

國立臺灣大學文學院藝術史研究所

碩士論文

Graduate Institute of Art History

College of Liberal Arts

National Taiwan University

Master Thesis

乾隆宮廷白鷹圖研究

A Study of the White Falcon Paintings in Qianlong Court



指導教授：石守謙 博士

Advisor: Shou-chien Shih, Ph.D.

中華民國 101 年 7 月

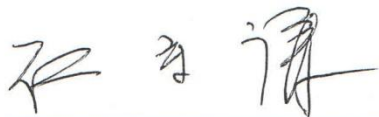
July, 2012



本論文係余玉琦君於國立臺灣大學藝術史研究所碩士班期間完成之碩士論文，經論文考試委員審查及考試合格通過，特此證明。

This thesis is submitted to the Graduate Institute of Art History, National Taiwan University in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Master of Arts.

口試委員：



(指導教授)

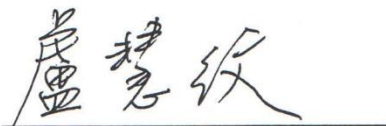
石守謙

中央研究院歷史語言研究所研究員
國立臺灣大學藝術史研究所
兼任教授



陳韻如

國立故宮博物院書畫處
副研究員



盧慧紋

國立臺灣大學藝術史研究所
專任助理教授

中華民國 101 年 7 月 9 日

July 9, 2012



謝誌

嘗試了太多種起頭，都無法使人滿意，我覺得寫謝誌也是很不容易，只好從「史料」談起。

08 年的夏天，參加完新生入學座談會後的我，當天深夜在日記上寫下了很多煩惱，包括驚恐於學姊所說會從晚上六點上課到半夜，於是認真考慮了是否要另外租屋還是準備睡袋，以及，一年後搞不好只剩兩三個同學、老師要求很嚴格、自己會不會太笨、要不斷考過不同資格考試才能再得到另一個考試資格、四年是準備畢業的起跳基本盤……。當時真是徬徨無助，然而現在真正回顧實際發生過的歷程，一事卻也並沒一事難；再對照菜鳥日記誇張的恐慌，如今所感更多的是莞爾。不過，今日我仍會對當時總結諸多煩惱的最後一句收束語感到莫名振奮：「可是我一定會活下去！」多麼像少年漫畫主角熱血又勇敢的臺詞，和我的外表形象對應起來也許不是那麼和諧，卻很單純地超越時空，再次激勵現在面臨下一步新局的自我。

在藝史所的日子，我時常感到自己無知，也莫名容易覺得心虛，為了讀不完的书憂愁不安，甚至沮喪；也更會因此感到不甘心，想要進步，刺激自己埋頭努力，而也真的逐漸體會了論學的醍醐灌頂，以及經歷了幾次得意、輕飄飄的時刻。這些複雜的正負能量默默循環與衝撞在我看似平靜的軀殼裡，不知何時起，都己成為生活之日常。我的日常對家人而言，有時混亂，超乎常人認知，甚至可能也造成了一點困擾，但終究得到了認同，實在非常感謝我的父母兄長，給予我精神支持與經濟支援，讓我能循著自己的志向自在發展，並安穩順利地完成學業。

這本論文能夠成形，一切都要感謝藝史所的老師和學友們，以及在這趟藝術史之旅中，所有給予我幫助和溫暖的人們。首先特別感謝我的指導教授石守謙老師，石老師仰之彌高、鑽之彌堅的學養和超人的意志力，深深影響也改變了我看待事物的消極與怯懦習性。當我思路打結、感到挫折的時候，往往得到老師直接或間接令人瞬間清爽、茅塞頓開的引導和紓解；當我每一次面對學業壓力感到緊

張、焦慮甚至倦怠，默讀一次學姊們暱稱的「石門家訓」，也總是能迅速提振精神與士氣，適時補充下決心突破困境的能量——在我心中，「石老師」已經內化為一種對自我要求的矜持，我覺得這是人生非常受用的寶藏。我也要感謝臺大藝史所陳葆真老師、謝明良老師、傅申老師、施靜菲老師、坂井隆老師、劉巧楣老師，以及在我論綱考試時予我珍貴指導與建議的陳芳妹老師、盧慧紋老師，無論在修課期間，或是夜晚在樂學館念書掃圖，時常受到各位師長好像神仙下凡一樣的指導、提點、鼓勵與關心，感恩點滴在心頭！謝謝我的建築史副修黃蘭翔老師，啟發我對建築史與空間研究的興趣，即便是不成熟的想法，也總能得到老師正面的引導討論與鼓舞，黃老師對我的影響就是「熱情而投入地和自己的研究相處」，使我從學業中得到了更多加成樂趣。謝謝論文口試委員故宮書畫處陳韻如老師和藝史所盧慧紋老師豐富而精闢的評論與建議，幫助我更加充實後續的修改，我很幸運能夠處理花鳥畫最困難的議題，即使學力有限，成果不盡完善，但仍令我感到充實與興奮，期許自己再接再厲；也謝謝提供我助理工作機會的 Aru 學姊，不管在思考處事、學術研究的方法和態度，都讓我獲益良多。此外，最令我感到不可思議的是，幸逢網路與 Face Book 發達的時代，遠在美國與德國的黃士珊學姊和王靜靈學長總是無時差般地不吝分享資料，也熱心與我討論議題，並關心我的論文進度，堪稱本論文海外超強奧援，非常感激！

在我論文進行期間，要感謝國立故宮博物院書畫處何傳馨處長和陳韻如小姐為我提供調件的協助；黃立芸、板倉聖哲兩位老師先後惠賜我關於鷹圖的研究資料與日本有關放鷹著作的訊息，銘謝於心；也感謝大和文華館植松瑞希小姐多次協助我蒐集圖版和資料，以及於我赴日考察時給予周到而溫暖的照應。感謝中研院史語所陳熙遠老師與臺大史研所張尹寧同學，幫助我熟悉清代檔案材料，本論文第三章大致構想章節即是在陳老師「明清檔案與歷史研究」的課堂上成形，並獲得與不同研究領域的同學交流討論的機會；也謝謝莊吉發老師允許我在寫碩論的最後一學期極為有限時間裡旁聽滿文課。接著，還要特別謝謝屏東科技大學野生動物保育所，真正的赫氏角鷹專家洪孝宇助理研究員，為我唐突提出的許多奇怪問題一一解惑，也謝謝臺灣猛禽研究會林文宏老師；諸多請益得來的專業猛禽

知識，也許因本論文聚焦討論清宮鷹圖而未必能充分使用，但在跨領域的對話中，我感到一些有趣的整合可能，期待日後發展。

我也要誠心感謝學姊宣妃、定恩、淑津、珮詩、宛儒、宜蓁、鈴雅、宛諭、伊婷、穎梅、祝羚、哲萱、姤霖、瑞真，和學長明一、令光，以及同儕容伊、亭宇、亭蓉、暄惠、昇典，不只是在課堂上一起學習，當我在樂學館或是新研大樓研究室面露愁容或眉頭深鎖的時候，在我需要討論和對話的時候，大家總是不吝對我伸出援手，彼此鼓勵與打氣。尤其謝謝欣葦，在「石門」修行的路上，能擁有誠心互相扶持的夥伴多麼難得，而更難的是即使在顛簸中，還能一邊歡樂的連滾帶爬。我也感謝本所辦公室玉華、卉秀、柏瑜助教、張貴美小姐，以及彥均、英維和琬恬助教，在我求學期間提供專業可靠的所務諮詢，以及各方面生活上的協助。

謝謝師大國文系的徐國能老師、范宜如老師在我就讀研究所的期間，持續關注我的「變化」，傾聽我的分享，關心我的生活。關於文學，我從未遠離，即使「曾經想當一個詩人，在十五歲到二十五歲間，撫摸生活裡的過程，許多鮮猛的觸感，粗糙與細緻……」三十歲以後還會不會是詩人？我想藝術史的經驗讓我很興奮地看見了一種嶄新而可名狀的機會。也謝謝文學好朋友印卡與崔鬻鬻不時的打氣，我特別肯定你們不重色輕友的美德 XD。謝謝海羽毛加入跨校借書聯盟，幫助我取得清大方面的館藏。謝謝師大寫協的學妹詩勤、念潔、芸如、涵鈺、依婷，給予我師大方面的支援，還有溫馨的鼓勵。

最後謝謝奕青，似乎一直無法擺脫執秘魂的奕青，從幫我整理魯賓斯坦大全集種種瑣事到對我碩論各方面的支援，都無怨無尤，我允諾要給你獨立的一段謝辭，敬請開懷地收下。

得之於人者太多，我所接觸的，還有尚未相遇的所有人事物件，都是我的老師，這樣一想，便覺得自己渺小。而藝術史讓我感悟的是，即使知道有一天會消失在歷史上，我也不再害怕成為無用之人。



摘要

本論文以乾隆宮廷製作的十七張白鷹圖為主題。首先，在前人的研究基礎上，進一步確證與補充目前中國鷹圖系譜討論中缺少的「架上鷹」類型，探討乾隆皇帝如何有意識地調整中國的鷹圖傳統來應對文化衝突，建構出適合滿清國情的宮廷鷹圖。接著，透過白鷹圖與其他清宮花鳥畫的合併觀照，說明乾隆宮廷繪畫中的西洋畫風，如何有條件地被乾隆皇帝運用以詮釋中國繪畫典範。最後，本文也嘗試提出在西方影響的再現論述之外，新的看待中國花鳥畫發展的方法，希望突破過去認為清宮藝術只能趨向衰落的論述限制，提供新的認識。

關鍵詞：乾隆宮廷；白鷹圖；花鳥畫；清宮藝術；西洋畫風

Abstract

This study focuses on the 17 pieces of white falcon paintings made in Qianlong court. Firstly, based on the preliminary research this study further confirms and supplements to new eagle painting themes of China “Jia Shang Ying (the falcon is tied to a falcon stand with cord),” discussing how Emperor Qianlong consciously adjusted the tradition of Chinese Falcon Paintings, structured particular intention of the court Falcon Paintings for responding to cultural shocks and being suitable for Manchurian Qing. Then, by reviewing these Falcon Paintings and other Flower-and-Bird Painting of Qing court soberly, this study explains how the Western painting style was applied to court paintings of Emperor Qianlong with condition as the classics of Chinese painting. Different from the discourse of representation affected by west realistic painting, this study tentatively puts forward some suggestions and another approach about the development of Chinese Flower-and-Bird Painting and try to make a breakthrough of previous comments on the inevitable decline of arts in Qing court.

Key words : Qianlong Court; White Falcon Painting; Flower-and-Bird Painting; Qing Court Art; Western-Style Painting

乾隆宮廷白鷹圖研究

論文目次

第一章 緒論	1
(一) 研究回顧.....	3
(二) 研究取徑.....	15
第二章 重建中國朝代的架上鷹圖傳統	17
第一節 架上鷹圖的形成.....	18
第二節 架上鷹圖的影響與發展.....	21
第三節 宋徽宗白鷹圖在明代的盛行.....	27
小結.....	34
第三章 化禽荒為強國：白鷹圖在乾隆宮廷的新意涵	37
第一節 鷹架如禮器：清宮架上鷹圖新圖式的創立.....	38
(一) 清宮進鷹活動與白鷹圖.....	38
(二) 乾隆宮廷的架上鷹圖新圖式之確立.....	40
(三) 架上鷹與皇朝禮器.....	43
第二節 從白雉到白鷹：滿州皇帝的新詮釋.....	45
第三節 皇親化的武將：乾隆中期白鷹圖製作與使用的格式化.....	52
小結.....	57
第四章 從乾隆宮廷白鷹圖論十八世紀清宮花鳥畫的畫史意義	59
第一節 乾隆宮廷花鳥畫風中西合璧的新理解.....	60
第二節 乾隆宮廷的鳥類觀察模式與繪圖特色.....	64
(一) 乾隆宮廷白鷹圖的構圖觀念.....	64
(二) 乾隆宮廷花鳥畫裡西方畫法的表現目標.....	66
第三節 楊大章畫白鷹與乾隆宮廷花鳥畫的典範觀念.....	73
(一) 白鷹圖製作變因與宮廷繪畫創作機制.....	73
(二) 乾隆五十六年皇帝對西法態度的轉變.....	78
(三) 楊大章白鷹圖中的徽宗畫風典範.....	80

小結.....	84
第五章 結論.....	87

參考文獻.....	95
圖版.....	109
附錄.....	139

【附錄目次】

附錄一：乾隆宮廷白鷹圖一覽.....	145
附錄二：乾隆宮廷白鷹圖製作內務府紀錄.....	146
附錄三：白鷹圖御製詩列表.....	148
附錄四：白鷹圖製作時間分布圖.....	150

【附表目次】

附表一：架上鷹圖式與二隼圖式組合之《鷹檜圖》及其後鷹圖簡示.....	26
附表二：乾隆四十年前進鷹與繪製白鷹圖列表.....	52
附表三：乾隆四十年後進鷹與繪製白鷹圖列表.....	53
附表四：宮廷繪畫創作機制簡示.....	73
附表五：乾隆宮廷白鷹圖製作內務府紀錄（乾隆五十五年以後）.....	81

圖版清單

- 圖 2-1 甘肅嘉峪關魏晉一號墓磚畫。
- 圖 2-2-1 甘肅嘉峪關魏晉墓六號墓磚畫。
- 圖 2-2-2 甘肅嘉峪關魏晉五號墓磚畫。
- 圖 2-3 內蒙古敖漢旗七家遼墓 2 號墓，西北壁雙鷹圖。
- 圖 2-4-1 南宋至元，（傳）徐澤，《鷹圖》，日本，私人藏。
- 圖 2-4-2 南宋至元，（傳）徐澤，《鷺圖》，日本，私人藏。
- 圖 2-5 元，雪界翁、張舜咨，《鷹檜圖》，北京，故宮博物院藏。
- 圖 2-6 唐，懿德太子墓，第二過洞東壁壁畫，西安，陝西歷史博物館藏。
- 圖 2-7 唐，《鷺鳥水禽圖》，紫檀琵琶桿撥，日本，正倉院藏。
- 圖 2-8 唐（856），《熊鷹鵲縑屏風》，絹面窗格，日本，正倉院藏。
- 圖 2-9 唐（7 世紀中至 8 世紀前半期），新疆吐魯番，阿斯塔那哈拉和卓墓 217 號墓，花鳥屏風壁畫。
- 圖 2-10 南宋，馬和之，《古木流泉圖》，臺北，國立故宮博物院藏。
- 圖 2-11 奈良時代，《鳥木石夾縑屏風·第一扇》，日本，正倉院藏。
- 圖 2-12 元，佚名，《元人畫鷹圖》，臺北，國立故宮博物院藏。
- 圖 2-13 元，張舜咨，《古木飛泉圖》，臺北，國立故宮博物院藏。
- 圖 2-14 明，邊景昭《柏鷹圖》，日本，私人藏。
- 圖 2-15 明，（傳）宋徽宗，《白鷹圖》，英國，大英博物館藏。
- 圖 2-16 明，（傳）宋徽宗，《白鷹圖》，英國，大英博物館藏。
- 圖 2-17 明，（傳）宋徽宗，《白鷹圖》，日本，承天閣美術館藏。
- 圖 2-18 明，（傳）宋徽宗，《御鷹圖》，私人藏。
- 圖 3-1 清，郎世寧，《玉花鷹圖》，臺北，國立故宮博物院藏。
- 圖 3-2 清，郎世寧，《白海青圖》，臺北，國立故宮博物院藏。
- 圖 3-3 清，郎世寧，《白鷹圖》，臺北，國立故宮博物院藏。
- 圖 3-4 清，艾啟蒙，《土爾扈特白鷹圖》，臺北，國立故宮博物院藏。
- 圖 3-5 清，艾啟蒙，《白鷹圖》，臺北，國立故宮博物院藏。
- 圖 3-6 清，賀清泰，《白海青圖》，臺北，國立故宮博物院藏。
- 圖 3-7 清，賀清泰，《白鷹圖》，臺北，國立故宮博物院藏。

- 圖 3-8 清，賀清泰，《白海青圖》，臺北，國立故宮博物院藏。
- 圖 3-9 清，賀清泰，《黃鷹圖》，臺北，國立故宮博物院藏。
- 圖 3-10 清，楊大章，《白鷹圖》，臺北，國立故宮博物院藏。
- 圖 3-11 清，楊大章，《白鷹圖》，臺北，國立故宮博物院藏。
- 圖 3-12 清，郎世寧，《白鵲圖》，臺北，國立故宮博物院藏。
- 圖 3-13 清，郎世寧，《白鷹圖》，臺北，國立故宮博物院藏。
- 圖 3-14 清，郎世寧，《白海青圖》，臺北，國立故宮博物院藏。
- 圖 3-15 清，艾啟蒙，《白鷹圖》，臺北，國立故宮博物院藏。
- 圖 3-16 清，楊大章，《白鷹圖》，臺北，國立故宮博物院藏。
- 圖 3-17 清，楊大章，《白鷹圖》，臺北，國立故宮博物院藏。
- 圖 3-18 明，殷偕，《海青擊鵲圖》，南京博物院藏。
- 圖 3-19 明，張穆，《臨錢選鍾馗出獵圖》，香港，虛白齋藏。
- 圖 3-20 「鷹架」，日本，江戶時代（19世紀），屋代弘賢，《古今要覽稿》。
圖片截自「生き物文化誌学会」第2屆琵琶湖大會，波多野幾也，〈本邦鷹道具の変遷—機能に着目して—〉(<http://astur.jp/pdf/dougu.pdf>)。
- 圖 3-21-1 清，《皇朝禮器圖》，朝會中和韶樂鑄鐘第一黃鐘。
- 圖 3-21-2 清，郎世寧，《白海青圖》，局部，臺北，國立故宮博物院藏。
- 圖 3-21-3 清，《皇朝禮器圖》，朝會中和韶樂鑄鐘第一黃鐘，局部。
- 圖 3-21-4 清，郎世寧，《白海青圖》，局部。
- 圖 3-21-5 清，《皇朝禮器圖》朝會中和韶樂鑄鐘第一黃鐘，局部。
- 圖 3-22 清，乾隆朝朝會中和韶樂鑄鐘第一黃鐘，北京，故宮博物院藏。
- 圖 3-23 清，「鷹乃祭鳥」墨 乾隆御製月令詩，臺北，國立故宮博物院藏。
- 圖 4-1 清，郎世寧，《嵩獻英芝圖》，北京 故宮博物院
- 圖 4-2 清，郎世寧，《白鵲圖》，臺北，國立故宮博物院藏。
- 圖 4-3 清，郎世寧，《白鷹圖》，臺北，國立故宮博物院藏。
- 圖 4-4 （傳）法常，《寫生圖卷》，局部，臺北，國立故宮博物院藏。
- 圖 4-5 （傳）徐熙，《玉堂富貴圖》，臺北，國立故宮博物院藏。
- 圖 4-6 （傳）黃筌，《蘋婆山鳥》，臺北，國立故宮博物院藏。
- 圖 4-7 A9 賀清泰，《黃鷹圖》，臺北，國立故宮博物院藏。

- 圖 4-8 A3 郎世寧，《白鷹圖》，臺北，國立故宮博物院藏。
- 圖 4-9 南宋，李迪，《楓鷹雉雞圖》，北京，故宮博物院藏。
- 圖 4-10 清，郎世寧鷹圖，局部。由左至右：A1《玉花鷹圖》、A2《白海青圖》、B2《白鷹圖》、B3《白海青圖》。
- 圖 4-11 清，郎世寧，《松鳥圖》，臺北，國立故宮博物院藏。
- 圖 4-12 清，余省等，《鳥譜》，〈白海青〉，北京，故宮博物院藏。
- 圖 4-13 清，余省等，《鳥譜》，〈金頭鸚鵡〉，臺北，國立故宮博物院藏。
- 圖 4-14 左：A4 艾啟蒙《土爾扈特白鷹圖》，右：B3 郎世寧《白海青圖》
- 圖 4-15 清，楊大章，《花鳥冊》〈海棠燕子〉，臺北，國立故宮博物院藏。
- 圖 4-16 鷹架紋飾比較。上：A5 艾啟蒙，《白鷹圖》，局部；下左至右：A2 郎世寧，《白海青圖》，局部；A3 郎世寧，《白鷹圖》，局部；A8 賀清泰，《白海青圖》，局部。
- 圖 4-17 鷹足與鷹架接觸畫法比較。上：A2 郎世寧，《白海青圖》，局部；B2 郎世寧，《白海青圖》，局部；A3 郎世寧，《白鷹圖》，局部。下：A5 艾啟蒙，《白鷹圖》，局部；A6 賀清泰，《白海青圖》，局部；A9 賀清泰《黃鷹圖》，局部。
- 圖 4-18 鷹架伏獅座比較。上：A2 郎世寧，《白海青圖》，局部；下：A4 艾啟蒙，《土爾扈特白鷹圖》（王儒學畫鷹架），局部。
- 圖 4-19 左：姚文瀚，《第一阿迎阿機達尊者》，臺北，國立故宮博物院藏。右：A8 賀清泰，《白海青圖》（姚文瀚畫鷹架），局部。
- 圖 4-20 鷹架局部比較。左至右：A9 賀清泰，《黃鷹圖》；A10 楊大章，《白鷹圖》；A11 楊大章，《白鷹圖》。
- 圖 4-21 鷹架局部木紋比較。左：A8 賀清泰，《白海青圖》；右：A9 賀清泰，《黃鷹圖》。
- 圖 4-22 鷹架橫材比較。上：A4 艾啟蒙，《土爾扈特白鷹圖》；下：A9 賀清泰，《黃鷹圖》。
- 圖 4-23 清，楊大章，《白鷹圖》，局部，由左至右：A10，A11，B5，B6。
- 圖 4-24 宋，趙佶，《柳鴉蘆雁圖》，上海博物館藏。
- 圖 4-25 清，楊大章，《額摩鳥圖》，臺北，國立故宮博物院藏。



第一章 緒論

乾隆皇帝在位期間，因應滿族皇親宗室以及蒙古王公所進貢的白色猛禽，製作了多張白鷹圖（附錄一：乾隆宮廷白鷹圖一覽，臺北故宮博物院藏），作品時間最早為乾隆十六年（1751），最晚則約是乾隆五十七年（1792），這十數張堪稱跨越整個乾隆朝的白色猛禽畫，主要以兩種類型呈現，一是空白背景的架鷹圖，另一則是畫有山水樹石背景之鷹圖。依據目前的研究成果，可初步理解後者圖式來自明代鷹圖，但我們對前者的架鷹圖式的認識，則尚不明朗。

滿清政權源於東北漁獵民族，以異族之姿入主中原，對於形塑自身「中國正統」亦是不遺餘力，在明朝滅亡以後，宮廷繪畫在清宮如何發展也一直備受關注，本論文以乾隆宮廷的白鷹圖為研究對象，試圖從中國歷史中清代以前的花鳥畫圖式發展之角度，探討乾隆皇帝如何有意識地調整中原政權的鷹圖傳統，建構出適合滿清「國情」的宮廷花鳥畫。

研究這批白鷹圖，會牽涉到幾個重要的議題，首先，乾隆宮廷白鷹圖中的「架上鷹」類型，和目前許多流出海外收藏的中國明代「架鷹圖」傳世作品，在畫面表現上顯得密切相關。目前學界對鷹圖的研究與分析，主要以三種模式為多，即：具有人物臂鷹母題之出獵圖、猛禽飛撲獵捕獵物、猛禽斂翅立足顧盼於喬木峻巖；不過，對於畫出鷹架等鷹具的鷹圖，在明代以前究竟是如何成立與發展，則尚未有更全面專注的討論。成書於十二世紀初期宋代的《宣和畫譜》裡，大量紀錄了一種特定的畫題：「架上鷹」，此畫題之畫面表現，和現在所知的「架鷹圖」是否有直接關係？本文即嘗試以此為討論起點，還原隱蔽於非主流畫史中的架鷹圖發

展現現象及其脈絡。並且，梳理「架上鷹圖」在中國花鳥畫發展中的使用與意義變化，以及認識它在整個鷹圖系譜中所發揮的影響力，有助我們更加理解鷹圖在花鳥畫中的特殊性。一般說到「中國花鳥畫」，就會意識到當中圖像所具備易於超越時間與空間限制的吉祥寓意以及賞心悅目之特質，相顯之下，鷹圖往往涉及掠食者的殺戮形象，強調的是另一種完全不同的武強氣質。在不同時代，因應不同的畫者身分，以及不同母題組合，鷹圖的使用得以配合畫者、觀者個人或群體，於武強氣質的基礎上再發展出特殊的畫意。

因此第二個重要的議題，即是關於猛禽畫在清代以前的宮廷繪畫中所彰顯的異域、武強屬性。「鷹」因為生態棲地以及受游牧民族馴養所用之慣習，自古即帶有「胡族」的象徵意涵，放在中原政權本位的華夷論述中，則是代表相對野蠻、邊緣、落後的族群意象；鷹，在具有遊獵民族背景的滿州皇帝所主政之清宮成為畫作主題，顯得意義非凡。透過思索女真族崛起之政權如何回應歷代中原政權所建構的華夷傳統，並於宮廷藝術中處理這弔詭的衝突處境，可能也有助我們認識清朝為何需要宮廷繪畫機制，以及理解清宮藝術與其他朝代不同之特性等問題。另外，除了將乾隆宮廷白鷹圖定位為一種紀實的證據，或者從傳統的中華朝貢體制觀念解釋描繪動物所代表的國際關係外，乾隆皇帝製作白鷹圖，值得注意當中皇帝關注「武人」的態度，乾隆皇帝透過扮裝畫積極形塑自身漢式文人的儒雅形象已廣為人知，但他同時也透過描繪出獵圖像表現自己也是勇士的一面，而白鷹圖雖採取中原傳統圖式，但圖像意義與畫意則強調了滿州傳統，更直指滿州尚武以強國之核心精神。

第三，乾隆宮廷白鷹圖本身也具有不同畫風組合的現象，它們的畫風變化放在十八世紀清宮花鳥畫中，彷彿可視為一組小型的畫風發展序列。白鷹圖因為題材相同，圖式固定，十數張作品分布跨越了乾隆朝的前後期，相較其他單點時間

被製作的單件花鳥畫，是相當難得的群組材料。中西畫風在這些白鷹圖畫面上的消長變化明顯，尤其也出現了皇帝不再指定西洋畫家改為內廷畫家主筆的重要現象，這些條件更有利討論乾隆皇帝如何看待、運用西方畫風與其承繼中國歷代累積的本土傳統畫風，以及理解它們在乾隆朝長期以來被混合使用的意圖。乾隆皇帝晚年改用出身江南的畫畫人楊大章主筆白鷹圖，畫風中的西方元素看來顯著減少。過去特別會關注西方技法如何改變中國本土傳統畫風，並且力求解釋當時的「中國」如何應對西風東漸，是否順利學習西法以獲得進步；因此削減西方因素的楊大章畫風，於是也極其便利地在表面上成為乾隆晚期態度趨向封閉保守的回答。然而，除了延續過去消極地二分「西方進步、中國相對落後」的觀點，是否還有其他不一樣的觀察與關懷，幫助我們避免輕易安於簡單的框架附會解釋，而能重新讓我們更謹慎地了解歷史發展更多是基於不同意識程度的選擇所造成。因此，本論文也嘗試關注與分析乾隆晚期白鷹圖的畫風之變如何是一種有意識的「選擇」，而這個「選擇」又如何能在繪畫中值得被考慮為一種積極的效果，它又是如何可能協助我們紓解長期以來於再現框架中花鳥畫研究的困境，嘗試開展相對積極的新研究進路。

（一） 研究回顧

1. 中國花鳥畫研究

二十世紀初，受到「進步文明」的西方刺激，中國本身不得不放下舊有的文化體系，以西方的觀點重新回顧自己，而展開以「再現」議題為主軸的中國藝術討論。¹ 討論的範疇聚焦至繪畫，其中尤其提升了花鳥畫的關注價值。為了解決當時「國畫衰退」的困境，藝術家徐悲鴻在取西方之長的部分提倡「寫實」，以此原

¹ 石守謙，〈對中國美術史研究中再現論述模式的省思〉，收在《從風格到畫意——反思中國繪畫史》

則追溯宋代花鳥畫的精緻寫生是中國繪畫史的最高峰。² 此時期藝術風氣倡議者與學者普遍關心文獻紀錄中的繪畫技法表現了那些再現因素，並且發掘當中畫家如何具備觀察自然以進行寫生之特質，努力從歷史紀錄中為近代清帝國與現代中國的積弱現實尋求轉圜與解套，職是之故，宋代以前的花鳥畫特別受到重視。然而，不管是肯定中國繪畫具有摹寫自然之企圖、讚揚宋代花鳥畫寫實特質在世界的領先，或是欲釐清在二十世紀時人既知的「寫生—寫意」兩大風格與宋代花鳥畫風之關係，主要都是透過梳理文獻來理解。在二十世紀 60 年代以前，因發生兩次世界大戰與戰後兩大政體勢力在東亞的緊張情勢，難有具規模性的視覺作品整理與公開，中國歷代畫論與畫史的文字記載仍是詮釋中國繪畫的主要依據；直到 60 年代以後，學者方得以從實際畫作釐清文獻所知的風格特色指涉為何，並逐漸達成共識。值得注意的是，二十世紀初期，日本同樣也面臨西方衝擊之局面，學者田中豐藏在一戰前後，除了已透過《歷代名畫記》與《圖繪寶鑑》等文獻資料，歸納出唐至宋代的宮廷花鳥畫系譜，也分析了郭若虛《圖畫見聞志》「徐黃二體」的資料，提出五代出現黃筌「勾勒填彩」與徐熙「沒骨畫法」這兩種代表性的不同傾向。³ 田中氏在黃筌與徐熙的兩種風格討論中，特著力於徐熙一派水墨技法的溯源，並且以日本寺院收藏的中國渡日畫作品進行風格研究，雖然就論述成果而言，推測成分更多於論證，但在西方研究理論尚未在中國繪畫研究中產生積極作用前，這樣強調形式分析的研究成果在此時出現別具見地。⁴ 田中氏尤重視水墨畫中講求形似之外的氣韻，給予徐熙一派寫意畫風新的正面評價，也賦予中國花鳥畫面對西方的新價值。這樣的觀點和同時期中國學者的討論情況相比，雖然嚴格來說並未真正完全超越再現的論述，但仍可感受到田中氏對此框架進行了一次重置整理，

² 徐悲鴻，〈中國藝術的貢獻及其趨向〉，收在徐伯陽、金山編《徐悲鴻藝術文集》（臺北：藝術家出版社，1987），下冊，頁 457。

³ 田中豐藏，〈支那の花鳥画に於ける二種の傾向〉，收在《中國美術の研究》（東京：二玄社，1964），頁 125-134。

⁴ 田中豐藏，〈破墨の辯〉〈續破墨辯〉〈南唐の落墨花〉，分別收在《中國美術の研究》，頁 135-140、141-144、181-190。

亦即，他肯定設色畫以西方寫實畫風為理想，水墨畫則以中國傳統的氣韻為最高境界，這同時也可看作是日本學者進行花鳥畫研究，特別關注水墨與彩色對立與逸品畫風之較早期的學術傳統。⁵

二戰後，歐洲的漢學研究轉移到美國，戰前學術發展並不發達的臺灣，從戰後國民政府抵臺，配合著美援的政治情況，其中國繪畫史的學術走向愈發深受美國留學生的直接影響。1960年代以後，包括臺灣的國立故宮博物院、美國與日本的美術館整理公開了繪畫資料，70年代起日本學者鈴木敬主導的《中國書畫總合圖錄》編輯計畫，亦對日本、臺灣、中國大陸與世界各國公家機關與私人收藏的繪畫作品進行了當時能力所及的地毯式蒐羅彙整，以及，80年代中共政權積極公開作品、展示收藏，都提供了相較過去更為豐富的視覺材料，也使得由美國傳播的西方理論得以落實於擁有具體繪畫材料之中國繪畫史研究。⁶

⁵ 在田中氏少數論及傳統重彩工筆花鳥畫的文章中，如評論傳為王淵作品的〈牡丹白鷓圖〉，除了承認其作為日本桃山時代障蔽畫的源流地位，也給予了「綠朱粉青設色美麗」、「自然描寫手法細緻」、「作者若非王若水，也絕非出於庸工之手」等正面評價。另一篇關於郎世寧與唐岱合筆的〈桃花喜鵲圖〉的文章，則肯定郎世寧以西洋畫手法對個別物象的精準寫實掌握，也具體說明並讚許畫面中使用中國顏料與部分運用沒骨畫法的細部表現。田中氏甚至認為郎世寧的寫實加上唐岱多彩暈染的湖石有著不可思議的調和，東西畫法的湊合使人吃驚，讚嘆其寫實的精透。參見田中豐藏，〈傳王若水筆牡丹白鷓圖〉，收在《中國美術の研究》，頁303。氏著，〈郎世寧唐岱合筆桃花喜鵲圖に就て〉，收在《中國美術の研究》，頁381。田中豐藏之後的學者，同樣可見到重視擁有水墨性格的徐熙派江南畫風作為中國花鳥畫代表的研究觀點，例如戶田禎佑進一步指出江南畫風中水墨、色彩運用，對氣氛與光影視覺效果有卓越的掌握效果，更與小景有了成功的結合，而能成就出清代惲壽平的風格集大成之畫業。參見戶田禎佑，〈花鳥画における江南的なもの〉，收在《花鳥画の世界10：中国の花鳥画と日本》（東京：学習研究社，1983），頁108-123。

⁶ 關於繪畫史研究與各公家、私人收藏的展覽與出版情況之互動進展，可參見石守謙，〈明清繪畫史研究における重要課題——一個人の回顧と展望〉，《美術史論叢》（日本東京大學），第22期（2006），頁79-100。另，「中國繪畫史」的學科觀念之形成，實與二十世紀初期民族主義式的中國史轉換建構（即梁啟超以來的學者有意與無意運用前近代中國正史傳統的史料與其蘊涵的中國像，轉換成二十世紀中國史作為一種「本國史」[national history]之政治與學術工程）以及現代學校教育體制之建立有關。歷史學界關於中國史的定義，至今仍持續針對現代中國政治影響下的民族主義框架進行諸多省思。在藝術史的領域，近年也嘗試跳脫漢文化中心主義論述提出新的研究取徑，「中國」不單只是建立於歷代朝廷撰寫正史所呈現的皇帝制度政體下的史觀中，亦得以由他國形塑的中華意識來認識。本論文無意對中國論再進行精密的定義，然而本研究中所掌握的中國觀念，乃希望力求回到不同橫向時間切面，關注當時脈絡的人所可能認知的「中國傳統」來進行討論。關於中國史建構的檢討，可參見甘懷真，〈重新思考東亞王權與世界觀——以「天下」與中國為關鍵詞〉，收在《東亞歷史上的天下與中國概念》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2007），頁1-51。藝術史方

以此作為分界，60年代以後學者得以從實際作品上釐清文獻描述的風格特色指涉為何。臺灣方面，1970年代《故宮宋畫精華》三冊陸續出版，國立故宮博物院所藏宋畫資料公開，江兆申主導編寫此套圖錄，有別傳統中國畫論中形容曲折又善於鋪敘的方式，其以相對客觀的描述語言具體分析比較畫風與構圖，並且結合文獻史料以及印章裝裱鑑定，兼及對照考古出土畫作的畫軸進行形式與物質比對來研究畫家的方式，是一大研究方法的突破。⁷ 此舉既證明了臺北故宮收藏的《山鷓棘雀圖》正是《宣和畫譜》黃居寀傳後記載的作品，提供了黃筌派的風格標準作，也發現畫中有著雙鉤與沒骨兼備的現象，代表了從實際畫面材料分析修正了傳統文獻所建構出「徐黃二體」的「寫生—寫意」二分畫風之認識。由於從實際宋代作品上無法找到能清楚區分徐黃二體的代表作，也得以確認吾人在後世理解的二分技法，在宋代本是混用的，學者們也得以有所依據，解釋水墨或是設色表現各有其真實性的內在，例如將水墨表現視為更生動的寫生效果，寫意也可建立在寫生上。⁸

至此，對於受再現論述吸引的大部份花鳥畫關注者而言，宋代以前的花鳥畫都被認為具備寫生性質，而技法的區分已然不是徐黃二體與寫生寫意關係之探源關鍵，那麼，究竟該如何理解宋代郭若虛以來大費周章所論的徐黃二體？而原本備受關注的「寫生—寫意」下一步討論該如何發展？日本學者鈴木敬對前者有了進一步的見解，他認為在宋代確立的徐黃二體畫風兩者的差別關鍵並非是勾勒填彩或是沒骨畫法，徐體的特色在取景方法上，也就是能同時把握富於野趣的江邊花

面，對中國本位史觀的重新評估，相關研究可參見石守謙、廖肇亨編，《東亞文化意象之形塑》（臺北：允晨文化實業股份有限公司，2011）。

⁷ 江兆申，〈山鷓棘雀早春與文會—談故宮三張宋畫〉，《故宮季刊》，第11卷第4期（1977），頁13-21。

⁸ Richard Barnhart, *Peach Blossom Spring: Gardens and Flowers in Chinese Paintings* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1983). 另 James Cahill 以宋畫具備對自然界理解的寫生特質，檢視元代繼承了南宋院畫的浙江畫師作品，認為元代承繼宋院畫風的工筆花鳥畫，雖對物象也有細緻觀察，小心勾勒與著色，但更刻意製造鳥類打鬥趣味，以及勾廓濃重的葉枝突顯了裝飾效果，失去自然感。相較之下，Cahill 認為元代一些水墨減筆勾勒的寫意竹梅蘭畫反更顯得活生生，除了重視象徵意義大於裝飾效果，寫意反而更保留了宋畫自然主義的精髓。見 James Cahill, *Hills Beyond a River: Chinese painting of the Yuan Dynasty, 1279-1368* (New York and Tokyo: Weatherhill, 1976).

與自然景觀，因此徐體的特徵可說是描繪「江湖之景」。⁹ 相對而言，黃體描寫的對象多是宮廷苑囿奇花珍鳥景觀的「宮廷之景」，所謂「黃筌富貴、徐熙野逸」，其實是畫境的問題。畫境的討論初步突破了從技法形式區別徐黃二體，在學界達成共識，也提供了原本緊扣於再現論述中「寫生—寫意」之外，新的研究取徑。

1940 年代以後，中國大陸比較積極地發展考古工作，尤其 1970、80 年代陸續有重要的古代繪畫材料出土，對中國繪畫史研究影響極大。透過實際出土的材料，如器物上的花鳥紋飾，與唐代墓室壁畫的花鳥屏風畫，得以替花鳥畫與裝飾的區別下定義，亦即定義出花鳥畫的起源：花鳥畫乃是由花鳥畜獸草木蟲魚等母題，彼此組合成一個互有關聯、自然而合理的畫面。¹⁰ 而當中鳥類的描繪姿態角度和組合方式逐漸複雜化，更進一步成為觀察花鳥畫之畫面發展線索。¹¹ 這條研究途徑的優點，在於提供了另一種看待花鳥畫之所以形成序列發展的道理，並且幫助我們了解須小心避免盲目接受西方繪畫的寫實價值觀引導，而一味認為花鳥畫的發展在宋代達於頂峰，且之後理當走向衰敗。再者，亦有助正面討論宋代以後的花鳥畫可能在不同地區與脈絡中，其實具備有別過去於再現框架裡被犧牲與忽視的特殊影響力。

無論有意或無意，大抵都能感到後繼學者們希望能重新考慮花鳥畫跳脫再現論述後的意義，例如美國學者 James Cahill 即使為文仍論寫意畫法是造就中國晚期繪畫衰敗的關鍵，但批判的著眼點並非是繪畫效果不夠寫實，而是認為寫意的粗

⁹ 鈴木敬，《中國繪畫史》（東京：弘文館，1981）。

¹⁰ 金維諾，〈早期花鳥畫的發展〉，《美術研究》1 期（1983），頁 52-59；小川裕充，〈中国花鳥画の時空—花鳥畫から雜畫へ〉，收於《花鳥画の世界 10：中国の花鳥画と日本》（東京：学習研究社，1983），頁 92-107；Laing, Ellen Johnston, “The Development of Flower Depiction and the Origin of the Bird-and-Flower Genre in Chinese Art,” *The Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities*, 64(1992), pp. 179-223; Jassica Rawson, “Ornament as System: Chinese Bird-and-Flower Designs,” *The Burlington Magazine* (2006), pp. 380-389.

¹¹ 小川裕充，〈黃筌六鶴圖壁畫とその系譜（上）（下）—薛稷・黃筌・黃居寀から庫倫旗一號遼墓仙鶴圖壁畫を経て徽宗・趙伯驩・牧谿・王振鵬、浙派・雪舟・狩野派まで〉，《國華》，第 1165 期（1992），頁 7-22；第 1297 期（2003），頁 7-25。

率畫法容易促成畫家因應市場需求，快速而過度地重複自我，失去創造力。¹² 近年也有更為積極的研究成果，除了正面肯定了宋代以後花鳥畫，也進一步跨出中國本土的畫史視野，重新評價二十世紀初以來被認為遠遜於宋代的明代宮廷花鳥畫作品，在東亞世界具有舉足輕重之地位。例如，從鳥類姿勢、畫面中母題與母題特定的組合樣式，以及將既有畫作以粉本的概念理解，擷取當中母題重新組裝而再創作的方式，都說明了明代呂紀一派的花鳥畫在東亞有利傳播的特質，且產生顯著影響力，這樣的觀點，一反之前明代院畫被放置於再現論述中所得到的描繪動植物流於平面、裝飾化、死板等批評，增進了我們對明代宮廷花鳥畫完全不同的認識。¹³

不過，這不代表繪畫將因為不同觀點的重新認識而被改變本質，除了將作品放入東亞視野能獲得耳目一新的價值，如呂紀一派的花鳥畫作本身在中國傳統的脈絡裡，品質本也受到推崇，而被當時人看重的理由必然也與二十世紀後的再現觀點不同。從中國傳統來考慮花鳥畫的研究，應該也需要回歸原本脈絡的思考。臺灣學者陳韻如選擇了宋徽宗時期，重論過去因為被認為寫實高峰而備受推崇的徽宗畫院作品，透過具體的繪畫風格分析，回到當時代脈絡考察母題典故，並且將兩者緊密地結合起來，推論出過去學者認為堅持純粹寫生的徽宗朝畫院，實也有著對追仿聖賢治世理想之運作理念，並且形成獨特的文化成果。¹⁴ 首先，該研究運用文獻於風格分析，已不同於早期學者以文獻為主、圖像為輔的做法，而能更積極與細緻的處理不同時代脈絡裡花鳥畫圖象的使用與意涵。再者，揭示了花

¹² James Cahill, "Hsieh-i as a Cause of Decline in Later Chinese Painting," in *Three Alternative Histories of Chinese Painting* (Lawrence, Kansas: Spencer Museum of Art, University of Kansas, 1988), pp. 100-112.

