

## 第二章 乾隆御製詩詩意圖之定義與發展



### 第一節 「乾隆御製詩詩意圖」之定義

本文所探討的「乾隆御製詩詩意圖」，主要來自下列兩項定義：

- 1、畫作內容以「乾隆御製詩」為詮釋的對象；且畫面題識或《石渠寶笈》初編、續編、三編著錄名，有說明畫作乃詮釋「御製詩意」者。
- 2、畫作內容以「乾隆御製詩」為詮釋的對象；但是畫面題識或《石渠寶笈》初編、續編、三編著錄名，沒有明確說明畫作乃詮釋「御製詩意」者。

這兩項定義中，畫作內容以「乾隆御製詩」為詮釋對象，是先決條件；而畫面題識與官方著錄的有無則是補充條件。第一項定義是將乾隆朝對「御製詩意」的認知作為定義的主要依據，本文所要探討的「乾隆御製詩詩意圖」，絕大多數即篩選自此項定義。第二項定義則是基於研究者的判斷，即把符合第一項定義，卻可能因為當時題識、著錄的認知差異或疏失，而沒有被標示為「御製詩意」者，也納入討論，本文所篩選的「乾隆御製詩詩意圖」，少部分即根據此項定義。以下茲就這兩項定義作進一步的說明。

「詩意圖」一詞的命名，含有「定義者」與「被定義者」的雙重關係。所謂「定義者」，即是讀畫的人，他根據對畫作的理解，將作品命名為「詩

意圖」；「被定義者」，即是畫作本身，它可能因為畫面上的文字敘述或圖像內容而被命名為「詩意圖」。現存大多被歸入「詩意圖」範疇的作品，除了少部分因為畫家自己在畫作上的題識，明確地定義作品是在詮釋詩意之外，大部分作品的判別，都是來自研究者的解讀。研究者解讀的依據，主要以畫面上有無詩文題詞、詩文類型，以及是否符合詩文創作於圖繪之前的先後順序，乃至自己對「詩意」的領悟來判別。

《石渠寶笈》初編、續編、三編，作為清初官方收藏的重要著錄，裡面對詩意圖的記載，具體地反映出乾隆朝當時對「御製詩詩意圖」的定義。

歷代對於畫作的著錄，可視為當時對繪畫的認知。以唐代《歷代名畫記》這部畫史先河為例，其成書之時，可以說是「有詩意圖之實，而無詩意圖之名」。張彥遠在記載東晉畫家顧愷之時，曾提及顧氏「重嵇康四言詩，畫為圖。」<sup>1</sup>並且記載東晉史道碩曾有〈嵇中散詩圖〉、戴逵則有〈嵇阮十九首詩圖〉等作品。<sup>2</sup>這說明了在唐代研究者眼中的顧愷之以及東晉的其他畫家，已經有以繪畫詮釋文學的創作方式，但是這樣的作品並沒有被唐代人定義為詩意圖。張彥遠的時代很可能沒有「詩意圖」這個術語，而是以「詩圖」命名這類詮釋詩文的畫作。其以「詩圖」定義作品的依據為何，書中並無詳細說明，但畫作所詮釋的詩文很可能是以四言詩為主，而呈現的形式則如現今傳為顧愷之的名作〈女史箴圖〉一樣，是將詩文題於畫上，以圖文並茂的方式呈現。

「詩意圖」之名，則應當首見於宋代郭若虛的《圖畫見聞誌》。該書卷二記載杜措曾有〈秋日并州路詩意圖〉傳於世、黃筌有〈山居詩意〉，卷四稱劉永有〈山居詩意〉、許道寧有〈早行詩意〉。<sup>3</sup>書中並無詳細說明這些作

---

<sup>1</sup> 中國書畫研究資料社（1983），《畫史叢書（一）》，頁72。

<sup>2</sup> 中國書畫研究資料社（1983），前引書，頁76、79。

<sup>3</sup> 中國書畫研究資料社（1983），前引書，頁172、173、198、199。

品是描繪哪位詩人的哪一首詩，「詩意」彷彿變成描述畫面的形容詞。但是卷五記載唐朝〈雪詩圖〉這件作品時，則談到該作乃畫家段贊善根據鄭谷的七言絕句〈雪詩〉一詩創作，詩作內容為：「亂飄僧舍茶煙濕，密灑歌樓酒力微，江上晚來堪畫處，漁人披得一簑歸。」畫面則是「採其詩意景物圖寫之，曲盡蕭灑之思。」<sup>4</sup>

由此可見，宋代研究者已有「詩意圖」術語的出現，但「詩意圖」的定義依據似乎是以美學作為標準；而具有「詩意圖」之實的作品，則仍以「詩圖」相稱。這種傾向，在《宣和畫譜》中也有類似的情形，如書中所記載的唐代閻立德〈沈約湖雁詩意〉、唐代王維的〈雪江詩意圖〉、後蜀黃荃〈秋山詩意圖〉、〈詩意山水圖〉，北宋許道寧〈秋山詩意圖〉、郭熙〈詩意山水圖〉、周文矩〈詩意繡女圖〉、黃居寀〈詩意山水圖〉、李時敏〈詩意圖〉等作品。<sup>5</sup>而有明確以詩文內容作為詮釋的作品，在書中則以詩文裡的名句或內容相稱，如〈陽關曲圖〉（王維〈送元二使西安〉詩意）、〈虢國夫人遊春圖〉（杜甫〈麗人行〉詩意）。<sup>6</sup>

從書畫著錄的例子，不難發現，「詩意圖」這個名詞，有其字義的演變歷程，書畫著錄中被稱為「詩意圖」的作品，可能不全然是詮釋詩文的作品；而不被稱為「詩意圖」的作品，卻可能具有詩意圖的性質。古書畫著錄對於「詩意圖」的定義，存在著一種游離感。這種游離感，由於許多古書畫作品的亡佚或是資料的不完整，而無法為現代學者證實其「詩意」的有無。

此外，古今之間對「詩意圖」的定義存在著落差。唐代人將繪畫詮釋詩歌的創作方式追溯到東晉，而稱其「詩圖」；宋代人則開始使用帶有美學

---

<sup>4</sup> 中國書畫研究資料社（1983），前引書，頁 223。

<sup>5</sup> 中國書畫研究資料社（1983），前引書，頁 381、444、477、493、497、551、554、572、628。

<sup>6</sup> 中國書畫研究資料社（1983），前引書，頁 476、430。

意味的「詩意圖」術語，並以此著錄具此性質的唐宋年間畫作；現代學者則將「詩意圖」的起源推前至唐代乃至東漢，在陳葆真的定義下，「詩畫」的起源可以追溯到唐朝段贊善根據鄭谷的一首七言絕句所畫的〈雪詩圖〉；<sup>7</sup>衣若芬則是將詩意圖的起源前推到東漢劉褒根據《詩經》內容所做的〈雲漢圖〉及〈北風圖〉，<sup>8</sup>鄭文惠的博士論文亦為相同的看法。<sup>9</sup>

