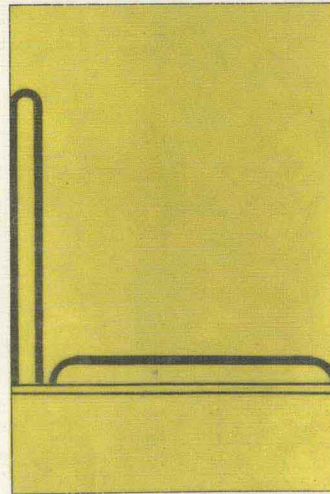
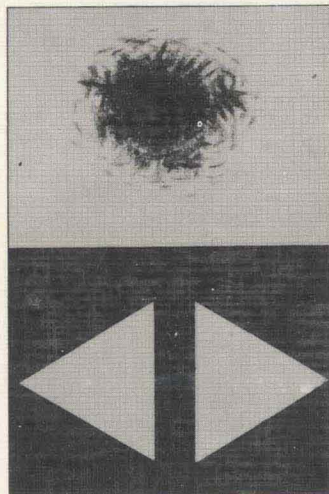
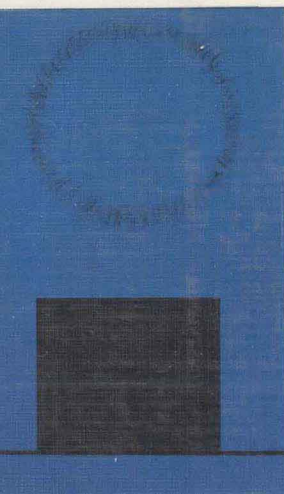
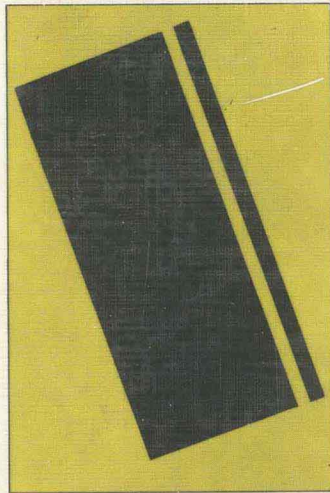
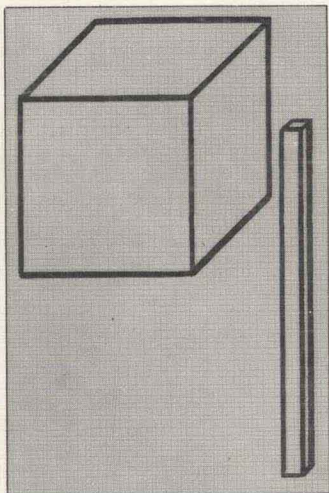
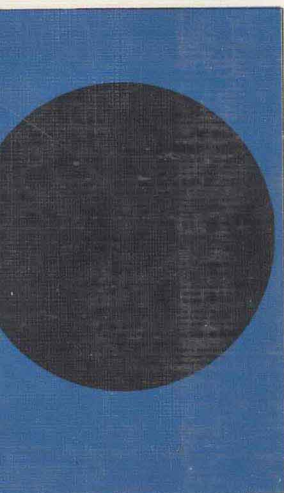


造形藝術的基礎

包浩斯的造形原理及展開

約翰·義庭 著

王 秀 雄 譯



美術設計叢書  大陸書店

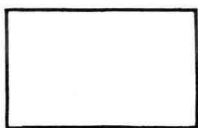
造形藝術的基礎

包浩斯的造形原理及展開

約翰·義庭 著

王 秀 雄 譯

版權所有



翻印必究

造形藝術的基礎

行政院新聞局局版臺業字第〇九一八號 中華民國七十一年十月十六日七版發行	原著者 約翰·義庭	譯者 王秀雄	發行人 張紫樹	地址 臺北市衡陽路七九號	發行所 大陸書店	地址 臺北市衡陽路七九號	電話 三一三九一四·三三三〇七三號	郵政劃撥帳戶 一五四八號	印刷者 紅藍彩藝印刷股份有限公司	地址 臺北市西園路二段281巷5弄3號
--	-----------	--------	---------	--------------	----------	--------------	-------------------	--------------	------------------	---------------------

