

# 宮室樓閣之美——

## 界畫中的古建築圖像（中）

／林莉娜

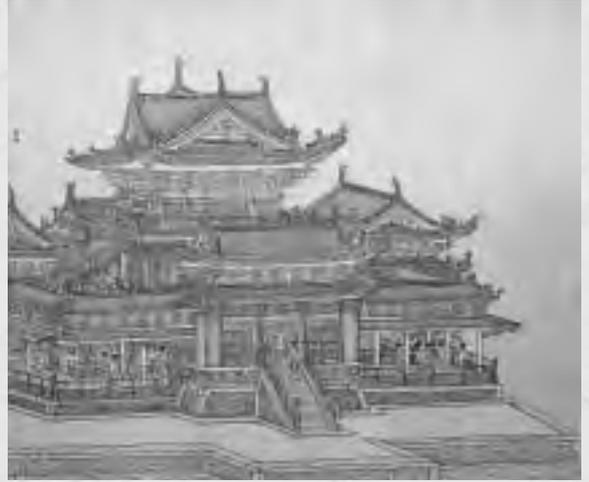
### （二）南宋

南宋之後逐漸以「界畫」一詞，代表運用界尺、槽尺為輔助工具，繪製宮室樓閣、舟車器用的畫科。鄧椿《畫繼》卷七云：「郭待詔（忠恕），趙州人，每以界畫自矜。」又說：「任安，京師人，入畫院，工界畫。」都城臨安（今杭州）西湖一帶湖光山色及園林美景常觸動畫家的靈感，而將御苑與私家園林的造景運用於畫中。據宋人吳自牧《夢梁錄》記載：「西泠橋即裏湖內，俱是貴官園圃，涼堂畫閣，高堂危榭，花木奇秀，燦然可觀。」南宋宮苑建築基本外貌與北宋雷同，但細

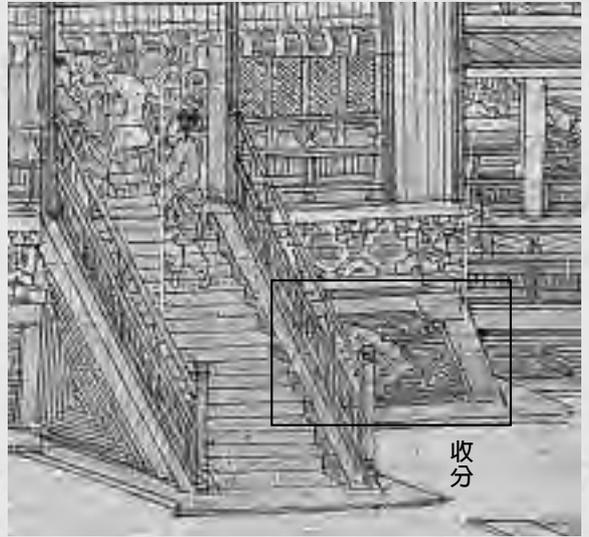
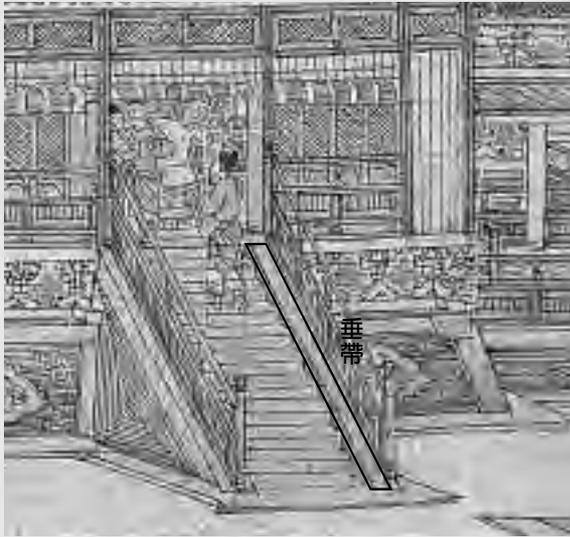
部木構件加工更為精緻。院畫家李嵩（約活動於一一九〇—一二六四）有相當數量的冊頁作品，是在描繪這類優美的御苑形象。畫中各建築部件如屋頂、瓦件、斗拱、門窗裝修、鉤欄、台基、台階，皆極精確寫實。〈朝回環珮〉（圖二〇）畫宮殿宦官退班，臨水而建的凸字形平台上有一組建築群，前殿建築重檐歇山頂，台基由下至上逐漸減少斜度有「收分」，上設平坐。（宋代多層建築都以梁、柱、斗拱完整的構架層層相疊而成，除最下一層在階基上立柱，以上各層都在下層梁（或斗拱）上先立較短的柱和梁、闌額、斗拱，作為各層的基

座，謂之平坐，以承托各層的屋身。）台上地面沿邊鋪壓闌石，轉角處設角石、角柱石，台下四周設有散水磚。圖中前殿於當心間設踏道，〈營造法式〉卷三關於踏道之制規定：「造殿階基之制，長隨間廣，其廣隨間深。」文中僅說明尺寸與做法，此圖正可以實例來說明。階基兩邊有副子（踏道兩旁由台基至地面斜置之石，清式稱垂帶）及鉤欄，副子下方象眼（台階兩側三角形部分）是北宋所用的砌造方式，皆與〈營造法式〉圖例相同。（圖二一）

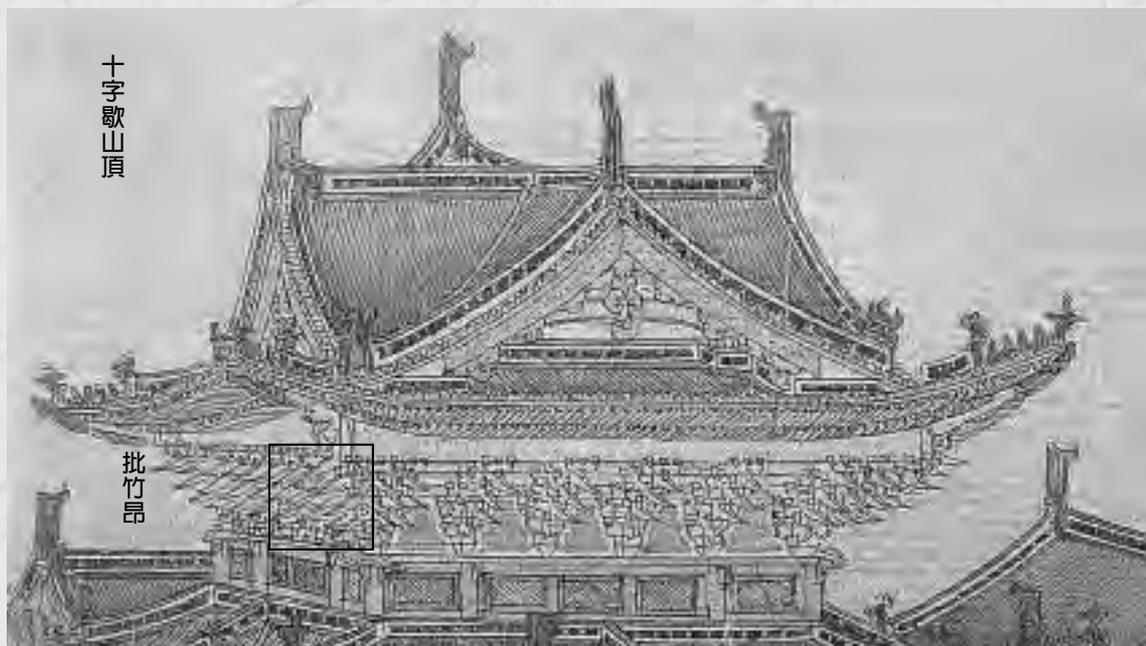
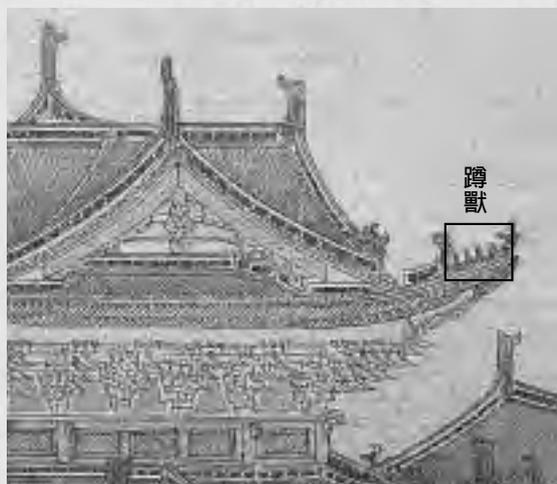
〈朝回環珮〉前後兩殿中間以穿廊相連，構成類似「工」字殿平面。



