清宮春曉:乾隆朝畫院中的〈漢宮春曉圖〉

秦曉磊中國青年出版社

提 要

「仿古繪畫」是乾隆朝宮廷繪畫,乃至清代宮廷繪畫的重要組成部分。「仿古繪畫」一方面關係著帝王對於「古」的態度,即什麼樣的作品帝王會命畫家仿作, 是對進入其收藏系統作品的再次選擇;又關係著其對於「今」的態度,即在仿繪的 過程中對原有畫題的再闡釋。

本文以四卷繪於乾隆朝畫院的〈漢宮春曉圖〉為研究對象,探討乾隆皇帝主導 下的畫院仿古之動因,及對「漢宮春曉」畫題的新闡釋。

首先從國立故宮博物院藏仇英本〈漢宮春曉圖〉入手,分析「漢宮春曉」畫題之名與圖式的來源,得出結論如下:這一畫題源於圖繪宮廷仕女的人物畫傳統,流行於明代晚期。「漢宮春曉」一詞很可能是明人的創造。當時還有大量與之畫名上有所關聯,圖像上難以區分的畫作流行於晚明清初的書畫市場中。

因而乾隆皇帝對於「漢宮春曉」畫題的興趣,很可能不僅僅在於圖像本身。 「漢宮春曉」這一畫名與圖像的組合帶給乾隆皇帝的有關漢宮軼事的聯想,同樣是 吸引其不斷組織書家仿繪這一書題的原因。

繼而分析底本與仿本的關係,發現繪於乾隆朝畫院的〈漢宮春曉圖〉,是宮廷畫家在乾隆皇帝的主導下,積極更動古代圖式的「仿古」畫作。這種更動,從可行性層面看,是宮廷畫家擁有改動底本的資源所致,從必然性層面看,是由於乾隆皇帝的授意,或出於畫家揣測聖意之結果。因而,其更能反映的是乾隆皇帝的意圖,包括其作為個體的私人與趣,及作為皇帝的公共性表達。

關鍵詞:仿古繪畫、乾隆朝畫院、漢宮春曉圖

前言

對乾隆朝(1735-1795)宮廷繪畫的研究,學界多關注以下三方面:一是紀實性繪畫,其中又可分為御容肖像畫和紀錄重大歷史事件的繪畫;一是隨西方傳教士畫家而來的西法之影響,尤其是傳教士畫家融合中西的技法,及其對於宮廷繪畫的影響;再有即對於畫院制度和書畫收藏體系的考察。不僅是乾隆朝宮廷繪畫的研究呈現此種面貌,整個清代宮廷繪畫研究的側重點不外如是。

肖像畫和紀實類繪畫的確是乾隆朝宮廷繪畫的重要組成部分,如聶崇正所言:「記錄本朝人物和事件的紀實性繪畫作品則特別盛行,成為清代宮廷繪畫在題材內容上的一大特色。」「另從清宮《造辦處各作成做活計清檔》(下文簡稱《活計檔》)記錄來看,乾隆皇帝(愛新覺羅·弘曆,1711-1799)對繪畫抱有實用的態度,多命畫家繪製畫片妝點宮室別苑,這類繪畫在完成後,送到裱作裝裱成「貼落」的形式,因而「貼落」畫在乾隆朝畫院的繪畫中同樣屬大宗。然而除了裝飾用的「貼落」、紀實性繪畫、肖像畫外,「仿古繪畫」亦佔有很大比重。從《活計檔》記載上看,乾隆皇帝某日命某畫家仿繪某前代畫作的記錄十分多見。仿什麼、誰來仿、如何仿,都是由乾隆皇帝直接授意完成的。乾隆朝重要的院畫家,如丁觀鵬、周鯤、姚文瀚等人,皆參與過仿古繪畫的繪製工作。傳世作品上看,有大量乾隆朝畫院仿繪古代經典畫作的作品傳世。

朱家溍在《清代畫院漫談》中,從繪製內容上將清代畫院畫畫人的任務分為四類,首先提及的便是對古畫的臨摹,其次分別是肖像畫、紀實畫、貼落。²從留存作品面貌上看,乾隆朝的仿古繪畫面貌是多樣的:有精確臨摹底本原貌的作品,如〈法界源流圖〉等宗教性作品;也有積極更動古代圖式之作,如〈清明上河圖〉、〈摹顧愷之洛神賦圖〉等;更有將自身形象圖繪於古代作品之中的創新之舉,如〈弘曆掃象圖〉、〈清高宗維摩演教圖〉等。

這些由乾隆皇帝授意的仿古之作繪成後多數進入他的收藏系統中。「仿古繪畫」一方面關係著乾隆皇帝對於「古」的態度,即什麼樣的作品他會命畫家仿作, 是對於進入其收藏系統的作品的再次選擇;又關係著其對於「今」的態度,即在仿 繪的過程中對原有畫題的再闡釋。

¹ 聶崇正,〈清代宮廷繪畫·導言〉,聶崇正主編,《清代宮廷繪畫》,(香港:商務印書館, 1996),頁14-15。

² 朱家溍,〈清代畫院漫談〉,《故宮博物院院刊》,2001年5期,頁3-4。

在乾隆皇帝授意下的仿古繪畫,面貌紛呈,看似極具隨意性,為皇帝一時心血來潮而為之,實則背後多寓有文化或政治上的意圖。如〈清院本清明上河圖〉卷,雖採用了「清明上河」這一古老畫題,然卻在整合前代諸卷「清明上河」圖式的基礎上,進行了大面積的調整與修改。是乾隆皇帝主導下畫院對原有畫題的新闡釋,借「古」喻「今」,以構建出乾降皇帝理想中的帝京形象。3

今日學界對乾隆朝畫院的仿古繪畫有一定關注:林煥盛和鞏劍考察乾隆朝院畫家丁觀鵬的仿古繪畫;⁴ Patricia Berger 在其關於藏傳佛教藝術的研究中分析了精確仿製底本的畫作可能包含的宗教意義。⁵ 在乾隆皇帝肖像畫的研究中,亦有學者關注積極改動古代經典畫作以為今用這一創新手法。⁶ 然而時至今日,對於作為乾隆朝畫院重要組成部分的仿古繪畫,尚缺乏細緻個案研究。

國立故宮博物院所藏四卷繪製於乾隆朝畫院的〈漢宮春曉圖〉,是研究乾隆朝仿古繪畫的一個很好的例子。從傳世作品和檔案記載可知,此畫題的仿繪始于乾隆皇帝執政初期,一直延續至其執政後期,乾隆皇帝對其熱情可見一斑。Anita Chung 在其討論清代建築圖像的 Drawing Boundaries: Architectural Images in Qing China 一書中,討論了乾隆朝畫院的三本〈漢宮春曉圖〉。Anita Chung 注意到了「漢宮春曉」這一畫題在清代畫院中的重繪,使得整卷畫更像是建築畫而非人物畫。7 但並未結合底本,從仿古繪畫的角度進一步闡釋。

本文即試圖結合文獻與實物,以乾隆朝畫院對「漢宮春曉」畫題的仿繪為例,探討乾隆皇帝主持下的畫院之仿古動因,及乾隆皇帝對於「古」與「今」之態度。

- 3 參見王正華與陳韻如對此圖的討論。王正華,〈乾隆朝蘇州城市圖像:政治權力、文化消費與地景塑造〉,《中央研究院近代史研究所集刊》,50期(2005),頁124-128。陳韻如,〈製作真境:重估〈清院本清明上河圖〉在雍正朝畫院之畫史意義〉,《故宮學術季刊》,28卷2期(2010冬季),頁1-39。
- 4 林煥盛,《丁觀鵬的摹古繪畫與乾隆院畫新風格》(臺北:國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文,1994)。鞏劍,《清代宮廷畫家丁觀鵬的仿古繪畫及其原因》(北京:中央美術學院碩士學位論文,2008)。
- 5 Patricia Berger, Empire of Emptiness: Buddhist Art and Political Authority (Honolulu: University of Hawaii Press, 2003).
- 6 石守謙,〈洛神賦圖:一個傳統的形塑與發展〉,《國立臺灣大學美術史研究集刊》,23 期(2007),頁51-80。巫鴻著,文丹譯,《重屏:中國繪畫中的媒材與再現》(上海:上海人民出版社,2009),頁195-212。巫鴻,〈清帝的假面舞會:雍正和乾隆的「變裝肖像」〉,氏著,梅枚、肖鐵、施傑譯,《時空中的美術》(北京:生活·讀書·新知三聯書店,2009),頁357-379。丁勤,《清高宗圖像研究》(北京:首都師範大學博士學位論文,2009)。
- 7 「When the same theme was reinterpreted during the Qing period, the tendency to represent, in addition to court ladies, an airy, encompassing architectural environment as a Han palace made the resultant work look like an architectural painting rather than a figure painting.」引自 Anita Chung, *Drawing Boundaries: Architectural Images in Qing China* (Honolulu: University of Hawaii Press, 2004), p. 102.

一、「漢宮春曉」畫題

據《故宮書畫圖錄》第二十一冊可知,國立故宮博物院藏繪製於乾隆朝畫院的〈漢宮春曉圖〉卷有四。⁸ 根據每卷卷末題款,可瞭解四件作品之繪製資訊如下:一為乾隆三年(1738)金昆、盧湛、程志道、吳桂合繪(圖 1,下文簡稱「三年本」);一為乾隆六年(1741)孫祜、周鯤、丁觀鵬合繪(圖 2,下文簡稱「六年本」);一為乾隆十三年(1748)周鯤、張為邦、丁觀鵬、姚文瀚合繪(圖 3,下文簡稱「十三年本」);一為乾隆三十三年(1768)丁觀鵬繪製(圖 4,下文簡稱「三十三年本」)。由帶有「臣」字的款識可知,此四卷均為乾隆年間臣下為乾隆皇帝所作,⁹ 即奉敕繪製。

從形制上看,這四件作品皆為手卷,本幅縱 30 至 40 公分,橫因各卷內容多寡有所不同。除十三年本長達 20 公尺以外,餘卷皆在 6 公尺到 8 公尺之間。三十三年本為紙本淡設色,其餘諸卷皆為絹本重設色。四卷畫的卷首、卷尾皆鈐有多枚清宮收藏印鑒(見表一),提供了它們在清宮中被收藏的相關資訊。

表一	接发	〈漢宮春曉圖〉	基本情況統計表
11	面白刀	/ (关 台) 付	李平用(儿机后) 仪

畫名	作者	繪製時間	款識	鈐印	鑒藏印章	題跋	著錄
清院本	金昆、盧	乾隆三年	乾隆三年。	金昆。	清宮五璽全。	無	《石渠寶笈
漢宮春	湛、程志	(1738)	臣金昆、臣		重華宮鑒藏寶		初編》重華
曉圖	道、吳桂		盧湛、臣程		。樂善堂圖書		宮、《國朝
			志道、臣吳		記。嘉慶御覽		院畫錄》
			桂奉敕合筆		之寶。宣統御		
			恭畫。		覽之實。		
清院本	孫祜、周	乾隆六年	乾隆六年長	臣丁觀	清宮三璽全。	無	《石渠寶笈
漢宮春	鯤、丁觀	(1741)	至月。臣孫	鵬。恭	樂善堂圖書記		初編》重華
曉圖	鵬		祜 、周鯤、	畫。	。嘉慶御覽之		宮、《國朝
			丁觀鵬奉敕		寶。宣統御覽		院畫錄》
			恭畫。		之寶。		

⁸ 王耀庭主編,《故宮書畫圖錄·21》(臺北:國立故宮博物館,2002),頁61-66、421-444。

⁹ 參見聶崇正對「臣字款」繪畫的論述。聶崇正,〈清代宮廷繪畫及其真偽鑒定〉,《美術觀察》, 2000年5期,頁7。

畫名	作者	繪製時間	款識	鈐印	鑒藏印章	題跋	著錄
清畫春曉圖	周為邦縣、張丁姚	乾隆 十三年 (1748)	乾隆十三年 八月、張為邦 、丁觀縣、 東京 東京 東京 東京 東京 東京 東京 東京 東京 東京 東京 東京 東京	臣丁觀鵬畫。	清宮八璽全。 嘉慶御覽之寶 。宣統御覽之 寶。	無	《石渠寶复 續編》重華 宮、《國朝 院畫錄》
仿仇英 漢宮 曉圖	丁觀鵬	乾隆 三十三年 (1768)	乾隆三十三 年冬月。 乾 乾 乾 乾 乾 乾 乾 乾 天 天 天 天 、 、 、 、 、 、 、 、	臣觀鵬。恭畫。	清宮八璽全。 嘉慶御覽之寶 。宣統御覽之 寶。	無	《石渠寶笈 續編》御書 房、《國朝 院畫錄》
漢宮春	仇英	不詳	仇英實父謹製。	實父。	多枚項元清 項元清 會 整 藏 實 室 實 。 。 實 實 。 。 實 會 實 之 。 。 。 。 。 。 。 。 。 。 。 。 。 。 。 。 。 。	子孫永保。 價值二百金。	《石渠實笈》初編御書房
漢晓圖	佚名(舊傳仇英)	不詳	無	十洲。	張靜齋珍玩圖 書記。神品。	引春御:。緣然顧兆跋首曉筆乾耽。。秉、。。隆書含拖釣杜漢乾鈴宸是毫尾、首宮隆印翰宿邈:高昌	《石渠寶笈》初編養心殿

儘管各卷描繪內容有所不同,然而畫面基本構成因素較為一致:一為帶有理想化成分的連綿宮苑,建築或為雲氣、或為水域、或為山石所環抱,各種珍禽、名花、奇石點綴其間,營造出奢侈豪華的宮廷氣象。一為漢服仕女在宮苑中進行諸如樂舞、賞花、弈棋等風雅活動。除十三年本卷首描繪有儀仗車馬外,諸卷皆著力營造出一種無男性存在的女性活動空間。

如何知曉這四卷畫即為〈漢宮春曉圖〉?

證據首先在於作品自身。作品本身帶有的題簽標明瞭自己的身份,比如十三年本,其原簽題為:周鯤張為邦丁觀鵬姚文瀚合筆畫漢宮春曉圖。¹⁰

除了作品本身提供的資訊外,這四卷〈漢宮春曉圖〉,《石渠寶笈》初編及續編皆有著錄(見表一)。著錄資訊與畫面的內容、款識、收藏寶璽情況皆一致;另在《活計檔》中,還可查到相關記載,如:

(如意館)乾隆三十二年十一月二十五日……交仇英畫白描漢宮春曉圖手卷一卷,傳旨:著丁觀鵬仿畫著顏色,欽此。¹¹

(裱作)乾隆三十三年十二月二十七日……交丁觀鵬仿仇英漢宮春曉一卷, 傳旨:著裱手卷一卷,欽此。¹²

可知是對三十三年本繪製及裝裱過程的記錄。

國立故宮博物院藏品多來自清宮舊藏,因而這四卷畫即為文獻記載中乾隆朝院 畫家所繪的〈漢宮春曉圖〉無疑。

據《活計檔》所載乾隆朝畫院〈漢宮春曉圖〉的繪製記錄(表二)可知,此畫 題在畫院中的繪製一般採用「仿」的方式,皇帝的命令與所仿底本一並發往畫院, 畫作由畫家參照底本完成。

表二 乾隆朝畫院〈漢宮春曉圖〉繪製情況統計表13

《造辦處各作成做活計清檔》	時間	出處
(如意館) 乾隆元年正月初九日,司庫常保首領薩木哈來	1736年	《清宮內務府造辦處檔案
說:太監毛團交漢宮春曉圖手卷一卷,傳旨:交沈源照樣著		總匯》冊7,頁173。
色畫一卷。其畫上如有應添減處,著伊添減著畫,欽此。		
(如意館) 乾隆二年正月十一日,員外郎陳枚來說:太監	1737年	《清宮內務府造辦處檔案
毛團交漢宮春曉圖手卷一卷,傳旨:著陳枚另改畫一卷。人		總匯》冊7,頁767。
物照原樣,宣染山石著唐岱,欽此。		
(畫院處) 乾隆三年三月初十日,接得圓明園來帖,內稱	1738年	《清宮內務府造辦處檔案
據芰荷香繪畫處押帖,內開乾隆三年正月二十六日,太監		總匯》冊8,頁223。
毛團傳旨:仇十洲漢宮春曉手卷一卷,著交陳枚與芰荷香		
畫畫人起稿呈覽,欽此。		
(如意館) 乾隆二十一年十一月十二日,接得催總德魁押	1756年	《清宮內務府造辦處檔案
帖一件,內開本月十一日,太監胡世傑交漢宮春曉手卷一		總匯》冊21,頁708。
卷,傳旨:著姚文瀚用絹仿畫,欽此。		

¹¹ 中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編,《清宮內務府造辦處檔案總匯》(北京:人民 出版社,2005),冊 31,頁 816。

¹² 中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編,《清宮內務府造辦處檔案總匯》,冊 31,頁 831。

¹³ 此表據《造辦處各作成做活計清檔》製成。另據《造辦處各作成做活計清檔》冊 17 記載:「丁 觀鵬漢宮春曉圖一卷……旨入在紫檀木瓖嵌匣內。」可知在乾隆十四年十月之前,丁觀鵬還曾 單獨繪製過「漢宮春曉」這一書題。

《造辦處各作成做活計清檔》	時間	出處
(如意館) 乾隆二十二年二月十三日,接得員外郎郎正培	1757年	《清宮內務府造辦處檔案
押帖一件,內開二十一年十一月十一日,太監胡世傑持來		總匯》冊22,頁518。
冷梅畫漢宮春曉手卷一卷,傳旨:著姚文瀚用白絹仿畫一		
卷欽此。於二十二年正月十一日太監胡世傑傳旨仿此卷意		
思改畫連昌宮詞,其尺寸照此卷,欽此。		
(如意館) 乾隆二十二年十二月初三日,接得員外郎郎正	1757年	《清宮內務府造辦處檔案
培押帖一件,內開為本月初一,太監張良棟持來仇英畫漢		總匯》冊22,頁580。
宫春晓圖手卷一卷、宣紙一張,太監胡世傑傳旨:著金廷		
標仿畫一卷,欽此。		
(如意館) 乾隆三十二年十一月二十五日,接得員外郎安	1767年	《清宮內務府造辦處檔案
泰等押帖,內開本月十六日,太監胡世傑交仇英畫白描漢		總匯》冊30,頁816。
宫春晓圖手卷一卷,傳旨:著丁觀鵬仿畫著顏色,欽此。		
(如意館)乾隆五十二年六月十一日,接得郎中保成押	1787年	《清宮內務府造辦處檔案
帖,內開四月初五日,太監鄂魯襄交仇英畫漢宮春曉手卷		總匯》冊50,頁186。
一卷,陳枚、孫祜、金昆、戴洪、程志道等畫清明上河圖		
手卷一,金昆、陳枚、孫祜、丁觀鵬、程志道、吳桂等畫		
慶豐圖手卷一卷,傳旨:交如意館著姚文瀚、賈全、莊豫		
德仿畫,欽此。		

一卷被歸於仇英(約1494-1552)名下的〈漢宮春曉圖〉作為底本使用的頻率 最高,分別是乾隆二年、二十二年、三十二年、五十二年;冷枚(約1669-1742) 〈仿仇英漢宮春曉圖〉曾在乾隆二十二年作為底本被使用;此外還有不清楚作者為 誰的〈漢宮春曉圖〉作為底本被使用。

據《石渠寶笈》初編(成書於乾隆九年,即西元 1744年)記載可知,截止 其成書時,清宮藏有五卷〈漢宮春曉圖〉:除兩卷繪於乾隆朝畫院、一卷為康熙 四十二年(1703)冷枚所繪外另有兩卷皆歸於明代畫家仇英名下。歸於仇英名下的 兩卷中,有一卷被今日學界認為是仇英原作,¹⁴ 現藏於國立故宮博物院。¹⁵

¹⁴ 周功鑫、劉芳如在談及此圖時,皆將其作為可靠的仇英作品; Ellen Johnston Laing 在討論仇英人物畫的風格時,將此卷〈漢宮春曉圖〉作為標型。詳見周功鑫《清康熙前期款彩〈漢宮春曉圖〉一書,第二章第一節〈漢宮春曉圖〉題材之源流。周功鑫,《清康熙前期款彩〈漢宮春曉》〉漆屏風與中國漆工藝之西傳》(臺北:國立故宮博物院,1995),頁 34-39。劉芳如,〈仇英漢宮春曉圖〉,國立故宮博物院編輯委員會主編,《明中葉人物畫四家》(臺北:國立故宮博物院,2000),頁 167-170。Ellen Johnston Laing, "Qiu Ying's Delicate Style," *Art Orientalis*, Vol.28(1998), p.39, 46-54.

