

時間的形狀

——〈清院畫十二月令圖〉研究^{*}

陳韻如
國立故宮博物院
書畫處

提 要

本文主要處理國立故宮博物院所藏〈清院畫十二月令圖〉，並與相似構圖〈雍正十二月行樂圖軸〉進行風格比較，以解析歲時節令圖像的組成，再利用內務府檔案，探討其製作流程與在宮中的使用脈絡。企圖將其放入歲時圖繪傳統中考慮其畫意、風格與功能。文中為中國特有的歲時圖繪傳統作一個全面的梳理，以明其于歷史發展中的變遷。

此研究之完成，一方面注意到畫作的畫題意義如何與形式表現相搭配外，由於內務府資料的梳理，更得以解析畫作創作過程以及使用狀況。此一研究成果藉由說明清宮十二月令圖在中國歲時圖繪傳統中的重要性，以提供日後理解清代宮廷畫的基本架構；方法上，則企圖從畫作本身開始，透過畫意與使用功能的確認，得以進行視覺文化之考察。

關鍵詞：畫意、時間觀、歲時圖繪、清宮畫院、風俗畫

^{*} 在此要特別感謝莊吉發教授，其殷切指導是本文所以完成之動能。此一研究始於臺灣大學藝術史研究所石守謙教授之清畫專題，蒙受諸學友啟發處極多，撰稿之初亦受惠於傅申教授對〈盤山圖〉研究之細膩處理圖像與文獻分析角度。本研究為國科會九十二年度專題研究計畫補助之部份成果，並曾於九十四年四月份美術史研討會上發表後修改而成，於此向匿名審查人及研討會上給予意見的師友們申謝。所有文責仍當由本人自負。本文定稿於日本東京，期間煩勞諸邱士華、江宜玫、何炎泉、廖堯震、吳東龍、廖庭萱、林品樺諸學友甚多，並感謝東京林秀薇學姊如家人般的支持。

一、研究回顧

〈清院畫十二月令圖〉（圖1-1~1-12）以其精緻畫風，向來受到許多研究者注意。相關討論始自七〇年代，王耀庭首先注意到其成組的模式，並指出此套作品受西洋畫風影響是為實景的描繪，他又根據畫中用筆設色習慣推測此為乾隆朝早期宮廷畫院作品。¹ 八〇年代初漢寶德將此套畫作視為建築史料，藉其林園表現探討中國園林、建築空間的呼應關係。² 八〇年代後期，楊永源將〈清院畫十二月令圖〉視為一種清朝前期中西畫風的折衷表現，用以說明畫家如何在縱向空間中調整消失點的表現手法。其雖未指出本套作品之確實作者，但強調郎世寧對於清前期宮廷畫風表現的主導性位置，特別是其中西折衷風格的影響力，而此套作品正可視為郎世寧折衷風格的結晶。³

研究論點除從形式出發，八〇年代同時亦有從畫中活動內容著眼者，吳文彬即以系列文章說明畫中所繪的歲時活動細節，一方面將這類作品當成瞭解清朝歲時活動的重要視覺文件，另一方面也嘗試透過《帝京歲時紀勝》、《燕京歲時記》等歲時文獻解明畫中活動。⁴ 將畫作視為真實活動的切面之後，不少學者更進一步推測這些活動場所與清朝皇家園囿的關連。基於畫院作品之紀實功能考量，廖寶秀將此套作品之二月景與〈雍正十二月行樂圖〉（北京故宮博物院）相較，試圖將作品場景還原為圓明園景。⁵ 嵇若昕則提及「九月景」與圓明園彙芳書院的關連。⁶ 林煥盛進一步連結形式與內容的表現，將〈清院畫十二月令圖〉視為院畫家與乾隆御製詩結合描繪實景的代表作，並指出三月景、七月景與圓明園實景的關連。借用乾隆御詩內容來解釋畫面，一方面強調皇帝角色的主導作用，另方

1 王耀庭，《盛清宮廷繪畫》（臺北：國立臺灣大學歷史學研究所碩士論文，1977），頁128-129。本文實奠基於其碩士論文的觀察才有進一步的討論。

2 漢寶德，〈清院畫十二月令圖中的空間觀念〉，收入《傳統文化與現代生活研討會論文集》（臺北：中華文化復興運動推行委員會，1982），頁577-592。此文主要關注其形式表現，但也論及畫中內容與「月令圖」傳統之間的關連，並以爲本套作品畫題雖近似風俗畫作，但不排除結合了「仙山樓閣」主題表現，推測甚至也可能受到西洋月曆表現之刺激，惜未有文獻資料的論證。

3 楊永源，《盛清臺閣界畫山水之研究》（臺北：臺北市立美術館，1987），頁116-137。

4 吳文彬，〈十二月令圖中上元即景〉，《故宮文物月刊》，第4卷11期（1987年2月），頁97-101。後續仍有各幅畫作中所描繪的歲時活動介紹，依序刊登於《故宮文物月刊》，第4卷12期（1987年3月），頁30-31、第5卷1-11期（1987年4月至1988年2月）。

5 廖寶秀，《也可以清心——茶器、茶事、茶畫》（臺北：國立故宮博物院，2002），頁148。〈雍正十二月行樂圖〉圖版，見聶崇正主編，《清代宮廷繪畫》（香港：商務印書館，1996），頁126-139。

6 馮明珠主編，《乾隆皇帝的文化大業》（臺北：國立故宮博物院，2002），頁26。

面則可解決因缺乏建築物遺跡以爲比對的困境。⁷

基於相關宮廷資料的陸續發表，將繪畫作品視爲實際歷史情境的投射或進一步探討皇帝的文化態度等已成爲近年清畫研究的主流。⁸ 前述各家針對〈清院畫十二月令圖〉之討論，也顯示了從畫面風格分析正逐步跨入對於畫作內容的探討乃至於帝王文化態度之考慮。然對於〈清院畫十二月令圖〉之研究從實景比對移轉至帝王態度之關注，實需要更多針對作品本身的考究。小川裕充追溯《唐朝名畫錄》對於〈月令圖屏風〉的記錄，指出中國的月令圖作遠較日本平安時代以來的四季繪、月次繪等更爲悠久。⁹ 〈清院畫十二月令圖〉與既來的月令圖繪傳統之關係，自然是觀察畫中意涵的重要前提。

以上諸種圍繞於〈清院畫十二月令圖〉之論點，實須再次回歸到畫作意涵的確認。然而，畫作的意涵並非是不可顛覆、從一而終的。特別當我們注意到，畫作的運用經常促使意涵變化，單從畫題、畫意進行的判斷即有過當之嫌。畫作意涵的呈現，還需要考慮畫作的使用情況以及其觀者之反應等。在〈清院畫十二月令圖〉中最常引人注意的西洋風格、歲時活動等，固然都是畫面上的重要特質。但是作爲宮廷內的繪畫成品，這類的風格表現與內容意義於當時的情境中，是否還可以有一種更完整的解說？實際上，近來因爲內務府活計檔案的公開，對於畫作的使用記錄已提供了理解〈清院畫十二月令圖〉的新角度。

依據內務府檔案記錄，於乾隆朝二到三年之間曾有一套十二月景作品有實際懸掛的記錄，且僅在一個月份中懸掛一幅相對應月份的畫軸，而非同時懸掛十二軸。該套作品的四月景指明由陳枚完成，而〈清院畫十二月令圖〉四月景的風格確實與陳枚相關，應即是檔案所指出的此套作品。此一記錄顯示著這些畫軸按月懸掛、逐月更換，強調著應對於各月份的表現，確實有著類似著現代月曆的功能，在一個月的時間中應對著一個月景的畫面。這個現象也得以幫助我們重新思考畫作風格與畫中意義的互動。由此而論，勢要先將〈清院畫十二月令圖〉置於

7 林煥盛，《丁觀鵬的摹古繪畫與乾隆院畫新風格》（臺北：國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，1994），頁99-101。

8 在清代宮廷相關文獻資料中，最早引起關注的《內務府活計檔：造辦處各作成做活計清檔》（亦簡稱「清內務府活計檔」或「活計檔」），由於提供許多內務府造辦處的工作實況記錄，引起許多學者用以分析清代宮廷畫院機制之討論。參見聶崇正，《宮廷藝術的光輝——清代宮廷繪畫論叢》（臺北：東大圖書公司，1994）。

9 小川裕充，〈月令圖（十二月）〉，《臥遊——中國山水畫史研究》（東京：中央公論美術社，2005預定刊行）。感謝小川裕充教授提供其未刊文稿，並給予本文相關修正意見。

圖繪時間的傳統中考慮其表現，並從中比較與既有圖繪時間的各種模式之差異。

時間，實際上是抽象的概念，是人類觀察自然、天文變化所編組出來的系統架構。是以此故，不同文明有其各自的時間體系與曆法。即使在現代，雖有國際標準時間的制定，在許多地區仍舊採用著不同的計曆方法。由之，圖繪時間的模式自然與各不同文明間理解時間的態度有關，各個文明對於抽象時間的圖繪表達也有差異。

關於圖繪時間的既有研究結果可分為兩大類別，其一主要集中討論敘事畫作的圖文關係，特別處理文本內容的時間軸與繪畫中時間表現之關連。這些研究通常透過畫面的構成與觀賞時序作為畫作時間概念之呈現，再與之應對文本內容。就時間觀念的理解上，必須仰賴文本之時間架構為依據。例如陳葆真以單一時空、連續時空、以及異時同圖等不同圖繪模式，說明中國早期敘事畫作的圖繪特質。¹⁰ Julia Murray則著重在中國儒家經典之文本特質，企圖超越文本的「敘述」性質，從而提出「畫面中能夠傳達故事並有情節」為依據，亦即畫中的時間特質，並非僅能由文本為主要判定根據，開啓圖繪作品的議論範疇。¹¹

另一類則無特定對應文本，通常就是一年四季景物描寫、或者與歲時節令活動相關的題材，例如墓室壁畫空間內的一年時間概念之表現，或如四季山水屏風、四季花鳥屏風等作品的討論。小川裕充即曾針對花鳥畫中的時間表現，提出相關論點。在沒有對應文本的花鳥畫中，小川裕充指出花鳥畫中的「時空間」概念。透過花時所對應的時間與畫面空間安排的關連，得以形成一種複含著時間、空間的推演畫面，並稱其為「時空間」的展現。小川裕充企圖藉由花鳥畫作的「時空間」概念，觀察花鳥畫如何由依循著時間序表現的畫面，發展至混合著不同時空的單純表現「時空間」的畫面。¹²

本文所要處理的〈清院畫十二月令圖〉，其時間概念的表現與文本的關係恰介於上述二者之間。歲時活動雖有參考文獻可資檢證，卻非依特定文本以資為

10 Pao-chen Chen, *The Goddess of the Lo River: A Study of Early Chinese Narrative Handscrolls* (Ph. D. Dissertation, Princeton University, 1987), pp. 110-122.

11 Julia K. Murray, 'What is "Chinese Narrative Illustration"?' *Art Bulletin*, vol.80, no. 4 (December, 1998), pp. 608-609.

