

乾隆朝《職貢圖》畫卷的風格與圖文關係



「風格表現」是乾隆朝《職貢圖》於歷來相關主題畫作中，顯露獨特面貌的另一項重要特質。在其現存諸多版本中，手卷形式的繪本製作時間最早，書籍版畫等版本多據此而來，因而成爲主要探討的重點。這些繪本不僅保留了傳統《職貢圖》的長卷形式與空白背景的運用，更加入了多項傳統所無的新特質，如「非使節身分的男女組合」、「近乎正面的角度呈現」、異於過去的「風俗內容」及「華絢的色彩表現」等，呈現了頗具特色的揉雜面貌，以下將就這些風格的特質、來源與意義分別討論之。由於謝遂本《職貢圖》的表現忠實於丁觀鵬等人的繪本，且以下將討論的風格表現非屬畫家個人特質所致，再因謝遂本具有品質較佳的圖版參考資料，因而行文比較時，將以謝遂本爲主要參考圖例。

第一節 乾隆朝《職貢圖》畫卷與傳統的關係

（一）長卷形式

手卷，一直是中國繪畫中十分特別的形式，由於觀畫時需一面展閱、一面捲收，因此有適合觀畫人數少、具非公開展示性的特質。

此外，畫卷的長度可長可短，使得畫面的延展性可依需要作調整，因此可藉著不斷地重複、連續或轉化的方式，處理眾多同質或異質的描繪內容，特別是長手卷，常常能涵蓋許多內容豐富的主題。¹

乾隆朝《職貢圖》繪本採手卷形式，實承傳統《職貢圖》而來，在傳為蕭繹所作的《職貢圖》中，已可見到將朝貢使節依序安排於畫卷中的前例。手卷形式的特質十分適合這類職貢圖所欲呈現的重點，其一段段展閱的觀畫方式正好可使觀者每次將看畫的焦點放在一位或一組朝貢使者身上，然而整卷又可涵蓋數目眾多的朝貢使者。這種兼備單景呈現與整卷涵括的手卷形式，正足以兼顧聚焦式地呈現單一朝貢使者與包容所有朝貢國的需求，因此乾隆朝《職貢圖》承繼了這項形式特質。

正因為人物畫手卷常用來表現需逐一展露或內容豐富的主題，所以如何連接、貫串或呈現一個個主題常是一件手卷作品成功與否的關鍵，當然，其所採用的方式也與畫作的內容直接相關。以手卷人物畫為例，一類常見的方式是藉著畫中具體的樹石、家具或建築等物品連結並區隔出一段段的空間，而每個空間內具有特定的主題，這種方式常為畫作內容的發展提供、轉換不同的場景。例如明代仇英（1494-1552）所作的《漢宮春曉》（附圖 1），²即以圍牆、迴廊、宮室等所形成的不同建築空間，為從事觀魚、奏樂、寫像……等各項活動的女子提供各個場景，成功地轉換、鋪陳並連結畫作中的各個主題。

¹ 關於手卷形式的討論，見 Wu Hung, *The Double Screen* (Chicago: The University of Chicago Press, 1996), pp. 57-68.

² 國立故宮博物院編輯委員會編輯，《明中葉人物畫四家特展——杜堇、周臣、唐寅、仇英》（台北：國立故宮博物院，2000），頁 40，167-169。

第二類畫作常無背景的描繪，而藉由畫作內容的程序或畫中人物的群聚、眼神、肢體動作等來連繫。如傳為唐代張萱（活躍於 714-742）所作《搗練圖》的宋摹本（附圖 2），³此畫描繪了宮中女子加工白練的情形，畫中將人物安排成聚散有致的三組，分別進行搗練、織修與燙平等不同的步驟，形成依步驟順序展開的畫面安排。再如南宋龔開（1222-1307）的《中山出遊圖》（附圖 3）為例，⁴其畫面中三大段人物的群聚情形所藉以連繫的，即是行列的前導、主角人物與結尾等順序，及人物的眼神、互動等。

第三類貫串手卷的方式則在形式上運用文字榜題或圖說，一方面將各單元內容區隔開，使其一段一段地各自獨立，另一方面卻又成為連結各單元的媒介；此外，在內容上並以特定的順序、規律或安排作為連結畫作的主軸，這形式與內容形成連結畫作的一體兩面。例如傳為東晉顧愷之（345-406，一作 348-409）所作的《女史箴圖》（附圖 4），⁵其畫面內容依隨著一段段箴文而來，先文後圖，以圖釋文，其各段圖像之間並無聯繫，形成各自獨立的畫面，然而，穿插於圖像之間的箴文，係出自西晉張華（232-300）為諷諫西晉賈后所作〈女史箴〉的一文，藉此文本將全畫連結成一部具宣揚女德之作。另外，（傳）南梁蕭繹的《職貢圖》中，也以一段文字說明搭配一位朝貢使者圖像的形式貫串全畫，儘管此圖現已為殘卷，但今人仍推測出畫中諸國排列的順序是依照其與南梁的利害關係而來。⁶因此，文字圖說成為連

³ 關於此畫的討論，見吳同撰，金櫻譯，《波士頓博物館藏中國古畫精品圖錄：唐至元代》（美國：波士頓美術館，1999），頁 25-28。

⁴ 相關研究見楊新、班宗華等著，《中國繪畫三千年》（台北：聯經出版社，1999），頁 140。

⁵ 今學者多同意其為唐代摹本。相關研究見 Shane McCausland, "The Admonitions Scroll: Ideals of Etiquette, Art and Empire from Early China," in *Orientalism*, vol.32 no.6 (June 2001), pp. 22-29; Charles Mason, "The British Museum Admonitions Scroll: A Cultural Biography," in *Orientalism*, vol.32 no.6 (June 2001), pp. 30-34; Julia K. Muray, "The Admonitions Scroll Didactic Images of Women in Early China," in *Orientalism*, vol.32 no.6 (June 2001), pp.35-40.