就「乾隆御製詩詩意圖」的系列作品而言，其當時的定義者包括乾隆、詩意圖的繪製者，以及《石渠寶笈》的編輯群。乾隆和詩意圖的作者有時在作品上會有明確的題識，表明該作品乃詮釋御製詩的詩意，這類作品可以清楚地歸類為御製詩詩意圖。《石渠寶笈》對於「御製詩詩意圖」的認定則存在某種規律，除了畫面上題有御製詩文，並且符合詩文創作於圖繪之前的先後順序之外，在文體的部分，作品所詮釋的御製詩，文體幾乎一律都是五言或七言的古詩、律詩、絕句；詮釋四言詩、賦、記等其他文體的畫作，則未被歸類其中。

《石渠寶笈》其定義下的御製詩詩意圖，可以說能夠反映出乾隆朝對「御製詩詩意圖」的看法。《石渠寶笈初編》編輯時間為乾隆 9 年 2 月到乾隆 10 年 10 月，編輯人員包括有張照、梁詩正、陳邦彥、勵宗萬、張若靄、觀保、莊有恭、裘曰修、董邦達等人；《石渠寶笈續編》編輯時間為乾隆 56 年春到乾隆 58 年夏，編輯人員包括有王杰、董誥、彭元瑞、金士松、沈初、玉保、珊圖禮、吳省蘭、阮元、那彥成等人；《石渠寶笈三編》編輯時間為嘉慶 20 年 2 月到嘉慶 21 年閏 6 月，編輯人員包括有英和、黃鉞、姚文田、吳其彥、張麟、顧皋、朱方增、吳信中、龍汝言、沈維鏞、胡敬

---

<sup>7</sup> 陳葆真 (1993)，宋徽宗繪畫的美學特質—兼論其淵源和影響，國立台灣大學文史哲學報，40，頁 318。

<sup>8</sup> 衣若芬 (2004)，宋代題「詩意圖」詩析論，收錄於《觀看·敘述·審美—唐宋題畫文學論集》，台北：中研院文哲所，頁 266。

<sup>9</sup> 鄭文惠(1992)，前引書，頁 18。

等人。<sup>10</sup>初編與續編完成於乾隆年間，而且這些編輯人員，如勵宗萬、張若靄、董邦達、董誥等人，都曾經製作過為數不少的御製詩詩意圖，所以「御製詩詩意圖」的著錄可說反映了御製詩詩意圖作者本身對作品的定義；而這項標準，應當也能在三編中延續下去。

本文企圖觀察「乾隆御製詩詩意圖」在乾隆朝當時時空脈絡的意義，並且凸顯它在歷史長河中所具有的特殊性。因此，和當時的「定義者」站在同樣的角度來看待這些作品，再用現代標準修正古代著錄所可能產生的遺漏，以盡可能地架構出完整的樣貌，是本文適合採用的定義。

### 第二節 清初以前「御製詩詩意圖」的發展

清初以前，詩意圖已經有悠久的發展歷程，對於其起源雖然有不同的認知，<sup>11</sup>但是宋代無疑是最關鍵的時代。宋代時，詩意圖的理論和形式都漸趨成熟。北宋時，文人畫家認為「詩」是「有聲畫」，「畫」是「無聲詩」，兩者在意念上具有相通處，在表現上則可以互換。於是「詩意圖」到了此時，出現了新的面貌：畫家不再依全詩作畫，而只選擇詩中的單句或對句，有時甚至只有詩題，而將那些詩句或詩題中的意趣用小景、抒情的繪畫方式表現出來。<sup>12</sup>

宋代宮廷繪畫到了宋徽宗時達到鼎盛，並且讓「詩意圖」的傳統進入宮廷。宋徽宗強調畫家的文化修養，曾為教育畫家而建「畫學」，而後將學

---

<sup>10</sup> 覃瑞南(1991)，清高宗書畫鑑藏之研究，中國文化大學藝術研究所碩士論文，頁 178。

<sup>11</sup> 關於詩意圖起源的討論，見上節討論。

<sup>12</sup> 陳葆真(1993)，前引書，頁 319。

生併入畫院，讓畫院擔任教育與創作的雙重任務，並且建立考試制度，常以古詩作為考題。<sup>13</sup>南宋鄧椿的《畫繼》，曾敘述徽宗以古詩作為畫院取士的考題，由「畫學」博士宋子房出題，題目如「野水無人渡，孤舟盡日橫」、「亂山藏古寺」等，並以立意巧思作為評判等第高低的標準。<sup>14</sup>作為考題的詩句，則如明代唐志契《繪事微言》所載：「政和中，徽宗立畫博士院。每召名公，必摘唐人詩句試之。」<sup>15</sup>主要都為唐人詩句。

宋徽宗是否有「御製詩詩意圖」的製作？至今已不得而知，文獻上並無此類作品的記載。但是據陳葆真考察，宋徽宗精於詩詞，宋高宗為他出版《徽宗御製詩文集》序中稱其曾有詩百首，但後已失傳；今日尚存他近三百首的《宣和御製宮詞》，用字穠麗，詞風柔媚。<sup>16</sup>宋徽宗歷來以畫名為重，詩文較少受到注目。其御製詩與繪畫的互動關係，主要在題畫詩上，如現今可見的〈芙蓉錦雞圖〉（圖 1）就是著名的例子，畫上有宋徽宗瘦金體題詩：「秋勁拒霜盛，峩冠錦羽雞。已知全五德，安逸勝鳧鷖。」

由此可知，詩意圖在宋徽宗的發展，主要是以古人的名言佳句作為詩意圖的內容，並且將詩意詮釋的優劣作為審美的標準；而宋徽宗亦通曉詩詞，有不少題畫詩留存，但是卻沒有「御製詩詩意圖」此類作品製作的記載，很可能是因為宋徽宗並不以詩人自居，而是以畫家的身份來詮釋其他人的詩文作品。

宋徽宗對於藝術的態度，影響後世深遠。清代乾隆皇帝在其詩文中，曾談到他對宋徽宗的看法，如〈題宋徽宗竹枝雙雀〉：「兩兩珍禽羽修綠，綠筠深處舞風流；筆端多少江南意，何事終成塞北遊。」<sup>17</sup>肯定宋徽宗畫

