

# 乾隆朝紫光阁赐宴图研究

林家维

**内容提要** 紫光阁为明清皇帝观骑射、试武举的场所，乾隆朝两度改建，将其改为收藏武功功臣肖像与展示战功的建筑，强化了紫光阁弘扬清帝国尚武精神的特点，体现了乾隆皇帝好大喜功。本文以乾隆朝的四幅紫光阁赐宴纪实画为研究材料，结合文字史料，运用分析和比较研究方法，探讨赐宴图的绘制背景、目的与史料价值。乾隆皇帝以紫光阁为赐宴外藩使臣与燕劳将士的筵宴地点，藉由筵席制度、乐舞冰嬉的象征意义，达到武力威慑与怀柔的目的；并制图宣告战勋，表彰乾隆皇帝的伟绩。

**关键词** 乾隆 紫光阁 赐宴图 战图 铜版画

DOI:10.16319/j.cnki.0452-7402.2015.04.005

## 一 前言

紫禁城中的西苑是清代皇家的园林，也是清代政治权力中心之一。明代中期以来，紫光阁是皇帝举行武举殿试与阅射之处。清乾隆朝，又将紫光阁定为筵宴外藩与凯旋将士的场所，增添了紫光阁的功能，并提升紫光阁的重要性。延续到晚清，同治、光绪皇帝在紫光阁接见各国使臣，中西觐见礼节的差异造成清廷与外国公使的争议<sup>〔1〕</sup>。光绪朝在西苑修筑的御用铁路，其中一段先期修成的铁路自紫光阁到阳泽门被称为“紫光阁小铁路”，凸显出紫光阁作为接见外国使臣地点的重要性<sup>〔2〕</sup>。

以紫光阁为讨论主体的研究成果不多，主要集中在建筑沿革与相关文物。从清代皇家园林建筑研究视角而论，学者更为重视西苑整体的政治意义与园林特色，或聚焦在瀛台、丰泽园等知名建筑，紫光阁多是一笔带过。吴空是首先针对紫光阁建筑进行探讨的学者，其论文扼要地说明紫光阁

〔1〕 紫光阁为清代帝王接见或宴请藩属贡使及外藩王公之所，在紫光阁接见外国使臣是从地点上降低接待等级，反映清廷极力维护天朝上国的门面，以此作为与各国抗衡的礼仪设计，颇受近代中西交流研究的关注。图像有1873年同治皇帝接见西方各国使节的铜版画和1875年《申报》刊载的《觐见图》，由于此二图的绘制时间、画师身份、画面内容、展示目的等，均和乾隆朝绘制的紫光阁赐宴图有极大的差异，故不列入讨论范畴。重要著作可参考以下学者的研究成果：尤淑君：《从宾礼到礼宾——外使觐见与晚清涉外体制的变化》，社会科学文献出版社，2013年。黄文德：《二十世纪初期中国外交觐见问题》，《玄奘人文学报》，2011年第11期，页109—130。远波：《同治帝接见外国使臣的前前后后》，《紫禁城》1995年第2期，页5—7、10。刘艺：《同治皇帝接见西方使节图》，《紫禁城》2004年第3期，页54—55。

〔2〕 现有研究主要运用档案讨论铁路兴修的缘由过程、舆论与意义，参见：杨乃济：《西苑铁路与光绪初年的修路大论战》，《故宫博物院院刊》1982年第4期，页84—90、94。刘燕：《清末北京西苑的御用铁路》，《北京档案》2003年第3期，页56—57。

建筑设置，认为紫光阁训守冠服骑射碑和功臣像的陈列突显清代强调国语骑射的用心，紫光阁同时也是乾隆帝铭功纪勋的场所<sup>1</sup>；他和周苏琴合著的《紫光阁建筑沿革考》<sup>2</sup>中，专注探讨紫光阁在乾隆二十五年与乾隆四十一年改建与格局变化。吴空的论述基调为后来的学者所承袭，研究方向主要在肯定紫光阁作为乾隆朝盛世辉煌纪念碑的意义。如，李国荣《乾隆皇帝与紫光阁》<sup>3</sup>一文，探讨紫光阁宣扬乾隆帝炫耀十全武功与戒训尚武的展示性质；或是以建筑沿革为主轴，张小锐《紫光阁改建与陈设收藏》<sup>4</sup>，结合改建史料和收藏实物，探讨紫光阁改建前后的作用变化。整体视之，后续研究并未较吴文有重大突破。

纪录乾隆朝紫光阁赐宴的宫廷绘画，存世的有一幅长卷为姚文瀚的《紫光阁赐宴图》，另有三套铜版画也包含赐宴内容，如《平定西域战图》<sup>5</sup>册之《凯宴成功诸将》、《平定两金川战图》册之《紫光阁凯宴》和《平定廓尔喀战图》册之《廓尔喀使臣至京》。姚文瀚《紫光阁赐宴图》卷是关乎紫光阁绘画中最富盛名者，目前的研究成果多用以展示紫光阁重修的新貌，对图像仅作扼要介绍，并未将紫光阁和赐宴图连结处理<sup>6</sup>。少有研究探讨紫光阁的赐宴图，主要原因是研究者更为重视紫光阁收藏的功

1 吴空：《校射、武试和〈下马必亡〉碑——紫光阁史迹之一》，《紫禁城》1987年第3期，页9、13。吴空：《勋臣图形 炫耀武功——紫光阁史迹之二》，《紫禁城》1987年第4期，页11。吴空：《紫光阁和乾隆的铭功纪勋活动》，收于清代宫史研究会编：《清代宫史丛谈》页438—445，紫禁城出版社，1996年。

2 吴空、周苏琴：《紫光阁建筑沿革考》，收于清代宫史研究会编：《清代皇宫礼俗》页243—248，辽宁民族出版社，2003年。

3 李国荣：《乾隆皇帝与紫光阁》，《紫禁城》2005年第6期，页118—123。

4 张小锐：《紫光阁改建与陈设收藏》，中国紫禁城学会编：《中国紫禁城学会论文集》第五辑，页506—517，紫禁城出版，2007年。

5 该战图册在不同学者与馆藏地有多种殊异名称：《国朝官史续编》称为《御题平定伊犁回部全图》；《盛京典制备考》称为《回疆一带得胜图》；日本学者石田幹之助在大正八年(1920)时将图称为《乾隆年间准、回两部平定得胜图》；日本学者乌山喜一则称为《御题平定西征全图》；曾嘉宝和日本京都藤井齐成会有领馆藏称为《平定伊犁回部战图》；聂崇正称为《平定准部回部得胜图》；少数尚有《乾隆平定西域战绩图》、《平定伊犁受降图》等。李德龙在《乾隆御笔〈平定西域战图〉考》中为各式称法进行考订，认为各称呼皆有其特定的指涉范畴，导致名称意含以偏概全。李德龙为附有御题诗的战图，以《乾隆御笔平定西域战图十六咏并图》定名。本文采用李德龙所定的称呼及其简称的《平定西域战图》，其后二战图册也依此例称为《平定两金川战图》和《平定廓尔喀战图》。详见李德龙：《乾隆御笔〈平定西域战图〉考》，《中央民族大学学报》2005年第3期，页67—68。

6 类似研究参见：聂卉：《图说清代皇家园林》，《紫禁城》2008年第3期，页76—133。聂崇正：《乾隆朝如意馆“画人”姚文瀚》，《紫禁城》2012年第6期，页92—103。王子林：《在乾隆的星空下——乾隆皇帝的精神境界》页188—193“紫光阁宣扬止戈靖边伟业”，紫禁城出版社，2011年。

臣像，陆续发现的紫光阁功臣像使研究得以持续探讨作画者、人物面容、衣饰与图画散佚的情形<sup>11</sup>。

另外三件涉及紫光阁赐宴的铜版画，属于乾隆朝战图的一部分。而有关战图的研究，多集中于艺术史、印刷史和中西文化交流史范畴<sup>12</sup>；赐宴图作为仪式性内容，较少受到注意，多仅止于简要介绍。仅有马雅贞的《战争图像与乾隆朝(1736—95)对帝国武功之建构——以〈平定准部回部得胜图〉为中心》<sup>13</sup>，跳脱绘画风格与历史背景的介绍，结合图像与清代战争的脉络，深入探讨图像绘制的政治意含，并论及乾隆朝紫光阁的绘像，是重要的研究成果。

目前尚未见着重探讨紫光阁赐宴活动，或是针对紫光阁赐宴图进行解析的论著成果，该题目的研究犹有论述空间。本文试以四幅纪实描绘乾隆朝紫光阁赐宴图像为素材，结合文字史料，尝试透过图画绘制背景、缘由及其礼仪和政治的陈述，比较各画之间的异同，剖析画作的史料意义与研究价值。

## 二 绘图纪绩与炫耀录功：乾隆朝武功战勋的图像

### (一) 有关紫光阁赐宴图像的绘制者与创作背景

#### 1. 姚文瀚绘《紫光阁赐宴图》卷

《紫光阁赐宴图》卷[图一]，绢本，设色，纵45.7厘米，横486.5厘米，现藏于故宫博物院。图左下有“臣姚文瀚恭绘”的落款，钐“文”、“瀚”联珠印，右有太上皇帝之宝、乾隆鉴赏、三希堂精鉴赏、

〈1〉 现存紫光阁功臣像图不足三十幅，肇因于八国联军进占北京时以紫光阁为驻扎之处，内部陈设文物多毁于战火或流散各国，紫光阁功臣像仅少数留存于各国博物馆，或为私人收藏而难觅踪迹。研究学者以聂崇正成果丰硕，有多篇功臣像的研究论述，族繁不及备载，其紫光阁功臣像研究成果的综论参见，聂崇正：《聂崇正先生谈紫光阁功臣像》，《紫禁城》2008年第1期，页138—169。其他功臣像图相关研究参见，史树青：《紫光阁画像考》，吴廷璆等编：《郑天挺纪念论文集》，页600—608，中华书局，1990年。吴空：《紫光阁功臣像及战图》，收入董桑选编：《故宫掌故》(下辑)页228—231，上海文化出版社，1991年。林文龙：《紫光阁画像功臣蔡攀龙》，《台湾文献别册》第41册，页2—8，台北，2012年。曾嘉宝：《〈平定金川前五十功臣像〉卷残本》，《文物》1993年第10期，页54—56、53。曾嘉宝：《纪丰功、述伟绩——清高宗十全武功的图像纪录——功臣像与战图》，《故宫文物月刊》1990年12月，页38—65。

〈2〉 尤其以伯希和(Paul Pelliot)的研究为早期代表，特别专注于整理战图册铜版画的送印过程，以及各版本十六幅战图的排序，由于紫光阁赐宴图在各版本中都居末尾，并未成为研究关注的题目，参考：[法]伯希和(Paul Pelliot)(冯承钧译)：《乾隆西域武功图考证》，收于冯承钧主编：《西域南海史地考证译丛》六编，页69—183，中华书局，1956年。李斌：《乾隆〈平定伊犁回部战图〉的战争史料价值》，《故宫学术季刊》，第十九卷第三期，页73—90、142。李斌：《乾隆〈平定伊犁回部战图〉的战争史料价值》，《故宫博物院院刊》2001年第4期，页17—25；卢雪燕：《镂铜铸胜——院藏清宫得胜图铜版画》，《故宫文物月刊》2007年8月，页40—51。此外，流传世界的功臣像和铜版画，使各国博物馆有相关研究、展览图录，却受限于语言而未能详加参考。日本学者的研究成果参见：石田幹之助：《パリ開雕乾隆年間準回兩部平定得勝圖就て》，《東洋學報》，第9卷第3期(东京，1919.9)，页396—448。鳥山喜一：《乾隆時代の戦争畫に就いて：御題平定伊犁回部全圖を主として》，《朝鮮叢報》第281號(朝鮮總督府，1938.10)，页143—150。

〈3〉 马雅贞：《战争图像与乾隆朝(1736—95)对帝国武功之建构——以〈平定准部回部得胜图〉为中心》，台北：台湾大学艺术史研究所硕士学位论文，2000年。

〔图一〕姚文瀚《紫光阁赐宴图》卷

选自聂崇正主编：《清代宫廷绘画》页222-225，收入《故宫博物院藏文物珍品全集》第14册，香港：商务印书馆，1996年



宜子孙等鉴藏印诸方。

《紫光阁赐宴图》卷描绘的是平定西域之后，乾隆二十六年(1761)正月初二于修缮完成的紫光阁前举行的筵宴。赐宴对象为大学士公傅恒以下诸功臣，并满汉文武大臣、蒙古王公台吉等一百零七人，入觐的回部郡王霍集斯、叶尔羌诸回城伯克萨里、哈萨克汗阿布赉、来使苏勒统卓勒巴喇斯等十一人与宴<sup>1</sup>。此图描绘当时的庆宴，场面壮观，人物众多，画风细腻，设色明艳，应是姚文瀚亲临现场观察后所绘制<sup>2</sup>。长卷由右至左绘制，右方近景始为仪仗队伍，沿着中海西岸分列于道路两旁；时值正月，太液池结冰，远景绘制中海冰面上的冰嬉表演。仪仗队伍的尽头即进入紫光阁前的筵宴场地，两旁设有仪仗乐队。乾隆帝御座设于紫光阁殿正中，朝廷重臣及部族首领分坐两旁，中和韶乐队也分立两旁。阁前广场两侧分置小案宴桌，与宴者跪坐用餐，左侧席次是官位较低的参战将领与诸大臣，右侧是蒙、回族人的席次。画卷最左方是紫光阁后方的武成殿，以及备筵宴酒食的御膳房，有杂役往来送食。

《紫光阁赐宴图》卷为乾隆帝谕令清代宫廷绘画机构如意馆中的画画人姚文瀚所绘制<sup>3</sup>，虽是以中国传统长卷形式绘制，但是在绘画风格和技巧上受到西方线法画的影响，欧洲绘画透视原理的光

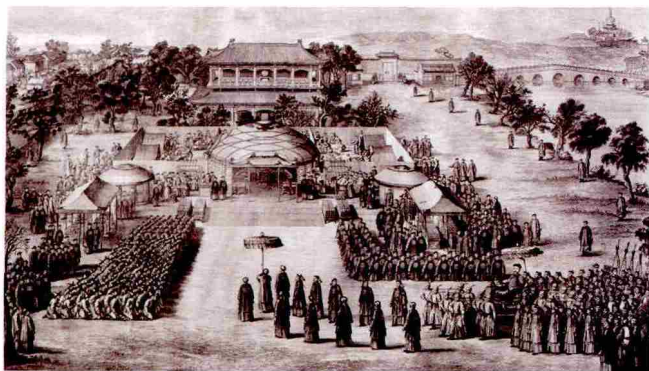
1) (清)清仁宗敕撰：《清高宗纯皇帝实录》卷六二八，页1-2，乾隆二十六年正月壬寅条，中华书局，1986年。

