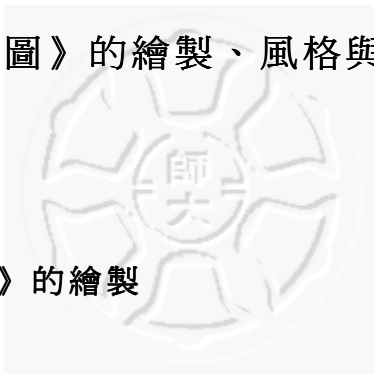


### 第三章 《萬國來朝圖》的繪製、風格與使用



#### 第一節 《萬國來朝圖》的繪製

現存乾隆朝描繪藩屬及外國使節來朝納貢場面的《萬國來朝圖》共有四件，目前全藏於北京故宮博物院，其中除了一件為《臚歡蒼景冊》的一頁開冊之外，其餘均是大尺寸的巨軸，且全為絹本。這批《萬國來朝圖》均以紫禁城內的建築群為主要場景，呈現諸邦使節佇立於太和門外、各持貢物、等候覲見的百般樣貌，及清宮內廷各階層官吏於覲見儀式開始前各自進行其準備工作與活動情形的場面。為求行文方便起見，以下將此批畫作分別稱為《萬國來朝圖軸》(一)(附圖 1)、《萬國來朝圖軸》(二)(附圖 2)、《萬國來朝圖軸》(三)(附圖 3)與《萬國來朝圖冊》(附圖 4)。

這批《萬國來朝圖》上多無畫家款識與鈐印，僅《萬國來朝圖軸(一)》上具乾隆在辛巳年(1761)秋所題之詩。由於此詩與《職貢圖》畫卷上乾隆御題之詩的內容、年款均相同，<sup>1</sup>因而顯示《萬國來朝圖軸》(一)繪製完成的時間與《職貢圖》畫卷相近，<sup>2</sup>且在乾隆心中，這兩套作品有著十分接近的畫旨。

<sup>1</sup> 乾隆題詩內容為：「累洽重熙四海春熙 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□已咸賓，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，畫院名流命寫真。西鰈東鸛覲王會，南蠻北狄秉元辰。丹青非為誇聲教，保泰承庥慎拊循。乾隆辛巳秋御題。」

<sup>2</sup> 關於此卷繪製的情形，見莊吉發，〈謝遂《職貢圖》畫卷的繪製經過及其史料價值〉，《謝遂《職貢圖》滿文圖說校注》(台北：國立故宮博物院，1989)，頁 1-37。

雖然這系列《萬國來朝圖》的畫面上，缺乏其他關於繪製細節的訊息，然而文字紀錄卻常常可提供宮廷繪畫製作方面的蛛絲馬跡。查閱清代內務府造辦處各作成做活計清檔，得知在乾隆二十六年（1761）至三十六年（1771）間，就曾經四次繪製《萬國來朝圖》。<sup>3</sup>第一次是乾隆二十六年 7 月 14 日命姚文瀚、張廷彥等起稿《萬國來朝圖》，並用白絹畫上。<sup>4</sup>此畫在同年的 10 月 11 日完成，並交由如意館裱成掛軸<sup>5</sup>（或於 10 月 17 日裱成掛屏）。<sup>6</sup>第二次是乾隆二十七年（1762）1 月 9 日由徐揚起稿的《聖謨廣運萬國來朝圖》手卷，<sup>7</sup>於同年 4 月 22 日完成並裝裱。<sup>8</sup>第三次是乾隆三十一年（1766）3 月 19 日命丁觀鵬、金廷標、姚文瀚、張廷彥將養心殿明窗的《萬國來朝圖》大畫，減去兩邊配樓，另改線法畫合繪《萬國來朝圖》大畫一張<sup>9</sup>，此畫於十二月二十三日托紙裝裱。<sup>10</sup>第四次則是乾隆三十六年 11 月 13 日繪製完成的《臚歡蒼景冊》。<sup>11</sup>

綜合現存畫作與文字紀錄來看，可試圖整理出此系列《萬國來朝圖》的繪製情形。首先，是繪製的時間與順序。由《萬國來朝圖軸》（一）上乾隆所題的辛巳年款，可知此畫即是乾隆二十六年檔案中所提那件作品。若再比對三件《萬國來朝圖軸》中的描繪內容，也可發現圖軸（一）與圖軸（二）、（三）之間的差異，間接證明後兩畫的完

