

论宋元界画“真实性”的多重维度

——从《明皇避暑宫图》轴的创作理性说起

喻梦哲¹,李超²,陈斯亮³

(1. 西安建筑科技大学 建筑学院,陕西 西安 710055;

2. 东南大学 建筑设计研究院,江苏 南京 211189; 3. 长安大学 建筑学院,陕西 西安 710061)

摘要:界画是以描绘建筑、舟车、桥梁等构筑物为目的,用界尺辅助作图的特殊画种,能否如实表现建筑信息是评判其优劣的重要指标,对画作“真实性”的求索引出对版本、原型、创作意图和笔法等不同内容的探讨,影响人们评判此类媒材的立场。举元人所摹郭忠恕本《明皇避暑宫图》轴为例,探索画家建构图像内部形式秩序的方法,并比较其与真实营造工法的异同。通过辨析图像内蕴的几何规律与折算原则,总结画家的创作理性,利用控制网格、扩大模数等工具系统考察该例的“真实性”,深化对于主观创作理性与客观真实性间辩证关系的认识。

关键词:界画;创作理性;真实性;《明皇避暑宫图》轴

中图分类号:TU-092 **文献标识码:**A **文章编号:**1008-7192(2024)04-0084-09

一、引言

中国传统绘画中以屋木楼台为对象的门类被称作“界画”^①,是唯一因绘制工具而得名者。传世界画多为珍贵文物,颇具“以图证史”的价值,同时,界画的创作技法又受画家师承、游踪等因素影响,能够映射出不同区期和匠系的营造技术、样式信息,至于绘画中“真实性”的具体所指则值得深入探讨。

人们在欣赏界画时,总会先入为主地将“像不像”(与真实建筑形象、格局、构造、尺度的相近程度)当成评判画作优劣的标准^[1],虽然苏轼认为“论画以形似,见与儿童邻”,但界画的性质却决定了画家需要“咸取砖木诸匠本法,略不相背”^②,以此证明笔下崔巍壮丽的宫观楼阁其来有自。古人在评述界画时,也多以图像经过折算后能够与真实建筑“毫厘不差”者为佳^③,甚至出现了画家指导、审核匠师设计工作的传闻^④。

南唐、后蜀等国的统治者皆重视书画艺术,入宋后宫廷画师更是倾尽心力以求观察入微(如黄荃、崔白之虫鸟几可用作博物图典),这时的画论中也多有

围绕“华与实”“似与真”等概念的探讨^⑤,当然,画家谋求的“真”已不局限于物形之酷肖,而是更强调谋篇布局的情理之真、皴擦笔法的格致之真、循规蹈矩的法度之真……李恣在《艺术如何“真实”——理解中国艺术‘真实性’的七个视角》讲座中详细分述了视觉的、物理的、心理的、历史的、解释的、虚拟的、“正确”的等七种真实,可谓切中肯綮。

就界画来说,伏藏在形似与否背后的其实是人们关于“真实性”的思考,它主要依托三方面的内容展开:一是创作与传播过程是否清晰,即作品的真贋问题,涉及画作的文化和经济价值;二是建筑的样式原型能否与实例一一对照^⑥,即采撷的是直接还是间接素材,体现历史和社会价值;三是能否借助辅助线制图等手段来解明画法,即考掘画家的数学知识来揭示匠心,关乎其科学与艺术价值。本文主要围绕第三方面展开讨论。

二、界画创作及其“真实性”评判

画家在创作界画时,既应知晓营造本法,严格遵循建构逻辑安排线条,又要妥善植入故事情节、

收稿日期:2024-01-15

基金项目:国家自然科学基金面上项目“宋元界画中建筑形象的识读机制与样式谱系研究”(52078401)

作者简介:喻梦哲(1984-),男,西安建筑科技大学建筑学院教授,博士,研究方向为建筑历史与理论;李超(1997-),女,东南大学建筑设计研究院设计师,硕士,研究方向为建筑历史与理论。E-mail:yumengzhe2000@163.com

山水环境,赋予图画情感甚至伦理价值,这就决定了“真实性”中的知性和感性要素互为表里,当前者处在支配地位时,便可粗略认为存在特定的“创作理性”^⑦。当然,理性真实未必总能符合客观事实。譬如,画家为了强调人物神态和动作细节,往往在借用工匠模数思维的同时,刻意混淆网格单元的含义,通过压缩朵当份数、加塞过多铺作、夸大斗拱而削弱柱额等手段,达成视觉欺骗的目的。此时建筑自身的比例谐和,但人物填满开间后与柱高关系失衡,却又因门窗、勾阑、瓦脊等物件都按照缩放后的人体尺度相应加大,而使违和感得到及时、有效的修正。这种以小亭榭空间“凑借”大殿阁样式的伎俩十分常见,它整体上符合人们关于身体与构件比例的视觉经验,但拼装在一起后却完全违背了正常的空间体量,偏偏普通观众未曾受过专门训练,对于尺度关系不够敏感,不经提醒往往难以识破其间“猫腻”。这说明界画的“真实性”是相对的,其内容绝非一成不变,含蕴其间的“客观真实”^⑧和“视觉真实”总是此消彼长。

对于画家、工匠和观众来说,“真实性”的维度与所指是不同的。作为“能主之人”的画家在“再造”图像时拥有最为充分的主动权,他熟于调度观众的视觉经验,擅长活用各种变形手段来摆脱现实世界对于建造行为的种种约束,甚至在借鉴成熟的建筑模数方法(如材枋格线)来生成物形控制网格^⑨

时,也有按需调节的余裕(如在画幅巨大、景深幽远的宫苑类立轴中,为符合透视规律而刻意分区,每区采用不同大小的网格单元,以此明确组群中各个建筑的主次、崇卑关系)。由于建筑要素(如材料、色质、尺度、空间等)在转化成二维图像后难免有所遗落、变形,藉界画传递营造信息时就更需厘清“真实性”的种属与层级,下节以《明皇避暑宫图》轴为例展开具体讨论。

