

## 乾隆朝蘇州城市圖像： 政治權力、文化消費與地景塑造\*

王正華\*\*

### 摘 要

本文主旨在於運用乾隆朝城市圖像，討論北京宮廷、蘇州地方政府與蘇州民間如何共同形塑蘇州形象與地景。在許多城市圖像中，本文以宮廷畫家徐揚所作之《盛世滋生圖》為中心，因其製作宏大、作旨清楚，長卷形式更包含許多景點，可藉以縮結乾隆朝其他的城市圖像，並由此見出十八世紀蘇州形象的轉變。此種轉變的關鍵在於蘇州代表地景的改變，既有新地景的出現，也見舊地景的重造。其他討論到的圖像尚包括《南巡盛典》、《南巡名勝圖》與多張蘇州版刻年畫等。

城市圖像所建構之蘇州形象與地景，除了特殊地標的標識外，皆與圖像之風格息息相關，描繪地景的風格手法亦是討論重點。《盛世滋生圖》參用西洋透視法，呈現廣大的空間感與井然的秩序感，遠非中國傳統畫法可以勝任。蘇州年畫明顯受到西洋傳入銅版畫的影響，也運用陰影與透視法。宮廷繪畫與蘇州版畫同見西洋流風，此中因由值得再加探

\* 本文為中央研究院主題計畫「明清的社會與生活」子計畫的研究成果，蘇州年畫的部份則感謝國科會年度計畫的補助，得以前往日本蒐集資料。在日本期間，筆者曾至多個圖書館與博物館調閱蘇州年畫與相關文獻，承蒙多位學者與館員的幫助，銘感在心，尤其感謝東京上智大學小林宏光教授、町田市立國際版畫美術館河野実先生，以及神戶市立博物館岡泰正與塚原晃二位先生。最後，對於一同至日本進行考察的馬雅貞學友表達謝意。除了日本之行外，筆者也在不同的調查旅行中，得以見到多卷的乾隆《南巡圖》，特別感謝紐約大都會博物館何慕文 (Maxwell Hearn) 先生與巴黎國立亞洲藝術博物館曹慧中女士的熱心協助。

收稿日期：2005年4月28日，通過刊登日期：2005年9月29日。

\*\* 中央研究院近代史研究所助研究員

究，本文企圖由此見出江南文化的「異質性」，並重築乾隆朝宮廷與江南關係的討論架構。

在北京宮廷與蘇州的互動中，可見政治權力與文化消費的糾結轉借，也可見「漢化」與否問題的侷限性。更重要的是，當吾人思考大清王朝的政治特質時，中國內部的「江南」或南方，其重要性或許不遜於現今學界討論熱烈的邊疆地區。

**關鍵詞：**《盛世滋生圖》、《南巡盛典》、蘇州年畫、城市圖像、政治權力、文化消費、地景塑造

## 一、乾隆與江南：自圖像談起

自 1990 年代以來，美國學界重新燃起對有清一代政治史的興趣，然此一學術潮流並未重拾原有的政治史角度與課題，卻以嶄新的視角審視大清王朝的滿族特色、帝國性質與政治操作，不再視清朝為中國傳統史學中接續明代的另一正統王朝，一部連綿不絕二十五史的最後篇章，而將其轉變成統治中國本土、蒙古、西藏至中亞游牧民族的多種族、多文化帝國。此一滿族帝國有多元的政治都城與統治機制，擅長面對不同民族施以不同政治體制，帝王也有並行不悖的多種面貌，既是漢人的聖君，也是滿蒙及中亞民族的共主，更是藏傳佛教中的菩薩。換言之，大清政權一方面維持滿族的統治地位，另一方面也具有普世性的政治企圖(universalism)，更因「同時性」(simultaneity)的統治原則，成為一橫跨廣大地區與控制多種民族的帝國，顯然與中國傳統王朝截然不同。在此研究基調下，清朝在傳統史學書寫中的儒家正統性，也就是「漢化」的部份為之大大削減，不再是研究的重點，甚至受到批評。反而是清廷與蒙古、西藏、中亞及西方的關係更為重要，亦即是，不再自中國內部研究清朝，而是由世界史的角度觀看此一由滿洲人建立的帝國，及其治下中國本土與周邊疆域的關係。<sup>1</sup>

<sup>1</sup> 關於近年來清代政治史研究的評介，見 Evelyn S. Rawski, "Presidential Address: Reenvisioning the Qing: The Significance of the Qing Period in Chinese History," *The Journal of Asian Studies* 55:4

史學研究的成果若鑒諸藝術史，盛清宮廷繪畫的複雜樣貌也顯示大清王朝政權性質的多樣性。院畫中既有接續晚明董其昌的「正統派」山水畫，也見各家各派的人物與花鳥畫，西洋傳教士畫家與其傳人的繪畫風格，時見揉雜著西洋與中國傳統技法，更加難以歸類，追溯根源，遑論來自西藏繪畫傳統的唐卡製作。<sup>2</sup>這種豐富與混雜性在中國畫史中誠屬少見，若以正統畫史傳承的觀點討論盛清宮廷繪畫確實有所侷限，不但支離片面，無法成其全貌，更對盛清帝王或宮廷的品味趨向或文化宏圖判斷失準。清代院畫既無統一風格可言，各式畫作的製作脈絡與觀看情境遂形重要，盛清宮廷彷彿面對不同的人群，展現不同的圖像主題與風格特徵。<sup>3</sup>

雖然傳統漢化的觀點不足以說明大清王朝的政權性質與盛清院畫的藝術表現，然而盛清宮廷與中國傳統文化千絲萬縷的複雜關係，並非不存在，反而因為學術潮流的轉向而失去討論的空間。再者，即使是「中國內部」也並非同質性的整體，盛清統治下中國內部的相關議題，如中央政權與地方的對應關係也值得再思考。

就藝術史的研究而言，近年來對於江南畫家、區域藝術與盛清宮廷的討論，打破原先畫史對於十八世紀繪畫發展的二分法，不再分別講述宮廷與揚州

---

(November 1996), pp. 829-850; Michael Chang, "A Court on Horseback: Constructing Manchu Ethno-Dynastic Rule in China, 1751-1784," (Ph.D. dissertation, University of California, San Diego, 2001), pp. 17-27; Evelyn S. Rawski, "Re-imagining the Ch'ien-lung Emperor: A Survey of Recent Scholarship," 《故宮學術季刊》, 卷 21 期 1 (2003 年秋季), 頁 1-29; Joanna Waley-Cohen, "The New Qing History," *Radical History Review*, vol. 88 (winter 2004), pp. 193-206.

<sup>2</sup> 清代宮廷繪畫主要收藏於台北國立故宮博物院與北京故宮博物院，相關出版品多種，重要者見國立故宮博物院編輯委員會編，《故宮書畫圖錄》，冊 10、11、12、13、14、20、21（台北：國立故宮博物院，出版年代不一）；《故宮博物院藏清代宮廷繪畫》（北京：文物出版社，1995）；聶崇正編，《清代宮廷繪畫》（香港：商務印書館有限公司，1996）；《海國波瀾：清代宮廷西洋傳教士畫師繪畫流派精品》（澳門：澳門藝術博物館，2002）。

<sup>3</sup> 此一研究角度在討論大型「貼落」繪畫時，更為切合，因為這些作品與展示空間的關係十分密切，如《萬樹園賜宴圖》、《馬術圖》等。見楊伯達，〈《萬樹園賜宴圖》考析〉、〈關於《馬術圖》題材的考訂〉，收入氏著《清代院畫》（北京：紫禁城出版社，1993），頁 178-225。另見馬雅貞，〈戰爭圖像與乾隆對帝國武功之建構——以《平定準部回部得勝圖》為中心〉（台北：國立台灣大學藝術史研究所碩士論文，2000），頁 90-94。

畫壇，而注意到當時二大繪畫中心之間的互動關係。<sup>4</sup>再如，近來學者研究乾隆皇帝的陶瓷鑑賞，發現其承繼晚明江南地區所發展出來的賞玩文化，對於高濂《遵生八牋》尤其推崇。<sup>5</sup>乾隆致力學習江南文化的極致，在賞鑒品評之道上逐年進展，可是代表乾隆朝文化成就的《四庫全書總目提要》，卻貶抑晚明包括《遵生八牋》在內之賞鑒類書籍，斥其為閒適遊戲之作，與明季山人瑣細輕薄之術相當，既有抄襲之嫌，又考證失據，算不得學問。<sup>6</sup>

晚明江南文化雖在大清政權的顯性宣示中消失，卻在盛清帝王、皇子的起居空間中大放異彩，康、雍、乾三位皇帝對於江南的想望，就圖像觀之，實是明白不過。芝加哥大學的巫鴻教授首先注意此一問題，曾為文討論二件置於皇家起居空間中的屏風畫作，分別是《桐蔭仕女圖》與《十二美人圖》。他認為這二件康熙朝的作品，藉著對於江南漢族仕女的描繪，表達康熙、即位前之雍正對於江南的嚮往，以及征服中國的企圖；畫中的「陰性空間」(feminine space)象徵江南，也將中國「女性化」，轉換成被征服的對象，一如女人。帝王觀者在屏風的圍繞中，既享受漢族女子的風采，也如統治者般凌越於代表江南的空間之上，在視覺意義上統治江南疆域，甚且是以漢族文化為中心的中國。<sup>7</sup>巫鴻的著作無論就清代宮廷繪畫的研究領域，或女性主義藝術史(feminist art history)的研究角度而言，皆為不可多得的佳構，在此不再贅述，惟對於《十

<sup>4</sup> 見 James Cahill, "The Three Zhangs, Yangzhou Beauties, and the Manchu Court," *Oriental Art* 27:9 (October 1996), pp. 22-38; "Where Did the Nymph Hang?" *Kaikodo Journal*, vol. 7 (Spring 1998), pp. 16; "The Emperor's Erotica," *Kaikodo Journal*, vol. 11 (Spring 1999), pp. 24-43; Jonathan Hay, "Culture, Ethnicity, and Empire in the Work of Two Eighteenth-Century 'Eccentric' Artists," *Res*, no. 35 (Spring 1999), pp. 201-223.

<sup>5</sup> 見謝明良，〈乾隆的陶瓷鑑賞觀〉，《故宮學術季刊》，卷 21 期 2（2003 年冬季），頁 1-17。

<sup>6</sup> 見《遵生八牋》、《清秘藏》、《長物志》等書之提要，收入《景印文淵閣四庫全書》（台北：台灣商務印書館，1983），冊 871，頁 329-330；冊 872，頁 1-2、32。《四庫全書》編者對於晚明賞玩類書籍之輕視，與其對小品文及山人文化的態度一致，皆認為是晚明纖末取巧風氣的代表，見陳萬益，《晚明小品與明季生活》（台北：大安出版社，1997），頁 38-82。

<sup>7</sup> Wu Hung, *The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting* (London: Reaktion Books Ltd., 1996), pp. 201-221; "Beyond Stereotypes: The Twelve Beauties in Ch'ing Court Art and the 'Dream of the Red Chamber,'" in Ellen Widmer and Kang-I Sun Chang, eds., *Writing Women in Late Imperial China* (Stanford: Stanford University Press, 1997), pp. 306-365.

二美人圖》畫面中的江南氣息多作說明，其氣息也在乾隆朝的若干畫作上氤蘊發散。

《十二美人圖》成畫於雍正尚為皇子之時，畫中的空間層層疊疊，深具實體空間的幻覺效果，應來自西洋繪畫的影響。該畫更藉著時而顯露一角的窗外或庭院空間，造成迂迴轉折的效果，而狹小不對稱的空間描繪，更讓全畫頗具偷窺之趣。在此種類似多寶格的空間安排之下，畫中仕女遂如物品般，展示在分割複雜的空間中，只容許少數人觀看，而物品收藏與擁有的意味深重（圖一、二）。尤其是畫中許多物品皆描寫真實，除了康熙至雍正朝流行的傢具與器物樣式可一一指出外，<sup>8</sup>今人仍能認出原物者，尚有台北故宮收藏的北宋汝窯水仙盆及明宣德年間寶石紅僧帽壺。<sup>9</sup>該畫對於宮廷收藏之物品寫實的描寫，一則加強深宮內苑的感覺，再者女人與物品的類比更為清楚，皆為皇子胤禛珍貴寶貝之物。

將女人與物品類比成可收藏的寶貝，顯見與晚明江南士人文化關係深厚。除此之外，畫中女子的類型與隱含的女性觀，無一不指向同一影響。由畫中女子身旁之物可知她們具有文化涵養，既可鑑古讀書，也可對奕品茗，真是美貌與內涵並具。此種十全十美的女性類型，正來自晚明江南士人對於女性的要求，讀書識字與其他類似的文化技能，一如女性姿容，皆是被文士品評是否能進入其生活、取悅其人的標準。《十二美人圖》也不乏美姿與媚態，多位美人面對觀者，腰肢輕擺，款款誘人，甚且無端提高手袖，露出帶著金飾手環的雪白肌膚。如前所言，畫中特別的空間設計暗示畫外觀者的窺視，這些女人彷彿為觀者而存在，手執書冊與針線者亦不例外。再者，《十二美人圖》中的仕女處於四季不同的情境中，春夏秋冬皆備，身為觀者的男性，彷彿能在四時遞變之中，品評女性不同的美感。此種著重觀看性的仕女論述，與晚明以來文士階

<sup>8</sup> 見朱家潛，〈關於雍正時期十二幅美人畫的問題〉，收入氏著，《故宮退食錄》（北京：北京出版社，1999），頁 67。

<sup>9</sup> 見廖寶秀，〈清代院畫行樂圖中的故宮珍寶〉，《故宮文物月刊》，卷 13 期 4（1995 年 7 月），頁 17-20。

層的女性觀一致，女人被編排在文士生活中，四時皆可欣賞，各有味道。<sup>10</sup>

據研究，《十二美人圖》的畫家可能來自揚州，後供奉宮廷，而該畫中美人的樣貌與所處的空間，皆與江南青樓文化有關。<sup>11</sup>揚州自晚明開始，即以出產姬妾著名，修容治服僅為基本，其上者琴棋歌詠，翰墨書畫，無所不能，甚且深通應對進退之禮，宛若大家閨秀，此即「揚州瘦馬」是也。即使在清初李漁的著作中，買揚州小妾而調教成解語花仍是文士生活的夢想。<sup>12</sup>晚明江南特有之青樓文化本與文人文化共生共成，青樓女子理想的姿容與才華，皆與當時文士之女性觀相通。

盛清宮廷中的江南文化，即使是極力保存滿族文化而提倡騎射、滿文的乾隆皇帝，也不能免於薰染。<sup>13</sup>試舉圖作為例：今存北京故宮的《乾隆及妃古裝像軸》，原本應為二件「貼落」，尺寸一致，對置懸掛，畫中人物目光恍若交會，一面是漢族士人裝扮的皇帝，相對的是妝點美麗的漢人女子。<sup>14</sup>除去漢族裝束外，乾隆背後窗外是傳統漢族士人文化中象徵清高的梅竹，屋內水仙、梅枝及硯台水滴等文房寶物，無一不是江南文士書齋慣見擺設（圖三）。<sup>15</sup>與之相對的仕女，彷彿也處於盛夏江南荷花搖曳的庭院中（圖四）。

在盛清宮廷仕女畫中，女性處於荷塘的景致並非罕見，與乾隆相關的二套仕女畫冊頁中，皆有一頁描寫漢裝仕女撐篙遊於荷花水蕩間，點出江南《採蓮謠》般的情景。<sup>16</sup>這二套冊頁共為 12 頁，畫出漢族女子在 12 月份中不同的活

<sup>10</sup> 關於晚明江南文士論述中的女性，見王正華，〈女人、物品與感官慾望：陳洪綬晚期人物畫中江南文化的呈現〉，《近代中國婦女史研究》，期 10（2002 年 12 月），頁 12-28。

<sup>11</sup> 見 James Cahill, "The Three Zhangs, Yangzhou Beauties, and the Manchu Court," pp. 25-27.

<sup>12</sup> 見王鴻泰，〈流動與互動——由明清間城市生活的特性探測公眾場域的開展〉（台北：國立台灣大學歷史學研究所博士論文，1988），頁 427-431。

<sup>13</sup> 關於乾隆皇帝對於滿族文化的堅持與滿州歷史的建構，見 Pamela Crossly, *Translucent Mirror: History and Identity in Ch'ing Imperial Ideology* (Berkeley: University of California Press, 1999).

<sup>14</sup> 該圖圖名為今人所用，畫作是否為乾隆某一妃子的肖像，尚不清楚。

<sup>15</sup> 關於折枝梅花在江南文士瓶花論述中的位置，見王正華，〈女人、物品與感官慾望：陳洪綬晚期人物畫中江南文化的呈現〉，《近代中國婦女史研究》，期 10，頁 33-35。

<sup>16</sup> 一套為焦秉貞之《仕女圖冊》，即位前之乾隆以寶親王名義題詩於對幅冊頁上，荷塘之景為六月。見《故宮博物院藏清代宮廷繪畫》，頁 30-32。另一為陳枚《月漫清遊圖冊》，作於乾隆 3 年(1738)，每頁對幅有乾隆朝著名詞臣梁詩正的題詩，荷塘之景也見於六月。見《北京故宮盛

動，賞花、鳴琴、乞巧等，皆是中國傳統詩詞中常見對於仕女的描寫。這些冊頁畫在完整的一年四季情境中，滿足乾隆對於漢人文化中優美情調女性形象的想法。

一如《十二美人圖》，乾隆朝仕女圖像也有複雜多重的空間描寫，尤其是斜向空間的穿插，製造出庭院深深的幽深效果。《乾隆及妃古裝像軸》中男性的空間平行面對觀者，正大光明，而女性所在空間則因為斜向開窗且窗扉半掩，正是深閨藏嬌之意，二者的對比甚為清晰。此一橫跨康、雍、乾三朝宮廷繪畫之女性空間，雖然有著漢族文化的特色，風格上卻未承繼傳統的視覺語言，而是經過西洋畫法的轉折，以非中國傳統的技法描寫具有實體感的空間。《乾隆及妃古裝像》尤其清楚，除了多層實體空間的塑造外，畫中人物緊貼畫幅，幾乎沒有前景的交代，而窗台框構出窗框般的感覺，觀者彷彿行過圍牆，望見窗內之景。這是文藝復興以來西方肖像畫常見的手法，例如代表北方文藝復興肖像畫成就的漢斯·霍爾班(Hans Holbein)，其多幅肖像畫皆在畫幅底端畫上窗台的邊緣，人物與觀者距離十分靠近，畫中人物甚且一手置於窗台上，若可碰觸，幻覺效果十足。<sup>17</sup>

由此可見，漢化的大歷史敘述確實難以框構大清王朝的政治與文化狀況，但漢化與否也非黑白二分可以說明；大清政權在面對中國內部時，呈現一種經過折射的漢化過程，內容參雜，難以「純粹化」的觀點分析漢化與否或漢化程度。或許此種經過轉折而混雜的過程，正是大清王朝「異族性」的最好表徵，也是討論滿族政權權力特質的重要部份。此一觀點在乾隆朝宮廷畫中有清楚的顯示，前述「仕女畫」的討論僅提供起點，更深入的研究應落實在「城市圖像」上。

「城市圖」在晚明自成一類並且流行於世後，<sup>18</sup>也在乾隆朝宮廷繪畫中佔

---

代菁華展圖錄》(台北：中華收藏家協會，2003)，頁90-95。

<sup>17</sup> 相關圖版見 Mark Roskill and John Oliver Hand, eds., *Hans Holbein: Paintings, Prints, and Reception* (New Haven and London: Yale University Press, 2001), plate 1 and p. 177.

<sup>18</sup> 關於晚明城市圖的研究，見王正華，〈過眼繁華：晚明城市圖、城市觀與文化消費的研究〉，收入李孝悌主編，《中國的城市生活：十四世紀至二十世紀》(台北：聯經出版事業公司，2005)，

有一席之地。即使北宋院畫有傲人的張擇端《清明上河圖》，就數量與風格而言，乾隆院畫中的城市圖像頗有復興古往，甚且推陳出新之勢。據初步統計，乾隆朝可稱之為「城市圖」的畫作多至十餘本，其中包括 9 本《清明上河圖》，畫家計有陳枚、沈源、張廷彥、羅福旼、徐揚、姚文瀚、謝遂等。<sup>19</sup>就所繪都市而言，《清明上河圖》即使有所指稱，也未清楚指出特定的城市。另有描繪確定都市的城市圖，例如蘇州的《盛世滋生圖》、北京《京師生春詩意圖》，具為徐揚之作，<sup>20</sup>而謝遂與楊大章各留下一卷《仿宋院本金陵圖》。<sup>21</sup>除此之外，若干圖作或版畫雖未以城市為主題，但因所繪主題必須以城市景觀為背景，也提供城市圖像，例如周鯤《升平萬國圖》、徐揚《日月合璧五星聯珠圖》、版畫《八旬萬壽盛典》等。<sup>22</sup>另徐揚所畫《南巡圖》十二長卷，因為隨著皇帝巡幸過程而多種景觀互見，對於人群聚落的描寫，尤以蘇州為最。

在乾隆朝眾多的「城市圖」中，本文選擇以描寫蘇州的城市圖像為討論中心，有三點原因：一則因為相關作品數量多，且宮廷繪畫、地方官員主導的圖作與地方性年畫皆有，可據以理解中央與地方所形構之蘇州形象。蘇州版刻年畫為文化消費品，販售於市井之間，更因海外貿易輸往日本，蘇州特殊的地理景觀隨著蘇州年畫的消費，深入民間，甚且及於江戶日本。

第二，蘇州自春秋戰國以來即為名都，以太湖風光聞名，而十六世紀之後，更成為中國文人文化的代表，提及詩書畫、篆刻、園林及賞玩古物等精緻文化，

---

頁 1-57。

<sup>19</sup> 見〈年表〉，收入《海國波瀾：清代宮廷西洋傳教士畫師繪畫流派精品》，乾隆元年、32年、35年、35年條目。姚文瀚本之《清明上河圖》年代不詳，記載見胡敬，《國朝院畫錄》，收入中國書畫研究資料社編著，《畫史叢書》，冊3（台北：文史哲出版社，1983），頁25-26。沈源本見《故宮書畫圖錄》，冊21，頁13-19。

<sup>20</sup> 《盛世滋生圖》出版品見徐揚繪，蘇州市城建檔案館、遼寧省博物館編，《姑蘇繁華圖》（北京：文物出版社，1999）；徐揚繪，《姑蘇繁華圖》（香港：商務印書館，1988）。《京師生春詩意圖》，收入《故宮博物院藏清代宮廷繪畫》，頁183；《北京故宮盛代菁華展圖錄》，頁14。

<sup>21</sup> 謝遂與楊大章之畫，見於《故宮書畫圖錄》，冊21，頁125-132、223-230。

<sup>22</sup> 周鯤與徐揚之作，見於《故宮書畫圖錄》，冊21，頁5-8、103-110。《八旬萬壽盛典》版畫，見《景印文淵閣四庫全書》，冊660、661。



不得不以蘇州爲先。相對之下，來自東北關外的滿洲政權本無精緻文化可言，如何看待蘇州此一中國文化的精髓所在，不免令人玩味。

第三，蘇州城市圖像除了部份年畫外，多與乾隆南巡密切相關，如直接描繪南巡過程的《南巡圖》，因南巡而起的《盛世滋生圖》，及其後多種南巡相關的繪畫或版畫。由此可見，乾隆南巡一事觸發蘇州多種城市圖像的出現。南巡誠是乾隆朝大事，其中牽涉中央與江南複雜的多重關係。如果圖像一如文字記載，具有影響輿論與形構歷史的作用，因南巡所產生的蘇州城市圖像當有其歷史與文化意義。

此前關於乾隆南巡的研究多種，無論自政治、社會、經濟史角度，均有所成，不再贅述。<sup>23</sup>然而，南巡的原因或影響並非專於一項，應是多種效應並具，前人研究清代揚州歷史時，已論及南巡一事對該地地景的影響，尤其是園林的建造。<sup>24</sup>若自圖像觀之，蘇州相關資料遠超過揚州，這些乾隆朝官方的蘇州城市圖像銘刻著因南巡而來的政治權力，在與蘇州年畫的文化消費交相作用下，共同形塑蘇州的形象。

再細言之，本文擬以徐揚的《盛世滋生圖》爲中心，因其製作宏大、作旨清楚，長卷形式更包含許多景點，可藉以縮結乾隆朝其他的城市圖像，並由此見出十八世紀蘇州形象的轉變。此種轉變的關鍵在於蘇州代表地景的改變，既有新地景的出現，也見舊地景的重造。蘇州形象的轉變普見於不同來源的圖像，雖與南巡一事關涉匪淺，但並非全然因南巡而起，例如若干描繪蘇州景點的蘇州年畫，年代可能早於《盛世滋生圖》。然而，如《盛世滋生圖》般的宮廷繪畫，若挪用地方圖像與象徵意義，來源雖自地方，仍形構新的詮釋網絡，因其成爲南巡相關圖像中的一筆，自有其歷史意義。換言之，在此種挪用之中，更可見中央政治權力與地方文化消費的糾結轉借，蘇州的若干景點就在此中，

<sup>23</sup> 關於乾隆南巡的研究成果，見 Michael Chang, "A Court on Horseback: Constructing Manchu Ethno-Dynastic Rule in China, 1751-1784," pp. 4-17.