12 小川裕充，〈中國花鳥畫の時空——花鳥畫から花卉雜畫へ〉，收入戶田禎祐、小川裕充編，〈中國の花鳥畫と日本〉（東京：學習研究社，1983），頁92-107；林秀薇譯，〈壁畫中的「時間」及其方向性〉，《藝術學》，4期（1990年），頁275-298。

據；¹³ 至若從畫作表現理解活動內容，也難從其中看到情節的進行、故事的發生等。因此其與時間概念的關連，並非僅由敘事畫或花鳥畫的研究架構中得以釐清。其中最主要的關鍵，則仰賴針對畫作本身的分析。也因此，除了研究其中的歲時活動內容外，畫面風格如何回應時間畫題即是當前值得併入的考慮。以下，將先就〈清院畫十二月令圖〉作品風格與相關內容進行考察，再置於時間圖繪傳統中論其定位。

二、〈清院畫十二月令圖〉的風格與內容

本套作品並未被收入《石渠寶笈》各編著錄，於《故宮書畫錄》簡目中定名為〈清畫院月令圖〉，後於《故宮藏畫大系》另更名為〈清院畫十二月令圖〉。¹⁴ 從畫幅上看，這十二軸作品大小一致，裝潢方式也都相同。¹⁵ 其畫面表現以山水樓閣為主要場景，並有人物活動其中。因其中的活動多圍繞在歲時主題，或許因此而得〈清畫院月令圖〉或〈清院畫十二月令圖〉之名。¹⁶ 畫上皆無畫者款識，依據畫上所鈐「乾隆御覽之寶」鑒藏印，說明此套作品下限為乾隆年間。《故宮藏畫大系》圖版解說中指出「考察筆墨特色，應是唐岱、丁觀鵬合筆。」¹⁷ 清朝畫院的合筆畫作極多，學界泛稱之為「清院畫風格」。隨著內務府檔案資料的公開，對於許多合筆創作的現象已有更進一步認識，¹⁸ 甚且也提供了一個關於〈清院畫十二月令圖〉製作的關鍵線索。

乾隆元年（西元1736年）十一月的內務府裱作部份有以下記錄：

十四日員外郎常保來說太監毛團傳旨十二個月絹畫十二張，著托裱軸子，其尺寸綾俱要一樣做法。欽此。於本日員外郎常保持出二月、三月、七月、九月、十二月絹畫五張。其七張畫得時，送出陸續托裱，記

¹³ 由於歲時活動經常有著變異性，即使是文獻的記錄也經常會有著活動細節的差別。實在無法以一個特定文本，作為各項活動內容的對應比較參考。

¹⁴ 此套作品共計十二軸，各軸縱一百七十五公分、寬九十七公分，畫上僅有一方「乾隆御覽之寶」並無作家名款。參見國立故宮博物院編，《故宮書畫錄》（臺北：國立故宮博物院，1965），冊4，頁133；國立故宮博物院編，《故宮藏畫大系》（臺北：國立故宮博物院，1998），冊16，頁102-125。

¹⁵ 此套作品的裝潢形制與用料都與乾隆朝宮廷畫作相仿。

¹⁶ 本文著重此套作品的成組特質，故採用《故宮藏畫大系》所使用的〈清院畫十二月令圖〉之名稱。

¹⁷ 國立宮博物院編，《故宮藏畫大系》，冊16，頁158。

¹⁸ 相關討論見聶崇正，《宮廷藝術的光輝——清代宮廷繪畫論叢》；另對於畫家呈稿等情況，見聶崇正，〈清代宮廷繪畫稿本述考〉，《故宮博物院院刊》，2004年3期（總113期），頁75-91。

此。

下方附有小字，是為後來添加的補充說明：

於乾隆二年正月十二日司庫劉山久七品首領薩木哈將托得二月、三月、七月、九月、十二月景畫五軸，交太監胡世傑呈進訖。

此段記錄之後，另起一段文字說明此套作品的繪製與使用方式：

乾隆二年二月初七日七品首領薩木哈來說，太監慇格傳旨：從前著畫十二月景，除進過二月、三月、七月、九月、十二月五軸，其餘七軸內，將四月景畫著陳枚趕三月內畫完，交薩木哈托裱。四月初一掛，欽此。

19

根據「從前著畫十二月景，……將四月景畫著陳枚趕三月內畫完」來看，所謂「從前著畫十二月景」的作品是否正為〈清院畫十二月令圖〉？其主要關鍵正在於「四月景」風格與陳枚的關係。〈清院畫十二月令圖〉「四月景」（圖2），從人物的開臉特徵、與對雨傘等細節描繪來看，確實與陳枚〈月曼清遊〉（圖3-1、3-2）較為接近。承繼自焦秉真〈畫仕女圖冊〉（圖4）的表現特徵，陳枚同樣也強調仕女圓潤額頭與細收下巴等開臉特色，但兩頰部份則已比焦秉真的仕女略顯豐實。此外，陳枚描繪人物五官的立體高光作法，同樣可見於〈清院畫十二月令圖〉「四月景」（圖5）中人物五官的立體暈染表現上。

至於丁觀鵬雖然自雍正年間即已進入畫院，²⁰ 極有可能參與〈清院畫十二月令圖〉此類大型製作活動。但是丁觀鵬在畫院中的地位，從現存合筆畫作的排名次序與清朝內務府檔案資料來看，於乾隆五年以前仍未能超越唐岱、沈源、陳枚等人。丁觀鵬〈仿仇英漢宮春曉圖〉（圖6）顯示其人物風格特色，在五官表現上多藉由墨線勾勒，暈染上並未如陳枚細緻。在〈清院畫十二月令圖〉中部份人物五官的表現較為粗略，例如「十月景」（圖7）與「十一月景」（圖8），或許可說明這套〈清院畫十二月令圖〉匯集不同畫家的製作實況，可以說陳枚、丁觀鵬都是其中的參與者。而現存〈清院畫十二月令圖〉「四月景」的陳枚風格亦相當清楚，據以論之，該檔案文獻所指作品應該正是此套〈清院畫十二月令圖〉，是為

19 本文以下引用之《內務府活計檔》為國立宮博物院圖書館購自第一歷史檔案館之微卷影印本，所引用資料標題《內務府活計檔：造辦處各作成做活計清檔》，並以各年、各作名稱及月份為標記，不加註原始卷頁。本條資料出自《內務府活計檔：造辦處各作成做活計清檔·乾隆朝》，「乾隆元年表作十一月」。對於清宮文獻的閱讀，感謝邱士華學友不吝提供意見。

20 關於丁觀鵬生平，參見林煥盛，前引書；聶崇正，〈清代宮廷畫家續談〉，收入《宮廷繪畫的光輝——清代宮廷繪畫論叢》，頁130-132。

乾隆二年以前（1737年）的作品。

而其內容表現於檔案中僅簡略以「十二月景」稱之，究竟〈清院畫十二月令圖〉畫意是否能與歲時活動相關？答案雖是肯定相關，但其表現卻與既有的歲時圖繪傳統有著相當不同的意圖。

〈清院畫十二月令圖〉畫中活動大部分雖與歲時相關，但是穿插在畫面上的活動多樣，並不能以明確的單一歲時活動為畫題。一月景之近中景華麗莊園都掛滿燈飾，各式人物穿梭其中觀賞燈飾，意在描繪元宵燈會，然而於莊園庭院中，則有一群孩童頭戴面具作戲，是另一種活動，與燈會無直接關連。²¹二月份的近景是幾組士人吟詠、飲宴的情景，推測與二月十二日花朝節的吟詠習俗有關，²²但在中景的房舍中，透過窗戶可見仕女正在進行織繡，而遠景則有打鞦韆的活動，這些活動實難與特定歲時活動應對，而只是一些隨著季節變化的習俗描寫。三月景也是如此，以文士們初三日脩禊時的曲水流觴為主，但是中遠景，則另有農耕、兒童放紙鳶等情景描繪。

畫中即使針對特定節日活動，也未以之為限。例如四月的雨景，與北方四月雨可象徵豐年之祥瑞象徵相對應，但其中人物活動則難有特殊應對活動可印證。相較之下五月景就顯得確有實對，而以龍舟競渡應可視為其主要活動，然仍有其他活動穿插其間，如畫面左下方幾位正在嘗藥的士人，另說明著五月的備藥習俗。六月景則除六月六日舉行的曝書外，還配合有荷花滿塘及仕女的採荷活動穿插其中。

七月景特別將仕女活動所在置於畫面的前中景，凸顯著七夕節令中，以仕女的乞巧習俗為主要活動。從這個處理手法中，也可以藉此看到整套作品中，對於男、女活動空間的對照之設計。八月景的賞月場景，也有著男、女不同活動空間的處理手法。九月同樣有著活動的區隔，近景菊花會，中景為仕女們的賞菊休憩，而遠景則有文士登高。

最後的三個月，則與特定的節日活動無直接關涉。如十月，士人鑑賞古畫，而遠處仕女撥阮、弈棋。十一月，士人投壺迎賓、向老者行禮，仕女兒童則在庭

21 頭上套著和尚頭罩，可能與所謂的「大頭和尚」戲有關，是在上元前後所演的戲劇之一。參考潘榮陞，《帝京歲時紀勝》，收入《北京古籍叢書》（北京：北京古籍出版社，2000），頁10。

22 畫中花形門後，有兩位童子備飲情景，雖有廖寶秀研究（前引文）以為煮茶情景，但若以花朝節之活動推測，此亦可能是在準備花朝節所飲用的花朝酒，而非茶水。

園蹙球。最遠處，還有一群有著奇異裝束外人與珍獸的隊伍。²³十二月，是以歲末活動為主，如踢石球、堆冰獅、滑冰船等都穿插其中。屋舍中的火盆則應與「煇歲」有關，是除歲求福的習俗。²⁴

從上述各個畫軸的畫面內容看，實難以單一歲時活動為代稱。這主要是因為其活動的內容，經常可對應於不同的時間點。例如一月的賞燈活動，以正月十五日之燈節為主題，畫中夜景也確實圍繞著賞燈良辰；但是庭院中的兒童儼戲，卻非只為正月十五日的活動。換句話說，各月份的畫面中包括著同一月份裡不同日期的歲時活動。此外，即使是其中幾個具有主題性的月份，如五月的競渡、七月七夕、九月賞菊等，該活動雖佔去畫面較多，但仍舊於其間加入許多與特定歲時活動無關者。就如於七夕景中，畫面上並不只以仕女活動為表現，更於露臺後方還加上士人們的活動，而此類賞玩、休憩活動，似乎是四季皆可進行的休閒，並不與特定歲時習慣有所應和。〈清院畫十二月令圖〉中所加入的季節性休憩活動，一方面反映著歲時習俗在明清以後，逐漸由制約的習俗活動轉向自由的休憩活動，²⁵同時也說明著明清以後的歲時活動圖繪表現彈性更大，想要藉特定文本比對其內容並無益助；至於想以〈清院畫十二月令圖〉中圖繪活動權充歲時習俗文本甚至用來替代文字史料，可能也是緣木求魚。

但是換個立場來考慮，〈清院畫十二月令圖〉各月份的歲時活動，雖非謹守單一活動主題，但仍都在各月份歲時習慣的範疇之內。從意義上來說，其歲時活動已不受單一時間點侷限，而是將其時間軸延展為一整個月份，呈現了時間的流動特質。從形式表現上說，此一作法提供了更多觀看的細節也融入了更多的敘事場景，更能夠誘導觀者全畫面地移動視線而不限於個別主題場面中，增強了空間的移動效果。亦即是，〈清院畫十二月令圖〉中歲時活動的畫面安排，涵蘊著對空間移動與時間流動兩方面的隱喻。至於其所產出乃至其運用的歷史情境又該如何看待？以下將先就作品的比較推敲清朝宮廷繪畫製作實態一二。

23 此部份內容，吳文彬以為與冬季祭天大典有關。參見吳文彬，前引文。筆者觀察畫中珍奇動物有與郎世寧畫〈交趾果然圖軸〉中之果然相似者，推測此應為朝貢活動。十一月冬至的朝貢活動記錄，亦可見於各代資料，如元代記錄「冬至日，太史院進曆，……隨貢方物。」，見（元）熊夢祥，《析津志輯佚》（北京：北京古籍出版社，1983），頁223。

24 （清）潘榮陞，《帝京歲時紀勝》，頁41。

25 關於明清以後歲時活動的轉變，請參考李匡永、王熹，《中國節令史》（臺北：文津出版社，1995），頁251-316。

三、相似構圖中的不同企圖

討論畫面表現風格，不可不處理近年發表的〈雍正十二月行樂圖〉（北京故宮博物院）與〈清院畫十二月令圖〉圖繪表現上的重複性。²⁶ 兩者各月份的構圖相近，只是部份建築樣式、人物活動位置有著調整，其中特別引起注意的是〈雍正十二月行樂圖〉中的雍正帝后形象（圖9），²⁷ 而〈清院畫十二月令圖〉則沒有凸出特定人物角色（圖10）。對於此種畫面相似程度這些存在於兩者之間的相似與差異點，實可據以進一步探查〈清院畫十二月令圖〉的另一層圖繪意義。

〈雍正十二月行樂圖〉其尺寸各約為縱187.5公分，橫102公分，無作家款印、收藏印鑑，甚至未經裝裱。²⁸ 從尺幅來說，〈雍正十二月行樂圖〉比〈清院畫十二月令圖〉略大，縱高出12公分，橫則多出5公分左右。北京此套作品，原來可能是壁面貼落形式，揭下之後即儲存內廷而未有裝潢。²⁹

兩組作品從一月到十二月皆有十二軸，但其中北京本編為〈第二景〉、〈第三景〉則幾乎構圖全同，並都與臺北本中〈二月景〉相近；至於北京本編為〈第四景〉者，則與臺北本〈三月景〉同。換句話說，北京本缺少應屬〈四月景〉構圖的作品。³⁰ 其餘各景則兩本構圖大致相似，清楚地顯示出北京本與臺北本兩組作品，或是使用類似的畫稿，或者彼此之間就是有著明顯的參照關係。

