

京城图案遗韵丛书

# 老京城建筑 · 彩画

田旭桐 侯 芳 著



广西美术出版社

## 图书在版编目(CIP)数据

老京城建筑·彩画/田旭桐,侯芳著. —南宁:广西  
美术出版社, 2002.12

(京城图案遗韵丛书)

ISBN 7-80674-279-4

I. 老... II. ①田... ②侯... III. ①古建筑—北京  
市—图集②古建筑—彩绘—图集 IV. TU-881.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2002)第086489号

(版权所有·翻印必究)

京城图案遗韵丛书

## 老京城建筑·彩画

著:田旭桐 侯芳

策 划:白桦

责任编辑:白桦

装帧设计:静坤

特邀审读:黄艳

出 版:广西美术出版社

发 行:广西美术出版社

社 址:南宁市望园路9号 邮编(530022)

经 销:全国新华书店

印 制:深圳市彩帝毕升实业有限公司

开 本:787mm × 1092mm 1/24

印 张:6

版 次:2003年1月第1版

印 次:2003年1月第1次印刷

书 号:ISBN 7-80674-279-4/TU · 7

定 价:55.00 元

如有印装质量问题请与出版社调换



### 作者简历

田旭桐, 1962年生  
于北京, 1985年毕业于  
中央工艺美术学院, 并  
留校任教, 现为清华大  
学美术学院教师 (原中  
央工艺美术学院)。曾多  
次在国内外举办个展、  
联展。部分作品被博物  
馆和私人收藏, 有 300  
余幅作品在报刊、电视  
台专文专版介绍发表。  
出版著作《田旭桐黑白  
画集》、《线描装饰画  
画法》、《超现实构形  
设计引导》等 30 余部。



### 作者简历

侯芳, 1962 年 8 月  
生于北京。经济管理专  
业毕业。博物馆馆员。  
现任职于文化部恭王府  
管理处, 兼任: 北京恭  
王府传统艺术学院常务  
副校长, 中国旅游文化  
学会历史遗迹委员会秘  
书长等职。出版著作主  
要有《走近恭王府》、  
《中外书装作品》、《世  
界民俗民间图案集》、  
《中外装饰纹样设计大  
系》等。

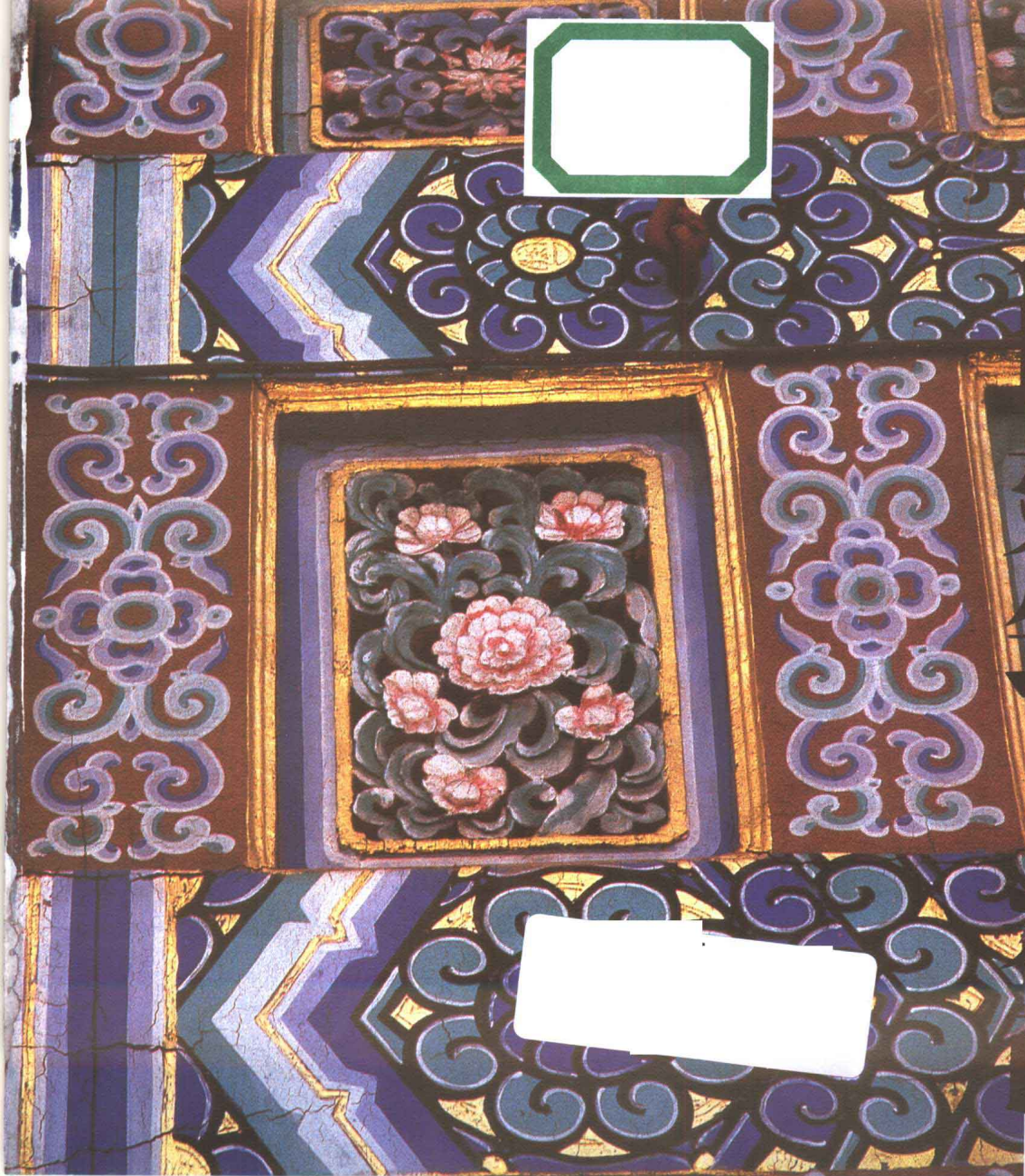


京城图案遗韵丛书

田旭桐 侯芳 著

广西美术出版社

# 老 京 城 建 筑 · 彩 画







# 老京城建筑·彩画

田旭桐 侯芳

人们说古城如酒，愈陈愈香。北京有着三千多年的建城史和八百多年的建都史，长期的历史文化积淀使北京形成了独具风格的古都风貌。据史载：

北京的原始建城为三千多年前的殷商时期，当时称为“蓟”，其具体位置应该在广安门以西至莲花池之间。

大约在西周以后的春秋时期，燕国吞并了蓟，并将都城迁到了蓟，改称为“燕京”。燕国利用蓟城是通往华北、东北、塞北的交通要道的特殊位置，发展冶铸、纺织等工商业，逐渐成为富冠天下的名城，燕国也发展壮大起来，成为战国七雄之一。

