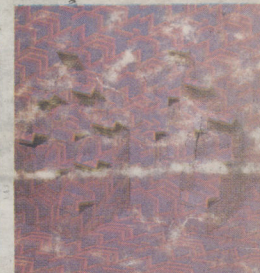


現代美術設計 廣告攝影藝術專輯

廣尚文化
LITERARY ADVERTISING



現代美術設計 廣告攝影藝術專輯

目录

一九八六年第一輯 (总第三輯)

美观 · 经济 · 实用

编者的话	(2)
现代设计源流及其它	邱承德 (2)
信息传递与书籍装帧	邱 陵 (5)
平面构成	
平面构成技法 (纲要)	辛华泉 (6)
色彩构成	
色彩构成基础	李 泓 (8)
立体构成	
论空间构成	辛华泉 (10)
工业设计	
观念与创造	柳冠中 (12)
工业设计——Design	柳冠中 (34)
包装设计	
国际现代包装	(35)
广告设计	
文化类广告的现状与发展	陈晓红 (39)
国外艺术指导的兴起与发展	史速建 李清泉 (41)
广告摄影	
谈摄影在广告中的地位	姜嘉琪 (42)
广告摄影断想	张长东 (43)
商品广告摄影点滴	李玉珍 (44)
图片	
平面构成图示	孙俊萍 吴永福 (7)
中央工艺美术学院毕业设计作品选	陈晓红等 (封二)
色彩构成基础图例	李 泓 (13)
《国际现代包装》图例	(15)
国外现代美术设计、广告摄影资料选	(16)

编辑者：《广告文艺》编辑部

出版者：山东文艺出版社

一九八六年四月第一版

书号 17331 · 1 定价2.60元

编 者 的 话

现代设计和广告摄影艺术是应现代科学技术和经济的飞速发展而兴起,并被广泛地应用到包装装潢、广告设计、工业产品设计等实用美术门类和现代生活中的各个领域,对发展社会经济,美化人民生活,改善人类的生活方式产生着深刻的影响。

这门艺术盛兴于现代西方,国内的研究和应用才刚刚起步。介于广大美术、摄影工作者迫切需要介绍这方面基础理论和作品的书,我们邀请有关方面的专家撰稿,编辑出版了这个专辑。该书从基础理论

着手,分别介绍了装饰色彩、平面构成、立体构成、工业设计、包装装潢和广告设计、广告摄影等方面的问题,并选登了国外近年来优秀的美术设计、广告摄影作品,供大家参考。

我们将此书奉献给广大读者,所期待的是:大家通过读这本书,能在掌握现代设计基本知识的基础上,进一步开阔思路,树立起一个新的创造性的设计观念,不囿于陈规俗套,设计出更新更美的作品来。

现代设计源流及其它

中央工艺美术学院 邱承德

十八世纪中叶,自然科学的理论渗透到应用技术上来,在此后的一个世纪中,工业上一系列的创造发明如同新生儿一样孕育诞生。1765年蒸汽机发明了,1769年纺织机发明了,1800年发明车床,1822年发明电动机。从此机器代替了手工操作,工厂的烟囱栉比而起,工业城市建立起来,火车站、纺织厂、机械厂、发电站、钢铁厂如雨后春笋,农村劳动力涌向城市,而机械动力的高速多产,使一百年内的生产力远远超过人类历史上几万年的生产总和。这就是产业革命带来的成就。

到十九世纪中叶,1839年照相机发明了,1876年电话机发明了,1831年缝纫机出现了,1902年收音机也发明了。机械代替了手工操作,大大提高了劳动生产率,方便了生活。就在产业革命蓬蓬勃勃兴起的时刻,一批关心人类文化的艺术家、社会思想家感到:产业革命使商品竞争加剧,刺激了资产者的占有欲。物质财富迅速增长,但资产者根本不关心产品的质量和美观。十九世纪五十年代初,英国为了展示产业革命的实在力在伦敦举办了“国际博览会”。展品有纺织机、缝纫机、车辆、钢材、各种机械、家具等。为了美化竟把古希腊巴特农神庙的石柱头饰搬硬套地堆砌在引擎上,企图美化机械,结果是不伦不类,难以产生美感。然而当时还以为这是美的装潢呢?可见十九世纪中叶DESIGN(设计)的重要性尚未被艺术家所理解运用,一般艺术家的审美观仅仅停留在用DECORATION(装饰)去美化产品的观念上。各种机器发展伊始就被生硬地装饰上许多图案,真可谓画蛇添足。

机械化生产初期,产品面目丑陋,水平低下,破坏了沿袭千万年的乡土情趣和传统生活方式。在英国首先当其冲出现了对机械产品的反感,首先起来捍卫传统文化的头面人物,是被后人称为“设计之父”的威廉·莫里斯。

莫里斯从少年时代起,就很喜爱中世纪时期的艺术,当他在牛津大学求学时,受到当时英国建筑与设计评论家拉斯金的影响。拉斯金热烈地赞美中世纪文化和哥特式建筑艺术,主张复兴哥特式风格。莫里斯接受了拉斯金的思想观点,并体现在莫氏的设计实践之中,他对机械生产带来的社会混乱颇感厌恶与失望。他认为:“人类为了积累财富而进行盲目地生产,机械脱离了人的控制反过来奴役人。这使劳动者的智慧与才能受到了极大的摧残。要使艺术真正繁荣,必须把劳动变成一件创造美的事物的乐事。”从此之后他经常出现在公共场所演讲,阐明自己的美学观。他说:“要为社会考虑更多更美的设计图,使城市建筑、居住环境赏心悦目。”他一再呼吁“改善室内装饰中难看的陈设品”。他大力支持实用美术的发展,倡导恢复手工生产。他认为机械是社会的恶魔,任何有价值的实用产品均不应用机械生产,机械大批量生产必然同时降低产品美感与质量。他把手工产品提高到

艺术品的高度,一反世俗社会认为唯有油画、雕塑才是高尚艺术,而手工艺品是属于艺匠的次等艺术的观点。莫里斯肯定了手工艺品对社会的作用和艺术价值,但他却片面地否定了产业革命所产生的伟大作用。他从社会学和审美的角度去反对机械产品,鼓动起大批年轻设计家和技艺师参与了“手工艺复兴运动”。领导这个运动的是拉斯金和莫里斯,运动影响深远,扩展到整个欧罗巴洲,历时半个世纪。

与手工艺复兴运动兴起的同时,在欧洲风行分离主义艺术风格。当时室内陈设布置,使人们的住所变成毫无实用价值的充满着古玩复制品的陈列室,这种装饰布置的审美观,都不是为舒适和居住环境服务,而是炫耀其地位的显贵。分离主义彻底否定这种审美观,要求艺术结合生活。艺术取之于民,用之于民,创造新的环境艺术。

上面提到的受英国手工艺复兴运动影响的欧洲艺术家,其中有一些人成了重要的社会实践家。有一些人接受了新理论,摒弃了调色板而坐到了绘图板前,即从绘画艺术转为设计艺术。如比利时设计家亨利·维·特·维尔特为首的一批设计家,他们一致认为机械生产的方式必将产生新的艺术,大胆否定了莫里斯对工业化的偏见。维尔特说:“美感肯定会在机器产品上占主导地位。”1902年他开办一所魏玛工艺美术学院,亲自担任校长,作为培养现代设计家的摇篮。他废除了守旧的教学法,要求学生标新立异,借以实践他的信念。

在设计历史上应该提到的是“包豪斯”,它于1919年由魏玛工艺美术学院改变为包豪斯工艺学校。学校历史虽只有短短的14年,毕业生520人,但在创建人格罗佩斯领导下进行了大胆革新,他认为“包豪斯”应该向传统设计观念勇猛挑战。在“包豪斯”成立宣言中写道:“让我们建立起一个新的设计家组织,在这个组织中,绝对没有那种使工艺技师与艺术家之间树立起巨大壁障的职业等级观念,同时让我们创造出一所由建筑、绘画和雕刻三位一体的新的殿堂,并用千百万艺术工作者的双手,使之耸入云霄,变成一种新信念的鲜明标志。”

“包豪斯”在“魏玛”时期格罗佩斯就认为:“一个艺术家经过技艺性的教育后,可以担任改进工业设计的任务。”可是艺术家与工业技术之间的鸿沟是难以沟通的,为了缩短艺术与工业技术之间的距离,格罗佩斯提出了崭新的“包豪斯”教育法:即从瑞士人伊顿的神秘表现主义思想转变成那基的结构主义理论。

“包豪斯”在狄索时期,格罗佩斯在《包豪斯的构想与组织》一书中说:“现代绘画打破了旧传统,提出了许多新的构想,等待着被现实世界接受和择用……。”1923年后“包豪斯”已开始研究设计中的人性化问题。那基曾说:“设计的目的是人而不是产品。”这种基于人性需要的设计要素,可以说是“包豪斯”对于20世纪设计思想的

最重要的贡献，“包豪斯”在“艺术”和“技艺”之间架起了桥梁，使艺术与技术统一起来。“包豪斯”明确总结了一条经验，即技术知识可以传授，而设计构思只能启发。“包豪斯”为现代设计艺术教育建立了完整的规范，它发展了20世纪现代设计的新风格，在平面设计中它以二度空间取代了历史上的三度空间表现方法。从布雷雅设计的管子椅子，莫尔拉设计的球形陶器开始，现代工业设计之名才告确立。

讲到“风格派”和“新造型主义”，就要提到蒙德里安。蒙德里安是荷兰籍人，1872年生于阿曼斯福特，他幼年学画，受过学院派艺术的熏陶，从学院派的现实主义到印象派、野兽派、立体派都研究过。1911年底他去巴黎，受到马蒂斯、毕加索、勃拉克、德劳奈等画家的影响。但他不落旧巢，一直不断地追求一种普通而又真实的造型语言。他与荷兰哲学家、思想家苏恩梅克尔自1916年起就经常讨论艺术哲学上的问题。苏恩梅克尔曾创立一种柏拉图式的哲学体系——造型数学。所谓造型数学从创造者的观点来看，意味着真正有秩序感。这种艺术哲学思想成为蒙德里安美学思想的理论基础，对蒙氏的新造型主义理论起了奠基作用，也是“风格”学派运动的理论基础。蒙德里安说：

“新造型主义把丰富多彩的自然压缩成为有一定美的秩序的造型表现。艺术成为一个如数学一样精确的表达宇宙基本特征的直觉手段。”本世纪20年代蒙德里安由巴黎回到荷兰，与杜斯博格、达·列克和建筑家欧德创办了《风格》杂志，以蒙德里安的新造型主义思想作指导，提倡几何形体构成现代设计的基础。“风格派”认为：灵活的分隔是美学的精萃，新造型主义反对传统的因循守旧的艺术形式，追求秩序感的美学原则，强调抽象化与简练化，用数理逻辑作为造型结构的依据，与巴洛克、洛可可、印象主义艺术风格相抗衡。蒙德里安曾说：“我一步一步地排除曲线，直到我的作品最后只有直线和横线构成，形成十字形各个相互分离的间隔。直线和横线是相互对立、力量的表现，这类对立物的平衡到处都存在。”用点、线、面、色四个造型元素去把握普遍的实体，这种构思和构成主义的观念相似。新造型主义为现代设计的创新提供了示范。法国现代服装设计家圣·洛朗用它来设计款式新颖的女性服装，格·托·里特维尔德用它来设计扶手椅。“风格派”影响了二次世界大战后的欧美现代派艺术。如“硬边艺术”，它的造型单纯、明确，以单一的单位构成画面，冷静、利落的边线，色彩也单纯、明快，平涂而无变化，追求秩序化的规律。在美国以约翰·阿尔卑斯为代表；他在1920—1933年间是“包豪斯学校”的成员。曾参加巴黎“抽象作品展览会”，作品富有秩序感，如“四方形的礼赞”。“硬边派艺术”常采用大块色彩，被近代室内装饰设计师用来间隔区域，涂在墙面上。纯粹的色调在视觉上给人以宁静的色彩效果。

“视觉派艺术”和瓦沙雷分不开。瓦沙雷生于1908年，是法籍匈牙利人。1930年定居于巴黎，从事广告设计，受到“包豪斯”影响。1945年在台尼塞画廊举行瓦氏第一次个人画展，其作品均为几何形组合成光色效果，表现幻觉运动的一种抽象艺术，光色变异给观者造成视觉失误的光效幻象。据瓦沙雷说：“他是受到被海浪冲击到岸边的碎玻璃片闪光的启示而产生了灵感”，来探索几何形成倍数的变幻，由大到小，由实到虚的节奏感、韵律感，包含着数字比例的精确性，创造出一种新颖的艺术形式称之为“视觉派艺术”或“光效应艺术”。它是新造型主义与构成主义的结合，在几何形体构成中揉进视觉与光学的特殊效果，形成令人感到眼花缭乱，且有颤动感的画面。有人说“光效应艺术”（又称欧普艺术）是用数学周密地计算而得出多次元的空间错觉。设计师威伦·波莱脱奈设计的钢索像具就受到光效应艺术的启示。“视觉派艺术”在本世纪六十年代中期盛行于欧美诸国，1965年该艺术流派在美国纽约展出了15个国家106位艺术家的精彩杰作，引起了国际艺术界的广泛重视，立即被应用在各国现代设计中，如地毯、装潢、服装、广告海报上，至今方兴未艾。

