

游新民

著

中国界画技法

江西美术出版社



游新民 著

中国界画技法

江西美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国界画技法 / 游新民著, - 南昌: 江西美术出版社,
2000.7 (2001.4 重印)

ISBN 7-80580-684-5

I . 中 ... II . 游 ... III . 界画 - 技法 (美术)

IV . J212.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 34199 号

中国界画技法

游新民 著

江西美术出版社

(南昌市新魏路)

新华书店发行

深圳华新彩印制版有限公司制版

深圳宝峰印刷有限公司印刷

开本 889 × 1194 1/16 印张 6

2000 年 7 月第 1 版 2001 年 4 月第 2 次印刷

印数 3001 — 4500

ISBN 7-80580-684-5/J · 645 定价: 52.00 元



作者简介

游新民，号万楼之主，江西南昌人，1953年12月出生，中国美术家协会理事，江西省美术家协会秘书长，擅长山水、界画等。

1974年师从当代中国画大师黄秋园先生。在黄先生的指导下，临摹了唐宋以来历代山水名迹，打下了扎实的基本功。1979年黄先生仙逝后，他自学不辍，在山水画之外，潜心研究迄今极少有人创作的界画。他的作品多次在全国重大展览中展出并获奖；并在一些专业刊物上发表了介绍界画艺术的文章。

游新民的作品受传统文化和师承的影响，更多地注重线条的节奏与水墨的韵律，追求一种雄强、深邃的精神意蕴。他的作品极少囿于一地一景的描摹，而是“乘物以游心”，将自然中的山石楼台，松竹云泉，熔铸于心，挥之于毫，传达出更具魅力的审美空间。他将工笔楼阁与写意山水相结合，创立了界画创作的新形式，作品中既有工谨秀丽的亭台楼阁，又有潇洒随意的山石林泉，给人耳目一新之感。近年来，他又将皖南民居作为界画的创作对象，深为画界好评。主要作品有：

《巴山夜语》，1988年获“中华

杯”中国画大赛佳作奖。

《终南山雪霁图》，1988年获“深圳·香港”中国画大赛入选奖。

《秋晴》，1989年获“中国工笔山水画大展”一等奖。

《世界微尘里》，1989年获“当代水墨新人奖”佳作奖。

《江山共老图》，1993年获“全国首届山水画展”优秀奖。

《溪山对奕图》，1997年获“澳大利亚翁真如国际水墨大赛”优秀奖。

另有：

《空山坐隐图》，1991年入选全国第二届工笔画大展；

《华岳千秋》，1994年入选第八届全国美展；

《月夜吹箫图》，1997年入选全国当代工笔画大展；

《农忙时节》，2000年入选“迎接新世纪全国工笔画大展”；

《西江秋帆图》等入选“‘中华世纪之光’全国中国画名家提名展”等。

1999年在《中国书画报》连载《界画初阶》26期，介绍界画技法。

在《美术史论》、《中国美术报》、《中国书画报》上多次发表介绍界画艺术的文章。

目 录

代序·····	陈世旭
一 中国界画艺术纵横谈 ···	3
1. 什么是界画 ·····	3
2. 界画发展史略 ·····	3
3. 有关界画的思考 ·····	6
二 中国界画中的古代建筑	
·····	7
1. 古代建筑的主要特征 ···	7
2. 古代建筑的名称和图例	
·····	7
3. 古代建筑的构件 ·····	18
4. 古代建筑的不同样式 ···	
·····	21
三 中国界画的绘画方法·····	
·····	26
1. 工具 and 材料 ·····	26
2. 构图 ·····	26
3. 透视 ·····	28
4. 色彩 ·····	36
5. 执笔和画线的方法 ·····	41
6. 楼阁的画法 ·····	41
四 创作实例 ·····	44
1. 重彩楼阁的画法 ·····	44
2. 工笔楼阁与写意山水相结合	
的画法 ·····	46
3. 民居的画法 ·····	48
五 作者附图 ·····	50

代序

为了续一个失落六百年的梦 ——游新民界画浅识

陈世旭

界画是中国画画种之一。明代陶宗仪《辍耕录》所载“画家十三科”中，有界画楼台一科，指以宫室、楼台、屋宇等建筑为题材，而用界尺画线的绘画，也叫“宫室”或“屋木”。

作为依附建筑设计的形式出现的绘画艺术，界画的源头当十分遥远。从出土的公元前11世纪龙山文化时期的陶器上，人们已经可以看到它的端倪。在漫长的历史进程中，随着社会政治、经济、宗教、文化的发展，界画艺术逐步形成、完善、独立，乃至出现辉煌的鼎盛。宋朝的界画家被列为朝廷画院内最高待遇——待诏的六种人之一。界画不但是画院的考试科目，也是必修课。宋徽宗赵佶也亲自介入界画创作，其作品描画细秀，功力不凡。界画倍受推重，成就也极高，时人称“画院界作最工”。

界画的式微自元代始。当时的文人画家怀着不仕元朝的抵触情

绪，画风上追求“逸笔草草，不求形似”，对工整写实、宣扬帝王功德、权威和富贵的界画加以排斥。界画从此走向低谷。到明代，《明画录》中只记录了两位界画家。此后的300多年里，除清代康、乾时的袁江、袁耀父子，以及当代画坛大师黄秋园先生之外，界画界也便乏善可陈，再无可炫耀于世者了。以至90年代初由中国大百科全书出版社出版的《中国大百科全书》美术卷中，竟找不到有关界画的辞条。

这时候，江西有一位年轻人目光深邃地面对界画艺术流变的漫漫历史，雄心勃勃地说出了他的幻想：“……圆一个梦，一个被冷落、被淡忘了600年的梦，希冀能重新为它编一道绮丽的光环。”

