



# 《杨竹西小像卷》简约的空间美感

王剑武

## 一、引言

元代王绎、倪瓒合绘的《杨竹西小像卷》，为我国元代写真画的典范，也是写真画以水墨表现的极少的例子。由于写真画的目的与功能原因，即它是服务于写真的对象，必然要符合被写真者的审美需求。即要求写真家在造型上必须符合对象的结构与特征，在设色上必须接近对象的肤色，所以历代写真画的人物基本上是勾线设色，注重对衣服服饰等细节的描绘。唯有《杨竹西小像卷》淡墨清线，满纸高士逸气。图中所绘为杨竹西的晚年肖像，图中的杨谦策杖站立于坡间，头戴乌巾，右手曳杖，衣袍飘逸，骨骼清秀，脸颊消瘦，人物的特征斐然、眼神神采洋溢，笔精墨妙。人物前后有松、石等作衬。画幅左侧有元四家倪雲林题款：“杨竹西高士小像，严陵王绎写，句吴倪瓒补作松石。癸卯二月。”而倪瓒所补松石，笔墨枯淡、清秀有韵，与人物相得益彰。

《杨竹西小像卷》的笔墨布置与表现形式有其独特的艺术魅力，其内含的艺术规律与构图的结构关系，更加需要我们做深入的探讨与分析。

## 二、景与物的寓意

《杨竹西小像卷》的构图布置精妙，倪雲林所补的松石与人物有前后呼应关系，对松石做了拟人化的处理。沈宗骞在其《芥舟学画编·论传神人物》中对构图背景的布置处理曾有妙语，或可借此图作注：“作人物布景成局，全藉有疏有密。疏者要安顿有致，虽略施树石，有清虚潇洒之意，而不嫌空松；点缀花草，有雅静幽娴之趣，而不为岑寂。一丘一壑，一几一榻，全是性灵所寄，令观者动高怀，兴远想，是谓少许胜人多许。如倪迂老远岫疏林，无多笔墨，而满纸逸气者，乃可论布局之疏密者。”<sup>1</sup>所以《杨竹西小像卷》，在构图上虽然只有一人一树、一坡三石，但却疏密得度，聚散合理，表现出杨竹西的名士风流。画面处理得极简约，却有“满纸逸气”的美感。

以树石辅佐人物的构图布景的处理方法在历代的肖像写真画中屡见不鲜，它是写真家最喜欢用的不二法门。“画人物辅佐，首须树石，而次则界画。花草之属，又其次也。但同在一图，必当相称。若佐辅不佳，亦足为物之累。”<sup>2</sup>因为中国的文人早就习惯以物喻人，如以“梅兰竹菊”为四君子。置人物于松石中，就是利用环境的暗示作用，某种意义上它寓意了人物的身份与品格。即松石暗喻高人逸士与文人雅士，而晋顾恺之画谢鲲像于岩石丘壑中，应该也是这种寓意。唐张彦远《历代名画录》记载：“又画谢幼舆于一岩里，人问所以，顾云：一丘一壑，自谓过之，此子宜置岩壑中。”<sup>3</sup>所以元赵孟頫作《谢幼舆丘壑图》，也无独有偶地把谢鲲画于松林掩映下的山石之中，以示谢幼舆高洁的志向与情操。

## 三、形式与构成的剖析

《杨竹西小像卷》的构图方式为手卷的形式，在画面的横向上，以山坡贯穿全图对画面进行分割，使得画面的元素并不零落、琐碎；在画面的纵向上，由人物和松树呼应于图中，二者的延长线是在画幅外的顶部相交的。松树与人物之间的长度不同，松树的顶部已经破图而出。并且姿态的趋势并不相同，即松树的姿态是趋向人物，而人物的态势亦是趋向松树，二者之间形成一椭圆形，起聚形凝气的作用，也使得画面气息不散。此种构图手法也是以圆形结构方式来组织画面的，它和《八十七神仙卷》的人物组合方式，以及韩幹《牧马图》的构图手法是同出一辙，运用了相同的圆

形结构的构图原理。所以，圆形结构的构图方式在中国画中是常见的形式，它对画面的组织构成起很大的结构功能的作用，使画面分散的各元素在构图的结构上统一。

松树、石头、人物三者之间的距离并不相等，松树与近景的石头之间的距离相互靠近，而且彼此之间相互依托，有顾盼之姿，它们与人物形成聚散之美。并且右边远处的石头是对近景的呼应，在视觉上平衡了构图。虽然左边的构图有略微的空疏，但倪雲林于此处题字压轴，使画面妙趣横生。并且题字的黑墨正与人物身上的黑墨遥遥呼应，使人物的黑墨在画面上并不失重。作者在画幅左边上山坡以外的空间处理上，以留白取得画面的虚实对比，不但使观者产生“振衣千仞岗”的高士情怀，也使画面的空间得到延伸。

