

当代设计卓越论丛

许平 | 主编



技术的灵韵

莫霍利-纳吉与包豪斯理念研究

姚民义 | 著

东南大学出版社

当代设计卓越论丛

许平 主编

技术的灵韵

——莫霍利-纳吉与包豪斯理念研究

姚氏义 著

东南大学出版社

·南京·

内容简介

莫霍利-纳吉是唯一能够全面代表包豪斯教学思想精华的精英人物，他在建构包豪斯理性主义教学体系上起着决定性作用，并把包豪斯思想带到美国，是继格罗皮乌斯之后对包豪斯思想传播和发展最有影响的人物。包豪斯的核心价值在于它对设计师培育所开展的教育理念，莫霍利-纳吉的职业生涯是这一理念的最好例证，体现出多才多艺的“艺术家—工程师”形象。他积极推进包豪斯“艺术与科学和技术的新统一”，使包豪斯理念在美国发扬光大并广泛传播。本书通过对莫霍利-纳吉从魏玛包豪斯至芝加哥新包豪斯的教改实验过程的梳理与阐述，结合他的理论与实践，力图揭示出他的成就与局限，从中推导出在艺术设计教育方法方面有持续影响力的经验，以期对中国当代设计教育的学科建设有所启示。

图书在版编目 (CIP) 数据

技术的灵韵：莫霍利-纳吉与包豪斯理念研究 / 姚民义著. —南京：东南大学出版社，2019.1

(当代设计卓越论丛 / 许平主编)

ISBN 978-7-5641-8111-6

I. ①设… II. ①姚… III. ①拉兹洛·莫霍利·纳吉 (Laszlo Moholy Nagy, 1895—1946)—艺术—设计—理论研究—IV. ①J06

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 262034 号

技术的灵韵——莫霍利-纳吉与包豪斯理念研究

著 者：姚民义

责任编辑：许进

出版人：江建中

出版发行：东南大学出版社

社 址：南京市四牌楼2号 邮编：210096

经 销：全国各地新华书店

印 刷：南京玉河印刷厂

版 次：2019年1月第1版

印 次：2019年1月第1次印刷

开 本：889mm×1194mm 1/32

印 张：6.625

字 数：178千字

书 号：ISBN 978-7-5641-8111-6

定 价：42.00元

本社图书若有印装质量问题，请直接与营销部联系。

电话：025-83791830

序

工业革命以来，尤其是20世纪百年以来的世界政治、经济、文化格局，在21世纪的短短十数年间正在悄然变化。全球生态的危局、全球通信的扩张、全球贸易的衰减，这些激荡不已的因素将发展获利的对立以及发展途径的冲突以更为现实的方式摆到世界面前。以国际化、自由化、普遍化、星球化四大趋势为标志的全球化进程，因为其“超越民族—国家界限的社会关系的增长”^①而备受争议，同时也更加激起源自文化多样性及文明本性思考的种种质疑。尤其是全球化过程所隐含的“西方化”、“美国化”甚至“麦当劳化”等强势文化因素，不仅将矛盾纷争引向深入，而且使得这个以去地域化的贸易竞争、信息掌控为标志性手段的现代化过程，日益明显地演变为一场由技术而至经济、由政治而至民生的“文明的冲突”。

现代文明的矛盾与现代设计的发展有着深刻的内在关系。人类文明的多元性在历史上从来都是以生产方式的在地性与生活体

^① [英] 罗兰·罗伯逊，[英] 扬·阿特·肖尔特，全球化百科全书，南京：译林出版社，2011：525.

验的情境性为基本特征而存在的，而现代设计从一开始就以适应抽象化的工业生产体系为主旨，以脱离传统的文化变革、审美重建为目标，因此它与一种“解域化”（Deterritorialization）的生产发展之间有着几乎天然的策略联盟甚至需求共振。这种贯穿于形式表层及评判内核的价值重构，加剧了当代生产与设计“文化与地理、社会领域之间的自然关系的丧失”^①。它意味着，现代设计与全球生产经贸的同步在促使生产中的情境体验消解于无形的同时，催生了一种超越地域约束的标准与语境。而对于传统羁绊的摆脱，则进一步促使现代设计进入全球经营模式，在无限接近商业谋利的同时与20世纪汪洋恣肆的消费文化狂潮结盟。这使得本来担负着文明的预设与生活价值重建责任的现代设计，事实上需要一种与商业谋利及资本合谋划清泾渭的理论清算。毫无疑问，进入21世纪以来的现代设计一方面面临着前所未有的全球扩展，另一方面则面临一系列必须予以及时反思与价值澄清的重大课题。今天，这种反思在全球范围逐渐推开，从设计本体的价值观、方法论、思维与管理模式，一直延伸至与设计相关的社会、经济、文化、审美等一系列跨领域的研究。

中国设计问题的复杂性事实上与这个历史过程结为一体。在中国，现代设计从手工生产时代逐渐剥离并成为一种独立的文化形态，其间经历两次意义重大的发动期。第一次产生于20世纪初，一批沿海新兴城市开始兴起最初的工商业美术设计实践；第二次发动产生于20世纪中期，来自设计高校的教育力量通过这

^① Néstor Gartía Canclini. 混杂文化；[英] 罗兰·罗伯逊，[英] 扬·阿特·肖尔特. 全球化百科全书. 南京：译林出版社，2011：306.

次发动奠定了中国现代设计及设计教育的基本格局，并将其延展至制造、出版、出口贸易等领域。其间尽管由于中国社会的沉沦波折而历经坎坷，但总体而言两次发动深刻地影响并规定着中国现代设计发生及发展的历程，今天则或许正迈入第三次历史性发动的进程。应当说，中国设计在这个过程中所呈现的创造性活力与其暴露的结构性缺陷同样明显，并且同样未曾得到应有的总结与澄明。尤其值得注意的是，现代设计的强势输入，隐含着忽略中国自身问题研究的危险。改革开放以来的很长时段内，中国设计界不少的精力投于引介西方的工作中，毫无疑问，这些工作为推进中国设计的成长作出了积极的贡献；但是一旦设计开始与中国社会的实践密切结合，设计问题本身的国际因素以及国情的介入，都将使设计发展的路径更加扑朔迷离，仅以单纯的模仿已经不能适应新的发展需要，而这正是长期以来以西方设计的逻辑与方法简单应对中国实践而成果往往并不理想的原因所在。

因此，在继续深入引介与学习国际经验的同时，一个主动思考中国设计发展方向与战略、价值与方法，主动研究中国设计现实问题与未来走向的时代已经开启。这种开启的现实背景正是：中国已经成为世界第二大经济体，并正在向第一大经济体迈进，中国经济的任何不足都将成为世界的缺陷，中国文化的任何迷误都将加深世界发展的困局。这一逻辑将同样适用于：中国设计的未来足以影响全球化进程的未来。

近年来，一批以这种研究为目标的阶段性成果已经开始从国内学者中突显。本套“卓越论丛”也因上述背景及实践的发展应运而生。本论丛以当代中国最重要及最敏感的设计问题研究为导向，以全球化理论框架为参照，以事关中国现代设计发展的基

基础理论、方式方法、思维导向、管理战略、教育比较等广泛议题为范畴，以民生福祉为圭臬，集中当代学者智慧，撷取一批研究成果予以结集出版。

论丛名为“卓越”，既抱有在世界设计发展的格局中创造卓越、异军突起的期冀，也包含着在中国治学传统的氛围下锥指管窥、见微知著的寄寓。无论是写与读的面向，论丛都以设计的青年为主体；在选题上，将尽力展现鲜活、敏锐的新思维特色。要指出的是，设计问题领域广泛，关涉细琐，加之长期缺乏基础理论建设，许多现实中的设计问题往往积重难返，一项研究并不足以彻底解决问题。本论丛选题皆不求毕其功于一役，仅期望一项选题就是一个思想实验、学术履新的平台，研究中能够包含扎实、细致与差异化的工作，以逐步地推开研究中国问题的勤学之风、思考之风。期望以此为契机，集合一批年轻的朋友，共同开创这片思想的天地，共同灌溉这株学术的新苗，共同回应我们肩负的可能影响民族未来的历史的寄予。

谨以此序与诸君共勉。

许平 谨识于望京果岭里

2010.4—2014.4

目 录

引言 | 1

1 莫霍利-纳吉的职业生涯与成就 | 4

- 1.1 莫霍利-纳吉的生平事业纪要 | 7
- 1.2 莫霍利-纳吉在艺术实验方面的成果 | 9
- 1.3 莫霍利-纳吉的艺术理论要点 | 30
- 1.4 作为艺术教育家的莫霍利-纳吉 | 38
- 1.5 本章小结 | 42

2 新视觉的推手 | 44

- 2.1 闯入德国的首位构成主义者 | 46
- 2.2 作为一个超级工具的摄影 | 55
- 2.3 光的设计师 | 61
- 2.4 本章小结 | 64

- 3 理性主义设计教学思想在包豪斯的奠基 | 66
 - 3.1 包豪斯的思想源泉和社会历史背景 | 69
 - 3.2 包豪斯的理想 | 75
 - 3.3 包豪斯基础阶段的困境 | 82
 - 3.4 包豪斯的一个最年轻的导师 | 85
 - 3.5 对理性的关注 | 94
 - 3.6 现代主义先锋派观念的汇集：“包豪斯丛书”的编辑 | 102
 - 3.7 本章小结 | 105

- 4 新包豪斯：艺术与科学和技术的统一 | 107
 - 4.1 艺术与科学和技术整合的教学定位 | 110
 - 4.2 广阔的视野：《动态视觉》 | 122
 - 4.3 本章小结 | 128

- 5 设计教育中的通识教育 | 131
 - 5.1 通识教育在美国发展的背景 | 132
 - 5.2 通识教育在设计教育中的首倡 | 136
 - 5.3 通识教育学理发展对艺术设计教育的意义及启示 | 141
 - 5.4 本章小结 | 145

- 6 设计是一种态度 | 147
 - 6.1 为社会发展而教育 | 147
 - 6.2 为生活而设计 | 153
 - 6.3 教育过程大于结果 | 157

6.4	教育引导工业	160
6.5	社会责任感的培养	163
6.6	“全人”的培养	166
6.7	本章小结	171
7	结论	173
7.1	莫霍利-纳吉的精神：不断集成和超越的设计教育家	173
7.2	莫霍利-纳吉对现代设计教育发展的贡献与启示	176
	参考文献	184
	部分图片来源	197
	后记	200

引言

作为现代设计的摇篮和设计教育的里程碑，包豪斯产生了世界范围的影响。近年来，包豪斯已成为显学。在我国，学界对包豪斯的认识还仅限于其基本概况，尚待对包豪斯代表人物进行具体、深入的考察，还缺乏相关方面的中文资料。事实上，完整的包豪斯教育理念应该包含其后在美国设立的新包豪斯所延展出的“艺术与科技的统一”及通识教育之新定位。在包豪斯的代表人物中，第一任校长格罗皮乌斯提出了“艺术与技术的统一”之总体办学方向，但是他的实践成果仅限于建筑设计，在教学上没有产生具体的思想与方法；同样，第二任校长迈耶和第三任校长密斯的业绩也都是仅仅集中在建筑设计上。包豪斯的一群精英人物中，伊顿、康定斯基、克利、布鲁尔、阿尔波斯均是侧重基础教学，唯有莫霍利-纳吉较为全面地参与了教学与设计实践，且在美国把包豪斯理念发扬光大。为此，本书选择了对包豪斯教育体系的形成起决定作用的骨干教师莫霍利-纳吉的职业生涯及教育思想为研究对象。莫霍利-纳吉在德绍包豪斯和芝加哥新包豪斯卓有成效的教学工作，以及他关于设计师如何培养、何为设计的思考，成就了他作为现代设计教育家的地位，并体现出他对

于设计本质和设计教育目标的审慎思考。

包豪斯创立了一种同新的时代条件与历史需求相符的现代设计教育思想，前卫艺术家、包豪斯最年轻的教学骨干莫霍利-纳吉坚定执行包豪斯开创者格罗皮乌斯（Walter Gropius）所确立的教育理念，对包豪斯教育体系的巩固起到了关键作用。本书较为全面地梳理了莫霍利-纳吉的职业生涯过程，并对其在各个时期与阶段的艺术实践和教育理论展开了初步分析。本书首先对莫霍利-纳吉的职业生涯与成就作出客观的叙述和总结，从整体上建立对纳吉的理论与实践的全面认识；从第二章开始，在历史语境下对莫霍利-纳吉从事艺术活动历程加以评述。莫霍利-纳吉的教育理念最早来源于他的艺术实践，通过对抽象绘画、摄影、雕塑、印刷版式、光与综合媒介的开拓实验，产生了大批有代表性的作品；这些作品从不同侧面折射出莫霍利-纳吉试图运用艺术手段改造社会的激进思想。莫霍利-纳吉所有思想的一个基础是理性。在包豪斯教学中，他倡导了理性主义教学方法，提倡培养学生“建设性的思维”和客观理性的设计原则。这种立场和方法在学生中产生了明显的影响，部分学生的课堂作业被企业采纳后进入批量化生产，包豪斯的理性主义设计及教学立场开始形成。莫霍利-纳吉在美国芝加哥创建新包豪斯是对包豪斯思想的发扬光大。他实行“艺术与科学和技术的结合”的教学思想和活动，并在艺术上探讨设计与社会的联合机制。在艺术教育界，莫霍利-纳吉首先强调了“通识教育”的概念，并进一步号召对人们素质的全面培养。莫霍利-纳吉在美国与商业主义设计发生激烈冲突，他坚持现代主义的设计原则，注重对学生进行社会责任感的培养，抵制为商业而设计，倡导“为生活而设计”。莫霍

利-纳吉力图定义设计为人文学科而非专业技巧，宣扬“设计是一种态度而非职业”。最后，在经过对莫霍利-纳吉的艺术实践和教育理念进行解读的基础上，本书认为莫霍利-纳吉是包豪斯体系的集成者。虽然他在教育思想上含有部分理想主义的愿望和乌托邦的信念，但这种超越性中却也包含着合理性。他的教育理念超越了狭义的艺术设计教育本身的范畴和内容，而是指向了社会责任的高度。莫霍利-纳吉的设计教育理念表明，设计教育既是设计思维与方法的培养过程，也是作为一个具有高度社会理想的设计师的人格塑造过程。莫霍利-纳吉在设计教育上的远见卓识对未来社会发展具有持久的参考价值，贯穿莫霍利-纳吉一生的集成与超越精神将对设计教育事业的发展产生深刻的启示与影响。

虽然本书的每一章分别集中探讨的是莫霍利-纳吉思想中不同时期不同方面的业绩和问题，但这几章是密切关联的。莫霍利-纳吉试图改造设计教育这一主题将在全篇中逐步展开，前面的章节为后面的讨论提供了基础，后面的讨论为前面的观点提供了启示。本书力图在全篇贯穿这种联系。

1 莫霍利-纳吉的职业生涯与成就

未来历史将确立莫霍利-纳吉的地位：本世纪新视觉的推手之一。^①

——赫伯特·拜耶^②

《关于莫霍利-纳吉》

尽管由于英年早逝而事业未竟，莫霍利-纳吉仍然被艺术界普遍认为是 20 世纪工业技术时代的一个“文艺复兴”式人物，他的艺术实践范围遍及绘画、雕塑、摄影、电影以及工业设计，他无视自我表现的艺术和实用的设计之间的区别，无视实践和理论在作品创作过程中的界限，从而将其融会贯通于他所选择的风格和媒体之中。^③ 作为一名理论家和教师，他在视觉活动中探索

① [美] 路易斯·卡普兰·拉兹洛·莫霍利-纳吉·陆汉臻，译。杭州：浙江摄影出版社，2010：10。

② 赫伯特·拜耶（Herbert Bayer 1900—1985）奥地利平面设计师、画家、摄影师和建筑师。20 世纪 20 年代曾在包豪斯学习，毕业后在德绍包豪斯任教，担任印刷与广告专业的主任。这期间，他发展出一套无衬线体字母，这使他成为平面设计史上具有里程碑意义的人物。

③ 林路。摄影思想史。杭州：浙江摄影出版社，2009：99。

着众多非常规的领域，打破传统观念的约束，发表大量的宣言和著作以论证对视觉艺术的革新，并积极传播包豪斯的理念，对美国在二战前后和国际现当代的设计教育产生了深远的影响。在他生前和去世后，他的学术成就赢得了西方文化界的高度评价。曾任包豪斯校长的瓦尔特·格罗皮乌斯在莫霍利-纳吉的葬礼上宣读颂辞中称道：

“……包豪斯的成就是与作为重大激励者的莫霍利-纳吉的热情参与分不开的。作为一位艺术家，他为探索征服空间而付出了极大的努力，并且意图在有关空间现象的科学与艺术的未解难题方面作出冒险尝试。在绘画、雕塑、建筑、舞台美术、工业设计、摄影、电影、广告和版式等方面，他持续地付出努力并及时地作出相应的实验成果。我们可以自始至终地把他看做是一名思想家、发明家、作家和教育家。如此广泛领域的涉猎是一个人难以做到的，但是这种丰硕的多才多艺的特性被莫霍利-纳吉实现了。……使我们感叹的是，他用像孩童玩耍一样无邪的态度产生恰当的直觉力。在此，我相信他那作为一个教师的可贵品质的来源就在于他的热心，以他的热情而不知疲倦地鼓舞身边的同事。有什么真正的教育成就能比得上用富于感染性的魔力使学生保持活跃的思维？在当代，他的工作将卓有成效，基础薄弱的学生会乐意接受他的教学方法的指引，而他的学生们将会高举他的闪亮明灯照向未来。”^①

^① Krisztina Passuth. Moholy-Nagy. Thames and Hudson, 1985: 432.

即使莫霍利-纳吉的影响全部是正面的，但在他的思想深处毕竟有着浓重的乌托邦情结，他的理论与实践始终都包含着理想化的色彩。为此，当代著名的设计史家和设计理论家维克多·马格林（Victor Margolin）博士在其著作《为乌托邦而斗争》（*The Struggle for Utopia*）一书中对莫霍利-纳吉的局限性方面作出了分析和评价：

“莫霍利-纳吉所预见的愿景，无论如何，其理念依然持续着远离现实经历的设计实践，并忽视了与一线设计师对话的机会。莫霍利-纳吉拥有高层次的文化背景，以批判的观点看待美国的市场策略，便很难理解被他称为商人的顾问设计师，而这些设计师已经开始注意到艺术与技术的结合，在他们所工作的几个不同的工业场合，通过对不同产品之复杂性的观察、与客户的沟通，产生了特殊技术专家，设计顾问们为工业设计实践发明了策略和方法。而莫霍利-纳吉在美国工业界却只有少量的经历。为此，课程整合的意图是更多地带给学生一些宽泛的、现行的通用知识。相对于外界仅围绕工业的实际问题而训练设计师的专门知识而言，这是一个自相矛盾的努力。莫霍利-纳吉的志向在于做研究，他在设计教育上关于需要一个坚实的人本主义框架的认识，在当时是超前的。尽管他坚信现实的设计实践经验并非主要用于发展的新教学法方面，但这还只是空想。”^①

^① Victor Margolin. *The Struggle for Utopia*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997: 246.

虽然莫霍利-纳吉生前在欧美设计教育界起到了权威作用,但令人惊讶的是,今天,即使在学术圈之内,都已经很少有人提到他了。正因为莫霍利-纳吉的思想至今仍然对设计教育持续产生着重大影响,所以他现在的湮没无闻才是可悲的。因而,笔者的出发点是试图对莫霍利-纳吉的思想作出准确的总结与解读,提供该个案研究的基础,并希望能激发后续研究者对莫霍利-纳吉的思想进行更加深入细致的阐释。

1.1 莫霍利-纳吉的生平事业纪要

拉斯洛·莫霍利-纳吉(László Moholy-Nagy) 1895年7月20日生于匈牙利南部小城。在中学阶段就开始创作一些诗文,并在当地的小杂志上发表。1913年入学布达佩斯大学法律系,1915年至1917年在奥匈部队服兵役,后在俄国前线受伤,疗养期间他自学绘画。1918年完成法律学业后,与友人合办前卫杂志《今日》(MA),接触到匈牙利先锋艺术家组织。1919年匈牙利苏维埃革命团体失败后,移居奥地利首都维也纳。他于1920年到柏林,结识了达达派艺术家,并与俄国构成主义者取得联系,创作出首件蒙太奇拼贴材料构成作品。1922年,在柏林“风格美术馆”举办首次个展,接触到格罗皮乌斯。在这一时期他开始创作抽象和无主题图像,通过打电话给工厂制造者一个特定的口头指示订制绘画作品,还创作了黑影曝光摄影作品。

1923年,莫霍利-纳吉应邀到魏玛包豪斯任教,负责基础课程教学,同时在金属工艺车间担任导师,坚定贯彻“艺术与技术的统一”的宗旨,积极推行理性的设计教学方法,对包豪斯体系

的形成与发展产生了决定性的影响。在1924年探索运用新材料（塑料、铝等）拼贴合成油画。1925年参编包豪斯丛书，发表首篇设计理论论文集《绘画、摄影和电影》，并与俄国至上主义领袖马列维奇建立联系。1928年至1933年，从德绍包豪斯辞职后，继续在柏林、巴黎、布鲁塞尔从事舞台、电影和展示设计。1934年移民到荷兰首都阿姆斯特丹，与蒙德里安等风格派艺术家建立联系。1935年至1936年移民英国伦敦，为电影《事情来临》（*The Thing to be Going*）做特效，担任艺术指导工作，在此期间与赫伯特·里德^①建立友谊，出版专著《新视觉》。

1937年，应格罗皮乌斯邀请，莫霍利-纳吉到美国芝加哥建立“新包豪斯”设计学校，当年10月开学。1938年因赞助方的财政原因导致“新包豪斯”停办。在佛罗里达州举办个展，并担任美国一些公司的设计师和艺术指导。1939年，自行组建设计学校，办学经费主要来自他做商业设计的收入。1940年在芝加哥的一所美术馆举办个展。1940年至1944年间，调整和增设计设计学校的专业课程设置，包括“军事伪装设计”、经济学、实验电影、广告电影；与学生合作设计工业产品；其通识教学理念与方法得到美国著名教育家杜威的支持。1944年开始专注于绘画；重组了设计学校，并升级为芝加哥设计学院（后并入伊利诺伊理工学院）。1945年被查出患上白血病。1946年在辛辛那提艺术博物馆举办个展；最终完成三维光空间调节器；同年11月24日，

^① 赫伯特·里德（Herbert Read, 1893—1968）英国艺术评论家、美术教育家和诗人，曾在剑桥、利物浦和爱丁堡大学教授艺术理论。他在美术教育方面有着独特的见解。他参加过前卫绘画运动，对英国现代艺术起过重要的推倒作用。其主要著作有：《关于美术教育》《艺术与社会》《艺术与产业》等。

因白血病在芝加哥去世，终年 51 岁。最后一部著作《动态视觉》于 1947 年出版。

1.2 莫霍利-纳吉在艺术实验方面的成果

莫霍利-纳吉是 20 世纪杰出的文化人物，而他在作为一个艺术家和教师之前是靠自学成才的。很显然，这种缺乏正规培训的背景反倒促使他越过艺术的界限，并突破艺术的传统观念，不拘囿于任何可能阻碍创新的专业规范。他的素质特征中潜伏着灵敏的悟性，他自信自己的直觉力和迅速转变的能力。这些因素促使他在较短时期内就发现了自己的潜力，并最终加入到一战后的欧洲先锋派艺术家之列。

1.2.1 社会艺术先锋者

1820 年代早期，法国空想社会主义代表人物圣西门认为艺术家是社会的幻想家；稍后，他的追随者欧林·罗格首次使用“先锋派”（Avant-garde）来意指艺术家的活动。20 世纪初西方国家产生了许多激进的流派，这些流派可以被看做是社会艺术先锋。1909 年，意大利诗人马里内蒂（Marinetti）在报刊上发表《未来主义宣言》，宣扬速度、力量和竞争；达达主义者号召突破与重构；荷兰“风格派”艺术家杜斯伯格和蒙德里安试图用几何语言建构环境；在俄国，马列维奇想让至上主义艺术变成人类精神的纯粹表达，并运用到日常生活的各个方面中去；俄国构成主义者坚信艺术的价值，将强有力的构成形式运用于招贴、家

具和舞台设计上；在包豪斯，格罗皮乌斯计划把所有的艺术门类统一在建筑艺术范围内。

但是，社会艺术先锋们的兴趣并不局限于对形式方面的创新，他们企图把这些形式变成新精神的象征。他们的抱负在于为艺术创立一个新的社会角色，促使艺术家成为一支社会组织的重要参与者而建设社会生活。这些迫切愿望汇集成了 20 世纪初的“先锋派”运动。

当莫霍利-纳吉作为一个艺术家而开始其职业生涯时，正值第一次世界大战期间匈牙利“行动主义”（Activism）兴盛，因而他以后的艺术理念是根植于“行动主义”观念基础上的。“行动主义”在匈牙利首次形成国际性关联并获得世界范围影响，而且在当时它也是中东欧地区最重要的并引领潮流的现代美术运动之一。匈牙利早在 20 世纪初便开始了打破在艺术中复制自然之原则的态势，有些艺术团体在 1909 年举办了他们的首届展览；同时在俄国也有更多的激进团体，如“非纯粹的钻石”“驴尾巴”等，彼此遥相呼应，步调一致。在西欧也兴起了塞尚主义（Cezannism）、未来主义和抽象艺术。匈牙利“行动主义”的主要特征在于认为艺术革新与政治和社会革命是不可分离与相互关联的关系。它不只是表达美学意味和绘画与雕塑风格，它更想对艺术工作所直接面对的现实社会做出彻底的变革。

行动主义者创办于 1916 年的期刊《今天》曾定位其视野在“人类”的全天下范围，并且认为匈牙利艺术更新仅是作为文化整体中的一个小部分。它当时的倾向更接近于柏林的一份期刊《行动》（*Die Aktion*），因为后者几乎是仅仅通过文学形式宣扬其政治和社会使命的。同时，《今天》也在某种程度上与企图扫除

一切现有陈规的意大利“未来主义”者的动态主义 (Dynamism) 相呼应,只不过这种联系是出于动态的形式,而非内容而已。尽管行动主义者的工作计划有着乌托邦思想和拯救世界的野心,他们的社会与艺术活动或多或少地是基于现实的考虑,深受社会主义运动的影响,根本目的是呼吁实现人的内在和外在的解放以及人的自我实现。发表在期刊《今天》1919年7月号的一篇社论则是对此愿望做出了明确表达:

“客观的期刊《今天》把道德和艺术联合成不可分割的一个整体,认为纯洁的道德和艺术是志同道合地致力于它的道德理想。即使偶尔会造成我们在传播未来主义、立体主义、表现主义或任何其他‘主义’的名声,这也是因为我们对‘未来主义者’‘立体主义者’或‘同时主义者’(Simultaneist)^①的表达方式做出了简洁的定义,具有说服力,基本上在于我们给出的消息非常具有攻击性。……我们所有的艺术有一个企图:道德的定量高度与定量的纯净必须永远保持一个带来重大改变的和造成彻底改革的目标。为了成就这个目标,我们变成了现在的未来主义者、现在的相似主义者和现在的表现主义者等。目光短浅和表面观察者制造了社会主义者、无政府主义者和所有我们之外所有种类的‘主义者’,尽管我们作为社会主义者仅仅是由于我们认为工

^① 同时主义 (Synchronism) 是在 1913 年由美国人莱特 (S. MacDonald Wright) 和罗素 (Morgan Russel) 发展出一套建立在音节上的色彩尺度理论,在许多目标上接近未来主义,因为它有意将着了色的形式变成动态,犹如听音乐时的韵律美感一样,以节奏和形式来决定效果。

人阶级革命成了第一个大的措施，还由于我们认为无政府主义是人受物质或智力压抑时爆发的一种个人的残忍的行为。为此我们既是社会主义者，又是无政府主义者，同时我们行动主义者自身在感觉上认为革命的活动成为最完全的生活类型。”^①

这是当时莫霍利-纳吉的个性和思想开始塑造时期所处的社会氛围，这种个性和思想的特质将维持他后来的整个生活历程。与同时代的人相比，莫霍利-纳吉在事业初期就经历了较为艰难的成长阶段。莫霍利-纳吉的艺术发展是从简单表达的水彩画和粉笔画开始的。在制作于1917年的题名为《风景》的粉笔画上（如图1-1），莫霍利-纳吉使用了线条形式描绘了无法通过的灌木丛、安有倒钩刺的铁丝网和战场上死去的士兵，这是他对经历过的战争的反应。在这些作品中，作为基本艺术元素运用的线条，看上去是表达很强的情感控诉的方式。对莫霍利-纳吉来说，它不仅仅是服从于基本的客观描述，而且是“传达忧虑和颤动”。^② 一战后，伴随着极端的匈牙利国内政治冲突，莫霍利-纳吉决定放弃法律本科学业的学位申请，对社会关怀的倾向，促使他在1917年投身于浩大的社会革命，并致力于解决日常

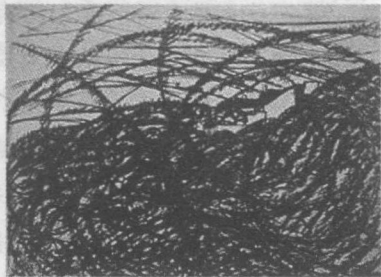


图1-1 《风景》，粉笔，1917年

① Krisztina Passuth. Moholy-Nagy. New York: Thames and Hudson, 1985: 13.

② Hannah Weitemeier. Moholy-Nagy. Stuttgart: Hatje, 1974: 71.

生活的困难。他进行了绘画创作，坚定地声称“现在我以此最佳方式呈现我的天分，这是表达我的活力的天赋，是我的建设能力，通过光、色与形态，我可以作为画家而谋生。”^① 1917年，在遭遇战争伤害及病后复原期间，莫霍利-纳吉写下了诗篇《光的视觉》，诗中写道：“……过来，骄傲的光，激烈的光，然后更凶猛些。凶猛的光穿过我脆弱的心，清洗我的眼睛。光，全面的光，创造全面的人。”^② 这是他对光的最早体验，把光作为生存方式和设计的意味，此后以光为主题的现象一再地贯穿在他后来的创作生涯中。

匈牙利“行动主义”在两方面影响着莫霍利-纳吉，其一是它的关于世界观、人类和社会行为与价值观，其二是通过它的艺术。行动主义者的社会观念深刻地影响了他整个一生的工作，同时也是作为他在写作上的意识形态背景，他理解到较为深刻的现代艺术是“生活的道路之一”，^③ 因而在之后的教学上，他和他的学生们始终把艺术作为生活的一种道路，包括他的个人联系和社会活动均源于这个理解。他还深受“合成的艺术”（Synthetic Art）观念的影响，在1919年至1922年，合成的艺术与革命的观念较为紧密地联系着，例如艺术是在社会服务中存在的，并且有助于人们的外在与内在的解放，这成为莫霍利-纳吉在写作方面的基本原则之一。在绘画风格上，从他作为行动主义者早期（1918年开始）创作的大量素描、水彩和草图上看，作品是在写实的基础上作出了结构与主观感受的夸张表现。虽然莫霍利-纳吉并未建立他个性

① Krisztina Passuth. Moholy-Nagy. New York: Thames and Hudson, 1985: 11.

② Krisztina Passuth. Moholy-Nagy. New York: Thames and Hudson, 1985: 11.

③ Krisztina Passuth. Moholy-Nagy. New York: Thames and Hudson, 1985: 13.

化的风格，但在肖像画中他通过强烈的蜿蜒弯曲的线条，反映了某些内在精神的紧张感，可以看出是出于自身感受，而并非模仿大师的作品。这些率真的表现形式也印证他自身的创造力。

莫霍利-纳吉的再现表现时期很短暂，在他能较为熟练地掌握了用线与色彩的和谐方法之后，他随即开始探索一个更为抽象的表达方式。他用少量的线条就能表现出模特的特征，也呈现出莫霍利-纳吉有能力胜任再现艺术。他发现了线条的优势：“通过仅使用线条表现各种事物，使我经历了一个兴奋的体验。在尝试表达三度空间时，我在通常没有用线的地方使用了辅助线，结果便得到了一个特有的空间质量的整体网，我还用这种手法表达天空的球形循环空间，使画面变成了一个有节奏地连接的线网。”^①

莫霍利-纳吉将自己的绘画创作称为反绘画（Anti-painting）。他一向把艺术视为一种单纯个人的奢侈行为，因此并不提倡单纯的艺术。1919年5月，他在日记中写道：“在大战期间，我开始对于自己的社会责任有所觉悟，现在，我的这种社会责任感更加强了。我不断地扪心自问，在整个社会处于混乱之中，独自去画画到底是对还是错？当每个人都需要为生存这个基本问题奔波时，我有没有这个特权去当艺术家呢？在过去的一百多年当中，艺术和生活一直是互不相关的。个人沉醉于艺术创作之中，并没有能够对人民大众的幸福带来任何的帮助。”^②这段话显示了莫霍利-纳吉的人道主义情怀和社会主义立场。

一战结束后，莫霍利-纳吉与匈牙利首都布达佩斯的激进组

^① Krisztina Passuth. Moholy-Nagy. New York: Thames and Hudson, 1985: 13.

^② [英] 弗兰克·惠特福德. 包豪斯. 林鹤, 译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2001: 132.

织“今天”的艺术家们建立了接触，这个集团的艺术家侧重于先锋派、立体主义艺术家和表现主义者的社会革命倾向，莫霍利-纳吉同他们一样积极地参与艺术上的激进变革。这些政治上和艺术上的大事件为他们的观念形成了语境，主要基于以下三方面的共同信条：艺术家在社会改革中具有先锋地位，并力求把乌托邦社会的特质塑造成切实可见的形态；艺术在其自身的美学领域不是独立散漫的练习；形态能够被客观察觉，其严谨程度应达到合乎最基本的视觉陈述。当社会主义者贝拉·库恩（Bela Kun）领导的匈牙利苏维埃共和国活动遭到瓦解后，莫霍利-纳吉也在1919年因政治原因而离境，以维也纳为中转站，于1920年初到达柏林。因为当时的柏林是最后的现代艺术运动中心，莫霍利-纳吉意在作为柏林居民以参与艺术生活，并保持他的独立性。1921年4月，莫霍利-纳吉成为《今天》杂志驻德国代表（图1-2）。1922年9月，莫霍利-纳吉参加了由“风格派”核心人物之一的杜斯伯格（Theo Van Doesburg）在德国魏玛召开的构成主义者与达达主义者大会，如图片所示（图1-3）。莫霍利-纳吉表情严肃地站在后面，站在他前面的有杜斯伯格、李西茨基、阿尔普等人。莫霍利-纳吉的作品在匈牙利时已经摆脱了立体主义倾向，到柏林后，他的绘画受到达达派和东欧先锋艺术家如马列维奇、罗德琴科、李西茨基、塔特林、康定斯基等人作品的影响，他以此为激励，建立了成熟的作品架构。随后，他以压缩的方式接受了现代主义的、革命性和完整的教育。^①

^① [英] 雷纳·班纳姆. 第一机械时代的理论与设计. 丁亚雷, 张筱膺, 译. 南京: 江苏美术出版社, 2009: 257.



图 1-2 《今日》杂志封面，
莫霍利-纳吉设计，1918 年



图 1-3 构成主义者和达达主义者大会，魏
玛，1922 年

在 20 世纪初期的西欧，德国人在精神世界仍然处于卓越地位。在思想领域进行交流的过程中，城市生活是重要的因素。在讲德语的城市中，柏林在文化生活方面独占鳌头。第一次世界大战后，德国变成了共和国，柏林依然是首都，魏玛共和国持续达 14 年之久，直至希特勒 1933 年在德国当政为止，而这 14 年是灾难之间的一个喧嚣的间歇期，其间竟产生了灿烂的文化，且具有自身思想风格。这一时期是艺术的实验时期，先是表现主义在政治、绘画和戏剧领域居于支配地位，主要反映反战主义和救世理想。随着经济日趋繁荣，艺术领域出现“新客观性”的艺术作品，旨在实事求是，提倡理性精神，关注现实社会的实际问题，追求一种新的生活方式。莫霍利-纳吉于 1920 年初移居柏林，他很快就融入柏林的艺术氛围中。在 1921 年至 1922 年间，他已成为柏林众多的国际流派代表中的佼佼者，加入了一个激进的匈牙利艺术与批评家团体，他们中的一些人成为德国共产党成员，捍卫以满足社会需求为导向的、以无产阶

级为基础的构成主义。

在这一时期，对莫霍利-纳吉形成基本影响的是柏林达达主义和苏联构成主义。理查德·许尔森贝克（Richard Huelsenbeck）把“达达主义病毒”带到了柏林^①，他于1920年发行了大量的《达达俱乐部》手册，攻击被他们恨之入骨的普鲁士社会，鼓吹活力和自我意识，手册以革命化的版面挑战以往贫乏的表现形式。尽管他们所有的故意扰乱的新精神在当时的一战后是颇有争议的，但达达主义的国际气氛却拥有解放和振奋的效果。许尔森贝克及其追随者们展开大量的社会批评活动，这与莫霍利-纳吉的行动主义者的观点很接近。莫霍利-纳吉从柏林达达主义者运动中更多地是选取了自由的意念，即所有事情一如它的对立面一样是有可能做得到的。即使莫霍利-纳吉从未真正地吸收达达主义者以偶然状态反映事物现象的随意性和玩世不恭的态度，但他们为他打开了一扇窗口，由此可以开拓大量可能的领域。柏林达达主义者的创造性活动在文学和版面艺术上得以实现，如自由体裁的诗集、明快的字像版面布局和巧妙拼接的蒙太奇照片。这些手法启发了匈牙利艺术家莫霍利-纳吉，拓展了他的艺术思维。达达主义通过它的思想自由以及拼贴、蒙太奇照片、图与诗的混排等新类型的自由，还有它的非正式戏剧和出版物，均对莫霍利-纳吉产生了极大的影响。

然而，在自由、活力和反叛精神之后，达达主义还把莫霍利-纳吉引向某些更为重要的方面。到了西方，莫霍利-纳吉突然

^① [英] 彼得·沃森. 20世纪思想史. 朱进东, 等译. 上海: 上海译文出版社, 2005: 182.

开始以新的眼光看待机器，如那些构筑在机械基础上的大都市环境，尤其是地铁的整个系统结构。此时，这些新体验的影响改变了这位匈牙利艺术家，不只是受到外观上的感染，而是一个新的地平线展现在他的面前。当学习了有关未来主义和构成主义的理论后，他对机器产生了很大兴趣。机器艺术从两个渠道对莫霍利-纳吉产生了影响：首先是通过国际达达主义，其次是通过俄罗斯构成主义。他很快就吸收了两者，但他从未成为达达主义者，他仅是从达达主义者中汲取了几个方面，而非其表面的观念，更不是它的玩世不恭、亵渎神灵、蔑视价值以及对任何事情的持续怀疑的态度。不过，达达主义也有两种积极的思想：其一，机器创造了一种新的人类，在此过程中，机器使人们摆脱了历史的束缚；其二，对抗性行动是人们消除资产阶级自满情绪的唯一方法。^①莫霍利-纳吉也充分意识到这些关于机械化的优越以及它们结构上的动态，所以他尊重机械、机器主义和彻底建设，并且把某些达达主义者的主题吸收到他的艺术作品中。莫霍利-纳吉这一时期的作品多是源自达达主义者的激励，比如达达主义者在构成元素上的随意性、不期而然以及缺乏任何逻辑化的结构。他的绘画《桥》（1920年）（图1-4）则是沿用了相似的主题，可以看做是莫霍利-纳吉早期的代表作品之一。

受达达主义和抽象设计原则的强烈影响，他的大量绘画、图形和平面设计作品，基本上是客观的状态，这在当时显示出与技术共存的渴望。如作品中描绘的桥梁结构、火车信号标志、车

^① [英] 彼得·沃森. 20世纪思想史. 朱进东, 等译. 上海: 上海译文出版社, 2005: 184.

厢、轴承和齿轮运转状态等机械设备。很快，莫霍利-纳吉便学会了几何语言，并发展出了构成主义的一种非常个性的单元形式。在1922年，他明确地以构成主义作为他的基本概念：“真实是人们思维的度量标准，这就意味着我们认清自己所处环境中的立场，我们这个世纪的现实是技术、发明、建设和机器维护。作为机器的使用者是这个时代的精神，它取代了过去时

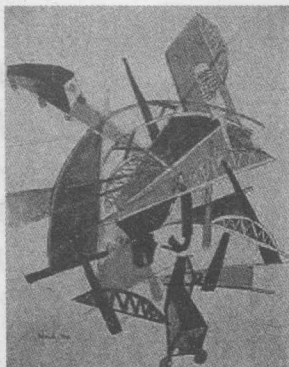


图1-4 《桥》（草图），
1920年

代先验的唯心论，在机器面前人人平等，每个人要么是它的主人，要么是它的奴隶。在技术中没有传统，没有阶级意识，这是社会主义的根源……这是我们的世纪：技术、机器和社会主义……”^①

相对于包豪斯早期教师伊顿（Johannes Itten）的神秘主义和个人主义的倾向，莫霍利-纳吉寻求解决其关于机器和结构方面的问题，不仅在于了解新技术的正式术语，还要通晓新技术和材料的体验。在莫霍利-纳吉对现代技术可能性的众多壮观体验中，绘画作品《电话绘画 EM3》最具代表性（图1-5），正如他自己的描述：“1922年，我通过电话从一家标牌厂订购了5幅用瓷釉绘制而成的画，我把这家工厂的色谱表放在面前，在格子纸上画草图。电话另一端的工厂主管有同样的方格子纸，他在预定的位

^① [英] 弗兰克·惠特福德. 包豪斯. 林鹤译. 北京：生活·读书·新知三联书店，2001：132.

