# 第四章　御製詩詩意圖的形式

## 第一節　詩意圖的圖文轉譯

如何將御製詩的內容，以圖畫形式表現？這是詩意圖的畫者，所面臨的最大問題。文學與繪畫是屬於不同的表現媒材，詩作爲精鍊的語言，要用繪畫來呈現詩意，則必然在詩文內容上有所取捨與增減。詩文內容的取捨與增減過程，透露出畫者關注的焦點與詮釋的巧思，並且構成詩意圖的形式特色。

御製詩詩意圖的形式特色，包括有「意象的選擇」、「實景與象徵」、「古圖式的新詮釋」與「消失的帝王身影」。這四項特色，敘述了詩意圖在創作過程中所面臨的問題，以及畫者的解決之道，並且勾勒出這系列詩意圖與其他乾隆朝宮廷繪畫不同的重要特色。

「意象的選擇」是詩意圖在創作過程中，所面臨的第一個問題，是畫者對文學與繪畫不同創作形式的雙重選擇：畫者會挑選詩文內容中他認爲具有代表性、關鍵性的「文字意象」，來進行圖繪；畫者也會就他所能取材的視覺材料中，以適合詩文內容的「視覺意象」，來架構出搭配詩文的畫面。

在根據乾隆登基前的詩作所創作的詩意圖中，金昆的〈御製有鳥二十章詩意〉和冷枚的〈御製十宮詞詩意〉兩套冊頁相當具有代表性。

金昆所畫的〈御製有鳥二十章詩意〉冊頁（圖 5a、5b），乃根據乾隆登基前仲春時（雍正 13 年）所作的〈有鳥二十章〉該組詩意。《中國美術

全集》曾刊載該冊頁之二幅，但無標示爲第幾幅。[1]根據畫面內容推測，應爲第一首的「鳳凰」和第二十首的「雲間鶴」。

第一首之主角乃鳳凰：

「有鳥有鳥百鳥王，雄為鳳兮雌為皇，朝棲崑圃飲玉露，夕宿蓬島餐琳琅。九苞六德耀文明，恢恢天宇恣翱翔，厥惟聖人修至德，來巢阿閣呈嘉祥。藹藹吉士馳王路，千秋萬載邦家光。」

第二十首之主角爲雲間鶴：

「有鳥有鳥雲間鶴，萬年枝上欣所託，勁羽梳風意態孤，清聲韵月響深壑。常伴仙家丹鼎煙，不慮虞人施矰繳，有時灑翮一高飛，迢迢天路翔寥廓。」

〈有鳥二十章〉這組詩中，並不刻意描寫或想像珍禽的外貌，而是充滿各種對珍禽生活形態的擬人化描述，並且將珍禽的性情與聖人的品德作連結，讓珍禽成爲君子德行的象徵。

「鳳凰」在該詩中，被描寫爲居住於仙境的鳥禽，並且代表著各種德行，是呼應聖人修德與吉士成王過程的鳥禽。畫面中，金昆除了以氤氳朦朧的山水景色，表現出鳳凰所棲息的仙境，描繪出「崑圃」、「蓬島」如夢似幻的景色，更重要的是，他以鳳凰伴隨著乘著坐騎的文人與僮僕，詮釋詩中「藹藹吉士馳王路，千秋萬載邦家光」的期勉。（圖 5a-1）

「雲間鶴」則是被描寫爲有著勁羽和清聲的孤高鳥禽，常伴隨著仙家煉丹，有著脫俗的氣質。畫面中仙鶴徜徉於雲氣蒸騰的青綠山水之中，立

[1] 上海人民美術出版社（1989），中國美術全集繪畫編 10，上海：上海人民美術出版社，圖 145。

於或高或低的古木樹梢，石間平台中坐著一位朱衣仙家，面對著丹爐和聳立的仙鶴。「雲間鶴」、「萬年枝」、「仙家丹鼎」等意象，金昆巧妙地穿插在山石古木之間。（圖 5b-1）

金昆對於詩中「意象」的選擇，乃是針對動植物與山水景色的具體物象，描繪形象並融合於畫面上，而未選擇詩中「文明」、「王路」、「邦家光」等抽象概念。以青綠山水表達珍禽的棲息之地，適當地勾勒出珍禽的脫俗與罕見，人物與珍禽則成爲青綠山水裡的點景。

這種著重詩中具體意象的詮釋手法，在冷枚的〈御製十宮詞詩意〉中也能看到。冷枚的〈御製十宮詞詩意〉是另一件依據乾隆登基前的御製詩所創作的詩意圖，分別描繪「吳宮」、「楚宮」、「秦宮」、「漢宮」、「魏宮」、「晉宮」、「齊宮」、「陳宮」、「隋宮」、「唐宮」的典故。（圖 6a-j）

這十個古代著名的宮殿的，有著華麗絢爛的過去，但是卻都因爲君王耽溺於享樂，而淪爲灰飛湮滅，導致帝國的傾頹。乾隆〈十宮詞〉在歌詠過去宮廷多采多姿的生活時，其實蘊含著更多警惕的意味。[2]以「吳宮」該首爲例：「白苧輕盈屧響廊，青龍舟裏換晨妝，夜遊朝宴千年樂，那管人間有越王。」乾隆在前三句敘述戰國時代吳國宮殿的豪奢，以及嬪妃爲取悅君王而專事打扮的情形；末句則話鋒一轉，以反諷的語氣對吳王忽視越國圖強的行徑提出批判，前三句詩裡的歌舞歡愉，突然之間變成諷刺的荒淫景象。乾隆的〈十宮詞〉這組詩，就是在這種教化的基調中，將爲君應當引以爲鑑的道理，隱喻在詩裡對十朝宮廷繁華生活的描述之中。

要同時將宮廷華麗的意象，與詩中教化的隱喻，同時濃縮在冊頁之中，顯然過於困難。冷枚選擇描繪的意象，幾乎都圍繞在〈十宮詞〉裡對宮廷生活的描述。在「吳宮」該幅中，冷枚將詩中「白苧」、「青龍舟」、「換晨

