



圖一 清 張震 美人圖 絹本設色 縱145.5公分 橫63.5公分
美國加州柏克萊大學柏克萊藝術館藏

《十二美人圖》產生脈絡*

高居翰 著
陳韻如 譯

「雍正—清世宗文物大展」中，展出借自北京故宮的一組美人像（十二美人圖中六幅），觀眾在參觀之餘，對於這組圖像的畫家、畫中人物的身份、背景物件及象徵意涵等問題很感興趣，高居翰（James Cahill）教授曾撰文討論，並將修正文稿收入即將出版的近著中。今年九月高居翰教授訪台，得知雍正展將展出這組圖作，慨允提供本文，譯出分享讀者。

張震，是那些供職清宮的揚州畫家中最值得注意的一位。透過一些史料與作品的拼組推敲，我們可以重建出一份張震家族工坊的系譜，此一工坊成員跨越了祖孫三代，並同時活躍於宮廷內外。這一個例證十分有趣，值得我們予以更具延伸性的思考，例如：中國藝術家到底如何採納歐洲的

圖繪模式，女性圖像的情色蘊意又如何被操作等，這些論題都將在本書的其他章節中逐一述及。透過藝術史脈絡的重構與深入解析，這些畫作能於清代歷史上投擲出一個宏觀的新見解，亦即顯示著滿族統治者對於中國漢文化的矛盾態度，特別是針對江南城市的流行與情色文化。（註一）

張震的生卒年不詳，但他應該活躍在十八世紀前期，大約是從康熙年間的後期到雍正年間。一件具有張震款署的《美人畫》（圖一）上有他的簽名與兩方印章，此為目前所知張震的兩件存世作品之一。（註二）畫中描繪一位仕女隔窗憑望，是一常見的構圖手法；但是此類畫作所顯露

的情色暗示在這件仕女畫中更獨具特色。畫中仕女以手按住一隻母貓，就好像是在保護著這隻貓一般，貓的前掌略為舉起像在發出叫聲，尾巴繞過身體。這隻貓是庭院中石塊旁的另一隻貓的焦點，公貓的尾巴伸長似乎正在揮動，這隻公貓對於母貓的熱切視線恰巧與觀者對畫中仕女仔細審閱的視線平行。張震在今日已少有人知，

但依據史料，當時他以畫貓、犬等而有聲名。（註三）據此可知，張震展現著兼善諸畫科的城市職業畫家之特色，他自然能夠勝任這類流行的美人畫主題。也正因此類技術，使得城市畫家中的佼佼者與幸運兒得以進入宮廷，我們可以注意張震就曾在宮廷供職，而其子張為邦也如此。這件美人畫與一些宮廷畫作品比較而言，其

畫像顯得簡單，製作上也略少雕琢，應是一件張震在進入宮廷之前於揚州繪製的作品。另有紀錄指出，其子張為邦可能是在康熙晚年、雍正初年（一七二〇年代）進入畫院，並且是於一七三六年乾隆即位後仍於圓明園畫院內供職的四位畫家之一。（註四）張為邦一直到一七六一年都還被紀錄與郎世寧有合筆畫作。



圖三 清 雍正行樂圖 絹本設色 縱206公分 橫101.6公分 北京故宮博物院藏

以便於他能在該地處理政事。有感於儒家的道德評斷態度，可能會抨擊雍正帝熱衷於居住在圓明園的另一個私密理由（在紫禁城內對於帝王的內廷生活限制更多，而在圓明園則比較放鬆）（註六），正因如此，雍正帝積極地利用各種機會宣揚他處理政務的辛勤，就在一御座後的屏風上，題寫了兩個大字「無逸」。（註七）接著，

我們將提出一些對於畫作與題款的解讀，藉以驗證並推測雍正帝與乾隆帝如何使其私人行為從公開的道德身份中脫離。近來學界也指出，滿族帝王是透過自我投射成儒家帝王形象以治理漢族，同時，他們也選擇其他的形象以應付龐大帝國中的其他民族與文化。而無論如何選擇，滿族帝王們對於這些形象始終保持著一種疏離之

感。（註八）

在兩公尺高的〈雍正行樂圖〉（圖三）畫中描繪了雍正帝在圓明園內的活動，這是許多未有簽款的宮廷合作畫之一，就在本書前面討論袁江時，曾經提到這類作品是當時院畫作品的主體。這一類構圖模式的圖繪被稱之為「行樂圖」，特別用以描繪人們被悅心物品所環繞的場景，就宮廷