<sup>24</sup> 見 Tobie Meyer-Fong, *Building Culture in Early Qing Yangzhou* (Stanford: Stanford University Press, 2003), pp. 162-195; Antonia Finnane, *Speaking of Yangzhou: A Chinese City, 1550-1850* (Cambridge and London: Harvard University Asia Center, 2004), pp. 172-203.

自地方的地景轉換成代表帝國普世成就的政治符碼，更匯入以南巡為中心的圖像中，形成中央與地方共同的歷史記憶。

城市圖像所建構之蘇州形象與地景，除了特殊地標的標識外，皆與圖像之風格息息相關，描繪地景的風格手法應是討論重點。《盛世滋生圖》參用西洋透視法，呈現廣大的空間感與井然的秩序感，遠非中國傳統畫法可以勝任。蘇州年畫亦是，明顯受到西洋傳入銅版畫的影響，也運用陰影與透視法。宮廷繪畫與蘇州版畫同見西洋流風，此中因由值得再加探究，而江南文化的「異質性」既超越「漢化」與否的問題，也重築乾隆朝宮廷與江南關係的討論架構。

總言之，本文主旨在於運用乾隆朝城市圖像，討論中央政權、蘇州地方政府與蘇州民間如何共同形塑蘇州形象與地景，並經由此一討論，審視北京宮廷與江南或蘇州的互動關係。在此一互動關係之中，既可見政治權力與文化消費的複雜交錯，也可見「漢化」問題的侷限性，而更有意義的是，當吾人思考大清王朝的政治特質時，中國內部的「江南」或南方，其重要性或許不遜於邊疆區域。

## 二、乾隆與「城市圖」：以《清明上河圖》為中心

由以上所舉乾隆朝眾多城市圖像看來，「城市」作為圖像再現的對象，彷彿成為大清王朝天命所繫、帝國盛世的象徵。「城市圖」在大清帝國象徵體系中的地位，或來自其表現能力，也就是在一長卷構圖中，可囊括過往《清明上河圖》甚至一般城市圖的諸點特色，達成乾隆朝院畫「集大成」的文化宏圖，並加以更璀璨華麗的帝國色彩。因此，在進入《盛世滋生圖》的討論前，擬先對於乾隆朝的城市圖像有所理解。

乾隆對於《清明上河圖》的喜愛毋庸置疑，多達 9 本的同名作品即是證明，甚至在出宮巡狩時仍隨身攜帶縮小版本，應是為了時時欣賞而用。<sup>25</sup>此種關注

<sup>25</sup> 見胡敬，《國朝院畫錄》，頁 25-26。

在其即位前，已有發徵，曾題仇英《清明上河圖》。弘曆在此用唐代駱賓王〈帝京篇〉之韻，寫出畫中北宋開封城之帝都景象，洋洋灑灑，幾近千言，結尾處不免總結徽宗失國的歷史教訓，喟嘆於歷代興亡。將〈帝京篇〉與《清明上河圖》相連並非始於弘曆，晚明趙浙本《清明上河圖》上，即有當時官員萬世德題寫此一名著，惟弘曆另創新篇，僅用其韻，字裡行間強調帝京宛若人間天堂的一面，既有自然美景，又見禮樂薰陶，在繁華人間，仍逢蓬萊勝境。<sup>26</sup>這篇古體詩應代表即位前之乾隆皇帝對於「京城圖像」或《清明上河圖》的詮釋與期待，而乾隆朝的城市圖像是否達成其所望？

與乾隆有關的城市圖像雖有多件，但少見全圖出版，除了徐揚所作將於後文討論外，畫上有「樂善堂圖書記」的沈源本《清明上河圖》，以及完成於乾隆初年的《清院本清明上河圖》遂成爲最佳範例。<sup>27</sup>沈源本今存台北故宮，印刷品看似水墨本，事實上原畫殘存紅色線描，應爲稿本。「樂善堂圖書記」一印爲弘曆繼統前與登基初年所用，同名的《樂善堂全集》則收錄乾隆青宮時所寫詩文。<sup>28</sup>畫上除了該印屬於乾隆印記外，另二枚皇家印爲嘉慶、宣統所有。

沈源本的成畫時間除了「樂善堂圖書記」指出大致年代外，畫作本身並未提供其他資料。據查〈內務府活計檔〉，沈源在雍正朝已入宮，但供職「畫樣作」，專司畫樣或紋飾樣式的製作，稱不上宮廷畫家。乾隆登基後，於元年(1736)2月將沈源調往內廷畫畫處，始正式領銜「畫畫人」，自此之後，沈源方見正式的繪畫作品。沈源應與即位前之乾隆有特殊恩遇關係，不然甫登基的

<sup>26</sup> 乾隆題詩全文，見〈題宋宣和清明上河圖用駱賓王帝京篇韻〉，《樂善堂全集定本》，收入《清高宗御製詩文全集》（台北：國立故宮博物院，1976），冊1，卷14，頁15上-17上。另《石渠寶笈》在登錄仇英的《清明上河圖》時，也完整記載此詩，甚至明言爲乾隆繼位前之作，見徐娟主編，《中國歷代書畫藝術論著叢編》（北京：中國大百科全書出版社，1998），冊8，卷25，頁8下。盛世德之題跋見鈴木敬編，《中國繪畫總合圖錄》（東京：東京大學出版會，1983），冊3，JM24-009。

<sup>27</sup> 乾隆朝之《清明上河圖》多數尚未出版，羅福改本僅見局部，看來與十七世紀民間無名畫家所作之《清明上河圖》相去不遠，新意較少。見Wei Dong, "Qing Imperial 'Genre Painting': Art as Pictorial Record," *Oriental Art* 26:7 (July/August 1995), pp. 18-19.

<sup>28</sup> 關於《樂善堂全集》收錄詩文的年代，見清高宗，〈樂善堂全集定本序〉，《清高宗御製詩文全集》，冊1，頁1-9。感謝台灣大學藝術史研究所傅申老師告知此資料。

乾隆不會降旨升其為宮廷畫家，並約於同時，賞賜緞疋，殊榮可見。<sup>29</sup>由此推測，沈源本《清明上河圖》的製作年代應為雍正朝，並與皇子弘曆密切相關。或因沈源本為底稿性質，登基後的乾隆皇帝未再閱目，後收入乾隆 9 年(1744)編纂完成之《石渠寶笈初編》中。

沈源本與《清院本清明上河圖》極為類似，構圖如出一轍，尺寸相近，連畫中人物的一舉一動都絲毫不差，而與羅福旼本《清明上河圖》頗見差距，二者關係應屬密切。清院本由多位畫家合作完成，始於雍正 6 年(1728)，成於乾隆元年 12 月。至於沈源本是否即為清院本的底稿，因未見直接證據，無法肯定。然而，如果沈源稿本為雍正時期所作，且經過即位前之乾隆皇帝審閱，與其極為相似的《清院本清明上河圖》或許也在弘曆的關注下製作。前引弘曆題仇英《清明上河圖》之古體詩，可見身為皇子時的乾隆已對城市圖像及帝京形象相當注意。更何況，雍正朝〈內務府活計檔〉全然不見清院本的記載，卻見於乾隆朝，畫家們更因畫作完成而受到乾隆賞賜。<sup>30</sup>

如果沈源本可代表雍正朝在弘曆關注下《清明上河圖》的面貌，清院本與沈源本之間的差異或許比相似更為重要，也可見出乾隆即位之初的新氣象。經過比對，稿本起頭處拜墓情景，於清院本全無，或許塚墓的出現雖然直指清明時節，卻非理想帝京形象，因此於定本時改換場景。更重要之處在於清院本入城後的建築園林，無論就建築規模或空間精緻度而言，均遠勝稿本。尤其是加上一西洋樓似的石造建築，更堪玩味(圖五)。此種更動令人想起乾隆 3 年(1738)

<sup>29</sup> 見〈內務府活計檔：造辦處各作成做活計清檔〉(原藏北京中國第一歷史檔案館，複本收於台北國立故宮博物院圖書文獻館)，乾隆元年正月初 9 日記事錄及乾隆 2 年閏 9 月 11 日記事錄。另一例為冷枚，雍正時失寵於帝，卻蒙皇子弘曆器重，並於乾隆登基後受到賞賜與拔擢。見聶崇正，〈試解畫家冷枚失寵之謎〉，收入氏著，《宮廷藝術的光輝》(台北：東大圖書公司，1995)，頁 65-70。

<sup>30</sup> 根據該圖之畫家題款，該作由陳枚、孫祜、金昆、戴洪、程志道合作完成，時間為「乾隆元年十二月十五日」，但據畫上乾隆 7 年(1742)御題詩，該作始於雍正 6 年(1728)，完成於乾隆 2 年(1737)。另見〈內務府活計檔〉，畫作完成年代應為元年 12 月，裝裱完成為 2 年(1737)8 月。見乾隆元年 12 月 19 日記事錄及乾隆 2 年 2 月 18 日裱作。全圖見《故宮書畫圖錄》，冊 21，頁 413-419。該書僅提及乾隆題詩，未錄全文，乾隆題詩內容，見胡敬，《國朝院畫錄》，頁 66。

《清院畫十二月令圖》與雍正年間《雍正十二月行樂圖軸》的差別，二者雖極為雷同，但前者在建築空間上更見轉折，複雜度增加。<sup>31</sup>由此可見，登基後的乾隆並未完全承接雍正朝所留下的畫風，清院本對於建築空間的更形講究，應如前言〈帝京篇〉般反映出乾隆皇帝的帝京形象。甫繼大位的乾隆想必對於帝京形象十分重視，清院本最後的完成應經過皇帝的認可，賞賜畫家的舉動即為一證。

乾隆對於京城形象的重視另見其詞，曾自言臨御四十多年來，北京城中大小建築與設施莫不經過修整，甚至勝過歷代三都及兩京。<sup>32</sup>《清院本清明上河圖》中加入建築園林佳構，自然彰顯帝國都市的壯麗氣象。晚明若干《清明上河圖》一反北宋張擇端本，開始著重都市園林的描繪，讓人想起十六世紀以來以城市山林聞名的蘇州。<sup>33</sup>然而晚明畫中園林的尺度大小與構造精美，均遠遜於清院本，彷彿是蘇州與一理想帝京的比較。至於西洋樓，據學者研究，在乾隆7年(1742)圓明園之西洋式大型建物起造之前，中國的洋式建築可能出現在北京與澳門。<sup>34</sup>增添西洋樓於清院本中，一則顯示乾隆皇帝對於西洋建築的興趣起於早年，在圓明園大興土木前即已如此。再者，西洋式建築的出現，或許為了表現該畫所繪為北京城，以地景特徵鎖定京城。然而，如果不強調在地的感覺，非要實地實繪，乾隆緣於觀看西洋畫作而起意於圓明園，<sup>35</sup>也可因為長期接觸西洋景觀，有意將其繪入具有帝京意象的《清院本清明上河圖》中。

《清院本清明上河圖》於畫作完結處的深宮瓊苑，水景處處，穿插奇妙的建築景觀，喚起圓明園的意象。圓明園與江南園林的關連十分清楚，時時可見

<sup>31</sup> 相關研究見陳韻如，〈時間的形狀——《清院畫十二月令圖》研究〉，《故宮學術季刊》，卷22期4（2005年夏季），頁111-114。

<sup>32</sup> 見乾隆皇帝，〈御製日下舊聞考題詞二首〉，收入于敏中編纂，《日下舊聞考》，收入《筆記小說大觀》，編45（台北：新興書局，1987），首頁。近人研究成果可見戴逸，〈乾隆帝和北京的城市建設〉，收入《清史研究集》，第6輯（北京：中國人民大學出版社，1988），頁1-37。

<sup>33</sup> 見王正華，〈過眼繁華：晚明城市圖、城市觀與文化消費的研究〉，收入李孝悌主編，《中國的城市生活：十四世紀至二十世紀》，頁47。

<sup>34</sup> 見中野美代子，《奇景の図像學》（東京：角川春樹事務所，1996），頁18-22。

<sup>35</sup> 關於乾隆因為西洋畫而起意建造圓明園中西洋建築一事，見王道成，〈前言〉，收入氏編，《圓明園——歷史·現狀·論爭》（北京：北京出版社，1999），頁13。

江南水鄉之趣，楊柳堤岸，曲徑迴廊，益增嫵媚。<sup>36</sup>畫中既有重建江南園林之皇家苑囿，也有西洋式建築，正是其包羅萬象「集大成」之一端。該圖在意象上的「集大成」尚有江南初春的春意盎然、蘇州園林般的深宅大院，另有來往頻繁的內河航運、街道上擁擠的人群、各式民俗、商業與娛樂活動等。代表官方的除了御苑庭園外，還有校場之武術騎射活動、城門關口之崗哨等（圖六）。

除了意象上的「集大成」外，此畫也是畫史意義上的「集大成」，因為它縮結以往城市圖中的各種景象，包括新綠江南、看戲群眾、城門崗哨、武術校閱，以及圍成一圈觀看雜技表演的觀眾等。<sup>37</sup>以往分屬不同《清明上河圖》中的片段，如今集成清院本，更以精美嚴謹的畫風，在景物上增添理想帝京的華麗與美好，遠遠超過十七世紀民間版本，完成乾隆對於帝京的想像。例如，畫中綠色所調成的初春感覺遠比晚明版本更趨美好，有如卷首放風箏的人們，無憂無慮，永遠沈醉在春光和煦中。

《清院本清明上河圖》上乾隆 7 年的御題詩一語點破《清明上河圖》所能提供的「集大成」優勢，正是「城郭山林人物」，一應俱全。透過如此的「集大成」，方能展現帝國宏圖，其中甚至包括西洋的成份在內。

### 三、蘇州城市圖像：以《盛世滋生圖》為中心

《清院本清明上河圖》代表乾隆對於「城市圖」作為帝國象徵的興趣，該圖中城市歸屬的彈性，既可比附於北京城，又可轉換成一「集大成」的理想帝京。以此觀之，其他城市圖或也在政治權力的運作下各有發揮，彰顯帝國的不同面向。這些城市圖多半以確定的都市為主題，地景與意識形態的關連遂成為重要議題；在此脈絡下，乾隆 24 年(1759)9 月，由徐揚繪製完成的《盛世滋生

<sup>36</sup> 關於圓明園移植江南園林如「獅子林」之事，見上引文，頁 10-12。

<sup>37</sup> 校場之景可見藏於紐約大都會博物館之《清明上河圖》，其他場景散見於各種版本之《清明上河圖》，如台北故宮之收藏，《故宮書畫圖錄》，冊 18，頁 417-419、421-426、429-433；趙浙本，見《中國繪畫總合圖錄》，冊 3，JM24-009；遼寧省博物館藏本，見《明四家畫集》（天津：人民美術出版社，1996），頁 97-108。

圖》值得討論。

該圖原名《盛世滋生》，見於畫後徐揚自題，後因收藏地遼寧省博物館認為該名無甚意義，遂改爲《姑蘇繁華圖》，此一改名反而減低該圖原有的政治意涵與圖作中的政治操作，企圖凸顯圖作「忠實」描寫蘇州繁華市況的部份。<sup>38</sup>事實上，《盛世滋生》之名政治意味十足，在有清一代，「盛世滋生」一詞屢屢出現於官制與方志類書籍中，用來表明在大清王朝的統治下，人口繁衍與生民興旺的狀況。康熙 50 年將增加的人丁編造爲「盛世滋生冊」，明示「永不加賦」，即是此後大政權不斷反覆徵引的事件，既象徵王朝之興盛，也表示聖朝仁政下，對於人民的寬待。<sup>39</sup>

畫家徐揚顯然對於此一辭彙並不陌生，據其題於卷末的跋語，《盛世滋生圖》的目的，在於圖寫大清王朝「治化昌明，超軼三代，輻員之廣，生齒之繁，亙古未有」的盛世景況。至於蘇州爲何入選成爲象徵此一絕代盛況的城市，據題跋推測，一則與蘇州城池堅固、山川秀麗、商業繁榮有關，再則蘇州爲東南一大都會，也是乾隆皇帝南巡的重點；畫家藉圖感激皇帝於 16 年(1751)、22 年(1757)二度臨幸蘇州的恩澤，並繪出蘇州因皇恩浩蕩方有的太平之象。

《盛世滋生圖》的繪製未見於〈內務府活計檔〉，但該檔案乾隆 24 年條目中，關於畫家工作場所「如意館」的記載僅見正月與 12 月，或失之記載，或該作非由乾隆指示完成。由徐揚題詩看來，雖未明示該圖係由聖上降旨而作，全文的重心仍在於摹寫「帝治光昌」，由文內語氣與簽款「臣徐揚敬跋」等觀之，圖作繪製時已經預設乾隆皇帝爲觀者。

該圖由來自蘇州的徐揚繪成，可信度益增。徐揚，蘇州監生出身，乾隆 16 年首次南巡時，因獻畫冊得以晉身宮廷，爲皇帝作畫。同時入宮者，尙有

<sup>38</sup> 見秉琨，〈清徐揚《姑蘇繁華圖》介紹與欣賞〉，收入《姑蘇繁華圖》，頁 1。

<sup>39</sup> 關於「盛世滋生冊」，見清高宗敕撰，《欽定皇朝通典》，收入〔清〕紀昀等總纂（以下略編者），《景印文淵閣四庫全書》（台北：台灣商務印書館，1983），冊 642，頁 75；徐本等奉敕纂，《大清律例》，收入《景印文淵閣四庫全書》，冊 672，頁 521。「盛世滋生」一詞亦見於多種官方方志書籍，例如：唐執玉等監修《畿輔通志》，一般用來指稱增加的人口，見《景印文淵閣四庫全書》，冊 504，頁 695、696、697 等。

以繼承正統畫風聞名的張宗蒼，二人一成為宮廷畫家，即享「一等畫畫人」的最優待遇，可見乾隆的重視。<sup>40</sup>徐揚入宮前的繪畫背景並不清楚，因其監生身分，顯見並非職業畫家出身。<sup>41</sup>另乾隆 13 年(1748)《蘇州府志》收有徐揚所繪製的地圖，<sup>42</sup>此為徐揚入宮為畫家前，唯一與圖作繪製有關的線索，然非一般畫作。該版本的《蘇州府志》並未提及徐揚作為畫家的資料，道光 4 年(1824)的《蘇州府志》在〈藝術〉部份，收錄張宗蒼的生平資料，對於徐揚，卻隻字未提。<sup>43</sup>由上述資料或可判斷，徐揚在入宮前，確實未以繪畫著名。然其入宮後，頗受乾隆皇帝青睞，今存徐揚作品幾乎全有「臣」字款。<sup>44</sup>再據〈內務府活計檔〉記載，徐揚在宮內常蒙皇帝欽點作畫，各種畫科皆有，包括山水、人物、花草，畫幅尺寸也大小兼具，既有通景屏風，也有泥金扇面。<sup>45</sup>徐揚供奉畫院十八年後，乾隆親賜舉人，並官內閣中書，洵為難得之恩寵。<sup>46</sup>

就蘇州繪畫傳統而言，當地畫家自十六世紀後期開始，即以《清明上河圖》

<sup>40</sup> 關於徐揚生平，見胡敬，《國朝院畫錄》，頁 52-54；陳煥，《讀畫輯略》，收入洪業輯校，《清畫傳輯佚三種》（上海：上海古籍出版社，1990），頁 294；李銘皖等修，《蘇州府志》（台北：成文出版社，1973），卷 2，頁 3 下-4 上。關於徐揚在畫院中的待遇，見聶崇正，〈清代宮廷畫家續談〉，收入聶崇正，《宮廷藝術的光輝》，頁 135-137。

<sup>41</sup> 《清史稿》記載徐揚為張宗蒼弟子，未知所由。見趙爾巽等撰，《清史稿》，收入《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，1997），卷 509，頁 7。徐揚今存畫作確實有正統畫風，與張宗蒼作品相近；再據張宗蒼生卒年(1686-1756)判斷，應比徐揚年長許多。徐揚，《奇峰競秀圖》，見中國古代書畫鑑定組編（以下略編者），《中國古代書畫圖目》（北京：文物出版社，1986 以後），冊 15，遼 2-339。張宗蒼《萬木奇峰圖》，見《中國繪畫全集》（北京：文物出版社，2001），冊 27，頁 139。

<sup>42</sup> 見張英霖，〈歷史畫卷《姑蘇繁華圖》〉，收入《姑蘇繁華圖》，頁 9-10。

<sup>43</sup> 見宋如林等修，《蘇州府志》（清道光 4 年刊本，中央研究院歷史語言研究所傅斯年圖書館古籍線裝書），卷 105，頁 23 上。該版《蘇州府志》在卷首之二，記載乾隆南巡相關行事時，提及徐揚獻畫一事，見頁 3 下。

<sup>44</sup> 初步檢索徐揚畫作，唯有《蓮塘消暑圖》立軸題款送給授業尊師，係作於乾隆 38 年(1773)。圖作見《中國古代書畫圖目》，冊 6，蘇 8-179。

<sup>45</sup> 例如：乾隆 20 年 4 月 30 日、20 年 11 月 19 日、21 年 5 月 1 日、21 年 9 月 9 日、22 年 5 月 29 日、22 年 6 月 26 日、24 年 1 月 2 日條目，見〈內務府活計檔〉。「通景」一詞常見於清宮檔案，指的是尺幅較大、可貼在牆壁或屏風上展示的畫作，見聶卉，〈清宮通景線法畫探析〉，《故宮博物院院刊》，2005 年第 1 期，頁 41-52。

<sup>46</sup> 見宋如林等，《蘇州府志》，卷首之二，頁 3 下。



的製造名聞全國，對於城市圖的繪製並不陌生。<sup>47</sup>《清院本清明上河圖》的畫家中，孫祐、程志道即來自蘇州附近。吳地畫家的成就也為乾隆所悉，清院本御製詩嘗言「吳工聚碎金」，表明該畫為來自蘇州的畫家集體完成。<sup>48</sup>

《盛世滋生圖》為一長達 12 公尺的長卷，據徐揚自題，畫作「自靈巖山起，由木瀆鎮東行」，穿過橫山，橫渡石湖後，轉上方山，由太湖北岸獅子山、何山兩山之間進入姑蘇郡城，其後「自葑盤胥三門，出閶門外，轉山塘橋，至虎邱山」為止。這些提及的聚落、山川與城池等地點已經學者詳細介紹，<sup>49</sup>本文不再贅述，惟試論路線的選擇及若干景點的意義。