⁶ 王素，同注 2 文。

結各國使者圖像的形式，而兩國間的利害關係則是連結、安排此畫順序的內容主軸。同樣地，乾隆朝《職貢圖》也運用了一組文字搭配一組圖像的方式，來介紹每一個外邦或境內的少數民族，只是畫家將圖說文字的位置移至每一組圖像的上方，因而觀者每展閱一段，即可藉由上文下圖的對照方式，了解每一個外邦或部族，每當向左展開另一段手卷、視線移至另一組圖文時，則又是另一組不同的內容，前後圖像之間並無直接、明顯的聯繫，這種看來較為獨立的圖像關係，使觀者易於單獨欣賞其中某一組內容，達到使各單元均能成為聚焦點的效果。然而，此畫形式上的連結方式雖有改變，但其內容主軸卻仍存在，如本文第一章所述，乾隆朝《職貢圖》各組圖像係依照東西洋各國外藩而至東北、東南、西南、西北等地理順序而列，而此排列順序正是連結了看似獨立的各邦族圖像的方法。

乾隆朝《職貢圖》由於所涵蓋的圖像內容倍增於以往，因此其畫卷長度增加不少。以謝遂本《職貢圖》為例，單就畫心部分第一卷為 1481.4 公分長，第二卷有 1410.4 公分，第三卷 1836.1 公分，第四卷 1707 公分，算是極長的手卷，其他如北京繪本或《石渠寶笈續編》所載的正本，長度也均與此相去不遠。⁷這樣的長卷，除了因應數目眾多的圖像內容之需外，也有著形式運用上的意義。歷來長卷的形式，即常用來表現寓政治意涵於其中的主題，如表現太平盛世下城市風貌的北宋張擇端（12 世紀）《清明上河圖》（附圖 5）有 528 公分長，⁸而以全景構圖與青綠山水表現無垠江山的北宋王希孟（1096- 1119）《千里江山》（附圖 6）達 1191.5 公分長，⁹到了清代，這種長卷形式

⁷ 北京本第一卷有 1941.3 公分長。

⁸ 相關研究見 Roderick Whitfield, "Chang Tse-tuan's 'Ch'ing-Ming Shang-ho T'u'" (Ph.D. dissertation, Princeton University, 1965).

⁹ 楊新，〈關於千里江山〉，《故宮博物院院刊》，1979 年 2 期，頁 62-63。

更見長足的發揮。繼承傳統以城市主題表現太平景況的有長達 1152.8 公分的清院本《清明上河圖》(附圖 7) 與長達 1421 公分的徐揚(活動於乾隆年間)《盛世滋生圖》(附圖 8),¹⁰而藉帝王南巡主題表現盛世的有王翬(1632-1717)等《康熙南巡圖》(附圖 9) 與徐揚《乾隆南巡圖》(附圖 10)¹¹, 兩者均為逾十二卷的巨作, 每一卷至少也長達 915 公分以上。¹²這些長卷均以地點作為主要的表現重點, 無論是單一城市的不同景點, 或各個不同的城市, 甚至如乾隆朝《職貢圖》所描繪的各民族人物, 也是來自於不同的國家或邊疆地區, 仍然是以地點為據。一處處不同的地點或來自不同地點的人物, 在尺幅極長的長卷上展開, 不僅予人無止境、無疆、無限綿延之感, 其上涵蓋地域之廣與描繪之豐也讓人產生無所不包、無所不納之嘆, 且描繪所及, 均處處顯露繁榮、歡樂之貌, 而此, 正符合充分彰顯帝國威德廣被與帝國力量無限綿延的特質, 也滿足了清帝心中所冀。

(二) 空白背景

人物畫中的背景描繪, 不僅常成為畫面各個段落內容的連結, 也是畫作主題呈現時的舞台場景, 更可藉著背景提供人物所屬的時空框

¹⁰ 關於此畫的相關研究見王正華, <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), 頁 10-32。

¹¹ 兩畫的相關研究見聶崇正, <談《康熙南巡圖》卷>, 《宮廷藝術的光輝—清代宮廷藝術論叢》(台北: 東大圖書股份有限公司, 1996), 頁 75-106; Maxwell K. Hearn, "Document and Portrait: the Southern Tour Paintings of Kangxi and Qianlong" in Ju-hsi Chou and Claudia Brown eds., *Chinese Painting under the Qianlong Emperor: The Symposium Papers in Two Volumes*, (Arizona State: Arizona State University, 1988), pp.91-131; "The Kangxi Southern Inspection Tour: A Narrative Program by Wang Hui" (Ph.D. dissertation, Princeton University, 1990).

¹² 《康熙南巡圖》共有十二卷, 但現已散佚不全, 現存最短的一卷是藏於法國吉美美術館的第二卷, 也長達 1377 公分。《乾隆南巡圖》共 12 卷, 最短的一卷長 915 公分。

架，襯托出人物的身分、地位、性格、特質……等，甚至藉著人物與此背景的關係，進而傳達出某種特定的情境。例如清代郎世寧（1688-1766）等人所合繪的《親蠶圖》（附圖 11），¹³藉著精麗的宮城與青銅禮器點出此畫描繪的確切地點為皇宮中的祭壇，而畫中的鹵簿陣仗則透露畫中人物的皇族身分；此外，不同階級人物所形成的隊伍又營造出儀式的氣氛，進而由祭壇、桑樹等描繪，使觀者更加確定此為親蠶儀式的內容。¹⁴縱使畫中也出現了主持儀式的皇后本人（附圖 12），但若無所有相關背景的搭配描繪，此畫斷無法如此清楚地傳達出親蠶儀式的主题。

然而，在早期山水畫興盛之前，人物畫卻多無背景的描繪，而這類畫作，主題人物便成為觀看時的焦點，部分畫作則輔以榜題或文字圖說，以增加對畫中人物的相關闡述。例如（傳）蕭繹的《職貢圖》，其以空白背景凸顯各國朝貢使節，然而其旁的文字則說明了所屬國家的概況。乾隆朝《職貢圖》也承繼了如（傳）蕭繹《職貢圖》中這種早期樣式的運用，此種安排或許基於全畫內容龐大，畫中的人物描繪已經過統一樣式的處理，若再加上背景描繪，畫面不免過於複雜、混亂，因而減省掉背景而只繪人物，反而有助於畫面的統整性。至於背景所能提供的相關訊息說明，此畫中則以圖說的方式補充，這在乾隆下諭令蒐羅各邦族資料時，即已清楚地交代圖繪之外，並附以註釋。¹⁵因此舉凡邦族所在的地理位置、自然環境、風俗習慣……等，畫中均透過文字詳載，畫面上也就毋需贅述過多的細節，僅需專注於人物