对于一个业余学画的普通工人出身的画家，这真是一个大胆的“幻想”。

界画难成，古往今来一般画家

望而生畏。风流自得的魏晋画家在画遍山水、人物、犬马之后，最先发出了“台榭一定器耳，难成易好，不待迁想妙得”的感叹；宋代《宣和画谱》编纂者在“序目”中写道：“画者取此备之形容，岂徒为是台榭、户牖之壮观哉？虽一点一笔，必求诸绳矩，比他画难工。”可以说“难工”，也是使历代许多画家却步，以至界画后继乏人的一个原因吧。

但游新民却向这一度巍峨宏伟过、而今几成废墟的艺术殿堂，勇敢地迈出了年轻的步子。当时他才20岁出头，他的志向是要振兴中国画的这一古老画科。

游新民师从黄秋园先生学画山水，更着意于他的界画，但他并没有停留在师学传承上。早年他曾请方家刻过一方“画尽天下楼阁”的闲章。不久他就闲置了这枚闲章。他向自己诘问：“纵使画尽了天下的楼阁，而我自己的‘楼阁’又在哪里

呢?”

20年不辍的非凡劳作,行万里路,读万卷书,游新民画作无数,且撰写并出版了界画技法专著。他一直在苦苦地寻找“自己的楼阁”。

“天下万物无生于有,有生于无”《老子·四十章》,“空白、虚实、含蓄,是中国艺术的最大学问”(李可染)。南宋四家之一的马远,多作一角、半边之景,遂有“马一角”之称。齐白石数只鱼虾,便满纸江湖。这样的例子不胜枚举。在中国画中,虚实相生,无画处皆成妙境。而界画,却必须植柱构梁,角连拱接,严谨工细,纤毫毕现。五代时赵忠义画的《关将军起玉泉寺图》,据传落笔有神,画成之后,蜀后主命人校验,画中建筑的结构竟“如同真的一般,毫厘不差”(《益州名画录》)。校验人说的未必是真话,但这传说却可以看出传统界画的美学时尚。界画之所以易被目为匠气而为人诟病,这也许可以作为一个佐证。古典界画的这种泥实性同中国国画追求空灵的美学取向似乎形成了一种天然的内在矛盾。很显然,寻求界画艺术的突破,首先要从形式上革除传统中的积弊。

游新民的切入点选择了对中国国画传统真髓的皈依。其艺术思维逻辑是从有限、有形,感知无限、无形,又从无限、无形回到艺术创造的有限、有形,从而进入虚实相生的高远意境。古代画家都是在熟绢纸上作画,游新民则尝试在生宣纸上画工

笔楼阁,同时与写意山水结合,形成了既有界画楼阁的工谨秀丽,又有意笔山水的潇洒随意的风格。比如,其名作《山雨欲来》,用传统技法,着意刻画了一组唐代建筑,飞檐高举,回阁周驰,丹柱玉墀,近处的树石与远处的宫阁,形成一种呼应关系,草坪中的甬道,划分着广场的空间。画面上部的五分之二,以泼墨的方法,经数次渲染,使天空中乌云密布,阴霾深沉,给人以山雨欲来风满楼时的沉闷与压抑感。在传统界画的表现程式中增加了新的内容以深化作品的主题。

游新民对界画艺术的另一个开拓则是更具革命性的。

随着社会生活的演变,人们对绘画艺术包括界画提出了诸多现实性要求。比如多年来谈论不休的城市风景画问题。但国内外许多美术工作者的努力,大多以艺术的失败告终,许多建筑画与近、现代建筑本身相似,却失去了内在的艺术情趣。游新民清醒而深刻地认识到:界画除了准确地表现建筑形象之外,更重要的追求应该是传达其内在的艺术精神和文化底蕴。传统界画所描绘的建筑反映的是那一个时代的文化风貌。而在现代生活中,文化内涵的更深刻的积淀其实是在世俗民间的深厚沃土中。他于是把界画创作的目光转向了富于民族特色的乡间民居。这一发现,使他艺术创造的灵感获得了永不枯竭的源泉,更为界画艺术开辟了崭新的表现天地。界

画的表现对象由楼阁走向民居,由贵族化走向平民化,从根本上拓展了界画艺术的现实主义空间。在他的名作《农忙时节》中,村落背负青山,山泉穿村而过,民居傍水而筑,高低错落,浑然天成。农忙时节,村中无人,一只小狗与一只芦花大公鸡在打架。岁月悠悠的沧桑感扑面而来,历史坚实的脚步声隐约可闻。中国工笔画大师潘絮兹先生赞赏说:“民居十分入画,这是一个方向。”认为这是界画在当代发展的一个重要收获。

游新民为界画艺术在当代中国的新生作了出色的工作,取得了令人瞩目的成绩。但这并不是问题的全部,更重要的是,游新民对界画艺术的发展所作的探索与贡献,对中国画的发展提出了更深层的问题。多年来,在探索中国画发展的道路上,我们常常看到一些新进的画家要末完全抛弃传统,要末几乎食古不化。这两种倾向都显然无益于中国画的健康发展。而游新民的努力应当说不仅为界画,而且为中国画提供了一些十分有益的新鲜经验。不论他个人的创作最终会有怎样的结果,这些经验都无疑是有深远意义的。

这也正是我们所以寄大望于游新民的基点之所在。

一 中国界画艺术纵横谈

1. 什么是界画

中国是一个具有5000年历史的文明古国。在漫长的历史进程中,勤劳智慧的先民创造了灿烂的文化,有诗歌散文、有音乐戏曲、有绘画书法、还有绚丽多姿的建筑艺术……

中国的历史非常久远,它所展示的建筑美曾使无数的人为之倾倒。诗人们赞美它“如鸟斯革,如翬斯飞”,像一只振翅欲飞的雉鸟,充满了生命与激情;哲人们感叹它“美轮美奂”,想象与理性达到了和谐的统一;而画家则用最为直观的艺术语言——界画,表现了它严谨工丽、端庄雍容的魅力。