<sup>13</sup> 楊伯達（1993），清代院畫，北京：紫禁城出版社，頁 16-7。

<sup>14</sup> 文淵閣四庫全書電子版，畫繼，卷一。

<sup>15</sup> 文淵閣四庫全書電子版，繪事微言，下卷。

<sup>16</sup> 陳葆真（1993），前引書，頁 297。

<sup>17</sup> 文淵閣四庫全書電子版，御製樂善堂全集定本，卷二十七，題宋徽宗竹枝雙雀。

藝的同時，卻又感嘆其為君無道以致失國，乾隆在詩文中對於宋徽宗的評價，常同時存在這兩種看法。如〈題宣和雪江歸棹圖〉、〈題宋徽宗手勅卷〉、〈題宋徽宗枇杷山鳥〉等詩，甚至稱其「瘦金已廢齊家術」，將字體與治國混為一談。<sup>18</sup>但是無論如何，宋徽宗對宮廷繪畫的重視與倡導，仍具有典範的象徵，《宣和書譜》和《宣和畫譜》，也成為最重要的內府收藏著錄先例。

「御製詩詩意圖」的製作，有賴皇帝本身的詩文素養和文化態度。

現存最早符合「御製詩詩意圖」定義的作品，出現在清代的康熙朝。在宋徽宗之後的元、明兩代，詩意圖在宮廷繪畫中所扮演的角色相當微不足道。元代在工部底下所設置的美術機構「梵像提舉司」，帶有強烈的蒙古民族特點，是以繪塑佛、道像、描繪皇室成員御容為主要工作；雖然元代在元文宗時有較高的文化素養，創建奎章閣、立書學博士等舉措，但仍僅止於曇花一現，不足以和宋代畫院相比。<sup>19</sup>明代開國之君明太祖，雖然是平民出身，卻也能像一般文人一樣，為文作序，而有《高皇帝御製文集》留世，但是其藝術品味，在研究者眼中，似乎仍維持著平民式的質樸；後來帶領明代宮廷繪畫發展達到顛峰的明宣宗，雖然曾被錢謙益譽為可與宋徽宗相比的具有出色才華的皇帝，但是其藝術品味仍與平民文化有著密切關連。<sup>20</sup>

清代康熙朝的朱倫瀚〈指畫御製詩意圖〉(圖 2a-1)則宣告了「御製詩詩意圖」的到來。<sup>21</sup>清代滿人雖以外族身份入主中原，但是順治、康熙、

<sup>18</sup> 文淵閣四庫全書電子版，御製詩集四集，卷六十四，題宣和雪江歸棹圖。御製詩集五集，卷六十二，題宋徽宗手勅卷。御製詩集餘集，卷十一，題宋徽宗枇杷山鳥。

<sup>19</sup> 楊伯達（1993），前引書，頁 18-21。

<sup>20</sup> 石守謙（1993），明代繪畫中的帝王品味，國立台灣大學文史哲學報，40，頁 225-292。

<sup>21</sup> 這件作品目前筆者將之斷代為康熙朝。此作難以斷代的主因，在於畫作上並無題識創作時間，且無康熙、雍正的鑑藏印。但因畫作詩句前皆加上「御製」二字，而非如《石渠寶笈初編》對康熙皇帝皆以廟號「聖祖仁皇帝」相稱，似乎有可能創作於康熙當朝；且以籤紙摘錄御製詩句附於冊頁之中，不似乾隆朝御製詩詩意圖的慣例。因此，將朱倫

雍正等朝對於漢人文化卻都有著高度重視，並且身體力行。

清聖祖康熙是乾隆的典範，他開啓了清代皇帝對於詩文創作的重視和素養。康熙八歲即位，其幼年的教育受到祖母的影響，祖母教導他許多關於歷史和漢族文化的知識，以及治國安邦、如何用人行政之術。並且從祖母那裡學到注重皇子王孫文化知識的舉措。他曾作有大量詩文，現今保留在《聖祖仁皇帝御製文集》，共四集一百七十六卷，完成於康熙 53 年和雍正 10 年。<sup>22</sup>他重視皇子們的教育，據說天未明便到東宮督課，並會要求諸皇子上殿背誦經書，直到太陽偏西方罷，晚上還要求皇子習字、覆講，「尚其愛日惜陰，黽勉勿怠」。<sup>23</sup>後來的雍正皇帝，即受到家學淵源的影響，也留有詩文著作《世宗憲皇帝御製文集》，包括有登極前的《雍邸集》，和登極後的《四宜堂集》。<sup>24</sup>

以往學界對朱倫瀚的研究並不多，楊伯達僅將他歸類於乾隆前期院畫的翰林畫家，而非康熙朝或雍正朝。<sup>25</sup>朱倫瀚約生於康熙 19 年（1680 年），卒於乾隆 25 年（1760 年），字涵齋、一三、亦軒，籍貫山東濟南，是康熙 52 年的武進士。雍正年間擔任過刑部郎中、衢州府知府、浙江糧儲道等職，乾隆年間則擔任過湖北驛鹽道、戶科掌印給事中、正黃旗漢軍副都統、都統等職。<sup>26</sup>據說他武藝高強，能左右開弓，他雖然是一位武將，但極富藝術天才，書法兼擅數體，亦能繪畫，尤精於指頭畫。

他的「指畫」專長，傳說是因爲其一日攀石炭車取炭，墮地傷右手中

---

瀚〈指畫御製詩意圖〉視爲乾隆朝前御製詩詩意圖的雛形，是目前能接受的假設。

<sup>22</sup> 文淵閣四庫全書電子版，聖祖仁皇帝御製文集，總目錄。

<sup>23</sup> 熊賢君（1996），皇子教育—雕龍刻鳳盼成器，臺北：文津出版社，頁 68-9。

<sup>24</sup> 文淵閣四庫全書電子版，世宗憲皇帝御製文集，提要。

<sup>25</sup> 楊伯達（1993），前引書，頁 67。

<sup>26</sup> 清代檔案人名權威資料查詢，網址：

<http://nppmhost.npm.gov.tw/ttscgi/ttsweb?@0:0:1:mctauac::/tts/nppmmeta/dblist.htm@@0.6063065726879766>，查詢人名：朱倫瀚。2006 年 5 月查詢。