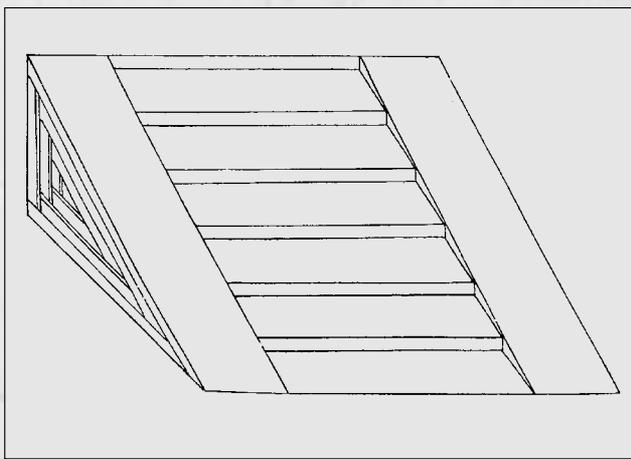
圖二〇 宋 李嵩 朝回環珮 國立故宮博物院藏



(註八) 殿內兩側各有台階通入廊內，向後矩折，圍成庭院，而迴廊廊檐向外挑出，鉤欄圍繞。圖中樓閣交錯起伏，中軸線上有前後兩組宮殿呈左右對稱，主要建築物位於主軸線上，次要建築物則在兩側，此種「前堂後室」的傳統布局，正符合中國社會的宗法和禮教制度。後方正殿為重檐十字歇山頂（由兩個歇山頂十字相交而成），檐頭略呈飛起之勢，可清楚看到檐下內部之檐枋、斗拱結構。承受屋頂瓦板的構件除檐椽外，別加飛椽以增加挑出深度。富有裝飾性的屋頂構件在結構上有它的功用，殿座正脊相交處用鴟尾、鴟吻、龍吻等幾種形式，垂脊、戢脊之前則有垂獸或戢獸；獸頭之前有蹲獸、嬪伽（清式稱走獸、仙人）。垂脊骨幹的仔角椽頭由瓦下伸出，上施套獸。屋頂側面山花（歇山屋頂兩端直立三角形部分）上有搏風版，沿邊飾有垂魚、惹草，是作為保護檁頭遮檔縫隙而設，取其為水族有象徵防火作用。此圖垂脊、戢脊前有獸頭，人首鳥身嬪伽安在翼角脊端，蹲獸數目為四枚。各殿正脊皆用鴟吻，獸頭張口含脊，尾尖翹卷上仰，比例瘦高，與宋、遼、金實物所見相似。



在屋頂與柱之間的過渡部分一斗拱，由方形的「斗」、「升」及矩形的「栱」，斜的「昂」組成，畫中除前殿用單下昂之外，正殿用三層下昂，顯示建築物屬於等級較高的。斗拱出跳使用下昂在宋代已很普遍，其樣式除常見於唐、宋、遼代通用的「批竹昂」之外，亦有「琴面昂」，（圖二二）此圖昂尖的处理正如鳥喙突出。（註九）闌額上方置有普拍枋至轉角處相交出頭，呈平直狀。使用普拍枋主要是因為補間鋪作的加多，唐代以前的建築，斗拱補間鋪作

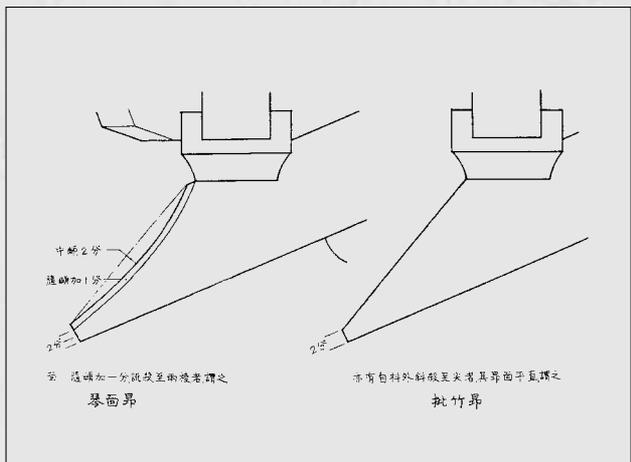


圖二一 《營造法式》踏道、象眼

很簡潔，大都只有一朵或沒有，因而闌額上沒有普拍枋。自宋、遼以後闌額愈加厚，普拍枋也加厚以承接補間斗拱。

古代修造房屋先用樑、椽、檁、枋、柱等大木作結構構件，做成骨架，然後在枋柱間安裝門窗檻框等物，稱之「外檐裝修」。此圖採用可開啓的菱花櫺窗組合門窗，若與早期版門與直櫺窗比較，不僅改善了室內採光與通風條件，外型也較富於變化。

〈朝回環珮〉、〈天中水戲〉（圖



圖二二 《營造法式註釋》琴面昂、批竹昂

二二）兩張團扇皆是南宋界畫家李嵩所作，畫上所署名款字跡相同。李嵩生卒年份不詳，浙江錢塘人。年少因家境貧窮，曾從事過木工，後因繪畫秉賦，獲南宋高宗紹興畫院李從訓（約活動於一一二〇—一一六〇）賞識，收為養子，並傳以畫藝。李嵩人物、山水、花卉皆長，善用界尺作屋木，筆致細膩，形神兼備。歷任光、寧、理宗朝畫院待詔，被尊稱為「三朝老畫師」。

〈焚香祝聖〉繪兩層殿閣，上下層之間有平坐，殿身四周有一圈迴廊，是室內外過渡空間，供人小憩之



圖二三 宋 李嵩 天中水戲 國立故宮博物院藏

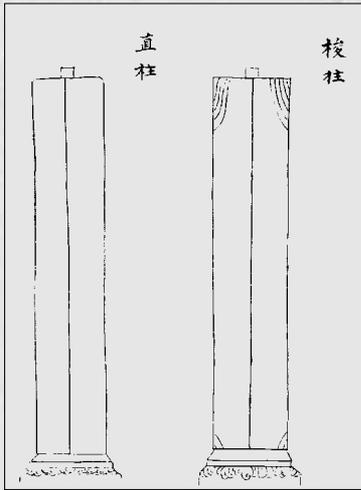
用，下層為門廳。（圖二四）描繪木構件細部十分細膩逼真，畫中建築物圍有單鉤欄，嵌卷草花紋的欄板，其下安有雁翅板（防雨水腐朽平坐木構件），而底層及延伸平台則有「卍」字鉤欄環繞。此圖顯示已由早期高台建築形式發展成多層樓閣建築，對研究宋代建築有極高的參考價值。

主殿為重檐歇山頂，正脊鴟吻高聳，幾條垂脊、戩脊端均飾有垂獸與蹲獸。（註十）飛椽、椽檐細繪，檐下使用雙下昂斗拱，是等級尊貴的建築物，昂嘴為「批竹昂」。垂脊骨幹的仔角梁頭由瓦下伸出，作為安放套



圖二四 宋 李氏 焚香祝聖 國立故宮博物院藏

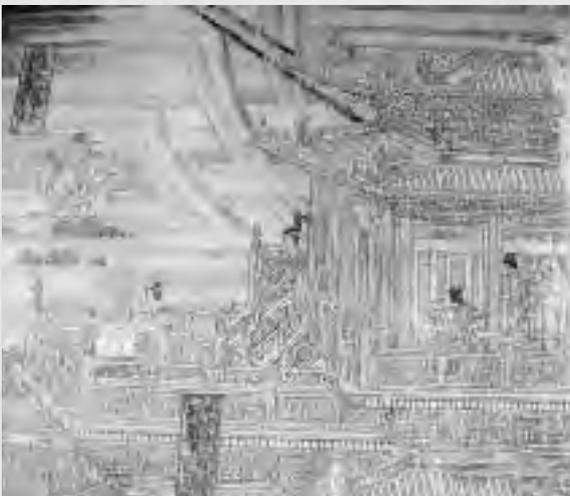
獸的地方。圖中木材方正，柱子上端修飾成緩和的曲線輪廓，繪出早期「梭柱」的形象。（圖二五）拱眼壁（坐落在兩攢斗拱之間的填充板）、欄



