

皇太后、政治、藝術 ——慈禧太后肖像畫解讀

馮幼衡

國立臺灣藝術大學

造形藝術研究所

提 要

慈禧太后葉赫納拉氏（1835-1908）雖在政壇縱橫捭闔、實際上統治晚清近半世紀之久，但是她所留下的數張「行樂圖」（常服像）受到性別及院畫水平等其他因素的限制，在數量、品質及題材上比起清代盛世的康、雍、乾諸帝王都顯得遜色，但與東宮太后慈安的畫像相比，卻又在許多細節中流露出她個人的政治企圖心。

真正表現她政治影響力的則是兩位美國畫家凱薩琳·卡爾（柯姑娘）與胡博·華士為她畫的肖像，雖然兩位畫家都面臨了中西藝術傳統的歧異外加慈禧的干涉，但兩人都克服了困難並取得可觀的成績。因仇外而引來八國聯軍之禍的慈禧大概也不會想到日後竟然是她一度所最仇視的外國畫家，使得她可在帝王（后）肖像畫的成就上，與她所最崇拜的乾隆（1711-1799）一較高下，為她留下了足與郎世寧（Giuseppe Castiglione, 1688-1766）所繪乾隆肖像先後輝映的一代女主肖像！

關鍵詞：禮佛、行樂圖、常服像、變裝像、手印、十二章紋飾

前言

慈禧太后葉赫納拉氏（1835-1908）二十五歲就當上太后，獨攬晚清政權近半世紀，由於慈禧當政時正值晚清衰敗之際，甲午戰爭之敗與八國聯軍之禍使得各方歸罪於她，再加上維新派與革命黨通過現代媒體對她不斷大加撻伐，使得慈禧進一步被妖魔化，然而晚近的史學家卻認為當時中國遭遇三千年未有之變局，即便康熙、乾隆復生，也不能挽回大清帝國覆亡的命運。¹ 在史學家們如今透過史料與實證，想找尋一個更為客觀與真實的慈禧之際，我們發現慈禧留有至少五張肖像畫及一些以她為主角的繪像，成為非常有趣且值得研究的對象。²

中外史家對慈禧皆有兩極化的評價：中國方面，有前清遺老對她的極力美化；也有另一批史家對她的喪權辱國感到深惡痛絕。³ 在西洋方面，有作者將她定型為邪惡、殘忍、貪婪、濫權的「龍后」；⁴ 但也有推崇者將她與雄才大略、廣受人民愛戴的英國女王維多利亞（1819-1901）相提並論。⁵ 在這些眾說紛紜中，藝術史卻能開啟另外一面窗口，從肖像的分析與解讀中，看到她如何大權在握，卻也同時是一名女性的本質。

一、女性君主的形象塑造

女性統治者的肖像，在中國歷史上，可以追溯到北魏時期（386-534）。宣武帝（500-515 在位）為紀念其母文昭皇后（孝文帝之后，？-497），留下了洛陽龍門賓陽洞前《皇后禮佛圖》（約西元 522-524 年）（圖 1）的浮雕，其中頭戴高冠的皇后形象生動優美。隨後曾興建洛陽永寧寺並權傾一時的宣武帝皇后靈太后胡氏（？-528），也主動利用河南鞏縣一號窟（約西元 517-523）的開鑿，將自身形象以

1 見汪榮祖，〈記憶與歷史：葉赫納拉氏個案論述〉，《中央研究院近代史研究所集刊》，第 64 期，頁 10-19。

2 五張肖像指美國畫家為她畫的四張油畫肖像及院畫畫家為她畫的一張朝服像。

3 見汪榮祖，〈記憶與歷史：葉赫納拉氏個案論述〉，頁 4-9。

4 如 Marina Warner, *The Dragon Empress: Life and Times of Tz'u-hsi 1835-1908, Empress Dowager of China*.

5 見濮蘭德（John Otway Percy Bland）、白克好司（Edmund Trelawny Backhouse）著，陳冷汰譯，《慈禧外紀》，頁 298。該書首次出版於 1917 年，書中並未一味醜化慈禧，但仍有過度渲染之處，此書作者之書寫態度及背景，又見汪榮祖，〈記憶與歷史：葉赫納拉氏個案論述〉，頁 13-14。

「禮佛」的姿態出現，首開北朝女性利用贊助佛教以鞏固自身政治地位的先聲。⁶有了這些前例，唐代的武則天（624-705）更成了其中高手。⁷據說龍門石窟奉先寺的盧舍那大佛，便是依據她的形象塑造的。如此一來，利用宣揚佛教以發揮政治影響力便成了中國早期女性統治者刻意將藝術與政治結合的一種模式。⁸

到了宋代，掌握權力的皇后操弄藝術與政治的技巧更趨細膩。南宋寧宗楊皇后（楊妹子，1162-1233）雖然出身寒微，終能攀登后座，並因寧宗的懦弱，使得她在政壇發揮影響力達二十五年之久。她除了有訴諸公眾形象的皇后朝服像傳世以外，更出色的則是她在文字與書法上的造詣，使她能與宮廷畫家合作，藉著馬遠（約1160-1225）、馬麟（活動於十二世紀末至十三世紀中葉）父子精湛的畫藝與她畫跋的搭配，幽微曲折的道出她的心聲，成為另一種形式的「形象塑造」。她在《倚雲仙杏》中「迎風呈巧媚，浥露逞紅顏」的題詞，使畫面中嬌媚的杏花，儼然成了她青春的化身。《華燈侍宴》中的題詩「朝回中使傳宣命，父子同班侍宴榮，……」則藉著強調皇帝宴請楊氏父子的殊榮，刻意提昇娘家家人楊氏父子的地位，連帶著使自己也水漲船高。⁹

慈禧太后在文采方面，無論與武則天或楊皇后比，都顯得遜色了些。武則天不但在書法表現上，以帶章草意味之行書自成一格，她的詩句：「看朱成碧思紛紛，憔悴支離為憶君。不信比來常下淚，開箱驗取石榴裙。」情溢乎辭，十分動人。¹⁰至於楊皇后更是能詩善書，她的詩作：「雪吹醉面不知寒，信腳千山與萬山，天鰲瓊階三十里，更飛柳絮與君看。」也頗有風致。¹¹慈禧太后與她們相較，雖說尚能讀書識字，批閱奏摺也沒問題，但是從1865年她手書罷免奕訢的硃諭看來，終究寫得

6 見 Dorothy C. Wong, "Women as Buddhist Art Patrons During the Northern and Southern Dynasties," in Wu Hung ed., *Between Han and Tang: Religions, Art and Archaeology in a Transformative Period*, pp. 540-546。不過 Soper 認為龍門賓陽洞浮雕上的皇后係靈太后胡氏，Hui-shu Lee 似乎也同意這樣的看法，見 Alexander Soper, "Imperial Cave-chapels of the Northern Dynasties: Donors, Beneficiaries, Dates", *Artibus Asiae* 28/4 (1966), p. 248; Hui-shu Lee, *Empresses, Art, and Agency in Song Dynasty China*, pp. 10-12.

7 見 Yang Lien-sheng, "Female Rulers in China," *Excursions in Sinology*, p. 61; Grace Yen, "The Tower of Seven Jewels and Empress Wu," *National Palace Museum Bulletin*, vol. 22, no. 1 (1987), pp. 1-18; Hui-shu Lee, *Empresses, Art, and Agency in Song Dynasty China*, pp. 13-15.

8 女性統治者利用藝術塑造形象的歷史，見 Hui-shu Lee, *Empresses, Art, and Agency in Song Dynasty China*, pp. 3-22.

9 見 Hui-shu Lee, "Art and Imperial Images at the Late Southern Sung Court," *Arts of the Sung and Yuan*, pp. 250-56.

10 見則天皇后，〈如意娘〉，《新校標點全唐詩》，頁15。

11 見楊皇后，〈題朱銳冊雪景〉，《御定歷代題畫詩鈔 第一函》，卷二（天文類），頁3；花穎潔，〈馬遠與馬麟畫風之研究〉，頁169-170。

錯字連篇，字體也歪曲可笑。¹² 另外她也有些繪畫作品流傳下來，但凡是那些工整或有水準的，多半還是代筆所為。¹³ 她自己親為的，都極不成熟也水平不高，不過雖然如此，研究者以為她所親繪的梅花枝幹那種不按常理出牌的橫衝直撞的交錯方式，卻很能顯現出她倔強果斷的個性與獨斷獨行的霸氣。¹⁴

和古代這些政治手腕出色的女主相比，慈禧的肖像無疑是最突出也最具特色的。和她一樣大權在握的唐代武則天除了奉先寺的大佛「可能」反映著她的影子，並無可靠的肖像傳世。宋朝攝政最久，被學者稱為武則天第二的宋真宗章獻明肅劉皇后（969-1033）或南宋楊皇后也都僅有公式化的朝服相傳世，並不能讓後人進一步了解他們的人格、心理狀況、甚或權力在藝術間的展現。¹⁵ 然而慈禧卻不然，她不僅留有流行於清朝王室間的「行樂圖」數張，朝服相一張，更有美國女畫家凱薩琳·卡爾，又稱柯姑娘（Katharine Augusta Carl, 1865-1938）進宮為慈禧畫像，至少留有兩張油畫肖像傳世，另外荷蘭裔美籍畫家胡博·華士（Hubert Vos, 1855-1935）也為她繪製了兩張油畫肖像，成為中國歷史上肖像畫最豐富的女主。

二、慈禧「行樂圖」的女性特色

她的「行樂圖」，或者「常服像」，一方面延續著清廷從康熙帝（1654-1722）以來的傳統，描繪帝王人物便服時讀書、遊樂、休閒等活動，但是另一方面也顯示慈禧雖然在晚清政壇運籌帷幄達半世紀之久，與她之前的清朝皇帝相比，她仍然謹守著后妃的分寸，只能在某些細節的操作上顯示出她是名「非比尋常」的后妃而已。首先，康熙帝便有《康熙帝讀書圖》（圖2）或《玄燁便服寫字像》等圖傳世，圖中康熙帝一本正經，背後或以書齋、或以五爪金龍屏風為背景，顯示一國之君便服讀書寫字時，亦有君臨天下的氣勢。雍正（1678-1735）也有《雍正帝觀書像》（圖3），甚至著黃色龍袍在書齋出現，其嚴肅莊重可知。到了乾隆（1711-1799），不管在《一是一是二圖》（圖4）或《乾隆帝寫字像》中，他不復康熙、雍正般嚴肅。他不但以漢裝出現，背後有畫屏，書桌上不似康熙、雍正僅有一函書或一個筆筒般

12 見徐微，《慈禧畫傳》，頁71。

13 見 Marsha Weidner, *Views from Jade Terrace: Chinese Women Artists, 1330-1912*, p. 159.

14 見 Ka Bo Tsang, "Receiving Imperial Favour: Paintings By Cixi, The Empress Dowager," *Oriental Art*, vol. XXXV, no. 4, pp. 208-210.

15 關於宋真宗章獻明肅劉皇后的討論，見李慧淑，〈聖母、權力與藝術——章獻明肅劉皇后（989-1033）與宋朝女性新典範〉，《開創典範：北宋的藝術與文化研討會論文集》，頁413-433。

的簡單，除了筆墨紙硯，還有梅瓶、各色古董等洋洋大觀，儼然就是個文人雅士的皇帝。乾隆這種文人情懷在清朝王室顯然是特例，描繪道光皇帝（1782-1850）手持書本的《情殷鑑古圖》（圖5）中，道光又恢復了滿人衣冠，也不再以文人自許，這種情形一直延續到清末的同治（1856-75）、光緒（1871-1908）讀書圖中。而由這兩個形同慈禧手中傀儡的小皇帝猶有《同治帝游藝怡情圖》（圖6）及《光緒帝讀書圖》（圖7），而慈禧終其一生卻完全不敢有這類繪畫看來，她終究明白自己受著某些限制，不是「名正言順」的統治者。

不但宣揚皇帝「文治」的圖像她無法參與，身為一名女性的統治者，突顯皇帝「武功」的戎裝像、行獵圖就更與她無緣了。康熙帝就有《康熙帝戎裝像》傳世，乾隆更是其中佼佼者，有《乾隆大閱圖——列陣》（圖8）《清高宗挾矢圖》、《清高宗馬箭圖》、《乾隆帝哨鹿圖》、《乾隆像虎神槍圖》、《乾隆帝像——木蘭圖卷之合圍圖》等……不一而足，描繪雄糾糾、氣昂昂的皇帝參與騎馬、射箭、秋圍等活動。不過乾隆以後，除了嘉慶帝（1760-1820）還有一兩張力有未逮的出獵圖外，這類圖畫，已成絕響，似乎也反映著大清「武功」從乾隆以後即一蹶不振的真實情況。相形之下，慈禧是無法在這個領域與她的男性先輩們一較高下的，女性后妃的肖像不但與「軍事」無緣，甚至還可能不宜公開展示，更何況在「武功」這一項，終慈禧之治，她輸掉了1884年中法戰爭、1895年中日甲午之戰，還有1900年的八國聯軍之禍，在這方面，她也實在沒有傲人之處。

皇帝們的「行樂圖」還有一種也是慈禧無法望其項背的，那便是自雍正時即有的「齊家治國平天下」中重要的一環——強調皇帝之「齊家」或坐擁妻妾及子孫滿堂的家庭和樂場景。雍正帝的這張《雍正行樂圖》（圖9）描繪庭園背景中，便裝的雍正帝坐於畫面正中央最前方的室內，後方亭台樓閣內展示的是姿態婉約動人的嬪妃，園中兩旁遊樂玩耍的孩童，則是他的子女。即便在這樣一個以日常生活為主題的場景中，學者以為，仍然展示了帝王家庭結構中后妃地位的前後有別與森然有序。¹⁶ 至於乾隆則有《乾隆帝歲朝圖》（圖10）、《雪景行樂圖》等圖，以乾隆為畫面焦點，描繪他在庭園背景中，懷抱幼兒、皇子們或侍立、或遊戲玩耍的家庭和

16 王耀庭認為四位與雍正相隨的滿漢裝婦女中，最接近他的是「嫡福晉」或「正宮娘娘」，地位比其他三位居於他身後的嬪妃要高，見王耀庭，〈雍正皇帝畫像：雙圓一氣及其他〉，《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》，頁29。但是楊新卻認為站在雍正身後著漢服的，才是嫡福晉那拉氏，見楊新，〈《胤禩圍屏美人圖》探秘〉，《故宮博物院院刊》，2011年第2期，頁17-18。

樂場面，由於有西洋教士郎世寧（Giuseppe Castiglione, 1688-1766）的參與，呈現出高度的肖像畫寫實水平。¹⁷ 道光帝延續這項傳統，也有《喜溢秋庭圖》（圖 11）傳世，然而風格上已無法和乾隆時代相比，圖中主角的描繪已淪為五官扁平、刻板而制式的人物畫。畫面中道光位居坐榻中央，其后坐在其右側，前方庭園則有七名子女嬉戲其中。這種強調皇帝為男性大家長，又享有子孫繚繞、瓜瓞綿綿之旨的圖像，可謂其來有自，可以上溯到傳東晉顧愷之（約 344-405）《女史箴》中的《則繁爾類》（圖 12）一景。

慈禧在這類畫種中亦是缺席的，她一生當中，舊時中國女性所信守的「三從」是落空的——她的父親、丈夫、兒子俱早死。¹⁸ 她的父親惠徵在安徽任四品道台時因「虧款」、「帶印脫逃」等罪名被解職，隨後不久即病逝，享年四十九歲。丈夫咸豐在位期間外患不斷，英法聯軍攻陷天津時被迫逃離京城，三十一歲客死異鄉，病逝於熱河避暑山莊。獨子同治資質平常，對母親叛逆心強，年僅十九歲就在病發三十六天後離開人世。¹⁹ 如此使得她在公領域方面，固無法如男性君主般可以極力宣揚自己在「文治」、「武功」方面的成就；在私領域方面，她也不能突顯傳統屬於男性帝王專利的享受嬪妃環繞、兒女成群的家庭之樂。作為一名女性統治者，她除了要負起不在話下的家國重任，在夫妻之情與親子之樂上，她卻是孤獨無依、瑩瑩一人的。

所以從「行樂圖」的表面看來，她還是逃脫不了自古以來女性的宿命——只有環繞著「婦德」、「賢淑」、「悠閒」等主題打轉。目前所見的《慈禧便服像》（圖 13）中，她手持摺扇，坐在榻上享受庭園中的優閒時光，背景是竹石萱草，在她身側的小几上則擺著一碗茶與一本展開的書。另有一張描繪東宮太后慈安（1837-1881）的《慈安太后便服像》（圖 14）則與這張畫像相似——兩人服裝一致又皆以竹子為背景，且尺寸相同。根據《內務府造辦處各作成做活計清檔》（以下簡稱《活計清檔》）的記載，同治四年四月如意館曾為兩人同時進行繪像，並於同年六月完

17 關於《乾隆帝歲朝圖》的研究，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〉，《美術研究史集刊》，第 28 期（2010 年 3 月），頁 123-184。另外有關雍正、乾隆二帝行樂圖的研究，可參考 Wu Hung, "Emperor's Masquerade: 'Costume Portrait' of Yongzheng and Qianlong," in *Orientalia*, vol. 26, no. 7, pp. 25-41; Hui-chi Lo, "Political Advancement and Religious Transcendence: The Yongzheng Emperor's (1678-1735) Deployment of Portraiture"; 陳葆真，〈雍正與乾隆二帝漢裝行樂圖的虛實與內涵〉，《故宮學術季刊》，第 27 卷第 3 期，頁 49-85。

