

第二章 清明上河圖的探討

「行旅」是生活的一部分，古今皆然。行旅的方式因時空背景條件的不同而有很大的差異。古代以馬車、馬匹代步，當今已機動車輛為主。爲了鑑古識今，探究古今行旅文化的面貌與內涵，擬就宋代張擇端描繪城市市民生活及行旅景象的「清明上河圖」做一探究，以了解「清明上河圖」的取材動機、構圖形式、美學內涵與筆墨技法，作爲「台北都會行旅意象」創作的借鏡。

第一節 清明上河圖內容分析



《清明上河圖局部》第一段



《清明上河圖局部》第二段



《清明上河圖局部》第三段



《清明上河圖局部》第四段



《清明上河圖局部》第五段



《清明上河圖局部》第六段

圖.5 清明上河圖，張擇端，卷，絹本、設色，25.5x525 cm，北京，故宮博物院藏

清明上河圖（圖 5）係作者張擇端於北宋滅亡後，因思念舊日都城的繁榮景緻，於是以回憶憧憬的心情與細膩生動的筆調，很細緻地

描寫出汴京（開封）清明時節市街熱鬧繁榮的景象。由於他充滿懷念故國的情緒，雖然是懷想的作品，然而筆觸細膩，人物、市街百態皆栩栩如生，令人一見恍如置身其中，在長 525 公分、寬 25.5 公分的長卷裡，從郊外掃墓行人畫起，沿著流經汴京的汴河，由東門外至東門大街，達到最高潮，戲劇性地展開了都市的繁榮景況，市街上關連櫛比的百貨商店、車馬舟船、酒樓、穿著各式各樣服裝的人物，人與人、物與物之間，似乎聯繫著什麼韻律，作者構思組織的能力，已達到登峰造極的地步。（註.1）張擇端真正要表現的是對汴京「城中萬屋翟夢起，百貨千商集成蟻」的繁華富盛的紀錄。（註.2）像這樣充滿民族情感的作品，實在不可多得。這幅作品也代表畫家對於都市中市民生活深刻的興致。

「清明上河圖」是宋代張擇端所作，也是極為忠實的寫生畫，當然留存在畫面的每一宗事物，都可以從歷史的記載中去尋求他的紀錄，換句話說，有關那一段的歷史，張擇端用繪畫藝術把他紀錄下來。現就對畫中景物略作說明。

一、汴河漕運（由水路從南方運輸糧食到平津去）與船（圖.6）



圖.6 《清明上河圖局部》汴河漕運與船

本圖用了將近一半的篇幅來表現汴河繁忙的漕運，夾會兩岸村舍、酒樓、旅店、車輛、攤販、以及各色人物的活動。畫家利用河岸的高低曲折，引導著欣賞者不斷的轉移視點，或仰或俯，從阡陌延伸到街巷，非常巧妙地發揮中國繪畫流觀式構圖方法靈活多變的優點。

（註.3）汴河既是漕運要道，那麼，在河上穿梭往來的船隻當然成爲河上風景及漕運的重點所在。張擇端對船隻的描繪於畫中也有精采的表現，其中莫過於虹橋的那一段。橋的另一端，一隻大船已安全駛橋洞，船頭幾名船工正與橋上的人打招呼。遠處，兩隻船正溯流而上，前面一隻船還有一對繚夫艱難走在堤埂上。正在河心前後行駛著六艘船隻，也形成了連續動態，在視覺感受上產生連貫性，使整個的畫面都動了起來。這些船隻上緊張活動著的人群，又與河旁兩岸停泊的卸貨後的空船之悠閒氣氛，行程緊張與鬆弛的對照。汴河裡的這些船隻種類、構造都不相同，而每個部分的形態、結構都畫的十分明確、具體，人物之間的