¹⁵ 國立故宮博物院藏有兩卷署名仇英的〈漢宮春曉圖〉,編號分別為故畫 001038 與故畫 001614,故畫 001038 為學者較多使用的一件,在《傳移模寫》特展圖錄中,已將故畫 001614 這一件標識為「傳明仇英漢宮春曉圖」。參見王耀庭主編,《傳移模寫》(臺北:國立故宮博物院,2007),頁 24-27。本文中如無特別說明,皆指的是編號故畫 001038 這一件仇英〈漢宮春曉圖〉。

從此卷〈漢宮春曉圖〉(圖 5,下文簡稱「仇英本」)的收藏印鑒(見表一)可知,其曾屬於項元汴(1525-1590),後進入清內府。除了國立故宮博物院所藏另一卷署名仇英的〈漢宮春曉圖〉外,還有大量與此圖畫面近似的〈漢宮春曉圖〉傳世。¹⁶因而此圖可被視為明末清初流行的〈漢宮春曉圖〉的標準樣式。此外,康熙朝的冷枚繪有〈仿仇英漢宮春曉圖〉(圖 6,下文簡稱「冷枚本」)一卷,雖不能肯定即為仿此卷所作,然從畫面上看與之相似,¹⁷因而這卷畫聯結了此畫題進入清宮前後的繪製情況。

此卷〈漢宮春曉圖〉在今日可謂大名鼎鼎,被認為代表了仇英人物畫的至高成就,是明代人物畫的傑作。¹⁸ 然而時光倒退三百年,在當時極富收藏的乾隆皇帝眼中,此作似乎並不具備如此之高的品質。在乾隆九年修編的《石渠寶笈》中,此圖被列為「次等霜三」。¹⁹ 終其一生,乾隆帝並沒有像對待他喜歡的畫卷一樣,對此卷反複觀賞、鈐印或題詠。乾隆帝所藏的另一卷仇英〈漢宮春曉圖〉的待遇則要好得多:乾隆帝親自題寫引首,並將其列為「上等呂一」。²⁰ 種種跡象表明,現藏於臺北的這卷〈漢宮春曉圖〉在乾隆皇帝龐大的收藏體系中是一個不起眼的小角色。儘管如此,它必定部分地構成了乾隆帝對於〈漢宮春曉圖〉的知識,且是乾隆朝畫院重繪「漢宮春曉」這一畫題時可供選擇的繪畫資源。

抛開這幅畫卷三百年間地位上的升降沉浮,它為我們釐清當時畫院在繪製這一 畫題時所面對的繪畫資源,提供了種種證據。

(一)「漢宮春曉」 之名

對於仇英本的題名,周功鑫曾提到一個細節:「至於卷首的題簽〈仇英漢宮春曉圖〉,由題字的風格來看,又不似仇英與項墨林的墨跡。倘非仇英的原題又不是

- 16 北京瀚海拍賣有限公司 2006 年秋季拍賣會 http://auction.artron.net/showpic.php?picid=art44810923 (檢索日期:2012年3月31日);中國嘉德國際拍賣有限公司四季拍賣會第二十一期 http://auction.artron.net/showpic.php?ArtCode=art63822610 (檢索日期:2012年3月31日);歷博國際拍賣(北京)有限公司 2006年秋季拍賣會 http://auction.artron.net/showpic.php?picid=art80500332 (檢索日期:2012年3月31日);東京中央拍賣株氏會社 2012年春季拍賣會 http://auction.artron.net/showpic.php?picid=art5015440683 (檢索日期:2012年3月31日)。
- 17 對比仇英本與冷枚本兩卷畫面,除卷首、卷尾描繪內容有所不同外,人物活動及建築描繪較為 一致。
- 18 國立故宮博物院收藏的一卷編號為故畫 001614 的仇英〈漢宮春曉圖〉,與編號為故畫 001038 的仇英〈漢宮春曉圖〉相比,畫面構圖與描繪內容基本一致,僅在建築及人物服飾細節上有所不同。然而此圖的運氣沒有那麼好,由於被認為並非仇英的真跡,它不常進入展覽的陳列、書籍的出版與學者的討論,進而很少進入大眾的視線之中。
- 19 (清)張照等編,《秘殿珠林石渠寶笈匯編》(北京:北京出版社,2004),冊2,頁1055。
- 20 (清)張照等編,《秘殿珠林石渠寶笈匯編》,冊1,頁601。

與仇英過從甚密的項墨林所題,則很可能題畫名者另有其人。」²¹ 此圖中仇英的落款僅有「仇英實父謹製」六字,無涉繪畫主題。如果仇英此作是先有圖,後有名,那麼很可能仇英在繪製此作時其主題並不如其題名的指向性那般明確,這卷畫在另一種可能性下或許不叫這個名字,而是被稱作「隋宮春曉圖」、「秦宮春曉圖」或「漢宮春晚圖」。如果在仇英此作之前已經有以「漢宮春曉圖」為名的畫作存在,那這些畫作又是何種面貌,值得思考。

再來看國立故宮博物院所藏仇英款〈百美圖〉(圖 7),本幅縱 36.8 公分,横 483.2 公分,為絹本設色手卷。卷末款識云:實父仇英製。下鈐實父一印。畫面一半內景一半外景的穿插方式,及仕女間的互應關係,皆與仇英本十分相類。此作與仇英〈漢宮春曉圖〉的手卷形式、技法風格、描繪內容皆相類,將這幅〈百美圖〉冠名以「漢宮春曉圖」又有何不妥呢?

因此,有必要重新思考「漢宮春曉」這一題名與圖像間的關係。將思緒暫時離開國立故宮博物院所藏的仇英〈漢宮春曉圖〉,來思考一下這個問題:漢宮春曉圖是一幅圖的名字,這幅圖的名字實際上叫作「漢宮春曉」,「圖」指的是它本身一落實於具體物質形式,如掛軸、手卷、牆壁、木版上的圖像。除了漢宮春曉圖外,還可以有漢宮春曉詩、漢宮春曉詞、漢宮春曉賦。可以確定的是,在中國傳統繪畫的慣例中,某一種特定類型的圖像被定名為「漢宮春曉」,姑且將此類圖像稱為以「漢宮春曉」為畫題的圖像。那麼「漢宮春曉」這個詞的組合何時出現,其意義為何?而又是何時,「漢宮春曉」與圖相聯,成為了一類圖像的題名?

從現有文獻上看,「漢宮春曉」這個詞,最早出現時即與圖相聯。據文獻記載,唐代的尹繼昭、²² 南宋的宮廷畫家馬遠,²³ 以及元初遺民畫家錢選,²⁴ 皆繪有〈漢宮春曉圖〉。這些繫於唐、宋、元大家名下的〈漢宮春曉圖〉,畫跡於今日皆不可尋。除尹繼昭漢宮春曉團扇外,文獻著錄並沒有畫面及更多相關資訊描述,無從知道這些時代不同的以「漢宮春曉」為畫題的畫作描繪內容有何不同,及是否為原題。然而從這些記載的著錄年代上看,最早不過萬曆四十四年(1616)張丑(1577-

²¹ 周功鑫,《清康熙前期款彩〈漢宮春曉〉漆屛風與中國漆工藝之西傳》,頁36。

^{22 (}清) 卞永譽,《式古堂書畫匯考》(臺北:臺灣商務印書館,1986,景印文淵閣四庫全書,第828冊,頁432-433),卷三十三。

^{23 (}明)張丑,《珊瑚網畫錄》(景印文淵閣四庫全書,第818冊,頁901),卷四七。

^{24 (}明)張丑,《清河書畫舫》(景印文淵閣四庫全書,第817冊,頁268),卷七上。

1643)所著《清河書畫舫》,²⁵且不見更早著錄,推測很可能係明人後加題簽,或為明人所繪而冠以前人之名。因無畫作流傳,今亦不可考。

再來看國立故宮博物院藏仇英〈漢宮春曉圖〉的繪製年代。如此作確為仇英所作,則其繪製時間至晚不會晚於約1552年。²⁶據周功鑫提到的細節,仇英此作的完成和命名很可能並不是同時的。據文嘉(1501-1583)所著《鈐山堂書畫記》²⁷載有仇十洲漢宮春曉圖一卷²⁸來看,此時已有歸於仇英名下的〈漢宮春曉圖〉存世。根據《鈐山堂書畫記》末跋文:

嘉靖乙丑五月,提學賓涯何公檄餘往閱官籍嚴氏書畫,凡分宜之舊宅、袁州之新宅、省城諸新宅所藏,盡發以觀,曆三閱月始勉畢事。當時漫記數目以呈,不暇詳別。今日偶理舊篋得之,重錄一過,稍為區分,隨筆箋記一二,傳諸好事。……隆慶戊辰冬十二月十七日,茂苑文嘉書於文江草堂。29

可知此書記錄的是嚴嵩(1480-1567)被抄沒之書畫。那麼截至嚴嵩家產被抄沒的 嘉靖乙丑年(1565)時,已有歸於仇英名下的〈漢宮春曉圖〉存世。

有趣的是,在成書稍晚的《珊瑚網畫錄》³⁰中,載周文矩(生卒年不詳,約活動於南唐中主李璟、後主李煜時期,即943-975)有〈唐宮春曉〉、〈唐宮春晚〉圖,其卷尾有張澂(?-1143)跋云:

周文矩宮中圖,婦人小兒其數八十,一男子寫神。而裝具、樂器、盆 盂、扇、椅、席、鸚鵡、犬蝶不與……庚申五月應酉,澹喦居士張澂題。³¹ 從著錄信息上看,應為傳為周文矩的〈宮中圖〉。³²在今藏哈佛大學義大利文藝復興 研究中心的一段中,前有董其昌(1555-1636)題:

^{25 《}式古堂書畫匯考》成書於康熙三十五年 (1696) 左右;《珊瑚網畫錄》成書於崇禎癸未 (1643);《清河書畫舫》成書於萬歷四十四年 (1616),參見謝巍編著,《中國畫學著作考錄》 (上海:上海書畫出版社,1998),頁 480-481;頁 417;頁 403-405。

²⁶ 仇英卒於約 1552 年。

²⁷ 成書於隆慶二年(1568)。參見謝巍編著,《中國畫學著作考錄》,頁 325-326。

^{28 (}明) 文嘉,《鈐山堂書畫記》,王雲五主編,《叢書集成初編,鈐山堂書畫記及其他一種》(上海:商務印書館,1937),頁22。

^{29 (}明)文嘉,《鈐山堂書畫記》,頁24。

³⁰ 成書於約1643年。參見謝巍編著,《中國畫學著作考錄》,頁417。

^{31 (}明)張丑,《珊瑚網書錄》,頁 516-517。

³² 今分四段,分藏於哈佛大學賽克勒博物館、哈佛大學義大利文藝復興研究中心、克里夫蘭藝術博物館和大都會博物館。今日學者根據卷後張澂題跋,一般將其定為宋代摹本。參見浙江大學中國古代書書研究中心編,《宋書全集》(杭州:浙江大學出版社,2008),六卷三冊,頁219。

唐宮春曉圖。周文矩真跡,董其昌鑒之。(圖8)33

且不論此題真偽,從中可讀出的信息是:在明末,〈宮中圖〉被重新命名為「唐宮春曉」或「唐宮春晚」。這從側面反映出「某宮春曉」,是明代末期出現的一種命名方式。此題不論是否確為董其昌所書,其得名,應在仇英的〈漢宮春曉圖〉出現之後。

從其他相關文獻記載上看,就筆者目前所見,涉及「漢宮春曉」一詞的言說, 最早為孫承恩(1485-1565)著《文簡集》中的〈漢宮春曉圖歌為克齋司徒題〉。 《文簡集》前有陸樹聲於萬曆癸未(1583)所作序,其時間與仇英名下〈漢宮春曉圖〉的出現時間相差不多。

至此,「漢宮春曉」一詞的出現,以及此詞與圖的組合已經完成。可以將其認定為明人的創造。然而如何理解「漢宮春曉」這個詞?

「漢宮春曉」可以被拆分為「漢宮」與「春曉」二詞。漢宮,指向漢代宮廷苑囿,如長樂宮、未央宮、上林苑等與輝煌王權相聯繫的建築群。春曉,唐人孟浩然有〈春曉〉一詩,寫春日清晨的所見所感;明人劉基有〈漫成〉詩之一:「春曉正堪睡,嫌他牕上明。」³⁴從唐代到明代,「春曉」含義固定,指春日黎明之時。那麼「漢宮春曉」可以理解為指春日黎明的漢代宮廷。「漢宮春曉圖」就可以理解為對描繪漢宮春日清晨之景的圖像的定名。

柯律格(Craig Clunas)的分析提供了另一種可能性,他從顧瑛與沈德符對於「春畫」起源問題的論述出發,³⁵ 認為在明代人的觀念中,春畫與宮廷聯繫密切,尤其是漢代宮廷。而仇英以漢代宮女自娛自樂為描繪對象的畫作,對於明代的男性觀者來說,具有色情刺激之效果。李漁的一篇小說提到一冊春宮圖,即名「漢宮遺照」。³⁶ 由此來看,此名之由來可能與明代人將春宮圖與漢代宮廷相聯繫有關,因而具有色情意味。劉芳如在談及仇英〈漢宮春曉圖〉的命題由來時,推測其「可能

³³ 浙江大學中國古代書書研究中心編,《宋書全集》, 六卷三册, 頁 242。

^{34 (}明)劉基,《誠意伯文集》(景印文淵閣四庫全書,第1225冊,頁375),卷一五。

³⁵ 此二人皆認為「春畫」,即色情圖畫,源於漢代宮廷之中。參見柯律格(Craig Clunas)著,黃曉鵑譯,《明代的圖像與視覺性(Picture and Visuality in Early Modern China)》(北京:北京大學出版社,2011),頁177。

^{36「}起初拿到之時,玉香不知裏面是什麼冊,接到手中揭開細看,只見開卷雨頁寫著『漢宮遺照』四個大字,玉香想道:漢宮中有許多賢妃淑媛,一定是些遺像,且看是怎生相貌。」(明) 李漁,《肉蒲團》,轉引自柯律格著,黃曉鵑譯,《明代的圖像與視覺性》,頁158。

和東晉有《漢宮春色》一書,以及元曲有『漢宮秋』等名目攸關。」³⁷《漢宮春色》 為東晉時人所撰筆記小說,講述漢孝惠張皇后生平。以明代的標準來看,此書同樣 可歸為色情讀物的範疇。

那麼「漢宮春曉」這個詞所指究竟為何呢,較近於仇英所處時代的高兆(生卒年不詳,活動於明末清初)並沒有正面回答這個問題,只簡略言「揆其意以春曉系曰漢宮,已備極紛華綺麗人間富貴之象」。³⁸

從字面上看,「漢宮春曉」這個詞可作多種理解。讓我們的目光轉回與之關聯的圖像本身:在一幅畫卷被題名為漢宮春曉圖後,這幅畫卷與「漢宮春曉」一詞產生了關聯。至於此圖為何得名「漢宮春曉」,今日學界普遍認為與此卷中「宮妃寫像」這一情節有關:

畫幅中段,正待為嬪妃寫真者,應即是漢元帝(西元前 48-33 在位)的宮 書師毛延壽。39

這一景可能就是此畫的重點所在,它與毛延壽在掖庭為王昭君畫像的故事 近似。由此看來,題這幅〈漢宮春曉〉圖畫題的這位先生應是本於這幅畫 的這段故事。⁴⁰

仇英〈漢宮春曉圖〉的得名是否與嬪妃寫真一段有關,今日已無從得知,從胡應麟 (1551-1602) 記錄的一條跋文來看:

右仇實父漢宮春曉圖。……其美人態度,鹹爾蓋婦人以綽約聞者,<u>古今一</u>趙飛燕耳,然成帝幸之不久,遂為女弟所奪。……⁴¹

當時人並不認為「漢宮春曉」與昭君故事有何關聯,反倒是提到了飛燕合德二姐妹之事。

從當時詩詞系統中有關「漢宮春曉」的言說來看,明人也並未將其與昭君故事相聯,如孫承恩(1485-1565)所作〈漢宮春曉圖歌為克齋司徒題〉:

斜日吹落明星稀,漢家宮裏春雲低。……此時六宮人盡起,寶鏡熒熒對梳洗。螺黛妝餘積翠煙,殘脂滌去流紅膩。……試問宮中誰第一, 趙家姊妹 誇新妝。……餙貌何如餙性情,當熊辭輦何為者。容光或有覆盆遺,燕笑

³⁷ 劉芳如,〈仇英漢宮春曉圖〉,頁168。

^{38 (}清)張照等編,《秘殿珠林石渠寶笈匯編》,頁 601。

³⁹ 劉芳如、張華芝主編,《群芳譜:女性的形象與才藝》(臺北:國立故宮博物院,2003),頁50。

⁴⁰ 周功鑫,《清康熙前期款彩〈漢宮春曉〉漆屛風與中國漆工藝之西傳》,頁36-37。

^{41 (}明) 胡應麟,《少室山房集》(景印文淵閣四庫全書,第1290冊,頁788-789),卷一○九。

寧知泣向隅。<u>歌舞昭陽</u>競春好,淒涼長信恨更遲。……滄海桑田詎勝道, 富貴榮華孰長保。試看當時盛麗區,只今無地生芳草。⁴²

此歌開首對宮女生活的描繪,與杜牧〈阿房宮賦〉如出一轍,整首歌皆未提及與昭 君有關的典故。

再如徐熥(約1580-約1637)的〈漢宮春曉詞〉四首:

(前略)枕上頻聞女伴催,任教初日上妝臺。玉肌應共東風軟,正夢昭陽 侍寢來。……鶯聲睍睆出花枝,腸斷流蘇夢覺時。一派管弦何處起,遙知 別院拜昭儀。⁴³

同樣與昭君故事無關。「乳鴉」、「昭陽」等詞,出自王昌齡〈長信秋詞〉之三,「玉顏不及寒鴉色,猶帶昭陽日影來」,⁴⁴ 其涉及的典故同樣是班婕妤與趙飛燕姐妹的故事。這些涉及「漢宮春曉」的詩詞歌賦,用詞典雅,風格溫婉。然就用典立意而言,較少新意,多模仿前代詩賦。從此類詩作所描寫的內容來看,與昭君故事並無關聯。

上文提及傳為周文矩的〈宮中圖〉曾在明代晚期被冠以「唐宮春曉」「唐宮春晚」之名,也從側面反映出,「漢宮春曉」這一畫題並無一定故事。〈宮中圖〉被冠以「唐宮」,而非「漢宮」,究其緣由,應如張澂所云,「婦人高髻,自唐以來如此……予在嶠南於端溪陳高祖之裔,見其世藏諸帝像,左右宮人梳髻,與此略同。而丫鬟乃作兩大鬟,蛯肩項間,雖醜而有真態」,45 是由於〈宮中圖〉中仕女衣冠較為鮮明的唐代特點所致。

(二)「漢宮春曉」之圖

從仇英〈漢宮春曉圖〉本身來看,本幅為手卷式,縱 30.6 公分,橫 574.1 公分。畫面以建築分隔空間,仕女活動於建築內外展開,一半內景一半外景穿插描繪。畫家在描繪此畫卷時,採用略高於建築物的視角,觀者視線處於高處,越過矮牆,將宮苑內的風光一一收入眼底。可以想見,隨著觀者將手卷緩緩打開,視線不斷向左移動,由庭外漸入庭內,在沒有活動影像的明代,可謂是一次相當真實的宮廷旅行。

^{42 (}明)孫承恩,《文簡集》(景印文淵閣四庫全書,第1271冊,頁272),卷二一。

^{43 (}明)徐熥,《幔亭集》(景印文淵閣四庫全書,第1296冊,頁158),卷一三。

^{44 (}唐)王昌龄著,李雲逸注,《王昌龄詩注》(上海:上海古籍出版社,1984),頁142。

^{45 (}明) 張丑,《珊瑚網畫錄》,頁 516-517。

就是這樣的一卷畫被定名為「漢宮春曉圖」。從形式上看,為手卷;從圖像上看,構成此圖的主要元素有二:一為仕女活動,一為建築苑囿;從技法上看,為細筆設色。這樣的圖式是源自於傳統?抑或是繪者的獨創?