<sup>3</sup> 莫小也在其書中引用乾隆三十一年繪製《萬國來朝圖》的檔案記載，而直接對應到具辛巳年款的《萬國來朝圖》上，以為這件作品歷經了五年才完成，但忽略了乾隆朝繪製的《萬國來朝圖》其實不只一件，檔案中的相關紀錄也不只一則。見莫小也，《十七-十八世紀傳教士與西畫東漸》（杭州：中國美術學院出版社，2002），頁 255。

<sup>4</sup> 乾隆二十六年七月十四日，《各作成做活計清檔》畫作（台北：國立故宮博物院，2003）。

<sup>5</sup> 乾隆二十六年十月十三日，《各作成做活計清檔》畫作（台北：國立故宮博物院，2003）。

<sup>6</sup> 乾隆二十六年十月十七日，《各作成做活計清檔》畫作（台北：國立故宮博物院，2003）。

<sup>7</sup> 乾隆二十七年一月十日，《各作成做活計清檔》畫作（台北：國立故宮博物院，2003）。此畫今不見於各大博物館收藏，或已不存。

<sup>8</sup> 乾隆二十七年四月二十二日，《各作成做活計清檔》畫作（台北：國立故宮博物院，2003）。

<sup>9</sup> 乾隆三十一年三月二十三日，《各作成做活計清檔》畫作（台北：國立故宮博物院，2003）。

<sup>10</sup> 乾隆三十一年十二月二十六日，《各作成做活計清檔》畫作（台北：國立故宮博物院，2003）。

<sup>11</sup> 乾隆三十六年十二月三日，《各作成做活計清檔》畫作（台北：國立故宮博物院，2003）。

成時間應晚於前畫。圖軸（一）畫面中，佇立等候於太和門外的邊疆及外域人士佔了畫幅的近三分之一，是三畫中比例最大者，且這些群聚人物的情節豐富，如使者駕馭不了所牽引的奇獸、朝貢行列喧鬧不已、中國官吏忙著持秩序……等。這些活潑熱鬧、繽紛有趣的內容，無疑是此畫所欲凸顯的焦點，不僅呈現了各邦族人鮮明的特色，亦滿足了觀畫者的好奇心與觀賞心態。而在此畫的上方，與等候觀見的各邦族人物相對應的中國官吏，他們身著官服，整齊劃一，且各在其位、各司其職，或準備賞賜的禮品，或維持秩序，或靜靜等候，呈現出完全異於各邦族人的秩序感與禮制表現，兩群人物並置對照下，更形凸顯華、夷之別！這種華夷之別及對「諸夷」的觀察與認識，和另一系列《職貢圖》的畫旨較為接近，反而與《萬國來朝圖軸》（二）、（三）的差距較大。至於圖軸（二）與圖軸（三）中，太和門外的邊疆與外域人士所佔畫幅的比例縮小至五分之一，且描繪的內容亦減去原本圖軸（一）中熱鬧有趣的細節。然而，畫幅上方中國官吏的部分，卻增加了乾隆及其子眷們活動的情形，如乾隆坐享天倫之樂、後宮女眷群聚、童子放鞭炮……等。若比較圖軸（一）與圖軸（二）、（三）的內容配置，可發現「萬國來朝」的主題在畫中的重點略有不同，前者加入邊疆與外域人士的內容是爲了呈現或凸顯華、夷之別，但後者卻是爲了表達朝貢作爲宮廷生活的其中一個部分。至於圖軸（二）與圖軸（三）雖然描繪主題相似，但圖軸（二）畫面中所涵蓋的殿宇較少，畫面兩側與建築物之間多以樹叢或雲層圍繞，這是中國傳統連結空間的方式。然而，圖軸（三）中不僅所涵蓋的殿宇增加不少，且透過層疊建築物的合理比例，結組出較爲自然的空間推遠效果，同時畫面中也多了些較爲複雜的建築物（附圖 5），但畫家卻都能清楚、合理地交代建築體的結構，顯示畫家有了較佳的透視掌握能力。此外，若比較兩畫中乾隆的肖像，則會發現圖軸（二）的乾隆（附圖 6）雖然坐

