

图 像 创 意 思 维 训 练
CREATIVITY TRAINING OF ART DESIGN

熊云皓 汤翔燕 著



海洋出版社

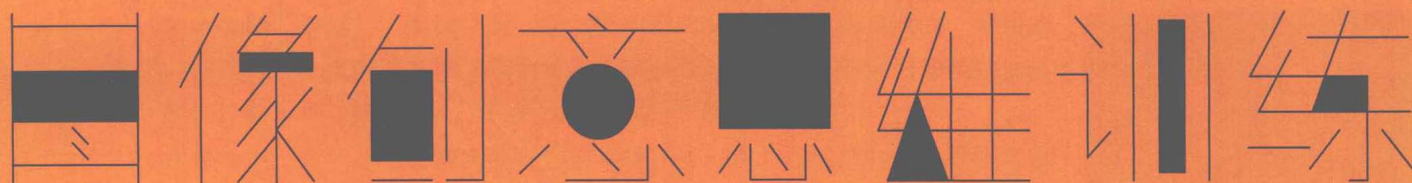


图 像 创 意 思 维 训 练
CREATIVITY TRAINING OF ART DESIGN

熊云皓 汤翔燕 著

内 容 简 介

创意思维是高等学校广告设计专业必修基础课程。本书作者总结多年教学经验,形成了较为完整的教学思路和框架。作者从现代主义入手对学生进行创意思维的训练,经过完善补充、探索实践,突破了原有的“就图像而图像”的模式,真正有效地解决了创意思维模式的培养方法,帮助读者在学习中,逐步构建知识结构,激发创作灵感。

本书主要包括:图像创意基础知识、观念主义的语言特质、总体意识及训练程序、作品赏析等。本书理论基础与具体实践紧密结合,边讲解边动手操作,内容丰富,循序渐进,易教易学,在介绍图像创意的各种规律和方法的同时,穿插大量典型范例的实际运用。

本书适用于各类高校广告设计、平面设计等专业教学使用,也可作为从事广告设计与创作的广大从业人员自学指导书。

图书在版编目(CIP)数据

图像创意思维训练 / 熊云皓, 汤翔燕著. —北京: 海洋出版社, 2016.1

ISBN 978-7-5027-9347-0

I. ①图… II. ①熊…②汤… III. ①广告学—高等学校—教材 IV. ①F713.80

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 300318 号

作 者: 熊云皓 汤翔燕

责任编辑: 赵 武 黄新峰

责任印制: 赵麟苏

排 版: 海洋计算机图书输出中心 晓阳

出版发行: **海洋出版社**

地 址: 北京市海淀区大慧寺路 8 号 (716 房间)
100081

经 销: 新华书店

网 址: www.oceanpress.com.cn

发 行 部: (010) 62174379 (传真) (010) 62132549

(010) 68038093 (邮购) (010) 62100077

承 印: 北京画中画印刷有限公司

版 次: 2016 年 1 月第 1 版第 1 次印刷

开 本: 889mm×1194mm 1/16

印 张: 7.5 (全彩印刷)

字 数: 160 千字

印 数: 1~4000 册

定 价: 39.00 元

本书如有印、装质量问题可与发行部调换

前言

创意强调“原创”，所谓“原”按《新华字典》的解读是指最新的，最初的意思。许慎在《说文解字》中又强调“原为本”。如此看来，所谓原创，当是指最“初”，最“本”的创意，不能有任何的模仿和抄袭痕迹。

坦率地说，我写此书初期实是有些迫不得已——作为以文理科生为招生对象的广告学专业的创意课程训练，目前通用的教材似乎都不适合我的课堂。以林家阳先生为代表提出的“图形创意”训练，旨在训练学生的图像延展和想象能力，但前提必须要有一定的手绘基础，且由于其创意思维仅限于视觉图像，所谓“就图像而图像”，往往陷入形式表现的管道，并不能真正有效解决创意的思维模式培养。而广告学的相关课程在我看来则更加糟糕，教学完全将创意“概念化”、“标准化”，通常由广告创意的基本策略，广告创意的表现原则，广告创意的思维方式，广告创意的表现形态等固态模版构成，此种教学法只能培养出流水线上的标准件，却恰恰违反了创意的基本要求与原则。

