



东方历史学术文库

马雅贞
Ma Ya-zhen
著

清朝帝国武功的
文化建构

战勋刻画

Commemorative
Images of
War: The Cultural Construction of the
Qing Martial Prowess



科学文献出版社
SCIENCE'S ACADEMIC PRESS (CHINA)



东方历史学术文库

马雅贞
Ma Ya-zhen
—— 著

清朝帝国武功的
文化建构

战勋刻画

Commemorative
Images of
War: The Cultural Construction of the
Qing Martial Prowess



社会科学文献出版社
SOCIAL SCIENCES ACADEMIC PRESS (CHINA)

图书在版编目(CIP)数据

刻画战勋：清朝帝国武功的文化建构 / 马雅贞著
· 一 北京：社会科学文献出版社，2016.9
（东方历史学术文库）
ISBN 978-7-5097-9406-7

I. ①刻… II. ①马… III. ①政治制度－研究－中国－清代 IV. ①D691.2

中国版本图书馆CIP数据核字（2016）第147341号

· 东方历史学术文库 ·
刻画战勋：清朝帝国武功的文化建构

著 者 / 马雅贞

出 版 人 / 谢寿光

项目统筹 / 宋荣欣

责任编辑 / 邵璐璐

出 版 / 社会科学文献出版社·近代史编辑室（010）59367256

地址：北京市北三环中路甲29号院华龙大厦 邮编：100029

网址：www.ssap.com.cn

发 行 / 市场营销中心（010）59367081 59367018

印 装 / 北京季蜂印刷有限公司

规 格 / 开 本：787mm×1092mm 1/16

印 张：22.75 插 页：2 字 数：302千字

版 次 / 2016年9月第1版 2016年9月第1次印刷

书 号 / ISBN 978-7-5097-9406-7

定 价 / 65.00元

本书如有印装质量问题，请与读者服务中心（010-59367028）联系

 版权所有 翻印必究

《东方历史学术文库》 学术委员会

主 任 章百家

副主任 牛大勇（常务） 徐思彦

委 员 （以姓氏笔画为序）

牛 军	牛大勇	王奇生	王海光
邓小南	仲伟民	张 丽	张盛发
李丹慧	李剑鸣	杨奎松	汪朝光
沈志华	陈东林	徐 蓝	徐秀丽
徐思彦	章百家	彭 卫	韩 钢

《东方历史学术文库》 改版弁言

从 1998 年起，文库改由社会科学文献出版社出版。

设立文库的初衷，“出版前言”都讲了，这是历史记录，改版后仍保留，这也表明改版并不改变初衷，而且要不断改进，做得更好。

1994 年，面对学术著作出书难，由于中国社会科学出版社的毅然支持，文库得以顺利面世，迄 1997 年，已出版专著 25 部。1998 年，当资助文库的东方历史研究出版基金面临调息困难时，社会科学文献出版社又慨然接过接力棒，并于当年又出了改版后专著 6 部。5 年草创，文库在史学园地立了起来，应征书稿逐年增多，质量总体在提高，读者面日益扩大，听到了肯定的声音，这些得来不易，是要诚挚感谢大家的；而需要格外关注的是，我们的工作还有许多缺点、不足和遗憾，必须认真不断加以改进。

如何改进？把这几年想的集中到一点，就是要全力以赴出精品。

文库创立伊始就定下资助出版的专著，无例外要作者提供完成的书稿，由专家推荐，采取匿名审稿，经编委初审、评委终审并无记名投票通过，从制度上保证选优原则；评委们对专家推荐的书稿，是既充分尊重又认真评选，主张“宁肯少些，但要好些”；前后两家出版社也都希望出的是一套好书。这些证明，从主观上大家都要求出精品。从客观来说，有限的资助只能用在刀刃上；而读者对文库的要求更是在不断提高，这些也要求非出精品不可。总之，只有出精品才能永葆文库的活力。

出精品，作者提供好书稿是基础。如“出版前言”所指出的，开辟研究的新领域、采用科学的研究新方法、提出新的学术见解，持之有故，言之成理，达到或基本达到这些条件的，都是好书。当然，取法乎上，希望“上不封顶”；自然，也要合格有“底”，初步设想相当于经过进一步研究、修改的优秀博士论文的水平，是合格的“底”。有了好书稿、合格的书稿，还需推荐专家和评委的慧眼，推荐和评审都要出以推进学术的公心，以公平竞争为准则。最后，还要精心做好编辑、校对、设计、印装等每一道工序，不然也会功亏一篑。

