張擇端《清明上河圖》的畫意新解

陳韻如*

【摘要】張擇端《清明上河圖》（北京故宮博物院藏）被認為是「清明上河圖」作品群最早之作，但其明確的創作時間與脈絡意義卻仍歧見紛呈。此中糾結，多因判定畫中物象的年代標準不同所致。為解決此一糾結，本文並不擬從畫中物象定年，而著眼於畫中段落之前後邏輯順序。

本研究以此畫卷本身為主要研究對象，首先，本文仍針對《清明上河圖》的創作年代加以論考，除引用學人意見之外，更考證畫卷現況與題跋內容關連，確立本卷創作年代應屬於宋徽宗朝無虞。接著本文以《清明上河圖》的整體性為焦點，擬從畫卷本身的整體內在序列關係入手。經由重新檢視其中的描繪順序之後，陳述此卷具有內在邏輯順序。而此一邏輯順序並非無意的安排，實能符合此卷創作的脈絡與情境。本文認為《清明上河圖》雖有表現城市街道的內容，但顯然並不僅止於此；其中還顯露出對《詩經》內容的暗喻。特別是畫中隱藏的邏輯順序，正與《詩經》〈大雅〉章節旨意相符。這一不同於過去所理解的《清明上河圖》畫意，在宋徽宗朝畫學活動的特殊背景下，亦具有重要意義，可視為宋徽宗朝各項文化活動的重要面向之一。此可推測為宋徽宗朝廷用以寄託對聖王治世的想望。

此一針對《清明上河圖》的研究案例，呈現出一個得以深究宋代文化史的重要視角，亦是一個足以作為探查宋徽宗朝繪畫措舉企圖的重要個案。本文即擬藉此一作品，透過畫作脈絡的掌握，提出一個觀察宋徽宗朝繪畫活動在畫史上的意義。

關鍵詞：清明上河圖、宋徽宗、畫學、畫意、詩經、北宋畫院

前言

「清明上河圖」是同一畫題之下的龐大作品群，各作品的創作時間從北宋一直跨越至清代。① 其中，張擇端《清明上河圖》（圖1，北京故宮博物院藏）被認為是最早之作，二十世紀以來不僅成為學術界關注的重點作品，也因博物

＊國立故宮博物院書畫處 副研究員

① 單是以「清明上河圖」為名的作品，依據古原宏伸的統計，至少在四十件以上。古原宏伸，〈清明上河圖〉，收入古原宏伸，《中國畫卷の研究》（東京：中央公論美術出版，2005），頁194。

臺灣大學藝術期刊資料庫

館將其視為明星展件極富盛名。

「清明上河圖」成為中國繪畫史學者的研究課題，始於二十世紀的五〇年代。當時因不同版本的「清明上河圖」出現，各本的真偽論辯成為主要爭議所在。但是，這類判定真偽的論辯，尚不能說是畫史研究的新課題；早於明代中期即已有許多針對「清明上河圖」有著真偽本的爭議。也正因此，明代以來的相關文獻記錄讓「清明上河圖」真偽本的情況更趨複雜。不過，二十世紀以後所進行的真偽論辯，隨著畫作圖版印製公開流傳，對於真偽鑑別的客觀性也逐漸提昇。經過半個世紀的論爭，此件張擇端《清明上河圖》終於被視為其中最早之作。

雖然張擇端《清明上河圖》被認為是「清明上河圖」作品群中年代最早之作，亦受到學界關注，但其明確的創作時間與脈絡意義卻仍歧見紛呈。實際上，這些分歧說法並非各執一端的難解僵局。本文擬針對張擇端此本，再次梳理研究成果中的研究論爭，指出多數糾結於畫作與真實外 在世界的聯繫。試圖從作品畫卷本身的內容與表現作為主要分析對象，藉以回復創作的脈絡與情境。此件《清明上河圖》的研究案例，可說是一個深究宋代文化史的有趣課題，亦是一個足以探查宋徽宗朝繪畫舉措企圖的重要個案。

一、研究現況與問題

現階段針對張擇端《清明上河圖》的研究，除有繪畫史學者從繪畫風格角度切入，也因為畫卷內容所描繪細節豐富，吸引許多不同學科背景的學者藉之深入畫中「人、事、時、地、物」等方面加以探查。② 就目前的研究成果而

② Roderick Whitfield對於《清明上河圖》研究最力，其博士論文涉及《清明上河圖》各重要議題，見Roderick Whitfield, *Chang Tse-Tuan's Ch'ing-Ming Shang-Ho T'u* (Princeton University, Ph. D. dissertation, 1965); Roderick Whitfield, “Chang Tse-Tuan's ‘Ch'ing-Ming Shang-Ho T'u’,” in *Proceedings of the International Symposium on Chinese Painting* (Taipei: National Palace Museum, 1972), pp. 351-388. 關注《清明上河圖》之構圖模式者，其後曾提出對《清明上河圖》之「時空觀」探討，見Roderick Whitfield, “Aspects of Time and Place in Zhang Zeduan’s Qingming Shanghe Tu,” in ed. The Society for International Exchange of Arthistorical Studies, *International Symposium on Arthistorical Studies*（國際

臺灣人文藝術期刊資料庫

言，多糾結於交錯其中的兩個爭議點，一為「畫家與創作時間」之爭，二是「畫作內容意涵」之辨。很顯然，只要稍加比對各種說法的差異，自然了解此二爭執點並不能斷然區分，對於創作時間上的辨別差距，當會影響對於畫作內容意義的掌握。從研究取徑的進展而言，這兩個爭議點所關注的課題，也可說是畫史研究進展至「繪製脈絡」研究的預備步驟，是亟待梳理的關鍵內容。

關於此畫的作者與年代問題，自明清以來，《清明上河圖》一直被視為「翰林張擇端」所作，繪製年代為宋徽宗朝。此一延續至二十世紀中葉的舊說，主要依據畫後題跋。其中又以幾位金人題跋，最具關鍵作用。茲錄卷後第一紙張著跋文如下：

> 翰林張擇端，字正道，東武人也。幼讀書遊學於京師，後習繪事。本工其界畫，尤嗜於舟車、市橋、郭徑，別成家數也。按《向氏評論圖畫記》云：西湖爭標圖、清明上河圖選入神品。藏者宜寶之。大定丙午（1186）清明後一日，燕山張著跋。

據此段文字稱畫家為「翰林張擇端」，再與卷後幾位金人題詩比對，則能顯示畫作年代與宋徽宗朝有關。例如張公藥跋文稱「通衢車馬正喧闐，祇是宣和第幾年；當日翰林呈畫本，昇平風物正堪傳。」其後的酈權跋文則說「峨峨城闕舊梁都，二十通門五漕渠。……而今遺老空垂涕，猶恨宣和與政和。（宋

交流美術史研究會第四回シンポジアム）(Osaka: The Taniguchi Foundation, 1985). 亦有從畫中物質面介紹《清明上河圖》，周寶珠對於畫中各物件的研究分析最力，見周寶珠，《《清明上河圖》與清明上河學》（開封：河南大學出版社，1997）；又有Roderick Whitfield, "Material Culture in the Northern Song dynasty: The World of Zhang Zeduan," in *Bright as Silver White as Snow: Chinese White Ceramics from Late Tang to Yuan Dynasty* (Chicago: Art Media Resources Ltd, 1998). 至於關注《清明上河圖》內容意義的討論者，可舉蕭瓊瑞，〈清明上河圖畫名意義的再認識〉，收入《中國藝術文物討論會論文集．書畫》（臺北：國立故宮博物院，1992），頁111-137。各說法的比對彙整，可參見孔慶贊，〈《清明上河圖》真本問題述論〉，收入戴立強編，《《清明上河圖》研究文獻匯編》（瀋陽：萬卷出版公司，2007），頁69-76。2011年底，北京故宮博物院亦彙編新的論文集，其中部分為2005年故宮博物院「《清明上河圖》暨宋代風俗畫國際學術研討會」提交論文，部分則為新撰寫論文，見故宮博物院編，《《清明上河圖》新論》（北京：故宮出版社，2011）。

臺灣大學藝術期刊資料庫

之奢華至宣政間尤甚）」另外，王�previously指出「歌樓酒市滿煙花，溢郭填城百萬家。誰遣荒涼成野草，維垣專政是姦邪。」，張世積詩句則有「繁華夢斷兩橋空，唯有悠悠汴水東。」這幾位金人詩中雖未提及畫者、畫作題名，但詩中則皆流露出對北宋徽宗朝政的批評。張公藥詩稱「祇是宣和第幾年」、「當日翰林呈畫本」，意指此為徽宗朝翰林之手，而酈權稱「峨峨城闕舊梁都」、「猶恨宣和與政和」都在表示亦藉畫中景象聯想宋徽宗朝京城。王禘、張世積詩文也暗指畫中景象可與北宋汴京的寂寥現況相比對。

但是前述依據畫跋而建立的舊說，卻自二十世紀後半開始受到挑戰。舊說動搖之後，現階段學界對張擇端《清明上河圖》定年，主要分為三種說法，十一世紀中葉（神宗朝）、十一、十二世紀之際（徽宗朝）、十二世紀中葉（晚於徽宗朝）。這些定年意見各差五十年，關鍵糾結在對畫跋內容的信任度，影響學者是否接受此畫為張擇端作於宋徽宗朝。這些質疑來自於三方面，其一、張著跋文僅稱「翰林張擇端」而未提宋徽宗朝；其二、畫心與畫跋現已無明確連續的證據；其三、畫中物象並未能全然符合宋徽宗朝的時間定位。前兩項質疑與畫跋的內容與現況解讀有關，近年雖有多項研究企圖解決其中疑點，尚未能建立共識。正因學者們對題跋產生質疑後，許多研究即試圖藉由畫卷進行年代判定。

以下先回顧這類透過畫卷表現判定年代的觀點。二十世紀後期對此作品繪製年代產生歧見的過程，值得多予斟酌。自五〇年代以來，學界對「清明上河圖」眾多版本的真偽之爭，實為不同作品的繪製年代之辯。原本的爭論，已於七〇年代逐漸一致，多同意張擇端本為年代最早之作，只是在當時並未有明確繪製年的深入討論。

直至九〇年代，長期研究《清明上河圖》的Roderick Whitfield針對張擇端本定年問題推翻個人舊說，修正他原在七〇年代的看法，而將《清明上河圖》的繪製時間從十二世紀初期（宋徽宗朝），提前到十一世紀中葉（宋神宗朝）。Roderick Whitfield修正《清明上河圖》定年意見的前提值得注意。他以為《清明上河圖》畫中幾處物象與一件原傳為衛賢（活動於十世紀）《閘口盤車圖》（上海博物館藏）畫法相似，並且引用現代修裱之際發現《閘口盤車圖》上有疑似畫家名款的「張」字，進而推測《清明上河圖》與《閘口盤車圖》二作可能同自出一人手筆，且是屬於十一世紀中期（神宗朝）的作品，後來才成為宋

臺灣博碩士學位論文 期刊資料庫

徽宗朝的收藏。③ Roderick Whitfield此說，若以1997年經劉和平比對《閘口盤車圖》與《清明上河圖》兩圖中歡門結構的表現而言，顯然難以成立。劉和平認為兩件作品並不屬於同一時期作品，他認為《閘口盤車圖》建築構件的描繪風格，應為早於《清明上河圖》的表現。劉和平藉文獻描述將《閘口盤車圖》視為十世紀後期之作，推訂《清明上河圖》是十一世紀中期之作。劉和平引《揮麈錄》指出汴河沿岸當築有短牆，但《清明上河圖》畫中河岸卻未見短牆，推測畫中地點恐非汴京；是以，此畫裡木橋或是自1040年代興建的許多飛橋之一，且不位於汴京。④

但是，同將畫中木橋視為「虹橋」的周寶珠指出北宋飛橋（俗稱虹橋）的構築並非始自汴京，而是因在青州、宿州成功構築之後才得到推廣，是以汴河之上從汴京到泗州一帶都有此類飛橋。周寶珠對於《清明上河圖》的定年，並未質疑舊說，仍視之為宋徽宗朝張擇端所作。並且依《東京夢華錄》，指出京城汴河上就有三座此類造型木橋，從畫中景物關係推測為汴京東南的下土橋。周寶珠考究此一飛橋位置之際，特別注意畫卷門樓的相對位置，推測該門樓或許應視為裏城（即舊城，又名闕城）東南區的某一門樓。⑤

Linda Cooke Johnson亦深入此一比對《清明上河圖》門樓的地理位置。Linda Cooke Johnson從畫中門樓與水流方向，重新考訂真實的城門位置與汴水的關係。雖然Linda Cooke Johnson認為畫中門樓為鄭門，所描繪景象在汴京城的西南區，但其立場與周寶珠相近，都同意《清明上河圖》的舊說，視其為宋徽宗朝的繪製成果。⑥

對於畫中景象是否能落實於歷史時空，Valerie Hansen於1996年撰文提出質疑。Valerie Hansen認為《清明上河圖》所描繪的內容與汴京並不相符，與其

③ Roderick Whitfield, “Material Culture in the Northern Song dynasty: The World of Zhang Zeduan.”

④ Liu Heping, “Painting and Commerce in Northern Song Dynasty China, 960-1126,” (Yale University, Ph. D. dissertation, 1997), pp. 147-190.

⑤ 周寶珠，《《清明上河圖》與清明上河學》，頁151-177。

⑥ Linda Cooke Johnson, “The Place of Qingming Shanghe Tu in the Historical Geography of Song Dyansty Dongjin,” *Journal of Sung-Yuan Studies*, 26 (1996), pp. 145-182.

臺灣大學學術期刊資料庫

說是汴京城的寫照，更接近是一理想城景的描繪。Valerie Hansen質疑畫中木橋是否為上土橋。她指出畫卷起首的土坡，明顯的是郊外景象，畫家何以沒有畫出外城牆？即使，該段郊外景色已位於外牆之內，則又該如何說明汴河之上竟僅畫出一座橋樑？若依據《東京夢華錄》所言，其餘仍應有十多座各色橋樑跨越汴河。⑦ Valerie Hansen的「金代」說，雖未引起學界迴響，但其論文中指陳《清明上河圖》畫中景物難以進行真實比對，反多具有「理想」特質的論點，則是一項發人深省的見解。

Julia K. Murray即對比Linda Cooke Johnson與Valerie Hansen結合畫卷表現與史料文獻等的研究成果，表明二人雖意見不同，但指引出一個重要發展方向，亦即提醒吾人應重新追問《清明上河圖》究竟有什麼樣的創作目標？Julia K. Murray質疑Linda Cooke Johnson與Valerie Hansen二人研究皆把《清明上河圖》視為畫家展現個人意圖的作品，但究竟《清明上河圖》是否可說是一個表現畫家意圖的作品，還值得重新考慮。⑧

綜觀前述研究對於《清明上河圖》定年的討論，雖《清明上河圖》畫中物象都能在各種論說中具有積極作用，但也顯然在各說之間，經常出現「顧此失彼」的情況，進而造成解讀上的差異。Julia K. Murray的質疑，正提醒吾人關於《清明上河圖》的定年問題，並非是鑑定方法的操作而已，更牽涉現階段對該畫作內容意義的判定。這些針對內容意義牽涉的論點涵括了寫實圖繪（汴京、非汴京）、非寫實圖繪（暗示帝都城景、暗示漕運經濟）兩個面向。當然，無論如何解讀畫作，其最根本的前提仍須確認畫卷創作時間。

雖然畫跋保有觀畫者意見，但如何解讀畫作卻不能僅從畫跋著手。《清明上河圖》的畫面確實引發金人感嘆，這些感嘆是否等同為《清明上河圖》表現目標，則有待考慮。仔細分析張公藥、酈權跋文，可注意二人皆先陳述了都城的繁華景象，接著才表達了對於宋徽宗朝政治腐敗之嘆。究竟考察《清明上河圖》畫作內容意義，如何能具有實質作用，而不流於主觀的詮釋與解讀？

⑦ Valerie Hansen, “The Mystery of the Qingming Scroll and Its Subject: the Case against Kaifeng,” *Journal of Sung-Yuan Studies*, 26 (1996), pp. 183-200.

⑧ Julia Murray, “Water under a Bridge: Further Thoughts on the Qingming Scroll,” *Journal of Sung-Yuan Studies*, 27 (1997), pp. 99-107.

臺灣大學學術期刊資料庫

本文意圖考察《清明上河圖》的畫作內容意義，有必要說明此意圖雖在解讀畫作內容，但此一解讀的過程卻非無所設限。本文所進行的考察，將落實於此畫作的繪製脈絡。正是因為《清明上河圖》的許多文獻相關訊息已經不存，解讀畫作意義，則須仰賴研究者從《清明上河圖》的畫卷表現中分析詮釋。若能先將畫作的繪製脈絡加以框定之後，分析者對於詮釋範圍的掌握才有適足以拿捏的框架。值得指出的是，雖各種論說都能在《清明上河圖》畫面中找到依據，但顯然截至目前所見，部份論點僅仍在個別細節、少數母題中尋找立足點。究竟如何能從作品的整體全貌中取得平衡，亦即本文首要提出的研究取徑。很顯然，除了從畫中物象判定年代之外，此畫卷本身的基本訊息也值得加以重新考量。首要工作，即先針對《清明上河圖》的畫面風格加以定年，再輔以畫家創繪脈絡推察此畫作用，從而申論此件《清明上河圖》未解之意。

二、畫卷的繪製年代

針對《清明上河圖》的創作年代，除透過畫中物象與史料文獻的比對之外，本文擬從畫卷本身資訊加以判定其年代，分別檢視畫跋內容，並針對畫面風格表現加以考察。首先，檢視畫跋的效度。《清明上河圖》現存前後各隔水上僅見清代鑒藏印章。除嘉慶內府印之外，有畢沅（1730－1797）、畢瀧（1733－1797）、陸費墀（1731－1790）的「罌士寶玩」印。此外，在畫幅末段邊緣的三方殘損半印，也顯示與現存後隔水不相連續，說明此畫幅與卷後題跋之間已無可確認前後相接之證據。⑨

基於此件《清明上河圖》裱裝現況缺乏判定畫心與卷後題跋為原裝關係的直接證據，學界對題跋效度的質疑自不可遏。不過，畫心與卷後題跋兩者之間的連續關係雖被質疑，卻不能因此斷然否定二者（畫幅、畫跋）的真確性。換言之，雖然現階段並無聯繫畫心與畫跋二者關係的證據，但二者的效度仍可經

⑨ 仔細觀察畫幅與後隔水之間的清宮鑒藏印，如「三希堂精鑒璽」、「宜子孫」左右也略不接續，說明二十世紀再度入藏故宮博物院後曾經修裱。關於二十世紀以來《清明上河圖》的修裱情況，見許忠陵，〈清明上河圖裝裱記〉，發表於「《清明上河圖》及宋代風俗畫國際學術研討會」（北京：故宮博物院，2005年10月10-12日）

臺灣大學藝術期刊資料庫

個別檢證是否為真後，判定其是否具有成立的可能性。此一論證過程十分重要。部份學者正因畫幅與題跋前後不相續的情況，對於畫跋內容與畫幅的關連性表示懷疑。⑩ 筆者在此擬分別考辨畫幅與題跋的有效度，進以判定畫跋真偽與畫幅繪製年代。如此分別檢視兩者各自效度，可避免落入早期資料缺乏的困境。以下，先檢視各段畫跋現況。

