

# 製作真境：重估〈清院本清明上河圖〉在雍正朝畫院之畫史意義

陳韻如  
國立故宮博物院  
書畫處

## 提 要

「清明上河圖」是畫史最熱門畫題，宋元明清各代皆有畫本，〈清院本清明上河圖〉（簡稱〈清院本〉）即此一畫題於清代宮廷的重要成果。此畫上雖有款署乾隆元年十二月十五日（1737），但實際上卻是一件開始自雍正六年（1728）的大型合筆繪製工作，〈清院本〉顯然是一件繪製時間跨越雍正、乾隆朝的畫作，本文擬藉此畫作梳理雍正、乾隆二朝宮廷畫院風格的繼承與轉變，探討其畫史意義。

首先，本文將闡明〈清院本〉五位合筆畫家的活動與風格特色，試圖重建〈清院本〉的繪製脈絡，並舉出〈清院本〉具有雍正朝廷續至乾隆初年的表現。接著，為釐清〈清院本〉的圖式來源，先與構圖極為相近的沈源〈清明上河圖〉比對，說明沈源本的畫稿性質；再與一些明代通行諸本進行比較，釐清〈清院本〉如何彙整清明上河圖圖式，顯示出其為一件具「集大成」企圖的「舊題新作」。本文意圖指出〈清院本〉不僅是一「集大成」的經典老畫題之新製作，更要進一步分析這一處理手法與風格表現，以釐清雍正朝畫院所具有的轉折意義與成就。

為能釐清雍正朝的畫院成就，本文另舉一件郎世寧〈百駿圖〉為例證。本文關注於〈百駿圖〉畫風的中西並呈之雙重性，一方面藉著存世作品梳理郎世寧不同階段的作風，逐步解明〈百駿圖〉所具有的「非中非西」手法；另一方面，也藉著檔案文獻勾勒雍正帝與其宮廷之中所面對的西方透視概念。根據年希堯完成於雍正年間之《視學》一書所稱，採用西方透視手法，並不是「非中國」之製，而是能使觀者「得其真者」的處理。也正因此，如〈百駿圖〉、〈清院本〉這類於雍正朝宮廷採自既有畫題的新作品，實際上就是清代宮廷追求「真境」的展現。

**關鍵詞：**清院本清明上河圖、雍正帝、郎世寧、百駿圖、視學、透視法

## 一、前 言

「清明上河圖」堪稱畫史最熱門畫題，不僅作品版本多、相關研究成果也多。歷來繪製此題的「清明上河圖作品群」，粗步統計存世至少達四十餘件。至於相關研究成果，單是二十世紀以後發表的文章就有三百多篇，甚至以「清明上河學」稱此研究範疇。<sup>1</sup>只是，上述研究多以張擇端〈清明上河圖〉（北京故宮博物院藏，又稱〈寶笈三編本〉，以下簡稱〈張擇端本〉）為焦點，至於針對其他版本的關注則是近十數年來才漸有拓展。其中又可分成針對明代各種流行版本的探究，以及針對現藏國立故宮博物院〈清院本清明上河圖〉（以下稱〈清院本〉）的討論。本文即將以後者之畫史意義進行論攷。惟在此之前，仍須針對前述兩類研究成果加以總和分析。

現代學界對〈清院本清明上河圖〉的注意與探究，肇始於 1950 年代「清明上河圖」真本的論辯風潮。當時因存世題為「清明上河圖」的作品眾多，學界在「真本」或「真蹟摹本」為判斷依據的論爭中，對各版本清明上河圖都有深淺不同的關注。因〈清院本清明上河圖〉上有清宮廷畫家共同署款，董作賓當時就指出「此圖乃清明上河圖最為工緻完美之作，……由社會史角度觀之，則此卷所取題材，頗足以代表明清之際北平風物（惟衣冠異）。」<sup>2</sup>然因〈清院本〉為清代宮廷製作，實與當時膠著於真偽本的論爭關涉較淺，深入討論亦為少見。

當學界膠著於各本真偽論爭之際，韋陀（Roderick Whitfield）1965 年的博士論文別具宏觀視野。他一方面承繼徐邦達等學者鑑定意見，視北京故宮博物院所藏〈張擇端本〉應為張擇端真蹟，另一方面則嘗試釐清各本清明上河圖之間的圖像系譜。韋陀認為〈清院本〉與北京故宮所藏〈張擇端本〉雖有圖式延續上的可能性，但〈清院本〉的山水表現與整體構圖上更具新穎特質。<sup>3</sup>韋陀從張擇端本的研究入手，進而關注各版本之間圖像系譜的比對，指出另一件與〈清院本清明上河圖〉時間接近的

1 關於清明上河圖的研究史，可參考周寶珠，《清明上河圖與清明上河學》；那志良，《清明上河圖》，頁 1-25；相關研究成果之彙整，可參見趙姝等，〈《清明上河圖》文獻目錄索引〉，收入戴立強編，《《清明上河圖》研究文獻匯編》，頁 775-794。另，2010 年 4 月至 7 月，國立故宮博物院再度展出〈清院本清明上河圖〉，並有新的研究成果出版，見童文娥，《繪苑瑤瑤：清院本清明上河圖》；童文娥，〈稿本乎！摹本乎！——清院本〈清明上河圖〉的學生兄弟〉，頁 102-113。

2 董作賓，〈清明上河圖〉，收入《董作賓全集·10》乙編，第五冊。董作賓，〈關於摹本清明上河圖〉，頁 6。

3 Roderick Whitfield, "Chang Tse-tuan's 'Ch'ing-ming shang-ho t'u'," p.106.

「沈源白描本」之重要性。沈源〈清明上河圖〉（國立故宮博物院藏，以下稱〈沈源本〉）因主要以水墨勾染又被稱為「白描本」，韋陀依據圖繪內容進一步推測〈沈源本〉可能就是〈清院本清明上河圖〉的前身底本。<sup>4</sup>

1970年代階段，縱使〈清院本清明上河圖〉與判別張擇端〈清明上河圖〉之真偽論辨無關，隨著〈清院本〉圖像之發表並廣泛流通，在清明上河圖的相關研究中多少都會提到〈清院本〉。那志良的《清明上河圖》（1977年出版）堪稱促成〈清院本〉各項內容細節流傳更廣的主要功臣，他藉著文字描述畫中活動細節，指出「此畫是清明上河圖中最精緻、最完美的畫作。此畫的主題與取材代表了明清北京地區的風土人情。」<sup>5</sup>那志良此書對〈清院本清明上河圖〉的意見，讓〈清院本〉得以在當時之版本比較論爭中獨樹一幟，〈清院本〉雖為〈張擇端本〉的後生作品，但因具清代當時「北京都城景觀」的描寫特質而有新價值。<sup>6</sup>至此，「清明上河圖」的研究逐漸脫離真偽論辨，關注的焦點也開始轉向明清各本。

1990年代，張擇端〈清明上河圖〉（寶笈三編本）已然成為學界普遍接受的最古本。褪去「真偽論爭」議題的膠著之後，學界對於其他各本的研究方向亦由判定真偽，轉向分析與掌握圖繪譜系，並且移轉至各別作品風格與意義之探討。周寶珠提出「清明上河學」定義此一畫題的研究，一方面主張並確立〈張擇端本〉的重要性，一方面也提倡各本清明上河圖都有被關注的必要。<sup>7</sup>

明清各本清明上河圖的研究奠基於多位學者，其中韋陀追考出之圖繪系譜奠定了重要基礎。接續韋陀，日本學者古原宏伸對「清明上河圖」圖繪譜系的掌握更落實於不同版本的圖式比對與分析，他對〈清院本清明上河圖〉提出更多層次之觀察。<sup>8</sup>古原宏伸比對現存四十一種明清通行本，試圖區分三個類組以說明各本關聯，但無論何組卻皆與〈張擇端本〉無有關涉。<sup>9</sup>古原宏伸以為「清院本」所描繪的景象並無特

---

4 Roderick Whitfield, "Chang Tse-tuan's 'Ch'ing-ming shang-ho t'u'," pp.360-361.

5 那志良，《清明上河圖》，頁 1-25。

6 那志良，《清明上河圖》，頁 26-60。

7 周寶珠，《清明上河圖與清明上河學》，頁 178-192。

8 古原宏伸之〈清明上河圖〉研究原發表於《國華》，後又收入其論文集中，因內容略有修正，本文依新說。古原宏伸，〈清明上河圖〉（上）、（下），頁 5-15、27-44；古原宏伸，〈清明上河圖〉，《中國畫卷の研究》，頁 193-263。

9 針對明代各本的通行脈絡，古原宏伸透過明人針對〈清明上河圖〉的收藏與題跋資料，鋪陳出當時一再摹繪此畫題的情況，見古原宏伸，〈清明上河圖〉，《中國畫卷の研究》，頁 213-234。

定地理位置，反對將〈清院本清明上河圖〉之內容比附為「北京風物」，更進一步表明「清院本」並非摹自張擇端本，而是以通行的明代諸本作為根據。表面上，古原宏伸似乎僅是針對「清院本」圖式的來源提出看法，實則已顯露了開創新議題的端倪。從版本比較研究衍生出圖繪內容的系譜掌握，雖被用於各本「清明上河圖」之研究，但這些觀察仍有待深入考察各本的創繪脈絡。古原指出〈清院本〉是一種參考了明代通行版本的產物，他又進一步說明許多〈清院本〉中獨具篇幅的「小活動」，令人意外地竟然都屬於一些「不祥」、「惡戲」的活動場面。這些「小活動」，一方面延續自明代諸本，一方面應該正與乾隆皇帝的態度有關。古原認為〈清院本〉從基本構圖到點景細部都延續自明代通行諸本，然而通行諸本並不描繪特定地點，描繪的都是虛構世界。既然繪畫場景之時空間皆屬架空，描繪不祥之事、不敬之事等題材就沒有損害皇帝威德的論理基礎了。古原指出「因為不敬之罪已不可能成立，這類惡作劇的戲謔手法因此得能延續。」而這些跡象都表明「乾隆帝把清明上河圖視為普通的畫作，因此給予清院本很大的寬容。」<sup>10</sup>

暫且不論古原宏伸的觀察是否符合〈清院本清明上河圖〉的創作脈絡，他詮釋〈清院本〉具「戲謔場面」的企圖，其實預視了一股由畫風研究轉向脈絡詮釋之研究取徑。在清明上河圖群圖像系譜研究中，古原宏伸因其「乾隆帝畫學」而能將對〈清院本〉之觀察轉向研究其創作脈絡。此研究取徑觸及不同研究範疇，其中又以明清城市史研究風潮的激盪最引人注目。如2001年舉行的「中國的城市生活」研討會中，王正華以〈十七、十八世紀中國的城市圖像與城市觀研究〉為題，關注明清以後的清明上河圖作，考慮這些作品中所具有的「當代性」，並透過比較相關城市圖像如〈南都繁會圖〉、〈皇都積勝圖〉等，指出這類作品可為理解十六世紀末以來中國城市觀的重要參考。<sup>11</sup>此外，也有板倉聖哲嘗試對明清時代的大量生產的「清明上河圖」，特別是遼寧本、趙浙本以及以後諸本（蘇州片）等流通之文化氛圍加以說明，他延續明人沈德符《萬曆野獲編補遺》意見，企圖重新理解嚴嵩、王世貞家族間的糾葛

10 古原宏伸，〈清明上河圖〉，《中國畫卷の研究》，頁245。針對這些小場面，古原宏伸意圖觀察中國繪畫對「幽默」的處理手法，是其仍在進行之中的研究課題。

11 此研討會論文正式發表，見王正華，〈過眼繁華：十七、十八世紀中國都市圖的研究〉，收入李孝悌編，《中國的城市生活》，頁1-57。

背景，指出晚明文人圈接受〈清明上河圖〉之蘇州片作品的脈絡。<sup>12</sup>

這一股追索明代諸本清明上河圖意義與使用脈絡的研究，實際上也促使學界轉向關注〈清院本〉之功能與意義。王正華從城市圖像的研究角度出發，她認為〈清院本〉與乾隆皇帝應有密切關係，指出畫卷後段的宮苑景致，更喚起圓明園的意象，而此意象又與江南水鄉之趣有關。〈清院本〉畫中不僅重建江南園林的皇家宮苑，也有西洋式建築，具有包羅萬象的「集大成」意圖。<sup>13</sup>在此，王正華不僅著眼於畫作功能，更試圖處理〈清院本〉的風格表現問題。

相較對〈清院本〉功能脈絡的活潑考慮，針對其風格之討論確實顯得停滯。一般的畫史通論，多將清院本畫作風格之稱為「中西合璧」，並將此一特質視為院體風格的代表特質。<sup>14</sup>實際上，對於清代前期的院體風格，楊永源在處理清代宮廷的界畫題材作品之際，指出乾隆時期中西折衷畫風已取代正統四王風格；換言之，原來受到文人鄙視的洋畫，開始為宮廷院畫注入新的表現可能。楊永源認為這些新要素，可歸結為「人物畫上的陰影法」與「台閣建築物的透視法之使用」。<sup>15</sup>2004年出版的清代界畫專論 *Drawing Boundaries: Architectural Images in Qing China*，Anita Chung 同樣嘗試以界畫題材切入解讀清代繪畫成就。相較於楊永源對於透視法的關注，Anita Chung 則更著重在作品的整體風格表現，並沿用許多楊伯達、聶崇正等學者對於畫院運作之觀察，運用清宮內務府活計清檔資料加以輔助。<sup>16</sup>在針對清代宮廷畫風的部份，Anita Chung 由「宮廷紀實」、「理想圖式」的兩個方面討論相關畫作，她將〈清院本〉置于「宮廷紀實」脈絡中討論，視其為南巡圖、城市圖作之一，此中，她亦注意到乾隆帝的興趣，是以在清院本中具有一提高的視點，而此一處理模式被不斷沿用於各式紀實圖繪。但其所討論的方向，顯然忽略〈清院本〉採用「清明上河圖」畫題之際，也必然需要面對此一畫題的既有傳統課題，這些課題除了與風格表現有關，更與畫作的意義內涵以及畫作的使用脈絡相互牽動。

---

12 板倉聖哲，〈その後の「清明上河圖」——作品史の一断章〉，收錄於伊原弘，《清明上河圖をよむ》，頁 221-228；板倉聖哲，〈「清明上河圖」史の一断章——明・清時代を中心に〉，《描かれた都市：中近世絵画を中心とする比較研究・研究成果報告書 13410019》，頁 67-78。

13 王正華，〈乾隆朝蘇州城市圖像：政治權力、文化消費與地景塑造〉，頁 115-184。

14 聶崇正，〈清代〉，收錄於楊新、班宗華等，《中國繪畫三千年》，頁 284-285。

15 楊永源，〈盛清台閣界畫山水之研究〉。

16 Anita Chung, *Drawing Boundaries: Architectural Images in Qing China*, pp.45-65.

學者從「城市圖繪」的角度，指出乾隆皇帝與〈清院本〉之關聯非常具有啓發性。乾隆皇帝透過朝廷畫院作品表達他的「政治意圖」，於中國畫史傳統而言並不令人意外。但值得重新評估的是，乾隆帝對〈清院本〉意見究竟應該怎麼看待？我們能否釐清乾隆帝在〈清院本〉繪製脈絡中所扮演的角色？他的「御題」詩文，究竟出自一位單純的「後觀者」，抑或者源於一位參與規劃的「贊助者」？若進一步考慮〈清院本〉自雍正六年即已開始繪製，除了應審慎處理乾隆帝於此創繪過程中所扮演的角色外，更不能忽略〈清院本〉與雍正朝畫院的關係。當然，這一連串提問的要旨不只是在判斷〈清院本〉的創作年代究竟該劃入雍正朝抑或乾隆朝，更要考慮如何藉由此作畫風梳理雍正、乾隆二朝宮廷畫院之繼承與轉變過程。簡言之，〈清院本〉於此一轉承階段之畫風特點與繪製意義，正是本文主要命題。

本文首先分析與〈清院本〉相關的五位畫家風格特色，試著掌握〈清院本〉的合筆畫風。其次將論析〈清院本〉圖式的修正過程與母題來源，分別藉〈沈源本〉與幾個常見的明代通行本加以釐清〈清院本〉在清明上河圖系譜中的定位，闡明〈清院本〉於清明上河圖群中顯出「製作真境」的企圖。接著，再藉郎世寧〈百駿圖〉觀察雍正朝畫院採舊畫題的新繪製樣貌，說明郎世寧所代表的「非中非西」特色，又如何達成與〈清院本〉相近的「真境」效果。〈百駿圖〉與〈清院本〉應視為雍正朝畫院的中、後期成就，其中追求「真境」的畫風淵源，從雍正朝年希堯於郎世寧協助下完成的《視學》可探知一二。

## 二、〈清院本〉的繪製脈絡與風格特色

〈清院本清明上河圖〉畫上有款稱「乾隆元年十二月十五日奉敕，臣陳枚、孫祜、金昆、戴洪、程志道恭畫。」（圖 1）此為學界視其為乾隆朝畫院成就的主要根據。然而，畫卷後雖有款署「乾隆元年十二月」，但此一長達十一公尺之長卷大作的起始時間仍待商議。實際上，雖然近年來清宮內府檔案文獻不斷公開，對於長度超過十一公尺〈清院本清明上河圖〉的製作，目前能掌握的資料卻仍有限。即使從現存的清宮《內務府活計檔》資料，暫時也無法找到確切相關的製作記錄。既然相關文獻紀錄無法突破，最關鍵的判別勢必回歸畫作本身。除了畫卷的畫家「款題」之外，畫作前隔水處另有弘曆題詩，該詩實由梁詩正代筆書寫於乾隆七年（1742），內

容是「蜀錦裝全壁，吳工聚碎金。謳歌萬井富，城闕九重深。盛事誠觀止，遺踪借探尋。當時誇豫大，此日歎徽欽。乾隆壬戌春三月御題。臣梁詩正敬書。」另，畫卷起首處題有「繪苑瑤瑤」四字，或許也一併由梁詩正代筆題於此際。

此段詩題收入《御製詩集·初集》，以「題陳枚孫祐金昆戴洪程志道全畫清明上河圖」為題收錄，下並附有一段說明文字，稱：「圖始於雍正六年，成於乾隆二年。城郭、山林、人物各工其藝，亦繪林佳話云。」<sup>17</sup>這兩行小字表明〈清院本〉是一件開始於雍正朝，完成於乾隆朝的畫作。畫上實際款署「乾隆元年十二月十五日奉勅，臣陳枚、孫祐、金昆、戴洪、程志道恭畫」，表明這在乾隆元年十二月（1737）宣稱「奉勅」畫成的作品，但卻是一項始自雍正六年（1728）的龐大工程，經過近八年的時間，於弘曆接任大統後才被要求題上畫家署名。雖然，這些現保留在〈清院本〉上的資訊都表明弘曆與此畫關係緊密。然而，題詩稱「圖始於雍正六年，成於乾隆二年」，既凸顯此畫繪製工程龐大，但亦引發一些讓人不能理解的問題。長久以來，〈清院本〉因款署乾隆年，向不被視為雍正朝畫院成品，反多歸入乾隆朝畫院。<sup>18</sup>此作於《石渠寶笈·初編》列為「畫卷上等」，與其他乾隆朝院畫作品，一同收入「養心殿」。<sup>19</sup>畫上弘曆的詩題內容雖傳達了他對〈清院本清明上河圖〉的看法，但不能斷然用此說明畫作的原有動機。究竟「始於雍正」年間的〈清院本〉創繪之際，是否與弘曆有關？雖有論點推測或屬弘曆於皇子時期下令製作，但依目前所見內務府檔案資料，難有資料得以顯示皇子有權命內務府管轄的院畫家繪製私有畫作。

據此，創繪於雍正六年的〈清院本清明上河圖〉，其與雍正朝畫院的關係更有重加斟酌之必要。本節將從兩部份討論，一方面梳理〈清院本〉五位院畫家生平活動，用以論述各自活動於雍正朝畫院之跡象；其次，針對〈清院本〉的合筆成果，既分析五位署名的畫家個別風格，也試圖指出五人所能相互調和的風格特色。

17 《御製詩集·初集》，卷8，頁15。《御製詩集·初集》為乾隆十四年（1749）編成，原來僅由文臣抄錄而未刊印，後才收入《四庫全書》。除文淵閣四庫全書本之外，故宮現存兩套《御製詩集》寫本，分別為乾隆十四年內府寫袖珍本與乾隆間內府烏絲欄寫本，同題詩下皆有此段文字。在此感謝故宮圖書文獻處許媛婷女士協助查對故宮寫本內容。

18 國立故宮博物院所辦的「雍正：清世宗文物大展」未將〈清院本清明上河圖〉納入展品。

19 國立故宮博物院編，《秘殿珠林·石渠寶笈·初編》，上冊，頁628。關於清宮乾隆朝收儲院畫作品之文化意義值得推敲，參見，Gerald Holzwarth, "The Qianlong Emperor as art patron and the formation of the collections of the Palace Museum, Beijing," in *China: The Three Emperors, 1662-1795*, edited by Evelyn Rawski and Jessica Rawson, pp. 41-53.