¹³ 《親蠶圖》由郎世寧、金昆、程志道與丁觀鵬等人合繪，今藏於台北故宮博物院。相關研究見畏冬，〈清《孝賢皇后親蠶圖卷》〉，《歷史月刊》，52 期，頁 4-6；馬孟晶，〈烈女·才女·織女—女性生活的文化圖像〉，《故宮文物月刊》，2003 年 5 期，頁 14-17。

¹⁴ 關於清代親蠶禮的概況，見劉潞，〈論清代先蠶禮〉，《故宮博物院院刊》，1995 年 1 期，頁 28-33。

¹⁵ 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。

的呈現即可。若將同樣繪於乾隆朝、呈現台灣風俗與原住民樣貌的《六十七兩采風圖卷》中的「刈禾」(附圖 13)¹⁶與《職貢圖》中的「彰化縣大肚等社熟番」(附圖 14)相較，前者畫面中繪以整片的稻田，族中的男女長幼均下田採收稻禾，且不使用任何工具，而以雙手採取，至於採收後，則綑綁禾穗，以肩挑回村內，呈現了族人從事農作活動情形，其他如「種芋」、「瞭望」、「迎婦」等也充分反映出當地環境的特點與族人生活的各種面向。反之，《職貢圖》中的「彰化縣大肚等社熟番」一圖，則藉由男子手中的弓箭與女子手中的鐵耩，得知其擅弓射，並有農耕生活。背景空白的《職貢圖》使觀者更能關注於畫面中的人物，細察其貌及其身上的所有物品描繪。由於空白背景的畫面下，主題人物將更形突出，因此空白背景的運用常見於表現某特定或具代表性的人物畫作上，以達到彰顯其鮮明特質的效果。例如(傳)閻立本(?-673)的《十三帝王圖》(附圖 15)中，經過刻意形塑的帝王樣貌在空白背景中清楚地呈顯出來，畫家藉此表達了對其之歷史評價。¹⁷或如姚文瀚(活動於乾隆朝)的《紫光閣功臣圖》(附圖 16)，畫家運用寫實的肖像技法與英勇氣態的描繪，¹⁸使得平定伊犁回部之役有功之臣躍然於空白背景之上，令人印象深刻。除了這些史上留名的帝王功臣之外，亦不乏市井小民，如明代周臣(活動於 1460-1535)的《流民圖》(附圖 17)也以同樣的手法將跛、癩、盲、飢等各式流民陳列於空白背景的畫作中，¹⁹他們沒沒無聞、無足輕重，卻

¹⁶ 《番社采風圖》的版本有多種，此處採用的是可能為六十七所畫的母本或較接近母本的國立中央圖書館臺灣分館本。而關於「刈禾」的討論，見蕭瓊瑞，《島民·風俗·畫——十八世紀臺灣原住民生活圖像》(台北：東大圖書公司，1999)，頁 214-223。

¹⁷ 陳葆真，〈圖畫如歷史：傳閻立本《十三帝王圖》研究〉，《台灣 2002 年東洋繪畫史研討會》(台北：國立台灣大學，2002)，頁 34-54。

¹⁸ 曾嘉寶，〈紀豐功 述偉績：清高宗十全武功的圖像記錄—功臣像與戰圖〉，《故宮文物月刊》1990 年 11 期，頁 38-65；聶崇正，〈流散海外的《紫光閣功臣像》〉，《紫禁城》，1993 年 6 期，頁 3-5；聶崇正，〈談清代《紫光閣功臣像》〉，《宮廷藝術的光輝—清代宮廷藝術論叢》(台北：東大圖書股份有限公司，1996)，頁 93-106；。

¹⁹ 相關研究見高居翰，《江岸送別：明代初期與中期繪畫(一三六八~一五八〇)》(台北：石頭

仍以百般鮮明的樣態予以觀者極大的震撼力。乾隆朝《職貢圖》中的男男女女，雖非顯要之人，然而卻是各邦各族的代表，因此置於空白背景之中，其相貌、樣態、服飾……等成爲直接被觀察的焦點，從而成爲認識該部族最佳的視覺材料。

由於少了背景描述，若無文字或其他細節的輔助說明，這類運用空白背景的畫作便無法清楚地呈現出時間與空間框架，因此人物所處的時空感也就不明顯。乾隆朝《職貢圖》中，由於文字圖說移至圖像上方，畫面人物不再有被文字框架於其內之感，而人物背後與兩組人物之間均是空白背景，人物彷彿置身於無時間感的永恆綿延之中，加之各邦族人物的排列又依照特定的地理順序，綜合兩者所形成的視覺觀感透露出清代統治者觀看各邦族人物時所具有的政治意涵。無時間感予人永恆的意象，而依照地理順序所呈現的各邦族人物隱含於統一的空间中，這樣的時空感所交錯出來的，彷彿是在大清帝國永恆綿延統攝下的世界。

出版股份有限公司, 1978), 頁 193-199; Richard M. Barnart, *Painters of the Great Ming: The Imperial Court and the Zhe School* (Texas: The Dallas Museum of Art, 1993), p.289.

第二節 乾隆朝《職貢圖》畫卷與南蠻屏風及南蠻系地圖的關係

(一) 非使節身份的男女組合

除了單純以貢物為主題的畫作之外，無論傳統中哪一類《職貢圖》均以朝貢使節作為主要的描繪對象，原因無它，使節原來即是攜帶貢品與參加朝貢儀式的代表人物，其均為男性，若以第三類強調各國使節的手卷式職貢圖為例，各國使節均以單人入畫，且作為該國的代表，這些人物大多腰桿挺立，雙手或拱、或合掌，目光前視，表情嚴肅，狀似卑恭，如（傳）蕭繹《職貢圖》中的使者（附圖 18）即是如此。

然而，到了乾隆朝，《職貢圖》中所描繪人物的身份與形象產生極大的變化。首先，女性人物首度出現於職貢題材畫作中，形成一男一女成組的圖像代表各邦族，全畫中僅有少數邦族只繪一人，如「整欠頭目先邁岩第」（附圖 19），還有少數邦族除了男女像之外，再加繪動物、小孩或第三者，形成三人一組或多人一組，如「彰化縣西螺等社熟番」（附圖 20）及「赫哲族」（附圖 21）便是如此。中國傳統人物畫中一男一女成組出現的描繪實不太多，其中一類是神話傳說題材，如一九二八年於新疆吐魯番所採集的唐代《伏羲女媧圖》（附圖 22），伏羲和女媧或稱兄妹，或稱夫妻，俱為傳說中人類始祖的代表，²⁰畫中形象仍不脫神話色彩，人首蛇身，相攀相交，此類題材在文明