2) 前掲《乾隆朝如意馆“画画人”姚文瀚》，页96。

3) 清代宫廷绘画制度，是由宫廷征召众多画家在一定的机构下加以管理并进行绘画。“如意馆”虽类似画院机构，但是人员庞杂又并非单纯仅有宫廷画家，另有“画院处”集中部分画家。宫中供职的画家没有专门职称，一般称作“画画人”，但是也有极少数原为士流文人进入宫廷者往往在入宫数年后参与会试，脱离画画人的身份成为官员，便会回到士流画家的身份。参见聂崇正：《清代的宫廷绘画和画家》，收入故宫博物院编：《故宫博物院藏清代宫廷绘画》，页1-24。

〔图二〕《平定西域战图》册之《凯宴成功诸将》

采自：1.中国版画全集编辑委员会编：《中国版画全集》，第六册，页149，紫禁城出版社，2008年 2.聂崇正主编：《清代宫廷绘画》，页191



1



2

影技巧使该件绘画有别中国传统绘画的质感，画家得以提升写实描绘建筑的技术，使图画中的紫光阁与实景可两相对照<sup>〔1〕</sup>。

## 2. 郎世宁等人绘《平定西域战图》册之《凯宴成功诸将》

铜版画《凯宴成功诸将》，纵55.4厘米，横90.8厘米<sup>〔2〕</sup>。无题诗的〔图二：1〕是最初与《平定西域战图》铜版一同送抵的两百套印刷完稿；题诗的是内务府将铜版战图和御题诗文配套装裱成册再印制〔图二：2〕，用木板雕刻御题诗，印在画上方，称为“宫藏再版平定西域战图”或“宫裱绘龙平定西域战图”<sup>〔3〕</sup>。画幅上部有乾隆二十五年三月三日御题的《上巳日凯宴成功诸将士》诗八首及落款<sup>〔4〕</sup>，并钤有“古希天子”圆形朱文印。

康熙朝已有铜版画，主要是利用铜版画线条细腻而层次感胜于木版画的特点，用于地图和景物雕版；乾隆朝铜版画则是看重铜版画具有印刷复制的特殊性，将铜版画运用于武功宣扬，进而开启

〔1〕 康雍之际，因少数传教士参与皇位继承，雍正初年即限制传教士的数量和活动范围，加上清代帝王对艺术的喜好胜于对科技的兴趣，使在京师的传教士基本上多是从事绘画艺术活动。乾隆朝虽略做放松限制，却因帝王对西方文化的喜好着重在艺术和建筑面向，使得传教士的主要活动仍以绘画艺术为主。受到西洋绘画的影响，清代产生新的绘画方式——“线法画”。线法画，或称为线法，强调作品光线明暗与投影而具有立体感，特别是建筑物于画面中的空间感和纵深感，因此多表现在建筑物。参考：傅东光：《画中楼阁——故宫博物院收藏的中国古代建筑画》，《故宫博物院院刊》1999年第2期，页64—65。刘澍、刘月芳：《清代宫中出现西方文化的原因探讨》，《故宫博物院院刊》1990年第4期，页27—28。聂崇正：《“线法画”小考》，《故宫博物院院刊》1982年第3期，页85—86。聂卉：《清宫通景线画法探析》，《故宫博物院院刊》2005年第1期，页41。

〔2〕 翁连溪编：《清代宫廷版画》页290，文物出版社，2001年。

〔3〕 庄吉发：《中体西用——以盛清时期的中西艺术交流为中心》，《史学汇刊》第26期，页171。

〔4〕 此御制诗为乾隆二十五年（庚辰）三月三日，乾隆于丰泽园赐宴凯旋将士所作。赐宴对象、时间和地点皆与此画不符，尚无法解释此图文搭配的缘故。参考：《清高宗御制诗文集》第三集卷四《上巳日凯宴成功诸将士》，页1a—4b，台北故宫博物院，1976年。

清代铜版画的鼎盛时期<sup>41</sup>。平定西域之后，乾隆帝先是命人绘制战功卓越将领的功臣像与《紫光阁赐宴图》卷，后思及曾经见过德国画家卢根达斯(Georg Philipp Rugendas, 1666—1742)所作的铜版画战争图，欲将平定准部、回部的各次战役利用西方绘画形象逼真的特点以铜版画的方式来呈现<sup>42</sup>。乾隆三十年五月二十六日，乾隆帝谕令绘制《平定西域战图》十六幅，由郎世宁、王致诚(Jean Denis Attiret, 1702—1768)、艾启蒙(Lgnatius Siokltart, 1708—1780)和安德义(Joannes Damaseenus Salnsti, ?—1781)以紫光阁壁画为草稿进行绘制<sup>43</sup>，可视为是此前绘制的各幅战图汇集之作，《凯宴成功诸将》为第十六幅。

郎世宁糅合中西绘画风格，其绘画逼真细腻，因此清宫不少人物画与纪实画，特别是表现历史重要事件的绘画，多由郎世宁主笔，并负责撰写拉丁文和法文的说明信，提出铜版画刻版的细节。《平定西域战图》由巴黎皇家美术学院院长马立涅侯爵(Marquis de Marigny, 1727—1781)指派该院史画组秘书柯兴(Charles—Nicolas Cocnin, 1715—1790)监督制版及刷印事宜。《凯宴成功诸将》铜版出自被任命制版的雕刻名手勒巴(Jean—Philippe Le Bas, 1707—1783)等人<sup>44</sup>。乾隆三十八年起，雕制完成的铜版与原稿陆续送返北京<sup>45</sup>。在铜版完成前，郎世宁与王致诚便已去世，而由另二人共同完成的《平定西域战图》册为首次铜版画制作过程留下了经验，为日后仿照制作得胜图铜版画所遵循<sup>46</sup>。

战图大体上可分为战争场面以及仪式性场面两部分，仪式则包含献俘、郊劳与凯宴庆功三个主题，凯旋赐宴图依例置于图册之末。《凯宴成功诸将》绘制的赐宴场景与姚文瀚《紫光阁赐宴图》卷相同，皆是乾隆二十六年正月初二赐宴紫光阁的场面。《凯宴成功诸将》人物众多，但刻划入微，相较于恢宏的战争场面，更偏向精致细微的物景描写，呈现战役凯旋的歌舞升平。

三十年，乾隆帝又谕令丁观鹏等五人用宣纸依照郎世宁等完成的十六张铜版画稿为原样，着色

〈1〉 铜版画起源于欧洲，工匠以雕刻刀直接在金属器物上刻制图案，制作精致细腻，耗费较多的人力、物力，在欧洲被视为是较名贵的艺术品。铜版画约在康熙年间传入宫中，意大利传教士马国贤(Matteo Ripa, 1692—1745)主持制作《皇舆全览图》和《避暑山庄三十六景图》铜版画，反映西方绘画思想逐渐被接受，为乾隆朝大量制作铜版画奠定基础。参考：聂崇正：《中西艺术交流中的郎世宁》，《故宫博物院院刊》1988年第2期，页76。金兰：《析中国铜版画》，《语文学刊》2010年第8期，页120。

〈2〉 庄吉发：《得胜图——清代的铜版画》，《故宫文物月刊》1984年6月，页103。

〈3〉 前揭《镂铜铸胜——院藏清宫得胜图铜版画》，页41。

〈4〉 前揭《纪丰功、述伟绩——清高宗十全武功的图像纪录——功臣像与战图》，页58。

〈5〉 绘制图稿与送制过程耗时甚长，期间信札往来、金额付给等留有不少中、外文史料，乾隆朝铜版画的绘制与制作过程已有不少讨论，重要代表成果参见：伯希和(Paul Pelliot)(冯承钧译)：《乾隆西域武功图考证》。庄吉发：《清代乾隆年间的铜版得胜图》，《大陆杂志》第64卷第3期(台北，1982.3)，页32—39。前揭《中体西用——以盛清时期的中西艺术交流为中心》，页163—166。前揭《镂铜铸胜——院藏清宫得胜图铜版画》，页40—51。

〈6〉 前揭《中西艺术交流中的郎世宁》，页76。

仿制，来年夏天完成<sup>1)</sup>。彩图构图大体与铜版画一致，仅是视角较低和尺寸差异，应可视为是送往法国制作铜版前的修订稿<sup>2)</sup>〔图三〕。

《凯宴成功诸将》彩图，纸本，设色，纵55.4厘米，横90.8厘米。图上钤有乾隆鉴赏用印、太上皇帝之宝、三希堂精鉴玺和宜子孙等印记。

《凯宴成功诸将》图中，紫光阁被前方搭设的大幄遮掩，大幄左右搭设庑殿顶垂幔帐篷一楹，摆放赏赉品；大幄后方是准备宴席的仆役。画面右下方，乾隆皇帝乘坐十六人抬的肩舆布辇进入，舆士穿小团花红色长袍，以绿带束腰。乾隆帝两侧和后方有手持曲柄华盖、弓矢的扈从官员侍卫。队伍最前方是手持云龙黄伞的前导武官，两位前导武官随后，文武官员以两列纵队跟随其后，外藩王公与西征功臣将士则分列两旁跪迎圣驾。画面右方为中海，右上方则画出福华门和金鳌玉蝾桥，再远可见团城与琼华岛永安寺的白塔，画家藉由北海、中海这些标志性建筑，鲜明点出紫光阁所在位置。

尽管《凯宴成功诸将》一图的绘制者尚待考证<sup>3)</sup>，四位传教士皆长期服务于宫廷中，应当相当熟悉清廷的政治、军事制度与日常生活，加上绘画技术条件优良，图中所呈现的场面应该颇为贴近当时的情景<sup>4)</sup>。由于《平定西域战图》册的绘制者皆为欧洲画家，又以郎世宁总领绘事，因此画面构图、艺术风格一致，深受欧洲绘画表现手法的影响。尽管保留部分中国绘画特点，但《凯宴成功诸将》图的人物肖像明显具有西方人种的特征〔图四〕，山石树木则阴阳向背分明，画面宛如照片一般的“定格”场景，与姚文瀚《紫光阁赐宴图》卷带有中国传统“进行”的手法不同，具有典型的欧洲绘画特点。

〔图三〕《平定西域战图》册之《凯宴成功诸将》彩图  
采自朱诚如主编：《清史图典：清朝通史图录》第六册，乾隆朝上册，页88，紫禁城出版社，2002年



〔图四〕《平定西域战图》册之《凯宴成功诸将》(局部)



〈1〉 中国第一历史档案馆、香港中文大学文物馆合编：《清宫内务府造办处档案总汇》第29册页515，乾隆三十年活计档如意馆，乾隆三十年五月十七日，人民出版社，2005年。

〈2〉 李欣苇：《清宫铜版画战图创生：从〈回部得胜图〉到〈台湾战图〉》，页13—14，台北：台湾大学艺术史研究所硕士学位论文，2012年。

〈3〉 由于无法确定绘制者，研究多空白以示存疑，唯有曾嘉宝将郎世宁列为绘制者。参见曾嘉宝：《纪丰功、述伟绩——清高宗十全武功的图像纪录——功臣像与战图》，页57。

〈4〉 前揭《乾隆御笔〈平定西域战图〉考》，页73。

〔图五〕《平定两金川战图》册之《紫光阁凯宴》彩图  
选自《清代宫廷绘画》，页267



〔图六〕《平定两金川战图》册之《紫光阁凯宴》铜版  
采自中国版画全集编辑委员会编：《中国版画全集》，第六册，页165



### 3. 《平定两金川战图》册之《紫光阁凯宴》

《平定两金川战图》册，又称《平定两金川得胜图》，共十六幅，描绘乾隆十二年至四十一年两次出兵平定大小金川战役的战绩。《平定两金川战图》第十六幅为《紫光阁凯宴》或称《紫光阁凯宴成功诸将士》。绘制的是乾隆四十一年四月二十八日，乾隆帝御紫光阁筵宴凯旋将士。凯宴前夜有雨，未晓而霁晴，被视为是与盛典相宜的吉兆<sup>1</sup>。参与筵宴的有将军阿桂、副将军丰升额和参赞、领队、乾清门侍卫及从征官员等<sup>2</sup>，另有周元理、勒尔谨、巴延三、段秀林、衍圣公孔昭焕及其嗣子孔宪培、在京王公大臣等<sup>3</sup>。筵宴中，乾隆帝赐将军阿桂、副将军丰升额等卮酒<sup>4</sup>，番人依序歌舞，筵席牲酒数目与二十五年同。<sup>5</sup>

乾隆四十一年六月，乾隆帝谕令宫廷画师徐扬(1712—1779)着手绘制初稿<sup>6</sup>〔图五〕。后由传教士艾启蒙和贺清泰(Louis Antoine de Poirot, 1735—1814)仿造徐扬绘图起稿，乾隆帝过目后，依照《平定西域战图》旧例交由内务府造办处刻制《平定两金川战图》铜版画，整册铜版画完成于乾隆四十八年<sup>7</sup>〔图六〕。

1 <1> 《清高宗御制诗文集》第四集卷三七《四月廿八日紫光阁凯宴成功诸将士》，页29b。

2 <2> (清)那彦成等纂：《阿文成公年谱》卷一七，页73a，上海古籍出版社，2002年。

3 <3> 《清高宗纯皇帝实录》卷一〇〇七，乾隆四十一年四月丁卯条，页523—1。

4 <4> 《清高宗纯皇帝实录》卷一〇〇七，乾隆四十一年四月己巳条，页524—2。

5 <5> (清)昆冈等奉敕著：《大清会典事例》卷五一八《燕礼四》“凯旋筵燕”，乾隆四十一年，页996—2，上海古籍出版社，2002年。

6 <6> 详细绘制情形参考，庄心俞：《清代宫廷画家徐扬(1712—1779尚存)笔下之乾隆武功》，页54—59，“中央”大学艺术学研究所硕士学位论文，2014年。

7 <7> 《平定两金川战图》缺乏雕版和印刷等细节的确切记载，徐斌爬梳《清宫内务府造办处档案总汇》等相关史料，为《平定两金川战图》两个版本的制作过程推算时间轮廓。徐斌：《故宫博物院藏〈平定两金川得胜图〉考释》，《故宫博物院院刊》2013年第2期，页84—106、160。

《紫光阁凯宴》，彩图，纸本，设色，纵55.5厘米，横91.1厘米。上书有乾隆丙申夏御笔“四月廿八日紫光阁凯宴成功诸将士”<sup>41</sup>诗，末钤“会心不远”阴文、“德充竹付”阳文印章，左右又有“乾隆鉴赏”、“太上皇帝之宝”、“三希堂精鉴玺”和“宜子孙”印记。图左下有徐扬绘制的署款。

铜版作品画稿绘于乾隆四十二年至四十六年，图为内府铜版、诗文为内府木板印刷，册页装1函，图版16幅。纵51厘米，横88.5厘米<sup>42</sup>。

纪实性画作应尽可能如实反映实际场景，绘制同样场合时自然使构图配置具有极高的一致性。乾隆帝“十全武功”中，平定准、回的战役有较多的诗文与战图制作，后续战役多是依循《平定西域战图》的模式制作战图册<sup>43</sup>。《平定金川战图》的铜版画就是依据《平定西域战图》铜版画制作的，《紫光阁凯宴》近乎是照搬《凯宴成功诸将》的构图场景<sup>44</sup>，但是铜版画与纸本设色图是不同的制作流程。《平定金川战图》之《紫光阁凯宴》图与《平定西域战图》之《凯宴成功诸将》两张彩图有相当高的相似度，除去大幄次与建筑主体的差异，重叠图像可发现两者的轮廓线条近乎一致<sup>45</sup>。