總體而言，北京本與臺北本的建築物雖然大致佈置相似，卻在幾個建築組件上多有區別，臺北本中的建築物似乎多是在北京本的基礎上，顯示著不少增改的跡象。除了在構件上更顯繁複之外，也透過建築物體的區隔，以增加活動空間的變化。例如，北京本〈元月景〉中（圖11），雍正皇帝所站立的大門，在臺北本中，大門旁門廊的設計又多有一個轉折；〈四月景〉則在仕女所在的屋舍與修禊活動之間，臺北本上又圍有圍牆，還可見從圍牆內探出的枝桠；而北京本〈七

26 此組作品全部圖版見聶崇正主編，《清代宮廷繪畫》，頁126-139。

27 此處圖版之雍正皇帝像出自聶崇正主編，《清代宮廷繪畫》中第四軸，是為描寫三月景之細部。

28 筆者於2004年春天獲國科會補助於北京博物院研究考察，感謝鄭欣淼院長、蕭燕翼副院長提供全面支持。期間承單國強、余輝、李湜、朱賽紅、聶卉、趙炳文、曾君、楊森等多位研究人員協助，感銘在心。

29 此一論據是以作品現況推測，特別是因為該套作品並未有裝潢，現仍維持僅有畫心部份托襯。

30 關於北京本的圖序編次，為筆者依據《清代宮廷繪畫》書中編序而定。請參考聶崇正主編，《清代宮廷繪畫》，頁126-139。筆者以為編訂為第二、第三者，應有一圖為重複作品；編次第二者，該圖有多處髒污，或因此另製編次第三者取代。此外，編次第二者，也較編次第三者簡略，應該是略去不要的本子。至於北京本序次第四景者，應原為序次第三，亦即為代表修禊活動的三月景綴，與臺北本的三月景相符合。

月景〉的右下角全為水域，臺北本則繪出植有兩棵梧桐的土坡，並增繪一亭子掩映其後，另還有跨在水面的曲橋轉出畫面。臺北本在加入這些描寫後，畫面上的空間變化更為多樣。另外如〈九月景〉臺北本也增添河岸樹石的描寫；又如〈十月景〉的臺北本，將北京本的右下大竹叢，變更為小徑穿過的兩叢竹林等。這些都顯示出臺北本係在北京本的基礎上，透過更多的建築構造及相關物象的安排，以凸顯其中空間的變化效果。

雖然臺北本中建築物佈置較多，但在畫中許多細節則不若北京本明確。在北京本的〈元月景〉中，屋舍內牆面的貼落都有交代。而於臺北本中則僅有桌椅與屋簷下的掛燈，牆面並沒有描繪。特別是前景部份，一群圍觀者所聚集關注的場面，北京本描繪了一鋪設於屋內的燈座佈置，而臺北本則只有兩個掛燈，顯然北京本中的燈座佈置，更能合理解釋之所以造成群眾圍觀的效果。這種對於畫內細節的講究，在北京本的〈二月景〉中，也可見於描繪出土人手上的圖書之印刷紋路。從這類對於細節的比較中，同時也說明了北京本中的設計概念，有著較為清晰、完整的表達，在臺北本裡反而時有糊塗其詞的省略處置。

另外，兩者還有一個值得注意的區別，即在於北京本中一再出現的雍正皇帝與其皇后之形象。帝與后，從畫面上的配置看來，雖然並非一眼即可看出，但仍可見其製作設計相當注意內部應有的從屬關係。雍正皇帝所在的位置，都顯示著其所扮演的主人角色，而皇后所在，大都限於仕女活動區域內。例如二月景中，雍正皇帝於庭園中遊賞，皇后於屋樓中進行女工；十二月景的配置，則是雍正皇帝於鹿園中觀鹿，³¹ 皇后於另一屋舍中賞雪景。雍正皇帝以主人身分，閒適地於各樣空間中行樂，就像是一位觀看著畫中愜意生活的「畫中觀眾」；而皇后則參與著織繡、賞樂、教養幼子等體現婦德的活動。

從風格的精細度看，北京本顯然更勝臺北本。從部份內容的安排看，其創作時間應有前後，然亦非單純的稿本或臨本關係。清朝宮廷畫作間的稿本、複本問題，雖然是以創作機制為思考焦點，卻同時會牽涉到針對作品功能的定位態度。從藝術創作之常態看，稿本或複本間，由於相似性高，關於兩者之功能的也就不作差別的考慮。然而〈清院畫十二月令圖〉與〈雍正十二月行樂圖〉的關係，雖在構圖上有著相似的使用，也確實有著圖像上的延續關連，但對於〈清院畫十二月令圖〉之功能的考慮，卻無法止於其作為北京本「延續的複本」而已。實際

31 雍正賞鹿，應也有意取其諧音的吉祥之意。

上，兩者之間存在著值得注意的差異，此意味著其創作意圖應各有不同的考慮。

從前述畫中內容增減現象看，臺北本顯然是晚於北京本完成的作品。但北京本從其精細表現看，並非單純作為底稿使用的本子。北京本中加入清朝帝王圖像的情況看，理應是雍正皇帝生前的創作。³² 這類將雍正皇帝形象置入一般畫中的作品數量甚多，與廟堂儀式性質濃重的帝王肖像圖實有區別，並非如〈祭先農壇圖〉（北京故宮博物院）之特殊活動的紀實作品，³³ 而應屬於帝王行樂圖像的傳統。³⁴ 描繪雍正皇帝行樂的此類作品甚多，如〈胤禛行樂圖軸〉（北京故宮博物院）等；³⁵ 更有甚者，如〈雍正行樂圖冊〉（北京故宮博物院）則將雍正皇帝以不同裝束入畫，進行著近乎虛構的各式活動，常被認為是作為政治宣傳的一種手段。³⁶ 與此相較，〈清院畫十二月令圖〉則全無帝王形象。其所以更動圖像的原因，實已難有解答。當然可能是與帝后駕崩，相關肖像的使用受到侷限縮減有關，特別這又是一種屬於行樂題材的作品，更可能會有所忌諱。³⁷ 置換了帝后形貌的〈清院畫十二月令圖〉，對於兩性活動空間的區隔雖已無帝、后形象作為辨識座標，卻仍在各軸畫中有所延續。觀者依舊可見畫中各個活動回應著兩性的社會角色，凸顯出人倫規範在傳統歲時活動中佔有極高比重。就這個層次說，表面上看來自由休憩的畫中場景，也藉由男女活動的區隔，還保存了歲時活動中不容忽視的官方態度。但是，從對於人倫份際的講究來看，由於少了帝后作為指標，顯然〈清院畫十二月令圖〉就會比〈雍正十二月行樂圖〉來得鬆動。

兩套作品，除了從帝后形貌的有無顯示出其官方態度上的程度差異外，兩者間對於畫內空間表現上的區別，也值得加以考察其間意圖。以下，即再借焦秉真〈山水冊〉作為比較參考，以顯示〈清院畫十二月令圖〉與〈雍正十二月行樂圖〉

32 從雍正臉像看，也不若晚年時期，推測其為登基初期。參考聶卉，〈雍正皇帝肖像畫〉（北京：紫禁城出版社，2002），頁21。

33 〈祭先農壇圖〉第一卷圖版見故宮博物院編，〈清代宮廷繪畫〉（北京：文物出版社，1992），頁98-101。

34 明代題為〈宣宗行樂圖〉的作品至少現存有四件，相關討論參考Cheng-hua Wang, *Material Culture and Emperors: The Shaping of Imperial Roles at the Court of Xuanzong (r. 1426 - 35)* (Ph. D. dissertation, Yale University, 1998), pp. 214-272.

35 圖版見聶崇正主編，〈清代宮廷繪畫〉，頁91。

36 此類作品的表現關涉不同的創作企圖，有待專文另加討論。此處參考Wu Hung意見，將之視為一種政治運用的手段。Wu Hung, "Emperor's Masquerade — 'Costume portraits' of Yongzheng and Qianlong," *Oriental Art*, vol. 26, no. 7 (July/August, 1995), pp. 25-41.

37 雍正即位僅立一皇后，即烏喇那拉氏，是內大臣費揚古之女，死於雍正九年九月，諡號孝敬憲皇后。《清史稿校註》（臺北縣：國史館，1992），卷9，世宗本紀。

並非是單純的構圖、稿本承接過程。其間的風格表現差異，實際上透露著值得注意的內容意義上的轉變。

四、畫裡空間

前述兩套作品中建築佈置的相似，還可由另一套作品得到進一步的理解。焦秉真〈山水冊〉（圖12-1～12-10）共計十開，全為墨畫山水樓閣，上有焦秉真款印「臣焦秉真恭畫。〔臣焦秉真〕」。從〈雍正十二月行樂圖〉、〈清院畫十二月令圖〉到此〈山水冊〉間，三套作品的樓閣安排，有著清晰的延續關係。

焦秉真生卒年不詳，一直被視為受到西方傳教士影響下的畫家。³⁸ 實際上，考察文獻資料顯示其主要活動於康熙後期，於雍正朝活計檔中曾見在雍正四年（1726年）記錄「傳上曰：著將各處有收貯孫岳頒、王原祁、米漢雯、高其佩、焦秉真的字畫收拾妥當，送進來。欽此。」³⁹ 此四人中，除高其佩（1672-1734年）仍活躍於雍正時期並可見之活計檔記錄外，孫岳頒（1639-1708年）、王原祁（1642-1715年）與米漢雯⁴⁰ 等當時皆已不在世，雍正年間活計檔中也無焦秉真活動記載。特意收儲焦秉真的作品，很可能暗示著當時他已不在宮廷活動，推測現存此套〈山水冊〉，應是雍正朝初年或更早之作。此作品中完全未畫人物，以樓閣佈置為其描繪重點，對於建築、景物的安排可見其運用了相當明確的透視法則（圖13）。⁴¹

將〈山水冊〉與〈雍正十二月行樂圖〉相對照後，發現其中僅有三開無法相互對應，其他七開皆可在〈雍正十二月行樂圖〉找到可與之對應的部份。此冊第三開的建築安排，與〈二月景〉的前方院落，除了裝飾細節之外，幾乎未有太多變化（圖14）。第四開的後方建築，與〈十月景〉左側建築相仿，兩者都是位在白玉石基座上的高臺，甚至在該建築的兩側都有叢竹，這些叢竹也同樣是畫面最前方的裝飾。第五開與〈六月景〉幾乎完全相同（圖15）。第六開，從建築空間

38 關於焦秉真的相關研究參見：王耀庭，〈以西洋技法繪製耕織圖的焦秉真〉，《雄獅美術》，91期（1978年9月），頁30-34；聶崇正，〈焦秉貞、冷枚及其作品〉，《宮廷藝術的光輝——清代宮廷繪畫論叢》，頁51-63；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108。

39 《內務府活計檔：造辦處各作成做活計清檔·雍正朝》，「雍正四年四月」。

40 米漢雯為米萬鍾孫，順治年十八年（1661年）進士，康熙二十六年（1687年）為翰林侍講。相關資料見《清史稿》（臺北：洪氏出版社，1981），卷108，頁3161；卷109，頁3176。

41 這些圖作消失點之說明線描圖，為江宜孜學友協助完成，其以空間設計專業背景提供筆者許多空間透視知識，特於此致謝。

的配置看，與〈元月景〉非常相同。第七開，除了平臺上沒有欄杆之外，連矗立的高聳湖石都與〈七月景〉相同。第八開，顯示著與〈三月景〉的建築物之關連。第十開，則應為〈五月景〉的前方建築空間。另外，北京本所缺的〈四月景〉，透過臺北本〈四月景〉之樓閣佈置看，則可發現是與〈山水冊〉之第二開相同（圖16）。這些樓閣佈置的相似度如此之高，再度將問題引導入實景的關連，並且也可再次釐清三組作品的關係。

焦秉真的〈山水冊〉主要是以樓閣為畫面主體，與〈雍正十二月行樂圖〉中配有遠景山水佈置的安排不同。從實景的考慮上看，運用透視手法的〈山水樓閣冊〉顯然要比〈雍正十二月行樂圖〉或〈清院畫十二月令圖〉來得更具有針對實際景物描繪的意圖。畫中缺少了〈雍正十二月行樂圖〉或〈清院畫十二月令圖〉等畫面上方的遠景安排，〈山水冊〉將描繪的對象緊縮到與建築相關連的部份空間，其中顯示著一個接近西方寫實概念的態度。⁴² 至於此套畫作內的建築物是否有所根據，因為相關建築實體多已不存，要進行比對十分困難。從建築形制看，〈山水冊〉、〈雍正十二月行樂圖〉或〈清院畫十二月令圖〉中的建築物都不是紫禁城內的殿閣形式，一般推測是與胤禛、弘曆父子前後修築的圓明園等皇家園林有關。⁴³