分工、相互關係，不同環境中的情態也表現的真實、生動。沒有長期的、異常



圖.7 《清明上河圖局部》虹橋

深入地觀察絕不可能表現得這麼好。

二、虹橋（圖.7）

虹橋是汴河上十三座橋樑中最富特色的。此橋不設墩柱，以巨木伸臂疊架結構。有的建築師根據圖上橋欄杆的二十三根蜀柱和行人距離，推算出這座橋樑的長度約為 19.2 公尺。橋上和其附近人物活動的描繪，顯得緊湊、富於戲劇性，可說是全畫最高潮之處。橋上和橋頭都有豐富的社會生活描寫。橋上由於兩邊都擠滿了賣食物、雜貨、工農具的攤棚而變得狹窄了。騎馬的工人與迎面來的轎子爭路，馬夫與轎夫起了爭執。還有幾匹驢子走在橋上，有的駝糧袋，有的供人騎。另外，有擔貨的、有推車的、富紳商旅與販夫走卒，都匆匆擦肩而過，形成一副熱鬧而充滿活力的景象。（註.4）

三、腳

店-正店

（圖.8）

由於
宋代取消
里坊和夜
禁，商店可
以臨街設



圖.8 《清明上河圖局部》腳店-正店

立，並按行業成街，所以才促成城市的繁榮熱鬧。虹橋橋頭的腳店門首紮縛的高大裝飾即綵樓歡門。腳店、正店如同今日的酒店、飯店，因此在門面的設計上也有別於一般的商店。(註.5)

四、城樓

(圖.9)