在椅子上，但身軀並未跟隨椅子的彎度，而其手上抱著的小孩也是同樣的僵硬，不若圖軸（三）的乾隆（附圖 7）手肘、膝蓋均隨著身體的坐姿而彎曲，而呈現較實在的體積感。由這些比對可發現圖軸（三）畫面的複雜性較高，其完成的時間應晚於圖軸（二）。今由文字資料對照現存畫作，僅可確定完成於乾隆二十六年的《萬國來朝圖軸》（一）與乾隆三十六年的《萬國來朝圖冊》，至於圖軸（二）與圖軸（三）雖然無法得知其繪製時間，但由風格判斷應也繪於這段期間。至於繪製的畫家，由上述乾隆三十一年檔案可知這些畫作不是由單一畫家完成的，而是數位畫家合作繪製的，這種情形在清代宮廷並不少見，只是由畫面風格判斷，例如融合中西方技法的空間表現、乾隆肖像未臻逼真寫實的程度、人物的軀體未盡符合比例……等看來，這些作品大部分是由中國畫家所繪，但由畫中的貢品，如大象、馬匹等畫法看來，或許仍有西洋畫家的參與。<sup>12</sup>

「萬國來朝」的題材在乾隆朝多次出現，畫作繪製的時間集中於乾隆朝中期，這段時期也正是《職貢圖》系列作品產生的同時，顯示了此時期官方對於各邦來朝職貢的主題感到高度興趣。為何此時期會出現多次這類的題材呢？若回顧這段期間的乾隆朝政，確實有些重要的相關事件。首先，在乾隆十年，準部發生內亂，由於準部一直是清廷的外患，於是清廷在乾隆二十年，發兵攻克伊犁，平定了準部的叛亂後有助於加強清廷對天山北路的統治，現並留存有乾隆二十年所製作的描繪乾隆在避暑山莊接見蒙古族首領情景的《馬術圖》（附圖 8）及《萬樹園賜宴圖》（附圖 9）。<sup>13</sup>而在天山南路的回疆亦紛擾多時，

---

<sup>12</sup> 劉澍於文中認為《萬國來朝圖軸》（一）畫中透露著西洋技法，但未詳述。見劉澍，〈皇帝過年與萬國來朝—讀《萬國來朝圖》〉，《紫禁城》，122 期，頁 63。

<sup>13</sup> 相關研究見楊伯達，〈《萬樹園賜宴圖》考析〉，《清代院畫》（北京：紫禁城出版社，1993）頁 178-210。

清廷於乾隆二十三年攻入回疆，二十四年夏，進攻喀什噶爾、葉爾羌，二十五年終設參贊大臣於喀什噶爾來管轄天山南路。戰後，乾隆不僅諭命畫平定準部、回部立功的傅恆等一百位功臣像，<sup>14</sup>並諭姚文瀚繪有記錄了乾隆於紫光閣設慶功宴，宴請回戰西征有功之士與回部、蒙族首領的《紫光閣賜宴圖》（附圖 10），甚至歷時十一年，於乾隆三十八年完成的《平定西域戰圖》（附圖 11）銅版畫也是對準部、回部戰役的重要圖像記錄。<sup>15</sup>另外，位於四川的大小金川也不平靜，乾隆十二年，大金川就曾叛亂，清廷曾派兵鎮壓。乾隆三十一年，大小金川卻又聯合反清，清廷再度出兵，戰爭持續十年之久，直至乾隆四十一年才平定大小金川。雖然經過康熙、雍正兩朝的安內攘外，乾隆時政權已穩定，然而諸多邊疆戰事亦使得乾隆朝紛擾不斷，邊屬外藩的事務成爲清廷關注的焦點之一，<sup>16</sup>在這樣的情勢下，邊疆使節來朝稱臣納貢的主題具有再度提振皇權與國威的意義。此外，從康熙四十七年（1708）起，動員了中外人員、歷時十年實地測量而編繪成《皇輿全覽圖》，而雍正朝也繼此編繪了涵蓋範圍更大的《雍正十排圖》，兩者都是清代宮廷輿圖繪製上的創舉。然而到了乾隆中期，先後平定準噶爾、西藏，並統一了天山南北路之後，因版圖的擴張及爲了彌補康熙兩朝輿圖的不足，再次實測了新疆地區並重繪了西藏地圖，終編製成當時最完善的《乾隆十三排圖》（或稱《乾隆內府輿圖》），而此圖完成的時間正是繪製《萬國來朝圖軸》（一）的乾隆二十六年。<sup>17</sup>在編

---

<sup>14</sup> 相關研究見聶崇正〈紫光閣功臣圖〉，《宮廷藝術的光輝—清代宮廷繪畫論叢》（台北：東大圖書公司，1996），頁 93-106。曾嘉寶，〈紀豐功 述偉業—清高宗十全武功的圖像與戰圖〉，《故宮文物月刊》1990 年 8 卷 9 期（總號 93 期），頁 38-64。曾嘉寶，〈平定金川前五十功臣像卷殘本〉，《文物》1993 年 10 月，頁 54-56，53。