定價新台幣120元

譯者序	
序 論	7
作為造形基礎用的明暗	27
色彩學	51
造形材料與材質感	56
形態的研究	93
造形與節奏	147
自由感情之表現	167
主觀的造形活動	199
謝 辭	211
約翰·義庭年譜	212

譯者序	
序 論	7
作為造形基礎用的明暗	27
色彩學	51
造形材料與材質感	56
形態的研究	93
造形與節奏	147
自由感情之表現	167
主觀的造形活動	199
謝 辭	211
約翰·義庭年譜	212

文化是時時刻刻在進步中，做爲文化中一環之美術更是呈顯蓬勃發展之現象，因此我們美術教育亦應隨着時代之進步，銳意求新才對。墨守陳規，雖一時能蒙蔽世人，可是終敵不住時代的大洪流。包浩斯的教育，雖離今日已有四十年之久，可是其精神，其富於革命性之美術教育，仍爲今日國際間實施新美術教育時之借鏡。讀此書，譯者有所感懷，故書序，以暢心中之言。

民六十年春，於師大

王秀雄識

譯者序

一提到「包浩斯」(BAUHAUS),大家都對這所學校產生兩種敬佩的念頭：

第一是,「包浩斯」的教授群。

第二是,「包浩斯」所實施的嶄新的教材與教學法。

關於包浩斯的教授群,那是集當時歐洲最有創意的藝術家於一爐的。例如校長「W·格羅畢烏斯」(W·Gropius)是現代建築思想之革新者,其拋棄傳統性的裝飾建築,力主以機能主義、形態主義為主的建築,實開拓了二十世紀新建築之路向。於德國「德蘇」所建立的「包浩斯」校舍,乃是邁進新建築之里程碑。

「康丁斯基」(W·Kandinsky),這位抽象畫大師,也在包浩斯展開了他的藝術教育與藝術活動。「康氏」有名的兩本著作,「藝術的精神」與「點·線·面」,均在包浩斯任教中所著作的。

「包羅·克里」(Paul·Klee),其詩意般的藝術,捉住了我們現代人所缺少之感情,能讓我們恢復到小孩子的天真無拘的境界上去。「克里」的,「藝術教育是教不來的,只能從創作中去學習」,這種思想實際地在包浩斯實施了。

其他,如構成主義大師「摩赫利·拿基」(Moholy Nagy)與目前擔任西德「烏魯姆」(Ulm)造形學院院長的「馬克斯·畢魯」(Max Bill)……等,都是任教於包浩斯。但捫心而問,若無校長「格氏」的銳意求新、力主美術與工業之結合,及物色富於創意之教授,提倡新教學法的話,包浩斯勢必成為默默無聞的一所學校,設計與設計教育,就不能看到如今之面貌了。所以包浩斯的顯赫於世,成為今日設計教育與美術教育之藍本,「格式」之功勞應居首。

對於「包浩斯」的教授,尤其對「康丁斯基」、「包羅·克里」與「摩赫利·拿基」的藝術,及對「格氏」之建築設計與「馬克斯·畢魯」的工業設計,由於有許多畫冊陸續輪進,本省學者都對他們的藝術有所稔知,惟獨對在包浩斯所實施的教材及教學法內容,還是保持陌生的態度,對革命性的包浩斯美術教育仍是理解不夠,這是何等遺憾的一件事啊!譯者鑑於此,乃力譯於1963年出版的「約翰·義庭」所著「造形藝術的基楚」(Mein Vorkurs am Bauhaus" Gestaltungs und Formenlehre.直譯:「我在包浩斯的美術教育工作」造形與構成之學習),做為此間欲渴求此種知識者之參考,同時對新

的美術教育算畫了一些介紹之任務。

「約翰·義庭」教授是，包浩斯創立時（1919年）就進入該校的，1923年因與董事會之意見不合，毅然地離開包浩斯，自己創辦學校，繼續地實踐他的教育理想。

實際上，包浩斯之課程內容是出自於「義庭」教授之手，「義庭」不在包浩斯任教時，該校仍是依「義庭」所計劃的課程內容做為施教之目標，由此可見他在包浩斯所奠下的根基是何等堅固！