事實上,對仕女遊樂活動的描繪可追溯至唐代,如〈虢國夫人遊春圖〉(遼寧省博物館藏)、〈簪花仕女圖〉(遼寧省博物館藏)、〈宮樂圖〉(國立故宮博物院藏)等。以長卷形式展示仕女的各種活動,同樣源自於早期人物畫傳統,如〈列女傳仁智圖〉(北京故宮博物院藏)、傳為周文矩的〈宮中圖〉、牟益的〈搗衣圖〉(國立故宮博物院藏)。仕女與宮苑建築的組合,也可以從前代繪畫中探求源流,如五代〈宮苑圖〉(克里夫蘭藝術博物館藏)。

1.仕女活動

學界對仇英本引用古代圖式的討論早已有之,Ellen Johnston Laing 認為其有模仿早期人物繪畫特點的痕跡,並對其圖式來源進行推測:其中弈棋一段可能來自〈弈棋仕女圖〉(弗利爾美術館藏); 熨燙一段來自〈搗練圖〉(宋徽宗模自張萱,波士頓美術館藏); 刺繡一段來自〈揮扇仕女圖〉(傳為周昉作,北京故宮博物院藏); 戲嬰一段同樣來自一個更早的畫面。⁴⁶ Laing 雖沒有細緻論證,然而對比畫面,不難看出仇英對早期仕女畫作圖式的借用。呂松穎在〈傳統的新詮釋——仇英《漢宮春曉》〉一文中更詳細地討論了此圖對古代圖式的引用。⁴⁷

Laing 和呂松穎的細緻研究,在此不多贅述。僅以此卷中被認為「毛延壽為昭君寫像」(圖9)一段為例,一觀仇英本對於早期繪畫的借鑒。

在傳為周文矩的〈宮中圖〉中,即有對畫師為宮妃寫照情景的描繪(圖 10)。 細觀圖中所繪畫師,坐於圓凳之上,以半側面背對觀者,左手持畫絹,右手執筆作畫,畫絹上為正面仕女像。畫師坐前置一矮桌,桌上放有畫具等物品。對比仇英本中對於畫師形象的處理,描繪角度及動作姿態基本一致,僅在衣冠器物的描繪上帶有明代特點。再來看對於宮妃形象的處理,繪有一妃略側面端坐於圈椅之上,背後設有屏風,旁有宮娥執扇、捧盤,這一形象最早可溯至南宋〈高宗書女孝經馬和之補圖〉(國立故宮博物院藏)「后妃章」一段中的人物形象(圖 11)。在「后妃章」

⁴⁶ Ellen Johnston Laing, "Suzhou Pian and Other Dubious Paintings in the Received Oeuvre of Qiu Ying," *Artibus Asiae* 59:3/4 (2000), pp. 276-277. 艾倫·約翰斯頓·萊恩著,李倍雷譯,〈蘇州片中仇英作品的考證〉,《南京藝術學報》, 2002 年 4 期, 頁 33。

⁴⁷ 呂松穎,〈傳統的新詮釋——仇英《漢宮春曉》〉、《議論紛紛:臺灣 2005 年藝術史領域研究生論文發表會論文集》、(臺北:臺灣大學藝術史研究所學生會,2005)。

中,繪有一位身著禮服的后妃,略右側端坐於圈椅上,腳下置有足踏,背靠山水屏 風,身後立有二侍女,一正一側,似互相應答。比較這兩組形象,仇英本雖然將右 側端坐改為左側端坐,且除衣冠服飾等細節處不同外,增添了更多的侍女,但對此 形象的借用是無疑的。

成書於萬曆庚寅(1590)《閨範》一書的版畫插圖中,描繪明德馬后(圖12)時,同樣借用了此形象,一盛裝仕女端坐屛風前,一侍女持扇側立於旁。可見借用古代圖式闡釋新主題,在明末是較為普遍的現象。

在借鑒早期仕女圖像的同時,仇英也融入了明代的審美要素於其中。其筆下的仕女衣冠服飾雖追摹唐宋,然而身形體態較為輕盈纖細,削肩長身,顯得嬌柔瘦弱。類似的仕女形象在明代版畫中十分常見,可認為是明代所認可的女性之美的典型形象。參看《閨範》一書中的仕女形象,如「班氏婕妤」(圖 13)中的班婕妤形象,臉呈蛋形,眼睛短而細,櫻桃小口,下巴尖尖,身著長裙、披披帛,與仇英本中的仕女形象較為相似。這種纖細瘦弱的仕女造型與精工設色,體現了明代不同於前代的審美態度。

2.建築苑雨

建築苑囿在畫面中作為仕女活動的背景被描繪。卷中繪有一間宮房及三間廳堂。受觀看方式所限,建築構造雖有悖於常理之處,然而穿插關係交待合理明確。 仇英擅長描繪建築結構與奢華陳設,其所繪的建築絕非簡單敷衍結構了事,而是完全合理可居的空間。建築物的輪廓、隔板、屋簷、帷幔皆描摹細緻,內部裝飾擺設等細節——可辨。畫面重點描繪的四處建築皆建於白色臺基之上,臺基裝飾有花朵紋樣。宮房柱子為紅色,並有紅色窗格。庭園內穿插各種珍奇的花木湖石,並珍禽徜徉其中。

在一幅托名仇英所作的〈宮蠶圖〉(圖 14,北京故宮博物院藏)中,可見到與 仇英本類似建築模式的描繪。

開首宮房,繪製〈宮蠶圖〉的畫家為了使觀者看到屋內浴蠶情景,將窗子去除。然而無論是視角,還是細節描繪,如半掩的房門、臺基、柱子等,皆與仇英本一致。在建築細節上,〈宮蠶圖〉的描繪更加不充分且程式化,如鬥拱的描繪,以及主體建築之間如何聯結畫家似乎不是很清楚,因而採用在建築接結處描繪湖石、樹木的方式進行掩蓋。此圖與仇英本應為相近時期的繪畫,雖然不能確定這兩幅作

品哪幅更早,究竟是誰借鑒了誰,可以確知的是,當時必然存在一種描繪宮殿的模式,可供畫家在創作與宮廷相關的畫作時借鑒。

實際上,類似的建築樣式,在較早的人物畫中即可見到。在〈高宗書女孝經馬和之補圖〉「后妃章」(圖15)中,描繪有類似的廳堂。廳堂為半開敞式,以樑柱為支撐。畫面描繪廳堂從屋簷到臺基的部分,臺基與庭園以階梯相聯。人物活動處於樑柱與屋簷所框定的空間之中。與仇英本中的建築(圖16)相比,不論是樣式的描繪,與庭園關係的處理,還是描繪角度,皆十分相似。

這種建築描繪,在元、明版畫中更為多見。

元代的《新刊全相平話五種》⁴⁸ 中《前漢書續集》內〈漢王封三大將〉一圖(圖17),同樣是一半內景一半外景的設置。漢王被描繪在一個半開敞的建築內,背靠一架屛風,身旁有二捧物侍者,三將則位於庭園內。將仇英本中的「寫像」一段,與此版畫插圖比較,可看出二圖中建築描繪的一致性:半開敞的建築以屛風及欄杆分隔空間;建築位於臺基之上,以臺階與庭園地面相聯;庭園中有樹木花石裝飾。同樣以略高於建築物的視角描繪建築物從屋簷到臺基部分。細節方面,從屋簷裝飾的卷簾及其邊緣裝飾的描繪上,也可看出相似性。

同為此書插圖的〈四皓輔太子〉一圖(圖 18),僅將〈漢王封三大將〉中的建築空間描繪反轉,其他構成要素幾乎不變,人物活動稍加變化以符合情節。以上談及的諸多圖像,其所涉情節皆為描述皇宮內發生的事件,可知以這種圖式來表現宮殿苑囿,是早已有之的傳統。這樣一種對宮殿的程式化描繪,在宋元時期的版畫中已十分成熟,進入明代以來其使用更為普遍,如明萬曆年間(1573-1619)的《四聲猿》中「狂鼓史漁陽三弄」一圖(圖 19),其建築與仇英本中弈棋、刺繡一段的建築描繪十分相似,僅視角略有不同。

在分析了仇英〈漢宮春曉圖〉中對仕女活動與建築苑囿的描繪後,此圖圖式 的組合及來源已漸趨清晰。除借鑒前代人物畫樣式、版畫中的建築樣式和空間佈局 外,畫家還糅合了當代的審美要素及細節在其中。

對於前代人物畫進行改繪與重新闡釋,在明代並不罕見,如杜堇的〈宮中圖〉 (上海博物館藏),再如唐寅的〈韓熙載夜宴圖〉(重慶市博物館藏),其一大特點就 是為早期安排在單調背景中的人物添畫背景,加入種種為明代人所熟悉的細節,正

⁴⁸ 元至治年間(1321-1323)建安書肆虞氏刊本。

如 Liang 所觀察到的:「〈漢宮春曉圖〉對古代繪畫的模仿,使得畫面活動多樣,又有仿古特點,這為賞畫內行提供了一個機會觀賞古為今用的人物繪畫,這些畫以前被安置在單調的背景上,如今卻融入到一個有血有肉的宮廷背景裏。」⁴⁹ 因而,將仇英此卷〈漢宮春曉圖〉確定為仕女題材繪畫發展中的一環,是明代人對於仕女題材的新闡釋是不為過的。

(三)「漢宮春曉百美圖」、「百美圖」、「漢宮百美圖」

在明末,類似描繪華服仕女在苑囿中遊樂的畫作還有很多,如開篇提到的一卷仇英款〈百美圖〉,此卷〈百美圖〉與仇英〈漢宮春曉圖〉相比,無論形制、畫面、技法皆十分相似(參見上文),甚至描繪場景上也有重疊之處(圖 20)。50 另有一幅傳為仇英所作的〈阿房宮宮女歡樂之圖〉曾流傳至日本,描繪仕女在春光中遊樂之畫面。51 從局部(圖 21) 上看,同樣讓人聯想起「百美」畫題及「漢宮春曉」書題。

〈百美圖〉、〈阿房宮宮女歡樂之圖〉與〈漢宮春曉圖〉都具備手卷形式、圖像 上為仕女活動和宮苑建築的組合、技法上為細筆設色的特點。筆者不禁產生疑問, 除了題名不同外,這些圖卷有實質上的區別嗎?

嘉德四季拍賣第二十五期的一卷〈漢宮春曉百美圖〉(圖 22)為回答這個問題提供了線索,此卷〈漢宮春曉百美圖〉的畫面佈局、描繪內容與國立故宮博物院藏〈百美圖〉基本一致,推測可能為同時期畫家所繪。此畫卷引首有篆書題「漢宮春曉百美圖卷,審定十洲真跡妙品。弟酋萬卷樓寶藏」。52儘管不能確定此畫卷的準確繪製年代,然而「漢宮春曉百美圖」這樣的命名方式,可以看出命名者對於「漢宮春曉」與「百美」這兩個畫題界定的含糊性。

⁴⁹ Ellen Johnston Laing, "Suzhou Pian and Other Dubious Paintings in the Received Oeuvre of Qiu Ying," pp. 276-277. 艾倫·約翰斯頓·萊恩著,李倍雷譯,〈蘇州片中仇英作品的考證〉,頁 33。

⁵⁰ 仇英〈漢宮春曉圖〉的卷首部分描繪有二仕女澆花場景,此一場景中心為一花卉掩映的奇石, 一正一背二仕女於奇石左右持玉壺春瓶澆花,背向觀者的澆花仕女後方另繪有二仕女,一持扇 侍女身旁有玉壺春瓶一件,另一仕女回首,似與之交談。此一場景同樣出現在〈百美圖〉卷尾 部分。將此分繪於不同畫卷的場景放在一起比較,除仕女發飾、服飾等細節不同外,人物形 態、動作,奇石造型,及仕女所持器物皆十分一致。

⁵¹ 孫東民,〈好人岡雷翁〉,《人民日報》, 2005年11月15日, 14版。

⁵² 中國嘉德國際拍賣有限公司四季拍賣會第二十五期, http://auction.artron.net/showpic.php? ArtCode=art73573165 (檢索日期: 2012 年 4 月 9 日)。

這樣的情形並非孤例。《十百齋書畫錄》⁵³ 著錄有仇英漢宮百美卷一卷,後有 題跋云:

余嘗讀漢西京記及上林長楊諸賦,未嘗不洞心駭目,恍若置身於五雲縹緲中,丹臺紫府晻靄斐。令人應接不暇,則如漢宮之佳麗蔑以加已。今實父 猥從幾千載之後,而欲以區區數尺之嫌,羅列其千門萬戶之奢侈,珠玉錦繡之華美,嬪妃媵嬙之嬌妍,不亦難乎。……嘉靖三十二年歲次癸丑清明前二日。吳郡顧璘識。54

從著錄雖不能得知此卷〈漢宮百美圖〉所繪內容及技法如何,但從題名來看,亦可 見「漢宮春曉」與「百美」畫題之重疊。又顧璘題跋所云,完全可以套用於仇英 〈漢宮春曉圖〉之上。

Ellen Johnston Laing 曾提及:一幅被割裂的〈若蘭璿璣圖〉,其中一個部分被冠以「漢宮春曉」之名。⁵⁵〈若蘭璿璣圖〉是明清時的流行畫題,以長卷形式描繪才女蘇若蘭織寄回文錦挽回丈夫的故事。畫面帶有敘事性,其中同樣涉及仕女活動的描繪,如織錦、搗練、演樂等,仕女活動同樣被置於庭園建築比例各半的場景之中。

從 Laing 提及的這個例子中,也可見「漢宮春曉」與同時期其他描繪仕女活動的畫題之間的曖昧不清,及當時人對以描繪仕女與宮苑為內容的長卷畫作定名之隨意性。

這些流行於明末清初的畫題,無論是〈漢宮春曉圖〉、〈漢宮百美圖〉、〈百美圖〉、〈阿房宮宮女歡樂之圖〉,還是〈漢宮春曉百美圖〉,從內容、形式上或多或少都有難以區分之處,甚至題名上也呈現一定的關聯性。可以推想,在明末蘇州,必定有類似圖像資料庫的存在,供畫家在繪製不同主題的畫作時選擇。或者畫家心中並無明確主題,只是將各種類似片段、場景拼湊在一起。因而從畫面看,這些大量存在的畫作你中有我,我中有你,主題難以區分。而定名上的關聯性與含糊之處,除了畫面近似導致定名者的誤讀外,必定也有當時人對於畫作隨意定名因素的影響,如前文提到的將〈宮中圖〉重新定名為「唐宮春曉圖」。仇英在繪製此圖時心

⁵³ 清人金瑗(活動於乾隆年間)著,成書於乾隆四十八年(1783)之後,不晚於乾隆末年(1795)。參見金維諾,〈《十百齋書畫錄》〉,《故宮博物院院刊》,1979年4期,頁52-53。

⁵⁴ 盧輔聖主編,《中國書畫全書》(上海:上海書畫出版社,2009),卷10,頁603。

⁵⁵ Ellen Johnston Laing, "Suzhou Pian and Other Dubious Paintings in the Received Oeuvre of Qiu Ying," pp. 276-277. 艾倫·約翰斯頓·萊恩著,李倍雷譯,〈蘇州片中仇英作品的考證〉,頁 32。

中否有「漢宮春曉」這一明晰主題,今已無從得知。自「漢宮春曉」此名與仇英所 繪的圖像組合產生後,即成為流行畫題。⁵⁶

正如周功鑫所指出的那樣,⁵⁷從畫名本身來說,「漢宮春曉」一詞為明人創造的可能性極大。從被命名為〈漢宮春曉圖〉的圖像上看,其來自一個早期的人物畫傳統,屬於仕女題材繪畫發展上的一環。在借鑒早期人物畫的同時,結合了大量明代流行文化的元素,與之類似的圖像在明末大量存在,它們或者叫〈百美圖〉,或者叫〈漢宮百美圖〉,再或者叫〈阿房宮宮女歡樂之圖〉,這些無論是圖像還是題名都難以區分的畫作,皆屬於仕女題材在明代的新闡釋。在這些大量出現在晚明的仕女繪畫中,當時人賦予其中一批圖像「漢宮春曉」之名,於是便有了〈漢宮春曉圖〉,自從這命名與圖像的相結合,便成為一個大題材下的子題材,與此大題材下的其他子題材繼續互通有無,並於後世受到乾隆皇帝所重。

二、乾降朝書院〈漢宮春曉圖〉

(一)乾隆皇帝的選擇

據《活計檔》記載:

可知清內府不僅收藏有〈漢宮春曉圖〉,還有〈百美圖〉等。據上文分析,這些畫作的形式與內容皆十分近似。《活計檔》中記載的〈百美圖〉,同樣歸於仇英名下,從乾隆帝對其重視程度來說,他是將其判定為仇英真跡的。那為何乾隆帝僅僅選擇〈漢宮春曉圖〉不斷重繪?

