

人民美術出版社

画面肌理构成

王化斌 著

To
29

王化斌 著

画面肌理构成

HUA MIAN JI LI GOU CHENG

人民美術出版社

图书在版编目(CIP)数据

画面肌理构成/王化斌著。—北京:人民美术出版社,
1995.6

(《基础构成》)系列丛书)

ISBN 7-102-01491-0

I.画… II.王… III.绘画理论—构图学 IV.J206.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(94)第 00005 号

画面肌理构成

著 者 王 化 斌

出版者 人 民 美 术 出 版 社

(北京北总布胡同 32 号)

责任编辑 张晓君

装帧设计 张晓君

印刷者 人 民 美 术 印 刷 厂

发行者 新华书店总店北京发行所发行

1994 年 12 月第一版第一次印刷

开 本 787×1092 毫米 1/16 印张

印数 1-20000

ISBN 7-102-01491-0/J · 1265

定价: 32元

序

近几年,有关各种《基础构成》的专著已经不少,但作为《基础构成》工具书系列的《画面肌理构成》还从未面世。王化斌先生继所著《黑白平面构成》与《色彩平面构成》之后又及时推出《画面肌理构成》这第三部大作,值得庆贺。

该书从自然物质表面肌理形态的客观存在到肌理形态面貌,从画面肌理的具体制作到画面肌理的对比构成,从隐肌理到显肌理,以及从视感肌理到触感肌理,自始至终注重理性分析同可操作相结合,图文并茂,并配有供“作业练习”参考的彩色插图,因此,它不仅具有使用价值,也具有收藏价值。更重要的是,它为基础构成教学开拓了新领域,填补了一项历来欠缺的“肌理构成艺术”的科研课题空白,又为高等艺术院校不同画种的现代绘画专业、染织美术专业、装帧美术专业、展示设计专业和广告招贴设计等专业的基础课提供了一本较为完整的实用教材。

画家王化斌先生现为北京宣武红旗大学教授、美术系主任,教学、创作、行政事务,终日忙忙碌碌,然而在短短的一年时间里,竟完成三大部著作,令人敬佩。事业成功离不开聪明与勤奋,但更需要锲而不舍的献身精神。

王化斌先生精力充沛,期待着他在绘画与学术,教书与育人诸方面取得更为瞩目的成就。

徐震时

1994年10月10日



作者自传

王化斌，字之秋。
1944年生，属猴。北京市人。很早以前受过几年科班专业训练，只是天性愚笨，一直没啥建树。曾举办过规模不大的几次个人画展，也在国内外得过几次小奖，还出版过一本个人画集，但在社会上没有造成什么大影响。前几年被评为二级美术师（国家级副高职称专业画家）——承蒙各有关主管部门和评委们抬举或鼓励，惭愧得很。现在，教书之余也创作，亦或是创作之余也教书，而教书之余亦写书，只是希望年轻的朋友们趁着年轻多学一点基础知识，将来比我本人更有出息。仅此。

主 编 徐震时
责任编辑 萧燕玲
装帧设计 萧燕玲
封面设计 小 秋

J0
37

色彩平面构成

97731 32.

登 记
9773
No

- 1、为了充分便利读者和提高
利用率，读者借书应按时
- 2、图书不得污损、折角、涂
毁或遗失，否则照章处理。

目 录

引 言	1
第一章 概论	3
一 肌理的形态面貌	3
二 构成肌理的概念元素	4
三 构成肌理的肌理单元	4
四 构成肌理的视觉元素	5
五 构成肌理的关系元素	5
六 实用的画面肌理	6
第二章 画面肌理的审美取向	8
一 画面肌理的秩序	8
二 画面肌理的节奏	9
三 画面肌理的韵律	10
四 画面肌理的和谐	11
第三章 肌理在画面空间内的位置	15
一 画面空间内处于从属地位的肌理	15
二 画面空间处于主导地位的肌理	16
三 全肌理的画面空间	16
第四章 画面肌理制作练习	17
一 视感肌理制作练习	17
第一种 徒手描绘	17
第二种 依靠工具材料制作	18
1 拓印式	19
2 喷绘式	24
3 滴溅式	26
4 流淌式	28

