



無名畫中的有名物

彭盈真

— 略談〈深柳讀書堂美人圖〉的珍玩

文字記錄幫助現代人想像過去，繪畫則提供回到歷史現場更具體的途徑。

藉由結合一張過去深藏於宮中的無名畫，與國立故宮博物院收藏文物的原始編號，三百年前入畫的珍玩得走出平面，成為今人眼前的有名物。

我們更可從畫面理解清初交融傳統中國與西方文化，所發展出的獨特時代氣氛。

一組無名畫

北京故宮收藏的清代宮廷繪畫中，有一組相當特殊的美人圖，作者不詳，絹本設色、尺寸極大（每幅高一八四公分，寬九八公分），色彩鮮麗、畫風寫實細膩（圖一）。由於其中幾幅畫中的牆上有「破塵居士」題字和「圓明主人」印，這些都是雍正皇帝（一七二三—一七三五年在位）還是皇子時的印鑑或名號，因此舊稱〈胤禛妃行樂圖〉，製作的年代可以推定在一七三三年雍正登基以前。學者朱家潛從清宮內務府養心殿造辦處活計清檔的雍正十年（一七三二年）「木作」中查得一則記載，當中提及一組從圓明園深柳讀書堂拆下，要改裝為立軸的圍屏裝飾畫，他認為就是這組美人圖，自此這組無名畫便被定名為〈深柳讀書堂美人圖〉（以下簡

稱〈美人圖〉：

（雍正十年）八月二十二日據圓明園來帖內稱，司庫常保持出由圓明園深柳讀書堂圍屏上拆下美人絹畫十二張，說太監滄州傳旨：著墊紙補平配做卷杆。欽此。本日做得三尺三寸杉木卷杆十二根。

另一方面，朱家潛也從這筆記錄認為畫中女子不會是胤禛之妃或是側福晉，因為從清代內務府檔案記載慣例看來，凡是宮中裱作托裱妃嬪們的畫像，皆記載為「某妃喜容」、「某常在喜容」等，最概括的說法也會稱之為「主位」。這十二幅畫卻只作「美人絹畫十二張」，可見不是雍正的妃子，只是美人畫。故他又建議將之更名為〈雍親王題書堂深居圖〉或〈深閨靜晏圖〉。不過這組畫高近兩



圖二 無款 深柳讀書堂美人圖之〈多寶格美人圖〉 北京故宮博物院藏

公尺，所以也有人認為它們不一定是圍屏畫，但這並非本文討論的重點，因此以下仍沿用〈美人圖〉的舊稱。

這組十二張的〈美人圖〉，每張畫都以美人為主題，她們或坐或倚，被包圍在各種層層疊疊的室內景致中。畫中人身穿漢裝，表清溫婉而略顯哀愁。這些後宮佳麗所處的居室優雅靜謐，使人不禁好奇她們究竟是在哪裡讓宮廷畫師描繪倩影？芝加

哥大學教授巫鴻推測這組畫描繪的不是真實風景，然而其中一張畫異於其他作品，畫中人悠閒地倚坐在竹椅上，被放滿各種珍玩的多寶格架與案几包圍。這些珍玩既是皇家之物，很可能一直保存在禁苑中，或許可以給予我們推想的線索（圖二）。

事實上，故宮博物院於一九二五年成立後，為了方便統計、管理舊清宮文物，在清點各宮殿時發展出一套特別的編號，因此大部份作品都可回溯清



圖一 無款 深柳讀書堂美人圖 北京故宮博物院藏

點時在清宮中的位置。每組編號如同密碼般，由三至四個部份組成。第一個字號代表文物當時所在的宮殿，編號依據〈千字文〉而來，例如當時最先清點的乾清宮就用〈千字文〉的第一個字「天」為代號；接著的第二組國字號碼，則表示從宮殿進門後右手邊起算的編號；如果文物是附屬在裝有很多件文物的箱子裡，則再加上第三或第四組阿拉伯數字號碼。此外，台北故宮在一九八九至一九九一年間，徹底清點所藏文物，因此每件作品皆有照片記錄。所以，藉由原有的