在〈宮詞體題冷枚漢宮春曉圖〉中,乾隆帝寫道:

⁵⁶ 除仇英外,已知繪有「漢宮春曉」畫題的畫家還有盛年(清初蘇州畫家,活動於康熙朝)、呂 煥成(1630-1705)、袁耀(清中期揚州畫家,活動於乾隆年間)、尤英(清嘉慶、道光時期宮 廷畫家)、沈宗籌(清代浙江畫家,活動於乾隆、嘉慶年間)等人,此外還有大量託名仇英或 佚名的〈漢宮春曉圖〉傳世。尤求(明中晚期蘇州畫家,活動於萬歷年間)同樣有一幅〈漢宮 春曉圖〉(上海博物館藏)傳世,然此作引首題有「漢宮雙燕」,前後跋文皆指向趙飛燕姐妹故 事。從畫面上看,與傳世多本〈漢宮春曉圖〉並無太大關聯。

^{57「}仇英的〈漢宮春曉〉,是由別人讀他的畫內容而後為仇英所加題的畫名。自此以後,後代畫家們將描繪宮闌嬪妃生活的繪畫皆以〈漢宮春曉〉名之。〈漢宮春曉〉也就成為任女樓閣庭園繪畫的代稱。」周功鑫,《清康熙前期款彩〈漢宮春曉〉漆屛風與中國漆工藝之西傳》,頁38。

⁵⁸ 中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編,《清宮內務府造辦處檔案總匯》,冊10,頁 348。

柳暗花明曙景新,生銷圖得漢宮春。漢宮春色尋常遍,不到金階奉帚人。 披香殿裏按雲和,玉樹千枝豔綺羅。為妬平陽頻賜錦,選來小玉自教歌。 勻貼胭脂襯粉濃,迎風端不讓芙蓉。畫師恐是毛延壽,費卻金錢更斂容。59

巫鴻對〈韓熙載夜宴圖〉的研究表明,題跋會影響觀看者對繪畫本身的理解。這種影響之深,有時甚至越過繪畫本身,取代畫面自身的表現性,全權主宰整個畫面的內容。至少看過文字的人會在文字與繪畫之間尋找某種平衡,或證偽或求真。60有理由相信,在某種程度上畫題也會對觀者產生影響。如乾隆帝詩中所涉典故,皆自「漢宮春曉」這一題名所涉「漢宮」而來。從最後一首來看,畫師為仕女寫像的場景,無疑讓乾隆帝聯想到了毛延壽為昭君寫像的典故。這不能不說是畫作題名對其解讀畫面所產生的影響。

與「漢宮」相關的典故和圖像,一向為乾隆帝所喜愛。早在雍正乙卯(1735),還是寶親王的乾隆帝,曾與冷枚合作〈十宮詞圖〉冊頁(清宮舊藏)。其中就有〈漢宮〉一圖(圖23),為〈十宮詞圖〉冊頁之四,繪有一正面立於毯上起舞的仕女,一側面觀舞男性,人物皆著漢裝。對題為乾隆帝所作〈漢宮詞〉:

水晶盤淨玉腰酥, 舞態生憐可用扶。

底事天家萬乘富,等閑難獲晝明珠。61

詞為梁詩正所書。

清內府藏有趙伯駒〈漢宮圖軸〉(圖 24,國立故宮博物院藏)一件,本幅絹本設色,為團扇式。上繪宮殿高臺,殿旁設有步帳,帳外繪有車駕,帳內宮女兩行徐行,擁一仕女,似穿假山而趨高臺。上有乾隆帝御題:

劉郎七夕集靈臺,阿母青鸞送信來,

金馬是誰得陪棄,獨稱方朔善諧談。62

此件趙伯駒〈漢宮圖〉,並未署名款。在進入清宮之前,有董其昌題云:「趙伯駒學李昭道宮殿,足稱神品,董其昌審定。」乾隆帝為何將其定為漢宮圖?從題詩上

^{59 (}清) 弘曆,《御製詩集‧初集》(景印文淵閣四庫全書,第1302冊,頁344),卷二○。

⁶⁰ 巫鴻著,文丹譯,《重屏:中國繪畫中的媒材與再現》,頁 25-36。

^{61 (}清) 弘曆,《御製樂善堂全集》(景印文淵閣四庫全書,第1300冊,頁512),卷二七。

^{62 (}清) 弘曆,《御製詩集·二集》(景印文淵閣四庫全書,第1304冊,頁523),卷八四。

看,乾隆帝很有自信地將畫面理解為漢武帝七夕會西王母之事。⁶³今日已不能肯定 此團扇描繪內容究竟為何,是否指涉了什麼典故,或僅是帶有紀實性的繪畫。但從 乾隆帝對此圖的題詩來看,這樣的畫面讓他聯想到漢宮的形象,滿足了其對於漢宮 及其軼事的想像,進而將其定名為「漢宮圖」。

再來看乾隆帝幾首涉及「漢宮」的詩作:

〈玉簪〉

牆陰砌角露華新,琳質檀心淡有神。 設使漢宮臨曉鏡,祗宜持贈<u>李夫人</u>。⁶⁴ 〈剪秋羅〉

女夷應欲試新衣,打迭輕羅剪薄緋。 此日班姬賦扇罷,坐看秋色漢宮歸。⁶⁵ 〈詠荷〉二首

紅葩緑葉鬱承擎,霞帔瓊裾淩浦行。 <u>王母</u>漢宮七月降,紛隨嘉慶董雙成。⁶⁶ 〈剪秋羅〉

借得天孫剪,紅羅稱體裁。……漢宮多美色,<u>團扇</u>漫誇材。⁶⁷ 〈剪秋羅〉

金剪紅羅玉尺持,漢宮秋到內人知。 相將打迭御寒計,賦扇班姬獨構思。68

在乾隆帝對「漢宮」的認知中,關於漢宮的軼事,各種有關漢宮女子的典故,如昭 君出塞、班姬畫扇、李夫人、漢武帝會西王母等,占了很重要的部分。涉及這些典 故的詩作多用於題畫詩,或題詠花卉,皆可看作是乾隆帝的私人興趣。

清內府另有宋人〈漢宮秋圖〉一卷(圖 25)。此圖並無名款,名「漢宮秋」為 乾隆帝所定。卷前隔水有御題詩四首:

⁶³ 對於此圖的內容,傳熹年有論:「〈漢宮圖〉是一重彩團幅,畫出遊歸來的后妃,在大量宮女陪 侍下進入宮城的情景……此圖所畫是南宋宮苑建築,人物也都是宋代宮裝,極可能是畫院名手 奉命所繪紀實之作。」傳熹年,〈南宋時期的繪畫藝術〉,氏著,《傅熹年書畫鑒定集》(鄭州: 河南美術出版社,1998),頁161。

^{64 (}清)弘曆,《御製詩集·二集》(景印文淵閣四庫全書,第1304冊,頁573),卷八八。

^{65 (}清)弘曆,《御製詩集‧三集》(景印文淵閣四庫全書,第1305冊,頁841),卷三九。

^{66 (}清)弘曆,《御製詩集·三集》(景印文淵閣四庫全書,第1306冊,頁632),卷八四。

^{67 (}清)弘曆,《御製詩集·四集》(景印文淵閣四庫全書,第1307冊,頁427),卷一一。

^{68 (}清) 弘曆,《御製詩集‧四集》(景印文淵閣四庫全書,第1307冊,頁602),卷二一。

滿幅寒光秋意多,涼生別殿罷雲和。

尹邢相見驚真是, 俛泣低頭歎若何。

玉笙瑶瑟祀昆臺,王母知來知不來。

剛得青鸞傳信到,珠簾翠扇一時開。

長信天街迤邐深,石床綈幾別松蔭。

劉郎真是秋風客,落葉哀蟬獨自吟。

爾時院本出宣和,紈扇金砧斂怨娥。

艮嶽秋聲大相似,淒涼五國兆無訛。69

此作不見於更早期的記錄,也未有早於乾隆帝的藏者寫下題跋,並不清楚這卷畫究竟描繪了什麼樣的故事或主題。可以知道的是,這樣的畫面讓乾隆帝聯想到有關漢宮的意象,並揚揚灑灑寫下四首詩。這四首詩中,除了能讀出乾隆帝對於漢宮軼事的興趣外,還能讀出他對此圖卷產生的時代(乾隆帝認定的)與其所呈載圖像描繪的時代(乾隆帝從圖中讀出的)最終命運相似的慨歎。特別是第四首中,乾隆帝借題發揮,指出宋代的艮嶽與卷中漢代的秋景何其相似,皆預示了其所處王朝的最終覆滅。顯然乾隆帝頗為自信的不僅僅是對此圖的定名與闡釋,在對漢與宋王朝命運的解讀中,他表達著對自己政治成就的自信。

在〈京城篇〉中,乾隆帝收起了私下的興趣,展示了他作為帝王應有的面貌與 志向。一句「漢宮宋館今何在?惟有城頭烏夜來。燕山此日是京城,襟山帶河據勝 形」,⁷⁰ 將漢宮視為已逝去的繁華,同時對今日的自我成就加以肯定。

另一篇〈繚綾〉中,乾隆帝寫道:

織者越溪寒女工,著者漢宮歌舞女。舞罷汗汙,棄如遺胨,惜千金費於 此,白家樂府徒念女工勞,欲令舞人知惜耳。⁷¹

在這裏,漢宮及其中的女子,是奢靡的化身,是乾隆帝所力圖摒棄的。繼而他表示 了自身對於今日盛世奢華鋪張的憂心:

唐之去漢已如斯,今之去唐又如彼。日甚一日,將安窮其間,仍歸儉樸,亦不知凡幾。人心世道與文風,日流日下皆如是。 72

與從自身做起避免奢華的決心:

^{69 (}清)弘曆,《御製詩集‧三集》(景印文淵閣四庫全書,第1305冊,頁364),卷六。

^{70 (}清)弘曆,《御製詩集‧初集》(景印文淵閣四庫全書,第1302冊,頁209),卷一○。

^{71 (}清) 弘曆,《御製詩集‧四集》(景印文淵閣四庫全書,第1308冊,頁83),卷四四。

^{72 (}清)弘曆,《御製詩集‧四集》(景印文淵閣四庫全書,第1308冊,頁83),卷四四。

惟有業業兢兢、懷敬懷慚,欲以責人先責已。73

從涉及漢宮的詩文,及乾隆帝所認知的與漢宮有關的圖像來看,漢宮一詞及其形象之於乾隆帝的意義是多重的:它是極盡奢華的宮殿,宮殿中有大量美貌、有才華,或兩者皆具的女子,代表著令人嚮往權力與繁華;然而由於宮殿的過於奢華,與女子過分的吸引力,因而又是具有危險性的。好在這些皆是逝去的景象,在今日,在擁有繁華與權力的同時,這些潛在的危險性可以通過皇帝的克儉自恭而得以消除。

不論是作為個人的興趣,還是作為皇帝公共的興趣,乾隆帝都表現出對有關「漢宮」的文字、圖像的關注。就〈漢宮春曉圖〉來說,吸引乾隆帝的不僅僅是圖中的華服仕女與精巧建築,更重要的是:由於漢宮春曉這畫名,它們皆與一個輝煌的過去——漢王朝產生了關聯。畫中的宮殿不再是無名的宮殿,而是可與長樂宮、未央宮、上林苑相對應的宮苑。畫中的女子不再是無名的美人,可一一與乾隆帝認知中漢代宮廷真實存在過的女子相匹配。

(二) 底本與仿本

1.底本

如前文所述,「漢宮春曉」畫題在乾隆朝畫院的繪製一般採用「仿」的方式,由乾隆帝授意仿畫的底本,常常與繪製命令一同送達畫院處或如意館。然而從畫面上看,四件乾隆朝畫院的〈漢宮春曉圖〉與仇英本並不相似,與冷枚本同樣大相徑庭。Anita Chung 在 Drawing Boundaries: Architectural Images in Qing China一書中,討論了乾隆朝畫院的三本〈漢宮春曉圖〉(分別是三年本、六年本、十三年本),指出繪於乾隆朝畫院的〈漢宮春曉圖〉更像是建築畫而非人物畫。74 這是否與乾隆朝畫院在繪製〈漢宮春曉圖〉時所依據的底本有關?

據《石渠寶笈》記載可知,除仇英本與冷枚本外,清內府另藏有一卷署款仇英的〈漢宮春曉圖〉,關於此圖的記錄如下:

明仇英漢宮春曉圖一卷,上等呂一。宋箋本著色,畫未署欸。卷後有十洲 一印,卷前有張靜齋珍玩圖書記一印,前隔水押縫有神品一印,拖尾顧秉 鈞書唐人宮詞……又高兆跋云……又杜首昌跋云……卷髙一尺五分,廣一

^{73 (}清) 弘曆,《御製詩集·四集》(景印文淵閣四庫全書,第1308冊,頁83),卷四四。 74 見註7。

丈七尺。引首御書漢宮春曉四大字,欵云乾隆御筆,下有乾隆宸翰, 耽書 是宿緣,二璽前有,含毫邈然一璽。⁷⁵

對比《石渠寶笈》的著錄信息,與今藏於遼寧省博物館,被定為明代佚名畫家所作的〈漢宮春曉圖〉(圖 26,下文簡稱「佚名本」)相符。此圖以白描寫成,局部淡著色,所繪的人物並不符合今日學界對於仇英人物畫風格的認識。然而在清宮中,此卷是更為乾隆帝所珍視的,被其定為「上等呂一」,⁷⁶並御書引首「漢宮春曉」,而今日被認定為仇英真跡的〈漢宮春曉圖〉僅被定為「次等霜三」。⁷⁷

此佚名本描繪了大量的場景,及人物與建築的組合。然而如仇英本以建築分隔空間,將整卷分為幾個段落一樣,佚名本同樣存在著不同的段落,段落中再有不同場景與建築的組合。佚名本段落與段落之間的分隔主要由宮牆實現,第一段由卷首起,至半環形宮牆止,宮牆中有門及路徑通往第二段,第二段以環形宮牆始,至一連結了宮牆與階梯處止,宮牆再次分隔了二段與三段,然而階梯通向第三段;第三段則至通往水域的建築止,有路徑連接至水域上的小亭,畫面至卷尾似乎沒有完結,然而從裝裱與鈐印上看,此畫進入清宮時應即是此面貌。

將此圖(圖27)與六年本(圖2)、三十三年本(圖4)對照可知,此三卷 描繪內容大體一致,兩卷仿本分別對底本卷尾未完的場景進行了補充,因而佚名 本即為六年本與三十三年本的底本無疑。從畫面內容上看,三十三年本更接近底 本。從乾隆帝對此佚名本的喜愛與重視來看,《活計檔》所記錄的乾隆元年、二 年、三年,及二十二年金廷標仿畫本,很可能同樣以此為底本。⁷⁸

三年本乍眼看來,似與佚名本無甚關聯。然而逐段分析佚名本與三年本的畫面空間佈局與建築排布,推測三年本同樣是以佚名本為底本,或者至少在繪製過程中參考了佚名本。將佚名本卷首至環抱形宮牆——即至仕女鬥草與迎送場景止,與三年本卷首至以圍牆與山石隔開的第一段場景進行對比(圖1、27):皆以一重簷建築起首,路徑在畫面略靠下位置向左延伸,人物活動分佈於路徑兩側,至一宮門連宮牆處,此一段場景告一段落,以宮牆隔開此段與下一段場景。從具

^{75 (}清)張照等編,《秘殿珠林石渠寶笈匯編》,冊1,頁601-602。

^{76 (}清)張照等編,《秘殿珠林石渠實笈匯編》,冊1,頁601。

^{77 (}清)張照等編,《秘殿珠林石渠寶笈匯編》,冊2,頁1055。

⁷⁸ 乾隆元年的仿畫,特意叮囑沈源「照樣著色畫」(見表二),因而其底本極可能是白描佚名本。 乾隆二年的仿畫,「渲染山石著唐岱」(見表二),可知山石在畫卷上是佔有一定比例的,底本 為佚名本的可能性亦較大。命金廷標仿畫時給予的是「宣紙一張」(見表二),而佚名本即為紙 本。

體描繪上看,佚名本中的仕女於兩棵樹下徐行的場景在三年本中被縮小,而路徑上添加了建築的描繪,仕女活動發生於建築之中。另外一仕女走向山洞的場景及與其相連的小亭,在三年本中以遠景的方式呈現。

在最不相似的第三段場景中,三年本描繪了仕女於水域遊船的場景,佚名本則描繪仕女於庭園觀舞,但仍可以看出佈局與空間的相似性(圖 28)。在佚名本第二段場景末尾,一段掩映在松樹叢中與分隔二、三段宮牆相聯的階梯,引導觀者的眼光進入第三段場景,在三年本第二段的末尾中以同樣的角度描繪有松樹、宮牆與階梯的組合,在佚名本中此一段空間主要由畫面四周的宮牆所環繞分割,三年本中則是環繞著水域的建築,而如對比圖(圖 28)所示這兩者所限定的空間是相似的。具體描繪上,佚名本第三段中後半段處於畫面中心的建築群,被三年本置於中景遠景處,並在此基礎上增加了近景的描繪。綜上推知,三年本在佈局與空間分隔上仍以佚名本為基礎,只是在場景上進行了大量的替換與修改,因而與底本面目看似截然不同。

另外,六年本雖在描繪內容上與底本大體一致,但由於增添了建築及遠景,在空間關係方面較底本要複雜,從目前掌握的資料推測,這種變化有可能是受到早於它的三年本的影響。對比六年本與三年本畫面第一段(圖1、2),相較底本,同在卷首重簷建築旁增繪一建築群,與底本水域上小亭相連。六年本中此新增建築群有路徑與主路相聯結,聯結方式與三年本相似。另外環型宮牆後增添了圍繞水域的山石,以其蜿蜒來顯示水域的空間感,其在畫面的所處位置及排布,與三年本營造景深感的 Z 字型宮牆與坡石近似。

十三年本與諸本畫面皆不相類,僅在部分場景上對於底本有所借鑒,並於畫卷 中加入了大量真實清代宮廷建築的描繪(關於此點,下文將詳細論述)。

另據《活計檔》記載,乾隆二十一年乾隆帝授意姚文瀚據冷枚本再次仿畫,並 於二十二年命其仿冷枚本改畫連昌宮詞。⁷⁹

綜上,乾隆朝畫院中〈漢宮春曉圖〉底本與仿本之間的關係,應如下表所示:

⁷⁹ 中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編,《清宮內務府造辦處檔案總匯》,冊 22,頁 518。

底本	仿本	再仿本
仇英本	冷枚本	乾隆二十一年姚文瀚本(不存)、連 昌宮詞本(不存)
供名本	三年本、六年本、三十三年本	日占的本(不行)
	十三年本	
	元年本(不存)、二年本(不存)、三 年陳枚等本(不存)、金廷標本(不	
	存)80	

表三 乾隆朝畫院〈漢宮春曉圖〉底本、仿本關係表

2.仿本對底本的改動

雖為仿古之作,現存幾卷繪於乾隆朝畫院的〈漢宮春曉圖〉並非一味地摹仿原作的段落與場景,而是重新詮釋底本的場景與人物的互動。即使是最接近底本的三十三年本,也並非逼真的還原和複製,而是在底本基礎上對細節作了不少改動。那麼在乾隆朝畫院中,「漢宮春曉」這一畫題究竟是如何被「仿」繪的,而具體的改動又有哪些,一一來看。

(1) 在底本基礎上的改動

細節的改變與增加。基於底本的對細節的添加與改變在這幾個卷子中十分普遍,最接近底本的三十三年本也不例外。佚名本的未設色與不完整是很大一部分原因,現存幾卷乾隆朝畫院〈漢宮春曉圖〉無一例外皆設色繪成。另外底本尾段並未完結,諸仿本在仿繪時皆增補尾段,以便使得最後一段場景顯得完整(圖 29)。色彩的添加與畫卷的補完在諸仿本中皆有體現。此外還有建築及環境的添繪與人物的改畫。三十三年本在景物的佈置上與底本最為接近,然而細節上仍有改動,如花籬彎折的增加與欄杆的增繪,以及建築細部的增添(圖 30)。六年本則更為明顯,卷首即增繪了建築,改變了建築之間及其與路徑的關係,並增繪了山石(圖 2)。

重設色畫風的選取。佚名本通卷以白描手法繪成,僅局部有稍許淡色。而以此為底本的諸卷,皆在底本基礎上設色而成,三年本、六年本更是以重設色繪製,營造出金碧五彩的斑斕宮廷,這很可能是受到西法中堆積、鮮豔的油彩畫風的影響。王耀庭指出,清代宮廷繪畫中對濃重色彩的偏愛,與郎世寧(Giuseppe

⁸⁰ 此欄中諸本今已不存,依據現有資料無法準確判定其底本,然就前文分析,其以佚名本為底本的可能性較大。

Castiglione, 1688-1766)的影響相關。⁸¹除郎世寧外,還有不少傳教士畫家供職於乾隆朝畫院,使得這種影響成為可能。

(2) 獨立於原作的書院新風

視點的提高,以及伴隨著視點提高導致的人物比例的下降與建築比例的上升。 仇英本的建築描繪,如前文所述,視角略高於建築物,最大程度地將故事情節展現 於觀者眼前。佚名本與仇英本相比,視點已有所提高,使得人物與建築的描繪所占 比例參半,在畫面中建築已不僅僅是呈現人物活動的背景,而是畫面重要組成部 分。在佚名本中,視點雖較仇英本提高,然而仍是採用近距離的視角,人物活動清 晰可辨。然而在以佚名本為底本的三年本中,視點大大提高,且採用更遠距離的視 角,使得人物於畫面中所占比例大幅縮小,人物活動不再富有情節性;與此同時建 築描繪比例上升,單體建築與周圍環境的關係被充分描繪(參見圖 27、28)。似乎 繪製者的關注點在建築而非人物,呈現出一種建築取代人物成為畫面描繪重心的傾 向。在十三年本中,視點變得更高更遠,基本已採用遠距離俯視的視角,大量複雜 的建築群取代單體建築,以全貌的形式被展現在觀者眼前,人物仿佛成為了建築物 的點綴(圖 31)。

