中介於地方與中央之間：《盛世滋生圖》的雙重性格**

馬雅貞*

【摘要】本文由四個面向來還原《盛世滋生圖》既是地方圖像土貢、又是宮廷政治畫的雙重性格。首先，徐揚以兼具地方代表與院畫家的雙重身分成為南巡中介人，被任命繪製《盛世滋生圖》來宣示乾隆南巡是為人民帶來福祉、也為人民所感念的巡幸。第二，《盛世滋生圖》奠基於地方社會不同成員因應南巡來重塑蘇州圖像的基礎上再加以轉換，屬於宮廷與地方社會透過南巡互動所交織出的蘇州圖像網絡之一部分。第三，《盛世滋生圖》將描繪首都圖像的城市圖模式運用於非首都的蘇州，以突顯蘇州既為一座可以跟歷史上的首都相比擬的繁榮城市，也是清帝治的盛世象徵。第四，徐揚一方面從地方圖像庫汲取所需，將地方社會所自豪的特色進獻予皇帝，另一方面也調整地方圖像，以配合乾隆皇帝強調他與地方人民透過南巡而開展緊密連結之政治企圖。

透過突顯《盛世滋生圖》的雙重面向，本文具體勾勒地方社會如何在乾隆南巡的脈絡下重新形塑蘇州勝景圖像，以及中央收編與統整蘇州圖像之方式。一方面，地方社會總動員來改造蘇州圖像以因應各界矚目的南巡：地方官員積極地整建蘇州景點並配合創造新的名勝圖像以迎接皇帝的到來；地方出版商與版畫作坊則繼之發行與乾隆巡幸相關的文字與圖畫以大發利市。另一方面，乾隆皇帝也參與其中，他一則接受新蘇州圖像的呈覽，另則將之收編整合為如《盛世滋生圖》的宮廷製作，宣示南巡為人民所擁戴與感念的政治意圖。

關鍵詞：《盛世滋生圖》、徐揚、蘇州、南巡、地方與中央

一、前言

徐揚的《盛世滋生圖》自其圖版於1980年代問世以來，就一直為學者所矚目。歷史學家認為因為徐揚是蘇州人，自然熟悉家鄉景物，因此視《盛世滋生

** 本文根據作者博士論文的第二章改寫而成。論文寫作與資料蒐集其間承蒙諸多臺灣、日本、美國與中國機構的協助，以及史丹福和臺大師友的費心，謹此銘謝。特別感激王正華教授的慷慨幫助及其關於中國城市圖像研究所奠定的基石與啟發。另外，感謝兩位審查人的寶貴意見。

* 國立清華大學歷史研究所　助理教授

臺灣大學學術期刊資料庫

圖》為研究清代蘇州社會的一手圖像資料；①藝術史學家則強調《盛世滋生圖》的政治面向，認為該圖是乾隆皇帝製作來歌誦其統治，代表的是皇帝的視點。②二者的研究都提供了我們理解《盛世滋生圖》的重要基石。不過，徐揚的蘇州出身或是乾隆的皇帝身分不必然代表《盛世滋生圖》就具有黑白分明的立場。本文企圖藉由分析《盛世滋生圖》的製作脈絡、繪製者於其中扮演的角色、以及圖像比對，來論述《盛世滋生圖》中介於地方與中央之間、既是地方土貢又是宮廷政治畫的雙重性格。

透過分析《盛世滋生圖》的雙重面向，本文旨在具體勾勒地方社會如何在乾隆南巡的脈絡下重新形塑蘇州勝景圖像，以及中央收編與統整蘇州圖像之方式。一方面，地方社會總動員來改造蘇州圖像以因應各界矚目的南巡：地方官員積極地整建蘇州景點並配合創造新的名勝圖像以迎接皇帝的到來；地方出版商與版畫作坊則繼之發行與乾隆巡幸相關的文字與圖畫以大發利市。另一方面，乾隆皇帝也參與其中，他一則接受新蘇州圖像的呈覽，另則將之收編整合為如《盛世滋生圖》的宮廷製作，宣示了南巡為人民所歡迎、也為人民帶來福祉、更為人民所感念的政治企圖。

本文擬從四個面向來還原《盛世滋生圖》的雙重性。首先，徐揚既不應該被單純地視之為熟悉家鄉景物的寫實畫家，也不是單純被任命來展現皇帝視點

① 遼寧省博物館將此畫重新命名為〈姑蘇繁華圖〉，參秉坤，〈清徐揚姑蘇繁華圖介紹與欣賞〉，《姑蘇繁華圖》（香港：商務出版社，1988），頁1。關於重新命名而減低該圖的政治意涵的問題，參王正華，〈乾隆朝蘇州城市圖像：政治權力、文化消費與地景塑造〉，《中央研究院近代史研究集刊》第50期（2005.12），頁129。

關於《盛世滋生圖》的歷史取向研究，參張英霖，〈圖版說明〉，蘇州市建城檔案館與遼寧省博物館編，《姑蘇繁華圖》（北京：文物出版社，1999）；李華，〈從徐揚盛世滋生圖看清代前期蘇州工商業繁榮〉，《文物》第1期（1960），頁13-17；王宏鈞，〈蘇州的歷史和乾隆盛世滋生圖卷〉，《中國歷史博物館館刊》第9期（1986），頁90-96；范金民，〈姑蘇繁華圖：清代蘇州城市文化繁榮的寫照〉，《江海學刊》第5期（2003），頁153-159；Yinong Xu, *The Chinese City in Space and Time: The Development of Urban Form in Suzhou* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2000).

② Anita Chung, *Drawing Boundaries: Architectural Image in Qing China* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2005), pp. 95-96. 王正華也提及《盛世滋生圖》運用透視法將蘇州地景呈現為帝國江山，不過她也論及其中與地方版畫共通的圖像。王正華，〈乾隆朝蘇州城市圖像：政治權利、文化消費與地景塑造〉，頁115-184。

臺灣人文藝術期刊資料庫

的宮廷畫家。相反的，本文第一節將論述徐揚是以中介於蘇州與宮廷之間的南巡中介人角色，被任命繪製《盛世滋生圖》。第二，《盛世滋生圖》不應被視作一件單獨的製作，而屬於宮廷與地方社會互動所交織出的蘇州圖像網絡之一部分。此節將討論地方社會的不同成員如何因應南巡來重新打造蘇州圖像。第三，《盛世滋生圖》不是一幅孤立的城市圖卷，而是明清首都與非首都城市圖像的視覺表述之一部份。此節探討徐揚如何轉換首都圖像的城市圖模式，將之運用在他非首都的家鄉，以突顯蘇州成為一個可以跟歷史上的首都相比擬的繁華城市，以及一個清帝國治下的盛世象徵。第四節則從畫面分析《盛世滋生圖》既是宮廷政治畫也是地方土貢的雙重性格—蘇州景物既是徐揚用來「圖寫太平」以「摹帝治光昌於萬一」的象徵，③也是他結合地方上所自豪的諸項特色以呈獻予皇帝的圖像土貢。藉由彰顯《盛世滋生圖》製作脈絡的雙重面向，本文嘗試為中國繪畫與政治權力間千絲萬縷的關係提供一個新的模式，④其中宮廷繪畫與皇帝霸權間的關係更形複雜，宮廷畫家來自地方社會的身分，以及地方社會的參與和被收編，都成為討論圖像政治性時不可忽略的要素。

二、南巡中介人徐揚及其《盛世滋生圖》

徐揚（c.1712—a.1779）出生於蘇州城西北角的專諸巷，該地以販賣玉作、古董及蘇州片的商店聞名，附近就是版畫作坊所雲集的桃花塢。⑤雖然徐揚入

③ 參徐揚於《盛世滋生圖》卷末的題跋。

④ 關於從政治角度分析中國畫史的討論，參王正華，〈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161-216。

⑤ 清代官員履歷檔顯示1775年時徐揚為64歲，可以推算他的生年為1712年。又，履歷檔中關於他的紀錄最晚是到68歲（1779）。中國歷史第一檔案館編，《中國歷史第一檔案館藏清代官員履歷檔案全編》（上海：華東師範大學出版社，1997），第20冊，頁472-3與475-6。其他關於徐揚的生平資料，見王正華，〈乾隆朝蘇州城市圖像：政治權力、文化消費與地景塑造〉，頁129-130。關於專諸巷的記載，參李銘皖與馮桂芬編纂，《蘇州府志》（1883）（臺北：成文出版社，1970），頁166。

關於蘇州片的討論，參見楊臣彬，〈談明代作偽〉，《文物》第4期（1990），頁72-87，96；楊新，〈明人圖繪的好古之風與古物市場〉，《文物》第4期（1997），頁53-61；Ellen

臺灣大學學術期刊資料庫

宮前的繪畫並未無存世，從其出生地來看，他應該對古董店會流通的明代地方畫派—吳派—的繪畫風格、桃花塢作坊的版畫、乃至於當時主導畫壇的正統派山水等有所知染。⑥他最初在宮廷的畫作如《玉帶橋詩意圖》等就可看出吳派與正統派的影子，⑦下文會進一步論述他的《盛世滋生圖》與某些地方版畫母題間的關係。不過這裡要指出的是徐揚進宮前繪製的地圖，似乎已顯示其可能從版畫作坊習得掌握三度空間深度的能力。⑧十八世紀的宮廷畫院與蘇州版畫都可以見到西洋透視法等表現三度空間的技巧。地方上是否透過解職的宮廷畫匠而學到西洋技法已難考證，⑨不過徐揚應該不是在畫院才學到掌握三度空間的技巧，入宮前為《蘇州府志》所作的地圖已顯示其能力。⑩例如其中《蘇州府治圖》（圖1）的大門處與後間房的處理已略可看出其處理空間深度的能力，

Johnston Laing,“Suzhou Pian and Other Dubious Paintings in the Received Oeuvre of Qiu Ying,”*Artibus Asiae,* vol. 59, no: 3/4 (2000), pp. 265-295; 李仲凱，〈話說蘇州片〉，《贋品述往》（西安：泰北文藝出版社，2004），頁99-110。王樹村，《中國民間年畫史圖錄》（上海：上海人民美術出版社，1991），頁10-13。

⑥ 王正華也指出徐揚出生地對他繪畫源流的可能影響，參王正華，〈乾隆朝蘇州城市圖像：政治權力、文化消費與地景塑造〉，頁129-130。

⑦ 關於徐揚畫作的圖版，見聶崇正，《清代宮廷繪畫》（香港：商務印刷館，1999），頁242，248-274；《故宮書畫圖錄》（臺北：國立故宮博物院，1989-），第13冊，頁317-362 與第21冊，頁103-124；中華收藏家協會編輯委員會編輯，《北京故宮博物院盛世菁華展》（臺北：藝聯國際公司，2003），頁14，86-89。

⑧ 王正華也指出徐揚所繪地圖所展現的透視法技巧，參王正華，〈乾隆朝蘇州城市圖像：政治權力、文化消費與地景塑造〉，頁129-130。

⑨ 雖然小林宏光與古原宏伸都認為宮廷畫院影響了地方版畫，但確切的證據恐怕很難找到。詳細的討論見Ya-chen Ma,“Picturing Suzhou: Visual Politics in the Making of Cityscapes in Eighteenth-Century China,”Ph.D. dissertation (Stanford: Stanford University, January 2007), pp. 23-24. Kobayashi Hiromitsu,“Suzhou Prints and Western Perspective—The Painting Techniques of Jesuit Artists at the Qing Court and Dissemination of the Contemporary Court Style of Painting into Mid-Eighteenth Century Chinese Society through Woodblock Prints,”in John W. O’Malley et. al. eds., *The Jesuits II: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773* (Toronto: Toronto University Press, 2006), pp. 262-286. 古原宏伸，〈桟道積雪圖の二三の問題—蘇州版畫の構圖法—〉，《大和文華》第58期（1973.8），頁9-23。

⑩ 雅爾哈善與習雋編纂，《蘇州府志》（1748），國立公文書圖書館藏。

臺灣大學學術期刊資料庫

雖然其他部分仍是沿用慣常的方志地圖模式。與當時地方志的地圖相較，雖然在大門處表現空間感已非不尋常之舉，⑪但是鮮有在後間房處展現深度者。通常後間的部分多是簡化處理，但是徐揚卻特別在此畫出地平面而展現其技巧，也許此技巧就是他之所以被派任繪製《蘇州府志》地圖的原因吧？

徐揚被委派繪製地方志地圖的原因可以進一步從他在《蘇州府志》地圖後的簽款「候選主簿徐揚」得到一些線索。⑫主簿是知縣以下，與縣丞同為佐官的九品職位，負責的應該是一般的文書行政工作。⑬徐揚尚且不是正式的主簿卻僅是候選主簿，可見他的科舉仕途並不成功，恐怕是捐納而來的官職。無論如何，這個候選主簿的職位應該與繪製地方志的地圖沒有直接關係，所以他之所以被委任此工作應該與他的圖繪技巧有關。⑭他以一個縣級的候選主簿來為府級的地方志繪製地圖，可見此時他的圖繪聲名已經超越了他的仕舉功名，而得以越級參與府級的地方志繪圖事務。

---

⑪ 例如《句容縣志》的《學院圖》就可見在大門處表現空間感，曹襲先，《句容縣志》（1750）（臺北：成文出版社，1970）。

⑫ 雅爾哈善與習雋編纂，《蘇州府志》，頁11。國立公文書圖書館藏的《蘇州府志》有兩個版本，其中一本有徐揚的簽款（索書號：毛 40，史 141-1），另一本則無（索書號：昌 32-292-13）。兩者的內文相同，不過卷首的段落則排序不同，後者也缺乏舊序。後者也許是較晚的版本，略去了舊序和徐揚的簽款頁。

⑬ T'ung-tsu Chü, *Local Government in China Under Ch'ing* (Cambridge, Massachusetts: The Council on East Asian Studies, Harvard University, 1962), p. 8; Charles O. Hucker, *A Dictionary of Official Titles in Imperial China* (Stanford: Stanford University Press, 1985), p. 182.

⑭ 張英霖認為徐揚是製作於1745年的《姑蘇城圖》之繪製者。張英霖認為此地圖繪者的題跋與《盛世滋生圖》徐揚題款的書法風格相近，所以《姑蘇城圖》的作者也是徐揚。然而，現存的地圖乃1793年重刻的版本，其上韓椿的題跋與繪製者的題跋風格也相近，恐怕是版刻的結果，所以很難據書風判斷繪製者就是徐揚。此外，韓椿的題跋中稱繪製者為「工」，雖然徐揚此時的科舉生涯並不成功，恐怕也不會稱其為畫工。徐揚入宮時的紀錄是監生身分，雖然可能也是捐納而來，但應該也不會單純地視為畫工。事實上他在進入畫院後，乾隆皇帝賜他參與數次科考，可見他的身分並不同於一般不會追求功名的職業畫家。不過徐揚在畫院被要求繪製各式各樣的題材，而顯得類似職業畫家擅長多種畫科的情況，下文即會述及。總之，從目前混雜的零星材料來看，尚難判斷徐揚是否是《姑蘇城圖》的繪製者。張英霖，〈對乾隆姑蘇城圖的一些探索〉，曹婉如編，《中國古代地圖集：清代》（北京：文物出版社，1997），頁131-137。

國立臺灣師範大學 藝術期刊資料庫

到徐揚在乾隆十六年第一次南巡進呈畫作時，他的圖繪名聲應該已經從府級升到了省的層次。他在《蘇州府志》繪製的地圖可能提供了他晉級的連結，因為省級的官員既督導府級地方志的製作，也參與南巡的準備工作，而安排地方畫家呈獻畫作予乾隆皇帝，應該也是南巡的前置作業之一。我在下一節會較詳細地討論這個主題。總之，徐揚與進呈《吳山十六景》冊頁的同鄉張宗蒼一齊於第一次南巡後進入宮廷畫院，官方紀錄顯示至少到1770年代他都還擔任公職。⑮

徐揚最初在宮廷的畫作似乎與他對西洋繪圖技法的掌握不甚相關，展現的反倒是他繪畫正統派山水的能力。所有他最早紀年於乾隆十六年的畫作都是為與南巡景點有關的御製詩配圖。⑯這些畫類似張宗蒼進呈給乾隆皇帝的《吳山十六景》，主要是用正統派的風格描繪南巡途中的地方勝景。

然而，比起張宗蒼或是其他詞臣畫家，徐揚的筆墨造詣恐怕遠遠不及。乾隆皇帝視張宗蒼為承繼正統派的大師，徐揚的定位則十分不同，並非是一般只作山水畫的文人畫家。⑰徐揚被任命製作的畫種很多，包括花鳥、人物、宗教畫等，通常只有職業畫家才能擅長如此多元的畫科，可見他作為宮廷職業畫師的角色。⑱然而，徐揚的士人身分也為皇帝所認可而特別被賜予參加科考，並於1753年獲贈舉人功名，⑲如此看來徐揚在畫院的角色有些模稜兩可。

完成於1759年的《盛世滋生圖》卻是徐揚在宮廷畫院生涯的分水嶺。他以獨到的方式描繪蘇州，而能在張宗蒼正統派的風格外自樹一格。在《盛世滋生

⑮ 中國歷史第一檔案館編，《中國歷史第一檔案館藏清代官員履歷檔案全編》第20冊，頁472-3，475-6。

⑯ 徐揚最早的紀年畫作見王杰等編，《石渠寶笈續編》（臺北：國立故宮博物院，1971），頁3606-9。其中《御製玉帶橋詩意圖》《御製高旻寺行宮即事詩意圖》存於北京故宮博物院。

⑰ 乾隆皇帝至少在張宗蒼的一百五十餘幅山水畫作上題過詩，甚至在張宗蒼於1755年退休後還題詩緬懷。相反的，僅有約十餘幅的徐揚畫作上有乾隆題詩。弘曆，《御製詩集・二集至五集》，《景印文淵閣四庫全書》（臺北：商務印書館，1983-1986）。

⑱ 王正華也提及徐揚對多種畫科的掌握能力，見王正華，〈乾隆朝蘇州城市圖像：政治權力、文化消費與地景塑造〉，頁134。

⑲ 中國歷史第一檔案館編，《中國歷史第一檔案館藏清代官員履歷檔案全編》第20冊，頁472-3，475-6。

臺灣大學學術期刊資料庫

圖》之前，宮廷繪畫多半沿襲張宗蒼《吳山十六景》的模式，以正統派的筆墨描繪蘇州秀麗的城郊風景。⑳徐揚的《盛世滋生圖》則描寫都會活動的城市圖像而脫離張宗蒼的格式，而他掌握三度空間與西洋技法的能力也開始為皇帝所認可。《盛世滋生圖》之後，徐揚開始運用透視法於大型紀實畫的製作，包括《日月合璧五星聯珠圖》（1761，臺灣國立故宮博物院）、㉑《南巡圖》（1764—1769）等。㉒因此，一直要到《盛世滋生圖》的完成，當初徐揚獲得蘇州府級官員所賞識的掌握三度空間技法之能力，才終於開始在宮廷畫院中大放光彩。

這樣巨大的轉變是如何發生的呢？《盛世滋生圖》以及另外一張相關畫作的製作過程可以提供一些線索。1756年乾隆皇帝下令製作《盛世滋生圖》，㉓徐揚花了三年的時間才完成這項任務。一方面來說，如此長的製作時間顯示徐揚致力於展現其繪畫功力的努力，他在卷末的題跋就特別提及此畫是「臣執藝所

---

⑳ 下文會進一步討論張宗蒼的《吳山十六景》冊。另外，張宗蒼與其他宮廷畫家如錢維城、董邦達、王炳等，都曾仿製《吳山十六景》冊。圖版見《故宮書畫圖錄》第12冊，頁57-58，161-162，393-4；第13冊，頁 9-40，65-66。

㉑ 王杰等編纂，《石渠寶笈續篇》，頁 1259。圖版見《故宮書畫圖錄》第 21冊，頁103-110。

㉒ 關於《乾隆南巡圖》的討論，參Maxwell K. Hearn, "Document and Portrait: The Southern Tour Paintings of Kangxi and Qianlong," in Ju-hsi Chou and Claudia Brown, eds., *Chinese Painting under the Qianlong Emperor: The Symposium Papers in Two Volumes, Phoebus,* vol. 6, no. 1 (1988), pp. 91-131 and Maxwell K. Hearn, "The Qianlong Southern Inspection Tour, Scroll Six: Entering Suzhou along the Grand Canal," in Richard M. Barnhart, Wen Fong, and Maxwell Hearn, eds., *Mandate of Heaven: Emperors and Artists in China* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1996), pp. 182-185; Ya-chen Ma, "Picturing Suzhou:Visual Politics in the Making of Cityscapes in Eighteenth-Century China," Chapter Three.

