「界畫」在宋元時期的轉折：以王振鵬的界畫為例

陳韻如*

【摘要】本文的目標在藉王振鵬界畫成就來重新認識元代界畫的關鍵價值。首先爬梳「界畫」語詞的歷史意義，透過追溯指稱建築圖繪之辭彙發展，以掌握「界畫」在宋元畫史上的語境變化。藉此說明宋元時期的「界畫」，如何由混合著題材、技術等不同之指稱，逐漸發展為一項具有個別特色的繪畫類科；就語意上說，「界畫」一詞在元代以前多作動詞使用，並在元代發展成含有風格類型暗示的「專有名詞」。從「界畫」語境運用與概念的變化，顯示著界畫藝術在元代的發展已有所突破，這也可從圖繪表現上的變化來加以觀察。依據王振鵬龍舟圖繪特色，本文將分別考慮其結構單元的組合手法，其建築物的整體構成模式，以及其畫面的整體佈局安排，最後再考慮圖式與畫意兩者配合後的呈現。文中將進一步與延續王振鵬作風的其他界畫作品相較，透過延續與發展的比較，本文冀能釐清元代界畫風格的重要位置與面貌，其要點並不在於是否從寫實轉成幻境的營造，而在於更為靈活地運用畫面單元的組合模式，終能藉著「自由組構」的圖繪模式以達成「炫目」畫意。

關鍵詞：界畫、建築畫、王振鵬、圖繪模式、畫意、繪畫類科、宋元畫

一、問題的提出

現今的中國藝術史學界對於「界畫」之定義曾有不同意見。有從技術考慮，認為是指中國繪畫中獨具特色的一個門類，借助界尺等特殊工具繪製建築、車船等人造物題材；亦有從題材而言，將「界畫」一詞視為「建築圖繪」的同義詞；更有從風格類型考慮，而嘗試歸納出一種比附為「界畫」的專屬風格。上述這些對「界畫」的定義，各以技術、題材與風格為出發點，也因此更為混淆這個辭彙。

「界畫」這個辭彙於藝術史研究上的混淆特性，已經透過1975年Robert J.

＊國立故宮博物院書畫處　助理研究員
＊國立臺灣大學藝術史研究所　博士候選人

臺灣大學學術期刊資料庫

Maeda的研究而受到普遍關注。① Robert J. Maeda指出「界畫」一詞本來就有技術與題材的義涵，而現代研究則將之視為一獨特風格類型。Robert J. Maeda注意「界畫」這個辭彙的多義性是有一發展過程，並從觀察文人評價的貶褒變化間，他還掌握到其中的風格變化關鍵時期。他認為「界畫」原本被視為技藝之作，但就在五代宋初因為郭忠恕的出現為之扭轉。Robert J. Maeda以此為前提，企圖說明「界畫」於十到十四世紀之間已被認識為一種「風格類型」，並試著區別此一風格類型的變化段落，他提到：「如果說李嵩顯示了十世紀郭忠恕所開啟的第一個界畫發展階段的終結，而王振鵬則預示著下一個階段的開啟，界畫自此成為幻想世界的映像，而非真實世界。」② 在此Robert J. Maeda將王振鵬視為界畫風格的轉折點，預示著宋代寫實風格轉向元代以後的幻境作風。

此一針對界畫發展段落的研究，Robert J. Maeda明顯地是承繼著Max Loehr等人學風，著眼於歸納界畫的風格類型並試著凸顯其階段變化，進而指出宋元時代於界畫發展上的關鍵位置。但值得注意的是，Robert J. Maeda所提出的變化原因，卻是基於把圖繪與真實世界作為相互參照的一種預設立場所致，而此即是以「再現論述」模式為前提的立場。藉「再現論述」所構築的繪畫發展模式，奠基在對於圖繪／真實的替換關係之中，這個看法卻與中國傳統反對以「形似」論畫的立場完全不同。③ 在Robert J. Maeda的論點中，王振鵬處於寫實與幻象兩端之間，其作品正顯示出一個逐步棄守「寫實」而轉向「幻境」經營的過程。

---

① Robert J. Maeda,“Chieh-Hua: Ruled-line Painting in China,”*Ars Orientalis*, vol. 10 (1975), pp. 123-41.

② Robert J. Maeda,“Chieh-Hua: Ruled-line Painting in China,” p. 141.

③ 針對「再現論述」模式對中國美術史的作用，是一亟待釐清的龐大課題，其中牽涉多項現階段中國美術史論述基礎，值得借鏡反思當今研究成果；如石守謙藉民國初年對於「透視法」的態度，指出當時援用「再現論述」進行中國古畫研究，以及其可能造成的偏頗，參見石守謙，〈對中國美術史研究中再現論述模式的省思〉，《中央大學人文學報》，15（1997），頁7-9；另有王正華注意始自民初之「宋畫寫實」論述，實有為建構民族精神（national spirit）之需，該研究「寫實」、「寫意」二元繪畫觀在民國初期的成立與發展背景有深入討論。Cheng-hua Wang,“Rediscovering Song Painting for the Nation: Artistic Discursive Practice in Early Twentieth-Century China,”(forthcoming). 感謝王正華教授提供未刊稿以為參考。

臺灣大學藝術期刊資料庫

但是，當Robert J. Maeda針對王振鵬作品進行畫面描述之際，卻有語帶模糊甚至與此論點矛盾的情況；例如在將王振鵬《龍池競渡》上大龍舟與李嵩《天中水戲》（臺北，國立故宮博物院藏）相較之後，Robert J. Maeda指出王振鵬調整了大龍舟內的建築群的方向，可能是王振鵬「因為對李嵩原作上的空間變形感到不舒服。」④ 這顯然是說王振鵬的調整目標卻又以寫實為出發。然而，Robert J. Maeda接著卻說「兩者相較，李嵩才是其中比較合乎寫實的那位。」⑤ 換言之，Robert J. Maeda認為比較「不寫實」的王振鵬，也就是傾向「幻境」一端的製造者王振鵬，反而會「對空間的變形感到不舒服」。

這個Robert J. Maeda論述上的矛盾，引出下面問題。在依據「再現論述」模式下的兩端，即寫實風格與幻境風格，究竟何者在圖繪上具有更佳的「空間效果」？寫實的那端，當如真實世界，其所描繪的「空間」理應清晰而明確；至於幻境那端，既然是不合真實，其所描繪的「空間」究竟要說是不合理，抑或是更為自由突破？而其二者糾纏不清的關節在於二者皆是圖繪成果，都是二度平面之畫面成品；因此其更麻煩的問題就在於：究竟依據二度平面的畫面成果，如何藉之判斷與三度空間效果的關連？也就是一個建築圖繪具有「寫實」風格的標準到底應如何拿捏？

要考慮建築圖繪的寫實風格，論者以為勢必需要觀察建築圖繪的發展與實際建築物的關係。透過實際建築來排比圖繪並非全然不可行，例如傅熹年就運用建築史知識進行相關畫作研究，冀以實際建築物的年代發展序列提供定年標準，就提供繪畫作品定年的框架而言實有相當貢獻，特別適於判斷作品年代上限。⑥ 然而傅熹年之卓越研究成果，是建立在以「建築史」知識來判斷建築圖繪中的建築物時代。這個途徑的逆向操作則會引起許多風險。許多建築史家都

④ Robert J. Maeda,“Chieh-Hua: Ruled-line Painting in China,”pp. 140-41.

⑤ Robert J. Maeda,“Chieh-Hua: Ruled-line Painting in China,”p. 141.

⑥ 傅熹年此一研究成果，多收入傅熹年，《傅熹年書畫鑑定集》（鄭州：河南美術出版社，1998）。其中〈關於展子虔《游春圖》年代的探討〉與〈論幾幅傳為李思訓畫派金碧山水的繪製時代〉分別就建築構件如斗栱、鴟尾、獸頭，以及屋頂用琉璃瓦、格子門、牌坊等進行年代排比，藉以釐清作品的時代上限。

臺灣大學藝術期刊資料庫

指出，建築圖繪並不能用以重構一個沒有疑問的「建築史」。⑦ 真正讓建築史家望之卻步的原因，就是建築圖繪並不會亦步亦趨地「描繪」建築物。

實體建築只能提供建築圖繪一些參考，建築史和建築圖繪的發展框架是兩個全然不同的知識體系，就像是人類體格的發展，能夠提供人物畫研究者一些參考，但人物畫風的發展與人類體格類型的變化，卻是兩個不同的研究領域。在當代，由於繪畫史、建築史兩者被認為皆是藝術活動的成品，因此更容易有混淆的情況。但實質上，兩者分屬於不同的藝術形態，前者處於視覺文化關係之中，後者則因有實質建築體而牽涉著營造技術的發展；繪畫史的研究著力於「建築圖繪模式」，而建築史則是關心「建築構造的形態」。對於建築史學者來說，建築物的構造形態隨時代、地區乃至功能而有區別，其所顯示的類型是在三度空間中的存在而非二度平面。

因此在進行建築圖繪的研究之際，雖可參考「建築構造的形態」來推敲建築物出現的「上限」時間，但應該與「建築圖繪模式」有所釐清。「建築圖繪模式」是完成在二度平面上的圖繪作品中所表現建築構造的形態，其表現雖基於畫家對不同建築物構造的理解，實則牽涉「圖繪模式」的運用與發展。「圖繪模式」是畫家描述物象所借助的參照架構，其衍生的基礎是屬於二度平面圖繪範疇內的演變，所牽涉的問題是點、線、面，是筆墨、造型的組成與變化，這些二度平面上的問題，與三度空間中的建築物形態變化並無直接關連。一如我們不會單純地將山水畫風格視為自然山水的變化所致，建築圖繪的發展當然無法依附在建築構造形態的發展之下。

將建築圖繪判定為「寫實」風格並非單一因素所致，其基本前提是將畫中對建築物的描寫視為真實世界中的「再製」。然而吾人卻經常可於這類被歸為「寫實」的作品中發現一些描述上的矛盾，其矛盾情況就很類似Robert J. Maeda對於王振鵬大龍舟的分析情況。例如被當成「寫實」風格典型的北宋建築圖繪《閘口盤車圖》（上海博物館藏），該畫面中央水磨所在的主體建築十字脊屋

⑦ 日本學者針對繪卷建築物的復原與研究已有相當成果，但其中亦不乏學者提出圖繪可信度的反省。見藤井恵介，〈絵巻物の建築図は信頼できるか—『一遍上人絵伝』の寺院神社図を通して考える〉，收錄於小泉和子、玉井哲雄、黒田日出男，《絵物の建築を読む》（東京：東京大學出版會，1996），頁203-227。

臺灣大學藝術期刊資料庫

頂的前脊，實際上顯得過度短促甚至與整體建築體積無法配合，這個屋頂表現上的不合理性，完全無法符合「寫實」目標下對於營造合理空間的效果追求。⑧ 換言之，這類立基於「再現論述」態度所認識的「寫實風格」，是根據圖繪中「建築物」描寫的精確度來判定，但對於建築物的描寫如何能說「精確」卻不能有客觀標準，而經常淪為「不客觀」的修辭論辯。

從上述討論可見，就在Robert J. Maeda呼籲學界摒除文人態度來重審宋元界畫之餘，卻反將根源自西方的再現觀點引入其中。這個狀況也充分顯示在七〇年代以來的清明上河圖研究議題上。清明上河圖的論爭，初期膠著於真偽本判別，後又與汴京城市景象糾葛；關乎其中建築圖繪風格的探討，也在上述真偽判別或汴京景象的影響下，只依循「再現」論述模式切入，強調針對建築物的精準掌握。⑨ 自九〇年代中期以來，藉前階段研究成果開拓更多方向的切入角度，Valerie Hansen擬從畫中的懷舊情調對《清明上河圖》的場景與汴京關係提出質疑，「這三段經過精心安排的佈局證明畫上的城市，是按畫家設想構成的，而不是完全寫實，正如很多山水畫上的山水並非真實景點，《清明上河圖》所繪城市也並不是開封。」⑩ 相對於此，Linda Cooke Johnson以地理、水利、建築等知識，將《清明上河圖》視為一個描寫紹聖到崇寧年間的汴京景象，而且「根據城門上方橫額的名稱、水道測量學的分析和考古報告的確認，只有位於西牆的新鄭門才是畫中的城門。」⑪ Julia K. Murray對於上述貳論的回應則指出Valerie Hansen掌握的懷舊情調或許來自畫後題跋，至於Linda

⑧ 關於《閘口盤車圖》上主建築屋頂之不合理描繪，Anita Chung也曾在其專書中提出討論。然其仍基於再現論述，提出《閘口盤車圖》可能是一仿本而產生對結構的混淆，文後並重申結構的清晰與否實不影響畫作品質，見Anita Chung, *Drawing Boundaries: Architectural Images in Qing China* (Honolulu: University of Hawaii Press, 2004), pp. 22-26.

⑨ 《清明上河圖》研究回顧，參考周寶珠，《清明上河圖與清明上河學》（開封：河南大學出版社，1997），頁178-192；目前此論題的全面性文獻資料總集，參見戴立強（遼寧省博物館）編，《《清明上河圖》研究文獻匯編》（瀋陽：萬卷出版公司，2007）。

⑩ Valerie Hansen, "The Mystery of the Qingming Scroll and Its Subject : The Case Against Kaifeng," *Journal of Sung-Yuan Studies*, 26 (1996), pp. 183-200.

⑪ Linda Cooke Johnson, "The Place of Qingming Shanghe Tu in the Historical Geography of Song Dyansty Dongjin," *Journal of Sung-Yuan Studies*, 26 (1996), pp. 145-82.

臺灣大學學術期刊資料庫

Cooke Johnson所重建的汴京景象顯然有其根據，Julia K. Murray建議如能加上繪畫作品擁有者宋徽宗的帝王角色為考慮，則畫中真實與理想並存的特性就可以進一步解釋，她說「畫中的寫實風格，正是在呼應儒家脈絡中聖賢君主所統治的理想世界之真實呈現。」⑫

據此而言，近年來針對清明上河圖建築圖繪的表現，學界雖持續環繞於該作品與實景的關係，其中若干研究仍舊是以「畫中實景」為認識的預設，然而邇來新出之研究，已逐漸不再拘泥於作品與實景關係的討論，並且注意到畫中對理想城市的圖繪手法。這些清明上河圖與其所涉及的北宋汴京都城研究，在提醒吾人應減去對畫中景物真實與否的預設，而將關注焦點放回建築圖繪的表現上。透過這類以圖繪表現為主的觀察，一方面可釐清建築圖繪模式的運用，另方面或可掌握建築圖繪之意義。

Robert J. Maeda觀察「界畫」於宋元階段之發展，原有意將「界畫」此一繪畫題材，置入長久被文人畫概念所籠罩的中國藝術史學界中，以導正其偏失。⑬ Robert J. Maeda所暗示但未明確論說的是，相對於文人畫的理想內容，這些界畫作品顯然因為有建築物的表現，多少也可讓研究者作為社會觀察的借鏡，特別是元代以前具「寫實」傾向的作品。Robert J. Maeda想法的實際延續，要以劉和平完成於1997年的博士論文*Painting and Commerce in Northern Song Dynasty China, 960 – 1126*為代表。劉和平以宋代繪畫與商業的關係為切入角度，涉及許多界畫類型作品的分析，可說是在重新面對「界畫」價值之際，最為凸顯其在社會經濟層面作用的研究成果，更積極地將界畫作品放回歷史脈絡的理解之中。⑭ 與其關心圖繪模式的變化，劉和平更而強調圖繪中的意義。Anita Chung在2005年出版的清代界畫專論*Drawing Boundaries: Architectural Images in*

⑫ Julia Murray, "Water Under a Bridge: Further Thoughts on the Qingming Scroll," *Journal of Sung-Yuan Studies*, 27 (1997), pp. 99-107.

⑬ Robert J. Maeda, "Chieh-Hua: Ruled-line Painting in China," p. 141.

⑭ 劉和平博士論文為 Heping Liu, "Painting and Commerce in Northern Song Dynasty China, 960 - 1126" (Ph. D. diss., Yale University, 1997). 此外針對水磨圖研究則有 Heping Liu, "The Water Mill and Northern Song Imperial Patronage of Art, Commerce, and Science," *The Art Bulletin*, LXXXIV (2002), pp. 566-95.

臺灣人文藝術期刊資料庫

*Qing China*一方面延續Robert J. Maeda意見，指出界畫研究的空缺是受到主導藝術評論文字的文人意見所影響；但也指出若過於拘泥「界畫」的技術性或將其視為某種社會活動的一環等看法，亦會導致「界畫」研究的停滯。⑮ Anita Chung之所以憂心「停滯」，也正反應出她對圖繪模式之發展與變化有更多關注。

如何於關注界畫之圖繪模式發展之際又能夠掌握其中的圖式意涵，已然是學界亟欲突破的課題。被推為宋元界畫代表名家之一的王振鵬，其界畫作品不僅有傳統畫史文獻的評議，也有相當數量的繪畫史學者研究其存世作品，有學者從圖繪模式演變之角度出發，將王振鵬的界畫風格放在轉變的關鍵，也有學者側重於王振鵬龍舟圖式的內容意義，注意其由龍舟圖到帝都景象的轉喻過程。無論是從圖繪模式、或者從內容意涵，王振鵬的界畫顯然都可以提供一些有效的觀察。是以本文擬再經由王振鵬的界畫作品，進一步思索宋元界畫的轉折意義。

二、王振鵬界畫的研究現況

關於王振鵬的界畫風格，Robert J. Maeda後有Marsha Smith Weidner 在蒙元皇室的書畫贊助活動研究中，曾全面地處理王振鵬及其藝術成就。該論提供掌握王振鵬界畫藝術的概要，文中除了針對不同傳稱作品的比較之外，作者Marsha Smith Weidner 特別延續Robert J. Maeda對於「界畫」辭彙的關注，提出「自南宋起，界畫已作為一個畫類，同時指稱其技術與主題。」的觀察，她並且從元代界畫發展脈絡觀察王振鵬的各種角色。⑯ 余輝在元代宮廷繪畫的系列研究中也關注王振鵬的藝術表現，後更發展出專論討論王振鵬風格來源。⑰ 余輝在針對

⑮ Anita Chung, *Drawing Boundaries: Architectural Images in Qing China*, pp. 9-44.

⑯ Marsha Smith Weidner對王振鵬藝術成就的全面觀察提供堅實基礎，從王振鵬的生平活動、作品群、與界畫傳統之關係，並考慮巖山寺壁畫的影響，也已經注意到其藝術與佛教版畫的關連，對於王振鵬後繼者的特色也有分析。Marsha Smith Weidner, "Painting and Patronage at the Mongol Court of China, 1260-1368" (Ph. D. diss., U. of California, Berkeley, 1982), Chapter 4.

