

# 雍正與乾隆二帝漢裝行樂圖的虛實與意涵

陳葆真  
國立臺灣大學  
藝術史研究所

## 提 要

本文從圖像入手，結合相關文獻，主要在探討現存雍正皇帝（清世宗）與乾隆皇帝（清高宗）二人漢裝行樂圖的虛實與意涵。由畫上題記和史料中得知，雍、乾二帝身著漢裝之事乃屬虛構。根據乾隆皇帝在《宮中行樂圖》和《林間詩思》等畫上，及他的御製詩中所記，得知他在那些畫中所見的漢裝打扮純是一種圖畫上的造形所需，並非實有其事。又據史料得知，清朝自太宗（皇太極）開始，便立下規範，令其後代子孫永遠不可更改滿洲傳統衣冠，因此清初諸帝皆嚴遵祖制，未曾改服漢裝。

然而由於在這類圖中，二人臉部的表現呈現了他們在不同年齡時的特徵，因此具有部份的寫實成份。也因此這類行樂圖可視為他們一種真實參半且具有肖像性質的變裝畫。就風格上而言，這類行樂圖融合了中西畫法，且常有一稿多畫的情形。它們的圖像意涵與製作目的各自不同。各幅作品本身除了自娛的性質之外，也反映了畫中人物獨特的內在思想和自我宣示。他們可能期望藉此傳達某種訊息，以達到某些特定的目的。

**關鍵詞：**清世宗、雍正帝、胤禛、清高宗、乾隆帝、弘曆、清畫、漢裝行樂圖

## 前 言

所謂帝王的行樂圖，以比較廣泛的定義來說，應指描繪帝王日常生活中非儀式性的休閒活動方面的圖畫。這類帝王行樂圖起源應該很早，唐代張彥遠（約活動於815-875）《歷代名畫記》（847）中時有所錄，如韓幹（?-780）曾作《玄宗試馬圖》，<sup>1</sup>又如北宋郭若虛（約活動於十一世紀後半期）《圖畫見聞志》（1074）所錄南唐中主（916-961）《賞雪圖》等，<sup>2</sup>只是傳世作品不多。現今存世較為人知的，如描寫南唐中主與諸弟下棋的《重屏會棋圖》，和明人所畫的《明憲宗元宵行樂圖》；<sup>3</sup>二者可視為清初帝王行樂圖的前例。<sup>4</sup>

不過清初帝王的行樂圖別具特色，尤其是在雍正帝（胤禛，清世宗，1678 生；1722-1735 在位）和乾隆帝（弘曆，清高宗，1711-1799；1735-1795 在位）的行樂圖中常見他們穿著不同民族的服飾出現，裝扮成不同的角色。其中十分有趣而令人好奇的是他們的漢裝行樂圖。事實上，乾隆皇帝時常提醒族人本身文化的優越性，和穿著滿洲傳統服飾的意義。<sup>5</sup>但矛盾的是，雍正和乾隆兩皇帝在許多的行樂圖中卻時常穿著漢裝。這又該如何解釋？衣冠服飾既然代表身份地位和文化認同，為何滿洲統治者會著漢式衣冠？個人和許多學者一般，認為這兩位皇帝的漢裝行樂圖並非他們在現實中的寫照，也非一種常服，而是一種趣味性的變裝秀，同時也含寓著各種不同的意義。<sup>6</sup>但詳情如何，有待探討。以下個人試從圖像學的角度配合相關文獻，

1 （唐）張彥遠，《歷代名畫記》，卷9，頁115。

2 （宋）郭若虛，《圖畫見聞志》，卷6，頁91。

3 該圖舊標為《明宣宗行樂圖》，今已改為《明憲宗元宵行樂圖》；見中國美術全集編委會，《中國美術全集》，冊6，圖87，說明，頁34。關於明宣宗與物質文化，見Wang Cheng-hua, "Material Culture and Emperorship: the Shaping of Imperial Roles at the Court of Xuanzong," 有關該行樂圖的問題，見頁224-225。

4 關於《南唐中主賞雪圖》和《重屏會棋圖》的相關資料，參見陳葆真，〈南唐中主的政績與文化建設〉，頁41-94，特別是頁81-83。此外，關於行樂圖在十四世紀之後的類別和發展情況，參見Hui-chi Lo, "Political Advancement and Religious Transcendence: The Yongzheng Emperor's (1678-1735) Deployment of Portraiture," pp.5-22.

5 Chuimei Ho and Bennet Bronson, *Splendors of China's Forbidden City, the Glorious Reign of Emperor Qianlong*, pp. 71-74；又關於清朝皇帝和后妃服飾的規制和圖片，參見同書，頁58-71。

6 關於雍正和乾隆二帝的漢裝行樂圖，已有許多學者發表過相關的論著。例見聶崇正，《清代宮廷繪畫》；聶崇正，《宮廷藝術的光輝——清代宮廷繪畫論叢》；劉潞，〈乾隆皇帝的漢裝畫像圖〉，頁83-86；Harold Kahn, "A Matter of Taste: The Monumental and Exotic in the Qianlong

來討論雍正和乾隆兩位皇帝一些漢裝行樂圖的表現特色和相關問題。

在進入主題之前，我們先談一下清朝皇室對自己傳統衣冠制度的態度。清初從皇太極（清太宗；1592 生；1627-1643 在位）開始，便強調維護滿洲「國語騎射」的文化傳統，包括滿洲語言文字、衣冠制度、以及尚武精神等三方面。皇太極不但如此明確主張，而且三令五申，訓誡後代子孫必需嚴格遵守，保持滿洲原有的語言文字、衣冠制度、和騎射訓練的傳統，且不論在任何情況下，皆不得違棄。皇太極之所以如此反覆叮嚀，主要是因他從閱讀史籍中得知金代（1115-1234）的衰亡與漢化的弊端有關，由此而產生的警惕之心。他在天聰二年（1628）時便說：

昔金熙宗及金主亮廢其祖宗時衣冠儀度，循漢人之俗，遂服漢人衣冠，盡忘本國言語。待金世宗始復舊制衣冠，凡言語及騎射之事，時諭子孫勤加學習，……此本國衣冠、言語不可輕變也。我國家以騎射為業，今若不時親弓矢，惟耽宴樂，則田獵、行陣之事必疏曠，武備何由而得習乎？蓋射獵者，演武之法；服制者，立國之經。朕欲爾等時時不忘騎射，勤練士卒。凡出師、田獵許服便服，其餘俱令遵照國初之制，仍服朝服。且諄諄訓諭者，非為目前起見也。及朕之身，豈有習於漢俗之理？正欲爾等之識之於心，轉告相識，使後世子孫遵守，毋變棄祖宗之制。<sup>7</sup>

在這段訓諭中最值得注意的是，皇太極十分嚴格地明示了後世子孫在何種場合應穿著何種服裝的規定，他明確規定後世子孫除了在戰爭出師和田獵的兩種情況下可以穿便服之外，其餘場合必得遵照立國之初的法制，穿著滿洲朝服。可見皇太極以滿洲衣冠、語言、騎射三者共為清朝立國的根本和本身文化傳統的代表，不容任何改易，因此憂心忡忡地千囑咐、萬交代，令後代子孫不得違背。

稍後，在崇德元年（1636）時，他又秉持原來的主張，且更詳細地說明為何必需保持滿洲衣冠及國語騎射的理由。他說：

朕思金太祖、太宗法度詳明，可垂久遠。至金熙宗合喇及（海陵王）完顏

---

Reign,” pp.288-302 ; Wu Hung, “Emperor’s Masquerade; ‘Costume Portraits’ of Yongzheng and Qianlong,” pp.25-41 ; Wu Hung, *The Double Screen-Medium and Representation in Chinese Painting*, pp.221-236 ; 中野美代子，《乾隆帝——その政治の圖像學》；Hui-chi Lo, “Political Advancement and Religious Transcendence: The Yongzheng Emperor’s (1678-1735) Deployment of Portraiture.”

7 《清實錄·太宗文皇帝實錄》，卷34，頁26-27，天聰二年四月丁卯條。

亮之世盡廢之，耽於酒色盤樂無度，效漢人之陋習。世宗即位，奮圖法祖，勤求治理，惟恐子孫仍效漢俗，預為禁約，屢以無忘祖宗為訓。衣服語言，悉遵舊制，時時練習騎射，以備武功。雖垂訓如此，後世之君，漸至懈廢，忘其騎射。至於哀宗，社稷傾危，國遂滅亡。……先時儒臣巴克什達海、庫爾纏屢勸朕改滿洲衣冠，效漢人服飾制度。朕不從，輒以為朕不納諫。朕試設為比喻，如我等於此聚集，寬衣大袖，左配矢，右挾弓，忽遇碩翁科羅巴圖魯勞薩挺身突入，我等能禦之乎？若廢騎射、寬衣大袖，待他人割肉而後食，與尚左手之人何以異耶？朕發此言，實為子孫萬世之計也。在朕身，豈有變更之理？恐日後子孫忘舊制、廢騎射、以效漢俗，故常切此慮耳。我國士卒，初有幾何？因嫻於騎射，所以野戰則克，攻城則取，天下稱我兵曰：「立則不動搖，進則不回顧。」威名震懾，莫與爭鋒。<sup>8</sup>

鑒於金的漢化與衰亡，皇太極意志堅定地強調保持滿洲原有衣冠制度、言語文字、與騎射的傳統，而且一再訓諭子孫不得違背祖訓。如果違法，則治重罪，如他在崇德三年（1638）所明令的：

崇德三年，秋七月，丁丑，諭禮部曰：「凡有不遵定制變法亂紀者，王、貝勒、貝子議罰，官繫三日，民枷責，乃釋之。出入坐起違式，及官階名號已定而仍稱舊名者，戒飭之。有效他國衣冠、束髮、裹足者，治重罪。」<sup>9</sup>

入關以後的清初四帝大致上都遵守皇太極的遺訓，但在尺度上已有稍微放寬的現象。依皇太極在天聰二年原來的規定：除了「出師」和「田獵」等兩種場合可以穿便服外，「其餘俱令遵照國初之制，仍服朝服」。<sup>10</sup>而從圖像資料中來看，清初四帝在各種正式場合，包括朝儀、慶典、祭祀、及巡行等活動中，都穿著朝服。不過，他們穿著滿洲便服的時候已不再限於皇太極所規定的「出師」和「田獵」的兩種場合，而是擴及到平日家居的各種活動，例見於《康熙帝寫字圖》（圖 1）和《康熙帝讀書圖》（圖 2）。值得注意的是，到目前為止，個人所見過的康熙皇帝（玄燁，清聖祖，1654 生，1661-1722 在位）的畫像，都是身著滿服，而沒有一件是以漢裝出現。然而，這種情況，到了雍正皇帝時卻有了改變；在他的畫像中開始出現了漢裝打扮。以下

8 《清實錄·太宗文皇帝實錄》，卷 32，頁 8-9，崇德元年十一月癸丑條。

9 趙爾巽等，《清史稿》，冊 2，太宗本紀，卷 3，頁 64。

10 同註 7。

我們來看幾件雍正皇帝登基前後的行樂圖和一些相關的問題。

## 一、雍正皇帝行樂圖

### (一) 胤禛滿服行樂圖

雍正皇帝在身為皇四子胤禛時期（1678-1722）的一些行樂圖中形像千變萬化；在那些圖中，他有如變裝秀般穿著各種族群（包括滿、漢、蒙、藏、和西洋）的服飾和裝扮出現。其中一類表現他穿著嚴嚴正正的滿洲便服，正在讀書或賞花的樣子，如《朗吟閣讀書圖》（圖3）、《胤禛讀書圖》（圖4）、和《胤禛賞花圖》（圖5）等。在以上三圖中，胤禛相貌呈現了不同的成熟度，依此可以判斷這些作品製作的年代。如在《朗吟閣讀書圖》中，他的面貌顯得相當年輕，甚至有些稚嫩，年齡可能還不到二十歲（1698）；而在《胤禛讀書圖》中他看起來雖然年輕，但表情已較沉穩，年齡可能不到三十歲（1708）；至於在《胤禛賞花圖》中，他已顯成熟，年紀應已三十多歲。其中比較值得注意的是《胤禛賞花圖》，因為圖中有一孩童，學者好奇他是否便是童年的乾隆皇帝。個人對此頗有質疑。以下略述已見。

在《胤禛賞花圖》中的胤禛與幾個童子和侍者規律整齊地分坐在疊石的假山上賞牡丹花。胤禛年似三十多歲。諸童當中，有一個特別與眾不同：那孩童年約七、八歲，頭戴紅纓帽，表情嚴肅，端坐在胤禛右手側的石臺上。這孩童的坐墊華麗異於他人，由此也顯示出他的身份特殊。由於這孩童的位置、服裝、和配件特別高貴，異於其他諸童，因此可以判斷這小孩應是胤禛的一個兒子。再加上這孩童的相貌與《朗吟閣讀書圖》中的胤禛臉部特色十分相似（圖6），更可證這孩童應是他的諸子之一無疑。查雍正皇帝共曾生有皇子十人，其中早殤者六人，長大成人者只有四人，包括皇三子弘時（1704-1727）、皇四子弘曆、皇五子弘晝（1711-1770）、和皇六子弘瞻（1733-1765）。<sup>11</sup>而在此畫中的這個童子可不可能是孩童時期的弘曆（乾隆皇帝）

11 雍正皇帝曾有皇子十人，包括皇長子弘暉（1697-1704）、皇子弘盼（1697-1699；原為皇二子，但以幼年薨逝不列齒序）、皇二子弘昀（1700-1710）、皇三子弘時（1704-1727）、皇四子弘曆（1711-1799）、皇五子弘晝（1711-1770）、皇六子弘瞻（1733-1765）、皇七子福宜（1720-1721）、皇八子福慧（1721-1728）、皇九子福沛（1723-1723）。其中原序皇二子弘盼、皇七子福宜、皇八子福慧、和皇九子福沛皆早殤。見唐邦治，《清皇室四譜》，卷3，皇子，頁21a-22b。

呢？個人認為不太可能。因為由史料得知，弘曆出生（1711）時胤禛年已三十四歲，而在此圖中胤禛看起來相當年輕，大約三十多歲左右。那時他身邊較大的皇子只有二子弘昀（1700-1710）和三子弘時（1704-1721）兩人。<sup>12</sup>圖中的童子年約七、八歲左右，因此很可能是上述二子當中的一人。那時皇四子弘曆可能還未出生；如已出生，也應仍在襁褓之中。因此這幅畫中的童子不太可能是乾隆皇帝的幼年畫像。

又羅慧琪博士在她的博士論文中認為此圖中所描寫的景緻與康熙六十一年（1722）五月，胤禛邀請康熙皇帝到自己所住的圓明園鑲月開雲（又稱牡丹台）賞牡丹之事有關。她認為在那次賞花中，康熙皇帝第一次看到聰明俊秀、時年十二歲的皇孫弘曆。康熙皇帝在欣喜之餘便命弘曆入宮居住，並且攜帶他同赴避暑山莊和木蘭狩獵。此事乾隆皇帝日後時常追記，可知當年牡丹台賞花，祖孫初會一事，對乾隆皇帝而言意義重大，因此這幅畫很可能是雍正或乾隆皇帝為紀念當年那件賞花盛事而作的。<sup>13</sup>但個人認為這不太可能，主要的原因是康熙皇帝與弘曆在牡丹台見面時，弘曆已經十二歲，而此畫中的孩童年紀才約七、八歲左右。因此這幅畫與當年牡丹台祖孫會之事無關。換言之，這幅畫中的孩童應非幼年的乾隆皇帝。

與這類滿服行樂圖相對的，是另外一類表現胤禛穿著各種不同族群的服裝，從事不同活動。如在二套《胤禛行樂圖冊》中，當時還是皇四子身份的雍正皇帝，裝扮成漢族歷史上各種名人和趣行，包括〈蘇軾題壁〉和〈東方朔偷桃〉；甚至滑稽地作西洋貴族持槍刺獸之狀；以及作紅衣喇嘛在巖穴中入定的樣子等等。

## （二）《胤禛行樂圖冊》

存世表現「胤禛行樂圖」的作品應該不少，但已出版者有限。在目前已出版的資料中以兩套《胤禛行樂圖》冊頁（以下簡稱A、B兩冊）較廣為人知。A冊有十六開，內容表現他以漢文士裝扮，在一年四季中從事各種不同的休閒活動，包括：春天時的柳蔭濯足、高山觀雲、花下聽泉、水湄行吟；夏天時的蕉下乘涼、水榭觀荷、竹下吟詩、葦間泊舟；秋天時的乘槎浮海、折桂遊園、東籬策杖、樹下鳴琴（圖7）；和冬天時的倚松靜思、據案作書、暖室展卷（圖8）、及雪中獨釣等情景。在其中的

12 二人小傳，見唐邦治，《清皇室四譜》，卷3，皇子，頁21a-b。

13 Hui-chi Lo, "Political Advancement and Religious Transcendence: The Yongzheng Emperor's (1678-1735) Deployment of Portraiture," pp.57-60.