由於金元人題跋多缺乏其他書蹟可為比對，難由書風判定各段題跋真偽；或可從畫跋裝裱狀況進行一些觀察，並且藉此加以推測題跋的有效度。《清明上河圖》後隔水之後的畫跋現由八張紙接續（圖1-1），各紙之間的騎縫印章，有「翰林」、「珍賞」兩方印主不詳的印章，以及畢沅、畢瀧兄弟印章。從印章位置，可以推測畢沅兄弟收藏此畫時間，應晚於鈐蓋在上下邊緣處的「翰林」、「珍賞」二印印主。此「翰林」、「珍賞」二印，目前仍未能考證出印主。但據前五張紙接縫皆有此騎縫印，可推測此二騎縫應是在第六紙出現之前，也就是六紙上有吳寬題跋出現之前。⑪ 依據書畫題跋常理，劉漢、李祁題跋（第五紙）之際，仍未有後方第六紙的存在。顯然，題跋的第一紙到第五紙應是在元末之前（李祁題跋之際）已經存在，而擁有「翰林」、「珍賞」的印主也鈐蓋於第六紙出現之前，其可能時間亦即李祁題跋之際到吳寬題跋之前。這可說明《清明上河圖》金元題跋在吳寬題跋之前已經存在，在無負面資料之狀況下，毋須質疑其由後人從他處移來的可能性。

至於這五紙的順序，能夠明確判定的是第二紙到第三紙，與第四紙到第五紙的接續關係。前者，是因為酈權題跋跨越二、三紙；後者，則是因楊準與劉漢的題跋有延續性。由於楊準題跋有「卷前有徽廟標題，後有亡金諸老詩若干首，私印之雜誌於詩後者若干枚。」有學者指出，依據楊準所見：畫卷前有宋

⑩ 因畫幅與卷後題跋不相連而質疑畫作的意見，如Jonathan Hay以為不應據題跋內容判定畫家即是張擇端無疑，另從畫風與文獻資料推測畫卷可能為北宋王士元所作，Jonathan Hay，〈清明上河圖作者考〉，發表於「《清明上河圖》及宋代風俗畫國際學術研討會」（北京：故宮博物院，2005年10月10-12日）。

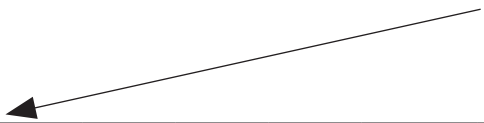
⑪ 戴立強也曾指出題跋第一紙的位置在后的可能性，並且依據文獻、此畫跋文內容與現在形式推測「翰林」、「珍賞」二印鈐蓋時間，應在李祁至正二十五年（1365）題跋之後，吳寬（1435－1504）題跋、朱存理（1444－1513）和都穆（1459－1525）的文獻紀錄時間之前。參見戴立強，〈《清明上河圖》異本考述〉，收入戴立強編，《《清明上河圖》研究文獻匯編》（瀋陽：萬卷出版公司，2007），頁120。

臺灣人文藝術期刊資料庫

徽宗題作品名稱（亦即畫作標題），而卷後有「亡金諸老詩若干首」，且「私印之雜誌於詩後者若干枚」；比對現存狀況，四位金人詩題之後並無私印，反倒是現為第一紙的張著題跋之前有若干私印。從這樣的情況推測，目前《清明上河圖》畫後題跋的位置或許應該調整為：張公藥等人題詩在前，接續私印數枚，再出現張著的題識。也就是現裝畫跋的第一紙，應該是在第二、三紙之後，直接接續第四紙的楊準題跋。

【表一】、《清明上河圖》畫卷後金元人題跋順序復原推測

第五紙		第四紙	第三紙			第二紙		第一紙	
李祁	劉漢	楊準	張世積	王礪	酈權	酈權	張公藥	張著	私印



第五紙		第四紙	第一紙		第三紙			第二紙	
李祁	劉漢	楊準	張著	私印	張世積	王礪	酈權	酈權	張公藥

這一可能的題跋新順序，表面上似乎影響不大，但實質上意味著能將張公藥等人的題跋時間前推至張著1186年的題跋之前。而且，也說明了這幾位金代文人的詩文並不依據張著的題跋，即能各自進行對於畫作的掌握，暗示題跋者能透過畫卷得知：畫家為翰林張擇端，並且以此畫進呈宋徽宗。至於張著引用《向氏評論圖畫記》所提供的畫家資訊，更非臆測而成。從此一題跋邏輯推考，如果幾位金人題詩已經明確點出「宣和」時期，再又有張著提到「翰林張擇端」等字句，此處「翰林」的作畫時間，應即是「宋徽宗朝」。

在張著跋文中「翰林張擇端，字正道，東武人也。幼讀書遊學於京師，後習繪事。」所謂「幼讀書遊學於京師，後習繪事。」等語，實與宋徽宗朝崇寧

臺灣大學學術期刊資料庫

畫學興設後，吸引部份讀書士人亦以繪事為專的情況更為相符。⑫ 此外，針對張著跋文所引《向氏評論圖畫記》一書雖現在已無流傳本，內容更無從考察；但有學者謝巍推測作者或是北宋徽宗朝向太后家族之人，而可能的成書年代推測是宋徽宗朝。⑬《向氏評論圖畫記》既成立於徽宗朝，亦不能否定張擇端活動於宋徽宗朝的可能性。

在細究畫跋文字內容與順序之後，更能說明以下三項要點：（一）《清明

⑫ 關於宋徽宗朝興設畫學之研究論著甚多，相關研究評述參見陳韻如，〈游於藝的理想：重估宋徽宗畫學之目的與成果〉，「傳承與創新：九至十四世紀中國史青年學者研討會」（中央研究院歷史語言研究所，2008年8月）。近年重要的論著可列舉如下：Peter Sturman, “Cranes above Kaifeng: The Auspicious Image at the Court of Huizong,” *Ars Orientalis*, 20 (1990), pp. 33-68. 王正華，〈《聽琴圖》的政治意涵：徽宗朝院畫風格意義網絡〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，5（1998），頁77-122。Maggie Bickford, “Emperor Huizong and the Aesthetic of Agency,” *Archives of Asian Art*, LIII (2002-2003), pp. 71-104. Maggie Bickford, “Huizong’s Paintings: Art and the Art of Emperorship,” in eds. Patricia Buckley Ebrey and Maggie Bickford, *Emperor Huizong and Late Northern Song China: The Politics of Culture and the Culture of Politics* (Cambridge: Harvard University Press, 2006), pp. 453-516. Patricia Buckley Ebrey, *Accumulating Culture: The Collections of Emperor Huizong* (Seattle: Univeristy of Washington Press, 2008).

⑬ 雖《向氏評論圖畫記》已無存世本可進一步分析著作年代，謝巍依據周密（1232－1298）《癸辛雜識．后集》稱「吳興向氏，后族也。其家三世好古，多收法書、名畫、古物。」從向皇后家系推測《向氏評論圖畫記》之著作年代。參見（宋）周密，吳企明點校，《癸辛雜識》（北京：中華書局，1988），頁79-80；謝巍，〈向氏圖畫記（一名向氏評論圖畫記）〉，收入氏著，《中國畫學著作考錄》（上海：上海書畫出版社，1998），頁147-148；戴立強，〈《向氏評論圖畫記》與《清明上河圖》的創作年代〉，收入戴立強編，《《清明上河圖》研究文獻匯編》（瀋陽：萬卷出版公司，2007），頁534-537。謝巍指出「三世」應為「向敏中、向傳範、向宗良與宗回兄弟」，並以向宗回「有小才」推測《向氏評論圖畫記》編者應屬向宗回。學界依循謝巍稱《向氏評論圖畫記》的編者為向宗回意見者甚多。如陳傳席、余輝、板倉聖哲等皆承續其說，並進一步推敲向宗回卒年，以確認《向氏評論圖畫記》的成書年代下限，用茲判斷《清明上河圖》之畫作時間。參見陳傳席，〈《清明上河圖》創作緣起、時間及收藏流傳史〉，收入《《清明上河圖》新論》，頁205-219；余輝，〈〈清明上河圖〉張著跋文考〉，《故宮博物院院刊》，第5期（總139）（2008），頁68-78；板倉聖哲，〈張擇端「清明上河圖卷」（北京故宮博物院）の繪畫史的位置〉，收入伊原弘編，《「清明上河圖」と徽宗の時代－そして輝きの殘照》（東京：勉誠出版，2012），頁208-231。依據（清）徐松輯，《宋會要輯稿》（臺北：新文豐出版公司，1976），禮41之4，向宗回於政和四年（1114）十二月初十發哀，其卒年應據

臺灣藝術期刊資料庫

上河圖》的畫家是翰林張擇端、（二）畫作於宋徽宗朝、（三）畫作曾被進呈給宋徽宗而且有徽宗御書標題。而這些掌握，是早在張著1186年引用《向氏評論圖畫記》前，即已具有的認識基礎。這些透過題跋重構的認識，都指向《清明上河圖》的繪製應屬於宋徽宗朝的繪畫活動之一。以下，則接著再由畫卷表現加以考察。

針對《清明上河圖》畫中物象的討論與研究雖多，但從畫面風格表現的考察卻相當有限。七〇年代前後，Roderick Whitfield對此《清明上河圖》曾進行風格分析，指出畫中景物組成十分複雜，牽涉了山水、樹石、屋舍、人物、牛馬等不同母題，須與不同類型作品相互對照。Roderick Whitfield於七〇年代的研究，仍與真偽版本的論辨風潮有關，因此對於《清明上河圖》畫作年代的考證，雖將其視為各本「清明上河圖」的最早之作，但因比對作品年代相距寬鬆，是以當時對於繪製年代的判定略顯模糊。

本文在此擬進一步說明《清明上河圖》的空間概念，實具十二世紀前期的風格特色，是一種更為關注於有限空間內的深度表現。例如《清明上河圖》卷首河岸景致段落，是一種不見清晰皴畫線條的手法，筆墨表現似乎與郭熙《早春圖》（圖2，1072年，國立故宮博物院藏）略有相通。但若仔細觀察物象的結構概念，不難發現《早春圖》的空間表現顯得比較粗略，《清明上河圖》則有更多細膩講究。例如郭熙《早春圖》的河谷部份，是以淡墨染出地面，再將植物安排於坡面的交界處之後，多數樹根都被遮掩。如此不表現樹根的手法，在郭熙另一作品《樹色平遠》卷（圖3，The Metropolitan Museum of Art藏）仍可得

此。然，筆者以為對於《向氏評論圖畫記》作者之推論，仍有待更多論據，無法僅由「其家三世好古」推為向宗回。謝巍推論有兩項值得重新考慮，首先，其所推「三世」漏掉其中「向經」輩，按向宗良、向宗回之父為向經，向經之父為向傳亮；其次，其據周密稱「其家三世好古」，是以向敏中為基準計算；而且，考周密原文主要討論南宋年間兩位向氏後輩向士彪、向公民事蹟，依據上下文意，無法上推至向敏中起算「三世」，比較可能指向皇后一輩以下推三世。筆者以為在向氏家族中，宣和年間曾以直祕閣巍京畿轉運使的向子諲，在南宋初年還曾為宋高宗題寫作品，另於現今收藏美國大都會美術館的韓幹名蹟〈照夜白〉上，也有向子諲的題識。也可能是《向氏評論圖畫記》的作者人選。關於宋代的向氏家族研究，另可參考王德毅，〈宋代的河內向氏及其族系〉，宋史座談會編，《宋史研究集》，第26輯（臺北：國立編譯館，1997），頁373-397。

國立臺灣藝術大學 期刊資料庫

見。而《清明上河圖》卻開始關注樹根生長於地面的姿態，例如前段畫有六、七株楊樹的部份，其中一棵楊樹即被細膩地描繪了樹根，以及樹根如何自地面生長而成的樣貌。

《清明上河圖》此處所描繪的樹根，不能只看作是母題造型上的差異而已，實代表著一種描繪地面空間的不同觀念，可說是一種更注意於近距離空間內表現延伸感的新企圖。這樣的傾向在郭熙《早春圖》並不多見，但於接續郭熙風格的王詵作品中遂顯增強。例如王詵《漁村小雪圖》（圖4，北京故宮博物院藏）的樹石具郭熙樣式，但枝幹的表現更為扭曲，針對攀附石面的樹幹根部亦增加描述細節。《清明上河圖》畫中多處描繪河岸的樹根，可以說是這一發展趨勢的進一步成果。

這一成果在李唐《萬壑松風圖》（圖5，國立故宮博物院藏）畫面前方的松林根部也能見到相近表現。《萬壑松風圖》有1124年款，應能作為十二世紀初期山水畫風的定位點。《清明上河圖》畫卷中六、七株大樹之間，形成一個可以環繞其中的所在，大樹根部彼此的距離也有明顯的空間感；這與《萬壑松風圖》前方松樹形成的空間感十分相近，兩者應屬於相近時段內的作品。《清明上河圖》的空間表現特色，可以說是王詵《漁村小雪圖》至李唐《萬壑松風圖》之間的成果，很顯然是宋徽宗朝期間。如此來看，《清明上河圖》的坡岸墨染手法，也能與北宋晚期風格的李公年《山水圖》（圖6，Princeton University）前景坡岸找到類似表現，更能說明《清明上河圖》之製，不可能早於徽宗朝。

除了空間觀念的差異之外，《清明上河圖》畫卷整體構成的處理手法也能看到不少十二世紀初期的特徵。值得注意的是，畫卷形式雖非北宋首創，但是《清明上河圖》畫面構圖上的新成果，應是與空間表現的突破有關。以十世紀的作品為例，趙幹《江行初雪圖》（圖7，國立故宮博物院藏）畫卷是以河岸兩側為畫幅的上下邊緣，景物的安排主要朝橫向水平方向推演。畫卷中雖然呈現了不同的漁家活動，但各活動並不同時重疊佔據在一段畫幅。這類安排，並不僅是構圖設計的問題，而更牽涉到能否在有限的畫面中安排入大量活動細節的處理技巧，而其之所以能有突破的前提，正在於能否在畫面中交代細膩的空間深度。例如，同樣是手卷的十一世紀晚期之作王詵《漁村小雪圖》，就表現了對延伸空間的興趣；透過將環繞著水面的漁家安排前後錯落，僅在縱向的一小段畫面中就可見到前、中、後景的不同活動，顯然比趙幹《江行初雪圖》的單

臺灣大學學術期刊資料庫

純安排更有豐富空間深度。如此說來，不難觀察《清明上河圖》於縱向畫面中所營造的繁複活動，更超越《漁村小雪圖》。《清明上河圖》描繪虹橋的段落，畫幅中是以無柱木橋為主，先不論橋上人物的豐富活動，單就大橋兩端的場景安排就十分豐富。例如，接近畫幅上方的一側為街市遠景，畫幅下方則能另安排屋舍，甚至還在這些屋舍之中描繪出穿插其間的店家內景，有限的畫幅之內安排的活動細節驚人。

《清明上河圖》畫中活動的豐富細節，一方面顯示著十二世紀繪畫能力的進展，另一方面也是用以檢證畫作年代與繪製背景的關鍵證據。《清明上河圖》的豐富物象，究竟如何輔助檢證作畫年代，除了透過文獻、考古資料與畫中物象的比對之外，還值得考慮畫中物象得以如此描繪的背景條件。其中對於城門等建築物的表現，就曾被用以與《閘口盤車圖》相較，有學者認為《清明上河圖》的繪製年代顯然晚於《閘口盤車圖》（圖8，上海博物館藏）。此外，《清明上河圖》對於船隻的描繪，也可以另加考慮。《清明上河圖》中段所描繪的船隻多達二十四艘，除了關注船隻的構造之外，⑭ 另值得從繪畫手法考察畫中船隻的描繪。首先，不難注意到在《清明上河圖》中對於船隻的表現，並不只是數量上的增加，更在呈現船隻的不同角度樣貌。從描繪船隻的手法而言，如此多角度表現船隻的處理，既顯示對船隻結構具有更為全面的掌握，也說明當時對於人造物的描繪水準。例如八到九世紀的敦煌壁畫中，船隻的表現大都採正側面角度，而且活動於船隻內的人物比例也偏大。表現船隻正側面的手法延續甚久，（傳）郭忠恕《雪霽江行圖》（圖9，國立故宮博物院藏）仍採此類角度。《雪霽江行圖》的實際創作年代很難確認，但應保有郭忠恕原本的構圖，可以說是十二世紀所能掌握的十世紀後半之郭忠恕風格。⑮《清明上河

⑭ 山形欣哉曾對畫中船隻輔以文獻與考古資料，試圖勾勒宋船的構造。山形欣哉，〈『清明上河圖』の船を造る〉，收入伊原弘編，《「清明上河図」をよむ》（東京：勉誠出版，2003），頁166-203。

⑮ 劉和平曾討論郭忠恕《雪霽江行圖》現存臺北故宮所藏本與美國Nelson-Atkins Museum藏本，他認為在存世兩個相近版本中，臺北故宮本較早。而其年代雖難判斷，但可能就是十世紀後半之作。參見Heping Liu, “The Water Mill and Northern Song Imperial Patronage of Art, Commerce, and Science,” *Art Bulletin*, 84:4 (2002), pp. 566-595. 確實，《雪霽江行圖》對於船隻的構圖安排並不突出，大致採用九世紀以來描繪描繪船隻正側面

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

圖》對船隻的描繪十分精細，無論艙頂物件或艙體構造都非常講究，顯然與《雪霽江行圖》的界畫作風有關。

雖然《清明上河圖》在風格上顯示了對於這類線條成就的繼承，但其畫面表現亦已在船隻構圖安排上更有突破。《清明上河圖》對於船隻艙體的細節描繪不亞於《雪霽江行圖》，而其對船隻角度的掌握則更甚於《雪霽江行圖》。《清明上河圖》不僅有正側向的船隻，更有六十度角、甚至將船頭轉向觀者的近九十度角，顯然有意藉船隻的多樣角度，以呈現各種船隻的豐富形象，這些多樣的角度都說明是比《雪霽江行圖》所採的正側面手法更為熟練，推測為十二世紀之作風並無不當。

整合前述畫跋與畫卷風格分析，《清明上河圖》是由張擇端繪製於宋徽宗朝的論點應能成立。此外，既有金人題跋稱畫家進呈畫作，元人題跋亦提到畫卷前有宋徽宗御書標題，此畫可說是曾入宋徽宗收藏，並且是為帝王繪製的作品。而無論張擇端的翰林頭銜是否屬於宮廷畫院機構，此一進呈給宋徽宗的畫作應被視為具有宮廷畫作的性質。⑯ 這樣的定年意見雖屬回歸舊說，但更積極的作用則在提醒吾人需將《清明上河圖》置於宋徽宗朝的繪製脈絡之中。而究竟此件進呈與宋徽宗的製作，應如何理解？對於畫作進呈對象的宋徽宗而言，此畫的表現重點該如何理解？現有許多考察《清明上河圖》畫中物件年代的研究，何以無法全然照應畫中表現？從畫卷構圖而言，將此畫視為一種城市圖景