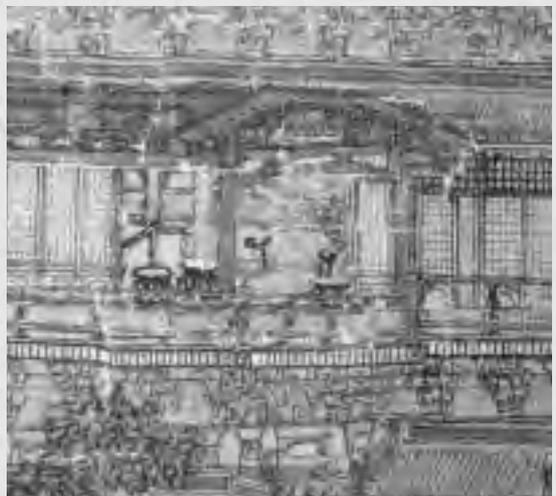
圖二五 《營造法式》直柱、梭柱



圖二四 雙下昂斗拱、批竹昂



圖二六 山西繁峙縣巖山寺南殿壁畫（後宮迎候）



圖二四 木裝修門窗



重檐十字脊歇山頂



圖二七 宋 李氏 水殿招涼 國立故宮博物院藏



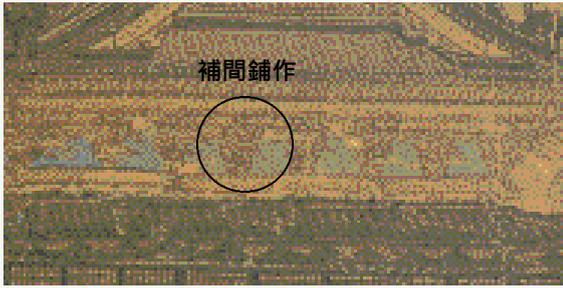
仙人

杆華板則以石青彩繪。宋代大量使用格子門、格扇窗，此種做法不但改進採光條件，也增加了裝飾效果。圖中繪有兩種格扇門，一種上部為格眼，中部為腰華板，下半部為障水板，用在檐柱列處；另一種沿台基邊緣立柱，柱間上部近檐口處橫向安裝一圈格眼窗（宋代的名稱可能為「障日板」，清式稱「走馬板」。）

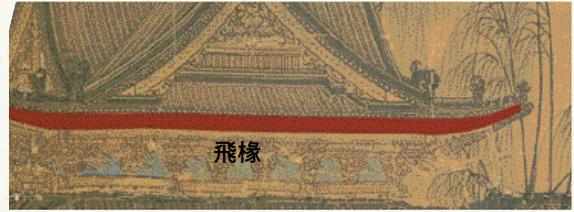
〈焚香祝聖〉準確表現出官式建築的風格與細部特點，畫面下方幾棟建物詳繪山面樣，其搏風版、垂魚、惹草貼於兩際，內可見月梁、蜀柱。殿旁依岸起築平台，平台栽柱入地，更有間柱及壺門裝飾，其上建平坐。此圖所繪應是南宋皇室居所，室

內家具擺設講究，有坐屏、藤墩、圈椅、螺鈿桌；室外為帝后賞景、焚香、祈禱神明護佑之所，平台前面置供案，上有銅鼎香爐、紅燭。山西繁峙縣巖山寺南殿壁畫，畫成於金大定七年（一一六七），作者王達是御前承應畫匠。中央一組壁畫繪殿閣樓台，旁邊築有寬敞月台，圍繞鉤欄，台上有后妃設香案祈禱的畫面，宮女執團扇侍於側，主題與李氏〈焚香祝聖〉近似，皆是描寫皇室生活情節。（圖二六）兩圖中包括卍字鉤欄、平坐、雁翅板，重檐歇山頂的脊獸、蹲獸、套獸繪法雷同，推斷作畫時間約略相同。

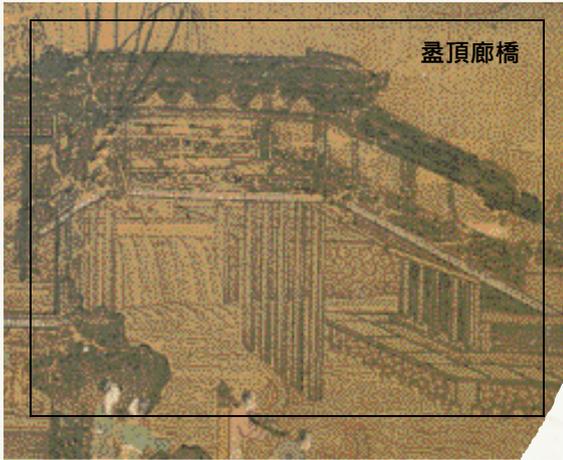
宋代界畫主要特徵在其豐富的屋頂形象，最常見的造型是歇山頂，屋脊可以十字相交成爲「十字脊」，連屋頂的側面山花部分也都詳細描繪。李氏〈水殿招涼〉（圖二七）近水亭榭爲重檐十字脊歇山頂，幾條高起脊端有獸首的收束構件，垂脊前端則有獸頭、犢伽、蹲獸裝飾。屋頂瓦隴與瓦當、飛椽、套獸繪法皆極細膩，山花面可以看到樑架的木結構，搏風版正中安置垂魚，沿邊有惹草裝飾。河北正定隆興寺始建於宋仁宗皇祐四年（一〇五二），寺中摩尼殿爲重檐歇山頂，平面呈十字形，四面各出歇山頂



補間鋪作



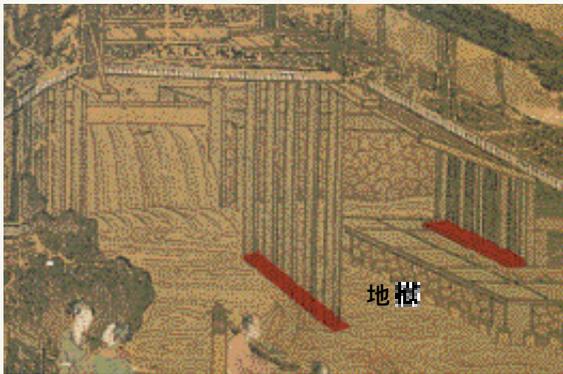
飛椽



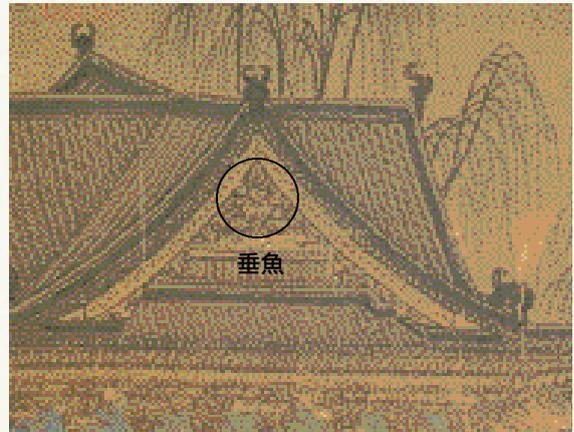
盪頂廊橋



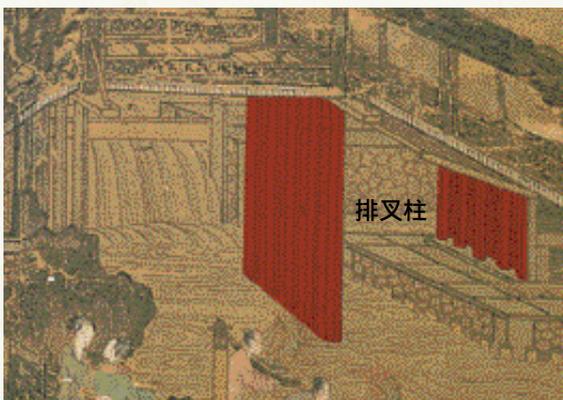
搏風版



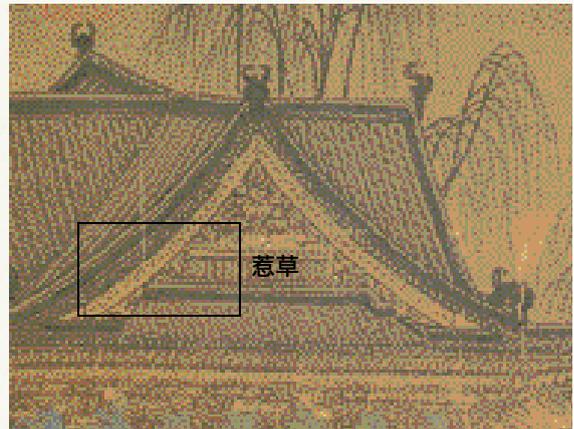
地欂



垂魚



排叉柱



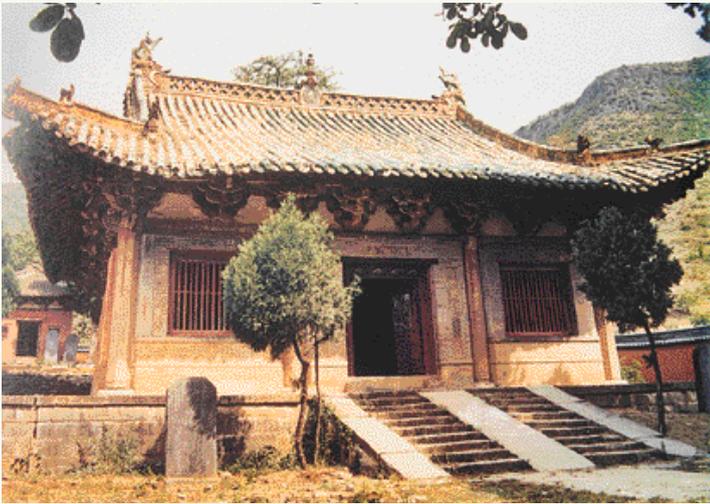
惹草



圖二八 河北正定隆興寺摩尼殿

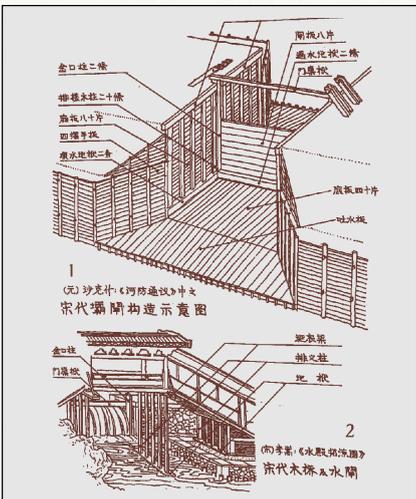
抱廈（由兩個歇山作丁字相交，其插入部份稱為抱廈。）一座，山花面向前，與此作品十分相似。此殿形制、構造保留較多北宋建築的原貌，實物與繪畫可互為對照。（圖二八）

