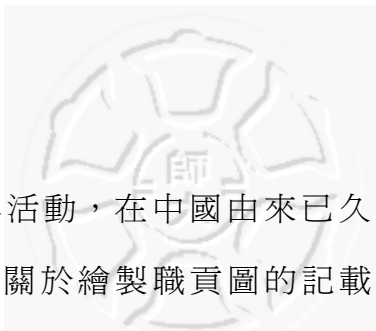


## 前言



「朝貢」的觀念與活動，在中國由來已久，歷代亦不乏描繪各邦來朝職貢的圖像。最早關於繪製職貢圖的記載首推《南史》，其載道：「梁元帝使裴子野撰《方國使圖》，廣述懷來之盛，自荒服至於海表，凡二十國」。<sup>1</sup>梁朝職貢圖像的面貌究竟如何，現已不得而知，但今仍存有一批與「朝貢」（或「職貢」）主題有關的歷代畫作，依其形制與表現重點，可區分為三大類：（一）單純的貢使與貢物圖（二）強調朝貢場面的圖像（三）分國羅列式的貢使圖（參見附錄一）。

第一類單純的貢使與貢物圖，又可分為兩種，一是描繪外邦朝貢使者攜帶著方物貢品或牽引貢物的行列，如傳為唐閻立本的《職貢圖》（圖 1），<sup>2</sup>另一種則是單純的貢物圖，如乾隆朝由賀清泰、潘廷章所繪的《廓爾喀貢馬象圖》（圖 2）。由於此類畫作所強調的重點在於富域外特徵的使者與各種珍禽異獸或其他方物特產，因而畫家多以簡單、甚至空白的背景來突出畫中的人物與貢物。

第二類強調朝貢場面的圖像，多描繪皇帝接見外邦朝貢使節的情狀，或朝貢者等候覲見的場面。此類畫作多為巨軸，且由於畫作的焦點在於朝貢當時的場面，因而畫家不僅仔細描繪朝貢的具體地點，亦著力於場面氣氛的烘托，如包含熱鬧、浩大場景的《萬國來朝圖》（圖 3）。同時為了製造出紀實般的效果，畫中的主要人物也常以較為寫實的肖像性手法表現。

<sup>1</sup> 《南史》（台北：鼎文書局，1985），卷 33，頁 866。

<sup>2</sup> 關於此畫，筆者採 James Cahill 所作的斷代判斷，為明人依據早期古本所摹，見 James Cahill, *An Index of Early Chinese Painters and Paintings* (Berkeley: University of California Press, 1980), p.23. 其他討論見李霖燦，〈閻立本職貢圖〉，《中國名畫研究》（台北：藝文印書館，1973），頁 1-10。

第三類分國羅列式的貢使圖，則強調不同屬國的朝貢者。這類畫作多以橫卷或冊頁將朝貢使者依序列出，並以榜題、使者所舉的旌旗或圖說標明使者來自何地，甚至以圖說內容描述其國的特色，均顯示畫者有意展示各個屬地的朝貢者。如現藏於中國歷史博物館、傳為南梁蕭繹（508-554）所畫《職貢圖》的宋摹本（附圖4），<sup>3</sup>而乾隆朝的《職貢圖》繪本（附圖5）也屬此類。

乾隆朝描繪職貢一類主題的畫作大量出現，前述三種形制的貢使圖與貢物圖均具，其中最引人注目的是屬於第三類的手卷式《職貢圖》。乾隆朝此類手卷《職貢圖》規模巨大，每一套均涵蓋四卷，圖像逾三百組，同時繪製多套，且除了手卷繪本之外，還有刻本形式。其繪製過程繁複且歷時多年，完成後還陸續增補，甚至到了嘉慶朝仍繼續重繪與增補。再者，其畫面上的風格也迥異於以往，呈現了更為活潑多樣的各邦族人物面貌。此類手卷式《職貢圖》雖承襲了傳統的形制，但亦展現了多項傳統所無的特質，因而十分值得探討。另一方面，巨軸式的《萬國來朝圖》結合了豐富敘事空間的安排、儀式性內容與融樂氣氛的烘托等特點，也是乾隆朝面貌獨具的朝貢景象圖。這一卷一軸的朝貢圖像，雖有其不同的繪製脈絡與功能，但卻共同體現了乾隆朝的職貢意涵，足堪作為了解清帝國天下觀念的最佳圖像資料，而畫作風格的選取與其所寓意涵的結合，正可作為了解清代宮廷繪畫的一個例子。

---

<sup>3</sup> 今日學者多認為此畫為據南梁古本而來的宋代忠實摹本，因而保留了原畫的早期樣式。相關研究見榎一雄，〈職貢圖 起源〉，《東方學創立四十週年紀念：東方學論集》，1987年6月，頁173-193；〈梁職貢圖〉，《東方學》，26輯（1963年），頁31-46；〈滑國 閩 梁職貢圖 記事〉，《東方學》，27輯（1964年），頁12-32；〈 民族 人種論〉，《東方學》，29輯（1965年），頁3-29；王素，〈梁元帝《職貢圖》新探—兼說滑及高昌國史的幾個問題〉，《文物》，1992年2期，頁72-80；金維諾，〈《職貢圖》的時代與作者〉，《中國美術史論集》（台北：南天書局有限公司，1995），上篇，頁67-70；岑仲勉，〈現存的職貢圖是梁元帝原本嗎〉，《金石論叢》（上海：上海古籍出版社，1981）頁476-482；李垠周，〈早期職貢題材繪畫之再探討〉，《美術研究》，103期（2001年3期），頁44-52。

直至今日為止，乾隆朝《職貢圖》的專論研究並不多，其中又多為非藝術史學者的研究成果。自 1989 年起，台北故宮博物院莊吉發以院藏謝遂《職貢圖》為探討中心，陸續發表了《謝遂《職貢圖》滿文圖說校注》一書及〈香格里拉人間仙境－謝遂《職貢圖》畫卷完成的年代〉、〈謝遂《職貢圖》研究〉二文。<sup>4</sup>作者運用檔案資料說明了《職貢圖》的繪製梗概，再結合乾隆征討邊疆民族的史實，梳理了畫卷增補的時間限，並逐一譯校謝遂《職貢圖》上的漢滿文圖說，發現了部分漢滿文之間的差異情形。這些研究提供了目前為止對此圖最為詳細的基礎成果。然而，由於研究發表當時，缺乏藏於中國大陸《職貢圖》系列作品的資料與出版品，以致無法釐清各卷之間的關係，是一缺憾。再者，由於其研究範疇以史料為主，因而無法觸及圖像所傳達的訊息。而北京故宮博物院的畏冬，也於 1992 年起發表了一系列文章，就乾隆、嘉慶二朝的各版本《職貢圖》繪製與增補情形，作了概略介紹。<sup>5</sup>但是，清代職貢圖系列作品卷數多、規模大，至今較為清楚的全面整理與完整清晰的圖版仍不夠豐富，或許是因為此畫的民俗性特質，過去較未受到藝術史學者的重視。

但是正因《職貢圖》具有豐富的民俗內容，使得其圖像常被用來當作各種民俗研究的註腳或佐證。例如莊吉發在 1988 年發表的〈從謝遂的職貢圖談金川民俗〉、1995 年的〈職貢有圖－台灣原住民的民俗圖像〉及秦永章、李麗於 1991 年發表的〈《皇清職貢圖》與清

---

<sup>4</sup> 莊吉發，《謝遂《職貢圖》滿文圖說校注》（台北：國立故宮博物院，1989）。莊吉發，〈香格里拉人間仙境－謝遂《職貢圖》畫卷完成的年代〉，《清史拾遺》（台北：台灣學生書局，1992），頁 230-240。莊吉發，〈謝遂《職貢圖》研究〉，《清史論集》，（二）（台北：文史哲出版社，1997），頁 413-465。

<sup>5</sup> 畏冬，〈《皇清職貢圖》繪製始末〉，《紫禁城》，1992 年 5 期，頁 8-12；〈乾隆時期《皇清職貢圖》的增補〉，《紫禁城》，1992 年 6 期，頁 22-23；畏冬，〈嘉慶時期《皇清職貢圖》的再次增補〉，《紫禁城》，1993 年 1 期，頁 44-46。