編號系統與台北故宮的清點照片，我們便有機會找出部份在三百多年前伴著美人入畫的器物，甚至推測場景所在。而這些琳瑯滿目的珍玩，亦有助於一窺清代初期皇室品味的面相。

國立故宮博物院所收藏〈美人圖〉中的珍玩

〈美人圖〉中描繪逼真的器玩，早已是大家爭相詮釋、比較的對象。例如廖寶秀女士就從器物外觀特徵，比對出北宋汝窯青瓷三足洗、北宋汝窯青瓷無紋水仙盆、明宣德窯寶石紅釉僧帽壺以及西漢單耳玉杯等部分傳世品。後三件器物的原始編號都

照片，最後得知台北故宮共收藏五件〈美人圖〉的器物。下面就依照它們的編號順序，略加介紹。



(一) 呂一八〇四—30
明 宣德窯寶石紅僧帽壺 高一九·二公分、足徑七·六公分
《點查報告》紀錄：宣德硃砂釉單耳壺一把
(帶蓋、蓋帶套、套有玉扣、帶木座、座刻乾隆御製詩)

這件壺的特色在於口沿呈三段階梯狀，類似密教僧侶的法帽，故得「僧帽壺」之名(圖三)。壺呈尖嘴、扁形把手、直頸圓腹，形狀敦實飽滿。器外

以「呂」字為首，且集中在「呂一七九〇」和「呂一八〇四」組號中，表示它們在民初清點時位於附屬在養心殿的燕禧堂、華滋堂。依據這二大組號查詢《故宮物品點查報告》(以下簡稱《點查報告》)記錄，可發現幾件相關文物，在對照台北故宮的文物清點



圖三 明 宣德窯寶石紅釉僧帽壺 國立故宮博物院藏



圖四 〈多寶格美人圖〉中的寶石紅釉僧帽壺



圖五 明 宣德窯寶石紅釉僧帽壺底部與木座底部的御製詩 國立故宮博物院藏

通體施均勻的寶石紅釉，外底則施白釉、圈足著地處無釉。雖然沒有年款，但從其器型特徵看來，確實為宣德時期燒製的作品。高溫銅紅釉瓷器不易燒造，在宣德朝達到技術高峰，其後卻再也不復得；陶工們雖不斷嘗試燒造這種鮮紅色瓷器，但屢遭失敗，甚至因此有像《天工開物》記載的「正德中，內使監造御器時，宣紅失傳不成，身家俱喪，一人躍入自焚，托夢他人造出」，以人命搏換鮮紅釉色之慘烈傳說。畫中的僧帽壺描繪相當寫實，不過現存僧帽壺的附件為圓形木座，和畫中的綠色方形座子顯然不同（圖四）。從木座與器底刻寫同一首作於乾隆四十年（一七七五年）的御製詩可知，現存的木座是乾隆四十年後重配的。御製詩的內容曰：「宣德年中冶，大和齋裡藏。撫摩欽手澤，吟詠識心傷。潤透硃砂釉，盛宜沆漑漿。如云僧帽式，真幻定誰常。乾隆乙未仲春御題」（圖五）。大和齋在雍和宮東部，而雍和宮不但是雍正即位前的潛邸、駕崩後停靈的所在地，也是乾隆誕生之處。乾隆寫下此詩時，或許就是對著這件父親流傳下來的寶物睹物思人，發感懷之嘆。



（二）呂一八〇四—47

北宋 汝窯青瓷水仙盆 高六·七公分、口寬三·六公分

《點查報告》紀錄：冬青磁洗

（帶木座、木匣、座有乾隆御銘、座內有御書畫合璧一冊）

明代鑑賞家曹昭（活躍於一三八七—一三九九）認為「汝窯：有蟹爪紋者真，無紋者尤好」，這件北宋汝窯青瓷水仙盆是目前傳世所有汝窯青瓷中，唯一一件沒有開片的作品（圖六）。盆呈橢圓形，侈口、深腹、平底、雲頭形足。全器覆蓋瑩厚的天青色釉，散發靜謐的光輝，口沿釉薄處隱約泛粉紅色光澤，底部有乾隆御製詩，從其中一句「便是訛傳獨食器」可知，乾隆了解這種橢圓式盆舊稱為鍋（意指小狗）食盆，然他卻認為是貓食盆，還以此名稱命令景德鎮官窯燒造相同造型的瓷器，例如造辦處活計清檔的乾隆十年（一七四五年）〈江西燒造瓷器處〉中即有以下的紀錄：

