

第 1 章 图形创意

1.1 图形的概念与特点

1.1.1 图形的概念

“图形”(Graphic)一词源自拉丁文“Graphicus”与希腊文“Graphikos”,意指书、绘、印、刻的作品和说明性图像。同时,“Graphic”又包含“印刷”之意,说明这种图像是可以通过印刷或其他手段被各种媒体大量复制与广泛传播的用以传达信息、观念与思想的一种视觉表达形式。

随着人类社会的不断发展、科技水平的日益提高,能够用来创造视觉形象的手段不断得到丰富与提升,“图形”一词的概念与范围也在不断地被拓展与更新,设计学科中的“图形”概念与一般的中文字典中对“图形”一词的注释是有一定差别的:“使图形概念从‘绘、写、刻、印’等手段产生的‘图画记号’拓展到包括摄影、摄像、电脑等手段产生的图像。随着传播活动的日趋重要,信息载体也越来越多,图形设计的范围从昔日的招贴、报纸、书刊扩展到包括电视图形、电影图形、环境图形在内的设计,图形的呈现形式从平面走向了活动、声光综合和立体。所以,有人认为图形设计就等于平面设计,严格说来是不准确的,至少可以说是不全面的。”^①

本书关于“图形”概念的定义与理解为:狭义上的图形是指具体的形状、色彩、质感、量感等因素之间的种种综合构成关系,由绘、写、刻、印、影像及现代电子技术处理等诸多手段产生的能够传达某种信息的图像符号;而广义上的图形则是指传达某种思想观念、表述某种信息或仅以纯粹的审美目的而存在的视觉表达形式。由此,本书中的“图形”涵盖了“平面”与“立体”两种形式。

^① 周宗凯.图形创意(第二版)[M].重庆:西南师范大学出版社,2010:2.

1.1.2 图形的特点

《周易·系辞上》有言：“书不尽言，言不尽意”“立象以尽意”，^①认为书（文字）不能尽言，言（语言）不能尽意，而象（图像）可以尽意，肯定了“象”（图像）具有智识、思辨、言辩所不具备的优越性，提出了形象思维优于概念思维的思想。可见图形与语言、文字等相比，具有诸多优势。

(1) 图形是一种有“意味”的艺术视觉形式，它有别于文字、语言等，是一种超越地域、超越时空的“世界性语言系统”，也是人们用以沟通、传播与交流的主要手段之一。

(2) 古罗马诗人昆图斯·贺拉斯·弗拉库斯在其《诗艺》中用一句生动的言语暗示了图像所具有的魅力：“心灵受耳朵的激励慢于受眼睛的激励。”的确，“因为视觉的传播是直接的，因此它必定在比语言更深入、更生动的体验层次上与人们的心灵相联结。”^②

(3) “在思维活动中，视觉意象之所以是一种更加高级得多的媒介，主要是由于它能为物体、事件和关系的全部特征提供结构等同物（或同物体）。在视觉形象的多样性和变化性方面堪与语言发音相比。然而更重要的原因在于，它们能够按照某些极易确定的形式组织起来，各种几何形状就是最确凿的证据。这种视觉媒介的最大优点就在于它用于再现的形状大都是二度的（平面的）和三度的（立体的），这要比一度的语言媒介（线性的）优越得多。”^③所以，图形的“唤起功能”往往优于语言、文字，能在瞬间猎取受众的注意力，并激发其阅读兴趣。

(4) 图形是传播信息的“形象简语”，不仅是较文字等更易于辨别、记忆的信息载体，且具有延伸记忆保存期之能效，从而可使作品的传播更为有效。

综上所述，图形与语言、文字相比，具有通用性、直观性、可视性、生动感、鲜活感等特性与优势，在信息传播的有效性方面略胜一筹。正因为如此，在信息愈来愈繁复的现当代社会中，图形越来越多地受到设计师的青睐，被广泛地运用于产品外观设计、广告设计、包装设计、标志设计、插图设计、书籍装帧设计、影视图像设计、电脑图像设计及公共识别系统设计等领域，并不同程度地向工业设计、环境设计、服饰类设计、展示设计等专业领域渗透。可以说，图形是现代设计重要组成部分，已经成为视觉艺术传播中敏感和备受关注的中心，它不仅仅是在传播信息，更是在传

① “子曰：‘书不尽言，言不尽意。’然则圣人之意，其不可见乎？子曰：‘圣人立象以尽意。’”引自《周易·系辞上》第十二章。

② [日] 中川作一 著·视觉艺术的社会心理 [M]. 许平, 贾晓梅, 赵秀侠 译. 上海: 上海人民出版社, 1991: 176.

③ [美] 鲁道夫·阿恩海姆 著·视觉思维 [M]. 滕守尧 译. 成都: 四川人民出版社, 2005: 289.

播一种文化。

1.2 图形的起源与发展

图形与人类的生产活动相伴而生，比文字更早地描述、记录、反映了人类的发展历史。作为一种重要的人类智慧的结晶，图形现今呈现给我们的发展状况与态势并非一蹴而就，而是经历了漫长的发展过程，是人类在长期劳动、生活中逐步创造、沉淀、凝结的结果。所以，图形设计的发展与提升和生产力的提升、科技进步、经济发展及人类社会的发展与成熟有着密切的关系。图形的发展可概括为以下几个阶段。

1.2.1 图形的起源

从现存可考的遗迹来看，早在旧石器时代，人类的先祖就有在洞穴、岩壁及各种生活器物上作画的习惯，这些图形资料呈现了原始先民们对自身生活的种种观察、思考与认识，成为一种直观、简要的信息传达的手段。当然，作为一种信息传递、沟通交流的视觉语言形式，原始图形存在较大的局限性，尚缺乏广泛传播的可能性与便捷性。