在一件張為邦所參與的合筆畫〈水殿仕女圖〉（圖二），描繪宮廷仕女在臨水樓閣休憩或泛舟。此畫並未紀年，畫中建築物有明顯的透視手法，而且以焦秉貞的造型描繪畫中仕女，說明此作應該屬康熙晚期之作，是在一七二三年雍正即位之前的作品。義大利的傳教士畫家郎世寧（Giuseppe Castiglione）是在一七一五年進入宮廷畫院，而其表現就是在畫中加入強烈的西法元素，例如：線

性、消失點透視法，對於晦暗的室內空間之視覺引導，以及對於左側建築物中另一個房間的穿透空間效果。我們無從得知張為邦所負責的部份，但是，顯然會與描繪建築物有關。因為，「界畫」就是張為邦父親張震所擅長的項目之一，而張為邦很可能繼承了家學。

雖然沒有文獻資料得以說明張為邦（或者張震）與圓明園在一七三六年之前的關係，但顯然張震、張為邦

是雍正皇帝最愛的閒居處所。在一七〇九年由康熙帝建成，並賜予當時仍是皇子胤禛的雍正帝。就在雍正帝於一七二三年即位大統之後，更予以擴建、修整。自當年開始，雍正帝在圓明園內設立了畫院分支，以與紫禁城內養心殿置畫院相擬。（註五）此一畫院分支，與其他相似的宮廷分支功能一般，顯示著雍正帝意圖於紫禁城與圓明園之間活動。甚且，稍晚以後，雍正帝就在圓明園內設立了朝廷，



圖二 清 張為邦等 水殿仕女 絹本設色 北京故宮博物院藏

都可能自康熙晚期即與圓明園有關。其證據就是一些約略可定年的仕女畫，而這些畫作風格我們可以將之稱為「張家樣」，這是一些調整了揚州地方特色的畫風，其製作所在應就在圓明園。

圓明園，此一位於北京城外西側的皇家園，

的層次而言，行樂圖是一種展現權力與從屬關係的圖像。雍正帝於此畫中佔有最重要的位置，他坐在畫中亭閣內，身著士人衣冠，他的視線正像從一本書上轉移到望向窗外。一位后妃與其侍女就在雍正帝的左側，其他三位在稍為前方的另一殿閣陽台，正在看著幾位孩童戲耍。就在後側隔一條溪流有兩隻鶴，該處有一圓月門可進入另一庭園空間。我們可以瞥見在一庭園桌上的一罐靈芝。就在這些大量象徵長壽與吉利的符號中，所有對於視線的穿透感之設計，都是要將觀者的視線引入畫裡空間。

經過深入研究，將能掌握此畫所顯露的更多細膩內容。就在畫面左下方的仕女腳側，有一隻白色黑尾的貓，正看著兩隻老鼠，這隻貓同時被畫面下方的另一隻略為被松樹遮擋的薑黃色貓所注視著。這樣的母題安排一再於后妃們下方的中景之內重複出現：一隻白狗在她們右側的露台上，也透過格子欄杆看向另一隻狗。這些成對的安排，可以解釋為一種兩性之間的互相吸引，（就連畫中的雙鶴，

漢人嬪妃。（註十二）雍正帝也有漢人嬪妃，很可能就是畫中仕女。然而，她們應無法穿著中國南方流行的服飾。為了維持滿人的文化正統，自開朝以來滿人就被禁止穿著漢裝，此一禁令持續地頒布施行。康熙帝甚至在紫禁城入口處，張掛了禁止漢裝仕女進入的令牌。（註十三）

此畫引發了一些值得注意的問題，它是否顯示了一些實際的運用情況？例如在穿著方面，即使官方明令禁止，依舊可能在圓明園這樣的閒居院落中發生，或者這些都純粹僅是想像的景況。讓我們能推論為後者的依據是乾隆帝的一首詩，此詩就在一幅乾隆皇帝的〈行樂圖〉上，乾隆帝本人身著漢裝，詩題「詎是衣冠希漢代，丹青寓意寫為圖」。（註十三）單國強討論乾隆帝的此一運用時，認為僅是一些美學上的問題，他指出「仕女畫的傳統中多強調女性美，使得這些畫作講究悅目美感。但是滿人的服飾過於素樸，自然難以符合仕女畫所要強調的女性美」。（註十四）然而，乾隆帝的詩句也可能是一種不誠實的