现代设计中的另一流派为“构成主义”，是20世纪的艺术新潮。它一反二千多年来以“人文主义”开端的古典具象画传统，从希腊的

非底阿斯直到印象派的马奈，“构成主义”告别了过去的“写实派艺术”。当传统的写实达到了顶点时，画家们则反对写实而追求单纯、朴素之美。宇宙万物周而复始，随着人类文明和科学技术的发展，人们开始怀念上古时代原始的艺术，如朴素装饰纹的彩陶，这也许是万象循环不息的道理吧。“构成主义”可以说是主观头脑中的构造原理和行动，完全或几乎不再重现具体对象，而是由形和色等抽象形式构成主体。艺术和体育类同，它本身变成了国与国之间的一种和平竞赛的手段，现代主义艺术也成为第三世界国家所模仿的对象。如日本、印度的传统文化在第一、第二次世界大战间已濒临了停滞的边缘，所以这两个国家的艺术家、设计家也试图以欧美艺术作为榜样，重新以共同融合，洋为我用，建立自己的新艺术、新设计。特别是科学技术突飞猛进已为今日世界提供无数奇观，如电子显微镜下的物象，高速闪光连续拍摄，空中海底摄影，全息摄影，微观世界，开发宇宙，四维空间……等新技术层出不穷，生活节奏加快曾促进抽象手法新设计的出现，也改变了人们的视觉习惯。青年人爱好简洁明快的现代设计艺术，认为喜欢现代艺术是对某种守旧的反抗。在不愁温饱，物质生产富裕的社会环境里，阶级与阶级之间矛盾缓和，而新与旧、老一代与新一代之间的代沟出现。现代青年开始创造一种适合他们的生活方式，现代艺术、现代设计开始投入这种生活方式里。“构成主义”就是现代设计艺术的一种，它以理性、知识性、秩序性、简练性的几何形态构成图形，着重于形体美、节奏美、抽象美，以可视的形体、色彩表现不可视的精神与心理世界——审美活动。

除了上述几个大的现代艺术流派外，其他如“动力艺术”、“极微艺术”、“表现主义艺术”、“行动艺术”、“新达达主义”、“超级写实主义”、“观念艺术”，这些个性发展的多元主义现代艺术都能为现代设计所借鉴和启示，而借鉴运用有时是间接的，有时也可能直接嫁接。假如说前世纪艺术和设计是在两条同方向道路上各跑各的路，那么今天现代艺术和现代设计已日趋汇合，跑到一条道路上来。

回顾了设计历史风格流派的演变，现在再探讨一下什么是设计？设计是一种直觉性、创造性的活动，是利用各种手段把构思与计划以视觉形式传达出来的行动。在上古时代原始人类将粗石头磨成一柄石斧或石针，这就是设计。人类制做第一件工具，人类设计行动已通过大脑规划开始了。现代设计内容大致上可分以下几部分：

- 一、平面设计（如书封、版面、广告、包装、标志等）；
- 二、工业设计（如器皿、机械、陶瓷等）；
- 三、服装设计；
- 四、环境设计（如室内陈设布置、家具、建筑、园林等）。

有效的设计必须遵循共同的原则，概括起来有：

- 一、符合工艺技术，能批量生产；
- 二、符合人体工程学，舒适实用；
- 三、时代的审美要求；
- 四、市场销售与消费者心理因素；
- 五、不是世袭守旧的地区风格。

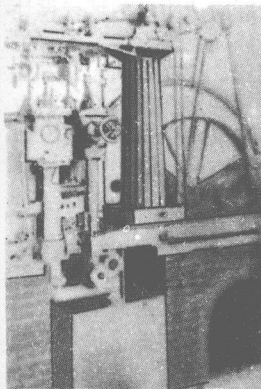
设计的优劣就看能否体现这些原则，设计除了功能上满足人们的欲望或生理要求外，还要考虑满足人们通过感觉器官所达到的心理要求，即美感，审美活动。设计出来的产品所达到的美感与手工艺品不一样。如汽车外表具有工业化的特征，令人喜爱，如果在汽车外表上雕上花草鱼虫，飞鸟走兽，会不合潮流，令人厌烦。所以现代设计中要克服十五世纪文艺复兴时期或十七世纪路易十四时代的对称式、繁琐纹饰的审美趣味。保尔·仑特（Paul Rand）在《设计思想》一书中曾说：“严格的对称给予观众过分简单和过分明显的表现，它几乎没有为观众提供什么精神乐趣，同样在不对称的设计中产生的乐趣，在于征服观众头脑里自觉或不自觉地抑制，从而达到某种美的享受。”

有人认为：在十九世纪下半叶产生过“现代主义艺术”，到二十世纪六十年代为第一阶段，从七十年代以来西方艺术发生按自由发展

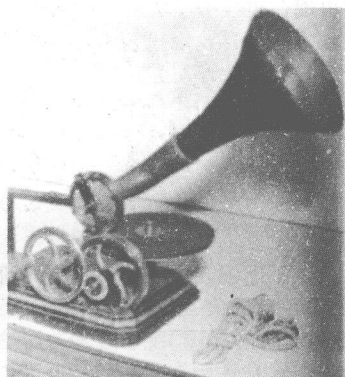
方向来创造自己的艺术形象。第二次浪潮中“群体化艺术”在消逝中，形成“多元主义”。旧金山美术学院霍华德·斯格古拉教授认为现代艺术已不再是少数人能理解的怪物，它已渗透到现代工业社会的一切方面，从园林建筑到室内装饰，从服装设计到平面设计，现代艺术和现代设计将合二为一。随着人们生活节奏的加快，科学技术的惊人飞跃，物质经济的不断高涨，作为意识形态的现代设计也必然要与社会经济相吻合并反作用于经济基础。现代设计为工业产品的功能、构造和造型而进行的设计称为现代工业设计。现代设计包括从日常生活中家庭用、办公用的工具到机械、运输工具，范围很广。现代设计家要从功能、审美几方面进行规划草图，现代设计家既是设计家又是预言家，他能预见未来衣食住行的发展而加以设计。如美国工业设计家希达·米德已于1983年开始设计21世纪的汽车式样，米德设计的魅力在于他对未来技术和生活方式的变化有深刻的洞察力和科学预见性。他以梦幻的手法把21世纪的交通工具、城市环境、室内陈设、时装美

容及生活中的一切，用形和色表现得淋漓尽致。

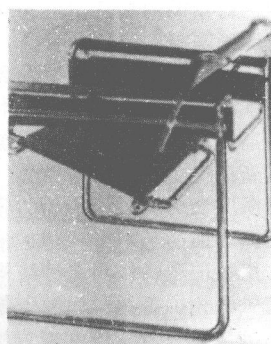
现代设计可以充分运用各种造型要素。如运用材料的肌理、触感，利用点、线、面各种组合构成，也可以运用近代科技、摄影机、显微镜、望远镜所构成的形象与色彩。如我们肉眼所不能看到的原子运动、粒子运动，我们可以借200倍的显微镜来解决，从微观世界中发现新大陆。这种微观世界中捕捉来的形象也可作为造型的要素。平面设计中我们可以充分利用摄影，如在黑暗中拍摄移动的手电筒获得流动的自由曲线。在夜晚拍摄汽车行驶的镜头，使照明灯光形成弧形的曲线，有隽永的趣味。可利用光源的变化与色光的混合来拍摄，也可在冲洗扩印上利用各种特技手法，组成画面重叠、虚实、变形、渐次、立凸等各种显象效果。摄影机如同画家的笔一样可以用来作为设计的手法，丰富设计的形象和活动的天地。总之，现代设计必须不断创新，建立起以进废退的快速更新，这才是设计的旺盛生命力所在。设计将永远走在时代的前面。



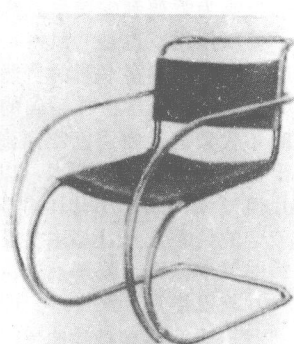
① 生硬地加上古希腊神庙前的柱子，机械



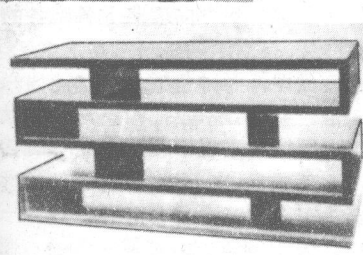
② 经几次改进后装置喇叭管的唱机。这是
一八八七年德国发明家伯里纳改进



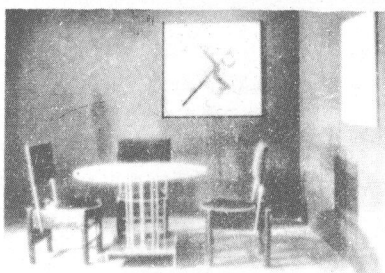
③ 包豪斯时期，玛塞尔·布劳尔设计的钢管椅子。



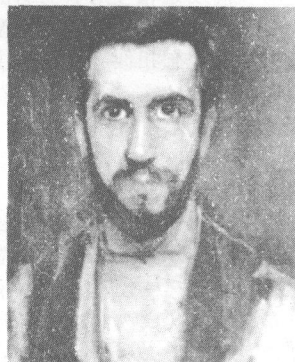
④ 包豪斯德意志时期，望·德洛设计的钢管椅子。



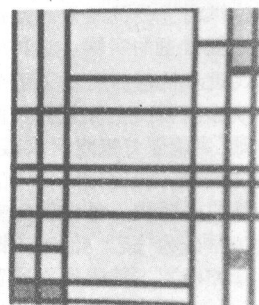
⑤ 格罗佩斯设计的书架造型。



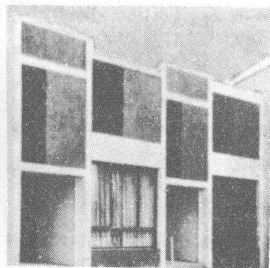
⑥ 包豪斯时期的小餐厅室内设计，以几何形为基调，无繁缛装饰。



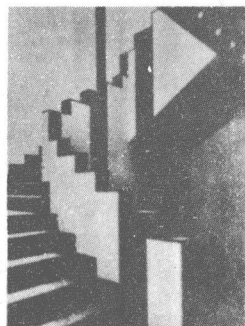
⑦ 风格学派首领，画家蒙德里安自画像。



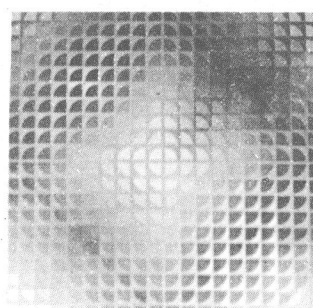
⑧ 蒙德里安一九三五年的作品「构图」。



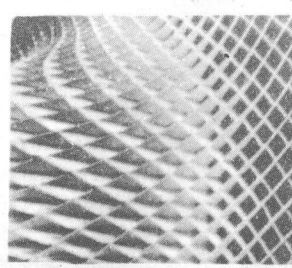
⑨ (法) 设计的居民住宅。风格派，乔奇·凯弟利斯



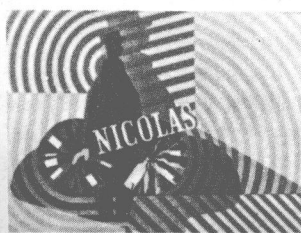
⑩ 简练几何形体的舞厅楼梯。九二六——一九二七年设计的风格派，T·V·杜斯博格



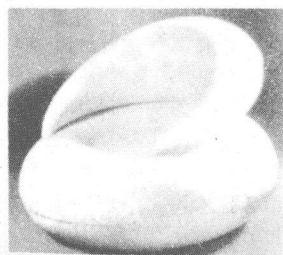
⑪ 九六六年的作品「构图」。视觉派艺术鼻祖瓦沙雷



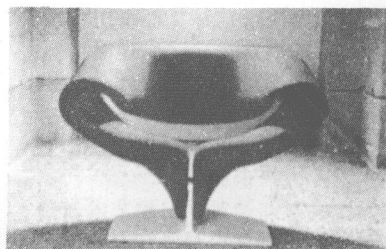
⑫ 二维空间构成。



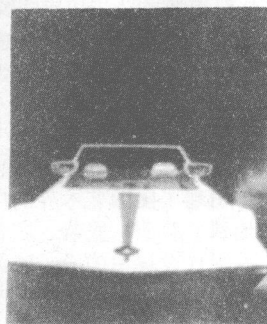
⑬ 面设计广告「尼古拉斯」。一九三五年所作的平卡桑特莱(法籍俄人)



⑭ 代沙发。一九六六年设计的现代沙发。贝尔纳特·坤底法



⑮ 一九六六年设计的现代沙发。毕哀尔·波林(法)



⑯ 未来汽车的造型设计。

信息传递与书籍装帧

中央工艺美术学院 邱 陵

信息,英语叫INFORMATION,也叫消息情报。如果按照日本电信专家北原安定的说法,把信息革新分为五个阶段:第一次的信息革新是语言和烽火,人类把最初只用身体的动作传递信息改变为用语言,再为了要向远方传递信息就用火把和点燃的烽火。中国的周幽王搞过一次传假信息的烽火,召来了诸侯只是为博得褒氏的一笑。烟台这个名字的来源据说也是为向航海者传递信息和驱逐野兽而取的。

第二次的信息革新就是文字的创造和纸的发明,邮递文件才有可能,它不仅可以把信息传递得比语言和烽火更远,而且摆脱了时间的约束。

第三次信息革新是由印刷术发明所引起的,因为印刷术大大地扩展了信息传递范围,它用书籍等其他印刷品,把信息传到最广大的地区,并且使信息的储存成为可能。我国印刷术的发明,对世界范围内的信息传递和储存,作出了不可磨灭的贡献。我们今天要特别指出和强调的这一次革新,也就是书籍装帧艺术的革新和贡献,它对人类文明的贡献同样是辉煌的。

