

宮室樓閣之美——

界畫中的古建築圖像（下）

／林莉娜

（四）明代

徐沁《明畫錄》清楚的提出界畫的特點與其傳承：「畫宮室者，胸中先有一卷《木經》，始堪落筆。昔人謂屋木折算，無虧筆墨，均壯深遠空，一點一畫，皆有規矩準繩，非若他畫，可以草率意會也。故自晉宋隋唐，迄於五代，三百年間，僅得一衛賢，至宋郭忠恕之外，他無聞焉。有明以此擅長者益少，近人喜尚文筆，目界畫者，鄙為匠氣，此派日就漸滅矣。」明代較知名的界畫家有石銳（活躍於一四二六—一四七〇）、安政文（約活動於西元十五世紀晚期）、仇英（約活動於一四九四—一五五

二），前兩者為宣德、正統時期宮廷畫家，存世作品皆是建築界畫加以金碧山水；後者是民間職業畫家，受聘為名收藏家作臨古畫，其人物、界畫的成就似乎遠超過其山水畫的水準。

仇英〈漢宮春曉圖〉（圖四四）雖然故事背景是漢代，但畫中所描寫的官式建築物正是明代北京宮殿的翻版。卷中主殿與配殿多以廊廡相互連貫，四周環繞宮牆，園內栽植有花木湖石。卷首為一組橫向排列的後寢宮殿，建於漢白玉須彌座石基上，須彌座下枋以上，束腰以下的部分雕有仰覆蓮瓣，束腰部分雕飾花草。台基正面出階，御路石上雕海水雲龍紋，欄

板雕花，望柱雕成蓮花頭。宮門採用牌枋式櫺星門，門扇髹飾朱漆。宮中門牆多為磚石結構，大量運用紅牆黃瓦、青綠琉璃瓦頂構件裝飾。

明朝官式建築「大木」樑枋採用「旋子彩畫」，畫面以枋心居中，藻頭、箍頭依次在兩側，枋心內不施細部紋飾，只用單色疊暈。此圖樑枋彩畫為基本旋花造型，箍頭作為端頭的收尾，枋心框線的輪廓呈尖頭但略帶弧線的「<」形。明代官式建築的斗拱彩畫，多採青綠色疊暈做法，由淺色入手，逐漸加深，不繪細部花紋，再以貼金，予人淡雅柔和的感覺。卷中出現的室內門扇裝修為「落地照明」



圖四四 明 仇英 漢宮春曉圖 國立故宮博物院藏



81 圖四四 牌枋式櫺星門



圖四四 須彌座

式，格心皆以金漆繪飾卍字。

宋代景觀園林多是宇宙自然的體現，文人參與田園設計有創意趣味，而南宋杭州園林薈萃，宮苑園林則是貴族權勢之象徵，有許多帝王宮苑、第宅、寺廟及風景名勝園林的出現。元代因南宋戰爭兵災未曾恢復，建蓋園林風氣逐漸衰落下來。直到明代中葉隨著城鎮工商經濟快速發展，私人園林興建又呈現蓬勃發展的景象。明代的建築形象有地域性多元化的傾向，構件藝術加工簡單、程式化，色彩富麗濃豔；在群體組合上突破規整



圖四四 枋心、藻頭、箍頭



圖四四 明官式建築旋子彩畫



圖四四 落地照明式門窗裝修

的格局，加以輔助性建築物，使得布局更為豐富完整。傅元人〈滕王閣圖〉（圖四五）全圖色彩豔麗，不失雅緻，由其山水風格來看，應是西元十五世紀以後明代宮廷畫師所作。全幅由許多附屬建築組成一個完整的建築群，高低錯落的亭台樓閣，圍繞著一些附屬的廊子，水邊則建有觀景的四角攢尖亭。畫中高聳的主殿延伸至於