⑰ 余輝，〈元代宮廷繪畫研究－兼考元廷佚名佳作〉，收錄於余氏著，《畫史解疑》（臺北：東大圖書股份有限公司，2000），頁269-335。

臺灣大學學術期刊資料庫

元代宮廷畫院與王振鵬的系列研究中，也強調正是明清以來熱中研究文人畫現象而冷落了王振鵬的藝術；針對王振鵬此一論題，余輝不僅蒐羅文獻資料並企圖排比存世作品，為元代界畫建立完備的認識基礎。余輝強調界畫與建築物之間的緊密關係，「畫家完全有可能熟知前朝的各種建築樣式，一旦建築的樣式、材料超出了該畫家的生活時代的下限，那麼，這件界畫的年代就不言而喻了。」⑱ 針對王振鵬的創作周邊，余輝著眼於永嘉地區的繪畫傳統，並舉李嵩為其可能之師承來源，但強調王振鵬界畫的筆墨濃淡變化是「將工緻精準的繩墨之法藝術化」，他同時也認為元代建築活動是促進界畫發展的主要因素。⑲ 在上述著作中，研究者都對存世甚夥的王振鵬龍舟圖諸版本進行過鑑別真偽之工作，在此基礎之上，亦曾有學者試由眾多本子之共通模式中，論考畫中圖像母題之來源與重組的意涵，文中指出龍舟圖由競渡場景轉而成為重組帝都的龍舟圖式，而演變成明清以來清明上河圖的部份原型。⑳

顯然在宋元界畫的發展段落上，王振鵬的關鍵位置已是學界共識。但是，這個共識只是將元代這類作品歸納入建築題材，對於王振鵬界畫之圖繪模式本身之關鍵位置卻無更多考慮。王振鵬的界畫，實際上形成了一個影響深遠的「建築圖繪模式」，從許多元、明以來的界畫作品中都有延續的成果，這是元明畫史文獻中所常見的意見，但因現代學者偏向於「寫實、幻境」的二元思考，竟而忽略了這個新成形之「建築圖繪模式」的積極意義。

因此，本文將以建築圖繪發展的角度切入，分析王振鵬的建築圖繪模式以及其呈現手法，並且處理此一圖繪模式於元代後期所造成的影響。本論文的目標在藉王振鵬界畫成就來重新認識元代界畫的關鍵價值，首先將爬梳「界畫」語詞的歷史意義。筆者將透過追溯指稱建築圖繪之辭彙發展，以掌握「界畫」在宋元畫史上的語境變化。本文意在藉此呈現宋元時期「界畫」藝術如何由混合著題材、技術等不同之指稱，逐漸發展為一個具有個別特色的繪畫類科；就

⑱ 余輝，〈認知王振鵬、林一清及元代宮廷界畫〉，收錄於范景中、曹意強，《美術史與觀念史》（南京：南京師範大學出版社，2003），頁53-92。

⑲ 余輝，〈王振朋與《廣寒宮圖》軸考〉，收錄於上海博物館，《千年遺珍國際學術研討會論文集》（上海：上海書畫出版社，2006），頁620-628。

⑳ 陳韻如，〈記憶的圖像：王振鵬龍舟圖研究〉，《故宮學術季刊》，20卷2期（2002.12），頁129-164。

臺灣大學學術期刊資料庫

語意上說，「界畫」一詞從元代以前多作為動詞使用的辭彙，這個辭彙逐漸在元代發展成附含有風格類型暗示的「專有名詞」。從「界畫」語境運用與概念的變化，顯示著界畫藝術在元代的發展已有所突破，這也可從圖繪表現上的變化來加以觀察。在凸顯出語意的變化脈絡之後，本文擬從王振鵬傳世多本龍舟圖的真偽爭議中，擇其共象作為王振鵬風格的討論依據，就三個層次分別掌握：其結構單元的組合手法，其建築物的整體構成模式，以及其畫面的整體佈局安排，最後則是考察圖式與畫意兩者配合後的呈現。在這樣的理解下所掌握到的王振鵬界畫風格特徵，可以用來再與延續王振鵬作風的其他界畫作品相較，從延續與發展的比較中，或許可以釐清元代界畫風格的重要位置與面貌。最後本文嘗試提供一些對於構成此一界畫風格變化的個人詮釋，待學界論評指正。

三、宋元語境中的「界畫」

對「界畫」究竟是指畫風或畫科的爭論，必須要將「界畫」一詞放在畫史的使用情況重新梳理；除了詞語意義上的掌握之外，特別值得從題材分類的變化上觀察。用來指稱繪畫題材的辭彙，並非只是一些畫中描繪事物的代稱，更可以看成是不同時期的繪畫內容分類架構之表徵。最早注意畫史上的繪畫題材用語的雷德侯（Lothar Ledderose），在“Subject Matter in Early Chinese Painting Criticism”文中透過魏晉唐宋間的文獻上所使用的辭彙，關注繪畫題材上具有歷史的演變現象，進而強調著吾人須注意其間的分類架構變化。㉑ 雷德侯此文焦點在唐宋文獻中的現象分析，是以文中並未特別注意人造構成物（例如樓閣、屋宇、舟車）等題材之歷史問題。

宋代以前並沒有單一辭彙統稱這些與人造物有關的圖繪，而是以描繪的對象物名稱來作指謂。東晉顧愷之於《論畫》中稱「臺榭」，用來與「人、山水、狗馬」等四大類別統攝了繪畫的對象。對於「臺榭、人、山水、狗馬」是否已經是一個魏晉時期的分類架構仍需其他研究判定，但可以確定這四個指稱

㉑ Lothar Ledderose, “Subject Matter in Early Chinese Painting Criticism,” *Oriental Art*, 19(1973), pp. 69-83.

臺灣大學學術期刊資料庫

題材的辭彙並未被沿用。即使到八世紀中，不僅通用的專用名詞沒有出現，關於題材的分類體系也還未定型。人造物圖繪多依據內容主題而有各種稱謂，如彥悰（635年序）的《後畫錄》稱展子虔「尤善樓閣人馬」，就以「樓閣」一詞稱之，而對於檀知敏「棟宇樓台，陰陽向背，歷觀前古，獨有斯人」，卻又用「棟宇樓台」。㉒另外在朱景玄（690年序）《唐朝名畫錄》中，在論畫主題部份以「樓殿屋木」的概稱，但於接下來的個別畫家作畫內容之說明部份，就林林總總地羅列著「臺殿」、「車服」、「宮苑」、「樓台」、「屋木」、「車馬」、「舟舡」等不同個別物件的名稱。㉓這些題材名詞的不統一，一方面說明著人造物圖繪的多樣，但也可以說是人造物圖繪在繪畫題材之中尚未被視為一完整獨立的類科。

人造物圖繪真正被當成一整組題材而被納入有系統的分類架構，可能是在唐、五代之間逐漸衍生而成，並且開始被冠以固定的稱呼，雖然稱謂的用詞還偶有不一致現象。五代至北宋，是第一個發展的關鍵期。劉道醇《聖朝名畫評》（約成書於1086—94）、《五代名畫補遺》中，已將畫評與分類體系結合運用。其中分為「人物、山水林木、畜獸、花木翎毛、鬼神、屋木」等，開始建立一個遠比顧愷之的四分原則「人、山水、狗馬、臺榭」更為複雜細膩的體系。

其中以「屋木」在北宋時期獲得更廣泛的使用，例如劉道醇就以「屋木」作為「臺榭、樓閣、宮苑、車馬、舟船」等各種人造物的總稱。郭若虛從繪製技術的考量，區分出「人物、衣紋林木、山石、畜獸、水、屋木、花果草木、翎毛」，並於實際的畫家分科採「人物、山水、花鳥、雜畫」，以「雜畫」包括了屋木、畜獸、魚、水等類型。㉔完成於北宋晚期的《宣和畫譜》擴大了分類的架構，將之獨立為「宮室」一門，並把其他人造物的畫作都納入其中。㉕這個範疇內的作品，都在後來被劃歸入「界畫」的範疇之內。

只是「界畫」一詞在北宋尚非一個畫類名稱。北宋開始以畫作對象為名的「屋木」、「宮室」等辭彙，並用以概稱人造構成物圖繪，至於「界畫」則仍是一個表達其技術特質的用語。Robert J. Maeda將「界畫」一詞定義為「運用界

㉒（唐）彥悰，《後畫錄》，見《中國書畫全書》（上海：上海書畫出版社，1993），冊1，頁178。

㉓（唐）朱景玄，《唐朝名畫錄》，見《中國書畫全書》，冊1，頁161-163。

㉔（宋）郭若虛，《圖畫見聞志》，見《中國書畫全書》，冊1，頁485-486。

臺灣大學學術期刊資料庫

尺等工具畫線，所畫組而成的畫作。」他並舉出郭若虛《圖畫見聞志》敘製作楷模所言：「畫屋木者，折算無虧，筆畫勻壯，深遠透空，一去百斜。……今之畫者，多用直尺，一就界畫，分成斗拱，筆跡繁雜，無壯麗閑雅之意。」㉖據此認為使用「界畫」一詞最早記錄之一。㉗但是郭若虛所謂的「多用直尺，一就界畫」中的「界畫」用語，並非此定義下的名詞，而是一動詞的用法。界，指境域，有區隔的意思，意指「加以區隔、作畫」。將「界畫」作為一個動詞的用法，在許多文獻中仍即經常可見，例如《營造法式》（李誡1100年奏上）「解綠裝飾屋舍」一條即提出「若畫松文，即身內通刷土黃，先以墨筆界畫，次以紫檀間刷。」㉘其中所謂「先以墨筆界畫」的「界畫」一詞，正是「加以描繪界框」之意。

值得注意的是，雖然「界畫」仍非人造物圖繪的總稱，而是以「宮室」、「屋木」等題材內容來稱呼，但就從北宋開始，投入人造物圖繪的創作名家數量開始增加，也出現不少針對此一圖繪製作過程的文獻，這兩個現象都在說明，人造物圖繪已經被塑成獨立的繪畫類別。例如，就在郭若虛之後的李廌（1059—1109年），他在《德隅堂畫品》（1098年序）對於郭忠恕作品的記述「以毫計寸，以分計尺……皆中規度，曾無少差」，更是進一步強調繪製此類作品所需的精確標準。正因對創作精確的重視，「界畫」這個動詞逐漸因為技術面的強調，而演化成為一個具有代表意義的「專有名詞」，並且成為這類人工構成物的統稱。

「界畫」專有名詞化的確立過程可說是跨越整個南宋時期，一直到元代以後，「界畫」作為專有名詞遂才定型。例如南宋鄧椿《畫繼》（約1170年），雖然仍以「屋木舟車」為分類，但從針對各畫家的描述上看，其中更加著重於畫家技術層面的說明之外，已經出現多次將「界畫」名詞化的現象，也是代表獨立畫類的使用例證，如「郭待詔……每以界畫自矜」或「任安……工界畫」等。

㉕針對《宣和畫譜》以十門為分類架構之意義，筆者以為實與北宋徽宗朝的藝文風潮與政治態度有關，此為筆者進行中之另一研究課題，本文不擬論及。

㉖（宋）郭若虛，《圖畫見聞志》，頁485-486。

㉗Robert J. Maeda, "Chieh-Hua: Ruled-line Painting in China," pp. 123-124.

㉘（宋）李誡，《營造法式》（四庫全書本），卷14，頁11。

臺灣大學學術期刊資料庫

㉙ 到了元代，可以先從分類體系上發現「界畫」一詞已然取代「屋木舟車」等語彙，進而成為一個總括這些人造物圖繪的專用辭語。湯垕（推測生於1262—65年，約卒1331—32年）《古今畫鑒》（1328年序）常為人引用的一段文字便是一個例證：

> 世俗論畫必曰畫有十三科，山水打頭，界畫打底，故人以界畫為易事。不知方圓曲直、高下低昂、遠近凸凹、工拙纖麁，梓人匠氏有不能盡其妙者，況筆墨歸尺運思於縑楮之上，求合其法度準繩，此為至難。古人畫諸科，各有其人，界畫則唐絕無作者，歷五代始得郭忠恕一人；其他如王士元、趙忠義輩三數人而已。如衛賢、高克明抑又次焉，近見趙集賢子昂教其子雍作界畫云：諸畫或可杜撰瞞人，至界畫未有不用工合法度者。此為知言也。㉚

這段湯垕的記述，經常被討論的內容要旨可分三項：一是「畫有十三科」，二為「山水打頭，界畫打底」，第三則是趙孟頫教趙雍作界畫時的叮囑。第一、二項，實是一組連續的論述，經常被解讀為「繪畫可分為十三科，山水是頭項，而界畫屬於底項（末項）。」㉛ 將「山水打頭，界畫打底」以繪畫類科之間的排序來看待確實有其他元代資料可資輔助，例如饒自然在〈繪宗十二忌〉即提到：

> 十曰樓閣錯雜。界畫雖末科，然重樓疊閣方寸之間，向背分明、角連栱接而不雜亂，合乎規矩繩墨，此為最難。不論江村山塢間作屋宇者，可隨處立向，雖不用尺，其制一以界畫之法為之。㉜

其中也以「界畫雖末科」直陳界畫為末科。當今學者多藉此申論元代繪畫的類科分類系統可為「十三科」，山水為分科第一，界畫顯然為末項。針對湯垕的

㉙（宋）鄧椿，《畫繼》（中國書畫全書本），冊2，頁719。
㉚（元）湯垕，《古今畫鑒》（中國書畫全書本），冊2，頁903。
㉛ Robert J. Maeda, "Chieh-Hua: Ruled-line Painting in China," pp. 123-124.
㉜（元）饒自然，《繪宗十二忌》（中國書畫全書本），冊2，頁952。

臺灣大學學術期刊資料庫

這段文字內容，如再將第三項與前兩項要旨整合理解，可注意到趙孟頫在傳授兒子趙雍界畫技巧時，特別叮囑「諸畫或可杜撰瞞人，至界畫未有不用工合法度者」的文句，實際上亦無貶抑界畫的態度，僅是強調著界畫創作講究法度。這也呼應著湯垕此段文字正在提出「界畫重視技巧，並且需要符合法度」的宗旨。

實際上關於「畫分十三科」的說法，早見於南宋理宗朝趙升《朝野類要》（1236）：

> 院體。唐以來翰林院諸色皆有，後遂效之，即學官樣之謂也，如京師有書藝局、醫官局、天文局、御書院之類是也。即今畫家稱十三科，亦是京師翰林子局，如德壽宮置省智堂，故有李從訓之徒。㉝

針對畫分十三科的實質內容，趙升並沒有多予說明；即使在元代湯垕的記錄之中，除了「山水、界畫」之外，也沒有更多描述。當今學者最常用引用陶宗儀（1329—約1412年）在《輟耕錄》（1366年）所記：

> 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。全境山林。花竹翎毛。野騾走獸。人間動用。界畫樓臺。一切傍生。耕種機織。雕青嵌綠。㉞

陶宗儀的這段內容是否即為南宋至元的「畫家十三科」內容，仍有一些問題需要釐清；首先是陶宗儀《輟耕錄》引文的出處須進一步考校，其次則是此段繪畫分類的用語十分特殊，畫學文獻學者謝巍已質疑是否確為元代用語。㉟ 此一

㉝（宋）趙昇，《朝野類要》（百部叢書集成武英殿聚珍版），卷2，頁6a。

㉞（元）陶宗儀，《輟耕錄》（四部叢刊本），卷28，頁15。

㉟ 謝巍，《中國畫學著作考錄》（上海：上海書畫出版社，1998），頁277。近有學者以陶宗儀《輟耕錄》所記內容討論南宋畫家十三科，未知是否有其他論據可證之為南宋已見分類。見彭慧萍，〈走出宮牆：由“畫家十三科”談南宋宮廷畫師之民間性〉，《藝術史研究》，7（2005），頁180-181，表一，注釋11。

臺灣博碩士學位論文 期刊資料庫

觀察實仍需要更多研究探考，遠非本文所能涵蓋；但即便從陶宗儀所錄的十三科項目觀察其序列，也無法說明山水、界畫兩種畫類具有領頭與墊底的意思。換言之，山水與界畫是否正為畫分十三科的「頭與底」，雖有饒自然「界畫為末科」的意見可加佐證，但根據上述討論更可說明湯垕確實未與饒自然持相同的態度。

綜合上論相關畫史文獻，大致可說「界畫」一詞經過兩宋的長期醞釀發展後，在元代已漸取代「屋木」、「宮室」等辭彙，演化成一個特定稱呼建築畫作的專門用語，並且在繪畫體系中成一個獨立畫科。文獻資料上「屋木」用語轉成「界畫」一詞，也暗示著建築繪畫的創作已從重視題材轉向重視技術。正因為此一重視技術層面的轉向，於是有趙孟頫對於趙雍的殷切叮囑，也出現了湯垕著重界畫技巧的描述，而即便以界畫為末科的饒自然也特別強調「一以界畫之法為之」。「界畫之法」已然成為一個共識，元初胡祗遹（1227—1295年）的意見很能補充說明這個現象：「界畫在畫學自為一科，然不多見，無乃非畫史之高致而不屑為也，抑亦難工而學者寡也。」㊱界畫這個專門的畫科分立之後，原因之一是士人心態上鄙視界畫的品格不高，因其「非畫史之高致」而不屑為，二來則是其所必要的技術著實困擾了畫家，造成投入創作者不多。趙孟頫、湯垕抑或饒自然等人的論點，與其說是在評價界畫，不若說是在「界畫之法」的共同認識下，特別正面地突出界畫之與技術的密切關係。

「界畫」一科的成立及其所顯示對於技術的強調趨向，並非只是文字敘述的變化。辭語意義上的變化多是因為當時具體的繪畫風格產生著影響所致。就在元代這段「界畫之法」逐漸被看重的期間，王振鵬的界畫藝術被視為是箇中翹楚，獲有「振鵬之學妙在界畫」的讚嘆。我們透過語詞變化所觀察到的現象，其實是一種針對界畫之認識和評價的態度變化，而這個觀念層次的轉換所呼應著的正是當時王振鵬藝術作品所顯示出的視覺效果。以下，本文將透過分析王振鵬龍舟圖作品的圖繪模式來掌握其中對技術運用之強化，此適可與當時語境變化作為兩個層面之觀察，並且豐富吾人對於元代界畫成果的認識。針對王振鵬圖繪模式之分析，本文將從圖繪模式構成之基礎單元入手，以其龍舟圖

㊱（元）胡祇遹，《紫山大全集》（四庫全書本），卷14，頁18。

臺灣大學學術期刊資料庫

的傳世作品中所見之共象作為主要材料，觀察其於斗栱等建築構造單元之繪製步驟，接著再針對各構造單元之組成手法加以分析。從建築單元到建築體之構成，本文將從這兩方面逐一拆解王振鵬的界畫圖繪模式。

四、王振鵬界畫的組合單元

就目前所知，王振鵬的龍舟圖繪存世近十件。除了北京故宮所藏本之外，各本構圖大致相似，畫面由卷首小艇開啟，再來是一艘有樓閣的大型龍舟，接著是兩組建築群透過中央拱橋相接成一個連續的水上殿閣，前一組為重檐主殿與左右重檐殿接續一個石造平台，此群建築的前後植有柳樹；跨過石造拱橋後，先是一處怪石老樹的小景，後轉入十字頂的角樓，沿著水上廊道接到卷末的二層重檐大殿。在這兩組水上殿閣前後水域，各本都穿插有數量不等的龍舟，有的版本則甚至穿插著一些類似雜技表演的水上活動。針對這批數量龐大的相似作品群，各本優劣學界實有不同看法，從筆墨、線條或建築物的造型等等，各有評判依據。[37] 本文擬透過建築斗栱構件細節的描繪方式，提供另一切入觀察角度。

試以各圖卷末主建築的重檐下斗栱細部為例（圖1-1至圖1-4），透過這些細部可以清晰地看到一些作品之間的異同。每件作品的底層斗栱數量皆為九組（含轉角鋪作），有兩層的出昂。各組斗栱之間的間隔很近，最值得注意的是：這些斗栱的畫法並不是個別畫出，而是將九個斗栱成組畫成，此類描繪的橫向線條痕跡在各龍舟圖作上都可見到（圖2-1、圖2-2、圖2-3）。以《龍池競

