

紙上營構——清代繪畫中的建築

• 何培斌

在《浮生六記》中，沈復回憶他與妻子芸在蘇州滄浪亭園所度過的中秋夜^①：

於將晚時，偕芸及余幼妹，一嫗一婢扶焉。老僕前導，過石橋，進門，折東曲徑而入，疊石成山，林木蔥翠。亭在土山之巔；循級至亭心，周望極目可數里，炊煙四起，晚霞爛然……攜一毯設亭中，席地環坐。守者烹茶以進。少焉，一輪明月已上林梢，漸覺風生袖底，月到波心，俗慮塵懷爽然頓釋。

初讀之下，沈復的滄浪亭遊記可能是不足為奇，可是從這記載，我們可以看到沈復如何觀察他周圍環境並如何相互影響。環境中足以勾起回憶的元素——橋與亭，風與月，都成為沈復觀察的一部分。沈復的遊記有

如詩章、繪畫一般，鮮明地刻畫了滄浪亭的精髓。其實，對文章的分析也同樣能應用在繪畫上。文字、詩詞和繪畫，都能讓文人藉以表達他們對建築的感受。

繪畫中的建築圖像常被用來復原已無實物存在的建築形式。最早的例子可推梁思成先生對敦煌壁畫之利用。他描寫這些壁畫為：「新的考據材料。這項材料雖遜於實例遺物，卻有時勝於史傳記載。」^②

在這篇論文中，我將提出其他的方法來看繪畫，並由其中了解文人畫家如何看建築的意義。

本文主要對清朝的繪畫進行兩個層面的討論——繪畫本身及當時畫評家的理論著作，其主要探討的是繪畫的主題及畫中如何描繪及使用建築，同時分析畫家如何將建築擺在構圖之中，並有效地呈現建築及空間。

*本文是作者提供給香港中文大學建築系召開的「中國建築史國際會議」(1995.8.7-10)的論文，承會議組織者同意先行在本刊刊出，謹此致謝。

此外，我將嘗試解釋文人賦予畫面上建築與空間構圖的意義。探討及並列清代宮廷及文人畫，能更突出皇家及文人對建築的觀感的異同。我將分三部分討論繪畫中的建築意義——描繪感性世界，描繪建築場所及象徵性符號。通過這些討論，我將嘗試建立一個可供了解文人對建築的觀點的構架。

建築的氣韻精神

對山水畫家最主要的要求，便是他不必直繪自然的元素而有再創造自然的能力。自謝赫提出繪畫六法，衡量畫家創造力的便是畫的「氣韻生動」，而不是其寫實的程度^③。王翬在1700年完成的《滄浪亭圖》足以表明這成就^④。該圖也可以視為沈復的文字的最佳圖像例證。雖然滄浪亭位於城市之中，但此圖描繪的卻是一個被稻田圍繞的園林，唯一可以告訴我們此園地理位置的，就是蘇州城的盤門，畫在園林的右邊^⑤。正如沈復的文字描述，此圖也繪了通向園門的曲橋及一些建築物，如其中兩個亭子——在水邊及山上。選擇性的描繪一部分建築（橋、園門及亭子），表示單畫這些便足以生動地勾畫此園，這與沈復有選擇性的文字描述十分相似。這些建築不單指示位置，如盤門或曲橋，也提示氣韻，如山亭及水榭。為了讓畫面氣韻生動，王翬特意歪曲了園林的處境。畫家只挑幾座能營造意境的建築來描繪，進而突出了建築的意義。如此，建築在畫中便成了闡釋性的工具，能將現實轉化成一

個具有感情的建築，清晰地將文人畫家的環境觀呈現出來。

唐岱在一篇寫於1718年的文章中指出^⑥：

凡畫山寺殿宇，宜作重簷飛梢，浮圖插雲。在高巖絕壁之處，松杉掩映，似有高僧隱士，棲止其上，使觀者頓生世外之想。

不少山水畫都如是地只描繪那些足以提示意境的建築。不論畫家選擇的是重簷、飛角或浮圖，都充分表達出文人追求逃離塵世的目標。選擇性的建築描繪及混合，似乎遵從一個符號系統，從而顯示文人的建築意義觀。這些繪畫中的建築不應被孤立出來研究，它們本身及其所處的環境同樣重要，如高山、白雲及絕巖。整體地看環境及建築，可更全面地探研文人畫家的意向及建築的象徵性。