第四次革新的内容是电报和电话的开发。有线电报和电话,无线电报和电话,直至无线电广播和电视广播。

第五次信息革新就是电子计算机与电信的结合。晶体管的发明和集成电路技术的进步,先进的电子计算机和电信结合就诞生了数据通信,它明显地扩大了信息交换和处理的功能。今天人类正在进入第五次信息革新阶段。

中国最早的信息储存,大概是结绳记事,这种储存的数量之少是显而易见的。而且没有当事者的辨识,也无法用语言传递出去。

远古的中国,神农氏尝百草,定医药,教民稼穡,燧人氏钻木取火,大概只是为了生活上的需要,还没有意识到用火,可以作为传递信息的工具吧!而伏羲氏画八卦,可以算是信息储存和信息传递的开始。

八卦就是  为乾、 为坤、 为离、 为坎、 为兑、 为巽、 为震、 为艮,

以上这些称作卦名,而乾为天,坤为地,离为火,坎为水,兑为沼泽,巽为风,震为雷,艮为山,这些称作卦象,就是说这些标志,是代表和传达一定信息的。

在《21世纪彩色百科全书》(中文版)里这样记载:“八卦:卦,挂也,即悬挂物象以示人”。据“易系辞”记载:“古者包牺氏之王天下也,仰者观象于天,俯者观法于地,观鸟兽之文与地之宜,近取诸身,远取诸物,于是始作八卦,以通神明之德,以类万物之情”。八卦就是悬挂的形象,用它们藉以通神明之德和类乾坤山川万物之情的信息传递工具。

我国以前说到仓颉造字也说:“颉首四目,通于神明,仰观奎星园曲之势,俯察龟文鸟迹之象,博采众美,合而为字。”它说明仓颉很聪明,能与上天互通信息,他在天上与地下的万物中,把所有美的东西集中起来,创造了文字。这也说明文字的创造是观察自然的结果,也传达了万物之情和美的信息。

从此,我们开始发觉文字作为信息革新的第二个重要阶段的出现,它除了传递信息以外,也传达了美。应该准确地说,这就是书籍装帧

的开始。也就是说有了文字就有了装帧,从以文字传递信息的时代开始,书籍装帧作为美的形象也就必然出现了,它与当时的信息传递手段密不可分。

作为书籍来说,在印刷术发明之前,我国的甲骨的书、青铜的书、石经的书、简牍的书、缣帛的书、纸的书、外国纸草的书、蜡板的书、羊皮的书等等,虽然还没有和印刷结合起来,没有更广泛传递的可能,但它们的共同点是离不开“文字”。而文字又不论是甲骨文、钟鼎文、小篆、隶书、楷书、行书或外国的蜡版书和楔形文字,它们做为一个最小的、最原始的信息传递工具,它们就存在着美,它们就是书籍装帧的最原始、最基本的组织细胞。更不要说在用手抄写时和印刷术发明以后,大量文字的排列和空间分布了。

人们对于书籍装帧有很多误解,多数人以为装帧设计就是画封面、画插图,这是“五·四”运动以来的后遗症。诚然,封面和插图对于装帧是重要的,但它们并不是装帧的全部,也不能概括为装帧。

书籍装帧在现代发达国家中,有些把它归纳在工业设计中(INDUSTRY DESIGN),有些把它归纳在平面设计中(GRAPHIC DESIGN),有些说它是视觉传递(COMMUNICATION VISUAL)。不同的概念,大概是根据不同的生产方式或功能的不同区分的。

书籍装帧作为视觉艺术的一个重要门类,它包涵着具象的,如插图和一部分封面;也有一部分非具象的,如文字、编排版式、质感、肌理、色彩分布及一部分非具象的封面设计。这些合起来,构成一本书的总体的装帧设计。

中央工艺美术学院的书系艺术系,目前设有封面设计、插图、编排及书籍宣传等四个主要专业课,以后还要开字体造型课,也就是为了书籍装帧设计的总体需要作准备,其实这种准备已为时不早了。

中国古籍一向非常重视字体,如宋代刻书都是由善书之士誊写上版的,所以字体不同,但以欧体为最好。评为“间架波磔,浓纤得中,而又充满,无跛踣肥瘠之病。”说宋版书好的,带有欧、柳笔法,欧虞神味。董其昌有跋说:“颜真卿书送刘太冲序后有‘宋四家书派,皆宗鲁公’之语,则知此宋人学书,竞习颜体,故摹刻者,以此相尚;其镌手于整齐之中,寓流动之致,询能不负佳书;至于纸质如玉、墨光如漆,无不各臻其妙,在北宋刊印中,亦为上品。”又孙从添藏书纪要说:“汲古阁印宋精钞,古今绝作,字画纸张,乌丝图章,追摹宋刻,为近世无有能继其作者,此钞甚少。钞录书籍,以软宋字小楷颜、柳,欧字为工!宋刻字更妙,摹宋版字样,笔划均匀不脱落,无遗误,乌丝行款,整齐中带生动,为至精而美备;序跋图章,画象,摹仿精雅,不可呆板,乃为妙手。”由此可见不论宋刻或仿宋刻本,虽也重视插图画像,但更重视字体及版面。后世,特别是五四以后绘画大量进入装帧领域,本来应该是件好事,但往往忘了字体、版面、误将图画作为评判装帧的唯一标准了。

语言作为原始的信息传递工具,至今仍有它自己的特殊功能。作为传递信息曾起过而且今天仍然起着重要作用的书籍、印刷品,相信今后仍会以它自己的特殊作用存在和发展在人们生活之中,这是毫无疑问的。

信息要传递,不论是政治的、科技的、文艺的。要传递就要有传递的通道,当然要经过出版。但是,不要忽视在出版之前,作为视觉

传递的视觉形象,不论是文字或图象(只有盲文例外)。而且应该说主要的是文字,首先要经过设计——即经过书籍装帧的最基本的形式,设计和选择。不可想象一个出版物,不是首先经过文字的通道,能将信息传递出去。当然,不止是一个字,它包括字体、字号的选择,集群的字与空白空间的比值,对视觉的影响。所有这些就是书籍装帧设计的重要部分,而我们的出版界,虽然目前已在重视字体的设计,但却把版面设计说成是技术设计。包括开本的选定,都不属于艺术范畴,不能纳入美术编辑的设计之中,这该是多么大的误解!

由此可见,信息传递的通道,一开始就要经过设计,也就是要经

平面构成

平面构成技法(纲要)

中央工艺美术学院 辛华泉

构成,现在在我国造型艺术界很盛行。然而我认为多数人只是好奇或感到新鲜而已,并不了解其真谛。甚至有人浅尝辄止,要“把平面设计充实到几何图案中”去。其实,构成并不是一种风格,而是一种方法,一种逻辑思维与形象思维相结合的构思方法。构成的定义为:将形态要素或各种各样的形态和材料作为素材,按照视觉化的、力学的和精神力学的秩序进行组合。因此,只把构成理解成将点、线、面组合成几何图形,理解成“脱离材料、构造、工艺以至忽视功能的训练”,是形而上学和偏见。在造型领域中,构成是研究形态创造的方法。由于人的视觉不能孤立接受某个形态,而总是将该形态与其周围的背景一起映入眼内的,所以形态的创造,自然就包括形态本身的创造,形态与人,形态与形态,形态与环境的关系等。具体到平面构成,那就是从形态的知觉和心理的立场出发,探讨造型(形态、色彩、肌理)和构图的基本规律。明确了这一目的,就可知所谓平面构成,并非只限于几何形态的创造,更不仅是骨架加形象的构成,它包括由具象形态到抽象形态以及组合构图等平面设计的全部创造内容。由于篇幅所限,这里只是提供一个研究平面构成技法的纲要,一则要冲破现在社会上流行之“平面构成”的局限;二则就教于行家里手。

一、形成

所谓形成是以既有的自然形或人工形为基础,创造一种崭新的形式而并非仅仅创造习惯上的纹样。为什么造型训练要从形成开始呢?生理心理学家巴甫洛夫认为,所谓第一信号系统是以感觉、知觉、表象等直觉的形式来直接反映现实的;第二信号系统则是以抽象化和概念化的词汇为条件刺激物的,因而,它是以抽象思维的形式间接地概括地反映现实。我们要探索造型规律的整体,当然就要从形成开始。之所以把形成也归到构成中来研究,那是因为我们只把自然形或人工形本身当作要素或从中提取要素,进行重新的组合。而这种方法,完全是构成的方法。不过请注意:虽说以自然形或人工形为依据,然而创造之结果并不一定要让人一眼能识别原型。也就是说,形成的依据是具象形态,而形成的结果却可以是具象形态,也可以是抽象形象。不同的形成方式,有着自身特定的规律,我们将形成分成以下三种类型来研究。

1. 变形——原型的变化

在人类的造型活动中,不允许作任何变形就把自然形彻底地描绘出来是不可能的,即使用照相机这种机械手段,也不能避免变形,这已是今天公认的常识。但是,这里所说的变形与写生变化的只着重形态并不完全相同,是指用分析的眼光去观察原型的要素,如形状、动态、色彩、肌理、空间、光影、运动、环境……,抓取其中某个方面

过美术编辑,要经过书籍装帧设计。没有设计就没有出版,没有设计也就没有以书籍的形式传递信息的可能,如果仔细思量,这该不是夸大其辞吧!

如果我们要想使我们的出版物,我们的书籍能够更好地传递信息,传播知识,教育群众,为四个现代化作出更大的贡献,我想不能不重视书籍装帧艺术,当然是首先不必断章取义地去理解装帧艺术。

书籍装帧艺术它肩负着双重任务,一是作为必要的通道,传递科学、文化等等的信息;而在这同时它又向人们传递着美的信息,使生活丰富多采。

的神韵,利用形态要素组合进行夸张的表现。为了创造源于原型但非一般人所能观察到的美好形态,甚至还可以设置苛刻的限定条件,以寻求特殊的形态变形。

变形的具体技法有:简洁化、机械变形、动的印象、矛盾形态、限定条件下的变形。

2. 组形——原型(或变形)的复合

如果想使图形成为有生命的机体,其内部关系就必须经常改变,以给眼睛和思想提供变化的视觉关系。这种视觉关系的表现形式,就是形态的空间复合。通过形的相互制约和相互依存,常可造成视觉的优势现象或竞争现象,从而使图形具有了新的能量,并诱导视线运动或挑逗思想活跃。它使观看者对现实图形的盲目肯定完全溃败,使人们感受到事物的物质存在是多面相的、具有多种效果多种意义的。组形的具体技法有:充填、叠印、共线、共形。

3. 造型——原型肢解后的综合

一个物体的视觉概念,是从多种角度进行观察之后得到的总印象。理性知识有时也有助于形成一个视觉概念,但必须在这些知识能转换成视觉的属性时才起到作用。严格说来,在平面上再现一个立体物的视觉概念,充其量只是一种翻译工作。那么,如何选择翻译词汇,以便使人一眼就能看出或猜出它是由该物体的视觉概念变形而来呢?“在组成一个物体的各个成分中,或者在一个由几个物体组成的复合体的构成成分中,选取那些典型成分,并按照视觉概念的结构骨架,原原本本地(即以正方形去再现正方形,以对称去再现对称,以外部的位置去再现外部的位置)来表现整体。”此种造型具有可读性、可解释性,它与通过错误的绘图而正确再现物体的透视图法是不同的。造型的具体技法有:打散构成、立体解析、写意造型、意义合成、营构心象。

二、构成

所谓构成是没有自然形和既存人工形态作基础,只将形态要素(形、色、肌理)按照一定的原则组成美好的形态。这一定的原则,不是人头脑中固有的,而是长期生活实践经验的累积,所以,构成虽不直接以原型为基础,却间接地本质地与生活的自然的原型相联系。这只要想一想人们能够欣赏草书、但不一定识得文字本身即可明白。其根本原因是生命的本质在于运动,而人和形之间自有运动的同构。一笔一划都以自然形态和人类的生活行动为依据,结果就使得欣赏纯粹点线面的组合时产生了一定的意义。这也是我们进行构成创作最重要的方面——心象表现。缺乏心象的构成,仅是机械的拼凑,只有创造出心象,才能有艺术的魅力。

1. 情态构成

指没有规则、灵活自由的形态构成。构成原则为:动势、意义、情绪。构成形式要注意比例、主次、旋律、平衡、协调。

①点、线、面的自由构成

本来点、线、面的概念全不涉及形状,然而在造型领域中,除了点、线、面的组合具有意义外,点、线、面的形状更具有特殊含义。无论是同质的或是异质的组合,只要注意到组合的内在秩序,就都可以创造出丰富的节奏、情趣等内容来。根据点、线、面的性质不同,又分为:点的自由构成,线的自由构成,面的自由构成,综合性自由构成。

②空间感的表现

空间有正与负，平面性与幻觉性和矛盾性等特点。空间形态要借助于点、线、面，但其表现的重点却不在点、线、面本身，而在于其“场性”。点、线、面的形态不同，组合状况不同，其作用的“场”也就各异，所产生的环境气质（力的大小、方向、强度）自不相同，这就称之为空间感。空间感的创造包括：立体感、进深感、视幻表现。

③工艺构成

造型活动必须要借助于物质材料，这些材料是造型活动开始所预定的，也是造型活动完结后仍然留下来的。所以说转化材料就是造型，转化的方法就是技术，即人作用于材料的方法。因此，所谓工艺构成，是由人对材料施以适当的工艺手段而决定的无严格规范的图形。常用的工艺构成法有：无笔画与贴印法、光画及合成、切断错位等。