〈清院本〉上具名的畫家有陳枚、孫祜、金昆、戴洪、程志道，然其相關生平之記載極為有限。其中排序第一的陳枚，有〈月曼清遊〉冊、〈耕織圖〉冊等作品存世。陳枚在雍正年間雖有宮廷內活動紀錄，部份學者指出陳枚畫風並未受到雍正帝喜愛，而是於乾隆年間才受到弘曆看重。<sup>20</sup>根據《內務府活計檔》記載，雍正十二年（1734）陳枚已具有「員外郎」身份，直到乾隆四年（1739）九月終因雙眼損耗才奏請回籍離開宮廷。再引《國朝畫識》所輯錄的畫史資料，陳枚可能受到另一位宮廷畫家陳善的推薦入朝，根據《婁縣志》載陳枚曾於雍正四年（1726）獲得休假返家成親一事而論，陳枚至少在雍正四年已入畫院。<sup>21</sup>陳枚在〈清院本〉款署排序最先，確實可證他在〈清院本清明上河圖〉的繪製中具有重要地位，也可能與他當時位階較高有關。（陳枚以下四位畫家的職銜大多可推測為「畫畫人」。）或許因此，乾隆二十八年（1763）才有到他家中搜找清院本畫稿一事。<sup>22</sup>但至於陳枚是否不得寵於雍正朝，目前仍難遽下定論。可從陳枚的畫風表現推敲其於雍正朝畫院所扮演的角色。陳枚以其仕女類型顯名於今，與焦秉貞、冷枚筆下所塑造的仕女形象相近。焦秉貞〈仕女圖〉（圖 2）中仕女的造型獨特，以尖瘦開臉與削瘦肩膀為重要特點，形塑仕女柔弱形象。而在這類柔弱姿態的仕女形象中，又摻入講究深淺暈染的面部形塑。冷枚繼承焦秉貞仕女特色，於〈畫幅集冊〉（圖 3）中有四開仕女畫，也採相近手法。但微調了焦秉貞仕女頭身比例，使得仕女身形更顯修長。冷枚此一特質，在陳枚〈月曼清遊冊〉（圖 4）中亦有繼承與發揮，此特色與焦秉貞畫風的重要差異在畫中人物與建築物之間的關係已有變化。或許是將人物身形拉長的同時，也微調了周圍建築物的佈置，將建築物尺寸更為放大，讓仕女身形不再受限於建築物的周圍，冷枚〈仕女〉（〈畫幅集冊〉第二十五開）描繪仕女在室內對弈場面，畫家利用斜向的桌椅構圖，讓六位仕女如真地存在於一個室內空間。換言之，這類經過冷枚、陳枚調整過的仕女畫風，營造出人物可在建築物之間穿梭的活動感。這種靈活增加人物於空間中穿繞效果的手法，已然與焦秉貞所代表的清宮初期仕女畫風有著明顯區別，也正

20 部份學者指出陳枚是乾隆皇帝較鍾愛的畫家之一。浦莉安，《陳枚〈月曼清遊圖〉冊之研究》，頁 5-7。

21 陳枚的生平活動，以《國朝畫識》彙整較多資料，另可參見浦莉安，《陳枚〈月曼清遊圖〉冊之研究》，頁 5-20。此一推測還可從陳善的活動資料加以考究，《造辦處檔案》「雍正四年五月十五日（畫作）」載「據圓明園來帖內稱傳上曰畫菊花橫披畫一張，寬一丈零四寸、高四尺二寸二分，花卉著吳璋畫，石頭著陳善畫，欽此。」陳善活動於雍正四年當無疑問。中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館編，《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 2，頁 267。

22 此事據薩載奏摺，見國立故宮博物院編，《宮中檔乾隆朝奏摺》，第 16 輯，頁 871。

可視為陳枚畫風於雍正朝所扮演的角色。

排序第二的孫祜進入宮廷畫院之時間不詳，目前從內務府檔案析出的記載也多集中於乾隆朝。究竟孫祜是否曾活動於雍正畫院，目前尚無明確依據。但根據一套〈古香片羽〉冊收入之〈雨中春樹〉（圖 5）上有孫祜款題「丁未」，不能排除為雍正五年（1727）所作。<sup>23</sup>孫祜兼善人物、樓閣、山水，如無紀年作品〈萬壽圖〉（圖 6），描繪長壽人物十二開，其中人物臉部的立體暈染效果明顯，又如〈秋山樓閣〉（圖 7）對山水之表現。唯一〈仿王維關山行旅圖〉（圖 8）有款署紀年乾隆十年（1745），此畫雖題稱仿王維，實由正統派山水風格脫出，但繚繞山谷的雲霧又以講究立體遠近感的手法完成，與郎世寧〈畫山水〉（圖 9）對於山谷雲霧的描繪方式有關。孫祜可能在雍正朝受到郎世寧的西洋畫風影響，是以能夠表現出協調中西畫風的手法。

金昆序位雖列第三，卻是五人當中最先進入清宮畫院者。依據《萬壽盛典》記載，金昆為康熙五十二年（1713）萬壽科武會元，隔年即參與萬壽盛典的圖畫繪製工作（圖 10）。此後金昆顯然進入雍正皇帝藩邸，後才任工部主事，但在雍正二年（1724）被控「……自到工部以來，諸事把持，招搖放縱，廉親王居心巧詐，事事任用，凡有差使，俱將金昆派出塘塞，且其意以為金昆有過天下，必加朕以私用匪人之名也。」<sup>24</sup>所以將金昆改派在繪畫處。雍正五年（1727），又有金昆以畫畫人職銜活動的記錄。金昆的畫風可以現存〈清長壽永〉（圖 11）畫冊十二開說明，此畫作以松樹為主題，特別講究明晰的物象關係。

名列第四的畫家戴洪曾於雍正七年（1729）三月申請休假，顯示他在此前即已進入宮廷畫院。<sup>25</sup>乾隆四年（1739）曾被派到圓明園協助郎世寧作畫，<sup>26</sup>乾隆六年（1741）為咸安宮畫畫人，<sup>27</sup>而在乾隆十二年（1747）又有請假後返回宮廷的記錄。<sup>28</sup>戴洪現

23 〈古香片羽〉為一合冊，收有三位清代畫家作品，除孫祜之外，有彭鶴、戴越。按內務府檔案資料顯示彭鶴於雍正四年成為「慈寧宮畫畫人」，見《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 2，頁 323；戴越為油畫處畫畫人，他於乾隆二年（1737）以前亡故。見《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 7，頁 779。彭鶴、戴越皆屬於雍正朝已進入宮廷活動者，據此可推測孫祜活動年代當與二人接近，屬於雍正至乾隆前期活動者。

24 《世宗憲皇帝上諭內閣》，卷 25，頁 18。

25 《清宮內務府造辦處檔案總匯》（雍正七年三月十四日），冊 3，頁 470。

26 《清宮內務府造辦處檔案總匯》（乾隆四年十月十八日），冊 8，頁 786。

27 《清宮內務府造辦處檔案總匯》（乾隆六年二月）。此條資料也顯示出畫院畫家頭銜之多樣，如郎世寧為「化日舒長畫畫人」，余省、戴洪等為「咸安宮畫畫人」，另有「畫樣人」江漢等。

28 《清宮內務府造辦處檔案總匯》（乾隆十二年十月十四日）。

存有〈齡壽萬年〉冊八開（圖 12），<sup>29</sup>各開描繪不同鳥禽於山水之間的情景，不僅鳥禽描繪細膩，其色彩之運用甚為講究豐富。畫面構圖整體明晰，與前述金昆所作〈清長壽永〉對於物象之掌握有類似的追求。

最後一位署名畫家為程志道，他在雍正四年（1726）應已進入宮廷畫院。活計檔記載顯示，程志道與其他數位畫家獲每月錢糧銀八兩、公費銀三兩的賞賜。<sup>30</sup>程志道是江蘇吳縣人，據載擅長花卉、小楷。按《讀畫輯略》載今江蘇吳縣「字遵路，號景川，京江人。善花卉，餞色古雅，兼善小楷，供奉外養心殿。」<sup>31</sup>到了乾隆二年（1737）另有資料顯示當時程志道任咸安宮畫畫人並得住官房，<sup>32</sup>程志道有〈眉香萬年冊〉（圖 13）此套畫作十二開寫各種梅花盛開之景，場景的設定並不受限於梅花花季，而有跨越一年十二個月的描寫企圖。除了各開具構圖變化之外，青綠設色的手法也很多樣，畫中大量使用墨點處理山體之轉折面，更別具特色。其中第十開以青綠手法處理江面平坡，藉墨點增加塊面感。又第十一開則有正統山水面貌，但遠山的安排則增添更多遼闊效果。

雖目前所知〈清院本〉五位款署畫家的個人落款之存世作品數量有限，但從上述所舉作品觀察其風格樣式不限一種，各個兼能人物、山水、花鳥各科。例如陳枚〈月曼清遊冊〉與〈耕織圖冊〉即是人物、山水、樓閣等多種母題皆有的作品。而孫祐的〈萬壽圖〉與〈仿王維關山行旅圖〉更分別是人物與山水樓閣的不同表現。此外，前述針對五位畫家所舉作品中，值得注意金昆〈清長壽永〉、戴洪〈齡壽萬年〉、程志道〈眉香萬年〉三套作品。此三套冊頁之封版錦布之紋樣相同（圖 14），三者皆有金箋紙，上方以篆字題名，下方有畫家款署呈進，三者不僅具相同封面裝潢樣式，尺寸也相近，推測應屬一大型合作成果。<sup>33</sup>此套組繪製時間目前尚無定論，但很可能

29 《石渠寶笈·初編》，卷 41。

30 《清宮內務府造辦處檔案總匯》（雍正四年三月十六日），冊 2，頁 320。

31 《讀畫輯略》，頁 22。

32 《清宮內務府造辦處檔案總匯》（乾隆二年一月二十九日），冊 7，頁 779。

33 其中戴洪〈齡壽萬年〉經《石渠寶笈·初編》著錄，屬於《壽意圖》冊之一，收儲於「學詩堂」內。此套《壽意圖》所具名之畫家有「孫祐（樓閣）、戴正（果樹）、丁觀鵬（人物）、陳善、陳枚、戴洪、吳璋、張為邦」，由於記載明列各家擅長畫類，應是一大型制作計畫，且可能屬於同時之舉。現存金昆、程志道二冊，不僅與戴洪冊裝潢形式相同，連其畫絹尺幅也與戴洪冊相近，顯然皆與《壽意圖》冊相關。另國立故宮博物院還收有金玠〈壽同山岳〉（故畫 3422）、盧湛〈江山共老〉（故畫 3376）皆有相似裝潢形制，皆可視為《壽意圖》組群。

是乾隆二年以前之作。<sup>34</sup>如此而論，這三冊同屬一套〈壽意圖冊〉的畫風，當可視為雍正朝廷續至乾隆初年之表現，亦是比對〈清院本清明上河圖〉風格的重要參照。〈壽意圖冊〉特別適用於分析清代院畫家們進行合筆繪製的考察。金昆、戴洪、程志道三人在〈壽意圖冊〉這種合作成果，實際上是分別記名，因此不難指出其個別特色：如，金昆特別強調物象輪廓線，戴洪講究設色與物體質感，程志道則擅長表現雲霧的立體變化。但整體而言，三冊也有共相，這些共相更值得思索其手法與意義。首先，是三者對光線效果的興趣，例如金昆〈清長壽永〉雖主要描繪松樹的樣貌，並不關注空間的深入延伸，但對沒有物象部份都加上細膩色暈烘染，有意凸顯不同光線作用後的大氣效果；戴洪〈齡壽萬年〉也針對沒有物象部份細膩烘染；程志道〈眉香萬年〉則是對雲霧有細膩烘染表現。其次，是三者對質面的處理手法，都經常運用大量苔點以表現立體轉折面的凹凸。另外，對物象設色技巧亦多講究一種漸層效果，讓色彩的深淺變化更協調，而能具有全面受光的效果。

注意到〈壽意圖冊〉中金昆、戴洪、程志道三人風格的異、同之後，以下再進一步梳理這些異同與陳枚、孫祜風格的關係。陳枚除了仕女造型的講究之外，其〈耕織圖冊〉（圖 15）更能表現他在山水、人物、樓閣各科的能力，雖然陳枚〈耕織圖冊〉的構圖與冷枚作於康熙年間的〈耕織圖冊〉（圖 16）相近，但相對於冷枚〈耕織圖冊〉物象的明晰感，陳枚〈耕織圖冊〉中更透過染暈手法加以強調大氣明暗感，不僅水面藉深淺色澤掌握光影，天空中也有雲霧濃淡暗示光線變化。孫祜對於雲霧、光影效果的處理見於〈仿王維關山行旅圖〉，而在〈萬壽圖〉中對於人物臉部的立體暈染手法顯得十分突出。由此而論，陳枚、孫祜也與前述金昆、戴洪、程志道於〈壽意圖冊〉之共通特色相近，不只追求物象的立體表現，對於大氣中的光線作用也十分重視。

前述的討論雖旨在說明五位〈清院本〉合筆畫家之共通特色，但實際上這些特色正是「合筆」之際最重要的「共識」。個別畫家雖各有特色，但在處理合筆作品之際，顯然更著重於協調以達成出合作平台，成就出一種既能分工又能調和的繪畫語彙與風格。以下，先舉出〈清院本〉風格特色，並嘗試說明其中哪些屬於合筆畫家之「共

34 此一《壽意圖》冊繪製時間雖無記載，但因其中錄有陳善一人，根據活計檔資料陳善於乾隆二年（1737）已遭到革除，可推測這一組《壽意圖》理應為乾隆二年以前之作品。現存國立故宮博物院金昆、戴洪、程志道所作三冊封面版，都保有舊黃籤有「本宮」、「景陽宮」與千字文字號等，或許與其在清宮收儲位置有關。

識」手法，再舉出一些可能屬於個別畫家特色的表現手法。

〈清院本〉也重視大氣中光線作用的明暗效果。畫沿上方處多無留空，凡水域皆畫有水紋或以深淺色調表現遠近雲霧，卷中坡岸也多利用淺淡黃綠表現質面，即使於建築物體上也有明暗效果處理。其中，以淡綠色苔點表現立體轉折的凹凸感也與〈壽意圖冊〉的各家手法相似。〈清院本〉的構圖與母題安排必需與其他相近版本比較，將於下節討論。至於〈清院本〉畫風的特色，則確實與前述五位款署畫家之共通處甚多。另外，還值得舉出幾個段落，說明其與個別畫家關係密切的部份。首先是〈清院本〉最後段落所描繪的青綠山石（圖 17），這些山石的質面是以長短直線營造效果，與坡岸上有如苔點用筆的表現手法不同，這種用法上的差別與陳枚〈耕織圖冊〉「三耘」（圖 18）類似，同樣以直線表現山石塊面。此外，有學者依據內務府檔案分析孫祜擅長界畫，指出〈清院本〉的屋舍可能由其完成。<sup>35</sup>此一分析甚為合理，然如比對陳枚〈耕織圖冊〉中的屋舍表現，也不能否認陳枚同樣可能參與〈清院本〉屋舍的繪製，若僅依據目前所掌握的圖像而言，從孫祜描繪的樓閣規制甚為講究華麗，或許也參與〈清院本〉宮苑內金碧建築的描繪（圖 19）；而陳枚則與〈清院本〉中樸實房舍有關（圖 20）。可能因為〈清院本〉中建築物的描繪最多，陳枚、孫祜繪製的比例自然也高，是以排名較前。金昆對於人物活動的掌握，當然可從他參與過的其他大型計畫推想，如〈萬壽盛典圖〉、〈大閱圖〉等。但若從金昆參與〈壽意圖冊〉繪製的〈清長壽永〉畫風中，也能指出金昆同樣擅長植物的表現，更熟悉山石的質面設色烘染。除了畫中活潑生動的人物之外，〈清院本〉中沿河的樹叢枝幹都可能與金昆相關。至於戴洪，最可能與〈清院本〉中的開花植物與點景禽鳥的安排有關，而程志道也對這些空間點景動物、植物的描繪有特殊貢獻，例如〈眉香萬年〉冊第八開與〈清院本〉最後段落一樣，都有鹿群的描寫，其中亦巧妙地運用了白鹿作為祥瑞之徵。這類相似母題，或許能說明程志道參與合筆工作之角色。

總結而言，〈清院本〉雖保有一些個別畫家的特色，但並不明顯。相對之下，〈清院本〉所表現屬一統合後的協調畫風。論者有嘗試以內務府檔案資料推測〈清院本〉中的分工狀態，陳枚具統整畫作的角色當無疑問，其他四位畫家可能依據畫中母題分工，如從建築、人物、動植物配景等母題區分畫作者。無論實際的分工機制如何進行，更值得注意的是這五位畫家如何「協調」出一個具有統整性的畫風。以下，

---

35 童文斌，《繪苑瑤瑤：清院本清明上河圖》，頁 204-205。

將從〈清院本〉所源出的「清明上河圖」群組中釐清其對於既有圖式的修改、彙集與調整，進而申述其目標。

### 三、〈清院本〉的圖式淵源與彙整目標

〈清院本〉五位畫家的風格作法，雖然有助於掌握〈清院本〉的整體表現，但是要進一步釐清〈清院本〉的畫史意義，還必須解決〈清院本〉與舊有「清明上河圖」圖式之間的關係。特別是在存世數量龐大的明清各種版本之中，〈清院本〉之表現成就應該如何說明。本節論述可分為三個要點，首先，從與〈清院本〉相近的〈沈源本〉圖式作為比較開端，雖論兩者之異，更重視兩者之同。接著，藉兩者之異說明〈清院本〉構成的修訂過程，另一方面，則藉兩者之同作為〈清院本〉構成要項。最後，再以〈清院本〉構成圖式要項與明代通行諸本進行比對，用以析解出〈清院本〉彙整各種圖式的意圖。