指，愈後此指甲獨厚而銳，且微凹能容墨，遂以指帶筆。<sup>27</sup>較可靠的說法，則是在署名鮫人的一篇介紹文章中，稱他為指畫創始者高其佩的外甥，並有「且園(高其佩號且園)之後一人而已」之稱號，且畫名遠播，連高麗國王都送厚金於清廷來求他的畫作，而後來的另一指畫大家袁甘泉，便是師法朱氏。<sup>28</sup>

朱倫瀚〈指畫御製詩意圖〉這組作品在《石渠寶笈初編》著錄為〈朱倫瀚畫詩意圖〉，<sup>29</sup>乃一冊十二幅，乾隆年間收藏於御書房。除了第三幅、第六幅為水墨畫之外，其餘皆為著色畫，每幅皆以籤紙摘錄二句康熙御製詩。所摘錄的詩句出自康熙〈熱河三十六景詩〉<sup>30</sup>中的「烟波致爽」、「水芳巖秀」、「萬壑松風」、「雲山勝地」、「四面雲山」、「南山積雪」、「梨花伴月」、「曲水荷香」、「雲容水態」、「澄波疊翠」、「長虹飲練」十一景，有兩幅皆摘錄「四面雲山」的詩句，畫幅並無全部按照景色的順序排列。

第一幅錄「烟波致爽」的「觸目皆仙草，迎牕遍藥花」，第二幅錄「長虹飲練」的「淑景千林晴日出，禽鳴處處入音諧」，第三幅錄「四面雲山」的「亭遙先得月，樹密顯高枝」，第四幅錄「水芳巖秀」的「朝牕千巖裏，峭壁似天剖」，第五幅錄「梨花伴月」的「雲牕倚石壁，月宇伴梨花」，第六幅錄「雲容水態」的「雨過雲容易散，波流水態長存」，第七幅錄「曲水荷香」的「荷氣參差遠益清，蘭亭曲水亦虛名」，第八幅錄「雲山勝地」的「萬頃園林達遠阡，湖光山色入詩箋」，第九幅錄「萬壑松風」的「偃蓋龍鱗萬壑青，逶迤芳甸雜雲汀」，第十幅錄「四面雲山」的「遠岑如競秀，近嶺似爭奇」，第十一幅錄「澄波疊翠」的「鑑開倒影列，反照共氤氳」，第

<sup>27</sup> 中華博物網：

[http://www.gg-art.com/include/viewDetail\\_b.php?columnid=30&colid=3662](http://www.gg-art.com/include/viewDetail_b.php?columnid=30&colid=3662)。2006年5月查詢。

<sup>28</sup> 鮫人(2000)，朱倫瀚指畫《仙鶴》，滿族研究，2000:4，頁83。

<sup>29</sup> 國立故宮博物院(1971)，秘殿珠林、石渠寶笈初編，台北：國立故宮博物院，頁863。

<sup>30</sup> 文淵閣四庫全書電子版，前引書，三集卷五十，熱河三十六景詩。

十二幅錄「南山積雪」的「水心山骨依然在，不改冰霜積雪冬」。

這組作品的最大特色，在於畫面以詮釋「詩意」為主要目的：畫面不僅要出現詩句中的意象，且連畫面本身也以「詩意」作為美感原則。畫作摘錄的詩句包含五言、六言、七言，詩句內容皆為描述景色，且包含豐富意象。因此，以山水畫來表達，不僅可以吻合詩意，即便抽離詩文內容，也可以單獨欣賞。以第二幅為例，詩句裡的「千林」、「禽鳴」等意象，在畫面上便以各類樹木、飛鳥數隻來呼應內容，並畫出一橋表達「長虹」該橋；畫面則以淡雅的設色、姿態各異的樹林、岸柳、桃花，搭配臥橋遠山，構築成賞心悅目的山光水色。

以「詩意」作為畫面詮釋重點和美感原則的特色，是「詩意圖」的主要特色，「御製詩詩意圖」可以說也是在這個傳統框架下發展的。因此，即便朱倫瀚所描繪的景色是位於避暑山莊的皇家苑囿，但是御製詩中沒有提到皇帝的鑾儀衛，也沒有明顯指涉皇帝在避暑山莊的各項活動，所以畫面空無一人。這件詮釋康熙御製詩的詩意圖，在創作形式和內容上，預告了乾隆御製詩詩意圖的發展方向。這種詮釋御製詩的手法，在乾隆朝有著更多采多姿的發展。

### 第三節 「乾隆御製詩詩意圖」的發展

#### 一、乾隆御製詩

清高宗乾隆對於詩文創作，有著很大的熱情。創作生涯從皇子時期到退位後的太上皇時期，橫跨時間超過一甲子。雍正 8 年秋，年僅二十歲的弘曆，將他從十四歲以來的詩文，挑選出一部份，以他的書齋「樂善堂」為名，輯成《樂善堂文鈔》付梓。乾隆登基前出版詩作的舉動，具有為政治前途塑造「輿論」的意味。乾隆在《樂善堂文鈔》序言中說他刊刻此詩集，乃為了能常常對自己的一言一行，有所反省檢討，這是其自身的堂皇說法。當文鈔付梓時，為該書作序的十四人，在序言中除了常見的文人恭維之詞之外，更有甚者，乃將尚未登基的乾隆，讚美為懷有治國平天下的道德與才能的儲君。乾隆透過文鈔的付梓，積極地在皇族和朝臣之中，樹立起未來英明君主的形象，以表示自己不僅精通書史，擅長詩賦，更有經世之才。後來乾隆 23 年戶部尚書蔣溥奉命重輯的《樂善堂集定本》，則是將重訂過的《樂善堂文鈔》，以及登極前（雍正 13 年）的作品集結成冊。<sup>31</sup>

登基以後的詩作不僅數量龐大，且內容包羅萬象。登基之後陸續編定印出的詩集有《御製詩初集》、《御製詩二集》、《御製詩三集》、《御製詩四集》、《御製詩五集》等，每十二年為一集，取星紀十周之義。據清高宗自己的統計，在位六十年之間，共有四萬二千多首的詩作。<sup>32</sup>而三年多的太上皇期間裡，又有七百五十首詩作。<sup>33</sup>創作內容宛若個人文學式的日記，