每一幅畫中，他的臉部和身材都呈現一致性的特徵，具有寫實性：包括臉呈長橢圓形，上寬下窄，眉眼細長，鼻形適中，口小唇薄，二側蓄髭；身材高挑，表情輕鬆，略帶微笑等。

B 冊有十四開，內容表現了胤禛身著各種民族的衣冠，顯示不同的身份，從事不同的活動，包括：各種王公貴族，如蒙古王公（圖 9）、射獵苗酋（圖 10）、刺虎洋人（圖 11）；各種宗教人士，如巖穴喇嘛（圖 12）、漢裝行僧（圖 13）、降龍仙人、和彩衣東方朔（圖 14）；以及各種活動的漢人文士，如林間聽泉、崖上觀濤、葦間靜憩、岸上觀瀑、林間彈琴、和松下題壁等等。在 B 冊的十四幅畫中，胤禛的臉部特色與表情都近似 A 冊中各幅所見。依羅慧琪博士的研究，這些冊頁中所表現漢族題材的人物動作和構圖都沿用了古畫的表現模式，特別多見於十六世紀的版畫《天行道貌》中的許多圖像。<sup>14</sup>

在這兩套冊頁中所見他的臉部和身材特徵都一致，也都近似於以下將要看到的《胤禛耕織圖冊》（圖 15）中所見。而後者在每一幅中的詩堂上都有他的題詩，並鈐有「雍親王印」及「破塵居士」等二印，因此可知該圖冊應作成於他四十五歲（1722）登基之前。據同理，也可推斷這兩套《胤禛行樂圖》也應作成於同一時期。至於他為何要以這種種不同的造形來呈現自己？個人認為他除了以此自娛之外，更藉此宣示他了解、並接受不同族群，包括漢、蒙、藏、苗、甚至西洋人，以及不同宗教，包括漢傳和藏傳佛教等各界人士的生活和文化。簡言之，他應是期望藉由這些圖像來表現他具有廣大的文化包容力，這是當時治理清帝國轄下多民族的統治者所需具有的氣度與能力。而他應也期望能經由各種管道使康熙皇帝看到這些畫，並藉由這種婉轉而輕鬆的自我宣示，使他父皇在擇立嗣君時，加重考慮到他的長處。他不只一次地用這種方式來表達他的心志，如見於和《胤禛耕織圖冊》（圖 15）和《胤禛道裝圖》（圖 17）等作品中。

### （三）《胤禛耕織圖冊》與《胤禛道裝圖》

在《胤禛耕織圖冊》（圖 15）中，他也將自己和他的福晉，打扮成農民造形，成為男耕女織的村夫農婦，在田間從事各種的農事活動。此冊中的人物圖像和構圖方

---

14 Hui-chi Lo, "Political Advancement and Religious Transcendence: The Yongzheng Emperor's (1678-1735) Deployment of Portraiture," pp.151-172.

式都取法焦秉貞（約活動於 1680-1730）於康熙三十五年（1696）奉命而畫的《耕織圖》（圖 16）。<sup>15</sup>而在《胤禛道裝圖》（圖 17）中他和他的福晉則作道裝打扮。這反映了他對道教的興趣，<sup>16</sup>同時也顯示了他與世無爭的心態。在他的耕織圖和道裝像中，他望似四十多歲之人，除臉部寫實之外，其餘的服飾和活動應該都是虛構。簡言之，以上所見這些胤禛的異裝行樂圖大約都作成於他四十多歲之時，也就是登基之前。而在這些不同的異裝行樂圖中，雖然他的服飾不同、身份有別，但他臉上的表情始終一致，一直保持著慣有的莊嚴肅穆和淺淺的微笑。畫家以寫實的手法成功地表現出他身為皇家貴公子的驕矜；但是，相對的，他的身體動作卻顯得僵硬而不自然。

整體而言，他在這些異裝行樂圖中所呈現的形像遠遠比不上他在《朗吟閣讀書圖》、《胤禛讀書圖》、和《胤禛賞花圖》中造形之精確，和品質之精緻。學者們大都同意胤禛的各種行樂圖除了穿滿洲服飾的畫像可能是據實所作的寫真像外，其他都可能是一種想像的變裝組合畫。也就是說以上所見的這些異裝行樂圖中所見他的活動都是虛構的。許多學者已經指出，皇子時期的胤禛所過的現實生活極為奢華。最具體的例子是：他在圓明園的深柳讀書堂屏風上，曾命人畫了十二位穿著漢裝的美人圖（原稱《胤禛十二妃子》（圖 18））；圖中那些女子衣飾之精美，與居室內所陳設物件之精緻華貴，正足以反映此時胤禛在現實生活中享受醇酒美人、物質奢華的一面。<sup>17</sup>

那麼為何他要命人製作那些虛構的異裝行樂圖呢？關於這個問題，學者各有所

---

15 在康熙、雍正、乾隆三朝製作《耕織圖》的情形，參見 Hui-chi Lo, "Political Advancement and Religious Transcendence: The Yongzheng Emperor's (1678-1735) Deployment of Portraiture," pp.94-106；羅慧琪指出除此《胤禛耕織圖冊》之外，雍正皇帝即位後，約在雍正十年（1732）又再命院畫家製作另一套《耕織圖》，見同論文，頁 95-98。

16 楊啟樵，《明清皇室與方術》，頁 135-155。

17 關於雍正皇帝生活之奢華，參見楊啟樵，《揭開雍正皇帝隱秘的面紗》，頁 186-209。又關於這套美人圖的研究，參見同書，頁 424-439；相關研究又見 Wang Jianhua, "Emperor Yongzheng and His Pastimes," pp.1-11; James Cahill, "The Three Zhangs, Yangzhou Beauties, and the Manchu Court," pp.59-68; Wu Hung, "Beyond Stereotypes: 'The Twelve Beauties' in Early Qing Court Art and the Dream of the Red Chamber," in Ellen Widmer and Kang-I Sun Chang eds., *Writing Women in Late Imperial China*, pp.306-365；又參見 Shane McCausland, "The Emperor's Old Toys: Rethinking the Yongzheng(1723-1735) Scroll of Antiquities in the Percival David Foundation," pp.65-74; Regina Krahl, "The Yongzheng Emperor: Art Collection and Patron," in Evelyn S. Rawski and Jessica Rawson eds., *China: The Three Emperors, 1662-1785*, pp.240-269.

見，可參見羅慧琪的博士論文。<sup>18</sup>依個人的看法，胤禛那種種的行樂圖並非只是爲了好玩和趣味性而作；實際上，可能具有更深沉的政治目的在內，因此值得特別注意。他之所以如此表現，目的之一是試圖藉那種種異裝的《行樂圖》和《道裝圖》表現他喜愛休閒玩賞的生活態度，顯示他無心參與當時諸皇子勾心鬥角、想被立爲儲君的政治紛爭中。原來由於的皇太子允礽（1674-1724）犯下了種種過失，致使康熙皇帝分別在康熙四十七年（1708）和五十一年（1712）兩度將他的皇儲身份予以廢除；在此之後，其他諸皇子爲了爭取皇位繼承權而各結黨羽，展開了激烈的鬥爭活動。<sup>19</sup>當時胤禛年紀剛過四十。而前述兩套表現他的《行樂圖》、《耕織圖》、和《道裝圖》中所見他的相貌看起來也正像是這個年齡的樣子，因此可以推斷這些作品應是他命人在這個時期製成的。也因此，這些圖像應具有特殊的意涵。

值得注意的是，此時他似乎特別喜歡使用他的別號「破塵居士」，時常用來簽署（或鈐印）書畫作品，如見於他題《胤禛耕織圖》冊和《十二美人圖》中的的落款和鈐印。他似乎有意藉「破塵居士」四字來強調他看破塵世間一切名利與權位的人生觀。但是，在另一方面他又似乎企圖藉著那兩套異裝《行樂圖》來暗示他具有廣大的政治、文化、和宗教的包容力。同時他也利用《胤禛耕織圖》這類作品，來顯現他時常設身處地體會農民生活的心懷，以此呼應康熙皇帝因關心農民生活而命焦秉貞作《耕織圖》的心意。簡言之，當時身為雍親王的胤禛似乎有意藉由這種種輕鬆而非正式的圖畫，含蓄地表達他的心志。他藉由那些圖像所宣示作的至少有三個訊息：他本身並不熱衷名利和權力；但是他具有多方面的文化素養與統治能力；而且他更切身時常關心所有農民的生活。他十分巧妙而婉轉地藉這些圖畫爲自己宣傳，目的是期望康熙皇帝有機會看到（或知道）這些畫，或經由各種媒介，體會到他的心意，而立他爲嗣君。

總之，康熙皇帝晚年曾因不滿皇太子允礽及其黨羽的作爲，時思抑制，終於分別在康熙四十七年和五十一年，兩度廢立太子。諸皇子長期觀望，勾心鬥角，伺機而動，亟望能被擇立爲皇位繼承人。胤禛的這些畫像既約作於那時，因此很可能具有

---

18 Hui-chi Lo, "Political Advancement and Religious Transcendence: The Yongzheng Emperor's (1678-1735) Deployment of Portraiture," pp.79-106, 150-197.

19 關於康熙皇帝二度廢立皇儲允礽，及諸子爭奪皇位的經過情形，參見佟悅、呂霽虹，《清宮皇子》，頁 227-264；又參見莊吉發，〈清世宗拘禁十四阿哥胤禵的經過〉，頁 139-174；楊啟樵，《揭開雍正皇帝隱秘的面紗》，頁 1-140。

以上所述的那幾種自我推薦的意圖。

#### (四) 《雍正十二月令圖》

康熙六十一年（1722），四十五歲的胤禛終於登上了皇位。大權在握又掌握了大量的資源，性好奢華的他便大肆地整修圓明園。<sup>20</sup>雍正三年（1725）新園落成後，成爲他另一個行政與居住的重心。存世一套品質精美的《雍正十二月令圖》所描寫的是他在園林中的各種閒居生活。在這套作品中所見的山水、建築、和人物、裝飾等圖像，其精緻華麗的程度，遠非前述任何的《胤禛行樂圖》可比，應是由當時的一些院畫家所共同完成的。圖中的雍正帝與前兩套《胤禛行樂圖》中所見，不論在相貌和表情上都相當接近，因此可判這套十二月令圖應作成於雍正三年他重修圓明園後不久。在這十二幅月令圖中可見雍正帝穿著漢式服裝的各種活動（圖 19）。

以上所見各種胤禛或雍正皇帝的漢裝行樂圖，在許多主題上，特別是各種文士的活動方面，都成爲後來乾隆皇帝漢裝行樂圖的先趨。但是在繪畫表現特色、圖像意涵、以及美術品質方面，乾隆皇帝的漢裝行樂圖卻具有它們的獨特性。

## 二、乾隆皇帝的漢裝行樂圖

與以上所見各種胤禛行樂圖繪畫的品質之參差不齊，以及在某些造形上故意表現得滑稽突梯的情況相比，乾隆皇帝的各種行樂圖繪畫品質較爲一致，而且素質相當高。乾隆皇帝存世的行樂圖數量極多，包括各種服飾類型，如滿、漢、和藏服。在畫家方面，除了他在皇子時期的肖像畫作者不明之外，參與乾隆皇帝的漢裝行樂圖製作的宮廷畫家較多，也較可考，其中包括西洋傳教士畫家和中國院畫家；因此那些作品中常呈現中西畫法並用的現象。在西洋畫家方面，主要是郎世寧（Giuseppe Castiglione, 1688-1766）、王致誠（Jean Denis Attiret, 1702-1768）、艾啓蒙（Ignatius Sichelbart, 1708-1780）、安德義（Joannes Damascenus Salusti, ?-1781）、賀清泰（Louis

---

20 關於圓明園的修建與損頽，參見劉鳳翰，《圓明園興亡史》；圓明滄桑編委會，《圓明滄桑》；何重義、曾昭奮，《圓明園園林藝術》；汪榮祖著（鍾志恒譯），《追尋失落的圓明園》；劉陽，《城市記憶·老圖像：昔日的夏宮圓明園》。

de Poirot, 1735-1814)、和潘廷章 (Joseph Panzi, ?-1812) 等人。<sup>21</sup>中國畫家則有金昆 (活動於 1713-1740)、唐岱 (活動於 1736-1752)、張宗蒼 (1686-1756)、丁觀鵬 (約活動於 1726-1768)、金廷標 (約活動於 1759-1767)、和繆炳泰 (1744-1807) 等人。<sup>22</sup>現今存世為數眾多的乾隆皇帝漢裝行樂圖，早期多半是由郎世寧和中國畫家，如金昆、唐岱、丁觀鵬、和金廷標等人共同合作的結果。合作的模式通常是郎世寧以西洋畫法 (海西法) 描畫皇帝的臉和手的部分，有時也包括樹木和建物；而衣服和背景則由中國畫家完成。但在乾隆三十一年 (1766) 郎世寧過世以後，乾隆皇帝的這類畫像大概多由其他西洋傳教士畫家，如王致誠、艾啓蒙、和安德義，或郎的學生，和上述的中國畫家，依原有的合作模式完成。他們有時也奉詔取用郎世寧舊稿的部份，再經過調整修改後製作成新的作品。<sup>23</sup>

根據史料，郎世寧在康熙五十四年 (1715) 進入宮廷，但當時並未受重視，只負責畫瑠瑯，期間八年。<sup>24</sup>到了雍正時期，他漸受重視。雍正元年九月，他作《聚瑞圖》 (圖 20)，描繪多株同心並蒂蓮花，及分岐合穎之穀，象徵雍正皇帝即位萬眾一心，穀碩豐登的祥瑞景象。<sup>25</sup>雍正二年 (1724)，他又以《嵩獻英芝》 (圖 21) 為雍正皇帝祝壽。雍正六年 (1728) 他又作《百駿圖》 (圖 22)。在那些作品中，郎世寧運用西洋畫法寫物，肖似精妙，極具立體感與實質感，因此受到雍正皇帝的欣賞；同時，他並漸與皇四子弘曆 (即位前的乾隆皇帝) 來往密切。乾隆皇帝即位後，郎世寧更成為清宮最受重視的西洋畫家。一直到乾隆三十一年他逝世為止，郎世寧參與了許多重要作品的繪製，其中絕大多數是負責繪畫乾隆皇帝的肖像。<sup>26</sup>經由乾隆皇帝的指

21 這些傳教士卒後都葬於北京西北郊，其墓碑今分藏於北京西直門外之柵欄墓園及北京市石刻藝術博物館。2009 年春，筆者承蒙北京中國社會科學院歷史研究所沈定平教授和園區主任高壽仙先生帶領，得以親訪二地，謹於此致謝。

22 有關這些畫家小傳及作品，參見 (清) 胡敬，《國朝院畫錄》，卷上，頁 14a-18b；卷下，頁 1a-7b；頁 15a-16b；頁 30b；又見 (清) 阮元，《石渠隨筆》，卷 7，頁 84-85；又在為乾隆皇帝畫像的中國畫家群中，金廷標與丁觀鵬二人較為人知；而繆炳泰寫御容之事，可見阮元，同書，卷 7，頁 85，其中明記乾隆五十年 (1785) 之後御容皆出於繆炳泰之手。

23 這類例子相當多，參見陳葆真，〈《心寫治平》——乾隆帝后妃嬪圖卷和相關議題的探討〉，頁 89-150。

24 參見朱家潛編，《養心殿造辦處史料輯覽·第一輯 (雍正朝)》；當時他的名字寫作郎石寧，或郎士寧。

25 本圖款識，見國立故宮博物院編，《故宮書畫錄》，冊 3，卷 5，頁 577-578。

26 關於郎世寧的研究，參見 Cécile and Michel Beurdeley (tr. by Micheal Bullock), *Giuseppe Castiglione, A Jesuit Painter at the Court of the Chinese Emperors*; 及《故宮博物院院刊》，第 2 期，1988 年，紀念郎世寧誕生三百年專輯中各文，特別是楊伯達，〈郎世寧在清內廷的創作活動及其藝術成就〉，頁 3-26；聶崇正，〈中西藝術交流中的郎世寧〉，頁 72-79，90；鞠德