18 見陳捷先，《慈禧寫真》，頁 278-79。

19 關於同治的死因，學者有「天花」、「梅毒」、或「天花」加「梅毒」等各種不同的說法，同上註，頁 134-141。

成裝裱。²⁰ 慈安係東宮太后，本來地位比慈禧高，十六歲被冊立為皇后時，慈禧只是「蘭貴人」而已，她於咸豐六年（1856）生下皇子載淳（同治）之後才被封為懿妃，咸豐七年（1857）晉封懿貴妃，成為皇后之下身分地位最高的嬪妃。但是當咸豐皇帝駕崩於熱河避暑山莊後，同治隨即繼位，這時母以子貴的新皇帝生母慈禧，遂與皇后鈕祜祿氏，分別被尊為「西太后」與「東太后」。

如果這兩張畫像正如《活計清檔》記載的成於同治四年（1865），則此年發生了一件在慈禧一生政治生涯中舉足輕重的大事，就是在同年三月初四，政治地位漸趨穩固的慈禧，終於利用蔡壽祺的彈劾，就此罷黜議政王恭親王奕訢（咸豐之弟，1833-1898），並奪去他的一切要職。²¹ 慈禧將奕訢免職的手詔便是那份錯字連連、但證明她具有親筆撰寫公文能力的文字：「諭在廷王大臣等同看：朕奉兩宮皇太后懿旨，本月初五日據蔡壽祺奏，恭親王辦事徇情、貪墨、驕盈、攬權，多招物議，種種情形等弊，嗣（似）此重（劣）情，何以能辦公事？查辦雖無實據，是（事）出有因，究屬曖昧知（之）事，難以懸揣。……恭親王著毋庸在軍機處議政，革去一切差使，不准干預公事，方是朕保全之至意，特諭。」²²

奕訢原是她的政治同夥人，在咸豐去世，政局為肅順等老臣把持時，她曾與東宮太后聯合奕訢成功發動了「辛酉政變」，除去肅順等八大臣攝政的障礙，並得以與慈安一同垂簾聽政，形成皇太后與恭親王共同主政的體制，但是後來逐漸演變成慈禧獨攬朝政的局面。而這項轉變的關鍵正是同治四年她羽翼豐滿後，決心將恭親王奕訢拉下的這場鬥爭，慈禧在政治路途上，再度展現了她在危機處理時的智慧與決斷。由此觀之，《慈禧便服像》的製作剛好在成功打擊恭親王勢力之後一個月間，她想抑制恭親王的目的已達成，是否因此心情舒泰，甚或志得意滿而有此「行樂圖」之製作？畫面上的她面帶淺淺的微笑，頗有氣定神閑、信心滿滿之神情。

和《慈禧便服像》（圖 13）一式一樣的慈安像《慈安太后便服像》（圖 14）中，慈安穿著藍色的壽字團花長袍，和慈禧所穿的暗紅顏色壽字團花長袍款式一

20 見《內務府造辦處各作成做活計清檔》，同治四年閏五月初四日條下記載：「四月初一起，著沈振麟、沈貞進內恭繪慈安皇太后御容，慈禧皇太后御容」，同治四年五月二十九日條下記載：「二位佛爺御容俱高二尺，寬一呎五吋……裱時用白綾」，及六月初六日條下記載：「二位佛爺御容……俱裱軟挂做黃雲緞袂套。」但王正華認為這兩張同時製作的畫像也可能是另一張描繪慈禧的《慈禧吉服像》與慈安的《慈竹延清像》，見王正華，〈走向「公開化」：慈禧肖像的風格形式、政治運作與形象塑造〉，《國立台灣大學美術史研究集刊》，第 32 期，頁 247-48。

21 有關慈禧與奕訢政爭的專著，見寶成關，《奕訢慈禧政爭記》；此次事件又見隋麗娟，《說慈禧》，頁 101-111；徐徹，《慈禧畫傳》，頁 68-69；陳捷先，《慈禧寫真》，頁 93-98。

22 見陳捷先，《慈禧寫真》，頁 96-97。

致，只顏色不同罷了。兩人髮型簪花方式亦相同，兩人背後的假山、翠竹，庭園中的朱欄都一樣，顯示這是一視同仁的「東西宮太后」同時繪像之舉，而且像是出於同一宮廷畫家的手筆。只是畫中慈禧顯得比慈安要老成些，眼睛下方有眼袋，且兩頰下端連嘴角處有著明顯的法令紋，而慈安則面部明顯要比慈禧顯得稚嫩，表情則拘謹嚴肅，並未如慈禧般面露微笑。

上述推測作畫時間係於同治四年（1865）如果正確的話，則此時慈禧三十歲，慈安二十八歲。「辛酉政變」（1861年）後，兩宮正式垂簾聽政，但是實際操縱權力運作的仍是慈禧，因為慈安對政治並無興趣，且她的才學與能力都不如通曉滿漢文字，能擬上諭、批奏章的慈禧。據說慈安為人沉默寡言，在政務上全無慈禧的果斷與手段，對大臣的奏章「或竟月不決一事」。²³不過也因此兩宮垂簾期間倒能相安無事，表面看來二人相當合作，並無重大衝突。又或許因此畫面中慈安背後的花園中春花正艷，盛開的藍牡丹且與她髮上所簪的藍牡丹相呼應；相較之下，慈禧手持摺扇、桌上攤開著閱覽中的書籍與茶具，倒像是一名士子了。

畫面上這些雖僅細節的不同，卻反映著慈禧與慈安之間重大的差異。慈安為人寬厚，但對進德修業並無興趣。慈禧則不然，作妃子期間，她的能讀寫滿漢兩種文字，以及略通書法、繪畫、戲曲等方面，就是慈安及其他嬪妃所不能及的。二次垂簾聽政以後，她更感所學不足，令秀才出身的太監為她在寢宮外坐更講讀書史，包括《四書》、《書經》、《詩經》等。後來她還嫌太監學問不足，更要求有學問的太醫每日輪值教讀。²⁴身為地位同等的兩位皇太后，畫面上這些些微的差別顯示慈安女性化、拘謹守分的后妃本色，而慈禧的「擁書自重」則有溢出后妃角色的流露了。

更值得注意的是《慈安太后便服像》（圖14）上端有同治所題的「慈竹延清」四大字，而《慈禧便服像》（圖13）上則無，這其中透露的信息是慈禧可能是個失敗的母親。同治四年兩后作「便服像」時，同治只有九歲，但「慈竹延清」四字結

23 小橫香室主人，《清宮遺聞》（1915年撰），卷一，收錄於《清朝野史大觀》，第一冊，頁69上。在「慈安皇太后」一條云：「當時天下稱東宮優於德，而大賞大舉措實主之。西宮優於才，而判閱奏章，及召對時諮訪利弊，……東宮見大臣訥訥如無語者，每有奏牘，必西宮為誦而講之，或竟月不決一事。」；陳捷先，《慈禧寫真》，頁171。

24 見信修明等著，《太監談往錄》，頁78-79；濮蘭德、白克好司著，陳冷汰譯，《慈禧外紀》，頁298；另外美國女畫家柯姑娘也指出，慈禧在午休時有專人唸書給她聽，見Katharine A. Carl, *With The Empress Dowager of China*, p. 132；凱瑟琳·卡爾著，晏方譯，《禁苑黃昏：一個美國女畫師眼中的西太后》，頁103。此書另有一譯本為王和平譯，《美國女畫師的清宮回憶》，但比對本文所需引用所有片段之原文與譯文，一般而言晏方之譯文較為忠實貼切，故而引用晏方譯文次數較多。

字穩當，筆畫清晰，並不像出於只有九歲的孩童之手，所以這四字有可能是同治後來加題的。「慈竹延清」寫得比同治其他像孩童時期的手跡的作品要成熟，接近他為慈禧寫四十歲祝壽詩的字體（那時他十九歲），但可能比後者要早些。²⁵ 由於慈安是他合法的母親（慈禧只是生母），有一種說法是因他是由慈安養大的，所以對慈安的感情還超過對慈禧的感情。這是極有可能的，從同治立后事件中可以充分看出，他對慈安的親近遠勝對親生母親慈禧的疏離。同治十一年（1872），兩宮太后為同治選擇皇后意見相左，慈安喜歡戶部尚書崇綺之女阿魯特氏，而慈禧則鍾意侍郎鳳秀之女富察氏，僵持不下之餘，詢問同治自己的意見，結果他選擇了阿魯特氏為后，使得慈禧心中非常不快。²⁶ 由此觀之，同治不只在選后事件上與慈安「一心」，而與慈禧則反之，在兩后的便裝畫像中，他也恭謹虔敬的在慈安畫像上題字，顯示對「慈母」的敬愛，卻未在慈禧畫像上題字，似乎也間接說明了他對慈安的向心力超過對自己的親生母親。

《孝欽顯皇后像》（圖 15）是另一幅描繪慈禧燕居之樂的「行樂圖」，此作與慈安的另一張畫像《孝貞后璇闈日永圖》（圖 16）相比，又可發現許多值得玩味探究之處。²⁷ 相類處在於兩幅都是女主人翁處於有部分建築物的室外庭園背景中，且乍看兩位太后身旁桌上都放著一瓶牡丹花，似乎大同小異。但慈安仍然著一襲不變的深藍壽字團花長袍，髮上也仍然簪著兩朵花，慈禧則變化多矣——不僅身穿黃色吉服，身上戴著長串珍珠項鍊，頭上飾滿珠翠，且身旁不似慈安僅有一簡單之團扇放桌上，而是有壽桃、如意、茶盞、香爐、鼻煙壺等物，左手指尖且作出掐指撮鼻煙之動作。壽桃與香爐自是有長壽吉祥的寓意，也是慈禧一向最喜歡之物，至於鼻煙壺則自康熙、雍正、以至乾隆等帝以來都極熱衷收藏此物，且以此或饋賞臣下、或致贈外邦來使。²⁸ 如意與鼻煙壺都一再出現於雍正、乾隆、道光、咸豐等皇帝畫像中，²⁹ 足見慈禧已脫離慈安之后妃自我定位——僅有花朵、團扇相伴，而向帝王之形

25 同治的書法作品，見朱誠如主編，《清史圖典》，第十冊，頁 276-84。

26 同治選后事件，見章愷編著，〈阿魯特氏〉，《正說清朝十二妃》，頁 193-210；隋麗娟，《說慈禧》，頁 196-97。

27 此作的尺寸與前述兩張東西宮太后便裝像相同，所以可能成畫時間相近，見《內務府造辦處各作成做活計清檔》，同治五年五月二十四日條記載：「傳旨著沈振麟在長春宮恭繪慈禧皇太后御容」。王正華指出，同治五年有製作慈禧畫像記載，但她認為是另一幅《慈禧便服像》，見王正華，〈走向「公開化」：慈禧肖像的風格形式、政治運作與形象塑造〉，頁 247-248。

28 乾隆時曾賜安南國王、緬甸國王鼻煙壺，嘉慶時賜朝鮮使臣鼻煙壺，見趙之謙，《勇盧閒話》，收錄於黃賓虹、鄧實編，《美術叢書》，初集第三輯，頁 202-203。

29 王正華，〈走向「公開化」：慈禧肖像的風格形式、政治運作與形象塑造〉，頁 248。

象邁進。

然而政治謀略與手腕皆遠非慈安能比的慈禧，在親情一事上似乎卻又落了下風。慈安的《孝貞后璇闈日永圖》（圖 16）上仍有同治所題字體較小的「璇闈日永」四字，顯示年幼的皇帝對東宮太后母親能長壽的祝願，但慈禧的畫像上卻付之闕如。

若拿慈禧的《孝欽顯皇后像》（圖 15）與她自己兒子同治《同治帝游藝怡情圖》（圖 6）相比，兩圖構圖相似，皆有巨松及建築物屋頂覆蓋於畫面上方，顯示兩幅作畫時間相近。《同治帝游藝怡情圖》中同治的年齡約在十歲左右，也符合前述《孝欽顯皇后像》作於同治五年的推測。³⁰ 雖然與慈安繪像相比，慈禧已不甘於自己的形象僅停留在傳統女性后妃的描繪，而隱然有想要與男性帝王看齊的居心，但是與自己兒子同治的繪像兩相對照，不但性質相同、構圖極近的兩張繪像，身為幼童的同治卻在繪像尺寸上遠比慈禧為巨大，且同治在畫面上正如其先祖康熙、雍正、乾隆般，在有一函書及文房四寶的書桌上，大方攤開紙張準備寫字作畫，背後是他自題的「游藝怡情」四字，這才是帝王傳統的依文游藝的模樣！而慈禧縱然大權在握，縱然此時已將恭親王打壓成功、成為政壇無敵手的女強人，然而繪像上，她仍然是要向傳統低頭的——只能在后妃像的傳統中，略施小變化而已。

《慈禧弈棋像》（圖 17）是另一張慈禧的「常服像」，由於沒有慈安的對照組，加上畫幅中看來慈禧的年齡較大，所以推測此畫應該成於慈安在光緒七年（1881）突然去世以後。³¹ 慈安得年僅四十五歲，她的死因成謎，一說是清朝官方的「正常因病」說，一說是咸豐帝生前知道慈禧不可信，遂預留遺詔給慈安，日後當慈禧不守法時，可以殺掉慈禧。忠厚老實的慈安後來把此事告訴了慈禧，並當面焚燒了這份密詔，遂引起慈禧的殺機。但是史家們認為無論從病情分析，或政治動機來看，慈禧似乎都沒有必要殺掉並不具政治野心的慈安。³² 總之，同治身故後，光緒繼統，兩宮二度垂簾，然而慈安的突然去世使得慈禧再也不必受嫡庶的約束（慈安為

30 《內務府造辦處各作成做活計清檔》同治四年閏五月初四條下，曾有如下記載：「旨於三月二十九日著沈振麟沈貞進內恭繪皇上御容臉像。」如果《活計清檔》中所指的御容係此張《同治帝游藝怡情圖》的話，則生於 1856 年的同治時年九歲。

31 另有一張《光緒帝與珍妃》畫像繪光緒與珍妃坐於棋桌前，與此畫構圖及畫法幾乎完全相同，珍妃（1876-1900）係於光緒十五年（1889 年）進宮，所以推測《慈禧弈棋像》應成於 1889 年以後，亦即慈禧五十四歲以後。《光緒帝與珍妃》畫像見徐徹，《美麗與哀愁：一個真實的慈禧太后》，頁 376。

32 見隋麗娟，《說慈禧》，頁 192-195；陳捷先，《慈禧寫真》，頁 166-171。

咸豐皇后，身分高於她），成為真正唯我獨尊的女主了。

圖中的慈禧比起前面二張便裝像中略添風霜，看來是漸入老境。慈禧坐在畫面右方，隔著棋桌，與她下棋的男子相對，前景中央置一花卉盆景，背景則為沿右方畫面伸展之一巨松。此畫應該還是為了要表達慈禧「行樂」的主題：除了看書喝茶，還有下棋作為休閒娛樂的活動，但是畫面又充滿了矛盾與耐人尋味處。與傳統女性下棋的題材，如新疆阿斯塔那墓出土的唐代《弈棋仕女》（圖 18）或傳周昉（約 740-800）的《內人雙陸圖》（圖 19）對照，顯然此畫並不承襲唐代百無聊賴的美女以下棋自娛、或是貴族婦女聚精會神的下棋時，引起女侍在旁圍觀的主題。這位為慈禧繪像的清代宮廷畫家，顯然面臨了一個難題，他既不能走傳統路線，將慈禧描繪成深閨寂寞的美女，也不能將她放置在一群悠閒無事的宮人間，僅靠著下棋打發時間，他勢必要另闢蹊徑了。

但尷尬處便在於，在圖像傳統中，慈禧既不能用傳統后妃手法，卻也不能以帝王之傳統描繪之。她既不能與同性下棋——這樣便會落入深宮寂寞的窠臼，這不符合她主宰國政的實情，或許因此之故畫家便在畫面中呈現了她與一名男性下棋的場景。可是一旦與男性下棋，觀者對畫面上「政治」的意涵與猜測就開始多過對「休閒」的聯想。此所以這張對《慈禧弈棋像》中男性是誰的猜測竟有數種之多，北京故宮曾將之命名為《奕訢孝欽后弈棋圖軸》，認為這是咸豐與慈禧弈棋的場景，徐徹的《慈禧畫傳》中認為是太監，³³ 王正華則從政治對等的角度認為能與慈禧對弈的，非「同治、光緒、恭親王奕訢、醇親王奕譞」莫屬，並從服裝上分析，認為該名男子是同治皇帝，且由於前景盆景置中，與畫面後方的慈禧相對，此種構圖常見於帝王肖像如傳宋徽宗（1082-1135）《聽琴圖》（圖 20）及乾隆像《是一是二圖》（圖 3）等。³⁴