2. 逻辑构成

逻辑毕竟是客观规律而不是艺术，它只能为艺术创造提供基础，所以逻辑构成的结果必须强调意象的再创造和表现。这也是一般研究平面构成最容易忽视的问题。

①单元组合

单元组合与自由构成的差别，主要是比自由积聚更强调连续的规则性，极端言之，它是几乎失去积聚意义的连续展开。同样的几个要素作配置，因连续的规则不同而产生不同的形态，获得不同的效果。单元组合的方法有：对称、连续、复印。

②技术构成

为创作具有艺术效果的作品，有趣的设想和完美的技术是缺一不可的。所谓技术，自然包括工具、材料和技巧。技术构成侧重于随控制技术和工具变化而产生的、具有严格规律的各种图形。最常见的有镜相反映、电脑绘画、网版加减法。

③骨架构成

这是目前社会上流行之平面构成的主体部分。基本骨架有重复、渐变、辐射；基本形有圆、三角形、直线、曲线。骨架可以相互复合，骨架之中可以充填形象。填充的方法分点位形和空位形。如果在此基础上再加以形象本身的变化（运动、大小、形状渐变……），形与空间关系（正形、负形、消失）的处理，及有作用骨架与无作用骨架的形式和特异变化（变异、焦点、转移、破坏）等，则效果是变幻莫测的。骨架构成的具体形式有：重复、渐变、辐射、综合骨架。

④比例分割

所谓分割，是先有整体形而后在整体形内部进行造型活动，所以首要的问题是被分割的形是什么？这里就纯粹形态的线、面来考虑，以

纯粹的数理性为基础，通过面的分割展现出秩序井然、冷静理智、富有逻辑的节奏。比例分割的表现形式包括量和形两个方面，只用量来体现节奏，形式比较活泼自由，表情较为含蓄；由形状来表现节奏的形式，则规律性强、表情明朗。两者相结合，变化更加丰富。比例分割的技法有：等分割、等比分割、综合分割。

⑤几何形的构成

与点、线、面的自由构成相区别，是根据几何图形的基本构造展开的造型构思，能够在造型的部分与部分、整体与部分之间造成关系单纯明快的合理空间。比如利用正多边形的边、中点、分点使图形发展并相互联系；利用图形的中心点、对角线、高等使之发展并相互联系；利用必要的作图辅助线使图形发展并相互联系；同时，考虑合理的布局与配置方法，从而形成各种新的图形。具体技法有：圆的构成、正多边形的构成、椭圆的构成、涡卷线的构成、综合构成等。

三、构图

视觉要素是传达视觉信息的语汇，正象词是传达语言信息的语汇一样。在语言交流中，为了拓宽和加深内容，多数情况下还需要使用更多的词。这时，这些词就必须按照语言规范加以组织，才能保证完成作者想要表达的原意。这样一来，句子和段落的结构以及其他语法原则就成为必要的了。对视觉要素来说，情况也大体相同，构成是指组成形态和空间的具体操作，是用形状、色彩、肌理相组合，创造相当于词汇或短句的形态和样式。而构图，则主要是利用形态的对比、节奏、优势、平衡和统一去创造一个形态与空间的新境界，它相当于文学中的章法。构图与取景不同，取景是在既有形体的配置下作分割或框取，主要考虑形式因素；构图则是主动地在框内配置形态，主要研究形式与内在意蕴的联系。谢赫六法中将其称为“经营位置”，经营者，是集中一切技能进行探索，既以本能的感受作用为基础，又要进行反复的推敲。构图的形式可分为两大类。

1. 扩散性的构图

在这种构图中，各个成分较为均匀地和同质地分布着，没有扩散或集聚的中心。既可按时空关系扩展，又可作抽象延展，具有铺陈、叙事的情调，易读、易识、易懂，平铺之中显出规整、豁达。扩散构图的具体形式有：意识流式（规则的、自由的）、视线流动式（平视体、立视体）、空间展开式。

2. 集聚性的构图

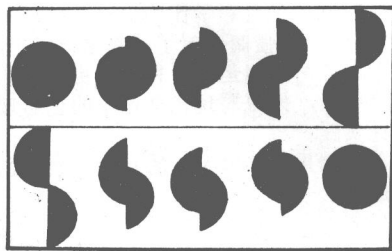
这种构图具有一定的空间节奏排列和大小中心的等级排列。具有抒情作用，较为生动活泼。集聚性构图又分为：①轴心结构（对称、均衡）；②核心结构（放射、波动、格律）；③两极结构。

平面构成图示

孙俊萍 吴永福 编绘



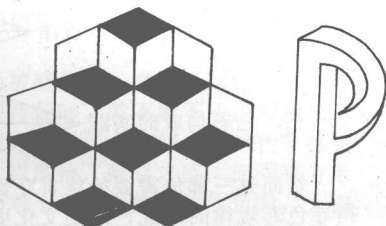
重复骨架



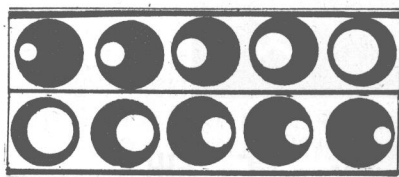
基本形的迁移渐变



基本形的分离渐变



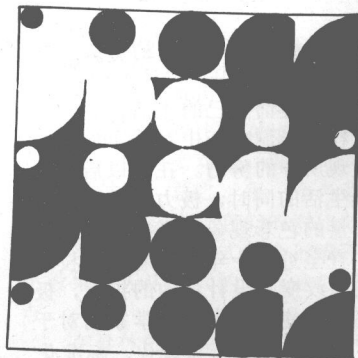
矛盾空间感



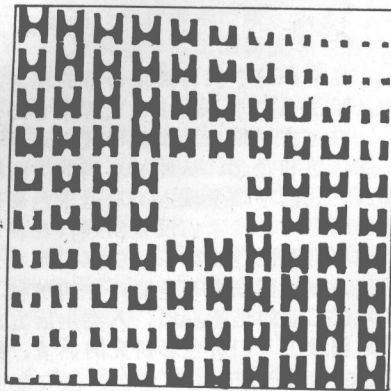
基本形的内形渐变



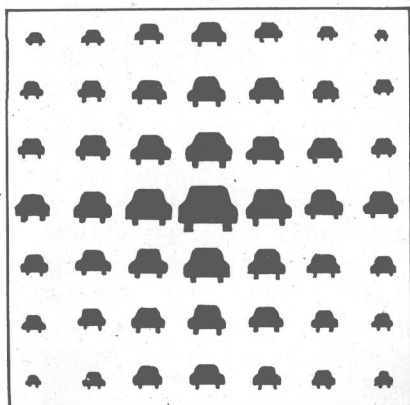
基本形的移入渐变



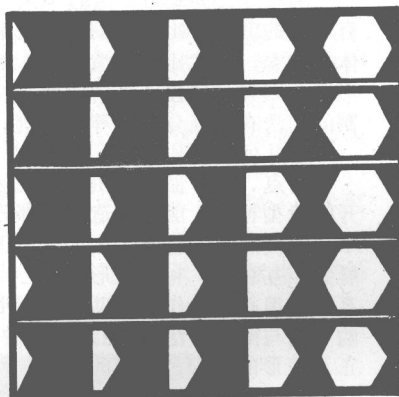
渐变骨架



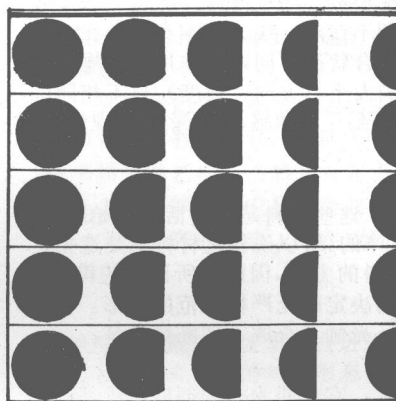
位置渐变



基本形的大小渐变



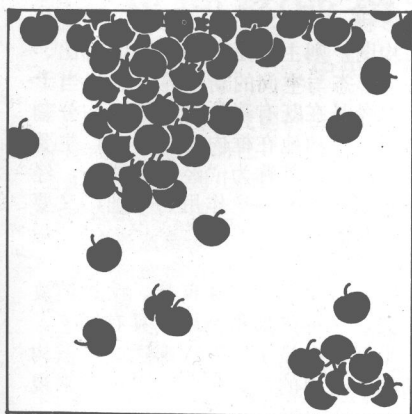
基本形增的渐变



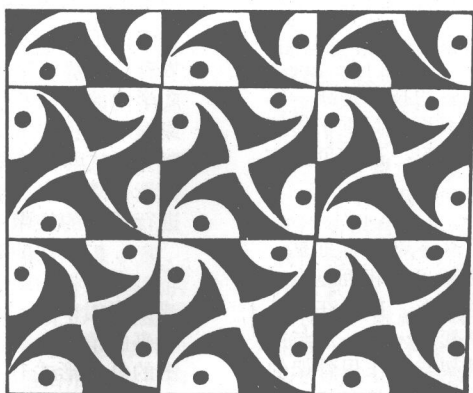
基本形减的渐变



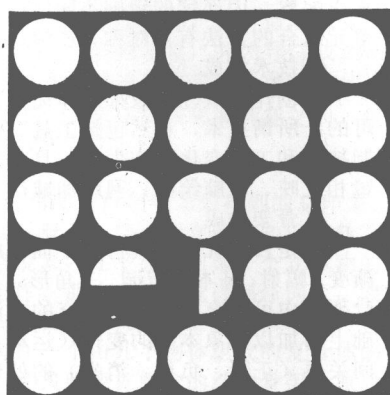
发射骨架



结集骨架



有作用性骨架



形状特异

色彩构成

色彩构成基础

中央工艺美术学院 李泓

色彩，这个大自然最奇妙的现象，以它绚丽多姿，变幻莫测的魅力，吸引人们永不休止地去探索它那神秘的世界。

在远古时期，人类就已懂得运用色彩来装饰自己的生活，表达自己的情感和意念。从原始彩陶的美丽纹样到岩洞壁画中对现实世界的描画，我们不难发现人类对追求色彩表现所作的努力。在这以后的若干世纪里，艺术家们反复实践，在表现生活的同时，极力寻求色彩和谐的原则和配色规律；科学家们则对大量的色彩现象，进行了深入的研究，以期彻底揭开色彩产生的奥秘。直至近几十年，随着科学技术和现代工业的迅速发展，人类生活方式的改变与设计活动的扩大，极大地刺激了人们对色彩研究的热情，终于促使艺术家与科学家们对于色彩的探索逐渐融合，把色彩研究推进到以科学化、系统化、标准化为特点的新高度，形成了现代色彩学。现代色彩学是包含物理学、化

学、生理学、心理学、美学理论的综合学科。

丹纳在《艺术哲学》一书中指出：“艺术与科学的相连的亲属关系，能提高两者的地位；科学能给美提供主要的根据是科学的光荣；美能够把最高结构建筑在真理之上是美的光荣。”色彩构成就是这样一门把现代色彩学作为自己基础理论的艺用色彩学。它有别于一般色彩写生，而强调全面了解和掌握色彩的基本知识，侧重对色彩规律的科学训练与主观运用，目的是更有效地引导我们去观察和学习自然与社会生活，传统与现代文化中的色彩现象，启发创作灵感，指导创作设计实践。

如果从艺术实践的角度考察，色彩构成的理论主要由三大部分组成。

- 一、色彩构成的基本因素
 - 色彩存在的基本条件
 - 色彩表现的基本特征
- 二、色彩构成的基本规律
 - 色彩的混合
 - 色彩的对比
 - 色彩的调和
- 三、色彩构成的实践
 - 学习色彩美
 - 发现色彩美
 - 创造和设计色彩美

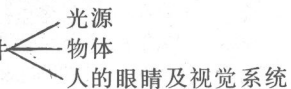
然而这三部份需要始终贯穿物理、生理、心理、美学理论来分析指导色彩规律的研究，借助文化史、艺术史、材料学、工艺学等多学科知识，最终实现创作设计的训练与实践。由此可知，色彩构成是涉

及面广，内容丰富并在不断发展的知识结构。限于篇幅，本文仅就最基本的内容作一粗略的介绍。

一、色彩构成的基本因素

色彩作为人的视觉感受之一，必然有其客观存在的基本条件和其表现的基本特征。我们统称为基本因素。

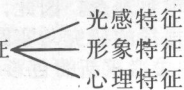
1. 色彩存在的基本条件



没有光，我们就无法辨别形体与色彩，这是人们很早就发现的现象。但光为什么会给我们带来色彩感受呢？现代物理学指出：光是客观物质存在的方式。和宇宙射线、X射线、紫外线、红外线、无线电波、交流电同属电磁辐射。我们平常所说的光，又称可见光，是指在电磁辐射范围中，辐射频率从380毫微米到780毫微米这一部分。英国物理学家牛顿用三棱镜将日光分解成为红、橙、黄、绿、青、蓝、紫七色光谱，因而证明了呈白色的可见光是由波长不同的七色色光所组成。而当这不同波长的色光照射到物体上，由于物体的不同物理特性，它吸收、透射一部分波长的光，而反射另一部分波长的光，这一现象通过刺激眼睛内的视觉感色细胞，经过视觉神经输送到大脑，最终形成人对色彩的感受。

所以，光源、物体与人的眼睛及视觉系统这三者是色彩感受赖以存在的基本条件。而不同波长色光的组合变化；物体吸光、透光、反光率的差异；人的眼睛及视觉系统的生理变化及心理因素的影响均是产生不同色彩感受的原因根据。