为体现“原创”精神，也为了课堂实践的实效性，我这本小书也不打算按常理出牌，试图换个角度，从现代主义艺术入手开始对创意思维的训练。理由如下：相对于古典主义的技艺，现代主义艺术强调创作者的主体意识和作品表达形式的流动性、创造性，其核心体现为艺术的原创性。在哲学中，主体指的是一种有着主观体验或与其他实体（客体）有关系的存在。就此而言，主体就是感知者、观察者。到了黑格尔，主体一词有了更宽泛的意义，而不再局限于个体自我或个人，而是指涉有自我意识的、自我调节的社会行为者。（汪民安 主编《文化研究关键词》，江苏人民出版社，2011年1月第2版，第500页）因而只有针对创作主体的审视与启蒙或许才是思维创意训练的基础核心。

自2008年开始，我依据上述思路开始进行教学实验，多年来完善补充、实践摸索，甘苦自知。今天，自觉总算能拿出一个较为完整的教学思路和框架了。我希望此书能给专业同行师生带来较大的收获，亦更希望您们能直言不讳地对书中内容或教学思路提出不同的意见。如是，不断地建构自己的知识结构，完善教学体系。这，或许是一名教师最大的快乐吧。

谢谢！

熊云皓



目 录

CONTENTS

第一章 图像创意 基础知识

第一节	现代主义之父——保罗·塞尚	2
第二节	视觉符号	7
	一、符号的基本概念	7
	二、视觉符号的解码	8
第三节	观念——形式的意味与作品的主题	16
	一、杜尚的现成品艺术	16
	二、波普艺术与消费社会	18
	三、后现代主义艺术	22

第二章 观念主义的 语言

第一节	观念主义的语言特质	36
第二节	解构	41
第三节	戏仿	45
第四节	复制	48
第五节	拼贴	50
第六节	碎片	56
第七节	置换	60
第八节	游戏	65

第三章 总体意识及 训练程序

第一节	梳理文化语境，确定景观坐标	72
第二节	课堂训练程序	72
	一、基本程序	72
	二、关于文本	73
	三、关于文脉	73
第三节	视觉符号的要求	73
第四节	学生思维过程的演化	75

第四章 学生作业赏析

第一节	课堂作业赏析	82
第二节	受邀参加宋庄艺术节部分学生作业赏析	92
第三节	参加江西当代艺术节作业赏析	97
第四节	参加各类赛事部分学生作业赏析	102
参考书目		110
后记		113

第一章 图像创意基础知识

本章内容

- 现代主义之父——保罗·塞尚
- 视觉符号
- 观念——形式的意味与作品的主题



第一节 现代主义之父——保罗·塞尚

现代主义艺术，始终不能避开一个人——现代艺术之父：保罗·塞尚。国内大量的教科书只是含糊地介绍了塞尚进行形式美的研究并归纳出物体形态几何形态的转化，却缺乏对塞尚哲学层面的解读。我认为，倘若忽略了塞尚，我们就不能真正的理解现代主义艺术，理解现代主义艺术的精神。

康德在第三批判中对审美问题进行了思考，并依据他的范畴理论对判断做了分类，进一步揭示了审美判断的特质提出了所谓“无利害性、无目的性的合目的性”。（康德 著《判断力批判》，邓晓芒译，杨祖陶校，人民出版社，2002年12月第2版）康德的审美判断涉及美与崇高的分析，在“美的分析”中，康德从质（肯定、否定等）、量（普通、个别等）、关系（因果、目的等）和方式（必然、偶然等）四个方面对审美判断做了严格的规定（张贤根 著《互文性 在艺术 美学与哲学之间》长江文艺出版社，2011年6月版，第3—4页）。并从这四个方面解释了审美判断悖论式的特质。从质上说，鉴赏判断是无利害关系的；从量上说，美应该是不凭借概念而普遍令人愉快的；从关系上说，美是无目的的合目的性；从方式上说，美不依赖于概念而又必然产生愉悦，这种必然基于人的共通感。