示，他將鉅細靡遺的西洋寫實法加以調整，採用正面光源去描畫物像，消除了側面光源對物像所造成的強烈陰影和明暗對比。經過了這樣的調整和相當程度的理想化，郎世寧在不同的時段中為乾隆皇帝所作的肖像畫，都是臉部明亮清朗，且具真實感；由此也顯現出被畫者在不同年齡時期的相貌特色。

而在上述的第一代中國畫家，如金昆、唐岱、丁觀鵬、金廷標等人，和西洋畫家，如郎世寧、王致誠、和艾啓蒙等人，陸續逝世或離職之後，這種創作模式可能由較年輕的第二代，如繆炳泰和徐揚（活動於 1751-1776）等中國畫家與賀清泰和潘廷章等西洋畫家，繼續執行。但就品質而言，後來的這些作品已較其前郎世寧、丁觀鵬、和金廷標等人合作時的作品遜色。<sup>27</sup>以下我們來看乾隆皇帝登基前後的幾幅漢裝行樂圖和它們的相關問題。

### （一）皇子時期

目前所知存世最早有關乾隆皇帝的漢裝行樂圖，應是他還是皇四子時期的《平安春信》（圖 23）、《弘曆寫字圖》（圖 25）、和《弘曆採芝圖》（圖 26）等三件作品。

#### 1. 《平安春信》

《平安春信》不只一本，目前所知，至少有三本；其中兩件藏在北京故宮博物院：一為養心殿西暖閣的貼落（圖 24）；另一為掛軸（圖 23）；兩本的人物類似，但背景有別；<sup>28</sup>另外，坊間又有一紙本立軸（其真偽有待討論）。此處所要談的是掛軸本（圖 23）。雖然有的學者認為它在某些地方有虛線圖形，似未畫完；但個人認為它在整體上已經相當完備，虛線部份或許是底稿的殘存，而且它的品質精良，設色用心，就圖像的完整性而言，可以看作是定本。本圖以青綠設色，表現雍正皇帝和皇四子弘曆二人穿著漢裝，站在竹叢和老梅與太湖石之間。兩人身後為一矮石几，上置書本、

---

源、田建一、丁瓊，〈清宮廷畫家郎世寧年譜〉，頁 27-71；另外，參見天主教輔仁大學編，《郎世寧之藝術——宗教與藝術研討會論文集》中諸文；Marco Musillo, *Bridging Europe and China: The Professional Life of Giuseppe Castiglione (1688-1766)*；聶崇正，《郎世寧》；王耀庭主編，《新視界——郎世寧與清宮西洋風》。

27 參見聶崇正，〈清代宮廷繪畫和畫家〉，收於故宮博物院編，《清代宮廷繪畫》，頁 1-24。以上的說法主要根據多數的學者，特別是聶崇正的研究結果。聶崇正依據文獻和繪畫風格而推測出有關乾隆皇帝肖像畫製作的情形。

28 關於這三本作品，詳見聶崇正主編，《平安春信圖研究》；又參見 Wu Hung, *The Double Screen-Medium and Representation in Chinese Painting*, pp.223-231.

如意、銅、瓷等古器物。天空背景全以石青染成，使人物主題更為突出。<sup>29</sup>雍正皇帝居左直立，望似五十多歲之人，表情如他在其他的畫像中所見一般嚴肅。弘曆居右；他看起來似乎是年紀不到二十歲的年輕人。他的身材高挑，並不亞於雍正皇帝，但卻故意稍微屈身，以表謙躬侍父。雍正皇帝正從手中傳遞一枝梅花給弘曆，象徵了傳遞春天的訊息。二人穿著漢式衣裝，寬袍長裙。不論人物或植物和物件都極寫實，應是郎世寧個人所畫。有趣的是，他們的頭頂上並無頭髮但卻結有巾髻，因此顯得突兀而不自然。依此不自然的髮型可以推斷他們的漢裝打扮應也是虛構。

本幅並未紀年，但畫幅右上方有一則乾隆皇帝在他七十二歲（乾隆四十七年，1782）時的題詩：

「寫真世寧擅，續我少年時；入室皤然者，不知此是誰。壬寅暮春，御題」。

30

這則題詩顯示乾隆皇帝在壬寅年（1782），他七十二歲再看到這件早年畫像時，幾乎認不得自己年青時的樣子了，因此才說「入室皤然者，不知此是誰。」他在感慨之餘便援筆在畫上題了此詩。詩中述明畫中人是年輕時的自己，畫者則是郎世寧。但此畫作於何時？他並未明言。後來到他已八十多歲，甚至退位為太上皇之後，還曾看過這件作品，因此在「古希天子」之外，他又加蓋了「八徵耄念之寶」和「太上皇帝之寶」等印。由於這幅畫上沒有標上作畫年份，因此一搬學者推測它可能作於雍正時期，但也有學者認為它可能作於乾隆時期。<sup>31</sup>依個人的看法，此畫如作於雍正時期，則畫中人物的臉部便具有相當成份的寫實性。以二人的相貌和身材看起來，雍正皇帝當時年約五十歲左右，而弘曆則約在十八歲前後。如依此推斷，則此畫可能作成於雍正六年（1728）前後。

就圖像意涵而言，此圖表面上是描寫雍正皇帝和弘曆父子二人在春天遊園，雍正皇帝正從手中傳遞一枝梅花給弘曆。有的學者認為這個動作除了顯示傳遞春天的消息之外，也象徵了雍正皇帝認定弘曆為嗣君的意思。如依以上推斷，本幅如作成於

29 此圖又見 Chuimei Ho & Bennet Bronson, *Splendors of China's Forbidden City: The Glorious Reign of Emperor Qianlong*, p.191. 但 Howard Rogers 在其 "Court Paintings under the Qianlong Emperor" 一文中卻將左邊的雍正皇帝解讀為年青弘曆的老侍者，不知所憑為何。見 Howard Rogers and Sherman Lee, *Masterworks of Ming and Qing Painting from the Forbidden City*, pp.182-183。巫鴻已評其誤，見 Wu Hung, *The Double Screen*, p. 225。

30 此詩又收於清高宗，《御製詩四集》，卷 88，頁 16-17（四庫全書，冊 1308，頁 715）。

31 巫鴻認為此畫應作於乾隆時期，參見 Wu Hung, *The Double Screen*, pp. 230-231。

雍正六年，則那時弘曆已經十八歲，既已長大成人，並且也在其前一年（1727）成婚，因此雍正皇帝如在此時暗示要他將來承擔大任，應是合理的事。

事實上，在此之前，雍正皇帝對傳位之事已早有安排。他在登基後的第一年八月，便寫下密詔，安排將來傳位給寶親王弘曆之事，藏在乾清宮正大光明匾後。<sup>32</sup>既是密詔，當然不能明示；因此雍正皇帝也可能用各種方式暗示誰為嗣君之事，而這幅作品便可視為雍正皇帝藉圖像暗示弘曆為將來嗣君的證物。另外，雍正皇帝也曾以其他方法，私下暗示弘曆已被立為嗣君之事。依據乾隆皇帝自己在乾隆六十年（1795）的記載，雍正皇帝於雍正元年便曾經在乾清宮親自單獨召見他，並賜他服食當日祭過天的胙肉，以表現對他的特殊寵愛，同時也暗示立他為儲嗣之意。他在《御製詩五集》〈以紀元六十年恭謁二陵，起程有作，并序〉的詩句：「虔思賜贖之默成」之下加注說：

「雍正元年，郊祀日之晡，皇考召予一人至養心殿。賜肉一臠。味純美不辨何肉，亦未奉皇考明諭。敬識弗敢忘。至予即位後，始憶所賜，必郊祀福胙。蓋其時已將予克承大寶默告上蒼矣」。<sup>33</sup>

然而，如果此圖真如巫鴻所說，是作於乾隆時期的話，那麼畫中二人的臉部表現便可能是院畫家依憑想像，或推測他們當年的面貌而畫的。縱使如此，這也不影響此畫表現父子情深，及暗示傳位的圖像意涵。事實上，依據個人的觀察，養心殿西暖閣貼落本的《平安春信》（圖 24）才可能是乾隆時期所作的。該圖的內容和構圖雖近於掛軸本，但它在人物圖像和園林背景上都經修改。兩人臉部五官特色相近，因此有人認為他們都是乾隆皇帝的寫照。此圖在人物衣飾和花木、石頭等等的表現上多屬中國畫法，因此，本圖大部份應是中國畫家所作。

## 2. 《弘曆寫字圖》

《弘曆寫字圖》（圖 25）所畫為弘曆身著綉袍，頭戴巾帽，足登朱履，正據案持筆，在書齋中作寫字狀。本幅畫名作「寫經」，有些不當。因為在案上攤開的是一大巨幅的芭蕉葉，並非貝葉。這裡所引用的應是懷素（725-785）在蕉葉上練字的典故，而非如一般經生在貝葉上抄錄佛經之事，因此應改名為《弘曆寫字圖》較為合適。

32 見《大清世宗憲皇帝實錄》，卷 1，頁 12a-b；圖版見馮明珠主編，《清世宗文物大展》，頁 34、41；又見《雍正遺詔》，圖版見同書，頁 154。

33 清高宗，《御製詩五集》，卷 95，頁 16-17（四庫全書，冊 1311，頁 433）。

圖中所見，穿著漢裝的弘曆身材瘦長，眉清目秀，面向觀者，表情平靜，動作沉穩，顯現出年青士子老成持重的樣子。這樣的衣冠造形與表情舉止有如戲劇上所見的明代蘇州一帶的貴公子書生形像。由於清代不論在宮中或民間，男子一律禁服漢裝，因此這樣的裝扮不可能存在於日常生活當中；但它仍可在圖畫，或當時的戲劇中見到。也因此而可以推斷畫家作此畫時，他對畫中人物造形及姿態的靈感很可能取法於當時在宮廷中流行的南戲劇中所見。<sup>34</sup>

按清初宮中承續了明末以來對劇曲的愛好；因此康熙年間便設有南府，承應內廷音樂和戲劇的演出。關於明代皇帝喜愛看戲的情形，可由清初高士奇（1645-1704）的記載中得知。依高士奇所記，明神宗（1563 生；1572-1620 在位）時曾在玉熙宮（位在紫禁城外的西安內門街北邊，即北海西南側金鰲玉蝀橋之西）「選禁侍三百餘名，學習官戲，歲時陞座，則承應之」，專為皇家演戲。至於所演之戲則「各有院本，如盛世新聲、雍熙樂府、詞林摘艷等詞。又有玉娥兒詞，京師人尚能歌之。……他如過錦之戲，約有百回……又如雜劇古事之類，……」可謂類別豐富。而宮中演戲的目的是「蓋欲深宮九重之中，廣見識、博聰明、順天時、恤民隱也」，可知是深具教育效能的。<sup>35</sup>

此畫製作年代不明；但從畫中人物之眉目清秀、表情沉著、與姿態安穩等各項表現看來，可推斷約是弘曆二十歲（雍正九年，1731）左右的畫像，那時他剛完成了《樂善堂全集》。<sup>36</sup>由於在此圖中人物臉部的畫法屬於中國傳統描及暈染法，而非表現明暗和立體感的「海西法」，因此可以推斷它應是某位中國畫家所作的。

### 3. 《弘曆採芝圖》

《弘曆採芝圖》（圖 26）今藏北京故宮博物院。<sup>37</sup>此圖表現年輕的弘曆與糜鹿和

34 關於清代宮中南方戲劇活動，參見聶崇正等，《清代宮廷生活》，頁 205-229；又參見吳新雷，〈皇家供奉清宮月令承應之戲〉，頁 28-29。關於乾隆時期宮中之戲劇活動，參見牛川海，〈乾隆時代之萬壽盛典與戲劇活動〉，頁 387-401；陳芳，〈乾隆時期清宮之劇團組織與戲劇活動〉，頁 2-34。後面兩項資料承林毓勝同學提供，特此致謝。

35 高士奇，《金鰲退食筆記》，卷下，頁 14b-15a。

36 《樂善堂全集》第一次刊刻於雍正八年（1730），後來在乾隆二年（1737）及二十三年（1758）又續增訂，成為今之《御製樂善堂全集定本》，詳見四庫全書，冊 1300，該書前序文及紀昀等之提要。

37 關於此圖的相關研究，參見 Harold L. Kahn, "A Matter of Taste: The Monumental and Exotic in the Qianlong Reign," pp.288-302，特別是頁 290；聶崇正，《平安春信圖研究》，頁 10-11。

花僮為伴。圖中只見他穿道裝、戴笠帽，站在畫幅正中偏左，正面對著觀眾。他一手持靈芝，一手撫鹿背，眉目清秀，表情平靜，與在《平安春信》和《弘曆寫字圖》中相較，顯得成熟許多。在他右前方的童子，頭上梳雙丫髻，一肩荷藥鋤，一手提花籃，正仰望著他，似乎正待吩咐。畫幅左下方有梁詩正（1697-1763）所寫的一長篇小楷題記。右上方則為弘曆行書題詩：

何來瀟灑清都客，逍遙為愛負烟碧；筠籃滿貯仙巖芝，芒屨不踏塵寰跡。  
人世蓬萊鏡裡天，霞中彷彿南華仙；誰識當年真面貌，圖入生綃屬偶然。

署名「長春居士自題」。弘曆早年曾隨父親胤禛住在圓明園中；他的居處便是園區正門內西側的長春仙館。那時的胤禛似乎深受道家影響，因此自稱「破塵居士」，而後在雍正十年（1732）也賜給皇四子弘曆「長春居士」、皇五子弘晝「旭日居士」的名號。<sup>38</sup>因為當時弘曆在圓明園中所住之處為「長春仙館」，可知此號乃緣居處之名而取。乾隆皇帝對「長春」二字似有偏愛，這可由他登基後在圓明園東側增建「長春園」，以及他讓最衷愛的孝賢皇后（1712-1748）住在西六宮的「長春宮」二事上可以看出來。而且他在多處的書房也常取名「長春書房」。<sup>39</sup>而且本幅畫上所見的這首詩也收錄在他於皇子時期所作的詩文集《樂善堂全集》中，標題為〈採芝詞自題照〉。

40

本幅雖未紀年，但圖左下方梁詩正的題識紀年為雍正十二年（甲寅，1734）。據此可以斷定此圖應作成於雍正十年，弘曆得賜「長春居士」之號，到雍正十二年梁詩正題字之間；也就是弘曆二十二歲（1732）到二十四歲（1734）之間。弘曆在這首自題詩中反映出道家清淨的思想，字裡行間流露出一點淡泊瀟灑的靈氣。他的書法也相當方正端麗，不像日後的圓滑熟練。有的學者認為這則題記可能是梁詩正的代筆。<sup>41</sup>但他臉上所呈現的這些清靈的素質，日後隨著年齡的增長與角色和地位的變化，漸漸轉變，與他登基後的狩獵、賜宴、與南巡等圖，以及其他行樂圖中所見差異甚大。

38 事見（清）慶柱，《國朝宮史續編》，卷1，頁7-8。

39 見其《御製詩三集》，卷61，頁27（四庫全書，冊1306，頁280），〈長春書屋〉詩注文。

40 清高宗，〈採芝詞自題照〉，收於其《御製樂善堂全集定本》，卷20，頁447。

41 有關乾隆皇帝書法的代筆問題，參見王耀庭，〈乾隆書畫：兼述代筆的可能性〉，頁1-17；何傳馨，〈乾隆的書法鑑賞〉，頁31-63。但傅申則認為這首詩是弘曆的手蹟，參見其〈雍正皇四子弘曆寶親王時期的代筆及親筆〉，國立故宮博物院舉辦「兩岸故宮第一屆學術研討會：為君難——雍正其人其事及其時代」（2009年11月6日）所發表之論文。

有趣的是，乾隆皇帝後來對自己曾在這幅早年的《採芝圖》上所作的題識似乎忘得乾乾淨淨；事見乾隆三十一年（1766）他對諸皇子的訓諭。那年五月間，有一次他在訓諭眾皇子切莫染上漢人喜用各種雅號和齋名的「書生習氣」時，提到他自己從未使用過雍正皇帝賜給他的「長春居士」名號來署款或題識：

