

清人 《是一是二圖》掛屏　局部　庚子長至月本　北京　故宮博物院藏



清人 《是一是二圖》軸　長春書屋本　北京　故宮博物院藏

臺灣大學



清　姚文瀚　《勘書圖》軸　北京　故宮博物院藏



清　賈全　《歲朝圖》軸　北京　故宮博物院藏

臺灣大學藝術期刊資料庫

DOI: 10.6541/TJAH.202203_(52).0002

探析乾隆朝兩幅《是一是二圖》的使用與意涵

張震*

【摘要】北京故宮博物院收藏的一組五幅乾隆帝畫像：《是一是二圖》，是清代宮廷繪畫中受到最多關注的組合作品之一，也受到了學者的高度重視。論文對其中兩幅的風格、圖像內容、畫幅尺寸、裝裱形制，與檔案記載詳細對比分析，論述它們的作者、懸掛處所、使用情況、逸樂性等。在此基礎之上，運用乾隆帝詩文集等文獻和相關的器物、繪畫等，嘗試把畫上的每一句題語放入到乾隆帝詩文集的語言原境，和繪畫原來觀看的場景中，對比乾隆內府中與此兩幅畫類似的觀賞對象及其品題詩句，分析這兩幅畫上的題識，審視兩幅畫的功用、意涵，揭示乾隆帝的品賞觀念及其與老莊思想的淵源。總之，論文試圖建構作品當時的歷史情境，從繪畫製作過程和視覺觀看的邏輯入手，探索兩幅《是一是二圖》乃至清代宮廷繪畫新的解讀方式。

關鍵詞：乾隆帝、《是一是二圖》、功用、意涵、品古

引言

乾隆朝宮廷繪製的《是一是二圖》，現留存五幅，三幅為立軸，一幅為掛屏，一幅為貼落，均藏北京故宮博物院。《是一是二圖》，繪畫的主題、主要元素都是依照母本——傳為宋人的《無款人物圖》（圖1a，現藏臺北國立故宮博物院）而來。原來畫中的文士變成了乾隆皇帝（1711－1799，1736－1795年在位），技法上加入了西方的透視畫法。畫中乾隆帝皆坐於羅漢床上，背對屏風，上懸他的小像一軸，床榻周圍有桌、架等，其並置銅嘉量、銅觚、青花

＊浙江大學藝術與考古學院藝術史系 研究館員

臺灣大學學術期刊資料庫

瓷、玉璧等器物，一侍者正為其斟酒。由於五幅《是一是二圖》之上，皆有乾隆皇帝題銘：「是一是二，不即不離。儒可墨可，何慮何思。」所以被稱之為《是一是二圖》。

根據題銘後乾隆自識內容和裝裱形式，區分為五本（詳見表一），現簡列其自識內容如下：

1. 長春書屋本立軸：「長春書屋偶筆」。此本也被稱為《鑒古圖》。
2. 養心殿本立軸：「養心殿偶題並書」。
3. 那羅延窟本立軸：「那羅延窟題並書」。
4. 庚子長至月本掛屏：「長春書屋偶筆」，但以其畫中屏風有「庚子長至月寫」，故據此落款為名。因為此幅為唯一的掛屏，在行文簡稱《是一是二》屏。
5. 養心殿本貼落：為通景畫，前景畫地面和座椅，座椅後面的牆上張貼養心殿本繪畫，落款也是「養心殿偶題並書」。此幅圖像因破損嚴重，至今沒有展出，也未拍照、出版。對此圖唯一的介紹，僅見於單嘉玖論文。①

以上前四幅《是一是二圖》，經常見於展覽、圖錄、② 插圖，是清代宮廷繪畫中受到最多關注的組合作品之一。在近些年研究中，這組畫像受到了學者的高度重視，引發了熱烈的討論。根據本文統計，此前有關這些繪畫的研究，已經有十多篇論文。③ 在有關《是一是二圖》的多個方面，均存在不同的意見。

首先是，這些圖像在乾隆時期的形制問題。巫鴻認為作品是當時陳設在殿

① 單嘉玖，〈《弘曆鑒古圖》承沿與內涵探討〉，載中國國家畫院編，《中國畫學》，第2輯（北京：故宮出版社，2012），頁198-225。

② 展出或圖錄中一般僅使用這一組圖中的一幅。其中養心殿本立軸、那羅延窟本立軸、庚子長至月本掛屏三幅圖集中出現，且有高清照片的圖錄，見陳浩星主編，《懷抱古今——乾隆皇帝的文化、生活、藝術》（澳門：澳門藝術博物館，2002）。

③ 除了文中注釋，很多專著和文章中都提到了此組圖的一幅或多幅，例如徐斌，《清宮收藏與鑒賞：故宮博物院《天府永藏》展圖論》（北京：故宮出版社，2012），頁38。不再一一注出。

臺灣大學學術期刊資料庫

堂中的屏風。④ 白瑞霞（Patricia Ann Berger）則推測繪畫最初的形式是帖落。⑤ 姚寧則特別指出現存的庚子長至月本掛屏，在乾隆宮廷製作之初，是作為掛屏懸掛的。⑥ 其次，是這些繪畫的創作時代。這些繪畫中哪一幅最早，具體到每一幅的創作時間，都有不同的看法。⑦ 另外，對繪畫中的器物及其寓意，爭議也比較多，詳見正文部分論述。

而對於《是一是二圖》的意涵，研究者的爭議最多。很多學者把目光投向了畫中乾隆帝頭戴蓮花冠、著漢文士裝束，以及周邊傳統文士喜愛的文玩：銅器、玉器、瓷器和筆、墨、紙、硯等，強調乾隆皇帝的文人情懷和皇帝身份。李霖燦據那羅延窟本立軸推論：「因為乾隆深深受了漢人文化的薰陶，非常之好附庸風雅。」⑧ 李啟樂（Kristina Kleutghen）的研究，重在說明乾隆皇帝，如何深刻理解與踐行士人文化與藝術趣味。⑨ 陳葆真認為此圖：「來宣示他本人在政治和宗教上多重統治者的身分，同時也是兼備滿、漢文化精粹的主導者。」⑩ 除了關注畫中人物的裝扮，不少研究者注重分析圖中的題記，尤其是

④ 巫鴻著，文丹譯，黃小峰校，《重屏：中國繪畫中的媒材與再現》（上海：上海人民出版社，2009），頁211。

⑤ Patricia Ann Berger, *Empire of Emptiness: Buddhist Art and Political Authority in Qing China* (Honolulu: University of Hawaii, 2003), p. 53.

⑥ Yao Ning, "A Portrait of Emperor Qianlong: Reconsidering the Plum Screen Version of *One or Two," Ostasiatische Zeitschrift*, no. 40 (2020), pp. 9-10.

⑦ 具體論述，詳見陳葆真，〈雍正與乾隆二帝漢裝行樂圖的虛實與意涵〉，《故宮學術季刊》，27卷3期（2010），頁72-73；單嘉玖，〈《弘曆鑒古圖》承沿與內涵探討〉，頁198-225；趙琰哲，《茹古涵今：清乾隆朝仿古繪畫研究》（南寧：廣西美術出版社，2017），頁42-84。

⑧ 李霖燦，〈是一是二圖和宋人著色人物圖〉，《中國名畫研究》，上（臺北：藝文印書館，1973），頁239、240。

⑨ Kristina Kleutghen, "The Qianlong Emperor's Perspective: Illusionistic Painting in Eighteenth-Century China," (PhD diss., The Department of History of Art and Architecture, Harvard University, 2010), pp. 82-86; Kristina Kleutghen, "*One or Two*, Repictured," *Archives of Asian Art*, vol. 62 (2012), pp. 25-46.

⑩ 陳葆真，〈雍正與乾隆二帝漢裝行樂圖的虛實與意涵〉，頁72-73。不少研究者對於《是一是二圖》的解讀，採取了類似的觀點，例如趙琰哲，《茹古涵今：清乾隆朝仿古繪畫研究》，頁42-84。

臺灣大學學術期刊資料庫

「那羅延窟」的落款。梁秀華論述該圖：「體現了乾隆自己對禪宗的理解。」⑪ 白瑞霞將注意力置於「那羅延窟」的溯源以及此圖的用途，推測此圖與乾隆帝修習藏傳佛教的關聯。⑫ 單嘉玖解讀畫像題記：「涉及儒、釋、道、墨四種不同文化源流和思想體系，涵蓋參禪、悟道、為政、做人等不同範疇的修為與關係」，認為這組自成體系的畫像「實際記錄的卻是乾隆皇帝『一生的實踐與思考』」。⑬

另外，有的研究者不僅強調了乾隆帝的皇帝身份，而且透析這組作品在皇權運作中的功能。巫鴻推論：「《是一是二圖》就是這位統治者表達他治國之方的象徵」，「這幅畫的目的並不是要展現或是證實什麼，而是為了隱瞞和欺騙。」⑭ 司徒安（Angela Zito）判斷此圖：「他（乾隆帝）無法逃避皇權的規定和傳統，儘管他的自嘲是清代中期的特有回應。乾隆皇帝通過題字佔有了畫師的作品，他這樣做不僅是君主的特權，而且是塑造君權形式的基礎。」⑮ 姚寧則指出這組圖：是「乾隆皇帝促成的政治宣傳」，「描述了他從年輕到老年不同階段的面相和作為世界的統治者取得非凡成就的帝跡圖。」⑯ 王崇齊則取用社會學家戈夫曼（Erving Goffman）分析人類互動的戲劇理論框架，論證在此圖中，乾隆皇帝身居「後臺」以及與漢族文人形象相迭合的裝扮，恰是漢族文人最普遍表現「前臺」形象，這不只打造了清高宗在皇帝身份之外自我形象，同時還回應了漢族對其身份的內在質疑。⑰

---

⑪ 梁秀華，〈宋《無款人物》畫意解讀及明清摹本分析〉，《東方博物》，第33輯（2009），頁109-116。

⑫ Patricia Ann Berger, *Empire of Emptiness: Buddhist Art and Political Authority in Qing China*, pp. 53-54.

⑬ 單嘉玖，〈《弘曆鑒古圖》承沿與內涵探討〉，頁198-225。

⑭ 巫鴻著，文丹譯，黃小峰校，《重屏：中國繪畫中的媒材與再現》，頁212。

⑮ 司徒安（Angela Zito）著，李晉譯，《身體與筆：18世紀中國作為文本/表演的大祀》（北京：北京大學出版社，2014），頁39。

⑯ Yao Ning, “A Portrait of Emperor Qianlong: Reconsidering the Plum Screen Version of *One or Two*,” pp. 21-22.

⑰ 王崇齊，〈幾暇清賞：清代乾隆朝的〈是一是二圖〉〉，《思與言》，58卷4期，（2020.12），頁141-195。

臺灣大學學術期刊資料庫

此前的論文，對這組圖像中的題詩、畫中人物、器物、陳設等各個元素以及繪畫的內涵進行了研究。李霖燦最早注意到了《是一是二圖》的母本圖像來源，並且分析了兩者的不同。單嘉玖和趙琰哲的研究，詳細辨別了繪畫不同版本的差別，討論每幅作品的製作年代，並且細緻辨識、描述繪畫中的器物。李啟樂的系列論文，則對這組繪畫的透視法和觀看效果進行了細緻論述。梁秀華對題詩和圖像的分析，都有獨到的見解。在以前的研究中，這組繪畫的研究視野得以拓展。陳葆真的研究開始探究繪畫背後乾隆帝的思想意識和精神世界，巫鴻的論文探尋繪畫使用空間和特殊媒材——屏風在空間中的作用。包括以上兩位學者，白瑞霞、司徒安、王崇齊、姚寧等都把歷史學、社會學的研究方法運用到這些圖像的研究之中。之前的研究，為這幅繪畫進一步的討論建立了基礎。

毋庸置疑，不管是從社會史或藝術史的角度，來探索繪畫成制寓意的研究，一個基本的前提，就是要弄清楚這一組繪畫最基本的資訊和整體的情況。一幅（組）繪畫究竟怎樣理解、判別它的特質和屬性，與它的原始的狀況緊密關聯。繪畫的裝裱和使用情況是揭開繪畫彼時意涵和功能的重要依據。

根據本文目力所見，庚子長至月本《是一是二圖》掛屏是這五幅繪畫中，創作時間、作者、懸掛位置、乾隆時期的裝裱形式較為明確的，而且可以利用陳設檔、活計檔、御製詩文集、相應的宮廷繪畫資料，進一步確定這些基本資訊。因此，本文試圖建構庚子長至月本《是一是二圖》掛屏及其母本——長春書屋本立軸創作和使用、觀看的歷史情境，著力連接繪畫觀看的原境和每一句題詩的初始語境，從繪畫成制、視覺觀看的邏輯解析兩幅作品的功用、意涵等，探索宮廷繪畫解讀的新的方式，以求正於方家。

一、對應的記載與作者和懸掛的位置

畫中屏風落款為「庚子長至月」、形制為掛屏的一幅畫，是現存五幅繪畫中唯一有年款的繪畫（圖1b）。為尋找這幅繪畫的基本資訊，留下了重要線索。本文的論述，也從此幅繪畫開始。

在活計檔中，研究者發現了這樣一則記載：

臺灣大學學術期刊資料庫

〔如意館〕乾隆四十五年（1780）（二月）十五日，接得郎中保成押帖一件，內開十二月二十二日太監常寧傳旨：靜怡軒白描聖容掛屏一件，用宣紙著陸燦照樣著色另畫一幅，其補景著姚文瀚、賈全臨畫、著色畫，其畫內插屏心山水伺候上畫，再舊掛屏心蟲蛀處，收什（拾）補色，揭下表（裱）掛軸一軸。欽此。⑱

邱士華對比此幅與落款為「長春書屋偶筆」的立軸（圖2a），發現這兩幅畫一是掛屏，一是掛軸；一是白描，一是設色；兩圖構圖接近，細節也一致；屏風落款時間與記載時間點接近，認為此兩幅可能是活計檔記載的繪畫。⑲ 在此基礎上，本文還注意到了另外的幾處證據：兩圖均為紙本；畫心均為縱90公分，橫120公分；兩圖舊傷均有蟲蛀、水漬等，與記載接近，也寓示了兩者的懸掛環境相近。

此外，活計檔該年的另有一則記錄，也與上一個記載相呼應：

〔如意館〕乾隆四十五年（1780）（十二月）初三日，接得郎中保成押帖，內開十三日鄂魯里交靜怡軒殿內掛屏上換下聖容畫橫披一張，傳旨：交啟祥宮著姚文瀚補色，得時裱掛軸。欽此。杉木天杆一根（長四尺二寸，見方八分）；地杆一根（長四尺二寸，見圓一寸六分）；紫檀軸頭一對（長二寸二分，徑一寸六分）。⑳

此記錄中從「靜怡軒殿內掛屏上換下聖容畫橫披」與上一則的記錄「舊掛屏心蟲蛀處，收什（拾）補色，揭下表（裱）掛軸一軸」對應，而姚文瀚「補色」當是指畫面的蟲蛀破損部分。不僅如此，這個記錄還提供了這幅畫的裱工中天杆、地杆的尺寸、形制等。《是一是二圖》立軸，現畫面橫幅外尺寸為129.5公分。因為天杆、地杆兩側在製作時要預留幾公分，以便於製成後切割和

⑱ 活計檔44冊，頁34。本文引用的活計檔，均取自中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編，《清宮內務府造辦處檔案總匯》（影印本，北京：人民出版社，2005），不再一一注出。