康德对于审美判断的阐述是具有划时代意义的。在农耕文明时期的古典主义艺术，审美对象是客体，而非创作主体。这主要是由两方面因素所决定的：一是知识传播的需要，受落后印刷技术的制约，大量知识的传播需要通过绘画、插图进行注解，类似于人类幼儿时期的“看图识字”；二是在摄影技术还未发明之前，逼真的写实绘画有“留影”的功能，这也是人的社会性所决定的。正是受到客体审美的影响，古典绘画以“逼真”及在二维平面上创造出带有视觉欺骗性的三维效果为其最高追求。并借助于透视学和解剖学及明暗调子的分析方法达到了上述目的。因此，古典艺术严格说来是为满足客体审美而精雕细琢的“技艺”，其创作形式处于“凝固”状态。

现代主义是工业文明的产物。经过了思想的启蒙，人类的主体意识逐渐觉醒，从信仰上帝转为尊重个人，所谓“求神不如求己”。人类的创造力如沉寂多年的火山忽然喷涌出来，爆发出了伟大的工业革命。恰逢此时，康德提出不依赖观念和经验的纯粹审美再经过从笛卡儿到尼采的个人主体意志的强调与升华，成为现代主义艺术的审美判断理论，为现代主义艺术奠定了全新的美学基础。

保罗·塞尚是第一个从绘画实践上，回应了上述美学理论的艺术家的。离开印象派之后，塞尚开始思考关于画面的纯粹形式审美的的问题。他认为：“线是不存在的，明暗也不存在，只存在色彩之间的对比。物象的体积是从色调准确的相互关系中表现出来”。他的作品大都是他自己艺术思想的体现，表现出结实的几何体感，忽略物体的质感及造型的准确性，强调厚重、沉稳的体积感，物体之间的整体关系。有时候甚至为了寻求各种关系的和谐而放弃个体的独立和真实性。（见图1-1、图1-2）而这种不依赖于之前任何审美概念的全新的形式研究，这种符合人的共同性的不再牵涉任何意识形态的无利害性的审美主张，恰恰暗合了康德提出的现代美学判断。



图1-1 保罗·塞尚(Paul Cézanne)《风景》



图1-2 保罗·塞尚(Paul Cézanne)《静物》



图1-3 波菊尼 (Umberto Boccioni) 《城市在上升》

塞尚还认为：“画画并不意味着盲目地去复制现实，它意味着寻求各种关系的和谐。”从塞尚开始，西方画家从追求真实地描画自然，开始转向表现自我，从客体审美转向主体审美，并开始出现形形色色的形式主义流派，创作手段开始从“凝固”转向“流动”，并且由于对创作主体的阐释和理论解读的要求，产生了真正意义上的职业现代艺术批评家……由此，现代主义艺术的具体实践模式才正式构建起来，完成了形而上与形而下美学理论与艺术创作实践的统一。

塞尚对于物体形态几何化的概念，不仅影响了包括抽象主义、立体主义、未来主义等一大批后来的艺术家和形式主义流派，几何形态作为新的图式，也顺应了现代工业化流水线标准作业的审美需求，影响了包括包豪斯在内的20世纪工业设计风格（见图1-3～图1-7）。