在东晋顾恺之的《论画》中,就第一次出现了“台榭”的说法。隋唐时又被称为“台阁”、“屋木”、“宫观”,到了宋代郭若虚的《图画见闻志》中,便有了“界画”一词。

早期的界画,专指以亭台楼阁为主要表现对象,用界尺引笔画线的表现方法。但随着时间的推移,界画的内涵就有了一些变化。

1988年台北故宫博物院举办了一个院藏界画作品特展,展出了唐宋以来历代作品33件。这些作品中,近三分之一不是亭台楼阁,而是车船、家具。世界建筑大师大会1999年在北京召开,北京故宫博物院为配合大会召开,举办了《画中楼阁特展》。所展出的唐宋至明清的作品,表现了宫殿、寺院、园林、民居等不同形式的建筑艺术。两地展览的组织者提出了一个界画表现范围的问题。唐代张彦远曾认为界画应“弯弧挺刃,植柱构梁,不假(借)界笔直尺”。他认为吴道子“不用界笔直尺而能弯弧挺刃,植柱构梁,是守其神专其一,合造化之功”。这就提出了一个界画表现形式的问题。对于这个问题,我认为无需作太多的争辩,而是任说者畅所欲言,任画者随心

所欲。不过,我们在众多的绘画史论中,读到的是“台榭”、“宫室”一类与界画同义的名词。在浩繁的古代画卷中,看到的是“毫分缕析,左右高下,俯仰曲折,方圆平直”地熟练运用“界笔直尺”的作品。

可见,界画的表现对象,从广义上来说它包括宫室、器物、车船等;从狭义上讲,它则专指亭台楼阁。界画的表现形式,从广义上来说应包括用界尺画线和不用界尺画线,但又相对工整的两种方法,而界画则仅指以界尺引笔画线的方法。

2. 界画发展史略

根据史料记载,在2000多年前秦始皇驰骋中原,命工匠将被灭六国的那些巍峨精美的建筑,一一描摹下来,可以想象汉代画工张开绢素,沉思案前,准备创作《甘泉宫图》、《汉麟阁图》的情景。界画艺术便诞生于地位并不显赫的工匠与画工之手。

《洛阳伽蓝记》曾记录了北魏时期洛阳地区盛极一时的宗教建筑。“雕梁粉壁,青缣绮疏,难得尽言。”数万间佛寺便是数万个创作粉本,顾恺之、姚昙度、张善果、陆探微等一批画家浏览其中,得到的自然是创作的冲动。一批批以宗教建筑为题材的作品如《白马寺台样》、《灵嘉寺塔样》等陆续问世。今天尚能见到的顾恺之《洛神赋图卷》中,用界画方法绘制的舆车与龙舟,就足以让我们感叹其技巧之高超。

不过,唐代张彦远还是认为,界画的真正独立归功于隋代的两位画家,“杨(契丹)、展(子虔)精美宫观,渐变所附。”界画的早期形式还不同程度地依附于人物画和山水画的创作,以及建筑的设计。然而,独立后的界画立刻得到社会各界的欢迎,众多的画家以工谨绚丽的画笔,孜孜不倦地描绘着唐朝宫苑的华丽和帝王的奢侈。其中最优秀的当推李思训、李昭道父子。李思训是唐宗室,因做过左武卫大将军,故世称大

李将军,其子昭道亦称小李将军。他们父子继承了隋代展子虔的画风,并有很大的发展。界画技巧更为成熟,建筑的形式更富于变化,故宫博物院收藏有几件李派风格的作品,其中《宫苑图》中的亭台楼阁,宫殿堂馆,连绵环回于山间溪畔,或山楼重叠,或阁道相连,雕梁画栋,彩纹绮幔,情景此起彼伏,令人目不暇接,且描画工细,设色浓丽,金碧辉煌,洋溢着唐王朝欣欣向荣的时代精神。《湖亭游骑图》是李昭道的代表作。作品生动地描绘了达官贵人闲适的生活。亭台妙巧、色彩细秀是李派界画的一件重要作品(图1)。而隐居于陕西辋川别墅的田园诗人兼画家王维,茶余饭后,时而吟诗著文,时而泼墨挥毫。在他的遗墨中竟有一幅描绘其居住地的《辋川图》。作品青绿敷色,建筑依山傍水,层见叠出。王维的辋川别墅究竟是何种规模,已经难以考证,但这幅作品让我们了解了界画在唐代的另一种风格样式。值得一提的还有远在西域的民间画工和近在京城民间画工,在敦煌莫高窟和懿德太子李重润墓室壁画中,也显露出惊人的艺术才华。他们对界画技巧的把握并不亚于那些专业画家。

五代是我国古代绘画发展的重要时期。宋代郭若虚《图画见闻志》曾记载了这一时期的画家有91人。其中画佛道人物者最多,界画家与山水画家(包括兼善者)各11人,可见那时界画已成为人们所喜爱的绘画门类。这一时期最著名的画家有尹继昭、卫贤等,而最为显著的特点是画家具有一丝不苟的创作态度和卓绝的绘画技巧。据记载,有一天蜀后主命画院画家赵忠义画《关将军起玉泉寺图》,赵忠义植柱构梁,叠拱下昂,落笔似有神助。画完后蜀后主即命工匠校验画中的建筑结构是否准确,工匠经过反复检验,答道:“画中建筑如同真的一般,毫厘不差。”

宋代是我国古代绘画的鼎盛时期,也是界画发展的高峰期。这首先

得力于统治阶级的喜好与参与。宋太祖时皇家画院就有相当的规模。宋徽宗的界画《瑞鹤图》(图2)中的屋顶就画得神采奕奕。在画院中界画家的地位不低,有时甚至还高于其他画家。《宣和画谱》列界画“屋木”为诸画种中第三位。《宋史·选举志》明确规定,界画家能迁升“待诏”的职位。在宋代的几百年里,画院的多数画家都能熟练掌握界画技法。故南宋邓椿说:“画院界作最工,专以新意相尚。”绝非虚言。