該圖所選地點起自蘇州城外西南方，行至石湖後轉向北方，到獅子山附近再折向東，由胥門進入蘇州城後，沿著城牆往北，後由閶門外往西北的虎丘山而去。此一行經路線集中於蘇州西方，包括城外蘇州著名景點，也涵括蘇州城內外重要橋樑與商業繁榮的區域，兼富山水靈秀之趣與城市熙攘之樂。靈巖、石湖與虎丘久為著名景點，石湖上九孔的行春橋，虎丘山頂上的寺院，均出現於畫中。閶門位於蘇州城西北，為城內通往山塘、虎丘等地的要道，西北角也是蘇州城內最繁華的地區。以上所舉出的地點均歷史悠久，至遲到明代已是地方志艷稱之地。唯有胥門外的「萬年橋」，方是蘇州新盛之地。

「萬年橋」在畫中不僅雄偉壯觀，佔有相當篇幅，也是畫中眾多橋樑中出現題名的少數，甚至連橋頭石坊上的對聯也題寫清楚，「山塘橋」及「半塘橋」僅見名稱（圖七）。胥門外本無橋，來往全靠船舶接渡，傳說因為城外獅子山與該門對衝，若加上一橋，迎入煞氣，將危及蘇州城的發展。然而，商業繁盛

<sup>47</sup> 見王正華，〈過眼繁華：晚明城市圖、城市觀與文化消費的研究〉，收入李孝悌主編，《中國的城市生活：十四世紀至二十世紀》，頁 43-46。

<sup>48</sup> 見胡敬，〈國朝院畫錄〉，頁 7、65。此處記載孫祐為江蘇人，未詳城市，但既然《清院本清明上河圖》前隔水乾隆御製詩言及「吳工」，可見在乾隆的認知中，該作為吳地宮廷畫家分工完成。陳枚，松江人，金昆，錢塘人，戴洪則籍里不詳。

<sup>49</sup> 見張英霖，〈圖版說明〉，《姑蘇繁華圖》，頁 82-99。另見李華，〈從徐揚《盛世滋生圖》看清代前期蘇州工商業繁榮〉，《文物》，1960 年第 1 號，頁 13-17；王宏鈞，〈蘇州的歷史和乾隆《盛世滋生圖卷》〉，《中國歷史博物館館刊》，1986 年第 9 號，頁 90-96；范金民，〈《姑蘇繁華圖》：清代蘇州城市文化繁榮的寫照〉，《江海學刊》，2003 年第 5 號，頁 153-158。

之勢難以阻擋，遂於乾隆初年興建萬年橋以利交通，並於乾隆 5 年(1740)完成。該橋長 32 丈餘，計費超過 1 萬 6 百餘兩，橋成之日為蘇州大事，幾達萬眾歡騰。尤其是萬年橋石造，為蘇州唯一三拱而立橋樑，船舶往來其下無礙，比閶門外的單拱石橋更引人注目，自然成為地方官重要政績，也是蘇州新景點。<sup>50</sup>除此之外，虎丘雖然在前代已享大名，然山塘至虎丘一帶商業與市肆之盛，仍起於清代，盛清時候，更是蓬勃興旺，道光年間甚而有專書著作介紹此區域。<sup>51</sup>

上述若干地點也是康熙、乾隆二位皇帝南巡蘇州時的重點。雖然《盛世滋生圖》所繪與二位皇帝共 12 次的南巡路徑並不相合，但靈巖、虎丘、石湖、獅山等風景名勝正是吸引皇帝駐足之地，而與虎丘路徑相連的閶門一帶，繁華市況更是居上位者所樂見。<sup>52</sup>

乾隆皇帝對於虎丘、石湖等地十分欣賞，留有詩文多首，分景敘述，可見印象深刻。例如，對於石湖，即有〈歌詠湖水〉、〈湖心亭〉與〈行春橋〉多首。<sup>53</sup>再者，乾隆 6 次南巡時間皆為初春至初夏，也就是西曆 2 月至 5、6 月的時間，與康熙皇帝 3 次冬季行程大為不同。<sup>54</sup>由此可見，乾隆對於暮春 3 月江南美景的喜好，《清院本清明上河圖》中的春天景象已如前述，而《盛世滋生圖》也是桃柳爭春、山水明秀，一片大地新春、欣欣向榮的景象。除此之外，該圖與乾隆詩文的符合尚有如水鄉田園等江南特殊景觀，而卷首高聳不見其頂

<sup>50</sup> 見徐士林，〈萬年橋記略〉，收入傅椿等修，《蘇州府志》（乾隆 13 年序言，日本東京國立公文書館藏善本書），卷 30，頁 11 上-12 上；顧公燮，《丹午筆記》（南京：江蘇古籍出版社，1999），頁 103；俞樾，《茶香室叢鈔》（北京：中華書局，1995），冊 1，頁 284。

<sup>51</sup> 見顧祿，《桐橋倚櫂錄》（清道光間刊本，中央研究院歷史語言研究所傅斯年圖書館善本書）。  
<sup>52</sup> 同光年間的《蘇州府志》在卷前有〈巡幸〉篇章，詳細記載康熙與乾隆南巡至蘇州地區的活動，係綜合乾隆《南巡盛典》（高晉輯）與道光 4 年《蘇州府志》而成，堪稱詳實。見李銘皖等，《蘇州府志》，卷首之一、二、三。

<sup>53</sup> 見高晉輯，《南巡盛典》，收入沈雲龍主編，《近代中國史料叢刊》（台北：交海出版社，1975），卷 24，頁 5 下-6 上。

<sup>54</sup> 關於康熙、乾隆共 12 次南巡的時間，見 Maxwell K. Hearn, "Document and Portrait: The Southern Tour Paintings of Kangxi and Qianlong," in Ju-hsi Chou and Claudia Brown, eds., *Chinese Painting under the Qianlong Emperor: The Symposium Papers in Two Volumes*, Phoebus 6:1 (1988), pp. 92, 98.

的靈巖山，俯瞰太湖萬頃碧波，也是乾隆相關詩作中的景象。<sup>55</sup>

如前所述，自徐揚題跋看來，《盛世滋生圖》的緣起確實是乾隆南巡，在歷經乾隆 16 年與 22 年二次南巡後，身為蘇州人的徐揚，以蘇州圖像的繪製感激皇恩廣披。該作與南巡的關係毋庸置疑，也成為乾隆南巡相關圖像資料中的第一筆。至於徐揚如何繪製出《盛世滋生圖》，尤其是學者經過考察後，確定該作所繪與蘇州地理位置十分吻合，並非臆測之作。<sup>56</sup>徐揚身為蘇州人的事實，並無法保證其作品在地理景觀上的正確性，應有更多的討論。

據研究，乾隆南巡皆有畫家隨行，徐揚也曾多次參與。這些畫家在皇帝的命令與審閱下完成景物的描繪，想必符合聖意。<sup>57</sup>如前所述，《盛世滋生圖》所繪與乾隆南巡的重點若合符節，徐揚對於皇帝的心意似乎十分清楚，作畫時必有依據，即使未在皇帝的指示下起草動筆，上意也充分展示在《盛世滋生圖》中。再者，自徐揚曾繪製蘇州地圖一事，可見其對當地地理形勢的熟習。

地圖與繪畫的交涉自古已有，遠者如唐代王維《輞川圖》或北宋李公麟《龍眠山莊圖》，除了以實際地點為繪畫對象外，畫中若干空間的畫法也與地圖接近。近者如明清之際，金陵畫家高岑曾受當地知府之請，繪製金陵四十景圖，刊刻於康熙年間的《江寧府志》中。高岑的畫作雖與一般山水冊頁相近，但畫中少數建築組群，仍見地圖式做法。<sup>58</sup>

徐揚入宮前所繪製的蘇州地圖，與傳統地圖做法相差不大，惟其中《吳縣疆域圖》的左上部份，以極高視點俯瞰角度，畫出群山在水面上往後延伸縮小的景象，略有西洋地圖之意。<sup>59</sup>徐揚入宮後受命而製的《西域輿圖》，據記載，先由西洋人分批赴西域實測，再由徐揚總合而成。<sup>60</sup>由此看來，徐揚應該懂得

<sup>55</sup> 張英霖，〈歷史畫卷《姑蘇繁華圖》〉，頁 10-12。

<sup>56</sup> 詳見註 48。

<sup>57</sup> 張英霖，〈歷史畫卷《姑蘇繁華圖》〉，頁 11。

<sup>58</sup> 見于成龍等修，《江寧府志》（康熙年間刊本，日本東京國立公文書館藏善本書），卷 2，頁 1 上-42 下。

<sup>59</sup> 全圖見傅椿等修，《蘇州府志》，卷首，頁 5 下-6 上。

<sup>60</sup> 見胡敬，《國朝院畫錄》，頁 53。

西洋輿圖製作的方法。就其畫作《平定兩金川戰圖冊》觀之，畫中全景俯瞰的畫法、層層密實的山脈，以及斜視角度由近推遠的空間表現法，均見來自西洋的影響。<sup>61</sup>此種將戰爭主題置於西洋式具有實體空間地景中的作法，在乾隆院畫中並不少見。<sup>62</sup>即使去除地圖與統治權在象徵意義上的聯繫，乾隆朝的戰圖帶給隨戰爭而來的土地征服一種實地的感覺，取得視覺上的信賴與擁有感，一如乾隆統治西域後，隨即製作《西域輿圖》。

如前所述，徐揚入宮前的繪畫經歷不詳，但入宮後，蒙皇帝旨意所作的畫作，無論在題材、風格或尺幅上，均多見變化。若自今存作品觀之，其多樣化的繪畫長才，即使在強調多元多能的乾隆宮廷畫家中仍屬傑出。乾隆朝院畫家多人皆橫跨畫類之別，至少精通山水、人物、花鳥、界畫等畫科中的二項，如郎世寧、金廷標等，即使是詞臣畫家如鄒一桂、董邦達，亦是如此。徐揚既有中國傳統的山水畫風，也有如《平定兩金川戰圖》般深受西洋畫法影響的作品。就傳統畫風而言，可以如「正統派」模寫元四家山水，也時而應皇帝之意，畫張以韻致取勝的詩意圖，對職業畫風的掌握也不遑多讓。<sup>63</sup>人物畫中仿貫休、吳彬之羅漢作品多張存世，花鳥畫更多元發展，水墨設色皆有。<sup>64</sup>

自乾隆朝〈內務府活計檔〉看來，皇帝時常指定院畫家作畫，各種形式皆有，也常點名風格不同的畫家合作，有理與否，尚難細究。<sup>65</sup>皇帝的強力操控與任意指定，或許就是乾隆朝不同身分畫家兼擅各科的重要原因，徐揚繪製《乾隆南巡圖》即受皇帝之命，卻也顯示其無所不精的畫藝。徐揚獨力完成重要的《南巡圖》，可說是以一人之力，相抗於康熙時由王翬領軍弟子所作的《南巡

<sup>61</sup> 全圖見《清代宮廷繪畫》，頁 260-267。另有銅版畫存世，見《「中国の洋風画」展——明末から清時代の絵画・版画・挿絵本》（東京：町田市立国際版画美術館，1995），頁 289-296。

<sup>62</sup> 見馬雅貞，〈戰爭圖像與乾隆對帝國武功之建構——以《平定準部回部得勝圖》為中心〉。

<sup>63</sup> 相關畫作見《清代宮廷繪畫》，頁 268-273；《故宮書畫圖錄》，冊 13，頁 351；《中國古代書畫圖目》，冊 8，津 6-133。

<sup>64</sup> 相關畫作，見《故宮書畫圖錄》，冊 13，頁 325-349；《中國古代書畫圖目》，冊 6，蘇 8-179；冊 10，津 7-1410；冊 15，遼 1-579；戶田禎佑、小川裕充主編，《中國繪畫總合圖錄續編》（東京：東京大學出版會，1998），冊 1，A12-061。

<sup>65</sup> 例如：乾隆 30 年 5 月 13 日、5 月 17 日、6 月 15 日條。

圖》。王翬在正統畫史的地位相當崇高，列名四王之一，甚至連弟子楊晉等人也享有名聲。<sup>66</sup>由此看來，徐揚在乾隆皇帝的心目中必定相當重要，然而其在乾隆 29 年(1764)後承擔繪製絹本《南巡圖》之大任，應與其前《盛世滋生圖》的成功有關，而該圖也是徐揚最早的城市圖，展示其畫技之多元。<sup>67</sup>自徐揚自題看來，「臣執藝所有事也」之句正有此意，表明其才華足以獨力繪製像《盛世滋生圖》般的城市圖。

徐揚的繪畫長才在《盛世滋生圖》中有精彩的發揮，除了細節豐富外，長卷構圖最難之處在於轉接得宜，致使呈現虛實轉換但條理分明的景物變化，該圖在此功力益顯。尤其如《盛世滋生圖》般的城市圖，必須以鄉村、城市的對比彰顯各自的優點，既有農家田野之美，也有紅塵繁華之好，而蘇州固有的山水佳處更不可錯過。該圖對於各種景色，除了表達恰如其意的適切描寫外，也不忽略蘇州地景的特色，如獅子山的崢嶸向上、太湖的煙波浩蕩。全畫連接各景的關鍵在於源於西方的遠近透視法，採用多條長斜線構圖，物象在此斜線上依序排列，逐漸縮小，退向遠方，直至飄渺不見。時而可見兩條相反方向斜線依勢而來，或右下左上，或右上左下，無論交會與否，中間的空間以橫豎直線構圖，景物羅列其間（圖八）。

雖然有些學者在比較王翬《康熙南巡圖》與徐揚《乾隆南巡圖》後，認為後者因為運用西洋法，反而使景物制式化，失去中國傳統畫法的人性化表現與趣味。<sup>68</sup>雖然徐揚主筆的《南巡圖》確實在趣味化細節上不如王翬，而源自西洋透視法景物大小規格化的傾向也一如所言，但徐揚的畫法並非全無長處，其優點事實上顯而易見。例如，《盛世滋生圖》因西洋透視法之故，物象自大而小前縮的比例，遠大於中國傳統畫法，彷彿至遠處尙可見到微茫景物，景深超

<sup>66</sup> 見張庚，《國朝畫徵錄》，收入中國書畫研究資料社編著，《畫史叢書》，冊 3，頁 25-6、56。

<sup>67</sup> 徐揚《乾隆南巡圖》共有絹本 12 卷、紙本 12 卷，絹本的製作起於 29 年，完成於 34 年，紙本約作於 36 至 39 年間。徐揚其他的城市圖如《清明上河圖》、《京師生春詩意圖》，皆完成於 32 年。見〈年表〉，收入《海國波瀾：清代宮廷西洋傳教士畫師繪畫流派精品》。

<sup>68</sup> Maxwell K. Hearn, "Document and Portrait: The Southern Tour Paintings of Kangxi and Qianlong," pp. 91-131.

過中國傳統畫法。再者，斜向交錯的構圖線涵括更多的景物，視野廣闊，也不是傳統畫法所能比較。這些有如長鏡頭與廣角鏡的作用，為《盛世滋生圖》帶來兼具斜向伸入與橫向開展的視覺效果，確有所長。至於制式化風格的另一來源——工整且規格相似的建築，也有正面的效果。中國傳統對於界畫的評價一向以徒手為上，利用工具所畫出的制式線條難登士人品味，因此如《盛世滋生圖》般精謹的界畫風格，並不為藝術史家所喜。然而，此種風格所描繪出的屋舍、橋樑、城牆等建築頗有實體感，一磚一瓦真能佔據空間（圖九）。更何況，在西式遠近透視法之下，此種方向、畫法相同的成排屋舍，帶來視覺上一致的效果，雖失去個別性，但全體看來，整潔堅固，彷彿連綿不盡，依序排列到天邊。

《盛世滋生圖》在中西畫法交會的運用下，塑造蘇州正面美好的形象。以西洋畫法而言，交錯延展的斜向構圖呈現廣闊無垠的大地，其間的各個空間，穿插繪入豐富多元的景物。《盛世滋生圖》上呈乾隆，皇帝自然是唯一的觀者。在此一帝王觀者俯瞰角度的注視下，畫中運用中國傳統繪畫少見的高視點，畫出秩序感強烈的城市與延伸遙遠的江山。

另一方面，中國傳統畫法也有其長處。卷首驟然聳立、不見其頂的靈巖山，貼面而至，充塞整個畫面，在四周太湖煙波與平疇田野的對照下，呈現戲劇化效果。此種做法自北宋以來即是長卷山水畫的奇招之一，此處用之，推高靈巖山，彷彿蘇州也有雄偉山水，更映襯出周圍湖水與郊野的廣漠無涯。除此之外，無論是煙雲掩映下的天際地平線，或者一抹橫雲遮蔽下層層景物的隱現，皆是傳統畫法中常見的表現手法（圖十）。再者，蘇州畫壇自十六世紀初期以來，對於蘇州地景的描繪，即以太湖或石湖為主，畫出江南水鄉優美抒情的景色。《盛世滋生圖》中湖景的描寫也具有如此意趣，如湖面上揚帆出發的船舶，以及交錯延伸至天際的湖水與陸地。

《盛世滋生圖》景物的多元與變化一如《清院本清明上河圖》，雖然在視覺效果上，前者更為戲劇化，城鄉與水陸的對照清晰而深刻。更重要的差異或

許在於後者描繪出理想的帝京，普遍性重於特殊性，而《盛世滋生圖》則以東南重要都會蘇州為對象，針對特殊的地景，畫出帝國統治下地方城市的太平盛況。二者合觀，可見不同的城市圖像承載不同的象徵意義，中央、地方共同營造出帝國既普遍又特殊的政治形象。

#### 四、蘇州的新形象與特殊地景的建構： 《盛世滋生圖》與《南巡盛典》

《盛世滋生圖》完成後，一直深藏宮中，民國初年由溥儀攜出後帶至滿洲國，因此今日歸屬於遼寧省博物館。<sup>69</sup>盛清宮廷繪畫中的長卷畫許多具有記錄性質，描繪帝王的各式活動，這些作品由於無法懸掛展示，自完成後即藏於宮中，僅供皇帝或皇帝身邊少數文化顧問觀看。<sup>70</sup>這些作品所能影響到的人，除了當時題寫詩文的高層官員外，也著眼於歷史評價，後代子孫如我們就藉此了解乾隆與乾隆朝。除此之外，這些收藏於宮廷內的繪畫作品仍在當世有所作用，並非束之高閣，今日因滿清傾覆方有能見度與影響力。檢索十八世紀各種關於蘇州的圖像，可見《盛世滋生圖》對於蘇州形象的塑造並非孤例，尤其是對於若干地景的描繪，無論是描寫地點或角度均呈現一致性。

先就擁有長遠歷史的地景論之，自十六世紀初期以來，描繪蘇州地景就是吳派畫家重要的主題，一直延續到明末。以石湖為例，文徵明的《石湖清勝圖》為今存最早關於該地區的畫作（圖十一）。畫中往後迤邐延伸的坡腳，高挺秀氣的樹木，遠方行將沒入天水之際的沙洲，在石湖水域的映照下，呈現優雅清

<sup>69</sup> 見秉現，〈清徐揚《姑蘇繁華圖》介紹與欣賞〉，頁 1。

<sup>70</sup> 這些長卷作品部份收藏於歐美博物館或私人手中，應該是清末如英法聯軍或庚子事變時流出。法國國立亞洲吉美美術館收藏的康熙及乾隆《南巡圖》、雍正《春耕圖》等作品，據該館紀錄，均是一位將軍捐出，應是清末動亂時被攜帶至法國。關於乾隆的文化顧問，指的是在清廷藝術收藏品上題寫的文學大臣，如梁詩正、董誥、張照等。關於此一議題，見馮明珠，〈玉皇案吏王者師——論介乾隆皇帝的文化顧問〉，收入馮明珠主編，《乾隆皇帝的文化大業》（台北：國立故宮博物院，2002），頁 241-258。

麗的特質；<sup>71</sup>自此至晚明也成爲蘇州當地畫家描寫蘇州的模式，彷彿能代表蘇州的就是此種抒情悠遠的景色，別有味道。<sup>72</sup>文徵明的石湖著重在山水風光，並未描寫特徵清楚的九孔「行春橋」，當然文人畫不擅形似、不落俗套是文徵明捨棄具體橋樑地標的重要原因。行春橋出現在晚明侯懋功的《山水圖軸》、張宏的《蘇臺十二景圖冊》中，但文徵明式的坡腳、沙洲與山色仍是基調，捕捉到的蘇州意象與《盛世滋生圖》大爲不同。<sup>73</sup>

《盛世滋生圖》中的石湖部份，並未依循明代中期以來對於蘇州的抒情式感懷，在同是蘇州人的徐揚手中，石湖值得強調的不只是好山好水，更是地標式的行春橋（圖十二）。該橋在畫中宛如玉帶般連接前景村落與遠景上方山，堅固綿長，十分顯眼。此一描寫角度在《南巡盛典》的名勝圖示中也可見到，分屬「石湖」與「上方山」的二張木刻版畫若連接起來，幾乎與《盛世滋生圖》無所差別（圖十三）。<sup>74</sup>

再就虎丘言之，該地也是明代中期蘇州地景繪畫流行後常見的描寫對象，山上的佛塔、佛寺垂吊而下的汲水桶，以及沿山而建的階梯等，皆是常見之景。<sup>75</sup>例如，錢穀《虎丘前山圖軸》、劉原起《虎丘歸棹圖軸》、張宏《蘇臺十二景圖冊》等作品，或多或少皆如此描寫虎丘山。<sup>76</sup>《盛世滋生圖》所包括的虎丘地標元素不脫此一基調，然而前述三圖皆自近景描寫，山勢的宏偉難以見出，《盛世滋生》則自遠處隔水觀之，虎丘山出現少見的高度感，《南巡盛典》中

<sup>71</sup> 文徵明所建立的蘇州意象，在《石湖清勝圖》之前，已有《雨餘春樹》等作品表現蘇州抒情而優美的氣質，更有深厚的思古情懷。見石守謙，〈《雨餘春樹圖》與明代中期蘇州的送別圖〉，收入氏著，《風格與世變》（台北：允晨文化實業有限公司，1990），頁 231-237。

<sup>72</sup> 見〈過眼繁華：晚明城市圖、城市觀與文化消費的研究〉，收入李孝悌主編，《中國的城市生活：十四世紀至二十世紀》，頁 36-39。

<sup>73</sup> 這二張畫作，見故宮博物院主編，《明代吳門繪畫》（台北：台灣商務印書館，1990），頁 175、193。

<sup>74</sup> 見《南巡盛典》，收入劉托、孟白編，《清殿版畫匯刊》（北京：學苑出版社，1998），冊 10，頁 374-375、381-382。

<sup>75</sup> 關於虎丘地景繪畫的研究，見吉田晴紀，〈關於《虎丘山圖》之我見〉，收入故宮博物院編，《吳門畫派研究》（北京：紫禁城出版社，1999），頁 65-75。

<sup>76</sup> 這三張畫見《明代吳門繪畫》，頁 119、180、195。



的「虎丘」與此相當接近（圖十四、十五）。<sup>77</sup>

《盛世滋生圖》對於石湖與虎丘的描寫皆以地景的建構為尚，一則是畫出地標式的景物，再則利用取景的角度，呈現一令人印象深刻的「地標式」構圖，使觀者一望即之，有如今日旅遊照片，取景必選適合入鏡且地景分明者。石湖一段藉著九孔曲橋與上方山的佛塔，突出石湖的地景特色，而且選取了呈現行春橋最好的入畫角度。此種描繪方式與蘇州繪畫傳統較無關連，可說是新的嘗試，也製造新的地景。虎丘一景雖然與晚明畫作有所關連，但是因為拉長觀者與虎丘之間的距離，出現虎丘山完整的形象，同樣具有視覺吸引的效果，彷彿為一標記，烙下鮮明的意象。

此種建構蘇州地標的企圖與框架蘇州地景的效果出現在《南巡盛典》中，實發人深省。該部書由兩江總督高晉於乾隆 31 年(1766)發起，意圖將乾隆前四次南巡所經過江蘇之地點與進行活動一一錄下，纂輯期間，曾上詢乾隆之意向。乾隆認為既然已經編纂完成，遂接受該書，但唯恐直隸、山東等地群起效法，徒增困擾，因此仍命高晉主持，統合二地，後又加上浙江，並由乾隆寵信的大臣傅恆等校閱，於 36 年(1771)成書。該書完整蒐集乾隆前四次南巡相關資料，涉及南巡所經路線與地點之處，並以圖配文。<sup>78</sup>

高晉出身鑲黃旗，以督導水利著稱於世。<sup>79</sup>《南巡盛典》中江蘇部份之圖作，由高晉先行統籌完成，來源不清楚，雖有一說畫家為上官周，然不可信。<sup>80</sup>

<sup>77</sup> 見《南巡盛典》，《清殿版畫匯刊》，冊 10，頁 330-331。

<sup>78</sup> 關於《南巡盛典》編纂的過程，在不同版本的卷首處，可見相關資料。高晉所輯之版本收有乾隆前四次南巡資料，後二次南巡資料則由薩載編纂成書，《四庫全書》所收的版本係綜合二者而成，但並未附圖。見高晉，《南巡盛典》，《近代中國史料叢刊》，頁 1-35；阿桂等合編，《欽定南巡盛典》，《景印文淵閣四庫全書》，冊 658，頁 1-24。

<sup>79</sup> 高晉生平資料見 Arthur W. Hummel, ed., *Eminent Chinese of the Ch'ing Period*, vol. 1 (Taipei: SMC Publishing Inc., 1991), pp. 411-412.