1.2.2 文字的出现

随着人类社会的发展、生产能力的提高、人口数量的急剧增加，人们之间的相互交往日益频繁与密切，原始图形已不能适应、满足新的情况与需要。由此，一部分图形演变为文字，文字以其“简便”“准确”等特性，逐渐发展成为一种“规范化”“系统化”的表情达意视觉信息传达符号。“文字的出现”是人类文明发展的一个重要标志，对图形的发展提出了新的挑战与机遇。

1.2.3 造纸与印刷术的发明

中国造纸术和印刷术的发明“在世界范围内把事物的全部面貌和情况都改变了”^①。此两者的诞生，无疑为文字、图形的快速复制与有效传播提供了巨大、便捷的支持，信息传播的范围与受众面迅速扩展，人类的文明又向前迈进了一大步。

^① 1620年，英国哲学家培根也曾在《新工具》一书中说道：“印刷术、火药、指南针这三项发明已经在世界范围内把事物的全部面貌和情况都改变了。”

1.2.4 工业革命的风暴

发生在 19 世纪中叶的欧洲工业革命，使人类社会发生了翻天覆地的变化。工业革命带来了商业的空前发展与繁荣，信息传播速度的快速提升成为显在的、不可回避的社会需求。照相机和电的发明为以上需求提供了重要的支持与宽广的可能性，制版方式的革新与印刷技术的提升，使印刷品的大量生产成为可能，原来以文字为主的招贴等信息传播媒介逐步为彩色图像所取代，图形传播的普遍性、广泛性进一步扩大。

1.2.5 经济全球化及科技的飞速发展

20 世纪 20 年代始，“传播”已成为一个被文化界高度关注的议题，许多专家学者致力于“世界语系统”的研究与实现，以期使信息的传播与交流更为普遍。由此，“图形设计”被作为一门新兴的专业学科提出。

自 20 世纪以来，国家之间的交流与合作日益频繁，其深度与广度不断拓展，经济发展呈现全球化的大趋势。影像、微波通信、卫星通信、电子计算机等领域的发明与发展，数码及网络技术的普及，使各种信息得以快速有效地传播。在此背景下，图形以其独有的直观、生动、形象等优势迅速发展成为受众普遍认可、欢迎的“人类共通语言系统”，人类社会亦由此进入了“读图时代”。美国设计师德赖弗斯曾预言，作为“起源于人类文化初期的基本视觉符号”的图形“将成为全世界通用的传播工具”。无疑，图形在当下演绎着愈加重要的角色，与我们生活的各个方面都发生着密切联系。我们的视觉与心灵不断地被电影电视、广告招贴、橱窗展柜、宣传图册、商品包装、插图绘本等各种形式的视觉图像充斥着、包围着、更新着。可以说，图形于我们的生活中已无时不在、无处不存，它不仅影响着审美、时尚与消费观，甚至在某种程度上引导、左右着我们的思考和行为。

1.3 西方现代艺术对图形形式与观念的影响

图形设计的思维、语言形式与美学特征总是反映了特定历史发展阶段中的时代审美趣味，而任何一种时代审美趣味的产生、发展与形成总是伴随着哲学、文学、艺术等领域的观念的发展与变革。

在新的哲学观念及当时人文思潮的影响下，在科技发展的促动下，19 世纪下半叶，西方艺术领域发生了以法国、意大利为中心的重大艺术运动与变革。此次变革由后印象派为序幕，随即涌现出许多新的艺术流派，如野兽派、立体主义、象征主义、表现主义、达达主义、超现实主义、未来主义、抽象主义等。这些艺术流派对色彩、造型与画面形式语言进行了深

入彻底的研究与探索,也对艺术观念、艺术思想内容、艺术目的、艺术价值观等方面进行了广泛而深刻的追问与研究,在艺术史上有很重要的地位。

西方现代艺术观念和理论为设计的发展开辟了新的道路,其创新精神及其在艺术各方面的研究成果均直接、有力地深刻影响、推动了现当代设计艺术的发展与成熟。当然,艺术与设计总是相辅相成的,设计也为现代艺术提供了全新表现空间和表现媒介。艺术与设计共同改变了人类的生存环境与生活方式。1919年,瓦尔特·格罗皮乌斯(Walter Gropius)在德国的魏玛建立了一个培养专业设计人才学校——包豪斯,并聘请了瓦西里·康定斯基(Wassily Kandinsky)、保罗·克利(Paul Klee)、约翰·伊顿(Johannes Itten)、利奥尼·费宁格(Lyonel Feininger)等一批现代主义艺术家来此任教。这些艺术家的到来,为包豪斯的设计教育提供了全新的理念,也使包豪斯成为当时欧洲最激进的艺术中心之一,显然,艺术与设计在包豪斯得到了完美的结合。

综上所述,学习、研究图形设计,必须对西方现代艺术流派建立一个全面的认识与了解。下面,简单介绍几个对图形设计有着深刻影响的艺术流派。

1.3.1 立体主义

立体主义是现代艺术史中最为重要的艺术流派之一,对未来主义、构成主义、抽象主义、表现主义都有极大的影响。立体派的创新之处在于其对物象多角度、多视点的观看与表现方式。这种观察与表现方式使西方绘画从原有的现实空间、固定视点与焦点透视中解脱出来,自由地将物象的不同视角进行解析、重组,使同一物象的表达具备了更多的自由性与可能性,给人们带来耳目一新的观感。立体派之创新之处,正是其给图形设计带来的影响与启示。



图 1.1 毕加索《亚维农的少女》1905年

旅居法国的西班牙画家巴勃罗·毕加索(Pablo Picasso)与法国画家乔治·勃拉克(Georges Braque)是立体主义的两个最具代表性的艺术家,而毕加索的《亚维农的少女》(图 1.1)被认为是立体主义的开端之作。

1.3.2 未来主义

未来主义是发端并主要发展于 20 世纪初期的意大利,对其他国家也产生了深远影响的一场现代艺术运动。未来主义的滥觞是意大利作曲家布鲁奇奥·布索尼(Ferruccio Dante Michelangiolo Benvenuto Busoni)1907 年的著作《新音乐审美概论》,意大利诗人菲利普·托马索·马里内蒂(Filippo Tommaso Marinetti)则于 1909 年 2 月 20 日正式在巴黎《费加罗报》上发表

