



创意表情 创意思维基础研究

彭建斌 著

江西人民出版社

创意表情

——创意思维基础研究

彭建斌/著

江西出版集团·江西人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

创意表情:创意思维基础研究/彭建斌著.

—南昌:江西人民出版社,2008.12

ISBN 978-7-210-04045-3

I.创… II.彭… III.艺术—设计—研究 IV.J06

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 009022 号

创意表情

——创意思维基础研究

彭建斌著

江西人民出版社出版发行

南昌市红星印刷有限公司印刷 新华书店经销

2008 年 12 月第 1 版 2008 年 12 月第 1 次印刷

开本:880 毫米×1230 毫米 1/32 印张:8.75

字数:150 千 印数:1-1000 册

ISBN 978-7-210-04045-3 定价:20.00 元

江西人民出版社 地址:南昌市三经路 47 号附 1 号

邮政编码:330006 传真电话:6898827 电话:6898893(发行部)

网址:www.jxp-ph.com

E-mail:jxp-ph@tom.com web@jxp-ph.com

(赣人版图书凡属印刷、装订错误,请随时向承印厂调换)

0 引言 1

→→→ 引言——与女儿的一席谈引发的思考 1

1 设计基础与创意思维 6

→→→ 设计是什么? 8

→→→ 剪不断、理还乱——艺术、创意与设计的关系
..... 11

→→→ “无中生有”:创意思维的重要性 17

创意思维的源泉——原始艺术的启示 18

创意思维的开发是设计的基石 23

2 基于创意思维培养的设计基础教育 ... 32

→→→ “包豪斯”:里程碑式的设计学院 33

“包豪斯”——现代设计运动的摇篮 34

书写了一段历史,开创了一个时代 38

“包豪斯”的启示 40

延伸——传统作坊制与现代工作室制教学 44

→→→ 为中国的设计教育插上翅膀 47

设计教育的基础训练 48

此素描与彼素描 51

设计基础与“三大构成” 54

→→→ 在电脑时代对设计基础的再认识 57

电脑技术:一把双刃剑 58

徒手画与创意思维 62

3	创意思维的素质积淀	67
→→→	也谈艺术素质	69
	“好奇心”——发现是创意的原动力	71
	“灵感”——创意闪现的原点	74
	“想象”——放飞心灵的翅膀	79
→→→	用一双不同寻常的眼睛看世界	83
	说“眼光”	85
	说“观察”	89
	说“信息”	95
→→→	创造的心灵	98
	孩子们的游戏与创造性	98
	感觉的领域	104
	换一个思维方式,你将无所不能	108
→→→	“石头记”	
	——常在“河边”走,别忘了捺“石头”	112
	积累与创意	113
	速写本的记忆	118
	速写与设计	129
→→→	谁是你的“梯子”——向大师们学什么? ...	132
	寻找心中的大师	133
	不得不说的“大师”	136
	合适的“梯子”	148

4 走进创意之门——修炼创意大法 150

→→→我和细节有个约会	151
细节会“说话”	152
细节的表情	154
细节是产品设计的灵魂	157
→→→花开花落——时间的痕迹	158
→→→线有表情吗?	163
线的“表情”与历史	163
线的“表情”与造型	167
线的“表情”与观察	170
线的“表情”与表现	170
→→→让人震撼的影子	173
光的艺术	174
光的“表情”	179
光的创意	182
→→→运动起来,你将创意无限	184
→→→“鸡尾酒”的好心情	190
→→→伟人说“不破不立”	195
→→→色彩也有表情	201
色彩心理效应与色彩“表情”	202
色彩的科学与科学的色彩	206
走进生活的色彩	207
“无色彩”不等于无色彩	210
→→→幻想的翅膀	213
空间的想象与推理	215

不同物理、时空、造型属性的概念转换与创意 ···	216
联想的语境	217
意志、幻想与合情不合理	222
“瞎想”、幻想与超前思维	225
夸张与幽默	227
逆向思维与反生活规律	231
→→→材料——创意的魔力棒	232
材料的“表情”	234
体验材料的魔力	240
→→→创意心法(结语)	250
心法之一: 不要吝啬你的感官, 去发现创意	252
心法之二: 选择适合你的“梯子”	253
心法之三: 积累是创意的基础	254
心法之四: 兴趣是你的老师, 勤奋是你的师傅 ···	255
心法之五: 升级你的思维“软件”	256
心法之六: 出手不凡, 与高手过招	257
心法之七: “路漫漫其修远兮” ——操之过急是创意的大敌	258
心法之八: 拯救你自己	259