置画下我所描述的图形……我的信念在于数理上协调的形体、精确的操作。因此，这些画没有个人风格，而我的行为正是直接地反对了对个人风格的强调。我常听到一些批评，认为我的作品太理性。我不担心失去在以往绘画界评价很高的‘个人风格’，因而我不在自己的画作上署名，我只在画布的背面用数字和字母标上必要的信息，好像这些作品就是汽车、飞机或者其他工业产品。”^① 此时，莫霍利-纳吉把打电话作为与人沟通美学的代码指令，形成毫米尺寸单元，去安排公司制作图画。不过，这个通过打电话订制布置图画的主意，早在1920年出版的达达主义者理查德·许尔森贝克的论文集中就已建立：“聪明的画家可以认识到，他能通过打电话向木匠安排他的图画。”^② 不管怎样，电话确实已在客观现实上担当了一个角色，这个角色安排使瓷釉材质的图画得以完成。莫霍利-纳吉的这种先锋行动显示出了艺术在工业化时代能由无名的机器进行高精度的加工，并体现出如同艺术家手工介入一样的个性化和独创性。此外，艺术家能够通过这种方式控制科学技术。

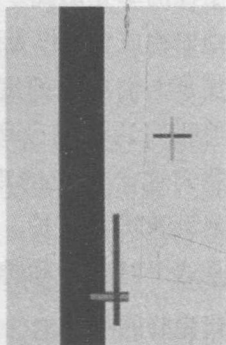


图1-5 《电话绘画
EMB》，钢板搪瓷，
1922年

① [美] 路易斯·卡普兰·拉兹洛·莫霍利-纳吉. 陆汉臻, 译. 杭州: 浙江摄影出版社, 2010: 19.

② Krisztina Passuth. Moholy-Nagy. New York: Thames and Hudson, 1985: 11.

1.2.2 摄影新视觉

莫霍利-纳吉在实验上的一个重要领域是摄影。他将摄影置于与纯艺术同等的位置，视之为运动着的雕塑。他认为“对摄影一无所知的人，就像文盲对钢笔的无知一样，在某种意义上就是视觉艺术盲；一名艺术家若把自己局限于任何单一品种的艺术手段，就不配被别人重视。”^①莫霍利-纳吉从来不把自己看做是摄影家，他的妻子露茜亚·莫霍利（Lucia Moholy）是个训练有素的摄影师，为他打开了一系列新技术与艺术相结合的可能性的眼界。莫霍利-纳吉在1922年探索不用照相机的摄影，对实物直接曝光，称之为“物影成像”（图1-6）。“物影成像”不借助任何设备，仅运用光的照射与遮掩投在感光相纸上曝光成像，这种无相机的成像实践本身就是一种工艺创造。^②

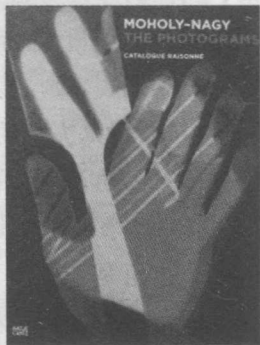


图1-6 物影照片，明胶银版，1922年

莫霍利-纳吉在摄影领域的第二个变异是相机影像，即拍摄视角的不寻常，忽视常规的摄影视角，如近摄、鸟眼、虫眼视线和斜向对角线构图等，表现那些以往不被注意的造型和形态，并利用投影的造型，使其成为形式构成的一

^① Krisztina Passuth. Moholy-Nagy. New York: Thames and Hudson, 1985: 11.

^② 利用物影技法创造照片的探索，始于1918年苏黎世艺术家克里斯琴·斯卡德（Christian Schad, 1894—1982）的实验。1920年代早期，莫霍利-纳吉、李西茨基、美国摄影家曼·雷（Man Ray, 1890—1976）同时都发表了物影成像作品。

个因素，将画面的结构形式发挥到了极致，从而形成 20 世纪摄影新视觉发展的楷模。莫霍利-纳吉的许多摄影作品处于变动的和失重的状态，属于奇异类型，这同时也成了包豪斯成员摄影作品的取向。变动状态也是作为现代主义的决定性的迹象，这可以从一些作品中感受到，如当时在构成主义者李西茨基、马列维奇和康定斯基等人的作品中不断发生着变动。同样，变动的关系体现在莫霍利-纳吉的摄影作品中，使用相机的方式经常是不固定的，构图的方位变化多端，而所有方向则具有平等价值，这些特征可以从莫霍利-纳吉对其摄影作品《在沙地中》（图 1-7）的解释中得到证实。画面以俯视的角度显现一位妇女在海边沙滩上，“往昔被看做是失真的事物和现象，今天却是一个令人耳目一新的体验！以动人心弦的形式再次演化我们的欣赏方式。这幅画面可以转动着看，它总是能产生新视觉。这意味着认识到形象构图的四个边角是作为定方向的唯一系统，上方不再显低，重心悬浮，边角看上去牵引着视线”。^① 从他的作品中可以看出他对世界的敏锐反应和对生活的乐观态度，以及将实际生活本身提炼到形式问题的积极观念。

莫霍利-纳吉拥有的摄影媒体手段的第三个方面是蒙太奇照片，他自称为“照片雕塑”（图 1-8），他成功地结合了构成主义者的简略形式和达达主义者的图式诙谐手法。他在 1920 年代中期创作了一系列运用于广告设计或带有主题内容的蒙太奇照片，描绘出作者复杂的主观感受，画面中的各个形象在相互间产生空间

^① Moholy-Nagy. *Painting, Photography, Film*. London: Lund Humphreys Press, 1969: 64.



图 1-7 《在沙地中》，1923 年

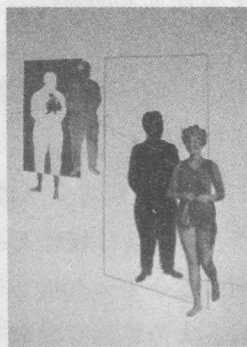


图 1-8 《嫉妒》（照片雕塑），1925 年

的退后、渗透、贯穿、倒转或换位的关系。莫霍利-纳吉的照片雕塑不同于达达主义者的蒙太奇照片，后者常常充斥着超负荷的个别元素，照片雕塑则是“用摄影术传达对被发现之物的训练与思考，如果这个结果被完成，它必须是在片刻之间，视觉与心灵可以在瞬间进入。为此，心灵和视觉的平衡成分是其中一个特别重要的方面”。^① 无论如何，这些照片雕塑的视觉结构不是在老感觉中组成，不是为了其自身利益达成形态调和的解决方法，而是成就它显而易见的追求目标：观念之形成。

莫霍利-纳吉在 1920 年代借用达达派的蒙太奇手法创作了许多照片，注重于令人震撼的技巧，以突出一些需要被刻意表现的部分，使画面产生明显的结构形态，而忽略物体本身所留给人们习惯的和真实的造型特征。^② 这种技巧展示了摄影的爆发力，由

^① Moholy-Nagy. *Painting, Photography, Film*. London: Lund Humphreys, 1969: 64.

^② 林路. *摄影思想史*. 杭州: 浙江摄影出版社, 2009: 101.

此产生了视觉上的美感。

在一篇发表在《远见》(Foresight)期刊上,标题为《从颜料到光线》的文章中,莫霍利-纳吉以敏锐的眼光明晰地表达了新的摄影观念:

“……所有关于摄影的评论都被绘画的审美哲学观念所左右,实际操作上也是很大一部分被绘画的规范所影响。迄今为止,摄影还深深残留着传统绘画的影子,它的发展又依附于绘画所经历的一系列各种各样‘主义’的路径,尽管这对它本身的发展基本没有任何帮助。

坦白地说,即使有了这样的联系,摄影能不能成为艺术并不是一件很重要的事情。它有自身的基本准则,而不受评论家的观点的左右,这种准则将会给它提供唯一的、令人信服的未来价值标准。摄影作为一种史无前例的‘机械性’的东西,被艺术和创意的感觉所轻蔑的东西,已经成为一种主要的客观的视觉样式,培养出自己的力量,经历了还不到一个世纪的变革……实际上,由极其优秀的结构、机理和元素所构成的整体影调,都是我们应该细心选择的对象。”^①

从这些思想脉络中可以看出,莫霍利-纳吉敢于突破传统的图像和摄影表达之间的界限,强调具有极强表现力的外形和造型结构的摄影创作,并以全新的目光审视及合成创造出不同寻常的构成。他把照相机理解为一种现代的图像工具,一种捕捉实体外

^① Photography Speaks: 150 Photographers on Their Art // 林路. 摄影思想史. 杭州: 浙江摄影出版社, 2009: 199.

观的装置，并将对以后的视觉形态产生重要的作用。他对于现代摄影的发现、进行的多方面实验性创作，以及在宣传摄影在视觉艺术中的重要性上不遗余力，从而成为现代摄影中的一位重要人物。^①

1.2.3 光线的操控者

不仅是摄影方面，而且还包括绘画和雕塑，光的现象以它多样的形式在莫霍利-纳吉的艺术创作中扮演着重要角色。因此，莫霍利-纳吉曾经评判他自己是“光的操控者”。

绘画作为莫霍利-纳吉的第二位的实践，尤其在1923年至1924年，即他的构成主义时期，他对光的现象有着浓厚兴趣，并运用几何形态的显示产生出透明贯穿的射线。受传统釉彩绘画的启发，他制作出许多半透明度状态的釉彩形式画面。莫霍利-纳吉得到的意念是“架上绘画必须明白绘画正朝向直接的光线转换。颜料曾经被认为是储备光线的一个所在，但后来这个原本的主意被忘掉了”。^②因此，莫霍利-纳吉利用此类透明贯穿的古典意识方法作为构成主义绘画的设计原则。在1926年“包豪斯丛书”第一辑中的一篇名为《目的的坦诚：技术的转向》文中，他用简短的警句明确提出了他的经验：“固有观念的寻觅：光线，光线！技术转向的寻获：颜料。”^③接着说道，“现在所有光线的设计，都是追随西方经典绘画关于光影描绘技巧的转向，甚至还

① 林路. 摄影思想史. 杭州: 浙江摄影出版社, 2009: 100.

② Moholy-Nagy. *Painting, Photography, Film*. London: Lund Humphreys, 1969: 65.

③ Krisztina Passuth. *Moholy-Nagy*. New York: Thames and Hudson, 1985: 11.

可以追溯到首次产生的神奇的灯笼以及早先的照相机的暗箱，它们分别投射或反射，带着丰富多彩的色、大量的光线、流动性、物质的变化、通体鲜明的颜色和晃动的空间状态带着水乳状光线……”^① 在 1920 年代期间，莫霍利-纳吉持续关注着直接光线设计，不但是在上文提到的摄影方面，而且还用在他的雕塑上。例如从 1922 年起，他开始生产由木材、玻璃和镜面似的抛光金属组合的三维构成，它们是静态的雕塑。这些雕塑作品在 1922 年柏林“首届俄罗斯艺术展”上展出。之后，1922 年至 1930 年间，莫霍利-纳吉持续开展与技术专家和工程师的成功合作（包括德国 AEG 电气公司），创作出了著名的动态“光显示机”（图 1-9）。这是一座动态雕塑，也是一架机器，由发出闪光的金属、塑料和玻璃片组合而成。在设计上，是为明暗对比与发光效果变化的自动投影而构成的，能够“抓住光线，利用它的能量去调节空间与时间，以可见的材料实体存在……”^② 这个运动的装置，其构造能自动地预测出转动时的明暗以及光照的效果。它制造了很多光影的相互渗透，同时以缓慢的、闪烁的节奏截取图案。这个装置的反射面是一些圆盘，它们是由带有规则间隔的打孔磨光金属槽、玻璃薄片、赛璐珞和不同材料制成

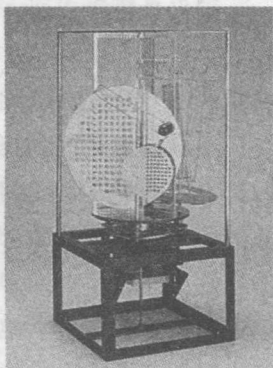


图 1-9 光线空间调节器，
1922—1930 年

① Krisztina Passuth. Moholy-Nagy. New York: Thames and Hudson, 1985: 11.

② Laszlo Moholy-Nagy. Vision in Motion. Chicago: Paul Theobald & Company, 1947: 359.

的荧屏所组成。15年之后，这个机器成了美国石膏公司（U. S. Gypsum Company）展示产品而使用的辅助道具。“光线空间控制器”的意义起着从静态到动态设计的过渡作用。从实际效果来看，这个光线装置蕴涵着复杂的知识和技术层面。

在众多有关包豪斯的史料记载中，包豪斯教师的艺术活动与教学实践是很难分离的，就像是教师们之间的相互影响和激励一样。这将足以推论当时莫霍利-纳吉在负责金属工艺车间时期的教学活动与创作密切相关，至少为设计“光线装置”提供了推进力。莫霍利-纳吉从不认为他的“光显示机”是自由化的艺术工作，而是只作为一套器械道具用来演示光和运动现象，以取代静态的雕塑作品，这与他当时对视觉媒体的基本原理进行探索的追求是一致的。他明白，关于形态构成的实际案例（从舞台设计到灯光装置广告）的具体应用的更多思考，要比把它呈现在博物馆更具价值。随后，莫霍利-纳吉便以塑料为中介，并配上光。因为由光到色和由色到光的手法在这种透明均质的彩色可塑性媒介物中独具魅力，因此莫霍利-纳吉在舞台设计和电影制作中采用了这种光的表现手法。

1.2.4 新版式

莫霍利-纳吉还在印刷版面设计方面匠心独具，他创造的“字像版式（Typophoto）”概念是一种借助于技术手段将文字排版和图片影像进行整合的新思路。^①他在论文《新版式》（1923年）和《当今的版式》（1926年）中，基于几个理论方面的版

^① 许平，周博. 设计真言. 南京：江苏美术出版社，2010：268.

式设计问题发表评论：“……把摄影作为印刷材料是非常有效的，摄影作品可以作为文字旁的图解，或作为代替文字的‘图片正文’，或作为一种明确的表达方式，而其客观性不允许任何个人的随意解释。……”在文章中，他用特大的墨渍强调重点，而加粗的文字以及粗重的箭头来进行层次归纳。1926年他与格罗皮乌斯共同编辑的“包豪斯丛书”（图1-10），为1920年代树立了“新版式”原则，展现了他对传统排版公式化模式的排斥立场，显示了清晰易读的图文编排、层次分明的主次标题、规划有序的下划线表示强调的条目，呈现了有弹性的和可变的排版形式。莫霍利-纳吉成功地对“包豪斯丛书”的一至十四册作出了面貌一新且一致的装帧设计，并“影响了两代版面编排设计师的上进”。^①同时，莫霍利-纳吉在摄影图片大行其道的年代里，预见到了一个“新视觉文字”时代即将来临。他将文字作为字像版式的代表元素贯穿在书籍装帧当中。他还预见到杂志中的非线性

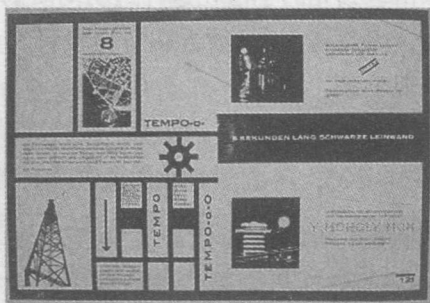


图1-10 “包豪斯丛书”页面，1925年

^① Richard Kostelanetz. Moholy-Nagy, An Anthology. Da Capo, New York: Praeger, 1970: 74.

技术或许可以应用在以理性为主导的内容当中。因此，他拥有比创作普通的书籍插图更为多元化的概念：

“可以预见到，越来越多的带照片的文件，将会导致在不久的将来，文学的替代品就是影片。这种发展的迹象显然已经呈现，那就是电话使用率的增加所导致的写信的荒废。因为制成影片需要太复杂昂贵的设备而反对它是没有根据的。很快，制作影片将会像现在印刷书籍一样简单可行。

一旦照片取代用颜料绘制的海报，在海报的制作方面，图像版式将会产生同样决定性的变化。高效的海报必须在心理上给人以瞬间的冲击。通过对相机和所有摄影技术如润色、印版、叠印、变形、放大等等的专业使用，加上被解放了的排版线，海报的效率将会无限扩大。

新的海报依赖照片，照片是文明社会里讲故事的新方法，它与新字体和艳丽色彩的震撼效果一起依赖于我们想要得到的信息强度。

新的版式是视觉和传达同时进行的体验。”^①

这些关于图像版式技术的论述中还强调了将现代主义形式融合在平面设计中，其中基本图形有着更加重要的地位。莫霍利-纳吉创作了一系列的包豪斯视觉设计，其中包括包豪斯宣传册页面和1923年展览会的海报，以及1928年为格罗皮乌斯的《德绍包豪斯建筑》（*Bauhaus Bauten Dessau*）一书设计的封面（如图

^① 许平，周博，设计真言。南京：江苏美术出版社，2009：268。

1-11), 均显示了基于构成的角度对内部元素的重新组合, 最大限度地利用了几何图形的全部潜质, 包括空白的背景和有限的色块, 以略带图解的方法, 用充分融合的图形语言标注出视觉的次序。这些设计也体现了对页面空白空间的全新认识与关注, 由于对比的效果和整体上的抽象几何处理, 空白区域开始变得富有生命力。这样一来, 莫霍利-纳吉成功地将构成主义方法引入了平面。

设计之中, 同时用照相制版工艺取代了传统的凸版印刷工艺, 用摄影复制技术取代了蚀刻或雕版印刷, 这在 20 世纪 20 年代早期是科技的一大进步, 并传达了莫霍利-纳吉试图将摄影图像作为一种新的大众传媒的意图。



图 1-11 “包豪斯丛书”封面之一, 1925 年

1.3 莫霍利-纳吉的艺术理论要点

莫霍利-纳吉有着对新事物迅速作出反应并把它们转化成为能生产的媒介的非凡能力。这不仅体现在他的艺术工作中, 而且也反映在他的教学实践和艺术理论的明确表达中。从文章所涉及

的广泛范围上来看，莫霍利-纳吉的理论是多种不同知识领域的有机合成。

1.3.1 关注社会的艺术立场

文学的和理论上的思想表达对莫霍利-纳吉来说不是附加的注释，而是他作为一名艺术家之活动的一个部分。事实上，莫霍利-纳吉的意义和声誉在艺术范围的公众意识里，更多地建立在他的理论工作上，而不仅只限于他的艺术业绩本身上。相对于艺术功能的形而上学的决定意识以及艺术家角色中的个人主义的理解力，还有在创意行为上的理想化概念（在很大程度上来自包豪斯骨干教师伊顿、康定斯基、克利、施莱默的观点），莫霍利-纳吉接受明确地关注社会的立场。他希望“我们这些当代的创造者将要以新时代的意念去工作”。^①随之，他的艺术实践最终既没有像伊顿那样热衷于对新灵性方面的探索，或是热衷于康定斯基追求的纯粹与永恒的艺术，也没有如克利那样以先验的直觉面对现实的存在，或是施莱默营造的人类理想在设计上的形象基础，而是使用工业化时代的技术和都市世界中能生产复制的艺术去探索新媒体，认为摄影和电影是在“为传达新闻的真实可靠性而设计”。这种态度的首次建议出现在1921年10月发表的《元素艺术宣言》中，是由莫霍利-纳吉与其他三位艺术家订立的：“我们热爱大胆的创新和艺术中的突破。艺术是新纪元所有能量的产品。我们要求的艺术仅仅发端于我们自身，不是早在我们之前和

^① Moholy-Nagy. *Painting, Photography, Film*. London: Lund Humphreys, 1969: 69.

将在我们之后存在的艺术，它也并不像变化着的时尚，原因在于艺术在某些层面上是新的，并不停滞在过去的产品上。我们支持并代表元素艺术，艺术是元素，在于艺术不是默想哲理，是因为艺术建造其产品是来自艺术自身的元素。屈服于创造活动的元素对一个艺术家来说是有意义的，艺术的元素并非由艺术家独自决定，它们不是在他的个性和恣意的愿望中组织的；个性化不是分离的单元，艺术家不过是对呈现于世界上存在的元素之力量的阐明者。”^① 这个声明的意义包含对时下的无限期的断言，以及拒绝个人主义把艺术家从社会中脱离的空想意识。

这个立场代表性地体现了1920年代早期，所有参与社会和政治活动的艺术家，从杜斯伯格到李西茨基，他们的意念最终都影响到莫霍利-纳吉的思想。早在《元素艺术宣言》之前半年的1921年2月，莫霍利-纳吉曾经明示了与他们一致的路线：“让我们抓住现在的每时每刻……我们想要新的、大胆的和比美国更多的时尚，我们想要产生全面的标新立异……我们每天的美丽生活是由诸如时令产品、美容师的发型艺术以及技术构造的精确度所安排的。”^② 相应地，技术构造的魔力也深刻地体现在莫霍利-纳吉的多数作品中。

元素构造是《元素艺术宣言》的中心，之后也在包豪斯形成了一个重要意义。作为元素主义的思想根源，以经验批判主义为中心论题的实证主义者哲学运动在19世纪末及20世纪早期产

^① Richard Kostelanetz. Moholy-Nagy, an Anthology. Da Capo, New York: Praeger, 1970: 74.

^② Richard Kostelanetz. Moholy-Nagy, An Anthology. Da Capo, New York: Praeger, 1970: 77.

生了广泛影响,最初由孔德(Auguste Comte, 1798—1857)提出,试图根据牛顿物理学的规律模型找到社会现象中的规律,它与形而上学相对立,以纯粹的实验成果为依据,认为构成世界的是元素,元素即感觉,客观事物是感觉的复合,客体不能离开主体而存在,没有任何客观真实独立存在于意识和感觉之外,而是在于真实的元素感觉的实在组成,明晰地呈现于视觉的、触觉的、听觉的和其他知觉事实资料之中。^①莫霍利-纳吉对此一脉相承,在他看来,物质不仅是最先的来源,而且“色彩、声音、空间和时间对我们来说是最后的元素,提供我们仍然需要探索的内容”。^②

1.3.2 艺术作为一个工具媒介

受经验批判主义的启发,比如经验只是研究的对象,而不是认识的手段,莫霍利-纳吉所阐述的教育计划,主要观点在于艺术的任务是要训练人类的知觉器官,以增进感觉的理解能力,或者更确切地说,是由感觉的元素构成实在对象的理解力。很显然,这种实用主义式审美的享有应归因于现实的效应和个人能力的强化。看来,艺术既不是它自身的目标,也不属于知觉的一个意味,而是作为一个工具媒介来“强调和表达自我在所处环境中的个人能力”。^③这也是一个关系到生物学的看法,莫霍利-纳吉在他的多篇论文中一再提到“生物学”的需求,是相对于现代

① 万中航. 哲学小辞典. 上海: 上海辞书出版社, 2002: 196.

② Richard Kostelanetz. Moholy-Nagy, An Anthology. Da Capo, New York: Praeger, 1970: 78.

③ Laszlo Moholy-Nagy. Vision in Motion. Chicago: Paul Theobald & Company, 1947: 359.

社会中人们的工具理性的一面，是他接受了亚里士多德把理性与逻辑看做生物和非生物自然界统一的力量之观点，并把艺术本身当作是一个生物学的过程，而不只是一个美学的过程。“生物性作为一切的指南”^①的观念也是他强调的一个原则：

“今天，这就只是一个再次解决生物性基础的问题。只有这样，才能最大限度地利用体育文化、营养科学、住宅设计和劳动组织中所取得的技术进步。人，不是产品，而是目标。”^②

因而，莫霍利-纳吉的观点是作为一种非决定论的功能主义出现的，不再是建立在结构理性主义单一的逻辑基础之上，而是确立在人作为一种可变生物的研究基础上的。

知觉的综合训练原理是建立在经验批判主义理论中的感觉元素基础之上的，之后被莫霍利-纳吉采纳到他的教学计划中。但必须强调的是，莫霍利-纳吉的这个教育目的不是由纯粹的主观决定，而是以社会状况为基础。在一个历史的革命时期，现存的资本主义社会并不需要艺术家。莫霍利-纳吉相信设计师的明确工作是“建设一个社会秩序，或者甚至更好地促进更多人的发展”。^③具体目标是帮助克服生产的现代化系统中“辛苦而又枯燥的工作、疯狂的突进、社会计划的缺失和利益的强取”。与19世纪的许多浪漫社会主义者不同，莫霍利-纳吉无意于剔除工业

① Rainer K Wick. *Teaching at The Bauhaus*. Hatje Cantz Publishers, 2000: 134.

② [英] 雷纳·班纳姆. 第一机械时代的理论与设计. 丁亚雷, 张筱膺, 译. 南京: 江苏美术出版社, 2009: 406.

③ Laszlo Moholy-Nagy. *Vision in Motion*. Chicago: Paul Theobald & Company, 1947: 335.

社会的生产系统，而是要赋予其人性。他认为“技术的进步是生活有机发展的一个因素……它是提升生活标准的一个不可或缺的因素，它可以产生惊人的力量，可以联接时间和空间，促成人们之间沟通理解。机器引领的大生产成就它自身的意义，机器的使命来自大量的需求。通过使用技术，人可以得到解放，如果人们最终明白它的目的。”^① 这样一来，莫霍利-纳吉设想的目标在于人类通过改变资本主义制度的本性，回归人自身的“生物学基础”，并帮助人们认识他自身的“有机功能”，使他意识到自己是处在生产的中心位置。

莫霍利-纳吉的愿望是克服失控的资本主义制度而代之以“有机组织力量的体现”^②，并且创建人的自我实现，以至于达到马克思主义者要求的“人的全面而自由的发展”。^③ 这些目标既来源于当时有政治倾向性的社会主义思想，又受到社会人本主义思潮的影响。莫霍利-纳吉宣称“从最终的分析可以看出，阶级斗争既不是关于资本也非生产关系方面的意味，实际上它关心的是个人权力得以满足，工作是出于内部需要，是一种正常的生活方式，是人类能力的真正释放。”^④ 相应地，尽管莫霍利-纳吉寄希望于对资本主义生产关系的改造，但他并不以为外部的革命斗争能改变政治、经济和社会的宏观结构，却更希望来自内部的一

① Laszlo Moholy-Nagy. *Vision in Motion*. Chicago: Paul Theobald & Company, 1947: 336.

② Laszlo Moholy-Nagy. *Vision in Motion*. Chicago: Paul Theobald & Company, 1947: 349.

③ 马克思. 资本论（第1卷）（下）. 北京：人民出版社，1975：649.

④ Laszlo Moholy-Nagy. *Vision in Motion*. Chicago: Paul Theobald & Company, 1947: 359.

个革命，即像原子能量聚合一样的教育观念的引导来塑造社会，他相信意愿的改变可以先由教导和开发人的“有机的生物学的意志功能”和“建立在天性中的创造的能量”^①起始。在莫霍利-纳吉看来，艺术是一个“教育的间接意味，在于塑造人类的感觉，并保护他们抵御侵扰，并以直觉泰然处之……例如，电影是把诸多的形象按照一个新的程序重新组接在一起，用机械手段展现现实的另一面……”^②

1.3.3 《新视觉》的教育主题

莫霍利-纳吉很准确地掌握了他所处时代的非艺术的视觉经验，他的《新视觉》（英文版）是一本具有理性主义说服力的著作（图1-12），该书所陈述的内容主要是现代视觉的形成，是以一种坚决的现代方法阐述了视觉与形式的问题。书名曾经被拟定为《从艺术到生活》，1929年，慕尼黑的艾尔伯特·兰根出版社（Albert Langen Verlag）出德文版时叫做《材料与建筑》，作为“包豪斯丛书”的第14卷，书名是根据进步建筑观念发展的方式决定的。莫霍利-纳吉试图找到一种新的方法，能够使青年人潜心于

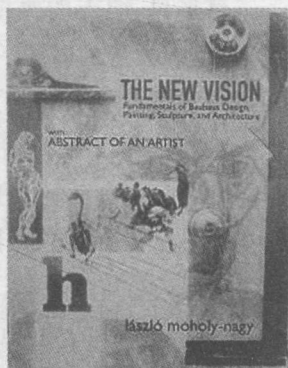


图1-12 《新视觉》封面，1936年

① Laszlo Moholy-Nagy. *Vision in Motion*. Chicago: Paul Theobald & Company, 1947: 362.

② Laszlo Moholy-Nagy. *Vision in Motion*. Chicago: Paul Theobald & Company, 1947: 356.

技术和设计、设计和工艺以及设计和艺术之间的界面。他最重要的观念就是让学生们直接在工具、机器和材料上进行实验。在莫霍利-纳吉看来,现代艺术是从1900年开始的,所以,他的理论和例证都是从现代建筑运动本身中提取的,是从当下的社会环境中获得对应的现实意义和价值。通过某些段落的标题我们就可以看出其论述的倾向:未来需要全面的人;不要反对技术,要依靠技术;人,不是产品,而是目标;人人都是天才;行之有效是我们每个人的责任;乌托邦?教育在这里有许多任务要完成。

该书的第一部分展开了对个体、他们的机械化环境以及教育过程之间关系的讨论。在教育方面,莫霍利-纳吉认为应该培养全面的人格,而不只是狭隘的专业技术人员。因此,教育的任务就是“使我们能量的运行朝向健康的方向发展,在训练初期就要奠定均衡的生命基础”。^①然后,作者称颂了包豪斯之前的一些教育先驱——这些人物及运动本身就是一部历史,以此阐释在机械化社会中手工艺训练的缘由,并试图定位包豪斯在这场社会、文化和教育背景中的位置。

第二部分探讨的是材料的触觉特性,所附图片多是包豪斯师生在基础课程训练上的作业范例,文章针对将材料表面当做光线的图像投影的应用展开重点分析。第三部分是以光的应用为重点,光线成了创造雕塑空间和虚拟空间(焰火、灯光广告)的最终手段。第四部分探讨的主题是空间,莫霍利-纳吉将空间的处理看做是现代建筑最显著的特征。建筑作为一个有秩序的空间,在

^① Moholy-Nagy. *The New Vision: From Material to Architecture*. New York: Wittenborn, Schultz, 1947: 172.

莫霍利-纳吉眼中，其作用就好像是深化了人类的生物性需要。

作为莫霍利-纳吉在包豪斯初级课程的主题，全书很明显地反映着一种态度，即人人都是有天赋的，必须要发展这种天赋：“……每个人的机体中都有可以进行创造性工作的能量。每个人都是具备天赋的，每个人对感官印象、音调、颜色、接触、空间、经历等，都是开放的。生命的结构是由这些感受性决定的，人必须‘正确’地生活，来保持这些与生俱来的能力的敏感性。”^①作为训练学生全面素养的前提，他认为艺术范围内是不该有界限的，如架上绘画与摄影、雕塑与平面设计、建筑与电影，以至艺术与非艺术之间都是彼此融合的。这些对事情综合的方法最终集中展现在他后来的著作《动态视觉》(Vision in Motion)中。

《新视觉》成为第一本完全出自现代主义运动的著作，同时也第一个指出了接下来的未来发展道路。^②格罗皮乌斯在该书的序言中称《新视觉》远不止是一个艺术家个人的信条，它已变成现代设计的标准语法。^③

1.4 作为艺术教育家的莫霍利-纳吉

直到今天，作为一个艺术教育家，莫霍利-纳吉的教育理念

① Moholy-Nagy. The New Vision: From Material to Architecture. New York: Wittenborn, Schultz, 1947: 178.

② [英] 雷纳·班纳姆. 第一机械时代的理论与设计. 丁亚雷, 张筱膺, 译. 南京: 江苏美术出版社, 2009: 407.

③ Moholy-Nagy. The New Vision: From Material to Architecture. New York: Wittenborn, Schultz, 1947: 1.

并未得到艺术设计教育界的充分领会，即使在西方国家也没有引起足够的重视。其中的部分原因在于，曾任包豪斯教师的伊顿、康定斯基、克利和阿尔波斯在莫霍利-纳吉去世之后的几十年来，直接参与了艺术教育的研讨，并自1961年以来陆续出版了一些艺术设计基础教学方面的专著。这些著作已被翻译成十几种语言，且多次再版。他们二人在艺术教育界产生了较为明显的影响。相比之下，莫霍利-纳吉的三部主要研讨艺术教育的专著《绘画、摄影和电影》（1925年）、《新视觉》（1936年）和《动态视觉》（1947年），由于出版年代较老，又很少再版，以致近几十年来逐渐被淡忘了。但令人惊讶的是，随着1970年代“视觉传达”概念的建立，艺术教育领域也意识到了促成社会转变方向的这一强烈推动力，要求拓展艺术教育在所有视觉媒体中的有限活动范围，其中的一个焦点议题是关于“媒体的综合运用”。这就不难看出，对这个内容的探讨，早在1920年代就出现在莫霍利-纳吉的教学实验和理论著述中。

莫霍利-纳吉的教育思想源自他的艺术观念，因此感到可以借助教育的手段，对大众产生根本性和更大范围的影响。在莫霍利-纳吉看来，艺术不仅仅是一些独特的现象，它还可以长期作为优良的社会习俗，可以积极地接近生活，依据现实的元素，从中获取素材和灵感，诸如消除饥饿与贫困、倡导民主与平等，并且能够改善现存的环境，为人类美好的生活服务，还将有助于形成新的社会秩序。同样，包豪斯的成员们也并不把他们的正式作品或设计项目视为艺术实践，而是把它们当做社会实践的一部分。但这种意识却几乎没有在当时（1920年代）社会的艺术教学改革内容中获得认可。作为一名包豪斯的

教师和一位构成主义艺术家，莫霍利-纳吉常被轻率地定位为一个绝对的功能主义者和一个泛政治化的形式主义者。对此，莫霍利-纳吉发表了主张：

“这个所谓的接近艺术的“泛政治化”是一个假象或伪命题。我在这里所指的政治是与政治上的党派的感觉有所不同，而是像一个实现全民幸福理想的路线……艺术能实现像社会革命一样的影响力。但是对其推广的困难在于不适当的教育，以致现在很少有人有足够的意识察觉到艺术的真正含义，而不在于它是现代的或是古代的……”^①

作为莫霍利-纳吉的中心目标之一的教育，是要培养学生的感觉能力。这个理念不仅贯彻在他的包豪斯基础教学上，以及反映在《新视觉》一书中，也是持续地作为他的教学方法中的信条。所以，在一篇题为《教育的问题》文章中，莫霍利-纳吉认为美学教育不是只在于如何增加人们对艺术的敏感性的方法，而是在于把注意力“引导于现代世界的一些更丰富和更令人愉快的形式中”。

莫霍利-纳吉感到要达成这个教学概念的时机，就要对所谓的天才的概念建立一个宽泛的意义，在个性的基础上发展他或她的创造力。这个立场是他在包豪斯的教学法上加以确立的。在莫霍利-纳吉负责基础课期间，在包豪斯的第一学年是“指导学生朝着触觉、视觉和思考的方向发展，特别是对年轻人，是因为通

^① Rainer K Wick. teaching at The Bauhaus. Hatje Cantz Publishers, 2000: 206.

常教育中由僵化的书本知识带给了他们一些负面的影响”。^① 以至于在他主持包豪斯金属工艺作坊的特殊训练上，他将培育目标提升为“全面的人”。

莫霍利-纳吉在芝加哥“新包豪斯”所开展的设计教学，是对包豪斯理想的发扬光大。根据当时美国社会的现实状况与发展趋势，他实施了“艺术、技术和科学知识的整合”的教学定位。尽管学校还是专科层次，但莫霍利-纳吉表明他不想创建成一所职业的学院。他列出的教学大纲包括科学、人类学和社会科学，以作为专业工作室实践的补充。这个整合的作用在于带给学生一些宽泛的和通用的知识，在此基础上，莫霍利-纳吉进一步提出了在艺术设计教育领域开展“通识教育”的概念，以致形成“可操控的像生物学一样不断延续的通识教育体制”，以成就“人的新类型”的需求。他认为设计学校的教育项目不一定是引导设计师的职业，而是培养学生综合的能力，去发展他或她自身，产生与社会的有机联系。他的最后一部著作《动态视觉》（1947年出版）较为集中地体现了他的设计教育经验与理想。

1946年11月24日，莫霍利-纳吉因患白血病在芝加哥逝世。在去世前几周，他还经常发表论文、撰写随笔和参加学术活动。虽然人们今天通常将学院化的思考，尤其是乌托邦者的幻想，看做是对现实世界的袖手旁观；但上述个案表明，对这一普遍被认为理所当然的看法来说，至少有一个反例存在。莫霍利-纳吉的职业生涯不是在书斋中独思，不是在研究所内闭门造车，而是不

^① Moholy-Nagy. *The New Vision: From Material to Architecture*. New York: Wittenborn, Schultz, Inc, 1947: 172..

断冒险、不断奋斗的过程，也正如他在著作中所号召的那样，是“转变到行动的乌托邦”。

本书由于主题与篇幅所限，既不可能绝对公平地评判莫霍利-纳吉的通才，也做不到在诸多细节上探讨他的多才多艺，诸如他作为一个画家、平面设计师、雕塑家、舞台设计师、摄影家、电影制作人、工业设计师与设计理论家、教育家等所特有的才华与贡献。莫霍利-纳吉的教育理念较早地来源于他的艺术实践，因此，本书首先对他的艺术理论与实践方面作出了考察和分析。

1.5 本章小结

为了建立对莫霍利-纳吉的总体认识，本章较为全面地概括了他在艺术实践、理论探索和设计教育上的突出成绩。要真正理解莫霍利-纳吉，也必须对现代设计在20世纪上半期的艰辛历程有一个透彻的理解。在贯穿莫霍利-纳吉职业生涯的历史语境中，本章采用了一个简要的叙事脉络：莫霍利-纳吉在匈牙利长大，第一次世界大战后转向绘画，1920年代早期国际先锋艺术兴盛之际来到柏林，深受未来主义、达达派和构成主义运动的影响，在格罗皮乌斯领导下的包豪斯学院任教，后移居荷兰，接着辗转英国，1937年应邀来到美国芝加哥创建新包豪斯设计学校，随后的10年中在美国传播包豪斯现代设计教育理念，直到1946年英年早逝。^①

^① [美] 路易斯·卡普兰·拉兹洛·莫霍利-纳吉. 陆汉臻, 译. 杭州: 浙江摄影出版社, 2010: 2.

在上述的四分之一世纪里，经历了两次世界大战，莫霍利-纳吉在横跨大西洋旅程中走过这样一条都市路线：布达佩斯、维也纳、柏林、魏玛、德绍、布鲁塞尔、阿姆斯特丹、巴黎、伦敦、芝加哥。他在一路向西闯荡的行程中，又不断结识着更为先锋的思潮和卓越的人物。从中不难看出，社会环境不仅塑造了莫霍利-纳吉的思想和行为，还决定了他的人生价值取向，促使他形成了坚定不移的事业理想，并为此付出了不懈的努力。莫霍利-纳吉尽管是艺术家与教师身份，有几部专著和一副学者的外貌，但在本质上，他是一个重于行动的人，他对社会变革的结果比对隐藏在其后的理论更有兴趣。始终催他奋进的内在力量是他对人性的关怀。他以毕生奋斗改变了艺术与设计的面貌。在现代设计所处的半个世纪风云变幻的历程中，他始终站在时代潮流的前沿和中心，艺术革新的轨迹同他的业绩不可分割地交织在一起，从而烙上了他作为先锋人物不可磨灭的个人印迹。最终，莫霍利-纳吉的一生全部奉献给了现代艺术设计教育的革新与发展事业，并给后人留下深刻的启示。

2 新视觉的推手

“……然而，如果认为莫霍利-纳吉多方面的活动，如舞台、电影、印刷术、广告艺术等会减少他在绘画上的影响力的话，这将是一个误解。相反，他在这些领域的所有成功都只是为他的摄影需求而进行的间接的努力，目的是征服绘画方面的新的空间概念……他所有的工作都是为迎接“新视觉”而进行的一场英勇战斗。”

——瓦尔特·格罗皮乌斯^①

莫霍利-纳吉是一位多面手，创作了大量的绘画、摄影、试验电影和设计作品。纵观莫霍利-纳吉的一生，其最活跃与最丰富的艺术活动是1920年代的德国，即在包豪斯担任教师期间产生的。这一时期也是他的教育思想开始形成的阶段。

莫霍利-纳吉青年时期曾在大学攻读过法律，又目睹了第一次世界大战的残酷现状和资本主义社会的诸多弊端，因此他坚决拥护社会主义思想，积极接受现代主义思潮及多种现代艺术流派

^① New Bauhaus Catalogue. Chicago: Association of Art and industries, 1973: 9.

的激进观念，以至于这种政治觉悟和世界观始终贯彻在他的职业生涯中。他十分拥戴来自苏维埃的构成主义抽象艺术，这从下面言论可以看出：“我相信抽象艺术不仅仅表现当代的问题，而且还反映出一种合乎需要的、纯粹的未来秩序”，“抽象艺术创造的是新的空间关系、新的形式、新的视觉规律，是基础和根本，与此相应的是更具有目的性、协作程度更高的人类社会。”^①

同时，莫霍利-纳吉认为工业时代的象征就是机器，工业的方法可以用来产生艺术。对莫霍利-纳吉来说，机器是某种意义上的偶像。在校园，他整天穿着工作制服，俨然一副工程师形象。他很熟悉多种机械设备，且会操纵不少机器。机器在莫霍利-纳吉的教学内容中被当做一种“理性的‘现代’形式的比喻”^②，因此，他希望包豪斯培养的应该是“艺术家工程师”。同样，莫霍利-纳吉也强调技术的重要性。在这一点上，最突出的例证是他对摄影技术的利用和探索，同时还包含对光线作用的分析与塑造。莫霍利-纳吉在课堂教学上引导学生掌握基本的技术与材料工艺，并理性地运用它们，鼓励学生接受新技术和新手段。

当然，构成主义的抽象、工业化的机器和技术这些因素毕竟只能作为手段。莫霍利-纳吉所追求的事业目标在于用艺术改造社会，回归人类的本性，用教育的手段培养全面的人格。在理论和思想方面，站在社会发展的高度，莫霍利-纳吉通过发表声明和文章，明确阐述他的立场和方法。其中，主要的专著，如《绘

^① [美] 多尔·阿西顿. 二十世纪艺术家谈艺术. 谷奇, 译. 上海: 上海书画出版社, 1989: 6.