目前所見徐揚唯一一件在1759年繪製的大型畫作是收藏於北京故宮博物院的《虎神槍圖軸》，不過並未使用透視法等西洋技法。

王正華也提及徐揚之所以被委任繪製《乾隆南巡圖》應該與《盛世滋生圖》的成功有關。王正華，〈乾隆朝蘇州城市圖像：政治權力、文化消費與地景塑造〉，頁134-135。

㉓《內務府活計檔：造辦處各做成活計清檔．乾隆朝》21年如意館11月。此檔案收藏於第一歷史檔案館，筆者參考的是臺北國立故宮博物院購自第一歷史檔案館微卷的影印本。另外，此檔案也已影印出版，參第一歷史檔案館與香港中文大學文物館合編，《清宮內物府造辦處檔案叢匯》（北京：人民出版社，2005）。

臺灣大學藝術期刊資料庫

有事也」。㉔《盛世滋生圖》就像是徐揚用來寄望未來機會的代表作，畫中展示了他的各種圖畫技巧來描繪他的家鄉。如果他在第一次南巡時呈獻的畫作為他贏得了進入畫院的機會，但未能讓他完全展現他西洋技法的才能，那麼《盛世滋生圖》就是向乾隆皇帝完全施展他描繪三度空間、風俗主題等繪畫能力的第二次機會。另一方面，《盛世滋生圖》耗時三年的製作時間橫跨了乾隆皇帝進行第二次南巡的1757年，提醒了我們此畫與南巡的重要關係。其實第二次南巡原是《盛世滋生圖》沉潛的主題。徐揚於卷末的題跋言：「…我皇上鑾輿再幸，行慶施惠，有加無已。斯地斯民，故能感激鼓舞，樂樂利利，交相勸勉，共為盛世之良民…」，㉕他推崇第二次南巡的德惠使得蘇州人民感恩而為「盛世之良民」。如此來看，1756年乾隆皇帝下令徐揚繪製時就已擬定的「盛世滋生」畫題，可能就有暗示南巡德政使人民生活得以繁生的意涵。雖然南巡要在一年後才成行，徐揚應該在被任命繪製《盛世滋生圖》的時候就了解這個指定畫題的意義原是與第二次南巡有關。

《盛世滋生圖》與第二次南巡的緊密關係，還可以從徐揚被委任製作的另外一張畫《江南望幸圖》來一窺一二。㉖《江南望幸圖》最早的製作時間不明，但乾隆二十年十二月徐揚受命將現畫放大畫通景大畫一幅，成畫時間應該在此之前不久。雖然《江南望幸圖》並未傳世，從畫題來看應該是描繪江南人民期盼皇帝再次臨幸的政治畫。《江南望幸圖》在乾隆二十一年十月複製放大完成進呈。㉗一個月後，徐揚則被委任製作《盛世滋生圖》。兩組畫合而觀之，似乎乾隆皇帝企圖用這兩幅畫來說明南巡並非為了他個人的享樂，而是益於地方人民的巡幸。《江南望幸圖》與《盛世滋生圖》像是一組歌誦乾隆第二

㉔ 王正華也指出徐揚題跋中「臣執藝所有事也」一句表明其畫技多元，才華足以獨立繪製《盛世滋生圖》。王正華，〈乾隆朝蘇州城市圖像：政治權力、文化消費與地景塑造〉，頁135。

㉕ 王正華也提及徐揚的題跋顯示《盛世滋生圖》與南巡的關係。王正華，〈乾隆朝蘇州城市圖像：政治權力、文化消費與地景塑造〉，頁133。

㉖《內務府活計檔：造辦處各做成活計清檔．乾隆朝》20年如意館12月。

㉗《江南望幸圖》在1756年被放大複製以貼於漱芳潤殿之瀛臺，1758年則再次被複製到秀水佳陰殿。《內務府活計檔：造辦處各做成活計清檔．乾隆朝》21年表作10月、如意館11月，與23年如意館2月。

臺灣大學藝術期刊資料庫

次南巡的姊妹作，一起歌詠乾隆第二次南巡是地方人民所企盼、也為地方人民帶來福祉、因而為地方人民所感念的巡幸。

同樣的，徐揚在《江南望幸圖》與《盛世滋生圖》強調地方人民與乾隆皇帝透過南巡展開緊密關係的製作脈絡裡，不應單純地視徐揚為蘇州人或宮廷畫家，其特殊的雙重身分其實起了重要的南巡中介人的角色。類似中介人的角色扮演在過去的宮廷畫家也不乏先例，常熟出身的周鯤在乾隆十六年南巡之前就曾具有此雙重身分。周鯤於1737年進入畫院，㉘1743年則因病返鄉休養，㉙在1745年也就是他療癒復出的前一年曾製作《升平萬國圖》，描繪其家鄉常熟的景致以獻給乾隆。卷末周鯤的題跋言：

> 我皇上御極之十年，當重熙累洽之際，沛千古未有之恩，酌免直省正賦…臣草茅微賤，生長偏方，來自閭閻，同深鼓舞。一隅如此，萬國同心。不揣筆墨蕪疎，實就見聞所及，繪之尺幅，用誌輿情…㉚

周鯤在家休養的經歷讓他得以成為地方與宮廷間的中介人：他既代表來自常熟的一介草民，也是在家鄉見證皇帝盛治的院畫家。於是周鯤就是以中介於家鄉與皇帝間的角色，來描寫常熟在乾隆減稅德政下的昇平景況。周鯤此舉應該也頗為成功，他在翌年順利地回到畫院。

徐揚同樣也是扮演中介人的角色，以兼具地方代表與宮廷畫家的雙重身分，被任命繪製與南巡有關的《江南望幸圖》與《盛世滋生圖》。徐揚既來自江南，他進入宮廷的途徑又正是透過南巡，如此使得他特別適合擔任繪製這組畫卷的人。不過話說回來，徐揚的同鄉張宗蒼或許更適合這個角色，張宗蒼既受乾隆皇帝推崇，又曾於第一次南巡以描繪家鄉景點的《吳山十六景》進呈，看來應該比徐揚更恰當。然而，張宗蒼於1755年退休返鄉，1756年病逝，可能

㉘《內務府活計檔：造辦處各做成活計清檔．乾隆朝》8年記事錄4月。

㉙ Nie Chongzheng,“A Treatise on the System of Court Painting in the Qing Dynasty,”in an on-line catalogue of the 2001-2002 exhibition“The Golden Exile, Pictorial Expressions of the School of Western Missionaries—Artworks of the Qing Dynasty Court”in the Macao Museum of Art, http://www.artmuseum.gov.mo/shows/exile/english/teses_e.htm.

㉚參《故宮書畫圖錄》第21冊，頁8。

臺灣大學學術期刊資料庫

徐揚以類似的背景取代了張宗蒼。無論如何，徐揚的出生地以及他入宮的途徑都讓他成為中介於地方與宮廷的合適人選。徐揚就像十多年前的周鯤一樣扮演中介人的角色，㉛而成功地在畫院生涯得到晉階。

三、因應南巡重塑之蘇州勝景圖像：從《吳山十六景》到《蘇州名勝圖詠》

不過，周鯤畢竟是在南巡之前的特殊案例。乾隆的巡幸江南促發了宮廷與地方間頻繁且密切的互動，而徐揚的《盛世滋生圖》應該要放在因應南巡而起的兩造間圖像交流脈絡來理解。其中牽涉地方官員、當地畫家、以及出版商面對關係重大且引人注目的乾隆南巡而衍發的不同策略。

1、恭迎巡覽：《吳山十六景》

蘇州勝景重塑的第一個例子是張宗蒼於1751年首次南巡時進獻的《吳山十六景》冊。㉜他以地方勝景為題的圖冊進貢給正在巡幸的皇帝，獲得了很大的成功。張宗蒼不僅因此而得以進入畫院，他的這套畫作也在數年間一再於宮

㉛ 從周鯤與徐揚的例子來看，僅在某些特定、關乎中央與地方二者關係的繪製脈絡時，宮廷畫家的地方出身可以讓他們的雙重身分發揮扮演中介於地方與宮廷之間的中介人角色。《升平萬國圖》與《盛世滋生圖》都是在特殊的情境下，宮廷畫家以地方代表的身分扮演中介人的角色。也就是說，同樣的宮廷畫家未必在所有的宮廷製作脈絡下都是宮廷與地方的中介人。例如，徐揚在被任命繪製《乾隆南巡圖》時，就只是以宮廷畫家的身分刻劃乾隆統治下的蘇州樣貌。參Ya-chen Ma, "Picturing Suzhou:Visual Politics in the Making of Cityscapes in Eighteenth-Century China," Chapter Three.

㉜《吳山十六景》包括《萬笏朝天》（天平山）、《寒山曉鐘》（寒山寺）、《支硎翠岫》（支硎山）、《千尺飛泉》、《法螺曲徑》（支硎山法螺寺）、《華山鳥道》、《天池石壁》（天池）、《石湖霽景》、《靈巖積翠》（靈巖山）、《海湧一峰》（虎丘）、《鄧尉香雪》（鄧尉山梅花）、《光福山橋》、《穹窿仙觀》（穹窿山）、《包山奇石》、《莫釐縹緲》（洞庭湖之莫釐與縹緲二峰）、《蘇臺春景》。

臺灣藝術期刊資料庫

廷複製，㉝顯然乾隆皇帝十分喜愛這套蘇州勝景圖。1757年的御製詩〈題無盡意軒〉言：「背山臨水最佳處；玉露金風恰好時。屏展《吳山十六景》；意無盡偶亦如斯。（軒屏圖《吳山十六景》，張宗蒼所畫也。）」㉞可見《吳山十六景》從冊頁被轉成立軸，將之貼於清漪園無盡意軒的屏風上。㉟清漪園乃模仿杭州西湖的園林，㊱將複製《吳山十六景》的蘇州勝景作為宮中江南庭園的屏風想來應該十分合適。

不過，乾隆宮廷內收藏了諸多明代蘇州勝景圖，《吳山十六景》有何特殊之處而得以贏得乾隆皇帝如此一再製作的喜愛呢？究竟張宗蒼選擇了蘇州的那些十六景來進獻給皇帝？又為什麼是這十六景？以下藉由比較過去蘇州勝景圖的傳統來推測《吳山十六景》的製作情況，進而回答這些問題。

（1）《吳山十六景》的承繼傳統與新發展

像張宗蒼這樣以地方勝景為題進獻給當朝者的作法，在明代則有繪製蘇州名勝贈予離職地方官的先例。例如，作於1626年的《送寇公去任圖》就是由幾位畫家合作，為即將離開蘇州的地方官贈別，集結了十幅描繪當地名勝的冊頁來紀念寇慎的治理。㊲勝景圖從明代中期開始就是很流行的實景題材，《送寇

㉝《吳山十六景》冊至少被複製過三次。第一套現在收藏於臺灣國立故宮博物院，是由張宗蒼自己重繪成立軸，其上有乾隆皇帝親題的詩。第二套也是張宗蒼自己複製的立軸，上有乾隆的題詩，但目前只存一件收藏於大阪市立美術館。而乾隆〈題無盡意軒〉詩提到的《吳山十六景》不知道是否就是其中的一套。第三套是由不同畫家，包括汪由敦、王炳等，分別複製的立軸，收藏於臺灣國立故宮博物院。因為張宗蒼在宮廷的時間是介於 1751年到1755年，而汪由敦於1758年逝世，所以這些複製品是在八年內一再製作的。

㉞弘曆，《欽定御製詩文集》第二冊， 73卷。

㉟于敏中等編，《日下舊聞考》（北京：北京古籍出版社，1985），第3冊，頁1395。

㊱清漪園是基於杭州西湖所設計建造。參《中國建築藝術全集：皇家園林》（北京：中國建築工業出版社，1999），頁31-37。

㊲《送寇公去任圖》冊共有十頁，分別由陳思畫《金閶曉發》、朱貿畫《天平萬笏》、張翮畫《虎丘春霽》、《陽山積雪》、馮儼畫《靈巖積翠》、袁尚統畫《洞庭春靄》、《虞山古柏》、明旭畫《茂苑棠陰》、王峻畫《長橋晚照》、張宏畫《海日初升》。龔建毅，〈送寇公去任圖〉，《文物》第12期（1993），頁72-81，86。

關於晚明以降部民圖繪當地勝景作為父母官離任的餞儀風氣，參梅韻秋，〈張鉴《京口三山圖卷》：道光年間新經世學風下的江山圖像〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》第6期（1999），頁195-239。

臺灣大學美術期刊資料庫

公去任圖》中的《虎丘春霽》（圖2）就是一個很典型的例子。此圖從時下流行的角度描寫著名的虎丘諸景點，如劍池、千人石等。㊳而張宗蒼所描繪的虎丘《海湧一峰》也呈現相近的寫照，《吳山十六景》中的石湖《石湖霽景》、靈巖山《靈巖積翠》等也與明代圖式的差別不大。也就是說，張宗蒼的《吳山十六景》明顯延續了明代地景圖的傳統，不僅景點接近、圖繪的角度也相同，其上獻予皇帝的做法也同樣蘊含將地方勝景政治化的意義。

然而，張宗蒼的《吳山十六景》在承續明代以來的地景圖模式之外，也發展出了一些新的元素。第一，十六景中有三景是明代蘇州勝景圖所未見的，包括描繪明代趙宧光於支硎山一帶寒山所引「千尺雪」泉的《千尺飛泉》（圖3）、刻畫支硎山法螺寺的《法螺曲徑》（圖4）、以及描畫穹窿山上真觀的《穹窿仙觀》（圖5）。第二，明代勝景圖中常見的季節與時間的變異性驟減。明代常可見到不同季節的風景，如冬天的《靈巖積雪》或秋日的《洞庭秋靄》，在張宗蒼的《吳山十六景》中都被描繪春景的《靈巖積翠》、《莫釐縹緲》所取代。而明代勝景圖經常有的夜景如《虎丘夜月》或《楓橋夜泊》在張宗蒼的十六景中亦都為《寒山曉鐘》或《海湧一峰》等晝日的景色所替代。

張宗蒼《吳山十六景》集中描繪春天與晝日風景的現象，比起明代刻意囊括不同季節與日夜景的勝景圖傳統而言，顯得十分不尋常。雖然春天作為草木繁生的季節，很適合用來歌誦當政者的德政使得萬物得以滋長，㊴但是這種政

㊳ 關於明代繪畫中實景圖的研究，參Mette Siggstedt, "Topographical Motifs in Middle Ming Su-chou: An Iconographical Implosion," in《區域與網絡：近千年來中國美術史研究國際學術研討會論文集》（臺北：國立臺灣大學藝術史研究所，2001），頁254-267；薛永年，〈陸治、錢穀、與後期吳派紀遊圖〉，《吳門畫派研究》（北京：紫禁城出版社，1993），頁47-64；吉田晴紀，〈關於虎丘山圖之我見〉，《吳門畫派研究》，頁65-75；石守謙，〈雨餘春樹與明代中期蘇州之送別圖〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》62卷4期（1993），頁427-67；梅韻秋，〈明代蘇州地區的勝景紀遊圖〉，國立臺灣大學藝術史研究所第一屆研究生論文發表會（1994）。另外，除了繪畫之外，版畫中的虎丘也多以類似的角度描繪千人石等景點，如《名山圖》、《海內奇觀》等。見《天下名山勝概記》（崇禎六年刊本），收於《中國古版畫 地理卷》（一）（長沙市：湖南美術出版社，1999），頁20-21；楊爾曾輯，《海內奇觀》，收於《中國古代版畫叢刊二編》第8輯（萬曆三十七年刊本；上海：上海古籍出版社，1994），頁40下-41上。

㊴ 曾布川寬，〈郭熙の早春圖〉，《東洋史研究》35卷4期（1977），頁61-85。

臺灣大學學術期刊資料庫

治象徵的說法無法完全說明為什麼張宗蒼的《吳山十六景》沒有夜景。即便《送寇公去任圖》冊也包含了冬日的《陽山積雪》或是夜晚的《長橋晚照》。可見即使是與政治有關的明代勝景圖，也經常有不同時間、季節的組合。因此，張宗蒼專注於春天和白日的風景需要進一步的解釋。

究竟為什麼張宗蒼的《吳山十六景》加入了新的景點？為什麼只有春天跟晝日的景色才可入畫？這些不同於明代勝景圖傳統的變化與進呈給乾隆皇帝之間又有什麼關係？ 這些問題的解答以及張宗蒼《吳山十六景》的新發展，必須將其製作脈絡置於地方與中央間的互動來說明。

（2）乾隆南巡與地方政府的籌備

首先回到張宗蒼《吳山十六景》新加入的三個景點—《千尺飛泉》是明代趙宧光於支硎山一帶寒山所引之「千尺雪」泉、《法螺曲徑》的景點為支硎山的法螺寺、以及《穹窿仙觀》所畫乃穹窿山的上真觀。乍看之下，這三個新名勝似乎沒有什麼關係。《千尺飛泉》與《法螺曲徑》的景點都位於支硎山，而《穹窿仙觀》的道觀是在穹窿山；《法螺曲徑》和《穹窿仙觀》描畫的都是宗教廟宇，但《千尺飛泉》的千尺雪則是經改造的自然景觀；《千尺飛泉》是明代趙宧光新創造的名勝，⑩《法螺曲徑》與《穹窿仙觀》的寺廟則有悠遠的歷史。⑪ 然而，除了它們相異的地點、建築屬性與歷史外，三者都具有一個相同的特徵—那就是三個名勝都曾為乾隆皇帝巡訪過。《千尺飛泉》與《法螺曲徑》在第一次南巡時就是皇帝參觀的景點，第二次南巡時則到過穹窿山上真觀。 張宗蒼《吳山十六景》與乾隆南巡的關係不僅可以在這三個新的景點見到，從季節與時間的角度來看，其他各景與南巡的聯繫也可以得到解釋。春天正是南巡的時機，而乾隆皇帝也只在白天參觀這些名勝。如此來看，南巡應該是為什麼張宗蒼在遵循明代勝景圖的傳統之餘，特別引進新的景點，還刻意只描寫春季和晝日景色的原因。

倘若如此，張宗蒼應該在皇帝來到之前就已經畫好《吳山十六景》，那麼他如何得知這些景點是在乾隆南巡所規劃的參觀路線中？張宗蒼或許可以猜測

⑩ 李銘皖與馮桂芬編纂，《蘇州府志》，頁188。
⑪ 李銘皖與馮桂芬編纂，《蘇州府志》，頁189，183-4，1180。

臺灣大學學術期刊資料庫

乾隆皇帝也許會想去康熙皇帝沒有去過、但是曾經賜匾的穹窿寺，㊷但是其他的景點又該如何解釋？張宗蒼恐怕不太可能靠自己就能預測乾隆的巡幸路線。《吳山十六景》的製作應該涉及地方政府的合作，因為當地官員是實際在地方上負責南巡準備的人。

事實上，皇帝南巡的行程計畫與籌備工作應該是先由地方官員規劃，再進呈皇帝批示。㊸乾隆皇帝閱覽之後裁示認可，或要求作出更動。一份乾隆二十年六月針對第二次南巡的上諭就是一個例子：

> 朕明歲南巡，一應務從簡樸之處，已屢降旨曉諭該督導矣。咨據尹繼善奏稱，從前未及登臨之地，如寒山別墅、石湖、石佛寺、棲霞山等處，一併酌量興修以備省覽等語。此處皆與行宮相去不遠，閒或登臨眺覽，俱可即日往返，毋庸駐蹕。只當就山寺內原有屋宇，可以憩坐之處，量為掃除，不可專搆行宮，以滋靡費。㊹

乾隆皇帝在此拒絕了兩江總督尹繼善的提議，但是一旦地方官員的規劃得到許可，進一步的路線圖、行宮修建的草圖等還須再進交呈覽。㊺所以南巡的行程計畫與興建、整修行宮等規劃，是由管轄諸省事務的封疆大臣來總理負責。

既然地方官員負責南巡的籌備工作，那麼應該也包括安排張宗蒼進呈《吳山十六景》的事宜。雖然沒有進一步關於張宗蒼與地方官員交涉的資料，但是張宗蒼很可能就是從他們那裡得知乾隆皇帝的行程規劃。再者，比起明代勝景圖中不甚顯眼或根本沒有描繪的屋宇，建築物在張宗蒼《吳山十六景》中顯得

㊷ 李銘皖與馮桂芬編纂，《蘇州府志》，頁43，51; 郭衷恆，《江南名勝圖詠》，穹窿山段落，頁1b，2a。

㊸ 除了地方官員與乾隆皇帝外，軍機大臣也是擬定南巡程塗計畫的重要人物。Beatrice S. Bartlett, *Monarchs and Ministers: The Grand Council in Mid-Ch'ing China, 1723-1820* (Berkeley, Los Angeles, and Oxford: University of California Press, 1991), pp. 195-196.

