

# 变化中的图形创意

BIANHUAZHONGDE TUXING CHUANGYI

李 季 李尚婕 著



北京希望电子出版社  
Beijing Hope Electronic Press  
[www.bhp.com.cn](http://www.bhp.com.cn)

# 变化中的图形创意

BIANHUAZHONGDE TUXING CHUANGYI

李 季 李尚婕 著



北京希望电子出版社  
Beijing Hope Electronic Press  
[www.bhp.com.cn](http://www.bhp.com.cn)

## 内 容 简 介

装饰变化是把自然界中千变万化的真实景物的原始面貌,通过艺术的主观创造,去其糟粕,取其精华,把繁杂、琐碎、不完整的自然物象加以提炼、美化、归纳、概括,把典型物象、典型环境揭示出来,使形象、内容与表现形式达到完美、统一。

全书共7章。第1章介绍创意图形的相关学说,并解析了格式塔理论学说、结构主义理论学说等;第2~5章介绍创意图形的思维方法、创意素描设计表达、创意色彩设计表达、此“写生”非彼“写生”的基础知识与案例应用;第6章介绍创意图形设计的表达过程;第7章介绍创意图形作品欣赏。全程配以创作过程的现场图示来更好地学习和掌握制作。

本书内容全面,结构清晰,语言简练,适合不同层次的艺术类院校师生、艺术爱好者以及专业人士作为参考用书。

### 图书在版编目(CIP)数据

变化中的图形创意 / 李季, 李尚婕著. -- 北京: 北京希望电子出版社, 2015.1

ISBN 978-7-83002-200-6

I. ①变… II. ①李… ②李… III. ①图案设计

IV. ①J51

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 304154 号

出版: 北京希望电子出版社

封面: 李欣默

地址: 北京市海淀区上地3街9号

编辑: 李小楠

金隅嘉华大厦C座611

校对: 全 卫

邮编: 100085

开本: 787mm × 1092mm 1/16

网址: [www.bhp.com.cn](http://www.bhp.com.cn)

印张: 10

电话: 010-62978181(总机) 转发行部

字数: 250千字

010-82702675(邮购)

印刷: 北京市密东印刷有限公司

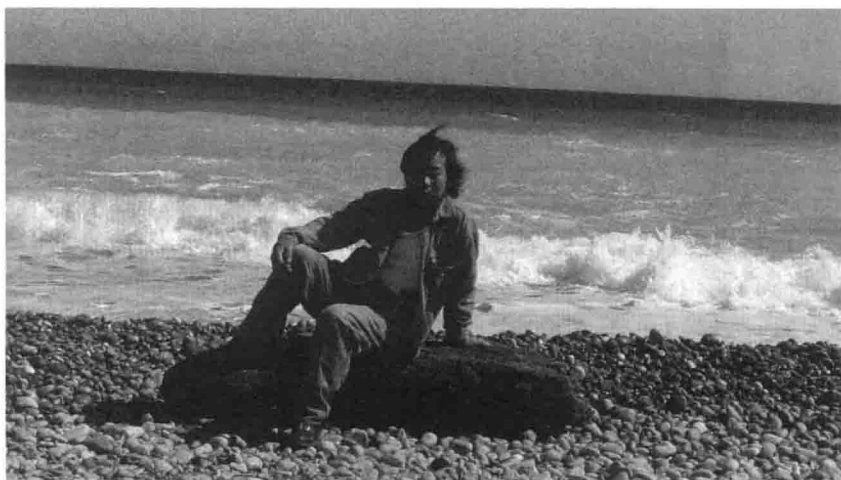
传真: 010-82702698

版次: 2015年4月1版1次印刷

经销: 各地新华书店

定价: 59.80 元

# BIANNUAZHONGDE TUXIN CHUANGYI



## 作者简介

李季，本科毕业于鲁迅美术学院，博士毕业于北京师范大学，现任大连外国语大学国际艺术学院副教授，中国工艺美术学会、雕塑委员会会员。2002～2005年赴法国学习考察。多次参加国内外重大项目工程，2000年独立完成北京“中华世纪坛”工程中的重点项目“青铜甬道”长270米、宽3米，约18万字中国五千年历史模板的雕刻工程；2004年参加法国尼斯国际嘉年华会设计，获得2004欧元设计大奖，并接受法国电视2台的独家采访和尼斯杂志专页刊访。