¹³ 黃立芸，《呂紀「四季花鳥圖 四幅」(東京國立博物館)を中心とする日中花鳥畫の比較研究》(東京：東京大學大学院人文社會系研究科博士論文，2010)；竹浪遠，《呂紀画風とその伝播—「四季花鳥図」(東京国立博物館)を中心に》，《古文化研究》，第10期(2012)，頁39-93。

¹⁴ 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)。

鳥畫裡的母題組合成畫的結果，本身會隨著歷史背景的不同，甚至一個朝代裡就會有不同的累積解讀；這和看待花鳥畫裡同一母題與組合，在不同時代都可以解釋為相類的吉祥寓意觀點有所不同。¹⁵ 而一旦這類個案研究數量積少成多，是否便可能看到新的花鳥畫史系譜之浮出？值得期待與努力。以花鳥畫而言，宋代、明代描繪動植物效果的目標、甚至清代的描繪目標可能都不盡相同，但是否可能在眾多個案中歸納出一個底蘊式的中心思想，且此中心思想一旦得以作為中國花鳥畫的特質，將可望突破西方影響的再現論述之侷限。

2. 鷹圖研究

鷹圖相對於整個花鳥畫研究而言，屬於近年才受到獨立關注的新議題。鷹圖的個案研究一開始傾向結合蒙古的狩獵傳統來討論，這一方面也反映了鷹本非文人的意象，是來自胡族、強調武力的傳統。¹⁶ 作為猛禽的造型畫，鷹表現的威嚴和畏怖，和傳統的賞心悅目的花鳥畫不同，即使圖式改變、畫意轉換，武強仍是其不變的特質，猛禽類與其典故的獨立性，讓鷹圖在花鳥畫研究中，能夠討論不同於傳統祥瑞主流諸如文武與胡漢等其他新問題。

學者宋后楣藉由探討鷹圖在明代的發展，指出邊文進轉繹元代具有否定出仕的鷹形象轉為傳統的正面意義（英雄奪錦），林良雙鷹圖則進一步創造猛禽身處險境而更勇猛的英雄形象，下一階段的呂紀，更將鷹圖發展為完整的道德規諫畫（英雄聽諫）。對宋后楣來說，選擇鷹圖來看明代花鳥畫的製作，基本原因是此畫類在明代大量出現，堪稱值得注意的現象；而明代鷹圖直接畫出圖像與諧音的雙關效

¹⁵ 東京国立博物館編，《吉祥：中国美術にこめられた意味》（東京：東京国立博物館，1998）。宮崎法子，《花鳥・山水画を読み解く：中国絵画の意味》（東京：角川書店，2003）。

¹⁶ 陳韻如〈〈原題宋人〉畫鷹〉，收在石守謙、葛婉章主編，《大汗的世紀：蒙元時代的多元文化與藝術》（臺北：國立故宮博物院，2001），頁 291-292；另文見陳韻如，〈行走於蒙元的藝廊裡——「大汗的世紀」特展 元(原題宋人)畫鷹〉，《故宮文物月刊》，第 225 期（2001），頁 14。

果，比傳統運用文人畫題跋相較起來，顯得更為容易理解，也更易說明畫意。另一方面，也經由鷹圖象徵意義的累積推演，說明了明代宮廷花鳥畫的運作概念，演示了一段明代花鳥畫的象徵演化史觀。¹⁷ 日本學者板倉聖哲整理了中國鷹圖的發展，認為鷹圖尤其在元代之後，有更豐富的畫意發展，如〈元世祖出獵圖〉中的獵鷹與北方沙漠風景，必須與蒙古帝國重視鷹狩的背景結合來看；王淵〈鷹逐圖〉則是元代另一種象徵當時漢人對社會感到隱憂的意義；到了元末明初，鷹圖則轉化為英雄將軍，期待功勳的意象。¹⁸ 充分表現了同一時代鷹圖的不同意涵。

黃立芸整理歷代鷹圖圖式的發展，認為現在所認識的「一幅一樣」的鷹圖傳統實來自於唐代屏風畫，以此基礎發展與開拓了各種混合母題的圖式，並在室町時代傳入日本，影響日本的鷹圖，使鷹圖在日本也成為獨立畫題。¹⁹ 接著，較新的研究開始指向了鷹圖的東亞共性，黃立芸與板倉聖哲從東亞共享的文化意象來看鷹圖的傳播，指出了中、日、韓皆可見到許多傳稱「徽宗鷹圖」的重要現象。²⁰ 黃立芸認為明代鷹圖中「沒骨彩色」的技法，可謂來自徽宗朝花鳥畫並存折衷技法的重要特徵，論證了明代鷹圖來自徽宗的傳統；板倉聖哲則從日本的現象推論出十六世紀是「徽宗」成為鷹圖畫藝最高象徵、並在東亞盛行的時期。兩位學者皆以南宋《畫繼》裡記載宋徽宗廣羅祥瑞動物並為之製作畫冊所畫雪鷹的紀錄，作為「徽宗畫鷹」的源頭，同時也提出，目前所見的徽宗畫鷹傳世作品，都是明代以後的鷹圖，並無真正堪稱徽宗代表作的真跡。原本只屬於諸多祥瑞動物畫對象之一的白鷹，為何在後世成為徽宗畫藝最具代表性的題材？在討論乾隆皇帝宮

¹⁷ Hou-mei Sung, "Eagle Painting Themes of Ming Court," *Archives of Asian Art*, vol.48 (1995), pp. 48-63.

¹⁸ 板倉聖哲，〈画鷹の系譜—東アジアの視点から〉，收在《平城遷都 1300 年祭特別展花鳥画 —中国・韓国と日本》（奈良：奈良県立美術館，2010），頁 20-26。

¹⁹ Li-yün Huang, "A Comparative Study of Bird-and-Flower Paintings in Japan and China: With a Focus on Paintings of Hawks," *Transactions of the International Conference of Eastern Studies*, No. LI (2006), pp. 65-85.

²⁰ 黃立芸，〈呂紀「四季花鳥圖 四幅」(東京國立博物館)を中心とする日中花鳥畫の比較研究〉；板倉聖哲，〈画鷹の系譜—東アジアの視点から〉，收在《平城遷都 1300 年祭特別展花鳥画 —中国・韓国と日本》，頁 21。

廷製作的白鷹圖之前，釐清中國本土如何形塑徽宗畫鷹意象的過程因此相當重要，它代表了一種宮廷繪畫的傳統想像，如此，將鷹圖研究深入清代宮廷，也將更有比較的依據與討論基礎。

3. 清宮鷹圖研究

目前關於鷹圖的專文研究，基本上以明代為主，主要回應的是為何明代大量出現鷹圖的問題。而乾隆皇帝的白鷹圖，截至今日，既有的研究取向尚未見突破性的論著，史學研究中多將鷹圖放入滿州政治文化脈絡來討論，與犬、馬一併視作周邊少數民族首領及屬邦進貢之物；在藝術史研究中，多將白鷹圖與其他題有文字紀錄進貢事件的鳥獸畫，歸類於紀實畫作品，一起突顯萬國來朝的帝國榮景，或者，附著在西洋畫家的畫風討論，尤其強調當中具備中西合璧的新畫風。²¹ 然而，這些研究取向目前仍無法完整說明清宮白鷹圖的風格來源，也未見到積極解釋白鷹圖的製作情境；並且，綜觀為數眾多的白鷹圖，製作時間點可說跨越了整個乾隆朝，從初期到晚期都有作品，晚期甚至還改用非西洋畫家主筆，西洋技法也顯得逐漸減少。若能將這些白鷹圖作為同題材而一系列的乾隆朝畫風發展觀察對象，重新放回整個清宮繪畫的研究脈絡來觀照，將有助開啟更多新的思考。

本論文意圖將乾隆宮廷白鷹圖放在兩條研究主軸檢視，一是清宮中西畫風的形成與發展，二是清宮繪畫如何詮釋滿清與中國傳統的關係。二十世紀初受西方勢力強大的刺激，滿清便被視為近現代中國積弱之肇因，這個意識促成不同文化脈絡的學者紛紛提出包含滿清的廣義中國為什麼會落後於西方的問題：中國何時衰落？為什麼會衰落？第一階段聚焦於探究中西交流，探討西洋藝術何時進入中

²¹ 林莉娜，〈從藝術文化看乾隆皇帝與西洋及周邊屬邦的往來關係〉，收在石守謙、馮明珠主編，《乾隆皇帝的文化大業》（臺北：國立故宮博物院，2002），頁 269-280；王耀庭、陳韻如文字撰述，蒲思棠(Donald Brix)英譯，《新視界：郎世寧與清宮西洋風》（臺北：國立故宮博物院，2007）。

國，學者們也不斷探討明清之際西風東漸的情況以回應這個討論，當中或有指出明清時期的畫風中哪些屬於西洋元素，卻認為西法在明清兩朝傳入時，都只達到單方面的影響；或者，認為西方繪畫的影響力對清宮而言並不重要，而未能持續開花結果，²² 也有學者指出即使西方技術早在十六世紀就傳入中國，卻始終未在中國發生作用，反映了中國是因為沒有及早接受西洋文化才會走向衰亡。²³ 透過中西交流議題，這些學者亦逐段鎖定了乾隆時期對西方科技的態度，尤其重視清朝的西洋傳教士直接於宮廷裡作畫，在中西交流扮演了重要角色，學者將寫實視為西洋畫法中的關鍵價值，因此得到的結論是宮廷內雖然有西洋傳教士訓練中國畫家，但數量仍少，透視與明暗效果的西洋繪畫只被當成「古風」變形，或是奇技玩賞，惋惜耶穌會教士帶來的西洋畫風未能產生積極之作用同時，一方面稱頌與扼腕郎世寧如曇花一現的成就。²⁴

1980年代起，新材料和新角度讓原本被認為缺少藝術性的紀實畫被特別提出討論，中國大陸的學者楊伯達和聶崇正特別針對清宮裡與西洋技法緊密相關的紀實畫，如記錄人物相貌、動植物、事件過程之作，進行一連串的個案研究，認為西法在清宮繪畫產生了為皇家紀錄業績與建構歷史地位的實質功能，成為清宮畫院裡最具代表性的一批作品，以回應前行學者認為西方技法未能在清宮起積極作

²² 相關重要研究如下：

伯希和(馮承均譯)，〈乾隆西域武功圖考證〉，《中國學報》，第2卷第4期(1944)，頁1-17；第3卷第1期(1945)，頁39-46；第3卷第4期(1945)，頁59-69。(原載於 *T'oung Pao*, no.20(1921), pp. 183-274.)；米澤嘉圃，〈龔賢筆山水畫冊解〉，《國華》，第732期(1953)，頁82+87；Osvald Siren, *Chinese Painting: Leading Masters and Principles*, VI (New York: The Ronald Press, 1956-58). James Cahill, *The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting* (Cambridge, Mass., and London: Harvard University Press, 1982)；康無為，〈帝王品味：乾隆朝的宏偉氣象與異國奇珍〉，《清史研究》，第3期(1992)，頁47-53。(原文收於 Ju-shi Chou and Claudia Brown eds., *The Elegant Brush: Chinese Painting under the Qianlong Emperor, 1735-1795* (Phoenix: Phoenix Art Museum, 1985), pp. 288-302.)；Michael Sullivan, *The Meeting of Eastern and Western Art* (Berkeley and Los Angeles, first published in 1989; revised and expanded edition, 1997).

²³ 向達，〈明清之際中國美術所受西洋之影響〉，《東方雜誌》，第27卷第1期(1930)，頁19-38。

²⁴ 石守謙，〈對中國美術史研究中再現論述模式的省思〉，收在《從風格到畫意——反思中國繪畫史》，頁35-51。

用的觀點。²⁵ 然而，西洋畫家在清宮的紀實繪畫工作，有些在原本的時空脈絡中並非像現代這般受到重視，視紀實畫為清宮最佳代表的觀點，實乃關乎現代為了證明清宮具備西方寫實技法的價值，相對而言，清宮其他缺少顯著西洋畫風參與的山水畫與花鳥畫等作品，自然也會因應西方進步而中國落後的認識顯得毫無新意。乾隆宮廷白鷹圖的畫面上確有文字記載進貢人事，畫面的白鷹多數被皇帝指派由西洋畫家主筆，它們也相當容易被視為單體的紀實畫，但將這些白鷹圖併觀，則能看出有別以往進鷹傳統類型的人物群像，他們在清宮的特殊地位可能反映了乾隆皇帝賦予白鷹圖不同以往認識的意涵。而乾隆晚期白鷹圖的畫風變化，更可能幫助我們比對與理解乾隆皇帝的清宮花鳥畫有什麼樣理想的描繪表現目標。

討論清宮融合中西畫風，郎世寧是論述中最重要的角色，一般公認郎世寧的畫風在乾隆時期改變最大，較早乃被解讀為西洋畫家為了能留在中土傳教，而不得不曲迎上意所做的無奈妥協，或者從多元帝國建構與個人品味的角度說明皇帝對多種畫風混合的興趣。²⁶ 近年，則開始從帝王支持與贊助學習西法並形塑新畫風的角度，重新評價郎世寧對清宮繪畫的影響，看待西洋畫風為當時把持中國傳統的清宮帶來衝擊性與刺激性的改造作用。²⁷ 西洋畫風究竟為清宮繪畫的傳統帶來什麼改變？除了觀察到畫面上寫實技巧與中國品味的兼容並蓄，也有新的研究嘗試透過郎世寧留在清宮的作品中，分辨哪些部份是學中國傳統，哪些則是郎世寧自己在義大利所受訓練的畫技與觀念，藉此說明郎世寧仍有機會憑著自己的意志，適時在中國傳統畫風中加入義大利所學技法作畫，並非完全放棄自我、受制於皇帝；也提出西方畫風之所以能被清朝接受與使用，是出於具有能引起好奇心

²⁵ 楊伯達，《清代院畫》（北京，紫禁城出版社，1993）；聶崇正，《宮廷藝術的光輝—清代宮廷繪畫論叢》（臺北：東大圖書公司，1996）；聶崇正，《清宮繪畫與「西畫東漸」》（北京：紫禁城出版社，2008）。

²⁶ 天主教輔仁大學主編，《郎世寧之藝術—宗教與藝術研討會論文集》（臺北：幼獅文化事業公司，1991）。

²⁷ 王耀庭主編，《新視界—郎世寧與清宮西洋風》。

激發求知欲的特質。²⁸ 這樣的切入角度，顯示了近年討論清宮受西方影響時，特別意識到現代人持有寫實意識形態之侷限，故力求回到當時清宮的脈絡討論皇帝求真的傾向，因此得以發現當時在清宮，西方特色雖屬養分但非目標，皇帝真正的目標乃是透過西學回到傳統「畫旨」，更勝於追求新奇效果。²⁹ 因此反觀交織於滿漢脈絡中的白鷹圖，可以再次提問的是為何使用西洋畫法？以及，如何使用西洋畫法？白鷹圖又能如何放入清宮花鳥畫乃至皇帝所理解之中國傳統花鳥畫的範疇一起討論？尤其也需要再次謹慎的辨識乾隆皇帝如何理解「中國傳統花鳥畫」，以及反映於白鷹圖中，其所理解的西洋畫法內涵為何。

隨著新清史的崛起，清史研究的觀點從「中國的清朝」轉向「世界的清帝國」，興起了從宮廷之外來觀察清帝國在中國史發展中的特殊性，也將清帝國放入世界來觀察，探討清宮與世界的互動。³⁰ 清宮藝術的研究發展也出現予以呼應的思考，例如重新強調清宮藝術乃是各種文化和平共存，而未必是漢本位融合它者的集大成意義，以多元並存的觀點詮釋清宮藝術，而非用漢化與衰弱來看待清宮的成果，以回應傳統的一元論。³¹ 滿清入關後，用多種語言來統治不同的文化群體，乾隆皇帝積極的自上而下加強滿州文化的自我認同，同時也在乎中國傳統如何影響滿人，透過新的雙向討論層次，談中國影響已不同於過去的漢化討論。³² 而滿清如

²⁸ Marco Musillo, "Reconciling Two Careers: The Jesuit Memoir of Giuseppe Castiglione Lay Brother and Qing Imperial Painter," *Eighteenth-Century Studies*, Vol.42, no.1(2008), pp. 45-59. 馬可·馬西羅 (Marco Musillo), 〈重估郎世寧的使命——將意大利繪畫風格融入清朝作品〉,《清史研究》,第3期(2009),頁77-85。

²⁹ 陳韻如,〈製作真境:重估〈清院本清明上河圖〉在雍正朝畫院之畫史意義〉,《故宮學術季刊》,第28卷第2期(2010),頁1-64。

³⁰ 關於新清史的回顧與檢討可參見歐立德 (Mark C. Elliott),〈滿文檔案與新清史〉,《故宮博物院學術季刊》,第24卷第2期(2006),頁1-15。

³¹ Ju-shi Chou and Claudia Brown eds., *The Elegant Brush: Chinese Painting under the Qianlong Emperor, 1735-1795* (Phoenix: Phoenix Art Museum, 1985). 另,開啟滿清漢化論戰的早期重要文章,可參見 Ping-ti Ho, "The Significance of the Ch'ing Period in Chinese History," *The Journal of Asian Studies*, Vol. 26, No. 2 (1967), pp. 189-195. Evelyn S. Rawski, "Presidential Address: Reenvisioning the Qing: The Significance of the Qing Period in Chinese History," *The Journal of Asian Studies*, Vol. 55, No. 4 (1996), pp. 829-850. Ping-ti Ho, "In Defense of Sinicization: A Rebuttal of Evelyn Rawski's 'Reenvisioning the Qing,'" *The Journal of Asian Studies*, Vol. 57, No. 1(1998), pp. 123-155.

³² 葉高樹,〈「滿族漢化」研究上的幾個問題〉,《中央研究院近代史研究所集刊》,第70期(2010),

何回應其所理解的中國傳統，進行自我文化建構？對於那些長期受貶抑的非西洋畫家之作，新的取徑除了有助我們重新評價清宮的藝術，也能理解其在過去的研究傳統裡之所以受到忽視的原因，而可能給予較公允的討論。³³ 目前最新的研究，則是將清宮中珍禽異獸的描繪放在全球視野下來觀察，以回應新清史的另一觀點，即將滿清置於世界史，挑戰傳統文化霸權論述下清朝總是落後、封閉形象的定位，視擴大版圖的滿清為現代意義之擴張殖民帝國，並就視覺圖像結合文化史、貿易史、自然史、科學史等學科進行新的跨界研究，說明清宮的一舉一動與世界相聯繫，尤其是十八世紀的乾隆王朝。³⁴ 就白鷹圖的案例而言，亦可透過此進路探討清宮對鳥類的特殊認識來源，不過，尚且無法解釋白鷹圖在乾隆後期為何發生巨大的畫風變化。

乾隆晚期國勢由盛轉衰，在藝術表現成就上，往往也被認為走向下坡，如何說明史學定義之清朝國勢盛衰與繪畫表現的必然關係以及轉變意義？繪畫發展，有時固然會受社會政經變化影響，然而卻未必都是呈正比的符應發展，為何當盛世轉衰，宮廷裡的西洋畫家凋零，清宮藝術的價值就會是配合盛世滋生而又衰敗的曇花一現？探討乾隆晚期的白鷹圖風格轉變，有助重新思考這個問題。

（二） 研究取徑

本論文的第二章至第四章，將進行三個層次的討論。第二章從中國花鳥畫傳統中的鷹圖系譜裡，梳理與補充「架上鷹圖」的圖像傳統及其發展的經過：「架上鷹圖」的模式如何得以作為花鳥畫？此圖式是何時成立的？它與其他鷹圖的模式

頁 195-218。

³³ 石守謙，〈以筆墨合天地——對十八世紀中國山水畫的一個新理解〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，第 26 期（2009），頁 1-36。

³⁴ 賴毓芝，〈圖像、知識與帝國：清宮的食火雞圖繪〉，《故宮學術季刊》，第 29 期第 2 卷（2011），頁 1-75。

發展有著什麼樣的關聯性？它在鷹圖系譜中地位為何？接著，進一步探討中國是如何形成徽宗畫鷹的意象，具體的代表作品形象為何？這種作品基於什麼特性與條件能與徽宗意象緊密結合？又為何是在十六世紀盛行？架上鷹圖的重建，增補了既有的鷹圖研究空缺的部分；在中國傳統花鳥畫的認識中，鷹圖的圖式與畫意在不同時代脈絡中產生不同的用途變化，亦是值得關注的特殊例子。而架上鷹圖與清宮白鷹圖的關係究竟為何？釐清架上鷹圖的發展，有助了解乾隆皇帝繪製白鷹圖時究竟參考與轉用了那些中國傳統。

第三章從乾隆宮廷白鷹圖中相對特殊的架鷹圖式開始，考察乾隆皇帝創建新型鷹架的脈絡與立意，討論改變圖像語彙同時，是否也改變了原本「架上鷹圖」的宮廷養鷹與貢鷹意涵？這些改變如何回應清宮繪畫的特性？同樣的白鷹圖，在整個乾隆時期裡，是否有不同的轉用？也考察不同時期的進鷹者，並認識清宮的猛禽觀如何有別以往歷代的中國傳統，藉此說明這類白鷹圖在清宮之所以成立與長期使用的特殊地位。

第四章將先分析白鷹圖畫面上的客觀變化，探討這些變化現象可能代表什麼意義，例如畫家對品質維護的能力範圍，皇帝干涉與其態度轉變造成的影響程度，宮廷傳訊的效力，或者是畫法表現差異等等，辨識這些不同變化之意涵，有助整合說明所謂乾隆晚期的宮廷繪畫轉變所牽涉的層次，究竟是品質衰退或者是觀念不同。接著，分析乾隆前期的白鷹圖畫法，討論西方風格在清宮花鳥畫產生的作用，並側重第二種類型山水樹石背景的白鷹圖，加入《鳥譜》的猛禽與鳥類圖，探討白鷹圖的畫風組合，理解乾隆皇帝如何掌控花鳥畫風及其目標，並關注乾隆皇帝觀察鳥類方法的可能來源，討論清宮花鳥畫的特殊性。最後，根據前述的成果，重新檢視乾隆晚期楊大章的白鷹圖，探討其畫風轉變於乾隆晚期的意義，重新評價十八世紀清宮花鳥畫在畫史的地位。

第二章 重建中國朝代的架上鷹圖傳統

前言

乾隆皇帝下令宮廷畫家繪製的鷹圖，只特定描繪白鷹，並且畫入華麗的鷹架，放在傳世鷹圖與畫史來看，與徽宗畫白鷹的傳統應有極大關係。目前鷹圖研究中，黃立芸與板倉聖哲兩位學者從東亞共享的文化意象來看鷹圖的傳播，其中都指出了中、日、韓皆可見到許多「架鷹圖」傳稱「徽宗鷹圖」的重要現象。³⁵ 黃立芸認為明代鷹圖中「沒骨彩色」的技法，可謂來自徽宗朝花鳥畫並存折衷技法的重要特徵，連結了明代鷹圖與徽宗傳統的關係；板倉聖哲則以日本流行畫白鷹與崇尚徽宗鷹圖的現象歸結出十六世紀是以「徽宗」為鷹圖畫藝最高象徵，並在東亞盛行的時期。目前所見的徽宗畫鷹傳世作品，都是明代以後的鷹圖，並無真正堪稱徽宗代表作的真跡，而原本只屬於諸多祥瑞動物畫對象之一的白鷹，為何在後世成為徽宗畫藝最具代表性的題材？本章的目標有二，一是梳理目前較無專論的「架鷹圖」圖式的形成時間與發展情況，及其在鷹圖發展中的地位，二是重建出完整的「徽宗畫鷹」形塑過程與文化意涵。

³⁵ 黃立芸，《呂紀「四季花鳥圖 四幅」(東京國立博物館)を中心とする日中花鳥畫の比較研究》。板倉聖哲，〈画鷹の系譜—東アジアの視点から〉，收在《平城遷都 1300 年祭特別展花鳥画—中国・韓国と日本》，頁 20-26。

第一節 架上鷹圖的形成

在中國花鳥畫的發展中，鷹圖固然也有象徵吉祥的一面，但其武強精神與異族氣質，和一般吉祥花鳥畫相比，又顯得特別。鷹畫中，部分透過日韓收藏而得以傳世的中國架鷹圖，和臺北故宮所藏乾隆朝宮廷製作的白海青、白鷹圖，在圖式上有著相呼應的基本元素，這種一幅一鷹的架鷹圖，畫面上都描繪了馴養器具，交代了猛禽受人控制的穩定狀態，除了表現鷹本身受到良好照顧的高貴氣質，更暗示了鷹與人之間具有無形而有效的馴服技術與養鷹知識的系聯。³⁶ 這種架鷹圖在鷹圖發展裡具有什麼特殊的地位？架鷹圖何以能成為繪畫題材？又是何時形成的？

中國較早期描繪架鷹的圖象出於狩獵場景，如甘肅嘉峪關出土的魏晉墓室磚畫，可見到手持鷹架的獵人主導一連串狩獵行動，並且，狩獵活動與其他農事、烹飪、宴飲的磚畫布置在同一個墓室空間裡，是一整套的生活圖像（圖 2-1，甘肅，嘉峪關魏晉一號墓）。古代所謂甘肅陽關、玉門關以西的「西域」及嘉峪關一帶接壤中土過渡之地，相較於適合發展農耕的中原地區之氣候環境，部分季節必須仰賴狩獵取得食物，鷹獵則為游牧民族與不利農耕之域居民會使用的打獵手段之一，本非中原地區的傳統。磚畫一方面合理地反映了這項文化，一方面也可發現當中多了描繪訓練老鷹的段落（圖 2-2-1，甘肅，嘉峪關魏晉墓六號墓；圖 2-2-2，甘肅，嘉峪關魏晉墓五號墓），這讓原本建立在鷹與人之間的無形關係，得以透過訓鷹場面被具體強調，讓整個鷹獵圖像的表達重點，有別於後世行獵圖。這也提醒了我們，必須注意當中抽象的權力關係來看待架與鷹的組合，方可能理解架鷹圖得以作為一個繪畫題材的理由。

³⁶ 奈良縣立美術館，《平城遷都 1300 年祭特別展花鳥画—中国・韓国と日本》（奈良：奈良縣立美術館，2010）。

鷹在中原文化的傳統裡並不是常見的「家禽」，在中國歷史上，中原政權以武力經略西方部落與國家，原本在「邊塞」與「域外」作為謀生工具的猛禽，先受異族統治者精選，再塑造成代表臣服意義的國際外交禮物。除了禮物本身是進獻者承認接受支配的證明，一路照顧護送這份禮物的專業人員、各種相關配備器具，以及一整套的飼養、運用猛禽的技術與知識，也一起進入了中原政權的宮廷。³⁷

中國古代於宮廷養鷹的紀錄很早，亦有一些畫鷹的紀錄。初唐皇家墓室壁畫即出現了臂鷹人圖像，善畫鷹者在盛唐詩文中也開始被專文歌詠流傳。畫鷹一事，在唐代以來常與實際的養鷹經驗聯想在一起，誠然，畫鷹並非易事，至少可以想像在特定畫稿形成以前，比起針對難以控制的野生猛禽進行遠距離寫生，就近觀察人工飼養的馴鷹更有效率。但，以馴鷹為描繪對象，亦有其必須克服的條件，因為豢養一頭猛禽並不像籠養一隻綠繡眼或是鸚鵡。養鷹的關鍵，在於需要懂得塑造人與猛禽之間的關係。即便在宮廷，唐代貴族玩鷹弄鷹，但真正細膩的飼養照顧流程，可能尚需由胡人獵師執行。³⁸ 鷹架入畫的形象並不見於目前唐代資料裡，可能與馴鷹技術仍把持在少數人手中有關，針對養鷹方法開始有較條理而具完整流程說明的著述《酉陽雜俎·肉攬部》出現在晚唐（九世紀晚期），而強調描繪鷹架比較明確的具體紀錄，在《宣和畫譜》裡也集中出現於十世紀的五代郭乾暉至宋初黃居寀幾位畫家名下。³⁹ 即使沒有可靠的傳世作品可參證北宋架上鷹圖的畫面形式，但多件以「架上」與猛禽組合的畫題，顯示在五代宋初之際，鷹架入畫應已成為一種固定題材，並通過黃氏父子進入北宋宮廷畫院，受到宮廷運用。

³⁷ Lewis Mayo, "Birds and the Hand of Power: a Political Geography of Avian Life in the Gansu Corridor, Ninth to Tenth Centuries," *East Asian History*, No.24 (2002), pp.1-66.

³⁸ 葛承雍，〈唐代狩獵俑中的胡人獵師形象研究〉，《故宮博物院院刊》，第6期（2011），頁126-143+161。

³⁹ 不著撰人，《宣和畫譜》，收入盧輔聖編，《中國書畫全書》（上海：上海書畫出版社，1993），第2冊，頁60-131。《宣和畫譜》中所記載之架上鷹圖與猛禽畫條列如下：

〈卷十五·花鳥一〉郭乾暉：「架上鷓子圖十六」。

〈卷十六·花鳥二〉鍾隱：「架上鷹圖二」；黃筌：「架上鷓圖三」、「架上角鷹圖二」、「架上阜鷓圖一」、「架上御鷹圖一」另有「御鷹圖一」；黃居寀：「架上角鷹圖一」、「架上鷓圖一」。

〈卷十七·花鳥三〉黃居寀：「架上鷹圖六」、「架上鷓子圖一」；另有「桃花御鷹圖二」、「御鷹圖四」。

北宋范鎮《東齋記事》記載黃筌為了能出神入化的描繪老鷹，因此開始著手馴養猛禽，其一族後人甚至成為職業養鷹人，這個紀錄足以告訴我們，能夠習得養鷹技術，控制猛禽進行觀察，對早期畫家在建立鷹圖畫稿的過程中，有其需要，也有重要意義。⁴⁰

「架上鷹圖」在十世紀五代至北宋初的宮廷畫家的手中成型，但在十一至十二世紀間看來顯得沉寂。尤其經過靖康之難，北宋宮內原本的收藏大量毀於戰亂與遭受金人掠奪，南宋初以清點官方圖書儲藏而造冊的《南宋館閣錄》及《續錄》，所記猛禽畫的收藏整體數量銳減，「架上鷹圖」也僅剩下黃筌與黃居寀父子之作各一幅的紀錄。⁴¹ 南宋前期，書面上描述猛禽畫的主流仍是獵捕題材，但在重振儒學的風氣轉移作用下，表現殺戮之氣的猛禽畫整體看來都不太入畫論者之眼。⁴²

關於宋代「架上鷹圖」的材料空缺甚為可惜，但並不意味「架上鷹圖」就此消失，內蒙古出土約屬十一世紀中期七家遼墓二號墓西北壁上，畫有兩隻上下排列的馴鷹，二鷹足下皆以繩具穿繞倒山形的鷹架。⁴³（圖 2-3，內蒙古，敖漢旗七家遼墓二號墓西北壁）位處上方之鷹，大部分的圖像已損壞，只留下足部較為清楚，但仍能辨識出上方之鷹比下方之鷹有著更大的爪子，尾羽造型亦不同，鷹繩也更粗，應該是另一種體型更大的猛禽。這兩隻架鷹是上下獨立並排，未有重疊，各自以鷹、繩索、架三元素為一組繪成。遼人愛好猛禽可想而知，不過一般遼墓室壁畫多是描繪狩獵場景，這樣單畫架上鷹相當少見，尤其又一次畫兩架，仔細

⁴⁰ 「黃筌、黃居寀，蜀之名畫手也，尤善為翎毛。其家多養鷹鷂，觀其神俊以模寫之，故得其妙。其後，子孫有棄其畫業，而事田獵飛放者，既多養鷹鷂，則買鼠或捕鼠以飼之。」范鎮，《東齋記事》，卷 4，收入《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1986），第 1036 冊，頁 600。

⁴¹ 《南宋館閣續錄》〈儲藏〉記黃筌名下僅有「架上雕鷹一」，黃居寀則有「架鷹一」、「御鷹一」及「竹石蹲鷗圖一」。其他猛禽畫名家及名下作品僅剩：（郭）乾暉（「鶉鷄圖一」、「棘鷄圖一」、「古木鷓鴣圖一」）、鍾隱（「飛鷗一」）、祁序（「楊梅鷄子一」）、袁夢臣（「鷓鴣二」）。不著撰人，《南宋館閣續錄》，卷 3（北京：北京圖書館出版社，2006），頁 195-204。

⁴² 「世所作多搏搦狐兔鳧鷺之屬，流血淋漓，頗乖好生意。」鄧椿，《畫繼》，卷 6，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，第 2 冊，頁 703-724。

⁴³ 敖漢旗博物館，〈敖漢旗七家遼墓〉，《內蒙古文物考古》，第 1 期（1999），頁 46-66+104。

交代鷹具與猛禽的羽爪之差異，突顯了墓主對馴鷹一事的講究。這條資料除了能夠幫助我們稍微想像當時北宋宮廷畫架上鷹圖的基本模式，更有甚者，遼代的繪畫具有繼承晚唐的重要地位，而這種一鷹一架的畫法，在後來的架鷹圖上確實也可見到關聯性，幾乎可視為反映中國王朝架上鷹圖傳統的早期代表作。

根據收藏在日本與韓國的數件源自中國之架鷹圖，群體畫面上顯示了一個即使往後跨越數個世紀也仍未產生巨大變動的格套，亦即一軸一鷹，使用工筆設色技法，描繪其巨爪被繩具綁縛在鷹架或鷹座上，並聚焦表現鷹的靜態姿勢與身體羽紋、色澤的樣式。即使這些作品中目前最早時代至多可能溯及十三世紀，但應該一定程度的反映了自五代以來的架上猛禽樣式。現存最古的架鷹圖，是被推測為十三世紀宋元之際有徐澤款的《鷹圖》、《鷲圖》（圖 2-4-1，日本，私人藏；圖 2-4-2，日本，私人藏），徐澤之名並不見於中國畫史著錄，我們只能透過日本十六世紀前期的《君臺觀左右帳記》來認識這位宋末元初的畫家。徐澤出身雲間（今上海松江），工畫花鳥、山水，應是民間的職業畫家。或許如同我們對徐澤的陌生，架鷹圖進入了民間的職業繪畫範疇而在南宋的主流畫論裡隱沒，若非透過外銷日韓得到保留，這些架鷹圖在南宋之後雖有職業畫市場，也並未受到積極收藏傳世。

第二節 架上鷹圖的影響與發展

在戰爭導致政權中心移動的過程中，架上鷹圖不只從中央宮廷院畫散入地方職業畫的領域、潛伏於畫論主流以外的民間市場，大致而言也並不被當作最精緻的作品，因而較容易輸入日韓。不過，即使現在看來架上鷹圖的存在感在十三世紀以前相當薄弱，但卻對其後的鷹圖發展產生了重要的影響力。架上鷹圖中，畫面正中央繪製巨大鷹體的構圖元素，影響了以張舜咨與雪界翁合作的《鷹檜圖》（圖 2-5，北京，故宮博物院藏）為代表的鷹圖新圖式之誕生。

中國繪畫傳統中，運用母題組合成畫面，類型化後有利為人所用的特性，在花鳥畫中特別明顯，大部分花鳥畫所描繪的對象，都有常識性的形象，在運用與判斷組合模式上，相較山水畫更容易掌握。描繪鷹的圖像，從唐代起，現在主要的認識分為李賢、李重潤墓室壁畫為代表的「馴化鷹」（圖 2-6，陝西，陝西歷史博物館），日本正倉院藏紫檀琵琶桿撥上之《鷲鳥水禽圖》（圖 2-7，日本，正倉院藏）代表的「野棲鷹」兩種表達概念；以及臂鷹、搏擊、棲止於喬木三種畫面模式。⁴⁴ 不過，之前學者所認為代表「棲止於喬木」最早圖式的唐代熊鷹臈縑屏風（圖 2-8，日本，正倉院藏），實與元代《鷹檜圖》差了大約五百年的時間，從唐代使用的臈縑屏風，發展至元代張舜咨《鷹檜圖》的過程中，卻幾無見到同樣以單幅描繪老鷹側目、靜立於橫出喬木枝端的相關軸型作品，似乎還不足以支持兩者具有必然的先後關係。

重新檢視正倉院熊鷹臈縑屏風織品的話，安排在絹面上方的樹木和下方的老鷹，在構圖上其實並未顯示出兩個母題彼此有關聯性。如果母題之間能被具體認識為互相聯繫，代表著圖象的性質已不同於個體符號，而產生了複合的新意義。七世紀中至八世紀前半期，新疆吐魯番阿斯塔那的哈拉和卓墓出土的花鳥屏風壁畫（圖 2-9，新疆，阿斯塔那 217 號墓），已出現了藉由鳥類身體局部遮住花卉，來表現花與鳥具備前後關係，初步交代了花前有鳥的自然畫面。因此，從母題聯繫的角度，不得不考慮熊鷹臈縑屏風織品中的樹與鷹並非是同一組構圖概念，而原本是各自獨立的圖案，在大面積的織品上被重複蠟染，只是最後被裁切成現今所見的長條型。⁴⁵ 所以，若要考慮喬木橫出枝端上、靜態直立的老鷹圖式傳統，以唐代熊鷹臈縑屏風的條件，尚且不能充分說明其乃《鷹檜圖》的「軸畫圖式」

⁴⁴ Hou-mei Sung, "Eagle Painting Themes of Ming Court," *Archives of Asian Art*, vol. 48, pp. 48-63.