㊹ 李銘皖與馮桂芬編纂，《蘇州府志》，頁67。

㊺ 高晉，《南巡盛典》（1771），收於《近代中國史料叢刊》（臺北：文海出版社，1966），第641冊，頁2104；李孝聰，《歐洲收藏部分中文古地圖敘錄》（北京：國際文化出版公司，1996），頁76-85。

臺灣大學藝術期刊資料庫

特別明顯。㊻或許張宗蒼的刻意突顯與其和地方政府的合作有關，這些建築就是地方政府負責興建於皇帝登臨處者。

透過地方官員的協助，張宗蒼得以在承繼明代勝景圖的傳統之餘，還能夠針對南巡特別加入皇帝所將要巡覽的景點。㊼藉由囊括這些新的名勝以及集中描繪春天與晝日的景色，張宗蒼的《吳山十六景》成為一套呈現皇帝即將要參觀之景點的冊頁。這套冊頁因此既是以地方勝景來進獻給皇帝的圖像土貢，也是圖繪地方官員籌備來供皇帝巡覽的景點，更可以是日後複製放大置於無盡意軒的屏風上用來回憶南巡之旅的媒介。因此，張宗蒼成功地將明代在不同時分與季節賞詠蘇州風景的模式，轉換為一套特別用來歡迎皇帝巡覽的圖繪。

2、重塑巡覽勝景：石湖圖像的改造

張宗蒼《吳山十六景》對蘇州勝景的改造只是開始，之後隨著乾隆皇帝的到來發生的變化更為巨大。接下來將以蘇州著名的石湖為例，討論其圖像如何在十八世紀被大幅改造來因應南巡，以及這樣的改變是如何發生的。

（1）明代與清代石湖圖像的巨大變化

風光秀美的石湖位於蘇州城外西南郊，從明代的吳派畫家以來就已經發展出一套描繪石湖的特定模式：㊽畫面總是由北向南望，座落於北邊的越橋與行春橋在靠近觀者處連成一條水平線，與位於西南角的上方山在構圖的右方一起框出石湖的輪廓。上方山上的楞伽寺（又名治平寺），尤其是高聳在峰頂的楞伽塔，是附近最明顯的地標。有時在越過行春橋、沿著石湖岸邊會描繪范成

㊻ 雖然張宗蒼最初呈進的《吳山十六景》冊頁並未存世，從目前留下來的幾組複製品十分雷同來看，應該皆源於原來的祖本。因此，以這些複製品來推知祖本的樣貌應該是可信的。

㊼《吳山十六景》的穹窿寺也許原來是第一次南巡時預定的行程，但因故到了第二次南巡時乾隆皇帝才巡覽。

㊽ 例如文徵明（1470-1559）的《石湖清勝》（上海博物館）、李流芳（1575-1629）《吳中十景》的石湖一葉（上海博物館）、唐寅的《行春橋》（北京故宮博物院）、張宏《蘇臺十二景》之石湖一葉（上海博物館）等。

臺灣大學藝術期刊資料庫

大（1126—1193）的石湖別墅、妙音寺（後來稱為石佛寺）、或是更南處文人經常集會雅集的王寵（1494—1533）石湖草堂。[49]吳派畫中的石湖多是一派安靜秀美的隱居勝地貌，人烟稀少，建築物隱現於岸邊林間，除了少數船隻點點外，就只有文人遊賞湖光山色。文徵明的《石湖清勝卷》（圖6）將上方山長長的坡角延伸到湖心，水平的線條加強恬靜的感覺。尤其是延展了左方（東面）的遠山，與越橋幾行春橋的水平線條上下互應，造就一幅幽靜的圖畫。而其水晶般的線條與色彩，更是創造了一幅遠離塵囂、適合隱居石湖圖像。

然而，十六世紀彷彿文人理想隱居地的石湖圖像到了十八世紀卻發生莫大的變化（圖7-9）。[50]首先，畫面的視點改變了，不再是從北往南望向石湖，卻

---

[49] 參文伯仁1553年為王寵畫《石湖草堂圖卷》（蘇州博物館）。

[50] 有四幅石湖圖像皆以類似的模式描繪此湖。一為收藏於神戶市立博物館的木版畫（圖7），另外兩張版畫目前藏地不明（圖8、圖9），最後一幅是收藏於神戶市立博物館的絹本設色畫。三幅木版畫均標有相同的文字，但筆彩的顏色不同。神戶市立博物館的館員認為該館所收藏的絹本者是日本基於中國祖型所做的仿本，推測該館的木版畫是十八或十九世紀在長崎製作的。其他兩幅未知藏地的版畫在一般版畫圖錄中視為蘇州版畫。圖版分別見《南蠻堂コレクションと池長孟》（神戶：神戶市立美術館，2003），頁100；瀧本弘之編，《中國古代版畫展》（東京：町田市立國際版畫美術館，1998），頁269；樋口弘，《中國版畫集成》（東京：味燈書院，1967），圖235；《異國畫の冒險：近世日本美術に見る情報と幻想》（神戶：神戶市立美術館，2001），頁54。

目前很難判定這批畫作究竟是在日本或中國製作的。不論蘇州或長崎版畫都僅存於日本，缺乏對照組的情況下很難做進一步的比較。而長崎的作坊可能重印蘇州版畫，但未必加上長崎作坊的標記。目前有兩張雷同的《鬧花圖》，一張有長崎一家頗富聲名的富嶋屋之標記，而另外一張沒有。但無法確定究竟何者是祖本，或是另有祖本，也沒辦法得知沒有標記的那張是中國或在日本作的。

不過，雖然無法確定產地，並不代表原來沒有中國祖本的存在，而究竟這些描寫蘇州情景的長崎版畫是完全抄襲中國祖本？亦或是日本融合中國元素的自行創作？從描繪荷蘭《阿姆斯特丹港口》的長崎版畫來看，除了題名是歐洲城市外，畫面上卻是夾雜中國式的塔而不像是一座歐洲城市。由於這段時間日本實施海禁，可以想像日本畫人對於歐洲城市並無認識，所以只能憑空猜想荷蘭的港口。但是以蘇州為題的長崎版畫是否也是同樣的情形呢？

我認為這些關於蘇州的版畫與描繪歐洲城市的狀況應該不同，並非源自日本畫人憑空想像的自行創作，如果不是直接來自中國的產物，至少也是對中國祖型忠實的摹本。第一，這些蘇州版畫囊括了許多細節，其程度遠遠超過《阿姆斯特丹港口》。這表示原來的製作者對於石湖與蘇州十分熟悉，能夠去標注各個景點。相較之下，《阿姆斯特丹

臺灣大學藝術期刊資料庫

是從東向西看向湖心。越橋與行春橋因此位於畫面的右邊，而上方山也從右方轉成圖面左上處。第二，石湖的地標不同了，原來作為地標的楞伽塔不再是畫面的重點。原來隱匿在樹林間的石佛寺不再若隱若現，卻被特別放大而取代上方山成為新的焦點。湖面還出現一個新的地標—湖心亭。第三，十六世紀吳派石湖圖像裡描繪的文人也為一般人所代替。一般遊客舉著手對著建築景點指指點點。原來安靜的明代石湖圖像到了十八世紀卻變成為遊客佔據、還為熙攘市

港口》的繪者對於這個荷蘭城市的理解嚴重不足，只是用這個標題來吸引買者的好奇。第二，這些關於石湖的版畫描寫此湖的角度，與當時中國其他的石湖圖像完全相同，我在下文會進一步說明。如此顯示製作這些版畫者對於石湖的理解，與在蘇州境內製作石湖圖像的人一樣，而長崎畫人是無法憑空想像出一模一樣的石湖圖像的。

雖然這些版畫並無紀年，不過應該是在第二次南巡後不久就製作的。蘇州版畫作坊向來對於時事的反應很快，例如萬年橋剛興建落成時，版畫也隨即出籠。另外一個例子是一套約為1760年蘇州版畫中的一幅，其主題之一是諷刺1759年爆發的治平寺淫僧醜聞，可見在醜聞發生的一年內就發行。所以這些石湖版畫大概也是南巡不久後就發行的。此外，前面提過的《鬧花圖》也同屬此套1760年版畫的一幅，如果這些關於石湖的圖像也是像《鬧花圖》一樣是由長崎版畫作坊（如富嶋屋）依據流傳到該地的中國版畫所製作的，那麼時間上也許也頗為接近。

附帶一提的是，一般認為圓山應拳（1733—1795）的《萬年橋》眼鏡繪是模仿自蘇州，雖然確定是十八世紀蘇州的眼鏡繪並未存世。例如，Calvin French比較圓山應拳關於中國地點與日本地點的眼鏡繪，認為其關於中國地點眼鏡繪的視點比較疏離、細節的描寫也比較僵硬，應該是基於中國模本來的緣故。事實上，圓山應拳的《萬年橋》在橋上畫有官員出巡的行列，這個特別的細節也正是蘇州版畫的萬年橋圖像所共有的。因此，我們可以確定蘇州版畫在十八世紀的日本是有流通的。關於蘇州版畫細節的討論，參Ya-chen Ma, "Picturing Suzhou:Visual Politics in the Making of Cityscapes in Eighteenth-Century China," Chapter One. 1760年的蘇州版畫圖版，見樋口弘，《中國版畫集成》，頁215-230。富嶋屋複製的《鬧花圖》見N. H. N. Mody, *A Collection of Nagasaki Colour Prints and Paintings: Showing the Influence of Chinese and Western Art on that of Japan* (Rutland, VT: C. E. Tuttle Co., 1969), pl. 55. 關於日本的西洋影響與長崎版畫，參Calvin French, *Through Closed Doors: Western Influence on Japanese Art, 1639-1853* (Kobe, Japan: Kobe City Museum of Nanban Art; Rochester, Michigan: Meadow Brook Art Gallery, Oakland University, 1977); N. H. N. Mody, *A Collection of Nagasaki Colour Prints and Paintings:Showing the Influence of Chinese and Western Art on that of Japan*; Masanobu Hosono (translated and adapted by Lloyd R. Craighill), *Nagasaki Prints and Early Copperplates* (Tokyo and New York: Kodansha International, 1978);《異國繪の冒險：近世日本美術に見る情報と幻想》及《南蠻堂コレクションと池長孟》。

臺灣藝術期刊資料庫

街包圍的紛雜樣貌。

尤有甚者，十八世紀的石湖圖像不但改變了吳派文人理想隱居地的圖式，原來明代蘇州畫家對當地勝景所投射的地方意識也蕩然無存。吳派文人在蘇州景點雅集，一再畫其所居、所遊地，對於家鄉美景展現強烈的地方認同，但是十八世紀關於石湖版畫的題名卻是《姑蘇石湖仿西湖勝概》！曾幾何時石湖需要仿照杭州的西湖來突顯其風光明媚？究竟十八世紀發生了什麼事導致這樣的變化？以下先從新石湖圖像的兩個新焦點—湖心亭與石佛寺—來回答這些問題。

（2）與乾隆皇帝相關的建築

湖心亭是地方官員為了迎接乾隆皇帝在1757年第二次南巡首度蒞臨石湖所特地興建的。他作於1765年的詩特別提到：「湖心亭非石湖舊蹟，蓋丁丑南巡時大吏以備臨眺者。」㊶由此可知，石湖湖心亭的名字是從西湖的湖心亭而來。不過，這名字並非由皇帝命名，他其實對這個名稱頗有微詞。例如，他的一首詩提到：「已自賞心兼悅目，取名何必又西湖？」㊷他之所以對這個名字不甚滿意，或許是因為西湖經常成為南巡時其他地方借用來標榜本地景點的對象。例如，揚州的保障河就在乾隆南巡時被改稱為瘦西湖，地方政府整理了沿岸的風景以提供皇帝巡覽之用。㊸這也難怪乾隆皇帝會認為石湖的湖心亭「名藉西湖偶不奇」。㊹不過，乾隆皇帝可能從未登臨石湖的湖心亭，他自稱「然三度石湖，曾未一到其地也」，㊺如此的宣示容或是為了表明南巡之舉並非為了個人的旅遊享樂。㊻但是無論他是否贊同石湖湖心亭的名字，抑或是他去過該亭與否，地方政府肯定是花盡心思將石湖與西湖比擬來籌備南巡遊覽，而石湖的湖心亭也因此成了與乾隆皇帝南巡相關的建築。

㊶ 李銘皖與馮桂芬編纂，《蘇州府志》，頁100。

㊷ 李銘皖與馮桂芬編纂，《蘇州府志》，頁75。

㊸ Tobie Meyer-Fong, *Building Culture in Early Qing Yangzhou* (Stanford: Stanford University Press, 2003), p. 164.

㊹ 李銘皖與馮桂芬編纂，《蘇州府志》，頁87。

㊺ 李銘皖與馮桂芬編纂，《蘇州府志》，頁100。

㊻ 乾隆皇帝巡視石湖的官方理由是為了視察民間的漁業生產，他還特地寫了一首《觀打漁詩》，要求畫家錢維城為此詩繪圖。關於此圖，詳見下文的討論。

臺灣大學學術期刊資料庫

另外一個也是由地方政府籌備來供乾隆巡覽石湖的相關建築是石佛寺。石佛寺位於石湖的西岸，與行春橋相連，南巡前就已存在數百年，但地方政府為了南巡特地加以整理。前面引過的關於第二次南巡的乾隆上諭就提到他反對在石湖等地特別營建行宮，因為他應該沒有時間在這些地方駐蹕過夜。[57]事實上他也的確只在石佛寺作了短暫地停留。[58]然而，這個因為南巡而被整修的石佛寺，仍然被當地民眾視為乾隆南巡的行宮。例如，蘇州本地人郭衷恒在其1759年出版的《蘇州名勝圖詠》就提到「本朝乾隆二十二年丁丑春，皇帝再幸南巡，建行宮於湖堤。」[59]其中的石湖插圖（圖10）就誤將石佛寺所在地標為

[57] 李銘皖與馮桂芬編纂，《蘇州府志》，頁67。

[58] 乾隆詩顯示他只在此處暫停休息而未駐蹕，稱呼此處為行館。「蹋馬靈巖復上方，石湖側畔小徜徉。昨題七字磨崖讀，（昨仲春遊石湖時，見山腰一泓，清沁可愛，四面皆石，大士閣在其上，因題有誰識始是真之句，今來重游則已汩巖壁間矣。）行館言旋進便航。」李銘皖與馮桂芬編纂，《蘇州府志》，頁90。

[59] 目前我見過郭衷恒出版過三個有關名勝圖詠的版本。最早的是《蘇州名勝圖詠》，前有1759年的序，收藏於東京國立公文書館，京都人文研究所有其影印本。北京首都圖書館則有1763年版的《江南名勝圖詠》。南京圖書館的善本書分館則有1765年的《江南名勝圖詠》。可見郭衷恒最初的《蘇州名勝圖詠》應該頗為成功，所以他才會再擴大出版《江南名勝圖詠》，參見下文的討論。

不過，雖然收藏於東京國立公文館的《蘇州名勝圖詠》有1759年的序，這個版本應該是1761年出版的。這個版本在介紹治平寺時不僅囊括了該寺在1759年的整修，以及該年發生的一件涉及僧人犯戒律的醜聞，還包括了1760年更換住持之事，可見此版本一定晚於1760年。而郭衷恒在治平寺的介紹最後提到「乾隆二十六年辛巳（1761）冬日吳郡郭衷恆立方氏續輯」（見《蘇州名勝圖詠》石湖段，第一卷，頁8'b。又，因為此段是後加，所以第8頁有8及8'兩頁），所以可以確定是出版於1761年。因此，收藏於東京國立公文館的《蘇州名勝圖詠》應該是以1759年的版為主，再加上1761年新增的治平寺數頁（頁 8b-8'b）和此段落的目錄頁（1b））。治平寺數頁的字體明顯地與之前的字體不同，可見是新製的版。

然而，新增的治平寺數頁不代表《蘇州名勝圖詠》的石湖插圖是1761年才加入的。相反的，這個插圖應該是1759年就有的。雖然關於湖心亭與石佛寺行宮的紀錄（頁7b-8a）在 8a頁上的字體與8b-8'b頁相同，似乎表示這是1761年後加的，然而此條紀錄始於頁7b，與之前的字體都相同，顯示此條紀錄應該在1759年就已收入。可能因為1761年為了加入關於治平寺的新狀況（頁8b-8'b），整個舊的第8頁（8a-8b）都必須重新製版，而且必須再加入新的第8'頁。

總之，關於湖心亭與石佛寺的紀錄以及石湖的插圖應該都是1759年就已經存在的，只有治平寺條的紀錄是1761年後加的。

臺灣大學學術期刊資料庫

「行宮」，卻將隔壁的建築標為「石佛寺」。其實正因為石佛寺並非行宮，所以並不限定只有皇帝才能使用。蘇州版畫或是《蘇州名勝圖詠》中都可見到遊人在石佛寺觀覽的描繪。遊客也許就是為石佛寺的壯麗建築所吸引，視之為皇帝南巡的行宮而來此遊覽。

因此，湖心亭與石佛寺這兩個在十八世紀石湖圖像中最受矚目的建築，對蘇州當地人而言，是被視作與乾隆皇帝南巡相關的建物。湖心亭的興建或是石佛寺的整修都是在地方政府對南巡的積極籌備下促成的。事實上，不僅與石湖相關的兩個新地標如此，而下一節我即將論述石湖新圖像的重塑，也與乾隆南巡和地方政府的參與有很大的關係。

（3）重塑石湖圖像的過程

與明代以來的舊石湖圖像相比，新的石湖圖像將焦點放在湖心亭與石佛寺，牽涉了視點從北到東的轉換，以及將石湖地標從楞伽塔轉為石佛寺的變化。要理解新石湖圖像的產生，關鍵問題在於這樣的轉變究竟是漸進發生的，還是直接受到乾隆南巡的影響？究竟人們是逐漸對楞伽塔失去興趣？還是突然之間因為南巡而將焦點轉向石佛寺？

承襲明代石湖圖像模式的清代畫作最晚大約是作於1751年第一次南巡之後不久。目前傳世的張宗蒼《吳山十六景》之《石湖霽景》（圖11）就是從他南巡進呈的冊頁轉換而來，作於他在宮廷供奉的1751年到1755年之間。此畫的視點與明代的石湖圖像幾乎完全相同，其中石湖是從北往南看，楞伽塔的位置正是畫面的中心所在。唯一的差別在於張宗蒼選取的角度較高，或許更適合皇帝觀覽此地的湖光山色。

現存最早出現構圖變化的石湖圖像是錢維城（1720—1772）的《觀打漁歌詩意圖》（釣魚台國賓館）（圖12）。[60]此畫是為御製詩《觀打漁詩》繪圖，其中行春橋不再如明代石湖圖像呈水平狀，卻是轉成斜角，如此新整修的石佛寺可以比較靠近畫面的中心，新興建的湖心亭也可以被囊括在左緣角落。不過楞伽塔其實還是處在構圖的中心，所以錢維城並沒有離開明代的石湖圖像模式或是張宗蒼的《石湖霽景》太遠，但加入了漁船點點的描寫以配合御製詩意。從

[60] 圖版見釣魚臺國賓館管理局，《釣魚臺國賓館美術集錦》（東京：小學館，1997），圖33。

臺灣大學學術期刊資料庫

《觀打漁歌詩意圖》的遠山與楞伽塔後方的湖水作法來看，錢維城應該對張宗蒼的《石湖霽景》有所知悉，採用的是類似的高視點，只不過錢維城略為更動了往北看的視角來囊括湖心亭與石佛寺。雖然此畫並無明確記年，畫面上方汪由敦（1692/3—1758）所書的乾隆題詩是作於1757年第二次南巡時，可見這件作品應該是作於1757年到1758年汪由敦去世之間。

與錢維城製作的《觀打漁歌詩意圖》相較，蘇州本地人更進一步地摒棄明代的石湖圖像模式，創造了一種強調湖心亭與石佛寺的新石湖圖像。題有「姑蘇石湖仿西湖勝概」的幾張版畫（圖7-9）以及郭衷恆的《蘇州名勝圖詠》插圖（圖10）均將行春橋整個轉到畫面的右側，觀者得以從正面觀看成為畫面重點的石佛寺，湖心亭也因此不再位於構圖的邊緣而能移向湖的中心。同時，楞伽塔失去原本位居中心的角色而被推至邊陲。在地方出版業所發行的圖像中，湖心亭與石佛寺這兩個與乾隆南巡密切相關的建築終於成為新石湖圖像的重點。

然而，這樣的新石湖圖像恐怕並非從錢維城的《觀打漁歌詩意圖》（圖12）發展而來，卻是來自對西湖圖像的借用。首先，蘇州作坊或是郭衷恆恐怕都未曾看過錢維城的畫，因為一般而言宮廷畫家的畫作應該是不會在地方社會流傳的。[61]第二，版畫中的題字「姑蘇石湖仿西湖勝概」即表明其是模仿自西湖。事實上，當時關於西湖的地圖，如1735年《西湖志》與1751年《西湖志纂》的《西湖全圖》（圖13-14），就經常採取鳥瞰的視點來描繪西湖，並且將湖心亭置於湖水的中心，[62]而蘇州的石湖採用的正是相同的做法。因此，不僅湖心亭的名字是來自西湖，其圖像也是源於西湖圖像中描繪湖心亭的模式。

如此來看，將石湖湖心亭以西湖湖心亭來命名的地方官員可能與新石湖圖像的創造有關。尹繼善在乾隆二十年九月進呈給乾隆皇帝的《蘇州名勝圖冊》，很可能就包含了此新石湖圖像。[63]雖然此圖冊是否傳世並不清