《平定两金川战图》虽然同样有欧洲画家参与绘制过程，但总体风格与《平定西域战图》有明显差异。差异主要呈现在受欧洲画风影响的程度，相较于郎世宁等西洋画家绘制的战图，《平定两金川战图》受中国传统画法影响更深。《紫光阁凯宴》图的左下、右下有树梢遮掩部分朝臣，此为中国绘画中对边角处理和藏露原则的表现，用以呼应绘画上方的题款押章，又藉由树梢的添加来稳固构图，说明中西绘画构图观念的不同会影响呈现样式<sup>46</sup>。《平定西域战图》在构图上根据西洋透视原理，运用明暗对比表现景物远近层次关系，给予画面深度空间感；《紫光阁凯宴》以中国绘画的线条表达为主，构图繁缛，画面多利用散点透视的方法，去掉了阴影和明暗对比，欠缺层次、明暗，主题并不明显，在艺术价值上较为逊色<sup>47</sup>。

#### 4. 《平定廓尔喀战图》册之《廓尔喀使臣至京》

五十七年两度平定廓尔喀后，乾隆帝谕令贾士球、黎明、冯宁等绘制《平定廓尔喀战图》册，描绘平定廓尔喀战役的场面。《平定廓尔喀战图》册共八幅，第八幅为《廓尔喀使臣至京》图，画的是乾隆五十八年正月八日，乾隆帝在紫光阁赐宴蒙古王公及霍罕伯克那尔巴图来使、年班回部，朝鲜、安

〈1〉 《清高宗御制诗文集》第四集卷三七《四月廿八日紫光阁凯宴成功诸将士》，页28b—31a。

〈2〉 前揭《清代宫廷版画》，页291。

〈3〉 前揭《战争图像与乾隆朝(1736—95)对帝国武功之建构——以〈平定准部回部得胜图〉为中心》，页6。

〈4〉 马建春、谢婷：《乾隆中法合制〈平定准噶尔回部得胜图〉相关问题之探析》，《北方民族大学学报(哲学社会科学版)》2012年第4期，页48。

〈5〉 前揭《清宫铜版战图图例：从〈回部得胜图〉到〈台湾战图〉》，页32—33。

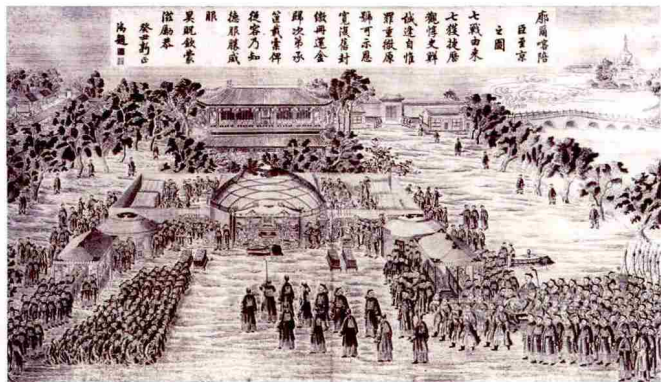
〈6〉 闫辉：《清代战图类宫廷铜版画艺术研究》页16—17，清华大学美术学硕士学位论文，2005年。

〈7〉 前揭《纪丰功、述伟绩——清高宗十全武功的图像纪录——功臣像与战图》，页62。

〔图七〕《平定廓尔喀战图》册之《廓尔喀使臣至京》彩图  
选自《清史图典：清朝通史图录》第六册，页176



〔图八〕《平定廓尔喀战图》册之《廓尔喀使臣至京》铜版  
采自中国版画全集编辑委员会编：《中国版画全集》，第六册，页211



南、暹罗等国使臣，并接见廓尔喀使臣进表文和贡物，犒劳福康安和海兰察等将士<sup>〔1〕</sup>〔图七〕。

《廓尔喀使臣至京》，无款，纸本，设色，纵55.3厘米，横91.4厘米。画上有乾隆“癸丑新正御笔”所题的《廓尔喀陪臣至京》<sup>〔2〕</sup>诗，末钤二朱文方印“八征耄念”、“自强不息”和“乾隆鉴赏”白文圆印。引首钤“太上皇帝之宝”朱文方印，并钤清内府鉴藏印“三希堂精鉴玺”朱文印、“宜子孙”白文印。

铜版为乾隆六十年至嘉庆元年(1795—1796)内府铜版印本。册页装1函，图版8幅。纵55厘米，横88厘米。图上端有乾隆皇帝御笔诗文，为木板刷印<sup>〔3〕</sup>。

《廓尔喀使臣至京》铜版画的底稿与绘画册页的绘制者、印刷时间不确定<sup>〔4〕</sup>，仅知乾隆五十九年完成铜版画后，由内务府造办处镌刻<sup>〔5〕</sup>〔图八〕。《平定廓尔喀战图》虽然也借鉴了西方绘画和铜版雕版的工艺技术，但由于制作者几乎都是中国画家和工匠艺人，对西洋画法和铜版画的雕刻、印刷技术掌握得不够全面，西洋技法与中国传统画法结合得较为生硬，故未能达到《平定西域战图》册那般浑然天成的境界，但作为清代铜版画战图的代表作之一，仍具有宝贵的历史价值。

## （二）绘制赐宴图的目的与政治意义

此四幅画皆是以乾隆朝紫光阁赐宴为题绘制，属于纪实性作品。纪实画是清代宫廷绘画题材的一大特色<sup>〔6〕</sup>，绘制的场景多是有史可查的大型皇家活动，画中人物繁多、景观富丽，绘制者一般都

〔1〕 《清高宗纯皇帝实录》卷一四二〇，乾隆五十八年正月壬寅条，页6—2。

〔2〕 《清高宗御制诗文集》第五集卷七七《廓尔喀陪臣至京》，页15b—16a。

〔3〕 前揭《清代宫廷版画》，页293。

〔4〕 前揭《纪丰功、述伟绩——清高宗十全武功的图像纪录——功臣像与战图》，页62。

〔5〕 前揭《镂铜铸胜——院藏清宫得胜图铜版画》，页46。

〔6〕 前揭《画中楼阁——故宫博物院收藏的中国古代建筑画》，页63。

亲身参与纪实事件，以写实画法具体入微地描绘活动盛况和帝王威严，因此成为颇具有客观实录性的画作。宫廷文化生活与国家重大政治事件的重要画作，此类作品同时也承载宣扬文治武功、纪一时盛事的作用。

紫光阁赐宴图体现了乾隆朝以图画和文赋纪录战功的特点。中国传统表彰帝王战勋的方式是记之以文、勒铭刻石，图像多用于绘制功臣。自明代中晚期以降，绘制战斗、行军与升赏之类的战争图像渐增，主要是官员运用绘图与图记来纪念个人战勋。清代除了设置史馆修方略以记征战实录，也延续晚明绘制战勋图像的创作，并应需而增添迥异的特色<sup>13</sup>。

乾隆朝西陲军事告成后，乾隆帝谕令大臣及方略馆编纂战事方略，亲自撰写战事告成太学碑文、纪念碑文、诗词等，并有《平定准噶尔方略》、《皇舆西域图志》等书籍的编纂。乾隆帝不仅以文字作为宣扬十全武功的方式，还同时绘制图像作为表现的搭配。自战争开始到结束，多有谕令宫廷画师绘制纪实胜战图<sup>12</sup>。画作之外，乾隆帝也仿汉唐之制绘制功臣像以嘉奖诸臣功绩。汉宣帝画功臣于麒麟阁、云台，唐太宗于凌烟阁图画功臣，北宋时绘制功臣于高阁，皆成为当时一代定制<sup>13</sup>。乾隆帝下令绘制多幅功臣像乃是有心与汉唐争胜，认为功臣像“真逾汉史唐书，能覩百贤之萃”，且其数量是汉唐的数倍，远非汉唐所能比拟<sup>14</sup>。仅乾隆一朝所绘的功臣像便远胜汉唐功臣图的总和<sup>15</sup>，“此诚旷古未有之绩，彼麟阁、云台不可以同日语者也”<sup>16</sup>。流露出乾隆帝夸耀武功的心态。

大量画作的出现固然与清代宫廷绘画在雍乾时期达到极盛有密切关系，也凸显乾隆帝对战争的看重。尽管“十全武功”的概念在战图绘制时仍未成型，但是乾隆帝藉由大量制作相关的方略、功臣像、镌刻铜版、紫光阁陈设与赏赐，让几场重大战役因此并列，提升所有战事的意义与价值，辉映形成一套完整的战略场景<sup>17</sup>。《紫光阁赐宴图》卷和诸种战图册也是依循在同样的脉络之下绘制的。这

13 清初，皇太极便以《满洲实录》及其战争图来型塑满洲意识，并建立努尔哈齐的武功形象，突显满族鲜明的军事特征。参考前揭《战争图像与乾隆朝(1736-95)对帝国武功之建构——以〈平定准部回部得胜图〉为中心》，页37。

12 包括：乾隆十九年郎世宁的《万树园赐宴图》，乾隆二十年蒋溥的《平定准噶尔图》卷、钱维城的《平定准噶尔图》卷、郎世宁的《阿玉锡得胜营盘》和《玛琿斫阵图》，乾隆二十三年郎世宁等《丛薄行诗意图》，乾隆二十四年钱维城的《圣谟广运图》，乾隆二十五年徐扬的《平定西域献俘礼图》等。参考：《战争图像与乾隆朝(1736-95)对帝国武功之建构——以〈平定准部回部得胜图〉为中心》，页6。郝镇华：《郎世宁中国西域战图》，《新疆社会科学》1990年第6期，页97-103。

13 姜舜源：《古代功臣阁漫笔》，《紫禁城》1991年第6期，页22-23。

14 《清高宗御制诗文集》第三集卷九《紫光阁写功臣像及诸战图毕集燕落成爰赋六韵仍迭四章》，页3b。

15 平定准噶尔部和回部后，乾隆帝谕令图功臣百人于紫光阁内，乾隆帝亲为前五十位功臣作题赞，余五十人皆命儒臣拟赞。平定大小金川后，再命绘制百人功臣图、撰功臣赞如同前例，此后每逢战事告捷绘功臣像于紫光阁成为惯例。加上乾隆五十三年《平定台湾功臣像》五十幅、五十七年《平定廓尔喀功臣像》有三十幅，乾隆朝紫光阁共有二百八十幅功臣像。参考：（清）稽瑛等奉敕撰：《清朝通志》卷四四，《礼略九·军礼一》“命将出征凯旋”，乾隆二十五年，页7011-2，台北：商务印书馆，1987年。（清）朱彝尊：《日下旧闻考》卷二十四，页326，北京古籍出版社，2000年。前揭《聂崇正先生谈紫光阁功臣像》，页138-169。

16 前揭《日下旧闻考》卷二四，页326。

17 前揭《清宫铜版画战图创生：从〈回部得胜图〉到〈台湾战图〉》，页55。

些图画“绘其攻坚斫锐、斩将搴旗实迹，以旌厥劳而表厥勇”<sup>11</sup>，以表彰功臣的荣誉作为鼓舞士气、缅怀捐躯将领促使效忠的手段，更多的则是乾隆帝早期对胜利的战功宣扬与自我陶醉<sup>12</sup>，以及中晚期政局错综复杂且转衰形势下，用以标榜功绩与正当性的宣示用途<sup>13</sup>。因此，这些图画身负永示千秋的目的和意义。

乾隆帝重视的铜版画制作格外鲜明地点出宣传武功的意义。铜版画的铜版兼具收藏与印刷的功能，使铜版画具有大量刷印的复制性；铜版画也可用册页装裱，无须卷轴装裱，便于携带保存而深具广泛传播的功能<sup>14</sup>。每回制作新战图时，先清点库房中旧战图收贮的数量，造办处再依据存数作补印。以《平定西域战图》册为例，最初一批铜版画赏赐之后，乾隆三十七年十一月二十日，又命内务府造办处刷印铜版画<sup>15</sup>。由内务府装册雕刻木板的御制诗文作成宫裱绘龙卷轴式的《平定西域战图》和册页式的《御笔平定西域战图咏》，后又印装册页式《平定准噶尔回部得胜图》配套御制诗套印，增附于敏中等人的题跋于后<sup>16</sup>。制作完成的铜版画大多颁赏给宗室或文武重臣，或是将紫光阁诗墨拓本分赐给地方巡抚、总督与衍圣公等<sup>17</sup>。此后，凡战事报捷皆依循《平定西域战图》册之例进行铜版画的绘制与刷印<sup>18</sup>。后续补上战图的多是地方督抚衙门库房，乾隆四十九年又将铜版画分送至各地行宫、园林、寺院保存陈设<sup>19</sup>；甚至也用于对外赏赐，朝鲜、暹罗、琉球、安南各有《西域》和《金川》一套<sup>110</sup>。

战图是带有象征意义的赏赐品，赏赐给功臣及其子弟具有酬谢的性质，获得战图者多与清廷统治集团关系密切；赏赐给藏书家则具有藉其收藏得让武功流传万世的用意<sup>111</sup>。铜版画具有广为流通

〈1〉 《清高宗御制诗文集》第三集卷五三《战图补咏六首有序》，页24a。

〈2〉 莫小也：《铜版组画〈平定苗疆战图〉初探》，《故宫博物院院刊》2006年第3期，页61。

〈3〉 前揭《战争图像与乾隆朝(1736-95)对帝国武功之建构——以〈平定准部回部得胜图〉为中心》，页88。

〈4〉 彭伟：《论清代宫廷铜版画的缘起、发展与消亡》，《贵州社会科学》2009年第9期，页134。

〈5〉 《平定西域战图》册的赏赐纪录，请参详：前揭《清代乾隆年间的铜版得胜图》，页32-39。前揭《战争图像与乾隆朝(1736-95)对帝国武功之建构——以〈平定准部回部得胜图〉为中心》，页92，附录，页103-104。

