《清世宗朝服立像》探讨

Discussion of the Portrait of the Shizong Emperor of the Qing Dynasty in Court Dress in a Standing Position

吴美凤

Wu Meifeng

故宫博物院 The Palace Museum
Journal of Gugong Studies 2016 Vol.17
故宫学刊
二〇一六年 总第十七辑
故宫出版社 | The Forbidden City Publishing House

《清世宗朝服立像》探讨

Discussion of the Portrait of the Shizong Emperor of the Qing Dynasty in Court Dress in a Standing Position

吴美凤

Wu Meifeng

内容提要：

台北故宫博物院举办“雍正——清世宗文物大展”，展品中有一件标题为“清无款清世宗朝服立像”（或称“雍正朝服立像”），是向台北某收藏家借展，本文以雍正立像为主，依图像鉴定所采用的风格分析与相关背景的文献考证等方式，试探清代皇帝朝服立像产生的可能性，再从雍正前后等有清一代之政治氛围探讨此雍正立像的存在空间，并顺势揣度该立像可能的成画年代。

关键词：

清代　雍正帝　朝服立像　成画年代

ABSTRACT:

Among the exhibits presented in the exhibition “Harmony and Integrity: The Yongzheng Emperor and His Times” presented by the Taipei Palace Museum in 2009, a portrait of the emperor with the title “Portrait of the Shizong Emperor of the Qing Dynasty in Court Dress in a Standing Position, Qing dynasty, Anonymous” (*Qing, wukuan, Qingshizong chaofu lixiang*) or otherwise known as “Portrait of the Yongzheng Emperor of the Qing Dynasty in Court Dress in a Standing Position” (*Yongzheng chaofu lixiang*), was loaned from a private collector of Taipei. The article focuses on this very portrait, adopting the painting style analysis technique applied to the image identification and researching documents of relevant backgrounds, to try to explore the possibility of a Qing dynasty emperor in court dress portrayed in a standing position. A thorough examination of the political atmosphere before and after the Yongzheng period during the Qing dynasty is conducted to discuss the likelihood that the portrait of the Yongzheng emperor in court dress in a standing position actually existed, and accordingly, to determine the probable date this portrait was created.

KEYWORDS:

Qing dynasty, the Yongzheng emperor, portrait of someone in a standing position in court dress, date of the painting



图 1 《清世宗朝服立像》
绢本，设色，纵 215 厘米，横 115 厘米
台北五洲制药厂收藏



图 2　清宫廷画家绘《雍正朝服像》
绢本，设色，纵 277 厘米，横 143 厘米
故宫博物院藏

2009 年 10 月，台北故宫博物院举办了一个为期三个月的“雍正——清世宗文物大展”，并在十一月初与北京故宫博物院合办了三天的学术研讨会，邀集各方专家学者针对展出的 246 件雍正朝文物进行讨论，当地媒体也连日报导。研讨会前出版的特展图录与会后的论文集俱为煌煌巨册，可谓盛哉。展品中有一件标题“清无款清世宗朝服立像”〔图 1〕（或称“雍正朝服立像”，以下简称雍正立像），是向台北某收藏家借展，与北京故宫博物院前来共襄盛举的“清无款雍正朝服像”〔图 2〕（以下简称雍正坐像）一样，作为整个展览入口处的“开场白”。该雍正立像在特展图录的编排亦紧随扉页的雍正坐像之后，显示主事者对其重视的程度。

北京故宫博物院提供的雍正坐像流传有绪，为清代宫廷画家所作，具有无可怀疑的“身份证”。雍正立像，据报道是十余年前北京的中国嘉德拍卖会所出，买主标下后悬挂在台北其所经营的餐厅壁上，不久转让给常去用餐的现在收藏人[1]。因此，其最早公开露脸的时间应为二十世纪的最后十年。本文以雍正立像为主，依图像鉴定所采用的风格分析与相关背景的文献考证等方式，试探清代皇帝朝服立像产生的可能性，再从雍正前后等有清一代之政治氛围探讨此雍正立像的存在空间，并顺势揣度该立像可能的成画年代。

一　清代皇帝朝服立像的可能性

（一）雍正立像不是祖宗像

康熙皇帝在康熙六十一年（1722）十一月十三日驾崩于北京西郊的畅春园。据《清世宗宪皇帝实录》，十二月初一日：“以奉移大行皇帝梓宫安奉寿皇殿日期，行告祭礼。上（按：指雍正）从苫次，望见陈设祭品，失声大恸。”[2] 寿皇殿在景山后正中的位置，此后也成为清代供奉已故皇帝御容之所[3]。每逢圣寿、忌辰，皇帝若未亲诣行礼，也会遣派重要皇室宗支前往祭拜。民国十四年（1925）故宫博物院成立后，定期出版过《故宫周刊》、《故宫旬刊》及《史料旬刊》等，介绍紫禁城内的建筑与文物收藏。民国十八年为庆祝双十节还将

1　台湾《自由时报》2009 年 11 月 4 日艺术文化版采访报道。
2　《清世宗实录》卷二，康熙六十一年十二月，壬子条，第 1 ～ 3 页，华联出版社，1963 年。
3　杨锺义：《雪桥诗话》，第 30 ～ 31 页，《求恕斋丛书》，艺文印书馆。



图 3　民国十八年寿皇殿开放照片
《故宫周刊》，民国十八年，第 8 期，第 4 版，页 32



图 4　民国十八年寿皇殿内悬影像
《故宫周刊》，民国十九年，第 21 期，第 4 版，页 84

寿皇殿开放〔图 3〕，《故宫周刊》亦曾刊出其内部“悬影像”一景〔图 4〕。虽然黑白照片的影像不是很清晰，但仍可辨认高悬的清代帝后画像俱身着朝冠、朝服，前有几筵之设，上列五供。根据资料，其生前的御用诸物、图籍宝器、文房武库诸类等手泽攸存之物等，有时也会陈列几筵左右，以供后人睹物追思[1]。

从黑白“悬影像”可知，帝后俱着朝服。清代皇帝的朝服“色用明黄，惟祭天用蓝，朝日用红，夕月用月白”[2]，可知祭天、朝日时所用各自不同，而明黄色朝服则是清代皇帝最为隆重的礼服，在登基、大婚、圣寿、元旦、冬至等重大庆典时使用。着朝服时，须戴朝冠、配朝珠，肩围披领，腰系朝带，足蹬朝靴。清代服制的重要性，如《清史稿》舆服志所言：“服制者，立国之经。”尤其满人原以骑射为业，视其特有的服色为根本至计，入关后不轻循汉人服俗，且谆谆训诫子孙不可变本忘先。寿皇殿内所悬挂的全身朝服坐像，正襟危坐，表情端庄肃穆，与宝座的扶手及靠背上所雕饰怒目昂首的蜿蜒行龙，相互映衬，象征皇帝的威仪。此即所谓的“祖宗像”，前述雍正坐像即属此类，雍正立像很明显不是“祖宗像”。

（二）清代皇帝立像的场合

中国最早的一部画评是南齐谢赫的《古画品录》，其序言即表明绘画具有“明劝戒，着升沉，千载寂寥，披图可鉴”之社会功能。唐代的《历代名画记》也开宗明义的说：“夫画者，成教化，助人伦。”[3] 意即绘画具有教化人心、宣扬人伦的功能，此点在清代宫廷绘画，尤其对皇帝“歌功颂德”的描绘更为淋漓尽致。清代宫廷绘画从题材上大致有纪实性、历史性、装饰性与宗教性等四类[4]。纪实性与历史性绘画很多，尤其宫廷绘画最蓬勃发展的雍正、乾隆两朝，内容有山川水流，山峦城堡、殿宇楼阁的描写，以突显人、事与物的故事。其中以皇帝为画面焦点，为皇帝纪功的作品不少，皇帝各着吉服、常服、戎装等。

不同仪典之服色各异，且为定制，如乾隆中期的《万树园赐宴图》或《紫光阁赐宴图》等，以万众拥戴、

1　康熙梓宫安奉寿皇殿后，几筵左右陈列其手泽，参见《清世宗实录》卷二，康熙六十一年十二月，甲寅条，第 3 ～ 4 页，华联出版社，1963 年。另如“雍正—— 清世宗文物大展”同时展出的泥塑彩绘雍正像原即于寿皇殿内与雍正画像放在一起。