^② [英] 朱迪思·卡梅尔-亚瑟. 包豪斯. 颜芳, 译. 北京: 中国轻工业出版社, 2002: 16.

画、摄影与电影》《新视觉》和《动态视觉》则是集中表达了他的艺术教育观念。

2.1 闯入德国的首位构成主义者

1922年至1923年是德国构成主义活动的高峰期；它的主要支持者有杜斯伯格、李西茨基和莫霍利-纳吉，他们共同致力于创造一个表明新的客观价值的抽象艺术，而德国当时的社会形势为此提供了适宜发展的环境。尽管德国是一战的失败方，但德国拥有先进的科学技术和一大批坚信现代化的知识阶层与工业家。艺术家们与构成主义者一样，力图探索机械化时代的艺术形式，决心开始放弃传统、塑造当代文化。紧接着在一战后，德国形成了滋生表现主义、达达运动及其他先锋活动的肥沃土壤。柏林成为欧洲最具世界性的艺术中心之一，聚集了大批来自东欧和西欧的艺术家，并为来自国外的艺术家提供了交流的场所和商业的市场。在柏林的美术馆旁边，积极的艺术家团体通过举办展览和出版宣言，带来了社会风气与政治思想的更新。



图 2-1 自画像，水彩，1918年

然而，构成主义者的影响范围和环境是有限的，尽管他们极力宣称他们的艺术是照亮社会转变的灯塔，但是他们在先锋刊物上发表的文章与宣言，只有少数艺术家和另外一些志趣相投的团体与个人加以阅读，因而他们的行动很难在德国文化阵线中获得

普遍认可。

莫霍利-纳吉是第一个到达柏林的未来的构成主义者。在1918年8月由贝拉·库恩领导的短期的共产主义共和国失败后，莫霍利-纳吉离开了匈牙利，1920年代早期，在他到达柏林之前，他在维也纳停留了几周，此前已有一些匈牙利艺术家移居此地。后来他移居到了柏林并认为：“我对奥地利首都浮华的巴洛克氛围的兴趣，还远不如对工业化的德国的高度发达技术的仰慕。”^①

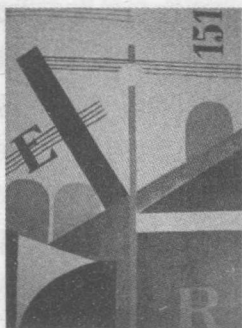


图2-2 《机械》，1919年

从1919年起，莫霍利-纳吉做出了重要转变，从具象描绘转到作品中结合线条和几何形态与字母、数字等一些风格固定的元素。在1919年代和1920年代的绘画作品中，技术是他的作品中首要的主题。图2-2是莫霍利-纳吉作于1919年的一幅树胶水彩画，是他首幅显示单纯几何结构的图画，呈现了他的非写实作品的特征。他并不止于从熟知的技术象征物上引出抽象形体，而开始建构机器般的物象。他把机械形态与现代工业环境相结合，如桥梁和类似公路或铁路轨道一样的线条向纵深距离消失。实际上这是一幅综合形象的绘画，画中元素诸如桥梁、道路或铁轨、波纹和滑轮等几何形体，似乎都在意味着动态。接着，他在1920年代的油画如《桥》等作品中继续发展着这种理念，画面以斜向交织的若干直线连接密集的形体形成了切分的局部圆角、三角形和梯形。画中秩序安排虽不明确，但表明莫霍利-纳吉已

^① Krisztina Passuth. Moholy-Nagy. New York: Thames and Hudson, 1985: 11.

开始探索如何在空间中呈现出三维的深度关系。

在1920年至1921年间，莫霍利-纳吉以机器类型的内容为主题创作绘画作品，如《拼贴》《片刻》《大车轮》和《耗尽自身的和平机器》等。在这些图画中，他对机器的态度是诙谐的，流露出达达派的格调。在《达达-拼贴》中，他巧妙地把零散的字母与精细的衬线联系起来并结合在一起，并把各个字母形状用曲线和直线更加紧密地组织起来。字母也是莫霍利-纳吉作品构成主题的中心要素，如《h构成》（图2-3）。这些“不是使用摄影般的眼光如实再现的投影，而是新的结构，由我自身对机器技术的看法所建构的，由拆开的部分重新聚集”。在这些构成派雕塑作品中，莫霍利-纳吉使用了粘贴、螺钉和螺栓以及丁字尺的局部，还以机械加工的木板作为底面，并加之手绘和印刷其上面的图形。关于对这些作品的思考，他写道：“对我来说，这种尝试使我能产生真实占有空间的接合方式，无论正面和侧面，都可以产生丰富而又强烈的色彩效果。光线洒落在构成的实际物体上，使色彩呈现出比任何绘画手段更加活跃与敏感的状态。我安排了用玻璃和金属制作的三维的集成为构造，在光线充足的条件下，它们对产生有力且和谐的色彩起到积极的作用。”^①

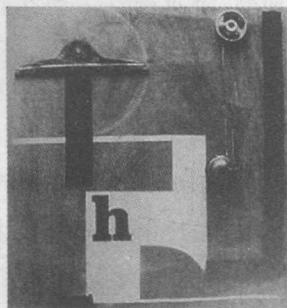


图2-3 《h构成》，1921年

^① Laszlo Moholy-Nagy. *Painting, Photography, Film*. Cambridge, Mass: M.I.T. Press, 1969: 21.

对占有空间的接合方式所形成的意识，促使莫霍利-纳吉进行深度空间的实验。首先是在绘画上，随后又在金属构造方面展开。《玻璃建筑Ⅲ》（1921—1922）（图2-4）首次发表于期刊《今日》1922年5月号，贯穿画面的元素严密而精确，构成了内在的秩序和纯净的形式，不再有任何再现的方面，而是指向一个新的灵感源泉，并显示出他最初通过光与色去探索空间的鲜明性。后来，他谈及这幅及其他同类的图画时说：“我很想摒弃所有可能干扰它们明晰度的因素。相比之下，例如对照康定斯基的绘画，有时会使我想起一个海底的世界。”

1929年是莫霍利-纳吉的过渡时期。他继续应用有机械象征性参考内容的符号，如桥梁和车轮，还使用字母与数字，坚持发展有关技术的主题。同时，他创作了大批绘画作品，如《红色的拼贴》《红十字与白球面》等，都是一些有条纹的画面，内容是关于骑自行车的人、田野和工业项目。这些新作品代表他投身于对色彩、空间、照明和透明性的积极创造的早期业绩。

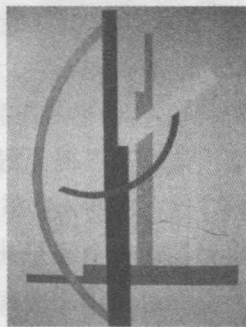


图 2-4 《玻璃建筑Ⅲ》，1921—1922年

莫霍利-纳吉与其他三位艺术家联合写作的宣言“元素主义艺术的一个呐喊”（A call to elementarist art），是他对德国形成新的非写实主义艺术论说的第一个贡献。这个宣言于1921年晚期发表在由杜斯伯格编辑出版的《风格》杂志上。这个宣言的作者们在对杜斯伯格的观点进行呼应的同时，还要求艺术是新奇的，且要表达出时代精神。莫霍利-纳吉和他的同事们使用术语

“元素主义艺术”，把其解释为“追求单纯化，从实用性与美观中解放出来，有些基本元素能从每个人中产生”。他们号召艺术应该展示一个内部普遍存在的理智感觉，同时，艺术作品被净化到只剩下形式元素，以表现那些感觉。宣言提出，要把艺术从任何与政治项目的关联中分离出来，而代之以由当代生活的力量所产生的内部价值的表现。出现在《风格》刊物上的这个宣言为一个新艺术而呼吁，这在某种程度上超越了一个特定的德国文化语境，并且与杜斯伯格所期望的目标一致：要建构一支国际艺术家骨干组织，普及一个新的形式语言，以独立于政治主题。

由此看来，“元素主义艺术的一个呐喊”明确地向《风格》期刊的读者们表明，要把艺术从政治项目的要求中分离出来。莫霍利-纳吉的艺术作品反映出超越问题的复杂现实社会形象的态度，他通过展现无限未来的光的塑造，颂扬人的本能和自由解放。这一时期，莫霍利-纳吉的艺术反映了寓意自由和秩序的品质，表达一个理想化的社会。虽然莫霍利-纳吉的构成主义艺术受到过立体主义和达达运动的影响，但他自身却在继续从幽默的具象元素处理转向空间中更为抽象的形式组织。1922年2月，莫霍利-纳吉与他的匈牙利同事拉兹洛·帕里（Laszlo Péri）一起在斯塔姆美术馆举办展览。这是他首次在德国展出作品，体现了他事业发展中的一个转变时期。在众多的绘画作品中，如《图画E》《大铁路》《巨轮》和《广阔田野与构造》，均是作于1920年至1921年。画面元素混合着印刷字体设计，还包括一些符号类型。不过，另有一些图画，诸如《白色上的白色》和《白、黑、灰》，却风格迥异，是由木材和金属雕塑构造而成。《镍构成》是莫霍利-纳吉当时在俄国用多种方法完

成的作品（图2-5），但是，莫霍利-纳吉并没有把工业材料作为他的工作基础而引起特别关注。在他看来，艺术是一个意味着展现当代工业文化品质的活动，它的功能是要表明社会准则与价值观念，而不是为功利的目的提供样板。

在德国展开的先进的构成主义运动的语境中，有着“构成主义者国际团体”（International Faction of Constructivists）与“今日集团”之间的分歧，尽管两个团体都拥护一样的元素形态——视觉语言，但这些语言的社会含义却有着明显的不同。杜斯伯格、李西茨基与他们的同事们想要显示合作的方式，欲以转变艺术实践，努力塑造一个新社会秩序，使人们在一起工作。而匈牙利人则设想

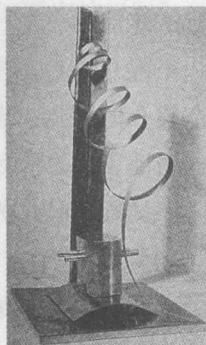


图2-5 《镍构成》，1921年

通过艺术家而建立一个激进的新社会，永久地建立对生活的关联，解决当前问题。与“构成主义者国际团体”与“今日集团”的基本观念相呼应，莫霍利-纳吉属于召唤集体协作型社会的阵营。与他的匈牙利同事帕里等人不同（他们于1923年至1924年间加入了德国共产党），莫霍利-纳吉未在德国加入官方政治联盟，而是用修辞技巧调和自身的革命态度，以适应他所面对的观众，无论他们是匈牙利人还是德国人。

莫霍利-纳吉的匈牙利语论文和与他人共同发表的宣言，通过号召社会的先锋艺术行动，在一定程度上有利于无产阶级革命；但他在德国的宣言则回避提倡这种集体变革，而是转向强调关于人类个性发展与艺术的关联，认为“个性并非孤立”。例如在“元素主义艺术的一个呐喊”中，他只对保守的艺术进行攻

击和斥责，而不涉及保守的政治。在发表于1922年第7期《风格》期刊上的《生产与再生产》这篇短文中，他把注意力集中于人的感觉上，认为这是艺术的任务；他认为如果提炼有限的才能，这些才能将更加完善，并运用不同的媒介，通过实验活动，挑战陈旧的观念。莫霍利-纳吉在“生产”方面是卓越的，能对一个媒介本身进行创造性的应用，至于“再生产”，则是通过一个媒介的利用，简明地传达主旨。作为“生产”艺术的例子，他引证了物影照相术、在塑料圆盘上旋转摩擦产生音效和抽象电影等试验作品作为显著的范例。

莫霍利-纳吉在当时致力于探索动力的艺术形式，以所有的可能性带动联合的时代。1922年的某期《风格》杂志刊登了他的论文《力量感的动态构成系统》，论文表明他拒绝静态的力量，要求把古典艺术的静态原则替换为“影响全体生活的动态原则”。^①他把静态艺术的特征归为“过于简单的形态，局限到水平线、垂直线和斜线的束缚状态”。^②这涉及对“风格派”作品的方格化特征的批判，也显示出莫霍利-纳吉与杜斯伯格的和而不同。

莫霍利-纳吉所追求的动态艺术的主题，是由像电影一样自由移动的雕塑所形成的境界，能够传达抽象的运动状态。他认为新形态的意念是“为了试验在人、材料力量与空间之间联系的实验显示方法”。

莫霍利-纳吉用匈牙利语论文陈述其政治观点。在1922年12

① Krisztina Passuth. Moholy-Nagy. New York: Thames and Hudson, 1985: 25.

② Krisztina Passuth. Moholy-Nagy. New York: Thames and Hudson, 1985: 25.

月出版的杂志上发表的《新内容与新形式方面的问题》一文中，他宣称构成主义者的任务是要扩展无产阶级的眼界，他重申先锋派的角色在于帮助无产阶级达到“人类的当代标准”，这也是他表示艺术家应该达到的同等标准。他支持阶级斗争，认为需要去探索和发现与现存的社会教条不同的“我们大家的现实的规则”：

“我们寻求最完美彻底的解决方法，以为待遇、为占有空间的宽容度而提供最大限度的可能性。一方面，人们可以学会去运用他的材料；另一方面，他可以在自己的环境中缓解自身的紧张状态，从而增强他的生命力。”^①

在此，莫霍利-纳吉为内容与形式的不可分解性作出了激烈的辩论，宣称构成主义艺术将会在制作中切实有效地联合内容与形式，而不是简单地图解新的价值观念。尽管他认识到需要用“富于战斗性的宣传方法”以提高无产者的觉悟，但他反驳传统绘画和招贴的政治功效仅是图解观念而没有把观念一体化地融于它们的形体之中。

同时，他认为电影在联合静态与动态、声响与空间的艺术效果上可以产生较大的影响。为此，他寻求对所有这些媒体能量进行聚集，以实现生活的共产主义道路。他感叹道：“我们过于忙在工作上，因为这些工作太缺乏类似于儿童游戏的成分。”这个看法反映了他一贯坚持的艺术革命的角色在于改变社会意识的原则。但无论如何，这些论点仅限于在发行量较小的刊物上传播，

^① Laszlo Moholy-Nagy. *Painting, Photography, Film*. Cambridge, Mass: M. I.T. Press, 1969: 21.

关于构成主义的社会潜力并未引起较大范围的公众讨论。

莫霍利-纳吉当时的志向在于制造没有个人表现色彩的绘画。为获得非个人的效果，他在画面上消除具象结构，而运用了精确的光洁的形式，还很频繁地采取一些几何符号形式，如圆形、十字形和新月形以及他在早期曾使用过的字母和数字构成。这反映出他渴望将艺术家本身的情感从作品中剥离而创造一种不受个人感情影响的纯粹秩序。在1921年前后，他的“透明”画开始彻底排除那些使人联想到自然的元素，以消除一切可能干扰其纯粹性的因素，其用意在于使艺术品从记录的功能中解放出来。在作于1922年的许多作品中，诸如《黄色十字》《构成QⅧ》，莫霍利-纳吉在平坦的画布空间上构造了一些复合或叠加的形状。在《KXⅧ》中（图2-6），他开始用深度空间中有着复杂联系的形状造成动态的平衡力。这些动态的平衡力的特征，容易使人们联想到周边环境中的常见现象和状态。这些作品选择简单的几何形式作为向客观性迈进的第一步。莫霍利-纳吉自从开始抽象绘画和雕塑以后的27年间，再也没有使用过具象表达形式，每一次都是在创造着全新的东西。

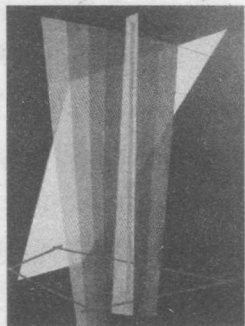


图2-6 《KXⅧ》，1922年

实质上，莫霍利-纳吉运用的构成主义手法呈现了合理性、经济性和精确性的感觉，它能够很好地运用到众多媒体，如电影、摄影、字体版式编排和舞台设计等领域。这些手段在起初是为了支持共产主义的艺术和裨益于无产阶级的解放，然而，构成主义在德国却被作为一个功能主义美学而在建筑和工业设计上得

以广泛借用。构成主义为现代主义设计奠定了合理的形式基础。格罗皮乌斯在1925年设计的包豪斯德绍新校舍（图2-7）以及1927年由密斯在斯图加特组织设计的展览馆，塑造了国际主义建筑风格，支持了工业设计中的功能主义美学，并由莫霍利-纳吉和马塞尔·布鲁尔（Marcel Breuer, 1902—1981）在包豪斯传播开来。

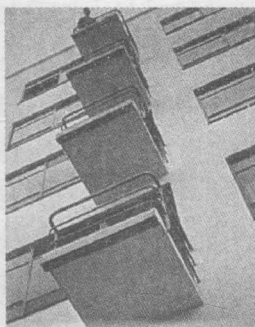


图2-7 包豪斯宿舍一角，1925年

2.2 作为一个超级工具的摄影

随着20世纪初期摄影技术的推广应用，图像已经取代文字而成为视觉信息传递的第一力量。莫霍利-纳吉对摄影领域视觉经验的突破，拓展了信息传达的领域和可能性。莫霍利-纳吉在摄影的处理方法上与他早期构成主义绘画是相应的。他在摄影中总是着重强调事物是如何通过照相机调解的，但又没有必要在视觉上落实看到了什么及其相关内容的意义。尽管他开展摄影的用途意在扩展人们的视野，但他的作品却还是基于形式主义的论点，即形式大于内容，画面由十分强烈的形式构成，并不断地将带有实验色彩的手法引入设计和工艺当中，从而淡化了具体物象的现实意义。

1922年，莫霍利-纳吉开始物影照片实验，直接将各种物体置于光源与相纸之间，通过曝光而得到物影照片，形成一种反透视法的空间感；摄影中的光成为一种本质性的造型元素，在“光

的书写”下，作品呈现出美妙的灰调变化效果。

1923年，莫霍利-纳吉又进行了“摄影造型”的探索。他从特异角度拍摄事物及颠覆一般透视规律的摄影造型，打破了既成的摄影观念与样式，同时也提供给视觉传达设计新的表现语汇。他运用放大、变形、剪接、两次曝光和蒙太奇等技巧来突出招贴的即时传达效果。这种做法赋予招贴设计一种幽默的、动感的、充满幻想的、令人意想不到的形象叠加效果。

莫霍利-纳吉作为现代主义摄影的先驱，将其对摄影造型语言的探索与版面、招贴设计结合起来，实现了字体、摄影和设计元素相统一的视觉传达。他使“图片蒙太奇”手法将图片和绘画结合在一起，形成一种特别而又引人注目的视觉结构，表达出一些视觉上的“双关语”。（图2-8）作品试图将绘画和摄影两种媒介对接，寻求一种在两个媒介间不断移动着的体验。莫霍利-纳吉认为：“摄影是一种代表了人的主观扩张与历史进步的新手段，摄影所提供的是将现实外观形态转变为纯粹的光现象并与机械时代相契合的全新的视觉经验。”^①

然而，他不仅仅是“新摄影”的一个革新者，还是一个空想社会主义者，尽管没有一个纲领性的计划，但他坚信艺术家能催生一个集体型的社会。为此，他设想“摄影的任务在于把人类从狭隘的知觉和意识的约

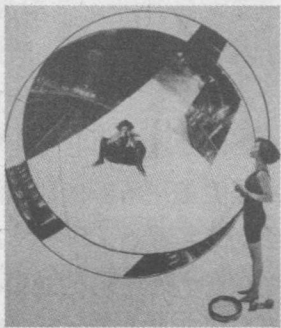


图2-8 《关爱你的邻居》，1925年

^① Krisztina Passuth. Moholy-Nagy. New York: Thames and Hudson, 1985: 25.

束中解放出来”。^① 他声称“摄影的意图是制作一个可见的新现实，而不是复制一个存在的现象”。^② 不过，他的理想主义与身边的现实条件产生了冲突，这使他在德国魏玛的传统制度与外部的传播（包括博物馆、美术馆和刊物）环境之间处于一个复杂的境地中，这需要独立的摄影师对新闻业或商品广告项目等所产生的外界的语境作出区分，并选择适当的策略作出定位。即使在包豪斯发展时期（1923—1928）的体制中，莫霍利-纳吉也能在一个教学框架中体验新技术和教育理论，但他只是为摄影实验安排了一些事宜，更未对摄影作出独立教学科目的设置。如图2-9。

莫霍利-纳吉在1924年完成了著作《绘画、摄影、电影》，试图把他之前的论说集中归纳在这部视觉表现的理论专著里。该书由若干章节组成，各章内容的论述中配有相应的摄影作品以作为插图，这些图例大多来自报刊和杂志。在《写实的与非写实的》一章里，他指明“视觉成形（格式塔完形）的根本在于真实的与象征的内容之间的调和”。^③ 他在论证“生产与再生产”的同时，坚持进行着在“视觉的、听觉的和其他功能的现象”之间产生新关联的创造活动。视觉表现的众多疑难点促使他致力于某些方面的表现形式，包括物影成像、字像版式（将文字编排与图片影像进行整合）和现实照片的奇异视角。

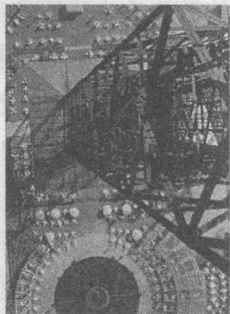


图2-9 柏林无线电发射塔，1925年

① Krisztina Passuth. Moholy-Nagy. New York: Thames and Hudson, 1985: 27.

② Krisztina Passuth. Moholy-Nagy. New York: Thames and Hudson, 1985: 27.

③ Krisztina Passuth. Moholy-Nagy. New York: Thames and Hudson, 1985: 26.

莫霍利-纳吉谨慎地采取手段强调他作品中的创造性，以避免读者们把他的视觉表现内容看做是对现实的模仿。他在一个评论中表明：“视觉表述不能与自然或部分的自然状态相提并论，例如，当一个人开始叙述一个幻觉或是一个梦境时，这也会被认为是表述的结果。”^① 为了对此作出区分，他对社会上某些照片的模仿行为进行了批评：“摄影是表现的一门艺术，并不是对自然的一个简单的复制。遗憾的是，好的摄影作品总是很少见到。”能激起读者产生新感觉体验是一件优秀摄影作品的魅力所在，莫霍利-纳吉坚决主张在摄影的社会视野的产生特性方面进行探索，他认为这个视野能客观地由照相机精确地加以捕捉，并且强调了客观性的重要性：“每个人将被迫使看到客观性的视觉真实，在他最终形成主观感受之前，这个客观性已经说明了该事物自身的属性。”如图2-10。

这个视觉的真实世界，或许能够在共同分享对世界的理解力的基础上把人们凝聚在一个大同的社团里。对莫霍利-纳吉来说，先进的摄影技术可以作为一个新的创意媒体，他视照相机为人类的眼力和视线的一个延伸部分，并超越生理的局限，展现出人们



图2-10 伦敦郊区，1935年

之前看不到的一些现象，如X光和远红外线。摄影可以提炼出普遍性意义上的真实性，它能揭示“生活的无穷无尽的奇迹”，而

^① Kristina Passuth. Moholy-Nagy. New York: Thames and Hudson, 1985: 28.

不仅仅是像某些摄影记者那样，意图只在于揭露社会冲突。

很显然，莫霍利-纳吉拍摄物象的目的并不只是对人物、地点或空间的描述，相对地，他想通过这些影像而把相机提升为视觉的超级工具。为此，他通过两个策略来淡化形象内容的重要性，即避开形象的直观明确的特征以及运用构图技巧改变常见的视线位置。例如，《人在院落中》这幅照片是莫霍利-纳吉在巴黎从所居住的旅馆的窗口向下方俯拍的（图2-11），可以看到一个男人坐在庭院门前的小桌旁边，面前摊开几张报纸。但是，莫霍利-纳吉展示的这个感受，并不像是一个通常的描写。他从背后拍摄人物，以至看不见面部，整幅图像只是建立了一个地点的感觉。莫霍利-纳吉在照片上没有显示场景产生何处，或者身影为何许人也。显而易见，他单纯地创造了一个构成。作为图例，他在书中做了阐释：“照片吸引人的地方不在物体上，而是来自从高处向下俯瞰的视线和构图的平衡关系。”这幅影像是在形式的反差对比上的一个探索，诸如圆圈对应于直线的栏杆、暗面对应于亮光、粗糙的石子路面对应于光滑的水泥地板、薄的木条板对应于厚的台阶以及实体对应于空间。这些因素都丰富了视觉现象。莫霍利-纳吉通过调动视角，使那些栏杆、台阶和椅子作为强烈的倾斜对角线而产生很大的动态冲击力。

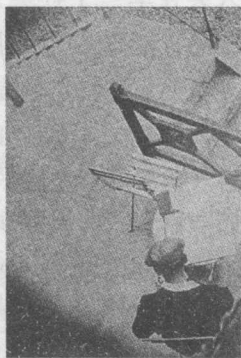


图2-11 《人在院落中》，1925年

彩色摄影对莫霍利-纳吉的吸引始于商业设计，这也是他于1928年离开包豪斯之后的生活来源。1930年代以后，彩色摄影

技术逐渐成熟，在广告领域已经可以被接受，然而只有极少数的黑白摄影大师级人物能够面对彩色摄影的挑战。1934年，当莫霍利-纳吉在荷兰的阿姆斯特丹工作时，他将兴趣从黑白摄影转向对彩色摄影的潜力的开发（图2-12），开始实验彩色摄影。他的彩色摄影作品主要是广告摄影，而非艺术摄影。然而他一心想通过光线和色彩让彩色摄影成为一种艺术创造的可能。在发表于1936年的《通往释放色彩照相机之路》一文中，他提出了对黑白和彩色摄影的认识，包括其间的区别和优劣，并且将彩色摄影和绘画关联，尤其是和抽象的绘画关联。十年之后，他在最后的一本著作《动态视觉》中也总结了这些观念。

作为一个人道主义者，莫霍利-纳吉相信每个有着正常爱好的人会分享一个社会意义上的视觉作品，能以一个不同的方式看世界。他声称：“它是新摄影形象，使人类接近对世界的一个深层理解。这种理解是基于摄影表达的

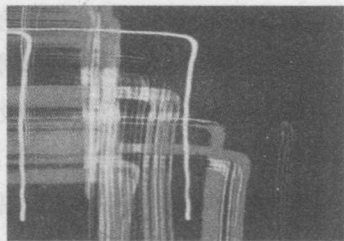


图2-12 《彩色光迹》，1934年

构成格式，并将把人们联合在一个共同的经历中。”^① 他曾在当时的论文《德国摄影形象》中作出论说，致力于把摄影创作提升为一个新的实验艺术，而这种摄影实践是与传统艺术摄影拘泥于事实的静观方式相分开的。莫霍利-纳吉认为：“摄影是一种代表了人的主观扩张与历史进步的新手段。摄影所提供的是将现实

^① Laszlo Moholy-Nagy. *Vision in Motion*. Chicago: Paul Theobald & Company, 1947: 59.

外观形态转变为纯粹的光现象并与机械时代相契合的全新的视觉经验。”^① 莫霍利-纳吉意图阐明他的作品所包含的超级社会价值，以证明摄影可以起到作为社会变革的一个工具功能。莫霍利-纳吉演示的一个扩展的视觉体验，并不只是对现实内容的表述，而是在用新的眼光进行观察的过程。在莫霍利-纳吉所考虑的文明的视觉与社会的变化之间的平衡中，摄影提供了如何更加广泛地看待世界的经历，并对改善人类文明和走向一个更加美好的社会做出贡献。对他而言，摄影在于通过实际的范例展示而产生启迪作用（图2-13）。



图2-13 欧洲殖民者以母亲身份看护着殖民地，1932年

2.3 光的设计师

莫霍利-纳吉一直致力于表达玻璃、金属、反射和光。1928年，莫霍利-纳吉离开包豪斯后在柏林成立一家商业设计所，两年后他展出了自己的动态雕塑作品《光线空间控制器》（局部）（图2-14）。这是一台进行光线演示的机械装置，最初是用来控制舞台光线效果，最后成为实验各种光线质感的工具。在一篇自传体的文字《一位艺术家的摘要》（*Abstract of an artist*）中，莫霍利-纳吉叙述道：“我梦想有一个光仪器，它或许是由手工或自动

^① Laszlo Moholy-Nagy. *Vision in Motion*. Chicago: Paul Theobald & Company, 1947: 59.

机制控制，通过这一手段将有可能产生光的影像，在空气中、在大房间，在雾、水汽和云彩中。1930年，当光线空间控制器第一次启动时，我觉得自己就像是‘魔法师的学徒’。在与空间衔接的光影序列中，移动的状态是如此惊人的协调，我几乎相信自己处于魔法之中。……开口和边缘、穿孔和移动的表面，将外围移向中心，

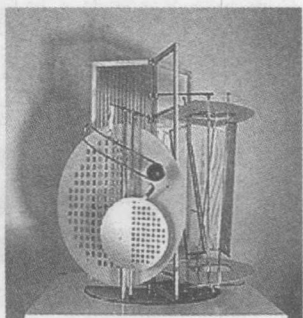


图2-14 《光线空间控制器》
(局部)，1930年

又将中心推向外围。一种持续的波动，向周边及向上方辐射。”^①莫霍利-纳吉利用这台装置创作了他最为有名的电影《游走在黑白灰之间的光线游戏》(*A light play in Black-White-Gray*) (1930年)。这部电影持续5分30秒左右，包括对正负片、多重曝光、光线反射、光线运动及各个部件的特写，在视觉上非常抽象。莫霍利-纳吉将其比作“运动的绘画”，体现了他对科技以及创作媒介的理念(图2-15)。该作品在美国辛辛那提美术馆参展后，一个学生对老师(莫霍利-纳吉)的成就称赞道：“我们为您的魔法般作品和超越可能的图案而着迷。”^②

在文章《一位艺术家的摘要》中，莫霍利-纳吉还谈到，在1921年他的“透明的绘画”开始完全摆脱那些使人联想起自然的要素的限制，“我们这个时代显著的特征之一就是酷爱透明效

① [美] 路易斯·卡普兰·拉兹洛·莫霍利-纳吉. 陆汉臻, 译. 杭州: 浙江摄影出版社, 2010: 91.

② [美] 路易斯·卡普兰·拉兹洛·莫霍利-纳吉. 陆汉臻, 译. 杭州: 浙江摄影出版社, 2010: 92.



图2-15 电影《游走在黑白灰之间的光线游戏》
若干片段，1930年

果。立体主义者就是想完美地展现静止平面上的时间与空间。这类绘画同时显示了事物内外两方面，即不但呈现出了不透明固体的外观轮廓，也透视了它的内部结构。如今，我认为这就是我曾以充满钦佩之情加以研究的立体主义绘画的逻辑结果”。^① 莫霍利-纳吉曾在他的绘画中，力图在透明如水的塑料上追随这种时空组合来作画，引入直接光效果、动态反射和阴影，并展现出一种离开表面静态上色而转向动态“光画”（Lighting Drawing）的倾向。^② 莫霍利-纳吉探讨的问题在于，如何利用以往艺术家控制色彩那样的精确性来经营这些着色的“光画”。在1928年的作品《铝型材 AL11》（图2-16）中，由三组透明的长方形平板所串起的三个圆面，沿着相同方向飘浮在银灰色背景空间上，像运行轨迹一样的若干水平线和倾斜线紧贴着各个不透明的金属圆板，相互间依据大小、位置和虚实关系呈现出清晰的立体空间及动态。莫霍利-纳吉在其《动态视觉》一书中引用“透明的赛璐珞塑料”“透明性和移动的光”以及“鲁本斯那透明的发光的阴

① Krisztina Passuth. Moholy-Nagy. Thames and Hudson, 1985: 31.

② [美] 布尔迪. 思想的锋芒. 于泓, 译. 长春: 吉林大学出版社, 2004: 308.

影”。对他而言，这些字面的透明性常常带有某种寓意。某些形式的叠合，“克服空间和时间的限制，无意义的单一性转化为有意义的复杂性……叠合的透明属性常暗示前后关系的透明性，揭示物体中未被注意的结构特征”。^①

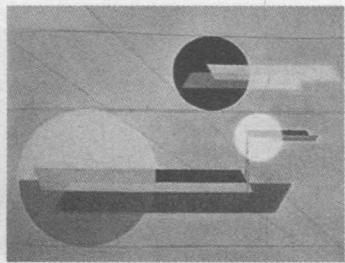


图 2-16 《铝型材 AL11》，1928 年

莫霍利-纳吉发现这“将导向一种实际工作，即以一种独创的关系的透明性在相互关联的单元中建立整体”。^② 他似乎感到，通过解构、重组和双关，一种“相互渗透而没有视觉上的破坏”^③的透明性将产生影响。

2.4 本章小结

现代主义设计是对 20 世纪早期各种艺术思潮的集大成，莫霍利-纳吉很快以压缩的方式接受了现代主义文化的精华。他通过大量的和多种多样的先锋实验活动，在当时形成与产生了激进的、有一定影响力的作品与理论。

在实践上，具体体现在绘画、摄影、雕塑和综合媒介作品的创作中。他以“非艺术”的理念和手段与传统观念形成对抗，在不同时期分别综合了立体主义、未来主义及达达派、构成主义

① Krisztina Passuth. Moholy-Nagy. New York: Thames and Hudson, 1985: 34.

② Krisztina Passuth. Moholy-Nagy. New York: Thames and Hudson, 1985: 34.

③ Krisztina Passuth. Moholy-Nagy. New York: Thames and Hudson, 1985: 35.

和风格派的思想，并利用先进的技术手段加以实现。

在理论上，他顺应与引导第一机械时代的潮流，强调理性和功能，注重机器和技术在艺术上的利用；受实证主义者思想的启发，他通过宣扬元素主义艺术，强调对物质存在的现实体验；基于他在早期接受的社会主义思想，他希望通过艺术改造社会，以教育的观念与手段塑造全面发展的人。这些思想不同程度地分别反映在他的《绘画、摄影、电影》、《从材料到建筑》和《动态视觉》等代表性著作中。

艺术创作贯穿在莫霍利-纳吉整个职业生涯中，而他在理论和实践方面的思想则集中展现在包豪斯的教学活动中。

3 理性主义设计教学思想在包豪斯的奠基

“当我在1922年于柏林美术馆第一次遇见莫霍利-纳吉时，他的艺术创作很强烈地吸引了我，随后，我就邀请他在魏玛包豪斯任教。莫霍利-纳吉没有使我失望，他是在我们努力发展包豪斯过程中我的一个最积极的合作者，并且他的参与在包豪斯的创新事业中留下了深深的足迹，包豪斯的许多建树都离不开他的功绩。我之所以提及包豪斯，是因为这所学校在艺术工作方面的宽阔领域被莫霍利-纳吉那敏于接受新思想的天分所充实。新的想法从他那里源源不断地产生，这些丰富的意念逐渐成熟，形成了他在学校的工作成果和他自身独特发展的成果。他是我心目中理想的教师，因为他因材施教，让学生认识自己。他严禁模仿，带领学生脚踏实地地进行实验，使他们根据自身特质展现自我。在包豪斯，我们认定每个人都是独一无二并与众不同的，因此整个教学体系的目的就是要尽可能提供个人主义和自由主义的教育，让每个人将上天赋予的能力得以淋漓尽致地发挥出来。”^①

——瓦尔特·格罗皮乌斯

^① Rainer K Wick. Teaching at the Bauhaus. Hatje Cantz Publishers, 2000: 31.

在包豪斯的发展过程中，莫霍利-纳吉执教的时间并不长，但是却成为改变包豪斯教学方向以至命运的人物，他在包豪斯的任职过程也在较大程度上决定了包豪斯巩固阶段的始终。1923年以后，包豪斯调整了建校初期的手工艺方向，坚定地转向艺术与现代工业技术相结合的道路。在这一发展过程中，莫霍利-纳吉发挥了关键作用，“他为包豪斯教育理想树立起新的里程碑”。^①

包豪斯是在20世纪的教育领域产生了重要结果和重大影响的设计学校，它的文化首创精神具有划时代的意义，它经历了长时期的舆论评估，它在公众意识中占据了明显位置。至今，世界各国的艺术设计的教学普遍参照了包豪斯体系。由个性鲜明而又有着强烈共性的包豪斯教员们建立的设计教育原则何以影响到今日院校的教学？这是一个值得深思的问题。

在对包豪斯历史发展的叙述上，可以对阶段划分做出不同类型的选择。一是可以建立在校长任期的顺序上：瓦尔特·格罗皮乌斯时期（1919—1928）、汉斯·迈耶时期（1928—1930）和密斯·凡·德·罗时期（1930—1933）。二是依据包豪斯校址所在地：魏玛包豪斯（1919—1925），德绍包豪斯（1925—1932）和柏林包豪斯（1932—1933）。以上这些时期划分主要是由外部事件所决定。另有欧洲学者则是基于基础教学风格方面提出了五个时期的划分：“1. 表现主义和个人主义，注重手工艺（伊顿等人），1919—1921；2. 形式的，强调基础形式和色彩（康定斯基和杜斯伯格等人），1922—1924；3. 功能主义，与工业联合的第一阶段（莫霍利-纳吉），1924—1928；4. 分析的，汉斯·迈耶

^① 王建柱. 包浩斯——现代设计教育的根源. 台北：大陆书店，1982：71.

领导下的马克思主义倾向，1928—1930；5. 实用的，密斯领导下的对建筑材料和美学的强调，1930—1933。”^① 德国学者弗雷德赫尔穆·科洛拉 (Friedhelm Kroll) 在其专著《包豪斯，1919—1933》一书中则把包豪斯历史划分为三个阶段：基础阶段 (1919—1923)、巩固阶段 (1923—1928) 和瓦解阶段 (1928—1933)。(图 3-1)^② 这个分期注重社会心理学与历史观的思辨，把包豪斯当做一个群体和一个社会体系。这三个大的阶段若排除

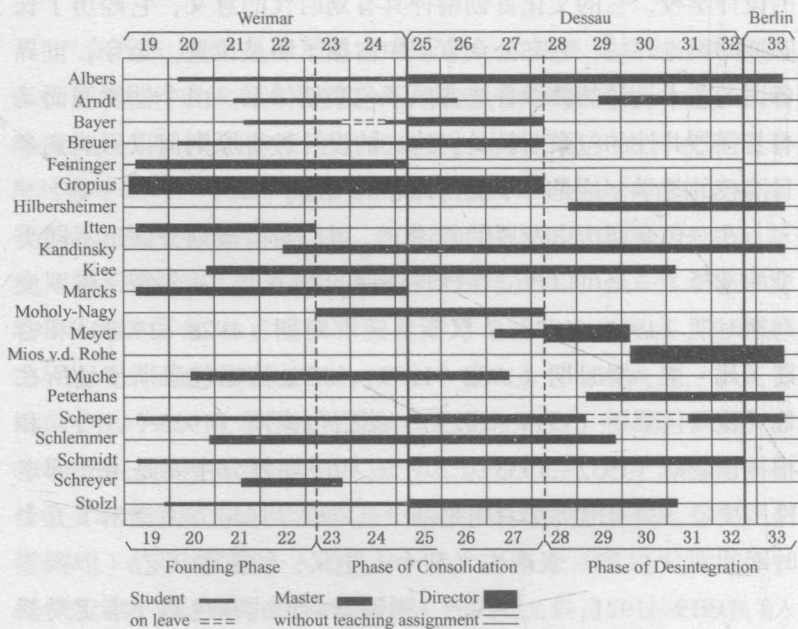


图 3-1 包豪斯三阶段的划分表格

^{①②} Rainer K Wick. Teaching at the Bauhaus. Berlin: Hatje Cantz Publishers, 2000:

外部因素的影响，从总体上是沿着现代设计的道路进行的探索，只是在观念和方向上各有侧重。

3.1 包豪斯的思想源泉和社会历史背景

包豪斯的历史起源可以追溯到 19 世纪。始于工业革命产生的生活及生产条件和制品对手工艺人和工作阶层产生了损害性的后果，首先发生在英国，随后蔓延至德国。工业革命打开了一个新的维度——新的科学和技术通过机械化的实现进入人们的日常生活与工作，城市居民也都被卷入这种新关系的体验之中。持续增长的工业化引导着社会结构重组，同时意味着合理与廉价制品的生产。在 19 世纪，英国是欧洲领先的工业化国家，举办于 1851 年的伦敦世博会展示了许多国家最新的技术和文化成果，英国仍旧处于冠军的地位。当时的作家约翰·拉斯金（John Ruskin, 1819—1900）首先批判了英国的非人道状况，他想促进社会改革和抵制机械化制造，把工业化视为对所有消费者和生产者的一种损害。消费者遭受着劣质且乏味的大批量实用产品，生产者在使用机器生产的过程中丧失了心满意足的自我实现状态。满意的工作必需产生艺术，为此，拉斯金在他的著作《威尼斯之石》（*The Stones of Venice*）（1851—1853）中描述了自己的理想，呼吁消灭由机器所造成的使人异化的工作，回归到中世纪的有创造性的手工艺劳动中去。

作为拉斯金的学生与崇拜者，集画家、诗人、设计师、实力派手工艺人和社会理论家于一身的威廉·莫里斯（William Morris, 1834—1896）发扬了老师的社会乌托邦观念，并进行了卓有

成效的实践活动。他与拉斯金一样憎恨现代工业文明及其产品，他感到有必要更新所有的家居用品。为此，他于1861年建立了公司及工作坊，以简朴的哥特式和东方风格为参照，亲自动手并组织手工艺人们生产家具、织品、壁纸和书籍装帧、室内装饰，由此也获得了与之相符的名称——“美术和工艺”。莫里斯对复兴手工艺所作出的努力不仅关乎美学，而且也有社会上的象征意义。在莫里斯看来，“健康的”的手工艺是一个“健康的”社会的标志。莫里斯宏大的幻想之一是复兴美术与手工艺——在实践中回归到工人们在劳动上的愉悦境界——并将改善他们与社会的关联。^①半个世纪之后，格罗皮乌斯与其他理想主义者的“好的形式”（Good Form）则是受了同样幻觉的感召而形成的。莫里斯是一个坚定的社会主义者，但却不是一个真正的马克思主义者，他不赞成马克思的政治经济学理论。在他的小说《乌有乡消息》（*News from Nowhere*）（1890）中他幻想通过美化环境及改善工作条件扭转由阶级冲突造成的分裂局面。虽然他的理想蓝图得到了部分实现，改革行动小有成绩并影响广泛，但其产品却无法扩展为大批量生产以适应平民的需求及经济承受能力，反倒成了他所厌恶的贵族的奢侈品。

1880年起，莫里斯试图恢复手工艺的行动在英国通过工艺美术运动而在国内外产生了显著影响。查理·罗伯特·阿什比（Charles R. Ashbee, 1863—1942）直接地跟随莫里斯的脚步，但他对待机械操作的态度却逐渐发生了转变及适应。阿什比起初从事金属制品工艺和首饰工艺，并从实践和理论两方面积极践行

^① Rainer K Wick. *Teaching at the Bauhaus*. Hatje Cantz Publishers, 2000: 19.