《未来主义的创立和宣言》。未来主义的艺术主张表现科学技术给社会带来的变化及新时代的精神，主张艺术家歌颂“工业文明”，歌颂“机械之美、材料之美、动力之美、速度之美”。“运动”成为未来主义的核心，在汽车、飞机、工业化的城镇中充满魅力，图 1.2 着力表现对象的运动感、震动感与速度感。未来主义绘画的表现手法从本质上说仍源于立体主义，只是在立体主义“多视点”的基础上强调了“表现速度和时间”等表现因素，《未来主义雕塑宣言》则宣布了他们的雕塑应该“绝对而彻底地抛弃外轮廓线和封闭式的雕塑”“扯开人体并且把它周围的环境也包括到里面来”（图 1.3）。



图 1.2 杜尚《下楼梯的裸女》1912年



图 1.3 波丘尼《在空间里连续的独特形体》1913年

未来主义对外部世界的敏锐观察与思考，以及其对传统艺术观念颠覆性的改变，为图形设计提供了重要启示意义与可资借鉴的参考范例。

1.3.3 达达主义

达达主义艺术运动发生在 1916 年至 1923 年，是 20 世纪西方艺术史上重要的艺术流派之一。达达主义质疑并挑战已有“经典”，质疑并试图废除“传统的艺术观念与美学规则”，重建新的艺术观念与表现方法。达达主义认为“艺术是绝对自由的”，提倡艺术创作应废除、打破“已有规则的束缚”，崇尚“自我、随意、偶然、无目的、怪诞、荒谬、非理性、无序”的表现方法。法国艺术家马塞尔·杜尚（Marcel Duchamp）是达达主义艺术流派最重要的代表之一，在文艺复兴艺术家列奥纳多·迪·皮耶罗·达·芬奇（Leonardo di ser Piero da Vinci）的代表作《蒙娜丽莎》的



图 1.4 杜尚《带胡须的蒙娜丽莎》1919年

复制品上加上胡须（图 1.4），便是其挑战经典的代表作品之一。在此作中，他以家喻户晓的艺术名作为对象，戏谑、幽默地表现了其反经典、反传统意识的自由艺术创作精神。此外，他还经常以日常生活中的常见物品为创作素材，将其拆解、重组，使其呈现出新的艺术价值，以打破人们原有的概念与习惯，引发人们对其产生的新的认识与思考。

达达主义勇于“冲破传统的固定审美模式和艺术规则”，直接或间接地影响了几乎其后的所有西方艺术流派，也给图形设计带来了重要的艺术启示与灵感来源。

1.3.4 超现实主义

19 世纪末 20 世纪初，奥地利精神分析学家、精神分析学派的创始人西格蒙德·弗洛伊德（Sigmund Freud），以其《梦的解析》震撼了整个人类社会，开创了精神分析的新纪元，给文学、艺术、教育等领域带来了巨大的影响。超现实主义受其影响，1922 年左右，由达达派艺术内部诞生出了一个对整个欧美乃至世界艺术产生巨大影响的现代艺术流派——超现实主义绘画。其代表画家有西班牙的萨尔瓦多·达利（Salvador Dalí）、比利时的雷尼·马格里特（Francois-Ghislain）、德裔法国画家马克斯·恩斯特（Max Ernst）等人。超现实主义艺术的贡献在于其对人类“潜意识”领域的开掘与表现，超现实主义模糊或消除“梦幻与现实”“死与生”的界限，使人类对自身的想象、幻想、认识与体验通过陌生、神秘、荒谬、怪诞、隐喻的图形样式得以诠释与展现（图 1.5）。此后，超现实主义画派的艺术观念及表现手法大量、频繁地出现在现当代图形设计中，成为设计师喜爱、常用的表现手法，而这种手法往往给设计作品带来强烈的表现力和吸引力。可以说，超现实主义绘画对图形设计领域所产生的影响之大、时间之久是前所未有的。



图 1.5 达利《永恒的记忆》1931年

作为超现实主义绘画领军人的萨尔瓦多·达利，没有将其艺术理念局限在绘画领域，而是延伸到雕塑、建筑设计、电影、戏剧、摄影和珠宝设计等各个领域。达利在珠宝设计上发挥其超凡的想象力，运用黄金、珍珠、宝石、珊瑚等名贵材料，创作了很多至今仍然前卫、时尚的珠宝设计作品（图 1.6）。



图 1.6 达利《时间之眼》1949年

1.3.5 抽象主义

抽象主义是 19 世纪末 20 世纪初在欧美各国兴起的一个反对表现视觉印象和视觉经验的艺术流派。抽象主义打破“艺术模仿自然的传统观念”，摆脱“客观具体形象”的束缚，反对具有象征性、文学性、说明性的表现手法，提倡根据直觉与想象以及表现需要，将纯粹的、高度提炼的“造型”与“色彩”组织起来，让“造型”“色彩”与形式自身（而非具体的形象、内容）去“言说”艺术家的情感、感受与思考等，并将这些信息传达给受众。抽象图形具有单纯、简练与鲜明的特点，是客观物象与作者内在的精神世界的符号化视觉形态。

俄国的瓦西里·康定斯基（Wassily Kandinsky）和荷兰的彼埃·蒙德里安（Piet Mondrian），是抽象主义艺术流派中最有代表性的人物，康定斯基为“热抽象”的代表画家，而蒙德里安则是“冷抽象”的代表。康定斯基认为，“传统的绘画方式无法表达他内心的感受，而是需要一种纯绘画，如同音乐一般具有律动感”并认为他们“正在迅速临近一个更富有理性，更有意思的构成时代，在这个时代中画家将自豪地宣布他们的作品是构成的”^①，认为“数是一切抽象主义表现的终结”^②。蒙德里安也有着相近的思考，他认为“艺术不是要复制那些看见的，而是要创造出你想别人看见的”，应该“把丰富多彩的自然压缩成有一定美的持续的造型表现，把艺术变成一个如同数学一样精确地表达宇宙基本特征的直觉手段”。的确，无论是在“热抽象”还是“冷抽象”作品中，我们均能强烈地感受到充斥其中的数理精确与理性意味。以康定斯基为代表的“热抽象”派多以单纯的有机几何形态的点、线、面为画面构成元素（图 1.7），注重精神世界的表现，这种精神化的追求在康定斯基的著作《点线面》及《艺术中的精神》

① [俄] 康定斯基 著·艺术中的精神 [M]. 李政文 译. 北京：中国人民大学出版社，2003.