圖四五 覆蓮瓣須彌座



圖四五 連三踏踏台階



圖四五 傅元人 滕王閣圖 國立故宮博物院藏

畫面頂端，建築群沿著中軸排列，整體布置秩序井然，空間縱深的安排明顯。主殿為十字脊重檐歇山頂，有抱廈、樓閣平坐、欄杆、須彌座相結合，組成富於變化的外觀。雕刻精美，上下作覆蓮瓣須彌座的宮殿基座，窗牖欄楯，樑枋斗拱，樣樣描繪精麗。右方大門入口階梯式踏道，中央有兩條垂帶，將台階分為左、中、右三路，稱為「連三踏趾」，是垂帶踏趾中較講究的作法。

中國山水繪畫形式原多採三段式的遠近法，與單一消失點透視法無法

配合，此圖則以透視和斜投影法相結合，畫面上近景樓閣，都用斜平行線處理，無論將其如何延長並不會相交。遠處樓閣接近大遠小比例畫小些，不是單一消失點的透視，各房子各有消點。畫家採用俯視法，視點高，同時顯示多景的場面。此圖以山水搭配工整界畫，畫風已從純粹描繪建築物，變成與自然環境結合的山水畫。

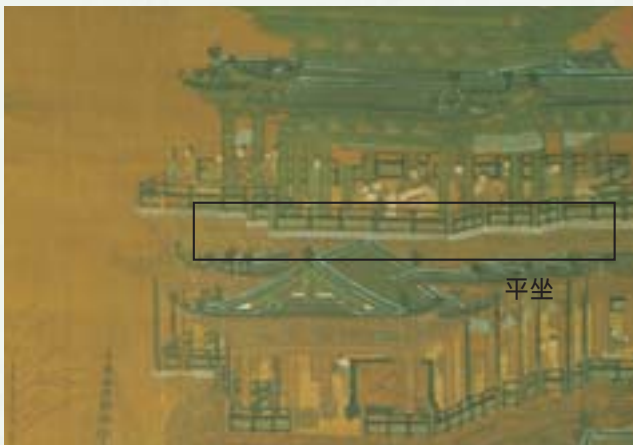
明人〈畫望海樓圖〉（圖四六）樓閣矗立於城牆之上，下瞰大江，屋內設有雅座與眺廊，文人三五成群，有些持卷觀賞，有些憑窗眺遠，前方

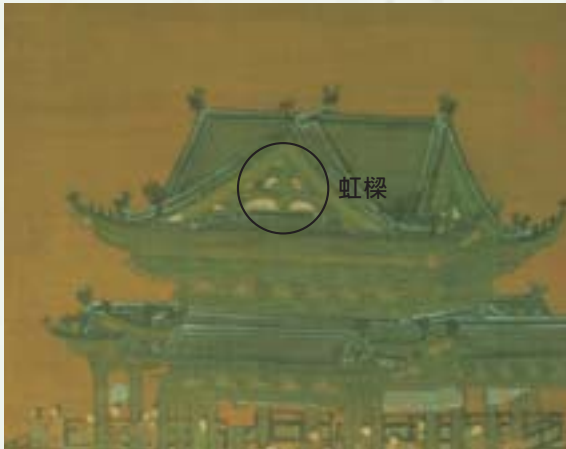
路上有騎馬及挑行李準備進城門的旅客。城樓面闊三間，設版門、直櫺窗。側面出踏道，可通到城牆頂上，遊人可先循設在城牆內側的踏道下城樓。畫面另繪有烏頭門，應是進入城內殿堂的入口門。城門為城市出入孔道，畫中的城門上有城樓，其作法是在城台頂部構築平坐和欄杆。墩頂四周砌垛口，牆面向內斜收，城門墩台與城樓之間施平坐斗拱，上有欄杆繞樓一圈。城牆用磚瓦包砌，基座正面