5 周岁，在文库成长路上，还只是起步阶段，前面的路还长，需要的是有足够耐力的远行者。

《东方历史学术文库》编辑委员会

1998 年 9 月

I 战勋与宦迹：明代战勋图与个人勋迹图

第一章 明代战争相关图像与官员视觉文化 / 029

- 一 明代官员的战争图 / 031
- 二 宦迹图与官员圈的视觉文化 / 042
- 三 刻版成书的战勋图像 / 048
- 余 论 / 061

II 战勋与大清：清代前期战勋表述的文武取径

第二章 战勋与满洲：“太祖实录图”与皇太极对满洲意识的建构 / 093

- 一 还原“太祖实录图” / 094
- 二 《太祖武皇帝实录》、“太祖实录图”与皇太极对满洲意识的建构 / 098
- 三 “太祖实录图”对明代官员宦迹图与战勋图的转换 / 105
- 小 结 / 120

第三章 战勋与“圣”祖：康熙朝武勋文化的确立 / 127

- 一 康熙朝个人战勋图的传承与发展 / 128
- 二 康熙朝宫廷战勋图绘的网如与“圣”祖大型视觉计划 / 135
- 三 康熙朝官方武勋文化的建构 / 141
- 四 乾隆平定回疆前武勋表述的传承与尝试 / 144
- 小 结 / 149

III 战勋与帝国：平定回疆与乾隆麾下的武功图像

第四章 战图的出现与紫光阁作为帝国武功的展示空间 / 163

- 一 仪典战勋图绘的延续与发展 / 164
- 二 “得胜图”贴落的出现与配对战图展示的发展 / 168
- 三 紫光阁功臣图 / 173
- 四 紫光阁的武功展示与成组战勋图 / 180
- 小 结 / 185

第五章 《平定准噶尔回部得胜图》与帝国武功 / 196

- 一 从紫光阁战勋图到《平定准噶尔回部得胜图》 / 197
- 二 “摹写毕肖”的“西洋”技法再检视 / 202
- 三 “事以图详，军容森列”的战争形象 / 205
- 四 “太祖实录图”、《平定准噶尔回部得胜图》与帝国武功 / 209
- 小 结 / 214

第六章 帝国武功图像之成立 / 219

- 一 从《平定准噶尔回部得胜图》到《平定金川得胜图》 / 220
- 二 《平定金川得胜图》及其后 / 225
- 三 帝国武功图像的确立 / 229
- 小 结 / 233

结 论 / 244

参考书目 / 252

图版目录 / 291

索 引 / 298

后 记 / 313

导 论

001

作为极少数的满族何以能够统治中国近三百年，可以说是清史研究的核心课题。“汉化说”认为满洲人接受并与汉人文化同化是清朝成功的基础，近年来方兴未艾的“新清史”研究则认为满族主体性才是维系清帝国的关键；前者多强调清朝对明代官制与儒家思想的承袭，后者虽不否认汉文化的影响，但更关注于非中国传统官僚体制、清帝国作为多民族国家的治理方式等面向。¹ 尽管学界相关的回响与讨论很多，² 也不乏替代模式的提出，³ 但由于双方对于“汉化”的定义未必一致，所关注的层面也不甚相同，因而被称为是“没有交集的对话”。⁴ 的确“汉化说”与“新清史”的最大分歧之一，容或在于前者所重视的中国传统官僚制度与文化于清代之传承，却不是后者研究的重点；后者侧重的满洲独特之八旗制度、尚武文化或是多民族帝国的统治策略，也非前者关怀的核心。如果“汉化说”主要以中国本土社会为范围，聚焦于满人对汉人政治传统的受容，“新清史”则更看重满洲统治集团如何维持对蒙古、西藏、汉人等多民族的支配，而着重研究清帝国和边疆族群的关系，⁵ 可以说两方讨论偏重的统治对象与区域有所不同。理论上二者的研究应该在中国本土的汉人社会有所交集，但一般来说，“新清史”在主张满人作为外来征服集团，需以八旗制度等来强化满汉定位之余，或也认可清朝并行中国传统的王权思想以获取汉人的支持，⁶ 或将之整合在清帝国超越所有文