近年来在国家级刊物发表论文10多篇，作品40余幅，多次参加国内外展览和学术会议，出版著作《欧洲环境雕塑精华》套书3册、《现代金属工艺》、《首饰设计》等。

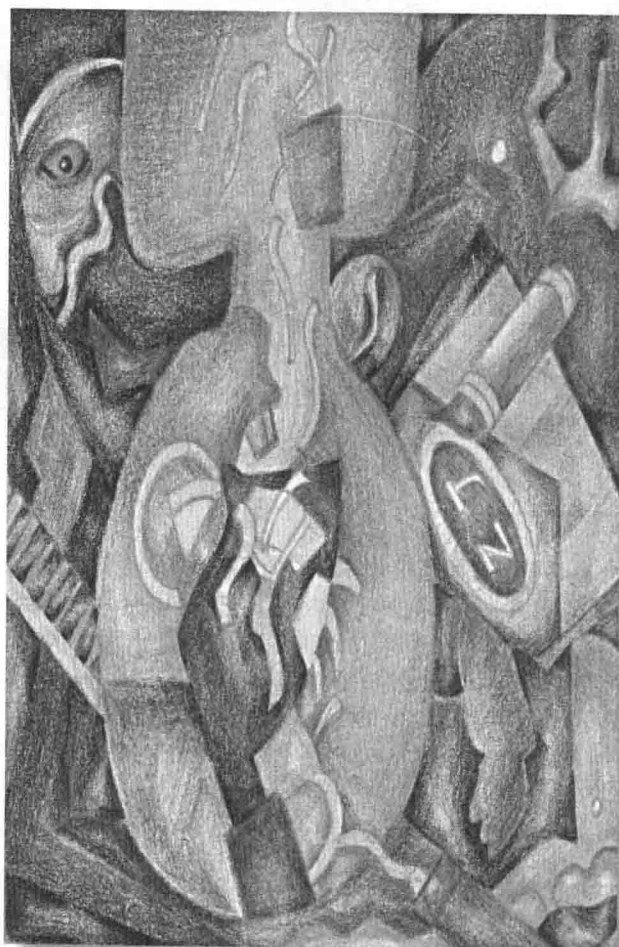
李尚婕，本科毕业于鲁迅美术学院，获学士学位。硕士研究生毕业于苏州大学，现任大连民族学院设计学院副教授，中国工业设计协会会员，中国工艺美术学会、雕塑委员会会员。

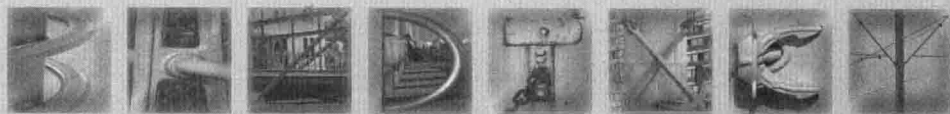
2014年辽宁省普通高等教育本科教学改革研究项目 UPRP20140536

2013年度大连外国语大学教学改革专项经费资助项目 2013Z0101



В Н З О Т Х С Y





|   |                    |
|---|--------------------|
|   | 1 概述               |
| 1 | 2 第一章 创意图形的相关学说    |
|   | 2 第一节 格式塔理论学说      |
|   | 6 第二节 结构主义理论学说     |
| 2 | 11 第二章 创意图形的思维方法   |
| 3 | 14 第三章 创意素描设计表达    |
| 4 | 16 第四章 创意色彩设计表达    |
| 5 | 20 第五章 此“写生”非彼“写生” |
| 6 | 24 第六章 创意图形设计的表达过程 |
| 7 | 30 第七章 创意图形作品欣赏    |
|   | 153 后 记            |



## 概述

装饰变化不同于一般的绘画，它有自己的语言，源于生活又高于生活。它是艺术家在对生活进行认识、体验的基础上，把自然物象上升为理想化、艺术化的一种境界。这种理想化、艺术化境界产生的过程是对客观世界的再创造，这种再创造将客观世界转化为艺术的世界，把视觉中的客观物象重新改造、组装，形成比生活中的客观物象更典型、更完美、更感人的第二世界——一个全新的变化中的艺术世界。

装饰变化就是要把自然界中千变万化的真实景物的原始面貌，通过艺术的主观创造，去其糟粕，取其精华，把繁杂、琐碎不完整的自然物象加以提炼、美化、归纳、概括，把典型物象、典型环境揭示出来，使形象、内容与表现形式达到完美、统一。

