求同與存異

試析清明上河圖的「仿作」脈絡

黃瓊儀

「清明上河圖」是中國繪畫史中著名的風俗畫題材，世傳爲北宋畫院翰林張擇端首作。歷代同名畫作極多，畫中總少不了橫亙兩岸的虹橋與船隻、虹橋、城牆等地景組合，作爲〈清明上河圖〉的標誌。藝術注重原創，〈清明上河圖〉卻傾向「仿作」，求同而存異，實爲畫史中獨樹一幟的題材。

〈清明上河圖〉圖式的開創與定型

史上第一幅〈清明上河圖〉成於北宋，世稱此圖爲宋代張擇端作，應可斷爲十二世紀徽宗朝的作品。（註一）此畫著錄於《石渠寶笈三編》，嘉慶時始入內府收藏，現藏於北京故宮博物院。張擇端〈清明上河圖〉是宋代風俗畫的鉅作，不但留下北宋汴京建築、舟車、人物、市坊的圖像材料，更可與孟元老描寫北宋汴京城的《東京夢華錄》（初刊於南宋紹興十七年，西元一一四七年）一書相互參照，彌足珍貴，在南宋時即已受到注目，此後數百年間，臨仿者衆。

本院典藏的〈清明上河圖〉系列畫作雖僅八幅，卻是歷代追倣的縮影。院藏

圖1　傳宋　張擇端　清明易簡圖　國立故宮博物院藏

圖2　傳宋　張擇端　清明上河圖　局部　國立故宮博物院藏

八幅畫作如下：傳爲張擇端所作者有二，一爲〈清明易簡圖〉（圖一），二爲後隔水題有「東府同觀」的版本，編號故畫一四三二。（圖二）傳爲明代仇英（約西元一四九四～一五五二）所作者有三，編號依次爲故畫一六〇四、故畫一六〇五、故畫一六〇六。（圖三～五）另一幅卷後有文徵明跋「吾友仇君實父臨摹」的〈清明上河圖〉，仍是仇英傳稱作品，實則畫、跋皆僞，應爲清人手筆（圖六），由李石曾先生遺贈本院，編號爲贈畫三六九。清代版本，尚有沈源所繪的一幅（圖七），以及陳枚、孫祜、金昆、戴洪、程志道合作完成於乾隆元年（西元一七三六）的〈清院本〉（圖八），後者尤爲知名。上述畫作，雖然源自宋代張擇端〈清明上河圖〉，但畫風、筆墨與《石渠寶笈三編》收錄的張擇端本並不相類，應成於明清時代。（註一）

以院藏版本來看，畫卷右端起始於河岸鄉間，河流穿過鄉野田疇，河上行船若干，不時有縴夫曳船向左至虹橋，橋上岸邊，衆目睽睽觀看大船過橋。虹橋與城牆間是市井活動，穿過城牆後河流向畫面上方迤邐而去，進城後的主動線爲城內通衢大街，可謂〈清明上河圖〉一以貫之的構圖模式。

宋代以後，歷代畫師在此特定構圖上踵事增華。汴京既遠，畫師便在畫中摻入時人熟悉的城市風物，例如街坊、舟車、各式人物活動、野臺戲，乃至龍舟競渡、演武校閱、宮殿建築等，成了當代的風俗畫卷，爲此舊題注入新意，仍以〈清明上河圖〉爲題。畫中景物換成了當地的城市樣貌，實爲畫家參酌己身環境，賦予畫中景觀某種在地感。（註二）

千百年來的仿作者，不斷繪出符合〈清明上河圖〉架構的風俗畫卷，同一圖式在不同作畫者筆下卻也千變萬化，各有不同的設色與筆觸。徘徊在「同」與「異」之間，卷卷相似，卻卷卷不同，正是此圖魅力所在。

構圖的典範與稿本的規範—〈清明上河圖〉的重繪脈絡

〈清明上河圖〉之所以吸引後人仿作，不同的時空背景亦推波助瀾。仿作之風始於南宋，出於南渡之士去國懷鄉、追憶汴京的情懷。明代中晚期以降，江南地區城市繁榮，商業發達，彷彿〈清明上河圖〉