「義庭」教授在包浩斯所擔任的課程是「基礎課程」，這是不管將來從事於工業設計、建築設計、紡織設計或從事純美術工作者，當他們尚未分系前在一起課以他們半年間的藝術基礎教育，使其對美術的創作有全盤之認識，同時養成了優良的基礎之後，再根據學生之性向來予以分系。這是顧到了將來學生畢業後所設計出來的東西，不要太偏向，各種設計品與各種設計品間，還要維持連繫關係；以及現代的美術不僅注重繪畫，對材料、材質感之表現與應用也該同等重視，深謀遠慮的這種眼光，多麼令我們感佩。

素描是從事於造形藝術者，最重要的基礎，這是誰都不能否認的。但，捫心自問，傳統似的石膏像素描與人體素描，能應付得了今日美術之發展嗎？今日美術，其最大之特徵在於捨棄自然之模倣，用人工重新造形去解釋自然之精神。形象與明暗之正確描寫，固然很重要，但對抽象造形之培養，也不亞於前者。「義庭」教授認為美術的基礎者，不僅是傳統式之素描，並且對材料與材質感之表現，形態與節奏之研究，必亦能成為美術的基礎。所以，他所實施的基礎教育裏，把名畫拿來做「抽象造形與明暗之分析」對象（第37頁、第49頁），以及那些有節奏感之造形訓練等（第四章與第五章），都是富有革新性的基礎教學。

今日，我認為對「素描」所下的含義，要有擴大之必要。形態與明暗的正確描寫（傳統性素描），固然是素描；然而，能充分表現出作者意涵之造形（不管它是抽象或半具象或具象）及明暗，甚至節奏與材質感之適切表現的訓練，亦應歸入於素描的含義裏。換言之，凡能成為美術基礎的一切造形活動，都可稱它為「素描」。

序論

教材及教學法若得其法，能適中學者欲所得到的核心問題，且把他們學習之情緒提高，同時能啓發出他們的靈感時，這段上課內之活動以及那充實的創造過程，是絕不可能再度重演的。

與我在上課中所產生的各種活動比較，我深深地痛感到要把上課內容記述下來是件很困難並且永遠做不好的事情。尤其，觸及到造形教育中的創造問題時，藉文字來記述是永遠達不到完善之境界的。

我沒有辦法把學生們的精神活動、調和、抑揚、節奏、造形語言、場所與時間、以及那些充滿了生命力與興趣之氣氛，在這裏完全再現出來。可是這種記述不可能的東西，實是醞釀出創作意欲來的那些重要的生命踞動力之化身。

我授課時，很注重學生們直觀的發現，我本身所噴湧出來的那種對造形美之熱忱，無形中刺激了他們學習與探究之意欲，我上課完全是以這種從內心噴湧出來的感動為基礎的，與預先計劃好的教案式教學法比較起來，可說是有天壤之別。實際上，我教出來的那些優秀的學生，是他們完全根據各自之直觀，自己開拓了他們的新路子。表面上模倣我的作法，或反覆我的路程者，實際上就不可能熱衷於他們的研究活動。然而，我在這裏發現的方法，不一定都是新的東西，其中有些東西是過去之美術家常做為他們製作之根本原理的，我不過是把他們之原理藉嶄新之表現形式把它復活而已。如何利用新之表現形式把那些基本原理復活，也值得重視的一件事情。

我對教學法能培養出洞察力來者，歸功於當年就讀於高等師範學校時，受了那位善良寬宏的校長潛移默化之結果。他啓示我，孩子們的天真爛漫、樸素無華的心情，能創作獨創性的繪畫、作文以及音樂出來。所以，1908年當

我執教於瑞士一小鎮的小學時，我儘量保持小孩子的童真無拘之態度，絕不傷他們的自尊心。實際上，我本能地領會到一切的批評與訂正，只會破壞小孩子之自然的創造活動以致傷害他們之自尊心而已；對他們的活動加以稱讚與獎勵，才能促進他們創造力之發展，我從教學中深深地體會到這種事實。