唐代建築大多只用柱頭鋪作，宋之後由於房屋間廣加大，或以補間為裝飾，才加補間鋪作，但距離不均等。（水殿招涼）屋檐下方闌額上安補間鋪作，當心間用兩朵，次間各用一朵，完全符合宋代木匠建屋的技術



圖二九 河南嵩山少林寺初祖庵

規則。（註十一）鋪作斗拱所置之闌額極寬闊，至角柱外有出頭，上無普拍枋，屬於早期制度，金、南宋以後很少不用普拍枋者。畫中建築木裝修沿著台基邊緣立柱，欄柱間上部近檐處加橫披窗，遮住斗拱。下部平坐使用木結構的柱枋、斗拱作成台基，先自地面台基上立永定柱，柱上安闌額，上施平坐，施雁翅板，平坐斗拱上鋪設樓板並裝置鈎欄。亭榭前方踏道「兩階合一」，兩側的斜坡條石副



子，其階道作法與建於宣和七年（一一二五，約略與《法式》同時）之嵩山少林寺初祖庵式樣相同。（圖二九）

臨水亭榭建在奇石松柳之旁，下臨水池，憑欄遠眺，湖景盡入視域。廊橋建築造型清巧秀麗，將園林串連成一個與室內環境又隔又連，富於變化化的空間。畫上有閘引湖水入渠道，流至宮苑內。建在池沼上的廊橋下為支柱、橋墩，上為長廊，橋面鋪設木板，兩側有裝飾卍字鈎欄。左右兩邊橋面斜下，順水築石基，基上有一排矩形斷面的木樁以防止基岸崩塌。圖中廊橋，下用地袱，枋上立木柱，柱上架額，額間架樑，應與當時實物相差，為研究宋代木橋、水閘構造的旁証。（圖三）（水殿招涼）款

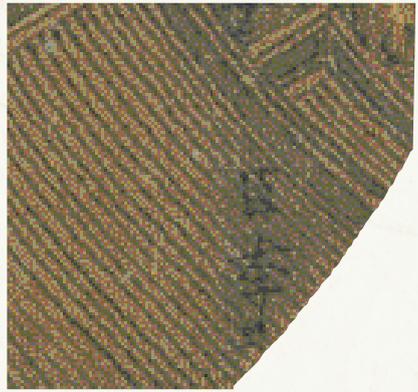
圖三 宋代木橋、水閘線描圖

僅存「臣李」二字；另一張李氏〈焚香祝聖〉款書亦只餘「臣李」二字，另一字上半部似為「山」字。由其繪畫手法來看，此兩圖似乎應出於同一人之手。（圖三一）

中國古代建築畫不完全是真實寫生，而是帶有理想化的成份。宋無款

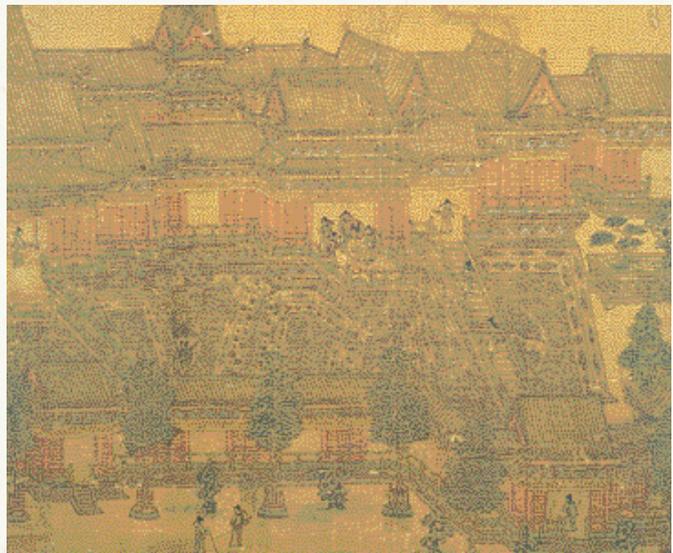


圖三一 宋 李氏 水殿招涼 名款



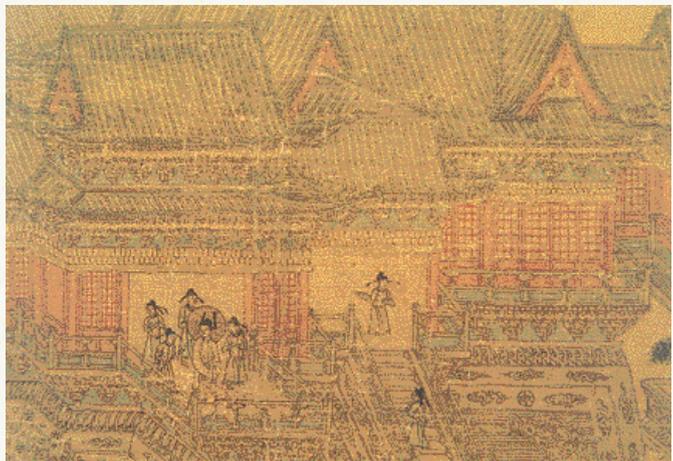
宋 李氏 焚香祝聖 名款

〈醴泉清暑〉（圖三二）低矮廊屋簇擁，後方建於高台上的殿閣，構成一個的繁複建築組群。磚石砌成的台座下大小收分明顯，表面精雕覆蓮、雙鳳、卷草流雲圖案，為早期高級的台基造型。台上正殿為重檐歇山頂，當心間有突出平台，殿內中央應是皇帝，左右則有頭戴展腳幘頭，手持扇及器物的隨侍，踏道另有若干內侍上下穿梭。院中布置有樹木、盆景、疊石，可供觀賞。

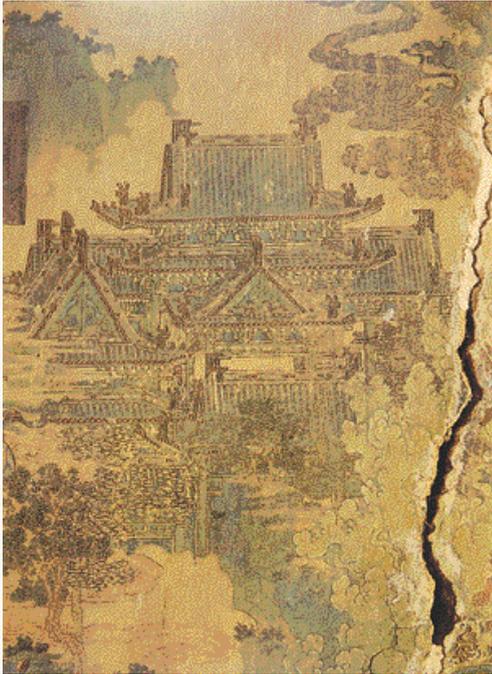


圖三二 宋 無款 醴泉清暑 國立故宮博物院藏

宋代匠師較注意建築群的整体效果，在有限的斗方上繪製龐大繁複的建築群組，建築物高低錯落，平面布局極為緊湊。傳統建築的屋頂形式均按建築物的重要性而有區別，依次可分為廡殿、攢尖、歇山、盪頂、懸山，若加下檐構成重檐，更為尊貴的等級。歇山頂活潑生動，多用於配殿等次要建築。十字脊由兩個九脊殿作十字相交，始見於五代，盛行於宋、金。此圖的屋頂造型，有單檐、重