化与意识形态的共时皇权 (simutaneous emperorship) 之一部分,⁷而未就满洲皇帝于中国本土的统治与“汉化说”有更深入的对话与讨论。换言之,虽然“新清史”强调满人主体性而引入了族群认同、多民族关系等面向而丰富了清史研究,但除了少数触及清帝透过南巡与江南士大夫和商人的互动外,⁸“新清史”基本上是透过包融“汉化说”,一方面认可中国传统王权对清廷的影响,另一方面将之诠释为或与满洲人集团的统治正统性并行,或视中国本土为清多民族帝国的一环,而并没有完全撼动“汉化说”对于满族何以能够统治中国本土社会此一问题的答案,也就是清廷采取的汉化政策(不论是“汉化说”隐含的被动还是“新清史”强调的主动)。

如此的回答难免令人感到老调重弹,尤其是清史研究在这些年“新清史”高举满洲主体性的洗礼之后,汉化政策仍是满族能够统治中国本土社会的关键因素;然而,如果我们换个方式从被统治者的角度来提问,何以中国本土社会被极少数的满族统治近三百年,就会发现既有的答案和“新清史”批评“汉化说”忽略满洲主体性一样,汉人作为历史主体的能动性容或也未受到足够的重视。倘若“新清史”提醒我们,清廷对于满洲以少数族群统治占大多数的汉人十分自觉,维持满人统治与满人集团的凝聚性是清朝统治成功的重要条件,以八旗为例,其制度的发展也随着时间有所变化;⁹那么汉人在同样满汉比例悬殊的历史情境下,又何尝没有意识到自身被支配的地位?换句话说,清廷采纳了汉人传统的王权思想,就足以让汉人长期接受满人的统治了吗?满洲皇帝以儒家思想作为汉化政策的核心,即能赢得儒家精英的长久支持吗?满人对汉人近三百年的支配关系,除了中国传统王权与汉化政策,是否还需要其他的机制与过程才得以确立并维系?

一 皇清文化霸权

本书借用葛兰西 (Antonio Gramsci) 文化霸权 (cultural hegemony) 的概念,¹⁰ 来思考满人对汉人的支配关系。文化霸权原本是用来指涉资本主义制度下文化与权力的关系, 讨论支配群体如何透过文化象征等作用, 促使被支配者默认接受其从属地位, 但对历史学的讨论而言也可以有所启发。¹¹ 尤其统治者如何赢得被支配者对既有社会秩序的共识、如何持续地创造其合法性以维持其支配地位, 被支配者又如何参与使其被支配合法化的共谋之中, 以及支配者与被支配者的文化并非界线分明而是可穿透的等概念, 更能帮助我们分析极少数的满族如何长期成功支配绝大多数的汉人。

相对于其他征服王朝, 清朝宫廷除了采纳汉人的王权传统之外, 最值得注意的便是其对士大夫文化的积极收编以建构其皇权。以康熙朝为例, 宫廷开始大量地实行当时盛行于文士间的艺文模式, 并将之转换为皇权和清宫文化的一部分。包括将盛行的晚明董其昌 (1555~1636) 绘画风格收编成为清宫院体之一的正统画派;¹² 模仿当时流行的董其昌等帖学书风, 成立御书局大量颁赐御书;¹³ 受到明清官员以战事为中心的奏议合集的影响, 首创将上谕与奏折等加以编纂的官修史书方略;¹⁴ 承袭明清文人出版诗文集而刊刻大量御制诗集;¹⁵ 转换明清文士的园林诗作与图绘而为康熙《御制避暑山庄诗》,¹⁶ 其中的御制诗一改文人唱和的社交取向, 而加入大臣的批注来见证皇帝博学圣德, 图画则无文士园景图聚焦于近景的小品模式、季节变化、人物等引领观者游览的元素, 而借由数量庞大的景点与广阔园景显示皇家苑囿的宏阔气度等。¹⁷ 这些康熙转换与收编明清文士文化的举措为其他征服王朝所未见, 不仅为乾隆帝发扬光大, 后续的清帝也多少有所承袭。即便是汉人皇权, 也没有对时下盛行的各式文士文化有如此高度兴趣者。历代皇权