經過一年之努力經營，我在班上建立了有家庭情調並且感受性豐富之學習氣氛出來。可是，有一天督學來了，這一位督學察看了學生之作文簿後，拿了其中兩三本，來勢洶洶地說：「如此笨拙的作文，需要修改才是做為一個老師的任務」，如此嚴厲的申斥我。「我卻認為無論何時，添削或修改小孩的作文，不但傷害小孩之自尊，並且只會破壞他們天真爛漫能創作故事的創意」，我如此回答。「那麼遇到小孩寫別字或用錯詞句時怎麼辦？」，他繼續追問。「我把他們的作文細吟後，把錯誤的地方記載筆記簿上，然後當發還作文簿時，全班上針對他們錯誤的地方加以討論，然後把它整理在黑板上，再令學生按照 A. B. C ...之順序排列在原有之筆記簿上。經過一、二禮拜後我必來一次像這種用錯詞句或錯、別字之考試。如此短短的一年間，他們就學會數百詞句之正確用法或單字之正確拼法」，我如此說明。

人類活動的任何一種領域裏，天賦之才能方是決定成功的重要因素。這種天賦之才能惟有賴於具有教育才能之老師（意味着對教育具有天賦才能之教師），方能把這種不可思議的寶藏挖掘出來。所謂教育就是發現保護甚至引出小孩這種與生俱來之才能，尊重人權是教育之開始，亦是教育的最終目標。教育是種極大膽之冒險事業，尤其美術教育更是如此，因為美術教育是針對人類之創造力來施教的，理解個性，尤其對個性下直觀性之理解，乃是從事教育者不可或缺的必須條件。換言之，做為一個教師必須對學生之稟性有所認識，對天賦有所理解，而想辦法把他們之才能發展下去。只按照教學計劃給學生施於呆板機械式之教育，等於電視之轉播站，更等於只能按照配方配藥之藥劑生或成藥販賣商，藥劑生絕不可能成為醫師一樣地成為一個成功的老師。

1910年，我在日內瓦開辦了自己的美術研究所時，當時的美術學院還是施行着中世紀傳下來的舊美術教學法。教授常對學生們示範着他自己之製作方法，而學生們常機械式地模倣教師之製作方法。所謂優秀的學生，乃是意味着最成功地模倣教授的工作的人。我失望之餘，回到「貝隆大學」擔任中等學校美術教員研習之講師職務。這個時候，使我得到了從貝隆到荷蘭旅行之機會，途中我在科隆觀摩到「分離主義」(der Sonderbund-ausstellung)之美展，由於這次之刺激，我決心放棄教師之工作，而決意做為一個畫家。我自覺到自己還缺少某種東西，須要學習，因而懷着滿腔熱忱到日內瓦，求教於「吉拉爾教授」。我在「吉拉爾教授」底下研習到一種以後對我的工作有決定性之課程，那就是幾何學的造形要素與各種對比構成的新研究方法。

從1913年到1916年，我移樽就教於「修特多」的「亞道夫·赫魯茲爾」教授門下，在這裏我研習了繪畫之構圖法以及色彩學之基礎等。

「赫魯茲爾教授」的講課是，特別對昔日大師之畫面構成法以及其製作中如何應用明暗問題，有很明晰之解釋。他是對「藝術之表現技法」與「效率性高之教學法」傾畢生之努力去探討的人，同時他亦是個對新的東西發生極大興趣的人。我在赫教授門下結識了以後成功的許多藝術家，像「阿伊達·科爾可維斯」、「奧斯卡·修煉馬」、「維利·包邁斯達」等都是我的好朋友。此時，不管那恐怖的第一次世界大戰的爆發，我們這羣人仍對那些造形藝術，尤其對立體派或未來派等藝術發生極大之興趣，對它日夜交換意見、討論，並加以思索。從1915年到16年的兩年間，我埋首研究幾何學的抽象形態構成，以及以自然物為素材來直接黏貼在畫面上(法文叫做 Montage)的造形方法。「赫教授」為了幫助我的生計起見，特別撥給我初級課程，令我教那些入門之學生。

起初我的製作態度深深地影響到學生，可是不久學生們紛紛提出許多問題，不得不令我對藝術教育的問題也下一番苦工去研究，到最後我的研究還算滿足學生們所提出之質疑了。

1916年，我答應了一位女學生之邀請，移住到維也納。此時那殘無人道之戰爭仍繼續着，整個市區充滿了緊張與憂鬱之感覺。我爲了幫助畫業起見，在這裏仍然擔任美術學院之授課，以維持我之生活。維也納美術學院之學生數，以後次第增加，我對他們常課以新課題，並且給了他們充實而滿足的指導。