過了虹橋，汴河轉向圖的上方蜿蜒流去，以下內容轉向對於熙熙攘攘、車水馬龍之繁盛街景的描

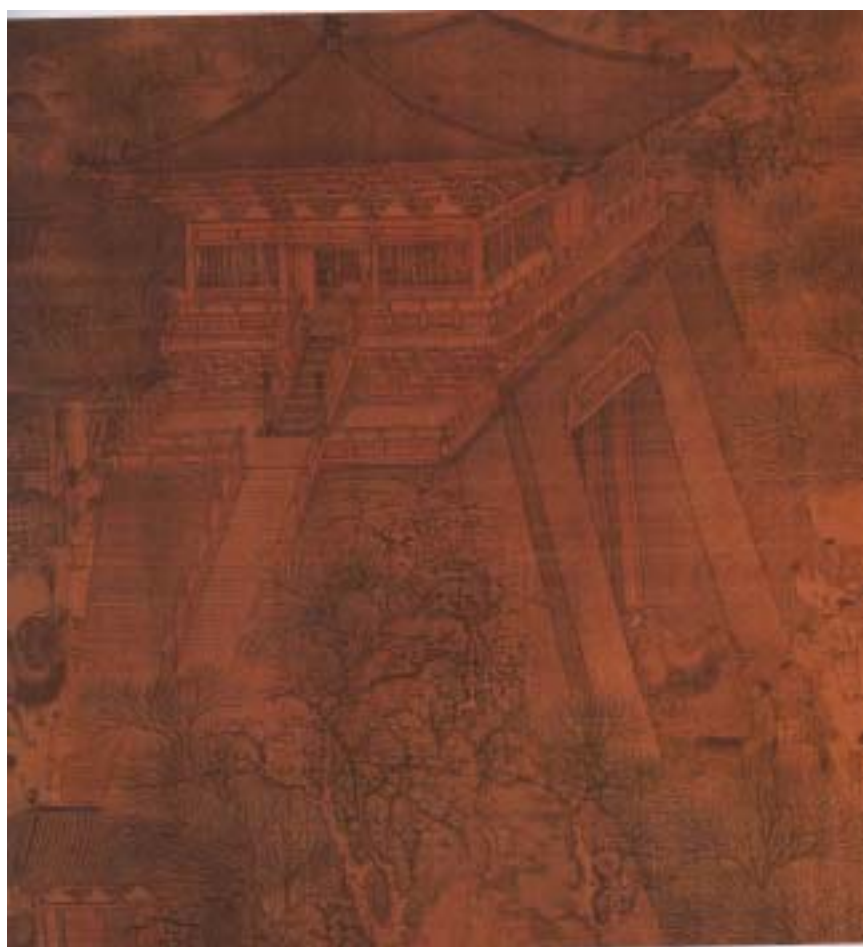


圖.9 《清明上河圖局部》城樓

繪，經過兩個十字街口、一座平橋，眼前出現一座高大的城門樓，這是一座典型的宋代宮式建築：單檐四注頂，出簷深遠屋脊，低尾和簷口可能已用了琉璃瓦件。抖拱很大，柱頭用雙抄雙下昂七鋪作。兩柱之間用補間鋪作一朵。城樓的主體分為廣三間、深三間，當心間安裝板門，窗子用直櫺窗，從側面敞門的板門望進去，可以看見屋內放置

的一各報更用的大鼓。(註.6)

五、車

獨輪車、太平車(用三頭牛拉的)

六、十字街口 (圖.10)

有城內
和城外的十
字街口。城
外的十字路
口雖也繁
華，但主要
是城郊的環
境，有飯
館、衙署、
寺廟、也有
製作車子的

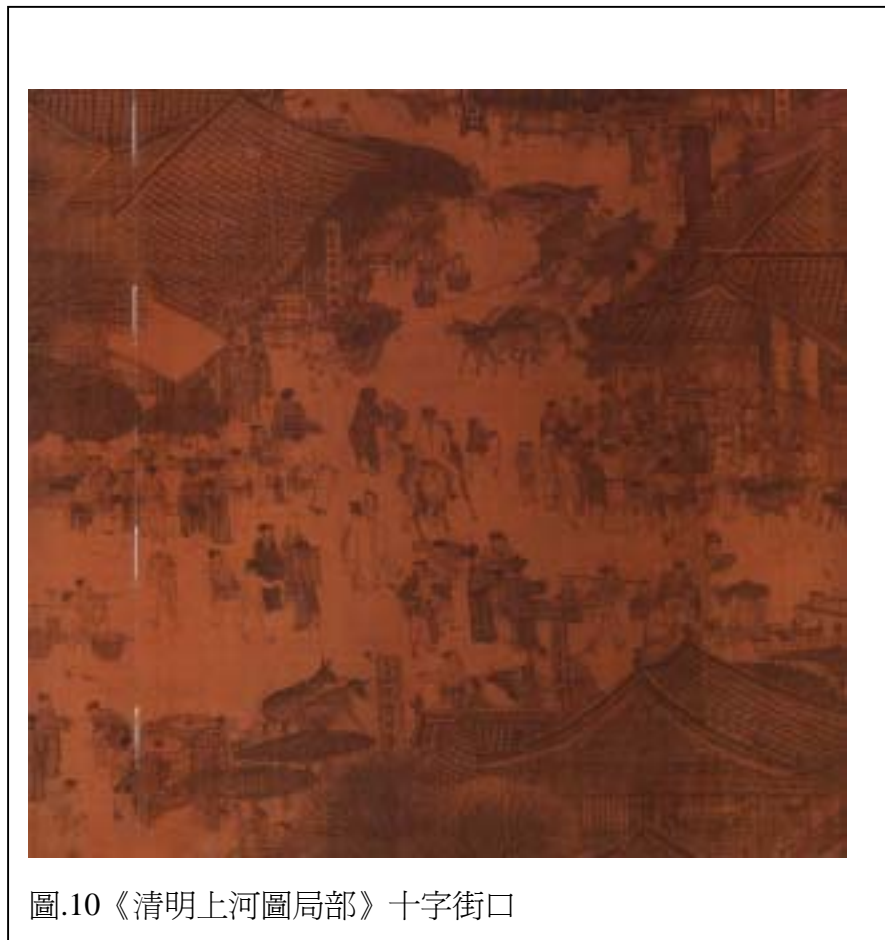


圖.10 《清明上河圖局部》十字街口

作坊、看算命的攤子、養豬的農戶和各種肩挑貿易的小商販。而城內的十字路口的氣象則大為不同，建築物較為豪華，其中最繁盛的以孫家正店為中心的一溜店面。樓上的客人正杯酒交錯的用餐，門外有兩乘轎子正朝店門口走來。(註.7：)

