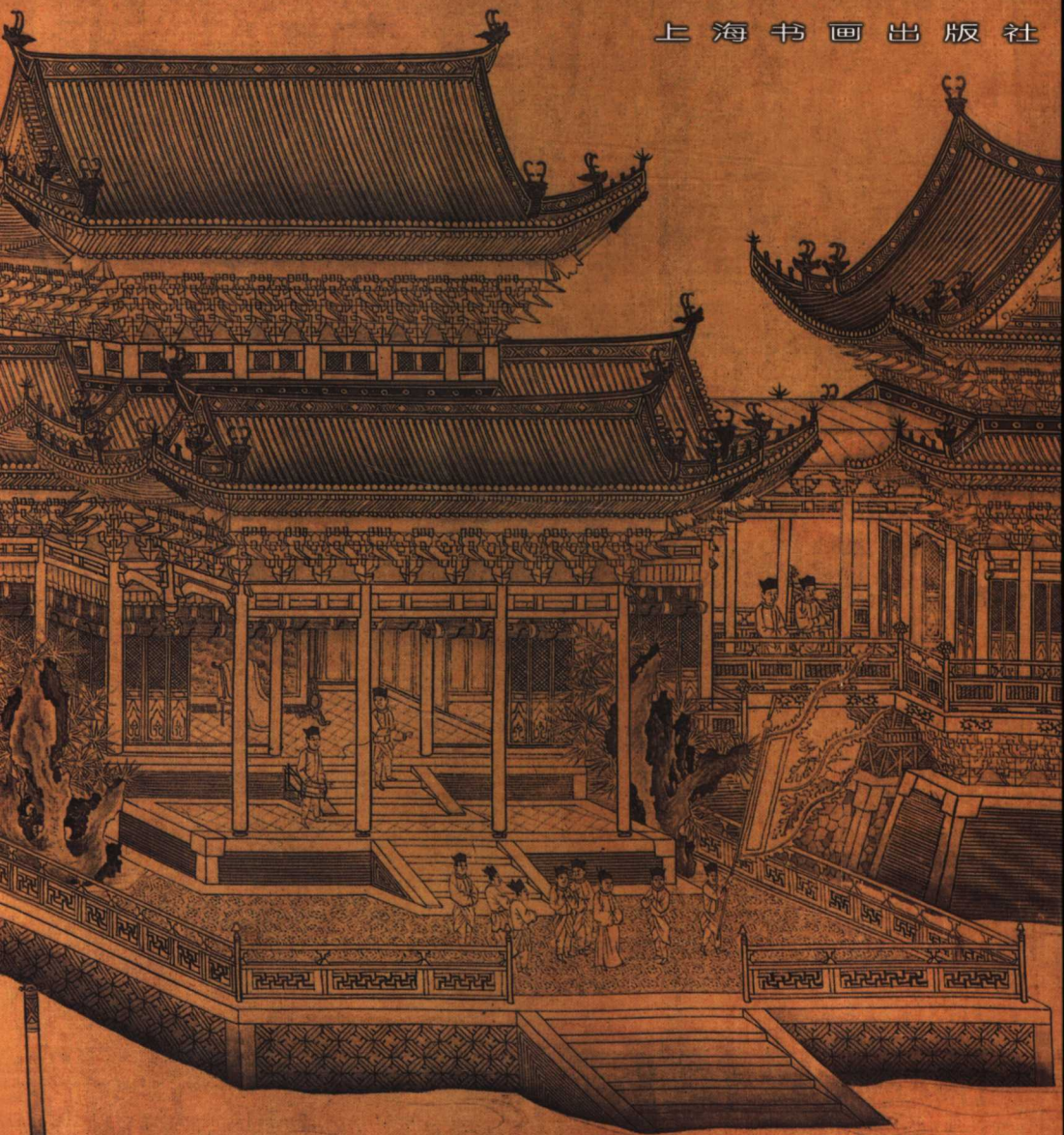


中国山水画通鉴

画界 楼阁

上海书画出版社



李思训 卫贤 郭忠恕 李容瑾
王振朋 夏永 仇英 袁江 袁耀

中国书画函授大学肇庆分校建校二十周年纪念册

田陶界楼

中国书画函授大学肇庆分校建校二十周年纪念册



中国书画函授大学肇庆分校建校二十周年纪念册
2000.10.01 肇庆分校建校二十周年纪念册

主 编 卢辅圣
副主 编 汤哲明
编 委 王 彬
黄 剑
彭 莱
漆 澜
邵 琦

本书撰文 彭 莱



- 1 范山模水
- 2 三家鼎峙
- 3 一片江南
- 4 林泉高致
- 5 超以象外
- 6 千里江山
- 7 水墨苍劲
- 8 山外青山
- 9 托古改制
- 10 窠石平远
- 11 界画楼阁
- 12 湿墨繁笔
- 13 胸中逸气
- 14 幽涧潺湲
- 15 刚毅纵肆
- 16 吴门风规
- 17 院体别绪
- 18 城市山林
- 19 南顿北渐
- 20 云间秀色
- 21 苍翠无尽
- 22 貌写家山
- 23 溪山卧游
- 24 六法之外
- 25 搜尽奇峰
- 26 入纆大统
- 27 钟山烟云
- 28 皇輿揽胜
- 29 维扬异趣
- 30 奇园胜境
- 31 海上墨林
- 32 绍往开来
- 33 大朴不雕
- 34 江山多娇



中国山水画通鉴

画界 楼阁

文 彭莱

● 上海书画出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

界画楼阁 / 彭莱撰文. —上海: 上海书画出版社,
2006. 3

(中国山水画通鉴)

ISBN 7-80725-244-8

I. 界… II. 彭… III. 山水画—界画—艺术评论—中国 IV. J212.05

中国版本图书馆CIP数据核字 (2006) 第 018706 号

责任编辑: 王 彬

技术编辑: 杨关麟

责任校对: 郭晓霞