② [俄] 康定斯基 著·艺术中的精神 [M]. 李政文 译. 北京：中国人民大学出版社，2003.



图 1.7 康定斯基《构成第八号》1923年

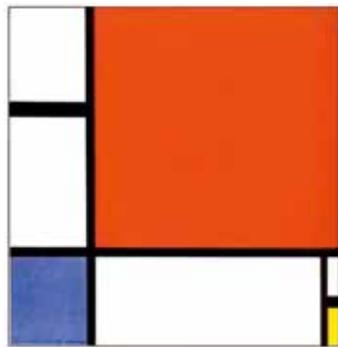


图 1.8 蒙德里安《红、黄、蓝的构成》1930年

有较为系统、全面与深入的论述。以蒙德里安为代表的“冷抽象”（图 1.8）则以更加纯粹、规则的几何图形为构成元素及艺术表现形式，追求的是一种更为理性、有序的美。

抽象主义以其艺术理念与创作观念，在高度提炼、概括的基础上，建构着秩序化、具有理性结构的与内在精神意义的艺术作品。这种具有科学、理性化的创作思维与创作实践，对现代设计产生了巨大的影响，对图形符号语言的孕育与形成产生的作用尤为显著。

以上各艺术流派均以其独特的思考与实践，为图形设计带来了从观念到形式的启示与影响。虽然这些艺术流派的艺术追求迥异，但其间却存在一个显在的共同性，即：打破已有的观看方式、造型理念、造型语言等，代之以新的艺术理念、新的观察与表现方法。

1.4 中国传统艺术对图形形式与观念的影响

中国传统艺术虽艺术门类较多，表现形式也有显在的区别，但在审美情趣与艺术追求方面却有很大程度的相似性与共通性。在中国传统艺术中，中国传统绘画可谓是发展最为丰富、完善的一种艺术形式，也是中国传统艺术独特的审美与表达方式的典型代表。下面以中国画为主要参照形式，来分析一下中国传统艺术的特征及其对图形的形式与观念的影响。^①

1.4.1 透视方法

“为了避免模拟真实，为了更加贴近心境，中国画家在观照物象时没有选择西方画家擅长的一点透视观察法，而是采用了仰观俯察，远近往还

^① 此处的相关中国传统艺术特征方面的分析主要来自薛书琴的《浅谈“虚”与中国画》一文。此文发表于《设计艺术》2008年第4期。



图 1.9 韩熙载《韩熙载夜宴图》南唐

的散点游目法”^①。此观照方式深深地影响了中国艺术的发展,可以看到,“类似言辞俯首皆是,如王羲之在其《兰亭集序》中所言‘俯观宇宙之大,俯察品类之盛,所以游目骋怀,足以极视听之娱,信可乐也。’这种观照方式不局限于在固定角度来观察物象,而是转着看世界,步步移、面面观。这使中国画家的眼睛更加自由和灵活,目光在自然万物中迂回曲折、婉转游动,如精灵般流转于眼中的世界、胸中的宇宙,穷天地之不至,显日月之 not 照,俯仰之间见天地开阔,感怀时百年沧海桑田,可谓心到、眼到。是畅快、惬意的心灵之旅,处处无我,而我游处处(图 1.9)。