與簡單、少量及高度選擇性的建築描繪成強烈對比的，是一些稱為山水的院畫。其中一個例子是焦秉貞的《山水樓閣圖》^⑦。這些強烈突出建築描繪的畫，雖然與山水畫有同樣的畫名，其內容卻是以建築物為主導，並以之取代山水畫中自然景物的地位。然而，它們同樣能有效地提示氣韻生動的自然意境。這些畫中的建築，不是如山水畫一般點到為止，而是以西方透視法精細地砌成^⑧。這些畫應該被看為練習海西法（即西方透視法）的習作。然而，我們若同時對應當時文人對海西法的辯論來看焦秉貞的畫，也許能從中洞悉宮廷畫家對建築形式或其描繪的看法。在《國朝院畫錄》中，胡敬說^⑨：

海西法善於繪影，剖析分判，以量度陰陽向背，斜正長短，就其影之所著，而設色分濃淡明暗焉。故遠視則人畜、花木、屋宇皆植立而形圓，以至照有天光，蒸為雲氣，窮深極遠，均粲布於寸縑尺楮之中。

這表明胡敬對海西法的了解是着重此法的數學性，及如何能用這個西法來表達中國山水畫的精髓^⑩。焦秉貞的這一冊畫則集中表明了他使用西法得心應手之處，而非是一頁山水畫，因為傳統的山水畫元素，在這冊畫中不為多見。這冊畫採用高消失點，以純熟的西法描繪了屋宇的雙面，以深淺色表示了陰影及陽光射及的地方。更值得注意的是焦秉貞如何利用經仔細計算的線條來代表一連串相通的空間。這些空間由建築物組成，雖然都空無一人，可是透過不同大小、形狀的門戶，這些空間正好如山水畫一般，將觀者由外漸漸帶入畫中，同時亦維持不同元素的對比，如實與虛、高與低，以及實體建築與薄牆。這些建築便似山水畫中的山與樹，成為界定空間的主要部分，並顯示出與山水畫類似的自由流動空間。

建築之為活動場所

海西法一直被文人畫論家詬病，認為其畫只圖一時美，而無法存留長遠^⑪：或是匠氣太重，不能登文人之殿堂^⑫。我們也知道，建築在文人的眼中不過是匠人的作業，不受重視。如此看來，我們能否由文人對西洋畫法的態度來看出他們對建築的觀感？

首先，西洋畫與建築被文人描述為工，即須要特有的技法才能勝任。建築匠法被看為是一種專門知識，唯有精於木作技法的畫家，才能擅繪界畫。其二，多數畫家認為用西洋法畫的畫都具有十分濃厚的寫實感，觀者也似乎被吸引而進入畫中^⑬。

由上可知，界畫成功之所在，皆視其真實的程度，即其如何細緻地繪出屋宇的結構，及其如何能邀觀者進入畫中。正如觀賞山水畫時，我們必須順着畫家所設定的路線，通過不同的空間單元，欣賞其獨特之處，這些界畫也同樣界定了活動的空間單元，以供觀者遊於畫中。因此，對這些風俗畫的闡釋不能單靠研究其描繪的活動，同時也要看其活動所處的建築、空間。這一點在康熙和乾隆朝的院畫中清楚表明出來^⑭。這些院畫或記錄重要的皇家活動^⑮，如兩個皇帝的南巡^⑯，或為御詩作畫^⑰，其中都描繪了這些活動的場境。這些畫或需要真實記錄活動、事件及建築^⑱，或為詩境創造出一個假想的建築背景。透過建築場境的挑選及建築的描繪，我們可以看到皇帝對建築的要求或其審美的標準。