装饰变化与写实绘画的表达是有区别的：一是实用性，二是装饰性，三是创想性。在构图上，装饰变化的画面空间安排，形象的位置分布、大小、主次、疏密关系等，在视觉感官上给人以稳定、平和的感受；在艺术处理上，重视平稳与均衡的关系；在空间分布上，重视均匀与协调的关系；在表现形式上，重视节奏与韵律的关系；在造型上，要求特征突出、概括、简练，高度的规整与条理化；在色彩表现上，不受客观制约，根据画面的内容，从情感出发，主观、灵活地去运用色彩，这是写实绘画所不容许的。写实绘画强调景物的真实性；而装饰绘画则重表现，重情感表达，重意境刻画，归纳一句话——重“自我表现”。装饰变化是一个自由表现的“王国”，它不受时空的限制，不被客观约束，设计师可以自由地发挥想象力，灵活地创造对象，展现出一个新的艺术天地，给艺术殿堂增辉添彩。



图形创意课堂



# 第一章 创意图形的相关学说

## 第一节 格式塔理论学说

### 一、格式塔学说的原理

格式塔心理学诞生于 1912 年。它强调经验和行为的整体性，反对当时流行的构造主义元素学说和行为主义“刺激反应”公式，认为整体不等于部分之和，意识不等于感觉元素的集合，行为不等于反射弧的循环。

“格式塔”一词具有两种含义。一种含义是指形状或形式，即物体的性质。例如，用“有角的”或“对称的”这样一些术语来表示物体的一般性质，以描述三角形（在几何图形中）或时间序列的一些特性。从这个意义上说，格式塔即形式。另一种含义是指一个具体的实体和它具有的一种特殊形状或形式的特征。例如，“有角的”或“对称的”是指具体的三角形或曲调，而非第一种含义那样意指三角形或时间序列的概念，它涉及物体本身，而不是物体的特殊形式，形式只是物体的属性之一。从这个意义上说，格式塔即任何分离的整体。

“格式塔”这个术语起源于视觉领域的研究，但它又不限于视觉领域，甚至不限于整个感觉领域，其应用范围远远超过感觉经验的限度。格式塔心理学说的创始人之一 W. 苛勒认为，形状意义上的“格式塔”已不再是格式塔心理学家们的注意中心，根据这个概念的功能定义，它可以包括学习、回忆、志向、情绪、思维、运动等过程。广义地说，格式塔心理学家们用“格式塔”这个术语研究心理学的整个领域。

在格式塔心理学家看来，知觉到的东西要大于眼睛见到的东西；任何一种来自经验的现象，其中的每一成分都必然会牵连到其他成分，每一成分之所以有其特性，是因为它与其他成分具有关系。由此构成的整体并不决定于其个别的元素，而局部过程却取决于整体的内在特性。完整的现象具有它本身的完整特性，它既不能被分解为简单的元素，它的特性又不包含于元素之内。

在某些领域内，心理学和视觉传达设计学具有共同的研究兴趣，视觉知觉便是其中之一。许多年以来，心理学家们一直想确定，在知觉过程中人的眼和脑是如何共同起作用的。作为设计师，对此也同样感兴趣，因为视觉表现（如艺术设计作品）归根结底是给别人看的。

对知觉所进行的一整套心理学研究，以及由此而产生的理论，被称为“格式塔心理学”（完形心理学）。格式塔心理学的部分原理对设计是没有直接影响的，然而在视觉传达设计中，不论在理论还是在实践方面，许多格式塔理论及其研究成果都得到了应用。这些理论和研究涉及了这样一个观念，即人们的审美观对整体与和谐具有一种基本的要求。简单地说，视觉形象首先是作为统一的整体被认知的，而后才以部分的形式被认知，也就是，人们先“看见”一个构图的整体，然后才“看见”组成这一构图整体的各个部分。





格式塔心理学派断言,人们在观看时眼、脑共同作用,并不是在一开始就区分一个形象的各个单一的组成部分,而是将各个部分组合起来,使之成为一个更易于理解的统一体。此外,他们坚持认为,在一个格式塔(即一个单一视场或单一的参照系)内,眼睛的能力只能接受少数几个不相关联的整体单位。这种能力的强弱取决于这些整体单位的不同与相似,以及它们之间的相关位置。如果一个格式塔中包含了太多的互不相关的单位,眼、脑就会试图将其简化,把各个单位加以组合,使之成为一个知觉上易于处理的整体。如果办不到这一点,整体形象将继续呈现为无序或混乱状态,从而无法被正确认知,简单地说,就是看不懂或无法接受。格式塔理论明确地提出,眼、脑作用是一个不断组织、简化、统一的过程,正是通过这一过程,才产生出易于理解、协调的整体。