〈6〉 谢小华：《乾隆平定西域战图》，《历史档案》2008年第1期，页2。

〈7〉 中国第一历史档案馆、香港中文大学文物馆合编：《清宫内务府造办处档案总汇》第49册，乾隆五十一年活计档信帖六月，页114-116。

〈8〉 前揭《清代官中出现西方文化的原因探讨》，页28。

〈9〉 前揭《清代宫廷版画》，页20。

〈10〉 前揭《清宫内务府造办处档案总汇》第51册，乾隆五十四年活计档记事录十月，页330；第54册，乾隆五十九年活计档铜版处五月，页370。

〈11〉 前揭《战争图像与乾隆朝(1736-95)对帝国武功之建构——以〈平定准部回部得胜图〉为中心》，页95。

〔图九〕姚文瀚《紫光阁赐宴图》卷（局部）表现皇帝的部分



的特性，藉由广泛的散布可扩大铜版画宣传政绩的功能<sup>1</sup>。以《平定西域战图》册为例，其绘制具有表述政治权力的深层意涵，用于解决西北边疆问题，藉此遏制俄罗斯对西北边疆的侵扰，并向臣民、藩属与邻国宣扬战争的合法性，以及清廷巩固疆土的坚定立场<sup>2</sup>。特别是战图中仪式性的郊劳、献俘和赐宴图，战事凯旋郊劳体现了国家对边防的强势武力，献俘象征少数民族震于武力和怀柔手段的归服，筵宴则属于朝觐礼制的典礼，弘扬统治权的正当性<sup>3</sup>。以紫光阁中的摆设主次地位而论，在清代宫廷战图中仪式性图像有优于战争性图像的意涵<sup>4</sup>。因此，尽管战图篇幅不一，置于图册末的仪式性图画也多未被裁略，是战图中不可或缺的重要表彰<sup>5</sup>。

仪式性画面标示出战役的凯旋胜利，让原本只有战争场景的战图得以有皇帝出现，使战争与皇帝个人勋绩有所连结。从绘制手法可以看出，紫光阁赐宴图虽是借助西方写实绘画技法制作，内在延续的仍是《满洲实录》以来的观图原则，因此着重强调画中的皇帝身影。强调皇帝的绘制手法是运用画中人物的身形比例和主次地位来达成。以姚文瀚的《紫光阁赐宴图》卷观察，乾隆帝端坐于御座，左右有众臣环绕衬托，皇帝在画中的身躯比例明显高大突出，画中其余人物则比例一致且样貌相仿，乾隆帝毋庸置疑是绘画中的主角〔图九〕。然而，《紫光阁赐宴图》为长卷形式的绘画，较不具有公共展示的性质<sup>6</sup>。

〈1〉 前揭《纪丰功、述伟绩——清高宗十全武功的图像纪录——功臣像与战图》，页59。

〈2〉 马建春、谢婷：《〈平定准噶尔回部得胜图〉与乾隆政治权力之表述》，《中南民族大学学报》第32卷第4期，页79—84。前揭《乾隆中法合制〈平定准噶尔回部得胜图〉相关问题之探析》，页46。

〈3〉 前揭《战争图像与乾隆朝（1736—95）对帝国武功之建构——以〈平定准部回部得胜图〉为中心》，页76。

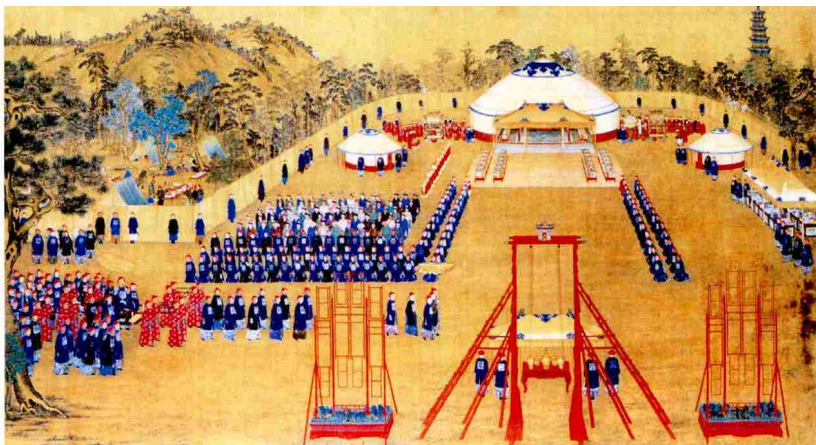
〈4〉 前揭《清宫铜版画战图创生：从〈回部得胜图〉到〈台湾战图〉》，页52。

〈5〉 前揭《战争图像与乾隆朝（1736—95）对帝国武功之建构——以〈平定准部回部得胜图〉为中心》，页66—67。

〈6〉 前揭《战争图像与乾隆朝（1736—95）对帝国武功之建构——以〈平定准部回部得胜图〉为中心》，页61—62、70、78。

〔图十〕《万树园赐宴图》

采自朱诚如主编：《清史图典：清朝通史图录》，第六册，乾隆朝上册，页64



展示性的战图中的赐宴图，则有不同的画面配置，精心安排使绘画主旨聚焦于乾隆皇帝。紫光阁前方为中海西岸无建筑的空地，左方为中海西岸，皇帝卤簿仪仗队伍由南向北而行；若非姚文瀚《紫光阁赐宴图》那般的长卷绘画，则乾隆帝步辇行径方向虽会位于画面正中，但却无法呈现皇帝的相貌。战图绘制的乾隆帝及卤簿仪仗位在画面右方向紫光阁前行，止于仪仗队伍转变行进方向的刹那，使皇帝圣容得以展示在画中。战图赐宴图与《万树园赐宴图》构图相似，对比之下，可注意到《万树园赐宴图》的外藩面向画面阅览者，呈现以外藩为画面中心的布局，表现的是乾隆帝对外藩王公的重视<sup>①</sup>〔图十〕。战图册赐宴图却将跪迎的外藩转而面朝画中的乾隆帝，乾隆帝不只是身份尊贵而身形较大，更是画作中众臣目光的焦点，藉由这些跪迎者的视线，以刻意暂停的独特时间点与画面布局来突出乾隆帝；不似《万树园赐宴图》用首领正面肖像作为笼络外藩首领的方法<sup>②</sup>，反而彰显图像中外藩的心悦臣服。因此，乾隆帝是画作中最重要的主角，其余参与人物共同成为帝王的陪衬，意谓武功勋绩是属于帝王的丰功伟业。

### 三 叙绩纪武与持盈保泰：赐宴图中紫光阁的整建与意义

紫光阁作为赐宴地点有其特殊的设置用意，不同的赐宴用途和意涵使紫光阁有别于其他筵宴场所。此外，观察画中绘制的紫光阁赐宴情形，可配合文字史料审视紫光阁的建制变化，以深入剖析各幅紫光阁赐宴图间的殊异之处。

#### （一）紫光阁的修葺、陈设与设定为赐宴场所的关系

紫光阁位于西苑中海西岸，座北朝南，阁高两层，为中海最高的楼阁建筑；与北海的琼华岛白塔、团城和中海的湖心亭水云榭、万善殿对应〔图十一〕。紫光阁是单檐庑殿顶建筑，绿琉璃黄剪边瓦顶，面阔七间，前有五间卷棚歇山顶抱厦，以抄手廊后接武成殿，形成一独立院落〔图十二〕。

① 杨伯达：《〈万树园赐宴图〉考析》，《故宫博物院院刊》1982年第4期，页3—21。

② 前揭《战争图像与乾隆朝(1736—95)对帝国武功之建构——以〈平定准部回部得胜图〉为中心》，页69—70。

紫光阁位置所在曾是元代西宫的隆福宫区域<sup>1)</sup>，明武宗时建平台以阅射，平台“高数丈，中作圆顶小殿，用黄瓦，左右各四楹，接栋稍下瓦皆碧，南北垂接斜廊，悬级而升，面若城壁，下临射苑，皆设门牖，有驰道可走马”<sup>2)</sup>。平台也作为宫中端午跑马射柳、竞龙舟的活动之地，此为承袭金元端午射柳习俗的演武精神，是明武宗尚武精神的具体展现，同样具有娱乐与表演的性质<sup>3)</sup>。万历年间，废平台改建为紫光阁<sup>4)</sup>。明思宗时，曾将紫光阁作为召见阁臣应对之处，大学士蒋德璟便曾有诗作纪录此事，当时紫光阁“阁甚高敞，树阴池影，葱翠万状，一佳景也”<sup>5)</sup>。

清代承袭明代设置紫光阁的用意，沿用紫光阁为皇帝亲临校阅骑射的场所。每年中秋前二三日皇帝亲临紫光阁观看上三旗侍卫大臣校射<sup>6)</sup>。顺治二年(1645)时，订定武举殿试办于紫光阁前，由皇帝驾临亲阅骑射、技勇与策文<sup>7)</sup>。皇帝亲临殿试，与大臣共同讨论册题和订定考试规章、圈定考试结果，以整肃武举考风达到弃虚用实、平衡文武选材<sup>8)</sup>。清代紫光阁因配合满人对骑射传统的重视，更加强化其作为军事操演所的功能。此外，康

〔图十一〕乾隆十五年紫禁城图  
采自侯仁之：《北京历史地图集》页43-44，北京出版社，1988年



〔图十二〕紫光阁建筑结构图  
采自民国二年北京陆军测量局《三海图》，现收藏于日本的京都大学



1) 前揭《古代功臣阁漫笔》，页22。

2) (清)高士奇：《金鳌退食笔记》卷上，页126，北京古籍出版社，1982年。

3) 李大鸣：《明代宫廷的端午射柳》，《紫禁城》2008年第6期，页176-177。

4) 万历中期便有官员入西苑游览至紫光阁，题诗赞誉紫光阁的高峻，如赵用贤(1535-1596)的《秋日偕韩存良吴子道二太史游西苑枉诗见投奉和得十首》之一；欧大任(1516-1596)的《紫光阁》。万历三十一年(1603)时，实录载：“自乙未祝融之后，工役渐繁，清宁两宫鼎建不待言矣，他如乾德阁、紫光阁、万寿阁、寿皇殿、景德殿、永寿殿、四配殿、崇德殿等处，陆续传造，源源未厌。”可推断紫光阁的修建应当在万历二十三年(乙未，1595)至万历三十一年之间。参考：(明)叶向高等奉敕撰：《明神宗实录》，卷三八五，万历三十一年，六月己酉条，页7248，“中央研究院”历史语言研究所，1965年。(明)赵用贤：《松石斋集》，据北京大学图书馆藏清明万历刻本影印，收入《四库禁毁书丛刊》集部第41册，诗集卷二：《秋日偕韩存良吴子道二太史游西苑枉诗见投奉和得十首》之一，页6b-8b，北京出版社，2000年。(明)欧大任：《欧虞部集十五种》，收入《四库禁毁书丛刊》集部第47册，旅燕集卷二，《西苑十二首》之《紫光阁》，页13b-16b。前揭《金鳌退食笔记》，卷上，页126。

5) 此诗为蒋德璟的《敬日草》，在蒋德璟的《恸书》写作“旋登紫光阁看文书，阁甚高敞。树阴池影，葱翠万状，一佳景也。”参考：前揭《金鳌退食笔记》卷上，页126。前揭《日下旧闻考》卷三六，页558。

6) 《大清会典事例》卷八六三《工部二·宫殿二·西苑》，页18-1。

7) 《大清会典事例》卷七一九《武科四·武殿试》，顺治二年，页926-1。

8) 王俊奇：《康熙年间的武举科考》，《成都体育学院学报》1998年第14卷第1期，页22-23。

熙年间曾修葺紫光阁，将黄瓦改作绿瓦，大体上仍维持明代的建筑样貌<sup>13</sup>。

乾隆皇帝又以紫光阁的设置、改建和用途来强化紫光阁的军事意义。乾隆皇帝相当重视紫光阁阅射的传统，屡次在阅射武举时作诗申论武功的重要<sup>12</sup>；更为了强调骑射传统的重要性，增添“训守冠服骑射碑”石碑于箭亭、紫光阁、侍卫教场和八旗教场。紫光阁的“训守冠服骑射碑”<sup>13</sup>石碑勒刻乾隆帝谕旨，旨要谕令八旗子弟弘扬满族骑射传统、娴熟国语<sup>14</sup>，告诫子孙不得忘本，体现紫光阁勿忘戎武、惕励守成的设置意义。

清代皇帝重视蒙古王公及外藩使臣，自雍正朝起<sup>15</sup>，除夕、上元赐宴之外，在每年正月初二至十五日间，另有新正筵宴赐宴蒙古诸藩及年班回部、降番等以示惠荣<sup>16</sup>。清初新正宴与凯旋赐宴并无固定之处，多在避暑山庄万树园、圆明园，或是西苑瀛台、丰泽园前的空地设黄幄架幄次举行筵宴<sup>17</sup>。乾隆朝将新正筵宴订为历年定例<sup>18</sup>，自乾隆十一年始于紫光阁架设大幄次筵宴蒙古王公<sup>19</sup>。紫光阁并非西苑唯一用于赐宴的场所，丰泽园同样也作为宴请外藩与凯旋赐宴的活动地点<sup>10</sup>。然而，丰泽园是帝王于孟春行亲耕礼的特殊场地，用于赐宴并不符合劝课农桑、与民同耕的初衷<sup>11</sup>。因此，将赐宴地点定于紫光阁有助于稳定各建筑的象征意义，而紫光阁的政治作用也在重新修建后获得提升。

〈1〉 同时，也将紫光阁作为皇太后避暑之处。参考：吴空：《中南海史迹》页24、80，紫禁城出版社，1998年。《清圣祖仁皇帝实录》卷一〇九，康熙二十二年五月癸卯条，页114—1；乙巳条，页114—2；癸丑条、乙卯条，页115—2，中华书局，1986年。

〈2〉 《清高宗御制诗文集》初集卷二《紫光阁阅武举射》，页14b。

〈3〉 “训守冠服骑射碑”又称为“下马必亡碑”，原置于紫光阁正中面南，1953年由紫光阁中移至武成殿院内。参见：《校射、武试和〈下马必亡〉碑——紫光阁史迹之一》，页13。

〈4〉 （清）庆桂等编纂：《国朝官史续编》卷六五，页569，北京古籍出版社，1994年。

〈5〉 《清高宗御制诗文集》第五集卷一《紫光阁曲宴外藩纪事》，页18b—19a。

〈6〉 《清高宗御制诗文集》第三集卷九三《紫光阁赐宴外藩即事有咏》，页15b。

〈7〉 《清高宗御制诗文集》第五集卷一《紫光阁曲宴外藩纪事》，页18b—19a。

〈8〉 新正宴若遇到斋期、日蚀等情形会停办或移于他日处理。参考：（清）吴振棫：《养吉斋丛录》卷一五，页7b—8a，中华书局，2005年。

〈9〉 《清高宗纯皇帝实录》卷二五六，乾隆十一年正月丙子条，页320—1。

〈10〉 自乾隆三年至二十五年间，有不少丰泽园筵宴外藩或凯旋将士的纪录，未见两种性质的赐宴同时举办于丰泽园中。参考：《清高宗纯皇帝实录》卷六〇，乾隆三年正月上丙辰条，页1—2、癸亥条，页4—2；卷二七三，乾隆十一年八月下丁亥条，页564—2；卷二八二，乾隆十二年正月上乙未条，页679—2；卷三二六，乾隆十三年十月上辛卯条，页392—1；卷三二八，乾隆十三年十一月上辛酉条，页436—2；卷三二九，乾隆十三年十一月下癸酉条，页451—2；卷三三五，乾隆十四年二月下辛丑条，页603—2；卷三三六，乾隆十四年三月上庚申条，页628—1；卷三八〇，乾隆十六年正月上甲辰条，页5—1；卷五三〇，乾隆二十二年正月上丁酉条，页676—1；卷六〇四，乾隆二十五年正月上丙辰条，页785—1；卷六〇五，乾隆二十五年正月下甲戌条，页795—1；卷六〇八，乾隆二十五年三月上戊申条，页825—1。