[2] 文淵閣四庫全書電子版，御製樂善堂全集定本，卷二十七，十宮詞。

妝」等景象，具體化爲青色龍舟上，一名宮女撐篙橫渡宮中的白苧池，舟中幾名宮女伺候著嬪妃攬鏡化妝，宛若典型的宮中仕女圖。冷枚不僅將詩中具體景物化爲圖像，更增添許多細節以呈現宮廷苑囿的富麗堂皇，例如「吳宮」中的岸邊柳樹、「楚宮」內的太湖石、「漢宮」的華麗地毯等，這些即便可能是明代才會出現的園林擺設，也都跨越時空齊聚一堂，妝點前朝宮殿的繁華。

描繪詩中對具體景物的敘述，是詩意圖創作中最容易著手的切入點，這種詮釋手法在乾隆登基之後的御製詩詩意圖中，屢見不鮮。

李世倬和鄒一桂根據乾隆 11 年的〈擬古四首〉[3]所畫的詩意圖，同樣以詩中的客觀景物，描繪出山水景色。同樣屬於擬古類型的詩作，這四首擬古詩少了許多教化的意味，增添了更多對文人情懷的歌詠。李世倬描繪第二首的擬孟浩然〈待友〉詩，鄒一桂則是第四首的擬柳宗元〈溪上〉詩。（圖 7、8）

第二首的〈孟山人浩然（待友）〉，描寫等待友人的真摯情感：

「我有好古懷，在山懷綺季，古人不可見，之子乃其類，荷裹脫粟飯，

童將漉酒器，山水最佳處，期君君不至，虛擲此芳晨，頹然成獨醉。」

李世倬在畫面上，描繪乾隆擬詩中的主人翁，居住在高聳的山水景色中，山中茅屋數間，正是主人翁等待友人的地方，屋中正忙著準備接待友人，山腳的木橋上，似乎暗示了乘著坐騎的訪客。（圖 7a-b）李世倬選擇了乾隆詩中對於主人翁準備接待友人的意象，並且描繪出「山水最佳處」的住所景色；然而詩末待友不至的悵然若失，卻是難以在詩意圖中表達的抽象情緒。

[3] 文淵閣四庫全書電子版，御製詩集初集，卷三十三，擬古四首。

抽象情緒。

鄒一桂所描繪的第四首〈柳員外宗元（溪上）〉，則索性專注於山水景色的描繪。畫面中遼闊的水岸邊，有著寧靜的村落傍著山巒，寺廟、涼亭點綴在山水景色之間，全畫空無一人，僅遠方水際有著漁帆數點。（圖 8a-b）這樣寧靜的景色，確實吻合詩中「謫居亦吾分，豈為簪組累，況此林泉佳，足養烟霞志。」隱居情懷的空間意象，而隱居生活中「時曳溪邊杖，幽花美明媚，野人相往來，所談無俗事。」的人群互動，則是難以兼顧的片段意象。

乾隆御製詩往往在一首詩中，包含眾多的意象，不難想像，詩意圖的創作者會在眾多的意象中，確定一個主軸，而盡可能地將各種意象，適當地融入整體的畫面中。

張若靄所繪的〈御製御園暮春詩意〉（圖 9），堪稱是將詩中豐富意象融合得天衣無縫的絕佳範例。這件作品乃根據乾隆 11 年所作的〈御園暮春〉[4]一詩：

「日涉原成趣，偶臨亦復佳，紫苞新筍籜，綠染老松釵。燕羽初窺戶，花陰漸下階，消閒惟義府，堪以適幽懷。緐紅漂錦浪，嫩綠鎖書帷，春色闌珊矣，鶯聲睍睆而。護紋鷗性野，逐蕊蝶情癡，大塊文章富，時為一寫之。」

詩中除了第一、二、七、八句是說明乾隆在這御園中賞玩的頻率和愛好的程度，以及末兩句總結這首詩的創作動機之外，其餘內容皆是描寫景色。這成爲詩意圖的絕佳題材。

除了以小橋流水、近石遠山架構出老松茅屋的御園空間之外，張若靄

[4] 文淵閣四庫全書電子版，前引書，初集卷三十一，御園暮春。

邊的游禽則呼應「護紋鷗性野」、竹林下的筍芽則呼應「紫苞新筍籜」。這首詩的主軸在於寫景，並沒有過多的抽象情緒或意涵困擾畫者；畫者則巧妙地將詩中的意象，不著痕跡地融合於畫面的庭園景色之中。（圖 9a-d）

徐揚根據乾隆 16 年御製詩所畫的〈御製天寧寺小憩詩意〉也有著類似的詮釋手法（圖 10）。這幅作品乃描繪御製詩〈天寧寺小憩〉，詩中引用了典故敘述此地的沿革。：「昨朝望裏雲烟渺，今日坐覺春光舒，阿大中郎留別業，優婁比邱得廣居，鳥是南音真愜聽，花欺北地無虛譽，平山更在綠雲外，俯暢樓窓恰受虛。」[5]天寧寺位於揚州府，古代這裡曾是晉朝大傅謝安的別墅，東晉義熙年間梵僧曾在這裡翻譯華嚴經，後來褚叔度請求謝琰，遂將這裡改爲寺，寺名謝司空寺，宋代政和年間才改稱天寧寺。[6]也許是第一次南巡中，天寧寺帶給清高宗的印象頗佳，所以乾隆 21 年之後在寺的右邊建有行宮，第二次南巡開始，這裡就作爲行宮之一，後來的詩作多稱「駐蹕」，而非如本詩的「小憩」。[7]

詩中「鳥是南音真愜聽，花欺北地無虛譽，平山更在綠雲外，俯暢樓窓恰受虛。」在徐揚的筆下，具體化爲桃花盛開、綠樹連綿的景色，並且畫有一個文人坐於高樓，欣賞四周風景，且有飛鳥追逐嬉戲於窗邊，呼應詩中所提及的各種物象。（圖 10a）然而詩中「阿大中郎留別業，優婁比邱得廣居」的歷史典故，則是難以化爲圖像的演變歷程；而且這種對歷史的興懷，亦非詩中「小憩」賞景經驗的主軸，所以並不作爲畫面的詮釋對象。

因此，創作者挑選御製詩中的「具體物象」作爲描繪的對象，再將這些眾多物象巧妙合理地安排在整體畫面之中，可以說是御製詩詩意圖解決「意象的選擇」這個關鍵問題的主要原則。具體物象的選擇會兼顧繪畫本