²⁰ 黃文弼，〈絹畫伏羲女媧神像圖說〉，黃烈編，《黃文弼歷史考古論集》（北京：文物出版社，1989），頁 200-201。

進一步發展之後已少出現。另一類為夫婦像，且多具諫誡意味，如(傳)東晉顧愷之的《烈女仁智圖》中「曹僖氏妻」一段(附圖 23)，²¹描繪曹氏之妻能識人，鼓勵其夫輔佐晉文公的故事，畫面上兩人保持距離、妻子手作制止狀，彷彿向其夫述說些道理，或如《女孝經圖》的「事舅姑章」(附圖 24)一段，²²此段畫旨雖是宣揚為人媳者侍奉公婆之道，然而，位於廳堂之中的公婆二人卻也保持著適當的距離，雙手合握，端坐於席褥之上，神情內斂，顯示恰如其分之狀。這類畫作均強調了男女作為「夫妻」或「父母」角色時應有的行誼，是傳統倫理觀下具禮教意味的作品。然而，乾隆朝《職貢圖》中的男女像卻與這些傳統均不相類。如「大西洋國民人」(附圖 25)中二人互相凝視，或如「伊犁等處宰桑」(附圖 26)中彼此交談，或如「定番州八番」(附圖 27)中二人忙於工作，或如「永豐州等處禮苗」(附圖 28)中，表現了一家三口的家庭生活……等，由畫中人物的互動情形看來，這些男女應是夫妻關係，而畫中所呈現的均是日常中的各種生活情狀與互動情形，且人物神情愉悅，態度輕鬆，毫無使節般嚴肅面貌與森然氣氛。

其次，乾隆朝《職貢圖》中，這些男女人物的身份也大異於前。雖然畫上圖說標題中，人物名稱標準不一，部分僅以邦族名統稱之，泛指其國民或族人，部分除了邦族名稱之外，再冠以不同階級的頭銜，雖然頭銜名稱多樣，但約可歸納為「官人」和「民人」二大類，前者如冠以「官員」、「台吉」、「宰桑」、「頭人」、「頭目」者均是，其

²¹ 此畫今被視為保存早期樣式的宋代摹本。

²² 相關研究見穆益勤，〈宋人女孝經圖卷的作畫年代〉，《故宮博物院院刊》，1960年2期，頁183；譚怡令，〈百善孝為先——宋高宗書女孝經馬和之補圖〉，《故宮文物月刊》，1983年2期，頁79-80；Julia K. Murray, "The Didactic Art for Women: The Ladies' Classic of Filial," in M. Weidner, ed. *Flowering in the Shadows: Women in the History of Chinese and Japanese Painting* (Honolulu, 1990), pp.27-53.。

餘如「老」、「族人」、「族民」、「民人」、「從人」、「頭民」、「番民」、「土民」、「土人」、「蠻人」者，則為一般民人，此外，另有一組「大西洋國神父修女」（附圖 29）係宗教人士，是唯一的例外，此或許顯露了當時中國人所能見到的宗教人士數量可觀，且已成為令人重視的族群，甚至被視為一個國家的代表。較之過去，乾隆朝《職貢圖》所涵蓋的人物身份與階層實擴大許多，然而無論是官、民或宗教人士，畫面中均未顯露其與朝貢活動或儀式有任何相關的訊息，亦即，畫中的這些男女並非朝貢活動中的角色，則為何其出現於職貢圖中呢？綜合男女像與官民身分來看，乾隆朝《職貢圖》對於描繪人物的選擇，似乎別有用意。「一男一女」的夫妻圖像可視為全體的代表，而「官、民」則代表了上、下不同階層，既包含了全體，又含括了不同階級，則此畫便盡蒐所有人物了！此意味著在乾隆心中，其帝國影響力不僅擴及更多邦族，也含括了其人民全體，此畫實是一個廣大的天下圖像。

這些形象活潑的男女人物描繪不見於中國傳統，卻可於日本正保二年（1645）所刊行《萬國總圖·人物圖》（附圖 30）中找到相似的表現。²³《萬國總圖》為一幅世界地圖，與其配對的人物圖是一幅「世界民族圖譜」，立軸形制，立軸上方有漢文所書的序言，其下為四十組不同國家的人物圖像，多數圖像由一男一女組成，少數由三人或四人組成，均繪於框架之中，並於框內空白處書寫其國名。這些人物並無特定身分或階級的描繪，但均身著該國的服裝，以作為該國的代表。而男女人物之間或牽手，或勾臂，或對話，或相互凝視，由其肢體互動的情形看來，此男女人物的關係應為夫妻。這些民族圖譜無論在人物的身分、組合方式與互動情形的描繪均與乾隆朝《職貢圖》

²³ 關於此作的研究，可見海野一隆，〈正保刊《萬國總圖》成立・流布〉，《東西地圖文化交涉史研究》（大阪：清文堂出版株式会社，2003），頁 328-383

極為相似。

使用民族圖譜與世界地圖作為配對組合的例子，早於 1606 或 1607 年在荷蘭阿姆斯特丹所出版的世界地圖中已出現，之後，日本製作的世界地圖屢見類似的配對組合，²⁴正保二年所發行的這件《萬國總圖》為日本最早出版的西洋系世界地圖，²⁵除此之外，如十七世紀初製作、藏於宮內廳的《萬國繪圖》（附圖 31）及與其配對的《二十八都市圖》（附圖 32）上也可見到類似的民族圖譜。²⁶地圖為地理知識的具體呈現，配以民族圖譜不僅具有裝飾之效，更有以圖繪方式增加世界民族知識的功能。²⁷而民族圖譜中，以非特定身分的一男一女夫妻形象代表一國或一族的作法，不僅影響了乾隆朝《職貢圖》中人物描繪的風格表現，也在觀念上具有啟發之功。

（二） 近乎正面的角度呈現

在如（傳）蕭繹《職貢圖》（附圖 33）這類傳統手卷式職貢圖中，各國使者多以面向右方、呈四分之三側面角度出現，當展閱手卷時，使節一字排開的行列，確實有如正式朝覲的隊伍。而此種斜側方向呈現使者的作法，也在傳為唐閻立本的《步輦圖》（附圖 34）中見到，²⁸畫面左方三位吐蕃使者以相同的側面行列呈現，恭謹地拱手向右方