2　赵尔巽等：《清史稿》卷一百三，舆服二，第 3033 ～ 3046 页，中华书局，1998 年。

3　（唐）张彦远：《历代名画记》。参见《叙画之源流》，第 1 页，江苏美术出版社，2007 年。

4　聂崇正：《清代宫廷绘画和画家》。参见《清代宫廷绘画》，第 1 页，文物出版社，2001 年。



图 5　清徐扬绘《乾隆南巡图》（局部）
绢本，设色，全卷纵 68.9 厘米，横 1050 厘米
故宫博物院藏



图 6　清宫廷画家绘《雍正祭先农坛图》第一卷
绢本，设色，纵 61.8 厘米，横 467.8 厘米
故宫博物院藏



图 7　《雍正祭先农坛图》第二卷
法国吉美博物馆藏



图 8　清宫廷画家绘《胪欢荟景图》慈宁燕喜（局部）
每开 97.5 厘米，横 161.2 厘米
故宫博物院藏

四海归心的隆重庄严画面来映衬身穿石青团龙朝挂、坐于宝座上的乾隆皇帝，其人与事的编排间，盛世的磅礴与乾隆治国之功因此显露无遗。又如《乾隆南巡图》中乾隆登浙江大禹陵，步行谒拜大禹庙一景〔图 5〕，乾隆身着石青团龙朝褂，有扈从拥簇、群臣陪侍，乾隆身形尺寸明显大于随从，凡此用以烘托天子的尊贵崇高与其敬天法祖的衷诚，此画除了纪实性与历史性功能外，又有宗教性意涵。

现分藏故宫博物院和法国吉美博物馆的雍正《祭先农坛图》〔图 6〕，功能与《乾隆南巡图》一样，其中也有雍正步行谒拜大禹庙一景。雍正先祭先农坛，祭毕后，将原着之石青团龙朝褂更换为明黄朝服，再接着举行亲耕耤田礼〔图 7〕。先是“由户部尚书跪进耒耜，顺天府尹跪进鞭子，皇帝右手秉耒，左手执鞭，耆老牵牛，农夫扶犁，顺天府尹执青箱，再由户部尚书播种。鸣金鼓、挥彩旗，奏乐，唱三十六禾词，皆从行”。如此三推三返后，皇帝登上观耕台观耕，再“由三王五推五返、九卿九推九返，最后由顺天府尹、耆老、农夫等终田”，亲耕仪式于是礼成。[1] 皇帝亲率百官祭先农坛，再更明黄朝服行亲耕礼，用示稼穑艰难，也有以身作则的敬天法祖，并期勉百官体恤农艰之意。而耆老、农民的助耒、群臣的环侍、扈从的拥簇与彩旗、鼓乐的吹奏，正是“礼仪三百，威仪三千”的写照。从石青团龙朝褂更换为明黄朝服，除了说明服色森然有别的严谨体制外，也映衬出明黄朝服所代表的隆重庄严。目前所知，清代宫廷绘画作品中，皇帝身穿明黄朝服长身站立的场景并不多见，只有乾隆朝的《胪欢荟景图》册差可比拟。

《胪欢荟景图》册是庆祝皇太后圣寿的庆典，堪称宫内最大的画册，绘有“万国来朝”、“合璧联珠”、“寿宇同游”、“九老作朋”等万民同欢、普天同庆之不同场景。其中“慈宁燕喜”〔图 8〕一景，可见皇太后正向前方，在三折座屏的衬映下，正襟危坐于慈宁宫前，隔着桌上高迭的贺寿礼品，乾隆正侧身欲举觞祝祷。此景不远处还有左右成排的亲王、皇子与后妃等皇眷恭立于两庑间，丹墀之下则有数列的百官随侍，恭敬同贺。再观察其他筵宴、庆典或节日活动之画作，乾隆身着石青团龙朝褂的场面居多，穿戴明黄朝服的景象则至为罕见。

1　朱诚如主编：《清史图典》，雍正朝，第 88 页，紫禁城出版社，2002 年。《近代中国史料丛刊》三编，第七十七辑，卷六十一，耕耤，第 3815～3848 页，文海出版社，1995 年。

由此约略可看出，明黄朝服不但如礼制所定，只在特定的重大庆典时使用，其出现的场景，都以“众声喧哗”的群像为背景，扈从紧随，群臣拥簇，甚至锣鼓喧天，欢乐无限，用示映衬天子之尊崇与节庆的普天同欢。以此观照这幅雍正朝服立像，不免对其“所为何来”感到疑惑，对其左右毫无侍臣或扈从映衬的“形单影只”也无法理解。



图 9　清宫廷画家绘《大学士一等忠勇公傅恒像》
绢本，设色，纵 155 厘米，横 95 厘米
收藏者不详



图 10　清沈贞绘《阿桂像》
绢本，设色，纵 162.2 厘米，横 101.9 厘米
故宫博物院藏

（三）“图功臣”才用“形单影只”的立像

清代宫廷内不乏朝服立像，但像主都不是皇帝，而是皇帝御前的功臣。自康熙以来作为阅试武进士的西苑中海紫光阁，在乾隆二十六年（1755）平定西部伊犁准噶尔多年的乱事后有所变更：“上嘉在事诸臣之绩，因葺新斯阁，图功臣，自大学士忠勇公傅恒、定边将军一等武毅谋勇公户部尚书兆惠以下一百人于阁内，五十人亲为之赞，余皆命儒臣拟撰。”[1] 也就是乾隆特为庆祝此战功而修葺紫光阁，并命宫廷画家绘制立功诸臣之画像，悬于阁内，以纪盛事。尔后在乾隆四十一年（1776）平定大小金川后，乾隆复命“图大学士定西将军一等诚谋英勇公阿桂……等一百人，列为前后五十功臣，御制前五十功臣赞，命儒臣拟撰后五十功臣赞，一如平定伊犁回部例”[2]。前后两次以傅恒、兆惠或阿桂等为首，共二百人之功臣画像即著名的“紫光阁功臣像”。



图 11　清沈贞绘《兆惠像》
绢本，设色，纵 162.2 厘米，横 101.9 厘米，
故宫博物院藏



图 12　清宫廷画家绘《头等侍卫呼尔查巴图鲁占音保像》
绢本，设色，纵 155 厘米，横 95 厘米
纽约大都会艺术博物馆藏

前后两次画像完成后，乾隆皆亲自为前五十名功臣撰写赞词，后五十名则令儒臣拟撰，再赐宴功臣于紫光阁，宫廷画家亦恭逢其盛，受命绘出长卷式的《紫光阁赐宴图》[3]。“紫光阁功臣像”中的儒臣皆以隆重的朝冠、朝珠、朝服（石青补服）与朝靴之正面立姿呈现，第一重臣傅恒〔图 9〕、阿桂〔图 10〕[4] 且手捻朝珠，战功彪炳的武将兆惠[5]〔图 11〕则全身甲胄，佩挂撒袋弓箭，并抱拳作揖拜状，与傅恒、阿桂一样，皆神色谦谨庄重。

1　（清）于敏中等：《日下旧闻考》卷二十四，西苑四，第 326 页，古籍出版社，1983 年。
2　（清）于敏中等：《日下旧闻考》卷二十四，西苑四，第 326 页，古籍出版社，1983 年。
3　《紫光阁赐宴图》为宫廷画家姚文翰所画，绢本，设色，纵 45.8 厘米，横 486.5 厘米，北京故宫博物院藏。
4　此“阿桂像”为咸丰朝的宫廷画家沈贞摹本。朱诚如主编：《清史图典》，乾隆朝，上，第 58 页，紫禁城出版社，2002 年。
5　此“兆惠像”为咸丰朝的宫廷画家沈贞摹本。朱诚如主编：《清史图典》，乾隆朝，上，第 89 页，紫禁城出版社，2002 年。