胡敬在看了御藏劉松年的《宮蠶圖》之後有如此描述^⑲：

紙本設色界畫、畫繭館，重檐複宇，接棟連甍，勢極宏敞。

如同描述山水畫的文字，胡敬在此也選擇性地形容不同的建築元素。這些元素同時也組成一個用以表達現實建築的象徵語言。與這描述文字相連的，是一幅郎世寧、金昆等人在1744年

繪的《親蠶圖》。這手卷的頭兩卷描繪了皇后及她的扈從詣壇及獻祭的情景^②，為乾隆命其畫院畫家紀念首次舉行此祀典而作的^③。雖然意大利傳教士郎世寧有參與此圖的繪製，此圖中建築的描繪卻並不是循西洋法^④。畫家利用中國傳統的傾斜投視的方法，將傾斜角度縮小到22度，用以在畫面上容納大部分的情景。效果便是一所非常歪曲不完整的建築物，其平面被拉長，不能全面地代表真正的建築平面^⑤。可是，建築物內的空間、庭院及建築物之間的空間卻十分清楚地呈現出來。當建築物的邊沿被切掉，如卷一，全畫的中心便集中在建築內外空間的連貫及一致性。特別清楚的是在第一卷中皇后升座的殿堂，其內外空間的延續以及關上的宮門，都一一表明了此院落是專為祭祀所用，是神聖的。在這些記實的宮廷繪畫裏^⑥，我們可以清楚看到這些建築院落如何在祀典、喜慶或其他事件之中被使用，這便成為了解現實建築意義的基礎。

揚州畫家袁江所繪的《畫錦堂圖》描繪了畫錦堂的建築及其中所進行的活動^⑦。此畫利用了軸卷的垂直畫面，而非其橫向畫面。袁江將描繪的中心畫錦堂置於山水之中^⑧，同時也描繪了另外兩座建築：一座在水邊，另一座則在半山之間。每一所建築物之前都有一個廣闊的空間，如水榭之前的水面，畫錦堂之前的院子及山上建築之前的一片雲霧。這些空間似乎與建築內的空間連成一片，成為闡釋這些建築的意義的重要元素。正如宮廷的記實圖畫，這些文人畫也記錄了文人的生活空間。

建築的象徵語言

清畫中見到的建築不單能反映使用的建築空間，同時也有象徵的意向。例如赫恩(Maxwell Hearn)就指出，康熙及乾隆的《南巡圖》除了記錄幾次南巡盛事，更是為了突顯帝國在他們治理下的繁華。特別是乾隆的《南巡圖》，更可以清楚地反映隱藏在繪畫背後的意義。