開設梯形木構「城門道」（排叉柱式城門洞，由密集排列的木柱，及它所

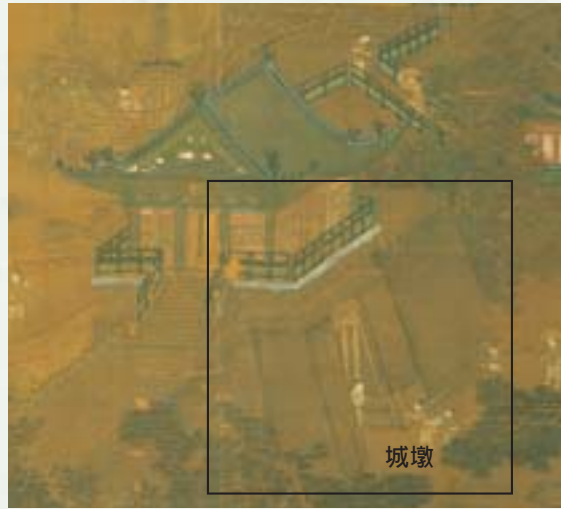


圖四六 明人 畫望海樓圖 國立故宮博物院藏

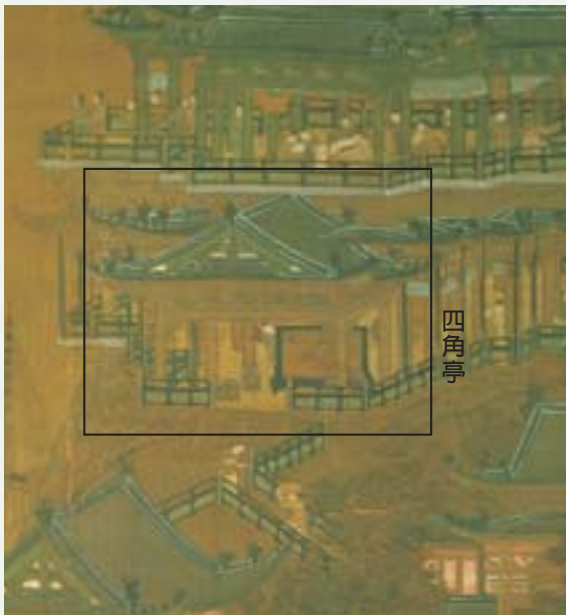




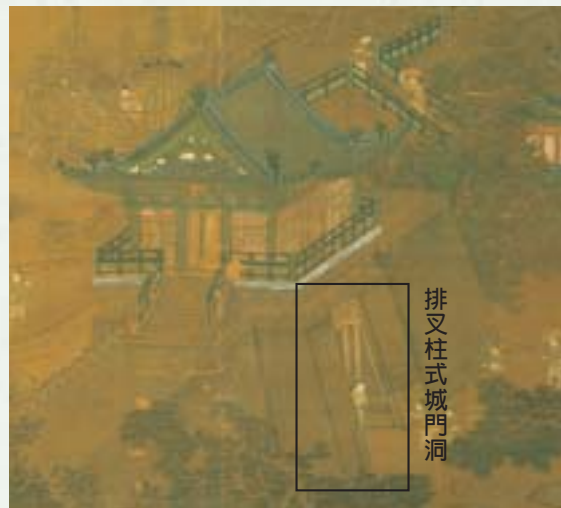
虹樑



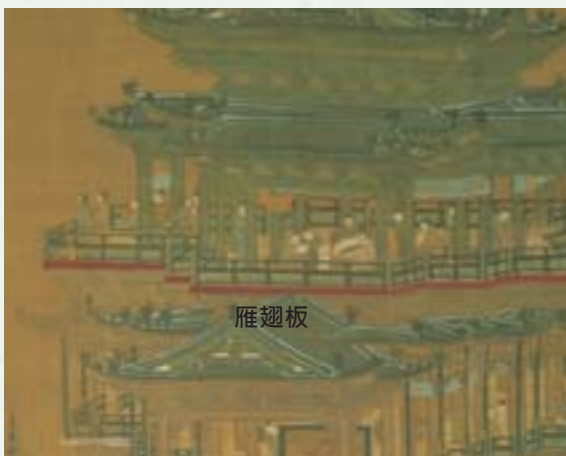
城墩



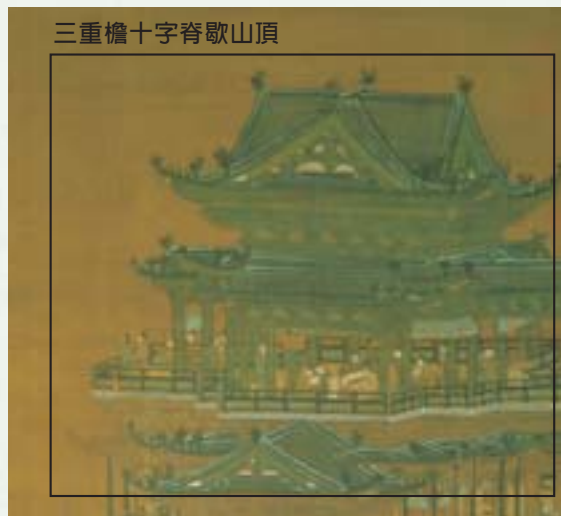
四角亭



排叉柱式城門洞



雁翅板



三重檐十字脊歇山頂

承托的梯形木構架形成。)兩側門墩與門道不連在一起，城墩突出，門道縮進，此類型的城門道多流行於宋代以後。

此幅界畫工整，青綠設色略有剝落，然屋脊白色蛤粉顏料勾勒線條仍鮮明如故。主樓為三重檐十字脊歇山頂，斗拱單抄三下昂，山花內設月梁，屋脊脊飾吻獸、檐椽細繪。樓之左側突出一座四角方亭，內擺設藤墩、屏風，殿內柱身高大，開間廣闊。樓腰間置平坐，外護以欄杆、雁翅板。柱頭施闌額，設普拍枋，轉角處皆出頭，樑枋上並繪有裝飾圖案。