圖三三 宋 無款 醴泉清暑局部 國立故宮博物院藏



圖三三 山西繁峙縣巖山寺南殿壁畫（天宮樓閣）



圖三四 宋人 松陰庭院 國立故宮博物院藏



圖三四 「一斗三升」斗拱、屋面

檐，形式則有歇山、十字脊等。圖中屋身高大的歇山式建築，正脊較短，山面坡度較長，加上屋檐挑出較遠，輪廓顯得十分優美。《法式》書中關於「舉折」制度規定，建築物愈大，正脊舉起愈高，屋頂坡度大，次要建築物屋頂坡度小，在此圖中可得到應證。（禮泉消暑）屋頂造型接近於山西巖山寺壁畫，（圖三三）花面繪有搏風版、垂魚、惹草，但內部木結構則省略不畫。屋瓦繪法仔細，畫出瓦隴線，正脊、垂脊上飾獸頭、蹲獸雖以簡筆繪之，但皆以金粉提醒。此圖外檐裝修的格子門皆施朱紅色，而欄杆華板、拱眼壁上則用石青彩飾。

南宋繪畫常出現江南一帶的屋舍

形象，規整對稱的庭院，優美的自然環境，既是住宅又有園林風趣。宋人（松陰庭院）（圖三四）為民居合院建築的標準形式，採「前堂後寢」的傳統布局，當心間為廳堂，兩側次間有耳殿與之並列，正廳旁邊房間是臥室。整個畫面僅截取園中一角，迴廊向宅內庭院一面開敞，另一面以牆關門可通廳堂。貫通庭院的檐廊，是人們起居活動最為頻繁的場所，廊內梭柱以墨染深淺層次，下方柱礎是《法式》中所稱的「素覆盆式」。廊與堂屋檐下隱約可見斗拱，採「一斗三升」式，屋頂正脊端飾有獸頭。傳統中國房屋是受律法監管，對於民間建築有嚴格限制。宋代一般平民百姓房子不

得建斗拱，或加瓦獸裝飾，只是簡單在斜頂上蓋灰瓦，故此棟應屬於官員宅院。構圖較特別的是佔面積最多的屋面，由若干瓦片相間鋪放，瓦隴平行排列規律，依次用粗筆淡墨勾瓦。屋頂下方繪有飛椽，但檐邊之瓦當、滴水瓦（板瓦下方所接條帶狀折沿）卻省略不畫。

為了表現畫面立體感與縱深關係，採俯瞰式角度，屋內與院中景物清楚可見。一婦女晝寢將寤，侍女捧水供盥洗，餘二人共提一布囊。宅內園林布置清新雅致，綠竹拂檐，巨大的須彌座式花台，中植松樹花卉，湖石用石青敷染。另一側廊廡外，隱約可見攢尖頂方亭一座，構成宅院豐富

的景觀層次。

### (三) 元代

五代與宋之際為界畫最興盛時期，隨著兩宋以詩詞入畫，強調文學意境的表達，及元代文人水墨寫意畫興起等原因，界畫漸不受重視。元陶宗儀（？—一三九六）在其著作《南村輟耕錄》將繪畫分成十三科：

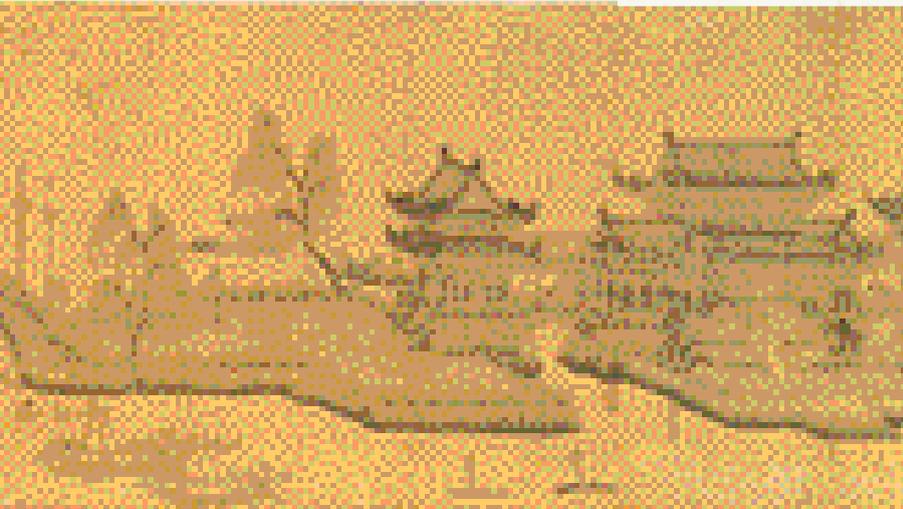
「畫家十三科：佛菩薩相、玉帝君王道相、金剛鬼神羅漢聖僧、風雲龍虎、宿世人物、全境山水、花竹翎毛、野驢走獸、人間動用、界畫樓臺、一切傍生、耕種機械、雕青嵌綠。」其中「界畫樓台」一項，排名第十。故元湯垕（約十三世紀末至十四世紀前期）《畫鑑》才說：「世俗論畫必曰：畫有十三科，山水打頭，界畫打底。」

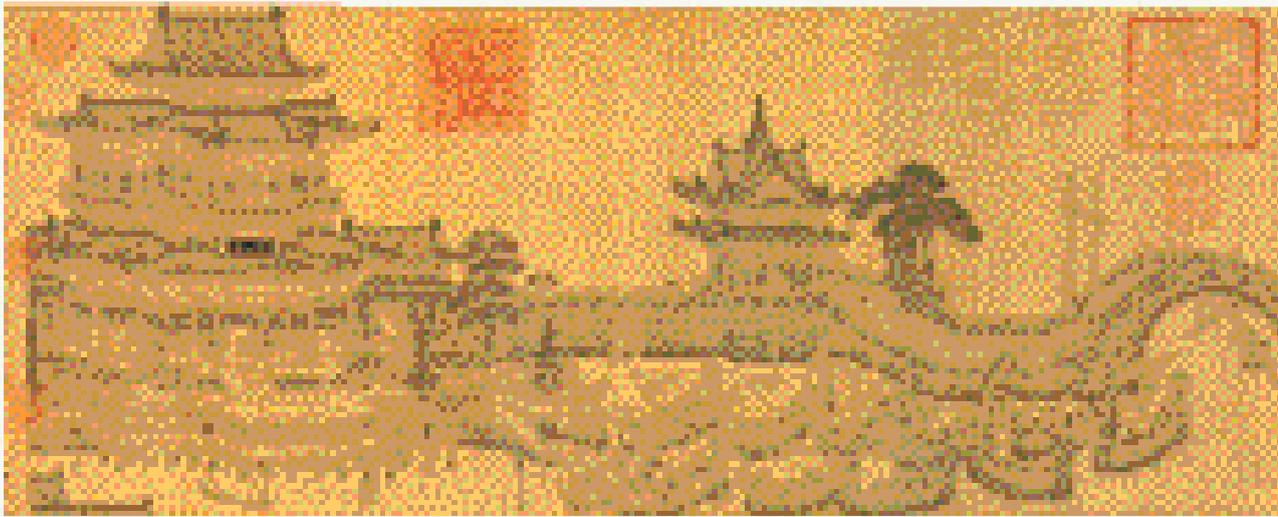
元代最有名的界畫家王振鵬（約一二七五—一三二八前後）字朋梅，浙江永嘉人。元張昱《張光弼詩集》卷二題畫詩中述及他曾畫「大都池館圖樣」，畫藝得仁宗眷愛，賜封「孤雲處士」。仁宗（在位一三一一—一三二一）尚為太子時，王氏曾與趙孟頫、商琦等人隨侍，各展所長。因任職於秘書監典籍（掌管書畫及歷代圖籍的主要機構），得以遍觀古圖書，官至漕運千戶，總理海運於江陰，常熟之間。元文宗（一三二八—一三二九在位）時期任奎章閣學士的虞集（一二七二—一三四八）常參與君臣共同鑑賞書畫的雅集，在為王父所撰《王知州墓誌銘》中稱王振鵬畫藝：「運筆和墨，毫分縷析，左右高下，俯仰曲折，方圓平直，曲盡其

體，而神氣飛動，不為法拘。」（註十二）王氏作品風格特點為準確與細緻，為迎合皇室的需要，多以宮廷建築為主題，專用墨線白描法畫建築，替代以前的設色或淡墨渲染的畫法，並藉由墨線疏密、平行、交叉之不同，來區分建築各部的質感和體積感。

至大三年（一三一）皇太子時生日王振鵬進呈「龍池競渡圖」為賀，過十年多，至治癸亥（一三三一）元成宗之吉祥哥刺吉皇姊大長公主（約一二八三—一三三一）舉行雅集，又請他再畫一卷「錦標圖」，現今傳世本多是根據原蹟忠實仿製。王振鵬以吳自牧《東京夢華錄》所載，描寫太宗太平興國七年（九八二）於開封爭標演習水軍的景象，畫中對金明池中建築物描寫淋漓盡致。國立故宮博物院所藏王振鵬《寶津競渡圖》、《龍池競渡圖》（圖三五）、《龍舟圖》（圖三六），三張手卷構圖皆極相似。