²⁴ 吉澤陽子編集，《皇帝 名寶：海 渡 傳統 美》（東京都：朝日新聞社，1998），頁 45。

²⁵ 海野一隆著，王妙發譯，《地圖的文化史》（香港：中華書局，2002），頁 108-111。

²⁶ 關於此二圖的介紹，見塚原晃、岡泰正、勝盛典子、成澤勝嗣，《異國繪 冒險：近世日本美術 見 情報 幻想》（神戶：神戶市立博物館，2001），頁 17。

²⁷ 坂本滿、菅瀨正、成瀨不二雄著，《南蠻美術洋風畫》（東京都：小學館，1997）頁 40。

²⁸ 此畫今學者多同意為宋代摹本，見金維諾，〈《步輦圖》與《凌煙閣功臣圖》〉，《中國美術

的唐太宗行禮，其姿態與（傳）蕭繹《職貢圖》中的使節十分接近，可見在當時以類似的圖示表現恭謹使者的作法，已成定例。除了部份壁畫或畫像石有其陳列功能或方向上的考量之外，似乎對多數畫例而言，使者以面向右方的角度呈現成爲一種常見的規律，此或許與中國早已形成的「右尊左卑」的觀念有關。在《禮記》「王制」篇中有：「有虞氏養國老於上庠，養庶老於下庠。夏后氏養國老於東序，養庶老於西序。殷人養國老於右學，養庶老於左學……」，²⁹可見至少在西漢戴聖編著《禮記》時，「左、右」就不僅是中性的方向詞，而帶有階級或尊卑觀了。³⁰因此，在描繪不同階級的人物時，其畫面方向安排也遵循著此種尊卑觀，使其符合觀者的閱畫角度。在此種畫面安排下，傳統《職貢圖》所欲呈現的是階級井然、態度恭謹的朝貢使臣像。

展閱乾隆朝《職貢圖》，畫面令人耳目一新，原來態度肅然、面向右方的使節行列消失了，取而代之的是一組組近乎正面呈現、較爲輕鬆狀的男女生活圖像。畫中的這些男女由面向右方轉爲面向觀者，多數以正面但稍偏側的角度呈現，如「大西洋合勒未祭亞省民人」（附圖 35）和「諸羅縣諸羅等社熟番」（附圖 36），少部分繪以較大角度的側面，如「瑞國夷人」（附圖 37）及「洮州土指揮楊聲所轄的吉巴等族番民」（附圖 38），這些圖像所援引的傳統、予觀者的視覺感受或隱含的意義皆與傳統《職貢圖》大異其趣。

較之其他角度，正面或近正面是觀者最佳觀看或最直接觀察描繪對象的角度，由於其能將描繪對象清楚無遺地展現於觀者眼前，因

史論集》（台北：南天書局有限公司，1995），頁 105-107。

²⁹ 《十三經注疏》（五）《禮記》（台北：藝文印書館，1955），頁 265。

³⁰ 侯紹庄，〈論「四夷」稱謂的變化〉，《貴州民族研究》，1995 年 3 期，頁 62-64。

此常被運用來描繪吸引觀者高度注意或具展示性的內容。此外，正面呈現的內容，也有助於建立其與觀者的直接關係，並使觀者產生參與感。以繪於雍正朝的《十二美人圖》（附圖 39）為例，畫中被安置於經過刻意布置空間內的女子，實被視為畫作主人所「擁有」之物，而其以近正面面對觀者，顯露種種嬌態媚姿，更加強了其展示與被觀看的效果。³¹同樣地，乾隆朝《職貢圖》以接近正面的角度將各邦族人物陳列於畫卷之中，每當展閱時，各組人物被一一展示與觀看，觀者藉此過程，不僅能清楚地觀察、了解每一邦族人物，還能產生盡覽天下、坐擁天下之感。

由於畫中的人物兩兩成對，為了避免人物安排呆板，並表現男女二人之間的眼神傳達或肢體互動，因而圖像並非以完全正面呈現，而選擇稍微斜側的角度，但是，無論如何斜側，人物身上的服式或佩戴物品卻仍清楚易見，甚至部份完全側面的人物，亦是如此。如「西藏密尼雅克番人」（附圖 40）中，男子幾已全背面示人，然而其背上所負的鐵板、腰間的弓矢，卻因此呈現角度而更加清晰耀眼，顯見此處畫家作側面人物的安排，是為表現其背後衣飾或佩物的特殊之處。此外，還有部分呈現角度較為斜側者，則為描述該邦族的特殊生活型態，如「七姓」（附圖 41）一圖中，畫家以側面角度描繪正在獵捕貂的男女族人，以示其營生之技。由此可見，乾隆朝《職貢圖》中人物呈現角度的安排，除了因應畫中人物的互動之外，更為清楚地展示其服式特色、生活技能與風俗，而作了以正面為主，但視需要稍作調整安排的角度呈現。

³¹ 關於此畫的討論，見 Wu Hung, *Double Screen Screen* (Chicago: The University of Chicago Press, 1996), pp. 201-221.

然而，傳統中以此種接近正面角度呈現男女人物的畫例並不多，與乾隆朝《職貢圖》中的人物角度最為接近者，仍為南蠻系地圖中的民族圖譜。以上述的《萬國總圖·人物圖》(附圖 42) 為例，其各國男女人物也多作近正面呈現，然而，為因應人物之間的牽手、勾臂，交談等互動，而使人物稍顯斜側，呈兩兩相對或兩人略朝同一方向斜側的角度，而在此畫面安排之下，所有人物的手執物與佩戴物品也清楚地展示於人，這些均和乾隆朝《職貢圖》人物呈現的角度與表現相同，由此可清楚地看出兩者間的密切關係。兩者之間較為明顯的差異，是畫中男女位置的安排，乾隆朝《職貢圖》中仍謹守男右女左的安排方式，但在日本《萬國總圖·人物圖》中則不見此規，其男女的左右位置並不固定，方位的尊卑觀念係中國原有，而乾隆朝的圖示中依然遵循著規範。

(三) 風俗內容

乾隆在《職貢圖》繪製之初，即於諭令中表明要描繪並記錄各地「男婦形狀，并衣飾服習」，³²確實，在完成後的作品上，亦可見到如上所述。在圖說部份，由於多數邦族均分有「官人」與「民人」二組，官人一組的圖說內容多介紹該地的地理位置、自然環境、歷史、與中國歷來的關係、官員衣飾特徵……等，而民人一組則多強調其人相貌、衣飾、謀生之技與特殊風俗物產……等，至於少數僅以一組圖文介紹者，則將上述內容擇要納入。以下選錄「琉球國官員」與「琉球