斗拱之昂多為假昂，昂嘴、昂面的做法與宋制「琴面昂」是一樣的，即昂嘴中部向內頓成彎形，面上凸起如琴面。明代建築裝飾手法應用明顯增多，外檐斗拱已從結構件變成裝飾構件。

(五) 清代

明末清初西方油畫及透視繪法隨著傳教士傳入中國，此種技法亦被運用於界畫中。清焦秉貞(約活動於一六九八—一七二六)《山水樓閣》整冊利用西方焦點透視法表現建築物部分，依循圖中線條斜度的變化，可推求出其消失點的準確位置。屋瓦、滴

水、飛椽、廊柱、門窗、地磚各部皆精細描繪，並以淡墨渲染區分建築物的明暗面，加強其立體感。焦秉貞字爾正，山東濟寧人，康熙年間(在位一六六一—一七二二)任職於掌管天文的欽天監，曾與德國籍湯若望(Johann Adam Schall von Bell, 一五九一—一六六六)、比利時籍傳教士南懷仁(Ferdinand Verbiest, 一六三二—一六八八)共事，是康熙畫院中最早受到西洋畫法影響的畫家之一，亦是乾隆(在位一七三五—一七九六)

畫院畫家所學習摹仿的對象。清張庚《國朝畫徵錄》書中亦曾提到：「焦秉貞，濟寧人，欽天監五官正。工人物，其位置之自近而遠，由大及小，不爽毫毛，蓋西洋法也。康熙中祇候內廷，聖祖御製耕織圖四十六幅，秉貞奉詔所作。」