沈源〈清明上河圖〉（圖 21，以下簡稱〈沈源本〉）與〈清院本〉的構圖近似度最高，兩者之間必有參照關係。〈沈源本〉大致是以水墨勾勒畫中物象，但這種水墨的線描手法並不常見。全幅先是以一種僅摻入些微赭色的淡墨線條為底，再用深黑的墨線鉤補其中部份。這並非傳統界畫常見的單一水墨描繪法，倒是像具有深淺兩種墨色的「雙」色調畫作；實際上，〈沈源本〉並非全然的水墨畫，其中部份植物染點出粉紅色花叢，又有部份坡岸藉著藤黃擦塗而成。全卷水面都有細膩的線條勾出水紋，而地面除了部份水邊土坡之外，大多留白。建築物的描繪相對仔細，各式建築的屋頂都有細膩表現，最後段落的宮苑殿閣更已經表現出複雜的立面樣式。如此藉著淺淡墨線勾勒物象的手法，讓畫面呈現「未完成感」，多少令人推想此為畫作稿本。這類畫稿在清宮並不少見，不僅檔案資料可見各式畫稿的記載，存世收藏中亦仍收有此類畫稿，如美國大都會美術館就藏有一份與郎世寧〈百駿圖〉（圖 22）有關的〈郎世寧百駿圖畫稿〉（圖 23）。<sup>36</sup>只是，正因為內務府檔案資料的記載，顯示清宮院畫內摹製畫稿具有幾種可能。一是正式作品完成前的呈覽樣稿，另一種則是正式作品完成之後再度「摹製」的再製稿；聶崇正以為美國所藏〈百駿圖畫稿〉就保留

36 聶崇正，〈清代宮廷繪畫稿本述考〉，收錄於《清宮繪畫與「西畫東漸」》，頁 62-83。

了這兩種可能性。<sup>37</sup>

是以此故，〈沈源本〉與〈清院本〉之間的關係，曾引發不同的考慮。<sup>38</sup>這一問題既關涉〈沈源本〉的繪製時間與作用，也能凸顯〈清院本〉的圖繪意旨，釐清兩者的異與同，都屬掌握〈清院本〉繪製目標的重要準備。本文將先指出兩者之異處，用以梳理〈清院本〉修正內容之積極目標；接著，本文更要藉兩者之同處，作為討論〈清院本〉彙集、調整明代諸本圖式之根據。

兩者之異處有風格表現上的不同，以及物象安排上的差異。先談風格部份。兩件作品於風格表現手法上的區別十分顯著，〈沈源本〉正如前述，是以水墨為主的線描圖寫而成，其中雖然有部份設色，但整體而言與〈清院本〉豐富色彩的手法有相當距離。〈沈源本〉的山石都僅勾出輪廓線條，並不注重質面的表現。其中，〈沈源本〉特別講究建築物的細節刻劃，乃至於有意於樹叢染點花色等作法，既與傳統水墨線條為主的畫風有別，亦不符合白描畫系所要追求的「骨法用筆」目標。<sup>39</sup>再從畫中幾處修改痕跡考慮，例如屋頂重畫、船隻改位置等，都能凸顯〈沈源本〉所流露出的「未完成」性質。〈沈源本〉確屬一種畫稿，其風格上的奇特現象正因為畫稿性質而來，也正因為〈沈源本〉對部份物象描繪細膩，可說是一件相當考究的畫稿。<sup>40</sup>

許多學者都已注意到〈沈源本〉與〈清院本〉在物象安排上的差異。<sup>41</sup>兩件作品最常被提到的差異，就是畫卷開首段落，在〈沈源本〉該段山丘上畫有墳墓，但〈清

37 聶崇正，〈郎世寧《百駿圖》卷及其稿本和摹本〉，收錄於《清宮繪畫與「西畫東漸」》，頁 248-253。

38 學界對於〈沈源本〉是否為〈清院本〉繪製之前的稿本問題，現有持不同意見者。韋陀最早觀察兩者，並推測〈沈源本〉可能為〈清院本〉稿本。見 Roderick Whitfield, "Chang Tse-tuan's 'Ch'ing-ming shang-ho t'u'," p.360. 故宮研究人員亦有持相同意見之闡述，見童文娥，〈稿本乎！摹本乎！清院本〈清明上河圖〉的學生兄弟〉，頁 102-113。另外，對於〈沈源本〉難以斷言為〈清院本〉稿本的意見，有關古原宏伸之論述意見雖曾發表於《國華》，但近年又有部份修正，最新意見應以近年論文集之修正稿為準，見古原宏伸，〈清明上河圖〉，《中國畫卷の研究》，頁 213-234。此一意見亦有王正華延續，見王正華，〈乾隆朝蘇州城市圖像：政治權力、文化消費與地景塑造〉，頁 115-182。

39 關於白描畫傳統與「骨法用筆」，參見石守謙，〈盛唐白畫之成立與筆描能力之擴展〉，收錄於《風格與世變：中國繪畫史論集》，頁 19-51。

40 關於〈沈源本〉討論並非本文主要題旨，在此僅從風格表現上說明一二。依筆者管見，《內務府檔案》顯示雍正年間的畫樣處內有一名「沈元」，極有可能屬同一人；另於故宮收藏中尚能查見沈源的此類白描畫稿作品。沈源此人於畫院作為應可另文申論。

41 最新成果，應參見童文娥，〈稿本乎！摹本乎！清院本〈清明上河圖〉的學生兄弟〉，頁 102-113。

院本〉中則是一片山丘草坡。上墳屬清明時節活動，安排在清明上河圖畫面內看似合理，但矛盾的是，這類上墳場面卻少見於其他通行版本。<sup>42</sup>雖然要考究〈清院本〉缺乏此一上墳場面的緣由並不容易，但從畫面物象的安排整體考慮而言，〈清院本〉確實有幾處比〈沈源本〉安排得簡略而更爲傾向理想化境地。先舉三個段落說明此類傾向。其一，在卷首河道開始的段落，位於畫面上方土坡側面的水域段落中，在〈沈源本〉可見有三隻小舟，但於〈清院本〉中則僅是一片水域。其二，校閱場面後的一處水域，〈沈源本〉描繪的戲水水禽並不見於〈清院本〉。其三，城門圍牆延伸的上沿區域，在〈沈源本〉中有許多屋舍，但在〈清院本〉則僅見有雲氣遮映其間。〈清院本〉表面上意在省略細節，但正因此更能營造庭園周圍水域靜謐與遼闊。這類效果的追求，可能與〈清院本〉省略卷首上墳場面的考慮相關，由於〈清院本〉略去上墳場面之山石環境的繁瑣敘事，反而讓畫面聚焦出整體空間清晰度；如此凸顯放風箏的孩童與行走其中的士人，而增強畫面所要形塑的理想特質。<sup>43</sup>

〈清院本〉對於理想性的追求，並不僅藉簡略物象而呈現。部份安排，則反而是透過增添華麗物象加以強化。最爲明顯的就是進入城門之後，位於大街後側的大型庭園樓閣區，一處緊鄰狀元府的段落，在〈沈源本〉僅有湖水景致，但在〈清院本〉卻成一處講究的園林景象。這樣添加繁複建築群的手法在〈清院本〉中還有幾處。如在〈清院本〉畫著一棟西洋風建築的部份，於〈沈源本〉中是一棟具有石材基座的樓台，緊接著一片湖水，但是這片湖水在〈清院本〉中則有許多岸邊湖石造景，顯得更爲富麗考究。最後的宮殿皇苑段落也有類似的差異，〈沈源本〉的宮殿樓閣已經非常繁複華麗，但〈清院本〉安排的物象更多；畫中增加了一處坡岸，上方描繪著鹿群、繁盛花叢的林木，以及予人休憩的桌凳。〈清院本〉於最後段落的修動添加入有如仙境效果，同爲此畫卷添加理想境地之效果。

42 據目前掌握資料，尚未查到其他通行本描繪上墳場面，惟（傳）張擇端〈清明易簡圖〉（故畫0990）卷首亦有一高起塔狀物。

43 刪去「上墳」場面是否還有其他考慮，仍可留待更多元思考。例如 學界曾有意見認為「上墳」雖屬時序活動的表現，但因具有負面效果的場面，不見於〈清院本〉自是理所當然。但是這樣的推測似乎還有待檢驗，特別是觀察〈清院本〉一段修葺屋舍畫面之後，不難發現原〈沈源本〉畫出傾倒在地上的碑石，在〈清院本〉中更是斷裂成兩半，顯然〈清院本〉目標不限於修正「負面性」。王正華，〈乾隆朝蘇州城市圖像：政治權力、文化消費與地景塑造〉，頁126；童文娥，〈稿本乎！摹本乎！清院本〈清明上河圖〉的學生兄弟〉，頁113。另有學者古原宏伸對〈清院本〉的「不祥」活動，提出新層次的思索，有意朝中國繪畫敘事傳統加以解析，並著眼於中國繪畫表達「幽默」的處理模式。參見本文註釋10。

經過前述對比，應可排除將〈沈源本〉視為〈清院本〉完成後的再製畫作。關鍵根據在〈清院本〉所描繪的物象內容，明顯比〈沈源本〉豐富。〈沈源本〉理應是〈清院本〉之前的畫稿，而〈清院本〉的改動，當然是畫稿呈樣後的修正結果。接著的問題就是，如此更動的用意為何？〈清院本〉修正〈沈源本〉的意圖，應該分成兩個層次說明。其一，是對於整體畫卷構圖規劃的目標，〈清院本〉有意去除〈沈源本〉畫稿中的繁瑣敘事母題，這些修動不能說是「刪除不祥」，而是在增強畫卷山石空間的明晰效果，換言之，是一種凸顯人物活動空間，並加強場面佈置效果的處理。其二，是有意增強畫面的一種「理想」特性。這個目標在最後段落最明顯，其中增添有如仙境的樓閣、坡石，甚至祥瑞鳥獸等表現，都在說明〈清院本〉有意加強畫中的理想性質。這種凸顯「理想」特色的處理，還可比較兩者對於城牆遠端景物的表現手法，例如〈沈源本〉的城牆遠端畫出了逐漸縮小的屋舍，但是〈清院本〉卻反而藉著留白等表現雲霧的手法，隱略了遠處景物。這樣的處理，不能說是〈清院本〉無視於遠近關係的表現，而應說是其意在藉雲霧繚繞效果增添畫卷的「理想」傾向。

不過，除從〈沈源本〉與〈清院本〉兩者之異處思考〈清院本〉所要強化的意圖之外，關注兩者之同，亦屬掌握〈清院本〉畫旨的另一重要條件。換言之，要全面考慮〈清院本〉的圖繪意義，還必須將其放回「清明上河圖繪」畫題傳統與其對於傳統圖式之調整予以全面思考。為釐清〈清院本〉與「清明上河圖繪」傳統中的角色，以下將透過兩者相通處作為立基點，從中再與明代通行諸本進行比較，一來指明〈清院本〉所彙整的「清明上河圖」圖式，二來則可如此掌握〈清院本〉更積極的意圖。<sup>44</sup>本文為追溯〈清院本〉的圖式源頭，先列舉出〈沈源本〉與〈清院本〉兩者共通的主要場面，再以之作為觀察指標，藉之考慮與其他各本的比較（參見表一）。依據初步分析，〈清院本〉的場面安排繁複遠超過現存明代各本，絕非僅透過單一作品而就，顯然是運用了綜合的手法，將不同版本所見的獨特場面組合而成。現存明代通行本數量龐大，本文亦暫時無法全數處理，在此僅先舉清宮舊藏明代各本作為

---

44 古原宏伸以「明代通行諸本」指稱除〈石渠三編本〉以外之明代傳稱作品，一些原題張擇端的作品也包括在內。古原宏伸對於「明代通行諸本」的分析十分重要，見古原宏伸，〈清明上河圖〉，《中國畫卷の研究》，頁 213-234。

初步比對的對象。<sup>45</sup>

針對〈沈源本〉、〈清院本〉的共通處，可舉出十項場景作為觀察對象。這些段落當然不能涵括全畫卷的各種活動細節，但大致已能包含卷首至卷末的重要場面，以下分別說明之。首先是（一）「開場坡岸」：畫卷起首開始的平緩坡岸，這段坡岸集中於畫面下半，與〈張擇端本〉下半為水域的構成十分不同，此和緩坡岸上的活動有牧童、農田、放風箏孩童與正要走過木橋的士人等。（二）「沿河兩岸」：開始出現河道的兩岸景緻，近岸一側有戲台、行人、送貨人與豬群等，遠岸一側可見鄉間屋舍、湖灣、農田、拉繯人等。（三）「修葺舊屋」：描寫一處修整中舊屋以及倒塌的石碑。（四）「跨河大橋」：即〈張擇端本〉虹橋段落，在此應注意清代兩本不僅畫出大橋，更強調在大橋的另一端連接上一處行人雲集的縱向大街。（五）「校閱」：此一場面完全不見於〈張擇端本〉。（六）「雙城門」：〈清院本〉、〈沈源本〉都描繪了城牆，與〈張擇端本〉最大不同在其具有水門、城門兩個不同運輸渠道。（七）「城內院落」：進入城門之後，除了大街，幾處大型園林院落就是最重要的景緻。（八）「城內大街」：兩側商店林立，街道不僅寬廣又特別筆直，街上行人商旅的方向多屬水平橫向的左右移動，與〈張擇端本〉穿插著縱向的多動向效果不同。（九）「城內水渠屋舍」：這段接續在城內大街之後，水道再次穿插其間，不僅有中小型橋樑跨越，又有許多沿河的屋舍，有如水鄉景緻。（十）「宮苑水景」：此段由另一宮牆區隔而出，在一大片水域之間繪製出各色豪華宮殿，活動人物以宮中仕女為主，水上行舟也十分豪華，應描繪是宮廷內苑的景象。

---

45 本文舉用之作品分別為：（傳）張擇端〈清明易簡圖〉（國立故宮博物院藏，故畫 0990）、（傳）張擇端〈清明上河圖〉（又稱「東府同觀本」，國立故宮博物院藏，故畫 1432）、（傳）仇英〈清明上河圖〉（國立故宮博物院藏，故畫 1604）、（傳）仇英〈清明上河圖〉（國立故宮博物院藏，故畫 1605）、（傳）仇英〈清明上河圖〉（國立故宮博物院藏，故畫 1606）、（傳）仇英〈清明上河圖〉（遼寧省博物館藏，以下簡稱〈仇英遼寧本〉）等。前引國立故宮博物院五個版本的研究，見童文娥，《繪苑瑤瑤：清院本清明上河圖》，頁 136-175。另遼寧省博物館藏本，參見香港藝術館編，《繁華都市——遼寧省博物館藏畫展》，圖版 5。

表一 清院本關鍵場面與明代諸本比較表

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	開場段落	河道兩岸	修繕屋舍	大橋	校閱	城門	城內宅邸	城內大街	水岸屋舍	宮牆皇苑
清院本	岸在畫面下半部	有一處戲台、觀眾	修繕屋舍、碑斷裂	大橋端點延伸另一縱向大街	廣大校閱場	有水門、人行門各一	有大宅邸(豪華園林)	大街廣闊活動多橫向	有水道,沿岸屋舍、橋樑	宮牆、水域、宮殿樓閣、青綠山石
沈源本	同上	同	碑未斷	同	同	同	一處僅有水域	同	同	缺少前景鹿群坡岸
故畫 0990	○	○	X	△ 延伸街道小	X	○	○ 一處大屋	○	○	X
故畫 1432	○	○ 風格近似清院本	X	△ 橋上有人拋繩	X	○	○ 三處大屋	△ 大街活動少	X	○ 宮牆宮殿與舟船
故畫 1604	○	△ 規模短	△ 有修屋	△ 有橋,無船	X	○	△ 有園林但不明確	△ 大街效果不佳	○	X
故畫 1605	○ 士人過橋無近岸	○	△ 有修屋	△ 有延伸街道	○ 次序不同	○	○ 城內有水道	△ 大街短	△ 校閱在此段	○ 長度近清院本
故畫 1606	岸短岸短	○	X		X	○	○ 有院落	○	△ 有橋	X
遼寧本	○	○	X	有延伸大街	○ 次序不同	○	○	△ 有大街小道亦多	△ 有大街小道亦多	△ 城牆曲折

整體而言,〈清院本〉與〈沈源本〉共通的十個場面,無法在明代諸本找到全然相似者。整體構圖上安排較為相近者有(傳)仇英〈清明上河圖〉(圖 24, 故畫 1604, 以下稱〈仇英故畫 1604 本〉)、(傳)仇英〈清明上河圖〉(圖 25, 以下稱〈仇英遼寧本〉)兩者。〈清院本〉開場坡岸段落長,其所容納的活動也豐富;這樣沿著坡岸布列樹叢的卷首景象,除缺少「戲台」場面之外,其他構圖安排與〈仇英故畫 1604 本〉相近。這個開首段落所包羅的內容,僅〈仇英遼寧本〉具有與〈清院本〉最多相似的活動,例如戲台、木橋之前的士人、迎親隊伍等,只是兩者排列順序不同表現手法也有差異。至於接續的河道兩岸段落,在(傳)仇英〈清明上河圖〉(圖 26, 故畫 1605)中雖然描繪的細節較少,但從這部份構圖而言卻與〈清院本〉安排相近。至於修整舊屋與碑石坍塌的場面,各版本中開場段落中都沒有相近處理,但無論是〈清明易簡圖〉(圖 27)、或(傳)仇英〈清明上河圖〉三個版本中(故畫 1604、故畫 1605、

故畫 1606)，都可在畫卷後半段找到修整屋舍的場景。接著，〈清院本〉描繪河道上出現更多船隻的場面，並可見到一座跨河大橋。此一大橋場面，本來就是「清明上河圖式」的必要場面，但〈清院本〉描繪這一大橋跨向遠端後，還另外接上一條大型街道並延伸到畫卷上沿。〈清院本〉在此強調大街延伸空間的意圖，遠遠超越其他版本。最接近此企圖者僅見〈仇英遼寧本〉，然而其向後延伸的程度仍不及〈清院本〉（圖 28）。

〈清院本〉針對各段落的空間安排都採高視點的鳥瞰角度，建築物的表現也大致統整於斜向角度中，比起明代諸本更具統整畫面視點的效果，因此被認為較接近西方透視效果。然而，這一處理手法不僅構成風格特色，實際上也影響了畫面內容的規劃，讓〈清院本〉更易納入許多活動場面，進而促成畫面展現出強調理想性的意圖。為免流於陳述比對細節，以下分四點說明〈清院本〉彙整明代諸本圖式之特色。

首先，可關注〈清院本〉如何於畫面物象構成上運用新模式，特別值得注意〈清院本〉於城門之後段落的安排。例如〈清院本〉的城門，同時具有陸行、水運兩種通道，此一模式見於明代諸本，但與〈張擇端本〉明顯有別。此外，進入城門之後，〈清院本〉除有大街兩側的商店區外，還有一段有河水穿繞、橋樑跨接的沿岸店家等段落。這一處理，也非〈張擇端本〉之構成模式。這段藉由大小橋樑跨接沿岸店家的段落，更常見於明代幾個本子如〈清明易簡圖〉、〈仇英故畫 1604 本〉、〈仇英故畫 1605 本〉（圖 29）。〈清院本〉此一城門後段落內所包含的活動，一方面承繼自明代諸本，再方面其內容數量更遠遠超過明代本。〈清院本〉此一段落，中間有一河道區隔為二，前可稱「大街商店區」，後則屬「沿河屋舍區」。如此區分城內景象已與〈張擇端本〉大為不同。首先看「大街商店區」，此區雖是以大街兩側商店活動為主，但畫卷又藉鳥瞰的高視點，除描繪出大街兩側之外，更於畫卷上半部份表現了街道商店後側的大宅邸園林景象。