這種新課題乃是對「幾何學的節奏形態」、「比例」與「造形表現中的構成問題」做徹底的研究，並且對「主觀形態」以及纖維性之材質感等問題做深刻之探討。在當時來說，這些研究都是新的嘗試。

對於極端對比的造形要素，加以理論上的追究與整理，與此並行的對「輻射」與「集中」構圖問題之實驗性研究，給學生們帶來驚人之收穫。我本人因愛好慎密的構成理論，對於幾何學的抽象繪畫之製作就發生極大之興趣，而埋首研究它。同時，我親身體驗到那些創造的自律活動在藝術創造之過程中扮演了很重要的任務，這種事實。

此時，「格羅畢烏斯夫人」對我之藝術以及革新的造形教育寄與很大之關心，於是1919年之夏天，邀請我到她家與「格羅畢烏斯先生」見面。當時，「格氏」(W. Gropius)就任「威瑪」的國立包浩斯造形學院的院長不久，他全權被委託如何建立學校的一切任務。他看了我的繪畫以及學生們的研究作品後，很誠意地敦請我擔任包浩斯教授之教席。包浩斯吸引我的地方乃是那些教室以及畫室，包浩斯當時創立不久，一切設備還是不充實，但至少不必耗費大規模的破壞工程以除去陳舊之設備，反而輕而易舉地能添加新的設備或是建設新的設施。由於這種希望，於是我答應了。當時，與我一樣答聘爲包浩斯之教授者只有兩個人，那就是「格爾哈特·馬爾克斯」與「利奧奈·費寧格」。公元1919年當時，大家對包浩斯的教育目標以及教育方法，還沒有多大之認識，最多對「格氏」發表之「包浩斯宣言」微略知道而已。在這宣言文中，「格氏」如此說道：

「一切造形活動之終極目標就是建築。建築師、雕刻家以及畫家，他們的工作必須返回到手工藝(das Handwerk)的境界才行。——藝術家與匠人之

差異，在本質上來說並不存在的，所謂藝術家乃是手工藝技術家發展到較高境界時化身而成的——不純粹地走技巧的路，而適當地學習工作技術之基礎，這對任何藝術家來說，都是不可或缺的條件，並且那些創造性的造形活動之泉源就存在在這裏。」

由於我的轉職，在維也納美術學院就讀的14位學生，例如「K·奧貝克」、「J·布洛伊亞」、「M·追列尼斯」、「F·第卡」、「C·利波維克」、「V·諾義曼」、「O·奧克尼斯卡」、「G·巴布」、「F·布洛布斯特」、「F·靜卡」、「F·史卡拉」、「N·史路茲基」、「M·鐵里·亞特拉」、「A·沃蒂茲」等人，於1919年夏天也追隨我到「威瑪」去，這些人，就構成了包浩斯基礎課程班之核心。從德國各地，爲了要參加從1919~20年（半年）之上課，男女老幼具有不同學歷與經歷之人，紛紛提出他們之入學申請書。其中大部份之申請者，已經在學於普通的美術、工藝學院或美術大學。爲了得到入學許可證起見，他們所提出之作品，大多來說並不能表現出他們的個性來者，所以欲審查出申請者之才能與性格，是件頗難之工作。

在維也納執教的時候，藝術創作意欲很強，可是他天賦之才能與個性還在半睡狀態中之學生，對這些人我都很成功地能喚醒他們天賦之才能與個性，及提高他們的獨創力。有了這種經驗，於是我懇請校長准許凡對美術具有很大興趣者，只要申請全部以暫定入學之資格，施於半年（一學期）的基礎訓練，視其結果來定取捨。這種半年的基礎訓練，我們稱它爲「基礎課程」，所以這種「基礎課程」並不意圖着藉特殊之教材與教學法來達到某些特殊之教育目標者，而是培養出做爲藝術不可缺的豐富之美術感受性與表現技巧而已。1919年秋天，受校長「格氏」之託，我擔任了這種「基礎課程」之管理與指導。「格氏」是位寬宏大量之人，所以「基礎課程」內的一切教學內容與選定科目，都給我完全的自由去決定它。