版式设计: 杨关麟

封面设计: 王 峥

中国山水画通鉴·界画楼阁

● **上海书画出版社** 出版发行

地址: 上海市延安西路 593 号

邮编: 200050

网址: www.shshuhua.com

E-mail: shcph@online.sh.cn

上海文高文化发展有限公司制版

上海丽佳制版印刷有限公司印刷

各地新华书店经销

开本: 965 × 635 1/16

印张: 8.5 印数: 1-3,000

2006 年 6 月第 1 版 2006 年 6 月第 1 次印刷

ISBN 7-80725-244-8/J.228

定价: 35.00 元

前言

山水画是中华文明的独特产物。千余年来，它作为中国绘画的最大门类及其艺术成就的集中体现，作为中国人观照自然、阐释世界和承载其观念意义的一种重要方式，以鲜明的文化品格、丰富的表现形态，参与了中华民族艺术精神和人文气象的建构。20世纪以还，伴随着社会的巨大变迁，山水画的文化渗透力尽管有所削弱，但为其提供并不断滋养着后来人的价值和形式渊薮，仍然以其既作用于现实艺术情境，又作用于主体认知结构的双重效应，深深嵌入当今时代。

《中国山水画通鉴》以图文相映的方式，对这部绚丽多姿的山水画发展史进行了较为完整而系统的梳理。从中展现的，不仅是山水画的发生发展过程，不仅是关乎山水画的艺术家和艺术作品的流行变迁轨迹，而且也牵连了山水画赖以存在的文化土壤，牵连了一代又一代需要山水画的人与山水画所构成的那层不断嬗变着的微妙关系。

为了方便阅读和使用，全书以山水画发展的时序为经，以价值形态的消长变化为纬，厘定成三十四分册，每册皆独立成章而又互为生发呼应。本书《界画楼阁》为第十一册，主要阐述历代楼阁界画及宫观山水的发展和风格演进。

目录

- 一 引言 5
- 二 从“董展”到“二李” 13
- 三 由“图”到“画” 31
- 四 “技”与“艺” 45
- 五 从心所欲不逾矩 71
- 六 图与画的消长 97
- 七 最后的绝响 117