---

[5] 文淵閣四庫全書電子版，御製詩集二集，卷二十三，天寧寺小憩。
[6] 文淵閣四庫全書電子版，欽定南巡盛典，卷八十四，名勝，揚州項。
[7] 如《御製詩集二集》卷六十八〈天寧寺行宮作〉、卷七十一〈渡江駐蹕天寧寺〉、《御製詩集三集》卷十九〈駐蹕天寧寺行宮作〉。

身的畫面需求，來作調整安排，甚至增加詩中所沒有的物象，讓畫面更加賞心悅目，例如冷枚的〈御製十宮詞詩意〉中「吳宮」增加的岸邊柳樹、「楚宮」裝飾的太湖石、以及「漢宮」地面的華麗地毯等，都是畫家精心安排的豐富細節。

當整首詩的主旨是在描寫具體可見的景象時，詩意圖就可以避開「抽象意涵」的詮釋問題，而如張若靄的〈御製御園暮春詩意〉一般，成爲詩畫巧妙結合的精彩作品；然而當詩中有如〈十宮詞〉的隱喻、〈擬古四首〉的情緒、或是如〈天寧寺小憩〉中的歷史興懷時，這類抽象意涵就會被主觀地排除在畫面內容之外，而成爲需要讀者透過解讀詩文，去細細體會的弦外之音。

「實景與象徵」則是這一系列御製詩詩意圖的畫者在畫面空間處理方式上，另一種常見的處理手法。御製詩內容所透露的，可能是皇帝在某個時空環境下的一趟旅遊，或是生活中對某個特定景物的詠懷。隨著詩文內容的不同，詩意圖的創作者會透過自然與人文的景觀，在畫面架構出可見的空間，來承載玩賞經驗中不可見的情懷與興致；其方法是參考皇家苑囿或是地方名勝的「實景」景觀，或是畫出「象徵」皇帝想像中的理想景象，這是兩個相對而互補的空間處理手法。

「實景」的詩意圖詮釋方式，是從實存可見的自然景觀或人文景觀中，挑選具有代表性的景象，來暗示或描繪出賞玩經驗的發生地點。這種手法並非畫家用寫生的方式，在現場如實地描繪眼前所見的景物，而是憑記憶、參考實際景觀，經過主觀的選擇、剪裁、組合來完成的，是寫實與寫意兼而有之。

「實景」山水的圖繪方式，根據史載，可以追溯到晉代顧愷之「畫雲臺山記」中的繪畫構想，以及宗炳將遊覽所見繪於壁上的事蹟，乃至唐代

吳道子奉玄宗之命到蜀地觀察嘉陵江景，而後在大同殿壁完成嘉陵江圖的故事。在現今留存的作品裡，五代、宋以後發展成熟的山水畫，其以「真山水」爲模本所歸納出的理想化山水構圖，如傳爲荆浩的〈匡廬圖〉、夏珪的〈西湖柳艇圖〉等，亦被視爲是有參考「實景」的作畫方式。[8]

明清時代士人旅遊風氣的盛行，則是促進「實景」山水畫蓬勃發展的主因。明清時代的「實景」山水包含幾種典型：有記遊的、有描繪畫家寓居地的、也有地方名勝或是著名文章中記載的古蹟等，蘇州一地因爲文化氣息濃厚，尤爲風尚，同一地點也會有不同名家的詮釋，如陸治和文伯仁便分別以天池山爲對象各自畫有〈天池石壁〉。這種山水畫的詮釋手法，在清初宮廷中也得到發展，宮廷畫家往往奉皇帝之命，繪製紀遊紀盛的作品。[9]

南巡作爲乾隆最大規模的長途旅程，根據南巡御製詩所製作的詩意圖，便有「實景山水」詮釋手法的融入。徐揚的〈御製玉帶橋詩意〉就是的典型例子（圖 11），這幅作品乃乃描繪乾隆 16 年的御製詩〈玉帶橋〉:

「垂之則有臥波中，銜綬惟魚幻豈虹，歌詠湖山此生慣，威儀青紫若人工。光通瀲灩原規月，勢委飄蕭不礙風，本是印公留下物，而今還復屬蘇公。」[10]

玉帶橋是杭州西湖的名勝景點之一，有「玉帶晴虹」之稱。[11]御製詩〈玉帶橋〉則出自〈題董邦達西湖畫冊十四幅〉這組詩中的第七首。這十四首題畫詩似乎頗受青睞，張宗蒼的〈御製萬松嶺詩意〉、錢維城的〈御製

---

[8] 何傳馨（1999），江山覽勝—歷代實景山水畫展簡介，故宮文物月刊，191 期，頁 24-35。
[9] 何傳馨（1999），前引書。
[10] 文淵閣四庫全書電子版，御製詩集二集，卷二十六，題董邦達西湖畫冊十四幅之七〈玉帶橋〉。
[11] 文淵閣四庫全書電子版，欽定南巡盛典，卷八十六，名勝，杭州項。

九里松詩意〉和〈御製積慶寺詩意〉等手卷，以及王炳的〈御製來鳳亭詩意〉、董邦達的〈御製紫雲洞詩意〉等掛軸，即根據這組詩中的〈萬松嶺〉、〈九里松〉、〈積慶寺〉、〈來鳳亭〉和〈紫雲洞〉等詩。

玉帶橋作爲知名景點，其地理實況在當時有頗多的描述，甚至留有豐富的圖像記錄。根據《欽定南巡盛典》記載，玉帶橋位於金沙堤上，中設三洞，可以讓湖內船隻經過，南爲丁家山，並且花柳夾映，灣環如帶，宛若長虹臥波。[12]更珍貴的圖像記錄，則是來自《西湖志纂》。書中除了繪有玉帶橋和西湖其他景點的相對位置圖外，並且附有當時玉帶橋外觀的版畫。（圖 12）

徐揚這幅作品，相當程度地參考了實景來描繪。詩句裡「垂之則有臥波中，銜綬惟魚幻豈虹，」將玉帶橋的形容得相當夢幻；詩末所提到的「蘇公」，乃是建有著名「蘇堤」的蘇東坡。畫卷上長堤與對岸，以及玉帶橋位於兩者之間的相對位置，和《西湖志纂》中的「西湖全圖」一致。而畫卷上將玉帶橋描繪爲橋下有三洞，橋上有亭，位於長堤之上，堤上兩旁則有垂柳掩映，與《西湖志纂》中的「玉帶晴虹」也十分接近，僅在橋身的造型上略有出入。也許徐揚是基於美感理由，而將《西湖志纂》裡看似木造結構的玉帶橋，改爲磚石結構的圓弧造型（圖 11a）；但也有可能是《西湖志纂》裡的附圖版畫乃依據雍正年間的《西湖志》，而玉帶橋在乾隆年間爲了配合皇帝的蒞臨改建爲石結構。但將作品與方志版畫對照，仍可相信徐揚的描繪相當忠於當時的地理實況。