五月初一日 七品首領薩木哈來說太監胡世傑交汝釉貓食盆一件 隨嵌紅牙作，一面玻璃楠木匣子。……

〈美人圖〉中的水仙盆被描繪成近淡紫色，口沿與器底突出部的泛白處理表現出作品敦厚的質感。水仙盆的座子滿佈細密糾結的橘紅色纏枝番蓮紋，色彩鮮豔，和汝窯的安靜氣質相映成趣（圖七）；現在配置的則是棕色木座，上面有陰刻填金花紋，以及一個可以打開的抽屜。收藏在一起的乾隆御筆書畫合璧冊則是八開的小型冊頁。不過台北故宮收藏的另一件青瓷水仙盆，尺寸、外觀和這件汝窯水仙盆幾無二致，清點時也收藏於養心殿內，或許也可能是〈美人圖〉畫家描繪的對象（圖八）。



圖七 〈多寶格美人圖〉中的水仙盆



(三) 呂一八〇四—76
戰國至漢 銅獸耳扁壺

《點查報告》紀錄：古銅周獸耳扁壺

扁圓體、小口短頸、矮圈足，肩部有雙耳，器



圖六 北宋 汝窯無紋水仙盆 國立故宮博物院藏



圖八 青瓷水仙盆 國立故宮博物院藏

面沿著兩側有微微凸起的帶狀裝飾(圖九)。畫中的扁壺不但器型與實物無二致，兩側鋪首的型制也相當雷同。此外，扁壺的座子亦是雙層木座、上下兩邊則削切成大括弧式曲線(圖十)。這種器型流行於戰國至漢代，是秦與長江流域文化接觸後產生的新



圖十 〈多寶格美人圖〉中的青銅扁壺



圖九 戰國至漢 銅獸耳扁壺 國立故宮博物院藏

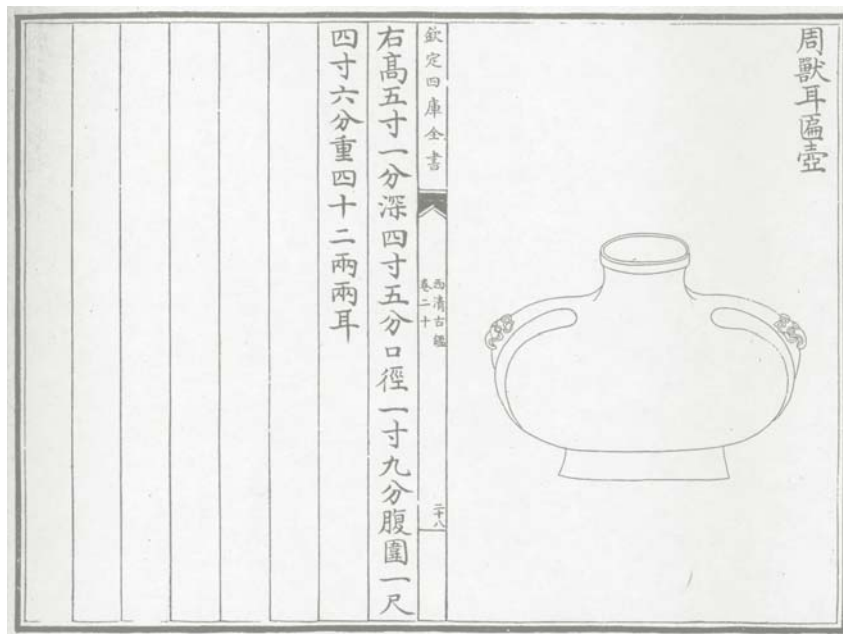
器種。乾隆年間編纂的《西清古鑑》（一七四九年）和《西清續鑑甲編》（一七八一年）等清宮收藏青銅器目錄中，收錄不少這種扁壺，名稱多為「周獸耳扁壺」或「漢獸環扁壺」，可見至少在乾隆時期已經知道這種青銅器的約略年代（圖十一）。清宮也以其他媒材仿製此器型，作為一種仿古精神的表現。