⑲ 邱士華首先注意到了此兩幅與活計檔的記錄，見邱士華，〈接二連三——清高宗變裝像四幀析論〉，《故宮文物月刊》，368期（2013.11），頁72-73。

⑳ 活計檔44冊，頁72。

臺灣大學學術期刊資料庫

裝軸頭，畫幅裝裱之前需要的天杆、地杆材料，尺寸也是140公分（四尺二寸）左右。㉑ 清代宮廷繪畫的形制在流傳的過程中往往會有所改變，而《是一是二圖》掛屏，裱工是清宮的舊綾邊，畫心的舊黴斑、傷痕與裱工渾然一體，裱工明顯沒有經過大的改動，掛屏的木架、格子都是六十四格舊木作，裱褙還粘著清宮的舊黃紙（圖1c），目前保持著乾隆時期掛屏的形式，並沒有改變。而長春書屋本立軸，根據檔案記載，有過修復，查詢照片（圖2b）和相應記錄，也沒有改變這幅畫的裝裱形式。㉒ 總之，這兩幅繪畫目前的形制，與活計檔的記載相同。

此外，查找參與繪製作品的作者是否如記載所言，也能夠證實這幅作品能否與記載對應。在參與集體創作的畫家中，姚文瀚（活動於1742－1789年）、賈全（活動於1770－1792年）等都是多年服務於乾隆朝宮廷的畫家，他們留下的宮廷繪畫比較多，難以確定其創作與記載的一一對應關係。而關於陸燦（活動於1768－1780年），文獻記載和此前的研究㉓ 都表明其在宮廷內活動時間短，繪製的御容也較少。因此，確定此畫是不是陸燦所繪，也成為認定記載與繪畫對應的關鍵因素。

清宮內務府造辦處檔案乾隆四十四年（1779）記載：

> 〔如意館〕乾隆四十四年（十二月）二十一日，接得郎中保成押帖，內開十一月二十一日，太監厄勒里傳旨，寧壽宮養心（性）殿內明窗照養心

㉑ 本文還發現了一個有意思的現象，幾幅題簽寫有尺寸的乾隆帝行樂圖，用現在的公尺計算，實際尺寸都要小於記載尺寸。例如：清人《弘曆喜晴圖橫》軸，畫心現為縱160橫241（公分），舊黃簽書：「嘉慶六年二月思永齋佳處領其要插屏上換下御容畫一張高五尺五分（168公分），寬七尺五寸八分（253公分）」；清人《是一是二圖》軸（那羅延窟本），現為高118公分，寬198公分。舊黃簽：「嘉慶六年二月蓬島瑤台日日平安報好音西牆上換下御容畫一張高三尺八寸五分（128公分），寬六尺四寸（213公分）」。清代當時裁衣尺是1丈等於355公分，量地尺是一丈等於345公分，營造尺一丈等於320公分。按這些演算法，實際尺寸也都小於記載。

㉒ 根據北京故宮博物院繪畫組修復檔案，這幅畫曾在2001年修復。

㉓ 聶崇正，〈清宮乾隆後期肖像畫家陸燦〉，載聶崇正，《清宮繪畫與畫家》（北京：故宮出版社，2019），頁452-457；羅文華，〈清代宮廷傳神畫師陸燦小考〉，載故宮博物院編，《中國宮廷繪畫研究》（北京：故宮出版社，2015），頁555-570。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 殿明窗《萬國來朝》大畫一樣畫一幅，其宮殿門座照寧壽宮款式，著姚文瀚、賈全、謝遂、袁英合畫，先起稿子看。欽此。於二十五日，將起得寧壽宮養性殿《萬國來朝》稿子一張交太監厄勒里呈覽，奉旨照稿子准畫，其御容著陸燦畫。欽此。㉔

關於此則記錄中陸燦所繪的《萬國來朝圖》，姜鵬認為：「根據圖一六中景山位置可知，此處描畫的是寧壽宮建築群。檔案中有乾隆四十四年『宮殿門座照寧壽宮款式』所畫且裝飾於養性殿明窗的《萬國來朝》一幅，應該指的就是它，將其標記為《萬國來朝圖（養性殿）》。」㉕ 梳理檔案記載與現存繪畫，至少有三例畫寧壽宮的《萬國來朝圖》軸 ，㉖ 另外兩例圖中乾隆皇帝肖像繪畫風格與《是一是二》掛屏差別較大。仔細觀察姜鵬文中認定的《萬國來朝圖》（養性殿）與《是一是二圖》掛屏中的乾隆帝（圖3b、c），臉型均是典型的天庭飽滿、地閣方圓，沒有郎世寧（1688－1766）等西方畫家的光感，與郎世寧筆下乾隆帝的面部高顴骨、尖下巴差異顯著，符合傳統肖像畫中人物面相「三庭」勻稱的標準，繪畫技法嫻熟，繪製人物面容神態華貴而安詳，十分細膩傳神，明顯是出自一人之手。甚至兩幅繪畫中，乾隆帝臉面上的細緻特徵也十分一致，比如眉頭、眼角、嘴角、下巴皺紋的密度，臉部肌肉的鬆弛等。《萬國來朝圖》（養性殿）的製成時間為乾隆四十五年（1780）六月，而乾隆御筆梅花的落款時間，是當年的五月。因此，這幅畫寧壽宮的《萬國來朝圖》軸就是檔案記載的乾隆四十四年（1779）《萬國來朝圖》。也就是說，這幅畫中的乾隆帝御容即為陸燦所繪。相比陸燦繪「靜怡軒聖容掛屏」，兩者的畫成時間僅僅相差一個多月，這也從另外一個方面，證明了《是一是二圖》屏與仿「靜怡軒聖容掛屏」畫的對應性。

再看記載參與繪圖的畫家姚文瀚。㉗ 現存清宮舊藏多幅姚文瀚臣字款的人

㉔ 活計檔42冊，頁732。

㉕ 姜鵬，〈乾隆朝「歲朝行樂圖」、「萬國來朝圖」與室內空間的關係及其意涵〉（北京：中央美術學院碩士論文，2010），頁24-25。

㉖ 羅文華，〈清代宮廷傳神畫師陸燦小考〉，頁560-561。

㉗ 有關姚文瀚的研究，參見聶崇正，〈乾隆朝宮廷畫家姚文瀚〉，載聶崇正，《清宮繪畫與畫家》（北京：故宮出版社，2019），頁254。

臺灣大學學術期刊資料庫

物畫。他畫人物衣紋，主要來源於中國傳統繪畫，善於運用古代的描法，畫人物的臉部和行為動作，也多取古代繪畫中的圖式，而不是運用西法的素描或線面法。仔細觀察《是一是二圖》屏中人物衣紋的用線，有幾個特點：一是線條多以淡墨畫出，很多線紋下面有更為輕淡的底稿線；二是在線條有大幅度、銳角轉折的地方，作者幾乎都不是一筆連續畫出，是在轉折處另外起筆繪畫，在轉折多的地方，例如上臂肘部，有多次停頓起筆。三是長線條的筆線偏弱，畫到中間的部分時，多出現側鋒。四是在畫弧線時，作者比較擅長從左側起筆，向逆時針畫線，而不善於從右側起筆，向順時針方向畫線，逆時針畫的線條，例如左肩部的輪廓線，比順時針畫的線條，例如右肩部的輪廓線，明顯更有力度。整體的感覺是線條服從於人物衣紋、形態的需要，缺乏個性和表現力。在鞋子的畫法上，尤其如此。姚文瀚《仿宋人勘書圖》軸（圖4a、b）和《鐘祥衍慶圖》軸，分別畫於乾隆四十二年（1777）和乾隆五十年（1785），時間接近《是一是二圖》屏的繪製時間。此圖與同是臨摹的《仿宋人勘書圖》軸，兩者畫人物衣紋的線條十分近似。而《鐘祥衍慶圖》軸（圖5a、b）中，雖然也多用短線條，線條的提按、頓挫比較多，但線條的略顯拘謹、柔弱，而欠剛健、方厚之氣，與以上兩圖也十分近似。以上用筆的特性，說明姚文瀚參與了《是一是二圖》屏中人物衣紋的繪製。

在檔案記載中，賈全㉘和姚文瀚多次一起合作繪製圖畫。賈全主要善於畫人物、亭臺樓閣和器物。從留存的作品《歲朝圖》軸（圖6）和《慶祝圖》軸（圖7）來看，賈全所繪的銅器和瓷器比較獨特，造型準確，刻畫精細，沒有高光和光源點，但強調了器物的光感和質感。《是一是二圖》屏中的銅器、瓷器，與賈全的畫法近似，這些器物應是賈全所繪。

總之，雖然難以一一辨認出現存《是一是二圖》掛屏中人物背景所有對象的作者，但通過比較，可以發現，姚文瀚和賈全參與了此幅繪畫的創作，這與活計檔「靜怡軒白描聖容掛屏」畫中記載「其補景著姚文瀚、賈全臨畫、著色畫」一致。

㉘ 有關賈全的研究，參見聶崇正，〈清宮畫家賈全其人其畫〉，載聶崇正，《清宮繪畫與畫家》（北京：故宮出版社，2019），頁276-281。

臺灣大學學術期刊資料庫

皇帝畫像，在當時的文獻記錄和簽條、附件的記載中，一律稱為御容。有的在下面加上具體內容，例如清人《平安春信圖》軸、《錦雲良駿圖》軸（現藏北京故宮博物院），陳設檔等記載中，分別題為「《高宗純皇帝聖容》一軸（平安春信圖）」、「《高宗純皇帝聖容》一軸（錦雲良駿圖）」。㉙ 而活計檔記載的這兩幅御容畫，與《是一是二圖》屏和立軸有著密切的對應和關聯。㉚ 此兩幅作品，表現的是乾隆帝鑒賞古物的場景。《是一是二圖》立軸，在目前所見最早的檔案記錄中，名稱也是「乾隆皇帝御容一軸（姚文瀚鑒古圖）」。㉛

綜合以上論述，本文認為，活計檔記載的兩幅懸掛於靜怡軒的這兩幅有承繼和替換關係的繪畫，就是流傳至今的兩幅「長春書屋偶筆」款《是一是二圖》。

二、懸掛的位置與繪畫的逸樂性

通過本文第一部分分析，本文推斷出兩幅繪畫的懸掛地點——靜怡軒。要理解作品的意涵和功用，作品的觀賞對象也是重要的因素。靜怡軒是乾隆帝讀書、賞古的齋室。那麼，除了皇帝外，靜怡軒另有哪些來賓和觀看者呢？

㉙《壽皇殿尊藏聖容黃冊》(同治二年鈔本，現藏北京故宮博物院)，頁1。

㉚ 活計檔的記載，也與現存的繪畫也還有不相同之處，記載中畫中屏風中準備繪製的是乾隆帝御筆山水，而現存的是一幅御筆梅花。那麼，「畫內插屏心山水伺候上畫」，與留存的畫作為什麼不一致呢？在現存畫內有屏風的繪畫上，還沒有看到乾隆畫山水的例子。因為乾隆帝畫山水的能力較弱，他很少有單獨親筆創作山水畫作品。甚至是他比較擅長的三友一類題材，也很少出現在合作繪畫上。他比較喜歡畫梅花屏，北京故宮博物院現存一個小座屏，屏上繪畫即為乾隆御筆梅花，與庚子長至月本圖屏中的的梅花屏相似。此外，與《是一是二圖》屏繪製時間很接近的另外一幅重屏的繪畫：《薰風琴韻圖》軸，畫中的屏風也有乾隆帝畫的梅花，與此畫也十分近似。前述活計檔的記載，敕令該年2月開始製作繪畫，乾隆御筆梅花的落款時間，是當年的5月，兩者相差2個多月的時間。這幅畫裡面的屏風後來改為御筆梅花，可能是乾隆帝後來改變意旨的結果。

㉛《壽皇殿尊藏聖容黃冊》，頁2。

臺灣大學學術期刊資料庫

建福宮花園是紫禁城內的一座花園，它與御花園、慈寧宮花園和後來建成的寧壽宮花園並稱為皇宮內四大花園。建福宮花園是皇帝遊憩、消夏之處，也是他「載色載笑，奉慈闈而承歡；來遊來歌，與良臣而交儆」的場所。㉜ 花園內以建築為主，假山、樹木穿插其間。建成之後乾隆皇帝經常來此觀覽，並即興寫下不少詩篇。㉝ 靜怡軒不僅是書齋，也是建福宮的寢宮。㉞ 翻閱乾隆皇帝實錄，在皇帝的生母皇太后鈕祜祿氏（1693－1777）生日時，他陪皇太后到靜怡軒賞玩、侍宴幾乎成為慣例。尤其是乾隆十八年到乾隆二十五年之間，除了乾隆二十一年，乾隆帝每年都要「奉皇太后幸靜怡軒」。㉟ 十分有趣的是，清宮原來標明懸掛位置的另一幅《是一是二圖》軸，它所在的場所，也是太后、后妃活動的一個重要區域。

那羅延窟題本《是一是二圖》軸，裱褙貼有舊黃簽，其上題：「嘉慶六年二月蓬島瑤台日日平安報好音西牆上換下御容畫一張（高三尺八寸五分，寬六尺四寸）」。可見，在嘉慶六年，因為乾隆皇帝已經去世，此幅畫就被撤換下來。按照當時的慣例，在此之前，這幅畫就懸掛在圓明園蓬島瑤台之日日平安報好音。

蓬島瑤台建於雍正三年（1725）前後，時稱蓬萊洲，乾隆初年定名蓬島瑤台。蓬島瑤台結構和佈局根據唐代畫家李思訓（651－716）的「仙山樓閣」畫設計；西偏殿為日日平安報好音，位於蓬島瑤台大殿西側，為方亭式二層樓。乾隆時，圓明園福海端午龍舟競渡，皇帝率王公大臣在西岸「望瀛洲」亭觀閱，皇太后則在蓬島瑤台欣賞。清代吳振棫（1790－1870）《養吉齋叢錄》載：「乾隆間，五日則奉慈輿至御園觀龍舟。聖駕在望瀛洲（亭名），王公大

㉜ 乾隆帝，〈建福宮賦〉，《清高宗御製詩初集》，卷23，《清高宗御製詩文全集》，第1冊，頁546。本文引用的清高宗乾隆帝御製詩文集，皆為《清高宗御製詩文全集》（1-10冊）（影印本，臺北：國立故宮博物院，1976），以下簡稱《全集》，不再一一注出。

㉝ 張淑嫻，〈建福宮花園建築歷史沿革考〉，《故宮博物院院刊》，2005年第5期，頁169。

㉞ 參見吳振棫記載：「又北為靜怡軒，蓋寢宮也」，吳振棫，《養吉齋叢錄》（北京：北京古籍出版社，1983），頁182。

㉟ 《高宗純皇帝實錄》，卷之451到625，《清實錄》，14-16冊（影印本，北京：中華書局，2012）。

臺灣大學學術期刊資料庫

臣及內廷詞臣亦得與宴賞。其東則蓬島瑤台，皇太后觀競渡處也」。㊱

建福宮內靜怡軒是乾隆帝經常陪侍皇太后之所。蓬島瑤台是端午節時太后觀龍舟競渡之處。從懸掛的位置來看，落款為「長春書屋偶筆」的兩幅繪畫所位於的空間，主要是皇帝和太后、后妃活動的場所。換而言之，這兩幅懸掛於同一位置的繪畫，主要的觀者是皇帝、后妃等。顯然，已經確定了懸掛位置的三幅《是一是二圖》，都不在主要的政務活動區域。也就是說，這三幅畫有著一定的私密性。