<sup>15</sup> 相關研究見莊吉發，〈清代乾隆年間的銅版得勝圖〉，《清高宗十全武功研究》（台北：國立故宮博物院，1982），頁 518-529。馬雅貞，〈戰爭圖像與乾隆朝（1736-95）對帝國武功之建構：以《平定準部回部得勝圖》爲中心〉，國立台灣大學藝術史研究所碩士論文，2000。

<sup>16</sup> 蕭一山，《清代通史》（二）（台北：台灣商務印書館，1962），頁 87-208。

<sup>17</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。

繪輿圖的過程中，清廷頻繁地接觸了不同的國家、民族，或許因此而對邊疆、外域產生更高的興趣，故而在畫作上也多次出現這類的主題。

## 第二節 《萬國來朝圖》的使用

雖然「萬國來朝」是這系列畫作的共同主題，然而，這些畫作卻有著略為不同的使用情形。在劉潞的研究中發現《萬國來朝圖》中有許多和清代宮廷元旦慶賀有關的情景，<sup>18</sup>事實上這些情景均集中於圖軸（二）與圖軸（三）中，因此這二件巨軸應是元旦時掛於大殿中的節令畫。至於圖軸（一）與《臚歡蒼景圖冊》中的《萬國來朝圖冊》，由於畫面中並無明確和元旦相關的內容，僅繪有使節來朝的儀式，或許其與圖軸（二）、（三）的功能不同。根據乾隆朝重修的《欽定大清會典》中所載：「凡元日長至次日、萬壽聖節及遇國家慶典，皇帝御太和殿，群臣上表稱賀，則有大朝之儀，在外直省官及四夷屬國豫期表賀。至日，各率屬望闕行禮……」<sup>19</sup>由此可知，諸夷外藩來朝稱賀的儀式在元旦或萬壽節、萬聖節等慶典中均可見到。而此二作均在檔案中留有繪製紀錄，《萬國來朝圖冊》繪於乾隆三十六年十一月，當月正是崇慶皇太后的七十大壽，在《清高宗純皇帝實錄》中早有許多關於萬聖節慶賀的記載，因此《臚歡蒼景圖冊》極可能是為皇太后賀壽所作。至於圖軸（一）的繪製時間是七月至十月，無法確定是否與乾隆陰曆八月的萬壽節有關，但由其畫面與圖冊相近的內容看來，或許也是一件賀壽用的作品。而檔案中也曾提及《萬國來朝圖》曾掛於養心殿明窗，<sup>20</sup>只是不知究竟其為賀歲用，抑或賀壽用？

雖然同樣具有萬國來朝的主題與場面，但由於畫作功能不同，

<sup>18</sup> 劉潞，〈皇帝過年與萬國來朝—讀《萬國來朝圖》〉，《紫禁城》，122期，頁57-63。但劉潞文中並未提及《萬國來朝圖冊》，也將立軸式作品一併討論。

<sup>19</sup> 允禩等奉勅撰，《欽定大清會典》，收於《景印文淵閣四庫全書》（台北：台灣商務，1983），619冊，頁3。

<sup>20</sup> 乾隆二十六年十月十七日，《各作成做活計清檔》畫作（台北：國立故宮博物院，2003）。

因而在形式上、畫面上也就產生某些不同的選擇與表現。若以養心殿為例，其自雍正朝以後，即是皇帝處理國家軍機政務、召見臣屬、舉行饗宴之處，<sup>21</sup>它不僅是君臣論政之所，也是皇權中心所在，在這樣的大殿堂，唯有巨軸大畫才能展現與之相符的氣勢，且立軸在懸掛時全畫幅完全展開，毫無所掩，因此具有公開展示性格，這也是適合大殿堂的形式要件之一。此外，畫軸在此所面對的觀者多是與國家政務相關之士，因而縱使殿內所懸掛的是幅節令圖，其必然也具備某種程度的政治意涵。而作為元旦節令圖的圖軸（二）與圖軸（三），其展現給觀者的內容，除了一般的歲朝主題之外，最重要的便是畫中「萬國來朝」的儀式，即便是如圖軸（一）的賀壽畫作也是如此，透過這些來朝者的行列，不僅再一次地標榜清廷作為共主或為諸國所臣服的地位，也藉此提高了帝國恢弘的氣象，而觀者在養心殿看著這樣的朝賀主題，格外別具意義。