另一個具有濃厚「實景山水」意味的御製詩詩意圖，則是李世倬所畫的〈御筆皋塗精舍詩(李世倬繪圖)〉。[13]這件作品是乾隆 12 年一個偶然的情況下，皇帝一時興起指派他完成的。（圖 13）

---

[12] 文淵閣四庫全書電子版，欽定南巡盛典，前引書。
[13] 國立故宮博物院（1969），前引書，頁 1023-4。

皋塗精舍是位於北京西郊皇家園林「三山五園」的一座精舍。「三山五園」分別是「暢春園」、「圓明園」、「玉泉山靜明園」、「香山靜宜園」、「萬壽山清漪園」；[14]皋塗精舍位於「香山靜宜園」，在香山二十八景之一的「玉華岫」上，是玉華寺的建築群之一。[15]乾隆自稱他每次來到香山，便一定會到這座精舍：「皋塗精舍更幽絕，窗納萬景憑陵之，我駐香山無不到，到必一留為新題。」[16]

皋塗精舍視野極佳，乾隆 12 年的〈玉華寺皐塗精舍作〉中寫到：「山椒卜築傍僧庵，一室虛明萬景涵，暮靄朝嵐常自寫，橫峯側嶺盡來參。杏花已放甜山色，桂子還韜實月馣，遊歷每教成小憩，天然佳句座中探。」[17]坐在精舍裡面，可以將周遭的橫峰側嶺盡收眼底，這般天然佳景讓乾隆往往流連忘返，文思泉湧。乾隆寫成這首詩時，恰巧李世倬來到，就命他依據這首詩的詩意繪圖。李世倬完成粉本之後，乾隆又寫了一首題畫詩〈李世倬來奏事因命就皐塗精舍寫前詩意復得詩一首〉：「精舍琴書精，清卿筆墨清，適來成勝趣，因命寫詩情。春入山無滓，風過樹有聲，不須論董巨，粉本谷神呈。」[18]李世倬「適來成勝趣」，他的到來增添了乾隆遊賞經驗的樂趣，而他所畫的粉本更是將山川景致的神采捕捉下來。

在〈御筆皋塗精舍詩(李世倬繪圖)〉這件作品裡，李世倬著重描寫皋塗精舍周遭的山巒氣勢，玉華岫在連綿山勢的一處平台上，其後有更高聳的山巒，往下則可以俯瞰煙嵐和森林；玉華寺的建築群以圍牆圈出範圍，紅色圍牆的大門面向畫面右方，門外有階梯連接山下，寺內有廣闊的庭院，建築錯落有致，並植有數棵大樹。（圖 13a）

---

[14] 鄭豔（2005），「三山五園」稱謂辨析，北京檔案，2005 年 1 期，頁 49。
[15] 文淵閣四庫全書電子版，欽定日下舊聞考，卷八十七，國朝苑囿，靜宜園十。
[16] 文淵閣四庫全書電子版，御製詩集二集，卷九，玉華岫。
[17] 文淵閣四庫全書電子版，御製詩集初集，卷三十九，玉華寺皐塗精舍作玉華岫。
[18] 文淵閣四庫全書電子版，御製詩集二集，卷三十九，李世倬來奏事因命就皐塗精舍寫前詩意復得詩一首。

以董邦達所畫的〈靜宜園全圖〉作爲比對乾隆年間「香山靜宜園」景觀實況的圖像記錄，那麼可以看到，皋塗精舍的所在地「玉華岫」，乃位在全圖半山腰的地方。（圖 14a）〈靜宜園全圖〉是一件具有輿圖性質的山水畫作品，全圖以香山作爲主體，從山腳到山頂之間，沿途各個主要景點都以文字標示出來。但是爲了將靜宜園所有景點都囊括於單一畫面，且又要描繪景點的景觀概況，因此景點與景點之間的相對距離，便有折衷調整比例的情形；並且爲了強調每個獨立景點在複雜山勢中的井然有序，因此會以較爲精簡的方式描繪景點建築，並讓景點園區的範圍呈現較接近幾何型的外輪廓，讓景點之間不會有特別突兀或彼此干擾的情形。（圖 14）

相較之下，〈御筆皋塗精舍詩(李世倬繪圖)〉這件御製詩詩意圖作品，竟比董邦達的〈靜宜園全圖〉有著更高的「實景」說服力。這兩件作品對於玉華岫的描寫，同樣都有描繪出該寺的紅色圍牆、大門階梯、廣闊的庭院、高聳的庭樹、和圈圍院落的圍牆。但是相異的地方，是〈靜宜園全圖〉中的玉華岫放大了建築高度、縮小距離長度，並且讓大門階梯連接著圍牆圈圍的院落，是較不合理的空間安排，其目的應當是爲了讓觀者可以在香山複雜結構中較容易辨識出各個景點；而〈御筆皋塗精舍詩(李世倬繪圖)〉則在建築高度和距離長度比例上較爲合理，且大門階梯直接對外連接，廣闊的庭院座落在建築群之旁，是合理的寺院空間安排，周遭山勢景色的描繪也吻合乾隆對該景點「暮靄朝嵐常自寫，橫峯側嶺盡來參」的敘述。李世倬以一個合理的空間結構，詮釋了乾隆〈玉華寺皐塗精舍作〉的詩意，並且具有濃厚的「實景」山水色彩。

董邦達的〈御製雪浪石詩〉，則是另一件可以透過地方方志比對出「實景」風格的作品。（圖 15）董邦達這件作品，乃以定武著名的眾春園與該園收藏的雪浪石作爲描繪主題。首先觀察他所描繪的景象：作品右半部以一座局部城郭爲前景、中景；左半部則有從城內接向城外的道路，道路向遠景延伸；遠景左半部以一座大山結束，可能爲恆山，遠景右半部則爲題