---

[61] 乾隆宮廷對於院畫或是院畫稿在宮廷以外的流傳似乎頗為在意。例如1763年宮廷就曾經要求織造調查院畫家陳枚返鄉後是否將其所繪的《清明上河圖》稿子帶回其家鄉松江婁縣。《宮中檔乾隆朝奏摺》（臺北：國立故宮博物院，1982），第17冊，頁 871。

[62] 這兩張《西湖全圖》轉引自《杭州城池暨西湖歷史圖說》（杭州：浙江人民出版社，2000），頁250-251。

[63] 北京第一歷史檔案館的巡幸行圍檔，A17，編號0342-021 023-0652。

臺灣大學學術期刊資料庫

楚，[64]但是從上節引用的上諭來看，至少在乾隆二十年六月之前石湖就已確定是第二次南巡擬定的新登臨點，那麼尹繼善在九月進交的《蘇州名勝圖冊》應該也包含石湖。[65]尹繼善進呈的《蘇州名勝圖冊》應該與張宗蒼進獻的《吳山十六景》類似，是地方畫家與地方官員合作來改造當地勝景以邀皇帝巡覽之產物。倘若如此，那麼不難想見《蘇州名勝圖冊》的佚名地方畫家也會如張宗蒼創造出只描繪春天與白晝景致的新勝景圖模式，而創造出新的石湖圖像以強調地方官員為了籌備南巡所新建的湖心亭與所整修的石佛寺了。

地方畫家所繪的《蘇州名勝圖冊》之新石湖圖像，可能在乾隆二十年或之後就在蘇州社會流傳。對地方版畫作坊或是郭裒恆而言，這種強調湖心亭與石佛寺兩座與乾隆南巡有關的新石湖圖像，應該是會吸引一般人對於皇帝臨幸的興趣而頗具賣相。徐揚的《盛世滋生圖》（圖15）作為中介於地方與中央之間立場，採取的也是從地方社會發展出來的新石湖圖像，下文會再述及。相反的，錢維城《觀打漁歌詩意圖》的觀者是皇帝，並不需要像地方出版商一樣考慮發行的賣點，因此就像張宗蒼在第一次南巡時也承襲原來明代石湖圖像的模式一樣，只是略作更動。

雖然宮廷畫家錢維城略為調整了觀看石湖的角度，他的作法並未成為描繪石湖的定式。相反的，由地方發起的新石湖圖像卻取代了自十六世紀起主導畫壇的構圖模式，而成為描繪石湖的新典範。不僅地方出版商如郭裒恆與版畫作坊採用新的石湖圖像模式，蘇州以外的出版商亦然，[66]徐揚採納的也是此新石湖圖像（圖15）。地方官員於後續的南巡籌備也都用此新石湖圖像進呈供皇帝參考。此石湖新圖像也被收入於官方南巡紀錄《南巡盛典》（圖16），而成為官方圖像的一環。[67]

---

[64] 北京第一歷史檔案館收藏的《蘇州名勝圖》採用的即是新石湖圖像。然而此冊除了蘇州景點外，也有江南其他地區的勝景，不知道是否就是尹繼善所進呈的《蘇州名勝圖冊》？該圖並未出版，我於2002年參考過微卷。

[65] 乾隆二十年六月的上諭最後要求尹繼善遞交第二次南巡新遊覽景點之圖，尹繼善九月所進呈的《蘇州名勝圖冊》可能就是回應乾隆皇帝的要求。李銘皖與馮桂芬編纂，《蘇州府志》，頁670。

[66] 例如《南巡臨幸勝迹圖》（a.1783）關於石湖的插圖就是採用新圖像，收藏於北京國家圖書館。

[67] 海外博物館與圖書館收藏有不少描繪蘇州名勝的冊頁，其中包括石湖的新圖像。例如，

臺灣大學學術期刊資料庫

如果吳派畫家自十六世紀起所主導的石湖圖像一直延續到第一次乾隆南巡，代表了強勢的地方傳統；那麼地方官員與出版商十足地運用南巡所能為他們帶來的利益，則顯示新的石湖圖像在短短的第二次南巡前後就取代了長久以來的模式。當地方官員為了他們的政治生涯而努力地籌備南巡以迎合皇帝，地方出版業則用南巡作為賣點來刺激買氣。蘇州版畫《獅子林》上題有兩首乾隆皇帝於第三次南巡作的御製詩，就是地方作坊借用南巡來作商業用途的佳例。

德國Kunsthandwerk博物館收藏《江南名勝圖》與前述北京第一歷史檔案館收藏佚名的《蘇州名勝圖》都是採用新模式描繪石湖。Herbert Butz, *Die Südreise des Kaisers Qianlong im Jahr 1765: ein chinesisches Holzschnittalbum aus dem Besitz von Walter Fuchs* (Frankfurt am Main: Museum für Kunsthandwerk, 1989).

目前很難判斷上述《江南名勝圖》、《蘇州名勝圖》以及其他收藏於世界各地博物館或圖書館的類似冊頁究竟是宮廷或地方製作的。可能那些沒有宮廷畫家簽款的冊頁是地方製作的。以下幾冊不包含石湖圖像的名勝冊頁因為品質頗佳，也許是宮廷製作的。包括2002年秋嘉德拍賣會出現兩套關於江南園景的冊頁（後來為揚州博物館所購買，紀年在1783年之後）；北京首都圖書館收藏的《清高宗南巡名勝圖說》；北京第一歷史檔案館收藏的《江南名勝圖說》（紀年在1765年之後；北京國家圖書館藏的《浙江景物圖》。見 *Chinese Painting and Calligraphy: China Guardian Auctions Catalogue* (Beijing: Autumn 2002)；《揚州園林甲天下：揚州博物館館藏畫本集粹》（揚州：廣陵書舍，2003）；《清高宗南巡名勝圖說附江南名勝圖說》（北京：學苑出版社，2001）。北京第一歷史檔案館與北京國家圖書館收藏的冊頁尚未出版，我於2002年曾見過前者的微卷與後者的原件。另外，王稼句，《蘇州山水》（蘇州：蘇州大學出版社，2000）曾附了幾張馬咸《大吳勝壤圖》的圖版，看起來也是類似的名勝圖系統。大英博物館則有錢維城所畫的乾隆第五次南巡程站圖，是唯一可以確定是院畫的作品。見Frances Wood, *Chinese Illustration* (London: British Library, 1985), p. 28, 與李孝聰，《歐洲收藏部分中文古地圖敘錄》，頁78-80。

另外，還有幾套《江南行宮全圖》、《程站圖》的冊頁可能與乾隆南巡也有關係。見李孝聰，《歐洲收藏部分中文古地圖敘錄》，頁82-85。鄒愛蓮也提到幾套冊頁，〈關於清宮輿圖〉，朱誠如與王天有編，《明清論叢》（北京：紫禁城出版社，1999），第2期，頁531-534。此外，有一套《揚州行宮名勝圖》的冊頁傳為朗世寧所作，出現在《珍品檔案展》（北京，2004），但筆者尚未見過無法判斷。

《南巡盛典》最初是由兩江總督高晉所提，紀錄其督理省分的南巡情況，後來發展為南巡所經各處的完整紀錄。為此，各處地方官員必須繳交其所管轄地的勝景圖，合而為《南巡盛典》中的〈名勝圖〉。因此不難想見《南巡盛典》中的石湖圖像正是地方官員所發展出的新石湖圖像模式。

臺灣藝術期刊資料庫

㊽然而，地方官員的政治考量或是當地出版業的行銷策略卻是一刀雙刃，他們的政治前途或商業銷售或許因而獲利，但是蘇州的圖像卻也因此發生莫大的變化。下節我將以郭衷恆的《蘇州名勝圖詠》為例，討論南巡如何成為市場的行銷利器，以及南巡又如何改變了蘇州圖像的重塑。㊾

3、南巡遊覽地的合輯：《蘇州名勝圖詠》

郭衷恆《蘇州名勝圖詠》的題名乍看之下與明代以來流行的導覽書如《金陵圖詠》似乎並沒有什麼不同。㊿二者都反應了當時流行的旅遊與消費文化，以及對於地方的認同文化。然而，除了商業與地方的角度之外，郭衷恆的《蘇州名勝圖詠》還充滿了南巡的紀錄。為什麼一個地方的出版品會充滿了皇帝的印記？而它原來導覽書的屬性又因此發生了什麼樣的變化？

（1）南巡的商品化

郭衷恆的《蘇州名勝圖詠》尺寸很小，大約15公分高、9公分寬，印刷粗劣，輕薄短小，看來是為了商業利潤而生產的印刷品。封面上矜有「恭紀御製巡幸」的紅色印章，可能就是特別用來引人注意的行銷策略。《蘇州名勝圖詠》在1759年出版後，很快地在1761年略為增補後重印，(71)1763年更擴展成為包

㊽ 圖版見青木茂與小林宏光，《中國の洋風畫展—明末から清時代までの繪畫・版畫・插繪本》（東京：町田市立國際版畫美術館，1995），頁378。關於《獅子林》版畫與倪瓚《獅子林圖》、《南巡盛典》的討論，參王正華，〈乾隆朝蘇州城市圖像：政治權力、文化消費與地景塑造〉，頁141。關於獅子林的圖像或許跟上述討論的石湖圖像一樣，可能是從地方開始因應南巡而重塑原來的圖像傳統，從而為官方紀錄所收編。

㊾ 關於十七世紀南京地景圖像的重塑，參Richard Vinograd, "Fan Ch'i (1616–after 1694): Place-Making and the Semiotics of Sight in Seventeenth-Century Nanjing,"《國立臺灣大學美術史研究集刊》第14期（2003.3），頁129-157。

㊿ 關於《金陵圖詠》的討論，參Siyen Fei, "Negotiating Urban Space: the Making and Remaking of the Southern Metropolis in Sixteenth and Seventeenth-Century China," Ph.D. dissertation (Stanford University, 2004).

(71) 關於《蘇州名勝圖詠》版本的討論，詳見上一節注59。

臺灣大學學術期刊資料庫

含整個江南地區的《江南名勝圖詠》，並且在1765年又再版，新增本的封面上也都有關於南巡的印章。⑫從這個系列快速的再版與擴編的情形來看，郭衷恆此出版品的銷售應該十分成功。

南巡不僅是出現在此系列出版品封面用來引人注意的行銷技巧，更是整套書籍的主題。《蘇州名勝圖詠》分為元、亨、利、貞四冊，依照景點分為虎邱山、支硎山附寒山千尺雪、天平山附高義園、上方山附石湖、靈巖山、華山、鄧尉山附元墓山、穹窿山等十五個段落。郭衷恆選的所有景點都是乾隆皇帝巡覽過的名勝，每個段落都以康熙與乾隆皇帝的御製詩開始，接著是皇帝御題於各景點的匾聯。在各名勝的歷史簡介後，還包含了當地文士唱和乾隆御製詩的紀錄。即便是插圖也突顯與乾隆南巡的關係，如上述新石湖圖像的例子。因此，《蘇州名勝圖詠》不僅止於一般的導覽書，更是紀念南巡的成套編纂。事實上，郭衷恆的序就說「凡聖駕蒞幸蘇州名勝等處，臣恭錄御製詩章匾聯弁於冊，并各輯圖詠附後」，可見他對南巡之刻意標榜。

透過結合導遊書與南巡的議題，郭衷恆的出版系列一方面成為成功的商品，另一方面卻也大大地改變了蘇州地景圖像的重塑。所謂的名勝不再是明代地誌圖中的景點，而是乾隆皇帝所曾巡幸的地方。比起張宗蒼承繼自明代傳統但又針對南巡加以改造的《吳山十六景》，《蘇州名勝圖詠》對蘇州勝景的重塑則更為徹底。張宗蒼的十六景中尚且有幾處是皇帝所未登臨的、沿襲自明代以來聞名的地方勝景，如《包山奇石》；但是在郭衷恆的出版中，只有乾隆皇帝所到之處才是「名勝」。如此對地景圖像的重塑不僅出現在蘇州，下文會說明在其他地區也是如此。

（2）從「十六景」到「名勝」

集合地方勝景以特定數字合稱的做法在文學史或是繪畫史皆由來已久。例如，《瀟湘八景》在宋代就是很流行的詩文或是畫作題材。⑬到了明清類似的做法更是在地方認同與旅遊文化的興盛下顯得特別突出。不僅全中國各地都有

⑫ 再版的封面印文為：「恭紀壬午三巡御製江浙名勝」。

⑬ Alfreda Murck, *Poetry and Painting in Song China: The Subtle Art of Dissent* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2000).

臺灣大學學術期刊資料庫

可以數出的幾個當地勝景，而且數字越來越多，像是《金陵圖詠》就有四十景。有時候一個景點裡面還再區分成好幾個小名勝，沈周的《虎丘十二景》（克利夫蘭博物館）就是在有名的虎丘再標出十二個景點。透過將地方名勝集結成特定數字，對當地人或遊客而言，不僅方便記憶，也容易據此一一遊覽。

然而，乾隆南巡之後，「名勝」不再是一般的旅遊景點，而變得特別與南巡有關。張宗蒼的《吳山十六景》雖然承襲的是明代以來的傳統而沿用了以數字來集結勝景的模式，但是他所呈現的是只有在南巡時所能見到的春天和晝日之景致。隨著一次次的南巡，地方勝景的意義逐漸與南巡重疊。對地方官員而言，名勝是南巡籌備中供作皇帝巡覽的景點。尹繼善進交的《蘇州名勝圖冊》已經不再沿襲明代以數字集結景點的模式，而以「名勝」一詞來指稱乾隆皇帝即將巡覽的地方勝景。⑭

以「名勝」來取代特定數字的集合景點，使得地方官員進呈皇帝的地方勝景冊頁不再為某個數字所限制而變得很有彈性，隨時可以視皇帝遊覽的狀況加以增減，所以更適合用來指稱南巡臨幸的景點。事實上，「名勝」一詞在地方出版品或是如《南巡盛典》的官方紀錄中都廣泛地被運用來作為與南巡相關景點的合輯名稱，例如《揚州名勝圖說》等。⑮尤有甚者，不論地方或官方出版品中的「名勝」都不僅包括地方有名的景點，也還包含描繪行宮建築的行宮座

⑭ 關於「名勝」一詞在乾隆朝以前的意義，參Susan Naquin, *Peking: Temples and City Life, 1400-1900* (Berkeley: University of California Press, 2000), p. 251.

⑮ 筆者在中國的幾個圖書館看過以下與乾隆南巡相關的刊本。《揚州名勝圖說》（紀年在1779年之後）藏於南京大學圖書館；《南巡臨幸勝迹圖》（紀年在1783年之後）、《廣陵名勝全圖》（紀年在1765年之後）、《浙江名勝景亭圖說》（紀年在1779年之後）、《浙江勝景圖》（紀年在1757年之後）藏於北京國家圖書館。《行宮座落圖附江南名勝圖》（紀年在1783年之後）藏於北京大學圖書館。《揚州名勝圖說》圖版另見《明清珍本版畫資料集》第11冊（北京：學苑出版社，2003）。此外，《江南名勝圖說》（紀年在1762年之後）藏於北京首都圖書館。周心慧的《中國古版畫通史》也有提到一些名勝圖的刊本，參周心慧，《中國古版畫通史》（北京：學苑出版社，2000）。

另外，李斗的《揚州名勝錄》的序（紀年為1793年）強調揚州的風景在南巡之後變得較佳。此書重印於《揚州覽勝錄揚州名勝錄》（南京：江蘇古籍出版社，2002）。

臺灣大學學術期刊資料庫

落圖。⑯因此，雖然「名勝」一詞仍然維持其指稱有名景點的本意，它同時也被賦予了與南巡相關的意味。「名勝」一詞的新意涵也顯示了地方勝景圖像的重塑：只要是與皇帝南巡有關的景點，不論新舊，都是「名勝」；過去在特定數字集合景點中的舊地景若未被皇帝臨幸，如張宗蒼《吳山十六景》中沿襲明代而來的《包山奇石》等，則不收入「名勝」。

從特定數字集合景點到「名勝」的轉變過程中，郭裒恆一系列的《蘇州名勝圖詠》、《江南名勝圖詠》可能扮演了重要的角色。這些出版品不但普及了「名勝」一詞的新用法，也一再加強「名勝」與南巡的關係。相對於張宗蒼的《吳山十六景》冊或是尹繼善的《蘇州名勝圖冊》均是專為乾隆皇帝而作，郭裒恆這個與南巡有關的系列是為了在市場上大量銷售而印製的出版品。他的「名勝」題名以及新石湖圖像或許來自尹繼善的冊頁，但他的書籍系列可能是首先將南巡商品化、強化「名勝」與南巡關聯的出版品、並且將之從蘇州「名勝」擴大到整個江南地區的「名勝」圖詠系列。

總之，從「十六景」到「名勝」的過程，是地方勝景圖像因為南巡而被重塑的一部分。此重塑過程一開始可能與地方官員籌備南巡有關，但經過類似像

⑯《南巡盛典》的凡例對將行宮座落圖納入「名勝圖」的段落有所解釋，編者宣稱一則將這些行宮獨立成為一段會很奇怪，另則這些行宮並非為了南巡新建而是整修自原有的建築，因而將行宮座落圖置於「名勝圖」的段落。然而，將行宮囊括在「名勝圖」的做法並不限於《欽定南巡盛典》。例如，北京第一歷史檔案館藏的《蘇州名勝圖》畫冊、北京首都圖書館藏的《清高宗南巡名勝圖說》畫冊、或是北京國家圖書館藏的《南巡臨幸勝迹圖》刊本都包含行宮座落圖。前兩套畫冊也許是地方官員在南巡之前進呈皇帝，刊本則應該是地方的出版品。如此看來將行宮座落圖包含在「名勝圖」中並非不尋常的做法。參高晉，《欽定南巡盛典》，卷首二，《景印文淵閣四庫全書》第658冊，頁18。

雖然從一些當時的紀錄來看，有些行宮可能是開放給一般百姓進入的。不過值得注意的是，當時紀錄中稱作行宮的未必是皇帝駐蹕處，而只是皇帝暫時休憩的地方。例如彭績提到他在1782年「入翠巖寺…殿旁小門，入逕行宮」，但是翠巖寺並非乾隆皇帝的駐蹕處。在官方的《南巡盛典》中這樣的建築並不被認為是行宮，雖然當地人可能因為皇帝曾經在那裡休息過就稱之為行宮。參彭績，〈遊西山記〉，收入《續天下名山勝景記》（上海：匯文堂書局，1929），頁 259。同樣的，上文提過的蘇州石佛寺也是為當地人稱作行宮，雖然乾隆皇帝從未在那裡駐蹕過夜。

臺灣古典藝術期刊資料庫

郭裘恆的出版事業而使「名勝」與南巡的牽連愈深也愈加普及，而終為不論地方或官方各界的出版品所採用。

（4）蘇州的特殊性

相對於蘇州積極地因應南巡、參與地方勝景圖像的重塑，其他地方的地景或是已有悠遠的傳統而難以被改變、或是無甚特別之處而完全按照南巡而新建。例如杭州西湖十景的封號淵源良久，早已有包括冬景的《斷橋殘雪》與秋夜景的《平湖秋月》，所以即便乾隆皇帝要求董邦達（1696—1769/74）在南巡前繪製西湖勝景以供他臨幸西湖時參考比對用，十景還是保留了這些非春天或非日晝的景致，[77]而不像張宗蒼的《吳山十六景》全改為春日之景。相反的，揚州則是另外一個極端的例子。揚州的地誌繪畫歷史很短，而且揚州的地理景觀其實為了因應南巡而被大幅地改變。[78]所以新的揚州地景圖像幾乎就是從頭開始，配合為了迎接皇帝興建的建築而新造出名勝圖。揚州勝景圖因此無甚包袱，而不像石湖新圖像那樣與傳統割裂、甚至還從西湖的圖式找到借用重塑的方法。

蘇州社會從明代開始就不乏運用地方地景圖像來與政治權威打交道的先例，像是之前提到的《送寇公去任圖》。到了十八世紀乾隆南巡之際，蘇州地景圖像更是成了中央與地方互動不可或缺的一環，不論是張宗蒼透過增加乾隆所要臨幸的地點與僅繪春日白晝的《吳山十六景》來重塑地景；或是尹繼善進交的《蘇州名勝圖冊》中石湖新圖像因應南巡而生，並且持續普及於地方版畫與出版品中。此外，范仲淹的後代范瑤所進呈的《萬笏朝天圖卷》（天津市立藝術館）也與乾隆南巡有密切關係。[79]由此來看，南巡促成了中央與地方圖像

---

[77] 參潘臣青編，《西湖畫尋：歷代西湖勝跡畫錄》（杭州：浙江人民出版社，1996），頁103。關於此冊的圖版，見Sotheby's的拍賣目錄，*Forty Views of West Lake* (Hong Kong: April 29, 1993).

[78] Tobie Meyer-Fong, *Building Culture in Early Qing Yanzhou,* pp. 165-195; Antonia Finnane, *Speaking of Yangzhou: A Chinese City, 1550-1850* (Cambridge, Massachusetts: The Harvard University Asia Center, 2004), pp. 195-199.