图 13 《清圣祖康熙》
故宫博物院藏



图 14 清宫廷画家绘《乾隆朝服像》
绢本，设色，纵 271 厘米，横 142 厘米
故宫博物院藏

未穿朝服的头等侍卫呼尔查巴图鲁占音保〔图 12〕，则侧身作端凝肃穆之势[1]，其他功臣像的呈现大皆为此模式。

如此看来，宫廷画家以服色表现个别功臣的职位与功绩之余，也不忘记画出为人臣属应有的恭谨敬慎之貌，有如乾隆皇帝正站在其面前，殷殷垂询其百战立功之经过。假定画家将其设定为坐像，则画中诸臣坐着面对前来赏画的皇帝，岂不大悖体制，尽失人臣之礼？自明代以来，就有“禁中尊止宝座”[2]之制，意即紫禁城内只有皇帝随时、随处可就坐，坐的也是以龙纹为饰的独有宝座。为人臣子谒见皇帝，跪地叩头后也只能平身恭立候命，若蒙皇帝赐坐，其椅具仅是挪移方便的杌凳而已，而君臣间地位的尊卑与身份高低，就在起立行坐间表露无遗。以此观之，皇帝朝服立像“孑然一身”的可能性极低。如前所揭，清代宫廷绘画有纪实性、历史性、装饰性与宗教性等四大功能，雍正立像若为清代宫廷画家所作，不但纪实性的功能不明，也无法理解其历史性为何，也不是前所述宗教性的祖宗画。那么，最后的可能是装饰性质了。然则，皇帝穿戴明黄朝服有其严谨的礼制与法度，作为装饰用途未免有违体制，亦无可能。

清代皇帝不是没有立像，如题名为《清圣祖康熙》就是立像〔图 13〕。但如果以此像来解释雍正朝服立像存在的可能性[3]，只会更令人困惑。因为此常服小像无法与明黄朝服大像的庄重意涵相提并论。或若以乾隆、雍正皇帝其他诸多的常服、汉服，或变装秀等多样姿态之“行乐图”来解释此立像存在的可能性[4]，则更让人无法理解。盖常服、汉服或变装秀等行乐图是随意或随性的，属皇帝视朝之余的休闲娱乐，此类“游戏之作”并无礼制规范，亦无仪轨要求，两者无法等量齐观，甚至是永远无法交集的并行线。

二 清代帝后像的“模件化”

雍正立像自颈部以下的上半身乍看之下与北京故宫博物院所收藏的乾隆朝服像〔图 14〕（以下简称乾隆坐像）非常接近，两像之关联不免启人疑虑。检视清代宫廷帝后像之服色，彼此之间亦相当近似，因此有所谓该立像可能源自清代宫廷帝后像“定装本”之说，意即帝后像的“模件化”（module）或“规模化生产”（mass-

1 宫廷画家安排侍卫以侧身呈现是否与传统上位卑不敢正受之礼制有关，有待进一步研究。
2 （明）邓士龙：《国朝典故》卷五十九，謇斋琐缀录七，第 1288 页，北京大学出版社，1993 年。
3 王耀庭：《雍正皇帝画像》，《故宫文物月刊》，第 4 ～ 15 页，2009 年 12 月。
4 王耀庭：《雍正皇帝画像》，《故宫文物月刊》，第 4 ～ 15 页，2009 年 12 月。

production）的结果[1]。

“模件化”顾名思义就是临摹或抄袭的制式之作，“规模化生产”就是相似产品的量化。众所周知，原创性之作品，尤其是肖像画，因其原创性，画家在空间的布置、视觉的焦点、主从的编排、色彩之敷陈、光线的结构层次与其明暗对比等，均会力求整体画面之平衡与和谐，整件作品因其用笔、作色时所抒张的创造力与自信感，会令观者有自然流畅、浑然天成的感受。临摹之作在用笔之时的徘徊、迟疑，在点描、晕染或罩涂等用色时所反映的犹豫、顿挫，即使是高明的画家，也不免百密一疏，在临作上露出“马脚”。那么，雍正立像、雍正坐像及乾隆坐像之间与“模件化”的关系如何？现试将三作之脸部、上半身与下半身进行交叉比对。



图 15　清宫廷画家绘《雍正朝服像》（脸部）
绢本，设色
纵 277 厘米，横 143 厘米
故宫博物院藏



图 16《清世宗朝服立像》（脸部）
绢本，设色
纵 215 厘米，横 115 厘米
台北五洲制药厂藏



图 17　清宫廷画家绘《乾隆朝服像》（脸部）
绢本，设色
纵 271 厘米，横 142 厘米
故宫博物院藏

（一）开脸——孰为“模件化”所出？

也许雍正坐像与雍正立像两者〔图 15、16〕的相似度是“眼耳口鼻眉毛、八字胡、唇下的髭，双颔（下巴），颔上的痣，痣上的微毛，相对位置，无不一一可两相覆按……也都采用西洋油画法，因光而成的凹凸画法，几无线条勾勒的存在”[2]。但是，若将两画拉近仔细比对，雍正坐像的开脸细笔圆融流畅，线条与敷色相互融合，晕染之间不带骨感，眉眼虽然清癯，但瘦不带骨，人中旁的髭毛与八字胡几乎根根可数，且颔上的痣隐约似可感受到其上毫毛的存在，下颔与颈部间也呈现似有若无的关联。再检视乾隆坐像的脸部〔图 17〕，与雍正坐像如出一辙，用笔与敷色俱为同一风格，明显为“模件化”所出，或谓“规模化生产”。

换言之，此即中国传统人物画的表现方式——脸部用色染高不染低，仅在额头、鼻头、颧骨略作晕染，不强调五官的高低，也不强调明暗观念的表现[3]。反观雍正立像的脸部，高低面面俱到，光影随处可见，正好与此传统相反。其笔触厚重不一，眉骨与颧骨在敷染之间凹凸毕现，以力求脸部“体积”之表现，致使双颔与颈部间的重笔裸露，形成清楚的三块区隔，髭毛与八字胡黏腻混浊成坨状等。要言之，雍正、乾隆两坐像的开脸晕染细致，线条隐约其间，显得古雅清丽，仿佛不食人间烟火。雍正立像则敷染与线条并重，笔墨之间浊滞斑驳，过于强调立体与写实，似饱尝人世风霜。

尤有甚者，传统人物画家认为眼部的表达不易，眼神最难描绘，故有“手挥五弦易，目送飞鸿难”之说，

1　王耀庭：《雍正皇帝画像》，《故宫文物月刊》，第 4 ～ 15 页，2009 年 12 月。
2　王耀庭：《雍正皇帝画像》，《故宫文物月刊》，第 4 ～ 15 页，2009 年 12 月。
3　此点感谢北京中央美术学院文国璋教授的指点。

有名的东晋画家顾恺之（约 345 ～ 406）[1] 早就说过“传神写照，正在阿堵中”，就是强调人物画中眼部与点睛的重要。历代品画奉南齐（479 ～ 502）谢赫所倡的六法为圭臬，六法之首即“气韵生动”[2]，由画中人物开脸与眼神等所带出的尊卑“气韵”决定像主是帝王或将相，是君子还是小人。是帝王就应画出帝王恢宏威严之“气韵”。如此发展到十至十一世纪的宋代就产生了“制作楷模”，即今人所谓人像画的范本：“画人物者必分贵贱气貌，朝代衣冠，释门有善功方便之颜，道像必具修真度世之范，帝王当崇上圣天日之表，外夷应得慕华钦顺之情……帝释须明威福严重之仪，鬼神乃作丑魏驰趯之状……”[3] 画家要就像主之身份描绘出其“气貌”，外夷是化外之民，自然要画出其“慕华钦顺”之情。帝王为万民之上，必具备“上天圣日”之表，以及“威福严重”之仪。此千百年来对特定人物，尤其是表现帝王的固定模式或可称之为帝王肖像画的“模件化”，检视目前所藏宋明历朝诸帝之相，无不在此“模件化”下进行。

那么，清代皇帝以关外的满人入主华夏，十八世纪的清代宫廷内又有诸多西洋画家行走其间，此双重迥异的外来因素是否会使中国传统帝王画像的“模件化”出现变化？意即在此“模件化”之下，十七八世纪在清廷供奉的西洋画家，是否有“特立独行”或出人意表的空间？试看 1773 年 11 月 4 日（公历），北京的传教士蒋友仁（Michel Benoist，1715 ～ 1774，法兰西人，1744 年入华）在其寄回法国的书信中，叙其自乾隆三十七年十二月二十八日（1772 年 1 月 20 日）的岁末年初，如何陪同新来的潘廷璋修士（Giuseppe Panzi，1734 ～ 1812，意大利人，1771 年左右入华）入宫为乾隆皇帝作肖像画的经过。首先，乾隆派一位年轻的侍从给潘廷章试画，他们两人发现：“关于阴影的问题，中国人绘画时使用的阴影比欧洲人浅得多，只有必须衬托物体时才使用阴影。”[4]