长期以来,设计师们认识到,表现作品的整体感与和谐感是十分重要的。他们根据直觉的观察、对自己的视觉表现的自觉评价及受众的反应,得出结论:无论是设计师本人或是观者,都不欣赏那种混乱无序的形象。一个格式塔很差的形象即缺乏视觉整体感、和谐感的形象,产生的视觉效果是缺乏联系、细节零散而无整体性的,破坏了人们的视觉安定感,给人的总的印象是“有毛病”。这样的视觉形象势必为人们所忽视,乃至拒绝接受。

## 二、格式塔原理在构图中的应用形式

### 删除

删除就是从构图形象中排除不重要的组成部分,只保留那些绝对必要的组成部分,从而达到视觉效果的简化。在实际的创作过程中,必须留意在设计中是否添加了任何与预期的表达相抵触的多余的东西。如果有,则应排除,以改进视觉表达上的格式塔。通过研究一些设计大师的作品,可以注意到任何有效的、吸引人的视觉表达并不需要太多复杂的形象。许多经典的设计作品在视觉表达上都是很简洁的。

### 贴近

当各个视觉单元一个挨着一个、彼此靠得很近的时候,可以用“贴近”这个术语来描述这种状态,通常也把这种状态看成归类。以贴近而进行视觉归类的各种方法都是直截了当的,并且是易于施行的。设计师可以根据需要,使用贴近手法创造出完美的格式塔。这是因为由贴近可以产生近缘关系,运用近缘关系,无论对少量相同的视觉单元还是大量不同的视觉单元进行归类都同样容易。

例如,在印刷版面设计中为了区分不同的内容,也经常采用近缘关系来进行视觉归类。最简单的例子是,在处理不同内容的图片和与之相关的说明文字时,只要将每一幅图片相应的文字段落与之贴近,在彼此不同的图文组合之间保持一定间距,无需指引符号,读者也不会搞错各个图片和文字段落之间的关系。报刊杂志的版面编排,字母与字母、词与词、行与行之间,也都运用了近缘关系,将版面整体分为若干贴近的栏块,成为若干个相关的视觉组合。



## 结合

在构图中，结合是指单独的视觉单元完全联合在一起，无法分开。这可以使原来并不相干的视觉形象自然而然地关联起来，如常用的一种设计手法——异形同构，就是把两种或几种不同的视觉形象结合在一起，在视觉表达上自然而然地从一个视觉语义延伸到另一个视觉语义。

## 接触

接触是指单独的视觉单元无限贴近，以至于它们彼此黏连，这样在视觉上就形成了一个较大的、统一的整体。接触的形体有可能丧失原先独立的个性，变得特性模糊，如在图案设计中相互接触的不同形状的单元在视觉感受上是如此相近，完全溶为一体。

## 重合

重合是结合的一种特殊形式。如果所有的视觉单元在色调或纹理等方面都是不同的，那么，区分已被联结的原来的各个视觉单元就比较容易了；相反，如果所有的视觉单元在色调或纹理等方面都是相同的，那么，原来的各个视觉单元的轮廓线就会消失，从而形成一个单一的重合的形状。重合，能创造出一种不容置疑的统一感和秩序性。重合各个不同视觉形象的时候，如果人们看到这些视觉形象的总体外形具有一个共同的、统一的轮廓，那么这样的重合就成功了。

## 格调和纹理

格调和纹理是由大量重复的单元构成的。两者的主要区别在于视觉单元的大小或规模，除此之外，它们基本上是相同的。格调是视觉上扩大了纹理，而纹理则是在视觉上缩减了的格调。因此，在不需要明确区别的情况下，可以同时解释格调和纹理。感知格调或纹理的视觉格式塔，总是基于视觉单元的大小和数量的多少上，但在一定的场合，别的因素也可能起作用。例如，一个格式塔中视觉单元的总量可以影响它的外观，当数量很大以致不能明显地看出单独的视觉单元时，这种现象就可能发生。透过窗户看到的不远处的树林是足够大的，可以构成一种格调；但是，如果在飞机上俯瞰一整片树林，恐怕就只能将其作为一种纹理了。

格调和纹理实际上没有严格的区分界限，当视觉单元的大小及数量达到一定的量值范围时，这种特性可以使格调显得像是一种纹理，也可以使纹理呈现为一种格调。或者，创造出一种格调之内的纹理，使格调和纹理同时并存。