焦点透视运用的结果是直逼实景的绘画效果,而散点透视则决定了画面不可能完全靠近我们眼前的真实景观。这种时空自由的透视方法对中国

① 周易·系辞(下),即谈到伏羲氏的“仰观于天,俯察于地,远取诸物,近取诸身”。

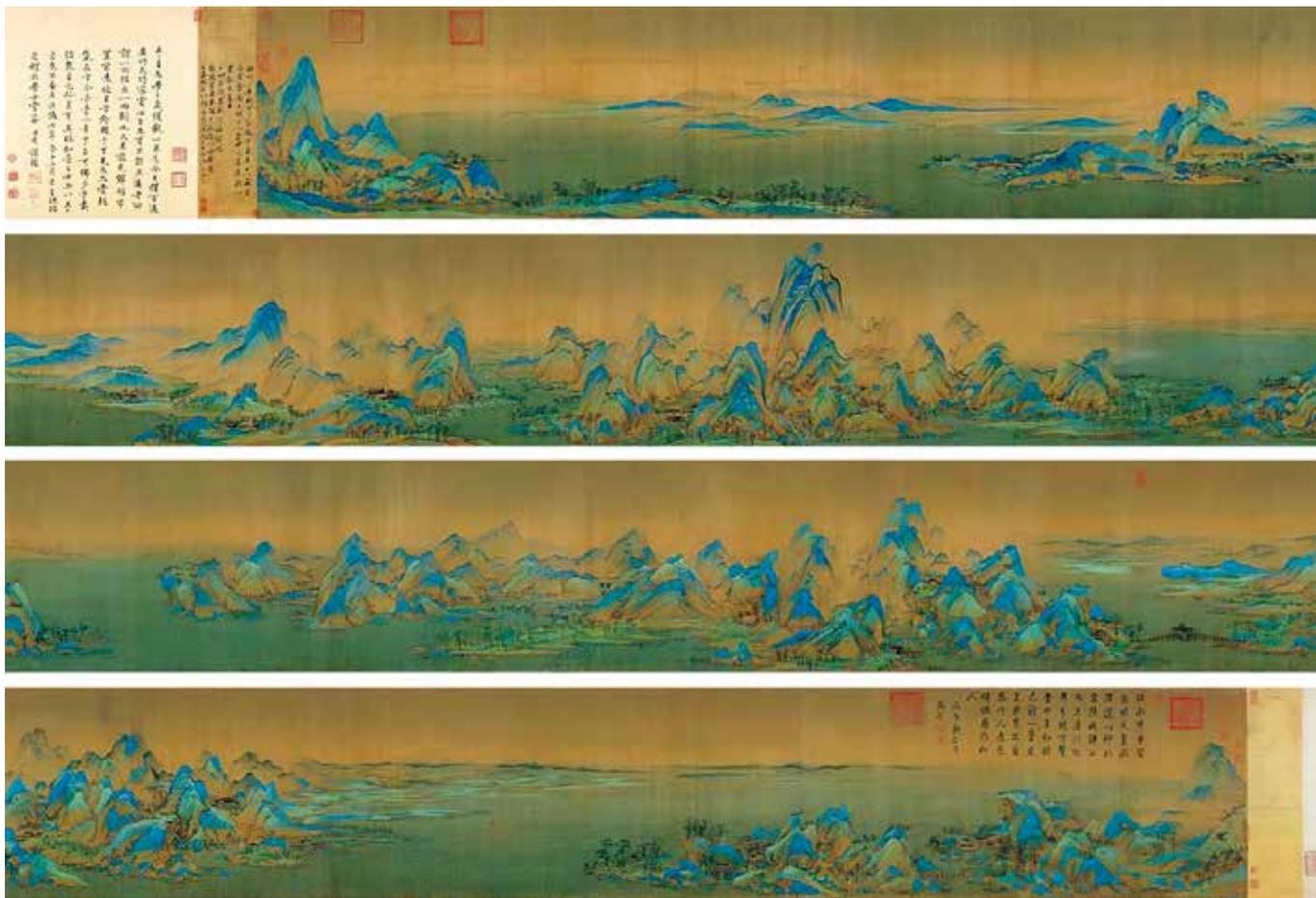


图 1.10 王希孟《千里江山图》北宋

画所提供的创造自由是不言而喻的，在这种观照方式指引下，中国画家依据自己的具体感受、主观意愿，在画面上灵活、自主地排布物象，从而构造出一种画家心目中的时空境界。往往是散点透视、反向透视信手拈来；高远、平远、深远随心所欲，运用自如；天地万物，任其剪裁；阴阳大化，任其分合；四季阴晴、咫尺千里、天上人间只在作者一念间，召之即来，挥之即去，形成了中国画所特有的意象空间表达形式。”^①（图 1.10）

中国传统绘画独特的透视方法来自其独特的哲学与美学观念，这种自由的透视方法不仅对西方现代派绘画产生了深远的影响，也为图形设计提供了观念与形式的重要启示。

而中国民间艺术与中国传统绘画相比，有着更为主观自由的表现，体现出天马行空的想象力与极强的创造力。图 1.11 是中国民间剪纸杰出的代表人物之一库淑兰（陕西咸阳旬邑县赤道乡富村人）的作品《剪花娘子》。

① 薛书琴·浅谈“虚”与中国画[J].设计艺术, 2008(4): 194~195.



图 1.11 库淑兰 《剪花娘子》

在这里我们可以看到作品中的人物、花草、动物、房屋器具“没有远近透视、没有正常的生长逻辑、没有惯常的时间观念”，随心所欲地按照内心的逻辑铺陈了整幅画面。

1.4.2 取象

“中国画把对形的捕捉与把握叫‘取象’，而这个‘象’又断然不是眼中之形、镜中之影。正如苏东坡所言：‘绘画求形似，见与儿童邻。’中国画一向没有把形似作为自己的最高追求，更无意于对绝对真实的追求、三维幻象的塑造，而是游离于似与不似之间，讲究意象造型，追求象外之象、韵外之致。所谓象外之象非一般真实之象，而是有形和无形、虚和实的结合之象；不是对形的被动描摹，而是强调对物象生命本质精神的表现；不重视具体物象的刻画，而倾向于以抽象的笔墨表达画家的人格、心情与意境，所谓‘画者，心印也’。画家把自己融合于大自然中，把大自然融化在胸中，通过‘天人合一’‘物我交融’重新铸造一个沁浸了自己性格、理想和文化修养的对象，如恽南田《题洁庵图》所言‘谛视斯境，一草一树、一丘一壑，皆洁庵灵想之所辟，总非人间之所有’。

“郑板桥的画跋非常形象地说明了中国画家的取象过程：‘江馆清秋，晨起看竹，烟光、日影、雾气皆浮动于疏枝密枝间。胸中勃勃，遂有画意。其实胸中之竹并不是眼中之竹也。因而磨墨展纸，落笔倏作变相，手中之竹又不是胸中之竹也。’虽然都离不开竹，但其间区别甚大：眼中之竹是未经画家情感过滤的自然景物；胸中之竹是浸透着画家主观感受、审美理想的艺术形象，由客观现实转化的心灵虚像；手中之竹则是画家审美意象的呈现，是‘立象’的过程，在这个过程中与具体的表现方式相结合又会产生一些意想不到的意趣。郑板桥从画竹论述了水墨绘画取象立形的全过程，由此可知：中国水墨绘画既‘重视’象，又‘轻视’象，取象于自然，



图 1.12 郑板桥《竹石图》清



图 1.13 甘肃环县老皮影

又不仅限于自然之表,是一种‘真而不实’的虚象,是物我交融的心灵意象,即‘象外之象’。”^① (图 1.12)

中国传统绘画的这种主观能动的“取象”方式及由此产生的“象外之象”为图形设计带来了重要的启示与宝贵的艺术滋养。

中国传统民间艺术的“取象”绘画观念与中国传统绘画保持了高度的统一性,但前者较后者呈现得更加主观、大胆。如图 1.13 和图 1.14 所示:甘肃环县老皮影“非常态”的侧面五官结构;河南淮阳泥玩具人祖猴的亦

^① 薛书琴. 浅谈“虚”与中国画[J]. 设计艺术, 2008(4): 194~195.