5 挤压式·····	29
6 润渍式·····	31
7 熏灸式·····	33
8 烙烫式·····	33
9 留白式·····	34
10 拼贴式·····	36
11 刮刻式·····	37
12 掷打式·····	38
第三种 混合制作·····	38
1“徒手描绘”与“徒手描绘”相结合形式·····	39
2“依靠工具材料制作”与“依靠工具材料制作”相结合形式·····	39
3“徒手描绘”与“依靠工具材料制作”相结合形式·····	39
二 触感肌理制作练习·····	41
1 雕凿式·····	41
2 镶嵌式·····	42
3 组装式·····	43
第五章 画面肌理对比构成·····	45
一 视感肌理对比构成练习·····	46
1 并存形式对比·····	46
2 交叉形式对比·····	46
3“并存”与“交叉”综合形式对比·····	46
4“强调”形式对比·····	47
二 触感肌理对比构成练习·····	47
黑白图·····	65
彩 图·····	145
专业术语注释·····	209
后 记·····	211

引言

在当今流行的基础构成教学体系中,尤其是高等艺术院校现代设计专业这一学科的基础构成教学体系中,已普遍把“平面构成”、“色彩构成”和“立体构成”称为“三大基础构成”。其实,这仅是一种约定俗成的称谓。因为无论从理论上讲还是从教学实践上看,这种称谓似不贴切,也欠妥当,而应改称“黑白平面构成”、“色彩平面构成”和“立体空间构成”。另外,如果教学条件和教学设备允许,不妨再加上“画面肌理构成”,以后可统称为“四大构成”。

我们知道,本世纪二十年代初,包豪斯设计学院设立的构成教学课程,是依据荷兰的构成主义“风格派”,将一切可视物简单地概括为各种不同的几何形体,其形体的“形”即正方形、长方形、三角形、圆形等,其形体的“体”即正方体、长方体、锥体、球体等,并提倡通过这些平面空间的二维的形和物质材料空间的三维的体创造新的艺术表现形式,这就是当时的所谓包豪斯的设计风格。也就是说,那时的构成教学一是“平面构成”,一是“立体构成”,二者虽有单一的教学计划,但也不是截然分开。至于色彩教学,不过是单纯的“设计色彩学”,并无现在的独立的“色彩构成”一说。现在的“色彩构成”是包豪斯之后经不断充实,不断完善,逐渐形成的又一基础构成学科,它包括早先“设计色彩学”方面的色彩构成知识,也包括“现代设计色彩学”方面的色彩构成知识,另外也还包括一定量的“绘画色彩学”方面的最基本的色彩构成知识。

然而,在当今的基础构成教学中,所谓“平面构成”,一般情况下都是非彩色的黑白构成,并不包括彩色(色相色),仅用黑、白、灰来完成平面空间构成的基础训练,且早已被大多数美术院校所采纳,所以我们主张把“平面构成”这种流行的称谓改为“黑白平面空间构成”。至于“色彩构成”,虽然它着重彩色(色相色)的构成训练,但其构成形式仍没有脱离平面空间构成的基本法则,因此也将它改为“色彩平面空间构成”。余下的“立体构成”,无论是二点五维立体、线立体、面立体、块立体,还是综合立体,由于都是实质上的立体空间构成,所以叫它“立体空间构成”。不过,前二者的“空间”二字通常指的是画面框架空间(有时也指视感的三维空间和幻感的三维空间),而后的“空间”二字则指的是物质材料客观存在的实际的三维空间,以后为了防止混淆,故前二者简称为“黑白平面构成”和“色彩平面构成”,后者仍称为“立体空间构成”。改后的称谓不但符合教学进度的安排顺序,即先黑白、后色彩,先平面、后立体;同时也避免出现基础构成教学中概念上的混乱。

“肌理构成”原本不是基础构成教学中的一个独立的学科,但它也有其自身的构成理论、构成法则,以及独特的训练方法,这早已被国内外美术家和美术设计家们所认可,因此自包豪斯时代开始,有关方面的零散的知识介绍就常见于不同的美术工具书或美术技法书之中,笔者所著《黑白平面构成》和《色彩平面构成》也曾另辟章节简要论述,可是将其系统地整理成书者至今未见他人。然而,随着社会的发展与进步,也随着基础构成理论的不开拓,肌理构成教学便应运而生。