■ 引言

东晋画家顾恺之在论画时谈到：

凡画，人最难，次山水，次狗马，台榭一定器耳，难成而易好，不待迁想妙得也，此以巧历不能差其品也。^①

顾恺之评论了不同绘画题材创作的难易，他这里所说的“台榭”，就是后人称的“宫室”、“台阁”、“屋木”等建筑题材。

中国绘画中对建筑物的描绘渊源很早，几乎与人物画的产生同时。宫室楼阁画最初的产生，与两种形态分不开，一是作为人物故事画中的场景，一是作为建筑工程的图样。前者可以从战国至秦汉留存至今大量的画像艺术中那些作为贵族出行、历史故事等人物画场景中阙楼、台阁图像中得以展现，后者则有战国时“齐王起九重台，召敬君作图”，以及秦始皇“每破诸侯，写放其宫室，作之咸阳北阪上”的文献记载证明。^②

作为建筑工程图样的宫观楼阁画要求完整、真实、细致地保存建筑





顾恺之 洛神赋图卷（局部）

物的样貌，为达到这个要求，就需要运用一定的工具，即界笔直尺。鲁迅先生在《致魏猛克信》中说：“古人之‘铁线描’，在人物虽不用器械，但有屋宇之类，是利用器械的。我看是一枝界尺，还有一枝半圆的木杆，将这靠住毛笔，紧紧捏住，挨了界尺划过去，便既不弯曲，也无粗细了。这种图，谓之‘界画’。”^③鲁迅先生在这里形象地介绍了运用界笔直尺作“界画”的方法。作为一种绘画技法的“界画”，很早已经产生。我们在汉代的一些画像砖或石刻线画中，可以看到刻画工整的城池、粮仓、阙楼，其间即有采用界尺画线的痕迹。传为顾恺之的《洛神赋图》中那艘大型的楼式龙舟，结构准确，比例合宜，工谨细致，应该也是运用了界尺等工具绘制而成。晚唐张彦远称赞吴道子作画“弯弧挺刃，植柱构梁，不假界笔直尺”，则从反面证明了界笔直尺是当时画家们描绘器物、建筑时普遍使用的作画工具。宋代以后，人们径直以“界画”来统称运用界笔直尺而进行的绘画创作，事实上除了建筑画以外，界画也包括桥梁、车舆等需要严谨地刻画造型的内容。

源于建筑工程图的宫观楼阁界画并不是孤立地发展着它的实用性，在不同的历史时期，它往往与人物故事画或山水画相结合，展现着它的艺术性。晋唐以来，宫室、台阁与山水、人物画的结合日趋于紧密，催生了一种以建筑物为主体，以人物活动和山水景观为背景的独特的绘画样式——宫观山水。张彦远《历代名画记》中记载了多位擅画“宫观”、“台阁”的画家，其中最著名的是隋朝的“杨展”和唐初的“二阎”。在《论画山水树石》中，他说：“国初二阎（阎立德、阎立本）善美，匠学杨（子华）、展（子虔），精意宫观，渐变所附。”^④其意大致是说，二阎虽师法擅长宫观画的杨、展，但却逐渐改变了山水画依附于人物画的状态。这一论



顾恺之 洛神赋图卷（局部）

述也表明了山水画在走向成熟的过程中与宫室、台阁题材有着密切的联系。从北宋开始，科技的进步、建筑事业的高度发展推动了楼阁界画的兴盛。宋人的画史中出现了专门的“屋木”门，介绍专长于此科的画家。元人陶宗仪在《辍耕录》记录“绘画十三科”中有“界画楼台”，可见，界

画独立为专门的画科,实际上是其创作在宋元以来繁荣发展的结果。宋元时期的楼阁界画不仅反映了画家们精湛的技艺,同时也创造了在严谨的矩度下追求超逸境界的审美内涵,成为绘画史上一种独具含义的典范。两宋界画还与新兴的水墨山水技法相结合,界画楼阁成为山水点景的重要手段,将富丽精巧的宫观山水艺术推向了高峰。及至明清时期,界画虽然呈现出衰颓的趋势,但它与新的艺术潮流、审美风尚的结合,产生出一些新的样式,仍然是画坛不可忽视的领域。