也可解釋成這類組合）構成了此畫的次主題，就如針對帝王與后妃關係的註解一般。雖然，畫中的雍正帝單獨坐著，他的視線也沒有落在任何一位后妃身上，但更投射出一種擁有者的意象。這類的成對安排聯繫了這兩件作品，其作法也同樣可見於張震美人畫，畫中對兩隻貓的構圖手法，其效果顯得簡樸卻又更為喧鬧。

更有力的連接是在畫中仕女與其服飾之表現。在張為邦等人的畫作中，仕女就如傳統形象般柔弱，畫中女子的鵝蛋臉以及瘦弱的體態等作風延續自先前的兩位畫家：焦秉貞（活動於一六八〇—一七二〇）與其後繼者冷枚（活動於一六七〇—一七四二）。〈雍正行樂圖〉畫中的四位仕女則顯得十分不同，她們的身體比較結實更有體積感，而不再是單薄的曲線。這幾位仕女的五官也更均衡地布排在臉部，不像焦秉貞、冷枚筆下仕女的五官擠在臉部中央，因而有著太高的額頭與過長的下巴。雍正帝后妃的眼睛畫得略高，嘴部也顯得豐厚。這些后妃的形象更為成熟、真

否認，否認他自己及其父親正式被禁止的放縱活動。

無論是哪一種情況，雍正帝允許自己被描寫於多位中國江南時尚裝扮的仕女之間，這也顯示雍正帝能透過圖繪轉換理想，成就了一種對於帝王而言極為難得，卻也更有期待的「才子佳人」浪漫意義之轉喻。這類浪漫意義自明代晚期開始，一直是小說、戲劇中的重要主題。巫鴻曾轉述滿州皇帝與江南妓女私通的故事，進而推論這些繪製在宮廷內的江南美人畫，「說明了滿族君主們多少允許這類故事，……或者藉此構築出與這些中國美人們的浪漫戀史。」（註十五）巫鴻的推測十分具有說服力，遑論雍正帝對於裝扮成不同角色確實有其嗜好。雍正帝有西洋服飾、漢式服飾裝扮的畫像，（註十六）特別是當他仍為皇子之康熙晚期，此時期所製作的〈十二美人〉屏風就是我們接著要探討的重要例證。

然而，要將與中國漢族美人的聯繫從理想轉化為真實，就得冒上一些風險。雍正帝的主要政治競爭者就是

實。與這些后妃形象相比，焦、冷二人對仕女的描繪顯然意在避免過多的感官表達。當我們觀察張震〈美人畫〉中特色時，我們不僅能推測〈雍正行樂圖〉中的后妃形象應該是由張震或者張為邦所畫，也能推想張震家族筆下的美人畫風，是在雍正時期開始發展並且被介紹到宮廷，藉以振興、補足原來焦秉貞、冷枚等人之北方風格。這些仕女形象，於本書後續所介紹的情色圖繪中，可以說正是一個加溫的象徵。

這四位畫中嬪妃既不是穿著在傳統宮廷仕女畫中可見之古典袍服（延續自唐宋衣飾而成），或如一般在傳統宮廷仕女畫中可見之服飾，也非清宮皇室貴族之后妃所穿的滿式衣袍。她們所穿的是上層江南漢族仕女的衣飾，（註九）這些嬪妃可能就是漢人，因為清代帝王、親王可從漢旗的女兒們中選擇妃子（但不能作為第一順位的正室），就如可從滿族、蒙古族等其他旗人家族中選擇一般。（註十）康熙帝本身就有漢人嬪妃，甚至有紀錄顯示他在晚年之時，就特別寵愛這些

另一位繼位候選人胤礽，胤礽在一七〇八年被廢除繼承權，其中的一項原因就是他指控過度淫亂，因為他曾在隨康熙帝南巡之際，購入中國童男童女作樂。一七〇三年，康熙帝曾要求一位可靠的官吏在江南蒐集胤礽逸樂行徑，當報告送交康熙帝，康熙帝才發現胤礽的荒誕行徑遠遠超越了他所想像的程度。胤礽與他的幫凶們（有滿人也有漢人）不斷利用童男女進行性交易，甚至還盜用官府公款來支付這些逸樂開銷。（註十七）康熙帝特別顧慮揚州，不只因為擔憂他的兒子無法抗拒誘惑，同時也擔心他自己，因為他將揚州視為一個南方奢華的城市，例如六世紀的隋煬帝就無法抗拒揚州的各種誘惑。（註十八）這樣的恐懼有其原因，就在一六五五年，康熙帝父親順治帝的統治期間，一位名叫季開生的官員呈報了一份陳情書，指出「近日臣之家人自通州來，遇見吏部郎中張九徵回籍，其船幾被使者封去。據稱奉旨往揚州買女子。」因揚州是滿人入關之際抵抗最激烈的地方，季開生擔心如此將引起更強烈的公