詞。城內有一座院落佔據相當大的部分，院落內無人，大門鎖著，院落內有三個亭子、池塘、小橋等景觀，其中一亭內有盆承一黑石，此石應當即爲「雪浪石」，而此院落則應當爲「眾春園」。城內城外有人群活動，以老百姓居多，夾雜有穿素色官服者，似爲地方官員。

城內較特殊的活動包括有：眾春園大門外立有四位官員，主官面向鎖著的大門，另有兩官員分拿一藍一紅的包袱；大街上近眾春園處，有車搭載著數位女子；進城的主要大街上，路旁好幾戶人家門口擺設了桌案和成對紅燭臺；城門口則有官員騎白馬，一官旁侍在側，一官拿紅包袱，另有二侍引路。

城外較特殊的活動則有：道路上有很多男性拿著工具從事勞動，使用著像耙、扁擔和挑水的水桶等工具；路旁有官員在觀看，有人坐在路旁鋪了布的地面上，也有人正在地面鋪布。

除了上述特殊活動者外，其餘老百姓或男或女，則沒有顯著的集體活動，大多如平常生活的情形。而整幅畫的氣候情況，並沒有明顯積雪，但樹葉皆已落盡，遠山也以枯樹爲主，畫面呈白茫茫、灰濛濛的色調，城內城外皆有一堆雲霧，宛如冬天的北城景象。（圖 15a-e）

顯然董邦達以該城該園爲畫面描繪的重心，而透過畫面人物的「集體活動」，以及「空無一人的眾春園」兩個景象，傳達了象徵意涵。

這幅畫的「集體活動」，以百姓爲主角，而夾雜地方官員。城內有拿著包袱的官員和載著女子的車輛在眾春園外、路旁好幾戶人家門口擺設了桌案和成對紅燭臺、城門口則有多名官員向城外走；城外道路上勞動的百姓和觀看的官員，則形成官員指揮民眾勞動的景象。既然是人群的「集體活動」，則背後必然有其共同的目標與目的。

「空無一人的眾春園」，並不像荒園，因爲建築物完好，無斷垣殘壁，也無雜草叢生。此刻反倒像是淨空，而仍在使用中的建築。無論是作爲公領域的建築如名勝古蹟或廟宇等，或是作爲私領域的宅第，「淨空」的建築物此刻必然有特殊任務，可能正等待著重要的事或人物的來臨。

關於上述的解讀，郭果六先生在〈雪浪石的故事〉一文中，有如下的推測：「眾春園大門前站著一個身穿官服的人，面對緊閉的園門，一付準備入園的模樣。這個官兒就是張若靄。在他左側站著三名官員，其中兩人手中各提一個包裹或行囊，他們必是張若靄的助手與隨從。」[19]而城外勞動的人群，他解釋：「如此描述的官道與整地民工，傳達了全力準備恭迓皇帝聖駕的意思。」[20]

董邦達奉旨描繪丙寅年乾隆西巡經定州，而未到眾春園的事件，且明白乾隆似乎對雪浪石這個題材頗具熱情，詩文甚豐。何以他畫了一個全無皇帝和從屬官員蒞臨定州、萬民夾道歡迎的場景？而僅畫了地方官員和民眾勞動，以及一個淨空的眾春園這個場景？顯然，他選擇了乾隆即將蒞臨而尚未來到定州之時，作爲畫面的時間點；也就是將一個已經成爲過去完成式的事件，描繪成過去未來式的事件。而「集體活動」和「空無一人的眾春園」二者，此時傳達出一種意涵：即定州城的老百姓們，正在地方官員的指揮下，同心協力地準備著重要事件或人物的到來，而這個重要的事件，即是乾隆蒞臨定州這件事。

董邦達的〈御製雪浪石詩〉可以說是結合「實景」與「象徵」的代表作，他的畫面與《定州志》中對「定州城」、「眾春園」的圖繪相當接近，（圖16a-b）但卻又不是以輿圖的方式表達出來，而是以一個「過去未來式」來表達當地居民對皇帝的熱情歡迎，以及張若靄將赴眾春園描繪雪浪石的情

[19] 郭果六(2004)，雪浪石的故事，故宮文物月刊，261，頁 P107。
[20] 郭果六(2004)，前引書。

景，以呼應主題。

「象徵」的手法，是將詩文內容的敘述，以一個合理、卻非皇帝視覺經驗中的景象，具體化爲一幅想像中的理想景象。董邦達所畫的〈御製夜雪詩意〉是這類的代表作品。[21]（圖 17）畫面上並無題寫御製詩，僅題識畫名爲「御製夜雪詩意」，並標示作畫時間爲「乾隆己卯小春」。乾隆己卯年乃乾隆 24 年，「小春」則應爲農曆十月的別稱，乾隆曾有〈御製小春說〉一文，考據小春之義，在於十月爲陽月，故十月又有小陽春之名。[22]

該年乾隆以「夜雪」作爲詩題的詩作，共有四首：前三首作於正月十二日、正月二十二日、二月十八日；最後一首則作於年底，無確切日期，但最接近董邦達這幅作品的創作時間。[23]

董邦達這幅作品，在畫幅上方留有廣大空間應爲預留給皇上御題之用。畫面上除畫有白雪籠罩的高山峻嶺之外，尚畫有田畝、人家。這呼應了乾隆一系列雪景詩對百姓收成的關懷。這種象徵手法，即反映了皇帝的期待。

「實景與象徵」的目的都是爲了承載詩中意象，手法則隨著御製詩詩意的主軸而改變。「實景」與「象徵」各自架構出御製詩詩意圖的畫面空間，成爲承載詩意的實存景致或虛擬舞台：「實景」的地點包括紫禁城的苑囿、北京郊區的靜宜園、熱河的避暑山莊，或是西巡五臺山的駐蹕地點、南巡途中的知名景點，描繪出來的景色相當接近地理實況，甚至能與方志的圖輿比對參照；「象徵」的手法，則是爲詩文的內容想像出一個合理的空間，裡面的場景沒有明顯指涉哪一座城市、也不一定是皇帝確實去過的茅屋，甚至是不存在於世間的景象。詩意在橫跨不同時間與空間的文字裡漂浮，