的表現模式。但若觀察從船杆延伸到岸上的拉縴繩索，特別是在兩艘船隻並列的情況下，則可見此中描繪難度，亦符合畫史對郭忠恕線描掌控能力的記述。不過，因《雪霽江行圖》對於艙體裝飾的表現，從空間結構的角度而言，似乎又傾向於十一世紀以後的成果，筆者推測或許是北宋晚期對郭忠恕原本的摹製，惟此推論需另文深入考究；但此作品仍具郭忠恕風格特色，若說是十二世紀摹製十世紀作品的樣貌，仍可從其構圖說明十世紀郭忠恕特色，亦不妨本文文意。即以附註說明於此。

⑯ Julia Murray也持此意見。參見Julia Murray, “Water under a Bridge: Further Thoughts on the Qingming Scroll,” *Journal of Sung-Yuan Studies*, 27 (1997), pp. 99-107. 而將此畫視為與宋徽宗朝畫學制度有關者，另值得指出黃仁宇曾以筆名撰寫《汴京殘夢》小說，本文受惠於該小說對於畫學制度的推想，但必須說明的是，本文進行的分析，仍是奠基於近年研究課題的反思，並且根據於畫卷作品的考察。此一小說之中，並未針對《清明上河圖》畫意有明確推測。參見李尉昂（黃仁宇），《汴京殘夢》（臺北：聯經出版事業公司，1997）。

臺灣人文藝術期刊資料庫

的展現，是否合理？特別是從畫卷的現有長度中，竟有三分之一的部分描繪著並非街道景象的郊外活動？這些令人不解的問題，實仍有待進一步思索。本文以下，將從畫卷的整體結構入手，注意畫面安排之間的內在序列，用以重新考察《清明上河圖》的繪製意圖。

三、畫卷裡的世界

無論《清明上河圖》意旨為何，一個不容忽視的根本前提是《清明上河圖》畫面本身確實獨立存在。我們應先將此作畫面整體視為一個獨立存在的世界，是一個以筆墨造就的藝術成果，就像小說《西遊記》、《水滸傳》甚至於《紅樓夢》等，無論故事如何比附史實，個別作品本身仍可構成一個完整的世界。《清明上河圖》現存長度約近五百二十九公分，究竟在這樣的長幅畫面之中，構成了什麼樣的世界？就此，我們必先將《清明上河圖》比附於各樣畫外事物的企圖暫時擱置，重新掌握此作畫面整體安排與表現的手法。

為了方便解析畫卷，並且避免以先入為主觀念分析畫面，本文嘗試先把《清明上河圖》以六十公分為單位區別段落，大約可分為九個段落（圖10）。此一分段雖是方便說明長卷的權衡作法，但並非毫無根據的強制作法。採六十公分，一方面是顧慮到觀賞長卷的習慣，在雙手展開畫幅之際，理想寬度推測成人約在六十公分寬幅，如此可能符合長卷的觀看段落尺幅。另一方面，這一採計六十公分為段落的標準，某些部份則意外地與畫中用以區隔畫面的母題恰可重疊，說明此種區段，與畫家構圖設計不無關聯。此外還值得先指出一點，分段的目標是為了能夠掌握畫卷的整體性，透過「段落性」的個別掌握之後，進而能在後續討論中一方面考慮段落間的「序列感」，並期指出個別段落的構造意義。

卷首【段落1】是一正從畫面左側向右前行的驢隊，前後各有一人驅趕馱著柴薪的五匹驢子。驢隊正要進入路口，從人與驢的姿態中，尚不能判斷驢群是要向右轉入畫卷之中，抑或者就要繼續走出畫卷之外。驢隊面臨抉擇的岔路之一，可轉入畫中一土橋小道，橋側泊一空舟。河岸泊舟本屬常態，但此處表現卻顯得另有蹊蹺，姑且不論既然有土橋何需有舟的古怪，單看河岸寬度僅兩倍

臺灣大學藝術期刊資料庫

於舟，雖不能排除用以渡向更遠河岸之用意，但明顯說明此舟不在取代土橋以連接近處兩岸，其渡人功能略有減消。而這一土橋雖連接兩岸，但橋的兩端皆是高樹，為此一通路添增些許遮蔽與曲折效果。至於接續的段落，除幾座屋舍之外，皆屬荒土坡岸，僅以淺淡墨暈表現土岸而未繪有任何物象。這處屋舍院落的類型顯得比較簡樸，部份屋牆也因被土坡遮掩未能一目了然，但是隱約可見內有農具，以及圈養的牲畜。

接著是【段落2】幾棵枝幹盤屈的楊柳樹，幾乎要據滿整個畫面。這幾棵楊柳雖前後參差佈列，仍隱約可見其中有一路徑。此路徑具有引導作用，與前側小土橋旁樹林之引導效果略能呼應，但前方小橋樹林所引出的僅是一處小型屋舍，而此處盤屈樹叢顯然引導出一個截然不同的景象。畫卷也正是以此段起，逐漸增加了人物與屋舍的數量。就在樹叢之後畫幅下方有一處房舍，一人坐在地上背對著畫面，這位背對著畫面的空間與左側屋舍可見的農具，恰巧為一奇妙對比。緊接著的畫幅，上、中、下段落都有活動細節，上方是一組人轎正朝下走入畫卷，而下方近景則有一組人驢正要走出畫卷。這一進、一出的人物，也成巧妙比照。上幅有一屋舍，屋舍前兩頭牛一站一臥於水槽側，屋內一婦人抱著嬰孩；而屋舍之上可見遠處田畝與耕作人物，描寫農家景象。

畫面下幅又畫有大棵柳樹，再度區隔了場面，進入【段落3】。此一段落的上中下畫幅活動更趨多樣，構圖上都朝左後方斜向延伸。上幅為一排飲食小店，隔著街道可見中段的點收貨物場面。這個場面位於畫幅中心，上幅為商店，接下正在卸貨的船隻。點收者就坐在捆綁的布袋之上，雖然伸出左手指揮工作，但身體的姿態則顯得平和閒適。【段落3】與【段落4】之間的區隔並不明顯，皆以船隻為描繪主角。此二段落的船隻多位於畫幅中上幅，有多樣的船隻構造，功能也有不同；既有載貨、也有載客。船艙之內亦可見婦女、孩童，就如尋常家居處所（其中還有飾以書法作品之陳設）；行進中船隻艙頂上船工的工作情況更有生動描繪。畫中對於泊靠船隻上的船工也有許多交待，或者打盹、或者生火煮食，甚至三兩人對坐一派無事狀。這類船工生活景象，與《江行初雪圖》（圖7，國立故宮博物院藏）流露出寒天凍地中的勞苦漁家情景不同，並沒有太多勞苦樣貌，船工的衣著也不顯特別單薄破舊。除了拉縴前行的船隻外，還有藉櫓擺蕩行駛的平底船，船工們大致專注合力操控船隻。

臺灣大學學術期刊資料庫

接續，又以一棵柳樹遮擋船隻明顯區隔出一個新的段落【段落5】。此處即大船過橋段落，藉前、中、後三段景緻表現畫面，前景多為屋頂，但交錯安排後仍可隱約見到簷下人物活動，這種構圖手法與喬仲常《赤壁圖卷》（圖11，Nelson-Atkins Museum of Art藏）的蘇軾雪堂之安排有相通處。後者亦繪出屋簷，並交待屋簷下室內空間的馬廄情景。《清明上河圖》自此段開始，於畫幅下緣連續描繪著多處屋頂，讓觀者猶如以上觀下的覽視角度，使畫卷具有一種以某種高度觀覽全局的效果。

【段落5】中將要穿過橋下的大船正在降下桅杆，三人拉住杆繩，兩人在杆尾指揮動作。船的兩翼、船首、艙頂都站著人，看似無章法，但實際符合行船的分工；兩位船隻左側船舷上有五位撐竿，前方與右側船舷的三位船工向左前方船隻吆喝，而船隻右側有四位則在嘗試透過繩索控制前行動力。橋上可見兩位正在收束已經放下桅桿之後的繩索，並有三人也跨過欄杆準備幫忙。橋下有兩位縴夫還拉著已經鬆緩的繩索，等待調整船隻方向後進行拉縴。這一船隻穿越橋下的場面所以成為畫卷重點，與畫家有意畫出各式圍觀人群有關。許多圍觀者甚至都還加上手的動作，一再有直接參與過橋船隻的共時感。此處畫家所要構成的事件共時範圍比較廣，從船隻、河岸兩側、橋上、橋下，甚至還在橋的另一側，畫出同時過橋的另一艘船的船工們，有四人轉向此處觀望，準備再次控櫓行舟。不過，就在大橋上，還是有另外與此事件無關的活動也進行。例如一組人騎與一座轎子，因行走路線較為狹窄正在協調。

到了畫幅下側的大橋橋端，其間行人已沒有張望船隻者，多數正在進行不同的活動。除了攤販之外、有挑擔、運貨者以及騎馬行人等，這當中當然是有商業交易的進行；不僅是婦孺們向小販購物，即使是挑擔人也正停下買飲子。畫家似乎要藉這些小交易場面說明，即使是市井小民也能自在參與此中的商業活動。此處開始進入【段落6】。至於有著高大木架歡門的酒店，比較屬騎馬者的活動處。例如，在寫有「十千腳店」的店招之前綁有一批正在飲食的馬，騎乘這類馬匹者，可從旁邊一位以士人裝束騎馬的模樣想像。酒店二樓亦可見這些裝束者，正在店內喝酒用餐。

段落【段落6】的商店較前段畫卷中店面更具規模，而街道旁仍有張棚、設攤等活動。吸引多人圍觀的地攤，是一販售書畫作品處。飯館的另一側，一高

臺灣大學學術期刊資料庫

大柳樹再度扮演著區隔畫面的功能，再加上下側屋頂更是將畫面區分出另一處段落。【段落7】這一段落的近景為樹叢掩映的院落，中景為街道跨越過一小道看似不寬的水流後，接上後景。此處與前一段落的商業活動很不相同，其中有一個相命攤位、一個官方戍守單位、一隊正要停下人馬、轎子，以及向畫面右側走來的一隊牛車等。戍守單位之外的衙吏們或坐、或臥，甚至門內庭院中的馬匹也是臥躺姿態，諸此種種放鬆景象都說明著無須警備的樣態。此處描繪著不同的移動方式，多少能夠說明畫中世界的人物之移動狀況。這些畫中移動隊伍有朝向畫左、亦有向右者，並沒有單一方向。

轉入平坦木橋之後，即是將要進入城門的場面【段落8】。此為畫卷中的第五座橋，畫中人物靠著兩側欄杆對著水面指點談論，雖然比起第三座的虹橋，此處圍觀人數少了許多，但從構圖上看，這段落的重點僅有此一近景描繪，自然成為觀看的焦點。即將進入城門之前，有另一處木門指向環城河岸道路，該門前蹲坐一位伏著頭的人，不像有著嚴謹地防守意態。這種放鬆的氣氛，同樣也表現在城門部份。就在城門牆側，兩位坐於地上、屈腳的人，從其裝扮雖不能判斷是否防守城門的守衛，但能在城門邊上隨地而坐，也算得門禁不嚴的景象。即便觀察出入城門的人物，也都毫無被審查的暗示。甚至就在道路中央，還有人蹲跪著，也引起旁邊騎馬士人的注意。

城門的描繪佔據畫幅上下，城牆則僅見土坡叢樹，並無磚石構造。進入城門之後，即【段落8】、【段落9】。【段落8】最先一處房舍可能與點收稅貨有關。房舍無門，屋內正中坐著一位士人模樣，正關注著桌案上的長卷，旁有吏員手持一卷似在與其應答。此屋正前另有一吏員手持一簿冊，對著一位手指地上貨物的人說話；屋內一側還有一位吏員望外看。緊鄰此屋是一處畫卷中最華麗的綵樓門面，此處門前榜有「香□」、「正店」，又有招子寫「孫羊店」，再透過商店內部的陳設看來，內部有飲食器物陳設，二樓又有飲食場面，顯然是一家酒店餐廳，亦即是購買官麴之後能夠造酒、賣酒，並且於特定地區內向腳店經營批發的正店酒舖。就在建築物後方還有疊高的酒罈，也說明此一正店的規模甚大。城門內側的商店規模增大，活動其中的人物數量也增加，很能夠讓觀者看到其中人物類型的多樣性。

若仔細觀察此二段落畫中人物，可注意到有不少婦女、孩童，從身份上則

臺灣大學學術期刊資料庫

可見有儒、釋、道、士人、行腳僧、各種小攤販等等。在此還值得注意人物的活動空間，多少也顯示著一種特別的含意。除了購買物品之外，亦有人群圍著一位身披毛皮的長鬚異人，這些圍觀者不僅有婦孺、還有儒生、僧侶與道士。人群三兩各自成群，身份階層之間並未有特定區隔，也有士人與僧侶對談，也有士人圍著小販賣攤位，亦有士人與婦孺對話。【段落9】畫面下方還有一處不解功能的屋棚之內，士庶多人圍坐當中。緊鄰此處標有「解」字的建築物，無論是否可確定為質庫，總是空無一人。而現存最後段落是一大型院落，兩個緊鄰的屋門，一處標有「趙太丞家」應為一處醫藥舖，內有三名婦女，坐著的婦女懷裡抱著一名嬰孩。此屋門外招牌寫著「治酒所傷真方集香丸」、「五勞七傷□□□」、「太理中丸醫腸胃□」、「趙太丞家□□□□□」。⑰

本節將《清明上河圖》全卷畫面加以文字陳述，當然無法藉文字替代畫面。但是文字的描述，有助於提點如何掌握畫面之安排。這是一個畫卷中的世界，但仍舊需要一些觀察才能理解概要。以下將於藉此畫面描繪基礎，進一步指出畫中所存在的序列感，並且試圖說明畫卷中具有的構造意義。

四、內在序列與構造

《清明上河圖》的段落之間，究竟形成什麼樣的內在序列與構造？在此，我們可以先回顧一下學界曾經提出的主要論點。例如有以建築物型態作為指標，將出現招牌的商店視為第一、二段的界點，城門作為第二、三段的界線；一些學者在仔細考察這三個段落之後，進一步指出其各段內容概能分別代表「郊外農村、水邊商業地區以及都市區」等三種住所聚落類型，有意藉此說明《清明上河圖》實在表現一個都市的整體意象。⑱ 本文不在否定此一分段模

⑰ 此處文字解讀大致與周寶珠相近，但其中周寶珠指「太□□丸醫腸胃□」應是「太醫出丸醫腸胃病」，見周寶珠，《《清明上河圖》與清明上河學》（開封：河南大學出版社，1997），頁88；另有伊原弘之說，如「五勞七傷醫□□」、「大理中丸醫腸胃□」。見伊原弘，〈あふれる看板〉，收入伊原弘編，《「清明上河図」をよむ》（東京：勉誠出版，2003），頁247。

⑱ 高村雅彦，〈建築から解読する中国中世の都市社会〉，收入伊原弘編，《「清明上河図」をよむ》（東京：勉誠出版，2003），頁152-153。

臺灣大學學術期刊資料庫

式，也非要排除《清明上河圖》具有描繪城市的面貌。確實因為畫中描繪了城門，《清明上河圖》畫中序列的邏輯很容易被轉成一個「由城外向城內」的過程。只是，「城門」在畫卷中雖佔滿畫卷縱高，確屬畫中明顯的母題，但是「城門」前後的段落，卻仍有相當長度並具多樣活動，不僅有跨越兩岸的「拱橋」，更有不少大型「船隻」。如此來看「城門」雖在畫中有較高比例的描繪，但是《清明上河圖》的表達要旨應不僅限於「城門」的內外而已。

其次，也有將船隻的表現視為重要母題，意圖指出《清明上河圖》實與漕運等經濟活動有關之論點。確實，大多數觀者都會注意到《清明上河圖》畫中船隻描繪仔細，是佔畫卷三分之一以上比例的重要母題。學者山形欣哉曾針對《清明上河圖》畫中船隻考察其實際構造，指出《清明上河圖》上有二十五隻船，大可分為「貨船（荷船）、貨客船（荷客船）、客船、遊興船、家舟」等，甚至進一步試圖推測畫中兩艘船隻結構與尺幅。⑲ 然而，就如畫卷段落分析可見，船隻主要集中在【段落3】、【段落4】，而在【段落5】、【段落6】雖有船隻但已非主要母題。據此來說，船隻雖屬《清明上河圖》的重要母題，但並不是畫卷全部的表現重心。

本文所要提出的內在序列，是以「畫卷世界」作為基礎，試圖先考察各畫面段落的要旨，並且據此建立掌握全畫卷的架構。以下試論之。

《清明上河圖》【段落1】有著一種獨特的引導作用。此一引導作用，實際上是透過與【段落2】的對照之後更為顯著。關鍵在【段落1】藉著枯樹阻隔小木橋的手法，從構圖上，也能在【段落2】以柳樹林作為行道樹的路徑，兩處都有著藉路徑引導觀者的意圖。除了引導之外，【段落1】中的大片荒坡，也是一個獨特的安排；將畫幅中下畫面以暈染繪成土坡，絲毫沒有任何物象，再與上方因土坡而略有遮掩的屋舍加以對比，呈現出【段落1】的荒瘠。圍繞著屋舍的枯樹皆無油綠嫩葉，與【段落2】中柳樹老幹上長出新枝綠芽的生氣蓬勃樣貌，形成了強烈的對比。

【段落2】除了柳樹叢之外，還有兩組人馬形成一進一出的對比。進入的隊

⑲ 山形欣哉，〈『清明上河圖』の船を造る〉，收入伊原弘編，《「清明上河図」をよむ》（東京：勉誠出版，2003），頁166-203。

臺灣大學圖書館 期刊資料庫

伍中有一轎，轎上插有柳枝叢花，這一裝飾與《東京夢華錄》記載的清明節令「轎子即以楊柳雜花裝簇頂上」相符。⑳ 進入的人轎隊伍著衣輕便，又有轎飾點出季節時令，相對之下，走向畫外的騎驢者頭戴風帽，如寒天裝束，一方面說明遠行，一方面可能也有意藉此暗示冬去春來的時令移轉。即使不強調【段落2】對於時令的隱喻，單從【段落2】既描繪著農家又藉田畝描寫農事的處理，就已經說明此處與【段落1】的荒瘠面貌實為對比。

【段落3】開始增加人物活動細節，不僅有挑擔商販、酒店飯館，還有停靠船隻的描繪。如再搭配【段落4】比較而言，此二段皆以船隻為畫中要角。總和【段落3】、【段落4】不僅可見船隻類型多樣，畫面中出現的角度也多有變化。大體而言，【段落3】的船隻多為泊岸停靠樣貌，而【段落4】的部份則是描繪著船隻的移動，除了一艘由縴夫拉動之外，另有一艘由八位船夫合力盪櫓而行。【段落3】中小飯館、小酒店、挑擔小販，乃至於從船上運下的貨物等，都一再顯示著其中正進行著經濟活動。【段落4】則因描繪船隻更多之後，增添許多對於船工活動的描繪。【段落3】對於船隻構造上的著墨，到【段落4】已經更集中於陳述船隻的功能。仔細觀察船艙上下裡外，略可掌握船家生活；從船隻的尺寸而言，可說是一種較長途的運輸工具。原在【段落3】可見的挑貨小販仍有出現，但是值得注意【段落4】開始出現貨運驢車，從船上運下的貨物也不像【段落3】僅是堆在岸邊，而是由人直接扛往商街方向。若再注意【段落4】畫幅上緣的幾處商店規模，不僅比【段落2】者為大，店內人數也有增加。