5

→→→附录	262
→→→参考文献	265
→→→后记	269

O

→

→

→

→

→

引 言

→

——与女儿的一席谈引发的思考

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

最近的艺术产品的一个特征就是关于艺术作品的理论接近无穷,而作品客体接近于零,结果在终点存在着纯粹形态的理论。那么我们就可以说,艺术快要终结了。

——(美)阿瑟·丹托

艺术究竟会不会终结,并不是本书所要关心的问题,我们所要关心的是艺术实践需要什么样的理论来指导它。艺术理论大都偏重于博大精深的理论探讨或充满思辨的概念构造,从贡布里希到苏珊·朗格,从阿恩海姆到弗洛伊德,深奥精妙的理论常常令人耳目一新,但对于艺术创作的实践者和爱好者,往往如雾里看花,存在阅读与领悟上的障碍。

在中央美术学院工作的女儿休假期间与我的一席谈引发了我的一些思考。大意是:我要求学美术理论出生的女儿多关注艺术实践,有时间要学习绘画,在创作实践中形成对艺术的直观感受,在此基础上深入下去的理论研究才有可能尝试去解决实际的艺术问题。正如阿恩海姆所说:“对于艺术家所要达到的目的来说,那种纯粹由学问和知识所把握的意义,充其量也

①(美)鲁道夫·阿恩海姆:《艺术与视知觉》[M],成都:四川人民出版社,2006年版,引言第1页。

②(美)鲁道夫·阿恩海姆:《艺术与视知觉》[M],成都:四川人民出版社,2006年版,第541页。

不过是第二流的东西。作为一个艺术家,他必须依靠那些直接的和不言而喻的知觉力来影响和打动人们的心灵。”^①然而,在当下的艺术世界中,理论与实践常常是各敲各的锣,各卖各的糕,理论家与实践者之间的隔膜日渐加深。“我们的经验和概念往往显得通俗而不深刻,当它们深刻的时候,又显得不通俗。这主要是因为我们忽视了通过感觉到的经验去理解事物的天赋”^②。

创作者无意间迸发的经验之谈会很精辟,往往对艺术实践很有启发和指导意义,但也会流于感性而难免以偏概全,难以对艺术规律和深层次的艺术原理深入研究和总结。反之,理论家的研究论证则是理论思维的结果,注重逻辑思维 and 理性,但这种思维通常不能直接用于艺术创作,缺乏真切的感性体验以及创作的感知力和体悟。有些理论过分沉湎于抽象概念的推理和空洞理论的纠缠,把简单的东西复杂化。这种理论往往显得空泛、教条、避实就虚,使人有隔靴搔痒之感。有的甚至以卖弄新名词、策划新卖点、推销新观念、哗众取宠的摩登理论为噱头,很难引起实践创作者们的共鸣。概念化的理论无法替代创作者对事物的入微观察和对生活的切身感悟。如果完全不触及艺术本身,不了解艺术形式的内在因素和艺术创作的过程,没有对生活的深入体验和切身感受,对创作结果就很难有精确的鉴赏力和判断力。“理论必须解答实践中的问题,脱离考察艺术本体和直面问题的态度,就会成为逻辑推理中的文字游戏;视觉艺术必须诉诸视觉效应,不能把握整体构成和视觉心理反应关

①王令中:《视觉艺术心理》[M],北京:人民美术出版社 2005 年 8 月第一版,序言。

②(美)鲁道夫·阿恩海姆:《对美术教学的意见》[M],长沙:湖南美术出版社,1993 年 7 月第一版,第 418 页。

③王令中:《视觉艺术心理》[M],北京:人民美术出版社 2005 年 8 月第一版,第 3 页。

系,所谓设计、审美、评价、鉴赏就没有起码的依据。”^①艺术家以研究直观的视觉语言和艺术形式为目的,而理论家则关注如何利用原理推断和观念判断建构深迥而又玄妙的理性宫殿。艺术实践中的形象创造就是最终的宣言,艺术家的关注点也是止于形象,要把创作过程中的体验、感受升华为用形象语言表现和展示出来。“艺术实践应永远具有艺术性。它通过形状、色彩等等特性来直观地表现现实存在或行为的一种有意义的形式。艺术的研究从头至尾都必然应以艺术为目的。”^②如果有一天美术家和艺术理论家都来大谈主义、透视灵魂、表现哲理,这对于美术界和哲学界的双方也许都是一种不幸。”^③因此,不为时风所动,不怕寂寞,潜心研究学问,理论联系实际,在不断的创造中感悟理论的真谛才是踏实的治学之路。