圖3　傳明　仇英　清明上河圖　故畫1604　局部　國立故宮博物院藏

圖4　傳明　仇英　清明上河圖　故畫1605　國立故宮博物院藏

圖5　傳明　仇英　清明上河圖　故畫1606　國立故宮博物院藏

圖6　清人　清明上河圖　贈畫369　局部　國立故宮博物院藏

圖7　清　沈源　清明上河圖　國立故宮博物院藏

圖8　清院本清明上河圖　國立故宮博物院藏

圖10　傳明仇英〈清明上河圖〉圍觀表演場面比較，上圖為故畫1605，下排左為贈畫369、下排中為故畫1606、下排右為故畫1604。　國立故宮博物院藏

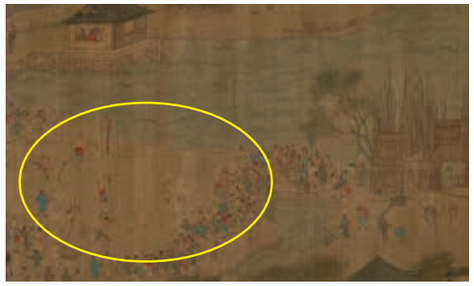

圖9　傳宋　張擇端〈清明易簡圖〉（右）、〈清明上河圖〉（左）圍觀表演場景的U字型開口。　國立故宮博物院藏

畫中城市繁華風貌再現，此環境氛圍使得〈清明上河圖〉深獲共鳴，得以大量產出。尤其蘇州地區的畫坊，常將畫作僞託前代畫家之名，題跋款識皆可作僞，以售予欲求名家手筆的購畫者，即俗稱的「蘇州片」，許多〈清明上河圖〉便出於此。坊間畫師仿張擇端作品的風氣固然由來已久，託名當代畫家仇英作此圖也方興未艾，兩系有不少異同頗堪玩味。

以人物活動爲例，虹橋與城牆間靠城門處的「圍觀表演」，是各版本的必備場景，院藏張擇端一系與仇英一系卻見差異。傳張擇端本，圖中圍觀人群在城門口的江邊聚成一U字形（圖九），傳仇英本圖中此一段落的圍觀人群，均在城門前的小拱橋旁圍成一圈。（圖十）故畫一六〇五與贈畫三六九兩圖卷末近宮牆處，還增加了藍衣女子走索表演。（圖十一）〈清院本〉中這兩處看表演的場景互換位置，並在不同段落加碼各式賣藝種類。

場景部份，傳張擇端作的兩幅，大架構雖相似，卻各有獨家場景。例如〈易簡圖〉的虹橋上是達官過橋、路人讓道，卷尾繪有「天津之橋」，橋旁林間尚有一隊士兵，其他版本則無。故畫一四三二的城

圖11　傳明仇英〈清明上河圖〉（故畫1605）與清人〈清明上河圖〉（贈畫369）宮牆外的校閱及走索表演　國立故宮博物院藏

門爲正面示人，是這幾圖中的唯一一例，卷尾爲龍舟競渡，無明顯宮牆可區隔街坊，且這兩幅作品卷尾場景差異甚大。

顯然在〈清明上河圖〉流傳的數百年間，已衍生多種稿本供人仿作時參考，甚至存在著將長畫卷稿本拆解成數個場景段落的作法，以便據此各別重繪。在符合此圖架構的前提下，畫師得以擷取不同稿本的片段組合成畫。傳張擇端作的〈易簡圖〉及故畫一四三二，畫中屋宇方向、虹橋行人、城牆形式等物事細節，故而少見重覆。惟這兩幅畫中城門前圍觀表演群眾的U字形開口如出一轍，不同稿本終有重合之處。也正因爲兩圖在各段落場景上有所差異，今人得以管窺哪些稿本曾被使用過，前述達官過市的虹橋、正面出入的城門以及天津之橋等獨家場景，或許便是畫師從當時各式稿本中挑選而來。各種寫景狀物的視角和詮釋方式，便在畫卷上留下了蛛絲馬跡。

傅仇英作的四幅畫，場景的組成又是另一番光景，儘管各有不同設色風格，但房舍排列較具規律，一致向左傾斜，特別在畫幅中段，場景構成呈現共通性—虹橋彼端河岸與橋頭，繪有三處店鋪房舍，這些房舍樣式及排列方式在各圖中似曾相識。（圖十二）往左，城門口附近旁都有一座小拱橋，進城後第一片房舍處有一牌坊，過了牌坊，房舍即拐彎向畫面左下方折，隔著一條死巷爲第二段的富室宅院，各圖皆然。這幾個版本至少都具備鄉間、虹橋及城內這三個段落。故畫一六〇五及贈畫三六九的篇幅較長，同樣在鄉間段增加了野臺戲，城內段加了走索女子、演武校閱與龍舟競渡，卷尾添了群山環抱、山水相間的宮殿，畫幅中段仍與故畫一六〇四、故畫一六〇六一致。