## 闭合

有一种常见的视觉归类方法基于人类的一种完型心理——把局部形象作为一个整体的形象来感知。这种知觉上的特殊现象，被称为“闭合”。

当然，由一个形象的局部而辨认其整体的能力，是建立在人们的头脑中留有对这一形象的整体与部分之间关系的认识这一基础之上的。也就是说，如果某种形象在完整情况下



人们都不认识，则可以肯定，在其缺乏许多部分时，人们依然不会认识；如果一个形象缺失的部分太多，那么可识别的细节就不足以汇聚成为一个易于认知的整体形象；而如果一个形象的各局部离得太远，则知觉上需要补充的部分可能就太多了。在上述这些情况下，人的习惯知觉会把各局部完全按其本来面目作为单独的单元来看待。

### 三、格式塔心理学派的学习说

格式塔心理学派提出了关于学习的一种学说，其代表人物是德国心理学家 M. 韦特海默、W. 苛勒、K. 科夫卡。格式塔学派认为，人类和高等动物的学习根本不是对个别的刺激做出个别的反应，而是对整个情境做出有组织的反应的过程；学习并不是依靠“尝试”，而是由于“顿悟”的结果。因此，格式塔心理学派的学习说又被称为“顿悟说”。格式塔心理学说是一种反对元素分析而强调整体组织的心理学理论，该学说认为任何心理现象都是一个“格式塔”。“格式塔”是德文“Gestalt”的音译，又被译为“完形”，意即形式或图形，在格式塔学说中是指某种被分离的整体而言。该学说认为，心理现象的最基本的特征是在意识经验中所显现的结构性或整体性。整体不是由个别部分拼凑而成的，它先于部分而又决定部分的性质和意义，因此，整体比部分之和大。知觉并不是感觉相加的总和，思维也不是观念的简单的联结，理解乃是已知事件旧结构的豁然改组或新结构的豁然形成。

格式塔学派最早是从韦特海默研究知觉问题开始的，后来把在知觉研究中形成的观点扩大到一切心理现象中去，就逐渐形成了关于学习的“顿悟”理论。格式塔学派关于学习的学说，最初是由 W. 苛勒提出来的。他于 1913 年至 1917 年在北大西洋加那利群岛中的特内里费岛对黑猩猩进行了一系列的观察和实验研究，1917 年出版了《类人猿的智力》一书。在这部著作中，他竭力反对和抨击了美国 E. L. 桑代克的“试误说”，初次提出了“顿悟”的学习说。他认为，学习不是由于盲目地尝试而偶然地获得成功，而是由于对整个情况有所顿悟的结果。他认为尝试错误除了干扰外，对学习并不起作用，学习的成功完全是由于顿悟的结果。

格式塔学派认为，学习同知觉一样，乃是一种组织作用的结果。所谓“组织作用”，是指知觉经验中旧结构的豁然改组或新结构的豁然形成。学习是对心理环境的重新组织和重新构造。这种组织作用乃是一种先验的原始的机能，是与知识经验无关的。组织作用的发生，不需要任何过去的经验作为基础而能被直接地体验到，因此，特别强调直觉。



## 第二节 结构主义理论学说

### 一、结构主义理论学说的起源

结构主义理论 (Structuralism) 是认知心理学派中的一个分支。该理论的起源最早可追溯至 20 世纪初。当时西方有一部分学者对现代文化分工太细、只求局部不讲整体的“原子论”倾向感到不满,他们渴望恢复自文艺复兴以来中断了的注重综合研究的人文科学传统,因此提出了“体系论”和“结构论”的思想,强调从大的系统方面(如文化的各个分支或文学的各种体裁)来研究它们的结构和规律性。1945 年,法国人类学家列维·斯特劳发表了《语言学的结构分析与人类学》,第一次将结构主义语言学方面的研究成果运用到了人类学上。他把社会文化现象视为一种深层的结构体系来表现,把个别的习俗、故事看成是“语言”的元素。他对于原始人的逻辑、图腾制度和神话所做的研究就是为了建立一种“具体逻辑”。他不靠社会功能来说明个别习俗或故事,而是把它们看成一种“语言”的元素,看成一种概念体系,因为人们正是通过这个体系来组织世界的。他随后的一系列研究成果引起了其他学科对结构主义的高度重视,于是到了 20 世纪 60 年代,许多重要学科都与结构主义发生了关系,结构主义获得了深入的发展。

### 二、结构主义理论学说的两个主要组成部分

一是整体性。按照结构主义理论,整体对于部分来说具有逻辑上优先的重要性。因为任何事物都是一个复杂的统一整体,其中任何一个组成部分的性质都不可能孤立地理解,而只能把它放在一个整体的关系网络中,即把它与其他部分联系起来才能被理解。