[37] 針對各版本的意見，James Cahill指出王振鵬應有兩件原作，一在1310年（為元仁宗作），另一則是1323年為公主作，美國大都會博物館所藏本為1323年之最善本，而《龍舟圖》（臺北，國立故宮博物院藏）可能是1310年本之14世紀仿本，見James Cahill, *An Index of Early Chinese Painters and Paintings. T'ang, Sung, and Yuan* (Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1980), pp.335-337. Marsha Smith Weidner 採James Cahill意見，至於《龍池競渡圖》則較美國大都會博物館、底特律美術館等地所藏本為晚，推為清代之仿本。傅申曾指出《龍池競渡圖》畫上「皇姊圖書」印不真。近年余輝引《故宮藏畫大系》意見指《龍池競渡圖》為存世龍舟圖作中品質佳者。依據畫中線條與圖式單元之組合狀況，《龍池競渡圖》、《龍舟圖》都有清晰呈現。

國立臺灣大學藝術學研究所 期刊資料庫

渡圖卷》為例，根據仔細觀察可以復原此區成組斗栱的繪製過程如下：首先，是五道橫向的平行線，最下方為斗栱的底座所在水平線，直接接著下層屋頂的邊界；其上的第二、第三道平行線，分別是兩層出昂端點的水平位置，但這兩條線橫向延續，同時也構成其他物件的局部，例如第二道線條還構成櫨斗，而第三道平行線則會有部份屬於下層出昂構件的局部。其他第四、第五道平行線，就分別是組成替木、耍頭的橫向線條。（圖3-1）

此外，值得注意在這些構成斗栱的線條中有一些較濃短線的痕跡。這些濃短線皆會延續為更長線條，但根據這些痕跡，我們不難想像這些濃短線正是事先區分、界定位置的線索（圖3-2）。畫出五道平行線之後，就需要這些濃短線來等距界分其中各單元的位置，接著再輔以一些垂直的線條與一些L形、冂形線條的組合，經由這些步驟完成後，成組的斗栱形態才逐漸顯現出來。（圖3-3、圖3-4）

從這些不同版本的斗栱描繪上，雖然都顯示著由平行線、垂直區分等線條描繪的步驟，但最後所描繪出的斗栱形態在各本之間則有清晰與模糊的差異。而這樣對於組件清晰度的掌握差異，顯示著不同版本間確有品質上的區別。各版本中《龍舟圖》（圖1-3，臺北，國立故宮博物院藏）的結構最為模糊，以第二道水平線描寫出昂端點的部份，並不十分清晰，有些是否有出昂的效果都難以判讀。至於《寶津競渡》（圖1-2，臺北，國立故宮博物院藏）雖然兩層出昂的效果相當清晰，但是從比例上說，櫨斗與華栱所在位置被拉高，因而造成其後方出現一些無所指涉的描寫，對於呈現斗栱構造有減弱其整體性的負面作用。經過這樣比較，很顯然地《龍池競渡》（圖1-1）的細部掌握比其他各本更能達到清晰的畫面效果，因此可作為龍舟圖組的較好版本。

《龍池競渡》等這些龍舟圖作中這樣成組完成的斗栱顯得十分繁複，與北宋以來的畫法有很大的差別。北宋的斗栱畫法，以《閘口盤車》（圖4，上海博物館藏）畫面右側酒坊建築檐下斗栱為例，畫家描繪之際也運用了平行的線條，但界分的比例並非等距，平行線條也從最底下逐漸加長，最下為一較小的倒梯形用來表現櫨斗，接著是向上的橫向弧線作為櫨斗上承左右的泥道，藉由不同區塊的墨染來加強單位之間的塊面差異，更上一層出昂的部份通常只見到三道緊密的平行線條，乍看之下無法判讀有無出昂。從製作步驟上看，《閘口盤車》與《龍池競渡》的斗栱畫法，都利用了平行線與界分的概念，但是《閘

臺灣大學藝術期刊資料庫

口盤車》的平行線，僅用於一組個別斗栱描繪上；《龍池競渡》的平行橫線則跨越過橫向的所有斗栱、其斗栱並不具個別單位，而是橫向成組的構成，只有當成組斗栱透過長短線條描繪完成後，觀者才能夠掌握斗栱構件的可能形態。

《閘口盤車》與《龍池競渡》上斗栱的表現差異，與真實建築物的構造雖可能有關，但更可以看成是圖繪模式上的變化而非建築形態的不同。如配合《龍池競渡》兩層出昂的建築規制，舉《清明上河圖》城門檐下亦是兩層出昂為比較對象，就會發現《龍池競渡》與這些宋代建築圖繪上的基本差別。《清明上河圖》（圖5，北京，故宮博物院藏）的斗栱畫法與《閘口盤車》個別斗栱單元的處理模式相近，而且斗栱基部的櫨斗是由不同方向的短線畫成，較《閘口盤車》以平行線條畫成的手法，更使單一斗栱都別具面貌。《清明上河圖》城門檐下的兩層出昂，兩側的平行線條在表現著更後方的上下層素枋，其櫨斗、華栱部份的表現則各成獨立單元，並不依賴橫向線條共組。《龍池競渡》的斗栱成組畫成，在同一屋簷之下的斗栱便比較容易統合出一致的方向感，也因一體構成而導致其與立柱之間的排列脫離關係。而《閘口盤車》、《清明上河圖》這類單獨畫出的斗栱單元，即使是同面屋簷之下的斗栱因為個別畫出，其大小尺寸、方向角度等都會有不一致的情況，畫家仍隨支柱的位置與數量來加以調整。換言之，因為《龍池競渡》成組畫出的斗栱所顯示的一致性，讓畫家在畫面上設計建築物構成之際細節調整的需要變低，而更加程式化了畫家的創作程序。在《龍池競渡》建築側面轉角的斗栱形式，就說明了畫家如何在定型的步驟之中，簡化了隨機調整的繁複作業需求。

《龍池競渡》圖上對於建築側面的描繪大量增加，各側面斗栱的描繪方式都有類似的表現模式。以重檐下層的斗栱轉角處為例（圖6），其斗栱採橫斜向平行線條配合幾道短平行線完成，以表現縱深的斜向斗栱，再接一組正面向斗栱后即可完成建築的折轉效果。正面向斗栱的出昂與側面向斗栱的出昂，一向右、一向左，斗栱各與所屬立面的區隔是透過這兩個不同的方向被理解。這些斗栱形態的真實性如何已不影響其效果，單從畫面線條、組合與其方向效果等表現就可以構成對於建築物的描繪。從「再現」論述檢視，這或許背離了現實的建築形態，但從畫面的表現效果論，卻相當能凸顯區隔建築立面的效果。

反觀北宋獨立畫出斗栱如《閘口盤車》、《清明上河圖》的例子，其斗栱各自獨立這一特點雖然給畫家更多自由，但同時也造成描繪物體方向設定上的

臺灣大學學術期刊資料庫

困擾。從《閘口盤車》（圖7）的正向斗栱的出昂部份，就可發現其對畫家造成干擾的問題所在，因為出昂的結構無法由建築的正面加以表現，於是畫家僅能從兩處正面描寫斗栱的部份，而如此一來就很難判讀正面部份是否也有出昂的建築結構；只有從轉角或者側向的屋簷部份，才可清晰看到出昂的描繪。換句話說《閘口盤車》正向斗栱的出昂，並沒有被描繪出來。

畫家對於畫中建築物的正向掌握一直很難突破。在敦煌五代146窟北壁藥師經變上（圖8），正面向的建築物屋簷就以仰角上翻表現，而簷下斗栱的出昂則由中央分為左右兩側出跳。透過中央軸分左右兩側來處理正面向建築物，是畫家經常採用的古老辦法；雖然如此可表達出正面斗栱的方向設定，但是兩側左右出昂勢必減低建築物所要顯示的正面向效果。就像在《閘口盤車》的情況一般，北宋畫家仍舊無法直接解決這個問題，就連向以精緻風格著稱的徽宗朝作品《瑞鶴圖》（約1112年，圖9，遼寧省博物館藏）也仍未突破，畫中城門就是一個正向的建築表現，在城門正中央有雲氣，其左右兩側都可見到斗栱的描繪，但只有右側可見到最邊緣的出昂，至於左側的邊緣則又有另一股雲氣遮掩了理應處理出昂部份的畫面。畫家利用了雲氣遮掩的手法，在此技巧地迴避了左右出昂的僵局。

雖然盛唐以前的壁畫沒有昂的描繪實例，但學界傾向認為在建築斗栱結構發展中，昂的運用透過文獻可追溯到漢代，《營造法式》總釋上已引用漢賦對昂的描述。㊳ 昂主要用在調整屋檐的高度，為了增加檐深就要增加出跳，就需要拱的出跳級數增加，但是建築身高隨之而增又失去比例，勢必尋求一種雖然出跳甚多又不增加建築身高的辦法，於是有昂（又稱下昂）的運用，是一種懸跳承重的構件。昂充分發揮用途是在隋唐，佛光寺大雄殿的鋪作用昂就是一個證明，日本法隆寺重建於七世紀後期的金堂及五重塔上也有用昂。唐宋以後，

㊳《營造法式》總釋「櫨枓枅柱之相枝」引何晏〈景福殿賦〉「櫨枓各落以相承」。櫨，即是飛昂，見田中淡，〈『營造法式』自序看詳總釋部份校補釋注（上）〉，《東方學報（京都）》，72（2000），頁779。另外透過圖繪與實物掌握斗栱構件的發展，可參考蕭默，〈建築部件與裝飾〉，收錄於《敦煌建築研究》（北京：機械工業出版社，2002），頁224-241。

臺灣人臺灣藝術 期刊資料庫

昂的功用逐漸轉為裝飾成份。㊴ 這些發展說明了昂作為一個建築組件的現象，早在唐宋時期已經成熟，並不是在元代才開始的突出發展。

唐宋以來建築對於昂的使用普遍，顯然在宋元之際的建築圖繪上所見的表現差異與實際建築形態的發展關係不大，而是一個屬於圖繪模式變化的問題。從建築構造的發展觀點看，斗栱的裝飾傾向在宋代建築確實更有強調。學者指出宋代建築的特色，一是改變唐代建築柱頭斗栱大、補間斗栱小的做法，而使補間斗栱與柱頭斗栱的大小漸趨一致；其次是北宋建築開始使用假昂，例如山西太原晉祠聖母殿上檐斗栱有昂嘴平出（圖10），結構上只是華栱構件的加長，已非後尾斜挑向上的真昂作用也是一個例證。㊵ 可見唐宋建築形態已有許多變動，至於在元代之後，建築中的昂則沒有結構上的新發展。但是，這些改變並未在建築圖繪中表現出來。此亦可見宋代建築圖繪對於昂的表現不如元代熱中，並非是建築形態上的流行差異。上述現象也在提醒吾人，建築圖繪與建築形態的發展雖有互相牽動的關聯，卻非必然有直接對應的關係。

《龍池競渡》透過橫向成組的斗栱描繪，化繁為簡地增加了縱向空間的表現，除了上述指出建築轉折處的斗栱與立面共同經營出立體感外，這樣的經營建築體空間的效果實有更多成效。在斗栱所看到的模式化手法，可以說是王振鵬所整理出的一種「畫面單元」之處理模式。以下即透過畫面分析再加以說明這類「畫面單元」如何組成一個畫面整體，並使之呈現著建築體的效果。吾人也可以從中理解王振鵬的模式化手法，是如何從斗栱單元組件的組成，進一步運用到整體建築的構成處理上。

五、王振鵬界畫的建築物構成

王振鵬的模式化手法並不只是在斗栱鋪作的描繪，同樣見於整個建築物體的處理。在《龍池競渡》斗栱鋪作描繪的步驟是以平行橫線、界分點線完成一

㊴ 中國科學院自然科學史研究所編，《中國古代建築技術史》（北京：科學出版社，2000），頁68。

㊵ 中國科學院自然科學史研究所編，《中國古代建築技術史》，頁100-101。

臺灣大學學術期刊資料庫

整組的橫向或斜向斗栱，至於完成後的成組斗栱就成為一個完整的單元，亦可以說是一個介於屋檐與闌額之間的「畫面單元」。從這樣的觀察角度看，建築物圖繪還可再細分為其他的「畫面單元」，進而將整體建築拆解為數種「畫面單元」，包括著斗栱、牆面、檐廡等不同部份。以斗栱下的牆面來說，這些牆面是在橫向闌額與縱向柱子共同組成框架後，再於其上添加代表窗門的裝飾紋飾所成。縱深的立面牆也有類似的柱子，但其上方的平行線條就改以斜向來調整效果。（圖11）透過這一橫、一斜向的兩個牆立面之「畫面單元」並列後，就能顯示建築體的立體轉折效果，而這樣的效果是由代表不同方向牆面的類型化之「畫面單元」所形成。正是在這樣的單元連接與組合，其一再重複地操作後，構築了建築體的轉折立面組合。

接合不同「畫面單元」的手法顯然很適合處理畫面上的建築物，其運用當然並非首見於《龍池競渡》上。為了在畫面上呈現建築物的體積感，各個建築面的表現都可能有「畫面單元」接合的處理手法。唐懿德太子墓的墓道北壁（706年，圖12）闕樓圖繪上就有好幾個畫面單元的接合處理，例如基座的石雕臺、立面牆、以及在之上的鋪作、立面與檐下斗栱鋪作乃至最上方的屋檐等都可以區隔為不同的單元面。唐代對於「畫面單元」 接合的操作，是以接合的兩塊單元為主要考慮，因此建築的正面與側面能有組合的關係，鋪作與立柱牆面之間有接合，但鋪作牆面與建築體的正側面關係就沒有成套的考慮。在這樣的僅兩兩相組，又非成套考慮的圖像模式中，所以即產生了正面飛簷上翻、側向簷面外翻，但正向立柱牆面與側向立柱牆面卻又保持轉折效果的形態。

唐代這種因為單元拼接手法不夠完整的形態，在北宋以後透過增添更多轉折細節的修飾手法而得以改善。例如《閘口盤車》畫面右側酒店也有建築的轉折角度，但是由於針對各別斗栱構件的描寫，使之具有更多區隔，也降低了面與面的直接拼組效果。《清明上河圖》城門的牆面乍看也像採用單元面與單元面的拼接手法，但畫家在各個單元面之間又加入許多細節的描繪，例如石雕牆面間的轉折會有另一個小的突起立面，又或者在平座斗栱鋪作與石牆之間，加入另一道描寫牆面突起的長塊體；在各面之間的轉折加入其他物件的描述，既可以減低拼組的感覺又可顯出建築物的更多細部。

這類拼組畫面的處理不僅見於單一建築體的表現，即使在建築群的組成上，也可以看到北宋在唐代的圖繪語法基礎上，更以添加轉折的細節而有新的

臺灣大學學術期刊資料庫

效果。使用「面與面」的組合來表現建築物，但是顯然到了宋代以後，出現了一些加強「面與面」間的轉折細部的描繪。例如唐代懿德太子墓的墓道壁畫上闕樓與闕樓之間的區別，如不是下方梯形石雕基座多少呈現出前後的區隔，單從建築上方鋪作立面，很難有前後關係的判讀。北宋針對建築群體關係之處理，除了從建築物本身著手之外，也開始增添其他佈景，或透過構圖之調整來提升判讀效果。如《早春圖》（1072年）中的建築群（圖13，臺北，國立故宮博物院藏），就透過屋頂與牆面之間的上下堆疊以表現建築物的高度，並且暗示著建築物之間的群體組合。

這裡所謂的面與面的轉接，是畫面上圖繪建築物的圖繪方法，與所謂的空間概念的發展無關。例如在《閘口盤車》（圖14）中央建築上方的十字脊屋檐，其正向的屋脊並沒有清晰的描繪交代，從這棟建築的正面看去，本來應該有前後關係的建築主體與兩側的廊道建築，幾乎無法區分前後。但是在《閘口盤車》右側酒店則以側向建築表現，又在一些細節的處理下，看起來很能區分建築體的空間。同一個畫面上的建築體效果如此不同，足資證明畫家的判斷並非依循著所謂的合理空間之透視概念，而是就所需要的畫面效果來進行圖繪模式的設定。

類似的處理在山西繁峙巖山寺金代壁畫（1167年，圖15）北壁西次間之《海市蜃樓》樓閣的組合上可見到其調整的跡象。一如《早春圖》對於建築群的處理，《海市蜃樓》也延續了藉著屋頂與牆面之間的上下堆疊來經營建築群組，而且增添了《早春圖》所缺乏的建築物之間的空白地面而更能強化建築群的成組效果。其中又如方形露台的描寫等，針對建築群朝向橫向空間的鋪排，也有顯著效果。但是在這樣的講究組合之下，畫中針對一棟正面高層樓閣的描繪卻顯得十分簡略，不僅是以直率地層疊方式逕自組合上下，更缺乏了處理縱向深度的物體細節。一個畫面之中的建築結構關係，竟然並存著先進的細膩手法與簡略的直率拼貼。此一矛盾現象可以回到畫題《海市蜃樓》之要旨加以評估，可以說就是在畫意的追求下，雖然有詳細描繪而出的建築群，但其部份建築體可能就因畫意之需而被有意忽略了結構的完整性。這也很能夠說明畫家如何在操作圖繪模式之際，因為畫意之追求而修正既有圖繪模式的實態。

既然接合「畫面單元」或組成建築群體之手法早見於唐宋畫作，王振鵬的界畫成就所突破者究竟為何？前已指出《龍池競渡》的「畫面單元」包括著斗

臺灣大學學術期刊資料庫

栱、牆面、檐廡等，能夠如此區隔的主因是在畫面上，這些個別構件單元都顯示出明確清晰的界線，代表牆面的立面隔線最為清楚。顯然，王振鵬一方面更為清晰地區別「畫面單元」，另一方面也透過這樣的區別後，更能在「畫面單元」內部給予更多細節。

以巖山寺壁畫《海市蜃樓》中央高閣的建築體來說，雖是簡略的畫法，但針對建築的構成仍有基本要求，其構成主體是一個兩層建築物，第二層部份由樓底的平作斗栱為基礎，上有一重簷建築，至於第一層部份是一個具有前軒與側廊的複雜建築。根據這些建築物的形態來看，不難發現其與王振鵬《龍池競渡》主殿十分相似的構成形態，但是《龍池競渡》斗栱部份所形成的「畫面單元」卻在模式化的處理下有意交代著更多細節。而王振鵬之模式化的處理手法，也不僅適用於豐富「畫面單元」內的細節，更利於增加「畫面單元」運用上的彈性。關於「畫面單元」運用彈性的增加，可藉著斗栱部份的處理來進一步說明。由於畫面上的斗栱是成組畫出，並且隨著所需要的長度再加以界分單元，因此斗栱數量的控制，就可由需要的寬度隨之調整。此外，除了斗栱的個別模式之外，王振鵬更在正向、側向的角度上針對其進行微調與修正，藉之豐富了斗栱的「畫面單元」類型。

正因為王振鵬以模式化的手法處理各個「畫面單元」，既使之有豐富細節，又保持其使用上的彈性，促成組合之際的更多變化。如此一來，畫家不僅可以隨各個建築物體在畫面上所佔據的實際尺寸來調整各個單元，而立面、欄杆、屋檐的組合，也在此種調整機制下更具彈性。當建築物的各部份都可藉單元區隔來表現，並能夠隨著所需尺幅調整大小關係之後，此一彈性終能促使《龍池競渡》畫面中得以自由地呈現出建築群的不同組合效果。例如將斗栱單元配合上正面、側面的不同立面後，就可以組出建築物體積感；再透過不同的屋檐以及屋簷的前後關係等，就能定出建築物體的前後畫面位置。而如果需要經營出建築物的多層高度，則可於屋檐上再加出一層平座鋪座，再往上加出一層廊柱的立面以及另一組斗栱與屋檐即可。