從以上論述也可以看出，《是一是二圖》的懸掛位置與畫上題跋落款的地點並沒有必然的關聯性。有不少研究者，根據落款地點推測作品的懸掛位置。實際上，乾隆的書畫題跋落款位置與懸掛位置常常不一致。就落款為「那羅延窟」的《是一是二圖》軸而言，標籤題為「日日平安照好音西牆上換下」。在乾隆帝御製詩集中，在吟詠圓明園之「月地雲居」和香山靜宜園之「香岫室」時，提及了「那羅延窟」，㊲ 這兩個處所與「日日平安照好音」並不相同。董邦達繪《乾隆帝夏陰讀書圖》軸（現藏北京故宮博物院），落款「乙丑季夏清暉閣再書」。清暉閣是圓明園九洲清晏區西路的主要建築之一，而這幅作品的題簽則注明此幅作品是從避暑山莊的澄觀閣取下。同一個作品的題跋落款提及的地點，在不同的形式中，也會發生變化。段勇觀察到：乾隆帝在顧愷之（傳）《女史箴圖》卷（現藏大英博物館）的畫面題跋與《石渠寶笈》著錄中，落款的地點並不一致。㊳ 雖然無法排除乾隆內府的一些作品在使用過程中場所發生變動的可能，而此條理由無法解釋所有題跋落款位置與使用場所的矛盾，乾隆帝的書畫題跋落款中的地點，有一定的隨意性。

很多研究者，都注意到了在五幅《是一是二圖》中乾隆帝的落款。並根據落款對其意義進行推測。尤其關注「那羅延窟」，認為與佛教有關。而在這些繪畫中，落款前的題句完全相同，兩幅落款地點是養心殿，兩幅是長春書屋，只有一幅是那羅延窟。

㊱ 吳振棫，《養吉齋叢錄》，頁155。

㊲ 單嘉玖，〈《弘曆鑒古圖》承沿與內涵探討〉，頁224。

㊳ 段勇，《乾隆「四美」與「三友」》（北京：紫禁城出版社，2008），頁84-85。

臺灣大學學術期刊資料庫

在之前的論文中，研究者已經講述了「那羅延窟」與佛教的關聯性。「那羅延窟」多指佛教聖地，或為那延羅目尊者，五百羅漢之一，被禪宗尊為西天二十八祖中的第八祖。㊴ 白瑞霞則強調：「它與憨山德清和清涼大師以及聖山本身都有著密不可分的聯繫」，是一個「心靈景觀」。㊵ 在五幅《是一是二圖》中，落款為「那羅延窟題並書」的那幅掛軸，卻懸掛在與道教有關聯的蓬島瑤台，這種錯位和落差，暗含了混搭、戲謔的意味。

那羅延窟題本與庚子長至月本《是一是二圖》，可能是因為成制時間較晚，在乾隆年間製成後一直懸掛，除了乾隆帝的名號印章，沒有其它印章。長春書屋本《是一是二圖》軸，除了「內府圖書」和乾隆帝的「乾隆御覽之寶」、「乾隆御賞之寶」、「乾」、「隆」、「長春書屋御製」等名號和收藏印章，畫面上還鈐蓋了唯一的一幅閒章「觀書為樂」（表一）。養心殿本《是一是二圖》軸，目前還沒有查詢到繪畫使用的地點。在畫面中，乾隆帝明明是閒適、悠然自得，有點陶淵明筆下「羲皇上人」的情態，而故意鈐蓋了印章「羲皇上人吾不為」（表一），這種故意正話反說，也有一種詼諧之感，也說明了乾隆帝把《是一是二圖》這類繪畫視為是一種賞古、逸樂的圖畫。

那麼，落款為「長春書屋偶筆」的繪畫又是如何使用的呢？《是一是二圖》貼落，是一幅通景畫，「透過由外向裡看的方式來反映《弘曆鑒古圖》（即長春書屋本《是一是二圖》軸）在屋中的位置」，㊶ 畫的前景是鋪有皇家地毯的地面和一個座椅，座椅後面的牆中間粘貼了一幅落款為「養心殿書」的《是一是二圖》，㊷ 這幅畫為當時如何懸掛、使用《是一是二圖》提供了圖像的證據。五幅《是一是二圖》均吸收了西方繪畫的透視技法。《是一是二圖》模糊了真實人物、場景與繪畫中相應的界限。試想一下當時的情景，《是一是二圖》懸掛在靜怡軒的牆壁上，當觀者看到皇帝在懸掛的繪畫之下賞古、讀書

㊴ 梁秀華，〈宋《無款人物》畫意解讀及明清摹本分析〉，頁116。

㊵ Patricia Ann Berger, *Empire of Emptiness: Buddhist Art and Political Authority in Qing China*, p. 53.

㊶ 單嘉玖，〈《弘曆鑒古圖》承沿與內涵探討〉，頁209。

㊷ 在其他四幅《是一是二圖》中，貼落畫中牆上這幅繪畫的題詩和畫面細節，與落款為「養心殿書」的《是一是二圖》軸最為接近，題詩內容和書寫排行，都相同。

臺灣大學學術期刊資料庫

的場景，會產生富有戲劇化的感覺，畫中的兩個皇帝與現實中的皇帝，現實的書齋與畫中的空間，孰一孰二，恍惚迷離。《是一是二圖》懸掛在牆壁上的觀賞效果，有點類似於通景畫中製造的虛幻空間，㊸ 有明顯的娛樂色彩。

從圖像來源來看，此圖由傳為宋人《無款人物圖》改變畫中人物和背景而來，畫的佈局以及母題都沒有變化。此類圖像可以歸為乾隆帝的「漢裝行樂圖」系列。㊹ 乾隆帝的此類行樂圖，大多有一個臨仿的來源。例如金廷標（活動於1755－1767年）《乾隆帝宮中行樂圖》（現藏北京故宮博物院），是從劉松年（約1131－1218）的繪畫臨仿而成；張宗蒼（1686－1756）的《乾隆帝撫琴圖》軸（圖8）仿自詞臣董邦達（1699－1769）畫的《乾隆帝松陰消夏圖》軸（圖9）。這些畫中的背景和構圖等並不改變，主要是這些行樂圖中的皇帝和侍從等，穿著臨仿母本中人物的衣服，「穿越」進母本的畫面和時空中，模仿之前的人物姿態、形象，正如乾隆帝在他的《宮中行樂圖》題詩的按語：「此不過丹青遊戲，非慕漢人衣冠」，㊺ 有點逢場作戲，隨性表演的意味。

在此類行樂圖——《弘曆采芝圖》軸（圖10）上，弘曆自題：「誰識當年真面貌，圖入生綃屬偶然」，在張宗蒼的《乾隆帝撫琴圖》軸上，乾隆皇帝題詩：「謂宜入圖畫，匪慕竹皮冠」，可以看出乾隆帝對圖中扮裝的態度：扮裝是因為要適宜圖畫的需要，是偶爾而為之。

在乾隆帝的漢裝行樂圖上，僅青宮時的《弘曆采芝圖》軸有臣工題詩。此畫題詩者梁詩正（1697－1763）㊻ 是弘曆青宮時期的上書房師傅，是乾隆帝早年最為信任的詞臣，後被乾隆帝稱為「五詞臣」之首。梁詩正題：「行樂由來

㊸ 關於乾隆內府通景畫中的虛幻空間製造，參見Kristina Kleutghen, *Imperial Illusions: Crossing Pictorial Boundaries in the Qing Palaces* (Washington: University of Washington Press, 2014).

㊹ 關於此一概念和歸類，參見陳葆真，〈雍正與乾隆二帝漢裝行樂圖的虛實與意涵〉，頁58-79。

㊺ 乾隆帝，〈題宮中行樂圖一韻四首〉，《清高宗御製詩三集》，卷27，《全集》，第5冊，頁631。

㊻ 梁詩正（1697－1763），字養仲，號薌林，錢塘人。雍正八年一甲三名進士，累官至東閣大學士，掌翰林院。常隨乾隆帝出巡，當時重要文稿多出其手，被乾隆帝稱為「五詞臣之首」，曾奉敕編《三希堂法帖》、《石渠寶笈・初編》等，謚文莊。工書，《國朝先正事略》云：「（詩正）公書初學柳誠懸，繼參文、趙，晚師顏、李。」著有《矢音集》。

臺灣大學學術期刊資料庫

任所觸，何妨兒作華陽服」，點明了乾隆帝行樂圖的本質：畫中人物扮裝隨著周邊的環境而變，主要是逸樂一類的繪畫。

在私密性比較強的題跋中，乾隆比較多地展示了寄畫於樂的意念，在實錄、文集中，乾隆和詞臣則較多地談及了圖畫和典籍的訓誡、教化功用。而五幅《是一是二圖》上題記的內容，在目前可見所有版本的御製詩文集中均沒有出現。這也說明了，這首詩並不是乾隆帝願意公開的內容。

《是一是二圖》上頗有猜謎意味，自問自答的題詩，也為畫面增添了幾分調侃的意味。那麼，繪畫中令人困惑、難以捉摸的題記，到底表達了什麼樣的意涵？

三、是一是二意為何？

談到對此幅繪畫意涵的研究，對畫中器物、陳設的解讀，也是個繞不開的話題。重視畫中器物象徵意涵的學者，一般都會挑選出某些器物，強調其重要意義。被研究者看重的王莽（前45－23）嘉量，[47] 在《西清古鑒》中並沒有特殊的位置。乾隆內府在《西清古鑒》中稱此器：「今采入圖錄，不書新，而仍銘之曰漢，亦春秋遺意耳。」[48] 位於畫面左側幾案上的銅觚，在養心殿本《是一是二圖》軸裡面放置著一幅手卷，此物應是一件仿商的放置紙、卷的實用器，而非珍藏之品。畫中的宣德青花瓷梵文出戟蓋罐，在陶瓷收藏系列中，也不是乾隆最重視的類別。[49] 整體來看《是一是二圖》中陳設的器物，正如學者的描述：「本為宮中常見的裝飾」、[50]「實為賞玩之用」。[51]

研究者已經發現：宣德青花梵文出戟蓋罐，分別見於雍正帝（1678－

[47] 巫鴻著，文丹譯，黃小峰校，《重屏：中國繪畫中的媒材與再現》，頁210。

[48] 梁詩正等編著，《欽定西清古鑒》，卷34（臺北：大通書局，1983），頁2842。

[49] 在陶瓷收藏中，乾隆最為重視的是宋代名窯。參見謝明良，〈乾隆的陶瓷鑑賞觀〉，《故宮學術季刊》，21卷2期（2003年冬），頁1-38。

[50] 廖寶秀，〈清代院畫行樂圖中的故宮珍寶〉，《故宮文物月刊》，148期（1995.7），頁22。

[51] 余佩瑾，〈品鑑之趣——十八世紀的陶瓷圖冊及其相關的問題〉，《故宮學術季刊》，22卷2期（2004年冬），頁149。

臺灣大學學術期刊資料庫

1735，1722－1735年在位）《古玩圖》與《是一是二圖》，雍正帝《古玩圖》內的青花卷草紋長頸瓶，後來又出現在清人《乾隆朝服像軸》（現藏北京故宮博物院）；[52] 白玉四足壺的圖像則出現於《平安春信圖》軸和《深柳讀書堂美人圖》軸（現藏北京故宮博物院）。[53] 以上幾例絕非偶然。在清代宮廷的繪畫製作中，很多圖中器物的類別、款式，是按要求來畫的。在乾隆朝，繪製御容時，使用樣本的情形較為普遍。在活計檔中還出現了專門為御容配陳設器物的「樣式」：

> 乾隆四十五年（西元1780年）二月（如意館），十五日接得郎中保成押帖一件，內開十二月二十四日太監鄂魯里交熱河供奉聖祖仁皇帝御容稿子一張、說單二件，世宗憲皇帝御容稿子一張、說單二件。傳旨：陸燦畫過聖容二幅，著照對尺寸用。欽此。隨將陸燦畫得聖容第一幅第二幅較比，第一幅與聖祖仁皇帝珠冠上白子一樣，第二幅與世宗憲皇帝珠冠上白子一樣，再照圖尺寸量世宗憲皇帝御容尺寸，比聖祖仁皇帝御容尺寸矮三寸五分，交鄂魯里轉奏，奉旨用第二幅照世宗憲皇帝御容畫，衣紋上花樣照冠服圖；面前安金漆扶幾一張，上鋪御筆字一幅，幾上右邊安唐硯一方，紫檀木座竹筆筒一件，乳窯水盛一件（紫檀木座，隨白玉匙一件），左邊安設成窯青花白地雙環瓶一件（紫檀木座，瓶內插梅花一支）；左邊安紫檀木桌一張，上設漢玉牧羊一件，紫檀木座青綠銅銅花觚一件（紫檀木座嵌銀片字詩句、觚內插如意一柄）；右邊安紫檀木邊櫃門抽屜，面畫黑漆描金花格子一座，格裡畫藍綾裡格子，上層設漢玉璧一件（紫檀木圭座嵌銀片字詩句），下層設漢玉碗一件、宋窯白地紅花馬掛瓶一件（紫檀木座，瓶內插梅花一枝），櫃門上金花照絳雪軒櫃門上花一樣畫；其陳設樣款花紋，著姚文瀚畫照現有的一樣起稿子、記色，準時交伊蘭泰畫，欽此。于正月十一日，姚文瀚將聖容照熱河現供奉世宗憲皇帝御容尺寸、照交下陳設花樣起得稿子一張，交太監鄂魯里轉奏，奉旨照稿准畫，格子陳設線法著伊蘭泰改正，其第一幅聖容照畫過聖容樣式一樣畫，得時裱卷收貯，欽此。[54]

---

[52] 蔣得莊，〈乾隆皇帝收藏再思考〉，《故宮文物月刊》，368期（2013.11），頁40-41。

[53] 彭盈真，〈無名畫中的有名物—略談〈深柳讀書堂美人圖〉的珍玩〉，《故宮文物月刊》，278期（2006.5），頁89。

[54] 活計檔44冊，頁31-32。

臺灣大學學術期刊資料庫

在這個記載中，陸燦所畫的兩幅乾隆皇帝像，第二幅要按照雍正帝像衣紋畫樣來畫，而畫中陳設家俱、器物的類別有十分詳細的安排，後來還特意強調第一幅要按畫過的「聖容樣式」一樣畫。還需要注意的是，檔案中記載的陳設器，不僅有銅器、玉器、瓷器，還有文房用具，與《是一是二圖》中的器物在大的類別上十分近似。

在現存繪畫中也可以發現陳設樣式的實例，例如乾隆朝宮廷的幾幅《萬國來朝圖》、《乾隆帝歲朝行樂圖》（現均藏北京故宮博物院）中，背景的陳設和器物的類別均有相近之處。

研究者已經注意到：「清宮繪畫中作樣或粉本的運作，可能削弱畫中特定器物與強烈象徵意涵的連結程度。」[55] 研究者把《是一是二圖》的某類器物與政治隱喻關聯起來，富有新意，目前尚未有強有力的完整證據可以支援。