第二，〈清院本〉的圖式雖彙整自明代本，但仍有一些處理上的不同，透過多方比對，又可觀察〈沈源本〉具有轉承的中繼角色。例如〈清院本〉城門後「沿河屋舍區」段落，其開頭畫有一座拱橋，橋頭旁有一棟院落佔有畫面相當比例（圖 30-1、30-2）。此與（傳）仇英〈清明上河圖〉（故畫 1605、故畫 1606）中可見有相似安排（圖 31-1、31-2），顯然〈清院本〉此一圖式來自明本設計。值得注意在〈沈源本〉

亦有此一屋舍，但是〈沈源本〉此棟屋舍外側有「演禽」二字，說明屋內活動可能與占卜有關。<sup>46</sup>但此二字卻不見於〈清院本〉屋外，使得〈清院本〉此屋的角色更接近一戶普通民房住屋。再舉沿河岸屋舍段落的第一處房舍為例，〈沈源本〉表現了屋內有畫師寫肖像場面，就與明本畫師為人描寫畫像的段落相近（圖 32-1、32-2）。但是明本該屋鋪外側寫有「傳神」二字，〈沈源本〉雖無此二字店名但畫中可見畫師所畫為「肖像畫」；但〈清院本〉則更不同（圖 32-3），不僅屋舍外牆沒有店名，還將畫師筆下之作品從「肖像畫」改為「花鳥畫」題材，讓人無法判別此一場面究竟是職業畫師的工作情景或為文士自娛作畫的場面。原來明本中一處替人寫像的「傳神」商店，自〈清院本〉時已能轉化成一般民衆的日常書畫自娛活動。整體而言，〈清院本〉確實描寫著許多商業活動的進行，但與其說是羅列各種商業活動，更像是在畫面中包羅各式生活面貌的理想特質。此一思索，可再於下項比對取證。

第三，觀察〈清院本〉描繪的非商業活動。〈清院本〉的非商業活動，包括著人們的日常移動，乘轎、騎馬、搭乘獸力車等，另外又穿插著一些娛樂活動，如雜技、偶戲、說書、武術等。還有幾項非商業的小活動描寫可茲考慮，最特別的是一再出現的打架場面，又或者描寫小孩的任性模樣、行進人物的突如其來的舉動等。雖然有些詼諧動作，多少與明代版本中一再強調的熱鬧商街有關，但無論是大人打架或是小孩隨地小便，於〈清院本〉中，除了增添詼諧幽默的氣氛之外，更能為畫面增添活動的臨場感。主因在於〈清院本〉將這類活動隱藏在畫卷各處，營造成一些無意中讓人「瞥見」的場面，例如小孩習步跌跤、隨地便溺，又或者大人跌下馬、喝醉嘔吐，甚至還有擔挑簞翻倒在地，旁人遮鼻迴避的景象。在城內「沿河屋舍區」段落的沿河房舍，增添了一些婦女活動如洗衣、晾衣、哺育，甚至化妝等，都藉著窗門讓人順理窺得。整體而言，比起明本，〈清院本〉的日常活動更多，或藉著增添生活中一些突發的動作，或藉著描繪動作的瞬間，讓這一卷畫隨處可見一些生活中隨時可能發生的狀況，其更進一步的意圖就是在製作一處「真境」效果。

〈清院本〉可說是建立在〈沈源本〉彙整「明代諸本」圖式後所用以「集大成」之作。這一成果，先展現在構圖模式上追求空間的遼闊感，並且試圖構成一種龐大、完備的圖式組合；接著則在母題的表現也有意廣納各本，製作出一個超越前代各本

46 「演禽」為一種推算方術。《四庫全書總目提要》即收有《演禽通纂》、《演禽圖訣》、《黃帝演禽七元三傳心法》等書。

的最終完備本。〈清院本〉因採一較高視點，藉著類似透視觀念設定消失點的表現手法，既注意建築物的斜向立體效果，又能關心物象比例關係，構組出十分具有實感的河岸城市畫面。〈清院本〉堪稱於整體構圖中追求理想性，卻又在人物活動表現上加強「瞥見」的臨場感，再藉此二者之調和，顯示出一種「製作真境」的效果。一面是「理想」、一面則是「真境」，同時並存在〈清院本〉中並不令人意外。此一於〈清院本〉可見的圖繪成就，與乾隆朝宮廷後來又再發展的城市圖繪已有區別。正如學者所陳述〈清院本〉確實提供了作為「理想城市」的基礎，但是，相對於這些城市圖繪日後逐漸靠向「理想」性格而言，〈清院本〉還具有的「真境」目標更有其重要性。再從「清明上河圖式」的畫意內容而言，圖繪城市雖屬一重要畫意目標，但亦有一些研究企圖進一步析理其中的政治性還可推及於「聖人治世」隱喻。<sup>47</sup>如由此思索跨越雍正、乾隆朝的〈清院本〉，彙整出集大成的圖繪後，其所彰顯「理想」與「真境」並存的風格目標，於畫史發展中扮演著什麼樣的角色，其意義又可如何掌握？

#### 四、畫題與傳統：從〈清明上河圖〉到〈百駿圖〉

「清明上河」雖是從宋代延續至清代的畫題，但顯然各代之間的衆多版本，不僅圖式有異，其畫題要旨也會有不同重點。筆者以為張擇端〈清明上河圖〉（寶笈三編本）除可從風格表現立論之外，更可思考畫作意圖要旨問題。<sup>48</sup>以此而論，〈清院本清明上河圖〉取材自經典畫題「清明上河圖」，透過明代通行諸本獲取圖像資料，組成現達十一公尺長卷規模，其畫題意旨又有何種調整？進一步考察此畫題於傳統中的變化，當有益於掌握此作畫史意義。針對此畫作的畫旨意圖，除了前述透過圖式彙集、調整的成果加以說明之外，是否還能有其他層面的考慮？本節即擬從另一個角度切入，藉之推敲梳理〈清院本〉相關的創作脈絡。

47 參見「清明上河圖」畫題之討論著作，可舉針對〈張擇端本〉之討論為例，見蕭瓊瑞，〈清明上河圖畫名意義的再認識〉，收入《中國藝術文物討論會論文集：書畫（上）》，頁111-137。

48 對於張擇端〈清明上河圖〉（寶笈三編本）的研究現階段雖仍多有歧見，但從「畫意」入手並整合風格特質應是解決此中爭議之最佳途徑，見陳韻如，〈重估張擇端〈清明上河圖〉畫意〉。關於張擇端本的畫題意旨，另可參見蕭瓊瑞，前引文。

〈清院本清明上河圖〉屬「清明上河」圖繪傳統之延續，如此採用傳統常見畫題之舉，自古即有許多例證。部份為具有傳統複本再製之「傳移摹寫」，但部份則藉修正圖式而蘊含新意圖。<sup>49</sup>實際上，在清宮為數眾多之經典畫題再製案例中，〈清院本〉積極更動傳統畫題的背景值得加以梳理。清宮院畫對於古代經典畫作的摹製，以乾隆朝院畫家丁觀鵬的仿古畫最早被學者關注。<sup>50</sup>除了彙整分析作品群之外，又有一些作品引發不同角度的論攷，如〈摹顧愷之洛神圖〉在「洛神賦圖繪」傳統中的角色；以及宗教性作品如〈十六羅漢圖軸〉、〈法界源流圖〉的精確摹本；更為引人注目是〈掃象圖〉（北京故宮博物院藏）的模式中加入弘曆肖像的創新手法。<sup>51</sup>這類再製仿古的作為，亦可見於雍正朝畫院。例如有藉用〈耕織圖〉繪製而成的〈雍正耕織圖〉（圖 33），<sup>52</sup>也有於同一傳統中，進而創新構圖的成果，例如〈雍正十二月行樂圖軸〉（圖 34）、〈雍正帝行樂圖〉很可能就是一種採取既有歲朝圖、月令圖而來的轉用。<sup>53</sup>

於此，吾人可注意〈清院本〉繪製始於雍正年間，遠早於一些乾隆年間的類似作品。此外〈清院本〉所強調的「真境」特質，更能顯出一股堪稱前衛的趨勢。然而，環繞於〈清院本〉的相關資料並不清晰，是以本節將以相近年代創繪的郎世寧〈百駿圖〉作為互證之例。此一選擇原因，建立在三項重要前提。第一，是兩者的畫題意旨具相近企圖，〈清院本〉以「清明上河」景緻營造如真盛世，而〈百駿圖〉作為

49 傳統中國畫史中對於「傳移摹寫」的概念，參見王耀庭，《傳移摹寫》；此外，又有「與古維新」的仿古再製行為，意在創新，見 Wen C. Fong, "Archaism as a 'Primitive' Style," pp.89-109. 晚明的發展，見李玉珉主編，《古色：十六至十八世紀藝術的仿古風》。至於清代院畫作品模製既有畫題的研究，有從仿古角度切入之研究，如林煥盛，《丁觀鵬的摹古繪畫與乾隆院畫新風格》。另有 Patricia Berger 以藏傳佛教角度思索精確再製仿本的宗教意義，見 Patricia Berger, *Empire of Emptiness: Buddhist Art and Political Authority*, pp.124-166. 王靜靈，《小中現大：〈做宋元人縮本畫及跋〉相關問題》。

50 林煥盛，《丁觀鵬的摹古繪畫與乾隆院畫新風格》。

51 石守謙，〈洛神賦圖：一個傳統的形塑與發展〉，頁 51-80。Patricia Berger, *Empire of Emptiness: Buddhist Art and Political Authority in Qing China*, pp. 124-166. Wu Hung, "Emperor's Masquerade: 'Costume Portraits' of Yongzheng and Qianlong," pp. 25-41. Wu Hung, *The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting*, pp. 200-236.

52 Hui-chi Lo, "Political Advancement and Religious Transcendence: The Yongzheng Emperor's Deployment of Portraiture," pp.67-106. 羅慧琪，〈安和富壽之域：康熙皇帝版與胤禛版耕織圖所呈現的一段父子間的對話〉。

53 陳葆真，〈從四幅《歲朝圖》的表現問題談到乾隆皇帝的親子關係〉，頁 123-184。陳葆真，〈雍正與乾隆二帝漢裝行樂圖的虛實與意涵〉，頁 49-101。陳韻如，〈時間的形狀——〈清院畫十二月令圖〉研究〉，頁 103-139。

識人養才的寓意，同樣可稱得上具有呈現「聖人治世」企圖；<sup>54</sup>其次，是兩者畫風經過仔細分析比對，都能看到中西法之間的調和成果。第三，依〈清院本〉繪製脈絡考慮，其繪製起始時間為「雍正六年」，正巧為〈百駿圖〉完成款署的年代，此一巧合於畫院的繪製機制中，顯示出一個值得關注的轉承時刻。以下將以〈百駿圖〉為起點擴及相關的郎世寧作品，先探討郎世寧於雍正朝畫院如何彙整出中西融合畫風；再於下一節進一步說明這一融合畫風，實與雍正朝畫院中對視學的認識與掌握相關。最終，本文擬藉此觀察檢視〈清院本〉的畫史意義，指明〈清院本〉的創繪與郎世寧融彙中西的雍正朝畫院時期，顯示出一股對於畫面「真境」的追求，而這一成果並非僅是風格的調整，更有從畫題旨意而來的強化，乃至於內容意義上的新作用。

郎世寧〈百駿圖〉（圖 22）從畫卷的構圖而言，類似牧放馬群的長卷場景以李公麟〈臨韋偃牧放圖〉（圖 35）最堪匹比。<sup>55</sup>實際上李公麟〈臨韋偃牧放圖〉中牧人超過百位，馬匹也達千匹以上，遠超過〈百駿圖〉的百匹。郎世寧在〈百駿圖〉畫卷後款題「雍正六年（1728）歲次戊申仲春。臣郎世寧恭畫。」此外，於內務府檔案雍正二年三月二日亦有記載〈百駿圖〉之繪製，但該件作品並未能進呈給雍正皇帝，直到雍正十三年十一月十四日才有呈進的動作，<sup>56</sup>而雍正帝早於八月去世，當時在位帝王已是弘曆。無論現存郎世寧〈百駿圖〉是否為檔案所記始於雍正二年的作品，依其落款所署年代，此一繪製仍應視為雍正朝的成果。

雍正皇帝對於郎世寧之中西融合畫風有相當接受度。不僅是朝廷活動所需描繪的紀實畫作由郎世寧執行，雍正朝前期一再針對圓明園進行的內部裝飾也經常出自郎世寧。<sup>57</sup>內務府造辦處檔案記載郎世寧的繪製活動甚多，雍正元年（1723）開始就要

54 關於清宮圖繪馬圖與貢馬事件的歷史意義，參見林士鉉，〈乾隆時代的貢馬與滿洲政治文化〉，頁 51-108。文中梳理「八駿」命名模式，指出「八駿」的意象對乾隆皇帝而言，並非僅是建立於「好古」、「仿古」心態，更有自我勵志破除「周王八駿」逸樂之旨。

55 關於〈百駿圖〉與畫馬傳統之關係，可參馬雅貞，〈清代宮廷畫馬語彙的轉換與意義——從郎世寧的《百駿圖》談起〉，頁 103-138。馬雅貞文中關注母題（奚官與瘦馬）的配置意義，至於〈百駿圖〉的畫風問題，如 Dorothy Berinstein, "Hunts, Processions and Telescopes: A Painting of an Imperial Hunt by Lang Shining (Giuseppe Castiglione)," pp. 171-184. 近年有兩部圖錄可為參考：Michel Cartier ed., *Giuseppe Castiglione Dit Lang Shining 1688-1766*; Marco Musillo ed., *Giuseppe Castiglione 1688-1766 Peintre et Architecte à la Cour de Chine*.

56 《清宮內務府造辦處檔案總匯》（雍正二年三月二日），冊 1，頁 269、382。

57 關於郎世寧在清宮的活動，參見楊伯達，〈郎世寧在清內廷的創作活動及其藝術成就〉，收錄於《清代院畫》，頁 131-177；王耀庭，〈新視界——郎世寧與清宮西洋風〉，收錄於《新視

求郎世寧繪製〈桂花玉兔月光軸〉、畫扇子四十把，<sup>58</sup>雍正二年（1724）繪〈百駿圖〉，雍正三年（1725）將貢入哈密瓜交與照畫。<sup>59</sup>此後這類圖繪貢入品物的工作一直持續未輟，雍正三年就有畫暹羅國進的狗、鹿，<sup>60</sup>河南、陝西等處貢來的瑞穀，<sup>61</sup>以及鮮南紅羅卜，檔案載：「傳上曰照此樣，著郎士寧畫一張、蔣廷錫畫一張。該配什麼畫好，著他們配合著畫。」<sup>62</sup>雍正初年這類描繪貢物的工作，除了郎世寧之外，蔣廷錫亦扮演重要角色。但根據檔案記載，這類繪製貢物的任務，自雍正三年以後就逐漸轉移到郎世寧身上。例如雍正三年底，郎世寧畫驢肝馬肺均瓷缸一件，記載：「傳上曰著郎世寧照樣畫，比缸略放高些，兩頭收小些。欽此。」<sup>63</sup>從單純的要求照樣畫，此一資料顯示出帝王的主動意見，已經開始成為繪製過程之一環。郎世寧顯然很能掌握這些指示，也開始面對更多不同的工作任務。雍正四年（1726）元月，郎世寧被要求依照一份交下的「西洋夾紙深遠畫片」作畫，記載稱「奉上曰：『四宜堂後穿堂內安隔斷，上面著郎石寧照樣畫人物畫片，其馬匹不必畫。』欽此。」<sup>64</sup>此項活計，郎世寧於六月完成人物畫片，但進呈之後，雍正帝又表示其他意見，此段文字甚為重要，摘引如下：

上曰：「此樣畫得好。但後邊幾層太高難走，層次亦太近。再看郎石寧按三間屋內的遠近，照小樣另畫一分，將此一分後一間收拾出來，以便做玩意用。」欽此。<sup>65</sup>

雍正帝對在此提出對郎世寧深遠畫作之修改意見，顯然雍正帝雖能接受郎世寧之畫風，但仍持續顯露其不同意見，進而影響並更動院畫家之成果。上述人物畫片已無實物可堪推想，但值得進一步用以考慮雍正帝對西洋深遠畫的態度。這件四宜堂內的活計，郎世寧並非自由創繪，而是按照已經選定交下的「西洋夾紙深遠畫片」作畫，而且此一畫樣原有「人物、馬匹」，但郎世寧被要求不需畫出馬匹部份。所謂

界：郎世寧與清宮西洋風》，頁 12-18；聶崇正，〈雍正十三年間的郎世寧〉，收錄於《兩岸故宮第一屆學術研討會：為君難——雍正其人其事及其時代》論文集。

58 《清宮內務府造辦處檔案總匯》（雍正元年四月、七月），冊 1，頁 183、185。

59 《清宮內務府造辦處檔案總匯》（雍正三年二月二十日），冊 1，頁 409、563。「畫作」項下日期載為「二月二十二日」。

60 《清宮內務府造辦處檔案總匯》（雍正三年五月十九日），冊 1，頁 416、564。

61 《清宮內務府造辦處檔案總匯》（雍正三年九月十四日），冊 1，頁 444、566。

62 《清宮內務府造辦處檔案總匯》（雍正三年九月二十六日），冊 1，頁 452、568。

63 《清宮內務府造辦處檔案總匯》（雍正三年十二月七日），冊 1，頁 502、575。

64 《清宮內務府造辦處檔案總匯》（雍正四年元月十五日），冊 1，頁 698。

65 《清宮內務府造辦處檔案總匯》（雍正四年元月十五日·畫作），冊 2，頁 262。

的「西洋夾紙深遠畫片」究竟為何，現暫無跡可尋；得以追究的是此中雍正帝對於西洋深遠畫的態度。就在畫成後，雍正帝指示「後邊幾層太高難走，層次亦太近。」他針對後側圖像遠近關係之意見，稱「太高難走」可能與後方景物描繪尺幅過高有關，至於「層次亦太近」表示著景物之間的縱向關係過於窄近。雍正帝的意見實已牽涉著畫中「縱深空間」的安排手法，所謂「層次太近」亦即與畫中深遠透視的概念有關。郎世寧能對西方透視學（視學）有所掌握當然無疑問，在此，本文更關注這類西方視學究竟如何於此際清宮院畫中發揮作用。

郎世寧於雍正五年（1727）七月另有一項參與圓明園萬字房內裝的活計，一方面完成寫字圍屏的兩面隔扇，又在萬字房內通景壁前畫「西洋欄杆」。此兩項工作，前者經雍正帝見過畫樣後，表明「上諭此畫窗戶櫺子太稀了些，著郎士寧另起稿畫油欄杆畫。」而對後者，雍正帝則完全授權郎世寧進行，「傳上曰：『萬字房通景畫壁前，著郎士寧畫西洋欄杆，或用布畫、或用絹畫、或用綾畫，爾等酌量畫罷，不必起稿呈覽。』欽此。」<sup>66</sup>雍正帝此時或許已能推想郎世寧的圖繪效果，是以全然授權委任。