元代立國之後開始進行大量興建，有專為營建宮城而設的「宮殿府」機構。元大都和御苑各重要建築物的面闊、進深、尺寸及間數、層數等概況，在陶宗儀《輟耕錄·宮闕制度》有記載：「凡諸宮門，皆金鋪、朱





圖三五 元 王振鵬 龍池競渡圖 國立故宮博物院藏

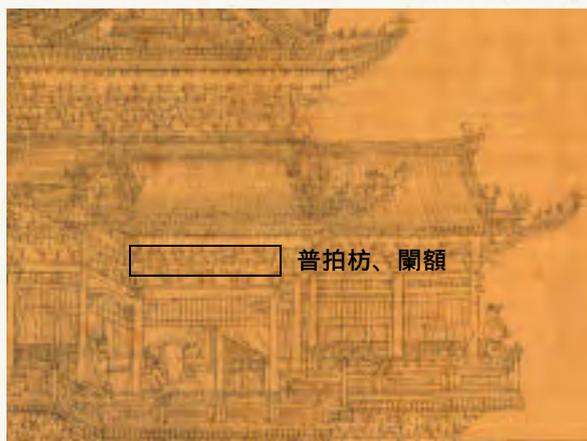
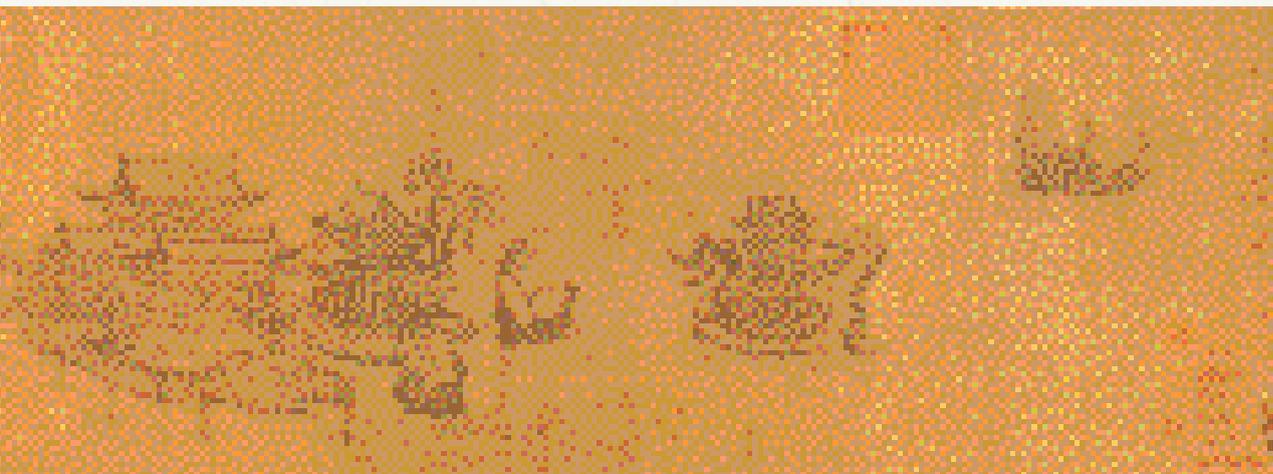
戶、丹楹、藻繪、彤壁、琉璃瓦飾檐脊。」由此可知，大都宮殿原建造於雕龍鳳漢白玉台基上，四周繞以朱漆欄杆，屋頂鋪琉璃瓦飾，檐下用雕雲龍朱柱。門窗裝修使用朱紅色瑣紋窗，四周加金邊，殿內鋪設石板，裝飾非常華麗。大都皇城是圍繞北海與中海而建，其制度承襲金朝中都和汴梁的宮殿形制，金代建築體制是北宋的延續，而不似南宋臨安為規模較小的宮室。

〈龍舟圖〉全卷白描未施墨染，予人未完成樣稿的印象，畫上無名款，但鈐有「賜孤雲處士章」一方。（圖三七）卷尾之「寶津樓」為重檐十字脊歇山頂，正中飾有火燄寶珠，殿頂鳴吻、瓦墜、脊獸完備，精巧富麗。室內設有御座，是皇帝觀看爭標賜宴的所在。主殿建築高大，出檐遠，斗拱出跳較多，上層平坐用上昂，作用是增加鋪作高度，而減少挑出深度。上昂構造在元代建築中偶而使用，此卷保存了珍貴資料。（註十三）全卷斗拱繪法精準，根據其功用而各異形制，其中或承檐、承平坐、承樑枋，或在柱頭轉角補間，而層數的多寡表示建築物的重要性。

元代用材較宋減少二到三等，斗拱縮小，補間鋪作較窄小，因此可放

置一朵以上。柱子高而纖細，柱高尺寸大於面闊，房屋開間成豎長形。〈龍舟圖〉於當心間用兩至三朵補間鋪作，次、梢間用一至兩朵，補間鋪作已無出跳位置不均等的早期特點。元代官式建築殿之內外柱頭上，皆施闌額和普拍枋，普拍枋的使用在元代很普遍，且多已隨闌額一道至角端出頭。此卷全部建築物均立於台基上，四周全用平坐，另有平坐斗拱立在木椿上，作為水上平台和建築的基座。台基沿邊轉角處有角石、角柱石，上面平鋪壓闌石。台基前方設踏道，兩邊置垂帶石，中間為「御路」，不作階級而上雕龍鳳、卷雲花紋，是宮廷建築才適用。踏道側面三角部分仍沿襲宋制，砌成逐層內凹的「象眼」。

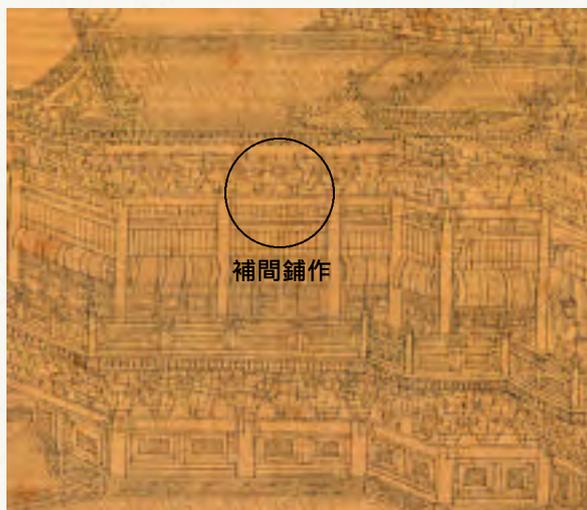
卷中以廊廡相接的小殿則為重檐十字脊攢尖頂，上飾火燄寶珠。往右可見另一歇山頂大殿立於臨水石基上，殿內柱子細長，元代柱高在建築總高所佔比例增大。前方涼亭殿內減去一排柱子，並在柱上裝設兩個月梁及垂蓮柱支撐屋頂，室內空間顯得寬敞，又可改善採光效果，此乃元代常用「減柱造」（即柱子分隔的間數少於上部樑架的間數）。垂蓮柱此種構件在主體結構上沒有承重作用，但在外檐裝飾上卻有豐滿壯麗的效果。卷