三、《明皇避暑宫图》轴反映的创作理性问题

(宋)郭忠恕^⑩的作品中有相当一部分以唐代避暑离宫为主题,按《宣和画谱》记载,郭氏“喜画楼观台榭,皆高古。……今御府所藏三十有四:……明皇避暑宫图四,避暑宫殿图四,山阴避暑宫图四,……行宫图二,……”,其中的一幅《避暑宫图》(有宋徽宗“丁亥御笔”题跋),及(元)佚名氏据之仿作的《明皇避暑宫图》、(元)李容瑾《汉苑图》共同留存至今,三者构图类似、繁简有差,当是据同一母本作出,其中尤以《明皇避暑宫图》轴保存完好、细节清晰、笔法严谨、比例精当,整体框架极富规律性,故据其展开作图分析。玄宗所幸离宫中,华清宫一般用于冬、春汤沐^⑪,结合考古资料与郭氏行迹可知,画作表达的泰半是九成宫^⑫(图1)。

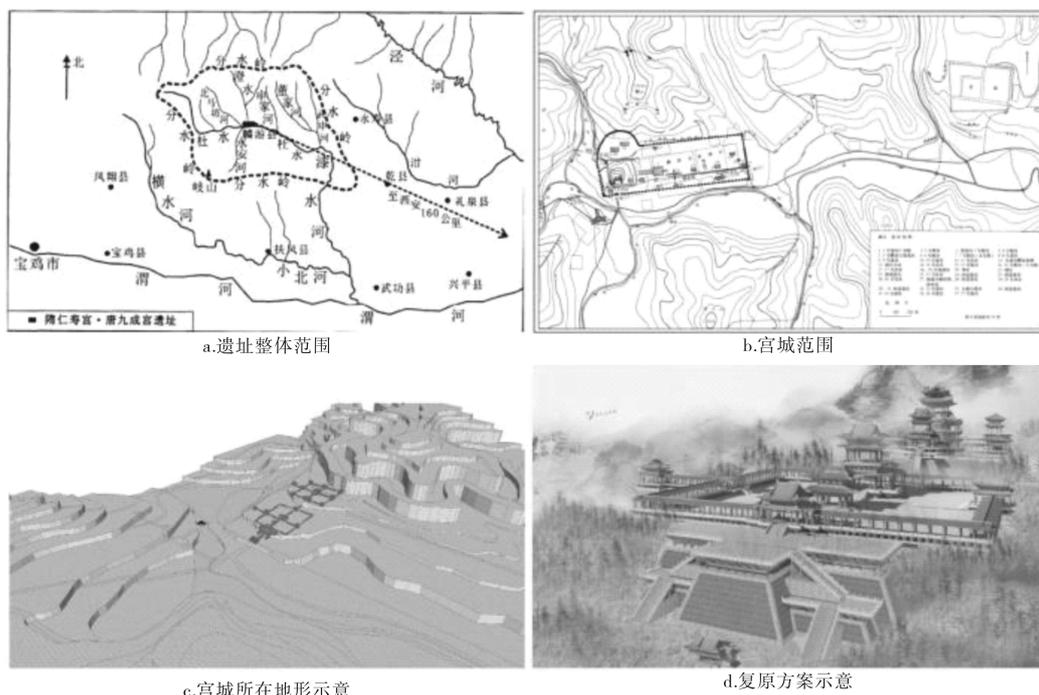


图1 隋仁寿宫(唐九成宫)遗址现状及复原示意

九成避暑的创作母题历久不衰^⑤,但宫观形象多出自画家想象,未能与真实的地形地貌契合,唯有(宋)郭忠恕《避暑宫图》及其两个本子反映出的山水格局颇能与考古遗址相互映照^{[2]2},故受到美术史、建筑史界的较多关注^[3-6]。然而,五代宋初时九成宫早已荒圯,郭忠恕至多是临古迹而发幽思^[7],其笔下“冠山抗殿,绝壑为池,跨水架楹,分岩竦阙。高阁周建,长廊四起。栋宇胶葛,台榭参差”^⑧的堂皇之貌绝非写实,到了元人据之改绘《明皇避暑宫图》轴时,刻画的山岩突兀之势就更加夸张,且因强调避暑意趣而刻意裁撤壁体、门扉的建筑形象也已脱离隋唐时期的营造传统,为追求舒展平澹的气氛导致开间过大、观之已与使用大檐额的元代山陕建筑相差仿佛,这些都是有悖于历史真实、但却符合时人共同文化想象的。即或如此,《明皇避暑宫图》轴中仍不乏构成“视觉真实”的理性要素,以下试从图面经营、物形控制、比例关联三方面展开图示与量化分析,借之拆解画家的构图“理法”、认识界画创作中“真实性”的多重维度。

首先考察图中各类景观要素的分布趋势。《明皇避暑宫图》轴予人的直观感受是各处山、水、云、树皆环绕建筑向心布置,若选择殿宇及其周遭景物的关键拐点拟合成圆,其圆心常与建筑的立面形心重合^⑨,成为控制整个区域的视觉焦点,且更外缘的山石萦回折曲之势也能与圆弧呼应(笔者并不认为画家直接使用辅助线生成了景物形廓,但这种相互迎合的趋势仍值得注意);反过来,若从心间中点放出同心圆,也能同时覆盖建筑的鸱吻、翼角、台基或平坐边缘等多处重要特征点,这应非偶然。画家正是利用了这种简易的辅助线构图法则,有效控制了建筑单体、群组与环境间的相对关系,充分迎合了人眼自动完形的生理特性,赋予图像内在的视觉秩序,是对知觉规律的因势利导(图2)。