[79] 雲希正，〈歷史風俗畫的傑作—萬笏朝天圖〉，《藝苑掇英》第44期（1993.2），頁48。千葉市美術館編，《天津市藝術博物館展》（千葉市：千葉市美術館，2003），圖版87。

臺灣大學學術期刊資料庫

的交流，兩者的互動交織出新的蘇州圖像網絡。而徐揚的《盛世滋生圖》正是宮廷與地方社會交流而生的蘇州圖像網絡之一部份。

四、東南一都會：徐揚的圖繪蘇州模式

不過，徐揚因應南巡所轉換蘇州圖像的方式，與張宗蒼、地方版畫作坊或是郭裒恆的出版系列都不甚相同。張宗蒼與地方出版業透過重塑地方的山水圖像來呼應南巡，但徐揚的《盛世滋生圖》中城市圖像的比重來得更大，對中國城市圖像的原型—《清明上河圖》—的借用頗重。雖然《盛世滋生圖》經常被視為清代版的《清明上河圖》，但是究竟二者的關係為何？為什麼徐揚採取如此不同的方式？ 他對城市圖像的倚重，必須在明清城市圖像的發展脈絡中來理解。

1、《清明上河圖》作為首都圖像的範本

張澤端描繪北宋首都汴京的《清明上河圖》是中國城市圖像的原型。《清明上河圖》的仿本，至少在十七世紀時就已廣為流傳，[80]所以它從城郊、市鎮、經過城門到城牆內市街的全景式構圖模式，以及其中對於城市生活與活動的刻畫，成了其他城市圖的重要範本。例如，兩幅明代的城市圖—《皇都積勝圖》與《南都繁會圖》—都遵循《清明上河圖》的構圖模式，來描繪北京與南京的繁華風貌。[81]

---

[80] 關於晚明《清明上河圖》仿本的普及，參王正華，〈過眼繁華—晚明城市圖、城市觀與文化消費的研究〉，李孝悌編，《中國的城市生活：十四至二十世紀》（臺北：聯經文化事業出版社，2005），頁1-57。

[81] 兩張圖都收藏於中國歷史博物館，圖版參National Museum of Chinese History ed., *A Journey into China's Antiquity: National Museum of Chinese History* (Beijing: Morning Glory Publisher, 1997), vol. 3.

關於二圖的研究，參王宏鈞，〈反應明代社會生活的皇都積勝圖〉，《歷史教學》第7、8期（1962），頁97-107；王宏鈞與劉如仲，〈明代後期南京城市經濟的繁榮和社會生活的變化—明人繪南都繁會圖卷的初步研究〉，《中國歷史博物館館刊》第1期

臺灣大學藝術期刊資料庫

值得注意的是，這兩張基於《清明上河圖》的明代城市圖描繪的都是明代的都城—首都北京與留都南京，而非其他非首都的城市。雖然蘇州在晚明的繁華也是有目共睹，當時流傳的《清明上河圖》仿本也經常將蘇州的城牆、景致或是產品入畫，[82]可是蘇州在明代從來不曾成為《清明上河圖》模式的城市圖之主題。一個可能的原因是《清明上河圖》在明代是被理解為首都的城市圖，所以不會被運用在非首都的城市。[83]雖然現在留存的張澤端《清明上河圖》在汴京市街處就嘎然而止，但是明清《清明上河圖》的仿本多半在其後還有僅在首都才會出現的閱兵和宮殿之景，[84]更是加強了《清明上河圖》作為首都的城市圖像。晚明《清明上河圖》卷末閱兵與宮殿圖像的流行，也顯示《清明上河圖》在當時是被視為描繪首都的圖像。因此，即便繁華的蘇州已經成為當時《清明上河圖》仿本所經常借用的圖像來源，蘇州還是無法成為運用《清明上河圖》模式的城市圖主角。

到了清代，《清明上河圖》模式還是與首都牽連很深。舉例來說，現存的《康熙南巡圖》中，明朝的前首都南京是依照《清明上河圖》的構圖結構描繪

（1979）; Ya-Chen Ma, "Citizen's Perspective versus Imperial Perspective: Two Cityscapes of Nanjing," unpublished term paper, 2000; 王正華，〈過眼繁華—晚明城市圖、城市觀與文化消費的研究〉，頁1-57。

[82] 加藤繁，〈仇英筆清明上河圖に就いて〉，《美術史學》第19、20期（1933.5/6），頁201-212、232-240。另外，當時《清明上河圖》的仿本多是蘇州所造的蘇州片，可能也是繁華蘇州的母題入畫的原因之一。

[83] 另外一個原因是文人品味的主導，使得蘇州圖像在明代多半呈現秀麗的城郊形象。不過儘管如此，還是有少數作品，如袁尚統的《曉關舟擠》，描繪了蘇州商業交通的情況。因此，文人品味的主導本身不能完全解釋為什麼蘇州不能成為運用《清明上河圖》模式的城市圖主角。相反的，從《清明上河圖》在當時被理解為首都圖像的角度，應該還是比較能夠說明此現象。

[84] 關於明清《清明上河圖》仿本的圖式，參古原宏伸，〈清明上河圖〉（上）、（下），《國華》第955與956期（1973.2/3），頁5-15與27-44。

雖然現存張澤端的《清明上河圖》並沒有閱兵和宮殿之景，不過有些學者認為原來卷末可能有像《金明池爭標圖》的描繪。無論如何，《清明上河圖》的明清仿本多有閱兵與宮殿之景，我在這裡以「《清明上河圖》模式」來指稱這類流行於明清、加了首都特有場景的構圖結構。

臺灣大學藝術期刊資料庫

的。[85]同樣的，《清院本清明上河圖》（1736，臺灣國立故宮博物院）中畫有西洋建築，可能為了表現該畫所繪為北京城。[86]二者顯示清代宮廷畫院的系統，也是視《清明上河圖》模式的城市圖像為首都圖式。

2、《清明上河圖》作為非首都城市的範本

在清代宮廷之外，《清明上河圖》模式的城市圖像與首都的關係隨著明朝的滅亡則逐漸鬆動。文學方面，王正華曾提及清初張岱的《陶庵夢憶》回憶揚州清明節時聯想到《清明上河圖》。[87]圖像方面，《清明上河圖》開始與非首都的城市圖像產生連結，其中尤以蘇州特別突出。以蘇州版畫為例，描繪閶門的《三百六十行圖》與《萬年橋圖》都在題跋與圖像母題方面借用《清明上河圖》來宣稱蘇州的繁華。[88]兩幅十八世紀的長卷尤其依循《清明上河圖》模式的構圖原則來描繪非首都的江南城市：一為描繪蘇州的譚岵《吳都一覽圖》（1701，廣東省博物館）（圖17），另一則是描寫常熟的周鯤《升平萬國圖》（1745，臺灣國立故宮博物院）（圖18）。兩者都從城郊開始，再描繪城內之景。

不過，因為常熟與蘇州皆非首都，無法有一般《清明上河圖》模式卷末的閱兵或宮殿之景，所以《吳都一覽圖》與《升平萬國圖》的最後是以城郊的名勝山水來取代之。然而，兩圖卷末以地方勝景圖來代替宮殿場景的結果，卻稀釋了原來《清明上河圖》模式的繁華意象。一般《清明上河圖》的題跋通常強

---

[85] Ya-chen Ma,"Citizen's Perspective versns lmperial Perspective:Two cityscapes of Nanjing."

[86] 中國的洋式建築可能最早出現於北京與澳門，王正華認為《清院本清明上河圖》以地景特徵鎖定京城，或許為了表現該畫所繪為北京。參王正華，〈乾隆朝蘇州城市圖像：政治權力、文化消費與地景塑造〉，頁127。另外，Patricia Berger也認為《清院本清明上河圖》描繪的可能是北京，參Patricia Berger, *Empire of Emptiness: Buddhist Art and Political Authority* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2003), p. 126.

[87] 王正華，〈乾隆朝蘇州城市圖像：政治權力、文化消費與地景塑造〉，頁47。張岱，《陶庵夢憶》（上海：上海古籍出版社，1982），頁48。

[88] Ya-chen Ma, "Picturing Suzhou:Visual Politics in the Making of Cityscapes in Eighteenth-Century China," Chapter One.

臺灣大學學術期刊資料庫

調汴京的繁華，[89]但是《吳都一覽圖》與《升平萬國圖》的題跋完全未述及蘇州或是常熟的經濟繁盛，卻只突出卷末所描繪的當地勝景：《吳都一覽圖》之後蘇州人蔡方炳的題跋〈題姑蘇十景〉只強調卷末的地方勝景，完全無視於畫面上運用《清明上河圖》模式來描繪的繁榮蘇州城。同樣的，周鯤的《升平萬國圖》也只提及畫面最後所畫的市郊名勝如尚湖或虞山，[90]而忽略常熟的繁盛。也就是說，儘管《吳都一覽圖》與《升平萬國圖》兩幅非首都的城市圖在構圖結構上借用了《清明上河圖》模式來描繪蘇州與常熟的繁榮，卷末以地方勝景圖替代宮殿場景的結果卻導致文字題跋偏重當地名勝而忽略兩城的經濟榮昌。

因此，雖然在清宮之外，《清明上河圖》模式已經在十八世紀運用來描繪非首都的城市，但是非首都城市之繁華並不像《清明上河圖》中的汴京一再為人所稱道。相反的，非首都城市的題跋強調的卻是地方的山水勝景。似乎《清明上河圖》模式的城市圖像中對於繁華都會的描繪仍然只保留予首都，而非首都城市圖像的題跋只能專注於當地名勝，而不是該城的繁榮商業景況。

3、徐揚的圖繪蘇州模式

（1）對《清明上河圖》模式的轉換

徐揚《盛世滋生圖》所描寫的蘇州並不是首都，而必須從十八世紀對於《清明上河圖》模式在非首都城市圖的運用脈絡下來理解，但是徐揚的做法卻與《吳都一覽圖》或《升平萬國圖》十分不同。《吳都一覽圖》或《升平萬國圖》都只以卷首的一小部分描繪市郊，接著畫城內的都會情況，最後以長段的城郊山水勝景結束。相反的，徐揚的《盛世滋生圖》並未將大段的城郊山水置於卷末，卻是降低地方風景的比重而將之挪到畫面前半，置於城牆的都會段落之前。再者，徐揚在地方勝景的段落之前加上了市鎮的場景。其實，《清明上

[89] 例如孫承澤題跋言：「上河圖乃南宋人追憶故京之盛」，參孫承澤，《庚子銷夏記》，《景印文淵閣四庫全書》第826冊，第8卷。

[90] 關於虞山勝景如虞山七檜之研究，參Yu-ho Tseng,"'The Seven Junipers' of Wen Chengming,"*Archives of the Chinese Art Society of America,* VIII (1954), p. 22-30.

臺灣大學學術期刊資料庫

河圖》模式的構圖原就有市鎮之景，但是《吳都一覽圖》或《升平萬國圖》都略去不畫。相較於這兩幅非首都城市圖，徐揚的《盛世滋生圖》前半則較貼近原來《清明上河圖》模式的構圖。

事實上徐揚的《盛世滋生圖》不僅前半與《清明上河圖》模式的構圖接近，後段亦然。乍看之下，《吳都一覽圖》或《升平萬國圖》最後的城郊山水，在《盛世滋生圖》中以從山塘通往虎丘之行取代。然而，虎丘在此並非只是一個普通的蘇州名勝，卻變為宮殿的象徵。一般描繪虎丘都不會忽略它最膾炙人口的特殊地景—千人石，但是《盛世滋生圖》的虎丘一景（圖19）則完全略去千人石，而強調山上諸幢建築，包括御碑亭以及為了南巡興建、而可以視之為首都宮殿替代品的行宮。[91]《盛世滋生圖》中的虎丘行宮也的確就是用描繪宮殿常見的模式，置身於雲霧之中。因此，透過將虎丘置於卷末來代替宮殿，《盛世滋生圖》的構圖就與《清明上河圖》模式更為相近了。

透過較為忠實地依循《清明上河圖》模式的構圖結構，徐揚的《盛世滋生圖》創造了一種新型態的非首都城市圖，地方勝景不再像《吳都一覽圖》或《升平萬國圖》置於卷末，原來首都才有的宮殿景則以象徵宮殿的南巡行宮取代之。比起蘇州版畫在立軸的型制下對於《清明上河圖》的借用，《盛世滋生圖》的長卷構圖使其真正成為蘇州版的《清明上河圖》。徐揚轉換非首都城市圖的構圖結構，使得《盛世滋生圖》得以將蘇州城的繁華描繪地淋漓盡致。

（2）東南一都會的繁華城市圖像

比起《吳都一覽圖》和《升平萬國圖》只能在卷首市郊與卷末山水以外的中間段落描繪商業繁盛的場景，徐揚的《盛世滋生圖》就像《清明上河圖》模式的城市圖一樣，能夠在畫面前段的木瀆鎮、與中後段的商業區閶門到胥門一帶充分地描繪蘇州城的繁華，甚至連後段通往虎丘的山塘也囊括了都會的商業活動。事實上，蘇州的商業繁榮的確是《盛世滋生圖》的重點之一。李華曾經計算過畫面上至少畫了兩百多間店舖，其中百分之十販賣的是來自其他地方的商品。[92]蘇州在《盛世滋生圖》中被描繪成一個大都會，其繁華可以與任何一

[91] 關於御碑亭的討論見下文。

[92] 李華，〈從徐揚盛世滋生圖看清代前期蘇州工業繁華〉，頁17。

臺灣大學學術期刊資料庫

個運用《清明上河圖》模式所畫的首都圖像相比擬。

《清明上河圖》作為中國城市圖像的原型，在過去或被用來描寫其他朝代首都的繁華，或將地方勝景置於卷末來描畫非首都的城市，徐揚則刻意還原首都城市圖像的構圖來描繪其非首都的家鄉，而得以突顯蘇州的繁榮風貌。雖然蘇州並非清帝國的首都，但是它在明清經常被稱作「東南一都會」，徐揚的題跋也是如此稱之。這是首次一個非首都城市的商業繁榮得以在圖像與題跋文字上同時得到認可。總之，相對於前述蘇州官員或出版商因應南巡重塑地方的勝景圖像，徐揚運用《清明上河圖》模式來描繪蘇州的城市圖像的方式顯得十分特別。蘇州不再只是一個充滿優美郊區風景的城市，更是一個非首都的「東南都會」，其繁華足以與過去首都相比擬，更得以用來「圖寫太平」以「摹帝治光昌於萬一」而成為清帝國治下盛世的象徵。

五、連結地方社會與乾隆南巡

在討論蘇州社會因應南巡重塑地方勝景圖像的脈絡、以及《清明上河圖》構圖模式於清代的發展之後，行文至此可以回歸來處理《盛世滋生圖》描繪蘇州時所展現的雙重性格。雖然過去學者已經從史料考證出《盛世滋生圖》所描繪的地點、建築與風俗活動等，但是為什麼徐揚選擇將之入畫，以及如何將之入畫仍有待進一步分析。舉例來說，《盛世滋生圖》所描繪的路線本身就值得再作討論。畫卷從位於蘇州西南郊的靈巖山開始來到緊鄰其旁的木瀆鎮，經過獅山與何山來到蘇州城的西南角，然後沿著西面的城牆與胥河往北，再轉向西北的山塘街，最後到達虎丘。如前所述，《盛世滋生圖》的構圖結構來自《清明上河圖》模式，但是其所描繪的路線並無地方或宮廷的先例。雖然《盛世滋生圖》是由皇帝下令製作的，但它與官方南巡紀錄的《南巡圖》路線卻十分不同。康熙與乾隆《南巡圖》的蘇州卷路線極其類似，都是從西北郊大運河的滸墅關開始，經過虎丘，從閶門進入蘇州城，最後在織造府結束。[93]相對於康熙

[93] 關於康熙與乾隆《南巡圖》中蘇州卷路線的討論，參Ya-chen Ma, "Picturing Suzhou: Visual Politics in the Making of Cityscapes in Eighteenth-Century China," Chapter Three.

臺灣大學藝術期刊資料庫

與乾隆《南巡圖》皆從西北郊進入蘇州城的作法，《盛世滋生圖》從西南郊轉向蘇州城再轉西北郊的路線顯得十分特殊。如果《南巡圖》代表官方觀點，那麼《盛世滋生圖》並非一般的官方圖像，不該被視之為單純反映中央觀點的政治宣傳畫。相反的，徐揚《盛世滋生圖》與周鯤《升平萬國圖》類似，皆挪用《清明上河圖》模式，將各自的家鄉比擬為過去的繁華首都以進呈宮廷。二者在歌誦帝治之餘，也隱含了兩人對家鄉認同、從而自豪地將其圖像進獻皇帝的意味。比起《升平萬國圖》，《盛世滋生圖》進一步回歸《清明上河圖》模式以突顯蘇州為「東南一都會」，徐揚對於家鄉繁華經濟的自負更甚於周鯤。本節之目的便是分析徐揚在《盛世滋生圖》各段對蘇州地景的處理，來探討他如何中介於地方與中央之間，既呈現地方所自豪的特色予皇帝，又能突顯乾隆帝治之光昌；以及他如何將地方社會與南巡聯繫起來，以歌詠第二次南巡是為蘇州帶來福祉、也為當地人民所感念的巡幸。

1、地方社會與南巡：靈巖山

《盛世滋生圖》開卷的村郊景後，首先映入眼簾的著名景點是靈巖山（圖20）。靈巖山的景色優美，可以沿著一條主要步道到山頂，山頂上傳說由春秋時代吳王夫差（?—BCE 473）所建的古蹟尤其著名。[94]因此，靈巖山經常以整座山入畫，山坡上多可見步道的描寫， 山頂的古蹟建築也隱約可見。春景如《靈巖積翠》與冬景如《靈岩積雪》皆是經常被描繪的時節。[95]

然而，與傳統的靈巖山圖像相較，徐揚卻只描繪了此山的下半部，山頂的名勝古蹟完全未入畫。雖然捨棄了山頂的古蹟建築，沿著山坡步道的兩座亭子以及山腳處的兩層居室，卻因為放大焦點的緣故而顯得特別清楚。徐揚摒棄常見全山式的靈巖山圖像而只畫山的下半部，應該與突顯這些建築物有關。前景

[94] 李銘皖與馮桂芬編纂，《蘇州府志》，頁190-192。

[95] 前者如馮儼《靈巖積翠》。龔建毅，〈送寇公去任圖〉，頁74-75。後者如邵彌《靈岩積雪》，上海博物館藏，圖版見中國古代畫鑑定組編，《中國古代書畫圖目》第4冊，（北京：文物出版社，1986），滬1-1720。

臺灣人文學術期刊資料庫

的房樓可能是蘇州著名詩人沈德潛（1673—1769）的別業書樓。[96]沈德潛是乾隆皇帝十分賞識的詩人，南巡時曾經與之作詩唱和。[97]透過放大靈巖山下半部來突出沈德潛的別業，徐揚一方面點出蘇州有名的地方人物，另一方面透過此位皇帝所欣賞的詩人將地方社會與宮廷聯繫起來。而山坡上沿著步道明顯可見的兩座亭子，是為了第一次南巡才特地從落紅亭、迎笑亭改名的迎暉亭與松嘯亭。[98]新的名稱不僅較舊的名字正式，而且似乎暗示了與南巡的聯繫。迎暉亭的「暉」原指光輝，經常與代表母愛的春暉相連，或可用來指稱父母官或天子對子民的關懷，如此「迎暉」似乎暗示了地方子民迎接皇帝南巡及其所施恩惠之意。而松嘯亭的松樹雖然並非特別指皇帝，不過松嘯一般與高士有關，不排除意指皇帝的可能。兩個亭子的新名稱合而觀之，似乎都跟沈德潛的別業入畫一樣，都在強調乾隆皇帝與地方社會的聯繫。

更值得注意的是，《盛世滋生圖》中對靈巖山全山圖像傳統的轉換，捨棄的不僅是山頂的吳王古蹟，還包括古蹟旁特地為南巡興建的行宮。[99]也就是說，徐揚在此的重點不像描繪虎丘段那樣著重於突顯與皇帝南巡有關的建築，卻刻意轉變舊有的靈巖山圖式，來突出沈德潛的建築和山坡步道旁新命名的亭子。藉由標舉皇帝所欣賞的蘇州詩人之居所以及靈巖山步道上因應南巡改名的亭子，《盛世滋生圖》既點出蘇州知名人物，也強調地方社會與南巡的聯繫。

2、商業與文化重鎮：木瀆鎮

緊接著靈巖山的是木瀆鎮。如前所述，徐揚遵循的是《清明上河圖》的構圖結構，所以無怪乎《盛世滋生圖》必須在進入蘇州城之前有一段市鎮的場

[96] 張英霖，〈圖版說明〉，頁83。另外，乾隆御製詩〈靈巖行宮即景雜詠〉也提到「沈德潛住此山下也」，參李銘皖與馮桂芬編纂，《蘇州府志》，頁63。

[97] 關於沈德潛的生平以及他與乾隆皇帝的關係，參馮明珠，〈玉皇案吏王者師—論介乾隆皇帝的文化顧問〉，《乾隆皇帝的文化大業》（臺北：國立故宮博物院，2002），頁246-248。