至於萬壽節或萬聖節，雖然是皇帝與皇太后個人的生日，然而由於其所代表的皇權或國家地位，而使得這些日子特別值得舉國同慶、萬國同歡，皇帝或皇太后在這些節日中接受朝臣及外藩的朝賀，不僅象徵接受祝福的意義，也是皇權與國威的再度宣示，也因此有許多記錄相關慶祝活動的圖像或詩歌中，均有描寫萬國來朝的內涵。而《臚歡蒼景圖冊》這套賀壽用的畫作，受畫者為崇慶皇太后一人，因此畫作的形式選擇了便於觀賞的冊頁。無論冊頁或橫卷，均因其閱覽時，需一段段或一頁頁展開，而受到畫作尺幅的限制，因此較適合單獨欣賞，除了冊頁形式的《臚歡蒼景圖冊》之外，出自王原祁（1642-1715）、王奕清（？-1736）等人之手的《萬壽長圖》也採用

---

<sup>21</sup> Wu Hung, *The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting* (Chicago: The University of Chicago, 1996), pp. 226-228.



橫卷形式。而相較於橫卷畫幅可將描繪情節一段段地連續呈現，冊頁式的畫幅則只能將單一重點分開在不同開冊中呈現出來，因而《萬國來朝圖冊》的描繪重點僅放在前來朝貢的外邦使者與等候儀式開始的中國官員，且畫中不再對其他細節多加著墨，也不如《萬國來朝圖軸》的內容般複雜。

### 第三節 《萬國來朝圖》的風格特質

無論是立軸形式的《萬國來朝圖》或是作為《臚歡蒼景圖冊》中的一開《萬國來朝圖冊》，其尺寸均大於同形式的其他作品，這系列作品雖然繪製的時間各異，卻在風格表現上有著相近的特質，以下將一一說明之。

#### （一）豐富多元的敘事空間

「視角」往往是影響畫作予人觀感的關鍵。以等距的描繪對象而言，仰視角度所呈現的物象彷彿高於觀者之上，易使人產生景仰崇敬之心，平視角度所呈現的物象則如置於觀者眼前，可拉近與觀者的距離或與易於被仔細觀察，至於俯視角度所呈現的物象便如在觀者眼下，可使觀者產生綜覽之效。而在正常的透視情形之下，視點低時，前景的比例變大，但中遠景的比例較小，且推遠的深度會受限制，若欲加強遠景的深度，則中遠景的景物勢必急劇地壓縮、變小。反之，視點若拉高，則會因為降低前景的比例而加大中遠景的比例，如此，畫中的中遠景也和前景一樣可包含較多的描繪內容。同時，在高視角俯瞰之下，由於物象變得更小，畫幅所能包容的內容更多、更豐富，且視線涵蓋的範圍更廣、更深，容易使觀者產生可統攝畫中內容的力量，因此適合表現具包羅萬象細節的內容或恢弘的主題，而《萬國來朝圖》系列便是採取了這樣的高俯瞰視角來呈現，於是畫面的前、中、遠景均有可觀的內容。

居高臨下的俯瞰視角立刻就使人產生遼闊、無際的感覺，《萬國來朝圖》系列以此來表現宮中場景更別具意義，透過俯視層層疊疊的宮中建築群，不禁予人「目之所及，盡是皇城」的無疆感，帝國恢弘的氣象也因此展露無遺。這種表現方式與徐揚在乾隆三十二年(1767)所繪的《京師生春詩意圖》(附圖 12)略為相似，只是後者視點更高，欲涵蓋、表現整個京師的全貌，而《萬國來朝圖》系列的視點相較之下稍低，因其意在清楚地呈現更多圖中的敘事細節。數件《萬國來朝圖》所描繪的場景範圍或有些差異，然而所採用的俯瞰視角卻都接近，只是因應各畫場景範圍作了些微的調整。

除了俯瞰視角外，《萬國來朝圖》系列均以約 45 度或左或右的斜角方向呈現，這樣的角度的安排有其構圖上的優點。首先，由於此系列畫作以大量建築群來構築畫面，若以正面呈現建築物時，不僅易生枯燥平板之失，且常容易因建築群層疊而產生遮蔽的缺點。反之，若以斜向角度呈現，不但可大幅減少上述缺點，而使得建築物內的空間清楚可視，適於表現單元空間內的敘事細節。此外，斜向取角也較能表現建築物的立體感，使其符合「線法畫」的效果，甚至，不只是建築物，成行成列的鹵簿儀仗或禮品，也有藉由斜角呈現表現出其壯觀之效。

以斜角方向來呈現建築群時，其空間效果所倚賴的便是透視技法的表現。以《萬國來朝圖》系列而言，其所採用是線性透視，其原理是透過各建築物與地面垂直的縱深方向延伸後，終會有一交會點，那便是消盡點，而各建築物依其在這縱深方向的深入距離按照一定的比例縮小，因而由建築物縮小的比例也可暗示出空間的推移。《萬國