初少數民族服飾習俗》等文都是由圖像描繪的內容出發，<sup>6</sup>去談邊疆民族的風俗，並也都肯定這些圖像描繪上的正確性。然而，也有質疑這些描繪的觀點，如 1999 年杜正勝在〈平埔族群風俗圖像資料考〉一文中，<sup>7</sup>便結合了多件描繪台灣平埔族風俗的作品，一一分析比較圖像中文化成分的表現，進而歸結出《皇清職貢圖》想像成分多，不符合史實的論點。另外，像劉潞在 2000 年發表的〈《叢薄行詩意圖》與《清高宗大閱圖》考析－清代多民族國家形成的圖像見證〉一文中，直接引用《職貢圖》中少數民族的服飾樣式，作為認定、比對的標準，<sup>8</sup>或者像《清代民族圖志》的編纂，以職貢圖中所描繪的人物作為各少數民族的代表，這些都是運用圖像反映真實的例子。其實上述諸文均著重於圖像的史料功能，因而越接近史實的作品被認為越具價值，可是畢竟圖像的產生各有其脈絡，圖像真正反映的，除了被描繪的對象之外，更重要的是製作者對此對象的詮釋，<sup>9</sup>當然在宮廷繪畫中，畫師受到皇帝意見的左右，因而製作者意指皇帝而言。

至於 1995 年北京故宮博物院畏冬所發表的 Qing Imperial “Genre Painting”: Art as Pictorial Record 一文，<sup>10</sup>則將《皇清職貢圖》放入清

---

<sup>6</sup> 莊吉發，〈從謝遂的職貢圖談金川民俗〉，《故宮文物月刊》，63 期（1988 年 6 月），頁 50-54。秦永章、李麗，〈《皇清職貢圖》與清初青海少數民族服飾習俗〉，《青海民族學院學報》（社會科學版），1991 年 3 期，頁 27-31。莊吉發，〈職貢有圖－台灣原住民的民俗圖像〉，《故宮台灣史料概述》（台北：故宮博物院，1995），頁 31-46。

<sup>7</sup> 杜正勝，〈平埔族群風俗圖像資料考〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》，70 本 2 分（1999 年 6 月），頁 309-361。

<sup>8</sup> 劉潞，〈《叢薄行詩意圖》與《清高宗大閱圖》考析－清代多民族國家形成的圖像見證〉，《故宮博物院院刊》，90 期（2000 年 4 期），頁 15-25。

<sup>9</sup> 在兩篇回應杜正勝的文章中，也早已提到了類似的看法。他們認為這些畫作是否反映真實，其實不是最重要的，更要緊的是繪製主體的異族認知與詮釋角度。雖然在杜正勝及兩篇回應文章中，主要討論的是《番社采風圖》，而非《皇清職貢圖》，但筆者認為這一論點是可適用於這批畫作的。回應文章見詹素娟，〈文化符碼與歷史圖像－再看《番社采風圖》〉，《古今論衡》，1999 年 2 期，頁 2-17。張隆志，〈台灣平埔族群的歷史重建與文化理解－讀《景印解說番社采風圖》〉，《古今論衡》，1999 年 2 期，頁 18-31。

<sup>10</sup> Dong Wei, “Qing Imperial ‘Genre Painting’: Art as Pictorial Record” in *Orientalisms*, July/August (1995), pp.18-24.

代宮廷風俗畫的脈絡來看，他簡述了清代滿族統治者大量運用這些圖像紀錄的因素，及《皇清職貢圖》作為宮廷風俗畫中的一個類別的情形，這些不錯的切入點，可惜因為篇幅不足，未能深入再探。但文中，《皇清職貢圖》首次與同時期的地理書連結起來，被視為均是呈現乾隆朝時期邊境與異域文化的材料。

探討《職貢圖》中異域知識的角度，在 2002 年葛兆光的〈《山海經》、《職貢圖》和旅行記中的異域記憶－利瑪竇來華前後中國人關於異域的知識資源及其變化〉一文中有了更大的發揮，<sup>11</sup>他觀察了從《山海經》、明代類書《三才圖會》到清代的《皇清職貢圖》、《萬國來朝圖》等圖像及文字記載由充滿想像到逐漸清晰準確的變化過程，歸結出由於明清之際傳教士陸續來到中國，其所帶來的地圖與散播的地理知識，致使中國人的「天下觀念」逐漸演變而為「萬國觀念」。

近年來，關於清代宮廷繪畫的研究，逐漸注意到清帝國政權的多元角色與特殊性質，並將藝術品置於其間的脈絡來研究。<sup>12</sup>Laura Hostetler 在其所著 *Qing Colonial Enterprise: Ethnography and Cartography in Early Modern China* 一書中，<sup>13</sup>即將乾隆朝《職貢圖》與其他苗蠻圖及地圖結合，視為清帝國在十八世紀用以建構其帝國形象的視覺材料，開展了此圖研究上的新向度。王正華在 2002 年台北故宮博物院舉辦「乾隆皇帝的文化大業展」期間，所發表關於介紹此展的 *The Qianlong Emperor and his Legacy: The National Palace*

---

<sup>11</sup> 葛兆光，〈《山海經》、《職貢圖》和旅行記中的異域記憶－利瑪竇來華前後中國人關於異域知識的資源及其變化〉，發表於「明清文學與思想中之主題意識與社會」國際學術研討會，台北：中央研究院中國文哲研究所，2002 年 12 月 22、23、24 日。

<sup>12</sup> Evelyn S. Rawski, "Re-imagining the Ch'ien-lung Emperor: a Survey of Recent Scholarship,"《故宮學術季刊》，21 卷 1 期（2003 年），頁 1-29。

<sup>13</sup> Laura Hostetler, *Qing Colonial Enterprise: Ethnography and Cartography in Early Modern China* (Chicago: The University of Chicago Press, 2001).

Museum's 2002 October Exhibition 一文，<sup>14</sup>也將此圖置於乾隆朝的政治議題中來討論。她透過將乾隆朝《職貢圖》與繪畫傳統的比對，列舉出此圖多項重要的風格新貌及其在政治議題下所蘊含的意義，著實突出了清代《職貢圖》的特殊性與具開發研究的空間。此外，Emma Jinhua Teng 在其 *Taiwan's Imaged Geography: Chinese Colonial Travel Writing and Pictures, 1683-1895* 一書中，<sup>15</sup>以《職貢圖》內的台灣原住民圖像為例，說明了清代宮廷對於種族觀念的建構，及其在帝國擴張主義下的運用。

上述成果均伴隨著清史研究角度開發而來，確實也啟發了乾隆朝《職貢圖》新的探索空間，然而，其不僅多集中於手卷式《職貢圖》的探討，而未見與朝中其他形式的職貢圖像多作連結，且就此圖本身的基礎研究也仍不足，至於畫作的風格分析，在前述研究中雖已觸及，也仍不夠全面。本文即試圖延續此角度，綜合乾隆朝手卷與立軸式《職貢圖》，由畫作的繪製與版本等基礎研究開始，再藉由較為全面的風格探討，尋繹其形式來源與隱含意涵。

---

<sup>14</sup> Cheng-hua Wang, "The Qianlong Emperor and his Legacy: The National Palace Museum's 2002 October Exhibition" in *Orientations*, October (2002), pp.60-68.

<sup>15</sup> Emma Jinhua Teng, *Taiwan's Imaged Geography: Chinese Colonial Travel Writing and Pictures, 1683-1895*(Harvard University Press, 2004).

## 第一章 乾隆朝《職貢圖》系列的繪製、流傳與影響

根據現存畫作與檔案記載，可知乾隆朝所繪製的《職貢圖》版本眾多，不僅畫卷、冊頁、書籍形式均有，且繪製過程中一再增補，完成後的作品規模不小，甚至直到嘉慶朝仍繼續增補和重繪。此外，《職貢圖》的繪製過程複雜特殊，不同於一般院畫的繪製。本章即透過全畫繪製情形的梳理，探索其間所寓含的意義，並整理現存各版本的狀況，試圖了解其間的關係。

### 第一節 乾隆朝《職貢圖》的繪製

#### （一）全畫概況

目前著錄乾隆朝《職貢圖》全畫資料最為完整者為《石渠寶笈續編》，其所記載的是最初由丁觀鵬、金廷標，姚文瀚和程梁等四人所繪的手卷正本資料。而現存畫作中，藏於北京故宮博物院的《職貢圖》（附圖 1）與藏於台北故宮博物院、謝遂所繪的《職貢圖》（附圖 2）不僅圖像保存最完整，且十分接近《石渠寶笈續編》所著錄的原卷內容，若結合三者來看《職貢圖》全畫的概況如下：最初繪製的《職貢圖》每套共有四卷，每一卷卷首處均有乾隆御題引首，依序分別為「蘿圖式廓」、「卉服咸賓」、「琛賁雲從」、「梯航星集」，並鈐有「乾隆御