2. 色彩表现的基本特征



光感特征：当一色彩呈现在我们眼前，必首先具备色相、明度、纯度三个基本特征。由于它们均是光的不同波长、振幅、位置等因素所构成的，因此，我们称其为光感特征。

色相：是指色彩的相貌。如朱红、翠绿、蓝紫、橙黄……均是不同的色相。它是色彩最突出的特征。色彩学家根据光学和视觉规律制定的6色、12色、24色色相环都准确地表达了各色相之间的色彩关系。

明度：是指色彩的明暗程度。明度有两种情况，一是同一色相的明度变化；二是不同色相的明度变化。每一纯色都有相应的明度，黄色的明度最高，蓝紫色明度最低，红绿色居中。明度以白为最高极限，以黑为最低极限。

纯度：是指色彩的鲜灰程度。它代表了某一色彩所含有色成分的比例。比例越大，纯度越高；反之越低。光谱中各单色光是最纯的颜色。一般加白、黑、灰、互补色或其他颜色均使纯度降低，但同时也就改变了明度。因为每一色相的纯色都有相应的明度、纯度变化，明度自然随之发生降低或提高的变化。

色立体：是人们借助三度空间概念来表达色彩的色相、明度、纯度三者相互关系的一种形式。如果我们用一个球体来帮助理解的话，那么色彩的明度将在垂直方向；纯度在水平方向；色相在圆周方向上作依次的变化。目前，我们接触较多的奥斯特华特色立体或蒙塞尔色立体，它们的建立均基于此种空间秩序，较准确地体现了色彩的客观结构。

色立体的出现，使色彩的研究、使用、管理趋于标准化、系统化、简便化。为我们寻求色彩秩序和组合规律，提供了一个有力的工具，并作出了积极的贡献。但同时又需要指出的是，色立体在色彩的创作设计中，主要的作用是启发和规律引导，不能片面的理解，有了它就可以解决一切色彩表现。大量的色彩创作设计还是要靠反复的艺术实践去产生。

形象特征：色彩作为客观存在而被感受时，必然是通过一定的形状而呈现出来。因此在研究色彩表现特征时，就不能不考虑形的几个基本特征，如面积、形状、位置、肌理、时间、空间……对色彩感受的影响。一块一平方厘米的红色给人以鲜艳、醒目之感；而一平方米的红色则使人感到兴奋和眩目；当面对十平方米的一块红色时，人们得到的将是不安和极强烈的刺激。这就说明了面积大小会影响人对色

彩的感受。又如两个同等面积的蓝色，一个表现为集中的圆形，另一个表现为分散的不规则形，试问，它们到达人的视觉的色彩刺激难道会一样吗？答案是不一样。这是由人的视觉生理构造所决定的。同样，位置、肌理均是如此地影响着人的色彩感觉。

大量的生活经验还告诉我们，当我们长时间观察一块红色时，就会出现红色没有原来那样鲜，开始变灰的视觉现象。如果我们把视线转移一会儿后再去观察，红色又奇迹般地恢复了原来的艳丽。其它颜色同样也会产生这种由于时间变化而带来的色彩的“漂白效应”。此外，还是这块红色，由于观察时与我们眼睛距离远近不同，就会出现明度、纯度变化。近处红色则鲜、亮，远处则偏灰、暗。甚至色相上也会因此发生近处偏暖，远处偏冷的变化。这就证明了时间、空间同形状、面积、位置、肌理一样构成了色彩表现的基本特征之一。

心理特征：除了以上这些特征外，当我们观察一块色彩时，还会产生冷暖、轻重、厚薄、软硬等感受。这些并不是色彩本身所具备的特征，而是依赖人和社会生活经验与联想而产生的感受。象冷暖本来是人的机体对外界温度高低的感受，但长时间生活经验的积累，使我们看到某一色彩时，就在视觉与心理上产生一种常常是下意识的联想，产生冷或暖的条件反射。因此我们把这些特征划归到色彩的心理特征的范畴。

以上谈的三个基本表现特征，我们又可以把光感特征称为色彩的第一基本特征；形象特征称为色彩的第二基本特征；心里特征则称为色彩的第三基本特征。了解和研究它们的相互关系及其变化，是色彩构成学习中需首要解决的最基本的课题。

二、色彩构成的基本规律

当我们观察到色彩的存在，必定是观察到了两种以上有差别的色彩相对应的关系。这种关系不外乎表现为对比、调和、直到混合为新的统一体这三种状态。

1. 色彩的混合：是指两种以上的色彩，通过一定的途径或方法，形成一种新的色彩感受。色彩混合主要分为加色混合、减色混合、空间混合。

加色混合：它是色光混合。特点是混合后，明度会随色光混合量而加强。它的三种基本色光是朱红、翠绿、鲜蓝，通过它们可以混合出其他色光。彩色电视、彩色摄影胶片和舞台灯光美术就是应用这种混合原理。

减色混合：它是色料混合。特点是混合后明度、纯度会下降。它的三种基本原色是品红、柠黄、普蓝，通过三色可以混合出其他任何色。绘画、印刷等均采用此混合原理。

空间混合：由于人的视觉生理限制，将两块颜色并置后，快速旋转或超过一定空间距离观看，两块颜色就会混合成一个新的色彩感觉。它的特点是混合后明度低于加色混合，高于减色混合，所以又称它为中性混合。我们生活中的绝大部份色彩是空间混合后的色彩。此法在创作设计中应用很广泛，它可以用较少的颜色达到丰富、响亮的色彩效果。印象派画家就是采用此法取得了表现外光的成就。

2. 色彩的对比：对比是普遍存在于一切色彩关系中的现象。只要有两种以上的色彩放在一起，它就一定具备明度、纯度、色相、形状聚散、面积大小……的对应关系，它就必然会带来冷暖、轻重、厚薄、软硬等心理感受上的对比效果。色彩构成中对比的研究和训练就是基于这些因素而展开的。它表现为色相对比、明度对比、纯度对比、形状对比、面积对比、位置对比、冷暖对比……每一种对比又可细分。如色相对比，可以根据色相环的角度分为同类色对比、邻近色对比、中间色对比、对比色对比、互补色对比等。象明度对比又可分为高明度对比、中明度对比、低明度对比。每种明度又包含强对比、中等对比、弱对比。总之，每一个色彩特征的差异都是构成对比的出发点。我们如果观察比较它们的对比效果，就会发现这些效果的差异是很大的，不同的对比方式都会形成不同的色彩特点和艺术价值，是其他对比效果所无法替代的。而我们真正感兴趣和需要掌握的恰恰正是这一点。

在具体的训练或创作设计中，色彩运用有时可集中在某一对比形式上展开，有时也可以几个对比形式同时并用。总之，对比是色彩创

作设计最基本的手段,因为色彩诱人的魅力只有通过对比才能真正显示出来。

3. 色彩的调和:是指色彩对比关系处在一种特殊表现形式的状态。人们习惯上把色彩调和理解为两种意义,一是在对比前提下,为寻求建立一种色彩秩序而进行调整组合的过程,这是色彩创作设计的主要手段。另一个是色彩的对比关系处在一种和谐统一的状态,这是色彩创作设计所期望的目标。

我们知道任何事物当它体现着一定秩序和组合规律时,它会表现出特殊的美感。诗歌、音乐、舞蹈等等艺术形式均是最好的明证。而色彩也不例外。我们仔细分析一下,无论是历史上和人们在实践中总结出的色彩调和理论,还是近代人们在色立体上用几何法去寻求合理的色彩组合结构的尝试,均是在对比关系中,对各种相同因素,适用重复、近似、渐变、变异等手法进行组织,最终建立起一种色彩的秩序,达到互补色平衡、重心平衡、动静平衡等等视觉生理上的快感。对于色彩调和来说,研究和掌握各种色彩秩序的建立是有普遍意义的。

同时,我们又知道人们追求色彩的调和状态,不仅需要生理上的舒适感,更重要的是审美情感的满足。这是远比几个基本规律复杂得多的问题。因为,在审美意义上的色彩调和,会由于社会、自然环境、传统习惯、经济条件的差异,使得不同类型的人(即不同国家、民族、阶层、性别、年龄等等)形成不同的标准。我们经常接触的民族色彩、地域色彩、宗教色彩、流行色彩等等就是在这个意义上的几个色彩调和标准。这就会给我们在具体处理色彩关系时提出色彩与形象,色彩与表现内容,色彩与功能需求,色彩与审美统一等诸问题。有时生理和心理对于色彩的调和要求是一致的,有时却需要有意破坏视觉生理上的平衡,使色彩出现很强烈的感情倾向,例如动感、刺激感、不安定感等等以满足审美的要求。

所以说,生理上视觉平衡与心理上审美情感的满足,是色彩调和的两个标准,也是在建立色彩秩序过程中的一对关键性的矛盾,需要

我们通过训练和创作设计去认识并给予恰当的解决。

三、色彩构成的实践

实践是我们掌握色彩构成理论的重要途径与最终目的。在这里有针对性地提出三个主要的方面:在传统文化中学习色彩美;在自然社会中发现色彩美;在现实生活和未来幻想中去创造和设计色彩美。

1. 在传统文化中学习:迄今为止的人类社会拥有着极其丰富的文化艺术遗产。其中大量存在着色彩运用的典范,它们凝聚着人类对色彩规律研究的智慧与经验。对于我们来说,是学习色彩的极好途径。难怪有些人经常从传统艺术中获取创作灵感,这不是没有道理的。特别是我们国家有着几千年的灿烂文化,众多的传统艺术,民间艺术,少数民族艺术都给我们提供了极其丰厚的宝藏,需要我们经常地去挖掘,去学习,通过分析和整理,从中汲取精华变为我们创作设计的营养。

2. 在自然社会中去发现:色彩来自于大自然。在自然界里有着无数美妙、奇异的色彩现象与景观。特别是科学技术的发展,极大地扩展了人类的宏观与微观上的视野,使我们观察到许多过去从未观察到的自然物象。在它们当中,大量的色彩表现极其和谐统一,非常巧妙地体现着色彩的各种对比与组合关系。这就需要我们别具慧眼,及时地去捕捉,去发现它们,通过大量艰苦的收集、归纳工作,通过我们的创作设计把大自然的色彩美再现出来。

3. 在现实生活和未来幻想中去创造设计:当今世界已开始进入信息化社会,新技术、新工艺、新材料、新理论每天都在大批涌现。它们不仅迅速改变着我们的生存空间,同时也在改变着人类自身,改变着人类的生活方式与审美观念。因此,我们对于色彩的认识不能仅停留在已掌握的知识和规律的研究与实践上。更重要的是面对现实,面对未来,敢于去探索,去追求新的色彩表现,创作设计新的色彩美,去丰富人类生活。

立 体 构 成

论 空 间 构 成

中央工艺美术学院 辛华泉

过去的美术家和艺术理论家,多将艺术分为空间的和时间的(1979年上海辞书出版社出版的《辞海》,仍保留着这种分类法),以绘画和雕塑为空间艺术,以音乐为时间艺术。这种说法其实是错误的。因为时间与空间是不能分开的,音波的振动固然需要时间的继续,同时也要空间的扩展;颜色和形体固然要空间的限定,同时也要时间的连续。空间知觉,说到底是一种潜在的动觉。观赏一幅小画,视点尚且运动,欣赏《清明上河图》就更是如此。参观一幢建筑物,如果不走尽转到,恐怕难以形成完整的印象,更何况是园林或风景区呢。这种事实提醒我们:造型艺术是一种时间艺术,所谓“空间”,不应只从三个向度去理解。

那么,如何理解“空间”的含义?空间都包含有哪些构成因素?这对于旨在创造空间形象的造型艺术工作者来说,就是一个至关重要的问题了。

空与间

空间是一个复合词,是由“空”和“间”复合而成的。所谓“空”,是虚无而能容纳之处,就象天地之间那样空旷、广漠,可以向四方作无限地延伸扩展。所谓“空”,是摸不到,不能实测的,自然不可能是三次元的实在,却也不是绝对的“虚无”。那么,“空”究竟是什么呢?唐刘禹锡在《天论》中说:“若所谓无形者,非空乎?空者,形

之希微者也。”说的是:“空”并非无形,只是非固体之形。明清之际,王夫之在《张子正蒙注:太和》中说:“凡虚空皆气也,聚则显,显则人谓之有;散则隐,隐则人谓之无。”说的是:“空”是“气”。

何者为“气”?人之对于气有三层理解:其一是物理的气,即空气。它包含氧、氮等各种成分并因冷热干湿、运动变化可以形成风、云、雨、雪、霜、雾、雷、电、光等各种自然的物理状态和物理现象,并被统称为气象。其二是生理的气,即所谓元气。这是指人体维持组织、器官生理功能的基本物质与活动能力。元气在胚胎时期已经形成,藏于肾中,与命门有密切联系。中国武功中讲的“内炼一口气,外炼筋骨皮”指的就是元气。学过气功的人,对这种气会有实际感受;通过气的运行,可以由自发功产生各种形体动作(非有意识的形态)。《论衡·无形》中讲的好:“人以气为寿,形随气而动。”其三是心理的气,即所谓气数之类。作为中国哲学的概念,“气”指产生和构成天地万物的本源,东汉王充提出“天地合气,万物自生”(《论衡·自然》),北宋张载认为“太虚不能无气,气不能不聚而为万物”(《正蒙·太和》)。另一方面,南宋朱熹提出“未有天地之先,毕竟也只是理,……有理便有气,流行发育万物”(《朱子语类》卷二)。听起来很玄,其实他们讲的“气”是指事物的发展规律。关于这一点,佛教的认识更为明确,佛教认为一切事物的现象都有各自的因和缘,事物本性并不具有任何固定不变的个体,也不是独立存在的实体,而是以一种虚无飘渺的姿态出现的,故称之为“空”,“空者,理之别目,绝众相,故名为空”(《大乘义章》)。它指的是“诸法的本体为空,因缘分之相继而确确实实地存在。”用通俗的话讲,即物可生可灭,而运动变化规律或曰理,则常在。将这三层意思概括在一起,无论是物理的空气,生理的元气,心理的气数,都可以说是一种“空间力”的表现。而这空间力,就是“空”的实质。