除前述文字之外，雍正朝之際的郎世寧畫風，還可從幾件現存畫作略窺一二。〈聚瑞圖〉（圖 36）款署：「聚瑞圖。皇上御極元年，符瑞疊呈。分岐合穎之穀，實於原野；同心並蒂之蓮，開於禁池。臣郎世寧拜觀之下，謹彙寫瓶花，以記祥應。雍正元年（1723）九月十五日。海西臣郎世寧恭畫。」畫作雍正元年，是現存郎世寧最早的紀年作品。表面上有如西洋的靜物寫生，其內容卻顯示著中國宮廷對於祥瑞的慶賀態度。花卉、瓷瓶與木底作上都有光源反光的描繪，僅稍稍減緩了對比，顯示出一種溫和的西洋明暗畫風。另有一件〈畫瓶花〉（圖 37）題「臣郎世寧恭畫」無年款，此瓶花繪並蒂牡丹一枝，根據內務府檔案，郎世寧曾於雍正五年閏三月被要求到圓明園畫牡丹，「據圓明園來帖內稱本月二十六日……總管太監陳九卿傳旨著傳郎士寧圓明園來，將此牡丹照樣畫下。欽此。」<sup>67</sup>讓郎世寧到圓明園描繪牡丹，表面上是服務宮廷畫院必然任務，但如此傳旨應是此牡丹具特殊性，或許正是〈畫瓶花〉中所描繪的並蒂牡丹。據此推測，存世〈畫瓶花〉很可能即為此一任務的成果，屬於郎世寧雍正五年之後的作風。將〈畫瓶花〉與〈聚瑞圖〉比較，不難發現〈畫瓶

66 《清宮內務府造辦處檔案總匯》（雍正五年七月八日），冊 2，頁 492，721。

67 《清宮內務府造辦處檔案總匯》（雍正五年閏三月二十七日），冊 2，頁 717，721。

花)已減去〈聚瑞圖〉器物上的反光描繪。原見於〈聚瑞圖〉器物上的明暗特色中仍有高光處理，是以造成器物與花卉部份不太協調，但〈畫瓶花〉修去高光後已能調和兩者特色，使得畫中光線不再僅有單獨光源之感，而能充盈自然滿佈其中。

實際上，郎世寧畫風的轉折，也見於〈百駿圖〉的風格表現，說明他正逐步面對中國傳統畫風，並嘗試調和其西洋技巧。〈百駿圖〉畫中不僅馬匹，就連樹叢、草地與遠山等配景，都是一種與傳統中國筆法略有差異的手法。正因如此，學界原多從畫中西洋特色入手分析；然，又因此畫部份西洋風貌並不典型，故總以「中西融合」手法歸納此畫。<sup>68</sup>更直接的說，〈百駿圖〉的風格既不中也不西，但如此面貌正是掌握郎世寧轉折畫風的關鍵，以下嘗試說明此一「不中不西」的手法。首先，畫中使用的顏料的確非傳統中國常見者，仔細觀察畫面，畫中楓葉的紅色用料即與中國顏料彩度不同，其所使用的綠色也與中國使用的色彩感不類。但是整體效果卻又距離西方畫作甚遠，關鍵在畫面表現技巧中，除了馬匹部份是一種沒有筆蹤的暈染設色技巧之外，土坡草叢甚至林木，仔細觀察都可見到以大量的短線筆痕。這一使用線條筆畫的傾向並非郎世寧原有的西法特徵，只要與另一件郎世寧〈嵩獻英芝圖〉(圖 38)比較即可明瞭。〈嵩獻英芝圖〉屬郎世寧於雍正二年(1724)之作，畫中巨松與〈百駿圖〉巨松的處理雖都能表達出嶙峋質面，但運用的筆法卻有差別。〈嵩獻英芝圖〉並沒有像〈百駿圖〉一般具有明顯用筆線條，反倒有意透過烘染彩暈處理質面的立體性。〈嵩獻英芝圖〉草坡的表現也與〈百駿圖〉不同，將地面塗滿深濃的綠彩為底，僅在草叢部份才略可見到線條用筆，此與〈百駿圖〉地面顯出較多淺黃土坡的手法不同，即便是〈百駿圖〉草叢濃密處，也沒有類似〈嵩獻英芝圖〉以綠彩滿佈為底的地面表現技巧。郎世寧在〈百駿圖〉上的處理，顯然與〈嵩獻英芝圖〉不同，郎世寧開始採行一種有別於他熟悉的西方傳統之新手法。

郎世寧繪製〈百駿圖〉之際是否參酌中國的畫馬長卷，目前雖乏明確文字記載，但〈百駿圖〉無論是構圖手法或母題安排，在在說明郎世寧對中國畫馬傳統並不陌生。〈百駿圖〉之風格正是郎世寧力求調和中西的宣言，無論是繪畫技法、空間構成等都已轉變，將傳統經典的畫馬題材落實於雍正朝畫風之中。而此種畫風採行經典

---

68 將此〈百駿圖〉視為中西融和畫風，屬一般通行論點，近年論著仍有持此一看法者，見王耀庭，〈新視界——郎世寧與清宮西洋風〉，收錄於《新視界：郎世寧與清宮西洋風》，頁 13。馬雅貞，〈清代宮廷畫馬語彙的轉換與意義——從郎世寧的《百駿圖》談起〉，頁 104。

畫題所表現出的前衛精神，正是〈清院本〉依舊承繼的重要特點。以下本文將進一步闡明相關脈絡。

## 五、製作真境的畫意與風格

郎世寧在〈百駿圖〉顯露出的新手法，並未全然傾向中國傳統畫法一側。他用以向中國傳統畫法抗衡的是一個混用透視手法的「平遠」空間感，以及隱藏其中的物象「比例」概念。〈百駿圖〉縱高達九十四公分、長逾七公尺以上，屬巨幅手卷，全卷空間安排以畫卷三分之二高度位置為地平線，其上為遠山，其下有平坡、水域為主的中景，以及大片草地、水岸的前景。將地平線維持在畫面一個固定高度的手法，在中國長卷形式中並非沒有前例，〈元人集錦卷〉（國立故宮博物院藏）中的幾段短卷，如吳鎮〈中山圖卷〉、馬琬〈春山清霽〉、趙原〈陸羽烹茶圖〉等都顯示著一定高度的地平線。然而，〈百駿圖〉不僅設定地平線，更有意隨著與地平線遠近而調整物象的大小比例，這樣的手法後被稱為「線法」，亦即西方透視法之運用。<sup>69</sup>〈百駿圖〉的空間確實運用了透視手法，但並不意圖統整出特定的消失點。<sup>70</sup>〈百駿圖〉中有三處遠景的安排類似消失點的設定（圖 39），但這些消失點所虛構出線條卻又不能運用到畫面中各物象，根據此而言〈百駿圖〉已經將西方透視法調整出一個新的模式，但仍能表達出「真境」之感。此外，〈百駿圖〉關心物象的光影效果，既表現大氣、遠景又處理沿水河岸，乃至於水中倒影等，不僅是用色染也用線條畫，不限特定筆法卻能模塑出物體的凹凸立體與各種質感，是此畫中最驚人的手段；光線的作用，讓人更添「如臨」此境的感受。「製作真境」的追求同樣可見於〈百駿圖〉。

無論如何，〈百駿圖〉中運用的透視手法確具「泰西」因素，但從透視學的角度

---

69 關於清宮「線法畫」之討論甚多，略舉如楊伯達，〈冷枚及其《避暑山莊圖》〉，收錄於《清代院畫》，頁 109-130；聶崇正，〈線法畫小考〉，收錄於《宮廷藝術的光輝——清代宮廷繪畫論叢》，頁 267-272；聶卉，〈清宮通景線法畫探析〉，頁 41-52。

70 關於〈百駿圖〉運用透視法的畫風問題，參見 Dorothy Berinstein, "Hunts, Processions and Telescopes: A Painting of an Imperial Hunt by Lang Shining (Giuseppe Castiglione)," pp. 171-184. 2007 年 4 月 Marco Musillo 曾於故宮演講介紹郎世寧的相關活動，並分析〈百駿圖〉構圖中的透視手法，其相關研究見 Marco Musillo, "Reconciling Two Careers: The Jesuit Memoir of Giuseppe Castiglione Lay Brother and Qing Imperial Painter," pp.45-59. Marco Musillo ed., *Giuseppe Castiglione 1688-1766 Peintre et Architecte à la Cour de Chine*.

而言，這樣的長卷畫面很難定出透視法則所必備的消失點。實際上，這些運用現代所理解之視學法則無法處理的問題，並不干擾當時院畫最重要的「觀者」—雍正帝。前舉四宜堂內運用「深遠畫片」的討論，已經說明雍正帝能夠掌握透視手法營造的「縱深空間」。

雍正帝對「西洋深遠畫片」的掌握，顯示了他對西洋透視法已有認識。本文暫無力追考其相關脈絡，但可推想當時清宮作為獲取西洋知識的第一線，作為視學之一部分的透視概念自有其流通渠道。雍正七年（1729）年希堯出版的《視學》正可說明當時部分脈絡。<sup>71</sup>

《視學》初版名《視學精蘊》。此書名與七年前出版的《數理精蘊》相似，<sup>72</sup>「精、蘊」語原出周敦頤《易通》：「聖人之精，畫卦以示，聖人之蘊，因卦以發。」江永（1681-1762）作《河洛精蘊》一書，他把「精蘊」解釋成「所謂精者，自然流出，不假智力安排；所謂蘊者，包蓄無涯，不遺糟粕煨燼。」<sup>73</sup>這幾本名稱相似的書，並非巧合。其中最早的《數理精蘊》是由喜愛西方算學的康熙皇帝下令編修，由中國算學者，陳厚耀、梅穀成、何國宗、明安圖等人，與西方傳教士等共同編修，綜合了中國古來算學，並介紹西方數學的百科全書，其中包括了由傳教士張誠、白晉翻譯的《幾何原本》等。<sup>74</sup>編成後由康熙帝欽賜《數理精蘊》書名。「精蘊」作為書名，顯示著其中所探討的道理，是不因人、事、時而有變。<sup>75</sup>參與編修《數理精蘊》的梅穀成（1681-1763），是清初數理家梅文鼎（1633-1721）的孫子。而康熙時期的大學生江永，則是終生研習梅文鼎著作，寫有《翼梅》八卷。這些與「精蘊」書名有關的作者們，與梅文鼎或者說梅文鼎所代表的中西數學成就有關。

71 《視學》第一版現無存世，僅能藉第二版所附序言推測。現存第二版，收入《續修四庫全書》，冊 1067。關於年希堯《視學》的討論，請參考沈康身，〈界畫、《視學》和透視學〉，收錄於《科技史文集（八）·數學史專輯》，頁 159-176。沈康身，〈從《視學》看十八世紀東西方透視學知識的交融和影響〉，頁 258-266。沈康身，〈《視學》再析〉，頁 605-623。Cao Yiqiang（曹意強），“An Effort without a Response: Nian Xiyao（年希堯，?—1739） and His Study of Scientific Perspective”，頁 103-133。

72 康熙晚年下令編纂，書成於雍正元年，梅文鼎之孫梅穀成也參與其中。

73 「精蘊」一詞在當時相當流行。江永（1681-1762）此部《河洛精蘊》為討論易學內容。

74 范景中，〈銅活字套印本《御制數理精蘊》〉，頁 88-91。韓琦，〈康熙時代傳入西方數學及其對中國數學的影響〉。

75 康熙所下令修編的算法書，在康熙六十年（1721）完成，皇帝親自賜名《數理精蘊》，並且要求送給梅文鼎一部。見《清史稿》（時憲志一）。

年希堯與梅文鼎亦有交往記錄。由梅穀成輯錄的《梅氏叢書輯成》序文，其中記錄了校閱助刻者姓名「廣寧廣東巡撫年公允公希堯，校刊《方程度算》於江寧藩署。」<sup>76</sup>梅文鼎是清代融會中西數學的重要人物，年希堯曾經在任職南京時期（康熙五十六年，1717），與梅文鼎相互切磋算學。年希堯「余性耽測算制器，與梅文鼎聲聞相思。而遠宦粵西，道阻且長，未由相印，可嘗用為憾。茲焉蒞政江左，始得析束招致。」<sup>77</sup>而梅文鼎也特別提到「大方伯年公雅好古，尤深於制器尚象之旨，茲蒞治江邦，臨下以簡庶政，多暇始得親承緒論，觀所藏奇書，奇器，語及尺算，謹以稿本請政謬，蒙許可，欲為之流通，以資學者，甚盛心也。」關於年希堯對數學方面的興趣，<sup>78</sup>不僅有上述資料可知，根據阮元《儔人傳》中，還輯錄了《測算刀圭》、《面體比例便覽》、《對數表》、《對數廣運》等書。<sup>79</sup>

年希堯出身漢軍鑲黃旗，以筆帖式開始仕途，在康熙五十年（1711）受直隸巡撫趙弘燮推舉為大名道。趙弘燮也對算學有研究，曾經與康熙談論算學，建議設置蒙養齋，在宮廷內培養算學人才。受到趙弘燮推薦的年希堯，應該也是以他對於算學的認識，而得到更多認可。換言之，年希堯在初版選擇以《視學精蘊》作為書名，並非只是巧合，顯然有將《視學》與數理算學等範疇知識等同視之的企圖。

年希堯在第二版《視學》所收錄的兩段序言（圖 40-1、40-2），即是解答此一企圖的最佳文件。年希堯在視學方面的知識，因郎世寧而得到更多釐清，「迨獲與泰西郎學士數相晤對，即能以西法作中土繪事。始以定點引線之法貽余，能盡物類之變態，一得定位則蟬聯而生，雖毫忽分秒不能互置。」<sup>80</sup>此中論及郎世寧使用「定點引線之法」，即是清宮畫院後續使用「線法」稱謂西方透視手法的起源。<sup>81</sup>此時，年希堯已經開始注意到介紹西方的「定點引線之法」時，必須同樣處理中國本來的繪畫傳統，因此他又提到：

76 《梅氏叢書輯要》（國立臺灣大學藏線裝書本）。

77 《歷算全書》「度算釋例」，年希堯自序。

78 年希堯相關研究參見伊麗，〈年希堯的生平及其對藝術和科學的貢獻〉，頁 155-165。

79 阮元，《儔人傳》，《萬有文庫匯要本》，冊 5，卷 39。

80 《視學》第一版序文，收入《續修四庫全書》，冊 1067，頁 27 上。

81 聶崇正曾提到歐洲繪畫技法的影響，指出焦點透視的畫法在清宮被採用。但其對「線法畫」的討論，仍集中於乾隆朝，對於年希堯的《視學》成就，僅將之視為一部介紹歐洲透視學的著作。見聶崇正，〈清代外籍畫家與清宮畫風之變〉，收錄於《清宮繪畫與「西畫東漸」》，頁 164-181。

然古人之論繪事者有矣，曰仰畫飛簷，又曰深見溪谷，中事則其目力已上下無定所矣，烏足以語學耶。而其言之近似者，則曰透空一望，百斜都見，終未若此冊之切要著明也。<sup>82</sup>

年希堯進一步提出「定點」的重要，並且對比出中國原有論述中之不足。隨之，年希堯指出此法能夠將山川、動植等「無一不可窮神盡密，而得其真者。毋徒漫語人曰：『真而不妙』，夫不真又安所得妙哉。」<sup>83</sup>

年希堯認為透過「定點引線之法」即能掌握「真者」，年希堯還反駁「真而不妙」之論，強調如果不真哪裡談得上「妙」。《視學》初版之際，年希堯正任職宮廷，對於內務府各項作成活計的影響力自然不容小覷。此段《視學》初版序文中對於「真」的要求，更在二版中有進一步申論。年希堯在雍正十三年（1735）再版《視學》，從初版到二版，其間顯然年希堯一再獲得郎世寧的協助指導，年希堯於二版序文中指陳他對於泰西線法的使用，已經能夠涉及更多角度如「仰陽、合覆、歪斜、倒置、下觀、高視」，但這些角度變化也仍舊不離「一點」的原則。接著，年希堯試圖在中國傳統中尋找「泰西法」的相似根源，他指出：

迨細究一點之理，又非泰西所有而中土所無者。凡目之視物，近者大、遠者小，理有固然。即如五嶽最大，自遠視之，愈遠愈小，然必小至一星之點而止。……由此推之，萬物能小如一點，一點亦能生萬物。因其從一點而生，故名頭點，從點而出者成線，從線而出者成物，雖物類有殊異，與點線有差別，名或不同，其理則一。<sup>84</sup>

年希堯透過分析，意圖將「定點引線之法」推論為一種不分中外的事理。接著，年希堯更超越《視學》初版的論述，開始強調「觀者」的角色，指出「試按此法或繪成一室，位置各物，儼若所有，使觀之者如歷階級、如入門戶、如升堂奧，而不知其為畫。」<sup>85</sup>年希堯強調以此法完成的畫作效果，正在造成讓觀者「不知其為畫」，也就是一種宛若真境的再製。即使僅是描繪單獨物象，也要促成觀者的錯覺，他說「或繪成一物，……觀者靡不指為真物。」<sup>86</sup>

82 《視學》第一版序文，收入《續修四庫全書》，冊 1067，頁 27 上。

83 《視學》第一版序文，收入《續修四庫全書》，冊 1067，頁 27 上。

84 《視學》第二版序文，收入《續修四庫全書》，冊 1067，頁 27 下。

85 《視學》第一版序文，收入《續修四庫全書》，冊 1067，頁 27 上。

86 《視學》第二版序文，收入《續修四庫全書》，冊 1067，頁 27 下。

在此，本文不在質疑清代宮廷畫院的「寫實性」追求，但從年希堯論述的字裡行間，更在提醒吾人應警覺到清宮畫院並非無意識地追求紀實，或者單純地將繪畫比對為真實世界。年希堯確實說明了對「真」的追求，但他更意識到「真」是存在畫面上，是透過掌握了遠近空間之構成、物象立體之塑形後，再因為「觀者」的參與之後所達成。這是「真」的追求，更是有意識地「製作真境」的成果。

清人姚元之（1776-1852）在《竹葉亭雜記》描述了他見到的北京天主堂「線法畫」：「……由堂而內，寢室兩重，門戶帘櫺，□然深靜，室內几案，遙而望之，飭如也可以入矣，即之即油然壁也。線法古無之，而其精乃如此，惜古人未之見也，特記之。」<sup>87</sup>姚元之當時雖然同樣得以感知透視手法的「如真」效果，但已經不再認為「線法」可能與中土原理相關，是以發出「線法古無之」的感嘆。究竟年希堯《視學》於乾隆年以後的影響力如何，是另一本文暫無法深究的課題，但是藉以對比姚元之與年希堯的看法後，確實顯示著雍正年間對於《視學》的前衛開放態度。年希堯的《視學》知識，雖然表面上僅是一些個人意見，但從前述雍正帝對於「西洋深遠畫片」的修正意見而論，上述探討年希堯《視學》的意見，也能說是雍正朝畫院對於《視學》開放接受傾向中的一個觀察面。

如此再回顧郎世寧〈百駿圖〉、〈清院本清明上河圖〉所一再企圖展現的畫面效果，其「真境」的追求，無非就是建立在《視學》知識架構中的一種體現，是為了達到「真」以求傳達經典畫題之「妙」，無論是牧馬、或者清明盛世的畫意，藉由「真境」的製造，營造出觀者如歷其中而不覺其為畫的奧妙。