視點提高與拉遠帶來的另一個變化即是建築物的大量添加,以及場景與人物的置換。這與上文談及在原作基礎上對於建築細節的增加,是有本質區別的,這裏涉及更改圖式的問題。由於視點的提升與退遠,在仿畫底本時,必然面臨著原有的圖式與新視點的不匹配問題,因而大量的建築及環境描繪被添加在原有圖式中,如三年本。或是直接對場景與人物的關係進行新的闡釋,如十三年本。十三年本在圖式的改動方面較三年本走得更遠,卷首郊外備馬備轎的場面以及進入小宮門後的儀仗隊伍的畫面似乎與「漢宮春曉」這一畫題無甚關聯。從第二座宮門向後的多處建築群中,充滿了男性的身影(圖31),與「漢宮春曉」這一畫題著力於女性空間的營造迥然有異。直至畫面進展到一處由宮牆完全分隔開的場景時,熟悉的場面才姗姗而至。儘管直觀上不能發現十三年本與佚名本的聯繫,然而有些畫面佈置是相似的,比如以宮牆分隔的段落,以路徑及人物移動方向作為觀者視線的導引。有些場面也似曾相識,如任女從建築中走出的畫面,再如連接了水域上小亭的宮門與橋的組合(圖32),甚至在佚名本中作為畫面非中心的任女走向山洞這一場景在此得到

^{81「}在色彩的堆積、敷染色調的一些技法對清宮的繪畫影響深遠,繪畫的色彩越來越趨於濃鬱甜膩,到了乾隆朝清宮繪畫的這種畫風更加的明顯。」王耀庭、陳韻如主編,《新視界:郎世寧與清宮西洋風》(臺北:國立故宮博物院,2007),頁17。

了充分的描繪(圖33)。

另一種變化是遠景的描繪,這同樣與視點的變化密不可分,遠景描繪肇始於三 年本,六年本在空間構造上受其影響,同樣描繪了遠景。十三年本雖採用高、遠的 視點,在遠景描繪上卻並不充分,究其原因,乃是因為遠景在畫卷中的出現,並非 僅與視點的提高或退遠相關,而更多是為了營造空間的進深感而出現的。這即與將 西法引入此畫題的繪製相關。

西方繪畫技法 82 的引入。繪於康熙四十二年(1702)的冷枚本,在空間處理方式上已明顯受到西法的影響。畫面中增添的許多細節,可明顯感到畫家對表現空間的興趣。如:在描繪建築物時使用了透視法則;以曲折的宮牆、前景中點綴樹木的方式來營造前後的空間感;以宮殿內部的方格形地板、有立體感的柱子等細節,營造畫面中近大遠小的景深感及物象的真實之感。皆與其所仿底本呈平面化的空間處理及人物依次排開不同。在三年本中,通過縮小遠景中建築和人物的描繪方式,這種空間深遠感的營造顯得更為具體,彷彿觀者是從空中俯看連綿不斷直至消失於畫面盡頭的宮苑。在受到三年本空間布局影響的六年本中,同樣以縮小遠處建築的方式呈現出遠景之感。除此之外,強烈的透視感也由畫面中大量存在的 Z 字形或之字形的小徑、欄杆、回廊、坡石等表現出來,引導觀者的視線穿越前景,探尋消失在畫面盡頭的空間。即使在最為接近底本的三十三年本中,同樣有著營造透視感的傾向,如在描繪閣樓之間的關係時加入了 Z 字型欄杆,並通過弱化位於後方建築色彩的方式,加強了兩建築之間的前後距離感,從而改變了底本的平面化交錯的處理方式。(圖 34)

在此,可以看到線性透視法的引入對於此畫題觀看方式的影響。此畫題皆採用 手卷的形式,如前文所述,在觀賞一卷手卷時,觀者的視線會隨著手卷的不斷展開 進而向左移動,畫家在佈置畫面時也會有意引導觀者目光的行進,如佚名本卷首一 段,人物皆為向左行進,即引導觀者視線不斷向左展卷以便探個究竟。三年本與六 年本保持了這樣的傳統,然而與此同時,透視法的引入使得觀者的目光向畫卷上方 移動,這樣一來,每展開的一段便成為一個獨立的空間,整幅畫卷中段落與段落之

⁸² 在清代被稱為海西法,指由歐洲傳教士引入的歐洲古典繪畫技法,主要包括線性透視法對空間景深感的表現,以及光影法對於物象立體感的塑造。參見《國朝院畫錄》對海西法的解釋:「海西法善於繪影,剖析分刊,以量度陰陽向背,斜正長短,就其影之所著,而設色分濃淡明暗焉。」(清)胡敬,《國朝院畫錄》(1924年上海中國書畫保存會據胡氏原刻本影印《胡氏書畫考三種》),卷上,頁1。

間的聯繫被削弱了。

3.清代建築的入侵

諸卷繪於乾隆朝畫院的〈漢宮春曉圖〉,皆對底本做了重新闡釋,而這種闡釋中摻雜了繪製者對於清代宮廷建築的認識,尤以十三年本為甚。Anita Chung 指出了十三年本中建築圖像與真實清代建築之間存在相似性,特別是與清代宮廷建築相似。83

十三年本中描繪的某些建築群可以看出對圓明園瑤島蓬萊和方壺勝境這兩處建築群的模仿。漢白玉臺基之上的方亭,與方壺勝境中建於福海中的重簷方亭十分相似,但將臺基表現得更加高聳,並將建築結構複雜化(圖35)。在對方壺勝境以遊廊連結的兩層歇山樓閣的模仿中(圖36),亦可看出與真實存在於皇家園林的建築群基本結構的相似性。從畫面中建築的屋頂所覆琉璃,皆採用黃藍或黃綠相間的琉璃裝飾;屋頂下廊柱為紅色,主體建築下有漢白玉臺基,也可看出畫面中建築群與這兩處曾真實存在的建築群之間的關聯。

這些被重新闡釋的建築圖像與真實清宮建築的相似性不僅僅體現在單體建築或建築群上,還體現在建築空間與建築裝飾等細節上。十三年本卷首儀仗隊伍所處的由宮門分隔開的空間,以及延伸至第二座宮門後的石橋,與紫禁城端門至午門的空間十分相似(圖3)。三十三年本第一段場景的末尾,即環抱形牆處,門內側牆上被四幅畫所裝飾,這正是清宮中大量使用的「貼落」在畫面中的反映(圖37)。在今日清宮建築中,仍可見此類貼落畫的遺存,可能是畫家在自覺或不自覺中把清宮的真實元素添畫於畫面之中。

諸卷在繪製建築時,皆把屋頂描繪為黃、綠、藍等多色:或以黃為底,以藍綠 為邊;或以藍綠為底,以黃為邊。這種屋頂摻雜多色琉璃的裝飾方式在清代宮廷建

⁸³ 卷末的圓形結構建築與位於天壇的祈年殿相類;卷中描繪的橋上雨層閣樓之錐形屋頂和鍍金裝飾與紫禁城雨花閣閣頂十分相似;卷中描繪的一組建築群,是對於雍和宮的萬福閣、延绥閣及承康閣這一建築群的模仿,圖中與實際中的建築皆由飛廊相聯「……the 1748 version……the Han palace in this version has numerous architectural images that resemble actual Qing buildings. For instance, there are circular structures that resemble the Hall of Prayer for Good Harvest (Qinian dian) at the altar of Heaven. There is also a two-storied pavilion with a pyramidal roof and gilt decoration that is similar to the design of the Rain Flower Pavilion (Yuhua ge) in the Forbidden City. In addition, a group of buildings shows a composition in imitation of that of the Pavilion of Ten Thousand Happiness (Wanfu ge), the Pavilion of Extended Peace (Yansui ge), and the Pavilion of Eternal Health (Yongkang ge)in the Palace of Peace and Harmony (Yonghe gong). These structures are linked together by flying galleries. 引自 Anita Chung, Drawing Boundaries: Architectural Images in Oing China, p. 112.

築中十分常見,多用於皇家私人空間或遊樂空間中的建築屋頂。在乾隆帝興建的寧 壽宮花園中,大量建築屋頂,無論軒、亭、閣,皆為多色裝飾。

基於原作的改動,糅合清代畫院的新風,加之對於所仿底本的選擇(選擇了描繪建築更多的佚名本而非更關注人物的仇英本),致使此畫題在乾隆朝畫院中的面貌,與進入清宮前大相徑庭。改動最大的三年本及十三年本,如果不是由於檔案記載與文獻著錄,單就畫面而言,很難將其與「漢宮春曉」這一明末流行畫題聯繫在一起。

(三)繪製者與贊助人

1 繪製者

乾隆朝畫院曾參與過繪製「漢宮春曉」畫題工作的計有陳枚等十三位畫家。記 載這些畫家生平及繪畫所長的文獻今日雖留存不多,然結合《活計檔》及各人傳世 作品,約可推定其籍貫、師承、所長等情況。

表加	 的 陷 相 当 以 以 以	「滿宣去曉」	書題之畫家情況統計表84
4X LY	机性别亩沉多兴精袋	「煲杏甘烷」	亩两人亩水用沉机剂水

姓名	籍貫	師承	擅長	備注
陳 枚	婁縣 (今上海松江)	家學	山水、人物、屋宇 兼能	參與繪製〈清院本清明上 河圖〉
唐 岱	滿洲正白旗人	王原祁	工山水	參與繪製〈圓明園四十景 圖〉冊
沈源			善畫佛像	參與繪製〈圓明園四十景 圖〉冊
金 昆	錢塘(今浙江杭州)		工界畫、人物	參與繪製〈清院本清明上 河圖〉
吳 桂			工山水、人物	
程志道	吳縣 (今江蘇蘇州)	師法婁東派	工山水	參與繪製〈清院本清明上 河圖〉
盧湛			工花木竹石	
孫 祜	江蘇人	山水宗王原祁	工人物、界畫	參與繪製〈清院本清明上 河圖〉

⁸⁴ 此表參考的文獻有:(清) 胡敬,《國朝院畫錄》,卷上;(清) 李放,《八旗畫錄·前編》(臺北:明文書局印行,1985,清代傳記叢刊·藝林類,第19卷)卷中;聶崇正,〈清代宮廷畫家雜談〉,《紫禁城》,1984年2期,頁41-48;聶崇正,〈清代宮廷畫家續談〉,《故宮博物院院刊》,1987年4期,頁72-79;浦莉安,〈陳枚《月曼清遊圖》冊之研究〉(臺北:臺灣師範大學美術研究所中國美術史組碩士論文,2007);童文娥,〈清院本〈清明上河圖〉及其相關問題〉,《繪苑璚瑤——清院本清明上河圖》(臺北:國立故宮博物院,2010),頁195-211。

姓名	籍貫	師承	擅長	備注
周 鯤	虞山 (今江蘇常熟)	家學	工山水、人物,梅 花亦佳	
丁觀鵬	北京	丁雲鵬	白描人物,尤善道 釋畫像	
張為邦	廣陵 (今江蘇揚州)	郎世寧	工人物、翎毛	
姚文瀚	順天 (今北京)	冷枚	工道釋、人物	
金廷標	鳥程 (今浙江湖州)	家學	工寫真,善取影, 白描尤工,亦能界 畫	

從列表上看,諸位畫家各有所長——據《活計檔》記載可知,乾隆皇帝出於 收藏、玩賞、裝飾生活空間等目的,對於繪畫的需求極大——這些繪畫任務大部分 由院畫家完成。在大量的圖畫繪製工作以及合作繪製中的學習,使得畫院中的許多 畫家諸畫科皆善。以丁觀鵬為例,文獻記載其善人物,然而從其〈仿仇英漢宮春曉 圖〉中的建築描繪來看,其在界畫方面完全可以獨當一面。金昆、沈源等也是同樣 的情況,從分派給他們的任務來看,其界畫、人物、山石皆能。

(1) 入宮前的視覺經驗

從籍貫來看,曾參與繪製「漢宮春曉」畫題的畫家多來自江浙一帶。事實上, 清代畫院的畫家大部分都來自南方。供職於清廷的畫家起初被稱為「南匠」,即與 清畫院中技藝精湛之畫家多來自江南這一事實密不可分。⁸⁵「漢宮春曉」在清初的 江浙一帶是流行畫題,因而這些畫家在入宮前很有可能曾經接觸過類似的圖式。這 些來自南方的畫家進入北方宮廷供職後,想必會將南方的視覺經驗帶到北方,並應 用於其在宮廷的圖畫繪製工作中。

這些來自南方的畫家,具體師承已難追尋,然而他們在進宮前必已接受過一定的繪畫訓練。當時的繪畫訓練,主要依靠學習前輩畫家的畫稿及畫譜來完成。在臨摹畫稿及畫譜的過程中,一位初學者一方面習得了來自傳統的技法,一方面習得了各種圖式,以及如何組合佈置圖式以構成完整場景。當時出版的《芥子園畫傳》,86 可謂是畫家進入繪畫這一領域的入門書籍。《芥子園畫傳》中收集有描繪

⁸⁵ 聶崇正,〈清代宮廷繪畫機構、制度及畫家〉,《美術研究》,1984年3期,頁51。

^{86 《}芥子園畫傳》共三集,《初集》五卷五冊,由王概 (1645-1724 或 1726)編輯,清康熙十八年 (1679)以彩色套印本刊行。《初集》即包括人物屋宇譜和摹仿諸家畫譜。參見謝巍編著,《中國書學著作考錄》,頁 482。

各式建築的圖像,其中「遠殿式」一圖(圖38),即可在六年本中見到類似的形象(圖39)。推測這些來自南方的畫家,在繪製包含大量建築圖像的〈漢宮春曉圖〉卷時,很可能融入了繪製者入宮前曾見到過、學習過的建築圖像樣式及相關的視覺經驗。

藏於茵斯布魯克姆不拉斯宮(Schloss Ambras,Innsbruck)的一幅佚名繪畫,為這一推測提供了相關的證據。此圖繪於絹上,設色而成,現被定名為〈宮廷女樂圖〉(圖 40)。據柯律格提供的資訊可知,此作在 1596 年之前就進入大公的奇品收藏,是當時明代畫坊中大批量製作的圖像中得以傳世的一本。依據圖中所繪女樂引導隊列與男子,柯律格推測其為蘇東坡榮歸的另一版本。⁸⁷ 不論其主題為何,從畫面上看,此圖描繪有一個連接了環形遊廊的臨水之閣,並一有人物行走其上的甬道,二者皆為山石所掩映。在十三年本的卷尾部分,可以看到類似建築樣式與空間的描繪(圖 41)。18 世紀中葉北方宮廷畫院的作品中,出現了與 16 世紀南方畫坊商品畫相似的畫面,究其原因:很可能是來自南方的畫家,將其入宮前的視覺經驗融入進宮後的畫作繪製中所致。

(2) 進宮後的視覺經驗

院畫家們入宮後的視覺經驗同樣值得關注。

①參與的繪製工作

在參與「漢宮春曉」畫題繪製工作的畫家中,陳枚、孫祜、金昆、程志道皆於雍正年間參與清院本〈清明上河圖〉的繪製。清院本〈清明上河圖〉,描繪有大量的建築圖像,尤其卷末描繪由宮牆隔出的宮殿苑囿一段,繪有富麗各色的樓閣宮殿,於水域樓臺之間遊玩的仕女,並及坡石、鹿群、花木等(圖 42)。

其物象組織、空間排布與諸卷乾隆畫院的〈漢宮春曉圖〉亦有相似之處,尤其 是長卷結尾處:從斜側面描繪築於高臺之上的建築群,將其掩映於山石花木之中, 以示宮苑連綿未完之意。諸卷漢宮春曉圖中皆以類似方式收尾。不難想像陳枚等四 人參與清院本〈清明上河圖〉繪製工作的經驗,會對於其之後的繪畫產生影響。

有時這種繪畫經驗的習得,來自對畫院前輩或同事畫稿的學習,在《活計檔》 記載中,常能見到皇帝命某位畫家繪製其他畫家畫稿的要求。如:

⁸⁷ 柯律格 (Craig Clunas) 著,黃曉鵑譯,《明代的圖像與視覺性 (Picture and Visuality in Early Modern China)》, 頁 48、57。

(如意館)乾隆七年九月二十五日……將查冷枚畫稿十七張、手卷稿三張, 持進交太監高玉呈覽,奉旨:手卷稿內羅漢一張著沈源畫;豳風圖著冷枚 徒弟姚文瀚起稿;名園四序著造辦處收著,俟姚文瀚起完手卷稿時再呈 覽,其餘畫稿十七張,著丁觀鵬、沈源畫節畫,欽此。88

另如上文談及,由於乾隆帝對繪畫的需求量大,畫家在大量的繪畫工作以及合繪中的學習,使得清宮中的許多畫家諸畫科皆善。在合作中,畫家們取長補短,磨練並提高了自身的繪畫技巧,擴大了各自擅長描繪對象的範圍。

②清宮建築

清宮建築無疑是院畫家們十分熟悉的。他們工作生活的空間——如意館、畫院處等,即是皇家宮殿苑囿的一部分。由於乾隆帝的個人喜好,圖繪清宮建築是院畫家們經常接到的工作任務。圓明園、避暑山莊皆不止一次或部分、或整體地被呈現在院畫家筆下。除了圖繪皇家苑囿外,在圖記重大事件的紀實性繪畫中,如〈乾隆南巡圖〉、〈親蠶圖〉、〈冰嬉圖〉、〈筵宴圖〉等,同樣包含大量清代宮廷建築的描繪。為了追求畫面的真實效果,在繪製這些紀實性繪畫之前,畫家會被要求親自去行走觀看,以便更好地將建築及事件紀錄下來。錢德明神父(Jean Joseph Marie,1718-1793)在一封信中,將傳教士畫家王致誠(Jean Denis Attiret,1702-1768)被召至熱河觀摩賜宴慶典的事情記錄下來:

德公(le comte Té)帶著陛下派王致誠神父赴韃靼的聖旨到達……告辭前,大臣補充道,皇帝可能會讓人描繪反映其將親自參加的慶典的畫……陛下的意圖是讓他用油畫畫出,或至少是用鉛筆勾勒出在即將要舉行的盛典上發生的一切……神父來到了舉行儀式的場地,並且自始至終在現場儘量地進行觀察……儀式剛一結束,他就接到了立即作畫的命令。89

在不斷圖繪清宮建築的過程中,畫家所積累的有關清宮建築的視覺經驗,無疑會成為其後繪製圖像的資源,不難想像,他們曾經圖繪皇家宮殿苑囿的經驗對於畫面可能產生的影響。正是這些實際的觀察和繪製經驗,使得諸卷乾隆朝畫院〈漢宮春曉圖〉中融合清代宮廷建築的畫面成為可能。

⁸⁸ 中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編,《清宮內務府造辦處檔案總匯》,冊 11,頁71。

⁸⁹ 見〈錢德明神父致本會德·拉·圖爾神父的信〉(1754年10月17日於北京),杜赫德編, 呂一民、沈堅、鄭德弟譯,《耶穌會士中國書簡集:中國回憶錄(V)》(鄭州:大象出版社, 2005),頁32-37。

③西法習得

清代宮廷畫家西法的習得,與跟傳教士的接觸有關。康熙朝重要畫家焦秉貞在欽天監工作時,習得了透視法,並將其運用於建築圖像的繪製中。⁹⁰ 焦秉貞畫風的影響一直持續到乾隆時期,其學生冷枚頗受乾隆帝重視。而乾隆朝的另一重要畫家姚文瀚則師從冷枚。焦秉貞的生卒年不詳,活動記錄最晚約到雍正朝,然而在乾隆初期焦氏作品仍有被當作畫樣使用的記錄。⁹¹

另外,清代宮廷中存在著指定西洋人向中國人傳授西方繪畫技術的傳統。據文獻記載,早在康熙年間,義大利籍耶穌會士利類思(Louis Buglio,1606-1682)就曾「以西方繪畫之法教授華人,宮內頗賞其畫法」。⁹² 以郎世寧在清宮中的活動為例,他在雍正時期,除了被派以裝飾圓明園的工作,同時還承擔著教授徒弟學習油畫方法及透視畫技術的任務,這一職責延續至乾隆朝。⁹³ 在參與繪製〈漢宮春曉圖〉的畫家中,可以明確張為邦是郎世寧的徒弟。⁹⁴

除了要求郎世寧有意地指導其他宮廷畫家學習外,他也常常被分配與中國畫家合作,參與同一圖像的繪製。在參與過「漢宮春曉」畫題繪製的畫家中,郎世寧與唐岱、沈源、張為邦、陳枚、周鯤、丁觀鵬、金廷標、姚文瀚皆有合作。⁹⁵ 除了郎世寧外,檔案中還可以找到大量中國畫家與傳教士畫家合作的例子。據相關研究,參與過「漢宮春曉」這一畫題的畫家吳桂、盧湛,都曾與傳教士畫家合作過。⁹⁶