对士大夫文化的态度，虽然不无少数如宋徽宗（1082~1135）或明宣宗（1399~1435）等以文艺事业著名的皇帝，¹⁸但也不乏对文士有所忌惮的皇帝如朱元璋（1328~1398），¹⁹而像盛清皇帝如此积极又全面地收编当时流行的士大夫视觉文化以形塑皇权者，²⁰可以说是绝无仅有，是故不能仅以“汉化”泛论之，而必须重视其形塑皇清文化霸权的作用。

从统治的角度来看，清朝的宫廷文化除了继承原来汉人皇帝透过皇室收藏、祥瑞图像等宣示王朝天命的传统王权做法外，清帝作为统治汉人社会的少数民族大规模收编原属中国本土社会精英的文士文化，建立满洲皇权凌驾于士大夫的位阶，不能说不是建构清朝皇权相当有效的方式。这也是为什么本书以“皇清文化霸权”，来指称满洲统治者在中国传统王朝统治的正统性之外，另行发展出的支配中国本土社会的不同模式。此模式为“文化霸权”，是因为满洲支配群体借由收编中国既有社会价值体系中层级居高的文士文化，赢得被支配的汉人对原来社会秩序的共识；经其转换建构成各式“御制”、“钦定”宫廷文化，加强以文士为首的被支配汉人之从属地位，更强化了皇权在中国本土社会秩序中至高无上的地位；这些清宫文化需要满洲皇帝一再地接续展演以维持其支配地位；而正是被支配的汉人精英之参与，才让其被支配合法化的共谋得以维系。如此的文化霸权之效应，即是“皇清”——清朝子民认可满洲皇权——的展现。建构“皇清文化霸权”的媒介不是“新清史”所言满洲外来征服集团的政治模式，或是“汉化说”强调中国传统王朝统治的儒家正统，而是穿透支配者与被支配者之间的文士文化。因此，本书跳脱“汉化说”与“新清史”的框架，从皇清文化霸权的角度，重新反思满族得以统治中国近三百年的不同机制。

二 反思满洲尚武文化

值得注意的是，借由“皇清文化霸权”的媒介——文士文化——所建构之清宫文化，并不限于各类“御制”诗文、书画等宫廷艺文，还包括被视为清廷军事文化展现的方略，²¹如前述也很可能与明清官员的战事奏议合集有关。方略与战事奏议合集的关系，一方面提醒我们士大夫“武”文化面向的存在，另一方面也需要反思所谓满洲特色的论述，未必为满洲所独有而与汉文化无涉。尤其“满洲以骑射为本”的尚武精神，向来是清史学界对满洲皇帝强调武勇、武备、武勋等军事文化的一贯认识；也的确从立国之初，清帝王就一再下旨必须维系满洲尚武根本，而清代特有的大量战碑、方略、战争仪式和战勋图像，更被视为其提倡军事文化的具体展现。²²然而，一概以满洲特色来概括清帝国的尚武文化，不免有本质论的危险。虽然清史学者大致将清代的军事文化分为清初、康熙后期到乾隆前期、乾隆中后期三阶段，但主要还是以发展完成的乾隆朝来总括清帝国的崇武文化。²³事实上，相较于其他康熙朝就开始建立的战碑、方略、战争仪式等，战勋图并未出现于康熙时期，而是到了乾隆朝才大举制作，显然与其他的武勋模式十分不同，不可一概而论。尤其如果康熙皇帝率先实行了其他纪念武勋的模式来提倡满洲尚武精神，那么为什么未沿用当时宫廷已经开启的大型图绘计划如《南巡图》的方式来制作战勋图像？战勋图像在康熙与乾隆朝制作与否的差别，提示了清帝国的尚武文化不是一成不变的满洲本质，战勋图像或可作为考察其武勋文化建构、发展与机制的指标。

在清帝国采取的种种武勋文化模式中，由满洲皇帝直接下旨、内务府监管制作的战勋图像，对皇权所欲强化的武功文化尤其关键。前述如正统画派、康熙《御制避暑山庄诗》等清宫图绘，不只是反映皇帝品味的艺术作品，或是象征皇权概念和帝国