<sup>31</sup> 唐文基、羅慶泗（1996），乾隆傳，台北：台灣商務印書館，頁 8-11。

<sup>32</sup> 文淵閣四庫全書電子版，御製詩集，餘集卷二，惠山園八景詩注。

<sup>33</sup> 國立故宮博物院（1976），清高宗御製詩文全集。台北：故宮，景印清高宗御製詩文集序。

有別於《起居注冊》、《清實錄》等歷史記載，他可以透過這項文學創作表達個人的主觀感受。在訓政祭祀、用人得失、省方問俗、陽雨農桑、文治武功、器物賞玩、御臨遊幸等公開活動中，其性情、好惡、理念和抱負，都可以透過御製詩文集被推敲出來。創作方式如乾隆自己謙稱，有「拙速」的弊病，且有臣工代筆的情形。<sup>34</sup>風格則是「不屑爲風雲月露之辭。每有關正典之大者，必有詩記事。」<sup>35</sup>是對其生活與爲政寫照的記錄，包含著各種能在公開場合表達的情緒和意見。

乾隆御製詩的歷史價值遠高於藝術價值。<sup>36</sup>近來的研究者已普遍將清高宗御製詩視爲一種生動的史料。吳十洲曾分析過去對乾隆御製詩的兩極看法：吹捧者如趙翼在其《簷曝雜記》卷一中讚爲：「上聖學高深，才思敏瞻，爲古今所未有。御製詩文如神龍行空，瞬息萬里。」批評者如錢鍾書在《談藝錄》中嚴厲地批評爲「清高宗亦以文爲詩，語助拖沓，令人作嘔」、「清高宗七律對仗多糾繞堆疊，廷臣賡歌，每效其體」。吳十洲認爲折衷此兩種極端看法，才是對乾隆御製詩較爲公允的評價：以詩紀事是御製詩的特長，以詩言志則是其短處。乾隆主張詩以言志，貴有內容，標榜「清真雅正」的詩風，因此御製詩比較好懂，但同時也因爲出手太濫，往往信手塗鴉，味如嚼蠟的詩句在所難免。<sup>37</sup>

何以乾隆對於詩文創作具有這麼大的熱情？這顯然與其家學淵源和個人特質有關。

---

<sup>34</sup> 「拙速」之語，可見於高翔（1991），乾隆下江南。台北：雲龍出版社，頁 52。乾隆御製詩亦有「即景因得句，拙速吾猶慣」之句。見文淵閣四庫全書電子版，御製詩集四集，卷七十七，淑清院。「臣工代筆」的情形，則有清高宗所稱：「雖有作或出詞臣之手，真贗各半。」國立故宮博物院（1976），清高宗御製詩文全集。台北：故宮，初集詩小序。

<sup>35</sup> 文淵閣四庫全書電子版，御製詩集餘集，卷二，惠山園八景詩注。

<sup>36</sup> 中國人民大學出版社（1993），清高宗（乾隆）御製詩文全集，北京：中國人民大學，II。

<sup>37</sup> 吳十洲（2002），乾隆一日。台北：遠流，頁 241。

家學淵源使得乾隆在少年和青年時代受到嚴格而良好的教育，廣讀儒家經典，得到福敏、蔡世遠、朱軾等人的教導，研習經史，學習作文吟詩。<sup>38</sup>其中，蔡世遠扮演關鍵角色，乾隆一生崇奉韓愈文、杜甫詩，很可能就是蔡世遠的影響，乾隆曾說：「所從之師雖多，而得力於讀書之用，莫如聞之先生。…皇考命入尚書房授讀，余時學為古文，先生謂：當以昌黎為宗，且言惟理足可以載道，氣盛可以達辭，至今作文資其益。」<sup>39</sup>家學淵源讓乾隆自小即有詩文的薰陶。從現存嘉慶皇帝在皇子期間詩文作業上的朱文眉批（圖3），不難想像乾隆在皇子時，亦應接受著同樣的皇室教育，一字一句地累積詩文能力。

乾隆曾對歷代書畫題有大量的題畫詩，而乾隆的詩文亦曾被臣工廣泛地進行詩意圖的創作，御製詩與繪畫之間有著密切的互動。中國書畫傳統裡，詩與繪畫存在著兩種互動的關係：「題畫詩」與「詩意圖」。在內容上，「題畫詩」以詩文詮釋畫作，所以畫作中的物象、畫面的技法、乃至畫外的聯想，都是詩文可以歌詠的對象；相同的道理，「詩意圖」以繪畫詮釋詩作，所以詩文中的物象、詩文的技法、乃至詩外的聯想，也都可以入畫。在形式上，「題畫詩」乃先有畫再有詩，「詩意圖」則是先有詩再有畫，兩者間存在製作上的先後順序。這兩種詩畫互動的過程，乾隆都曾積極地參與其中，並且留有大量的豐碩成果。

乾隆的題畫詩歷來受到廣泛的討論，評價不一，但研究者主要都是企圖透過乾隆的題跋，來認識乾隆這位皇帝。對於乾隆的題畫詩，過去學者普遍持負面態度，除了因為對其書法評價不高之外，更因為認為這些題跋對文物的原貌乃至美感，無疑是一種破壞。李霖燦的意見很具代表性，他認為乾隆的題畫詩具有對畫作「望文生意」的誤解、「掉書袋」濫引典故的文人惡習、以及文采不佳的缺點，更因而產生糟蹋好畫乃至暴露自己鑑賞

---

<sup>38</sup> 戴逸（1992），乾隆帝及其時代，北京：中國人民大學出版社，頁3。

<sup>39</sup> 戴逸（1992），前引書，頁77。

能力不足的兩項惡果。最顯著的例子即是乾隆對黃公望《富春山居圖（子明卷）》該摹本的誤判，以及多達五十八通題跋的例子。<sup>40</sup>這種態度主要是對鑑賞者本身所應具備的修養和書畫造詣的要求，並且是基於保護古文物的立場，將古文物視為公共財的現代觀點。

晚近的學者開始給予乾隆題畫詩更多的諒解，題畫詩的研究出現積極的意義：透過題畫詩解讀乾隆的美學觀、鑑賞能力乃至對漢文化的態度。

王耀庭在碩士論文〈盛清宮廷繪畫初探〉中，以金廷標模仿李公麟畫法所畫的〈愛鳥罕四駿圖〉和乾隆御筆〈三餘逸興圖〉上的兩例題跋，簡要勾勒乾隆的書畫審美觀；前例透露乾隆認為西方畫法僅「形似」而未「神全」，後例則表達乾隆對「氣韻生動」的堅持和「以造化為師」的主張。<sup>41</sup>前例中的御製詩句「以郎之似合李格」，成為乾隆院畫指導原則的名言，林煥盛的碩士論文即從此出發，並修正胡敬乃至王耀庭對此句話之解讀，認為此句話非在貶抑郎世寧之畫風，而是在強調古圖式的融入，而丁觀鵬的摹古繪畫正具體反映此原則。<sup>42</sup>陳衍志亦以類似的方法，從乾隆題畫詩中，觀察王炳和方琮其畫風師承的來源。<sup>43</sup>張允芸則從乾隆題畫詩，乃至乾隆自題自畫的情形，來瞭解其對自身師法對象（如倪瓚）的看法和創作的動機。<sup>44</sup>