³² 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)，頁910。

國民人」的圖說內容為例：

琉球國夷官，琉球居東南大海中。明初，其國有三王，曰中山，約山南，約山北，接以尚為姓，而中山最強，洪武間，三王俱入貢，至宣德間，山南、山北為中山所併，本朝定鼎，其王航海輸誠，遣使冊封，屢賜御書扁額，常遣陪臣子弟入監讀書。其國有三十六島，氣候常溫，俗尚文雅，鮮盜賊，王與臣民分土為祿，地產五穀蔬果之屬，夷官品級，以金銀簪為差等，用黃綾絹摺圈為冠，寬衣大袖，繫大帶。官婦髻插金簪，不施粉黛，衣以錦繡，其長覆足。

琉球國夷人，琉球國人多深目長鼻，男服耕作，營海利。土人結髻於右，漢種結髻於中，布衣草履，出入常攜雨蓋，婦椎髻，以鯨手為花草鳥獸形。³³短衣長裙，以幅巾披肩背間，常負物入市交易，亦工紡績。³⁴

這些圖說內容，為觀者提供了一個認識該邦族的基本架構，而此敘述架構卻源自於史書。若查閱《明史外國傳》，將發現上述二段「琉球國」的圖說內容，多可見於其中，³⁵只是相較之下，圖說所使

³³ 莊吉發對照滿文圖說後，發現漢文圖說此處有脫字情形，應是「以墨鯨手為花草鳥獸形」。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），頁47。

³⁴ 由於畫作圖版品較小，無法清晰辨識圖說內容，此處二段內容引自莊吉發，《謝遂《職貢圖》滿文圖說校注》（台北：國立故宮博物院，1989），頁45，47。

³⁵ 尤侗，《明史外國傳》（台北：臺灣學生書局，1977）頁39-48。

用的語言較簡明，內容較為概略，且史書中著重於該國政治史的記錄，但圖說中則提高了衣飾與生活風俗的比重，二者各有不同的重點，然而其敘述架構卻相似。事實上，以史書架構作為《職貢圖》的圖說內容，並非乾隆朝首創，在（傳）蕭繹的《職貢圖》中即已如此，其圖說所載的土俗、事實等均與《梁書·諸夷傳》所記大致相同，甚至有些地方更為詳細，儘管此圖已是殘卷，但部份圖說還能補充正史內容，可見其史料價值。³⁶中國歷來正史中，於列傳之後，多書有外夷傳，介紹其時的藩屬國家，也代表了當時官方對諸夷的認識，而上述二件《職貢圖》的圖說架構便承此而來，這意味著圖說所記錄的內容是於史有據、真實可信的，提高了《職貢圖》的歷史價值，只是承襲了史書敘述架構的乾隆朝《職貢圖》，其圖說內容中卻增加了較多各邦族衣飾與風俗的相關敘述。

至於乾隆朝《職貢圖》中的圖像部分，由於無背景描述，且地理與歷史概況均難以圖像繪出，因此相貌、衣冠服飾與風俗亦成為圖像表現上的重點。仍以「琉球國官員」（附圖 43）為例，畫中男子頭戴黃色綾絹圈冠，衣袍寬鬆繫帶，敞袖，而女子頭插金簪，衣面華美，衣襪及地，完全符合了圖說中所述「……用黃綾絹摺圈為冠，寬衣大袖，繫大帶。官婦髻插金簪，不施粉黛，衣以錦繡，其長覆足。」的內容。

具體表現於乾隆朝《職貢圖》中的風俗內容，主要是人物的相貌、衣冠服飾與特殊生活習慣，而其形象上的呈現也與南蠻圖像有諸多相似之處。以人物的相貌而言，膚色、深眼高鼻是中、日畫家共同

³⁶ 金維諾文，〈《職貢圖》的時代與作者〉，《中國美術史論集》（台北：南天出版社，1983），頁 67-68。

表現西洋人的明顯特徵，如乾隆朝《職貢圖》的「大西洋國民人」（附圖 44）中，圖說與圖像均有「肌膚白皙，鼻昂而目深碧，不蓄鬢髮」的描述，在日本桃山時代狩野內膳（1570-1616）所繪製的南蠻屏風（附圖 45）中，也有諸多敷白了臉龐、以線條勾繪出深眼大鼻的西洋人樣貌。而《職貢圖》中「大西洋國黑鬼奴」（附圖 46）一圖，其黝黑肌膚捲曲頭髮的樣貌也履見於《萬國總圖·人物圖》一類的民族圖譜（附圖 47）中。其次，服裝也是中、日畫家表現各國家、民族人物時的一大重點。《職貢圖》中多組西洋人頭頂各式帽子，穿著及膝束口蓬褲，搭配有顏色束腿長襪，領口、袖口的花邊裝飾（附圖 48）等，這些造型均可在上述南蠻屏風（附圖 49）中見到。除了服裝，人物手執之物也多有相似之處，如多組《職貢圖》男子腰際所佩帶的劍（附圖 50）、手執的長茅、弓箭及杖子等亦能見於南蠻屏風（附圖 51）中。

無論圖說或圖像，服飾、風俗均是乾隆朝《職貢圖》表現的重點，在傳統手卷式《職貢圖》中，雖然也在圖像上對各國的朝貢使者作出不同的描繪，並於圖說中介紹對各國的認識，但前者強調的仍是其作為朝貢者的共同卑恭狀貌，後者也多強調其與中國之間的關係，亦即無論在圖文上均重視其作為藩屬國的共同面目。然而，乾隆朝選擇由邦族各異的風俗角度切入，企欲呈現其各有不同的百般狀貌，如此一來，除了能於畫面上，盡情展現各民族人物的多樣性，以滿足其蒐集癖好之外，³⁷亦與中國傳統以來所賦予「風俗」的特殊意義有關。在中國傳統概念中，「風俗」不僅是因自然條件不同而產生不同的地方性習慣，更重要的是透過各種具體行動方式表現出來的人民精神品