笔者近十年的创作实践与教学实践证明,肌理构成课的单独开设,对广大青年学子在艺术观念的更新、表现手法的扩展,以及美术创作和美术设计的灵感的启迪上都起到了一定的推动作用。况且,在版画、油画、现代水墨画,以及综合材料艺术等造型艺术学科领域内,不少美术家对肌理构成的运用已开始表现出极大的兴趣,并常借助其构成形式更新画面的视觉效果,且创作出具有时代感的个人风格的佳作。

现在,《画面肌理构成》虽已草就,但由于笔者水平有限,其中缺点和错误不可避免,仅希望它是拓展又一新的基础构成学科的良好开端。

第一章 概 论

肌理为何物？可以这样说，“肌”，它是物象的表皮；“理”，是物象表皮的纹理。或者通俗地讲，“肌理”就是物象表面的花纹。但作为国际通用的造型艺术语言中的专业术语，它的内涵肯定要比上述浅显的解释丰富得多。在《黑白平面构成》一书中，我们曾经做过这样的注释：肌理是客观存在的物质的表面形式，它代表材料表面的质感，体现物质属性的形态。这里换句话说，任何物质表面都有它自身的肌理形式存在，而这种肌理形式的存在，又是我们认识这种物质的最直接的媒介。例如，我们一眼就能认出眼前的三合板，是因为三合板表面上的木纹肌理首先起到了媒介作用，但假使将三合板上的木纹磨光，再镀上一层闪光的金属薄膜，那么我们一定会以为它是金属板，原因是三合板的表面呈现的是金属材料表面平滑而闪光的肌理。由此可见，物质的肌理形式是认识物质的首要的因素，也是视知觉中研究肌理形态的实质。

一肌理的形态面貌

肌理的形态面貌可以分为两类，一是显肌理，一是隐肌理。

显肌理习惯上称“可视的肌理”，此种肌理的形态面貌很常见，如家具上的木纹肌理、建筑材料大理石上的水纹肌理，窗纱上的手织或机织的图案肌理等。再者，所有实用的画面肌理也都是显肌理，视觉肌理和触觉肌理自然也就包括在内。但因为我们还没有讲到“实用的画面肌理”这一章节，所以暂不做具体分析。构成显肌理的最重要的条件是变化的色彩，有了色彩变化，具体的肌理面貌才能显现，才能刺激我们的视知觉。而且色彩变化越大，其肌理的形式面貌就越明显，就越丰富，就越艳丽，如南京雨花石表面的肌理那样。不过，也有一些物质表面自身虽有色彩，但无色彩变化，或黑或白，或红或蓝，通体如一，其肌理的形式面貌也明显显现。这是因为这样的物质表面肯定是极不平整的，由于极不平整，它的高低起伏的无数的形面能在光线的作用下形成受光、背光、反光、投影等不同的色面。再加之光源色和环境色的辅助作用，所以它令人感受到的仍然是一种色彩变化状貌。

至于隐肌理，习惯上称“非可视的肌理”。所谓“非可视”，一层意思是不明显，不容易看见；另一层意思是根本看不见。比如说，一张工业用细砂纸摆在面前，在一定的视距离内，你似乎能看出它表面的不平与粗涩，可是由于表层的砂粒非常细小和色彩单一，你又觉得它是平整的，这时只有用手触摸一下，才发现它实际上要比你眼见的粗糙得多。那么这种靠感触为主要判断方式获知的肌理就叫隐肌理，工业用细砂纸表面的肌理也就是隐肌理，一种不明显，不容易看见的肌理。一张普通的光洁的白纸表面是颗粒状还是网纹状，还是别的什么形状，究竟是怎样的肌理面貌是根本看不见的。不仅看不见，即使用手触摸，除光滑的感觉外，绝无其它印象，但它又确实是有肌理面貌存在的。这时若要认识它的肌理面貌特征，唯一的途径就是借助放大镜或显微镜，甚

至还要借助更科学的特殊的仪器来加以测定。而这种视觉和感觉都不能感知的肌理,我们也称它为隐肌理,普通的光洁的白纸表面上的肌理自然也就是隐肌理,一种必须依靠其它的方式方法才能获知的肌理。

物质表面的肌理形式之所以有显肌理与隐肌理之分,从物理学角度分析,牵涉到物质的密度、质量,从化学角度分析,牵涉到物质的分子结构以及分子的排列方式。从形象学角度分析,则牵涉到物质外观的色彩形态、状貌形态,以及人为的视觉经验等。不过,隐肌理在构成艺术中的位置并不重要,因为美术家和美术设计家始终在研究并设法表现的是可视的显肌理。当然,隐肌理也能再现为显肌理,美术家和美术设计家同样也能在画面上表现它们,但必须“再现”之后才能加以表现,只不过这种情况不是太多罢了。