日本學者古原宏伸從一系列乾隆題畫詩觀察乾隆自年輕到老年的鑑定能力轉變，認為乾隆晚年鑑定時較依賴文字記載和前人題跋等資料，且

---

<sup>40</sup> 李霖燦（1972），清高宗的題畫詩，故宮季刊，6：4，頁 11-22。

<sup>41</sup> 王耀庭（1977），盛清宮廷繪畫初探，國立台灣大學歷史研究所碩士論文，頁 109-10。

<sup>42</sup> 林煥盛（1994），丁觀鵬的摹古繪畫與乾隆院畫新風格，國立台灣大學歷史研究所碩士論文，頁 93-4。

<sup>43</sup> 陳衍志（2000），清王炳〈仿趙伯駒桃源圖〉研究—兼論乾隆朝畫院的設色山水創作。國立中央大學藝術學研究所碩士論文，頁 46、57。

<sup>44</sup> 張允芸（2005），畫裡春秋—從乾隆的繪畫看乾隆，中國文化大學史學研究所碩士論文，頁 69-97。

乾隆的偏好影響了他對書畫鑑定的判斷力。<sup>45</sup>覃瑞南在其碩士論文和博士論文的系列研究中，則給予乾隆鑑定能力更多的肯定與寬容，認為其審美品味與敏銳度具有一定水準，但貴為九五之尊無人指正，誤判亦在所難免。<sup>46</sup>何傳馨和謝明良亦將御製詩作為研究的訊息來源，探討乾隆對書法和陶瓷的鑑定能力，雖然與題畫詩無密切關連，但觀念上仍是利用御製詩來瞭解乾隆的藝術修養。<sup>47</sup>

傅申則探討乾隆「多題跋」的現象所具有的象徵意義。在以靜寄山莊為核心的研究當中，他認為董其昌〈婉孌草堂圖〉、乾隆御筆〈盤山圖〉、唐寅〈品茶圖〉等靜寄山莊藏品上的乾隆「多題跋」現象，與乾隆在山莊內的活動主要為題詩觀畫有關，而這種書畫品題的現象，似乎是乾隆企求不朽的一種表現。<sup>48</sup>石守謙則更從唐寅〈品茶圖〉的放置地點以及其上的「多題跋」現象，認為乾隆透過以「寒山千尺雪」這個具有文人隱世理想的蘇州景點命名藏有該畫的靜寄山莊書房，並且以「多題跋」表達他對漢人書畫乃至茶文化的喜愛，宣示了他文化保護者的身份。<sup>49</sup>

從上述三類對乾隆題畫詩的研究傾向，可以看到關注的範圍從古書畫延伸到院畫、從作品本身擴展到乾隆本身，而賦予乾隆的題畫行為更多關於個人特質以及文化態度的詮釋。乾隆對古書畫的題畫詩，成為瞭解其審美觀以及鑑定能力的依據；對臣工畫作的題畫詩，則成為瞭解乾隆對畫院

---

<sup>45</sup> Kohara Hironobu(古原宏伸)(1988), "The Qianlong Emperor's Skill in the Connoisseurship of Chinese Painting", in *Chinese Painting Under the Qianlong Emperor*, ed. Ju-his Chou and Claudia Brown, Phoenix: Phoenix Art Museum, pp.56-73.

<sup>46</sup> 覃瑞南(1991), 前引書, 頁 89-103。覃瑞南(2002), 清高宗御製工藝之研究, 中國文化大學歷史研究所博士論文, 頁 45-8。

<sup>47</sup> 何傳馨(2003), 乾隆的書法鑑賞, 故宮學術季刊, 21:1, 頁 31-63+215。謝明良(2003), 乾隆的陶瓷鑑賞觀, 故宮學術季刊, 21:2, 頁 1-38+299。

<sup>48</sup> 傅申 2004 年 1 月 5 日演講, 「尋找一座消失的乾隆靜寄山莊」。參考故宮網站藝術史討論區署名 o-we 之演講感想「消失的靜寄山莊」。網址：[http://arthf.npm.gov.tw/art/dc/s\\_days.asp?item=1032](http://arthf.npm.gov.tw/art/dc/s_days.asp?item=1032) 2006 年 5 月查詢。

<sup>49</sup> 筆者記錄, 石守謙 2004 年 12 月 18 日演講: 「故宮的定義、再定義」。演講地點: 國立台灣師範大學美術系所視聽演講室。

指導原則的途徑。

以詩意圖作為觀察乾隆的另一個面向，則有著不同的視野。與乾隆的題畫詩相較，歷來甚少學者深入探討乾隆御製詩詩意圖，迄今僅筆者一篇專文。<sup>50</sup>

乾隆御製詩詩意圖，其創作的依據來自乾隆的御製詩，因此，包羅萬象的內容，便遠超過題畫詩所能含括的範疇。在題畫詩中，探討的重點圍繞在乾隆的藝術觀以及畫作本身，對詩意的探討其實是對乾隆藝術觀的探討、對畫作的探討；然而，藝術觀在詩意圖所選擇的內容中，只是一小部分，更多的部分是關於乾隆對為君之道的看法、對風景名勝的看法、對自然現象的看法、對文學的看法、對歷代文人的看法。詩意圖是御製詩所透露的人生觀，其具體的顯影。

而詩意圖的創作方式，則讓乾隆在詩畫的互動模式裡，扮演一個暨主動又被動的角色。乾隆御製詩詩意圖的創作，除了少數乾隆自己的詮釋外，大多是臣工主動創作，或是他命令臣工根據詩意來進行創作。在題畫詩中，乾隆可以隨心所欲地表達他對繪畫的看法；然而在詩意圖的創作裡，雖然乾隆的審美觀是臣工作畫的指導原則，但是御製詩卻是臣工畫作詮釋的對象，乾隆即便想介入，卻也仍須間接地由臣工表達出來。臣工如何透過詩意圖表達對御製詩乃至帝王意志的理解？臣工在御製詩詩意圖的詮釋過程中如何彈性地融入自己的巧思？這是相當耐人尋味的問題。

也因此，乾隆在題畫詩裡的獨腳戲，在詩意圖的創作過程中增加了更多的角色。臣工的個人特質以及與皇帝的互動過程，生動地在詩意圖中展現出來。詩畫關係不再是乾隆的熱臉貼著冷冰冰的畫作，而是乾隆與臣工之間，積極的意志與情感交流。詩意圖成為乾隆與臣工之間對話的平台。