第二節 清明上河圖與宋畫的關係

一、手卷的形式

畫的形式，大致可分為卷、軸、冊頁等三類。卷即是手卷，這是窄而極長的橫式畫幅，大致高為一尺，橫長有數十丈不等。宋代的畫家極喜歡用此種形式來表現他們的繪畫。

二、筆墨的風格

我國繪畫分為南北二宗，北宗筆法工整細膩，是純粹的藝術趣味。南宗比法灑脫，不溺於成法，文人畫家多喜為之。清明上河圖的風格根據張著的題跋，我們知道張擇端本工於界畫尤嗜舟車市郊境郭，似乎是屬於北宗的筆法。(註.9)

三、寫生的風格

寫生的風格，在宋代已登上了最高峰，因為當時的皇帝——宋徽宗，是一位天資極高，在繪畫方面極有研究大力提倡寫生，故可以說宋代是我國寫生畫的黃金時代。清明上河圖便在這種氣氛中產生。

第三節 清明上河圖的貢獻

城市的發展在宋代成為文藝形式轉變的一個重要客觀因素，張擇端的「清明上河圖」具體地描繪出北宋城市在手工業和商業高度發展下形成的繁榮景象，此圖不僅只是一堆人群熙攘的城市紀錄，同時更說明著山水畫全盛時代，另一支緩慢成長起來的城市風俗畫也以露出

了端倪。它們不是文人山水的世界，他們對意境高渺的文人理想覺得高不可攀；他們又不是唐、五代的人物畫，唐代的道釋人物畫、貴胄華裔，對他們而言也太完美神聖了。她們呈現的只是現世城市生活的片段，那呼叫著的商販，那嬉鬧的孩童，那摩肩擦踵的市集中的百姓，那談笑著的街坊鄰居。他們熱愛現世、肯定現世、再初步自由開放的城市生活中享受著他們的現實生活。(註.8)

第四節 從視覺心理學探討「清明上河圖」

畫紙是平面的，其本身只有長、寬兩種變化。古來中外畫家們，爲了加上縱深入於畫心的第三度空間之表現而不斷的嘗試。就歐洲而言，到了十五世紀文藝復興時期，由達文西發明了透視取景的原理，爲西畫空間表現的先聲。這種理性化的空間處理法足足壟斷了整個西方四百年之久，直到十九世紀末的後印象派畫家們才逐漸嘗試著擺脫這種理性的藩籬，以求突破外向的極目定性，而逐漸走向主觀的心靈表現。然而反觀我國，遠在第五世紀南北朝時代的南朝宗炳，就已經發現和西洋透視法相同的「遠映之理」的取景法，而且更蔓延出「外師造化，中得心源」主客合一之精神所統攝的琳琅繽紛綿綿不絕的支流來。今日不了解中國繪畫精神及發展的人，往往很容易震驚於西洋繪畫定點透視的空間表現及寫實畫法所表現的真實感；而對中國畫中桌面屏風之缺乏「消失點」以及人物大小比例不合理等等與幾何透視

原理甚多不合之處，而感到懷疑而失去信心。然而，從理論上，從畫蹟上都可以發現，這一千五百年來，中國畫家們一直都是運用著屬於自己的一套空件處理方式，來解決這項問題。於此，從視覺心理學的角度來探討「清明上河圖」的空間表現法與寫實性，可以發現中國繪畫比西洋繪畫實有先見之明。茲列舉數點說明如下：