來朝圖》系列畫中，建築物便是依照這樣的方式表現空間感，然而，其爲了保持前中遠景均有足夠的敘事空間，因而縮小的比例有限，但畫面中爲了避免景與景之間推移空間不足的尷尬，而採用了中國傳統以樹叢、雲層來遮蔽、連結的方式，如圖軸（二）（附圖 13）。同時，畫中爲了清楚地表現各景的描繪內容，畫家也並非侷限在單一視點上，因而這些畫作雖具有線性透視的技法，然而，爲了畫面的需要及空間掌握能力的限制，仍在不同程度上採取了中國傳統的空間表現，而形成一折衷的畫面效果。

清代在西洋傳教士的影響下，無論宮廷或民間畫家都逐漸熟悉較能表現建築物空間感與體積感的西方技法，<sup>22</sup>因此許多運用西方技法來表現特定空間的畫作在此時也大量出現，如同樣產生於乾隆中期的姑蘇版畫《姑蘇萬年橋》（附圖 14）便以俯瞰、斜角、焦點透視、光影表現等技法來呈現城市面貌，<sup>23</sup>相較之下，此系列《萬國來朝圖》的重點並非只是表現宮殿景貌，而更強調畫中空間與人物交織出來的秩序關係，因此適時採取了折衷的空間表現方式，提供一個清晰、明白而又具彈性的觀畫空間，在這些空間中，觀者既可見證帝國的恢弘氣象，又可細細閱覽豐富多元的敘事情節！

## （二）儀式性內容

---

<sup>22</sup> 傅東光，〈西洋傳教士畫師與清代宮廷建築繪畫〉，《海國波瀾 清代宮廷西洋傳教師畫師繪畫劉派精品》（澳門：澳門藝術博物館出版社，2002）。

<sup>23</sup> 相關研究見張繼文，〈清代蘇州版畫風格演變之研究—兼論與日本江戶時代美術之關係〉，國立台灣師範大學美術研究所碩士論文，1990。

既然「萬國來朝」的儀式是《萬國來朝圖》系列的描繪重點，那麼究竟畫家如何表現這些儀式性內容呢？儀式的要件之一便是儀式進行的特定地點。仔細比對畫中的金水橋、漢白玉階梯、殿前的銅爐、銅獅、銅鶴、日晷及建築等特徵（附圖 15ab），可知《萬國來朝圖》系列畫中的主體建築即是依據紫禁城內太和門及太和殿的實景繪製而成，<sup>24</sup>而此處也正是清代臣屬朝賀儀式進行的地點，<sup>25</sup>在圖軸（二）、（三）中，畫家除了描繪紫禁城中軸線上的建築群之外，還擴及了其左軸的內廷建築，依其間的人物看來，乾隆休憩處似是養心殿，而其後女眷與子眷聚集之所似乎是西後宮。當然，若比對實際宮殿的位置，畫面上的安排仍稍微調整過，但大致上的建築體是根據實際宮景而來。這些宮殿建築群除了提供畫中朝賀儀式與人物活動的場景外，是否還有其他意義呢？

依實景所構築的層層宮廷殿宇區隔出畫中不同性質、階層人物的活動空間，而這些人與建築物的結組關係則反映出儀式中的階級、秩序與程序等特質。畫面中最外圍的區域便是太和門之外的廣場，排列於此的有邊疆及外國使者，他們身著各地的代表服飾並舉著寫有其國家名稱的旗子，攜帶各方特產，在外等候著（附圖 16）。他們所代表的是儀式中等待上場的角色，同樣與這群外邦人士立於太和門之外的是維持秩序與引領方向的中國官員，他們的官階應是較低的。接著，進入太和門後，整肅地排列在太和門與太和殿之間的便是鹵簿與樂儀陣仗，這些陣仗構成了儀式中代表禮制的重要部份，在其後還有不同等級的侍衛群（附圖 17），正準備履行護衛皇帝的職責，鹵簿樂儀行列與侍衛群不僅說明了這項儀式的等級，也暗示了皇帝將臨的排