【段落5】以大船過橋的場面聞名，畫中巧妙地透過圍觀人物的安插，擴大了參與此活動的畫面範圍，形成一個大區域的共時情景，使得此一活動更引人注目。橋上除了圍觀人群，以不同方式移動的人物也多，例如騎馬、騎驢、乘轎；運輸貨物的形式，除了手拿、肩挑之外，有以牲畜馱運，或藉獨輪車運送等。橋上小攤則除了食物之外，還有工具，甚至鞋子的販售。大橋貫通畫面上下，遠處仍有不少細節描寫挑擔者、騎馬休息者，乃至騾子、獨輪車運貨等，近處也同樣可找到這些組合。至如在畫幅下方的酒店彩樓前方，亦有一匹配著

⑳ 孟元老，《東京夢華錄》（臺北：新文豐出版公司叢書集成新編本，1986），冊96，卷7，頁624。

臺灣大學學術期刊資料庫

馬具的馬正在低頭飲食，說明它的主人正在酒店之內。諸多細節都可回應到交通工具之上，據此將【段落5】視為強調交通運輸手段的畫面並不為過。

至目前段落為止，船與橋雖都顯示著重要比例，但自【段落6】描繪建築物的比重就逐漸增高；先是一座構造複雜的彩樓，接著是二層建築的酒店以及相連院落。【段落6】還以較遠距離描寫出不少船隻，也有擔物提貨正要登船的人。此外，更有超越【段落5】獨輪車的陸上交通工具，如牛車等，至【段落6】中段甚至還可見修理車輪的店舖。觀察【段落6】的構圖，可注意到此段右側為河道、左側則是寬敞道路的交叉口，正可成為一種對照，不難推測此段強調著畫裡世界的暢行通達。

【段落7】出現一處類似官署所在，㉑ 但官署之前的戍守人員都採休憩姿態，藉此傳達著官方控制力量並無過多干涉。【段落7】的前段畫面有兩座縱向延伸的土橋，後段則有一寬敞平面木橋，連接著【段落8】的城門。兩道縱深土橋之間兩座轎子正要停下，騎馬人物已經下馬，似正與轎內乘者探詢。土橋之後一位婦女手抱嬰孩，豬群正從左側前行。後一平橋，雖不若【段落5】的虹橋構造複雜，人物的活動也顯得少得多，但此一平橋被安排為畫面重心，亦屬城門之前要道，是以別具重要性。橋上士庶觀看水中游魚的場景，應可與【段落7】戍守人的悠閒對照。【段落7】營造的畫面世界不僅以商業活動為主，有官署、寺廟的出現，藉著不同功能的建物而串起不同的社會活動。而活動其中的人物，也不再只有商販、行旅，或者懷抱稚兒、或者手牽幼童，甚至是毫無所事地趴在橋欄杆邊，低頭觀望游魚。

【段落8】描繪城門與通行的各色人物，其中正在通過城門向外的駱駝隊伍最為顯眼。無論領隊前導是胡、是漢，㉒ 駱駝隊伍是從城內走向城外，顯示在各色運輸工具中，駱駝隊伍亦據有重要性。【段落8】與【段落9】比較沒有明

㉑ 高村雅彥透過建築構造指出此屋可能與官署有關，見高村雅彥，〈建築から解讀する中國中世の都市社会〉，收入伊原弘編，《「清明上河圖」をよむ》（東京：勉誠出版，2003），頁138-139。

㉒ 榮新江以為駝隊前有一名具胡人形象者，申論北宋都城內已難能見到胡人，甚或已自我認同為漢人，見榮新江，〈《清明上河圖》為何千漢一胡〉，收入榮新江，《隋唐長安：性別、記憶及其他》（香港：三聯書店（香港）有限公司，2009），頁179-202。

臺灣人文藝術期刊資料庫

顯區隔，都是進入城門以後的場面。除了從中注意到運輸工具的類型之外，也可以注意到結合此二段落，可見有一處稅收機構、酒舖正殿、異人說書，香藥舖、綢布店，以及提供住宿的邸店等，最後還有醫藥舖、解庫。卷末醫藥舖中雖有三位婦女，但病患或許是婦女懷抱的幼兒。畫面下方「解」字質當舖，無論是否可作為經濟富足之象徵，從設置質當舖多為富戶的歷史背景而言，可說當時經濟活動已然成熟。

從上述的畫面內在序列而論，《清明上河圖》從卷首的荒坡漫土，藉著一進、一出的行隊比照，疊加上時序節令的暗示。此後段落有屋舍、有田埂。後又有船隻、橋樑，乃至各式交通工具，並且逐步增加對建築物的描繪。隨著酒舖、高大城門，乃至彩樓正店，穿插著各式人物活動；如僧侶、道士、士人，乃至販夫走卒。

【表二】、張擇端本內容

	畫面母題	構成景緻	段落要旨
段落1	驢隊、小土橋、空舟、簡樸屋舍、土牆、枯樹	荒坡、茅頂屋	荒土
段落2	柳樹、田畝、路徑、人轎向內、人驢向外、背向坐者、房舍、牛、屋內婦孺、戶外孺子	田畝、瓦頂屋、兩隊人物一進一出、以農維生者、婦孺居家	農作
段落3	船隻卸貨、背貨人、點貨人、挑擔人、行人、酒店飯館、船隻、船工活動	貨物抵達、小販經濟、小型飲食業	小量經濟
段落4	船隻、建屋屋頂、船工活動、拉縴縴夫、船內居家婦孺、搖櫓船工、行旅人、坐岸邊旁觀者、售貨小販	船隻航行、貨物轉送、中型飲食業、以船維生者	船運經濟

臺灣大學學術期刊資料庫

段落5	行駛橋下大船、大橋、大船船工（有分工）、橋上船工、橋下縴夫、周圍觀望著（大橋上、對岸）、橋上攤販（賣工具、賣鞋）、橋上擔貨者、橋上人轎、橋上騎馬者、無關觀望者、驢車、遠景坐地休憩者、近景婦孺與售貨人、彩樓、遠處停泊船隻、岸上飯館、飲子小攤	船隻操控、大橋、酒店飯館、各式小販、購物飲食者類型增多（不僅有騎馬貴人、亦有攤貨小販）	多樣交通手段、各式人物
段落6	酒舖腳店（二層樓屋）、大型院落、持物登船、修車輪鋪、售書畫扇面攤、河道、寬敞道路交叉口、船隻遠行、牛車運行、乘轎、人物騎驢、飲食店家	酒店規模增大、登船與船隻航行、非飲食類物品的銷售	暢行通達、書畫文藝
段落7	官署、戍守人、寺廟、僧侶、土橋、寬平木造橋、飲食店院落、蔬果植物攤商、牛車、驢車、騎驢者、乘馬者、橋上賞景人	商業行為較少、暗示宗教活動、販售蔬果植物、婦人抱嬰的居民樣貌、官署人員閑散、閑散賞景人（有手牽稚兒如當地居民樣貌）	城外居民活動（信仰、撫幼、賞景）
段落8	城門、沿河岸出入門、閒坐城外人、騎驢行人、駱駝隊、商旅、點收稅貨處、置放木桶處、酒舖正店、攤販、人群一處（中有披髮長鬚者）、各式人物（儒、釋、道）、攜帶孩童者、乘轎者、騎馬者、騎驢者、三兩對話人群、錦布鋪、醫藥鋪（楊大夫）	稅貨點收、錦布鋪、人物身份類型增多、圍觀披髮長鬚者人群	城內活動 I
段落9	沉香鋪、水井、有書法屏風廳堂、疊石院落、醫藥鋪（趙太丞家）、「解」字屋（質當鋪）、圍坐聽說書人群、有吏員隨行（攜琴狀物）的乘馬士人、行腳僧侶	富家院落、公眾用水、高級用品販售（沉香）、說書活動、典當業	城內活動 II

畫中世界的構造，起於荒漫土坡、終於城內街道，經過分段解析可知此作全卷構成依循著一個逐步增加建設、活動的序列。以各段落所代表的要旨組合

臺灣人文學術期刊資料庫

而言，這個畫中世界的構造次序為：荒土→農作→小量經濟→船運經濟→多種交通手段→暢行通達、書畫文藝→官署、信仰、撫幼→各樣社會身份（三教、男女、老幼）→城市娛樂（正店、說書）→城市用水、醫療。此可稱為一種理想都市的建立序列。

此一畫中各段落的序列意義，除能視作城門內外的空間區別，還具有一種代表著建設先後的時間序列。過去學者多能注意《清明上河圖》中的空間區別，但對於建設先後的時間序列感則顯得疏略。

五、構造的參照

《清明上河圖》畫中世界同時具有空間、時間的兩種序列感。以下要進一步思考畫中二種序列感所參照的對象與背景。空間層面的參照，已有較多前人研究可資申論。最根本的立論基礎來自於卷後題跋，多將此畫中景象視為徽宗朝的汴京都城，也正因此，一部描寫北宋晚期汴京風物的《東京夢華錄》經常成為此畫的重要參照文本。

除了從空間層面將《清明上河圖》與汴京都城進行參照，依據《清明上河圖》畫作內在構造的分析後，值得指出畫中世界其實還存在著時間層面的序列性。此部份將於以下申論。

針對時間層面的參照，對於一件繪畫長卷而言還需從兩個面向進行考慮。一是景物與時序的配對表現，另一是景物彼此序列後的歷時效果。過去研究者經常指出《清明上河圖》畫中景物與清明時節或深秋涼天之關聯，可稱是屬前一種面向的探究。㉓ 至於針對其畫中景物之間造成的歷時性面向，目前的研究

㉓ 關於《清明上河圖》畫中時序問題，可分為春景、秋景二說。原有論說大多同意畫中與清明時節相關，即多持春景之說。後有學者因判讀畫中具非春季風物，而生秋景之說。參見孔憲易，〈《清明上河圖》的「清明」質疑〉，收入戴立強編，《《清明上河圖》研究文獻匯編》（瀋陽：萬卷出版公司，2007），頁557-561；另有相同意見，參見高木森，〈落葉柳枯秋意濃：重釋清明上河圖的畫意〉，《故宮文物月刊》，2卷6期（1984），頁125-133。雙方論點彙整與討論，可參見周寶珠，《《清明上河圖》與清明上河學》（開封：河南大學出版社，1997），頁160-172。

臺灣人文藝術期刊資料庫

成果有限。㉔

《清明上河圖》之歷時性面向，是依據畫面段落的序列，進而指向一個理想世界逐步建立的進程：畫卷起於荒蕪之所在，進行至城內生活景象。考慮此部份的參照源頭之際，可注意前人在針對此作品畫題的爭論之中，已注意到「清明」用語的雙重根源。一是前述景物與時序配對後點出的「清明時節」，二則指向「政治清明」用以進行文化上的比擬。將《清明上河圖》連接上「清明時節」的研究成果豐富了吾人對畫中母題的掌握與理解。㉕ 但也因此，引發學者質疑《清明上河圖》畫中各母題是否皆可符合特定時間之設定。二者各執一端，致有學者意圖提出更為廣義的解釋者，傾向以「政治清明」的論點為畫旨考慮。㉖ 然而隨著對畫中母題研究的興趣提昇，對《清明上河圖》內容意義的思辨，因針對畫中物象研究增多之後反漸趨式微。直至近年論者以為畫中物質研究，已能用以重開探討畫中論旨的研究。㉗

持《清明上河圖》畫題為「政治清明」論者，多引用《詩經》〈大雅．大明〉「肆伐大商，會朝清明」，指出《清明上河圖》畫題之「清明」二字是引

㉔ 針對畫中時序的論辯課題，也有學者挑戰單一時序的認知。例如，注意到畫中具有混合不同季節的表現手法，參見板倉聖哲，〈張擇端「清明上河圖卷」（北京故宮博物院）の繪畫史的位置〉，收入伊原弘編，《「清明上河圖」と徽宗の時代－そして輝きの殘照》（東京：勉誠出版，2012），頁208-231。

㉕ 周寶珠，《《清明上河圖》與清明上河學》（開封：河南大學出版社，1997），頁160-171。

㉖ 蕭瓊瑞，〈清明上河圖畫名意義的再認識〉，收入《中國藝術文物討論會論文集．書畫》（臺北：國立故宮博物院，1992），頁111-137。蕭瓊瑞之前已有學者質疑《清明上河圖》並非描寫清明時節景緻，參見孔憲易，〈《清明上河圖》的「清明」質疑〉，《美術》，第2期（1981），頁58-60；鄒身城，〈宋代長卷名畫《清明上河圖》的創作思想和社會意義〉，《杭州師院學報》，第1期（1984），頁84-88、95。高木森，〈落葉柳枯秋意濃—重釋清明上河圖的畫意〉，《故宮文物月刊》，2卷6期（1984），頁125-133；此外，也有人以為畫中的清明，是指節氣之一，略晚於清明節，Joseph Allen, “Standing on a Corner in Twelfth Century China: A Semiotic Reading of a Frozen Moment in the Qingming Shanghe Tu,” *Journal of Sung-Yuan Studies*, 27 (1997).

㉗ 例如Julia Murray, “Water under a Bridge: Further Thoughts on the Qingming Scroll,” *Journal of Sung-Yuan Studies*, 27 (1997), pp. 99-107.

臺灣大學學術期刊資料庫

據此典用以頌揚「政治清明」。㉘ 此類意見偏重在《清明上河圖》畫題字義的擴充，試圖指出「清明」一詞之用典，意在為《清明上河圖》中景象的時序爭議解套。換言之，此論雖指出二語詞有關，但是對於《清明上河圖》如何顯示「政治清明」又如何能與《詩經》內容相關，仍有討論的空間。

《詩經》〈大雅〉含正變兩部份，正〈大雅〉十八篇，前後分為〈文王之什〉十篇、〈生民之什〉八篇，敘述周族興起和周王朝建立的歷史，主要透過歌頌文王、武王作為來宣揚周族功德。〈文王之什〉具體地陳述周族如何遷移、由豳至岐，營建城郭宮室、設立制度等階段，詩中提到多處相關事件；〈生民之什〉則舉出一系列具有功績的重要人物，用以說明周族盛世與治國功業。「會朝清明」出自〈大明〉篇末句，屬〈文王之什〉的一部分。然而，《清明上河圖》畫題與《詩經》〈大明〉篇末句字面上取得聯繫，但究竟如何進行意義內容的聯繫仍有待思索。實際上，針對《詩經》〈大明〉「會朝清明」的解釋，於宋人之間亦不盡相同。在釐清這些解釋上的差異之前，有必要梳理《清明上河圖》畫題與「會朝清明」之間產生聯繫的前提。由於《清明上河圖》是一畫卷，繪畫作品如何能表達「政治清明」之寓意，先梳理如下。

《清明上河圖》即使畫題上推測具有「政治清明」之含意，但畫作表現是否回應畫題是一前提，而究竟運用哪些表現手法又是另一層需要考究的問題。再者，因繪畫表現手法屬藝術創造範疇，本就具有不斷創造的可能性。是以此故，思考繪畫作品畫意的根本價值，不在列舉所有傳達畫意的可能手法，也並非要能全面描述畫中表現；相反地，是要能在畫作內辨識出一些與《詩經》「政治清明」相關的表現手法，作為確認畫中具有此一畫意之憑據。

由此前提再看《清明上河圖》的表現，首先可排除畫內世界是一針對《詩經》〈大雅〉文本的詳實描寫。若舉出《清明上河圖》畫中歷時性面向的處理，亦不能忽略此一畫面序列，已然指向一個理想世界之建立進程：由荒土至城郭。

㉘ 蕭瓊瑞，〈清明上河圖畫名意義的再認識〉，收入《中國藝術文物討論會論文集．書畫》（臺北：國立故宮博物院，1992），頁111-137。至於本文所引《詩經》文字內容，主要參考滕志賢注譯、葉國良校閱，《新譯詩經讀本》（臺北：三民書局，2011）。

期刊資料庫

而接下來的關鍵就在，究竟可否說畫中的構成參照《詩經》〈大雅〉文本？前已指出畫中段落序列為：荒土→農作→小量經濟→船運經濟→交通手段→暢行通達、書畫文藝→官署、信仰、撫幼→各樣社會身份→城市娛樂→城市衛生醫療。查對〈大雅〉的〈文王之什〉部份，各篇雖都在表達周之盛世，但文字描述則各有要旨。依據詩文摘引一些具有描述性的段落，整理如下。

【表三】、《詩經》〈大雅〉〈文王之什〉

大雅篇	詩序	摘引部分文句	描寫的要旨與對象
文王	文王受命作周也	「濟濟多士，文王以寧。」 「上帝既命，侯於周服。」	文王得人（士）
大明	文王有明德，故天復命武王也	「來嫁于周，曰嬪于京。」 「大任有身，生此文王。」 「文定厥祥，親迎于渭。 造舟為梁，不顯其光。」 「牧野洋洋，檀車煌煌。」 「涼彼武王，肆伐大商，會朝清明。」	嫁、婦女、子、渭水、舟、車
緜	文王之興本由大王	「古公亶父，來朝走馬。 率西水滸，至于岐下。」 「周原膴膴，堇荼如飴。」 「曰止曰時，築室于茲。」 「迺疆迺理，迺宣迺畝。」 「俾立室家，其繩則直。」 「百堵皆興，鼛鼓弗勝。」	行馬、水岸、周原、築室、田畝、室家、營造
棫樸	文王能官人也	「芃芃棫樸，薪之槱之。 濟濟辟王，左右趣之。」 「淠彼涇舟，烝徒楫之。 周王于邁，六師及之。」	叢木繁盛、眾人楫舟（形容周王美德，人心歸附）
旱麓	受祖也	「鳶飛戾天，魚躍於淵。 豈弟君子，遐不作人。」	鳶、魚自得之態（形容文王得人）

臺灣大學學術期刊資料庫

思齊	文王所以聖也	「思齊大任，文王之母。思媚周姜，京室之婦。大姒嗣徽音，則百斯男。」 「肆成人有德，小子有造。 古之人無斁，譽髦斯士。」	聖母、賢妃、成人、孩童各得其道（形容文王之德，令人皆美）
皇矣	美周也	「依其在京，侵自阮疆。陟我高岡，無矢我陵，我陵我阿；無飲我泉，我泉我池。」	京城、陵、泉、池
靈臺	民使附也	「經始靈台，經之營之。」 「王在靈囿，麀鹿攸伏。」 「王在靈沼，于牣魚躍。」	靈台、靈囿、靈沼
下武	繼文也。武王有聖德，復受天命	「下武維周，世有哲王。 三后在天，王配于京。」 「受天之祜，四方來賀。 于萬斯年，不遐有佐。」	武王承續先王之德、四方朝賀
文王有聲	繼伐也	「築城伊淢，作豐伊匹。」 「豐水東注，維禹之績。」 「鎬京辟雍，自西自東。」 「考卜維王，宅是鎬京。」	城、豐水、王宅

除去一些形容德性為主的篇章之後，〈文王之什〉詩文延伸意義的序列是與《清明上河圖》畫中段落主旨實有不少相符處。例如〈大明〉、〈緜〉、〈棫樸〉三篇描述物象出現的序列，與《清明上河圖》【段落1】至【段落5】所描述的重要物象的序列大致相近。至於《清明上河圖》後續段落描述內容更為豐富，但是從〈旱麓〉至〈文王有聲〉篇中幾個重要陳述物象，也多能於《清明上河圖》依循相同的順序找到對比。