其次观察画中建筑的物形控制方法。界画创作的灵魂在于“折算”,即在两类自成体系的对象(绘画与建筑)间建立转化规则,这种“转译”既可以表现为类同的构造逻辑,也可以是相对明确的尺度换算关系,它当然是存在层次差异的,除了显性的样式问题外,隐性的工法、空间等内容也同样可以迁移。界画中的物形是否准确,取决于“基准”“比例”“尺度”“模数”四个要素,其中:“基准”用于定

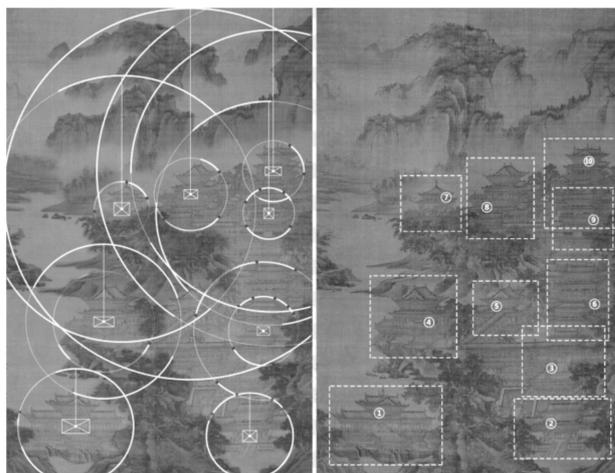


图2 《明皇避暑宫图》轴中建筑、景观团组的“拟圆”倾向及其编号

位几何体块的空间关系,为图画提供了坐标系^⑩;“比例”描述的是图像中各种形状间的相对大小关系(按《辞海》的解释是“将物体绘成图样时在长度上缩小或放大的倍数”);“尺度”将各种事物的尺寸与人体锚定,使之能被直观度量,便于评价是否合理,是判断画作“真实感”的重要指标;“模数”则是以上三组概念的综合,是工匠为了因应设计任务(如建筑间架规模、用材等第、构架形式)的变化、确保生产实践能按同一规则分级执行而采用的一整套便捷折算办法,是整个行业共同遵照执行的法定规范,画家在创作时往往也借鉴其基本原则^⑪,以求与摹写对象的设计思维“暗合”。详细来说,就是先借助“基准”确定物形位置,再赋予各组殿宇恰当“比例”,然后利用人物、配景明确真实“尺度”,最后在绘画与建筑的“模数”单元(如材广、柱径、椽距等)间建立换算规则,便可折出图像内涵的营造信息,使之还原成具有详细数值的设计方案。这四个概念无疑为我们评判一幅画作是否准确、传神提供了抓手,也使得画中“似是而非”之处无可遁形,令折算细节水落石出(图3)。

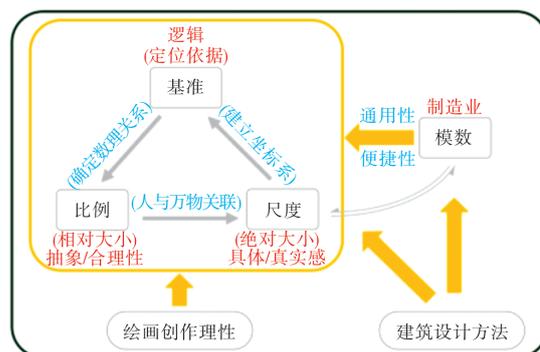


图3 影响物形控制诸要素的关系示意

一般认为,建筑构件的长、宽、高数据既要满足正常使用的需求,也要兼顾经济性、安全性和等级意义,前者表现为循杆件延展出的“适度”空间,后者则与模数制度紧密关联^[8]。画家在挥毫时常常叠压两者,又因纸上作画无须考虑实现问题,故而绘图规则总是相对简单的,只需坚持以“人为万物之尺度”^{[9]225⑩},将主要构件约简成“标准人高”(基本取整尺)的整倍数或整分数,再以之作为基本单元重复组合,即可在建筑与人体间形成便捷的换算关系,实际上,当下的一些复原研究也正是依据这一原则展开的^{[10]⑪}。

在《明皇避暑宫图》轴中,由于画家以位置高低来表达景深远近,导致不同群组的网格单元也是渐变的。将画中近、中、远处的人物抽象成标尺,发现其高度自下向上依次按 24、21、20 毫米(分别合 8、7、6 $\frac{2}{3}$ 分)递减,且每组建筑中的人像高都被用作建筑的竖向扩大模度(山花、屋面、铺作、柱框等可折作其整倍数),而横向扩大模度则以单扇避风檐宽充任(自下而上按 15、14、9 毫米即 5、4、3 $\frac{2}{3}$ 分渐变)^⑫,至于料栱则受到间距 2~2.4 毫米的单、足材网格控制^⑬(大概取相应位置人高的 1/10),铺作总高多在 15~24 毫米(与横向的避风檐宽相当)。从画家按画面远近关系分设不同网格、控制各个群组的做法可知,其在布局时必已胸有丘壑,遂能令拼得的图像自然天成,全无僵硬失措之处(图 4)。