筆」之璽。第一卷引首之後，便有乾隆於二十六年七月以漢、滿文所題之詩：

累洽重熙四海春，皇清職貢萬方均。  
書文車軌誰能外？方趾圓顛莫不親。  
那許防風仍後至？早聞干呂已成賓。  
塗山玉帛千秋述，商室共球百祿臻。  
詎是索疆恢此日？亦惟謨烈賴前人。  
唐家右相堪依例，畫家名流命寫真。  
西鯨東鷁覲王會，南蠻北狄秉元辰。  
丹青非為誇聲教，保泰承庥慎摭循。  
乾隆二十有六年歲在辛巳秋七月御題

詩後鈐有二璽：「乾隆御筆」、「惟精惟一」。接著依地理順序描繪各邦族圖像並載有漢、滿文圖說。第一卷涵蓋東西洋各國、朝貢屬邦及外藩，自「朝鮮國夷官」始至「肅州金塔寺魯古慶等族回民」止，共有五十九組圖文。且卷末在正本中有丁觀鵬款印，今北京本無，而謝遂本則具謝遂款印。圖後均有劉統勳及梁詩正的和詩。原畫第一卷至此結束，但之後歷經四次增補，於圖卷第四十三組圖像後加上「巴勒布大頭人並從人即廓爾喀」像，<sup>16</sup>再於卷尾梁詩正和詩之後，加上乾隆漢、滿文所書的增補原由及「愛烏罕回人」等十組圖文，共為七十組圖文。

第二卷於標題之後，有劉綸、金德瑛的和詩。卷中則包涵了東

---

<sup>16</sup> 這一組增補圖像在北京本、謝遂本中均可見，相信原來正本中也有，然而由於其增補於乾隆五十四至五十五年間，其時晚於《石渠寶笈續編》的編纂，因此書中不及收錄。



北、福建、湖南、廣東、廣西等省的少數民族，自「關東鄂倫綽」始至「西隆州土人」止，共六十一組圖文。圖後正本具金廷標款印，北京本無，謝遂本具謝遂款印。卷末有董邦達、裘曰修二人和詩。

第三卷於標題之後，爲于敏中、介福和詩。涵括甘肅、四川等省的少數民族，自「甘肅省河州土千戶韓玉麟等所轄撒喇族土民」至「阜和營轄咱里番民」止，共九十一組圖文。圖後正本同樣具姚文瀚款印，北京本無，謝遂本具謝遂款印。卷末有觀保、王際華和詩。

第四卷標題後有錢汝誠、錢維誠和詩。繪有雲南、貴州等省的少數民族，自「雲南省雲南等府黑獼羅」至「貴定都勻等處蠻人」止，共七十七組圖文。圖後正本有程梁款印，北京本無，謝遂本具謝遂款印。卷末爲傅恒、來保、劉統勳、兆惠、阿里袞、富德、劉綸、納延泰、于敏中等人所共書之跋文。

## （二）繪製動機與目的

由於現存乾隆朝《職貢圖》的版本眾多、規模巨大且製作費力耗時，因而必有其特殊的繪製動機與目的。關於此點，可由相關檔案與此畫的詩跋中找到諸多線索。首先，乾隆十六年十一月十四日的檔案載：「我朝統一寰宇，凡屬內外苗夷，莫不輸誠向化。其衣冠狀貌，各有不同。……朕以幅員既廣，遐荒率服，俱在覆含之內，其各色圖

像，自應備存，以昭王會之盛。……」<sup>17</sup>這件檔案呈現了一個幅員廣闊、國勢強大、內外歸順邦族眾多的統一國家形象，因而備存這些邦族的相貌服飾與風俗圖像，不僅成爲塑造國家威德廣被形象的最佳紀錄，也是對帝王頌揚功德的直接表現。何況，如同戰爭圖像超越戰爭事件本身與歷史，而能廣泛地流傳一樣，<sup>18</sup>當時光流逝，乾隆朝的這批《職貢圖》將超越歷史，重新提醒世人帝國過往的光輝與帝王的功業。再者，《職貢圖》的繪製是早已存在的舊傳統，乾隆的御製詩與傅恒等人的跋中曾提及唐代閻立本及南梁蕭繹繪有《職貢圖》一事，甚至現存多件傳爲古代《職貢圖》之作，亦曾經過乾隆收藏，<sup>19</sup>顯見其對此一傳統並不陌生，而乾隆朝重繪傳統舊題材畫作的例子並不少見，如《清明上河圖》、<sup>20</sup>《漢宮春曉圖》等。何況，在傅恒等人的跋文中，對於過去的《職貢圖》並不滿意，認爲蕭繹之圖僅涵括偏遠的三十餘國，無可稱引，甚至評論唐閻立本之圖所記錄的規模，實因唐代運用締結兄弟國或和親政策所致，而非國家威德廣被的結果。<sup>21</sup>故乾隆朝繪製《職貢圖》實有媲美前規、欲超越前畫的企圖，因此在跋文中也特別提到此畫「凡三百幅，以男女別幅者，凡六百數」，強調這遠大於前的規模。此外，滿州入主中原所建立的清王朝，面對境內眾多部族的態度與關係，必然不同於漢族王朝，其對邊疆地區的治理政策採「因俗而治」，即「不改變生活方式、風俗習慣、衣冠服飾」，

---

<sup>17</sup> 《軍機處檔·月摺包》，第 2740 箱，53，7505 號，乾隆十六年十一月十四日，咨呈。

<sup>18</sup> 康無爲，〈帝王品味：乾隆朝的宏偉氣象與異國奇珍〉，《讀史偶得：學術演講三篇》（台北：中央研究院近代史研究所，1993），頁 65-66。

<sup>19</sup> 如藏於中國歷史博物館的（傳）梁蕭繹《職貢圖》、藏於台北故宮博物院的（傳）唐閻立本《王會圖》、（傳）五代顧德謙《摹梁元帝蕃客入朝圖》等，這些畫作上均有乾隆御題或其鑑藏寶璽。

<sup>20</sup> 相關研究見王正華，〈過眼繁華：十七、十八世紀中國城市圖的研究〉（未刊稿）；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〉（未刊稿）。

<sup>21</sup> 傅恒等人的跋文內容見《秘殿珠林 石渠寶笈續編》（台北：國立故宮博物院，1971），第二冊，頁 835。

<sup>22</sup>因而朝廷特別重視對各部族相貌風俗的認識，中央或地方官署繪製了如《職貢圖》或《番社采風圖》（附圖 3）<sup>23</sup>等畫作，記錄了各邦族人樣貌、生活風俗的圖像資料，這些畫作甚至和地圖並用，被用來作為教育和了解地方各種不同種族的材料。<sup>24</sup>

同時，乾隆年間國家疆域較之前朝又形擴大，縱使康熙、雍正兩朝，動員了中外人員、歷時多年實地測量而編繪成《皇輿全覽圖》與《雍正十排圖》，然而，其已無法盡括乾隆朝擴張後的領土，因此，自十三年始，再度進行實測地圖的工作，終編製成當時最為完善的《乾隆十三排圖》（或稱《乾隆內府輿圖》）。<sup>25</sup>此外，自乾隆十三年起，乾隆因對既有的外裔番字諸書的翻譯成果不滿意，因此下令採集補正，而所收錄最多外國及少數民族譯語的《華夷譯語》，其編纂也約於乾隆十五年完成，<sup>26</sup>與《職貢圖》展開繪製計畫的時間相當接近。無論是呈現國家疆域領土的「地圖」、表現國威影響下外邦諸藩人民樣貌與風俗紀錄的「職貢圖像」或這些民族的「語言譯書」，其均為呈顯帝國擴張下「天下觀念」的不同面向，基於對此相關議題的關注，諸多作品也於此時相繼產生，是故，《職貢圖》繪製計畫的展開也就不難理解了。

---

<sup>22</sup> 戴逸主編，成崇德著，《18 世紀的中國與世界》，邊疆民族卷（瀋陽：遼海出版社，1999），頁 185-187。

<sup>23</sup> 相關的苗蠻圖一類作品，數量非常多，例如藏於國立中央圖書館臺灣分館的《六十七兩采風圖卷》、中央研究院的《臺番圖說》等，均為清代所繪，相關研究見杜正勝，〈平埔族風俗圖像資料考〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》，1999 年 6 月，頁 309-361；蕭瓊瑞，《島民風俗畫——十八世紀台灣原住民生活圖像》（台北：東大圖書股份有限公司，1999），頁 53-143；盧雪燕，〈院藏《寫本苗蠻圖》考述兼介台灣現存《百苗圖》抄本〉，《故宮學術季刊》，21 卷 4 期（2004 年），頁 177-210。

<sup>24</sup> Emma Jinhua, *Qing Colonial Enterprise: Ethnography and Cartography in Early Modern China* (Chicago: University of Chicago Press, 2001), pp.159-160.