二是共时性。结构主义理论的代表、瑞士语言学家索绪尔认为,语言是一个符号系统,系统内部各要素之间的关系是相互联系、同时并存的,因此,作为符号系统的语言是共时性的。一种语言的历史,也可以看成是在一个相互作用的系统内部的诸成分的序列。

20 世纪 60 年代后期,结构主义理论开始在西方流行并风靡西方学术界,这是一股取代了萨特的存在主义而占据了战后法国文化学术界并轰动欧美各国的社会文化理论思潮。这一理论学说是在俄国形式主义、英美新批评和布拉格结构主义的基础上所进行的一种理论的发展和改造。结构主义理论本身特别强调一切事物整体模式的总体研究,从文学研究方面来讲,它无时无刻不在追求一种文学文本的内在“深层表意结构”。在另一些方面,它也尤为注重采取某种高度抽象的主观表现方式去表现多种事物的内涵结构或深层结构,因为它认为一切事物的结构都可分为“表层结构”和“深层结构”。其中,表层结构是显



现于事物表面的、外表化的结构体系系统，特征是外在的、感性的、可感知的；深层结构则是隐藏或隐含在事物中的内在结构或模式化系统，特征是内在的、理性的、不可感知的，往往只能用抽象手段把它概括出来。可见，结构主义研究方法实际上是借用了俄国形式主义、英美新批评的那种注重事物客体的、客观分析的科学主义表现方式，把一切事物研究的重心转入了事物本身的内部结构的结果。它放弃甚至排斥社会文化环境在事物研究中的合理化作用和功能，并极端地以单纯、客观的语言模式去建立多种事物研究的普遍模式或规律，甚至把它作为研究万事万物的普遍模式或规律，这是结构主义理论方法所存在的不足。目前，运用结构主义理论观点和方法进行研究的学者已遍及社会科学、自然科学和文学理论等各个领域，如目前已经有了结构主义心理学、结构主义历史学、结构主义数学、结构主义文艺理论、结构主义美学、结构主义马克思主义等。西方结构主义理论的代表人物有列维·斯特劳斯、拉康、福科、阿尔杜塞、巴尔特、格内马斯、托多洛夫、热奈特、皮亚杰、雅各布逊等人。

从 20 世纪 70 年代中期开始，随着法国的巴尔特、德里达等人对结构主义理论的反叛与放弃，结构主义理论在当时的西方已经成为了过眼烟云。由于结构主义理论较为注重事物的内在“构造”和“关系”的理性（这是从整个结构主义思想的基本假设逻辑推演出来的），因而它具有反经验主义和反历史主义两大特征，其目的是一而再、再而三地反复重申。然而文学的表现情形则不相同，文学除了表现人性的共同性之外，也注重表现形式，而此表现形式往往直接受语言或间接受社会文化的影响。结构主义本身就内存着一种反主体性意识、反意识中心论和反历史虚无主义的基本特征。因为结构主义专家们所谓的“结构”，实际上是一种抽象的、表征的、带有某种神秘色彩的东西。在他们看来，所有的社会现象（包括文学现象）都是以一种纷繁无序、杂乱无章的现象存在的。如果要清楚、有序地认清这些现象，必须要首先弄清楚它内在的本身的物质结构。在客观现实世界中，结构应该是无处不在、无时不有的。因此，从结构主义理论的观点来看，世上一切现存的现象也都有了表层结构和深层结构之分；表层结构是事物的外部表征，人可以通过感知而认识；深层结构则是事物的内部关联，人不能单凭经验、概括或感知去把握，只有借助理性推理才能认识它。

### 三、适应理论和建构学说

皮亚杰认为智力的本质是适应，“智慧就是适应”，“是一种最高级形式的适应”。他用四个基本概念阐述了他的适应理论和建构学说，即图式、同化、顺应和平衡。

图式





图式即认知结构。“结构”不是指物质结构，是指心理组织，是动态的机能组织。图式具有对客体信息进行整理、归类、改造和创造的功能，以使主体有效地适应环境。

### 同化

同化是主体将环境中的信息纳入并整合到已有的认知结构的过程。同化过程是主体过滤、改造外界刺激的过程，通过同化，加强并丰富原有的认知结构，同化使图式得到量的变化。

### 顺应

顺应是当主体的图式不能适应客体的要求时，改变原有图式或创造新的图式，以适应环境需要的过程。顺应使图式得到质的改变。同化表明主体改造客体的过程，顺应表明主体得到改造的过程。通过同化和顺应建构新知识，不断形成和发展新的认知结构。