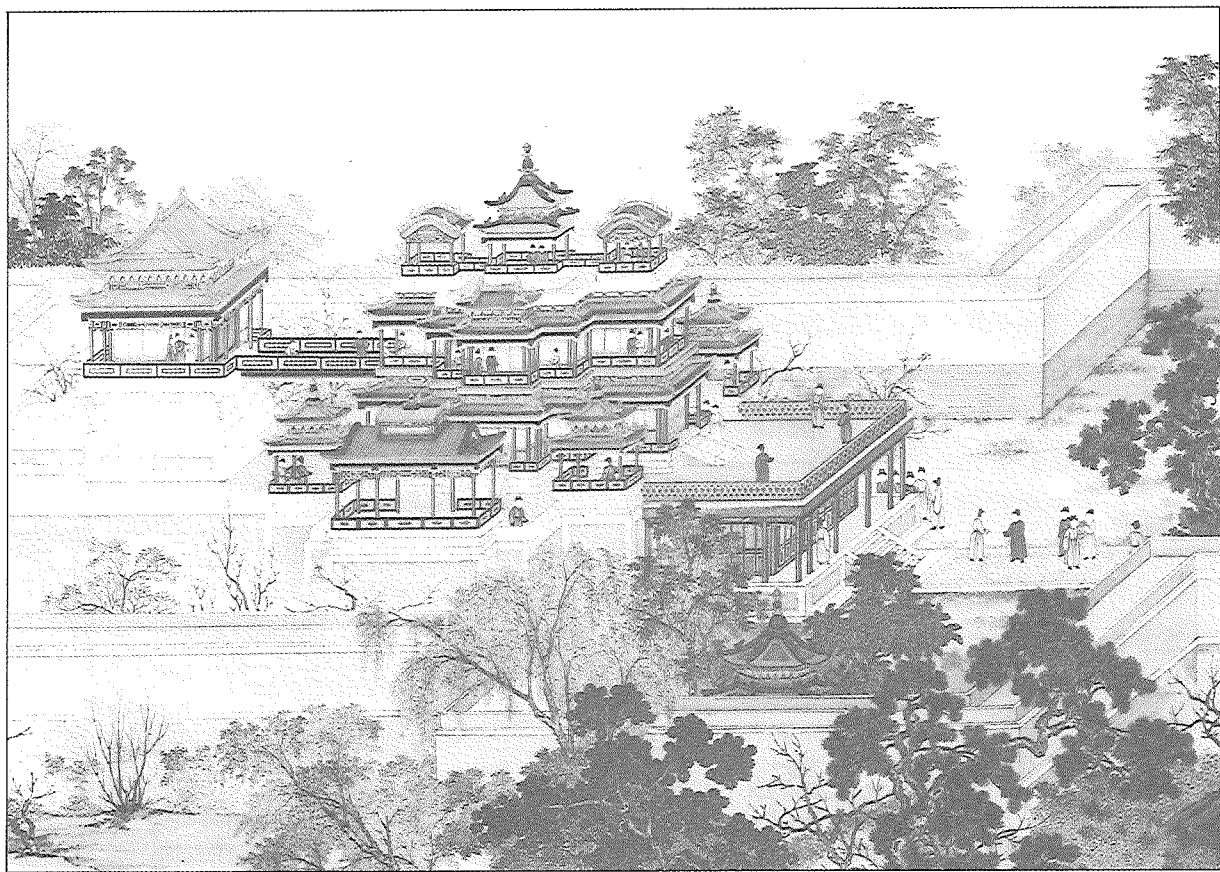
除了《南巡圖》，乾隆也利用其他宮廷院畫來記錄並炫耀他的十全統治。其中一卷具有象徵意義的畫是徐揚所繪的《日月合璧五星聯珠圖》^⑨。此圖主要描繪乾隆二十六年(1761)正月初一的祥瑞，即日、月同在女宿，而五行星在牛、危、及室三宿。雖然此圖主要是為慶賀這瑞象而作，但乾隆卻是要以之慶賀在他統治期間所獲得的一些前無古人的成就，如平定西域、闢大邊疆、太平盛世及君民共樂^⑩。畫中自北京的東郊繪至宮城內東長安門。慢慢的張開此手卷，最搶眼的建築是位於北京城西南角城牆邊的觀星台。在畫中徐揚將觀星台置在雲帶之中，並把建築畫得較其他房屋為大。這種處理手法應該是為了突出觀星台，因為這次祥瑞是在此建築中觀察到的。環台的雲帶也形成一個幻象，使觀者以為觀星台高聳入雲，符合其觀察天象奧秘的作用^⑪。街市上各行各業的人士慶祝這一祥瑞的情景是以寫實的手法描繪的，正如畫尾跋中所言的是一幅普世歡騰的景象。這繁忙情景之背景則是城市的建築風貌，與觀星台的獨自屹立構成強烈的對比，從而強化了圖畫的象徵意義。

其他大型繪畫也同樣記錄及象徵了乾隆朝的成就^③。這些畫中有不少是描繪過去的漢、唐盛世，從而象徵清朝君主雖不是漢族人，卻也同樣能將帝國治理得十分繁盛。這意義可以由當時乾隆下令院畫家繪的一系列《漢宮春曉圖》看出來^④。宮中原藏有一些以漢宮為題的古畫，如傳為趙伯駒的南宋《漢宮圖》，畫中描繪了七月七日在漢朝宮中進行慶節的情景。在不大的畫面上，畫家精細地勾畫了兩座位於園林中的建築，一座是門樓類的建築，另一座則是個重簷殿堂^⑤。另一幅孫祐和丁觀鵬說是仿趙伯駒《九成宮圖》的畫，其實十分清楚是仿這張《漢宮圖》的。在畫上方，乾隆題詩指出，透過此畫建築的描繪，