但是與慈禧對弈的男子，在畫面上看來姿態屈從，一身藍布衣，並不像同治、光緒在畫像中常身著華麗的背心，表現出貴氣，且此人臉龐看來也比同治去世時只十九歲的年紀要大許多（外加同治此時早已去世），因此仍以太監的可能性較大。既與太監下棋，所有有關雙方棋局博弈如政治競賽的聯繫就難以進行，更遑論宋徽宗《聽琴圖》（圖 20）中，徽宗為畫面中心，臣下兩旁恭敬聆聽的態勢很清楚，《是一是二圖》（圖 3）中乾隆也顧盼自雄，小廝在旁倒茶打雜，都是唯我獨尊的姿態。

33 徐徹，《慈禧畫傳》，頁 222。

34 見王正華，〈走向「公開化」：慈禧肖像的風格形式、政治運作與形象塑造〉，頁 249-251。

只有慈禧明明在晚清政壇是呼風喚雨捨我其誰的真正統治者，在弈棋一圖上，既不能表現出君主的氣勢，又不能屈就后妃式的與同性下棋場景，其結果就是令人大費疑猜的既不政治也不休閒，且難以一眼看出她的對手為何人。

三、慈禧「變裝像」與「朝服像」的意涵

慈禧的扮觀音像也有畫虎不成的同樣尷尬，她生平最仰慕乾隆，不知是否因此之故，乾隆扮《乾隆皇帝普寧寺佛裝像》（圖 21）在前，她也效法乾隆來個「觀音像」在後。³⁵ 她有兩張扮觀音像《慈禧太后佛裝像》（圖 22）及《慈禧太后觀音裝像》（圖 23），在圖像傳統上，繼承了雍正與乾隆的作法。³⁶ 雍正扮和尚、道士與喇嘛態度比較輕鬆，多少有些遊戲人間的意味，如果這些畫像係繪於他登基前，或許就如學者所推測的，意在解除其父康熙在為各個皇子爭奪皇位而不勝其擾時的心防，刻意表態自己有方外之人的器度與修養。³⁷ 但是乾隆扮佛的態度可比雍正嚴肅得多，雍正並不以為自己是特殊仙佛的再世，乾隆則認為大清先祖皆為佛菩薩之化身。³⁸ 乾隆十七年（1752）所刻的《永佑寺碑文》：「我皇祖聖祖仁皇帝，以無量壽佛示現轉輪聖王，福慧威神，超軼無上。」便是將康熙神化的例子。³⁹

《乾隆皇帝普寧寺佛裝像》（圖 21）中，乾隆作文殊菩薩的裝扮，而且乾隆共有七張這樣的「乾隆御容佛像唐卡」傳世。⁴⁰ 乾隆運用藏式宗教畫，將自己的肖像

35 慈禧住的乾寧宮曾是乾隆的居所，死後選擇葬在乾隆的東陵之旁，且有意效法乾隆巡幸江南，種種跡象顯示她對乾隆的仰慕，見汪榮祖，〈記憶與歷史：葉赫納拉氏個案論述〉，頁 26。

36 慈禧於光緒三十年（1904）曾手抄《般若波羅蜜多心經》，院畫畫家在經文旁繪上慈禧「扮」觀音像，慈禧甚喜，此圖中慈禧清秀貌美，不似望七之人。圖見濮蘭德、白克好思著，陳冷汰譯，《慈禧外紀》，頁 302。另外討論慈禧觀音扮像的可見劉北汜，〈慈禧扮觀音〉，收入劉北汜編《實說慈禧》，頁 197-205；Yuhang Li, "Gender Materialization: An Investigation of Women's Artistic and Literary Reproduction of Guanyin in Late Imperial China," pp. 54-66；彭盈真，〈老佛爺的妃史 BOOK：慈禧的一天〉，《典藏投資》，No. 57 (July 2012)，頁 135。

37 見陳葆真，〈雍正與乾隆二帝漢裝行樂圖的虛實與內涵〉，頁 57；又見聶卉編著，《雍正皇帝肖像畫》，頁 1-2。

38 乾隆推康熙為無量壽佛化身，雍正為釋迦如來，乾隆自身則為文殊菩薩，見陳俊隆，〈乾隆皇帝運用文殊菩薩化身策略與西藏地區的治理〉，頁 44-67。

39 永佑寺碑文，收錄於張羽新輯注，《清政府與喇嘛教》，頁 369。

40 羅文華將這七幅唐卡分為西洋畫師及中正殿喇嘛所繪兩種風格，本文所引之唐卡被歸為前者，見羅文華，〈龍袍與袈裟：清宮藏傳佛教文化考察（下）〉，頁 539-544；Patricia Berger 認為乾隆這些畫像係繼承雍正的扮裝像傳統而來但更為成功，見 Patricia Berger, *Empire of Emptiness: Buddhist Art and Political Authority in Qing China*, pp. 59-61；有關這些圖像又見 Chuimei Ho & Bennet Bronson, *Splendors of China's Forbidden City: The Glorious Reign of Emperor Qianlong*, p. 129, p. 161.

巧妙地鑲嵌於充滿菩薩與祥雲的畫面正中央，自有深意。本來唐卡即具教育及觀想功能，圖中的乾隆右手作說法（藏傳佛教稱施依）手印，手中荷莖延伸為荷花上之劍，左手作禪定手印，手中法輪延伸為荷花上的經書，分別象徵文殊的除惡本質與無上智慧。乾隆面部表情既睿智又尊貴，既威嚴又慈愛，從而讓他治下的觀者油然而生追隨之心並成為其心靈寄託之對象。滿清皇室選擇藏傳佛教代替其祖先所信奉的原始宗教薩滿教，當有其政治意義，尤其乾隆之世，對蒙古與西藏所信奉藏傳佛教之提倡宣揚，更是不遺餘力。雖然乾隆中期以後，蒙古各部落即已臣服，但乾隆深諳單靠軍事不足恃，宗教的羈縻力量應該更為強大，所以才會以「皇帝菩薩」的角色出現，將自身塑造為宗教領袖，無形中政治一統江山的任務也達成了啊！⁴¹

但慈禧的兩張扮觀音肖像與之相比，就顯得氣勢薄弱，甚且帶有輕快娛樂的性質了！《慈禧太后佛裝像》（圖 22）中慈禧雖頭戴五佛冠、身披纓絡，背後有紫竹叢屏風及桌上的淨水瓶，使人了解到她是在作「觀音」打扮，但纓絡披肩下的朝服及厚底鞋，身旁的書桌及書籍日常擺設等又是「人間」之物，且她的臉部表情既無觀音的慈悲憐憫，也無一國之君的威嚴氣度，再加上畫家將她畫得頭大身小，感覺就像一張由「凡」無法入「聖」而拼湊得十分不合適的圖像。另一張《慈禧太后觀音裝像》（圖 23）亦復如此，慈禧穿著藍服作觀音裝扮，卻又盤坐在一顆結實累累的蟠桃樹下，樹下台階旁一路生滿靈芝，右方一小童手呈靈芝進獻。畫面從慈禧的彩衣、深粉紅的蟠桃、朱紅的靈芝，莫不呈現一個色彩繽紛、熱鬧有餘、莊嚴不足的祝壽場景，小童身後穿插的蝴蝶更加深了「壽」的祝壽意涵。在這張「觀音」與「壽星」拼搭的畫像中，哪有一點觀音應有的超脫世情與母性情懷？畫面的通俗與充滿裝飾氣息，一方面固然可解讀為畫家迎合慈禧所好，無形中流露了慈禧本人喜歡熱鬧、缺乏學養與眼界之不足；但換個角度看，亦可視為慈禧此舉無意間也顛覆了男性君主們將扮佛裝像賦以深沉政治宗教意涵的傳統，而將之徹底個人化與世俗化。

有了康熙（無量壽佛）、雍正（釋迦如來）、乾隆（文殊菩薩）化身為男性菩薩的前例，身為女性統治者，慈禧若要選擇一位女性菩薩「轉世」，自非法力無邊、且獲廣大信眾愛戴的觀音莫屬。慈禧沿襲乾隆扮文殊的作法，有「觀音扮裝像」的繪像，但畫面中反映的是慈禧喜歡看戲的愛好，且從戲曲中擷取了觀音的扮相和服

41 關於乾隆製作唐卡肖像之研究，見羅中展，〈乾隆皇帝之菩薩唐卡研究〉，《中華科技大學學報》，第 40 期，頁 653-667。

飾。⁴²其本人對宗教的理解並不深刻，不似乾隆，為了將藏傳佛教的神祇建立起一個體系，不但指示當時之國師章嘉呼圖克圖主持進行整理，後來完成兩本書，並曾命宮庭畫家繪《法界源流圖》，以明各神尊之位階。⁴³觀乾隆畫像深得唐卡背後曼陀羅（壇城）的結構，可謂兼具龐大的理論、森嚴的氣勢、以及象徵意義，簡直就是藏傳佛教的具象呈現，外加乾隆的創意，以西洋透視法所繪的本人肖像取代傳統追憶默寫人物畫的畫法，在圖像的製作上充分顯現西藏畫師及西洋畫師共同參與的成果。

反觀慈禧，對宗教的認識既無乾隆欲將蒙古、西藏納入江山一統的政治企圖心，亦無乾隆對藏傳佛教建立可傳之久遠之體系的用心——為了長期經營蒙藏，乾隆甚且對蒙藏文都曾下功夫且充滿學習之熱情。⁴⁴慈禧扮觀音雖然利用其性別優勢，但並未得到傳統上所預期之效果。如果說乾隆扮文殊雖有宗教上的理想，但他利用神權統治天下的動機則更為強烈。相形之下，慈禧比較注重她私人的喜好與感覺，她在剛開始接觸照相的時候，就決定扮作觀音拍一張，因為「碰到氣惱的事情，我就扮成觀音的樣子，似乎就覺得平靜起來。」⁴⁵顯示她化身觀音是以自己的情緒為取向的。乾隆的扮文殊像予人雷霆萬鈞、法相森嚴，卻又栩栩如生，彷彿救世主就在你身邊之感！也藉此帝王與菩薩像合而為一的巧妙手法，呈現出文殊（乾隆）慈悲、智慧與伏惡的力量；然而慈禧像卻轉為趨俗而五顏六色的祝壽場面，並未表達出不管是統治者的氣勢，或是觀音作為女性神祇悲天憫人的襟懷，與乾隆努力地將政治與宗教結合的境地可謂殊途了。

除了上述的「行樂圖」、「變裝像」外，慈禧只留下一張正式的朝服圖，這張《慈禧皇太后朝服像》（圖24）與上述「行樂圖」、「變裝圖」最大的不同在於它是張採用西法、比較寫實的「肖像」，而非後者的基本上還是人物畫。慈禧這幅朝服

42 王正華認為《慈禧太后佛裝像》中慈禧的觀音裝扮和宮中演出祝壽戲中觀音的形象有關；而《慈禧太后觀音裝像》則可能成於1904年為慶祝慈禧七十大壽而作，見王正華，〈走向「公開化」：慈禧肖像的風格形式、政治運作與形象塑造〉，頁254-55。

43 見章嘉，若必多吉編，呂鐵鋼整理，陳慶英校訂，《三百佛像集》，及蘇興鈞、鄭國著，《法界源流圖介紹與欣賞》；羅中展，〈乾隆皇帝之菩薩唐卡研究〉，《中華科技大學學報》，第40期，頁659。

44 見Patricia Berger, *Empire of Emptiness: Buddhist Art and Political Authority in Qing China*, p. 38.

45 見德齡著，顧秋心譯，《清宮二年記》，收入《在太后身邊的日子》，頁126。德齡與容齡姊妹有關清宮的著作，已被指出有許多錯誤，且多處不合史實，尤其是德齡的《瀛台泣血記》及《御香飄渺錄》應作小說看，但德齡的《清宮二年記》及容齡的《清宮瑣記》比較可靠，可作回憶錄看，見朱家潛，〈德齡、容齡所著書中的史實錯誤〉，《故宮博物院院刊》，1982年第4期，頁25-43。本文所引兩人著作皆不包括前者，且都不涉及朱氏所指她們文中容易出現年代不符及對制度誤解等錯誤。

像顯然為死後所作，因為圖中的她，雖然臉龐仍然秀麗且威儀猶存，但兩頰凹陷、皺紋明顯，加上兩鬢灰白，若是生前，愛美的她，絕不會容許畫師如實畫出她這樣的老態。⁴⁶ 除此而外，從功能性觀點看來，清初以降，清代帝后皆有這類朝服像傳世，這些畫像主要作為皇室家族祭祀及在重要儀典中展示之用，平日收藏於壽皇殿中。如 1913 年光緒帝后隆裕太后去世時，便在太和殿的靈堂放置一張隆裕的油畫肖像。⁴⁷

慈禧這張死後所製作的朝服像透露「風格」與「規格」兩個問題。從畫風看，不但與她生前那些行樂圖的人物畫（若非標明像主為何人，很難讓人一眼即可辨出像主的容貌）風格迥異，也與乾隆以後嘉慶后、道光后、甚至咸豐的第一位皇后《清文宗孝德顯皇后像》截然不同。清代后妃像從清初開始，或許因為院畫畫家受了西洋影響之故，不像宋元明皇后像的制式化與面目模糊，而較具備個人性。早期尤以孝莊文皇后（康熙之祖母，1613-1687）為最突出，而後乾隆朝的孝聖憲太后（乾隆母）、孝賢純皇后（1712-1748）及其他嬪妃肖像，在西洋教士郎世寧的參與下，有著與傳統后妃像截然不同的風貌。然而自嘉慶帝以後的皇后像，或許因為西洋教士郎世寧、王致誠（Jean Denis Attiret, 1702-1768）、艾啟蒙（Ignatius Sichelbart, 1708-1780）等的陸續凋零，以及宮廷畫家的水準日益低下，皇后像逐漸衰落，不僅見不到乾隆時之個人特色，簡直成為千篇一律、僵化呆板的人物畫。

這種情形到了慈禧肖像卻有了改變，她的朝服像也許未及乾隆盛世的水準，如畫面中的朝服、龍椅、地毯等仍然扁平，濃艷的色彩平塗，也不具空間感。但是面部的描繪卻與嘉慶、道光、咸豐、同治以來皇后像的用傳統線描及平面畫風大相逕庭，而有著她個人獨特的相貌與神情。與之相比，在她之前的《道光皇后朝服像》（圖 25）中，孝全成皇后臉部如紙片般扁平，臉型呈倒三角狀、一字眉、倒三角小口，不僅沒有寫實意味，幾乎可稱之為幾何化、程式化的人物畫。咸豐登基後追封婚後兩年即去世的嫡福晉《清文宗孝德顯皇后像》與道光皇后的畫法相似，也是倒三角臉，甚至慈禧的媳婦同治后《孝哲毅皇后朝服像》，以及死在慈禧之後五年（1913 年）的光緒帝后《隆裕皇后像》都大體一致是公式化的人物畫，唯獨慈禧獨樹一幟，朝服像中的臉部有西洋的陰影明暗法，五官相當寫實。

46 見《內務府造辦處各作成做活計清檔》，宣統元年十二月二十一日條下記載：「又十二月初十日由上交孝欽顯皇后聖容一件，德宗景皇帝聖容二件著如意館蘇祿……」應該即為慈禧與光緒之朝服像，則製作時間已在兩人辭世後一年。

47 見信修明等，《太監談往錄》，頁 55。

據聶崇正從清內務府造辦處的檔案發現，晚清咸豐至同治時工人物的畫家有沈貞、沈全、沈世杰等，而沈振麟則為同治至光緒時專畫人物之畫家。⁴⁸ 因此從時間上估計，沈振麟最有可能是慈禧朝服像的作者。⁴⁹ 而且慈禧的朝服像與《光緒帝朝服像》（圖 26）風格極近，看來像出於同一人之手。晚清的帝后朝服像中，唯有慈禧與光緒像的臉部以西法處理，這個現象可以有兩種解釋：一是受西洋畫家影響，因為美國畫家柯姑娘（凱瑟琳·卡爾，以下簡稱柯姑娘）與荷蘭畫家胡博·華士（以下簡稱華士）分別於 1903 及 1905 年為慈禧繪像，尤其柯姑娘的作品完成後，被送到美國聖路易斯參加萬國博覽會，影響極大，由北京而上海而運送至美國舊金山的過程盛況空前，院畫畫家不可能不知道。⁵⁰ 而且柯姑娘在她的書中曾提及在宮中見到慈禧御用畫師的情形，她說：「我發現自己並非宮中唯一的畫師，太后一直供養著一批畫師。……有的人畫花卉的技巧極為嫺熟，還有一個甚至會畫肖像畫，但他們從來沒有近距離見過太后。……他們的畫作通過一名太監呈上太后，太后又通過這名太監傳達他的旨意。」⁵¹ 或許就是這個原因，由於院畫畫家根本沒有就近「寫真」御容的機會，所以才有那些比較接近人物畫的行樂圖出現。

而慈禧與光緒朝服像畫風接近還有一原因可解釋，即他們倆過世之日只差一天，光緒以三十六歲的盛年於光緒三十四年（1908 年 11 月 14 日）駕崩，次日慈禧也病故。不管光緒究係自然死亡或是因砒霜中毒，⁵² 兩位去世的皇帝與太后都得留下朝服像，做為紀錄或祭祀之用，很可能受命的畫家必須為同時身故的兩人作畫，故而兩者畫風相似。慈禧雖於光緒十五年（1889）還政於光緒，但她從未真正退居第二線，甲午戰爭中國敗於日本，飽受刺激的光緒亟思變法圖強，然而他所主導的維新運動被慈禧降旨推翻，運動首腦康、梁流亡海外，光緒也被幽禁於瀛台。戊戌政變（1898 年）後，慈禧對光緒的猜忌怨懟日深，本準備廢了光緒，但因列強干涉而無法如願。這兩張風格接近的朝服像中，年邁的慈禧表情嚴峻，容貌清秀的光緒