所谓“间”,是门字和日字的内外组合,意为两扇门间有日光照进,即“空隙”、“空当”之意;也有隔开、不连接的意思,如“间

断”、“间接”、“间或”；用作“剧间”，表示演出中的暂时休止，构成一种动与静的节奏效果，所以又包含了时间的意义。

“间”，还有度量的意义，如柱的“间距”。虽说是空间距离，却表示非特定长度，并具有单位之含义，如“间数”，表示以梁架为单位空间的大小。若加上修饰词还可以表示“间”的性质，如“明间”、“暗间”，其中还包含有一定抽象的感情色彩。

“间”，还指两桩事物的当中或其相互关系，如“天地之间”，“同志之间”，其中包括有一定的情理与精神。

通过以上分析不难明白，所谓“空间”，“气”（即空间力）是其本质，“间”是其形藏。“空间”这个词，若从物理、生理、心理的角度去理解，则意味着时间与空间，理性与感情，物质与精神的统一。这与我们现代人所理解的空间多样性：数学体系的几次元抽象空间，光与电波作用的情报空间，人与动物生活的行为空间，符号意义的象征空间，只在心中作用的心理空间等，不是完全一致的吗？

空间具有两重性质：即积极性和消极性。积极性空间是有计划的、收敛的、外围的界定井然有序无法向外延伸的；消极性空间是发散的、没计划的、自由延伸且无止境的。空间的创造就包括从无限中有计划地分隔并组织出积极性空间和创造向无限作融归的消极性空间。

空间形态

空间是无限的，“气”（空间力）是无形的，这对于创造空间形态来讲就增加了困难。为把空间变为视觉形象，首先就必须进行物理的限定。在人类文明的早期，原始人认识到某些洞穴能使人产生某种情绪，比如高大的洞穴能造成一种神秘、庄严的气氛，而有些洞穴则能引起宁静、舒适的感觉，被原始人作为居室；蜿蜒曲折的洞穴酝酿险情，诱人探索；另有些洞穴则散发出阴郁凄凉的气氛，从而被留作墓穴。因此，一开始用空洞来表示空间是理所当然的。自文艺复兴以来，人们的思想意识越来越求助于科学和数学的理解力，于是也就产生了由物体所作出的或曰所包围的三次元立体，即可感知的有形的现象空间，并将其定义为空间形态。

就形式而言，空间形态虽然也要藉实体作限定，却与立体形态不同。立体形态占有三次元的空间，是积极的实在的形体；空间形态包围（或曰限定）三次元的空间，作为形体，是消极的空洞的形体；作为“气”，则是积极性空间或消极性空间。如前所述，“气”就是空间力，而空间力的形态是由气势和气韵表现的，完全失去运动的封闭状态和完全没有遮拦的自由状态，只能被感受为实体和无限的宇宙空间，宇宙空间则无形态可言。比如大小相同的六个正方形面构成一个封闭的立方体。其内部空间当然是被限定的空间。但是，由于内部空间被限定“死”了，与外界没有任何联系，所以在直感上只能算作立体形态而不能称为空间形态。如果六个面之一被除掉或者开洞开窗，我们就会看到内部空间并感受到它本身的气势，这才叫作空间形态。所以，空间形态的概念包含两重意义：一是限定性，二是通透性。

就形态的本质而言，立体形态与空间形态又是相同的。立体形态是内力运动变化的结果；空间形态则是“空间力”运动变化的表现。然而从创造的角度来讲，因为立体形态被感知的是实体本身，是正形，所以创造方法是从有限的形体向无限作组合。空间形态被感知的主要是实体间的相互作用，所以创造方法是从无限空间到有限空间的界定，或寻求有限空间内的变化。实体对于空间形态仅作为凭借物。因此，人们对于空间形态的认识也就包含两个方面：正形（实体）和负形（空间）。正形和负形自然是有机不可分割的整体，但从表面看来，却似乎是负形为正形的限定。其实，只要从物体的创造思想和目的来分析，就可以明白：正形是由负形所决定的，这正是体现了空间形态的本质。正如老子在《道德经》中所说：“三十辐共一毂，当其无，有车之用。埴埴以为器，当其无，有器之用。凿户牖以为室，当其无，有室之用。故有之以利，无之以用。”这就是说，作为空间形态，正形为利，负形为用，两者相辅相成为一个整体。这是创造空间形态与创造立体形态之不同的出发点。

空间感

空间知觉的本质是潜在的运动意识，不仅有视觉的感受，还包括听觉、触觉、嗅觉等记忆和经验。格式塔心理学也早已证实：视觉形象永远不是对于感性材料的机械复制，而是对现实的一种创造性把握，它把握到的形象是含有丰富的想象性、独创性、敏锐性的美的形象。既然如此，作为设计者创造视觉形象，就应该努力留给观赏者以发挥想象的余地，并附加暗示、启发和诱导。为此，也就该研究空间感及其创造。我们说的空间形态，仅指物理空间，即实体所限定的空间，而空间感则主要指心理空间。所谓心理空间，实际指的是空间形态向周围的扩张或曰渗透，是不存在却完全能够感受到的空间。之所以能感受到则是由于存在着一些信息，这些信息刺激人使人产生视觉或思维运动，从而造成一种空间扩张感。对于空间形态来讲，这种扩张来源于实体的心理扩张（中心限定）和空间力的形势扩张两个方面。

实体向周围扩张的原因，主要来自内力运动变化的“势头”，《孙子兵法·势篇》中就说：“故善战人之势，如转圜石于千仞之山者，势也。”势，是随空间而变化的能量，其作用范围可以用“场”来描述。关于实体向周围扩张的证明，生物学中有生物场，物理学中有电场、磁场，我们勿须赘叙，现主要论述“形的场”。生活中早已采用了这一概念，只是人们并未明确地意识到而已。比如说“飞机飞行在机场上空”这句话，所谓“机场上空”，并不是没有限度的。假如飞机飞得很高很高，尽管其位置仍处在飞机场的垂直上方，可人们的概念却不再是“飞机在飞机场的上空飞行”，而变为“飞机在高空飞行”了。这充分说明在人们的心目之中，飞机场是有一个空间作用范围的。更科学的证明是日本本弘一博士所作的感觉生理学试验：当人看到正方形的图形时，视网膜上发生的微波电流分布图，就象磁铁吸铁屑那样从正方形的一个尖角向邻角呈弧线扩张并连络着。它科学地表明了物理的形体和感觉之间有着某种差异即扩张作用，这种扩张作用属于生理心理范畴。认识到实体向周围的扩张作用，就可以设法强化它、突出它，以扩大形体的作用场，达到更优异的效果。

空间形态的实质是对“气”的限定。“气”，我们已经将其抽象为一种“空间力”，正象任何力只有通过相对力的抵抗才能显示出来一样，空间力只有遇到抵抗的限定材料才能被感受到。根据被限定时的通透状态不同，空间力的能量扩散形式也不同，就是所谓“不塞不流、不止不行”。其作用范围也根据封闭的高低、通透的大小和方向各不相同。认识到这一点，就可以明白空间力的形态是和其扩散场一起创造的。换句话说，创造空间力的形态时须注意气势扩散的场应该得到满足。也就是说要有一个空间外环，并象中国绘画那样“计白当黑”，把环境场也作为空间形态的创造一起来考虑。

空间构成

空间与人发生联系则变为“环境”，人类就是生活在这种环境中，而且经常不知不觉地被这个空间所影响或作用于这个空间。这种环境分为自然环境与社会环境。所谓建筑，就是在这种人类和空间相互作用的条件下对空间作限定的组织形式，也是构成社会环境的主要内容。

怎样限定呢？有一个限定的目的问题，这种目的就是建筑设计、规划设计、环境设计的主题。由于人的参与而形成的环境不单是自然发生的环境，是所谓的文化环境，是以具体人、具体时代的宇宙观、世界面貌和社会观为基点而创造的“世界”。所以，建筑空间的创造是多样的、多元的、它的基本方面大致可分为三个领域：即建筑应满足人们的物质欲求、精神欲求，进而还必须维护建筑自身存在的牢度。如果把满足物质要求的空间称之为“适用空间”，把符合精神要求的空间称之为“审美空间”，把按照材料性能和力学的规律性围合起来的空称之为“结构空间”的话，则建筑应寻求三者的吻合并构成有机的统一体，这对于学习研究来说自然是相当复杂的。这里，仅就空间作用的生理和心理方面，进而到复杂的精神方面，来探讨空间形态的创造，并将此称之为空间构成。换句话说，空间构成主要是研究空间艺术性的，它追求纯粹形体和空间的创造。

工业设计

观念与创造

中央工艺美术学院 柳冠中

〔编者按〕无论在设计领域，还是整个美术界，常常存在着两种错误倾向：一种是只沉湎于过去的历史文明，消极地继承传统，因而导致其创作设计总是落后于时代，难以创新。相反，另一种则忽视传统，对历史不屑一顾，一味追求所谓“现代风格”，以至走上脱离社会，脱离现实的道路。可以说，观念问题直接影响着创作设计。那么究竟如何看待历史？它与“未来”这个概念有着怎样的联系呢？《观念与创造》一文对这个问题进行了详细而精辟的论述。

人类设计活动从发明石器时已经开始，若是从发明青铜器时开始计算，已有七千多年的历史。数千年以来人类已经创造了光辉灿烂的文明，无论是上古时代创造的最简单的工具——石斧，还是现代人类遨游太空的穿梭机都是人类为了适应环境，改造自然而在创造今天，设计明天。从人类起萌于最幼稚的设计动机到有计划地开发宇宙的奥秘，进入人工智能时代的宏图大略，都是人类认识世界的观念的反映，即“人的本质的对象化”。当然人类认识世界、改造自然的观念是从低级到高级，从简单到复杂，从单一到重叠发展过程的总和，也是不断创造的结果。我认为，没有人类积极、主动的创造观念，仅像生物界的动植物适应自然的进化是不可能实现人类从动物中的分化，更不能有人类今天文明的出现。人类的过去、今天以至未来都是人类为了创造新的生存环境的观念所致，即创造的结果。没有观念主导就不会有人类与动物的分野，就不能创造。马克思主义的自然观的特点之一，就是把对自然的认识同劳动实践联系起来。认为劳动过程使“人的本质力量对象化”。我理解，马克思这里所说的劳动实践即人类的设计观念与创造过程。

作为从事设计实践的人如何对待历史呢？我感到不能只为过去人类创造的辉煌文明所倾倒，更需要从历史中悟出创造出这文明的设计观念，才能站在巨人的肩膀上走向未来。这是我们研究历史的责任和目的。

研究历史不是为了过去，而是为了未来。历史是一面镜子，人在镜子面前看到的不是一副副同样的面孔。而是因人而异，随人的年龄的增长变化着的脸孔。同样在人类文明史这面镜子面前，也是随着时代不同，立场不同，观念不同而发展变化着。不同的人的面孔组成了人类形象的总和；不同的观念相互矛盾，相互补充形成了人类历史观的总和。这是一种多元的“共生现象”，（注）是符合宇宙规律的。不同观点从不同角度去进行探索，开拓新的领域，引起讨论，甚至争议，这只能深化我们的认识。有了这种精神，才能有统一，有创造，有进步。

柏拉图的弟子亚里斯多德创立的“地心说”，在今天看来是错误的，然而在当时确是一重大发现，这个学说统治了将近十七个世纪。这个立论受到当时科学水平及思想观念的制约，与哥白尼的“日心说”相比它显然不是科学的，但若从更狭隘的范围，仅从地球与月亮的关系来说，“地心说”无疑是相对科学的。而“日心说”的立论也只能从太阳系范围内说是相对科学的，但在整个银河星系范围，以至宇宙范围，它又成了谬误。牛顿的“万有引力说”是天才的发现。在相对论提出后的今天，“万有引力说”又是不完善的了，而在一定的条件下，它又是正确的。同样相对论、量子力学是否就永远正确呢？能永远来解释一切宇宙现象吗？肯定不能！法国文豪福楼拜说过：“人，总有根据前人思考过的记忆来使用眼睛的习惯，因而一切东西都一定还有未被探索到的地方。”从经典主义理论到简单的生活小常识，事实上都不可能是“终极真理”。有的错误甚至是已讹传了几百年，直到有人更正，人们才恍然大悟。科学原理的真伪是相对的，有条件的，

只是无数相对真理才能汇成绝对真理。历史正是一条汇集各个时代，各种观念的无尽无休的流逝的大河。我们不能沉湎于某一支流上研究历史，看待未来。要驾驭它，创造未来，必须以科学的观点与方法论，摸清各个历史时期的价值观念——哲学观，才能总结经验，设计未来，创造更美好的人类文明。这就是史论工作的意义。