《山水樓閣》第二開(圖四七)繪秋景，梧桐、桂樹、蘆葦點綴圖中清式民居住宅建築，數進屋宇院落自大至小，曲盡其致。灰瓦白牆，沒有奇巧華麗的房屋形式，而小木作裝修



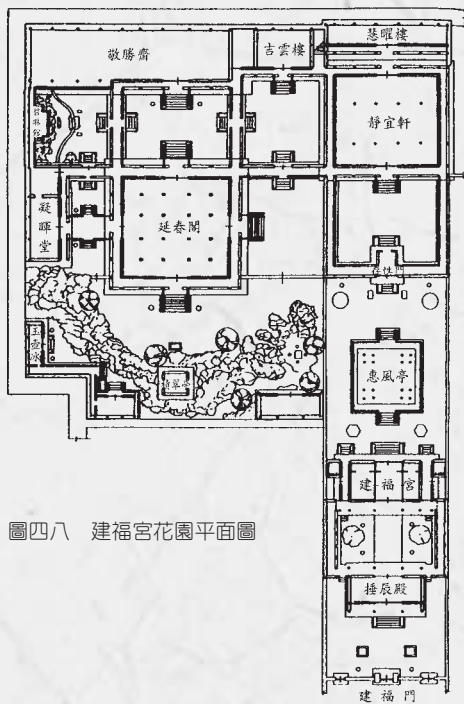
圖四七 清 焦秉貞 山水樓閣第二開 國立故宮博物院藏



圖四七 支窗、磚砌檻牆



圖四七 一馬三箭式外檐裝修



圖四八 建福宮花園平面圖



圖四八 清 丁觀鵬 畫太湖始和 國立故宮博物院藏



漢白玉須彌座



延春閣

卻儘量求變化。後方繪有卷棚式屋頂（前後坡相接處不用脊，而是弧線的結構），進深三間前出廊；前方兩層「懸山」頂房屋，檐下裝修用支窗，支窗多用於園林建築或住宅，「大式」、「小式」建築均可。外層上段可支起以利通風，窗心都是直樁條，下為磚砌檻牆。中央樓閣平台四周有尺欄式欄杆，下護有滴珠板（樓房平坐外檐的封護板），整棟房屋蓋在厚木板鋪成的橋面上。右邊另一棟建築物四周有檐廊，外檐裝修格扇門，下方緣環板與裙板彩畫仿大理石紋裝

飾。格心紋樣俗稱爲「一馬三箭式」（在縱列直櫺上下部位，各橫置三根橫條），爲明清次要房屋常用。

清朝建都北京初依循明代舊制，雍正時期政局安定，經濟逐漸恢復，雍正十二年（一七三四）工部刊行《工程做法則例》，官工營造隨之而起，此書是清代官式建築的做法條例與用料標準。清代建築的特點是磚瓦石材、琉璃質量提升，斗拱作用減少，木構件簡化，建築彩畫色彩豐富，對比強烈。宋元界畫中所描寫屋頂簷宇之美，到清代已變成前後相接處不用屋脊，弧線曲面的卷棚屋頂。清代官式建築屋頂單調厚重，欲表現皇家的氣派與體制，又須依循規矩，失去了創意趣味。

雍正七年（一七二九）淮關監督年希堯（？—一七三九）從義大利耶穌會傳教士畫家郎世寧（Giuseppe Castiglione，一六八八—一七六六）學習幾何畫法，與其合作將安德烈·波索（Andrea Pozzo，一六四二—一七〇九）拉丁文著作《繪畫與建築透視》（*Perspectiva Pictorum et Architectorum*）譯成《視學》一書，是中國最早專論透視學的著作，郎世寧於乾隆十二年（一七四七）並曾奉命參加長春園、圓明園的建築設計及

裝飾畫工作。丁觀鵬（約活動於一七〇八至一七七二或稍後），雍正四年（一七二六）進入內廷供奉，起先多作別的畫家助手，地位並不高。乾隆朝曾跟隨郎世寧及法國傳教士畫家王致誠（Jean Denis Attiret，一七〇二—一七六八）習畫，乾隆六年（一七四一）被擢升爲「一等畫畫人」。丁氏擅長運用歐洲油畫的明暗陰影與焦點透視法，在畫面製造縱深立體效果，常與其他御用畫家合繪年節、萬壽盛典、節令等活動畫作。