稍后正式开画，乾隆因朝政繁忙，要修士根据以前他的某幅肖像作画，然后再根据他现今的脸部轮廓进行修改，但潘廷章认为如不以现在的模样作画，将无法产生完美的效果，乾隆考虑后接受建议，摆起修士所求的姿势让其作画。其间一边与蒋友仁谈话，每画一段时间，便会停下来审视画稿，并要求照他的意见修正。蒋友仁信中写着：“皇帝的左眉是被一块宽约一法分的空白处稍稍断开的，本应长于这一空白处的眉毛，长到了此处上方的眉凸处，由于眉毛本身掩盖了这一畸形，人们并未予以注意。”即使并不会引人注意，乾隆却要求潘廷章走近细看，并要他“把这一缺陷画得使不知道它的人看不出来，而让知道它的人却能看得出来”[5]。不仅如此，作画过程中：“陛下还希望他的胡须和眉毛被逐根画出来，以至靠近画面时，人们可将其清楚地辨认出来。”[6] 意即眉须要逐根描绘，以便观者历历可数。

蒋友仁因此回忆道，有杰出绘画才能的王致诚修士（Jean – Denis Attiret，1702 ～ 1768，法兰西人，1738 年入华）到宫中作画之初，有一次画了一朵花，当时已在宫中作画多年的郎世宁（Giuseppe Castiglione，

1 顾恺之，东晋画家，字长康，小字虎头，今江苏无锡人，有“才绝、画绝、痴绝”之称，用笔如春蚕吐丝，存世有早期摹本《女史箴图》，现藏大英博物馆。

2 谢赫，南齐肖像画家，着有《古画品录》，提出绘画具有“明劝戒、着升沈，千载寂寥，披图可鉴”的社会功能，有“气韵生动、骨法用笔、应物象形、随类赋彩、经营位置、传移模写”之六法作为人物画创作和品评的准则，对后世影响很大。

3 （宋）郭若虚：《图画见闻志》，第 8 ～ 9 页，人民美术出版社，1983 年。

4 郑德弟译：《耶稣会士中国书简集——中国回忆录》第六卷，第 15 ～ 33 页，大象出版社，2005 年。

5 郑德弟译：《耶稣会士中国书简集——中国回忆录》第六卷，第 28 页，大象出版社，2005 年。

6 郑德弟译：《耶稣会士中国书简集——中国回忆录》第六卷，第 32 页，大象出版社，2005 年。



图 18　清宫廷画家绘《清太祖努尔哈赤朝服像》（脸部）
绢本，设色
纵 276 厘米，横 165 厘米
故宫博物院藏



图 19　清宫廷画家绘《清太宗皇太极朝服像》（脸部）
绢本，设色
纵 64 厘米，横 44.5 厘米
故宫博物院藏



图 20　清宫廷画家绘《清世祖顺治朝服像》（脸部）
绢本，设色
纵 270.5 厘米，横 143 厘米
故宫博物院藏



图 21　清宫廷画家绘《康熙朝服像》（脸部）
绢本，设色
纵 277 厘米，横 195 厘米
故宫博物院藏



图 22　清宫廷画家绘《嘉庆朝服像》（脸部）
绢本，设色
纵 271 厘米，横 141 厘米
故宫博物院藏



图 22　清宫廷画家绘《道光朝服像》（脸部）
绢本，设色
纵 271 厘米，横 141 厘米
故宫博物院藏



图 24　清宫廷画家绘《咸丰朝服像》（脸部）
绢本，设色
纵 277 厘米，横 195 厘米
故宫博物院藏



图 25　清宫廷画家绘《同治朝服像》（脸部）
绢本，设色
纵 262 厘米，横 139.7 厘米，故宫博物院藏



图 26　清宫廷画家绘《光绪朝服像》（脸部）
绢本，设色
纵 262 厘米，横 188.2 厘米
故宫博物院藏

1688 ～ 1766，意大利人，1715 年入华）马上对他说，他画的花多了一两片叶子。王致诚很困惑地问道："有谁会去数花周围有几片叶子呢？"郎世宁解释："每位优秀的欧洲画家都会觉得您的花画得很好，然而此间任何一位初学绘画者一见您这朵花会立即告诉您这朵花边上叶子的数量与其应有的数量不合。"王致诚仍然不解地把所画的花请几位中国画家看，他们的反映马上验证了郎世宁的话[1]。

由此可见，十八世纪来华的西洋画家尽管身怀西方绘画中处理光线、明暗等之技艺，在中国皇帝的要求与坚持（应该说是命令）以及中国传统绘画的"模件化"之下，必须要恭敬不如从命地入境随俗，个人能够"特立独行"的空间非常有限。据此再一次检视乾隆坐像与雍正坐像脸部，二者皆经过多层次的渐进晕染而产生浅淡的阴影，两画不论是出自西洋画家、中国画家，或两者皆是，其绘画的风格是一致的，也符合传统人物画对帝王"气貌"的模写。再放眼现藏故宫博物院清代其他皇帝朝服像之脸部，从入关前的清太祖努尔哈赤〔图 18〕、清太宗皇太极〔图 19〕，与入关后的顺治〔图 20〕、康熙〔图 21〕，以及乾隆之后的嘉庆〔图 22〕、道光〔图 23〕、咸丰〔图 24〕、同治〔图 25〕，乃至留有朝服像的最后一位皇帝光绪〔图 26〕，一字排开地相互比照，其开脸无不具备此种清代帝王朝服像的风格。

1　郑德弟译：《耶稣会士中国书简集——中国回忆录》第六卷，第 32 页，大象出版社，2005 年。



图 27　清宫廷画家绘《孝贤纯皇后像》（脸部）
绢本，设色，纵 194.8 厘米，横 116.2 厘米
故宫博物院藏

相形之下，穿插其间的雍正立像脸部〔图 15〕就显得特别突兀，自成一格。若追问是否可能出自熟谙明暗透视的西洋画家郎世宁之手？看看故宫博物院所藏的《孝贤纯皇后像》轴〔图 27〕，此画咸信由郎世宁所出，若将其脸部拉近比对，同样可以发现其笔法、敷染与呈现立体之手法与雍正、乾隆，或清代其他诸帝朝服像是一致的，却与雍正立像脸部格格不入，有天壤之别。再参考郎世宁的另一幅画，现藏故宫博物院端午节应景的《午瑞图》，有“臣郎世宁恭画”的款署，瓶插上的花叶相互穿插、遮掩，前后层次交代清楚，花瓣与枝叶的厚薄也描绘细腻，花瓶旁的粽子、其粽叶的筋脉更是凹凸分明[1]。事实上，两岸故宫所藏郎世宁的画作不胜枚举，但无一不具备此笔法细腻、精致准确的风格。雍正立像开脸线条的浑浊斑驳，完全无法与郎世宁的作品相提并论。

尤其图 15 雍正立像之脸部，其眼骨、眉梢之间有下垂之势，看起来形容憔悴，“气韵”有如猥琐小人，望之不似人君。清代专门记录内务府造办各式皇家器用的《活计清档》，在雍正朝的十三年间，几乎每天都可见到雍正皇帝指导造办处各作坊所传下的谕旨，不是一再叮咛要做得“精细文雅”“务期入骨”，就是完成后不满意，下旨要工匠将器皿再度“外皮往细致处收拾”。连雍正一朝所造办的各式家具也呈现严谨、细致、秀气的特色[2]。要说在要求如此精细，近乎严苛的雍正与乾隆两位皇帝眼力下会出现如雍正立像所示的“龙颜”，简直是匪夷所思。就算雍正本人真有“鼠目”之姿，不要说郎世宁，任何一位在朝廷行走的中国画家或西洋画家，面对眼前万人之上的皇帝，不但会刻意将之“粉饰”，也还要“溢美”一番，以符合传统帝王之“模件化”“上圣天日”或“威福严重”之仪表，如此将之“原形毕露”，绝非宫廷画家所为。

因此，清代帝后朝服像之开脸具备同一风格，堪称为同一“模件化”所出，唯雍正立像并不在此“模件化”之列。

（二）上半身肩颈之间〔图 28、29〕—— 临摹的通病

由于雍正立像腰部以上乍看之下与乾隆坐像非常接近，因此有必要对两者的上半身作一对照。雍正立像中，由其脸部双颔之描绘表示画作之视觉焦点在心口处（打圈处 1），与乾隆坐像相同。然而同样的视觉焦点，两画对肩颈、朝珠所挂与手所捻握的描写却差很大。若由乾隆披领下所露出的肩头（打圈处 2）往颈部延展而上，正可衔接其肩颈之交，但由雍正的肩头的角度顺上而去，其肩线会落在肩膀之上，因其肩头线条起始角度偏高所致，此为差之毫厘，失之千里。其次，朝珠由颈肩之交悬挂而下，视线所及，熏貂、朝珠、披领三者间有如阶梯般的拾级而下（打圈处 3），因此表现出朝珠的立体浑圆。