48 見聶崇正，《清宮繪畫與「西畫東漸」》，頁 27。

49 雖然《內務府造辦處各作成做活計清檔》宣統元年十二月二十一日畫聖容像條並未記載畫家名字，然同治四年與五年條皆有沈振麟，見註 20 及註 30。

50 見 Katharine A. Carl, *With The Empress Dowager of China*, pp. 297-99；凱瑟琳·卡爾著，晏方譯，《禁苑黃昏：一個美國女畫師眼中的西太后》，頁 236-238。

51 見 Katharine A. Carl, *With The Empress Dowager of China*, p. 173；凱瑟琳·卡爾著，晏方譯，《禁苑黃昏：一個美國女畫師眼中的西太后》，頁 136-137。

52 光緒遺體上的砒霜劇毒含量為 201.5 毫克，超過足以致死的 60 到 200 毫克。光緒的死因，見邢宏偉，〈光緒帝死于砒霜中毒〉，《紫禁城》，2008 年第 12 期，頁 202-207；隋麗娟，〈說慈禧〉，頁 335；汪榮祖，〈記憶與歷史：葉赫納拉氏個案論述〉，頁 28；陳捷先，〈慈禧寫真〉，頁 245-251。

則似面露不平之色，到底為何兩人大去之日只有一天之差？這個永遠無法解決的謎團只能留給觀者無盡的想像與臆測了。⁵³

另一項解釋為何慈禧朝服像臉部出現西法，是院畫畫家可以根據照片作畫，這是以往歷朝歷代皇帝后駕崩後都不可能有的際遇。歷史上的畫師只能基於平日對帝后的觀察，繪出追憶的容貌，或者根據已有的肖像粉本再予以加工修正。慈禧則不然，慈禧最早在 1902 年見到駐法公使裕庚之女、御前女官裕德齡（1886-1944）在法國所拍的相片，先是訝異繼而喜歡，1903 年開始請德齡的二哥裕勛齡（1874-1944）為她拍照，到 1905 年勛齡離去為止，慈禧拍攝了大量生活照，現藏北京故宮。⁵⁴另據德齡之妹容齡的回憶，慈禧在美國畫家柯姑娘為她畫像前，想先照幾張像，「照出來好讓柯姑娘照著畫。」⁵⁵不僅如此，荷蘭畫家華士 1905 年來華為慈禧繪肖像時，在見慈禧本人之前曾先向荷蘭大使借來慈禧的照片進行研究。⁵⁶可見在當時以相片取代本人是通行的作法，院畫畫家如果這麼做也不足為奇，如果根據相片畫，自然面部以採西法為宜，畫成人物畫就不合理了。再加上光緒年間海上畫派的任伯年（1840-1896）等畫家早在 1870 年代就靈活運用陰影明暗法於人像臉部，院畫畫家這麼作已是瞠乎其後，且院畫畫家採用的是中西綜合的方式，僅臉部分有局部立體感，其他部分仍然扁平而但求對稱，作法仍然保守而無法掙脫傳統。如果院畫畫家真是根據相片作畫，那麼所據之相片，也是未經修飾的相片，才會如實地呈現慈禧七十左右的老態，而非使用如北京故宮所藏一套彩色之慈禧照片，畫面中的慈禧在修片上色過程中除去皺紋，使得皮膚光滑粉嫩，完全不像七十歲的老婦人。⁵⁷

至於慈禧朝服像所透露出的「規格」問題是隱性而值得進一步探究的，表面上看來，慈禧朝服像與清代所有「皇（太）后」朝服像的規格一致。朝服背景的地面繡著團鳳圖，她身著黃色龍袍，頭戴后冠，均與清代其他皇后無異。可是她的龍袍外層搭配朝褂，使人無法判斷她的龍袍上是否繡有皇帝才可使用的「十二章紋

53 隋麗娟認為慈禧可能因悲痛光緒之死而導致病情加劇，也可能因為政敵已除，原本強撐的病體也跟著垮了下來，見隋麗娟，《說慈禧》，頁 342。

54 見徐徹，《慈禧畫傳》，頁 223-224。

55 見容齡，《清宮瑣記》，收入德齡、容齡著，《在太后身邊的日子》，頁 237；王正華，〈走向「公開化」：慈禧肖像的風格形式、政治運作與形象塑造〉，頁 258-59。

56 見周尚雲，〈從華士·胡博到頤和園藏慈禧油畫像修復〉，《紫禁城》，2008 年第 12 期，頁 92。

57 見米卡拉·梵·瑞克沃塞爾（荷）著，邱筱慧譯，〈胡博·華士的生平〉，北京市頤和園管理處編著，《胡博·華士繪慈禧油畫像：歷史與修復》，頁 30。

飾」。由於這是她身故後之作，或許畫家沒有必要挑戰傳統，然而若從北京故宮中所藏的慈禧御用龍袍及「三織造緞回檔」所製造慈禧龍袍中確有「十二章紋飾」一事看來，可見慈禧生前不惜改變祖制、踰越軌範，雖然身為皇太后，卻在朝服中「宣示」她有皇帝之實，足與光緒平起平坐。⁵⁸的確，光緒終其一生雖思有所作為，但實際從未脫離慈禧的掌控，朝服是皇權的象徵，慈禧卻連這點「面子」都不給光緒。

另外與她同屬皇太后一起兩度垂簾聽政的慈安，卻未見朝服像傳世，今日所見慈安比較正式的僅有一張吉服像，且頭上未戴吉服冠，而插上花與鈿子，坐的也非龍椅。究竟慈安是當初就未畫朝服像，還是畫作因故遺失？慈安雖說死得突然，但從她過世到慈禧病故之間有二十七年的時間，難道來不及製作一張朝服像？連死後才被冊封為咸豐皇后的薩克達氏都尚有朝服像傳世，不免令人懷疑是否慈禧寵信的太監安德海，被慈安以國家家法處置以後，使得東西宮交惡的說法有著一定的可信度。⁵⁹慈安身亡後喪禮極為簡單，《清史稿》記載的一句：「孝貞皇后既崩，西太后獨當國。」⁶⁰似乎說明了慈禧臥榻之旁，不容人酣睡，以及從此不受人掣肘的實況。

雖然慈禧的朝服像暗藏許多玄機，但從數量上看來，她是十分「守法」的。她不像乾隆，即位之初即有《心寫治平》（圖 27）卷，年輕英俊的皇帝，除了自己穿著黃色龍袍在前，一帝之後還配有賢淑美麗的十二妃像在後，好不意氣風發。⁶¹除了郎世寧為乾隆繪製的半身像，還有全身朝服像，都以寫實的筆觸，勾勒出盛世的光輝，留下大清一代英主的形貌身影。1766 年郎世寧去世以後，宮中「郎式風格」後繼無人，乾隆晚期仍然留下中國畫師操筆的幾張朝服像，雖然西式寫實法不再，但乾隆滿臉皺紋、垂垂老矣的形象，與剛即位時的清新俊發，記錄了他在位六十年漫長的一生。⁶²康熙與雍正雖不曾留下如此豐富的朝服像，但康熙早年、晚年均有朝服像的製作，雍正除了全身朝服像外，亦有在書齋半身吉服像傳世，證明康雍乾均在生前就繪製自身的朝服像。相形之下，慈禧生前並不曾製作自身朝服像，因此

58 見宗鳳英，《清代宮廷服飾》，頁 193-195。

59 有關太監安德海恃寵招搖，違法出京替慈禧辦龍衣，後在慈安與恭親王合作下，將其正法，以及慈安之喪，見隋麗娟，《說慈禧》，頁 191-201；章愷編著，《正說清朝十二妃》，頁 138-140、144。慈安之喪，又見徐微，《美麗與哀愁：一個真實的慈禧太后》，頁 331-347。

60 見趙爾巽等撰，楊家駱校，《清史稿》，卷二百十四，〈后妃列傳〉，頁 8927。

61 見陳葆真，〈《心寫治平》——乾隆帝后妃嬪圖卷和相關議題探討〉，《美術史研究集刊》，第 21 期，頁 89-150。

62 乾隆之御容在乾隆五十年（1785）之後，皆出於繆炳泰之手，見阮元，《石渠隨筆》，卷七，頁 85；陳葆真，〈雍正與乾隆二帝漢裝行樂圖的虛實與內涵〉，頁 59。

只留下一張死後「必須」按祖制辦理的惟一——張朝服像，且畫風及形貌皆已無法受她掌控——說明了她雖實質上主宰了晚清中國之命運，然於朝服像一事，仍不能不謹守后妃之本分——她僅是一名母以子貴的皇太后而已。

四、女性外國畫師筆下的慈禧

嚴格說來，若不論那些「行樂圖」的人物畫，真正可稱為慈禧「肖像」畫的，除了這張朝服像，便是兩位外國畫家所繪製的四張慈禧油畫肖像了。光緒二十九年（1903）美國女畫家柯姑娘在美國公使康格夫人（Sarah Pike Conger）的推薦下，進宮為慈禧繪像，本來慈禧只准她畫兩次的，結果畫了九個月，由於有長時間近距離的接觸，使得柯姑娘成為歷史上第一位為皇帝（后）作畫而留下一手觀察文字記錄的畫家，而且還是位外國畫家！從肖像畫理論的觀點，肖像畫的成功與否，牽涉到畫家、被繪者（畫像主）、與觀者三者之間的關係與互動。⁶³ 然而很可惜的，研究歷史上的帝后像時大都欠缺畫家的觀察與記錄這一環。由於柯姑娘將她與慈禧相處的印象寫成一書，使得我們研究慈禧肖像時多了一個畫家的角度，而且還是外國籍的畫家，這是非常可貴的史料。究竟女畫家與男畫家筆下所呈現的慈禧有何不同？西洋畫家面對中國傳統及慈禧的要求時是否會影響其作畫態度？柯姑娘書中所觀察到的慈禧是否適切地反映在她筆下的慈禧形象，與她的文字之間有差異嗎？這一切都成為值得關注與探討的問題。

慈禧肯答應一名外國女畫師來替她繪像是經過一番心理轉折的，她由仇外轉而採取在外交上主動出擊的態度，庚子（1900年）之變的義和團事件引來八國聯軍之亂是決定性的因素。八國聯軍攻陷北京迫使她西逃，吃盡苦頭以後回來收拾殘局，或許在痛定思痛中使她對中外關係產生新的體悟與作法。慈禧的仇外情緒是可以理解的，早在她甫入宮之初，就發生英法聯軍之役使得咸豐逃難熱河且病死異鄉，而她主政以後，又不斷與外國簽訂使中國喪權辱國的條約，戊戌政變她雖成功的一舉摧毀光緒的變法運動，但她亟欲廢黜光緒帝之舉卻又遭到列強的極力阻止，使得她的仇外情緒日甚一日。德齡曾在回憶錄中提到慈禧對洋人的怨恨：「他們憑什麼對我如此傲慢無理？……這裡並不是他們自己的國家，大清帝國的內政，豈容他們隨意插嘴！他們不喜歡我們的生活之道，可是這就是我們的生活之道，……他們完全

63 見 Richard Brilliant, "Introduction," *Portraiture*, pp. 14-15.

可以離開我中華，我們並沒有邀請他們這些不速之客。他們能夠來到我中華帝國，那是仰仗了我們的寬容和友善。……這幫蠻夷之國，跟我妄談什麼文明。遠古之時，我中華早已成為泱泱文明之帝國，他們的祖先還懸尾倒掛，附樹攀枝。……」⁶⁴

慈禧在離京西逃過程中，曾一再以皇帝之名下「罪己詔」並頒佈變法詔書，顯示她對自己當初鼓動拳民鬧事並發動對外戰爭，以致造成京師的空前劫難、以及終須向列強悔過道歉賠款的不當，應當是刻骨銘心的。1903 年她在宮中以國際禮儀設宴招待了外國公使夫人便是一大創舉與突破，慈禧不但親自接見這些駐華國際婦女，帶領她們在頤和園內遊覽，事後還對西洋婦女的服飾及體態進行一番評頭論足。⁶⁵ 這項打破對洋人固有成見的輕鬆片刻，代表她晚年趨向改革和理性的心態，答應康格夫人讓柯姑娘為她繪製肖像應該也是出於這樣的精神。據柯姑娘的敘述，康格夫人希望畫成之後能送到美國聖路易博覽會去參展，並認為此畫定能令世人矚目且能改變世人對慈禧的偏見。⁶⁶

由於康格夫人不願看到西方世界在義和團事件後對慈禧形象任意加以扭曲，極力促成此事，加上慈禧本人也有強烈意願，柯姑娘終於在 1903 年 8 月 5 日（光緒二十九年六月十五日）進入北京頤和園進行這項歷史性的任務。柯姑娘是紐奧良人，曾在巴黎茱莉安學院（Academie Julian）學畫，並在巴黎沙龍展出其畫作，是當時任職於東海關稅務司的柯爾勒（Francis Augusta Carl, 1861-1930）之妹。⁶⁷ 柯姑娘對慈禧的印象好極了，作為一名畫家，對繪畫對象的觀察與洞悉力至關重要，柯姑娘甫見慈禧就有這樣的印象：「太后身材勻稱，手形纖細優美且保養甚好。面貌端正，……黑髮如漆，寬寬的額頭，彎彎的眉毛，眼睛明亮有神，目光極具穿透力。鼻樑高而直，……上唇的線條剛毅果斷，……微笑時露出潔白的牙齒，下頷較為寬大而又不帶任何誇張。所有這些，都顯得魅力十足。」柯姑娘對慈禧的駐顏有術，更是驚異不置，她的感想可說是一位女性對另一位女性所能發出最高的讚美了：「假如我事先不知道她已將近 69 歲，一定會認為這是一位善於保養的 40 歲左

64 見德齡著，荷莎、舒彥譯，《大清日落：老佛爺與光緒》，頁 141。

65 見德齡著，顧秋心譯，《清宮二年記》，收入德齡、容齡著，《在太后身邊的日子》，頁 84-85。

66 見 Katharine A. Carl, *With The Empress Dowager of China*, p. 19; 凱瑟琳·卡爾著，王和平譯，《美國女畫師的清宮回憶》，頁 5（晏方的譯本未譯此序，故此處採王和平譯本）。

67 見國立歷史博物館出版展覽手冊，《慈禧與世博：一幅畫像背後的故事》，頁 7。容齡也稱凱瑟琳為柯爾樂之妹。見容齡，《清宮瑣記》，頁 235。從其生卒年看來，柯姑娘比其兄小四歲，晏方稱她為柯爾樂之姊恐有誤，見晏方，〈譯者序〉，凱瑟琳·卡爾著，晏方譯，《禁苑黃昏：一個美國女畫師眼中的西太后》，頁 2。

右的中年婦人。」⁶⁸

柯姑娘不只對慈禧的外貌如此肯定，對她的個人特質也讚不絕口：「太后又是一個觀察力敏銳、富有見地的人，因此氣度非凡，有著很強的人格魅力。」⁶⁹這還只是第一印象，經過近月的相處，柯姑娘已經完全為慈禧所折服：「她的個性是那麼迷人，那麼非比尋常。她的迷人與有趣並非偶然或一開始才有，而是一貫如此！她對周圍的人都體貼周到、進退有節。……我無法不崇拜她，……哪一天我要是見不到她，就覺著日子過得索然無味——她真是太有趣與迷人了，而且變化無窮，身上總有新的東西可研究，真可謂永恆女性的化身。她既是孩子，又是女強人。在大殿上朝時，她可以花三小時處理繁重的政務，下得殿來，閒適地散步休息時，對最簡單的娛樂又有著孩童般的興趣。她有時坐在宮裏與女官們談些雞毛蒜皮的事，一旦太監下跪呈上內裝公文的黃色錦盒，她臉上的表情馬上轉為嚴肅專注，這時她眉頭輕鎖，成為十足的政治家；才過一會兒，經過一番思索，對手上公文下達了旨意以後，她又恢復了女人模樣，對她的花、服裝、首飾興緻勃勃。」⁷⁰

相對柯姑娘對慈禧的心儀，慈禧對她也不惡，不但常帶她遊湖泛舟逛花園，還讓她在作畫期間住進醇親王府邸，希望她能賓至如歸。在這樣的情況下，本來兩人可以合作無間，達到柯姑娘的理想：「通常畫家會想辦法儘量捕捉被畫者表象以外的東西，挖掘她的真實內心，渴望了解其最完美的一面並最大限度地加以表現，這樣往往會得到被繪者的積極反應與配合。如果雙方有這樣的默契，等畫像完成時，她們對彼此的了解可能還超過用其他方式接觸數年。」⁷¹

可是理想終究只是理想，柯姑娘覺得：「雖然我在其他場合中可以近距離的看到太后，可是我感到只有在為她畫像的時候，我才能面對面的好好觀察她。」⁷²但是

68 見 Katharine A. Carl, *With The Empress Dowager of China*, p. 19; 凱瑟琳·卡爾著，王和平譯，《美國女畫師的清宮回憶》，頁 18（此處王譯較佳故採之）。

69 見 Katharine A. Carl, *With The Empress Dowager of China*, p. 20; 凱瑟琳·卡爾著，王和平譯，《美國女畫師的清宮回憶》，頁 19。

70 此段之引文，筆者核對原文，比較了晏方與王和平兩人之翻譯，發現前者較忠實於原文之語意，因此大致採用了前者的譯文，但是仍加以筆者自身的修正。見 Katharine A. Carl, *With The Empress Dowager of China*, pp. 100-101; 凱瑟琳·卡爾著，晏方譯，《禁苑黃昏：一個美國女畫師眼中的西太后》，頁 78-79。

71 此段由於王和平譯得較為精準，筆者用的是王和平的譯文，但仍然有筆者的修正。見 Katharine A. Carl, *With The Empress Dowager of China*, p. 112; 凱瑟琳·卡爾著，王和平譯，《美國女畫師的清宮回憶》，頁 78。

72 此句兩篇譯文皆不妥，因此係筆者自譯，原文見 Katharine A. Carl, *With The Empress Dowager of China*, p. 112.