除了合作學習外,還有將傳教士畫家畫稿分派給中國畫家的記錄:

(如意館)乾隆三十年七月十九日……艾啟蒙起的銅板稿子得時即著金廷

⁹⁰ 據《國朝院畫錄》記載: 焦秉貞「工人物、山水、樓閣、參用海西法……海西法善於繪影,剖析分刊,以量度陰陽向背,斜正長短,就其影之所著,而設色分濃淡明暗焉……取西法而變通之,聖主獎其丹青,正以獎其數理也。」(清)胡敬,《國朝院畫錄》,卷上,頁1。

⁹¹ 王耀庭、陳韻如主編,《新視界:郎世寧與清宮西洋風》,頁33。

⁹² 費賴之著,馮成鈞譯,《在華耶穌會士列傳及書目》(北京:中華書局,1995),頁242。

⁹³ 乾隆十年五月初四日……「包衣下小孩子跟隨郎世寧學畫油畫」,見中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編,《清宮內務府造辦處檔案總匯》,冊13,頁548。「乾隆十六年六月二十九日……再將包衣下秀氣些孩子挑六個跟隨郎世寧學畫油畫栢唐阿行走」。見中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編,《清宮內務府造辦處檔案總匯》,冊18,頁387。

⁹⁴ 曹天成,《郎世寧在華境遇及其所畫瘦馬研究》(北京:中央美術學院博士學位論文,2011), 頁 68-69,頁 80。

⁹⁵ 曹天成,《郎世寧在華境遇及其所書瘦馬研究》,頁 68-69,頁 95-98。

⁹⁶ 成曉麗,《帝國紀事——清代盛期宮廷政治性繪畫研究》(金華:浙江師範大學碩士學位論文, 2006),頁41。

標畫,王致誠起的稿子得時著姚文瀚畫,欽此。97

在與傳教士畫家的接觸與合作中,中國畫家會自覺不自覺地習得西方繪畫技法,並有意識地將其運用於圖像繪製中,從而使得乾隆朝畫院〈漢宮春曉圖〉卷中 西法的使用成為可能。

(3) 工作方式

畫家的合作方式同樣對畫作面貌的形成有關鍵作用。結合實物與文獻可知,〈漢宮春曉圖〉在清代畫院中的繪製,多採用合繪的方式。傳世四卷乾隆朝畫院繪製的〈漢宮春曉圖〉中,有三卷為合繪而成,分別為三年本、六年本和十三年本。諸卷〈漢宮春曉圖〉合作繪製的具體細節今已無從得知,然而從《活計檔》對類似合繪工作的記載入手,可以復原一些資訊。

以孫祜、周鯤、丁觀鵬合繪的六年本為例,據《活計檔》記載:

(如意館)乾隆二年四月十四日……著陳枚畫人物、唐岱畫樹石、孫佑 (祜)界畫房屋,欽此。98

(如意館)乾隆三年四月二十五日……交陶冶圖冊頁二十幅,著<u>唐岱畫樹</u>石,孫枯畫界畫,丁觀鵬畫人物,欽此。99

(如意館)乾隆三年八月十七日……將冷枚畫成畫養正圖冊十副,著<u>唐岱</u>畫山水、孫祜畫界畫、丁觀鵬畫人物……欽此。¹⁰⁰

(畫院處)乾隆三年十月初五日……著畫院處畫畫人金昆等畫,山石周鯤畫,欽此。¹⁰¹

(如意館)乾隆十三年十二月十四日……著郎世寧用宣紙畫百駿手卷一卷, 樹石著周鯤畫、人物著丁觀鵬畫,欽此。¹⁰²

由以上記載可知,在共同完成一件作品時,孫祜、周鯤、丁觀鵬三位畫家在物象繪

- 97 中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編,《清宮內務府造辦處檔案總匯》,冊 29,頁 529。
- 98 中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編,《清宮內務府造辦處檔案總匯》,冊7,頁 769。
- 99 中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編,《清宮內務府造辦處檔案總匯》,冊8,頁 213。
- 100 中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編,《清宮內務府造辦處檔案總匯》,冊8,頁 217。
- 101 中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編,《清宮內務府造辦處檔案總匯》,冊8,頁 228。
- 102 中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編,《清宮內務府造辦處檔案總匯》,冊 16,頁 268。

製上的大致分配情況:孫祜負責界畫房屋,周鯤負責花木樹石,丁觀鵬負責人物。對應六年本的物象,同樣有宮室、花石、仕女,大體可推想這三位畫家分別負責的部分。

再來看三年本的合作,從卷末署款上看,由金昆、盧湛、程志道、吳桂四人合繪。從列表可知四位畫家各有所長:金昆善界畫人物,盧湛善花木竹石,程志道、吳桂善山水。因而這四位畫家的合繪方式應與六年本相似,建築與人物多出於金昆筆下,花木竹石出自盧湛筆下,山水則由吳桂與程志道繪製。

有學者通過分析四卷〈木蘭圖〉中畫家款識的排名次序,發現在清代畫院奉敕 合繪的畫作中,畫家署款排名的先後,與畫家在作品繪製上所佔有的地位相關。¹⁰³ 以此來觀照三年與六年的合繪本,與畫家在集體繪製中承擔的責任相符,金昆與孫 祜皆負責界畫房屋的部分,是畫面最為重要的構成部分,因而署款要先於他人。

此外還有一種合作方式,即以一位畫家為主導,負責起稿和整體調配。如王翬 組織下繪製的〈康熙南巡圖〉。在〈漢宮春曉圖〉的繪製中,這種方式可能同樣存 在。如:

(如意館)乾隆二年正月十一日,員外郎陳枚來說:太監毛團交漢宮春曉 圖手卷一卷,傳旨:著陳枚另改畫一卷。人物照原樣,渲染山石著唐岱, 欽此。104

(畫院處)乾隆三年三月初十日……太監毛團傳旨:仇十洲漢宮春曉手卷 一卷,著交陳枚與芰荷香畫畫人起稿呈覽,欽此。¹⁰⁵

2.乾隆皇帝

從繪製者角度來說,入宮前既有的繪畫訓練、入宮後參與的繪製工作、清宮生活環境、與傳教士畫家的接觸,皆使得他們擁有了更改「漢宮春曉」畫題既有圖像的資源,從而使得圖像的改變成為可能。這種可能性之所以成為實際,更可能與畫院的贊助者——皇帝的意願有關。

從檔案記載上看,清代皇帝對於宮廷畫家的控制十分嚴格。在宮中供職的畫家

¹⁰³ 畢梅雪、侯錦郎,《木蘭圖——與乾隆秋季大獵之研究》(臺北:國立故宮博物院,1982),頁 85-94。

¹⁰⁴ 中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編,《清宮內務府造辦處檔案總匯》,冊7,頁767。

¹⁰⁵ 中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編,《清宮內務府造辦處檔案總匯》,冊8,頁 223。

不能隨心所欲地按照自己的意願、趣味和想法進行創作,處處都要受到限制。106

到了乾隆時期,對畫家繪製工作的干涉更加嚴重。在內務府的檔案中隨處可以看到「畫樣呈覽,准時再畫」的記載。幾乎所有的作品都必須由畫家畫出草圖,然後由太監呈交皇帝審查,經過皇帝點頭同意,或對圖稿提出修改意見之後,畫家才能正式作畫。皇帝有時也會將一位畫家的畫稿交另一位或另幾位畫家完成,¹⁰⁷ 他對畫家繪製工作的干涉同樣體現在合繪任務的分配上。事實上,畫家合作方式會對畫面面貌的形成起到極為關鍵的作用。

(如意館)乾隆十六年六月初七日……著王幼學畫隔扇、余省畫花鳥、姚 文翰畫人物、張宗蒼畫山水、徐揚畫走獸、陳士俊畫樓閣,欽此。¹⁰⁸ 從這條記載可知,乾隆皇帝對於某位畫家某項技能的偏愛。在一幅畫上,他可以集 合眾畫家所長,以達到他想要的效果。〈漢宮春曉圖〉繪製過程中的合作或許就是 這種情況。

有時對畫作的干涉甚至細微到畫面尺寸、用色及佈置細節上:

(畫院處)十四年十一月二十一日, 交明窗守歲圖大絹畫一副, 傳旨著丁觀鵬、余省、周鯤、張鎬照明窗守歲圖絹畫尺寸另畫雪景守歲圖一幅。添畫房屋,內外曲折;人物收小些;添盆景、天竺、花草等;勉力比小吊屏畫的再細致些。用好騷青西洋紅。欽此。

於本月初五日……交焦秉貞人物冊頁一冊,傳旨守歲圖仿此冊頁畫,人物 衣紋著姚文翰畫,臉像著丁觀鵬畫欽此。

於本月初六日……交冷枚漢宮春曉手卷一卷,傳旨守歲圖上紅牆仿此手卷 上牆垣。¹⁰⁹

可以說,在乾隆朝畫院,一幅繪畫作品,由開始起稿,畫什麼,由誰畫,如何畫,畫的材質、大小、尺寸、色彩、所需時間,甚至裝裱成何種形式,都會受到乾隆帝

^{106「(}畫作)雍正五年正月初六日,太監王太平傳旨:西洋人郎世寧畫過的者爾得小狗雖好,但尾上毛甚短,其身亦小些,再著郎士寧照樣畫一張,欽此。」中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編,《清宮內務府造辦處檔案總匯》,冊2,頁716。

^{107「(}畫院處)乾隆四年正月初五日,七品首領薩木哈來說,太監胡世傑傳旨:冷枚現畫聖帝明王圖、養正圖上面像著冷枚畫,其餘另著人畫……嗣後冷枚所畫之畫,凡畫像俱著伊畫,其餘另著人畫,欽此。」中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編,《清宮內務府造辦處檔案總匯》,冊9,頁174。

¹⁰⁸ 中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編,《清宮內務府造辦處檔案總匯》,冊 18,頁 346。

¹⁰⁹ 中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編:《清宮內務府造辦處檔案總匯》,册 16,頁611。

具體而微的指示。

對於皇帝的種種干預,清宮的中國畫家持何種態度已無從得知。作為外國傳教 士畫家的王致誠在書信中說道:

我們所畫的一切,都是奉皇帝欽命而作。我們首先繪製草圖,他親自御覽,再令人對此修改和重新造型,一直到他覺得滿意為止。無論他修改得好壞,大家必須通過而又不敢講任何話。皇帝在這裏懂得一切,至少是對他的吹捧聲特別高,也可能他自認為如此,所以他就如同始終對一切都堅信不疑一般地行事。110

王致誠的話含有隱隱牢騷之意,畢竟他來中國的目的不是為了畫畫。就畫畫這件事本身來說,還要處處受到限制,自然令其備感困頓。不管內心多麼不情願,在現實中,他還是要根據皇帝的命令不斷修改畫作以符合皇帝的眼光。

對於中國本土宮廷畫家來說,即便內心深處有著與傳教士畫家類似的不贊同, 在繪製作品的實踐中,主動揣度皇帝的喜好,投其所好是更大的可能。據《活計 檔》可知,在乾隆朝畫院中,畫畫人是分等級的:

(記事錄)乾隆六年七月初八日,司庫白世秀來說,太監高玉傳旨:畫院處畫畫人等次,金昆、孫祜、丁觀鵬、張雨森、余省、周鯤等六人一等,每月給食錢糧八兩、公費銀三兩;吳桂、餘釋、程志道、張為邦等四人二等,每月給食錢糧銀六兩、公費銀三兩;戴洪、盧湛、吳棫、戴正、徐燾等五人三等,每月給食錢糧銀四兩、公費銀三兩,欽此。111

有等級就有競爭,錢德明神父在一封信中提及,當王致誠的畫作受到皇帝的青睞 時,周圍人無法掩飾的嫉妒之情:

更使人們對神父刮目相看的是,每天均有一位身著盛裝的官員給他端來陛下餐桌上的食品……對他們當中的大多數人而言,如果自己也有此等榮幸的話,他們會覺得非常幸福。事情後來到了這樣的地步,以至於德公也對神父有幾分嫉妒。112

况且這種等級還可能發生變化,聶崇正指出,「程志道於雍正年間享受一等畫家的

¹¹⁰ 見〈耶穌會士和中國宮廷畫師王致誠修士致達索先生的信〉(1743年11月1日於北京),杜赫 德編,耿昇譯,《耶穌會士中國書簡集:中國回憶錄(IV)》,頁300。

¹¹¹ 中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編,《清宮內務府造辦處檔案總匯》,冊10,頁 304。

¹¹² 見〈錢德明神父致本會德·拉·圖爾神父的信〉(1754年10月17日於北京),杜赫德編,呂一民、沈堅、鄭德弟譯,《耶穌會士中國書簡集:中國回憶錄(V)》,頁39。

待遇,到了乾隆朝則改為二等畫家」,¹¹³ 這種變化很可能是由於程志道的繪畫風格不夠符合新皇帝的口味。畫家自身地位的高低直接與其畫作及繪畫技法相關,而評判一幅畫作與某位畫家繪畫技法的終極標準就是皇帝的口味。在這樣一個競爭賞罰的機制下,畫家在繪製一幅作品時必然有意無意地向皇帝的喜好靠攏。

乾隆朝畫院中,在一幅畫作最終面貌的形成上,畫家往往不具有甚至大部分的 決定性,「隨意畫」是皇帝對畫家信任的體現,這樣的例子少之又少。的確,皇帝 的命令不可能改變畫家既有的技法與風格,然而他可以通過選擇、組合畫家的風格 以達到自己想要的效果;在內容上,他可以要求畫家不斷地添改刪減以控制畫作的 面貌。對畫家來說,由於賞罰機制的作用,在畫作的繪製中迎合皇帝的喜好,不論 是內容還是風格技法上,向皇帝的趣味靠攏,是取得賞識與晉升的關鍵因素。對應 乾隆朝畫院對於〈漢宮春曉圖〉的改動,在可行性上是畫家所擁有的繪畫資源,在 必然性上更多的與乾隆皇帝的喜好及意願相關。

(四) 乾隆朝書院對「漢宮春曉」書題的新闡釋

1.人物畫與界畫的融合

「漢宮春曉」這一畫題源自描繪宮廷仕女的人物畫傳統。仕女圖像在清宮中十分流行,從康熙朝始曆朝多有繪製,被大量用於宮室內部裝飾,如屏風之上。¹¹⁴ 然而乾隆朝畫院對這一畫題的重繪,可明顯看出建築描繪比重的上升與人物描繪比重的下隆。在較為脫離底本的三年本與十三年本中,人物活動的描繪不再具有情節性,僅作為建築環境的點綴而存在。¹¹⁵

以十三年本為例,在長達二十多公尺的長卷中,描繪了各種樣式的建築,亭、臺、樓、榭無所不包,飛閣、複道、遊廊應有盡有。這些建築物與建築群帶有極大的想像性成份,包括數層多簷的高聳方亭、山石之上由蜿蜒回廊相連接的建築,皆非當時建築技術所能達到。畫面中描繪的建築樣式是對現實中的建築樣式加以拼接組合而成,整卷畫可謂集各種想像性建築之大成。除了建築樣式外,在建築樣式與具體環境的結合上同樣集古之大成,描繪有宮殿建築群與平原、水域、山石的組

¹¹³ 聶崇正,〈清代宮廷繪畫制度探微〉,《美術觀察》,2001年4期,頁54。

¹¹⁴ 巫鴻,〈陳規再造:清宮十二釵與《紅樓夢》〉,氏著,梅枚、肖鐵、施傑譯,《時空中的美術》,頁 257-297。

¹¹⁵ 比較諸卷中人物高度所占畫面比例即可知: 仇英本縱 30.6 公分,人高約 9.29 公分,約占畫高 30.3%;三年本縱 37.2 公分,人高約 3.21 公分,約占畫高 8.6%;六年本縱 32.9 公分,人高約 6.99 公分,約占書高 21.2%;十三年本縱 37.2 公分,人高約 1.6 公分,約占書高 4.3%。

合。

這是否能說明乾隆帝對於建築圖像有特別的興趣?不可否認,乾隆帝選擇了建築圖像更為豐富的佚名本作為畫家模仿、改造的對象,這本身就反映出他對於建築圖像的興趣。陳韻如比較乾隆三年〈清院畫十二月令圖〉與雍正年間〈雍正十二月行樂圖軸〉的差別,認為二者雖極為雷同,但前者在建築空間上更見轉折,複雜度增加。¹¹⁶ Anita Chung 指出乾隆朝不斷重繪的〈新豐圖〉、〈清明上河圖〉等,皆包含大量建築因素,並分析乾隆帝對中國建築圖像前所未有的探索,使得界畫成為他強調自身政治觀的合適媒介,進一步認為乾隆朝的建築圖像展示了皇帝強烈的個人興趣,且被用於表達他的「普遍主義意識形態」(universalist ideology)。¹¹⁷

乾隆帝對建築的興趣並不僅限於圖像。其在位期間不斷營建宮室及修築離宮別苑:乾隆七年(1742)始持續在圓明園營建宮室。乾隆九年(1744),圓明園四十景建成。乾隆十年(1745)始在香山行宮基礎上擴土基,建宮室。乾隆十二年(1747),在長春園北建遠瀛觀和海晏堂。乾隆十五年(1750),在昆明湖修築清漪園。乾隆三十七年(1772)至乾隆四十一(1776)年間,擴建寧壽宮,並修建寧壽宮花園。¹¹⁸乾隆皇帝對宮室營建的干預程度類同於繪畫,大如設計原則和總體設計,小如紋飾細節,無不體現其個人意志。¹¹⁹宮室建築、裝修構件乃至裝飾牆面的壁畫或貼落一旦略有損壞,乾隆皇帝即刻命人修繕或補繪。¹²⁰足見乾隆帝對於營建宮殿苑囿的興趣與重視程度。

因而將「漢宮春曉」這樣一個來自人物畫傳統的畫題與界畫系統融合,使其更

¹¹⁶ 相關研究見陳韻如,〈時間的形狀——《清院畫十二月令圖》研究〉,《故宮學術季刊》,22 卷 4 期(2005 夏季),頁 111-114。

^{117「}More than previous emperors, he was able to explore Chinese architectural images to the fullest extent, making jiehua an appropriate medium for reinforcing his political ideology.···architectural representation under the Qianlong reign revealed the unique personal interests of the emperor and was used to express his universalist ideology.」引自 Anita Chung, *Drawing Boundaries: Architectural Images in Qing China*, p.55.