〈11〉 刘杜英：《清帝亲耕丰泽园》，《紫禁城》2005年第6期，页127。

乾隆二十五年平定西域，乾隆帝意图“嘉在事诸臣之绩”<sup>1</sup>，始重新修葺紫光阁以表彰胜战与功臣。紫光阁之名取自“皇穹垂象，以示帝王。紫微之则，弘诞弥光”<sup>2</sup>，既是源于紫微星之光，便有帝王居处之意，因此改建后的紫光阁在建筑规制上并不逊于宫殿建筑，绿琉璃瓦黄剪边庀殿式重檐楼，使用红色外墙和门窗，内部有装潢华丽红柱、彩绘天花藻井等，镶饰的黄琉璃瓦边使紫光阁的规制等级又高于一般的绿瓦顶建筑<sup>3</sup>。从总管内务府大臣三和所上“紫光阁改建约估银两数目”折可知改建工程以扩大建筑规模为主，后为削减经费，去除部分装饰或降低规制<sup>4</sup>。从档案记载可看出乾隆帝相当重视紫光阁的兴修工程，对具体修建项目都一一过问<sup>5</sup>。从文献记载和历史数据来看，紫光阁现状与档案记载不一致。吴空明确指出紫光阁主体建筑在《紫光阁凯宴》的不同，该图中紫光阁前添接抱厦已完成，月台上是云龙望柱头，彩画也符合旋子彩画式样。《紫光阁赐宴图》卷的装饰细部简略，望柱头也并未画上云龙，但是方形柱头也不是档案上记载的二十四节气。吴空与周苏琴考证紫光阁建筑变化后推断，乾隆帝削减紫光阁建筑经费是为了不过于抬升其地位而降低建筑等级，即便为皇帝亲临的政务活动场所，紫光阁的形制与等级仍无法与禁内正殿等建筑相提并论<sup>6</sup>。

乾隆三十九年十一月，闻平定金川捷报后，紫光阁再次进行扩建，“拆去前檐柱，接盖抱厦五间。抱厦檐柱与阁之金柱径大一式，俱安抱柱。月台进深自抱厦前檐柱往外，仍照旧式，深四丈五尺，踏跺分中安砌”<sup>7</sup>。至乾隆四十一年改建完成后，紫光阁仍为绿琉璃瓦黄剪边庀殿顶建筑，增加前檐抱厦卷棚歇山顶，展接前廊，外檐为葵花锦枋心旋子彩画<sup>8</sup>，阁前有四百多平方公尺的平台，月台白石栏板云龙望柱头，以抄手廊与武成殿连结<sup>9</sup>。紫光阁与武成殿之间的回廊与《日下旧闻考》所记“两庀各十有五楹”不同，回廊共有三十二间，是“两庀各十有六楹”，除一间为垂花门外，其余三十一间皆有刻石<sup>10</sup>。

乾隆帝以紫光阁为赐宴地点，与紫光阁校阅骑射、铭记武勋的意涵密不可分，既突显平定西域

〈1〉 (清)鄂尔泰、张廷玉等编纂：《国朝宫史》卷一五《宫殿》，页232，北京古籍出版社，1994年。

〈2〉 (唐)欧阳询等著：《艺文类聚》卷六二《居处部二·殿》，页1125，上海古籍出版社，1999年。

〈3〉 前揭《中南海史迹》，页26、28。

〈4〉 《清内务府奏销档》第251册，乾隆二十五年三月十二日，页327—334，中国第一历史档案馆藏。

〈5〉 前揭《中南海史迹》，页81。

〈6〉 前揭《紫光阁建筑沿革考》，页248。

〈7〉 《清内务府奏销档》第332册，乾隆四十年二月十二日，“奏报修缮紫光阁估需银料折”，页73—76。

〈8〉 前揭《紫光阁建筑沿革考》，页247—248。

〈9〉 前揭《清代西苑的造园特色》，《紫禁城》1998年第1期，页8。

〈10〉 前揭《紫光阁和乾隆的铭功纪勋活动》，页440。

和金川的战功，也表达他对战事胜利的重视。因此，在两度改建紫光阁时，也着重从内部瑰丽的陈设来宣扬紫光阁的特殊用途<sup>1</sup>。紫光阁中收藏大量战役相关的文物，包括功臣像、战图铜版、得胜旗纛和缴获兵器，以记武成；并陈设部分派驻外藩的使臣、土司或藩属进呈的具有民族色彩的兵器，以及缅甸、英国、琉球等国朝贡的兵器<sup>2</sup>。乾隆皇帝相当重视紫光阁的陈设布置，在阁内大量陈设御制的诗文作品<sup>3</sup>，“凡神谟睿断，午夜筹劳，备见于此”<sup>4</sup>，用以阐述军兴的意义、记述军事行动的过程，并藉以炫耀战事的胜利和决策的正确，掩饰战事失误之处<sup>5</sup>。紫光阁就如同乾隆皇帝个人表彰战功业绩的纪勋阁，其建筑地位随着政治意义而得到上升。

乾隆帝在紫光阁原有的骑射功能之上，增添了记功的用途，配合满人的骑射传统、弘扬尚武的精神，可谓相得益彰，这使得紫光阁具有突出于筵宴场所的政治意义。乾隆二十六年紫光阁改建后，凡赐宴便开放供蒙古王公和外藩使臣入内观瞻，以紫光阁“四壁绘图告武成”<sup>6</sup>的陈设达到武功威慑的意涵。紫光阁改建期间，乾隆帝不时申述兴修用意：“将写战图庀展前”<sup>7</sup>、“拟于阁外展接前庀，以备绘图纪绩”<sup>8</sup>、“廊展前楹布席宽，果然遂绘战图观”<sup>9</sup>等，显示乾隆帝对紫光阁竣工的期待。改建是为了延续旧例，“西师凯旋曾录其功绩，绘为战图张壁。今征剿金川集勋在即，而自进攻促浸以来，摧坚夺隘，战绩尤多，拟添绘新图纪盛。预展前楹以待，当于凯宴时张之”<sup>10</sup>。反映乾隆帝陈设紫光阁以“勒壁画图思伟绩”<sup>11</sup>的用意，便是为了“西师绘壁思群力，敢曰折冲尊俎间”<sup>12</sup>。因此，自乾隆二十六年紫光阁改建落成后，每年宴朝正外藩或宴劳凯旋将士的地点，从惯例在丰泽园设大

〈1〉 前揭《紫光阁改建与陈设收藏》，页507。

〈2〉 胡建中：《清宫兵器研究》，《故宫博物院院刊》1990年第1期，页17。

〈3〉 紫光阁内部陈设的图文、御笔圣制，可参考：《国朝官史续编》卷六五，页569—584。《国朝官史》卷一五《宫殿》，页332—336。

〈4〉 《国朝官史》卷一五，页336。

〈5〉 例如《开惑论》中，假托对西域用兵的争辩，以“成大事者不顾小谋，图大全者宁辞小害？”“非沈机不足以图功，非果断不足以定业。”来辩驳用兵西域时朝臣的反对意见，对战事感慨愧疚也多非用兵不当，而是战事延宕过久。参考：《清高宗御制诗文全集》初集卷三《开惑论》，页8a。

〈6〉 《清高宗御制诗文全集》第三集卷九三《紫光阁赐宴外藩即事有咏》，页15b。

〈7〉 《清高宗御制诗文全集》第四集卷二五《紫光阁宴外藩即事成什》，页8b。

〈8〉 《清高宗御制诗文全集》第四集卷二五《紫光阁宴外藩即事成什》，页8b。

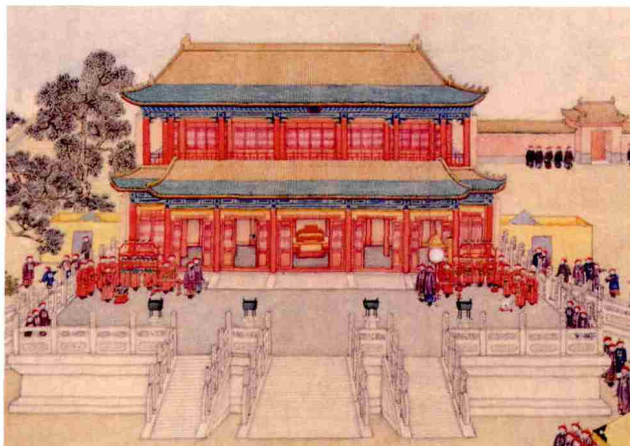
〈9〉 《清高宗御制诗文全集》第四集卷三三《紫光阁曲宴外藩即席得句》，页13b。

〈10〉 《清高宗御制诗文全集》第四集卷三三《紫光阁曲宴外藩即席得句》，页13b。

〈11〉 《清高宗御制诗文全集》第三集卷一七《新正紫光阁赐外藩小宴即席得句》，页14a。

〈12〉 《清高宗御制诗文全集》第三集卷四三《紫光阁曲宴外藩并回部诗以志事》，页10b。

〔图十三〕《平定两金川战图》册之《紫光阁凯宴》图(局部站台铜版与彩绢)



〔图十四〕姚文瀚《紫光阁赐宴图》(局部)



幄次，转而移筵宴于紫光阁，遂有御制诗云：“紫光佳话从今纪，丰泽恩筵合此移。”<sup>11</sup>使丰泽园得以回归耕礼演礼的设置意义。另一方面，赐宴地点也并非一成不变，以乾隆五十三年平定台湾林爽文事件为例，该赐凯旋宴地点举办于避暑山庄清音阁，原因是“西域金川宴紫光，台湾凯席值山庄”<sup>12</sup>。倘若适逢皇帝在避暑山庄等地，则筵宴地点亦随之变化。然而，其他筵宴地点不若紫光阁的象征意义，因此当乾隆帝在京师时，便固定于紫光阁设宴。

## （二）历史性绘画的现实与虚构：各幅紫光阁图画的差异

各紫光阁赐宴图展现出紫光阁在不同时期的建筑样式。《紫光阁赐宴图》卷与《凯宴成功诸将》二图绘制的是乾隆二十五年改建完成的紫光阁，建筑明显缺乏乾隆四十一年改建增添的抱厦。《凯宴成功诸将》和《廓尔喀使臣至京》二图则由于紫光阁前绘有大幄次，无法比较楼阁下方至月台间建筑形制的差异。《紫光阁凯宴》图则无大幄次遮掩，可明显看出紫光阁前有四十一年新增的抱厦，站台上四座安鼎炉石座则是乾隆二十九年于敬胜斋等工程中所增添的<sup>13</sup>〔图十三〕。这些画中的毫微差异，反映作画者用心着墨于紫光阁建筑，使绘画具有验证建筑变化的功能。

然而，绘制同一建筑落成筵宴的《紫光阁赐宴图》卷与《凯宴成功诸将》，二图所描绘的场景却有显著区别。《紫光阁赐宴图》绘制的紫光阁为绿琉璃瓦黄剪边，御座设置在紫光阁中，而阁前并未架设大幄次，亦无植栽树木，而宴会四周张有黄幕划分场域。《凯宴成功诸将》所绘的紫光阁则是相反的黄琉璃瓦绿剪边，御座设置于紫光阁前搭设的大幄次里，大幄次与紫光阁之前可见稀疏树影遮挡紫光阁〔图十四、十五〕。这些差距使两幅画不似同一场景的赐宴图，而《紫光阁凯宴》和《廓尔喀使臣

11 《清高宗御制诗文集》第三集卷九《紫光佳话从今纪》，页18a。

12 《清高宗御制诗文集》第五集卷四一《赐凯旋将军福康安参赞海兰察等宴即席成什》，页33b。

13 《清内务府奏销档》第272册，乾隆二十九年十二月廿七日，页333—340。

至京》图也有同样的问题。

首先探讨阁前大幄次与树木的问题，乾隆二十六年紫光阁赐宴是否有设置大幄次是一个重要关键。大幄次又称为大蒙古包、大幄、帐殿或武帐，是清代穹庐式的毡帐建筑，搭建于皇家园林中以行营毡帐为驻蹕、阅兵之用，或是作为临时宫殿举行筵宴。大幄次深具有游牧色彩，与正殿建筑的形制风格及空间氛围截然不同，在清代仪典中具有不可替代的特殊地位<sup>13</sup>。《凯宴成功诸将》图中，紫光阁前设置一大型御幄，御幄前方两侧架设较小的圆幄一座，布局相对简单。御幄直径七丈二尺，下列支柱，上覆毡布，四面开窗；御幄内部供皇帝临御，以宝座为中心，设有地平、屏风、踏垛，铺有彩色地毯。左右圆幄为外藩王公大臣坐席，乐队设于御幄和圆幄之间，其余设置则位于御幄之北。幄帐的设置布局与盛京东路大政殿和十王亭建筑类似，反映满族早期上层贵族议事、宴会的毡帐布局安排，也有尊重少数民族传统习俗的意义<sup>12</sup>。大幄次反映少数民族的特色与生活习惯，乾隆朝因此多用于避暑山庄山高水长、万树园或圆明园等离宫处以赐宴外藩；若是于西苑的瀛台、畅春园和丰泽园前赐宴才会架设大幄次，以此弥补这些筵宴地点有宽阔空地却缺乏筵宴空间的问题。

乾隆二十四年以前，每年在丰泽园或圆明园赐宴朝正外藩，皆“设大幄次曲宴颁赏”<sup>13</sup>。乾隆二十六年紫光阁改建完成后，新正赐宴外藩改宴于紫光阁。乾隆皇帝御制诗中多特别提出“初犹黄道张毡幄，今率紫光肆绮筵”，明确注记“自雍正年间，皇考始行新正筵宴外藩，典礼例于丰泽园，张大幄次，设宴赐赉……自乾隆二十五年，平定伊犁回部，鼎新紫光阁后，遂移宴于阁下”<sup>14</sup>，一再重申紫光阁改建落成前后筵宴方式的变化，“向于液池旁张黄幕赐宴，后因紫光阁、武成殿构成，遂每于阁中设席”<sup>15</sup>。烘托出紫光阁改建后，作为展示战绩暨筵宴场所的一体性，此非架设大幄次所能达成的，因此未再以大幄次架设紫光阁前进行筵宴<sup>16</sup>。

然而，《凯宴成功诸将》和《廓尔喀使臣至京》二图却在画中添置大幄次为赐宴场所〔图十五、十六〕。或许《凯宴成功诸将》受到张廷彦和周鲲合绘的《初定金川出师奏凯图》之《苑西凯宴图卷》影响，融合了乾隆二十五年三月三日丰泽园凯宴将士的赐宴情形；因此配图御制诗是乾隆帝在丰泽