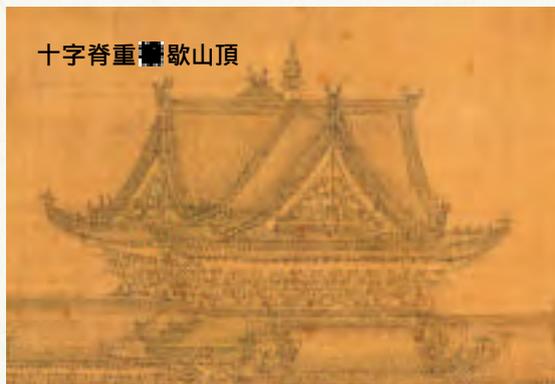
普拍枋、闌額



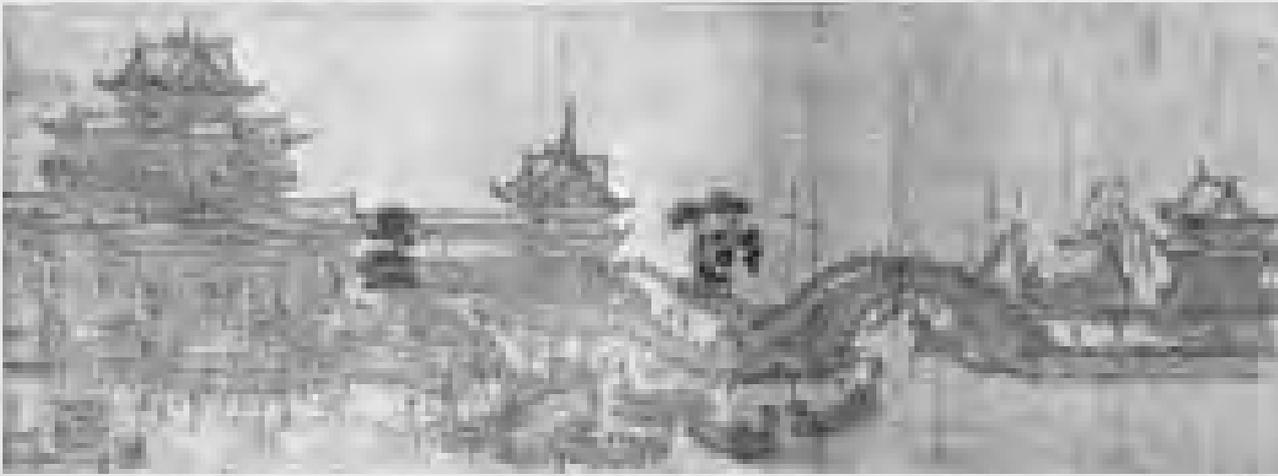
寶津樓



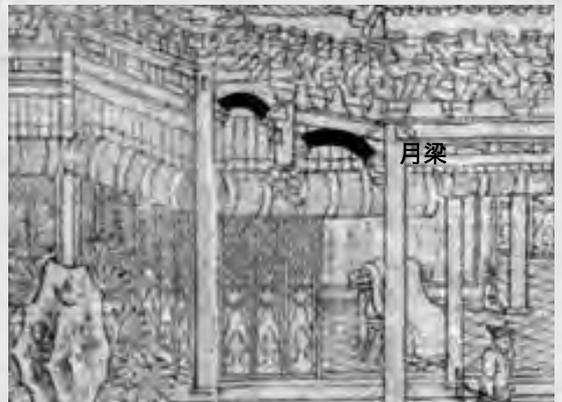
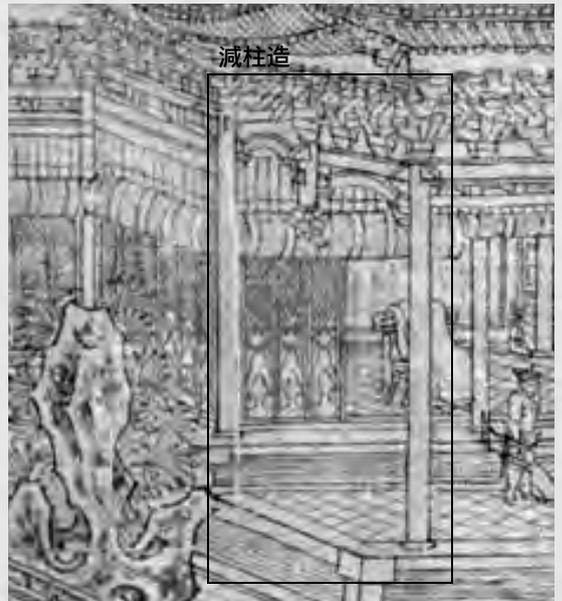
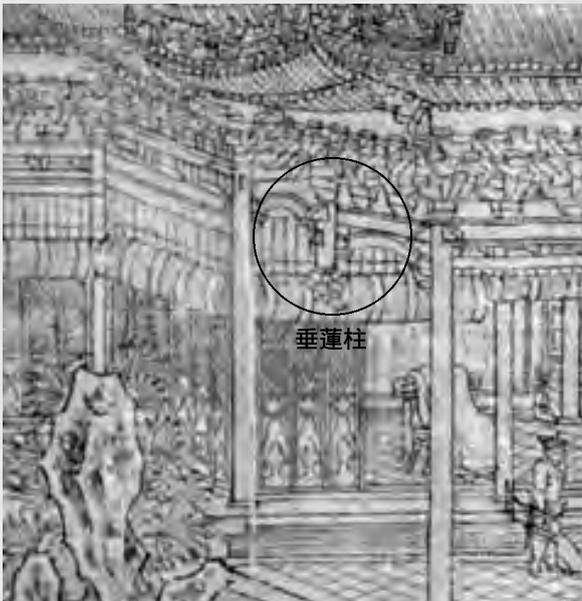
補間鋪作



十字脊重櫺歇山頂



圖三六 元 王振鵬 龍舟圖 國立故宮博物院藏



圖三七 「賜孤雲處士章」

中外檐裝修格扇門，上段採斜格，下段則刻飾有如意圖案。

王振鵬「極工致」、「以為濃淡高下」的白描水墨風格，對於界畫的振興有重要影響，繼承其衣鉢元代有李容瑾（約活動於十三、十四世紀間）、衛九鼎（活動於十四世紀）與朱瑤（一二九三—一三六五）等人。另一位界畫高手夏永（十四世紀中葉）元順帝（在位一三三一—一三六八）年間人，字明遠，號松期老人，杭州人。世傳世的冊頁作品常見題有與畫建築相應的詩文，工細蠅頭小足以表現其精湛絕技。元夏永樓圖（圖三八、二九），裱邊舊簽題「五代李昇岳陽樓圖」。李昇為唐末入蜀畫家，岳陽樓在湖南岳陽縣，開元四年（七一六）中書令張說謫守岳州，始建此樓。宋仁宗慶曆年間重修，范仲淹（九八二—一〇五二）為之作記。以時間先後次序來說，當不致於讀過此文。細察其山水樹石、皴點用筆、殿宇結構，與美國佛利爾美術館元夏永〈岳陽樓圖〉完全相同。該幅上方亦有小楷書題《岳陽樓記》，末署「至正七年（一三四七）



圖三八 元 夏永 岳陽樓圖 國立故宮博物院藏

四月二十二日，錢唐夏永明遠畫並書。」並鈐「夏明遠印」。明姜紹書《韻石齋筆談》書中有此描述：「復有夏永字明遠者，以髮繡成滕王閣、黃鶴樓圖，細若蚊睫，侔于鬼工。」（註十四）夏永擅長以白描墨筆法繪製建築物，勻細的線條刻畫出複雜木結構及細部構件，山水則採寫意法，構圖為南宋邊角式。〈岳陽樓圖〉背景之山水樹石似受到元代盛懋（活動於一三一—一三六）的影

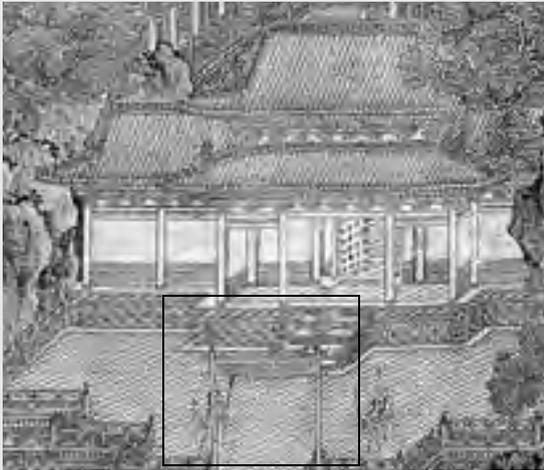
響，以中鋒細筆披麻皴畫遠山坡石，輪廓線以墨筆點出苔點，表現遠峰山頭小樹。三座樓閣皆矗立於台基之上，其中岳陽樓高兩層，重檐歇山頂，屋頂之獸頭、脊飾、搏風版、垂魚皆細繪。城樓前方立有一旗幡，兩側有兩座小寺廟。巨大的台基上以幾個高大的建築物，三殿高低錯落，與



圖三九 元 夏永 岳陽樓圖局部 蠅頭小楷題書



圖四 元人 建章宮圖 國立故宮博物院藏

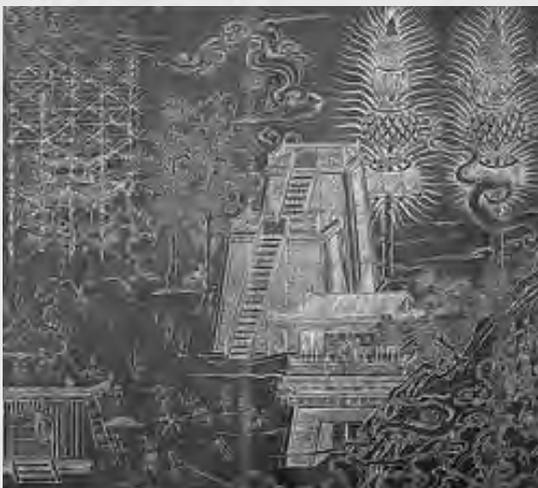


圖四 烏頭門

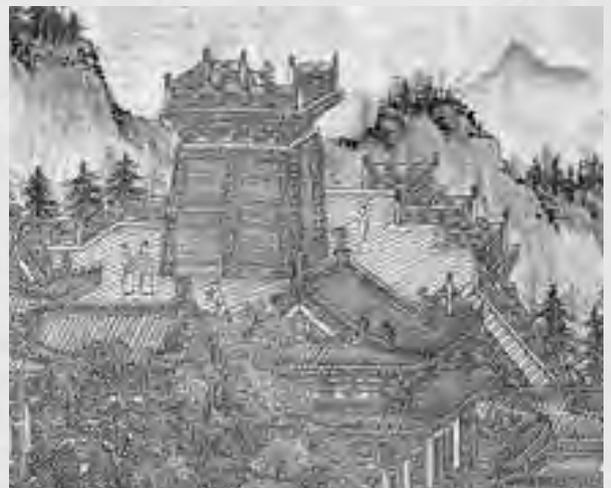
前景小殿形成了豐富的建築群組。民間職業畫家在畫史上往往不受重視，元代書畫著錄皆未提及夏永，因不為人知曉，其作品常被誤訂為王振鵬。夏永喜歡以經典文學中名勝建築為主題，筆墨、構圖變化少，略為板滯，畫面追求瑣細的裝飾效果，不強調空間深度透視感，其藝術成就因而略遜於王振鵬。（註十五）