<sup>25</sup> 鄒愛蓮，〈關於清宮輿圖〉，收於朱誠如、王天有主編，《明清論叢》（第二輯）（北京：紫禁城出版社，2001），頁 531-538。

<sup>26</sup> 楊玉良，〈清代編纂《華夷譯語》〉，《紫禁城》，1989 年 6 期，頁 46-47, 42。

### （三）繪製經過與增補情形

關於乾隆朝《職貢圖》的繪製經過，目前所知最早的資料為乾隆十五年八月十一日四川總督策楞曾接獲軍機處大學士傅恒的廷寄上諭，命其將所知之西番猓羅男婦形狀、并衣飾服習，分別繪圖註釋，不知者不必差查，<sup>27</sup>因而最遲在乾隆十五年，《職貢圖》的繪製計畫已經展開，地方官署受命觀察並以圖像、文字記錄境內外夷藩屬的相貌風俗，將其彙整至軍機處。而後，這些圖像經過造辦處的挑選，再重繪成統一的式樣。例如乾隆十六年閏五月四日、十七日，傅恒將地方交來的番像圖樣轉至造辦處，由其挑選後，再依所選出的圖樣各畫出 2 至 3 張，完成後，再將原圖樣與新畫一併交回軍機處。<sup>28</sup>接著，朝廷便將統一後的新畫樣寄發給地方官署，囑其依此統一式樣繼續進行外夷諸藩像的繪製。<sup>29</sup>之後，各地便陸續繪製該轄區內可見的外族圖像與圖說，再彙呈至軍機處，如乾隆十七年八月二十一日由閩浙總督陳弘謀進呈了一分圖冊，其中便包含了畚民 2 種、生熟番 14 種、琉球等國外夷 13 種圖像。<sup>30</sup>最後，在歷時數年、蒐羅了各地的圖像、資料後，如意館的畫家則以此資料為基礎，重新繪製成圖並將其裱成手卷。<sup>31</sup>而《石渠寶笈續編》中關於《職貢圖》的記載，錄有乾隆御書

---

<sup>27</sup> 乾隆十六年十一月十七日，四川總督策楞奏摺，《宮中檔乾隆朝奏摺》（台北：國立故宮博物院，1982 年 5 月），第一輯，頁 910。

<sup>28</sup> 乾隆十六年閏五月四日、閏五月十七日，內務府養心殿造辦處〈各作成做活計清檔〉，畫院處（台北：國立故宮博物院，2003）。

<sup>29</sup> 如乾隆十六年十一月十四日、十一月十七日的檔案中均有記載。前者同注 2；後者同注 11。

<sup>30</sup> 乾隆十七年七月十六日，福建巡撫陳弘謀奏摺錄副，《軍機處檔·月摺包》，第 2740 箱，62，9023 號。

<sup>31</sup> 乾隆二十二年七月九日、乾隆二十六年五月二十五日、乾隆二十六年六月十四日、乾隆二十六年七月九日的檔案均有相關記載，〈各作成做活計清檔〉，如意館（台北：國立故宮博物院，2003）。

之詩，其上年款為乾隆二十六年七月。<sup>32</sup>此外，在乾隆二十六年十月的活計檔中，也有《職貢圖》裝裱的相關記錄，<sup>33</sup>因此其首次的繪製工作，約於乾隆二十六年七月之前完成。當初繪製時，共製作了四套，其中三套為紙本手卷，另一套則是絹本冊頁的形式。<sup>34</sup>由於涵蓋圖像眾多，其中的手卷部分，每一套《職貢圖》各包含了四卷，《石渠寶笈續編》完整地記載了其中的一套，自一至四卷分別由丁觀鵬（生卒年不詳）、金廷標（?-1767）、姚文瀚（生卒年不詳）及程梁（生卒年不詳）等人繪製而成，<sup>35</sup>再由檔案得知，當日後增補時，是由負責該卷的畫家同時進行手卷與冊頁的補繪，<sup>36</sup>因此可判斷這三套手卷與一套冊頁形式的《職貢圖》應均由丁觀鵬、金廷標、姚文瀚與程梁共同繪製而成。

這套規模甚具的《職貢圖》並非就此完成，其後還歷經了四次陸續增補。第一次增補於乾隆二十八年（1763），因愛烏罕、哈薩克等部族的使者前來奉表納貢，基於原《職貢圖》中未涵蓋這些部族，因而在此年正月初五，乾隆利用筵宴投降的愛烏汗回人時，命姚文瀚前往觀察並起稿呈覽，完成後再放大成手卷稿，<sup>37</sup>最後再命負責原畫卷第一卷的畫家丁觀鵬依此手稿正式續圖，增補於三套《職貢圖》手卷第一卷的卷尾及《職貢圖》冊頁的後頁，<sup>38</sup>每一套均補繪了「愛烏罕回人、霍罕回人、啓齊玉蘇布努喇麗所屬回人、啓齊玉蘇巴圖爾所屬回人、烏爾根齊部哈雅布所屬回人」等圖像。在畫卷的補繪圖像之前，亦加上乾隆御書說明補繪原由，而補繪圖像之末，則有「臣丁觀

<sup>32</sup> 《秘殿珠林 石渠寶笈續編》（台北：國立故宮博物院，1971），第二冊，頁 828。

<sup>33</sup> 乾隆二十六年十月二十四日，〈各作成做活計清檔〉，篋裱作（台北：國立故宮博物院，2003）。

<sup>34</sup> 乾隆五十五年二月三日，〈各作成做活計清檔〉，如意館（台北：國立故宮博物院，2003）。

<sup>35</sup> 《秘殿珠林 石渠寶笈續編》（台北：國立故宮博物院，1971），第二冊，頁 828-836。

<sup>36</sup> 乾隆二十八年二月十六日，〈各作成做活計清檔〉，如意館（台北：國立故宮博物院，2003）。

<sup>37</sup> 乾隆二十八年正月二十三日，〈各作成做活計清檔〉，如意館（台北：國立故宮博物院，2003）。

<sup>38</sup> 乾隆二十八年二月十六日，〈各作成做活計清檔〉，如意館（台北：國立故宮博物院，2003）。

鵬恭繪」之款及「臣觀鵬」、「恭畫」二印。<sup>39</sup>

第二次增補則於乾隆三十六年（1771）之秋，因土爾扈特臺吉渥巴錫等部歸順，念在其風俗服飾異於其他部族，乾隆便勒令增繪，以增加《職貢圖》所涵蓋的範圍。這些增補於第一卷卷末的圖像，照前例原當由丁觀鵬增繪，然而此時丁觀鵬已病，而改由賈全（活動於乾隆朝中後期）完成補繪。<sup>40</sup>共補繪了「土爾扈特臺吉、土爾扈特宰桑、土爾扈特民人」三段圖像。此次補繪圖像之前，同樣有乾隆御識，之後有「臣賈全恭繪」款及「臣」、「全」二印。<sup>41</sup>

第三次增補於乾隆四十年（1775）。因地處偏遠的雲南整欠土目、景海土目於當年冬天，帶著象牙、犀牛前來納貢，乾隆因而命補繪其圖。此次也增補於第一卷卷末，且仍由賈全繪製，補繪了「整欠頭目先邁岩第、景海頭目先綱洪」二人圖像，前後仍有乾隆御識及賈全款印。<sup>42</sup>

第四次增補則是乾隆五十四年（1790）末至五十五年（1791）之間。此次增補並無乾隆的題識說明，也無補繪畫家的款印，更非將補圖增添於畫卷之末。今日得知此次增補的訊息來自於乾隆五十五年二月三日〈各作成做活計清檔〉如意館的資料，述及賈全於乾隆五十四年底受命前往觀看巴勒布大頭人使者，默記其服色並繪畫呈覽，之後再續補入三套《職貢圖》手卷的第一卷內及《職貢圖》冊頁之中。<sup>43</sup>而

<sup>39</sup> 《秘殿珠林 石渠寶笈續編》（台北：國立故宮博物院，1971），第二冊，頁 829。

<sup>40</sup> 畏冬，〈乾隆時期《皇清職貢圖》的增補〉，《紫禁城》，1992 年 6 期，頁 23。

<sup>41</sup> 《秘殿珠林 石渠寶笈續編》（台北：國立故宮博物院，1971），第二冊，頁 829-830。

<sup>42</sup> 《秘殿珠林 石渠寶笈續編》（台北：國立故宮博物院，1971），第二冊，頁 830。

<sup>43</sup> 乾隆五十五年二月三日，〈各作成做活計清檔〉，如意館（台北：國立故宮博物院，2003）。

現存北京故宮本《職貢圖》第一卷第四十四圖即為「巴勒布大頭人並從人即廓爾喀」，不僅其圖說同樣提及乾隆五十四年遣使一事，與檔案內容相符，且此段畫作的紙張亦有裝裱、接駁的痕跡，<sup>44</sup>因此可確定此段畫像即為乾隆五十五年活計檔中所載賈全增補的一段。乾隆時期《職貢圖》的增補至此方告一段落，<sup>45</sup>自乾隆十五年畫卷的製作計畫展開，至二十六年大致完成其規模，陸續增補至五十五年止，全畫歷時多年，共涵蓋了三百零一組圖像，其規模不可謂不大。