那么，接下来就让我们沿着现代艺术对创作主体的原创要求，正式进入我们创意思维训练的讲堂。

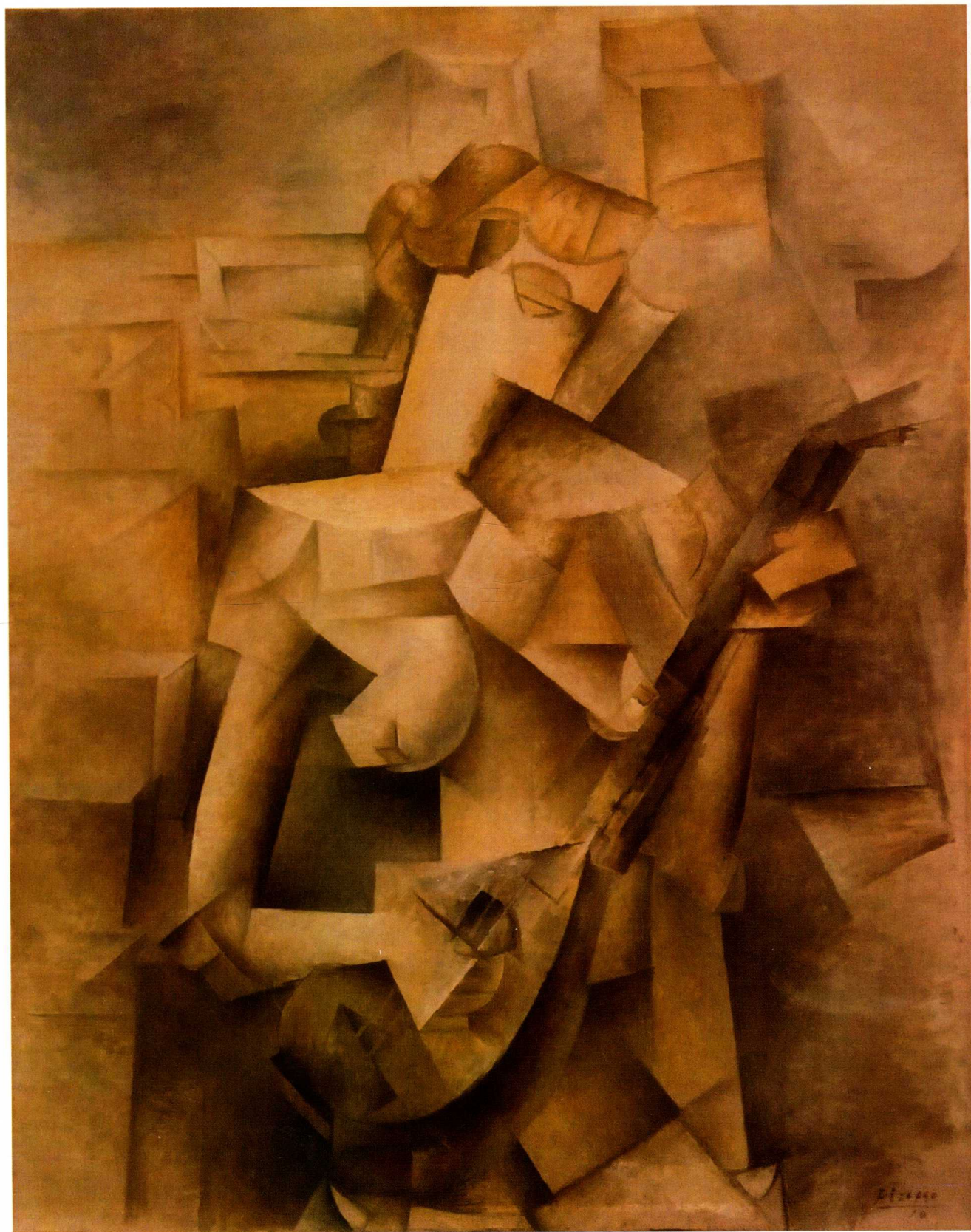


图1-4 毕加索 (Pablo Picasso) 《弹琴的少女》



图1-5 毕加索 (Pablo Picasso) 《亚威农少女》



图1-6 毕加索 (Pablo Picasso) 《费尔南多·奥利维尔》雕塑

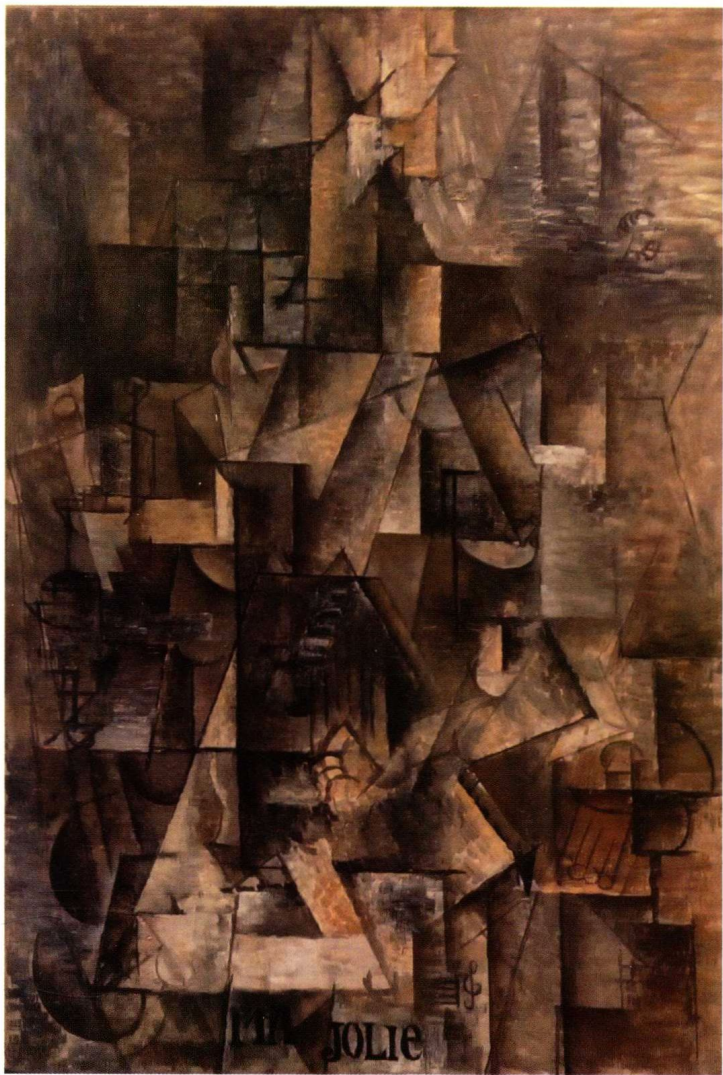


图1-7 勃拉客 (Georges Braque) 《静物》

第二节 视觉符号

随着神学世界观的解体，大一统的社会也开始分化，而文化最终也在“分崩离析”（黑格尔）、“诸神不和”（马克思·韦伯）、“文化矛盾”（丹尼尔·贝尔）的意向中，走向各自独立的领域。三大批判对真理、正义与审美领域做出了界定与划分，到18世纪末期，科学、道德与艺术已经被体制化地区分为不同的活动区域，从而进入到具体方向的学科研究——我们的语言有没有问题？人类社会在表达和传递有关周围环境和自身的认识成果时，有意识和无意识地使用了众多相对自足的形式系统。这些形式系统的共性在于他们不同程度的代替、代表、反映所要表达的主客体对象，如语言、手势等。如果将这些形式系统纳入一个范围，找出其规律，将是非常有意义的。出于这种考虑，索绪尔提出了符号学。