反观雍正颈边的朝珠，仿佛泄了气般的球体般平铺在披领上，使熏貂、朝珠、披领三者几乎成连成一直线，是忽略朝珠穿过披领应有的厚度所致。此外，乾隆手握朝珠四颗，在向下悬落的第五、第六颗间产生一个弧

1　聂崇正：《雍正十三年间的郎世宁》，《两岸故宫第一届学术研讨会——雍正其人其事及其时代论文集》，第 19 页，台北“故宫博物院”，2010 年。
2　吴美凤：《盛清家具形制流变研究》，第 242 ～ 244 页，紫禁城出版社，2007 年。

形斜角（打圈处 4），雍正一样手握四颗，但其第五、第六颗的垂坠却是直角，有如一个反写的数字 7，不符合圆珠转弯应有的角度。此外，乾隆的朝带因视线斜角所及略呈内缩，其带缘并作轻淡的明暗晕染，反映出朝带系腰所产生的张力，雍正的朝带（打圈处 5）不但带面较宽，且平铺直叙，看不出与躯体腰间的关联。

此外，乾隆上臂与腋下间起伏的衣褶（打圈处 6），云纹与海水涌起的波涛，不但随着衣褶的起伏有曲折的伸缩，细腻的晕染也使起伏的衣褶有明暗变化。检视图 15 的褶纹处，朵云与浪涛的展延一如在平面，丝毫不受衣褶起伏的影响。凡此种种运笔迟疑、不能圆混、不能流畅的现象，在全画中处处可见，此或为画家个人技巧所致，但却是临摹的通病。孰为原创之作，已相当清楚。

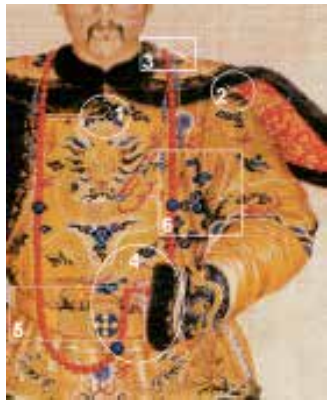


图 28 《清世宗朝服立像》（局部）
绢本，设色
纵 215 厘米，横 115 厘米
台北五洲制药厂藏



图 29 清宫廷画家绘《乾隆朝服像》（局部）
绢本，设色
纵 271 厘米，横 142 厘米
故宫博物院藏。



图 30 色系中的明黄色



图 31 色系中的金黄色

若论及服色，按清制，皇帝的龙袍、朝服、吉服、常服等，连雨衣、朝带、吉服带等，皆“色用明黄”，皇子“色用金黄”，亲王用蓝及石青，亲王“若曾赐金黄者，亦得用之”[1]。换言之，清亮的明黄色是〔图 30〕清代皇帝专用色，皇帝以下的皇子亲王所用至多为金黄。雍正、乾隆坐像所示即为“明黄”，雍正立像之服色与其差异甚大，观察会场陈列的展品，并非明黄色，也不算金黄色〔图 31〕，比较接近赭黄。而其披领内里所绣的金丝八宝，与乾隆相较，其金色的八宝也显得晦暗不明。

（三）下半身裙裾之间——雍正的脚板有多长？

雍正立像下半身裙裾光影的表现，除了强烈具有西画中的“绘画性”（painterly）外，其裙裾下所露朝靴的比例与立像应有的重心呈现不可思议之现象。清代宫廷画的群像中立姿的描绘在所多有，如前述的《胪欢荟景图》册，其中“慈宁燕喜”一景，主题如前述皇太后坐受乾隆直身的举觞祝寿外，不远处是身着朝服的百官恭伫于殿前墀下，不管左边〔图 32〕、右边的官员〔图 33〕，或面朝盛典准备供应酒饮的侍从等〔图 34〕各个方向与角度之观察，在自由落体的原理下，其裙摆下的朝靴不是仅露其端，便是全覆于裙裾之内。若镜头拉近细看，描写乾隆二十年代西北地区哈萨克称臣入贡的《哈萨克贡马图》卷〔图 35〕，坐在交椅上的乾隆面对来使，其裙摆下露出的靴端，明显多于其左右陪臣与侍从，后二者均着较为薄软的常服，其靴不是全覆盖于裙摆之内，就是仅露出靴端。〔图 36〕坐姿侧面示意图可知，裙裾自然下垂时，露出的靴面要比直立

1 《清史稿》卷一百三，舆服二，第 3033 ～ 3046 页，中华书局，1998 年。

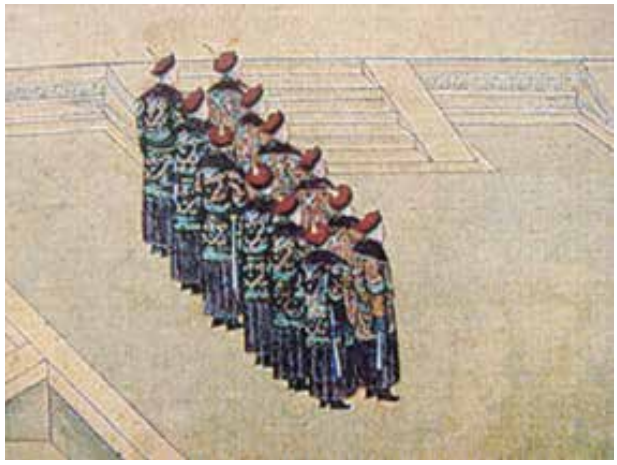


图 32　清宫廷画家绘《胪欢荟景图》册（局部）
绢本，设色，每开纵 97.5 厘米，横 161.5 厘米，故宫博物院藏



图 33　清宫廷画家绘《胪欢荟景图》册（局部）
绢本，设色，每开纵 97.5 厘米，横 161.5 厘米，故宫博物院藏



图 34　清宫廷画家绘《胪欢荟景图》册（局部）
绢本，设色，每开纵 97.5 厘米，横 161.5 厘米，故宫博物院藏



图 35　清宫廷画家绘《哈萨克贡马》图（局部）
绢本，设色，法国吉美博物馆藏

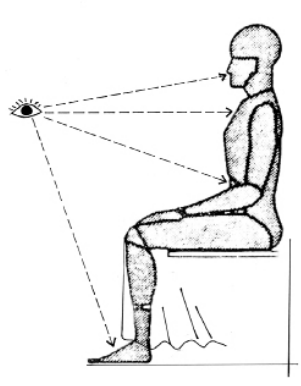


图 36　乾隆坐像画者视线
吴美凤绘

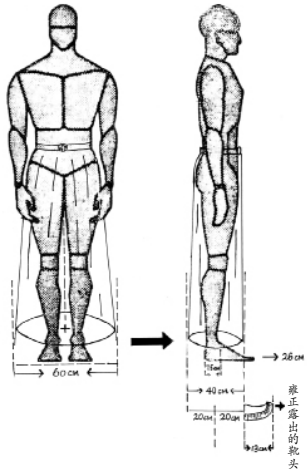


图 37　人体立像正面、侧面及雍正裙幅
吴美凤绘

的站姿多，证明清代宫廷画家所绘不但合理，也非常严谨。

人体若挺胸直立时，躯体略呈扁圆的立柱状，双腿成为对称的两股支撑，末端的双足即为对称的支撑点，重心落在两足之间以维持平衡〔图 37〕，而双足的重心则近足踝，如侧面图所示，足踝与前足比例约为 1:2.5。以男性足部总长平均约为 26 厘米计算，足踝部分为 7.5 厘米，前足有 18.5 厘米长。以一般男性的身材来测度雍正裙裾下摆之横幅，至少有 60 厘米，其前后幅的深度至少有 2/3 的 40 厘米。若足前足后部分各半，则重心所在的足踝之后是 20 厘米，足前亦为 20

厘米。立像裙裾有大幅的曲折，以内缩的尽处起算〔图 38〕，其露出之靴部约为其靴长之半，大约为 13 厘米，则雍正光是前足就有 33 厘米，这还未包括足踝部分的 7.5 厘米。这样算下来，雍正的脚板到底有多长？实在颇费思量。