一、網膜像不等於視覺像，視覺像有追求「形之恆常性」的趨向：請看圖 11，是根據透視法畫成的正方形，所看到的三個面，都無法傳達方型的感覺，更缺乏正方形的恆常現象。而圖 12；是依照中國畫法畫成之正方體，較能傳達正方體之真實性。圖 5 是清明上河圖，

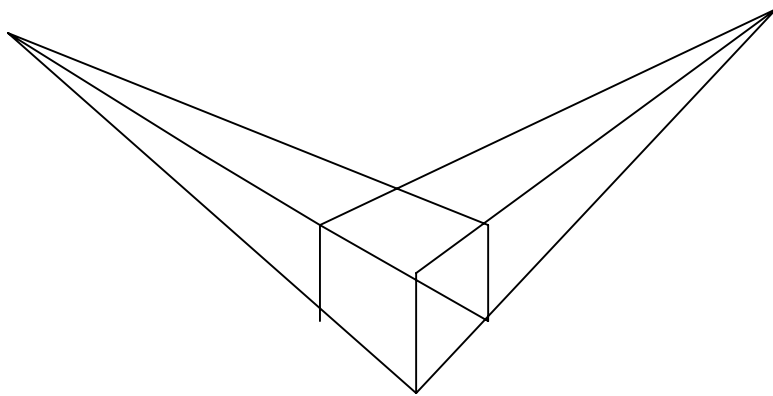


圖 11 西洋透視法畫的正方體

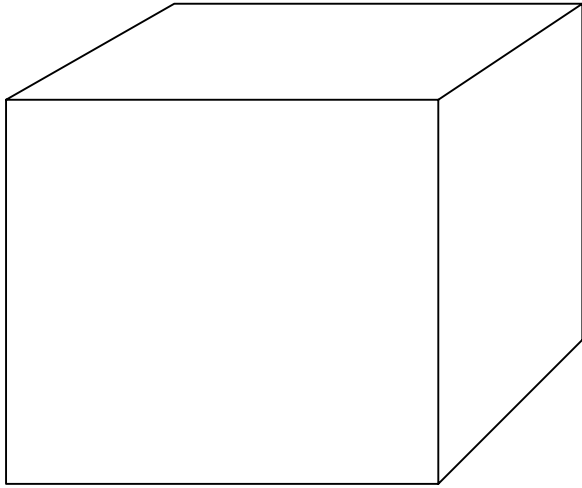


圖 12 中國畫法的正方體

房舍的屋頂和牆面採平行線構成，並無透視法的現象，均把握房屋的形之恆常性，使畫面顯得很寫實，沒有扭曲縮小的現象。在色彩方面，也把握了明度與彩度的恆常性，使畫面的世界覺得永恆，不受光線的左右。

二、視覺恆常性有大小的恆常性、形的恆常性、位置的恆常性、明度與彩度的恆常性、速度的恆常性：通常我們的視覺像，除速度的恆常性外，都合在一起發生，所以我們如何移動位置來看桌子時，並沒有透視畫似的複雜之形產生。我們的知覺把握到視覺像，無論其色彩和形態，還是保持高度之恆常性。清明上河圖的船隻有的在沒有水紋的紙上仍然給人在水面上的感覺，這就是把握了位置的恆常性。而圖中用重疊法及上下關係法來製造空間感，而重疊的部分以不妨礙形的完整性、簡潔性為原則。房屋、人物、船隻不受前後距離的關係而急遽縮小，即把握該物之大小的恆常現象。地面以留白方式處理，因為我

們的視覺有把人物、車立在地面的知覺，所以白的部分，我們還恃感覺其為地面，這也是位置的恆常性使然。

三、簡潔化原理較能把握形之恆常性，予人印象較為深刻。因此在國畫創作中，在造形方面，往往要環繞寫生的對象，然後體會出最有特徵的角度，及最具簡潔化造形，表現出對象物的特徵：圖中的城樓和拱橋均採 45 度角的視點，可以同時看到正面和側面的形，而正面的形並無透視點所造成的變形，較能傳達形的特徵及恆常性。