臺灣大學學術期刊資料庫

【表四】、《清明上河圖》的內容與《詩經》〈文王之什〉

《清明上河圖》畫作表現			《詩經》〈文王之什〉
構成景緻		內容要旨	內容敘述序列
段落1	荒坡、茅頂屋	荒土	（由豳至岐之前）
段落2	田畝、瓦頂屋、兩隊人物一進一出、以農維生者、婦孺居家	農作	〈文王〉士 〈大明〉嫁娶、婦女撫幼、河水、舟車 〈緜〉行馬、水岸、周原、室、田畝
段落3	貨物抵達、小販經濟、小型飲食業	小量經濟	
段落4	船隻航行、貨物轉送、中型飲食業、以船維生者	船運經濟	〈緜〉營造
段落5	船隻操控、大橋、酒店飯館、各式小販、購物飲食者類型增多（不僅有騎馬貴人、亦有攤貨小販）	多樣交通手段、各式人物	〈棫樸〉眾人行舟
段落6	酒店規模增大、登船與船隻航行、非飲食類物品的銷售	暢行通達、書畫文藝	〈旱麓〉鳶魚自得樣態 〈靈台〉臺池園囿、鳥獸之樂
段落7	商業行為較少、暗示宗教活動、販售蔬果植物、婦人抱嬰的居民樣貌、官署人員閑散、閑散賞景人（有手牽稚兒如當地居民樣貌）	城外居民活動（信仰、撫幼、賞景）	
段落8	稅貨點收、錦布鋪、人物身份類型增多、圍觀披髮長鬚者人群	城內活動 I	〈文王有聲〉城、豐水、王宅
段落9	富家院落、公眾用水、高級用品販售（沉香）、說書活動、典當業	城內活動 II㉙	

㉙ 究竟畫卷此處是否為《清明上河圖》的最後段落，學者們有不同見解。經仔細觀察《清明上河圖》現存畫卷最後部分，雖畫絹已經裁切，很難判定是否仍有後續段落；但畫卷縱向畫幅上都描繪著植物，顯然畫家在此是要藉植物來區隔畫面。這個現象應能說

臺灣博碩士論文期刊資料庫

《清明上河圖》與《詩經》的關聯性，不建立於將文本一一轉化為畫面，而是運用著內部結構序列的相互參照。《清明上河圖》所描繪的部份物象之序列，顯然參照著〈文王之什〉文本邏輯與序列，屬於圖繪與畫意關係下的一種表現手法。

而兩者的關聯除了有此畫面序列邏輯之外，還有幾處畫面細節，似乎採用著另一種表現手法，亦即於《清明上河圖》的一些場面安排參照了《詩經》的文本陳述。

例如【段落1】，小土橋旁泊有一艘無人小舟之景。被安排在《清明上河圖》卷首河道上的空舟是全卷中規模最簡要的船隻，即使在畫卷中段有將近二十多艘船隻的河岸景緻中，也竟無一類似者。此艘小舟被安排在畫卷之首，當具有特殊的用意。空舟，是一個先前少見的畫中母題。如對照五代北宋之際的趙幹《江行初雪圖》（圖3，國立故宮博物院藏）即可發現，《清明上河圖》開場部份的「空舟」實在顯得奇特。《江行初雪圖》全卷描繪漁家生活所在的河岸景緻，全卷畫有十二艘大小船隻，就在一座高腳茅草棚下，也有一艘空的小舟，但明顯是茅草棚內兩位漁人的交通工具。這與《清明上河圖》將空舟繪於一處無人所在、無人將往的河岸的手法不同。

對於無人小舟的文化意義，一般雖多舉《莊子》之「飽食而遨遊，泛若不繫之舟」用以比喻不為物役的逍遙狀態。《清明上河圖》的空舟靠泊在河岸，經仔細觀察可見有一繩繫於樹幹之上，顯然並非「不繫之舟」般隨波逐流的類型。相較於《莊子》的不繫舟的逍遙意象，「舟」在《詩經》中另有不同典型的隱喻意涵。㉚ 其中如《詩經．小雅》〈小弁〉「菀彼柳斯，鳴蜩嘒嘒，有灌者淵，萑葦淠淠，譬彼舟流，不知所屆，心之憂矣，不皇假寐。」㉛ 就是指當人沒有明君在位，將如同流中的舟船一般不知所向。另外〈采菽〉則提到「汎

明此部份若非畫卷的最後，也像在暗示著某個段落的結束。近來有學者傾向此後並無後續段落，參見余輝，〈〈清明上河圖〉張著跋文考〉，《故宮博物院院刊》，第5期（總139）（2008），頁74-75。

㉚ 李玉珍，〈《詩經》仕宦之舟的意象〉，《中華技術學院學報》，38（2008），頁393-404。

㉛ 毛亨傳、鄭元箋、孔穎達疏，《毛詩正義》，收入《十三經注疏》（上海：上海古籍出版社，1997），冊上，頁453。

臺灣人文藝術期刊資料庫

汎楊舟，紼纚維之。樂只君子，天子葵之。樂只君子，福祿膍之。優哉遊哉，亦是戾矣。」雖同樣以舟船比擬賢士，但因有德天子以繩繫舟，此處就借用有繫之舟比擬聖人治世，賢才得所的情況。㉜

此外，《清明上河圖》【段落1】與【段落2】開場段落也顯得別具用心。從【段落1】到【段落2】的柳樹為止，長約八十六公分，約全卷長度六分之一。【段落1】蕭索，而佔據了【段落2】相當畫面比例的柳樹叢前後人煙也稀，與強調《清明上河圖》以北宋經濟活動為主的論點略有出入。㉝ 有學者從紀實的角度提出這些古幹柳樹，應與北宋時期經常在河道兩側栽植柳樹防洪的背景有關。㉞ 柳樹因為其生長快速，其根部的抓著性強，確實可用在鞏固河岸土石的植栽，宋太祖曾要求沿黃河、汴河兩岸廣植榆柳「以防河決」。㉟《清明上河圖》河岸所植柳樹當然也具有這樣的實用意義。不過，綜觀《清明上河圖》中的柳樹，雖有不少就生長在河道岸邊，但更多是與河道無關處，開場段落的這一組柳樹叢就不在河道兩側。就柳樹的描繪而言，《清明上河圖》中的這段柳樹叢，特別被著力於柳樹的古幹嶙峋節理，其柳條抽出茂密，嫩綠小葉滿佈枝條而呈現著抹抹綠色烘染效果，更在凸顯出柳樹雖古枝葉仍舊茂鬱，充滿著十足的生命力。描寫具有生命力的茂密柳樹，在《詩經．小雅》也能找到參照的可能。其〈小弁〉前二句的譬喻意象，「莞彼柳斯，鳴蜩嘒嘒」正是說「柳木茂盛則多蟬」之意，用以比擬「大者其旁無所不容」。

若將這段起於無人小舟止於高大叢柳的表現段落統整而論，兩者取自《詩經．小雅》的用典並不令人意外。小舟是對聖君在位的期待，而茂密柳樹象徵著聖君之現。這一《清明上河圖》的開首段落，表面上似寫城外之景，實則藉《詩經》之比興之寓意手法，將對聖明君主的期待與即位隱寫其中，確實可視為全卷畫旨導向「政治清明」的最佳開場，如此也能接續《詩經．大雅》針對

㉜ 李玉珍，〈《詩經》仕宦之舟的意象〉，《中華技術學院學報》，38（2008），頁397。

㉝ 周寶珠對於《清明上河圖》中商店有許多詳細分析，有意呈現畫中圖繪亦能說明北宋經濟與社會情況，見周寶珠，《《清明上河圖》與清明上河學》，頁83-128。

㉞ 周寶珠，《《清明上河圖》與清明上河學》，頁50。

㉟ 李燾，《續資治通鑑長編》（北京：中華書局，2004），卷3，頁72。

臺灣大學學術期刊資料庫

文王傳記的篇章〈文王之什〉與其意涵於畫面上的呼應。

此外，《清明上河圖》對於船隻的描繪極盡其能，篇幅佔全卷三分之一以上。畫中最引人注意的景象，莫過於【段落5】大橋之下，因為繁忙航運而需要調整方向以順利通過橋下所引起的騷動場面。船上約有二十人各司其職，有從不同角度撐篙推動，有正在落下船桅，有站在艙頂伸手撐著橋墩，也有拋出繩索要岸上幫手協助，甚至有人把篙舉起撐在橋下；而橋上幾位船工顯然攀在橋邊隨時出手協助，有人甚至已拋下繩索，此外，在其他船隻上的船人也多有反應，或是張嘴喊叫，動作姿態都十分生動。像在說明雖然有驚，但因眾人協力，但應該可以無險，也符合《詩經．大雅》〈棫樸〉稱頌的「泭彼涇舟，烝徒楫之」之比喻。這一方面可說明當時運輸交通情況，此外，其另一層次的文化意涵也在暗示著因為有眾臣賢者行君王的政令，如此又能再度與「政治清明」的畫旨呼應。

《詩經．大雅》〈旱麓〉描述文王受祖宗之德，所以「瑟彼玉瓚，黃流在中」盛酒祭祖，又稱「鳶飛戾天，魚躍于淵」指民喜得其所。《清明上河圖》雖無祭祖之場面，但描繪著「新酒」的販售，稍後的段落也畫出一段人們正在橋上觀看水中魚游之景。此一觀魚的場面，因為和《清明上河圖》的都城中的經濟活動面貌有些落差，過去不太被注意。但從前述針對畫面構成序列的考察，此部份與〈旱麓〉「魚躍于淵」相關，不僅是畫卷與〈文王之什〉對應序列之一環，也是《清明上河圖》唱和「政治清明」主題的重要橋段。

《清明上河圖》畫中世界的時間序列感，若從景物彼此序列的歷時效果而言，一再與《詩經》〈文王之什〉的敘述序列多有參照。這些參照來源的考察，並無意排除《清明上河圖》具有「都城」景象之可能性；只是，單以「都城」景象為考慮的表現手法僅能涵蓋著空間層面的參照。簡言之，《清明上河圖》的畫面安排，第一層次是與汴京城景象有關；但就畫意的層次來說，物象的安排之外各母題所承載的文化意義，似乎還在點出「政治清明」的主旨，即屬畫意第二層次的考慮。相較於空間層次以「都城」為對應的手法，此將《詩經》內涵隱喻畫中的對應手法顯得更為晦澀。值得指出的是，造成解讀困難的原因，並非個人藝術感知能力的差異；而是一個繪製《清明上河圖》的歷史脈絡已然被忽略的結果。

臺灣大學學術期刊資料庫

六、隱《詩經》于畫

解析張擇端《清明上河圖》參照《詩經》的創作脈絡，可從與其相關的兩個面向入手。首先，是《清明上河圖》創繪之前的《詩經》圖繪傳統。其次，則是張擇端於畫院內得以掌握《詩經》與圖繪轉換關係之環境條件。

學界原將《清明上河圖》指為「城市圖繪」之前提，無非是因部份畫中描繪被認為與《東京夢華錄》對於北宋晚期汴京城內活動相仿。與城市圖繪的發展相較之下，實際上，圖繪《詩經》亦是一項在六朝已經出現的古典手法，也十分具有傳統。根據唐代張彥遠《歷代名畫記》「述古之秘畫珍圖」內容，儒家經典的圖繪並不乏紀錄，只是在張彥遠當時已「不得見之」。按張彥遠「秘畫珍圖」條列畫目所牽涉的儒家經典有《孝經》、《詩經》、《周禮》、《爾雅》等，㊱ 另於歷代畫家小傳提到的相關作品也不少，單是與《詩經》相關者，就有晉司馬紹名下的《毛詩圖》、《豳風七月圖》，衛協的《詩北風圖》、《詩黍稷圖》，宋陸探微《詩新臺圖》，劉斌《詩黍離圖》等。㊲ 其中，張彥遠提到曾親見「晉帝毛詩圖」，㊳ 但並沒有進一步描述所見細節。唐代張彥遠的意見一方面說明了圖寫《詩經》是一極具歷史與傳統的圖繪課題，但也同時說明著這一圖繪類型在當時已有中斷跡象。

唐代朱景玄《唐朝名畫錄》紀錄了唐代《詩經》圖繪的中斷與再興。「太和中，文宗好古重道，以晉明帝朝衛協畫毛詩圖、草木鳥獸、古賢君臣之像不得其真，遂詔修己圖之。」唐文宗於太和年間（827－835），因為晉朝衛協之《毛詩圖》等作品「不得其真」，進而要求程修己加以圖繪，「皆據經定名，任意採掇，由是冠冕之製、生植之姿，遠無不詳，幽無不顯矣。」㊴ 顯然在唐代當時對魏晉南朝所繪之《詩經》圖繪已無法掌握，是以唐文宗命程修己重新

㊱ 張彥遠，《歷代名畫記》（收入《中國書畫全書》〔上海：上海書畫出版社，1993〕第1冊），卷3，頁136-37。

㊲ 張彥遠，《歷代名畫記》（收入《中國書畫全書》第1冊），頁139-145。

㊳ 張彥遠，《歷代名畫記》（收入《中國書畫全書》第1冊），頁139。

㊴ 朱景玄，《唐朝名畫錄》（收入《中國書畫全書》第1冊），頁167。

臺灣大學學術期刊資料庫

繪製《毛詩圖》。

圖繪儒家典籍的作用，因能輔助文字描述以收「圖解」之效，同時有內涵意義並可發揮外在之視覺作用，於是成為宮廷陳設的重要素材。如果比較帝王玉座或講殿壁上的《尚書》、《孝經》的圖繪實例，確實會讓人質疑《詩經》遠比《尚書》、《孝經》篇章龐大又複雜，究竟圖繪《詩經》的實際型態如何？依據前已提過唐代張彥遠紀錄了一些圖繪《詩經》的實例，大致可歸納為三種類型。首先，有泛稱為「毛詩圖」、「韓詩圖」者。無論「毛詩」、「韓詩」皆屬解釋《詩經》的不同說法，這些畫作顯然並不單繪《詩經》內容，而是已經加入詮釋角度的圖解。其次，是以「七月」、「北風」、「黍離」等篇名為題之作品。這些篇名都屬於不同類目之下，如「七月」屬〈豳風〉，「北風」屬〈邶風〉，而「黍離」於〈王風〉，各篇描述要點雖有差異，但多是寫民眾對於環境的感嘆，有諷鑒理政之意。至於第三種，如「黍稷」則不見於《詩經》現存篇名，推測是從〈良耜〉、〈閟宮〉篇中簡略而出的詞彙，用以引申全篇之意。

雖然這些圖繪的面貌，目前仍難有資料進一步說明。但依據唐文宗要求程修己再製晉朝衛協《毛詩圖》之事例，程修己的繪製工作「皆據經定名，任意採掇」，雖然是「據經定名」但表現手法則「任意採掇」。或許正是因為《詩經》章句之中，有許多文句並非「具象化」描述，因此，程修己的創作也不在依循《詩經》文本字句進行文圖轉換的模式，而是選取需要的內容加以組合繪製。也正因為《詩經》內容包羅甚廣，所以圖繪成果則涵蓋「冠冕之製、生植之姿」，充分呈現人物身份位階之樣貌，並羅列各種生物植物的姿態面目。

從唐代已經發生圖繪「不得其真」的情況而言，北宋可能也同樣面臨著舊有《詩經》圖繪作品散佚不存之窘境。或許正可用來解釋北宋畫史文獻裡，仍未能發現特別注明與《詩經》相關的圖繪作品。例如，在宋徽宗朝廷輯錄的《宣和畫譜》中雖有收入衛協、陸探微，但這些畫家名下皆無與《詩經》相關的圖繪。不僅如此，在「道釋」、「人物」等門類中也未收入任何與《詩經》相關的畫題。實際上，《宣和畫譜》雖條列內府繪畫收藏，卻非完整清冊；朝廷對於經典圖繪的使用實例，特別是一些原在宮廷殿閣陳設的圖繪，不被《宣和畫譜》收入並不令人意外。例如宋仁宗設邇英閣，其中屏風左右各為《尚書》〈無逸〉與《孝經》〈天子〉以下四章的圖繪，這類圖繪作品雖未被收入《宣

臺灣大學圖書館 期刊資料庫

和畫譜》內，但卻是朝廷文臣都相當熟悉的例證。元祐年間范祖禹就曾建議宋哲宗檢尋此二圖，此外，南宋高宗朝也因范冲在輪對之際的建議，而有宋高宗親自書寫〈無逸篇〉，並另命人作圖設置于講殿之壁。㊵

但是，缺乏直接標注為《詩經》圖繪畫題的資料，卻未必能夠排除圖繪內容與《詩經》的可能關係。針對《詩經》圖繪傳統演變的考察，值得另以專文探究。在此要注意的是，無論如何掌握此一早有淵源的《詩經》圖繪傳統，《清明上河圖》於畫中隱藏《詩經》之意的手法顯然與原有手法已有不同。最關鍵的處理即是畫題運用上的突破。原有傳統多見採《詩經》篇章名稱以為題，但張擇端之畫題卻是擷取《詩經》〈文王之什〉章句的「清明」一詞， 此類作法，與前述第三類衛協「詩黍稷」的手法相近，皆取自詩句內詞彙。而且，張擇端的作品被稱之「清明上河」而非「清明」，更有增添詮釋引申之意。

張擇端得以如此引申經典，當是與宋徽宗朝畫院機制的調整、改革有關。前已提到張擇端「幼讀書遊學於京師，後習繪事」，正屬於宋徽宗朝崇寧畫學興設後，學習繪畫的讀書人等情況相近。雖有部份意見舉出張擇端與《清明上河圖》並未收入徽宗內府收藏清冊《宣和畫譜》，而對張擇端與宋徽宗宮廷畫院之關係存疑。㊶ 此一疑慮，一方面可舉出《宣和畫譜》內並未蒐羅所有朝廷相關繪畫作品以資為證；例如前已述及部份朝廷繪製於宮殿廳堂內的畫作，如《尚書》〈無逸〉、《孝經》〈天子〉等皆未收入《宣和畫譜》之內。㊷ 再一方面，張擇端《清明上河圖》之畫意表現具有特殊意圖，藉此推敲畫家的創作脈絡亦能除慮。

以下即在梳理畫家所面對的創作脈絡，分別說明圖繪《詩經》之相關傳統，以及張擇端創繪《清明上河圖》所在的畫院機制特色。期以說明《清明上河圖》隱《詩經》于畫的背景條件。

宋徽宗朝於崇寧設置畫學，此舉雖是以興學為標榜，但實際上是在改變朝

㊵ 徐松輯，《宋會要輯稿》，崇儒6之15。

㊶ 關於張擇端本未能收入《宣和畫譜》之疑，正是幾位傾向將此作品視為北宋以後作品（金、南宋）的依據之一，對此疑點的意見分析與考察，可參見古原宏伸，〈清明上河圖〉，頁205-206。