拉斯金和莫里斯的思想。他于1888年在伦敦东郊建立了手工艺行会和学校，训练场地不再是工作室（Studio），而是一些较大的工作坊（Workshop）。这一创新对20世纪美术学校改革运动至关重要，并直接波及包豪斯。1900年前后，与拉斯金和莫里斯否定机器的态度相左，阿什比不再是一个强烈反对机械化自动化并阻碍技术进步的人，他宣称：“现代文明是以机器为基础的，没有哪些有理智的艺术形式和艺术教育不承认这个基础。”^①他试图恢复机器的地位，并期待通过技术手段控制大工业，从而使创意生产从大工业中回归到商业贸易中去。

与阿什比同年出生的比利时人亨利·凡·德·维尔德（Henry van de Velde, 1863—1957）是新艺术运动的领导人之一，也是德意志制造联盟的创始人之一。他与莫里斯一样，早年从事绘画，也当过建筑师，1894年转向家具和室内设计。但维尔德与莫里斯的相异之处，不仅在于他既肯定技术的作用，认为“技术是产生新文化的重要因素”，也批评拉斯金对中世纪浪漫主义膜拜的态度。他也与阿什比一样，倡导创意与商贸之间利害相关的意念，也在寻求艺术与手工艺的复兴，并通过将精确的机械化操作运用于手工业而拥有完整技术。维尔德在设计中注重产品的功能要求，在1894年发表的《为艺术清除障碍》一文中提出了“根据理性法则和合理结构所创造出来的符合功能的产品，乃是达成美的第一个条件”，^②1902年他应邀担任德国魏玛大公的艺术顾问，负责改进产品质量工作。维尔德在此开设了他的“工艺

① Rainer K Wick. Teaching at the Bauhaus. Berlin: Hatje Cantz Publishers, 2000: 20.

② Frank Whitford. The Bauhaus. Amazon Publishing Limited, 1992: 19.

美术研讨会” (Arts and Crafts Seminar), 为手工艺人、艺术家和实业家提供建议和培训, 并于1907年把这一研讨会改造成了魏玛工艺美术学校 (包豪斯的前身), 他出任校长, 直至1917年离开德国。学校安排三至四年严格训练的课程, 主要根据以下原理设立: 1. 参考各种工艺活动的技术绘图; 2. 应用在工艺各个分支领域的色彩学习; 3. 在掌握动力学和抽象法则后关于工艺各个分支领域的装饰的学习; ……^①这些课程的目的是使魏玛公国的年轻一代更好地获得关于艺术和工艺各个领域的知识, 也为日后包豪斯工艺课程设置奠定了基础。

这一时期同样志在改进德国本土地方艺术和手工艺品质的杰出人物还有彼得·贝伦斯 (Peter Behrens, 1868—1940) (图3-2)。此人出生于德国汉堡, 早期在慕尼黑曾是一位著名的画家、平面艺术家和形式设计师, 并从事过建筑设计工作, 还仿效英国手工艺行会而建立了联盟和工作坊, 以使艺术融入工艺活动。1904年开始, 他脱离了青年风格, 转而积极参与德意志制造联盟的组织工作, 同时从1903年至1907年间担任杜塞尔多夫工艺美术学院 (Dusseldorf School of Arts and Crafts) 院长职务, 进行了设计教育的改革。他在这里开设了许多作坊, 培养学生动手制作的能力, 而不仅仅只是在图纸上进行设计, 使这所学校在许多方面被认为是一个“原始的包豪斯”。^② 1907年, 他受聘为德国通用电气公司 (AEG) 的设计顾问, 全面负责公司的建筑设计、产品设

① [英] 弗兰克·惠特福德. 包豪斯大师和学生们. 陈江峰, 李晓隽, 译. 北京: 艺术与设计杂志社, 2003: 20.

② Rainer K Wick. Teaching at the Bauhaus. Berlin: Hatje-Cantz Publishers, 2000: 22.

计和视觉传达设计，确立了其独特的家庭风格，并以统一化、规范化的整体企业形象设计创造了现代企业形象设计的先例。得益于贝伦斯的设计，AEG 公司的产品在国内外均获得了更大的成功。他于 1907 年设计的 AEG 的透平机制造车间，由于适宜于功能要求且造型简洁而被称为第一座真正的现代建筑的里程碑（图 3-3）。他为 AEG 设计的企业标志（图 3-4）也一直沿用至今，成为欧洲著名的标志。他运用几何形式设计的电风扇、台灯、电水壶等电气产品具有功能主义风格，也成为制造联盟设计思想的典型案例（图 3-5）。贝伦斯的成就还在于他所培养的学生中出现了三位现代主义设计大师，即格罗皮乌斯、密斯·凡·德·罗和勒·柯布西耶，因此他堪称为现代主义运动的奠基人。

1907 年，德意志制造联盟（Deutscher Werkbund）成立于慕尼黑。这是一个积极推进工业设计的组织，旨在鼓励企业家认识优秀设计的重要性，由一群热心于设计教育改革的艺术家、建筑



图 3-2 贝伦斯，1909 年



图 3-3 贝伦斯设计的厂房，1907 年



图3-4 贝伦斯设计的标志，1907年



图3-5 贝伦斯设计的电水壶，1909年

师、企业家和政治家组成，其共同目标是想在艺术、手工艺及工业的合作下，通过教育宣传及对有关问题采取联合行动的方式来提高工业劳动的地位，改善批量生产产品的品质。制造联盟最早的组织者和发起人当首推赫尔曼·穆特修斯（Hermann Muthesius, 1861—1927），是他首先清楚地认识到设计工作的一个新种类在未来的任务将是在艺术和工业之间的紧张状态上建立平衡。穆特修斯曾是教师和建筑师，1896年他被任命为德国驻伦敦大使馆的外交官员。在英国的六年间，他详细地研究了英国工艺美术运动的状况和英国的住宅建设的成就，并发现了一些问题。1902年，他出版了两卷本的《式样建筑与建筑物艺术》（*Style-Architecture and Building-Art*），介绍英国颇具实用主义的住宅设计。同时，他抱着改革德国设计与设计教育的决心，利用自己作为政府官员的优势，积极宣传功能主义的设计原则。在设计教育方面，他选择了柏林艺术学院、布莱斯芬艺术学院和杜塞尔多夫工艺美术学院进行美术教育体系的改革，并为改革实验提供思想和物质帮助。在设计思想方面，他明确地表示出对机械的肯定。在1914年的制造联盟年会上，凡·德·维尔德代表了艺术家和手工艺人的利益，鼓吹艺术个性的

自由发展。与此相反，穆特修斯则代表了制造商和工业设计者的利益，坚持机器制造产品的标准化。这个冲突不仅在制造联盟的条例中没有形成定论，而且还持续反映到包豪斯初期的教学导向上。在争论上，一方面是固守自由艺术的自我表现，而另一方面则是要探索在高度发展的工业社会能够满足大生产要求的形式语言。

3.2 包豪斯的理想

在第一次世界大战开始后不久，比利时人凡·德·维尔德出于政治关系（作为一个外国人）的压力被德国政府要求离开魏玛。1915年，维尔德在离任前推荐了瓦尔特·格罗皮乌斯（Walter Gropius, 1883—1969）继任萨克森大公工艺美术学校（Grossherzoglich-Sächsische Kunstgewerbeschule）校长。这可能出于1914年他与穆特修斯在“德意志制造联盟”会议上的争论中格罗皮乌斯坚定地站在了他的一边。格罗皮乌斯出身于德国柏林的一个建筑师世家，青年时代在柏林和慕尼黑学习建筑；他曾在贝伦斯的设计事务所当过几年助手，学习了建筑的新概念，后来他与人合办了独立的建筑事务所。在一系列的建筑物中，显示出他进步的建筑设计思想，体现了利用技术并探索建筑结构建设与美学可能性的观念，这些使他在大战前便崭露头角。格罗皮乌斯深受德意志制造联盟的信条及其创建者之一贝伦斯的影响，认为在现代设计中取得高水准的最有效的方法是把设计和工业结合起来，用设计重塑一个更加和谐及完全民主的德国。他于1910年间就计划建立了他的前瞻性建筑目标。他在当时发表的论文《论现代工

业建筑的发展》^① 中呼吁建筑工作与工业的联合，认为艺术和技术将会幸福地结合，大量公众将获得真正成熟的优秀艺术和实在的日用品，并强调房屋建设的工业化概念，希望通过合作化大生产的方式承诺设计出低成本与易维修的房屋。同时他还讨论了功能主义和坚固性。由于深受 1918 年德国左翼组织“十一月会社”（The November Group）革命的感召，当时在柏林由艺术家和知识分子组成了一个“艺术工作苏维埃”团体。格罗皮乌斯担任了一段时间的主席，并起草了宣言：“艺术和人民必须达成一致！艺术将不再是只为一小部分人所消遣，而是大多数人生活的享受。我们的目标是伟大的建筑包容之下的艺术的融合……”^② 该宣言中强调集体主义精神，希望通过前卫的艺术家、设计家和其他文化人士的联合，谋求艺术与人民大众的紧密联系，以此改造德国文化，促进社会变革。这个社会目标的基础后来也成为包豪斯的一部分。

一战刚结束，魏玛政府内务官员弗利希（Frith）任命格罗皮乌斯为萨克森大公工艺美术学校和萨克森大公美术学院（Grossherzoglich-Sächsische Hochschule für bildende Kunst）校长。1919 年 3 月 20 日，经大公共意将以上两所学校合并，成立“国立包豪斯”（Des Staatliches Bauhaus）。由格罗皮乌斯发明的“Bauhaus”一词是对德文“bau”（房屋）和“haus”（建筑）两词的合并，表明格罗皮乌斯以建筑设计作为教学重点的愿望。只

① Rainer K Wick. Teaching at the Bauhaus. Berlin: Hatje Cantz Publishers, 2000: 38.

② Rainer K Wick. Teaching at the Bauhaus. Berlin: Hatje Cantz Publishers, 2000: 38.

是由于初期资金短缺和教育基础所限，包豪斯的建筑系本科直到1927年才得以设置。格罗皮乌斯在面向德国公众发表的《包豪斯宣言》中明确提出：

“一切造型活动的最终目标是建筑。建筑装饰曾是造型艺术尤为重要的课题，是造型艺术与宏大的建筑技术不可分割的组成要素。今天，它们却在固步自封之中止步不前。造型艺术将从一切艺术家之间的有意识的共同活动和相互作用中再次脱颖而出。建筑家、画家以及雕塑家们必须重新在整体中、局部中熟悉和把握建筑的内涵复杂的形态。这样，人们将自然会从他们的作品中重新看到沙龙艺术中所失去的建筑精神”^①

从这个宣言中可以明显看出回归中世纪手工艺行会联盟的理想。在宣言书的封面上呈现着包豪斯首批教师利奥尼·费宁格（Lyonel Feininger, 1871—1956）的一幅德国表现主义风格的木刻作品《社会主义的大教堂》（图3-6），画面以中世纪哥特式教堂的形象象征包豪斯精神，希望创造未来的新结构——这种结构将把建筑、雕塑和绘画综合成一个整体，而这个整体有朝一日则会从广大工人手里升到新信仰的天堂。在这个宣言里附加的包豪斯计划中，格罗皮乌斯声明：“通过在作坊和依据实验的、实际场地所获得的手工艺训练，在于要求全部学生掌握一切艺术生产所必需的基础知识与技能。技术不一定需要艺术，但是艺术肯定

^① [日] 中川作一. 视觉艺术的社会心理. 许平, 贾晓梅, 赵秀侠, 译. 上海: 上海人民美术出版社, 1991: 258.

需要技术。因此，每个学生都必须学习一门（最好多门）工艺。”^① 格罗皮乌斯尝试把各种不同的技艺吸收进来，相信通过这种新的教育方法可以培养学生明确地认识自身所处时代的生活方式，并可以把他们教育成较为全面的创造者。

格罗皮乌斯创立包豪斯的中心思想之一，是他认为艺术与手工艺不是相对立的，而是一个活动的两个不同方面，包豪斯应该将艺术与技术结合成为一个新的、适合时代的整体。因此，他希望能够通过教育改革，使它们得到良好的结合。强调工艺、技术与艺术的和谐统一，是他长期以来的理想。^② 这种思想在他撰写的《包豪斯宣言》当中就可以看出。《包豪斯宣言》的主要内容可以概括为三点：其一，建筑是包豪斯教学的主要目标；其二，艺术家和手工艺人在创造的本质地位上地位同等；其三，包豪斯的理想是艺术与手工艺技术的统一。格罗皮乌斯在任期间始终保持办学初衷，并在此基础上与时俱进地做出调整。格罗皮乌斯相信艺术家具有将生命注入工业产品的能力，期望艺术家参与的设计活动能够在审美和道德方面发挥积极作用。因此，包豪斯成立之初聘用的教师多是画家，其余少部分则是建筑师、雕塑家和工匠。魏玛包豪斯早期进行的“双轨制”教学在原则上安排“形式大师”与“技术大师”享有

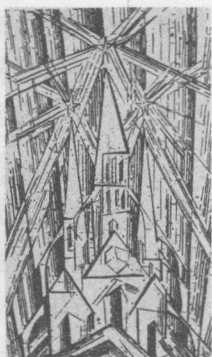


图3-6 《社会主义大教堂》，木刻，1919年

① [德] 伯恩哈德·E 布尔德克. 产品设计——历史、理论与实务. 胡飞, 译. 北京: 中国建筑工业出版社, 2007: 27.

② 王受之. 世界现代设计史. 北京: 中国青年出版社, 2002: 136.

平等的地位；但在实际上，各个作坊中“形式大师”的意见居主导地位，多数画家对作坊工作反应冷漠。这种偏差愈演愈烈，逐渐导致了伊顿（Johannes Itten, 1888—1967）和表现主义主宰教学的局面，个人主义的倾向使得魏玛包豪斯陷入危机之中。此时，已有许多俄国构成主义者和荷兰风格派画家来到德国，开始对包豪斯产生影响。其中构成主义者李西茨基（图3-7）在柏林期间与莫霍利-纳吉等人共同组成了构成主义集团。李西茨基通过演讲的方式在包豪斯宣扬俄国构成主义思想。同时，作为“风格派”代表人物之一的杜斯伯格（图3-8）于1921年受格罗皮乌斯之邀访问包豪斯，之后便以魏玛为基地而发行他所主办的《风格》期刊，传播风格派和构成主义的思想，并对包豪斯当时流行的表现主义、个人主义和神秘主义的教学方法进行了攻击；他还在包豪斯校区附近建起了工作室，开设讲座，吸引包豪斯的一些学生前去听课。杜斯伯格原本期待能得到格罗皮乌斯的聘用，但最终未能如愿，因为格罗皮乌斯认为他过于争强好胜和言论武断而不适合当一名教师。^①当时，风格派和构成主义对抽象形式的探索以及单纯化、简洁的几何造型形式，对应了工业生产技术条件并追求实用的目的，而这正是包豪斯教学理念上所期望的普适性的形式语言，也体现了工业化社会的时代发展要求。格罗皮乌斯从这些抽象艺术的理念中找到了现代设计教育的方法与标准。

^① Rainer K Wick. Teaching at the Bauhaus. Berlin: Hatje Cantz Publishers, 2000:



图 3-7 李西茨基, 1914 年



图 3-8 杜斯伯格, 1922 年

1922 年 10 月, 格罗皮乌斯劝退了伊顿, 并着手引进新的教员。在新引进的教员中, 莫霍利-纳吉发挥了至关重要的作用, 集中体现在对基础课程的完善和理性主义教学思想的确立, 从而在一定程度上促成了包豪斯教学作风的转变。1923 年之后, 格罗皮乌斯修订了包豪斯初期的手工艺方向, 决定性地转向艺术与工业技术结合的道路。包豪斯逐渐变成一个教育生产工业产品原型的学院, 这既是基于工业化制造的现实考量, 又是适应广大民众的社会需求。包豪斯设计活动的目标, 是为大众设计出价廉物美的实用产品。这种功能概念在莫霍利-纳吉看来是常常包含一种社会态度, 即“掌握生活与工作条件, 并认真处理大众需要的事情”。^① 这种功能意味着两方面的结合: 让工业生产条件(技术、结构、材料)与社会条件(大众化需求及社会统筹)在设计中取得协调。从此, 包豪斯升级为一所设计学院, 标准化、系列化和批量生产成为包豪斯工作的支柱。各个作坊积极承担工业

^① Rainer K Wick. Teaching at the Bauhaus. Berlin: Hatje Cantz Publishers, 2000: 38.

项目，学生通过参与设计任务而得到切实的指导，一些作业被企业采用并投入了批量生产，成为经典的设计。从魏玛包豪斯后期至德绍包豪斯的整个时期，师生们在实验性的作坊里开展与企业的合作和生产实践活动，所设计的原型范围大至整套住宅，小到一个茶壶，使用净化了的几何形式语言来适应机械化技术加工条件，通过经济的生产手段，试图改善人们的全部生活方式。

包豪斯的这一结合了基本的社会目的的理念即把社会责任作为设计教育的基本出发点贯穿于办学过程始末。包豪斯的精神凝聚了乌托邦、理想主义和共产主义目标。在格罗皮乌斯看来，包豪斯是一个乌托邦式的微观世界，是他关于团队精神、社会平等与和谐、社会主义理想和促进知识分子之间思想的真诚交流等殷切希望的实验场所。^①至少在魏玛时期，教师与学生理解一种共同的、有建设性的生活哲学，正如莫霍利-纳吉所描述的，类似一种“亲密的社团”和“生活的学校”。^②第二任校长汉斯·迈耶强烈主张建筑与设计的社会功能，更加注重产品与消费者、设计与社会的密切关系，认为设计者必须为人民服务，为人民提供适当的产品以满足其基本需求，例如在居住方面，汉斯·迈耶设计了大量的集体工人住宅（图3-9）。这样看来，包豪斯开展的不仅是艺术教育，同时也是社会教育和道德教育。它希望通过设计教育的途径达成理想社会的改造，并参与解决世界面临的问题。即使学校时常遭遇外部势力的干扰与前途未卜的压力，师生们仍能同甘共苦，坚守理想。虽然包豪斯存在的时间很短暂，但

① 王受之. 世界现代设计史. 北京: 中国青年出版社, 2002: 136.

② [德] 伯恩哈德·E 布尔德克. 产品设计——历史、理论与实务. 胡飞, 译. 北京: 中国建筑工业出版社, 2007: 27.

是包豪斯的精神却影响和改变了世界现代设计和大众生活的面貌。

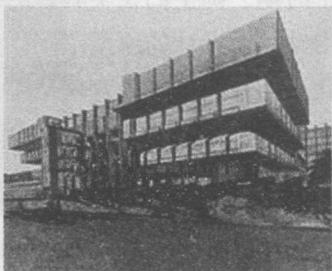


图3-9 汉斯·迈耶为柏林附近的工会学校所做的设计

3.3 包豪斯基础阶段的困境

“艺术与技术——一种新的结合”是格罗皮乌斯办学的主导思想；为了达到这个结合的目的，他力图对教学体系进行改革，重点在于利用手工艺的训练方法为基础，通过艺术的训练，使学生对于视觉的敏感性达到一个理性的水平，而不仅仅是艺术家的个人见解。为此，设计教育应该重视技术性的基础；加上艺术式的创造的合一，强调技术性、逻辑性的工作方法和艺术性的创造，是初期改革教学的中心。因此，作为技术性的、逻辑性的、理性的教育的根本，基础课程的教育改革自然成为他的改革的中心内容。

包豪斯的基础课程是多种艺术技能基础训练的核心部分，它于1919年至1920年间由伊顿引入，并作为教学计划的一个重要组成部分，是每个学生的必修课（图3-10）。这门课程的目的一方面是鼓励学生去试验开发自身的创造潜能，一方面是通过对客

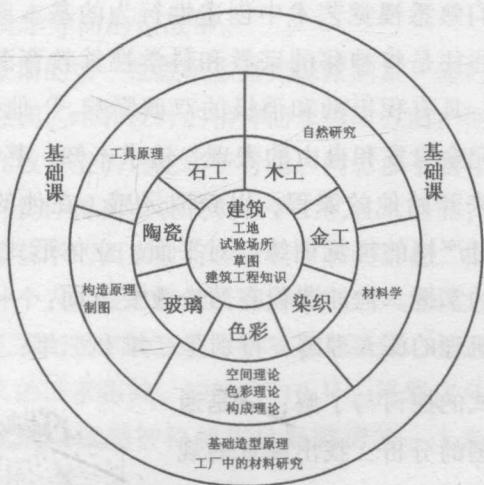


图 3-10 包豪斯课程设置, 1922 年

观的造型现象的理解, 教授学生基本的设计技能。这样的教学是为了使学生理解不同形式感的和谐关系, 并通过一种以上材料的使用去表达这样的和谐关系。基础课程关注的是学生的整体特性, 因为它是为了解放学生, 使他们能够独立自主, 并能通过直接的经验而同时获得材料和形式的知识。

包豪斯对设计教育最大的贡献是基础课, 由伊顿 (图 3-11) 开创, 是所有学生的必修课。伊顿是一个非常个性化的教员, 他对艺术有着独到的见解, 提倡“做中求学”, 即在理论研究的基础上, 通过实际体验探讨形式、色彩、材料和质感, 并把上述要素结合起来。这一课程是为了释放学生的创造力, 也是为了让他们的理解自然材



图 3-11 伊顿, 1921 年

料，并使他们熟悉视觉艺术中创造性行为的基本原则。不过，他的教学法往往是将神秘的宗教和科学视觉教育混作一体的，对学生来说，具有积极的和消极的双面影响。^①他强调直觉与个性，鼓励完全自发和自由的表现，追求未知，甚至用深呼吸和振动身体来开始他的课程，以获取灵感。在他的基础课中，学生必须通过严格的视觉训练，对平面、立体形式，对色彩和肌理有完全的掌握。他的课程有两个重要方面：一是强调对色彩、材料、肌理的深入理解，特别是二维和三维，或者对平面与立体的形式的探讨与了解；二是通过对绘画构图的分析，找出视觉的规律，特别是韵律规律和结构规律这两个方面的规律（图3-12），逐步增强学生对自然事物的一种特殊的视觉敏感性。他的基础课因为把色彩、平面与立体形式、肌理、对传统绘画的理性分析混为一体，因此具有强烈的达达主义特点，也具有德国表现主义绘画创作方法的特点。但是，伊顿的浪漫、超脱甚至极端的宗教信仰则同时把这种色彩、形体的教育引入神秘主义境界。他对艺术中个人主义精神内容和艺术上的唯灵论的强调，使学校

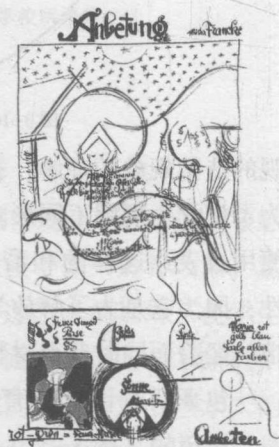


图3-12 伊顿1921年分析大师弗兰克作品《崇拜》构图时画的草图，表明他试图揭开每幅绘画的基本设计及其包含的精神实质，以作为一种教学手段

① 王受之. 世界现代设计史. 北京: 中国青年出版社, 2002: 145.

陷入了改变美学导向的论战中。

由于包豪斯的第一批教员多是先锋派画家，他们倾向形而上学的思维，强调艺术和设计的精神而非物质方面；他们重视理论思辨，造成在教学上的讨论多于行动、构思多于制作。同时，教学思想和内容仍停留在主观表现和手工艺技术层面，机器与新材料等反映科学技术的因素没有在课程中得到重视。格罗皮乌斯开始意识到这种个人主义思潮的泛滥使学院陷入危机之中，这种状况更不利于艺术与技术的统一。格罗皮乌斯决心把造成无政府主义、神秘主义的因素根除。1922年10月，格罗皮乌斯公开劝说伊顿辞职。他的位置则被格罗皮乌斯聘请的一个新人——莫霍利-纳吉所取代。

3.4 包豪斯的一个最年轻的导师

伊顿坚持远离格罗皮乌斯要求的艺术与技术整合的目标，尽管他的图画语言是现代性的，但他却很少敢于超越架上绘画的界限。与此相反，莫霍利-纳吉作为先锋派艺术家，全然地专注于探索新的艺术媒体，结合机械化再复制的媒介带来艺术自身的构思，并在先进的工业社会里为艺术设立一个新场所。对伊顿来说，艺术的活动首先是个人的活动。但对莫霍利-纳吉来说，与社会关联的美学生产的问题则是重要的事业核心之一。

1923年春，莫霍利-纳吉（图3-13）被格罗皮乌斯邀请到魏玛包豪斯，当时他只有27岁。作为一个艺术家，他从事艺术活动仅有几年时间，但他成功地成为一个实验的设计师则是引人注目的。并且，尽管莫霍利-纳吉缺乏一定的教师资格，但格罗皮

乌斯凭直觉认识到了这个年轻艺术家的天赋和潜力，也意识到莫霍利-纳吉将会在包豪斯执行他的路线。格罗皮乌斯独具慧眼地选择了莫霍利-纳吉，当然，莫霍利-纳吉没有使他失望。事实上，莫霍利-纳吉在包豪斯的教育生涯不足6年，格罗皮乌斯后来称“莫霍利-纳吉是天生的教育家，他的教育决定性地影响了包豪斯的发展”。^①聘用莫霍利-纳吉，体现了格罗皮乌斯思想上的一次转变。他在聘用伊顿时期的基本教育立场其实与半个世纪以前的英国“工艺美术运动”的原则立场并没有本质的区别，当他从以前比较重视艺术、手工艺转变到强调理性思维、技术知识的教育时，^②学院的教学方向开始朝大工业化生产的理念转化。



图3-13 莫霍利-纳吉，1925年

3.4.1 金属工艺作坊的形式大师

包豪斯金属工艺作坊最早是在伊顿和奥斯卡·施莱默（Oskar Schlemmer, 1888—1943）的领导下。施莱默注重手工艺品质，即使在作品的装饰感觉上有着几何形式元素的体验，但却难以适应未来机械化生产的方向。与此相反，从1923年起，莫霍利-纳吉成功地完成了朝向工业设计的转变，这在包豪斯发展时期具有典型意义。尽管莫霍利-纳吉自己在当时并没有为产业设计任何原型，但是他在教学中积极地倡导工业化大生产的概念，

① Rainer K Wick. Teaching at the Bauhaus. Hatje Cantz Publishers, 2000: 31.

② 王受之. 世界现代设计史. 北京: 中国青年出版社, 2002: 154.

帮助学生与厂家进一步落实设计方案，致力于用金属与玻璃结合的办法指导学生实习，为灯具设计开辟了一条新途径，在这里出现了许多包豪斯最有影响的工业产品。他努力把学生从个人艺术表现的立场转变到比较理性地、科学地了解 and 掌握新技术和新媒介。他指导学生制作的金属制品都具有非常简单的几何造型，同时也具有明确、恰当的功能特征和性能。这些成果也为包豪斯其他教学作坊树立了榜样和标准。莫霍利-纳吉领导下的金属工艺作坊是包豪斯第一个圆满实现由格罗皮乌斯制定的“包豪斯设计生产的原则”意图的部门。从某种程度上来看，格罗皮乌斯把艺术与技术结合的理想是在德绍的工作坊实现的。（图3-14、3-15）1926年，格罗皮乌斯在德绍包豪斯出版的宣传册中提出了“包豪斯的生产原则”：

物品的本质由其用途所决定，因而设计时应当注重功能的发挥。无论是一个容器、一把椅子，还是一栋住宅，它们的本质内容都是首先要考虑的因素。符合基本用途是第一位，这就意味着

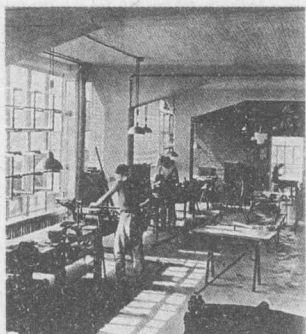


图3-14 德绍包豪斯的金属工作室，1926年



图3-15 莫霍利-纳吉在金属工艺作坊，1925年

在实现功能的同时，还要做到耐久、经济和美观。对于物品本质的探索体现在所有新时代的创作手法之中。因此，这些源于传统而又脱离传统的物品形式看上去就显得不同寻常和标新立异。只有持续地去追寻新科技的发展，跟上新材料和新创作方法的发展，设计者本人才可能获得注入传统内容以新的活力的能力，形成全新的设计态度。包豪斯寻求促进国内大环境发展之路，小至简单实用的家庭用品，大至设备齐全的住宅，都要求其符合时代的精神。由于确信住宅与其中的物品应当有机地结合在一起，包豪斯试图努力通过系统的理论和实践中形式、科技乃至经济的发展，以此把每一个物品在原有功能的基础上进一步发扬光大。

包豪斯的作坊基本上是实验室，在这种实验室中制作出来的产品原型适宜于批量生产，我们时代的特征在这里被精心地发展和不断地完善。在这些实验室中，包豪斯打算为工业和手工业训练一种新型的合作者，他们同时掌握技术和形式两方面的技巧。为了达到创造一批满足所有经济、技术和形式需要的标准原型的目的，就要求选择最优秀、最能干和受过完整教育的人；他们富有车间工作的经验，富于形式、机械以及它们潜在规律的设计因素的准确知识。^①

莫霍利-纳吉在原则上同意由包豪斯领导者制定的意图，并主张根除纯艺术，而代之以强大的俄国构成主义思想体系，完全崇尚与社会主义思想相适应的机械美学理论。他们不仅共同坚守

^① [英] 弗兰克·惠特福德. 包豪斯大师和学生们. 陈江峰, 李晓隽, 译. 北京: 艺术与设计杂志社, 2003: 120.

关于遵照工业设计的社会功能的信念，而且呈现出一批为产业而设计的相当具体的原型，以至于一些产品在后来长期作为经典的设计，如学生玛丽安娜·布兰特（Marianne Brandt，1893—1983）、威廉·瓦根菲尔德（Wilhelm Wagenfeld，1900—1990）等人设计的灯具、玻璃与金属器皿，把莫霍利-纳吉所倡导的构成主义的形式审美应用于室内用品，并以此开创了一系列现代家居用品，具有明显的社会化姿态，以至于这些被视为无名产品的设计成为日常文化的一部分。（图3-16）在1928年早期，莫霍利-纳吉与雷普兹（Leipzig）灯具制造商签署了生产协议，把金属工艺作坊所做的不同种类的灯具设计方案提交给公司的技术人员进行完善，实现了廉价的大批量生产。到1932年，雷普兹公司（品牌为“Kandem”）销售出了五万多件由莫霍利-纳吉所在金属工艺作坊设计的灯具，也为包豪斯增加了经济收入，从而缓解了学院长期以来办学经费不足的困难。这是金属工作坊成功的事例之一，并被学院授予了专利权，至今这项设计还在应用于生产。^①

在包豪斯得以巩固期间，莫霍利-纳吉为学院发展付出了坚持不懈的努力；这不仅贯穿于他坚持把包豪斯原则运用到设计实践上，也体现在把这种原则贯穿于他的基础课程的教学过程中。

^① [英] 朱迪思·卡梅尔-亚瑟. 包豪斯. 颜芳, 译. 北京: 中国轻工业出版社, 2002: 19.

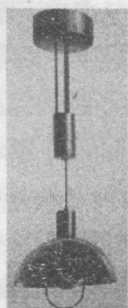


图3-16 金属工艺作坊实现产品化生产的部分灯具设计，1924年(1)

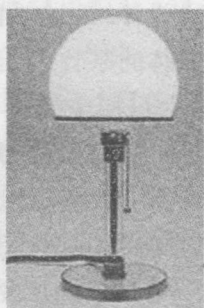


图3-16 金属工艺作坊实现产品化生产的部分灯具设计，1924—1928年(2)

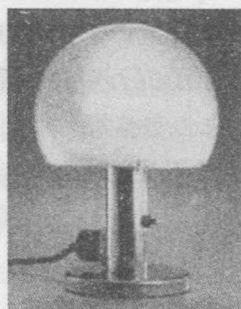


图3-16 金属工艺作坊实现产品化生产的部分灯具设计，1924—1928年(3)



图3-16 金属工艺作坊实现产品化生产的部分灯具设计，1924—1928年(4)

3.4.2 基础课程的完善

莫霍利-纳吉领导下的基础课程包括：理论、基础设计和实践环节。其中，担任理论教学的是康定斯基和克利，担任基础设计教学工作的是莫霍利-纳吉，实践环节由约瑟夫·阿尔波斯(Josef Albers, 1888—1976) 监督负责。基础设计和实践环节的

课程对所有作坊的学生开放。莫霍利-纳吉的课程内容有：悬体练习、体积与空间练习、不同材料结合的平衡练习、结构练习、肌理与质感练习、铁丝与木材的结合练习、设计绘画基础。(图3-17) 阿尔博斯的课程内容有：组合练习、纸造型、纸切割练习、铁皮造型练习、铁丝构成练习、错觉练习、玻璃造型练习。(图3-18)

伊顿的功绩在于他首创了初级教程，强调了在实践中学习，还注重对材料特性的直观体验。相应地，莫霍利-纳吉在此方面

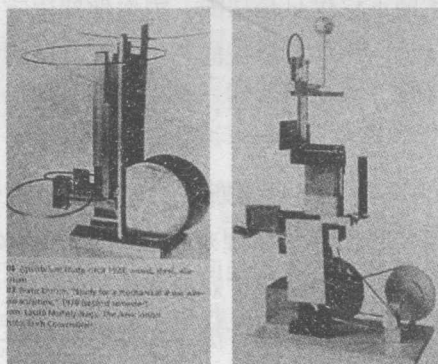


图3-17 莫霍利-纳吉主持的基础课程练习，1924年



图3-18 阿尔博斯在讲评纸质练习作业，1926年

首创的贡献在于把从直觉上理解材料内在本质的思想转到了对它们的肌理、强度、延展度、透明性等客观的、物理性的定性分析的思想。莫霍利-纳吉特别安排了“触觉”训练，以达到“通过实际体验对材料的一个把握……而这些是在通常的学校教科书和传统课程练习方面从未涉及的”。^① 与伊顿当初只对古典艺术作品展开分析有所不同，莫霍利-纳吉提出他的学生要通晓构成主义的反艺术美学观点。依据他的创意方面的理论，莫霍利-纳吉鼓励他的学生们从木材、铝、玻璃、金属丝网和其他材料中寻找创新主题，主题不仅仅只是功能，因而他期待学生们从不同思路实现他们的意念。例如，以往的艺术家在自己的作品中很少关注平衡的精确计算，而在包豪斯，学生要学会严谨地考虑这些构成要素。

莫霍利-纳吉与助手阿尔博斯在基础课程中对知觉方面进行科学试验，运用某些物理学原理对材料与形态的关系进行分析，由观察上升到建构。他们简化了对课程的限定，使客观存在的三维形式得到更合乎逻辑的表现方法。在他们的引导下，基础课程的内容具有一种更为标准化的特征，走向了建立在共同认识之上的方法论，使得新的感官结构建立于视觉标志的组成元素，如点、线、面、体、位置和方向；形态构成则是建立在这些基本构图元素之间可变化的关系上，这种几何元素组合也适合于批量生产的简约原则。这些造型基于理性，并凭借直觉用方位强调各种视觉元素的内在客观联系。他的教学目的是要学生掌握设计表现

^① [英] 弗兰克·惠特福德. 包豪斯大师和学生们. 陈江峰, 李晓隽, 译. 北京: 艺术与设计杂志社, 2003: 121.

技法、材料、平面与立体的形式关系和内容以及色彩的基本科学原理。他的努力方向是要把学生从个人艺术表现的立场上转变到比较理性的、科学的、对于新技术和新媒介的把握上。他指出设计的过程应是完全理性的过程。他指导学生制作的金属制品，都具有非常简单的几何造型，同时也具有明确、恰当的功能特征和性能。他还始终专注于材料在实际实践中的运用，同时对机器十分专注，即把它当做一种理性的现代技术手段的比喻，象征着标准化的零部件生产及制造出强调细节的工业制品。广义的几何形式代表工业进步精神的“标准样式”，在其理论上和数学等式一样精确无误。机器制造中对个性的明显忽略也是被莫霍利-纳吉所推崇的，而其价值在于它释放出的是一种集体的、大众的重要性，一种被一战后的工业化批量生产需要推上历史舞台的现代乌托邦思想。

在教学上，莫霍利-纳吉教导学生学会观察与思考，把握线条、影调、空间等形式要素之间的关系。这种教学方法，促使学生仔细研究周围的物体，从中找出不被人所注意的形式和设计。他还鼓励学生利用投影的造型，使其成为安排画面的一个因素。莫霍利-纳吉强调形式和色彩的理性认识，注重点、线、面的关系；通过实践，使学生了解如何客观分析两度空间的构成，并进而推广到三度空间的构成上。这就为设计教育奠定了三大构成的基础，也意味着包豪斯开始由表现主义观念转变到理性主义观念。同时，他要求学生认真掌握设计的表现技法、材料、平面与立体形式关系和内容以及色彩的基本科学原理。在这一时期，他把学生从个人主义艺术表现的立场调整到理性、科学地对新技术、新材料和新媒体的掌握上来。通过介绍普遍的设计基础和技术

术知识以及实物的操作技能（包括模型制作和表达技巧）和基本手段（形态、色彩、形式法则、材料与质感等）的精确实验，培养学生敏锐的感知能力，使其获得严谨缜密的思维方式，从而教给学生一种与他们日后在各项设计领域工作所需要的思维方式。（图 3-19）



图 3-19 莫霍利-纳吉与金属工作坊的部分学生，1926年

3.5 对理性的关注

创造性和理性是设计的重要性质，任何设计都意味着超越现实，意味着对事物、对社会、对人生的更好状态的一种期望和追求。在设计工作中，理性则是按照自身利益的要求不断地否定不合理的现实，以达到现实和理性的一致性。莫霍利-纳吉的平面设计及绘画作品大多是抽象的。他相信简单结构的力量，并利用

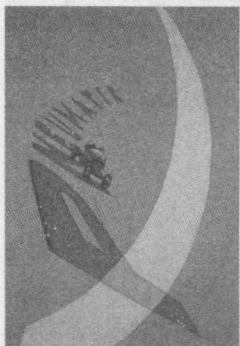


图 3-20 莫霍利-纳吉设计的充气式轮胎广告，1924年

平面来表达这种力量。他的作品具有强烈的理性特征，显示出理性化对于设计的积极影响。莫霍利-纳吉否定设计中过分的个人表现，而强调以解决问题为目的、能为社会所接受的设计。他从平面设计、绘画、实验电影、产品家具设计等各个方面的教学入手，灌输自己的理性观点，并且身体力行地从事设计和创作。“把具有强烈社会性的设计观念灌输到教学中”成为他坚持不懈的努力方向。（图 3-20）

在二战期间，一些逃往中立国瑞士的包豪斯设计师们，也都受到了莫霍利-纳吉（图3-21）的影响。他们在苏黎世创办了《平面设计》（*Graphic Design*）杂志。该刊把理性主义方法引入平面设计中，严格地使用网格框架和几何形状，通过画面不对称的构图和其他一些视觉元素产生活力（图3-22），曾被誉为“国际主义平面设计风格”。



图3-21 马克斯·胡贝尔设计，蒙扎摩托车比赛的海报，苏黎世，1956年



图3-22 1923年莫霍利·纳吉为魏玛包豪斯刊物设计的扉页

3.5.1 理性主义设计观念溯源

理性是伴随着人类文明的产生而出现的，人类社会的历史所呈现的一切面貌均是理性思维的产物。单就西方而言，古希腊时期就形成了高度成熟的理性观念，柏拉图（Plato）认为人只要凭借理性的规则，就可以认识世界，过上一种纯粹理性的至善的精神生活；亚里士多德（Aristotle）认为“人是理性的动物”，“真即是善”成为理性的法则。这些见解对于古希腊文化乃至欧

洲文明的发展影响甚大。在中世纪，宗教神学取代理性成为真理和知识的来源，上帝作为绝对理性的象征，是人的理性的异化形式。15世纪发端于意大利的文艺复兴运动在某种程度上也是对理性精神的复兴。16世纪席卷欧洲各国的宗教改革运动，启蒙理性把人从蒙昧的信仰中解放出来，人通过理性把从自身异化出去的本质力量还给了人自己。17世纪的近代理性主义者本身通常也是数学家，如笛卡尔（René Descartes），把知识和世界的确定性基础奠基在理性的“我思”上。他们对方法上的严谨和证明更感兴趣，认为清晰的理智比含糊不清及虚假的感觉更加可信，从而产生了认识论，将人类所有知识归结为理性思考。18世纪，康德（Immanuel Kant）提出人的认识既依赖于经验，也依赖于理智。18世纪末，黑格尔（Georg Wilhelm Friedrich Hegel）认为“理性是世界的灵魂，理性居住在世界中，理性构成世界内在的、固有的和深邃的本性，理性是世界的共性”。^① 理性成为黑格尔哲学的基础，即理性是推动世界万物发展的内在动力，理性决定一切。19世纪中叶，马克思（Karl Marx）继承了黑格尔的理性主义。马克思的社会理论主要有以下几点理性主义内容：人类理性在历史发展中只有把社会和自然合理地组织起来，人才可以得到自由全面的发展；人只有通过合乎理性的教育才能成为理性世界中合乎理性的存在；人的活动乃是理性主体的活动，他的活动是以理性为指导去认识普遍必然的规律，但这种活动并不是主观任意的，而是受客观现实的结构所限制的；理性不仅使自然界，而且使社会历史领域得到了统一，有理性思维能力的主体

① [德] 黑格尔. 小逻辑. 贺麟, 译. 北京: 商务印书馆, 1980: 80.