13 贾琏：《清代离宫中的大蒙古包筵宴空间探析》，收于张复合主编：《建筑史论文集》第十七集，页40，清华大学出版社，2003年。

12 前揭《清代离宫中的大蒙古包筵宴空间探析》，页46。

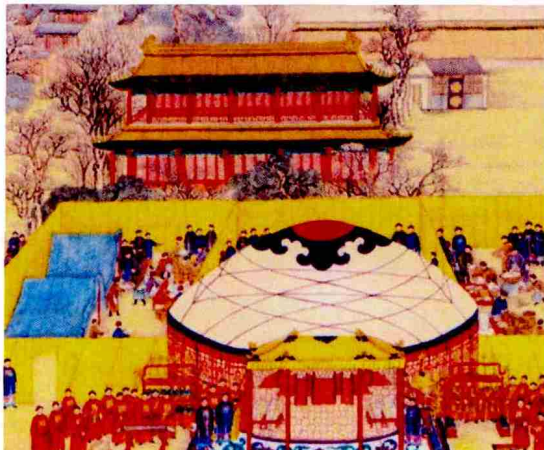
13 《清高宗御制诗文集》第五集卷一《紫光阁曲宴外藩纪事》，页18b-19a。

14 《清高宗御制诗文集》第五集卷一九《紫光阁曲宴外藩即席得句》，页22a。

15 《清高宗御制诗文集》第三集卷九三《紫光阁赐宴外藩即事有咏》，页15b。

16 以《清实录》等官方史料记载，仅有乾隆十一年和十二年有明确指出“御紫光阁大幄次，赐蒙古王公等宴”，往后未见紫光阁搭设大幄次以赐宴的记载。参考：《清高宗纯皇帝实录》卷二五六，乾隆十一年正月丙子条，页320-1；卷二六一，乾隆十一年三月壬午条，页375-2；卷二八二，乾隆十二年正月甲午条，页679-1。

〔图十五〕《平定西域战图》册之《凯宴成功诸将》(局部)



〔图十六〕《平定廓尔喀战图》册之《廓尔喀使臣至京》(局部)



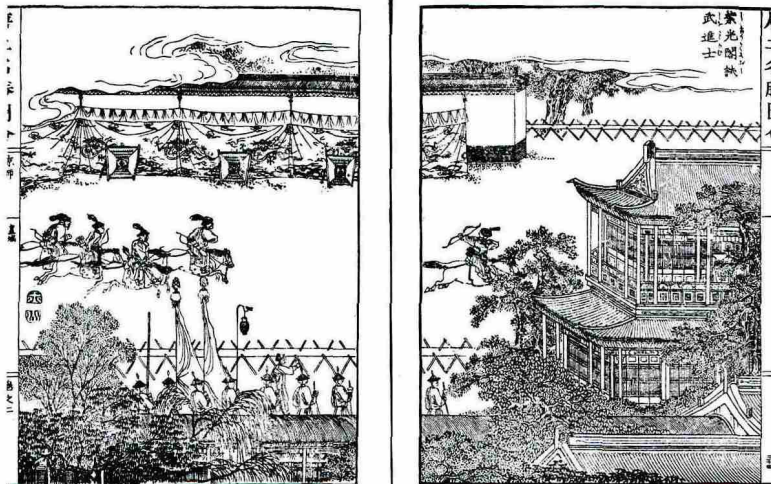
园赐宴所作的，故诗中有“圆幕高张榆柳垂，犒筵喜值褰修时”<sup>〔1〕</sup>的句子。与此相对的，《阿文成公年谱》记乾隆四十一年四月二十八日的凯旋宴场景，“幄内，上亲赐将军、副将军等卮酒”<sup>〔2〕</sup>，《紫光阁凯宴》却并未画有大幄次〔见图十三〕。若赐宴实无设置大幄次，何以在阁前绘制？若有架设又何以未绘制？图画绘制和文字史料有所差异，使得幄次设置与否尚有争议，有待更多的史料与研究论述解惑。

再观阁前有幄次的赐宴图，画中在紫光阁和大幄次之间皆绘有一排树木；未设置大幄次者，则不见紫光阁前有植栽。紫光阁为校阅武举骑射之地，阁前若有树木势必遮挡视野，应当无植栽。树木应是画中以区别前后的绘画手法，正如同日人描绘的清代宫室和皇室生活插画卷集《唐土名胜图会》中，紫光阁校阅武举插画将筑墙和植树为画面远景〔图十七〕。

其次，探讨乾隆朝赐宴图紫光阁的两种琉璃瓦顶，究竟是如实反映出建筑变化，抑或是有绘制的特殊缘由。若黄、绿琉璃瓦是确实画出建筑沿革，则《紫光阁赐宴图》卷和《凯宴成功诸将》两画绘制的时间差中，即是乾隆二十六年紫光阁落成后至乾隆三十年丁观鹏等人着色仿制期间，紫光阁应有涉及琉璃瓦的汰换整修工程，使得《紫光阁凯宴》与《廓尔喀使臣至京》二图也绘制黄心绿边琉璃瓦

〔图十七〕《唐土名胜图会》之“紫光阁试武进士”

采自〔日〕大原民声绘，冈田友尚等编：《唐土名胜图会》上册，卷二《紫光阁试武进士》，页34a-34b，北京古籍出版社，1985年

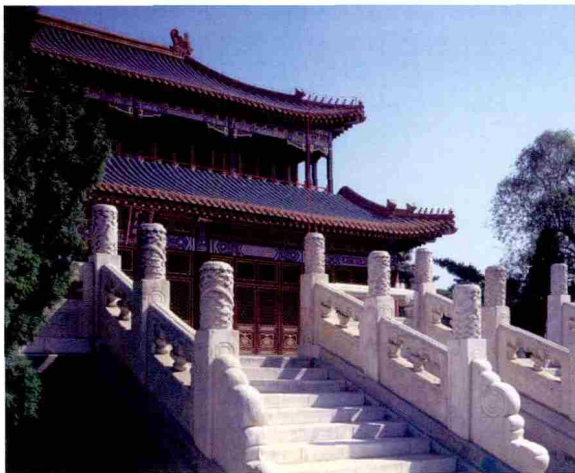


〔1〕 《清高宗御制诗全集》第三集卷四《上巳日凯宴成功诸将士》，页2b。

〔2〕 前揭《阿文成公年谱》卷一七，页73a。（清）花沙纳纂：《德壮果公年谱》卷首，页20a，北京图书馆出版社，1999年。

〔图十八〕紫光阁现存情形

选自万依、王树卿、陆燕贞主编：《清宫生活图典》页64，紫禁城出版社，2007年



顶的紫光阁；并且在其后又有工程将琉璃瓦换为现今的绿色。清代宫殿营建的大型工程由工部负责，紫光阁营建纪录在工部档案中只有乾隆二十五年与乾隆四十一年两次大改建<sup>〔1〕</sup>。乾隆二十五年到四十一年两次大改建的期间，涉及紫光阁的相关工程仅有拆安挂檐砖油饰楼板、修理雨搭、筑打灰土海墁等小范围的修缮工程，建筑管理的史料记载皆未涉及瓦料的更换<sup>〔2〕</sup>。乾隆四十年“奏报修缮紫光阁估需银料折”中，提及紫光阁所用瓦料为“黄边绿心琉璃脊”<sup>〔3〕</sup>，反映直至乾隆四十一年修建完成前，紫光阁并非《凯宴成功诸将》所绘的黄琉璃瓦绿剪边。

乾隆朝后多仅是修缮紫光阁，并未对建筑样式有太大的变动<sup>〔4〕</sup>，也未有涉及琉璃瓦修缮工程的纪录。恐怕紫光阁琉璃瓦的修缮和颜色并非是史料频繁记述的主题，或许还有待检阅更多史料才能深入考究。但现有的紫光阁研究论述中，都肯定紫光阁的建筑规制与形式延续着乾隆二十五年和四十一年修建时的原貌；意谓自乾隆朝以来，紫光阁便始终是一座绿琉璃瓦心黄琉璃瓦剪边的重檐庑殿式楼阁<sup>〔5〕</sup>〔图十八〕。

文字史料之外，清代尚有不少以西苑为背景的宫廷绘画，画中所呈现的背景多少涵盖到西苑其他建筑，若能援引此类图像作为验证史料，或许能为紫光阁建筑样式开辟新的证实途径。例如钱维城(1720—1772)的《雪中坐冰床即景》图，绘制西苑北海冰嬉的场景，图画左方绘制到中海近北海的部分建筑，在紫光阁相对应的位置上绘有一栋绿顶建筑〔图十九〕。此画绘制时间约在乾隆三十四年间<sup>〔6〕</sup>，侧面点出紫光阁该是绿琉璃瓦顶。然而，中国绘画对于景物的相对位置未必如实反映，且

〔1〕 前揭《大清会典事例》卷八六三《营建》，页26—2~27—1。

〔2〕 参考：《清内务府奏销档》第286册，三和“约估瀛台丰泽园等处工程银两事”，乾隆三十一年十二月二十五日，页183—199。《清内务府奏销档》第303册，三和“勘估宝月楼工程需工料银片”，乾隆三十六年六月二十二日，页117—120；第305册，三和“奏为景山等处工程需工料银片”，乾隆三十六年九月十日，页68—72。《清内务府奏销档》第324册，总管内务府“奏销修缮紫光阁用银折”，乾隆三十八年十二月十八日，页39—42。

〔3〕 《清内务府奏销档》第332册，“奏报修缮紫光阁估需银料折”，乾隆四十年二月十二日，页73—76。

〔4〕 “道光二年十二月修理紫光阁各殿座房间等工消算银两黄册”反映道光二年(1822)十二月，紫光阁曾有小规模的修理。咸丰朝官中档奏折也有收录，咸丰六年(1856)三月一日有一奏折“为紫光阁应修工程未便再缓惟现值经费支绌碍难请款可否由苑官员报效捐修请旨”。光绪十一年(1885)大修西苑，紫光阁亦重修竣工后，由醇亲王奕譞奏派宫廷画师庆宽主持，绘制咸丰同治年间征伐粤、捻、回的战绩一百数十轴，历时六年完成。光绪十五年李莲英口传谕旨，把紫光阁抱厦两旁战图重新描绘，东西山墙字画也重新描绘。从清代后期紫光阁的整修情形可知，即便国事衰微也仍然相当重视紫光阁所象征的武功军勋。参考：中国第一历史档案馆藏：《清代中南海档案》第二十七册，页274—343，西苑出版社，2004年。前揭《功臣图形 炫耀武功——紫光阁史迹之二》，页11。

〔5〕 前揭《紫光阁和乾隆的铭功纪勋活动》，页439。前揭《中南海史迹》，页27。前揭《紫光阁改建与陈设收藏》，页507。

〔6〕 《清高宗御制诗文集》第三集卷七七《雪中坐冰床即景》，页31b。

未必用心着墨于非主题所重的建筑背景。绘画的存疑之处，使其未能成为真实反映紫光阁建筑的关键材料。

回归绘画本身，三幅有黄心绿剪边琉璃瓦紫光阁建筑的赐宴图上，都印有乾隆帝在位时及太上皇时期的鉴赏铃章，反映画作被多次赏阅，可知琉璃瓦色的绘制差异是被乾隆帝认可，甚至是赞赏的。若仅以绘制错误作为解释便略显不足，如此的绘画定色当有蕴含特殊意义。

在清代宫廷绘画制度规范下，绘制不易发生显见的错误。首先，是绘制期间有负责监督检查者，甚至画家在正式进行绘画前，多先以稿本和小样反复修改、增补绘画的布置，以起稿、图样呈览给皇帝，使绘画在绘制过程中反复经过修改与审定<sup>41</sup>。其次，绘师会因为作画错误而遭受革除职务、停发或减发俸银的惩罚，错误之处也会修正重绘且往往有史可查<sup>42</sup>。若紫光阁赐宴图的琉璃瓦色配置错误，理应在绘制中便会被注意到，进而做出更定，遑论会出现三幅画都设色错误的情形。然而，绘画的草图必经由皇帝过目、同意后才可进行绘画，从清代造办处活计档中所见“画样呈览，准时再画”等类似字眼<sup>43</sup>，可知皇帝对画面的要求使稿本反复修改，使得纪实性绘画的“写实”程度便犹有讨论的空间。

若能肯定紫光阁建筑并未更动过琉璃瓦配色，或许可这么推断：《凯宴成功诸将》紫光阁的黄琉璃瓦顶是乾隆帝刻意要求下的产物，以此表述特殊意涵或达成特殊图像效果。清代帝王宫殿建筑以黄色为尊，绿色次之，在画中以黄琉璃瓦提高建筑等级，彰显皇帝对筵宴外藩与凯旋功臣的重视，也抬升紫光阁赐宴的重要性<sup>44</sup>。清代宫廷绘画的制作多带有特殊目的，使纪实性绘画仍是为皇权服务的宫廷绘画。绘画的差异也反映所谓“纪实性”是“记述实况”，尚无法与重现事实划上等号，仍会

〔图十九〕钱维城《雪中坐冰床即景》(局部)

图版来源：[http://www.npm.gov.tw/exh100/form10004/zoomin\\_ch01.html](http://www.npm.gov.tw/exh100/form10004/zoomin_ch01.html)



〈1〉 聂崇正：《清代宫廷绘画稿本述考》，《故宫博物院院刊》2004年第3期，页75—76。

〈2〉 以《大阅图》为例，乾隆十一年，宫廷画家金昆奉命画《大阅图》，在绘制过程中将八旗位置画错且试图掩饰，负责监看的催总花善也未及时发现。乾隆帝下旨停发金昆所食钱粮并革除职务，待《大阅图》完工后再请旨决定如何处分，监督的花善则交由怡亲王和内务府大臣海望治罪并停发俸禄。此后，乾隆帝再度下旨从轻处分，两人方可在《大阅图》修改完成时先恢复所食粮俸禄一半，直到《大阅图》竣工时才恢复全额的食禄。最终由金昆修改原图，乾隆帝才收回成命。侯怡利在《国之重典——乾隆四年的大阅与〈大阅图〉》一文中，以《活计档》为材料探讨乾隆朝《大阅图》的绘制过程，并详述绘制错误的插曲及其惩处。参考：侯怡利：《国之重典——乾隆四年的大阅与〈大阅图〉》，《通识研究集刊》2007年第12期，页165—166。

〈3〉 前揭《清代的宫廷绘画和画家》，页11。

〈4〉 例如：乾隆二年时，乾隆曾上谕礼部，要求将孔庙改为黄瓦：“国学文庙，特命易盖黄瓦，以展崇敬。”参考：《清高宗纯皇帝实录》卷五九，乾隆二年十二月下庚子条，页951—2~952—2。梁思成：《琉璃瓦简说》，收于氏著：《梁思成全集》第六卷，页325—354，中国建筑工业出版社，2001年。（宋）李诫原著、梁思成注释：《营造法式》卷一五《琉璃瓦等》，收于氏著：《梁思成全集》第七卷，页279。

因画面配置与特殊目的而受到帝王的干预，呈现既有实况也有虚构的活动场面。

#### 四 赐宴图中民族政策的意蕴：见遐迩同风，绘君臣交泰

赐宴是皇帝维护、巩固政权的手段之一，赐宴的原因、地点、与宴者都和时政紧密相连，成为蕴含意义的政治活动。四幅紫光阁赐宴图都以皇帝赐宴为主题，但是与宴者和赐宴性质略有不同，唯有《紫光阁凯宴》图是劳赏功臣的凯旋宴，没有藩属参与；《紫光阁赐宴图》卷、《凯宴成功诸将》和《廓尔喀使臣至京》不仅是征成功臣的凯旋宴，也是正月紫光阁曲宴外藩的新正宴，是清代外藩朝觐活动的一环。