[98] 王鎬，《靈巖志略》，引自張英霖，《姑蘇繁華圖》，頁83。

[99] 關於靈巖山行宮，見乾隆御製詩〈靈巖行宮即景〉，參李銘皖與馮桂芬編纂，《蘇州府志》，頁67。

臺灣大學學術期刊資料庫

景。然而，為什麼選中木瀆鎮？除了木瀆鎮位於靈巖山旁的地理因素外，還有沒有別的原因？佔據《盛世滋生圖》卷長五分之一的木瀆鎮，其中描寫的除了一般《清明上河圖》模式的市鎮貿易外還有其他景象，究竟木瀆在《盛世滋生圖》中的重要性為何？

首先，在蘇州西南郊區的三個市鎮橫塘、光福、與木瀆中，木瀆因為位處通往太湖的路線上，是其中最大的市鎮。[100]木瀆繁忙的商業活動與交通場景在《盛世滋生圖》中就佔了不少篇幅。另外，相對於光福鎮與橫塘鎮主要以地方勝景聞名，[101]木瀆則特別以居住在當地的文人所稱。例如，《盛世滋生圖》中費了大半畫面描繪的遂初園，就是隸屬於乾隆朝時著名的藏書世家吳家。[102]其中的吳泰來是時稱的吳中七子之一，他後來通過會試與殿試而成為進士。[103]《盛世滋生圖》在木瀆段所繪的船上有書「狀元及第」的燈籠，或許正是要強調木瀆鎮的人文之風。[104]

因此，雖然木瀆鎮過去並未曾入畫，它繁忙的市鎮風情與人文薈萃使得徐揚特地將之囊括在《盛世滋生圖》中。木瀆作為一個商業市鎮正符合《清明上河圖》模式的結構需要，而其地之學風則是蘇州社會足以自豪之處。[105]徐揚還在此段描寫了當地的諸多名勝，包括遂初園、社蒼、法雲庵等。[106]木瀆於是成為蘇州一處當地人引以為傲、值得呈現予皇帝的市鎮。

---

[100] 李銘皖與馮桂芬編纂，《蘇州府志》，頁721-2，748-9，727-8。

[101] 例如清代地方志橫塘條目下就收入了不少歌詠橫塘風景之詩。而清人許兆熊關於光福的三十首詩中，大多數是與當地的景點或寺廟有關。李銘皖與馮桂芬編纂，《蘇州府志》，頁721-2。

[102] 吳家的藏書活動包括乾隆朝的三代以及嘉慶朝的一代。參張翔，〈清乾嘉時期蘇州的徽籍藏書家〉，《圖書館雜誌》19卷112期（2000），頁37-41。

[103] 李銘皖與馮桂芬編纂，《蘇州府志》，頁 82；朱保炯與謝沛霖編，《明清進士題名碑錄索引》（上海：上海古籍出版社，1980），第1冊，頁861。

[104] 范金民發現蘇州人經常在嫁娶時僭用「狀元及第」的封號，所以他認為徐揚在此描繪的就是這樣的習俗。不過，為什麼徐揚選擇在木瀆鎮描繪此風俗，可能還是跟木瀆的文風之名不無關係。參范金民，〈姑蘇繁華圖：清代蘇州城市文化繁華的寫照〉，頁156。

[105] 雖然吳家的本籍是安徽，因為已經在木瀆定居好幾個世代，吳家的藏書與遂初園被認為是木瀆的特色。例如十九世紀王汝玉在歌詠木瀆時就包括遂初園。參李銘皖與馮桂芬編纂，《蘇州府志》，頁728。

[106] 王汝玉的歌詠也包括這些景點。參李銘皖與馮桂芬編纂，《蘇州府志》，頁727-8。

臺灣大學學術期刊資料庫

3、蘇州地理景觀、地方風俗與南巡：石湖、獅山與何山

木瀆之後的段落描繪的是蘇州西郊重要的地理景觀，包括石湖、獅山與何山。上文第二節已討論石湖圖像如何因應乾隆二次南巡而產生巨大的變化，徐揚的《盛世滋生圖》採取的也是從地方社會發展出來的新石湖圖像，這裡不再重複。不過，值得一提的是，與明代的石湖圖像相較，徐揚在此還刻意在石湖四周加上許多與打漁相關的母題。漁業是該地最重要的民生活動，徐揚的《盛世滋生圖》（圖15）應該與錢維城的《觀打漁詩意圖》（圖12）一樣，畫面上的點點漁船皆旨在呼應皇帝遊覽石湖的官方理由在於觀民打漁。

這種將地理景觀與地方習俗並置的做法也可見於《盛世滋生圖》獅山與何山的段落（圖21），中後景形狀特別的兩座山對照著前景的春臺戲。獅山的特殊造型使得它經常成為蘇州勝景圖畫的一部分。[107]春臺戲則是當地為了祈求豐收，春天時在田地附近搭建的戲臺表演。[108]相對於石湖的漁業，獅何兩山則是與農業並置，而兩者都是蘇州乃至中國經濟生產的基石。此段似乎透過並置蘇州聞名的地理景觀與地方習俗，申明農業與漁業也是地方經濟的基礎。

另一方面，獅、何山段春臺戲旁飛動的旗子上寫著「恭謝皇恩」，原來祈求農業豐收的謝神戲台因此成了與南巡有關的活動。而新的石湖圖像本是皇帝巡幸的產物，再加上前景描繪了與乾隆遊覽石湖官方理由中相關的漁人生活場景，彷彿說明漁家在乾隆南巡德政後的樂陶陶生活。[109]如此石湖與獅、何山段就像靈巖山段一樣，徐揚同樣轉換了傳統的勝景圖式以顯示蘇州社會與南巡的連結。

---

[107] 例如，傳沈周的《吳中勝覽圖卷》就包括獅山。關於《吳中勝覽圖卷》的討論，參Jen-Mei Ma, "Shen Chou's Topographical Landscape," Ph.D. dissertation (University of Kansas, 1990).

[108] 顧祿，《清嘉錄》（1830）（南京：江蘇古籍出版社，1999），頁54。袁學瀾，《吳郡歲華紀麗》（1849）（南京：江蘇古籍出版社，1998），頁74。

[109] 張英霖指出此處題的「恭謝皇恩」可能與南巡時減稅的政策有關，他認為春臺戲附近的亭子即是為了紀念康熙皇帝減稅的皇恩亭。張英霖提到皇恩亭是建於楓橋西，但是獅山距離楓橋頗遠，畫面上的亭子應該不是皇恩亭。再者，徐揚也未於亭內描繪記錄減稅之碑，所以很難確定此亭或是「恭謝皇恩」的來由。參張英霖，〈圖版說明〉，頁89。

臺灣古籍與美術 期刊資料庫

4、胥河沿岸繁盛的商業活動與地方政府：胥門與閶門一帶

《盛世滋生圖》接下來的段落描繪的是蘇州城主要的商業區—沿著胥河從胥門到閶門的西面城牆。雖然《盛世滋生圖》不像《清明上河圖》，而沒有刻畫進入城門後的繁榮市街，但是此段沿著西面城牆經過兩座城門的部分，正是《清明上河圖》模式的構圖結構中繁華的商業區。與前面數段相比，這個段落與南巡的連結十分隱晦而不直接，主要是透過描繪地方政府衙門等行政機構的井然來暗示中央政府乃至皇帝的良善治理。就像《盛世滋生圖》其中藩庫之貼聯所書：「帝德似天，臣心如水」，比喻皇帝與地方政府之間理想的上下關係。而胥門外也可看見地方官員跪迎皇帝聖旨的場景，同樣將地方政府與宮廷聯繫起來。

不過，相對於上述點綴式地連結地方政府與乾隆皇帝之關係，《盛世滋生圖》此段對於繁忙的貿易活動與井然的政府衙門等描繪十分直接突出，與蘇州版畫所展現的地方經濟榮盛與對地方政府的認同很類似。蘇州版畫作坊所發行來描繪閶門與胥門一帶的《三百六十行》與《萬年橋》顯然對《盛世滋生圖》的影響很深。首先，《盛世滋生圖》的閶門（圖22）與《三百六十行》（圖23）十分相近。[110]兩者同樣在閶門右側的角落描繪了走索的街頭雜技；同樣從城外描繪龐然的閶門；同樣描寫閶門外吊橋上的繁忙貿易；也同樣勾勒出一條從閶門外的商業區、穿過吊橋、經過閶門、再深入城內閶門大街的經濟動脈。可以說《盛世滋生圖》承繼《三百六十行》表現閶門一帶商業繁榮的特色。[111]第二，《盛世滋生圖》萬年橋段（圖24）延續蘇州版畫《萬年橋》（圖25）既表現該地商業繁榮也強調地方政府的特徵。[112]《萬年橋》版畫除了描繪胥門與

[110]《三百六十行》的圖版見青木茂與小林宏光，《中國の洋風畫展—明末から清時代までの繪畫・版畫・插繪本》，頁388-389。

[111] 關於《三百六十行》對蘇州經濟的強調與當地商業文化的關係，參Ya-chen Ma, “Picturing Suzhou:Visual Politics in the Making of Cityscapes in Eighteenth-Century China,” Chapter One.

[112]《萬年橋》的圖版見青木茂與小林宏光，《中國の洋風畫展—明末から清時代までの繪畫・版畫・插繪本》，頁55。

臺灣大學學術期刊資料庫

萬年橋一帶的熱絡貿易外，還充滿了與地方政府相關的圖像語彙，包括萬年橋上地方政府的出巡行列以及地方政府所張貼的告示或豎立的石碑等。[113]同樣的，《盛世滋生圖》也可在擾嚷的商業交通之餘見到類似的告示，如在萬年橋不遠處就貼有「不准停泊」的警告。不過，徐揚並未完全模仿《萬年橋》版畫，《盛世滋生圖》上並沒有描繪地方官員的出巡，而是透過並置胥河沿岸的繁榮商業與城牆內井然的地方行政衙門，來繼承蘇州版畫將繁榮經濟與地方政府聯繫起來的特色。[114]雖然徐揚不再如多數的《萬年橋》版畫從城內望向城外，而是從城外描繪萬年橋，如此視點的轉換使得中遠景城內林立的政府機構（如布政使司、巡撫部院、吳縣治、吳縣學等）都成了前景胥河沿岸繁忙市況的背景。再者，如此的轉換得以統整胥河沿岸從胥門到閶門的視點，成為一律從城外看向城內，一方面閶門段落得以與《三百六十行》一致以展現該處的繁華特色，另一方面蘇州西面城牆外的熱絡貿易景況也得以痛快淋漓地表現。

總之，《盛世滋生圖》於胥河沿岸的描繪在作為《清明上河圖》構圖結構高潮的同時，大量運用了蘇州版畫的傳統，強調蘇州社會對經濟繁榮與地方政府的認同。對經濟繁昌與地方政府之認同均來自自地方版畫的圖像傳統，再加以轉換為皇帝德政的象徵。繁榮經濟是「盛世滋生」的具體展現，井然的地方政府則成為皇帝嘉政的間接表現。徐揚綜合蘇州版畫傳統以中介於地方與皇帝之間的方式可見一斑。

5、通往行宮之路：從山塘到虎丘

《盛世滋生圖》最後的段落自山塘始至虎丘終。上文提過虎丘在《盛世滋生圖》（圖19）中是作為《清明上河圖》構圖模式中宮殿的象徵，這裡想附帶說明徐揚如何透過描繪三座與南巡有關的御碑亭來加強虎丘與皇帝的連結。這

---

[113] Ya-chen Ma, "Picturing Suzhou:Visual Politics in the Making of Cityscapes in Eighteenth-Century China," Chapter One.

[114] 關於蘇州版畫《萬年橋》中經濟繁榮與地方政府的連結，參Ya-Chen Ma, "Picturing Suzhou:Visual Politics in the Making of Cityscapes in Eighteenth-Century China," Chapter One.

臺灣大學藝術期刊資料庫

三座御碑亭中豎立的是南巡期間皇帝所書之詩文，在《盛世滋生圖》中是置於虎丘南面（一般稱作前山）接近山頂處。然而，一般而言，因為山勢、樹叢、岩石等的阻礙，從虎丘前山望去並無法看到御碑亭。如果參照當時的《虎丘山志》，御碑亭是被納入虎丘《後山全圖》（圖26）中，可見只有從後山才能夠勉強見到為樹木所遮掩的御碑亭。事實上，徐揚另外一幅依照傳統模式描繪虎丘前山的立軸（圖27），[115]也難以辨認樹木叢生的山頂附近是否繪有御碑亭。因此，《盛世滋生圖》中清楚地描繪三座御碑亭應該是特別為了強調虎丘與南巡的關聯。[116]不僅如此，虎丘前山有名的地景千人石原是所有描寫虎丘的圖像不可或缺的一環，[117]徐揚自己所畫的單幅虎丘前山圖也不例外，但是在《盛世滋生圖》中千人石卻為環繞於虎丘行宮的烟雲所掩蔽。如此，徐揚所塑造出的虎丘不再是明代以來供一般遊人遊覽的地方勝景，卻是充滿了與皇帝南巡有關的御碑亭、行宮等印記，[118]加強了蘇州勝景與皇帝的連結。另一方面，位於畫面的上半部且漂浮於烟雲之上的虎丘，更像是傳統圖繪中置身於雲霧間的宮殿，虎丘因此成功地轉換為宮殿的象徵。

從山塘到虎丘之路也就成為一條從繁華的商業區到幾乎沒有人烟的宮殿之路。山塘街（圖28）原來也是充滿了店家的熱鬧之地，但是在《盛世滋生圖》中店舖逐漸被推向中景一帶，前景零星地點綴著住宅與樹木而顯得幾分幽靜。乾隆御製詩〈山塘策馬〉特別提到他在第一次南巡希望地方反樸還淳、不要再

---

[115] 圖版見Paul Moss, *Emperor, Scholar, Artisan, Monk: The Creative Personality in Chinese Works of Art* (London: Sydney L. Moss Ltd, 1984), p .113.

[116] 這種突出御碑亭的做法在某些跟南巡有關的名勝圖之虎丘圖像中也可見到，例如《清高宗南巡名勝圖說》，參《清高宗南巡名勝圖說附江南名勝圖說》。限於材料，無法細究虎丘圖像在南巡之後的變化過程。也許可以推測虎丘圖像的重塑也跟石湖圖像一樣，是從地方發起再擴散到中央。而《盛世滋生圖》應該也是這圖像網絡的一部分，企圖透過描繪御碑亭、虎丘行宮來加強與南巡的聯繫。只是徐揚更進一步藉由雲霧繚繞的方式以及掩蔽千人石將虎丘轉換為宮殿的象徵。

[117] 即便是其他與南巡有關的名勝圖中之虎丘圖像也清楚地描繪了千人石，可見徐揚在《盛世滋生圖》完全未描寫千人石的做法的確十分不尋常。

[118] 張英霖認為《盛世滋生圖》從卷首到卷尾描繪的是從早晨到傍晚的情景，因此到了斜暮時分虎丘已無遊客。然而，通篇畫卷並無明顯的時間變化，裝飾用的燈籠整幅畫卷皆可見到，因此無法據此判斷畫日或是將暮的改變。參張英霖，〈圖版說明〉，頁99。

臺灣大學藝術期刊資料庫

準備歌舞迎駕的宣示在此看到了成果而感到欣喜，⑲或許與《盛世滋生圖》裡山塘幽靜的氣氛不無關係。在這略顯幽僻的山塘街上，徐揚延續地方山塘圖像，描繪了紀念晚明起義五人的墳墓墓石，增添了肅穆的氣息。不過，《盛世滋生圖》並未如其他地方圖像在墓石上書「五人之墓」，而是在墓石上留白（圖29），或許與通往宮殿之路有關。起義五人的高風亮節為地方所讚頌，⑳標出其墓的做法也增加了此處幽穆的氣氛，但畢竟是墳墓而不適合多加著墨。《盛世滋生圖》在此勾勒的是一條從繁忙市景到僻靜南巡行宮之路，而透過將虎丘轉換成宮殿，《盛世滋生圖》的蘇州也成了運用《清明上河圖》模式、可以跟過去首都繁華相比擬的東南都會，以及乾隆治下盛世的象徵。

六、餘論：《盛世滋生圖》及其後

總之，徐揚中介於地方與中央之間，一方面從地方圖像庫中汲取所需，以呈現蘇州人自豪的地方特色來獻予乾隆皇帝；另一方面，他也配合乾隆政治企圖，調節地方圖像以迎合皇帝強調其與地方人民透過南巡所開展的密切關係，以及轉換蘇州作為帝治之象徵。《盛世滋生圖》於是乎既是地方的圖像土貢，也是展現乾隆南巡德政的宮廷政治畫。

不過，雖然徐揚極盡能事地以各種繪畫技巧來描繪蘇州的城市與勝景風貌，他所要呈現的還是一座乾隆帝治下的代表城市。這樣的城市除了自然與人造環境外，還包括生活其中的樂業人民。相對於徐揚對於蘇州個別地景的刻畫，他並未強調當地特殊的風俗而著重人民普遍的生活型態。他的題跋提及之人民活動包括：「漁樵上下、耕織紛紜…至若春樽獻壽，尚齒為先；嫁娶朱

⑲ 參李銘皖與馮桂芬編纂，《蘇州府志》，頁76。

⑳ 當時地方志與繪畫顯示五人墓的墓石上刻有「五人之墓」四字。參顧貽祿，《虎邱山志》（1767），收於《中國名山勝蹟志叢刊》（臺北：文海出版社，1975），第191冊，頁11；Louis Dermigny, *La Chine et l'Occident: Le commerce à Canton au XVIII siècle 1719-1833* (Paris: École Pratique des Hautes Études-VI Section, Centre de Recherches Historiques, 1964), fig. 2.25.

臺灣大學藝術期刊資料庫

陳，及時成禮。三條燭焰，或掄才於童子之場。萬卷書香，或受業於先生之席…」這些活動並非蘇州特有的風俗，而是所有「盛世之良民」生活的一部分，清帝國各地的子民皆然。畢竟，《盛世滋生圖》勾勒的不僅是南巡後的蘇州景象，也是清帝國一隅的代表。因此，不論徐揚夾帶了多少地方自豪的特色以進獻皇帝，《盛世滋生圖》還是必須超越狹隘的地方主義，蘇州的風俗或是山水都必須加以調整才能呈現給皇帝。

而當十八世紀蘇州的各個面向都因應南巡而作了修正，往後的世代是否也都得在南巡的大麾下表現他們對地方的認同？十九世紀其實對乾隆南巡於地方勝景無所不在的染指有所反動，例如《吳趨訪古錄》以「訪古」為名的地方史就對數十年前的南巡支字不提。[121]約略於同一時期還出現了許多特別論述蘇州特有風俗的著作，如《吳郡歲華紀麗》、[122]《桐橋倚櫂錄》、[123]《清嘉錄》等，與《盛世滋生圖》所提及普遍風俗大異其趣。學界在討論明清蘇州社會史時經常引用上述的紀錄，[124]但是這些十九世紀的著作卻也是當時地方意識再度高漲的產物，與十八世紀因應南巡將地方自豪的特色進獻予皇帝的狀況已不可同日而語。

---

[121] 姚承緒，《吳趨訪古錄》（1829-39）（南京：江蘇古籍出版社，1999）。

[122] 袁學瀾，《吳郡歲華紀麗》。

[123] 顧祿，《桐橋倚櫂錄》（1842）（上海：上海古籍出版社，1980）。

[124] Seunghyun Han,"Re-inventing Local Tradition: Politics, Culture, and Identity in Early 19th Century Suzhou,"Ph.D dissertation (Harvard University, 2005). Antonia Finnane 也指出十九世紀初中國各地似乎都可見到地區社群經歷在地化與特定歷史化重新定義的過程，值得特別加以注意。Antonia Finnane, *Speaking of Yanzhou:A Chinese City,1550-1850*, p. 292.