《杨竹西小像卷》的构图关系层次分明，景物布置有序，对象之间错落有致，并且松石呼应成趣。诚如沈宗骞所云的写真画构图布景的不二法则：“凡画当作三层，如外一层是横，中一层必当多竖，内一层又当用横；外一层用树林，中一层则用栏榭房屋之属，内一层又当略作远景树石，以分别之。或以花竹间树石，或以夹叶间点叶，总要分别显然。夫画虽有数层，而纸素受笔之地，只是一层。是在细心体会，其外层受笔之外，便是中层地面，中层受笔之外，又是内层地面。惟能调剂得宜，不模糊，不堆垛，不失章法，便可使玩者几欲跃入其中矣。一局之间，又当作股，数多不过三四。一股浓重，余股当量其远近而少疏淡。若通体迫塞者，能以一二处小空，或云或水，俱是画家通灵气之处也。”<sup>4</sup>《杨竹西小像卷》图中是以左下的山坡为第一层，左上远处山坡为第二层，而“虚”处的留白可以视为第三层，这种处理虽然为山水画的固有程式，但却让画面拥有前后的空间感，使画面的空间关系递进。

画面作三层处理的方法，可以使画面掩映有致，不至于一览无遗。如果安排得合理，对象之间的疏密关系处理得当，就会使满幅画的气息流动，更有助于表现画中人物的精神气质。而如果拘泥于成法，生硬地拼凑画面，就会使画面呆板简单，并且气息不畅。这种处理山水画时的构图程式，也是人物画布置背景的常用法则。清石涛对此阐述得非常透彻，他在《苦瓜和尚画语录》境界章第十，谈到构图布景的方法时云：“分疆三叠两段，似乎山水之失。然有不失之者，如自然分疆者，到江吴地尽，隔岸越山多是也。每每写山水如开辟分破，毫无生活，见之即知分疆。三叠者，一层地，二层树，三层山，望之何分远近，写此三叠奚啻印刻。两段者，景在下，山在上，俗以云在中，分明隔作两段。为此三者，先要贯通一气，不可拘泥分疆。三叠两段，偏要突手作用，才见笔力。即入千峰万壑，俱无俗迹。为此三者入神，则于细碎有失，亦不碍矣。”<sup>5</sup>此处石涛所云的“境界”“分疆”等语，即布景、构图的意思。当然人物画的构图也不可能全盘照搬山水画的“分疆三叠两段”，只是如果能够借这个程式，别出心裁地运用这种布景方式，创作时不拘泥于成法，不落俗套，力使构图新颖，则人物与景物之间自由融洽，画面的气息流转，人物的神韵自然就表现出来。

《杨竹西小像卷》的人物与背景具有疏落、空旷的构图特征，它传达出稀疏、简约的美感，这是作者为了表现对象人物特有的文人隐士的气质特征而精心布置。《杨竹西小像卷》里画面的空疏之感，其实有它自己的构图法则。它和背景松石之间的比例关系符合构图的内在规律。如《芥舟学画编·论传神人物》对于构图布景之间的疏密与比例的规则，早有定论：“凡人物家布置景色，但当作一开一合。



盖所谓小景，原不过于山水大局中，剪其一段，而自为局法。若以一二工致小人物，而置之群山万壑之中，稍大人物，补之重岗复岭之下，则皆不合法。此二者论之于理，未尝有乖，绳之以法，则大有碍。作者但就法一边论可也。总之人物多，则景物可多；人物少，则景物断不可迫塞。盖局法第一当论疏密，人物小而多者，则可配以密林深树，高山大岭。若大而少者，则老树一干，危石一区，已足当其空矣。以此推之，则疏密之道，自了了矣。”<sup>6</sup> 因为画面人物数量众多，而景物却布置得稀少，那么画面必然显得空疏；相反如果景物布置得繁杂，而人物却稀少，必然影响画面主体人物的表现。在安排人物与背景之间的关系时，需要遵循密处越密、疏处益疏的构图原理，以密衬疏、以疏烘托密。至于唐韩幹的《牧马图》因为人物与马本是极简的构成关系，作者甚至就不作背景，唯留空白以虚来烘托人物，亦是疏处愈疏的道理。

#### 四. 结语

《杨竹西小像卷》以长卷的形式来表现对象，景物与写真对象融为一体，画面有着脱俗的书卷气息。它的表现形式与结构体现出

内容与形式的高度统一。《杨竹西小像卷》的构成方式使写真画可以脱离纯粹的肖像写真模式，以更自然的人物形态来写真，即王绎所云“彼方叫啸谈话之间，本真性情发见，我则静而求之。点识于心，闭目如在目前，放笔如在笔底”。<sup>7</sup> 正是跳出这个正襟危坐的写真“藩篱”，《杨竹西小像卷》才能在形式语言与画面构成上有其独到的成就。