乃是普遍概念的创造者；根据理性行动的自由主体能在自然和社会实践实现其自身的真正自由。^①

19世纪后半叶，艺术家们的改革更多地是体现了他们的艺术眼界与理想。当一种传统的文化秩序被打破时，他们在实用艺术领域努力重建一种新的艺术样式与语言。但是，新文化的起因显然是因为技术革命，技术的变革所带来的不仅是生产效率，而且是一种新的生活逻辑，即有效性、合理性与经济性。技术只提供了一种物质性的可能，而这种新的逻辑及秩序如何建立，则需要从一个细节到另一个细节的重新设计。

英国设计师克利斯托弗·德莱塞（Christopher Dresser, 1834—1904）活动的年代正是艺术与手工艺运动的兴盛期，但是他有意识地扮演了工业设计师的角色。德莱塞受亨利·柯尔（Henry Cole, 1808—1882）和欧文·琼斯（Owen Jones, 1809—1874）的影响，积极从事设计改革，德莱塞更感兴趣的是自然形态中的造型奥秘。他身为植物学博士，以一种自然科学的态度将所有的个人风格及表现性内容排除于形态之外，强调自然物有着“为某种目的所采用的恰如其分的形式”，而他的设计正体现了简洁优雅的形式以及材料的直接运用也正是遵循了这一原则。他最早建立了这样一种理性的态度，形成了统一形式与内容关系的工作原则。他在产品设计上充分地考虑了商业的环境，节约成本以降低售价，努力使自己的设计不“超越那些会对产品发生兴趣的人的购买能力”。所以他被视为第一位工业设计师。

^① [美] 赫伯特·马尔库塞. 理性和革命：黑格尔和社会理论革命的兴起. 程志民，等译. 上海：上海人民出版社，2007：9.

德国建筑师赫尔曼·穆特修斯作为德国大使馆的官员被派驻伦敦，专职研究英国的设计改革。穆特修斯认为英国建筑及设计改革的本质在于注重了“实用性”，这既是对英国工艺美术运动的传承，也是对当时德国提倡“客观主义”思想的一种发展；同时他明确地指出，当今的机器制品是“按照时代的经济性质制造出来的”，只有尊重这一现实，才能找到新的语言风格。他第一次明确提出“机器风格”——那是一种“由适用性和简洁性而来的优美和雅致”。他所主持的德意志制造联盟十分注重“标准”“合理性”。

1910年代之后，现代设计发展的重心从英国、法国又转到了德国。这种新的发展，与当时德国的社会发展趋势是相吻合的。当时德国对于各种艺术形式，包括音乐、电影、文学、美术等等，都提出了改革的要求。表现主义已经衰微，取而代之的是新的秩序与新的规范以及理性的思考和创造。这种新的文化与艺术的发展被称为“新客观主义”（New Objectivity）。这表明德国已经开始从一战后初期的个人恐慌中恢复过来，走向更加严肃的理性思考。其代表性的标志是德意志制造同盟的成立与包豪斯学术的教育实践。一种符合工业技术特征的理性主义设计语言趋向成熟，并逐渐成为主导性语言。科学主义与理性主义的思想成为这一时期设计发展的重要取向。

3.5.2 选择理性精神

理性是认识和理解能力，它是从总体上、相互关系上把各种事物看做一个整体，从这种系统的、广泛的、有秩序的原理来理解一个个现象。哲学意义上的理性主义原理是包含了整个世界各

种事物的概念，通过理性认识获得相对真理，形成更理智的判断。在现代，科学技术被当做理性的典型表征，理性常被区分为工具理性和价值理性。所谓的工具理性（又称目的理性）指的是基于目的的合理性，是指对实现目的所运用的手段的评估，预测由此可能产生的后果，并在此基础上追求预定的目的；而所谓的价值理性指的是一种信念和理想的合理性，实现这种信念与理想的手段也必须是符合价值的。^① 近代欧洲资本主义文明的发展成果都是理性主义的产物。现代西方的理性主义更多地体现了对工具理性的追求，把人的注意力集中到对外部世界的控制上。在这种工具理性为主导的理性精神指引下，以工具、技术和自然科学为标志的人类驾驭自然界的能力空前地发展了起来，^② 西方资本主义在物质文明上取得了前所未有的巨大成就。在马克斯·韦伯（Max Weber）看来，现代化过程实质上就是理性化过程。

只有理性的行为和社会组织才能够产生理性的实证自然科学、理性的法律、理性的社会管理体制和理性的社会劳动组织形式。莫霍利-纳吉早年在布达佩斯大学主修法律，这就在一定程度上形成了他做事的原则性、逻辑性和理性精神。随后，立体主义、未来主义、达达派、构成主义和功能主义中的价值理性观念也对他产生了明显的影响。在莫霍利-纳吉的职业生涯中，理性精神始终贯彻在他的艺术创作、理论研究和教学实践中。

以理性主义为基础的高等教育，则是把学校视为理性的产物，重视心智的训练，尊重学生的理性，给学生提供丰富多彩的

① 王威海，韦伯：摆脱现代社会两难困境。沈阳：辽海出版社，1999：176。

② 王威海，韦伯：摆脱现代社会两难困境。沈阳：辽海出版社，1999：177。

发展环境。莫霍利-纳吉的教学强调理性的原则，并充分体现了理性对专业设计带来的积极效果。在教学中，他提倡培养学生“建设性的思维”^①和客观理性的设计原则，这种立场和方法对学生们产生很大的影响。^②他认为构成主义的作品是理性的艺术，并且它的几何化抽象形式能较好地适应机械化工业生产的加工条件，因此将构成主义艺术分析方法引入基础课程教学，不但使艺术可教可学，还使学生的创造力得以提升。同时，他通过抽象造型、色彩的功能性、物理性、生物学和心理学研究，追求设计的客观合理性和实用性。他总结造型构成的经济性方法，包括对自公元前3世纪开始就发展起来的“静力学”理论的推崇，认为这是一种比美学原则更能创造出经济节省的工作方式，^③提示学生应树立功能性、经济性和社会性的设计原则。

机器在莫霍利-纳吉的教学中被当做一种“理性的‘现代’形式的比喻”和时代前沿科技的一个隐喻。机器既是以批量生产方式产生理性的现代设计的源泉，其本身也是一种进步的象征。他认为机器无论是在社会领域还是在创作领域，都拥有强大的表现力和自由度，对此他给予了高度赞扬：“构成主义不能被约束于基座上或画框中，它应同时延伸至各种工业设计、住宅、客体

① Josef Albers. Concerning Fundamental Design. Dessau: Published in Bauhaus, 1928: 7//张学忠. 设计是一种态度——拉兹洛·莫霍利-纳吉设计教育思想刍议. 装饰, 2009 (10): 93.

② 张学忠. 设计是一种态度——拉兹洛·莫霍利-纳吉设计教育思想刍议. 装饰, 2009 (10): 93.

③ 静力学是研究物体在力的作用下处于平衡状态的规律，包括如何建立各种力系的平衡条件。//张学忠. 设计是一种态度——拉兹洛·莫霍利-纳吉设计教育思想刍议. 装饰, 2009 (10): 93.

及形式之中。这是一种视觉的社会主义——全人类拥有的共同财富。”^①为此，他在艺术创作上的工具和媒介尽可能地利用新的技术手段，如对照相器材的熟练运用、电话订制搪瓷绘画、制作《光线与空间调节器》等。在金属工艺作坊的教学上，强化学生对新材料、机器操作的训练与应用，因而使得一部分作业被企业采纳后批量生产和销售。莫霍利-纳吉希望学生应对机械生产过程和各种工业材料了然于心，能将自己所掌握的知识应用到多样化的领域之中，而不再局限于只对传统材料和某种特殊材质进行专业研究。在教育目标上，莫霍利-纳吉希望包豪斯培养的应该是“艺术工程师”。

莫霍利-纳吉把带有社会主义倾向的、蕴含民主思想和时代精神的抽象艺术与实用性、功能性的设计项目相结合，形成了他的教育思想中的社会工程理想，即构建合理的、艺术化的生活方式和社会秩序。在他的努力下，包豪斯教学逐渐摆脱了之前教学中对个人直觉的依赖，对包豪斯的理性主义设计原则的形成起到了至关重要的作用，从而实现了包豪斯教学方法由“经验型”向“实验型”的转变。^②

^① Laszlo Moholy-Nagy. *Painting, Photography, Film*. Cambridge, Mass: M. I.T. Press, 1969: 21.

^② Gillion Naylor. *The Bauhaus Reassessed*. London: The Herbert Press Limited, 1985: 114//张学忠. 设计是一种态度——拉兹洛·莫霍利-纳吉设计教育思想刍议. 装饰, 2009 (10): 93.

3.6 现代主义先锋派观念的汇集：“包豪斯丛书”的编辑

1923年以后，包豪斯以“艺术与技术：新的统一”作为设计教育的核心方向，将工业时代的设计师作为培养目标。从1923年开始至1928年是包豪斯发展的黄金时期，也是包豪斯获得国际性声誉、确立其独特原则的重要时期，更是设计教育由传统的工艺美术教育走向现代工业设计教育的转折点。

在这一时期中，莫霍利-纳吉、阿尔博斯和拜耶等一批年轻的教员通过各自的教育实践、设计实验和理论阐述，对包豪斯体系的确立及推广发挥了重要作用；他们对包豪斯的贡献不仅与伊顿、康定斯基、克利等人共同使得包豪斯成为探究抽象造型原则的重要国际中心，也使得包豪斯逐渐成为抽象艺术和现代建筑的一个发展中心。在德绍包豪斯的初期，这些青年导师们作出了卓越贡献，塑造出包豪斯的个性以及作品，造就了包豪斯的鼎盛时期。（图3-23）



图3-23 “包豪斯丛书”之一，1929年

大约从1924年起，包豪斯的建筑和产品开始不约而同地流露出可辨识的所谓“包豪斯风格”。尽管这并非包豪斯的主观愿望，格罗皮乌斯也曾否认出现过这种状况：“包豪斯并不想发展出一种千人一面的形象特征，它所追求的是一种对创造力的

态度，它的目的是创造多元性。”^①而且在客观上，这样的风格也不可能只由某个人刻意培植出来，但是包豪斯成员在这种他们创造出的反映世界的形式中发现，他们自己很自然地表现出了一致性，诸如几何形态、空间网格、光洁的涂料、钢铁和玻璃的使用等，所有这些因素通过不断地重复，最终汇聚为一种统一的风格。

在1923年8月至9月间，包豪斯举办了首届教学成果展览，在1924年参加了莱比锡博览会，师生们的设计作品涉及建筑设计、家具设计、纺织品设计、印刷品设计、陶瓷设计、首饰设计等不同内容，获得了世界性的关注。1926年由全体师生共同参与设计的德绍新校舍及其设施，不但成为包豪斯理性的设计观念和集体主义精神的物化呈现，而且在现代设计发展史上具有里程碑式的意义，成为现代主义设计的经典范例。

与以上这些固定的建筑设施以及临时的展览会相比，若是从形象影响的广泛性和持久性上来看，包豪斯的各种印刷品设计和丛书的出版是最突出的。在1925年至1930年间面世的具有探索性的14卷本“包豪斯丛书”（格罗皮乌斯和莫霍利-纳吉是这套丛书的合编者），向世界介绍了包豪斯的观念和理想。

在这套丛书出版之前，莫霍利-纳吉曾于1923年底向俄国构成主义代表人物亚历山大·罗德琴科（Alexander Rodchenko）寄送了关于包豪斯小册子的编辑计划，以征求他的意见和观点。这

^① [英] 弗兰克·惠特福德. 包豪斯. 林鹤, 译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2001: 216.

个由莫霍利-纳吉起草的一系列小册子的暂定计划中，包含了30个项目，与时事有关的主要是政治和社会问题。尽管莫霍利-纳吉是以包豪斯集体的名义起草，但在议题的范围上可以明显地反映出他独立于格罗皮乌斯的兴趣和意念。他请求罗德琴科阐释一下俄国构成主义的涵义，以安排在小册子第一组发表。作为最后一个的第30个内容是“乌托邦”。草案包括的问题有政治、宣传资料、技术、科学、医疗、经济、建设性地理学、具体科学问题、组织、与物理学和化学分析相关的玻璃以及其他材料的问题等等。

莫霍利-纳吉选择的科目还涉足人类学领域，也涉及关于宗教的两个议题，论及了哲学及形而上学等其他科目，还谈到了俄国、匈牙利、美国等各种语言的文学以及当前新闻工作的评论等方面。小册子列举了大量关于摄影、电影、电影剧本、广告、具体的艺术、建筑、绘画和艺术作坊例子。小册子罗列了一些戏剧和马戏，还谈及声音、光、形体、动态和气味的综合，这些在后来被莫霍利-纳吉总结到关于包豪斯美学立场的著作中。

“包豪斯丛书”的原始计划，是要尽可能长远地展望一个完全的和包罗万象的世界——包豪斯感觉上的“全体的”世界。从1924年起，莫霍利-纳吉和格罗皮乌斯一起开始落实“包豪斯丛书”的具体项目。截止到1930年，这套丛书共计出版了14部，内容仅限于造型艺术范围，其意向在于汇合艺术中最重要的趋势。很重要的一点在于，“包豪斯丛书”的每一部专著均是由画家和建筑师写作的。各类著作反映了宽泛不一的态度，例如克利与杜斯伯格，他们两人几乎难以找到一致的基准面或者共同的分母。丛书的最大价值在于明确呈现出不强求一律的事实：无论

他是否为包豪斯教员，每个人都可自由地表达独特观点，并尝试总结自身的教育或者艺术成就。

“包豪斯丛书”试图显示从表现主义到1920年代所有最为典型的造型艺术问题。包豪斯成员有克利的《课堂教学笔记》和施莱默的《包豪斯的发展》，有阿道夫·迈耶的《实验住宅》，有格罗皮乌斯论述包豪斯师生的近期作品的《新作品》，有莫霍利-纳吉的《绘画、摄影和电影》和《关于材料》，有格罗皮乌斯的《德绍包豪斯建筑》和《国际建筑》，有康定斯基的《点和线》，有荷兰风格派大师蒙德里安（Piet Mondrian，1872—1944）的《新设计》和杜斯伯格的《新设计艺术的基本概念》，还有建筑师奥德的《荷兰建筑》，有立体主义者阿尔伯特·格勒兹的《立体主义》，有俄国至上主义者马列维奇的《多余的社会》。以上这些著作都为当时的艺术提供了一个独特的国际化视角。

“包豪斯丛书”代表了现代艺术著作中最为集中和多样化的一次出版行动，也标志了包豪斯从地方性的表现主义中走了出来，融入了现代主义设计的主流发展方向。莫霍利-纳吉在这套系列丛书的编辑和出版工作上付出了较多的努力。也是通过这个创造性的成就，展现了他对欧洲先锋派艺术的理解，以期包豪斯的同仁均有像他一样的那种宽泛的各种现代主义的基础。

3.7 本章小结

莫霍利-纳吉所有思想的一个基本范畴就是理性。在他来到包豪斯后，教学领域涉及所有机器制造的生活用品设计。在教学

方法上，他把构成主义的理性分析原则引入教学，把包豪斯早期的倾向感性与直觉的浪漫主义教学模式转变为对物质的定性分析与开掘的实验教学模式；在教学理念上，他把设计当做是一种社会活动、一种劳动过程，拒绝过分的个人自我表现，强调解决实际问题的观念灌输到教学当中，这是他坚持不懈的努力方向，并且身体力行地从事创作和设计；他提倡培养学生“建设性的思维”和客观理性的设计原则，这种立场和方法在学生中产生了明显的影响，^①一些学生的课堂作业被企业采纳后进入大批量生产。包豪斯的理性主义设计风格开始形成，教学方法由“经验型”向“实验型”转变，对于包豪斯发展方向的转变起到了决定性的作用。

如果说格罗皮乌斯建构了包豪斯的设计教育体系，莫霍利-纳吉则是将这个教育体系完善并具体实施的人。通过在包豪斯的教学实践和“包豪斯丛书”的编辑出版，莫霍利-纳吉的教育理念逐渐成熟起来。

^① 张学忠. 设计是一种态度——拉兹洛·莫霍利-纳吉设计教育思想刍议. 装饰, 2009 (10): 93.

4 新包豪斯：艺术与科学和技术的统一

假如芝加哥包豪斯能适应其自身，没有把自己的理念精神掺杂到具有特别需求与状态的美国生活方式中，它将会是成功的。或许，它将要产生另外一种企图，并在那些黑暗掩饰下的唯利是图状态中闪耀光芒。

——E. M. 本森^①

设计者必须懂得，设计是不可分的，一个杯子、一把椅子、一个桌子、一台机器、一幅图画和一座雕塑，它们的内在特征和外在特征是不能割裂的。设计要求广博的知识和敏捷的创造力，不能用孤立的眼光看待作品，而要从它与个人和公共利益之间联系的角度来审视。

——L. 莫霍利-纳吉^②

^① E M Benson. Chicago Bauhaus. American Magazine of Art, 31, no. 2, February 1938: 83.

^② [英] 弗兰克·惠特福德. 包豪斯大师和学生们. 陈江峰, 李晓隽, 译. 北京: 艺术与设计杂志社, 2003: 120.

1928年，格罗皮乌斯辞去校长职务，推荐瑞士建筑师汉内斯·迈耶（Hannes Meyer, 1889—1954）继任包豪斯校长。汉内斯·迈耶是一个共产主义的支持者，主张建筑与设计的社会功能，积极提倡设计者必须为人民群众服务，例如在居住方面提供适当产品以满足其基本需求。为此，汉内斯·迈耶进行了教学内容上的改革，即一切教学活动的展开都围绕标准化的科学技术和工业生产的目的，把数学、物理、化学等课程作为必修课而取代先前的艺术课。尽管莫霍利-纳吉同样重视科技和包豪斯的社会使命，坚守现代主义设计的标准化和统一性的诉求，追求以客观理性的方法从事设计教学，但却不能接受极端的功能主义或单纯的功能性设计，而认为新工艺和新材料的开放性实验以及对多样性的追求可以保持设计的审美功能和创造性，并且这种多样性和新尝试帮助人们减轻了对不够人性化的工厂劳动和狭隘分工的恐惧。他说：“我不能继续承受这种专门化、纯客观的及效率性的教学基础——无论是生产性的还是人文性的……在技术课程日渐增多的情况下，只有在我拥有一位技术专家作为助手的条件下我才能胜任，但从经济考虑，这是永远不可能的。”^① 因为莫霍利-纳吉始终把设计当成“一种社会活动，一个劳动的过程”。^② 他所追求的理性设计，包含了人类文化新的精神价值和社会意义，强调设计的目的是人而不是产品，反对把设计当做单纯的

① [美] 肯尼斯·弗兰姆普顿. 现代建筑：一部批判的历史. 张钦楠，等译. 北京：生活·读书·新知三联书店，2004：137.

② 王受之. 世界现代设计史. 北京：中国青年出版社，2002：154.

工业技术或商业盈利的工具。^① 相对于唯艺术至上的康定斯基、克利等早期包豪斯教师，莫霍利-纳吉具有更多现实主义者的冷静；而相对于执着于功利、技术的汉内斯·迈耶，莫霍利-纳吉则呈现出理想主义者的远见。就在汉内斯·迈耶上任的半年之后，莫霍利-纳吉辞职离开了包豪斯。

与格罗皮乌斯、布鲁尔和拜耶一起，莫霍利-纳吉于1928年从包豪斯辞去教学工作，到柏林从事自由设计师工作。1934年，他在荷兰阿姆斯特丹的一家印刷厂做顾问，1935年移居伦敦，在那里他再次作为自由设计师与摄影师，直到1937年，受到格罗皮乌斯推荐，他被美国“艺术与工业联合会”邀请到芝加哥，担任一所以包豪斯为模式的新设计学校的负责人。“新包豪斯”在开办一年后，因为股东财政破产导致撤销供应而关闭。紧接着，莫霍利-纳吉组建了第二所学校“芝加哥设计学校”，持续到1944年重组并重新命名为“芝加哥设计学院”。莫霍利-纳吉的教学理念对美国当时的设计教育方式产生了深刻影响。新兴的现代主义设计理念的直接导入，使美国的艺术设计教育随即彻底改革了原有的以欧洲传统学院式教育为指导的教学模式。因此，莫霍利-纳吉成为继格罗皮乌斯之后对包豪斯思想传播和发展最有影响的人物。

^① 张学忠. 早期抽象主义画家对包豪斯的影响研究. 清华大学博士学位论文, 2007.

4.1 艺术与科学和技术整合的教学定位

4.1.1 美国现代设计教育的先例

包豪斯虽然在 1933 年被纳粹强行关闭，但它的思想很快被奉为现代主义的经典，产生了世界范围的深刻影响。在美国，随即有一些不同的组织也想试图仿效此举，以联合艺术与工业，其中包括第一代顾问设计师，他们曾为制造商及工作计划出议事程序和方法，准备改变许多工业产品的外观与功能设计。对这些组织或集团来说，中心议题是新机器美学的发展。对美国的一些设计改革者而言，包豪斯通常意味着设计教育的典范。因为它作为直观的示例，显示了作为设计工业产品基础的手工艺训练可以形成现代的形式与实用的材料。产生了现代家具、灯具的包豪斯，在美国对于那些想把为机器而设计引进为学术的学校来说，就像是一盏指路的信号灯。尽管在 1930 年代早期，美国一些大学的设计系部，如卡耐基技术研究所（Carnegie Institute of Technology）和普拉特研究所（Pratt Institute）已经着手准备安排学生为工业而设计，他们却没有像包豪斯一样树立强势的文化形象。所以，在项目的本位形式上，他们只得到少量认可。包豪斯艺术家们为工业发明了新形式，这些现代性文化于 1920 年代末开始在美国被认识并得以体现，大批量生产日用品的机器美学也得以被理解。欧洲在此方面的理解力要早于美国，1930 年之前欧洲制造商已经展现了现代型产品的品种，如马歇尔·布鲁尔（Marcel Breuer, 1902—1981）或密斯·凡·

德·罗 (Mies van der Rohe, 1886—1969) 的镀铬钢管与皮革合成的风格固定的椅子。

1922年,当艺术与工业联合会 (Association of Arts and Industries) 在芝加哥成立时,包豪斯还未被确认为是一所现代设计学校。^①在1920年代和1930年代,美国教育家与工业家在为工业培养设计师的问题上进行着争论,多数人认为欧洲包豪斯是在这方面行动的样板。在美国,很少有人知道包豪斯;若能得到一个使艺术与商业结合的成功实验,就如同精心地完成了一部神话的编造。由于包豪斯的关闭是遭遇希特勒强权干涉的缘故,艺术与工业联合会终于承认它可以作为芝加哥一所新设计学校的原型。包豪斯对美国人的吸引力,不仅是由于其有力的神话令人确信,而且在事实上,还没有哪一所美国设计学校或设计系部曾经取得公众的充分认可,而去说服芝加哥的工业家们关于美国已有少量大有可为的项目,并可以为别人产生引导性的服务。对于当时美国设计教育的起步发展,艺术与工业联合会意识到要较好地利用设计手段以增强他们的国际竞争力,就需要建立一所新型学校,作为实现美国中西部工业目标的一部分计划。之后,艺术与工业联合会决定与芝加哥艺术研究所合作,成立了艺术研究学校。1936年初,他们又要计划建立一所独立的学校。这个新学校的教育计划建议的宣告是由联合会决策人斯蒂勒 (Norma K. Stahle) 提出的,此人熟悉包豪斯的一些课程,或许这些知识是通过展览和出版物上的文章或第一手的报告得来。至于新学校的

^① 包豪斯虽于1919年开始于德国魏玛,当时是作为一所实用美术学校,但包豪斯的校名并未引起广泛注意,直到1923年才首次举办面向公众的展览。

结构，正如斯蒂勒小姐所概述的，是传统装饰艺术课程的混合，其意念来自机械化艺术运动、包豪斯综合性的结构，这正如她在公告中描述的状态：“特殊的压力将加在木工和金属系上，它们涵盖了工业的宽广范围，包括家具、电子产品、灯具、日用品等。其他系将包括室内建筑与装饰、印刷与广告、书籍装帧、纺织品，陶瓷和玻璃系将在以后增设。”^①

在艺术与工业联合会的课程计划中，对商业实践缺乏关怀是很明显的，并且是有用意的。即使它的许多成员是工业家，但他们在设计教育上的视野并未超越同时期美国设计学校的所作所为。与这些学校相比，包豪斯出现了克服手工艺训练局限性的做法。但是，艺术与工业联合会乐意接受一个欧洲设计教育模式，就意味着忽视已获产品营销成效的美国实用主义方式。

艺术与工业联合会为现代式手工艺课程做出了定位。起初，拟定由格罗皮乌斯来领导这个新学校。当时，格罗皮乌斯已在哈佛大学设计学院研究生院（Harvard's Graduate School of Design）教设计，他极力推荐莫霍利-纳吉任校长，并称赞莫霍利-纳吉是位综合性的艺术家，在工业和广告领域有广泛的经历。^②莫霍利-纳吉接受了邀请，建议校名为“新包豪斯”（New bauhaus）。1937年7月，他从伦敦抵达芝加哥。

① Lloyd Engelbrecht. *The Association of Arts and Industries: Background and Origins of the Bauhaus Movement in Chicago*. PH. D. dissertation, University of Chicago, 1973: 322.

② Walter Gropius. Letter to Norma K Stahle, May 18, 1937, in Hans M-Wingler, *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*. 1937: 192.

4.1.2 包豪斯教学体系的延展

莫霍利-纳吉在新包豪斯开学典礼上发表了关于“教育的重点”的演讲（图4-1）：

“在今日，受良好教育意味着积累从古至今的有用经验。在流水线时代，人们把部件和螺丝钉装进机器，却对其功能与用途一无所知。书籍被我们视为朋友，我们应该给它赋予完美的存在形式，而不只是进行专业学习的基础。人们说话时，有词语和声音，人们会感到陶醉或恐惧，这是因为他不是一个演说家，他只是一个普通人。有一天，你会发现声音不只是响亮，它也是一种美。人们再努力一下，他们的声音就会让人感到高兴。人们使声音美丽的能力能够解放他自己……人们运用他的能力发出声音，完善它，寻找措词，观察它的效果。这时，人们成为演说家、作家和演员……当我的小女儿还不会走路的时候，为了让她学走路，我们使尽了办法，她仍然不动，怎么让她动一下呢？突然，她发现了一个红色玩具，于是她主动地走了起来，即使到草坪的另一头，这个红色玩具是使她动起来的原因。现在，当已经学会走路的人们发现生活的色彩高于食物、水和睡觉本身，而这些方面每个人都可以不出钱就拥有它，只要你用眼睛，用心



图4-1 莫霍利-纳吉在开学典礼上致辞，1937年

灵去感受与学习，那么人人都是天才。我们不想加入底层艺术者的行列，我们不去教纯艺术，但是我们训练你们成为一个艺术的工程师。这意味着我们要重新塑造艺术。如果学生们成为了艺术家，那是他们自己的选择。我们知道，当他们学会使用材料、懂得空间和看出色彩时，他们会做得比艺术家更好，因为不管他们的想象有多么海阔天空，却总是能够找到实现的根基。对于企业而言，我们通过我们的研究提供服务，解决他们的问题。在我们的工作室，我们提供综合色彩与时尚的印刷设计、墙纸设计、壁画设计，在室内装饰上我们使用清漆、油漆、喷涂和调和色；我们将使用彩色的和黑白的缩影照片、电影图片在商业包装和海报领域展开我们的工作。”^①

新包豪斯的教学计划是要打造时新的特色，以实现有重大意义的目标。（图4-2）在第一学年两个学期的基础课程（预科）安排上，莫霍利-纳吉意在提供包括物质材料、表面特效、三维立体空间和体积现象的训练；提供的辅助课程，如自然科学科目，则由来自芝加哥大学且有志于全面教育的部分教员担任；6个工作室是在学生完成基础课程后用来提供各种不同专业方向的训练，学生们可以在这些工作室之间自由做出选择；随后的课程是在第五到第六学年的时间逐步获取建筑学学位，以为最终的教

^① Sibyl Moholy-Nagy. Moholy-Nagy: Experiment in Totality. New York: Harper and Brothers, 1950: 30. // 桂宇晖. 契合与发展——包豪斯与中国设计艺术的关系研究. 东南大学博士学位论文, 2005.

育学业的完善做打算。这个教学计划可看做是源自1926年德绍包豪斯教学大纲的原则，更是对它的更新和延展。

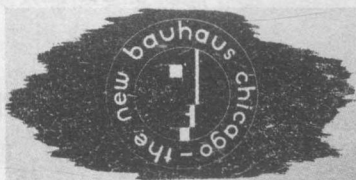


图4-2 新包豪斯校徽，1937年

同时，莫霍利-纳吉在发表于芝加哥一家期刊《更多商业》（*More Business*）上的一篇文章《新接近的设计原则》中宣称：

包豪斯教育理念是来自为大批量生产和现代建筑而设计的坚定信念，以及广泛使用钢材、混凝土、玻璃、塑料等新材料而需要有新意念的新人去建构它的基础上。对材料和机器的正确认识对于赋予产品有机功能同样是必要，这些内容对新包豪斯来说，男生和女生要在实践和理论方面进行训练，包括造型原理和各种材料属性及加工工艺，最终成为在舞台、展示、展览类建筑、印刷版式、摄影、模型和绘画等方面的设计师。

在当代教育容易引向孤立的专门研究的意识上，包豪斯教育首先规定了设计的原则，是一个与设计师未来工作相关联的所有领域的一种综合知识。有着新意念的独立工作者只能成长在智力和艺术均自由自在的氛围中，所以，包豪斯不认可传统成见，因为它可能阻止学生的创造力。对于整合感官上和智力上的体验，需要追

求所有自然天赋的一个平衡发展。为了达到这个目标，包豪斯教育问题中的一个方面是去保留成年人中尚存的儿童般真诚的情感，还有他的真实观察以及他的想象力和创造力。^①

实施的基础工作室包含工具、机器和不同材料（木材、金属、橡胶、纺织物、纸张和塑料等）的实验，原则上不允许学生抄袭任何现存的事物。这样要求的用意也在于端正学生的工作作风及其做事的态度。在对材料的操作过程中，学生落实了它们在结构组织、质地肌理、表面处理方面的主要知识。逐渐地，他们会发现这些材料的可能性，促使他们得到更多掌控的方式，从而形成对体积和空间的立体意识。（图4-3）

基础工作室还提供对图像、几何图形、字体的分析、模型和摄影等一些媒体的体验以及对声音效果和音乐器材的现场音响体验。同时，学生也要接受与艺术相对称的科学教育，如物理学、化学、生物学、生理学和数学。在艺术史、科学、哲学、心理学等方面安排了客座演讲，以提供当代政治、经济和社会制度方面的常识，从而形成学生对周围世界环境的认识，最



图4-3 一年级课程作业展览，1938年

^① Lloyd Engelbrecht. *The Association of Arts and Industries: Background and Origins of the Bauhaus Movement in Chicago*. PH. D. dissertation, University of Chicago, 1973: 327.

终影响学生去接近创造活动。(图4-4)

新包豪斯准备为成功通过第一年度考核的学生提供6个专业工作室，这6个工作室分别是：

1. 木材、金属（物品设计）；
 2. 纺织品（编织、印染、时装）；
 3. 色彩（壁画、装饰、壁纸）；
 4. 照明（摄影、印刷版式、动画、霓虹灯广告、商业艺术）；
 5. 造型（玻璃、黏土、石材、塑料等模型制作）；
 6. 展示（舞台道具与建筑模型）。
- 这些工作室帮助学生参与实际构思及操作，实现各种形式的设计活动。所有这些工作室都是围绕主题而设置，即：

建筑学，在这些工作室学习期间，学生所接受的预科教育使其能够进入建筑系深造，然后计划在接下来的两年里，学校将为其提供建筑学位所需的专业性指导。新包豪斯拟定培训出来的建筑师将会懂得把艺术、科学与技术紧密结合，以确保建筑具有明确的精神意义和物质意义。

在这一时期，莫霍利-纳吉完全赞同美国教育家约翰·杜威(John Dewey, 1859—1952)关于“人人都具有创造的天赋”的论题，而这一点也正与莫霍利-纳吉早年在魏玛包豪斯宣扬“人人都是天才”的教育哲学相吻合。以杜威的这一观念为基础，新包豪斯的师生团队发展中明显倾向于天真质朴的作风而少见狂妄自大的苗头，与旧包豪斯相比，也几乎看不见强迫的行为。作为



图4-4 新包豪斯工作室场景，1938年

设计学校董事会的赞助人之一，杜威本人亲切友好地支持莫霍利-纳吉接下来几年办学的努力行动。

杜威进步主义的教育思想，在1910年至1940年间引起美国教育的重要改革，并形成主流。这是一种以学生兴趣为中心和自由学习的理论，视教育为生活的一个历程。基于教育即生活经验和生长发展的观念，杜威设立了教育的基本原则：一、强调学生自由活动，以达到思想独立；二、学校课程应依学生的生活经验为基础，而非学习经由教师事先编拟好的固定教材，教师应与学生共同设计课程；三、教材是用来解决生活上的困难问题，且紧迫的困难问题在课中占有优先的地位。^① 进步主义承认理性和经验在实践中有其相互的作用，但仍然是偏重经验。经验是解决生活问题的工具和手段，经验的重组和改造便是教育的作用，使知识逐渐丰富，使生活逐渐减少失误。这些观点也为莫霍利-纳吉改革设计教育提供了理论支持。

莫霍利-纳吉发展了包豪斯“艺术与技术的统一”的观念，他把艺术、科学与技术因素全部容纳于设计艺术的视野，把它作为设计艺术教育的必要内容。（图4-5）莫霍利-纳吉在新包豪斯课程的安排中，提取了大量德国包豪斯时期的教学模式并应用于一年的预科课程，以便为以后三年的特定工作室训练打下基础。预科课程意在激发学生的感觉和想象力，这也是为他们的几个不同的工作室目标做准备。1938年初的第一学期有35名学生，第二学期有25名学生。莫霍利-纳吉主讲前两个学期的基础课，课题名称为“材料、体积、空间”。一如他在德绍包豪斯树立的

^① Dewey, John. *Democracy and Education*. New York: Macmillan.

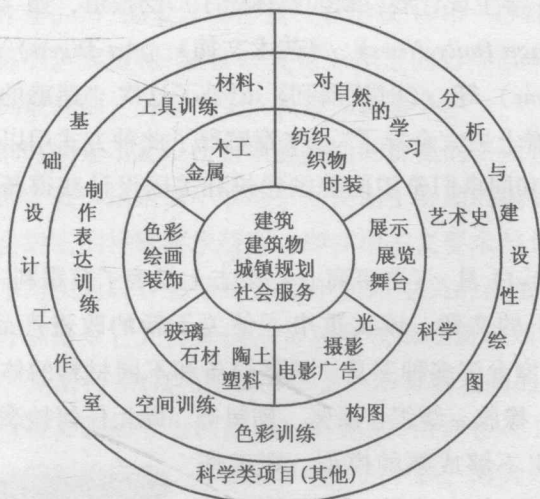


图 4-5 新包豪斯教学计划科目，1937 年

“人人都是天才”的号召，只不过如今他想把这个原则拉近现实生活，融入大规模工业和技术文明的真正实际的要求中去。莫霍利-纳吉还特别关注形态是怎样产生的，他对形态的直觉力哲理被人称为“有机功能主义”^①。这是运用自然结构作为人工制品的模块化的艺术。对莫霍利-纳吉来说，设计标明着人们自身在世界中的处境，并预示着深奥程度的存在哲学。这是形态的来源，它们与产品的使用关系形成深刻的象征因素。

当新包豪斯开学伊始，莫霍利-纳吉以德国包豪斯作为教育模式，并以此为信念和期望投入工作。第一学年期末，新包豪斯

^① Alain Findli. Moholy-Nagy's Design Pedagogy in Chicago (1937—1946). Design Issues 7. no. 1, Fall 1990: 4-19.

公开举办了学生设计展，新闻媒体做了广泛报道，如《芝加哥日报》（*Chicago Daily News*）、《艺术文摘》（*Art Digest*）和《时代周刊》（*Time*）等。《时代周刊》记录了这次“迷惑的无标题的项目”，“看上去太奇异了”。文章解释了此种方式用以阐明“莫霍利-纳吉和同事们希望使美国建筑和美国设计获得新生的一套办法”。^①

1938年11月，《更多商业》杂志上发表了莫霍利-纳吉在新包豪斯写下的文章。该文重申了他关于新的改进产品的希望：“基础工作室允许多种工具、机器设备和不同材料的体验，如木材、金属、橡胶、纺织、纸张、塑料等。既无任何抄袭，也无任何学生交出不够成熟的模型。在工作中运用材料，他（或她）们得到了关于材料外表、结构质地和表面处理的整体知识。逐渐地，他发现这些材料可支配的多种契机……但是，材料、工具及功能知识都是所有设计的保证，如此高质量的一个客观标准，绝非偶然的、个别的原因才会取得认可。”（图4-6）



图4-6 新包豪斯实验室及展厅，1938年

在新包豪斯关闭前，学生们对产品设计很有兴趣，他们期待在完成一年的初步课程后进入三年工作室训练阶段，专门接受关于木材、金属和塑料的训练。莫霍利-纳吉于1939年建立设计学校后的研

^① Clarence J Bulliet// Engelbrecht. *The Association of Arts and Industries*. p293.

究所是工作室，“产品设计工作室”在学校1940—1941学年的目录中有所标明。莫霍利-纳吉一直是工作室的指导教师，还雇佣了一位美国设计师，另有几个人负责助教事务。

一年的时间是不足以检验新包豪斯的价值的，而且，它的关闭不能归因于教学结果的不成功，而是出于资助的撤销和艺术与工业联合会对其的特殊要求所致，即实用主义要求与目光短浅的期待。艺术与工业联合会始终侧重于实用主义的注重实效方面，经济的意外衰落令它无力提供基金对学校财政需求增长的支持。同时，由于莫霍利-纳吉与赞助方负责人斯蒂勒之间的不同志向，加上一小帮持异议的学生的抱怨，莫霍利-纳吉卷入了与艺术与工业联合会的纠纷之中，并导致了激烈的争执，因为之前他们对他的承诺是对他援助到底。分歧的结果，促使他决定自己开办一所新学校。

艺术与工业联合会当时是极度短视的，忽视了莫霍利-纳吉对教育所持有的文化魅力的认识、对新包豪斯成就的广泛声誉的理解。就在新包豪斯解散后不久，1938年12月由纽约现代艺术博物馆（Museum of Modern Art）举办了《包豪斯（1919—1928）》大型展览，与此同时，包豪斯师生作品集出版，并在社会上得以传播。^①

^① Herbert Bayer, Ise Gropius, and Walter Gropius. *the Bauhaus 1919—1928*. New York: Museum of Modern Art, 1938: 216.

4.2 广阔视野：《动态视觉》

莫霍利-纳吉的生活和他在新包豪斯及芝加哥设计学院工作的最后十年（1937—1946）被反映在他的多种写作、文章和专著中。《从材料到建筑》（*From Material to Architecture*）*（修订版为《新视觉》）曾是作为他对欧洲包豪斯经验的总结而产生的。同样，《动态视觉》（*Vision in Motion*）又是一次综合，主题与内容跨越了他的两个包豪斯时期，总结了作者25年来在视觉艺术与设计教育方面丰富的经验。莫霍利-纳吉去世后，该书作为遗著于1947年在芝加哥出版。莫霍利-纳吉写这部著作是在第二次世界大战期间，当时他的设计学院正忙于从事用于战争防御工程的伪装技术研究，而他自己已患上白血病，但这并未挫伤他那天真的乐观主义处世哲学与信念。他坚信，通过艺术和艺术设计教学可以拯救世界，无论是在他的文章写作还是从他的绘画作品中都能明显看出这种愿望。在《动态视觉》中，有大量篇幅陈述着和平的福利国家社会与教育以及设计等方面的内容（图4-7）



图4-7 《动态视觉》封面，1947年

该书主要包含四个章节，第一章是“形势分析”，第二章是“方法的新规律——为生活而设计”，第三章是“新教育——有机的方法”，第四章是“一个建议”。在第一章，莫霍利-纳吉概述了工业革命以来大工业化社会发展的状况与趋势，并具体分析

了诸多方面的因素，比如专家、道德责任的减少、不可分割的教育、正式的与非正式的教育、科学带来的迷惑、传播机器、通才教育、这一代的任务、业余爱好者以及艺术的功能、艺术与科学等。由于本书是为艺术家、外行以及所有对现有文明感兴趣的人而写的，因此，莫霍利-纳吉以一个宽广且更加总体的观点陈述艺术与生活的相互关联，使其意识到艺术是作为我们生活方式的一个总体部分，而本书也是以艺术与生活相统一为基本前提。同时，莫霍利-纳吉主张在人的基本素质、智力与情感需求、心理和肉体健康方面增加生物学的关联。对于当时教育界普遍划定知识宽度的范围或是要求消化特定数量的知识信息而把学生看做“知识容器”的现象，莫霍利-纳吉则强调培养学生的理性，引导学生成为具有深刻思维力和明智判断力的人。对此，他引用了近代瑞士教育家裴斯泰洛齐（Johann Heinrich Pestalozzi, 1746—1827）的一句名言：“教育的目的在于获取知识的力量而非知识本身。”^①

第二章，莫霍利-纳吉从社会的层面审视了艺术与工业的关系，主要涉及公理、设计的潜力、建立思索的路线、形式与形状、流水线装配的时代、流线型、新的工作条件、社会牵涉面、生产的经济、艺术家的角色、前卫派、知识的传播、心智的调整等方面。莫霍利-纳吉以对美国当代设计现状的分析为切入点，从“形式追随功能”谈起，认为“形式既要追随功能又要紧跟科学和技术的发展”^②，希望设计师熟知当代资源并能全面地了

① Laszlo Moholy-Nagy. *Vision in Motion*. Chicago: Paul Theobald, 1947: 18.