<sup>80</sup> 《南巡盛典》出自上官周的說法見於多書，例如：翁連溪編著，《清代宮廷版畫》（北京：文物出版社，2001），頁 13；王東，《南巡盛典序》，收入《清殿版畫匯刊》，冊 10，書前。根據上官周為《晚笑堂畫傳》所作之自序，乾隆 8 年時，他已年屆 79 歲，以百歲之齡參與《南巡盛典》之製作，恐非可能，況且今存其作風格也與《南巡盛典》難以相比。上官周，〈自序〉，《晚笑堂畫傳》，收入《叢書集成續編》（上海：上海書店，1994），子部，冊 86，頁 950。

若證諸《南巡盛典》卷首所錄來往公文，直隸、山東與浙江等地本存有南巡資料，其中也有圖作，後經乾隆指示匯集一書後，再補上若干缺圖。這些圖作或許多半是路程圖與行宮圖，必須先上呈乾隆，由其定奪行進路線與駐蹕環境，《南巡盛典》中即見這些類似於地圖的插圖，但也有少數的名山古蹟圖。<sup>81</sup>

由以上《盛世滋生圖》與《南巡盛典》的討論可知，「乾隆南巡」一事產生許多圖稿，不管是地圖或山水畫，這些圖稿或許部份成為《盛世滋生圖》與《南巡盛典》插圖的依據。今存不同來源的圖作也可證明當時江南確實流傳著與南巡相關的視覺資料，對於蘇州若干地景的描繪，取角一致，細節也吻合。

其一是《南巡名勝圖》冊頁，該套冊頁包含四十景，皆是乾隆南巡經過之景與行宮，自長江中的金、焦山，到南京有名的報恩寺、雨花臺等，其中包括蘇州地景。該套冊頁所繪地點多與《南巡盛典》相符，但景物僅見四幅相關，其中包括《虎丘山圖》一景極為相似（圖十六）。該套冊頁以青綠風格為主，尚稱精緻，惜製作經過不詳。<sup>82</sup>其二是《江南名勝圖說》版畫，以南京地景為主，共 20 幅，其中 17 幅與《南巡盛典》中同名地點圖作非常類似。此套版畫也與前述《南巡名勝圖》中若干景點相當接近，尤其是《清涼山》與《後湖》等景，應出自同一來源。此一版畫品質也屬中上，學者將之歸於民間製作的地理方志圖。<sup>83</sup>第三，道光年間《蘇州府志》收錄若干版刻畫作，描繪蘇州地景，其中五景與《南巡盛典》中的同名景物如出一轍，包括《獅子林》、《虎丘山》與《石湖全圖》，後二者也與前述《盛世滋生圖》的同名地景在構圖取景上相當類似。<sup>84</sup>第四，十八世紀蘇州商業作坊所生產的單幅版畫中，有二幅《獅子林圖》，與《南巡盛典》中的同名圖作，雖在描寫「獅子林」庭園內部建築等

<sup>81</sup> 高晉《南巡盛典》中有多條資料顯示南巡相關圖作的繪製，例如，卷 89，頁 2 上；卷 90，頁 5 上；卷 91，頁 1 上；卷 91，頁 7 上；卷 94，頁 5 下；卷 94，頁 7 下；卷 94，頁 9 下等。

<sup>82</sup> 見楊艷萍，〈出版說明〉，《清高宗南巡名勝圖附江南名勝圖說》（北京：學苑出版社，2001）。

<sup>83</sup> 楊艷萍，〈出版說明〉，《清高宗南巡名勝圖附江南名勝圖說》；另見李之檀，〈清代前期的民間版畫〉，收入王伯敏主編，《中國美術通史》（濟南：山東教育出版社，1996），卷 6，頁 386。感謝台灣師範大學美術研究所林麗江教授告知此書。

<sup>84</sup> 這五景中《鄧蔚山》一景，誤植為《香雪海》，香雪海為鄧蔚之支峰。見宋如林等，《蘇州府志》，書首，頁 11 下-16 上。

細節上有所出入，但基本構圖相似（圖十七、十八）。<sup>85</sup>

由此可知，乾隆南巡所經過的地景應留有畫稿，因為不同來源的圖作徵引同一構圖角度與地標描寫。這些圖像想必流傳廣播，對於蘇州當地的地景描繪產生重大的影響。由《獅子林》一圖更可彰顯「乾隆南巡」一事重新塑造蘇州地景，亦即是，政治權力介入蘇州地景的描繪，並形構新的景觀。「獅子林」位於蘇州城內東北隅，歷史久遠，因萬竿成林，且怪石堆疊如獅子狀，遂得名。此園在乾隆南巡前早已荒煙蔓草，勝景不再，幸得南巡之利，得以恢復舊觀。<sup>86</sup>乾隆之所以屢次臨幸該園，乃因一張傳為元末高士畫家倪瓚所作之《獅子林圖》。該圖收藏於清宮中，乾隆十分喜好，避暑山莊與圓明園皆有景致模仿「獅子林」。乾隆第三次南巡時，甚至手摹該畫，收藏於「獅子林」中，其後再次巡幸時，隨身攜帶倪瓚畫作，二圖對照。<sup>87</sup>傳倪瓚之作今日尚存，其上有多首乾隆題詩，畫作主要描寫該園中最有名的竹林與疊石，建築物僅見簡陋房舍數椽（圖十九）。「獅子林」雖因乾隆南巡而重新受到重視，然而，即使乾隆詩中對於倪瓚之作大為傾倒，但《南巡盛典》中的《獅子林》，卻另創新境，與倪瓚作品殊不相關，反將重點由竹木疊石轉成建築組群。其中二棟建築分別標上「御詩樓」與「御碑亭」等榜題，標示皇帝留下的跡象。蘇州單幅版畫中的《獅子林》，雖未見「御詩樓」，但「御書廳」即為「御碑亭」，更標示「御坐」，也就是皇帝坐椅。版畫上方刻有乾隆第二、三次南巡為「獅子林」所題之詩，處處彰顯皇帝在圖像中的位置。

皇帝的旨意與痕跡雖然在《南巡盛典》中歷歷可見，但地方政府也參與其

<sup>85</sup> 筆者親見二幅版畫《獅子林圖》，分別收藏於東京國立國會圖書館與日本天理市天理大學附屬圖書館。二幅雖有粗精之別，但構圖一致。國會圖書館的收藏見《「中国の洋風画」展》，頁378；天理大學的收藏見《中国の明清時代の版画》（奈良：大和文華館，1972），圖43。

<sup>86</sup> 關於清代文士對於「獅子林」的記載，見龔煒，《巢林筆談》（北京：中華書局，1981），頁222-223；錢泳，《履園叢話》（北京：中華書局，1979），頁522-523；梁章鉅，《浪跡叢談·續談·三談》（北京：中華書局，1981），頁220。

<sup>87</sup> 乾隆六次南巡留下多首關於「獅子林」的詩作，見宋如林等，《蘇州府志》，卷首之五，頁16下-17上；卷首之六，頁10上、12下-13上；卷首之七，頁2上-2下、頁13下；卷首之八，頁1下；卷首之九，頁1下。

中，尤其是蘇州的部份，先由高晉主持完成，該書可說代表地方政府與中央朝廷經過協調後的成果。如此看來，地方政府對於中央朝廷所建構的蘇州地景並非全然不知，二者之間的交流互動顯而易見；地方政府竭力收集與南巡相關的圖像，彙整出符合皇帝意願的地景，再經過皇帝寫序等背書行為，形成一循環，並且與蘇州民間版畫中的蘇州地景互相吻合，皇帝的印記遂深入人心。

《南巡盛典》完成後，首要觀者當然是乾隆皇帝，尤其此書插圖彷彿照片集，收錄乾隆南巡所有值得皇帝記憶的景象，包括駐蹕、遊覽、觀看與巡視之地。其後，道光年間《蘇州府志》採取其中若干圖景，該書前九卷更是南巡相關資料，包括「巡幸」與「宸翰」。前者記錄南巡路線，後者記載皇帝題詩與匾額等，乾隆的手跡確實出現在蘇州的地景上，一如在「獅子林」園林中留下的碑石。同光年間的《蘇州府志》，也以《南巡盛典》為卷首〈巡幸〉篇章的基礎文獻，之後才有傳統地方志書寫中的〈星野〉、〈疆域〉與〈風俗〉等「天地人」分類。由此可見，「南巡」一事成為蘇州地方志中首要的部份，彷彿皇帝的巡行啟動了蘇州的地方歷史。透過《南巡盛典》與蘇州方志這些歷史記述，「南巡」成為中央朝廷與蘇州地方共同的光榮，也是後人評價乾隆朝的根據，更是蘇州地方歷史記憶中難以抹滅的一章。

## 五、蘇州的新形象與特殊地景的建構： 《盛世滋生圖》與蘇州年畫

前言蘇州地景無論是石湖、虎丘或「獅子林」，皆有長遠歷史傳統，且富山水之勝，即使如人工庭園，也講究自然元素。然而，《盛世滋生圖》中所出現的蘇州地標，城市建設更為重要，尤以閶門與萬年橋最為突出。就後者而言，更無歷史傳統可稱述。歷來「清明」圖系雖有城門與城牆，但顯眼度不及，且是城內城外實際的分界，自體的形象並不重要。另外，張宏《蘇臺十二景圖冊》中有《胥江晚渡》一景，雖然畫出胥門附近的城牆，但重點在於橫江而渡的一

葉小舟；<sup>88</sup>約略同時的蘇州畫家袁尙統有一題名為《曉關舟擠》的畫作，畫中也見到閶門與虎丘佛塔，但未出現「閶門」之名，而且全畫強調的是清晨時分，小販們撐舟擠進閶門水門的情景，皆未框架出城門的「地標性」，所選取的也不是呈現城門最清楚的角度（圖二十）。以此觀之，《盛世滋生圖》中城池連綿，城門相望，城踪與磚瓦之跡分明，除了界限規劃之意外，更因選取角度的鮮明與形式描寫的仔細，形成特殊的地景，也就是「地標」意味十足。此一地標的特殊性，不在自然風光的山明水秀，而在於人造物的高壯與穩固，更是官府驕傲的政績，以此彰顯政治的清明。以城門與城牆代表蘇州，尚見於十八世紀蘇州桃花塢生產的木刻版畫。

除了前已提及之《獅子林》，今日流傳於日本有多張蘇州單幅版畫與城市圖像有關。其中一張出現以閶門為中心的蘇州西北角，包括城池、橋樑與街道，傳稱為《姑蘇閶門圖》（圖二十一）。該作呈現蘇州城門的角度與《盛世滋生圖》類似，皆自右方往左，單拱橋下也正好有船隻經過。上方題詩三首，一則歌詠閶門一帶萬商雲集的繁榮市況，再則描繪同一地段畫舫煙柳的綺麗流風，皆是閶門附近有名景況。<sup>89</sup>然而，最重要的是最後一首詩，有言「不異當年宋汴京，吳中名勝冠瀛寰，金城永固民安堵，物阜時康頌太平」。其中有二點值得注意，一是將閶門所代表的蘇州城池當作地方名勝，其二是城池轉換成地景後，連接至太平盛世。

同樣收藏於日本而題名《三百六十行》的單幅版畫，畫面左上角出現城樓與甕城，雖未見閶門之名，比對之後，應為閶門無疑（圖二十二）。上述《姑蘇閶門圖》題詩首句即提到閶門，圖文合觀，明顯是以該城門為描寫對象。《三百六十行》雖描繪同一地區，卻藉以彰顯蘇州城內外繁榮的生業狀況，閶門似乎成爲一個象徵，在城池街道的景象中，承載蘇州蓬勃發展的各行各業，以及與之緊密相關的商業盛況。「三百六十行」爲「三十六行」的誇張說法，也就

<sup>88</sup> 《胥江晚渡》，見故宮博物院編，《明代吳門繪畫》，頁194。

<sup>89</sup> 見顧公燮，《丹午筆記》，頁70；袁景瀾，《吳郡歲華紀麗》（南京：江蘇古籍出版社，1998），頁88。

是各種行業的統稱，據說起於晚明。<sup>90</sup>此種以城池橋樑或亭臺樓閣為框架，裝載不同主題的單幅版畫尚有多例。例如，《茉莉花歌》或《全本西廂記》多種木刻版畫，皆運用各式建築物為框架，結構出單景或多景故事。<sup>91</sup>當時如此重視城池橋樑或亭臺樓閣建築之景，並用以烘托主題，實是新的嘗試。

在明代中晚期，代表蘇州的地景是太湖流域，無論繪畫作品或《海內奇觀》等版畫，皆描寫太湖湖水與周邊的遊覽勝地。畫作中迤邐往後的層層坡腳或浩蕩無際的煙水微波，全然根植於蘇州文人文化中的抒情傳統。版畫中的地景如虎丘、太湖等，也具有悠遠的文化傳統。<sup>92</sup>然而，在乾隆統治下，蘇州出現新的地景，尤其是城市建設；萬年橋以新造之故，成為乾隆朝地方政府重要的政績，也形成最新、最顯著的地標。

《盛世滋生圖》對於萬年橋的強調顯而易見，不但講究細節，所佔篇幅可觀，以直向正面畫出橋上牌樓與題名，再自左往右畫出側面的三折拱橋，為了彰顯拱橋下行船之便，也畫出正通過橋下的船隻。另外，徐揚繪於乾隆 31 年(1766)的《南巡圖》第 6 卷蘇州部份，也出現顯眼的胥門與萬年橋。該作描繪的行經路線與《盛世滋生圖》不同，卷首起於虎丘，先經過閶門，再到胥門，最後止於織造官廨，也是乾隆當晚駐蹕之地。<sup>93</sup>即使長卷畫作的行進路線不同，《南巡圖》與《盛世滋生圖》中的胥門皆位於萬年橋北端，而該橋入畫的角度與建築形式也極為雷同。<sup>94</sup>徐揚在二張具有強烈政治意味的宮廷畫中，塑造出統一的「萬年橋」形象。

「萬年橋」此一前朝所無的地景，在蘇州單幅版畫中出現的次數比「閶門」更高，今存約有四張。<sup>95</sup>雖然這四張版畫中的胥門出現於萬年橋下方，可見其

<sup>90</sup> 見徐珂編撰，《清稗類鈔》（北京：中華書局，1996），冊 5，頁 2288。

<sup>91</sup> 見《「中国の洋風画」展》，頁 398、399、403-409。

<sup>92</sup> 〈過眼繁華：晚明城市圖、城市觀與文化消費的研究〉，收入李孝悌主編，《中國的城市生活：十四世紀至二十世紀》，頁 10-11、16-17。

<sup>93</sup> 關於乾隆駐蹕處，見高晉輯，《南巡盛典》，頁 318-319。

<sup>94</sup> 乾隆《南巡圖》的蘇州部份收藏於美國紐約大都會博物館，關於胥門與萬年橋局部，未見品質良好的複製品，而以上的討論基於筆者在不同展覽中親見該作之心得。

<sup>95</sup> 《「中国の洋風画」展》，頁 54-56；青山新編，《支那古版畫圖錄》（東京：大塚巧藝社，

描繪的方向與《盛世滋生圖》相反，萬年橋自前往後，應是自城內所在的東方往城外西方而去，但重要的是，其中二張取景的角度與《盛世滋生圖》甚為類似，拱橋下屢見船隻通過，而城牆的連亙貫通與城內外店舖的排列也有相似之處（圖二十三）。再者，《盛世滋生圖》中閶門右側有一女子懸空踩繩，表演特技（圖二十四）；此一母題亦出現於「萬年橋」的版畫中，雖然移往胥門附近（見圖二十三）。據《清嘉錄》的記載，蘇州新年時節，雜耍諸戲匯聚，其中有「走索」者，或即畫中之景。<sup>96</sup>

上述四張版畫中，有三張可見題詩，清楚指出「萬年橋」作為蘇州地景的重要性與其政治意涵；其中二張根據題名即可見到該橋確實被視為蘇州新的地景，分別為《姑蘇萬年橋圖》與《蘇州景·新造萬年橋》。前者的題詩尤其重要，茲錄如下：

宋代長虹稱洛陽，聖朝新建慶無疆，士民鱗集誰題柱，商賈肩摩少泛航。震澤洄瀾當鎖鑰，胥江免渡賴輿樑，賢侯政績超千古，杜預勳名得益彰。

此詩以蘇州新造橋樑歌頌地方官賢政，並將之提升到朝政高度，在此一類比下，大清王朝與萬年橋均歲歲年年萬壽無疆。無怪乎《蘇州景·新造萬年橋》版畫上有句「野老欣瞻倩杖扶」，形容四鄉民眾爭先恐後、載欣載扶前往觀賞新造萬年橋，蘇州新的地景與地標。

上引單幅版畫皆收藏於日本，在缺乏直接文字紀錄與確定年代作品的狀況下，對其產地、用途與年代均須考察研究。言其蘇州版畫，其一是因為這批作品所繪地景以蘇州為主，計有閶門、胥門、萬年橋、山塘、虎丘與獅子林等。在某些版畫上，尚可見到「桃花塢」、「桃塢」等字樣，甚且明言作坊或發行者名號。<sup>97</sup>再者，桃花塢版畫的歷史也是參考的原因。入清之後，蘇州商業與

---

1932），圖 16。

<sup>96</sup> 見顧祿，《清嘉錄》（南京：江蘇古籍出版社，1999），頁 12-13。

<sup>97</sup> 例如：《蘇州景·新造萬年橋》的左下角有「桃花塢陳仁柔發行」字樣，《姑蘇萬年橋圖》左下角則有「桃花塢張星聚發客」。其餘提及「桃花塢」或「桃塢」的版畫，不勝枚舉。關於版畫上所提及之畫家、題詩者或作坊的名號，見王樹村，〈蘇州桃花塢木版年畫概述〉，收入江

文化的發展逐漸超過南京，並且成爲中國版刻事業的重鎮。其中桃花塢等地的版畫，因雕工細緻、套色多重，堪稱清代版畫之翹首。該地版畫生產的歷史長達二百年，約自十七世紀延續至太平天國亂後逐漸消沉。<sup>98</sup>至於這批單幅版畫的用途，在徵引歷來版畫的形制後，推斷應爲年畫，蘇州桃花塢所產亦以單幅年畫爲主。今存最早的這類作品可見西夏黑水城出土的二張單幅版畫，分別是《四美人圖》與《義勇武安王位》（即關羽），金代平陽府製作。<sup>99</sup>

上引蘇州年畫的年代殊難斷定，木刻版畫生產製造的特性爲原因之一。今存木刻單幅版畫的印刷年代，不一定等於版刻年代，如果該版畫漫漶不清，可能爲多次印刷後損及原版的結果，想必並非當時製作。版畫上題記的年代雖然有所助益，但是否代表版刻年代也不無疑問。例如，《獅子林》版畫上有乾隆第二、三次南巡所留下之題詩，並非代表版刻年代，而且若干圖作上出現文徵明、唐寅與陳淳等蘇州名人題詩，年代既屬前代，詩作或屬僞託。<sup>100</sup>縱使如此，在爬梳各種資料與衡量各式狀況後，《姑蘇萬年橋圖》等蘇州版畫或可訂爲十八世紀前中期的製作。

以「萬年橋」爲主題的年畫，其製作年代應晚於乾隆 5 年。再者，蘇州「城市圖」類年畫上若干題記的年代，雖僅寫明干支，也大致符合乾隆統治初期。<sup>101</sup>然而，推斷蘇州「城市圖」類年畫的製作年代，最重要的證據恐非版畫上的題年，而是日本輸入中國版畫的相關文獻。據日本長崎唐船往來紀錄，十八世紀初年的《唐蠻貨物帳》即見輸入中國「板木繪」的紀錄。<sup>102</sup>其後的記載，可見

蘇古籍出版社編，《蘇州桃花塢木版年畫》（南京：江蘇古籍出版社，1991），頁 11。

<sup>98</sup> 見王樹村，〈中國年畫敘要〉，收入中國美術全集編輯委員會編，《中國美術全集》（北京：人民美術出版社，1987），繪畫編，冊 21，頁 26-27。

<sup>99</sup> 見王樹村，《中國年畫史》（北京：北京工藝美術出版社，2002），頁 80-81、90-91。

<sup>100</sup> 見《「中国の洋風画」展》，頁 379、401、406。

<sup>101</sup> 這些年畫上的題記若有干支年代，多半落於乾隆朝早期。例外如《姑蘇閨門圖》，該圖題詩署有簽款及年款，「墨繪軒主人」不知何人，若干學者將年款「甲寅」訂爲雍正 12 年，並且認爲該版畫即爲該年生產。見王樹村，〈蘇州桃花塢木版年畫概述〉，頁 11。

<sup>102</sup> 見岡泰正等，《眼鏡絵と東海道五拾三次展——西洋の影響をうけた浮世絵》（神戸：神戸市立博物館，1984），頁 100。感謝林麗江教授提供此書。《唐蠻貨物帳》現僅存 1709 至 1714 年的資料，見永積洋子，〈解說〉，《唐船輸出入品数量一覽 1637-1833 年——復元·唐船貨



日本學者永積洋子翻譯荷蘭人所留下的唐船輸入紀錄，據該紀錄，日本自 1754 年開始，大量輸入中國版畫，直至十八、十九世紀之交為止。其中 1760 年代十年左右便輸入接近 6 萬件版畫，數量之大，可見其重要性。這些版畫的計量單位有枚、卷與箱之別，但多數為枚，應是單張計算的單幅版畫，渡船來源分別為江蘇南京、浙江寧波與浙江乍浦，後者尤其重要。<sup>103</sup>乍浦屬於嘉興府平湖縣，與寧波分位於杭州灣北南，隸屬浙海關，自雍正末年起即為日清貿易的主要港口。<sup>104</sup>十八世紀的中國，除了蘇州桃花塢外，天津楊柳青也以生產年畫著名，但若以日清貿易港口觀之，乍浦十分接近蘇州，而這些在 50 年間總數應達 10 萬件以上的輸日版畫，想必以蘇州版畫為主。更何況，在長崎從事日清貿易的中國人，以蘇州為多，船載貨物中，蘇州出產也多。<sup>105</sup>