王振鵬界畫宣告著建築圖繪模式發展至一個新階段，不僅能利用模式，還將模式本身賦予調整的自由度，藉而將之組合出更多變化。出現在《龍池競渡》大龍舟上建築體就是一個十分奇特的新成果。此一大龍舟上的主建築為兩層重檐，前有門廊，另又於二層樓處用一拱橋連接另一座石雕基座的塔樓（圖

臺灣大學圖書館期刊資料庫

16）。這個大龍舟上有樓閣的畫面，除出現在王振鵬的龍舟圖卷外，現今仍有兩開冊頁有類似構圖者存世流傳，一藏臺北國立故宮博物院（圖17），另一為美國波士頓美術館藏品（圖18）；無論何者，從風格與斗栱細部的描繪看來，顯然都屬於元代的製作。㊶ 如此將繁複建築安排於船上，是金明池競渡景致所具有的設計，同樣也見於南宋《金明池爭標圖》（天津藝術博物館）大龍舟（圖19）上。但是王振鵬所處理的大龍舟建築，與南宋《金明池爭標圖》卻有明顯的效果差異。從建築的構造來說，兩個畫面上的大船隻上所置放的建築組合都十分複雜，都是正中央為一雙層重檐的構造，前後連接著另二幢雙層建築。但是南宋《金明池爭標圖》裡的龍舟為了能容納建築體，而被有意地過度延長。反觀元代的這些畫面上，龍舟並沒有被過度拉長，反而是在有限的空間之中，透過斗栱之平行線與界分處理，以微調既有模式之手法，讓斗栱單元具有縮放之彈性，甚至也能讓立面等畫面單元具調整的模式，整體有效地組合出繁複的建築關係；於是，在有限的大龍舟上不僅能有二層主殿，也保留著石雕基座的闕樓，甚至於連結之間的飛拱橋等。就在如此緊湊的船上空間，除了繁複的建築安排，更還清晰地描繪著許多吏人在船上的活動，比起南宋《金明池爭標圖》畫中的點綴人物，這些元代作品上的吏人們穿梭其間，乃至掌舵競渡的動作樣態都更易於辨識。

因此，如從競渡的表現效果看，王振鵬透過在大船上擠滿著掌舵吏人的處理，顯然要比《金明池爭標圖》上細長龍舟點綴著人物更具「臨場感」。觀者透過畫面上的吏人活動，似乎更能感受到活動內部參與者的觀點。由此，我們也可以說無論南宋、元代的作品，兩者都不依憑於真實世界，而是各自追求著不同的畫意重點，進而凸顯出不同的畫面效果。

六、王振鵬界畫的佈局與畫意

南宋與元代的這類龍舟競渡圖繪，考其畫作內容雖可據《東京夢華錄》上

㊶ 吳同針對波士頓本研究時，指出此兩者皆應為元代作品。參見吳同撰、金櫻譯，〈108 元王振鵬（傳）大龍舟圖團扇〉，《波士頓博物館藏中國古畫精品圖錄．唐至元代》（波士頓：美國波士頓博物館，1999），圖版說明頁109。

臺灣大學藝術期刊資料庫

溯到北宋汴京的金明池競渡活動，但是兩者在畫意上卻有所不同。南宋冊頁《金明池爭標圖》（圖20）係以鳥瞰視點處理金明池競渡全景，將池中競渡龍舟與岸上遊人如織的觀賞活動同時呈現。相較之下，王振鵬的龍舟圖作品各本中全無觀賞的遊人，其中滿是穿梭準備的吏人、或者正在參與盛會的官員，都是參與著競渡活動的官方人員。這個新的安排使《金明池爭標圖》中的與民同樂氣氛在《龍池競渡》的龍舟圖作已然轉向更為官方性的思考。㊷

這種強化競渡本意的官方思考，也反映在《龍池競渡》的畫面構成上。例如其以留白所表現的水域，使布列在上的建築群更為凸顯，這一方面可強調建築物的體積感，再者，從這樣的空白畫面畫家可利用平台、橋樑等單元來合理化地串連各個建築群。這一成組的建築群，又有大小龍舟在建築物的前後安排、穿繞，形成具有十足臨場感的效果，並而經營出龍舟的競渡活動氣氛。

此一畫面上被凸顯的競渡「臨場感」並非現代觀者的過度想像。根據曾經參與祥哥剌吉雅集並看過王振鵬龍舟圖的柳貫（1270—1342年）記錄：「金明池上水如空，矯矯龍舟乘旋風。忽看碭極百戲出，似與阿房萬戶通。青春仗衛夾城內，白日樓臺橫吹中。東都天子方醼樂，欲致秦皇漢武功。」㊸也可感到當時人見及王振鵬龍舟圖作之際，對其中「矯矯龍舟乘旋風」的動態效果特別著意，是以在詩句中呈現著類似的觀點。

《龍池競渡》畫面上「臨場感」的營造，顯然是為了要更有效地表達全幅畫作的「畫意」。可是，究竟其「畫意」為何？吾人如要推敲《龍池競渡》這類龍舟圖繪的「畫意」，首先需與其「畫題」加以區別。北宋汴京金明池的龍池競渡是一個歷史事件，是南宋《金明池爭標圖》與王振鵬龍舟圖等的共同參照事件，也是兩畫作所描繪的主題，此即為「畫題」。針對同一畫題，不同畫家當然有不同的表現，而其所選擇表現的風格、所要凸顯的效果等等，即與該畫題共同組成「畫意」。㊹以掌握王振鵬龍舟圖作「畫意」的需求而言，除了

㊷ 陳韻如，〈記憶的圖像：王振鵬龍舟圖研究〉，頁141。

㊸（元）柳貫，〈王振朋金明池錦標圖〉，《柳待制文集》（四部叢刊本），卷6，頁12。

㊹ 以「畫意」探討畫史問題，見石守謙，〈風格、畫意與畫史重建—以傳董元《溪岸圖》為例的思考〉，《美術史研究集刊》，10期（2001.03），頁1-36；盧輔聖、彭萊，〈雅集與隱居－兼論南唐繪畫中的文人主題〉，收錄於上海博物館《千年遺珍國際學術研討會論文集》（上海：上海書畫出版社，2006），頁117-128。

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

畫題的選擇與理解之外，吾人也需要釐清此一畫題在元代的新意義，並且從作品風格表現中理出其所要傳達的圖像效果與目標。

根據目前所知資料，王振鵬的龍舟圖作原即有強烈的政治寓意，是進呈給時位皇太子的元仁宗之作，既用當日太平盛世之風俗景象以為祝壽，又用「競渡何其痴」的文詞來奉承太子簡淡無所爭之意。㊺ 這可以說是在這個主題的傳統盛世意涵之上，新添了一層針對當時情境的寓意。出身永嘉的王振鵬與元仁宗的淵源，在虞集（1272—1348年）為王振鵬父親所作〈王知州墓誌銘〉中亦指出：

> 蓋上於繪事天縱神識，是以一時名藝莫不見知。而永嘉王振鵬其一人也。振鵬之學妙在界畫，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。嘗為大明宮圖以獻，世稱為絕。延祐中得官，稍遷祕書監典簿，得一徧觀古圖書，其識更進，蓋仁宗意也。累官數遷，遂佩金符拜千戶，總海運於江陰常熟之間焉。㊻

可見王振鵬因進呈圖畫而獲元仁宗青睞應是實情，無論所呈是「大明宮圖」抑或「金明池圖」，都顯示著王振鵬確實憑藉圖繪而見知於蒙元皇室，並獲官職。但是，當時元仁宗所賞識的除了那種政治上的抽象意涵外，是否上有其他層次的「畫意」？這就必須再回到畫面上的形式處理加以考察。

如《龍池競渡》畫面上所營造的「臨場感」，固然有助於增強競渡活動本身的氛圍，但是，它也將觀者帶入畫面上的建築群組之間。在那裡，如元仁宗一樣的觀者不僅看到一個個的建築，而且還被導向欣賞王振鵬所見長的「界

㊺ 王振鵬進呈畫作給元仁宗的記錄現僅見於《龍池競渡》後題，該內容亦為明代張丑錄入《清河書畫舫》。根據該題，王振鵬是在繪給大長公主的作品上提到曾進呈元仁宗同題作品，並錄有當時獻給元仁宗的詩文「三月三日金明池，龍驤萬斛紛游嬉；歡聲雷動喧鼓吹，喜色日射明旌旗。錦標濡沫能幾許，吳兒顛倒不自知。因憐世上奔競者，進寸退尺何其癡，但取萬民同樂意，為作一片無聲詩。」雖題為競渡，但是已經轉為奉承其清淡無欲的文治形象，相關討論見陳韻如，〈記憶的圖像：王振鵬龍舟圖研究〉，頁141-142。

㊻（元）虞集，〈王知州墓誌銘〉，《道園學古錄》（四部叢刊本），卷19，頁1。

臺灣大學學術期刊資料庫

畫」效果。王振鵬畫作中因「畫面單元」而具有調整的彈性，使建築物的安排、組合等都充滿自由度，也造就了更豐富的建築構造與群體組成的變化。如此，他在畫面上所爭取的實可說是一種透過建築物而能達成的「炫目」效果，而那也正是他引導觀者視線焦點停留之所在。

換句話說，透過建築物的組合與變化進而使觀者炫目，這才是王振鵬作品中風格指向的畫意。對於建築規劃之繁複性的強調，亦反應在元人對於王振鵬此類作品的描述之中。虞集顯然特別能夠掌握此一特點。他的〈跋大安閣圖〉即為一例：

> 世祖皇帝在藩，以開平為分地，即為城郭宮室。取故宋熙春閣材于汴，稍損益之以為此閣，名曰大安。既登大寶以開平為上都，宮城之內不作正衙，此閣巍然遂為前殿矣。規制尊穩秀傑，後世誠無以加也。王振鵬受知仁宗皇帝，其精藝名世非一時僥倖之倫。此圖當時甚稱上意，觀其位置經營之意，寧無堂構之諷乎？止以藝言，則不足盡振鵬之惓惓矣。㊼

《大安閣圖》現已不存，但仍可藉文獻考察來推敲此圖之內容。大安閣是忽必列在上都拆遷汴京熙春閣所改建而成，位在上都宮城內西北隅。除了大安閣之外，上都宮城內現知有三十多處宮殿基址，雖然已無遺跡可知其樣式，也很難準確掌握各宮殿的相關位置，但根據文獻知道至少有洪禧殿、水晶殿、香殿、宣文閣、睿思閣、仁春閣等建築。㊽ 上都是一座混合著漢式宮殿樓閣與草原氈帳風格的城市，其佈局也與大都不同，其中並沒有明顯的中軸線，而且其中多有特殊建築形態者，馬可波羅就曾描述上都一處以竹莖構成的宮殿。㊾ 這類對於個體建築物的營造，亦可於大都宮殿群中看到許多不同於原來傳統建築的新式建築，如於厚載門上建高閣，並於上凌空環架樓梯如飛橋，或者元代開始流

㊼（元）虞集，〈跋大安閣圖〉，《道園學古錄》，卷10，頁6。

㊽ 張景明，〈元上都與大都城址的平面布局〉，《內蒙古文物考古》，1999:2（1999），頁44-49。記述元上都宮殿景致者多見於元人文集，如楊允孚、薩都剌、胡助、周伯琦、鄭彥昭等，參見陳高華、史衛民，《元上都研究》（吉林：吉林教育出版社，1988），頁100-109。

㊾ 馬可波羅撰、馮承鈞譯，《馬可波羅行紀》（北京：中華書局，1954），頁277。

臺灣大學學術期刊資料庫

行的十字脊殿閣，以及與坡形屋頂不同的平屋頂建築（又稱盝頂殿）等。[50] 此外，虞集在文中說大安閣「規制尊穩秀傑」，並盛讚王振鵬該圖繪的「位置經營」，應與當時上都的整體建築特色有關。

王振鵬的《大安閣圖》究竟如何反映了上都的建築特色，現在固然不得而知，但是這種建築物形態與面貌上的多樣變化，多少給予了建築圖繪者新刺激，特別在處理建築群的整體表現上，圖繪者應有更多的彈性與新意得以增添。對於王振鵬在此方面之表現，除了龍舟圖作之外，我們還可由他的《廣寒宮圖》（圖21，上海博物館藏）推想一二。[51]《廣寒宮圖》的主題實為想像的神仙樓閣，畫面下方為一個三道城門道的宮門，門樓上有匾題「廣寒清虛之府」。宮牆之內約可分為四個建築體，依序是略偏左側有十字脊頂的宮殿，以及位在一層臺階之上的重檐建築，正面雖然只有三開間，但因其兩側畫有廊道延伸而顯得具有橫向的效果；後方的兩個建築體更為複雜，主殿前後都有附加延伸的突出部份，可稱為前軒、拿頭殿。如此在《廣寒宮圖》上所顯示著的複雜多變建築形態，當然更甚於宋代山水畫如郭熙《早春圖》、燕文貴《江山樓觀》（圖22，大阪市立美術館藏）等作品中所見。從此看，《廣寒宮圖》的繁複佈局與元代建築形態的多元而豐富之發展不能說全無關涉，或許也正呈現了已消失的《大安閣圖》在「經營位置」時用心之所在。

《廣寒宮圖》畫面上建築佈局之繁複，確實讓觀者不得不賦予特別的關注。虞集在為《大安閣圖》作跋時，特別提到王振鵬的「位置經營之意」，可能就是基於同樣的理由。這個層次的推想，還可透過虞集對於王振鵬另一件作品《東涼亭圖》的記錄掌握：「灤水東流紫霧開，千門萬戶起崔嵬；波陁草色如波浪，常是鑾輿六月來。」[52] 此處所謂的涼亭，是蒙元帝王為了游獵生活所需，在上都東西所建的建築。東涼亭位在上都以東五十里，今內蒙古多倫縣北白城子古城。其城址南北長四百公尺，東西達三百公尺，東西南各有城門，中

---

[50] 王朝聞等編，《中國美術史．元代卷》（濟南：齊魯書社、明天出版社，2000），頁215-216。

[51] 余輝，〈王振朋與《廣寒宮圖》軸考〉，頁620-628。

[52]（元）虞集，〈王朋梅東涼亭圖〉，《道園遺稿》，收入《北京圖書館古籍珍本叢刊．集部．元別集》，（北京：書目文獻社，1988），冊94，卷5，頁4。

臺灣大學學術期刊資料庫

有建築台基九處，顯非小規模的亭臺建築。[53] 虞集之以「千門萬戶起崔嵬」形容王振鵬該圖繪，亦即點出了其建築的繁複與高聳。換言之，王振鵬確實透過畫面，而讓觀者如虞集產生一些視覺回應。

如此建築佈局的繁複，也可說是另一種「炫目」效果。王振鵬在畫面上所呈現之建築群的安排與構局，基本上是藉「畫面單元」為靈活的基礎，以增加畫面上建築體的組合變化，並以交錯拼接的方式進一步達成整體的繁複效果。這個成就，正是評者所謂「王君視筆為曲折，層疊自如，度越古人矣。」[54] 他可以說是為建築圖繪創造出一個更為靈活變化的程式，而展現出一種前人所無之「炫目」特質。他的這個風格後來也因有李容瑾、夏永、朱玠等人的承繼，促成了元代界畫的特殊成果。

七、王振鵬之後的界畫發展

王振鵬界畫藝術所締造的建築圖繪模式，以及其所著意顯現的「炫目」特質後來成為元代界畫的特殊成就，此事亦可從其風格的延續上得到理解。

對於王振鵬風格延續者的掌握，除夏文彥《圖繪寶鑒》記錄有李容瑾、衛九鼎二人外，另外於若干元明人文集中則又知有林一清、朱玠（1292—1365），以及透過存世作品掌握到的夏永等。王振鵬藉獻畫取得仍為太子的元仁宗青睞後，於延祐年間取得秘書監典簿從七品的官職，並獻畫於公主祥歌剌吉。但是，在泰定四年（1327）虞集應王振鵬之請託為其父親作墓誌銘後，文獻中就不再有與王振鵬相關的記錄。[55] 此後，元代界畫的成就似乎就由其後繼者所承續，除了林一清之外，另外直接從王振鵬學者，又以朱玠的記錄較多：

---

[53] 葉新民，〈元上都的涼亭〉，《內蒙古大學學報(社會科學版)》1995:2（1995），頁32-37。

[54] （明）殷奎，〈朱徵士墓誌銘〉，《強齋集》（四庫全書本），卷4，頁17。

[55] Marsha Smith Weidner就注意到在元文宗這位熱中文藝的帝王資料中，也尚未發現與王振鵬相關的記錄，因此推測王振鵬此後未有活動。Marsha Smith Weidner, “Painting and Patronage at the Mongol Court of China 1260-1368,” pp. 133-134.