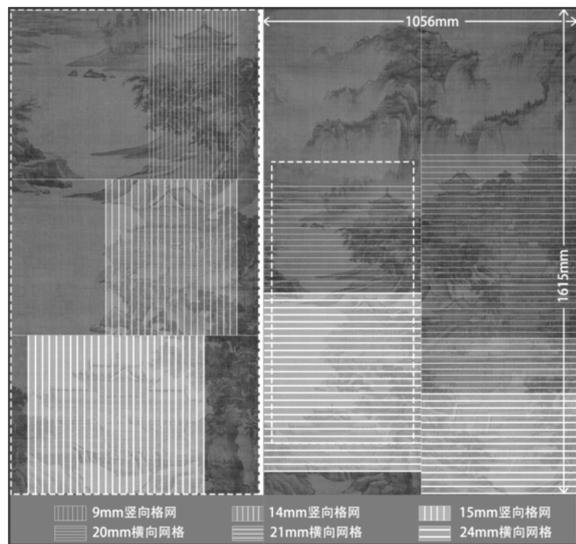


图4 《明皇避暑宫图》轴中不同单元网格分布示意

最后统计图中人物高度与建筑部件间的比例。

先看左下方的近景水殿(图 5①),其总高(自平台下料栱底算至鸱尾顶)约合 4 倍檐高 a ,且 $a = 2b$ (b 为人高) $= 4c$ (c 为勾阑高),将 a 放平后,量得其通面阔为 $6a$,心间广与其左、右的三间广各占 $2a$ (次、梢间广平均为 $\frac{2}{3}a$),两种开间的高宽比分别为 1:2 和 3:2,便于画家记忆、度量。再看右下方宫门(图 5②),设以左端角柱高为 a 、人物高为 b ,量得 $a:b = 3:2$,建筑总高(自台基底量至鸱尾顶)为 $5a$ (台基高 $1a$),横向仅两侧梢间取 $1a$,心间不受 a 控制,高宽比约为 $1:\sqrt{2}$ 。若以下方近处第二座宫门(图 5③)的下层檐高为 a ,则其总高(含台基在内)约为 $3a$ (台基高 $0.5a$),且 $a = 2b = 3c$,心间高宽比 1:1.3。中部左侧的楼阁(图 5④)含台基在内总高 $4a$ (台基高 $1a$), $a = 2b = 4c$,心间高宽比为 1:1.5,且总面阔:心间广:次间广约合 4:2:1。中段居中的主楼(图 5⑤)含台基在内高 $3.5a$ (台基高 $0.5a$), $a = 2.5b = 4c$ 。其右侧的组群(图 5⑥)分作前殿、后楼两个部分,由于此处未画出人物,故以铺作高为 b 、以柱高为 a ,量得殿宇通高 $3.5a$,檐高、铺作高与勾阑高之比大约为 8:6:3,取值较为特异,且楼上心间的高宽比近似于 1.2:1,是画中唯二两处“柱高越间广”的情况,可算一个不大不小的“错漏”。远处左侧亭台(图 5⑦)通高 $3.5a$ (台基高 $0.5a$),仍保持 $a = 2b = 4c$ 的倍增关系,心间高宽比近似 1:1.2。远处中央楼阁(图 5⑧)总高约为 $6a$ (台基高可忽略不计), a, b, c 再次取到 4:2:1 的关系(全图第四次)。远处右一楼阁(图 5⑨)以檐高为 a ,总高 $5a$ (台基高 $0.5a$),量出的结果是 $3a = 6b = 10c$,勾阑与人高、檐高比例不整,其一层心间高宽比近似 1,二层则讹大到 1.2:1。最后看右上方的楼阁(图 5⑩),其总高 $10a$ (台基高 $1a$), $2a = 3b = 6c$,二层心间的高宽比取 1:1.6,次间化简为 1(表 1)。

统计后发现:(1)各组建筑内部均存在确定的比例关系,但取值依据不一。(2)相较于实例,图像普遍拉宽了心间广(以便于彰显人物活动,强化中心式构图)、拉大了铺作高(以“仰画飞檐”之法展示构造细节,但屋架总高未变,因此等效于压缩了屋面),这种先框定合理的整体比例,再在其中灵活分配各个局部的做法决定了一旦画家着意夸饰建筑的某一部分,就必然削弱与之相邻的其他部分,损

益之后差异将愈发明显,但轮廓大形却不再随动,也不失为一种有效的抓大放小之法。(3)基准长 a (取檐高或柱高)的绝对尺度在全图中呈现出从左

到右、从下至上逐渐变小的趋势,但其与相应建筑的总高,以及与细分模度 b(人高)、c(勾阑)间的比例关系始终保持稳定(图6)。

表1 《明皇避暑宫图》轴各局部扩大模数间的比例关系

编号	建筑位置	a: b: c	建筑高度		心间广: 柱高	檐高: 柱高
			含台基	不含台基		
①	近处(下方)左侧水殿	4: 2: 1	4a	3a	>1(接近2)	/
②	近处(下方)右一宫门	3: 2(a: b)	5a	4a	>1	> $\sqrt{2}$
③	近处(下方)右二院门	3: 2: 1	约3.5a	约2.5a	≈1	/
④	中部左侧楼阁	4: 2: 1	约4a	3a	>1	/
⑤	中部中心楼阁	4: 2: 1	约3.5a	3a	/	/
⑥	中部右侧楼阁	8: 6: 3	前院主殿	约3.5a	/	/
			前院主楼	/	/	<1
⑦	远处(上方)左侧亭台	4: 1(a: c)	约3.5a	3a	>1	/
⑧	远处(上方)中心楼阁	4: 2: 1	约6a	约6a	>1(二层)	/
⑨	远处(上方)右一楼阁	10: 6: 3	约4.5a	约4a	≈1(一层)	/
⑩	远处(上方)右一楼阁	6: 3: 2	后院主楼	约10a	约9a	>1(二层)