上於乾清宮召見大學士軍機大臣，諭曰：「朕昨見十五阿哥所執扇頭有題畫詩句，文理字畫，尚覺可觀。詢之，知出十一阿哥之手。幼齡所學如此，自屬可教；但落款作「兄鏡泉」三字，則非皇子所宜。此蓋師傅輩書生習氣，以別號為美稱，妄與取字，而不知其鄙俗可憎。且於蒙養之道，甚有關係。皇子讀書惟當講求大義，期有裨於立身行己。至於尋章摘句，已為末物，矧以虛名相尚耶？皇子中或年齒已長，間有書齋名字，見之圖章，尚無大礙。若十一阿哥方在童年，正宜涵養德性，尊聞行知，又豈可以此種浮偽之事，淆其識見耶？朕昔在藩邸，未嘗不留心於詩文，然從未有彼此唱酬題贈之事，亦未私取別號。猶憶朕二十二歲時，皇考世宗憲皇帝因辦當今法會一書，垂問汝等有號否？朕謹以未嘗有號對，我皇考因命朕為「長春居士」，和親王為「旭日居士」。朕之有號實由皇考所賜，然亦從未以之署款題識。此皆和親王所深悉，可問而知也。」<sup>42</sup>

這樣的說法十分奇怪，因為這等於說他忘掉自己早年的這幅畫像，以及上面的題詩和署款。但事實上卻又不可能，因為這幅畫上蓋了他晚年的三方印記：「八徵耄念之寶」、「五福五代堂之寶」、和「太上皇帝之寶」。可知他直到八十歲以後還寶愛這幅畫像。而且如上所述，這首詩也曾收入他的《樂善堂全集》中，而該書在雍正八年（1730）初編後，又分別在乾隆二年（1737）、和二十三年（1758）二度增訂過；照理而言，他是不會忘記的。何況乾隆皇帝精明過人，記憶力極好，在他許多詩中所注記的往事，經與事實對證，都極精確。因此這樣的矛盾是十分罕見的。唯一的解釋是那首題畫詩確是他專為該畫像而作的，但書法卻是別人代筆；而代筆者自己在文末加上了弘曆當時得到的賜號「長春居士」。因此乾隆皇帝後來才會聲稱：他從來沒有簽署過那樣的別號。這雖屬可能，何況傳世還有一些署名為「長春居士」的題識確為他人代筆。然而，他在寶親王弘曆時期真的未曾以「長春居士」落款題識嗎？事實又不然，因為至少在雍正十一年（癸丑，1733）他剛得賜號「長春居士」

42 見（清）慶桂，《國朝宮史續編》，卷1，頁7-8。

時，便曾親筆題詩，並署名「長春居士」。那則作品今裱在唐岱作於同年春天的《松陰撫琴圖》詩塘中（圖 27）。<sup>43</sup>由此可證他說自己不會如漢人書生般使用名號署款一事並非事實；也不可能是他忘記了；而是他故意如此說。但為何如此？個人認為他的目的是趁機向他的皇子們明白宣示他接受漢文化的態度。

乾隆皇帝如此聲稱他自己雖受賜封「長春居士」之號，但不曾親自使用它來簽署的原因，以及他對諸皇子的訓諭：切莫染上漢人的書生息氣，等事實當中，明白標示了他接受漢文化的態度是保持欣賞與運用，但不沉溺於其中。他以這樣的原則來教導他的皇子們。主要的原因是要他們不能忘記滿洲傳統：「國語騎射」，和統治者的身份、責任、以及特殊的教育。這一點他特別在同一次訓諭中再加以強調：

我國家世敦淳樸之風，所重在乎習國書、學騎射。凡我子孫，自當恪守前型，崇尚本務，以冀垂貽悠久。至於飾號美觀，何裨實濟？豈可效書愚陋習，流於虛謾而不加察乎？設使不知省改，相習成風，其流弊必至今羽林侍衛等官，咸以脫劍學書為風雅，相率而入於無用。甚且改易衣冠，變更舊俗，所關於國運人心，良非淺鮮，不可不知儆惕。朕前此〈御製《皇朝禮器圖》序〉，特暢申其旨，曾令阿哥等課誦。邇來批閱《通鑑輯覽》，於北魏、金、元諸朝，凡政事之守舊可法，變更宜誠者，無不諄切辨論，以資考鑑。將來成書時，亦必頒賜講習，益當仰體朕之深計遠矣。阿哥等誕育皇家，資性原非常人可及。於其讀書穎悟，自易見功。至若騎射行圍等事，則非身習勞苦不能精熟。人情好逸惡勞，往往趨於所便。若不深自提策，必致習為文弱而不能振作。久之將祖宗成憲亦罔識遵循，其患且無所底止，豈可不豫防其漸耶？阿哥等此時即善辭章，工書法，不過儒生一藝之長，朕初不以為喜。若能熟諳國語，嫻習弓馬，乃國家創垂令緒，朕所嘉尚實在此而不在彼。總師傅等須董率眾師傅，教以正道。總諳達亦督令眾諳達，時刻提撕勸勉，勿使阿哥等耽於便安。著將此諭敬錄一道，實貼尚書房，俾諸皇子觸目警心，咸體朕意。毋忽。<sup>44</sup>

43 圖見馮明珠主編，《清世宗文物大展》，頁 38。又參見前註 41 傅申論文。

44 同上註。

## (二) 在位期間

寶親王弘曆於雍正十二年（1735）九月，年二十五歲時登基；第二年改元，為乾隆元年（1736）。他在位六十年（1736-1795）後讓位給嘉慶皇帝（1760 生，1796-1820 在位），而自居太上皇訓政，卒於嘉慶四年（1799）。表現他在位期間的各種漢裝行樂圖作品極多，顯見他熱衷漢文化的程度。但是，就像前面所說的，乾隆皇帝穿著漢裝的形象都是虛構的。這一點他自己在〈題《宮中行樂圖》一韻四首〉的詩注中說得很明白。該詩原作於乾隆二十八年（1763）；當時只為題在畫上，原詩未加注。但此詩後來又在兩處加了小注，且收錄在乾隆三十六年（1771）所編輯的《御製詩三集》中，如下所見。

〈題宮中行樂圖一韻四首〉：

喬樹重巒石逕紆，前行迴顧後行呼；松年粉本東山趣（注：石渠寶笈藏劉松年此幅，喜其結構古雅，因命金廷標摹為《宮中行樂圖》），摹作宮中行樂圖。小坐溪亭清且紆，侍臣莫謾裸傳呼；闕氏來備九嬪列，較勝明妃出塞圖。幾閒壺裏小遊紆，憑檻何須清蹕呼；詎是衣冠希漢代？丹青寓意寫為圖（注：圖中衫履即依松年式。此不過丹青遊戲，非慕漢人衣冠。向為〈《禮器圖序》〉，已明示此意）。

瀑水當軒落澗紆，巖邊馴鹿可招呼；林泉寄傲非吾事，保泰思艱懷永圖。<sup>45</sup>

如上所述，此詩原題在金廷標仿劉松年（約活動於 1174-1194）的《宮中行樂圖》（圖 28）上，紀年標為癸未（乾隆二十八年）新春。但該畫上的題詩只有本文，而沒有以上所見的兩則小注。<sup>46</sup>可知這兩則小注是他在乾隆二十八年題了此詩之後，與乾隆三十六年（1771）《御製詩三集》編纂之前，補加上去的，目的在於特別說明畫中自己穿著漢服是依劉松年古畫圖式，是屬於丹青遊戲，並非欽慕漢人衣冠。可知他擔心觀者會誤以為他真的穿著漢裝入畫。至於他在〈皇朝禮器圖式序〉（乾隆二十四年，1759）中所寫的是：

……至於衣冠，乃一代昭度。夏收殷尋，本不相襲，朕則依我朝之舊而不敢改焉。恐後之人執朕此舉而議及衣冠，則朕為得罪祖宗之人矣。此大不可。且北魏遼金以及有元，凡改漢衣冠者無不一再世而亡。後之子孫能

45 清高宗，《御製詩三集》，卷 27，頁 10-11（四庫全書，冊 1305，頁 662）。

46 圖見澳門藝術博物館編，《懷古抱今：乾隆皇帝文化生活藝術》，圖版 108。

以朕志為志者，必不惑於流言，於以綿國祚，承天祐於萬斯年，勿替引之。  
可不慎乎？可不戒乎？<sup>47</sup>

在其中他說明了遵守祖制，不改衣冠的堅定原則，而且也一再警誡後代子孫不得違背。總之，在以上他的〈題宮中行樂圖〉這首詩中，特別值得注意的首先是：「闕氏來備九嬪列，較勝明妃出塞圖」。其中他以非漢族的眼光，指稱畫中女子為可汗的配偶「闕氏」，而且認為胡女闕氏之美更勝於與可汗婚配的漢女明妃（王昭君）。其次是：「詎是衣冠希漢代？丹青寓意寫為圖」一句，以及它的小注：「圖中衫履即依松年式。此不過丹青遊戲，非慕漢人衣冠。向為〈禮器圖序〉，已明示此意」。這些資料都可證他的這類漢裝行樂圖應該都是丹青遊戲，並非真的傾慕漢人衣冠因而穿戴入畫。也就是說在他這類漢裝行樂圖中，除了人物的臉部之外，其餘如衣飾、和許多背景，大多是虛構的。以下我們再看幾幅他在位時的漢裝行樂圖和相關問題。

#### 1. 《乾隆帝歲朝圖》與相關問題

《乾隆帝歲朝圖》（以下簡稱《歲朝圖》）（圖 29）表現乾隆皇帝坐在一座漢式庭園建築物的走廊上，與兩個侍女和九個孩童在雪景中享受天倫之樂的溫馨場面。畫中的乾隆皇帝體型較他人大了許多。畫家以此來表現出皇帝的特殊身份。他坐在廊下火盆前；他的背後站著兩個侍女，而他的懷中則抱著一個紅衣幼兒。他的左側站著兩個孩童，其中較矮者，一手持印，另一手持戟，戟上吊一磬。乾隆皇帝的右手持棒，正作擊磬狀。懷中的幼兒可能是被清脆的擊磬聲引起了興趣，因此伸出小手，掙扎著想要奪取棒子。另外的六個孩童各有所事：在圖右邊的一個孩童，蹲在乾隆皇帝的腳邊，正在挑撥炭火；另外兩人分別站在乾隆皇帝左邊一根柱子的前後，不顧手中的花燈，卻好奇地望著庭中的另一個正要點燃爆竹的孩童。那孩童正一手搗耳，一手前伸，手中拿著線香作點燃鞭炮之狀，模樣既興奮又緊張。另外兩個孩童各抱持麥楷和菓物，從庭院的左方走來。走在前面的那個孩童已感染到這鞭炮前的緊張氣氛，因此不自覺地拿出一枝麥穗試圖抵擋；但走在後面捧著菓物的孩童因距離較遠，還沒看到這緊張的一幕，所以還沒產生強烈的反應動作。庭中松、竹、梅歲寒三友、和園石、以及建築物的屋頂上都覆上一層薄薄的白雪，更烘托出這戶人家天倫之樂的溫暖氣氛。

47 見清高宗，《御製文初集》，卷 12，頁 8（四庫全書，第 1301 冊，頁 113）。

在衣冠方面，乾隆皇帝身著漢式長袍，頭戴金束紅纓冠；兩個女子、和九個孩童也都穿著漢裝。其中，乾隆皇帝懷中的紅衣幼兒，和站立在他左側的兩個孩童，也和他一般戴著金束紅纓冠；顯示這三個孩童的身份特殊，應是皇子。而其餘諸童頭上只結髮髻戴巾；他們的身份可能是宗室子弟。此圖所呈現的是乾隆皇帝以漢人皇帝的裝扮，由侍女、三位皇子、以及許多孩童陪伴，共享新年期間的休閒生活。庭中老松巨大，樹皮鱗圈片片，樹身彎曲崢嶸，枝葉盤蓋於屋頂之上，形似巨龍。畫中的乾隆皇帝相當年輕，相貌清俊，蓄有短髭。這有異於他在《乾隆帝朝服圖》（圖 30）中所見的樣子；那時他年二十五歲，才剛登基，面容白淨，沒有髭鬚。他開始蓄髭應是登基之後不久的事，因為他在乾隆四年（1739）的《乾隆帝大閱圖》（圖 31）中所見已蓄有短髭。<sup>48</sup>可知本幅《歲朝圖》應做成於乾隆四年之前。

關於此圖的製作年代，學者的看法各有不同。聶崇正認為它可能作於乾隆三年（1738）；<sup>49</sup>中野美代子認為可能作成於乾隆三十八年（1773）；<sup>50</sup>而個人則認為應是乾隆元年（1736）十二月所作。<sup>51</sup>聶崇正認為本圖雖無畫家落款和紀年，但就圖像特色而言，由於本幅與另一幅《乾隆帝雪景行樂圖》（以下簡稱《雪景行樂圖》）（圖 32）在風格上極為接近；而後者是由郎世寧、唐岱、陳枚、孫祜、沈源和丁觀鵬等六人在乾隆三年（1738）合作而成的；因此可知本幅《歲朝圖》極可能也是這些畫家在相近的時間內完成的。<sup>52</sup>但是，個人認為《歲朝圖》與《雪景行樂圖》中的人物，除了人數多寡不同之外，二者在許多人物的圖像細節方面幾無二致，因此二者可能依據同一稿本再自經整修而成，或是二者之中的一件是另外一件的稿本。個人認為《歲朝圖》中孩童人數只有九人，而在《雪景行樂圖》中除了引用其中八人的圖式之外，又增加兩人，成為十一人。據此可知《歲朝圖》中的人物應是《雪景行樂圖》的圖像原型；因此，它應作成於《雪景行樂圖》（1738）之前。

此外，個人再根據相關史料，得知乾隆皇帝在乾隆元年（1736）時年二十六歲。當時他只有三個皇子：包括九歲的皇長子永璜（1728-1750）、七歲的皇二子永璉

48 關於《大閱圖》，參見王耀庭，《新視界——郎世寧與清宮西洋風》，頁 100-114。

49 聶崇正，《清代宮廷繪畫》，頁 254。

50 中野美代子，《乾隆帝——その政治の圖像學》，頁 100。

51 詳見陳葆真，〈從四幅《歲朝圖》的表現問題談到乾隆皇帝的親子關係〉；該文將登載於《國立臺灣大學美術史研究集刊》，頁 123-184。

52 聶崇正，《清代宮廷繪畫》，頁 254。

(1730-1738)、和兩歲的皇三子永璋(1735-1760)等。<sup>53</sup>而在《歲朝圖》中，所出現的那三個裝扮特殊、身份高貴的孩童也正分別是那樣的年紀。因此可以推斷圖中所見的乾隆皇帝懷中所抱的紅衣幼兒應是當時兩歲的皇三子永璋；而站在他左側的兩個年齡較大的孩童，則應分別是九歲的皇長子永璜，和七歲的皇二子永璉。他們三人頭上戴著和乾隆皇帝同樣的金冠和紅纓，標示出他們身為皇子的特殊身分。這有別於其他孩童只是結髮戴巾，顯示一般富貴人家的身份。由此可知本幅《歲朝圖》中的人物並非全是虛構的，有些主要人物是實存，而且於史有據的。又據《養心殿造辦處各作成活計清檔》，在「乾隆元年十二月二十五日」的記載中，有一則命令郎世寧、唐岱、和陳枚等三人合作《歲朝圖》的記事。個人綜合以上的各項資料，推斷這幅《歲朝圖》應該是在乾隆元年十二月二十五日由以上的三位畫家合作完成的。

又依個人所見，本圖在圖像意涵方面值得特別注意。如上所述，個人認為站在乾隆皇帝左側，一手持印，一手持戟，戟上懸磬的孩童是當時七歲的皇二子永璉。依史料得知，永璉為乾隆皇帝與孝賢皇后所生的嫡長子；乾隆皇帝對他十分鍾愛，且早有立嫡長子為嗣君的計劃，因此曾在乾隆元年七月時密立他為皇太子。而在此圖中的永璉，手上所拿的那些東西不但十分獨特，而且具有象徵意義：印代表「印信」，戟代表「社稷」，而磬則表示「吉慶」。換言之，這些象徵物間接暗示了永璉已被立為嗣君的事實。<sup>54</sup>這種藉圖暗示立儲的表現方式，正如上述的《平安春信》一般巧妙，也是本幅《歲朝圖》獨具的圖像意涵。雖然另外二幅作品不論在題材上、和圖像上都與本幅關係密切，但它們各自作於不同時期，而且各具獨自的圖像意涵。關於這些問題，個人已在〈從四幅「歲朝圖」的表現問題談到乾隆皇帝的親子關係〉一文中詳細討論過；<sup>55</sup>因限於篇幅，在此不再重述。