#### （四）繪製模式與負責機構

由上述繪製經過，可發現乾隆朝《職貢圖》的繪製模式不僅複雜，而且特殊。一件清代宮廷繪畫產生的過程，原即需要先呈覽畫稿，皇帝同意後，才進行圖繪。<sup>46</sup>然而，《職貢圖》卻又經過地方官署的蒐羅資料、造辦處的挑選、制定統一畫樣、依樣畫稿，最後才圖繪完成。為何要如此大費周章、耗力費時呢？或許檢視此畫的繪製模式可使我們對其間的意義有更深入的了解。

此畫製作的初始，並非直接令畫家參與，而是要近邊地方督撫先

---

<sup>44</sup> 畏冬，〈乾隆時期《皇清職貢圖》的增補〉，《紫禁城》，1992年6期，頁22。

<sup>45</sup> 據莊吉發指出，嘉慶十年（1805）六月份《上諭檔》中述及「……職貢圖畫卷內有巴勒布即廓爾喀頭人畫像，係乾隆五十八年以後增入，是以職貢圖刻本內並未載有圖說，茲謹擬圖說一條……」，但此時巴勒布人圖像應已補繪完畢，因而莊懷疑此處所指的是另一版本的《職貢圖》。筆者推測有二種情形：一是如莊所言，乾隆五十八年以後所補的版本是另一套，但此必是異於原來丁觀鵬等人所繪四套的另一套《職貢圖》，二是或許嘉慶朝的資料有誤，畫像為五十五年而非五十八年以後續入，但圖說或確實是此時才補入。莊吉發，〈謝遂《職貢圖》研究〉，《清史論集》（二）（台北：文史哲出版社，1997），頁441-442。嘉慶十年六月二十日，《上諭檔》，方本（台北：國立故宮博物院，1990），頁261。

<sup>46</sup> 關於清代宮廷繪畫製作程序，參見聶崇正，〈清代宮廷繪畫機構、制度及畫家〉，《宮廷藝術的光輝》（台北：東大圖書公司，1996）頁1-35。

蒐集轄區內可接觸到的外藩民族圖像與文字資料，且僅提供所知道的材料即可，不必再經過特別查證。<sup>47</sup>由此可知，「真實、已知」的材料才是朝廷所要的，若一開始即由畫家直接進行畫稿的繪製，其不可能盡覽各民族人物，如此則必然失去這層真實的認識，而奠基於真實認識所繪製而成的職貢圖像才有助於建立一個真實的帝國形象。同時透過地方官署執行資料的蒐集時，縱使毋須再做進一步的查證工作，而僅圖繪並記錄已知的認識，然而，這個過程中無形間也增加了地方官署對於轄區內外夷諸藩的關注與相關知識的整理，同時透過中央與地方官署的合作與聯繫，增加了地方對此計畫的參與感，這種連結的意義不僅在於繪製畫作一事，還將「職貢圖」或「職貢」的意義由中央滲透至地方，在此，帝國的力量也由中央延伸至地方。

事實上，乾隆朝期間這種中央與地方合作的模式，也出現在其他計畫的執行上，如《華夷譯語》的編纂也是如此，乾隆十三年九月，乾隆上諭禮部，下令將部份外裔譯書交予該國附近省份的督撫，命其採集補正訛誤處，繕寫進呈後，再交回四譯館勘校。這些計畫均極龐大，若無地方參與，中央執行困難。何況無論是沿邊各邦族人的相貌、風俗和語言，均需實地探查方能獲得確切的認識，因此透過對該地認識較深、較能掌握情況的地方官署執行計畫初步的蒐羅工作，再由中央統籌整理，不啻為理想的分工模式。同時，藉由計畫的進行，清帝國的天下觀念於中央與地方之間傳遞、滲透著，也從而達到連結中央與地方的目的！

在地方官署蒐集資料的過程中，乾隆曾特別指示要「……但需就

---

<sup>47</sup> 乾隆十六年十一月十七日，四川總督策楞奏摺，《宮中檔乾隆朝奏摺》（台北：國立故宮博物院，1982年5月），第一輯，頁910。



便圖寫，不得特派專員，稍有聲張，以致或生疑畏……」<sup>48</sup>既然要圖繪其像，為何要在此對象渾然不覺的狀況下進行？被圖繪記錄一事，對一般人而言，原即容易引起猜疑或不安之感，何況是來自統治階層的繪製者。再者，由傅恒的廷寄上諭可發現，乾隆下令地方官署圖繪與記錄的重點，在於各部族的相貌服飾與風俗民情，這些俱是最能表現該民族特色之處，但卻是要在自然、不被打擾的狀態下，才能真實、不做作地呈現，因而乾隆要地方官署「就便」圖寫，即是為了怕驚擾這些族人，而引起害怕、疑懼等情緒，致使失去真實自然的一面。

在繪製過程中，畫稿經過造辦處的挑選後，還製作了統一的畫樣供地方參考。由於此畫規模宏大，有了統一的式樣確實能便於統合全畫、維持畫面的和諧性與整體感，試想三百組畫作若無共同的基本格式，豈不紛亂不堪？除了圖像樣式的統一，各組圖像還依照地域順序分卷羅列，全畫自東西洋各國外藩而至東北、東南、西南、西北等順序而列，如此一來，不僅畫面經過統整，全畫也排列有序，因此儘管畫作的規模不小，卻頗具秩序感。這統一的式樣與井然的地理順序，並非僅是畫面安排的技巧，其仍隱含了帝國對此畫中內容的掌控意義。正如 Pamela Kyle Crossley 所述，這些官方製作的民族誌資料呈現了帝王亟欲建立一帝國中種族文化差異清楚分類的意圖，<sup>49</sup>而 Emma Jinhua Teng 更進一步認為此意圖源於其不僅能呈現擴張主義下帝國的多樣性，亦能為其帶來秩序性。<sup>50</sup>創造一具秩序性的分類方式，也意味著具有對所有材料、內容的掌控力，而此種蒐羅、統整大量材料，再予以全新分類與秩序化的作法也可見於乾隆朝的其他製

---

<sup>48</sup> 《軍機處檔·月摺包》，第 2740 箱，53，7505 號，乾隆十六年十一月十四日，咨呈。

<sup>49</sup> Pamela Kyle Crossley, "The Qianlong Retrospect of the Chinese-Martial(hanjun) Banners," in p.64.

<sup>50</sup> Emma Jinhua Teng, *Taiwan's Imagined Geography Chinese Colonial Travel Writing and Pictures, 1683-1895* (Mass.: Harvard University, 2004), pp.149-150.

作，例如《欽定四庫全書》的編纂。為保存、整理古代典籍，並進行文化思想的箝制，自乾隆三十七年（1772）始，廣徵藏書，並於隔年開設四庫全書館，正式進行編纂工作，對於所徵蒐的大量書籍，中央經過甄別、校閱、提要後，再分類編次、進行繕寫，雖然其分類法仍沿用中國傳統目錄學「經、史、子、集」的方式，然而，在蒐羅、校訂的過程中，卻完全掌握了挑選與修訂的主控權，<sup>51</sup>因而，最終全書所呈現是完全符合國家理想的面貌，亦即透過一套符合國家利益的篩選標準，對於數目龐大的典籍進行整理與修訂的工作，而藉由《四庫全書》的完成，達到掌控知識、思想與文化的目的。

而乾隆朝這些掌控的作為，則以「同文同軌」之類的句子來加以表述，例如《職貢圖》的御製詩中，提到「皇清職貢萬方均，書文車軌誰能外」，<sup>52</sup>而在乾隆為「文淵閣四庫全書」撰寫題記時，也載有「國家荷天庥，承佑命，重熙累洽，同軌同文……」之句，<sup>53</sup>甚至，為編纂《華夷譯語》一事，於乾隆十三年上諭禮部的檔案中，也有「以昭同文盛治」的句子。<sup>54</sup>「同文同軌」原即是國家統一最重要的制度，這些不同的計畫均被乾隆賦予相同的目標，顯見其被運用於政治操控下的情形。

乾隆二十六年《職貢圖》完成之後，於乾隆朝內所陸續進行的

---

<sup>51</sup> 關於《欽定四庫全書》的編纂與研究，參見吳哲夫，〈世界上最大的一部書—談四庫全書〉，《故宮文物月刊》，1983年5期，頁62-67；〈四庫全書修纂動機的探討〉，《故宮文物月刊》，1989年7期，頁62-71；劉家駒，〈四庫全書修書秘辛〉，《故宮文物月刊》，1986年4期，頁116-123；戴逸主編，黃愛平著，《18世紀的中國與世界 思想文化卷》（瀋陽：遼海出版社，1999），112-116。