---

<sup>24</sup> 于倬雲，《紫禁城宮殿》（台北：台灣商務印書館，1988）。

<sup>25</sup> 同注 21。

場，展露了畫中隱現的皇權。在圖軸（二）及圖軸（三）中，太和殿斜後方的殿內出現了乾隆的身影（附圖 18ab），他身著黃色吉服，外罩端罩，應是行完祭神儀式後，在此休憩。畫幅更後方則是女眷、童子們的活動空間（附圖 19），女眷們也多著石青色的龍掛，應也完成了祭神的儀式，童子則快樂地放著鞭炮。另外，在畫面的邊側處，還有些忙著搬物、準備禮品的小吏（附圖 20）。由此可看出，畫幅中的每一個殿宇都清楚地安置了不同階層的人物，他們各屬不同的性質，也均在儀式中扮演不同的角色，因此雖然畫中人物眾多，然各有其位、各司其職，顯出充分的秩序感，而這種秩序感也是清代宮廷儀式畫中的特點之一。除了秩序感之外，這些人物與空間的安排也從畫面中表現出明顯的階級感。畫面中所呈現的宮殿建築是由外朝而至內廷，其間的人物也是由外藩而至內侍、而至親眷，人物的活動也是由公眾性轉至私人性。而圖軸（一）與圖冊中象徵皇權的太和殿或圖軸（二）、（三）中乾隆所處的位置，均是畫幅的中心，不僅在構圖上位於畫作的樞紐，也具有統攝全畫人物的地位。同時，不同群聚人物在畫面的安排亦達到引導、連結畫面動線的功用。例如，在《萬國來朝圖軸》（三）中，畫面動線以太和門外的外國使節開始，接著向右上方斜角進入太和門內，連接殿前的鹵簿陣仗與侍衛群，然後再轉向左上方殿內，連結乾隆與其隨侍，最後再越過其上方女眷所處的宮殿，轉向右方殿外，由其他官吏帶至左斜方向至遠景的動線，全畫約成 3 形的動線（附圖 21）。這樣連結人物與建築物的巧妙動線安排，成功又不單調地引導觀者一路閱覽畫中的各個單元敘事，而在這個過程中，也一層層地由外至內、由疏至親、由公至私帶出不同的人物關係！

此外，儀式性畫作所呈現的時刻也是影響儀式氣氛的重點。以《萬樹園賜宴圖》為例，此畫以乾隆駕臨賜宴地點的那一刻作為描繪

的時間點（附圖 22），因此畫幅中央的所有臣屬官吏均跪足迎駕，而四周的侍衛也無不凝神專注，除了前導行列之外，所有人的目光均聚集於皇帝一人身上，因此雖然皇帝在畫面中並非居於中心位置，但藉由畫中人物聚集的目光，仍可凸顯其地位的重要性，同時也表現出儀式中那肅穆的一刻。再如《紫光閣賜宴圖》，雖然同樣也以賜宴為主題，然而由於所描繪的是乾隆已入座、且宴席已開始之後（附圖 23），因而鹵簿行列中人物的姿勢稍微輕鬆，冰嬉表演也正進行著，四周侍衛群的分布也不再是戰戰兢兢整飭的行列，人物的肢體也顯得較為放鬆，而受邀的官吏臣屬有人正觀賞表演，有人回頭，儘管畫中人物的安排仍具清楚的階級與秩序性，但氣氛卻顯得較為輕鬆，這均與畫家所選擇表現的時間點有關。再看《萬國來朝圖》系列，圖軸（一）與圖冊中，接受朝賀儀式的主角人物並未出現，而圖軸（二）與圖軸（三）中，皇帝卻仍在休憩，尚未進入朝賀儀式的主殿，因此這系列畫作均選擇儀式開始前的準備時刻作為描繪的時間點。在準備的過程中，鹵簿陣仗與殿前侍衛均已各就己位、安靜地等候著，而預備回贈朝貢使節的禮物尚未完全準備好，故而殿後的官吏仍忙著打點（附圖 24），至於太和門外前來朝貢的使節，固然有些早已恭候著，如圖軸（一）中的朝鮮國，但有些似乎剛抵達不久，如暹羅國的使者正一面搬運著貢物，一面準備過金水橋，而其旁的侍衛還忙著指揮、維持秩序，由這些紛亂未定的景況看來，距離儀式開始應還有段時間。相較於儀式開始後一切已經就緒的安排及較為肅然的氣氛，畫家選擇描繪儀式開始前的時刻則多了份輕鬆，觀者可隨著一區區的敘事場景觀察一幕幕有趣的細節，同時也對即將開始的儀式產生一份期待，而這也是《萬國來朝圖》系列畫作予人興味感的由來。