蘇州「城市圖」類年畫在傳入日本後，自十八世紀中期開始，對於日本繪畫與版畫產生影響，由此亦可推論這些年畫的版刻年代。當時日本畫壇出現一類具有遠近透視法，並強調深入空間的作品，稱之為「浮繪」。與之相關的尚見「眼鏡繪」，此類作品透過直視或反射式鏡片觀之，景深更勝肉眼，呈現三度空間的幻覺效果。<sup>106</sup>日本「浮繪」、「眼鏡繪」與蘇州城市或樓閣版畫的關

---

物改帳・滯帆荷物買渡帳）（東京：創文社，1987），頁 6。

<sup>103</sup> 見永積洋子，上引書，頁 132-238。據該書〈解說〉，荷蘭人之所以記錄日清貿易來往船隻與貨物狀況，係因商業競爭，而這些透過日本通詞所取得的商業情報，也僅是片段，並非當時日清貿易的完整面貌。即使如此，十八世紀中後期中國輸日的版畫數量，已經相當驚人。

<sup>104</sup> 見劉序楓，〈清代的乍浦港與中日貿易〉，收入張彬村、劉石吉主編，《中國海洋發展史論文集》（台北：中央研究院中山人文社會科學研究所，1993），輯 5，頁 188-236；松浦章，〈清代海外貿易史的研究〉（京都：朋友書店，2002），頁 98-101；大庭脩，〈長崎唐館の建設と江戸時代の日中關係〉，收入氏編，《長崎唐館圖集成》（大阪：關西大學出版社，2003），頁 172-173。感謝中央研究院人文社會科學研究中心劉序楓教授告知《長崎唐館圖集成》一書，也謝謝中國文哲研究所廖肇亨教授提供此書。

<sup>105</sup> 見樋口弘，〈中国版画集成解説〉，收入氏著，《中国版画集成》（東京：味燈書屋，1967），頁 69-70。

<sup>106</sup> 日本學者對於蘇州版畫的生產概況、題材與收藏情形有所介紹，並指出援用西方透視與明暗陰影法的狀況。對於蘇州年畫輸入日本後對於日本繪畫與版畫的影響，也屢屢提及，甚且成為研究一大重點。相關研究見小野忠重，〈蘇州版とその世代〉，收入氏著，《支那版画叢考》（東京：雙林社，1944），頁 71-92；樋口弘，〈中国版画集成解説〉，頁 71-81；《大和文華》，號 58(1973)，「蘇州版画特集」，頁 1-33；《「中国の洋風画」展》，頁 376-424；岡泰正，〈中国の西湖景と日本の浮絵—阿英「閑話西湖景『洋片』發展史略」をめぐって〉，《中

係十分清楚，尤其是題名為《姑蘇萬年橋》的眼鏡繪作品，出現三拱橋樑與其下行舟，河岸邊飛舞的彩旗與成排的商店也與蘇州版畫中同名作品極為相近（圖二十五）。該作品中的漢字全為反寫，包括「姑蘇萬年橋」的題名，若透過光學鏡片觀看，該作倒反過來，不但在漢字書寫上方為正確，而「萬年橋」的描寫角度與《盛世滋生圖》或蘇州年畫也顯示一致性。另見數幅稱為「明州津」的作品，雖未見「萬年橋」名稱，但就圖作中三拱石橋的特質看來，應該也來自蘇州版畫。<sup>107</sup>

由蘇州年畫對於日本繪畫、版畫的影響，可見在當時的日本，這些版畫應有其社會能見度。日本學者認為蘇州版畫非日本庶民所能消費，應是大名、畫家、富商或好事家等階層的藏品，並舉出多位著名的書畫骨董收藏家皆收購蘇州版畫。<sup>108</sup>但若專用於上層階級，恐怕也不符合蘇州版畫大量輸日的狀況。據前引永積洋子所編之長崎唐船輸入紀錄看來，中國版畫確有其訂購者，如將軍、奉行等，但仍佔少數，絕大多數的中國版畫應如其他「唐物」般，透過標售等過程，由得標之日本商人販售至日本各地。<sup>109</sup>

現存於日本的蘇州版畫，計有多種，山水、人物與城池樓閣皆有，風格各異，西洋畫法的運用不一。然而，「城池樓閣」類別的版畫對於建築空間的興趣相當一致，也因為受到西洋銅版畫的影響，運用平行排列細線表現陰影立體，而描繪建築物、山勢、田地或船隻所用的透視法，更是該批作品自成一類的基本原因。<sup>110</sup>至於這批作品為何不存於中國，僅見於日本，推測因為年畫的

---

戶市立博物館研究紀要》，號 15（1999 年 3 月），頁 1-22。感謝町田市立國際版畫美術館河野実先生提供岡泰正一文。

<sup>107</sup> 圖版見《異国絵の冒険》（神戸：神戸市立博物館，2001），頁 51-54；《眼鏡絵の東海道五拾三次展——西洋の影響をうけた浮世絵》，頁 54、64。

<sup>108</sup> 見樋口弘，〈中国版画集成解説〉，頁 69-70、80-81；岡泰正，〈中国の西湖景と日本の浮絵—阿英「閑話西湖景『洋片』發展史略」をめぐって〉，頁 7-8。

<sup>109</sup> 關於奉行，見大庭脩，〈江戸時代における中国文化受容の研究〉（京都：同朋舎，1984），頁 396-397。關於唐船貨物的貿易流程，見劉序楓，〈財稅與貿易：日本「鎖國」期間中日商品交易之展開〉，收入《財政與近代歷史論文集》（台北：中央研究院近代史研究所，1999），頁 303-305。

<sup>110</sup> 筆者前年 8 月間，曾在日本各博物館調閱約 20 張蘇州「城池樓閣」年畫，西洋畫法的影響十分

節令性質，依時更換，中國已無，卻因銷往日本後，被視為收藏品而留下。<sup>111</sup>

今存日本的蘇州版畫中，多幅可見「仿泰西筆意」等類似題記。<sup>112</sup>再據記載，蘇州人在十八世紀已逐漸掌握西洋繪製空間深度的做法，在影戲上常見宮殿故事圖，版畫亦然。<sup>113</sup>蘇州工匠對於西洋技術的嫻熟，除了遠近透視與陰影法外，尚見各式鏡片、自鳴鐘錶與水龍的製造。眼鏡自晚明傳入中國後，價錢昂貴，非常人所能消費，入清之後，蘇、杭等地首先學會製造鏡片，大量生產，甚至遠銷日本。<sup>114</sup>道光 4 年的《蘇州府志》將眼鏡列為蘇州地方特產，與箋紙、兔毫筆等同屬器用類。<sup>115</sup>蘇州既然生產個人日常生活用的眼鏡，對於其他種類鏡片的製造也能勝任。據研究，清代初年蘇州匠人孫運球能製造 70 多種鏡片，曾住過蘇州的李漁在短篇小說中，也曾提及望遠鏡與顯微鏡。<sup>116</sup>自鳴鐘錶自清初由西洋傳入中國後，十八世紀已是士大夫階層通用之物，據十九世紀初期的記載，蘇州工匠已經學會製造技術。<sup>117</sup>最後，蘇州取西洋法製造水龍，供城市滅火之用，乾隆 11 年(1746)，知府傅椿令城內外齊備之。<sup>118</sup>

十八世紀蘇州人對於西洋若干技術的學習與掌握，顯然超前於日本。當其時，除了蘇州版畫描繪樓閣城池等建築所用的透視與陰影法傳入日本，據前引

---

明顯，幾乎張張皆如此，尤其是城市圖像，更是清楚。

111 日本學界研究桃花塢年畫起自二次大戰前，論著不少，相關展覽也多，提供研究基礎。除了註 104 所引書目外，試學圖版資料最完整的 5 本書以供參考。青山新編，《支那古版畫圖錄》；《中国の明清時代の版画》；《蘇州版画——清代市井の藝術》（廣島：王舍城美術寶物館，1986）；《蘇州版画——中国年画の源流》（東京：駸駸堂出版株式會社，1992）；《「中国の洋風画」展》。

112 見《「中国の洋風画」展》，頁 61、380；青山新編，《支那古版畫圖錄》，圖 16；《中国の明清時代の版画》，彩圖 2。

113 顧祿，《桐橋倚櫂錄》，卷 11，頁 6 上-7 下。

114 見葉夢珠，《閩世編》（上海：上海古籍出版社，1981），頁 163。近人研究可見白山晰也，《眼鏡の社会史》（東京：ダイヤモンド社，1990），頁 93-102；劉善齡，《西洋風：西洋發明在中國》（上海：上海古籍出版社，1999），頁 3-6；Joseph McDermott, "Chinese Lenses and Chinese Art," *Kaikodo Journal*, no. 4 (2000), pp. 9-28.

115 見宋如林等，《蘇州府志》，卷 18，頁 34 上。

116 見劉善齡，《西洋風：西洋發明在中國》，頁 6-14。

117 見趙翼，《簞曝雜記》（北京：中華書局，1982），頁 36；錢泳，《履園叢話》，頁 321；梁章鉅，《浪跡叢談·續談·三談》，頁 390。

118 見傅椿等修，《蘇州府志》，卷 81，頁 24 上-24 下。

永積洋子所編之唐船輸入紀錄，中國運往日本而與西洋技術有關的物品，尙見各式鏡片（眼鏡、望遠鏡等）與鐘錶等計時器具。鏡片與鐘錶為大量舶載物，另見少數「遠近畫」銷往日本的記錄，應是具有透視法的繪畫作品。<sup>119</sup>日本「鎖國」時期，以長崎為中心，與中國、荷蘭貿易，許多西洋事物遂自荷蘭輸入，但若干物品與技術，例如眼鏡及西洋透視法，中國輸入品仍有其地位。<sup>120</sup>

蘇州版畫除了輸往日本外，是否也運銷他國，而中國本地的購賣者與行銷區域又是如何？關於這些問題或許未有證據確鑿的答案，但若干解答，仍有助於瞭解當時的產銷與使用狀況。蘇州年畫的行銷範圍難以確定，然自南通、揚州、安徽、湖南等地學習的狀況看來，稱雄於長江沿岸殆無懷疑。<sup>121</sup>又據田野調查，清末時蘇州年畫甚至遠銷至山西，中國周邊除了日本外的其他區域或也在範圍內。<sup>122</sup>

至於蘇州年畫的使用階層，《吳郡歲華紀麗》等書有相當有趣的記載。據說蘇州新年時節，城鄉民眾齊集城中圓妙觀，燃香禮佛，競觀雜戲。販賣設色版刻畫片的小販，圍聚於圓妙觀的三清殿，鄉人爭購。<sup>123</sup>「鄉人」云云，應為一般民眾，並非士大夫階層。尤其是某些年畫的主題與流行於蘇州的地方歌謠類似，如「三百六十行」或山塘等蘇州景致，<sup>124</sup>可見企圖吸引的購買者應是四鄉民眾。《茉莉花歌》年畫中的歌詞以十二首為數，起首重複，詞意淺白，並帶有情色成份，皆是民間歌謠常見的內容與組合形式。<sup>125</sup>

<sup>119</sup> 見永積洋子，《唐船輸出入品數量一覽 1637-1833 年》，頁 164。

<sup>120</sup> 見白山晰也，《眼鏡の社会史》，頁 93-102；樋口弘，〈中國版画集成解說〉，頁 72。

<sup>121</sup> 見王樹村，〈中國年畫敘要〉，頁 26-27。

<sup>122</sup> 見顧頤，〈蘇州版畫〉，《文物》，1959 年第 2 期，頁 13。關於蘇州年畫的運銷，目前最詳細的說明，見潘元石，〈蘇州年畫的景況及其拓展〉，收入氏編，《蘇州傳統版畫台灣收藏展》（台北：行政院文化建設委員會，1987），頁 20-23。

<sup>123</sup> 見袁景瀾，《吳郡歲華紀麗》，頁 14-15。另見顧祿，《清嘉錄》，頁 12-13。

<sup>124</sup> 見顧頤剛、吳立模，〈蘇州唱本敘錄〉，收入顧頤剛等輯，王煦華整理，《吳歌·吳歌小史》（南京：江蘇古籍出版社，1999），頁 684-685、691。

<sup>125</sup> 見顧頤剛，〈蘇州的歌謠〉，上引書，頁 593。另關於十八世紀情歌或淫辭小曲的研究，見李孝悌，〈十八世紀中國社會的情慾與身體——禮教世界外的嘉年華會〉，收入氏著，《戀戀紅塵：中國的城市、慾望與生活》（台北：遠流出版事業股份有限公司，2002），頁 53-140。

由上述的討論可知，不同來源的圖像共同塑造「萬年橋」成爲蘇州新的地景，而且此一地景的政治意義昭然若揭。就《盛世滋生圖》與《南巡圖》而言，透過三拱石造橋樑的圖像，再加上整齊堅固的城池與街道，蘇州成爲帝國統治下被編制入列的地點，亦即是，蘇州作爲一個地方，被大清政權重新解釋，而蘇州的形象自此改觀，不再是太湖流域的山光水色或人文色彩，而是商業繁榮與建設完善，這也是帝國眼中太平盛世的象徵。《盛世滋生圖》等宮廷繪畫對於蘇州地景的詮釋，也見於商業作坊生產販賣的蘇州年畫，隨著這些年畫的行銷，蘇州新的地景與形象更廣布於民間社會，甚且及於江戶日本。購買者在消費蘇州年畫時，也被帝國的政治權力涵化，或許認爲能夠代表蘇州形象者就是如「閶門」或「萬年橋」等新地景。

蘇州年畫與盛清宮廷繪畫的關係，除了地景塑造與西洋畫法外，蘇州山水年畫與盛清宮廷繪畫的關係亦經學者指出，於此不再贅述。<sup>126</sup>此處再說明徐揚《京師生春詩意圖》的設計與蘇州年畫類似之處，其中涉及前已提出之特色，也就是以樓閣城池等建築，烘托畫作主題的做法。《京師生春詩意圖》完成於乾隆 32 年，將乾隆皇帝所作二十首詩的詩文與描寫內容，以鑲嵌的方式置於北京皇城的空間中（圖二十六）。此種做法在傳統繪畫中難以見到，將空間分割成不同故事進行的場景，又整合成一完整的地景。題詩首句重複，皆是「何處生春早生春」，以時間倒數的方式，敘述宮廷中在新年前夕的活動，直至初一，既具有吉祥意味，又十分有趣。上述這些做法，部份與蘇州年畫如《茉莉花歌》或《全本西廂記》類似，皆在單幅立軸形式中，藉著一區區分割的建築空間而發展各景故事（圖二十七）；新春倒數計時並加入吉祥題材的做法，也在《九九消寒圖》類的民間繪畫或版畫見到。<sup>127</sup>

然而，《京師生春詩意圖》以一完整的皇城空間爲背景，裝入各式活動，

<sup>126</sup> 見古原宏伸，〈「棧道積雪圖」の二三の問題——蘇州版画の構成法〉，《大和文華》，號 58，頁 9-23。

<sup>127</sup> 關於《九九消寒圖》的研究，見 Maggie Bickford, "Three Rams and Three Friends: The Working Lives of Chinese Auspicious Motifs," *Asia Major*, vol. 12, part 1 (1999), pp. 131-142.

新意十足。如此在小小的空間中「裝滿」細節，既分割又整合，並且充滿視覺上尋找的樂趣，更是盛清宮廷「多寶格」式的設計。當然，此畫的政治意圖也不可忽視，題詩中就充滿天命與之的祥瑞意象，圖像更將皇城轉化成一個既生動活潑又莊嚴崇高的地方，其中乾隆拜見母后，以及接見萬國來朝的情景更是充滿政治意味。<sup>128</sup>

至於宮廷繪畫與蘇州地方年畫之間為何有如此的共通性，究竟是自上而下的流佈，抑或來自民間的影響及於宮廷，值得再思考。如果十八世紀初期輸往日本的「板木繪」中，包括蘇州年畫中的城市圖像，又這些圖作上題詩的干支年代確實指向雍正晚年或乾隆初年，蘇州民間作坊所生產以「閶門」、「萬年橋」為主題的年畫，顯然對於乾隆 24 年的《盛世滋生圖》產生風格上的影響。或許徐揚來自蘇州的背景，甚且家住閶門內與桃花塢有地緣關係等淵源，使他熟習於流行於故鄉的民間年畫，並在繪製「萬年橋」與「閶門」地景時加以參考。<sup>129</sup>

《盛世滋生圖》或採用商業消費中的蘇州城市版畫，將畫中原有之「蘇州地景」與「帝國太平」相連的政治意涵，帶至另一高度，在皇帝的認可下，《盛世滋生圖》參與蘇州地景的重新塑造。若再與《南巡盛典》中的《獅子林》合觀，中央宮廷、地方政府與民間社會三方在視覺圖像上流通互動的情形更見清晰。與其強言上下的流動方向，不如由此見出一廣闊遠大且具有歷史深意的景象。亦即是，透過對於乾隆朝蘇州城市圖像的研究，可見政治權力在歷史記述與文化消費中的痕跡，更可見城市形象與地景經過政治權力而被重新塑造的現象。或如《南巡盛典》般，地方政府與上意之間的契合，可見一共同的政治氛圍，或許不需要皇帝個人的特別指示，即能完成符合乾隆心意的歷史書寫。連蘇州地方生產的版刻年畫也歌頌蘇州的城池與橋樑，並共同參與蘇州新地景的

<sup>128</sup> 關於此作的討論，筆者受益於國立故宮博物院書畫處編輯馬孟晶與美國史丹福大學博士生馬雅貞二位學友，特此致謝。

<sup>129</sup> 道光四年的《蘇州府志》言及徐揚家住閶門專諸巷，見卷首之二，頁 3 下。桃花塢也在閶門內不遠，據乾隆 10 年(1745)蘇州知府傅椿所主持刊刻的蘇州地圖，「桃花橋以北一帶統稱桃花塢」。見《姑蘇城圖》（乾隆 10 年刻本，收藏於日本天理大學附屬圖書館）。

塑造，政治上的主使者既無法追究，也非重點，重要的是，地方政府與中央朝廷都在蘇州年畫的流通消費中，透過蘇州商業市況的繁華與城市建設的成功，鞏固自己的政績。

## 六、結論：宮廷、江南、西洋風與帝國性質

乾隆朝所塑造出來的蘇州形象與地景，全然拋棄元末或十六世紀以來根基於文人文化傳統的做法，另創大清王朝定義下新的蘇州。此一新的定義根植於政治意義，較少文化性的思惟，透過政治權力所形成的氛圍，蘇州的地方歷史書寫與民間文化消費也或多或少合唱著同一基調。

在盛清宮廷繪畫的象徵系統中，城市圖像顯然被賦予重任，自《清明上河圖》至《盛世滋生圖》，可說自理想帝京到江南大城，普遍性與特定性兼備。城市主題的重要性，除了來自城市景象的包容度外，這些城市圖像更賦予大清王朝「帝國」的性質，因為西洋因素的加入，達成乾隆皇帝無所不包、鋪天蓋地的政治企圖。《清院本清明上河圖》中的西洋樓即是一例，而《盛世滋生圖》中西洋畫風的運用更是呈現該畫政治意涵的重要方法。如前所述，高視點的俯瞰與透視法的景深，表現出王朝統治下廣漠無垠的「天下」景象，整齊交叉的構圖線與建築的實體感則營造出城市的雄偉堅固，這些皆是中國傳統畫法所無法表現的部份。

與此類似，蘇州年畫中西洋透視與陰影畫法也塑造出堅固的城池與橋樑，尤其在表現「萬年橋」的材質特性與城市建築的立體感上，令人耳目一新，方能點明蘇州的地標，並彰顯題詩中的政治意涵。此種運用西洋畫法達成城市圖像政治意涵的做法貫穿宮廷與蘇州，也是探討乾隆朝中央與江南交流互動的重要切入點。

乾隆朝宮廷繪畫不缺深具幻覺效果的作品，其中之最乃是作為皇帝書房的「倦勤齋」。其內部自壁面至天頂，全以西洋畫法畫出籬笆、動植物與西式圓

頂(dome)，觀者恍若置身花園或西洋建築中。<sup>130</sup>北京天主教南堂懸於壁面的繪畫作品，尺幅如壁面大小，據傳由郎世寧完成，同樣也在實體建築中，因為描繪一深具幻覺效果的空間，轉換原有空間的感覺。<sup>131</sup>乾隆書房的作法一如前言之《乾隆與妃古裝像》，可見皇帝在其起居空間中，西洋視覺景象舉目皆是。西洋畫法自晚明因為耶穌會教士帶入中國後，若干畫家的繪畫作品受到影響，出現透視或陰影效果。<sup>132</sup>此種技法持續出現在盛清宮廷中，自然與服務於宮中的西洋傳教士有關，例如鼎鼎大名的郎世寧與王致誠等。<sup>133</sup>

若以物質文化角度言之，乾隆皇帝對於西洋物品的喜好，更昭昭自明。學界以往認為乾隆對於自歐洲而來的技術或物品缺乏興趣，且視之為奇技淫巧，近來學者對此有新的認識。賴惠敏以「內務府」運作為中心的系列研究，顯示乾隆皇帝對於西洋物質文化的深切喜愛，屢屢要求位於蘇州由「內務府」管轄的各式作坊生產仿西洋風的物品。除此之外，這些研究更對大清皇室的商業營利性質有所闡發，尤其是「內務府」作坊所生產的各式物品，也販賣於市井之間，博取重利，成為皇帝私人財產。影響所及，皇帝專用的物品成為民間社會的高級用品，皇帝的品味成為全國流行的指標。蘇州更因街道鬧市中直接買賣皇家作坊所生產的物品，想必追隨皇帝品味。<sup>134</sup>

乾隆皇帝對於蘇州「內務府」作坊製造西洋物品的要求，或許是蘇州成為全國製造西洋物品重鎮的原因之一。乾隆在深宮內苑所欣賞的西洋畫法，或也如其它品味一般，成為蘇州流風。至於具體而言，蘇州年畫中的透視與陰影畫

<sup>130</sup> 見聶崇正，〈乾隆倦勤齋研究〉，《故宮博物院院刊》，2000年第6期，頁11-17。

<sup>131</sup> 見姚元之，《竹葉亭雜記》（北京：中華書局，1982），頁66。

<sup>132</sup> 關於晚明西洋畫法傳入中國的研究很多，最有名者見 James Cahill, *The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting* (Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1982), chapters 1, 3, and 5.