公元前222年，秦统一中国，此后蓟城历经魏、晋、南北朝，一直是北方的政治中心和军事重镇。

隋、唐时燕京称为“幽州”，是隋炀帝、唐太宗向东北方向开拓疆土、防范北方游牧民族入侵的重要军事要塞。

公元938年，北方西辽河上游的契丹族占据了幽州作为陪都，改名为南京。金代于1151年在旧燕京城的基础上大规模地扩建，所耗军民达120万人，增建了宫殿和民房，城墙周长也有18公里，并将此处定为中都，自此以后成为金、元、明、清的四朝都城。

公元1215年金、元之际，雄伟的金中都在战火中被

焚毁。元朝以金中都东北郊的离宫——大宁宫为中心营建新城，也即元大都。1276年元大都竣工时共设十一个城门，筑城围60里。南城墙在今日的东西长安街的位置，北城墙在今日的德胜门外的元土城遗址公园一带，东西是明清两朝沿用的城墙。

公元1421年明成祖朱棣在元大都的基础上把原来的夯土城墙全部改为砖墙。据《宸垣识略》记载：“永乐中定都北京，改北平为顺天府。建筑京城，周围四十里。为九门。”元大都为十一门是受佛教中的哪吒形象的三头六臂脚踏风火轮的影响，显示的是神奇的力量和不可侵犯的地位，而明代之所以改为九门，则是为体现阳数之极的天数“九”。

1644年清兵入关沿用了明代的北京城，后经多年不断修建形成了集古都长安、洛阳等城市精华，在规模和设计水平上堪称当时世界上最为辉煌壮观的都市之一。

北京城是由不同的建筑、纵横的街道、民俗、环境等因素组成的，翻开历史上记载的一页页文字，其背后显现的是生动的市井生活画卷。当我们步入北京城的大街小巷，那些仅存不多的旧城墙，褪色的彩画，金光耀眼的黄色琉璃瓦，砖木斑驳的大屋顶，还有那“拉大锯，扯大锯，姥姥家唱大戏，蒸包子，肉碟子，一下撑你两

截子”至今仍在哼唱着的儿歌，它们从不同侧面述说着历史，传承着老北京醇酒般的传统文化。关于建筑，柯布西埃曾说过：“建筑的历史就是光的历史。”采光对于建筑来说确实是非常重要的，但是建筑从来都是以功能和精神两个方面服务于人的需要的，除了物质方面它还更多地受地理位置、气候环境、宗教观念、社会制度和历史风俗的影响。说到北京传统建筑上的油漆彩画，人们会非常明显地感受到无论是它的组织样式、装饰部位、内容，还是色彩搭配，都是对这几个方面的直接反映。中国地域辽阔，气候环境存在着巨大的差异，既有临河而建，小桥流水，在细雨霏霏中粉墙照影的水乡民居，也有层楼叠院，高墙窄巷的安徽民居。除此外，西南的干栏、西北的毡包、黄土高原的窑洞、傣家的竹楼、福建永定客家的大土楼、康藏的雕房、新疆的阿以旺等等。在北方更多的是四面有屋有墙，自成院落的合围式住宅。虽然它们都可以称为四合院，但是从营建方式、布局的合理安排、装饰手法、体现封建宗法制度等方面来看，北京的四合院式的建筑无疑是最具特色的，也是体现礼制观念的“长幼有序，上下有分，内外有别”的建筑形式经数千年嬗变的最后结果。

### 一、建筑彩画的主要装饰部位

北京传统建筑沿承的是唐宋以来的高地基、大屋顶、梁柱式结构，它可以分为承托建筑整体的台基(包括地基)、承托建筑主体的梁柱和梁柱以上的屋顶三大部分。主要建造方式是以木立柱，柱上架梁(梁也俗称柁)，

梁上建大屋顶。这种建筑模式主要是木结构。它除了台基、屋顶、墙体使用瓦和砖之外，其他的梁、柱、枋等全部使用木材，即使像故宫太和殿这种宫殿式建筑所包括的横阔十一间，进深五间，外有廊柱一列，殿内外立有八十四根大柱，高三十零五米，面积二千三百余平方米的超大规模，也是全部用木材作为主结构的。木结构的建筑有许多的优点，比如说冬暖夏凉，采光效果好、防震等等，但同时木质的建筑构件又很容易被损坏，除了雨水的浸蚀外，还要防虫蛀。为了延长木材的使用年限，人们便在其表层涂饰油漆，后来逐渐地将油漆和彩画结合起来，成为具有独特风格的彩绘艺术。

彩画也称“施彩”、“彩绘”或“色彩”。北京传统建筑上的彩画主要应用在阴影掩映之中的檐下木结构的地方，比如斗拱、额枋、檐桁等，对于画在这些地方的彩画，色彩的明度、纯度都很高，色相主要选用青、蓝、绿、黑、红、金、白等几个颜色，这几种色彩的搭配对比强烈，有一种视觉跳跃感，从而使阴影之中的彩绘不会因为缺少光的照射而显得灰暗；另一处的彩画是建筑物的檐下木结构裸露的表层部分，比如柱子、斗拱、门、窗。在这些地方施加彩画色彩单一，一般只有一些简单的图案，像回纹、如意纹、云气纹、几何纹等，有时只是平行的几条横线。应该重视的是柱子、门、窗上的彩画，除只做局部描绘外，其余的地方主要是涂刷油漆，色彩要根据官品和建筑物的使用功能而定，基本限于红、绿等几个颜色。这样的色彩处理方式与檐下的彩画形成一简