<sup>52</sup> 傅恒等人的跋文內容見《秘殿珠林 石渠寶笈續編》（台北：國立故宮博物院，1971），第二冊，頁828。

<sup>53</sup> 乾隆御題，〈文淵閣記〉，《景印文淵閣四庫全書》，（台北：臺灣商務印書館，1983），總目一，經部，1冊，頁前。

<sup>54</sup> 乾隆十三年，《上諭檔》，方本（台北：國立故宮博物院，1990），頁231。

四次增補，不僅延長了此畫完成的時間、擴大了畫卷涵蓋的範圍，對於其繪製模式而言，也頗具意義。由於增補的舉動，均伴隨著該部族的歸順納貢或遣使來華等活動而產生，一方面說明了這些外夷諸藩的圖像俱是根據朝貢的事實而來，且經過實地接觸、觀察，並非憑空杜撰，另一方面則藉由圖像與文字，記錄了帝國的國威與影響力不斷持續擴張的經過及結果，此外，畫卷涵蓋內容的持續增加，也頗符合乾隆對於「宏大」的要求與品味。<sup>55</sup>

此外，在檢視《職貢圖》相關繪製過程的檔案、資料時，可發現此作的名稱並不一致，有「苗猺圖像」、「職方會覽」、「職方會覽苗圖」、「職貢圖」、「皇清職貢圖」等，<sup>56</sup>雖然由資料的彙整可知這些不同的名稱實指同一件作品，然而，直至乾隆二十六年全作大致完成後，《職貢圖》或《皇清職貢圖》之名才得以確定，其中，部分版本以「皇清職貢圖」為名，此或係由畫卷上乾隆御製詩中「皇清職貢萬方均」的詩句而來。日後相關的記載，也以此二名著錄。繪製過程中這些不一致的品名，也反映了這套作品由繪製開始至完成止逐漸成形的經過。

另一方面，在《職貢圖》的特殊繪製模式中，軍機處扮演了一個相當重要的角色。軍機處原非正式機構，本來是為軍務而設立的臨時機構，但後來既便利統治者對內部民族的征服，又便於對國家政務集權獨裁，促使中央集權更為強化，因此，乾隆以後不但常設下來，且

---

<sup>55</sup> 康無為，〈帝王品味：乾隆朝的宏偉氣象與異國奇珍〉，《讀史偶得：學術演講三篇》（台北：中央研究院近代史研究所，1993），頁 65-66。

<sup>56</sup> 這些畫名依序見於下列檔案中，乾隆十六年十一月十四日，咨呈，《軍機處檔·月摺包》，第 2740 箱，53，7505 號；乾隆二十二年七月九日、二十六年六月十四日、二十七年正月十日，〈各作成做活計清檔〉，如意館（台北：國立故宮博物院，2003）。

職權反而愈形擴大。<sup>57</sup>軍機處的職務既重要又廣泛，然而，其中「擬寫皇帝發布諭旨」和「辦理皇帝交議的大政」兩項與《職貢圖》的繪製關係密切，其可說是居於聯繫皇帝與地方官署之間的橋樑。由於《職貢圖》本身所具有的政治意涵，且製作過程需地方與中央共同合作，因而軍機處成爲最適任的統籌單位。而軍機處大學士傅恆，除了擔任《職貢圖》繪製計畫的主事者之外，也相繼參與了前述《華夷譯語》的編纂工作與多項地圖的繪製，這也說明了軍機處在這些計畫中所扮演的重要角色。而軍機處之下，還設有一兼管單位「翻書房」，其首領爲管理大臣，由滿軍機大臣兼任，成立於軍機處設立之後或乾隆初年。主要職責爲掌管諭旨、書、文的翻譯事務，<sup>58</sup>由嘉慶十年的上諭檔得知《職貢圖》畫卷上的圖說內容是由軍機處先擬漢文，之後再譯爲滿文，<sup>59</sup>或許此翻譯工作即由翻書房所執行。《職貢圖》的繪製過程，除了皇帝、中央機構與地方官署之間的直向聯繫外，軍機處、翻書房、內務府之間的分工與橫向往來亦頻繁，這樣的繪製規模與模式若非帝國的力量，實難以達成。

---

<sup>57</sup> 關於軍機處的設置、延革與執掌研究，參見傅宗懋，《清代軍機處組織及執掌之研究》（台北：嘉新水泥公司文化基金會，1967）；郭成康，《十八世紀的中國政治》（台北：昭明出版社，2001），頁 197-215；張德澤，《清代國家機關考略》（北京：學苑出版社，2004），頁 59-69；Beatrice S. Bartlett, *Monarchs and Ministers: The Grand Council in Ch'ing China, 1723-1820*.

<sup>58</sup> 張德澤，《清代國家機關考略》（北京：學苑出版社，2004），頁 28-29。

<sup>59</sup> 嘉慶十年六月二十日，軍機大臣奏稿，《上諭檔》，方本（台北：國立故宮博物院），頁 261。

## 第二節 清代各版本間的關係

### (一) 乾隆朝的各个版本——繪本、寫本與刊本

乾隆朝所繪《職貢圖》的最初版本，即是檔案中所載由丁觀鵬、金廷標等人所繪的三套手卷和一套冊頁繪本，而《石渠寶笈續編》則詳細記載了其中一套手卷的資料，由於此套《職貢圖》中畫家款印資料齊備且原藏於乾清宮，因而被視為是原來四套作品中的「正本」。<sup>60</sup>然而，這套正本現已不存，現存者尚有其他五個版本。

現存有另二套完整的乾隆朝繪本，即藏於北京故宮博物院的無款《職貢圖》與藏於台北故宮博物院謝遂所繪的《職貢圖》。二本均為一套四卷的手卷繪本，紙本設色，且除了最晚增補的「巴勒布大頭人並從人即廓爾喀」一像外，其餘畫中的民族總數、增補圖像、排列順序、御詩內容、群臣詩跋等均與《石渠寶笈續編》所載丁觀鵬等人所繪的正本相同。然而，北京本畫卷上並無作者款印，且乾隆鑑藏璽數量較正本少，因而大陸學者推測此本即為當初丁觀鵬等人所繪四套作品中的一套，應為副本。<sup>61</sup>至於台北故宮所藏的這套《職貢圖》，因其上具有畫家謝遂之款印（附圖 4）及「避暑山莊」之璽（附圖 5），且經避暑山莊著錄，<sup>62</sup>故可知其明確的作者與藏處。謝遂本的圖像與北京故宮本相當接近，顯然與丁觀鵬等人的繪本關係密切，至於其繪

<sup>60</sup> 畏冬，〈《皇清職貢圖》繪製始末〉，《紫禁城》，1992年5期，頁12。

<sup>61</sup> 畏冬，〈《皇清職貢圖》繪製始末〉，《紫禁城》，1992年5期，頁22。

<sup>62</sup> 《秘殿珠林 石渠寶笈三編》（台北：國立故宮博物院，1969），第九冊，頁4467，4501-4505。

製的時間可藉由比對其與丁觀鵬等人繪本第一卷中增補的情形來判斷。丁本於乾隆二十八年、三十六年和四十年於第一卷卷末分別進行了三次增補，在謝遂本第一卷卷末也可見到相同的增補圖像與順序，所不同的是謝遂本的這些增補圖像均繪於本幅之外的同一張紙上，且僅於卷末落一次款（附圖 6），顯見謝遂本的這些增補圖像均為一次繪成，且其增補的時間必是丁本第三次增補完成之後，也就是乾隆四十年之後，同時也可推知謝遂本本幅繪製的時間下限，應在乾隆二十八年、丁本第一次增補之前。再檢視謝遂本中第四十四圖「巴勒布大頭人並從人即廓爾喀」像（附圖 7），其紙張也是另外接裱補上，然而其畫面上並無謝遂款印，且此像的頭部比例稍小，身體顯得瘦長，並由於面部眼窩描繪較深，使得五官更為突出，於畫中找不到類似的例子，由風格判斷，此像似非出自謝遂之筆，很可能這次增補時，謝遂已不在宮中，而改由他人補繪。簡言之，謝遂本係根據丁觀鵬等人的繪本而來，其繪製時間的上、下限是乾隆二十六年至二十八年，而其第一次增補於乾隆四十年之後，共增加了十組圖文，仍由謝遂所繪，第二次增補則於乾隆五十五年之後，加入一組圖文。但已非謝遂之手。<sup>63</sup>

