暗效果与线条轮廓的明暗效果,在本质上存在着巨大差异。暗的造型配上亮的背景和亮的造型配上暗的背景都可以起到明暗对比的效果。然而在一幅绘画作品中,明暗构图可以相辅相成。带有暗色调的亮构图和带有亮色调的暗构图同样引人注目。这类明暗结合称为“反差”(见图13)。

为了加强学生对色调变化的感知,我要求学生创作不同色调的非具象色块。当班里的所有作品都拿出来进行比较时,学生们自己就能轻易地区分好坏。他们必须以自由的想象去解决问题,从而认识隐含在色调变化中的各种可能的精神表现;如“白霜复盖的树”(图14)、“风暴”、“黄昏”、“路灯下”这类习作。

通过对明暗变化及其在新旧名作中的构图和表现的可能性进行分析研究表明,明暗对比在绘画中不仅有用而且非常重要。艺术家的气质决定着他能否以一种明确有序的构成方式去运用明暗对比。能否从纯视觉的角度去处理明暗关系,或是把它作为一种高度敏感的表现方法。举例来说,乔托(Giotto)就曾在他的绘画中,把明暗对比看作类似于建筑因素的构成方式加以运用(图18)。

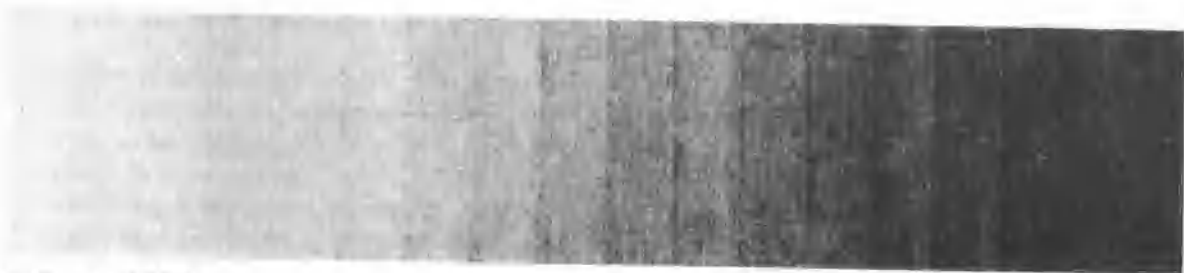


图3: 色度变化



图4: 明暗协调

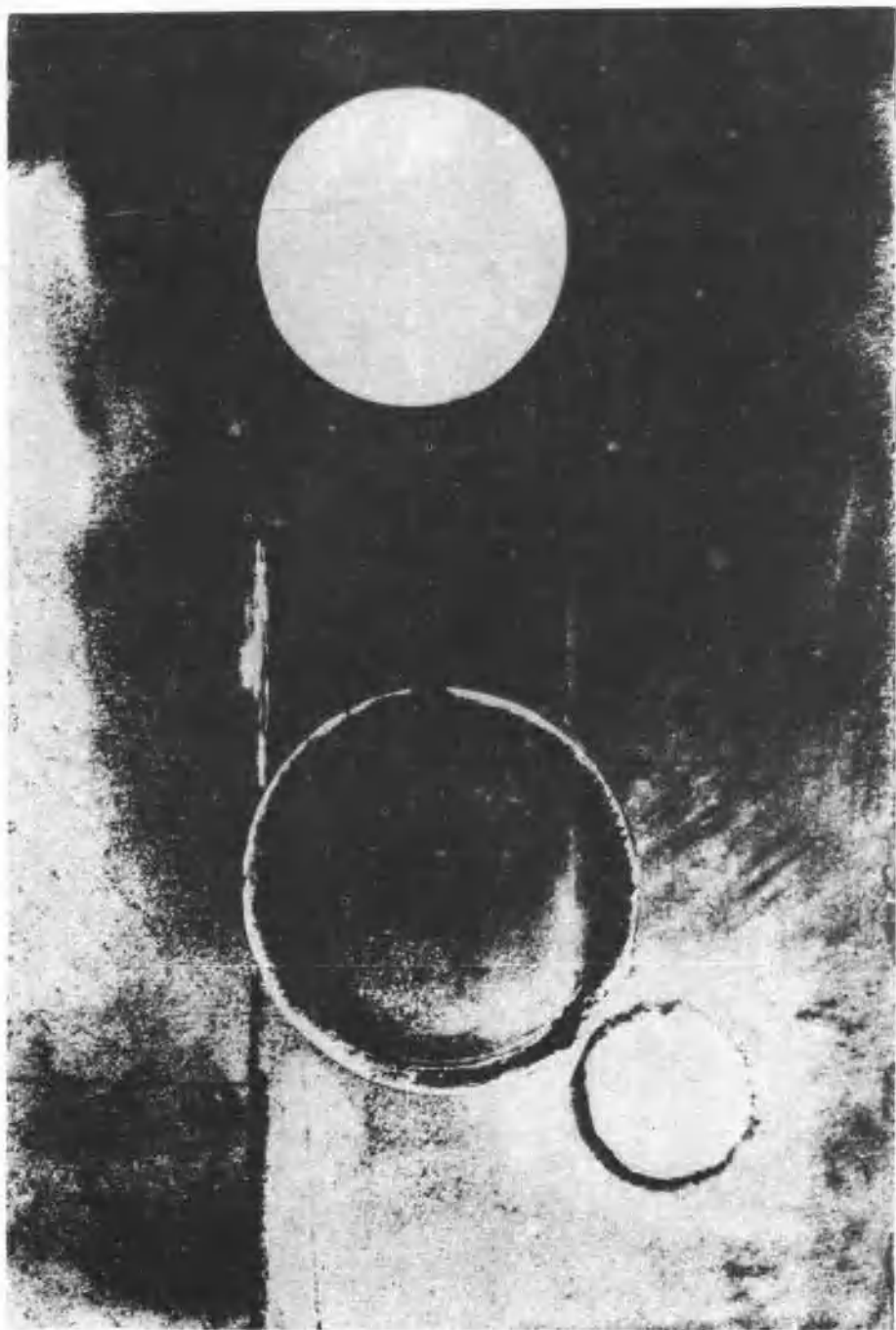


图5：黑白圆形块面构图 作者：迪克(F.Dicker)，魏玛，1919年。