臺灣大學藝術期刊資料庫

> 徵士諱玉字君璧姓朱氏。……生十二年遭外艱，能厲志樹立。既長喜繪事，聞佳山水每翛然獨往，數千里不以為難。永嘉王振鵬在仁宗朝以界畫稱旨拜官榮顯，徵士從之遊，盡其技，王君亟稱許之。至順庚午（1330）中奉中宮教金圖藏經佛像引首以進，方不盈矩曲極其狀而意度橫生不束於繩墨，人言王君蓋不之過云。至正十有五年（1355）清寧殿成，敕畫史圖其壁。吳興趙雍以徵士輩六人聞使，使召之，家道阻弗果上，徵士亦既老矣，偃蹇一室以圖史自娛。㊻

朱玭直接隨王振鵬習畫後也曾在至順元年向元順帝獻畫，但顯然朱玭獻畫後並沒有取得官職，後又曾因趙雍（1289—約1360）舉薦其往清寧殿圖壁，但未成行。朱玭除了延續王振鵬的界畫作風之外也擅長佛教人物圖繪，現存世作品有《揭鉢圖》（浙江省博物館藏）、《妙法蓮華經》卷首扉畫（臺北，國立故宮博物院藏）。根據後者畫後牌記指出「……至順改元歲次庚午（1330）上元日誌。插畫引首孤雲處士門人朱玭，書寫經文永壽禪寺住持元浩。」㊼（圖23）可知各卷扉畫應出自其手。這件《妙法蓮華經》扉畫不僅建築物的描繪講究，其中的人物表現與山水景致等安排，也都相當受到注目。

在此《妙法蓮華經卷》卷二扉畫（圖24），朱玭便針對「火宅三車」、「長者窮子」等經文段落中所提及的建築物做了更全面的描繪。「火宅三車」經文中「有大長者，其家堂閣朽故，周匝俱時火起焚燒宅舍。」一段，過去畫家在圖繪此建築物時，是以配上具有廊道圍繞主廳的描繪模式最為常見。在一件宋人《妙法蓮華經卷》卷二（圖25，臺北，國立故宮博物院藏）就以一個廊道圍繞的主廳屋頂起火為表現要點，屋舍的配置只有局部。但是與朱玭的畫面相較下，會發現朱玭筆下起火的屋舍雖不具更大幅畫面，但是以完整的兩進屋舍配置全貌。起火的屋頂出現在畫面後方。

另外，此一扉畫上的更多畫面則是用在表現「長者窮子」段經文。經文所記述的「長者窮子」故事情節，大略是說有人年輕之際，捨父周流各國。當其

㊻（明）殷奎，〈朱徵士墓誌銘〉，《強齋集》（四庫全書本），卷4，頁16-17。

㊼《揭鉢圖》見中國古代書畫鑑定組編，《中國美術分類全集．中國繪畫全集．第八卷元2》（北京：文物出版社，1999），頁32-39；《妙法蓮華經》卷首扉畫連相，詳葛婉章編，《妙法蓮華經》（臺北：國立故宮博物院，1995），頁32-37、109-110。

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

父巨富後，子雖見到在大宅之中的父親有居士圍繞卻心生恐懼，急於棄走並任除糞雜役，而後因其父將逝而相認，並贈予珍寶。在宋代的扉畫中對於「長者窮子」的描繪，多關注後段情節，圖繪窮子居住草屋肩擔重物等，甘於卑賤工作的情景，而後方才有滿地珍寶代表父親於臨終時將所有財富歸子所有；對於為父長者的巨富形象並沒有多予強調。相較之下，在朱瑤的構圖中，一個比火宅佔有更大畫面的左側豪華建築正是長者巨富的居所，正廳之中的床榻上坐者即為長者。華屋前方躺臥在地的人物，才是窮子。可見，與經文的後段情節相關的圖繪細節已經被朱瑤全然略去，而將重點放在建築物的豪華細節描繪上。特別值得注意除了長者所在的主廳之外，建築院落又以廊道連接至右後方的一處有二層樓的住屋，其屋簷斗栱上方雖只畫局部（圖26），但已經顯露出重檐屋頂的繁複。此經卷為元至順元年（1330）嘉定州何莊何允中夫妻的供養，而至順元年正是與朱瑤企圖以藏經經卷佛像引首進奉蒙元皇室的同一年，吾人不難藉此卷扉畫連相的風格想像朱瑤所要呈進的作品面貌。

朱瑤繼承自王振鵬的靈活運用各部建築組件來表現建築群的圖繪手法，這個特色，又可以在李容瑾《漢苑圖》（圖27，臺北，國立故宮博物院藏）中看到不同的顯示。《漢苑圖》是在立軸山水構景中描繪隨山佈置的大組宮殿群，這樣的表現過去多被誤歸入宋代名家郭忠恕名下。[58] 李容瑾活動年代可能比朱瑤略早，夏文彥《圖繪寶鑒》（1365序）錄有「李容瑾字公琰，畫界畫山水，師王孤雲。」可惜現仍不詳生平。[59] 依據《漢苑圖》上有「李容瑾作」款及存半印「琰」，以及山水表現上的元代李郭風貌，此作應可視為其風格代表。《漢苑圖》的建築群搭配著山體，由畫面下方向上安排三組大型建築群，各有迴廊佈列以凸顯主殿閣。畫中第一、三組的主殿都是二層重檐建築，其斗栱單元的畫法，也有與王振鵬類似的橫向平行線條與斜向、鉤圈等短畫成組畫

---

[58] 與《漢苑圖》相近的作品，過去常被冠與郭忠恕之名。例如大阪市立美術館藏《明皇避暑宮圖》與此畫風相近，上有即「恕先」偽款。近年已有學者指出該圖與《漢苑圖》「二圖不但尺幅接近，畫風亦似，構圖除山石林木樓閣佈列位置略有移動外，餘極其接近。」推測同為元代作風。見許郭璜，《李郭山水畫系特展》（臺北：國立故宮博物院，1999），頁66。

[59] （元）夏文彥，《圖繪寶鑑》（中國書畫全書本），冊2，頁888。

臺灣大學學術期刊資料庫

法。在對於建築物體的形態掌握上，例如重檐的形態和延伸迴廊的交接部份等，都非常接近王振鵬的龍舟圖作，其中對於石造橋墩的角度安排（圖28）更與《龍舟圖》（圖29，臺北，國立故宮博物院藏）屋下橋墩顯出一半內面的做法相近。

《漢苑圖》不同建築單元之間的組成，也透過面與面的轉接手法。例如第一組建築群的主殿實為非常繁複的構成，以前廳加上縱深廊道為主殿前方引殿，重檐大殿主體前方還突出另一層屋檐，就與龍舟圖作最後的主建築相近，並且於兩側加上廊道屋檐而更有延伸效果。（圖30）在以面與面轉接的方式組成建築立面的繁複後，李容瑾更用大量的迴廊來處理建築物體的群組關係。這種做法雖在王振鵬的龍舟圖作上已出現，但李容瑾透過立軸形式的運用，以接近Z字的接組，更而強化建築群的延伸與縱向深入的佈局。換言之，在《漢苑圖》上，我們更能看到王振鵬界畫風格透過單元組合與佈局的靈活運用，進而達成在縱向的畫面上安排出令人目不暇給的「炫目」風貌。吾人亦可說，正由於這樣的炫目風貌反而更能在圖繪上呈現出大型、繁複的建築群組。而在小畫面上的夏永界畫作品，則是這個趨勢之下的另一種代表產物。

夏永字明遠，生平無考，透過存世作品推知在至元七年（1347）仍在世。[60] 目前所見的夏永作品都以冊頁形式描繪名閣，有《岳陽樓圖》、《黃鶴樓圖》、《滕王閣圖》、《樂豐樓圖》等，尺幅都在三十公分以內，畫面上除了樓閣的描繪之外，更有長篇蠅頭小字題寫相關的建築詠文。《滕王閣圖》（圖31，Museum of Fine Arts, Boston）描寫的高層殿閣就與前述李容瑾《漢苑圖》上第三組建築主殿的形態接近，在有限的畫面上卻依舊能表現出建築物構造繁複的效果。《滕王閣圖》以偏向畫面一角的處理與遠山、小舟母題的配置，雖然沒有像李容瑾的大幅山水佈景，卻可凸顯出一個瞭望天際的山頂樓閣；而其所遠望的對應位置本應是天空所在，反以小字題寫近千字的王勃〈滕

⑹ 關於夏永生平，不見於夏文彥《圖繪寶鑑》。以北京故宮博物院所藏《岳陽樓圖》有「至正七年四月二十二日，錢塘夏永明遠話并題」推測其在至正年間仍有活動。見中國古代書畫鑑定組編，《中國美術分類全集．中國繪畫全集．第八卷元2》，圖版說明頁23。

臺灣大學藝術期刊資料庫

王閣序〉全文，更成為另一個特殊表現。[61]

夏永描繪此類歷史名蹟的文化脈絡仍有待更多資料分析，但顯然皆不能看作是當時建築的真實形象記錄。這些作品都是圖繪模式的運用結果，例如題為《岳陽樓圖》（1347年，圖32，北京，故宮博物院藏）與《黃鶴樓圖》（圖33，The Metropolitan Museum of Art）、《滕王閣圖》（圖34，上海博物館藏），這三個歷史名蹟的建築物形態除了在屋脊方向有區別之外，建築物的構造形態可以說是十分類似，顯然不會是此三個歷史建築的實際面貌。[62] 觀者只能根據題寫的不同文字內容，才能夠認定畫中建築所對應的歷史名構為何。只是這些題字在有限畫面中所據有空間不大，顯然也僅是一種搭配性的存在，以《滕王閣圖》（圖31，Museum of Fine Arts, Boston）本為例，在二十四．七公分見方大小的畫面上，長約九百多字的題序僅佔高度三．四公分，寬度七公分的面積，顯然夏永這類作品用意並不在提供觀者閱讀題字內容。

在宋初筆記軼聞記錄中，西蜀僧楚安也曾在山水團扇中佈置姑蘇臺、滕王閣等建築。根據文獻描述，其作品風格之所以引人注意是因「千山萬水盡在目前」，[63] 顯然和夏永風格所被注意的焦點不同。元末明初的凌雲翰在〈明遠夏氏界畫 駢夏日山居詩意〉指出「科分界畫見良工，詩意分明筆意同；直下樓陰渾似霧，偶來花氣卻因風。水晶簾動粼粼皺，雲母屏開曲曲通；聞道主翁騎鶴去，不應猶落畫圖中。」[64] 這篇所題詠的作品正是夏永的《黃鶴樓圖》，也顯

---

[61] 歷史上有「三王記滕閣」分別是王勃《秋日登洪府滕王閣餞別序》（即《滕王閣序》）、王緒《滕王閣賦》，王仲舒《滕王閣記》。

[62] 這三個建築名蹟在元代的情況，限於各建築都有改建，現在存世建築當不會是當時原構。針對這類歷史名蹟的重建與文化意義，可參考陳熙遠，〈黃鶴樓：人去樓坍水自流－一個樓的文化史〉，收錄於李孝悌編，《中國的城市生活》（臺北：聯經出版公司，2005），頁367-416。

[63] 「西蜀聖壽寺僧楚安妙畫山水而點綴甚細，至於尺素之上 山川、林木、洞府、峰巒、寺觀、煙嵐、人物悉皆有之。每畫一小團扇，內安姑蘇臺或畫滕王閣，其有千山萬水盡在目前，然須一季已來方就一扇。其時諸王宰輔競相有請，得之者奉遺甚厚，有不得畫者恨恨然。楚安言山僧自以此適意而已。歸寂後，有好事者往往收得其筆蹤，或謂之墨寶也。出野人閒話。」引自（宋）李昉，《太平廣記》（北京：中華書局本，2006重印），卷214，頁1639。

[64] （明）凌雲翰，《柘軒集》（叢書集成續編本），卷2，頁35。

臺灣大學學術期刊資料庫

示著當時對於這類畫作的理解要點，已是從「界畫」的角度出發，並且藉著「水晶簾動鄰鄰皺，雲母屏開曲曲通」來形容透過建築圖繪，而讓觀者注意到建築物內部的裝飾，那也正是畫家所刻意經營的建築物之穿透感。

可以說透過王振鵬所拆解與再組之後，建築圖繪既可掌握外部的構成形態，進以達成千門萬戶的繁複組成佈局，另一方面也透過自由的單元組合過程，讓建築物的描繪更具有彈性，即便是內部的佈設也因此而能有更多交代。就如夏永《黃鶴樓圖》（圖33，The Metropolitan Museum of Art）所示的建築畫風，雖然極其繁密小巧，但其中人物的活動依舊可以掌握。

繁密、炫目的效果，多是明初文人見到此類界畫的直接反應。明人張以寧也曾對類似的作品題詩：「饒君手持新畫圖，起摩雙眼驚老夫。高林葉響晝浙瀝，平皐野色春模糊。綺疏繡瓦細毫末，雕栱朱甍盤鬱紆。樓前磊落三長身，幅巾大帶皆文儒。我疑岳陽或黃鶴，此外風景江南無。」[65] 此詩既強調著其中「綺疏繡瓦細毫末」，顯然該畫也採細密的作風。而見過夏永作品的凌雲翰在另一則題詩文中所言，則更引人玩味：「界畫嘗聞殿畫科，卻因陳迹費吟哦。林深白日繁槐柳，池小青天足芰荷。西洛名園無復見，平泉遺石竟如何。人間正苦逢炎熱，不道涼颸此地多。」[66] 此畫是否亦是夏永作品無關要緊，而被認為是畫科之末的界畫，於當時人之理解中，業已超越了建築實體形態的附屬品，而更多著眼於畫面效果的成就上。

八、結語

王振鵬界畫風格的價值，正在提供吾人掌握元代界畫發展的關鍵點。他的畫面構成，是一步步由單元的組成開始，到建築物的塊面與塊面的接合，一直到整體建築群的佈置安排，透過建築物的組合與變化進而使觀者炫目。換言之，王振鵬作品中的畫意，是在充分地突出著建築圖繪所能達到的繁複效果。也正因為他的建築圖繪的構成模式，促使此風格的延續者各自又有不同的發展

---

[65]（明）張以寧，〈題饒良卿所藏界畫黃樓圖〉，《翠屏集》（四庫全書本），卷1，頁34。
[66]（明）凌雲翰，《柘軒集》（四庫全書本），卷2，頁38。

臺灣大學學術期刊資料庫

方向。李容瑾的《漢苑圖》是一個縱向布列於山水之內的結果，這個做法看似古樸，但其繁複構成卻無前例。此外，文獻記載清楚的王振鵬門人朱瑤，雖沒有類似界畫作品存世，但其《妙法蓮華經》扉畫的建築圖繪也正是王振鵬的組構模式之運用至佛畫中的明證。至於夏永這位生平不詳的畫家，在極小的畫面上繪寫建築名構，從尺幅上就徹底顛覆了圖繪與真實的關連，以其「細微神功」呈現出引人注目的「炫目」效果。

王振鵬所成就出之自由組構的界畫成就，是為建築圖繪開啟一組專屬的圖繪語言，這在中國建築畫的圖繪系統並隨之為許多界畫家們所延續。但是，要探考這個現象的產出歷史背景則是另一個十分複雜的論題。Marsha Smith Weidner 與余輝透過王振鵬界畫藝術在蒙元時期所引起的熱絡情況，皆曾論述其背景條件，並嘗試針對形成此種風格進行歷史脈絡分析。Marsha Smith Weidner強調蒙元皇室的贊助角色提供了一個發展的平台，建築圖繪因統治群體的興趣而有發展的空間；余輝則著力在指出王振鵬風格內的南方風格系統，也注意到蒙元時代的建築營造事業，並將Marsha Smith Weidner所注意的蒙元統治群體拓展為吏治的概念。[67]

從贊助的角度來看，蒙元皇室確實扮演著關鍵性的觸媒角色，例如當時大規模的建築營造工事多少也提供了一些刺激，特別是一些不同於中國傳統建築工法的營建活動，例如上都所興建的水晶殿、鹿頂宮等，都應給予建築圖繪的創作者許多新經驗；但若對比北宋晚期同樣具有龐大工程的歷史時空而言，蒙元時代的建築工事是否真能對元代界畫發展產生關鍵性作用，可能仍須再加商榷。換言之，建築工事上的新因子雖然提供了一個對圖繪傳統的「鬆動」機制，但要說明其圖繪模式轉換後的發展究竟與建築工法的發展關係如何，由於兩者並非同質的藝術形態，其論述上的鴻溝很難跨越。

實則，與其關注於建築與界畫此二異質藝術類型之聯繫外，吾人另可從元人之論述中重新掌握一些兩者之共象。元皇室與其政體特質所形成的新作用

---

[67] 關於元代繪畫與元代蒙元政體之間的關連，除了前引Marsha Smith Weidner與余輝的研究之外，Jonathan Hay也曾經指出何澄、劉貫道與北方寺觀壁畫傳統的聯繫，詳見Jonathan Hay, "He Ch'eng, Liu Kuan-tao, and North-Chinese Wall-painting Traditions at the Yuan Court," *National Palace Museum Research Quarterly*, 20:1(2002.09), pp. 49-92.

臺灣藝術期刊資料庫

力，除了直接作用在建築工事的營建技巧上，也同樣凸顯反應在文藝論述的變化中。有學者研究指出在蒙元皇室介入書畫鑑賞的文藝活動的同時，確實引發出一系列對於繪畫作品賞析觀點的移轉；許多文人的題畫詩文都顯示出，其賞析已由傳統的風格價值判斷釋放而出，朝向視覺效果上的關注，在文字表達上也從深層寓意轉回到畫布之上一種感官的觸發，進而形成一股重新發掘畫面形象效果的興趣。[68]

因此除了關注蒙元皇室的工程營造與藝術鑑藏活動活動外，更值得探討的是，在蒙元皇室介入傳統書畫鑑賞過程中，這一股由文人圈內逐漸發展成形的新論畫傾向，如何成為孕育元代界畫成就的契機。如此來說，從蒙元時代的「界畫」辭義中看到其中對於強化技術層次的運用，提供了一個回到風格變化脈絡之內的新研究視野，並且可以藉之掌握到元代「界畫」如何被視為一獨立「專科」的性質。本文在梳理元代文獻之後，更確認了元代文人對於「界畫」並不具有貶抑的負面態度。換言之，因蒙元皇室加入而調整的中國傳統繪畫評價系統，已由文人群體所發展並與之共塑而成。當然，這樣的趨向是與當時的文人群體混融著不同族屬的發展同時併行，兩者相輔相成所生效果已然更大。[69]

技術層面的強化與獨立成為一個專門畫科，實際上是元代界畫成就的一體兩面。所謂的技術層面之強化，我們可藉王振鵬畫作說明一種新的建築圖繪系統的逐步成立；而專屬於建築圖繪的模式系統之出現，也反向地輔證了「界畫」這個畫科正要與其他畫科有所區別，並且以技術層次的加強來趨向自我之完備化。由此而言，王振鵬的界畫成就一方面是此轉變階段的縮影，另一方面則也是蒙元文化體系變化之一個片段，反應著宋元繪畫之間的轉折動力，既來自於畫家本人對於表現模式之主動修正，也在於一個由新文化體所介入成形的新視覺評價體系之推動。

---

[68] 陳韻如，〈蒙元皇室的書畫藝術風尚與收藏〉，收入石守謙、葛婉章編，《大汗的世紀》（臺北：國立故宮博物院，2001），頁266-285。

[69] 蕭啟慶，〈元代多族士人圈的形成〉，《中央研究院學術諮詢總會通訊》，8卷2期，頁66-73；石守謙，〈衝突與交融：蒙元多族士人圈中的書畫藝術〉，收入石守謙、葛婉章編，《大汗的世紀》，頁202-219。

臺灣藝術學術期刊資料庫

〈後記〉

本文構想始自2003年故宮赴德展期間於波昂舉行的研討會所發表之“Bedazzling Free-form Assembly: Wang Chen-p’eng’s Ruled Line Painting and Collecting Activities of the Yüan Court”一文。部份內容為國科會專題計畫「從〈雪霽江行〉到〈清明上河圖〉：十到十二世紀的界畫研究」（NSC93-2411-H-137-007）研究成果。期間曾於2006年臺大藝術史研究所博士班討論課發表，蒙課堂師長、學友們提點指正甚多，並特別感謝陳泳任先生協助電腦圖像的處理。本文初稿寫成於2008年1月，又得兩位匿名審稿人悉心指正，使能增補論證，謹此申謝。在這一延宕多時的研究過程中，幸有石守謙老師直以明鏡映照「學如逆水行舟」之理。