### 平衡

平衡是主体发展的心理动力，是主体的主动发展趋向。皮亚杰认为，儿童一生下来就是环境的主动探索者，他们通过对客体的操作，积极地建构新知识，通过同化和顺应的相互作用，达到符合环境要求的动态平衡状态。皮亚杰认为主体与环境的平衡是适应的实质。结构主义理论的运用与实践一般分为两个步骤：第一步，将作品本体分解成若干基本内核元素，以此分析它们的功能创建方式；第二步，重新组合这些基本内核元素，并归纳出一个概括性较强的作品的本体结构模式。当然，在组建结构模式时，可以采用一些较为形象、直观的树形图、流程图或环形图。其中，环形图可被设计为圆形、矩形、菱形，因为环形图比树形图或流程图更为概括、明朗。皮亚杰强调主体在认知发展建构过程中的主动性，即认知发展过程是主体自我选择、自我调节的主动建构过程，而平衡是主动建构的动力。

## 四、结构主义

首先是结构主义思潮向后结构主义思潮的转变。后结构主义者借用了弗洛伊德有关“无意识”的概念，声称“自我”不可能完全知道它自身的同一性，因为它的“自我”形成绝不是意识状态下完全产生或加以揭示的。理性与意识对构成人类行动和主体性的事物仅提供了部分解释，主体或同一性不会在它自身的历史和偶然性之外形成。在此，后结构主义者对人的主体的批判，并非是抛弃人的能动作用和把人的行为降为可以变换的指代的一种功能，而是试图去探询主体是如何建构的，更充分地理解主体作为能动性的先决条件建构了本质。后结构主义强调对结构进行建构和解构，认为一切知识都是通过描写而得到的，是经过中介及被组织在话语中而领悟的，是只通过“字”才同“物”联结起来的。结构不存在终极意义，解释的任务不是去寻找意义，不在于关注它的普遍结构，而在于事物的本身和阅读过程，现实必须作为一个文本来解读。“解释”在一层又一层地不断展开，而每



一层又转化成为一个新的表意系统。结构有如洋葱头，是由多层构成的，而“解释”就像是剥洋葱，剥到头来里面并没有内核、没有心、没有隐秘、没有不能再简约的本原，而只有无穷尽的包膜，其中包着的只是它本身表层的统一。因此，具体到知识和学习领域，知识结构不是对现实世界的准确的表征，而是处在不断的变化之中，在不同的情境中知识结构是需要被重新建构的。学习不仅仅是知识由外到内的转移和传递，更是学习者主动建构自己的知识经验的过程。这也就否定了以结构主义为背景的学习理论的两个潜在假设，即不能对学生做共同起点达到共同目标的假设，不能对学生掌握知识领域做典型的、非情境性的假设。

从目标上看，后结构主义者希望依靠科学的力量来进一步认识人的能力、地位，把文、史、哲从传统的以人、以理性为中心，以形而上学的真、善、美标准为中心的思维模式中解脱出来。后结构主义是社会、历史的发展使人们对形而不本体一元论这个旧文化基石产生怀疑的产物。经过了启蒙时期对人类理性异乎寻常的高度评价，随着牛顿时代的结束及爱因斯坦时代的到来，人们对于理性能否绝对精确、能否全面掌握客观世界的信心产生了动摇。如爱因斯坦的相对论、海森伯格的测不准原理等，自然科学打破了以精确/错误、主观（观察者）/客观的二元对立思维来观察世界，自然的丰富、复杂和奇特远远超出了人类以自身的理性逻辑思维结构所能包容的范围。20世纪科学的发展已突破了绝对存在的防御，而进入到不决定论、知识局限等禁区，并由此引发20世纪60年代以来的后结构主义思潮，其特点是解构人的理性的优越地位，反对中心权威和一元阐释。因此，结构主义者认为，不存在唯一的真实或任何客观的实在，认识者只有在依靠自己的经验建构真实或者是在解释真实的过程中，才能在心中拥有较多的真实。在心理学领域中，结构主义是认知主义的进一步发展，运用结构主义的方法对学习理论、教学理论进行研究是20世纪90年代以后教育心理学领域中的一种发展趋势。

结构主义关于学习的基本观点为：

1. 学生的主体性是天然具有的，而非外界赋予的，学生是自己的知识的建构者。学习是学习者在原有知识经验的基础上，主动建构内部心理表征及新知识意义的过程，既包括结构性知识，也包括大量的非结构性的经验背景。
2. 学习者不是被动地接受知识，而是对信息进行主动地选择和加工。学生不是从同一背景出发，而是从不同背景和角度出发。学习应该是在他人（教师等）的协助下，形成一种独特的信息加工过程，建构出更符合意义的东西。
3. 学习的条件要以学生为中心，注重主体的作用，注重情境的作用（特别是实际情境），