二 构成肌理的概念元素

大千世界乃至整个宇宙,可以说,任何小的大的物质都应该被认为是构成肌理的概念元素,小的如一粒尘砂,大的如一座山峰,再大的如一个星球。因为这小与大纯粹是比较而言。一粒尘砂虽小,但它毕竟是可视物,它之所以小,是同它的载体比较,如一座沙丘或一块岩石。一座山峰虽大,只是比它所包容的一块岩石大,若处在群山之中,它又显得相对小,若同它的载体整个地球比较,那就是沧海一粟。一个星球虽大,也只是比它自身所包容的山川大,若同它的载体整个宇宙比较,它小的程度简直难以形容,因此我们在地球上看到的太空中本是巨大的诸多的星球也只不过是萤火虫般闪亮的小星,而从宇宙飞船上看我们人类栖息的地球究其实不过是一个不大的光盘。由于我们感觉到的这些小的大的物质只是一种存在现象,与肌理构成并无直接关系,因此我们把它说成是构成肌理的概念元素。

三 构成肌理的肌理单元

孤立地看待作为一种现象存在的一切小的大的物质是无意义的。一粒尘砂就是一粒尘砂,一块岩石就是一块岩石,一座山峰就是一座山峰,仅此而已。

然而,一块岩石的表面是什么?是结集在一起的无数粒尘砂的表面。结集在一起的无数粒尘砂的表面是什么?是一块岩石的表面。同理,一座山峰的表面是什么?是结集在一起的无数块岩石的表面。结集在一起的无数块岩石的表面是什么?是一座山峰的表面。这不是文字游戏,是构成物质表面肌理的相互关系链。也就是说,一块岩石的表面是由无数粒结集在一起的砂尘的表面构成的,而每一粒砂尘的表面肌理就成为一块岩石的表面肌理的组成部分,因此一粒砂尘的表面肌理就是一块岩石的表面肌理的肌理单元。同样,一块岩石的表面肌理就是一座山峰的表面肌理的肌理单元。

可见小的物质表面不仅有它自身的肌理,而且结集在一起之后,还会形成新的更大的物质表面肌理,所以一片群山的表面肌理又是无数座山峰的表面肌理所构成,而每一座山峰的表面肌理

又是这一片群山的表面肌理的肌理单元。

生活环境中这种小的肌理单元与它所组成的大面积的肌理的关系几乎到处可见,如:一条毛线的表面肌理与一件毛线编织物表面的肌理,一块建筑砖的表面肌理与一面砖墙的表面肌理等。肌理单元与肌理的关系是个性与共性的关系,个性虽然不能代表共性,但共性却离不开个性。

四 构成肌理的视觉元素

众所周知,物质的物理属性之一是占有一定的存在空间,小的物质占有小的空间,大的物质占有大的空间,它们各具长度、高度和厚度,所以小的大的一切物质都是三维的体。

但实际上情况有时候相反,原本是三维的体,在我们看来反倒成了二维的面。这是视感知中的一种错视现象。造成这种错视的原因是视距离,视距离越大,二维的面的形象概念就越典型。一粒米放在掌心中,我们觉得它有一定的重量感的同时还能看出它是个接近圆形的三维的体,但如若把它置放在地面上再从原先的角度上观察,这时我们会发现它不再像是个有重量感的体,只像个有长宽而无厚度的平面;站在山脚下需仰视才能见顶的山峰难以环抱,它无疑是个三维的庞大的体,但若原地倒退几公里或更远些再观察它,它也会变成缺少厚度的平面,所以孩童学画时有“远山薄,近山厚”的口诀,所谓“薄”就是二维的平面性,所谓“厚”就是三维的体量感,目的是让还没有掌握透视知识的孩童拉大画面上的空间距离;月球的半径大约 1738 公里左右,算得上是个巨大的三维的体,可是我们在地球上看到的只是一个二维的平面的圆,同样也是 384000 公里这超远距离造成的一种错视现象。