⁴⁵ 另可對照日本正倉院北倉奈良時代（710-794）的「鳥木石夾縑屏風」第一扇（圖 2-11，日本，正倉院藏），其構圖就類同阿斯塔納墓室花鳥屏風壁畫，是有意識交代植物與鳥前後關係所構成自然畫面的織品案例。

來源。

《鷹檜圖》基本上糅合了南宋馬和之《古木流泉圖》（圖 2-10，臺北，國立故宮博物院藏）一類根據《詩經》詩句描繪林間棲息靜態猛禽的環境與形象，以及架鷹圖放大畫鷹的方式。⁴⁶ 而《鷹檜圖》中鷹立於檜木「橫枝」的安排，其實與徐澤《鷹圖》中橫架的位置相同。此外，《鷹檜圖》仔細勾勒、描繪鷹的羽色紋路，有意識地表現猛禽客觀的生物特徵，加強表現老鷹本身的外觀、狀態與氣質的部分，與徐澤畫的架上鷹所追求的效果可說相近。

《鷹檜圖》上的題款「雪界翁畫黃鷹，師變作古檜」告訴我們這張畫是由兩個畫家合作畫成。過去因為雪界翁的資料不足，此畫多歸以張舜咨之名，張舜咨雖也因另畫有《蒼梧竹鷹圖》而被列為元代畫鷹代表，但主要是以水墨淡設色的沒骨畫法畫鷹，和《鷹檜圖》的鷹之風格實大相逕庭。雪界翁經過學界較新的考證，應為泉州出身的職業畫家，⁴⁷ 而職業畫家所特長的重彩工筆技法，往往不是業餘畫家能輕鬆做到的。⁴⁸ 職業畫家除了具有精細描繪與擅長敷彩表現物象的專

⁴⁶ 《詩經·小雅·沔水》：「沔彼流水，朝宗於海。鴝彼飛隼，載飛載止。嗟我兄弟，邦人諸友。莫肯念亂，誰無父母？ 沔彼流水，其流湯湯。鴝彼飛隼，載飛載颺。念彼不蹟，載起載行。心之憂矣，不可弭忘。 鴝彼飛隼，率彼中陵。民之訛言，寧莫之懲？我友敬矣，讒言其興。」參見毛公傳、鄭元箋、孔穎達等正義，《毛詩正義》，收入《景印阮刻十三經注疏》（粹芬閣藏版影印，臺北：啓明出版社，1959），第3冊，頁432-433。《古木流泉圖》中，畫家顯然特別關注詩裡的猛禽，選擇詩中具有起興作用的「鴝彼飛隼，載飛載止」二句做為描繪場景：畫中兩隻猛禽，一隻展翅正在飛翔，另一隻則斂翅停在樹上。這張畫並不特別強調鷹圖常見的獵捕當下緊張的景況，而是描繪猛禽的安穩棲止與自在飛翔、適得其所之貌，其中猛禽氣定神閒的樣子最顯特別，它原本也只是詩裡描述隼「飛、止」中的一種狀態，但描繪「止」於林間的場景，卻花了畫家較大的力氣，再加上柔軟的螞蝗描與全幅使用水墨技法，整體顯出祥和溫雅的氣質。這個「止」之景，在圖畫左半，空曠背景裡有一大石右傾，結組向右上發展，彷彿高空懸崖，崖上樹木呈現無葉的乾枯狀，但線條柔軟向畫面右伸，引導至畫面中央偏上的枯木上頭一隻靜立側首的老鷹，這林間棲鷹的局部畫面圖像條件，經過張舜咨的轉用，在《蒼梧竹鷹圖》裡去掉了另一半飛翔猛禽部分，表達的是鷹隱棲於擁有美德象徵的環境裡，而《鷹檜圖》則是拉近畫面，保留美木與鷹，更關注於表達鷹不狩獵而安靜潛伏的狀態。

⁴⁷ 參見 Jennifer Purtle, "Foundations of a Min Regional Visual Tradition, Visuality, and Identity: Fukien Painting of the Sung and Yuan Dynasties." 收入區域與網絡國際學術研討會論文集編輯委員會編，《區域與網絡——近千年來中國美術史研究研討會論文集》（臺北：國立臺灣大學藝術史研究所，2001），頁111-113。

⁴⁸ 張舜咨出身錢塘，元天曆（1328-1330）年間任官於福建地方擔任縣尹，然實權受到蒙古政權特

長，另外有助其專職謀生的關鍵就是使用畫稿增加做畫的效率；可以想像雪界翁運用了自己的畫稿，繪製《鷹檜圖》的鷹，再由張舜咨加入古樹，結合成新的畫面。

《鷹檜圖》的例子顯示了這類新組合的圖象已在福建一帶成為職業畫家的表現題材。無獨有偶，臺北故宮有一張相類圖式的相關收藏，《元人畫鷹圖》（舊稱《宋人畫鷹圖》，圖 2-12，臺北，國立故宮博物院藏）。雖舊稱為宋人畫，不過，此作品樹木的結構畫法與用筆，與張舜咨在至正七年（1347 年）所畫《古木飛泉圖》（圖 2-13，臺北，國立故宮博物院藏）及同是十四世紀中期的《鷹檜圖》相近。此畫所繪喬木不但有著相似於張舜咨作品的葉形，樹木線條多是濕筆抖顫畫成，特別表現彎曲糾結姿態；樹枝表面利用同方向性但略有交錯的線條營造質感，塑造凹凸起伏效果，組成立體而不規則的圓柱感，並特意描繪出分佈多處的樹洞與樹瘤以顯其悠遠年歲的特徵（這類對樹木的質感與枝幹前後彎曲疊錯的經營興趣，可以元代吳鎮的《雙槐圖》為代表）。而鷹體的羽毛描繪仔細，以白線一根一根表現羽片細毛的畫法，和徐澤《鷹圖》描繪羽毛的畫法顯得有關，⁴⁹ 但鷹的胸部羽毛排列方式略顯平板化，翅膀羽毛結構感也不同於徐澤以堆疊添補色塊的方式表現鷹體頸部與背部不同肌肉伸縮起伏感的意圖，而顯得較接近雪界翁在邊線與胸廓裡平鋪填染羽毛的組成概念。這些手法顯示鷹體的風格出於職業畫家系統，而樹木畫法又跟張舜咨畫風密切相關，說明此畫應不會早於十四世紀中期，而約莫是元末明初的作品。

設的達魯花赤把持。據元代顧瑛《草堂雅集》所載，張舜咨政餘即焚香閉閣，讀書臨帖，吟詩作畫，在《蒼梧竹鷹圖》、《鷹檜圖》中所見老鷹暫棲梧樹而無法一展長才的畫意，實有其仕宦不如意的個人處境可呼應。顧瑛，《草堂雅集》，卷 6，葉二三，收入《四庫全書珍本四集》（臺北：臺灣商務印書館，1973），第 1488 冊。

元朝地方的諸路萬戶府、路、府、州、縣各級，都多設置達魯花赤一員，雖然品秩與原地方長官相同，但達魯花赤掌握各地衙門的印璽，擁有對政務的最高決定權，權力在地方官員之上。參見潘修人，〈元代達魯花赤的職掌及為政述論〉，《內蒙古社會科學（漢文版）》，第 6 期（1993），頁 70-75。

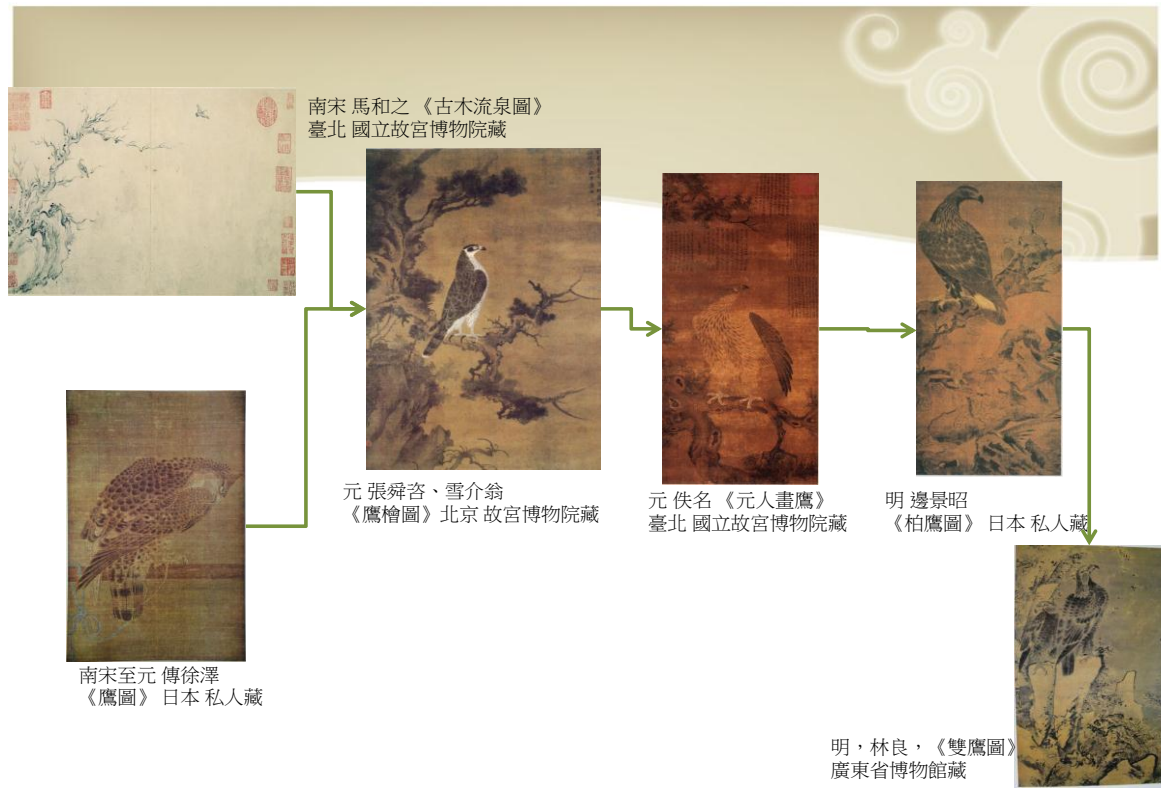
⁴⁹ 陳韻如，〈（原題宋人）畫鷹〉，收入《大汗的世紀：蒙元時代的多元文化與藝術》，頁 291-292。

這種立於美德虬木上的大爪巨鷹母題組合起來的象徵性，比架鷹圖式更易引起一般觀者興趣，在明代大為流行，也更加複雜化的發展出了像邊景昭《柏鷹圖》（圖 2-14，日本，私人藏），以及林良等人描繪鷹立於懸崖上、海潮岩上的鷹圖，然而在畫面中央描繪巨大的鷹，引起觀者欣賞鷹的身體與神態，仍是它們畫鷹的共通要點。這一新圖式的鷹圖自明代起，基於「在風格上具有文人畫的水墨特質，但又直接畫出雙關，比文人畫還俗」的特色，以及「畫題比題跋還好理解」、「由形象來創造主題」諸點造成流行。⁵⁰

再次梳理重建架上鷹圖圖式後的畫鷹系譜：唐代以來，已出現了人物臂鷹、鷹搏擊獵捕獵物場面與貴族出獵場面等鷹圖相關圖式。晚唐至五代出現了架上鷹圖的圖式。宋代出現了《詩經》系統的「二隼」圖式。以上這些圖式在後代仍可見持續使用，或者彼此修改、抽取元素揉合，派生出新的圖式。例如元代，架上鷹圖與二隼圖式揉合，促成了雪界翁、張舜咨《鷹檜圖》類型，並且，到了明代，鷹足下的檜木，變化為不同的樹種、高地岩石或者潮岩，甚至在畫面下方也加入與鷹斜角相對的獵物，不斷發展出更多元組合的樹石鷹圖。

⁵⁰ Hou-mei Sung, "Eagle Painting Themes of Ming Court," *Archives of Asian Art*, vol. 48, pp. 48-63.

附表一：架上鷹圖式與二隼圖式組合之《鷹檜圖》及其後鷹圖簡示



第三節 宋徽宗白鷹圖在明代的盛行

架上鷹圖與其他圖式的元素揉合，產生了新的組合畫面。而架上鷹圖自身，一直要到十六世紀時，與徽宗畫鷹的意象結合，才再次得到畫論的注意。十六世紀的明朝，很多書畫收藏家或是評論家，開始有志一同般的在他們的鑑賞著述中，紀錄了見到宋徽宗所畫的白鷹圖。不只如此，在書畫收藏圈外的其他文人文集中，也幾乎在同一時期起出現評論徽宗畫鷹的相關詩文。他們不斷重複指出某些共通的畫面特徵，讚嘆徽宗的畫藝精湛，然而又以諷刺口吻，數落徽宗誤於禽荒、耽溺繪事、聽信奸臣，終於得到了亡國的教訓。

架上鷹圖與宮庭的關係自有其歷史淵源，但到了明代，聯繫上徽宗畫鷹的形塑場域與脈絡為何？過程中有哪些關鍵因素造成架上鷹圖被再次扣回宋代宮廷的想像？從實質的作品來看，流於海外的中國架鷹圖，確有數張題為徽宗、徽宗朝年號的案例，然而從畫風來看，大都是十六世紀起明清時代的製作。既然沒有一張真正堪稱宋畫、甚至時限落在徽宗朝的架鷹圖，這種架上鷹圖在畫面上有何依據能被託名為徽宗所作，並促使徽宗畫鷹能在十六世紀像股熱潮般被形塑出來？我們又能怎麼從畫面上理解徽宗畫鷹意象得以成功的原因？

再著，不同於中國內部對徽宗鷹圖的複雜心情，日本畫鷹的風氣主要是對徽宗畫藝及其鷹圖典範的憧憬，進而發展出屬於日本武將自己的鷹圖象徵文化。這些在中國原本不受文人著作之畫論關注的職業畫家架上鷹圖，乍看因為代言了徽宗畫鷹的意象，造成了流行，似乎也傳播到了朝鮮半島與日本，發揮了作用，促成了新的繪畫發展。⁵¹ 那麼，在中國境內的情況又是如何呢？徽宗畫鷹在日本與朝鮮半島的流行，與明代的關係又是如何？釐清這些提問，是我們討論清代宮廷

⁵¹ 板倉聖哲，〈画鷹の系譜—東アジアの視点から〉，收在《平城遷都 1300 年祭特別展花鳥画—中国・韓国と日本》，頁 20-26。

之所以會出現白鷹圖的基礎。

白鷹圖在明代十六世紀後期，不但成為徽宗最高畫藝代表的傳說，更搖身一變成為市場熱門作品：

「世所傳徽廟白鷹，蔡京贊，百幅百偽。今於都下有鬻者持白鷹，乃是真跡，蓋其時後苑架上有白鷹，徽廟因畫焉，此鷹翥長頸短，而徽廟之筆良自精絕，至鷹爪肌粟文可謂天巧，有非筆所能與，即元人錢舜舉，國朝邊景昭、呂廷振皆在下風。京贊亦因苑中白鷹而徽宗出示畫乃為贊，其書法本大令文皇兼李北海，亦有二三筆未工，時予欲得之而無資，語友人郭亨之以六金買之。」⁵²

這是明代詹景鳳（1532-1602）在其書畫鑑賞著作《東圖玄覽編》中談到親眼目睹徽宗白鷹圖「真跡」的紀錄，《東圖玄覽編》序於1591年，因此書中見聞頗能代表十六世紀後期明代的書畫收藏概況。詹景鳳為我們描述了這張可能畫著架上白鷹的圖畫，上頭附加了蔡京題的贊。根據詹景鳳的判斷，他所認定此畫為真跡，畫技精湛的程度，是後世再怎麼傑出的名家都無法企及的水準，這種仿若空前絕後的形容，大概也是當時人對宋徽宗個人畫藝的想像。

然而，在十六世紀以前的文獻資料談及徽宗時，幾乎沒有人會說宋徽宗特別擅長畫老鷹。《宣和畫譜》中當然不乏出現所謂「御鷹圖」、「架上御鷹圖」這種宮內架鷹的畫題，但實際上《宣和畫譜》裡並沒有記錄十世紀以後尤其徽宗朝的宮廷畫家繪製「架上鷹圖」或「御鷹圖」作品；在南宋的收藏清點畫目裡，徽宗的御筆畫目也沒有描繪猛禽的紀錄。

徽宗畫鷹的想像來源會是什麼呢？目前學者們掌握到的材料中，南宋鄧椿的

⁵² 詹景鳳，《東圖玄覽編》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，第4冊，頁35-36。

《畫繼》是較早寫到徽宗與畫鷹有所關聯的文獻，鄧椿在卷首專論徽宗，提到政和年間，徽宗蒐集各地珍禽異獸於宮廷，集為祥瑞主題的《宣和睿覽冊》，當中第三冊就畫有雪鷹，而第四冊則是純白禽獸。⁵³ 雪鷹在《宣和睿覽冊》的脈絡下，應屬於遠方異域入貢的特殊祥瑞物種，是組成徽宗艮嶽包羅萬象的成份之一，本來對徽宗並沒有特別需要突顯的個人意義，但這條紀錄對後世形塑徽宗喜好蒐羅（尤其白色的）稀有動物於苑囿賞玩，以及耽溺畫事的形象，想必起到了作用。而雪鷹和白色祥瑞禽獸這兩項元素，大概也是造成後世附會徽宗畫「白鷹」的源頭。接著，是元代湯允謨在其個人性的鑑賞記錄《雲煙過眼續錄》裡，提到觀某家所藏無品名之徽宗御筆作品：「宋徽宗御筆作一胡鷹，紅綠皮圈足，前有一馬跣足，栗殼色，甚奇特。」⁵⁴ 從這段文字可以知道，這張徽宗御筆圖不只畫繫有足圈的鷹，也畫了馬。甚至，馬可能佔了鷹前方更大的面積，其跣足姿態與特殊毛色也更為搶眼。組合了鷹與馬這兩種伴獵動物的母題，暗示的重點偏向了徽宗與畋獵的關係，馴鷹的形象與鷹具的線索，在圖像上於此方可算和徽宗有了結合，可是，和明代流行的徽宗白鷹圖還是相當不同。

那麼，出現於京城百幅百偽的白鷹圖，又是怎麼詮釋明代觀者對徽宗的看法的呢？從現存畫風屬明代範疇的徽宗白鷹圖作品，可以發現一些共同的畫面特徵，如《白鷹圖》（圖 2-15，英國，大英博物館藏）、《白鷹圖（何執中贊）》（圖 2-16，英國，大英博物館藏）、《白鷹圖（蔡攸贊）》（圖 2-17，日本，承天閣美術館藏）、以及題有徽宗政和甲午年款的《御鷹圖（蔡京贊）》（圖 2-18，不明，私人藏）這幾件可作為較具代表性的作品。這幾張白鷹圖中，白鷹足部皆交代了完整的鷹具，如裹

⁵³ 鄧椿，《畫繼》，卷 1，〈聖藝·徽宗皇帝〉：「……已而玉芝競秀於官闈，甘露宵零於紫篁，陽烏、丹兔、鸚鵡、雪鷹，越裳之雉，玉質皎潔，鸞鷲之雛，金色煥爛，六日七星，巢蓮之龜，盤螭翥鳳，萬歲之石，並榦雙業，連理之蕉，亦十五物，作冊第三。又凡所得純白禽獸，一一寫形，作冊第四。增加不已，至累千冊，各命輔臣，題跋其後，實亦冠絕古今之美也。」收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，第 2 冊，頁 704。

⁵⁴ 湯允謨，《雲煙過眼續錄》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，第 2 冊，頁 919。

住猛禽腿部明杆部分的鷹腳祥，繫拴腳祥的兩根皮條「兩開」，「兩開」連接著金屬鍊或皮繩質的「蛤蟆兒」（連接「兩開」和「轉環」之物，形如 8），「轉環」以下則繫著纏繞綁縛於鷹架、湖石或樹幹的長編繩「五尺子」。這些鷹具形制與結構功能，基本上自明代以後沒有很大的變革，與現行東亞獵鷹所使用的亦仍相同。前一節討論架鷹圖的基本圖式已提到，架鷹圖式裡的鷹架可以代換成喬木、湖石或其他物件，在這些白鷹圖上便可以看到具體的運用。然而，這些白鷹圖即使背景畫著像自然環境的樹木，一旦刻意描繪鷹具，就會產生明示豢養於人工深苑的作用。

此外，還有值得注意的第二個共通點，則是這些畫除了徽宗款，也會搭配臣子的贊，其中又以蔡氏父子最為多見。蔡京深得徽宗寵信，我們也早知徽宗畫上多見其題跋、題記，其實也不足為奇，而文中頌讚的部分往往也是後人批評蔡京迎合帝意、阿諛奉承的根據。然而，徽宗鷹圖上發展出更多性質類似的角色：蔡京、蔡攸在後世的歷史評價裡都是誤國權奸，蔡攸甚至還傾軋自己的父親；何執中一度與蔡京同位宰相，卻因一意謹事蔡京，且只會迎順上意，贊飾太平，不只受當時知識分子批評，亦受後人批判之。⁵⁵ 白鷹圖上的奸臣贊，因此成為積極的諷喻暗示，它啟動了白鷹圖作為亡國畫的聯想開關，引導觀者進入某種共通的情結共鳴。⁵⁶

⁵⁵ 「太學諸生陳朝老詣闕上書曰：『陛下知蔡京奸，解其相印，天下之人鼓舞，有若更生。及相執中，中外默然失望。執中雖不敢肆為非法若京之蠹國害民，然碌碌庸質，初無過人。天下敗壞至此，如人一身，臧府受診已深，豈庸庸之醫所能起乎？執中夤緣攀附，致位二府，亦已大幸，遽俾之經體贊元，是猶以蚊負山，多見其不勝任也。』……（執中）性復謹畏，至於迎順主意，贊飾太平，則始終一致，不能自克。』〈何執中傳〉，見脫脫等撰，《宋史》，卷 351（北京：中華書局，1997），第 16 頁，頁 2831。

⁵⁶ 胡維霖，《墨池浪語》，卷 2，〈題宋徽宗畫鷹〉：「徽宗好用小慧，玩物喪志，如所畫鷹，綽是妙手，但以稱于畫吏則可，而豈所論于帝王哉。**最可恨者蔡攸題**以『御墨淋漓，寫決鷹兒，金精作眼，玉雪為衣，剛翮似劍，利爪如錐，何當解索，萬里高飛』夫攸之腹劔利爪，不獨施于朝紳，一日胗父京手而曰大人體中得無有不適，京知其欲罷已也。從來有父子相傾如攸者乎？則攸之險狠已見于言下。昔召公告成王，王不作無益害有益，攸不知告戒，反作贊題，是亦奸臣之供案矣。**吾獨怪徽宗何不移畫鷹精心**，圖金甌之天下，求鷹揚之爪牙，迨幹離不粘罕分道入攻，始募草澤漢椎豈紙上

元、明兩代都出現了附會徽宗畫鷹的作品，但為何只有在十六世紀的明代能夠形成徽宗畫白鷹的名作意象並蔚為風潮？白鷹圖上著重奸臣題跋可說是明代的徽宗白鷹圖特色，「奸臣」，在明代嘉靖中期更是一個重要的藝文創作元素。只要回顧明代的文學與戲曲創作，就會發現嘉靖中期出現了大量反映當時重大政治事件的作品與相關評論，尤其針對嚴嵩父子專斷朝政、役使極權、貪汙行贖的權奸形象進行諷諭。特別值得注意的是，當時的戲曲、小說，出現了以宋代喻明代、借古諷今的手法，故事裡的奸臣，尤其蔡京父子的形象，在觀者眼中，往往聯想到的就是嚴嵩父子。⁵⁷ 第一張徽宗白鷹圖究竟是基於何種心態被畫成，已難以考證；但對明代尤其十六世紀接受過教育的創作者與觀者來說，在鑑藏活動裡流通的徽宗白鷹圖，其上的奸臣，已不單單是前朝亡國的妖孽，而是令人聯想到所處時代政治問題的相關隱喻。一般的觀者，則經過戲曲視覺與聽覺的戲劇性渲染影響，對於這些奸臣符號，可想而知也應不陌生。

根據大木康的意見，嚴嵩垮臺以後，他的名字與形象也很快地就直接進入文學與戲曲作品，成為新一代「奸臣」的符號：「侯方域（1618—1654年）寫的〈馬伶傳〉，敘述晚明南京一位名伶馬錦的故事，文中提及當時南京流行演出《鳴鳳記》，大概人們透過嚴嵩的形象看到了明天啟年間行使大權的宦官魏忠賢，由於不能直接批判魏忠賢，故藉由嚴嵩形象來批判他，因而又推動嚴嵩和王世貞對立故事的廣泛流傳。」⁵⁸ 只要「奸臣」在人間，符號對人的附會功能就會繼續維持活力。天啟年間，批評徽宗白鷹圖的文集紀錄也到達了另一個高峰。

活鷹可使耶！攸父子毛錐劍鋒果安在哉？閱此即謂一幅亡國圖可已。」見胡維霖，《胡維霖集》，收入《四庫禁燬書叢刊》（北京：北京出版社，2000），第165冊。

⁵⁷ 大木康，〈嚴嵩父子とその周邊：王世貞、『金瓶梅』その他〉，《東洋史研究》，第55卷第4期（1997），頁697-723。作者譯為中文版〈嚴嵩・王世貞・《金瓶梅》〉刊載於《中正大學中文學術年刊》，第14期（2009），頁1-16。

⁵⁸ 大木康，〈嚴嵩父子とその周邊：王世貞、『金瓶梅』その他〉，《東洋史研究》，第55卷第4期，頁710。

雖然也出現過詹景鳳這樣更重視宋徽宗在畫鷹小史成就的收藏家，但直到清代，談論徽宗鷹圖，對徽宗個人的臧否意識總是甚於談他的畫藝。徽宗皇帝的白鷹圖，在清初的小說裡又以另一種方式登場，《水滸後傳》、《續金瓶梅》、《隔帘花影》這類延伸續寫的小說中，宋徽宗的白鷹圖就掛在靖康難後遷居臨安的李師師房間裡。清初，徽宗畫白鷹更衍伸了許多新的故事，例如有人說在五國城發現了徽宗的白鷹圖，或者，某處寺廟保留了宋高宗南渡時留下的徽宗白鷹圖。徽宗畫白鷹圖的意象，既有大量作品出現在書畫市場予以傳播，進入小說的橋段成為徽宗的化身，也可能讓亡國的徽宗皇帝很會畫白鷹一事，成為了人盡皆知的常識，深植人心的程度亦化為最精練的歇後語，連婢女鴛鴦在盛怒當下都能隨口來上一句：「宋徽宗的鷹，趙子昂的馬，都是好畫兒」。⁵⁹

十六世紀中期以後，在明朝以北京為核心，徽宗畫鷹一事結合了與架上鷹圖直接或間接相關的圖式，促成了徽宗鷹圖的名作意象而受到關注。然而，日韓的徽宗鷹圖名作意象，最早的作品則可能已出現在十五世紀。⁶⁰ 關於日韓的徽宗鷹圖傳播，及日韓所認知的徽宗鷹圖名作意象，據學者考證，淵源可能出自《世宗實錄》記載：朝鮮世宗（1418-1450 在位）在十五世紀前期，得到一張由出使明朝的使者帶回的徽宗朝白角鷹圖，世宗將之視為珍寶。⁶¹ 此條文字記載實欠缺具體的構圖說明，學者進一步舉出另一套能說明徽宗鷹圖在日韓傳播關係的代表性作

⁵⁹ 鴛鴦對其嫂子勸她做賈赦的小老婆一事使用的歇後語，見《紅樓夢》第 46 回：「嫂子笑道：『你跟我來，到那里告訴你，橫豎有好話兒。』鴛鴦道：『可是太太和你說的那話？』他嫂子笑道：『姑娘既知道，還奈何我？快來！我細細的告訴你。可是天大的喜事！』鴛鴦聽說，立起身來，照她嫂子臉上死勁啐了一口，指著她罵道：『你快夾著嘴離了這裡，好多著呢！什麼「好話」，宋徽宗的鷹，趙子昂的馬，都是好畫兒。』」這句歇後語按上下文，是含有貶義的用法，宋徽宗和趙孟頫在清代初期時常被知識份子並列批判，稱其畫鷹與畫馬雖有盛名，但一個是亡國君、一個是貳臣。可見歇後語本身也具有嘲諷的意思。曹雪芹原著，馮其庸校注，《紅樓夢校注》（臺北：里仁書局 2003），下冊，頁 709。

⁶⁰ 圖版見《平城遷都 1300 年祭特別展花鳥画 —中国・韓国と日本》（奈良：奈良県立美術館 2010），圖 72，頁 89。

⁶¹ 板倉聖哲，〈画鷹の系譜—東アジアの視点から〉，《平城遷都 1300 年祭特別展花鳥画 —中国・韓国と日本》，頁 22。

品，即京都建仁寺正傳永源寺所藏一套傳徽宗「架鷹圖」八幅。⁶² 此套架鷹圖與朝鮮畫家李巖（1499-約 1546 以後）的畫風相關，構圖亦與《探幽縮圖》裡摹有李巖款的三幅架鷹圖中之兩圖一致、一圖鷹姿相似；而李巖的架鷹圖又與明朝永樂年間院畫家邊文進同族的邊楚聲架鷹圖有關。朝鮮半島自十四世紀高麗政權以來，本即有宮廷因應養鷹而大量繪製架上鷹圖的傳統，可能就在十五世紀以後，朝鮮畫家受世宗推崇的徽宗畫鷹觀念影響，結合明代前期院畫家系統之架上鷹圖構圖，使此名作意象的畫面組合成立，接著傳播到了日本，並被接受；這也意味著在東亞的架上鷹圖與徽宗畫鷹傳播一事上，朝鮮扮演著特別的地位。⁶³ 而基於此時間差，也或可說關於徽宗畫鷹與架上鷹圖的結合與傳播，朝鮮所起的作用未必只是居中的途經地，而更可能是組合地之一。

那麼，如何在畫面上說明日韓的徽宗畫鷹傳統，有著不同於十六世紀後期明代徽宗畫鷹名作意象興起之淵源？在日韓現存較早期的傳稱徽宗鷹圖收藏中，還有更多的是看來像徐澤《鷹圖》一般，也就是只有基本空白背景之架上鷹圖；其上有的題徽宗款，或者品名標誌傳稱徽宗作，卻不強調奸臣贊。以此觀察再結合學者板倉聖哲的論述，會發現日韓架上鷹圖的形式比起明朝嘉靖時期，反而與永樂時期院畫的架上鷹圖更為有關，因此本文所論在明朝嘉靖年間促使徽宗鷹圖受到重視的「奸臣贊」關鍵元素，顯然稍晚於朝鮮宮廷影響下的徽宗意象，其之後在日韓發揮的影響力亦有限。這個差異，也說明了明朝自身的徽宗名作意象形塑，與日韓有著不同的發展進程，明朝及其後政權統治下的觀者對徽宗鷹圖又愛又恨的情感，與日韓偏重看待徽宗鷹圖為夢幻逸作的態度之所以如此大相逕庭，或許也正是因為兩者有著各自不同的形塑淵源與傳統，即使十六世紀後期以後加入奸

⁶² 圖版見《平城遷都 1300 年祭特別展花鳥画 —中国・韓国と日本》（奈良：奈良県立美術館，2010），圖 73，頁 90。

⁶³ 板倉聖哲，〈画鷹の系譜—東アジアの視点から〉，《平城遷都 1300 年祭特別展花鳥画 —中国・韓国と日本》，頁 20-26。

臣贊的徽宗鷹圖也進入日韓的視野，但似乎未成為日韓關心徽宗畫鷹與架上鷹圖結合的重點，例如「白色角鷹」反而是日本意識徽宗畫鷹更重要的元素。當然，也不禁使人想大膽地提問，日韓兩地在十五世紀中即顯露了對徽宗鷹圖意象之形塑端倪，看來比十六世紀後期在明朝的發生時間更早。嘉靖年間第一張加上奸臣贊的徽宗鷹圖的出現，是否可能與受日韓賦予徽宗意象的相關架上鷹圖有關呢？可惜目前缺乏足堪回應此問題的有效材料。不過，徽宗畫鷹在中日韓發展的時間差，已足以看出與大多數從中國傳播至日韓的案例有相當不同的模式，放在東亞視野中，更是一個極為特殊的例子。

小結

從架上鷹圖到徽宗白鷹圖，可以感受到原本架與鷹的單純組合，經過新的母題加入或者替換，不斷令畫中的內涵複雜化，也漸漸擴大了與之共鳴的觀眾群。架上鷹圖一開始的原型就可能出於畫家面對馴鷹寫生的圖稿，背景空白，僅描繪鷹與隨身鷹具，具有利於拆解組合的便易性。架上鷹圖式從中央宮廷散入地方，孕育了元代雪界翁與張舜咨合作的新圖式，這原本因應個人經歷，塑造沉潛等待明君的靜立喬木大鷹圖式，從明洪武以後，又出現了幾首自名鷹圖畫主即為御史的題畫詩案例，顯示這類鷹圖也可能開始有了不同的特定運用對象。⁶⁴

鷹圖長久以來有著「武強」與「英雄」的象徵性，這個特質即便在圖式轉用而改變畫意的時候，仍是存在於猛禽本身形象內的底蘊精神。在南宋，馬和之的《古木流泉》二隼，以及鄧椿稱讚李猷《鷹圖》畫有閒適棲止樹上之二鷹的文字記錄，顯示了另一種出自《詩經·沔水》的靜態棲止的鷹圖意涵。這類鷹圖不同

⁶⁴ 如明初官員茅大方（洪武、建文年間官員，死於靖難）《希董集》收有〈題畫鷹為王文約僉憲賦〉，明中期官員張寧（1426—1496）《方洲集》收有〈題畫鷹為張僉憲〉。參見茅大方，《希董集》，卷下，（清道光十五年泰興尊經閣刻本，合肥：黃山書社，2008），頁36；張寧，《方洲集》，卷10葉三十二，收入《四庫全書珍本三集》（臺北：臺灣商務印書館，1973），第1165冊。

於脫胎自民生需求的鷹獵傳統，而有著強烈的儒家思想象徵性，閒暇棲止和自在飛翔的二隼，標誌著明君治世、賢臣歸屬的理想境界，藉以突顯現實上憂憤小人當道亂世。這個意涵也隨著雪界翁、張舜咨移植靜態鷹的畫面繼承了下來，接著附著在後來跟「御史」有關的鷹圖題畫詩中。儒家思想裡憂憤小人的部分顯得更被加強，而進一步出現了強烈的忠奸批判意識。這樣的鷹圖，成為一種適合隱喻政治批判意義的載體。

明代嘉靖年間，藝文創作出現了以宋喻明的風潮，小說、戲曲裡著名的宋代奸臣，在一些知識分子的觀者眼中就像是當時掌握大權的嚴嵩一黨，形成一股風氣。觀者一看到徽宗白鷹圖上配置的蔡京父子等奸臣的題跋，自然而然會聯想到當代的政治問題而更引起共鳴與關注。「徽宗白鷹圖」自明代十六世紀後期以後被大量複製，其馴鷹意象附著在架鷹圖式上，也逐漸深入人心。

當白鷹圖作為諷諭畫，圖中的白鷹雖源於祥瑞，但也已經過一層翻轉，成為禽荒之戒。鷹圖可說是花鳥畫乘載吉祥意涵的圖象發展特例，不同於一般花鳥畫因為吉祥悅目而為大眾接受，猛禽武強的形象一直是鷹圖不變的主軸，而徽宗白鷹圖的流行既配合時空也超越時空，呼應的是不同時空下的人對政治險惡的關懷。相較之下，日韓流行的徽宗鷹圖意象則是來自朝鮮半島政權與畫家以明初院畫的架鷹圖加上對徽宗古典憧憬的形塑淵源，和明朝嘉靖年間盛行的原因不同。

回到中國大陸地區，到了清代，徽宗的白鷹圖意象已是上下皆知的常識，乾隆皇帝不可能不知道白鷹圖作為亡國畫的意涵，以及出自宮廷意象的禽荒諷諭意義；然而乾隆皇帝卻命令宮廷畫家也以架上鷹圖的形式，繪製不同人進獻的白色猛禽。乾隆宮廷白鷹圖的製作跨越了乾隆朝四十餘年，畫了十多張之有。從宮廷繪畫的角度，這樣的舉動看來有些不尋常，加上清朝一向被視為中國歷史上的征服王朝，身為滿人的乾隆皇帝，會如何處理具有負面意涵的白鷹圖傳統，以及鷹

圖裡的滿漢文化衝突，將在下章深入探討。



第三章 化禽荒為強國：白鷹圖在乾隆宮廷的新意涵

前言

臺北故宮現藏有十七張乾隆朝宮廷繪製的白鷹圖立軸；這十七張鷹圖立軸畫幅大小相近，高約一百釐米，但卻是各自獨立、不同作者、不同時間製作的作品，並非成套。(A1~A11, B1~B6, 圖 3-1~3-17, 臺北, 國立故宮博物院藏) 綜觀這批清宮白鷹圖，大部分有具體紀年，按畫上題款可知描繪的多是來自滿洲皇親宗室以及蒙古王公所進之白鷹，最早可見於乾隆十六年(1751年)，最晚則約是乾隆五十六至五十七年(1791-1792年)間。相較以往從藩屬朝貢層次討論國家關係，本章將從乾隆皇帝對「白鷹圖」的看法為切入點，說明乾隆皇帝對中國王朝中的白鷹圖傳統進行意涵改造。並且，探討皇帝選擇特定的進鷹者所獻白鷹來繪製白鷹圖，突顯乾隆朝的白鷹圖與以往宮廷鷹圖有何不同的製作觀念。

第一節 鷹架如禮器：清宮架上鷹圖新圖式的創立

(一) 清宮進鷹活動與白鷹圖

在中國朝代的歷史上，不乏宮外進獻猛禽的紀錄。清宮進鷹活動與之相比，相通處是進獻猛禽多來自邊疆與國境北部；相異處則是地方歲貢與宮中猛禽配合狩獵與祭祀活動之使用，尤在乾隆朝更顯制度化與積極落實。以唐代為例，邊疆進獻猛禽，以朝鮮半島與「東夷之地」是最優良的鷹鷂主要供給來源；其次，則來自蒙古地區與突厥斯坦。唐朝北方的境內也有出產猛禽，尤其今陝西省境內的代北地區，一直被認為是名鷹的產地。而位於渭水與黃河交匯處，即今陝西省東部的華州所出產之鷂和烏鷂，則是當地最上等的獵禽，例如唐朝廷就曾要求過華州以鷂、烏鷂作為土貢進獻。⁶⁵ 清宮猛禽的進獻來源，除了順治十七年起即停止的朝鮮貢鷹，主要是滿州發源地的東北黑龍江、吉林、寧古塔等地由東北將軍彙選的歲貢，以及西部與北部的蒙古王公進鷹。⁶⁶

皇族鷹獵活動在唐代已有具體圖像，充分表達了鷹獵作為宮廷娛樂活動的一環。而皇帝豢養白色猛禽，最有名的例子是唐太宗李世民及白鷂的故事。唐代的筆記小說《朝野僉載》，就提到唐太宗養了一隻白鷂：此白鷂號曰「將軍」，常將飛雁驅至殿前然後擊殺；唐太宗也訓練這隻白鷂傳遞書信給皇子，一天之內在長安、洛陽兩地往返數回。⁶⁷ 這個典故後來被乾隆皇帝運用在乾隆十六年由傅恆所

⁶⁵ Edward Hetzel Schafer, *The Golden Peaches of Samarkand: A Study of T'Ang Exotics* (Berkeley: University of California Press, 1963), pp92-96.