要注重协作学习。课堂教学形式并不理想，要强调师徒式的传授及学生间的相互讨论与学习；注意对学习环境进行设计，为教育者提供充分的资源。

4. 学习的结果是建构了结构性与非结构性知识意义的表征；知识是围绕关键概念而形成的网格结构，不是层级结构（认知派观点认为：学习结果是按知识水平的高低而形成的层级系统）。

总之，结构主义者就学习内容的选取、教学设计等阐明自己的观点。例如，乔纳生等人提出了新的知识类型的划分方法，即结构良好领域的知识（以概念和技能为基础）、结构不良领域的知识（以相互联系的知识为基础）、精细结构领域的知识（图式化的模式）。为此，学习也可分为三个阶段，即初级学习阶段、高级学习阶段和专家学习阶段。当今，结构主义者试图对学习和教学做出新的解释，这也是学习和教学理论在杜威、维果斯基、皮亚杰和布鲁纳等的思想基础上的又一次大的综合和发展。由于研究背景和角度的不同，结构主义学习理论也存在着许多派别。

布鲁纳学习理论注重知识的结构性和概括性，重视认知结构的作用，以此为指导的教学则重视知识的确定性和普遍性，关注分析和抽象，这在学习的初级阶段是必须的。认识不是人脑对客观世界直接、简单的反映，而是人以原有知识为基础，通过指向事物的活动，在主客体的相互作用中建构而成的。在学习过程中，学习者的活动具有重要的意义，活动本身受到物质条件的限制，经得起活动检验的认识，在一定程度上反映了知识本身的客观性。当然，人类的认识是一个复杂的过程，认识始于感性直观，通过识别、抽取、分析等概括出一定的抽象的规定及超越感性的具体限制，以达到本质抽象；然后，又从本质抽象走向“思维中的具体”，即把本质属性与现实中的真实关系结合、统一起来，达到对事物的具体把握。因此，学习不能满足对于抽象概念、规则的理解和记忆，更应把握它在具体情境中的复杂变化。重视学生的主体性作用，重视学生对具体情境进行意义的建构。



## 第二章 创意图形的思维方法

构思是一切艺术创作的前奏，而且是非常重要的一环。对所要表现的物象进行周密的、反复的酝酿与思考，把将要描绘的物象从内容、形象、形式及处理手法上做一个初步的规划，在头脑中构成一个简单的轮廓，这就是“构思”。

构思被简单地归纳为两种情形：一种是外界触发，带有灵感性，如突遇一个新奇的事物触发了灵感所产生的创作欲；另一种是委托性质，带功利性，一般指受某一团体或某一个人委托的创作。后一种构思无论内容和形式的表现都被他方所左右，无论质和量都不如前一种，因为它不能自由地发挥作者的个性和想象力。

构思的前提必须是对所要表现的对象有生活的基础，对所要描绘的物象有深刻的了解，这样才能做到心中有数。开始不必面面俱到，要有重点地选择，抓住自己感受最深的部分，这就涉及到情感注入的问题。作者对所表现的对象没有激情，就不可能创作出好的作品，更不能感动欣赏者，这就要求在创作中必须有感而发，把情感注入到作品中去，能动地搞好构思这一环节。

构思阶段着重考虑下列几个问题：

1. 题材的选择。
2. 采用哪一种表现形式，如写实、抽象、理想等。
3. 采用哪一种描绘手法，如线描、影绘、点线面结合、黑白、色彩等。
4. 工艺适应性，考虑到设计与材料制作的配合。
5. 不同层次的人的好恶。

以上五个问题是装饰变化构思应该重视的问题。

装饰变化的形象处理与写实绘画的造型截然不同。它是在自然形态的基础上进行“变形”处理，要改造自然中物象的原型，变客观物象为主观物象，变自然物象为艺术形象。以处于自然状态的万千物象为原型，经过艺术的处理，将其升华为艺术形象，这个升华的过程就是变形。

### 一、典型环境、典型景物

如何去体现典型环境、典型景物？如何通过几点就能把一个广大、辽阔的自然景观表现出来？方法只有一个，就是抓住物象的主要特征，去概括、提炼、压缩，把它的特殊环境和基本外貌揭示出来。这要求人们在“变形”中抓住物象本质的东西，去体现某一地区、某一自然景观的精神实质。