#### 注释：

1. 2. 4. 6. 语出《芥舟学画编》，清沈宗骞撰写。《画学集成》，下卷 627页。

3. 《历代名画记》张彦远撰写。《画学集成》，上卷 145页。案：谢鲲字幼舆，东晋人，好老庄，善奏琴，遗迹山林。

5. 语出《石涛与话语录研究》，P229，江苏美术出版社，ISBN 7-5344-0088-0。

7. 《写像秘诀》，元，王绎。

（作者单位：中国美术学院影视与动画艺术学院）

## 寓“笔墨”于“城市”

### ——中国画构图语汇对城市设计的启示

赵宇雯 陈天 梁宇坤

我国当代城市空间设计理念与方法论受西方近现代规划体系影响较大，中华传统文脉未能在其中得到充分传承。中国画蕴含的天人合一、山水文化等丰富内涵，正是对人与环境和谐关系的综合化、图像化体现。城市公共空间是人工与自然、城市与公众生活的连接纽带。作为塑造城市公共空间的重要途径，城市设计恰可从中国画的谋篇布局之中汲取独具传统智慧的设计灵感。本文聚焦城市设计的公共空间维度，通过寓无限于有限、寓流动于静止、寓哲思于场景三方面，论述中国传统绘画对促进城市空间自我完善、和谐共生的借鉴意义。

#### 一、寓无限于有限

中国画善于在有限的纸幅中展现无限的空间。“无往不复，天地际也”，由于传统哲学中事物循环往复变换的认知，画家对于客体的观照并非静止，而是多视角不断转换汇聚形成。在空间处理上，利用充分的暗示以体现“无限”，如通过孤帆寓江之浩渺，以鸟雀立于桅杆寓景之寂静。如董源的《潇湘图卷》，通过近山望远山的平远透视，形成舒展的节奏控制，通过水面的留白和轻舟点映，将山川之广远凝神，“飞仙恐不能周旋”的辽阔气势尽显纸上；《南宗抉秘》中“远欲其高，当以泉高之，远欲其深，当以云深之。远欲其平，当以烟平之。”说的正是通过动态的观照和联想暗示以求“无限”的典型范式。同时，基于“有无相生”的辩证思维，将画面中的主客、虚实、黑白视为整体，在经营布局中充分考虑相互之间的增益关系，以达到“有限”图幅中的“无限”变幻。例如北宋郭熙《林泉高致》中以“客”衬“主”的空间处理手法：“水欲远，尽出之则不远，掩映断其流则远矣”，画家意在画水却不着笔于水，利用山石、崖壁等“客体”的巧妙组织，衬托水这一“主体”的绵长悠远。

借鉴中国画中“寓无限于有限”的手法，有限的空间中也能形成多样化的体验感受，在城市土地日趋紧张的今日提升场所的利用效率。首先，改变公共空间系统的功能“有限”性：由于建成环境“实体”——建筑物、道路系统的限定不当，围合形成的“虚

体”——城市外部空间破碎化、难以使用的“负空间”滋生。土地利用规划已经确定了用地类型、道路系统，但可通过开合适宜的建筑群组，建筑界面、特别是首层“灰空间”的丰富，建筑夹角用地塑造口袋公园、慢行系统串联公共空间成网等“实体”与“虚体”相生，图底关系“黑白”并重的手法，提升外部空间的完整性、连续性、渗透性、功能包容性。“计白以当黑，奇趣乃出”，可优先部署易受忽视的城市空间“虚体”、确定并预留连续完整的公共空间落位，再反推出对建筑“实体”轮廓、尺度、组合关系的生成逻辑，促进“有限”场所的“无限”功能。

其次，改变局部公共空间的使用“有限”性：“六法”的“经营位置”转译为城市设计语言即对各种空间要素的巧妙布置。既有城区局部公共空间的平面轮廓、用地面积是“有限”且不可变的，可借由场地路径的曲折与延长，以及恰当的屏障设置，形成张弛有度、富有玩味的场所。例如城市滨水空间，可通过岸线步道的转折和建筑界面的节奏变化对漫步者的视线加以影响，进而促成移步换景、连绵悠长的“无限”观感。路径要素的尽端以节点或界面的开口，暗示视线和动线均可向远延伸，达到一种“无限”的空间意境。正所谓“施诸机巧，宜须障蔽”，小景之中，形神自足。

#### 二、寓流动于静止

中国画散点透视的特质使其在静止的图幅中蕴含着“流动”的视觉引导逻辑。典型的如北宋张择端的《清明上河图》，画家对市井街巷、码头船只、拱桥、城门的表现显然不是源自统一的视点，而是移步异景，视觉焦点始终在游移的观察和描绘方式，最终表现出“全景式”的图面效果，达到整体上的“气韵生动”。城市空间中人的移动产生视点的不断变化，对于场所的理解和感受恰似中国画“行动式的远近法”。虽然城市设计往往以城市整体或某片区等较宏观的尺度展开，但设计师不应仅以几个固定视角的图面效果为衡量城市空间优劣的标准，特别是将鸟瞰图作为城市设计重要甚至唯一的度量视角。因为那样生成的城市空间虽然富有雕塑的美感，却始终缺乏人行其间所视所感的观照。由于当今人们对于场所