㊷ 鄧椿，《畫繼》（收入《中國書畫全書》第2冊），頁704。

臺灣大學學術期刊資料庫

廷畫院機制。不僅藉此增加朝廷繪畫人員之額度，也透過評考過程改變畫家能力，並標舉追求畫意之目標。[43] 畫學考評措施中，有透過詩句要求畫家以圖「解題」，此一考評措施既要求畫家具備解讀詩文能力，又要求畫家必須能於既有格套理解中尋求創作突破。例如「亂山藏古寺」多數描寫山中可見寺院殿堂，獨有一人「畫荒山滿幅，上出旛竿以見藏意。」是以奪魁。[44] 又根據任職秘閣的董逌記載，崇寧五年（1106）曾有試官出題「列子遇風」；語出自《莊子》〈逍遙遊〉「夫列子御風而行，泠然善也。」雖有多數考生描寫「風雨雲煙內，空中立人作勢將要移動貌。」但董逌以為皆未能解意。這也說明依循於字面的描繪，已非當時共識。更重要的在於突破格套，以標舉深入解讀詩文後的畫意。董逌後來藉一幅古畫傳達他認為「列子御風」解意之圖，應是要描繪「草樹相依，層疊遠近」，彷彿當中有仙人，用以強調「列子御風」之意在化形於無。[45] 而除了這類考評方式之外，可再舉評等的三級標準加以說明此中要求的新傾向。所謂繪畫技巧的分等，其最上等「筆意簡全不模仿古人而盡物之情態，形色具若自然，意高韻古為上。」強調的「不仿古」又「能盡物情態、形色自然」，但是關鍵在「意高韻古」，說明畫學標榜於畫意的高古，不入俗套。

畫學考評上的新標準預視著畫院風尚即將面臨變化。其中，不屬於畫藝培養的共同研習項目，也對畫學生能力有所助益。例如，要求畫學學生隨不同背景條件，必須選讀大小經書，其中《詩經》即屬大經之列。雖然目前無法明確分析畫學學生之經書考評成果，但不難推測勢必改變原有僅以畫藝作為單一標準的舊有模式。也正因考評標舉畫意之創新，又或者奠基於一批能掌握大小經的畫學學生，這些新標準、新學生對於畫院繪製風尚自然具有相當影響。張擇端應是以士流身份進入畫學，而後能服務於朝廷畫院內。他於《清明上河圖》中顯示著不入格套的彙整圖繪技巧，隱《詩經》「清明」之意於「上河之圖」，正是宋徽宗畫學改革後的新成就。

---

[43] 陳韻如，〈游於藝的理想：重估宋徽宗畫學之目的與成果〉，「傳承與創新：九至十四世紀中國史青年學者研討會」（臺北：中央研究院歷史語言研究所，2008年8月）。

[44] 鄧椿，《畫繼》（收入《中國書畫全書》第2冊），頁704。

[45] 董逌，《廣川畫跋》（收入《中國書畫全書》第1冊），頁818。

臺灣大學學術期刊資料庫

七、《清明上河圖》與宋徽宗朝的《詩經》詮釋

張擇端於《清明上河圖》隱《詩經》之意，也能增進現今對宋徽宗朝之文化措施的認識。特別可以從宋徽宗朝廷與《詩經》詮釋之背景脈絡中，加以闡述《清明上河圖》於北宋徽宗畫院出現之意義。

首先簡要說明詮釋《詩經》於北宋徽宗朝以前的概要。關於詮釋《詩經》在北宋最重要的觀點，主要在對〈詩序〉的尊崇或貶抑。以慶曆時期為第一個重要階段，有劉敞、歐陽修等為代表人物。在此之前，宋初對《詩經》的研究大致延續了唐代《毛詩正義》，但也有像周堯卿《詩說》開啟論辯毛鄭異同與優劣的說法。而在慶曆階段以後，劉敞《毛詩小傳》已經開始不守毛鄭之義，而以己意說詩。例如舉說〈卷耳〉一條，「驗大姒大任等，亦但治內事，無求賢審官之美，審知此《詩序》之誤也」，又舉〈伐木丁丁〉也指責毛鄭誤解詩意。歐陽修《詩本義》更直接表明是為探究詩人之意與聖人之志，意圖撼動向來以《毛詩》為標準經學傳統。㊻

至熙寧以後，因為王安石新經義的建立引發對《詩經》詮釋的更大波瀾。王安石的三經新義中的《詩經》部份，由王安石訓其義，王雱訓其辭，具體執筆者有呂升卿、陸佃、沈季長，在熙寧八年全部完工。王安石一派所酌議的《詩義》實際上最常被後人詬病者，在於其為變法事宜而設，穿鑿附會處亦多。學者從現存零星匯集本推測王安石於《詩經》的意見，指出王安石並未摒棄「詩序」。例如王安石對於〈國風〉的安排次序，他主張雖然也是政治角度安排，但結合了《毛詩》，認為十五國次序是為王者之治所安排。㊼ 王安石以後，有陸佃《埤雅》、蔡卞《經學名物解》等著重在《詩經》名物訓釋之作，體例接近《爾雅》，但是作法可能與王安石《字說》相近，而被認為有穿鑿之處。這類批判者以楊時最力，有《三經義辨》、《字說辨》等，斥其「飾六藝

㊻ 關於宋代《詩經》研究概要，可參考葉國良，《宋人疑經改經考》(臺北：國立臺灣大學出版委員會，1980)，頁75-96；夏傳才，《詩經研究史概要》(臺北：萬卷樓，1993)，頁161-186；戴維，《詩經研究史》(長沙：湖南教育出版社，2001)，頁266-277。

㊼ 戴維，《詩經研究史》，頁281。

臺灣大學學術期刊資料庫

以文奸言」，并認為蔡京奢侈誤國正因王安石誤解《鳧鷖》一詩為守成之詩。㊽無論是否贊同王安石一派對於《詩經》的詮釋，隨著新黨勢力在徽宗朝的逐漸抬頭，王安石等人的新經義透過官方的提倡，也隨之具有相當大的影響力。

雖然目前《詩經新義》已不存全卷，但有學者經全面解析王安石三經新義，指出《詩經新義》尊崇〈詩序〉，剖析王安石視《詩經》、《禮記》兩者之間具有「相解」之處，以為二者所持之「理」實有相通。此「理」即是所謂的法度，亦即國家秩序。㊾ 此一王安石等人對於《詩經》的詮釋角度，與北宋其他從詩歌角度掌握《詩經》之意見非常不同，透過這樣的詮釋，一方面為《詩經》的詮釋注入新內涵，但另一方面也導致了過度詮釋的弊端。㊿ 在此本文無意討論王學新義因詮釋所引起之弊端，但為比對《清明上河圖》中所參照的意涵，以下透過現存《詩經新義》的有限殘篇，試以說明王學對《詩經》〈大雅．文王之什〉的解讀特色。

基本上，不能忽略《詩經新義》具有較強的經世政治意圖。王安石將記實民歌〈豳風．七月〉視為「周公攝政之詩」，藉以之申論他對於三代理想社會的藍圖。(51) 這樣的意圖，一方面可視為尊崇〈詩序〉的態度彰顯，另一方面則顯露王安石一再標舉藉詩論政的詮釋立場。實際上，自《毛詩序》首創以政事內容區別大小雅後，將〈大雅〉視為描述政事內容的說法就一直存在。(52) 因此表面上來看，以〈大雅〉為議論政事的詮釋角度並無特出之處。(53) 但檢視〈大雅．文王〉王安石對「思皇多士，生此王國。王國克生，維周之楨。濟濟多士，文王以寧。」其解釋為「皇，有道之君也；王，有業之君也。皇之多士，則有道之士也；王之國，則有業之國也。以有道之士佐有業之國，則其興也，莫之

㊽ 戴維，《詩經研究史》，頁290。楊時此段批評，見楊時，〈上欽宗皇帝疏．七〉（收入《全宋文》〔上海：上海辭書出版，2006〕），卷2675，頁96。

㊾ 方笑一，《北宋新學與文學》（上海：上海古籍出版社，2008），頁43-48。

㊿ 方笑一，《北宋新學與文學》，頁48。

(51) 程元敏，《三經新義輯考彙評（二）－詩經》（臺北：國立編譯館，1986），頁115。

(52) 李冬梅，《宋代《詩經》學專題研究》（成都：四川大學古籍所博士論文，2007），頁115-124。

(53) 當然，也有一些宋代學者並不贊同將大小二雅皆視為政事內容，例如蘇轍就主張應以道德作為判斷二雅之分的標準。參見李冬梅，《宋代《詩經》學專題研究》，頁118。

臺灣博碩士學位論文 期刊資料庫

能禦矣。」㊹ 而王學詮釋並未獲得後人的認同，李樗批評道「此章……言文王得人之盛，以致周室之安也。……王氏之說為甚穿鑿。其言曰『皇，有道之君也；王，有業之君也。……』王氏之蔽，類多如此。惟多士生於王國，故可以為國之榦，而文王亦資以安也。蓋言文王得人之盛也。」㊺ 顯然王安石新義不僅是以政事作為〈大雅〉描述主軸，更是以「有業之君」作為「多士」的受惠主體，與李樗認為「文王」安撫「多士」的立場不同。解釋《詩經》原即具有的政事傾向，于《新義》〈文王之什〉中已不止於頌揚文王道德，更藉「有業之君」提出「有道之士」強化聖王治世並受惠于「士」的論述。這一論述的轉變，若輔以考察王安石新學於宋徽宗朝之施用，即可注意到藉此新學為口號的相關舉措並非僅是一些措施興廢，而更牽涉到帝王主體性的一再提昇。原本用以勸喻帝王的言論，竟被轉用為帝王與盛世的保證。

此亦表明《詩經新義》〈文王之什〉雖延續著毛詩詩序對政事的關注，但更有王安石等人藉聖王形象合理化其新政措施的意圖。而宋徽宗朝對王安石新經義的推崇與理解，即延續著此類政治傾向的運用。關於王安石新經義於徽宗朝的影響實為另一重要研究課題，本文在此則要指出《清明上河圖》隱《詩經》於畫中的手法，也能視為理解王安石《詩經新義》於宋徽宗朝運用的例證。而當吾人考慮王安石經學新義於宋徽宗朝的作用，自然不能忽略其於與蔡京等人的操作手段有關。㊻ 整體而言，新學於宋徽宗朝的影響層面甚大，一方面成為學校教育與科舉考試中的主要內容，㊼ 另一方面則被用作政爭之武器；更有學者就將此階段的新學發展視為「異化時期」，指新學已然成為一項打擊異己的工具。㊽ 然而，無論其中的操作與轉用目標，究竟是文臣意圖逞遂一己私利亦

㊹ 程元敏，《三經新義輯考彙評（二）詩經》，頁222。

㊺ 程元敏，《三經新義輯考彙評（二）詩經》，頁222。此處乃程元敏引用《毛詩李黃集解》彙整王安石等《詩經新義》佚文後，再又節錄李樗的評論意見。原文參見李樗、黃櫄，《毛詩李黃集解》（收入《文淵閣四庫全書》〔臺北：臺灣商務印書館，1983-86〕，冊71），卷30，頁7-8。

㊻ 近藤一成，〈蔡京の科舉・學校政策〉，《東洋史研究》，53卷1號（1994），頁24-49。

㊼ 林岩，《北宋科舉考試與文學》（上海：上海古籍出版社，2006），頁248-256。

㊽ 方笑一，《北宋新學與文學》，頁36。

臺灣大學學術期刊資料庫

或是帝王假藉之以確立聖君形象，[59] 前引楊時的批評顯示了一個重要訊息，說明徽宗朝君臣藉《詩經新義》合理化時政的氣氛已然成型。[60]

從此一將經義用於合理化時政的傾向而言，《清明上河圖》既以城市圖繪疊合《詩經》隱喻，即可達成兩方面的效用。一方面是以表層畫面內容（從荒土到城內）頌揚理想都城治世，另一方面是藉底層內部結構與「文王之什」之相符來讚美徽宗朝政。畫中的「清明」題旨，不止於繁榮都市街道之景觀，更隱約透露著「以有道之士佐有業之國，則其興也，莫之能禦矣」的新畫意。

結語

根據以上的論考，不難釐清《清明上河圖》所追求的畫意，正是在闡明「清明」不再是需要積極修德才可到達的境界。經過王安石等人的新經義詮釋之後，《詩經》的論述自然提供一種說服力。宋徽宗于太清樓賜宴蔡京之際，依據蔡京紀錄，徽宗本人引用了一段《詩經》〈六月〉篇章，稱「朕考周宣王之詩：『吉甫燕喜，既多受祉。來歸自鎬，我行永久。飲御諸友，炰鼈膾鯉。』其可不如古者？」[61] 於是他大開後苑太清樓，宴飽親近文臣。宋徽宗個人顯然對此類經義的轉用並不生疏。也正因此，徽宗朝廷畫家透過圖繪轉譯《詩經》的隱藏意圖，當然不應從宋徽宗性格具「藝術家」傾向加以思考。宋徽宗朝的宮廷繪畫作品，顯然都在畫面表現外又多具有另一層畫意，具備著藉之以稱頌聖世的傾向。[62] 就如同《清明上河圖》一般，宋徽宗朝的繪畫作品所隱藏此類轉譯的意圖與成效，仍有進一步深入考察的必要。

---

[59] Peter Bol, “Whither the Emperor? Emperor Huizong, the New Policies, and the Tang-Song Transition,” *Journal of Sung-Yuan Studies*, 31 (2001), pp. 103-134.

[60] 楊時，〈上欽宗皇帝疏．七〉（收入《全宋文》），卷2675，頁97。

[61] 王明清，《揮麈錄．餘話》（臺北：臺灣商務印書館，四部叢刊本，1966），冊99，卷1，頁10。

[62] 針對宋徽宗朝廷繪畫活動的意圖，亦可從《宣和畫譜》與相關作品的表現考察，參見陳韻如，《畫亦藝也：重估宋徽宗朝的繪畫活動》（臺北：國立臺灣大學藝術史研究所博士論文，2009）。

臺灣藝術期刊資料庫

《清明上河圖》這件作品是否出現在這類君臣宴饗之中已無關論旨。從《清明上河圖》中藉「都城」影像疊合〈文王之什〉的結構而言，此一被後世一再稱頌的太平理想盛世，並非一件單純的藝術創作，而是具有著可再繼續深探其創作背景的歷史事件之一環。

附記：本文為國科會「年輕學者論文精進計畫」（2007－2010）成果之一，曾於「挑戰與回應：九至十四世紀中國史的演變與理解國際學術研討會」（2010.8.26－28，長庚大學）與「『清明上河圖』の魅力に迫る－東アジア文化史のなかの『清明上河圖』」（2012.1.7，東京國立博物館）發表，獲得與會多位師友指正賜教，深深感銘在心。惟，所有文責仍應究於筆者個人。

（責任編輯：陳卉秀）

臺灣大學學術期刊資料庫

附錄、畫卷金人題跋內容

卷後第一紙張著跋文：

翰林張擇端，字正道，東武人也。幼讀書遊學於京師，後習繪事。本工其界畫，尤嗜於舟車、市橋、郭徑，別成家數也。按《向氏評論圖畫記》云：西湖爭標圖、清明上河圖選入神品。藏者宜寶之。大定丙午（1186）清明後一日，燕山張著跋。

卷後第二紙第一段金人張公藥跋文如下：

通衢車馬正喧闐，祇是宣和第幾年；當日翰林呈畫本，昇年風物正堪傳。水門東去接隋渠，井邑魚鱗比不如；老氏從來戒盈滿，故知今日變丘墟。楚柂吳檣萬里舡，橋南橋北好風煙；喚迴一餉繁華夢。蕭鼓樓臺若箇邊。竹堂張公藥。

第二、三紙酈權跋文則是：

峨峨城闕舊梁都，二十通門五漕渠。何事東南最闐溢，江淮財利走舟車。車轂人肩困擊磨，珠簾十裡沸笙歌。而今遺老空垂涕，猶恨宣和與政和。（宋之奢華至宣政間尤甚）京師得復比豐沛，根本之謀度漢高。不念遠方民力病，都門花石日千艘。（晚宋花石之運來自此門）鄴都酈權。

卷後第三紙王磏題跋：

歌樓酒市滿煙花，溢郭填城百萬家。誰遣荒涼成野草，維垣專政是姦邪。兩橋無日絕江船（東門二橋俗謂之上橋下橋），十里笙歌邑屋連。極目如今盡禾黍，卻開圖本看風煙。臨洺王磏。

第四紙張世積題跋：

畫橋虹臥浚儀渠，兩岸風煙天下無。滿眼而今皆瓦礫，人猶時復得璣珠。繁華夢斷兩橋空，唯有悠悠汴水東。誰識當年圖畫日，萬家簾幕翠煙中。博平張世積。

臺灣大學學術期刊資料庫

引用書目

傳統文獻

毛亨傳、鄭元箋、孔穎達疏
《毛詩正義》，收入《十三經注疏》，上海：上海古籍出版社，1997，上冊。
王明清
《揮麈錄．餘話》，臺北：臺灣商務印書館，四部叢刊本，1966。
朱景玄
《唐朝名畫錄》，收入《中國書畫全書本》，上海：上海書畫出版社，1993，第1冊。
李樗、黃
《毛詩李黃集解》，臺北：臺灣商務印書館，文淵閣四庫全書本，1983-1986。
李燾
《續資治通鑑長編》，北京：中華書局，2004。
周密，吳企明點校
《癸辛雜識》，北京：中華書局，1988。
孟元老
《東京夢華錄》，臺北：新文豐出版公司叢書集成新編本，1986。
徐松輯
《宋會要輯稿》，臺北：新文豐出版公司，1976。
張彥遠
《歷代名畫記》，收入《中國書畫全書本》，第1冊。
楊時
〈上欽宗皇帝疏．七〉，收入《全宋文》，上海：上海辭書出版，2006。
董逌
《廣川畫跋》，收入《中國書畫全書本》，第1冊。
鄧椿
《畫繼》，收入《中國書畫全書本》，第2冊。

近人論著

山形欣哉
2003 〈『清明上河圖』の船を造る〉，收入伊原弘編，《「清明上河図」をよむ》，東京：勉誠出版，頁166-203。
孔慶贊
2007 〈《清明上河圖》真本問題述論〉，收入戴立強編，《〈清明上河圖〉研究文獻匯編》，瀋陽：萬卷出版公司，頁69-76。

臺灣大學圖書館 臺灣大學學術期刊資料庫

孔憲易
2007〈《清明上河圖》的「清明」質疑〉，收入戴立強編，《《清明上河圖》研究文獻匯編》，瀋陽：萬卷出版公司，頁557-561。
方笑一
2008《北宋新學與文學》，上海：上海古籍出版社。
王正華
1998〈《聽琴圖》的政治意涵：徽宗朝院畫風格意義網絡〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，5，頁77-122。
王德毅
1997〈宋代的河內向氏及其族系〉，宋史座談會編，《宋史研究集》，第26輯，臺北：國立編譯館，頁373-397。
古原宏伸
2005〈清明上河圖〉，氏著，《中國畫卷の研究》，東京：中央公論美術出版，頁193-263。
伊原弘編
2003《「清明上河 」をよむ》，東京：勉誠出版。
2012《「清明上河圖」と徽宗の時代－そして輝きの殘照》，東京：勉誠出版。
李冬梅
2007《宋代《詩經》學專題研究》，成都：四川大學古籍所博士論文。
李玉珍
2008〈《詩經》仕宦之舟的意象〉，《中華技術學院學報》，38，頁393-404。
余輝
2008〈〈清明上河圖〉張著跋文考〉，《故宮博物院院刊》，第5期（總139），頁68-78。
周寶珠
1997《〈清明上河圖〉與清明上河學》，開封：河南大學出版社。
林岩
2006《北宋科舉考試與文學》，上海：上海古籍出版社。
近藤一成
1994〈蔡京の科舉・學校政策〉，《東洋史研究》，53卷1號，頁24-49。
板倉聖哲
2012〈張擇端「清明上河圖卷」（北京故宮博物院）の繪畫史的位置〉，收入伊原弘編，《「清明上河圖」と徽宗の時代－そして輝きの殘照》，東京：勉誠出版，頁208-231。
故宮博物院編
2011《『清明上河圖』新論》，北京：故宮出版社。
夏傳才
1993《詩經研究史概要》，臺北：萬卷樓，頁161-186。
班宗華（Richard Barnhart）
1999〈五代到北宋・界畫〉，楊新、班宗華等，《中國繪畫三千年》，臺北：聯經出版社，頁104-105。