臺灣古籍善本期刊資料庫

引用書目

傳統文獻

《天下名山勝概記》（崇禎六年刊本），收於《中國古版畫 地理卷》（一），長沙市：湖南美術出版社，1999。

《內務府活計檔：造辦處各做成活計清檔．乾隆朝》。第一歷史檔案館藏，另有臺北國立故宮博物院購自第一歷史檔案館微卷之影印本，與第一歷史檔案館與香港中文大學文物館合編，《清宮內物府造辦處檔案叢匯》，北京：人民出版社，2005。

《行宮座落圖附江南名勝圖》（1783之後），北京大學圖書館藏。

《江南名勝圖說》（1765之後），北京第一歷史檔案館藏。

《江南名勝圖說》（1762之後），北京首都圖書館藏。

《明清珍本版畫資料集》，北京：學苑出版社，2003。

《南巡臨幸勝迹圖》（1783之後），北京國家圖書館藏。

《宮中檔乾隆朝奏摺》，臺北：國立故宮博物院，1982。

《浙江景物圖》，北京國家圖書館藏。

《浙江名勝景亭圖說》（1779之後），北京國家圖書館藏。

《浙江勝景圖》（1757之後），北京國家圖書館藏。

《揚州名勝圖說》（1779之後），南京大學圖書館藏。

《廣陵名勝全圖》（1765之後），北京國家圖書館藏。

《蘇州名勝圖》，北京第一歷史檔案館藏。

清．巡幸行圍檔，北京第一歷史檔案館藏。

于敏中等編，《日下舊聞考》，北京：北京古籍出版社，1985。

王杰等編，《石渠寶笈續編》，臺北：國立故宮博物院，1971。

中國歷史第一檔案館編，《中國歷史第一檔案館藏清代官員履歷檔案全編》，上海：華東師範大學出版社，1997。

弘曆，《欽定御製詩集．二集至五集》，《景印文淵閣四庫全書》，臺北：商務印書館，1983-1986。

光緒《蘇州府志》，清．李銘皖等修，馮桂芬等纂，據光緒九年（1883）刊本影印，收入《中國方志叢書》，臺北：成文出版社，1970。

李斗，《揚州覽勝錄揚州名勝錄》，南京：江蘇古籍出版社，2002。

姚承緒，《吳趨訪古錄》（1829-39），南京：江蘇古籍出版社，1999。

張岱，《陶庵夢憶》，上海：上海古籍出版社，1982。

孫承澤，《庚子銷夏記》，《景印文淵閣四庫全書》，第826冊，臺北：商務印書館，1973-1986。

高晉，《南巡盛典》（1771），收於《近代中國史料叢刊》，第641冊，臺北：文海出版社，1966。

高晉，《欽定南巡盛典》，《景印文淵閣四庫全書》，第658冊，臺北：商務印書館，

臺灣大學學術期刊資料庫

1973-1986。
袁學瀾，《吳郡歲華紀麗》（1849），南京：江蘇古籍出版社，1998。
郭衷恆，《蘇州名勝圖詠》（1759序，1761刊），東京國立公文書館藏，京都人文研究所有影印本。
郭衷恆，《江南名勝圖詠》（1763），北京首都圖書館藏。
郭衷恆，《江南名勝圖詠》（1765），南京圖書館的善本書分館藏。
乾隆《蘇州府志》（1748），清．雅爾哈善等修，習雋等纂，國立公文書圖書館藏。
乾隆《句容縣志》（1750），清．曹襲先纂修，臺北：成文出版社，1970。
彭績，〈遊西山記〉，收入《續天下名山勝景記》，上海：匯文堂書局，1929。
楊爾曾輯，《海內奇觀》（萬曆三十七年刊本），收於《中國古代版畫叢刊二編》，第8輯，上海：上海古籍出版社，1994。
顧貽祿，《虎邱山志》（1767），收於《中國名山勝蹟志叢刊》，第191冊，臺北：文海出版社，1975。
顧祿，《桐橋倚櫂錄》（1842），上海：上海古籍出版社，1980。
顧祿，《清嘉錄》（1830），南京：江蘇古籍出版社，1999。

近人論著

2001 《清高宗南巡名勝圖 附江南名勝圖說》，北京：學苑出版社。

中國建築藝術全集編輯委員會

1999 《中國建築藝術全集：皇家園林》，北京：中國建築工業出版社。

中國古代畫鑑定組

1986 《中國古代書畫圖目》，北京：文物出版社。

中華收藏家協會編輯委員會

2003 《北京故宮博物院盛世菁華展》，臺北：藝聯國際公司。

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。

2005 〈乾隆朝蘇州城市圖像：政治權力、文化消費與地景塑造〉，《中央研究院近代史研究集刊》，第50期，頁115-184。

2005 〈過眼繁華—晚明城市圖、城市觀與文化消費的研究〉，《中國的城市生活：十四至二十世紀》，李孝悌編，臺北：聯經文化事業出版社，頁1-57。

王宏鈞

1962 〈反應明代社會生活的皇都積勝圖〉，《歷史教學》，第7、8期，頁97-107。

1986 〈蘇州的歷史和乾隆盛世滋生圖卷〉，《中國歷史博物館館刊》，第9期，頁90-96。

王宏鈞與劉如仲

1979 〈明代後期南京城市經濟的繁榮和社會生活的變化—明人繪南都繁會圖卷的初步

臺灣大學學術期刊資料庫

研究〉，《中國歷史博物館館刊》，第1期。

王稼句

2000 《蘇州山水》，蘇州：蘇州大學出版社。

王樹村

1991 《中國民間年畫史圖錄》，上海：上海人民美術出版社，頁10-13。

石守謙

1993 〈雨餘春樹與明代中期蘇州之送別圖〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》，62卷4期，頁427-67。

吉田晴紀

1993 〈關於虎丘山圖之我見〉，《吳門畫派研究》，北京：紫禁城出版社，頁65-75。

朱保炯與謝沛霖編

1980 《明清進士題名碑錄索引》，上海：上海古籍出版社。

李仲凱

2004 〈話說蘇州片〉，《贋品述往》，西安：泰北文藝出版社，頁99-110。

李孝聰

1996 《歐洲收藏部分中文古地圖敘錄》，北京：國際文化出版公司。

李華

1960 〈從徐揚盛世滋生圖看清代前期蘇州工商業繁榮〉，《文物》，第1期，頁13-17。

周心慧

2000 《中國古版畫通史》，北京：學苑出版社。

秉坤

1988 〈清徐揚姑蘇繁華圖介紹與欣賞〉，《姑蘇繁華圖》，香港：商務出版社。

范金民

2003 〈姑蘇繁華圖：清代蘇州城市文化繁榮的寫照〉，《江海學刊》，第5期，頁153-159。

國立故宮博物院編輯委員會

1989-《故宮書畫圖錄》，臺北：國立故宮博物院。

張英霖

1997 〈對乾隆姑蘇城圖的一些探索〉，曹婉如編，《中國古代地圖集：清代》，北京：文物出版社，頁131-137。

1999 〈圖版說明〉，蘇州市建城檔案館與遼寧省博物館編，《姑蘇繁華圖》，北京：文物出版社。

張翔

2000 〈清乾嘉時期蘇州的徽籍藏書家〉，《圖書館雜誌》，19卷112期。

梅韻秋

1994 〈明代蘇州地區的勝景紀遊圖〉，國立臺灣大學藝術史研究所第一屆研究生論文發表會。

1999 〈張崟《京口三山圖卷》：道光年間新經世學風下的江山圖像〉，《國立臺灣大學美

臺灣大學學術期刊資料庫

術史研究集刊》，第6期，頁195-239。
揚州博物館、揚州市歷史文化名城研究會
2003《揚州園林甲天下：揚州博物館館藏畫本集粹》，揚州：廣陵書舍。
雲希正
1993〈歷史風俗畫的傑作—萬笏朝天圖〉，《藝苑掇英》，第44期。
馮明珠
2002〈玉皇案吏王者師—論介乾隆皇帝的文化顧問〉，《乾隆皇帝的文化大業》，臺北：國立故宮博物院，頁246-248。
楊臣彬
1990〈談明代作偽〉，《文物》，第4期，頁72-87，96。
楊新
1997〈明人圖繪的好古之風與古物市場〉，《文物》，第4期，頁53-61。
鄒愛蓮
1999〈關於清宮輿圖〉，朱誠如與王天有編，《明清論叢》，第2期，北京：紫禁城出版社，頁531-534。
潘臣青編
1996《西湖畫尋：歷代西湖勝跡畫錄》，杭州：浙江人民出版社。
薛永年
1993〈陸治、錢穀、與後期吳派紀遊圖〉，《吳門畫派研究》，北京：紫禁城出版社，頁47-64。
聶崇正
1999《清代宮廷繪畫》，香港：商務印刷館。
闕維民
2000《杭州城池暨西湖歷史圖說》，杭州：浙江人民出版社。
龔建毅
1993〈送寇公去任圖〉，《文物》，第12期，頁72-81，86。
千葉市美術館編
2003《天津市藝術博物館展》，千葉市：千葉市美術館。
古原宏伸
1973〈清明上河圖〉（上）、（下），《國華》，第955與956期，頁5-15與27-44。
1973〈棧道積雪圖の二三の問題—蘇州版畫の構圖法—〉，《大和文華》，第58期，頁9-23。
加藤繁
1933〈仇英筆清明上河圖に就いて〉，《美術史學》，第19、20期，頁201-212、232-240。
青木茂與小林宏光
1995《中國の洋風畫展—明末から清時代までの繪畫・版畫・插畫本》，東京：町田市立國際版畫美術館。

臺灣大學學術期刊資料庫

神戶市立美術館
2001《異國繪の冒險：近世日本美術に見る情報と幻想》，神戶：神戶市立美術館。
2003《南蠻堂コレクションと池長孟》，神戶：神戶市立美術館。
釣魚台國賓館管理局
1997《釣魚台國賓館美術集錦》，東京：小學館。
曾布川寬
1977〈郭熙の早春圖〉，《東洋史研究》，35卷4期，頁61-85。
樋口弘
1967《中國版畫集成》，東京：味燈書院。
瀧本弘之編
1998《中國古代版畫展》，東京：町田市立國際版畫美術館。
Bartlett, Beatrice S.
1991 *Monarchs and Ministers: The Grand Council in Mid-Ch'ing China, 1723-1820,* Berkeley, Los Angeles, and Oxford: University of California Press.
Berger, Patricia
2003 *Empire of Emptiness: Buddhist Art and Political Authority,* Honolulu:University of Hawai'i Press.
Butz, Herbert
1989 *Die Südreise des Kaisers Qianlong im Jahr 1765: ein chinesisches Holzschnittalbum aus dem Besitz von Walter Fuchs,* Frankfurt am Main: Museum für Kunsthandwerk.
Charles, O.
1985 *A Dictionary of Official Titles in Imperial China,* Stanford: Stanford University Press.
China Guardian Auctions Co., Ltd.
2002 *Chinese Painting and Calligraphy: China Guardian Auctions Catalogue,* Beijing: Autumn.
Chü, T'ung-tsu
1962 *Local Government in China Under Ch'ing,* Cambridge, Massachusetts: The Council on East Asian Studies, Harvard University.
Chung, Anita
2005 *Drawing Boundaries: Architectural Image in Qing China,* Honolulu: University of Hawai'i Press.
Dermigny, Louis
1963 *La Chine et l'Occident: Le commerce à Canton au XVIII siècle 1719-1833,* Paris: École Pratique des Hautes Études- VI Section, Centre de Recherches Historiques.
Fei, Siyen
2004 "Negotiating Urban Space: the Making and Remaking of the Southern Metropolis in Sixteenth and Seventeenth-Century China," Ph.D. dissertation , Stanford: Stanford University.

臺灣大學學術期刊資料庫

Finnane, Antonia

2004 *Speaking of Yangzhou: A Chinese City, 1550-1850,* Cambridge, Massachusetts: The Harvard University Asia Center.

French, Calvin

1977 *Through Closed Doors: Western Influence on Japanese Art 1639-1853,*Kobe, Japan: Kobe City Museum of Nanban Art; Rochester, Michigan: Meadow Brook Art Gallery, Oakland University.

Hearn, Maxwell K.

1988 "Document and Portrait: The Southern Tour Paintings of Kangxi and Qianlong," in Ju-hsi Chou and Claudia Brown, eds., *Chinese Painting under the Qianlong Emperor: The Symposium Papers in Two Volumes, Phoebus,* vol. 6, no. 1, pp. 91-131

1996 "The Qianlong Southern Inspection Tour, Scroll Six: Entering Suzhou along the Grand Canal,"in Richard M. Barnhart, Wen Fong, and Maxwell Hearn, eds., *Mandate of Heaven: Emperors and Artists in China,* New York: The Metropolitan Museum of Art, pp. 182-185.

Han, Seunghyun

2005 "Re-inventing Local Tradition: Politics, Culture, and Identity in Early 19th Century Suzhou," Ph.D. dissertation, Cambridge, Massachusetts: Harvard University.

Hiromitsu, Kobayashi

2006 "Suzhou Prints and Western Perspective—The Painting Techniques of Jesuit Artists at the Qing Court and Dissemination of the Contemporary Court Style of Painting into Mid-Eighteenth Century Chinese Society through Woodblock Prints," in John W. O'Malley et. al. eds., *The Jesuits II: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773,* Toronto: Toronto University Press, pp. 262-286.

Hosono, Masanobu

1978 (translated and adapted by Lloyd R. Craighill), *Nagasaki Prints and Early Copperplates,* Tokyo and New York: Kodansha International.

Laing, Ellen Johnston

2000 "Suzhou Pian and Other Dubious Paintings in the Received Oeuvre of Qiu Ying," *Artibus Asiae,* vol. 59, no: 3/4, pp. 265-295.

Ma, Jen-Mei

1990 "Shen Chou's Topographical Landscape," Ph.D. dissertation, Lawrence, Kansas: University of Kansas.

Ma, Ya-Chen

2000 "Citizen's Perspective versus Imperial Perspective: Two Cityscapes of Nanjing," unpublished term paper.

2007 "Picturing Suzhou: Visual Politics in the Making of Cityscapes in Eighteenth-Century China," Ph.D. dissertation, Stanford: Stanford University.

臺灣大學學術期刊資料庫

Meyer-Fong, Tobie

2003 *Building Culture in Early Qing Yangzhou,* Stanford: Stanford University Press.

Mody, N. H. N.

1969 *A Collection of Nagasaki Colour Prints and Paintings: Showing the Influence of Chinese and Western Art on that of Japan,* Rutland, VT: C. E. Tuttle Co.

Moss, Paul

1984 *Emperor, Scholar, Artisan, Monk: The Creative Personality in Chinese Works of Art,* London: Sydney L. Moss Ltd.

Murck, Alfreda

2000 *Poetry and Painting in Song China: The Subtle Art of Dissent,* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Naquin, Susan

1997 *A Journey into China's Antiquity: National Museum of Chinese History,* Beijing: Morning Glory Publisher.

2000 Peking: Temples and City Life, 1400-1900, Berkeley: University of California Press. National Museum of Chinese History ed.

Siggstedt, Mette

2001 "Topographical Motifs in Middle Ming Su-chou: An Iconographical Implosion,"in《區域與網絡: 近千年來中國美術史研究國際學術研討會論文集》，臺北：國立臺灣大學藝術史研究所，頁254-267。

Sotheby's

1993 *Forty Views of West Lake,* Sotheby's auction catalogue, Hong Kong: April 29.

Tseng, Yu-ho

1954 "The Seven Junipers' of Wen Chengming,"*Archives of the Chinese Art Society of America,* VIII, p. 22-30.

Wood, Frances

1985 *Chinese Illustration*, London: British Library, 1985.

Xu, Yinong

2000 *The Chinese City in Space and Time: The Development of Urban Form in Suzhou,* Honolulu: University of Hawai'i Press.

Vinograd, Richard

2003 "Fan Ch'i (1616 – after 1694): Place-Making and the Semiotics of Sight in Seventeenth-Century Nanjing,"《國立臺灣大學美術史研究集刊》，第14期，頁129-157。

臺灣大學學術期刊資料庫

網路論文與資料庫

Nie Chongzheng, "A Treatise on the System of Court Painting in the Qing Dynasty," in an on-line catalogue of the 2001-2002 exhibition "The Golden Exile, Pictorial Expressions of the School of Western Missionaries—Artworks of the Qing Dynasty Court" in the Macao Museum of Art, http://www.artmuseum.gov.mo/shows/exile/english/teses_e.htm.

臺灣大學學術期刊資料庫

圖版出處

圖1 乾隆《蘇州府志》
圖2 《中國古代書畫圖目》，第6冊，頁56
圖3 《故宮書畫圖錄》，第13冊，頁15
圖4 《故宮書畫圖錄》，第13冊，頁17
圖5 《故宮書畫圖錄》，第13冊，頁33
圖6 《中國美術全集》，繪畫卷，第7冊，頁60-61
圖7 《南蛮堂コレクションと池長孟》，頁100
圖8 《中国古代版画展》，頁269
圖9 《中国版画集成》，圖235
圖10 郭衷恆《蘇州名勝圖詠》
圖11 《故宮書畫圖錄》，第13冊，頁23
圖12 《釣魚台國賓館美術集錦》，圖33
圖13 《杭州城池暨西湖歷史圖說》，圖10-7
圖14 《杭州城池暨西湖歷史圖說》，圖10-8
圖15 《姑蘇繁華圖》
圖16 《南巡盛典》
圖17 《中國古代書畫圖目》，第13冊，頁229-230
圖18 《故宮書畫圖錄》，第21冊，頁5-7
圖19 《姑蘇繁華圖》
圖20 《姑蘇繁華圖》
圖21 《姑蘇繁華圖》
圖22 《姑蘇繁華圖》
圖23 《中國の洋風畫展—明末から清時代までの繪畫・版畫・挿繪本》，頁388-389
圖24 《姑蘇繁華圖》
圖25 《中國の洋風畫展—明末から清時代までの繪畫・版畫・挿繪本》，頁55
圖26 《虎邱山志》
圖27 *Emperor, Scholar, Artisan, Monk: The Creative Personality in Chinese Works of Art,* p.113
圖28 《姑蘇繁華圖》
圖29 《姑蘇繁華圖》