這樣的機會並不多，柯姑娘抱怨她每次至多只能畫一小時，而且慈禧很快提出能否請人代替自己讓柯姑娘畫的要求。據德齡回憶，某次太后換上畫像的衣服坐了約十分鐘之後，便對德齡說她疲倦得很，不能再坐了，並提出要德齡穿了她的衣服代替她的想法，與柯姑娘討論後，最後決定「每當太后覺得很累而不願意坐的時候，就由我（德齡）穿了她的袍子和戴了她的首飾代替她，於是只有極少幾個鐘頭太后親自來坐，讓密斯卡爾畫她臉部的表情，其餘都是我代坐的，每天上下午各坐兩小時，直到全部畫成。」⁷³

另外一個問題則在於中西文化的衝突與東西方藝術傳統的歧異，柯姑娘覺得很難克服，且內心掙扎得厲害。「我發現自己連續不斷地與中國傳統的繪畫觀念形成衝突，……我發現中國傳統和成規這一鐵鏈最後終將把我完全束縛住。我不能挑選一件傢俱，甚至也不能按照構圖法安排一條摺紋，在每一個細節上我都不得不遵從幾個世紀以來的傳統和成規。不能有陰影，只能有微乎其微的透視，每件東西的顏色都必須塗得均勻到失去凹凸感和生動的效果。當我明白我將不得不運用傳統的方法來表現太后那一常吸引人的性格、將她平庸化時，我就不再對我的工作充滿開始時的那種熱情了。我頭痛連連，內心反抗激烈，花了很大的勁才安心下來做這不得不做的事。」⁷⁴

而相對於柯姑娘對中國傳統畫法的抗拒，慈禧對西畫也有其從誤解到勉強接受卻仍不以為然的過程。慈禧在知道要每次穿同樣的衣服坐在那兒接受繪像以後，她既不解且不滿的問道：「中國的畫師只要對要畫的人看一會，立刻就可以開始畫，並且一會兒就可以畫好，我看外國頭等的畫師恐怕也不能這樣做吧。」但是在看過柯姑娘在巴黎為德齡畫的油畫畫像以後，立即改變了自己原來的偏見：「的確像得很，我不相信中國人會畫得這樣好。」然而慈禧對油畫中的陰影明暗技巧仍然不能接受，她問德齡：「為什麼你的面孔是一邊黑一邊白的？這不自然，……怎麼你的頸子也有一半黑一半白的？」雖經德齡解釋這是影子的關係，慈禧仍不同意：「你想這位畫家會不會也替我畫出黑面孔來？這畫要是拿到美國去的，我不願意美國人想像我的面孔是一半白一半黑的。」⁷⁵

73 見德齡著，顧秋心譯，《清宮二年記》，頁132。

74 見 Katharine A. Carl, *With The Empress Dowager of China*, p. 161；凱瑟琳·卡爾著，晏方譯，《禁苑黃昏：一個美國女畫師眼中的西太后》，頁126。

75 見德齡著，顧秋心譯，《清宮二年記》，頁115，118-119。

送往聖路易參展的《慈禧太后畫像》（圖 28）終於如期在 1904 年 4 月 19 日（光緒三十年三月五日）下午四點以前吉時完成，此畫代表慈禧與柯姑娘兩位女性彼此既「角力」且合作的最後結果。油畫肖像是柯姑娘所為，而高達 484 公分的雕花畫框座則是慈禧設計的，深棕色的樟木上雕滿了龍與壽的紋飾，頂端還有雙龍搶壽珠的吉祥母題，可謂中西合璧。畫中慈禧身著繪有水仙及團壽字圖案之明黃色朝袍——雖然柯姑娘曾說：「她對顏色的選擇品味極佳，我從未見到她穿著不合適的顏色，除了明黃。明黃太突兀，但她在所有正式場合不得不穿它。」⁷⁶

與慈禧此幅肖像有異曲同工之妙的是被稱為「有史以來最對稱畫作之一」的《明孝宗坐像》（圖 29），⁷⁷ 圖中明孝宗朱祐樞（1470-1505）身著黃色朝服，上面呈現完全對稱均衡的九個團龍花紋與袖口上的四個鳳凰紋樣，身後成為背景的三折屏風亦是完全對稱的——全圖僅屏風上在雲霧中奔騰的五爪金龍稍呈不均勻的動勢而已。⁷⁸ 目前柯姑娘所繪慈禧肖像中構圖之對稱並不亞於明代院畫家所畫的這幅《明孝宗坐像》，慈禧身後也有景泰藍屏風，上面繪有九隻展翅的鳳凰，口銜「八吉祥」的鳳凰完全對稱，正中那隻鳳凰則口銜「慈禧皇太后之寶」朱印。由於中國帝王像對構圖的要求嚴格對稱曾給柯姑娘帶來很大的困擾，她不知要如何處理慈禧身後的空間才好：「我發現寶座與景泰藍屏風幾乎碰在一起，在屏風上用重彩畫九隻真鳥大小的鳳凰，而又不能使它們看上去像在太后頭頂上方盤旋的真鳳凰，這是一件非常困難的事。花瓶和擺設也是寶座兩邊等距離排開的，……人（慈禧）處在三扇屏風的正當中，兩者靠得非常近，一切背景氣氛都無從談起。」⁷⁹

看來慈禧是要柯姑娘成為「郎世寧第二」了——郎世寧為了迎合中國皇帝的要求，不得不將自己的畫藝及西方傳統作一番調整與讓步，並發展成獨具一格的融合東西畫風。⁸⁰ 比較柯姑娘所繪的《慈禧太后畫像》與傳郎世寧的《乾隆朝服像》（圖 30）可以發現，郎世寧所畫的乾隆朝袍及袖子上均有摺紋和明顯的透視，柯姑娘則

76 見 Katharine A. Carl, *With The Empress Dowager of China*, p. 137; 凱瑟琳·卡爾著，晏方譯，《禁苑黃昏：一個美國女畫師眼中的西太后》，頁 107。

77 見 Duane Preble, Sarah Preble & Patrick Frank, *Artforms: An Introduction to the Visual Arts*, p. 78.

78 本文以明孝宗像與慈禧像作構圖比較，完成於 2011 年 11 月，並於當月投寄《故宮學術季刊》，王正華於 2002 年 3 月發表之文章延用此圖與慈禧構圖作比對，見王正華，〈走向「公開化」：慈禧肖像的風格形式、政治運作與形象塑造〉，頁 266。

79 見 Katharine A. Carl, *With The Empress Dowager of China*, p. 238; 凱瑟琳·卡爾著，晏方譯，《禁苑黃昏：一個美國女畫師眼中的西太后》，頁 189。

80 見潘耀昌，〈西法中國畫的先行者 紀念郎世寧誕生三百週年〉，《新美術》，1987 年第 2 期，收入趙力、余丁編著，《中國油畫文獻（上）》，頁 151-156。

無，完全證實了柯姑娘所抱怨的：「袍子和袖子上一道摺紋也沒有，不過我現在已經不跟習慣和傳統抗爭了。對眼前的一切機械地照搬照抄，不再加以藝術安排，也不作任何新的嘗試。」⁸¹ 似乎慈禧對中國傳統的遵守與要求比乾隆還要來的嚴厲，至於臉上的陰影則柯姑娘與郎世寧表現得非常一致，兩者皆不敢在皇帝（后）臉上添加陰影。⁸²

雖然柯姑娘在繪畫的過程中受到了這麼多的限制與掣肘，但是她的畫藝其實並不比郎世寧遜色！郎世寧或許因為經過長久與中國傳統的磨合，因此他的作品雖然表現了西洋的技法，但是無形中也帶有中國這類帝王肖像畫傳統的拘泥與制式化，但是柯姑娘的作品整體看來比郎世寧的要活潑自由些，或許是因為她將整個作品背景呈現暗色，而慈禧的人像則是明亮而光彩地從暗影中浮出，因此幾乎有著巴洛克時代（約 1600-1750）所流行的強烈光影效果，顯得一點不沉悶。

總之這幅畫是兩位女性雙贏的結果——慈禧認為柯姑娘會因為替她繪像而成名，而柯姑娘為慈禧量身打造的肖像也順利送往聖路易參展，⁸³ 成功地為慈禧塑造了美麗和善的新形象展示於世人之前，與先前法國雜誌醜化她之手持利刃的殘酷可憎模樣（圖 31）不啻雲泥之別！⁸⁴

在柯姑娘的畫作中，六十九歲的慈禧面容清秀，如四十許人，這也許可以慈禧保養得好，駐顏有術來解釋，但是與慈禧同時期留下來的相片對照，仍不得不歸功於柯姑娘的「美化」。另一可能是年輕的德齡替慈禧「代坐」太多次了，所以畫家把德齡的「青春」融入了慈禧的相貌？畫像中慈禧臉上的皮膚呈淺粉紅色，好看極了，充分呼應著柯姑娘所稱，剛開始替慈禧進行繪像時，為了討慈禧喜歡，便在臉上塗了顏色，此舉使得慈禧高興且讓她倆的合作有了良好的開始。⁸⁵

畫中的慈禧儀態萬千、尊貴萬分，作為一個女人，她愛好珠寶、花朵，喜歡

81 見 Katharine A. Carl, *With The Empress Dowager of China*, p. 238；凱瑟琳·卡爾著，晏方譯，《禁苑黃昏：一個美國女畫師眼中的西太后》，頁 189。

82 外國傳教士畫家因應中國皇帝對「陰陽臉」的排斥，繪人像時均採正面光照射的手法，避免臉部有陰影出現。見聶崇正，《宮廷藝術的光輝》，頁 170。

83 該畫參展經過，見王正華，〈呈現「中國」：晚清參與 1904 年美國聖路易萬國博覽會之研究〉，黃克武主編，《畫中有話：近代中國的視覺表述與文化構圖》，頁 421-428；並可參考居蜜主編，《1904 年美國聖路易萬國博覽會中國參展圖錄》。

84 見 *Le Rire*, no.297；王正華，〈走向「公開化」：慈禧肖像的風格形式、政治運作與形象塑造〉，頁 263。

85 見 Katharine A. Carl, *With The Empress Dowager of China*, p. 21；凱瑟琳·卡爾著，晏方譯，《禁苑黃昏：一個美國女畫師眼中的西太后》，頁 14。

打扮的習性充分表達在柯姑娘的描繪中。圖中她頭戴鑲滿朱翠繡花及珍珠流蘇的頭飾、明黃的袍外罩以那件著名的以三千五百粒珍珠串成的坎肩，與她的以多粒珍珠鑲成的環狀耳環相呼映。她養尊處優、肌膚滑嫩的兩手——柯姑娘第一次仔細打量慈禧時就已指出慈禧的手非常之美，小而優雅——則帶有多隻翡翠、珍珠製成的鐲子、戒指，以及以黃金、翡翠的長指套。這讓人想起柯姑娘以一個女人對另一個女人的觀察，發現慈禧平日熱愛花與大自然，經常自己設計及指導鑲嵌首飾，並且對花朵和首飾的安排很有藝術眼光等等。⁸⁶ 所以寶座中的慈禧，及其一切穿戴，如與清代前期皇太后畫像相比，在合乎大清的禮法祖制之餘——如同畫面中央正上方所高懸的「大清國慈禧皇太后」所宣示，畫中背景和穿著則另外加上了慈禧個人的變化，也反映著慈禧自身的喜好與品味。

作為一名女性，慈禧對她個人形象的美醜與否、表現方式合乎她的愛好與否有著超乎尋常（或超乎男性）的堅持，而柯姑娘為此吃了不少苦頭。因為慈禧常要她改畫首飾和裝飾品，每當柯姑娘將一件首飾畫上去之後，慈禧如果不喜歡，便會想要換另一件，這時柯姑娘不免抱怨：「她彷彿認為將它（首飾）從畫上除去跟把它從頭上摘下來一樣簡單。」⁸⁷ 而柯姑娘認為滿人頭飾那種龐大展翅欲飛的式樣，會使得嬌小的慈禧顯得頭重腳輕，顯然經過柯姑娘的刻意安排與調整，並沒有在此畫中發生。⁸⁸

柯姑娘共為慈禧畫了四幅肖像，但目前僅有送至聖路易參展的畫像與尚留在北京頤和園的《慈禧太后油畫像》屏（圖 32）兩幅存世。⁸⁹ 掛在頤和園排雲殿的這幅慈禧像，經與柯姑娘的敘述對照，她所畫的第二幅中慈禧穿藍色繡花袍，頭上僅挽成一髻，而且腳蹬旁還蹲著兩條慈禧的愛犬，顯然不是頤和園的這張——圖中慈禧頭戴滿人頭飾，著黃袍，且沒有她金色及黑色愛犬的蹤影。在另一幅為慈禧繪製的肖像中，柯姑娘描述慈禧一手執花，一手放在黃色靠墊上，袍底露出一只白色小山羊皮鞋底小繡花鞋的鞋尖，至於面部則展示了四分之三，而寶座靠右是一個她心愛

86 以上所引柯姑娘對慈禧平日之觀察，見 Katharine A. Carl, *With The Empress Dowager of China*, p. 40, 137；凱瑟琳·卡爾著，晏方譯，《禁苑黃昏：一個美國女畫師眼中的西太后》，頁 30、106-107。

87 見 Katharine A. Carl, *With The Empress Dowager of China*, p. 237, 288；凱瑟琳·卡爾著，晏方譯，《禁苑黃昏：一個美國女畫師眼中的西太后》，頁 189，229。

88 見 Katharine A. Carl, *With The Empress Dowager of China*, p. 172；凱瑟琳·卡爾著，晏方譯，《禁苑黃昏：一個美國女畫師眼中的西太后》，頁 136。

89 此畫之介紹見周熙，〈卡爾畫的慈禧像〉，劉北汜編，《實說慈禧》，頁 192-196。

的蘭花盆等看來，與頤和園這幅通通吻合，除了不見慈禧一手執花——一個可能是柯姑娘後來更動了這項細節，另一個可能是這幅執花的畫後來遺失了。⁹⁰

將這幅頤和園所藏與聖路易參展的兩幅慈禧肖像相比，頤和園這幅慈禧仍然盛裝打扮，華麗的頭飾、耳環、鐲子、護指一樣都不缺，黃色的緞袍上醒目地繡著一球球紫色的牡丹花，上面更綴滿珍珠粒，外加團壽圖案。除了奪目的珍珠坎肩換上了較不起眼的壽字鑲珠領巾稍覺遜色外，兩畫在服裝的規格上並無巨大的落差，可是兩畫的視覺效果卻不可以道里計。推其原因，其一，慈禧在聖路易參展肖像中採取正面呈現，目光直視觀者，氣勢凜人，有母儀天下的器度與威儀；而頤和園這張因採四分之三側面且略有微笑之意，因此顯得不正式。其二，或許是聖路易參展之作常以德齡為模特兒繪身軀部分的關係，慈禧在圖中顯得身形高大直挺；頤和園肖像中頭部與脖子銜接處雖以領巾裝飾，仍難掩脖子短小、和身材嬌小（慈禧身高約五英尺）甚至有些侏儒的事實。其三，聖路易參展肖像背景中九鳳凰口銜八寶及印信的象徵性，取得先聲奪人的一國之君印象，而頤和園肖像雖然面容身材可能更酷似慈禧本人，但畫面上缺乏象徵她地位的識別物，且柯姑娘並未展示「美化」或「理想化」慈禧的手法，因而使得此張肖像成為一張面容和善的普通中年婦女的畫像。若說此張肖像不符合世人對慈禧的認知，或未傳達出慈禧的個性與心理，因此可視為一張失敗之作固未嘗不可，但從另一個角度視之，柯姑娘早已在她的書中描繪出慈禧的兩面性——時而是個政治家，時而是個十足的小女人，或許這兩張肖像就分別代表柯姑娘心目中的兩種慈禧面貌吧！

五、男性外國畫師筆下的慈禧

柯姑娘的這兩張慈禧油畫肖像表現了一名女性畫家對慈禧的觀察與描繪，而荷蘭裔美國畫家胡博·華士（以下簡稱華士）的兩張慈禧肖像則代表一名男性的觀察與詮釋，同樣的題材，在兩人的畫作中卻顯示著極大的差距。華士早年在歐洲各國習畫，後專攻肖像畫，曾為荷蘭女王等歐洲權貴畫像，一次美國芝加哥世博之旅，令他眼界大開，對各國人種的相貌產生興趣。⁹¹ 1899年他跨越太平洋來到東方，在

90 柯姑娘對這兩幅肖像畫的描述，見 Katharine A. Carl, *With The Empress Dowager of China*, pp. 162-163, 172-173；凱瑟琳·卡爾著，晏方譯，《禁苑黃昏：一個美國女畫師眼中的西太后》，頁127，136。

91 見 Charles de Kay, "Painting Racial Types," *Century Magazine* 60, no. 2, pp. 163-168.