⁶⁶ 根據清初的東北流人筆記《柳邊紀略》云：「鷹純白為上，白而雜他毛者次之。若色純白，梅勒章京亦不敢畜，必送內務府」。《清稗類鈔》談到東北歲貢的規定，其中吉林每年七月進窩雛鷹鷂，海青蘆花鷹、白色鷹因為比較稀有，所以不限額數；黑龍江補鷹為流人差事，每人歲輸二鷹：「以海青、秋黃為最。貢無定數，多不踰二十，常保護之以防道斃。艾渾、墨爾根各三十架」皆送黑龍江將軍彙選。見楊賓，《柳邊紀略》，卷3葉十五，收入金毓黻編，《遼海叢書》（瀋陽：瀋遼書社，1985）；徐珂，〈吉林歲貢〉、〈黑龍江歲貢〉，《清稗類鈔》（北京：中華書局，1984），頁410-412。

⁶⁷ 張鷟，《朝野僉載》（北京：中華書局，1997），頁123。

進白鵝而繪製成《白鵝圖》的御製題畫詩上（B1，圖 3-12，另見附錄三：白鵝圖御製詩列表 編號 2），乾隆皇帝顯得相當肯定唐太宗擁有勇猛而馴服可靠的白鵝，將之作為一種典範。唐太宗是唐代養鷹最出名的皇帝，在國勢強盛的光輝下，帝王蓄鷹尚且能傳為美談，但後世亦不乏有魏徵諫告太宗勿耽溺玩鷹之類的故事與之相應。其後的皇帝，為了表現施行德政，遂下詔禁止進貢鷹鵞，或者下令放走宮廷豢養的鷹鵞。到了宋代，這些對宮中養鷹態度消極的行為，更成為歷朝必行之事。即使是正規祭祀裡的狩獵儀式，宋代皇帝也為了表現效法前朝昭德，而下令停止。這種戒禽荒的印象，遂深植在中原政權的統治集團心中，一旦帝王有豢養玩賞鷹鵞跡象，便會有臣子告誡帝王應避免此道，而這樣的互動又特別會被官書紀錄下來。⁶⁸ 相較起來，清朝自康熙二十年，康熙皇帝便在承德設立木蘭圍場，並具體規劃分區，季節管制圍場的自然生態，更積極舉辦皇室年度行圍狩獵，亦逐步將狩獵場地、參與人員、行圍流程定出制度。到乾隆時期，行圍規模最為盛大，制度也最為完備。康熙皇帝直到臨終當年仍舉行圍獵，雍正時期因皇帝專主內政，十三年內皆未行木蘭秋獮。到了乾隆時期，自乾隆六年起，乾隆皇帝沿襲康熙皇帝的行圍制度，並加以擴充規模。⁶⁹ 至乾隆五十六年，乾隆皇帝已進行了四十多次的木蘭行圍。乾隆皇帝晚年仍強調要以康熙、雍正皇帝囑咐後世子孫務

⁶⁸ 唐高宗以來即有多位唐代帝王下令禁鷹鵞。見 Edward Hetzel Schafer, *The Golden Peaches of Samarkand: A Study of Tang Exotics*, p.95; 宋代帝王在官書記錄中數次下令罷行狩獵儀式：「太祖建隆二年始校獵於近郊。先出禁軍為圍場，五坊以驚禽細犬從。帝親射走兔三，從官貢馬稱賀，其後多以秋冬或正月田於四郊……太宗將北征，因閱武獵近郊，以多盜獵狐兔者命禁之。有衛士奪人獐當死，帝曰：『若殺之，後世必謂我重獸而輕人。』特賞其罪。……幸講武臺，張樂賜群臣，飲其後，獵西郊親射走兔五，詔以古者蒐狩以所獲之禽薦享宗廟，而其禮久廢，今可復之，遂為定式，帝雅不好弋獵，詔除有司行禮外，罷近甸遊畋五坊所畜鷹犬，並放之。諸州不得以鷹犬來獻，已而定難軍節度使趙保忠獻鵞一號海東青，詔還賜之。臘日，但命諸王略畋近郊而五坊之職廢矣。真宗復詔教駿所養鷹鵞量留十餘，以備諸王從時展禮，禁圍草地許民耕牧。至仁宗時，言者言校獵之制所以順時令，訓戎事，請修此禮。於是詔樞密院奏定制度……宰相賈昌朝等曰：『陛下暫幸近郊，順時田獵，取鮮殺而登廟俎，所以昭孝德也；即高原而閱軍實，所以講武事也；問耆老而秩近，所以養老也；勞田夫而賜惠，所以勸農也。乘輿一出，而四美皆具。伏望宣付史館。』從之。……帝謂田獵以訓武事，非專所獲也，悉縱之。免圍內民田一歲租仍召父老勞問其後以諫者多，罷獵近甸自是終靖康不復講。」見《宋史·禮志》，卷 121，收入《景印文淵閣四庫全書》，第 282 冊，頁 273-274。又，明朝宋濂「嘗奉制詠鷹，令七舉足即成，有『自古戒禽荒』之言。帝忻然曰：『卿可謂善陳矣。』」見《明史·宋濂傳》，卷 128，收入《景印文淵閣四庫全書》，第 299 冊，頁 189。

⁶⁹ 趙珍，〈清代塞外圍場格局與動物資源盛衰〉，《中國歷史地理論叢》，第 1 期（2009），頁 14-21。

必要習武木蘭，作為家法。⁷⁰ 而龐大的騎射行圍活動，也體現在清宮對鷹鷂需求而定的實質折銀制度上。⁷¹

目前所見乾隆宮廷製作的鷹圖，畫上幾乎都註明了進獻者姓名及其當時職位，且都選擇白色的猛禽入畫。相較起來，現存同朝製作的犬圖與馬圖，較屬於某個特定進獻事件的產物，彼此之間的關連並不像白鷹圖顯示出長期製作形成慣例的特性。此外，犬圖與馬圖大多一次成套繪製，反而更著重於在同一套中表現不同寵物命名、外型花色特徵的殊異性，而非如白鷹圖般選擇特定的白色猛禽物種進行描繪。進獻白鷹與製作圖繪的關係，因此比其他犬圖與馬圖更顯特殊，在乾隆朝形成一種例行公事般的製圖特性，也使白鷹圖的使用和意涵，在清宮比其他花鳥畜獸畫更顯特殊地位（此特色將於本章第三節詳論）。

（二）乾隆宮廷的架上鷹圖新圖式之確立

為什麼要選擇白色的猛禽來入畫？在歷史典故上，產於東北的白色海東青對滿人而言，是最高級也最好的猛禽代表，牠有著獨特的狩獵形象，也有著女真族以小搏大滅遼、滅北宋的重要象徵意義，海東青擊鵠乃自遼金元時代起即是常見的圖象，鷹更是薩滿信仰裡的重要神靈。⁷² 乾隆皇帝是具有高度歷史自覺的帝王，他既重視滿族的騎射傳統，也在乎自己要符合漢人文化裡「未敢恣佚遊而玩奇物」

⁷⁰ 阿桂等，《八旬萬壽盛典》，卷 1，收入《景印文淵閣四庫全書》，第 660 冊，頁 34。

⁷¹ 「投充新丁有交海青者，每架折銀三十兩，仍賞銀十兩，毛青布二十疋。白鷹每架折銀三十兩。一等鷹每架折銀十有五兩。二等十兩。三等五兩。四等一兩。鴉鷂鷄子每架折銀一兩，其餘小鷹均每架折銀五錢。」參見《欽定大清會典則例》，卷 164，收入《景印文淵閣四庫全書》，第 625 冊，頁 308。

⁷² 女真族的海東青擊鵠圖像的典故可參見葉隆禮〈道宗紀〉，《契丹國志》，卷 9（上海：上海古籍出版社，1985），頁 103：「女真東北與五國為鄰，五國之東鄰大海，出名鷹，自海東來，謂之海東青，小而俊健，能捕鵠、鷺，爪白者尤以為異，遼人酷愛之，歲歲求之女真。女真至五國，戰鬥而後得。」臺北故宮有一件乾隆時期《紫檀雲龍紋多寶格方盒》收納雕有海青擊鵠（啄雁）的春水玉飾可作代表。又，滿族神話中的鷹變薩滿故事可參見楊治經、黃任遠，《通古斯—滿語族神話比較研究》（臺北：中華發展基金管理委員會、洪葉文化事業有限公司，1997）；汪麗珍，〈滿族薩滿文化中的薩滿與鷹〉，《民族文學研究》，第 1 期（1998），頁 15-18。

的勤政帝王形象。⁷³ 以當時少數滿族統治多數漢族的國情，乾隆皇帝顯然並不考慮海東青擊鵠這種既有的動態獵捕圖像典故（圖 3-18，南京博物院藏），也不選擇利用海東青彰顯東北秋狩，製作類同〈世祖出獵圖〉的出獵圖式，而選擇了靜態、尤其描繪出鷹架的白鷹圖。

現存的十七張清宮白鷹圖當中，有十一張架上鷹圖（A1~A11，圖 3-1~3-11），其中十張（A2~A11，圖 3-2~3-11）又擁有不同於單一橫杆的鷹架造型，亦即更強調猛禽立足於形狀像屏風，完整入畫的鷹具。新造型的鷹架仔細描繪華麗講究的材質、繁複精細的設計、以及裝飾了不同的鮮艷色彩花鳥圖像織物。完整入畫的鷹架所佔畫幅比例甚至比鷹本體還大，更有存在感，也更接近畫面中心。以下除了探討這些調整的用意，也要說明這些白鷹圖裡最特殊的圖象語彙，也就是那座華麗隆重的鷹架，它改變了原本架鷹圖自身發展的傳統意涵。

白鷹圖裡前所未見的鷹架造型，根據內務府檔案紀錄，大約是在乾隆二十二年以前確立下來的。（參見附錄二：乾隆宮廷白鷹圖製作內務府紀錄）目前較早提到畫鷹架的乾隆二十二年檔案紀錄中，皇帝除了命令郎世寧用宣紙畫白鷹，也令姚文瀚畫鷹架、簾子與錦袱。⁷⁴ 這可能代表了鷹架造型設計最晚在二十二年就已完成，並開始運用在白鷹圖中；乾隆二十三年，郎世寧所畫《白海青圖》即為現存最早之乾隆架鷹圖式之作品（圖 3-2，臺北，國立故宮博物院藏）。乾隆皇帝指定畫家畫白鷹，在早期，除郎世寧外，往往不做第二人選，郎世寧去世後，才由艾啟蒙、賀清泰等西洋畫家接著被指名繪製。

⁷³ 馬雅貞，〈清代宮廷畫馬語彙的轉換與意義——從郎世寧的《百駿圖》談起〉，《故宮學術季刊》，第 27 卷第 3 期（2010），頁 103-138。

⁷⁴ 「十一日接得員外郎郎正培押帖一件，內開為本月初九日太監胡世傑傳旨，著郎士（世）寧用宣紙畫白鷹一座，其鷹架、簾子、錦袱俱著姚文翰畫。」中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編，《清宮內務府造辦處檔案總匯》（以下簡稱《總匯》）（北京：人民出版社，2005），第 22 冊，頁 573，乾隆二十二年十一月如意館。

臺北故宮所藏一張郎世寧畫的《玉花鷹圖》(A1, 圖 3-1), 此畫仍與傳統的架上鷹圖構圖相同, 描繪局部橫杆上靜立一白鷹, 架上加入了錦袱與掛布(掛簾), 所繪白鷹題為科爾沁貝子達爾馬達都進。按《大清會典》、《高宗純皇帝實錄》所載, 達爾馬達都為蒙古科爾沁部左翼中旗綽爾濟一支喇什的長子, 初封鎮國公賜貝子品級, 乾隆十五年襲喇什爵固山貝子, 於乾隆十八年卒; 故此作應可視為清宮新式架鷹圖成立之前, 較早期乾隆宮廷白鷹圖代表。⁷⁵ 以此作為基礎, 顯示了乾隆皇帝在考慮畫白鷹圖時, 先選擇了中國傳統的架上鷹圖式呈現, 然後才發展出追加整體鷹架座檯、更細緻的掛簾花樣, 以及更複雜、穩重、氣派的鷹架造型。

新的鷹架是否真有其物呢? 是否搭配進鷹的數量——製作鷹架呢? 這些問題由於缺少資料, 目前尚不得而知。但在內務府檔案中, 乾隆四十年以後, 被任命作畫的西洋畫家, 只要將送去如意館的白鷹好好畫樣呈覽, 經過皇帝同意後, 再由另一位畫家畫鷹架、簾子、錦袱組合起來, 顯示製作過程皆已規格化。⁷⁶ 不管鷹架真實存在與否, 它的造型非常搶眼, 奪目程度不在白鷹之下, 甚至有所過之。原本, 最簡單的橫桿鷹架, 可以背負在人的肩上移動(圖 3-19, 香港, 虛白齋藏), 也有完整架子可立在地上(圖 3-20, 日本, 《古今要覽稿》), 橫桿通常是木料或加軟墊, 讓鷹能攀抓而不傷爪, 架下加掛一塊掛布, 則可以避免鷹繞懸架子而被自己的繩具勒傷, 這些保護措施, 在乾隆皇帝白鷹圖的鷹架上也都能看得到, 意味

⁷⁵ 《大清會典》、《高宗純皇帝實錄》顯示達爾馬達多次參加元旦年班朝覲與接受御座前賜酒禮活動, 乾隆 18 年在北京養病, 二月溘逝。見崑岡等修, 劉啓端等纂, 《大清會典事例》, 卷 967 「理藩院·封爵·內札薩克」, 收入《續修四庫全書》(景印光緒石印本, 上海: 上海古籍, 1995), 第 811 冊, 頁 593。慶桂, 《大清高宗純(乾隆)皇帝實錄》(臺北: 華文書局, 1964), 第 9 冊, 頁 6415。又, 《御製詩集二集》編年乾隆 14 年收有一首〈郎世寧玉鷹圖〉詩作, 可能即是指這幅作品。參見清高宗, 〈郎世寧玉鷹圖〉, 《御製詩集二集》, 卷 8, 收入《景印文淵閣四庫全書》, 第 1306 冊, 頁 302。

⁷⁶ 「於十一月十八日接得郎中李文照押帖一件, 內開十一月初八日艾啟蒙畫得馬一疋、鷹一架, 交太監胡世傑呈覽, 奉旨馬著方琮布景, 白鷹著王儒學畫架子簾子, 得時裱掛軸一軸欽此。」《總匯》, 第 22 冊, 頁 573, 乾隆三十八年十一月如意館; 簡化的「照樣畫」指令如「黑龍江將軍傅玉進白鷹一架, 著交如意畫, 其尺寸照從前畫過白鷹一樣」《總匯》, 第 39 冊, 頁 808, 乾隆四十一年十二月如意館; 「鷹架著如意館畫過鷹架一樣畫」《總匯》, 第 48 冊, 頁 529, 乾隆五十年十一月如意館。

著畫家在描繪時，可能被要求要能兼顧現實上的實用性。在此基礎上，新造型的鷹架也比《玉花鷹圖》還要被竭盡可能的完整描繪，並加上裝飾，甚至更為突出。鷹架上最明顯的掛布是與架子寬度吻合的特製簾子，此簾也是一件有著彩色花鳥畫面之精緻織品，畫家仔細用線條交代出簾子的基本經緯結構，還處理了經緯之上另有一層斜向變化的特殊編織以顯講究。其上一橫架披著錦袱，原本在《玉花鷹圖》圖中，是用來讓白鷹墊足的布料，但在新的鷹架上，比較像是裝飾品；架子兩柱鑲嵌雕刻著精美花紋的金屬片與金色似龍的鏤刻獨角獸，柱底則裝飾著有似玉石質感或者金屬質地的獅子趺座。整體看來十分氣派貴重，也比白鷹更顯目，在畫面上所佔比例之大，彷彿大力強調了這是對白鷹的高規格待遇。

（三）架上鷹與皇朝禮器

華麗鷹架的造型設計來源可能是什麼呢？在乾隆二十二年前後的內務府檔案紀錄裡，不難發現有一件重要的大事正在如火如荼進行著，中介傳遞訊息者高頻率的在乾隆皇帝與如意館之間往來，留下了各種禮器作畫樣、定稿、製稿等等紀錄，最後在乾隆二十四年（1759）完成了《皇朝禮器圖式》（以下簡稱《禮器圖》）。這個禮器圖譜計畫主要由莊親王允祿主持，完成後於乾隆二十八年左右作校刊，再由乾隆皇帝的親信大臣福隆安率員增補，接著於乾隆三十一年由武英殿修書處刻版印刷，乾隆三十八年收入《四庫全書》。⁷⁷ 從收錄在《四庫全書》的《禮器圖》中，可以發現樂器部尤其如鑄鐘、磬一類架子的「簨虞」裝飾，其材質與設計，和白鷹圖的鷹架相當近似（圖 3-21-1；圖 3-21-2，臺北，國立故宮博物院）。⁷⁸ 以「朝會中和韶樂鑄鐘第一黃鐘」為例，《禮器圖》所附圖說，就強調了架子的趺部配有五彩伏獅，架材端處配鏤刻龍飾，以下摘錄所提到的形制規範原文：

⁷⁷ 劉潞，〈一部規範清代社會成員行為的圖譜——有關《皇朝禮器圖式》的幾個問題〉，《故宮博物院院刊》，第 114 期（2004），頁 130-144。

⁷⁸ 簨虞是樂器的架子。簨為懸掛鐘、磬、鼓的架子上的橫樑，虞是架子兩旁的柱子。

.....前鑄御制銘，鑄鐘第一黃鐘，大清乾隆二十有六歲在辛巳冬十一月乙未朔越六日庚子鑄成俱篆文，**箕左右刻龍首**，闊五尺四寸，高一尺一寸，中箕闊二尺七寸，高四寸，箕上有業高七寸，**鏤雲龍附箕結黃絨紉以懸鐘**，**虞高五尺六寸五分**，闊四寸，承以**五采伏獅高一尺二寸五分**，下為**跌**，高亦如之，綜二尺四寸，橫一尺二寸，跌上垣高三寸，鏤山水形，上箕脊樹金鸞銜五采流蘇，口亦如之，下垂至跌。

《禮器圖》中，僅有儀器部和樂器部可以見到大型的器物架，而又只有樂器部可以看到著重在端部鑲雲龍金屬裝飾的設計，以及在足部配置大形的伏獅座以顯穩重的特質。圖說所記「五采伏獅」，與白鷹圖中表現色澤斑斕的鷹架底部獅座相類，座跌處看來像是須彌座的環形與波形紋路，與鷹架底座也有相通的裝飾概念（圖 3-21-3，圖 3-21-4；圖 3-21-5，圖 3-21-6），雖然兩者的架子，嚴格上來說結構並不完全相同，但透過北京故宮收藏的乾隆朝鑄鐘實物（圖 3-22，北京，故宮博物院藏），也能感受到樂器架的材質與鷹架裝飾材質的相似性，我們無法忽視鷹架上這些類似的材質與設計，它們使得鷹架產生了禮樂重器的氣質。

在編制《禮器圖》的期間，還有一件事也可說明乾隆皇帝對樂器部的特別重視，即在乾隆朝以前，歷朝文獻雖有「鑄鐘」記載，但明朝以後，鑄鐘的十二套樂懸實物已經失傳，導致清宮在這部分重器的沿襲出現中斷。乾隆二十四年，江西臨江府出土了十一口古鑄鐘，進獻中央後，經乾隆皇帝辨識，認為正是樂書所記實物失傳已久的鑄鐘，於是下令按此規格鑄造並再新加鑄一鐘補足十二座，古鐘亦在西苑另闢室收藏。⁷⁹《禮器圖》的繪製，被認為是乾隆皇帝登基後致力調整參與治禮成員、修正相關禮器禮儀、完善禮制以穩固皇權的告成標誌，而之所以要在乾隆二十四年宣佈完成，更與征服準噶爾蒙古和南疆大小和卓木、奠定統治

⁷⁹ 劉澍，〈一部規範清代社會成員行為的圖譜——有關《皇朝禮器圖式》的幾個問題〉，《故宮博物院院刊》，第 114 期，頁 142。

版圖有關。⁸⁰ 在中國傳統上，「器」是「道」的載體，抽象的秩序唯有通過具體的「器」來表現，才得以表述大小高低貴賤等等價值。乾隆皇帝可說使用了禮器簋虞的形象，加入白鷹，並將白鷹修飾為一種「器」，這在架鷹圖系譜中，是非常特別的圖象語彙。《禮器圖》是清朝禮制建構的一部分，整個修書過程經歷了原本濃重滿族的秩序觀，到後來融入了儒家理念進行調整，乾隆皇帝對鷹架與白鷹的結合，在意涵上可能有何操作與詮釋？下節將繼續討論之。

第二節 從白雉到白鷹：滿州皇帝的新詮釋

在乾隆皇帝的白鷹圖中，架上鷹類型的白色猛禽各自顯得溫馴冷靜，多背對或側對觀者，以展現背部或翅膀不同的羽色紋路。第二種樹石背景鷹圖的白鷹（以下簡稱樹石鷹圖），大部分都是比較單純的靜態直立的姿勢，早期的三張（B1~B3）還稍能看出描繪了白鷹頸部低下扭轉的些許姿態變化，使人感受到白鷹正在進行有目標性的凝視。

屬於架上鷹圖的乾隆三十八年艾啟蒙畫土爾扈特白鷹（B4，圖 3-15），姿勢相對顯得特殊，此鷹在鷹架上張翅回盼，頗有不馴而自壯聲勢的意味。鷹在面對敵人顯示威嚇的時候通常會把體羽膨起來，然後翅膀微張，讓自己看起來體型比較大，在《元人畫鷹》亦可見相似行為表現。而屬於樹石鷹圖的乾隆二十九年霍罕汗額爾德尼所進白鷹（B3，圖 3-14），畫的是俯身張翅的姿勢，不同於直立的原地威嚇，這是猛禽起飛前前半蹲、身體呈水平狀的行為。⁸¹ 土爾扈特白鷹和霍罕汗額爾德尼白鷹繪成圖象時，在這兩類鷹圖中姿勢最為特別，透過不同的肢體描寫，

⁸⁰ 館臣在《禮器圖》書成後上表竣工時機之選擇意圖：「當此青編之告竣，適逢紫塞之歸誠。」參見劉潞，〈一部規範清代社會成員行為的圖譜——有關《皇朝禮器圖式》的幾個問題〉，《故宮博物院院刊》，第 114 期，頁 140。

⁸¹ 承蒙屏東科技大學野生動物保育所鳥類生態研究室洪孝宇助理研究員提供猛禽行為諮詢與協助，在此謹致謝忱，惟文責由筆者自負。

是否暗示了它們和其他白鷹圖不一樣的意義？

乾隆二十二年（1758年）起，當滿清陸續征服準噶爾汗國和平定新疆南部的大小和卓之亂，大批蒙古與維吾爾貴族逃入霍罕國，霍罕汗額爾得尼因為無法抵抗來肅清餘黨的清軍，因而在乾隆二十四年被迫臣服清朝。此後幾年，霍罕部的額爾得尼在幾年例行的朝見都有紀錄得到賞賜。乾隆二十九年（1765年），乾隆皇帝命郎世寧為霍罕汗額爾得尼進貢的一隻白海青畫圖（B3，圖 3-14），並在畫上親題了一首「白海青歌」（見附錄三：白鷹圖御製詩列表[以下簡稱「詩」]，編號 5）：

海東翻飛下海西，變青為白斯更奇，東木西金五行配，各從其色非人為。霍罕部在天山右，其汗名額爾德尼，摠誠通貢致方物，韝來鷲鳥隨譯鞮。黃睛玉爪氣雋逸，素翹皓羽光陸離，籠育林監昭遠服，為之造屋誠無稽。豪騰雄擊都弗藉，純精朗潔覃宜題，瑞圖越裳漫比擬，寫形傳實寧可遺，寫形傳實寧可遺，久安永奠殷吾思。⁸²

此詩中出現了兩個特別的意象。首先是運用了周公制禮作樂、天下和平，而越裳國獻白雉的典故。⁸³ 再來可見抽換了東漢班固《東都賦》裡〈白雉詩〉（以下簡稱〈白雉詩〉）的詞彙，轉用來形容所進白色猛禽的美質。

以白雉來翔為祥徵，自周代越裳進獻的說法以後，便多見史冊使用，班固〈白

⁸² 詩義是說「海東青上下飛翔從海的東邊飛到海的西邊，本是青色卻成白色更是稀奇，東方屬木西方屬金是五行的配置，是順著五行方位表現羽色而非人的影響。霍罕部在天山西邊，首領名叫額爾德尼，前來輸誠進貢土產，隨著輾轉翻譯架來的猛禽，有著黃色眼珠、白玉般的爪子、氣質挺秀超群，白色的羽毛光鮮繽紛，（我）用籠子並以專人飼養彰顯遠來臣服的美意，而要說像元人建造房屋來養海青實是無稽之談。（海東青）強有力的奔騰獵捕都無需憑依，天生良質明淨實在值得著述，是瑞圖越裳不可比擬的，怎可遺漏用圖寫形貌來紀錄事實呢？怎可遺漏用圖寫形貌來紀錄事實呢？我深深希望（國家）長久安定永遠穩固。」

⁸³ 《韓詩外傳》：「比及三年，果有越裳氏重九譯而獻白雉于周公」；《尚書大傳》：「越裳氏獻白雉，周公辭不受，曰：『正朔不施，則君子不臣也。』」。參見韓嬰，《韓詩外傳》，卷 5，收入《景印文淵閣四庫全書》，第 89 冊，頁 815；伏勝，《尚書大傳》，卷 3 葉二十二，收入《百部叢書集成》（臺北：藝文印書館，1970 年）。

雉詩》亦是延續此傳統的產物，班固〈白雉詩〉云：「啓靈篇兮披瑞圖。獲白雉兮效素鳥。嘉祥阜兮集皇都。發皓羽兮奮翹英。容潔朗兮於純精。彰皇德兮侔周成。永延長兮膺天慶。」乾隆皇帝在〈白海青歌〉中形容白海青「素翹皓羽光陸離」正脫胎於班固描寫的〈白雉詩〉詩句。不過，以形容白雉的特徵形容白鷹，乍看有些奇怪，然而，可以因此初步看出乾隆皇帝在詩中特別在意的兩件事情：第一是拿霍罕部獻白鷹與越裳國獻白雉加以比較，第二則是白鷹具有可論比白雉的某種質性。

如果再多觀照其他白鷹圖上的御製詩，可以發現這兩件事情的對比出現得相當頻繁。也可以察覺，使用〈白雉詩〉為典，形容白鷹的狀況較廣，幾乎每張白鷹圖的御製詩，乾隆皇帝都會使用到班固以〈白雉詩〉歌頌皇德引來祥徵的典故。而來自周代越裳獻白雉的典故，則特定使用於乾隆二十九年霍罕汗額爾得尼(詩 5)、乾隆三十年喀爾喀多羅貝勒阿約爾(詩 6)、乾隆三十八年土爾扈特貝子錫喇叩肯(詩 7)這三者進鷹所繪製的白鷹圖御製詩裡。

喀爾喀貝勒阿約爾的身分與進鷹緣由目前並不明朗，但土爾扈特貝子錫喇叩肯和霍罕汗額爾德尼則有著類似的進鷹背景。乾隆三十六年(1771年)土爾扈特人因不滿俄國壓迫，因此大舉東遷，一路與俄國軍隊作戰，進入清國境內，請求滿清庇護，因而定部於新疆。然而乾隆皇帝始終顧忌土爾扈特首領渥巴錫接近清領地的權宜之心，加上西北初定與膠著的金川兵事，因此在御製詩中亦可見他接受白鷹的謹慎(詩 7)。⁸⁴

將這三個例子並觀，另亦可依據《清朝通志》裡記有「白鷹」一條：「喀爾喀

⁸⁴ 陳維新，〈乾隆時期土爾扈特部歸屬問題交涉〉，《故宮學術季刊》，第 24 卷第 2 期(2006)，頁 19-50+149。

貝勒阿約爾所進，霍罕額爾德尼伯克及土爾扈特貝子錫喇扣皆亦相繼來獻」⁸⁵ 顯示這三者在那時應被認為是同一種藩屬進獻白鷹的類型。他們三者的鷹都被下旨畫成白鷹圖，且只有他們的白鷹圖上御製詩，使用了越裳獻白雉的典故。從詩中，引起我們必須深入注意與考慮的是，這些引用越裳典故的白鷹圖御製詩，乾隆皇帝竟都表達了彼此關係不可比擬越裳的否定意思。這突顯了乾隆皇帝認為此進貢白鷹活動的雙方關係，是不同於理想中的周朝與越裳國的。

就結果論來看，霍罕部、土爾扈特部與滿清確實建立了藩屬關係，使用周王與越裳典故來美化類比看來合理，然而乾隆皇帝自己不想讓人認為這種關係的促成是要與周、越裳等論的。周與越裳國的關係，是傳統理想上的應誠來歸，和現實上基於滿清軍事與政治手段才被迫歸附的霍罕部與土爾扈特部天差地遠。乾隆皇帝深知這點，便強調「瑞圖越裳漫（莫）比擬」（詩 5）、「奇瑞那須詡越裳」（詩 6）、「休擬越裳曾」（詩 6），並且警示「藩臣誠謹斯恆事」（詩 6）、「北藩茲世僕」（詩 6）。這種藩屬關係的建立方式，乾隆皇帝甚至明示「周王或異四狼還」（詩 7）的忌憚。這是乾隆皇帝在白鷹圖御製詩裡，特意表現出他不同於中國王朝傳統對進貢活動歌頌四方歸順、太平盛世的態度。

接著，就要細部來看御製詩中被重組形容的白鷹與白雉。牠們其實並非真是單純互相等同的比喻，前述霍罕部的額爾得尼進鷹時，乾隆皇帝寫了一首〈白海青歌〉題在畫上，另外有一段只收錄在《御製詩集》裡的序，可供延伸參照（詩 5）：

⁸⁵ 《清朝通志·昆蟲草木略二·禽類》文中記「喀爾喀貝勒阿約爾」進白鷹，參見《欽定皇朝通志》，卷 126，收入《景印文淵閣四庫全書》，第 645 冊，頁 682；《白鷹圖》上記乾隆三十年正月阿約爾進鷹，但所題之詩並非《清高宗御製詩集·三集》，卷 43，編年為乾隆三十年的「白鷹詩 喀爾喀貝勒阿玉爾所進」御製詩，而是同集卷 65，乾隆三十二年裡「題喀爾喀貝勒阿約爾所進白鷹圖」的另一首御製詩，因此白鷹圖上的詩可能是兩年後補題的，但兩首詩意類似，參見附錄御製詩編號 6。（阿玉爾與阿約爾為同一人。）出處見清高宗，〈白鷹詩 喀爾喀貝勒阿玉爾所進〉，《御製詩集三集》，卷 42，收入《景印文淵閣四庫全書》，第 1306 冊，頁 10；清高宗，〈題喀爾喀貝勒阿約爾所進白鷹圖〉，《御製詩集三集》，卷 65，收入《景印文淵閣四庫全書》，第 1306 冊，頁 330-331。

霍罕額爾得尼嚮風欵塞，獻白海青一，重數譯而達京師，所謂積雪全暎，飛花碎點，信鷲鳥之奇特者也，金元以來賦海青者，率目為海東之產，固有扶餘東溟之詠。今林丞所掌金眸玉爪迥異凡材者，蓋習見習聞。茲霍罕地在玉門萬里外，於古為大荒，以西順秋氣而應瑤光，其精明俊竦為金方之英固宜。既命郎世寧繪圖狀其神貌，更賦七言長句以記其實，匪若天馬興歌及鋪張誇詡之為，亦如旅獒底貢深持盈慎德之思耳。

這裡提到「所掌金眸玉爪迥異凡材者，蓋習見習聞」意謂白鷹的白色固然罕見，但卻是牠因應地理習性生成理所當然的白色本質，而非像中國王朝傳統中善於歌頌的「帝王之德讓生物變化」造成的祥徵。此處強調白鷹是乾隆皇帝所認識動物中習見的既有物種，顯然要和神蹟降臨的祥瑞白禽作些區別。

〈白海青歌〉序中接著提到「既命郎世寧繪圖狀其神貌，更賦七言長句以記其實，匪若天馬興歌及鋪張誇詡之為，亦如旅獒底貢深持盈慎德之思耳」乾隆皇帝重申自己不要歌頌盛世的傳統，說明他也要回到《旅獒》中西旅國獻進大犬，召公所勸周武王慎德勿納，並要重視賢能，安定國家，保護百姓的明王態度。這個典故的原始情境，乃是當四周的民族都來歸順，不論遠近，都會貢獻一些各地的物產，召公便勸武王，只能收供衣食器用的東西，犬馬非土生土長的不養，不收養珍禽奇獸於國。⁸⁶ 因為白鷹不若白雉、不若天馬，亦不若大犬；白鷹不是珍奇異獸，所以乾隆皇帝可以合理地收下。

⁸⁶ 《尚書·周書·旅獒》：「惟克商，遂通道於九夷八蠻。西旅底貢厥獒，太保乃作《旅獒》，用訓于王。曰：『嗚呼！明王慎德，四夷咸賓。無有遠邇，畢獻方物，惟服食器用。王乃昭德之致於異性之邦，無替厥服；分寶玉于伯叔之國，時庸展親。人不易物，惟德其物。』『德盛不狎侮。狎侮君子，罔已盡人心；狎侮小人，罔已盡其力。不役耳目，百度惟貞。玩人喪德，玩物喪志。志以道寧，言以道接。不做無益害有益，功乃成不貴異物賤用物，民乃足。犬馬非其土牲不畜，珍禽奇獸不育于國。不寶遠物，則遠人格；所寶惟賢，則邇人安。』『嗚呼！夙夜罔或不勤，不矜細行，終累大德。為山九仞，功虧一簣。允迪茲，生民寶厥居，惟乃世王。』」孔安國傳、孔穎達等正義，《尚書正義》，收入《（影印阮刻）十三經注疏》（臺北：文化圖書公司，1970），上冊，頁194-195。

清宮在制度上承襲了蒙元的部分養鷹體制，設立養鷹處提供祭祀與圍獵的猛禽，也訂定明確的進鷹獎勵制度。乾隆皇帝更曾以蒙古和回人鷹師的實際飼養經驗，明文批評《爾雅》、《禮記·月令》與《禽經》等漢人典籍對猛禽認知的混淆，駁斥了漢典中紛亂模糊的猛禽分類是「書生目不識鷹，惟據紙上陳言，互相傳會」，乾隆皇帝既能指出鷹鷂鷂隼各分其類，飼養方式亦不同，也能具體的提出各種獵捕習性來分類鷹鷂等等猛禽。⁸⁷

在題畫詩與其他御製詩上，乾隆皇帝也多次強調宮廷養鷹的花費乃有專人執掌，籠養亦有制度，滿清並非如傳說中蒙元建屋養鷹的奢侈浪費（詩4）。⁸⁸ 對乾隆皇帝而言，白色猛禽固然珍貴，但進鷹、養鷹在清宮，已是習見而制度化的事務。⁸⁹ 因此，白鷹圖上的御製詩，會提到白色猛禽是「殊毛出眾非改常」（詩2），白色羽毛雖是少見但仍習見，和班固歌頌之基於祥瑞象徵變化而來的白雉不一樣，是「固不誇祥亦珍潔」（詩4）。以此可見，同是進貢而來的白色鳥禽，在乾隆皇帝的眼中，白鷹除了作為習見的生物，又基於某種特殊價值，而更勝於獻白雉的祥瑞意義。

⁸⁷ 〈鷹始摯〉按語：「禽經於鷹鷂鷂隼之屬，名類糾紛，往往強為牽附，且以小而鷲者為準，大而鷲者為鳩，殊失實矣。夫鳩自為類性亦不鷲，與鷹鷂之屬何涉；而爾雅翼又云，在北曰鷹在南曰鷂，尤支離無據，不知鷹與鷂本是兩種，豈因南北異名，良由書生目不識鷹，惟據紙上陳言，互相傳會，設叩以鷹鷂之所長，其不茫然莫對者幾希矣。試以鷹鷂各種言之，鷹則用以取雉者也，鷂小於鷹，止能補鷂鷂，鷂較鷹大，為大善搏兔，故謂之兔鷂，又有一種捕野鴨者為之鴨鷂，為鷂之大數倍於鷹鷂，故鷹與鷂皆可攫而致之，隼則今無其名，然曰小而鷲，則於海東青為近，其飛最高，故能擒天鵝，第產於黑龍江，故注禽經者未知之耳。」參見清高宗，〈鷹始摯〉，《御製詩集四集》，卷57，收入《景印文淵閣四庫全書》，第1308冊，頁270。又臺北故宮藏有一件乾隆御製月令詩「鷹乃祭鳥」墨，其上有填金楷書乾隆詩作：「幾人熟讀禽經者，族類仍訛鳩與鷹，羽翼已成應搏擊，生鮮欲啗且憑陵，彼其在野傳疑幻，若此居籠見那曾，月令分明言獮祭，祭先之語典何徵。御製鷹乃祭鳥。」（圖3-23，臺北，國立故宮博物院藏）

⁸⁸ 〈鷹始摯〉詩句「畜禽亦實尋常事，板屋為奢似費文」，乾隆皇帝亦自加註「元史命興和建屋居海青，蓋海青換羽時，不可無木籠以聽其施展，名雖為屋，實則籠耳，今時亦然，乃養鷹常事，並無多費，而史家謂之建屋過甚，其詞意在寓譏，不知其言之失實也。」

⁸⁹ 「投充新丁有交海青者，每架折銀三十兩，仍賞銀十兩，毛青布二十疋。白鷹每架折銀三十兩。一等鷹每架折銀十有五兩。二等十兩。三等五兩。四等一兩。鴉鷂鷂子每架折銀一兩，其餘小鷹均每架折銀五錢。」參見《欽定大清會典則例》，卷164，收入《景印文淵閣四庫全書》，第625冊，頁308。

乾隆皇帝對猛禽的欣賞，除了起源於東北漁獵民族有其架鷹狩獵傳統，自然不可忽視與蒙古緊密相關的獵鷹觀。從獵是部下的義務，凡有所獲須皆獻給大汗，這和大汗挑選最健壯的海東青為大汗狩獵是相同的意義。⁹⁰ 鷹是為主人狩獵的僕人，乾隆皇帝的猛禽觀可謂出於這樣的基礎。但，比起官能性的武力表現，乾隆皇帝使用這個圖式，顯然更重視馴養圖像底蘊的主僕忠誠關係。白鷹象徵著因為具備優秀的能力而有資格受到君王悉心謹慎照料，也因為馴養的關係，讓牠的勇武能在主人命令下發揮特別的作用建功，而馴養猛禽在滿州皇帝的詮釋下，不再是逸遊之荒，而是滿人尚武強國的根本。⁹¹

乾隆四十年以前，是乾隆皇帝積極建置禮制與西北用兵的時刻，他讓鷹架結合了禮樂重器的氣質，不只不以祥瑞為白鷹的核心價值，甚至意圖將白鷹從漢人的「戒禽荒」傳統裡抽離出來，讓白鷹能成為致用之器，如此他既能兼顧滿人的傳統，又能符合漢人文化裡「未敢恣佚遊而玩奇物」的理想帝王形象。身為中國傳統中的「異族」，乾隆皇帝面對此前中國歷代所想像建構出的文化意象，進行了一次新的調整與詮釋。

⁹⁰ 《元朝秘史》：「阿勒壇、忽察兒、撒察別乞眾人共商量著，對帖木真說：『立你做皇帝！你若做皇帝呵，多敵行俺做前哨，但擄得美女婦人並好馬都將來與你！野獸行打圍呵，俺首先出去圍將野獸來與你！如廝殺時違了你號令，並無事時壞了你事呵，將我離了妻子家財，廢撇在無人煙地面裏者！』這般盟誓了，立帖木真做了皇帝，號成吉思。」忙豁侖紐察，《元朝秘史》，卷4，收入《清朝藩屬輿地叢書》（臺北：廣文出版社，1968），第19冊，頁4169-4170。

《馬可波羅行紀》：「大汗坐木樓甚麗，四象承之。樓內布金帛，樓外覆獅皮。攜最良之海青十二頭。扈從備應對者有男爵數人。其他男爵則在周圍騎隨，時語之曰：『陛下，鶴過。』大汗聞言，立開門樓視之，取其最寵之海青放之。此鳥數捕物於大汗之前，大汗在樓中臥床觀之，甚樂。」馬可波羅(Polo, Marco, 1254-1323?)撰、沙海昂(A. J. H. Charignon)註、馮承鈞譯，《馬可波羅行紀》（上海：臺灣商務，1937），頁372。

⁹¹ 「庚寅訓飭隨圍託故之諸王大臣諭：朕行圍回京之後，恭讀太宗皇帝實錄內載昔太祖時，我等聞明日出獵，即豫為調鷹蹴毬，若不令往，泣請隨行。今之子弟惟務出外遊行，閒居戲樂；在昔時，無論長幼爭相奮勵，皆以行兵出獵為喜，爾時僕從甚少，人各牧馬披鞍，析薪自爨，如此艱辛，尚各為主効力，國勢之隆非由此勞瘁而致乎？今之子弟遇行兵出獵，或言妻子有疾，或以家事為辭者多矣。不思勇往奮發，而惟耽戀室家，偷安習玩，國勢能無衰乎？此等流弊，有關於滿洲風氣，是以蒙太宗皇帝諄切訓諭，朕此次行圍，諸王大臣中竟有耽戀室家託故不願隨往者，朕已為姑容，亦不必明指其人。夫行圍出獵，既以操演技藝，練習勞苦尤足以奮發人之志氣，乃滿洲等應行勇往之事，若惟事偷安，不知愧恥，則積習相沿，實於國勢之隆替甚有關係。嗣後倘有不知悔改仍蹈前轍者，朕斷不輕為寬宥，可遍行傳諭諸王大臣及官兵人等知之。」慶桂，《大清高宗純（乾隆）皇帝實錄》，第4冊，頁2246-2247。

第三節 皇親化的武將：乾隆中期白鷹圖製作與使用的格式化

從乾隆十四年的《玉花鷹》(A1, 圖 3-1) 起, 整體觀之, 在新的架上鷹圖確立之前, 乾隆皇帝會傾向選擇繪製樹石鷹圖; 確立新的架上鷹圖之後, 就顯得熱衷於畫架上鷹圖了。不過, 到了近乾隆五十年左右, 又再次出現繪製樹石鷹圖的類型。這兩種鷹圖類型消長的現象, 突顯了架上鷹圖在清宮出現的特殊性(附錄四: 白鷹圖製作時間分布圖)。架上鷹圖在乾隆前期的確立, 與甫被征服而獻鷹的蒙古藩臣相關。不過, 在架上鷹圖類型確立之前的《玉花鷹》與兩張樹石鷹圖, 已可見到身分特殊的進鷹者:

附表二：乾隆四十年前進鷹與繪製白鷹圖列表

紀年	繪者與作品名稱	進鷹者	進鷹者身分
(乾隆 14 年) ⁹²	郎世寧畫玉花鷹 (A1, 圖 3-1)	科爾沁貝子達爾馬達都	康熙帝皇十二子允禔長女之額駙。 ⁹³
乾隆 16 年	郎世寧畫白鶻 (B1, 圖 3-12)	大學士忠勇公傅恒	孝賢純皇后富察氏弟。
乾隆 22 年	郎世寧畫白鷹 (B2, 圖 3-13)	科爾沁達爾漢親王策旺諾爾布 ⁹⁴	乾隆皇帝三女固倫和敬公主額駙色布騰巴勒珠爾之兄。嫡福晉為乾隆信賴的恭親王允祿第六女縣主。 ⁹⁵
乾隆 23 年	郎世寧畫白海青 (A2, 圖 3-2)	無款	不明。 ◎清宮架上鷹圖新圖式確立代表作。
乾隆 29 年	郎世寧畫白海青 (B3, 圖 3-14)	霍罕汗額爾德尼	霍罕部降汗。
乾隆 30 年	郎世寧畫白鷹 (A3, 圖 3-3)	喀爾喀多羅貝勒	尚不明, 可能為降部貝勒。

⁹² 畫作時間考訂史料參見註 11。

⁹³ 達爾馬達都出身於康熙朝甫與皇家建立姻親關係之科爾沁中翼, 為綽爾濟一支後代喇什的長子。康熙五十九年, 康熙帝封允禔長女為縣君指嫁與他。雍正帝繼位後, 縣君特許晉封郡主, 達爾馬達都亦晉為和碩額駙。雍正後期, 達爾馬達都參與征準噶爾之役, 後於乾隆初年封鎮國公, 再因行走勤慎而賜貝子品級。見杜家驥, 《清朝滿蒙聯姻研究》(北京: 人民出版社, 2003), 頁 16-17。

⁹⁴ 策旺諾爾布出身於滿清入關前即與皇室通婚的科爾沁部, 此部是娶皇家最高身分之女公主人數最多的部落, 也是唯一所嫁女為皇后、皇太后的外戚部落(當中最著名的女性是孝莊文皇太后)。此部擁有較高身分的貴族子弟臺吉亦遠比其他蒙古部落多。

⁹⁵ 原達爾漢親王為策旺諾爾布之弟色布騰巴勒珠爾爵(尚乾隆皇帝最珍愛的固倫和敬公主), 色布騰巴勒珠爾受乾隆皇帝寵愛, 但因失職、貽誤軍機於乾隆二十年被削爵, 由策旺諾爾布襲之。見杜家驥, 《清朝滿蒙聯姻研究》, 頁 353。

乾隆 38 年	艾啟蒙畫土耳其扈特白鷹 (A4, 圖 3-4)	土爾扈特貝子錫喇扣肯	土爾扈特來降貝子。
---------	----------------------------	------------	-----------

即乾隆十四年《玉花鷹》(A1, 圖 3-1)、乾隆十六年《白鷓圖》(B1, 圖 3-12)、乾隆二十二年的《白鷹圖》(B2, 圖 3-13)。*《玉花鷹》*仍沿用了傳統的架上鷹圖式，而*《白鷓圖》*及*《白鷹圖》*則屬於樹石鷹圖的類型。這三張圖的進獻者，身分相當特別，達爾馬達都與策旺諾爾布是與皇室有姻親關係的蒙古王公，傅恒則是乾隆皇帝最鍾愛的孝賢皇后的兄弟，也是乾隆皇帝前期的輔政得力助手。這種與額爾德尼、錫喇扣肯貝子不同類型的進鷹者，在早期尚且不是架上鷹圖類型的主要描繪對象，但乾隆四十年以後，開始成為了繪製架上鷹圖的主要對象。

乾隆四十年後，進獻白鷹者當中，也出現了更多並不涉及藩屬身分的宗室。這個時期進獻白鷹並繪製成白鷹圖者，大致可區分出三類，第一類是愛新覺羅氏宗室將軍，第二類是與孝賢純皇后富察氏有親緣關係者，第三類則是與皇室有姻親關係且定居北京、教養內廷或被指派擔任御前行走的蒙古額駙、以及蒙古額駙與皇家公主或格格之子。為這些人繪製白鷹圖，動機應與為降伏部落繪製白鷹圖截然不同了。其中，愛新覺羅氏宗室將軍裡也有同時兼具與孝賢純皇后富察氏有親緣關係者，列表如後：