统治的视觉符号，更可以是满洲帝王推行文化霸权的重要手段。透过追寻战勋图像的历史，本书将论证此类原本在传统中国政史与画史中非常边缘的题材，在明代却是官员间盛行的视觉文化之一环，清帝王透过转化汉人精英的视觉表述遂行其文化霸权，到了乾隆朝逐步形成以战争图像为核心的武勋展示，最终确立了展现满洲武功霸权的体系。也就是说，清帝国的尚武文化不是透过帝王的谕旨就足以维系的满洲价值，而是必须一再寻求支配汉人精英文化的动态过程，亦是建构“皇清文化霸权”不可或缺的一环。这也是本书标题“刻画战勋与清朝帝国武功”所要讨论的课题。此处的“帝国武功”主要不在考证清代征战的历史，而是析论清宫如何将相关的事件表述为展现帝国武力征服的功绩，尤其是作为视觉表述关键之战勋图像在其中的作用与意义。

三 跨越传统画史的战勋图像

006

相对于欧洲视觉艺术中，战争题材作为最高阶绘画类型的历史画之分支，有着丰富多元的表现，²⁴关于战争的图像在历代中国画的题材中则显得稀少、特殊而边缘。与一般中国绘画记录的通则相反，关于战争的绘画条目少见于传统画史著录，却多见于正史文献。传统书画著录中有关战争的少数绘画条目，多非刻画交战场面，而是以相关的仪式为题材。且其描绘的主题有限，基本上以唐代的故实为主，例如描写唐太宗（599~649）于长安近郊的便桥与突厥颉利可汗（579~634）结盟的《便桥会盟图》与《便桥见虏图》，²⁵以及唐代宗（726~779）时郭子仪（697~781）退回纥的《免胄图》。²⁶两者经常托名绘画大家如李公麟（1049~1106）和刘松年，主要

出现在元代之后的著录，²⁷但都非画史常见的题材，也难以在传统画史中归类。例如《宣和画谱》就毫无记载，也很难归入其十门“道释、人物、宫室、番族、龙鱼、山水、畜兽、花鸟、墨竹、蔬果”之内。²⁸即便现代学者重新发掘出如“子女画”、²⁹“别号图”等盛行于特定时空的绘画类别，³⁰或是当今因受到西方艺术史学影响而加以关注的“叙事画”、³¹“城市图”等新界定的类型，³²战争图像也不易归属其中。

然而相对于战争主题在画史分类的困难，鲜少记载绘画艺术的正史文献中，却不乏皇权纪念当代或当朝事迹的相关战争图像。³³其中最为闻名的应属皇帝诏命绘于宫殿的功臣图，包括西汉麒麟阁、东汉云台、唐代凌烟阁、北宋崇谟阁、南宋景灵宫与昭勋崇德阁等，都见于正史记录。³⁴画史著录的汉代和唐代功臣图条目则多传抄自正史，北宋之后的功臣图甚至失之未载。除了功臣图之外，正史尚有个别战争图像的记载。例如《辽史》中更有辽圣宗开泰七年（1018）“诏翰林待诏陈升写南征得胜图于上京五鸾殿”、辽兴宗重熙十六年（1047）“谒太祖庙观太宗收晋图”、辽道宗九年（1063）诏画“滦河战图”以褒耶律仁先（1013~1072）击退叛军皇太弟重元（1021~1063），³⁵均是少有画史著录和当今学者关注的战图材料，³⁶但因未传世而难以确认其样貌。不过，从这些条目可见相对于其他题材的图绘，历代战争图像逆转了画史与正史记录数量的对比，显示其位处传统画史的边界，却也因此得以跨入政史的范畴，其特殊性可见一斑。