〈山水冊〉未加設色全以水墨作成的畫法，於清宮現存作品中並非特例，推測可能就是畫院中經常沿用的畫稿樣貌。如沈源〈清明上河圖〉（圖17）與〈清院本清明上河圖〉（圖18）構圖相仿，沈源本的淺淡著色、線描人物等特質都充分說明著其為畫稿的現象。又如〈百駿圖卷〉紙本（圖19），應與院藏〈百駿圖〉（圖20）製作有關。將畫稿先行呈覽，核可後才開始正式的創作，這是清朝院畫製作流程中的重要機制。⁴⁴ 先有畫稿再進行繪製的常態中，也有部份並不針對某一特定製作案，而先行繪製畫稿，甚至有將某些特別好的圖樣交付日後臨用的情況。例如雍正元年正月「怡親王交商喜畫〈百獸寫生真蹟冊頁〉一冊。王諭，嗣後凡寫百獸俱照此樣畫。」⁴⁵ 這些都是將既有畫作視為未來創作的參考，皆可以

42 關於焦秉真的圖繪空間中之寫實態度，實牽涉更多複雜概念，於本文僅先以畫作內容表現之透視手法為主要討論，至於其相關的透視理論與清朝宮廷內的運用，須待他論細考。

43 針對清朝繪畫作品與圓明園等園林景致的比較，因實際資料的缺乏以及林園建築的不斷改建，都是研究上亟需突破的難題。

44 關於清朝宮廷繪畫的製作流程程序，可參考聶崇正，〈清代宮廷繪畫稿本述考〉，前引文，頁75-91。

45 朱家潛選編，《養心殿造辦處史料輯覽》（北京：紫禁城出版社，2003）頁5。

畫稿視之。又如雍正五年四月，將原造辦處所收儲的鳥譜冊頁交出，「著慈寧宮畫畫人照樣畫一份」⁴⁶等。

焦秉真的作品在雍正、乾隆時期的畫院相關活計中，都有於宮中刻意被訪搜的記錄。例如前引雍正四年四月初一「總管太監劉進忠傳旨，著將各處有收貯孫岳般、王原祁、米漢雯、高其佩、焦秉真的字畫收拾妥當送進來，欽此。」⁴⁷後又於四月四日「接得副總管蘇培盛交來焦秉真畫空篋圖一張、岳陽樓圖一張、斗方一張、畫燈片十二扇」。另外，於乾隆八年（1743年）三月「冷枚、張國忠、焦秉貞斗方各十二張，各裱冊頁一本，俱在末頁落款，落款需要先貼樣呈覽。」甚至於乾隆十四年（1749年）十一月「交焦秉真人物冊頁……人物衣紋著姚文瀚、臉像著丁觀鵬……交冷枚漢宮春曉……紅牆仿此手卷」⁴⁸可見焦秉真的畫作冊頁，已然成為乾隆畫院仿摹的參考。

從這類的稿本搜訪與使用的記錄，即可合理推測〈雍正十二月行樂圖〉或〈清院畫十二月令圖〉應就是利用焦秉真〈山水冊〉加以變化而成十二月的景致。從建築的組件看，又以北京本的相似度更高。例如北京本〈五月景〉中石砌門樓的表現，幾乎是與〈山水冊〉第十開（圖21）完全一致。⁴⁹

至於畫中圖繪空間的表現，〈山水冊〉各個畫面中的消失點明晰，因此建築物的前後關係，有著清楚的比例變化。從消失點的運用來看，可見〈雍正十二月行樂圖〉與〈清院畫十二月令圖〉並未如〈山水冊〉般恪遵消失點的運用，對於比例變化關係的概念也顯得鬆散。就如〈雍正十二月行樂圖〉〈二月景〉其前、中景的建築物之尺寸關係，並未如〈山水冊〉第六開般隨其距離關係而有比例的變化。焦秉真在〈山水冊〉中對於西洋透視法則的理解，顯得相當具體而清晰。雖然關於焦秉真與西方透視學的關連，已是當代學界對清朝藝術史之基本共識。但是究竟焦秉真如何學習到西洋透視概念，卻仍因為資料缺乏仍舊難有實際的論證突破。⁵⁰大部分的判斷都奠基於其風格表現，如上述的〈山水冊〉或另一套

46 同上註，頁89。

47 《內務府活計檔：造辦處各作成做活計清檔·雍正朝》，「雍正四年四月」；朱家潛選編資料中未輯入。

48 《內務府活計檔：造辦處各作成做活計清檔·乾隆朝》，「（畫院處）乾隆十四年十一月二十一日」。

49 若是以實景記錄的態度看待焦秉真作品，可能也可進一步推論北京本、臺北本月令圖中各建築物與宮廷園林實景間的關連。然，此一與實景的關連，實際上並未能有效證明其關係。

50 一般推測焦秉真因任職欽天監，故能與當時活動欽天監的西洋人習得。關於焦秉真與透視學的討論，雖仍缺乏直接文獻加以重建，但應能以其相關作品了解一二，此部份議題牽涉十八世紀視學發展，擬透過另一專文探考。

〈畫仕女圖〉（圖22）等作品，對於建築物體的掌握大致上依循著比例變化，並多有設定畫外消失點的技巧運用。

如此嚴格遵守消失點的作品於焦秉真之後即難得見。利用〈山水冊〉作為構圖基礎的〈雍正十二月行樂圖〉與〈清院畫十二月令圖〉等，對於消失點的設定與運用上，顯得更不在意，也多未受到限制。這個現象也可提供另一個角度的思考，顯示著根源自西方傳統的透視法則，在焦秉真使用之際，應是一個承繼自技術理解中得來的方法。⁵¹ 換句話說，焦秉真充分了解的透視技巧，就在稿本的傳抄使用與畫院慣行的呈稿、照樣製作的流程中，將原本對於透視法則的清晰理解與合理運用，逐漸化約在圖式套用過程中。或許〈雍正十二月行樂圖〉與〈清院畫十二月令圖〉都是為能容納其中的人物活動，其比例尺度的調整顯得較任意。而其中又以〈清院畫十二月令圖〉在比例關係的注意或理解，有著更多的鬆動、退讓。

〈山水冊〉作為創作稿本的假設，說明了〈清院畫十二月令圖〉西洋風格特質的來源與其中的轉變運用。但是，如此考慮僅能推測畫家安排畫面中的活動場景的圖繪空間之依據，對於活動的內容，特別是將異時節令活動統整在一個畫面之中的表現，仍舊顯得與之前的圖繪傳統有著差距，這樣的差距是與畫作的功能有所關連。但在進一步討論〈清院畫十二月令圖〉的創作意圖與功能之前，勢必仍要與歲時圖繪傳統相加比較討論。

五、時間圖繪傳統之回顧

思索歲時圖繪傳統必得先釐清其與之互動的時間概念，各個文化實則都有其特殊的時間概念。中國文化對於時間的感知甚早，並有繁複的測計體系。中國用以測定時間的參考物，從天文星象、自然動植物的變化、甚至於測量「地氣」的變化等都可用以參照。⁵² 其藝術上對時間的表現模式，也因「時間」概念的複雜化，有著相當多樣的面貌。例如在一年的週期裡，就有著四季、十二個月、二十四節氣、七十二物候等不同的計測系統。而依據上述各計測系統所作的圖繪，也都可見於文獻記錄。

51 這個部份的推測，一方面衍自於焦秉真與欽天監貢職西洋人關係密切的既有學界意見，詳見前註38，另一方面，也主要是根據畫面上的透視概念之表現，可參考本文圖13的線繪圖。

52 針對中國文化傳統裡的時間概念，見Chun-Chieh Huang and Erik Zürcher, *Time and Space in Chinese Culture*, E. J. Brill, Leiden, 1995.

關於這類表現時間的圖繪作品，除了單一時間點的表現外，小川裕充更注意到其中針對連續「時間軸」的表現手法。雖然人們早就注意四時變化，但是，面對王宰（約活動於760-785）的四季山水圖屏風，其將「風候、雲物、八節、四時」等同時納入畫面，則仍舊讓朱景玄感嘆：「妙之至極」。⁵³ 在畫面中表現一年時間的整體、連續性，唐代畫家的成就值得重視。

另外，與「月令」一詞相關的圖繪作品，也值得重新釐清。稱月令者，蓋指依序十二月所頒佈的政令。如《禮記》〈月令〉：「名曰月令者，以其記十二月政令之所行也」，而且是以上層貴族為對象。東漢以後，更有崔寔《四民月令》，將原施用於王官的月令，進一步推展到庶民。因此，月令內容自然會因施行的對象不同，而有內容上的區別。另外，月令條列的內容，雖說是各月政令，但也包括如何計測時序的說明，例如節氣的判斷、七十二物候的象徵等。由此說來更是包羅萬象。

或許正是「月令」的概念過於模糊、繁雜，文獻中直接使用「月令圖」為名者，其實有限。⁵⁴ 《隋書》〈經籍志〉著錄「梁有月令圖一卷」，其內容應為經典的配圖，與《禮記》〈月令〉相關。⁵⁵ 這類經典類的圖作，通常是用在輔助經文的說明，特別需要與經文的內容相對應。另外，唐代范長壽的〈月令屏風〉等，可能與〈田家十月圖〉、〈弘農田家圖〉等作品記錄相同，⁵⁶ 都是與東漢崔寔之《四民月令》有關，描繪重點應是農家之歲時活動為主。直接將作品以〈月令〉為名稱者，則多是明清以後的做法。例如在《石渠寶笈》三編，著錄有〈夏圭畫月令圖〉，⁵⁷ 根據文字資料，該件作品顯然並非宋代夏圭作品，其內容實際上是關於七十二候的描寫。特別著重在記錄自然界、萬物生態的變化，專用來判斷、推測時間流轉的參考點，顯示著中國時間概念中以「物」為定時基準的「物候」體系。

53 小川裕充，〈中國花鳥畫時空〉，戶田禎佑編，《中國花鳥畫日本》（東京：學習研究社，1983。花鳥畫世界叢書，第十冊），頁92-107。

54 利用四庫全書所收的書畫著錄文獻，並未查到直接著錄〈月令圖〉之作品。利用《石渠寶笈》各編，才搜尋得少數幾件以〈月令圖〉為名之作品。

55 關於《禮記·月令》之成書時間，以及文本的研究等，有能田忠亮，《禮記月令天文考》（東方文化學院京都研究所，1938）；陳遵媯，《中國天文學史》（臺北：明文書局，1987），冊4，頁21-29。

56 （唐）張彥遠，《歷代名畫記》（上海：上海書畫出版社，1992。《中國書畫全書》，冊1），頁142，「晉史道碩畫有田家十月圖」；頁150，「隋董伯仁，弘農田家圖」；頁151，「唐閻立本，田舍屏風十二扇等」。

57 （清）阮元編，《秘殿珠林石渠寶笈·三編》（臺北：國立故宮博物院，1969），冊9，頁4385-4397。

物候體系，可以說是借用自然界的變化來說明季節變化、時間不同，是時間概念的最初形貌。當計測系統越趨確定後，隨著時間而進行的人文活動，也開始加入時間概念的操作。依據歲時進行的節令活動，逐漸成為「暗示」時間的重要指標。甚至於後來的發展中，歲時作品即成為表現時間概念的主要圖繪傳統。

歲時圖繪者，⁵⁸ 近年來或以「節令畫」稱呼，定義是「專門為年節時令所作的畫」。⁵⁹ 它大致涵括與歲時節令活動相關的各式圖繪，例如歲朝、清明、端午、七夕、重陽等，⁶⁰ 又或者是用以歲時活動之佈置用者，如門神、鍾馗、吉祥圖繪掛畫、貨郎圖、嬰戲圖等，也都屬於此類作品。⁶¹ 實際上，這也僅是針對較為狹義的歲時概念。若將之回歸到歲令、計時的廣義歲時範疇，所可能涵括的歲時圖繪傳統，即可包括節氣、物候等不同計測時間變化的系統。

換言之，歲時圖繪的內容並不單純，一方面有該相關活動的紀實描述，另一方面也有屬於歲時活動的佈置用品。本文所論上述兩套作品，是與歲時活動內容的表現相關者。歲時圖繪所描繪的年中時令活動，通常是以單一歲時活動為對象，其中最常見者則為描寫新年的「歲朝圖」作。於《石渠寶笈》的記錄看，宋代以後就有歲朝圖作，⁶² 明代的歲朝圖作數量更多，宮廷畫家、文人畫家、職業畫家都有作品，如商喜、唐寅、錢穀、李士達、劉原起等。⁶³ 以錢貢〈歲朝圖〉（圖23）為例，多是描繪新年團聚圍爐、放爆竹等時令活動。另外，描寫三月的金明池競渡，如王振鵬〈龍池競渡〉（國立故宮博物院）即是描寫三月金明池競渡。⁶⁴ 再如另成重要體系的三月清明時節，也有〈清明上河圖〉作品群等。⁶⁵ 似乎針對