## 六、結語：〈清院本〉的畫史意義

根據上述討論，〈清院本〉雖是院畫家款署於乾隆元年，但其畫風實仍屬雍正畫院成就的一環。弘曆即使貴為皇子，從內務府檔案資料仍尚未見有由皇子下令院畫家為其作畫之實例。無論〈清院本〉或其稿本〈沈源本〉都應屬院畫的工作，按雍正朝畫院的運作而言，〈清院本〉既能基於〈沈源本〉再予以訂正，這中間審核呈覽

---

87 （清）姚元之，《竹葉亭雜記》，卷3，收入《續修四庫全書》，冊1139，頁398-399。

的程序必不能省，而最終敲定畫作樣貌者，除雍正皇帝之外難有他人可想。但這樣的思考，一方面雖指向帝王在畫院機制內的決策角色，但同時也必須關注院畫家處理風格的調整過程。從繪畫作品的表現而言，這兩方之間的拉鋸並非全由帝王主導；帝王確實扮演關鍵角色，但院畫家們在畫院機制之中所「協調」出的風格面貌才是兩者角力之成果。帝王雖然能夠要求修改，卻必須受限在畫院所提供的稿本之平台上進行要求。

相對的，這也不意味著畫家的角色更勝於帝王。實際上，就在院畫家與帝王之間仍有一個超越著兩者的介面存在其間，並一再顯示著重要作用；這就是當時雙方所能認識與掌握的「繪畫傳統」。這裡所謂的「繪畫傳統」並非僅是記述畫史的文本，更重要的還須包括當時透過實際畫作而能掌握到的視覺傳統。本文是以藉〈清院本〉為例，將當時可能扮演這類視覺傳統的明代各本〈清明上河圖〉作為掌握其創作基礎的資料庫，試圖說明院畫家如何修正。但是，這樣的修改過程中，還有一項「繪畫傳統」中的重要作用力仍須釐清，亦即本文一再使用的「經典畫題」一詞。對〈清院本〉而言，亦即是「清明上河圖」圖式之「畫旨意義」。

〈清明上河圖〉歷代各有不同詮釋，究竟應該如何陳述所謂的「畫旨意義」確實有其難度。在此，必須先釐清「畫旨意義」並非單指作畫者的內心意圖，而是一種透過畫風表現而且能取得觀者理解的作品「主旨」。觀察作品的「主旨」當然可能參考「畫題」，但「畫題」也可能藏有弦外之音。姑且先不論「清明上河圖」的最初畫旨，就從元代而論，當時即有文人將「清明上河圖」視為帝王治國殷鑑的參照，稱「宜以此圖與〈無逸圖〉並觀之，庶乎其長守富貴也。」<sup>88</sup>從〈清明上河圖〉所描寫汴京景象聯想到宋徽宗、宋欽宗二帝北狩，正是元代文人將此圖視為帝王治國殷鑑的重要依據。但應該注意的是，此一重要「畫旨」雖未曾中斷，但是從明代所流傳的清明上河圖中卻較少「強調」此一畫旨者。正如學者針對晚明城市圖繪的觀察，明代〈清明上河圖〉的畫旨已然拜倒於城市消費活動之中，雖然畫中不能說斷無「聖人治世」的期待，但整體而言此一意涵確實較潛藏隱晦，而不若畫中一再表達出的城市享樂氛圍。

從這樣的發展脈絡而言，〈清院本〉於雍正朝畫院的成果就更具意義。首先，必

---

88 (元)李祁，《雲陽集》，卷9，頁7。

須指出「清明上河圖」對帝王的意義與一般的鑑賞士人理應不同。但經過明代於城市消費文化的洗禮後，即使是帝王面對〈清明上河圖〉，其「聖人治世」的畫旨仍未能發揮多少作用。例如康熙帝〈題張擇端清明上河圖〉的詩文，稱「天津橋下水粼粼，柳外盤舟夾畫輪。想見汴京全盛日，春遊多少太平人。」康熙帝雖已意識到「汴京全盛日」，不過僅以「春遊多少太平人」作結，而未進一步評論宋徽宗、欽宗二帝王的過失。相較之下，到了乾隆帝為〈清院本〉所題詩文時，他則指出「盛事誠觀止，遺踪借探尋。當時誇豫大，此日歎徽欽。」感嘆治世無常，並表達了自我警惕之感慨。乾隆帝的態度轉折，當與勤於政事的雍正帝有關。雍正帝對於繪畫傳統的掌握實況與其態度，目前仍待更多研究解析。<sup>89</sup>雖然學界多關注於雍正朝繪畫中的西方養分，但從〈清院本〉的實例而言，西方特色確屬養分但非目標。其真正關注的目標，似乎反而回到一個更具傳統價值的「畫旨」上。〈清院本〉透過「真境」的製作，並非一位追求新奇的視覺效果，而是意圖藉著「視學」架構下的透視手法，更將用以凸顯「聖人治世」的「理想中真實境地」落實於畫絹之上。

郎世寧〈百駿圖〉、〈清院本清明上河圖〉這類於雍正朝宮廷採自既有畫題的新作品，建立出製作「真境」的畫風成就。從「舊題新作」的成果而言，值得注意無論〈百駿圖〉或〈清院本〉都可總括於「聖人治世」的圖繪表現之下。〈百駿圖〉以牧馬隱喻朝廷養士得材，〈清院本〉以都城宮苑的人群生活與活動比擬朝政清明、人民樂業，而創作這類意在營造「盛世」的圖繪實為清宮畫院的重要任務。雍正朝院畫針對此類盛世畫題，以「真境」為著力目標，其所要追求達成的效用，自然是期待營造「盛世如真」的目標。

但是這一發展趨勢並未如原有的目標持續而進。乾隆帝在〈清院本〉上的詩題，已經預告著這一轉折。「盛事誠觀止，遺踪借探尋。當時誇豫大，此日歎徽欽。」乾隆帝面對〈清院本〉意圖製作的真境，並非沒有掌握，因此稱「盛事誠觀止，遺踪借探尋」，但他又再度回到「清明上河圖」的原始畫題意旨，表明〈清院本〉的「真境」經營仍僅凸顯著宋徽宗、欽宗二帝的統治無方。乾隆帝逐漸從「真境」的製作中，更而傾側向「理想」一端。

乾隆帝與雍正帝對於繪畫態度上的差異還有待更多研究才得闡述。根據學者針對

---

89 Regina Krahl, "The Yongzheng Emperor: Art collector and patron," in *China: The Three Emperors, 1662-1795*, pp. 240-269.

兩套分別完成於雍正朝與乾隆朝之十二月令圖軸，多少也能說明一部分差別。爲了接續說明乾隆帝對於「製作真境」的畫院目標，正有逐步修正的跡象，可以透過另一組同樣完成於乾隆朝，與十二月景有關的〈十二禁籟景圖軸〉來作爲例證。

〈十二禁籟景圖軸〉爲一套十二軸的成組作品，分別由四位宮廷畫家繪製。<sup>90</sup> 這組作品是乾隆十三年交下「御製十二個月詩十二首」後，命令沈源、丁觀鵬、余省、周鯤四人合畫所成，畫家們要依據皇帝的詩作內容再加以構思畫面。弘曆原詩多是描寫時序變化的各月情景，但畫家卻以宮苑景致的描繪爲畫面主體，換句話說，畫作表現除了詩意所著重的時序外，更凸顯出詩中相關活動的實景所在。如此加入特定實際空間的描繪後，更能讓人覺得詩作的意境真實存在。但是，這樣營造「真境」的手法，雖與〈清院本〉有意模糊特定時間點、增加西洋樓等實景，並在構圖之際運用了透視等等手法相通，同樣可說是宮廷畫家們意圖將畫面世界真實化，一種「製作真境」的努力成果。只是，在〈清院本〉中，畫家們將歷史上的清明上河圖意象，落實爲一個擬真情景；在〈十二禁籟景圖軸〉，畫家則把帝王詩意具象爲宮苑光景。

此一擬真傾向在乾隆朝畫院雖仍有發展，卻令人意外地開始調整著向「理想性」傾側的趨勢。丁觀鵬〈太簇始和〉利用青綠遠山作爲畫面的最終屏障，其實已經明確地將觀者從「真境」中轉移到「理想之境」，而真景與理想的結合，便成爲清宮畫院製作中的獨特風格特質。〈清院本〉在畫史上這一變化轉折過程中，扮演了一個極具指標性的角色，說明了中國繪畫此際正要藉著圖式的彙整，發展出一個能夠彰顯畫意多重層次的新風格。

附記：

本文關於〈清院本〉部份之初稿〈製作真實——從〈清院本清明上河圖〉到〈十二禁籟景〉看清院畫風格的形塑過程〉，曾發表於 2005 年 10 月「《清明上河圖》及宋代風俗畫國際學術研討會」（北京故宮博物院主辦），受惠與會討論甚多，特此申謝。全文初稿則感謝盧宣妃、王鈴雅二位學友，以及三位匿名審稿人給予修正意見。本文屬國科會專題計畫「組合奇趣——清院本清明上河圖研究（94-2411-H-136-003）」研究成果。

90 此套圖軸的繪製資料與時間，參見陳韻如，〈清丁觀鵬畫太簇始和〉，收錄於《新視界：郎世寧與清宮西洋風》，頁 122。

## 引用書目

### 一、傳統文獻

- (元) 李祁，《雲陽集》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務，1986。
- (清) 《御製詩集·初集》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務，1986。
- (清) 允祿編、(清) 弘書續編，《世宗憲皇帝上諭內閣》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1983。
- (清) 永瑤、(清) 紀昀等撰，《四庫全書總目提要》，臺北：臺灣商務印書館，1983。
- (清) 年希堯《視學》，收入《續修四庫全書》，上海：上海古籍出版社，2002。
- (清) 江永，《河洛精蘊》，北京：北京出版社，1997。
- (清) 阮元，《儔人傳》，收入《萬有文庫薈要》，臺北：臺灣商務印書館，1965。
- (清) 姚元之，《竹葉亭雜記》，收入《續修四庫全書》，上海：上海古籍出版社，2002。
- (清) 梅文鼎，《歷算全書》，國立臺灣大學藏線裝書，清雍正間刊咸豐九年梅體萱補刊本。
- (清) 梅穀成輯錄，《梅氏叢書輯要》，國立臺灣大學藏線裝書，清乾隆辛巳（1761）宣城梅穀成承學堂刊本。
- (清) 陳焯撰；玉獅老人編纂，《讀畫輯略》，上海：商務印書館，1931。
- (清) 趙爾巽等編，《清史稿》，臺北：新文豐，1981。
- 中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館編，《清宮內務府造辦處檔案總匯》，北京：人民出版社，2005。
- 國立故宮博物院編，《宮中檔乾隆朝奏摺》，臺北：國立故宮博物院，1982。
- 國立故宮博物院編，《秘殿珠林·石渠寶笈·初編》，臺北：國立故宮博物院，1971。

### 二、近代論著

- 王正華，〈乾隆朝蘇州城市圖像：政治權力、文化消費與地景塑造〉，《中央研究院近代史研究所集刊》，50期，2005年，頁115-184。
- 王正華，〈過眼繁華：十七、十八世紀中國都市圖的研究〉，收錄於李孝悌編，《中國的城市生活》，臺北：聯經出版事業公司，2005，頁1-57。
- 王靜靈，《小中現大：〈倣宋元人縮本畫及跋〉相關問題》，國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2006。
- 王耀庭，〈新視界——郎世寧與清宮西洋風〉，收錄於《新視界：郎世寧與清宮西洋風》，臺北：國立故宮博物院，2007，頁12-18。

- 王耀庭，《傳移摹寫》，臺北：國立故宮博物院，2007。
- 石守謙，〈洛神賦圖：一個傳統的形塑與發展〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，23期，2007年，頁51-80。
- 石守謙，〈盛唐白畫之成立與筆描能力之擴展〉，收錄於氏著《風格與世變：中國繪畫史論集》，臺北：允晨文化實業股份有限公司，1996，頁19-51。
- 伊麗，〈年希堯的生平及其對藝術和科學的貢獻〉，《中國史研究》，2000年3期，頁155-165。
- 沈康身，〈《視學》再析〉，《自然雜誌》，13卷9期，1990年，頁605-623。
- 沈康身，〈界畫、《視學》和透視學〉，收錄於《科技史文集（八）·數學史專輯》，上海：上海科學技術出版社，1982，頁159-176。
- 沈康身，〈從《視學》看十八世紀東西方透視學知識的交融和影響〉，《自然科學史研究》4卷3期，1985年，頁258-266。
- 那志良，《清明上河圖》，臺北：國立故宮博物院，1977。
- 周寶珠，《清明上河圖與清明上河學》，河南：河南大學出版社，1997。
- 林士鉉，〈乾隆時代的貢馬與滿洲政治文化〉，《故宮學術季刊》，24卷2期，2006年，頁51-108。
- 林煥盛，《丁觀鵬的摹古繪畫與乾隆院畫新風格》，國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，1994。
- 范景中，〈銅活字套印本《御制數理精蘊》〉，《故宮博物院院刊》，1999年2期，頁88-91。
- 香港藝術館編，《繁華都市——遼寧省博物館藏畫展》，香港：香港藝術館，2009。
- 浦莉安，《陳枚〈月曼清遊圖〉冊之研究》，國立臺灣師範大學美術學系碩士論文，2008。
- 馬雅貞，〈清代宮廷畫馬語彙的轉換與意義——從郎世寧的《百駿圖》談起〉，《故宮學術季刊》，27卷3期，2010年，頁103-138。
- 陳葆真，〈從四幅《歲朝圖》的表現問題談到乾隆皇帝的親子關係〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，28期，2010年，頁123-184。
- 陳葆真，〈雍正與乾隆二帝漢裝行樂圖的虛實與意涵〉，《故宮學術季刊》，27卷3期，2010年，頁49-101。
- 陳韻如，〈重估張擇端〈清明上河圖〉畫意〉，發表於《挑戰與回應：九至十四世紀中國史的演變與理解國際學術研討會》，國科會年輕學者論文精進計畫、長庚大學通識中心共同主辦，2010年8月26日。
- 陳韻如，〈時間的形狀——〈清院畫十二月令圖〉研究〉，《故宮學術季刊》，22卷4期，2005年，頁103-139。

- 陳韻如，〈清丁觀鵬畫太簇始和〉，收錄於《新視界：郎世寧與清宮西洋風》，臺北：國立故宮博物院，2007，頁 122。
- 童文娥，〈稿本乎！摹本乎！——清院本〈清明上河圖〉的孿生兄弟〉，《故宮文物月刊》，326 期，2010 年 5 月，頁 102-113。
- 童文娥，〈繪苑瓊瑤：清院本清明上河圖〉，臺北：國立故宮博物院，2010。
- 楊永源，〈盛清台閣界畫山水之研究〉，臺北：臺北市立美術館，1987。
- 楊伯達，〈冷枚及其《避暑山莊圖》〉，收錄於《清代院畫》，北京：紫禁城出版社，1993，頁 109-130。
- 楊伯達，〈郎世寧在清內廷的創作活動及其藝術成就〉，收錄於《清代院畫》，北京：紫禁城出版社，1993，頁 131-177。
- 董作賓，〈清明上河圖〉，收錄於《董作賓全集·10》乙編，第 5 冊，臺北：藝文印書館，1977。
- 董作賓，〈關於模本清明上河圖〉，《大陸雜誌》，7 卷 11 期(1953)，頁 6。
- 趙姝等，〈《清明上河圖》文獻目錄索引〉，收錄於戴立強編，《《清明上河圖》研究文獻匯編》，瀋陽：萬卷出版公司，2007，頁 775-794。
- 蕭瓊瑞，〈清明上河圖畫名意義的再認識〉，收錄於《中國藝術文物討論會論文集：書畫(上)》，臺北：國立故宮博物院，1991，頁 111-137。
- 韓琦，〈康熙時代傳入西方數學及其對中國數學的影響〉，中國科學院自然科學史博士論文，1991。
- 聶卉，〈清宮通景線法畫探析〉，《故宮博物院院刊》，2005 年 1 期，頁 41-52。
- 聶崇正，〈郎世寧《百駿圖》卷及其稿本和摹本〉，收錄於氏著《清宮繪畫與「西畫東漸」》，北京：紫禁城出版社，2008，頁 248-253。
- 聶崇正，〈清代〉，收錄於楊新、班宗華等，《中國繪畫三千年》，臺北：聯經出版事業公司，1999，頁 284-285。
- 聶崇正，〈清代外籍畫家與清宮畫風之變〉，收錄於《清宮繪畫與「西畫東漸」》，北京：紫禁城出版社，2008，頁 164-181。
- 聶崇正，〈清代宮廷繪畫稿本述考〉，收錄於氏著《清宮繪畫與「西畫東漸」》，北京：紫禁城出版社，2008，頁 62-83。
- 聶崇正，〈雍正十三年間的郎世寧〉，《兩岸故宮第一屆學術研討會：為君難——雍正其人其事及其時代》，2009 年 11 月 4 日至 11 月 6 日。
- 聶崇正，〈線法畫小考〉，收錄於《宮廷藝術的光輝——清代宮廷繪畫論叢》，臺北：東大圖書公司，1996，頁 267-272。

- 羅慧琪，〈安和富壽之域：康熙皇帝版與胤禛版耕織圖所呈現的一段父子間的對話〉，《兩岸故宮第一屆學術研討會：爲君難——雍正其人其事及其時代》，2009年11月4日至11月6日。
- 古原宏伸，〈清明上河圖〉（上）、（下），《國華》，第955、956期，1973年，頁5-15、27-44。
- 古原宏伸，〈清明上河圖〉，《中國畫卷の研究》，東京：中央公論美術出版，2005，頁193-263。
- 板倉聖哲，〈「清明上河圖」史の一断章——明・清時代を中心に〉，《描かれた都市：中近世絵画を中心とする比較研究・研究成果報告書13410019》，2004，頁67-78。
- 板倉聖哲，〈その後の「清明上河圖」——作品史の一断章〉，收錄於伊原弘《清明上河圖をよむ》，東京：勉誠出版，2003，頁221-228。
- Berger, Patricia. *Empire of Emptiness: Buddhist Art and Political Authority*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2003.
- Berinstein, Dorothy. "Hunts, Processions and Telescopes: A Painting of an Imperial Hunt by Lang Shining (Giuseppe Castiglione)." *RES* 35 (1999), pp. 171-184.
- Cao, Yiqiang (曹意強)，"An Effort without a Response: Nian Xiyao (年希堯，?-1739) and His Study of Scientific Perspective"，《藝術史研究》，4期，2002年，頁103-133。
- Cartier, Michel ed. *Giuseppe Castiglione Dit Lang Shining 1688-1766*. Lausanne and Taipei: Favre and National Palace Museum, 2004.
- Chung, Anita. *Drawing Boundaries: Architectural Images in Qing China*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2004.
- Fong, Wen C. "Archaism as a 'Primitive' Style." in *Artists and Traditions*, edited by Christian F. Murck, Princeton: Princeton University Press, 1976, pp. 89-109.
- Holzwarth, Gerald. "The Qianlong Emperor as art patron and the formation of the collections of the Palace Museum, Beijing." in *China: The Three Emperors, 1662-1795*, edited by Evelyn Rawski and Jessica Rawson, London: Royal Academy of Arts, 2005, pp. 41-53.
- Hung, Wu. *The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.
- Hung, Wu. "Emperor's Masquerade: 'Costume Portraits' of Yongzheng and Qianlong." *Orientalism* 26 (1995), pp. 25-41.
- Krahl, Regina. "The Yongzheng Emperor: Art collector and patron." in *China: The Three Emperors, 1662-1795*, edited by Evelyn S. Rawski and Jessica Rawson, London: Royal Academy of Arts, 2005, pp. 240-269.
- Lo, Hui-chi. "Political Advancement and Religious Transcendence: The Yongzheng Emperor's Deployment of Portraiture." Ph.D. diss., Stanford University, 2009.