四、國畫空間表現法：

（一）一次元的空間表示法，意味平等的地位

（二）重疊法：在二次元的畫面上，只要把幾個圖形重疊下去，有重疊之處必能造成三次元的空間。圖中有人物、屋舍、船隻、樹木等的重疊，即能表現前後的空間感。

（三）上下關係法：物與物之間雖無因距離而起之大小變化，亦無重疊現象，可是把它畫再上面時，可將它的距離推知出來。圖中人物在屋頂上方，表示人物在房子的後面。河水在陸地上方，表示河水比陸地更遠，這些都是受到位置恆常性的影響。

（四）平行斜線法：中國界畫裡的空間效果，完全使用平行斜線所造成的。作者好似站在無限距離的高處俯瞰下去，而用其往上的平行斜線，表示空間感，只要斜線能到的地方，空間效果就隨之而到。

圖中的屋舍、城樓、攤販的帳棚均採用平行斜線法，較能顯出形的恆常性。

(五) 空氣遠近法：遠物，看起來不但形態微小，並且空氣中含有微塵及水蒸氣等，愈到遠方，其明度及彩度就漸層性的發生變化了。清明上河圖中遠樹、遠屋的墨色都較淡，就是採用空氣遠近法。

(六) 移動視點法：國畫在取景上與一般西洋繪畫最大的差異乃是突破一瞬間視覺上的空間印象，而作超越時空的表現。可以同時具有種不同的立足點，不同的角度，甚至不同時間觀察所得之意象。這些不同透視單位所得的形象，經過作者自我意匠的組織與經營，而呈現多樣統一之狀態。圖中每一場景幾乎都是從正面角度取景，而且是連續性的移動視點所取得的場景加以連結組合，才能產生如此長度的構圖。

藝術是人類精神活動的產物，美的內容就是「主體」(人)與「客體」(對象物)發生聯繫後，主體從中產生「生之自覺」產生自己之人生觀、世界觀後，把它表現在藝術上。因此同樣的對象物，每一個人與它發生聯繫後，產生「生之自覺」的類型就不盡相同。中國繪畫的空間，不是站再一時一地去把握，而是我們移動視點，移動位置，直到我們能把握住對象之恆常性為止，所以中國畫常用移動視點，欲把握某物的恆常性時，站在哪一個角度較佳，而同一個畫面的另一物

爲了要把握它的恆常性時，就另外要移動視點。換言之，中國人之空間觀乃是繼時的空間觀，也就是空間的時間化。客體與自我在西方來說，完全居於對立的局勢，可是對中國人來說，自然與自我全合在一起。這種主客合一的創作觀念，在過程中循著「外師造化，中得心源」的法度和程序而來，因此決不沾沾自喜於客觀模仿的形式，而在追求物象與意象合而爲一的恆常性之寫實。

註釋

註 1： 莊伯和，《中國繪畫史綱》，192 頁

註.2：《中國巨匠美術週刊第 24 期》，錦繡出版事業股份有限公司，
1995，第 6 頁

註 3：《中國巨匠美術週刊第 24 期》，錦繡出版事業股份有限公司，
1995，第 8 頁

註.4：《中國巨匠美術週刊第 24 期》，錦繡出版事業股份有限公司，
1995，第 12 頁

註.5：《中國巨匠美術週刊第 24 期》，錦繡出版事業股份有限公司，
1995，第 16 頁

註 6：《中國巨匠美術週刊第 24 期》，錦繡出版事業股份有限公司，
1995，第 18 頁

註.7：《中國巨匠美術週刊第 24 期》，錦繡出版事業股份有限公司，

1995，第 22 頁

註.8：蔣勳，《美的沉思》，雄獅圖書股份有限公司，2003，第 180 頁

註 9：劉淵臨，《清明上河圖綜合研究》，第 120 頁