（四）呂一七九〇—19
西漢 玉單柄杯 高一二·三公分、口徑四·七公分
《點查報告》紀錄：漢玉帶靶盃

高足、單柄，器外壁自口緣到高足上有五條帶狀淺浮雕紋飾，有各種雲紋和四瓣葉紋。口緣、柄外側、器腹下緣與高足都帶有因接觸銅鏽產生的綠

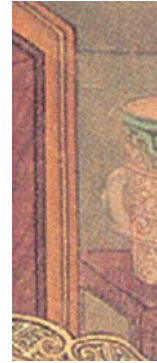
沁，又以口緣處的沁色最深（圖十二）。畫中的單柄杯雖被截去右半邊，但仍可明顯看出器身外壁的帶狀紋飾、口緣以及柄環處的綠沁，都與實物相同（圖十三）。秦漢時期製作的高圈足玉杯可分為有柄與無柄二類，作為酒器或承接露水的求仙道具。漢代貴族



圖十一 《西清古鑑》卷二十收錄的「周獸耳扁壺」



圖十二 西漢 玉單柄杯 國立故宮博物院藏



圖十三
〈多寶格美人圖〉
中的玉單柄杯



圖十四 西漢 承露盤
廣東省廣州市南越王趙昧墓出土 廣東省廣州市西漢南越王墓博物館藏

特別重視玉製容器，希望讓玉的精氣滲入水、酒中，讓飲用者成仙得道；《史記》，〈漢武帝本紀〉便記載元鼎二年（西元前一〇五年），漢武帝以銅盤玉杯接乘露水，調和玉屑服用。廣州市南越王趙昧墓（西元前一二二年）出土的乘露盤，由各種金屬製作的承盤和玉杯組合而成，就是一種祈求長生不老的道具（圖十四）。這類高足杯顯然是歷代好古之士相當喜愛的玉器型制，從宋至明清都有仿製品。



圖十五 〈多寶格美人圖〉中的白玉四足壺

在〈美人圖〉中，汝窯水仙盆下方的格架上有一個造型別緻的白玉四足壺，矩形器身四角雕成圓管狀，全器除了蓋面外，都以細線刻出蕉葉紋、回紋等圖案；器左側有一活環，右方則是龍首形柄（圖十五）。線刻紋飾在晶瑩透潤的玉材上並不容易看出家卻鉅細靡遺地將這些紋飾具體呈現在畫



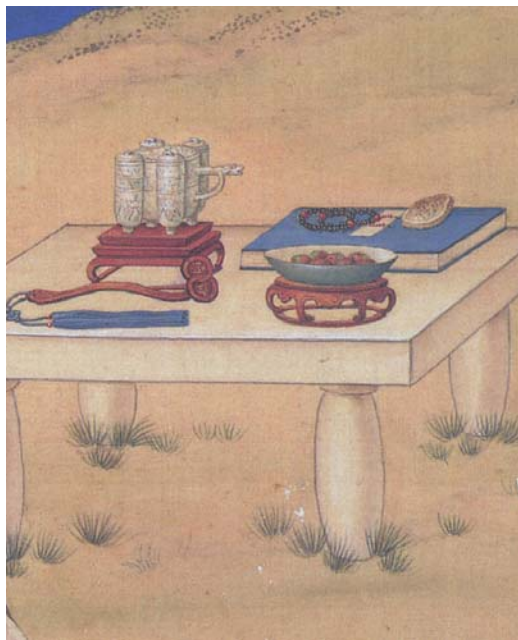
（五）呂一七九〇—44
清 白玉四足壺 高九·五公分
《點查報告》紀錄：白玉四足壺