注:除了②、⑥两组建筑中的 a 代表柱高外,其余均为檐高;除⑥中的 b 代表铺作高外,其余均为人高;c 均为勾阑高。

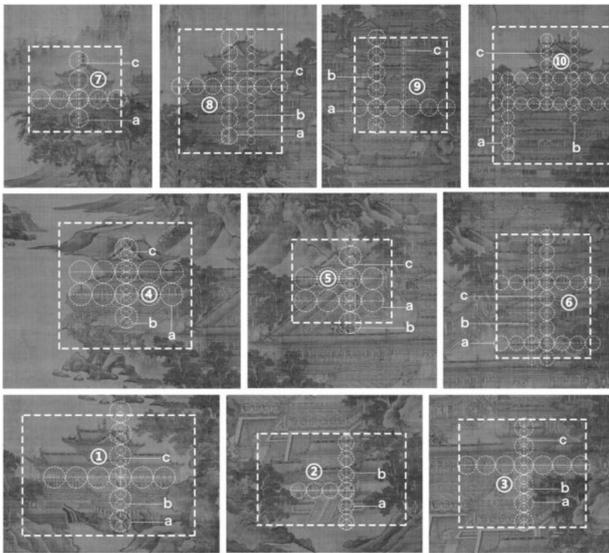


图5 《明皇避暑宫图》轴中各组建筑的比例构成方式示意

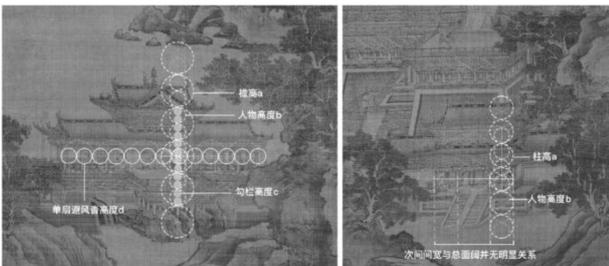


图6 《明皇避暑宫图》轴下方水殿、宫门部分比例关系示意

最后将若干组据《营造法式》推得的建筑复原方案直接覆压到原图相应位置,以便直观比较绘画与设计近似程度。以前宫门为例,依据其基本信息(如

上、下檐铺作配置,间广架深及梁柱组合关系等),按五等材、朵当125分°、柱檐高度比 $1:\sqrt{2}$ 等原则搭建模型,并将视角调至与原图相同(近似斜二轴测画法^{[11]②}、彼此叠合后发现(图7):两者轮廓基本吻合,但为了解决科栱被屋檐遮挡的问题,画家在描绘檐下时故意压低了视点,将水平投影得到的铺作层拼嵌进按照俯视角画出的房屋体块中,同时调窄屋面(通过压缩深向斜线角度实现)来维系合宜的整体高宽比,这种上下扫描的观看方式并不符合日常的视觉经验,它更像是把“神游”中的观者变成一只低冲高翔的飞鸟,振翅间便将帧帧影像凝于脑海。

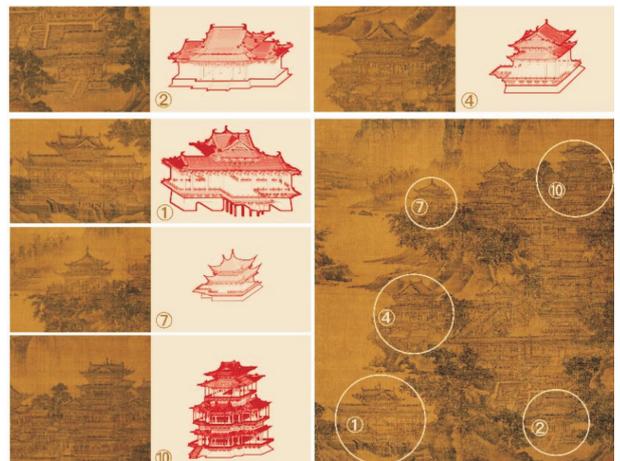


图7 《明皇避暑宫图》轴原始图像与复原方案叠合示意

古人言及宫室时常取“俯仰”二字,既是赞叹煌

煌殿阁,也含着讽古喻今的训诫意味,如《九成宫醴泉铭》里就有“仰视则迢递百寻,下临则峥嵘千仞”“仰观壮丽,可作鉴于既往,俯察卑俭,足垂训于后昆”之类的句子,可知前述俯仰相继的“观法”完全符合古人的思维习惯,也就完全合于知觉真实。

四、辩证看待界画创作的“真实性”问题

《明皇避暑宫图》轴中存在着不同分区、不同规格的模数网络,它们控制着由远及近、从下到上的复杂群组,其相互间的定位关系由若干种几何辅助线(如组团的外接圆)决定,网格单元则构成了建筑自身的权衡基准,而人物、柱檐、勾阑间的换算关系更进一步明确了空间的尺度感。由于图像是依循统一的定位规则和数量关系被创作出来的,必然内嵌着丰富的理性要素,拥有自成体系的、可被完整揭示和复盘的画法。

当然,图形操作的系统性不能取代真实的营造法则,它展示出的是一种自性具足的视觉秩序,是以设计理性“说服”观者、唤醒其认知经验(其中夹杂着大量记忆偏差和错觉)的结果。郭忠恕从未见过唐代的九成宫,元人摹仿郭氏旧图时更未必到访过麟游县,画家“传移”的仅仅是自己的想象,何况南宋以后不设画学^[12],习画者再也无缘系统接触建筑知识,虽有粉本可供辗转传抄,对于“营造工法”的理解却变得粗疏,即便如夏永等著名画师也都惯于借用平行线组来粗略“示意”铺作的存在,连料、拱形状都不再如实描画。元明界画总被时人讥嘲为“都鄙有匠气”,实则并未严格遵循匠门工法,画家按照自己的理解组织线条,简化或异化构造关系,藉由“形式自律”重构过的建筑形象虽含有一定的数理逻辑,但这种创作理性却不能代表真实的营造技艺。另外,画家在模糊空间尺度、拿捏建筑体量上却是颇有心得,这种经营幻象的技艺正是其有别于工匠的独特能力。在一幅界画中,无论建筑的整体比例多么合益,也无论样式细节多么惟妙惟肖,一旦植入人物,矛盾就无可避免地产生了:只要画家还试图在有限的画幅内平衡建筑信息和人物情态,就势必要偷梁换柱,将人像极度放大;同时,为了避免视觉关系被过分扭曲,人物与其直接关联的建筑部品(如尺度相对固定的格子门、勾阑等)