臺灣大學學術期刊資料庫

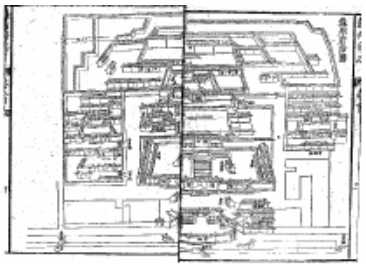


圖1《蘇州府治圖》乾隆《蘇州府志》

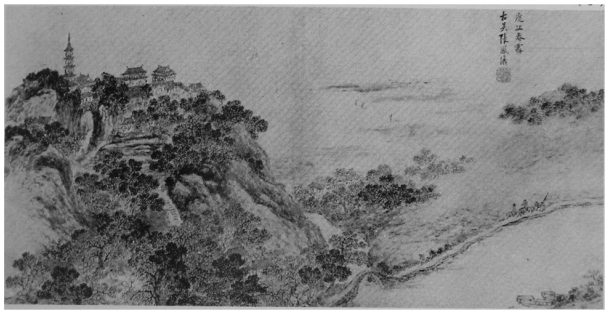


圖2　張翮《虎丘春霽》《送寇公去任圖》冊　蘇州博物館



圖3　張宗蒼《海湧一峰》《吳山十六景》系列　臺灣國立故宮博物院



圖4　張宗蒼《千尺飛泉》《吳山十六景》系列　臺灣國立故宮博物院

臺灣大學學術期刊資料庫



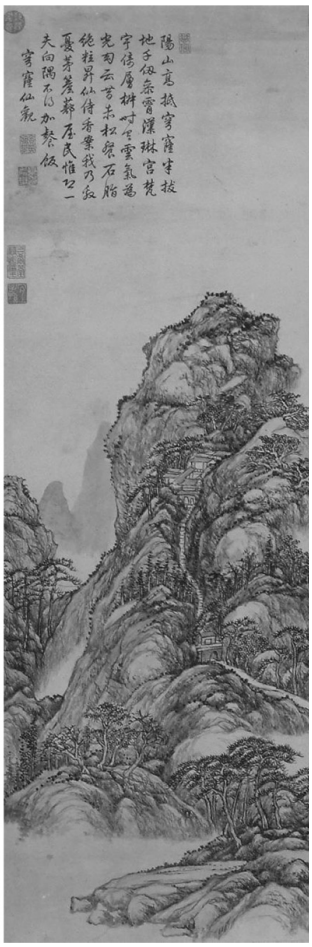


圖4　張宗蒼《法螺曲徑》《吳山十六景》系列 臺灣國立故宮博物院

圖5　張宗蒼《穹窿仙觀》《吳山十六景》系列 臺灣國立故宮博物院



圖6　文徵明《石湖清勝》上海博物館

臺灣大學學術期刊資料庫



圖7 《姑蘇石湖仿西湖勝概》神戶市立博物館



圖8 《姑蘇石湖仿西湖勝概》藏地不明



圖9 《姑蘇石湖仿西湖勝概》藏地不明

臺灣大學學術期刊資料庫

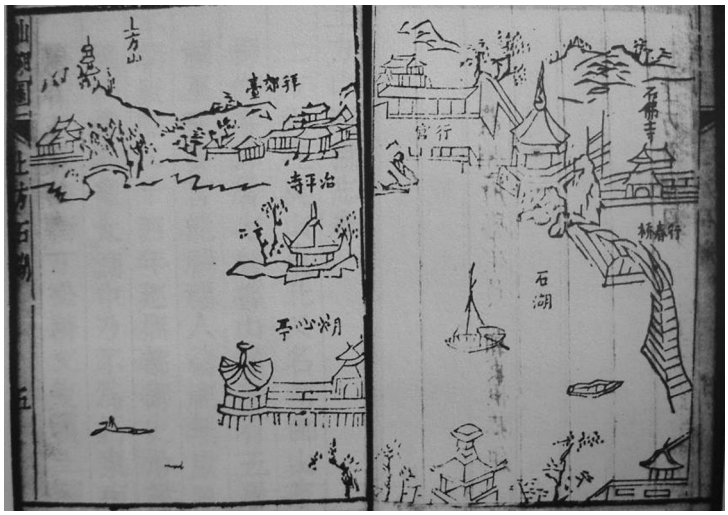


圖10 《上方石湖》郭衷恆《蘇州名勝圖詠》

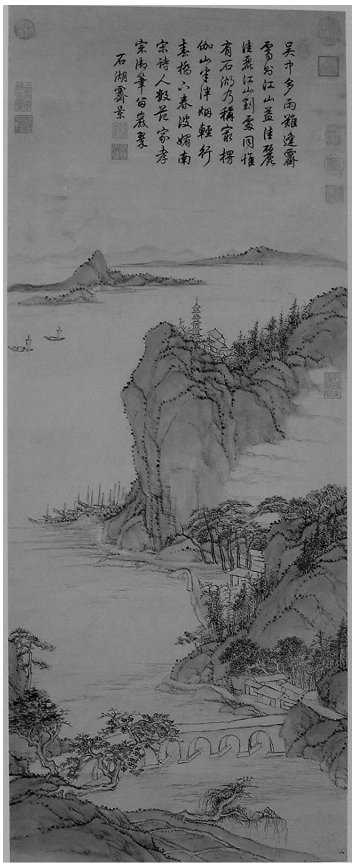




圖11 張宗蒼《石湖霽景》《吳山十六景》系列 臺灣國立故宮博物院（左圖）

圖12 錢維城《觀打漁詩意圖》釣魚台國賓館（上圖）

臺灣大學學術期刊資料庫



圖13 《西湖全圖》清《西湖志》

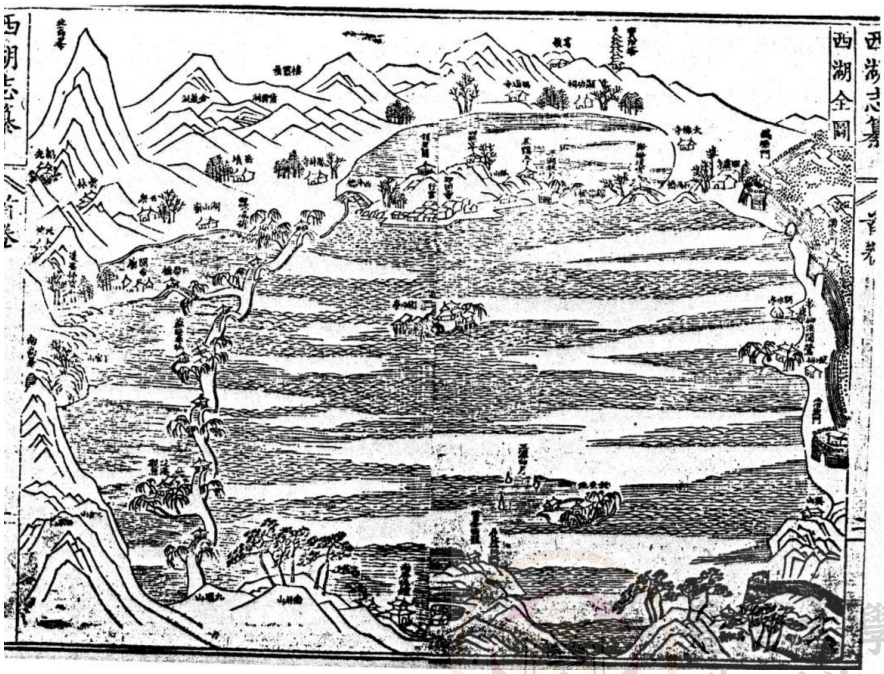


圖14 《西湖全圖》清《西湖志纂》

華學學術
期刊資料庫

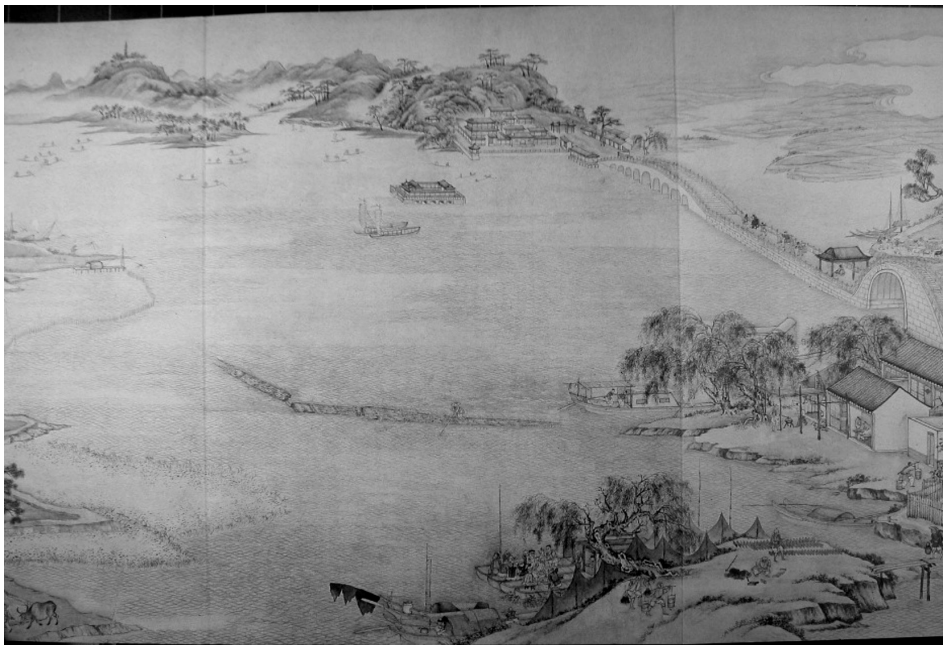


圖15 徐揚《盛世滋生圖》局部 石湖段 遼寧省博物館



圖16 《石湖》高晉《南巡盛典》

臺灣大學學術期刊資料庫

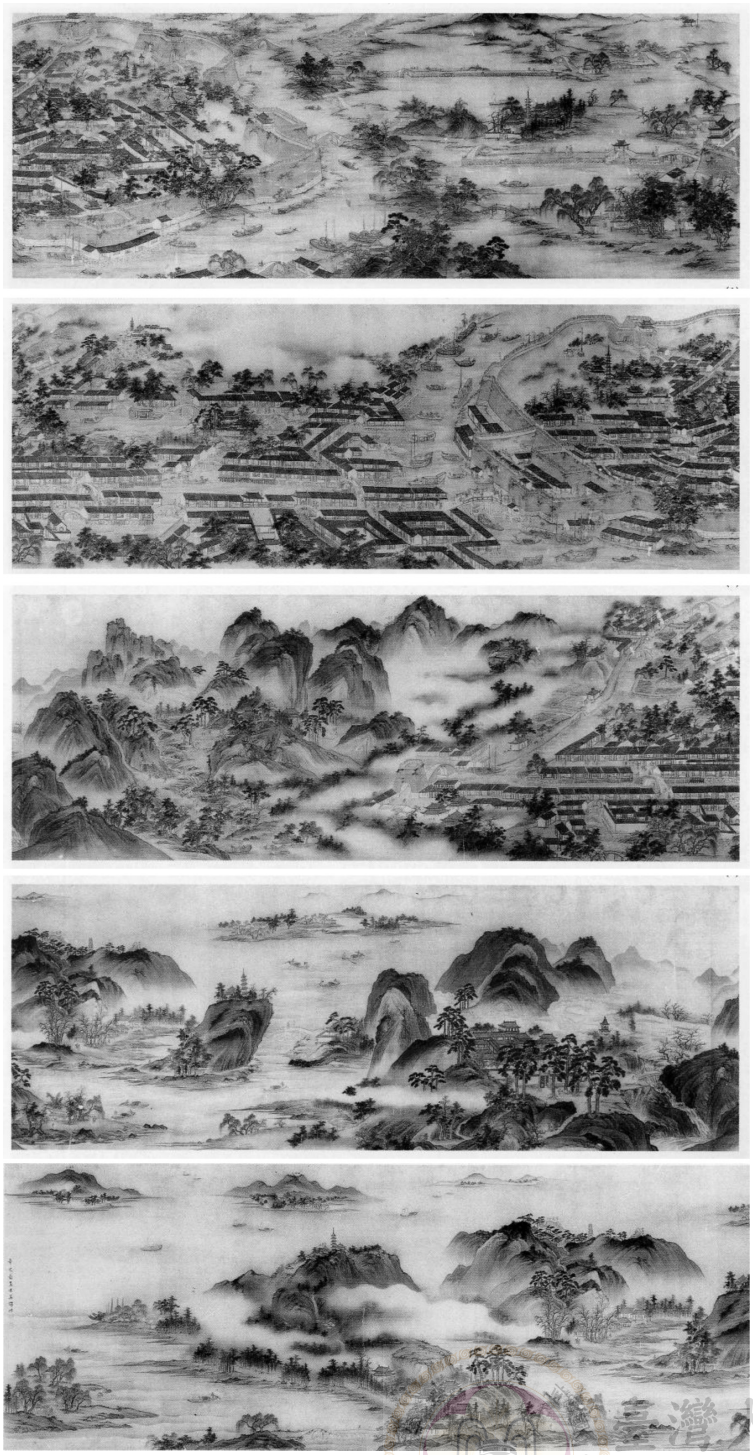


圖17　譚岵《吳都一覽圖》廣東省博物館

臺灣大學學術期刊資料庫

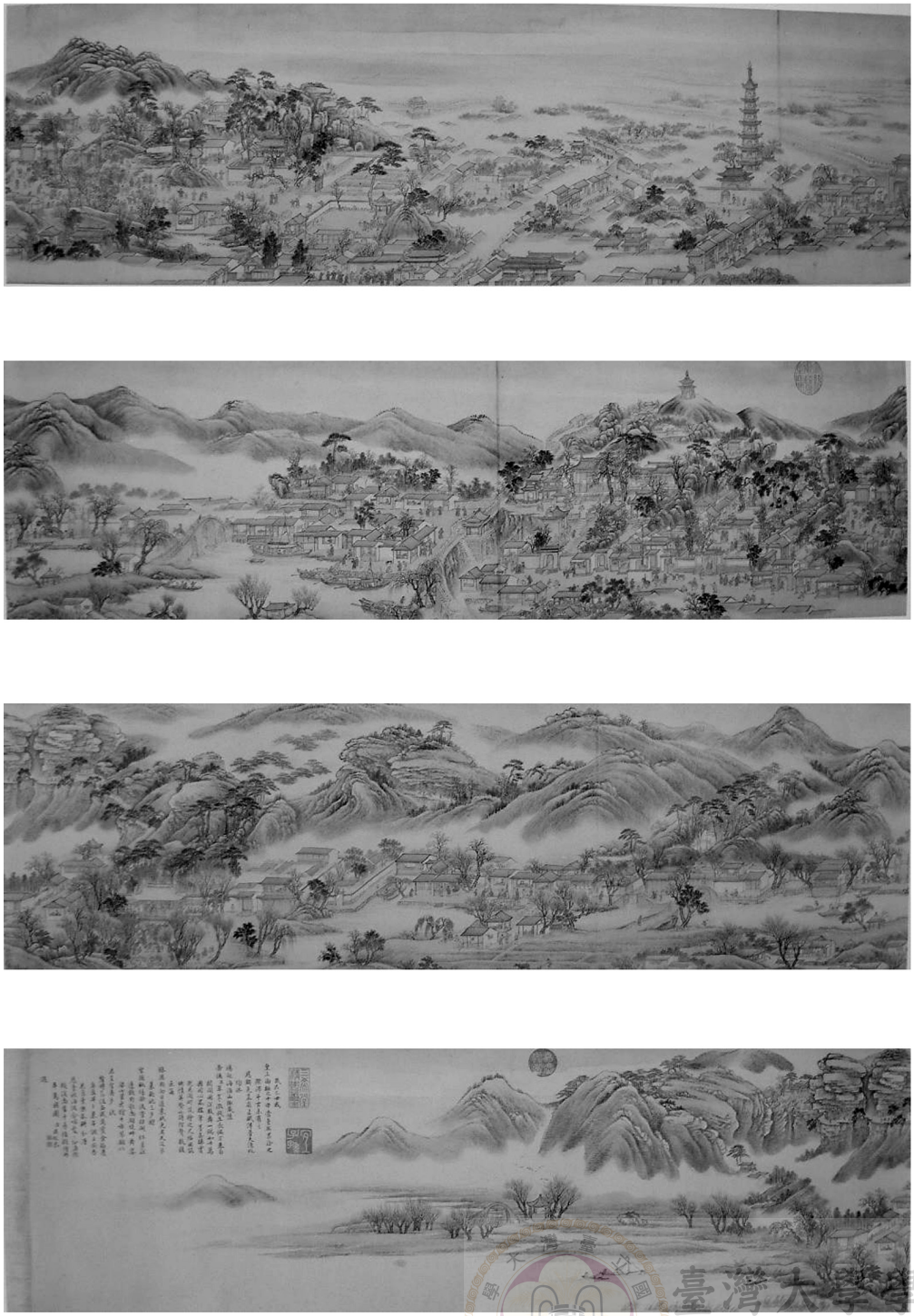


圖18 周鯤《升平萬國圖》臺灣國立故宮博物院

臺灣大學學術期刊資料庫

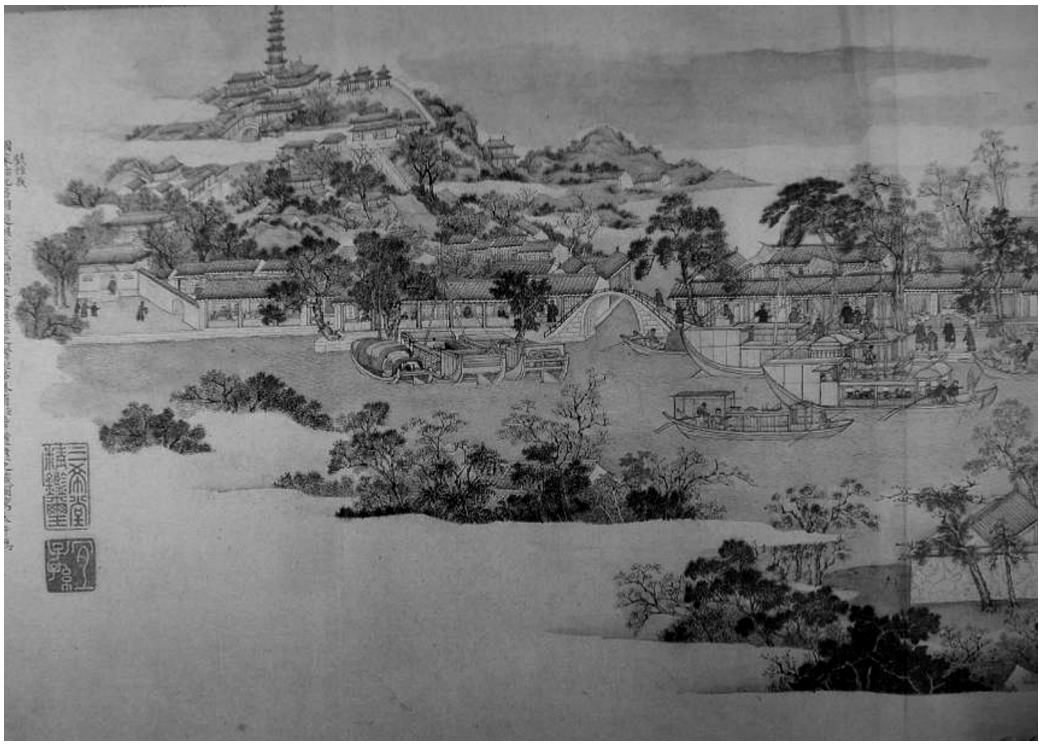


圖19　徐揚《盛世滋生圖》局部 虎丘段 遼寧省博物館



圖20　徐揚《盛世滋生圖》局部 靈巖山段 遼寧省博物館

臺灣大學學術期刊資料庫



圖21 徐揚《盛世滋生圖》局部 獅山何山段 遼寧省博物館

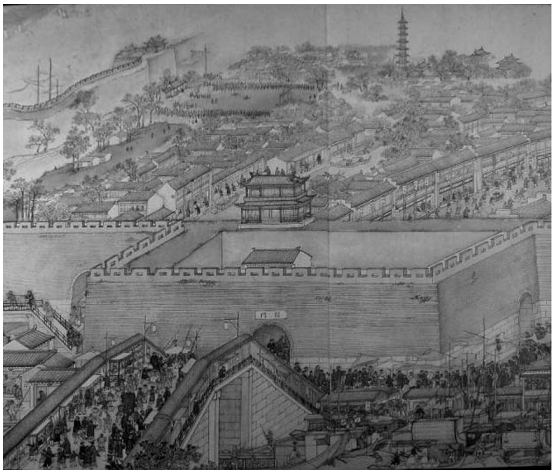


圖22 徐揚《盛世滋生圖》局部 萬年橋段 遼寧省博物館



圖23 《三百六十行圖》王舍城寶物館

臺灣大學學術期刊資料庫

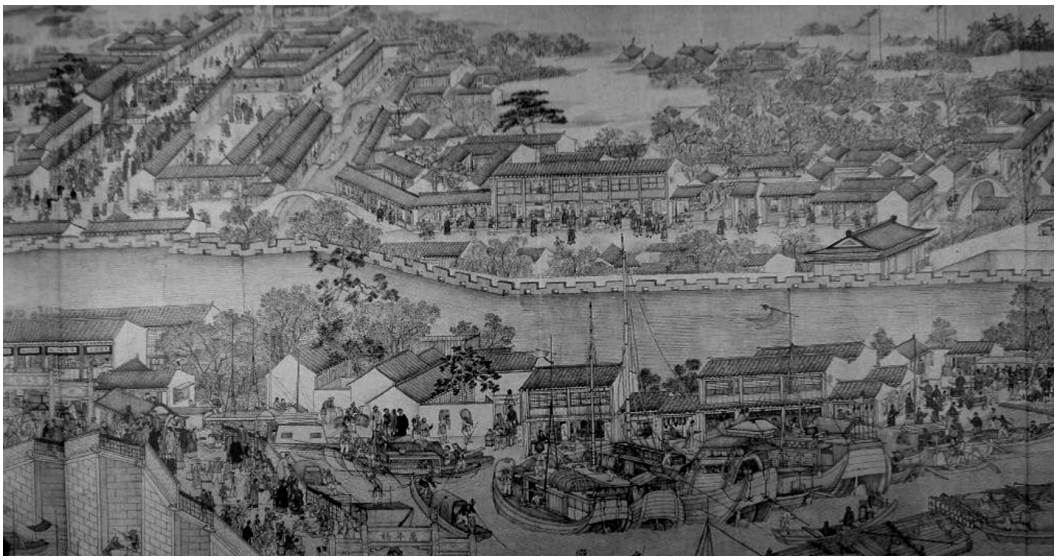


圖24　徐揚《盛世滋生圖》局部 萬年橋段 遼寧省博物館



圖25 《姑蘇萬年橋圖》京都私人收藏

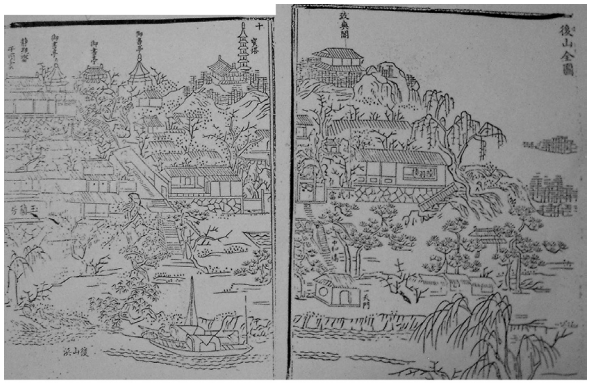


圖26 《後山全圖》顧貽祿《虎邱山志》

臺灣大學學術期刊資料庫



圖27 徐揚《虎丘圖》私人收藏

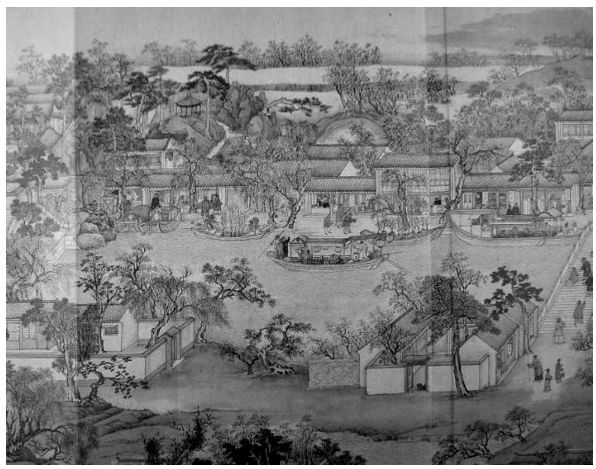


圖28 徐揚《盛世滋生圖》局部 山塘段 遼寧省博物館



圖29 徐揚《盛世滋生圖》局部 五人之墓 遼寧省博物館

國家圖書館 期刊資料庫