我在「基礎課程」裏，設定了三個教育之目標：

- 1、自由解放學生之創造力，發展學生天賦之藝術才能。從經驗與認識中，使學生走向真正的藝術製作方面去。從一切的因襲脫離，使學生有勇氣走向自由創作的路程。
- 2、幫助學生容易地選習他的專攻科系起見，儘可能地利用實際上之材料來練習構成，並多加注意對材質感之實習。木材、金屬、玻璃、石材、黏土、纖維等材料儘量地給與每個學生有實習之機會，以此來探討學生之個性何者是適合何種之分野，以致能發展他們之創造活動來。可惜的是，當時包浩斯的「基礎課程」裏沒有這種專門之設備。若有的話，學生就從鉋、鋸，煉鑪，彎曲以及銲接各種材料中能學到許多手工藝的基本技術了。
- 3、爲了學生將來能做一個藝術家起見，教授給學生做爲造形藝術家所必須的技術以及其基本之原理。透過研究形態與色彩之諸原則後，把學生之觀察力發展到客觀的世界上去。有關形態與色彩方面，有者屬於主觀的表現，有者客觀的表現，這兩種不相同之表現實是呈多樣之面貌相互交錯着，那麼從研究製作之過程中，使學生能注意到這種現象。

爲了能修完這種「基礎課程」，我安排了一個學期（半年）之時間，讓學生充分地探討他之性向。「基礎課程」修畢後，接着進入專門分野之訓練。在專門職業之訓練課程裏，他們將要學到專家之造形技術，將來如何能把美術與工業結合在一起，以及擔負共同製作時所必須之技術等教材。第一圖是表示1923年時包浩斯所實施的教育課程，我在造形技術課裏所重視者，將具有各種各樣的素質與才華之學生，使得他們之技術活動適合他們之個性。惟有專業能適合自己之個性，才能激勵學生獨自之製作活動，才能醞釀出創造之氣氛來。

藝術之創作本來就是純與誠的，學生對他與生俱來之才華具有自信心，最後能發見他之專業是適合自己之個性時，那麼我在「基礎課程」裏所注重的個性開發，其目標就算達成了。

具有各色各樣才能之學生，在他們修習造形技術課時，均能表現出各種不

相同之反應，並發揮了適合於各自性格之才華出來：有者，在明暗表現方面呈現出優秀之成績來，有者在形態方面，有者在節奏感方面有優越之表現，更有者在色彩方面、均衡與構成、材質感、空間與方向之感覺、立體感（量感）等各自發揮他之獨特性了。因此，我能在學生中識辨出何者屬於明暗型學生、何者屬於節奏型學生，金屬型學生與玻璃型、木材型學生等。然而，一個類型並非單純的，它是學生們與生俱來之才華與傾向所複合而構成的，所以在某些意義上亦可說，它是學生個性之流露與後天學習具體化之結果吧！鼓勵學生們研習他們的造型技術，如何以成功的教學法來啓發他們之個性，使得他們專業化的造形活動能與個人之才華與興趣結合為一體，在此方面之探討，我的教學法可說收到極大之結果了。

總之，我的教育重點完全投注在，學生之創造力與技術能自由發揮這一點上。從這點再引伸，進一步的考慮他們之技術能配合實際社會之要求，如此他們之創作力對實際社會與經濟發展才有所貢獻。相反地，一開始就要求學生根據市場調查與配合現實條件下，研究目前社會所需要之技術，這種短視急尋功利之教育方法，到最後總不能培養出創造力很強、富有自信心的造形藝術家來。

若，在造形藝術的研究上，須導進新理念時，必須考慮到它是否在精神、肉體、感覺、智力、技術與素質上帶來平衡之局面，再者上述的這些機能能綜合地發生作用與否，這些正是當欲導進新理念時必須慎重計劃與考慮之問題。包浩斯的教育目標是如何培養平衡的創造人材的，以此做準繩來決定課程之內容與所採用之教學法。做為一個造形藝術家，如何在文化上負其他之使命，在全人類中他擔任起什麼任務，負起什麼價值，這點正是我在教授會議上再三提出之教育目標。

第一次大戰後，政治上、經濟上之不安寧，無形中影響到我們之研究活動。大多數之學生在飢寒交迫中，對未來懷着強烈的恐懼與不安。我們雖擁有數