唐朝文皇的盛世似乎歷歷在目^⑥。其他宮中類似的藏畫包括李容瑾的《漢苑圖》^⑦及元人的《九成宮圖》^⑧。這些繪畫的特點是將建築一層一層的堆砌在狹長的畫面上，使得高聳的建築間沒有一絲空隙。

乾隆下令畫的一系列《漢宮春曉圖》，則用手卷而非立軸的方式。這形式似乎與一些晚明畫家的作品相關，如仇英的《漢宮春曉圖》的結構及建築範例^⑨。台北的故宮博物院現藏有乾隆朝的三張《漢宮春曉圖》^⑩。較早的兩卷集中描繪宮殿的情景，在園林中的建築各自呈現了不同的形式，並彼此以迴廊或曲徑相通。最晚的一卷也是最長的，由城外郊野開始，通過皇宮及後苑而以高台樓閣結束。

〔清〕周鯤、張為邦、
姚文翰、丁觀鵬：
《漢宮春曉圖》(局部)



前兩卷最複雜的建築形式可能是1741卷最後的一座重屋、突出中間盃頂的建築物；而最晚的1748卷則充滿着不同形式、不同大小的建築，或以環形曲廊形成一個半封閉的空間。高台疊在高台之上，層層屋頂相互重疊，在由郊外到皇宮後苑的一條漸進的路線上構成一幅令人眼目繚亂的圖景。這中線上有的是門樓、大小門戶、儀門及其他建築，似乎是反映了紫禁城的中軸線。此外，藉由所繪的人物及建築，我們亦可看出紫禁城中的前朝後寢的組織方式。較早的兩卷只繪有仕女，而1745卷中則見到明顯三個部位，中間部分即後宮只畫有仕女而沒有任何男子。因此，較早的兩卷只是集中描繪後宮的情景，而1748卷則描繪了全宮城，由郊野一直通過前後宮、後苑至城外。透過有的簡單、有的希奇古怪的不同建築形式，1748卷清楚表達了在太平盛世之下，皇帝的宮殿建築是可以這樣的華麗豐富³⁹。畫家的主要目的，是要利用這些在現實世界不能達到的建築形式，來象徵乾隆的盛世。建築在此成了乾隆皇帝表達他前無古人的自大狂的工具。

與皇家利用繪畫來象徵當前盛世相似的，是不少文人版本的《漢宮春曉圖》或《九成宮圖》⁴⁰。另一種以描繪仙境世界，特別是描繪東海仙島的圖畫，同樣具有象徵性意涵。最具代表性的是袁江、袁耀的作品。這些圖畫經常在畫面上強調一個中心建築，它或是立在高聳台基上，或是被山水環繞。圖畫的下角常常繪有在橋樑或小徑上走往瓊宇宮殿的人物。這橋或徑是通向中心焦點（一座有四個面向

並有高起的四向屋頂）的線性建築。線性建築代表動態建築，而中心建築則是最終的目的地。這主要建築物的形式可能是摹仿宋元畫中的建築，因有記載表示袁江曾擁有及摹臨宋元圖畫。畫家精細地描繪這幻想式建築的各部位，是要表明它是仙人的居所。胡敬在介紹趙伯駒的《蓬瀛仙館圖》時指出這些畫中建築的生動圖像⁴¹：

畫蓬山瀛海，玉宇瓊樓、畫橋跨空，層臺高揭，雕疏四啟，仙袂凌風。

與這描述一樣，二袁及其他文人畫家都在建築的描繪中見到長生不老的象徵，且是委託繪畫的人所鍾愛的。這些高聳建築已成為永生仙境的象徵圖，如在《日月合璧五星聯珠圖》中的觀星台一般。不同的是，在蓬萊仙島圖畫中的非現實建築形式，加強了其象徵意義的有效性。