附表三：乾隆四十年後進鷹與繪製白鷹圖列表

紀年	繪者與作品名稱	進鷹者	進鷹者身分
(乾隆 35-45 年間) ⁹⁶	艾啟蒙畫白鷹 (B4, 圖 3-15)	喀爾喀親王固倫額駙拉旺多爾濟	乾隆 35 年由高宗指婚娶孝儀純皇后魏佳氏所出固倫和靜公主，人稱七額駙。教養內廷、定居北京。
乾隆 41 年	艾啟蒙畫白鷹 (A5, 圖 3-5)	黑龍江將軍傅玉	孝賢純皇后富察氏兄。
乾隆 48 年	賀清泰畫白海青 (A6, 圖 3-6)	達拉罕親王汪扎爾多爾濟(或做旺)	科爾沁部扎薩克和碩達爾漢親王色(策)旺諾爾布之子，乾隆 39 年襲爵。色旺諾

⁹⁶ 畫上無紀年，上限為乾隆三十五年拉旺多爾濟尚公主，下限為艾啟蒙卒年。然據畫風與構圖，較可能為乾隆四十年後之作品

		扎勒多爾濟)	爾布的嫡福晉為乾隆信賴的莊親王允祿第六女縣主。 ⁹⁷
乾隆 50 年	賀清泰畫白鷹 (A7, 圖 3-7)	吉林將軍都爾甲	宗室。 ⁹⁸
乾隆 50 年	賀清泰畫白海青 (A8, 圖 3-8)	黑龍江將軍恒秀	宗室；孝賢純皇后富察氏甥。 ⁹⁹
乾隆 56 年	賀清泰畫黃鷹 (A9, 圖 3-9)	科爾沁貝勒阿爾達西第	出身科爾沁左翼臺吉，可能為公主子孫。 ¹⁰⁰
乾隆 56 年	楊大章畫白鷹 (A10, 圖 3-10)	科爾沁扎薩克和碩達爾漢親王汪扎爾多爾濟	同前。
(乾隆 52-56 年間) ¹⁰¹	楊大章畫白鷹 (B6, 圖 3-17)	工部尚書福長安	孝賢純皇后富察氏姪(皇后兄傅恒之子)。
(乾隆 53-57 年間) ¹⁰²	楊大章畫白鷹 (A11, 圖 3-11)	綏遠城將軍興肇	宗室。 ¹⁰³
(乾隆 50 年以後) ¹⁰⁴	楊大章畫白鷹 (B5, 圖 3-16)	御前行走達爾漢親王旺扎勒多爾濟	同前，時任御前行走。

乾隆四十年以後至五十七年間，乾隆宮廷共繪製了七張架鷹圖，以及三張樹石背景的白鷹圖，這段時間繪製白鷹圖的頻率增加。而乾隆四十年以後，主要繪製的就是架上鷹圖的類型，在內務府檔案記載中能明確對應實作的，也都是架上鷹一類白鷹圖。值得注意的是，內務府檔案開始出現了皇帝給畫家「其尺寸照從前畫過白鷹一樣」、「(鷹架)著如意館畫過鷹架一樣畫」的指令，顯示架上鷹圖一類的製作已可按既定的規格化流程製作。這段期間，白鷹圖上也不再出現御題詩。

⁹⁷ 據慶桂，《清高宗純皇帝實錄》，卷 1469，乾隆六十年壬寅條：「諭曰：和珅奏喀喇沁親王旺扎勒多爾濟請封生母為側福晉，查無例案，請旨可否準行等語，向來蒙古王等雖無封側福晉之例，但朕眷愛蒙古王等與宗室王等一體，並無區別，宗室王等例得封側福晉，且旺扎勒多爾濟之嫡母已故，伊生母亦六旬有餘，著準封為色旺諾爾布之側福晉，以示朕視蒙古世僕如子孫之意。」旺扎勒多爾濟本應為側室庶出。慶桂，《大清高宗純(乾隆)皇帝實錄》，卷 1469，第 30 冊，頁 21777。

⁹⁸ 系出努爾哈齊-第六子塔拜-八子巴特瑪費揚武-獨子巴爾善-六子永德-四子格色泰-長子都爾甲。

⁹⁹ 據慶桂，《清高宗純皇帝實錄》，卷 1421，乾隆五十八年壬戌條：「恒瑞之母係孝賢皇后之妹，恒瑞嫡出，恒秀庶出，皆朕所深知，惟恒秀生母尚存，朕竟忘却，及面詢恒秀時始知，已停其前往矣，恒瑞與恒秀係弟兄，素稱友愛，即恒瑞母在日，待恒秀生母亦厚。」慶桂，《大清高宗純(乾隆)皇帝實錄》，卷 1421，第 29 冊，頁 21146-21147。恒秀系出自努爾哈齊-八子皇太極-十子韜塞-七子莫廳-長子薩喇善，然恒秀為側室庶子，其受到乾隆皇帝重用，比起宗室身分，以嫡母為孝賢純皇后妹的親屬身分當更有關。

¹⁰⁰ 慶桂，《清高宗純皇帝實錄》，卷 1097；卷 1245。

¹⁰¹ 畫上無紀年，福長安任職工部尚書職時間。

¹⁰² 畫上無紀年，興肇任綏遠城將軍時間。

¹⁰³ 系出努爾哈齊之弟舒爾哈齊-八子費揚武-四子傅喇塔-五子福存-二子德普-長子恒魯-二子興兆。

¹⁰⁴ 畫上無紀年，目前尚無記載旺扎勒多爾濟在何時任御前行走的資料，然而以內務府檔案所記楊大章開始奉旨畫鷹的時間以及此畫構圖與畫風來看，應是乾隆五十年後的作品。

似乎因為整個製作程序已制式化、趨向穩定，乾隆皇帝對畫面的要求與指令，因而逐漸減少。

乾隆中期以後，皇帝更加確立了白鷹圖的用途，現象顯示了皇帝此時傾向選擇親近者所進之白鷹來繪圖，並以架上鷹圖類型為主。當中特別值得注意的，是拉旺多爾濟、旺扎勒多爾濟這兩位蒙古親王，拉旺多爾濟從小就被留在京城接受培養，後來指婚為額駙，一直居住在北京直到去世。¹⁰⁵ 旺扎勒多爾濟的父親色(策)旺諾爾布是乾隆皇帝親信的莊親王允祿女的額駙，大伯則是乾隆皇帝最喜愛的固倫和敬公主的額駙色布騰巴勒珠爾。色旺諾爾布多年輪值乾隆皇帝的御前行走，另一項重要任務則是和黑龍江將軍一起管理圍場，此職亦於旺扎勒多爾濟襲爵位後繼承；¹⁰⁶ 色布騰巴勒珠爾則陪公主住京，長年服侍皇帝，有時受命帶兵打仗。科爾沁達爾漢親王一系，自入關前即與滿人結下作戰盟約，開始與滿州貴族進行最多而密切的通婚關係，也是較早承認滿州繼承蒙古大汗之正統的部族。因此旺扎勒多爾濟代表的是與滿清皇室關係最為緊密，地位也較高的蒙古勢力。雖然旺扎勒多爾濟本人是庶出之子，後來也並未得到滿清公主或格格的婚配，但每年年班朝覲活動皆有出席，總是名列前三御前接受賜酒；乾隆皇帝亦於五十六年將肅親王永錫第一女郡主指婚給他的兒子丹曾旺布，六十年又破例立其原無名份的生母為他父親的側福晉。固然政治攏絡意圖有之，但乾隆中期起，白鷹圖製作的脈絡於蒙古進獻者方面，更加確立為額駙身分的蒙古王公與指嫁蒙古之公主後代臺吉，加強了這些人在京城與皇帝基於親緣的聯繫，而不同於過去較為緊張的軍事

¹⁰⁵ 自乾隆十二年固倫和敬公主出嫁科爾沁部，乾隆皇帝允許固倫和敬公主與丈夫色布騰巴勒珠爾一家長居北京，此後指婚蒙古的公主都不再入居蒙地，與額駙住在京城，死時亦都葬於京郊，不回葬蒙地，形成慣例。參見杜家驥，《清朝滿蒙聯姻研究》，頁 327。

¹⁰⁶ 一般蒙古貴族任御前行走者，於定期輪班每年朝覲時服務一兩個月。參見杜家驥，《清朝滿蒙聯姻研究》，頁 456-457。達爾漢親王管理圍場一事見《清高宗純皇帝實錄》乾隆三十九年：「丙辰黑龍江將軍傅玉奏，索約勒濟圍場歷年俱係黑龍江將軍會同達爾漢親王查勘辦理，具奏，今達爾漢親王色旺諾爾布遺缺，伊子旺濟勒多爾濟既已承襲，應否同臣辦理圍場事務，請旨遵行，得旨旺濟勒多爾濟著一同辦理。」慶桂，《大清高宗純(乾隆)皇帝實錄》，卷 958，第 19 冊，頁 13970。

關係。

這類蒙古姻親的進鷹，發生在甚麼場合呢？《清代內閣大庫散佚檔案選編》中收錄了乾隆早期由總管內務府的莊親王允祿記錄的乾隆朝進貢物題本，可知每年底進京朝覲進物者，包括了皇家額駙、公主子孫臺吉、姻親臺吉在內的蒙古王公臺吉，以及其他少數民族貴族；¹⁰⁷ 其中蒙古姻親顯得最為大宗，他們也比其他的王公們被特許於京城多留一段時間，皇帝正規大宴之外，下五旗各五府王公還要分別宴請他們；而回娘家的公主與格格們除了各自會親，乾隆時期也固定每年正月要在皇太后的慈寧宮大宴。¹⁰⁸

這些蒙古額駙、嫁至蒙古部落的公主或格格、公主格格的子孫，成群而來，又各自以個人名義進獻禮物，女性如公主與格格甚至蒙古額駙的母親進獻手作物、土產點心，男方額駙、公主的子孫臺吉則以進獻湯羊、野豬、馬、狗、鷹、駱駝等較大型動物為主。¹⁰⁹ 這些每年最常見的禮物，清宮皆已有換算銀兩的標準，折銀後再以等價緞匹回賞，當中最貴重的是能折銀四十兩的白鷹，即使如此，白鷹也只是折銀系列中已知的一項土產，其他並未見到特別爭奇鬥艷般的物件。

由此觀之，如果以來降藩屬國的國家關係如霍罕部與土爾扈特部來看待所有的白鷹圖製作背景，這個愈來愈熱絡的滿蒙姻親關係與家族式的私交性反而容易被忽略了。¹¹⁰ 乾隆中期，這些開始長期駐京的蒙古姻親是值得注意的一群人，他們被皇帝視為親人、皇族的一份子，和宗室、皇家親屬、勳戚一起被任命於八旗都統、統領、總統等重要武職，並授命為皇帝上戰場帶兵作戰。實際上，早在康

¹⁰⁷ 大連圖書館文獻研究室，遼寧社科院歷史編，《清代內閣大庫散佚檔案選編》（瀋陽：遼寧民族出版社，1989）。

¹⁰⁸ 杜家驥，《清朝滿蒙聯姻研究》，頁 336。

¹⁰⁹ 如手作織物、奶餅、奶油、薰豬、湯羊、野豬、馬匹、駱駝、白鷹、海青、秋黃鷹、狗等等。

¹¹⁰ 自康熙二十九年皇帝將第一個公主出嫁漠南蒙古起，到乾隆末年為清朝滿蒙聯姻的高峰期，尤其乾隆皇帝除了將眾多宗女指嫁蒙古，並正式將指嫁蒙古制度正規化及強制執行。見杜家驥，《清朝滿蒙聯姻研究》，頁 279。

熙朝即有武將進白鷹先例，如出身甘肅靖遠，在吳三桂之亂立下重要軍功，多年任鎮綏將軍（亦兼管陝西提督事務）的名將潘育龍，從康熙五十二年多次於秋天進鷹給康熙皇帝，而康熙皇帝尤對白鷹情有獨鍾，在幾次進鷹後要求潘玉龍「已後若得白鷹，進來；黃鷹不必進。」¹¹¹ 乾隆皇帝應該是受到康熙皇帝的影響，而特別看重武將進白鷹給皇帝的意義，進一步繪製白鷹圖來加強這層關係。但跟康熙朝最大的不同是，促成乾隆宮廷繪製白鷹圖的進鷹武將，具有尊貴的皇親身份，當中有的是保有草原民族傳統勇武遺風的蒙古王公，有的是具有實戰經驗的滿州武將，他們的勇武特質，被乾隆皇帝寄予嚴格管理八旗，以防八旗腐化、戰鬥力弱化的期望。¹¹²

小結

現有的內務府活計檔雖然內容收錄不盡完整，然而一旦有較仔細的進鷹者與繪製白鷹圖的紀錄，都能在現存的白鷹圖中找到對應的作品。¹¹³ 整體看來，乾隆四十年以前，清宮白鷹圖中的架鷹圖尤在乾隆皇帝著力建構滿州傳統時一起被塑造成型，他以行圍調鷹出獵、勇往奮發的滿州尚武精神，調整了本來在中國容易被知識分子視為禽荒意涵的蓄鷹圖像。乾隆皇帝既在相關著述中積極論證滿州蓄鷹的必要性與合理性，也特意透過來降者進貢白鷹之時，下令繪製白鷹圖並題寫御題詩，提出他重視白鷹之忠誠致用價值更甚於祥徵意義，這也是乾隆皇帝對白鷹圖最積極給予意見的時期，幾乎每一件白鷹圖都題有御製詩。

這樣的白鷹放在如禮樂重器一般穩重的完整鷹架上，引起我們再次回到架鷹

¹¹¹ 參見康熙五十五年九月二十二日，鎮綏將軍潘育龍，〈奏請聖安並進鷹聯摺〉，「硃批」，國立故宮博物院編，《宮中檔康熙朝奏摺》（臺北：國立故宮博物院，1976），第6輯，頁625。感謝臺灣大學歷史學研究所張尹寧同學分享本註資料。

¹¹² 杜家驥，《清朝滿蒙聯姻研究》，頁464。

¹¹³ 活計檔可見完整紀錄者為圖3-1至圖3-7的白鷹圖。

圖中最初鷹與架彼此權力關係之關注。鷹架的突出，增強表達了主人的控制能力與對其重視的態度，乾隆皇帝在初期考慮鞏固皇權時，於滿俗與漢制間進行調整，增加了漢式的禮制以補強對他有利的君臣秩序，以及滿足個人在滿漢兩族皆能兼顧正統。中期，也轉用中國的圖式盛載滿蒙一體的意涵，締結皇帝對滿蒙共同擁有尚武傳統的認同，與維護強國之本的期許。

乾隆四十年以後，白鷹圖的數量增加，這個時期的白鷹圖皆已規格化，不再見到皇帝創作詩文積極闡述與進獻人的關係，也未再見到如霍罕部、土爾扈特部一般的白鷹圖製作脈絡。此後，無論是架鷹圖或是樹石鷹圖，都完全使用在蒙古姻親、宗室將軍以及孝賢純皇后的親屬所進之白鷹上，尤其畫上清楚標誌了進鷹人當時的職位。此時期進鷹者身分非滿即蒙，且皆曾為乾隆皇帝帶兵出征的武將，無論蒙古貴族或是滿州皇親，顯示了一個乾隆皇帝積極經營皇親化的統治階層群體，並且肯定這些武將作為滿清統治的重要成員，成為乾隆宮廷繪製白鷹圖的主流。

第四章

從乾隆宮廷白鷹圖論十八世紀清宮花鳥畫的畫史意義

前言

約從乾隆十四年起，一直到乾隆五十七年，清宮都持續製作白鷹圖作品，同樣的題材與圖式幾乎跨越了整個乾隆朝，彷彿成為一種例行公事。乾隆皇帝於乾隆五十六年以前，主要選擇西洋畫家來繪製白鷹本體，也加入了中國式的水墨畫背景；到了乾隆五十六年，卻改用了內廷畫家楊大章主筆，以乍看不如西法表現的畫風繪製白鷹圖。在這些白鷹圖的畫面中，亦可看到幾個階段性的畫風變化。這些變化包括了畫面安排差異與中西畫風變化，其中西洋畫風進入中國宮廷花鳥畫一事，究竟對中國繪畫發展產生了什麼作用？除了觀察到畫面上寫實技巧與中國品味的兼容並蓄，乾隆皇帝如何看待與使用西洋畫風？針對這些問題，本章將辨識乾隆皇帝於花鳥畫中所理解的西洋畫法內涵為何，說明吸引乾隆皇帝運用西洋畫風於花鳥畫的因素。此外，本章亦希望藉由白鷹圖上的畫面組合線索，歸納皇帝與畫家各自對畫面安排掌控的程度，藉此回應清宮花鳥畫的畫風組合問題，以及乾隆皇帝為何在晚期捨棄西洋畫家，改用一般內廷畫家繪製白鷹圖的轉變。最後，本章將以楊大章畫白鷹的案例，提出有別於當代以寫實架構論述清宮花鳥畫的分析方式，再論乾隆宮廷花鳥畫的畫史意義。

第一節 乾隆宮廷花鳥畫風中西合璧的新理解

在乾隆五十六年改由楊大章主筆白鷹圖以前，主要是由西洋畫家郎世寧、艾啟蒙以及賀清泰主筆白鷹。其中，郎世寧是乾隆朝最重要的西洋畫家，他不但在乾隆皇帝登基後即受倚重，臨近壽限仍不斷為皇帝作畫，他也是實際將西方「視學」理論引入中國宮廷繪畫的傳播者，¹¹⁴ 更是讓西洋畫風融入中國畫法，促成清宮中西合璧新畫風的最高代表。¹¹⁵ 一般公認郎世寧的畫風在乾隆時期改變最大，即使雍正皇帝與乾隆皇帝都曾對郎世寧的作品下達過修改指令，但乾隆皇帝要求取消花鳥畫上的影子與光點，以及指定內廷畫家運用中國技法替郎世寧的作品補景，比雍正皇帝更清楚地表現在畫面上調度風格的意圖。¹¹⁶ 例如郎世寧於雍正時期所繪的《嵩獻英芝圖》（圖 4-1，北京，故宮博物院）仍可見到利用光源與黑影來表現白鷹與物象凹凸立體的效果。到了乾隆時期，原先西方繪畫技法擅長表現的鮮明光源感，效果在畫面上已是大大減低，山水樹石背景採用了看似中國式的水墨效果呈現，和以西法仔細描繪水流與樹石光影質感的《嵩獻英芝圖》大相逕庭。

在乾隆宮廷白鷹圖的樹石鷹圖類型中（B1~B6），最能說明這樣的畫風組合現象。這些具有看似中國水墨效果的山水樹石背景的白鷹圖，客觀看來是乾隆皇帝在前期（乾隆十六年[B1]、二十二年[B2]、二十九年[B3]）和後期（一張艾啟蒙主筆接近乾隆四十五年[B4]，兩張楊大章主筆約在乾隆五十六年以後[B5] [B6]，後節再論）為進鷹者繪製白鷹圖時另一種類型選擇。但前後仍有明顯畫風差異。在初期，乾隆十六年的《白鷓圖》（B1），背景採用指頭畫的方式，表現白鷓置身於水溶溶的瀑布氛圍中。（圖 4-2，臺北，國立故宮博物院藏）乾隆二十二年的《白鷹圖》（B2），雖然背景比較沒有指頭畫那樣粗率的奔放痕跡，而顯得較謹持於布景的空間感構圖，但勾勒形體與皴法仍是採用忽粗忽細、紊亂的線條，和指頭畫欲

¹¹⁴ 陳韻如，〈製作真境：重估〈清院本清明上河圖〉在雍正朝畫院之畫史意義〉，《故宮學術季刊》，第 28 卷第 2 期，頁 1-64。

¹¹⁵ 王耀庭主編，《新視界—郎世寧與清宮西洋風》。

¹¹⁶ 楊伯達，〈郎世寧在清內廷的創作活動及其藝術成就〉，《故宮博物院院刊》，第 2 期（1988）頁 3-26+90-98+21。

求取消用筆痕跡實有相同的目標。該畫上可見看似隨興、難辨筆指的塗抹痕，在近處山壁上造成像是與瀑布水氣呼應的光影變化感，在遠處疊坡營造景深時，也讓遠方有著茫茫空氣感中同樣有光影變化的效果。（圖 4-3，臺北，國立故宮博物院藏）這種筆墨的觀念，從十八世紀清宮的山水畫來理解，可以認識到欲與自然實景調合的用意。¹¹⁷

這個時期乾隆皇帝對宮廷花鳥畫風格的控制，究竟代表什麼意義？就白鷹圖來說，顯然並非只是皇帝個人興趣的配對或是隨意組合。乾隆皇帝其實曾以畫史的觀念，對內廷的畫家作品表示意見，例如他對余省的畫作寫了幾首詩，其中〈花雉行題余省所畫〉（乾隆十七年，1752）的後半段，皇帝就開始談到他對中國花鳥畫風的想法，最後並以讚賞余省能夠達到平衡的境界收束：

東風吹綻紫藤花，花下雙雉毛羽華，雉侶顧步適其適，意改忽上松槎枒。

松藤故自分蒼嫩，雌雉逐逐雄雉偶，無何花落松依然，雙雉彳亍沙痕印。

法常寫生擅流輩，草草但取無人態，徐黃膠粉復太工，院本習氣刻楮同。

余省權衡得其中，理趣神解參無窮。¹¹⁸

在本詩中，出現了牧谿（法常）和徐黃兩種風格。乾隆皇帝是如何認識牧谿和徐黃風格的呢？牧谿的作品在清宮收藏的不多，當時最可能給乾隆皇帝留下代表印象的，應是現藏於臺北故宮傳為牧谿《寫生卷》這樣風格與題材的作品（圖 4-4，臺北，國立故宮博物院藏），即使它和目前我們所知的牧谿有些差距。而所謂徐黃，應該就是如傳徐熙的《玉堂富貴圖》（圖 4-5，臺北，國立故宮博物院藏）以及傳黃筌的《蘋婆山鳥》（圖 4-6，臺北，國立故宮博物院藏）這類有設色效果與精工雕琢的作品。《寫生卷》對花鳥形態的掌握，相對粗疏率意，所謂牧谿寫生草草，表現「無人態」之自然。而徐黃的作品著重設色，具有相對清楚的輪廓，形體刻

¹¹⁷ 石守謙，〈以筆墨合天地——對十八世紀中國山水畫的一個新理解〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》26 期，頁 1-36。

¹¹⁸ 清高宗，〈花雉行題余省所畫〉，《御製詩集二集》，卷 32，收入《景印文淵閣四庫全書》，第 1303 冊，頁 615。

畫較顯精細，但卻容易流於刻板化。在這裡提到的「徐黃」，是清代以徐黃一體代表宋代以來花卉翎毛畫典範的常見用語和觀點，有趣的是，於此際被混和在一起的徐黃二體個別風格，卻是後來二十世紀初期的學者們討論花鳥畫時的重大困擾之一。當乾隆皇帝提及「徐黃」，所指意思大致可整理出兩大類，第一種是將「徐黃」廣義式地運用在對花鳥畫技精湛者之美稱，第二種則是專指設色而工緻刻畫的風格。¹¹⁹ 在這首題余省作品詩中，牧谿與徐黃分列前後，形成對比，也各自具體提示兩者風格一為草草、一為太工，顯得有意突顯牧谿形象粗率（寫意）與徐黃形似卻刻版（寫形）的對立問題。

即使徐熙在清代已被形塑為士大夫之流，但仍與黃筌歸為同一派代表宮廷繪畫的最高典範，鄒一桂的意見頗能幫助我們理解當時乾隆皇帝對中國花鳥畫風格分類的認識基礎：「……五代末，始有徐熙、黃筌名工花鳥，名盛一時。宋開畫苑，南北兩朝能手甚多，而皆以徐黃為宗派，元時猶祖述之。至明而繪事一變，山水花鳥皆從簡易，而古法弁髦矣。」¹²⁰ 鄒一桂對花鳥畫的思考，自是基於所謂漢人傳統，關心的是因為到了明代，畫風變得簡易，造成古法削弱的問題。相較起來，乾隆皇帝考慮的畫風對立問題，最大的不同乃是他依據了實際收藏而回溯至宋代，直接作根源的推論。此詩顯露了乾隆皇帝認為自宋代以來，有兩種畫風影響後世，並都有值得檢討的不足之處：一是牧谿風格，雖能令人感到自然，形象卻畫得草率；另一是徐黃運用膠粉描繪，雖能設色工緻掌握形體，但過度雕琢又顯太刻意，不夠自然。這樣的對比，顯出乾隆皇帝認為最理想的畫風，應是既要能表現自然但又不可過草或者刻板。

那麼，花鳥畫應該要怎麼畫，才能兼顧自然又能掌握形體呢？以乾隆四十年以前的樹石白鷹圖為例，便可看到乾隆皇帝對這兩種畫風進行了調整。初步而論，

¹¹⁹ 以「徐黃」作為廣義的讚譽花鳥寫生技術精湛的用法，如乾隆皇帝在寶親王時期，曾題郎世寧寫生花卉冊第十二幅：「蘸水猶疑仰面飛，凌空四野故依依，寫生不讓徐黃手，應為心中識化機。」見《石渠寶笈》，卷4，收入《景印文淵閣四庫全書》，第824冊，頁129。以「徐黃」指涉工細風格特色的用法則顯得較多，如乾隆皇帝御製詩〈松〉：「不擬徐黃工細緻」以及〈題孫克弘花卉冊〉：「一般設色紅兼綠，遠異徐黃刻畫工」。分別見《御製詩集三集》，卷98，收入《景印文淵閣四庫全書》，第1306冊，頁870；《御製詩集四集》，卷3，收入《景印文淵閣四庫全書》，第1307冊，頁284。

¹²⁰ 鄒一桂，《小山畫譜》，卷下，收入《景印文淵閣四庫全書》，第838冊，頁724。

他透過西洋畫法，尋求掌握白鷹形體的逼真效果，紓解徐黃體工筆死板的問題；在畫境上，採用了指頭畫與類指畫取消筆意的線條來繪製背景，利用調合山水畫與實景對立關係的畫風，補充花鳥畫中情境自然的感覺。

接著可更進一步提問的是，西洋畫法對乾隆皇帝來說，在掌握形體上又有何具體的特殊效果呢？從實際作品觀察，觀者會感到郎世寧的白鷹圖具有毛茸茸與逼真的感覺，這是因為郎世寧畫出一根一根不同的色線，以細毛疊成鷹體各部肌肉的起伏，交代出鳥類羽毛基於不同生長部位與功能，而有不同的形狀、顏色與結組效果，而這種技法也可在郎世寧其他的動物畫上見到。如此有耐心的不斷重複動作，畫出一條條色線、積少成多形成物象的方式，未必是當時西洋繪畫理念最強調的再現精神或最重視訓練的技能。但在乾隆皇帝主導的宮廷花鳥畫中，此技法曾被皇帝指出是「泰西法」的一大特色。乾隆皇帝曾經寫詩提到，郎世寧畫馬之「似」，就是基於這種「著色精細入毫末」的技法特色。¹²¹ 接著更值得注意的意見是，在皇帝的心目中，使用西法作畫，雖然可以收「似」之效，可是不能不兼顧古格。詩中皇帝既讚賞郎世寧的畫馬效果，卻又令金廷標補畫牽馬人，這是為了「一如伯時卷中法」以符合李公麟〈五馬圖〉的圖式，如此才能「以郎之似合李格，爰成絕藝稱全提」。乾隆皇帝之所以要注意「古格」，仍是採取中國師古的觀點，詩末援引了《尚書》：「事不師古，以克永世，匪說攸聞」的典故，來詮釋這次繪畫活動：有史以來，沒有不法古訓而能得長世的道理。乾隆皇帝將此歷史借鑑觀聯繫到繪畫觀，充分說明了他之所以進行畫風組合與模仿圖式，也是為了要呼應中國古代的典範。

職是之故，乾隆宮廷樹石類型的白鷹圖，確實具有考慮中國圖式的想法。亦可知，乾隆皇帝會以中國的畫論傳統以及他自己的收藏經驗為基點，考慮清宮花

¹²¹ 「元祐頗亦訖聲教，于闐董穗達狄鞮，左駢驥院育良駟，鳳頭錦膊名堪稽，以此公麟留妙蹟，不脛乃入西清西，徒觀傳神及畫骨，詎珍金躡與玉題，茲者致貢愛烏罕，昂歲有過無不齊，泰西繪具別傳法[帝自注：前歌曾命郎世寧為圖]，沒骨曾命寫裏蹏，著色精細入毫末，宛然四駿騰沙隄，似則似矣遜古格，盛事可使方前低，廷標南人善南筆，撫舊令貌銳耳批，驄駟駉駿各曲肖，卓立意已起雲霓，副以于思服本色[帝自注：郎世寧所畫有馬而無人茲各寫執鞞人一如伯時卷中法]，執鞞按隊牽駉駉，以郎[世寧]之似合李[公麟]格，爰成絕藝稱全提，匪說攸聞垂往訓，萬類一理終無睽，長歌慙匪工部健，徒懷往作吟蘇篋。」清高宗，〈命金廷標撫李公麟五馬圖法畫愛烏罕四駿因疊前韻作歌〉，《御製詩集三集》，卷 31，收入《景印文淵閣四庫全書》，第 1305 冊，頁 722。

鳥畫如何在當時粗率簡筆的寫意風格與精工刻版的寫形風格間進行融和。他選擇擷取西洋畫風入畫以求掌握描繪形體之「似」，並依據畫史與實際收藏的認識，運用西洋畫風，目標力求追合古格，進一步表達他為中國傳統的花鳥畫風問題，構想了既能掌握形體又可兼顧自然的方法。

第二節 乾隆宮廷的鳥類觀察模式與繪圖特色

（一）乾隆宮廷白鷹圖的構圖觀念

一旦認識乾隆皇帝對花鳥畫的調整理念，便可理解乾隆前期白鷹圖中，架上鷹圖和樹石鷹圖的圖式皆試圖追繫中國傳統的道理；並且，在樹石鷹圖類型中，更可見到利用西洋畫風組合了清宮山水畫的新筆墨，藉此回應中國花鳥畫的畫風發展問題。而當乾隆皇帝在詩中讚譽余省能權衡牧谿與徐黃畫風，達到了「理趣神解參無窮」的境界，提示了一種花鳥畫的存在價值。乾隆皇帝所提及的價值觀，究竟該如何理解？

首先，必須回到畫面上，逐步分析當中有哪些特別的繪畫表現，以說明乾隆皇帝經營花鳥畫的想法。重新回到乾隆宮廷前期由西洋畫家們主筆的白鷹圖。前述提到郎世寧一根一根畫色線的技法，在艾啟蒙與賀清泰所繪的白鷹身上，也可看到同樣的繪製方式。他們彼此之間最大的差異，大抵是在描繪肢體交接部位時，拿捏色線如何組織相接部位的立體感而出現的觀念落差。艾啟蒙與賀清泰在這方面使用色線的長短變化與層次，相較郎世寧，線條畫得比較粗、也比較少。例如艾啟蒙畫土爾扈特白鷹（A4）與郎世寧畫霍罕額爾德尼白海青（B3），翅膀與身體連接處的羽毛變化與翅膀厚度感就大不相同；艾啟蒙的白鷹脅下與身體交接處的羽毛描繪相顯較突兀，相較之下郎世寧則比較能修飾連接或彎折的細節。或許這些差異就是後人以寫實角度檢視時，會覺得晚進的西洋畫家畫作比較死板，遜色於郎世寧之故。但整體來說，皇帝接受艾啟蒙與賀清泰這樣的成果，在內務府檔案中，也並未見到皇帝對此感到不滿而要求重畫。他們與郎世寧寫實技藝的差距，應不是乾隆皇帝特別在意之事。

在這些以白色為基本色的猛禽身上，其實更容易使人察覺細膩的設色細毛。在互異的白鷹身上，羽毛細線積少成多，產生了講究的作用，它們不僅能排列出每隻白鷹完全不同的羽毛紋路，即使是身上沒有明顯花紋的鷹，觀者也能感覺到羽毛因為堆疊疏密的差異，從羽根到羽毛尖端，有一點淡淡的顏色變化（圖 4-7）。而且就算沒有強烈對比的光源，我們仍可感知這些細線堆疊成的羽毛組織，表達了結構塊體。白鷹的臉部畫法尤其引人關注，跟清代以前鷹圖裡的鷹相比，光是鷹的頭部，就得以區分出頭頂、眉骨、眼瞼、臉頰、嘴部、頸部、下頷的種種部位不同的羽毛紋路，就連喙部也可看到清楚的分塊，讓人能理解各自的範圍（圖 4-8，臺北，國立故宮博物院藏），如果以宋代李迪所畫的鷹來做對照，更有助了解這個清楚分塊的特色（圖 4-9，北京，故宮博物院藏）。李迪畫鷹臉的方法，是先構想與勾出鷹頭的範圍，再於這個範圍內用線條圈出臉上的眼睛；對於臉和鼻子，鼻子與喙的範圍則沒有刻意的描寫界定清楚。比較李迪與郎世寧畫老鷹眼睛的表現方式，西洋畫風的效果比李迪更清楚表達了鷹眼的瞳孔、虹膜、眼瞼、臘膜等部位，有著較複雜但更明確的分析塊面的效果，是截然不同的畫鷹觀念（圖 4-10，臺北，國立故宮博物院藏）。然而，這樣的區別並不代表李迪的技藝較差，事實上李迪在處理從俯下身體伸出的脖子先有微抬再扭轉的部分，可看出他也擁有另一種以描繪不同羽毛形狀與排列方式表達身體結構的能耐，只是畫家並未將老鷹身體的質感與肌肉組織當作畫作的表達重點。

李迪之所以特別處理老鷹伸出脖子的細膩變化，主要是為了表現老鷹和所立樹枝呈現交錯的角度，以突顯鷹和樹枝的空間關係，進一步合理交代鷹是停在比樹幹更後方的枝葉中。並且，右側樹幹前安排石頭，石頭斜前方畫了雉雞，再加上整幅畫地面安排四條大坡線，以及由前景往後數第三條與第四條坡線之間，又安插了一些較短小的橫叉線條，增加了坡與坡之間的景深效果，造就了複雜的空間設計。如此，畫面上的老鷹、樹、獵物便不只是平面的三點線性關係，而呈現了多層次空間效果，這種空間表現才是李迪要表達物象如何自然地共存於畫面之表現重心。

相較起來，乾隆皇帝對猛禽與環境的關係比較不那麼特意經營，他顯然更專

注於猛禽本身。而乾隆皇帝肯定西洋畫法畫白鷹的特質，應該就在那一根一根色線構成羽毛的細節上。羽毛的作用，表現出彷彿覆蓋在猛禽肌理上的效果，使不同部位有不同紋路，也有不同的羽毛形狀。因此西洋畫家畫的每一隻白鷹體態、身體的紋路與顏色也都不一樣。這種在畫面上以鳥類身體為主，掌握生物形態細節之興趣，已和《宣和畫譜》中強調維護畫面整體自然感的觀念不同。例如《宣和畫譜》就提到畫家應當先知生物與環境的自然關係，才能在創作時擺脫重複程式的弊病，所謂「畫家雖游藝，至於窮理處當須知此」。¹²² 然而，白鷹圖和乾隆時期的花鳥畫，畫面上反而不那麼著墨於連結物象與背景的關係。例如在乾隆前期白鷹圖中樹石鷹的類型裡，由郎世寧主筆的白鷹，雖畫有山水背景，但並未積極設計白鷹與環境產生什麼互動關係，使白鷹在畫面上顯得特別獨立鮮明。到了後期的樹石白鷹圖，甚至取消了景深效果，而顯得較著重描繪前景與白鷹，整體對於造景不再追求太複雜與多層次的表現（B4~B6）。這種關注鳥獸本體，表現其體態、身體紋路顏色的特色，以及為此逐漸減低造景份量與背景表現力的構圖觀念變化，整體發展進程，大致又可以清宮製作的《鳥譜》做為分際。¹²³

（二） 乾隆宮廷花鳥畫裡西方畫法的表現目標

《鳥譜》的圖像表現，著重在近景與鳥體的描繪，每一開雖都配有飽含水分的沒骨畫法所繪成之植物或者坡石，但各開背景安排幾乎大同小異，顯然用意不在表現不同鳥類各自棲息的特定環境。除了圖像，《鳥譜》的另一特色是擁有滿漢文圖說，而圖說文字的內容可再分成兩部分，第一部分是重新考訂的鳥類外型特

¹²² 不著撰人，《宣和畫譜》，收入盧輔聖編，《中國書畫全書》，第2冊，頁60-131。文中所舉例子是，兔子雖有共通的形貌，但因為生活在山林或者原野的不同環境，而會有不同的特徵，例如在山林間的兔子往往無毫而腹下不白，平原則因為淺草所以兔子毫多而腹白；作畫時必須要能通曉此理，意謂物象與環境的緊密相呼應是宋代花鳥畫表現自然的要因。這段討論同時也是針對當時「翰林圖畫院中較藝優劣，必以黃筌父子之筆法為程式」弊病的意見，《宣和畫譜》肯定崔白、崔慤兄弟能夠以理解自然客觀的生物現象，活化程式之死板，造就花鳥畫新變。

¹²³ 《鳥譜》一共有十二冊，內收鳴禽、攀禽、陸禽、猛禽、涉禽和游禽等生態類型的鳥類，以及數十個品種。繪製時間自乾隆十五年開始，至乾隆二十六年完成。雖然《鳥譜》跋文稱此圖冊為乾隆皇帝下令余省和張為邦臨摹內府舊藏蔣廷錫《鳥譜》設色本，但根據內務府檔案紀錄，《鳥譜》並非只是純粹重製，而是經過皇帝重新增減編排的成果，尤其當中還具有向全國徵集標本與圖像對照實物繪製的步驟。《鳥譜》基本形制介紹可參見李湜，〈清宮舊藏《鳥譜》〉，《文物》，第6期（2006），頁92-93。《鳥譜》的製作討論則可參見賴毓芝，〈圖像、知識與帝國：清宮的食火雞圖繪〉，《故宮學術季刊》，第29卷第2期，頁31-36。

徵，第二部分則是輯錄中國典籍裡的相關紀錄。¹²⁴ 根據日本學者柳澤明的研究，《鳥譜》代表了清宮對鳥類的認識，圖說中雖也有運用中國傳統古籍對鳥類名稱進行訓詁式的考證，但相較起來，當中對鳥類外型的色彩與型態描述部分，才是產生圖文對照關係最具決定性的根據。¹²⁵ 以下就舉現收藏於北京故宮之猛禽冊裡「白海青」一開為例，並將兩種性質的圖說區分成兩段：

白海青 一名海東青

白海青似鷹而大，黑睛，紅暈，黃眶，黑勾喙，鬚根黃，兩頰及頷下蒼毛帶白，頂項腹背通作粉白色，背色略帶蒼，每毛中節有蒼尖斑相對，腹毛斑細，背毛斑大，下翅蒼黑色白尖，白尾間以蒼節，淺黃足黑爪。

云自遼東海外來故一名海東青，擊物最捷俊於鷹鵠，亦有黑者。異物記云：登洲海有鳥如鵠，自高麗飛渡海岸，名海東青，擊物最捷善擒天鵝，飛時旋風直上雲際，亦謂之海青鳥，明一統志云：海東青爪白者尤異五國城東出。

¹²⁶ （圖 4-11，北京，故宮博物院藏）¹²⁷

第一部分的描述，著重在鳥體的外形觀察，並且側重色彩分布，即是柳澤明認為《鳥譜》最能發揮與圖像對照效果的部分。統觀《鳥譜》的圖說，第一部分通常都是這種已經規格化的介紹模式，亦即皆自頭部的眼睛結構開始描述色彩，再擴及全身，漢文版圖說中，諸多特定語彙代表的觀察範圍歸納起來不出以下幾部分：睛、暈、眶、臉、頰、喙、嘴（上下喙、勾）、頭頂、項、背、肩、膊、胸、臆、腹、翅、脅、尾、足、脛、爪、翻毛（對應滿文 *niongnio* 表鳥體中最大羽）等。此外，特別又對羽毛析解出了根、緣、尖、裡、間、上下節、質（底色）的描述

¹²⁴ 《鳥譜》在跋文裡提到，乾隆皇帝敕命傅恒、劉統勳、兆惠等滿漢臣，以漢、滿兩種文字書寫鳥類名稱、形態特徵、產地、習性，並抄錄匯集《爾雅·釋鳥》、《詩疏》、《禽經》等古今典籍中的相關著錄。

¹²⁵ 柳澤明，〈故宮博物院藏滿漢合璧『鳥譜』について〉，《滿族史研究》，第3期（2004），頁18-39。

¹²⁶ 《鳥譜》一共12冊，除最後一冊為32開，其餘皆30開，合計242開。1至4冊藏於臺灣國立故宮博物院，第5至12冊則收藏在北京故宮博物院。「白海青」屬《鳥譜》猛禽冊（藏於北京故宮）中之一開。

¹²⁷ 特此感謝國立故宮博物院書畫處副研究員陳韻如老師惠賜《鳥譜》（北京故宮）相關照片。

架構。還有，進一步使用這些基本單位再擴大的「項至背膊」、「肩緣膊」等區段範圍描述。而這些看似細瑣的分析，對照圖繪，皆可一一找到對應處。一般認為《鳥譜》的圖像繪製具有西洋技法，但又認為《鳥譜》的圖像普遍缺乏明顯的光影效果，雖有立體感，相較當時郎世寧等人的作品卻又顯得不夠完整，因此藝術價值並不高。¹²⁸ 然而，也正是因為圖像上減少了光影修飾的干擾，得以清楚呈現鳥類身體的各個部位，使圖像與文字能夠產生清楚的對照作用。¹²⁹ 再另舉現藏於臺北故宮的《鳥譜》中「金頭鸚鵡」（圖 4-12，臺北，國立故宮博物院藏）此開第一部分的圖說為例，亦是相同模式：