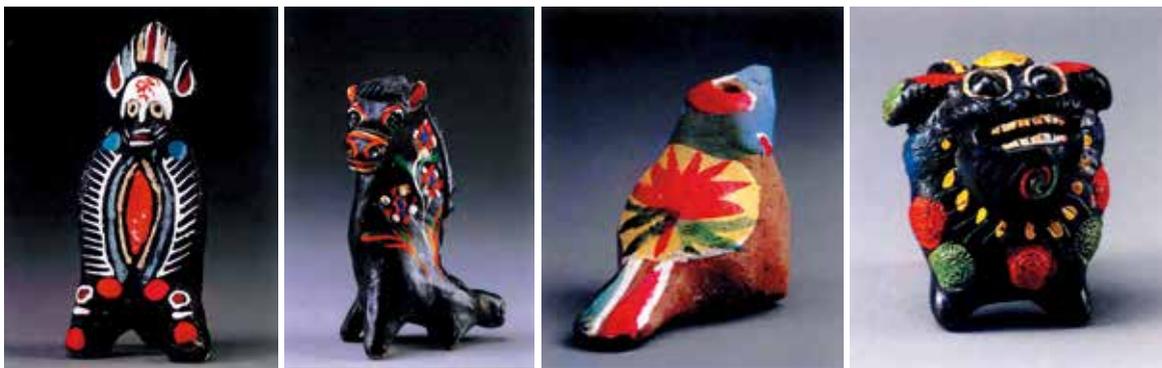


图 1.14 自左至右：河南淮阳泥玩具人祖猴、河南浚县泥玩具战马、山东临沂原色彩绘泥玩具鸟哨、贵州黄平黑底绘彩泥玩具幼狮

神、亦人、亦猴的造型，躯干前部夸张放大的女性生殖器；河南浚县泥玩具战马几乎占身体比例三分之二的头与颈部；山东临沂原色彩绘泥玩具鸟哨的“丰满雍容”；贵州黄平黑底绘彩泥玩具幼狮的“大眼萌态”。

1.4.3 留白

留白是中国传统绘画的一大特点。

“面对画面，中国画家总不肯让笔墨填实物体、充塞空间，取消灵动的白，因为他们自知一切无以言表、无以形述的情感尽可以借空白之处显现、蔓延，自我在这里得到升华；同时，他们也深知，空白能够给观者留下更为广阔想象的空间，画者与观者将在此间进行‘无形’的交流，这种交流与‘有形’的交流相比，更加自由神秘、幽远深邃。新的‘象’会在此生发，不同的惊喜和悸动会在此不期而遇，作品也因而获得新的生命。实践证明，妙用空白可起到以虚代实，以静观动，以无生有，以无物生万物，使画面容量、空间和意蕴无限扩展延伸的功用，正可谓不着一墨，却牢笼百态。”^①

让“空白”发声是中国传统绘画的一大特点，也是现代图形设计的重要语言表达手法，许多画家与图形设计师利用这一手法创作出了不朽的经典名作（图 1.15）。

1.4.4 用色

面对缤纷的大自然，中国传统绘画在用色时同样采取了避实就虚的原则。它没有像西方古典绘画那样试图模仿眼中之色，更没有像印象派那样



图 1.15 朱耷《安晚册·荷花小鸟》清（上图）；埃舍尔《天与水》1938年（下图）

^① 薛书琴. 浅谈“虚”与中国画[J]. 设计艺术, 2008(4): 195~196.

用近乎科学的态度对色彩的真实进行刨根追底的探究，而是采取了如下处理方式。

1. 戒色、吝色、惜色

“在西画中黑、白、灰被称为无彩色，常常羞于活动在色彩圈内，但在中国水墨画却大张其彩。中国水墨画家大胆舍弃“以色貌色”的形似，仅以一方纸、一锭墨、一支笔，即变幻出绚丽斑斓、气象万千的生生世界(图 1.16)。正如张彦远在《历代名画记》中所言：“夫阴阳陶蒸，万物错布。玄化无言，神功独运。草木敷荣，不待丹绿之彩；云雪飘扬，不待铅粉而白；山不待空清而翠，风不待五色而辍。是故运墨而五色具，谓之得意。意在五色，则物象乖矣。”



图 1.16 薛书琴《和》2011年(左图);薛书琴《夏》2011年(中图);薛书琴《发》2011年(右图)

当然，水墨画中有时也会加入其他色彩，但此时的水墨画家往往会表现得相当“惜色”，甚至“吝色”。

2. 意色

“中国画中以色彩为主的表现形式也很多，如工笔重彩、青绿山水等，其色彩的处理除了在固有色的明度变化中追求一种单纯的色彩节奏及不同色彩间的相互对比关系外，主要采用浪漫主义的主观赋色观，用色不拘泥于客观物体所呈现之色彩，往往为了表情达意、画面需要而颠倒黑白、移位青红。由于打破了物象之固有色彩，画中的物象自然也就以一种崭新的面貌介入我们的视觉与心理，从而牵引我们远离现实世界，更加专注于作者向我们传达的精神世界。

3. 借色

借色现象分两种情况：一是不同浓淡墨色与其他色彩并置时，由于补色效应墨色所产生的色相感，如墨色的叶子与红色花头并置时，墨色叶子即会在我们眼中呈现绿色的倾向；二是画中并无丹青，却因题跋中的诗句

中有关色彩的描写使观者由心中而眼底所产生“色的意象”，使无色之画平添色彩。而诗非画，色依然不落实处，因此，画面愈加空灵缥缈、更增虚实错落之层次美。^①

虽然现存史料中并没有发现相关的中国传统绘画系统的色彩研究理论，存在于现存画论、画评中的色彩理论还只是只言片语的，但中国传统绘画在创作实践中对色彩的大胆、主观探索，亦为世界绘画艺术的多元发展做出了独特的贡献，同时也为图形设计提供了思维与视觉表现形式的宝贵启示（图 1.17）。