间的约束关系是不能轻易解除的,这意味着整个建筑图象“分裂”成真实度迥异的上下两个部分:下部的台基、阶梯、勾阑完全适配于人像,成为遮掩破绽的道具;上部的柱额、料拱却经历了双重缩小(构件尺度小幅压缩、空间距离大幅压缩),画家尝试重新定义局部和整体间的权衡方式,他刻意省并了补间铺作朵数、减小了料拱间距,使得间广、柱高远远小于正常值,成为仅能围合人物的“景框”(更像是祠庙中遮围神像的帐龕),又或者是将柱子、阑额的宽度大幅折减成单材广²³。缩小后的柱径一定会连带套出更低矮的柱高(柱子高径比仍维持正常取值),而由于间广受柱高限定,屋檐与柱高成倍比例^[13],屋架高与檐柱高正相关^{[14]85-89},进深又与屋架高成比例(按“举折”之制,瓦屋三分、葺屋四分,或殿阁三分举一、厅堂四分举一)……在此连锁反应之下,一开始便被代入“错误”赋值的推导过程必然“一错再错”,导致建筑体量有悖于客观真实,但却形成了一种含化了创作意志、经过刻意重构且自成体系的视觉真实。

由此产生了两种极端情状:其一是人物成为凌驾于建筑之上的主导线索,其活动为静态的画面注入了时间因素,使得观者对画面的理解趋于多元。如(宋)赵伯驹《汉宫观潮图》中,衣着、形态完全相同的一组人物反复出现在不同建筑局部中,这促使我们反思,画家到底是在表现“延时摄影”般的多场景定格,还是在表达连环画式的分镜头拼贴?长卷中的汉宫到底是固定视角下的一组建筑,还是对同一建筑“步移景异”后不同视面的叠合?其二是人物完全消隐。如传为(元)王振鹏所作的《广寒宫图》,全图为彰示清虚之意,除却一株桂树外,千门万户间并无半点人物踪迹,但榻扇、台阶、阑版、吻兽等构件仍在时刻暗示着建筑与人体的比例关系,秩序只是被隐藏,并未缺席。

五、结语

画家对于“真实性”的考虑越全面,画法中蕴含的创作理性就越丰沛,操作手段也就越圆熟,而这些“真实性”是相对的,并不总能同时符合感官经验和物理法则。例如,画家在同幅作品中灵活选用中心投影、平行投影、透视、轴侧等方式表达建筑的不同看面,这在现实世界中是无法实现的,但却完全符合书画欣赏的“卧游”传统。建筑的营造做法不以人的主

观意志为转移,材料的物化性能、结构的受力状态、空间与行为的契合方式都是有法可循的,但在画中,只要比例相对合理,诸如构件截面偏小、空间尺度不足之类的问题却很容易被忽略,违背知性真实的同时未必不能满足感性真实。“真实性”在不同情境下具有不同的层次和内容,画家在创作界画时综合匠学与视学知识并加以变通,用其理、度其情、游骋其间而不为所困。因此,画中建筑与复原方案乍看虽相似,却各有其必须遵照的理性原则,图像被制作出来是为了“成人伦、助教化”^[15],而营造殿宇是为了获取实用空间,画家借鉴工匠的设计工具(即前述基准、尺度、比例、模数等概念)后,又植入了诸多调控变形幅度的手段来处置建筑形象,谙于其事者固然洞若观火,若不一一点破却难辨其间秘辛。《明皇避暑宫图》轴大概正处在界画发展的一个关键节点上,两宋“格物致知”的价值观已彻底变质,越来越多的画家不再将忠实再现物情世态当作终极诉求,而是拿一身技艺博取进身之阶,无怪乎为文人主导的画坛所不取。但事物总有两面性,元人较宋人立意“堕落”的反面,却是画家创造力的充分解放和理性思维的日趋成熟^[16],掌握一门突破物理规则、再造视觉秩序的“手法”绝非易事,较之郭忠恕相对克制的《避暑宫图》,《明皇避暑宫图》轴和《汉苑图》展现的是一种更符合元人想象的“千门万户”之貌,一种化繁为简、“以人为本”的尺度调谐实验,一种蕴方圆轨迹于山水树石间、借工具理性“经营位置”“应物象形”的全新创举。

参 考 文 献

[1] 过晓. 论作为中国传统绘画美学概念的“似”[D]. 南

京:南京艺术学院,2010.

- [2] 中国社会科学院考古研究所. 隋仁寿宫·唐九成宫考古发掘报告[M]. 北京:科学出版社,2008.
- [3] 赵启斌. 画阁朱楼设翠綵,银床冰簟上流苏——《明皇避暑宫图》赏析[J]. 文物鉴定与鉴赏,2014(2):22-25.
- [4] 刘文辉. 传北宋郭忠恕《明皇避暑宫图》品读与实践研究[D]. 杭州:中国美术学院,2019.
- [5] 李思洋. 《避暑宫图》时代属性再探[J]. 南京艺术学院学报(美术与设计),2018(1):18-23.
- [6] 徐腾. 界画复原研究方法初探——以《明皇避暑宫图》为例[J]. 建筑史学刊,2022(2):132-143.
- [7] 钱建状. 北宋书画家郭忠恕、李建中、黄伯思生平仕履订补[J]. 新美术,2013(3):73-76.
- [8] 喻梦哲. 从材掣到材分°——再论唐宋模数制度的发展演替过程[J]. 建筑师,2023(1):105-111.
- [9] 彭一刚. 建筑空间组合论[M]. 北京:中国建筑工业出版社,2008.
- [10] 张筱晶. 基于宋《营造法式》的城楼建筑研究[D]. 北京:北京建筑大学,2018.
- [11] 李义娜. 论界画建筑空间关系的表现[J]. 艺术学界,2010(1):229-238.
- [12] 杨勇. 两宋画院教育研究[D]. 上海:上海大学,2012.
- [13] 王贵祥. 唐宋单檐木构建筑平面与立面比例规律的探讨[J]. 北京建筑工程学院学报,1989(2):49-70.
- [14] 傅熹年. 中国古代城市规划、建筑群布局及建筑设计方法研究:上册、下册[M]. 北京:中国建筑工业出版社,2001.
- [15] 张彦远. 历代名画记[M]. 章宏伟,编. 朱和平,注. 郑州:中州古籍出版社,2016.
- [16] 李晨辉. 元代绘画风格与画家身份、心态研究[J]. 艺术探索,2022(9):16-22.