³⁷ 乾隆一向對古文物的蒐羅不遺餘力，見嵇若昕，〈從文物看乾隆皇帝〉，《乾隆皇帝的文化大業》（台北：國立故宮博物院，2002），頁 237-238。

質，也因此更強調以人爲的方式去改變其內容，即是「移風易俗」。而能判斷風俗優劣與具改變能力者，實爲爲政者或士大夫，所以在傳統中，「風俗」一向與政治、教化關係密切，³⁸而乾隆朝《職貢圖》以呈顯各邦族不同風俗作爲內容描繪的重點，正是立足於了解各地風俗並能判斷風俗優劣的在上位者表現。事實上，除了《職貢圖》之外，清代宮廷亦產生了不少風俗內容的畫作，如《耕織圖》等，形成一股風俗畫復興的趨勢。

至於乾隆朝《職貢圖》圖像風格的選取，亦有其背景。日本南蠻藝術正是十六世紀日本初次接觸西洋文化、與其碰撞後所產生的南蠻文化中的一環，³⁹此時初到日本的歐洲人（主要是葡萄牙人與西班牙人）以其迥異於東方人的面貌、服飾吸引當地日本人高度的興趣，甚至進而模仿之，蔚爲風尚，畫家也以圖繪的方式記錄下這份新鮮與好奇。由於其時日本社會正值武士勢力沒落，商人階級興起，其世俗化的品味帶動了此類風俗繪畫的盛行，而此，正是南蠻藝術產生的背景。⁴⁰無論是南蠻屏風、南蠻系地圖或世界民族圖譜，其新奇趣味與西洋風尚的追求、風俗內容的表現與認識世界的知識等面向，均與乾隆時期的宮廷有著不謀而合的共通點。清代康雍乾三帝，對於西洋文化展現了高度興趣，而乾隆朝中西洋畫師的增加及瓷器等工藝品充滿西洋設計，顯示了乾隆對於西洋風尚的追求，而宮中各種西洋鐘錶、儀器大受歡迎，更說明了乾隆對於新奇趣味的喜好。而作爲傳遞西洋

³⁸ 關於「風俗」一詞的涵義及相關討論，見畏冬，〈中國古代風俗畫概論〉（上），《故宮博物院院刊》，1991年3期，頁14-22；岸本美緒，〈「風俗」與歷史觀〉，《新史學》，13卷3期，頁4-9。

³⁹ 關於南蠻文化產生的背景，見馮瑋，〈日本「西學」的初創時代〉，《復旦學報》（社會科學版），1994年2期，頁70-74；趙德宇，〈試論南蠻文化〉，《世界歷史》，1996年1期，頁68-75，77。

⁴⁰ Yoshitomo Okamoto, translated by Ronald K. Jones, *The Namban Art of Japan* (New York: Weatherhill, 1972), pp. 68-97, 96-123.

知識媒介的傳教士，在其所傳達的知識中，地理學為其中的重要的一項，不僅帶來實用的地圖與製作地圖的方法，更以此傳遞了較為科學的地理知識。⁴¹在此背景下，包含諸多相似特質的南蠻圖像成為乾隆朝繪製《職貢圖》時最佳的援引資源。

（四）華絢的色彩表現

無論是丁觀鵬繪本或謝遂本《職貢圖》，其上絢麗的色彩均十分引人注目，這些色彩不僅豐富多樣，且因明度、彩度高而造成華絢的視覺效果。在許多國家或少數民族的服飾中，色彩均是極重要的元素，其不僅作為裝飾手法，甚至某些民族還有其慣用或具特別意義的服色。而乾隆朝《職貢圖》的圖說內容中，由於服飾特色一直是強調的重點之一，因此畫卷上對於色彩的運用也見其用心。

由全畫色彩的運用看來，除了須符合圖說所述的特定服色之外，還有以下特質。首先，畫卷中大量使用了紅、藍、綠、黃等色，這些個別色彩已顯得亮眼鮮豔，畫家又經常將這些鮮麗的顏色組合起來，製造出強烈的視覺效果，例如紅與綠、黃與藍等。以第一卷卷首的幾組圖像為例（附圖 52），當展閱開時，豐富的色彩立刻吸引了觀者的目光，仔細觀察後可見就算並非整件服裝使用上述色彩呈現，也經常可在人物的配件或飾品中找到上述顏色，達到醒目的效果。而這種色彩運用特質也經常在南蠻圖像中見到，尤其紅、綠二色更是經常

⁴¹ 林麗娜，〈從藝術文化看乾隆皇帝與西洋及周邊屬邦的往來關係〉，馮明珠主編，《乾隆皇帝的文化大業》（台北：國立故宮博物院，2002），頁 269-280，

出現於南蠻屏風中（附圖 53）。其次，在色彩較淺淡的服裝上，畫家經常繪出不同紋樣於其上，增加其豐富感，例如，「緬甸國民人」（附圖 54）中男子白色服袍以藍點、黃花來點綴，女子的黃裙則以細緻的設計使其更豐富，此種或如「大西洋合勒未祭亞省民人」（附圖 55）中，男子黃色上衣及女子藍色裙子都因其上的色彩加工，而更增加質感。同樣地，在南蠻屏風中，也多見類似的例子，畫中許多西洋人所穿的蓬鬆褲子便經常可見豐富多樣的紋樣設計（附圖 56）。除了整片衣裙的紋樣之外，有時畫家則在較濃重色彩的服裝上使用黃色或金色勾畫點綴，亦可增加其裝飾性，如「英吉利國民人」（附圖 57）中，男子紅色外套與其內深色背心上，均局部以黃色勾點，此效果與南蠻屏風中蓄鬍西洋人（附圖 58）所著黑色衣服上的勾點極為相似。再者，於少數《職貢圖》圖像中，可見到其以單一色彩的深淺變化作為表現重點，如「英吉利國民人」（附圖 59）中，女子身上服裝的桃紅與藍色部分，與其旁男子的紫色褲子與手上所執的瓷器，均可見到色彩由深至淺的漸層變化，甚至女子服裝的綠色部分，畫家還刻意留下不均勻的顏色調和痕跡，增加了色彩的變化感，這些顏色變化並無關乎光線造成的陰影或為呈現空間立體感，而純粹呈顯視覺上的豐富性。在南蠻屏風人物的服裝（附圖 60）上，亦可見到略為相似的色彩深淺表現，然而，此處顏色較深者，均為皺摺處，可見畫家有意識地以色彩的深淺變化表現陰影效果，以表現服裝因皺摺所形成的空間感，在此，可看到乾隆朝《職貢圖》選取南蠻圖像的風格表現時，仍與原圖像間存在著些許的差異。