<sup>133</sup> 關於清代宮廷繪畫中西洋畫法的研究，不勝枚舉。僅舉最近的研究為例，見莫小也，《十七——十八世紀傳教士與西畫東漸》（杭州：中國美術學院出版社，2002），頁163-261。

<sup>134</sup> 見賴惠敏，〈乾隆朝內務府的皮貨買賣與京城時尚〉，《故宮學術季刊》，卷21期1（2003年秋季），頁101-134；〈寡人好貨：乾隆帝與姑蘇繁華〉，《中央研究院近代史研究所集刊》，期50（2005年12月），頁189-237；〈清乾隆朝的稅關與皇室財政〉，《中央研究院近代史研究所集刊》，期46（2004年12月），頁53-103。



法從何而來，尤其是模仿銅版畫的部份，還須探究。盛清時期，宮廷畫家中有許多江南或蘇州人，在出宮退職後，或將宮廷畫風帶回江南，亦屬常事。<sup>135</sup>乾隆宮廷中當然不乏銅版畫，<sup>136</sup>但民間也可見到，據十九世紀的記載，士大夫多購為雅玩。<sup>137</sup>至於民間流傳的西洋銅版畫如何流入中國，記錄康熙以來西洋貨物輸入中國各種稅則的《粵海關志》，或可參考。

據該書，西洋貨物包含各種布料織物、藥材食品等，可說林林總總，涵蓋甚廣。其中常見自鳴鐘、鼻煙盒、風琴等西洋器具，專以視覺為尚的物品，計有各種鏡具、玻璃畫、油畫等。雖未見「銅版畫」或相關名稱，但未知「大小銅畫」、「洋畫」或「大小洋紙畫」所指為何，銅版畫或在其中。<sup>138</sup>既定稅則，顯示這些西洋視覺物品為貿易常態。如此輸入，廣東一地未必能消化，輸往庶稱富裕的江南，販賣牟利，不難想像。

江南對於西洋奇技或物品的熟習，並非起於清代，明清之際，即見記載，有名如《虞初新志》中，提及「遠視畫」、「鏡中畫」、「管窺鏡畫」、「三面畫」等。觀看這些畫作多須鏡具的配合，其中「管窺鏡畫」的解釋，「全不似畫，以管窺之，則生動如真」，無疑地令人想起今日尚存的「洋片」。<sup>139</sup>再據《揚州畫舫錄》等書的記載，自鳴鐘、望遠鏡與西洋鏡不時可見，而西洋繪畫、造園與建築技藝備受歡迎。其中「西洋畫」類別，據載，以顯微鏡倒影窺之，障淺為深，極似前言之「眼鏡繪」。<sup>140</sup>今日雖難以確定中國原版「眼鏡繪」

<sup>135</sup> 關於盛清宮廷畫家籍貫，見《國朝畫徵錄》與《國朝院畫錄》二書。關於畫家往來於江南與宮廷之間，二地畫風隨之交流互通的狀況，已經學者指出。見古原宏伸，〈「棧道積雪圖」の二三の問題——蘇州版画の構成法〉，頁 9-23；James Cahill, “The Three Zhangs, Yangzhou Beauties, and the Manchu Court,” pp. 22-38.

<sup>136</sup> 見莫小也，〈十七——十八世紀傳教士與西畫東漸〉，頁 208-226。

<sup>137</sup> 見梁廷楠，〈海國四說〉（北京：中華書局，1993），頁 94。

<sup>138</sup> 見梁廷楠總纂，袁鐘仁校注，〈粵海關志校注本〉（廣州：廣東人民出版社，2002），頁 173-195。

<sup>139</sup> 見張潮，〈虞初新志〉，收入《筆記小說大觀》（台北：新興書局，1985），編 23，卷 6，頁 9 下。

<sup>140</sup> 見李斗，〈揚州畫舫錄〉（北京：中華書局，1997），頁 264-265；顧祿，〈清嘉錄〉，頁 13。今人研究見河野実，〈民間における西洋画法の受容について〉，收入《「中国の洋風画」展》，頁 13-22；中野美代子，〈奇景の図像學〉，頁 23-29。

的存世，但蘇州年畫中極為重視城池橋樑與亭臺樓閣建築元素的原因，想必是為了強調景深與立體感，與西方傳入之各種配有鏡具的圖作相比，應有異曲同工之妙，也是此一西洋流風下通俗的民間產品。在蘇州年畫上，西洋透視與陰影法造成視覺上新奇的作用，使其深具真實效果，或因此而大受歡迎。

乾隆朝的江南恐是西洋流風廣披之地，蘇州自不能免，更可能因為與皇室、內務府的特殊關係，深受乾隆皇帝喜好的影響。乾隆所欣賞的西洋視覺景象，在城市圖像中發揮極大的功能，透過西洋畫法，吾人可見宮廷與蘇州（或江南）密切的互動關係。在此互動中，西洋畫法所帶來的視覺新奇效果，應是其普受皇帝與蘇州民眾喜好的重要原因。然而，政治權力的因素也扮演著至關緊要的角色，二者之間並不衝突。就某種意義而言，西洋畫法即是政治意涵表現的一種載體，也是政治權力深入蘇州形象與地景塑造的方法。加入西洋因素的宮廷繪畫，更彰顯大清王朝的帝國性質，而且此一帝國與中國傳統王朝不同，不僅是領土廣大，人口眾多，更具有意圖包含所有且擴張性強烈的政治特性。<sup>141</sup>乾隆所意欲涵蓋的地方，甚至包括並不在大清王朝統治之下的西洋諸國。

謝遂所作的《職貢圖》長卷，將中國藩屬一一列出，其中有西洋諸國，如英吉利、法蘭西等。此作捨棄中國傳統畫風，不以單人或貢品象徵藩屬國，多見一男一女正面的形象代表各國。如此做法使得畫中人物在視覺上從屬於皇帝觀者的檢視之下，其視覺統治性遠遠超過傳統的《職貢圖》。<sup>142</sup>大清王朝正是透過視覺圖像，成為橫跨歐亞的帝國。

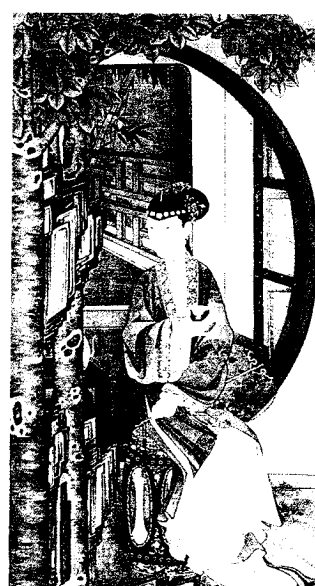
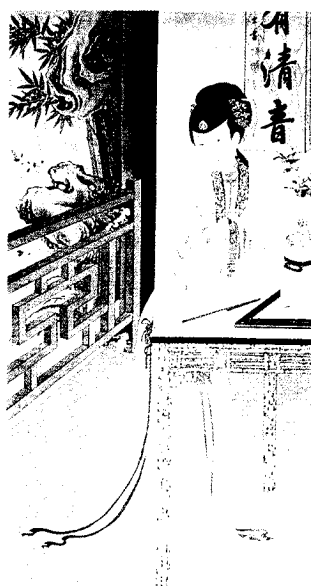
以此觀之，乾隆統治下的蘇州即使是地方城市，也在帝國的建構中被重新定義，藉著西洋畫法所繪出的城市新地景，將漢族文化核心的蘇州，一變而為

<sup>141</sup> 關於大清王朝的不斷擴張性，近年來研究台灣被納入中國版圖的學者已經提出。見 Kai-shyh Lin, "The Frontier Expansion of the Qing Empire: The Case of Kavalan Subprefecture in Nineteenth-Century Taiwan," (Ph.D. dissertation, the University of Chicago, 1999). 張隆志，〈殖民論述、想像地理與台灣文史研究：讀鄧津華《想像台灣：清代中國的殖民旅行書寫與圖像》〉（未刊稿），頁 1-6。謝謝中央研究院台灣史研究所張隆志教授的幫助，得以在文章出版前，有幸拜讀。

<sup>142</sup> 關於《職貢圖》中英吉利與法蘭西形象，見馮明珠主編，《乾隆皇帝的文化大業》，頁 140-141。前朝的《職貢圖》，見《中國美術全集》，繪畫編，冊 1，頁 148-152。

帝國廣治、天下太平的象徵。換言之，經過政治權力折射後的蘇州，出現脫離傳統的形象與地景，而帝國的政治性質透過著重視覺效果的蘇州圖像精彩煥發。乾隆與中國傳統文化的關係，確實不僅是「漢化」一詞所能交代，對於初春三月「鶯飛草長」江南的喜愛，也混揉著帝國的政治企圖。乾隆皇帝的江南，恐怕與江南社會生活交雜著「西洋風」般，皆充滿異質性。

圖 一



佚名，《十二美人圖》，六幅，康熙朝，絹本設色，184 x 98cm，北京故宮博物院。

圖 二



《十二美人圖》，六幅。

圖 三



佚名，《乾隆古裝像軸》，乾隆朝，絹本設色，100.2 x 63cm，北京故宮博物院。

圖 四



佚名，《乾隆妃古裝像軸》，乾隆朝，絹本設色，100.2 x 63cm，北京故宮博物院。

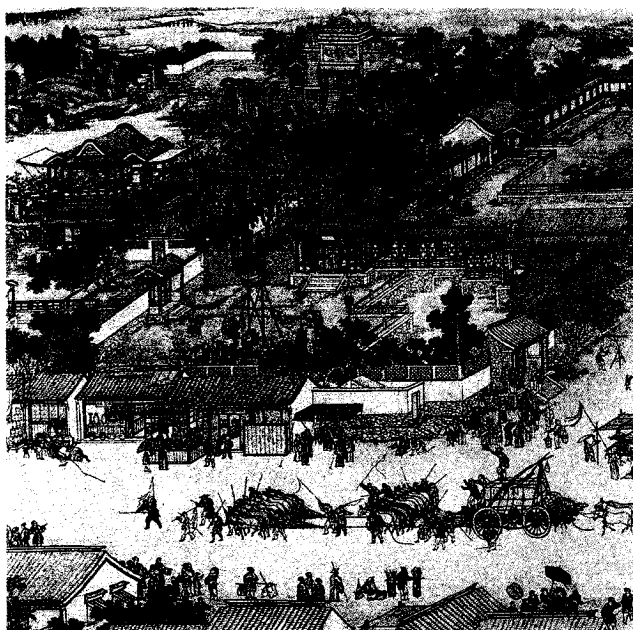
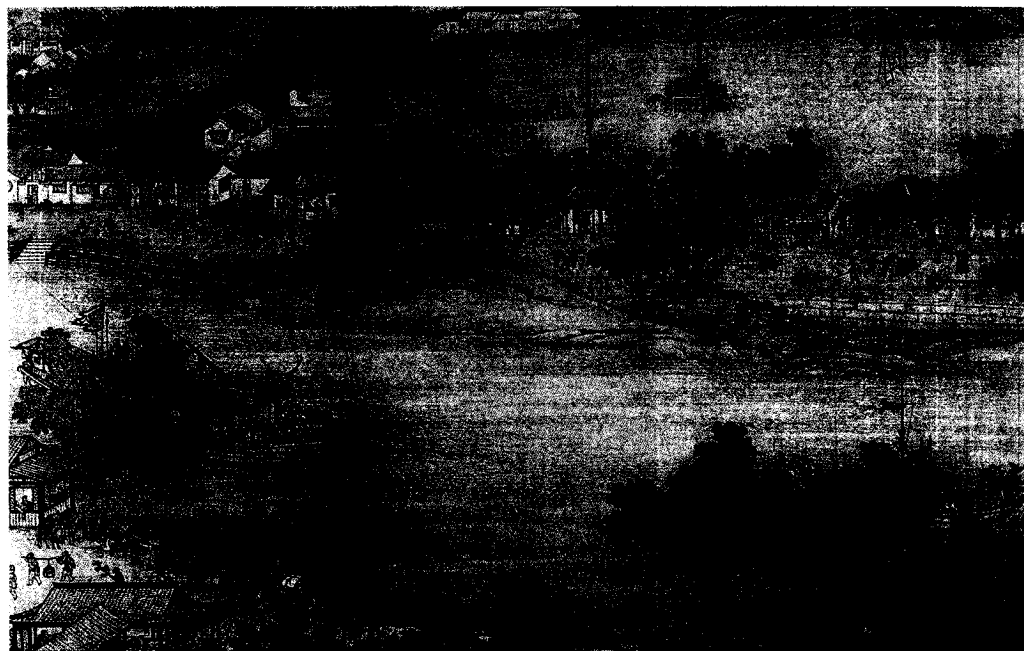


圖 五

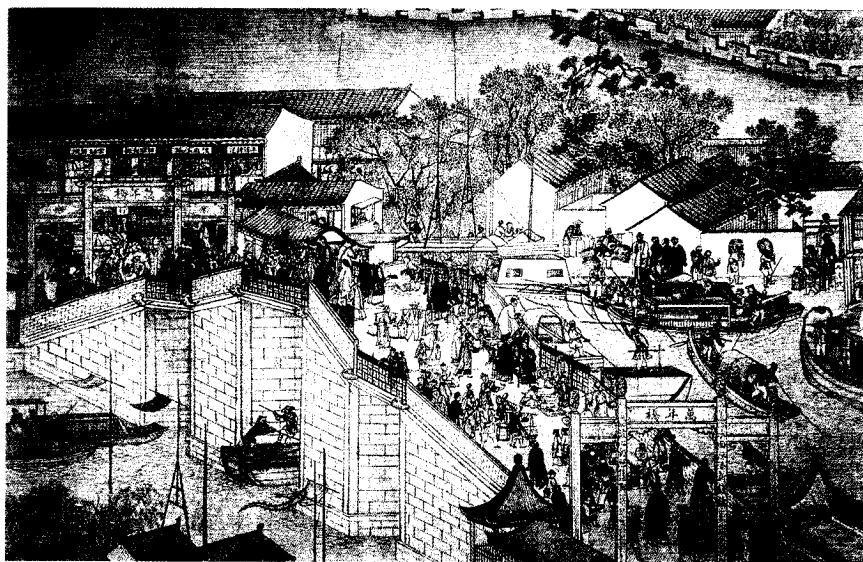
陳枚等，〈清院本清明上河圖〉，局部，1737年，  
絹本設色，35.6 x 1152.8cm，  
台北國立故宮博物院。

圖 六



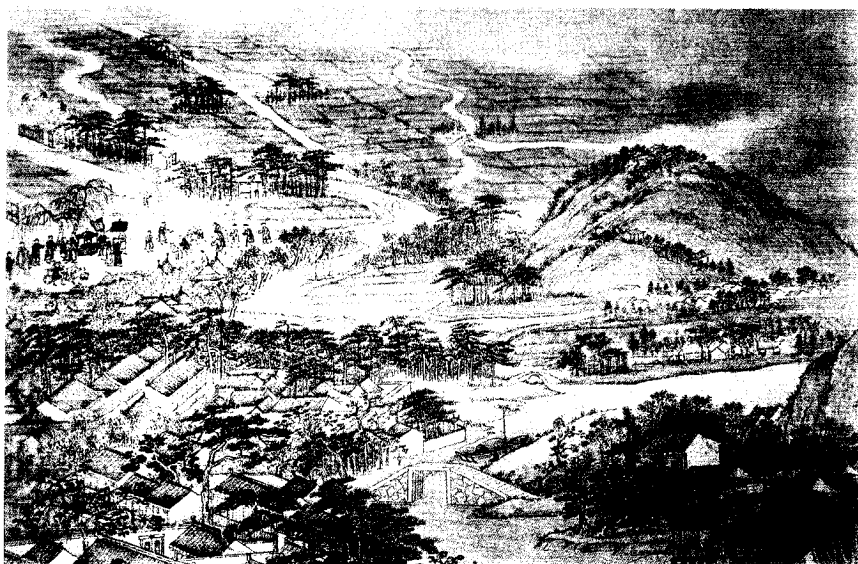
〈清院本清明上河圖〉，局部。

圖 七



徐揚，「萬年橋」，《盛世滋生圖》，局部，1759年，紙本設色，36.5 x 1241cm，遼寧省博物館。

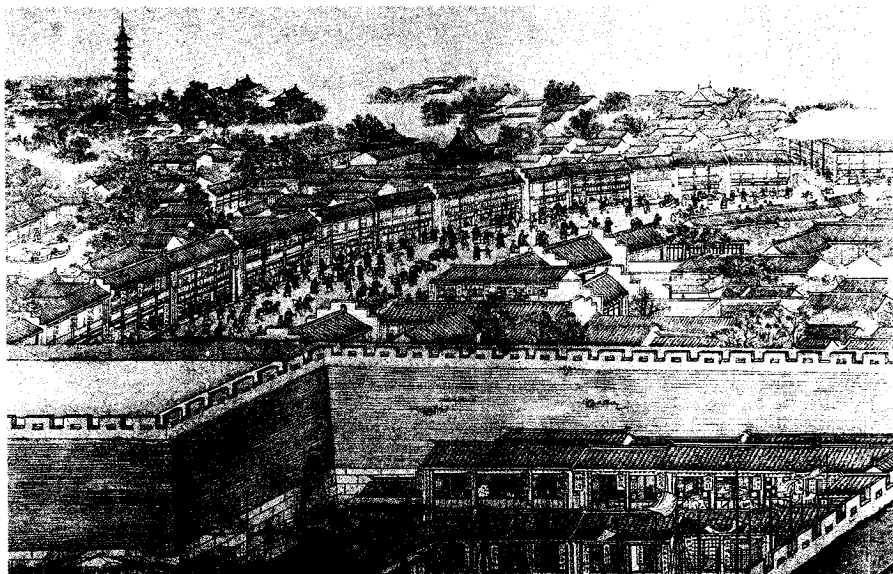
圖 八



《盛世滋生圖》，局部。



圖 九



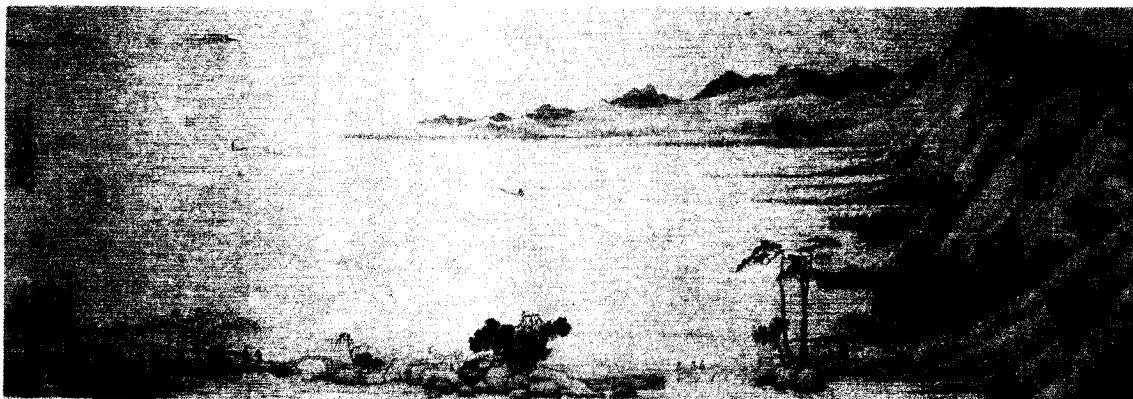
《盛世滋生圖》，局部。

圖 十



《盛世滋生圖》，局部。

圖 十一



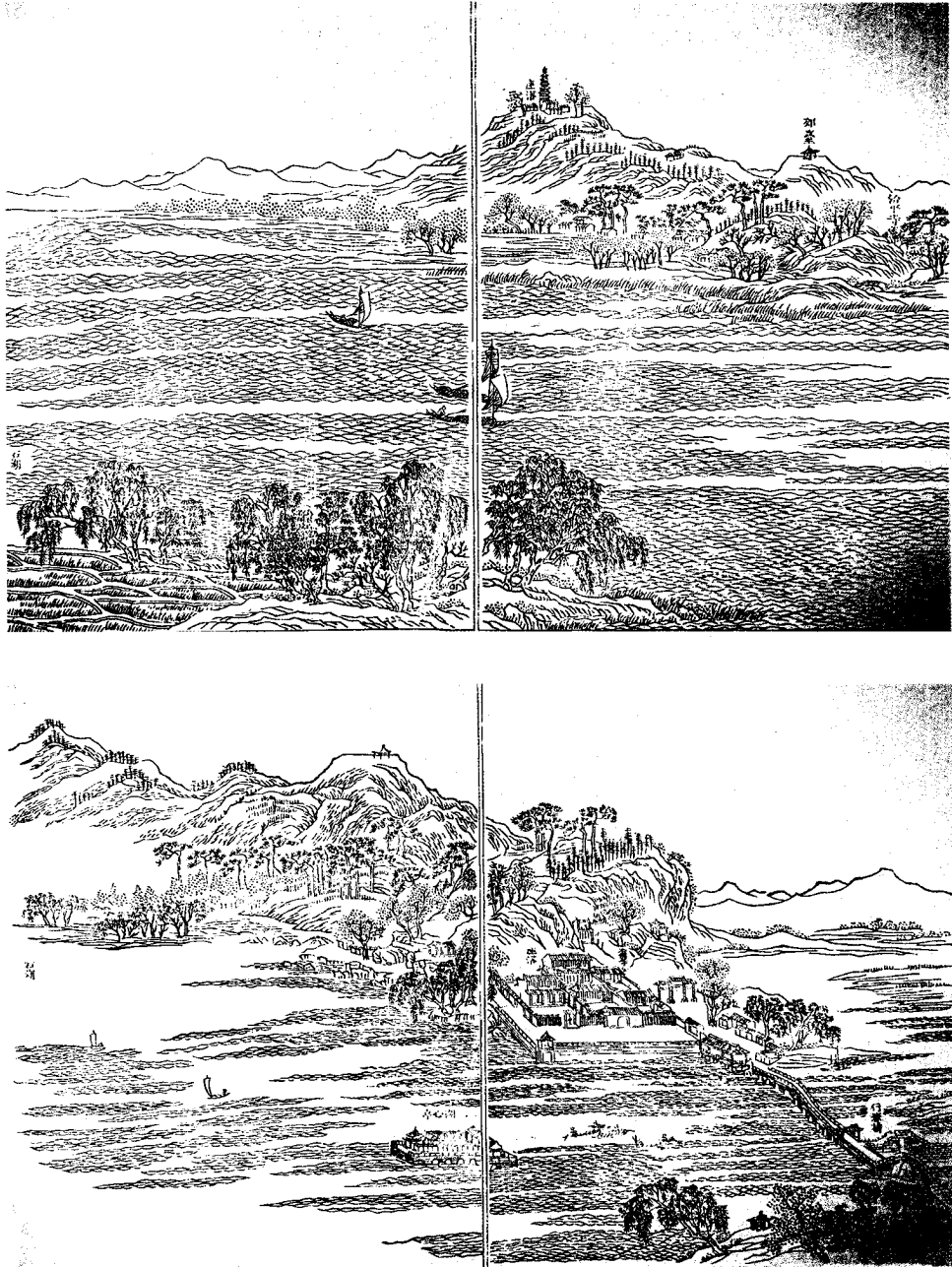
文徵明，《石湖清勝圖》，1532年，紙本設色，23.3 x 67.2cm，上海博物館。