58 繪畫主題中，涉及時間因素者，除了敘事、故實圖繪外，描繪歲時活動的作品也有所涉及。敘事、故實等，因為還有文本的對照問題，與〈清院畫十二月令圖〉等不涉及固定文本的歲時圖繪較不相同，故本文暫不處理。

59 畏冬，〈郎世寧與清宮節令畫〉，《故宮博物院院刊》，1988年2期，頁80。

60 畏冬，〈中國古代風俗畫概論（上）〉，《故宮博物院院刊》，1991年4期，頁60。

61 薄松年，〈宮廷節令畫鈎沈〉，《故宮博物院院刊》，2000年2期，頁27-32。

62 《石渠寶笈續編》錄有〈宋人歲朝圖〉、〈元人歲朝圖〉，分別見於頁46、52。

63 （清）阮元編，〈秘殿珠林石渠寶笈·三編〉目次收錄。

64 龍舟主題分屬兩個不同節令的描繪，其一如王振鵬〈龍舟競渡圖〉所寫，三月金明池王振鵬龍舟圖事，參見陳韻如，〈記憶的圖像：王振鵬龍舟圖研究〉，《故宮學術季刊》，20卷2期（2002年12月），頁129-164。其二，則歸類於端午節競渡。

65 〈清明上河圖〉以宋代張擇端本最早，後於明代大幅發展，有許多傳稱仇英的同題作品，多與明代後期蘇州片坊本有關，清朝畫院也有同題作品。各版本討論見古原宏伸，〈乾隆皇帝の畫學について（上、中、下）〉，《國華》，1079, 1081, 1082期（1985年1, 3, 4月）；板倉聖哲，〈「清明上河圖」史の一斷章——明・清時代を中心に〉，收入《描かれた都市》研究報告；王正華，〈過眼繁華：晚明城市圖、城市觀與文化消費〉（未刊稿，感謝作者提供初稿）。

單一歲時活動的繪製，多半集中在：元月、清明、端午、中秋等重要節日，直至清朝宮廷畫作中仍不乏此類針對單一節令的作品。

然而，不論是〈清院畫十二月令圖〉或是〈雍正十二月行樂圖〉，與上述單一歲時主題圖繪，最大區別即在於其成組的形態。而且值得注意的是，即便是單一月份畫面中，也與原來單一歲時圖繪傳統的表現不同。在常見描繪歲時活動內容的〈歲朝圖〉多屬立軸形式，畫中有一個敞開大門的住家，在前庭園的開放空間中，多有放著鞭炮的孩童。建築物內的空間，呈現著圍爐、團圓的廳堂；而建築外的空間，是其他的應景活動所在。實際上，雖說這類歲朝圖與時間、節令等活動相關，但經常借用文人書齋的圖繪模式，而將文人書齋營造成各種歲時的活動場景。其實這樣的處理並不積極表現各個歲時活動所需要的特殊時空，僅是在原有書齋圖繪格套中尋求轉介。

就此點來說，〈清院畫十二月令圖〉或是〈雍正十二月行樂圖〉對於圖繪格套的運用，顯得有著更多變化，並不受限於既有圖繪模式中。更有甚者，歲朝圖繪也僅能在單一畫面表現某個特定活動，但是，在這兩套作品中已然是多樣活動的彙整；甚且，還透過成套表現手法，更為積極地表現時間的連續感。因此，這兩套作品，與原來的歲時圖繪其實有著相當的差距。為釐清十二月令圖繪中成套設計的概念與意圖，以下先就成套的歲時圖繪傳統加以比較分析。

六、成套的時間圖繪

依據文獻記錄，宋代夏珪曾畫〈月令圖〉四冊，屬於較早的例子。此作未見圖作，依弘曆識語應非真蹟，可推測為明代初年作品。⁶⁶而且，從記錄內容上看，應該是畫一年七十二候之作，並非一年十二月景作。⁶⁷

單就現存作品論，較為接近為一組十二件的作品有明代吳彬〈歲華紀勝〉冊（圖24-1～24-12）可資例證。⁶⁸此套作品共有十二開，各以十二個歲時活動為描繪對象，各開分別題有相應活動的篆書名稱：「元夜、鞦韆、蠶市、浴佛、端陽、結夏、中元、玩月、登高、閱操、賞雪、大儺」。依據《明畫錄》載，吳彬

66 根據古物陳列所展示書畫目錄中有此件圖冊，推測應仍在北京故宮收藏。

67 （清）阮元編，《秘殿珠林石渠寶笈·三編》，冊9，頁4385-4397。

68 （明）吳彬，〈歲華紀勝〉，載於《石渠寶笈續編》，冊1，頁433。

不僅擅佛教人物，對於細膩奇巧的「纖麗」風格也有所長。⁶⁹〈歲華紀勝〉冊筆觸細膩，人物活動描繪多樣，應即為所指。吳彬曾任職畫院，推測時間約在西元1600年前後，而這類纖細精巧作品，很可能就屬於任職畫院之際所完成的宮廷畫院作品。吳彬另有作品〈月令圖〉卷，現藏臺北故宮，收錄於《石渠寶笈三編》，⁷⁰兩組作品形制雖有不同，一為冊頁，一為手卷，但是構圖內容相似，手卷的部份，在內容順序上則將「大儺」錯置於「賞雪」之前。詳較表現兩作表現，〈月令圖〉手卷作品中多有曖昧不明處，筆力較為遲滯，應是為後仿本。

後仿本的序列錯置，同時也透露仿作者忽略了吳彬於〈歲華紀勝〉冊中的設計意圖。各開篆題，實際上是用來點明「一年勝賞」：如一為元夜，其次依序為：鞦韆、蠶市、浴佛、端陽、結夏、中元、玩月、登高等。雖然沒有寫出月份，但這其中都有著相應的各月習俗可依循，實際上是各個月份的替代。將賞雪錯置為最後一開，很可能是仿作者由畫面表現判斷的結果，因大儺畫面中顯得未有深冬之意，反倒是賞雪的深冬景象就像是一年必然的最後畫面。其實只要再次依循一年勝賞的意圖，由歲時節令次序來看，大儺是除夕前的活動也才真正能出現在除夕年末的最後一景，而過年之後就是一月的燈會。

雖然除夕一定是在新年之前，但還是有許多歲時節令活動並不適用於各處，也非亙久不變。歲時活動正如風俗，不僅具有多樣性，卻又同時會因地方特色而有在地化特質。⁷¹吳彬畫中設定的各月「勝賞」，實際上是有其選擇，而這些選擇，一方面可能反應著觀賞者的期待，另一方面則可能是畫家個人的主動意識，又或者就加入了地方習俗。

例如三月景的挑選，吳彬畫「蠶市」，描寫農家從採桑、養蠶、剝繭、抽絲到紡紗等一系列仰賴蠶織的工作過程。實際上，關於三月的勝景，有元代畫家王振鵬挑選宋代汴京勝景「金明池競渡」作成〈龍池競渡〉，更不必提赫赫有名的早期書法名家王羲之的〈蘭亭序〉，寫的正是三月脩契活動的精彩實況。吳彬選擇蠶市等耕織圖繪，表面上看雖似民間、農家活動，實際上，也可看成是官方用以刊布施行的圖繪。或許這個選擇也與吳彬在明代宮廷畫院的創作活動有關。

而在四月景中，吳彬則將全畫面用來描繪佛寺裡的浴佛活動，雖說四月八日

69 (明)徐沁，《明畫錄》(上海：上海書畫出版社，1994。《中國書畫全書》，冊10)。

70 (清)阮元編，《秘殿珠林石渠寶笈·三編》，冊4，頁2027。

71 岸本美緒，〈「風俗」與歷史觀〉，《新史學》，13卷3期(2002年9月)，頁7。

浴佛節確為重要節日，但是如此慎重、全畫面的表現，應該是因吳彬以居士自稱，具有虔誠佛教信仰之故，而畫面中也因此摻入吳彬個人宗教信仰。⁷²

畫面的內容主題著重在單一歲時活動，應對著畫題，各畫面都有著一個明顯的焦點活動。「元夜」以城內燈山為描繪重點，遊人如織。「蠶市」的重點是抽絲、織紗的農家生活；「浴佛」則更透過偌大畫面記錄佛寺的浴佛儀禮；「玩月」配合畫題，畫中甚至有兩處水面月影，以增加賞游之意；「登高」畫面中群山環伺，畫中人物多朝向山頂行進，刻意藉以點題。另外從作品風格中，一般多注意到其中所顯示出的吳派特質，色彩運用多樣，但色調淺淡。而畫面中的樹石造型，亦講究細膩、精巧的變化。其中〈登高〉在對於山體造型的處理，與色調的表現上，都與陸治等吳派畫風有著清楚的延續。

這種成套的辦法，像這樣各開描繪單一活動，再合併成套的畫作，另有明代顧源〈金陵十二景〉（美國私人收藏），當中關於上元景的描繪，同樣採取較高視點，並以賞燈活動為對象，和吳彬〈元夜〉景有類似的取景概念，顯示吳彬作品並非孤例。⁷³ 如此成套的畫作風格，實際上已經與吳派地方勝景畫作相結合，透過歲時活動，更得以彰顯其畫面佈置中的地方特色。然而，這樣的成套歲時圖繪，依舊與清宮〈清院畫十二月令圖〉有著區別。相較之下，吳彬的〈歲華紀勝〉傳達著因時、因地變化後，所產生的不同歲時活動特徵。

另外，吳彬並沒有像〈清院畫十二月令圖〉中對於畫面均質、同等重要的表現手法。吳彬畫中雖有比例的區別，近大遠小地循序推遠，但是並無意貫穿整個畫面，以營造一個虛幻的畫面內在空間。也正因此，所謂的成套效果並未提供一個貫穿全套畫面的「整合時空」，畫中空間經常侷限於上畫框內，並分屬於不同場合。冊頁的模式，顯得更像是一種集錦畫冊、專用以玩賞的作品。這其中確實有著與〈清院畫十二月令圖〉不同的功能。

七、功能與畫面表現

上述這些圖像的區別，若考慮其各自的功能則可有更進一步的理解。吳彬

72 吳彬為虔誠佛教信徒，參見陳韻如，〈吳彬《畫楞嚴二十五圓通冊》研究〉，《美術史研究集刊》，第13期（2002年9月），頁167-199。

73 顧源作品僅見其中一開關於上元部份，圖版發表於美國Stanford University所舉辦之特展圖冊。Richard Vinograd, Richard Ellis eds., *The Southern Metropolis: Pictorial Art in 17th Century Nanjing* (Stanford: Stanford University Press, 2002) 感謝梅韻秋學友提供資料。

〈歲華紀勝〉作為圖冊形式，其目標是作為玩賞之用。因為作為成套的組合，在攜帶上就有其便利性，再加上各開又得以翻閱，成為個別獨立玩賞的畫面。這樣的成套表現，在圖冊形式中保留著許多例子。

至於〈雍正十二月行樂圖〉，雖仍未能確知其使用狀況，但從現存未曾經過裱裝的形式判斷，可推測是實際使用過的貼落。這類在清宮廷內使用的貼落，有著各種可能。例如現已裝潢為立軸形式的一套雍正年間作品，現稱〈深柳讀書堂美人圖〉十二軸（圖25），原來是用在圓明園深柳讀書堂平臺內斗尊圍屏上，而在雍正十年才被下令拆下，並被加以裱裝成軸後進呈。⁷⁴ 雍正宮廷在室內空間的區隔上，經常使用這類插屏。而且從檔案之中，也記錄著這類插屏經常會需要貼上各種畫作。如在雍正四年，就以十二幅高其佩作品，要求做成插屏。⁷⁵ 同年十一月，又有木架玻璃圍屏十二扇完成等。⁷⁶

以此套〈雍正十二月行樂圖〉的情況看，作為雍正年間裝飾隔斷的插屏上貼落，應是非常可能的使用狀況。將十二個月視為一組的概念，於雍正年間有著相當特出的發展，〈深柳讀書堂美人圖〉實際上也是有意地將十二個月的時間變化放入圖繪之中。從構圖上看，〈深柳讀書堂美人圖〉的各幅美人都被安排在室內空間之中，雖室內空間佈景各有變化，但大致的構圖手法都有關連；美人都端坐在室內，並且具有相當的空間位置。⁷⁷ 從時間的概念看，其十二個畫幅有十二位美人，各自代表著十二個月，統整在一座插屏上，如此又可合成一整年。〈雍正十二月行樂圖〉的題材當然也類似，另外在構圖上也有著對於空間處理的一致性。利用透視手法以營造空間的幻覺，並且加強畫面上的統整性。實際上，如此對於空間穿透效果的強調，是〈雍正十二月行樂圖〉、〈深柳讀書堂美人圖〉這類在插屏、隔斷的貼落常見的特色。雖然插屏是實體空間中的阻隔，卻又透過貼

74 此套作品的討論，見朱家潛，〈關於雍正時期十二幅美人畫的問題〉，《故宮退食錄》（北京：北京出版社，1999），頁67。另筆者見《內務府活計檔：造辦處各作成做活計清檔·雍正朝》，「雍正十年裱作二月」記錄：「于十年八月二十四日將美人畫十二張持進。」

75 《內務府活計檔：造辦處各作成做活計清檔·雍正朝》「雍正四年」記錄：「十月三十一日…交來高其佩畫十二張傳上曰著做插屏欽此。於三月二十八日做得插屏合牌小樣二件於乾隆元年正月二十一日將高其佩十二張畫……呈進訖。」

76 《內務府活計檔：造辦處各作成做活計清檔·雍正朝》，「雍正四年」。

77 關於人物與空間之關係，巫鴻更從功能、視覺效果、文化意義等角度討論，見Wu Hung, *The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting* (London: Reaktion Books Ltd., 1996), pp. 01-21; 另亦藉《紅樓夢》文本分析其女性空間之營造，見“Beyond Stereotypes: The Twelve Beauties in Qing Court Art and the ‘Dream of the Red Chamber’,” in Ellen Widmer and Kang-I Sun Chang, eds., *Writing Women in Late Imperial China* (Stanford: Stanford University Press, 1997), pp. 306-65.