金頭鸚鵡

金頭鸚鵡黑睛，黃暈，米白臉，米白嘴，頭頂菊黃色，項至背膊具綠，紅肩，緣膊有黃毛，翮毛紅根青尖，尾毛具紅黃青綠四色，臆腹黃綠相次，蒼白足爪。

《鳥譜》的製作過程因為牽涉到已散佚而未知圖說原貌的康熙朝蔣廷錫本，以及乾隆朝諸臣的考訂修改程度可能不一，所以難以確認文字與圖像到底有何先後交錯的製作順序。但圖說中第一部分的描述，和圖像具有緊密的對照特性，顯示了繪製者必須清楚交代這些特徵在鳥體的所在位置與實際範圍，才能使觀者精確的透過視覺分析回返確認文字。乾隆皇帝顯然覺得這個形容的模式對於鑑識鳥類頗有幫助，因此《鳥譜》製作完成後，收於重華宮便於備覽。皇帝後來也曾實際使用《鳥譜》鑑別鳥類。

乾隆二十八年郎世寧所繪《松鳥圖》（圖 4-13，臺北，國立故宮博物院藏）即是一個很好的例子。此畫上有于敏中代書御製詩并序，詩序提到畫中鳥土音喚作「驚鸞爾」，是尚書阿桂從伊犁帶回進呈的異鳥。一開始，皇帝翻閱《鳥譜》比對，想要知道這隻鳥究竟為何物，卻始終找不到此鳥相關資料，不光是背景與淵源毫無頭緒，也無法從口語稱法推敲此鳥可能的習性。於是有人建議皇帝，就從《鳥

¹²⁸ 柳澤明，〈故宮博物院藏滿漢合璧『鳥譜』について〉，《滿族史研究》，第 3 期，頁 24。

¹²⁹ 此觀察受惠於臺大藝史所盧慧紋教授提示，特此感謝。

譜》中挑選最像的鳥種來定義這隻罕見鳥類。但皇帝認為既然是新的鳥種，更應該作新畫記錄下來，而不是用不相干者虛應附會，因此，決定延用「鶯鶯爾」之音為此鳥之名，並命令郎世寧繪製成圖軸。可想而知，乾隆皇帝在翻查《鳥譜》的時候，應是從圖像來查對「鶯鶯爾鳥」的特徵，乾隆皇帝是怎麼掌握「鶯鶯爾鳥」的特色呢？御製詩序中皇帝所見，形容如此：「色正黝，尾中散白點如雪糝，赤睛黃匡，翎戢戢駢半雉扇。」而當郎世寧奉命作畫的時候，亦特意設計此鳥採背向觀者呈張翅的動作，以利表現翅膀羽毛排列緊密、尾部中間散布白點以及尾羽的扇狀特色，並讓鳥頸做扭轉姿勢，露出眼部的佈色，頗有搭配文字對照之意。由皇帝描述的方式亦可知，對於陌生的鳥類，乾隆皇帝特別關注的是眼部結構與色彩，以及羽色在身體部位的分布狀態。而此掌握特徵的記述方式，和《鳥譜》的圖說寫法亦可說是同一種概念。

在《松鳥圖》的案例中，乾隆皇帝的觀看方式可說影響了郎世寧的構圖設計，而這種藉由描繪特定姿態以凸顯某特殊部位值得一看的設計，在《鳥譜》中也可見到活用。例如「金頭鸚鵡」的動作亦是《鳥譜》中較為特別的，金頭鸚鵡的身體隨著脖子扭轉的姿勢，微微露出一邊翅膀一小塊紅色的部分，和另一側紅色的部位相對，這樣的安排更使人從視覺對稱的關係，意識到此鳥的肩膀部位有如此特徵，而能與圖說提到的「紅肩」精確相應。這也使人想起乾隆二十九年與三十八年所繪霍罕白海青（B3）與土爾扈特白鷹（A4）的特殊姿態安排。這兩隻有著特殊姿態的白色猛禽畫，除了以生物肢體行為暗示新降伏部族仍存在軍事威脅，進一步設計的特殊身體方向或角度細節則可能由畫家構思並為皇帝所接受。例如霍罕白海青（B3）斜向而略舉翅膀，讓我們注意到翅膀邊緣的稜部有斑紋，且以此對照了其他部位的潔白；側面張翅的土爾扈特白鷹（A4）則讓人注意到牠翅膀內外羽毛紋路與色彩的差別（圖 4-14）。

乾隆皇帝對鳥類進行外形部件式與色彩解析的傾向，搭配公式化的文字結構形容方式，讓《鳥譜》圖文彼此產生緊密的對照效果。相較其他中國朝代歷史上紀錄禽鳥的相關典籍，這種既能在圖文之間實際得出對應的指涉達到共識，甚至

進一步能與現實生物物種對照的圖像表達能力，便顯得特別。¹³⁰ 且嚴格來說，《鳥譜》圖像與文字的部件式分析特質，亦與西方的解剖概念有所不同。日本學者柳澤明的研究指出，這項圖文關係特質一旦與中國傳統博物學圖譜進行比較（如偏重實用或技術取向的本草學一類），更顯《鳥譜》在十八世紀東亞博物學發展之獨特地位。其亦推論《鳥譜》的鳥類圖鑑製作觀念，在康熙朝的蔣廷錫本時期，應已受西方傳教士引介西方科技影響；柳澤氏因此認為《鳥譜》到了乾隆朝的重製，正代表了西方博物學在清宮進一步開花結果的重大意義。¹³¹ 然而，《鳥譜》圖說中第一部分對外形的記述模式，目前尚無法肯定是否自康熙時期蔣廷錫本以來即有。不過可以推論而知的是，康熙十八年（1679）由利類思(Ludovico Buglio, 1606-1682)節譯自義大利生物學家阿特洛旺地(Ulisse Aldrovandi, 1522-1605)鳥類學著作《進呈鷹論》，當中介紹鷹鵠的方式，主要偏重記述鳥類行為學以及獵鷹飼養法，而無鳥種分類或物種辨識方法，該著作對於《鳥譜》的分析觀念，應該並未有直接的影響。¹³²

柳澤明雖然認同《鳥譜》在形式上受到西方博物圖鑑的影響，但在這方面並未繼續深入探究有哪些可能的影響來源。臺灣學者賴毓芝在其〈圖像、知識與帝國：清宮的食火雞圖繪〉一文裡，對乾隆皇帝如何描述鳥類，則有較直接的材料比對。該研究指出乾隆皇帝當時確有條件透過西方傳教士，接觸到大部分十七世紀以前重要的西方生物學出版品，並且發現在乾隆三十九年（1774）所作《御製額摩鳥圖記》中，即是直接引用法國皇家科學院院士 Claude Perrault 出版的解剖報告集裡的節譯段落。比對分析之下，乾隆皇帝只傾向選擇食火雞（額摩鳥）歷史與外型描繪的部分入文，對原文以解剖學理解食火雞內臟結構與生物運轉設計之原理等部分並不感興趣。¹³³ 這或可呼應乾隆皇帝直到製作額摩鳥圖的時期，仍保

¹³⁰ 唐代段成式《酉陽雜俎》中的肉攬部，雖也有涉及描述猛禽的眼睛與羽爪色彩，但並不像《鳥譜》有著模式化的形容程序，與有效的對照物種圖像。段成式描述的方式主要是順應猛禽的特徵作身體上不定點提示。相較之下，《鳥譜》像是先建立了一套觀察與形容公式，以套用檢查的方式來逐步敘述鳥類的特徵。而更重要的是，當《鳥譜》的敘事模式和圖像對照，就超越文字層次，發揮了嶄新而積極的表達作用。

¹³¹ 柳澤明，〈故宮博物院藏滿漢合璧『鳥譜』について〉，《滿族史研究》，第3期，頁18-39。

¹³² 利類思，《進呈鷹論》，收入《古今圖書集成·博物匯編·禽蟲典》，卷12（康有為所藏雍正朝活字本縮印本，上海：中華書局，1934），冊五一六之四-八葉。

¹³³ 關於乾隆皇帝在十八世紀中期可透過西方傳教士接觸到的西方科學出版品資源，以及法國解剖

持一定的《鳥譜》式外在部件觀察興趣，即對鳥類外部結構部位描述之偏好。但也正可以《御製額摩鳥圖記》直接節譯西文，保留了鉅細靡遺的身高、頸長、顏色、各種特徵的記述，做為西方知識體系的成果與受清宮援用的代表，並對比《鳥譜》，得到兩者觀察方法背後反映的不同觀念。《鳥譜》的描述顯出一種強烈的部件式公式架構，即次序性地自眼睛擴及身體各部羽毛形式、毛色，最後止於足爪顏色，整體並不涉及描述質感或對描述特殊構造感到興趣。¹³⁴

《鳥譜》依據眼睛構造、羽毛形狀以及顏色分布引導觀者鑑別鳥類的觀察公式，既非純然的中國傳統，觀察概念亦顯得與西方生物學不同，顯出清宮有著自成一格的觀察特質。在柳澤明的研究中，亦曾分析《鳥譜》物種多數出於清朝自身的政治版圖地域，分類中將近三分之一是滿人狩獵常見的鳥種。¹³⁵ 這個意見意謂《鳥譜》內容可能涉及了滿人在狩獵經驗中對鳥類的辨識方法與觀察習慣。從康熙皇帝到乾隆皇帝，都非常重視實行滿州既有的狩獵傳統活動，除了實施圍獵活動，還有對圍場的管制，也反映了一些原本女真人的生活方式與對自然觀念的看法進入了清朝統治的制度中。而滿洲源於東北漁獵民族，生產過程中對獵取動態物件細緻入微的觀察，在滿語表達形成了大量關於描述動物形態的詞彙。滿州語言裡對鳥類的身體部位，以及在針對特定動物的「動作」與「狀態」設計專用對應的詞彙，相較漢語確實更多而複雜細膩。¹³⁶ 乾隆皇帝在鳥類繪畫中掌握生物型態細節的模式與偏重興趣，或許正與自身的滿州文化有關。

在《御製增訂清文鑑》中猛禽項目的滿文註釋，就可見到以不同部位的不同羽色，分類海青的說明方式。例如除了一般色種的海青外，還有比一般海青體型

報告集與《御製額摩鳥圖記》的比對討論，參見賴毓芝，〈圖像、知識與帝國：清宮的食火雞圖繪〉，《故宮學術季刊》，第 29 卷第 2 期，頁 13-17。

¹³⁴ 《御製額摩鳥圖記》節錄：「鳥高五尺五寸，自項至頸一尺五寸，俱無毛惟腦後短毛其稀，頭綠頸翠，其連背處下及喙皆紅紫色，喙下垂贅肉兩片，長寸二分，廣六分許，下圓如茄袋，亦紅紫色。嘴上下略同他鳥，頂冠高三寸，骨自頂稜起至嘴左右三分如裂，形色堅緻若牛角。近嘴兩孔為鼻。其目大六七分。睛正圓外黃暈類獅子睛，其光色如金剛石也。目上眉彎如月。兩耳孔大三四分，顯豁呈露，其旁微有黑毛。舌入喉間，長可五毛許。」此處以頭部為例，西方的報告記述即使經過漢文轉譯，仍可看出具體的度量與質感譬喻，描述的方式亦是因應所見特徵進行直觀紀錄，而非像《鳥譜》先有一個普遍性的鳥體外在結構概念後依序描述各部位特徵。由此可見《鳥譜》的鳥類觀察模式與當時西方鳥類學的知識論有本質上的不同。

¹³⁵ 柳澤明，〈故宮博物院藏滿漢合璧『鳥譜』について〉，《滿族史研究》，第 3 期，頁 27-32。

¹³⁶ 劉小萌，〈從滿語詞彙考察滿族早期的經濟生活〉，《滿語研究》，第 2 期（1989），頁 113-122。

大、背羽處特別白的白海青；有頂毛白斑，背翅黑白羽毛雜生的蘆花海青。¹³⁷ 這和唐代段成式依據鷹的產地先作分類再做特徵描述、或是明代以後類書中依猛禽獵食對象分類的方式有所不同。現今中國東北地方仍留存少數過去專供清宮猛禽歲貢的養鷹戶後代，他們至今也仍使用以猛禽部位的羽色分類鷹種的辦法。¹³⁸ 依靠觀察羽色而能對同類再進行分類的方式，是滿人在動態的狩獵經驗中所形成對鳥類的辨識特質，這樣的觀看方法，和《鳥譜》圖像與文字要求要能清晰表達鳥體表面部位和羽色配置的觀察傾向，亦顯得頗為呼應。

透過《鳥譜》所突顯的觀察與形容模式，就是乾隆皇帝掌握生物型態細節的方法，也是同時期的白鷹圖製作中，期望運用西洋畫法精細的色線構成羽毛，進而交代明確外形結構，如猛禽睛暈、紋路、顏色與羽毛形狀差別的目標。這種對清晰理解鳥體部位以進行逐步觀察的興趣與要求，落實在畫面上而被觀看，或能呼應乾隆皇帝所謂「理趣神解參無窮」的理念。因此，西洋畫法的光源與陰影的修飾，反而會造成干擾，使鳥類原本該有的顏色與形狀「失真」，這意謂著畫中的鳥禽，並不是為了再現某個實存對象，更重要的是，對觀者表達了畫中這個鳥類之得以被理解為鳥禽的準則。因此畫家必須更關心色線如何描繪構成羽毛不同部位的排列形狀，以及確實畫出鳥類身體不同部位該有的顏色特徵，以達成清楚交代鳥類身體的各部結構與色彩配置之效果。

這樣的繪圖觀念，在《鳥譜》中，或可將之解釋為「科學性」的圖鑑表現需求，然而這樣的鳥類畫法不僅僅使用於《鳥譜》，也出現在清宮其他非西洋畫家身分的內廷畫畫人的花鳥作品裡。例如楊大章在乾隆三十三年（1768）繪製的花鳥冊（圖 4-15，臺北，國立故宮博物院藏），以及，乾隆五十六年以後由他主筆的白鷹圖（A10，A11，B5，B6）。

¹³⁷ 傅恒等纂，《御製增訂清文鑑》，卷 30，收入《景印文淵閣四庫全書》，第 233 冊，頁 11。

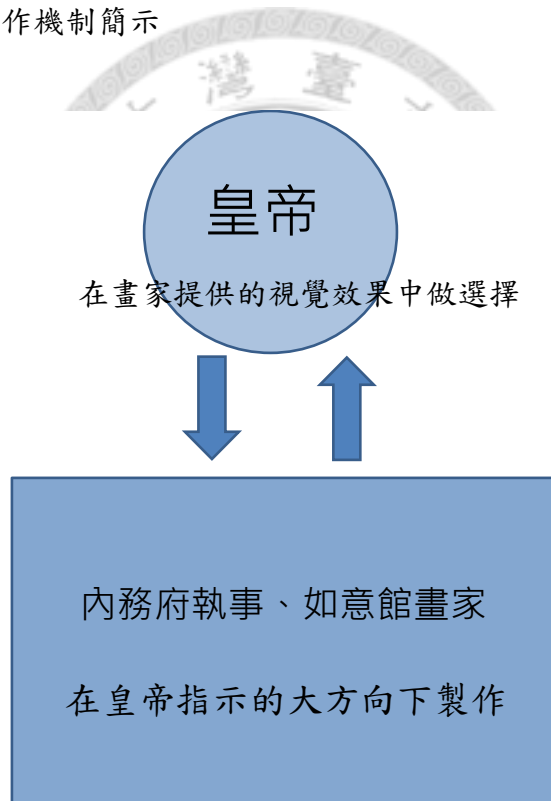
¹³⁸ 如乾隆宮廷製作的白鷹圖當中，有一張題為「黃鷹」（A9），畫面上所繪仍是白羽猛禽，唯尾羽端泛黃。應即是東北獵人所稱「黃鷹」（又名「虎子」、「潑黃」），之所以有此稱呼，是因其羽毛初看上去略成為黃或斑黃，或此鷹升騰起來天光照射下羽毛顏色呈淺黃，而並非是鷹種本質差異分類的稱呼。參見曹保明，《最後一個獵鷹人—東北鷹獵趙氏家族》（北京：世界知識出版社，2006），頁 41。

第三節 楊大章畫白鷹與乾隆宮廷花鳥畫的典範觀念

(一) 白鷹圖製作變因與宮廷繪畫創作機制

在乾隆宮廷的十多張白鷹圖中，可以發現畫面上有一些細節變化，從這些變化中，可以分析出乾隆皇帝與如意館畫家在製作白鷹圖過程中的互動關係。大致上，可以歸納出一個機制，即皇帝在畫家提供的視覺效果中做選擇，而畫家在皇帝指示的大方向下作畫；在此稱為宮廷繪畫創作機制。以下將舉出數例，具體補充說明此宮廷繪畫創作機制的特質。

附表四：宮廷繪畫創作機制簡示



第一個案例，是一件在乾隆皇帝控管之外，出現粗疏品質的個案。乾隆四十一年艾啟蒙主筆了一張黑龍江將軍傅玉所進白鷹（A5）的白鷹圖，畫上的鷹架，出現了未填滿或者塗色超過既定輪廓的狀況，架子底部的獅座跟其他鷹架相比，幾處該有裝飾紋路者也都省略不畫，畫鷹架者所花的時間與心思顯然相對較少。

(圖 4-16) 由於這件作品現在顏料脫落頗多，受損較嚴重，絹的保存狀況亦不佳，但鷹架木質處的顏料偏水性，可以看出塗色超過或未達底線，應是能有所為而未盡善的結果。倘若對照內務府檔案，可以看到乾隆皇帝對繪製這件白鷹圖所下的指令比之前任何一次都來得簡單：「交如意畫其尺寸照從前畫過白鷹一樣用白絹畫」。(參見附錄二：乾隆宮廷白鷹圖製作內務府紀錄) 在這條紀錄中，既未指定白鷹主筆畫家，也未規定由誰來畫鷹架，更未要求畫完要呈覽。這個訊息和以往的經驗不大相同，在此之前的畫白鷹圖紀錄，乾隆皇帝除了會先指名西洋畫家畫白鷹，也會一併指定另外的非西洋畫家(如姚文瀚、王儒學)繪製鷹架。例如皇帝在乾隆三十年命令郎世寧與姚文瀚合起畫稿，畫得呈覽之後，畫家再奉旨准畫，這表示鷹和架合在一起的畫面，是經過皇帝檢視同意的。¹³⁹ 另一種方式，則如乾隆三十八年畫土爾扈特白鷹時，先由艾啟蒙畫白鷹呈覽，皇帝看過後再另命王儒學畫簾子與架子，且畫好後直接裱掛軸，這代表了當白鷹圖補入架子後，皇帝並不再針對這個步驟檢查。乾隆皇帝親自控管，品質較佳，當是合理的。或許未指名特定畫者負責，是導致此畫顯得粗疏的可能原因之一。不過，這張畫算是品質草率的個案，因為客觀來看，乾隆四十年以後，內務府檔案中乾隆皇帝的命令確實趨向簡易，最後總是只覽鷹不覽架，但現存白鷹圖整體品質並未見因此呈現每況愈下的趨勢。

一般認為乾隆皇帝可以依他個人的喜好，專制而嚴密的操控內務府製作作品，不過，前述的例子揭示了在一張畫作裡，乾隆皇帝既有特意重視與關心的地方，也有不在乎的地方。而不受關注之處，就不在乾隆皇帝的操控範圍內，那麼又該由誰來維護品質呢？接下來要說明的第二個例子，即是郎世寧主筆白鷹圖時的獨特表現。當郎世寧奉命畫好白鷹，姚文瀚加入鷹架，組合完畢後，郎世寧應該發揮了監督作用，而進行了最後的修飾與調整。因為只有郎世寧主筆的作品，在鷹爪與鷹架的地方顯得接合自然，甚至可以見到不太明顯但確實營造鷹爪和橫桿產生接觸感效果的明暗表現。然而，換了不同西洋畫家主筆的白鷹圖，鷹爪則幾乎

¹³⁹ 「十五日接得郎中德魁等押帖一件，內開正月初五日喀爾喀多羅貝勒阿約爾進白鷹一架，本日奏事太監高昇傳旨著郎世寧畫圖欽此。於初九日郎世寧姚文瀚合起得畫稿一張呈覽，奉旨准畫欽此。」《總匯》，第 29 冊，頁 508，乾隆三十年正月如意館。

是漂浮或突兀的拼貼在鷹架橫桿上（圖 4-17）。不同西洋畫家繪製白鷹圖時，處理物象彼此在空間裡的前後或上下關係之表現，實有差異，但皇帝顯然並不在乎爪子應該如何合理的抓住桿子此事，否則，也就不會將製作流程精簡為覽鷹不覽架了。因此，這也另外突顯了畫鷹和畫架的兩種畫家的合作關係。郎世寧會注意修飾這樣的細節，亦可說是他與其他西洋畫家最不同之處。他補足了鷹爪與鷹架的接合關係，而且他的合作夥伴也能接受或配合他的修改。較合理的解釋，可能除了一開始因為是皇帝命令共同起稿的機緣，也或許因為郎世寧受命在宮廷裡教導學生，具備師長的身分，有較不易起衝突的修改立場。檔案記載中和郎世寧合作畫架鷹圖的內廷畫人中，較具代表性的是姚文瀚。姚文瀚在乾隆初年，等級還只是畫樣人時，就與名列宮廷畫家前茅的郎世寧有很多合作經驗，¹⁴⁰ 雖然他不像王幼學、王儒學等人與郎世寧有明文記載的師生關係，但姚文瀚多次擔任郎世寧助手，畫風上亦見影響，身為學習後輩的立場可想而知。無論如何，這個細心的和諧修補部分，終究不是皇帝的控管要點，也不太可能出於內務府管事者的要求，而最可能由畫家自我要求，或者由較高輩分的畫家主導的結果。

接著，郎世寧除了握有與內廷畫人合作的主導權，他在白鷹圖製作工作中，可能也身負造型設計與建立標準作的任務。第三個例子是關於本論文第三章第一節曾提到郎世寧和姚文瀚在乾隆二十二年左右，可能一起被任命設計新的架上鷹圖的相關作品。內務府檔案上雖然紀錄著皇帝指名姚文瀚負責畫鷹架，不過，現存紀年最早的一張乾隆二十三年的架上鷹圖《白海青》中（A2），鷹架的塗色很可能還是出自郎世寧之手。此畫架端金屬獸類的塗色，表現了金屬的光感，也能很好的表達出獸類腳邊有細緻而薄亮的鏤空球形裝飾。底部獅子以混色渲染，烘托出獅子身體的凹凸感，尤其四肢與身體、尾巴與身體、頭部捲鬃毛彼此的前後關係，都可以感到是一種由染色拱出塊狀堆疊的立體效果。這樣的用色技巧與概念，與後來的任何一張鷹架都不相同。其後的鷹架，雖可見是模仿此作，但對於獅子的身體塊狀感，幾乎是用線條來理解，使得原本有立體效果的色塊，被實質的墨

¹⁴⁰ 鞠德源等，〈清宮廷畫家郎世寧年譜—兼在華耶穌會士史事稽年〉，《故宮博物院院刊》，第 2 期（1988），頁 29-71。最早的合作記錄在乾隆七年（1742）年，畫樣人盧鑒、姚文瀚奉命幫助郎世寧畫咸福宮藤蘿架。

線釐清（圖 4-18 上）。就算是號稱跟郎世寧學畫的王儒學，他在乾隆三十八年所畫的鷹架也並未完整表現出西洋畫風的觀念。¹⁴¹ 王儒學也許盡可能、堪稱準確的複製獅子的捲鬃毛、臉部突出唇吻、肢體部位的位置與輪廓，但也因他著力以線描理解與定位郎世寧用染色表現的區塊，反而促成另一種不同的視覺效果（圖 4-18 下）。另外其他的相類案例，像是姚文瀚畫的鷹架，也可以看到較強的線描主導性。

142

不過，換句話說，王儒學與姚文瀚等人描繪獅座雖然顯出了自己的線描風格，並在畫面上透露了一些他們在臨摹時對西法的不同理解，但這部分的表現也不在乾隆皇帝的關心之中。西洋畫家以外的內廷畫人，在畫面上究竟可自行發揮到什麼程度？各張白鷹圖中，鷹架造型看來大致如出一轍，但除了前述線描與設色觀念的差別，仔細比對還能發現細微的不同。例如鷹架的角度、底座獅子的畫法，一旦運用現代電腦軟體的圖層疊合技術，可發現這些鷹架無法透過單純放大縮小圖像的方式完全重合，以此可見鷹架較可能是以視臨一類的方式畫成，而非透過九宮格或是其他儀器輔助複製。乍看如此程式化的鷹架，還是有講究之處，即使是不斷被複製的形式，但其實每製作一張，都仍考驗著畫家的繪畫能力。尤其是底座那對造型複雜的獅子，不同畫家實會有不同的理解線條表現，使得每張白鷹圖的獅子，彼此都「長得」不太一樣。而這些或許都是內廷畫人在限制中尚且可以「自由揮灑」之處。

因此，最後一例要提出的是，同一個畫鷹架的畫家，可以在不同的白鷹圖中，畫出不同風格的鷹架獅座。例如姚文瀚在乾隆五十年被指名畫鷹架的例子。該年的狀況顯得特別，值得先仔細說明與分析記錄中透露的有用訊息：乾隆五十年十二月十二日黑龍江將軍恒秀進了兩隻海青，乾隆皇帝便傳旨要求西洋畫家賀清泰

¹⁴¹ 「於十一月十八日接得郎中李文照押帖一件，內開十一月初八日艾啟蒙畫得馬一疋鷹一架交太監胡士傑呈覽奉旨馬著方琮布景，白鷹著王儒學畫架子簾子，得時裱掛軸一軸欽此。」《總匯》，第 36 冊，頁 139，乾隆三十八年十一月如意館。

¹⁴² 活計檔所記姚文瀚畫鷹架，現存作品可對應的是乾隆三十年、四十八年、五十年的白鷹圖（A3、A6、A8）。

起稿，二十七日收到旨意後，當天賀清泰共呈覽了兩架海青的畫稿，皇帝看完後，仍是在當天下令賀清泰用絹畫一隻，並命姚文瀚畫鷹架。¹⁴³ 首先，皇帝大抵是從畫好的圖稿中，挑選較喜歡的一架海青正式畫成一軸。雖然無法更進一步看出究竟是一張稿畫一架鷹（共畫兩張稿），還是一張稿畫兩架鷹（只畫一張大稿），但顯然皇帝挑選的根據，是「畫稿上的兩架海青」而非「兩隻活生生的海青」。接著還可以知道，當同一個人進獻兩隻海青，最後皇帝卻只要求畫一架，而不考慮製作兩張，或是一次畫兩隻鷹的圖稿，這表示乾隆皇帝是以特定架上鷹圖式為前提來做取捨，且毫不考慮要破例。並且，因為一次進兩隻海青的狀況特殊，所以皇帝一開始的命令顯得比較仔細，然而一旦進入了原本一鷹一畫的既有程序，就回到了覽鷹不覽架的監督慣例。

這條資料的對應作品，應該就是題款為乾隆五十年十二月恒秀所進的白海青圖（A8，圖 4-19 右）。此畫的鷹架畫工堪稱精細，不過獅座卻和之前姚文瀚所畫過的線描風格顯得不太一樣，是直接以渲染的方式表現獅子的體態與毛髮。其實，從姚文瀚另外的作品《第一阿迎阿機達尊者》圖裡（圖 4-19 左，臺北，國立故宮博物院藏），亦能見到同樣運用渲染凹凸畫法表現立體感的獅子，故應是同一作者而採用不同畫法無疑。姚文瀚這樣的渲染畫風可說介於郎世寧與王儒學之間，外深內淺的渲染方式使較大的肢體塊面達到了立體效果，但在獅子的毛髮造型與髮流方向，則偏向以沒骨的方式反映出背後隱藏的線描觀念（圖 4-19 右）。這個例子或又說明了內廷畫畫人在繪製鷹架時，可以自由選擇與調配自己會的技法入畫。

掌握了這些個案，在納入本章第一節提到皇帝關心並下令圖中物象不要高光也不要陰影，要能看清楚鳥體的部位與色彩位置等等的需求，便可以讓我們更進一步理解清宮繪畫創作機制的特色：亦即清宮產出的繪畫作品，不光只要考慮皇帝個人的意志，也須注意當中畫家提供給皇帝的選擇。此外，在兩方互動中，也確實可能存在讓畫家表達自己想法的空間。好比郎世寧，就算只是鷹爪與鷹架之

¹⁴³ 「二十七日接得郎中保成押帖一件，內開十二月十二日鷹上藍翎侍衛依常阿說侍郎福長安傳旨黑龍江將軍恒秀進海青二架，著賀清泰起稿呈覽欽此。於本日起得海青二架稿，交常寧呈覽奉旨用絹畫海青一架著賀清泰畫，具簾架著姚文瀚畫欽此。」《總匯》，第 48 冊，頁 543，乾隆五十年十二月如意館。

間細小而不入皇帝眼的縫隙，也會希望在當中填補與表達他在義大利所受過的繪畫訓練。再者，乾隆皇帝對於製作白鷹圖所下的命令，有趨向簡易的傾向，過去或許會解讀為皇帝年紀愈大，對宮廷藝術漸漸漫不經心，然而經由檔案的紀錄分析，會發現乾隆皇帝之所以可以精簡命令，正是基於此機制一旦建立好了標準模式，就能運用這既定共識，不斷製作滿足皇帝需求的同類作品。

（二）乾隆五十六年皇帝對西法態度的轉變

接下來，一個最值得注意的鷹架造型發生重大變化的時間點，發生在乾隆五十六年。這一年乾隆宮廷白鷹圖中的架上鷹圖作品，鷹架上的簾子和錦袱還在，織品畫法大致上維持一樣的品質，但鷹架的造型看似簡化了。最難畫的金屬裝飾、獅座皆消失，木架面上原本會交代一層浮雕式的凸面已簡化成平面，架子交角的雕鏤雲紋隨著架子結構減少橫材，也不見蹤影，原本的多角柱改為方柱，底座改畫層次單純的大雲型鏤雕裝飾，整體鷹架的裝飾精緻度可說大為減低，畫法難度明顯也降低。簡化的鷹架，唯一較引人注目的裝飾效果是遍布架體的連續木紋，看起來頗為突顯鷹架原木質感的效果，而這種木紋的畫法相較之前的金飾木架，在畫法概念上顯得不同。（圖 4-20）

之前的鷹架（以下稱金飾鷹架）本體雖也是木架，但木紋像是隱藏在木質中，紋路的表現固然相對不顯眼，繪製的概念是非連續性、發生在不規則位置、具有特殊形狀、以及襯托表面有些打磨質感的效果。這種紋路的繪製觀念和簡化鷹架的木紋相當不同，簡化鷹架的木紋畫法乃是透過連續性一圈一圈的紋路邏輯發展遍布木架。而金飾鷹架的木紋畫法，目標是交代鷹架上有某個部分出現了比較不一樣的痕跡，稍有鷹架「肖像」性的特質（圖 4-21）；且架子上，有些橫材或是直立柱子邊緣留下輕微的亮線增加了立體感（西方素描效果，在物體明暗交界處，靠近暗面的地方會比較亮），加上前述內廷畫畫人的獅座畫法並觀，顯示金飾鷹架

其實不盡然都是純中式表現，也融入了不少西方上色的觀念，而後期，最能表現西方技法的裝飾都取消了。(圖 4-22)

雖然檔案中並沒有留下明確或有助拼湊原因的相關記載，但乾隆皇帝就算再怎麼忽視鷹架，徹底更換鷹架造型，亦應非內務府執事人員與如意館畫家可自作主張之事。現存的最早一張繪製簡化版鷹架的白鷹圖，是西洋畫家賀清泰在乾隆五十六年二月奉命畫的《黃鷹圖》(A9)。當時宮中還有西洋畫員，因此未必是懂得西法的人才斷絕使然，而較可能是皇帝態度的轉變。

同在乾隆五十六年，還有另一個特殊變化，那就是皇帝更換了尚且健在的西洋畫家賀清泰，在年底另命非出身西洋的內廷畫畫人楊大章主筆白鷹。¹⁴⁴ 賀清泰是乾隆三十五年入宮的傳教士，其後，願意入京的西洋人大為減少。乾隆四十三年軍機處就已對宮內未見續來西洋人的現象向兩廣總督詢問原因。到了乾隆四十九年，皇帝的奏摺亦開始提到西洋人在京漸少，要兩廣總督注意是否有身負天文、醫科、丹青、鐘錶等技藝並願意進宮的西洋人，積極護送他們進京。¹⁴⁵ 同年七月，寄諭兩廣總督的軍機處咨文也提到：

……近年來此等人到京者絕少，曾經傳諭該督，如與有此等西洋人情願來京，即行奏聞，遣令赴京當差，勿為阻攔。嗣據該督復奏，因近年並無此等呈請赴京者，是以未經奏送。等因。但現在堂中，如艾啟蒙、傅作霖等，具相繼物故，所有西洋人在京者漸少。著傳諭巴延三，令其留心體察，如有該處人

¹⁴⁴ 乾隆五十六年二月賀清泰畫阿爾達西第進黃鷹 (A9)，乾隆五十六年十二月楊大章畫旺扎勒多爾濟進白鷹 (A10)。

在乾隆朝的十七張鷹圖中，大抵可見一條線性而不重疊的白鷹主筆畫家順序，即世寧繪製乾隆十四年至三十年之白鷹，乾隆三十一年即世寧去世後，艾啟蒙畫了自三十八年到約四十五年間的白鷹；乾隆四十五年艾啟蒙去世後，賀清泰畫了四十八年至五十六年的白鷹。而賀清泰是在嘉慶十六年 (1811) 起健康不佳，於十九年 (1814) 病逝北京。

¹⁴⁵ 中國第一歷史檔案館、暨南大學古籍研究所編，《明清時期澳門問題檔案文獻彙編》(北京：人民出版社，1999)，第 1 冊 271 號檔，《廣東巡撫孫士毅奏報西洋人湯士選等情願進京效力情形摺》，頁 431。

來粵，即行訪問奏聞送京。¹⁴⁶

願意入京的西洋傳教士減少的原因，主要是十八世紀末英國在東方的勢力轉強，商業與殖民的海外擴張性質使西方商人取代了傳教士的地位。¹⁴⁷ 另一方面，乾隆皇帝基於固守康熙、雍正以來限制西洋傳教士在中國傳教的規定，於乾隆四十九年至五十年間策動了擴及全國的澳門大教案，¹⁴⁸ 這個事件再次撩撥起了乾隆皇帝對西方傳教士進入清帝國的顧忌心情。西方技藝是傳教士入宮的敲門磚，引起乾隆皇帝興趣，但是他們的宣教行為卻威脅了乾隆帝至高皇權。乾隆皇帝策動教案，如同再次重申他以維護皇權為優先的意志，這也使得西洋傳教士對進京感到徒然。

乾隆皇帝崩逝隔年的嘉慶五年，軍機處調查了內務府支管西洋人的狀況，全部包括通曉算法、鐘錶、繪畫者不等，加起來共是十餘人，即使不諳天文學，他們有時還得支援內務府以外的欽天監事務。¹⁴⁹ 雖然經歷澳門大教案，乾隆皇帝並未真正放棄對西洋人技藝的需求，他尚且表達需要有一技之長的西洋人進宮，但在此時清宮已完全見不到有利吸引傳教士入宮的誘因。即使有意願入宮者，繪畫表現上可能也無法使皇帝滿意，因此使皇帝對運用西洋畫家主筆繪畫一事，在晚期產生了可有可無的態度也不無可能。雖然不知道乾隆皇帝在晚年換掉賀清泰改用楊大章畫白鷹，是否有何特殊事件或涉及個人性的原因，但至少可初步理解此時期對乾隆皇帝而言，西洋畫家的技藝是可被取代的。

（三）楊大章白鷹圖中的徽宗畫風典範

¹⁴⁶ 《兩廣總督舒常為西洋人德天賜等進京效力事致軍機處咨文》，參見郭慧，〈嘉慶朝前在清宮服務的西洋人史料〉，《歷史檔案》，第3期（2004），頁16-27+37。

¹⁴⁷ 林莉娜，〈從藝術文化看乾隆皇帝與西洋及周邊屬邦的往來關係〉，收在《乾隆皇帝的文化大業》，頁275。

¹⁴⁸ 乾隆四十九年，四名西方傳教士由澳門進入廣州，準備潛往內地秘密傳教，中途被官府抓獲。乾隆皇帝得知後，下令清查全國各地違反規定的大批教士、教民究辦，清查待捕行動一直擴大到乾隆50年底，引起封鎖澳門，幾欲引起中葡武力衝突的緊張情勢。參見吳伯婭，〈澳門與乾隆朝大教案〉，收在《「16—18世紀中西關係與澳門」國際學術研討會論文集》（2003）。

¹⁴⁹ 《軍機處為西洋人福文高等人諳曉天文可否准其入京事片》：「臣等復向內務府查詢，得京城四堂內共有西洋人十餘名，向不支食錢糧。其中通曉算法、鐘錶、繪畫者不等，遇有監正、監副缺出，即在此十餘人內揀選。」參見郭慧，〈嘉慶朝前在清宮服務的西洋人史料〉，《歷史檔案》，第3期，頁24。

乾隆五十六年，皇帝改命非出身西洋的內廷畫畫人楊大章主筆白鷹，除了因為消極面對西洋傳教士的可能因素，從賀清泰到楊大章，畫風看來實有很大的不同。乾隆皇帝為何選擇了畫風這麼不同的楊大章做為下一任繪製白鷹的主筆者？是否仍可能有相關的畫風選擇根據？楊大章白鷹圖的風格來源又是什麼？或者，這一切根本只是乾隆皇帝隨便找個替代畫家的偶然結果？

楊大章的繪畫作品題材多元，兼擅人物、花鳥、風俗畫，目前也可見到多種類型的傳世作品。楊大章多面相的繪畫表現，可能有部分得力於多次奉命臨摹乾隆皇帝收藏的經驗。例如臺北故宮現藏有一套楊大章奉敕所作《仿刁光胤寫生冊》、及另一同樣是奉敕所作的《仿宋院本金陵圖》一卷。乾隆皇帝指定他模仿特定畫家風格或作品這件事情，值得注意，因為在乾隆五十六年更換白鷹主筆畫家之前，乾隆五十五年左右的內務府活計檔，出現了楊大章「仿白鷹圖」呈覽的紀錄，且在乾隆五十五至五十七年間，楊大章多次畫白鷹圖進呈御覽、並被皇帝送如意館裝裱配囊：

附表五：乾隆宮廷白鷹圖製作內務府紀錄（乾隆五十五年以後）

時間			內務府如意館紀錄
年份	月	日	
乾隆 55 年 1790	10	2	初二日接得員外郎福慶等押帖內開八月初一楊大章畫得白鷹一張呈覽奉旨交如意館掛軸一軸欽此。 杉木杆長四尺三寸見方八分一根。地杆長四尺三寸見方二寸一分。紫椴(檀)木軸頭一對長二寸二分見方二寸。
乾隆 55 年 1790	10	2	初二日接得員外郎福慶等押帖內開九月十七日鄂魯里交楊大章仿畫白鷹一張，傳旨交如意館裱掛軸一軸欽此。 杉木杆一根長四尺三寸見方八分。地杆一根長四尺三寸經(徑)二寸一分。紫椴(檀)軸頭一對長二寸二分經(徑)二寸。
乾隆 55 年 1790	10	2	初二日接得員外郎福慶等押帖內開九月十九日懋勤殿交楊大章畫白鷹掛軸一軸，傳旨著配囊安白綾簽欽此。
乾隆 55 年 1790	11	17	十七日接得員外郎福慶押帖內開十月二十五日懋勤殿交楊大章畫白鷹掛軸一軸，賀清泰畫賁鹿一軸，御筆仿趙孟頫沙渚雙鴛一軸，傳旨著配囊安白綾簽欽此。
乾隆 57 年 1792	6	11	十一日接得員外郎福慶押帖內開四月十六日將畫得呈進楊大章畫白鷹一張，賈士球接畫漢院春曉一卷，傳旨著交如意館裱掛軸一軸，手卷一卷欽此。 杉木天杆一根長四尺四寸見方八寸。地杆一根長四尺四寸見方八寸。紫檀軸頭一對二寸五分徑二寸。

乾隆 57 年 1792	6	16	十六日接得員外郎福慶押帖內開九月初三日懋勤殿交楊大章畫白鷹掛軸一軸，董邦達山水掛軸一軸，傳旨交如意館配囊安白綾簽欽此。
-----------------	---	----	---

這些紀錄，看來都是楊大章主動交件，而非如以往因為某位皇親進獻白鷹，由皇帝下令指定畫家作畫。楊大章在乾隆五十五年畫白鷹圖呈覽最為頻繁，共畫了四張給皇帝看，時間分別在八月初一日、九月十七日、九月十九日、十月二十五日。這幾張白鷹圖畫好呈覽的時間比起後來乾隆五十七年的狀況，又顯得相當密集，其中甚至有兩張九月繪製的白鷹圖前後呈覽間隔不過兩日。此密集上呈白鷹圖的現象，倘若對應本節第一部分所歸納的皇帝與如意館畫家互動的宮廷機制，應該就是畫家提供視覺效果讓皇帝過目（選擇）的階段，而楊大章看來相當積極繳交白鷹圖作品，似乎嘗試要取得皇帝共鳴。雖然檔案中並未記載乾隆皇帝有何反應，但楊大章在乾隆五十五年呈覽的前三張（一張八月初與兩張九月中旬）白鷹圖，最後是在十月初二日，同一天內分別被皇帝下命令送到如意館裝裱或者配囊，表示這三張白鷹圖都被扣留了一段時間，也獲得了皇帝初步的肯定。接著，楊大章彷彿再接再厲，於十月二十五日又呈覽了新的白鷹圖作品，同樣也被乾隆皇帝傳旨送如意館配囊。這不僅可以說明楊大章在乾隆五十六年為蒙古親王旺扎勒多爾濟所進白鷹繪製的白鷹圖，是和皇帝達成共識的成果，也更積極說明了皇帝在乾隆五十五年，極可能已開始考慮是不是要換掉賀清泰，改用楊大章畫白鷹了。