此外，人体直坐时重心在臀部坐骨上，两腿因此可随意伸展，清代皇帝朝服像大多如雍正、乾隆坐像的马步大跨、四平八稳，裙裾自膝部垂落而下，朝靴露出过半，且黑色靴面多过曲起的靴头〔图 39〕，如前图 34 所示，清楚地显示从胸口的视觉焦点将视线下移的斜角度。反观雍正立像，由其脸部双颔的描写可知视觉焦点与乾隆坐像略同，但其立姿裙摆下之靴端不减反增，甚至靴端底部卷翘的角度还高于乾隆坐像。视线是无法折射的，因此，呈现此种靴底角度的画家可能要趴在地上方能完成。



图 38 《清世宗朝服立像》腰部以下
绢本，设色
纵 215 厘米，横 115 厘米，
台北五洲制药厂藏



图 39 清宫廷画家绘《乾隆朝服像》腰部以下
绢本，设色
纵 271 厘米，横 142 厘米
故宫博物院藏



图 40 《清世宗朝服立像》裙摆部分
绢本，设色，纵 215 厘米，横 115 厘米
台北五洲制药厂藏

除了立像裙裾间的衣褶表现大异于雍正与乾隆坐像的手法外，其裙摆的处理可能还无意间透露出作画着的习惯技法。清代早中期以后的宫廷绘画受到西洋技法的影响也出现光影的效果，但在表现时仍是一贯地于婉转的线条之外再细晕慢染，将光线融入色彩中，如同乾隆龙袍上柔和的光影表现出“绸缎的丝质亮泽度”。此雍正立像，其右边裙摆处光影的处理拮据僵挺，宛如大片厚硬的窗帘布。尤其裙裾中央两大股下垂的裙褶犹如“两个大烟筒”般的立体表现，完全是西方绘画技巧以结构表现形体的画法[1]，与线性为主的中国传统画法大相径庭。此种立体处理不见于雍正坐像或乾隆坐像中，同样也并未出现在清代西洋画家或受过西画训练的清代宫廷画家之作品中，很明显是不同时代的作品，是整个相异的时代风格使然。简言之，雍正立像下半身裙裾的表现与中国传统绘画的表现手法相去甚远，其所具备现代西方绘画技法之痕迹却斧凿可见。

此外，推侧画家作画的程序是打完轮廓线的草稿后，上黄色颜料为底色，用深浅色调作出衣褶的曲伏，再描绘袍服上各种纹饰，最后用白色颜料处理光线。以“两个大烟筒”为主的裙沿下摆所作出金色闪光的效果，明显看出来是用快笔刷过，笔尾还有飞白之迹〔图 40〕，不若中国画家以慢晕细染表现光影之传统。而此运笔之快速利落，显示出自老练娴熟的西画画家，但若回顾上述人体比例的失之严谨，拥有此老练娴熟技法之画家可能并未经过学院派之训练。

1 此点感谢北京中央美术学院教授的指点。

最后，依清代皇帝服制，身着朝服时“左右佩帨，浅蓝及白各一，下广而锐”，仔细观察雍正立像左边腰际的蓝色佩帨，放大后可见到线条之上黄色的底部，以及看起来是强力覆盖性的蓝色颜料。中国传统绘画使用的花青，颜色较清，无覆盖性，只有晚近西画家常用的化学合成颜料钴蓝（cobalt blue）才具有此特性。但此点有待对原作品之实体检验。

三　查嗣庭人头落地与雍正立像的完成时代

（一）查嗣庭所出考题“维民所止，雍正无头”之野史传说

雍正四年（1726）9月26日，雍正皇帝下了一道谕旨，先点出查嗣庭（1662～1727）所出的首题与尧舜之道“大相悖谬”后，接着说：

> 易经次题：正大而天地之情可见矣。诗经四题：百室盈止妇子宁止。去年正法之汪景祺文稿中有历代年号论一篇，辄敢为大逆不道之语，指正字有一止之象，引前代如正隆、正大、正德、正统，年号凡有正字者皆非吉兆。[1]

雍正在谕旨上说，年号若以字画分拆来示吉凶，则汉代有元鼎、元封，唐代还有开元、贞元等以元字为年号的，难道要以元字有一兀之象来看？何况汉代还有建武的年号（按：指汉光武帝刘秀），明太祖的洪武纪元等，也都有“止”字，此二位皇帝后人都称为贤君，朝祚久远。汪景祺以此妄行诅咒之罪已被正法。雍正绕了一圈，说出他察觉查嗣庭的“浇薄”后如何进一步暗访的经过：

> 今查嗣庭所出经题，前用正字，后有止字。而易经第三题则用其旨远其词文，是其寓意欲将前后联络，显然与汪景祺悖逆之语相同。……（朕）料其居心浇薄乖张，必有怨望讥刺之纪载，故遣人入查其寓中及行李所有笔札。见伊日记二本，至康熙六十一年十一月十三日则前书圣祖皇帝升遐大事，阅数行即自书其患病，曰痔疾大发，狼狈不堪。其悖乱荒唐大不敬至于如此。……着将查嗣庭革职拿问，交三法司严审定拟……[2]

雍正自己说，在察觉查嗣庭居心“浇薄”后，命人到其住所翻箱倒箧，找出日记来逐字审视，发现查嗣庭竟然在叙述康熙驾崩事的后数行，接着写自己的“痔疮大发，狼狈不堪”，认定此为“大不敬”之罪。其余日记中所记天气“狂风大作”或“大雨盆倾”等，也被雍正解读为“讥讽时事，幸灾乐祸”之语。

此即野史上广为流传“维民所止，雍正无头”的江西考题大案。查嗣庭被捕后死于狱中，死后还戮尸枭示，其子也被株连处死，家属流放。清代像这样文网缜密的大狱很多，除了汪景祺、查嗣庭，还有年羹尧、隆科

1 《雍正朝起居注册》，雍正四年九月二十六日，中华书局，1993年。

2 《雍正朝起居注册》，雍正四年九月二十六日，中华书局，1993年。

多等。年羹尧在雍正三年（1725）任青海抚远大将军时，给雍正的奏折内，将“朝乾夕惕”误写为“夕惕朝乾”，且字迹潦草。雍正以年羹尧并非粗心大意的人，此举是“不欲以朝乾夕惕归之于朕耳”认为年羹尧“自恃己功，显露不臣之迹，其乖谬之处，断非无心”，此后即陆续解除其兵权，直到赐其自尽为止，也找出九十二条大罪。隆科多为勋戚之后，对雍正的即位有拥戴之功。初授吏部尚书，雍正四年，刑部以其挟势婪赃，罪拟斩决，雍正网开一面，让其不死。其诸多罪状中，有“大不敬之罪五”，如“私抄玉牒，收藏在家”“将圣祖御书，贴在厢房”等。意即玉牒是皇室家谱，旁人岂可探窥皇家的宗支血脉；圣祖御字何等尊崇，理当供奉中堂以为奕世光宠，隆科多竟敢偏置于一侧之厢房等[1]。

此类“大不敬”之罪，在乾隆时期更掀起了清代文字狱的高潮，整个清代因文字的寻词摘字、断章取义，或牵强附会、捕风捉影等惹祸上身的人有一般生员、举人、僧侣、商人、术士等，受到牵连或波及有同学、师生、朋友、同乡，以及付梓相关的刻工、校订或作序的人。即使贵如皇亲国戚、宗室王公或供事多年的官宦老臣等，若疑有“不臣”之心，照样杀无赦。“不臣”即觊觎皇位，不想当臣子。乾隆专宠三十年的和珅（1750～1799），在乾隆驾崩后五天被继位的嘉庆皇帝革职下狱，嘉庆揭举其二十条大罪，其中“大不敬”之罪如“骑马直进左门，过正大光明殿至寿山口，无父无君，莫此为甚”、“乘坐椅轿，台入大内，肩舆出入神武门，众目共睹，毫无忌惮”[2]等。《清史列传》还记载和珅抄家时，抄出正珠朝珠，家人供称：“和珅往往于灯下无人时私自悬挂，临镜徘徊，对影笑语。”正珠朝珠是皇上“乘舆服用珍物，岂臣下所应收藏”[3]，这是有“谋为不轨之意”，已非“大不敬”而已，而是杀头的大逆之罪。

