

談設計的基礎



造形教育

林品章

前言

在造形藝術活動或相關之美術、設計教育達到空前的時代來談「造形教育」，似乎是有點小題大作，然而，愈是平常而又普遍的問題，卻往往受到人們的忽略，而停滯不前。

台灣光復以來，隨著社會上經濟高度快速的成長，人們變得急功好利，加上政治情勢的不明，人們的眼光也變得短視，什麼事情立即有效，便吸引人們一窩蜂的追逐，於是學問上基礎的研究便乏人問津。好比是看到一朵美麗的花朵，就把它摘下插在花瓶上，雖然是得到了美麗，但也將短暫之間凋謝，如果能連根挖起並善加栽培，不僅得到了美麗，還可以把美麗不斷的延續下去。因此，做為基礎學問的造形教育，若能以這樣的心態來栽培它，必將更加的成長與茁壯。



莫內 乾草堆 1891年 油畫 75×94 cm 波士頓美術館 藏



康丁斯基 結合 1932年 油畫 70×60 cm 巴黎馬格畫廊 藏

造形教育

在美術或設計的領域中，有「平面造形」、「立體造形」、「造形原理」、「造形方法」……等等的專業

用語。這許許多多的「造形」，都在說明此時的「造形」是具備精心策劃與製作所呈現的具體造形。

但是「造形」也成為一般人在言語中經常使用的日常話。大自然中的每一件事物，都有其固有的形

態，此時把這種固有的形態稱之為「造形」也無不妥。

與「造形」相似的中文，有「形態」、「形體」、「形狀」等，與「造形」相當的英文有「Form」、「Shape」、「Plastic」等等。此外，「Formation」常被翻譯成課程名稱的「造形」或「造形形態學」時使用，而「德語中的Plastik，則有雕塑的意思，被當做立體造形。」（註1）

一般所謂的造形藝術，是指使用某種材料製作成可以看得見或可以感覺到空間形象的一種藝術，通常包括有繪畫、雕塑、建築、工藝等等。（註2）至於設計中其他的各項專業領域如產品設計、商業設計等，由於具有大量生產及實用性多寡的考量，是不是也可以稱得上造形藝術，則有見仁見智的看法。

造形藝術由於年代的不同，或是各人創作理念的不同，會有不同的造形樣式，此外，由於地域性的不同，也會形成不同的地域性風格，因此，從美術史的觀點來看，可以把造形藝術分成許許多多的派別或個人風格，而西方的油畫、中國的水墨畫、日本的浮世繪等等也因地區文化的不同而各有特色。

廣義的說，一切與造形藝術相關的教育，都可稱之為造形教育，諸如素描、繪畫、雕塑、版畫等等，此時的造形教育，簡單的說，便是美術教育。

但是，在中小學的普通教育中，或是做為各種設計相關專業領域的基本修養，不以繪畫、雕塑為訓練的核心，而單純的以形、色、材料、質感等等處理手法做為練習的基本課題時，才是真正之造形教育本來的意義。（註3）

因此，造形教育並不以美術中的描寫做為主要的教育內容，反而

以單純的造形要素，如點、線、面等等來企圖表現各種視覺的效果，諸如立體感、空間感、透明感、動感、平衡感、韻律感等等，透過表現與欣賞的互補過程，養成對造形感覺的獨立判斷能力。

造形教育一般以創造力做為要求的重點，但是創造力並不容易教，也不容易學，只有透過各種造形方法的傳授，激發個人的想像力，懂得自己去思考新的造形方法，並藉以創造新的造形。或是懂得善用方法，活用於其他的領域上。

造形教育的第二個要求重點是美感的教育，美感教育不僅要懂得什麼是傳統美，什麼是現代美，還要對造形所傳達之文化性以及各種抽象的造形語彙有所領悟。

當然，造形教育也要求技法的傳授，只是造形教育並不完全以培養專家為目的，因此技法的重要便次於創造力及美感的教育。

因此，為了貫徹造形教育的精神，而捨棄描寫的教育以及迴避容易產生移情作用之具象表現，這點往往也是目前從事造形教育者不明所以的地方。此外，更由於造形教育捨棄了描寫與具象的表現，因此在其獨立發展的結果，而被當做是抽象藝術來看待。如此一來，對於形態或畫面上的形、色、質感問題，也就能夠更客觀的站在客體（物）的立場來加以思考。

造形教育與抽象藝術

若把造形當做是抽象藝術時，則常常會引起人們有看不懂的聯想，事實上，並非如此困難，主要是因為過去我們的造形教育一直是

與美術教育中的描寫教育分不清楚，把造形教育當做美術教育，使我們對於抽象的造形望之生畏。雷因赫特(Ad Reinhardt)曾說：

寫或是談論抽象畫要比寫或談論任何其他的種類繪畫要來得困難，因為抽象畫的內容不是物體或故事，而是繪畫動作的有形表現。因此那些自己未曾對應用線條、色彩、空間結構以及空間關係作畫有過接觸的人，在瞭解抽象畫時，就有困難。（註4）