臺灣大學學術期刊資料庫

高木森
1984〈落葉柳枯秋意濃：重釋清明上河圖的畫意〉,《故宮文物月刊》, 2卷6期，頁125-133。
高村雅彦
2003〈建築から解読する中国中世の都市社会〉, 伊原弘編,《「清明上河図」をよむ》, 東京：勉誠出版，頁131-160。
曹星原
2007〈《清明上河圖卷》主題再探〉, 上海博物館編,《千年遺珍國際學術研討會論文集》, 上海：上海書畫出版社，頁643-654。
2011《同舟共濟—《清明上河圖》與北宋社會的衝突妥協》, 臺北：石頭出版社。
許忠陵
2005〈清明上河圖裝裱記〉, 發表於「《清明上河圖》及宋代風俗畫國際學術研討會」, 北京：故宮博物院，2005年10月10-12日。
陳傳席
2011〈《清明上河圖》創作緣起、時間及收藏流傳史〉, 收入《《清明上河圖》新論》, 北京：故宮出版社，頁205-219。
陳韻如
2008〈游於藝的理想：重估宋徽宗畫學之目的與成果〉, 發表於「傳承與創新：九至十四世紀中國史青年學者研討會」, 臺北：中央研究院歷史語言研究所、年輕學者論文精進計畫、臺灣大學歷史系，2008年8月12-17日。
2009《畫亦藝也：重估宋徽宗朝的繪畫活動》, 臺北：國立臺灣大學藝術史研究所博士論文。
程元敏
1986《三經新義輯考彙評（二）詩經》, 臺北：國立編譯館。
葉國良
1980《宋人疑經改經考》, 臺北：國立臺灣大學出版委員會。
鄒身城
1984〈宋代長卷名畫《清明上河圖》的創作思想和社會意義〉,《杭州師院學報》, 第1期，頁84-88、95。
榮新江
2009〈《清明上河圖》為何千漢一胡〉, 氏著,《隋唐長安：性別、記憶及其他》, 香港：三聯書店（香港）有限公司，頁179-202。
劉和平
2011〈從風格演化到王安石變法：《清明上河圖》與11世紀北宋宮廷繪畫〉, 收入《《清明上河圖》新論》, 北京：故宮出版社，頁78-102。
蕭瓊瑞
1992〈清明上河圖畫名意義的再認識〉, 國立故宮博物院,《中國藝術文物討論會論文集．書畫》, 臺北：國立故宮博物院，頁111-137。

臺灣大學學術期刊資料庫

戴立強

2007a〈《向氏評論圖畫記》與《清明上河圖》的創作年代〉，戴立強編，《《清明上河圖》研究文獻匯編》，瀋陽：萬卷出版公司，頁534-537。

2007b〈《清明上河圖》異本考述〉，戴立強編，《《清明上河圖》研究文獻匯編》，瀋陽：萬卷出版公司，頁117-134。

戴維

2001 《詩經研究史》，長沙：湖南教育出版社，頁266-277。

謝巍

1998 〈向氏圖畫記（一名向氏評論圖畫記）〉，氏著，《中國畫學著作考錄》，上海：上海書畫出版社，頁147-148。

Allen, Joseph

1997 "Standing on a Corner in Twelfth Century China: A Semiotic Reading of a Frozen Moment in the *Qingming Shanghe Tu," Journal of Sung-Yuan Studies*, 27, pp. 109-125.

Bickford, Maggie

2002 "Emperor Huizong and the Aesthetic of Agency," *Archives of Asian Art*, LIII (2002-2003), pp. 71-104.

2006 "Huizong's Paintings: Art and the Art of Emperorship," in eds. Patricia Buckley Ebrey and Maggie Bickford, *Emperor Huizong and Late Northern Song China: The Politics of Culture and the Culture of Politics,* Cambridge: Harvard University Press, pp. 453-516.

Bol, Peter

2001 "Whither the Emperor? Emperor Huizong, the New P olicies, and the Tang-Song Transition," *Journal of Sung-Yuan Studies*, 31, pp. 103-134.

Ebrey, Patricia Buckley

2008 *Accumulating Culture: The Collections of Emperor Huizong,* Seattle: University of Washington Press.

Hansen, Valerie

1996 "The Mystery of the Qingming Scroll and Its Subject: the Case against Kaifeng," *Journal of Sung-Yuan Studies,* 26, pp. 183-200.

Heping, Liu

1997 "Painting and Commerce in Northern Song Dynasty China, 960-1126," PhD diss., Yale University.

2002 "The Water Mill and Northern Song Imperial Patronage of Art, Commerce, and Science," *Art Bulletin*, 84:4, pp. 566-595.

Johnson, Linda Cooke

1996 "The Place of Qingming Shanghe Tu in the Historical Geography of Song Dyansty Dongjin," *Journal of Sung-Yuan Studies*, 26, pp. 145-182.

臺灣大學學術期刊資料庫

Murray, Julia

1997 “Water under a Bridge: Further Thoughts on the Qingming Scroll,” *Journal of Sung-Yuan Studies*, 27, pp. 99-107.

Whitfield, Roderick

1965 “Chang Tse-Tuan's Ch'ing-Ming Shang-Ho T'u” PhD diss., Princeton University.

1972 “Chang Tse-Tuan's ‘Ch'ing-Ming Shang-Ho T'u’,” in *Proceedings of the International Symposium on Chinese Painting*, Taipei: National Palace Museum, pp. 351-388.

1998 “Material Culture in the Northern Song dynasty: The World of Zhang Zeduan,” in *Bright as Silver White as Snow: Chinese White Ceramics from Late Tang to Yuan Dynasty*, Chicago: Art Media Resources Ltd..

臺灣大學學術期刊資料庫

圖版出處

圖1　張擇端，《清明上河圖》，北京故宮博物院藏。

圖1-1　張擇端，《清明上河圖》金元人題跋，北京故宮博物院藏。引自浙江大學中國古代書畫研究中心編，《宋畫全集》（浙江：浙江大學出版社，2008）第一卷，第二冊，圖21。

圖2　郭熙，《早春圖》，1072年，國立故宮博物院藏。

圖3　郭熙，《樹色平遠》，The Metropolitan Museum of Art藏。引自浙江大學中國古代書畫研究中心編，《宋畫全集》（浙江：浙江大學出版社，2008），第六卷，第三冊，圖5。

圖4　王詵，《漁村小雪圖》，北京故宮博物院藏。引自浙江大學中國古代書畫研究中心編，《宋畫全集》（浙江：浙江大學出版社，2008）第一卷，第一冊，圖14。

圖5　李唐，《萬壑松風圖》，1124年，國立故宮博物院藏。

圖6　李公年，《山水圖》，Princeton University藏。引自浙江大學中國古代書畫研究中心編，《宋畫全集》（浙江：浙江大學出版社，2008），第六卷，第三冊，圖25。

圖7　趙幹，《江行初雪圖》，國立故宮博物院藏。

圖8　（傳）衛賢，《閘口盤車圖》，上海博物館藏。引自浙江大學中國古代書畫研究中心編，《宋畫全集》（浙江：浙江大學出版社，2008）第二卷，第一冊，圖2。

圖9　（傳）郭忠恕，《雪霽江行圖》，國立故宮博物院藏。

圖10　《清明上河圖》的九個段落示意。

圖11　喬仲常，《赤壁圖卷》，Nelson-Atkins Museum of Art藏。引自浙江大學中國古代書畫研究中心編，《宋畫全集》（浙江：浙江大學出版社，2008），第六卷，第五冊，圖6。

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術
期刊資料庫

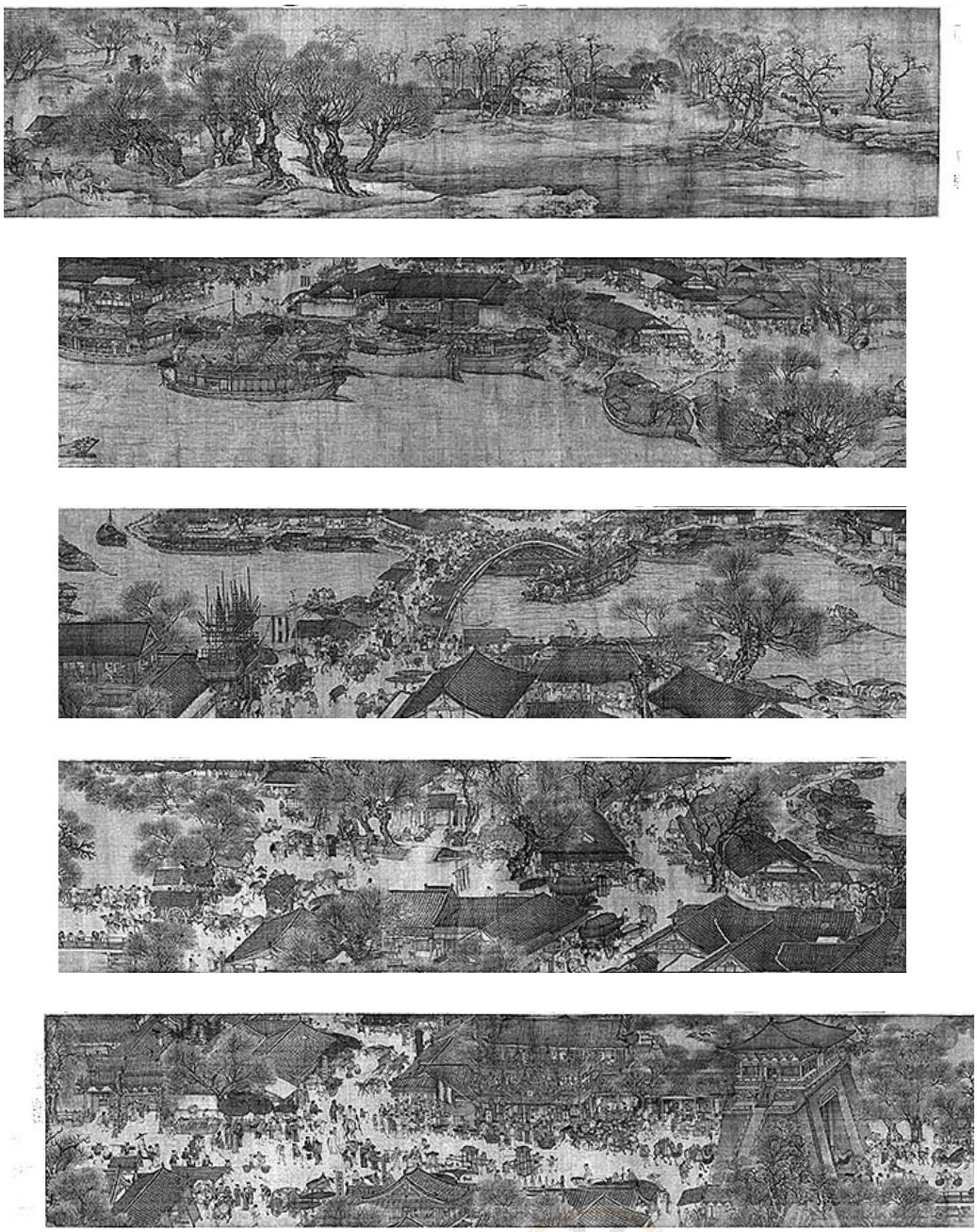


圖1　張擇端《清明上河圖》 北京 故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫

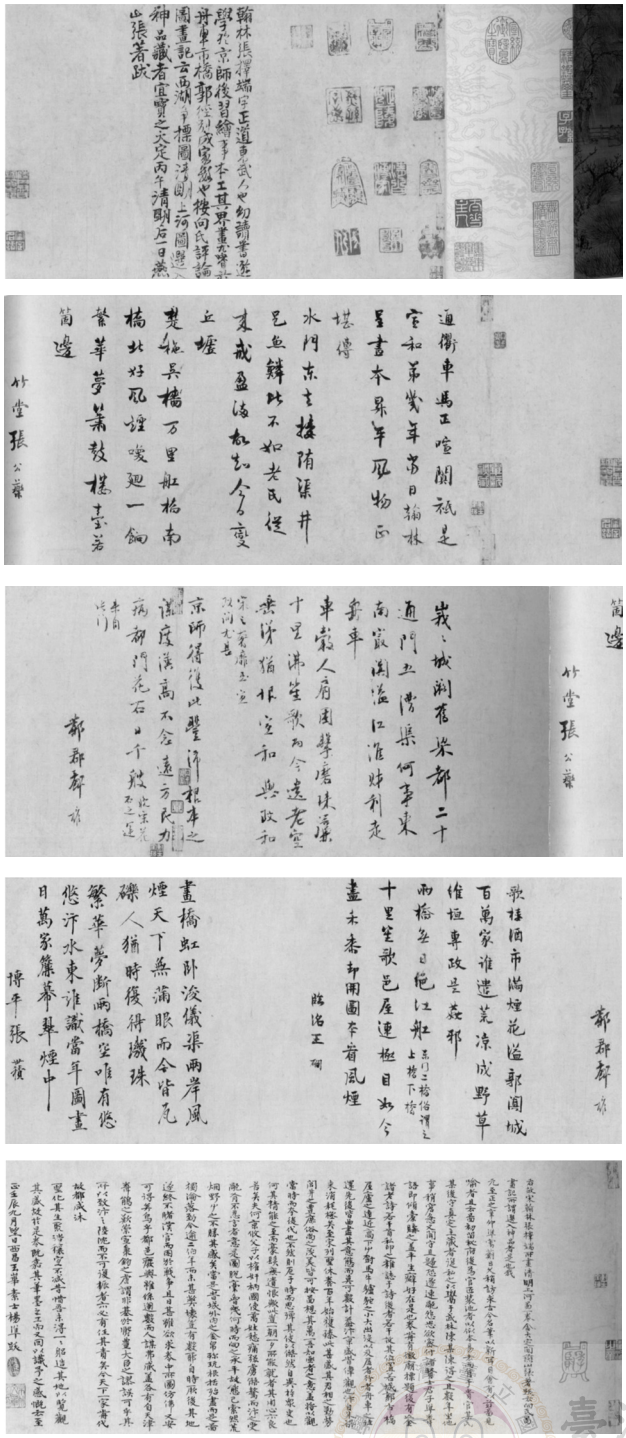


圖1-1　張擇端《清明上河圖》金元人題跋　北京故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖2　郭熙《早春圖》1072年 國立故宮博物院藏