因著上述色彩運用上的特質，乾隆朝《職貢圖》展現了華美、絢麗的一面。如同乾隆對其他物品的蒐集，規模巨大的《職貢圖》也是一種民族圖像的蒐集，具有豐富性與物質性，並能帶來觀賞的樂趣，

而每當展閱此畫，便能享有豐富的視覺愉悅感。

第三節 圖文關係

（一） 漢滿文圖說

組成乾隆朝《職貢圖》畫卷的另一部分，則是漢、滿文圖說。其位於各組圖像的上方，先書漢文，後書滿文，內容記載了各邦族的概況資料。在清代宮廷繪畫中，不乏同時具備漢滿文圖說之作，此意味著這些畫作具有滿族觀者。這類畫作多為貢物圖，如艾啓蒙（1708-1780）所繪的《寶吉騮》（附圖 61）或賀清泰（1735-1814）、潘廷章（？-約 1812）合繪的《喀爾喀貢馬象圖》（附圖 62）等，而乾隆朝《職貢圖》繪本的二個已知藏處為乾清宮與熱河避暑山莊，雖無其他資料足證此畫的觀者，但由其藏處與手卷形式流通性較小而推測，其觀者應屬小眾，或許所設定的觀者僅有乾隆及少數臣子，因此其上之滿文圖說或為此小眾觀者而書。至於乾隆朝其他書籍形式的《職貢圖》，如《四庫全書》寫本或武英殿刊本，則刪去滿文圖說，只保留漢文部分，此因書籍形式版本的流通性及普及性均較繪本高，為因應其較為大眾的非滿族觀者，故在圖說語言上作了取捨。

由於乾隆朝《職貢圖》版本多，其傳摹繕寫的過程或有錯誤，因此不同版本間的圖說內容也略有出入，甚至繪本上的漢、滿文圖說

對應時，亦難避免產生訛誤。⁴²此外，由於漢、滿文為兩種不同的書體，在對譯的過程中，有時難以找到完全相應的語辭，因而偶有漢、滿文無法完美對應之處。

（二）圖文對應

異於傳統手卷式職貢圖採右文左圖或僅於圖像右方標明榜題的配置方式，乾隆朝《職貢圖》則改以上文下圖的安排，使得畫面上的圖文觀看方式也為之改變。在圖像旁加上榜題以標示圖像內容的作法，早已有之，如山西大同北魏司馬金龍墓出土的漆畫屏風（附圖 63）中即可見到，⁴³（傳）唐閻立本《王會圖》（附圖 64）及（傳）顧德謙的《摹梁元帝蕃客入朝圖》（附圖 65）便承繼了此種將人物身分書於方框內的榜題形式，⁴⁴此種標示方法簡潔明瞭，卻無法對畫中的圖像多作說明。而（傳）蕭繹《職貢圖》（附圖 66）中，說明文字列於圖像右方，呈一文一圖的連續配置，如此，文字同時兼具了分隔與連結左右兩圖像的功能，使得觀看時藉著左右對照文字與圖像，增加了畫卷中橫向的聯繫。同時，文字的書寫占滿了畫幅自上而下的空間，整段文字形成一個區塊般，兩段文字區塊之間的圖像，猶如被框架後凸顯而出。然而，乾隆朝《職貢圖》（附圖 67）則將文字圖說移

⁴² 莊吉發已列出謝遂本《職貢圖》、《欽定四庫全書》寫本及武英殿刊本《皇清職貢圖》的圖說內容相異之處，並逐一校注謝遂本《職貢圖》中的滿文圖說及漢滿文對照中的訛誤之處。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）；〈謝遂《職貢圖》研究〉，《清史論集》（二）（台北：文史哲出版社，1997），頁 442-450。

⁴³ 關於司馬金龍墓出土的漆畫屏風，見志工，〈略談北魏的屏風漆畫〉，《文物》，1972 年 8 期，頁 55-60。

⁴⁴ 根據 James Cahill 的看法，二畫均為明代摹本。James Cahill, *An Index of Early Chinese Painters and Paintings: Tang, Sung and Yuan* (Berkeley: University of California Press, 1980), p23.

至圖像上方，如此一來，原來由文字所形成的框架消失了，而各組圖像之間也減少了其間的區隔，改以空白的背景統合。這類上文下圖的作法，早在南宋馬麟的《聖賢圖》（附圖 68）中已可見到，⁴⁵其將觀者的觀畫方式由左右聯繫改變成上下連結。乾隆朝《職貢圖》更動圖說位置之後，不僅改變了觀者閱畫的方式，也改變了圖文背後所隱含的尊卑關係。一般而言，畫面依其不同的構圖安排方式，均能顯示出主次或尊卑關係，以橫向構圖而言，右尊左卑，如以環狀構圖，則最重要的位置便是中心，若以直向構圖而言，則上尊下卑。乾隆朝《職貢圖》中，以代表清帝國的文字書寫置於畫面上方，而將代表各邦族的人物圖像置於下方，雖然圖文二者在畫面上所佔據的空間比例均等，然而，仍呈顯出二者間的尊卑關係。此種上下對應形式所帶來的尊卑關係表現，甚至更強於左右橫向形式，考量乾隆所欲建購的宏偉帝國企圖及其批評唐代《職貢圖》的自信，乾隆朝《職貢圖》上圖說位置的改變，或許更能說明其心中對於各外邦藩屬的關係與看法。

至於圖文之間的對應，由前文已知乾隆朝《職貢圖》的圖與文各自援引不同的傳統，同時，在文字所記錄的內容中，圖像有時無法盡括表現，因而多將重點置於服飾、風俗的描繪，而此也是圖文之間共同的重點。在服飾、風俗的表現上，圖像多如實地於細節處表現圖說內容的特點，因而觀者單獨觀看圖像時，亦可約略得知該地服飾或其他風俗的特色，使得圖像的獨立性稍微增高。此外，平淡的圖說敘述轉譯成圖像時，因揉雜了不同的風格來源，使其則增加了畫面的變化與多樣性，構築成一豐富的視覺資料。

⁴⁵ 此圖的相關研究，見石守謙，〈南宋的兩種規鑒畫〉，《風格與世變：中國繪畫史論集》（台北：允晨文化，1996）頁 101-115。