圖十六 清 白玉四足壺 國立故宮博物院藏



圖十八 西周 獸首四管器 陝西省岐山賀家村西周墓出土 陝西歷史博物館藏



圖十七 郎世寧 平安春信圖軸（局部） 北京故宮博物院藏



圖二〇 北宋 汝窯青瓷三足盤 北京故宮博物院藏



圖十九 〈多寶格美人圖〉
中的青瓷三足洗



圖二二 北宋 汝窯青瓷盞托 英國倫敦大學大衛德基金會藏



圖二一 〈多寶格美人圖〉
中的青瓷盞托

面上。這種形制特殊的玉器在清代宮廷頗受喜愛，例如郎世寧（一六八八—一七六六年）繪製的〈平安春信圖軸〉中，也可在桌案上看到和〈美人圖〉類似的四管壺（圖十七）。根據蔡玫芬女士的提示，西周時期的獸首四管器（亦有人稱之為調色器），器身四端各有一個圓柱，前有外接的獸首，左右各有獸首耳，很可能就是這類四足壺的器型來源（圖十八）。

除了上述五件作品外，畫中尚有兩件作品可與傳世物比較，分別是畫面右上角只畫出局部的青瓷三足洗，以及位於美人身後的青瓷盞托。畫中的青瓷三足洗淺口帶三獸足、口緣微外撇，是仿漢代銅洗的器型，顏色青灰、表面佈滿細密的開片紋（圖十



圖二三 明 杜堇 玩古圖（局部） 國立故宮博物院藏

九，與北京故宮收藏的汝窯三足洗非常類似，後者口徑一八·五公分、高四·五公分，釉面有細開片，底部刻有乾隆御製詩（圖一〇）。至於畫中的青瓷盞托，顏色較白、開片紋疏朗，帶高足、有花瓣狀口沿（圖一一）。英國倫敦大學大衛德基金會（Percival David Foundation of Chinese Art）與英國大英博物館（The British Museum）都有收藏造型非常肖似的作品。大衛德基金會收藏的北宋汝窯青瓷盞托高六·五公分，釉色青綠，造型為高足上接一個無底盞，五花瓣口（圖一二）。大英博物館的藏品則較大些，高七·六公分。

細緻畫風與清初品味

中國繪畫常有多個視角並存於一張畫作上的特質，〈美人圖〉亦不例外，較特殊的是畫家顯然善用這種方式儘可能呈現物品的各個特徵。例如前景的仕女與案几，為略高於水平的俯角，依照透視法則，觀者只能看到格架高處的水仙盆、僧帽壺與三足洗的側面，然而畫面上這三件器物卻以更高斜的視角描繪，因此水仙盆盆底、僧帽壺蓋與三足盤盤面都清晰可辨。不過，這張畫作也有相當不同於傳統之處，那就是對器物尺寸與外觀細節務求寫實逼真的堅持。歷代畫中描繪器物的作品相當常見，尤其是明代大量出現的各類玩古、鑑古圖，但當時的畫家似乎沒有以擬真為第一要務的想法，銅、瓷等器物的外觀較平板，裝飾細節亦趨於示意（圖二

三。而清初院畫家則開始創作忠實描繪物品各個細節的細膩畫作，〈美人圖〉也不例外，因此上述畫中器物才能與實際作品比較。此外，畫上的北宋汝窯青瓷水仙盆、西漢單耳玉杯和白玉四足壺，尺寸竟約略等同實物，可見畫家在繪製時很可能是把描



圖二四 無款 古玩圖（局部） 英國倫敦大學大衛德基金會藏

繪的場景畫成等身大小。這種從外觀特徵到尺寸都力求寫實的風格，與清初西洋傳教士畫家引進的新畫風息息相關。另一個印證這種新風格的實例，是大衛德基金會收藏的一卷繪製於雍正年間之〈古玩圖〉，完全以物品為主題，描繪各種古玩的實際尺寸，畫風同樣逼真，並且有突出特徵、以利辨識的