《畫太簇始和》（圖四八）屬於描寫歲時十二張「禁籙圖」之一，以紫禁城外西路建福宮（俗稱西花園）爲畫中主體，描寫正月初七城內外懸燈結綵的新春景象。建福宮花園建於乾隆五年（一七四〇），園址在紫禁城北部，重華宮西，北界宮牆。在清于敏中、英廉《欽定日下舊聞考·國朝宮室》對建福宮花園有以下描述：「建福宮後爲惠風亭，又北爲靜怡軒；樓西爲古雲樓，古雲樓西爲敬勝齋。」此圖正可爲寫實對照。主殿延春閣立於漢白玉須彌座上，四角攢尖頂（用於面積不大亭閣塔樓），四條斜脊交合於頂，重檐上覆黃琉璃寶頂，增加其富麗堂皇之感。閣前有積翠亭，閣後有敬勝齋，東爲古雲樓，

爲面闊三間，進深一間，帶前檐廊的樓房。左下角可見惠風亭、存性門與靜怡軒，四周以遊廊、石牆相接，牆上開有月洞門。在庭院內有銅缸、花座等陳設。畫上方有凸形垛口的紫禁城牆，城外即是景山，左面大街爲景山西街，街左爲大高玄殿，門外清代官式牌樓，「三間四柱七樓」是北平市街最精巧的牌樓。

全圖樓閣、亭軒有各式屋頂樣式，包括歇山卷棚、硬山、三卷勾連搭、圓攢尖、四角攢尖頂等，屋面滿覆黃、紫、藍、綠各色琉璃瓦，若依等級來分，黃爲上，紫藍次之，綠又次之。門窗採用「步步錦」式樣，樑枋上繪有「旋子彩畫」（乃圖案化彩畫，畫面布局素雅靈活，富於變化，常用於次要宮殿及配殿、門廡等建築上。）枋心、箍頭、盒子彩畫以藍綠色爲主，斗拱及棋墊板（宋稱棋眼壁）上用綠紅顏色相間，色彩鮮明，繪法精細具體。建福宮花園樓閣多在大火中焚毀，現僅存惠風亭及前方假山環繞院中平台之上圍棋盤及石桌凳，此圖幸能保存當時建築的風貌，爲「中西合璧」清代院體界畫的代表作。

清初宮廷畫家奉命描繪歷史故事、帝后生活或是風俗性題材的畫作。清無款《十二月令圖》畫家筆下

的建築經由設計者的塑造，產生不同效果。月令指《禮記》中帝王宮廷儀禮因月份有不同記錄，後引申為節令與農事的活動。月令圖是傳統風俗畫的一種，但此圖並不描寫民間老百姓生活，而是貴族的生活型態。〈十二月令圖—十二月〉（圖四九）以前庭大院為中心，描寫敞開的堆雪獅室內活動，圖中混和西式建築及陽台的設計，通過貝葉式的月洞門即是養鹿園。畫上方後宅為兩層樓房，遠處河水封凍，冰上有溜冰者與雪橇。畫中西洋式建物與乾隆元年（一七三六）由陳枚、孫祜、金昆、戴洪等宮廷畫



圖四九 清畫院 十二月令圖十二月 國立故宮博物院藏



圖五一 清畫院 十二月令圖一月 國立故宮博物院藏



圖五〇 清院本 清明上河圖局部 國立故宮博物院藏

家合作的〈院本清明上河圖〉其中一段極為相似。(圖五〇)此軸上方雖未簽名款，然從其色彩與用筆習慣來判斷，應是出自雍正、乾隆年間宮廷畫家之手。

〈十二月令圖—正月〉(圖五一)