清初为蒙古王公设立朝觐的年班制度，令蒙古王公贵族轮班于新年前进京觐见庆贺元旦之礼，加强对清廷统治的向心力；而后逐渐扩张至西藏、回族及少数民族的上层贵族、使臣，使年班制度趋于完善，人数与规模都超越过往<sup>41</sup>。年班制度是清代民族政策的重要抚绥措施，通过入京朝觐瞻仰圣颜的方式，展示恩威并施与因俗而治的统治手段，加强少数民族上层与清廷的往来，藉由密切的联系以巩固边防，进而达到民族融合的目的。皇帝以盛宴款待至京外藩王公、使臣及藩属国来使等，包括保和殿的除夕宴、正大光明殿的上元宴、紫光阁新正宴等<sup>42</sup>，藉此笼络各族的上层人士。紫光阁赐宴图，反映的正是宴请两次新增外藩部族的场合：一是乾隆二十六年平定大小和卓后，谕令参与年班制度的回部；二是乾隆四十一年平定大小金川后，比照回部之例轮班入觐的四川地区各土司<sup>43</sup>。

紫光阁筵宴前，皇帝钦定筵宴日期、地点和与宴人数。武备院张黄幕于丹陛上正中，紫光阁殿内正中设置皇帝御座与御宴桌，皇帝面朝正南，从御座上俯视群臣；御座及阁下左右，设入宴王公大臣及从征大臣将士宴席坐褥，从征大臣将士席后方有卒伍席。入宴诸臣俱蟒袍补服，由鸿胪寺卿、理藩院尚书等自阳泽门引入<sup>44</sup>，跪迎着吉服乘舆的皇帝莅宴。筵宴规范严谨而隆重，以礼制秩

〈1〉 清代相当重视年班制度，由理藩院主持，依照爵位品级有不同的细则规范班次、贡道、贡品赏赉等，可视为是清廷给予的特权恩赏与义务规范。相关研究参见：赵云田：《清代的“年班”制度》，《故宫博物院院刊》1984年第1期，页32—35。苏红彦：《清代蒙古王公年班制度对蒙古地区的影响》，《阴山学刊》第18卷，2005年第6期，页83—86。苏红彦：《清代蒙古王公年班的特点与作用》，《内蒙古社会科学（汉文版）》第28卷，2007年第1期，页65。苏红彦：《试析清代蒙古王公年班的创立与发展》，《内蒙古大学学报（人文社会科学版）》第39卷，2007年第2期，页16—20。红霞：《清代喀尔喀蒙古王公的朝觐制度述略》，《内蒙古民族大学学报（社会科学版）》第36卷，2010年第2期，页22—24。张双智、张羽新：《论清代前后藏朝觐年班制度》，《西藏研究》2009年第5期，页16—24。张双智：《清朝外藩体制内的朝觐年班与朝贡制度》，《清史研究》2010年第3期，页106—115。苏红彦：《清代蒙古王公的年班》，内蒙古大学硕士学位论文，2004年。

〈2〉 （清）昭链：《啸亭杂录》续录卷一《除夕上元筵宴外藩》，页375，中华书局，1980年。

〈3〉 《清高宗御制诗文集》第五集卷一一《紫光阁赐宴外藩即事书怀》，页7a—7b。

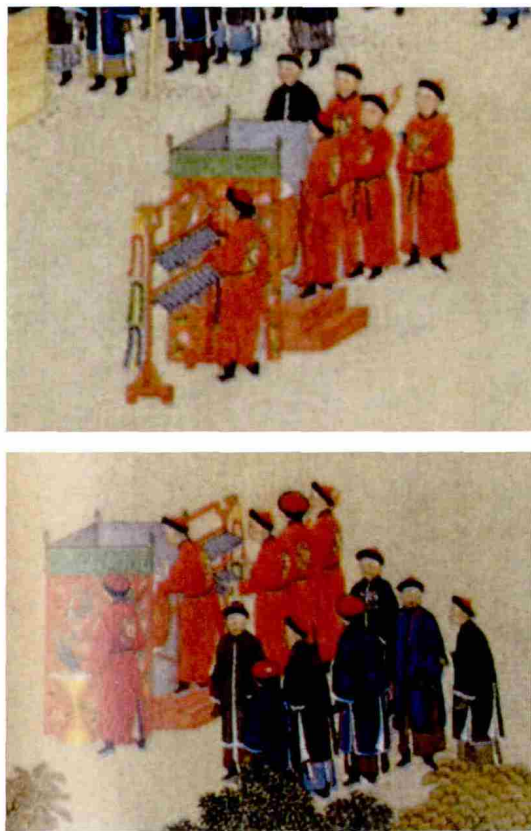
〈4〉 前揭《啸亭杂录》卷一〇《理藩院》，页334。

序彰显君尊臣卑，展示国家强盛与皇恩浩荡<sup>1</sup>。三幅战图册中赐宴图所描绘的画面正是筵宴前跪迎皇帝布辇仪式的情景，是欧洲传教士带来的绘画时空观念<sup>2</sup>，配合战图册宣扬国威的旨意，藉由大型筵宴场合中心的皇帝来树立帝王威严，展现帝国富裕强盛的盛景。

对比之下，姚文瀚的《紫光阁赐宴图》卷则能一览筵宴活动情形，画中描绘筵宴进酒饮食、君臣宴飨同乐的画面，是可与文字史料相互参照的清代赐宴图像材料。《紫光阁赐宴图》卷中详细绘制筵宴乐队配置，画中有三组不同的乐队，分别是：中和韶乐、蒙古乐队和仪仗乐队，各乐队部署在不同的位置，各有不同的演奏乐器、奏乐方式和演奏乐曲。仪仗乐队是乾隆皇帝步辇驾临时所用，位在宴会场地的南端，分左右面北而立，两面所持乐器相同，有戏竹、铎、钹、导迎鼓、笙、龙头笛、云锣、小铜角、大铜角<sup>3</sup>〔图二十〕。

皇帝入阁上座后，与宴诸臣依序行礼，在韶乐中进茶、进酒、进饌。筵宴中各有规范的礼乐仪式，中和韶乐是宴席中最主要的演奏乐队，又可细分为乐队编制相同的中和清乐和丹陛清乐两部，在筵宴的各个仪式阶段负责演奏不同的乐章<sup>4</sup>。《紫光阁赐宴图》卷也详细绘出演奏中和韶乐的乐器，以及乐队在紫光阁内的分布情形：乐工着红衣，面北而立，掌麾者立于阁东，并安置乐器铸钟、编钟、建鼓和祝；阁西则是特磬、编磬、敌，并各有坝、排箫、篪、笛、箫、瑟、琴、笙、笏、搏拊<sup>5</sup>，如实绘制出乾隆朝仿古制增加的铸钟和特磬<sup>6</sup>〔图二十一〕。清代中和韶乐队承袭明制的乐队规模和乐器种类，中和韶乐是用于祭祀、朝会与宴飨的最高等级宫廷音乐。清代追求礼乐仪式的完

〔图二十〕姚文瀚《紫光阁赐宴图》(局部)仪仗乐队



〈1〉 苑洪琪：《论乾隆时期清官节庆活动》，收于清代官史研究会编：《清代官史探微》，页371、379，紫禁城出版社，1991年。

〈2〉 聂崇正：《清代外籍画家与宫廷画风之变》，《美术研究》1995年第1期，页31。

〈3〉 王子初：《中国音乐考古学》页447—448，福建教育出版社，2002年。

〈4〉 皇帝升座时，中和韶乐奏“降平之章”；进茶时，丹陛清乐奏“海宇升平日之章”，进酒时奏“玉殿云开之章”；进饌时，中和清乐奏“万象清宁之章”；皇帝还宫时，中和韶乐奏“显平之章”。乾隆四十一年凯宴平定两金川功臣，乾隆御制凯歌三十章，群臣作进紫光阁凯燕中和乐二章、升殿受贺中和乐二章、丹陛乐一章、铙歌乐章十六章。参考：《国朝官史》卷七，《紫光阁锡宴仪》，页135—137。《大清会典事例》卷五二六《凯旋》，页1077—2。罗明辉：《清代宫廷燕乐研究》，《中央音乐学院学报》1994年第1期，页58。

〈5〉 赵尔巽(杨家駱校)：《清史稿》卷一〇一《中和韶乐》，页2985—2986；《中和清乐》，页2922，台北：鼎文出版社，1981年。

〈6〉 万依：《清中和韶乐考辨》，《故宫博物院院刊》1992年第3期，页71。

〔图二十一〕姚文瀚《紫光阁赐宴图》(局部)中和韶乐



〔图二十二〕姚文瀚《紫光阁赐宴图》(局部)



备，将中和韶乐作为宫廷雅乐是取其复古精神与儒学正统的意涵以彰显皇家气派，也反映出清代统治者对儒家典籍和礼仪的接受与了解<sup>1</sup>。

侍卫在场地中穿梭分赐入宴诸臣茶酒、果食、肴饌于各席<sup>2</sup>〔图二十二〕。席中的宴桌式样、摆设方式、膳食数量、器皿、珍饌，都以满族习俗特色为主<sup>3</sup>，并有严格的礼仪规制划分主次区别<sup>4</sup>。

筵宴中，乾隆帝格外重视与少数民族觐见者的互动。乾隆帝会将外藩王公逐一宣召至御榻前，亲自“手赐觞酒”，并“不藉舌人传译”用其民族语言亲询问候地方和部众生活的情形；而对与宴的各国陪臣“亦得邀赐，以昭慈惠”，使其倍感亲切<sup>5</sup>。亲见皇帝与盛宴赏赉可加强藩属的敬畏感恩之情，加强皇帝个人与外藩王公的君臣关系，藉此维系藩属对清廷的向心力<sup>6</sup>；对地方政务

的询问也体现出中央对地方的主权管理，达到藩属年班朝觐的目的<sup>7</sup>。另一方面，也促使蒙古王公与藏族、回族上层人士有所互动，藉此达到“联情虽合此中外，効力那忘彼纠桓”<sup>8</sup>的目的，加强少数民族和边远地区的向心力，齐心效力于大清。对待凯旋功臣也是如此，乾隆帝在筵宴中选战绩卓著

〈1〉 前揭《清中和韶乐考辨》，页74。  
 〈2〉 《国朝宫史》卷七《紫光阁锡宴仪》，页135—137。  
 〈3〉 乾隆四十一年紫光阁凯旋宴，和乾隆五十八年紫光阁新正宴都有留下对饌膳的详细描述。前揭《清代中南海档案》，卷二一，页5—6、122—124。  
 〈4〉 鞠德源：《清宫大宴礼仪和膳单》，《紫禁城》1981年第1期，页34。  
 〈5〉 《清高宗御制诗文集》第五集卷七七《紫光阁锡宴外藩作》，页18b—19a。  
 〈6〉 前揭《战争图像与乾隆朝(1736—95)对帝国武功之建构——以〈平定准部回部得胜图〉为中心》，页76。  
 〈7〉 前揭《清朝外藩体制内的朝觐年班与朝贡制度》，页114。  
 〈8〉 《清高宗御制诗文集》第四集卷三三《紫光阁曲宴外藩即席得句》，页13b。

之人，“策绩林林恩予厚，询劳一一命来前”<sup>11</sup>，“金卮手赐按名呼”<sup>12</sup>亲赐卮酒以示优眷；对功臣将士细加询问，若有受创未痊者，则“鋌瘢着处恫关切”<sup>13</sup>，对于不幸捐躯者也低叹“凯回未见惜斯人”<sup>14</sup>，彰显皇帝怀柔御下的优恤，以此激励将士效忠，塑造太平盛世、民族一家团结融合的景象，使君臣关系舒缓和谐。

筵宴间有不少娱乐性的演出节目，包括宫廷乐舞、蒙回伎乐、冰嬉、角抵、拔河翹关、杂技百戏等<sup>15</sup>。清代宫廷筵宴乐舞

源自满人的歌舞习俗，深具满族传统俗乐特色<sup>16</sup>。清代筵宴乐舞最重要的是统称为庆隆舞的队舞，其次则是祥和端重的喜起舞，凯旋宴则以同样编制的德胜舞取代庆隆舞，使筵宴间“花舞簇为太平字，乐音奏出征韶声”<sup>17</sup>。冰嬉是清代宫廷冬季在冰面上进行的活动。紫光阁新正宴时值冬日，西苑太液池冰封，气候条件配合使冰嬉成为赐宴中的重要表演。清代冰嬉吸收汉族传统武术、杂技的内容，创造不少高难度的娱乐性动作，如凤凰展翅、金鸡独立、鸽子翻身等。姚文瀚在《紫光阁赐宴图》中以近半幅画的空间绘制冰嬉“转龙射球”的场景，为冰嬉中满族骑射传统的重要体现〔图二十三〕。

冰嬉并非仅是宫廷娱乐节目，而是展现满民族特色与演武精神的的活动。满人发迹于冬季较长的东北，因应自然环境发展出滑冰、滑雪技术，将之应用于战斗以提高军队作战能力和行军速度，具有高度军事价值<sup>18</sup>。因此，清代皇帝将冰嬉被视为“国俗”，是继承和发展祖宗遗制的体现<sup>19</sup>。冰嬉是皇帝每年冬日亲临校阅的项目，乾隆帝也重视冰嬉，明确指出冰嬉“虽戏意诘武”<sup>20</sup>，

〔图二十三〕姚文瀚《紫光阁赐宴图》(局部)冰嬉



11 《清高宗御制诗文集》第三集卷四《上巳日凯宴成功诸将士》，页2b。

12 《清高宗御制诗文集》第四集卷三七《四月廿八日紫光阁凯宴成功诸将士》，页29b。

13 《清高宗御制诗文集》第四集卷三七《四月廿八日紫光阁凯宴成功诸将士》，页29b。

14 《清高宗御制诗文集》第三集卷四《上巳日凯宴成功诸将士》，页3b。

15 (清)王昶：《春融堂集》卷一五，页8a，上海古籍出版社，2002年。《国朝宫史》卷七《紫光阁锡宴仪》，页137。

16 前揭《清代宫廷燕乐研究》，页59—60。

17 《清高宗御制诗文集》第三集卷六一《紫光阁曲宴外藩即席得句》，页29。

18 陆岚、陆雯：《试析满族冰嬉运动的兴起与发展》，《沈阳体育学院学报》第24卷，2005年第4期，页124。

19 毛宪民：《明清宫廷的冰嬉活动》，《故宫文物月刊》1995年4月，页65。

20 《清高宗御制诗文集》第五集卷八五《新正紫光阁赐宴外藩作》，页41b。

〔图二十四〕姚文瀚《紫光阁赐宴图》(局部)蒙古乐队



看重的是其演武价值，因此“习劳行赏，以简武事而修国俗”<sup>1</sup>。

筵宴中其他燕嬉表演也同样寓有演武之义，取其不忘武备以资警惕，同时也是藩属年班活动中用于展示武力、威震外藩王公手段，与阅兵、木兰秋狝、哨鹿等具有演武精神的活动同列。清廷特别重视蒙古王公，藉由优待蒙古“嘉宾”<sup>2</sup>、格外施恩来维系满蒙的密切关系<sup>3</sup>，带有蒙古特色的乐曲和角抵