換句話說，如果能以抽象的感覺做為訓練主要內容的造形教育，普及的實施於一般的人們，那麼人們看到了抽象藝術時將不致於望之生畏，對於抽象藝術的欣賞應該是可以達到的。

把抽象藝術導入於造形教育中，主要是訓練學生對於形、色、材質感的客觀感覺，假使學生能夠超然而客觀的去面對形、色、材質等等的問題，或養成了可以獨立思考如何解決這些問題時，則對於往後隨著社會之需求或因個案之不同而千變萬化的問題，也將可以應付自如。當然，從廣的方面來看，美術的教育也有共通一致的地方，只是在教育方法與要求不盡相同的出發點上，對於未來應用於設計創作的發展，也必然會有所不同。

上述對於造形感覺的超然性與客觀性的說法，可以借著幾位著名抽象藝術家的自述或經驗中，體會出其精神之所在。

在康丁斯基(W. Kandinsky)的創造生涯自述中，有這麼一段小插曲：

在慕尼黑的時候，有一次我在畫室裏體驗到一種不

可異議的光景。薄暮正在消失，我剛畫完畫，帶著畫箱回到家裏。我陷入沉思中，仍然在想著我剛才所畫的作品，這時我突然看見牆上的一幅畫，異常的美，有一種內在的光輝閃爍著。我楞了一會兒，然後走近這幅神秘的畫，我看見的只是形和色，因為我無法認清畫的是什麼？我猛一看才知道它原來是一幅我自己的畫，只是被倒置了。次日晨，我試圖回憶昨日薄暮的那種印象，但是只有部分成功。甚至再把那幅畫倒掛時，我還是能認出其內容。於是我才肯定的了解，物體的形象損害了我的繪畫。（註5）

此外，康丁斯基曾提到，有兩件事帶給我深深的體驗，給我一生留下深刻的印象。一件是在莫斯科舉行法國印象派畫展中，我看到莫內的「乾草堆」（圖一）；另一件是在莫斯科宮廷劇場聽了華格納的歌劇帶給我的感動。……，看到了莫內的「乾草堆」，突然使我真正發現什麼才是「繪畫」。……我只覺得這幅作品欠缺明顯的對象，但全體畫面卻很完整，它不只感動人，甚至在人們記憶中，在無意識中，刻畫不可磨滅的強烈印象。（註6）

皮耶·蘇拉吉(P. Soulages)，也是著名的抽象畫家，在他的創作自述中，曾提到林布蘭特的一幅水

墨畫給他很深的影響（圖二），蘇拉吉描述林布蘭特的這幅畫說：

整幅畫的筆觸充滿力與美，這令我相當著迷，我喜歡這幅畫所呈現的筆觸之間的關係及其所產生的節奏。如果你把畫中女人的頭部遮住的話，透過畫的形式、空間及節奏，整幅畫就變成了一幅生動的抽象畫了。若是露出女人的頭部，整幅畫又變成了具象畫。就我個人而言，我喜歡將它視為抽象畫更勝於具象畫。（註7）

以上兩位藝術家的自述說明了一件事，那就是，作品本身具有其獨立性。蒙德里安(P. Mondrian)認為，「繪畫就是一件物體，它本身有其存在的權利，不需畫家再進一步的敘述。」（註8）

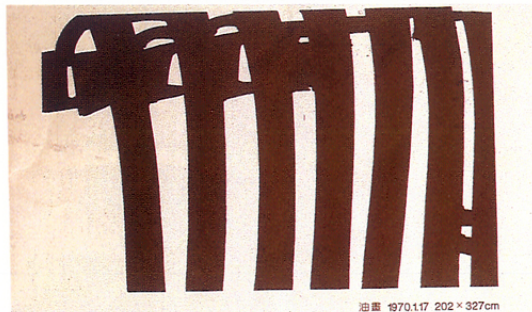
而我國旅義大利畫家霍剛，也曾在〈自說自話（畫）〉中，有類似的說法：

畫要看，不能敘。可以想，但要看怎麼想。如果你想的跟「作品本身」無關，那是你的事。那麼你永遠是你，我也永遠是我，只要你能跟我的畫扯得上關係，那麼你捧也好，罵也好，那真是「有你的呢！」，結果，你也只是捧，只是罵或無關痛癢，可是「我還是我」。（註9）