以上元張燈為主題，描寫元宵歡樂的情景。灰瓦斜縱向的卷棚式遊廊為貫穿全局的主脈，提供各獨立空間的連繫。庭院廊牆欄杆有「套方式」、「尺欄式」，窗有「步步錦式」，建築因有木裝修點綴的份外華麗。前、中景院內梅花綻放，前廳掛起彩燈，眾人聚集品評燈藝，內宅有女眷準備登樓觀賞燃放煙火及高架盒子燈，僮僕於園中遊戲。院外除了一些民宅，僅留下大片開闊的水域。

四、歷代界畫藝術的評價

中國古代建築的重要特徵，即是以木構架為主，其中最顯著的藝術特徵，包括：房屋的配置，曲線的屋頂，建築結構與細部裝飾，都可以藉由歷代留傳的界畫作品來觀察。建築結構形式乃至於全部的規劃設計工作，都是一種特殊的藝術創作。林徽音為梁思成《清式營造則例》所寫的緒論中提到：「大凡一種藝術的始期，都是簡單的創造，直率的嘗試；

規模粗具之後，才節節進步使達完善，那時期的演變常是生氣勃勃的。成熟期既達，必有相當時期因承相襲，規定則例，即使對前制有所更改，亦僅限於瑣節。單在瑣節上用心『過猶不及』的增繁弄巧，久而久之，原始骨幹精神必至全然失掉，變成無意義的形式。」(註十七)這段精闢的言論，談的雖然是建築，但亦可應證於界畫的發展上。界畫藝術形式與中國古建築的木結構方法及布置規模的演變，關係密不可分。最初的界畫應就是建築設計圖，古代建築工程沒有分得十分精細，建築的結構設計始終沒有成爲一種專門知識，一些畫家、匠師通過傳統規矩學習，加上自己的藝術修養及創造力便成爲建築設計師。由於畫家對建築結構的詳細做法缺乏專業技術訓練，繪圖尺寸比例精確度有局限，結果未必真確。

界畫是利用界尺來畫線條的技法，毛筆本身柔軟而又飽含墨水，無法直接靠在界尺上，畫時需另夾住一管硬柱，露出筆尖，然後沿著界尺來畫。在中國繪畫史上工筆界畫常被認爲是無雅趣，乏氣韻，乃眾工之事，始終不如山水、花鳥、人物畫受到鑑賞家的重視。西元四世紀顧愷之論到各種畫科的難易曾說：「凡畫，人最

難，次山水，次狗馬，臺榭一定器耳，難成而易好，不待遷想妙得也。」唐宋畫史著錄中，對以描繪建築物爲主的畫作，泛稱「屋木」、「樓台」、「樓閣」或「宮室」，山水畫家多兼善之。樓閣山水主題至隋唐始成風尚，宮廷畫家董伯仁、展子虔、李思訓、昭道父子，人物山水畫中穿插宮室殿宇，開創界畫的先河。唐代另有閻立德(?—六五六)、立本(?—六七三)兩兄弟曾任將作大匠，主持過宮廷建築工程，亦擅界畫。唐張彥遠《歷代名畫記》贊賞稱之「位置經略，冠絕古今。」同書卷二〈論顧陸張吳用筆〉又云：「吳生(吳道子)可以不用界筆直尺，而能彎弧挺刃，植柱構梁：」是因爲「意存筆先，畫盡意在也。」界畫由無數長短、橫直的線條交織繪成，雖一點一畫皆要合乎繩矩規度，不容有一筆差錯，如何把單調重覆的線條繪成生動的畫面，是其最難之處。

宋徽宗時流行的宮廷繪畫樣式，提倡寫生與詩意相結合，造型準確嚴謹，設色富麗典雅，既重形式又強調法度與意境。受到畫院繪畫風格的影響，宋代界畫出現了忠實描寫建築細部的傑作；而同時期頒行的《營造法式》，書中所述各部件的形制與做