一繁，对比之中辉煌悦目。如果是宫殿、寺庙，除了彩画外还要增加金、铜之类的配饰，如此衬托使建筑更加堂皇气派，充分体现着皇族权力、仕宦门第的高贵。

立柱：立柱是支撑房屋主体结构和重量的构件，在宋代李明仲所撰《营造法式》中，将立柱的横断面形态主要确定为圆形，以符合力学上的最佳功能。这种圆柱形立柱一直延用至明清时期，并且为了使立柱更为刚柔有力，建筑师还采用柱身逐渐上缩，柱头是覆盆形柱形的形势，人们将其称为“梭柱”。

斗拱：斗拱是中国木构架建筑所独有的结构构件，它由柱头的结构构件演变而来，是在房檐之下柱头至檐的逐级过渡，这个构件的主要作用是增加柱头对房檐的支撑面，同时，由于它处在人们观看建筑时重要立面的位置，因而总要对它进行极为繁细的装饰彩画。在规格比较高的建筑上，无论绘工的技艺还是斗拱的结构形式，都是很精细华丽、非常讲究的。

雀替：雀替是两根立柱柱头之间的主要构件，主要起到缩短柱与柱之间的跨距，加强额枋的剪应力，防止方形框架因承重而变形的垫托作用。北京的传统建筑，其装饰手法几乎渗透于所有的可以展示出来的构件之中，就是这么一个雀替，建筑师们也在不太大的区域内巧妙地加以修饰，使它的外形像鸟展开的翅膀一样，自然地由柱子的上端伸向两侧，垫托住额枋。其自身富于曲线变化的轮廓，加之花卉、云纹、如意纹等内容的木雕彩画，使立柱与额枋之间的结构支撑点的问题在得到

了有效解决的同时，也增加了建筑的整体意韵，起到了着墨不多却是点睛之笔的作用。

驼峰：这是一种形似雀替的木构件，从表面上看它与雀替非常相像，它的位置在梁和枋之间，主要作用是使梁的承重分布比较均匀。早期的驼峰注重的是结构功能的意义，形状是直边形，后来逐渐地增加了曲线的成分，成为了富有装饰感的构件，在上面也不仅仅是涂刷油漆，而是施加大量的彩画，“至清代驼峰的造型更是装饰化，成了倒扣的荷叶状”。

梁架：在北京传统建筑中架在墙壁上支撑房顶的横木称为梁，架在柱子上的横木称为柁。房子的木构架的柱头上要架檩子（屋架上面对住椽子的横木），檩子下面加一层枋（方形柱木材），檩与枋之间要加上垫板，檩子、枋主要是起着支撑两根柁之间的支撑作用。北京的天气冬季寒冷，夏日闷热多雨，为了保温避雨，屋顶上的泥瓦很厚重，屋顶外沿的檐子也要大于台明（门窗前面高出地面的台基），使雨水顺屋顶的瓦垄流下来的时候能够落在台明以外，这样既能使房檐下的物品不受雨淋，又能使木柱不被雨水浸湿。那么，檐子到底应该伸出多少呢？工匠们有句口诀：“木匠看三，瓦匠看二。”北京传统建筑的出沿深度一般是柱子高度的十分之三，搭檐子是木匠的活，这要由木匠掌握；而檐子下面的台明是瓦匠的活，台明的宽度要控制在柱子高度的十分之二，其尺寸当然还要由瓦匠掌握了。

木架结构中的梁、枋、檐子等构件的露明部分的断



面或转角搭接的地方最容易受到雨水和气温变化的影响,这些地方也是彩画的重点部位,不过彩画的形式注重的是整体效果。每根枋、檐子的横断面在建筑中都是以点的形态存在的,点的单一方向有序排列,能给人带来虚线的效果,并且由此产生韵律和节奏。北京传统建筑充分认识到了这一点,在外形上都加工成圆弧状,在避免了单调僵硬的视觉感受的同时,它自身形成的曲线也容易让人产生美感。

**隔架:**隔架是在明、清期间发展起来的,是在大梁及随梁间用驼峰、斗拱、雀替组成的构件,人们称为“隔架科”,使用时多用一组或二组,装饰形态主要是宝瓶形、矮人形、十字拱形、荷叶墩形、雀替形等等。隔架科是一组将北京传统建筑的几种典型构件集中组合在一起的特殊构件,在结构方式和彩画装饰方面都很有代表意义。

**顶棚:**北京传统住宅除了大门洞及一些做居室的房屋是“澈上露明造”(可以看见梁架)的外,大部分都是有顶棚的。顶棚,宋代时叫平基,清朝时多称为天花,它可以是平展的木板也可以裱糊花纸。顶棚在房屋中占的面积很大,也是彩画的重要部位,装饰手法主要是用同一纹样向四周不断地连续。其题材内容不外乎四季纹锦、丹凤朝阳、四合如意、人字锦、龟背锦、如意云纹锦、团鹤祥云等吉祥图案。顶棚的样式是随梁架的变化而变化的,梁架的每一步架坡度都是不一样的,逐渐的变化造成了屋顶有一种缓坡状的曲线。在这种梁架上棚

顶棚,其中向上弯曲的叫卷棚轩,向上凸成穹窿状的叫藻井。

**倒挂楣子:**在抄手游廊、檐廊或花园中走廊的柱与柱之间的坐凳栏的上端,有一组雕饰彩绘的木质构件,这就是倒挂楣子。它是由边框、枋木条及花牙子雀替组成,其中花牙子雀替是精细修饰的重点。花牙子雀替装在柱的立边与楣子的横边交角处,起着加固的作用,这一点与雀替是相似的。不过,由于修建廊子时不用过多地考虑柱子的承重问题,因而,花牙子雀替也就从用于加固为目的,转化为侧重装饰意义的审美效果。一般情况下,花牙子雀替是在一块完整的透空木雕上涂饰颜色,纹样主要以草龙、卷草、四时花卉、喜鹊登梅等为主。