（責任編輯：盧宣妃）

臺灣大學學術期刊資料庫

引用書目

傳統文獻

（唐）朱景玄

《唐朝名畫錄》,《中國書畫全書》本 ，上海：上海書畫出版社，1993。

（唐）彥悰

《後畫錄》,《中國書畫全書》本，上海：上海書畫出版社，1993。

（宋）李誡

《營造法式》,《景印文淵閣四庫全書》本，臺北：臺灣商務印書館，1983。

（宋）郭若虛

《圖畫見聞誌》,《中國書畫全書》本，上海：上海書畫出版社，1993。

（宋）湯垕

《古今畫鑑》,《中國書畫全書》本，上海：上海書畫出版社，1993。

（宋）趙昇

《朝野類要》,《百部叢書集成武英殿聚珍版》本，臺北：藝文印書館，1969。

（宋）鄧椿

《畫繼》,《中國書畫全書》本，上海：上海書畫出版社，1993。

（宋）李昉

《太平廣記》, 北京：中華書局，2006。

（元）柳貫

《柳待制文集》,《四部叢刊》本， 臺北：臺灣商務印書館，1979。

（元）胡祇遹

《紫山大全集》,《景印文淵閣四庫全書》本，臺北：臺灣商務印書館，1983。

（元）夏文彥

《圖繪寶鑑》,《中國書畫全書》本，上海：上海書畫出版社，1993。

（元）陶宗儀

《輟耕錄》,《四部叢刊》本，臺北：臺灣商務印書館，1979。

（元）饒自然

《繪宗十二忌》,《中國書畫全書》本，上海：上海書畫出版社，1993。

（元）虞集

《道園遺稿》,《北京圖書館古籍珍本叢刊．集部．元別集》本，北京：書目文獻社，1988。

《道園學古錄》,《四部叢刊》本， 臺北：臺灣商務印書館，1979。

（明）凌雲翰

《柘軒集》,《叢書集成續編》本，臺北：新文豐出版公司，1989。

（明）殷奎

《強齋集》,《景印文淵閣四庫全書》本，臺北：臺灣商務書局，1983。

臺灣大學學術期刊資料庫

（明）張以寧
《翠屏集》,《景印文淵閣四庫全書》本，臺北：臺灣商務書局，1983。

近人論著
中國古代書畫鑑定組編
1999 《中國繪畫全集》，第8卷，北京：文物出版社。
中國科學院自然科學史研究所
2000 《中國古代建築技術史》，北京：科學出版社。
王朝聞等編
2000 《中國美術史．元代卷》，濟南：齊魯書社、明天出版社。
田中淡
2000 〈『營造法式』自序看詳總釋部份校補釋注（上）〉,《東方學報（京都）》，72期，頁771-813。
石守謙
1997 〈對中國美術史研究中再現論述模式的省思〉,《中央大學人文學報》，15期，頁1-29。
2001 〈風格、畫意與畫史重建—以傳董元《溪岸圖》為例的思考〉,《美術史研究集刊》，10期，頁1-36。
余輝
2000 〈元代宮廷繪畫研究－兼考元廷佚名佳作〉，收錄於同氏著,《畫史解疑》，臺北：東大圖書股份有限公司，頁269-335。
2003 〈認知王振鵬、林一清及元代宮廷界畫〉，收錄於范景中、曹意強編，《美術史與觀念史》，南京：南京師範大學出版社，頁53-92。
2006 〈王振朋與《廣寒宮圖》軸考〉，收錄於上海博物館編 《千年遺珍國際學術研討會論文集》，上海：上海書畫出版社，頁620-628。
吳同
1999 《波士頓博物館藏中國古畫精品圖錄．唐至元代》，波士頓：美國波士頓博物館。
周寶珠
1997 《清明上河圖與清明上河學》，開封：河南大學出版社。
馬可波羅（Marco Polo）著、馮承鈞譯
1954 《馬可波羅行紀》，北京：中華書局。
許郭璜
1999 《李郭山水畫系特展》，臺北：國立故宮博物院。
陳高華、史衛民編
1988 《元上都研究》，吉林：吉林出版社。

臺灣大學學術期刊資料庫

陳熙遠
2005　〈黃鶴樓：人去樓坍水自流－一個樓的文化史〉，收錄於李孝悌編《中國的城市生活》，臺北：聯經出版公司，頁367-416。
陳韻如
2001　〈蒙元皇室的書畫藝術風尚與收藏〉，收入石守謙、葛婉章編，《大汗的世紀》，臺北：國立故宮博物院，頁266-285。
2002　〈記憶的圖像：王振鵬龍舟圖研究〉，《故宮學術季刊》，20卷 2期，頁129-164。
張景明
1999　〈元上都與大都城址的平面布局〉，《內蒙古文物考古》，2期，頁44-49。
傅申
1981　《元代皇室書畫收藏史略》，臺北：國立故宮博物院。
傅熹年
1998　《傅熹年書畫鑑定集》，鄭州：河南美術出版社。
葉新民
1995　〈元上都的涼亭〉，《內蒙古大學學報(社會科學版)》，2期，頁32-37。
葛婉章編
1995　《妙法蓮華經》，臺北：國立故宮博物院，頁32-37、109-110。
盧輔聖、彭萊
2006　〈雅集與隱居－兼論南唐繪畫中的文人主題〉，收錄於上海博物館編，《千年遺珍國際學術研討會論文集》，上海：上海書畫出版社，頁117-128。
戴立強編
2007　《《清明上河圖》研究文獻匯編》，瀋陽：萬卷出版公司。
蕭默
2002　《敦煌建築研究》，北京：機械工業出版社。
謝巍
1998　《中國畫學著作考錄》，上海：上海書畫出版社。
藤井惠介
1996　〈絵巻物の建築図は信頼できるか－『一遍上人絵伝』の寺院神社図を通して考える〉，收錄於小泉和子、玉井哲雄、黒田日出男《絵巻物の建築を読む》，東京：東京大學出版會，頁203-227。
Cahill, James
1980　*An Index of Early Chinese Painters and Paintings. T'ang, Sung, and Yuan*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
Chung, Anita
2003　*Drawing Boundaries: Architectural Images in Qing China*, Honolulu: University of Hawaii Press.

臺灣大學學術期刊資料庫

Hansen, Valerie
1996 "The Mystery of the Qingming Scroll and Its Subject: the Case against Kaifeng," *Journal of Sung-Yuan Studies*, 26, pp. 183-200.
Hay, Jonathan
2002 "He Ch'eng, Liu Kuan-tao, and North-Chinese Wall-painting Traditions at the Yuan Court," *National Palace Museum Research Quarterly*, 20:3, pp.49-92.
Johnson, Linda Cooke
1996 "The Place of Qingming Shanghe Tu in the Historical Geography of Song Dyansty Dongjin," *Journal of Sung-Yuan Studies*, 26, pp. 145-182.
Ledderose, Lothar
1973 "Subject Matter in Early Chinese Painting Criticism," *Oriental Art*, 19, pp. 69-83.
Liu, Heping
1997 "Painting and Commerce in Northern Song Dynasty China, 960 – 1126," Ph. D. dissertation. Yale University 1997.
2002 "The Water Mill and Northern Song Imperial Patronage of Art, Commerce, and Science," *The Art Bulletin*, LXXXIV, pp. 566-595.
Maeda, Robert J.
1975 "Chieh-Hua: Ruled-Line Painting in China," *Ars Orientalis*, 10, pp. 123-141.
Murray, Julia
1997 "Water under a Bridge: Further Thoughts on the Qingming Scroll," *Journal of Sung-Yuan Studies*, 27.
Wang, Cheng-hua
"Rediscovering Song Painting for the Nation: Artistic Discursive Practice in Early Twentieth-Century China." (Forthcoming).
Weidner, Marsha Smith
1982 "Painting and Patronage at the Mongol Court of China, 1260-1368," Ph. D. dissertation, University of California, Berkeley.

臺灣大學學術期刊資料庫

圖版出處

圖1-1　元，王振鵬，《龍池競渡圖》局部，臺北，國立故宮博物院藏
圖1-2　元，王振鵬，《寶津競渡圖》局部，臺北，國立故宮博物院藏
圖1-3　元，王振鵬，《龍舟圖》局部，臺北，國立故宮博物院藏
圖1-4　元，王振鵬，《龍舟競渡圖》局部，The Metropolitan Museum of Art
圖2-1　元，王振鵬，《龍池競渡圖》局部，臺北，國立故宮博物院藏
圖2-2　元，王振鵬，《寶津競渡圖》局部，臺北，國立故宮博物院藏
圖2-3　元，王振鵬，《龍舟圖》局部，臺北，國立故宮博物院藏
圖3-1至圖3-4　元，王振鵬，《龍池競渡圖》局部，臺北，國立故宮博物院藏
圖4　（傳）五代，衛賢，《閘口盤車》局部，上海博物館藏
圖5　宋，張擇端，《清明上河圖》局部，北京，故宮博物院藏
圖6　元，王振鵬，《龍池競渡圖》局部，臺北，國立故宮博物院藏
圖7　（傳）五代，衛賢，《閘口盤車》局部，上海博物館藏
圖8　敦煌五代146窟北壁藥師經變（引自《敦煌莫高窟》）
圖9　宋徽宗，《瑞鶴圖》，1112年，遼寧省博物館藏
圖10　山西太原晉祠聖母殿上檐斗栱
圖11　元，王振鵬，《龍池競渡圖》局部，臺北，國立故宮博物院藏
圖12　唐懿德太子墓的墓道北壁闕樓
圖13　宋，郭熙，《早春圖》局部，1072年，臺北，國立故宮博物院藏
圖14　（傳）五代，衛賢，《閘口盤車》，上海博物館藏
圖15　山西繁峙巖山寺金代壁畫，1167年，北壁西次間《海市蜃樓》
圖16　元，王振鵬，《龍池競渡圖》局部，臺北，國立故宮博物院藏
圖17　（傳）宋，李嵩，《天中水戲》，臺北，國立故宮博物院藏
圖18　元，王振鵬，《大龍舟圖團扇》，Museum of Fine Arts, Boston
圖19　南宋，《金明池爭標圖》局部，天津藝術博物館
圖20　南宋，《金明池爭標圖》，天津藝術博物館
圖21　元人，《廣寒宮圖》，上海博物館藏
圖22　宋，燕文貴，《江山樓觀》，大阪市立美術館藏
圖23　元，朱瑤，《妙法蓮華經》牌記，臺北，國立故宮博物院藏
圖24　元，朱瑤，《妙法蓮華經》卷二扉畫，臺北，國立故宮博物院藏
圖25　宋人《妙法蓮華經卷》卷二，臺北，國立故宮博物院藏
圖26　元，朱瑤，《妙法蓮華經》卷二扉畫局部，臺北，國立故宮博物院藏
圖27　元，李容瑾《漢苑圖》，臺北，國立故宮博物院藏
圖28　元，李容瑾《漢苑圖》局部，臺北，國立故宮博物院藏
圖29　元，王振鵬《龍舟圖》局部，臺北，國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫

圖30　元，李容瑾，《漢苑圖》局部示意圖，臺北，國立故宮博物院藏
圖31　元，夏永，《滕王閣圖》，Museum of Fine Arts, Boston
圖32　元，夏永，《岳陽樓圖》，1347年，北京，故宮博物院藏
圖33　元，夏永，《黃鶴樓圖》，The Metropolitan Museum of Art
圖34　元，夏永，《滕王閣圖》，上海博物館藏