视距离的原因,任何小的大的物质都能转换成视感知的面,小而圆的物质能转换为二维的点形面,细而长的物质能转换为二维的线形面,宽而大的物质能转换为二维的片形面,而这诸多的形面就是构成画面肌理的视觉元素,也是我们讲肌理构成的核心。

五 构成肌理的关系元素

有了构成画面肌理的视觉元素不等于就能形成画面肌理。若要形成画面肌理,还要将相关的视觉元素有序地组织在一起。有序是指构成肌理画面的形式,它不外乎两种,一是重复,一是变化。

重复:相同的肌理单元,抑或是不同的肌理单元,抑或是近似的肌理单元,只要它们规律地出现就是重复。相同与不同指的是点、线、面不同的形面。肌理画面上的肌理单元如果全都是单一的形面,比如说全都是点形面,那么点形面就是肌理画面上的相同的肌理单元;但如果有点形面也有线形面,那么点形面与线形面就是肌理画面上的不同的肌理单元。近似,指的是相同的形面不同的色彩或不同的状貌,比如黑色的点形面、白色的点形面、红色的点形面,以及呈现圆形状貌的点形面,呈现方形状貌的点形面,呈现三角形状貌的点形面和任何一种不规则状貌的点形

面。生活环境中以重复形式呈现出来的自然的肌理画面经常见到,例如:稻田的肌理画面就是相同的肌理单元构成的,一簇簇的秧苗可算是相同的点形面的肌理单元;麦田的肌理画面也是相同的肌理单元构成的,只不过它的肌理单元是线形面的一垄垄的麦苗;高粱与大豆间作的农田的肌理画面是不同的肌理单元构成的,一簇簇高粱的幼苗是点形面的肌理单元,一堆堆大豆的幼苗是片形面的肌理单元。而一揽群山的肌理画面则是近似的肌理单元构成,因为以肌理单元面貌出现的一个个山头尽管可以算是片形面,但形状和大小不无差别。

变化:相同或是不相同的肌理单元,抑或是近似的肌理单元,只要它们有别于规律地出现就是变化。但变化不等于无序,况且大自然在遭到人类的破坏之前可以说所有的自然景观都是有序的,诸如山有走势、水有源流、潮涨潮落、月圆月缺、风霜雨雪、春华秋实等等。属于变化形式的自然的肌理画面更是处处可见,如大理石上的条纹形的肌理画面、龟裂的黄土地上的沟痕形的肌理画面、严冬季节窗玻璃上的图案花纹形的肌理画面,几乎数不胜数。构成这些自然的肌理画面上的肌理单元无论属哪一种类型好像都无明显的重复规律,但是它们时聚时散、时紧时松、时直时曲、时长时短、时大时小、时隐时现的千万变化却非常有秩序,其鬼斧神功,令世上最伟大的美术设计家也望尘莫及。

六 实用的画面肌理

自然的画面肌理虽丰富多彩,甚至美妙绝伦,但它终究是一种自然现象或是一种自然面貌,因此它不能算是构成艺术中的肌理,构成艺术中的肌理指的是能够显现在画面框架空间上的肌理,简称为实用的画面肌理。

实用的画面肌理五花八门,而且美术家和美术设计家们还在不断地发现与制作,尤其是八十年代以后,因之创作思路与设计思路的打开,对肌理构成的研究局面还远没有达到它的顶峰,不过就目前情况论,总括起来也不过是如下几种表现形式:

借用:我们已经讲过,任何物质的表面都有它自身的肌理形式存在,因此绘画或包括设计在内的其它美术作品用的纸张、布料、木板等媒介物当然毫不例外也有它们各自的表面肌理,“借用”就是让这些媒介物各自的表面肌理成为实用的画面空间的组成部分,只不过在处理这些肌理时可以做些艺术加工,也可以不做任何加工。做些艺术加工是为了强化媒介物表面肌理的形式面貌,不做任何加工是为了保持媒介物表面肌理的固有的质朴美。此种表现形式在油画、版画、水墨画,以及装饰壁画的美术作品中常有所见。

仿制:有些物质表面的肌理相当漂亮(如很多抛光的石料上的肌理),但该物质材料又不能直接用来当作美术作品的媒介物,这种情况下,要想在实用的画面空间内得到它,“借用”已不可能,此时就只有采取描绘或制作的方法再现它,“再现”也就是“仿制”。这种表现形式多见于超写实性的绘画作品。