Musillo, Marco ed. *Giuseppe Castiglione 1688-1766 Peintre et Architecte à la Cour de Chine*. Paris: Archives Michele Pirazzoli-t'Serstevens, 2007.

Musillo, Marco. "Reconciling Two Careers: The Jesuit Memoir of Giuseppe Castiglione Lay Brother and Qing Imperial Painter." *Eighteenth-Century Studies*, 42:1 (2008), pp. 45-59.

Whitfield, Roderick. "Chang Tse-tuan's `Ch'ing-ming shang-ho t'u'." *Proceedings of the International Symposium on Chinese Painting*. Taipei: National Palace Museum, 1972.

Whitfield, Roderick. "Chang Tse-tuan's Ch'ing-ming shang-ho t'u." Ph.D. diss., Princeton University, 1965.

**Producing a Realm of Truth:  
Reexamining the Art-Historical Significance of the *Qing  
Court Version of Up the River During Qingming* at the  
Yongzheng Painting Academy**

Chen Yunru  
Department of Painting and Calligraphy  
National Palace Museum

**Abstract**

*Up the River During Qingming* was one of the most popular titles in the history of Chinese painting, with versions being done in the Song, Yuan, Ming and Qing dynasties. The *Qing Court Version of Up the River During Qingming* (hereafter abbreviated as the *Qing Court Version*) is one of the more important achievements by the Qing court in the heritage of this title. Though this painting is dated to the fifteenth day of the twelfth lunar month of the Qianlong Emperor's first full year on the throne (corresponding to January 15, 1737), it is actually a large-scale project that had been begun back in the sixth year of the Yongzheng Emperor's reign (1728). The *Qing Court Version* is therefore obviously a painting project that spanned much of the Yongzheng before completion in the Qianlong reign. This study analyzes the heritage and transformation of court painting styles in the Yongzheng and Qianlong reigns via this handscroll in order to probe its significance in Chinese painting history.

First, the present study explains the activities and stylistic features of the five artists involved in producing the *Qing Court Version* in an attempt to reconstruct the sequence to its production and to show the forms of expression from the Yongzheng to early Qianlong reign founding this work. This is followed by clarification of the visual origins of the *Qing Court Version*, starting with comparison to Shen Yuan's painting of *Up the River During Qingming* that is extremely similar, thereby indicating the qualities of Shen's draft. Afterwards is a comparison with some Ming dynasty versions, clarifying how the *Qing Court Version* assembled together visual characteristics of these versions and demonstrating it as a "grand synthesis" that is an attempt at a "new production of an old title." One of the purposes of the present study is to not only demonstrate that the *Qing*

*Court Version* is an innovative “grand synthesis” of an old and classic title, but more importantly to analyze the techniques and stylistic methods by which it was achieved, thereby clarifying in substantive terms the transformative significance and achievements of the Painting Academy at the Yongzheng court.

To clarify the results of the Painting Academy in the Yongzheng reign, the present study also uses Giuseppe Castiglione’s *A Hundred Steeds* as testimony. In the research, effort is made to examine the duality of Western and Chinese painting styles exhibited in that work. On the one hand, different stages in the style of Castiglione are examined from surviving paintings to gradually understand the “un-Chinese, un-Western” techniques of *A Hundred Steeds*. On the other hand, various court archival records also help outline the attitude of the Yongzheng Emperor and his court towards Western perspective. According to Nian Xiyao’s book *Study of Perspective* completed in the Yongzheng reign, the use of Western perspective was by no means a “un-Chinese” production, but rather a process by which the viewer “could obtain its truth.” And precisely because of this, such works as *A Hundred Steeds* and the *Qing Court Version* are not only new interpretations of old painting titles, but more importantly actually expressions of this “realm of truth” sought by the Qing court.

**Keywords:** *Qing Court Version of Up the River During Qingming*, Yongzheng Emperor, Lang Shining (Giuseppe Castiglione), *A Hundred Steeds*, study of perspective, methods of linear perspective



繪  
院  
本  
清  
明  
上  
河  
圖



圖1 清院本清明上河圖 國立故宮博物院藏



圖2 焦秉貞 仕女圖 國立故宮博物院藏 故畫003218



圖3 冷枚 畫幅集冊 國立故宮博物院藏 故畫001279 第24、25開





圖4 陳枚 月曼清遊冊 北京故宮博物院藏



圖5 孫祜 雨中春樹 收入古香片羽冊 國立故宮博物院藏



圖6 孫祐 萬壽圖 國立故宮博物院藏 故畫003372



圖7 孫祐 秋山樓閣 國立故宮博物院藏 故畫000962

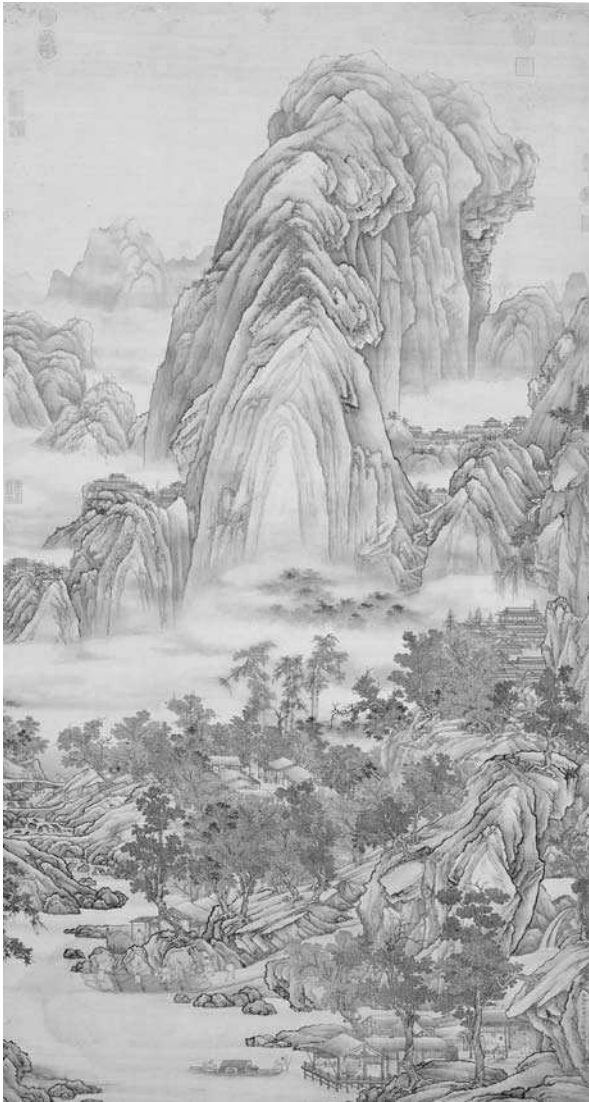


圖8 孫祜 仿王維關山行旅圖 國立故宮博物院藏 故畫 003041

圖9 郎世寧 畫山水 國立故宮博物院 故畫000953

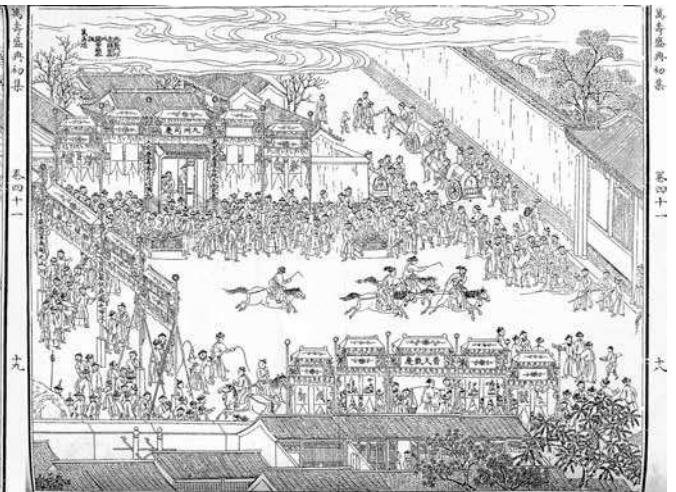
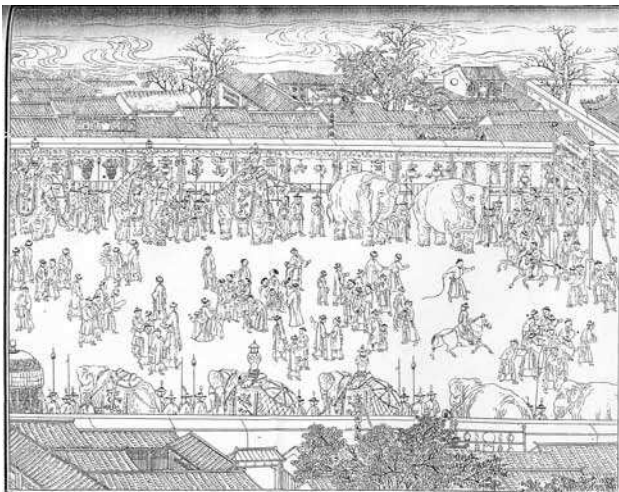