落的畫面表現，在視覺上又提供著空間的延伸效果。

〈清院畫十二月令圖〉在畫面上雖與〈雍正十二月行樂圖〉頗為接近，但卻非作貼落使用，而是在製作時即規劃為一系列的立軸。

正如前所引乾隆元年活計檔資料，陳枚被交付的任務是在三月底前畫出「四月景」，除需及時裱成外並要在「四月初一日掛」。這個特別的要求，還可從這條文獻的後續說明得到驗證。其後的附有小字數行記載了各軸的完成狀況：

於乾隆二年三月二十七日七品首領薩木哈將托表得四月景畫一軸交太監毛團呈進訖；於乾隆二年四月二十八日司庫劉山久七品首領薩木哈將托表得五月景絹畫一軸交太監毛團、胡世傑、高玉呈進訖；於乾隆二年五月二十七日太監王玉將托得六月景畫一軸交太監鄭進潮收訖；於乾隆二年七月二十九日太監崔進忠將托表得八月景畫一軸交太監鄭進潮收訖；於乾隆二年十月二十七日司庫劉山久七品首領薩木哈將托表得十一月景畫一軸交太監鄭進潮收訖；於乾隆二年十二月二十日司庫劉山久將托裱得元月景畫一軸交太監高玉呈進訖；於乾隆三年二月十九日司庫劉山久將托表得十月景畫一軸交太監高玉呈進訖。⁷⁸

這組預計要有十二軸的作品，其中的二月、三月、七月、九月、十二月等五軸是在乾隆元年十一月十四日就被交付托裱，製作年代應在此之前。而從其後續的托裱情況看，其餘各景畫也都是趕在需要懸掛的月份前完成托裱。⁷⁹雖然沒有像懸掛四月景般的直接命令，但是從裱作記錄中如此趕著在各月份之前完成工作的情況推測，〈清院畫十二月令圖〉很可能就是在一個月被懸掛一幅。

依特定時間單獨懸掛畫作的現象並不獨特，在《長物志》中已有類似的記錄。「〈懸畫月令〉歲朝宜宋畫、福神及古名賢像。元宵前後，宜看燈傀儡。正二月，宜春遊仕女、梅杏山茶玉蘭桃李之屬。三月三日，宜宋畫真武像。清明前後，宜牡丹芍藥……」，⁸⁰主要是在說明不同時令應該有適時搭配的畫作；但這與〈清院畫十二月令圖〉的情況其實並不相同。〈清院畫十二月令圖〉之使用最為特出之處，是在於一個月內的時間中掛出應對各月情景的畫作。其中顯示著將

78 《內務府活計檔：造辦處各作成做活計清檔·乾隆朝》，「乾隆元年十一月裱作」。原文有分行抬頭等，此處部份標點為筆者所加。

79 其中唯一的例外是遲至乾隆三年二月才完成托表的十月景。

80 (明)文震亨，《長物志》(臺北：新文豐出版社，1985)，卷5，頁38-39。感謝林麗江學友見告此條文獻。

「一個月」的抽象時間概念，轉換為一個視覺化的畫面來加以應對，此一功能目標也間接地促成〈清院畫十二月令圖〉風格表現的調整。畫中空間安排的變化，更著眼於畫中空間的多層次效果，增加許多建築物佈置並且增多畫中人物的活動。其在空間的推移上更加具有自由度，已然脫離焦秉真所代表的透視手法，逐漸從圖繪空間的視覺效果中轉移到強調適合人物穿繞其間的圖繪空間中。

〈清院畫十二月令圖〉與〈雍正十二月行樂圖〉若即若離的相似與差異點，除了理解成畫家風格的變化之外，使用功能的不同，多少也對這樣的風格調整有著加乘的作用。〈清院畫十二月令圖〉雖是一整套的作品，但因有各軸單獨懸掛的需要，勢必要調整〈雍正十二月行樂圖〉所追求的空間統整效果，更著眼於個別畫軸的單獨欣賞之目標。因此〈清院畫十二月令圖〉雖然沿用了〈雍正十二月行樂圖〉整組製作十二個月景的手法，考慮著保留了大部分的構圖、景物安排。但這些效果，卻因兩組作品各自不同的使用功能中，而更得以突出兩者畫面上的變化。亦即是作為插屏的〈雍正十二月行樂圖〉仍著重在統整的空間幻覺營造，而至於〈清院畫十二月令圖〉則多有加強其作為單獨欣賞的立軸形式之畫面構成，再由屏風的貼落所著重的視覺整體性，轉回單一作品的欣賞考慮中。

八、時間的流動

〈清院畫十二月令圖〉按各別月份單獨懸掛之使用，確實將成組畫面的構成再次拆解成獨立欣賞的作品。雖然其對於一年十二個月的成組概念，依舊延續著自〈雍正十二月行樂圖〉而來的手法。但是相對於〈雍正十二月行樂圖〉可能是以十二屏在一座插屏上著重在整年的表現效果，〈清院畫十二月令圖〉則是強調單一月份中時間的流動效果之表現，換句話說，〈清院畫十二月令圖〉反應著將單獨月份視為一個整體的時間概念。

從時間的概念看，一年分成十二個月的概念本就存在於中國曆法之中。然而，值得注意的是，曆法的測計需要仰賴特定時點的辨別以為校正之參考。例如參考天體運行的而判斷的春分、夏至、秋分、冬至等時點，對於一年時間進展的掌握則更有助益，期間再透過月亮的圓缺加以區別月份中的各日。但是將一個月份視為一個整體單元的概念，應是要到在清初宮廷才逐漸有著不同的理解。如此對一整段月份、時間的態度與曆法發展的關連，由於牽涉層面十分複雜實非本文所能解決，但從曆法強調的單一計測點上來看，其關係並不緊密；反倒是同時伴

隨著西洋傳教士傳入中國的自鳴鐘等計時機械的運用有關。⁸¹ 自鳴鐘由傳教士帶入中國約是在十六世紀末，後於沿海地區開始流行，入清之後，滿清皇帝依舊對自鳴鐘維持著相當的興趣。康熙二十八年（1689年）內府甚至已有儲存自鳴鐘的記錄，雍正朝後劃歸養心殿造辦處並開始於內府製作。⁸²

雍正對於西洋文化的態度比起父親康熙皇帝，顯得較為被動、保守。但是只有針對時間的部份，卻可見其難得的開放態度。其態度可見於他對自鳴鐘的描述詩文裡，如〈詠自鳴鐘〉「巧製符天律。陰陽一彈包。絃輪旋密運。鍼表恰相交。晷刻毫無爽。晨昏定不淆。應時清響報。疑是有人敲。」⁸³ 另一首〈自鳴鐘〉「八萬里殊域。恩威悉感通。珍奇爭貢獻。鐘表極精工。應律符天健。聞聲得日中。蓮花空製漏。奚必老僧功。」⁸⁴ 在雍正帝所經營的園林圓明園裡，根據記錄，處處都可見到自鳴鐘的裝置。⁸⁵ 從雍正的詩文，不難理解當時對於自鳴鐘能夠自動計量時間的讚嘆。透過鐘錶指針、或是應時的聲響等，就能掌握時間刻度，應是當時宮廷生活裡可以想見的情況。

根據雍正九年一月「圓明園各處陳設玻璃鐘樂鐘四個，因地震牆倒打壞玻璃木架，欲添補收拾」。⁸⁶ 的描述，從打壞的玻璃鐘、樂鐘就有四個，就可以想見當時陳設數量。檔案裡，也不斷地製造此類計時器。⁸⁷ 不僅有西洋貢入品，即使是內務府的造辦處，也開始自行製造此種用具，並且還有專門負責修理的人，以使各個自鳴鐘都有著精確的報時能力。這些訊息都顯示著，雍正對於掌握時間、意識到時間的要求特別強烈。

雍正皇帝對於時間的態度，自然影響了共同生活在圓明園的皇子弘曆（未來的乾隆皇帝），在《御製樂善堂全集定本》，未登基的乾隆皇帝即有針對自鳴鐘的

81 關於時間概念的歷史發展，可參見Gerhard Dohrn-van Rossum論著，本文參考其日文譯本。ゲルハルト・ドールン-ファン・ロッセム，藤田幸一郎等譯，《時間の歴史——近代の時間秩序の誕生》（東京：大月書店，1999）。

82 盧嘉錫主編，陸敬嚴、華覺明分卷主編，〈西方機械及其製造技術的傳入〉，《中國科學技術史·機械卷》（北京：科學出版社，2000），頁404-410。

83 《世宗憲皇帝御製文集》（臺北：臺灣商務印書館，1986。景印文淵閣四庫全書），卷21，頁1。

84 《世宗憲皇帝御製文集》，卷21，頁9。

85 關於雍正時期的自鳴鐘使用情況，見郭福祥，〈雍正朝宮中鐘錶的來源與使用〉，《哈爾濱工業大學學報（社會科學版）》，3卷3期（2001年9月），頁12-16。

86 《內務府活計檔：造辦處各作成做活計清檔·雍正朝》，「雍正九年一月二十五日（自鳴鐘處）」：「圓明園各處陳設玻璃鐘樂鐘四個因地震牆倒打壞玻璃木架 欲添補收拾。于10年七月三日進內收拾訖。」

87 單單是「雍正七年二月的（自鳴鐘處）」記錄了：「……傳做 黃紡糸觀鐘套二件、白玻璃燈碗三件、玻璃鐘表二十個，記此。」

記述：

扶桑日出海門紅。大秦西洋颺景風。懸撞度索底貢同。於皇聲教敷天通。梯航山海來朝宗。厥獻奇物自鳴鐘。銅輪鐵絃凡幾重。機軸循環運其中。應時滴響聲春容。挈壺無所施其功。精巧絕倫疑鬼工。僮班流汗難追蹤。異哉茲物無始終。週歷晝夜春與冬。懸置几上勝金鏞。晚報日昃曉嵎東。我聞寶賢寶物雖不同。咸賓亦足效球共。考時定律佐三農。此鐘之利貽無窮。⁸⁸

除了延續著對於其自動報時的神異功能外，提到「週歷晝夜春與冬。懸置几上勝金鏞。」已將自鳴鐘視為日常生活裡的必要用具了。我們從傳世各式各樣的自鳴鐘，不難想見自鳴鐘已然成為清朝宮廷生活不可缺少的部份，甚至不再單靠貢物輸入，內廷亦逐漸自行研發製作，乾隆朝的自鳴鐘技藝成就亦是一例。

從這樣的觀點看〈清院畫十二月令圖〉十二軸的情況，就顯得十分特別。當時乾隆的要求，並非如同其父皇一般，將十二軸畫面同時使用。而是下旨要求，在四月之前，要將正在趕製的四月景完成，並且趕在四月一日時懸掛。以單一畫面作為個別月份的參考，由視覺文化的發展看，此現象更顯示著觀者已能從單一畫面中看到時間的流動。