不過值得注意的是，這三個皇子在《雪景行樂圖》中的位置與圖像出現了有趣的改變。首先是他們的位置小有變動：雖然永璜和永璉的位置保持不變，同樣站在乾隆皇帝的左側；但原來在乾隆皇帝懷中的永璋已跑到庭前，趴在地上看兩個孩童堆

53 唐邦治，《清皇室四譜》，卷3，皇子傳，頁22-26；參見吳一洲，《乾隆一日》，附表八，乾隆皇帝子女表。

54 這些象徵物的解讀，中野美代子在前引書中也注意到了，但她認為本幅是為了紀念乾隆三十八年(1773)密立皇十五子永(顥)琰(嘉慶皇帝，1760-1826)為儲君而作的。這種看法在圖像與史料二者的互證上有待商榷。

55 詳見陳葆真，〈從四幅《歲朝圖》的表現問題談到乾隆皇帝的親子關係〉。

雪獅。其次是他們三人的模樣都較《歲朝圖》中所見長大了些。更重要的是，原來象徵他們身為皇子身份的金冠與紅纓標誌在此卻都不見了。他們的髮飾已改為結髮戴巾，看起來和其他諸童沒有兩樣。為何如此？理由我已在另文中說明，此不贅述。簡單地說，乾隆三年七月皇二子永璉不幸病逝。也就是說，當同年年底作這幅畫時永璉已經不存在了，因此畫中的這個人物已不是永璉的肖像；他應是一個具有紀念性質的虛構人物，也因此，他自然不再以皇子裝扮出現。永璉曾被密立為皇位繼承人，他已逝之後，乾隆皇帝並未馬上再密立繼位者，因此在此時畫中便未再強調任何孩童的特殊身份。<sup>56</sup>

此外，與上述二圖內容相近的還有一幅《乾隆帝歲朝行樂圖》（以下簡稱《歲朝行樂圖》）（圖 33）。該圖據畏冬的研究，認為可能是乾隆十一年（1746）時，由郎世寧、沈源、周鯤、和丁觀鵬等人合作而成的。<sup>57</sup>此圖畫面景觀較前二幅寬廣，包括近、中、遠三景，乾隆皇帝和八個孩童出現在右下角的近景中。另外九個孩童在中景庭院中，共計孩童十七人。圖中的乾隆皇帝懷中並未抱幼兒，而且他的相貌也較前二幅所見清癯許多。這幅圖畫如依畏冬之見，是作於乾隆十一年的話；那麼，那時乾隆皇帝三十五歲，曾有皇子七人，但其中二人已殤亡，此時實存五人，並非圖上所見的十一人。但是，有趣的是，圖中站在乾隆皇帝左側的二人（原代表永璜和永璉）此時又較《雪景行樂圖》中所見又長高了些，而且二者的身高呈現出明顯的差距，但兩人並未顯示出皇子的身份。他們兩人雖仍可能代表永璜和永璉，但其中永璉的造形已非寫實，而應看作是畫家根據合理的臆測而繪製的。

從以上三幅圖中可知，這些乾隆皇帝在不同時期中命人所作的歲朝圖系列，雖然反映了部份的現實，但多半所描繪的並非實際情況。它們所要表現的是乾隆皇帝曾經密立永璉為嗣君的圖證，和永璉過世後，他對永璉持久的紀念，以及他對家庭生活的重視，還有他心中對子孫繁盛的渴望。<sup>58</sup>簡言之，這三圖都由郎世寧與不同的中國畫家合作而成。而在人物圖像方面，後二圖曾經採用了《歲朝圖》中的人物圖式再經過調整和變化。

56 詳見陳葆真之文，同上註。

57 畏冬，〈郎世寧《上元圖》與《午瑞圖》〉，頁 15-16。

58 關於這三幅的圖像意涵，詳見筆者，〈從四幅《歲朝圖》的表現問題談到乾隆皇帝的親子關係〉。關於乾隆皇帝的配偶及圖像研究，參見陳葆真，〈《心寫治平》——乾隆帝后妃嬪圖卷和相關議題的探討〉，頁 89-150；Ho Chuimei, "The Relations Between Qianlong and His Consorts: Stories of a Man with Forty Wives," pp. 66-73。

只不過在這三幅畫中的皇家父子和其孩童所見的漢裝打扮不論如何肖實，還是令人產生不真實之感。主要的原因仍在於他們的頭上雖然或戴冠、或作結髮戴巾之狀，但頭頂上卻是光潔無髮。頂上無髮而卻結髻、戴冠，實屬不可能之事。這又具體可證這類漢裝行樂圖的人物圖像除了主要人物的臉部可能肖實之外，其餘衣冠多屬虛構。有趣的是，畫家憑據這些實存和虛構的物象，經過組合，製造出某些圖像原型，然後這些原型又可以再稍加變化或調整，而製作出一系列新的作品。以上述三圖為例，郎世寧等畫家先是在乾隆元年十二月之前，完成了《歲朝圖》中主要的人物及景物的圖像。到了乾隆三年十二月，他和另外一批畫家又根據這些圖像原型，再加以修改和補充，而作成了《雪景行樂圖》。然後到了乾隆十一年左右，又依同樣方式，依先前的那些圖像，再加以調整和補充人數，而作成了《歲朝行樂圖》。甚至，到乾隆十五年（1750）到二十年（1755）之間，又依這種法而作成了另外一幅作品，那便是《元宵行樂圖》（圖 34）。<sup>59</sup>

## 2. 《是一是二圖》與相關問題

另外一類有關乾隆皇帝相當有趣的漢裝行樂圖是畫中畫。最具體的代表是五件內容與構圖都類似的《是一是二圖》。這五幅作品分別由不同畫家在不同時期所作。畫中乾隆皇帝的肖像也顯現不同年齡的臉部特色；而他也在個別的畫上作了簡單的提計，並標明書寫時的地點分別為養心殿、長春書屋、和乾清宮等三個不同的地方。第一幅是丁觀鵬所畫（圖 35），圖中的乾隆皇帝坐在一個几上，面向左方。他的坐位左右放置著書籍、古琴和文具。几右為一高几，几上放一古瓶；左側一個侍童正在為他倒茶。几背為一山水畫屏。屏上左端垂掛了一幅主人的半身畫像，像主面向右方；其方向正好與主人面對的方向相反。二者相對，有如鏡中像。這幅肖像畫中又有肖像畫，和相同的構圖，以及類似擺設的表現，明顯摹仿了宋人所畫的《人物》小像（圖 36）。

這幅宋畫上鈐有「樂善堂圖書記」。由於這方印記的使用時間，主要是在乾隆皇帝當皇子時期，甚至是在他登基之後，直到乾隆十二年（1747）之前，<sup>60</sup>因此可證這幅宋人《人物》小像是他在這期間所收的藏品之一。由此也可以看到他對這幅宋畫

59 關於此圖製作年代的推斷和圖像意涵，參見陳葆真，〈從四幅《歲朝圖》的表現問題談到乾隆皇帝的親子關係〉。

60 關於「樂善堂圖書記」的鈐用時期，據邱士華女士的觀察，認為可能包括乾隆皇帝在皇子時期到乾隆十二年之前。

的喜愛，和對畫中文士的生活方式、以及對那些文物藝術品的欣賞程度多麼深刻，因此才會命令丁觀鵬以那幅古畫為模式，而將自己畫成那樣的一個漢人文士模樣。也就是說，本幅作品可看作是丁觀鵬臨摹宋人《人物》小像之作；其中不但把畫中的主人換成乾隆皇帝，而且物件和侍者也經調整。畫上有乾隆皇帝所寫的行書六行題識：「是一是二，不即不離；儒可墨可，何慮何思。養心殿偶題並書。」其中流露出超然的哲思。<sup>61</sup>此畫並無紀年，畫中乾隆皇帝看起來還相當年輕，望似三十多歲；他的臉型瘦長清俊，鬚鬚稀疏。這些特色較他在《萬樹園賜宴圖》（圖 37）中所見，更顯年輕。由於後者作成於乾隆二十年（1755），他四十五歲時。因此，可以推斷本幅應作成於此年之前，大約在乾隆十五年（1750）之前。

第二本為姚文瀚（活動於 1739-1752）所摹的《弘曆鑑古圖》（圖 38）。其中屏風上的山水畫及室內的擺飾與丁觀鵬畫本《是一是二圖》稍有不同；此外，二者幾無二致。幅上乾隆皇帝詩題的內容也相同，但書法布局由丁本的六行改為二行，且標明是「長春書屋偶筆」。

第三本不知畫者為誰。圖中的屏風山水改為梅花；題署為「長春書屋偶筆」；而且紀年為「庚子長至月」（乾隆四十五年，1780）（圖 39）。當時他七十歲。本幅不知畫者為誰，但圖中的他相貌較顯豐腴，看似五十多歲之人，不像七十歲的相貌；可知畫家故意將他畫年輕了。

第四本的畫者不明；而在他題記後標明是在「乾清宮偶筆」。第五幅畫的作者也不清楚。而他在題詩後的落款相當特別，作「那羅延窟題並書」（圖 40）；<sup>62</sup>不過他並未如其他三本一般寫明他題字時的地點。以上這五件作品所見除了畫中主人的年紀不同之外，在其他各方面的表現都大同小異。這種現象說明了它們是屬於一稿多本的關係；同時也反映了乾隆皇帝深愛這種模式的畫像，因此才會命人在不同時期重複依舊稿製作新畫。

這種畫中畫的表現模式又可見於郎世寧與丁觀鵬所合作的《乾隆帝觀畫圖》（圖 41）。此畫左方表現乾隆皇帝作漢裝打扮；他坐在園中正觀看畫面右方幾個僮僕所展開的一幅掛軸畫；而那幅畫所表現的正是依據丁觀鵬所作的《掃象圖》（圖 42）的縮本；在其中的乾隆皇帝扮作文殊菩薩的樣子。乾隆皇帝在畫中作菩薩的裝扮並不令

61 關於該畫的研究及題詩的意涵，參見 Wu Hung, *The Double Screen*, pp.234-236.

62 關於此本的解讀，見 Wu Hung, *The Double Screen*, pp.234-236.

人特別驚奇，因為他自認為是文殊菩薩的化身，因而常命人將他畫成該菩薩的形象，出現在許多件藏傳佛教的唐卡上。這類唐卡至少有七件，其中一件便是原在承德普寧寺所藏的《乾隆帝普寧寺佛裝像》（圖 43）。<sup>63</sup>以上這種畫中有畫，且畫中重複顯現主人翁自己的表現法，正與《一是一二圖》所見異曲同工。

就圖像意涵而言，個人認為乾隆帝不啻藉由這種種表現賓主不分、主客同一、真幻不二的一些畫像，來宣示他本人在政治和宗教上多重統治者的身分，同時也是兼備滿、漢文化精萃的主導者：他生為滿人，貴為皇帝，權傾天下，統治滿、漢、蒙、藏各種族群。同時他又深愛漢文化。不但深入了解、而且擁有歷代的稀世藝術品。簡言之，他本身不但是滿、漢、蒙、藏各族群的統治者，同時也代表了滿、漢、蒙、藏各文化的精萃。

### 3. 《林間琴思圖》與相關問題

乾隆皇帝一生深受漢文化的吸引。他自小便從名師學習漢文史典籍，特別是儒家經典和書畫藝術。雍正九年（1731），當他二十歲時便將他在那之前所作的詩文論說結集為《樂善堂全集》。如前所述，這部書在他登基之後又經二度的修訂，成為後來乾隆二十三年（1758）刊印的《樂善堂全集定本》。他在皇子時期便對繪畫和書法產生興趣，不但自己時常習作，且開始收藏書畫作品。他在早年收藏的作品上鈐蓋了「樂善堂圖書記」。他登基之後更積極地擴大這種藝文活動的範圍：他本人不但持續不斷地創作大量的詩文，而且積極地推動畫院及各種工坊，創作了大量的書畫和工藝作品。更重要的是他在位的六十年期間收集了大量的古代圖書、書畫、和器物。此外，他又六度下江南，深入漢文化的核心地區，吸收了許多當時的江南藝術家進入宮廷畫院服務，並體會江南的園林和建築藝術。

乾隆十六年（1751）年，當他四十一歲時，第一次下江南，便深為江南明媚的山水和人民富足的生活情形所吸引，特別是精巧的蘇州園林和精緻的士人文化。<sup>64</sup>因此他回到北京後，便在避暑山莊、圓明園、北海、和頤和園等各處的許多景點中，仿照江南各處的名園造景，甚至在頤和園中仿建一條蘇州街。在那次南巡中，他也曾

63 目前所知，乾隆皇帝的這類佛裝唐卡至少有七幅，分別藏在雍和宮（二幅）、布達拉宮、須彌福壽寺、普寧寺、普樂寺、及美國的弗利爾美術館等處；參見 Chuimei Ho & Bennet Bronson, *Splendors of China's Forbidden City: The Glorious Reign of Emperor Qianlong*, p.129, p.161 註 2。

64 關於乾隆皇帝六次下江南的時間路線及圖卷的研究，參見 Maxwell Hearn, "Document and Portrait: The Southern Tour Paintings of Kangxi and Qianlong," pp.91-131。

徵集到當地的一些畫家，包括張宗蒼和金廷標等人，到清宮作畫。<sup>65</sup>

張宗蒼從乾隆十六年開始到二十年為止（1751-1755），共在清宮服務五年，期間作了許多乾隆皇帝行樂圖，例見他在乾隆十八年（1753）為皇帝所作的《林間琴思圖》（圖 44）與《林間詩思》（圖 45）。在這兩幅作品中，乾隆皇帝都穿士人袍服，分別在清泉垂瀑和樹林掩映之間，作彈琴和作詩之狀。值得注意的是，這兩幅畫上的山水布局和童子烹茶等母題，令人想起了文徵明（1470-1559）等吳派畫家的山水畫。張宗蒼的山水畫曾受唐寅（1472-1524）風格的影響。乾隆皇帝很早便喜好吳派畫家的作品，這可由他在登基之前已題識過數件所藏的沈周（1427-1509）和唐寅的作品上得到證明。<sup>66</sup>因此，他在乾隆十六年第一次南巡時，便在蘇州接納了金廷標和張宗蒼等人成為宮廷畫家。很明顯的，張宗蒼深為乾隆皇帝所寵愛。他受到了乾隆皇帝的賞識而將吳派的山水傳統帶到了清宮畫院。乾隆皇帝曾自言：他對張宗蒼的作品十分喜愛，以致於「內府所藏張宗蒼手迹，搜題殆盡」。<sup>67</sup>由此可知他熱愛張宗蒼作品的狂熱程度。

在這《林間琴思圖》與《林間詩思》兩幅圖的左下角都有張宗蒼的落款和紀年；而畫幅的右上角則有乾隆皇帝自己的題詩。這兩首詩的內容都相同：

松石泉流間，陰森夏亦寒；  
 構思坐盤陀，飄然衫帶寬。  
 能者盡其技，勞者趁此閒；  
 謂宜入圖畫，匪慕竹皮冠。  
 癸酉夏題。

癸酉為乾隆十八年（1753），當時乾隆皇帝四十三歲。在此詩中他形容了畫中「松石泉流」的景緻和自己「飄然衫帶寬」的衣著，並且強調他所呈現的那種打扮只是為了適合於畫面的表現效果，而非自己因羨慕那些讀書人而穿戴他們的那種寬袍和竹皮冠。由此更可證他在一些漢裝行樂圖中所見的穿漢服之事純屬虛構；事實上，那些造型只不過是為「宜入圖畫」的丹青遊戲而已。縱然如此，在所有那些漢裝行

65 關於乾隆的院畫家及國立故宮博物院所藏的相關作品，參見 She Ch'eng, "The Painting Academy of the Qianlong Period: A Study in Relation to the Taipei National Palace Museum Collection," pp.318-342, esp. p. 388.