圖五 清 美人圖·倚門 軸 絹本設色 縱184公分 橫98公分 北京故宮博物院藏

雍正帝雍邸時期的題詩與印章，這些書法款題是以書畫作品的形式出現在畫中。而根據這些書法款題與印章內容，我們可以推測這些畫中畫作的年代，應是在他得到圓明園為宅邸的一七〇九年，到他繼位大統的一七二三年之間。根據畫中對建築、家具、植物以及美人的描繪，一再顯

示張震、張為邦兩人都有可能參與了這組作品的繪製。其中一軸，甚至畫出與張震《美人畫》相類似的構圖，一位女子正透過月門望向一對貓。這組作品原來的實際放置處所，因一九八六年學者發現一條記載這組作品重新裝裱的文獻而得到確認。這十二軸圖在文獻檔案中被稱為「美

人絹畫」，可以得知此組作品並不是肖像圖繪，它們原來是一組圍屏，就放在圓明園裡雍正帝經常到訪的深柳讀書堂中。雍正帝下令將這十二件拆下的美人畫加上軸頭，並且加以保存。圍屏在清宮建築中，經常是用來區隔坐椅或榻舖所在。（註十）我們可以想像，無論雍正帝坐臥其中，都

開的抗爭。（註十九）雖然順治憤怒地否認，但我們可以推測此一陳情應非空穴來風，而且，季開生這位受到懲處的官員也不可能甘冒風險告發一件宮廷內的子虛烏有之事。整體而言，這些分散的證據特別是在對照官方於漢式服裝上的禁令之後，更顯示出宮

廷內的矛盾衝突與鬆弛。此一由張震介紹進入宮廷的美人畫類型，必定為這些北方的君主們帶入了一些既引人注意又有毀滅力量的揚州頹廢。能將雍正帝、圓明園與張震家族畫風聯繫在一起的作品，還有一組十二件立軸《十二美人》（圖四、

圖五）。這十二件作品曾經被認為是雍正帝妃子像，在此我僅舉出其中兩件。這組作品尺寸相近，大約是兩公尺高、一公尺寬的尺幅，這樣的尺寸就與前面討論的《雍正行樂圖》相近，同屬於雍正帝喜愛的一種大尺幅的合作繪製成果。這組作品中出現了



圖四 清 美人圖·捻珠 軸 絹本設色 縱184公分 橫98公分 北京故宮博物院藏

「雍正—清世宗文物大展」圖錄

國立故宮博物院為慶祝本年度院慶，特地舉辦「雍正—清世宗文物大展」。這不僅是本院一年一度的大事，也是一次備受國際矚目的年度大展。展覽中除精選出院藏清世宗雍正皇帝時期的珍貴檔案、器物與書畫，更分別從北京故宮博物院、上海博物館、中央研究院歷史語言研究所與民間收藏等借展相關文物，總計展覽文物多達二百四十餘件，涵蓋雍正時期著名的硃批奏摺、史籍、地圖、肖像、繪畫、書法、瓷器、琺瑯器、漆器、硯台、瑪瑙等。透過豐富的文物展覽，重新鋪陳對雍正帝的歷史解釋，也試圖以文物對雍正皇帝加以全方位探析。

「雍正—清世宗文物大展」圖錄全書除將兩百餘件珍貴文物以精美圖版刷印出版，同時網羅海峽兩岸學者共三十餘名，分別以深入淺出的筆調，對展覽文物提供詳細的文字介紹，使讀者對雍正一朝歷史文物有具體的了解；此外，編輯小組為了更充實圖錄內容，特地邀請兩岸清史專家學者，為圖錄撰寫專論，期能使讀者對雍正帝其人、其事、其政及其文化藝術成就有更深入的認識，也深信能再度掀起一波雍正史研究的熱潮。