此一觀看模式，也與自鳴鐘的生活化有關。自鳴鐘所提供的時間感，一方面是聲音報時，另一方面則是鐘面的時間刻度。從乾隆的態度看，他在生活中使用、並且也熟悉自鳴鐘，他對於透過自鳴鐘面刻度來掌握時間，自應有相當體會。他將單一畫軸運用在個別月份的對應上，這種將時間概念利用視覺觀看方式來取得的新模式，可能就是與鐘面刻度對於時間的說明相關連。可以說雍正皇帝對於時間的興趣，顯示著一個重要的開端。而透過〈清院畫十二月令圖〉我們看到乾隆對於時間的掌握，已由雍正皇帝的濃厚興趣中得到更多滋養，從而達到對於「時間的流動」感。從鐘面上的一個刻度、一個刻度，顯示個別時間的理解中，也反應在利用一幅畫面、一幅畫面，而達到認知其所對應的月份。

九、小 結

約在乾隆二年（1737年）左右創作的〈清院畫十二月令圖〉，正處於雍正朝

88 《御製樂善堂全集定本》（臺北：臺灣商務印書館，1986。景印文淵閣四庫全書），卷14，頁14。

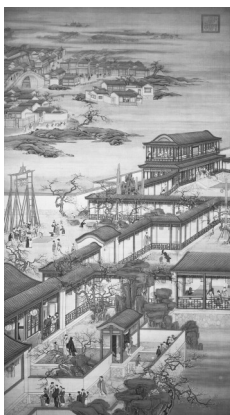
到乾隆朝畫院藝術轉接時期。而從〈清院畫十二月令圖〉的實例之中，也得以觀察到風格變化所涉及帝王意圖、畫作的功能、與創作者等複雜層次。

從製作的流程來看，〈雍正十二月行樂圖〉借用焦秉真〈山水冊〉等來描寫宮廷園囿景致，而〈清院畫十二月令圖〉則又利用了既有描寫十二月情景的〈雍正十二月行樂圖〉作為其製作基礎。焦秉真對於清院畫樓閣建築之表現，從這個例子中就可了解其重要位置，而陳枚正屬於焦秉真此種閣樓風格的重要承繼者之一。〈清院本清明上河圖〉亦是這種脈絡下的另一種表現，與被認為是西法傳授者的郎世寧風格關連反而有限。

至於帝王的主導意識，在這個案例中，似乎還沒有顯出兩位帝王間的明顯區別。乾隆皇帝對於雍正時期以來的畫家陳枚並沒有排斥，陳枚在乾隆四年以後就以眼疾告病返鄉顯然是實情，而非虛應托辭。⁸⁹ 乾隆皇帝的主導意識，在此反映於作品功能的調整上。其後，乾隆皇帝在另一套同樣描寫了十二個月主題之〈十二禁籙景圖軸〉的製作中，更要求以其所作御詩為繪圖參照，顯示另一種不同圖繪創作情境。⁹⁰ 乾隆皇帝將成組作品改以單一畫面的使用，本文嘗試與自鳴鐘的生活化運用一併考量，然而在材料龐大的乾隆朝藝術中，這不過是重塑乾隆皇帝視覺世界的起點。

89 《內務府活計檔：造辦處各作成做活計清檔·乾隆朝》，「乾隆四年九月二十六日（記事錄）」記錄了：「……陳枚跪奏兩目虛損，服藥無效，二年纏綿日子甚多，不敢再告假調養……後仍舊懇天恩賞准奴才回籍。奉旨，准奏。你養好再來……」。

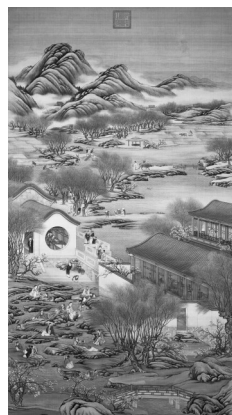
90 關於此套作品之研究亦為國科會補助計畫成果，筆者將另以專文發表。



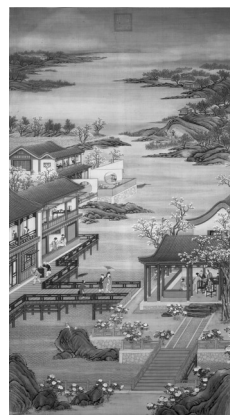
1-1



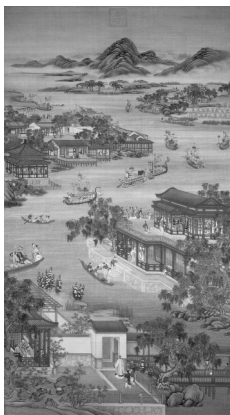
1-2



1-3



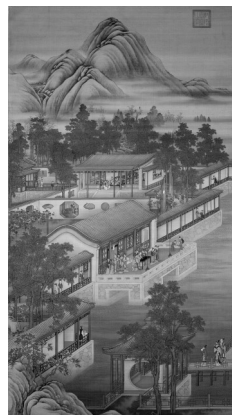
1-4



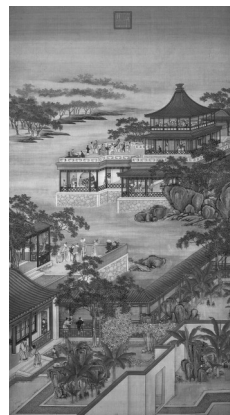
1-5



1-6



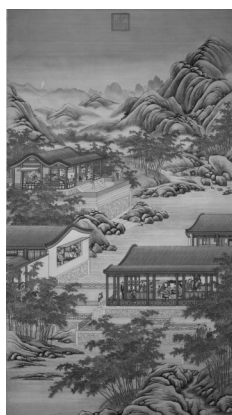
1-7



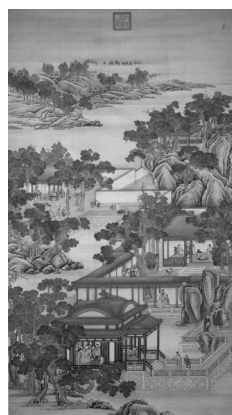
1-8



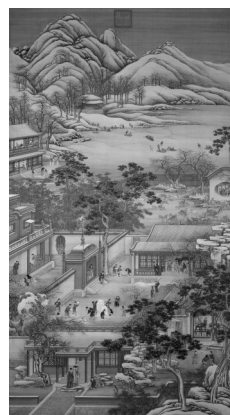
1-9



1-10



1-11



1-12

圖1 〈清院畫十二月令圖〉 國立故宮博物院

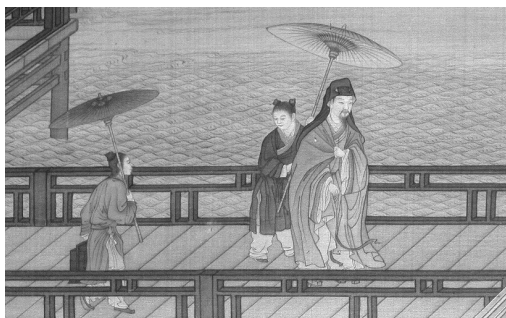


圖2 〈清院畫十二月令圖〉「四月景」 局部
國立故宮博物院



圖3-1 (清) 陳枚〈月曼清遊〉 局部 北京
故宮博物院



圖3-2 (清) 陳枚〈月曼清遊〉 局部 北京
故宮博物院



圖4 (清) 焦秉真〈畫仕女圖冊〉 局部
國立故宮博物院

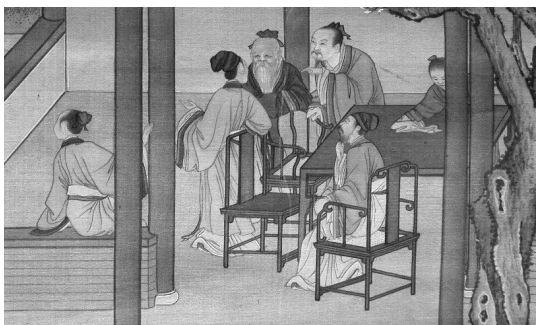


圖5 〈清院畫十二月令圖〉「四月景」 局部
國立故宮博物院

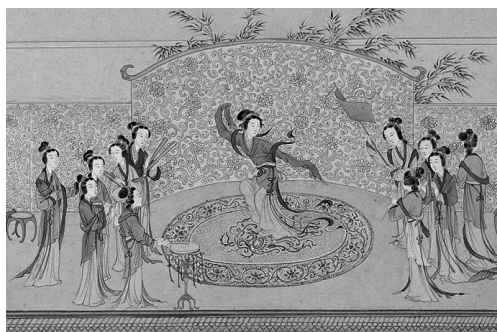


圖6 (清) 丁觀鵬〈仿仇英漢宮春曉圖〉
國立故宮博物院



圖7 〈清院畫十二月令圖〉「十月景」 局部
國立故宮博物院



圖8 〈清院畫十二月令圖〉「十一月景」 局部
國立故宮博物院



圖9 〈雍正十二月行樂圖〉「三月景」 局部
北京故宮博物院

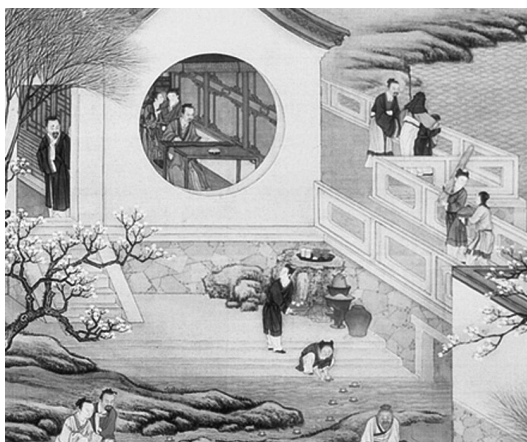
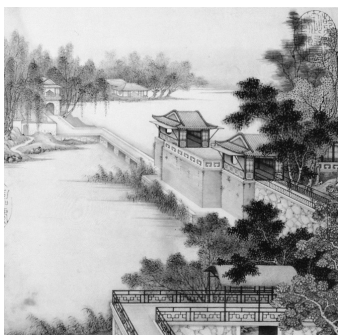