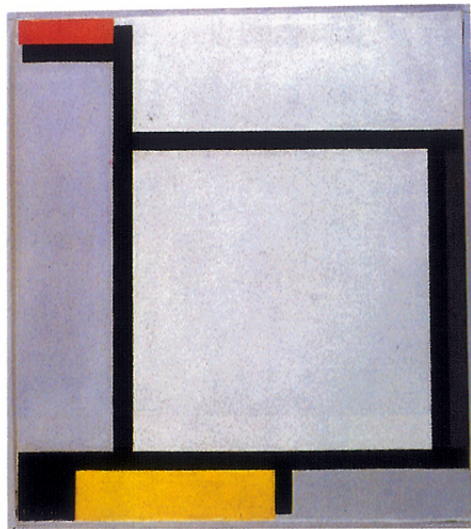
以上所述，應該可以稱得上是造形教育結合抽象藝術的基礎理論吧！



林布蘭特 半臥的婦女



蘇拉吉 1970·1·17 油畫 202×327 cm 藝術家 藏



蒙德里安 紅、黃、藍的構成 1921年 油畫 39.5×35 cm

抽象藝術的標準

由於人們常常看不懂抽象畫，因此，常有把它當做是亂畫的誤解，其實不然，一幅好的抽象畫，

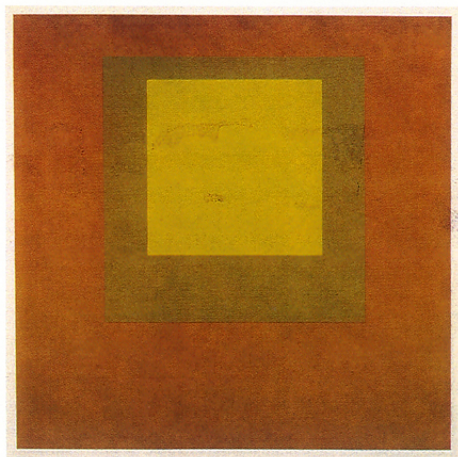
仍然要花上畫家許多的心力與思考。

研究蒙德里安作品的一位學者

就曾經說過，雖然看起來簡簡單單的分割，但是若把其中的線條加以移動時，卻使得畫面看起來沒有原

作那般的好，這句話似乎說明了蒙得里安的垂直水平繪畫，是經過嚴密思考的結果。蒙得里安的繪畫雖然簡單，但他這種繪畫的出現並不是突然間從石頭中迸出來的，蒙得里安的素描技巧不僅過人，而且也會歷經了野獸派、立體派等等所影響的畫風。蒙得里安之所以創造了劃時代革命性的垂直水平繪畫，並不是說他過去優越的繪畫基礎是必然及直接的原因，因為有很多畫家也同樣有跟他相同的經歷與條件，主要是因為他對於繪畫形式的嚴密思考，給予他對造形語言的看法有其與眾不同的卓見。智慧與創意是很重要的，科學家往往因碰到身旁的一些意外事件，或是在實驗中的一些偶然狀況，而成就了他們的發明，這就叫做「機遇」，但是能看穿機遇，懂得什麼樣的偶發事件才是有意義、有價值的，就必須具備有高人的科學眼光與修養，因此，丁肇中先生曾說，一個偉大的科學家必須要有偉大的科學觀。牛頓看到了蘋果落地而引發了他地心引力的想法，這就是一個偶發事件，但是看過蘋果落地的人必定還有很多吧！

蒙得里安認為，人是生活在有地心引力的世界，因此認為垂直線是世界上最普遍的造形，此外便是與垂直角相交的水平線，於是他便使用了垂直線與水平線來做畫，蒙得里安也認為幾何造形是世界共通且也是最普遍的造形，因此以它所表達的繪畫，也是人類共通及最普遍的繪畫，但是，為什麼到了二十世紀初期，才會出現蒙得里安的垂直水平繪畫以及康丁斯基的點、線、面抽象藝術理論呢？依繪畫形式的演變來看，從印象派、後期印象派、野獸派、立體派、絕對主義等等的發展上固然有跡可尋，然



阿爾巴斯 正方形的禮讚 1964年 油畫 102×102 cm

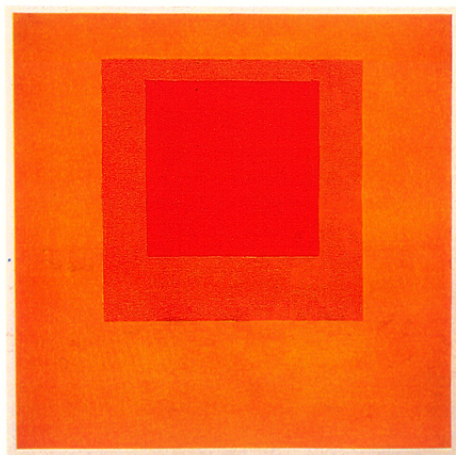
而，當時歐洲社會所呈現的種種跡相，諸如產業革命後，機器量產所造成之大量使用幾何造形以及大戰引起的社會蕭條所導至社會主義普遍的盛行等等，都有或多或少之前因後果的關係。