美英大使的引介下，為慶親王奕劻、袁世凱、李鴻章等人繪像，他一心想替光緒及慈禧作畫，但未成功。1905 年他終於如願以償，受滿清外務部之邀來華為慈禧作畫，原來慈禧看了他的奕劻畫像，十分心動，遂透過荷蘭大使邀他來北京。⁹²

經過 1900 年的義和團之亂與八國聯軍之禍，清政府開始推行新政，總理衙門也改為外務部，華士可以感受到北京新的氣氛：使館區在受創的北京陸續重建、慈禧改弦更張接待外國使節眷屬，甚至請柯姑娘替她畫像等都是清廷主動改善中外關係的具體表現。但華士運氣沒有柯姑娘好，柯姑娘可以在北京住上九個月近距離的觀察慈禧，然而華士必須在短短的見慈禧四次面之後便完成他的作品。

他對慈禧的第一印象是：太后「坐得筆直，顯出堅強的意志，連皺紋也帶著深意似的，眉宇間充滿了仁愛和對美的追求，我立即就喜歡上了她。」⁹³ 與柯姑娘一樣，兩人都深受慈禧吸引，只是柯姑娘對慈禧第一印象的描繪比較著重外貌與體態，而華士則比較注意觀察慈禧的氣質和內在。可是作為西方畫師，兩人所面對的困難是一樣的。華士觀察了繪畫地點所準備的背景：寶座後懸掛有竹林圖案的簾子，寶座兩旁十分對稱地擺了兩只高腳方几，上面盛放堆積如山的蘋果，其後站立著兩把金色的孔雀羽扇，其前放置著兩盆慈禧喜愛的鮮花盆景。面對這樣呆板對稱的背景，華士對外務部右侍郎伍廷芳說他有不同的構思，卻遭伍廷芳回以這樣擺設是太后之意，不能違命。

令人失望的還不止於背景，華士第二次為慈禧繪像時，慈禧過來觀看畫像並透過伍廷芳「指正」他說：「眼睛上下方不能有陰影，眼睛要加大，嘴部要顯得豐滿、朝上，不能下垂。雙眉要直，鼻子不著陰影。」⁹⁴ 華士只好回旅館另繪一幅「二十五歲時的皇太后」，⁹⁵ 第二天他攜了原畫與新畫入宮，結果太后（及伍廷芳、太監等）喜歡他在酒店中趕出來的新畫，他遂繼續在新畫上加工上色。

今存頤和園的這張《慈禧油畫像》（圖 33）便是當年華士為迎合慈禧意旨所另

92 華士之生平及繪慈禧肖像經過，見米卡拉·梵·瑞克沃塞爾著，邱筱慧譯，〈胡博·華士的生平〉，北京市頤和園管理處編著，《胡博·華士繪慈禧油畫像：歷史與修復》，頁 4-24；周尚雲，〈從華士·胡博到頤和園藏慈禧油畫像修復〉，《紫禁城》，2008 年第 12 期，頁 87-92；Grevenstein-Kruse, Anne Van et al., *Hubert Vos and the Story of a Portrait*; Hubert Vos, "Autobiographical Letter," in Robert Metzger ed., *The Painting of Hubert Vos (1855-1935)*.

93 本段引文及華士作畫經過，見胡博·華士，〈1905 年華士·胡博為慈禧太后畫像的有關札記和書信〉，收於凱瑟琳·卡爾著，王和平譯，《美國女畫師的清宮回憶》，頁 239-40。

94 見胡博·華士，〈1905 年華士·胡博為慈禧太后畫像的有關札記和書信〉，頁 241。

95 同上註。

繪的第二張肖像，經兩個月的努力，他終於完成這張「不能表現任何歲月之痕……純粹是象徵性的」肖像，⁹⁶而對於這位擅長寫實風格的荷蘭畫家，能發揮他所長的恐怕是「只在描繪靜態背景時，才加入寫實手法」的蘋果、鮮花、孔雀扇、和竹林簾子等物。⁹⁷

圖中的慈禧雖仍戴耳環、手鐲、護指等物，但頭飾較簡約，上未懸掛珍珠串飾，遍佈壽字花紋的黃袍上半身滾藍紫花紋布料，華麗的程度也不如前述的肖像。雖然這張肖像受到慈禧的青睞，而且面部沒有皺紋，被華士認為「成功地描繪了一個三十歲婦人的容貌（雖然太后已年近七旬）」，⁹⁸但是相較於柯姑娘所繪的畫像，慈禧的相貌相對的比較「不美麗」，兩唇緊抿、下巴上深深的鴻溝尤其透露她的年齡與倔強。而她的臉上神經緊繃、神情肅穆，顯示出一個與柯姑娘所觀察到那個柔美和善的女性截然不同的剛毅堅強的一面。由此觀之，男性畫家與女性畫家所呈現的慈禧大不相同，可能也因此之故，華士並不把柯姑娘看在眼裡，他認為慈禧所要的不是一幅逼真的肖像，而是一幅有象徵意義的肖像，因此對柯姑娘曾發出「這是為她畫像的卡爾女士，於畫事外另一個沒有弄明白外、也不可能明白的道理。」這樣的評論。⁹⁹

華士雖然自負，但平心而論，除了畫中背景確實發揮了他寫實的功力外，或許因為他無法隨心所欲地照自己的構思畫，又或許是因畫中慈禧眼神下垂而不直視觀者，並未流露出一國之主應有的氣勢，和柯姑娘送展聖路易那張肖像中風姿綽約又有君臨天下器度的慈禧相比，並不見勝出。然而華士回美以後，終於可以照自己的意願，根據他當初為慈禧畫的原稿，完成了現藏美國哈佛大學佛格美術館的《慈禧太后肖像》（圖34）。¹⁰⁰據說目前四角鑲有蝙蝠圖案的巨型木質畫框係慈禧贈送給畫家的，所以此畫之完成應曾獲得慈禧之默許。¹⁰¹圖中慈禧的背景是一條怒眼圓

96 引文見胡博·華士，〈1905年華士·胡博為慈禧太后畫像的有關札記和書信〉，頁243。

97 同上註。

98 見胡博·華士，〈1905年華士·胡博為慈禧太后畫像的有關札記和書信〉，頁244。

99 見鄭兆江，〈慈禧寫照的續筆：華士·胡博〉，收入凱瑟琳·卡爾著，王和平譯，《美國女畫師的回憶》，頁235。

100 此圖係根據華士早先為慈禧所作的未完成畫稿而成，見哈佛大學佛格美術館所出版之此圖目錄說明，Theodore E. Stebbins, Jr., Kimberly Orcutt, Virginia Anderson eds., *American Paintings at Harvard*, vol. 2, no.418, p. 386。本人至哈佛大學佛格美術館觀看此畫時，感謝楊妍及Melissa Moy二位女士之協助及提供相關研究資料。

101 見John Bandiera, "An Examination of the Art and Career of Hubert Vos," unpublished MS, 1976, p. 18.

睜、在黑暗中盤旋呼嘯而過的巨龍，完全符合華士自己當初被伍廷芳打斷的構想：「背景最好較暗，多帶點神秘感，也不要過於對稱。」¹⁰²

圖中慈禧換上墨綠色繡紅白花及龍鳳紋樣的錦袍，其餘頭飾及首飾皆與前圖相同，慈禧的裝束雖然高貴精美，但調性與背景搭配，與前作鮮豔的蘋果鮮花及黃藍袍子的輕快色調大不相同。新作在暗沉靜寂中透著耐人尋味的華麗，慈禧頭冠上的每一朵花、每一顆珍珠都如浮雕般從黑色的底色中浮現，墨綠如漆的袍子上綻放著歷歷如繪的花卉與代表她身份舞動的鳳凰，光滑的布料上閃動著針線浮凸感，使繡飾彷彿呼之欲出，華士寫實的功力確實令人讚嘆，恐怕這也正是柯姑娘所不及之處。全圖更令人難忘的是慈禧的面孔與表情，上面如實地刻畫了她的年齡所應有的皺紋——包括眉心紋、眼袋、法令紋及嘴角旁、下巴上的紋路，卻無損於她的美麗。華士更傳神的捕捉到慈禧全神貫注、若有所思、憂心忡忡的那一剎那，她的眼神、嘴角、甚至鼻樑都透露出她無與倫比的幹練與決斷、以及沉重的責任與承擔——用華士的話說，就是這張他心目中「四萬萬人的女神」的臉主宰了晚清中國的命運。¹⁰³ 這應該就是華士初見到慈禧，認為她堅強的意志力超過他所見到的任何人之最佳寫照吧。

這張畫之勝過頤和園那張在於它成功地融合了象徵與寫實的手法——慈禧身後出沒於雲霧間的虯龍象徵自古以來對皇權的象徵與想像，雖然慈禧並非皇帝，也許鳳凰才是屬於她的象徵物，但是從實際統治中國者的角度而言，她背後的龍卻是名符其實、毫不誇張的。至於她袍上所繡的四季花卉——牡丹、菊花、梅花等以及手中團扇上所繪盛開的粉紅牡丹，暗示著她的愛花成癖，所到之處皆擺滿鮮花的習慣，以及她除了是幕後「皇帝」，也是女性美的化身。¹⁰⁴ 傳統仕女畫中常有班姬團扇的題材，但慈禧手持之扇面上面既繪象徵富貴之牡丹，說明她並不想步班婕妤之後塵、成為「秋扇見捐」的對象，而是和她全身的華麗的穿戴一樣，會不會反而被人聯想成她一人富貴舉國皆困的象徵呢？——讓人想起她那些為人所詬病的挪用海軍軍費，重修圓明園、頤和園的大手筆，擁有首飾珠寶無數的豪奢，以及大修陵

102 見胡博·華士，〈1905年華士·胡博為慈禧太后畫像的有關札記和書信〉，頁239。

103 見鄭兆江，〈慈禧寫照的續筆：華士·胡博〉，頁235。

104 據哈佛大學佛格美術館的圖片說明上指出：「她手持摺扇，一方面象徵她意欲世人視她為文人藝術家，另一方面則象徵她想以宛如歐洲貴婦的姿態出現」，見8/1/2003, Fogg Gallery Labels. 但慈禧手持為團扇而非摺扇，而傳統文人未有持團扇者——團扇在傳統繪畫中是女性的專屬物，與歐洲貴婦應該也沒有關係——歐洲貴婦也是手持摺扇而非團扇的。

墓、一再舉辦自己生日慶典的耗費無度等——雖然這或許並非華士的本意。¹⁰⁵

華士與柯姑娘兩人都在中國傳統給他們的制約中作畫，他們所遭遇到的困難與掙扎並不是歷史上的第一次，曾為乾隆皇帝服務的法國耶穌會傳教士王致誠就曾抱怨：「我可以公開向主禱告，幾乎沒有畫過一件合乎自己才能及興趣的作品，必須遭到數以千計的煩人的事。」¹⁰⁶ 更不用說笛維他蒙神父（Father Denventavon）所提的：「歐洲畫家從他的工作開始時，就遇上了困難，……中國皇帝希望畫面上沒有黑影，或是最好毫無陰影」。¹⁰⁷ 中西藝術對透視的表現各有其傳統，這也幾乎成為中西開通以後，所有西洋畫家替中國皇帝（后）繪像時必然會遇到的難題。

這中間交織著永遠不曾實現柯姑娘的理想，與華士想留名中國歷史的願望。柯姑娘曾形容自己對慈禧肖像的夢想：「我將把她置於最大的一只寶座之上，以突出她身量的嬌小。……寶座左邊，我將放上一只宮中那種巨大的火盆，火盆中藍色的火焰躍向半空，強烈的光在她的首飾上和她服裝豐富的摺紋上處處閃爍著。精美的青銅古香爐內冒出淡淡的青煙，……她的腳下，應該是扭曲而張牙舞爪的雙龍。這一永恆的女性，以她那深不可測的眼睛裡閃現出的永恆的謎，應該用近乎殘酷的穿透力將她四周的神祕一眼看穿。我應該在那張充滿個性的臉上表現出她所有發自內心的力量，強調她每一個特點，而非弱化哪怕一根線條。……而我卻不得不遵從自古以來的傳統和成規，這樣我自然就灰了心。」¹⁰⁸ 柯姑娘目前留下來的畫並沒有這樣的構圖，她所描繪的慈禧面貌也並非一張「充滿個性的臉」，她之向東方藝術傳統與皇室要求低頭是非常明顯的。

在這方面，華士比她要來得幸運，因為華士回美之後，終於可以依照自己的意願，繪成另一張他心目中的慈禧肖像。而且華士自己預言：「我的名字華士·胡博

105 見唐益年，〈北洋海軍戰敗與頤和園大修工程〉；李鵬年，〈一人慶壽，舉國遭殃：略述慈禧的六旬慶典〉；于善浦，〈慈禧陵墓〉，收入劉北汜編，《實說慈禧》，頁129-135，206-225，247-263。但是柯姑娘對此卻有不同的觀察與見解，她認為慈禧的衣物價值不會超過美國某些百萬富翁的妻子，且慈禧也有愛惜衣物的儉省表現，見Katharine A. Carl, *With The Empress Dowager of China*, p. 273-274；凱瑟琳·卡爾著，晏方譯，《禁苑黃昏：一個美國女畫師眼中的西太后》，頁217-18。

106 見Cécile and Michel Beurdeley (tr. By Michael Bullock), *Giuseppe Castiglione, A Jesuit Painter at the Court of the Chinese Emperors*, pp. 47-48；王耀庭，《新視界：郎世寧與清宮西洋風》，頁15。

107 見Giuseppe Castiglione, *A Jesuit Painter at the Court of the Chinese Emperors*, p. 100；王耀庭，《新視界：郎世寧與清宮西洋風》，頁15。

108 見Katharine A. Carl, *With The Empress Dowager of China*, p. 163；凱瑟琳·卡爾著，晏方譯，《禁苑黃昏：一個美國女畫師眼中的西太后》，頁128。

將會重複出現在中國的史籍裏。」¹⁰⁹——他對自己的畫作滿懷自信之情躍然紙上，而華士藉慈禧成為歷史人物的想法似乎也實現了，因為慈禧肖像的確是他今天存世作品中最重要的一幅畫作。¹¹⁰

柯姑娘與華士皆為訓練有素的西方畫家，自然有他們對繪製帝王（君主）肖像既有的想法，柯姑娘曾在書中提到慈禧自認與英國維多利亞女王統治時有許多共同之處，並希望自己像她一樣長壽。¹¹¹維多利亞女王與慈禧時代相近，也留有許多肖像傳世。她有兩張年輕時加冕前及即位後的畫像，畫中她極富青春之美，面容都作四分之三呈現，或立（旋身）或坐，背後景緻無論室外室內都相當深遠。她活了八十二歲，四十歲的肖像已成為身材發福、面容憂慮的中年婦人，八十歲的肖像（圖 35）更是垂垂老矣，人變得臃腫肥胖、頭髮稀薄，除了略帶鷹勾弧度的鼻子還與少女時相似，與年輕時的相貌相比，只能讓人嘆惋時光的流逝。

與維多利亞女王的肖像相比，慈禧要求西方畫師所作的背景對稱及平面化，就與他們好作不對稱且極深遠空間的習性迥異。而從維多利亞女王畢生所作的肖像幾可回顧她一生看來，西方畫家仍忠實地描繪著她的年齡與歲月的風霜，而不曾面臨如慈禧般命令畫家將她的七十歲容貌「撫平」成三十或四十許人——雖然維多利亞女也是女性，顯然她並未向畫師提出這樣不合理的要求。所以這可能不僅僅是女性的問題，還有東西方對肖像的概念不同應該也有關係——西方是寫實的，所以少有妥協的空間，東方是象徵性的、理想概念化的，所以可以修飾改裝。

柯姑娘與華士雖然都歷經慈禧在肖像中不要陰影不要皺紋且背景必須對稱等不符合西方繪畫傳統的要求，然而兩人在他們為慈禧的肖像中都做到了，而且仍然留下可觀的成績。比較柯姑娘與華士較為成功的那幅慈禧肖像，呈現有趣的對比，便是柯姑娘的聖路易送展肖像（圖 28）與華士的佛格美術館肖像（圖 34）所繪的慈禧看來並不很像同一人，原因何在？分析起來，一是因為柯姑娘作為女性畫家，她所呈現的是慈禧極度女性化的一面——持紗巾的纖纖玉手皮膚幾乎吹彈可破；而華士作為男性畫家，他所挖掘到的卻是一個陽剛的慈禧——乾坤獨斷的面孔不怒而威，其個性之剛毅堅強甚至超越男性。另一個原因則可能是柯姑娘與慈禧朝夕相處