### （三）融樂的節慶氣氛

在《萬國來朝圖》軸（二）、（三）中，除了呈現朝賀儀式相關的活動之外，還描繪了些與此關係不大的內容，這些內容多與節令有關，並表現出一片融樂的氣氛。首先，畫中所有建築物頂和樹石上均覆蓋了厚厚的一層積雪，烘托出嚴冬的氣氛。以自然環境的變化來表現時節特點，原就是節令畫常見的方法，如《雍正十二月行樂圖軸》中三月景的桃花（附圖 25）或六月景中的夏荷（附圖 26），均是當時節常見的植物，而其中的十二月景（附圖 27）也和《萬國來朝圖》軸（二）、（三）一樣以雪景來表現寒冬。由三畫的遠景看來，積雪頗厚，應是相當寒冷的時節，然而三畫宮內的地板上卻依然清潔，十二月景中甚至還畫出正在清理積雪的情形，而人們的活動也全未受到限制，因而畫面看來氣溫雖低，卻一點兒也不淒寒，甚至還更烘托出冬節的氣氛。冬雪點出畫中的季節，而宮內的各項裝飾與活動則更清楚地透露出元旦時節。例如，宮殿門上所貼的門神對聯、太監搬抬為歲首觀花所準備的水仙、萬年青、皇子皇孫們放鞭炮、內廷宮殿的正間擺上鋪著黃桌圍的供桌、皇帝身著祭祀時所穿的吉服、各廊中的燈火……等，這些均是清代宮廷元旦的慶賀活動，<sup>26</sup>也是畫面中營造節慶、歡樂氣氛的來源之一。

而在現存描繪宮廷元旦活動的節令畫中，常出現皇帝坐姿行樂的圖像，例如郎世寧等人於乾隆三年所繪的《乾隆雪景行樂圖》（附圖 28）及與其構圖相近的《乾隆歲朝行樂圖軸》等（附圖 29）等，<sup>27</sup>

<sup>26</sup> 關於元旦相關活動的圖像確認，見劉潞，〈皇帝過年與萬國來朝—讀《萬國來朝圖》〉，《紫禁城》，122 期，頁 57-63；任萬平，〈辭舊迎新話清宮〉，《紫禁城》，122 期，頁 64-67。

<sup>27</sup> 相關研究見余輝，〈清宮人物畫的自然主義趨向〉，《海國波瀾 清代宮廷西洋傳教師畫師繪



畫中的皇帝具有肖像性，且卸下官服、政務，悠然地徜徉於時節活動中並享受天倫之樂，看來節令圖中皇帝肖像的出現予人一種融入自然時序的和諧景象。同樣地，在《萬國來朝圖軸》(二)、(三)中，乾隆亦是一派悠閒地坐著，或慈愛地抱著皇子或皇孫，由他臉上怡然自若的表情看來，應正是國家太平、無所煩憂之狀。

至於來朝使者所牽引的「象」雖是貢品，但也是常出現於祝賀主題的畫作，主要是取其「太平有象」之意。例如康熙六旬的《萬壽盛典》中即有一段以裝飾華麗的大象排列於街上，充滿喜慶色彩的內容(附圖 30)。<sup>28</sup>因此，無論祝壽或賀歲用的《萬國來朝圖》均繪入將這吉祥的貢物，以徵太平之象。

最後，「萬國來朝」儀式成爲節令畫的內容之一，在清代以前的畫作中未曾見到，傳統以朝貢爲主題的畫作，無論是表現朝貢行列者，如(傳)蕭繹的《職貢圖》(附圖 31)，<sup>29</sup>或表現貢使與貢物圖，如(傳)閻立本《王會圖》(附圖 32)，均只將朝貢一事視爲單獨事件，而清代將其加入節令畫之中，意味著這項活動與其他風俗一樣成爲清宮廷節令生活的一項，這不僅使得清廷會見邊疆及外域使者一事少了份嚴肅、多了份熱鬧喜氣，卻也透顯了清政權經營與少數民族關係的一面，<sup>30</sup>同時又再次宣示了其爲諸邦中心、共主的地位。

---

畫劉派精品》(澳門:澳門藝術博物館出版社,2002)。*Maxwell K. Hearn, "Qing Imperial Portraiture,"*

<sup>28</sup> 高千惠,〈《萬壽盛典初集》—清代宮廷版畫之精品〉,《故宮文物月刊》,2004年8月(257期),頁92-111。

<sup>29</sup> 相關研究見岑仲勉,〈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476-483。金維諾,〈《職貢圖》的時代與作者〉,《中國美術史論集》,上篇(台北:明文書店,1984),頁67-70。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。

<sup>30</sup> 苑洪琪,〈乾隆時期的宮廷節慶活動〉,《故宮博物院院刊》,1991年3期,頁81-87,26。