## 二、彩画的主要形式

彩画是我国传统建筑中特有的装饰手法,远在战国时期就有了关于彩画方面的记载。我们在汉唐遗留下来的绘画作品,大量的出土文物以及敦煌窟檐上,都能见到彩画的痕迹。宋代顾明仲所著《营造法式》一书,更是总结了前代工匠的经验,绘制了完整的彩画样式形制规格、色彩搭配和技术法则,使它形成比较固定的程度。如今我们在北京传统建筑上能够见到的明、清时期的彩画图案,基本上都是在《营造法式》确定的图谱上发展的。

北京传统建筑上的彩画因其形式特征和所用位置的不同,大致可以分为旋子彩画、和玺彩画、苏式彩画三种。

**旋子彩画:**北京传统建筑上的彩画名目繁多,从描

绘的题材和图案特点上加以区分,主要有南(式)北二式。旋子彩画是北方彩画的代表,它以图案纹样的结构较多使用旋转的花纹而得名。一般常用的题材有:“盘龙、升泽龙、金龙、西番草、冰裂梅、三宝珠、三退晕、石碾玉、寿字团、螭虎、宋锦、流云红蝠、万字宝相花、蝴蝶梅、炉瓶博古、岁岁(裂纹)青瓶、灵芝、蓝宝石、金莲水草、茶花团、栀子花、十瓣莲花、柿蒂、菱、金井玉兰、流云仙鹤、云鹤宝仙、海水江涯……”建筑彩画不只是用颜色去画,在规格较高的建筑上还要用沥粉贴金的技法使彩画产生金碧辉煌的效果。

在彩画中沥粉贴金是非常重要的道工序,传统的沥粉材料主要是用骨胶加少量桐油,调和大白粉(也称古粉、夫粉)、滑石粉而成的均匀的稠糨糊状的粉泥。粉泥的稠度要根据沥粉线条的粗细来决定,线条较细的调得稀一些,线条粗的相应地稠一些。由于沥粉主要是勾勒线条之用,因此,粉泥中不能含有杂质和气泡,这样才能使线条保持粗细一致,没有断线。调好的粉泥装入事先准备好的粉嘴袋中,粉袋是用桐油纸制成的漏斗状锥形圆筒或猪膀胱,粉嘴是用薄铜皮卷成两寸左右的锥形细管(管口的大小根据沥粉线粗细而定)。沥粉前将粉袋和粉嘴用细绳捆扎结实,用力挤压粉袋,粉泥会自然而然均匀地从粉嘴缓缓沥出,形成有浮雕感的线条。骨胶在较冷的气温中会凝固,气温高时才会变稀,沥粉时的温度最好是三十度左右。天气较冷时要始终用双手握住粉袋,双手的体温会很自然地使粉泥保持在较理想的温

度。沥粉线是彩画上色前的一道重要工序,如果需要立体感很强的线条或者是一些浮雕状的形象,那么,沥粉要干透一层再上一层,层层堆制。沥粉是非常精细的工艺,不能有丝毫的马虎,稍不注意沥粉的地方就会有裂纹或脱落,修补时既费工效果也不好。有了沥粉线就可以按设计好的色稿上色了,上完色后的彩画还要在沥粉线上贴金。贴金就是将金箔贴在沥粉线上,金箔是用打制而成的极薄的、几厘米见方的片状物,它很薄,用手是拿不起来的,每层金箔之间用衬纸隔开,贴金时用竹夹子连同衬纸一同夹起。金箔的颜色会因含金量的多少呈现不同的色彩,含金量百分之九十的颜色偏红,称为库金,它是金箔中的上品,经久不变色,适用于外檐彩画;含金百分之七十的色泽偏黄,称为大赤金,质量不如库金,日晒时间稍长一些会出现变色现象。传统建筑彩画用的金箔一千张为一具,每具十把,每把十贴,每贴十张。贴金的方法是,先用毛笔极为严格、认真地把熟桐油涂在沥粉线上,沥粉线上的桐油要涂得非常均匀,待四至六小时后,桐油已达到八九成干时(用手指轻触桐油表面略有粘的感觉),用竹夹子将整片金箔连同衬纸夹起,掀掉朝向沥粉线的衬纸,把金箔按在抹过桐油的沥粉线上,再用棉花隔着衬纸轻轻施加一点压力,然后揭掉金箔上面的衬纸,金箔就贴在沥粉线上了。贴完金箔后,要用小号羊毛排笔在贴金的地方轻扫几下,把浮在表层的多余金箔扫掉,这样,金线轮廓会清晰一些。贴金是一道费时费力又十分精细的工序,金箔太薄,稍

大一点的风就会把金箔吹跑，因而，要选择无风无雨的晴朗天气才能进行操作。彩画中除贴金外还有贴银，其工序与贴金一样，只是银箔遇空气极易氧化，贴上之后要在它的表面涂上一层桐油护封起来。

旋子彩画按贴金量的多少，一般可以分为金钱大点金、石碾玉、金琢墨石碾玉、墨线大点金、金钱小点金、墨线小点金、雅伍墨、雄黄玉等几种。

和玺彩画：和玺彩画是清式彩画最典型的一种，也是仅限于皇宫紫禁城和皇家园林建筑上使用的彩画，它的规格属于北京传统建筑彩画的最高级别。和玺彩画的题材主要是龙凤纹样，边饰多是吉祥花卉图案。这种彩画的特点除以龙、凤为内容外，与其他彩画的区别是，中心纹样的两端要有沥粉贴金的皮条圭线、藻头圭线和岔口线。其中在枋心藻头画龙的称为“金龙和玺彩画”，这种彩画形式在和玺彩画中级别最高，在故宫中也只有太和殿、中和殿、保和殿等几处皇帝举行大典、召见群臣、处理朝政的建筑上使用；在枋心描绘龙凤图案的称为“龙凤和玺彩画”，主要应用在皇帝处理日常事务和帝后嫔妃、皇子公主们居住、祭祀祖先和游玩的建筑之上，如故宫的乾清宫、交泰殿、坤宁宫、东西六宫、御花园及天坛的祈年殿等；在枋心藻头绘龙和楞草的称为“楞草和玺彩画”，主要使用在宫廷园林古建筑的亭台楼阁之上，如故宫午门的角亭，颐和园和北海里的许多建筑；在枋心藻头绘莲草的称为“莲彩和玺彩画”，这一类的彩画以天安门城楼上的彩画为代表。