還有一個需要特別指出的地方，這兩幅《是一是二圖》的製作，大約從乾隆十年左右開始，[56] 到乾隆四十五年結束。這正是乾隆帝的收藏擴充最快，最為活躍的時期。畫中乾隆帝的樣貌已經由青年轉為老年（圖3a、b），而《是一是二圖》中陳設器物的類別，[57] 並沒有隨著收藏更新。皇帝在圖畫中並不是要誇耀自己擁有的奇珍異寶，而是重點在於表現他日常賞古的場景。正如論者所言：「這些精緻或許又代表其喜愛的物品，之所以能在畫面上，已經透過乾隆皇帝的人為構想淘選，也就是使之合於帝王規訓下的幾暇清賞。」[58]

那麼，在這兩幅圖畫中，乾隆皇帝還表達了什麼樣的意涵呢？

---

[55] 王崇齊，〈幾暇清賞：清代乾隆朝的〈是一是二圖〉〉，頁154。

[56] 關於長春書屋本立軸的創作時間，單嘉玖認為是乾隆五年（1740），陳葆真認為是乾隆十五年（1750）之前，趙琰哲則認為是乾隆五年（1740）到乾隆十五年（1750）之間，分別見單嘉玖，〈《弘曆鑒古圖》承沿與內涵探討〉，頁206；陳葆真，〈雍正與乾隆二帝漢裝行樂圖的虛實與意涵〉，頁73；趙琰哲，《茹古涵今：清乾隆朝仿古繪畫研究》，頁46。

[57] 關於這兩幅繪畫中器物的詳細描述，見單嘉玖，〈《弘曆鑒古圖》承沿與內涵探討〉，頁198-225。

[58] 王崇齊，〈幾暇清賞：清代乾隆朝的〈是一是二圖〉〉，頁160。

臺灣大學學術期刊資料庫

首先，我們仍要從畫面的題詩入手。根據本文所見，研究者大多數是根據詩句字面的意思進行解讀，目前還沒有學者全面收集乾隆帝同樣詞句的詩文，逐句分析。

在乾隆帝的題詩中，多次用到了「是一是二」或「孰一孰二」，其中的兩次還有注釋，解釋使用的經過和情形。其一為他的《過東嶺至梅檀林》詩：「橫拖一嶺東西隔，向每乘閑度翠岑。輿笥禕隋纔降巘，栴檀咫尺遂瞻林。禪枝忍草無聲色，牝澗雄峰自迥深。春月田盤曾舉此（今春駐蹕盤山，過嶺，憩泠然閣，詩有『忽思峻嶺山莊裡，並得栴檀率若斯』之句。亦以其東西上下意境略同，而即景會心，是一是二，正不必於今昔生分別想也）孰為過去孰來今。」[59] 從詩句可知，在盤山靜寄山莊和承德避暑山莊，有兩個近似的景點——泠然閣和栴檀林。乾隆帝春天在駐蹕泠然閣時，他題詩想起來了栴檀林。現在，經過栴檀林，他又想起了春天時候在泠然閣的題詩，最後感歎，兩者意境近似，觀景有相同的美妙感受，到底是哪一個景觀，何時觀看的，似乎都不重要了。其二為乾隆帝題董邦達的《聖因綜繪圖》卷詩（圖11）。此卷描繪了北京西郊玉泉山靜明園西南聖因綜繪的景色。聖因綜繪，為靜明園十六景之一，仿杭州西湖聖因寺行宮而建。畫面上方有乾隆帝題：「既書聖因原作於前，覆命邦達繪為此圖，而書綜繪詩於卷，庋藏其地，披圖對景，孰畫孰真，孰一孰二，孰遠孰近，故可渾然相忘耳。」乾隆先是寫了題聖因寺行宮的詩，把此詩題寫在畫卷引首上，又令董邦達根據聖因綜繪的景觀繪圖，再把題聖因寺的詩題寫在畫卷之上，並把這幅畫收藏在聖因綜繪之內。現在對景看圖，沉迷其中，不知道景觀是真，還是繪畫是真，那個是聖因寺行宮，那個是聖因綜繪，那個遠那個近，都可以完全忘掉。

而「不即不離」，來自佛家的《圓覺經》。謂神佛諸法相狀雖異，而性體則一。在乾隆帝的詩文集中，也常有使用，與《圓覺經》的意涵相同。[60]「不

---

[59] 見乾隆帝，《清高宗御製詩五集》，卷33，《全集》，第9冊，頁762。

[60] 例如乾隆帝〈萬壽山五百羅漢堂記〉：「五百人者，不復一一為之安名立字，所為不即不離，如是如是而已」，《清高宗御製文初集》，卷6，《全集》，第1冊，頁592；〈摹貫休古佛像贊〉：「威音那畔，周穆王時，孰今孰古，不即不離，偶然示現，丈六金身」。《清高宗御製文二集》，卷41，《全集》，第1冊，頁896。

臺灣大學學術期刊資料庫

即不離」又被引申為表面不同，實質相同的事物。乾隆帝引用此句的其他詩文。意思與此相同。[61]「儒可墨可」，在乾隆的御製詩文中，僅出現這一次。涵義比較明確，至於為什麼要談到儒和墨，有什麼樣的典故和緣由，在論文的下一章節再作論述，此不贅言。

再看「何慮何思」，乾隆帝另僅有一首御製詩有此句。他在《宋天然石子端硯銘》云：「水坑石子，不須磨治。以溜蛀處，遂為墨池。閱幾滄桑，穆穆怡怡。天與之然，何慮何思。予獨恧夫：『吮毫構韻，未能若斯』。」[62] 他著重指出的是此硯臺直接利用溜蛀處，製作為墨池，不需要費心設計，渾然天成，古樸自然。乾隆帝在題詩中還兩次用到了「何慮」，都可解讀為何費心、刻意。其中一首《率題》云：「詩以巧進以拙成（語出鶴林玉露），是語真抉造化精。試看萬物各形色，天地其間何慮營」，[63] 與題宋天然硯臺，意涵類似，都是在讚歎自然而然、不事雕琢之美。

乾隆帝十分喜愛在書畫上題跋，而他很少在自己的畫像、包括行樂圖上題跋。據本人所見，乾隆帝在這些行樂圖上題跋，一般皆是題詩一首，[64] 並針對畫面自己正在進行的的活動場景而題。比如乾隆帝登基前的行樂圖——《采芝圖》軸，還有董邦達的《乾隆帝松陰消夏圖》軸、張宗蒼的《乾隆帝撫琴圖》軸等。

《采芝圖》畫幅右上，弘曆自題：「何來瀟灑清都客，逍遙為愛雲煙碧。筠籃滿貯仙岩芝，芒鞋不踏塵寰跡。人世蓬萊鏡裡天，霞巾仿佛南華仙。誰識當年真面貌，圖入生綃屬偶然」；在《乾隆帝松蔭消夏圖》軸上，乾隆帝

---

[61] 例如乾隆帝〈題會波樓〉:「長橋亙水面，一徑接仙壺。東望當春望，前湖會後湖。波雖尚未見，冰豈或相殊。不即不離處，誰因悟有無」。此處的「不即不離」就是指水波和冰表面不同，實際乃同一物體。《清高宗御製詩四集》，卷26，《全集》，第7冊，頁677-678；他在〈金山〉詩的小注中也用到了此句：「金山湖中，一峰聳起，上建傑閣步廊，周遭碧波千頃，皇祖記所云：『如登妙高峰上』，北固煙雲、海門風月皆歸一覽，真情實景，不即不離。」這裡的「不即不離」，主要指的是金山湖中山峰所見風景與登妙高峰所見類似。《清高宗御製詩二集》，卷49，《全集》，第4冊，頁101。

[62] 乾隆帝，《清高宗御製文二集》，卷40，《全集》，第1冊，頁888。

[63] 乾隆帝，《清高宗御製詩三集》，卷76，《全集》，第6冊，頁462。

[64] 乾隆帝在清人《盤山靜夜圖》軸題跋十四次，甚為特殊，詳見下文論述。

臺灣大學學術期刊資料庫

題詩：「世界空華底認真，分明兩句辨踈親。寰中第一尊崇者，卻是憂勞第一人。夢中自題小像一絕，甲子夏五所記也，乙丑季夏清暉閣再書」；張宗蒼的《乾隆帝撫琴圖》軸，畫幅上乾隆皇帝題詩：「松石流泉間，陰森夏亦寒。構思坐盤陀，飄然衫頻寬。能者盡其技，勞者趁此閑。謂宜入圖畫，匪慕竹皮冠。癸酉夏日題。」這幾幅繪畫的題跋，乾隆帝都是對畫面中的采芝、讀書以及周邊環境而題，詩句與畫面緊密對應。可以推測，乾隆皇帝在《是一是二圖》中的題詩，也是針對自己和畫中進行的活動而言。

綜上所述，我們可以對《是一是二圖》中題詩：「是一是二，不即不離。儒可墨可，何慮何思」，進行初步的解讀：「圖中座塌上的人是我，還是牆上的人是我？他們似乎是我，似乎又不是我，雖然相狀不一，這就是我呀。你可以說我奉行儒家的學說，也可以說我尊崇墨家的理念，我哪有什麼思索和考慮呢。」

四、畫上題記與莊子的《齊物論》、《知北遊》

本文注意到，乾隆帝詩文中所有的「是一是二」，都是與辨析近似的景觀、事物有關，大多都是與欣賞繪畫、文玩有關。前文提及的乾隆帝《過東嶺至梅檀林》詩、題《聖因綜繪圖》詩，就是這樣的例子。而這些題詩最後，往往歸結為「不必於今昔生分別想」、「渾然相忘」。《是一是二圖》中題詩的結尾是《莊子》中曾出現的「何慮何思」。那麼，畫上題詩與莊子（約前369－前286）有什麼樣的聯繫呢？

以上《是一是二圖》題詩前兩句的釋義：「圖中座塌上的人是我，還是牆上的人是我？他們似乎是我，似乎又不是我，雖然相狀不一，這就是我呀」，與莊子《齊物論》中：「不知周之夢為蝴蝶與？蝴蝶之夢為周與？周與蝴蝶則必有分矣」[65] 對比，不難發現：兩者設問反詰的修辭手法和所指的內容以及對畫中兩人與自我虛實相生的對問，十分類似。

[65] 引文及其釋文見莊子著，孫通海譯，《莊子》（北京：中華書局，2007），頁20、21。

臺灣大學學術期刊資料庫

「儒可墨可」，結合題識上下語境，可以解讀為：「我超脫於儒家和墨家的是非之辯，並不肯定雙方之一方所否定的，或否定對方所肯定的，以空明的心境去加以觀察而求得事物的本源」，與《齊物論》中：「故有儒墨之是非，以是其所非而非其所是。欲是其所非而非其所是，則莫若以明」[66] 意涵相同。

莊子《知北遊》中起首處設問：「予欲有問乎若：何思何慮則知道」，黃帝回答：「無思無慮，始知道」。[67] 而《是一是二圖》題記中的「何慮何思」的主體，是指畫中的兩個皇帝和現實中皇帝這三者的統一——既超脫於這三者而又可以集合這三者的皇帝本人。乾隆帝此處的「何慮何思」，與《齊物論》中「天地與我並生，而萬物與我為一。既已為一矣，且得有言乎？」[68] 近似，可以解釋為：天地與我共生，萬物與我一體。既然已經渾然一體，那還有什麼解釋和看法了？由此，達到物我一體，渾然相忘，虛靜、空明的境界。

在以上所舉繪畫題詩「是一是二」的例子中，有一則與乾隆帝的《是一是二》圖的情形最為類似。就是董邦達繪《聖因綜繪圖》。這兩者都有三個遞進的對象，《是一是二》為：乾隆帝本人——畫中座塌上的乾隆帝——屏風中的乾隆帝；《聖因綜繪圖》則是：聖因寺行宮——聖因綜繪——聖因綜繪圖。而觀看的結果也是類似的：孰畫孰真，孰一孰二，孰遠孰近，渾然相忘。也與那首《過東嶺至栴檀林》詩相似：即景會心，正不必於今昔，生分別想也。不管是遠與近，古與今，真實與描述，都不重要，最重要的是沉浸在與所觀察對象融為一體，渾然忘我的樂趣中。

不僅如此，乾隆帝在沒有用到「是一是二」，涉及到形似、相近景物之分辨時，也常談到南華的齊物，以下試舉幾例。比如乾隆帝《惠山園》詩云：「小園學惠山，山固非九龍。結構既畢肖，惠山想像中。曠憶無名初，三千一大同。有名彼此分，事乃鮮至公。南華論齊物，妙理誠幽通。」[69] 把頤和園中惠山園（現名諧趣園）和其臨仿的無錫惠山東麓的寄暢園比較，稱讚齊物的萬事歸一之論是「妙理誠幽通」。他的《萬松山行館駐蹕作》詩曰：「北則田盤

[66] 引文及其釋文見莊子著，孫通海譯，《莊子》，頁12、13。
[67] 引文及其釋文見莊子著，孫通海譯，《莊子》，頁186、187。
[68] 引文及其釋文見莊子著，孫通海譯，《莊子》，頁14、15。
[69] 乾隆帝，《清高宗御製詩三集》，卷81，《全集》，第6冊，頁555。

臺灣大學學術期刊資料庫

南則杭，一為佛寺（盤山萬松寺）一為嶺（西湖萬松嶺）。此山亦名曰萬松，栢多松少名弗稱（葉）。循名責實夙性然，更因齊物觀平等」，⑦⓪ 對山東費縣、天津薊州區盤山、杭州西湖三地三個分別以「萬松」為名的寺、山、嶺進行名實之辯，以「齊物觀平等」作為結論。在他的《遊山迴入千尺雪門小憩有作》稱：「一室中收四處圖（此間及西苑、熱河千尺雪既仿吳中寒山景為之，並親寫此間圖四卷。其西苑、熱河、寒山三圖則命董邦達、錢維城、張宗蒼分繪之，每處互弆四圖，至一處而餘三處之景皆可展閱得之），咄哉求備自嗤吾。四而一與一而四，齊物南華有是乎？」⑦① 乾隆皇帝臨仿蘇州寒山千尺雪，在皇家園林內另造三處千尺雪景觀，千尺雪由一處而變為四處，他和三位畫家分別為這四處景觀的每一處各繪製四圖，共成十六圖，這十六圖分別藏於四處，這樣每一處都有四處的景觀圖，他對此十分得意，詰問莊子的《齊物論》有沒有這樣的現象。除了以上三例，從青年到老年，從乾隆帝的詩集初集到五集，他引用、讚歎「齊物論」的詩多達三十餘首，⑦② 可見他對老莊思想的認可。

乾隆帝與老莊的淵源，可以追溯到青宮時代，他被雍正帝賜號「長春居士」。目前為數不多的弘曆青宮肖像畫，也是為數極少的白描肖像畫——清人畫《弘曆采芝圖》軸中，弘曆就扮為道士的模樣。畫幅右上弘曆自題：「何來瀟灑清都客，逍遙為愛雲煙碧。筠籃滿貯仙岩芝，芒鞋不踏塵寰跡。人世蓬萊鏡裡天，霞巾彷佛南華仙。誰識當年真面貌，圖入生綃屬偶然。長春居士自