臺灣大學學術期刊資料庫

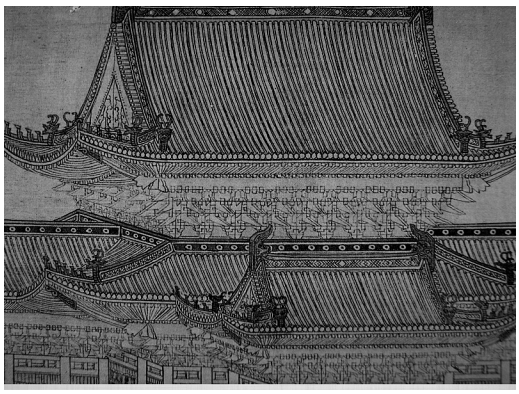


圖1-1　王振鵬《龍池競渡》局部
臺北 國立故宮博物院藏

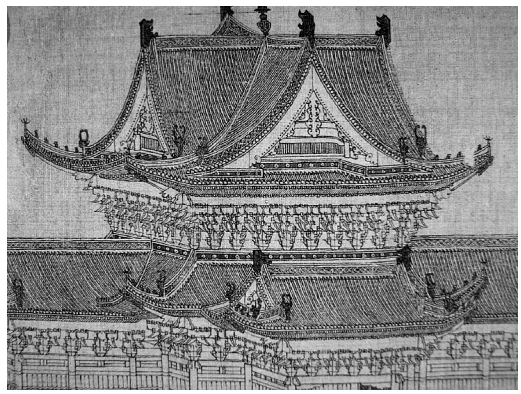


圖1-2　王振鵬《寶津競渡》局部
臺北 國立故宮博物院藏

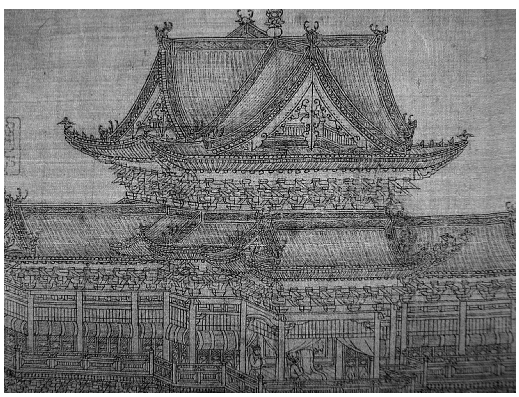


圖1-3 王振鵬《龍舟圖》局部
臺北 國立故宮博物院藏

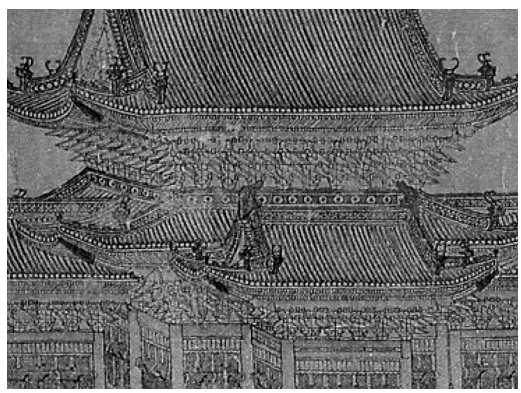


圖1-4 王振鵬《龍舟競渡圖》局部
The Metropolitan Museum of Art

臺灣大學學術期刊資料庫

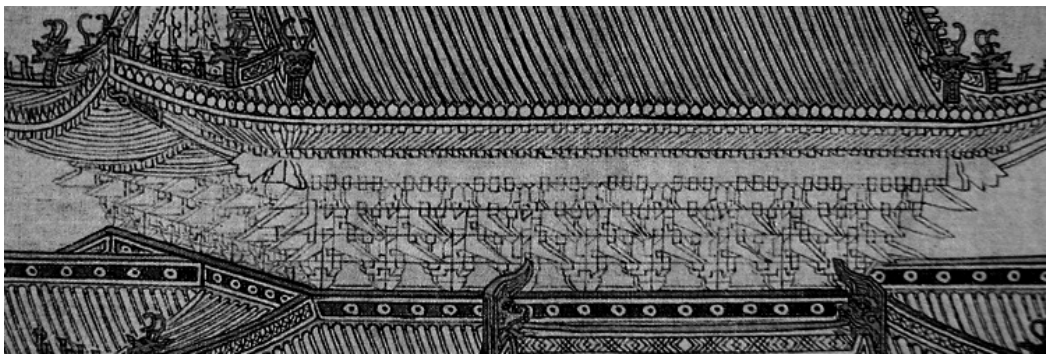


圖2-1 王振鵬《龍池競渡》局部 臺北 國立故宮博物院藏

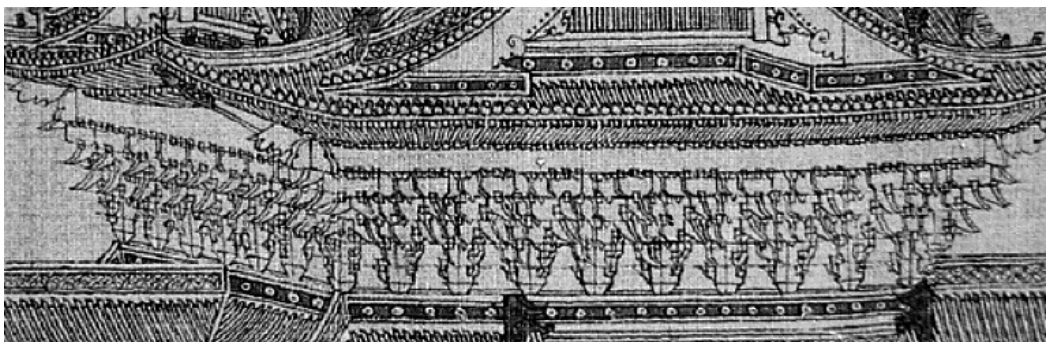


圖2-2 王振鵬《寶津競渡》局部 臺北 國立故宮博物院藏

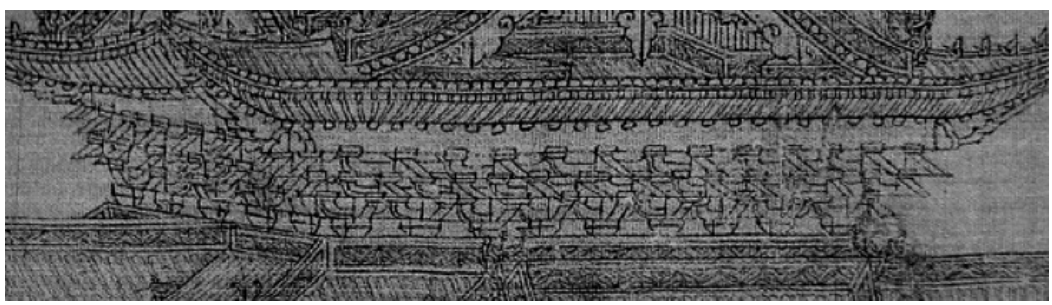


圖2-3 王振鵬《龍舟圖》局部 臺北 國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫

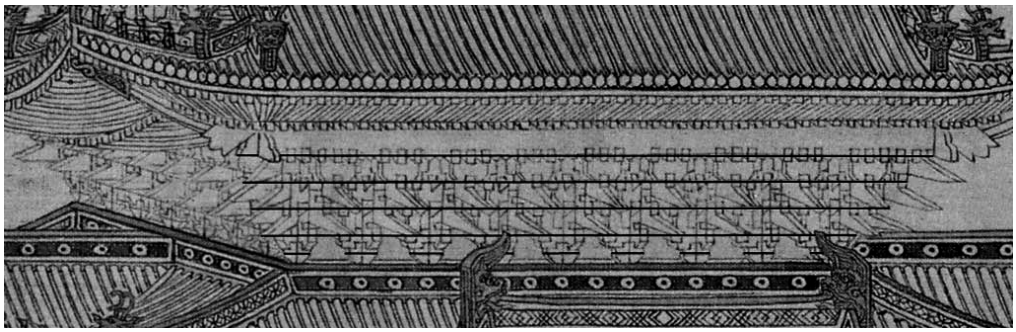


圖3-1 王振鵬《龍池競渡》局部 臺北 國立故宮博物院藏

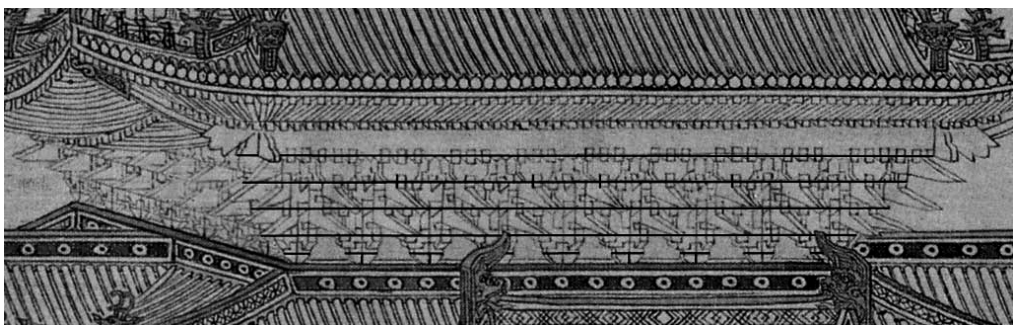


圖3-2 王振鵬《龍池競渡》局部 臺北 國立故宮博物院藏

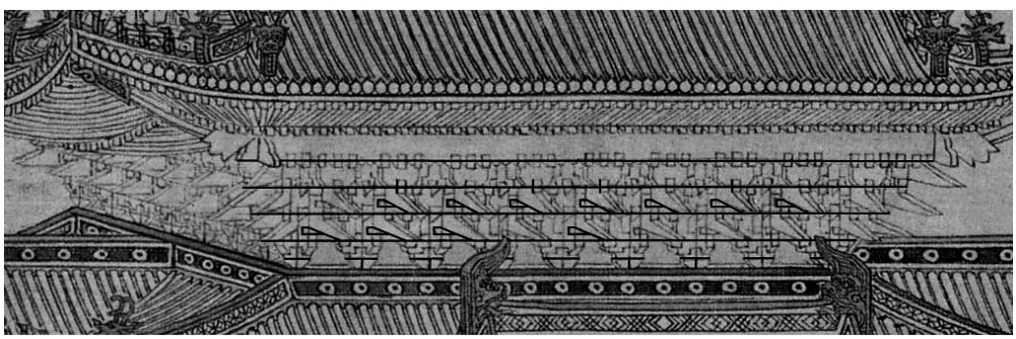


圖3-3 王振鵬《龍池競渡》局部 臺北 國立故宮博物院藏

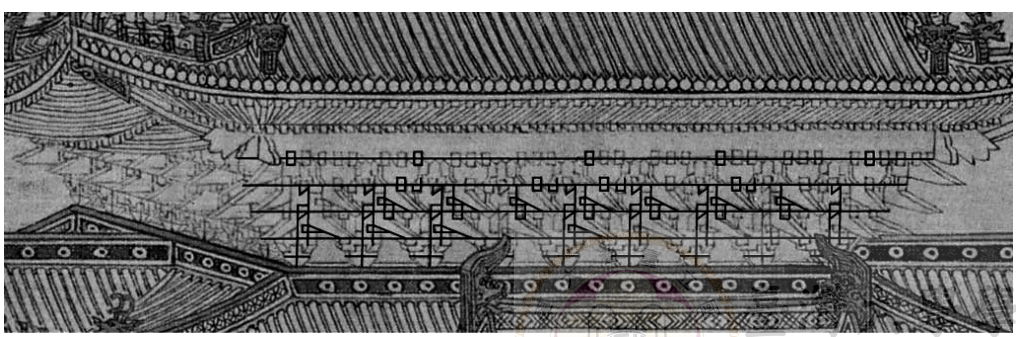


圖3-4 王振鵬《龍池競渡》局部 臺北 國立故宮博物院藏

國家圖書館 學術 期刊資料庫



圖4 （傳）衛賢《閘口盤車》局部
上海博物館藏

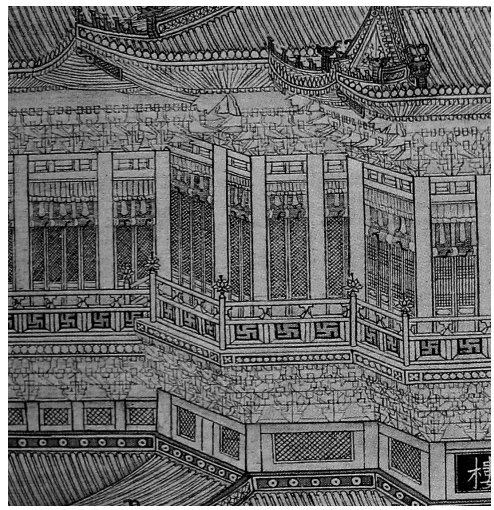


圖6 王振鵬《龍池競渡》局部
臺北 國立故宮博物院藏

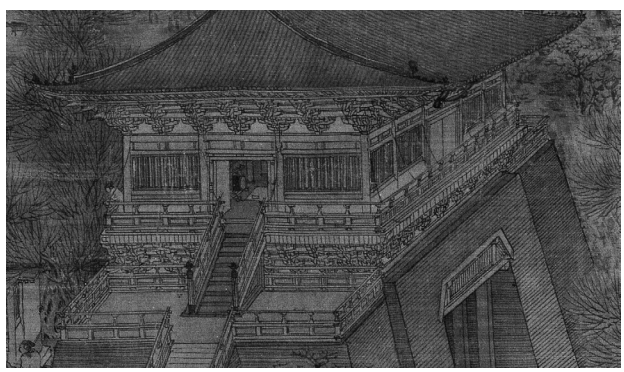


圖5 張擇端《清明上河圖》局部 北京 故宮博物院藏

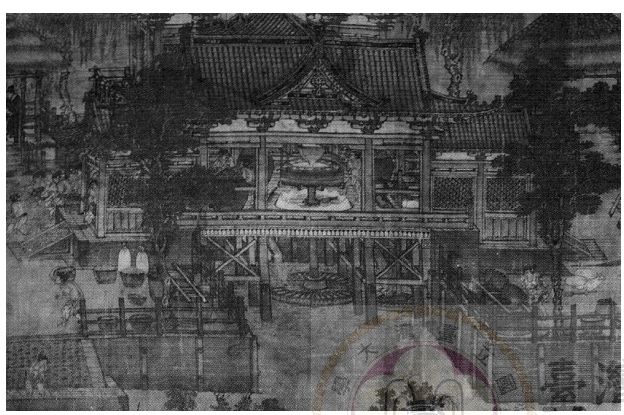


圖7 （傳）衛賢《閘口盤車》局部 上海博物館藏

臺灣大學學術期刊資料庫

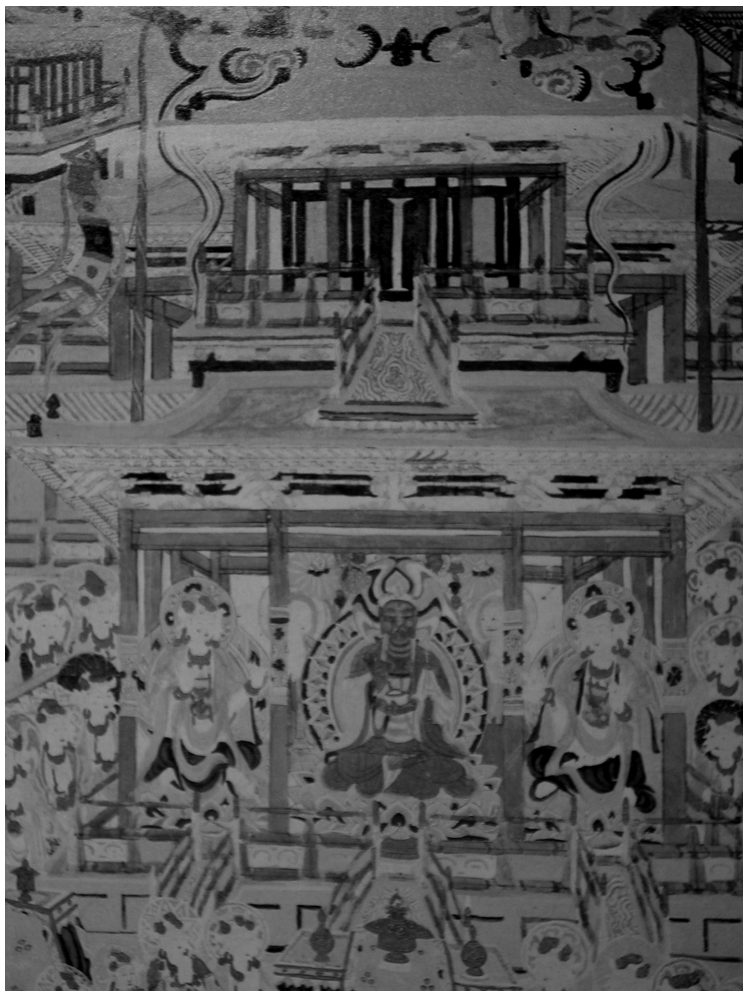


圖8　敦煌五代146窟北壁藥師經變 引自《敦煌莫高窟》



圖9　宋徽宗《瑞鶴圖》遼寧省博物館藏

臺灣大學學術期刊資料庫

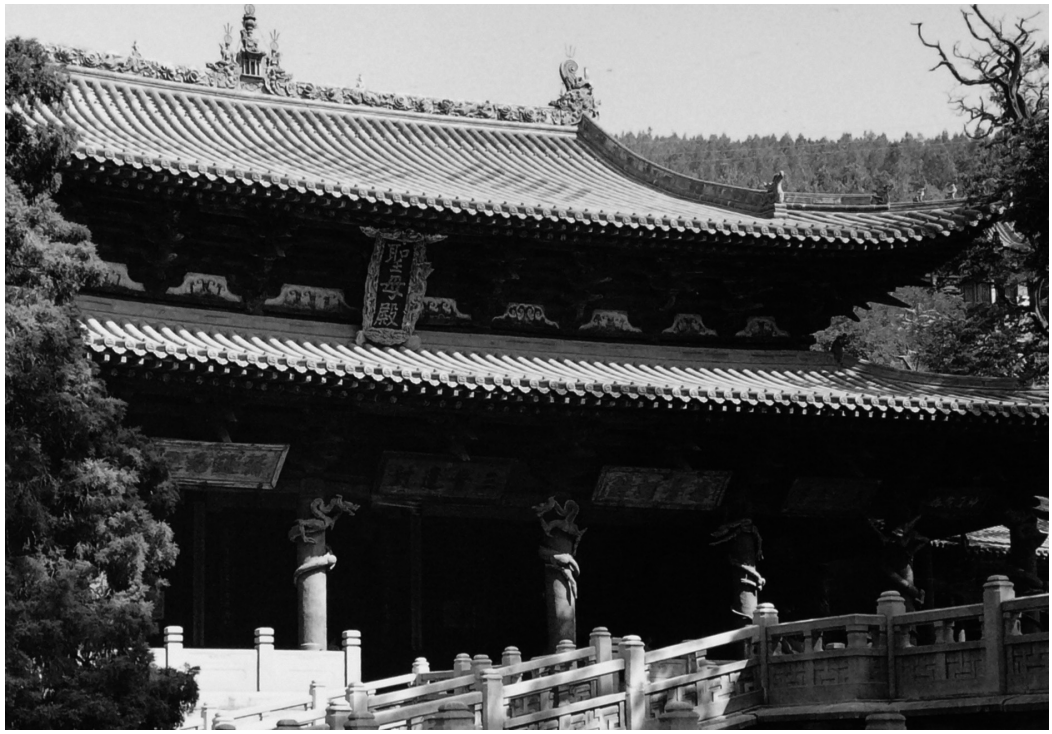


圖10 山西太原晉祠聖母殿上檐斗栱

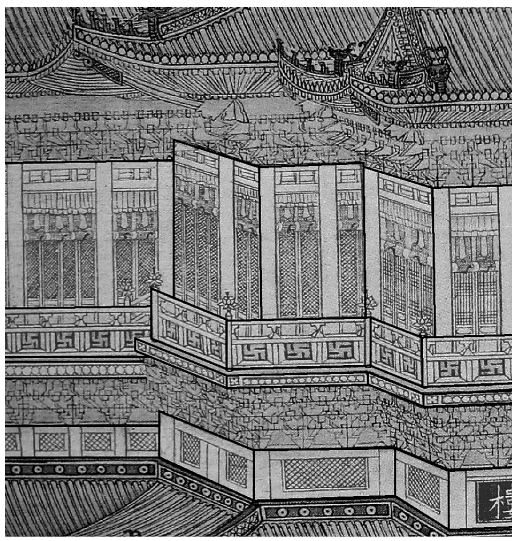


圖11 王振鵬《龍池競渡圖》畫面單元示意圖
臺北 國立故宮博物院藏

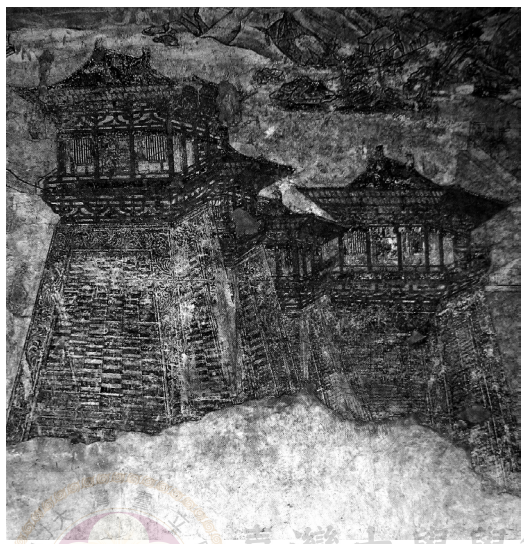


圖12 唐懿德太子墓的墓道北壁闕樓

臺灣大學學術期刊資料庫

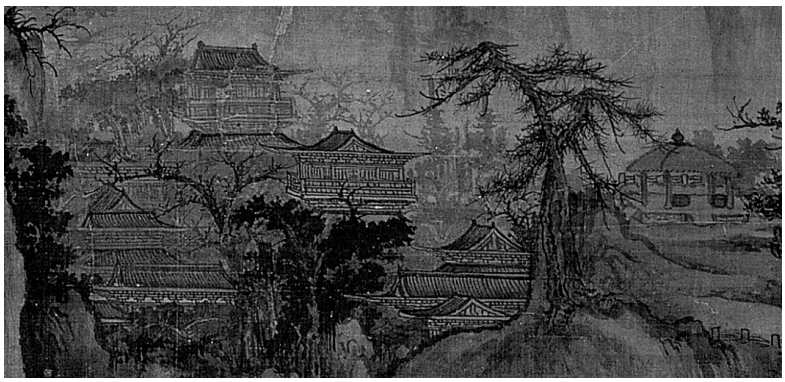


圖13　郭熙《早春圖》局部 臺北 國立故宮博物院藏