四 清宫战勋图像的研究

历代画史罕见的战争题材，却大量出现在乾隆朝制作的

一系列铜版画中，这显得十分特殊。其中最先完成的《平定准噶尔回部得胜图》铜版画最为闻名，³⁷ 其以看似极为写实的风格描绘乾隆“十全武功”中最初也是最重要的准噶尔和新疆的战役，³⁸ 长久以来都是清史通论和清代艺术展览不可或缺的宫廷图作。³⁹ 对历史学者而言，《平定准噶尔回部得胜图》为清帝国大肆推动的武勋文化之一环，与战碑、方略、战争仪式等同属满洲尚武精神的表征。⁴⁰ 对艺术史学者来说，《平定准噶尔回部得胜图》既是清代画院一大特色的纪实画代表，更是清宫艺术受到西方影响的中西融合风格之见证。⁴¹ 虽然两者都认可《平定准噶尔回部得胜图》是理解清帝国政治与艺术的重要媒介，但是学界借由其所展现的清代历史与美术史样貌，却又不脱既有的刻板印象。若将清宫战勋图像放在历史发展中，不论是前述第二节所言这些铜版画是乾隆朝新出现的武勋文化类型，或第三节所论其亦属历代画史少见的题材，都会发现这些铜版画战图是乾隆朝中期的崭新表现，那么首要之务或许在于厘清如此特别的图像制作为何在此时出现，才能进一步探索其意义。

过去艺术史研究对清宫战图的讨论主要分为两个方向：一是将其放在清宫大量出现纪实图像的脉络中；二是将其视为西方影响的产物。前者指出清宫图绘中存在大量历代少见的描绘当时人物与事件且看似真实之纪实图绘，⁴² 《平定准噶尔回部得胜图》就是其中一例。学界虽然不乏将个别案例与特定政治脉络联结的研究，特别是对于记录帝国特定人、事、物的讨论，如对皇帝肖像、南巡图、职贡图等的研究逐渐增多，⁴³ 但对清宫纪实画作的整体考虑和其意义的探索仍有限。少数有所讨论的学者如聂崇正一方面将清宫纪实绘画的数量与质量归结为“欧洲传教士画家供职宫廷”，另一方面则是清代皇帝的个人因素如“注重其在历史上的地位”、“弘历本人雅好文翰，在位时间长等”，⁴⁴ 以及满洲“注重反映自己民族”的特色。然而，这些原因与学界在个案中所见的政治脉络不甚相干；以

《平定准噶尔回部得胜图》来说，也未能解决为什么乾隆朝才出现的问题。

后者“西方影响”说强调清宫图绘中看似视觉真实的效果，挪用了来自欧洲的透视与形塑体积等绘画技法，明显地受到西方影响而产生了中西融合的风格。近年来学界对“西方影响”的预设颇多反省，除了挑战“影响”说的被动性，而改以能动性（agency）来思考中西文化相遇过程中的复杂现象外，⁴⁵也具体探究所谓的“西方”为何，以厘清清宫在全球化脉络下的定位，都让清宫画史有了新的视角。⁴⁶具体就西洋传教士于北京起稿、送至法国制版印刷的《平定准噶尔回部得胜图》而言，最近毕梅雪（Michele Pirazzoli-t’ Serstevens）指出流通广泛的佛兰德斯画家 Adam Frans van der Meulen（1632~1690）所制关于法国路易十四（Louis XIV，r. 1643~1715）之铜版战图，⁴⁷比过去学界猜测的 Georg Philipp Rugendas I（1666~1742）的作品，更可能是启发乾隆制作《平定准噶尔回部得胜图》的欧洲来源。⁴⁸的确，耶稣会士于 1697 年准备带到中国的雕版集成（Cabinet du Roi），很可能就囊括 Van der Meulen 的战图铜版画，⁴⁹本书第五章也讨论两者的确有相近的图式，而让我们再次确认清宫与全球视觉网络的关系。然而，辨认出“西方”的来源，尚不足以回答为什么康熙年间就流入清宫的路易十四时期铜版画，要到乾隆朝中期才产生影响；或是从能动性的角度来看，何以乾隆宫廷此时开始选择欧洲铜版战图的媒材等问题。

铜版战图和其他“中西融合”的清宫图绘，的确制造出传统中国画法难以达成的视觉真实效果，⁵⁰但这不表示清宫纪实图像为对当时事物的真实写照，纪实画并非写生意义下的写实作品，却经常是依据稿本并针对不同需要加以调整，而制造出来的虚拟真实。⁵¹学界对于明清看待欧洲写实表现的态度，已经有相当多的讨论。从晚明画坛的曲折回应，⁵²明末清初民间的高度兴趣，⁵³到盛清院画的直接援引，已然勾勒出在全球化