微缩:其实“微缩”也是一种“再现”,是一种无可奈何的特别的再现。我们知道,远在照相术尚未流行的时代,人们要想将美好的大自然的景物搬进室内成为永久的足不出户就能赏读的画面,唯一的途径就是绘制,这也许就是风景画的由来。而在还没上升到绘画艺术的初始阶段,肌理的发现和运用是同绘制技术一并产生的,这在早期的传统的中国山水画作品中体现的尤为突出,人们既然不能将真实的大山和树木的表面肌理挪移到咫尺的实用的画面空间上来,那么表现各种山石和树木的皴点法也就产生了:披麻皴的画面肌理是自然的土山表面的肌理,米点皴的画面肌理是自然的风化的石山表面的肌理,斧劈皴的画面肌理是自然的险峻的石山表面的肌理,荷叶皴和解索皴的画面肌理是自然的有一定植被的土石相间一类山峰表面的肌理;至于各种点叶法,如梧桐点、介字点、水藻点、破笔点、垂藤点等等所构成的画面肌理也无不是来源于自然的种类不同的树木表面的肌理面貌特征。当然,有关传统的中国山水画的著述中,还没有谁把这些皴点法构成的画面的局部肌理效果叫肌理,但它实际上就是肌理,是自然物象表面的肌理转换过来的实用的画面肌理——一种“微缩”的肌理。微缩的肌理一般出现在写实的景物绘画作品之中。

创制:可以说,与自然物质表面的肌理毫不相干的画面肌理都叫创制的肌理。此种表现方法多见于装饰性美术作品和抽象性美术作品的画面之中,往往借此强调画面的形式美感因素与画面的艺术构成因素。

任何美术家和美术设计家的创作都不会真正脱离自然,也不可能真正脱离自然,因而任何一件较为成功的美术作品也就多多少少与自然相关,尽管艺术的表现手法不同,但其作品所依托的实质仍然无非是客观的自然与主观的自然,而画面肌理构成的论述就是认识主客观自然的依据之一。

第二章 画面肌理的审美取向

我们一开始就已经讲过,任何物质表面都有它自身的肌理面貌存在。但并不是所有物质表面的肌理都可以构成画面肌理。倘若从肌理的形态面貌上讲,能构成画面肌理的肌理不应该是脏浊的、丑陋的、污秽的,它必须具一定的审美取向,其审美取向包括赏心悦目的感官美,但也还包括肌理自身的存在价值,或给人某种提示,或给人某种联想,或给人某种启迪,总之它的存在还另表示赏心悦目之外的特定的意义,一种非感官美的情感取向。倘若从肌理的结构形式上讲,画面上的肌理应该是秩序的、节奏的、韵律的、和谐的,而秩序、节奏、韵律、和谐这些结构形式因素又保证感官美与非感官美的情感取向得以具体体现。

不过,画面肌理的感官美,一方面是靠肌理自身的可读性,一方面是靠读者的鉴赏能力,而画面肌理的非感官美的情感取向那就只有靠读者的艺术修养去感悟了。

一 画面肌理的秩序

人类赖以生存的自然界中的一切事物都是秩序的。常言道,没有规矩不成方圆。所谓规矩就是秩序,所谓方圆就是规律的永恒。日出复日落、春夏复秋冬、衰败复兴旺、诞生复死亡,万物周而复始,人生亦周而复始,这就是永恒,任何力量也无法改变的客观的永恒。一棵树上的树叶形状、大小虽各有不同,但都是这棵树上长出的同一种树叶,而不会是其它树上的另外一种树叶;东西南北普天下的麻雀尽管也有大小、状貌上的差异,但毕竟都是差不多的麻雀,而不会让人误以为它们是两种不同的别的什么鸟类。水是流动的,全世界上的水都是流动的;雪花是白色的结晶体,全世界的雪花都是白色的结晶体;雄性动物有雄性的生理特征,男人有男人的生理特征,雌性动物有雌性的生理特征,女人有女人的生理特征,地球上的每个角落无不如此,永远不会混乱。诸如此类,这就是秩序,任何力量也无法改变的客观的秩序。对于美术家和美术设计家来说,不懂什么是秩序,不会运用其秩序,那就谈不上造型,更谈不上创作和设计。