---

<sup>50</sup> 呂松穎（2005），詩意的凝結—清代錢維城〈御製雪中坐冰床詩意〉，故宮文物月刊，263，頁 16-24。



與題畫詩相較，乾隆御製詩詩意圖，是更緊密的詩畫關係。無論是乾隆以繪畫詮釋自己的詩意，或是臣工主動表達他們對乾隆詩文的理解，乃至乾隆命令臣工詮釋詩意，詩與畫的創作密切地扣在一起。詩成爲繪畫的指導原則、意象來源，繪畫則以具體的圖像反饋給抽象的文字。

### 二、乾隆御製詩詩意圖

根據本文對乾隆御製詩詩意圖的定義所收集到的資料，共有 106 件作品。由於絕大多數的乾隆御製詩詩意圖畫作題識並無年代標示，故造成斷代上的困難。詩意圖乃根據御製詩而來，因此詩意圖的年代上限即御製詩的創作年代。《御製詩集》具有一個很大的特色，即會在每卷卷首標示該卷收錄之詩文年代，例如《御製詩集初集》最末的卷三十七到卷四十四，標示爲「丁卯一」到「丁卯八」。因此，透過此線索，我們可以爲御製詩詩意圖訂出年代上限。

詩意圖的年代下限，由於御製詩詩意圖除了部分乾隆題識有註明年代之外，畫面上大多因爲沒有年代的標示而無法確切斷代。但是從少數個案的檔案記載觀察，則通常不會晚於詩作一年以上。以錢維城所畫的〈御製雪中坐冰牀詩意〉該圖爲例，該圖所依據的御製詩，乃根據《御製詩集三集》卷七十七的〈雪中坐冰床即景〉一詩，<sup>51</sup>該卷標示爲「己丑二」，己丑年爲乾隆 34 年。在《內務府造辦處各作成做活計清檔》中，恰巧有該筆資料的裝裱記錄。根據乾隆 34 年 5 月 24 日如意館活計檔記錄：

「二十四日接得郎中李文照等押帖一件，內開五月二十日首領董五經交御製雪中坐冰床即景（錢維城恭繪手卷一卷），傳旨配匣仍配袂髻樣子，

---

<sup>51</sup> 文淵閣四庫全書電子版，前引書，三集卷七十七，雪中坐冰牀即景。

發往南邊，依前做法照樣做來，欽此。」<sup>52</sup>

再如錢維城所畫的〈御題沈周寫生詩意〉，該圖之御製詩為《御製詩集三集》卷九十八的〈題沈周寫生冊〉，<sup>53</sup>該卷標示為「辛卯六」，辛卯年為乾隆 36 年。在《內務府造辦處各作成做活計清檔》中，亦找到該畫之記錄。

乾隆 36 年 12 月初 3 日如意館活計檔：

「初三日首領董五經交御題沈周寫生詩意圖錢維城並繪手卷一卷，傳旨着交啟祥宮配袂髻匣子，其袂髻樣發往南邊，照樣做來，欽此。」<sup>54</sup>

錢維城的這兩件詩意圖創作，可以說相當有效率，這兩幅詩意圖其完成的時間都與御製詩同一年。並不是所有的詩意圖，都能幸運地在活計檔中找到裝裱資料，來對應出畫作的年代下限。因此，將乾隆御製詩詩意圖視為其詩作完成後一兩年內完成的作品，是目前尚可接受的假設。

本文畫作的搜尋範圍，主要來自《石渠寶笈初編》、《石渠寶笈續編》、《石渠寶笈三編》以及《故宮書畫圖錄》1 至 24 冊，本文茲以「詩作年代」為序，將收集到的 106 件作品整理成一覽表。（見附錄一）

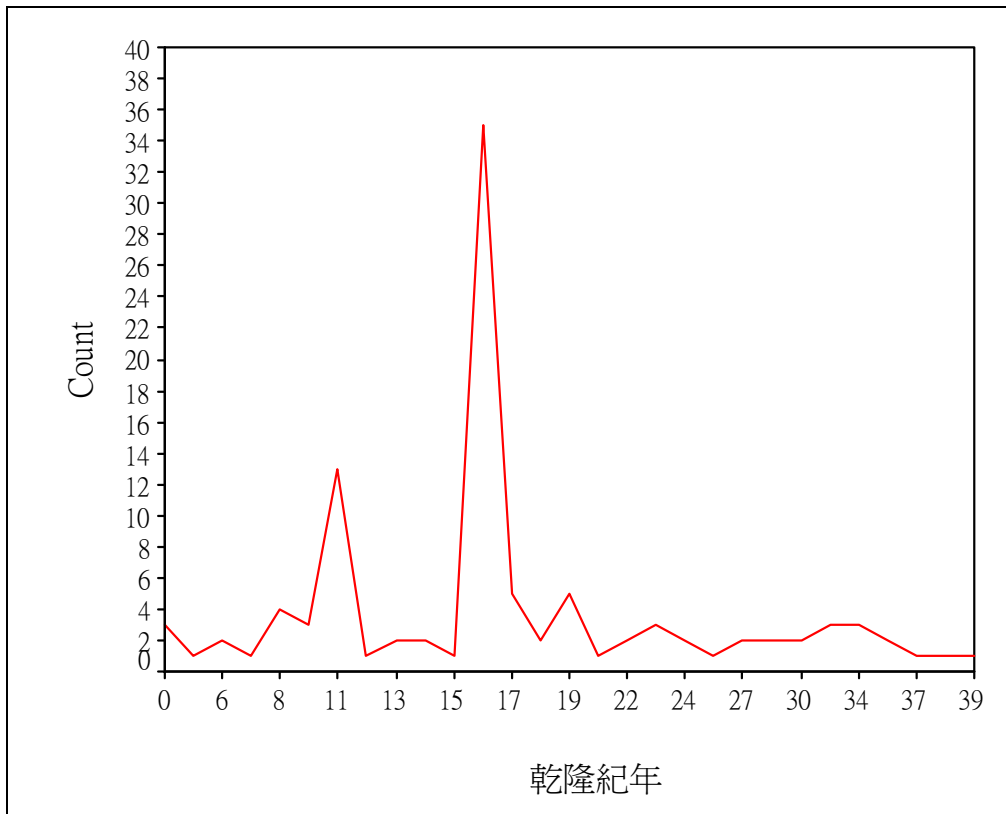
上述的 106 件作品，詩作的創作時間自登基前一年（雍正 13 年）到乾隆 39 年，橫跨將近三分之二的乾隆朝。（見附錄二）在這 40 年裡，除了乾隆 1、2、3、5、9、21、26、28、31、33、35 年這十一年沒有御製詩詩意圖的記錄外，其餘每年御製詩詩意圖的創作數量，大多維持在 1 到 5 件的數量。有兩年的御製詩詩意圖創作數量特別突出，分別是乾隆 11 年和乾隆 16 年。乾隆 11 年有 13 件作品，乾隆 16 年則有 35 件作品，這兩年形成了兩個創作高峰，而後一直到乾隆 39 年，都趨於平緩發展。（表 2-3-1）