② Laszlo Moholy-Nagy. *Vision in Motion*. Chicago: Paul Theobald, 1947: 48.

解其趋势，从而建立新的思考方式。在这一章节中，莫霍利-纳吉对一些要素所进行的细节分析为新的设计发展趋势提出了一种可靠的方法，同时也描述了设计师的直觉的作用及其把握方式。对时下美国商业主义设计的弊端，莫霍利-纳吉展开了批评，认为对它进行矫正的一个办法则是尽职尽责地训练新一代的生产者、设计师和消费者，让他们掌握“形态服从功能”的基本关系。正是基于这种精神，莫霍利-纳吉领导下的芝加哥设计学院“试图通过回到基本的原则，并在此之上建立起一种新的与社会和技术衔接的设计知识以教育其学生”。^①莫霍利-纳吉把工业的整个制造过程放置在广阔的社会语境中，在设计上顾及了生产的经济、装配的简化及改善工人现有工作条件等社会因素。这一章还列举了对设计观点上一些问题的具体分析，比如莫霍利-纳吉在分析椅子的历史和功能时，显示了自身对该项目的精通和他的理想主义愿景：“明天的坐具也许是由一些压缩气囊组成。”^②莫霍利-纳吉还强调了设计不是一项职业，而是一种行为。因而，莫霍利-纳吉为设计师建立了较高的职业标准。莫霍利-纳吉曾视设计为未来社会的模型，设计现已转变成他实现社会乌托邦的媒介。无论如何，莫霍利-纳吉始终严谨地对待设计项目，即使在从事商业性的设计上，他也在这种类型上努力创造长久的价值，例如他为派克钢笔公司（Parker Pen Company）设计的自来水钢笔“51型”获得了成功及好评，至今仍在生产。

莫霍利-纳吉的主要兴趣是教育，第三章包含两部分内容，

① 许平，周博. 设计真言. 南京：江苏美术出版社，2010：285.

② Laszlo Moholy-Nagy. Vision in Motion. Chicago: Paul Theobald, 1947: 49.

其一是概述，主要有：包豪斯基础课程、教育方法、关于科学的求知欲、共同的分母、资质测试及职业的指导、雕塑、触觉结构、机器实习、材料与工艺、专门化的工作坊、建筑部门、当代住宅、空间的概念、社会的规划等。其二是一体化的艺术，主要有：绘画、摄影、雕塑、时空问题、动态影像、文学、诗歌等。在对艺术教育作了简洁的历史概述之后，莫霍利-纳吉在他早期理论的基础上重申了他对专门知识各自孤立的状态给予否定的观点。他认为理智和情感教育同等重要，甚至涉及精神分析学，可以感受到人类心灵的精神创伤。这表明莫霍利-纳吉有了新的认识。之前他仅认为理性和创造力是独立于情感因素的，现在他通过自身的个性体验经历而感受到这一新的领域，或许来自精神现象类文学在美国的强大影响。因此，莫霍利-纳吉不仅在智力方面，而且连他的人性都变得丰富起来。他认为人们内心深处的情感官能一定会扩展，触觉一定会成长得更加细致，因而也要求设计师考虑到工业上的人性化需求。他认为艺术工作意味着塑造新的前景，并大量地获取一些实际的知识。这时，目的已不再是创作一幅画或一件雕塑，而是适宜的工业形态。

在对建筑问题的关注上，莫霍利-纳吉认为“建筑是在功能与情感的满足前提下完成的空间配置，更是一个生活的有机组合，一件呈现人类生命圆融度的艺术创作”。^①莫霍利-纳吉将空间的处理看做是现代建筑最显著的特征，并认为空间的经验是一种生物的功能。空间的限制则阻碍了工业设计和建筑对一个更为关键的领域作进一步的讨论，莫霍利-纳吉认为美国当时在建筑

^① Laszlo Moholy-Nagy. *Vision in Motion*. Chicago: Paul Theobald, 1947: 105.

工业生产方面发展缓慢，住宅项目仍旧是一个个人筹划的问题，缺乏足够的协作和适当的科学技术分析。对此，莫霍利-纳吉指出，“我们未来的城镇规划将在很大程度上依赖新型预制房屋的实现，无论是对于家庭住宅还是城市建筑，在我们能够形成一种合理有效的建造程序之前，我们还有许多工作需要做”。^①在建筑与社会条件的关联上，他想象未来的房子将是移动的、旋转的和完全透明的。他对城市规划有着很大的兴致，希望“未来的城市将会是通透的、整洁的和卫生的”。^②

莫霍利-纳吉还探讨了文学和诗在视觉文化与教育上的必要性，认为文学教育对学生教育非常重要，因为它能帮助他们懂得生活的方向和生活的新概念。他分析了文学与视觉体验和视觉效果方面之间的联系，并列举了诸如现代印刷版式、报刊页面和广告等案例。由于莫霍利-纳吉早年攻读过法律专业，法学的钻研开发了他的心智，尤其是法律的条文在文字的斟酌、意理的辨明、逻辑的符合、论证的确切等方面的严格要求对他影响较大。这些从法律学科所获得的治学方法，奠定了莫霍利-纳吉对艺术教育的基本标准，那便是对读、写和听等基本能力的严格要求。体现在文学教育上，讲求的是思想性、严谨性和条理性，要求学生必须在文法、修辞和逻辑上加以努力。读、写和听似乎简单而无需特别的训练，但是莫霍利-纳吉认为“如果我们觉得识字应当包括正确的认知分辨、批判的能力与领悟鉴赏，那么一些人其实是视听方面的文盲”。^③考虑到当时美国的青年一代在文字书

① Laszlo Moholy-Nagy. *Vision in Motion*. Chicago: Paul Theobald, 1947: 52.

② Laszlo Moholy-Nagy. *Vision in Motion*. Chicago: Paul Theobald, 1947: 53.

③ Laszlo Moholy-Nagy. *Vision in Motion*. Chicago: Paul Theobald, 1947: 58.

写和文化基本能力上的欠缺，莫霍利-纳吉在芝加哥设计学院课程计划中安排了西方文学名著研读，使学生对以往重要的文学作品达到深刻的认识，同时了解人在哲学方面的概念。

最后一章，莫霍利-纳吉建议青年一代应该掌握关于社会、自然与自我的各种知识的方法；熟悉多种获取专业能力的必要手段和工具；了解科学技术的发展趋势，以使自身更好地理解现代世界生活方式；对伦理道德具有一定的判断能力等。^① 在莫霍利-纳吉看来，“动态视觉是同时做出的把握现象的能力——看、感应和思考相关联，而不是一组孤立的现象，这是为了有效地把直观视觉升华到抽象层面；动态视觉是同时性和时间、空间的同义词，一个理解这种新维度的手段；动态视觉不是在现实中，就是在立体主义与未来主义这样的视觉再现形式中看到的运动物体；动态视觉是熟悉变动中的世界，反对固定不变的形式及目的；动态视觉是边动边看；动态视觉也是意味着我们幻想的计划的能力”。^②

《动态视觉》像百科全书一样全面地涵盖了20世纪上半期现代设计运动，书中以或长或短的篇幅讨论了诸多运动及代表人物，莫霍利-纳吉以广博的视觉知识和对城市生活环境敏锐的评述，阐明了现代设计、绘画、文学、建筑、电影、科学和工业等领域的联系，也抒发了对艺术、技术与科学整合的强烈愿望，力倡人人参与其中，把艺术融入生活。因此，无论是外行还是专家都能从该书所描绘的社会蓝图中获得深刻的启示。格罗皮乌斯表

① Laszlo Moholy-Nagy. *Vision in Motion*. Chicago: Paul Theobald, 1947: 360.

② Laszlo Moholy-Nagy. *Vision in Motion*. Chicago: Paul Theobald, 1947: 12.

示：“我认为这将是艺术教育的一部重要著作。”^①

4.3 本章小结

莫霍利-纳吉在新包豪斯开展的艺术与科学和技术的结合是对包豪斯教育体系的更新和延展。他到芝加哥的目的不仅是恢复包豪斯教学，而是在运用包豪斯哲学转变人类上作出一个新的尝试，并志在通过行动把包豪斯的抱负扩充到统一所有的人类经验，不仅有美学、技术和商业，也包含想象力和智力。尽管莫霍利-纳吉没能实现他所梦想的文化整合与改变工业设计的面貌，但是通过在这里的一系列教学活动，从新包豪斯到芝加哥设计学院，给美国商业、艺术和教育树立了新的标杆，并使包豪斯观念在美国文化中赢得一席之地，同时也帮助给芝加哥带来了文化的黄金时代。在美国芝加哥开创现代设计教育的十年时间，是莫霍利-纳吉职业生涯的最后一个阶段，也是他的教育理念成熟的时期，这集中反映在他的遗著《动态视觉》中。在这本著作中包豪斯理念得到了明确的表达。从新包豪斯的教学计划上来看，是要打造当时新的特色，以产生有重大意义的目标。在延续包豪斯传统基础课程和工作室实习的基本教学内容后，莫霍利-纳吉积极引入了通识教育的课程安排，这是对艺术设计教育教学的进一步改善。莫霍利-纳吉在这一时期的设计教育思想对美国的现代设计及设计教育的发展产生了重大影响。取代新包豪斯的芝加哥

^① Walter Gropius. *New Bauhaus Catalogue*. Chicago: Association of Arts and Industries, 1973: 2.

设计学院并入伊利诺伊理工学院之后，多数课程设置，如视觉传达、产品设计、摄影等被许多院校沿用至今。

不过，美国设计理论家维克多·帕帕奈克（Victor Papanek，1927—1998）对莫霍利-纳吉继承的包豪斯设计基础教学方法在现代的建筑和设计院校被广泛沿用的现状提出批判，他于1971年出版的《为真实世界的设计》一书中写道：

“几乎和所有的教育一样，设计师教育的基础也是对技巧的学习，对能力的培养，理解那些能够使人熟悉这个领域的概念和理论，并最终获得一种哲学。不幸的是，我们的设计学校是从错误的假设开始的。我们所教授的这些技巧常常与一个已经终结了的时代中的程序和工作方法相关。其哲学是一种自我纵容、自我表现、放荡不羁的个人主义和一种唯利是图、冷酷无情的物质主义的混和物，两者在其中不相上下。早在大半个世纪之前，教授和传播这种偏颇知识的方法就已经过时了。

……现在，大约40年过去了，这本描述了1919年开展起来的设计实验，1929年出版德文，1936年被翻译成英文，1947年又再版的书《动态视觉》，在几乎所有的建筑和设计院校里仍旧是设计基础课的导论性课程。这个实验变成了传统的行军，愚不可及地迈进了本世纪最后这几十年。我们是否能考虑到学生们已经是不胜其烦了呢？无疑，一个在1984年9月份进入一所设计学院或大学的学生，必须学会在1989年开始的职业圈进行有效的工作，这样，长远地看，他

才能够在2009年左右在职业能力上达到一定高度。

对今天的学生而言，还在用带锯或电钻是毫无意义的，在将近70年前，包豪斯开始的时候，他们就已经很熟悉这些工具了。现在，只有全息摄影术、微处理器、最新的技术以及其他一些在技术前沿的工具才能够提供这种学习功能。”^①

诚如帕帕奈克所言，包豪斯与莫霍利-纳吉在设计基础训练上的技术在其后来的时代已经不合时宜了，而需要代之以全新的且能即时互动的教育方法，因为他感到“学习必须是一种狂热的体验。学习者通过他对环境的响应发生改变（即受教育）”。^②但是，帕帕奈克并未读懂《动态视觉》，因为他只看到了该书中表述技巧的一面。而在事实上，包豪斯教学思想的核心价值在于对创新思维与方法的探索。探索也是莫霍利-纳吉在教育中的重要目标。训练学生能学到从任何问题的解答中发展出新的问题，学生习作中已包括具有对感性、理性、智性以及鼓励创新的启发和尝试。因此，包豪斯与莫霍利-纳吉在设计基础教学中的理念远未过时，遗憾的是仍有一些学习者仅是领略了其中部分技术层面的知识。

① Victor Papanek. *Design for the Real World*. Chicago: Academy Chicago Publishers, 1984: 285-287.

② Victor Papanek. *Design for the Real World*. Chicago: Academy Chicago Publishers, 1984: 287.

5 设计教育中的通识教育

“只教授一门专业知识是不够的。因为如此学者只会变成一台有用的机器，而非具备完整的人格。学者必须才德兼备，与美善为邻。徒有专业知识，只不过像一头训练有素的狗，而非仁人君子。学者必须了解人类的渴求、理想以及痛苦，这样才能在群体和社会当中找到安身立命之所。这些宝贵的经验，只能在与老师日夕亲炙时学到，并且一代一代地传下去。过度强调学术上的竞争，为了立竿见影而过早地专门化，两者只会扼杀了整个文化赖以生存的精神，最后就连专业知识也不能发展了。”

——阿尔伯特·爱因斯坦^①

通识教育的萌芽源于古希腊先贤亚里士多德的“自由教育”思想。他认为高尚的教育应以发展理性为目标，使人的心灵得到解放并和谐发展，以享用德行善美的闲暇生活而进行理智活动。这一思想对西方的教育发展产生了深远影响。现代大学的通识教

^① 这是爱因斯坦（Albert Einstein, 1879—1955）于1952年10月5日发表于《纽约时报》（*The New York Times*）上的一段话。//哈佛大学丘成桐教授在东南大学的演讲。把脉高等教育。新华文摘，2010（7）：119。

育的概念则于19世纪初由美国学者提出，后来逐渐受到美国多所高校的普遍重视。莫霍利-纳吉延续了德国包豪斯“艺术与技术的统一”宗旨，在新包豪斯积极引入通识教育思想，把教学目标定位于“艺术与科学和技术的结合”；课程上设置了一部分自然与社科类非专业课程，着力培养学生文理俱全的素质，培育学生的综合能力。这是对艺术设计教育教学的进一步改善。1940年代，哈佛大学正式提出“自由社会中的通识教育”，宣示通识教育的目的在于培养“完整的人”（Total Person），并逐步形成了包括语文、数学、自然科学、社会科学、人文科学以及若干艺术门类在内的比较全面的通识教育课程体系。1970年代，哈佛大学又一次进行通识教育改革，提出要将学生培养成“有能力有理性的人”，并制订了“核心课程计划”，设立了核心课程管理机构。1982年，它把核心课程调整为外国文化、文学艺术、历史研究、道德批判、科学、社会分析、定量推理等七大领域。2004年哈佛大学发表了《关于哈佛学院课程调研的报告》，重申本科教育的通识教育性质。至今，美国的通识教育仍在争议中不断扩大其影响。因此，当今美国高等教育的强大，与其长期重视通识教育有着直接关系。多年来，通识教育思想已经为世界各国大多数高校所认同。在当今信息社会高新科技迅猛发展的新形势下，如何使受教育者尽快适应知识经济时代的多方面要求，尽快成长为社会需要的合格人才，这给予了通识教育全新的使命。

5.1 通识教育在美国发展的背景

通识教育是美国现代高等教育的显著特色，其思想源头可以

追溯到古希腊的博雅教育 (Liberal Education), 以培养“理智的自由人”为目标, 教育目的在于陶冶心灵、养成德行, 其教育对象是以上层社会的“有闲阶级”为主, 以“文法、修辞、逻辑、几何、算术、天文、音乐”(“七艺”)为教育内容。这些课程设置很接近古代中国形成于奴隶制社会的“六艺”(礼、乐、射、御、书、数), 二者都包含了德、智、体、美四方面的内容。欧洲文艺复兴时期所倡导的人文教育是从批判经院主义教育出发的, 它强调人的身心和谐发展, 主张拓宽学校课程内容和学科范围, 提倡使用新的教育和教学方法。19世纪英国都柏林天主教大学校长及红衣主教纽曼 (John Henry Newman) 提出了“自由教育”, 认为大学是传授普遍知识的场所。同时期还有新人文主义思想的杰出代表洪堡 (Wilhelm von Humboldt) 在德国推行的“普通人的全面教育”, 它包括“一般性知识”“基本能力”以及“思想性格方面一定程度的修养”, 这将保证人们“永远能从某一行业随意转到另一行业”。以上这些都是兴起通识教育思想的理论源泉。

工业革命之后, 资本主义得以迅速发展, 科技的日新月异、工业化时代的来临, 使大学教育产生服务社会的职能。从19世纪中叶起, 美国多数高校在实用主义大学观的启发下, 开始依据学科导向设置专业, 还面向市场, 实施职业教育。在功利主义思想的主导下, 高等教育世俗化趋势日益明显, 专业教育和职业教育备受重视, 却又带来一系列的问题, 使资本主义文化矛盾不断激化。人们在追求物质利益的时候, 却忽视了精神需求和对人生价值的思考, 人被异化, 教育沦为发展经济的工具, 以致越来越背离教育的本位。

在此背景下，许多教育家发出回归教育本位的呼吁，通识教育的概念逐渐产生。1828年，耶鲁大学发表了著名的《耶鲁报告》（*The Yale Report of 1828*），报告中使用了“通识教育”（General education）一词。1829年美国博德学院（Bowdoin College）的帕卡德（A. S. Packard）教授在《北美评论》（*North American Review*）撰文提出：我们学院预计给青年一种通识教育，一种古典文学和现代科学的、一种尽可能综合的通识教育，它是学生进行任何专业学习的准备，为学生提供所有知识分支的教学。这将使得学生在致力于学习一种特殊的、专门的知识之前对知识的总体状况有一个综合的、全面的了解。^① 1869年，35岁的化学家查尔斯·威廉·艾略特（Charles William Eliot）被选为哈佛大学的校长，他在就职演说中明确宣布“本校要坚持不懈地努力建立选修制”，^② 开设了一些“综合性”“整体性”的通识教育课程，掀起了通识教育发展的第一次高潮。1930年代，芝加哥大学在校长罗伯特·梅纳德·赫欣斯（Robert Maynard Hutchins）的领导下，对本科教学进行了通识教育改革，其目的是“帮助学生学会自己思考，作出独立的判断，并作为一个负责的公民参加工作”。^③ 该校把各类不同专业方向都必不可少的知识划分为生物科学、自然科学、社会科学和人文科学四大类，要求学生必须掌握这四大类的基本知识方法和理论，并强调培养学生文字表达

① 谷建春. 通专整合课程论. 长沙: 湖南师范大学出版社, 2008: 33-34.

② Smith, Richard Norton. *The Harvard Century*. New York: Simon and Schuster, 1986: 15.

③ “民主社会中教育的冲突” // [美] 赫欣斯. 西方教育名著通览. 任钟印, 主编. 武汉: 湖北教育出版社, 1994: 152.

能力的重要性。芝加哥大学的教学改革,进一步明确了高等学校通识教育课程应该关注的知识领域和内容,为通识教育课程的设计奠定了一定的基础。此后,布朗大学、威斯康星大学和圣·约翰学院等相继开设了通识教育课程,通识教育由此被多数美国高校所认同和接受。

第二次世界大战后,经历战争创伤的欧美国家希望高校在重塑心灵和维护民主社会方面有所作为,要求大学加强广博的知识教育,弘扬西方文化遗产,因而当务之急是加强全面素质的教育。哈佛大学校长詹姆士·布赖恩特·康南特(James Bryant Conant)领导的委员会发表了《自由社会中的通识教育》(*General Education in A Free Society*),提出通识教育的目的是培养“完整的人”,即能有效地思考、清晰地交流、明智地判断和正确地辨别普遍性价值的人,并认为通识课程应包括自然科学、社会科学和人文学科三大领域。杜鲁门总统委派的高等教育委员会(President Truman's Commission on Higher Education)发表了《民主社会中的高等教育》(*Higher Education for Democracy*),强调“通识教育是非职业化和非专门化的学习,是所有受教育的人应有的共同经验”;“通识教育要给学生某些知识和技能,使其形成一定的价值观与态度,在自由社会里生活美满”;“使学生能将现实中丰富的文化遗产和经验智慧内化为个人的品质,使学生不仅在思想观念上认识了解自由民主,而且在行动上履行公民义务,捍卫自由民主”。以上两份报告是在二战后科学技术发展新阶段发表的,都从战略高度指出了通识教育的重要性,在美国引起了强烈反响。多数高校着手落实通识教育事宜,从而掀起了通

识教育发展史上的第二次高潮。^①

5.2 通识教育在设计教育中的首倡

通识教育的内涵，在性质上，是高等教育的组成部分，是所有大学生都应该接受的非专业性教育；在目的上，旨在培养积极参与社会生活的、有社会责任感的、全面发展的人和国家公民；在内容上，是一种广泛的、非专业性的、非功利性的基本知识、技能和态度的教育；^②在形式上，是关于方法的教育而不是关于知识的教育，在于使年轻人养成思考的习惯、判断的能力和正确的观念。在现实意义上，通识教育是相对于专业教育的一种补充或修正，是培养全面素质的教育。在大学教育领域，通识教育与专业教育孰轻孰重的问题一直是争论的焦点。20世纪主要教育流派大多主张两者的关系应该协调发展，但在实际上，通识教育和专业教育从来就无法获得真正的平衡。哈佛等著名大学对通识教育和专业教育采取兼容并包的态度，通识教育逐渐蜕变为“通识教育加选科制”，使专业教育的地位进一步上升，并在第二次世界大战之后形成垄断。对此，美国一些大学尝试通过加强通识教育来纠正学生素养上的偏颇，出台了诸如芝加哥大学“名著课程”和哈佛大学“核心课程”等改革措施。在现代西方，通识教育与专业教育之争，演绎出了不同的人才价值观、

① 谷建春. 通专整合课程论. 长沙: 湖南师范大学出版社, 2008: 34.

② 李曼丽. 通识教育——一种大学教育观. 北京: 清华大学出版社, 1999:

人才质量观和人才发展观,不断进行着通识教育与专业教育相互配合的实践活动。实践表明,美国的通识教育模式是卓有成效的,特别是在高等教育大众化、普及化阶段,通识教育模式发挥了重要的作用。

传统的艺术教育基本上是专业知识的教学。包豪斯在1923年提出的“艺术与技术的统一”则具有划时代的意义,是设计教育由传统的手工艺美术教育转向现代工业设计教育的转折点,也由此拉开了艺术与多学科领域综合的序幕。在德绍包豪斯时期的教学课程中,已经安排了数学、物理、化学等非专业课程,旨在培养学生文理俱全的素质。这种指导思想也贯穿在格罗皮乌斯在包豪斯中期发展阶段的办学原则上。他多次提到“要使学生对世界建立一个宏观的认识与把握”,希望通过设计教育实现对社会的改造。这一理念支撑着包豪斯敏感地把握了转型期社会的矛盾和要求,发挥了设计教育在社会价值体系中的能动作用。

在新包豪斯,莫霍利-纳吉在继承包豪斯教育体系的基础上,根据当时国际社会的现实需要及发展趋势,把教学定位在艺术与科学和技术的结合上。鉴于通识教育观念在美国高校的普遍接受情况,莫霍利-纳吉在教学安排上设置了一部分非专业课程,以作为所有专业方向的基础课。莫霍利-纳吉曾经在他率直的办学宣言中表明他不想创建一个职业的学校。他编写的广泛的课程大纲还包括科学、人类学和社会科学,以作为工作室实践的补充。科学的科目包括物理科学和生命科学,课程有几何、物理学、化学、数学、生物学、生理学、心理学、解剖学、智力综合。还另有一些课时较少的概说类课程作为以上科目的附

属，分别是：生物技术学、心理技术学、音乐、不同科目的讲座、文学及写作、光学和摄影及电影、到工厂和建筑工地参观、举办师生作品定期联展等。^① 作为对课程的援助，他从芝加哥大学（University of Chicago）聘请了查理·摩利思（Charles Morris）和另外两位教授兼职讲课。摩利思曾在统一科学运动中表现积极，并受杜威的实用主义哲学影响颇深。在讲学中，他试图重新定义设计价值的普遍流行观念，认为视觉感知中还应包括科学和技术。摩利思支持学校“建立学生联合艺术家、科学家和技术专家的一致态度”的目标，他在第一学年计划中引进了一门“知识整合”（Intellectual Integration）教程，以帮助学生考虑在实践中去尝试实现整合的自然。他主张：“新包豪斯展示它把艺术家整合到共同生活里的教育工作，在其中明智地运用当代科学和哲学……，一个成功的包豪斯将会全面地影响艺术与工业，而不只是仅在功能和艺术教育系统的影响潜力。”^② 这个抱负远远超出了艺术与工业联合会的预期目标，这个哲学观点当时在美国设计界也是空前的。摩利思宏观的视野超越了“艺术与工业联合会”成员实用主义的式样风格的职业范围所关切的内容。

莫霍利-纳吉曾对同事们说过：“工业设计师教育的问题，相对于通识教育，是第二位的，即设计师的培养只是设计教育的一

① Krisztina Passuth. Moholy-Nagy. New York: Thames and Hudson, 1985: 348.

② Charles Morris. The Intellectual Program of the New Bauhaus. n. p. Institute of Design Collection, Special Collections, University Library, University of Illinois at Chicago.

部分而已。”^①对莫霍利-纳吉来说，产品设计是包括在建筑和城市规划中的连续事务的一部分。在产品设计自身的研究方法上，莫霍利-纳吉不把它单列出来作为独立的实践。1940年2月，他出席了在密歇根大学（University of Michigan）举办的“整合设计会议”（Conference on Coordination in Design），他在讲演中声明了人们的“身心平衡地位中的生物潜能明显地表示出能做每一种工作，但危险的可能是在于只坚持把特定的人特别地局限在他（她）的能力的一部分，而取代他（她）所有能力的综合所做的努力”。^②他提倡对通识教育的共同原则建立不同形式的特别教学，以致形成“可操控的像生物学一样不断延续的通识教育体制”。^③产品设计工作室所做项目演示了对人类生物学的潜力方面所开展的实践，使这一长期被忽视的标准得以恢复。

戴维·斯特文斯（David Stevens）是芝加哥大学教授，担任洛克菲勒基金会（The Rockefeller Foundation）人类分工学（Humanities Division）部门的负责人。他第一次访问芝加哥设计学院是在1942年，第二次访问是在1944年早期。他在一篇报道中写道：“在我访问之后，最使我印象深刻的是莫霍利-纳吉的通识教育项目，而不仅是一个训练设计方面专才的地方。”^④在斯特文

① Sibyl Moholy-Nagy. Moholy-Nagy: Experiment in Totality. New York: Harper Brothers, 1950: 241.

② Laszlo Moholy-Nagy. Objectives of a Designer Education. Conference on Coordination in Design, University of Michigan, February 2-3, 1940: 46.

③ Laszlo Moholy-Nagy. Objectives of a Designer Education. Conference on Coordination in Design, University of Michigan, February 2-3, 1940: 46.

④ David Stevens to Walter Paepcke, February 19, 1944. Institute of Design Collection, University of Illinois at Chicago. 1994: 29.

斯看来，设计学校的通识教育计划，远比只为工业培训设计师更重要。他观察到莫霍利-纳吉所在的设计研究所持续开展的项目，是在人类生物学方面的宽阔范围为“手工艺和工业中的艺术”下了新领域的定义。罗伯特·怀特罗（Robert Whitelaw）是洛克菲勒基金会的顾问，在1946年向人类分工学部门提交的报告中，他赞扬莫霍利-纳吉领导的设计研究所倡导的“艺术关联日常生活”的态度与行动。与莫霍利-纳吉一样，他批评产品式样上的商业主义设计，并且为把数百万美元耗费在纽约街头那些华而不实的壁画和雕塑而惋惜，而此时芝加哥设计学院却因得不到正当资助而难以为继。^①

从与新包豪斯建校到改设为芝加哥设计学院及后来并入伊利诺伊理工学院（Illinois Institute of Technology）相关的文献来看，至少可以从三个方面来理解莫霍利-纳吉在艺术设计教育中率先开展通识教育的意义：其一，区分专业教育和通识教育，不过早分科，而是首先着眼于学生在心智方面的成长，注重引导学生开阔知识视野，促进其各方面能力的养成与个性的完善。其二，所进行课程和教学方面的改革实践是从整体到局部、一般到特殊的过程，试图通过全盘考虑的专业设计训练，使学生在教学实践中形成整体看待专业问题的眼光，设法将基础素质纳入专业素质当中。其三，把芝加哥设计学院合并到伊利诺伊理工学院，则意味着艺术设计教育作为边缘学科应当沿着文化和科学技术两条路径齐头并进，把自然科学和社会科学纳入艺术设计教育的基础

^① Robert Whitelaw. A Study to Define the Processes for the Development and Use of the Industrial Designer in Serving Industry and the Consumer (April 28, 1946), 3. Rockefeller Foundation Archive Center.

部分。

时至今日，通识教育在多数国家方兴未艾。但要实现通识教育和专业教育整合，关键之一是能否将科学、技术和文化三者统一起来，因为高等教育的内容从性质上看分别属于这三个方面。因此，需要通过设计安排科学严密的课程体系来实现这三个方面的统一。

5.3 通识教育学理发展对艺术设计教育的意义及启示

美国高等教育各种课程理论有其教育思潮的背景，在总体上，大致有三大教育思潮左右着美国大学的课程。第一种是以赫克斯为代表的理想主义 (Idealism)，又称“永恒主义”，强调基本学科的知识 and 官能心理学，认为大学是高级心智的涵养，而排斥职业科目的训练，并注重古典名著的永恒价值，主张学生修读各类基本科目，以芝加哥大学的“分类必修”为代表。第二种是以杜威为代表的进步主义 (Progressivism)，主张以学生兴趣为中心，自由选修，强调个人的不同经验和需要，从而发展出伯克利加州大学“自助餐式” (Self-service Cafeteria) 为代表的任意选修。第三种是以哈佛大学校长康南特为代表的精粹主义 (Essentialism)，其思想是对西方理想主义和唯实主义的综合，在对课程的主张上，兼顾个人的兴趣和社会的需求，意图将人类文化的精华组成有系统的课程，供学生在大范围框架下得以有限地自由选择，这就在 1978 年形成了哈佛大学的核心课程模式，并成为当今美国许多高校通识教育课程的主要模式。

《哈佛核心课程报告书》(Harvard Report on the Core Curriculum)把哈佛通识教育课程开设的领域分为五大类:一、文学与艺术;二、科学与数学;三、历史研究;四、社会与哲学分析;五、外国语文和文化。核心课程经过教学反映与多方研讨,到1985年作出调整,课程领域分为六大类:一、文学与艺术;二、科学;三、历史研究;四、社会分析;五、道德思考;六、外国文化。以上核心课程占大学本科课程的四分之一,必修时间为一年,目的是要引导学生成为“有教养的人”,以大学教育不可或缺的六个领域,来引导学生达成获取知识的途径。作为一种通识教育课程,其目的不仅在于使学生掌握基础知识,而且还要使学生掌握学科间的联系,最后能将知识应用于生活。核心课程注重阐明所有人应具有的共同经验,注重那些可以加强人类关系和改善生活质量的共同活动。^①

而向来以理工为主的麻省理工学院(简称MIT)此时也深刻意识到通识教育的必要性,认为即使理工科教育也应具备广博而又系统的核心通识教育,使理工专门教育与人文社会学科相得益彰。因此,除了加强语文和写作的坚实要求之外,还将历史、社会、科学、工艺、伦理、政治等编成具备统整性的核心课程,这些科目是所有麻省理工学院大学部学生的必修科目。

由于美国高等教育的多样性,课程没有统一标准(这是由美国的教育传统决定的),这就造成了一种课程上的多样化局面,因而也难以形成各校通识教育的共同必修及一致。美国高校现行

^① [美]哈佛委员会. 哈佛通识教育红皮书. 李曼丽,译. 北京:北京大学出版社,2010:211.

的通识教育，均指大学生主修的专门教育之外学校所开设的一切课程或教学。这些课程通常包括基本能力的英语写作、数理统计、外国语文，以及涵盖人文、社会、自然三大领域的科目与课程，大致占40学分（学期制）或占总毕业学分的35%左右。

通识教育通常是针对教育过分专业化与职业化所导致学生知识狭窄、视野局限而引起重视的，但专业性是高等教育的显著特征，因而通识教育不断面临专业教育与职业教育飞速发展的挑战。在各类专业学院，学科专业和课程设置必然会偏重具体应用技术，因而，职业教育（专业教育）与文化修养教育（通识教育）的对立是20世纪以来较为突出的一个教育问题，也是高等教育发展的一个主题。长期以来，艺术设计专业教育基本侧重在专业知识上，较少包括人类学知识、社会学知识、科学知识等这些艺术之外的内容，但这些更全方位的知识系统，即上述的通识教育课程恰恰是学生走上社会工作岗位后后续发展所必需的，通识教育的精神是专业学术能力在其最高层次的实施中所不可或缺的。从长远来看，“真正的设计教育是培养一种为不明确的未来指明方向的能力，即使从最现实的层面来看，这种能力也不是一种只与现实要求简单对应的关系，真正能发挥这种作用的设计者需要充分的社会经验与人文学养，需要具备创造力与引导力的真才实学，……”。^①同时，艺术设计专业的理想不应该只是才能优秀的设计师，理想的目标则是专业知识才能的权威之外，加上高尚的道德品质，这方面也许比单纯的才智成就方面还要大。艺术设计原本是植根于社会、宗教、历史与文化的综合的学问，是

^① 许平. 关于艺术学学科发展的规模控制与规划. 新美术, 2011 (4): 16.

一门兼有艺术学科、人文学科和技术学科三方面内涵的交叉学科。所培养的学生，不应该只是一个形式的创新者或是物的创造者，而更应该是观念、方式、文化的创新者。通过通识教育，在使他们具备一定专业技巧的同时，培养他们从事艺术设计实践的思维方法与工作方式，使他们具有博雅的知识与自修的能力，使他们保持自我激励和与人友好相处，并完善人格。

中国高等教育在 1990 年代后期转向大众化，这一时期与美国 20 世纪初的高等教育由精英型向大众化转型非常相像，都在重新整顿大学教育秩序，讨论到底什么是共同的价值观念以及哪些方面是重要的。在这样的情况下，中国高校开始考虑通识教育。对通识教育，“我们也要有哈佛委员会制订《自由社会的通识教育》报告书那样的高度，去看待在中国社会积极变化、教育高度扩张的情况下，考虑到底什么是共同，到底什么是我们希望培养出来的公民，到底什么样的人是我们中华文明共同体的传人”。^① 人类道德取向的基本问题，如正义、忠诚、责任等，至今依然一样存在。然而，现代社会有很多与传统社会不一样的地方，通识教育基本上是针对现代社会特有的问题而制定的，我们不可能以西方文化价值体系来重建中华民族的生命理想，而对包含在中国文化精神中的思想的传承，应当是今日中国高校的重要使命。当前，通识教育在中国高校的意义经过广大师生的共同探讨和实践，已经超过一般的知识传授范围，它正成为推行素质教育的平台和渠道。然而，通识教育的内涵有待于贯彻到专业课程的教学过程中，一方面，可以通过专业来组织知识和智力的发

^① 甘阳. 文明、国家、大学. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2011: 315.

展,透过各门课程形成相应的价值、智慧和精神;学生在接受这样的专业教育时,既能达到职业训练的目的,又能学习知识,发展智能。另一方面,也需要一种通识教育的精神贯穿专业教育始终。通过在专业课程教学中渗透人文精神,来化解素质课与专业课之间难以避免的对立与紧张。^①如何协调专业教育与通识教育,已是世界各国大学面临的共同问题,同时也应该是今后教育所要努力的方向。

5.4 本章小结

美国大学的通识教育有着悠久的历史渊源,形成了系统的思想与方法。莫霍利-纳吉在领导“新包豪斯”及芝加哥设计学院期间所处的时代正是美国高等教育从精英到大众的过渡时期,高等教育正在从单一走向多样化。莫霍利-纳吉对这种变化十分敏感,他在致力于“艺术与科学和技术的统一”的基础上吸收了通识教育的理念,率先在艺术专业教育中贯穿通识教育的精神,这也与他历来重视培养“全人”的愿望相一致。然而,莫霍利-纳吉的教育理想也有其局限性,明显的表现就是他的一些想法实际上无法付诸实践,比如,在课程内容上,莫霍利-纳吉认为应该以对人的生物潜能的利用作为教学的一个重点要求,但是,如何根据这一观点安排具体的教学环节,却是一个难题。在这些具体的措施与操作方面,莫霍利-纳吉论述的却较少。况且,芝加

^① 在专业课程教学中渗透人文精神//王义遒. 中国大学人文启思录. 武汉:华中理工大学出版社,1999:109.

哥设计学院还只是专科层次，在相对较短的学习年限里，要求学生成为通才则显然是难以实现的。因此，尽管莫霍利-纳吉以身作则地在专业教学中融入了通识教育的精神，但他试图整合专业教育与通识教育的思想也就只能流于表面。所以，莫霍利-纳吉理想主义教育思想对设计教育的影响，更多体现在观念领域，但从今天的观点来看，其更深远的影响也在于此。

6 设计是一种态度

前景的梦想或许来自乌托邦，但是，它将是建立在人们主观价值观的估计上，对有形现实世界的持续修正的经验上。^①

——W. D. 提格^②

教育者的职责在于要揭示形成社会原本的实质，向学生提供方法与过程的知识，从而可以形成他们自己的见解，并产生关于他们在世界中的态度与决定。

——L. 莫霍利-纳吉

6.1 为社会发展而教育

莫霍利-纳吉的显著成就是作为一个抽象艺术家和摄影师，

^① Walter Dorwin Teague. Design This Day: The Technique of Order in the Machine Age. New York: Harcourt, Brace & Co., 1940: 37.

^② 提格 (Walter Darwin Teague) 美国最早的工业设计师之一，为柯达公司设计相机及包装，曾参与波音 707 大型喷气式客机的设计。

这是与他在1923年至1928年期间在包豪斯任金属工艺车间的形式大师与基础课教师时的业绩相关联的。他领导的新包豪斯、芝加哥设计学校和芝加哥设计学院，赢得了良好的公众形象。在这三所学校所取得的成就，多是体现在平面设计和摄影方面，很少在工业设计中发展有意义的项目。莫霍利-纳吉在未来设计和设计教育方面流行的见解所引起的关注，更多的是因为他作为国际公认的先鋒派艺术家的声望，这远胜于他作为一个设计教育家的因素。当然还由于他的兴趣广泛而非只固守在单一的职业范围。他把自身与全人类的发展关联在一起，并且他把这个目标作为他全部课程的定位，用以增强学生的精巧构思，但这种影响在当时美国的产品设计教育上是难以取得成效的。

莫霍利-纳吉在芝加哥的事业冒险是复杂的。美国艺术与工业联合会盼望他为学生在工业方面的设计工作做准备，但无论如何，他不提倡与采纳当时美国式样主义特征的设计教育形式。由于他是从较为庞大的大学组织结构中独立地运营他的学校，因此他有一定的活动余地去发展理性的设计教育，但他为此也付出了很高的代价。这也促使他应该为保持学校运转而提供基金的商家负责，一如既往地努力前行。

当时，在面临着办学政策限制与财政困难的情况下，莫霍利-纳吉不仅要竭力维持他的学校正常运转，还要调和他的欧洲艺术与设计教育整体论及人性论构想同他所依赖资金支持的美商人们的实用主义期待之间的矛盾。尽管商人们的期待并不是划一的，但基本上他们都期望莫霍利-纳吉要教导学设计的学生如何提高产品质量，向他们灌输新种类的知识，以强化他们在美国中西部的工业优势及竞争力。

由于莫霍利-纳吉相信教育首要的在于改变学生的经验，所以他在拒绝为准备就业而进行投机训练的同时，开展他为学校拟定的初步目标，坚持执行他的为人类发展而教育的根本愿望，这是致使他在教育上的进取精神方面备受争议的一点。新包豪斯、芝加哥设计学校及芝加哥设计学院的许多师生，在莫霍利-纳吉建立的由理性接近艺术与设计教育的个性解放之熏陶下，多数成为了设计教育者，只有少数人成为活跃的工业设计师。事实上，莫霍利-纳吉对工业的看法可能有双重意义。在他最后一部著作《动态视觉》里，他把美国现行工业归属于“资本主义社会无情的竞争系统”^①，并发出关于“竞争与利润的盲目动力造就的工业，是无计划扩张的工业之危害，自动把冲突引向一个世界等级”^②的警告。作为矫正方法，他推测“有计划的合作经济”^③则是可行的工业体制。

莫霍利-纳吉明确地提出了关于对商业利益与社会需求以及若干方面等同于社会主义的功能化设计的看法。他在《动态视觉》一书中讨论了19世纪末期的设计，特别指明“新型的社会主义者的原则和反独裁主义的共和主义者都倾向于支持那些关于诚实的功能化的设计运动，1920年到1930年是它的高潮”。^④社会主义者的理想主义的潜在含义贯穿在《动态视觉》一书中。

莫霍利-纳吉的政治价值观影响了他所在芝加哥学校的哲学和课程。在新包豪斯、芝加哥设计学校及芝加哥设计学院，他和

① Laszlo Moholy-Nagy. *Vision in Motion*. Chicago: Paul Theobald, 1947: 359.

② Laszlo Moholy-Nagy. *Vision in Motion*. Chicago: Paul Theobald, 1947: 379.

③ Laszlo Moholy-Nagy. *Vision in Motion*. Chicago: Paul Theobald, 1947: 383.

④ Laszlo Moholy-Nagy. *Vision in Motion*. Chicago: Paul Theobald, 1947: 359.