宋代产生了一大批杰出的界画家,如郭忠恕、王士元、吕拙、李嵩、赵伯驹等。而其中最为优秀的当推郭忠恕。他的《唐明皇避暑宫图》、《雪霁江行图》工而不板,繁而不乱,清俊秀逸。他以“俊伟奇物之笔,以博



图2 《瑞鹤图》 宋·赵佶



图3 《荷亭清夏图》
南宋·赵士雷

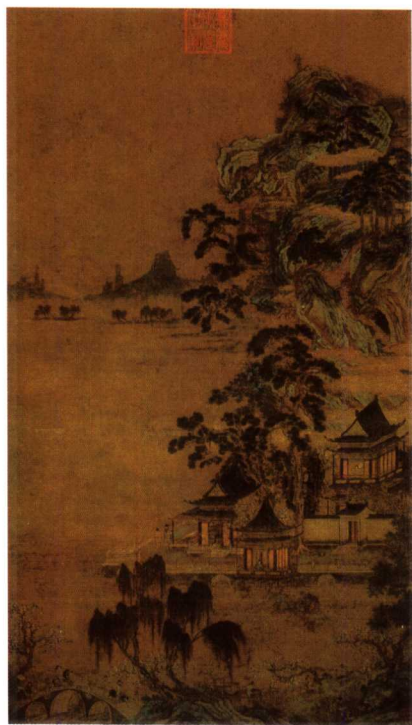


图1 《湖亭游骑图》 唐·李昭道

文强学之资,游规矩准绳中而不为所窘”的方法画楼阁,令人流连忘返。南宋的界画和山水画发展同步,作者不断探索新的构图形式,注重对客观景物作更为细致的描写(图3、图4)。

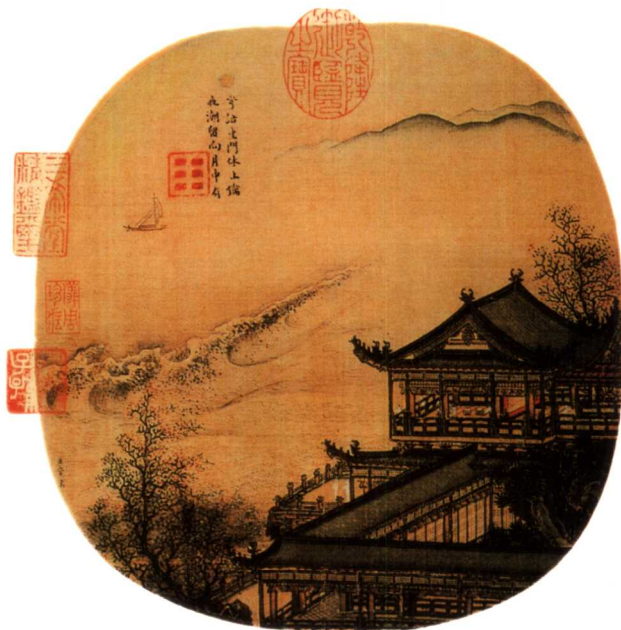


图4 《夜潮图》 南宋·李嵩

元代的界画继承了宋代的传统，但在精细工巧方面又有自己的特色。其中王振鹏的《金明池夺标图》将元代界画的特点展示得淋漓尽致。画中锦旗摇曳，金鼓喧天，楼阁一字排开，角连拱接，乘除相宜，毫厘之间清晰可辨，只是现存有六七幅构图近似的作品，令人不解。王振鹏的学生李容瑾，界画也很出色，有《汉苑图》传世。夏永、孙君泽是元代存世作品较多的界画家，他们的作品大都以风景名胜为题材，像《岳阳楼图》、《莲塘避暑图》等(图5)，表现了文人士大夫欢悦闲散的兴致，以及高阔雄奇，水天一览的气势。元代是文人画迅速发展的时期，画家抱着不仕元的气节，隐迹山林，寄情书画，追求“逸笔草草，不求形似”的创作原则。以工笔严谨、造型准确为创作宗旨的界画遭到排斥，画家急剧减少，出现了衰败迹象。

《明画录》中列到界画家仅两人：一为石锐，一为杜堇。其原因是“有明以来，以此擅长者益少，近人喜尚元笔，目界画都鄙为匠气，此派日就渐灭者。”这时，人们对界画的

偏见已十分明显。“明四家”之一的仇英是明代最有成就的界画家。他的界画创作大都散见于山水人物画中，独立的倒不多见。他画的宫殿楼台，严谨细秀，发翠毫金，丝丹缕素，独树一帜。这时期还有一些不知名的画家，史无记载但水平不低，像安

正文的《黄鹤楼图》、《岳阳楼图》，绣窗雕栏，精细入微，是古代界画中的佳作。在各地博物馆，还存有许多明代界画珍品，但却不知道作者是谁，像台北故宫博物院藏的《越王宫殿图》，上海刘海粟美术馆藏的《游春图》等(图6)。

