中国传统山水画创作的“设计性”
——从《踏歌图》谈起

陆凡
（中央美术学院，版画系，北京 100105）

摘要：从山水国画创作技法的“设计性”、创作观念的“设计性”和创作意象的“设计性”三个层面探讨了中国传统绘画创作的内在精髓,指出中国传统绘画历史发展主线的“设计性”典型性特质似乎从未更改过,“生成性”“创造性”则成为绘画创作的灵魂所在。

关键词：山水国画；设计性；技法；观念；意象

中图分类号：J222 文献标志码：A 文章编号：1008-5092（2021）06-0076-03

一、创作技法的“设计性”


但是，“三远式”构图的画面空间设计只是常规性绘画技法与空间组织原则，就《踏歌图》这样的南宋院体画而言，似乎此原则发挥的作用不甚显著，日本著名学者松冈正刚在《山水思想》中写道；“南宋的院体画不怎么采用三远的远近法，与之相对，它描绘‘近物’。当然它并非无视‘高度’‘宽度’以及‘深度’这些视角，我想要‘近处’是否是江南山水的特质呢？这是从‘宽广之景’到‘近处之景’的转型，也是从‘全景’到‘点景’的转型。它所追求的不是作为理念的山水全景，而是一种可以拉到手边的真切自由的山水，是适合自己的山水……人们开始描绘风景中非常小的一部分、一角或者一个不显眼的地方，而不再是风景的全貌。人们开始执着于边缘的风景。这在中国水墨画中经常被特称为‘边角’。这就是边角山水。马远的边角山水被称为‘马一角’。夏圭的边角山水被称为‘夏半边’。两全人统称为‘马
二、创作观念的“设计性”

在卜寿珊（Susan Bush）看来，明代绘画风格的发展已经确立了业余画家与专业画家之间的区分，“一方面，这些书画家带着文士的自负。他们书法精湛，受到士大夫的青睐，因而担任官职；他们常画文人题材如墨竹、墨梅，并追随黄公望山水画风格。另一方面，还有一批专业画家。他们以绘画能力取悦皇帝而在朝廷任职；他们通常画人物肖像、历史人物和花卉，山水则追随马远、夏圭的风格。然而，朝廷的士大夫依旧把文人绘画当作高雅艺术，明代皇帝如宣宗则资助复兴了南宋院体风格的画家。但到了明代晚期，画家地位和题材之间的平行关系不再明显。此论断点明了由宋至明的中国传统绘画创作的“设计性”层层逻辑的历史脉络，我们在《林和靖诗意图》（图3）画面空间构成中即可探秘出卜寿珊对董其昌在明代晚期艺术理论中的贡献界定——“关于临摹的讨论，对适当折中模式的建议，对于结构组合产生的新趣味”。尤其是“结构组合”这一关键词精准地指向了绘画创作中的“构图设计”和“结构编排”，在《林和靖诗意图》的左上即示明了董其昌创作的“心法”源流：元时倪云林、王叔明皆补此诗意，余黄子久未之见，余以黄法为此。玄宰重题，辛酉三月。且在右上自题其七言诗：“山水未深鱼鸟少，此生还拟重移居。只应三竺溪流上，独木为桥小结庐。写和靖诗意。玄宰，甲寅二月廿二日雨窗识”。此处的“拟”，就是“设计”，就是在二维画面空间的“布局”。

将董其昌的《林和靖诗意图》与马远的《踏歌图》进行画面空间结构比对，其实二者间富含相似性，即将“剪裁”的山水风景设置在竖向的两段式空间之中，然而，方闻在《心印》中中国书画风格与结构分析研究》中则从另外的维度审视了董其昌内隐的艺术观念：“一董其昌采用这种直觉方法来对付晚明绘画中陈腐的传统。董其昌认识到，昨天的变革已经成为今日的传统，他斥责当时效法马远—夏圭的画派：夏圭师李唐，更加简率，如塑工所谓简塑者。其意欲尽去模拟蹊径，而若灭若没，寓二米墨戏于笔端。换人破觚为/change，此则琢玉为觚。他觉得“欲尽去模拟蹊径”，其方法即以书入画，士人作画，当以草隶奇字之法为之。树如屈铁，山似画沙。绝去甜俗蹊径。乃为土气，不尔，纵俨然得格，已落画师所界，不复可救药矣。若能解脱绳束，便是透网鳞也。他把山水画简化为纯粹的用笔，主张；以境之奇怪论，则画不如山水；以笔墨之精妙论，则山水决不如画。”④董其昌在创作观念上极力在摆脱“马夏”绘画表层形式的束博限制，并提出“以书入画”的创作方法论，事实上亦是企图借用“书”的“笔墨”的“工具性”而达到绘画的“设计性”，由之，董其昌仍然深受“马夏”创作观念的“设计性”的巨大
影响，他们亦是一脉相承的，这也完全可以视作中国传统山水画历史发展的典型性特质——似乎从未更改过“设计性”这一发展主线。

三、创作意象的“设计性”


而且，石守谦在《从风格到画意：反思中国美术史》中也论及了董其昌在“观念形塑”和“意象创造”两个层面的绘画创作路径：“他的山水画不仅意在转化古人风格，也转化为实物质象，既不为着记录他的任何游历，也不仅只在摹仿古人，亦非为着抒发他在现实中无法实现的隐居梦想，而只是以其自我笔墨企图现出一个以造化元气所生成的山水。这是一个既不为人，不为己，毫无实利考虑的‘超越性’画意。董其昌的革新画风因此绝对不能只视为形式上的创新，他对追求一个超越上古之外而直指造化内在生命核心的画意，其实更为关心，那才是所有形式新变的目标，如果没有它的引导，便不会有后续在古代典范之中寻觅‘理想’笔墨形式，以及其他相关结构法则的努力。”[7]其中，“造化元气所生成的山水”确实为画家胸中丘壑的理所意象的重组，“结构法则”则关乎画面中景物的“位置”秩序问题，这些均在“设计”范畴之内。

四、结语

山水国画创作在当下如何继承历史极为悠久的创作传统呢？当然，绝不是简单意义上的、一成不变的画面复古，而是从中牢牢地抓住其最根本的底层创作逻辑——“设计性”，这不仅是将绘画与设计混为一谈，而是将绘画归结为独具强烈的个性色彩的“二维空间创造”，换言之，“生成性”“创造”成为绘画创作的灵魂所在，恰如黄宾虹在《古画微》中的感叹：“故惟深明于六法（卫齐谢赫言六法，曰气韵生动，曰骨法用笔，曰应物写形，曰随类赋彩，曰经营位置，曰传移写移），上焉者合于神理，纯化成；下焉者得其形似，亦非庸手。至有狂怪而入于歧途，虚造而近于取悦者，皆可弗论。董玄宰谓读万卷书，行万里路，方可作画。”[8]黄宾虹将“六法”这一创作法则的重要性再次强调之时，就是对绘画创作“设计性”的再次肯定，再次强调了绘画作品的“唯一性”，当下绘画创作中任何表层形式的“仿古”都是与传统精髓背道而驰的。