全体教员鼓励学生面向社会需要去创造产品，但他们既没有训练学生以相应的探索方法测定这些需要，也未教导学生如何把新产品的发展联系到生产的现存系统中去。在莫霍利-纳吉看来，设计意味着引领工业，而不是服从它。这是个很难维持的立场，因为莫霍利-纳吉依赖着工业家们去支持他的学校。从请求财政捐助时起，他发展了教学项目（如开办夜晚课程班），意在求助于商业团体，但他却极少把专业从业者们与工业界建立成功的联系。在某种层面上，他回避了现实矛盾；在他事业的后期，他又开始转向了寻求自我表现的绘画活动。

莫霍利-纳吉的信念在于他认为设计师们将引导工业，这与他1923年至1928年在德国包豪斯任教时的运作方向是一致的。学生们在包豪斯工作室学着把字母版式加以发展，并把这些方案提供给制造商。当时，学校成功地完成了项目的形式与材料的统一创新，这胜过产品式样或生产技术。莫霍利-纳吉的设计哲学倾向于对欧洲先锋派的推动力的肯定，认为设计者要控制产品。因此，他没有使学生接近美国职业设计师那种实用主义的管理导向与方法，也并未把它作为一种模式。在对待设计与工业的关系方面，他在美国的行为表现出了一条不同于他在德国包豪斯的路线。莫霍利-纳吉从对外贸易竞争的角度提醒“应该重新评价‘人工废弃’（Artificial Obsolescence）理论——在一种产品还没有在技术上被淘汰之前，通过新的‘设计’经常性地置换这种产品——这些年它已经成为设计和生产背后主要的推动力。尽管它作为一种创造繁荣的权宜之计可能曾经是合理的，但这一策略需要被加以重新审度，因为其他一些有志于出口的国家也在进行

规模化生产，这种竞争也日趋激烈”。^① 纽约现代艺术博物馆工业设计部主任诺伊斯（Eliot Noyes，1910—1977）也认为“有计划的废止制度”是社会资源的浪费和对消费者的不负责任，是不道德的行为措施。^② 一些观察家认为，美国工业设计的新鲜感和淘汰策略只是激起了人们虚假的渴望，而并没有展现出人们真正的需求。^③

无论如何，在选定这个立场中，对于美国职业权威的实践，莫霍利-纳吉漠视了两个重要方面。首先，与制造视觉形式的变化一样，他们在许多产品的功能设计上已有了显著的改进；其次，他们也获得了成功，是因为他们认识到以美国工业生产条件作为基础，可以改善他们与客户谈判设计的条件。^④ 一些最好的顾问，如沃尔特·多温·提格（Walter Dorwin Teague）、诺曼·贝尔·盖迪斯（Norman Bel Geddes）、雷蒙德·罗维（Raymond Loewy），也都是熟练的经营管理者，组建了有效的涉及多种学科的设计团队，由工业设计师、建筑师、工程师和艺术家构成，他们可以从事如此广泛多样的项目，就像罗维的措词，“从唇膏到火车头”。因为与多数的欧洲第一代现代设计师的专业背景有所不同，美国第一批工业设计师来自各行各业，不少人缺乏正式的高等专业教育基础，设计观念较为浅薄，只考虑设计的商业效益，不讲究设计的社会功能，更谈不上文化品位和社会责任

① 许平，周博. 设计真言. 南京：江苏美术出版社，2010：286.

② 王受之. 世界现代设计史. 北京：中国青年出版社，2002：154.

③ [美] 大卫·瑞兹曼. 现代设计史. [澳] 王栩宁，刘世敏，李旭，译. 北京：中国人民大学出版社，2007：270.

④ Jeffrey L Meikle. Twentieth Century Limited: Industrial Design in America, 1925—1939. Philadelphia: Temple University Press, 1979: 337.

感。但从设计的实用性来看，他们则比欧洲同行发达而又灵活。他们认为设计不仅要考虑美学上的要求，还要注重促销，因而设计是商业竞争的手段，这种概念被美国工业界广泛地接受。通过他们的努力，设计开始被认为是工商活动的一个重要组成部分，是现代化工业生产的劳动分工中一种专业要素，设计直接与市场联系起来。这一切是以经济、社会结构和文化背景为条件而产生的。

莫霍利-纳吉对设计师所持的乌托邦观点，促使他去展望职业权威的实践所涉及多学科方向的重要性，以及他们的基本能力与设计风格的地位之间的关系。这些专业训练的指导者要保持他们活动的宽广范围与学科间的组合，这与莫霍利-纳吉一贯坚持的在艺术、技术和科学之间的紧密联系的立足点是相一致的。他既不能像一些顾问那样对美国工业及其市场哲学有足够的通晓和充分的支配力，也不愿意支持他们把对市场因素的重视作为生产的主要方面，而是坚决要求在产品概念中、在竞争模式的实践里，设计师要起到更独立的作用。但事与愿违，这种协作方式很少有机会被美国企业家所接受。

成功的设计顾问们对工业机会的直觉反应实力要胜过发展中的设计理论。为此，尽管他们有着使人佩服的业绩，但莫霍利-纳吉并不把他们作为榜样与范例推介给他的学生。相反的是，他宣扬的社会前景对美国制造商们来说，是一直不会实现的。他把他的教育哲理建立在对人类的信念的改变上，即通过他们各自的方式提高知觉力和深化社会意识。莫霍利-纳吉坚持认为设计教育的目的不在于造就设计人员，而是解放他们，帮助即将成为设计人员的学生认识自身，为其提供可以发挥创造力的时空，启发

他们发掘自身的聪明才智，并提供机会让他们拓宽在行为、社会和自然科学等多方面的知识面，以加深理解，最终这些知识和方法对他们今后面临的实际问题进行思考及寻求可行的方案是有所裨益的。

6.2 为生活而设计

莫霍利-纳吉坚持产品形态设计的严格原则，对工业事务敢于批评。与纽约现代艺术博物馆馆长埃德加·考夫曼（Edgar Kaufmann）一样，他坚信一个物品的形态应展示其功能。莫霍利-纳吉指出，“设计并不是对产品表面的装饰，而是以某一目的为基础，将社会的、人类的、经济的、技术的、艺术的、心理的多种因素结合起来，使其能纳入工业生产的轨道，对产品的这种构思和计划技术即是设计”。^①为此，他坚持不懈地反对与抨击流线型——1930年代对产品式样饰以柔滑光亮形态的术语——“被不加选择地运用到每一种产品”。^②与莫霍利-纳吉相反，早期的顾问设计师凡·杜恩（Van Doren）认为流线型是“没有哪个设计师敢轻视，也没有哪一本现代设计书刊不开辟专栏进行讨论”。^③作为训练方法，杜恩初步强调视觉化技巧。尽管设计学校的学生学习绘图表达手段，产品工作室在工作上对材料工艺的

① Laszlo Moholy-Nagy. Design Potentialities. *Plastics Progress*, April 1944: 4-6.

② Laszlo Moholy-Nagy. *Vision in Motion*. p54. Laszlo Moholy-Nagy, "Design Potentialities," *Plastics Progress*. April 1944: 4-6.

③ Harold Van Doren. *Industrial Design: A Practical Guide*. New York: McGraw-Hill, 1940: 137.

关注胜过表面发展的技巧，但莫霍利-纳吉强调设计是“不仅仅只依赖功能、科学和技术的过程与方法，而要建立在社会含义之上”。^① 这种理念很明显地落实到产品工作室早期的项目上，如椅子是由单一的一块层压板材成型（图6-1、6-2），符合莫霍利-纳吉倡导的“由为机器自动化生产所做的一体化项目，大生产将会最终淘汰生产流水线，并为改善当前使工人劳累的工作状态而担当一个协调的措施”。^②

芝加哥设计学院为学生制作实际材料模型提供了相应的机器设备，学生们设计的家具，如桌子、椅子使用了层压弯曲木板材、钢管、有机玻璃。这种对实体材料结合过程的体验之意图，

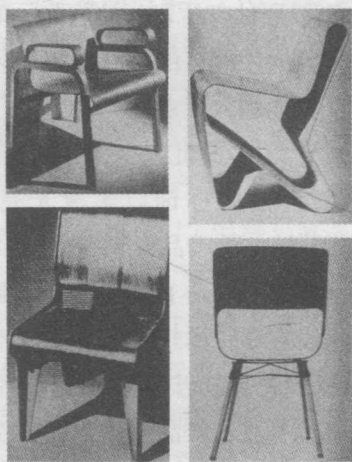


图6-1 芝加哥设计学院家具设计模型，1940年

① Laszlo Moholy-Nagy. *New Trends in Design*. Task 1, Summer 1941; 27.

② Laszlo Moholy-Nagy. *Design Potentialities*. *Plastics Progress*. April 1944; 4-6.

明显优越于只对视觉效果关注的范围。这些学生作业来自产品工作室，能产生适量的舒适度，部分设计方案在后来成为商品化生产的原型，如某把椅子曾被医生认可为心脏病人的辅助理疗工具，在某种程度上可以缓解人们的压力。^①

莫霍利-纳吉发表在商业杂志《室内装潢》（*Upholstering*）上的论文谈到家具发展的新趋势，宣称新材料将引领家具行业更经济地生产与销售，这样的产品工业能释放它的“教育潜能”和“提升国家文化水平”。^②他的文章传达出他对技术的热心以及他对由此引起的室内装饰工业变革前景的展望。

产品设计工作室积极探索新材料的运用，在初步课程中，有的学生做出了电话机塑料模型和木质弹簧的设计，以代替金属材料在二战期间的短缺。其他还有塑料头盔等。莫霍利-纳吉有时还成功地承担设计顾问工作（如派克钢笔公司）（图6-3）。派克钢笔公司（Parker Pen Company）总裁肯·派克（Ken Parker）在莫霍利-纳吉的讣闻中陈述莫霍利-纳吉“对表面造型的线条、曲面、形态、装饰、收尾等方面有着正确的自然感觉，巧妙运用细节处理，弥补了我们产品的部分缺陷。他总是为未来考虑长远”。^③《时代周刊》（*Time*）这样描述：“莫霍利-纳吉与学生们已经设计了太阳光动力汽车、充有彩色气体的透明分隔墙、木质弹簧床、在桌上烹饪午餐的红外线烤箱、不用电机的机械式洗碗

① Victor Margolin. *The Struggle for Utopia*. Chicago: The University of Press. Chicago. 1997: 236.

② Laszlo Moholy-Nagy. *New Trends in Furniture*. *Upholstering*. March 1943: 4.

③ Ken Parker. *Obituary Note*. *Parkergrams*, December 1946// Moholy-Nagy, ed. *Richard Kostelanetz*, New York: Praeger, 1970: 93.

机、一个“优雅闲适”的躺椅可以把双脚翘过头顶上方（即在不用失礼的状态下把你的脚放在书桌上）”。^① 这个陈述体现了芝加哥设计学院在美国战后时期的新工作框架，莫霍利-纳吉可以轻易地萌发出大量新产品的概念设计，但这与实际发展这些概念，并生产出经济的、技术的工作原型则相距较远。莫霍利-纳吉的设计方法学在很大程度上以直觉力为基础和创意之源，但缺乏实用主义的应用价值，与市场的联系较少，与工业和社会的现实之间差距较大。他的直觉则轻易地引向一种推测计划。



图6-2 芝加哥设计学院家具设计模型，1940年

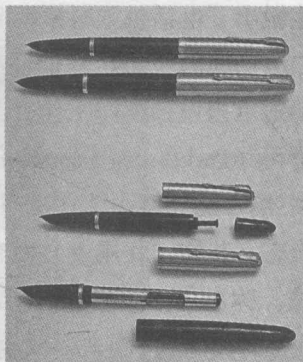


图6-3 莫霍利-纳吉为派克公司设计钢笔“51”型，作为经典，至今仍在生产，1943年

^① Message in a Bottle. Time. 47, no. 7. February 18, 1946: 63.

6.3 教育过程大于结果

1939年1月，莫霍利-纳吉在芝加哥设计学院开学典礼的演讲中，强调了教育过程大于结果的重要性：“这不是一个学校，而是一个实验室，即不是事件本身，而是过程引导走向事实才是重要的……你和所有的人一样，是我们教育路线的度量器——而不是作为家具设计师、绘图员、摄影家或教师。”^①他还论述了设计学校的教育项目不一定引导设计师的职业，而是将提供给学生能力去发展他或她自身，产生与社会的联系。^②

起初，莫霍利-纳吉把促进对工业服务的信心与他自身的“为生活而设计”的视野合并起来，并以此为基础，认为大学培养毕业生要超越专才的局限；设计学校作为一个团体，应该成就“人的新类型”的需求。他在学校的教学项目上对设计的定义很宽泛：“一个设计师的训练重在提高洞察力和见识以及去思考发现问题解决的方法，不单是为了呈现日常惯例的问题或只发展生产的更好方



图6-4 莫霍利-纳吉在产品
设计工作室，1943年

^① Sibyl Moholy-Nagy. Moholy-Nagy: Experiment in Totality. New York: Harper and Row, 1950: 170.

^② “School of Design in Chicago,” 1940. Institute of Design Collection, University of Illinois at Chicago.

式，而且还要为了生活与工作所有的共同问题”。^①（图6-4）

莫霍利-纳吉的远见卓识常与赞助商所定位的芝加哥设计学校（学院）的职业培训方向发生冲突，尽管他们彼此面对的服务对象是不同的。当莫霍利-纳吉时常被邀请参加设计会议，或谈论教育，或在他的论著中表述他的教学方法时，他就陈述其理性主义观念的课程计划。当说服商家或是参与学校有关的公共事务时，他则是侧重于实践活动方面。事实上，芝加哥设计学校（学院）有几个不同的特色，它的成就被不同的团体所度量。艺术教育改革者把芝加哥设计学校（学院）视为在艺术教育领域如何切入日常生活需求方面的典范。1942年出版的《新艺术教育》（*The New Art Education*）一书在艺术教学改革趋向上有重要的审视，书中用了全部章节专门讨论莫霍利-纳吉所领导的设计学校（学院），该校的艺术训练被描述成大胆的体验过程，特别称赞了材料操作这个创新课程^②。当时，作为学校赞助方的公司决策者们则被学校的理想化所激怒，因为莫霍利-纳吉更多的志向在于用艺术造福人类发展，而非造就职业设计师。

由于莫霍利-纳吉自身广泛综合的才能和意念，芝加哥设计学校（学院）才能够持续双重特征——进步的艺术教育和设计培训中心。莫霍利-纳吉的设计概念几乎囊括了所有事情，他以非常敏锐的触角，感觉到他的学校将会变成孕育创新见解的土壤。1941年美国加入二战，莫霍利-纳吉被选派到市长办公室中

^① “School of Design in Chicago,” 1940. Institute of Design Collection, University of Illinois at Chicago.

^② Victor Margolin. *The Struggle for Utopia*. Chicago: The University of Press. Chicago. 1997: 246.

的委员会，负责管理芝加哥地区的伪装掩护工程，这也引出了“军事伪装”课程在芝加哥设计学院的开设，由乔治·开普斯（Gyorgy Kepes）任教。莫霍利-纳吉还关注残疾人问题，他在美国精神病学协会作了重要讲演，阐述了恢复的哲理，声明了芝加哥设计学院可以提供职业的调理课程，以帮助残疾人取得较多可能的生产力。^① 由于他的这次演讲和他出版的《技术评论》中的一篇文章，设计学院在1943年期间为康复问题提供了几个创新课程，其中在基础课部分，用绘图练习帮助残疾学生增强自身感觉。

在1944年早期对学校重组之后，莫霍利-纳吉在几个不同场合均提及芝加哥设计学院发展中对探索的强化。但他既无资金又无人落实此事。1945年10月他起草了一份建议，提出成立一个“研究基金会”的组织。他陈述了设计学院最急需“装备物理和化学实验室，用以探索塑料和其他新材料在和平时期的应用，以及有远见的科学家出身的首领，使不同设计部门和工作室互相合作”。^②

莫霍利-纳吉要在芝加哥设计学院创建一个具有坚实的研究能力的机构，是有几个意图的。首先，在实验的趋势上他提出几个理由，以作为产品设计工作室工作的动机；第二，这种研究机构对莫霍利-纳吉关注发展新产品、满足社会需求提供了支持；第三，它可以使他在工业上树立先锋派角色，以使他能向制造商

^① Laszlo Moholy-Nagy. *New Approach to Occupational Therapy*. May 17, 1943. Institute of Design Collection, University of Illinois at Chicago.

^② Laszlo Moholy-Nagy. *Draft of a letter to the Research Foundation*. October 5, 1945. Institute of Design Collection, University of Illinois at Chicago.

推荐新产品设计，而不仅仅是停留在改进型设计或只是现存产品的式样翻新。尽管有关于如何使先进技术研究所与设计工作室相协作的远见，然而，莫霍利-纳吉的抱负对于私有基金会的设计学校是极不现实的，他的计划远远超越了校方支持者的权限。

6.4 教育引导工业

莫霍利-纳吉在1946年11月初到纽约出席“工业设计作为新职业”主题的会议，当时，他的病情已很严重。大会是由MOMA（纽约现代艺术博物馆）召集，美国工业设计师协会联办。他的妻子西贝尔（Sibyl Moholy-Nagy）试图劝说他留在家里，但他坚持要去，因为“它将给我机会陈述艺术教育问题，无论如何我要澄清一种关系，要引导工业追随想象力，而非想象力跟随工业”。^①

当时，关于工业设计是什么或未来设计师将如何培养的问题，在美国还没有共同一致的看法。一些美国设计师组织，如工业设计师协会和美国设计研究所曾持有一些看法，但因未确定目标和标准，所以无法与诸如律师、医生和建筑师这些公认的职业群体相比。MOMA会议的目的之一是把关于专业职业特征的讨论深化，但由于关于谁是设计师、设计师在工业中的角色、什么形式的设计教育在美国开展等问题产生了尖锐的不同意见，寻求参

^① Sibyl Moholy-Nagy. *Moholy-Nagy: Experiment in Totality*. New York: Harper and Row, 1950: 241.

会者的共同基础的希望破灭了，会议上暴露出了很大的分歧。与会者除了莫霍利-纳吉之外，还有职业设计师罗维、提格、MOMA馆长考夫曼、哈佛大学研究生院系主任哈德纳特（Joseph Hudnut）。罗维和提格向与会者们清楚地说明了他们工作方法的缘由，即是以专心致力于制造商们促销产品的需求为特色。无论如何，莫霍利-纳吉与考夫曼则坚持认为设计是独立于工业的，是有道德基础的。^①莫霍利-纳吉强烈反对使设计服从于市场营销。在会议期间，与考夫曼一样，莫霍利-纳吉也批评“表面设计”是与产品的真实价值相分裂的。无论是莫霍利-纳吉还是考夫曼都不承认设计本质与市场促销的关系。莫霍利-纳吉赞同并深信工业服从于艺术家的想象力。他对工业设计的教育目标做了定义：“如果让我对其目标作解释，我认为他要有能力察觉人们的理解力，做出的意念有概念化的思考方法，去感知，去用不同的媒体表达他的意念。若不在这些方面的教育上尝试带来最独特性，我们将行之不远。”^②

当莫霍利-纳吉颇有远见地深信工业设计师需要宽泛的教育而不仅是狭窄的专门技巧时，却对设计师与工业的关系没有充分地认识，即使在原本上对工业的适度理解的确能变成一名设计类学生在专业知识方面的储备，仍然缺乏市场营销策略训练而难以产生商业价值的可行性。在这次会议最后一次谈话中，莫霍利-纳吉对有待评论的事务进行了论证：

① Edgar Kaufmann, jr. What is Modern Industrial Design?. Bulletin of the Museum of Modern Art 14, no. 1. Fall 1946: 3.

② “Conference on industrial Design: A New Profession” Museum of Modern Art Library, 1946: 217.

“我认为设计活动不是一种职业，而是一种态度，这种态度每个人都将会有，即设计策划者的态度——无论它是家庭关系的事务，还是劳工关系，或是实用为特征的物品的生产，或是自由艺术的工作，或是任何可能的事物，这是计划、组织、设计艺术。”^①

莫霍利-纳吉意欲将他的评论影响关于设计的讨论，但由于他是在会议的最后半天作了发言，以致在会议现场没有机会得到回应，最终，会议未达成任何决议而结束。

莫霍利-纳吉关于教育实践应引领人类整体的承诺是值得赞许的，在当时众多的设计指导者中间是无与伦比的。他以独特的理解力帮助人们认知需求，并为他们想出解决问题的方法。对他来说，设计师的角色是要去教育和引导工业，而不是追随工业。不幸的是，此次会议结束不久，在从纽约返回芝加哥的几周后，莫霍利-纳吉于1946年11月24日因白血病去世。

莫霍利-纳吉临终前曾竭力推荐之前他在包豪斯的同事布鲁尔继任芝加哥设计学院的领导，不过，这一遗愿未能得以落实，直接原因是由于布鲁尔当时正在哈佛大学设计研究院任职，因而无暇顾及此事。1949年，继任者瑟奇·切尔马耶夫（Serge Chermayeff）按照莫霍利-纳吉生前的愿望将芝加哥设计学院并入伊利诺伊理工学院（IIT），并升级为本科学院。该院对专业设置进行了整合，划分为视觉设计、产品设计、建筑和摄影。这种划分后来被世界上多数设计院系所沿用至今。该院是美国第一所首先

^① “Conference on industrial Design: A New Profession” (1946), transcript, Museum of Modern Art Library, p229.

设立并授予设计学博士学位的设计院系。

6.5 社会责任感的培养

教育家莫霍利-纳吉的观点作为遗嘱获得了广泛好评，这与芝加哥设计学校（学院）的各个方面是相符合的。莫霍利-纳吉的欧洲朋友（如格罗皮乌斯、赫伯特·里德）与他分享了先锋派的目标和意念。他所理解的设计师的概念应类似于一个幻想家。莫霍利-纳吉对社会的强烈关怀是深入人心的。赫伯特·里德认为莫霍利-纳吉的思想和原则“经受了25年以上经验的检验，所有这些在现代设计中是最成功的。作为一个画家、平面设计师、摄影家、舞台设计师、建筑师，莫霍利-纳吉是我们时代最具创意的人物之一。我敢说芝加哥设计学院是在当今世界上同类教育中最好的学校”。^①（图6-5）

莫霍利-纳吉对美国资本主义的不信任，可以在相当大的程度上检视他的先锋主义感性的陈述。这种怀疑同样被其他一些移民美国的欧洲知识分子所持有，如法兰克福学派的特奥多尔·阿多诺（Theodore Adorno）在1944年的一篇论文中写道：“超级机器一旦走向最低级别的无用武之地，就变成了最糟糕的发明。无论如何，从此他们的发展基本上被自由主义竞争的市场所困扰，像是一边筹划商品销售的同时，又一边被其重量所压倒。”^②在他

^① Herbert Read to David Stevens, October 18, 1946, Institute of Design, March 17, 1947. Institute of Design Collection, University of Illinois at Chicago.

^② Theodor Adorno, "Gala dinner," in *Minima Moralia*, trans. London: Verso, 1974: 118.

们反对追随市场的同时，莫霍利-纳吉和阿多诺都对把美国大众文化作为真实的人类自身实现的代替物而深感忧虑。《动态视觉》一书记录了人们的生理功能“窒息于一个便利生活中充斥着充足的用品和使人愉快的事物环境中，它有着光亮浮华的表面，而他们的价值观中有太多的预算”。他声称：“录于唱片上的音乐、照片以及电影和收音机已经封杀了民间歌谣、家庭四重唱、合唱团、街头演出，缺少其他建设

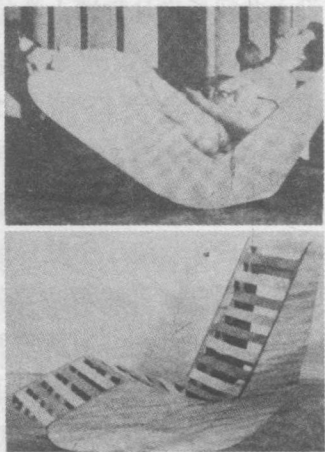


图6-5 芝加哥设计学院学生设计的躺椅，1940年

性的方向和创造活动的引导。”他还继续指出，商业为了自身的利益而趋向于热捧奇异的事物，创设出“看似有机系统的需求，而实则原本不必要存在的幻象”。莫霍利-纳吉对此的矫正方法就是尽职尽责地训练未来的设计师，让他们掌握“形式追随功能”的重要性和基本关系。莫霍利-纳吉指出：“新一代生产者、消费者和设计者的再教育，应该回到基本的原则上，建立源于社会生物学的新知识的设计。经过如此教育的新一代，在面对新奇时尚诱惑之时将会免受其害。”^①莫霍利-纳吉领导的“芝加哥设计学院试图通过回到基本的原则，并在此之上建立起一种新的与社会和技术衔接的设计知识以教育学生。受过这样一种训练的新一代的设计师将会义无反顾地反对一时流行的诱惑，反对那些不顾经

^① Laszlo Moholy-Nagy. *Vision in Motion*. Chicago: Paul Theobald, 1947: 359.

济和社会责任的贪图安逸的生活方式。”^①

在教育观点与美国文化普遍的价值观相对立的情况下，莫霍利-纳吉的观点也使其在期望获得商业董事会支持方面遭到困难。莫霍利-纳吉试图引导他的学生“为生活而设计”的愿望有着多重含义。一方面，它增强了关于教育与工业是两个分离的领域的信条，并且设计学校的功能是保持独立的设计价值观，而不是纯粹为了商业；另一方面，归根结底，莫霍利-纳吉志在研究，志在对设计师的社会责任感的培养，还有对新技术与材料的实验，用于最普遍范围的设计，及时讲授新的应用内容，为变革而开放新的指导。^② 针对以销售为目的导向的服务设计，莫霍利-纳吉尝试以新的实践为基础对其重新思考。

莫霍利-纳吉并未详细而明确地说明他的社会愿景以代替他生活的现实状态，但他试图演示出其可行性，揭示其价值，并把经验提供给他的学生们。当他在众多场合声明时，变革的强烈意图通过他那清晰而独特的风格流露出来，胜过政治说教。莫霍利-纳吉的乌托邦式幻想虽然从未充分发展，却仍指引着他的直觉而促进了他对围绕在身边的这个世界的判断。莫霍利-纳吉对设计教育的极大贡献，在于尝试创造一个社会空间，以便使设计活动独立于市场因素。为此，他试图定义设计是一门人文学科而非一种职业技巧。最终，相对于工业秩序的外部结构，他以巨大的内部推动力影响了学生，改变了他们的生活。虽然没有足够的力量改变社会形势，但莫霍利-纳吉能够改变自我感觉，也改变

① 许平，周博. 设计真言. 南京：江苏美术出版社，2010：285.

② Laraine Wright. Rebel with a cause. *Alumnus*: Southern Illinois University at Carbondale, Fall 1989: 2-13.

了艺术设计的形式。在我们为其未实现理想而惋惜的同时，我们更需要发掘他的成就对社会的价值及意义。

6.6 “全人”的培养

即使在许多实际事务上，莫霍利-纳吉仍然坚守着乌托邦信念。他始终关切着“全面的人”（The Whole Man）和“全面的环境”（The Whole Environment）的塑造。^①从魏玛包豪斯开始，他在教学中一贯坚持包豪斯教育理念，致力于为工业化时代培养新型的“艺术家工程师”，为学生未来成为一个设计师而提供一个所有领域的综合知识。同时，莫霍利-纳吉认为“与获取任何实用知识一样，艺术的工作意味着形成一个新的展望。目的不在于创造一幅绘画或是一尊雕塑，而是建立最适宜工业的形式。”^②1938年初，芝加哥新包豪斯开学不久，莫霍利-纳吉在杂志《聚焦》（*Focus*）上发表了报告《教育与包豪斯》一文。论文谈到应该培养全面发展的人格，而不只是训练目光狭隘的技术人员。在一章题为“未来需要全面的人”中，他论述道：

“在当今所有的生产活动都建立在合乎科学的基础之上的时候，我们的专业训练依然没有落伍。一个专门知识的教育转变为内涵丰满的状态，只有当一个融合全面知识的学生一直沿着他的生物功能发展下去，如此他才能够在他的理智与情感力量上获得自然

① Krisztina Passuth. Moholy-Nagy. New York: Thames and Hudson, 1985: 71.

② Krisztina Passuth. Moholy-Nagy. New York: Thames and Hudson, 1985: 72.

平衡，而非顺从那些学习无关紧要的细枝末节的过时的教育计划。因为越是具体的知识，迁移的面就越窄，所以知识的灌输在教育上是次要的，重要的是能力的发展。只有当一个人拥有了清晰的感觉和清醒的知识，他才将能协调复杂的需求关系，并能成为整个生活的主人公。”^①

文艺复兴时期的艺术曾经强烈地吸引着青年时期的莫霍利-纳吉，^② 文艺复兴大师们的多才多艺与鲜明的才智等特征则是更多地激励着莫霍利-纳吉。他在绘画、平面设计、产品设计、摄影、写作和教学等方面所获得的成就，使他在艺术领域总是处于一个新的角色。他自评道：“我喜欢广泛涉猎，这也是为什么我能成为今天的我的原因。我曾是受过教育的律师，但是因为我敢于涉足塑料、木材和金属等材料领域，所以我获得了广泛的经验，……今天，我成了一个25%的学者、75%的艺术家和一个难以归类的人。”^③ 莫霍利-纳吉所意愿达到的境界，用他的话讲就是一个“完全的”（Total）人。而在现代社会中，学科的细分化和技术的专精化趋向，使得全才型人物少之又少。在国内外，理论家常见，教育家常见，视觉艺术家常见，但像莫霍利-纳吉集理论家、教育家和视觉艺术家于一身者，却不常见。

① Krisztina Passuth. Moholy-Nagy. Thames and Hudson, 1985: 344.

② Krisztina Passuth. Moholy-Nagy. Thames and Hudson, 1985: 74.

③ Sibyl Moholy-Nagy. Moholy-Nagy: Experiment in Totality. New York: Harper and Row, 1950: 241// [美] 路易斯·卡普兰·拉兹洛·莫霍利-纳吉. 陆汉臻, 译. 杭州: 浙江摄影出版社, 2010: 106.

虽然莫霍利-纳吉明确指出设计教育应该培养“全人”，但他并没有给“全人”一个明确清晰的界定，而是在论述其教育理念时零散地描述出“全人”的一些特征。

其一，早在德绍包豪斯基础课程和金属工艺作坊的特殊训练时，莫霍利-纳吉就开始将培育目标提升为“全面的人”的培养。莫霍利-纳吉认为需要对所谓的“天才”的概念建立一个宽泛的意义，在任何个性的基础上发展他或她的创造力。这个立场是他在包豪斯的教学法上加以确立的。在莫霍利-纳吉负责基础课期间，包豪斯的第一学年是“指导学生朝着触觉、视觉和思考的方向发展，特别是对年轻人，因为通常教育中由僵化的书本知识带给了他们一些负面的影响”。^①

其二，在芝加哥新包豪斯的教学内容定位上，莫霍利-纳吉开展了“艺术与科学和技术的整合”，他制定的广泛的课程大纲还包括科学、人类学和社会科学，以作为工作室实践的补充，旨在培养学生文理俱全的素质。

其三，受美国大学通识教育的影响，莫霍利-纳吉在教学安排上设置了一些非专业课程，包括人文、社会、自然三大知识领域，以作为所有专业方向的基础课，目标在于培养学生具备多方面的能力。

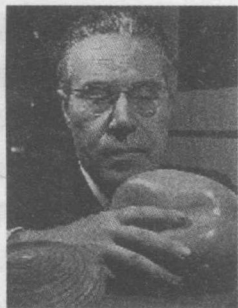


图 6-6 莫霍利-纳吉在创作，1945 年

^① Moholy-Nagy. *The New Vision: From Material to Architecture*. New York: Wittenborn, Schultz, 1947: 172.

其四，针对美国商业主义设计和高校中偏重专业与职业训练的普遍现象，莫霍利-纳吉认为大学培养毕业生要超越专才的局限。芝加哥设计学校作为一个团体，应该成就“人的新类型”^①的需求。莫霍利-纳吉在《艺术与建筑》杂志上的一篇题为《工业艺术》的论文中指出：

“我们的目的并不是把艺术家变成设计师，也不是把设计师变成艺术家；而是通过在他个人的生理能力、社会的需要和工业环境之间制造一种节奏，从而开发学生们所有的潜能。我们并不相信那种想在工业上嫁接一个重新创造出来的手工艺人、艺术家或工匠的想法，我们要培养的是一个全面发展的个体，他能够承担起作为一个艺术与工业的合成者的角色。”^②

其五，莫霍利-纳吉在他的多篇论文中多次提到“生物学”的需求，其实在于唤回人的天性。例如，面对物欲横流的美国社会，莫霍利-纳吉指出：“新一代生产者、消费者和设计者的再教育，应该回到基本的原则上，应建立源于社会生物学的新知识的设计。”^③谈到设计师的整体素质，莫霍利-纳吉认为：

“艺术、科学和技术只是现代工业设计师周围环境的一部分，还有一些社会学的、生物学的和生理学等方面的要素和它们都是同等重要的。因此，不是设计师、

① Victor Margolin. *The Struggle for Utopia*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997: 246.

② 许平，周博. *设计真言*. 南京：江苏美术出版社，2010：285.

③ Laszlo Moholy-Nagy. *Vision in Motion*. Chicago: Paul Theobald, 1947: 359.

专家，而是完整的人及其所有的潜能和活力，才是迫切需要的。因而，尽管技术上的训练永远都不能丢掉，但是，对现代设计师而言，只有当他能够作为一个健康的个体在团队里发挥作用而不是作为一个“自由”的艺术家时才是最为成功的。智力的综合使他远胜于一个自由的艺术家。……”^①

虽然莫霍利-纳吉所指的“全人”与我国当代所倡导的“德、智、体、美全面发展”的人有所不同，但“全人”意味着人的所有方面的和谐发展，这在美国当时专业教育日益膨胀、许多高校以培养专才为目标的背景下，无疑是对专才教育的一种纠正，是一种具有积极意义的理念。在如何培养“全人”方面，莫霍利-纳吉倡导教学与科研相结合、专业训练与整体知识相结合、教学自由与学习自由相统一，着重培养学生的心智和创造能力，这些方法在今天看来也是值得借鉴的。也许，培养“全人”对于目前的高等教育是难以完全实现的目标，但我们不能放松对这个理想的追求。我们不能只满足于现实的存在，而应该追求一种较高的目标。有理想，才有动力，才有进步。^② 教育是一项追求人类理想的事业，若没有教育的理想，则不会有理想的教育。

① 许平，周博. 设计真言. 南京：江苏美术出版社，2010：286.

② 刘宝存. 大学理念的传统与变革. 北京：教育科学出版社，2004：252.

6.7 本章小结

莫霍利-纳吉的思想深处有着浓厚的欧洲人文主义情怀，在他身上兼有知识分子的理想主义和乌托邦精神、社会主义政治目标、设计的实用主义方向与严谨的工作方法特征；他始终坚持以社会责任作为设计教育的根本出发点，这便与美国商业主义设计发生了强烈抵触。在美国，现代市场经济的特点在于它是资产阶级的经济体系，生产的不是大众化的而是个人化的，获得商品的动机不是需求而是欲求，推动社会经济系统向前迈进的力量是一种基于个人欲望和无穷无尽的享受之上的追求奢侈的观念。^① 为了满足这种欲求，工业设计被视为一种商业战略，通过与“有计划的废止制度”等消费策略的结合，激发了消费者对于品种繁多的产品的兴趣。但这种商业性的趋势与现代主义所遵循的普遍性和客观性思想背道而驰，原本富于理想主义色彩的现代主义设计在美国被演化为实用主义的设计思想，“脱离了包豪斯的美国现代设计并没有这样的学术渊源”，“早期的美国设计依据简单的商业逻辑建立起来的价值观与方法仍然表现出种种瑕疵，并且日益造成现代设计发展的弊端，尤其是因为缺乏深厚文化学养支撑的单边式的文化取向受到当代学术界、思想界的质疑”。^② 由此看来，大西洋两岸的各种设计活动以及两种不同的

① [美] 丹尼尔·贝尔. 资本主义文化矛盾. 赵一凡, 等译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 1989: 280.

② 许平. 中国设计问题的基本线索——重读〈陈之佛文集〉. 设计史研究. 上海: 上海书画出版社, 2007: 155.

政治观点，在 20 世纪上半期促成了不同的文化价值观的生成，莫霍利-纳吉作为新包豪斯、芝加哥设计学校（学院）的领导人，一边开展教学创新，一边还要争取一些商家对他的教育项目的支持。从这些复杂的关系中，我们可以看出莫霍利-纳吉在试图把他早期先锋派岁月的社会理想和包豪斯观念推行到美国芝加哥的社团联合的资本主义竞争机制中。此时，他面临着“为商业而设计”与“为生活而设计”的矛盾。最终，他还是强调了设计的社会责任感和“全人”的培养目标。

7 结论

“我们需要乌托邦式的天才，需要一个新的儒勒·凡尔纳；不要在广阔的天地中勾画一种容易掌握的技术乌托邦，要去勾画未来人类的真实存在，他们的基本生存法则就是对简单的本能以及复杂的生命关系作出的反应。

我们教育人员的任务就是使我们能量的运行朝向健康的方向发展，就是在训练的最早阶段就奠定均衡的生命基础。”

——L. 莫霍利-纳吉

7.1 莫霍利-纳吉的精神：不断集成和超越的设计教育家

纵观莫霍利-纳吉的职业生涯，不难看出，他始终保持着开拓创新的精神状态，他是一个不断冒险、不断自我教育、不断集成与不断超越的视觉艺术家、教育家和理论家。莫霍利-纳吉一生中有许多显著特点，其中较为突出方面，在于他开展事业活动所超越的广阔的地理环境区域、开展艺术实验所超越的多种媒体

形式和开展设计教育工作所超越的全面能力培养的理念。

20世纪是有史以来国际局势最为动荡不安、社会环境发生剧烈变化的世纪，科技开发突飞猛进，意识形态思潮迭起。在20世纪上半期的历史语境中，莫霍利-纳吉的经历并不算特别异常，在他一直向西的闯荡中，他的行程代表了那个时代许多艺术家典型的漂泊的事业生涯。第一次世界大战深刻地影响了政治精英和艺术先锋派对世界的看法，在德国则明显地存在着国家主义和国际主义的不同立场。作为一个有抱负、有天分的热血青年，莫霍利-纳吉在这种纷繁多变的社会环境中逐渐清醒，他敏捷地抓住机遇，并不断超越自身的国家与民族界限。在两次世界大战期间，他从东欧辗转到北美，曾先后居留在5个国家。从1919年起，他离开匈牙利后到达奥地利，随后迁移到德国、荷兰、法国、英国，最后，1937年停留在美国，直到1946年去世。实际上，莫霍利-纳吉所跨越的不仅是地域，他还要面临着人文环境的调适。例如在外语上，尽管他在语言方面没有明显的天赋，但终究他要运用相当程度的德语、法语、荷兰语和英语开展学术，并与当地的人们进行交流，以至于莫霍利-纳吉希望“在各地都像是在家一样”。^① 在不断的迁移过程中，他意识到指引他从事职业的视觉不仅是地域环境，更是在于与人们的关联。因此，经过广泛的接触，莫霍利-纳吉对自己的能力有十足的信心，这促使他有勇气和热情去利用所有可能的机会，去超越地域和创造新的范围，去建构一个又一个的不同。（图7-1）

在集成方面，莫霍利-纳吉以压缩的方式接受了现代主义的

^① Krisztina Passuth. Moholy-Nagy. New York: Thames and Hudson, 1985: 344.

全部的教育，他的理论是多种不同知识领域的有机合成，他的教育理念是对包豪斯思想、欧洲人本主义观念和美国通识教育思潮的集成。

作为一个著名的先锋派抽象艺术家，莫霍利-纳吉的视觉艺术实践超越了多种不同媒体的范围，他意在拆除艺术与非艺术之间的界限，并试图把创造性思维和多元化造型从传统学院派的禁锢中解放出来。他不停地尝试更新视觉语言，突破平面、立体及空间的限制，结合光、电和声音等手段，产生综合效果。莫霍利-纳吉逐步经历了具象写实、立体主义、未来主义、达达派、风格派和构成主义思潮的影响，最终倾向于动态视觉，并迅速超越了他那个时代的静态的构成主义，从而开拓了新的维度。曾经放弃了架上绘画，他把注意力引向所有的技术创新。他还放弃了相机摄影，探索“物影成像”技术。莫霍利-纳吉志在通过艺术手段塑造社会民主与平等，以几何抽象的语言适应机械时代的批量化生产，积极推进包豪斯关于“艺术与科学和技术的新的统一”理想。

从魏玛和德绍时期的包豪斯到芝加哥新包豪斯，莫霍利-纳吉在坚定贯彻包豪斯教育理念的前提下，结合社会现状及发展趋势，不断调整培养目标和改进教学计划及课程设置。为了扭转包豪斯早期过于侧重手工艺和主观的、个性化的教学导向，在教学方法上，莫霍利-纳吉把抽象艺术中的构成主义理性分析方法引入课堂，从而把早期设立的浪漫主义教学模式转向创造力发掘的



图 7-1 莫霍利-纳吉
自拍肖像，1926 年

实验室教学模式；在教学理念上，莫霍利-纳吉把设计当做是一种社会活动，强调解决现实问题，创造能为社会所接受的设计，并把这种联系实际的设计观念灌输到教育当中；根据美国国情，在芝加哥创建新包豪斯的教学内容基础上，将设计重新定位为“艺术与科学和技术的结合”，并在艺术设计教育上首倡“通识教育”；针对美国功利主义教育倾向，莫霍利-纳吉站在面向未来发展的高度，在教学宗旨上致力于对“全人”的培养，体现出他对于设计教育目标的审慎思考。

由此可见，超越的精神不断推动莫霍利-纳吉克服重重困难，从而使其获得了一个又一个成就。在现实层面上，对于教育事业的发展来说，真正的教育，“总是要靠那些不断自我教育与不断超越的教育家才得以实现”。^① 只有通过超越的教学，才能唤起超越的意识和引导超越的行为，培养超越的人才。

7.2 莫霍利-纳吉对现代设计教育发展的贡献与启示

从现代设计的发展过程来看，如果说现代主义设计是对现代艺术各个流派的集成、包豪斯是对现代主义思潮的集成，那么，莫霍利-纳吉就是对包豪斯思想的集成者。包豪斯的历史意义及重要性并不是取决于它在工业设计上取得的有限成就以及造型语言的建立，而是其核心价值更多地在于它对设计师培育所开展的

^① [德] 雅斯贝尔斯. 教育是什么. 邹进, 译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 1991: 24.