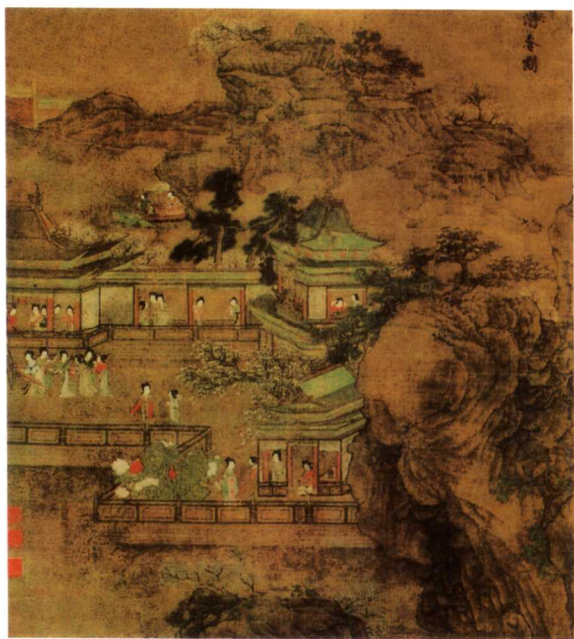


图6 《游春图》 明·佚名



图5 《莲塘避暑图》
元·孙君泽



图7 《汾阳富贵寿考图》
清·袁江

清代可以说是中国古代界画发展史上的绝响。清代界画家由两部分人组成。一是以袁江、袁耀为代表的聚集在江南一带的界画家,他们或师承,或朋友,勇于探索,创作活跃,是清代中前期界画创作的主流;另一部分画家居住京城,大都为清代如意馆画师,条件优越但作品内容多是为统治阶级歌功颂德,技法上也过于刻板。袁江、袁耀为叔侄,画史所载极为简略。只知道袁江初学仇英,中年又得无名氏画稿学习,使画技大有提高,也曾在清如意馆服务过,并被山西盐商邀请到太原作画。袁耀师学袁江,也有与袁江相类似的经历。从他们现存的作品来看,宋代阎次平的界画风格,影响了袁江、袁耀的创作。二袁的界画楼阁描画工整,雍容端庄,建筑样式较以前有更多的变化。而且能绘巨幅大作,传世作品也很多,对后来的界画家产生了不小的影响(图7)。

清宫的如意馆虽不像宋代画院那样兴盛,但也有一些画风为统治者喜爱的画家像焦秉贞、徐扬、冷枚、沈源等。他们既长于山水,又兼善楼阁,创作题材大都以清廷园林建筑、皇帝出巡的宏大场景为主。作品严谨细密,但缺乏个性。

画史中有记载的界画家,清代并不少,像高其佩这样的文人画家也能兼善界画,北京故宫博物院存有其《仙山楼阁图》。可见界画艺术仍为画家和群众所喜爱,只是缺少像袁江、袁耀那样富有创造性的画家。

近现代擅长界画者更少,十多年前江西的画家黄秋园先生才被人们发现,对此,潘絮兹先生曾评价道:“秋园先生潜研六法,山水之外,兼及它科,界画尤为精绝,并世莫俦。”他的界画远宗唐宋,雍容典雅,具有很强的感染力。现在从事中国画创作的人,以百万计,但研究和创作界画的作者,则寥若晨星,十分少见(图8)。

3. 有关界画的思考

界画的真正发展从东晋算起到现在,才不过1200多年,它却是一部由鸿蒙走向成熟、繁荣,转而逐渐衰落的历史。究其原因,我以为主要有两点:

其一,界画的早期是与建筑艺术的发展有关,后来封建帝王为了借助这一艺术形式,宣扬自己的统治,而加以大力提倡。就连宋代文人画家米芾也看出其中的用意:“古人图画无非劝戒,今人撰写皇庆幸图无非奢丽。吴王避暑图重楼平阁,徒

动人侈心”。然而,当界画在明代以后失去皇室的眷爱并受到文人画思潮冲击的时候,并没有在内容和技法上作相应的调整。故界画“易流匠气”的说法颇为流行。

其二,界画难成也是限制其发展的另一个重要原因。东晋顾恺之就说过,界画“难成易好,不待迁想妙得”,宋代的《宣和画谱》认为界画“虽一点一必求诸绳矩,比它画难工”。以后历代都有“界画难成”的说法。元代赵孟頫对其子说的话,道出了其中的奥秘:“诸画或可杜撰瞒人,但界画未有不合法度者。”显然,



图8 《丽人行图轴》 现代·黄秋园

界画是不能“逸笔草草”一吐胸中块垒的,而需要作者日积月累,一丝不苟的创作态度,才能取得成功。

界画是美的,也是难成的,更是可以得到振兴的。但界画的振兴需要内容与形式的创新,就内容来说,千百年来界画描绘的基本上都是宫廷、寺庙、园林、民屋,和我们生活更贴近的现代建筑是否能成为界画创作的新内容,是摆在我们面前的重要课题。50年代一些画家将北京长安街用界画形式来表现,但并不成功。现代建筑师的建筑画又缺乏中国画所独具的艺术魅力。界画内容的拓展,仍需寻找突破口。

在形式方面,古人大多在熟绢纸上作画,用笔工谨,设色富丽,历代相承,远不及山水、花鸟画富于变化。笔者认为在内容尚无大突破的情况下,表现形式可以作更多的探索。在80年代初期,我将工笔楼阁与写意山水相结合,在生宣纸上画界画取得了一些经验。这种方法开拓了界画的创作思路,产生了新的感染力。