[21] 國立故宮博物院（1971b），前引書，頁 720。
[22] 國立故宮博物院（1971b），前引書，頁 1233。
[23] 御製詩集二集，卷八十三，〈夜雪（正月十二日）〉、〈夜雪（正月二十二日）〉；卷八十四，〈夜雪（二月十八日）〉；卷九十，〈夜雪〉。

「實景與象徵」用不同的空間處理手法讓詩意有了寄託的對象。

「古畫的新詮釋」則是「詠畫類」御製詩詩意圖中，常見的詮釋手法。在詠畫類的御製詩詩意圖中，畫者和乾隆題詠的古畫間，保持著若即若離的關係。題畫詩的內容表達了乾隆的「審美觀」，這包括對畫作本身的欣賞，或是對景物的欣賞。因此，這類詩意圖的「圖文轉譯」，是對題畫詩的「文圖轉譯」的「再轉譯」，與單純的臨摹古畫有著不同的精神與面貌。

以錢維城〈御題山水畫詩意〉（台北故宮藏）這組作品裡的第二幅「御題馬和之荷亭納涼」爲例，其所詮釋的御製詩，乃根據乾隆題於馬和之〈荷亭納涼〉（或〈荷亭納爽〉）的題畫詩。馬和之的〈荷亭納涼〉，其畫面上畫有一間門戶敞開的茅屋，一年輕文人手托著頭躺在床上，欣賞著屋外池中盛開的荷花。（圖 18）乾隆於戊寅年的題畫詩寫道：「繩牀寄傲獨支頤，拂水荷風香且凄，雖自高閒隣簡率，注觀不擬是濂溪。」詩中先描寫畫中文人的姿態動作，以及他所觀賞的荷花池畔，而後再讚美畫中文人雖然身處簡陋茅屋，但卻仍有著清高悠閒的態度，具有如〈愛蓮說〉作者周濂溪般的風範。

錢維城所畫的「御題馬和之荷亭納涼」，雖然與馬和之的原作有著相似的母題，卻又有著截然不同的形式。錢維城同樣畫有一文人觀賞著池畔荷花這個母題，但是更爲不同的，是錢維城將馬和之圖中的茅屋改爲涼亭，且文人並無在繩床「獨支頤」的動作。此外，畫面的空間改爲遠景，文人所處的涼亭僅位處畫面下方一角，荷葉以數點表示，畫面更爲強調遠方的山勢。[24]

再以第六幅「御題趙雍採菱圖」爲例，趙雍的〈採菱圖〉畫面以「一

[24] 圖片參考自國立故宮博物院登記組，院藏繪畫與書法照片檔簿，名畫第 79 冊（清），頁 7。

河兩岸」作爲空間安排，畫面前景畫有數株高聳的樹木，掩映著數間屋舍，對岸則有突出的山勢，山腳下有著樹林與人家。河湖上有著數艘小舟，小舟上有纏著髮髻的女子，應當即是「窈窕吳孃」。乾隆在〈採菱圖〉上題寫道：「窈窕吳孃倭墮裝，採菱唱出水風涼，峯容波態似相識，憶在石湖菰碓旁。」

錢維城所畫的「御題趙雍採菱圖」也有著類似「一河兩岸」的構圖，近景是高聳的樹木與岸柳，岸邊則有一座亭台，對岸遠景除了以扭曲、蝕洞強調山石的姿態之外，尚有小橋、柳樹等配景。湖面上散佈著菱葉，並有小舟三艘，船上各有女子一名採菱。[25]

錢維城這組作品乃紙本摺裝，尺寸並不大，畫面大約四寸見方，水墨設色參錯相間，與原本畫作相較，顯得小巧精緻許多。

詩意圖的創作者在這個層次上，關心的主軸不再是空間的建構，而是將御製詩所題詠的古畫，作爲詩意圖詮釋的客觀意象。因此，畫面可能是山水景致或是花鳥蔬果，隨著御製詩題詠的對象而改變。畫者在面對古代大師的傑作時，會參考原作的特點，但又有所創新，讓詠畫類的詩意圖成爲「乾隆眼中的」古代大師的再現，此刻的古畫已不再是古畫，而是流露著皇帝和臣工美學觀的古圖式，是摹古精神對傳統的新詮釋。

御製詩詩意圖與其他以皇帝爲核心的宮廷繪畫，存在著根本性的差別：詩意圖所詮釋的是「皇帝的意念」，而非「皇帝的形象」。畫面上有無御製詩的題寫，固然是一個判斷的依據，但是更重要的，畫面所要詮釋的對象，是詩文中抽象的詩意，而非具體的活動過程。

以〈乾隆叢薄行圍圖軸〉（圖 19）爲例，該圖因爲題有乾隆的〈叢薄

[25] 圖片參考自國立故宮博物院登記組，前引書，頁 3。

行〉該詩，因此曾被稱爲「乾隆叢薄行詩意圖」。「叢」、「薄」乃灌木與深草之意，這首詩主要敘述當時乾隆在阿濟格赳圍場狩獵後，觀看勇士獻虎與接受少數民族布魯特部領袖朝覲的情形：「叢薄之中聞有虎，三子逐逐隨其母，鎗斃於菟及一子，其二曳尾藏深莽。惡獸應弗留餘孽，是非所云不探卵，因名生擒觀壯材，羽林徼飢皆暴怒。兩人搏一何足云，一人獨攫誠堪詡，其名乃日貝多爾，索倫侍衛中英楚。手尾掣領安且詳，須臾虎兒入押擄，被斑綺白涉鋪張，豈似今朝萬目睹。喜亦詎為萬目睹，適有新歸化布魯。」[26]將該圖與蔣溥〈御製塞山詠霧詩意〉（圖 20a-b）比較，則可以看出，雖然同樣以圍獵情景作爲畫面內容，但蔣溥的畫作不僅沒有皇帝的身影，且連軍隊、隨侍臣工也隱約出現在山巒之間，蔣溥詩意圖的重心乃在山水霧景，充滿詩意的朦朧美感；而〈乾隆叢薄行圍圖軸〉則是接見部落領袖的浩大場面，不僅皇帝形象威武，軍隊陣仗也相當浩大，雖然畫面有呼應御製詩的內容，但卻也應當排除在「詩意圖」之外。