⑦⓪ 乾隆帝，《清高宗御製詩四集》，卷67，《全集》，第8冊，頁333。

⑦① 乾隆帝，《清高宗御製詩五集》，卷79，《全集》，第10冊，頁491。

⑦② 例如乾隆帝〈花朝〉:「去歲花朝花未開，臨蹊探覓頻徘徊。今歲花朝花已放，卻因望雨多惆悵。試問與花何無緣，錦苞玉靨空鮮妍。蝶陣蜂衙忙不了，一例都過九十天。不系人間閑去住，只有南華齊物篇」，《清高宗御製詩初集》，卷20，《全集》，第2冊，頁344；〈水心榭二首〉:「塞水易流難在蓄，互堤制閘乃成湖。當年經畫而今仰，樂利萬方祇此乎。內水高而外水低，騎堤榭可望東西（西為內湖東為外湖）。捕魚於外置之內，每笑吾心有不齊（每捕外湖之魚置之內湖，不能忘內外之見，是吾心猶未能齊物也）」，《清高宗御製詩五集》，卷49，《全集》，第9冊，頁1062；〈再題文園獅子林十六景・假山〉:「四鄰疊翠夥真山，名此因何以假顏。可識有真那無假，莊生齊物破天慳」。《清高宗御製詩四集》，卷75，《全集》，第8冊，頁433-434。

臺灣大學學術期刊資料庫

題。」從題詩中也可以看出，乾隆帝對「南華仙」的由衷羡慕，也說明了他認為畫中人物身著道服。而在《采芝圖》與《是一是二圖》中，乾隆帝身穿的衣服具有幾點相似之處：斜領交裾，寬衣博袖，領口和袖口的邊緣飾有黑色邊飾，腰部繫有絲帶。不少研究者認為宋代《人物》冊中人物穿著的是道服。[73]而《是一是二圖》忠實地模仿了畫中人物的袍服和頭冠。因為傳世考古、圖像資料有限，每個時代的道服又有所不同，古代文士常常穿著類似道服的服飾，兩幅畫中人物衣冠還無法確定是標準的道教服裝，但畫中人物頭上所戴的蓮花冠、衣飾簡素的特徵，具有明顯的道家因素和色彩。而《是一是二圖》中乾隆帝著裝與《采芝圖》近似，我們可以推測：在乾隆眼中，類似的服飾就是道服一類的服裝。這樣再來看畫上的題詩後兩句：「儒可墨可，何憂何慮」，就又增添了幾分諧趣：「我穿著具有道家風格的服裝，你說我奉行儒家的學說，或者說我尊崇墨家的理念，這些都沒問題，我已經超越了這些界限，進入到道家追求的忘我之境，逍遙自在」。

研究者注意到了唯識宗的窺基（632－682）《成唯識論述記》裡的論述：「唯一體上，有二影生，更互相望，不即不離」，認為《是一是二圖》中的題記主要是受到了禪宗的影響。[74] 在明清時期，禪宗和道家思想常常互相借鑒甚至融合。表面上看來，「是一是二，不即不離」與禪、佛的題句有一定關聯性。整體而言，乾隆帝在《是一是二圖》畫上的題句，與莊子的著述有更緊密的關聯和呼應，主要是宣揚他品賞古物、審視自我時的超脫：渾然忘我，自由自在的狀態。

那麼，懸掛在靜怡軒的兩幅《是一是二圖》，與這座建築又是如何緊密關聯在一起的呢？

---

[73] 不少研究者認為宋代《人物》冊和《是一是二圖》中人物穿著的是道服，參見陳韻如，〈文人的身分認同—談宋人人物冊〉，《故宮文物月刊》，276期（2006.3），頁86-87；林莉娜，〈澄心觀物—宋無款〈人物〉之研究〉，《故宮學術季刊》，24卷4期（2007.夏），頁73-74。

[74] 梁秀華，〈宋《無款人物》畫意解讀及明清摹本分析〉，頁109-116。

臺灣大學學術期刊資料庫

五、靜怡軒與乾隆帝的品賞理念

乾隆帝對靜怡軒有多首題詩，例如：「靜怡豈耽寂，藉驗道心微。精一思垂訓，惕幹慎勅幾。居今益謙鞏，鑒古得因依。坐久消清暇，蘭煙引篆霏」；[75]「插架有書函，與稽夙所耽。心怡非外騖，靜得深探元」。[76]

這兩首詩細緻、生動地描寫了他在靜怡軒中的品古和觀書、靜悟等活動。建福宮花園，在乾隆內府具有賞玩、休憩的功能，不同於嬪妃所居的後宮，也不同於處理國事的、禮儀性宮殿，而是乾隆帝與太后、嬪妃、大臣聚會的場所。因為乾隆帝把品賞藝術品作為最重要的休閒、娛樂活動。此花園建成後，逐漸成為收集、彙聚、品賞文玩的重要場所。靜怡軒作為寢宮，是建福宮內重要的建築，也是最重要的收藏、品古場所，宮廷內收藏的很多重要書畫、珍玩就存放在靜怡軒，例如乾隆內府的繪畫「四美」，存放在靜怡軒的西室。[77] 本文第一部分，已經論證了《是一是二圖》（長春書屋偶筆本）和《是一是二圖》掛屏曾在靜怡軒懸掛。那麼，乾隆皇帝為什麼要選擇一幅宋代人物畫，作為《是一是二圖》臨仿的母本呢？

「乾隆帝對宋代人物畫，尤其是南宋劉松年所繪的院體工細一類的文人題材繪畫頗感興趣」。[78] 而清宮所繪的多幅乾隆帝行樂圖，例如《宮中行樂圖》、《薰風琴韻圖》等，皆從宋人繪畫而來。乾隆帝題金廷標臨摹自劉松年的《宮中行樂圖》詩云：「松年粉本東山趣」，並在詩中自注：「喜其結構古雅」。[79]「東山趣」，講的是東晉謝安隱居東山的典故，強調一種超凡脫俗，高蹈淡泊的隱士情懷。《是一是二圖》臨仿的宋人《無款人物》冊頁，研究者強調了它表現了文士生活的場景，是文士身份的圖像證明。[80] 宋人《無款

---

[75] 乾隆帝，〈靜怡軒〉，《清高宗御製詩三集》，卷62，《全集》，第6冊，頁255。

[76] 乾隆帝，〈靜怡軒〉，《清高宗御製詩三集》，卷54，《全集》，第6冊，頁134。

[77] 段勇，《乾隆「四美」與「三友」》，頁140。

[78] 趙琰哲，《茹古涵今：清乾隆朝仿古繪畫研究》，頁55。

[79] 乾隆帝，〈題宮中行樂圖一韻四首〉，《清高宗御製詩三集》，卷27，《全集》，第5冊，頁630。

[80] 陳韻如，〈文人的身分認同—談宋人人物冊〉，頁74-83；林莉娜，〈澄心觀物—宋無款〈人物〉之研究〉，頁73-74、84-88。

臺灣大學學術期刊資料庫

人物》冊中人物與牆上掛幅肖像畫呼應，背後以屏風裝飾，結構典雅而頗有意趣。畫中士人在書齋內飲酒、觀書，怡然自得，具有超脫塵俗的格調。乾隆帝選用此畫臨摹，也有近似宮中行樂圖的審美和趣味。仔細觀察母本與臨本，兩者也有不同之處。宋人圖畫，畫面左邊是酒和茶具三種，書桌上是筆墨紙硯，畫中前景是香爐和盆景，這些都是日常生活中實用、陳設的器物，[81] 沒有明顯的可以歸入收藏的器具。而《是一是二圖》，明顯改變了這個佈局，加入了大量的收藏器物，周邊環繞的也主要是收藏器具，而且這些器物包括了銅器、陶瓷、玉器、書畫等明清時期文士喜愛的器類，與靜怡軒收藏的器物對應。尤其是畫中乾隆帝身邊的手卷、如意、書函，明顯不同於母本，給人一種剛剛欣賞過的時間感。《是一是二圖》把這幅畫從文人書齋寫字的場景，變為一個皇帝在藏品簇擁中準備品評、書寫的畫面，從讀書、習字圖，轉變為賞古、鑒古圖，通過圖像的變化，巧妙地與環境契合。

那麼，繪畫怎麼與靜怡軒的主旨對應呢？

乾隆帝題靜怡軒的詩云：「彤宮宴息處，清舒敞雲楣。綷疏例弗卻（宮中棟宇例用藻繢），珠綴奢厭施。」[82] 詩的大意是：靜怡軒為皇宮中休憩之所，房屋、庭院寬綽，橫樑上刻畫的是雲狀的紋飾，清爽舒服。房屋以五彩刻畫雕飾，華麗的色彩，依照的是皇家宮殿的慣例，無法改變，我不喜歡用連綴珍珠的奢侈什物來安放此地。他強調了此處建築的理想色彩是以素樸、清爽為格調。「惟靜致心怡，怡非靜所知」，[83] 這是乾隆帝為靜怡軒所題的詩句，可看出此處建築命名的意蘊：「以靜怡心」。以上已經談及，宋代《人物》冊中人物，身著的是當時文士流行的簡素、具有道家色彩的衣冠。在《是一是二圖》中，乾隆帝對畫中人物的素服完全仿照，而且《是一是二圖》（長春書屋偶筆本）以白描畫成，後來替換它的《是一是二》掛屏，設色輕淡，畫中清素的色彩與建築的蘊意呼應。《是一是二圖》中，面對繪畫的乾隆皇帝，和畫中賞古的皇帝，均沉醉其中，潛心靜對，進入到了物我一體的狀態。乾隆帝對靜怡軒懸掛的《是一是二圖》的製作和欣賞，可上溯至老莊的「齋心」、「虛靜」、

[81] Kristina Kleutghen, "*One or Two*, Repictured," p. 31.

[82] 乾隆帝，〈題靜怡軒〉，《清高宗御製詩三集》，卷1，《全集》，第5冊，頁262。

[83] 乾隆帝，〈題靜怡軒〉，《清高宗御製詩三集》，卷74，《全集》，第6冊，頁429。

臺灣大學學術期刊資料庫

「坐忘」，與「靜怡」呼應。畫上的「是一是二」題詩，把品賞古物、觀賞自己品賞古物的場景，進行了高度概括，而其中的尾句：「何慮何思」，抒發了他超凡脫俗、守靜清虛的情懷，進一步把畫中場景、觀賞活動與齋名的「靜怡」對應。

老子（約前580－前500）云：「致虛極，守靜篤。」[84] 他認為，人的內心只有保持虛靜的狀態，才能關照宇宙萬物的變化及其本源。乾隆帝的休閒生活與「靜、清、閑、怡」聯繫密切，他意圖通過全神貫注、物我兩忘的讀書、鑒古活動，達到怡性養神，提升境界的目的。乾隆帝在《石渠寶笈》初編諭令中稱：「朕於清燕之餘，偶一披閱，悅心研慮」，[85] 強調品賞書畫愉悅身心和有助於思考的功用。高濂（活動於1573－1620年）在《遵生八箋》中自述：「孰知閑可以養性，可以悅心，可以怡生安壽，斯得其閑矣！」[86] 深諳江南鑒賞文化的乾隆帝，對此書並不陌生，他曾多次引用此書。他的品古也與養生養性、悅心安壽緊密結合在一起。通過賞古、觀察事物，達到渾然忘我，物我兩忘，是靜怡軒中兩幅《是一是二圖》要表達的直接意涵。

無獨有偶，在靜寄山莊，乾隆帝也曾懸掛一幅與「靜寄」密切關聯的《盤山靜夜圖》軸（圖12）。[87] 靜寄山莊位於天津薊州區的盤山，是乾隆時期皇帝新修建的、最喜愛的行宮。乾隆帝共巡幸盤山共32次，駐蹕靜寄山莊30次。[88] 雖然不及避暑山莊使用頻繁，但已無其它行宮可與之相比。他常在此進行書畫鑒賞及創作活動，留下關於盤山的詩歌多達1702首。[89]

董邦達的《月淨閒庭》冊頁（圖13），為《盤山靜夜圖》軸的母本，描繪了清明虛靜的夜景，畫中文士士倚書而坐，幽然靜思，高曠絕俗，圖畫以秀

---

[84] 陳鼓應，《老子註譯及評介》（北京：中華書局，1984），頁124。

[85] 梁詩正等編著，《石渠寶笈・初編》（手抄本，現藏北京故宮博物院），卷之一上・貯乾清宮，上諭，頁2。

[86] 高濂，《遵生八箋》，卷11，《燕閑清賞箋》導論（杭州：浙江古籍出版社，2019），頁517。

[87] 此圖的研究參見張震，〈清人《盤山靜夜圖》軸的作者與功用考〉，史庭榮主編，《董邦達、董誥全國學術研討會論文集》（杭州：中國美術學院出版社，2019），頁88-100。

[88] 白新良，〈乾隆帝巡幸盤山、天津述論〉，《歷史檔案》，2007年第4期，頁62-67、72。

[89] 白金編輯，《乾隆帝巡幸盤山御製詩》（天津：天津古籍出版社，2011），頁1。

臺灣大學學術期刊資料庫

潤高逸的筆墨，傳達著冥思的靜謐幽遠。乾隆帝題詩：「閒庭如水月華流，竹樹影搖荇藻浮。詎藉丹青傳姓氏，虛明此意足千秋」，抒發了乾隆帝對畫中清淨、閒逸、虛明意境的讚賞。正是皇帝對這種意境的嚮往，在《盤山靜夜圖》軸中，畫家將立軸的母本——冊頁中遺世獨立的高士變為了乾隆皇帝，他穿著文士的衣服，冥然深思，仿佛在體悟時空的靜穆和永恆，超脫了一切的凡俗。乾隆帝云：「盤山佳勝，應接不暇，惟靜能領其要，故總名曰靜寄山莊」。[90] 對乾隆帝而言，靜寄山莊是澄明心靈、怡情養性的重要場所。在幽靜的山莊中，在明月升起，夜空澄明之時，正是怡性養神的妙境，乾隆在此幅詩塘的題字「怡神」即點明了繪畫的主旨。

靜寄山莊的《盤山靜夜圖》軸，與靜怡軒的《是一是二圖》屏，兩者的製作過程類似，都是從一個冊頁，轉化為一個尺幅較大的、用於懸掛的立軸或屏。兩者所在的空間位置，也不是一般的休閒場所，都是皇帝的寢宮，[91] 是隱私性非同一般的場所。乾隆內府為這兩個私密的齋室創製的繪畫，明顯受到了老莊思想的影響。乾隆帝在鑒古中所追求的，是那種物我兩忘，陶泳其中，不知今夕何夕，沉浸專注的情態。靜怡軒的《是一是二圖》，觀看繪畫的乾隆皇帝，和畫中賞古的皇帝，均深思靜悟，「是一是二，不即不離」，「不知我之為魚，還是魚之為我」，進入到了物我一體的狀態。乾隆帝對《是一是二圖》的製作和欣賞，可上溯至老莊的「齋心」、「虛靜」、「坐忘」。在乾隆帝的品賞活動中，他十分重視的是超然物外，超脫世俗，進入大化的老莊理想境界，他也留下了大量吟詠、讚歎南華的詩篇。[92]