109 鄭兆江，〈慈禧寫照的續筆：華士·胡博〉，頁 235。

110 見米卡拉·梵·瑞克沃塞爾著，邱筱慧譯，〈胡博·華士的生平〉，頁 4-5。

111 見 Katharine A. Carl, *With The Empress Dowager of China*, p. 207；凱瑟琳·卡爾著，晏方譯，〈禁苑黃昏：一個美國女畫師眼中的西太后〉，頁 163。

時間太久（九個月），她完全傾倒於慈禧的魅力，從她書中對慈禧溢於言表的讚美甚且崇拜看來，她已經因為被慈禧影響太深以致失去了客觀觀察的能力，畫出完全是慈禧想要的形象。相較之下，華士僅能把握他四次作畫的寶貴時間（第二次與慈禧面對面作畫四十五分鐘），¹¹² 雖然華士也對於能親自接觸到太后的一顰一笑而深感殊榮，但由於他與慈禧接觸相處時間不長，和慈禧之間保持一定的距離，反而使得他在短時間內可以更精準而客觀的捕捉到慈禧內在的風神與個性，畫出他想要畫的形象。

其實作為政治女強人的慈禧在實際生活之中，還有作為女性的一面是值得大書特書的，便是她在化妝與美容方面所花的工夫，幾乎不亞於她在政治上的用心。她每天都要花很長的時間化妝，而且自己「發明」了許多獨門的化妝品：如用白米、陳米研製篩濾過後加上微量鉛而成的「粉」，玫瑰花汁液製成的「胭脂」，雞蛋白及花液做成的「面膜」以及染髮劑等。¹¹³ 慈禧對於此也有一套理論，她認為女人裝扮自己即是自己尊重自己：「我們在人的面前雖也一般是很講究地裝飾著，然而回到了裡面來，還是同樣的講究，絕不因沒有人瞧見而偷懶。因為我覺得一個人如其能夠把衣服穿得齊整潔淨一些，……那麼在精神上必然也自能感覺到一種說不出的愉快，……只剩我一個人人在宮裏的話，我對於裝飾還是要講究的！」¹¹⁴

然而院畫畫家與西洋畫家都未能呈現她私下這一面，所幸目前還有照片（圖 36）讓人一窺慈禧攬鏡梳妝的風姿，從圖片中的背景仍是她一慣愛好的物事——三折屏風、孔雀扇、堆積如山的蘋果盆看來，這是她自己所悉心挑選的場景與造型。¹¹⁵ 慈禧的姿勢讓人想起清院畫中《乾隆妃對鏡梳妝像》（圖 37），但可惜慈禧時的晚清院畫畫家，已無此等郎世寧的技巧可以將女性華麗的頭飾、白皙細膩的皮膚、以及女為悅己者容在矜持與喜悅之間的擺盪表達得如此美麗。慈禧當然也有此攬鏡自照的情緒，可是作為一名寡婦、又是全中國權力最高的統治者，她自然不能「女為悅己者容」——她早已超越了嬪妃的層級與心態，此所以院畫畫家無法以此種題材描繪她，她也只好對外人說，即使獨處，也要裝扮自己——將自己愛美的習

112 胡博·華士，〈1905 年華士·胡博為慈禧太后畫像的有關札記和書信〉，頁 241。

113 見德齡著，秦瘦鵬譯述，〈太后的梳妝台〉，《正說慈禧》，頁 249-62。

114 同上註，頁 256。

115 彭盈真認為此張慈禧相片「開現代新女性特質的先聲」，見彭盈真，〈顧影自憐：從慈禧太后的兩張照片所見〉，《紫禁城》，2010 年第 9 期，頁 75。另外 Carlos Rojas 也討論到慈禧照像一事所代表的「現代性」意義，見 Carlos Rojas, *The Naked Gaze: Reflections on Chinese Modernity*, pp. 20-30.

性加以合理化。所以在繪畫這比較正式的媒材中她不得不表現出政治家的架勢，然而照相時她卻可以擺出這個她最熱愛的梳妝姿勢。

六、結 語

回顧慈禧一生的肖像及以她為主角的畫像，可以發現權力的本質。咸豐時期的嬪妃畫像及行樂圖，並未出現「蘭貴人」的身影，她的繪像之出現，是她成為西太后與東宮太后慈安共同垂簾聽政的時期。在她與慈安的繪像中，有些微妙的差異，顯示她欲與男性統治者看齊的企圖心與她才是大權在握的一方。她一直崇拜乾隆並以乾隆為學習的對象，然而於肖像一事上，以她為主角的行樂圖或肖像不僅在品質上或許因為院畫畫家的水準無法與乾隆時西洋教士畫家郎世寧、王致誠等人都在進行創作時的盛況相比，在種類與數量上，也遠不及乾隆能文能武的多變扮相以及包括朝服像、行樂圖與宗教畫在內高達八十幅的數字。¹¹⁶

雖然她實際主政晚清政壇幾近半世紀之久，但她在生前對清廷繪行樂圖的傳統是謹守后妃角色分際的，連同死後的一張朝服圖，不過五六張左右，並不能反映她在政壇呼風喚雨的真實情況。或許就如她在生命中最後一刻所感嘆的她幾次垂簾，都是情勢逼得她不得不爾，甚至說出以後勿再使婦人預聞國政，此與本朝家法有違這樣遺言。¹¹⁷ 不管她對權勢是主動爭取抑是時勢使然，但在她女強人的外表下，想必有過不少內在的掙扎，此所以在繪像上她並未逾越法度，甚至在遺言中不惜與自己一生行事相矛盾，皆是這種心理的反映。

八國聯軍之後，她一改以往仇外作風，採取開明而進步的作法，對一個垂暮的太後來說，能劍及履及地修正自己的路線與作風並非易事。為了外交宣傳，她首開風氣，主動聘請外國畫家為自己畫肖像，作為送給外國的禮物，顯示她才是實際的統治者，而不是光緒皇帝。¹¹⁸ 帝王肖像不僅是本國的歷史紀錄，也成為國際外交手段，這是中國歷史上所首見，由她一手主導、塑造、參與繪製肖像的過程，以及兩位外國畫家所留下對她觀察的紀錄，為歷史上任何一位帝王所無。1901 年她推行的

116 見李湜編著，《乾隆皇帝肖像畫》，頁 1。

117 見濮蘭德、白克好司著，陳冷汰譯，《慈禧外紀》，頁 285-286；徐徹，《美麗與哀愁：一個真實的慈禧太后》，頁 544-545。

118 柯姑娘所繪之慈禧畫像，在參加過 1904 年聖路易的世博會後，被運往華盛頓，作為送給美國的禮物，由羅斯福總統（Theodore Roosevelt, 1858-1919）在白宮所舉行的莊重儀式中接受這幅肖像，見國立歷史博物館展覽手冊，《慈禧與世博：一幅畫像背後的故事》，頁 11-12。

新政內容比戊戌變法的改革幅度更大，使人想起柯姑娘對她的觀察：「如果只考慮太后一個人的話，她很有鑑賞力，人也開放，最後總會給我更多自由；但她也不得不遵守傳統，……」¹¹⁹ 未嘗不可做為一由藝術推及政治的隱喻。

雖然慈禧龍袍中有「十二章紋飾」，說明了她在皇權象徵上的「當仁不讓」，擺出向傳統挑戰的姿態，但受到性別、禮法等諸多限制，在中國畫師筆下，她卻無法在傳統朝服像及「行樂圖」的無論質及量上與她的男性先輩們一較高下。是歷史的捉弄抑是時代潮流的大勢所趨？曾經仇外的她，大概也想不到日後竟是外國畫師為她留下了既是強勢統治者又富女性特質的形象，不僅深具個人色彩，也表現出她一國之君的風采，無論象徵性與內在氣質的呈現，猶勝乾隆。乾隆令人印象深刻的《心寫治平》卷留下的仍是一帝配十二妃的傳統帝王之形象，而慈禧孤獨清晰的女性帝王身影卻可能是中國歷史上前無古人後無來者的帝王肖像。

〔後記〕

本文之完成，感謝行政院國科會專題研究計畫（99-2410-H-144-003）之補助。另，本文在文獻及圖版資料的蒐集方面曾得陳俊吉同學之協助，謹此致謝。

119 見 Katharine A. Carl, *With The Empress Dowager of China*, p. 161；凱瑟琳·卡爾著，晏方譯，《禁苑黃昏：一個美國女畫師眼中的西太后》，頁 126。

引用書目

一、古籍文獻

- (唐)則天皇后,〈如意娘〉,《新校標點全唐詩》,臺北:宏業書局,1982。
- (宋)楊皇后,〈題朱銳冊雪景〉,《御定歷代題畫詩鈔 第一函》,香港:神州圖書公司,出版年不詳。
- (清)小橫香室主人,《清宮遺聞》(1915年撰),收錄於《清朝野史大觀》,第一冊,依據中華書局1936年版複印,上海:上海書店,1981。
- (清)國立故宮博物院圖書文獻館藏影印本《內務府造辦處各作成做活計清檔》同治四年(Box No.35),宣統元年(Box No.58)。

二、近代論著

- 于善浦,〈慈禧陵墓〉,收入劉北汜編,《實說慈禧》,北京:紫禁城出版社,2004。
- 王正華,〈呈現「中國」:晚清參與1904年美國聖路易萬國博覽會之研究〉,黃克武主編,《畫中有話 近代中國的視覺表述與文化構圖》,臺北:中央研究院近代史研究所,2003。
- 王正華,〈走向「公開化」:慈禧肖像的風格形式、政治運作與形象塑造〉,《國立台灣大學美術史研究集刊》,第32期(民國101年3月),頁239-316。
- 王耀庭,《新視界:郎世寧與清宮西洋風》,臺北:國立故宮博物院,2007。
- 王耀庭,〈雍正皇帝畫像·雙圓一氣及其他〉,《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》,臺北:國立故宮博物院,2010。
- 米卡拉·梵·瑞克沃塞爾(荷)著,邱筱慧譯,〈胡博·華士的生平〉,北京市頤和園管理處編著,《胡博·華士繪慈禧油畫像:歷史與修復》,北京:文物出版社,2010。
- 朱家潛,〈德齡、容齡所著書中的史實錯誤〉,《故宮博物院院刊》,1982年第4期(總第18期),頁25-43。
- 朱誠如主編,《清史圖典》,北京:紫禁城出版社,2002。
- 李湜編著,《乾隆皇帝肖像畫》,北京:紫禁城出版社,2001。
- 李鵬年,〈一人慶壽,舉國遭殃:略述慈禧的六旬慶典〉,收入劉北汜編,《實說慈禧》,北京:紫禁城出版社,2004。
- 邢宏偉,〈光緒帝死于砒霜中毒〉,《紫禁城》,2008年第12期(總第167期),頁202-207。
- 汪榮祖,〈記憶與歷史:葉赫納拉氏個案論述〉,《中央研究院近代史研究所集刊》,第64期(民國98年6月),頁1-39。
- 周尚雲,〈從華士·胡博到頤和園藏慈禧油畫像修復〉,《紫禁城》,2008年第12期(總第167期),頁87-115。
- 周熙,〈卡爾畫的慈禧像〉,劉北汜編,《實說慈禧》,北京:紫禁城出版社,2004。
- 信修明等著,《太監談往錄》,北京:紫禁城出版社,2010。

- 李慧淑，〈聖母、權力與藝術——章獻明肅劉皇后 (989-1033) 與宋朝女性新典範〉，《開創典範：北宋的藝術與文化研討會論文集》，臺北：國立故宮博物院，2007。
- 宗鳳英，《清代宮廷服飾》，北京：紫禁城出版社，2004。
- 居蜜主編，《1904 年美國聖路易斯萬國博覽會中國參展圖錄》，上海：古籍出版社，2010。
- 花穎潔，〈馬遠與馬麟畫風之研究〉，臺南：國立臺南藝術大學碩士論文，2008 年。
- 胡博·華士，〈1905 年華士·胡博為慈禧太后畫像的有關札記和書信〉，收於凱瑟琳·卡爾著，王和平譯，《美國女畫師的清宮回憶》，北京：紫禁城出版社，2009。
- 徐徹，《慈禧畫傳》，上海：上海科學技術文獻出版社，2006。
- 徐徹，《美麗與哀愁：一個真實的慈禧太后》，北京：團結出版社，2007。
- 國立歷史博物館出版展覽手冊，《慈禧與世博：一幅畫像背後的故事》，臺北：國立歷史博物館，2010。
- 章愷編著，《正說清朝十二妃》，臺北：大地出版社，2005。
- 章嘉·若必多吉編，呂鐵鋼整理，陳慶英校訂，《三百佛像集》，北京：中國藏學出版社；美國展望圖書公司，1994。
- 唐益年，〈北洋海軍戰敗與頤和園大修工程〉，收入劉北汜編，《實說慈禧》，北京：紫禁城出版社，2004。
- 陳俊隆，〈乾隆皇帝運用文殊菩薩化身策略與西藏地區的治理〉，臺南：國立成功大學歷史研究所碩士論文，2008。
- 陳捷先，《慈禧寫真》，臺北：遠流出版社，2010。
- 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《美術研究史集刊》，第 28 期（2010 年 3 月），頁 123-184。
- 陳葆真，〈雍正與乾隆二帝漢裝行樂圖的虛實與內涵〉，《故宮學術季刊》，第 27 卷第 3 期（2010 年春季），頁 49-85。
- 張羽新輯注，《清政府與喇嘛教》，拉薩：西藏人民出版社，1988。
- 凱瑟琳·卡爾著，晏方譯，《禁苑黃昏：一個美國女畫師眼中的西太后》，上海：百家出版社，2001。
- 凱瑟琳·卡爾著，王和平譯，《美國女畫師的回憶》，北京：紫禁城出版社，2009。
- 裕容齡，《清宮瑣記》，收入德齡、容齡著，《在太后身邊的日子》，北京：紫禁城出版社，2009。
- 裕德齡著，秦瘦鵲譯述，〈太后的梳妝台〉，《正說慈禧》，北京：文化藝術出版社，2007。
- 裕德齡著，荷莎、舒彥譯，《大清日落：老佛爺與光緒》，北京：團結出版社，2008。
- 裕德齡著，顧秋心譯，《清宮二年記》，收入德齡、容齡著，《在太后身邊的日子》，北京：紫禁城出版社，2009。

- 彭盈真，〈顧影自憐——從慈禧太后的兩張照片所見〉，《紫禁城》，2010年第9期（總第188期），頁71-75。
- 彭盈真，〈老佛爺的妃史BOOK：慈禧的一天〉，《典藏投資》，No. 57 (July 2012)，頁130-137。
- 隋麗娟，《說慈禧》，臺北：麥田出版社，2009。
- 楊新，〈《胤禎圍屏美人圖》探祕〉，《故宮博物院刊》，2011年第2期（總第154期），頁6-23。
- 劉北汜，〈慈禧扮觀音〉，收入《實說慈禧》，北京：紫禁城出版社，2004。
- 潘耀昌，〈西法中國畫的先行者：紀念郎世寧誕生三百週年〉，《新美術》，1987年第2期，收入趙力、余丁編著，《中國油畫文獻（上）》，長沙：湖南美術出版社，2002。
- 鄭兆江，〈慈禧寫照的續筆：華士·胡博〉，收入凱瑟琳·卡爾著，王和平譯，《美國女畫師的回憶》，北京：紫禁城出版社，2009。
- 聶卉編著，《雍正皇帝肖像畫》，北京：紫禁城出版社，2002。
- 聶崇正，《宮廷藝術的光輝》，臺北：東大圖書股份有限公司，1996。
- 聶崇正，《清宮繪畫與「西畫東漸」》，北京：紫禁城出版社，2008。
- 羅文華，《龍袍與袈裟：清宮藏傳佛教文化考察》，北京：紫禁城出版社，2005。
- 羅中展，〈乾隆皇帝之菩薩唐卡研究〉，《中華科技大學學報》，第40期（2009年6月），頁653-667。
- 濮蘭德、白克好司著，陳冷汰譯，《慈禧外紀》，北京：紫禁城出版社，2010。
- 寶成關，《奕訢慈禧政爭記》，長春：吉林文史出版社，1990。
- 蘇興鈞、鄭國著，《法界源流圖介紹與欣賞》，香港：商務印書館，1992年。
- Bandiera, John. "An Examination of the Art and Career of Hubert Vos." unpublished MS, 1976 (Hirschl and Adler Archives).
- Berger, Patricia. *Empire of Emptiness: Buddhist Art and Political Authority in Qing China*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Beurdeley, Cécile and Michel. (tr. By Michael Bullock), *Giuseppe Castiglione, A Jesuit Painter at the Court of the Chinese Emperors*. London: Lund Humphries, 1972.
- Brilliant, Richard. *Portraiture*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1991.
- Carl, Katharine A. *With The Empress Dowager of China*. New York: Century, 1907.
- Grevenstein-Kruse. and Anne Van et al., *Hubert Vos and the Story of a Portrait*. Amsterdam: Stichting Arte et Cetera, 2009.
- Ho, Chuimei. and Bennet Bronson, *Splendors of China's Forbidden City: The Glorious Reign of Emperor Qianlong*. Chicago: Field Museum, 2004.