將董誥所畫的〈御筆甲午雪後即事成詠詩〉（圖 21）與佚名的〈乾隆雪景行樂圖軸〉（圖 22）相比，可以看出詩意圖很大的一個特點。〈御筆甲午雪後即事成詠詩〉中的主要建築僅一個廳堂和一個簷廊，樹林之後掩映著一座茅亭；〈乾隆雪景行樂圖軸〉則相對華麗許多，不僅有門廳，正廳則是兩層樓的建築，庭院空間錯落有致，正廳之後還可以看到曲折的院落結構。在〈御筆甲午雪後即事成詠詩〉中，主人翁是三個文人烹茶聊天，一大群孩童鳴放爆竹嬉戲，這是一個民間歡樂的景象。另一幅由郎世寧所畫的〈乾隆雪景行樂圖軸〉也有類似的情形（圖 23），該圖是描繪乾隆的家庭生活情形，孩子在雪地中玩耍，燃放爆竹，其後有太監、嬪妃，屋頂有連線型的屋瓦、斗拱，並且使用西洋單點透視。

御製詩詩意圖所詮釋的對象，是皇帝的意念，而不是皇帝的人。與其

[26] 劉潞（2000），叢薄行詩意圖，故宮博物院院刊，90 期，頁 15-26。

他乾隆朝宮廷繪畫最大的不同點，在於同樣是根據皇帝的宮中的遊賞經驗或是南巡活動，但是御製詩詩意圖中，皇帝並沒有被描繪出來。畫作內容雖然都圍繞著皇帝，但是皇帝不見了、皇帝的鑾儀衛也不見了，所有偌大的鹵簿陣仗，都消散在朦朧的詩意中。

詩意圖乃詮釋乾隆的御製詩，「詩意」是畫面詮釋的重點，貫串「詩意」的是「皇帝的意念」，而非「皇帝的形象」。因此，在詩意圖的創作原則下，乾隆自被觀看的角度中抽離出來，皇帝也成爲畫作的欣賞者，欣賞他腦海意念的圖像化；御製詩詩意圖的創作者宛若攝影師，一幀幀地拍攝下皇帝的想法。御製詩詩意圖，成爲乾隆不在場的「在場證明」，皇帝不在畫裡，卻又無所不在。

## 第二節　御製詩詩意圖的風格分期

御製詩詩意圖作爲宮廷繪畫的一環，與宮廷繪畫的發展息息相關，卻又有自己的發展歷程。因此，它既反映出宮廷繪畫的風格特色，又有自身演進的過程。

宮廷繪畫的風格特色，與創作者的身份有著密切的關連。嘉慶時代胡敬在《國朝院畫錄》一書序言中，爲服務宮廷的畫者作了言簡意賅的分類：「畫院高手，不離工匠；詞臣供奉，皆科第之選，流派迥別，比而同之，舛已。」[27]宮廷繪畫確實存在流派，而其分類的關鍵，在於畫家的身份。詞臣畫家和畫院畫家之間，不僅身份地位懸殊，畫風也有所區別。

[27] （清）胡敬（1963），國朝院畫錄，收於《畫史叢書》，上海：上海人民美術出版社，序言。

詞臣畫家是指通過科舉考試進入朝中任官，而兼善繪畫的官員。康、雍、乾三朝均有很多大臣能書善畫，他們是各部中任職的有品級的官員，地位很高，或因皇帝喜歡而奉命作畫，或爲取悅皇帝而作畫，自康熙朝的王原祁、宋駿業、蔣廷錫等人以降，到乾隆朝的董邦達、勵宗萬、李世倬、張若靄、張若澄、鄒一桂、錢維城、董誥等人，形成實力雄厚的創作隊伍。這些詞臣大多數擅長山水畫，其風格繼承自「四王」，因此可說深受王原祁「婁東派」和王翬「虞山派」的影響，尤其王原祁更是影響深遠，身份與畫風都是詞臣畫家的典範。此外，少數畫家也兼擅花鳥畫，並受到惲壽平「常州派」的影響。[28]

在清宮服務的職業畫家，大都來自民間，作品的面貌都較工整細致，色彩鮮豔，帶有濃厚的富貴氣息，初時被貶稱爲「南匠」，後來改叫「畫畫人」。收入和待遇與朝臣相比，差距甚遠。而少數個人原先是「士流」畫家，在宮中作畫時，畫風有時也和其他藝匠並無太大區別，如張宗蒼、徐揚等人。此外，焦秉貞雖然曾官欽天監五官正，但其畫風精謹細膩，且有明顯的西洋透視法，即所謂的「海西法」，故他和弟子冷枚也被歸類爲職業畫家。至於西洋畫家如郎世寧（Giuseppe Castiglione）等人，也因爲寫實細膩的畫風，而被視爲職業畫家。[29]

用身份來區別畫風，確實能爲大部分的清代宮廷畫者進行分類，所謂的「士流」、「雜流」，即帶有以身份劃分風格的意味。然而，身份並不是畫風的絕對分野，職業畫家也有師事具有士大夫身份的官員，如王原祁即桃李滿天下，唐岱、黃鼎等人都是其學生，張宗蒼、徐揚、方琮、王炳等人也都受到其影響。[30]此外，余省也曾向大學士蔣廷錫學習過繪畫。[31]焦秉貞

---

[28] 聶崇正（1996），宮廷藝術的光輝—清代宮廷繪畫論叢。台北：東大圖書，頁 29-50。
[29] 聶崇正（1996），宮廷藝術的光輝—清代宮廷繪畫論叢。台北：東大圖書，頁 33-4、51-63、193-209。
[30] （清）胡敬（1963），國朝院畫錄，收於《畫史叢書》，上海：上海人民美術出版社，頁 4、40、54、59。

則是具有士大夫身分而學習職業畫法的例子。

參與御製詩詩意圖的創作者身份，以詞臣畫家居多，具有濃厚的「士流」風格。在全部 26 位御製詩詩意圖創作者中，扣除掉皇室 3 位成員：乾隆皇帝、弘旿和永瑢，其他 23 位成員中，有 11 位是詞臣畫家，12 位是職業畫家。