若再比對謝遂於宮中活動的情形，雖然資料不多，但已知「人物畫」是他專擅的畫科之一，<sup>64</sup>且在乾隆三十五年、三十六年、三十八年曾畫過《清明上河圖》、<sup>65</sup>四十一年畫過《仿大禹治水圖》、<sup>66</sup>四十

<sup>63</sup> 畏冬未留意謝遂本畫卷上增補圖像的紙張為另接，因而判斷其為丁觀鵬繪本四次增補均完成以後才摹繪，見畏冬，〈乾隆時期《皇清職貢圖》的增補〉，《紫禁城》，1992年6期，頁22。

<sup>64</sup> 胡敬，《國朝院畫錄》，收於《畫史叢書》（台北：文史哲出版社，1974），（三），頁1857。

<sup>65</sup> 〈年表〉，收於澳門藝術博物館，《海國波瀾：清代宮廷西洋傳教士畫師繪畫流派精品》（澳門：澳門藝術博物館出版社，2002）。

<sup>66</sup> 圖版見《故宮書畫圖錄》，十四冊（台北：國立故宮博物院，1994），頁113。

二年曾畫過《寒林樓觀圖》<sup>67</sup>、五十二年畫過《仿宋院本金陵圖》等，<sup>68</sup>顯示上文推測繪製《職貢圖》的時間與其活動時間頗相符，而由其《仿宋院本金陵圖》、《仿大禹治水圖》、《仿明人清明上河圖》等作，<sup>69</sup>可知其在宮中曾參與多次作品的重繪工作，或許即因其善畫風俗人物，而受到乾隆的青睞，囑其完成頗具規模的《職貢圖》重繪工作，將其藏於避暑山莊。雖然謝遂本《職貢圖》並非原正本，然而其描繪細緻、忠實於原畫的表現、且畫況良好、保存完整，又有較為清晰的出版品，因而成爲今日研究乾隆朝《職貢圖》時最佳的參考版本。<sup>70</sup>

除了繪本手卷之外，現仍存有三套書籍形式的《皇清職貢圖》：一爲武英殿二十六年刊本《皇清職貢圖》（附圖 8），<sup>71</sup>一爲《欽定四庫全書》所收錄的《皇清職貢圖》寫本（附圖 9），<sup>72</sup>另一套爲《四庫全書薈要》中的《皇清職貢圖》（附圖 10）。<sup>73</sup>相較於手卷形式，書籍形式的《職貢圖》不僅在觀看、使用上更爲方便，也可較爲大量地複製，因而擴大了作品的觀者群。《職貢圖》的繪製目的之一原即是誇耀、頌揚帝王的功業與威德，因而，書籍形式的《職貢圖》則成爲更佳的宣揚工具。

《職貢圖》武英殿刊本現藏於北京故宮博物院，其由監生門慶

<sup>67</sup> 圖版見澳門藝術博物館，《海國波瀾：清代宮廷西洋傳教士畫師繪畫流派精品》（澳門：澳門藝術博物館出版社，2002），頁 176。

<sup>68</sup> 圖版見《故宮書畫圖錄》，二十一冊（台北：國立故宮博物院，2002），頁 125-130。

<sup>69</sup> 《仿明人清明上河圖》一畫載於胡敬，《國朝院畫錄》，收於《畫史叢書》（台北：文史哲出版社，1974），（三），頁 1857。

<sup>70</sup> 莊吉發即以此本作了一系列研究，並逐一校注了其上的滿文圖說，然而由於此書出版當年，缺乏可供比對的其他版本出版品，因而文中視謝遂本爲正本。見莊吉發，《謝遂《職貢圖》滿文圖說校注》（台北：國立故宮博物院，1989）。

<sup>71</sup> 完整圖版見門慶安等人繪，《皇清職貢圖》，收於劉托、孟白主編，《清殿版畫匯刊》，（九）（北京：學苑出版社，1998）。

<sup>72</sup> 完整圖版見《景印文淵閣四庫全書》（台北：臺灣商務印書館，1983），史部三五二，地理類，594 冊，頁 395-728。

<sup>73</sup> 完整圖版見《景印摛藻堂四庫全書薈要》（台北：世界書局，1986），第 183 冊。

安、徐濤、戴禹汲、孫大儒等人繪圖。刊本形式為半頁八行，每行十九字，白口，四周雙邊，單魚尾，書前仍保留了傅恒所奉上諭的內容與乾隆辛巳年所題之御製詩，同時也將畫卷中各卷前後的群臣和詩收錄於書前，只是較之畫卷，此處多了竇光鼐、蔣櫺二人的和詩，卻少了傅恒等人的跋語。全書共有八卷八冊，原來畫卷中每一卷的內容，在武英殿刊本中均分為二卷二冊刊印，共涵蓋百九十組圖像。武英殿刊本刊定於乾隆二十六年，由於其中並無乾隆二十八年以後所增補的圖像，因此其繪製的時間下限為乾隆二十八年。

武英殿修書處隸屬於內務府，且內務府出資，因此總稱「內府刻書」，又因內府刻書以武英殿為刻書中心，故又統稱為「武英殿本」，簡稱「殿本」。<sup>74</sup>武英殿刻書無論在數量上或質量上，均為歷代宮廷刻書所不及。<sup>75</sup>而這類宮廷版畫作品主要供內廷陳設或用於頒賞等，<sup>76</sup>今雖無《皇清職貢圖》刊本使用情形的資料，但縱使其刊印數量有限，仍應比畫卷的能見度更高。

另一部書籍形式的《皇清職貢圖》則收錄於《欽定四庫全書》(以下稱《四庫全書》)中，由於《四庫全書》全部均用手繕寫謄錄，因此收錄於其中的《皇清職貢圖》，被稱為「寫本」。寫本由徐照薪書寫圖說、羅善徵繪圖而成。《四庫全書》開館編纂的時間為乾隆三十八年二月，第一部完成抄繕的版本為文淵閣本，而收錄於其中的《皇清職貢圖》提要，具有乾隆四十三年八月的年款，<sup>77</sup>此即為《皇清職貢

<sup>74</sup> 翁連溪，〈清宮內務府刻書處—武英殿〉，《紫禁城》1992年2期，頁6。

<sup>75</sup> 武英殿修書情形見楊玉良，〈武英殿修書處及內府修書各館〉，收於故宮博物院編《故宮博物院七十年論文選》(北京：紫禁城出版社，1995)，頁182-195。

<sup>76</sup> 翁連溪，〈清代宮廷版畫概述〉，《清代宮廷版畫》(北京：文物出版社，2001)，頁5-7。

<sup>77</sup> 《景印文淵閣四庫全書》(台北：臺灣商務印書館，1983)，史部三五二，地理類，594冊，頁402。



圖》寫本製作時間的下限。寫本共有九卷，第九卷內容即為繪本中第一至三次增補的圖像，包含了自「愛烏罕回人」至「景海頭目先綱洪」等十組圖。由於寫本在乾隆四十三年八月已製作完成，因此未及納入乾隆五十四年第四次增補的「巴勒布大頭人並從人即廓爾喀」像，而全書共涵蓋三百組圖文。

收錄於《四庫全書》的《皇清職貢圖》，置於史部地理類第十一，與其並置的還有明代艾儒略（1582-1649）所撰的《職方外紀》、清代南懷仁（1623-1688）所撰的《坤輿圖說》、陳倫炯所撰的《海國聞見錄》等，<sup>78</sup>均是記錄域外地理知識、風物內容的書籍，由此亦可得知《皇清職貢圖》的定位與屬性。

至於《四庫全書薈要》的修纂，源於乾隆深感《四庫全書》卷帙浩繁，修纂費時，深怕已屆高齡的自己日後無法親睹全書，因此便有濃縮《四庫全書》的構想。其在原書系列之中選取菁華，先繕寫成一部小型全書，這便是《四庫全書薈要》，而《皇清職貢圖》也收錄於其中的史部地理類。然而《四庫全書薈要》中，圖書所依據的版本與《四庫全書》並不完全相同，《皇清職貢圖》薈要本係依內府圖本繕錄。《四庫全書薈要》共繕寫二套，書成之後分別貯於紫禁城內的摛藻堂與長春園內的味腴書屋，此二處為乾隆平日最喜遊憩之處，將其庋藏於此，便於隨時取閱。然而咸豐年間，圓明園與長春園毀於英法聯軍之役，因此味腴書屋所藏之《四庫全書薈要》今已不存，而摛藻堂的完整藏書今保留於台北故宮博物院。<sup>79</sup>乾隆三十八年五月初一

---

<sup>78</sup> 《景印文淵閣四庫全書》（台北：臺灣商務印書館，1983），史部三五二，地理類，594冊，分別見頁279-336；頁729-792；頁847-894。