結語

通過對清朝的繪畫及畫論的簡要分析，我嘗試建立一個能夠了解這些畫或文字中的建築意義的構架。透過主觀實在的捕捉及表達，這意義代表了文人對建築的觀點。唯有了解建築與其形成環境的相互關係，才能深入了解建築的意義：特別在山水或風俗畫中看到建築時，更要從其與山水或活動的對話中了解形式的意義。隨着觀者的視線循着山水路線或風俗畫的緩緩展開，不同的建築形式、大小、類型及細部吸引了觀者的注意力，同時也使其聚焦在建築與自然、形式與

功能的關係，以及人如何使用、佔用建築與空間。在以建築為主的圖畫中，建築成為代表完美環境的象徵圖像。為了使這些建築能有效地代表完美世界中的華麗境界，畫家便加強其幻想性的成分。這些建築的作用便是要代表海上仙宮的超世性，而且使其能為常人所了解。因此，這些建築描繪不單讓我們了解當時建築的形式及類型，更可讓我們了解建築在文人理念中的多層意義。

註釋

① 沈復(1763-1808)，蘇州人，曾在江南一帶游幕，以《浮生六記》得名。見《眉批詳註浮生六記》(台南：河畔出版社，1981)，頁11。

② 梁思成：〈我們所知道的唐代佛寺與宮殿〉，《中國營造學社彙刊》，3卷1期(1932)，頁83。

③ 「氣韻生動」是謝赫繪畫六法之首。有關此法的中西方論述，參見 Susan Bush and Hsio-yen Shih: *Early Chinese Text on Painting* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985), pp. 10-15.

④ 手卷，紙本設色畫，33.4 × 132.5 cm。

⑤ 滄浪亭位於蘇州城內東南隅，故此畫的觀點應該位於城之北方。

⑥ 見唐岱：〈繪事發微〉，于安瀾編：《畫論叢刊》，上卷(香港：中華書局，1977)，頁251。唐岱，滿人，活躍於康熙乾隆朝，其生平研究參 Ju-hsi Chou: "Tangdai: A Bibliographical Sketch", in Ju-hsi Chou and Claudia Brown eds.: *Chinese Painting Under the Qianlong Emperor*, Phoebus 6, no. 1 (Arizona State University, 1988), pp. 91-131.

⑦ 冊頁，紙本設色畫，26.3 × 26.3 cm(台北故宮博物院藏)。其中兩頁及其與西方透視法的討論，見楊永源：《盛清台閩界畫山水之研究》(台北市立美術館，1987)，頁106-15。

⑧ 參見 Mayching Kao: "European Influences in Chinese Art, Sixteenth to Eighteenth Century", in Thomas H.C. Lee ed.: *China and Europe: Images and Influences in Sixteenth to Eighteenth Centuries* (Hong Kong: The Chinese University Press, 1991), pp. 251-303.

⑨ 胡敬：〈國朝院畫錄〉，《胡氏書畫考三種》(台北：漢華文化股份有限公司，1971)，頁412。

⑩ 西洋法的分析研究，參見松年：〈頤園論畫〉，于安瀾編：《畫論叢刊》，下卷(香港：中華書局，1977)，頁623-24。另見黃崇惺：〈草心樓讀畫集〉，楊家駱編：《清人畫學論著》，下卷(台北，1962)，頁97。

⑪ 見前引及鄒一桂：〈小山畫譜〉，于安瀾編：《畫論叢刊》，下卷，頁806。

⑫ 有關這些對界畫的評論，見沈宗騫：〈芥舟學畫編〉，于安瀾編：《畫論叢刊》，上卷，頁384。

⑬ 見註⑪，頁806。雖然作者對西洋法不表示贊同，但他也提及此法令人幾欲走進畫中。

⑭ 乾隆朝的院畫研究可見 Howard Rogers: "Court Painting Under the Qianlong Emperor", in Ju-hsi Chou and Claudia Brown eds.: *The Elegant Brush: Chinese Painting Under the Qianlong Emperor 1735-1795* (Phoenix: Phoenix Art Museum, 1985), pp. 303-17. 亦見楊伯達：《清代院畫》(上海，1992)。

⑮ Wei Dong: "Qing Imperial 'Genre Painting': Art as Pictorial Record", *Orientations* (July/August, 1995), pp. 18-24.