圖12　傳明仇英〈清明上河圖〉虹橋對岸房舍，由上而下分別是故畫1604、1605、1606及贈畫369。　國立故宮博物院藏

圖13　各版富室宅邸偏門的比較，左上（故畫1606）、右上（故畫1605）、左下（贈畫369）、右下（故畫1604）。　國立故宮博物院藏

由此觀之，明代中晚期曾流傳一套「仿英限定」的〈清明上河圖〉稿本，對於畫師有相當大的指導作用。因此，傳爲仇英所作（含仇英字號、款識、印鑑、題跋等）的〈清明上河圖〉，畫幅中段履見類似場景，僅人物動作和數量、牲口、舟車，以及山水、樹石、雲霧等有所變化。坊間畫師既要依託仇英之名作〈清明上河圖〉，被視爲「仇英作」的特定稿本自然沿用成習，在畫坊間的共同默契下，形同「規範」，少了標新立異的餘地。這幾幅傳仇英本，畫幅中段很可能只有一種約定成俗的稿本，各圖場景於焉雷同。畫幅長者，卷首卷尾該增繪哪些物事，也遵循同一原則，儼然〈清明上河圖〉的一支小傳統。

上述幾圖來源雖同，仍見孤例。院藏傳仇英本幾乎都在進城後第二段大宅院旁的巷子繪一偏門，門牆內外植樹，牆內一片水池連著門牆。（圖十三）惟故畫一六〇五圖中第二段大宅靠巷偏門的內側並無植樹，門內或無地可踏足（圖十四），進出此門者，是否進門會落水，出門要划船？儘管可能只是作畫者無意間漏畫一叢樹，使得此一場景不甚合理，院藏傳仇英本竟僅此一例，也間接證明畫中樹石本是畫師

可斟酌繪製的範圍，稿本並不限制，畫師亦非照本宣科。

多本〈清明上河圖〉託名爲仇英作，實因仇英本人便是職業畫工出身、成名於蘇州的畫家，與蘇州淵源甚深。仇英在世時已不乏託名的僞畫流傳市面，仇英身後，

圖14　傳明仇英〈清明上河圖〉（故畫1605）進門落水的富室宅邸偏門放大　國立故宮博物院藏

僞畫之風仍不衰歇。對蘇州畫坊而言，仇英畢竟去古未遠，畫風可及，以仇英之名作〈清明上河圖〉無疑是安全牌，衆家畫坊使用同一套稿本，才好將畫作假仇英大名販售。

相形之下，北宋張擇端原創的〈清明上河圖〉，雖是影響深遠的典範，後世畫師卻未執著特定稿本，傳張擇端所作的版本相似度，不如傳仇英一系的畫作高。仇英稿本終究較晚出現，當「傳張擇端本」已發展出各種稿本供人挑選時，「傳仇英本」卻反以特定稿本強化仇英款識的可信

圖15　〈沈源本〉的「清明上墳」及〈清院本〉的「西洋樓」　國立故宮博物院藏

度。或者可以說，託名張擇端的畫師還企圖在既定框架中求變，大事不虛，小事不拘，託名仇英的畫師則務求取信於人，隱身於仇英背後，將同一稿本不斷複製，繪出一幅幅「仇英版清明上河圖」，因此前者趨異，後者趨同。無論藉哪個畫家之名，