圖 十二

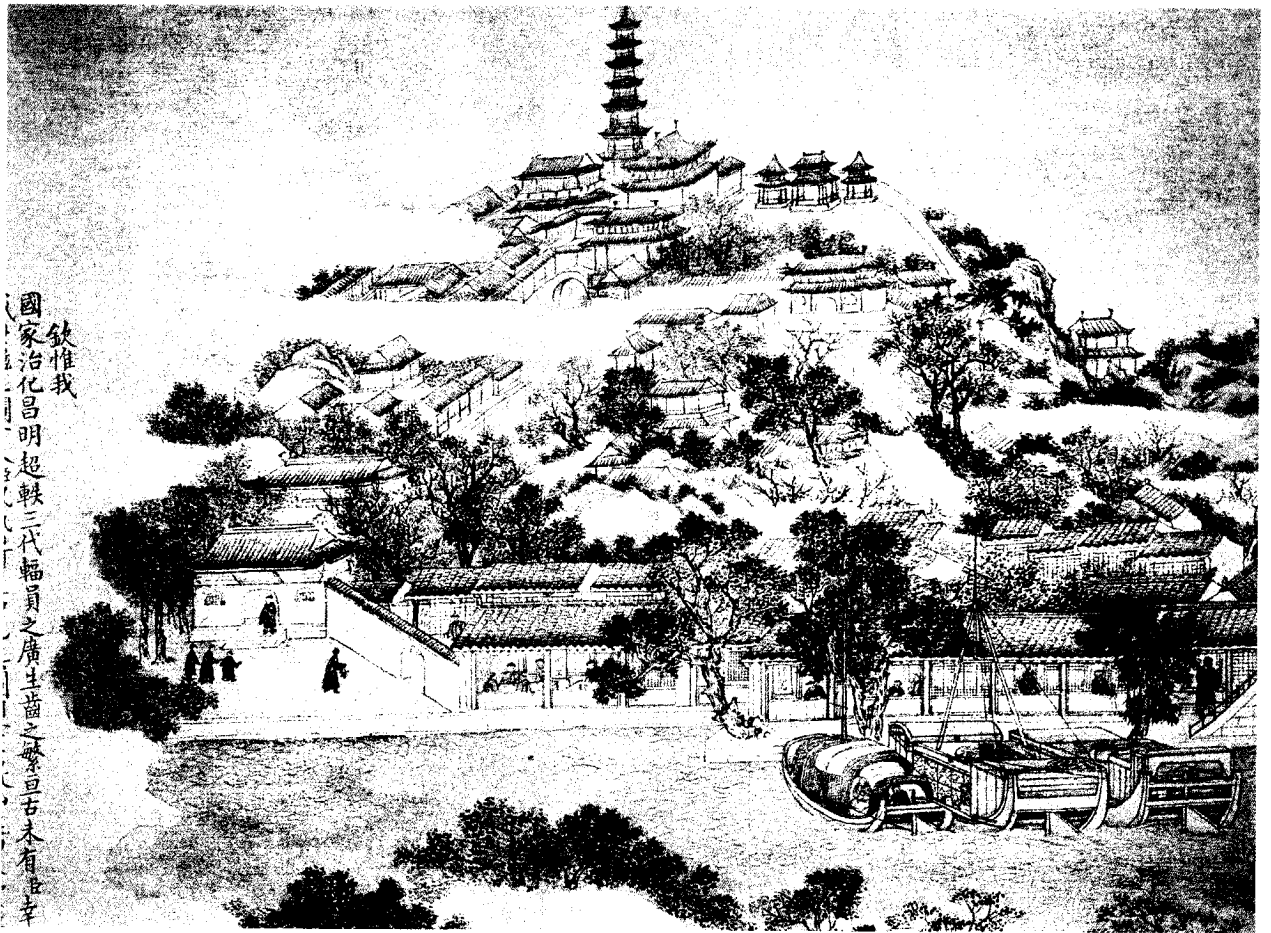
「石湖與上方山」，  
《盛世滋生圖》，局部。

圖 十三



「石湖與上方山」，〈南巡盛典〉之一。

圖 十四



「虎丘」，《盛世滋生圖》，局部。

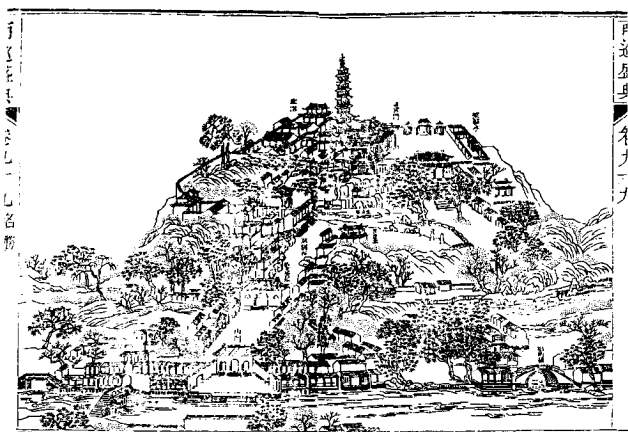
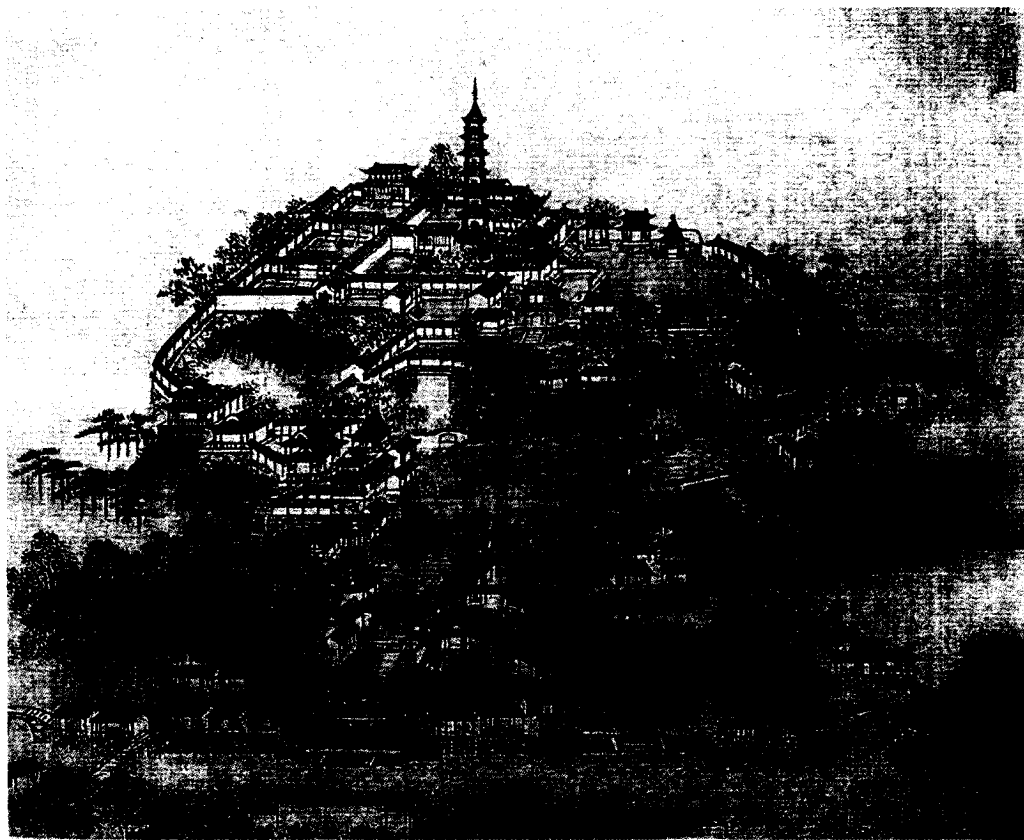


圖 十五

「虎丘」，《南巡盛典》之一。

圖 十六



「虎丘」，《清高宗南巡名勝圖》之一，絹本設色，尺寸及收藏地不詳。

圖 十七



《姑蘇名園獅子林》，蘇州版畫，紙本木刻，64.8 x 56.8cm，日本國立國會圖書館收藏，圖版出自《「中国的洋風画」展——明末から清時代の絵画・版画・挿絵本》，頁378。

圖 十八



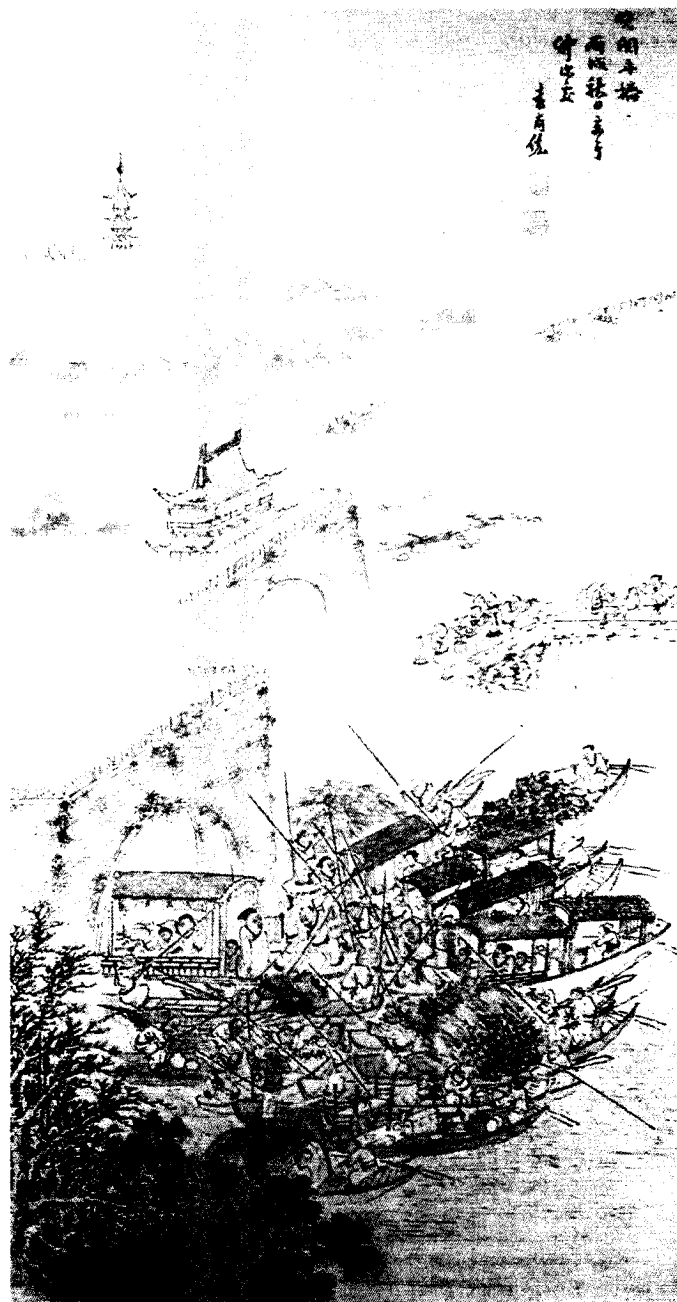
「獅子林」，〈南巡盛典〉之一。

圖 十九



(傳)倪瓚，《獅子林》，紙本水墨，尺寸及收藏地不詳。

圖 二十



袁尚統，《曉關舟擠圖軸》，1646年，紙本設色，114.5 x 60cm，北京故宮博物院。

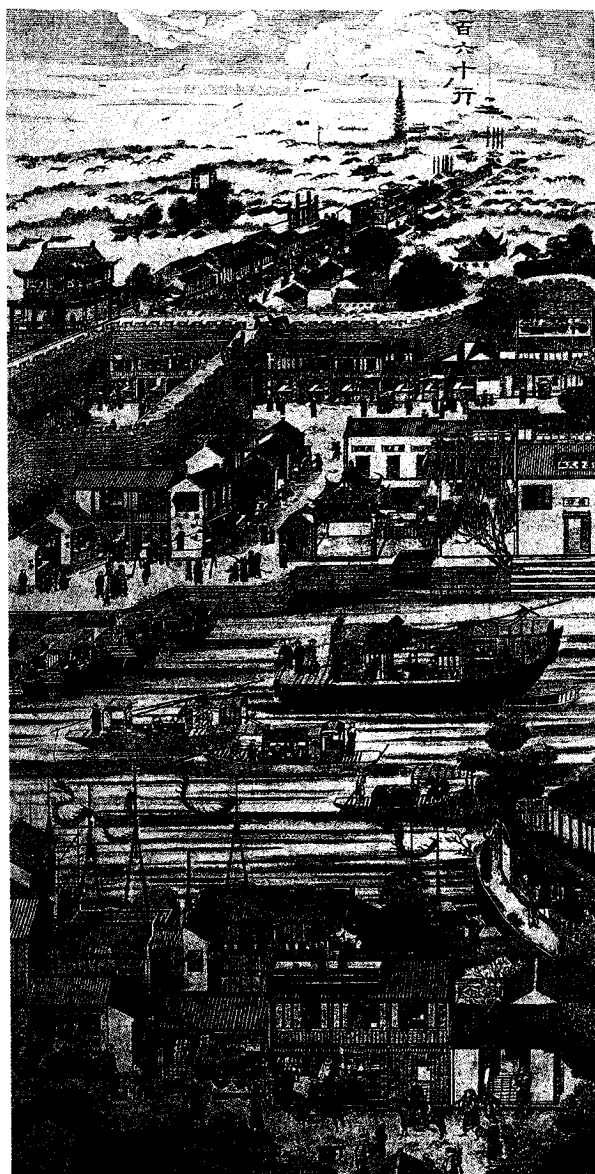


圖 二十一



《姑蘇閩門圖》，蘇州版畫，紙本木版筆彩，108.6 x 55.9cm，廣島王舍城寶物美術館收藏，圖版出自《「中国の洋風画」展——明末から清時代の絵画・版画・挿絵本》，頁389。

圖 二十二



《三百六十行》，蘇州版畫，紙本木版筆彩，108.6 x 55.6cm，廣島王舍城寶物美術館收藏，圖版出自《「中国の洋風画」展——明末から清時代の絵画・版画・挿絵本》，頁388。

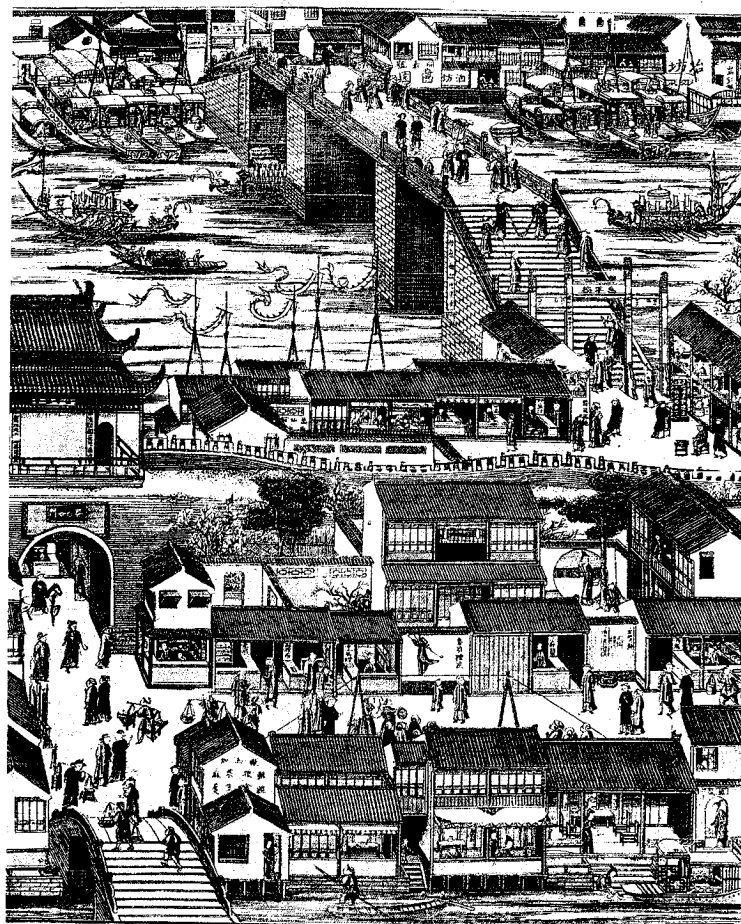
圖 二十三

# 姑蘇萬年橋圖

萬年橋一音  
 宋代長虹稱漢陽  
 聖朝新建慶嘉隆士  
 民舞真誰題柱商  
 賈有摩少池航震  
 深迴洞當鎖鑰音  
 江光波映與衆  
 賢在政績起千古  
 杜預魁名海蓋刺

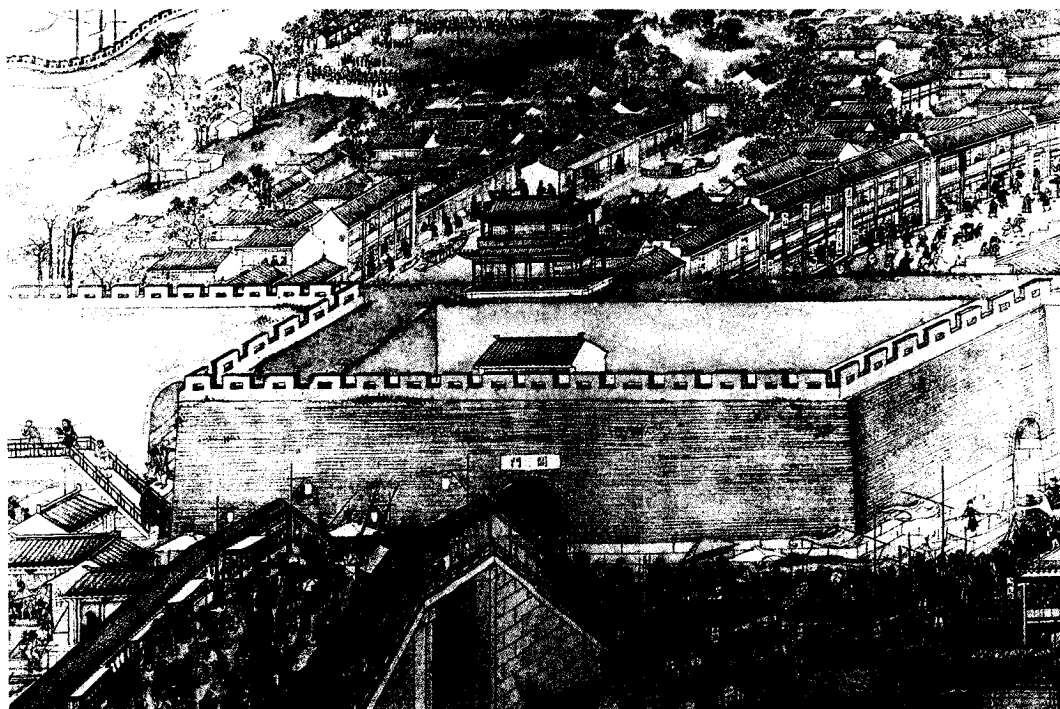
壬朝  
 庚申年十一月  
 平江欽震稿

蘇州府志  
 卷之四  
 橋梁



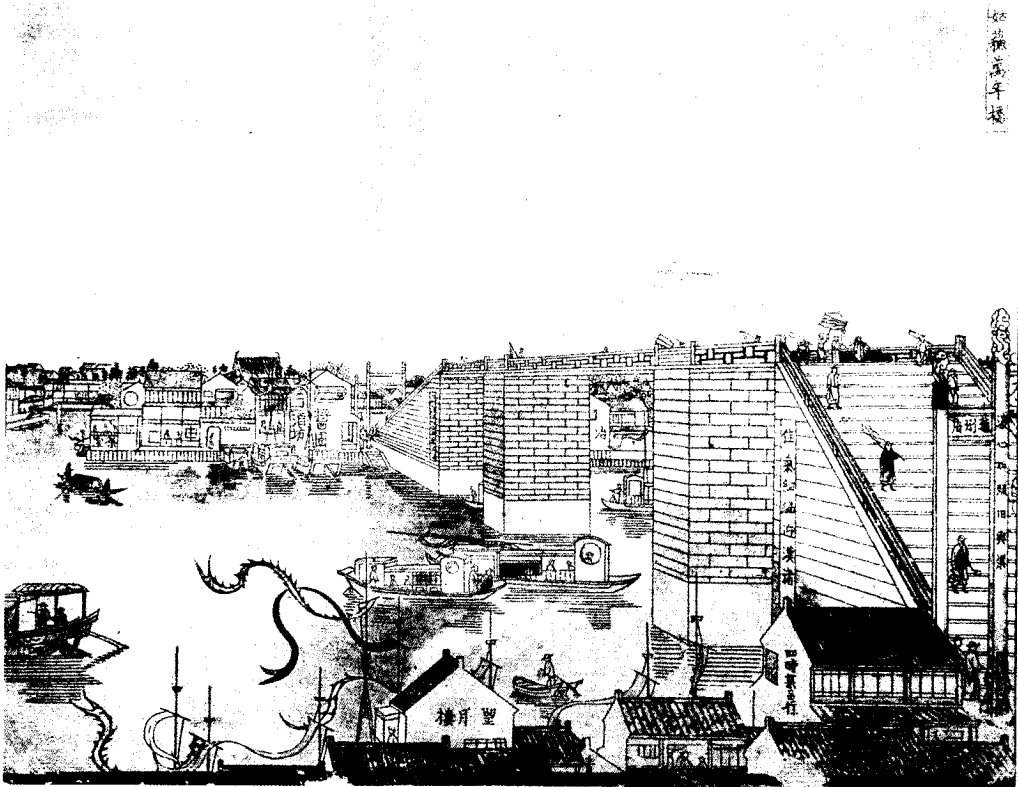
《姑蘇萬年橋圖》，蘇州版畫，紙本木版筆彩，66.6 x 53.8cm，神戶市立博物館收藏，圖版出自《「中国の洋風画」展——明末から清時代の絵画・版画・挿絵本》，頁54。

圖 二十四



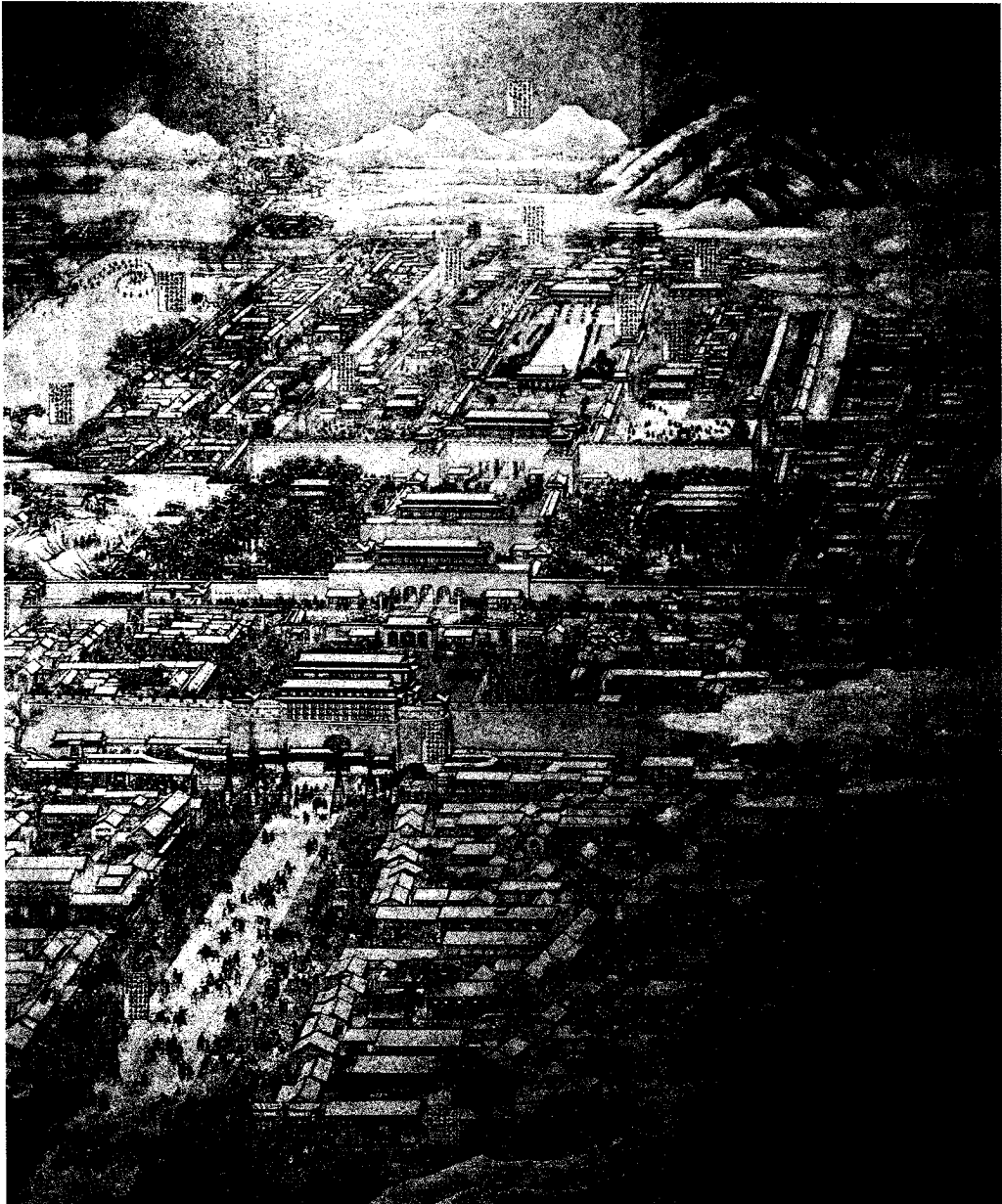
「閩門」，〈盛世滋生圖〉，局部。

圖 二十五



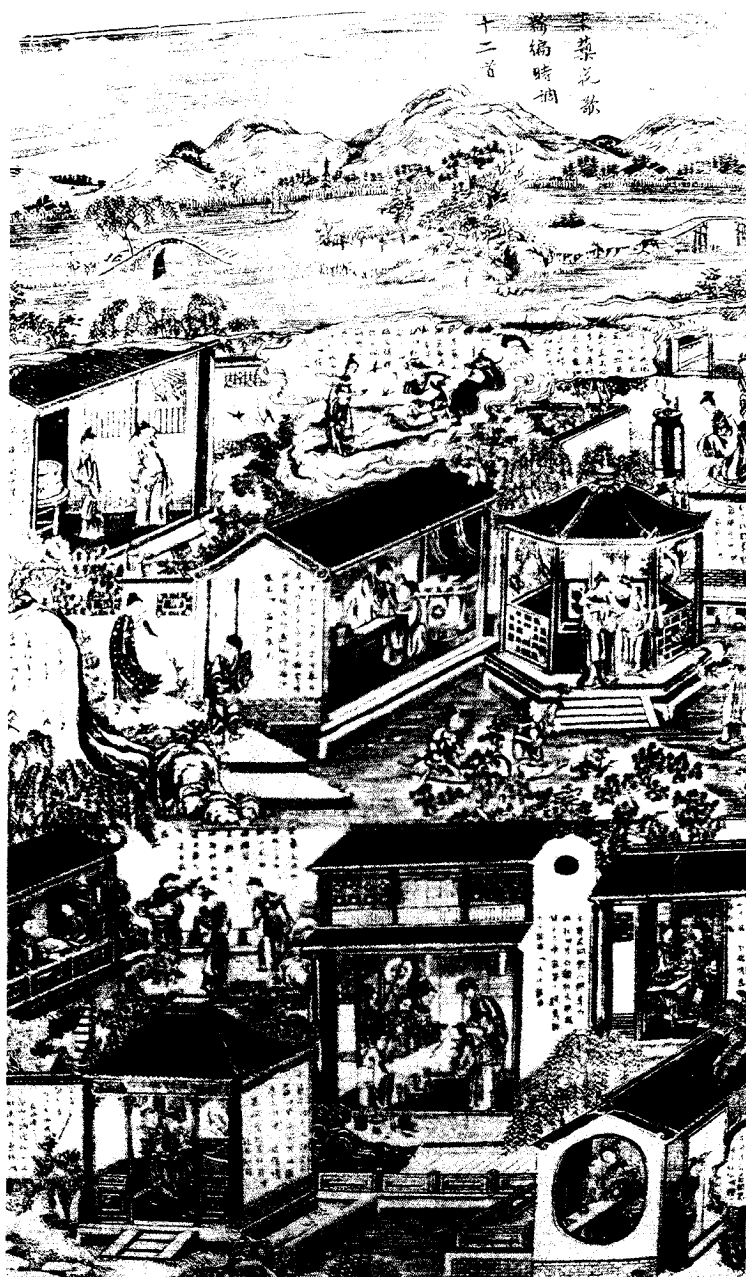
《姑蘇萬年橋圖眼鏡繪》，十八世紀中期，紙本木版筆彩，20.9 x 27cm，神戸市立博物館收藏，圖版出自《異国絵の冒険》，頁52。