Study of the Multiple Dimensions of “Authenticity” of Ruled-line Paintings in the Song and Yuan Dynasties

——Starting from the Creative Rationality of the Scroll Painting of *the Picture of Ming Emperor's Summer Residence*

YU Meng-zhe¹, LI Chao², CHEN Si-liang³

(1. College of Architecture, Xi'an Univ. of Arch. & Tech., Xi'an 710055, China;

2. Architectural Design and Research Institute of Southeast University, Nanjing 211189, China;

3. School of Architecture, Chang'an University, Xi'an 710061, China)

Abstract: Jiehua or Ruled-line painting is a unique genre of painting that relies on tools such as rulers to depict

buildings, vessels, vehicles, bridges and other structures. Therefore, whether the architectural information can be faithfully represented is an important indicator to judge its merits and demerits. The quest for the “authenticity” in paintings has led to the discussion of different contents such as versions, prototypes, creative intentions and brush-strokes, and in turn affects people’s judging position of this type of media. Taking as an example the Yuan copying version of Guo Zhongshuo’s scroll painting of *the Picture of Ming Emperor’s Summer Residence*, this paper analyzes the techniques used by the painter to construct the formal order within the painting, and compare the similarities and differences with the actual construction methods. Identifying the geometric laws and conversion principles embedded in the image and summing up the painter’s creative rationality, the paper examines the “authenticity” of the painting systematically by using tools such as control grids and expanded modulus with the view to deepening the understanding of the dialectical relationship between subjective creative rationality and objective authenticity.

Key words: ruled-line painting; creative rationality; authenticity; scroll painting of *the Picture of Ming Emperor’s Summer Residence*

【编辑 高婉炯】

图片来源:

图1 底图引自参考文献[2],模型为第一作者指导学生的课程设计作业,绘图人:李可馨、黄义恒、张楚玥等。

图2—图7 均为作者自绘。

注释:

- ①魏晋以前只以描摹对象命名,称作“台阁”“屋木”“宫室”之类。如(晋)顾恺之《画评》曰:“台榭一定器耳,难成而易好……。”南宋后才因其特殊的绘制工具(界尺,即平行线尺)而易名,如(宋)邓椿《画继》“屋木舟车”条记:“郭待诏(郭忠恕),赵州人,每以界画自矜”,(元)汤垕《画论》称:“世俗论画,必曰画有十三科,山水打头,界画打底。”
- ②(宋)刘道醇《圣朝名画评》“屋木门”论郭忠恕语,《邵氏闻见后录》也称“郭忠恕先画重楼复阁,间见叠出,善木工料之,无一不合规矩”。
- ③如(宋)黄修复《益州名画录》记:“赵忠义者,德玄子也。……蜀王知忠义妙于鬼神屋木,遂令画《关将军起玉泉寺图》。于是忠义画自运材斫基,以致丹楹刻桷,皆役鬼神叠拱、下昂、地架一座。佛殿将欲起立。蜀王令内作都料看此画图,枋拱有准是?都料对曰:‘此画复较一座,分明无欠。’其妙如此。”
- ④如(宋)释文莹《玉壶清话》记:“郭忠恕画殿阁重复之状,梓人较之,毫厘无差。太宗闻其名,诏授监丞。将建开宝寺塔,浙匠喻皓料一十三层,郭以所造小样未底一级折而计之,至上层余一尺五寸,杀收不得,谓皓曰:‘宜审之。’皓因数夕不寐,以尺较之,果如其言。黎明,叩其门,长跪以谢。”
- ⑤如(五代)荆浩《笔法记》称:“曰,何以为似?何以为真?叟曰,似者,得其形遗其气,真者,气质俱盛。凡气传于华,遗于象,象之死也。”
- ⑥又分三种情况,一是尝试再现真实建筑,如前蜀李升,宋代范宽、赵伯驹,元代夏永,明代谢时臣、安正文、龚贤等人所作的《岳阳楼图》,但各个版本具体是写生、传摹还是新创,则因人而异;二是附会历史意向,如各类托名“汉宫”“仙馆”的图卷,虽是撷取当时真正的建筑做法后攒成,组织关系与环境格局却是虚构的;三是完全采取风格式画法重组不同建筑要素,此时往往借用符号语汇强调作者个性,如袁江、袁耀常用的重檐十字盔顶形象。
- ⑦亚里士多德将整个认识过程分为感性、被动理性(知性)、主动理性三个阶段,知性是与感性知觉相关联的理性,它具有处理感性材料的职能,却不能离开感性而自存。
- ⑧界画的“客观真实”主要针对建筑的样式、构造、比例信息而言,重点考察画是否具有与实际营造相通的模数网格、与投影技法相关的几何辅助线等要素。
- ⑨往往以单、足材广,柱径、拱端间距、避风脊格眼或瓦垄宽等大量重复性出现的数值作为边距生成单元格,再在格网中厘定建筑各部比例与位置关系。
- ⑩按(宋)刘道醇《圣朝名画评》记,郭忠恕“字恕先,无棣商河人。有艺术……尤能丹青,为屋木楼观,一时之绝也。……其气势高爽,户牖深秘,尽合唐格,尤有所观。凡唐画屋宇,柱头坐门,飞檐直插。今之画者,先取折势,翻檐竦壮,更加琥珀枋,及于柱头添铺矣。凡欲画,多与王士元对手。而忠恕于人物不深留意,往往自为屋木,假士元写人物于中,以成全美。”
- ⑪如《旧唐书》卷七“本纪第七”:“冬十月……癸卯,皇帝幸新丰之温汤,校猎于渭川。”又卷八“本纪第八”:“冬十一月甲申,幸新丰之温汤。癸卯,讲武于骊山。……乙巳,至自温汤。”
- ⑫(元)王恽《秋涧先生大全集》叙及该图时称:“宫观随势作三层覆压,华清居上,方殿四围垂帘,宫人隐见帘隙,类望远而外窥者。中腰楼阁参差,冠山跨壑,半为宫柳蔽亏。其下水榭极峻,内人上下杂沓无数,疑供帐也。波间鱼郎舫艇、持网罟延伫者非一。驾自阁道,乘腰舆,拥仗将升榭而观渔乐者”,这种多层台地叠落与水流汇聚成湖的地貌特征与麟游九成宫遗址相符,而临潼夏秋濡热,华清宫从来都不是避暑佳选,更缺乏文献支撑,故所谓“华清居上”实无凭据。
- ⑬传世作品中较知名者包括:(南宋)赵伯驹《九成宫图》、(宋人伪托)李思训《九成避暑图页》、(明)仇英《九成宫图卷》、(清)孙祜《仿赵千里