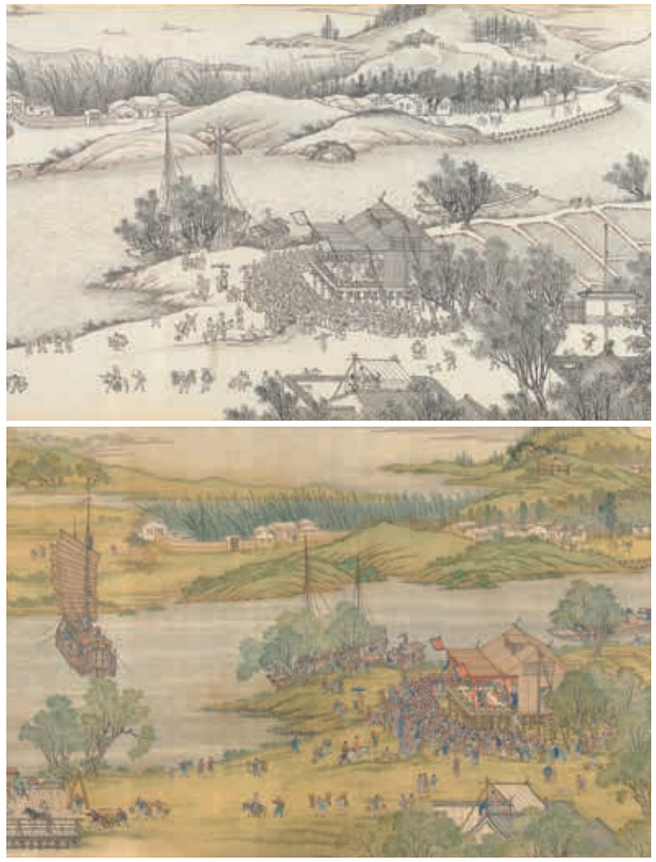

圖16　清代〈沈源本〉及〈清院本〉的野臺戲場景　國立故宮博物院藏

眾畫目名爲〈清明上河圖〉絕非信口開河，所憑藉的正是世人對此圖的共同認知，觀者視而可識，察而見意，進而消費。

〈清明上河圖〉雖物換星移爲明清社會風貌的畫卷，摻入新意，卻仍仿古，陳中有新，在張擇端構圖的典範與仇英稿本的規範上反覆產出，生生不息。眾多畫作的相同，正好見證〈清明上河圖〉根深蒂固的傳統；眾多畫作的相異，亦能從中推敲各畫坊產製此畫的作法，即便各種畫稿出於何人之手早已不可考。

盛世的模型—帝王視野下的〈清明上河圖〉

清初，畫院也開始重繪〈清明上河圖〉，即是如今院藏最著名的〈清院本清明上河圖〉。〈清院本〉卷首題有「繪苑瑤瑤」，乾隆皇帝喻爲畫院美玉。依落款所示，此本成於乾隆元年，可考的資料顯示此畫已於雍正六年（西元一七二八）由畫院著手繪製。（註四）

本院所藏的另一清代版本，出自雍正、乾隆年間的畫家沈源之手（以下稱〈沈源本〉），以赭墨白描爲基調，風格清新淡雅，與〈清院本〉似是傳移模寫，一稿二本。〈沈源本〉成畫時間尚難斷定，不少證據可以推論〈沈源本〉成畫在先，〈清院本〉據此略事修正，敷彩設色，故〈沈源本〉應爲〈清院本〉的稿本（註五），兩者皆爲

圖17　〈清院本清明上河圖〉虹橋段　國立故宮博物院藏

清代畫院佳作。〈清院本〉雖與〈沈源本〉極爲相似，卻非照單全收，例如「清明上墳」只見於〈沈源本〉，西洋樓只見於〈清院本〉等。（圖十五）以下爲行文方便，以討論〈清院本〉爲主。

〈清明上河圖〉自北宋作成以來，經由歷代的仿作，早已奠定深厚的圖式傳統，〈清院本〉並未多作改變，細節卻更精緻。此版本多數場景、橋段早已見於坊間作品，可知是畫家們揉合坊間版本各種片段，斟酌修正，集於大成，內容繁而不雜，空間經營細膩嚴謹。〈清院本〉畫作本身亦有創新，畫家們將西洋透視觀念用於繪製此圖，遠近景物大小比例近乎精準，有別於民間版本缺乏景深的慣性，運用西法的〈清院本〉反而能從既有框架破繭而出，呈現嶄新視野。

在明代〈清明上河圖〉中，篇幅較長的版本才可見的野臺戲一景，在〈清院本〉被刻意突顯，以加重鄉間段落的份量，使卷首至虹橋一段大爲吸睛。〈清院本〉戲臺有別於明代版本，以側面朝向觀畫者，前後臺戲子的動作讓觀者一覽無遺。（圖十六）畫面停格在人們不計形象引頸痴望戲臺的瞬間，張力十足，成爲鄉間段落的一大亮點。〈清院本〉虹橋段用力尤深，滿橋店鋪攤販，襯托虹橋之巨大及其商業繁盛。人群熙來攘往，摩肩接踵，自虹橋彼端到此岸橋面連成一片。虹橋此岸，人聲鼎沸，縴夫曳著大船穿過橋下，襯著既大器又霸氣的虹橋，只此一段，便教觀者過目不忘。（圖十七）野臺戲與虹橋，實爲〈清院本〉唯二不成比例的巨大場景，正是作畫者用心深刻的設計。