元人〈建章宮圖〉（圖四），繪

建築物規律嚴謹，山石林木錯落其間，山水繪法近似元代李郭畫派，多以乾筆淡墨皴染，再用細濃筆提點。建章宮建於西漢武帝太初元年（西元前一四），是在夯土台基上修建的



圖四一 元 畫妙法蓮華經連相  
第五卷泥金寫本扉頁局部 國立故宮博物院藏



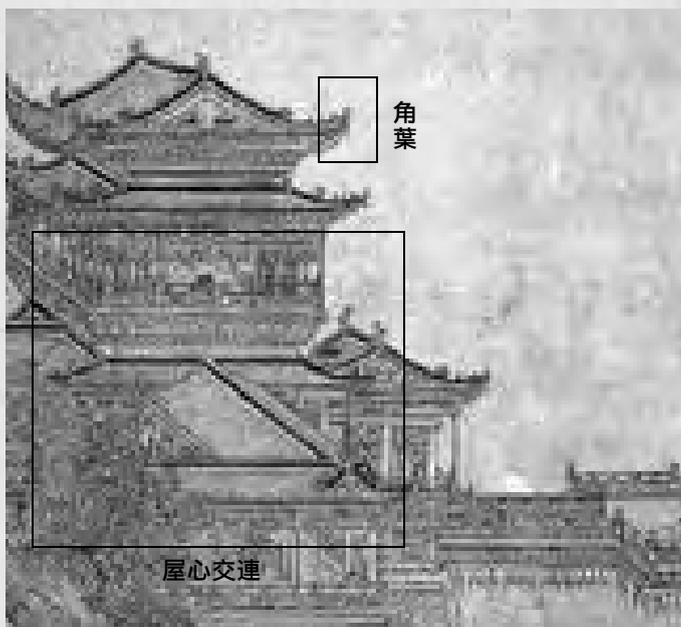
圖四 壇台



圖四二 元人 江天樓閣 國立故宮博物院藏



圖四三 元 李容瑾 漢苑圖 國立故宮博物院藏



圖四二 屋心交連、角葉

宮殿群。據文獻資料，由宮前可俯視未央宮，東有鳳闕，北有圓闕，還有太液池等大小池以供舟遊宴樂，規模之大，漢代第一。圖中殿堂建在台基上，重檐歇山頂，正脊鴟吻體型稍顯瘦高，獸首張嘴啣脊，尾部向內彎曲成勾狀。屋脊部分有琉璃瓦飾，屋面仔細畫出瓦隴線，檐邊繪有飛椽、檐椽。外檐裝修在檐口下立柱，柱間加斜方格眼橫披窗，下裝鉤欄。此圖斗拱為元代以後的風格，結構意義減退，裝飾性較濃。柱間有一至三朵補間鋪作，斗拱排列較均勻，形制亦較規格化。

為了在有限畫面處理完整的

場面，中國畫家常有縮小橫向尺度的傾向，在透視處理上，拉近前後建築的距離，不刻意表現空間的深遠，而將建築單體畫得詳盡。此卷廣場中的土築高台——壇場，立面有收分，設踏道可登台，應是用作瞭望或祭祀性質磚木混合結構的建築。國立故宮博物院所藏元朱瑄至順元年（一三三二）所作〈畫妙法蓮華經連相〉第五卷泥金寫本扉頁（圖四一），亦可見到此種高台建物。（註十六）畫面右方入口的大門，門上有門釘、鋪首，下有抱鼓石（元以後才多見，用於北方宅院大門）與石檻相連。門釘原是牢固的連接構造，後成排列規則的裝飾圖案。一般都是按等級縱橫分三至七路，每路三至七枚，此種大門多用於

皇宮寺廟重要建築物。門外橋頭建有木牌坊——烏頭門，作為通往重要建築物的標誌。

另一幅元代無款水墨白描界畫〈江天樓閣〉（圖四二）繪江邊高閣，巍然高聳。臨水平台在水中立木椿，上安斗栱樑枋，上面鋪板，四周有欄杆圍護。平台下方平坐、闌額、普拍枋皆出頭，仿如蓋房屋之制。闌額出頭處一律畫成扁平狀，較為誇張，可能是畫家習慣畫法。屋頂為重檐歇山式，畫面下方繪有兩個歇山屋宇交錯，屋心交連，別具匠心。此圖建物正脊、垂脊、戣脊都以墨染深，使得以重覆性線條為主的畫面，顯得較有濃淡墨色變化。屋頂檐角起翹以及屋角檐下的裝飾物——角葉（其功用，在保護角梁），乃是南方一帶的傳統建築特色。

元代建築界畫由寫實逐漸簡化為固定模式和重覆性的平面線條表現，建築細部格式化，似是而非。若將〈江天樓閣〉圖中斗栱、臨水平台、歇山頂屋心相交的畫法與王振鵬弟子李容瑾所繪〈漢苑圖〉（圖四三）比較，即發現兩者之間確有不少相似之點。〈江天樓閣〉在結構、建築類型、細節方面尚能掌握，但斗栱、台基、門窗裝修繪法比較生拙板滯。整

體而言，元代界畫在意境方面略遜於南宋，繪畫水準已由盛轉衰了。

（待續）

註釋：

八、（宋）趙彥衛撰，《雲麓漫鈔》對工字殿有此描述：「本朝殿後皆有主廊，廊後有小室三楹，室之左右各有廊，通東西正廊。每乘輿自內出，先坐此室，俟報班齊，然後御殿。」《百部叢書集成》（臺北：臺灣藝文印書館，一九八五）。

九、昂的雛形約出現於漢魏，《法式·總釋》卷一之飛昂條：「何晏《景福殿賦》：飛昂鳥踞。」昂嘴部分，見於《造昂之制》文中小注：「亦有自斗外斜殺至尖者，其昂面平直，謂之批竹昂。」

十、《法式》規定，官式建築的垂脊端用垂獸，戣脊端用嬪伽，後用蹲獸二至八枚，不是歇山的廳室建築只用嬪伽及蹲獸一枚。但實物中除嬪伽一枚外，蹲獸多為一至四枚。清代建築則不僅規定使用數量，皆用單數，排列次序也有嚴格規定。

十一、梁思成，《營造法式註釋》，《總鋪作次序》條云：「當心間須用補間鋪作兩朵，次間及梢間各用一朵。其鋪作分布，令遠近皆勻。」然而存留實例中的斗栱由於建築結構或藝術上的要求，為適應

各種不同作法，它們的組合總是有很大靈活性。

十二、（元）虞集，《王知州墓誌銘》，《道園學古錄》，《四部備要集部》（臺北：中華書局，一九六五），第一冊，卷十九。

十三、《說文》：「昂，舉也。」昂是斗栱中斜置的構件，起槓桿作用，又分上下昂，下昂使用為多，上昂僅用於室內、平坐斗栱或斗栱跳之上。

十四、姜紹書，《界畫樓閣述·附髮繡》，《韻石齋筆談》（臺北：新文豐書局，一九八五），卷下，頁一一一。夏永的存世作品另有《岳陽樓圖》、《豐樂樓圖》、《映水樓臺圖》（北京故宮）、《岳陽樓圖》、《滕王閣圖》（雲南博物館）、《滕王閣圖》（上海博物館）、《滕王閣圖》（美國佛利爾美術館），這些冊頁作品的技巧與風格都相當一致。

十五、魏冬，《夏永及其界畫》，《故宮博物院院刊》，一九八四年第四期，頁六八—八三。

十六、可參考《畫妙法蓮華經卷五連相》，《妙法蓮花經圖錄》（臺北：國立故宮博物院，一九九五）。朱珉字君璧，江蘇昆山人，為王振鵬弟子，供奉於元內府，長於道釋主題的繪畫，其紙本白描作品《揭鉢圖》（浙江博物館藏）近似於壁畫粉本。