法，彩畫樣式與色彩，更提供了界畫家重要的參考資料。待郭忠恕一出，其高度的匠心與卓越的絕技，筆下屋木樓閣的技法嚴謹準確，突破了界畫淪為建築圖樣的局限，歷代論畫者以為古今絕藝。南宋院畫家李嵩〈朝回環珮〉以及宋李氏〈焚香祝聖〉、〈水殿招涼〉畫面重視建築與自然環境的搭配，單棟樓閣與廊廡、亭橋相環繞，形成富有園林韻味的小景山水。無論是皇苑或私家園林住宅，空間布局靈活自由，單體建築（殿堂、樓閣、城闕、廊榭、亭台）優美的造型，加上裝飾美輪美奐的細部構件（脊獸、斗拱、柱枋、台基、台階、鉤欄、門窗），形成南宋界畫藝術的一大特色。

元代界畫群體建築的造型組合勝於單體建築，風格以細緻精巧見長，但有明顯公式化、規格化傾向，在設計意匠方面較受限制。元代君主非常重視建築藝術的功能，王振鵬以兼具實用與欣賞價值的水墨白描界畫，受到元仁宗眷愛，進呈界畫成為獲取官祿的一種途徑。〈龍舟圖〉全卷被置於天然湖泊中心，宏偉的宮殿園苑，結合北方難得的湖水—太液池，組織成有豐富水景的都城平面規劃風貌。（註十八）元代對於唐宋以來界

畫傳統的繼承與創造，則表現於以白描技法來繪製變化豐富的建築立面與細部裝飾圖樣。

明代界畫趨向於園林化的設計，配合畫題所需，獨立設置或以廊牆組成合院落式的建築群組，與自然風景互相穿插，形成多樣化的空間布局。一些名勝風景觀賞建築，隨著地勢起伏與周圍環境特點，形成生動的風景畫面。大約是在西元十六世紀左右，城牆與城樓普遍採用磚石結構，以取代元代以前土城木樓的形貌，面臨新的材料與結構方式的改變，界畫家也成功的創作如傅元人〈滕王閣圖〉與明人〈畫望海樓圖〉的形象。明代中晚期之後，以蘇州為氛圍的吳派文人寫意畫蔚為畫壇主流，強調抒情詩畫意境的表現，而「一點一筆必求諸繩矩」，費時耗工，需要合乎規矩法度的界畫家被視同民間畫師、工匠，逐漸不受重視，乏人傳習，故其藝術水準也日漸衰微。

雍正年間《工程做法則例》的成書，對於清代建築技術與官式建築界畫創作都有刺激。書中對於大木作、小木作、彩畫作制度，專有名詞、術語、尺度都作詳細解釋，並繪製一些圖樣，使工匠可辨認繁雜的構材名稱及詳樣。宮廷畫家融合西洋焦點透視

法，與傳統界畫形式相結合，繪製記錄皇室生活的紀實性繪畫，可代表清初界畫的一股新生力量。焦秉貞〈山水樓閣〉、丁觀鵬〈畫太簇始和〉寫實立體，正可代表此期院畫中西文化交流的成就。

界畫不是單純的繪畫藝術，它的藝術語言與表現形式，受到結構邏輯與藝術構圖嚴謹規則所制約，古畫中的形象，豐富了我們對中國古建築的認識，目前所保留下來描繪建築的圖像，已成為中國古代畫史乃至建築史研究的珍貴資料。透過國立故宮博物院典藏的建築界畫，俾能使我們更清楚的認識，中國傳統建築在歷史上各個時期，技術與藝術方面的成就。

註釋：

十七、參見梁思成，《清式營造則例》，林徽音緒論，第一章，頁七。（中國建築工業出版社，一九八〇）。

十八、元大都城主要設計者劉秉忠與其學生郭守敬（一一三〇—一一三三）專長水利工程和天文曆學，又精於測量，故能將河湖水進行良好改造與利用。