人类为了改善生存条件创造了文明。这个过程无不是观念——人所特有的精神活动所致，是在物质基础上产生的又相对于物质的思维活动。在这个复杂的思维活动中设计活动是其中重要的一项。可以说，广义的设计活动直接创造了文明。设计是经济存在、社会存在、观念存在的总和，即生活方式的存在。设计是生活方式的设计。

陶器的发明，标志着新石器时代生活方式的从游牧到定居的成熟；青铜器是奴隶主统治的象征；铁器运用是封建社会的接生婆……；电脑的问世迎来了信息时代，它将给人类的生活和工作带来巨大的影响。我们说设计是生活方式的设计，其含义还不仅是指物质生活的一面，它还是精神世界的反映。有人说设计的本质是把技术转化为产品，这太肤浅了。产品构成了人化的自然界，这是毫无疑问的。它们是人类社会大舞台上的道具，也是人类生活方式的物化。它既代表了人的物质功能需要，又体现了人类的精神寄托。设计是文化，是物质文明、精神文明的反映。它包含着人的主观因素，凝聚了人类的理智、价值观念，是各个时代信息反馈的总和。工业时代的设计必定反映了这个时代的特征与以往时代的传统。既是人类迄今为止的技术、文化的结果，又矛盾于工业时代与自然规律和人的自然属性之间。这些成果与矛盾就是设计新生活方式的能源与动机，必然创造未来。作为设计师，必须认清这个历史使命，只沉湎于过去，消极地继承传统，就会被历史淘汰。传统是相对于现在与未来的，它才有价值。不着眼现代，不创造未来，传统就毫无意义。当然没有传统和历史，也不会有人类的今天，从矛盾的另一面看——矛盾的主要方面，不着眼现代与未来的创造，那么对将来来说就不存在传统的延续，历史将会中断。相对于今天。昨天是传统；相对于明天，今天是传统。重要的是时代的观念在发展、丰富和创新。其结论是：研究传统是为了创造，没有创造就没有传统。

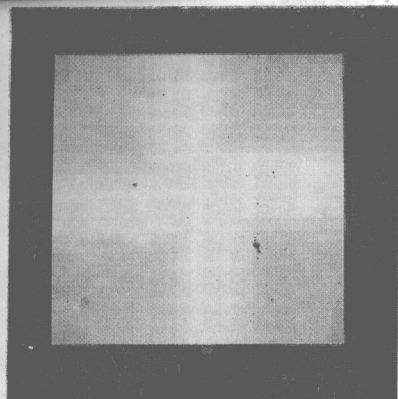
一个时代的价值观念，是这个时代人类经济基础、社会意识、文化艺术的总和。它与传统的，即在此之前的历史时代的经济基础、社会意识、文化艺术有着必然的延续，这是不可避免的，摆脱不了的。继承传统是顺乎“自然”，然而为明天创造新的传统又是历史的必然。改变旧价值观念后形成的新价值观念带来了社会的进步。这是改造“自然”，发挥人的智能、主观能动性。这两个方面的人类文化活动构成了历史的延续和发展，才有了人类社会的历史与未来。这是个宇宙规律——共生现象。

从艺术观念来区分人类艺术的发展，可以认为有三种形态，即古典艺术、现代主义艺术和后期现代主义艺术。它们由不同层次、不同角度去理解艺术。迄今为止的人类艺术成就就是它们的总和。只看到古典艺术是陈旧的，是不科学的，不客观的，否定过去，一味追求现代的也是空中楼阁。因为艺术的大千世界是复杂的自然与人类社会现象所致。古典艺术的再现美学观，现代主义艺术的表现美学观，后期现代主义艺术的共生美学观正是不同时代、不同观念的人类认识、理解的果实与花蕾，是不能替代的相互并行，叠加的多次元世界的本质。

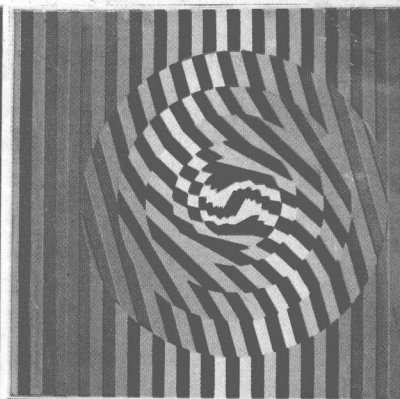
古典艺术的产生与发展如果从价值观念角度来分析，它包括了从原始艺术、古埃及与两河流域文化到古希腊、古罗马文化、哥特式风格，延续到文艺复兴、古典主义、折衷主义、巴洛克风格，直到印象主义，即工业时代萌芽期。当然古代中国文化、古代印度文化和印加文化也在这个范畴之内。

古代社会中的人类对自然的认识处于低级阶段。人类为了生存、繁衍，对大自然充满了神秘感，竭力去适应自然，顺乎自然地改造自然。古典艺术产生的土壤就是遵循这种规律，再现人对自然的恐惧、服从、崇拜、赞美，也再现了人改造自然的进程，再现了人类开始改造自然的力量，再现了人类对驾驭自然的向往。所以说，古典艺术是一种“再现美学观”。

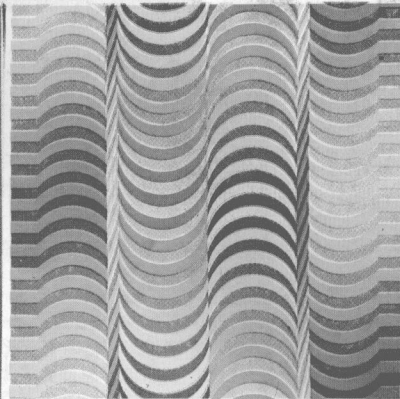
例如，以动物为主题的原始壁画再现了原始人狩猎生活场景：精确的几何形的金字塔与广漠粗犷的尼罗河中下游的对比；阿蒙神庙的粗大列柱投下变化莫测的阴影，造成的神秘恐怖的空间，再现了当时古埃及人对自然的崇拜和对生死的不可知。



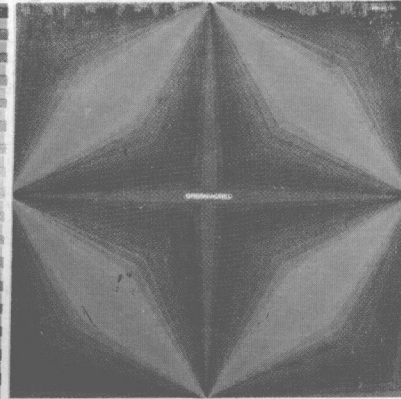
A—1 色彩纯度推移构成



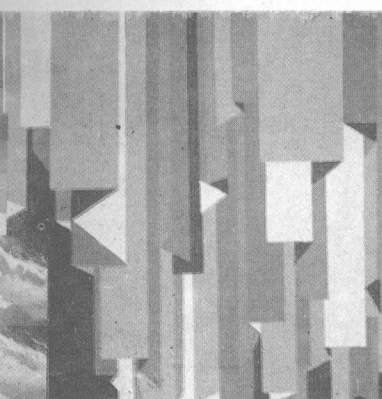
A—2 色彩明度推移构成



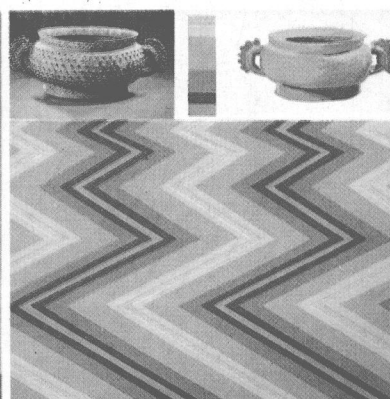
A—3 色彩色相推移构成



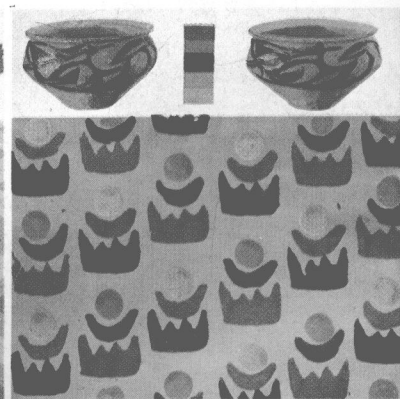
A—4 色彩互补色推移构成



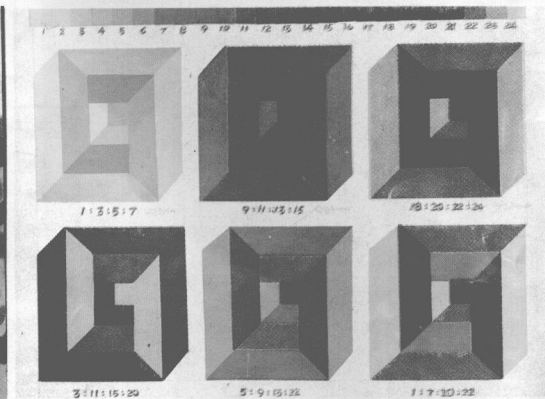
B—1 自然色彩归纳构成



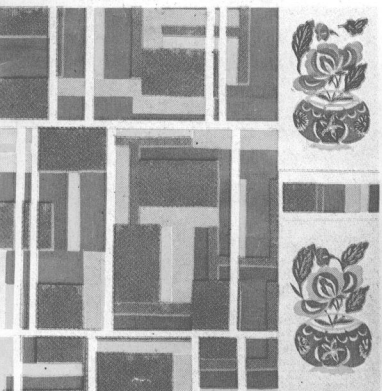
B—2 传统色彩归纳构成



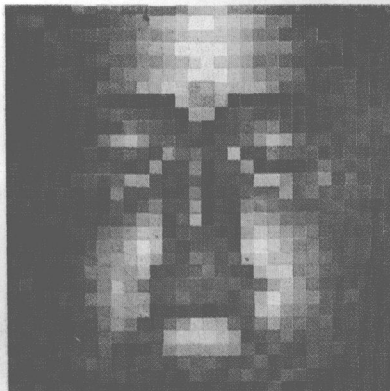
B—3 传统色彩归纳构成



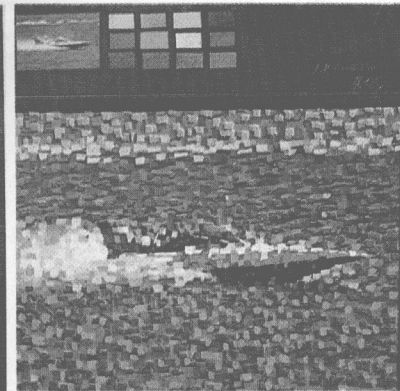
E—1 色彩色相对比构成



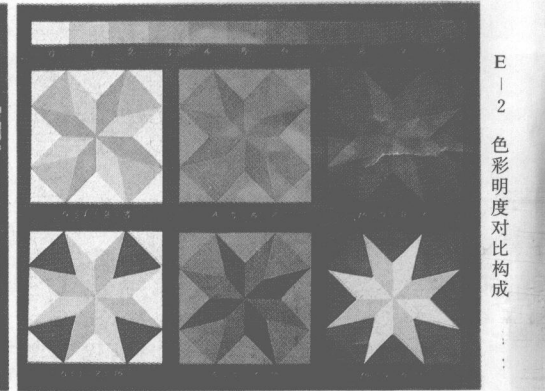
B—4 民间色彩归纳构成



C—1 色彩空间混合构成



C—2 色彩空间混合构成



E—2 色彩明度对比构成



F—1 服装设计中色相对比的运用



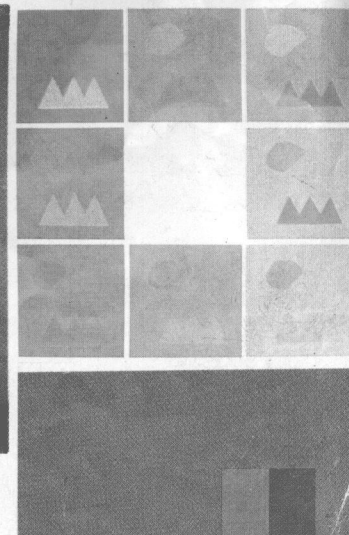
F—2 服装设计中纯度对比的运用



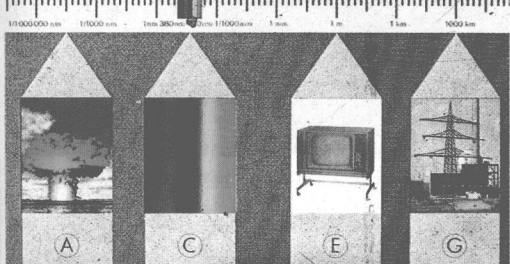
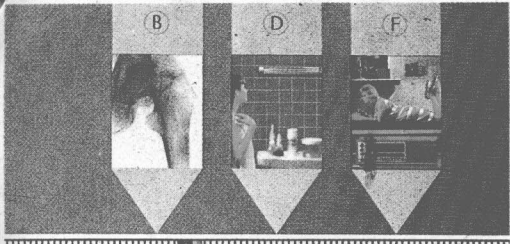
F—3 服装设计中明度对比的运用