¹¹⁸ 參見潘懌晗,《皇家園林文化空間與文化遺產保護——以北京市海澱區為例》(北京:中央民族 大學博士學位論文,2010),頁61。張思蔭輯,〈圓明園與建年表,乾隆時期〉,《圓明滄桑》 編委會編,《圓明滄桑》(北京:文化藝術出版社,1991),頁138-145。鄭違章,〈紫禁城宮殿 建築大事年表,乾隆時期〉,于倬雲主編,《故宮建築圖典》(北京:紫禁城出版社,2007),頁 318。

¹¹⁹ 參見劉暢,〈乾隆朝皇家宮室內簷裝修設計研究〉,于倬雲、朱誠如主編,《中國紫禁城學會論文集(第三輯)》(北京:紫禁城出版社,2004),頁114。

¹²⁰ 參見〈清乾隆年主要建築大事年表〉, 茹競華、王時偉、端木泓,〈清乾隆時期的宮殿建築風格〉附表,鄭欣淼主編,《中國紫禁城學會論文集(第五輯)》,(北京:紫禁城出版社,2007),頁147-148。

像是一個關於建築的圖像,這很可能與乾隆帝自身對於建築的興趣相關。

2.古之「漢宮」與今之「清宮」

Anita Chung 將〈漢宮春曉圖〉歸於清畫院中建築描繪的理想圖式(the idealized scheme),以示與紀實性繪畫中建築描繪的區別。上文談及,畫卷中想像性的建築的描繪,實際上受到了清宮建築的很大影響。特別是「1748 年的版本(即十三年本),更多的清代建築圖像被描繪在其中,漢代的宮苑被表現為清代的宮苑。」¹²¹ 不僅是十三年本,在三年本、六年本、三十三年本中都有大量清宮建築的元素與細節被加入其中。

前文討論為何乾隆帝選擇「漢宮春曉」這一畫題不斷重繪時,曾談及此畫題 對乾隆帝的吸引,在於此畫名與圖像的結合,讓乾隆帝聯想起有關漢王朝的輝煌意 象。由於「漢宮春曉」這一畫名,畫中的宮殿與曾經真實存在過的長樂宮、未央 宮、上林苑發生了聯繫。畫中的女子也不再是無名的美人,而可以與乾隆帝認知中 漢代宮廷真實存在過的女子一一相匹配。

既如此,再來看乾隆朝畫院對於底本的改繪,不難發現通過如此這般的改繪, 作為觀者的乾隆帝,擁有了更多的可能性來對圖卷所繪內容進行解讀。

以畫中仕女為例,她們本可被理解為某位具名或不具名的漢宮佳麗的化身。而 現在,她們處於一個帶有清宮裝飾特色的宮殿中,因而她們的身份發生了變化,不 再是漢宮仕女。卻由於所著漢服,而保留了自身的民族身份,她們現在成為了無名 的漢族美人。

與此同時,畫卷中的建築樣式與風格為乾隆帝所熟悉,諸卷畫面中營造的水域空間同樣不難讓人聯想起圓明園及類似的離宮別苑。王正華分析〈清院本清明上河圖〉時,亦指出其「於畫作完處的深宮瓊苑,水景處處,穿插奇妙的建築景觀,喚與圓明園的意象」。¹²²

圓明園今日已不存,僅能從文獻與圖像出發,於廢墟上想像其在乾隆時期的繁華。行走於當時的圓明園中,是何種感受,今日同樣無從得知,然而王致誠對於圓

^{121「}As more and more contemporary architectural images are included in the 1748 version, a Han palace is represented as a Qing palace.」引自 Anita Chung, *Drawing Boundaries: Architectural Images in Qing China*, 2004, p.114.

¹²² 王正華,〈乾隆朝蘇州城市圖像:政治權力、文化消費與地景塑造〉,頁 127。

明園的一番描述為我們提供了一些訊息:

在每條山穀中和流水之畔,都有巧妙佈局的多處主體建築、院落、敞篷或封閉式的走廊、花園、花壇、瀑布等的建築群,它們形成了一個組合體……所有的山嶺都覆蓋著樹木,尤其是花卉……所有的門面都會有廊柱和窗戶,被鍍金、繪畫和塗漆裝飾的雕梁畫棟,灰磚砌成的牆經過精心磨制非常光滑;屋頂上覆蓋著琉璃瓦,分別呈天藍色、金黃色、翠綠色和淡紫色……123

不難發現,圓明園呈現在王致誠眼中的景象,與乾隆朝畫院中所繪〈漢宮春曉圖〉 帶給觀者的感受,是十分相似的。

對於乾隆皇帝來說,圓明園是其日常居住生活的空間。¹²⁴畫面中的場景與建築 雖與實際有區別,然而在視覺上卻並不陌生。乾隆皇帝在觀看這樣的畫面時,不由 會產生一種投射感,這是他所熟悉和擁有的宮殿。在這種投射感中,他完成了對於 畫中漢族美人的想像性佔有。這樣的興趣與其作為男性觀者與滿族統治者的身份密 不可分。¹²⁵

此外,漢宮圖像與清宮實際建築空間之間的聯繫似乎並非是單向度的:畫卷中所呈現的理想化的建築面貌與宮廷生活,很可能對於乾隆時期的皇家園林建築產生了一定影響。

這樣的推測來自《活計檔》的一條記錄:

(記事錄)乾隆七年二月初四日,司庫白世秀來說,太監胡世傑交漢宮春 曉圖手卷一卷,傳旨:著內務府總管三和,將此圖內面上有鳳的亭子並三 空橋,照圖上樣式燙胎樣呈覽,俟完時配紫檀木匣盛裝,欽此。126

燙樣是「根據一定比例,在三維空間內表現設計意圖的建築模型小樣」。¹²⁷在古代

¹²³ 見〈耶穌會士和中國宮廷畫師王致誠修士致達索先生的信〉(1743 年 11 月 1 日於北京),杜赫 德編,耿昇譯,《耶穌會士中國書簡集:中國回憶錄(IV)》,頁 289-290。

¹²⁴ 有統計顯示,雍正皇帝平均每年駐園 206.8 天,而乾隆皇帝在 1740 年駐蹕圓明園長達 251 天。見劉暢,《慎修思永:從圓明園內簷裝修研究到北京公館設計》(北京:清華大學出版社,2004),頁 18-19。據蔣友仁信件,乾隆皇帝「一年中在北京只住三個月左右……一年中的其餘時間,除了去韃靼地區狩獵外,他都在圓明園中」。見〈蔣友仁神父的第三封信〉,(法)杜赫德編,鄭德弟譯,《耶穌會士中國書簡集:中國回憶錄(VI)》,頁 54-55。

¹²⁵ 參見巫鴻對清宮中漢裝美人圖所具有政治意義的討論,巫鴻,〈陳規再造:清宮十二釵與《紅樓夢》〉,頁 257-297。

¹²⁶ 中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編,《清宮內務府造辦處檔案總匯》,冊11,頁 485。

¹²⁷ 朱慶征,〈燙樣——宮殿建築設計模型〉,《紫禁城》,2004年2期,頁47。

中國,建造實際建築前往往先呈燙樣以供備覽及修改。雖不清楚這個由畫面而來的燙樣後來是否建成實際建築,既然乾隆帝命人將畫中之亭與橋做成燙樣,必是有過將這個畫面中的建築樣式移至實際空間的想法。

乾隆帝因觀畫而起意建造實際建築的想法並不是孤例。圓明園中西洋建築即因 其觀西洋畫而起意建造。¹²⁸

「瑤島蓬萊」(圖 43) 為圓明園四十景之一,乾隆九年的御製〈瑤島蓬萊〉一 詩之小序有云:

「福海中作大小三島,仿李思訓畫意,為仙山樓閣之狀,岧岧亭亭,望之若金堂五所,玉樓十二開也。真妄一如,小大一如,能知此是三壺方丈,便可半升鐺內煮江山。」¹²⁹

詩中有「天上畫圖懸日月,水中樓閣浸琉璃」130 一句,指明此景由畫意而來。

再來看乾隆帝對居住空間的營造,九洲清晏建築群,其中包括樂安和、清暉 閣、奉三無私殿等建築,為乾隆帝駕幸圓明園時的居所。《活計檔》記載如下:

(如意館)乾隆二十一年六月初十日……樂安和向東門一座,著姚文瀚用 絹畫美人一幅,欽此。¹³¹

(如意館)乾隆二十一年七月初二日……樂安和向南假門一扇,著姚文瀚 畫秋景美人畫一幅,欽此。¹³²

(如意館)乾隆二十二年五月二十九日,……清暉閣樓上西進間西牆,用畫條一張,著姚文瀚畫美人,欽此。¹³³

(如意館)乾隆二十七年閏五月初一日……<u>九洲清晏寢宮,著姚文瀚畫美</u> 人一張;天地一家春二層殿內,著徐揚畫多子圖,欽此。¹³⁴

(如意館)乾隆三十一年三月二十三日……樂安和松雪樓寶座東邊美人畫

¹²⁸ 王道成,《圓明園——歷史·現狀·論爭》(北京:北京出版社,1999),頁13。

¹²⁹⁽清)弘曆,《御製詩集‧初集》(景印文淵閣四庫全書,第1302冊,頁365),卷二二。

^{130 (}清) 弘曆,《御製詩集·初集》,卷二二。

¹³¹ 中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編,《清宮內務府造辦處檔案總匯》,冊 21,頁 672。

¹³² 中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編,《清宮內務府造辦處檔案總匯》,冊 21,頁 678。

¹³³ 中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編,《清宮內務府造辦處檔案總匯》,冊 22,頁 536-537。

¹³⁴ 中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編,《清宮內務府造辦處檔案總匯》,冊 27,頁 181。

門,擋熊圖詩意條畫,傳旨:著金廷標畫,欽此。135

(如意館)乾隆三十八年十一月十八日……<u>奉三無私殿內後抱廈東牆門面</u> 向西,著姚文瀚用白絹畫美人一張,欽此。¹³⁶

乾隆皇帝命院畫家繪於門上的美人,究竟是何面貌,今日已無從得知。或許就如《紅樓夢》第四十一回〈賈寶玉品茶櫳翠庵 劉老老醉臥怡紅院〉中劉老老所見到的 女孩兒:

轉了兩個彎子,只見有個房門,於是進了房門,便見迎面一個女孩兒,滿面含笑迎出來。劉老老忙笑道:「姑娘們把我丢下了,叫我磞頭磞到這裏來。」說了,只覺那女孩兒不答,劉老老便趕來拉他的手,「咕咚」一聲,便撞到板壁上,把頭蹦的生疼。細瞧了一瞧,原來是一幅畫兒。劉老老自忖道:「原來畫兒有這樣凸出來的。」137

抑或如位於倦勤齋北壁的掀簾美人貼落畫(圖 44)。¹³⁸ 這種具有幻視效果的美人畫在乾隆時期的宮廷中相當常見,似乎畫中美人即將從另一空間走出。這種美人畫往往與假門結合,有時皇帝會特別命傳教士畫家進行繪製,似是有意利用傳教士畫家俱備的西方繪畫技法,加強這種視覺幻象的效果。¹³⁹

這樣的美人形象,與乾隆皇帝主導下營造的宮室苑囿,一並構成了乾隆帝日常可見的視覺景觀。而這種景觀,與乾隆帝觀看院畫家所繪〈漢宮春曉圖〉的視覺經驗不謀而合。這種「清宮」實際建築空間與〈漢宮春曉圖〉中所描繪的「漢宮」圖像之間的聯繫,正是乾隆帝在自覺或不自覺中建立的。

- 135 中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編,《清宮內務府造辦處檔案總匯》,冊 30,頁 86。
- 136 中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編,《清宮內務府造辦處檔案總匯》,冊 36,頁 151。
- 137(清)曹雪芹、高鶚,《紅樓夢》(北京:人民文學出版社,1972),頁 504-505。
- 138 筆者曾有幸參觀修復後的倦勤齋,此貼落位於仙樓二層正對樓梯的位置,畫面透視獨特,觀看此書的最佳視角位於一樓樓梯口,仰視時仿若有仕女掀簾相迎。
- 139「乾隆二十三年十月十五日,愛山樓後澤蘭堂大殿東次間隔斷板中間安玻璃鏡,北邊向東新添假門口一座,……傳旨著王致誠畫油畫美人一張先起稿呈覽。」中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編,《清宮內務府造辦處檔案總匯》,冊23,頁484。「乾隆二十四年三月二十五日,長春園澄觀閣畫門二張盤山畫門一張,俱著王致誠用白絹畫美人。」中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編,《清宮內務府造辦處檔案總匯》,冊24,頁670。「乾隆二十四年十二月十五日,澂觀堂後殿東間北邊假門上換吳應枚畫條一張,王致誠畫美人。」中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編,《清宮內務府造辦處檔案總匯》,冊10,頁711。「乾隆三十二年二月二十三日,玉玲瓏館豁如室西南間西牆,著王幼學等畫線法校窗透畫美人,其人物臉像著金廷標畫。」中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編,《清宮內務府造辦處檔案總匯》,冊30,頁816。「乾隆三十五年閏六月十四日,蘊真齎殿內東進間畫門三張,著艾起蒙起稿,畫掀簾美人。」中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編,《清宮內務府造辦處檔案總匯》,冊33,頁609。

乾隆帝在描繪漢宮的圖像與清宮實際建築之間建立聯繫,同時建立了「古」與「今」之間的聯繫。通過在描繪漢宮的圖像中加入清宮的元素,乾隆帝充分展現了他對於漢宮形象的理解與塑造。借由塑造出一個清宮式的漢宮形象,作為清王朝統治者的乾隆皇帝表達了自身政治權力對代表了漢族人輝煌過往的漢王朝的主導與控制。

這種控制力不僅僅體現在對畫面的改動上,畫法的選取或許同樣具有某種意含。王正華在分析乾隆畫院蘇州地景的塑造時談及:「就某種意義而言,西洋畫法即是政治意涵表現的一種載體,也是政治權力深入蘇州形象與地景塑造的方法。加入西洋因素的宮廷繪畫,更彰顯大清王朝的帝國性質……經過政治權力折射的蘇州,出現脫離傳統的形象與地景,而帝國的政治性質透過著重視覺效果的蘇州圖像精彩煥發。」¹⁴⁰以此來觀照乾隆畫院的〈漢宮春曉圖〉,也可見畫法選擇之深意。三年本與十三年本視點的提高——由近距離窺視轉變為遠距離俯瞰——或許出於相似的原因。

結 語

「漢宮春曉」作為一個曾在乾隆朝畫院多次繪製的畫題,從文獻記載上看,多 採用仿繪的方式,皇帝的命令常常與底本一同抵達畫院,因而屬於「仿古繪畫」的 範疇。這一畫題的仿繪始於乾隆皇帝執政初年,一直延續到他執政後期,可知他對 這一畫題的興趣多年不減。

是什麼吸引著乾隆皇帝不斷組織畫院畫家繪製這一畫題?乾隆朝畫院在繪制這一畫題時可供選擇的繪畫資源是什麼?原為清宮舊藏的仇英繪〈漢宮春曉圖〉,不但是現存最早的以「漢宮春曉」為名的作品,聯結了此畫題進入清宮前後的情況,還是乾隆皇帝在組織畫家繪制這一畫題時可供選擇的繪畫資源之一。從前輩學者的研究來看,此圖應是先有圖,後有名,因而圖像與名稱需分別探究其源流。實際上這種圖像與名稱之間的分離性,在現存的古代繪畫作品中十分常見,往往需要將題名與圖像拆開來看,才能更好地把握在歷史流轉變遷中被遮蔽掉了的原始信息。通過分析此圖的題名與圖式來源,推測「漢宮春曉」這種命名方式很可能是明代人的創造,圖式則源於圖繪宮廷仕女的傳統。類似的圖像在晚明的書畫市場上十分流

行,加之明代人定名的隨意性,推測當時存在著大量在畫名上與之關聯、圖像上亦 難以區分的作品。而這些,統統構成了乾隆朝畫院在繪制此類畫題時的資源。

從清宮收藏檔案的記錄來看,亦收有此類畫作,何以乾隆皇帝單單選擇「漢宮春曉」畫題命畫家仿繪?從乾隆皇帝的詩文,推測他對於這一畫題的興趣,應該不僅僅限於圖像。「漢宮春曉」這一題名,讓皇帝聯想起他有關漢宮的知識,這些知識又通過鮮活的圖像變得更為清晰確定,這或許同樣是吸引他的原因。

從畫面上看,乾隆朝畫院的〈漢宮春曉圖〉與仇英所繪的〈漢宮春曉圖〉大 相徑庭。造成這種情況的很大一部分原因是由於乾隆皇帝充滿自信的認識與選擇 ——他選擇了建築元素更多的底本——暗示了他可能對畫面中的建築表現十分感興 趣。在仿繪過程中,畫家亦並非一地味追摹原本,而是積極更動原有圖式。這一方 面是宮廷畫家整合自身資源的結果,如曾經學習的繪畫傳統、清宮的真實生活、與 傳教士畫家接觸從而學習到的西畫技巧等等;另一方面,或許是源於乾隆皇帝的授 意,這一點雖然無法通過現有文獻得到直接證實,然而考察乾隆朝畫院的工作方 式,以及皇帝與畫家的溝通互動,在這種整合資源的過程中,皇帝無疑是扮演了一 個相當重要的角色。的確,皇帝無法改變畫家的技巧或習慣,然而在一幅圖的繪 制過程中,尤其是「仿古繪畫」這種類型中,他並不是無所作為的,他可以通過 選擇底本,不斷要求修改畫樣,或是組合眾位畫家之長融於一個畫面,從而達到他 想要的效果。現存四卷〈漢宮春曉圖〉,有三卷皆為合繪而成。因而,本文認為, 繪於乾隆朝畫院的〈漢宮春曉圖〉,是宮廷畫家在乾隆的主導下,積極更動古代圖 式的「仿古」畫作。雖然從可行性層面上看,是宮廷畫家擁有改動原有底本的資源 所致,然而從必然性層面來說,是由於乾隆皇帝的授意,或出於畫家對聖意的揣測 之結果。因而這種更動,更能反映的是乾隆皇帝的意圖,包括其作為個體的私人興 趣,以及其作為皇帝的公共性表達。

乾隆朝畫院的〈漢宮春曉圖〉對所仿底本的更動,改變了這個畫題的面貌,使 得源自人物畫傳統的「漢宮春曉」畫題,被改造為一個界畫畫題。大量的清宮建築 細節被添繪至描繪漢宮的圖像中,對這一畫題的意涵亦有改變,乾隆皇帝因而獲得 了更多的可能性去對圖像進行解讀,並在觀畫時的投射感中完成了對於畫作中漢服 美人的想像性佔有。另外,清宮建築與圖像的互動,很可能不是單向度的。從史料 與實物遺存判斷,乾隆皇帝是一位在藝術實驗與建築實驗方面極富想像力與創造力 的人,同時皇帝的身份使得他有條件去踐行種種天馬行空的藝術實驗。從乾隆皇帝 對於他居住環境的營造來看,他很可能有意無意地建立起了圖像與清宮真實生活空間的聯系。

乾隆皇帝通過建立圖像中的「漢宮」與實際中的「清宮」之間的聯繫,建立了「古」之王權與「今」之王權間的聯繫。借由塑造出一個清宮式的漢宮形象,以及改變畫卷視點,作為清統治者的乾隆表達了自身政治權力對代表了漢族人輝煌過往的漢王朝的主導與控制。〈漢宮春曉圖〉卷完成後上呈乾隆帝,皇帝自然是唯一觀者。在這種帝王觀者俯瞰角度的注視下,正如濃縮了萬園精華的圓明園一般,「移天縮地在君懷」,象徵著古往今來輝煌王權的宮殿苑囿濃縮於小小畫卷之上,與畫中的美麗漢族女子一道,成為乾隆皇帝收藏的一部分。

通過分析「漢宮春曉」畫題在乾隆朝畫院的仿繪,可知在乾隆朝「仿古繪畫」中,積極更動古代圖式的畫作所可能具有的深意。以及作為統治者的乾隆皇帝,如何通過組合與調配院畫家,來達到自己想要的畫面效果,滿足自身對於圖像的需要。當然,此畫題在乾隆朝畫院的繪制年代跨度十分之大,從乾隆元年至乾隆五十二年有52年之久。從青年到老年,經歷了世事變遷的乾隆皇帝對此畫題的態度恐怕也未必始終如一,想必是經歷了一些變化的。這些變化是什麼,它們因何發生,又是如何借助畫家之手反映到圖像的呈現上,清宮畫院自身的運作機制及畫家在其中扮演了一個什麼樣的角色。這需要深入挖掘史料與細讀畫面,作進一步的分析與討論。