<sup>79</sup> 關於《四庫全書薈要》的修纂與庋藏情形，參見吳哲夫，《四庫全書薈要纂修考》（台北：國立故宮博物院，1976）。

日，乾隆下令開始修纂《四庫全書薈要》，而書中所收錄的《皇清職貢圖》提要作於乾隆四十二年十一月，此二者即為《皇清職貢圖》薈要本繪製時間的上下限。

爲了因應形式的不同，職貢圖像在武英殿刊本、《四庫全書》寫本與薈要本中也有了些調整。首先，原來手卷中一男一女成組的民族人物，在畫面中可任意調整二人間的位置、空間，並運用肢體動作，表現出二人之間的關係與聯繫。（附圖 11）然而，在刊本、寫本、薈要本中卻成了左右二頁分開的男像與女像，雖然畫家仍盡量使用人物之間眼神的聯繫來維持彼此的關係，然而，經過左右分頁及中間書名版式的分割後，便增加了斷裂感，何況，分開的男女像圖即失去畫卷中可任意調配人物位置的彈性，使得人物多固定於中央位置，因而二人之間的關係也就更難營造（附圖 12）。

其次，原來手卷中圖像的上方，書有漢滿文圖說（附圖 13），說明該族的地理環境、相貌服飾、風俗習慣等，然而，武英殿刊本、《四庫全書》寫本及薈要本則刪去滿文圖說，僅留下漢文部分，且每段圖說均置於該組男女圖像的後頁（附圖 14），使得圖文之間失去直接的聯繫與對照，觀者先觀圖，後閱文，且圖文有時需翻頁才能對照，這些書籍形式中的圖文關係不僅變得較為薄弱，也已然不同於原來手卷中的表現。且刪去滿文圖說後，意味著此畫所設定的觀者也略有差異，或因新觀者多屬漢人，而不需再顧及使用滿文的群眾。

再者，原來手卷繪本中，色彩不僅有助於增加全畫繽紛多元之效，同時也是表現各民族服飾的重要特色。部分民族有特定、慣用的服飾色彩或具有獨特的衣飾紋樣，例如「湖南羅城縣苗人」一圖的圖

說中，即強調了其「……苗婦椎髻長簪，著鑲錦敞衣，胸露花兜，裳則純棉，以示靚麗，能織番錦……」，因而畫卷中圖像的敷色便能適時地加強了女子身上多彩的鑲錦敞衣與花兜（附圖 15）。然而，在刊本、寫本、薈要本中，色彩的表現消失了，圖說中述及其服飾的特點也就較難表現，而全作予人的視覺印象也大不相同，因此，在製作《職貢圖》書籍形式以增加其普及性或能見度的同時，卻也失去了原繪本中部分精采的特質。

乾隆朝《職貢圖》不僅在製作之初時，即繪製多份，更在日後繼續增加不同形式的版本，究竟為何需要這麼多版本呢？就各版本中目前已知其藏處者為：丁觀鵬等人所繪手卷正本藏於乾清宮，謝遂本手卷藏於熱河承德的避暑山莊，《四庫全書》文淵閣本藏於內廷文淵閣，《四庫全書》薈要本一套藏於紫禁城內的摘藻堂，另一套藏於長春園內的味腴書屋，至於武英殿刊本一般多用於陳設或頒賞。由此看來，乾隆繪製多套《職貢圖》的用意，為將其藏於各個經常臨駕之處，不僅便於取閱，亦具誇耀之功。

## （二） 嘉慶朝以後的相關製作——繪本與刻本

繼乾隆朝之後的嘉慶朝（1796-1820），不僅重新繪製了《皇清職貢圖》畫卷（附圖 16）、重刊武英殿殿本（附圖 17），在內容上，還比乾隆朝的版本增加了幾組圖像。根據《石渠寶笈三編》所載，嘉慶朝《皇清職貢圖》繪本，共有四卷，分別由莊豫德繪第一卷，沈煥繪第二卷，黎明、程琳、沈煥、沈慶蘭合繪第三卷，馮寧、蔣懋德、張

舒合繪第四卷。每一卷引首處均沿用了乾隆所書的標題，但改由董誥書之，此外，此本各卷也收錄了原來乾隆朝繪本中的君、臣詩跋，但由趙秉冲書之。所不同的是第一卷畫前增加了嘉慶帝於嘉慶十年冬，依其前乾隆題詩的原韻所作之詩，且第一卷卷中圖像增加了三組，成爲七十三組，使得全畫共有三百零四組圖像。此外，在第四卷卷末也增加了嘉慶朝的群臣和詩，參與者包括慶桂、董誥、朱珪、戴衢亨、趙秉冲、黃鉞等人。<sup>80</sup>再比較乾、嘉兩朝的《職貢圖》繪本，可發現嘉慶朝畫卷的規模、形式、內容均與乾隆朝繪本有明顯的依承關係，足見其全以乾隆朝繪本爲據。

然而，嘉慶朝《皇清職貢圖》畫卷中的第一、四卷已不存，第二卷於文革時曾一度入藏北京故宮博物院，但 1983 年退還北京文物局之後，已不知藏處，然而，其檔案卻仍留於北京故宮博物院，<sup>81</sup>且其照片曾出現在 1995 年中國嘉德春季拍賣會圖錄中，<sup>82</sup>第三卷今藏於北京故宮博物院。

除了繪本之外，嘉慶朝《皇清職貢圖》亦有刊本形式，其奠基於乾隆朝武英殿刊本的基礎，但於書末再增加一卷，全書共有九卷。第九卷含十三組圖，內容包括乾隆朝四次增補的所有圖像，自「愛烏罕回人」至「景海頭目先綱洪」及「巴勒布大頭人並從人即廓爾喀」等十一組圖，加上嘉慶朝所增加的「越南國夷官」、「越南國行人」及「越南國夷人」等三圖（附圖 18），全書共含三百零四組圖。其與上

---

<sup>80</sup> 同注 47，第二冊，頁 661-663。

<sup>81</sup> 然而畏冬在文中，將第二、第三卷的藏處錯置，或係筆誤。見畏冬，〈嘉慶時期《皇清職貢圖》的再次增補〉，《紫禁城》，1993 年 1 期，頁 44-46。

<sup>82</sup> 《中國嘉德'95 春季拍賣會 中國書畫》，1995 年 5 月 9 日，192 號作品。雖然圖版有限，但由其放大的照片看來，此作與北京故宮所藏的第三卷圖像風格相似，且書風亦似，筆者暫時相信其爲真。

述繪本均是乾、嘉兩朝《職貢圖》圖像最多的版本，然而繪本今已不全，因此嘉慶朝武英殿刊本是現存圖像最爲完整的版本。

嘉慶朝重繪的《皇清職貢圖》畫卷，不僅由畫面上可看出其繼承乾隆朝的作法，在嘉慶帝所書的御詩中，亦可見到其步趨乾隆的意旨，其詩如下：

仕成久道世長春，南朔東西聖澤均。  
有覺咸臨全浹洽，無思不符永尊親。  
疆開二萬懷遺惠，治定要荒盡率賓。  
祖烈考謨大同譜，內安外靖小康臻。  
寅承益凜貽謀訓，申命重圖入覲人。  
格被殊方功德遍，漸摩異域悅來真。  
擒詞冠卷瞻辛巳，授璽傳心溯丙辰。  
戒滿持盈壘勤敬，衷殷保泰舊章循。

嘉慶十年乙丑仲冬月下澣 御筆

由「寅承益凜貽謀訓，申命重圖入覲人。」二句，可看出或許此畫是嘉慶奉乾隆之命所重繪。再者，「擒詞冠卷瞻辛巳，授璽傳心溯丙辰。」二句更直接點出藉由《皇清職貢圖》表達出二帝之間的傳承關係。「辛巳」爲乾隆二十六年，即是乾隆朝《職貢圖》繪本繪製完成的當年，而「丙辰」則爲嘉慶元年，詩中同時道出嘉慶繼承乾隆而來的皇權與《職貢圖》的繪製。此外，詩中充滿依循其父規章的語詞，如「永尊親」、「舊章循」等，由此看來，嘉慶繪製《皇清職貢圖》或係受父命

爲之，<sup>83</sup>而其畫中表現均以乾隆朝爲本，此與乾隆欲積極展現帝國形象的強烈企圖大不相同，也因此，畫面上的表現因襲的成分多，而創新的成分少，是故，本文以下的討論將以乾隆朝的版本爲主，暫不論嘉慶朝的版本。

---

<sup>83</sup> 畏冬甚至認爲乾隆已計畫將《職貢圖》繪本的正本作爲崩駕之後的陪葬品，因而囑嘉慶依其重繪備存。同注 66，頁 45-46。