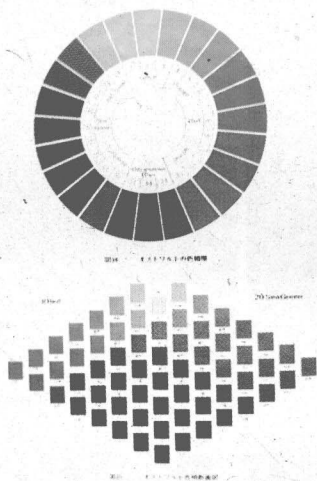
F—4 服装设计中明度及互补色对比的运用



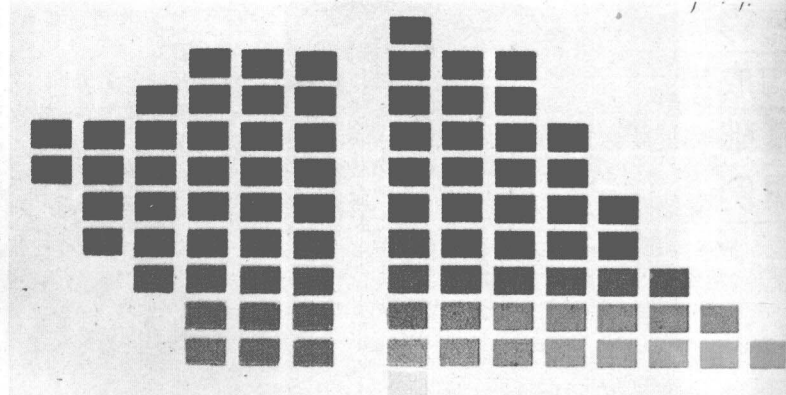
G—6 色彩印刷上的空间混合效果



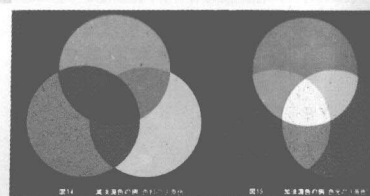
G-1 可见光在电磁辐射的范围



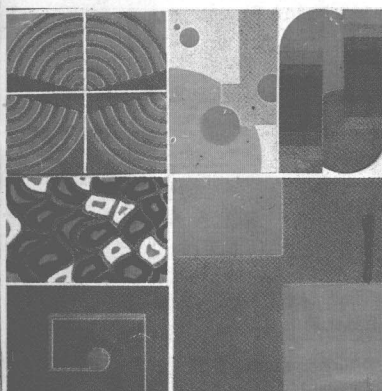
G-2 奥斯特华特色立体的色相环及纵剖面



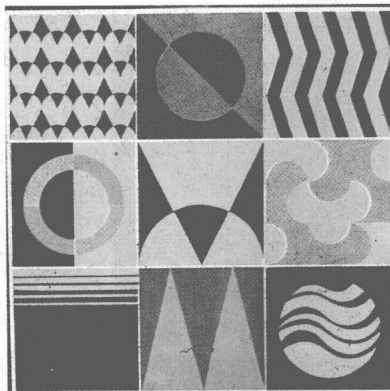
G-3 蒙塞尔色立体的纵剖面



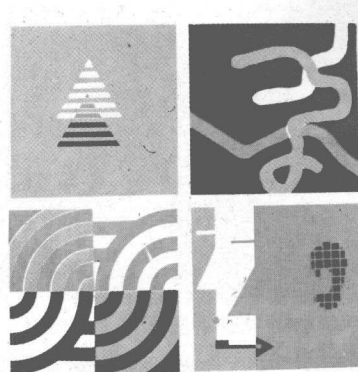
G-4 加色混合、减色混合, (只采用上部)



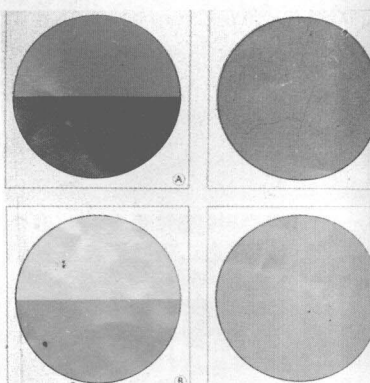
D-1 色彩不同调和方式的构成



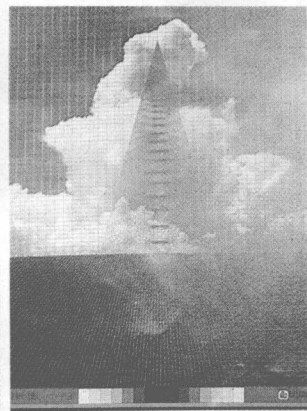
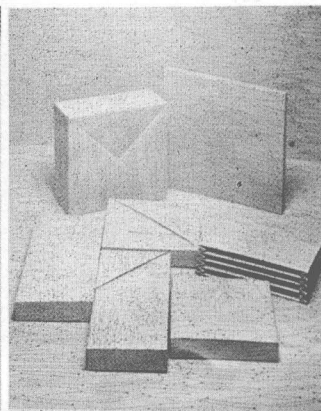
D-2 色彩不同调和方式的构成



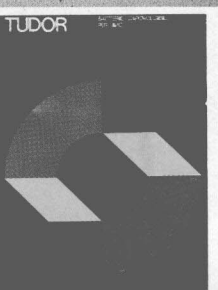
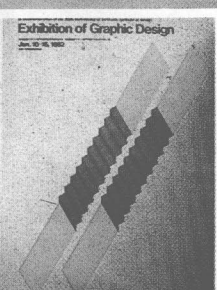
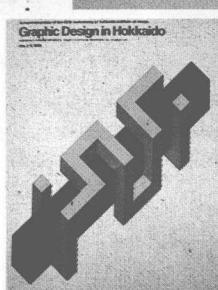
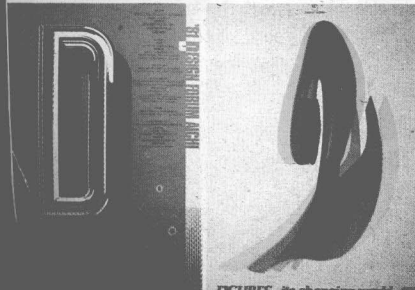
D-3 色彩面积与色调转换的构成



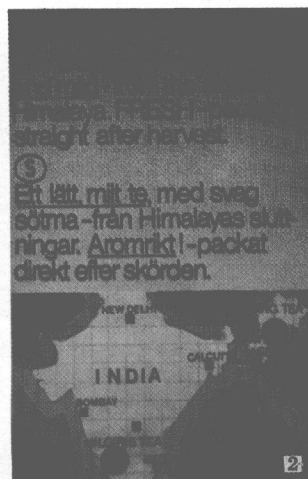
G-5 色彩经旋转后的空间混合效果



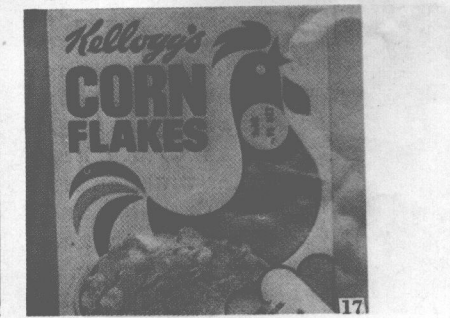
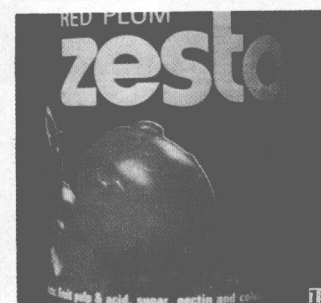
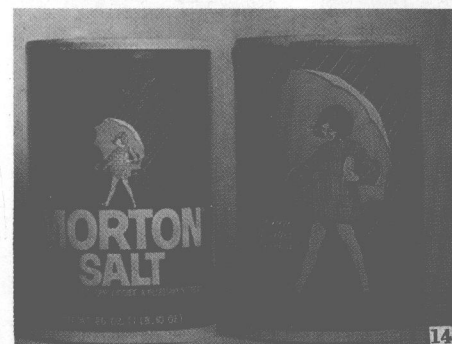
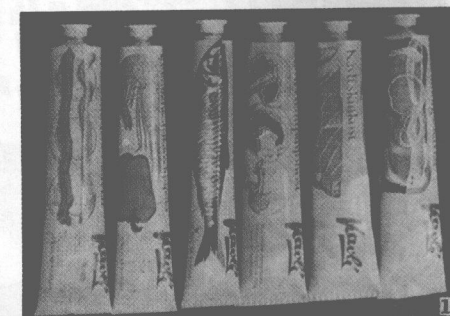
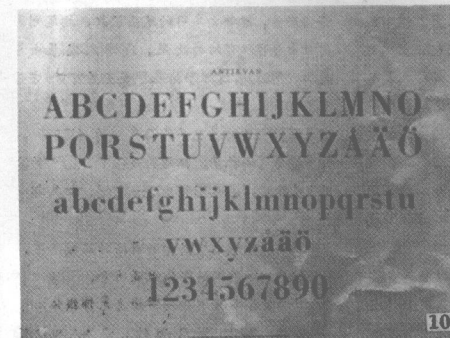
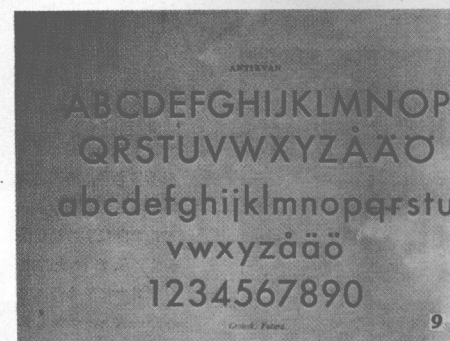
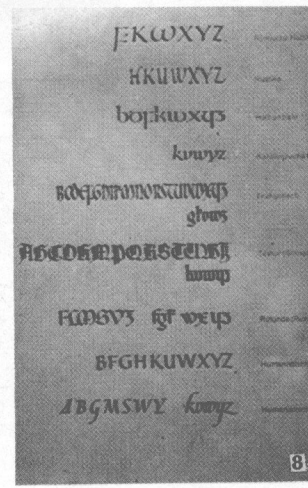
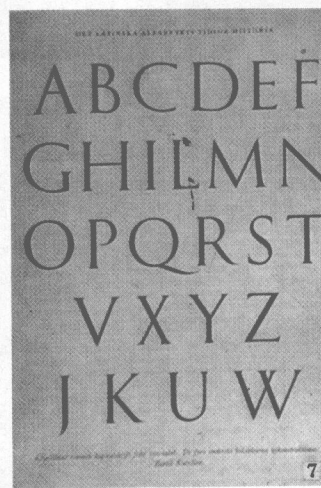
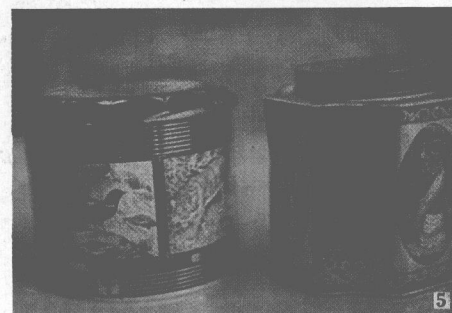
新山一への挑戦 ① 王子



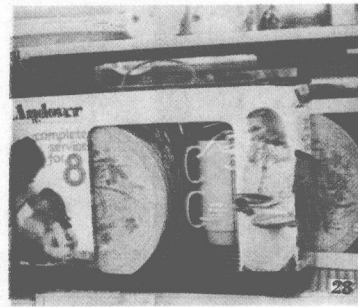
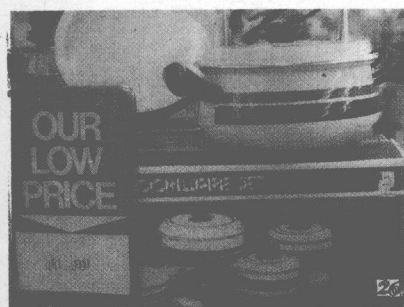
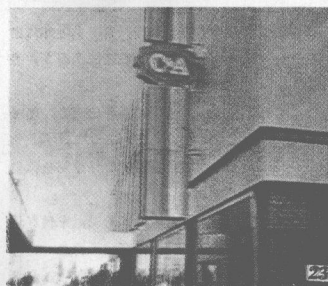
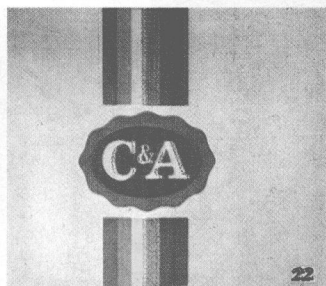
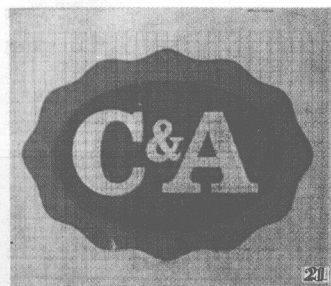
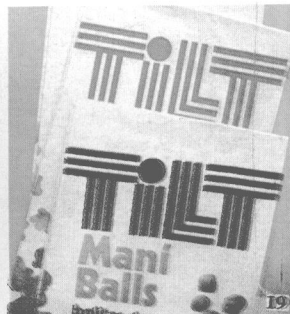
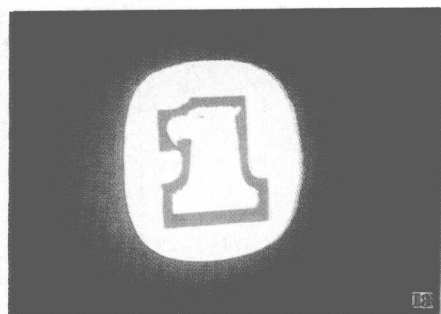
国际现代包装 图例



	Nation	producer	product	target
words	India	TTC / The Tea Company	tea Nilgiris Assam Aroma Tea Co. Ltd. Bong Tea Co. Ltd. The Tea Company Ltd. The Tea Company Ltd.	FAMILY
pictures				
symbols		Mahal		



国际现代包装 图例



国外现代美术设计、广告摄影资料选