明朝覆亡之时，在山海关外徘徊伺机而动的睿亲王多尔衮，第一个带兵进入北京城，六个月后京师底定，再奉迎七岁的顺治皇帝至北京登基，立下“定国开基，成一统之业”之大功，随后封摄政王，地位仅次于皇帝，本身又是清太祖第十四子，是何等位高权重。然而，死后二个月被其近侍举告“私匿帝服、御用等物”，有“谋逆”之迹。《清史列传》记道：“查多尔衮专制帝服，随身备用，伊侍女密嘱潜置棺内，经首告始搜出。”[4]多尔衮僭用帝服确定，即便已不在人世，也立马被削爵夺职。“帝服”就是龙袍，龙袍代表天子，等同皇帝，皇帝认为自己是“真龙天子”，民间对代表皇帝的龙也不得轻慢，自宋朝以来即如此，宋徽宗（1101～1125在位）禁止任何跟龙有关的名称使用[5]。至于明代，据明人徐沁所著的《明画录》，明洪武时期供奉内府的画家盛着，其下场是：“画天界寺影壁，以水母乘龙背，不称旨，弃市。”[6]“弃市”就是处斩后暴尸于市。象征皇帝的龙，岂可任水母乘骑？因此，历代画家在处理龙纹上无不小心翼翼。戒慎恐惧。

1 王戎笙主编：《清代全史》第四卷，第23～28页，辽宁人民出版社，1995年。

2 《清仁宗实录》，嘉庆四年正月壬戌条、丁卯条、庚午条，中华书局，1986年。

3 《清史列传》，大臣传次编十，卷三十五，第8页，中华书局，1964年。

4 《清史列传》，宗室王公传二，卷二，第12页，中华书局，1964年。

5 伊佩霞：《宋代皇家“物质文化”中的龙》，“超越文本——物质文化的研究新视野”论坛，2009年9月3～4日。（宋）洪迈：《容斋随笔》，帝王后妃篇，第47页，汉欣文化事业，1994年。

6 盛著，字叔彰，嘉兴魏塘人，画山水高洁秀涧，并工人物花鸟，洪武中供奉内府被赏遇。明徐沁《明画录》收入。黄宾虹等主编：《美术丛书》，三集，第七辑，第41页，艺文印书馆，1975年。



图 41 《清世宗朝服立像》下裳龙纹
绢本，设色，纵 215 厘米，横 115 厘米
台北五洲制药厂藏

（二）雍正立像裙裾的龙颜被削去一半

入清之后，除了延续传统上对龙的象征性，清代皇帝的“吹毛求疵”的美学旨趣也让宫廷画家在表现龙的时候格外谨慎。前述西洋画家潘廷璋入宫为乾隆作肖像画时，半身像完成后，乾隆还要求再画一幅全身坐像，为了让潘廷璋可以仔细画好龙袍，乾隆不介意让一位身材相仿的太监穿上他的龙袍作画。画作在太监如雕像般不动的静止数小时后完成，但是，“中国画家承认这幅龙袍画的手法很娴熟，但又发现该画在细枝末节上有诸多不尽如人意之处……在中国画家看来，若不将其最严格地指出来，心中便会不安。例如在龙的某个部位没有画出规定数量的龙鳞，也未精心画出龙袍上某个衣褶等”，对此乾隆认为“一个新来的外国人，不可能知道画一件龙袍所必须注意的一切”，因此命令一位中国画家先画好整个画面，让潘廷璋照此仿描，再上色彩。这样的安排使潘廷璋感到不安，但是在旁翻译的蒋友仁神父则力劝他对此新的安排要“愉快地接受”[1]。

清代龙袍上的纹饰，除了自上古以来象征帝王的十二章外，龙纹的位置、形状及其数量是有定制的，两肩、腰帷、衽、裳、前后襞积（下裳上的折裥）、袖端、披领等处，分别有一定数量的正龙、行龙、团龙等[2]。观察雍正坐像或乾隆坐像图上的龙纹，胸前的正龙与下裳的正龙，张口怒目，威仪三千。其龙身蜿蜒，龙鳞确实中规中矩，一丝不苟。即使因坐姿产生的衣褶从两侧腰际斜下至有“团龙九”的襞积间，也在尚未行至下裳之正龙处即行收住，衣褶所过之处仅略施浅淡之晕染，并未影响团龙形象与线条的完整性。画家对衣褶的处理仿佛“船过水无痕”般，既有衣褶之笔，又不致玷损了龙颜与龙体。

反观雍正立像，其下裳的层层裙裾间，正龙〔图 41〕的脸部仅出现一半，有如利刃过脸般的齐整划一，另一半随着裙褶的曲折隐去不见。象征天子的龙颜被削去一半，让人“触目惊心”，同时也百思不解。雍正时期查嗣庭所出的考题，只因“前用正字，后有止字”被罗织为“悖乱荒唐大不敬”，在民间并广为流传成“维民所止，雍正无头”之野史。野史之说与正史记载有异，但重点在于“雍正无头”的影射所形成的大逆之罪与杀身之祸，死后还戮尸枭示，家属流放。此雍正朝服立像，裙裾龙颜被削去一半，比起“雍正无头”的捕风捉影更为具体，更为“事证确凿”。

以雍正、乾隆时期文网缜密的大狱与宫廷内外的严峻氛围，不要说宫廷画家，民间画家有谁宁冒人头落地或株连九族之险，敢作如此惊天之举？何况，大清律令“收藏禁书”条早有明文规定：“凡私家收藏天象器物……图谶……应禁之书及绘画历代帝王图像、金玉符玺不首官者，杖一百……器物等项，并追入官。”[3]意即禁止民间私藏或私画历代帝王图像。一般人杖三下都已皮开肉绽，杖十下或二十下已气若游丝，“杖一百”无异就是死刑了。而这一条恰巧就是在雍正时期的雍正三年（1725）增定的。

清承明制，所有大清律令大抵皆沿袭前明遗制再作增补或删减，大明律令这条原来只是“凡私家收藏玄

1 郑德弟译：《耶稣会士中国书简集——中国回忆录》，第六卷，第 15 ～ 33 页，大象出版社，2005 年。
2 十二章为日、月、星辰、山、龙、华虫、黼黻、宗彝、藻、火、粉米等，《清史稿》卷一百三，舆服二，第 3033 ～ 3046 页，中华书局，1998 年。
3 （清）薛允升著述，黄静嘉编校：《读例存疑重刊本》，第 430 页，成文出版社，1970 年。

象器物、天文图谶、应禁之书及历代帝王图像、金玉符玺等物者，杖一百……”[1] 意即明律仅禁止收藏历代帝王图像，入清后不但延续其法，到雍正三年再特别添注“绘画”二字，就是昭告天下，民间私家不但禁止私藏帝王图像，连私下绘画帝王图像也是于法不容的。若说有民间画家甘冒禁忌，视死如归，要完成此画也不太可能，因为一般百姓不太有机会亲身目睹皇帝的圣容及繁复细密的朝服像，真要作画，以当时的宫闱深峻，他必须排除万难，潜入寿皇殿，暗伏数十天或更长的时间去仔细揣摩雍正的面容及乾隆朝服的细节，或当场进行临摹，或者将两像仔细研究，再强记留影于脑际，潜出宫后再慢慢回忆、作画。此二种揣测均属天马行空，完全不可思议。

（三）清代帝王裙裾间的龙纹如何表现

设若清代真有朝服立像的话，宫廷画家对下裳裙裾的正龙会如何表现？清代的南薰殿旧藏历代帝王图像，《故宫周刊》于民国二十年前后曾陆续刊出，其中有“唐高祖”与“唐太宗”两像。据《清世宗宪皇帝实录》，康熙六十一年（1722）十二月十一日记道：“礼部遵大行皇帝（按：指刚驾崩的康熙）谕旨议覆，历代帝王庙原祀伏羲氏、神农氏、轩辕氏……汉高祖、世祖、唐太宗、辽太祖、宋太祖……二十一位。今拟增夏启、仲康、少康……汉惠帝、文帝、景帝……唐高祖、高宗、睿宗……凡一百四十三位……得旨：是。依议速行。”[2] 由此可知，《唐高祖像》为雍正时期的宫廷画家所画，《唐太宗像》〔图 42〕在当时已然存在。以入清之后，顺治、康熙时国家初建，宫廷绘画处于草创阶段来看[3]，此“唐太宗”应可能为前明所留，无论如何，南薰殿旧藏，最晚也是清代的画作。