⑯ 有關康熙及乾隆《南巡圖》的詳細

研究，參見Maxwell Hearn: "Document and Portrait, the Southern Tour Paintings of Kangxi and Qianlong", 載註⑥, Ju-hsi Chou and Claudia Brown eds., pp. 91-131.

⑰ 例子可以見金廷標(活躍於1760-1766)的《畫御制用庾信詠畫屏風體》，冊頁，紙本設色畫，81.9×51.2cm(台北故宮博物院藏)。

⑱ 胡敬認為以畫記錄史事比唐朝時以文記事為強。這是把圖像的力量擺在文字之上。這些畫中的建築，使畫及所述的歷史事件可信。見註①，頁404。

⑲④ 見註⑨，〈西清劄記〉，頁113: 256。

⑳ 手卷，絹本設色畫，首卷51×762.8cm，二卷51×576.2cm(台北故宮博物院藏)。

㉑ 有關此卷的年代及內容的討論，見陳萬鼎：〈郎世寧繪畫年代質疑〉，輔仁大學編：《郎世寧之藝術》(台北，1994)，頁131-33。

㉒ 郎世寧大概只是負責繪人物肖像，而非建築。見註⑲，頁132。

㉓ 此壇位於北京北海的東北隅。

㉔ 有關歷史紀事畫的委託及使用，見Yang Xin: "Court Painting in the Yongzheng and Qianlong Periods of the Qing Dynasty", 載註⑱, Ju-hsi Chou and Claudia Brown eds., pp. 352-53.

㉕ 軸，絹本設色畫，135.3×26.8cm(南京博物院藏)。

㉖ 有關袁江的生平，見聶崇正：《袁江與袁耀》(上海：人民美術出版社，1982)。其他有關袁江的建築繪畫，見註⑦，楊永源，頁81-99。

㉗ 徐揚，紙本設色畫(台北故宮博物院藏)。有關此畫的研究討論，見一份未發表的論文，Anita Chung: "Political Symbolism of the Architectural Motifs in Court Painting: Seventeenth to Eighteenth Centuries" (1995)。

㉘ 見註⑨，頁488-89。胡的序言之中也以此畫為例說明紀事畫比紀事文字為強，頁404。

㉙ 天文與天子之治有密切關係。天象是天命之本，也是衡量天命之所歸及天子之所為的尺度之一。見Joseph Needham: *Science and Civilisation of China*, vol. III (Cambridge: Cambridge University Press, 1959), p. 171.

㉚ 參見Harold L. Kahn: "A Matter of Taste: the Monumental and Exotic in the Qianlong Reign", 見註⑱, Ju-hsi Chou and Claudia Brown eds., pp. 288-302.

㉛ 其他有同等象徵意義的畫包括描繪唐宮的《九成宮圖》及描繪北宋汴京的《清明上河圖》。

㉜ 軸，絹本設色畫，徑24.5cm(台北故宮博物院藏)。

㉝ 冊頁，絹本設色畫，45×43.3cm(台北故宮博物院藏)。

㉞ 此圖描繪漢未央宮。軸，絹本設色畫，156.6×108.7cm(台北故宮博物院藏)。

㉟ 軸，絹本水墨畫，27.8×65cm(台北故宮博物院藏)。

㊱ 冷枚(作品見於1703-1726年)嘗畫了一幅《仿仇英漢宮春曉圖》(1703年)。畫上有乾隆1743年的題字。

㊲ 胡敬的畫錄中收了這三卷的《漢宮春曉圖》，各有不同的畫家，負責繪製。首卷於1738年完成，37.2×596.8cm。次卷於1741年完成，32.9×718.1cm。末卷於1748年完成，33.7×2038.5cm。

㊳ 其他類似題裁的畫可以在不少描繪太平盛世的畫中見到。

㊴ 參呂煥成：《漢宮春曉圖》(1968年，上海博物館藏)。此畫中以俯視角度繪了不少高度幻想式的建築。至於《九成宮圖》，可見袁江與袁耀的不少作品。

何培斌 倫敦大學建築史博士。現任香港中文大學建築學系講師，從事中國建築史研究。