教育理念。莫霍利-纳吉的职业生涯是这一贡献的最好例证，他之所以被人们缅怀，也并不是由于某一艺术作品或某项产品设计，而是因为他的理想和他所体现出的多才多艺的“艺术家—工程师”^①形象，即平衡个体与普遍性、过程与产品之间的关系。莫霍利-纳吉对于设计教育所作出的卓越贡献，在于他尝试创造一个社会空间，以使设计活动独立于市场因素。他试图定义设计是人文学科而非职业技巧。与理性本身不同，莫霍利-纳吉开展的设计教育目标是“为人类发展而教育”^②，是一项持续发展的规划，是一个成长的过程，是一种对于社会未来问题的预见。（图7-2）

因此，莫霍利-纳吉的成就所蕴涵的意义并不只是体现在他



图7-2 莫霍利-纳吉在办公室，1946年

① [美] 大卫·瑞兹曼. 现代设计史. [澳] 王翔宁, 刘世敏, 李旭, 译. 北京: 中国人民大学出版社, 2007: 211.

② Victor Margolin. *The Struggle for Utopia*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997: 246.

的学术著作及设计作品上，而最终体现在他自身作为范例的力量中。莫霍利-纳吉所提供的示范要求设计师尽其一生的力量，将设计的文化应用到与人类关联的每一个环节中去。

尽管时过境迁，当事人莫霍利-纳吉所处的时代是物质化的工业社会，但包豪斯和莫霍利-纳吉在当时所面临的种种问题和挑战，包括尚未实现的目标与理想，在当今信息社会依然不同程度地存在着。

包豪斯的重要性之一，在于它改变了传统学院派的教学方式，鼓励学生自由创造。“探索”是包豪斯教育中的重要目标之一。近年来，国内多数院校借鉴了包豪斯设计的基础训练课程，基础教学中普遍形成了“三大构成”模式，仍在沿用同一类型的课题来发挥造型的习作。但今天的学生可从书本中找到实例，已知道答案是什么，他们已无所谓创作可言，学生作业往往是大同小异，甚至千篇一律。这样一味抄袭的行为，是不是正与包豪斯和莫霍利-纳吉当年的初衷相违呢？今天学习设计的学生是否能够真正从这类课题的套路中持续获得裨益，是值得进一步探求和关注的。

从20世纪90年代中期开始，我国高等教育事业进入了一个新的发展与改革时期，对大学人才的培养过程影响较大的则是素质教育思想和通识教育思想。由于历史原因，过去的专门人才培养模式，对学科专业划分过细，彼此之间缺乏联系，导致学生知识结构不合理、能力与素养有缺陷。为此，高等教育界普遍提倡素质教育，用以带动深层次的改革；但困扰素质教育领域的难题主要表现为：素质教育的人文性与功利性的矛盾；基础素质与专

业素质的矛盾；素质教育与专业教育的矛盾。^①在这些方面，当前中国高校素质教育改革中的矛盾和问题与美国高校在20世纪上半期创立并推行的通识教育与专业教育相互配合的实践状况有着颇多相似之处，素质教育与专业教育存在对立是共同和普遍的情况，美国大学中的通识教育类课程也无法紧密融入专业教育课程体系。当时莫霍利-纳吉也曾试图在艺术设计专业教育中，从广义文化层面整合人类的知识经验，造就素养全面的通才，但由于受到外部条件的制约，其结果并不理想。如何在现实条件下使素质教育和专业教育结合得更紧密，是今后改革的难点。

教育目标的极致和理想境界，应是马克思说的“人的全面而自由的发展”，^②而保证实现每个人都能这样发展的社会就是理想社会。与此相应，作为一个空想社会主义者、人道主义者和乌托邦信念的追求者，莫霍利-纳吉的最大愿望是通过教育而塑造“全面的人”。这种高瞻远瞩的志向可以被理解成一项乌托邦事业。

乌托邦思想的起源可以追溯到古希腊柏拉图的著作《理想国》，其中心主题是美好的社会，这一主题直到1516年托马斯·莫尔（Thomas More）出版《乌托邦》（*Utopia*）一书时才引起了广泛注意。弗朗西斯·培根（Francis Bacon）在著作《新亚特兰蒂斯》（1624年）中重申了这个主题。威廉·莫里斯（William Morris）是一位空想社会主义者，他号召复兴手工劳动，以此作为保留劳动者的技能和重温传统共同体美德的方式，因而他的社会主义革命变成了乌托邦。包豪斯延续了对乌托邦的理解，其方

① 潘懋元. 现代高等教育思想的演变——从20世纪至21世纪初期. 广州：广东高等教育出版社，2008：196.

② 马克思. 资本论（第一卷）（下）. 北京：人民出版社，1975：649.

法是基于一个激进的想法——创造新的设计概念以取代 19 世纪少数中产阶级的顽固不化，并要通过新的设计概念为社会带来统治关系的改变，通过艺术的力量解决世界面临的问题，如运用几何化形态塑造社会关系的民主与平等。

如果没有试图通过假设而超越既有事物的动力，知识就不能进步，这也是乌托邦思想的必要性。乌托邦信念具有一种人类学意义上的广度和深度，蕴涵着某种普遍性和根本性的意义。^①在教育领域，它是人的自我发展与完善，这也是莫霍利-纳吉毕生坚持不懈所追求的境界。

要辩证地看待乌托邦思想。乌托邦具有双重意义：一方面，空想引发了不安分、动荡和焦躁；另一方面，愿望也产生了动能和活力。教育的乌托邦在事实上也是从两方面表现出来的，一方面，它似乎不食人间烟火，走着自己理想主义的道路；另一方面，它又充当变革的先锋，把理想境界投向远方、指向未来。^②在这里，同样是理想主义者，莫霍利-纳吉在这个过程中靠激情和行动来支撑理想，将理想置于激情和理性之中。莫霍利-纳吉的影响是正面的、积极的，他始终站在社会发展的高度思考教育的方向，敏感地把握时代前进的脉搏，培养设计师的综合素质而非职业技巧。在美国商业主义横行的年代里，他拒绝所谓的式样设计，而是号召学生“为生活而设计”，倡导社会责任感，发挥设计教育在社会价值体系中的能动作用。但是，当今社会的教育单位迫于招生与就业的压力，造成教育活动的功利化和工具

① [德] 约恩·吕森. 思考乌托邦. 张文涛, 等译. 济南: 山东大学出版社, 2010: 243.

② 张楚廷. 高等教育哲学通论. 北京: 高等教育出版社, 2010: 199.

化,教育的本质属性沦陷,社会归属迷失,形成教育发展的突出问题和严重危机。因此,同样处于时代发展的转型期,包豪斯理想和莫霍利-纳吉的教育观念应成为解决当代设计教育问题的有益参照。

当代著名的设计史家和设计理论家维克多·马格林(Victor Margolin)教授的著作《为乌托邦而斗争》(*The Struggle for Utopia.*)^①一书有部分章节专题研讨莫霍利-纳吉,分别对莫霍利-纳吉在德国和美国开展的艺术实验、教育活动及理论研究作出了深刻的分析。该书的主题是探讨艺术设计理想与社会现实的关系问题。书中在充分肯定了莫霍利-纳吉的冒险主义精神与实践活动的同时,也指出了莫霍利-纳吉的局限性,认为莫霍利-纳吉没有融入当时美国实用主义的社会现实和美国职业设计师的商业主义设计潮流;他的计划是不切实际的乌托邦幻想,因而他的努力结果注定会是一场悲剧。因此,该书对莫霍利-纳吉与俄国构成主义者罗德琴科(Alexander Rodchenko)、李西茨基评论道:“尽管三位艺术家所做的许多想象并未实现,但他们的实践依然是一个丰富的经验宝库,能帮助我们处理一些重要问题。通过回顾他们的业绩,我们可以更好地评估艺术设计对社会影响的程度。”^②

从客观上判断,马格林以美国实用主义的视角对乌托邦所持的贬义立场,在西方资本主义所形成的物质化社会里也具有普遍

① Victor Margolin. *The Struggle for Utopia*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997.

② Victor Margolin. *The Struggle for Utopia*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997: 292.

反映。随着1980年代欧洲社会主义国家的解体，致力于将乌托邦理想变为现实的政治实验以失败结束，这似乎意味着“乌托邦的终结”。^①但若从人类文化发展的长远视野来看，西方人在20世纪对乌托邦现象所持的公众舆论则明显带有偏见，因而是短视的。乌托邦信念中倡导集体主义的善行观念，催生起为大众谋福祉的理想，赋予了人们变革社会的力量。纵观莫霍利-纳吉的职业生涯与成就，他试图用艺术和教育的手段培养学生和改造社会，是乌托邦信念在促使其坚定不移地追求事业理想。莫霍利-纳吉不是停留在理论层面和空想状态，而是置身于不断冒险、不断奋斗的探索过程，也正如他在著作中所号召的那样，是“转变到行动的乌托邦”（To Transfer Utopia into action）。^②

因此，与马格林对莫霍利-纳吉所持的部分否定态度有所不同，笔者认为所谓莫霍利-纳吉的局限性中却蕴含着具有导向作用和意义的价值，因为他有着一个陈述明确的理想，这本身就是有价值的。而当代社会明显缺乏前瞻性的激情，行动目标越来越具体化，人们的理想被经济发展的嘈杂声压制，以至于放弃自己的愿望而屈从于形形色色的现实安排。所以，莫霍利-纳吉在设计教育上高屋建瓴的眼光和意识在当下的社会现实中得到了印证。

包豪斯在较短的时间里创造了神话与奇迹，它的设计教育理念和成果是集体智慧的结晶。真诚的事业把包豪斯人联系在一起。包豪斯汇集了一大批优秀师生，经历了不同时期和阶段的变

① [德] 约恩·吕森. 思考乌托邦. 张文涛, 等译. 济南: 山东大学出版社, 2010: 3.

② Laszlo Moholy-Nagy. *Vision in Motion*. Chicago: Paul Theobald, 1947: 335.

革，由个性鲜明的包豪斯教员们共同建立了设计原则，从而将包豪斯师生的个人理想和社会理想统一起来，完成了现代设计教育从无到有的奠基，最终形成了设计教育文化的首创精神。包豪斯究竟是什么？密斯认为“……包豪斯是一种理念，我坚信包豪斯给予世界上一切进步学校以惊人影响的原因，在于他们追求一种理念这样一种事实。这些影响不是通过组织和宣传带来的，只是因为这种理念具有强大的延伸能力”。^①然而，包豪斯的多元性决定了它不止被一种思想所涵盖，包豪斯精神与活力至今仍在不断引起学者的关注。无疑，包豪斯思想是一个值得深挖的宝藏。不仅是莫霍利-纳吉的个案，还有其他一些对包豪斯及现代主义设计运动发展起引领作用的杰出人物（如格罗皮乌斯、伊顿、康定斯基、克利、杜斯伯格、迈耶、密斯和阿尔波斯等人）同样有待深入研究。（图7-3）



图7-3 德绍包豪斯的教师们，1926年

^① 摘自一九五三年五月十八日密斯·凡·德·罗在格罗皮乌斯七十寿辰纪念上的演讲// [日] 利光功. 包豪斯：现代工业设计运动的摇篮. 刘树信，译. 北京：轻工业出版社，1988：扉页.

参考文献

英文参考文献

莫霍利-纳吉的论著

- [1] Moholy-Nagy. *Painting, Photography, Film*, London: Lund Humphreys, 1969.
- [2] Moholy-Nagy. *The New Vision: From Material to Architecture*. New York: Wittenborn, Schultz, 1947.
- [3] Laszlo Moholy-Nagy. *Vision in Motion*, Chicago: Paul Theobald & Company, 1947.

相关研究著作

- [4] Rainer K Wick. *Teaching at the Bauhaus*. Berlin: Hatje Cantz Publishers, 2000.
- [5] Richard Kostelanetz. *Moholy-Nagy, An Anthology*. Ds Capo, New York: Praeger, 1970.
- [6] Krisztina Passuth. *Moholy-Nagy*. New York: Thames and Hudson, 1985.
- [7] Victor Margolin. *The Struggle for Utopia*. Chicago: The University of

Chicago Press, 1997.

[8] [英] 雷纳·班纳姆. 第一机械时代的理论与设计. 丁亚雷, 张筱膺, 译. 南京: 江苏美术出版社, 2009.

[9] Sibyl Moholy-Nagy. Moholy-Nagy: Experiment in Totality. New York: Harper and Brothers, 1950.

[10] Lloyd Engelbrecht. The Association of Arts and Industries: Background and Origins of the Bauhaus Movement in Chicago. PH. D. dissertation, University of Chicago, 1973.

[11] New Bauhaus Catalogue. Chicago: Association of Art and industries, 1973.

[12] Hans M Wingler. The Bauhaus. The MIT Press Cambridge Massachusetts and London, England, 1978.

[13] [美] 多尔·阿西顿. 二十世纪艺术家谈艺术. 谷奇, 译. 上海: 上海书画出版社, 1989.

[14] [英] 朱迪恩·卡梅尔-亚瑟. 包豪斯. 颜芳, 译. 北京: 中国轻工业出版社, 2002.

[15] [美] 路易斯·卡普兰. 拉兹洛·莫霍利-纳吉. 陆汉臻, 译. 杭州: 浙江摄影出版社, 2010.

[16] [英] 弗兰克·惠特福德. 包豪斯. 林鹤, 译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2000.

[17] Hannah Weitemeier. Moholy-Nagy. Stuttgart: Hatje, 1974.

[18] Smith, Richard Norton. The Harvard Century. New York: Simon and Schuster, 1986.

[19] Schaefer, H. The Roots of Modern Design. Functional Tradition in the 19. Century, London, 1970.

[20] Wichmann, Hans. Made in Germany: Produktform, Industrial Design 1970. München, 1970.

[21] Bayley, S. In Good Shape. Style in Industrial Products 1900 to 1960. New York, 1979.

[22] Erlhoff, Michael. Das Bundes-Bauhaus. In: Westermanns Monatshefte, 1985.

[23] Betts, R. Paul, The Pathos of Everyday Objects, West German Industrial Design Culture, 1945—1965. The University of Chicago, 1995.

[24] Woodham, Jonathan M. Twentieth-Century Design. Oxford/ New York, 1997.

[25] Heskett, John. Industrial Design. London, 2000 (2. Auflage).

[26] [美] 汤姆·沃尔夫. 从包豪斯到现在. 关肇邨, 译. 北京: 清华大学出版社, 1984.

[27] [德] 海因茨·富克斯, 弗朗索瓦·布尔克哈特. 产品、形态、历史——德国设计150年. 斯图加特对外关系学会, 1985.

[28] [英] 彼得·多默. 1945年以来的设计. 梁梅, 译. 成都: 四川人民出版社, 1998.

[29] [德] 伊顿. 造型与形式构成——包豪斯的基础课程及其发展. 曾雪梅, 周至禹, 译. 天津: 天津人民美术出版社, 1999.

[30] [德] 保尔·福格特. 20世纪德国艺术. 刘玉民, 译. 上海: 上海人民美术出版社, 2001.

[31] [德] 赫伯特·林丁格. 包豪斯的继承与批判——乌尔姆造型学院. 胡佑宗, 游晓贞, 陈人寿, 译. 台北: 亚太图书出版社, 2002.

[32] [英] 尼古拉斯·佩夫斯纳, J M 理查兹, 丹尼斯·夏普. 反理性主义者与理性主义者. 邓敬, 等译. 北京: 中国建筑工业出版社, 2003.

[33] [英] 尼古拉斯·佩夫斯纳. 美术学院的历史. 陈平, 译. 长沙: 湖南科学技术出版社, 2003.

[34] [英] 弗兰克·惠特福德. 包豪斯: 大师和学生们. 陈江峰, 李晓隼, 译. 北京: 艺术与设计杂志社, 2003.

[35] [英] 尼古拉斯·佩夫斯纳. 现代设计的先驱者——从威廉·莫里斯到格罗皮乌斯. 王申祜, 王晓京, 译. 北京: 中国建筑工业出版社, 2004.

[36] [德] 伯恩哈德·E 布尔德克. 产品设计——历史、理论与实务. 胡飞, 译. 北京: 中国建筑工业出版社, 2007.

[37] [美] 约翰·海斯科特. 设计, 无处不在. 丁珏, 译. 南京: 译林出版社, 2009.

相关论文

[38] Laraine Wright. Rebel with a cause. *Alumnus*: Southern Illinois University at Carbondale, Fall 1989.

[39] Herbert Read to David Stevens, October 18, 1946, Institute of Design, March 17, 1947. Institute of Design Collection, University of Illinois at Chicago.

[40] Edgar Kaufmann, jr. What is Modern Industrial Design?. *Bulletin of the Museum of Modern Art* 14, no. 1, Fall 1946.

[41] "Conference on industrial Design: A New Profession" (1946), transcript, Museum of Modern Art Library.

[42] Laszlo Moholy-Nagy. *New Approach to Occupational Therapy*. May 17, 1943. Institute of Design Collection, University of Illinois at Chicago.

[43] "School of Design in Chicago," 1940. Institute of Design Collection, University of Illinois at Chicago.

[44] Ken Parker. Obituary Note. *Parkergrams*, December 1946// Moholy-Nagy. Richard Kostelanetz. (New York: Praeger, 1970.)

[45] Laszlo Moholy-Nagy. *New Trends in Furniture. Upholstering*. (March 1943)

[46] Robert Whitelaw. A Study to Define the Processes for the Development

and Use of the Industrial Designer in Serving Industry and the Consumer (April 28, 1946), 3. Rockefeller Foundation Archive Center.

[47] Laszlo Moholy-Nagy. Objectives of a Designer Education. Conference on Coordination in Design, University of Michigan, February 2-3, 1940, typescript.

[48] David Stevens to Walter Paepcke, February 19, 1944. Institute of Design Collection, University of Illinois at Chicago.

[49] Alain Findli. Moholy-Nagy's Design Pedagogy in Chicago (1937-1946). Design Issues 7, no. 1 (Fall 1990).

[50] Charles Morris. The Intellectual Program of the New Bauhaus. n. p. Institute of Design Collection, Special Collections, University Library, University of Illinois at Chicago.

[51] Lloyd Engelbrecht. The Association of Arts and Industries: Background and Origins of the Bauhaus Movement in Chicago (Ph. D. dissertation, University of Chicago, 1973), p322.

[52] Walter Gropius, Letter to Norma K Stahle, May 18, 1937, in Hans M Wingler, The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago.

[53] E. M Benson. Chicago Bauhaus. American Magazine of Art 31, no. 2 (February 1938).

中文著作

论文

[54] 桂宇晖. 契合与发展——包豪斯与中国设计艺术的关系研究. 东南大学博士论文, 2005.

[55] 田君. 为设计, 更为社稷——包豪斯教育理念研究. 清华大学博士论文, 2007.

[56] 张学忠. 早期抽象主义画家对包豪斯的影响研究. 清华大学博士

论文, 2007.

[57] 张学忠. 设计是一种态度——拉兹洛·莫霍利-纳吉设计教育思想刍议. 装饰, 2009 (10).

[58] 周博. 行动的乌托邦——维克多·帕帕奈克与现代设计伦理问题. 中央美术学院博士论文, 2008.

[59] 徐昊. 乌尔姆设计教育思想研究. 中央美术学院博士学位论文, 2010.

[60] 陈洪, 张英明. 当代工业设计中的系统设计思想. 设计艺术, 2001 (02).

[61] 王树良. 包豪斯: 为大众生活而设计. 南京艺术学院学报 (美术与设计版), 2001 (03).

[62] 卢新华. 震荡 20 世纪艺术形态的哲学理念——关于包豪斯艺术哲学思想的反思. 美术观察, 2001 (10).

[63] 李民. 理性与统一: 包豪斯的设计思想研究. 新美术, 2002 (01).

[64] 翟墨. 批评包豪斯. 美术观察, 2003 (01).

[65] 梅琦. 包豪斯对现代设计的影响. 包装世界, 2003 (04).

[66] 唐星明. 包豪斯在中国真的过时了吗? ——致翟墨先生. 美术观察, 2004 (05).

[67] 徐赟. 包豪斯设计基础教育的启示. 同济大学硕士论文, 2006.

[68] 叶霞. 二十世纪德国工业设计研究. 武汉理工大学硕士论文, 2006.

[69] 田君. 理想之路——重提包豪斯的现代意义. 设计艺术, 2007 (03).

[70] 王震亚, 赵秋芳, 范波涛. 谈包豪斯的复杂性与矛盾性. 艺术与设计 (理论版), 2007 (04).

[71] 刘林. 论功能主义设计思想的德国化与包豪斯风格. 艺术百家,

2007 (06).

[72] 田君. 包豪斯研究的当代视角. 装饰, 2007 (06).

[73] 顾文波. 论德国现代设计思想. 艺术与设计, 2007 (07).

[74] 董晓霞. 包豪斯风格的延续. 同济大学硕士论文, 2007年

[75] 李荣伟. 从包豪斯的现代设计教育反思中国的设计基础教育. 美术观察, 2008 (01).

[76] 陆晓云. 以包豪斯教学模式审视当下设计教育. 南通大学学报(教育科学版), 2008 (01).

[77] 张志宏. 包豪斯与乌尔姆教育理念对中国现代设计教育的现实意义. 美术研究, 2008 (01).

[78] 封永辉. 包豪斯对中国设计教育的影响分析. 美苑, 2008 (03).

[79] 黄茹. 包豪斯与现代性. 装饰, 2008 (03).

[80] 蔡振宇. 包豪斯教学中“实践性”的原则对当代高职设计教育的启示. 科技信息(科学教研), 2008 (12).

著作

设计类

[81] 卢永毅, 罗小未. 产品、设计、现代生活——工业设计的发展历程. 北京: 中国建筑工业出版社, 1995.

[82] 王建柱. 包浩斯——现代设计教育的根源. 台北: 大陆书店, 1982.

[83] 何人可. 工业设计史. 北京: 北京工业大学出版社, 2000.

[84] 李乐山. 工业设计思想基础. 北京: 中国建筑工业出版社, 2001.

[85] 李亮之. 世界工业设计史潮. 北京: 中国轻工业出版社, 2001.

[86] 王受之. 世界现代设计史. 北京: 中国青年出版社, 2002.

[87] 董占军. 西方现代设计艺术史. 济南: 山东教育出版社, 2002.

[88] 李乐山. 工业社会学. 北京: 高等教育出版社, 2004.

- [89] 许平. 视野与边界: 艺术设计研究文集. 南京: 江苏美术出版社, 2004.
- [90] 胡景初, 方海, 彭亮. 世界现代家具发展史. 北京: 中央编译出版社, 2005.
- [91] 李砚祖. 外国设计艺术经典论著选读. 北京: 清华大学出版社, 2006.
- [92] 柳冠中. 事理学论纲. 湖南: 中南大学出版社, 2006.
- [93] 杭间. 设计史研究——设计与中国设计史研究年会专辑. 上海: 上海书画出版社, 2007.
- [94] 李亮之. 包豪斯. 哈尔滨: 黑龙江美术出版社, 2008.
- [95] 许平, 周博. 设计真言. 南京: 江苏美术出版社, 2010.
- [96] 姚民义. 德国现代设计教育概述——从20世纪至21世纪初. 北京: 中国建筑工业出版社, 2013.
- [97] 姚民义. 新的包豪斯理想. 郑州: 郑州大学出版社, 2016.

教育类

- [98] “民主社会中教育的冲突” // [美] 赫欣斯. 西方教育名著通览. 任钟印, 主编. 武汉: 湖北教育出版社, 1994.
- [99] 李曼丽. 通识教育——一种大学教育观. 北京: 清华大学出版社, 1999.
- [100] 在专业课程教学中渗透人文精神 // 王义遒. 中国大学人文启思录. 武汉: 华中理工大学出版社, 1999.
- [101] 袁振国. 当代教育学. 北京: 教育科学出版社, 2009.
- [102] 张楚廷. 高等教育哲学通论. 北京: 高等教育出版社, 2010.
- [103] 黄俊杰. 全球化时代的大学通识教育. 北京: 北京大学出版社, 2006.
- [104] 黄坤锦. 美国大学的通识教育. 北京: 北京大学出版社, 2006.

[105] 甘阳. 文明、国家、大学. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2011.

[106] 潘懋元. 现代高等教育思想的演变——从20世纪到21世纪初期. 广州: 广东高等教育出版社, 2008.

[107] 庞海苟. 通识教育: 困境与希望. 北京: 北京理工大学出版社, 2009.

[108] 清华大学美术学院中国艺术设计教育发展策略研究课题组. 中国艺术设计教育发展策略研究. 北京: 清华大学出版社, 2010.

文化、历史、哲学类及其他

[109] 米尚志. 动荡中的繁荣——魏玛时期的德国文化. 浙江: 浙江人民出版社, 1988.

[110] 吴友法. 冒险、失败与崛起——二十世纪德意志史. 武汉: 武汉大学出版社, 1992.

[111] 卞谦. 理性与狂迷——二十世纪德国文化. 上海: 东方出版社, 1999.

[112] 曹俊峰, 朱立元, 张玉能. 西方美学通史. 上海: 上海文艺出版社, 1999.

[113] 曹兴, 姜丽萍. 两极理性: 德国人的哲学智慧. 北京: 民族出版社, 2005.

[114] 吴国盛. 技术哲学经典读本. 上海: 上海交通大学出版社, 2008.

[115] 于海. 西方社会思想史(第二版). 上海: 复旦大学出版社, 2008.

中文译著

设计类

[116] [德] 沃尔特·格罗皮乌斯. 新建筑与包豪斯. 张似赞, 译. 北京: 中国建筑工业出版社, 1979.

[117] [美] 汤姆·沃尔伏. 从包豪斯到现在. 关肇邨, 译. 北京: 清华大学出版社, 1984.

[118] [德] 海因茨·富克斯, 弗朗索瓦·布尔克哈特. 产品、形态、历史——德国设计150年. 斯图加特对外关系学会, 1985.

[119] [日] 利光功. 包豪斯: 现代工业设计运动的摇篮. 刘树信, 译. 北京: 轻工业出版社, 1988.

[120] [英] 彼得·多默. 1945年以来的设计. 梁梅, 译. 成都: 四川人民出版社, 1998.

[121] [德] 伊顿. 造型与形式构成——包豪斯的基础课程及其发展. 曾雪梅, 周至禹, 译. 天津: 天津人民美术出版社, 1999.

[122] [英] 弗兰克·惠特福德. 包豪斯. 林鹤, 译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2001.

[123] [德] 保尔·福格特. 20世纪德国艺术. 刘玉民, 译. 上海: 上海人民美术出版社, 2001.

[124] [英] 朱迪思·卡梅尔-亚瑟. 包豪斯. 颜芳, 译. 北京: 中国轻工业出版社, 2002.

[125] [德] 赫伯特·林丁格. 包豪斯的继承与批判——乌尔姆造型学院. 胡佑宗, 游晓贞, 陈人寿, 译. 台北: 亚太图书出版社, 2002.

[126] [英] 尼古拉斯·佩夫斯纳, J M 理查兹, 丹尼斯·夏普. 反理性主义者与理性主义者. 邓敬, 等译. 北京: 中国建筑工业出版社, 2003.

[127] [英] 尼古拉斯·佩夫斯纳. 美术学院的历史. 陈平, 译. 长沙: 湖南科学技术出版社, 2003.

[128] [英] 弗兰克·惠特福德. 包豪斯: 大师和学生. 陈江峰, 李晓隽, 译. 北京: 艺术与设计杂志社, 2003.

[129] [英] 尼古拉斯·佩夫斯纳. 现代设计的先驱者——从威廉·莫里斯到格罗皮乌斯. 王申祜, 王晓京, 译. 北京: 中国建筑工业出版社, 2004.

[130] [美] 肯尼斯·弗兰姆普顿. 现代建筑: 一部批判的历史. 张钦楠, 等译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2004.

[131] [美] 大卫·瑞兹曼. 现代设计史. [澳] 王栩宁, 刘世敏, 李旭, 译. 北京: 中国人民大学出版社, 2007.

[132] [德] 伯恩哈德·E 布尔德克. 产品设计——历史、理论与实务. 胡飞, 译. 北京: 中国建筑工业出版社, 2007.

[133] [美] 约翰·海斯科特. 设计, 无处不在. 丁珏, 译. 南京: 译林出版社, 2009.

[134] [匈牙利] 拉兹洛·莫霍利-纳吉. 运动中的视觉: 新包豪斯的基础. 周博, 朱橙, 马芸译. 北京: 中信出版社, 2016.

教育类

[135] [德] 雅斯贝尔斯. 教育是什么. 邹进, 译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 1991.

[136] [德] 弗·鲍尔生. 德国教育史. 滕大春, 滕大生, 译. 北京: 人民教育出版社, 1986.

[137] [美] 哈佛委员会. 哈佛通识教育红皮书. 李曼丽, 译. 北京: 北京大学出版社, 2010.

文化、历史、哲学类及其他

[138] [美] 埃德温·哈特里奇. 第四帝国. 国甫, 培根, 译. 北京: 新华出版社, 1982.

[139] [英] 阿伦·布洛克. 西方人文主义传统. 董乐山, 译. 北京:

生活·读书·新知三联书店, 1997.

[140] [美] 詹明信. 晚期资本主义文化逻辑. 陈清侨, 等译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 1997.

[141] [美] 丹尼尔·贝尔. 后工业社会的来临——对社会预测的一项探索. 高铨, 等译. 北京: 新华出版社, 1997.

[142] [德] 阿多诺. 美学理论. 王柯平, 译. 成都: 四川人民出版社, 1998.

[143] [英] 安东尼·吉登斯. 现代性的后果. 田禾, 译. 南京: 译林出版社, 2000.

[144] [法] 贝尔纳·斯蒂格勒. 技术与时间: 爱比米修斯的过失. 裴程, 译. 南京: 译林出版社, 2000.

[145] [英] 迈克尔·费瑟斯通. 消费社会与后现代主义. 刘精明, 译. 南京: 译林出版社, 2000.

[146] [法] 让·波德里亚. 消费社会. 刘成富, 全志钢, 译. 南京: 南京大学出版社, 2000.

[147] [法] 让·尚·布希亚. 物体系. 林志明, 译. 上海: 上海人民出版社, 2001.

[148] [德] 汉斯·波塞尔. 科学: 什么是科学. 李文潮, 译. 上海: 上海三联书店, 2002.

[149] [英] 阿诺德·汤因比. 历史研究. 刘北成, 郭小凌, 译. 上海: 上海人民出版社, 2005.

[150] [美] 彼得·盖伊. 魏玛文化. 刘森尧, 译. 合肥: 安徽教育出版社, 2005.

[151] [美] 托马斯·K 迈克劳. 现代资本主义: 三次工业革命中的成功者. 赵文书, 肖锁章, 译. 南京: 江苏人民出版社, 2006.

[152] [美] 赫伯特·马尔库塞. 单向度的人: 发达工业社会意识形态研究. 刘继, 译. 北京: 译文出版社, 2006.

[153] [美] 丹尼尔·贝尔. 资本主义文化矛盾. 严蓓雯, 译. 南京: 江苏人民出版社, 2007.

[154] [英] 大卫·兰德斯. 解除束缚的普罗米修斯 (第二版). 谢怀筑, 译. 北京: 华夏出版社, 2007.

[155] [德] 阿诺德·盖伦. 技术时代的人类心灵: 工业社会的社会心理问题. 何兆武, 何冰, 译. 上海: 上海科技教育出版社, 2008.

[156] [美] 艾尔·巴比. 社会研究方法 (第十一版). 邱泽奇, 译. 北京: 华夏出版社, 2009.

[157] [英] 雷蒙·威廉斯. 文化与社会: 1780—1950. 高晓玲, 译. 吉林: 吉林出版集团有限责任公司, 2011.

[158] [美] 布尔迪. 思想的锋芒. 于泓, 译. 长春: 吉林大学出版社, 2004.

部分图片来源

图 1-1、1-2、1-3: 《风景》、《“今日”杂志封面》、大会合影——图片来自: Krisztina Passuth, Moholy-Nagy, New York: Thames and Hudson, 1985.

图 1-4、1-5: 《桥》《电话绘画》——图片来自: Krisztina Passuth, Moholy-Nagy, New York: Thames and Hudson, 1985.

图 1-6、1-7、1-8: 物影照片、《在沙地中》、《嫉妒》照片雕塑——图片来自: Laszlo Moholy-Nagy, Vision in Motion, Chicago: Paul Theobald, 1947.

图 1-9: 《光线空间调节器》——图片来自: <http://www.bauhaus.de/index.htm>.

图 1-10: “包豪斯丛书”页面——图片来自: Krisztina Passuth, Moholy-Nagy, New York: Thames and Hudson, 1985.

图 1-11: “包豪斯丛书”封面之一——图片来自: Moholy-Nagy. The New Vision: From Material to Architecture. New York: Wittenborn, Schultz, 1947.

图 2-1、2-2、2-3: 自画像、《机械》《h构成》——图片来自: Moholy-Nagy. The New Vision: From Material to Architecture. New York: Wittenborn, Schultz, 1947.

图2-4、2-5、2-14、2-16：《玻璃建筑Ⅲ》、《镍构成》、《光线空间控制器》、《铝型材 AL11》——图片来自：Laszlo Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, Chicago: Paul Theobald, 1947.

图2-6、2-7：《KXV II》——图片来自：Laszlo Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, Chicago: Paul Theobald, 1947.

图2-8、2-9、2-10：《关爱你的邻居》、柏林无线电发射塔、伦敦郊区——图片来自：Krisztina Passuth, Moholy-Nagy, *New York: Thames and Hudson*, 1985.

图2-11、2-13：《人在院落中》欧洲殖民者以母亲身份看护着殖民地——图片来自：L Moholy-Nagy, *The New Vision*, New York, 1938.

图2-12、2-15：《彩色光迹》、电影《游走在黑白灰之间的光影游戏》若干片段——图片来自：Moholy-Nagy: *Color in Transparency*, Steidl Bauhaus-Archiv Berlin, 2006.

图3-1：包豪斯三阶段的划分表格——图片来自：中央美术学院2010届博士学位论文，乌尔姆设计教育理念研究，徐昊绘制，根据[日]利光功. 包豪斯：现代工业设计运动的摇篮. 刘树信，译. 北京：轻工业出版社，1988：77。

图3-2、3-3、3-4：贝伦斯、贝伦斯设计的厂房——图片来自：[英]弗兰克·惠特福德：包豪斯：大师和学生们. 陈江峰、李晓隽，译. 北京：艺术与设计杂志社，2003。

图3-5、3-6：贝伦斯设计的电水壶、社会主义大教堂——图片来自：Rainer K Wick, *Teaching at the Bauhaus*, Hatje Cantz Publishers, 2000.

图3-7、3-8：李西茨基、杜斯伯格——图片来自：[英]弗兰克·惠特福德. 林鹤，译，包豪斯. 北京：生活·读书·新知

三联书店, 2001。

图3-9至3-23: 汉斯·迈耶的设计、包豪斯课程设置、伊顿的分析草图、莫霍利-纳吉、德绍包豪斯金属工作室、莫霍利-纳吉在工艺坊、金属工艺作坊实现产品化生产的灯具设计(1)——(4)、莫霍利-纳吉主持的基础设计练习、阿尔博斯在讲解练习作业、莫霍利-纳吉与学生合影、马克斯·胡贝尔设计的海报、莫霍利-纳吉设计、“包豪斯丛书”之一——图片来自: Krisztina Pas-suth. Moholy-Nagy. New York: Thames and Hudson, 1985.

图4-1至4-7: 莫霍利-纳吉在新包豪斯开学典礼、新包豪斯校徽、一年级课程作业展览、新包豪斯工作室场景、新包豪斯教学计划科目、新包豪斯实验室及展厅、《动态视觉》封面——图片来自: Rainer K Wick, Teaching at the Bauhaus, Hatje Cantz Publishers, 2000.

图6-1、6-2、6-3、6-4、6-5、6-6: 芝加哥设计学院家具设计模型、家具设计模型、莫霍利-纳吉为派克公司设计钢笔“51”型、莫霍利-纳吉在工作室、芝加哥设计学院学生设计的躺椅、莫霍利-纳吉在创作——图片来自: Victor Margolin. The Struggle for Utopia. Chicago: The University of Chicago Press, 1997.

图7-1: 莫霍利-纳吉自拍肖像——图片来自: [美] 路易斯·卡普兰. 陆汉臻, 译. 拉兹洛·莫霍利-纳吉. 杭州: 浙江摄影出版社, 2010。

图7-2: 莫霍利-纳吉在办公室——图片来自: <http://moholy-nagy.org>

图7-3: 德绍包豪斯的教师们——图片来自: <http://www.bauhaus.de/index.htm>.

后 记

凡是在设计院校深造过的人，没有谁会不知道大名鼎鼎而彪炳史册的包豪斯，但若要问起“包豪斯究竟是什么”，则很少有人能真正说得清楚。我自身从事设计基础教研活动多年，一直对德国设计深怀仰慕之情，并深切关注在包豪斯和乌尔姆方面的研究进展状况，即使已经熟悉了该方面的详细材料，但得到的认识仍是概念化的、片段的、肤浅的，对于包豪斯教育整体面貌的观察无异于“盲人摸象”。虽然包豪斯在近年来已成为显学，然而国内现阶段有关包豪斯精英人物个案方面的专题研究成果较为稀少。

本书是在我的博士学位论文基础上补充完成的。首先要感谢我的导师许平教授给予的谆谆教诲，从论文的选题、研究计划的制定和研究内容的展开等各个方面他都给予了热情耐心的指导和鼓励。在我四年的攻读博士学位学习期间，许老师灵活的思维方式、严谨的治学精神和深厚的学养功底都对我产生了深刻的影响。许老师对宏观理论构建的高瞻远瞩与微观细节处理的精致深入使我获益匪浅。他在不断地包容我对一些学术问题浅薄、狭隘认识的同时，也更给我指点了许多迷津。同样要感谢中央美术学院设计学院王敏院长对我的选题给予的肯定和关怀。论文写作

中，我曾就设计基础教学方面的问题向周至禹教授提请访谈，周老师给予了透彻的阐释。专家组的老师们在论文开题时提出的宝贵意见，答辩评审组的老师谭平教授、王敏教授、周至禹教授、王雪青教授针对我汇报中的不足之处都给予了中肯的批评，这些指导意见一直激励着我投身于课题的钻研。

还要感谢师兄周博向我推荐了莫霍利-纳吉作为研究内容及博士学位论文选题，并提供了该方面的几部英文原版复印材料。在当时他曾郑重其事地告诫我“不要把这个很有厚度的缺位课题给做坏了”，以免占据选题位置而贻误他人对此的选择。我时常就研究中的疑难问题向他征询见解，他拥有的广博的学术视野和严谨的治学态度是我学习的榜样。2012年4月此篇论文《为实现包豪斯理想而奋斗——莫霍利-纳吉设计教育理念研究》载入中国知网《中国博士学位论文全文数据库》。

自从介入本项研究以来，我庆幸自己有机会和条件细致考察这位超一流大师所建树的丰硕业绩。在研究初期，我通读了几部有关莫霍利-纳吉的英文原版著作，产生了初步感受，便得意地去向导师汇报，说是领悟到了莫霍利-纳吉的特质在于“冒险”，想以此作为主题，许老师当即反问道：有哪个现代主义先锋人物不冒险？格罗皮乌斯不冒险吗？柯布西耶不冒险吗？冒险不能算作精神实质。我顿时感到做学术需要循序渐进、潜移默化的酝酿及思索周期，绝非一蹴而就之功。在初稿写作中，内容上有些过度依赖外文资料而没有转变为自己对他人观点的消化吸收，被导师指出“有很浓的翻译味”；在随后的几年里，我阅读了导师推荐的十几本参考书籍，参与每周一次的读书汇报及讨论，听取业师许平教授、师兄周博、师兄海军和师弟师妹们的多方批评；同

时，还到北京大学教育学院旁听了一学期的教育学博士精读教育学原理名著课程，得到了通识教育研究领域的专家陈向明教授的指导；期间，时常往来于国家图书馆和中央美术学院图书馆，检索相关资料，力求做到对材料运用的详实和主题论证的深刻。现在，此项目列入系列学术丛书，许平老师审阅之后欣然命名本书的新标题为“技术的灵韵”，是对本书主题的升华。

2018年适逢莫霍利-纳吉诞辰123周年，谨以此书告慰他的英灵。作古的莫霍利-纳吉先生请安息吧，您的包豪斯理想正在逐渐变为现实。

至今，包豪斯和莫霍利-纳吉的教育理念仍在向建筑、设计和艺术中注入活力，我们对其设计理论和教学模式进行研究，并非只是借鉴其某种方法，而要思考应当如何发扬其积极探索、勇于创新的精神。很明显，这种精神与德意志制造联盟、包豪斯和莫霍利-纳吉的精神本质上是一脉相承的。

最后，感谢东南大学出版社的工作人员为本书稿件的编辑和整理所付出的辛劳。

作者

2018. 3

当代设计卓越论丛

许平 | 主编

- 事实与价值 | 卢斯装饰批判的批判
器以藏礼 | 中国古代设计制度研究
设计的边界 | 设计标准的原理及构架
“有备之险” | 中国中小企业的设计风险研究
“设计之城” | 与城市共生的设计产业
“想象”中国 | 20世纪80年代的中国生活与设计
真实的拟像 | 摄影图式的构想及反思
京都玉作 | 中国北方玉作文化研究
中国云锦 | 全球织造技术巨变中的交织与原型
红色设计 | 周令钊艺术个案研究
技术的灵韵 | 莫霍利-纳吉与包豪斯理念研究
大漠天工 | 敦煌绘作制度研究

策划编辑 | 许进 责任印制 | 周荣虎 封面设计 | 崔楚峤

ISBN 978-7-5641-8111-6



9 787564 181116 >

定价:42.00元

[General Information]

书名=14607250

SS号=14607250