一、符号的基本概念

来源于现代语言学，在现代语言学奠基人弗迪南·德·索绪尔的《普通语言教程》中，符号的概念被确立。在索绪尔找到“能指”和“所指”这两个词之前，符号这一概念一直含混，因为它总是趋于与单一能指相混淆，而这正是索绪尔所极力避免的。经过对词素与义素、形式与理念、形象与概念等词的一番考虑和犹豫之后，索绪尔选定了能指和所指，二者结合便构成了符号。

“能指”指语言的声音形象，“所指”指语言所反映的事物的概念。例如，人们提到“红绿灯”，其能指表述是发亮的灯，有红黄绿三色，通常竖立在十字路口……而从所指层面的表述，我们却由于后天的教化把红绿灯理解成一种秩序的遵守和约束规范准则。通过这样一种约定俗成的规范——符号的任意性原理，我们对于红绿灯的理解就完全可以符号化了。简单概括来说，能指的内质永远是质料性的（声音、物品、形象）（罗兰·巴尔特 著《符号学原理》，李幼蒸译，中国人民大学出版社，2008年1月，第26页）。所指是人在人类社会中经过后天教化，经过约定俗成得出的判断。

在这里应该特别指出的是，符号学是在20世纪60年代由欧洲发展起来的，其后一度盛行全球。在那一时期，这一学科是以罗兰·巴特、艾科和克里斯蒂安·梅茨为中坚力量的。符号学的发展为从理论上将图像的概念与类比性的概念区分出来做出了巨大的贡献，为此，今天我们才有讨论它的可能。

梅茨曾在《超乎类似之外图像》一文中援引“类似性层次”这一表达法，并指出这样一个事实，即图像中显然包含“类似性”，但这并非唯一，并且，类似性在其中仅仅是传递一种信息。罗兰·巴特的一篇关于摄影的文章，采取了这样一种具有可比性的立场：它并不是一种纯粹意义上的具有所指的图像，因为纯粹的所指图像仅仅满足于表现一种纯粹的现实；而正相反，整个图像传播了众多的内涵，而这些编码本身也属于一种观念。实际上，不管是梅茨还是巴特，他们都是在符号学的视野下来看待图像的类似性的。事实上，如果摄影（像）图像是一种印记、一种痕迹，那么这种痕迹也就具有了模态性质。我们就可以通过不同阶段的“编码”方式介入其中。（韩丛耀著《图像——一种后符号学的再发现》，南京大学出版社，2008年6月版第146—147页）



图1-8

二、视觉符号的解码

本节通过电影《百花深处胡同》文本解码来分析讲解符号的视觉应用。

作为2002年收录于《十分钟年华老去——小号篇》的重要作品，导演陈凯歌试图利用十分钟的时间来建构一场关于文化的冲突、批判与反思。用如此短的时间来阐述这么重大的题材，可以说，陈凯歌只能通过全片充斥的视觉符号来架构他的主题叙事。

通常来说，对于一部故事片的分析，我会使用两条线索的梳理。一是横向线索，二是纵向线索。横向的线索一般指景别，纵向的线索一般指叙事结构，也就是它的故事性和冲突性或者说叙事的节奏性。

我们首先从横向线索（景别）进入场景一（现代化住宅小区）予以符号解读。

影片的第一场，随着一声大大的“起”，仰拍的镜头里出现了两个搬家工人，高高托起了一个床架（见图1-8）。

现代主义是随着对人的关注，对人的尊重，人的主体性的构建而诞生的，把人从神的手里解放，人的创造性和主体性解放才导致了生产力的大解放——工业革命。工业革命不仅解放了双手，更解放了人类的思想。笛卡儿关于主体性的强调，尼采对于个人的绝对的权力意志力的阐述和加强，帮助人的主体性构建加强，而达尔文主义宣扬的物竞天择，更把人推向了主宰世界的梦想。其时出现的“乐观的进步论”；“对于新的，向上的力量的崇拜”恰恰是现代性的核心概念。