- Kay, Charles de. "Painting Racial Types," *Century Magazine* 60, no. 2 (June 1900), pp. 163-68.
- Lee, Hui-shu. "Art and Imperial Images at the Late Southern Sung Court," *Arts of the Sung and Yuan*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1996.
- Lee, Hui-shu. *Empresses, Art, and Agency in Song Dynasty China*. Seattle: University of Washington Press, 2010.
- Li, Yuhang. "Gender Materialization: An Investigation of Women's Artistic and Literary Reproduction of Guanyin in Late Imperial China," Ph.D. dissertation, The University of Chicago, 2011.
- Lo, Hui-chi. "Political Advancement and Religious Transcendence: The Yongzheng Emperor's (1678-1735) Deployment of Portraiture." Ph.D. dissertation, Stanford University, 2009.
- Preble, Duane., Sarah Preble and Patrick Frank. *Artforms : An Introduction to the Visual Arts*. sixth Edition. New York: Addison-Wesley Educational Publishers Inc., 1999.
- Rojas, Carlos. *The Naked Gaze: Reflections on Chinese Modernity*. Cambridge: Harvard University Asia Center, 2008.
- Soper, Alexander. "Imperial Cave-chapels of the Northern Dynasties: Donors, Beneficiaries, Dates", *Artibus Asiae* 28/4(1966), pp. 241-70.
- Stebbins, Theodore E. Jr., Kimberly Orcutt, and Virginia Anderson eds. *American Paintings at Harvard*. Cambridge, Massachusetts: Harvard Art Museum; New Haven and London: Yale University Press, 2008.
- Tsang, Ka Bo. "Receiving Imperial Favour: Paintings By Cixi, The Empress Dowager," *Oriental Art*, vol. XXXV, no.4 (Winter 1989/90), pp. 207-216.
- Vos, Hubert. "Autobiographical Letter," in Robert Metzger ed., *The Painting of Hubert Vos (1855-1935)*. Stanford, Connecticut: The Stanford Museum and Nature Center, 1979.
- Warner, Marina. *The Dragon Empress: Life and Times of Tz'u-hsi 1835-1908, Empress Dowager of China*. New York: Atheneum, 1972.
- Weidner, Marsha. *Views from Jade Terrace: Chinese Women Artists, 1330-1912*. Indianapolis: Indianapolis Museum of Art, 1988.
- Wong, Dorothy C. "Women as Buddhist Art Patrons During the Northern and Southern Dynasties," in Wu Hung ed., *Between Han and Tang: Religions, Art and Archaeology in a Transformative Period*. Beijing: Cultural Relics, 2000.
- Wu, Hung. "Emperor's Masquerade: "Costume Portrait" of Yongzheng and Qianlong," in *Oriental Arts*, vol. 26, no.7 (July/August 1995), pp. 25-41.
- Yang, Lien-sheng. "Female Rulers in China," *Excursions in Sinology*, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1969, pp. 47-61.
- Yen, Grace. "The Tower of Seven Jewels and Empress Wu," *National Palace Museum Bulletin*, vol. 22, no. 1 (1987), pp. 1-18.

圖版說明

- 圖 1：北魏洛陽龍門賓陽洞浮雕《皇后禮佛圖》局部，（約西元 522-524 年），全圖 193×277 公分，美國堪薩斯博物館，採自蘇利文（Michael Sullivan）著，《中國藝術史》，臺北：南天書局，1985，圖 189。
- 圖 2：清宮廷畫家，《康熙帝讀書圖》，絹本設色，軸，138×106.5 公分，北京故宮博物院藏。
- 圖 3：清宮廷畫家，《雍正帝觀書像》，絹本設色，軸，171.3×156.5 公分，北京故宮博物院藏。
- 圖 4：丁觀鵬（約活動於 1726-68），《是一是二圖》，約 1750 年前，紙本設色，軸，118×61.2 公分，北京故宮博物院藏。
- 圖 5：清宮廷畫家，《情殷鑑古圖》，1849 年，紙本設色，軸，172.2×83.4 公分，北京故宮博物院藏。
- 圖 6：清宮廷畫家，《同治帝游藝怡情圖》，紙本設色，軸，147.5×84 公分，北京故宮博物院藏。
- 圖 7：清宮廷畫家，《光緒帝讀書圖》，絹本設色，軸，173.5×95.5 公分，北京故宮博物院藏。
- 圖 8：傳郎世寧（Giuseppe Castiglione, 1688-1766）等，《乾隆皇帝大閱圖》，1739 年，絹本油畫，軸，322.5×232 公分，北京故宮博物院藏。
- 圖 9：清宮廷畫家，《雍正行樂圖》一組五幅，第一圖，絹本設色，軸，206×101.6 公分，北京故宮博物院藏。
- 圖 10：郎世寧等，《乾隆帝歲朝圖》，約 1736 年，絹本設色，軸，277.7×160.2 公分，北京故宮博物院藏。
- 圖 11：清宮廷畫家，《喜溢秋庭圖》，紙本設色，橫軸，181×205.5 公分，北京故宮博物院藏。
- 圖 12：傳顧愷之（約 344-406），《則繁爾類》，《女史箴圖卷》中一景，絹本水墨設色手卷，全卷 24.8×350 公分，倫敦大英博物館，採自 Sherman E. Lee, *A History of Far Eastern Art* (New York: Harry N. Abrams Incorporated, 1994), Fig. 370。
- 圖 13：清宮廷畫家，《慈禧便服像》，紙本設色，軸，130.5×67.5 公分，北京故宮博物院藏。
- 圖 14：清宮廷畫家，《慈安太后便服像》，紙本設色，軸，130.5×67.5 公分，北京故宮博物院藏。
- 圖 15：清宮廷畫家，《孝欽顯皇后像》，紙本設色，軸，130.5×67.5 公分，北京故宮博物院藏。
- 圖 16：清宮廷畫家，《孝貞后璇闥日永圖》，紙本設色，軸，169.5×90.3 公分，北京故宮博物院藏。
- 圖 17：清宮廷畫家，《慈禧弈棋像》，絹本設色，軸，235×144.3 公分，北京故宮博物院藏。
- 圖 18：《弈棋仕女》，約八世紀，絹本設色，縱 63 公分，吐魯番阿斯塔那 187 號墓出土，烏魯木齊新疆博物館藏。採自穆舜英主編，《中國新疆古代藝術》，烏魯木齊：新疆美術攝影出版社，1994 年，圖 210。

- 圖 19：傳周昉（約 740-800），《內人雙陸圖》局部，絹本水墨設色手卷，30.7×64.4 公分，美國佛利爾美術館藏，採自 James Cahill, *Chinese Painting* (Geneva: Editions d'Art Albert Skira S.A., 1995), p. 22。
- 圖 20：傳宋徽宗（1082-1135），《聽琴圖》，絹本設色，軸 147.2×51.3 公分，北京故宮博物館藏。
- 圖 21：清宮廷畫家，《乾隆皇帝普寧寺佛裝像》，約 1755-1758 年，絹本設色，唐卡，108×63 公分，北京故宮博物院藏。
- 圖 22：清宮廷畫家，《慈禧太后佛裝像》，絹本設色，軸，191.2×100 公分，北京故宮博物院藏。
- 圖 23：清宮廷畫家，《慈禧太后觀音裝像》，絹本設色，軸，217.5×116 公分，北京故宮博物院藏。
- 圖 24：清宮廷畫家，《慈禧皇太后朝服像》，絹本設色，軸，253×110.5 公分，北京故宮博物院藏。
- 圖 25：清宮廷畫家，《道光皇后朝服像》，紙本設色，軸，241×113.4 公分，北京故宮博物院藏。
- 圖 26：清宮廷畫家，《光緒帝朝服像》局部，絹本設色，軸，262×188.2 公分，北京故宮博物院藏。
- 圖 27：郎世寧等，《心寫治平》局部，1736 年，絹本設色手卷，52.9×688.3 公分，美國克立夫蘭美術館藏。採自東京國立博物館編，《特別展：米國二大美術館所藏中国の絵画》，東京：國立博物館，1982 年，頁 279、圖 261。
- 圖 28：凱薩琳·卡爾（Katharine Augusta Carl, 1865-1938），《慈禧太后畫像》，1904 年，油畫，271×163 公分，美國史密森尼機構藏，採自國立歷史博物館展覽手冊，《慈禧與世博：一幅畫像背後的故事》，臺北：國立歷史博物館，2010，頁 4。
- 圖 29：《明孝宗坐像》，絹本設色，軸，209.8×115 公分，臺北：國立故宮博物院。
- 圖 30：傳郎世寧等，《乾隆朝服像》，約 1735-1736 年，絹本設色，軸，242×179 公分，北京故宮博物院藏。
- 圖 31：《Le Rire, N0.297(14 Juillet 1900) 封面。
- 圖 32：凱薩琳·卡爾，《慈禧太后油畫像》屏，1904 年，油畫，163.5×97 公分，北京頤和園管理處藏。採自德齡著，顧秋心譯，《清宮二年記》，收入德齡、容齡著，《在太后身邊的日子》，北京：紫禁城出版社，2009，頁 131。
- 圖 33：胡博·華士（Hubert Vos, 1855-1935），《慈禧油畫像》，232×142 公分，1905 年，北京頤和園管理處藏。採自周尚雲，〈從華士·胡博到頤和園藏慈禧油畫修復〉，《紫禁城》，2008 年 12 期（總第 167 期），頁 93。

圖 34：胡博·華士，《慈禧太后肖像》局部，1905-06 年，油畫，169.6×123.6 公分，美國哈佛大學佛格美術館藏。採自周尚雲，〈從華士·胡博到頤和園藏慈禧油畫修復〉，《紫禁城》，2008 年 12 期（總第 167 期），頁 92。

圖 35：安傑利（Heinrich von Angeli, 1840-1925），《維多利亞女王肖像》，1899 年，油畫，波德威登古堡（Bodelwyddan Castle）藏。採自 Queen Victoria by Heinrich von Angeli on Wikipedia。

圖 36：裕勛齡攝，《慈禧對鏡插花》，1903-1904 年。採自德齡著，顧秋心譯，《清宮二年記》，收入德齡、容齡著，《在太后身邊的日子》，頁 44。

圖 37：《乾隆妃對鏡梳妝像》，約 1736 年，絹本設色，100.2×63 公分，北京故宮博物院藏。

Empress Dowager, Politics, and Art: A New Reading Into the Portraits of Empress Dowager Cixi

Feng You-heng

Graduate School of Plastic Arts
National Taiwan University of Art

Abstract

Cixi, the Empress Dowager (1899-1983), though dominating the political scene of China for nearly fifty years, only left a handful of “portraits in leisure”, or “portraits in informal dress”. Strictly speaking, these paintings are traditional Chinese figure paintings without the use of Western technique (*chiaroscuro* and linear perspective) and their style is quite stiff and stereotypical.

Compared with the imperial portraits of her male predecessors, such as Emperor Kangxi (1662-1722), Yongzheng (1678-1735), and Qianlong (1711-1799), her portraits are far inferior in terms of quality, quantity and the diversity of subject matter. Many factors account for this degeneration, the most notable being gender issues and the marked decline of Qing court painters after the Qianlong reign. Yet, in juxtaposing Cixi’s “portraits in leisure” alongside those of Empress Cian (1837-1881), her potential competitor, these paintings subtly exhibit her political ambitions through small details.

Four Cixi portraits by American portraitists Katherine Karl (1865-1938) and Hubert Vos (1855-1935) lucidly convey Cixi’s political influence. Though both American artists faced the same challenges of having to deal with the divergence between the Eastern and Western painting traditions, along with Cixi’s personal interference, they nevertheless overcame these obstacles and completed several portraits of her with much success, of which, four are still extant. It is ironic that foreign artists were able to accomplish vivid and realistic depiction of Cixi, as Cixi herself has sometimes been described by historians as xenophobic. Indeed, the works of Karl and Vos parallel and even surpass the imperial portraits of Qianlong by the Jesuit missionary and artist Giuseppe Castiglione (1688-1766), in their penetrating portrayal of Cixi’s strong personality and equally prominent femininity at the same time as the late Qing sovereign of China.

Keywords: Buddha worship, portraits in leisure, portraits in informal dress, guise portraits, *mudra*, twelve medallions on the imperial robe



圖1 北魏 皇后禮佛圖 局部
洛陽龍門賓陽洞浮雕
美國堪薩斯博物館藏



圖2 清 康熙帝讀書圖 軸 絹本設色
138×106.5cm 北京故宮博物院藏



圖3 清 雍正帝觀書像 軸 絹本設色
171.3×156.5 cm 北京故宮博物院藏



圖4 清 丁觀鵬 是一是二圖 軸 紙本設色
118×61.2 cm 北京故宮博物院藏



圖5 清 情殷鑑古圖 軸 紙本設色
172.2×83.4 cm 北京故宮博物院藏



圖6 清 同治帝游藝怡情圖 軸 紙本設色
147.5×84 cm 北京故宮博物院藏



圖7 清 光緒帝讀書圖 軸 絹本設色
173.5×95.5cm 北京故宮博物院藏



圖8 清 傳郎世寧等 乾隆皇帝大閱圖 軸
絹本油畫 322.5×23 cm 北京故宮博物院藏



圖9 清 雍正行樂圖 第一圖 軸
絹本設色 206×101.6 cm
北京故宮博物院藏



圖10 清 郎世寧等 乾隆帝歲朝圖 軸
絹本設色 277.7×160.2 cm
北京故宮博物院藏



圖11 清 喜溢秋庭圖 橫軸 紙本設色 181×205.5 cm 北京故宮博物院藏



圖12 東晉 傳顧愷之 女史箴圖卷 則繁爾類 絹本水墨設色手卷
全卷24.8×350 cm 倫敦大英博物館藏



圖13 清 慈禧便服像 軸 紙本設色
130.5×67.5 cm
北京故宮博物院藏



圖14 清 慈安太后便服像 軸
紙本設色 130.5×67.5 cm
北京故宮博物院藏



圖15 清 孝欽顯皇后像 軸 紙本設色
130.5×67.5 cm 北京故宮博物院藏



圖16 清 孝貞后璇閣日永圖 軸
紙本設色 169.5×90.3 cm
北京故宮博物院藏



圖17 清 慈禧弈棋像 軸 絹本設色
235×144.3 cm 北京故宮博物院藏



圖18 弈棋仕女 絹本設色 約八世紀
縱63 cm 吐魯番阿斯塔那187號墓出土
烏魯木齊新疆博物館藏
採自《中國新疆古代藝術》圖210



圖19 唐 傳周昉 內人雙陸圖 局部 絹本水墨設色手卷 30.7×64.4 cm
美國佛利爾美術館藏 採自James Cahill, *Chinese Painting*, p. 22.



圖20 宋 傳宋徽宗 聽琴圖 軸
絹本設色 147.2×51.3cm
北京故宮博物館藏



圖21 清 乾隆皇帝普寧寺佛裝像 唐卡
絹本設色 108×63 cm
北京故宮博物院藏



圖22 清 慈禧太后佛裝像 軸
絹本設色 191.2×100 cm
北京故宮博物院藏



圖23 清 慈禧太后觀音裝像 軸
絹本設色 217.5×116 cm
北京故宮博物院藏



圖24 清 慈禧皇太后朝服像 軸
絹本設色 253×110.5 cm
北京故宮博物院藏



圖25 清 道光皇太后朝服像 軸
紙本設色 241×113.4 cm
北京故宮博物院藏



圖26 清 光緒帝朝服像 軸 絹本設色 262×188.2 cm 北京故宮博物院藏



圖27 清 郎世寧等 心寫治平 局部 1736年 絹本設色手卷 52.9×688.3 cm
美國克立夫蘭美術館藏 採自《特別展：米國二大美術館所蔵中国の絵画》頁279 圖261



圖28 凱薩琳·卡爾 (Katharine Augusta Carl, 1865-1938) 慈禧太后畫像
油畫 1904年 271×163 cm
美國史密森尼機構藏 採自《慈禧與
世博：一幅畫像背後的故事》頁4



圖29 明孝宗坐像 軸 絹本設色 209.8×115 cm
國立故宮博物院藏



圖30 清 傅郎世寧等 乾隆朝服像 軸
絹本設色 242×179 cm 北京故宮博物院藏



圖31 法國雜誌 *Le Rire*, No. 297 (July 14th 1900)封面



圖32 凱薩琳·卡爾 慈禧太后油畫像屏 油畫
1904年 163.5×97 cm
北京頤和園管理處藏
採自《在太后身邊的日子》頁131



圖33 胡博·華士 (Hubert Vos, 1855-1935)
慈禧油畫像 232×142 cm 1905年
北京頤和園管理處藏
採自周尚雲〈從華士·胡博到頤和園
藏慈禧油畫修復〉頁93



圖34 胡博·華士 慈禧太后肖像 局部 油畫
1905-06年 169.6×123.6 cm
美國哈佛大學佛格美術館藏
採自周尚雲〈從華士·胡博到頤和園藏慈禧
油畫修復〉頁92



圖35 安傑利 (Heinrich von Angeli, 1840-1925)
維多利亞女王肖像 油畫 1899年
波德威登古堡 (Bodelwyddan Castle) 藏
採自 Queen Victoria by Heinrich von Angeli
on Wikipedia



圖36 裕勛齡攝 慈禧對鏡插花 1903-1904年
採自《在太后身邊的日子》頁44



圖37 乾隆妃對鏡梳妝像 絹本設色 約1736年
100.2×63 cm 北京故宮博物院藏