画面肌理的秩序取决于肌理单元的排列。肌理单元可以呈自然形态面貌,比如一棵小草或一朵小花;也可以呈非自然形态面貌,比如抽象的几何形点形或抽象的几何形线形。但无论是自然形态面貌还是非自然形态面貌,只要是肌理单元有规律地排列在画面框架空间内,都能构成秩序的肌理画面。这里讲的“规律地排列”,其构成方式(亦排列方式)同《黑白平面构成》中的构成方式没有什么两样,如重复构成形式排列、渐变构成形式排列、集结构成形式排列、对比构成形式排列、放射构成形式排列等等,而黑白平面构成中的基本形也恰相当于现在所说的肌理单元。不过,基本形与肌理单元两者之间又存在着一定的差别,即:基本形于画面框架空间相对的大,而肌理单元于画面框架空间则相对的小。黑白平面构成的画面框架空间内充其量只承纳基本形数十个,而肌理画面的框架空间内所承纳的肌理单元少则成百上千,多则不计其数。

再者,构成肌理的画面效果还有另外的因素,这就是视距离。倘若肌理单元的形态面貌很大,那么肌理画面的框架空间无疑也会更大,也就是说,远距离看大的肌理单元,大的肌理单元的形态面貌肯定会变小,直至小到难以辨认它的具体的形态面貌为止,其道理就像自然的肌理画面中一座山峰的表面都可以成为一个肌理单元那样。

由于肌理单元于画面框架空间相对的小,构成的排列方式一般都不是规范的,就拿重复构成形式排列来说,你很难将成百上千或不计其数的肌理单元等距离等间隔地安排在肌理的画面框架空间内,这一点也明显地区别于黑白平面构成中的诸构成。当然,如果肌理单元的数量不是多得难以安排,规范的排列也不是不可以,这也要看具体情况。

在肌理构成中,秩序首先是纪律。其次,秩序自身也是一种形式美感因素,诸如生活中常见的片片的房瓦秩序地插排成的屋顶、环环的生长年轮秩序地套成的树木的横断面、层层台阶或上或下秩序地叠成的楼梯,以及一群被惊飞的觅食的鸟雀的集散景象等等,这些重复的、放射的、渐变的、集散的自然的肌理画面无不给人一种图画般秩序美的感受。

二 画面肌理的节奏

现实生活中的秩序有静也有动,但画面上的肌理秩序仿佛是平静的,或者我们假定它是平静的,基于这种理解,我们就不难把画面上的肌理节奏想象成是运动的,因其运动,也就产生速度,因其速度,也就产生变化,因其变化,也就产生变化规律,而这种变化规律再反过来讲也就是节奏。因此可以这样说,具变化性质的运动不一定都有节奏,但规律的运动变化肯定有节奏。

秩序和节奏的关系是:秩序保证节奏的变化运行,而节奏又使秩序在变化运行中得以维持住它的秩序。这就如同排列齐整的方队一样,指挥员口令一下,左转弯也好,右转弯也好,向前转也好,向后转也好,稍息也好,立正也好,起步走也好,跑步走也好,无论怎样运动变化都不会打乱秩序。但假使不是排列齐整的有秩序的方队而是一片面面相背或面面对立的散兵游勇,即使有统一的口令,混乱的局面也将不可避免;同样,即使有排列齐整的有秩序的方队做保证,倘若没有指挥员统一的口令来维持向左向右或向前向后的行动节奏,方队中的每个人都各行其事,混乱的局面仍然可能发生。其实,生活秩序中几乎时时处处都能感受到节奏的存在,如音乐有音乐的节奏,舞蹈动作有舞蹈动作的节奏,体育运动有体育运动的节奏,甚至就连人的呼吸也有节奏,没有节奏的呼吸一定被怀疑心脏有病。

节奏有紧张与缓慢之分,也有轻快与沉重之分,还有跳动与平稳之分,所以节奏运动总是相对的。我们平时常说,某人的生活节奏太快太紧张,往往是针对他从前的缓慢的生活节奏或他人的缓慢的生活节奏而言,如果大家的生活节奏天经地义地自始至终都很紧张,也就无某人的生活节奏太快太紧张之可言了。画面肌理的节奏亦然,只不过是现实生活中的节奏关系定格在画面的框架空间内变成可视的东西罢了。

画面肌理的节奏取决于肌理单元的变动。所谓“变动”,就是让框架空间内的原本秩序的平静不动的肌理单元规律地运动起来。欲使之运动,一是在秩序的基础上改变肌理单元的排列方