從現存的這幾張楊大章白鷹圖來看，白鷹姿態看似格套，畫法即使也是由細色線構成，卻突顯出了一根根個別的羽毛輪廓，不過，在看來各自為政的羽毛分配下，仍明顯可分為頭、頸、身體、翅膀、尾部的區塊式平面組合處理。（圖 4-23）尤其臉部的分塊感更加強烈，構造分明。此外，白鷹的頸子、身體、翅膀、尾部，甚至是到一片羽毛，每一個部分都區分得很清楚。倘若回顧從西洋畫家的白鷹圖到《鳥譜》的「白海青」，已經能夠清楚看到《鳥譜》對於白海青每個部位意圖做出清楚的範圍畫分，白海青的身體可說沒有曖昧不明的處理。而到了楊大章，這種分塊的手法更為強烈，幾乎可以看出楊大章是透過一塊一塊的單位來繪製白鷹。

楊大章的作畫並未脫離《鳥譜》指導的觀念，他重視每隻鷹的羽毛紋路，在

細線組合中產生差別。雖然白鷹的脖子和翅膀也利用顏色深淺經營一些立體效果，但僅是輕微的點到為止。畫家仍在意要透過不同羽紋和羽毛的組合方式，為每隻白鷹製造自身的特徵。不過，楊大章的白鷹相較《鳥譜》的羽毛畫法，看起來太過強調羽毛的排列，不像西洋畫法去經營羽毛的前後堆疊關係，而更突顯了清晰的櫛比鱗次感。這個效果在後人眼中看來，多會認為清宮繪畫至此已喪失了西洋畫法寫實能力。然而，以寫實的標準，說楊大章的白鷹圖是清宮花鳥畫裡的衰退，就容易忽略畫面上羽毛強烈的排比感之徵象，之所以更為突出的意義。

前文已談到楊大章擁有不少奉敕仿畫的經歷，除了現存的幾件作品，從《石渠寶笈續編》裡還可看到他也奉乾隆皇帝命令仿畫過幾件清內府所藏的唐宋花鳥畫，其中也包括了宋徽宗的《柳鴉蘆雁圖》（乾隆四十四年）。這表示，楊大章本身也代表了清宮對唐宋花鳥畫的部分學習成果。而當他以線條畫出一片一片清楚的白鷹羽毛時，彷彿也使人看到了《柳鴉蘆雁圖》中蘆雁身上的羽毛排列效果（圖4-24，上海博物館藏）。乾隆皇帝對這種效果的看法如何呢？《柳鴉蘆雁圖》上的御製詩當中有一部分就可看出他的意見：

柳絲蘆葉粗粗繪，鴉意雁姿細細摹。植物無情飛物有，寫真豈不在茲乎？

本於花鳥擅傳神，近得寒江歸棹真。一例入微能契妙，其昌已辨主和賓。

柳合藏鴉蘆聚雁，天然位置信稱佳。蔡京王黼繼為相，何獨用人識乃乖？

在御製詩集中此詩編年於乾隆四十五年，亦即楊大章仿畫後一年。詩中提到此卷之所以能夠展現寫真效果，正是因為以無情之植物襯托有情之飛物，以粗繪之柳絲蘆葉配比細摹之鴉雁的巧妙位置安排。這除了是乾隆皇帝對宋徽宗個人花鳥畫技藝的分析與詮釋，也可說合於他在自己的宮廷繪畫作品中要求精細呈現鳥類外部結構，而植物坡石可以採沒骨簡率的近景構圖理念。乾隆皇帝接著在詩中自注「今觀此卷寫鴉雁皆極精微，神情入妙，洵非贗鼎可充，更可為宣和以工細擅場

之證。」顯示乾隆皇帝對《柳鴉蘆雁圖》鳥類的描繪，給予了極高的評價。¹⁵⁰

現存的這幾張楊大章的白鷹圖上，都運用了如《柳鴉蘆雁圖》中被認為是宋徽宗風格的翎毛畫法，這個效果在白鷹圖的畫面上，甚至超過了西洋畫風負責表現的精細感。如果放在中西交流議題裡，乾隆皇帝接受楊大章這樣「削弱」西洋畫法寫實的表現，自然就會是一種故步自封的退步；但，如果放在漢式的師古觀，乾隆皇帝在晚年選擇楊大章繪製如此風格的白鷹圖，不只突顯了他特別選擇自身所認識的宋徽宗個人畫法詮釋白鷹圖的特殊性，¹⁵¹也突顯了皇帝在經歷了西洋畫法的調和嘗試後，還是強調了花鳥畫需要典範指導的價值觀。

在本章第一節曾提到乾隆皇帝命金廷標追摹李公麟五馬圖法，使用了《尚書》法古訓的典故，皇帝說「匪說攸聞垂往訓，萬類一理終無睽。」他認為法古的價值，在於能找到「萬物一理」。¹⁵²此「萬物一理」看來就像是超越古今的標準。有趣的是，乾隆皇帝在他的宮廷繪畫創作機制中，也一直顯露出建立典範化的標準與按此規格即可不斷製造的態度。楊大章的白鷹圖因此不必要每張都得找一隻白鷹來寫生才算寫真傳神，對乾隆皇帝而言，楊大章只要掌握了徽宗畫鳥的典範，就能畫好所有的白鷹圖。

小結

過去認為乾隆皇帝在晚期，對內君主權威提高，官僚政治積極作用下降；對外則禁教、拒絕開港通商，以天朝自恃。¹⁵³ 清宮藝術的發展與內務府關係密切，而目前學界亦認為乾隆皇帝對於內務府的掌控力有愈來愈鬆散的趨勢，內務府的

¹⁵⁰ 清高宗，〈宣和柳鴉蘆雁卷〉，《御製詩集四集》，卷 74，收入《景印文淵閣四庫全書》，第 1308 冊，頁 615。

¹⁵¹ 畢竟，楊大章的畫風不僅只有《柳鴉蘆雁圖》這類強調羽毛排列的技法，他亦能勝任如表現額摩鳥（乾隆四十七年，1782）設色鮮豔、以白色描繪高光質感的作品。（圖 4-25）

¹⁵² 原詩請參見註 8。

¹⁵³ Frederic Wakeman Jr., *The Fall of Imperial China* (New York: Free Press, 1975); Frederic Wakeman, Jr., *Conflict and Control in Late Imperial China* (Berkeley: University of California Press, 1975); 佩雷菲特(Alain Peyrefitte), 《停滯的帝國》(臺北:風雲時代出版社, 1995)。

執事者在傳遞訊息上也變得敷衍，使往後的奏銷制度趨向有名無實，這樣的變化也代表了清朝制度崩壞的起點，被視為是中華帝國後期衰落的徵兆。¹⁵⁴ 不過，比對十數張白鷹圖上的繪畫表現與清宮內務府的相關檔案紀錄，實可歸納出一個清宮繪畫機制的特色，也就是當皇帝在畫家提供的視覺效果中做選擇，雙方的成果達成了皇帝的理想規格，此後便能直接以此既定規格，不斷製作同樣能滿足皇帝需求的同類作品，乾隆皇帝在這樣的機制下，便得以精簡命令。這個角度的觀察，提供了和史學不一樣的認識，也說明了清朝宮廷藝術放在中國歷代的宮廷繪畫史裡，所展現的特殊性。

在乾隆初期，乾隆皇帝起用西洋畫家繪製白鷹圖，有意識地運用西法，進行畫風組合與追仿傳統圖式，除了針對中國花鳥畫的傳統進行有意義之調整，也積極呼應中國傳統的典範。乾隆宮廷白鷹圖的構圖相較於宋代起對造景的經營，顯得更專注於表現猛禽本身。皇帝肯定西洋畫法以細密色線構成羽毛與形體構造細節的特質，能夠清楚交代鳥類身體的各部結構與色彩配置，得以求真。而乾隆皇帝的花鳥畫所求之真，乃是指「萬類一理」般的某種準則，而非現實對象的再現。到了後期，改為起用非西洋畫家的內廷畫家楊大章主筆白鷹，楊大章比前期的西洋畫家更懂得乾隆皇帝的典範需求，因此能夠更精準地與之共鳴，畫面的效果此時呈現出徽宗典範的翎毛畫法表現力強過西洋畫法，突顯了乾隆皇帝認為花鳥畫需要有典範指導的價值觀。

¹⁵⁴ 佐伯富，〈清代における奏銷制度〉，《東洋史研究》，第 22 卷第 3 期（1963），頁 271-301。



第五章 結論

本論文以乾隆朝製作的十數張白鷹圖為研究對象，首先從中國花鳥畫圖式發展的角度，探討乾隆皇帝如何有意識地理解與調整中國的鷹圖傳統，在清宮建構出適合滿清「國情」的宮廷花鳥畫。接著，透過白鷹圖與其他清宮花鳥畫的合併觀照，說明乾隆皇帝基於中國畫史認識與其內府收藏，選擇加入西方技法以呼應中國古代圖式與風格。最後，以此做為通貫整個十八世紀清宮花鳥畫製作的核心價值，重新看待乾隆晚期畫風轉變的意義，並且從中國傳統脈絡檢視清宮花鳥畫描繪的目標，看待乾隆皇帝運用不同畫風，意圖表達既能呼應中國傳統圖式，也能符合滿州觀看物象習性的真理之形。以下分成三個部分說明研究成果：架上鷹圖與中國花鳥畫、乾隆宮廷白鷹圖與宋徽宗白鷹圖、乾隆宮廷白鷹圖與十八世紀清宮花鳥畫；此外，也在各成果分述和最後總結中，嘗試進一步提出未來可再發展的新討論方向。

（一） 架上鷹圖與中國花鳥畫

「架上鷹圖」的鷹圖類型，大約在十世紀成形，並成為五代與北宋前期宮廷畫家擅長繪製的題材，一開始架上鷹圖的原型就可能出於畫家對馴鷹寫生的圖稿，背景空白，僅描繪鷹與隨身鷹具，利於拆解組合，此特性促成了元代雪界翁與張舜咨合作的新圖式，進一步發展成為明代大為流行的樣式，並且在清宮成為乾隆皇帝繪製白鷹圖的參考圖式。

架上鷹圖在中國花鳥畫的地位之所以顯得特殊，乃因其具有較強的職業畫屬性，而長期隱沒在知識分子主導的畫史當中；然而透過實存作品，我們能夠認識

更多主流畫史外的繪畫發展新面相。從另一角度而言，架上鷹圖其實也並非完全失勢於畫史，而是換了新的面貌，流通在不同觀眾之間，架上鷹圖的圖式概念，其實可說是影響我們現在所熟悉「一幅一鷹」樣式之鷹圖的重要源頭。

架與鷹的單純組合，加入或者替換新的母題，不斷令畫中的內涵複雜化，也漸漸擴大、多元化了與之共鳴的觀眾群，在此中，所謂的「文人」成為了畫意形塑的重要推手。明代嘉靖中期，因為當時知識分子對嚴嵩一黨的不滿，以宋喻明成為批判政治的隱喻風氣，使得宋徽宗白鷹圖因此成為諷諭畫引起共鳴，也自此形塑了宋徽宗善畫鷹的普遍印象，徽宗成了畫鷹的最高代表，甚至直到今日仍持續發揮影響力。值得注意的是，徽宗畫鷹的意象在日韓也受到重視，但與明朝卻是不同的發展進程，這揭示了東亞視野中的文化交流，「中國」未必一定是授予者。而當代的徽宗畫鷹意義，經歷二十世紀初期對宋代花鳥畫寫生價值的揚昇與重視，流行的契機與觀者關注的重點與明清又是大不相同，這是可另外延伸的新議題。

鷹圖不同於一般花鳥畫，它在主流花鳥畫傳統中，也可能有吉祥悅目而為大眾接受的一面，但我們可以看到鷹圖的圖式與新畫意自宋代以來不斷累進、交織、轉化，形成一系列既有序列關聯性，又富有時代特色的歷史發展。但不管脈絡如何促使鷹圖轉變，「武強」與「英雄」的象徵性，仍是猛禽本身形象內一貫的底蘊精神與特色。前行研究的學者已指出了即便是元代，也可能因為不同身分的繪製者或觀者，讓鷹圖產生不同的意涵，因此不同時代的鷹圖個案，都值得從各自的時代脈絡出發探討圖式與畫意的發展定位，將有助連結成為更完整的鷹圖系譜，開拓花鳥畫研究的新視野。

（二） 乾隆宮廷白鷹圖與宋徽宗白鷹圖

自明代中晚期，一直到清代，白鷹圖在知識分子的著述中，一向被視為亡國

畫，也代表了宮廷禽荒的諷喻意義。十八世紀乾隆皇帝擁有豐富的漢學資料庫，當中亦可見到對宋徽宗畫鷹的批判與負面評價，他應當深知一旦繪製白鷹圖，就要面對漢人政權排斥禽荒的文化衝突。但另一方面，被漢文化壓抑的狩獵卻是滿州彰顯勇武精神的必要活動。乾隆皇帝非常重視滿州行圍秋獵的傳統，亦視之為國家強盛的根本。在圍場裡，助獵的動物很多，但鷹在滿州具有特別的地位，古代中原政權獲得進獻的猛禽多來自西方或是東北，而出身東北漁獵民族的滿州，不管是薩滿信仰中有鷹神，或是仰賴蓄鷹狩獵生活，鷹文化本來就是他們的在地與民族傳統。滿州從交換獵物發展成部族依高低地位進獻貢物的活動，除了建立戰鬥盟約，還要求至死不渝的僕從態度，內涵與中原政權追求帝德塑造應誠遠服的傳統不同。¹⁵⁵ 乾隆帝因此巧妙地擷取周王採納實用之物的說法，致力在相關著述中積極論證滿州蓄鷹調鷹的致用與正當性，並特意透過來人進獻白鷹時，下令繪製白鷹圖，將白鷹放在如禮樂重器一般的華美鷹架上，以令白鷹從漢人的「戒禽荒」傳統裡抽離出來，更將白鷹修飾成為致用之器，達成形塑自己兼顧滿漢理想帝王形象之目的。

乾隆四十年以後，白鷹圖的製作流程皆已規格化，不再見到皇帝積極闡述什麼特別的想法。但此時期白鷹圖顯示的進獻者，已不再見到因為滿清擴張版圖而被迫來降的新蒙古部族首領。四十年以後進獻白鷹並被繪製成圖的對象，都是被乾隆皇帝視為親人、皇族的蒙古姻親、宗室將軍以及孝賢純皇后的親屬。其中長期駐京的蒙古姻親是值得注意的一群人，他們和宗室、皇家親屬、勳戚一起被任命於八旗都統、統領、總統等重要職位，顯出與之前因為軍事關係緊張而獻鷹的蒙古部族不同之立場。此時，繪製白鷹圖的主流，顯示了乾隆皇帝比前朝更用心籠絡的統治階層群體，當中包括了保有草原民族勇武遺風的蒙古姻親，以及有實戰經驗的皇親與宗室武官，他們被乾隆皇帝期望能嚴格管理八旗，以防止內部腐

¹⁵⁵ 關嘉錄，〈從貢賞活動看清前期北方民族政策〉，《清史研究》第2期（1993），頁28-35。

化與戰鬥力弱化。

乾隆皇帝以鷹圖締結他對滿州武將的認同與期許，使得鷹圖在清代宮廷有著正面的意義與特殊地位。和清代之前的宮廷相比，《宣和畫譜》記載中的郭乾暉、郭乾祐、劉永年等畫鷹者，身為武臣，也是宮廷畫家，他們可能不同於黃筌養鷹觀察以講究精細寫生，而是在畫中發揚了自己的勇猛氣質。乾隆皇帝雖然自己不畫老鷹，但是從他對白鷹圖的積極詮釋，可以知道他也想透過鷹圖突顯自己是滿州勇士的首領，他督促滿人力行木蘭習武的家法，要能夠隨時架鷹出獵，帶兵打仗，表現奮勇精神，這樣的繪畫表現，亦有別他強調自己是文人的一面。

（三） 乾隆宮廷白鷹圖與十八世紀清宮花鳥畫

乾隆皇帝使用西洋畫風繪製花鳥畫的態度，可說出於一個嚴肅的中國花鳥畫史之思考，他依據畫史與自身實際收藏的認識，認為粗率簡筆的寫意風格與精工刻版的院體風格，自宋代以來就有對立的問題，所以他選擇擷取西洋畫風，與經他改良過的中國畫風搭配，意欲調和出既能掌握形體而又可兼顧自然的花鳥畫理想，且同時力求追合古格。這是乾隆皇帝在前期，為了整頓花鳥畫傳統，而積極使用西洋風格的用意。乾隆皇帝肯定西洋畫法能夠清楚交代鳥類身體表面各部結構與色彩配置的特質，重視的是畫中禽鳥如何表達作為禽鳥的原則，而非是有現實對象的再現意義。

西法以精細的色線構成羽毛，進而促成明確結構感，有利交代猛禽紋路與部位顏色差別的目標，是乾隆皇帝掌握生物型態細節的方法，而乾隆皇帝對鳥體進行表面的構造與毛色分佈分析、觀察的興趣，除了考慮西方博物學影響，亦值得注意女真傳統中，為了狩獵而養成對各種鳥類的羽毛紋路辨識和鳥體觀察的習性。

乾隆四十年後，皇帝減少了他對白鷹圖製作流程的檢查程序，但皇帝命令的簡省，與其說是出於他的意興闌珊，不如說是因為他建立好了標準模式。這個標準模式往往在皇帝與畫家的互動機制裡逐漸被確立，所以不只是由皇帝一個人掌握權力操控全局，更不可輕忽另一端提供皇帝視覺效果選擇項目的畫家。甚至，畫家還能在當中產生更積極的作用。例如楊大章多次奉命仿古畫，他的收穫，不僅僅是累積繪畫技藝，他一次次受命執行仿古任務，相對地，也等於不斷接收到乾隆皇帝重視哪些畫史典範的訊息。相較起來，西洋畫家因為文化隔閡，大多是以自己在家鄉所受訓練的技能作畫，提供給皇帝選擇與修改，需要花比較長時間的磨合。但乾隆後期，已相當熟悉皇帝心中典範名單的楊大章，能比西洋畫家更清楚掌握皇帝對花鳥畫的要求，也更有效率地獻出易於取得皇帝共鳴的作品。因為基於這樣的機制，楊大章與仿古的關係，在乾隆後期更顯出特別的意義。

過去談白鷹圖，很少會提楊大章的作品，因為他在畫面上並未充分繼承西洋畫家的寫實能力，反而更加強了羽毛排列的線性效果，因而被認為是粗劣失真的模仿。尤其放在乾隆皇帝晚年拒絕西方、故步自封的認識中，楊大章更代表了乾隆晚期藝術表現大不如前的負面案例。然而，楊大章的白鷹圖畫面上的西法雖然減少了，但實際上是加強了中國花鳥畫的典範風格。乾隆皇帝在早期就積極操作西法，但他也從未停止要求宮廷畫師努力臨摹經他認可的唐宋畫，楊大章就是乾隆皇帝多次欽點臨摹唐宋名家花鳥畫的畫家之一。楊大章的白鷹圖，正是以他臨摹過而乾隆皇帝讚譽有加的《柳鴨蘆雁圖》之翎毛畫法作為畫風主調，結合從西洋技法擷取來的鳥體分析和羽紋表現，共同塑造了符合乾隆皇帝觀察鳥類原則的白鷹形象。在乾隆時期進入內府收藏的《柳鴨蘆雁圖》，以現代觀點看來，理當會以為當中鳥類描摹的方式太過線性，也太強調羽毛排列感，但對乾隆皇帝來說，這樣精細描摹、確切掌握鳥類羽毛分布的風格，反而是他認可的宋徽宗最高畫藝之「神韻天然」表現，¹⁵⁶ 這樣的風格透過臨摹者楊大章的消化，再度轉用於清宮

¹⁵⁶ 《柳鴨蘆雁圖》卷首有乾隆皇帝題「神韻天然」引首。

白鷹圖身上，並且融入屬於清宮特色的構圖與鳥體畫法，向宋徽宗致意不喻自明，也顯出清宮花鳥畫迎接中國畫史典範的新姿態。

本論文希望透過乾隆朝的白鷹圖個案研究，重新檢討中國傳統花鳥畫脈絡裡的鷹圖發展，探勘其他鷹圖研究的可能新面相，也希望能考察出身「異族」傳統之滿清宮廷如何製作與使用白鷹圖，為當代清史研究中認為清朝自乾隆皇帝拒絕西法、政治貪腐以及無心於藝術開始走向衰敗的觀點，提出新的思考。從白鷹圖所見，自始至終乾隆皇帝主要是以其理解的中國傳統為思考核心，比起西方技術不斷革新視覺表現的方式，他仍延續一個中國傳統特有的師古觀，且關心自身在中國傳統的位置。而這個師古的觀念，對乾隆皇帝來說並非只是單純的中西技法挪用拼合、或是故步守成的心態，實際上不管是所謂西洋畫風、中國傳統畫風，我們都能看到乾隆皇帝予以改良的突破。如此觀之，倘若僅以西洋畫風作為評價清宮藝術之主軸，十八世紀後期的清宮繪畫便顯得乏善可陳；但若能透過乾隆晚期楊大章個人的宮廷經歷，與白鷹圖上的特殊描繪手法，重新理解乾隆晚期強調宋徽宗風格的現象，就可以體會到乾隆皇帝在宮廷繪畫上，並不受歐洲國家造訪中國的情勢，改變對心中典範價值的看法。這一貫的態度，和清朝的制度、國勢在十八世紀後期由盛而衰，清宮藝術也隨之轉折的變化認識，顯得並不一致。將整個十八世紀清宮花鳥畫與古代典範對話的歷程當成一個整體來認識，如何能從中定義衰敗呢？

乾隆皇帝對其所認知的中國傳統，具有積極探索和參與的意圖。對乾隆皇帝而言，清楚交代鳥類形體之原則、強調外觀該有的形象，比利用陰影與光點凸顯物象在空間中的實存感更為重要。若以此作為思考基礎，當我們回顧明代宮廷甚至宋代宮廷的工筆設色花鳥畫，會發現無論是勾勒填彩或是暈染不同的技法，大多顯出經營鳥類羽毛佈色和安排羽毛部位的興趣，這是否可能初步論證中國傳統

花鳥畫的觀念裡，其實更重視畫面上動物外形如何引起觀者認同生物存在自然的原理，而並非著重表達生物如何實存於空間中的再現意義。

最後，再次檢討研究清宮白鷹圖的重要性，會發現當花鳥畫史與既有鷹圖研究加入了清宮白鷹圖的案例後，中國宮廷繪畫視野中的鷹圖，其胡漢與文武意涵既對立又互動的發展，使鷹圖靈活出入中國華夷觀內外的特質更為清楚了。而猛禽的勇武精神，不只跨越時代，也跨越了地理限制，在日韓經過轉化意涵而造成流行，形成了一個得以透過具體觀看而感受到的區域共相，且在這共相之中，又能看到特定的徽宗意象反映了不同形塑淵源的差異發展，浮現新一層次的互動關係。對照二十世紀初以來東西方勢力對立劃分，或者中國大陸地理本位的觀點，反映出了既有框架外的新思維方向，有助我們增加對所處世界更多不同的認識。





參考文獻

一、傳統文獻

大連圖書館文獻研究室，遼寧社科院歷史編

《清代內閣大庫散佚檔案選編》，瀋陽：遼寧民族出版社，1989。

不著撰人

《南宋館閣續錄》，北京：北京圖書館出版社，2006。

《宣和畫譜》，收入盧輔聖編，《中國書畫全書》，第2冊，上海：上海書畫出版社，1993。

中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編

《清宮內務府造辦處檔案總匯》，北京：人民出版社，2005。

中國第一歷史檔案館、暨南大學古籍研究所編

《明清時期澳門問題檔案文獻彙編》，北京：人民出版社，1999。

孔安國傳、孔穎達等正義

《尚書正義》，收入《影印阮刻十三經注疏》，上冊，臺北：文化圖書公司，1970。

毛公傳、鄭元箋、孔穎達等正義

《毛詩正義》，收入《景印阮刻十三經注疏》，第3冊，臺北：啓明，1959。

伏勝

《尚書大傳》，收入《百部叢書集成》，臺北：藝文印書館，1970年。

忙豁侖紐察

《元朝秘史》，收入《清朝藩屬輿地叢書》，第19冊，臺北：廣文出版社，1968。

利類思

《進呈鷹論》，收入《古今圖書集成》，第516冊，康有為所藏雍正銅活字本縮印本，上海：中華書局，1934。

阿桂等

《八旬萬壽盛典》，收入《景印文淵閣四庫全書》，第 660 冊。

胡維霖

《胡維霖集》，《四庫禁燬書叢刊》，第 165 冊，北京：北京出版社，2000。

范鎮

《東齋記事》，收入《景印文淵閣四庫全書》，第 1036 冊，臺北：臺灣商務印書館，1986。

茅大方

《希董集》，清道光十五年泰興尊經閣刻本，合肥：黃山書社，2008。

徐珂

《清稗類鈔》，北京：中華書局，1984。

馬可波羅 (Polo, Marco, 1254-1323?) 撰、沙海昂 (A. J. H. Charignon) 註、馮承鈞譯

《馬可波羅行紀》，上海：臺灣商務，1937。

國立故宮博物院編

《宮中檔康熙朝奏摺》，第 6 輯，臺北：國立故宮博物院，1976。

崑岡等修，劉啓端等纂

《大清會典事例》，收入《續修四庫全書》，第 811 冊，景印光緒石印本，上海：上海古籍，1995。

張廷玉等奉敕撰

《明史》，收入《景印文淵閣四庫全書》，第 299 冊。

清高宗

《御製詩集二集》，收入《景印文淵閣四庫全書》，第 1306 冊。

《御製詩集三集》，收入《景印文淵閣四庫全書》，第 1306 冊。

《御製詩集四集》，收入《景印文淵閣四庫全書》，第 1308 冊。

清高宗敕撰

《石渠寶笈初編》，收入《景印文淵閣四庫全書》，第 824 冊。

《欽定大清會典則例》，收入《景印文淵閣四庫全書》，第 625 冊。

《欽定皇朝通志》，收入《景印文淵閣四庫全書》，第 645 冊。

脫脫等

《宋史》，北京：中華書局，1997。

曹雪芹原著，馮其庸校注

《紅樓夢校注》，臺北：里仁書局 2003。

張寧

《方洲集》，收入《四庫全書珍本三集》，第 1165 冊，臺北：臺灣商務印書館，1973。

張鷟

《朝野僉載》，北京：中華書局，1997。

湯允謨

《雲煙過眼續錄》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，第 2 冊。

傅恒等纂

《御製增訂清文鑑》，收入《景印文淵閣四庫全書》，第 233 冊。

楊賓

《柳邊紀略》，收入金毓黻編，《遼海叢書》，瀋陽：瀋遼書社，1985。

詹景鳳

《東圖玄覽編》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，第 4 冊。

葉隆禮

《契丹國志》，上海：上海古籍出版社，1985。

鄒一桂

《小山畫譜》，收入《景印文淵閣四庫全書》，第 838 冊。

慶桂

《大清高宗純乾隆皇帝實錄》，臺北：華文書局，1964。

鄧椿

《畫繼》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，第2冊。

韓嬰

《韓詩外傳》，收入《景印文淵閣四庫全書》，第89冊。

顧瑛

《草堂雅集》，收入《四庫全書珍本四集》，第1488冊，臺北：臺灣商務印書館，1973。

二、近人論著—中、日文

小川裕充

1983 〈中国花鳥画の時空—花鳥畫から雜畫へ〉，《花鳥画の世界10：中国の花鳥画と日本》，東京：学習研究社，頁92-107。

1992 〈黃筌六鶴圖壁畫とその系譜（上）—薛稷・黃筌・黃居采から庫倫旗一號遼墓仙鶴圖壁畫を経て徽宗・趙伯驩・牧谿・王振鵬、浙派・雪舟・狩野派まで〉，《國華》，第1165期，頁7-22。

2003 〈黃筌六鶴圖壁畫とその系譜（下）—薛稷・黃筌・黃居采から庫倫旗一號遼墓仙鶴圖壁畫を経て徽宗・趙伯驩・牧谿・王振鵬、浙派・雪舟・狩野派まで〉，《國華》，第1297期，頁7-25。

大木康

1997 〈嚴嵩父子とその周邊：王世貞、『金瓶梅』その他〉，《東洋史研究》，

第 55 卷第 4 期，頁 697-723。

- 2009 〈巖嵩・王世貞・《金瓶梅》〉，《中正大學中文學術年刊》，第 14 期，頁 1-16。

天主教輔仁大學主編

- 1991 《郎世寧之藝術—宗教與藝術研討會論文集》，臺北：幼獅文化事業公司。

戶田禎佑

- 1983 〈花鳥画における江南的なもの〉，《花鳥画の世界 10：中国の花鳥画と日本》，東京：学習研究社，頁 108-123。

王耀庭、陳韻如文字撰述，蒲思棠 Donald Brix 英譯

- 2007 《新視界：郎世寧與清宮西洋風》，臺北：國立故宮博物院。

田中豐藏

- 1964 〈支那の花鳥画に於ける二種の傾向〉，《中國美術の研究》，東京：二玄社，頁 125-134。
- 1964 〈破墨の辯〉，《中國美術の研究》，東京：二玄社，頁 135-140。
- 1964 〈續破墨辯〉，《中國美術の研究》，東京：二玄社，頁 141-144。
- 1964 〈南唐の落墨花〉，《中國美術の研究》，東京：二玄社，頁 181-190。

石守謙

- 2006 〈明清繪畫史研究における重要課題——一個人の回顧と展望〉，《美術史論叢》（日本東京大學），第 22 期，頁 79-100。
- 2009 〈以筆墨合天地——對十八世紀中國山水畫的一個新理解〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，第 26 期，頁 1-36。
- 2010 〈對中國美術史研究中再現論述模式的省思〉，《從風格到畫意——反思中國繪畫史》，臺北：石頭出版社，頁 35-66。

石守謙、廖肇亨編

- 2011 《東亞文化意象之形塑》，臺北：允晨文化實業股份有限公司。

甘懷真

- 2007 〈重新思考東亞王權與世界觀——以「天下」與中國為關鍵詞〉，《東亞歷史上的天下與中國概念》，臺北：國立臺灣大學出版中心，頁 1-51。

江兆申

- 1977 〈山鷓棘雀早春與文會—談故宮三張宋畫〉，《故宮季刊》，第 11 卷第 4 期，頁 13-21。

竹浪遠

- 2012 〈呂紀畫風とその伝播—「四季花鳥図」(東京国立博物館)を中心に〉，《古文化研究》，第 10 期，頁 39-93。

向達

- 1930 〈明清之際中國美術所受西洋之影響〉，《東方雜誌》，第 27 卷第 1 期，頁 19-38。

米澤嘉圃

- 1953 〈龔賢筆山水畫冊解〉，《國華》，第 732 期，頁 82+87。

伯希和著，馮承均譯

- 1944-1945 〈乾隆西域武功圖考證〉，《中國學報》，第 2 卷第 4 期，頁 1-17；第 3 卷第 1 期，頁 39-46；第 3 卷第 4 期，頁 59-69。

吳伯姬

- 2003 〈澳門與乾隆朝大教案〉，「16—18 世紀中西關係與澳門」國際學術研討會論文集。

佐伯富

- 1963 〈清代における奏銷制度〉，《東洋史研究》，第 22 卷第 3 期，頁 271-301。

杜家驥

- 2003 《清朝滿蒙聯姻研究》，北京：人民出版社。

沈從文

1997 《中國古代服飾研究》，上海：上海書店。

李湜

2006 〈清宮舊藏《鳥譜》〉，《文物》，第6期，頁92-93。

汪麗珍

1998 〈滿族薩滿文化中的薩滿與鷹〉，《民族文學研究》，第1期，頁15-18。

奈良縣立美術館編

2010 《平城遷都 1300 年祭特別展花鳥画—中国・韓国と日本》，奈良：奈良縣立美術館。

東京国立博物館編

1998 《吉祥：中国美術にこめられた意味》，東京：東京国立博物館。

板倉聖哲

2010 〈画鷹の系譜—東アジアの視点から〉，收於《平城遷都 1300 年祭特別展花鳥画 —中国・韓国と日本》，奈良：奈良縣立美術館，頁20-26。

林莉娜

2002 〈從藝術文化看乾隆皇帝與西洋及周邊屬邦的往來關係〉，石守謙，馮明珠主編，《乾隆皇帝的文化大業》，臺北：國立故宮博物院，頁269-280。

佩雷菲特(Alain Peyrefitte)

1995 《停滯的帝國》，臺北：風雲時代出版社。

金維諾

1983 〈早期花鳥畫的發展〉，《美術研究》第1期，頁52-59。

柳澤明

2004 〈故宮博物院藏滿漢合璧『鳥譜』について〉，《滿族史研究》，第3期，頁18-39。

馬可·馬西羅 (Musillo, Marco)

2009 〈重估郎世寧的使命——將意大利繪畫風格融入清朝作品〉，《清史研究》，

第 3 期，頁 77-85。

宮崎法子

2003 《花鳥・山水画を読み解く：中国絵画の意味》，東京：角川書店。

馬雅貞

2010 〈清代宮廷畫馬語彙的轉換與意義——從郎世寧的《百駿圖》談起〉，《故宮學術季刊》，第 27 卷第 3 期，頁 103-138。

徐悲鴻

1987 〈中國藝術的貢獻及其趨向〉，徐伯陽、金山編《徐悲鴻藝術文集》，下冊，臺北：藝術家出版社。

曹保明

2006 《最後一個獵鷹人—東北鷹獵趙氏家族》，北京：世界知識出版社。

康無為

1992 〈帝王品味：乾隆朝的宏偉氣象與異國奇珍〉，《清史研究》，第 3 期，頁 47-53。

敖漢旗博物館

1999 〈敖漢旗七家遼墓〉，《內蒙古文物考古》，第 1 期，頁 46-66+104。

陳維新

2006 〈乾隆時期土爾扈特部歸屬問題交涉〉，《故宮學術季刊》，第 24 卷第 2 期，頁 19-50+149。

郭慧

2004 〈嘉慶朝前在清宮服務的西洋人史料〉，《歷史檔案》，第 3 期，頁 16-27+37。

陳韻如

2001 〈原題宋人畫鷹〉，石守謙、葛婉章主編，《大汗的世紀：蒙元時代的多元文化與藝術》，臺北：國立故宮博物院，頁 291-292

2001 〈行走於蒙元的藝廊裡——「大汗的世紀」特展 元原題宋人畫鷹〉，《故

宮文物月刊》，第 225 期，頁 14。

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。

2010 〈製作真境：重估〈清院本清明上河圖〉在雍正朝畫院之畫史意義〉，《故宮學術季刊》，第 28 卷，第 2 期，頁 1-64。

黃立芸

2010 《呂紀「四季花鳥圖 四幅」東京國立博物館を中心とする日中花鳥畫の比較研究》，東京：東京大學大學院人文社會系研究科博士論文。

楊伯達

1988 〈郎世寧在清內廷的創作活動及其藝術成就〉，《故宮博物院院刊》，第 2 期，頁 3-26+90-98+21。

1993 《清代院畫》，北京，紫禁城出版社。

楊治經、黃任遠

1997 《通古斯—滿語族神話比較研究》，臺北：中華發展基金管理委員會、洪葉文化事業有限公司聯合發行。

鈴木敬

1981 《中國繪畫史》，東京：弘文館。

葛承雍

2011 〈唐代狩獵俑中的胡人獵師形象研究〉，《故宮博物院院刊》，第 6 期，頁 126-143+161。

葉高樹

2010 〈「滿族漢化」研究上的幾個問題〉，《中央研究院近代史研究所集刊》，第 70 期，頁 195-218。

趙珍

2009 〈清代塞外圍場格局與動物資源盛衰〉，《中國歷史地理論叢》，第 1 期，

頁 14-21。

劉小萌

- 1989 〈從滿語詞彙考察滿族早期的經濟生活〉，《滿語研究》，第 2 期，頁 113-122。

劉澍

- 2004 〈一部規範清代社會成員行為的圖譜——有關《皇朝禮器圖式》的幾個問題〉，《故宮博物院院刊》，第 114 期，頁 130-144。

歐立德 (Mark C. Elliott)

- 2006 〈滿文檔案與新清史〉，《故宮博物院學術季刊》，第 24 卷第 2 期，頁 1-15。

潘修人

- 1993 〈元代達魯花赤的職掌及為政述論〉，《內蒙古社會科學漢文版》，第 6 期，頁 70-75。

賴毓芝

- 2011 〈圖像、知識與帝國：清宮的食火雞圖繪〉，《故宮學術季刊》，第 29 卷第 2 期，頁 1-75。

鞠德源等

- 1988 〈清宮廷畫家郎世寧年譜—兼在華耶穌會士史事稽年〉，《故宮博物院院刊》，第 2 期，頁 29-71。

聶崇正

- 1996 《宮廷藝術的光輝—清代宮廷繪畫論叢》，臺北：東大圖書公司。
2008 《清宮繪畫與「西畫東漸」》，北京：紫禁城出版社。

關嘉錄

- 1993 〈從貢賞活動看清前期北方民族政策〉，《清史研究》，第 2 期，頁 28-35。

三、近人論著－英文

Barnhart, Richard

- 1983 *Peach Blossom Spring: Gardens and Flowers in Chinese Paintings*, New York: The Metropolitan Museum of Art.

Cahill, James

- 1976 *Hills Beyond a River: Chinese painting of the Yüan Dynasty, 1279-1368*, New York and Tokyo: Weatherhill.

- 1988 “Hsieh-i as a Cause of Decline in Later Chinese Painting,” in *Three Alternative Histories of Chinese Painting*, Lawrence, Kansas: Spencer Museum of Art, University of Kansas, pp. 100-112.

Chou, Ju-shi and Brown, Claudia eds.

- 1985 *The Elegant Brush: Chinese Painting under the Qianlong Emperor, 1735-1795*, Phoenix: Phoenix Art Museum.

Ho, Ping-ti

- 1967 “The Significance of the Ch'ing Period in Chinese History,” *The Journal of Asian Studies*, Vol. 26, No. 2, pp. 189-195.
- 1998 “In Defense of Sinicization: A Rebuttal of Evelyn Rawski's ‘Reenvisioning the Qing,’” *The Journal of Asian Studies*, Vol. 57, No. 1, pp. 123-155.

Huang, Li-yün

- 2006 “A Comparative Study of Bird-and-Flower Paintings in Japan and China: With a Focus on Paintings of Hawks,” *Transactions of the International Conference of Eastern Studies*, No. LI, pp.65-85.

Laing, Ellen Johnston

- 1992 “The Development of Flower Depiction and the Origin of the

Bird-and-Flower Genre in Chinese Art,” *The Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities*, 64, pp. 179-223.

Mayo, Lewis

2002 “Birds and the Hand of Power: a Political Geography of Avian Life in the Gansu Corridor, Ninth to Tenth Centuries,” *East Asian History*, No.24, pp.1-66.

Musillo, Marco

2008 “Reconciling Two Careers : The Jesuit Memoir of Giuseppe Castiglione Lay Brother and Qing Imperial Painter,” *Eighteenth-Century Studies*, Vol.42, no.1, pp. 45-59.

Purtle, Jennifer

2001 “Foundations of a Min Regional Visual Tradition, Visuality, and Identity: Fukien Painting of the Sung and Yuan Dynasties.” 區域與網絡國際學術研討會論文集編輯委員會編，《區域與網絡——近千年來中國美術史研究研討會論文集》，臺北：臺灣大學藝術史研究所，頁 111-113。

Rawski, Evelyn S.

1996 “Presidential Address: Reenvisioning the Qing: The Significance of the Qing Period in Chinese History,” *The Journal of Asian Studies*, Vol. 55, No. 4, pp. 829-850.

Rawson, Jassica

2006 “Ornament as System: Chinese Bird-and-Flower Designs,” *The Burlington Magazine*, pp. 380-389.

Schafer, Edward

1963 *Hetzel The Golden Peaches of Samarkand: A Study of T'Ang Exotics*, Berkeley: University of California Press.

Siren, Osvald

1956-1958 *Chinese Painting: Leading Masters and Principles*, VI, New York: The Ronald Press.

Sullivan, Michael

1997 *The Meeting of Eastern and Western Art* Berkeley and Los Angeles, first published in 1989; revised and expanded edition.

Sung, Hou-mei

1995 "Eagle Painting Themes of Ming Court," *Archives of Asian Art*, vol.48, pp.48-63.

Wakeman Jr., Frederic

1975 *The Fall of Imperial China*, New York : Free Press.

1975 *Conflict and Control in Late Imperial China* , Berkeley : University of California Press.