雍正

註釋

- * 本文為高居翰教授即將出版之新書 *Pictures for Use and Pleasure: Vernacular Painting in High Qing China* (《實用、愉悅之畫：盛清時期的地方繪畫》) 第二章 *How the Twelve Beauties Came Into Being*，因〈十二美人圖〉現在本院展出，高居翰教授特別應允中譯以饗中文讀者。
1. 本文源自我的另一篇文章：“The Three Zhangs, Yangshou Beauties, and the Manchu Court,” *Orientalism*. (October, 1996), 59-68. 當時我未掌握雍正研究成果，〈清代宮廷畫家張震、張為邦、張廷彥〉，《文物》(1987.12)，頁89-92；〈張廷彥生卒年質疑〉，《朵雲》29 (1991)，頁62-63。在此我已據之修正。
 2. 另一作品為倫敦Paul Moss先生所藏。
 3. 〈讀書記略〉，收入《清畫傳輯佚三種》。
 4. Yang Boda, “The Development of the Ch’ien-Lung Painting Academy,” in *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting*, ed. Alfreda Murck and Wen C. Fong (Princeton: Princeton University Press, 1991), p. 338.
 5. Yang Yang Boda, “The Development of the Ch’ien-Lung Painting Academy,” pp. 335-36.
 6. Harold Kahn, *Monarchy in the Emperor’s Ebyes: Image and Reality in the Ch’ien-Lung Reign* (Cambridge: Harvard University Press, 1971), pp. 52-54.
 7. Young-tsu Wong, *A Paradise Lost: The Imperial Garden Yuanming Yuan* (Honolulu: University of Hawaii Press, 2001), pp. 74-80.
 8. Evelyn Rawski, “Reenvisioning the Qing: The Significance of the Qing Period in Chinese History,” *Journal of Asian Studies* 55 (1996), pp. 829-850. Mark Elliott, *The Manchu Way: The Eight Banners and Ethnic Identity in Late Imperial China* (Stanford: Stanford University Press, 2001).
 9. 參見萬依、王樹卿、陸燕貞，《清代宮廷生活》(香港：商務印書館，1985)，圖版429, 274。
 10. Evelyn Rawski, “Ch’ing Imperial Marriage and Problems of Rulership,” in *Marriage and Inequality in Chinese Society*, ed. Rubie S. Watson and Patricia B. Ebrey (Berkeley: University of California Press, 1991), pp. 170-203.
 11. Silas H. L. Wu, *Passage to Power: Kang-Hsi and His Heir Apparent, 1661-1722* (Cambridge: Harvard University Press, 1979), pp. 114-16.
 12. Shan Guoqiang, “Gentlewomen Paintings of the Qing Palace Ateliers,” *Orientalism* (July-August, 1995), p. 58.
 13. 此詩題金廷標〈宮中行樂圖〉。
 14. Shan Guoqiang, “Gentlewomen Paintings of the Qing Palace Ateliers,” p. 59.
 15. Wu Hung, “‘the Twelve Beauties’ in Qing Court Art and the *Dream of the Red Chamber*,” in *Writing Women in Late Imperial China*, ed. Ellen Widmer and Kang-i Sun Chang (Stanford: Stanford University Press, 1997), p. 357.
 16. Wu Hung, “Emperor’s Masquerade: ‘Costume Portraits’ of Yongzheng and Qianlong,” *Orientalism* (July-Aug., 1995) pp. 25-41. 〈雍正行樂圖〉之圖繪模式源自中國山水人物畫，在一套晚明冊頁裡，就可注意到畫中士人就有五種不同的造型與姿態。見James Cahill, *The Compelling Image*, pp. 122-23, plate 4.20-4.24。從清代還能找到其他此種運用的先例，並不需從西方模式尋求源頭。
 17. Silas H. L. Wu, *Passage to Power: Kang-Hsi and His Heir Apparent, 1661-1722*, p. 95.
 18. 關於揚州是晚明購得美女的主要中心，見Dorothy Ko, *Teachers of the Inner Chambers: Women and Culture in Seventeenth-Century China* (Stanford: Stanford University Press, 1995), p. 261, p. 342 note 19.
 19. Evelyn Rawski, “Ch’ing Imperial Marriage and Problems of Rulership,” in *Marriage and Inequality in Chinese Society*, pp. 181-82. Evelyn Rawski, *The Last Emperors: A Social History of Qing Imperial Institutions*, p. 130, p.340 note 14.
 20. 朱家潘，〈關於雍正時期十二幅美人畫的問題〉，《紫禁城》3(1986)，頁45。

會被這些活動在奢華空間之內又近乎真人尺幅的南方中國美人所環繞，被禁忌所挑動，即使貴為中國之帝王，也不禁想探探這一超越了真實之

路徑。如此看來，〈十二美人圖〉畫中的空間效果與對於物象質面的真實模擬，多達十二位的美人以及放置所在，都是在環繞簇擁著帝王，並且意

圖佔去他大多多的視線，這正是十八世紀中國所能塑造的虛擬實境。

作者為美國柏克萊大學榮譽教授
譯者任職於本院書畫處