圖 二十六



徐揚，《京師生春詩意圖》，1767年，絹本設色，255 x 233.8cm，北京故宮博物院。

圖 二十七



《茉莉花歌》，蘇州版畫，紙本木版筆彩，90.9 x 51.7cm，奈良大和文華館收藏，圖版  
出自《「中国の洋風画」展——明末から清時代の絵画・版画・挿絵本》，頁399。

## 徵引書目

### 一、史料

- 〈內務府活計檔：造辦處各作成做活計清檔〉。原藏北京中國第一歷史檔案館，複本收於台北國立故宮博物院圖書文獻館。
- 《中國歷代書畫藝術論著叢編》，冊 8。北京：中國大百科全書出版社，1998。
- 《姑蘇城圖》。乾隆十年刻本，收藏於日本天理大學附屬圖書館。
- 上官周，《晚笑堂畫傳》，收入《叢書集成續編》，子部，冊 86。上海：上海書店，1994。
- 于成龍等修，《江寧府志》。康熙年間刊本，日本東京國立公文書館藏善本書。
- 宋如林等修，《蘇州府志》。清道光 4 年刊本，中央研究院歷史語言研究所傅斯年圖書館古籍線裝書。
- 李 斗，《揚州畫舫錄》。北京：中華書局，1997。
- 李銘皖等修，《蘇州府志》。台北：成文出版社，1973。
- 阿桂等合編，《欽定南巡盛典》，收入〔清〕紀昀等總纂，《景印文淵閣四庫全書》（以下略編者），冊 658。台北：台灣商務印書館，1986。
- 俞 樾，《茶香室叢鈔》，冊 1。北京：中華書局，1995。
- 姚元之，《竹葉亭雜記》。北京：中華書局，1982。
- 胡 敬，《國朝院畫錄》，收入中國書畫研究資料社編著，《畫史叢書》，冊 3。台北：文史哲出版社，1983。
- 唐執玉等監修，《畿輔通志》，收入《景印文淵閣四庫全書》，冊 504。台北：台灣商務印書館，1986。
- 徐士林，〈萬年橋記略〉，收入傅椿等修，《蘇州府志》。乾隆 13 年序言，日本東京國立公文書館藏善本書。
- 徐本等奉敕纂，《大清律例》，收入《景印文淵閣四庫全書》，冊 672。台北：台灣商務印書館，1986。
- 徐珂編撰，《清稗類鈔》，冊 5。北京：中華書局，1996。
- 袁景瀾，《吳郡歲華紀麗》。南京：江蘇古籍出版社，1998。
- 高晉輯，《南巡盛典》，收入沈雲龍主編，《近代中國史料叢刊》。台北：文海出版社，1975。
- 張 庚，《國朝院畫錄》，收入《畫史叢書》，冊 3。台北：文史哲出版社，1983。
- 張 潮，《虞初新志》，收入《筆記小說大觀》，編 23。台北：新興書局，1985。
- 梁廷楠，《海國四說》。北京：中華書局，1993。
- 梁廷楠總纂，袁鐘仁校注，《粵海關志校注本》。廣州：廣東人民出版社，2002。
- 梁章鉅，《浪跡叢談·續談·三談》。北京：中華書局，1981。

- 清高宗，《樂善堂全集定本》，收入《清高宗御製詩文全集》，冊 1。台北：國立故宮博物院，1976。
- 清高宗敕撰，《欽定皇朝通典》，收入《景印文淵閣四庫全書》，冊 642。台北：台灣商務印書館，1986。
- 陳 焯，《讀畫輯略》，收入洪業輯校，《清畫傳輯佚三種》。上海：上海古籍出版社，1990。
- 葉夢珠，《閩世編》。上海：上海古籍出版社，1981。
- 趙 翼，《簞曝雜記》。北京：中華書局，1982。
- 趙爾巽等撰，《清史稿》，收入《續修四庫全書》。上海：上海古籍出版社，1997。
- 錢 泳，《履園叢話》。北京：中華書局，1979。
- 顧 祿，《桐橋倚櫂錄》。清道光間刊本，中央研究院歷史語言研究所傅斯年圖書館善本書。
- 顧 祿，《清嘉錄》。南京：江蘇古籍出版社，1999。
- 顧公燮，《丹午筆記》。南京：江蘇古籍出版社，1999。
- 龔 煒，《巢林筆談》。北京：中華書局，1981。

## 二、專書

- 《大和文華》，第 58 號，1973，「蘇州版畫特集」。
- 《北京故宮盛代菁華展圖錄》。台北：中華收藏家協會，2003。
- 《海國波瀾：清代宮廷西洋傳教士畫師繪畫流派精品》。澳門：澳門藝術博物館，2002。
- 〔清〕徐揚繪，《姑蘇繁華圖》。香港：商務印書館，1988。
- 〔清〕徐揚繪，蘇州市城建檔案館、遼寧省博物館編，《姑蘇繁華圖》。北京：文物出版社，1999。
- 于敏中編纂，《日下舊聞考》，《筆記小說大觀》，編 45。台北：新興書局，1987。
- 中國古代書畫鑑定組編，《中國古代書畫圖目》。北京：文物出版社，1986 以後。
- 中國古代書畫鑑定組編，《中國繪畫全集》。北京：文物出版社，1997 以後。
- 中國美術全集編輯委員會編，《中國美術全集》，繪畫編。北京：人民美術出版社，1984-1989。
- 王道成編，《圓明園——歷史·現狀·論爭》。北京：北京出版社，1999。
- 王樹村，《中國年畫史》。北京：北京工藝美術出版社，2002。
- 故宮博物院主編，《明代吳門繪畫》。台北：台灣商務印書館，1990。
- 故宮博物院編，《故宮博物院藏清代宮廷繪畫》。北京：文物出版社，1995。
- 故宮博物院藏畫，《明四家畫集》。天津：人民美術出版社，1996。
- 翁連溪編著，《清代宮廷版畫》。北京：文物出版社，2001。
- 國立故宮博物院編輯委員會編，《故宮書畫圖錄》，冊 10、11、12、13、14、20、21。台北：國立故宮博物院，出版年代不一。
- 莫小也，《十七——十八世紀傳教士與西畫東漸》。杭州：中國美術學院出版社，2002。
- 陳萬益，《晚明小品與明季生活》。台北：大安出版社，1997。
- 楊伯達，《清代院畫》。北京：紫禁城出版社，1993。
- 楊艷萍，《清高宗南巡名勝圖附江南名勝圖說》。北京：學苑出版社，2001。



- 劉 托、孟白編，《清殿版畫匯刊》，冊 10。北京：學苑出版社，1998。
- 劉善齡，《西洋風：西洋發明在中國》。上海：上海古籍出版社，1999。
- 聶崇正，《宮廷藝術的光輝》。台北：東大圖書公司，1995。
- 聶崇正編，《清代宮廷繪畫》。香港：商務印書館有限公司，1996。
- 顧頡剛等輯，王熙華整理，《吳歌·吳歌小史》。南京：江蘇古籍出版社，1999。
- 《「中国の洋風画」展——明末から清時代の絵画・版画・挿絵本》。東京：町田市立国際版畫美術館，1995。
- 《中国の明清時代の版画》。奈良：大和文華館，1972。
- 《異国絵の冒険》。神戸：神戸市立博物館，2001。
- 《蘇州版画——中国年画の源流》。東京：駸駸堂出版株式會社，1992。
- 《蘇州版画——清代市井の藝術》。廣島：王舍城美術寶物館，1986。
- 大庭脩，《江戸時代における中国文化受容の研究》。京都：同朋舎，1984。
- 中野美代子，《奇景の凶像學》。東京：角川春樹事務所，1996。
- 戶田禎佑、小川裕充主編，《中國繪畫總合圖錄續編》。東京：東京大學出版會，1998。
- 永積洋子，《唐船輸出品數量一覽 1637-1833 年——復元・唐船貨物改帳・滯帆荷物買渡帳》。東京：創文社，1987。
- 白山晰也，《眼鏡の社会史》。東京：ダイヤモンド社，1990。
- 岡泰正等，《眼鏡絵と東海道五拾三次展——西洋の影響をうけた浮世絵》。神戸：神戸市立博物館，1984。
- 松浦章，《清代海外貿易史の研究》。京都：朋友書店，2002。
- 青山新編輯，《支那古版畫圖錄》。東京：大塚巧藝社，1932。
- 鈴木敬主編，《中國繪畫總合圖錄》。東京：東京大學出版會，1983。
- Cahill, James. *The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1982.
- Crossly, Pamela. *Translucent Mirror: History and Identity in Ch'ing Imperial Ideology*. Berkeley: University of California Press, 1999.
- Finnane, Antonia. *Speaking of Yangzhou: A Chinese City, 1550-1850*. Cambridge and London: Harvard University Asia Center, 2004.
- Hummel, Arthur W., ed. *Eminent Chinese of the Ch'ing Period*. Taipei: SMC Publishing Inc., 1991.
- Meyer-Fong, Tobie. *Building Culture in Early Qing Yangzhou*. Stanford: Stanford University Press, 2003.
- Roskill, Mark, and John Oliver Hand, eds. *Hans Holbein: Paintings, Prints, and Reception*. New Haven and London: Yale University Press, 2001.
- Wu, Hung. *The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting*. London: Reaktion Books Ltd., 1996.

### 三、論文

- 王正華，〈女人、物品與感官慾望：陳洪綬晚期人物畫中江南文化的呈現〉，《近代中國婦女史研究》，期 10，2002 年 12 月，頁 7-57。
- 王正華，〈過眼繁華：晚明城市圖、城市觀與文化消費的研究〉，收入李孝悌主編，《中國的城市生活：十四世紀至二十世紀》。台北：聯經出版事業公司，2005。
- 王宏鈞，〈蘇州的歷史和乾隆《盛世滋生圖卷》〉，《中國歷史博物館館刊》，1986 年第 9 號，頁 90-96。
- 王樹村，〈中國年畫敘要〉，收入中國美術全集編輯委員會編，《中國美術全集》，繪畫編，冊 21。北京：人民美術出版社，1987。
- 王樹村，〈蘇州桃花塢木版年畫概述〉，收入江蘇古籍出版社編，《蘇州桃花塢木版年畫》。南京：江蘇古籍出版社，1991。
- 王鴻泰，〈流動與互動——由明清間城市生活的特性探測公眾場域的開展〉。台北：國立台灣大學歷史學研究所博士論文，1988。
- 石守謙，〈《雨餘春樹圖》與明代中期蘇州的送別圖〉，收入氏著，《風格與世變》。台北：允晨文化實業有限公司，1990。
- 吉田晴紀，〈關於《虎丘山圖》之我見〉，收入故宮博物院編，《吳門畫派研究》。北京：紫禁城出版社，1999。
- 朱家潛，〈關於雍正時期十二幅美人畫的問題〉，收入中國人民政治協會議北京市委員會文史資料委員會編，《故宮退食錄》。北京：北京出版社，1999。
- 李之檀，〈清代前期的民間版畫〉，收入王伯敏主編，《中國美術通史》，卷 6。濟南：山東教育出版社，1996。
- 李孝悌，〈十八世紀中國社會的情慾與身體——禮教世界外的嘉年華會〉，收入氏著，《戀戀紅塵：中國的城市、慾望與生活》。台北：遠流出版事業股份有限公司，2002。
- 李華，〈從徐揚《盛世滋生圖》看清代前期蘇州工商業繁榮〉，《文物》，1960 年第 1 號，頁 13-17。
- 范金民，〈《姑蘇繁華圖》：清代蘇州城市文化繁榮的寫照〉，《江海學刊》，2003 年第 5 號，頁 153-159。
- 馬雅貞，〈戰爭圖像與乾隆對帝國武功之建構——以《平定準部回部得勝圖》為中心〉。台北：國立台灣大學藝術史研究所碩士論文，2000。
- 張隆志，〈殖民論述、想像地理與台灣文史研究：讀鄧津華《想像台灣：清代中國的殖民旅行書寫與圖像》〉（未刊稿）。
- 陳韻如，〈時間的形狀——《清院畫十二月令圖》研究〉，《故宮學術季刊》，卷 22 期 4，2005 年夏季，頁 103-139。
- 馮明珠，〈玉皇案吏王者師——論介乾隆皇帝的文化顧問〉，收入馮明珠主編，《乾隆皇帝的文化大業》，台北：國立故宮博物院，2002。

- 廖寶秀，〈清代院畫行樂圖中的故宮珍寶〉，《故宮文物月刊》，卷 13 期 4，1995 年 7 月，頁 10-23。
- 劉序楓，〈財稅與貿易：日本「鎖國」期間中日商品交易之展開〉，收入《財政與近代歷史論文集》。台北：中央研究院近代史研究所，1999。
- 劉序楓，〈清代的乍浦港與中日貿易〉，收入張彬村、劉石吉主編，《中國海洋發展史論文集》，第 5 輯。台北：中央研究院中山人文社會科學研究所，1993。
- 潘元石，〈蘇州年畫的景況及其拓展〉，《蘇州傳統版畫台灣收藏展》。台北：行政院文化建設委員會，1987。
- 賴惠敏，〈乾隆朝內務府的皮貨買賣與京城時尚〉，《故宮學術季刊》，卷 21 期 1，2003 年秋季，頁 101-134。
- 賴惠敏，〈清乾隆朝的稅關與皇室財政〉，《中央研究院近代史研究所集刊》，期 46，2004 年 12 月，頁 53-103。
- 賴惠敏，〈寡人好貨：乾隆帝與姑蘇繁華〉，《中央研究院近代史研究所集刊》，期 50，2005 年 12 月，頁 189-237。
- 謝明良，〈乾隆的陶瓷鑑賞觀〉，《故宮學術季刊》，卷 21 期 2，2003 年冬季，頁 1-38。
- 戴逸，〈乾隆帝和北京的城市建設〉，收入《清史研究集》，第 6 輯。北京：中國人民大學出版社，1988，頁 1-37。
- 聶卉，〈清宮通景線法畫探析〉，《故宮博物院院刊》，2005 年第 1 期，頁 41-52。
- 聶崇正，〈乾隆倦勤齋研究〉，《故宮博物院院刊》，2000 年第 6 期。
- 顧公碩，〈蘇州年畫〉，《文物》，1959 年第 2 期，頁 13-18。
- 岡泰正，〈中国の西湖景と日本の浮絵——阿英「閑話西湖景『洋片』發展史略」をめぐって〉，《神戸市立博物館研究紀要》，號 15，1999 年 3 月，頁 1-22。
- 河野実，〈民間における西洋画法の受容について〉，《「中国の洋風画」展》。東京：町田市立国際版畫美術館，1995。
- 古原宏伸，〈「棧道積雪圖」の二三の問題—蘇州版畫の構成法〉，《大和文華》，號 58，1973。
- 小野忠重，〈蘇州版とその世代〉，收入氏著，《支那版畫叢考》。東京：雙林社，1944。
- 大庭脩，〈長崎唐館の建設と江戸時代の日中關係〉，收入大庭脩編，《長崎唐館図集成》。大阪：關西大學出版社，2003。
- 樋口弘，〈中国版畫集成解説〉，《中国版畫集成》，東京：味燈書屋，1967。
- Bickford, Maggie. "Three Rams and Three Friends: The Working Lives of Chinese Auspicious Motifs." *Asia Major*, vol. 12, part 1, 1999, pp. 131-142.
- Cahill, James. "The Emperor's Erotica." *Kaikodo Journal*, vol. 11, spring 1999, pp. 24-43.
- Cahill, James. "The Three Zhangs, Yangzhou Beauties, and the Manchu Court." *Orientalisms*, vol. 27, no. 9, October 1996, pp. 59-68.
- Cahill, James. "Where Did the Nymph Hang?" *Kaikodo Journal*, vol. 7, spring 1998, pp. 8-16.
- Chang, Michael. "A Court on Horseback: Constructing Manchu Ethno-Dynastic Rule in China,

- 1751-1784.” Ph.D. dissertation, University of California, San Diego, 2001.
- Hay, Jonathan. “Culture, Ethnicity, and Empire in the Work of Two Eighteenth-Century ‘Eccentric’ Artists.” *Res*, no. 35, spring 1999, pp. 201-223.
- Hearn, Maxwell K. “Document and Portrait: The Southern Tour Paintings of Kangxi and Qianlong.” In Ju-hsi Chou and Claudia Brown, eds., *Chinese Painting under the Qianlong Emperor: The Symposium Papers in Two Volumes, Phoebus*, vol. 6, no. 1, 1988.
- Lin, Kai-shyh. “The Frontier Expansion of the Qing Empire: The Case of Kavalan Subprefecture in Nineteenth-Century Taiwan.” Ph.D. dissertation, the University of Chicago, 1999.
- McDermott, Joseph. “Chinese Lenses and Chinese Art.” *Kaikodo Journal*, no. 4, 2000, pp. 9-28.
- Rawski, Evelyn S. “Presidential Address: Reenvisioning the Qing: The Significance of the Qing Period in Chinese History.” *The Journal of Asian Studies*, 55:4, November 1996, pp. 829-850.
- Rawski, Evelyn S. “Re-imagining the Ch’ien-lung Emperor: a Survey of Recent Scholarship.” 《故宮學術季刊》, 21:1, 2003 年秋季, pp. 1-29. ◦
- Waley-Cohen, Joanna. “The New Qing History.” *Radical History Review*, vol. 88, winter 2004, pp. 193-206.
- Wei, Dong. “Qing Imperial ‘Genre Painting’: Art as Pictorial Record.” *Orientalisms* 26:7, July/August 1995, pp. 18-24.
- Wu, Hung. “Beyond Stereotypes: The Twelve Beauties in Ch’ing Court Art and the ‘Dream of the Red Chamber’.” In Ellen Widmer and Kang-I Sun Chang, eds., *Writing Women in Late Imperial China*. Stanford: Stanford University Press, 1997.

## Reshaping Suzhou: Political Power, Cultural Consumption, and the Making of Local Sites in the Cityscapes of the Qianlong Period

Wang Cheng-hua \*

### Abstract

Focusing on the cityscapes of Suzhou made during the reign of Emperor Qianlong (r. 1736-95), this article discusses how paintings and woodblock prints constructed a new image of the city by shaping and reshaping specific sites. In the late Ming period, Suzhou was famous for its scenic spots around the area of Lake Tai. Even though such time-honored sites as Tiger Hill (*Huqiu* 虎丘) and Stone Lake (*Shihu* 石湖) remained common subjects in eighteenth-century images of Suzhou, they were now portrayed not only in terms of their natural beauty but also as landmarks through an emphasis placed on architecture. More importantly, conspicuous in eighteenth-century cityscapes of Suzhou is its infrastructure, including city gates and bridges that formed the nexus of transportation and business transactions. Along with the emergence of man-made landmarks, Suzhou was transformed through art into a city that demonstrated good governance and thus a symbol of imperial glory. Suzhou, as the cultural center of the Jiangnan area, gained unprecedented political meaning in the symbolic system of the Qing regime.

The cityscapes examined here can be categorized into three groups, focused on the long handscroll *Ever Growing Population under the Prosperous Reign* (*Shengshi zisheng* 盛世滋生). This is a court painting which takes Suzhou as its subject and Qianlong as its primary viewer to

---

\* Institute of Modern History, Academia Sinica

commemorate the emperor's Southern Tour to the city. In addition, I examine two groups of woodblock prints that were initiated respectively by local government and print shops. The former group of prints was produced under the supervision of local officials to glorify Qianlong's Southern Tour, while the latter was sold as commodities for Chinese New Year's decorations. These cityscapes produced by different sources point to a unified representation of Suzhou, in which we can see how elements of political power and cultural consumption were entwined in the transformation of the city's image.

Both the handscroll and the commercial prints are rendered in a style obviously influenced by the West, producing an image of Suzhou marked by an unprecedented sense of spaciousness and orderliness. The Western technique of painting became one of the key factors which crystallized the close interaction between the court in Beijing and the major cities in Jiangnan. It is very likely that the personal taste of Emperor Qianlong played an important role in this interaction. However, political considerations should also be taken into account.

This article also argues that the issue of Sinification should not be simplified, because even Suzhou, a center of Han culture in late imperial China, was infused with foreign cultural elements. This investigation pushes us to reflect upon the much-debated issue of the political nature of the Qing regime. After a decade of academic focus on the frontiers of the Qing Empire, it is time for us to shift our attention to the role of Inner China with a fresh eye.

**Keywords:** Chinese cityscapes, eighteenth-century Suzhou, the Southern Tour, political power, cultural consumption, the making of sites, Chinese urban history