关于界画要讲的东西还很多。但要振兴界画艺术不是一个画家或几个画家能完成的,需要一代甚至几代画家去共同努力,愿你我他同行。

二 中国界画中的古代建筑

1. 古代建筑的主要特征

古代建筑艺术是世界重要的文化遗产之一。中国的建筑以优美的造型、独特的美感与欧洲建筑、伊斯兰建筑成为世界最有影响的三大建筑体系(图9)。

学习界画,一方面需要读一点中国建筑史,了解中国建筑的特点;另一方面也要读一些中国绘画史,了解界画艺术的发展过程;再就是到实地去考察写生,亲身感受中国建

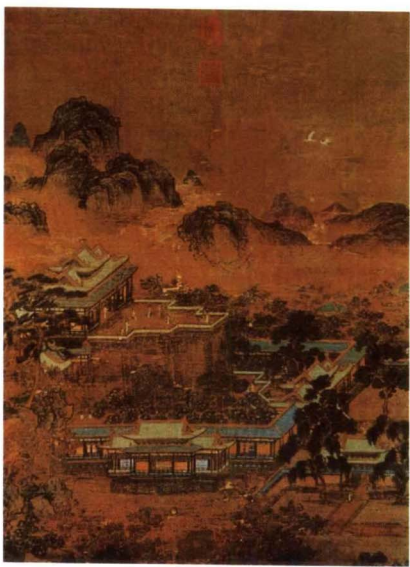


图9 《阿阁图》 宋·赵伯驹

筑艺术的气势、情趣和魅力。在这些学习和活动中,我们可以了解到与界画有关的建筑特征:一是屋顶;二是组群;三是色彩。中国建筑的屋顶,四字飞张,微微翘起像一只振翅欲飞的雉鸟,屋顶的样式比较丰富,有庑殿、歇山、悬山、硬山、卷棚、攒尖、盂顶、盔顶等,它们又互相结合,组成各种各样的造型。庑殿顶的等级最高,一般都用在皇宫最重要的建筑上,像故宫中的太和殿显得庄重、威严,而歇山顶次之(图10)。其他样式像卷棚、盂顶、硬山多用在较小的建筑上,显得活泼、轻松。

欧洲建筑多是石质单体建筑,而

中国建筑则是木构组群建筑,布局“体象乎天地,经纬乎阴阳”。从轴线上布置主要建筑,横轴线上安排次要建筑,整个组群向纵横方向展开。它往往由若干个小组群组成,用回廊和院墙划分空间。每个小组群中安排宫殿、楼阁,高低错落、疏密有致(图11)。

中国建筑的色彩有着鲜明的民族特色。它的色彩在强烈对比中求和谐统一,无论是金色的琉璃瓦、青绿的彩画,以及红色的墙柱、白色的台基,还是江南园林的白墙和黑瓦等,我们置身其中都会沉浸在色彩美之中(图12)。

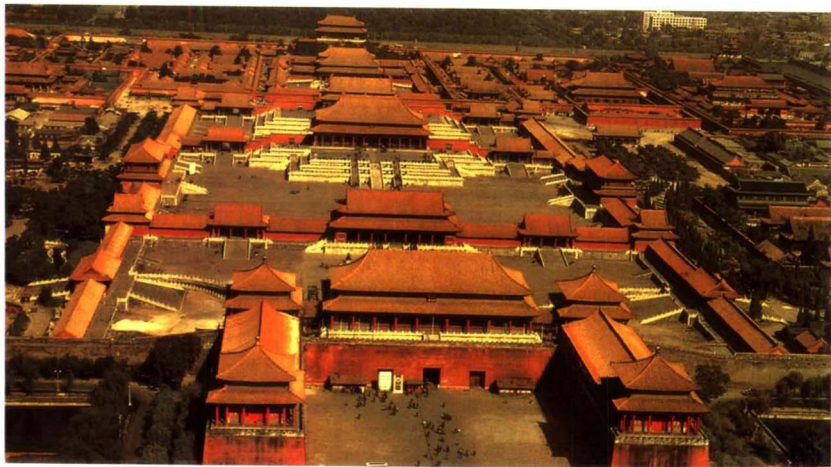
2. 古代建筑的名称和图例

宫殿

据史书记载,早期的宫只是泛指一般的建筑,“古者贵贱所居皆得称宫”。到秦始皇时,才定为统治者的居所。以后,一些宗教建筑也被称为宫,像道教的永乐宫、喇嘛教的雍和宫等。殿一开始就地位较高,造型雄伟,“殿,大堂也”。后来殿成为组群建筑中最主要的建筑(图13),像故宫中的太和殿,寺院中的大雄宝殿,都居于中心位置。

宫殿的造型到后来已没有什么差别。其屋顶主要采用庑殿式、歇山式和卷棚式。屋身面阔最大为11间,中间一间最宽,两边一间最窄。它有

图10 《皇宫》(北京故宫)