臺灣學術期刊資料庫

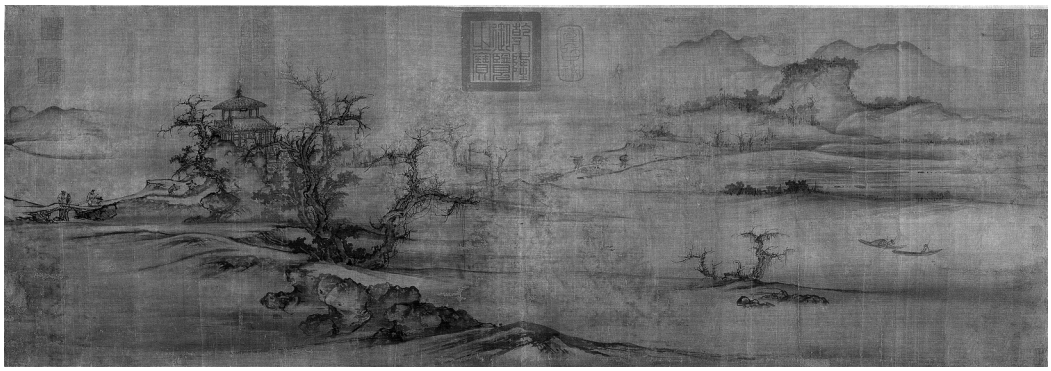


圖3 郭熙《樹色平遠》卷 The Metropolitan Museum of Art藏

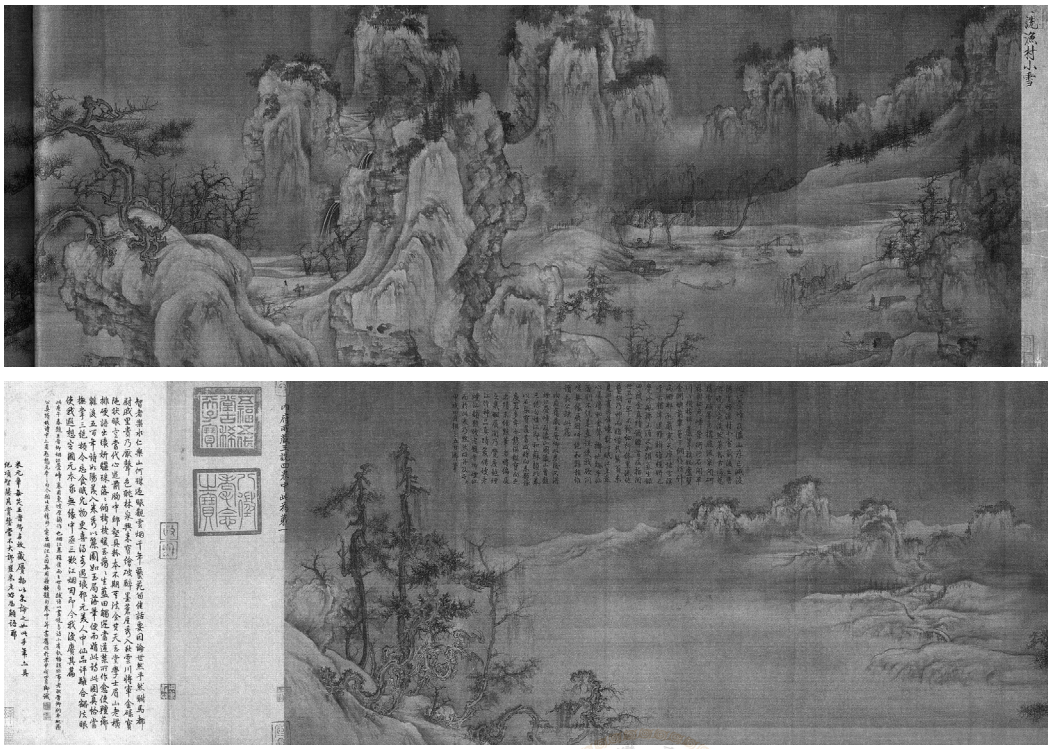


圖4 王詵《漁村小雪圖》 北京故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫

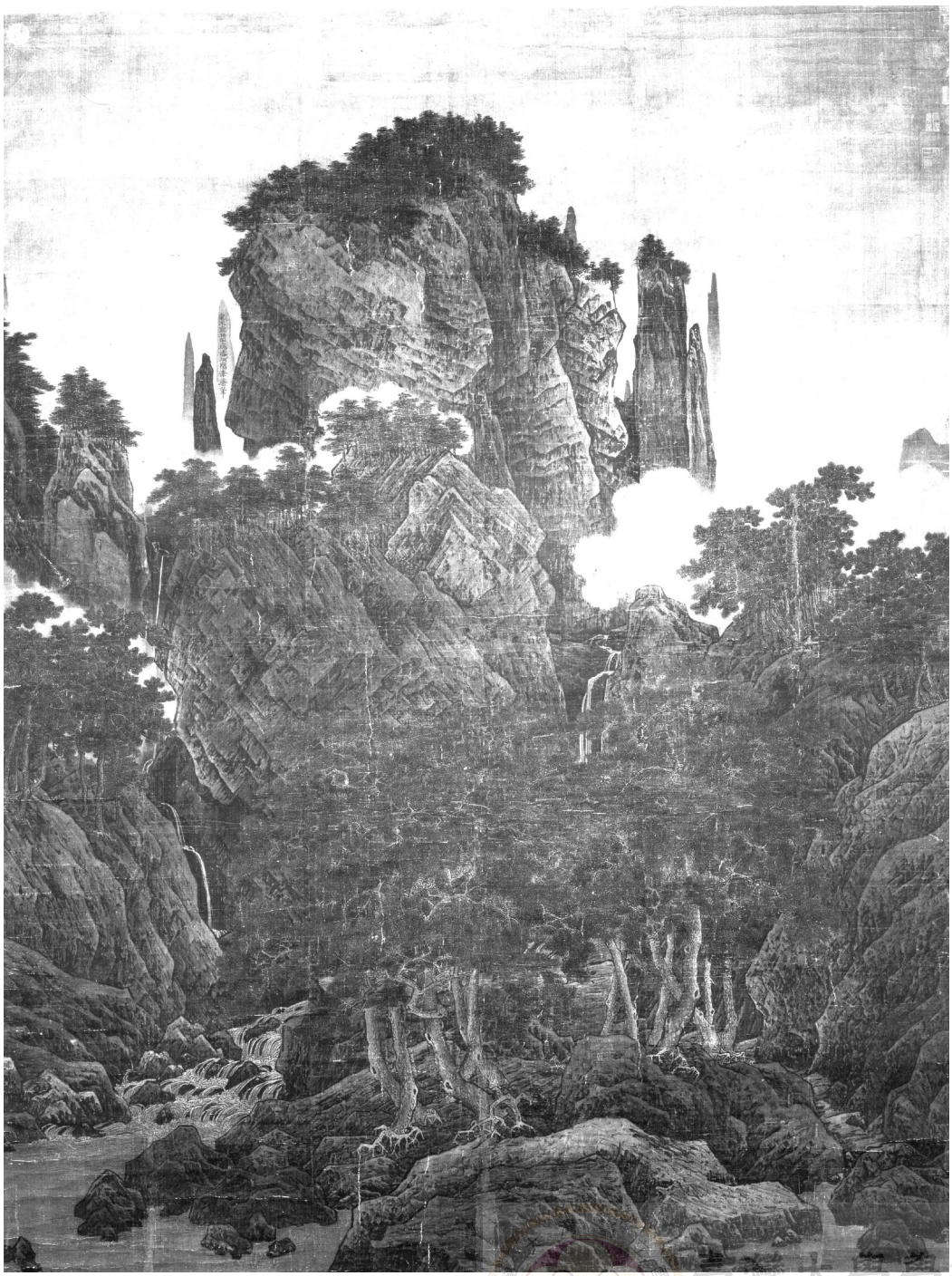


圖5　李唐《萬壑松風圖》 1124年　國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖6 李公年《山水圖》 美國普林斯頓大學美術館藏

臺灣大學學術期刊資料庫

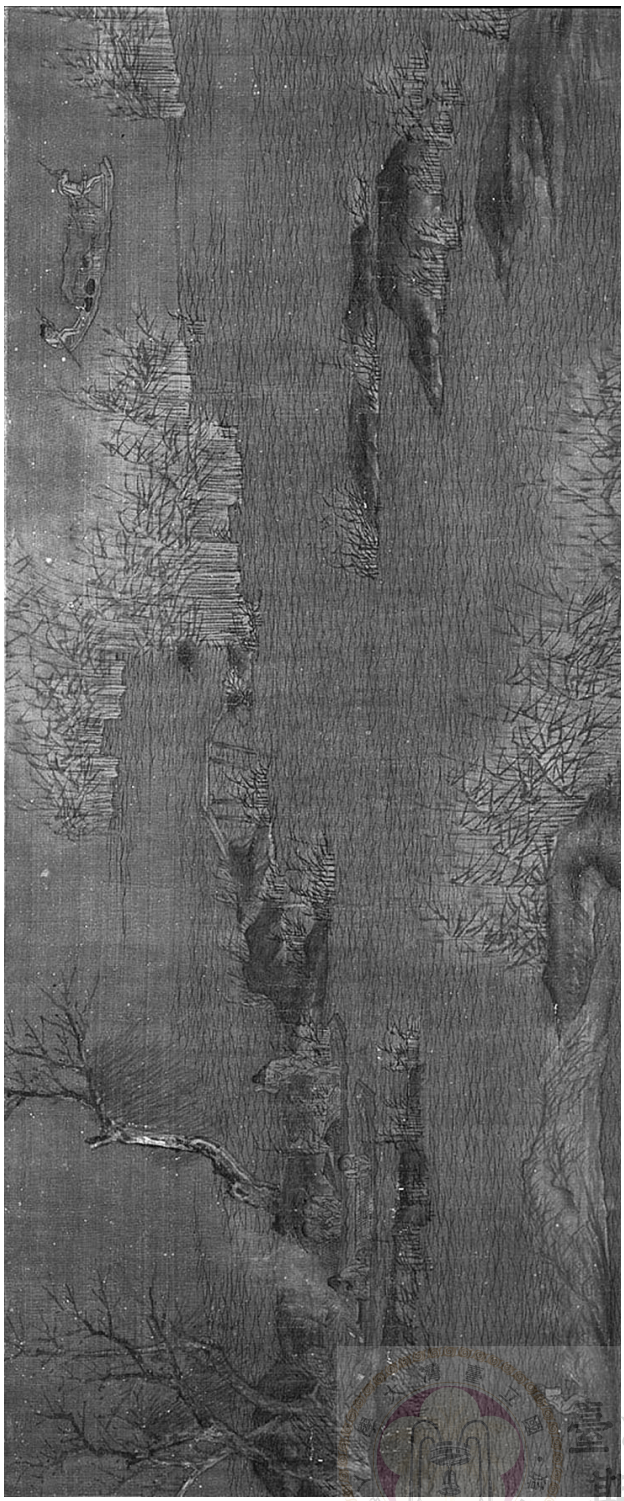


圖7 趙幹《江行初雪圖》 國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫

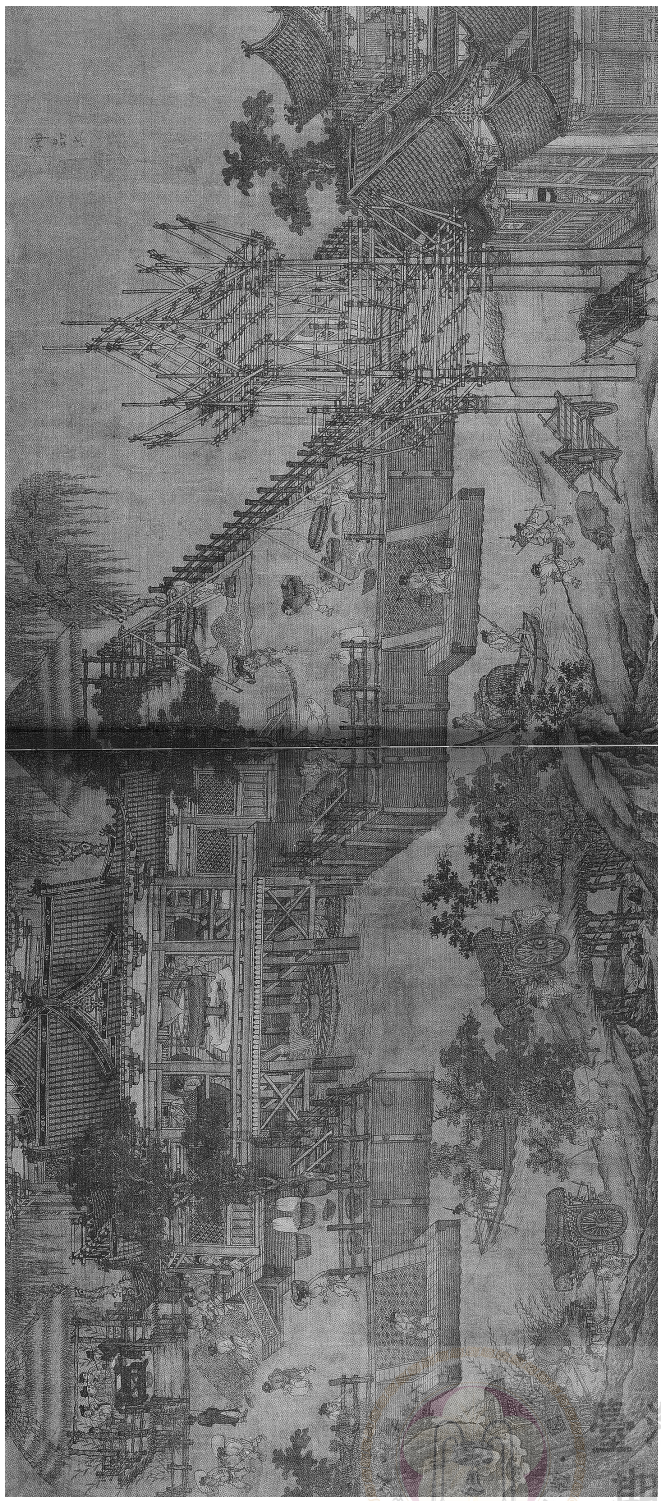


圖8《閒口盤車圖》 上海博物館藏

臺灣大學學術期刊資料庫

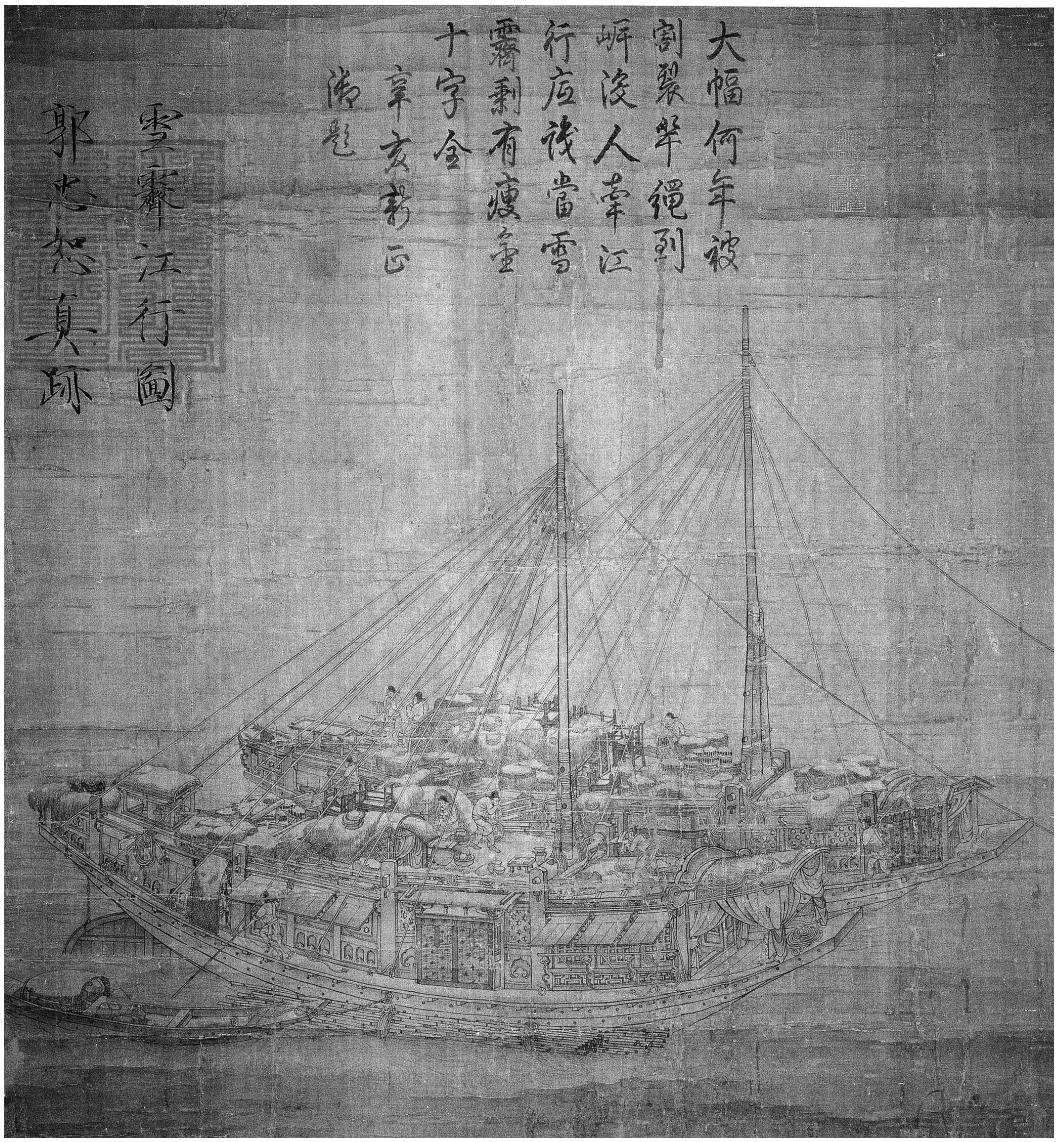


圖9　（傳）郭忠恕《雪霽江行圖》 國立故宮博物院藏

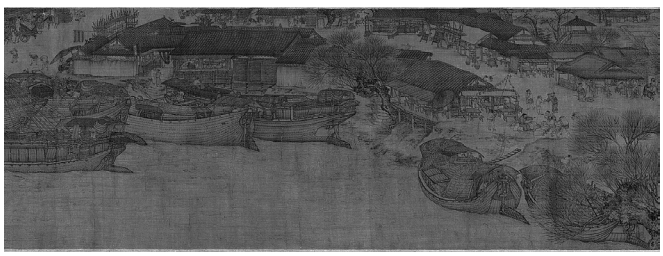
臺灣大學學術期刊資料庫



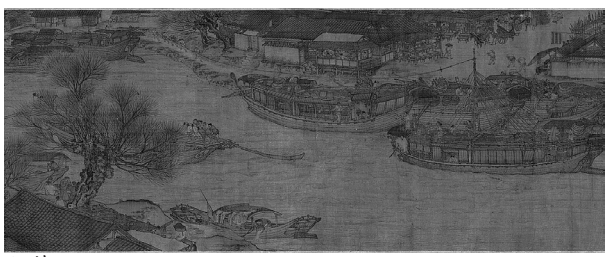
段落一



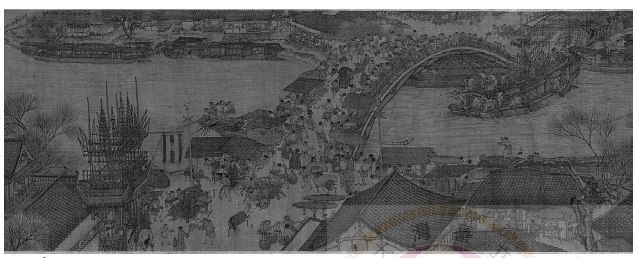
段落二



段落三



段落四



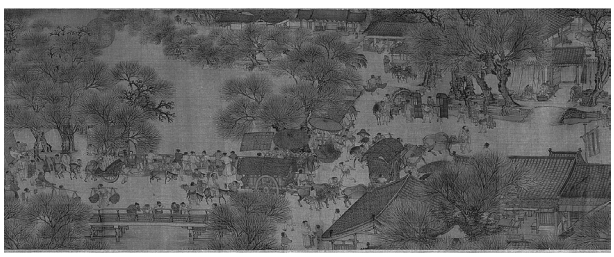
段落五

圖10　張擇端《清明上河圖》（分段示意）

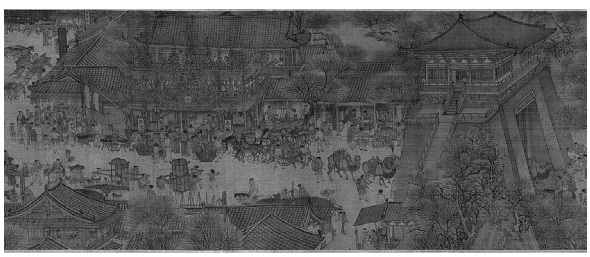
臺灣大學學術期刊資料庫



段落六



段落七



段落八



段落九

圖10　張擇端《清明上河圖》（分段示意）

臺灣大學學術期刊資料庫



圖11 喬仲常《赤壁圖卷》 Nelson-Atkins Museum of Art藏

臺灣大學學術期刊資料庫

Revisiting the Meaning Behind *Qingming shanghe tu*: Reflections on Poetry, Politics, and Art under Emperor Huizong

Chen, Yun-ru
Department of Painting and Calligraphy
National Palace Museum

The present study takes Zhang Zeduan's *Qingming shanghe tu* (in the Palace Museum, Beijing) as its main object. The first part involves further investigation into dating the painting, not only taking into consideration the opinions of other scholars, but also examining the current condition of the handscroll and the relationship between the painting and its colophons, confirming that it should be placed within the context of Emperor Huizong's court in the late Northern Song. What follows is an overall assessment of *Qingming shanghe tu*, beginning with an unraveling of the internal order and relationship among the sections in the painting. Following a reappraisal of the order of the scenes depicted, it becomes evident that the handscroll has an internal logic and order. And this order was intentionally arranged so as to conform to the sequence and situation of the painting. It is a contention of the present study that *Qingming shanghe tu*, despite its focus on urban scenery, involves much more than meets the eye, among which is the allusion to contents found in *Shijing (The Classic of Poetry)*. In particular, the logical order concealed in the painting tallies well with main idea in the "Da ya" ("Major Court Hymns") section of *Shijing*. This diverges from the understanding of the meaning behind *Qingming shanghe tu* in the past, because within the special context of Painting School activities at Huizong's court, the painting takes on significance as one of the important facets to the various cultural activities there. Thus, it can be inferred that Huizong's court used the painting as a lodging to yearn for the virtuous rule of a sage emperor.

The present study on *Qingming shanghe tu* reveals a significant perspective for examining the cultural history of the Song dynasty and is an important case study that provides a measure for understanding the role of painting at Huizong's court. The study thus employs this painting to grasp the crux behind its production and to observe the significance of Huizong's painting activities in the history of Chinese art.

Keywords: *Qingming shanghe tu*, Song Huizong, Painting School, painting meaning, *Shijing*, Northern Song Painting Academy

臺灣大學學術期刊資料庫