苏式彩画：苏式彩画是南派彩画的主要形式，因起源于苏州而得名。在北京的称为北方苏式彩画，在苏州一带的称为南方苏式彩画。南方苏式彩画描画的内容以锦纹为主，北方苏式彩画多以人物故事、四季风景、界画楼台、花竹翎毛、吉祥纹样为主，如寿山福海、八仙庆寿、百福流云、年年如意、春光明媚、喜上枝头、花草芳心、松鹤长春、刘海撒钱、三阳开泰等等，其中无论何种内容的彩画，除了皇宫王府、庙宇寺院可以用金龙、正面龙之外，其余的建筑只能用花、草、云、瑞兽等。“苏式彩画与和玺彩画、旋子彩画的主要不同点在于枋心和包袱。所谓‘包袱’做法，是在彩画中以不同形状的线包围出一个空间，内画山水、人物、花卉、楼台等内容，即在彩画中包含彩画。”在北京一般官吏、富商的家宅和花园都能使用苏式彩画，皇家花园、故宫和王府中的建筑上也有大量的苏式彩画，其中比较著名的首先是颐和园长廊上的彩画，其他的，比如北海白塔北面临湖环山而建的，东起倚晴楼，西止分凉阁六十间延楼六十间临水游廊上的彩画，也是苏式彩画的代表作。

### 三、彩画的题材与内容

建筑彩画的题材产生于形形色色的传统观念之中，在以故宫为代表的宫殿建筑上，处处都描绘着沥粉贴金的龙凤、祥云瑞草、海水江涯、狮子等纹样，借此体现王权神授、天人合一、皇权居于一切权力之上的意识；在官吏贵族的宅院里的彩画，则要描绘博古四艺、状元及第、三多五瑞、太师少师、福寿三仙、四君子、青云



得路、富贵姻缘以及忠孝为题材的图案，从而体现封官加爵、光宗耀祖和“在家为孝子，许国是忠臣”的思想；在普通的百姓之家或没有官品的一般富户的四合院建筑上，虽然描绘彩画的地方不多，绘制得也不算精美，但在内容上总是要从不同侧面追求宗法观念、伦理关系中的“人情世俗”，体现着封建礼制中以血缘乡土为基础的、对幸福吉祥的向往与追求。经常使用的题材主要有：榴开百子、吉祥如意、富贵花开、双喜临门、福禄寿禧、岁岁平安、年年大吉等等；在寺庙观堂建筑之上的彩画要集中表现宗教信仰，比如佛教故事、八仙、宝珠、神人画像、莲花、神的大象等等。

龙：在北京传统建筑中，以龙为题材的彩画几乎充斥于宫廷建筑的所有角落。龙的形象可以分为盘成圆形的盘龙，形态如同坐姿的头朝正面的坐龙，昂首竖尾、如行走状态的行龙，祥云绕身、见头不见尾的云龙……龙是一种幻想中的动物，宋代郭若虚在《图画见闻志》的《叙图画各意》中说：“画龙者，折出三停（自首至膊，膊至腰、腰至尾也）。分成九似（角似鹿、头似驼、眼似鬼、项似蛇、腹似蜃、鳞似鲤、爪似鹰、掌似虎、耳似牛也）。穷游泳蜿蜒之妙，得回蟠升降之宜。”在民间画师传授画龙之法时将龙的九似之说又形容为：“头像牛、身像鹿、眼像虾、嘴像驴、须像人胡、耳像狸猫、腹像蛇肚、足像凤趾、鳞像鱼。”从古籍材料看，龙作为装饰题材有两种含义：一是“水以龙”（《周礼·冬官·考工记·画绩》），龙是水神，是水中的灵物，龙能潜水又能飞于

天；二是“龙旗九游”（《周礼·冬官·考工记》），是天象的象征。《易·乾》中有飞龙在天之说，中国古代的农业社会非常注重天气的变化，一年四季的风雪雷雨足以影响农作物的生长，也可以造成祸福休咎。飞龙也就象征着宇宙中的星宿，成了自然力量的形象化的图腾。自古以来帝王们都将自己称为“真龙天子”。但龙的形象特征也是不断变化的。远古时的龙形态像蛇，无足无翼。商代时的龙，头方正，没有胡须，有四肢，爪为三爪。战国时期的龙已经与我们心目中龙的形象较为接近，身体较长，头稍扁，有弯曲的潇洒之态。汉朝时龙的形态开始丰满。南北朝时受佛教的影响增加了运动感。唐代的龙，形体短胖开始与云纹相结合，借云气纹的流动上升的韵律使描绘出来的龙有一种腾云驾雾的飞动之态，自唐代开始龙的形象逐渐的定型化，即：头额较长，一双分岔角，龙态旋曲多姿，“身躯丰腴，介于蛇体与兽体之间，四肢强劲如猛虎，龙尾多与一条后腿相缠绕，一般均为三爪”。宋代的龙更趋定型化，头部更为复杂，身态也更加修长。龙的形象到了元代糅进了草原文化的特点，“龙嘴上唇长于下唇，上唇尖而上翘，龙头很小，头与龙身的比例与蛇身的比例相当，龙颈细长，身躯盘曲如蛇，因而有蛇的凶猛和野气”；明代的龙“龙头硕大，额部隆起，大目圆睁，龙发往后向上聚飞，双角后扬，龙颈较细，龙身粗壮翻转有力，前腿前后分展如一字，后腿作行走状，火焰带高高飘扬，爪如老鹰，虽取蛇体型但有颈、胸、腰、腹、尾等明显的结构区分，因而与蛇

有明显的分别。明代初期多为闭嘴龙，至明中期改为开口龙，龙口前有火焰珠起传神作用”。清代的龙在故宫的彩画中能够看到很多，清初时龙头较明代更大，前额更宽，龙鼻略缩小了一些，“龙发向左右散开飘扬，龙眼凸起如灯泡。龙身较明代细而拉长，具有灵秀之气。到清代晚期，龙纹形象松弛，失去了飞腾活跃的神气”。