由此可见，起幅镜头的“起”，就是一个很重要的符号景观，一个非常明确的文化符号，导演把故事发生的文化背景进行了符号阐述。那就是现代化文明景观。

接着，导演花了五秒钟给了一个所谓“空镜头”的移拍，由下往上的运动，随后定格（见图1-9）。

阴冷的调子，几乎充斥画面的包豪斯风格火柴盒建筑的大角度仰拍，都明确了这个镜头是令观众压抑的。我们知道，建筑从来就是权力的物化与表象，这也鲜明地洞悉出了导演对于工业文明的立场与判断——压迫！

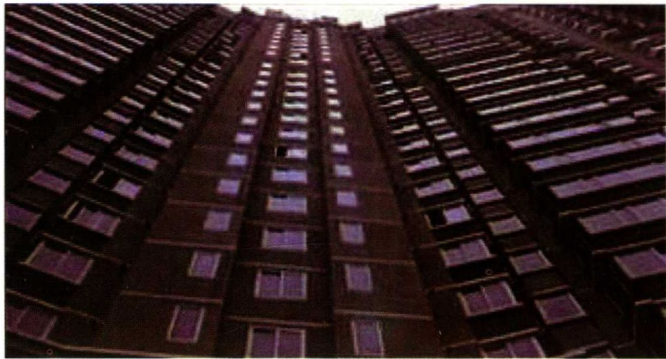


图1-9

在该场景中，导演没有忘记设计对构成纵向线索两组冲突力量的初遇（见图1-10、图1-11）。过肩仰拍由耿乐饰演的搬家工人里的“头儿”和俯拍冯远征出演的“冯先生”。这是一个值得玩味的设计，虽然从主观镜头上这合乎情理——由于两人空间位置错落，“头儿”身处高处，而“冯先生”身处低处，导致了不同的视角。但镜头的用意绝不止于此，在意指层面，这代表了两种文化——以冯先生为代表的传统文化和以头儿为代表的现代工业文化的交锋，凸显了两种文化的力量悬殊。

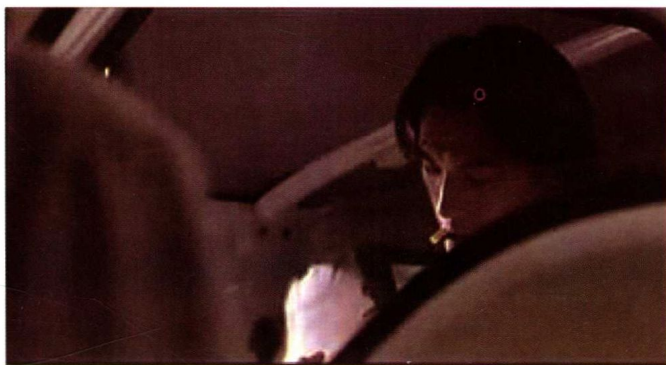


图1-10



图1-11

与此同时，导演借用巧妙的构图和强烈的色调反差，凸显符号语言——帽子（见图1-12）。廉价的黄色帽子上赫然呈现“安全”二字，这一对安全的标榜，恰是彰显一种对弱者的保护，这是否反语出人物内心深深的不安和懦弱？



图1-12



图 1-13



图 1-14

随着谈话进行，在交谈过程中始终都未正眼看冯的“头儿”，在听到冯自称“冯先生”时，却以诧异的眼神抬头一瞥（见图1-13）。这一注视，是对“先生”这一语言符号的反应。影片初时形象略显猥琐懦弱的冯，似乎与“先生”这一称呼反差极大，“先生”这一极有文化意味的称谓，似乎埋下了揭示冯的身份的一个伏笔。

在头儿答应冯帮他搬家后，横向线索进入第二个景别：现代都市化街道。在这场戏里，我们听见了大量杂乱的音效。通过导演的蒙太奇拼贴，构成一个喧嚣杂乱的都市景观。这些杂乱的音效折射出后工业社会平面化的文化状态，并以“碎片化”的形态呈现，解构了精英文化的整体与深刻。