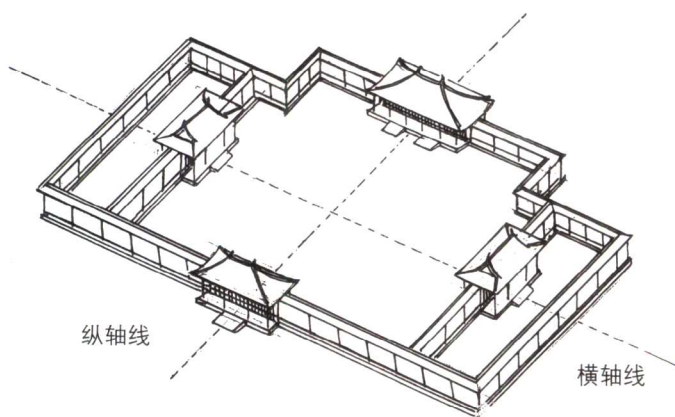


图 11 古代建筑组群的布局



图 12 《清明上河图》(局部) 明·仇英



图 13 《露台秋月图》(局部) 清·袁耀

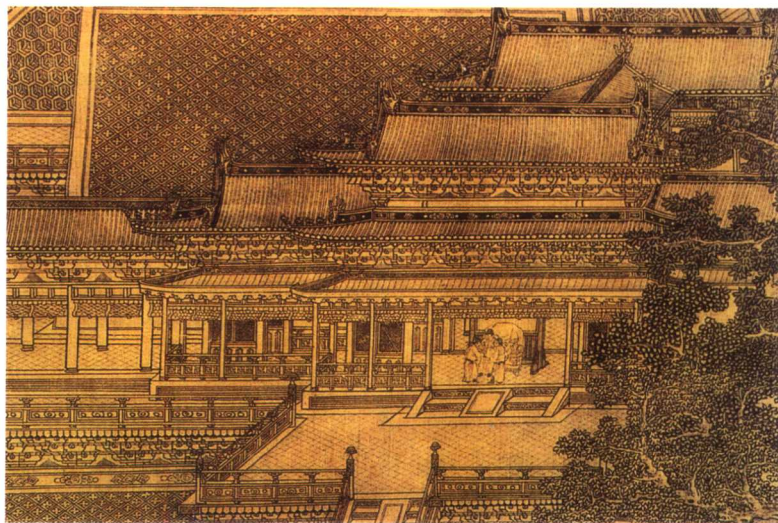


图 14 《汉苑图》(局部) 元·李容瑾

图 15 大明宫麟德殿

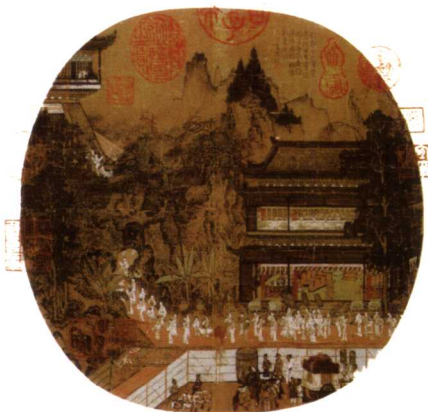
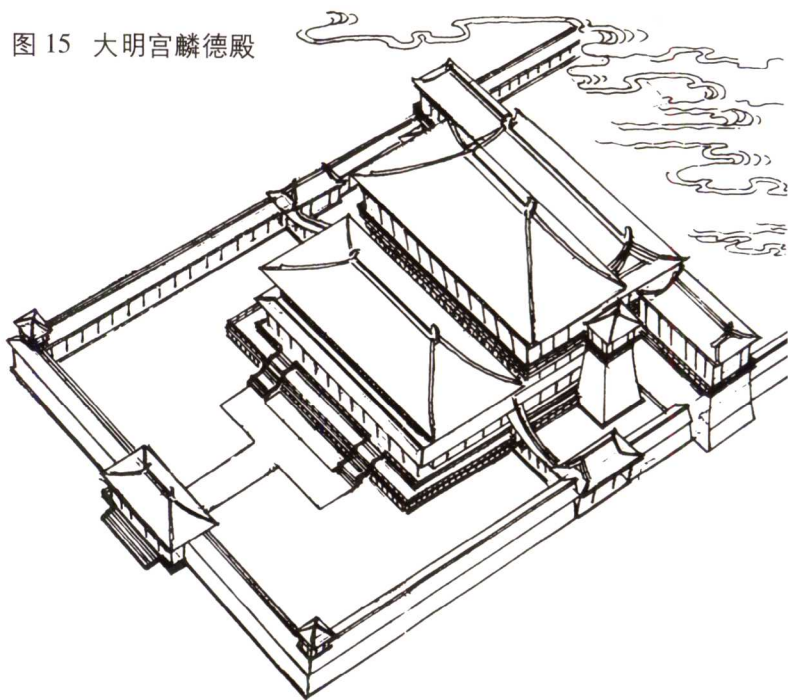


图 16 《汉苑图》 宋·赵伯驹

5、7、9间之分,以11间地位最高,它的四周可采用四面廊柱式,左右砖墙、前面走廊式等。宫殿的前面大都为广庭(图14)。

宫殿作为单体建筑时,可以是一个小组群,像唐代大明宫中的麟德殿,前后7座建筑,进深17间,巍峨崔巍,气势宏伟(图15)。

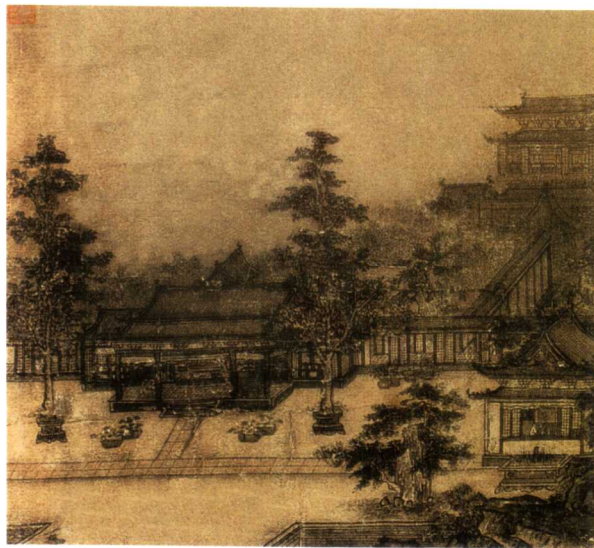
从现存的古代界画作品来看,历代都有不少表现宫殿的作品。唐代的《宫苑图卷》中宫殿矗立,角连拱接,连绵环回于山间溪畔。南宋赵伯驹《汉宫图》中的宫殿,玉树临风,华灯高照。这些作品以浓墨重彩生动地表现了封建王朝的繁荣强盛,同时也反映了统治阶级生活的奢侈(图16)。

在画宫殿时,要注意以下几点:一、最好在宫殿周围,安排一些较小的附属建筑,有红花绿叶的效果。二、宫殿的造型在组群建筑中规模最大,因此,要注意与其他建筑的比例关系。三、宫殿大都是聚会、议政的地方,室内陈设应与之相符(图17)。

楼阁

在我们的日常生活中,常把楼

图 17 《宫苑图》
(局部)南宋·佚名



阁混为一谈,其实在早期,它们是有着较明显的区别。阁的记载早于楼,楼的功用主要是居住和游玩,而阁的主要功用则是带有储藏性质,如食物、书、画等,亦可作为游玩的场所。在造型上,早期的楼与阁也是有差别的。阁带有平座(图18),平座是在下檐上安置一层平台栏杆,而楼却没有。到后来,楼与阁的造型已十分相似,“阁,楼也”。楼阁有时也不是单体建筑,除主体部分外,它还可以有抱厦、朵殿、腰檐等,组成一个富于变化的组群(图19、图20)。它们