由于“界画”本身的特点是要求准确、细致地再现所画对象,分毫不得逾越,所以虽然“界画”难工,却不为历来的论画者所看重。顾恺之的一句“难成而易好,不待迁想妙得”,似乎就为后代讨论楼阁界画定下了基调,唐张彦远直承其旧说,以为“台阁、树石、车舆、器物无生动之可拟,无气韵之可侔,直要位置向背而已”。^⑤虽然后世亦不乏具有识见者对此种论调提出反驳,给予界画较高的评价,但是界画,尤其是在元以后的画论、画史当中受到忽视却是不争的事实。这正像元人汤垕所说的,世俗论画者多以为在绘画十三科中“山水打头,界画打底”。

中国的建筑以木结构为主,沧海桑田,传说中的琼楼玉宇我们今天已无缘亲见,正是楼阁界画保留了古代建筑的样貌,使我们可以在画卷间稍窥其风采。从艺术和美学的角度来讲,界画对画家的技术功力的要求很高,既需要有对客观物理的深入理解和精确表现真实事物的能力,还需要同时兼善山水、人物等多个画科。在绘画史上,优秀的界画总是那些能超越技术的束缚而进入审美的境界的作品,它们在形态与内涵上与讲求“逸笔草草”的笔墨情趣的文人画形成了鲜明的对照,成就了构筑于一种矩度与意趣之间独特的美学内涵。



敦煌壁画 法华经变·幻城喻品(局部)

富有趣味的是，作为绘画科目中“打头”的山水画与“打底”的界画，在各自的发展历史上却有着殊为密切的关联。界画依附于山水画而成立，山水借助于界画而完善，二者的结合，成为绘画史上十分重要的现象，也形成了一些独特的艺术形态，如唐人的宫观山水，宋人的楼观山水，明代的园林、纪游图等等。本文将从楼阁界画的实用性与艺术性的内涵入手，联系山水史的发展，梳理楼阁界画与宫观山水的发展进程及其在各个时代的艺术形态和风格样式，通过对画家和作品的介绍，以及对“图”与“画”、艺术与技术等诸相关问题的探讨，大致呈现这个绘画史上颇为独特的门类的艺术性。

- 注 ①顾恺之《论画》。见《历代名画记》卷六。
②事见《太平御览》，引刘向《说苑》及《史记·秦始皇本纪》。
③《鲁迅全集》卷一二，人民文学出版社，1973年版。
④张彦远《历代名画记》卷二《论画山水树石》。
⑤张彦远《历代名画记》卷一《论画六法》。

■ 从“董展”到“二李”

谈论宫观山水的缘起，首先要联系到山水画的缘起。

最初，山水是在绘画中作为人物故事的衬景而存在的。魏晋南北朝流传至今的绘画作品，无论是根据文学作品改编的顾恺之《洛神赋图》，还是敦煌的那些佛教故事画，都体现了早期山水作为人物故事背景的功能。这些并非独立意义的山水画。独立山水画的产生有着另外的动因，这是与自然主义审美思潮的发展密切相关的。

魏晋时期，山水审美高度发展，既造就了山水诗的繁荣，也推动了山水画的创作。当自然山水中所蕴涵的天真平淡、自由、自在的境界及其令人优游其中而澄怀观道的功能被发现，山水景色便开始成为诗人、画家们倾注笔墨的对象。我们看到，这时的文人论画，明确地指出山水画既不同于“案城域、辨方州、标镇阜、划浸流”的实用性质的地图，也不同于《山海经》式的图解，而是一种按审美的方式去创造的“畅神”的载体。^①从文献可知，南北朝的画家以善画山水而见于画史的不下十人，著名的如梁朝萧贲“曾于扇面上画山水，咫尺之内万里可知”，^②这些记载说明，源