九成宫图》、(清)冯宁、蒋懋德《九成宫图册》、(清)袁江《九成宫图》、(清)袁耀《九成宫图十二屏》等。

⑭(唐)贞观六年(632年)魏徵撰文,欧阳询书丹《九成宫醴泉铭》。

⑮由于画中的亭台楼阁普遍具有较高耸的台基和遭到刻意压缩的屋面,因此立面形象大体都是沿着铺作层上下对称布置,连接当心间两平柱的柱头、柱脚,“X”线的交点基本就是建筑形心所在,且常在此处安放人物形象加以强调。

⑯《说文》释“基,墙始也”“准,平也”,即用于规范块、面的抽象线性参照系。

⑰譬如界画的打底网格就大多采用画中建筑的足材广作为基准单元的边长,这和《营造法式》“以材为祖”的规训是一致的。

⑱如彭一刚在文献[9]中提到:“凡是和人有关联的物品,都存在着尺度问题。例如供人使用的劳动工具、生活日用品、家具等,为了便于使用都必须和人体保持着相应的大小和尺寸关系。日长天久,这种大小和尺寸与它所具有的形式,便统一为一体而铸入人们的记忆,从而形成一种正常的尺度观念。”画作受幅面限制,在以人中心向外围扩散时,常呈现出越远离则比例越失衡(景物、建筑偏小)的倾向。

⑲如张筱晶在复原宋代城楼建筑时即是利用界画中的人物高度逆推出建筑真实丈尺(采取的方法包括“透视法”和“等比法”),见文献[10]。

⑳以避风杳为模度的现象仅在左侧三组建筑中成立:位于画面左下端的①号水殿契合度最佳(其上檐科拱亦完全受网格控制),而其上方的④号楼阁和⑦号亭台仅在大关系(如柱额定位、开间分划)上符合网格,更细微的科拱分布已与避风杳无关了。

㉑大量等距排列的辅助线段被用作上、下层的科、拱、耍头、阑额等构件边缘线,且相邻构件间的连线未被擦去,可知网格是真实存在的(虽然乍看有过于细密之嫌)。从图中量得的数据看,最高的人像与最大的七铺作高皆为23.8毫米(最小的五铺作高14.9毫米、最小七铺作高14.4毫米),自近及远的单材广分别取2.4毫米、2.1毫米、1.45毫米,足材广则是3.3毫米、2.9毫米、2.0毫米,七铺作总高的上下限正对应于单材广上下限的十倍。

㉒李义娜认为:“界画采用一种类似轴测图的绘制方式表现建筑单体,使其呈现出基本准确的长宽高比例关系和符合视觉感受的局部构件,但是仍非透视理论下的‘比例准确’。”见文献[11]。

㉓按《营造法式》规定,不同构架类型的柱径从一材一椽到三材两椽不等,界画绘制的是高级殿阁或楼阁,应不小于两材一椽,由此看来,画中刻意缩减柱径是普遍现象。

(上接第7页)

Dilemmas and Breakthroughs in Human's All-round Development in the Digital Age

CHEN Xue-yun, WANG Cheng

(School of Marxism, Jilin University, Changchun 130012, China)

Abstract: Achieving the all-round development of human beings is the value goal that Marxist doctrine has always pursued. Recalling Marx's expression, this paper concludes that human comprehensive development includes the development of both personality and sociality. As human beings enter the digital age, digital technology brings opportunities for human development, and on the other hand, it unknowingly causes the disappearance of human free time to a certain extent, which therefore hinders the development of human essential power, promotes individualism, negatively affects human interaction, and brings difficulties to the development of human personality and sociality. In this regard, it is necessary to explore ways to solve the dilemma at the technical, institutional and main body level, so that digitalization can become a positive presence in promoting the all-round development of human beings.

Key words: digitization; individuality; sociality; all-round development of human beings

【编辑 王思齐】