在北京传统建筑彩画中，除故宫和皇家园林，在王府和民宅建筑之上也能看到一些似龙的动物纹样。其实，这些都不能称为龙，而是其他称谓的动物纹样。龙的特征到了明、清两代已经定型化，并且有了五爪、四爪、三爪之分。其中五爪者才称为龙，五爪代表五行俱全，这种纹样只有皇帝才能使用，而四爪、三爪者则称为蟒，限于品级较高的文臣武将使用。能够被一般官吏和老百姓使用的是一种有龙头而身体却是蔓草的形象，人们称为草龙、盘龙、拐子龙。说到五爪龙，在民间还流传着这样一个故事：宣德年间，“浙派”代表画家戴进（浙派是明代中国画流派之一，以浙江钱塘人戴进为代表，所作山水人物取法南宋画院体格）同十二名民间画师应朝廷御用监定的召试进京去考供奉内廷的画师。此时的戴进名气很大，其画法风行一时，宣德皇帝也已耳闻“钱塘戴进”的画艺，于是亲自点题，让戴进以龙为题画一幅画。戴进身为民间画师技艺纯熟，默画能力很强。据说他第一次到南京时，因为人生地不熟，放在地上的行李被脚夫挑走，戴进并没因丢失行李而不知所措，凭着仅见此脚夫一面的印象，向街旁酒家借来纸笔很快默

画出了此人的形象。经人指辨，找到脚夫家中，行李很快就失而复得。戴进见题后略加思索很快就画完了，但见这幅画边饰卷草纹带，构图底部饰以海水江涯，云气纹衬地，二龙似有飞腾之态，整体构图取太极形，相互呼应回旋之中既严谨富丽又显得十分活泼。戴进本想借此种俗称“二龙戏珠”的图式博得皇帝的赏识，可哪知宣德帝见后龙颜突变勃然大怒，责打戴进十八军棍逐出试场。祸从何起呢？原来戴进是位民间画师，平日时虽然也画了不少龙，但那些龙都是三爪龙、四爪龙或者是些蔓草缠身的草龙，而给皇帝画龙则必须是五爪金龙。这次应试他呈给宣德皇帝的却只画了四个爪，这在封建礼制非常严格的明代就是对帝王的蔑视和大不敬，没有判处极刑已是开恩。

凤：凤鸟是中国人心中的吉祥鸟，也是传统文化中最受崇拜的神秘动物之一。据传说，三皇五帝之一的舜是东方殷民族奉祀的上帝。舜的父亲是一个瞎子，家里很穷，一日晚上他做了一个怪梦，梦中见到一只凤凰衔了米来喂他，并告诉他自己的名字叫重明鸟，是来给他做子孙的，其后果然生了个儿子起名叫舜。《帝王世纪集》中说舜的眼睛有两个瞳孔，因而又称重华。另据《山海经》说舜经常从天下到人间与五彩鸟交朋友，殷民族的神话也说：“天命玄鸟，降而生商。”由此，舜似乎就是凤鸟的化身。凤鸟在商代被称为风神，商周时期的甲骨文中的凤字是一种头上长着羽冠、尾部长有很长翎毛的大鸟。早期的凤鸟是青铜器上的主要装饰纹样，春

秋时的凤已经比较写实,也有一些与几何形穿插组合的构形,形态比较秀美。至秦汉,凤纹趋向洗练,气质雄健,并出现方向感很强的云纹与之相呼应。唐代的凤纹华丽丰满,嘴衔花枝、绶带、璎珞等,并呈舞姿状。凤遵天命,太平盛世时凤鸟便会飞来,此时的凤凰已是祥瑞的象征物。另有神话《萧史吹箫引凤》,使凤鸟具有了浪漫主义的色彩。据《东周列国志》载:秦穆公有爱女,名弄玉,姿容艳丽,聪明过人。弄玉从小喜好音乐,尤擅吹笙,声如凤鸣自成音调。秦穆公为此专门建了一座有阳台的闺阁,取名凤楼。弄玉长到十五岁当嫁之时,发誓要找一个善吹箫能与之同唱和之人,否则宁可不要嫁。说来也巧,时隔不久凤楼下来了一位善吹箫名叫萧史的年轻人,此人“才品一曲,清风羽而来,奏二曲,彩云四合,奏三曲,见白鹤成对,翔舞于空中,孔雀数双栖集于林际,百鸟如鸣,经时方散”。弄玉见后正是如意郎君,后经秦穆公同意招他为婿。从此,夫妻二人合奏笙箫,伉俪应和。某日夜静月明之时,二人正在皎洁的明月下倚着石栏和奏笙箫,忽见远处一龙一凤应声而来,栖息凤台左右,弄玉十分诧异,萧史对她说:“我本是上界的乐仙,因为同你有凤缘,所以借箫声作合。现在龙凤来接我们上天了。”言毕萧史乘赤龙,弄玉跨紫凤,双双脱离凡尘驾祥云而去。等家人们上奏,秦穆公闻讯急忙赶来时,人影皆无,只听见动人的笙箫合奏之声萦绕在天际。如此美妙的传说,不但引出了“乘龙快婿”、“吹箫引凤”等等对美满婚姻的赞美之词,而且凤

鸟作为装饰题材也与爱情结下了良缘。宋代的凤鸟已非常定型化,冠为朵云状,尾羽常作四列自然飘起,鸾(雄性的凤)的尾羽作卷草形。凤鸟的形象特征发展到明代,形体较宋代的凤要丰硕许多,凤眼细长,冠为云纹,“蔓藤式头颈,尾作四列锯齿形不带眼翎的长羽,弯的尾羽为蔓藤式”。清代的凤头常糅入公鸡头形的特征,凤尾有眼翎,刻画较细腻。公鸡的头形,雉鸡的身躯,鹤的颈和腿,鸳鸯的翼羽,孔雀的尾屏,鹦鹉的嘴,大鹏的翅膀是清代凤纹的主要特点。凤为百鸟之王,雄为凤,鸾,雌为凰,古人称凤为祥瑞之仁鸟,见之天下安宁。并认为凤的头能戴德,颈能揭义,背能负仁,心则入信,翼挟义,足能履正,尾则系武。在明、清彩画及石雕等装饰图案中,凤的形象是皇后的代表,而在民间,凤的形象则是喜庆吉祥的象征。凤凰牡丹、凤栖梧桐、凤凰斑竹、丹凤朝阳、鸾凤和鸣、龙凤呈祥、凤凰狮子、团凤等是非常流行的吉祥图案。