图 1.17 法海寺《水月观音》(局部)明(左图);宋徽宗赵佶《桃鸠图》北宋(右图)

1.4.5 诗书画印的交响

在画中提款钤印，自宋元以后渐为普遍。时至明清，在画上题诗作文、长题、多题蔚然成风，并演变为构图的一个有机组成部分，从而诗、书、画、印共聚一堂，构成了中国画独有的艺术风格。

文与图并置，文字不只是表达内容的工具，而是成为与绘画形象同样重要的视觉造型元素。不仅如此，“一方面，文字本是人类所创造的抽象表意符号，抽象的文字与具象的图形并置，又为画面增添了新一重‘虚’的空间意象；另一方面，图可借助文字内容获得另一重空间、意象。这种空间被宗白华先生称作虚空间、意空间、灵的空间，也即‘境’，这个意象即‘象外之象’。如清人张式所言：‘题画须有映带之致，题与画相发，方为羡文，乃是画中之画，画外之意。’这里的画外之意即是指题款发挥了画面内容，使作品意蕴更为深远，有助于象外之象的生化。”^②（图 1.18）

① 薛书琴. 浅谈“虚”与中国画[J]. 设计艺术, 2008(4): 196.

② 薛书琴. 浅谈“虚”与中国画[J]. 设计艺术, 2008(4): 196.



图 1.18 石涛《垂钓图》清（左图）；金农《佛像轴》清（右图）

中国传统绘画诗、书、画、印相结合的绘画形式给图形设计带来了新的思考与表达形式，许多设计师从中汲取了设计灵感，尤其是具有中国文化背景的设计师。

1.5 现代图形的基本特征

当今社会已进入“读图时代”，作为传递信息的视觉语言，图形已发展成为现代设计作品中的关键性要素，以图形为中心的视觉文化符号传播系统正在向传统语言文化符号传播系统提出挑战，每天我们都被大量的图形信息所包围，图形成为我们日常生存环境日益重要的部分。在海量的信息中，在众多的图形中，设计师如何使自己的图形设计脱颖而出？如何能

够快速抓住受众的视线、激发其阅读兴趣、留下深刻的印象？这些应是设计师们不得不面对且不断思考与研究的重要课题。

一般而言，优秀的现代图形应具备以下特征：

1.5.1 新颖独特

在品类繁多，规模浩瀚的现代设计中，能吸引人们注意力、引发人们消费欲望的，一定是那些具有独特性的设计作品，这种独特性即创新性。

造型的新颖独特是凸显图形独特性、提高辨识度的最为直接有效的方式。形与思相随，造型的新颖独特往往来源于独到的视点与巧妙的立意。点、线、面、色彩等基本造型元素，在特定的思想意识支配下，经由思维创造性地编排处理，往往会使图形在构成形式上呈现出特别的情态、质感与量感，进而发展成为一种超越一般装饰性的视觉美感，超越简单的标识性、符号性意义的审美存在，升华为某种有意味的独特艺术表达形式。此类图形不仅满足了人们基本的生活需求，更因为其独特的信息的传达而满足、提升与升华了人们内在的心理及情感的体验诉求。

因此，作为一个当代文化语境下的设计师，不仅要具备良好的形式语言素养，还应深入探寻、研究消费者心理层面的体验和感受，从更为广阔、开放与多向的视角，审视与思考自己的图形设计，使独特的思维内涵与外在的视觉形式相结合，赋予设计作品独特的艺术魅力，从而使其获取艺术感染力及商业效应并举的显著功效。

1.5.2 强烈的形式美感

良好的形式美的把握能力是一个设计师的基本素养。无论多么独特巧妙的构思，离开“形式美”这个建构基础，都会转变为一个低劣粗糙的存在。

当然，“形式美”素养的培养与养成非一日之功，不仅需对形式美法则的精通与把握，还需对自然物象、各类视觉艺术经典有一定的涉猎与深度学习，唯有如此，才可能在设计实践中根据设计构思的需要信手拈来，赋予图形设计以适合的、特定的形式美感。

1.5.3 简洁直观的表现语言

简洁直观是传达信息最为快速、有效的表达手法。简洁直观的图形设计作品往往能迅速捕获消费者的注意力，抓住其视线，使其在短时间内获取、读懂作品的创意与内涵，并给予相应的理解和认同。

21世纪的人们身处一个瞬息万变的信息时代，快节奏的都市化生活与繁复的日常事务使人经常处于一种超负荷运转的状态。在这样的时代背景与生存状态下，人们越来越崇尚简洁明了的表达方式，更加欣赏简明、直观的语言表达形式所带来的视觉冲击力。甚至有观点认为，“相对于设计功能的复杂性来说，简洁是衡量设计是否简单和优美的标准。例如，设计同样简洁，传达更多信息的则更好。相反，传达同样信息的两款设计，更简洁的那款更优美”^①。所以，图形表达一定要精简，剔除可有可无的装饰，使观者可快速有效地做到能读取其欲传达之意。

当然，创意的巧妙、造型与形式的完美，最终必须由一定的物质技术手段去实现与承载。制作手段的选择是否能够与设计构思相吻合，制作工艺的高下等因素往往对作品的整体面貌起着至关重要的作用。恰当的制作手法的选择与精良考究的制作工艺不仅能为设计作品锦上添花，甚至在很大程度上决定了设计的最终成败。

1.6 图形创意^②

1.6.1 创意之意

“创”即“创造”，“意”即“主意、意念、观念、意趣、意境”等。中文“创意”一词的英文翻译有四个词：“Creative ideas”“Creative”“originality”“Creativity”。Creative ideas意为有创造性的、新颖的想法、主意、念头、思想、概念、理念、观念等；“Creative”意为创举、创造性的、有创意的、创新的、创造的；originality意为独创性、创造力、新颖；Creativity意为创造、创造力、创造性。