這 11 位詞臣畫家分別是勵宗萬（1705-1759，康熙 60 年進士）、鄒一桂（1686-1772，雍正 5 年進士）、蔣溥（1708-1761，雍正 8 年進士）、董邦達（1699-1769，雍正 11 年進士）、張若靄（1713-1746，雍正 11 年進士）、錢維城（約 1720-1772，乾隆 10 年一甲一名進士狀元）、張若澄（生卒不詳，張若靄之弟，乾隆 10 年進士）、王杰（1725-1805，乾隆 26 年一甲一名進士狀元）、董誥（1740-1818，乾隆 28 年進士）、李世倬（生卒不詳，監生）、汪承霈（？-1805，廕生）。[32]雖然職業畫家與詞臣畫家人數幾乎相當，但是這 11 位詞臣畫家所創作的詩意圖數量，卻高達 71 件。如果把張宗蒼和徐揚的 16 件作品也視爲受到詞臣畫家的畫風影響，那麼御製詩詩意圖的風格，可說都是籠罩在「士流」風格。（表 4-2-1）

---

[31] 聶崇正（1996），宮廷藝術的光輝—清代宮廷繪畫論叢。台北：東大圖書，頁 18。
[32] 以上 11 人，張若靄與張若澄之生卒年與出身參考聶崇正（1996），宮廷藝術的光輝—清代宮廷繪畫論叢。台北：東大圖書，頁 38-9。其餘 9 人參考台北故宮網站「清代檔案權威人名查詢」檢索系統。（參考網址：http://www.npm.gov.tw/ch/a070101.htm）2006 年 4 月至 5 月間查詢。

表 4-2-1 乾隆御製詩詩意圖畫者身份與創作數量表（單位：件）

| 皇室 | | 詞臣畫家 | | 職業畫家 | |
|---|---|---|---|---|---|
| 乾隆 | 5 | 董邦達 | 26 | 張宗蒼 | 8 |
| 弘旿 | 1 | 錢維城 | 24 | 徐揚 | 8 |
| 永瑢 | 1 | 勵宗萬 | 7 | 金廷標 | 3 |
| | | 蔣溥 | 4 | 潘乙震 | 1 |
| | | 董誥 | 2 | 金昆 | 1 |
| | | 張若靄 | 2 | 姚文瀚 | 1 |
| | | 張若澄 | 2 | 唐岱 | 1 |
| | | 董邦達<br>李世倬<br>張若靄<br>鄒一桂 | 1 | 方琮 | 1 |
| | | | | 王炳 | 1 |
| | | | | 余省 | 1 |
| | | | | 冷枚 | 1 |
| | | 王杰 | 1 | 沈源 | 1 |
| | | 李世倬 | 1 | | |
| | | 汪承霈 | 1 | | |
| 3 人 | 7 件 | 11 人 | 71 件 | 12 人 | 28 件 |

在長達大約四十年的乾隆御製詩詩意圖創作風潮中，可以大致區分爲三個階段：乾隆 11 年之前的「發展期」，乾隆 11 年到乾隆 16 年的「高峰期」，以及乾隆 16 年之後的「轉變期」。

乾隆 11 年之前的乾隆御製詩詩意圖，僅有 14 幅，參與的製作者有金昆、冷枚、唐岱、姚文瀚、勵宗萬、潘乙震、董邦達和沈源，其中勵宗萬製作了 6 幅，其餘畫者僅零星一、兩幅。這個時期的詩意圖創作，風格分歧，例如冷枚的風格精謹秀麗，然而董邦達卻又有著明顯的文人風格。

御製詩詩意圖的創作風潮，在乾隆 11 年開始成熟。典型的御製詩詩意圖，畫面上幾乎都會題有乾隆的詩作，或乾隆自題，或由畫家恭錄。部分御製詩詩意圖也會有恭和詩的題寫。

乾隆 16 年是御製詩詩意圖發展的最高峰，同時也是風格的轉捩點。在乾隆 16 年以前，是參與御製詩詩意圖製作的畫家人數最多的時期，並且風格也趨向多元化；乾隆 16 年的第一次南巡，則動員了數量可觀的臣工，畫作質量也都處於顛峰狀態；乾隆 16 年之後，參與製作的人數減少，最後成爲以董邦達與董誥父子，以及錢維城三人爲主，而風格也漸漸以他們三人爲代表。

詞臣畫家在宮廷裡形成綿密複雜的師承裙帶關係。詞臣畫家中最有名且影響最大的是王原祁（1642-1715 年）。他字茂京，號麓臺、石師道人等，康熙 8 年（1669 年）爲舉人，次年登進士，歷任順天鄉試同考官、任縣知縣、刑部給事中等官職，康熙 39 年（1700 年）奉命入內府鑑定宮廷收藏古代書畫；再數年，入直南書房，成爲康熙皇帝倚重的文臣。他曾於康熙 50 年（1711 年）擔任《康熙萬壽盛典圖》總裁官，還參與了《佩文齋書畫譜》一書的編纂工作，與宮廷藝術的關係非常密切，是一位很有代表性的詞臣畫家。王原祁特別推崇元代黃公望的畫藝，他曾說：「所學者大癡也，所傳者大癡也。」(《麓臺題畫稿》) 王原祁的筆墨功力深厚，自稱筆端爲「金剛杵」。[33]錢維城爲乾隆十年狀元，卒於乾隆三十八年，活躍的時期正當楊伯達所分之乾隆前期。錢維城本身爲文臣兼職畫家，學習董邦達乃至沈周等風格，又身處乾隆前期畫院氛圍，所以使用和擅長的技巧，便都傾向於文人畫。

御製詩詩意圖的風格分期，是一種質與量的演進。從「發展期」的摸

[33] 聶崇正（1996），宮廷藝術的光輝—清代宮廷繪畫論叢。台北：東大圖書，頁 37-8。

索與嘗試，雍正朝留下來的畫家，開始嘗試以乾隆的御製詩進行創作，御製詩的圖文轉譯風格已經具備初步的雛形；到了乾隆 11 年，婁東派的「士流」畫家積極參與御製詩詩意圖的創作，開創詩意圖的風格「高峰期」，御製詩的圖文轉譯除了可以妥善地安排詩與畫的意象結合，更能增添許多饒富趣味的情節，增添了弦外之音的韻味，這股趨勢一直維持到乾隆 16 年的南巡，而達到最高峰；乾隆 16 年之後的「轉變期」，詩意圖的發展逐漸平緩，每年的創作量趨於零星，具有代表性的畫家僅剩下董邦達父子和錢維城，他們持續地創作御製詩詩意圖，並且嘗試各種圖文轉譯的可能性，但是仍然無法重燃御製詩詩意圖的創作熱潮，而成爲最後的代表人物。