的造型有时也如同宝塔,像承德避暑山庄中的上帝阁。由于楼阁的地位在建筑中仅次于宫殿,所以,界画作品中,楼阁是被描绘最多的建筑之一。楼阁体积硕大,崔巍绝特,有的楼高可达三四层,在建筑中如鹤立鸡群,可瞻高望远(图21)。宋代郭忠恕是中国古代最出色的界画家,他的作品《唐明皇避暑宫图》中,殿堂林立,然而楼阁层见叠出,一去百斜画得尤为精彩。楼与楼之间或回廊相连,阁与阁之间或甬道相通,安庭院以舒其气,置

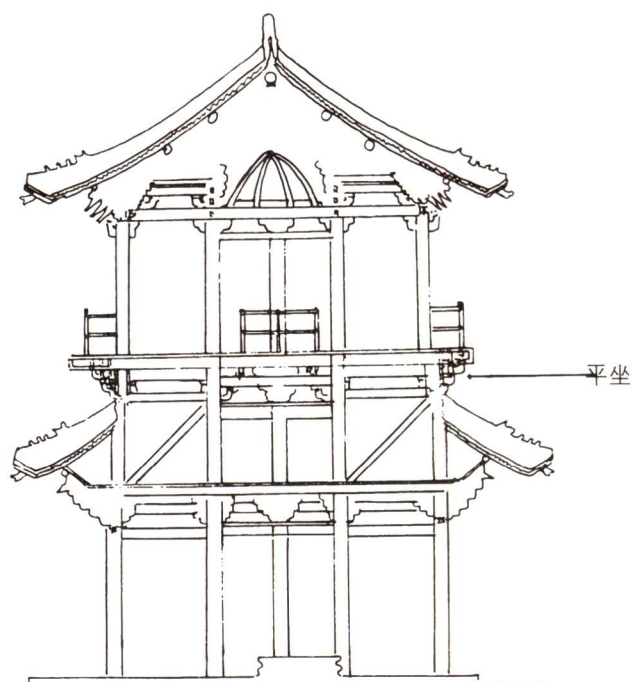


图 18

图 20 《岳阳楼图》 元·夏永



图 19 《滕王阁图》 南宋·佚名



图 22 《唐明皇避暑宫图》 宋·郭忠恕

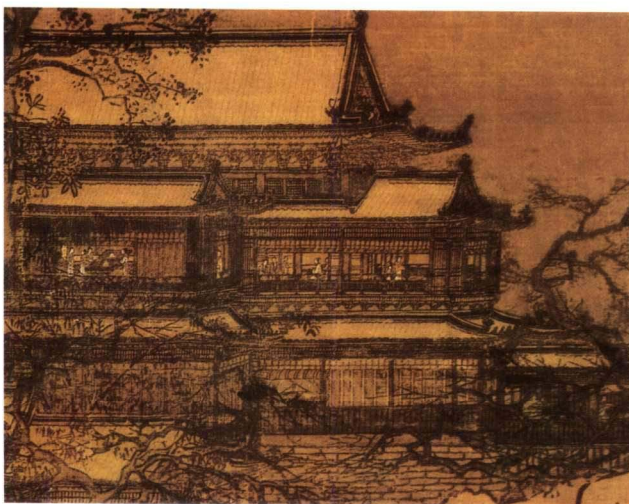


图 21 《寒林楼观图》(局部) 宋·佚名



图 23 《深堂琴趣图》 宋·佚名

高台以展其翼。我们在创作时除了要注意以上诸因素外,还应该考虑楼阁往往处于组群的最高位置。楼阁屋顶的样式最好能有所变化,避免单调(图 22)。

堂馆轩斋

“堂、殿也,正寝曰堂”。在汉代以前殿堂通称,一般指正房。以后堂多成为人们款待客人、聚会、议事的场所(图 23)。

馆,多为接待宾客的房舍,在古代还被用作掌管图书、经籍、编修国史的地方。这些习惯沿用至今。

轩,一般有几种解释:一是指前顶较高,有帷幕遮挡的车子;二是指有窗槛的长廊或小室,三是指殿前屋檐下的平台等。与界画有关的是后两种(图 24)。

斋,是指作学问或专心进修的场所。常置于园林中较隐僻处,有时也指一般的房舍(图 25)。

这几种类型的房屋,规模都不太大。它们可为一幢,也可单独成为一个小组群,样式较为活泼。在界画作品中,画家多注重周围环境的渲染,使之置于更富诗意的环境中。从南宋始,李嵩、马远、赵伯驹等人大都一改北宋界画的全景组群画法,更多地注重一景、一隅的描绘。他们往往撷取一幢或数幢馆堂,精心描画,在青山、白云、松竹、

图 24 《月令图·十月》
清·佚名



图 25 《四季山水·春》 南宋·刘松年



飞瀑之间，传达出悠远的思绪(图26)。

亭台榭

亭在汉代以前的样子多像民房，亦有楼状，主要作为乡间驿站使用。以后的功用如清代计成所说：“亭者，停也，所以停息游行也。”成了供人们休息、游玩、观赏、眺望的地方。亭在组群中往往起着点景与引景的作用，它的造型变化主要在屋顶，以攒尖、歇山、卷棚最为常见，建成方、圆、六角、八角、扇面等样式。人们将它置于山顶，用以点景或引景；安于水边，可供停息、游玩(图27、图28)。



图 26 《论诗主客两相忘，又见残阳照亭台》 游新民

图 27 《春来天地图》(局部) 清·袁江



图 28 《沉香亭图》(局部) 清·袁江