也成为筵宴中的仅次于满人舞乐后的表演节目<sup>4</sup>。

《紫光阁赐宴图》中可见蒙古乐队立于紫光阁前广场的东侧，穿着明显有别于宫廷乐工的蟒服，一位乐官领队，十一位乐工各持不同的乐器：前排左起是胡茄、箏、琵琶、火不思、拍板；后排则为月琴、提琴、胡琴、云锣、月琴<sup>5</sup>〔图二十四〕。蒙古音乐之外，席宴中尚有其他民族音乐。自缅甸使臣陪宴万树园以其国乐器五种合奏后，凡是筵宴皆演奏准部、回部、安南、缅甸、廓尔喀乐。少数民族乐曲安排在宫廷礼乐之后，配合少数民族的番神傩戏或四裔乐舞的表演，仅作为宫廷音乐的点缀，不僭挤于正统音律之上<sup>6</sup>。皇帝赐酒时也会吹奏少数民族音乐<sup>7</sup>，看重的是其音乐为“外藩等所习知”<sup>8</sup>，藉由演奏拉近和外藩的关系，呈现“庆协春融韶奏律，乐征德广译通鞮”<sup>9</sup>圆满和乐的景象。筵宴中的音乐演奏服膺清代对少数民族采取怀柔笼络的统治政策，在筵宴中以各民族风俗习惯从情感进行笼络，以达到心向清廷的作用。

姚文瀚《紫光阁赐宴图》藉长卷的表现形式，于画卷末端详细画出紫光阁建筑后方，为宴会服务的光禄寺、御茶膳房等后勤机构备食的生动画面，是相当珍贵的图画资料〔图二十五〕。

《紫光阁赐宴图》中穿梭往来的差役、侍值侍卫井然有序的种种情形，与郎世宁等绘制的《塞宴四事图》中的塞北风光呈现截然不同的光景。《塞宴四事图》的背景是避暑山庄万树园，画面中央为正

〈1〉 前揭《日下旧闻考》卷二一，页271。

〈2〉 《清高宗御制诗文集》第三集卷一七《新正紫光阁赐外藩小宴即席得句》，页14a。

〈3〉 前揭《论乾隆时期清宫节庆活动》，页376。

〈4〉 参考：(清)徐珂：《清稗类钞·技勇类·善扑营兵角抵》，页2887，中华书局，1984年。温显贵：《清代宫廷乐舞述考》，《音乐艺术(上海音乐学院学报)》2010年第1期，页25。

〈5〉 前揭《中国音乐考古学》，页448。

〈6〉 前揭《清史稿》卷八八《大宴仪》，页2629。

〈7〉 《大清会典事例》卷五二六《凯旋》，页1077-2。

〈8〉 《清高宗御制诗文集》第四集卷一七《紫光阁曲宴外藩即席成什》，页9b。

〈9〉 (清)金牲：《静廉斋诗集》卷九《恭和御制紫光阁锡宴外藩并各回部即席得句元韵》，页1a-1b，上海古籍出版社，2002年。

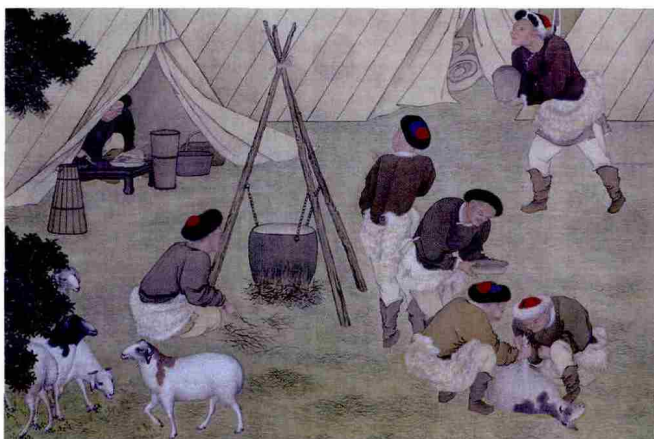
在观赏蒙古相扑与演奏的乾隆皇帝，呈现热闹欢腾、生机勃勃的场景，深富蒙古色彩〔图二十六〕。

赐宴图所画的是进行中的筵宴，无法一窥宴席酒食用毕的情景。待皇帝用完酒

〔图二十五〕姚文瀚《紫光阁赐宴图》(局部)用餐



〔图二十六〕郎世宁等绘《塞宴四事图》(局部)  
采自《清代宫廷绘画》，页39、42



食，撤下御筵，众臣于坐处行三叩头礼，谢皇帝赐宴之恩，后跪送皇帝乘舆还宫。诸臣依等次跪领由总管内务府大臣将两旁陈列的文绮等恩赏诸物，献诗使臣再得加赏，群臣再拜而退<sup>1</sup>。赐宴后，皇帝钦点王公、诸臣中能诗者到乾隆帝潜邸重华宫参与茶宴，席间仿汉武帝伯梁体作联句活动<sup>2</sup>。少数情况下于筵宴后会直接在紫光阁延续进行茶宴联句，例如乾隆二十六年的紫光阁赐宴，便是在紫光阁举行茶宴，联句以“紫光阁落成赐宴”为题，共有二十四功臣与重臣参与联句<sup>3</sup>。茶宴联句蕴含汉文化色彩，使众臣幸逢国运昌隆之时，也感佩皇帝的文学修养。纪昀自乾隆三十九年以后，每岁蒙恩参与新正宴<sup>4</sup>，写下“拟纪升平颂王会，小臣笔力愧盘盘”<sup>5</sup>、“小臣欣睹升平宴，额手惟呼万岁三”<sup>6</sup>的诗句，显见宴中的联句活动更多是用在巩固诸臣情谊、加强向心力的统治手段<sup>7</sup>。

〈1〉 前揭《国朝官史》卷七《紫光阁锡宴仪》，页137。

〈2〉 陆燕贞：《清代重华宫茶宴联句》，收于清代官史研究会编：《清代官史求实》页300，紫禁城出版社，1992年。

〈3〉 《清高宗纯皇帝实录》卷六二八，乾隆二十六年正月壬寅条，页1-2。

〈4〉 (清)纪昀：《纪文达公遗集·诗集》卷四《御览诗·恭和圣制新正千叟宴毕仍茶宴廷臣于重华宫得诗二首一韵元韵》，页2a，上海古籍出版社，2002年。

〈5〉 前揭《纪文达公遗集·诗集》卷二《御览诗·恭和御制紫光阁曲宴外藩卽席得句元韵》，页2a。

〈6〉 前揭《纪文达公遗集·诗集》卷三《御览诗·恭和御制紫光阁赐宴卽席得句元韵》，页14b。

〈7〉 前揭《清代重华宫茶宴联句》，页308。

紫光阁筵宴有着纷繁复杂的礼仪、丰富多样的食物、人数众多的与宴者，展示清代民族政策宽严并济、恩威并施的特点，也藉由紫光阁展示武力，彰显统治的合理性与正当性。乾隆皇帝近乎每年曲宴外藩皆会留下御制诗文，从中可看出其强调筵宴“寰区清宴胥和乐，抚此尤殷戒满盈”<sup>〔1〕</sup>，及其具有的“柔远”成效。

## 五 结 语

紫光阁是清代西苑中富有政治活动与特殊意义的建筑之一，乾隆朝有四幅紫光阁赐宴图，透过纪实性绘画再现历史场景，栩栩如生地展示皇帝筵宴场面，具有反映乾隆朝不同时期紫光阁建筑沿革变化的历史价值。本文以紫光阁绘画图像为研究材料，尝试运用绘画探察清代赐宴功臣于外藩所表述的政治目的，结合文字史料和图像材料进行研究，深入探讨图画的绘制背景及目的，彰显紫光阁标志乾隆朝武功伟业与多民族统治的重要性，揭示绘画展露的政治意涵。

紫光阁自明代始建便具有崇尚武功的演武用途，与清代注重满族国语骑射的统治政策相符，成为清代校阅骑射、亲选武举的场地。乾隆二十五年改建紫光阁，使紫光阁与贮藏战争相关的武器、书画文物，并作为功臣凯宴与上元节曲宴外藩的赐宴地点，既与紫光阁蕴含的尚武精神结合，使满人武功骑射持续受到重视，又得以藉此强调武功保持地位与威震外藩。紫光阁筵宴的各式仪式、娱乐表演都蕴含怀柔远人的国家政策，体现清代多民族国家的特色。

赐宴图属于乾隆朝一系列表彰十全武功的诗文记载，借助绘制手法凸显帝王个人的权威，将战争功勋集中于皇帝一人，消弭征战的负面舆论与战略失误。赐宴图又结合紫光阁功臣像的绘制与陈设，反映此类画作是乾隆帝看重武功战勋胜利的炫耀表现；而赐宴外藩与铜版画的复制功能使乾隆朝盛世绩业能广为宣传，表现国力强盛与武功显赫，藉此呈现清廷统治的合理性与正当性。筵宴地点的固定与图绘凯宴使紫光阁铭记武功成为惯例，紫光阁的重要性因此提升且别具政治意义。

图像展现清代武功与治术，可与文字相辅相成，作为史学研究的重要材料。纪实画与相关文字记载结合，以图文共同反映其社会文化、政经活动，图像鲜明的形象更有助深入研究。特别是姚文瀚的《紫光阁赐宴图》卷在绘画呈现与绘制主题皆迥然有别于其他战图之赐宴图，使其深具研究价值。四幅紫光阁赐宴图表现出不同的紫光阁建筑形制，尚值得深入探讨建筑差异的缘由；或可加强与清代其他赐宴图的比较，梳理赐宴图的绘制技巧与设置布局。

[作者单位：台湾师范大学历史系研究所硕士生]

(责任编辑：宋仁桃)

〔1〕 《清高宗御制诗文集》第三集卷六一《紫光阁曲宴外藩即席得句》，页30a。

---

## On The Issues of Judicial Seizure Immunity to The Cultural Relics Exhibit Exchanges across The Taiwan Straits

Luan Wenjing

The article Chinese appears from page 041 to 053.

**ABSTRACT:** The judicial seizure immunity to cultural relics has for a long time been the worldwide concern, it likewise keeps standing in the way of the cultural exhibit exchanges between the Mainland and Taiwan area of China. In this paper are discussed the present legislations of both sides and the special meaning of the judicial seizure immunity for the cross-strait cultural relics exhibits, trying to find out effective solutions to the problems in order to satisfy the demands of both sides.

**KEYWORDS:** cross-strait cultural relic exhibit; immunity from judicial seizure

---

## The New Discovery of Empress Dowager Chóngqing's 80<sup>th</sup> Birthday Celebration Painted by Yao Wenhan

Lin Shu

The article Chinese appears from page 054 to 066.

**ABSTRACT:** This paper makes a discussion about identifying the Palace Museum collected painting titled 'Qingrén Huà Yóngyǎn Wànshòu Tú'( 故 6541 , in English 'The Yóngyǎn's Birthday Celebration by A Qing Painter') as 'Chóngqing Huángtàihòu Bāxún Wànshòu Tú' (in English 'The 80th Birthday Celebration of Empress Dowager Chóngqing') created by Yao Wenhan. The new discovery not only fills in the absence of original depiction of Empress Dowager Chóngqing's 80<sup>th</sup> celebrations, but also adds to the collections on the subject of 'The Birthday Banquet of Empress Dowager Chóngqing'.

**KEYWORDS:** 故 6541; Empress Dowager Chóngqing of 80 years; Cíng Gōng (Palace); Shòuān Gōng (Palace); portrait of Emperor Jiāqìng( 嘉庆 )

---

## On The Illustrated Imperial Banquets Held at Zǐguānggé Pavilion in Qianlong's Regime

Lin Jiawei

The article Chinese appears from page 067 to 096.

**ABSTRACT:** Zǐguānggé Pavilion used to be where the emperors watched soldiers riding and shooting, the imperial examinations that selected the military talent candidates were held during the Ming and Qing dynasties. The twice reconstruction of the pavilion in the period of Emperor Qianlong ( 乾隆 ) made it a gallery collecting the portraits of meritorious officials and copperplate engravings of victorious battles. Emperor Qianlong( 乾隆 ) had the banquets portrayed and made into copperplate engravings to bestow upon the officials and envoys to flaunt the power of the empire. Zǐguānggé Pavilion was regarded as a symbol of imperial martial spirit and prosperity, which not only conveyed Emperor Qianlong's ( 乾隆 ) craving for greatness and success but also reinforced the political meaning by the serial practices.

This study centered on four paintings of the imperial banquets at Zǐguānggé Pavilion and historical texts, trying to elaborate their background, purpose and historical value.

**KEYWORDS:** Qian Long (乾隆); Zǐguānggé Pavilion; illustrated imperial banquets; war painting; copperplate engraving

---

## Elegant Discretion — On The Ming Scholar Bureaucrats Dominating Culture Commercialization

Zhan Xuelei

**ABSTRACT:** The scholar bureaucrat groups had been dominating the culture-politics structure of power in the feudal society of China. The commodity economy of the late Ming dynasty developed well, followed by the culture getting fully commercialized. The scholar officials were manipulating fashion and consumption style using their power to assess the value and artistry of cultural commodity so that they controlled the value of culture in hand. Further more, they meddled in the supply and transaction of cultural products in order to reinforce their monopoly in culture, which added economic meaning to culture creation activities. With their economic status being promoted, the newly rising enterprisers tried in vain to challenge the scholar-officials who had a monopoly on power and the source of culture in hand. The increasing commercialization of culture strengthened the status of scholar bureaucrats culturally, politically and economically in the end.

**KEYWORDS:** scholar bureaucrat; culture; commerce; power

*The article Chinese appears from page 097 to 109.*

---

## The Iconological Analysis of Five Female Tutelary Deities

Zhang Yajing

**ABSTRACT:** A long time ago five female guardian goddess statues came into being successively who were worshipped as five female tutelary deities (Mahāpratisarā, Mahāsāhasrapramardanī, Mahāmāyūrī, Mahāmantrānusāriṇī and Mahāsītātavatī) with human nature later. It was no later than the 11<sup>th</sup> century when they came out together in a group of five. The Qing court collected groups of five female tutelary deities with varied themes and origins that are now preserved in The Palace Museum. There are rare records about the making of them, or any reference to makers and designers, or published research results about them. This paper attempts to makes an analysis of the features of statues, documents and other related issues with the Buddhism of The Qing court, expecting to draw more concern from the academic circles.

**KEYWORDS:** five female tutelary deities; *Sādhanamālā*; Yǔhuāgé Pavilion

*The article Chinese appears from page 110 to 125.*