圖 版



圖 2-1 甘肅嘉峪關魏晉一號墓磚畫



圖 2-2-1 甘肅嘉峪關魏晉墓六號墓磚畫

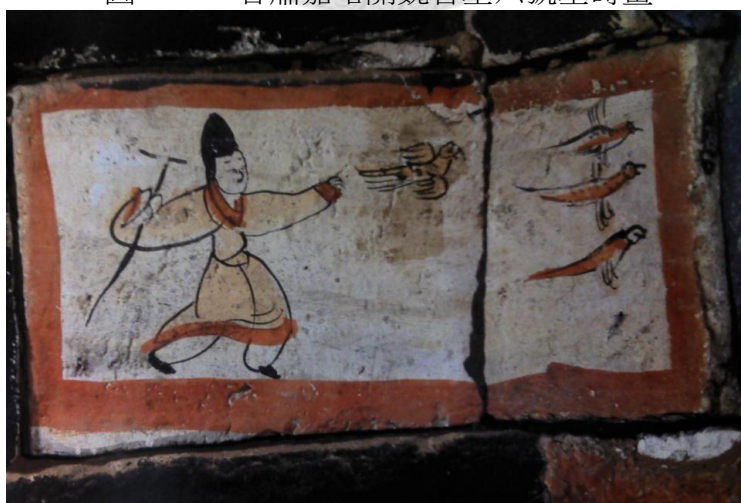


圖 2-2-2 甘肅嘉裕關魏晉五號墓磚畫

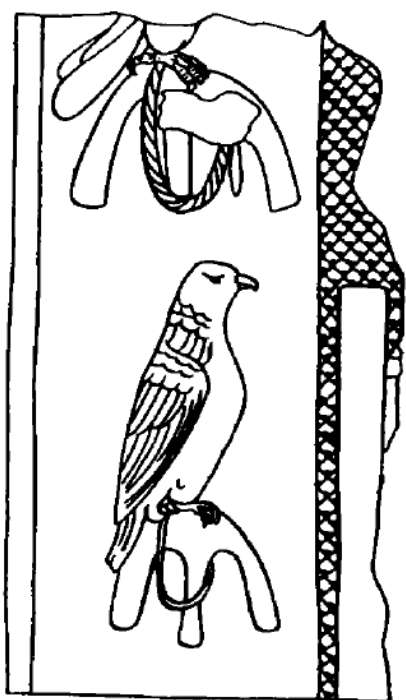


圖 2-3 內蒙古敖漢旗七家遼墓 2 號墓西北壁雙鷹圖



圖 2-4-1 南宋至元
傳徐澤 《鷹圖》 日本 私人藏



圖 2-4-2 南宋至元 傳徐澤
《鷲圖》 日本 私人藏



圖 2-5 元 雪界翁 張舜咨 《鷹檜圖》
北京 故宮博物院藏



圖 2-6 唐 李重潤墓壁畫線描圖

(採自沈從文,《中國古代服飾研究》(上海:上海書店,1997),頁228。插圖七二。)



圖 2-7 唐 《鸞鳥水禽圖》 紫檀琵琶桿撥 日本 正倉院藏



圖 2-8 唐(856) 《熊鷹騰纈屏風》 絹面窗格 日本 正倉院藏



圖 2-9 唐(7 世紀中至 8 世紀前半期) 新疆吐魯番阿斯塔那哈拉和卓墓出土花鳥屏風壁畫



圖 2-10 南宋 馬和之 《古木流泉圖》臺北 國立故宮博物院藏



圖 2-11 奈良 《鳥木石夾纈屏風·第一扇》 日本 正倉院藏



圖 2-12 元 佚名 《元人畫鷹》 臺北 國立故宮博物院藏



圖 2-13 元 張舜咨 《古木飛泉圖》 臺北 國立故宮博物院藏



圖 2-14 明 邊景昭《柏鷹圖》 日本 私人藏



圖 2-15 明（傳）宋徽宗《白鷹圖》
英國 大英博物館藏



圖 2-16 明（傳）宋徽宗《白鷹圖》
英國 大英博物館藏



圖 2-17 明（傳）宋徽宗《白鷹圖》
日本 承天閣美術館藏



圖 2-18 明（傳）宋徽宗《御鷹圖》
私人藏



圖 3-1 清 郎世寧 《玉花鷹》(科爾沁貝子達爾瑪達都進，無紀年) 臺北 國立故宮博物院藏



圖 3-2 清 郎世寧 《白海青圖》(未知進者，乾隆 23 年[1758 年]) 臺北 國立故宮博物院藏



圖 3-3 清 郎世寧 《白鷹圖》(喀爾喀多羅貝勒阿約爾進，乾隆 30 年[1765 年]正月) 臺北 國立故宮博物院藏



圖 3-4 清 艾啟蒙 《土爾扈特白鷹圖》(土爾扈特貝子錫喇扣肯進，乾隆 38 年[1773 年]8 月作) 臺北 國立故宮博物院藏



圖 3-5 清 艾啟蒙 《白鷹圖》(黑龍江將軍傅玉進，乾隆 41 年[1776 年]12 月) 臺北 國立故宮博物院藏



圖 3-6 清 賀清泰 《白海青圖》(達拉罕親王旺扎爾多爾濟進，乾隆 48 年[1783 年]3 月 23 日) 臺北 國立故宮博物院藏



圖 3-7 清 賀清泰 《白鷹圖》(吉林將軍都爾甲進，乾隆 50 年[1785 年]十月) 臺北 國立故宮博物院藏



圖 3-8 清 賀清泰 《白海青圖》(黑龍江將軍恆秀進，乾隆 50 年[1785 年]12 月 22 日) 臺北 國立故宮博物院藏

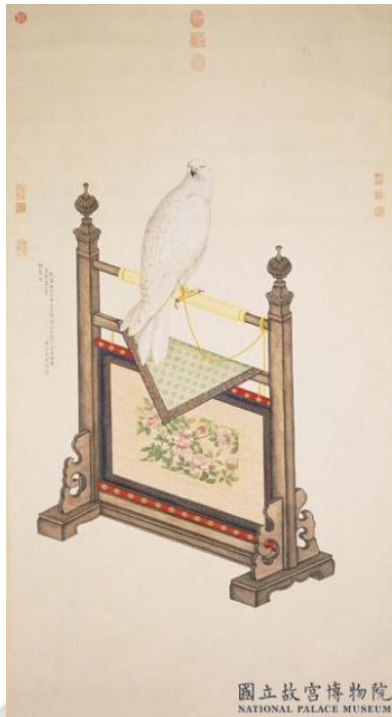


圖 3-9 清 賀清泰《黃鷹圖》（科爾沁貝勒阿爾達西第進，乾隆五十六年[1791 年] 二月）臺北 國立故宮博物院藏



圖 3-10 清 楊大章《白鷹圖》（科爾沁扎薩克和碩達爾漢親王旺扎爾多爾濟進，乾隆 56 年[1791 年]十二月）臺北 國立故宮博物院藏



圖 3-11 清 楊大章《白鷹圖》(綏遠城將軍興肇進，乾隆 52~56 年間[1781~1791])
臺北 國立故宮博物院藏



圖 3-12 清 郎世寧《白鷲圖》(大學士忠勇公傅恆進，乾隆 16 年[1751 年]閏 5 月
10 日) 臺北 國立故宮博物院藏



圖 3-13 清 郎世寧《白鷹圖》(科爾沁達爾漢親王策旺諾爾布進, 乾隆 22 年間[1758 年]) 臺北 國立故宮博物院藏

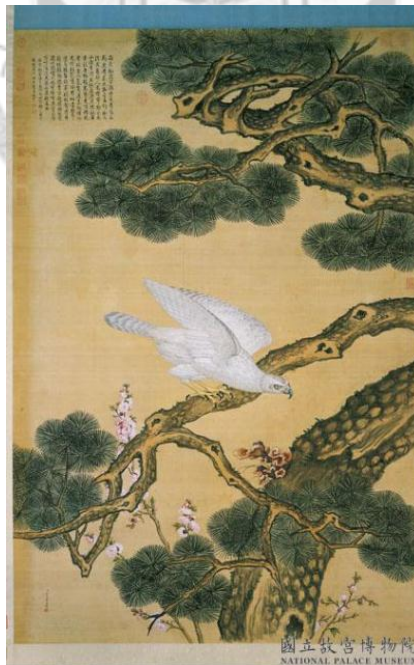


圖 3-14 清 郎世寧《白海青圖》(霍罕汗額爾得尼進, 乾隆 29 年[1764 年]) 臺北 國立故宮博物院藏



圖 3-15 清 艾啟蒙 《白鷹圖》（喀爾喀親王固倫額駙拉旺多爾濟進，乾隆 10（艾啟蒙入如意館）~45 年間[1745~1780 年間畫） 臺北 國立故宮博物院藏



圖 3-16 清 楊大章 《白鷹圖》（達爾漢親王旺扎勒多爾濟進，無紀年） 臺北 國立故宮博物院藏



圖 3-17 清 楊大章《白鷹圖》(乾隆 52~56 年間[1788~1791 年]福長安任工部尚書時進) 臺北 國立故宮博物院藏



圖 3-18 明 殷偕《海青擊鴿圖》 南京博物院藏



圖 3-19 明 張穆 《臨錢選鍾馗出獵圖》 香港 虛白齋藏

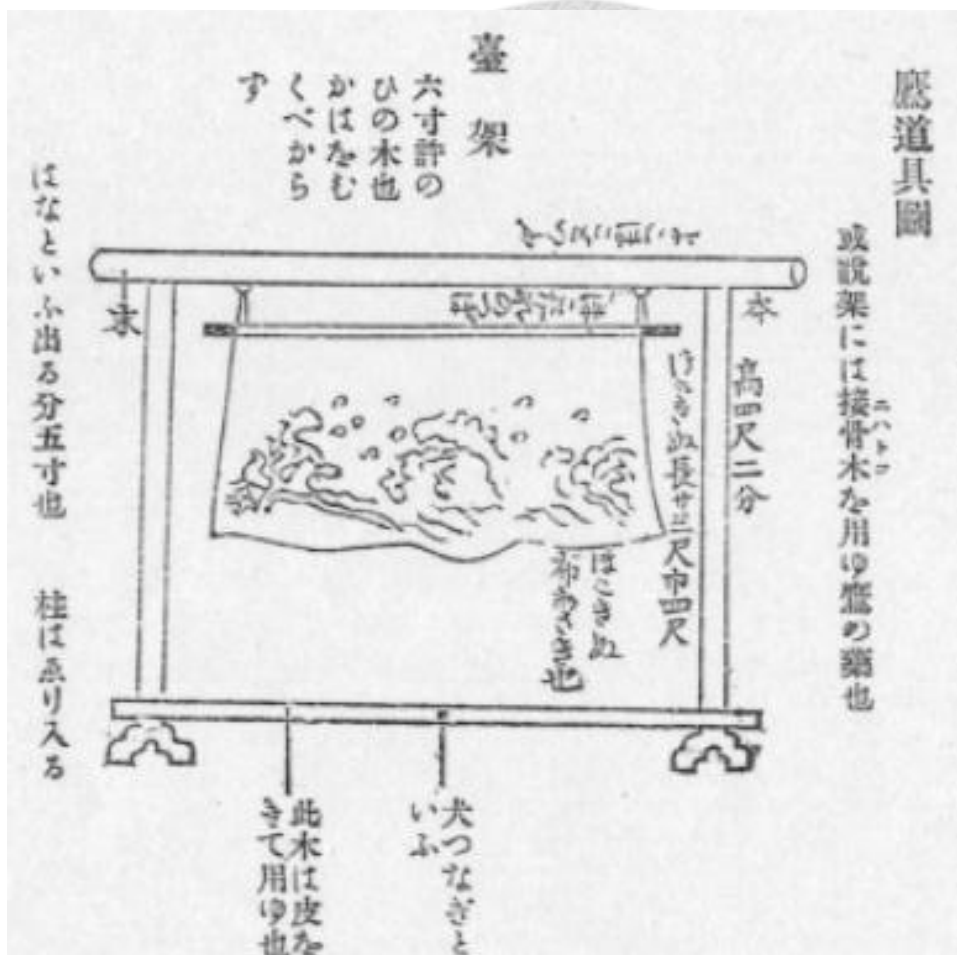


圖 3-20 日本 江戸時代（19 世紀）屋代弘賢 《古今要覽稿》

圖片截自「生き物文化誌学会」第 2 屆琵琶湖大會，波多野幾也，〈本邦鷹道具の変遷—機能に着目して—〉 <http://astur.jp/pdf/dougu.pdf>



圖 3-21-1 清 《皇朝禮器圖》朝會中和韶樂鑄鐘第一黃鐘



圖 3-21-2 清 郎世寧 《白海青圖》局部 臺北 國立故宮博物院藏

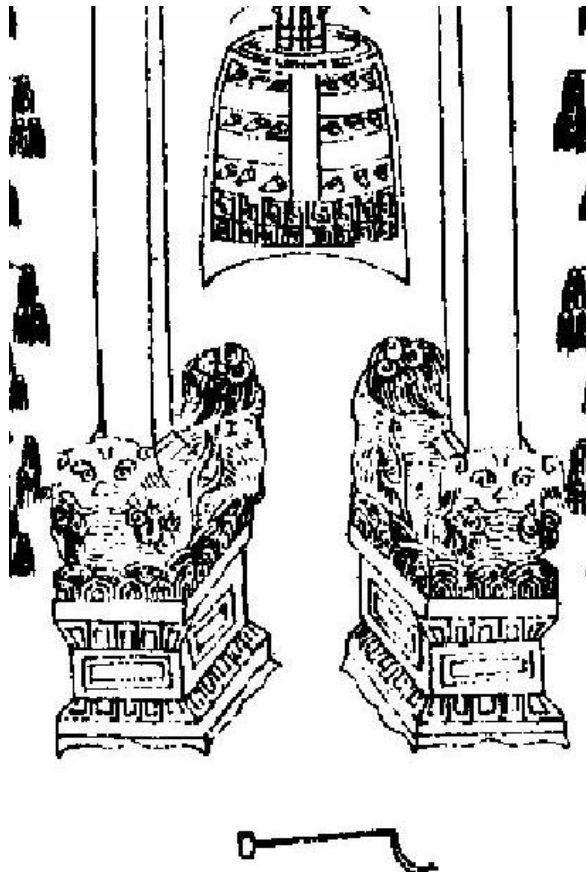


圖 3-21-3 清 《皇朝禮器圖》朝會中和韶樂鑄鐘第一黃鐘 局部



圖 3-21-4 清 郎世寧 《白海青圖》局部 臺北 國立故宮博物院藏

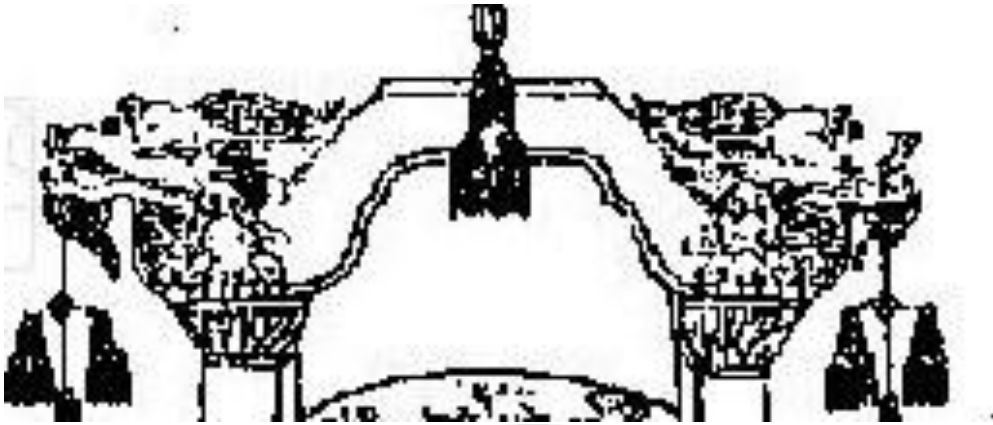


圖 3-21-5 清 《皇朝禮器圖》朝會中和韶樂鑄鐘第一黃鐘 局部



圖 3-21-6 清 郎世寧 《白海青圖》局部 臺北 國立故宮博物院藏



圖 3-22 清 乾隆朝朝會中和韶樂鑄鐘第一黃鐘 北京 故宮博物院藏



圖 3-23 清 「鷹乃祭鳥」墨 乾隆御製月令詩 臺北 國立故宮博物院藏



圖 4-1 清 郎世寧 《嵩獻英芝圖》 北京 故宮博物院藏



圖 4-2 清 郎世寧 《白鴿圖》
臺北 國立故宮博物院藏

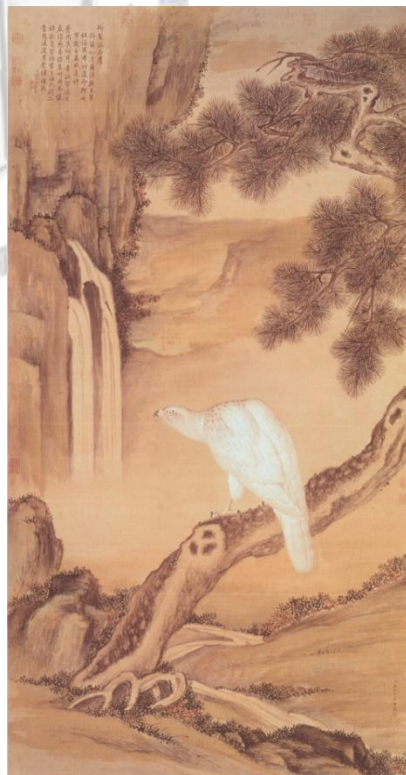


圖 4-3 郎世寧 《白鷹圖》
臺北 國立故宮博物院藏



圖 4-4 (傳)法常《寫生圖卷》局部
臺北 國立故宮博物院藏



圖 4-6 (傳)黃筌《蘋婆山鳥》
臺北 國立故宮博物院藏



圖 4-5 (傳)徐熙《玉堂富貴圖》
臺北 國立故宮博物院藏



圖 4-7 A9 賀清泰 《黃鷹圖》局部



圖 4-8 A3 郎世寧 《白鷹圖》局部



圖 4-9 南宋 李迪 《楓鷹雉雞圖》 北京 故宮博物院藏 右：局部





圖 4-10 清 郎世寧鷹圖局部
由左至右出處：A1《玉花鷹》、A2《白海青圖》、B2《白鷹圖》、B3《白海青圖》



圖 4-11 清 余省等《鳥譜》〈白海青〉北京 故宮博物院藏



圖 4-12 清 余省等 《鳥譜》〈金頭鸚鵡〉 臺北 國立故宮博物院藏



圖 4-13 清 郎世寧 《松鳥圖》 臺北 國立故宮博物院藏



圖 4-14 左：A4 艾啟蒙《土爾扈特白鷹》局部 右：B3 郎世寧《白海青圖》局部



圖 4-15 楊大章《花鳥冊》「海棠燕子」臺北 國立故宮博物院藏

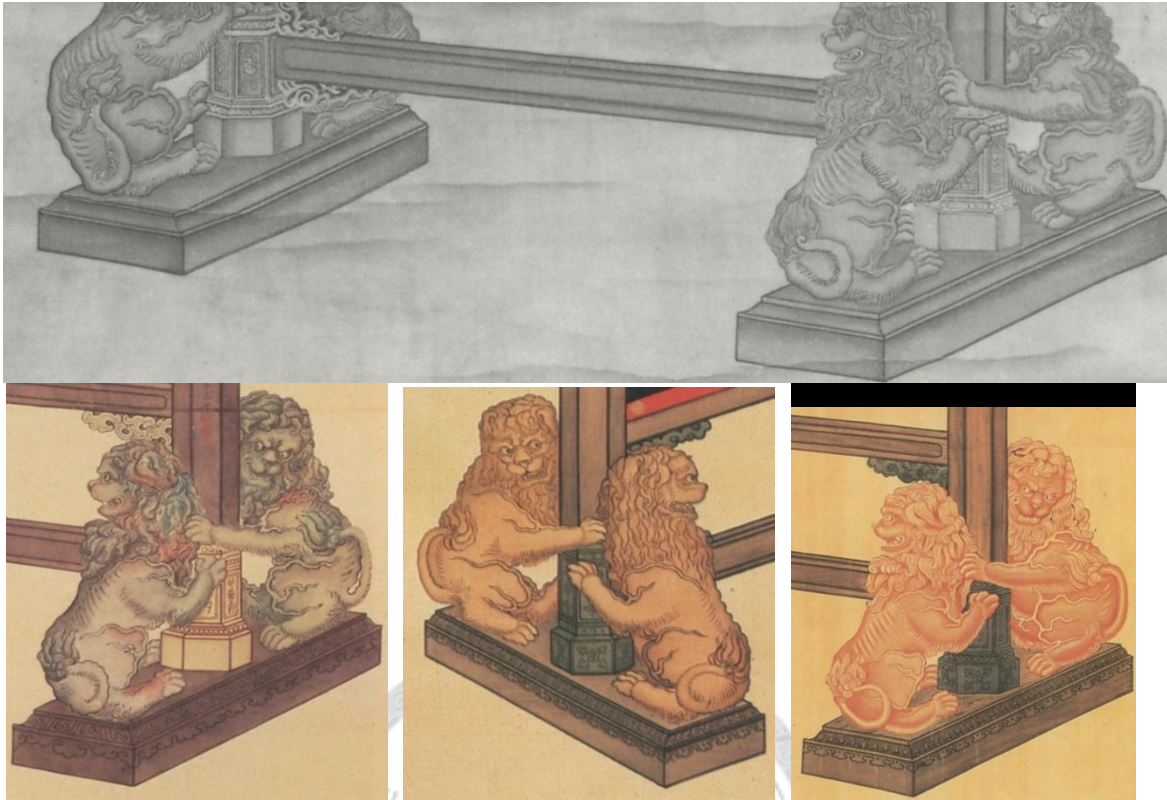


圖 4-16 鷹架紋飾比較 上：A5 艾啟蒙 《白鷹圖》
下左至右：A2 郎世寧 《白海青圖》 A3 郎世寧 《白鷹圖》 A8 賀清泰 《白海青圖》



圖 4-17 鷹足與鷹架接觸畫法比較
上：A2 郎世寧 《白海青圖》 B2 郎世寧 《白海青圖》 A3 郎世寧 《白鷹圖》
下：A5 艾啟蒙 《白鷹圖》 A6 賀清泰 《白海青圖》 A9 賀清泰 《黃鷹圖》。

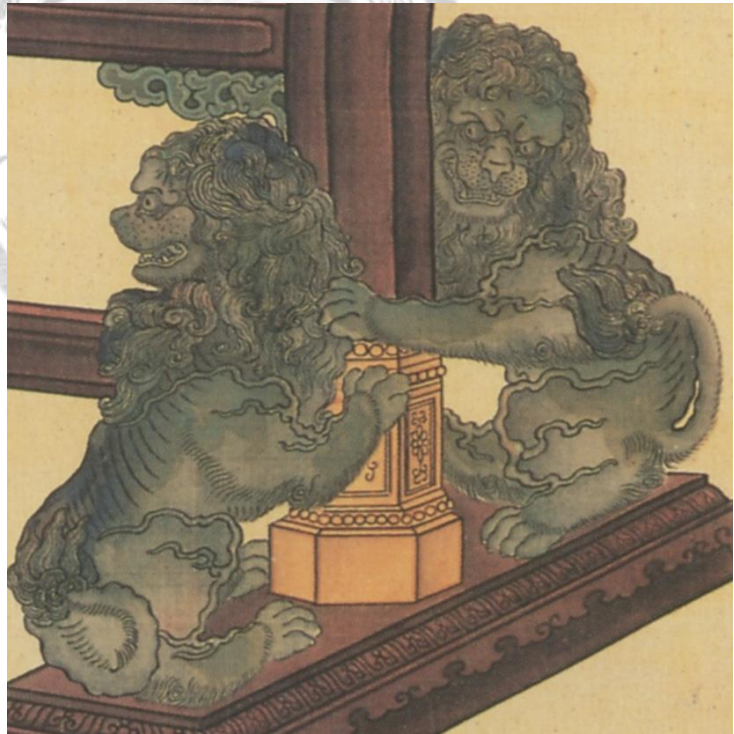


圖 4-18 鷹架伏獅座比較
上：A2 郎世寧 《白海青圖》
下：A4 艾啟蒙 《土爾扈特白鷹》（王儒學畫鷹架）



圖 4-19 左：姚文瀚 《第一阿迦機達尊者》 臺北 國立故宮博物院藏
右：A8 賀清泰 《白海青圖》（姚文瀚畫鷹架）局部

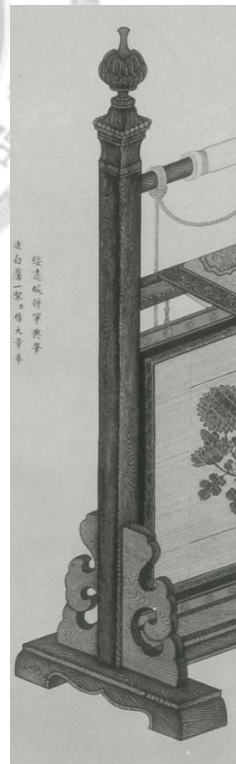


圖 4-20 鷹架局部比較
由左至右：A9 賀清泰《黃鷹圖》 A10 楊大章《白鷹圖》 A11 楊大章《白鷹圖》。



圖 4-21 鷹架局部木紋比較
左：A8 賀清泰《白海青圖》
右：A9 賀清泰《黃鷹圖》



圖 4-22 鷹架橫材比較

上：A4 艾啟蒙 《土爾扈特白鷹》（金飾鷹架）

下：A9 賀清泰 《黃鷹圖》（簡化鷹架）



圖 4-23 清 楊大章 《白鷹圖》局部比較
 由左至右：A10，A11，B5，B6



圖 4-24 趙佶 《柳鴨蘆雁圖》 上海博物館藏



圖 4-25 清 楊大章 《額摩鳥圖》 臺北 國立故宮博物院藏



附錄

附錄一：乾隆宮廷白鷹圖一覽

 <p>A1 郎世寧，《玉花鷹》(科爾沁貝子達爾瑪達都進，無紀年)</p>	 <p>A2 郎世寧，《白海青圖》(未知進者，乾隆 23 年[1758 年])</p>	 <p>A3 郎世寧，《白鷹圖》(喀爾喀多羅貝勒阿約爾進，乾隆 30 年[1765 年]正月)</p>	 <p>A4 艾啟蒙，《土爾扈特白鷹圖》(土爾扈特貝子錫喇扣肯進，乾隆 38 年[1773 年]8 月作)</p>	 <p>A5 艾啟蒙，《白鷹圖》(黑龍江將軍傅玉進，乾隆 41 年[1776 年]12 月)</p>	 <p>A6 賀清泰，《白海青圖》(達拉罕親王旺扎爾多爾濟進，乾隆 48 年[1783 年]3 月 23 日)</p>
 <p>A7 賀清泰，《白鷹圖》(吉林將軍都爾甲進，乾隆 50 年[1785 年]十月)</p>	 <p>A8 賀清泰，《白海青圖》(黑龍江將軍恆秀進，乾隆 50 年[1785 年]12 月 22 日)</p>	 <p>A9 賀清泰，《黃鷹圖》(科爾沁貝勒阿爾達西第進，乾隆 56 年[1791 年]二月)</p>	 <p>A10 楊大章，《白鷹圖》(科爾沁扎薩克和碩達爾漢親王旺扎爾多爾濟進，乾隆 56 年[1791 年]十二月)</p>	 <p>A11 楊大章，《白鷹圖》(綏遠城將軍興肇進，乾隆 52~56 年間 [1781~1791])</p>	 <p>B1 郎世寧，《白鷓圖》(大學士忠勇公傅恆進，乾隆 16 年[1751 年]閏 5 月 10 日)</p>
 <p>B2 郎世寧，《白鷹圖》(科爾沁達爾漢親王策旺諾爾布進，乾隆 22 年[1757 年])</p>	 <p>B3 郎世寧，《白海青圖》(霍罕汗額爾得尼進，乾隆 29 年[1764 年])</p>	 <p>B4 艾啟蒙，《白鷹圖》(喀爾喀親王固倫額駙拉旺多爾濟進，乾隆 35~45 年間畫)</p>	 <p>B5 楊大章，《白鷹圖》(達爾漢親王旺扎勒多爾濟進，無紀年，約乾隆 55 年後)</p>	 <p>B6 楊大章，《白鷹圖》(乾隆 52~56 年間 [1788~1791 年] 福長安任工部尚書時進)</p>	

附錄二：乾隆宮廷白鷹圖製作內務府紀錄

【乾隆 40 年以前】

時間			如意館	對應畫作
年份	月	日		
乾隆 21 年 1756	11	11	十一日接得員外郎郎正培押帖一件內開本月初十日太監胡世傑傳旨著郎世寧用絹畫白鷹一軸長六尺寬三尺得時著方琮畫松樹欽此於十二月初四日催總德魁將畫得絹畫白鷹一軸呈進訖	
乾隆 21 年 1756	12	7	初七接得員外郎郎正培押帖一件內開本月初五日太監虞成來說太監胡世傑交郎世寧畫松鷹一張傳旨著裱作掛軸欽此	
乾隆 22 年 1757	1	6	初六接得員外郎郎正培押帖一件內開本月初五日太監張良棟持來首領桂元交郎世寧畫白鷹一軸(其他非鷹圖清單略)	
乾隆 22 年 1757	10	15	十五日接得催總德魁押帖一件內開本月十四日太監胡世傑傳旨著郎世寧用宣紙畫白鷹一架欽此	
乾隆 22 年 1757	11	11	十一日接得員外郎郎正培押帖一件內開為本月初九日太監胡世傑傳旨著郎士(世)寧用宣紙畫白鷹一座其鷹架簾子錦袱俱著姚文翰畫	
乾隆 22 年 1757	11	28	二十八日接得員外郎郎正培押帖一件內開為本月二十七日太監張良棟持來首領桂元交御筆藏經紙四張錢汝誠宣紙字八張于敏中宣紙字八張御筆郎世寧宣紙海青畫一張傳旨著將御筆藏經紙字並錢汝誠于敏中裱冊頁三冊期郎世寧宣紙海青畫裱掛軸一軸欽此	
乾隆 30 年 1765	1	5	十五日接得郎中德魁等押帖一件內開正月初五日喀爾喀多羅貝勒阿約爾進白鷹一架本日奏事太監高昇傳旨著郎世寧畫圖欽此於初九日郎世寧姚文翰合起得畫稿一張呈覽奉旨准畫欽此	A3
乾隆 38 年 1773	10	6	初六日接得郎中李文照押帖一件內開為九月二十七日太監胡世傑交馬掛軸一軸、白鷹掛軸一軸傳旨著艾啟蒙照樣各畫一軸欽此於十一月十八日接得郎中李文照押帖一件內開十一月初八日艾啟蒙畫得馬一疋鷹一架交太監胡世傑呈覽奉旨馬著方琮布景白鷹著王儒學畫架子簾子得時裱掛軸一軸欽此	A4

【乾隆 40 年以後】

乾隆 41 年 1776	12 月	26 日	二十六日接得郎中圖明阿押帖內開十六日扎拉豐阿奉旨黑龍家將軍傅玉進白鷹一架著交如意畫其尺寸照從前畫過白鷹一樣用白絹畫欽此	A5
-----------------	---------	---------	---	----

乾隆 48 年 1783	5	9	初九日接得郎中保成等押帖內開三月二十三日鄂魯里交達拉罕親王汪扎爾多爾濟進白海青一架傳旨著賀清泰照樣用絹畫海青一架其簾架著姚文瀚畫欽此	A6
乾隆 50 年 1785	11	23	二十三日接得郎中保成押帖一件內開十月十二日鷹上藍翎侍衛依常阿說侍郎福長安傳旨吉林將軍都爾甲進白鷹一架著賀清泰照樣畫欽此 於本日起得白鷹稿一張交常寧呈覽奉旨鷹架著如意館畫過鷹架一樣畫欽此	A7
乾隆 50 年 1785	12	27	二十七日接得郎中保成押帖一件內開十二月十二日鷹上藍翎侍衛依常阿說侍郎福長安傳旨黑龍江將軍恆秀進海清二架著賀清泰起稿呈覽欽此 於本日起得海青二架稿交常寧呈覽奉旨用絹畫海青一架著賀清泰畫具簾架著姚文瀚畫欽此	可能 為 A8
乾隆 55 年 1790	10	2	初二日接得員外郎福慶等押帖內開八月初一楊大章畫得白鷹一張呈覽奉旨交如意館掛軸一軸欽此。 杉木杆長四尺三寸見方八分一根。地杆長四尺三寸見方二寸一分。紫椴(檀)木軸頭一對長二寸二分見方二寸。	
乾隆 55 年 1790	10	2	初二日接得員外郎福慶等押帖內開九月十七日鄂魯里交楊大章仿畫白鷹一張，傳旨交如意館裱掛軸一軸欽此。 杉木杆一根長四尺三寸見方八分。地杆一根長四尺三寸經(徑)二寸一分。紫椴(檀)軸頭一對長二寸二分經(徑)二寸。	
乾隆 55 年 1790	10	2	初二日接得員外郎福慶等押帖內開九月十九日懋勤殿交楊大章畫白鷹掛軸一軸，傳旨著配囊安白綾簽欽此。	
乾隆 55 年 1790	11	17	十七日接得員外郎福慶押帖內開十月二十五日懋勤殿交楊大章畫白鷹掛軸一軸，賀清泰畫賁鹿一軸，御筆仿趙孟頫沙渚雙鴛一軸，傳旨著配囊安白綾簽欽此。	
乾隆 57 年 1792	6	11	十一日接得員外郎福慶押帖內開四月十六日將畫得呈進楊大章畫白鷹一張，賈士球接畫漢院春曉一卷，傳旨著交如意館裱掛軸一軸，手卷一卷欽此。 杉木天杆一根長四尺四寸見方八寸。地杆一根長四尺四寸見方八寸。紫檀軸頭一對二寸五分徑二寸。	
乾隆 57 年 1792	6	16	十六日接得員外郎福慶押帖內開九月初三日懋勤殿交楊大章畫白鷹掛軸一軸，董邦達山水掛軸一軸，傳旨交如意館配囊安白綾簽欽此。	

附錄三：白鷹圖御製詩列表

編號	畫上紀年	貢鷹者/ 繪者	御製詩內容 ◎畫上題詩 ●御製詩集	御製詩集編年 出處	對應 鷹圖
1		科爾沁 貝子達 爾馬達 都/ 郎世寧	◎無 ●郎世寧玉鷹圖 玉鷹下秋宇，棲必老松枝，竦視無空濶，斂身愁 鵲鳴，風塵誰許識，條銚詎舫羈，擬問蘭臺令， 奚稱白雉詩。	《御製詩集· 二集·卷八 己 巳一》 乾隆 14 (1749) 年	圖 3-1 A1
2	乾隆 16(175 1)年	大學士 忠勇公 傅恒/ 郎世寧	◎鵲之與隼如枳橘，鷲鳥之中俊莫匹，是皆其色 雜蒼黝，如雪白者萬無一，矯然致此白將軍，悚 立一朵梨花雲，玉架金縑不放出，爾行其義我行 仁，嚴若鄧都飛李廣，問鵲何來來海上，蘭臺令 史頌白雉，詎奮奇功酬豢養，鵲乎鵲乎秋其德而 辛其色，殊毛出衆非改常，致用求真正相得。御 製白鵲行 臣嵇璜書 ●白鵲行 鵲之與隼如枳橘，鷲鳥之中俊莫匹，是皆其色 雜蒼黝，如雪白者萬無一，矯然致此白將軍，悚 立一朵梨花雲，玉架金縑不放出，爾行其義我行 仁，嚴若鄧都飛李廣，問鵲何來來海上，蘭臺令 史頌白雉，詎奮奇功酬豢養，鵲乎鵲乎秋其德而 辛其色，殊毛出衆非改常，致用求真正相得。	《御製詩集· 二集·卷二十八 辛未七》 乾隆 16(1751) 年	圖 3-12 B1
3		科爾沁 達爾漢 親王策 旺諾爾 布/ 郎世寧	◎御製詠白鷹 科爾沁達爾漢親王策旺諾爾布所進命郎世寧圖 之並成是詩 蒼固其恒耳，素成罕遇之。底須悲易染，真可用 為儀。祥擬葛家語，靈方班氏詩。亦當想凌厲， 其奈絆環羈。臣汪由敦敬書 ●詠白鷹 科爾沁達爾漢親王策旺諾爾布所進命郎世寧圖 之並成是詩 蒼固其恒耳，素成罕遇之。底須悲易染，真可用 為儀。祥擬葛家語，靈方班氏詩。亦當想凌厲， 其奈絆環羈。	《御製詩集· 二集·卷六十六 丁丑一》 乾隆 22(1757) 年	圖 13 B2
4	乾隆 23(175 8)年	(未題)/ 郎世寧	◎鷲鳥飛來自海東，以青得名青率同。翹英皓羽乃罕 觀，是何意態傑且雄。固不誇祥亦珍潔，靈稟瑤光特 殊絕。雙睛火齊懸為珠，一身梨花飛作雪。鷹房板柙 付飼養，支粟支肉有職掌。建屋居之訛可知，五坊小 兒戒可想。既豢蓄之偶一試，金縑翠鞵才脫臂。翼垂 神蕊伏荒荊，入雲逸雉遑能致。設使山林皆若茲，鷲 將餓斃靡介遺。為人役與自為計，力與不力理固宜， 力與不力理固宜。嗚呼，人豈鳥哉胡不思。白海青歌 戊寅春月御筆 ●白海青歌 鷲鳥飛來自海東，以青得名青率同。翹英皓羽乃罕 觀，是何意態傑且雄。固不誇祥亦珍潔，靈稟瑤光特 殊絕。雙睛火齊懸為珠，一身梨花飛作雪。鷹房板柙 付飼養，支粟支肉有職掌。建屋居之訛可知，[元史命 興和建屋居海青海青換羽時不可無木籠飼養即今亦 然謂之建屋蓋訛傳過甚耳]五坊小兒戒可想。既豢蓄 之偶一試，金縑翠鞵才脫臂。翼垂神蕊伏荒荊，入雲 逸雉遑能致。設使山林皆若茲，鷲將餓斃靡介遺。 為人役與自為計，力與不力理固宜，力與不力理固 宜。嗚呼，人豈鳥哉胡不思。	《御製詩集· 二集·卷七十五 戊寅一》 乾隆 23(1758) 年	圖 2 A2

5	乾隆 29(1764)年	霍罕部 額爾得尼/ <u>郎世寧</u>	<p>◎海東翻飛下海西，變青為白斯更奇，東木西金五行配，各從其色非人為，霍罕部在天山右，其汗名額爾德尼，摠誠通貢致方物，鞞來鷲鳥隨譯鞞，黃睛玉爪氣雋逸，素翹皓羽光陸離，籠育林監昭遠服，為之造屋誠無稽，豪騰雄擊都弗藉，純精朗潔覃宜題，瑞圖越裳漫比擬，寫形傳實寧可遺，寫形傳實寧可遺，久安永奠殷吾思。</p> <p>霍罕獻白海青至，命郎世寧圖之，并作歌題其上</p> <p>●白海青歌[有序]</p> <p>霍罕額爾得尼嚮風欵塞，獻白海青一，重數譯而達京師，所謂積雪全暎，飛花碎點，信鷲鳥之奇特者也，金元以來賦海青者，率目為海東之產，固有扶餘東溟之詠。今林丞所掌金眸玉爪迥異凡材者，蓋習見習聞。茲霍罕地在玉門萬里外，於古為大荒，以西順秋氣而應瑤光，其精明俊竦為金方之英固宜。既命郎世寧繪圖狀其神貌，更賦七言長句以記其實，匪若天馬興歌及鋪張誇詡之為，亦如旅葵底貢深持盈慎德之思耳。</p> <p>海東翻飛下海西 [海青本名海東青]，變青為白斯更奇，東木西金五行配，各從其色非人為，霍罕部在天山右，其汗名額爾德尼，[摠]誠通貢致方物，鞞來鷲鳥隨譯鞞，黃睛玉爪氣雋逸，素翹皓羽光陸離，籠育林監昭遠服，為之造屋誠無稽 [見元史]，豪騰雄擊都弗藉，純精朗潔覃宜題，瑞圖越裳漫比擬，寫形傳實寧可遺，寫形傳實寧可遺，久安永奠殷吾思。</p>	《御製詩集·三集·卷三十九 甲申五》 <u>乾隆 29(1764)年</u>	圖 14 B3
6	乾隆 30(1765)年	喀爾喀 多羅貝勒阿約爾/ <u>郎世寧</u>	<p>◎蒼色由來鷲鳥常，偶然獲白獻天間。藩臣誠謹斯恆事，奇瑞那須詡越裳。丁亥清和御題</p> <p>●題喀爾喀貝勒阿約爾所進白鷹圖</p> <p>蒼色由來鷲鳥常，偶然獲白獻天間。藩臣誠謹斯恆事，奇瑞那須詡越裳。</p> <p>●白鷹詩</p> <p>喀爾喀貝勒阿玉爾所進</p> <p>鷲鳥白其色，由來稱吉徵，班郎賦昔雉，竇牧獻今鷹，素羽常馴熟，雄心泯掣騰，北藩茲世僕，休擬越裳曾。</p>	《御製詩集·三集·卷六十四 丁亥四》 <u>乾隆 32(1767)年</u>	圖 3 A3
7	乾隆 38(1773)年	土爾扈 特貝子錫喇扣肯/ <u>艾啟蒙</u>	<p>◎歸順重來入觀班，白鷹為獻擊繚環。素翹圖瑞百禽表，悚翻凌虛萬里間。班史休誇一雉賦，周王或異四狼還。懷柔西北猶粗具，戢靖金川計正艱。御製土爾扈特貝子錫喇扣肯恭進白鷹命畫院繪圖因題是什</p> <p>●詠白鷹[土爾扈特貝子錫喇扣肯所進]</p> <p>歸順重來入觀班，[錫喇扣肯前歲隨渥巴錫等至山莊朝謁今歲復請偕年班臺吉博爾喀什哈等入觀]白鷹為獻擊[去聲]繚環。素翹圖瑞有禽表，悚翻凌虛萬里間。班史休誇一雉賦，周王或異四狼還。懷柔西北猷粗具，戢靖金川計正艱。[西陲北庭拓地二萬餘里，異域歸誠，耕屯相望，為史冊所罕觀，而金川以蕞爾偏隅，征討兩年未克，茲復增兵易將，另籌攻勦，務期掃穴擒渠，然制勝之策，誠非易圖耳。]</p>	《御製詩集·四集·卷十六 癸巳八》 <u>乾隆 38(1773)年</u>	圖 4 A4

附錄四：白鷹圖製作時間分布圖