中山大学徐长福教授在 2004 年 12 月 9 日的“青年哲学论坛”上,以“重新理解理论与实践的关系”为主题发表演说,其中对理论与实践的关系作了精辟的总结:“任何一种理论来说,理论是一,实践是多,一种理论可以对多个实践有效。反之,相对于一个实践来说,实践是一,理论是多,一种实践必定牵涉多种理论。理论和实践的一多关系是双向交织的一多关系,而不是单一理论主宰一切实践的关系……是理论就要‘讲清楚’,就要合逻辑,就要公平地验证,就要力求放诸四海而皆准,就要‘同而不和’。是实践就要‘想周全’,就不能认死理——只要一家、拒斥其余,就要综合考虑一切出场的因素,并博采各家之长,以求事情本

①徐长福:《重新理解理论与实践的关系》[J],教学与研究,2005年第5期,第34页。

身的集成优化,就要‘和而不同’。既不能用实践的方式搞理论,也不能用理论的方式搞实践,要分工而互补……理论也好,实践也好,都是人事,都是人不得不做之事,也是人仅可一做之事。”^①而本书的目的就在于从艺术实践出发来探索如何发现创意,试图从理论的角度和实际训练入手研究人类的创意本能和发现设计的意识,重点在于研究和解决艺术设计造型基础中创意思维的开发和设计意识的形成。读这本书并不需要过多的哲学史、美学史的理论积淀,只想凭借多年的艺术实践和艺术教育的经验,从视觉艺术的直观感受出发,结合实际的基础训练和创意来论述创意的发现和发生,在实践训练过程中把握创意的方法和规律,尽量做到‘讲清楚’与‘合逻辑’。本书不敢妄称研究成果,只能给读者带来一丝启发,为对艺术抱有始终热爱的人们提供些许参考,便足矣。

随着现代经济的发展和数字技术的提高,中国的现代艺术和现代设计也在不断地向前拓进。与此同时,多元的西方观念、设计意识、创意精神如潮水般汹涌而至,这可以被视为“西为中用”、“百花齐放”,但也有人认为是“乌烟瘴气”、“一片迷惘”。缘于此,我们是否可以把探讨现代艺术和现代设计的着眼点从艺术的客观存在与艺术家、设计师的主观意识转移到文化领域内部。毕竟,文化观念的变革具有其内在的自律性,是依照文化传统的内部逻辑发展而来的,新观念和新形式的出现在某种意义上是缘起于与旧观念、旧形式的对话和对抗。而文化实践和生活方式的变革又必然与社会结构互相影响,毕竟文化的变革之所以成为可能,不但是因为人的感觉方式发生了改变,其根本原因在于社会结构本身也有所改变。因此,尽管变革常常首先在文化领域产生,但只有当它在社会—经济结构内部得到肯定,才能真正发挥效用。设计风格与观念的演变同样受到来自社会、政治、经济、文化等各种因素的影响,西方文化界通常使用德文单词“**ZEITGEIST**”来概括以上诸种因素的总和,一种特定时代、特定时间的特定文化特征和文化品位,而设计因其特有的视觉特质与社会属性必然成为时代精神的集中体现。

因此,本章将从宏观的文化价值形态入手进行分析,进而剖析本土传统文化渗透、影响现代艺术和现代设计观念与创意思维的文化价值,剖析世界文化所带来的全球范围内的现代艺术和现代设计的兴起、主体形式的生成与消除

以及这一总体趋向对民族文化、区域文化和人们日常生活的传统形式等诸方面的影响。

→→→设计是什么?

在理论界试图探讨何为设计与追问何为绘画、何为素描一样必然引发一连串的问题和永无休止的讨论,即便将问题本身置换为“设计是什么”也不会有任何裨益。因此,我们不得不接受所谓“默认的前提”,即在公认的学术语境中进行有意义的对话,在业已成型的概念基础之上探讨“设计”的内涵。“设计(DESIGN)”一词源于拉丁文 **DESIGNARE**,本义是“徽章、记号”,即事物或人物得以被认知的依据或媒介。在中国古代,“设计”两字是被分开使用的,“设”指预想、策划,“计”则指特定的方法、策略等。《周礼·考工记》中所提及“设色之工”中的“设”字便表示“制图、计划”之意;而《管子·权修》中的“一年之计,莫如树谷,十年之计,莫如树木,终身之计,莫如树人”中的“计”也表示“计划、考虑”之意。从广义上说,人类所有生物性和社会性的原创活动都可以被称为设计,但显然本书所讨论的“设计”的范围限于“以成品为目的,具有功能性、艺术性、相应的科学技术含量和确定的经济意义的设计”。