<sup>52</sup> 國立故宮博物院，內務府造辦處各作成做活計檔·乾隆朝（影印本），台北：國立故宮博物院藏，乾隆 34 年如意館，5 月 24 項。

<sup>53</sup> 文淵閣四庫全書電子版，前引書，題沈周寫生冊。

<sup>54</sup> 國立故宮博物院，前引書，乾隆 34 年如意館，12 月初 3 日項。

表 2-3-1 乾隆御製詩詩意圖歷年創作數量直線圖



從御製詩詩意圖的內容上來分類，可以概分為「宮廷生活」、「法祖省方」和「擬古與詠畫」三大類。(見附錄三)「宮廷生活」類的御製詩詩意圖，其選擇的詩作內容，以乾隆在宮中庭院、北京郊區的皇家苑囿，賞景詠物的經驗為主，並且會配合四時節令抒懷，或是針對特定景物作描繪，如「月」、「竹」等景物，這都是他偏好的歌詠對象。「法祖省方」類的御製詩詩意圖，則是乾隆繼承了自祖父康熙皇帝所開創的各項巡視地方的傳統，包括有南巡盛典的舉行、熱河的木蘭秋彌、以及西巡五臺山和東巡謁陵等活動，這類活動所創作的御製詩，被大量的拿來製作成詩意圖。而「擬古與詠畫」則展現出乾隆的文學觀與藝術觀，這類詩作透過模擬知名古詩，

呼應了中國詩學傳統，並且藉此證明自身對傳統詩文的掌握能力；詠畫則是乾隆著名題畫詩的縮影，透露出他對古代畫作與畫家的看法，以及其美學觀。

繪畫形製則有「冊頁」、「手卷」、「掛軸」三種形製。「冊頁」在畫幅的表面積通常最小，方便於攜帶、展玩，且可同一件作品包含多件畫幅，適合於系列作品的製作；「手卷」的使用方式，平時可捲為小軸存放，待觀賞時再展卷欣賞，畫面是以「移位移視」的視點方式來呈現，適合於表現內容的故事性和時間的流動感；「掛軸」則可用於懸掛牆上，可作為長時間的擺設，且適合於表現氣勢磅礴或山勢高聳的風景主題，具有室內裝飾功能。將繪畫形製與御製詩詩意圖的內容，進行交叉比對，則可以從數量上，看出製作上的傾向。宮廷生活類的 27 件作品中，三類繪畫形製數量上並無太大懸殊；法祖省方類的 58 件作品，則有高達 36 組作品是「手卷」形製；擬古與詠畫類的 21 件作品，則有 14 件作品是「冊頁」形製。(表 2-3-2)

表 2-3-2 乾隆御製詩詩意圖畫作內容與繪畫形製數量表（單位：件）

	宮廷生活	法祖省方	擬古與詠畫	小計
冊頁	7	10	14	31
手卷	9	36	5	50
掛軸	11	12	2	25
小計	27	58	21	106

參與詩意圖的畫者，共有 26 位，其中包括有乾隆皇帝本人，另外 25 位臣工包括有董邦達、錢維城、張宗蒼、徐揚、勵宗萬、蔣溥、金廷標、董誥、張若靄、張若澄、金昆、李世倬、鄒一桂、姚文瀚、唐岱、方琮、王杰、王炳、弘晆、永瑤、余省、冷枚、潘乙震、沈源、汪承霈。(表 2-3-3)

表 2-3-3 乾隆御製詩詩意圖畫者創作數量表（單位：件）

畫者姓名	製作數量	畫者姓名	製作數量
董邦達	26	姚文瀚	1
錢維城	24	唐岱	1
張宗蒼	8	方琮	1
徐揚	8	王杰	1
勵宗萬	7	王炳	1
乾隆	5	弘晆	1
蔣溥	4	永瑤	1
金廷標	3	余省	1
董誥	2	冷枚	1
張若靄	2	李世倬	1
張若澄	2	潘乙震	1
金昆	1	沈源	1
董邦達	1	汪承霈	1
李世倬	(1 組共 4 軸)	總計	106
張若靄			
鄒一桂			

每位畫者的御製詩詩意圖創作數量頗為懸殊，董邦達和錢維城的數量最多，董邦達有 26 件（另有與其他三人合作 1 組作品），錢維城有 24 件，兩人合計 51 件御製詩詩意圖，將近佔了一半。其次是張宗蒼和徐揚各 8

件，勵宗萬 7 件，乾隆本身創作有 5 件，蔣溥 4 件，金廷標 3 件，董誥、張若澄、張若靄各 2 件，其餘多人皆留有創作 1 件的記錄。此外，這些畫者在身份上可分為兩大類型，其一是進士出身的詞臣畫家，他們位居朝廷要職，並具有詞臣的身份，會與皇帝共同欣賞畫作、詩文唱和，與皇帝關係緊密；其二是宮廷的職業畫家，專職繪畫，待遇與地位遠不如前者，但卻是宮廷繪畫的主要製作者。兩者皆有參與御製詩詩意圖的製作，並且因為身份不同而有相異的參與方式。

御製詩詩意圖的發展概況，是瞭解這系列作品的前提。從作品數量與參與製作的人數來看，可以發現御製詩詩意圖是一個被廣泛製作、積極參與的創作方式，而非少數人一時興起的零星個案；而歷年創作數量顯示御製詩詩意圖有其創作風潮的盛衰演進過程；而詩作內容以法祖省方類居多，則顯示其題材乃有其偏好；而積極參與的創作者其身份和畫風，也說明這系列作品乃由特殊的群體扮演主流。這些統計的數據必須要透過更深入、細膩的分析，才能被賦予更多的意義，並瞭解其內部的變化，以及凸顯御製詩詩意圖與其他宮廷繪畫的差異所在。以下各章將從內容、形式與使用脈絡三個方面，來對這系列作品做更深刻的探討。