**麒麟:**中国古代传说中把麒麟、龙、凤凰、龟称为四灵,麒麟位居“四灵之首,是象征仁慈和吉祥的神奇祥瑞之兽。它是鹿身、牛尾、圆蹄、通体鳞甲、首似狼头、头上有一角,角端有肉”。《月令传记》中“麟生于火,游于土,故修其母,致其子,五行之精”。人们说麒麟是岁星散开生成的。这种瑞兽主祥瑞,在太平盛世才能出现,还会给那些积善有德,但无子嗣之人送来子孙。对于老百姓来说,麒麟是送子的神兽。据老人们讲孔子就是麒麟送给孔家的,孔子的家乡曲阜有一条阙里街,

孔家的宅院就建在这条街上。孔子未出世之前，孔家已有十个孩子，但只有孔孟皮是个男孩，而且还患有足疾，无法干出一番事业，这也就成了孔家的心病。夫妇盼子心切，经常到尼山祈祷，祈求早有贵子。一日夜里突然有一只麒麟出现在阙里街，麒麟乃吉祥之兽，它的出现定有喜事。街坊四邻相互传告，正当大家围观议论之时，忽见麒麟口吐帛书，上面书写着：“水精之子孙，衰周而素王，徵在贤明。”众人不解所说何意，这时人群中有一老者说：“它是给哪户人家送儿子的，这个孩子是水精之子，是王侯的种子，但他生不逢时。”人们听罢都非常高兴，这个孩子不管生在哪家都是阙里街人的福份。大家为了感谢麒麟就把帛书做成彩球的样子，系在了它的角上。次日清晨麒麟飘然而去，随即从孔家传来了婴儿的哭啼之声，这个小孩子就是孔子。孔子出生后阙里街的邻居称他是“麒麟儿”，号称“素王”。唐朝曾有诗云：“君不见徐卿二子生奇绝，感应吉梦相追随，孔子释氏亲抱送，并是天上麒麟儿。”周敬王末年，人们在曲阜耕田时无意中挖到了当初系在麒麟角上的绣球，大家猜测这是麒麟有意留在这里，以示这里是孔子的故乡。在彩画中我们经常能看到一童子骑在麒麟背上，周围彩云环绕，其意即是“麒麟送子”；如果这个童子手持莲花骑在麒麟背上，那么就是取“莲”与“连”谐音，意为“连生贵子”。以麒麟送子为内容的彩画，其中的麒麟一般要在角上系一彩球，这是源于阙里街的人们当初系绣球于角上的传说。另外，除了麒麟送子图案的内容外，还有

“麒麟吐书”，其意是圣贤诞生，祥瑞喜庆，这个内容的彩画主要用在文庙、学宫建筑上。麒麟有王者之相，普通老百姓是不能用石雕的形式立于宅院门外或院子之中的，只有王府、皇宫或寺庙观堂才能使用。一般人家要借麒麟图案求得吉祥之意时，只能是彩绘于房宅之上。

蜘蛛：蜘蛛的形象是很容易引人反感的，但是在北京传统建筑彩画中，尤其是民宅建筑彩画中却是一个经常被描绘的题材。这是缘于何故呢？据说把蜘蛛作为吉祥物是从唐代开始的，人们认为当蜘蛛在身上时便是预示有亲朋好友来探访。陆机在《毛诗草木鸟兽虫鱼疏》中就曾说：“此虫来著人衣，当有亲客至，有喜也。”另相传唐代后宫的妃子们都相信，只要见到蜘蛛吐丝下垂挂于空中，必是吉祥之兆，此夜皇帝便会驾临。另据《采兰杂志》所记，很久以前有一户人家只有母子二人，儿子外出杳无音信，其母思念心切。一日夜间在油灯前为儿子缝补衣服时，忽然一只蜘蛛单悬一丝垂于衣服上，其母看见后心想：莫非儿子要回来了？次日，儿子果然平安回来了。母子俩高兴之余，母亲把昨夜见到蜘蛛垂丝的事告诉了儿子，儿子十分诧异，因为他也同样碰到了蜘蛛垂丝的事情。此事不久就传遍了街巷之间，蜘蛛由此变成了天降喜庆的预示之物，而且有了“喜子”、“喜母”、“喜虫”的称谓。除此传说外还有这样一个与蜘蛛有关的故事：唐景云二年(712年)八月的一天早晨，官居鸿胪寺丞的张文成一觉醒来走出卧室时，忽然发现有只大如栗子的蜘蛛从门梁的一张网上悬空而垂，恰巧挂



在自己眼前。他高兴地叫起来，并喊妻子来看。“一只大虫子挂在门上，有啥看头呀？”妻子直打恶心，还朝地上唾了一口。“这是喜虫啊！”张文成乐得手舞足蹈，“喜从天降，喜从天降……”数日后，应验来了，原来唐高祖旧居中有棵柿树，早已枯死，如今又奇迹般地复活了。皇上引为祥瑞，颁诏大赦天下，并给百官加阶。张文成依例进阶自不待言，最叫他喜出望外的是，他儿子张不宰刚到荫补年龄，居然被授博野县尉。听说过这件事的人，都希望这种喜兆也能在自家出现。但要让一只蜘蛛从网上悬空垂下，可不比荡一线蛛丝易见。有人就画一蜘蛛伏在壁上“催喜”。等这种办法相因成俗后，专绘蜘蛛悬网的瑞图也就产生了。名称就叫喜从天降。

