

doi:10.16018/j.cnki.cn32-1499/c.202106017

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”

胡佩衡先生在论及国画创作时即敏锐地从“设计性”视角论及了创作过程中最重要的关键技法问题,如剪裁、夸大、构图、初稿等。关于“剪裁”,他认为“在大自然中,一望无边的景物,不能一样一样地全画在画面上,即使这样画上去,也一定感到繁琐不堪,堆砌拥塞,不但主题不突出,也没有艺术的价值,所以必须剪裁……与主题内容相关联的必须存在,无关轻重的要剪裁去掉。重要的部分也要分最重要的和次要的,次要的也要相当地加以剪裁……所以剪裁是一件不简单的事,经验多了方能措置裕如。”^{[1]125}南宋马远的《踏歌图》(图1)精妙之处即在于将设计中的“拼贴”手法完美运用,“它对北宋全景式山水进行了夸张的剪裁,笔法苍劲、棱角分明。‘南宋四家’之一的马远因喜欢将图中的山石集中于某一边角而有‘马一角’之称。《踏歌图》的巧妙在于,上半部描绘了仙境般的境界,下半部表现了南宋首都临安郊区农家‘踏歌’的欢乐场景,将一雅一俗统一在同一画面里。”^[2]山水国画二维空间的设计充满了“择取性”,即将自然风貌中典型性(抑或异质性)形象进行“裁剪、拼贴、异化”等而有效抓取至有限平面空间中进行山水风景“想象性设计”或“写生性再现”。这就与画面整体性“构图”

密切相关了,胡先生则更为明确地提出了国画创作中内在的“设计”本质:“构图就是‘六法’中的‘经营位置’,也就是仔细设计的意思……中国山水画构图一般分平远、深远、高远三种……在构图上还有‘繁’和‘简’的处理……在构图上,对空白的利用也是国画的一大特点……在创作上,构图是最重要的,要大胆创造构图,不要被古法和西法所拘束,应该灵活运用。”^{[1]126-128}

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,我想着‘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’。两个人统称为‘马

收稿日期:2021-09-30

作者简介:陆凡(1993—),女,江苏盐城人,硕士,研究方向:美术创作与研究。

夏’。”^[3]夏圭的画面风格掌控更偏向于“极简”，《松溪泛月图》(图2)大片的留白建构了空间意境的“空灵”，这绝不是自然的“真实”，而是刻意的设计“心画”，亦为松冈正刚明确指出的专用术

语——“景色的省略”或者说“景色的压缩”的产生，而这恰恰就是“设计性”的显著体现，“省略”和“压缩”即为山川风物意象的“去粗存精”和“自然重构”。



图1 《踏歌图》



图2 《松溪泛月图》

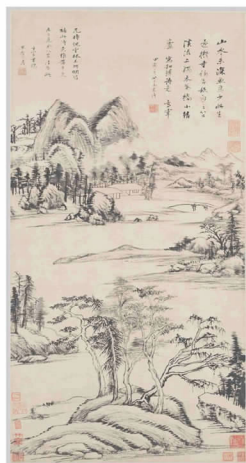


图3 《林和靖诗意图》

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,并追随黄公望的山水画风格。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、历史人物和花鸟,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”底层逻辑的历史脉络,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兴趣”。^[4]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》的左上即明示了董其昌创作的“心法”源流:“元时倪雲林、王叔明皆补此诗意,惟黄子久未之见,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”的山水风景组构在竖向的两段式空间之中,然而,方闻在《心印: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—夏圭笔法的画家:夏圭师李唐,更加简率,如塑工所谓减塑者。其意欲尽去模拟蹊径,而若灭若没,寓二米墨戏于笔端。他人破觚为员,此则琢员为觚耳。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。乃为士气。不尔,纵俨然得格,已落画师魔界,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。”^[5]董其昌在创作观念上极力在摆脱“马夏”绘画表层形式的束缚限制,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绘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”

中国传统山水画共同呈显的“风景意象”均与东晋诗人陶潜所描绘的“桃花源”密切关联,均是画家个人“梦境”的画面虚构性再现,在整体艺术风格构造方面往往将幽居、山游、冥想、渔钓等文化意象熔铸一体。石守谦在《移动的桃花源:东亚世界中的山水画》中即深度探讨了“桃花源意象的形塑”:“如与其他同类传说相较,‘桃花源’有着强烈的自然山水美景的形象,而不仅以美好的食物、游乐、生活享受等来定义仙境的基本内容。从陶潜(365—427)的《桃花源记》所提供的资料来看,原来‘桃花源’传说中的‘仙境’始自武陵渔人所‘忽逢’之‘夹岸数百步’的‘桃花林’。渔人立即为其‘中无杂树,芳草鲜美,落英缤纷’的绝美景致所吸引,遂探其源,因而发现了‘髣髴若有光’的山洞。这个桃林与溪行山水的元素可以说是仙境与人间短暂遇合的引子,它的‘突然出现’,引导着其后‘进入仙境’情节的进行。而如此之‘桃花流水’的山水意象之得以有此作用,基本上在于其‘似非人间’的‘理想性’,遂足以激发人们对其为仙境的可能想象。就此而言,‘桃花源’传说实是以一种‘理想化’的山水形象来作开展的基础……绝大多数的山水画,不论是属于早期历史中的‘仙境山水’或是较晚成为发展主轴的‘隐居山水’,都是经过‘理想化’的完美山水形象的呈现。‘桃花源’传说既植基于‘桃花流水’的理想山水形象之上,正与山水绘画之旨趣相符合,极便于取用为传布之载体,使其在文字之外,再得视觉图像传播之利。”^[6]石守谦的论断亦是极为精准的,他将中国传统山水绘画创作的“意象”与“桃花源”进行直接挂钩,其立论逻辑在于山水国画创作的意象不是客观的“自然的存在”,而是主观的人工的“理想的设计”,这无疑极具启发性的——中国传统山水画中内蕴着“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,也转化了实景物象;既不为着记录他的任何游览,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,也不为己,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,他对追求一个超越山川外貌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想意象的重组,“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”的范畴之内。

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个人色彩的“二维空间创造”,换言之,“生成性”“创造性”成为绘画创作的灵魂所在,恰如黄宾虹在《古画微》中的感叹:“故唯深明于六法(南齐谢赫言六法,曰气韵生动,曰骨法用笔,曰应物写形,曰随类傅采,曰经营位置,曰传摹移写),上焉者合于神理,纯粹化工;下焉者得其形似,亦非庸史。至有狂怪而入于歧途,虚造而近于向壁者,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。