圖二五 明 宣德窯霽藍白裏釉碗 國立故宮博物院藏

傾向（圖二四）。有趣的是，這種新畫風呈現的畫面內容，卻是因襲自晚明以來的文物鑑賞趣味，顯示清初交融中國傳統與西洋文明的特殊時代氣氛。

關於〈美人圖〉中琳瑯滿目的珍玩類別，連美人衣裝上的圖案，大部分都承續自晚明文人的鑑賞品味。就格架上的瓷器而言，我們至少可辨識出北宋汝窯青瓷、明宣德窯寶石紅釉器，以及套在北宋汝窯青瓷盞托上的霽藍白裏釉碗，其釉色鮮麗、口緣微外翻，可能是宣德時期的官窯作品（圖二五），它們都是晚明鑑賞書競相讚譽的



圖二六 〈多寶格美人圖〉中的磚繪箱

瓷器種類。汝窯青瓷在晚明鑑賞家高濂（活動於十六世紀晚期）的《遵生八牋》（二五九一年）中，被品評為古窯器第二，僅次於傳說中的柴窯；明初永樂、宣德、成化朝瓷器也是晚明文人競相收集賞玩的新古董。此外，這張〈美人圖〉中也可看到晚明以來大為流行的冰裂紋圖案：仕女的服裝上隱隱可見冰裂紋、夾在書頁中的書籤與桌上插了折枝花的天圓地方瓶同樣都是冰裂紋樣式，在在說明這種圖案風行之廣。青銅鐘、觚和扁壺，也是晚明文人欣



圖二七 十八世紀 桐磚繪箱 國立故宮博物院藏

賞的古銅器類別。此外，畫面中有一個方型黑漆描金箱，蓋面微隆起，一側有金屬拉環，黑色器身飾以描金竹紋，從側面延展至蓋上，這即是著名的日本漆器——「蒔繪」（圖二八）。蒔繪的風格多樣，畫中的漆箱以黑漆地為主，構圖留白較多、以秋草或其他自然物象為裝飾圖案者，屬於以日本桃山時代（十六世紀）為主的漆器風格。把文具、珍玩或細軟收納在日本蒔繪的習慣，可回溯到十六世紀末，當時人稱之為



圖二九 清 康熙 松花石硯魚化石龍紋硯 國立故宮博物院藏



圖二八 〈多寶格美人圖〉中的松花石硯

「倭漆」。晚明文人高濂、文震亨（一五八五—一六四五年）都曾提到日本蒔繪，後者更在《長物志》（一六三四年）一書中具體指出蒔繪箱的用途：「……倭箱黑漆嵌金銀片：以置古玉或晉唐小卷最宜。又有一種差大式亦古雅，作方聖纓絡等花者，其輕如紙，亦可置卷軸、香藥、雜玩。」清宮蒔繪也以收藏各式珍玩為主，台北故宮收藏一件器形相似的蒔繪箱（圖二七），箱內有一淺盤置手卷，下層另有一個內匣，盛裝各式珍玩玉器。此外還有其他尺寸形狀各異的蒔繪盒子，收藏各種玉玩以及書畫冊頁。《美人圖》中的蒔繪箱，或許就是依循這種用途，做為多寶格使用。

清朝入主中原後，雖然強勢導入滿人習俗，卻也無法不受明代遺留下的種種生活方式影響。但是，我們仍可從《美人圖》看到清初發展出的品鑑新風貌已漸漸成形。例如青銅扁壺旁的硯台（圖二八），就是康熙皇帝開發出的新石材——松花石硯。這種硯台的裝飾豐富多樣，蓋面還常嵌入在當時非常新奇的平板玻璃，顯露出硯面的石紋。畫中的硯台顏色青中帶灰，盒蓋裝飾棕色的幾何形龍紋，這種形式的松花石硯常見於康熙、雍正時期，但以康熙朝的裝飾較為疏朗素雅。硯台上應有嵌入一塊平板玻璃，其下，或許還有獨見於康熙朝的魚化石鑲嵌（圖二九）。由於松花石來自滿族的故鄉，因此被大量製作，賞賜給功臣貴族，是以皇室力量形塑品味的具體例證之一。