圖10 〈清院畫十二月令圖〉「三月景」 局部
國立故宮博物院



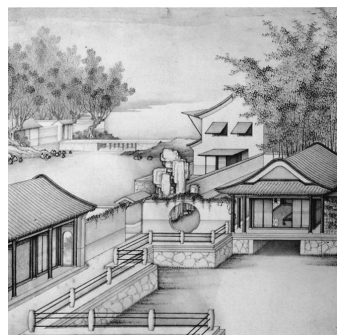
圖11 〈雍正十二月行樂圖〉「元月景」
北京 故宮博物院



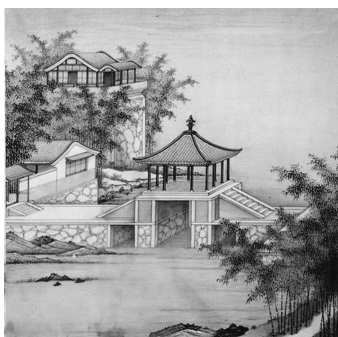
12-1



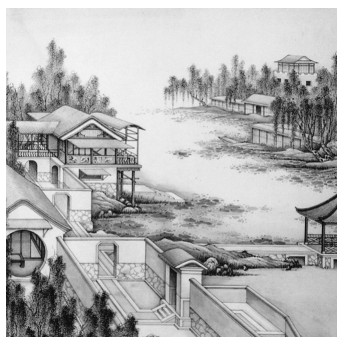
12-2



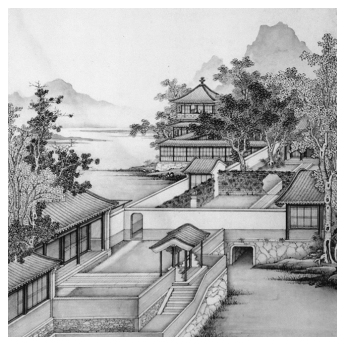
12-3



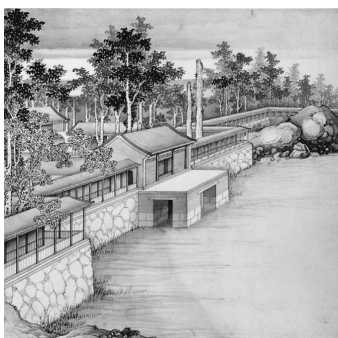
12-4



12-5



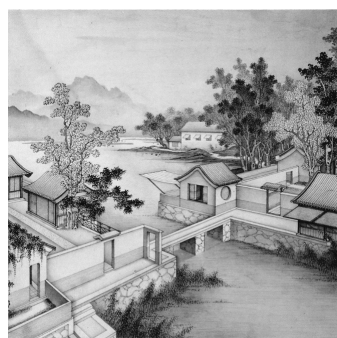
12-6



12-7



12-8



12-9



12-10

圖12 (清)焦秉真〈山水冊〉 國立故宮博物院

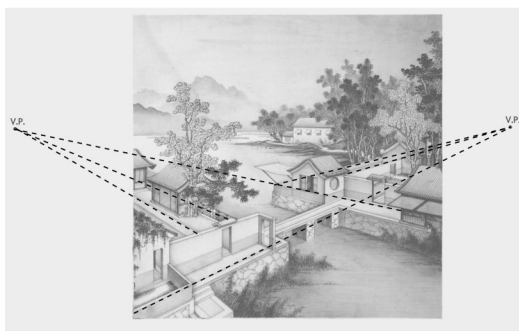


圖13 〈山水冊〉之消失點線描圖（江宜玫繪製）

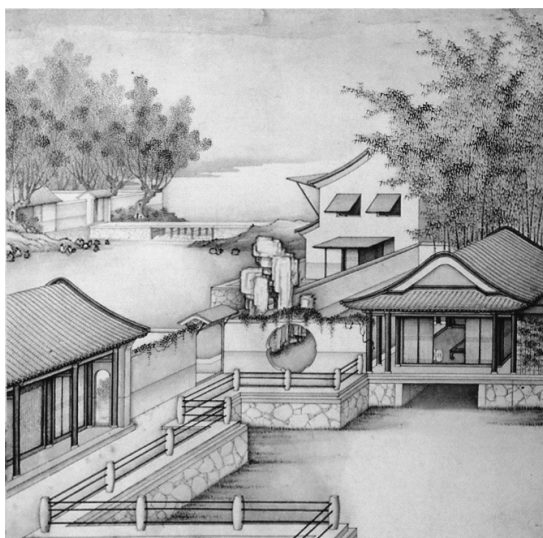
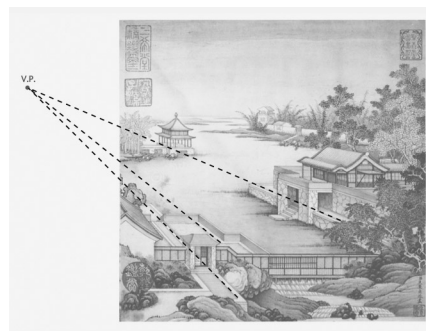


圖14 〈山水冊〉「第三開」與〈雍正十二月行樂圖〉「二月景」之比較



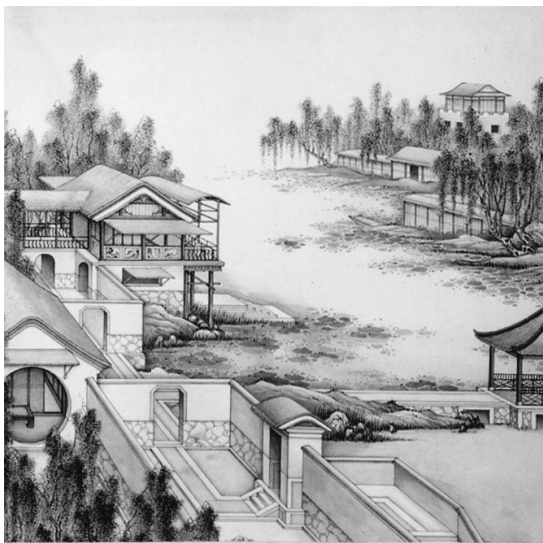


圖15 〈山水冊〉「第五開」與〈雍正十二月行樂圖〉
「六月景」之比較



圖16 〈山水冊〉「第二開」與〈清院畫十二月令圖〉
「四月景」之比較

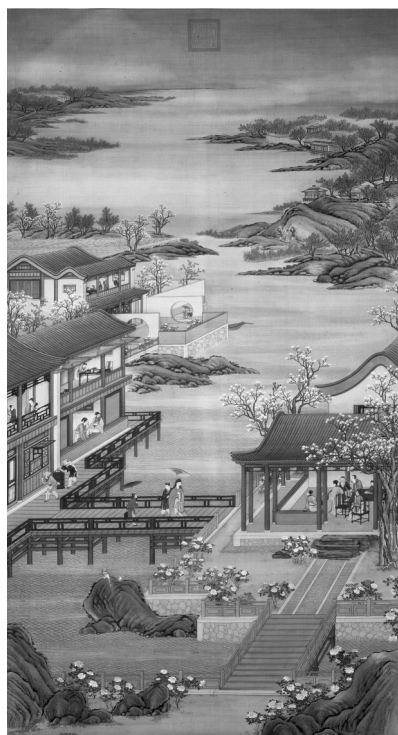




圖17 (清) 沈源〈清明上河圖〉 國立故宮博物院

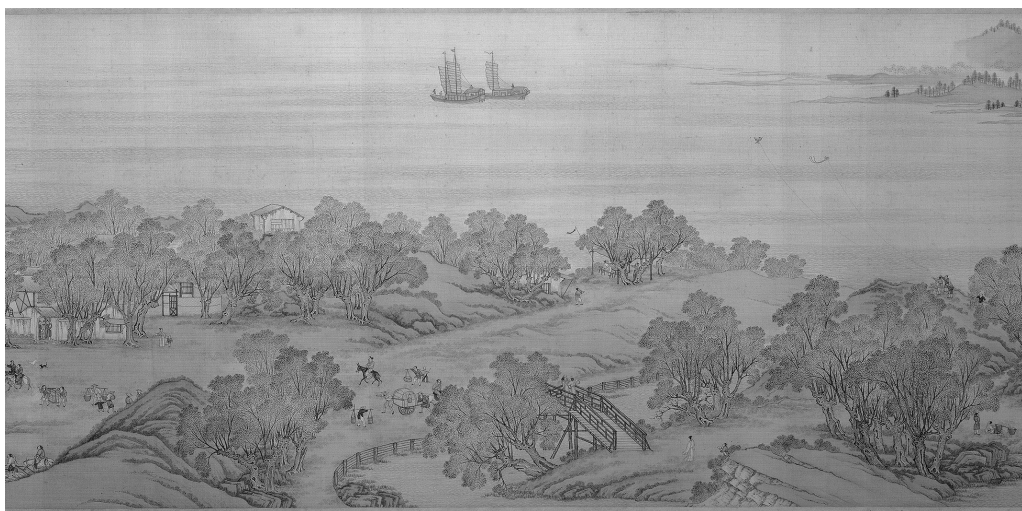


圖18 (清)〈清院本清明上河圖〉 國立故宮博物院

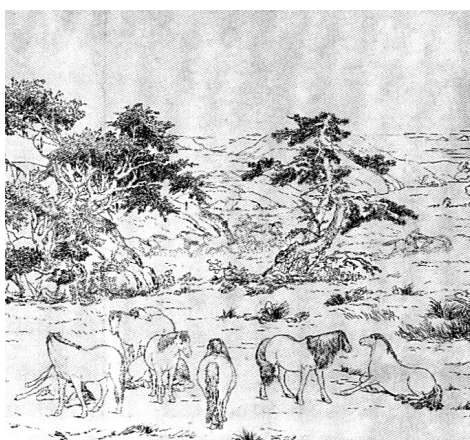


圖19 (清)〈百駿圖卷〉紙本局部
美國大都會博物館



圖20 (清) 郎世寧〈百駿圖卷〉局部
國立故宮博物院



圖21 〈山水冊〉「第十開」與〈雍正十二月行樂圖〉「五月景」之比較

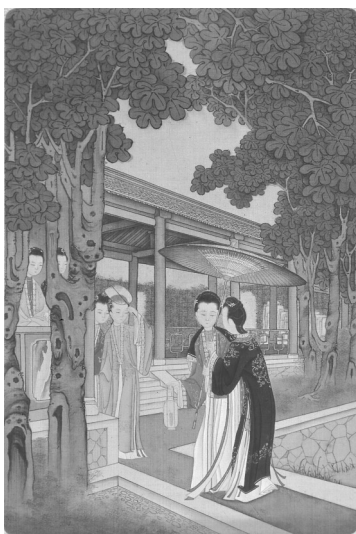
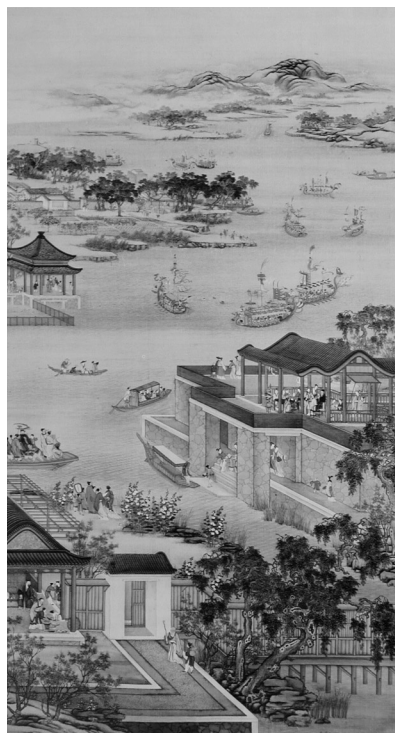


圖22 (清)焦秉真〈畫仕女圖〉
國立故宮博物院

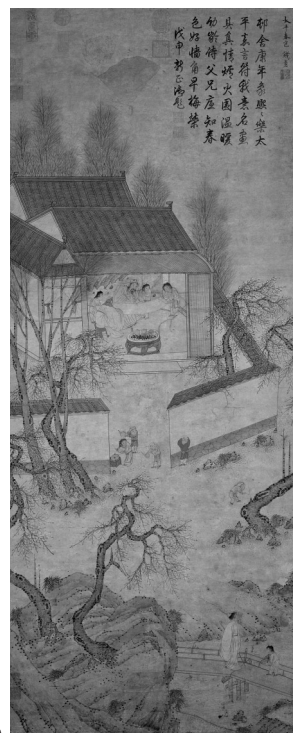
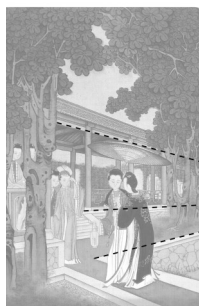
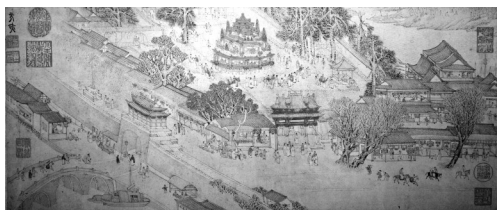
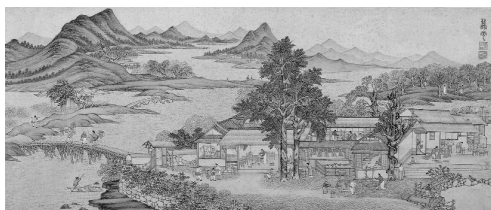


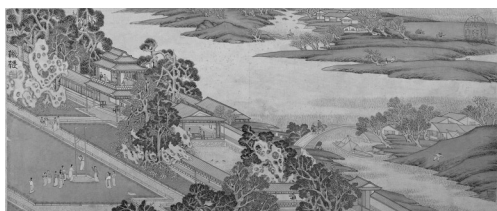
圖23 (明)錢貢〈歲朝圖〉
國立故宮博物院



24-1



24-2



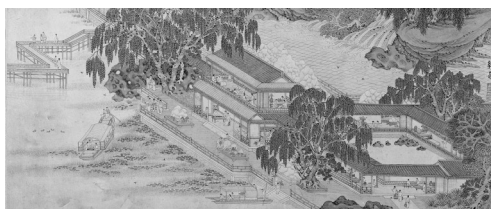
24-3



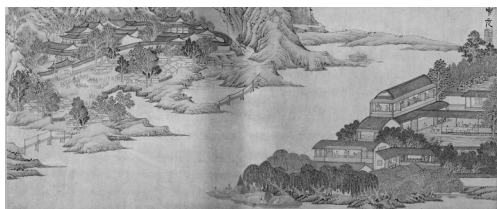
24-4



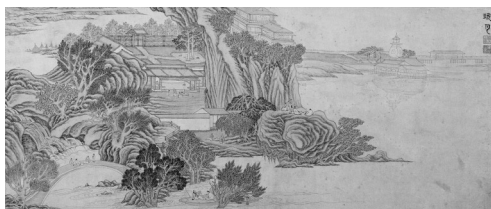
24-5



24-6



24-7



24-8



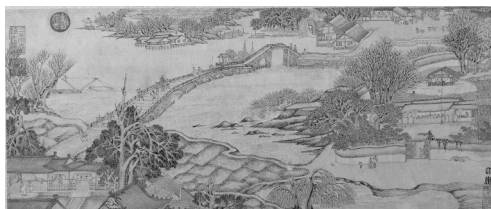
24-9



24-10



24-11



24-12

圖24-1~24-12 (明) 吳彬〈歲華紀勝〉冊 國立故宮博物院



圖25 (清)〈深柳讀書堂美人圖〉 北京 故宮博物院