從城牆至宮牆的一大段落，以店肆、攤販、富室、狀元居、民宅、西洋樓爲主，收尾處則爲金明池與宮廷御苑。場景鋪排參考前作架構，增加部份新建築，調整舊本部份人物活動在〈清院本〉出現的位置。從大街上的官員文人、販夫走卒到小巷裡的小人物，成千上百個人物動作，滑稽逗趣的鏡頭，定格在宛如展示櫥窗的畫卷中，趣味橫生，是清代畫院畫家們致力營造出「盛世如眞」的感受所致。（註六）卷尾宮廷御苑，雕樑畫棟極盡工巧，煙波浩渺的水域，隔開牆外的喧嘩，省卻了龍舟競渡，這片區域顯得清靜，與卷首那片寧謐的田疇，遙相呼應。

清朝畫院以民間流行的題材〈清明上河圖〉，產出所謂的〈清院本〉，自是不同凡響的大手筆。畫院既有畫壇菁英齊聚，兼有中西藝術資源，作此畫自不會只爲跟民間版本較勁。畫院任務本爲奉旨作畫，除了皇帝指定的各種題材，還包括摹製宋、元、明名畫，作畫還須「起稿呈覽，准時再畫」（註七），重繪數百年來民間流傳甚廣的風俗題材〈清明上河圖〉，意味此一民間流行的題材已然受到皇帝重視。皇帝對這個題材的理解與要求，自然左右畫院作畫的方向，也注定此圖不會停留在民間畫坊的層次。

圖18　〈清院本〉卷首梁詩正書乾隆御題詩及「繪苑璚瑤」印　國立故宮博物院藏

回到〈清明上河圖〉的畫旨來看，不少學者認爲，張擇端作〈清明上河圖〉，「清明」一詞包含政治清明之意。（註八）雍、乾二帝所解讀的「清明」也偏向政治層面，並不特指清明時節，皇帝的理念，表現在畫卷題跋上。〈清院本〉前有梁詩正（西元一六九七～一七六三）書乾隆皇帝御題詩：「蜀錦裝全璧，吳工聚碎金。詎歌萬井富，城闕九重深。盛事誠觀止，遺踪借探尋。當時誇豫大，此日歎徽欽。」（圖十八）此詩題於乾隆七年（西元一七四二）壬戌春三月，距離此畫起稿時間已有十餘年，未必是雍正朝作畫的用意，仍代表乾隆朝的官方說法。

乾隆皇帝不曾寓目北宋張擇端的眞跡，但根據清宮收藏版本，多少能揣想張擇端原作樣貌，「盛事誠觀止，遺踪借探尋」，透露想要探尋歷史陳跡的心情。「當時誇豫大，此日歎徽欽」一句，「當時」對比「此日」，同樣「清明」，興亡殊途。乾隆皇帝題詩，既自我惕勵，也借今諷古，於古，嘆歷史興亡，於今，讚政治清明。〈清院本〉正逢清朝國勢蒸蒸日上，反觀張擇端〈清明上河圖〉卻是北宋亡國前的畫作，所處背景不可同日而語，乾隆皇帝有意無意地酸了史上第一幅〈清明上河圖〉及其所處的宋徽宗時代，感嘆在詩中，自豪在言外。

〈清院本〉既見滿眼新綠的時令，又見河清海晏的氛圍，百姓風俗淳美，百業欣欣向榮，才是畫卷傳達的意象，〈沈源本〉卷首的上墳場景在〈清院本〉也不再出現。畫家不但圖繪男女老少、士農工商的日常生活百態，也穿插升斗小民失序的小橋段在畫卷中多處不起眼的角落裡，儘管只佔全畫數千人裡的極小比例，足使全畫臨場眞實感大增，太平盛世便成實境而非幻境。