四君子：以梅、兰、竹、菊四种花卉作为彩画的题材始于宋元时期。宋朝时许多画家都喜欢画梅、竹和松树，人们称其为岁寒三友，元朝的吴镇在三友图外又加画了兰花，名为四友图。明神宗万历年间(1573年)黄凤池编辑的《梅兰竹菊四谱》中称梅兰竹菊为四君子，后来又有人在梅兰竹菊之外加画松树或水仙、奇石、桂花合称为五清或五友。中国古代文人大多自视清高，比如郑板桥画兰花时总要画上一些棘刺，表示出君子能容纳小人，无小人亦不成君子；画竹时也要画一些棘刺，表示对人平等，不分贵贱，一视同仁。而南宋画家郑所南画兰花露根不画土，以此表现“被番人所夺，宋已无土也”的忧国忧民的思想感情。他们借苍松的孤高耐寒，秋菊的凌霜盛开、西风不落，兰花的质素净、清雅芳香，

竹子的刚柔相济、虚心高节来表示直身不屈的绝俗幽独、孤傲的精神面貌。以“四君子”为题材的建筑彩画除了寓意清高孤傲、洁身自好的倔强不驯之气外，更多的是借此物表示吉祥之意。

松树是木中之长，长寿之木。“松”字拆开是“十八公”，松针在严寒中不脱落不变色，孔子曾说“岁寒知松柏之后凋也”，因此，松树才有了长寿延年的含义。建筑彩画中松树与鹤组合在一起称为松龄鹤寿、松鹤长春，松与柏组合是松柏长春，松与菊组合是松菊犹存。

竹子节高而空心，拔节发叶有一种直插云霄的气概。在常见的建筑彩画中，竹子与梅花组合的构图中有两只喜鹊相视嬉戏的称为竹梅双喜，以示夫妻好合，婚姻美满；绘二童子，其中一个手持有爆竹的竹竿，另一个正在点燃爆竹的，称为竹报平安(爆竹在春节时是驱邪保平安的祥物，爆竹的“爆”与“报”音相同，取其谐音)。

梅花，花开于二月的冬春相交之时，百花皆无惟它独放。人们称梅花有四德：初生为元，开花如亨，结子为利，成熟为贞。又因花为五瓣，称谓五福，即：快乐、幸福、长寿、顺利、和平。古时有诗云：“梅花开五福，竹声报三多。”在建筑彩画中梅花枝梢上画一喜鹊，因“梅”与“眉”谐音，“梅梢”与“眉梢”音同，称为喜上眉梢；画喜鹊登在梅花枝头报春鸣叫，称喜报春光。

兰花是我国传统名花，它没有肥硕的枝叶，也没有艳丽的色彩，生于荒岭山地、杂草乱石之间，不与百花争艳斗彩。但它清香溢远，安然恬静，因而有“香祖”、

“幽兰”的清雅美称，古人称“兰之香、盖一国”故又有“国香”的别称。人们根据兰花生长的环境条件，用它寓意高贵的品格。在建筑上以兰花与桂花为题材的彩画称为“兰桂腾芳”，表示官运亨通、富贵兴隆，“兰桂齐芳”、“桂子兰孙”（古人将芝兰比喻子侄、桂与“贵”谐音，“五桂”代表五子）；灵芝是长寿吉祥之物，有君子之相，兰花与灵芝组合在一起的彩画称为君子之交；数组兰花相互交结组合成瓶形轮廓或如意形，表示平安如意、亲密无间、同心同德、友谊常留，称为同心之言；彩画中绘兰花、桂花和茉莉花，借兰花之国香，桂花之“九里香”，茉莉花之清香，寓意科举制度中的状元、会元、解元，称为香花三元，寄托在科考中接连获隽前程似锦的期望。

菊花，花开秋季百花凋零之时，花色多，色彩艳，姿态美。但是它不以此为荣，更不以娇艳的姿色取媚，而以傲霜、素雅、坚贞的性格为人们所偏爱。在北京建筑彩画中以菊花和黄雀为内容，称为举家欢乐。其中“菊”与“举”谐音，黄雀也称麻雀、家雀，“黄”与“欢”读音接近，家雀的“家”与“家”同字同音。松树与菊花组合称为松菊犹存或延年益寿，其中“松菊犹存”源于诗：“三径就荒，松菊犹存。”

马：马的形态匀称、飘逸、矫健，人们用马比喻君子，是可以相交的朋友。在古典小说《三国演义》三十四回中曾写过：刘备（字玄德）得到一匹名叫“的卢”的宝马，可是人们都说这匹马不吉利，骑它的人会伤及性命，刘备则不以为然。时隔不久，蔡瑁暗害刘备，刘备

趁机逃走，“的卢”是匹千里马，日行千里，夜行八百，蔡瑁他们是追不上的，可是急驰之中却被数丈宽的檀溪阻挡，“玄德着慌，纵马下溪，行不数步，马前蹄忽陷，浸湿衣袍。玄德乃加鞭大呼曰：‘的卢，的卢，今日妨吾！’言毕，那马忽从水中涌身而起，一跃三丈，飞上西岸，玄德如从云雾中起”，刘备因此获救。在唐代马是皇权的象征，世称“昭陵六骏”的“特勒骠”、“飒露紫”、“什伐赤”、“拳毛”、“青雅”、“白蹄乌”就是唐太宗李世民征战时乘骑的六匹战马。据史籍载，周朝时就有了四时祭马的仪制：春祭马祖（马祖又称“天驷”，是天上的二十八星宿之一，也称龙马）、夏祭先牧（也即牧养马的方法）、秋祭马社、冬祭马步。人称马有龙相，马长六尺便为龙，据说八卦中的河图洛书便是龙马从黄河里带出来的，因而人们又称好马为龙驹。令人惊奇的是古籍《蚕书》将蚕视为龙精，而龙精之首又是头，《搜神记》里有这样一个传说：太古之时，有人远征，其女思父，戏对家中牡马说：“你如果能把父亲叫回来，我就嫁给你。”不料马通人言，绝缰而去，真的把她父亲叫了回来。从此，该马见到这个女子，便喜怒奋击。其父知道真情后，便将马射死，暴皮于庭。这个女子以为没事了，在马皮上戏耍，谁知马皮忽然将女子卷走。后来人们在一棵大树上找到她和马皮，不过已化为蚕，这种树便为桑树，取“丧”字的音，以纪念这件事，以后人们将蚕称为马头娘。

古代的中国一直是农业国家，男耕女织、开犁播种