莊子言：「夫虛靜、恬淡、寂寞、無為者，萬物之本也」，[93] 莊子所崇尚的審美理想，是指一種超越了自然物質形式的審美心理狀態，即在心與物渾然

---

[90] 乾隆帝，〈接要樓有會〉，《清高宗御製詩五集》，卷46，《全集》，第9冊，頁1001。

[91] 清人《盤山靜夜圖》根據題詩的順序和內容，應懸掛於盤山的寢宮，詳見張震，〈清人《盤山靜夜圖》軸的作者與功用考〉。

[92] 例如乾隆帝〈題蘆洲白鷺畫幅〉:「縠紋搖漾水天秋，蘆葦蕭蕭颭晚洲。妙趣南華誰解得，祇應鷗鷺一群遊。《清高宗御製詩初集》，卷1，《全集》，第2冊，頁94；乾隆帝〈黃居寀蛤子蝴蝶圖〉:「荷葉枯擎金線蛙，栩然蝶可是南華。漫言飛躍非同族，海眼由來本一家」。《清高宗御製詩三集》，卷40，《全集》，第5冊，頁839。

[93] 引文及其釋文見莊子著，孫通海譯，《莊子》，頁106、107。

臺灣大學學術期刊資料庫

一體的和諧統一體驗中，使人的精神從一切實用、利害乃至邏輯因果的束縛中超脫出來，達到虛、靜、明的自由審美境界。從乾隆帝對「虛、靜、明」嚮往和追求，可以感受到老莊思想和趣味在乾隆帝的休閒生活中起到了重要的作用。

餘論

近一些年來，關於清代宮廷圖像的政治解讀成為學界流行的研究方式。不可否認：「政治權力性質既然是畫作在生產及使用脈絡中常被賦予的文化意義之一，自政治權力角度思考繪畫史研究的種種課題，有其正當性及適用性。」[94] 清宮畫作的研究論題，從個人藝術家轉向政治脈絡之取徑，修正「藝術家帝王」的單向式研究，而更多轉向宮廷藝術與政治、文化措施等整合的脈絡式研究。毋庸置疑，現今學界所強調的政治層面課題，即是奠基於該研究轉向後的成果。政治脈絡的思路，原意本在挑戰既定「藝術家帝王」的簡單、片面詮釋，因此吸引不少學者投入此一思考方向。然而，一些研究者過度強調，甚至過度詮釋帝王畫像作品創作中的政治意義。乾隆帝多次強調品賞書畫愉悅身心、增強心智的作用，而這種安頓精神，淨化心靈，昇華思想的功能，並沒有受到相關研究者應有的重視。不少研究者在討論《是一是二圖》時，有意或無意中著力彰顯乾隆帝的皇帝身份、皇權，從政治的角度解釋作品。[95] 一些學者較多關注皇帝的文士扮裝和畫上的題跋以及部分器物的象徵意義，對繪畫意涵的進行解讀，一般都把這五幅繪畫，僅僅作為一個對象來論述，沒有考慮這五幅畫作為個體在裝裱形式、創作時間、使用空間、題識上的差別。還有，有的研究者往往僅僅抓住畫中某一個、或幾個器物來演繹其背後的意義，沒有把畫中器物作為一個整體來看待，也沒有把這些器物與其它繪畫中的器物進行比較。

---

[94] 王正華，〈傳統中國繪畫與政治權力──一個研究角度的思考〉，《新史學》，8卷3期（1997.9），頁213。

[95] 本文也並不認為，乾隆皇帝的逸樂類繪畫、器物等與皇帝的身份和政治沒有任何聯繫，但是這種關聯間接、複雜而隱蔽。

臺灣大學學術期刊資料庫

根據相關記載，本文試圖建構五幅《是一是二》圖中兩幅繪畫的陳設與觀看、題跋等原境，從繪畫使用、視覺觀看的方式重新解讀這兩幅繪畫。

首先，根據檔案記載和現存繪畫的細緻觀察，本文論述了落款為「長春書屋偶筆」兩幅《是一是二圖》的初始的形態和懸掛位置，論證了它們的性質。兩幅繪畫起初均為牆上的掛屏，而非區分空間的屏風，它們曾被懸掛在紫禁城內建福宮的讀書休憩的寢宮和書齋——靜怡軒。此兩幅作品懸掛的處所，並不是重要的政治活動場所，作品具有一定的私密性。乾隆內府主要是改變了畫中的人物和背景陳設以及器物。畫中的器物在乾隆內府的收藏之中，並沒有特殊的象徵意義，這幅畫是一幅表現乾隆帝鑒古場面的漢裝行樂圖，此畫製造富有戲劇意味的虛幻空間，具有休閒、娛樂的性質。就繪畫本體的創新性而言，從傳為宋人的《無款人物圖》冊頁，到《是一是二圖》掛屏，繪畫的母題、主要元素都是依照母本而來，並沒有獨到之處。但結合具體的創作情景，就會發現：《是一是二圖》根據使用的需要，把母本繪畫中的主人變成了乾隆皇帝，技法上加入了西洋的透視畫法；裝裱的形式從書齋、案頭賞玩的冊頁，變成了張掛牆壁上的掛屏，繪畫的主題也由原來的文人寫字圖變為乾隆帝鑒古圖，裝飾了帝王私秘的齋室，妥貼地表現了書齋賞古、品古功用。而畫上乾隆帝的自題，又為繪畫增添了幾分神秘和諧趣。即便是兩幅《是一是二圖》之間，也不是一成不變，而是根據乾隆帝的年齡變化和趣味喜好，改變了畫中的乾隆帝樣貌和其中背景屏風。作為實用的裝飾性繪畫，乾隆內府在臨、仿中的承和變，也蘊含了匠心，具有特定的思想和寓意，這是乾隆內府用於陳設的仿古繪畫值得注意的一個特點。正如論者所言：「在未加細究的情況下，傳統畫史即對清宮仿古畫作做出『不值得稱道』的定位」，[96] 直接導致了清代宮廷仿古繪畫的重要性未受到應有的認可。藝術人類學的研究者，對以審美為標準衡量藝術品價值的方式提出了批判，重視藝術品生產的過程和社會關係網路。[97] 在乾隆朝宮廷繪畫乃至宮廷繪畫研究中，不能僅僅關注審美性和創新性，還需要著力分析繪畫的創作過程、製作動機、使用處所等，這樣才能深刻揭示繪畫背後的內涵和價值。

---

[96] 趙琰哲，《茹古涵今：清乾隆朝仿古繪畫研究》，頁14。

[97] Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory* (Oxford: Clarendon Press, 1998).

臺灣大學學術期刊資料庫

然後，本文把《是一是二》題識逐句放入到乾隆帝御製詩的原境中釋讀，再通過與《是一是二圖》類似的觀賞對象的題詩對比、分析，尋找其中隱藏的意涵。在這段題跋中，乾隆帝重點不是在誇耀玩賞的文物，宣示治國理念，而是對自己品古、休閒生活的調侃。他的這段題跋，雖然也有禪宗的因素，更多的是對莊子的論述進行呼應，旨在表達自己渾然忘我，悠然自得的情態。

最後，把這兩幅繪畫重新放回原來的懸掛宮殿中進行驗證，《是一是二圖》描繪的乾隆皇帝，在欣賞文玩時，全神貫注，達到了「忘象」、「無我」的狀態，也就是靜而虛，虛而明的精神境界，與靜怡軒的主旨吻合。不僅如此，類似的宮殿，靜寄山莊寢宮和懸掛其中的繪畫——《盤山靜夜圖》的製作，從側面證實了靜怡軒放置《是一是二圖》的合理性。而這兩個寢宮和對應的繪畫成制，都流露出乾隆帝對閒適、靜謐、超脫意境的喜愛。

從其他題跋、鑒賞活動來看，乾隆帝在畫禪室的《名畫薈珍》前附頁書「神遊心賞」，[98] 在江參（約1180－1146）的《千里江山圖》卷（現藏臺北國立故宮博物院）畫心題：「觀此圖可以解煩怡神」。乾隆品賞繪畫的主要動機是「悅心怡情」，無論是臥遊、煙雲供養、品題寄興，還是以志歲月，乾隆主要享受著觀畫、遊於藝的樂趣。[99] 兩幅《是一是二圖》中描繪乾隆帝的品賞古物的場景，無論是製作此畫，還是乾隆皇帝的觀看、品賞活動，他的主要意圖都是在追求一種凝神靜思、超然化外的情境，從而達到養性怡神的效果。從《是一是二圖》繪畫題跋中，可以看出老莊思想對乾隆帝的影響，他著力追求澄明虛空，清靜無我的情態，通過滌洗心胸、澄明心志，達到率真本然的空靈境界，以此來修身養性，清心怡神。實際上，這也是一個勵精圖治、日理萬機的皇帝，面對難以想像的壓力時的一種有效的調劑。[100]

研究者認為：「乾隆自負地將自己裝扮為儒家聖人、士紳文士、藝術鑒賞家、老於世故的精明政客，以及歷史上永垂不朽的中國帝王的合法繼承者。同

---

[98] 王杰等編著，《欽定秘殿珠林石渠寶笈續編・石渠寶笈》（手抄本，現藏北京故宮博物院），第78冊，頁160。

[99] 參見張震，《「因畫名室」與乾隆內府鑒藏》（北京：故宮出版社，2016），頁192。

[100] 乾隆帝〈清閒口號〉：「人言難得是清閒，我略清閒輒赧顏。設使樂斯更何慮，滿招憂亦在其間」。《清高宗御製詩三集》，卷68，《全集》，第6冊，頁336。

臺灣大學學術期刊資料庫

時，他又將自己塑造為滿洲勇士的典範，精於騎射，不畏任何人和猛獸；還把自己塑造為轉輪法王，一個掌握部分佛教教義智慧的虔誠者」。[101] 乾隆皇帝理想成為儒家規範的聖君，他又是藏傳佛教的信仰者，[102] 加之他登基之初對道教的貶抑，乾隆帝與老莊的關聯並沒有受到研究者注意。

在不同的語境之下，調整評價用語，是乾隆繪畫品評的顯著特色。[103] 他以禪論畫，讚美倪瓚（1301－1374）的繪畫「應居畫禪最上乘」，[104] 黃公望（1269－1354）的《富春山居圖》（子明卷，現藏臺北國立故宮博物院）：「參學者由此證入，是無上正法眼藏」。同時，他也稱讚王希孟（1096－？）的《千里江山圖》卷（現藏北京故宮博物院）為「北宋院誠鮮二本」，[105] 宋徽宗（1082－1135）《雪江歸棹圖》（現藏北京故宮博物院）是「宋人畫卷之冠」。[106] 他經常根據情景而變化評論的角度，不偏執於一個方面。於此類似，乾隆在品賞其他類別的文物和遊樂之時，不時強調自己的皇帝身份、儒家聖君理想，涉及佛教題材時，又採用釋家的言論。他也常常談及老莊的學說，並且有十分深刻的領悟和反思。[107] 也是這種評價立場的轉換甚至是混搭，影響了研究者對乾隆帝《是一是二圖》題識的深入、細緻解讀。

---

[101] 歐立德（Mark C. Elliott）著，青石譯，《乾隆帝》（北京：社會科學文獻出版社，2014），頁243-244。

[102] 乾隆帝的儒家觀念和藏傳佛教信仰，除了歐立德著，青石譯，《乾隆帝》，另見戴逸，《乾隆帝及其時代》（北京：中國人民大學出版社，2008）；王子林，《在乾隆的星空下：乾隆皇帝的精神境界》（北京：紫禁城出版社，2011）。

[103] 參見張震，《「因畫名室」與乾隆內府鑒藏》，頁155。

[104] 梁詩正等編著，《石渠寶笈・初編》，附・貯畫禪室，頁42。

[105] 乾隆帝，《清高宗御製詩五集》，卷20，《全集》，第9冊，頁546。此畫著錄於《石渠寶笈》初編，此題詩在著錄編寫後，因此不見於著錄，而見於御製詩集和現存畫卷中。

[106] 乾隆帝，〈宣和柳鴉蘆雁卷〉詩按語，《清高宗御製詩四集》，卷74，《全集》，第8冊，頁422。

[107] 例如乾隆帝〈偶讀〉詩，就顯示了他對莊子齊物論的思辨和批判，此詩云：「偶讀蒙莊第二篇，知通適得固精義。其不達者勞神明，因取狙公以為譬。此語其然豈其然？吾謂漆園未深思。格物可以驗諸人，固有同歸而一致。常平勑之耿壽昌，出陳易新永不匱。秋借春償即朝三，春借秋償即朝四。眾狙喜怒謂為愚，何不人情一揣試」。《清高宗御製詩三集》，卷9，《全集》，第5冊，頁382。

臺灣大學學術期刊資料庫

總之，在乾隆朝宮廷繪畫乃至宮廷繪畫研究中，著力弄清繪畫的基本資訊，在繪畫彼時的歷史情景中，分析繪畫的創作過程、製作動機、使用處所、觀賞者等，盡力回到每個詩句的相關語境解讀繪畫的題跋，以觀看方式、視覺文化的邏輯分析繪畫，才能更深入揭示作品背後的內涵和價值。

歷史的原境是不可能真正復原的，本文的嘗試也只是眾多闡釋方式的一種。因為資料的原因，文中還有不少缺環和遺憾。例如，本文還是沒有回答很多重要問題，《是一是二圖》最初製作的動機是什麼？其他三幅《是一是二圖》與本文論述的兩幅有什麼同異？《是一是二圖》在御容圖像的製作、使用中具有那些特殊性和一般性等等。本文認為，這種回歸原境的嘗試與闡釋，比簡單地忽略藝術品的特殊性，把繪畫資料作為各種新的觀念、新的思潮的證據，更能夠接近歷史的真相，也是美術史與思想史、社會史一個有效銜接的入口和值得注意的方向。

（後記）拙文曾在2017年10月德國柏林國立博物館舉辦的「中國面孔：明清時期的人物畫國際學術研討會」宣讀，在寫作和修改過程中得到了導師中央美術學院薛永年教授和浙江大學薛龍春教授、北京故宮博物院單嘉玖研究館員、臺灣大學陳韻如老師、臺灣大學博士王崇齊先生、臺北故宮博物院邱士華女士、德國駐佛羅倫斯藝術研究所-馬普研究院姚寧老師、北京畫院趙琰哲副研究員、天津大學朱蕾老師、復旦大學博士生陸亦瑄的幫助，兩位匿名評閱人對此文提出了深刻的意見，特此致謝！

（責任編輯：陳卉秀）

臺灣大學學術期刊資料庫

表一 五幅《是一是二》圖基本資訊

名稱	畫心尺寸	材質、畫法	題識、落款	其他印章
長春書屋本立軸	縱90，橫120公分	紙本、白描	「是一是二，不即不離。儒可墨可，何慮何思」，落款：「長春書屋偶筆」，鈐「長春書屋御製」（正方形白文）、「乾」（圓形朱文）「隆」（正方形朱文）印	「觀書為樂」（長方形白文）、「乾隆御覽之寶」（橢圓形朱文）、「乾隆御賞之寶」（正方形朱文）、「內府圖書」（正方形朱文），另左下角裱邊鈐「教育部點驗之章」（長方形朱文）
養心殿本立軸	縱76.5，橫147.2公分	紙本、設色	題詩與上例同，落款：「養心殿偶題並書」，鈐「乾隆宸翰」（正方形白文）印	「垂露」（長方形朱文）、「內府圖書」（正方形朱文）、「乾隆御覽之寶」（橢圓形朱文）、「羲皇上人我不為」（正方形白文）
那羅延窟本立軸	縱118，橫198公分	紙本、設色	題詩與上例同，落款：「那羅延窟題並書」，鈐「乾」（正方形朱文）「隆」（正方形白文）印	無
庚子長至月本掛屏	縱90，橫120公分	紙本、設色	題詩與上例同，落款：「長春書屋偶筆」，鈐「乾」（正方形朱文）「隆」（正方形白文）印；畫中屏風落款：「庚子長至月寫」，鈐「古稀天子」印（正方形朱文）、「猶曰孜孜」（正方形白文）	畫中屏風鈐：「意在筆先」（橢圓形朱文）、「萬有同春」（正方形朱文）