从严格意义上说,“设计”的概念产生于意大利文艺复兴时期,由于当时艺术与技术并未完全划清界限,因此“设计”最初的意义主要是指素描、绘画。15世纪理论家弗朗切

①尹定邦:《设计学概论》[M],长沙,湖南科学技术出版社,2000年版,第41页。

斯卡·兰西洛蒂(**FRANCESCO LANCILOTTI**)就将设计、色彩、构图及创造视为绘画的四要素,而“设计”强调事物内部结构的条理化,并以一定的物质媒介来赋予形式。切尼尼(**CENNINI**)称设计为绘画之基础;瓦萨里则将设计与创造并称为“一切艺术”的父亲和母亲。因此,在这一阶段,“设计”更多地指控制并合理安排视觉元素,如线条、形体、色彩、色调、质感、光线、空间等,并涵盖了艺术的表达、交流以及所有类型的结构造型。在《牛津艺术指南》中,“设计”被形容成“一种经常接近于在任何艺术作品中都有的结构原则的概念”。然而在更深的层面上,“设计”还包含了艺术家头脑中创造性的思维(常被认为在画素描稿时就酝酿着)^①,强调艺术家心中的创造性观念。我们不妨引用波迪内奇(**BADINUECCI**)对“设计”所下的定义进行概括,即“事先在心中酝酿,在想象中已描绘出结果,并能通过实践使之成为现实的可视物”。“设计”被赋予了一种接近柏拉图的理念”的神秘力量,并与创造性、预见性发生了密切的联系,使艺术家区别于普通工匠,将唾手可得的材料塑造成惊世的艺术作品。17世纪的柏拉图主义者祖卡罗、贝洛里、洛马佐等都倾向于把“**DESIGN**”与理念视为同一体。1607年,祖卡罗在《画家、雕塑家、建筑家的理念》一书中把“设计”分为“内在的设计”与“外在的设计”两种,前者模仿“理念”,后者则是指用颜料、石头或其他的材料来实现“理念”。巴尔迪努奇则将“设计”定义为“以可视的手段来说明那些先在人们心中构想的形象并依靠实践的手段

①陈望衡主编:《艺术设计美学》[M], 武汉大学出版社, 2000 年版, 第 3 页。

②诸葛铠,《图案设计原理》[M], 南京:江苏美术出版社, 1991 年版, 第 9 页。

③诸葛铠,《图案设计原理》[M], 南京:江苏美术出版社, 1991 年版, 第 9、10 页。

④黄厚石、孙海燕,《设计原理》[M], 南京:东南大学出版社, 2005 年版, 第 12 页。

使其显现的那些事物”^①。

在其自身的发展过程中,“设计”的概念也发生了某种奇妙的变迁,我们通过对《大不列颠百科全书》中“设计”概念的考察便可清楚地知晓。18 世纪初,初版的《大不列颠百科全书》(1786)中对“**DESIGN**”一词的解释是:“所谓 **DESIGN** 是指艺术作品的线条、形状,在比例、动态和审美方面的协调。在此意义上,**DESIGN** 和构成同义。可以从平面、立体、色彩、结构、轮廓的构成方面加以思考,当这些因素融为一体时,就产生了比预想更好的效果。”^②然而第十五版《大不列颠百科全书》(1974)问世之时,书中有关“设计”的解释已更改为:“**DESIGN** 是进行某种创造时,计划、方案的展开过程,即头脑中的构思,一般指能用图样、模型表现的实体,但最终完成的实体并非 **DESIGN**, 只指计划和方案。**DESIGN** 的一般意义是,为产生有效的整体而对局部之间的调整。”^③伴随人类社会走进工业化时代,“设计”概念本身也得到不断的丰富与调和,“一方面,新出现的设计行业和设计活动可以很好地在‘设计’这一不断发展的概念中找到自己的位置;另一方面,设计学科也在不断地扩大学科的触角与视野来促进学科的发展。”^④维克多·帕帕奈克(VICTOR PAPANEEK)甚至说:“每个人都是设计师。每时每刻我们的行为都是设计。因为设计是人类所有活动的基础。为一件期待得到而且可以预见的东西所作的计划与方