〈清明上河圖〉由畫坊之流提升到畫院之作，紅塵俗世的畫卷成了太平盛世的圖像；也唯有畫院出手，才能跳脫坊間〈清明上河圖〉的窠臼，由街坊市井的風俗圖像轉化成帝王的視野。此畫中的江南特色園林、皇家御苑與西洋樓，是「集大成」的其中一面，盛清皇帝的眼界與宏圖可及之處。（註九）此畫雖僅數千人，見微知著的帝國形象展現無遺，即便畫中無人穿著旗裝，也堪代表當朝文化偉業，難怪乾隆皇帝可以自豪了。

從〈沈源本〉的白描到〈清院本〉的設色，無疑讓畫中景物更立體，更是超越既有的格局。這一幅由鄉間、城市到宮苑的長卷畫幅，彷彿畫在平面上具體而微的眞人實境，遠非坊間版本能企及。在西洋技法的運用下，這幅圖像毋寧更接近盛世的「模型」，畫卷上緣消失的遠方是盛世無涯之境，於是〈清明上河圖〉成了寄託帝王理想的載體。

至此，〈清明上河圖〉已有明確的「官方定義」，不只是市井風俗的畫卷，而是太平盛世，畫作的意義很難再有其他詮釋。由眾畫家無一懈筆的精湛畫藝成就的〈清院本〉，再無版本可堪比擬，可謂登峰造極的終極版本，他人就算繼續畫下去，終究難以媲美。

結語

北宋畫院翰林張擇端首作〈清明上河圖〉，數百年來輾轉流傳於民間，形成格套化圖式，令後人仿之又仿，歷久不衰，實以「仿作」爲主流，「俗套」成典範，反而造就此題材的獨特性。在清代畫院的投入下，開創新局，繪製出宛如模型一般的〈清院本〉。在此意義上，〈清院本〉既臻於數百年來〈清明上河圖〉的巔峰，無人超越，形同終結。

作者為國立臺灣大學歷史研究所碩士

註釋

1. 陳韻如，〈張擇端《清明上河圖》的畫意新解〉，《美術史研究集刊》第三十四期，二〇一三，頁五一—五七。
2. 童文娥，〈繁華勝景多風采—清明上河圖特展〉，《故宮文物月刊》第三九七期，二〇一六，頁七—九。
3. 王正華，〈過眼繁華：晚明城市圖、城市觀與文化消費的研究〉，收入李孝悌編，《中國的城市生活》，臺北：聯經出版公司，二〇〇五，頁七。
4. 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》第二十八卷第二期，二〇一〇，頁三一—三三。
5. 相關論證可參考童文娥，〈稿本乎！摹本乎！清院本〈清明上河圖〉的孿生兄弟〉，《故宮文物月刊》第三二六期，二〇一〇，頁一〇二—一一三。
6. 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》第二十八卷第二期，二〇一〇，頁三十四。
7. 童文娥，〈清院本〈清明上河圖〉及其相關問題〉，《繪苑璚瑤》，臺北：國立故宮博院，二〇一〇，頁一九八。
8. 同註一，頁四十一。
9. 王正華，〈乾隆朝蘇州城市圖像：政治權力、文化消費與地景塑造〉，《中央研究院近代史研究所集刊》第五十集，二〇〇五，頁一二八。

參考書目

1. 童文娥，〈稿本乎！摹本乎！清院本〈清明上河圖〉的孿生兄弟〉，《故宮文物月刊》第三二六期，二〇一〇，頁一〇二—一一八。
2. 童文娥，〈創稿如真—清沈源清明上河圖新詮〉，《故宮文物月刊》第三九八期，二〇一六，九八—一一〇。
3. 童文娥，〈繁華勝景多風采—清明上河圖特展〉，《故宮文物月刊》第三九七期，二〇一六，頁四—二五。
4. 童文娥，〈清院本〈清明上河圖〉及其相關問題〉，《繪苑璚瑤》，臺北：國立故宮博院，二〇一〇，一九五—二〇九。
5. 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》第二十八卷第二期，二〇一〇，頁一—六四。
6. 陳韻如，〈張擇端《清明上河圖》畫意新解〉，《美術史研究集刊》第三十四期，二〇一三，頁四十四—一〇四。
7. 王正華，〈乾隆朝蘇州城市圖像：政治權力、文化消費與地景塑造〉，《中央研究院近代史研究所集刊》第五十集，二〇〇五，頁一一五—一八四。
8. 王正華，〈過眼繁華：晚明城市圖、城市觀與文化消費的研究〉，收入李孝悌編，《中國的城市生活》，臺北：聯經出版公司，二〇〇五，頁一—五十七。