冯在高楼林立的现代都市化街道里感到糊涂，慌张地发出“这是哪儿啊”的疑问，而之后头儿回应的“如今只有这老北京才在北京迷路呢”，直白果断地揭示了“老”人在现代都市水泥森林里的迷失。

汽车行驶在都市的大道上，车两旁的建筑迅速往后退去、消失，但导演却在快速消失的现代建筑中，捕捉到个类似中国传统建筑的建筑物（见图1-14），自右到左摇拍了3秒。这种风格的建筑物，可以追溯到20世纪90年代初。其时的北京针对80年代“全盘西化”的否定开始建构大量“顶戴”建筑。提出了“夺回古都风貌”的迷人口号，那些帽子也就转化成为某种意识形态的顶戴。代表建筑有：交通部大楼、全国妇联办公楼、新东安市场、北京西客站……

“……人字巾大屋顶和亭阁在高层建筑上四处浮现，宛如国粹主义的海市蜃楼。有些已在施工的重大建筑还有奉旨加冕，以汇入这个热烈的美学潮流。现代主义立面和民族主义屋顶的拼贴就此形成尖锐的错位、分裂和对立……这场古怪的国粹化浪潮的结果是，北京留下了大批可笑的喜剧性景观。那些比例失调的大屋顶和小亭子停栖在不同风格的建筑上，仿佛是一些来自历史深处的不速之客，大肆嘲弄这种中国首席城市的文化智商……”（朱大可 著《流氓的盛宴》，新星出版社，2006年第1版，第316页）

而此处3秒的画面，以滴水映日的方式，反映出文化的变迁史。

随着时间的推进，电影开始转入第三个景别，而对于两个景别的转场，导演做了巧妙的充满寓意的安排，即通过挂在墙上的相框（见图1-15）使电影转入第三景别，导演借相框的符号意义，来表述历史的记忆与定格。



图1-15

进入胡同废墟，冯就挺直了腰板儿，用“兰花指”的双手扶正了帽子（见图1-16），这一不经意间的兰花指背后，却蕴含着丰富的信息——它透露了导演根深蒂固的京剧情结（我们从陈凯歌的其他作品如《霸王别姬》、《梅兰芳》中也可以明显地得到印证）。



图1-16

首先，我们应当对京剧有一个常识性的解读，作为“国粹”的京剧，仅不过200多年的历史，京剧之名始见于清光绪二年。清乾隆五十五年，四大徽班进京后与北京剧坛的昆曲、汉剧、弋腔、乱弹等剧种经过五六十年的融合演变为京剧。在清末，由于统治者的推崇，京剧达到了鼎盛时期，其繁盛的历史是非常短暂的，只有一百多年。而随着其他娱乐形式的出现，京剧逐渐被取代。京剧虽衰落，但陈凯歌却一直保有一个京剧情结，这是为什么呢？

或许，作为一个国际导演为了在中国本土文化中找到戏剧化的对应，他要有自己的图式语言，然而京剧并不属于戏剧，而是戏曲，无法达到形而上的美学高度与深刻的思想。借助戏曲的表达戏剧是没有足够的力量的，这注定了戏曲只能作为一种叙事背景，而必须要把其中的人物进行改造、移情，从而变成一个戏剧化的人物，创造出影片的戏剧性。

由此也可以找到五六十年代那批中国导演的宿命——他们的心中或许有一个宏大构建的戏剧梦，如陈凯歌试图以《无极》对古希腊悲剧致敬，而冯小刚也曾翻拍中国版的哈姆雷特《夜宴》，但无奈中国文化的世俗性决定了中国只有大团圆，了不起能有点悲情的戏曲，而无悲剧的土壤，而他们自身的知识结构又限制了其突围的能力，故而，这些有戏剧情结的中国导演们只能借助于传统文化的图式外表来完成一个跌跌撞撞的闹剧人生。