从以上释义可看出，“创意”一词含有“无中生有”“超常规”“超常理”“反客观”之意。由此，“创意”应包含两层含义：一是其作为名词的含义，即具有“创造性”“突破性”“超常规”的观念、构想、主意等；二是其作为动词的含义，即实现有“创造性”“突破性”“超常规”的观念、构想、主意等的过程。也就是说“创意”的根本在于“创造性、创新性”是具有“创意”的思想、想法等的形成过程或表达形式。

“入芝兰之室，久而不闻其香”，人们对身边习以为常的事物，会逐渐产生视而不见、听而不闻的淡漠。“就像步行，由于我们每天走来走去，

① [美] 阿历克斯·伍·怀特 著. 平面设计原理 [M]. 黄文丽, 文学武 译. 上海: 上海人民美术出版社, 2005: 1.

② 本节文字部分参考: 薛书琴. 图形创意方法归纳与提炼的必要性及思考路径探析 [C]. Proceedings of the 6th International Conference on Education, Language, Art and Intercultural Communication (ICELAIC2019) .

我们就不再意识到它,也不再感受它,步行也就变成了一种机械性的自动化的动作。我们每天走啊走,就像机器人那样,不仅对走的动作本身,而且对周围的世界也缺乏应有的感受”^①,的确,“习惯”与“惯常”往往会使人丧失对生活应有的敏感度。什科洛夫斯基认为,重新唤醒并充分拓展、发展、丰富人们的审美感受,让人从“习惯思维”的束缚中解脱出来乃艺术的使命所在。“既然人具有一种感知觉定式,经常面临自动化,产生机械性,那么就必须首先使人打破自动化,摆脱机械性,让人重新关注自己周围的世界,让人被事物的新奇深深吸引住,这就需要使事物不断地以崭新的面貌出现于世人面前”^②,而“陌生化正是一种重新唤起人对周围世界的兴趣,不断更新人对世界感受的方法。它要求人们摆脱感受上的惯常化,突破人的实用性目的,超越个人的种种利害关系和偏见的限制,带着惊奇的眼光和诗意的感觉去看待事物”^③。这里的“陌生化”往往意味着“创造性”“突破性”“超常规”,意味着某种“创意”性劳动所能传达的新鲜感受。

因此,“创意”之于生活,尤其是当代人的生活,已发展成为一个越来越重要的概念。因为“创意”不仅使我们的情感、信息与文化交流变得更加新鲜、丰富、有效,同时也以一种新的方式刺激我们的感官,帮助我们打破“惯常性”与“惰性”的限制与束缚,使我们以“新眼光”“新视角”“新听觉”“新触觉”“新嗅觉”“新思维”去重新审视、聆听、触碰、感受、思考我们身边的人或物,重新唤醒、发展与提升我们的审美感受力。

1.6.2 图形创意

综上所述,“图形创意”是指以“图形”为信息传达方式的、具有一定“创新性”的视觉形象表达过程或者结果。设计者根据其设计理念,利用一定的图形创意手法,借助想象、联想、比拟等手法,将与其设计相关联的图形元素建构为新的图形形象。这是一个“以意构象,以象启意”的过程,第一个“意”即作者的创作意图、创作理念,第二个“意”则是指新建构的创意图形所能够承载、传达、启示的,合乎作者创作初衷的信息综合体。而“象”则是指根据作者创作意图所创造、建构的新的图形,即创意图形本身。

一切视觉艺术的创意行为均与图形创意相关联,那些认为只有平面设计才需要学习图形创意的见解与思想显然是非常狭隘的认识。事实上,所有设计门类及艺术造型专业都应拥有图形创意的相关知识。

① 方珊·形式主义文论[M].济南:山东教育出版社,2002:57.

② 方珊·形式主义文论[M].济南:山东教育出版社,2002:60.

③ 方珊·形式主义文论[M].济南:山东教育出版社,2002:60.

如前所述,“创意”之于生活,尤其是当代人的生活,已发展成为一个愈来愈重要的概念。从某种角度而言,现代设计的核心在于创意,其品牌形象与市场影响力也在于创意。在这个“新新不已”的时代,已有的传统图形设计很容易引起审美疲劳,很难引起受众特别的关注,从而很难产生有效的传播作用。而创意图形已经发展为现代设计中最为重要的设计元素,成为设计作品敏感和备受关注的视觉中心,在形成设计性格、提高作品视觉注意力、提升设计的传播效果方面,起着至关重要的作用。优秀的设计作品无不以自己独特的图形语言贴切又明确地阐释设计主题。从某种角度而言,图形创意在设计创意中起着决定性的作用,从而在很大程度上决定了设计的成败优劣。

图形创意优劣高下直接影响图形设计作品的内在张力与传播效果。优秀的创意图形作品必然能够以其独特的视点与巧妙的构思使人过目难忘,回味无穷;以简明、直观的艺术表达形式以及使人易懂、易记的视觉特征,被不同语言背景、不同阶层、不同文化水平及不同年龄的人接受与理解;以其完美的形式语言感染受众,提高人们的审美水准。

图形创意在现代设计中的重要性越来越多地被认识到,各艺术设计专业院校纷纷设立了图形创意相关课程。图形创意在现代设计教学中的意义不仅在于图形创意课程本身所能给予的图形设计素养,且可以帮助学生有意识地观察、思考客观世界,打破惯性的思维方法与思维局限性。同时,借助一定的途径与方法,探寻解决问题的多种可能性和多样化的解决方案,从而培养多维度、开放性、创造性的设计思维。

图形创意在设计中所发挥的作用,不仅体现在设计品的整体外观造型及装饰图案上,且在设计品的功能标志、指示符号等细节处理上均可发挥重要作用。事实证明,拥有充满创意的设计品更易吸引消费者的关注,得到其认可与接受。