[後記]本文為筆者在中央美術學院人文學院學習期間的研究成果。對於此文寫作有過幫助的老師和同學,以及諸位匿名審稿人,在此表示感謝。

引用書目

一、傳統文獻

- (唐)王昌齡著,李雲逸注,《王昌齡詩注》,上海:上海古籍出版社,1984。
- (唐) 杜牧著,陳允吉點校,《樊川文集》,上海:上海古籍出版社,1978。
- (明)文嘉,《鈐山堂書畫記》,王雲五主編,《叢書集成初編,鈐山堂書畫記及其他一種》, 上海:商務印書館,1937。
- (明) 胡應麟,《少室山房集》,臺北:臺灣商務印書館,1986,景印文淵閣四庫全書,第 1290冊。
- (明)孫承恩,《文簡集》,景印文淵閣四庫全書,第1271冊。
- (明)徐熥,《幔亭集》,景印文淵閣四庫全書,第1296冊。
- (明)張丑,《珊瑚網畫錄》景印文淵閣四庫全書,第818冊。
- (明)劉基,《誠意伯文集》景印文淵閣四庫全書,第1225冊。
- (清) 卞永譽,《式古堂書書匯考》,景印文淵閣四庫全書,第828冊。
- (清) 弘曆,《御製樂善堂全集》,景印文淵閣四庫全書,第1300冊。
- (清)弘曆,《御製詩集‧初集》,景印文淵閣四庫全書,第1302冊。
- (清) 弘曆,《御製詩集,二集》,景印文淵閣四庫全書,第1304冊。
- (清)弘曆,《御製詩集‧三集》,景印文淵閣四庫全書,第1305冊。
- (清)弘曆,《御製詩集,四集》,景印文淵閣四庫全書,第1307冊。
- (清)胡敬,《國朝院畫錄》,《胡氏書畫考三種》,1924年上海中國書畫保存會據胡氏原刻本 影印。
- (清)張照等編,《秘殿珠林石渠寶笈匯編》,北京:北京出版社,2004。
- (清)曹雪芹、高鶚、《紅樓夢》、北京:人民文學出版社、1972。
- 中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編,《清宮內務府造辦處檔案總匯》,北京:人 民出版社,2005。
- 杜赫德編,呂一民、沈堅、鄭德弟譯,《耶穌會士中國書簡集:中國回憶錄(V)》,鄭州:大 象出版計,2005。
- 杜赫德編,耿昇譯,《耶穌會士中國書簡集:中國回憶錄(IV)》,鄭州:大象出版社,2005。
- 杜赫德編,鄭德弟譯,《耶穌會士中國書簡集:中國回憶錄(${
 m VI}$)》,鄭州:大象出版社, 2005。
- 盧輔聖主編,《中國書畫全書》,上海:上海書畫出版社,2009。

二、近代論著

《圓明滄桑》編委會編,《圓明滄桑》,北京:文化藝術出版社,1991。

丁勤,《清高宗圖像研究》,北京:首都師範大學博士學位論文,2009。

于倬雲、朱誠如主編,《中國紫禁城學會論文集(第三輯)》,北京:紫禁城出版社,2004。

干倬雲主編,《故宮建築圖典》,北京:紫禁城出版社,2007。

王正華,〈乾隆朝蘇州城市圖像:政治權力、文化消費與地景塑造〉,《中央研究院近代史研究所集刊》,50 期,2005,頁 115-184。

王道成,《圓明園——歷史·現狀·論爭》,北京:北京出版社,1999。

王耀庭、陳韻如主編,《新視界:郎世寧與清宮西洋風》,臺北:國立故宮博物院,2007。

王耀庭主編,《故宮書畫圖錄·21》,臺北:國立故宮博物院,2002。

王耀庭主編,《傳移模寫》,臺北:國立故宮博物院,2007。

石守謙,〈洛神賦圖:一個傳統的形塑與發展〉,《臺灣大學美術史研究集刊》,23 期,2007, 頁 51-80。

成曉麗,《帝國紀事——清代盛期宮廷政治性繪畫研究》,金華:浙江師範大學碩士學位論 文,2006。

朱家溍,〈清代院畫漫談〉,《故宮博物院院刊》,2001年5期,頁1-6。

朱慶征,〈燙樣——宮殿建築設計模型〉,《紫禁城》,2004年2期,頁47-50。

艾倫·約翰斯頓·萊恩著,李倍雷譯,〈蘇州片中仇英作品的考證〉,《南京藝術學報》,2002 年4期,頁29-33、頁47。

呂松穎,〈傳統的新詮釋——仇英《漢宮春曉》〉,《議論紛紛:臺灣 2005 年藝術史領域研究 生論文發表會論文集》,臺北:臺灣大學藝術史研究所學生會,2005。

巫鴻、〈清帝的假面舞會:雍正和乾隆的「變裝肖像」〉,巫鴻著、梅枚、肖鐵、施傑譯、《時空中的美術》,北京:生活、讀書、新知三聯書店,2009,頁357-379。

巫鴻著,文丹譯,《重屏:中國繪畫中的媒材與再現》,上海:上海人民出版社,2009。

周功鑫,《清康熙前期款彩〈漢宮春曉〉漆屛風與中國漆工藝之西傳》,臺北:國立故宮博物院,1995。

林煥盛,《丁觀鵬的摹古繪畫與乾隆院畫新風格》,臺北:臺灣大學藝術史研究所碩士論文, 1994。

金維諾、〈《十百齋書畫錄》〉、《故宮博物院院刊》、1979年4期、頁52-53。

柯律格著,黃曉鵑譯,《明代的圖像與視覺性》,北京:北京大學出版社,2011。

浙江大學中國古代書畫研究中心編,《宋畫全集》,杭州:浙江大學出版社,2008。

浦莉安,《陳枚《月曼清遊圖》冊之研究》,臺北:臺灣師範大學美術研究所中國美術史組碩 士論文,2007。

- 茹競華、王時偉、端木泓,〈清乾隆時期的宮殿建築風格〉,鄭欣淼主編:《中國紫禁城學會論文集(第五輯)》,北京:紫禁城出版社,2007,頁189-207。
- 國立故宮博物院編輯委員會主編,《明中葉人物畫四家》,臺北:國立故宮博物院,2000。
- 張思蔭輯,〈圓明園興建年表〉,《圓明滄桑》編委會編,《圓明滄桑》,北京:文化藝術出版 社,1991,頁136-149。
- 曹天成,《郎世寧在華境遇及其所畫瘦馬研究》,北京:中央美術學院博士學位論文,2011。
- 畢梅雪、侯錦郎,《木蘭圖——與乾隆秋季大獵之研究》,臺北:國立故宮博物院,1982。
- 陳韻如、〈時間的形狀——〈清院畫十二月令圖〉研究〉、《故宮學術季刊》,22卷4期,2005,頁103-55。
- 陳韻如,〈製作真境:重估〈清院本清明上河圖〉在雍正朝畫院之畫史意義〉,《故宮學術季刊》,28 卷 2 期,2010,頁 1-39。
- 傅熹年,《傅熹年書畫鑒定集》,鄭州:河南美術出版社,1998。
- 童文娥主編,《繪苑璚瑶——清院本清明上河圖》,臺北:國立故宮博物院,2010。
- 費賴之著,馮成鈞譯,《在華耶穌會士列傳及書目》,北京:中華書局,1995。
- 劉芳如,〈仇英漢宮春曉圖〉,國立故宮博物院編輯委員會主編:《明中葉人物畫四家》,臺 北:國立故宮博物院,2000,頁 167-170。
- 劉芳如、張華芝主編,《群芳譜:女性的形象與才藝》,臺北:國立故宮博物院,2003。
- 劉暢、〈乾隆朝皇家宮室內簷裝修設計研究〉,于倬雲、朱誠如主編,《中國紫禁城學會論文集(第三輯)》,北京:紫禁城出版社,2004,頁108-114。
- 劉暢,《慎修思永:從圓明園內簷裝修研究到北京公館設計》,北京:清華大學出版社, 2004。
- 潘懌晗,《皇家園林文化空間與文化遺產保護——以北京市海澱區為例》,北京:中央民族大學博士學位論文,2010。
- 鄭欣淼主編,《中國紫禁城學會論文集(第五輯)》,北京:紫禁城出版社,2007。
- 鄭違章、〈紫禁城宮殿建築大事年表〉,于倬雲主編、《故宮建築圖典》,北京:紫禁城出版 社,2007,頁316-318。
- 鞏劍,《清代宮廷畫家丁觀鵬的仿古繪畫及其原因》,北京:中央美術學院碩士學位論文, 2008。
- 謝巍編著,《中國畫學著作考錄》,上海:上海書畫出版社,1998。
- 聶崇正,〈清代宮廷畫家雜談〉,《紫禁城》,1984年2期,頁41-48。
- 聶崇正,〈清代宮廷繪畫機構、制度及畫家〉,《美術研究》,1984年3期,頁51-54。
- 聶崇正,〈清代宮廷畫家續談〉,《故宮博物院院刊》,1987年4期,頁72-79。
- 聶崇正主編,《清代宮廷繪畫》,香港:商務印書館,1996。

- 聶崇正,〈清代宮廷繪畫制度探微〉,《美術觀察》,2001年4期,頁53-55。
- 聶崇正,〈清代宮廷繪畫及其真偽鑒定〉,《美術觀察》,2000年5期,頁73-77。
- 孫東民,〈好人岡雷翁〉,《人民日報》,2005年11月15日,14版。
- 北京瀚海拍賣有限公司2006年秋季拍賣會, http://auction.artron.net/showpic.php?picid=art44810923 2012年3月31日檢索。
- 中國嘉德國際拍賣有限公司四季拍賣會第二十一期,http://auction.artron.net/showpic.php?ArtCode=art63822610 2012 年 3 月 31 日檢索。
- 歷博國際拍賣(北京)有限公司 2006 年秋季拍賣會, http://auction.artron.net/showpic.php?picid=art80500332 2012 年 3 月 31 日檢索。
- 東京中央拍賣株氏會社 2012年春季拍賣會, http://auction.artron.net/showpic. php?picid=art5015440683 2012年3月31日檢索。
- 中國嘉德國際拍賣有限公司四季拍賣會第二十五期,http://auction.artron.net/showpic.php?ArtCode=art73573165 2012 年 4 月 9 日檢索。
- Berger, Patricia, *Empire of Emptiness: Buddhist Art and Political Authority*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2003.
- Chung, Anita, *Drawing Boundaries: Architectural Images in Qing China*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2004.
- Laing, Ellen Johnston, "Qiu Ying's Delicate Style," Art Orientalis, 28(1998), pp. 39-66.

Spring Morning in the Qing Palace: The *Spring Morning in*the Han Palace as Rendered by the Qianlong Emperor's Court Painters

Qin Xiaolei China Youth Press

Abstract

"Antique-style painting" is an important part of the Emperor Qianlong's art academy and even of the entire Qing dynasty's court paintings. The particular genre reflects how a monarch considered the "old" — by which antique works he would commission for emulation, a further select paintings emerged among his imperial collections. It also involves his attitude toward the "contemporary", the reinterpretations of the originals while emulating.

The present paper explores the motives of antique-style emulation under the guidance of the Emperor Qianlong, based on four individual scrolls of The *Spring Morning in the Han Palace* executed by his court painters, and studies the academy's new interpretations of the namesake title theme. The analysis first goes back to Qiu Ying's *Spring Morning in the Han Palace* (in the National Palace Museum's collection) to trace the origins of the painting's title and form, and finds they came from a genre popular in the late Ming: figure paintings of court ladies. The term "*Spring Morning in the Han Palace*" might have been the very invention of the Ming period. Many works closely titled and almost identically imaged flooded the art market of the late Ming and early Qing.

It is very likely that the Qianlong Emperor's interest in the title theme went beyond the image itself. The combination of both the term and the image aroused rich imaginations of and associations with the lives and stories behind inside the ancient Han Palace, thus his repeated commissions to reproduce the painting in the same theme.

The paper next deals with the relationship between the original and the Qianlong imitations. It reveals that while emulating the antique style, the copies themselves nevertheless actively sought to modify the ancient form, under the emperor's guidance. The feasibility of the changes point to the enabling resources allowed to the court painters, whereas the presence of modifications imply they must have been either

intended by Qianlong himself or as inferred by the painters on what was on His Majesty's mind, all the more reflecting the resulted works were indeed the products of Qianlong, as the personal interest of a private person, as well as a public expression by an emperor.

Keywords: Antique-style paintings, Qianlong's Court Art Academy, the *Spring Morning in the Han Palace*



圖1 清 金昆、盧湛、程志道、吳桂合繪 清院本漢宮春曉圖 局部 乾隆三年(1738) 國立故宮博物院藏



圖2 清 孫祜、周鯤、丁觀鵬合繪 清院本漢宮春曉圖 局部 乾隆六年(1741) 國立故宮博物院藏

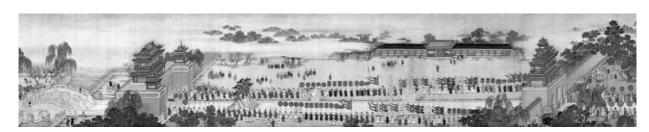


圖3 清 周鯤、張為邦、丁觀鵬、姚文瀚合繪 清院本漢宮春曉圖 局部 乾隆十三年(1748) 國立故宮博物院藏



圖4 清 丁觀鵬 仿仇英漢宮春曉圖 局部 乾隆三十三年(1768) 國立故宮博物院藏







圖5 明 仇英 漢宮春曉圖 國立故宮博物院藏



圖6 清 冷枚 仿仇英漢宮春晓圖 局部 康熙四十二年(1703) 國立故宮博物院藏





圖7 傳 明 仇英 百美圖 局部 國立故宮博物院藏



圖8 傳 五代 周文矩 宮中圖 局部 哈佛 大學義大利文藝復與研究中心藏



圖9 明 仇英 漢宮春曉圖 局部 國立故宮博物院藏



圖10 傳 五代 周文矩 宮中圖 局部 哈佛大學義 大利文藝復與研究中心藏



圖11 南宋 馬和之 高宗書女孝經馬和 之補圖 局部 國立故宮博物院藏



圖12 《閨範》插圖 明德馬后 局部 明萬曆庚寅(1590) 泊如齋刻本



圖13 《閨範》插圖 班氏婕妤 局部 明萬曆庚寅(1590) 泊如齋刻本

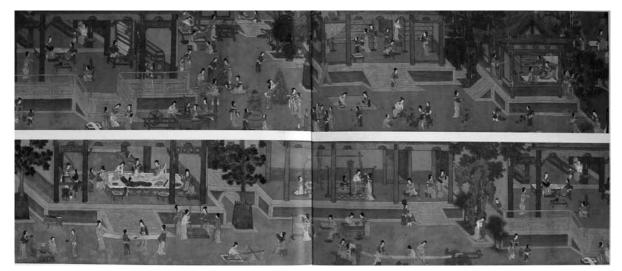


圖14 明 佚名 宮蠶圖 局部 北京故宮博物院藏



圖15 南宋 馬和之 高宗書女孝經馬和之補圖 局部 國立故宮博物院藏



圖16 明 仇英 漢宮春曉圖 局部 國立故宮博物院藏



圖17 《新刊全相平話前漢書續集》 漢王封三大將 元至治年間(1323-1328)建安書肆虞氏刊本



圖18 《新刊全相平話前漢書續集》 四皓輔太子 元至治年間 (1323-1328) 建安書肆虞氏刊本

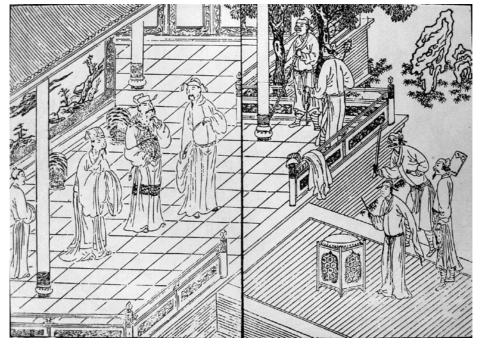


圖19 《新刊全相平話前漢書續集》 狂鼓史漁陽三弄 元至治年間 (1323-1328) 建安書肆虞氏刊本



圖20.1 傳 明 仇英 百美圖 局部 國立故宮博物院藏



圖20.2 明 仇英 漢宮春曉圖 局部 國立故宮博物院藏



圖21 傳 明 仇英 阿房宮宮女歡樂之圖 局部 原為日本私人收藏



圖22 傳 明 仇英 漢宮春曉百美圖 私人收藏

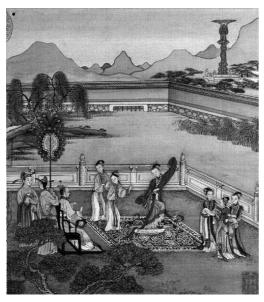


圖23 清 冷枚繪梁詩正書 十宮詞圖之「漢宮 圖」 雍正乙卯(1735) 清宮舊藏



圖24 傳 北宋 趙伯駒 漢宮圖 國立故宮博物院藏



圖25 宋 佚名 漢宮秋圖 局部 私人收藏



圖26 明 佚名 漢宮春曉圖 局部 遼寧省博物館藏



圖27 明 佚名 漢宮春曉圖 局部 遼寧省博物館藏



圖28.1 明 佚名 漢宮春曉圖 局部 遼寧省博物館藏



圖28.2 清 金昆、盧湛、程志道、吳桂合繪 清院本漢宮春曉圖 局部 乾隆三年(1738) 國立故宮博物院藏



圖29.1 明 佚名 漢宮春曉圖 局部 遼寧省博物館藏



圖29.2 清 孫祜、周鯤、丁觀鵬合繪 清院本漢宮春曉圖 局部 乾隆六年(1741) 國立故宮博物院藏



圖29.3 清 丁觀鵬 仿仇英漢宮春曉圖 局部 乾隆三十三年(1768) 國立故宮博物院藏



圖30.1 明 佚名 漢宮春曉圖 局部 遼寧省博物館藏



圖30.2 清 丁觀鵬 仿仇英漢宮春曉圖 局部 乾隆三十三年(1768) 國立故宮博物院藏



圖31 清 周鯤、張為邦、丁觀鵬、姚文瀚合繪 清院本漢宮春曉圖 局部 乾隆十三年(1748) 國立故宮博物院藏



圖32 清 周鯤、張為邦、丁觀鵬、姚文瀚合繪 清院本 漢宮春曉圖 局部 乾隆十三年(1748) 國立故 宮博物院藏



圖33 清 周鯤、張為邦、丁觀鵬、姚文瀚合 繪 清院本漢宮春曉圖 局部 乾隆 十三年(1748) 國立故宮博物院藏

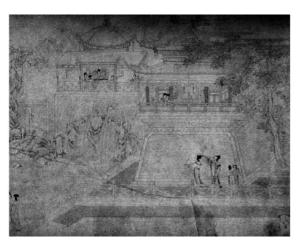


圖34.1 明 佚名 漢宮春曉圖 局部 遼寧省博物 館藏



圖34.2 清 丁觀鵬 仿仇英漢宮春曉圖 局部 乾隆三十三年 (1768) 國立故宮博物院藏



圖35.1 清 周鯤、張為邦、丁觀鵬、姚文瀚合繪 清院本 漢宮春曉圖 局部 乾隆十三年(1748) 國立故 宮博物院藏



圖35.2 清 沈源、唐岱合繪 圓明園四十景圖詠 「方壺勝境」 局部 法國國家圖書館藏



圖36.1 清 周鯤、張為邦、丁觀鵬、姚文 瀚合繪 清院本漢宮春曉圖 局部 乾隆十三年(1748) 國立故宮博 物院藏



圖36.2 清 沈源、唐岱合繪 圓明 園四十景圖詠「方壺勝境」 局部 法國國家圖書館藏



圖37 清 丁觀鵬 仿仇 英漢宮春曉圖 局部 乾隆三十三 年(1768) 國立 故宮博物院藏



圖38 清 王概等集 遠殿式 《芥子園畫傳初 集·屋宇譜》 巢勳臨本



圖39 清 孫祜、周鯤、丁觀鵬合繪 清院本漢 宮春曉圖 局部 乾隆六年(1741) 國 立故宮博物院藏



圖40 明 佚名 宮廷女樂圖 十六世 紀 茵斯布魯克阿姆不拉斯宮 (Schloss Ambras, Innsbruck) 藏



圖41 清 周鯤、張為邦、丁觀鵬、姚文瀚合繪 清院 本漢宮春曉圖 局部 乾隆十三年(1748) 國 立故宮博物院藏



圖42 清 陳枚、孫祜、金昆、戴洪、程志道合繪 清院本清明上河圖 局部 乾隆元年(1736) 國立故宮博物院藏



圖43 清 沈源、唐岱合繪 圓明園四十景圖詠「瑤島蓬萊」 法國國家圖書館藏



圖44 倦勤齋仙樓北壁「美人掀簾」貼落畫 寧壽宮花園 北京故宮博物院藏