抽象藝術的產生，於是就造就了抽象的造形語言，康丁斯基曾說，一個點放對了位置就會令人愉快，反之不然，這就是說明抽象藝術有其語言，可以表達情感，或令人產生情感。抽象藝術的語言，雖然並沒有固定的形式，不過，說穿了，也不外乎是形態、色彩、材質（材料）等三者罷了，這三者一般又被稱為造形的三要素。

但是，抽象意念的形成與抽象語言的表達仍有所距離，換句話說，一個人有了抽象的意念，不見得就能藉抽象的繪畫來表達抽象的語言，藝術家完成的作品是有獨立性的，就好像是父母生下了兒女，兒女也有其基本人權，做父母的不可違反人道的加諸於兒女，假使一個人完成了一件作品，然後隨便把一些造形或色彩貫上了一些富麗堂皇的意義，並且訴諸文字強迫人們閱讀，我想，如果造形與色彩會說話的話，它會抗議的。

此外，語言中有深奧的，也有平凡的，過於深奧固然無法使人產生共鳴，所謂曲高和寡便是，但是，過於平凡的語言，也同樣使人無法產生共鳴，特別是平凡到不具語言的形式時。因此，使用了造形與色彩，並不代表已經具備了語言的形式。否則，天天都有人在使用造形與色彩，根本就不需要藝術家了。

當然，造形的語言並不是文字的語言，沒有辦法一一的說得很清楚，套一句俗話，只能意會不能言傳，可是，也不能因為只能意會，便可以低估了造形語言的傳達效



阿爾巴斯 正方形的禮讚 1964年 油畫 102×102 cm

果，造形語言的形式雖然眾多，但主觀中仍有客觀性，藝術家接受嚴格的思考及創作訓練，也就是為了達到一個基本的標準與客觀性。

約瑟夫·阿爾巴斯(J. Albers)為了瞭解造形與色彩的語言，曾做了一些純粹性的研究，他在耶魯大學的著作《色彩構成》(Interaction of color)曾得到很高的評價。歐普藝術家萊莉(Bridget Riley)，過去曾經只用黑白來做畫，可是，有一天她使用色彩了，而且還得到了義大利雙年展的大獎，她說「我想要創造的是一種色彩造形，而不是上色的造形。」(註10)，換句話說，她要表達的是一件結合色彩與造形的作品，從理論上來說，他結合了色彩與造形的特點，表達了色彩的融合錯視性，他不僅呈現了新的視覺印象，而且也創造了新的色彩學理論。

由此可見，造形與色彩的裡面還是另有文章的，這些純粹表達造形與色彩的抽象繪畫，事實仍具有令人探尋思考及欣賞的另一番天地。而把抽象藝術的理論精華與創作形式導入於造形教育之中，不僅豐富了教學的內容，更可增加學生對純粹之造形與色彩的認識與思考。

結語

造形教育的開端，一般被認為起源於包浩斯的預備教育，包浩斯成立的時期，也正是抽象藝術開始發展的時期，其中包含了荷蘭蒙德里安等人的新造形主義、蘇俄馬列維基(K. Malevich)等人的絕對主義以及那基(M. Nagy)等人的構成主義，而且在這些人士中，也有部分直接參與了包浩斯的預備教

育，因此，上面對於造形教育與抽象藝術之關係的敘述，從歷史的觀點來看，也有其重要的淵源。

雖然由於時代不斷的進步，使我們不得不重新思考造形教育的基本精神，尤其是電腦快速的成長，對於過去傳統的著重工具用法及平塗技巧的嚴格要求，或許需要調整，但造形教育以開發普遍性創造力與對於形、色、材質感等等之客觀性的判斷力養成目標，以及結合抽象藝術的教學內容，是不應該加以改變的。



參考文獻

- 註一 山崎幸雄等人編，1976，デザイン辭典，11版，日本，P.31。
- 註二 同註1，P.132。
- 註三 同註1，P.132。
- 註四 顧家鈞，1983，美國繪畫中的幾何圖形，雄獅美術雜誌152期，台北，P.81。
- 註五 何政廣編譯，1980，康丁斯基，藝術圖書公司，台北，P.172。
- 註六 同註5，P.170。
- 註七 台北市立美術館，1994，蘇拉吉回顧展簡介，台北。
- 註八 雄獅美術辭典，1984 修訂版，雄獅圖書公司，台北，P.571。
- 註九 霍剛，1990，自說自話(畫)，雄獅美術第236期，台北，P.152。
- 註十 Robert Kudielka著，1982，藝術家雜誌譯，Bridget Riley，藝術家雜誌83期，台北，P.59。