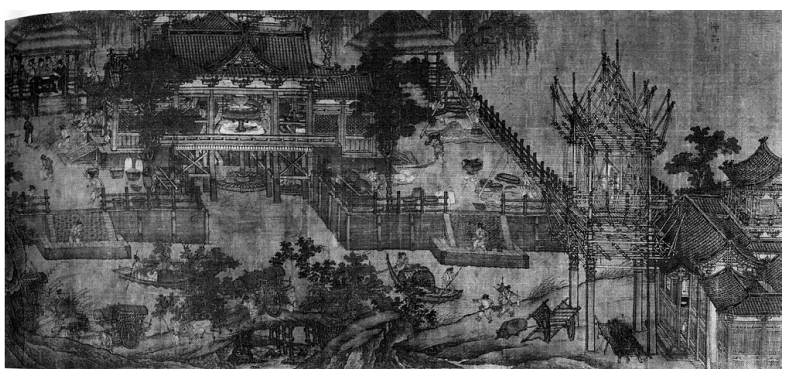


圖14　（傳）衛賢《閘口盤車》上海博物館藏



圖15　山西繁峙巖山寺金代壁畫 北壁西次間《海市蜃樓》

臺灣大學學術期刊資料庫

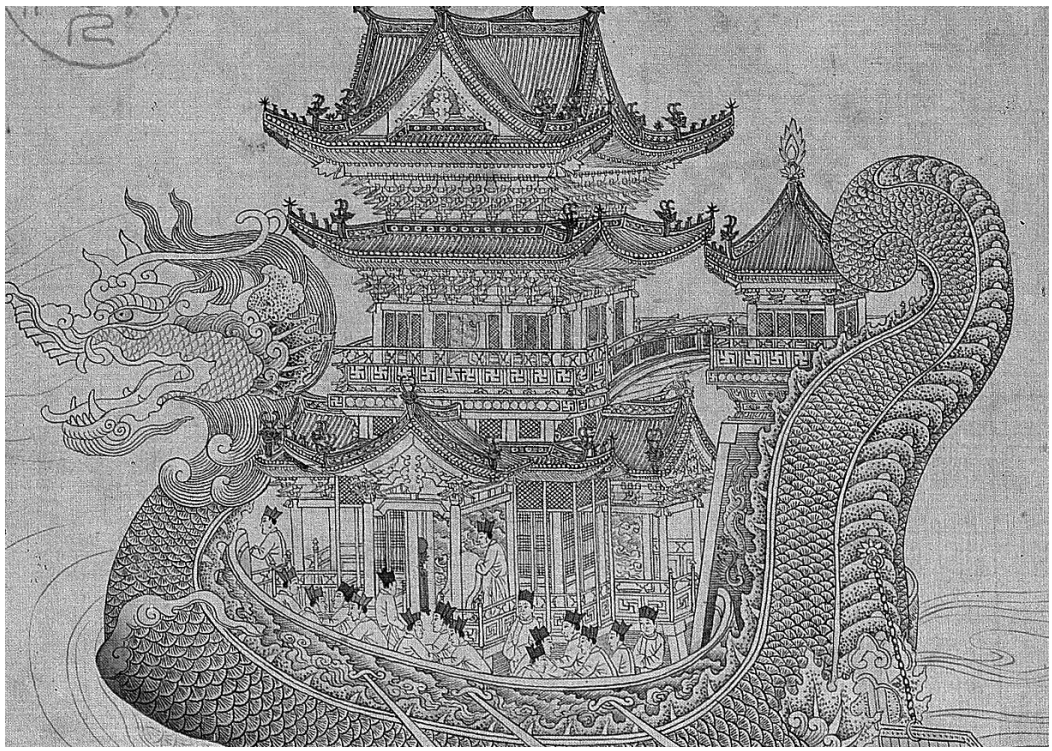


圖16 王振鵬《龍池競渡》局部 臺北 國立故宮博物院藏

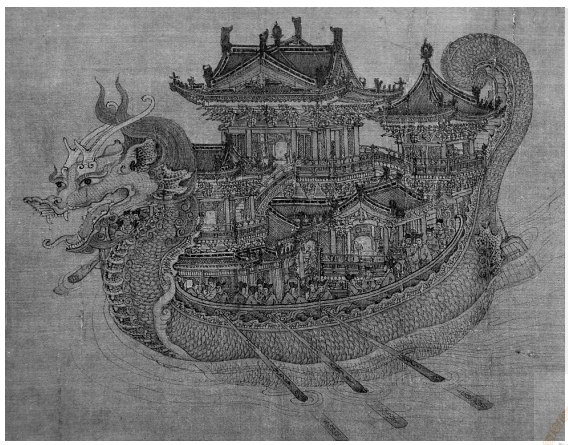


圖17 （傳）宋 李嵩 《天中水戲》
臺北 國立故宮博物院藏

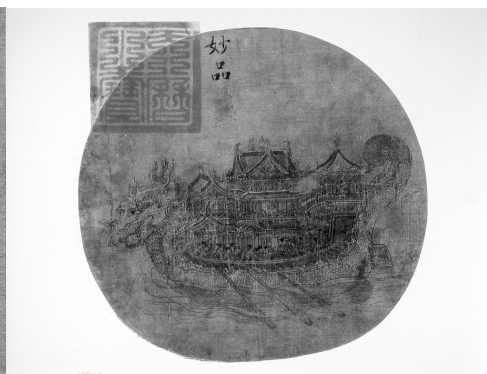


圖18 王振鵬《大龍舟圖團扇》
Museum of Fine Arts, Boston

臺灣大學學術期刊資料庫

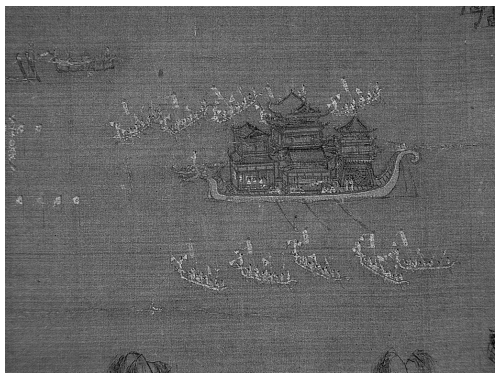


圖19　南宋《金明池爭標圖》細部
天津藝術博物館藏



圖20　南宋《金明池爭標圖》
天津藝術博物館藏

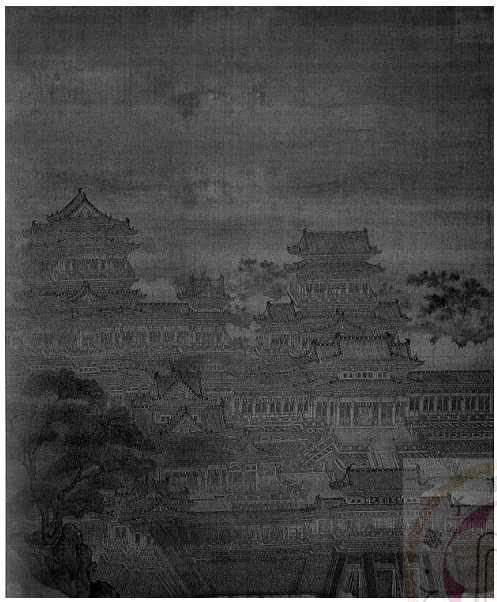


圖21　《廣寒宮圖》上海博物館藏

臺灣大學學術期刊資料庫

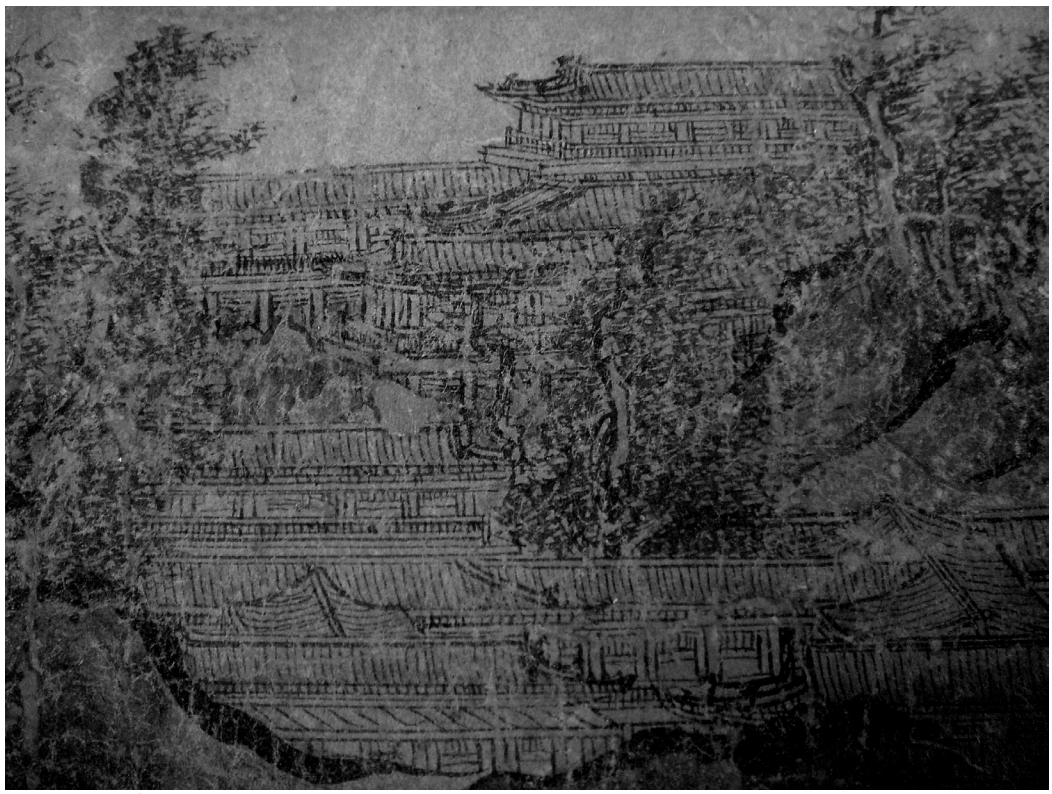


圖22 燕文貴《江山樓觀》 大阪市立美術館藏

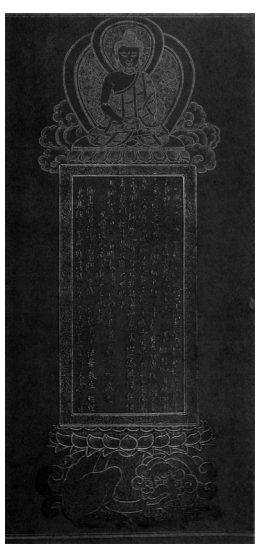


圖23 朱琚《妙法蓮華經》牌記
臺北 國立故宮博物院藏



圖24 朱琚《妙法蓮華經》卷二扉畫
臺北 國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫

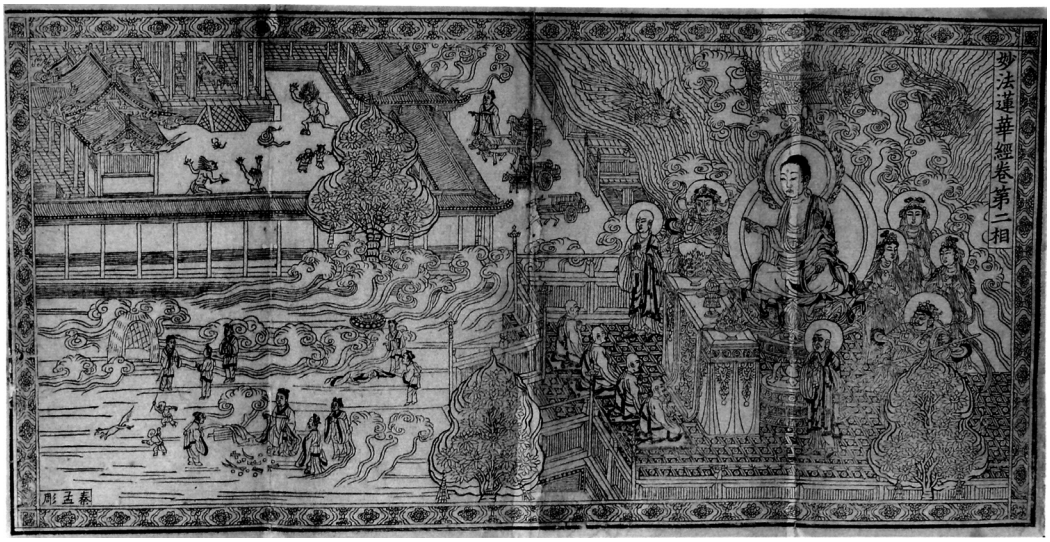


圖25　宋人《妙法蓮華經卷》卷二 臺北 國立故宮博物院藏

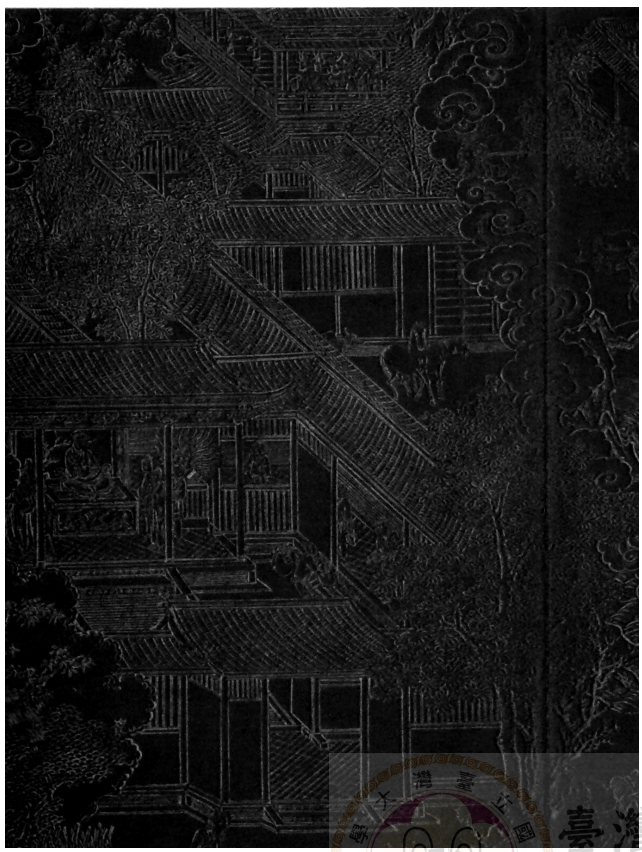


圖26　朱琚《妙法蓮華經》卷二扉畫局部 臺北 國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖27 李容瑾《漢苑圖》 臺北 國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖28　李容瑾《漢苑圖》局部 臺北 國立故宮博物院藏

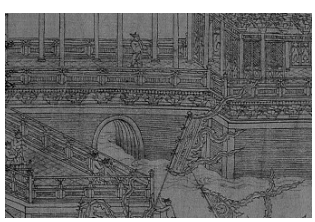


圖29　王振鵬《龍舟圖》局部 臺北 國立故宮博物院藏

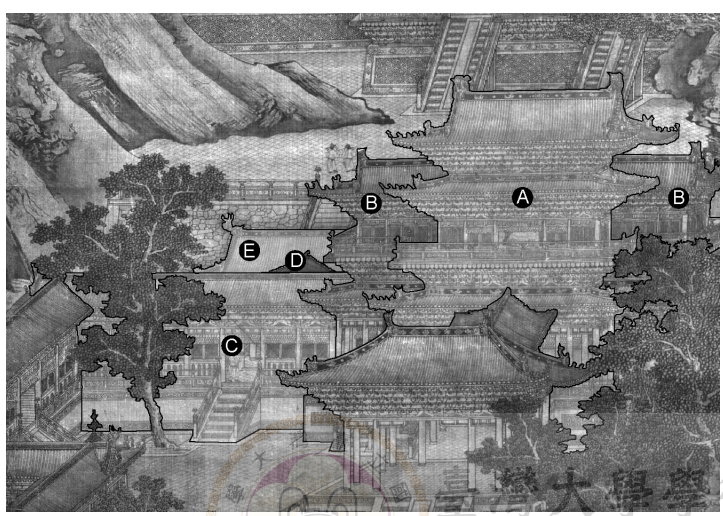


圖30　李容瑾《漢苑圖》局部示意圖 臺北 國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫

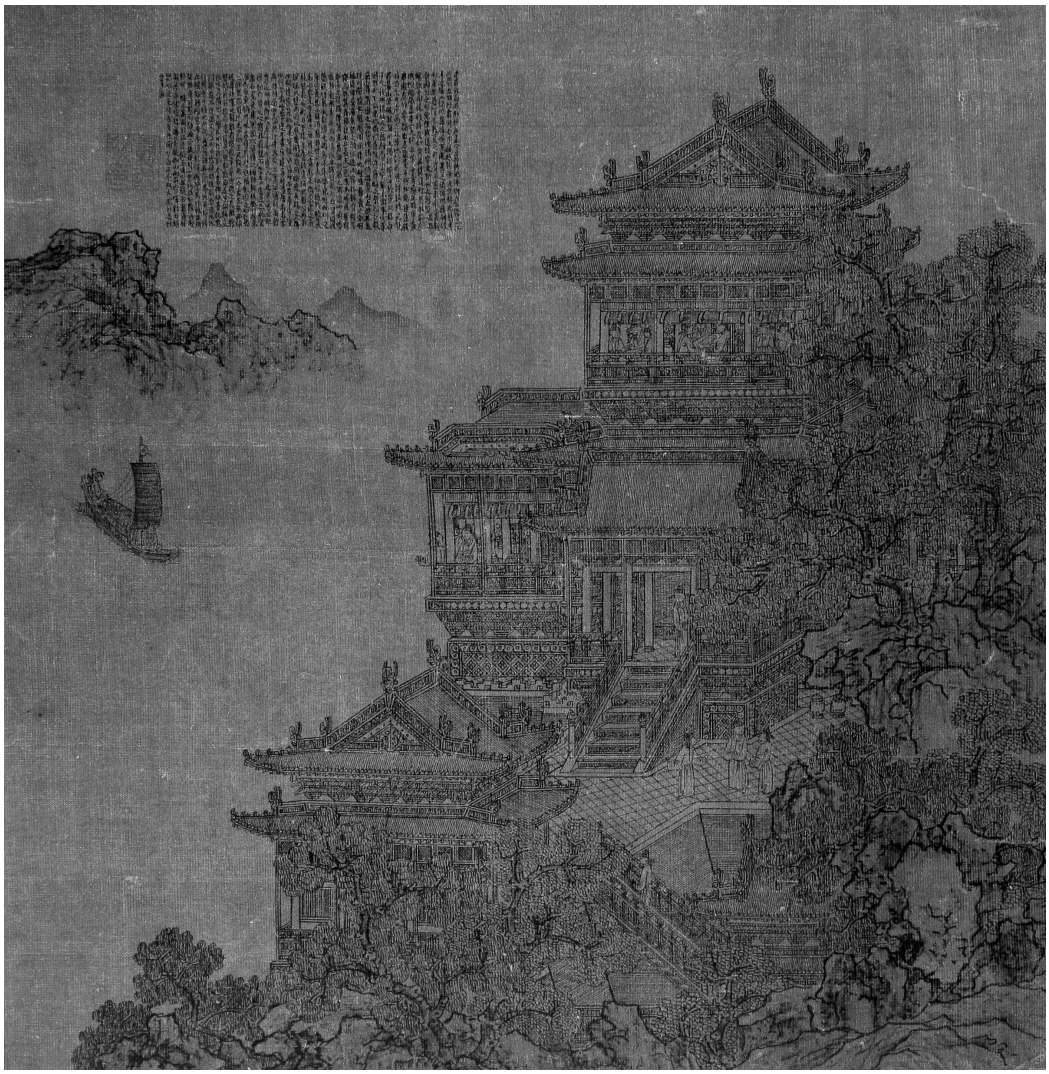


圖31 夏永《滕王閣圖》 Museum of Fine Arts, Boston

臺灣大學學術期刊資料庫



圖32　夏永《岳陽樓圖》北京 故宮博物院藏

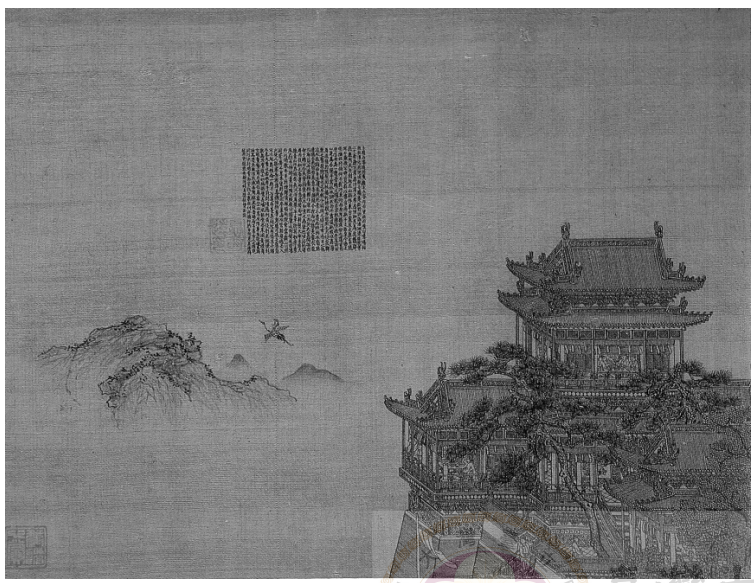


圖33　夏永《黃鶴樓圖》The Metropolitan Museum of Art

臺灣大學學術期刊資料庫

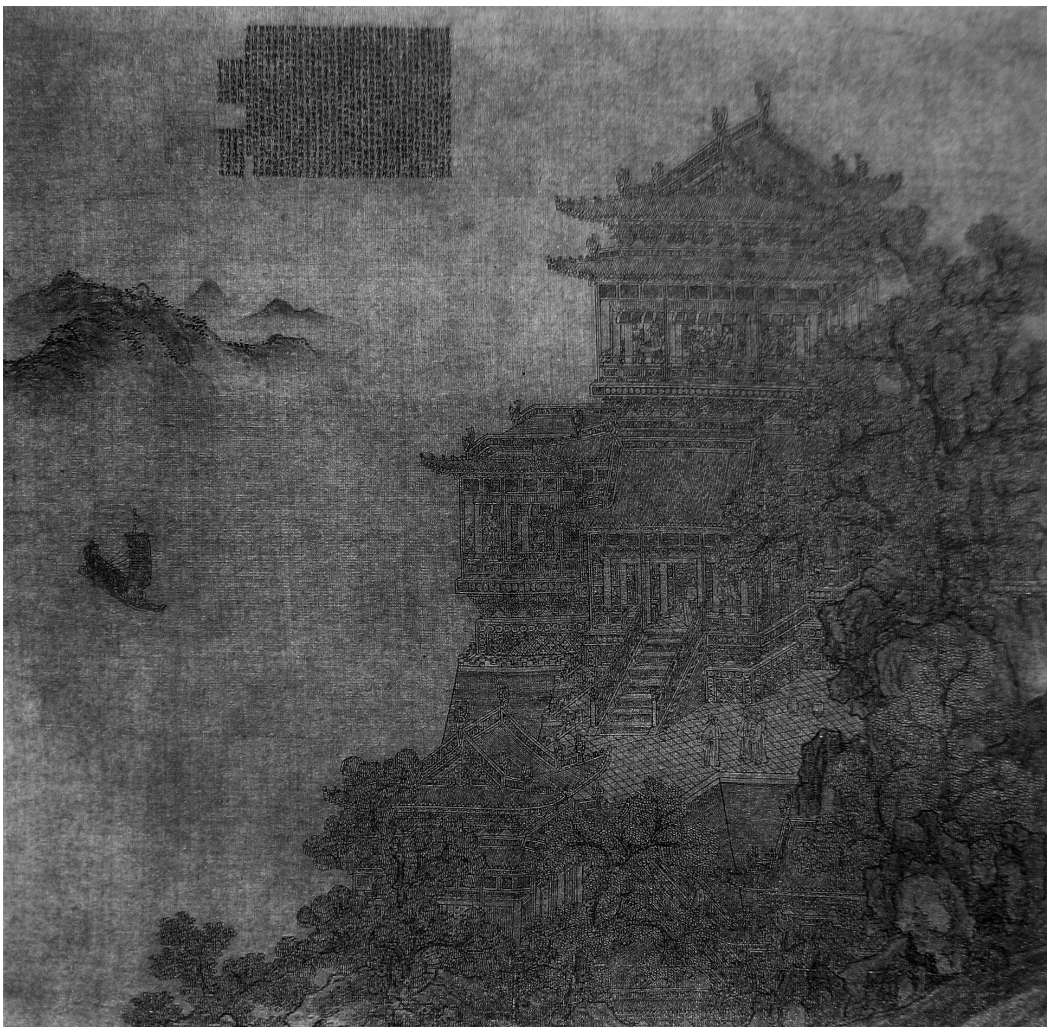


圖34 夏永《滕王閣圖》 上海博物館藏

臺灣大學學術期刊資料庫