66 關於此期間他的收藏畫作，參見清高宗，《樂善堂全集定本》，卷 14-30，頁 398-541。

67 清高宗，《御製詩二集》，卷 64，頁 8（四庫全書，冊 1304，頁 256）。

樂圖中他的髮型仍有不自然之狀。比如，在這兩幅畫中，雖然並不特別強調他頭部的表現，但仍可看出他的頭頂無髮，而卻仿漢文士作結髻戴巾之狀。由於人物在大型山水背景中，比例太小，因此他的不自然狀態並不明顯。然而，如經仔細觀察，仍可看出他頭上的這種怪異之處。

由以上的許多例子中，可以發現一個事實，那便是乾隆皇帝和雍正皇帝一樣，幾乎在所有的漢裝行樂圖當中，雖身穿漢服，但髮型上絕不全然仿效漢人作留髮結髻的樣子，因為這樣便等於違背了滿洲的文化傳統和祖宗的訓諭。剃除頭頂之髮與留髮束髮，這兩種髮型一直是滿、漢文化之間最具體的區別。由於這兩種不同的髮型分別代表了二種不同的種族和文化，以及因之而延伸出來的政治認同問題，因此在清朝入關初年便因此而引發了新統治者與漢人之間極大的衝突。最明顯的事實是順治元年到二年（1644-1645）之間，曾經幾度因頒佈「薙髮令」而引發了漢人強烈的反抗。

據《大清世祖章皇帝實錄》，順治元年（明崇禎十七年，1644）清軍在和碩睿親王多爾袞（1612-1650）的領導之下，進入山海關，到達北京。當時占領北京的闖王李自成（?-1644）敗走。多爾袞進入紫禁城。他一面輔佐侄兒順治皇帝（1638 生，1643-1661 在位）在北京即位，一面派自己的弟弟和碩鄭親王多鐸（1614-1647）進軍南京，直取南明政權。身為攝政王的多爾袞同時也在清軍佔領的北方統治區內，三令五申、威脅利誘地頒佈「薙髮令」；時而緩和，時而嚴厲地命令清軍佔領區內的漢人男子必須剃髮，以示效忠清朝新政權。但留髮與束髮一直是漢人的習俗與文化傳統，特別是秉持儒家孝道思想的讀書人，更認為「身體髮膚受之父母，豈可毀傷？」因此極力抗爭。清朝統治者終以「留髮不留頭、留頭不留髮」之極為嚴厲的手段，強迫漢人剃髮服從。這個過程始寬終厲，歷時二年。順治元年，由於當時南方未定，所以對「薙髮令」的執行時嚴時寬。但到順治二年（1645），清軍攻下南京之後，便毫不留情的以高壓手段執行「薙髮令」。漢人男子自此必需全部剃髮一如滿人，除僧人與道士之外，無一能夠倖免。這對漢人民族自尊心造成了極為嚴重的打擊。

簡計順治元年到二年之間所頒佈的「薙髮令」至少便有七次；其中單是順治元年就有五次：

- (1) 甲申……攝政和碩睿親王多爾袞師至通州。知州率百姓迎降……諭令薙髮。

68

- (2) 乙丑，師至燕京，故明文武官員出迎至五里外，……和碩睿親王諭兵部曰：  
「……著遣人持檄招撫。檄文到日，薙髮歸順者，地方官各陞一級，軍民免其遷徙。……有雖稱歸順而不薙髮者，是有狐疑觀望之意。宜核地方遠近，定為限期……凡投誠軍民皆著薙髮，衣冠悉遵本朝制度……。」<sup>69</sup>
- (3) 辛卯，攝政和碩親王諭故明官員耆老兵民曰：「……今令官民等為崇禎帝服喪三日，以展輿情。……除服後，官民俱著遵制薙髮。」<sup>70</sup>
- (4) 又，「攝政和碩親王以三河縣民為亂，諭令縣官加意防緝……」；「但念爾等皆屬吾民，不忍加兵，以故先行馳諭。其速改前非，遵制薙髮，各安生業。倘仍怙惡，定行誅勦……」<sup>71</sup>
- (5) 戊戌，又諭故明官員軍民等曰：「……諭到，俱即薙髮，改行安業……。」<sup>72</sup>

順治元年，由於各地對「薙髮令」的強烈反抗，加上當時南方未定，因此稍緩「薙髮令」的施行。但是到了順治二年（1645），當南京城陷，南明福王政權崩潰之後，多爾袞再無後顧之憂，於是便毫不留情地在五月和六月中兩度頒佈「薙髮令」。敕曰：「……各處文武軍民，盡令薙髮，儻有不從，以軍法從事……」<sup>73</sup>

可知留髮（在頭頂上束髮為髻）與剃髮（只在腦後留辮），是漢人和滿人在文化上最明顯的差異標誌。而乾隆皇帝縱使為了畫面的一致性，而在畫中呈現漢裝的造形，但是縱使在這純粹屬於模仿漢人文士的畫面造形上，他仍然一直極具意識地堅持自己身為滿人的真實身分與文化認同。因此縱使在模仿漢人文士生活的行樂圖中，乾隆皇帝的畫像造形頂多穿戴漢人衣飾，但頭頂上絕不作留髮之狀。他應是以此表現他始終堅守滿人的文化立場，並未完全「漢化」。這也是為何在上述那些作品的圖像中他呈現出頂上無髮，卻結髻戴巾，或戴金束紅纓冠的不自然狀態。然而，這種矛盾的情形在他五十多歲以後所見的漢裝行樂圖中似乎得到了根本的解決：在那些圖像中，他的頭上都戴上了滿幫的冠帽或披巾，以掩蓋頂上無髮的事實，比如

68 《大清世祖章皇帝實錄》，卷4，頁1。

69 同上註，頁2-3。

70 同上註，頁3-4。

71 同上註，頁4。

72 同上註，頁5。

73 同上註，卷17，頁3。

他在《乾隆帝寫字圖》、《撫琴圖》、《泉下作詩圖》、和《秋日寫字圖》中所見。

#### 4. 《乾隆帝寫字圖》與相關問題

《乾隆帝寫字圖》(圖 46) 是由郎世寧和中國畫家(可能是金廷標)合作而成的。圖中表現乾隆皇帝穿戴著漢式衣冠坐在書齋內的竹椅上。他的左手捻鬚,右手持筆,手腕擱在前面的書桌上,正凝神望著右方。與這幅畫相對應的是另一幅表現他的一個年青妃子正在梳妝的畫像(圖 48)。在他前面的書桌中央放著一幅紙,上面壓著一柄紙鎮;右邊為一部書和一矮几;几上面放了一個花瓶;瓶中插了兩枝梅花。矮几後方則為另一個高茶几,上面放著一個花瓶,瓶內有兩朵蘭花。桌面左邊放著硯台、小水杯、和筆洗。乾隆皇帝的後方牆上為一幅巨大的梅竹畫。本幅畫風兼具寫實和寫意。大致而言,除了乾隆皇帝的衣袍和背後的梅竹橫幅用筆較寫意自由,可能是中國畫家金廷標所作外,其餘的乾隆肖像和器物都極精細寫實,應是郎世寧所作。

畫中的乾隆皇帝仍是眉清目秀、精神奕奕。但比起許多他四十五歲時的畫像,如《萬樹園賜宴圖》(1755)(圖 37)中所見的,那種臉形稍長,表情清俊精明的表現,本幅畫像中的乾隆皇帝看起來臉龐較為圓滿豐潤,且鬚鬚較為濃密,年齡應已五十多歲。他的表情正經、平靜、且具威嚴。他戴著孔明冠,遮住了頭頂無髮的部分,因此看起來比前面幾幅漢裝行樂圖中所見較為自然。他的雙手白晰,手指修長,並且蓄著長長的指甲。在此,畫家特別以寫實的態度,強調乾隆皇帝臉部五官的端正、表情的冷雋、以及雙手的俊美。這些表現上的特色,早在前述他登基前的《弘曆採芝圖》及其他行樂圖中都已經呈現。但是,這其中應有不盡真實而經理想化的部分,最明顯的是他那雙有如女性一般柔美的雙手,特別是修長的指甲。這種表現又見於他對面正在梳妝的那個寵妃的畫像。那嬌美之態令人想起了雍正時期的《圓明園十二美人圖》中一個女子的畫像(圖 18),其中特別強調的便是她那白皙、修長、又柔嫩的雙手和優雅美妙的姿勢。

事實上,清初皇帝的許多肖像畫或多或少都經過理想化,特別是在臉部和手部的表現方面。最明顯的例子如見於前述的《康熙帝讀書圖》(圖 2)及乾隆皇帝的許多肖像中。首先,以《康熙帝讀書圖》為例,康熙皇帝雖然外表俊美,但幼年出過天花,臉上留有疤痕,並非如圖中所見那般平滑澤潤。這一點在當時來華服務於宮廷中的法國傳教士白晉(Bouvet, 1656-1730)所寫的《康熙帝傳》(1697)中已有說

明。<sup>74</sup>可知圖中康熙皇帝的臉部表現是經過美化的。其次是他的雙手手指修長，且蓄著修長的指甲。這種造形應也是畫家加以美化的表現。其實康熙皇帝時常征戰，且提倡騎射；他個人更是其中高手。爲了彎弓射箭，他的手指絕對不能像《康熙寫字圖》、甚至《康熙帝戎裝圖》（圖 49）中所見那般蓄著長指甲。至於乾隆皇帝也如康熙皇帝一般愛好狩獵。他不但常以擅射自詡，且提倡騎射，並經常獎勵子孫射藝。<sup>75</sup>爲了騎射上的實際需要，他的指甲應如《乾隆帝大閱圖》（圖 31），和《乾隆帝射鹿圖》（圖 50）中所見那樣修剪整齊，而不可能是修長優美之狀。由此可以判斷康熙與乾隆二帝在這些圖上所見的雙手修長柔美，且留蓄長指甲的樣子並非常態，而是一種理想化的造形。畫家特別強調被畫者豐腴而柔美的雙手，主要是要以白晰柔美的雙手顯示被畫者過著優裕的生活，不必勞動，保養有方，且具文人氣質。

無論如何，乾隆皇帝似乎特別欣賞畫中所見他自己所具有的這種俊美的外表和修長的雙手造形，因此他也常令畫家在其他類別的圖中也將他畫成這種表情與姿勢，比如他在《普寧寺佛裝像》（乾隆二十至二十三年，1755-1758，圖 43）中所見便是如此。這種臉上的表情與雙手的姿態再經過郎世寧的特寫，便成爲他畫像的特色之一。此處這幅《乾隆帝寫字圖》雖無紀年，但依個人所見，它應作成於《普寧寺佛裝像》之後。而更精確的說，它應該與《仿劉松年宮中行樂圖》（圖 47）（乾隆二十八年，1763）同一時期作成，因爲在這兩幅圖中，他的相貌特色表現十分相似。那時他正好五十三歲。值得注意的是，在乾隆三十一年（1766）郎世寧逝世之後，乾隆皇帝的肖像已由別的院畫家負責，雖然他仍然期望畫者能表現出他那種冷靜的表情與優雅的手勢，但畫家已難再如郎世寧一般，能將它們表現得如此的理想與優美。這可見於他另外的一幅《乾隆帝佛裝像》（圖 51），以及另一幅他約七十歲（1771）以後的《撫琴圖》（圖 52）和《泉下賦詩圖》（圖 53）等作品中。在那三幅畫中，他的臉部和手部的造形雖似先時所見，但美術品質已明顯較爲低弱。

74 莊吉發，〈從朝鮮君臣談話看康熙帝〉，收入於《清史隨筆》，頁 31-52，特別是頁 39-40；關於白晉在康熙朝的活動情形，參見吳伯姬，《康雍乾三帝與西學東漸》，頁 274-293。

75 參見陳葆真，〈從四幅《歲朝圖》的表現問題談到乾隆皇帝的親子關係〉。

## 結 論

綜合以上各圖中所見，可得以下三點結論：

首先，就主題方面而言，從以上各圖中所見，雍正皇帝（包括他的皇子時期）的各種漢裝行樂圖在許多內容類別上實為乾隆皇帝各種漢裝行樂圖的濫觴。然而，父子兩人所偏愛扮演的角色卻稍有不同：皇子時期的胤禛在各種漢裝行樂圖中所扮演的角色較多元，包括貴族、僧人、道士、農夫、漁父、和文士等（如表現他的兩套《胤禛行樂圖冊》和《胤禛耕織圖冊》中所見）。而他在登基後便樂見自己作各種貴族打扮，如在《雍正帝十二月令圖》中所見；這套作品的品質極為精緻，顯見皇家氣派。至於皇子時期的弘曆和登基後的乾隆皇帝，他的各種漢裝行樂圖，在主題上除了依循胤禛行樂圖之外，也有所增減。一般而言，他較喜愛呈現身為貴公子，從事漢文士的各種活動。而值得注意的是，不論是在皇子時期或登基之後，他都未曾在畫中呈現任何散僧、農夫、和漁父的造形。而且雖然他於在位期間也曾命人作過一套《十二月令圖》，只不過他並未如雍正皇帝一般出現在圖中扮演各種角色。然而，由於乾隆皇帝在位長達六十年，而且又集合了當時宮中最好的中、西肖像畫家，為他描繪了許許多多有趣而精良的漢裝行樂圖，因此，就繪畫的數量和品質而言，乾隆皇帝的漢裝行樂圖比起雍正（或胤禛）行樂圖在整體的藝術品質方面，成就明顯高出許多。

其次，從繪畫的表現方面來看，上述雍正和乾隆兩皇帝的漢裝行樂圖至少具有八點共同的特色：1.那些作品中多表現出他們在不同年齡中的臉部特徵，因此具有肖像畫性質。2.他們的臉部和手部雖據實描繪，但經常加以美化。3.他們與畫中某些人物的活動場合有時並非完全虛構，而是合乎部分史實。4.畫中人物穿漢式衣冠之事多為虛構。5.畫中人物的衣飾、姿態、和畫面的構圖多取法戲劇、版畫、或古畫的表現模式。6.人物與背景的畫法多取中西合璧。7.主要的圖像常經修改和調整後，再重複使用，製成新畫，由此而產生了一稿多本和主題相近的系列作品。8.這類行樂圖的製作兼具自我娛樂，和各種性質不同的圖像意涵。

最後，從文化史的角度來看，清初從皇太極開始，便三令五申，要後代子孫無論如何都必需保持滿洲衣冠和國語騎射的傳統。但是在順治入關後，直接統治了幅員廣大的漢地，他們長期與漢文化接觸的結果，不免深受漢文化的影響。特別到了雍正和乾隆時期，漢文化影響更為明顯。雍正和乾隆兩皇帝從皇子時期開始便接受

漢文化薰陶，因此對漢人的精緻文化和藝術一直具有很深厚的興趣。這可從存世許多表現他們模仿士人生活的漢裝行樂圖中看出來。不過在那些漢裝行樂圖中，他們的造形卻耐人尋味。主要是因為他們雖然身著漢裝，但頭頂上卻一直保持剃髮之狀。他們應是以此表示從未違反皇太極所立下的祖宗遺訓。基於這個原則，因此，他們在所有漢裝行樂圖的造形中，都採用了變通的辦法：那便是身穿士人袍服，但頭上或戴巾子，或戴冠帽，以遮蔽頭頂無髮的情形。不過從另一個角度來看，縱然他們未曾真的穿著漢裝，但是對漢裝的接受度卻越來越開放。至於他們在這些漢裝行樂圖中所呈現的各種活動並非完全寫實，可能虛實參半，或多屬臆作。而且，這些行樂圖製作的目的也各不相同：它們可能是純為娛樂，也可能是為了自我宣示，更可能是為了要達到政治上某種特殊的目的等等。然而，他們選擇自己被畫成那樣的肖像畫，本身便顯示了他們接受漢文化的程度日益加深的事實。換言之，這些雍正和乾隆兩皇帝的漢裝行樂圖具體而微地反映了當時皇室中滿漢文化融合的一種現象。

附記：本文曾獲國科會專題研究計劃(97-2410-H-002-164-MY2)之補助，特此致謝；而電子檔之建立又曾得林毓勝和易穎梅二位同學，以及戴琬恬女士之協助，個人僅於此向他們致謝。