小結

既然〈美人圖〉中的部分文物於清點時在養心殿內，那麼這張圖的場景是否就在此處？從養心殿的職能看來，應該是不可能的。養心殿建於明代，雍正登基後才成為帝王的寢宮，直到清朝覆滅。這是由於清初帝王的寢宮皆在乾清宮，養心殿則是書房或接見使者的場所；康熙駕崩後，雍正不願進駐父親新喪的乾清宮，改在養心殿為康熙守孝，期滿後便順理成章地把寢宮改設在養心殿。〈美人圖〉的主角若是與皇子胤禛有關的仕女，自然不可能以康熙的書房為背景入畫。雖然今日已無法確定這張畫的場景所在，但從前述畫中的傳世品可知那並非虛構的時空。引人遐想的是，畫中珍玩是一套傢具型多寶格，當中的物件組合幾經變動後，台北故宮收藏的這幾件作品仍屬於相近的編號，可見它們可能一直是這套多寶格的基本成員。乾隆告訴我們明宣德寶石紅僧帽壺原收藏在雍和宮東邊的大和齋，這張畫既然繪製於雍正即位前，不知是否就是在那裡為背景製作的呢？

一組繪製不知名仕女的無名畫，並不代表它們沒有特定場景，只是失去文字的力量，當時的製作脈絡早已散逸，難以追尋。但即便如此，這張以多寶格為背景的美人圖仍透露豐富的訊息，提示我們清代初期宮廷收藏情況、還有當時延續晚明品味的珍貴視覺資料，擬真寫實的畫風也和雍正朝的〈古玩圖〉，甚至是乾隆朝的銅器、瓷器圖冊連成一

氣。隨著物換星移，畫中文物多被變換位置甚至流落民間，撫玩欣賞文物的不再是帝室巨擘，而是普世大眾。三百年前宮廷畫家細膩詳實的繪畫，加上民國初年的清點紀錄，使這些無名畫中的珍玩走出平面，成為我們眼前的有名物，這或許是畫家與清點人員意想不到的跨時空合作吧！

參考資料

1. 「故宮博物院 汝窯傳奇網站」<http://tech2.npm.gov.tw/iuware/>；「珍藏汝窯——美學中的。」中英文光碟。
2. 朱家溍，〈關於雍正時期十二幅美人畫的問題〉，《故宮退食錄》，北京：北京出版社，一九九九，頁六五～六七。
3. 余佩瑾，〈品鑑之趣——十八世紀的陶瓷圖冊及其相關的問題〉，《故宮學術季刊》二二卷二期，二〇〇四，頁一三三～一六六。
4. 嵇若斯，〈品持端歎——松花石硯研究〉，《品持端歎：松花石硯特展》，台北市：國立故宮博物院，一九九三，頁五～三七。
5. 清室善後委員會編，《故宮物品點查報告》，清室善後委員會，一九一五～一九二六；北京市：線裝書局，二〇〇四。
5. 陳慧霞，〈清室時繪——院藏日本漆器特展〉，《清室時繪——院藏日本漆器特展》，台北市：國立故宮博物院，二〇〇二，頁四～十一。
6. 鄧淑蘋，〈西漢 玉單柄杯〉，《故宮文物月刊》十五卷八期，頁二六。
7. 廖寶秀，〈清代院畫行樂圖中的故宮珍玩〉，《故宮文物月刊》十三卷四期，頁十一～三三。
8. 謝明良，〈晚明時期的宋官窯鑑賞與「碎器」的流行〉，《經濟史、都市文化與物質文化》，台北市：中央研究院歷史語言研究所，二〇〇一，頁四三七～四六六。
9. Chuipei Ho and Bennet Bronson, *Splendors of China's Forbidden City: The Glorious Reign of Emperor Qianlong*, Chicago: The Field Museum, 2004.
10. Wu Hung, *The Double Screen-Medium and Representation in Chinese Painting*, Chicago: The University of Chicago Press, 1996, pp.201-214.