图 42 《唐太宗像》
转引自《故宫周刊》，民国二十年，第 111 期，页 65



图 43 《唐高祖像》
转引自《故宫周刊》，民国二十年，第 110 期，页 57

两像一左向、一右向，皆作步行状，虽为黑白印刷，但线条仍清楚可辨。检视《唐高祖像》〔图 43〕，其龙袍前胸与腰下裙裾间团龙各一，衣褶自团龙两侧的胁间，对称地向中央斜行而下，越过裙裾间的团龙直达裙摆，在裙摆处还形成前后曲折的飘动状，表现行进的效果。仔细观察穿过裙裾间团龙的三条衣褶，其所过之处，龙头、龙身与龙尾的蜿蜒轮廓仍保持连续〔图 44〕，完全未受到衣褶线条的影响。至于《唐太宗像》的龙袍〔图 45〕，因色泽浅淡，上下团龙的形状与线条更为明显，前胸两侧至两胁间各有三到四处衣褶，左右对称，拱托出中央的团龙。玉带下的团龙，也可见传统“三停九似”的造型，与其线条的连贯一致，连舞

1 黄彰健：《明代律例汇编》，“中央研究院”历史语言研究所专刊之七十五，第 595 页，1979 年。
2 《清世宗宪皇帝实录》，康熙六十一年十二月壬戌条，第 1 ～ 3 页，华联出版社，1963 年。
3 聂崇正：《清代宫廷绘画》，第 13 页，文物出版社，2001 年。



图 44 《唐高祖像》(裙裾部份)
转引自《故宫周刊》，民国二十年，第 110 期，页 57



图 45 《唐太宗像》(裙裾部份)
转引自《故宫周刊》，民国二十年，第 111 期，页 65



图 46 清宫廷画家绘《清太祖努尔哈赤朝服像》(脸部)
绢本，设色，纵 276 厘米，横 165 厘米
故宫博物院藏



图 47 清宫廷画家绘《清太宗皇太极朝服像》
绢本，设色，纵 64 厘米，横 44.5 厘米
故宫博物院藏

动的五爪也清楚毕现，丝毫未见六条衣褶穿越而过的影响，尤其下摆群褶汇聚的摆荡表现，更使团龙仿佛在群褶的上空舞动。

换言之，衣褶与团龙虽然各在其位，却仿佛二度空间似的各行其是，互相不受影响，此种技法与上述清代宫廷画家对乾隆坐像、雍正坐像衣褶的处理如出一辙。若再比较前举清初二帝清太祖〔图 46〕、清太宗〔图 47〕的全幅坐像，身着团龙黄袍的两位入关前之皇帝，其腰身以上仅在肩下、两肘、腋下三者交会处以线条简笔勾勒出衣褶，前胸的团龙四平八稳的仿佛浮游于上，私毫未见衣褶的波及，裙裾襞积之下两侧的团龙亦复如是。此二幅均为清人入关后由宫廷画家补作。由此可见有清一代的宫廷画家面对衣褶穿过龙纹的处理方式，不论是将衣褶隐而未现，或是让衣褶“潜行”于龙纹之下，其保留龙纹完整的目标是一致的。

雍正、乾隆两朝是清代宫廷绘画的鼎盛时期[1]，虽说到了十八世纪以后大清帝国败象迭出，后世的道光、咸丰等子孙并无多大的作为，但祖先的规矩仍在，一直到最后一位光绪皇帝，其朝服像都还一丝不苟地依样画葫芦，遵循祖先所定的体制。因此，在清代覆亡之前，在朝供奉的宫廷画家又有谁敢以身试法，将代表天子的龙颜削其半？何况到了乾隆朝以后，内忧外患日剧，国势渐疲，继位的嘉庆皇帝又崇简汰奢，供奉内廷的画家，不要说西洋画家，连中国画家也都逐渐凋零[2]。要说雍正立像是此时期的某位皇帝因怀念一百多年前的祖先雍正所“创作”，仅“龙颜削去一半”的表现手法就令人难以相信。综上所述，不管宫廷画家或民间画家，

1 聂崇正：《清代宫廷绘画》，第 13 页，文物出版社，2001 年。
2 聂崇正：《清代宫廷绘画》，第 14 页，文物出版社，2001 年。

《清世宗朝服立像》完成于清代的可能性是微乎其微。



图 48 《1978 年北京老外》
油画，纵 162 厘米，横 130 厘米，黑龙江，赵善军画，《第二届中国油画展作品集》，广西美术出版社等，1994 年，序号 268

四　雍正立像可能的画家及其成画时代

清室覆亡后，紫禁城改制为故宫博物院，于民国二十年（1931）代陆续将院内的书画付梓，受限于当时全世界的印刷技术，都是黑白影像，无法见及服色深浅和细部描绘。接着是漫长的对日抗战与国共内战，至 1949 年部分文物随国民政府播迁台湾，但未包括清代帝后画像。尔后中国大陆形成所谓的“铁幕”，对外交流困难，不久也就进入十年“文革”（1966 ～ 1976）的黑暗期。到了二十世纪最后二十年，在改革开放的旗帜下经济蓬勃成长，西方现代的科技文明逐渐引入大陆，先进的彩色印刷技术也让大陆的出版品开始改头换面而五彩缤纷。1988 年底、1990 年在北京与上海分别出版的六十集《中国美术全集》更是此波浪潮的先驱，绘画鉴定指南的书籍推崇其“彩色图版……印刷精美，代表了当前我国最高的制版印刷水平，为读者提供了近似古画原作形貌神彩的标本”[1]。

另一方面，1960 年代在美国崛起的“超级写实主义”（Super Realism）主张艺术的要素是逼真和酷似，作品必须真实的再现，有时借助拍摄实景的幻灯片，将影像打在画布上，再用绘画的技巧将之复制下来。此类艺术的表现技巧及其作品相信也随着经济起飞而传入大陆，对中国画家造成一定程度的影响。根据资料，中国美术家协会油画艺术委员会在 1985 年成立，首届“中国油画展”于 1988 年初在上海举行。1994 年出版的《第二届中国油画展作品集》，除刊出评选出的优秀作品外，编后语写道：“进入九零年代，艺术家们的创作心态更加沉稳，创作意识异常活跃，潜心于艺术探索，创作出大量的优秀的油画作品和涌现出众多的优秀油画艺术家。同时，由于中国的艺术市场正处于发育阶段，油画作为商品也大量涌入市场……”[2] 观察其优秀作品之一的《1978 年北京老外》〔图 48〕，所有人物的脸部全都以明暗涂刷，刻意追求其五官肌理的立体呈现，所见的全部衣褶均以光影之深浅变化来表达其身躯。此种用明暗、光影来表现形体，追求体积的方式正是近代西方超级写实主义的技法。虽然本文的重点不在讨论雍正立像的画者为何，但以雍正立像最早公开露脸的年代为二十世纪最后十年来看，推测此画为九零年代以后，娴熟近代西方技法的中国画家根据乾隆坐像与雍正坐像或其他雍正肖像等之精美彩色出版品打稿所画，腰下裙裾则依其实际的经验法则想定而成。画家应不谙皇帝龙袍上的龙纹在清代宫廷的严谨规范，与龙颜削去一半在政治上的深层寓意，自然也无从知悉清代或清代以前，宫廷画家如何正确处理衣褶与龙纹的交会。

1　陈德富：《中国书画鉴定基础》，第 208 ～ 209 页，四川大学出版社，1994 年。
2　唐石生策划：《第二届中国油画展作品集》，编后语，广西美术出版社，1994 年。

五 结语

以上仅就《清世宗朝服立像》在展场和图录所见之初步探讨，如果有机会近距离仔细检视原件，可能会有更进一步的了解。事实上，如同嘉德拍卖会上最早的买主所言，“这点钱（买的画），我们不会特别拿去研究，心态上没有一定要追究真假，今天有机会（在台北故宫）展出，拿来探讨也很好。如果对了，代表我们眼光好，不对就无所谓，反正就喜欢嘛”[1]。以“这点钱”而言，此画应是原画者维持生计的诸多作品之一，非关真伪或年代的无心插柳之作。换言之，此画在作画者与买画者之间，原是“菩提本无树，明镜亦非台，本来无一物，何处惹尘埃”。台北故宫博物院该次展览的盛况与风华有目共睹，本文仅从另一些角度提出讨论作为参考。

［作者单位：台湾“中国”文化大学美术学系］

1 台湾《自由时报》电子报，2009 年 11 月 4 日艺术文化版。