臺灣大學學術期刊資料庫

養心殿本貼落	縱193，橫243.5公分	絹本、設色	畫中背景牆上帖落題詩與上例同，款識：「養心殿偶題並書」，鈐兩方正方形印，內容不辨。題詩、落款與養心殿本立軸每行的字數、內容均相同。	畫中帖落上鈐：「澄觀」(長方形朱文)、「虛衷澈照」(正方形朱文)、「會心不遠」(正方形白文)、「翌太和」(圓形朱文)

臺灣大學學術期刊資料庫

引用書目

傳統文獻

王杰等編著
《欽定秘殿珠林石渠寶笈續編・石渠寶笈》，手抄本，現藏北京故宮博物院。
中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編
《清宮內務府造辦處檔案總匯》，影印本，北京：人民出版社，2005。
吳振棫
《養吉齋叢錄》，北京：北京古籍出版社，1983。
高濂
《遵生八箋》，杭州：浙江古籍出版社，2019。
梁詩正等編著
《石渠寶笈・初編》，手抄本，現藏北京故宮博物院。
《欽定西清古鑒》，卷34，臺北：大通書局，1983。
清高宗
《清高宗御製文初集》、《清高宗御製文二集》、《清高宗御製詩初集》、《清高宗御製詩二集》、《清高宗御製詩三集》、《清高宗御製詩四集》、《清高宗御製詩五集》，載《清高宗御製詩文全集》(1-10冊)，影印本，臺北：國立故宮博物院，1976。
莊子著；孫通海譯
《莊子》，北京：中華書局，2007。
《高宗純皇帝實錄》，載《清實錄》，14-16冊，影印本，北京：中華書局，2012。
《壽皇殿尊藏聖容黃冊》，同治二年鈔本，現藏北京故宮博物院。

近人論著

王子林
2011 《在乾隆的星空下：乾隆皇帝的精神境界》，北京：紫禁城出版社。
Wang, Zi-lin
2011 *Zai Qianlong de xingkong xia: Qianlong huangdi de jingshen jingjie* (Under the Stars of Qianlong: The Spiritual Realm of Emperor Qianlong), Beijing: Forbidden City Publishing House.
王正華
1997 〈傳統中國繪畫與政治權力──一個研究角度的思考〉，《新史學》，8卷3期，頁161-216。

臺灣大學學術期刊資料庫

Wang, Cheng-hua
1997 "Carving Out an Angle: Traditional Chinese Painting and Political Power," *New History*, vol. 8, no. 3, pp. 161-216.
王崇齊
2020 〈幾暇清賞：清代乾隆朝的〈是一是二圖〉〉,《思與言》, 58卷4期，頁141-195。
Wang, Chong-qi
2020 "Royal Delight in Artifacts: Emperor Qianlong's Shiyishiertu," *Thought and Words*, vol. 58, no.4, pp. 141-195.
司徒安（Angela Zito）著；李晉譯
2014 《身體與筆：18世紀中國作為文本/表演的大祀》, 北京：北京大學出版社。
Zito,Angela; Jin Li trans.
2014 *Of Body and Brush: Grand Sacrifice as Text/Performance in Eighteenth-Century China,* Beijing: Peking University Press.
白金編輯
2011 《乾隆帝巡幸盤山御製詩》, 天津：天津古籍出版社。
Bai, Jin ed.
2011 *Qianlongdi xunxing panshan yuzhishi* (Imperial Poetry on Emperor Qianlong's Inspection Tour to Panshan), Tianjin: Tianjin Ancient Books Publishing House.
白新良
2007 〈乾隆帝巡幸盤山、天津述論〉,《歷史檔案》, 第4期，頁62-67、72。
Bai, Xin-liang
2007 "Qianlongdi xunxing Panshan, Tianjin shulun (A Brief Account on Emperor Qianlong's Inspection Tour to Panshan and Tianjin)," *Historical Archives,* no. 4, pp. 62-67, 72.
余佩瑾
2004 〈品鑑之趣——十八世紀的陶瓷圖冊及其相關的問題〉,《故宮學術季刊》, 22卷2期，頁133-166。
Yu, Pei-jin
2004 "The Appeal of Connoisseurship: Eighteenth Century Ceramic Manuals and Related Questions," *The National Palace Museum Research Quarterl*y, vol. 22, no. 2, pp. 133-166.
巫鴻著；文丹譯；黃小峰校
2009 《重屏：中國繪畫中的媒材與再現》, 上海：上海人民出版社。
Wu, Hong; Dan Wen trans.; Xiao-feng Huang proofread
2009 *The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Paintin*g, Shanghai: Shanghai People's Publishing House.
李霖燦
1973 〈是一是二圖和宋人著色人物圖〉,《中國名畫研究》, 上，臺北：藝文印書館，頁239-241。

臺灣大學學術期刊資料庫

Li, Lin-can
1973 “Shiyishiertu he songren zhuose renwutu (The Painting of Emperor Qianlong Appreciating Antiques and Colored Figure Painting of the Song Dynasty),” *A Study on Famous Chinese Paintings*, vol. 1, Taipei: Yee Wen Publishing Company, pp. 239-241.

林莉娜
2007 〈澄心觀物—宋無款〈人物〉之研究〉,《故宮學術季刊》, 24卷4期，頁71-118。

Lin, Li-na
2007 “Settling the Mind and Observing Things: An Anonymous Song Dynasty Album of Literati Portraits,” *The National Palace Museum Research Quarterly*, vol. 24, no. 4, pp. 71-118.

邱士華
2013 〈接二連三——清高宗變裝像四幀析論〉,《故宮文物月刊》, 368期，頁68-79。

Qiu, Shi-hua
2013 “Jieerliansan: Qing gaozong bianzhuangxiang sizhen xilun (On Qianlong Emperor’s Amusement Paintings),” *The National Palace Museum Monthly of Chinese Art*, no. 368, pp. 68-79.

姜鵬
2010 〈乾隆朝「歲朝行樂圖」、「萬國來朝圖」與室內空間的關係及其意涵〉, 北京：中央美術學院碩士論文。

Jiang, Peng
2010 “Qianlong chao suichaoxingletu wanguolaichaotu yu shinei kongjian de guanxi jiqi yihan (The Interior Space and Its Implication of Painting “Emperor Qianlong Celebrating the Spring Festival” and “Envoys from Vassal States and Foreign Countries Presenting Tributes to the Emperor” from Qianlong Period),” Master’s thesis, Central Academy of Fine Arts.

段勇
2008 《乾隆「四美」與「三友」》, 北京：紫禁城出版社。

Duan, Yong
2008 *Qianlong simei yu sanyou* (Emperor Qianlong’s Collection of the “Four Beauties” and “Three Friends”), Beijing: Forbidden City Publishing House.

徐斌
2012 《清宮收藏與鑒賞：故宮博物院《天府永藏》展圖論》, 北京：故宮出版社。

Xu, Bin
2012 *Qinggong shoucang yu jianshang: gugongbowuyuan tianfuyongcangzhan tulun* (Collection and Appreciation of Qing Imperial Court: The Catalog with Pictures of the Exhibition ‘tianfuyongcang’ from the Palace Museum), Beijing: Forbidden City Publishing House.

臺灣大學學術期刊資料庫

張淑嫻
2005 〈建福宮花園建築歷史沿革考〉,《故宮博物院院刊》, 第5期，頁157-171。
Zhang, Shu-xian
2005 "The Historical Evolution of the Architecture of the Jianfu Palace Garden," *The Palace Museum Journal*, no. 5, pp. 157-171
張震
2016 《「因畫名室」與乾隆內府鑒藏》, 北京：故宮出版社。
2019 〈清人《盤山靜夜圖》軸的作者與功用考〉, 史庭榮主編,《董邦達、董誥全國學術研討會論文集》, 杭州：中國美術學院出版社，頁88-100。
Zhang, Zhen
2016 *"Yinhuamingshi" yu Qianlong neifu jiancang* ("Yinhuamingshi" and the Appreciation and Collection of the Imperial Court of Qianlong), Beijing: Forbidden City Publishing House.
2019 "*Qingren panshanjingyetu* zhou de zuozhe yu gongyong kao (A Study of Authorship and Role of the Qing Dynasty Scroll "Quiet Night in Panshan")," in Ting-rong Shi ed., *Papers Collection of Dong Bangda and Dong Gao National Academic Semina*r, Hangzhou: China Academy of Art Press, pp. 88-100.
梁秀華
2009 〈宋《無款人物》畫意解讀及明清摹本分析〉,《東方博物》, 第33輯，頁109-116。
Liang, Xiu-hua
2009 "Song *wukuanrenwu* huayi jiedu ji Ming Qing moben fenxi (Interpretation of "Figure without Inscription" from the Song Dynasty and Analysis of its Copies from the Ming and Qing Dynasties)," *Cultural Relics of the East*, no. 33, pp. 109-116.
陳浩星主編
2002 《懷抱古今——乾隆皇帝的文化、生活、藝術》, 澳門：澳門藝術博物館。
Chen, Hao-xing ed.
2002 *Huaibaogujin – Qianlong huangdi de wenhua shenghuo yishu* (The Life of Emperor Qian Long), Macao: The Macao Museum of Art.
陳葆真
2010 〈雍正與乾隆二帝漢裝行樂圖的虛實與意涵〉,《故宮學術季刊》, 27卷3期，頁49-101。
Chen, Pao-chen
2010 "On the Portraits of Emperors Yongzheng and Qianlong in Han-Chinese Costume," *The National Palace Museum Research Quarterly*, vol. 27, no. 3, pp. 49-101.
陳鼓應
1984 《老子註譯及評介》, 北京：中華書局。

臺灣大學學術期刊資料庫

Chen, Gu-ying
1984 *Laozi zhuyi ji pingjie* (Translation with Commentaries on Laozi), Beijing: Zhonghua Book Company.
陳韻如
2006 〈文人的身分認同—談宋人人物冊〉,《故宮文物月刊》,276期,頁74-82。
Chen, Yun-ru
2006 "Wenren de shenfen rentong: tan Songren renwuce (Literati's Identity: On Song Dynasty's Figure Painting Album)," *The National Palace Museum Monthly of Chinese Art*, no. 276, pp. 74-82.
單嘉玖
2012 〈《弘曆鑒古圖》承沿與內涵探討〉,載中國國家畫院編,《中國畫學》,第2輯,北京:紫禁城出版社,頁198-225。
Shan, Jia-jiu
2012 "*Honglijiangutu* chengyan yu neihan tantao (Exploration of Heritage and Implication of Emperor Qianlong Appreciating Antiques)," in China National Academy of Painting ed., *The Study of Chinese Painting*, vol. 2, Beijing: Forbidden City Publishing House, pp. 198-225.
彭盈真
2006 〈無名畫中的有名物—略談〈深柳讀書堂美人圖〉的珍玩〉,《故宮文物月刊》,278期,頁80-95。
Peng, Ying-zhen
2006 "Wuminghua zhong de youmingwu: lüetan shenliudushutangmeirentu de zhenwan (Famous Objects in Anonymous Paintings: A Brief Discussion on the Treasure in "shenliu du shu tang Painting of Beauty")," *The National Palace Museum Monthly of Chinese Ar*t, no. 278, pp. 80-95.
廖寶秀
1995 〈清代院畫行樂圖中的故宮珍寶〉,《故宮文物月刊》,148期,頁10-23。
Liao, Bao-xiu
1995 "Qingdai yuanhua xingletu zhong de gugong zhenbao (The Treasures of the National Palace Museum from Court Figure Paintings of the Qing Dynasty)," *The National Palace Museum Monthly of Chinese Art*, no. 148, pp. 10-23.
趙琰哲
2017 《茹古涵今:清乾隆朝仿古繪畫研究》,南寧:廣西美術出版社。
Zhao, Yan-zhe
2017 *Ruguhanjin: Qing Qianlong chao fangguhuihua yanji*u (Knowing the Past and the Present: A Study on Antique Paintings during Qianlong Period of the Qing Dynasty), Nanning: Guangxi Arts Publishing House.

臺灣大學學術期刊資料庫

歐立德（Mark C. Elliott）著；青石譯
2014 《乾隆帝》，北京：社會科學文獻出版社。
Elliott, Mark C.; Qing Shi trans.
2014 *Emperor Qianlong*, Beijing: Social Sciences Academic Press.
蔣得莊
2013 〈乾隆皇帝收藏再思考〉，《故宮文物月刊》，368期，頁34-43。
Chiang, Nicole
2013 "Qianlong huangdi shoucang zai sikao (Rethinking the Collection of Emperor Qianlong)," *The National Palace Museum Monthly of Chinese Art*, no. 368, pp. 34-43.
戴逸
2008 《乾隆帝及其時代》，北京：中國人民大學出版社。
Dai, Yi
2008 *Emperor Qianlong and His Time*, Beijing: China Renmin University Press.
謝明良
2003 〈乾隆的陶瓷鑑賞觀〉，《故宮學術季刊》，21卷2期，頁1-38。
Hsieh, Ming-liang
2003 "Ch'ien-lung's Connoisseurship of Ceramics," *The National Palace Museum Research Quarterly,* vol. 21, no. 2, pp. 1-38.
聶崇正
2019 《清宮繪畫與畫家》，北京：故宮出版社。
Nie, Chong-zheng
2019 *Qinggong huihua yu huajia* (Court Painting and Painters of the Qing Dynasty), Beijing: Forbidden City Publishing House.
羅文華
2015 〈清代宮廷傳神畫師陸燦小考〉，載故宮博物院編，《中國宮廷繪畫研究》，北京：故宮出版社，頁555-570。
Luo, Wen-hua
2015 "Qingdai gongting chuanshen huashi Lu Can xiaokao," in The Palace Museum ed., *A Study on Chinese Court Painting*, Beijing: Forbidden City Publishing House, pp. 555-570.
Berger, Patricia Ann
2003 *Empire of Emptiness: Buddhist Art and Political Authority in Qing China*, Honolulu: University of Hawai'i Press.
Gell, Alfred
1998 *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford: Clarendon Press.
Kleutghen, Kristina
2010 "The Qianlong Emperor's Perspective: Illusionistic Painting in Eighteenth-Century

臺灣大學學術期刊資料庫

China," PhD diss., The Department of History of Art and Architecture, Harvard University.

2012 "*One or Two*, Repictured," *Archives of Asian Art*, vol. 62, pp. 25-46.

2014 *Imperial Illusions:Crossing Pictorial Boundaries in the Qing Palaces*, Washington: University of Washington Press.

Yao, Ning

2020 "A Portrait of Emperor Qianlong: Reconsidering the Plum Screen Version of *One or Two," Ostasiatische Zeitschrift*, no. 40, pp. 9-22.