## 引用書目

### 一、傳統文獻

- (宋) 郭若虛，《圖畫見聞志》，于安瀾編，《畫史叢書》，冊 1，臺北：文史哲出版社，1974。
- (唐) 張彥遠，《歷代名畫記》，于安瀾編，《畫史叢書》，冊 1，臺北：文史哲出版社，1974。
- (清) 阮元，《石渠隨筆》，北京：中華書局，1991。
- (清) 胡敬，《國朝院畫錄》，臺北：漢華文化事業公司，1971。
- (清) 高士奇，《金鰲退食筆記》，收入《明清筆記史料》，北京：中國書店，2000。
- (清) 清高宗，《御製文初集》，四庫全書，冊 1301，臺北：臺灣商務印書館，1986。
- (清) 清高宗，《御製詩二集》，四庫全書，冊 1304，臺北：臺灣商務印書館，1986。
- (清) 清高宗，《御製詩三集》，四庫全書，冊 1306，臺北：臺灣商務印書館，1986。
- (清) 清高宗，《御製詩五集》，四庫全書，冊 1311，臺北：臺灣商務印書館，1986。
- (清) 清高宗，《御製詩四集》，四庫全書，冊 1308，臺北：臺灣商務印書館，1986。
- (清) 清高宗，《御製樂善堂全集定本》，四庫全書，冊 1300，臺北：臺灣商務印書館，1986。
- (清) 慶桂，《國朝宮史續編》，故宮博物院編，《故宮珍本叢刊》，海口：海南書局，2000。
- 《清實錄·太宗文皇帝實錄》，北京：中華書局，1985。
- 《清實錄·世宗憲皇帝實錄》，北京：中華書局，1985。
- 《清實錄·世祖章皇帝實錄》，北京：中華書局，1985。
- 朱家潛編，《養心殿造辦處史料輯覽·第一輯（雍正朝）》，北京：紫禁城出版社，2003。
- 唐邦治，《清皇室四譜》，收於周駿富輯，《清代傳記資料叢刊》，臺北：明文書局，1985。
- 趙爾巽等，《清史稿》，北京：中華書局，1977。

### 二、近代論著

- 中國美術全集編委會，《中國美術全集》，冊 6，上海：上海人民美術出版社，1988。
- 天主教輔仁大學編，《郎世寧之藝術——宗教與藝術研討會論文集》，臺北：幼獅文化事業公司，1991。
- 牛川海，〈乾隆時代之萬壽盛典與戲劇活動〉，《復興崗學報》，第 15 期，1976，頁 387-401。
- 王耀庭，〈乾隆書畫：兼述代筆的可能性〉，《「十八世紀的中國與世界」學術研討會論文集》，臺北：國立故宮博物院，2002，頁 1-17。
- 王耀庭主編，《新視界——郎世寧與清宮西洋風》，臺北：國立故宮博物院，2007。
- 何重義、曾昭奮，《圓明園園林藝術》，北京：科學出版社，1995。
- 何傳馨，〈乾隆的書法鑑賞〉，《故宮學術季刊》，21 卷 1 期，2003，頁 31-63。
- 吳一洲，《乾隆一日》，臺北：遠流出版社，2002。

- 吳伯婭，《康雍乾三帝與西學東漸》，北京：宗教文化出版社，2002。
- 吳新雷，〈皇家供奉清宮月令承應之戲〉，《大雅》，第29期，2003年10月，頁28-29。
- 汪榮祖著，鍾志恒譯，《追尋失落的圓明園》，臺北：麥田出版社，2004。
- 佟悅、呂霽虹，《清宮皇子》，瀋陽：遼寧大學出版社，1993。
- 畏冬，〈郎世寧《上元圖》與《午瑞圖》〉，《紫禁城》，1998年2期，頁15-16。
- 國立故宮博物院編，《故宮書畫錄》，冊3，臺北：國立故宮博物院，1965。
- 莊吉發，〈清世宗拘禁十四阿哥胤禛的經過〉，收入《清史論集》（三），臺北：文史哲出版社，1998，頁139-174。
- 莊吉發，《清史隨筆》，臺北：博揚文化事業公司，1996。
- 陳芳，〈乾隆時期清宮之劇團組織與戲劇活動〉，《臺灣戲專學刊》，第2期，2000年9月，頁2-34。
- 陳葆真，〈《心寫治平》——乾隆帝后妃嬪圖卷和相關議題的探討〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，第21期，2006年9月，頁89-150。
- 陳葆真，〈南唐中主的政績與文化建設〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，第3期，1996年3月，頁41-94。
- 陳葆真，〈從四幅《歲朝圖》的表現問題談到乾隆皇帝的親子關係〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，第28期，2010年3月，頁123-184。
- 馮明珠主編，《清世宗文物大展》，臺北：國立故宮博物院，2009。
- 圓明滄桑編委會，《圓明滄桑》，北京：文化藝術出版社，1991。
- 楊伯達，〈郎世寧在清內廷的創作活動及其藝術成就〉，《故宮博物院院刊》，第2期，1988年，頁3-26。
- 楊啓樵，《明清皇室與方術》，上海：上海書店出版社，2004。
- 楊啓樵，《揭開雍正皇帝隱秘的面紗》，香港：商務印書館，2003。
- 劉陽，《城市記憶·老圖像：昔日的夏宮圓明園》，北京：學苑出版社，2005。
- 劉鳳翰，《圓明園興亡史》，臺北：文星書局，1963。
- 劉澍，〈乾隆皇帝的漢裝畫像圖〉，《文物》，1999年5期，頁83-86。
- 澳門藝術博物館編，《懷古抱今：乾隆皇帝文化生活藝術》，澳門：澳門藝術博物館，2002。
- 鞠德源、田建一、丁瓊，〈清宮廷畫家郎世寧年譜〉，《故宮博物院院刊》，第2期，1988年，頁27-71。
- 聶崇正，〈中西藝術交流中的郎世寧〉，《故宮博物院院刊》，第2期，1988年，頁72-79，90。
- 聶崇正，《郎世寧》，北京：河北教育出版社，2006。
- 聶崇正，《宮廷藝術的光輝——清代宮廷繪畫論叢》，臺北：東大圖書公司，1996。

- 聶崇正，《清代宮廷繪畫》，香港：商務印書館，1992。
- 聶崇正主編，《平安春信圖研究》，北京：紫禁城出版社，2008。
- 聶崇正等，《清代宮廷生活》，臺北：南天書局，1986。
- 中野美代子，《乾隆帝——その政治の圖像學》，東京：文藝春秋，2007。
- Cahill, James. "The Three Zhangs, Yangzhou Beauties, and the Manchu Court." *Oriental Art*. no.9, 1996, pp.59-68.
- Cécile and Michel Beurdeley, tr. by Micheal Bullock. *Giuseppe Castiglione, A Jesuit Painter at the Court of the Chinese Emperors*. London: Lund Humphries, 1972.
- Wang, Cheng-hua. "Material Culture and Emperorhip : the Shaping of Imperial Roles at the Court of Xuanzong." Ph. D. dissertation, Yale University, 1998.
- Hearn, Maxwell. "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*. Phoenix, Arizona: Arizona State University, 1988.
- Ho, Chuimei and Bennet Bronson. *Splendors of China's Forbidden City, the Glorious Reign of Emperor Qianlong*. Chicago: The Field Museum, 2004.
- Hung, Wu. "Emperor's Masquerade: 'Costume Portraits' of Yongzheng and Qianlong." *Oriental Art*. XXVI/7(July and August), 1995, pp.25-41.
- Hung, Wu. *The Double Screen-Medium and Representation in Chinese Painting*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.
- Jianhua, Wang. "Emperor Yongzheng and His Pastimes." *Transactions of The Oriental Ceramic Society*. Vol.67(2002-2003), pp.1-11.
- Kahn, Harold. "A Matter of Taste: The Monumental and Exotic in the Qianlong Reign." in Ju-hsi Chou & Claudia Brown eds., *The Elegant Brush--Chinese Painting under the Qianlong Emperor, 1735-1795*, Phoenix, Arizona: Phoenix Art Museum, 1985.
- Lo, Hui-chi "Political Advancement and Religious Transcendence: The Yongzheng Emperor's (1678-1735) Deployment of Portraiture." Ph. D. dissertation, Stanford University, 2009.
- McCausland, Shane. "The Emperor's Old Toys: Rethinking the Yongzheng (1723-1735) Scroll of Antiquities in the Percival David Foundation." *Transactions of The Oriental Ceramic Society*. Vol.66(2001-2002), pp.65-74.
- Musillo, Marco. *Bridging Europe and China: The Professional Life of Giuseppe Castiglione (1688-1766)*. Norwich, Scotland: University of East Anglia, 2006.
- Rogers, Howard and Sherman Lee. *Masterworks of Ming and Qing Painting from the Forbidden City*. Lansdale, P.A.: International Arts Council, 1998.
- Widmer, Ellen and Kang-I Sun Chang eds. *Writing Women in Late Imperial China*. Stanford: Stanford University Press, 1997.

## On the Portraits of Emperors Yongzheng and Qianlong in Han-Chinese Costume

Chen Pao-chen  
Graduate Institute of Art History  
National Taiwan University

### Abstract

This paper deals with problems related to the nature and the iconographical meanings of certain paintings representing Emperors Yongzheng and Qianlong, the Qing rulers of the Manchu ethnic, dressed in Han-Chinese-style costume in leisure activities (*Hanzhuang xingletu*). On the one hand, these paintings can be regarded as portraits of the two emperors, since their faces are naturalistically rendered with Chinese brushwork combined with Western modeling technique, and represent their features in different age. On the other hand, however, their being dressed in Han-Chinese-style costume is fictional, which is proved by Emperor Qianlong's annotations to his own poems and his inscriptions on some of these paintings, as well as some official documents. The purposes of the execution of these paintings are complicated. They could have been made simply for self-entertainment, or, for some specific purposes. Since each painting reflects the sitter's inner-self, it was supposedly used as pictorial expressions, with which he intended to communicate with certain reader(s) for specific purposes.

**Keywords:** Qing Shizong, Emperor Yongzheng, Yinzhen, Qing Gaozong, Emperor Qianlong, Hongli, Qing Painting, *Hanzhuang xingletu*



圖1 清人《康熙帝寫字圖》 約1684年 絹本設色 50.5×31.9公分 北京 故宮博物院藏 攝自《清代宮廷繪畫》頁51



圖2 清人《康熙帝讀書圖》(局部) 年代不詳 絹本設色 138×106.5公分 北京 故宮博物院藏 攝自《清史圖典》第四冊頁371



圖3 清人《朗吟閣讀書圖》 1722年之前 絹本設色 175.1×95.8公分 北京 故宮博物院藏 攝自《清史圖典》第三冊頁161



圖4 清人《胤禛讀書圖》 1722年之前 絹本設色 42×34.5公分 北京 故宮博物院藏 攝自《清史圖典》第五冊頁7



圖5 清人《胤禛賞花圖》 1722年之前  
絹本設色 204.1×106公分  
北京 故宮博物院藏  
攝自《清史圖典》第五冊頁172

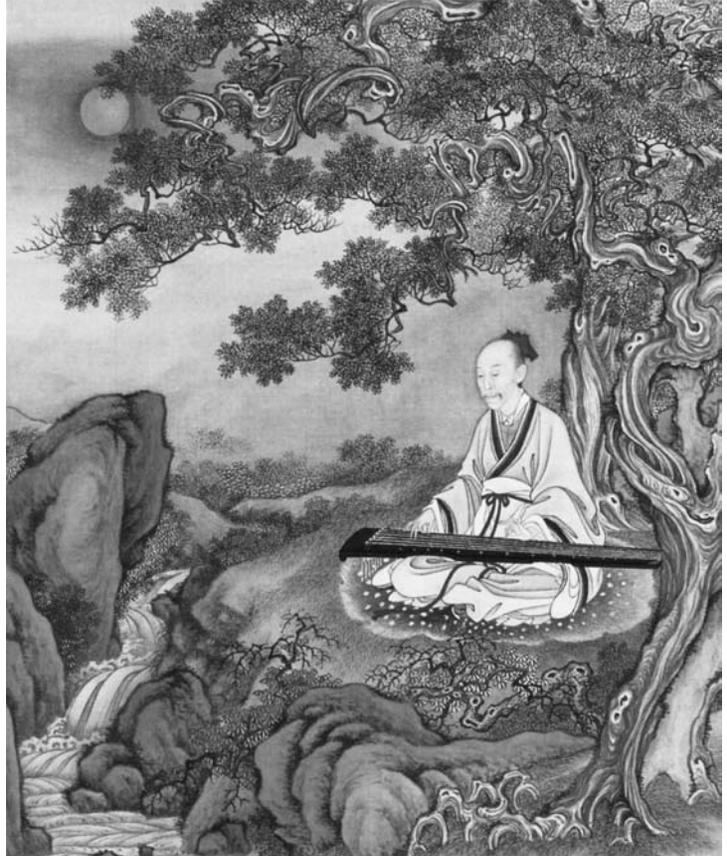


圖7 清人《胤禛行樂圖》(A冊)樹下鳴琴 1722年之前  
絹本設色 37.5×30.5公分 北京 故宮博物院藏  
攝自《清史圖典》第五冊頁178



圖6 《胤禛賞花圖》及《朗吟閣讀書圖》局部比較



圖8 清人《胤禛行樂圖》(A冊)暖室展卷 1722年之前 絹本設色 37.5×30.5公分  
北京故宮博物院藏 攝自《清史圖典》第五冊頁180



圖9 清人《胤禛行樂圖》(B冊)蒙古王公 1722年之前 絹本設色 34.9×31公分 北京故宮博物院藏  
攝自《清史圖典》第五冊頁181



圖10 清人《胤禛行樂圖》(B冊)射獵苗首 1722年之前 絹本設色 34.9×31公分  
北京故宮博物院藏 攝自《清史圖典》第五冊頁186



圖11 清人《胤禛行樂圖》(B冊)洋人刺虎 1722年之前 絹本設色 34.9×31公分 北京故宮博物院藏  
攝自《清史圖典》第五冊頁183



圖12 清人《胤禛行樂圖》(B冊)巖穴喇嘛 1722年之前 絹本設色 34.9×31公分 北京 故宮博物院藏 攝自《清史圖典》第五冊頁186



圖13 清人《胤禛行樂圖》(B冊)漢裝行僧 1722年之前 絹本設色 34.9×31公分 北京 故宮博物院藏 攝自《清史圖典》第五冊頁182



圖14 清人《胤禛行樂圖》  
(B冊)彩衣東方朔  
1722年之前 絹本設色  
34.9×31公分  
北京 故宮博物院藏  
攝自《清史圖典》  
第五冊頁183

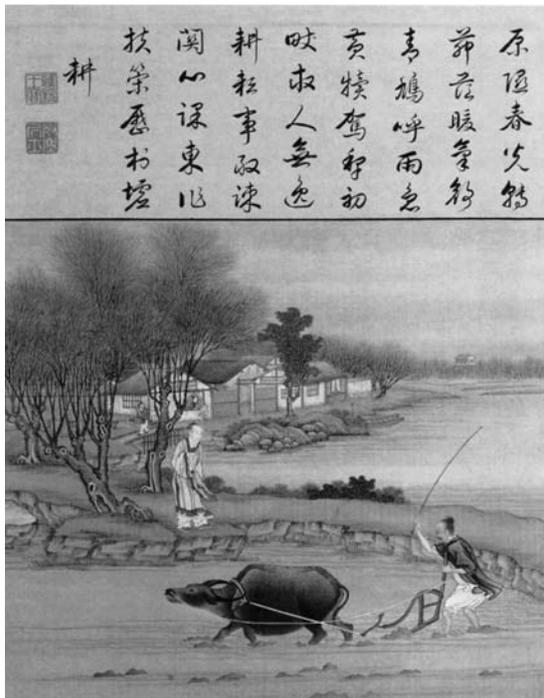


圖15 清人《胤禛耕織圖冊》 1722年之前 絹本設色 39.4×32.7公分 北京 故宮博物院藏 攝自《清史圖典》第五冊頁21



圖16 焦秉貞《耕織圖》 1696年之後 康熙印版（刻本） 攝自《清史圖典》第五冊頁20



圖17 清人《胤禛道裝圖》 1722年之前 絹本設色 52×45.9公分 北京 故宮博物院藏 攝自《清史圖典》第五冊頁97



圖18 清人《圓明園十二美人圖》 約1722年之前 絹本設色 184×98公分 北京 故宮博物院藏 攝自《清史圖典》第五冊頁194



圖19 清人《雍正十二月令圖》冬日參禪（局部） 1722-1735年  
絹本設色 187.5×102公分  
北京故宮博物院藏  
攝自《清史圖典》  
第五冊頁171