圖10 萬壽盛典 版畫

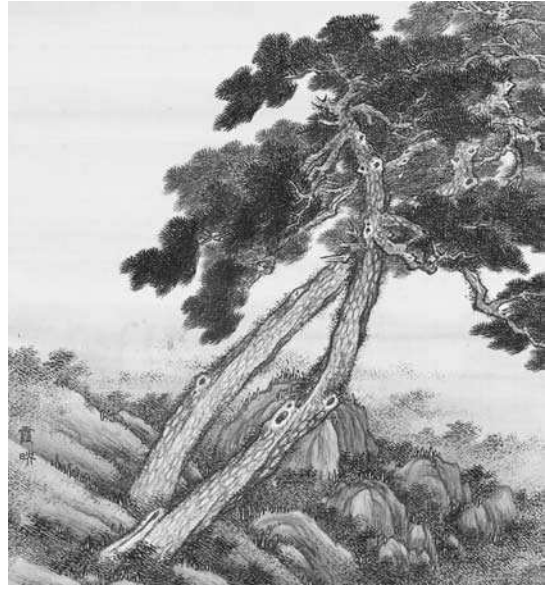


圖11 金昆 清長壽永 國立故宮博物院藏 故畫003380



圖12 戴洪 齡壽萬年 國立故宮博物院藏  
故畫003439 第八開

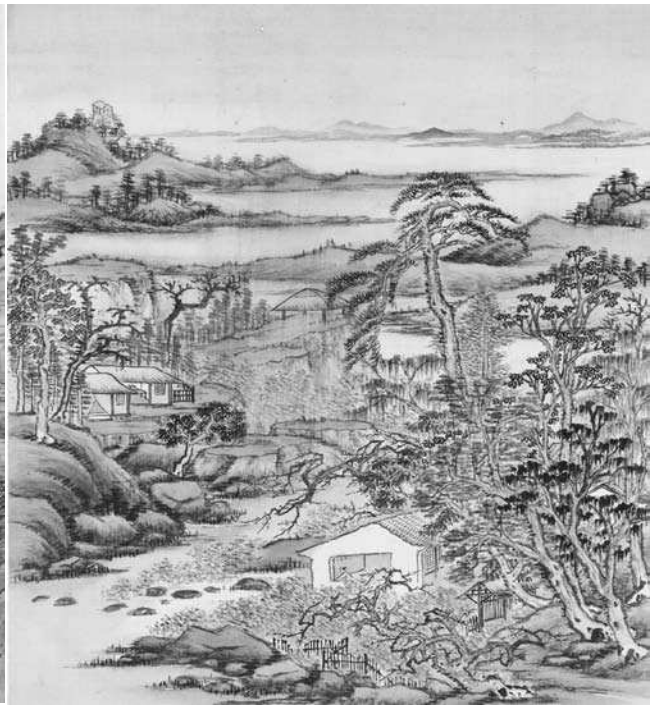


圖13 程志道 眉香萬年冊 國立故宮博物院藏 故畫003381

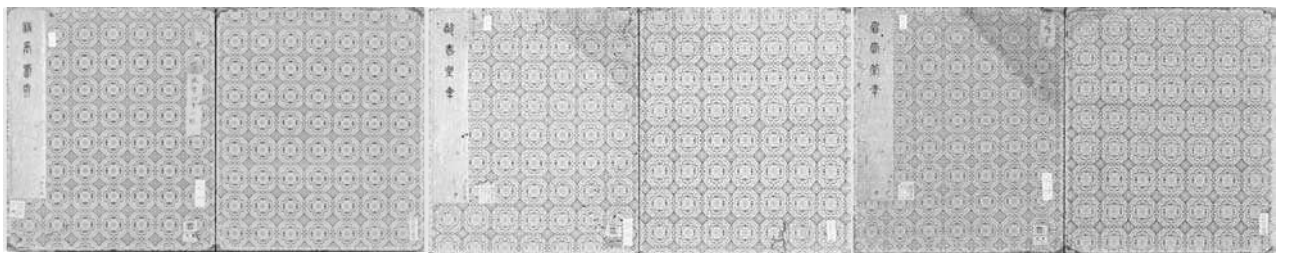


圖14 金昆 清長壽永、戴洪 齡壽萬年、程志道 眉香萬年冊 封版



圖15 陳枚 耕織圖冊 國立故宮博物院藏



圖16 冷枚 耕織圖冊 國立故宮博物院藏

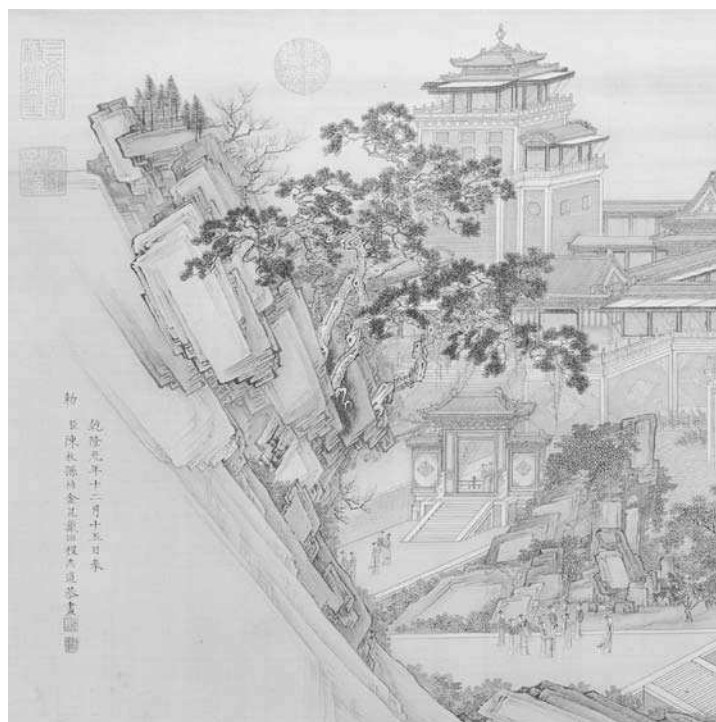


圖17 清院本清明上河圖 局部 國立故宮博物院藏



圖18 陳枚 耕織圖冊 「三耘」



圖19 清院本清明上河圖 局部 國立故宮博物院藏

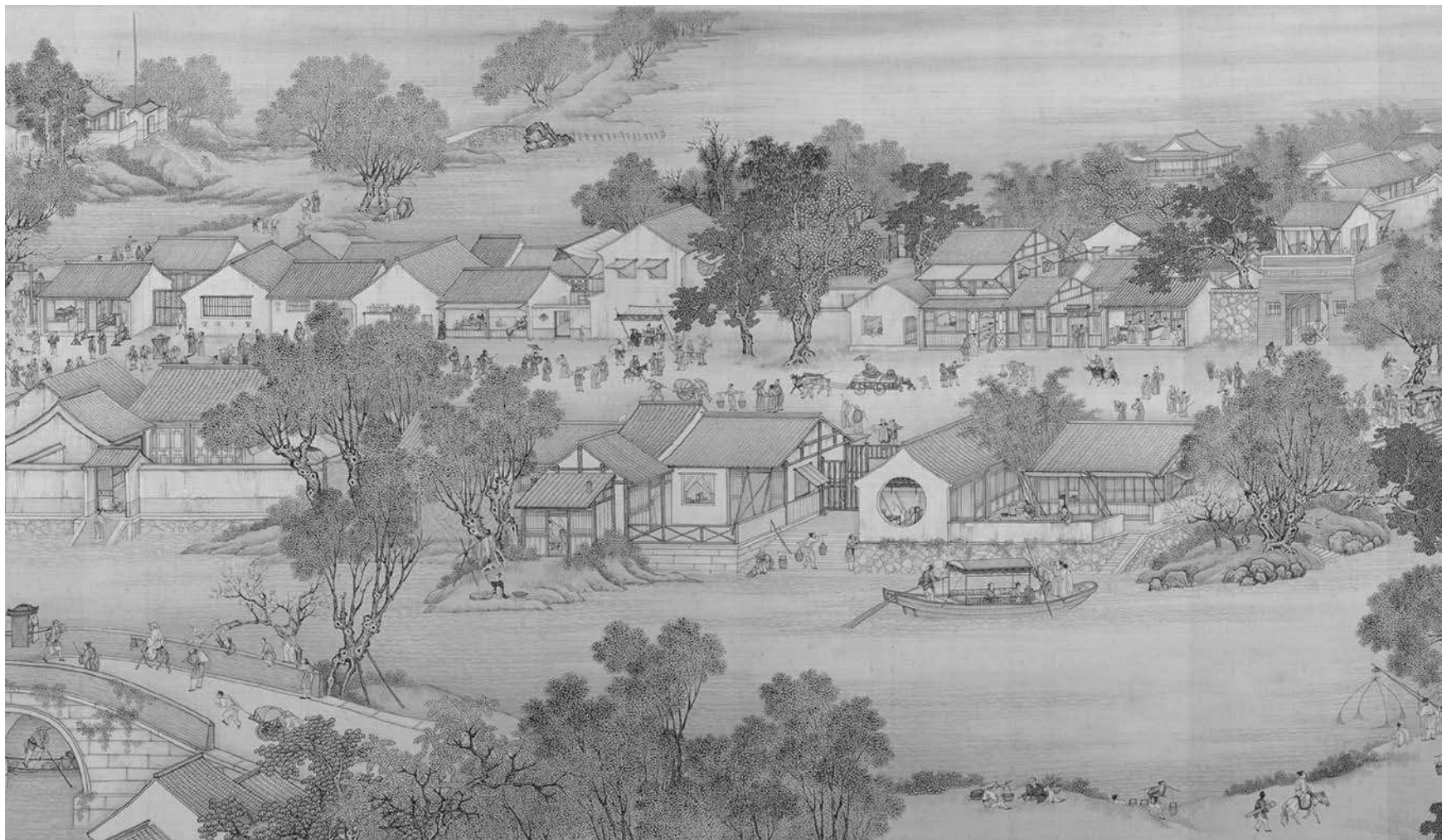


圖20 清院本清明上河圖 局部 國立故宮博物院藏



圖21 沈源 清明上河圖 局部 國立故宮博物院藏



圖22 郎世寧 百駿圖 國立故宮博物院藏



圖23 郎世寧 百駿圖畫稿 二處局部 The Metropolitan Museum of Art藏

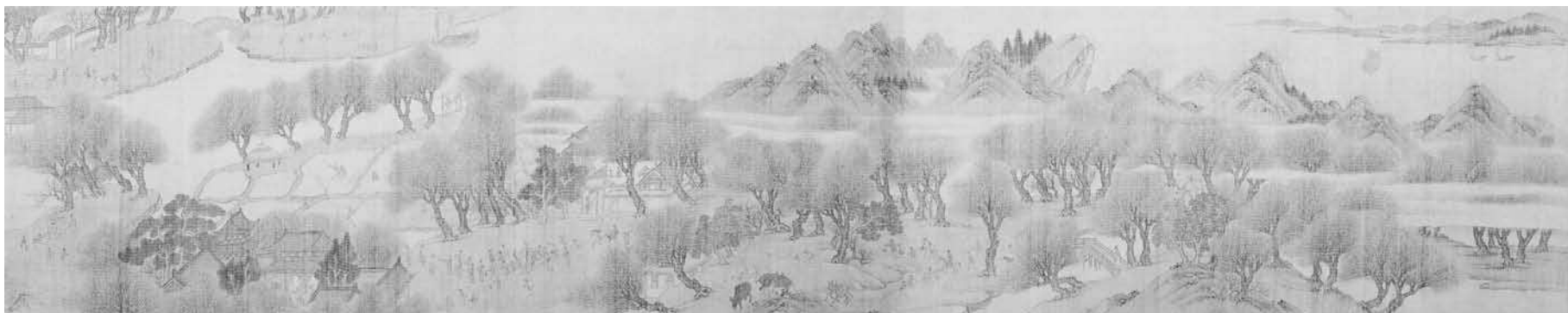


圖24 (傳) 仇英 清明上河圖 國立故宮博物院藏 故畫001604



圖25 (傳) 仇英 清明上河圖 局部 遼寧省博物館藏



圖26 (傳) 仇英 清明上河圖 局部 國立故宮博物院藏 故畫001605



圖27 (傳)張擇端 清明易簡圖 局部 國立故宮博物院藏 故畫000990

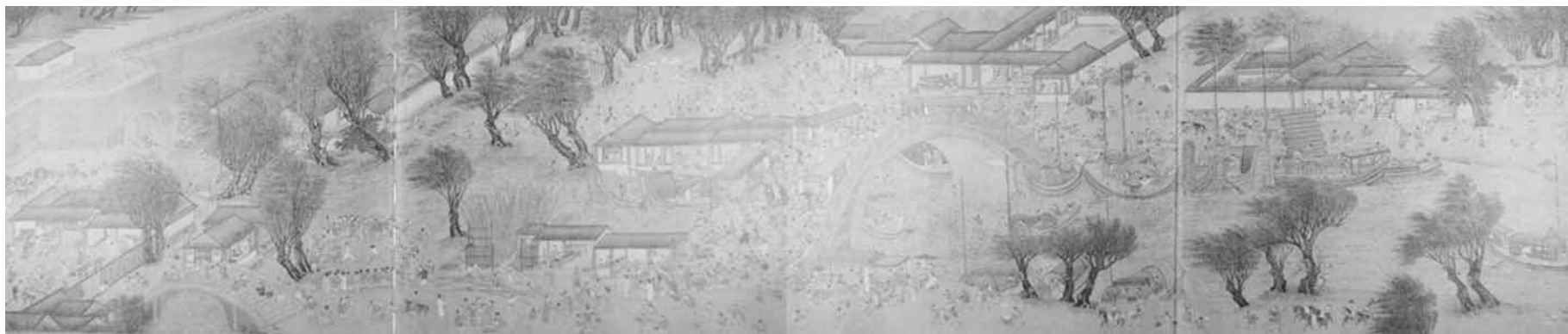


圖28 (傳)仇英 清明上河圖 局部 遼寧省博物館藏



圖29 (傳)仇英 清明上河圖 局部 國立故宮博物院藏 故畫001605

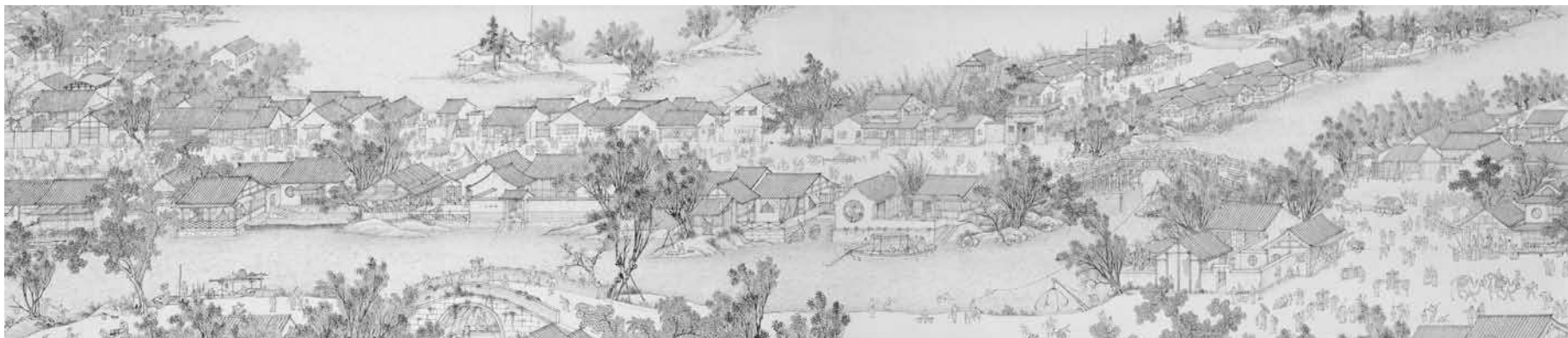


圖30-1 沈源本 沿河屋舍區 局部



圖30-2 清院本 沿河屋舍區 局部



圖31-1 (傳) 仇英 清明上河圖 沿河屋舍區 局部 故畫001605



圖31-2 (傳) 仇英 清明上河圖 沿河屋舍區 局部 故畫001606

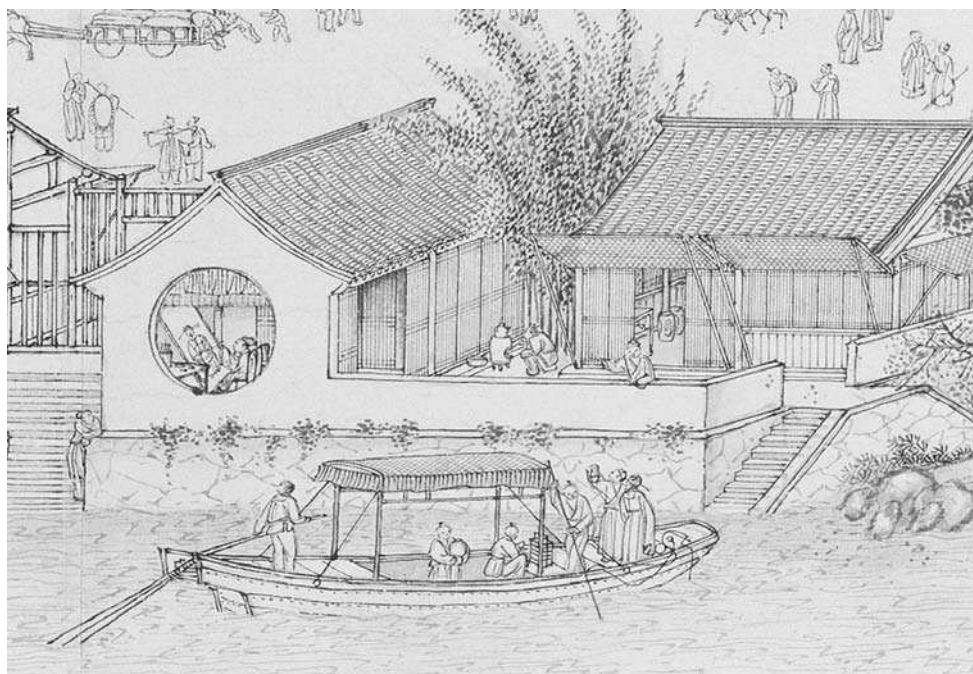


圖32-1 沈源本 畫師 局部

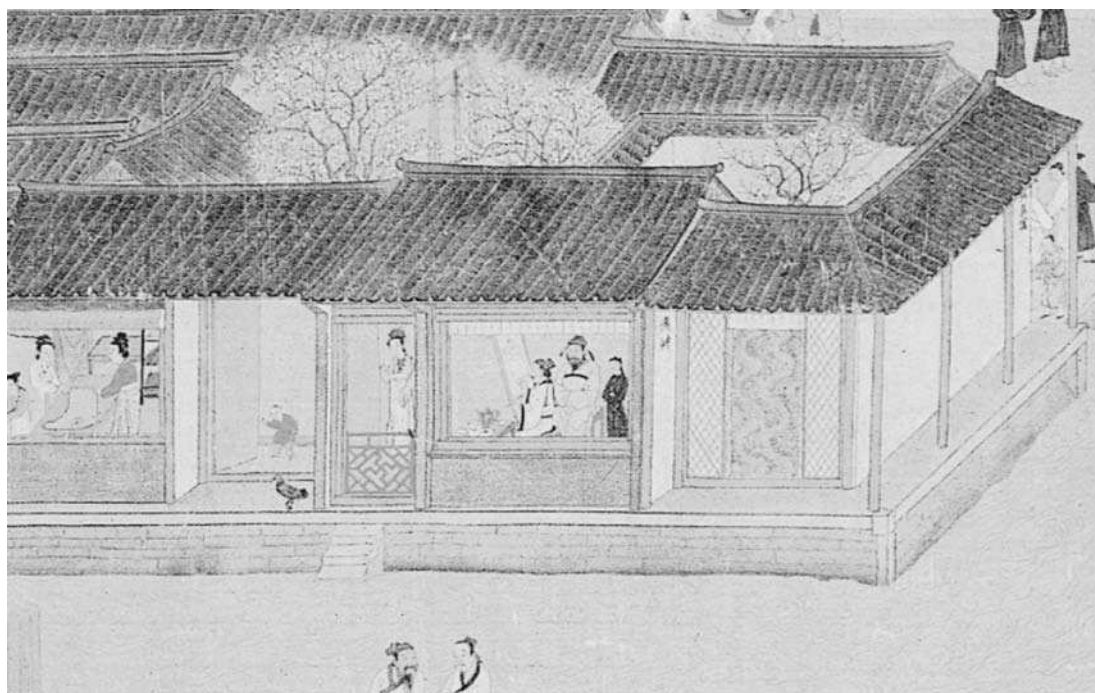


圖32-2 清明易簡圖 畫師 局部

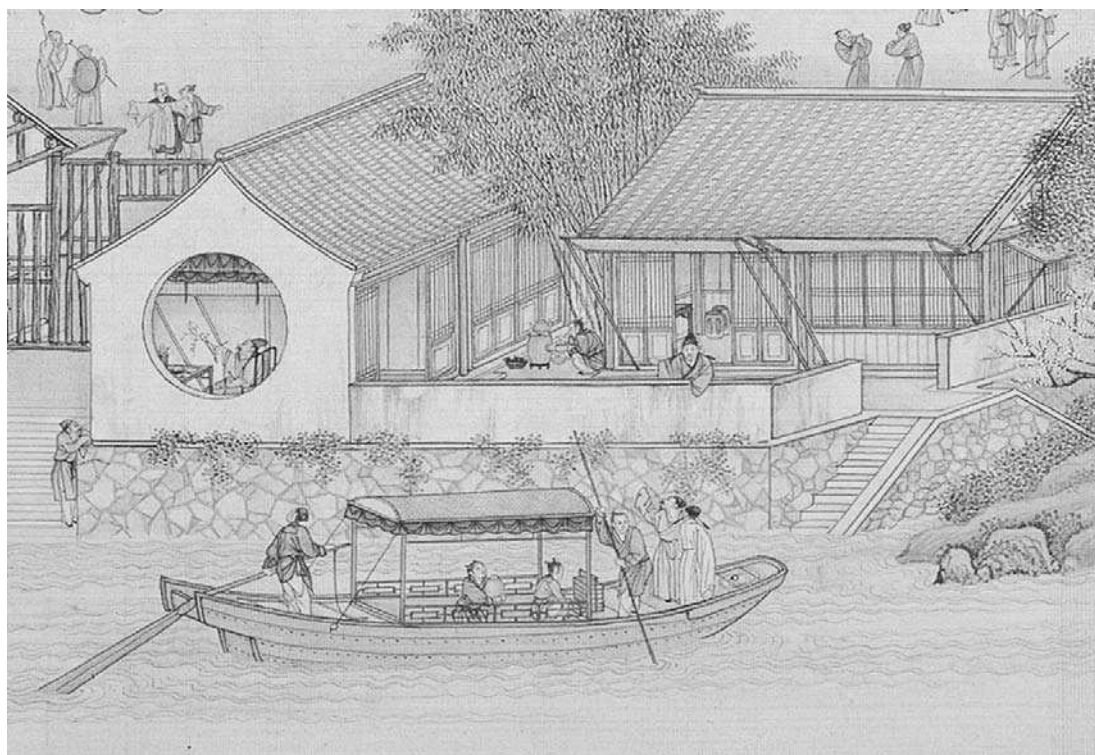


圖32-3 清院本 畫師 局部

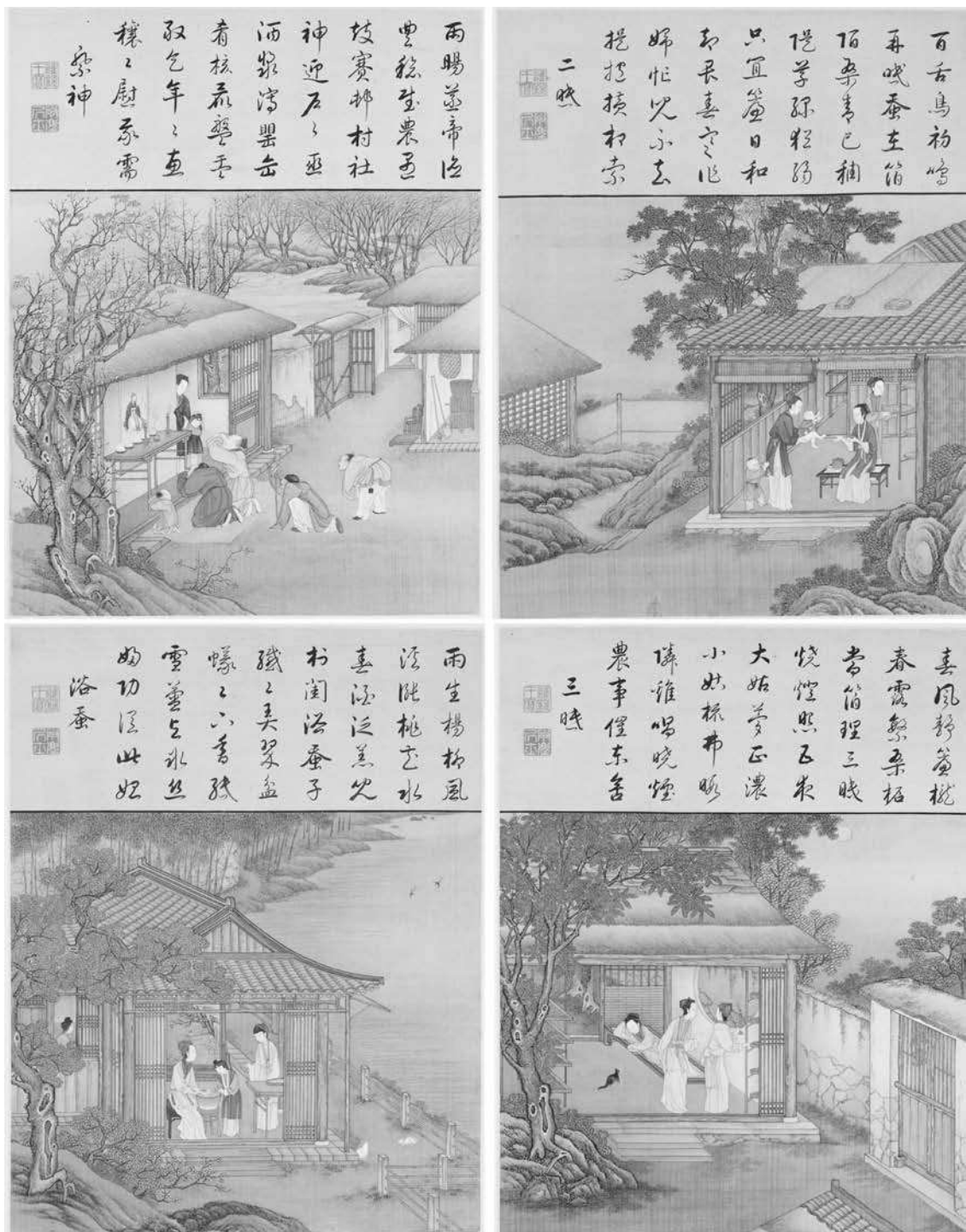


圖33 雍正耕織圖 北京故宮博物院藏



圖34 雍正十二月行樂圖 北京故宮博物院藏



圖35 李公麟 臨韋偃牧放圖 北京故宮博物院藏



圖36 郎世寧 聚瑞圖 國立故宮博物院藏



圖37 郎世寧 畫瓶花 國立故宮博物院藏



圖38 郎世寧 嵩獻英芝圖 北京故宮博物院藏

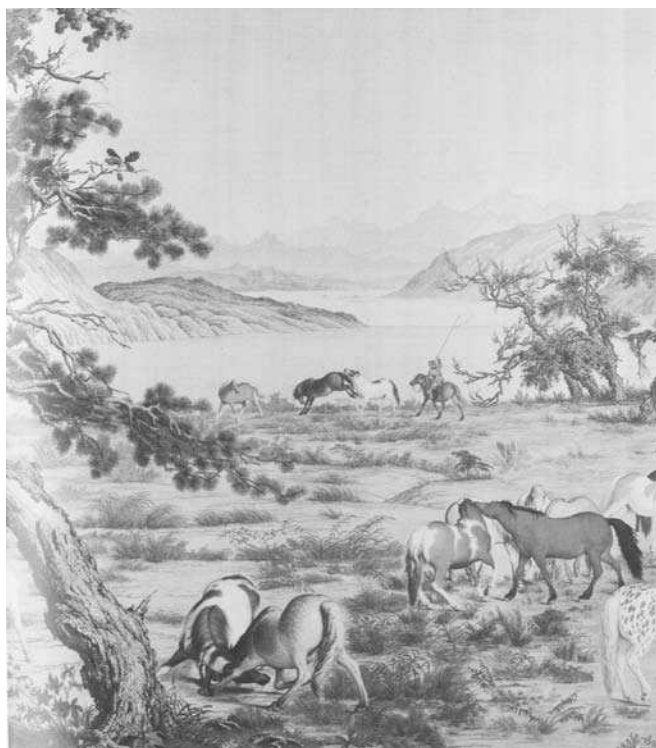


圖39 郎世寧 百駿圖 三處局部