臺灣大學學術期刊資料庫

圖版出處

圖1a　宋人，《無款人物圖》冊頁，現藏臺北故宮博物院。
圖1b　清人，《是一是二圖》掛屏，庚子長至月本，現藏北京故宮博物院。
圖1c　清人，《是一是二圖》屏背面，庚子長至月本，現藏北京故宮博物院。
圖2a　清人，《是一是二圖》軸，長春書屋本，現藏北京故宮博物院。
圖2b　清人，《是一是二圖》軸（修復前），長春書屋本，現藏北京故宮博物院。
圖3a, b, c 清人，《是一是二圖》，長春書屋本、庚子長至月本與《萬國來朝圖》軸中的乾隆帝像，現藏北京故宮博物院。
圖4a　清，姚文瀚，《勘書圖》軸，現藏北京故宮博物院。
圖4b　清，姚文瀚，《勘書圖》軸局部，現藏北京故宮博物院。
圖5a　清，姚文瀚，《鐘祥衍慶圖》軸局部，現藏北京故宮博物院。
圖5b　清，姚文瀚，《鐘祥衍慶圖》軸局部，現藏北京故宮博物院。
圖6　清，賈全，《歲朝圖》軸，現藏北京故宮博物院。
圖7　清，賈全，《慶祝圖》軸，現藏北京故宮博物院。
圖8　清，張宗蒼，《乾隆帝撫琴圖》軸，現藏北京故宮博物院。
圖9　清，董邦達，《乾隆帝松蔭消夏圖》軸，現藏北京故宮博物院。
圖10　清人，《弘曆采芝圖》軸，現藏北京故宮博物院。
圖11　清乾隆帝書《西湖八景詩》董邦達繪《聖因綜繪圖》卷，現藏北京故宮博物院。
圖12　清人，《盤山靜夜圖》軸，現藏北京故宮博物院。
圖13　清，董邦達，《月淨閒庭》冊頁，現藏北京故宮博物院。

臺灣大學學術期刊資料庫



圖1a 宋人 《無款人物圖》冊頁 臺北 國立故宮博物院藏



圖1b 清人 《是一是二圖》掛屏 庚子長至月本 北京 故宮博物院藏

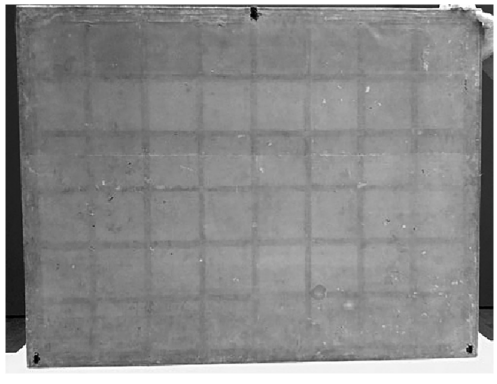


圖1c 清人 《是一是二圖》屏背面 庚子長至月本 北京 故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖2a 清人 《是一是二圖》軸 長春書屋本 北京 故宮博物院藏



圖2b 清人 《是一是二圖》軸（修復前） 長春書屋本 北京 故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖3b 清人 《是一是二圖》 庚子長至月本中乾隆帝像 北京 故宮博物院藏



圖3a 清人 《是一是二圖》 長春書屋本中乾隆帝像 北京 故宮博物院藏



圖3c 清人 《萬國來朝圖》軸中乾隆帝像 北京 故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫

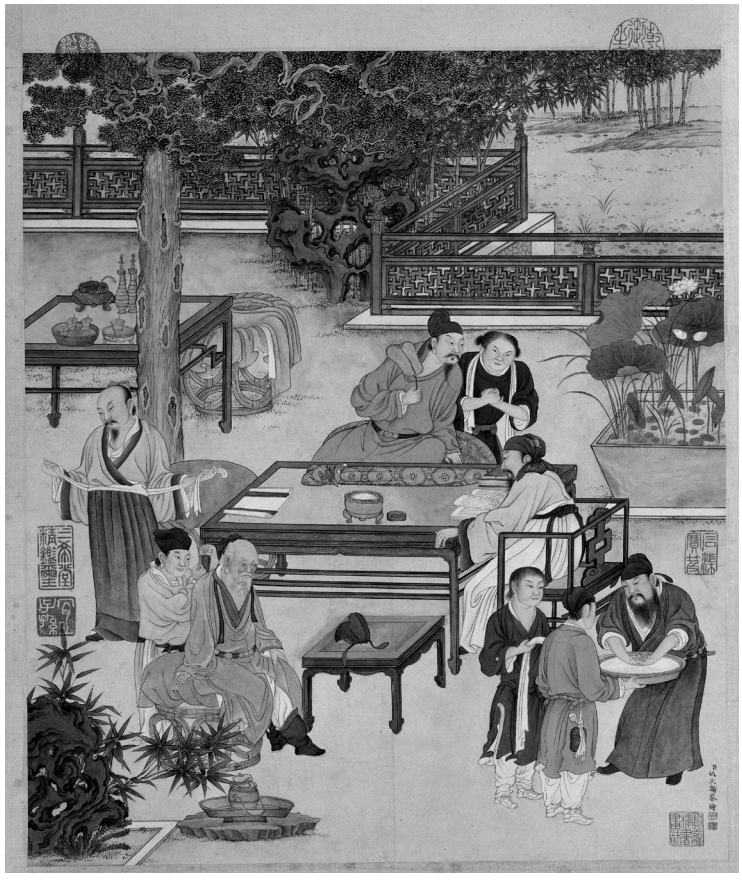


圖4a 清 姚文瀚 《勘書圖》軸 北京 故宮博物院藏

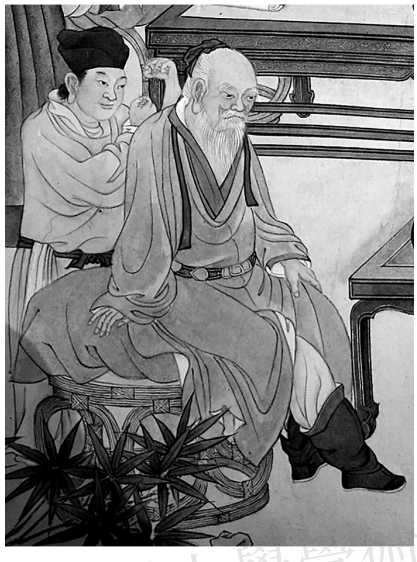


圖4b 清 姚文瀚 《勘書圖》軸
局部 北京 故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖5a 清 姚文瀚 《鐘祥衍慶圖》軸 局部 北京 故宮博物院藏



圖5b 清 姚文瀚 《鐘祥衍慶圖》軸 局部 北京 故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖6 清 賈全 《歲朝圖》軸 北京 故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫

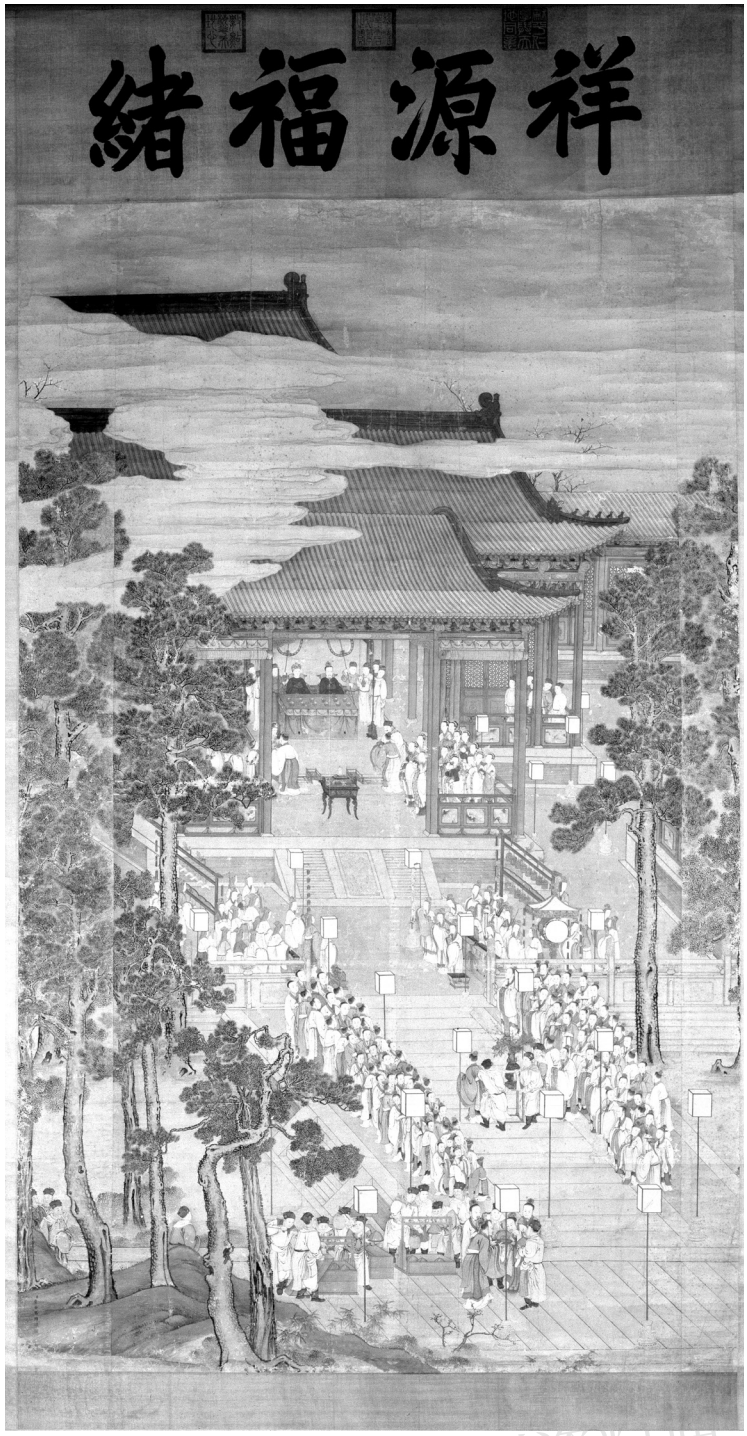


圖7 清 賈全 《慶祝圖》軸 北京 故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖8 清 張宗蒼 《乾隆帝撫琴圖》軸 北京 故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖9　清　董邦達　《乾隆帝松蔭消夏圖》軸　北京　故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖10 清人 《弘曆采芝圖》軸 北京 故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫

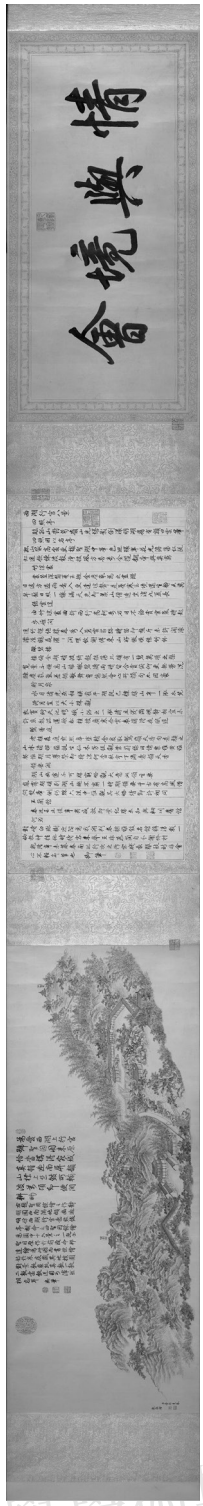


圖11　清　乾隆帝書《西湖八景詩》董邦達繪《聖因綜繪圖》卷　北京　故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫

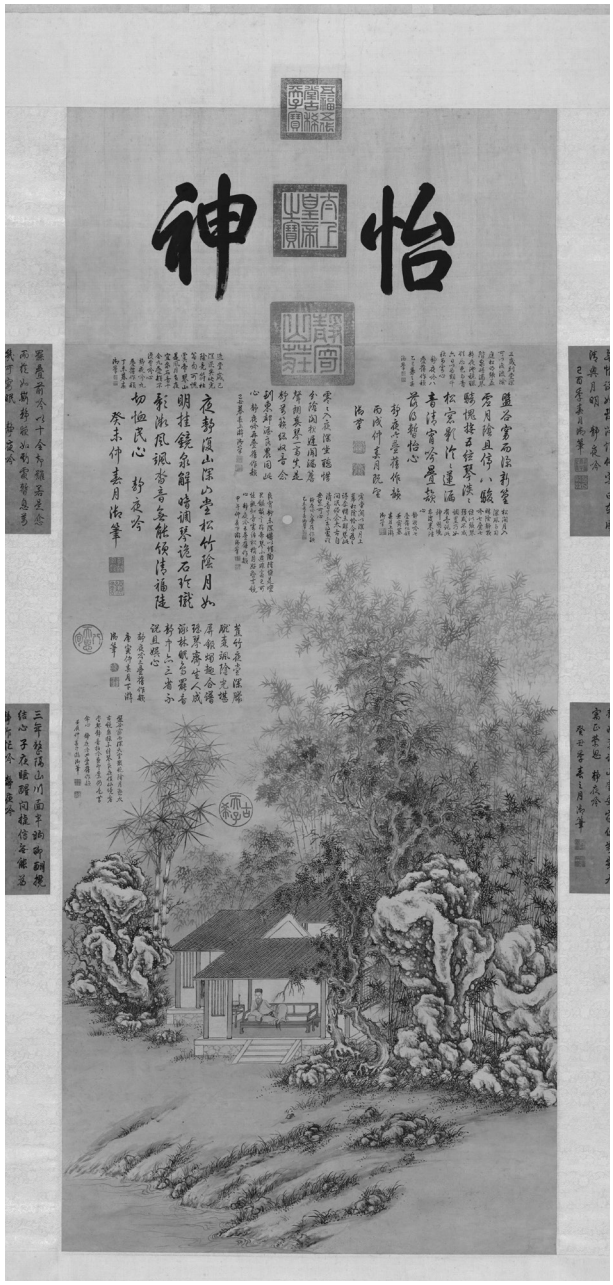


圖12 清人 《盤山靜夜圖》軸 北京 故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖13　清　董邦達　《月淨閒庭》冊頁　北京　故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫

Exploring the Use and Implication of Two "Emperor Qianlong Appreciating Antiques (Shi yi shi er tu)" Paintings of Qianlong Period

Zhang, Zhen

Department of Art History, Academy of Arts and Archaeology
Zhejiang University

The five portraits of Emperor Qianlong, *Emperor Qianlong Appreciating Antiques (shi yi shi er tu)*, in the collection of the Palace Museum in Beijing are among the few Qing dynasty court paintings that have received the most attention, and have been highly valued by scholars. This paper analyzes the styles, content of the images, sizes and mounting forms of these two paintings, compares them in detail with archived documents, and further discusses their authorship, portrait locations, functional usage, and the nature of joyfulness. By referring to literature collections such as the poetry and literature of Emperor Qianlong, relevant artifacts and paintings, this paper aims to place verbatim, the inscribed poem on the paintings into the context of Emperor Qianlong's original poetry and literature. It also compares the objects and poems which are appreciated by the Emperor as depicted in the paintings to the paintings in Qianlong's imperial court, analyzes the inscriptions on each, and examines the functions and implications of these two paintings to reveal Emperor Qianlong's concept of connoisseurship and its connection with the ideas of Laozi and Zhuangzi. In a nutshell, this paper seeks to construct the historical context of the painting at that time and to explore new ways of interpreting *Emperor Qianlong Appreciating Antiques (shi yi shi er tu)* and even the Qing imperial court paintings, starting from the painting process to the visual effect logic.

Keywords: Emperor Qianlong, *Emperor Qianlong Appreciating Antiques (Shi yi shi er tu)*, function, implication, appreciating antiques

臺灣大學學術期刊資料庫