圖20 郎世寧《聚瑞圖》 1723年 絹本設色  
173×86.1公分 國立故宮博物院藏

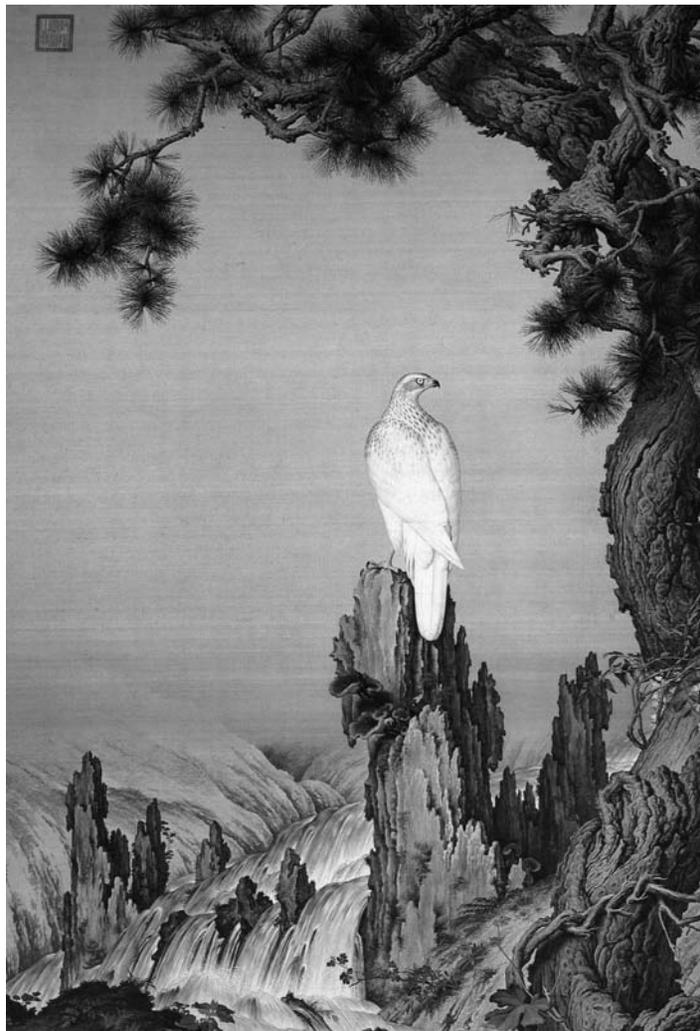


圖21 郎世寧《嵩獻英芝》 1724年 絹本設色 242.3×157.1  
公分 北京故宮博物院藏 攝自《清代宮廷繪畫》頁102

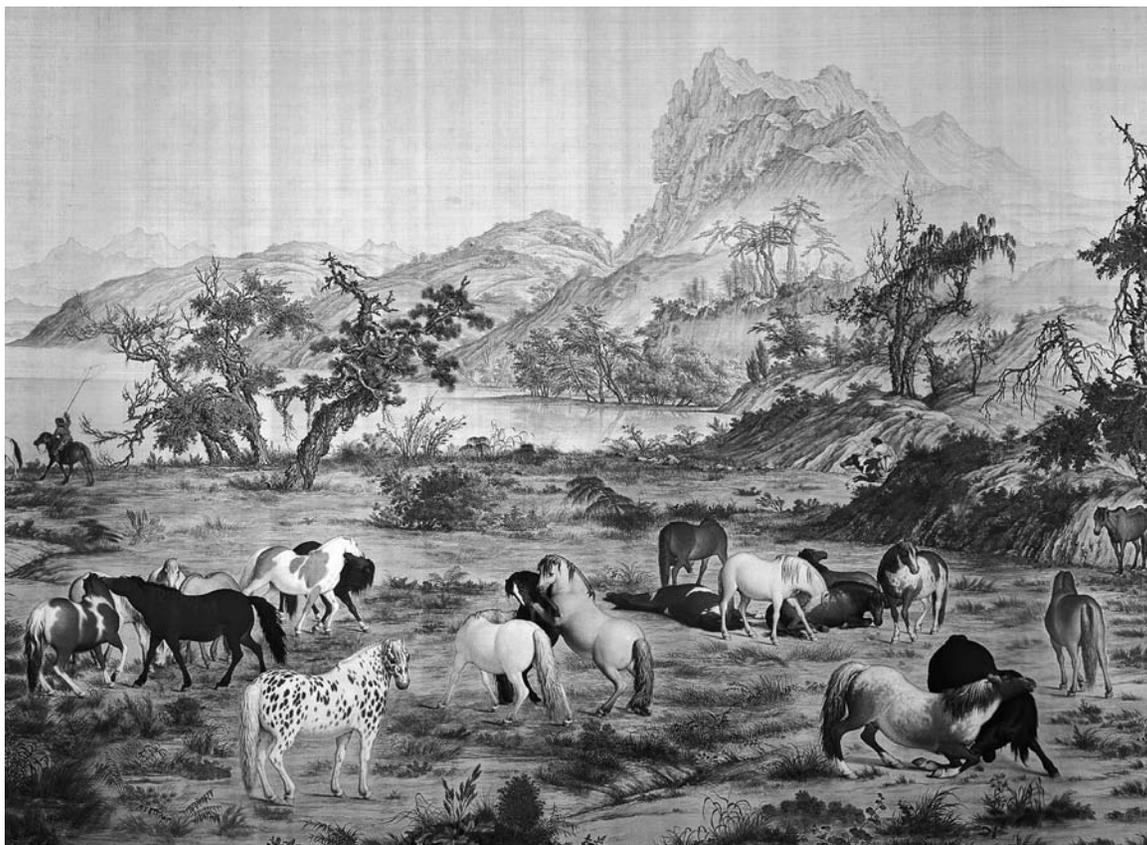


圖22 郎世寧《百駿圖》(局部) 1728年 絹本設色 94.5×776.2公分 國立故宮博物院藏



圖23 郎世寧《平安春信圖》 約1728年 絹本設色 68.8×40.6公分 北京故宮博物院藏 攝自《清代宮廷繪畫》頁103



圖24 清人《平安春信》 約1735-1795年 貼落畫 201x207公分 北京故宮博物院藏 攝自《平安春信圖研究》頁19



圖25 清人《弘曆寫字圖》 約1731年 絹本設色 直徑165公分  
北京 故宮博物院藏 攝自《清史圖典》第六冊頁143



圖26 清人《弘曆採芝圖》 約1734-1736年 紙本墨筆 北京 故宮博物院藏  
攝自《平安春信圖研究》頁10



圖27 唐岱《松陰撫琴圖》  
1733年 絹本設色  
32.5×29.4公分  
國立故宮博物院藏



圖28 金廷標等《宮中行樂圖》(局部) 1763年 絹本設色 167.4×320公分 北京 故宮博物院藏  
攝自《清代宮廷繪畫》頁192



圖29 郎世寧等《乾隆帝歲朝圖》 約1736年 絹本  
設色 277.7×160.2公分 北京 故宮博物院藏  
攝自《清代宮廷繪畫》頁119



圖30 傅郎世寧等《乾隆帝朝服圖》(局部) 約1735-1736年 絹本設色 242×179公分  
北京故宮博物院藏 攝自China The Three Emperors 1662-1795, p. 81



圖31 傅郎世寧等《乾隆帝大閱圖》(局部) 1739年 絹本油畫 322.5×232公分 北京故宮博物院藏  
攝自China The Three Emperors 1662-1795, p. 166



圖32 傅郎世寧等《乾隆帝雪景行樂圖》1738年 絹本  
設色 289.5×196.7公分 北京故宮博物院藏  
攝自《清代宮廷繪畫》頁107

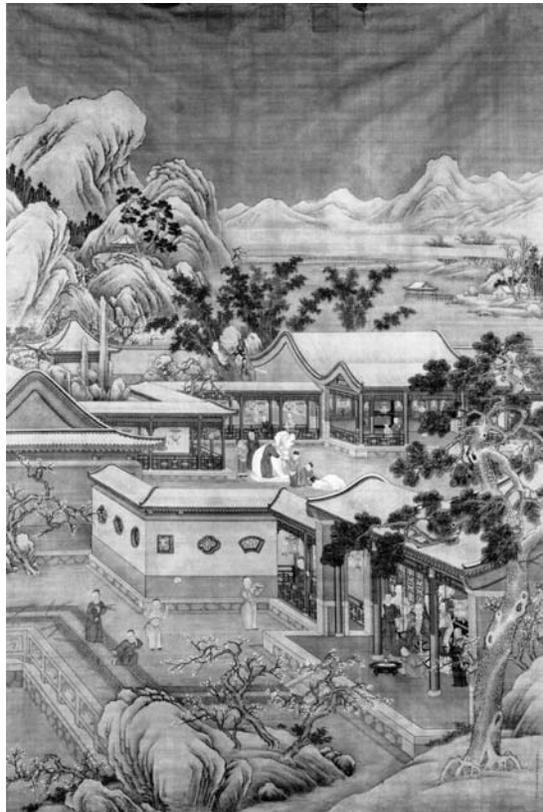


圖33 郎世寧等《乾隆帝歲朝行樂圖》約1746年  
絹本設色 305×206公分 北京故宮博物院藏  
攝自《清史圖典》第六冊頁225



圖34 清人《乾隆帝元宵行樂圖》 約1750年 絹本設色 277.7×160.2公分  
北京故宮博物院藏  
攝自《清史圖典》第七冊頁513



圖37 清人《萬樹園賜宴圖》（局部）  
1755年 絹本設色221.2×419.6公分  
北京故宮博物院藏  
攝自《清代宮廷繪畫》頁118



圖35 丁觀鵬《是一是二圖》 約1750年之前 紙本設色  
118×61.2公分 北京故宮博物院藏  
攝自《清史圖典》第七冊頁438



圖36 宋人《人物》小像 約1100-1125年 絹本設色  
29×27.8公分 國立故宮博物院藏



圖38 姚文瀚《弘曆鑑古圖》 1739-1752年 紙本墨筆  
90×119.8公分 北京故宮博物院藏  
攝自《清代宮廷繪畫》頁155

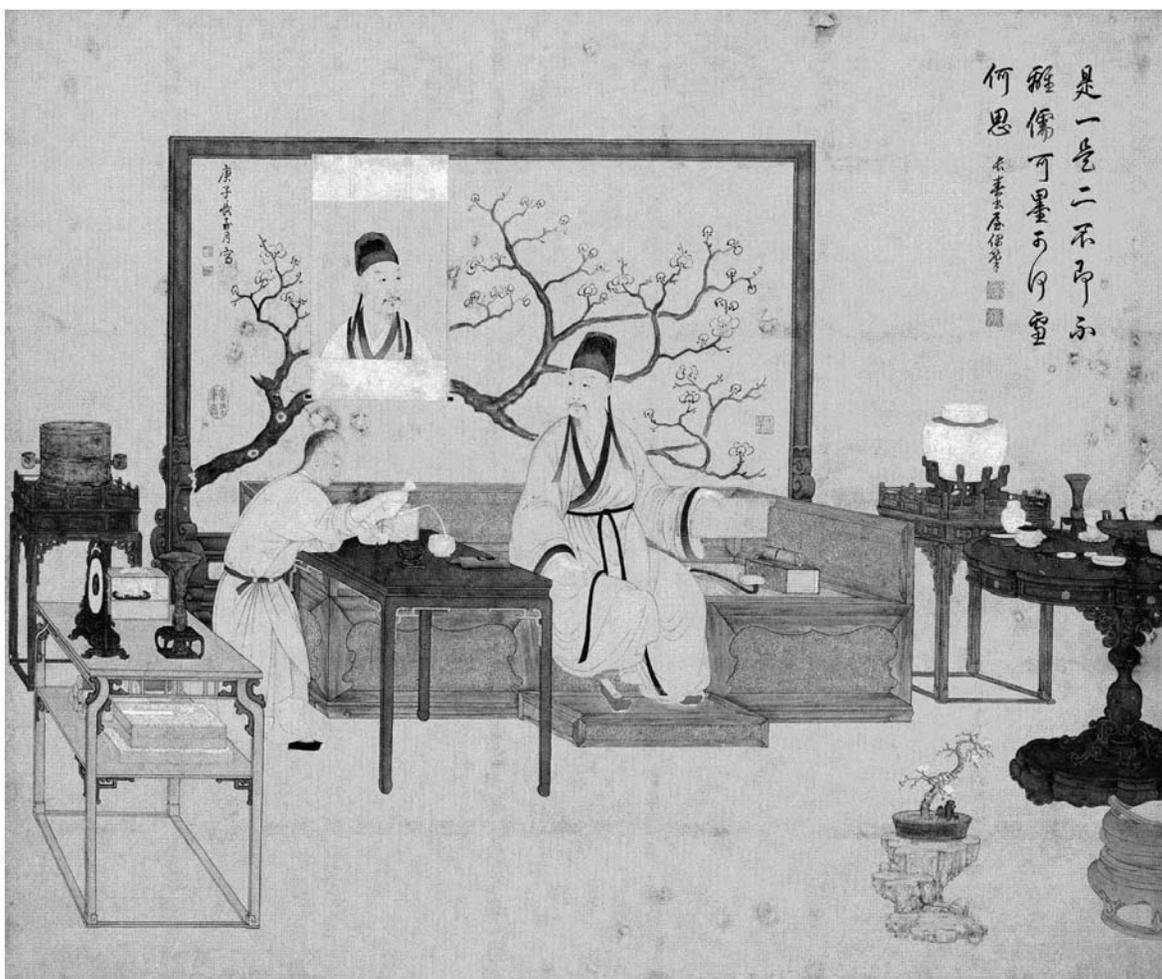


圖39 清人《一是一二圖》 1780年 絹本設色 76.5×147.2公分 北京故宮博物院藏  
 攝自《懷抱古今——乾隆皇帝生活文化藝術》頁149



圖40 清人《一是一二圖》 年代不詳 紙本設色 北京故宮博物院藏  
 攝自 *The Double Screen Medium and Representation in Chinese Painting*, p. 167



圖41 郎世寧、丁觀鵬《乾隆帝觀畫圖》 約1755-58年  
紙本設色 136.4×62公分 北京 故宮博物院藏  
攝自《清史圖典》第七冊頁416



圖42 丁觀鵬《掃象圖》約1755-1758年  
紙本設色 132.5×62.6公分  
北京 故宮博物院藏  
攝自《清代宮廷繪畫》頁140



圖43 清人《乾隆帝普寧寺佛裝像》  
約1755-58年 絹本設色（唐卡）  
108×63公分 北京 故宮博物院藏  
攝自《清史圖典》第六冊頁146



圖44 張宗蒼《林間琴思圖》 1753年 紙本設色  
194.2×158.7公分 北京 故宮博物院藏  
攝自《清代宮廷繪畫》頁172



圖45 張宗蒼《林間詩思》 1753年 紙本設色 北京 故宮博物院藏  
攝自 *The Elegant Brush—Chinese Painting under the Qianlong Emperor, 1735-1795*, p. 298



圖47 取自《宮中行樂圖》(人臉局部)



圖46 清人《乾隆帝寫字圖》 約1763年 絹本設色  
100.2×63公分 北京 故宮博物院藏 攝自《清史圖典》第七冊 頁380



圖48 清人《乾隆妃古裝像》 約1763年 絹本設色  
100.2×63公分 北京 故宮博物院藏 攝自《清史圖典》第七冊頁529



圖49 清人《康熙帝戎裝圖》(局部) 約1682年之前 絹本設色  
112.2×71.5公分 北京 故宮博物院藏 攝自《清史圖典》第三冊頁21



圖50 清人《乾隆帝射鹿圖》(局部) 約1760年左右  
紙本設色 37.4×195.5公分 北京 故宮博物院藏  
攝自《清代宮廷繪畫》頁208



圖51 清人《乾隆帝佛裝像》(局部) 1766年之後  
絹本設色(唐卡) 108.5×63公分 北京 故宮  
博物院藏 攝自《清史圖典》第六冊頁147



圖52 清人《撫琴圖》 約1771年 絹本設  
色 149.5×77公分 北京 故宮博物院  
藏 攝自《清史圖典》第七冊頁519



圖53 清人《泉下賦詩圖》(局部) 約1771年 絹本油畫  
205×135.4公分 北京 故宮博物院藏  
攝自《清史圖典》第七冊頁415