《心寫治平》— 乾隆帝后妃嬪圖卷和相關議題的探討

陳葆真*

【摘要】《乾隆帝后妃嬪圖卷》（又名《心寫治平》，克利夫蘭美術館藏）呈現了清高宗（乾隆皇帝，1711-1799；1736-1795在位）和他的皇后和妃嬪共十三人的半身畫像。本論文主要探討與本卷圖像相關的三個議題：1）本圖卷的畫家與斷代的問題；2）擇列妃嬪畫像的原則；和3）本圖卷的圖像意涵為何。作者所使用的研究方法包括圖像的風格分析，個別人物的生平探討，以及與乾隆皇帝家庭生活相關的文獻研讀等等。根據研究結果，作者發現了本圖卷上所有的十三幅畫像應該是分別由一些不同的畫家，根據作於更早的個別畫像而重新作成的群像，因此風格並不一致。簡單地說，前面的十幅畫像可能是郎世寧（Giuseppe Castiglione, 1688-1766）與他的助理在乾隆二十六年（1761）到三十年（1765）之間以海西法作成的；而後面的三幅畫像則可能是另外一名宮廷畫家在乾隆四十一年到四十二年（1777-1778）之間，以傳統的中國畫法作成的。至於他們所根據的個別畫像最早的稿本年代（也就是被畫者剛被封為榜題上所示的頭銜的時間）可分別推斷為乾隆元年、二年、六年、十年、十四年、十六年、十九年、三十九年、和四十一年（1736, 1738, 1741, 1745, 1749, 1751, 1754, 1774, 1776）。圖卷上的十三則榜題都是乾隆皇帝的手蹟。乾隆皇帝從他四十一位配偶中，選擇出這十二位女子的畫像，完全依照他個人主觀的愛好。而他評估一位女子的賢德與否，主要是根據儒家賢德后妃的標準。至於這十二位女子畫像排列的順序，先是依照她們入宮時間的先後，其次再依她們位階的高低來排序。本圖卷的圖像意涵至少包含三個層次：首先，它展示了乾隆皇帝所享有的幸福美滿的家庭生活，以此證明他治家有方。其次，它反映了乾隆皇帝對儒家君子「修身、齊家、治國、平天下」的價值觀的認同與實踐。依此，他更能肯定自己身為聖主仁君的成就。再次，帝、后象徵乾、坤；圖中的一帝十二后妃象徵一日十二月；因此各幅圖像的祥和樂麗、位序井然，意涵著乾坤並濟、宇宙和諧、與終年安泰。這應是乾隆皇帝衷心所祈望的。

關鍵詞：乾隆皇帝　**清皇室畫像　《心寫治平圖卷》　《乾隆帝后妃嬪圖卷》**

1.引言

乾隆皇帝（清高宗，愛新覺羅弘曆，1711-1799；1735-1795在位）是清代入關後統治中國的第四位君主。①清初經過順治（1644-1661）、康熙（1662-1722）、

＊國立臺灣大學藝術史研究所　教授

①乾隆皇帝本傳，見趙爾巽、柯劭忞等編，《清史稿》（1914-27）（台北：中華書局點校本，1976），冊2，卷10-15，頁343-565；唐邦志輯，《清皇室四譜》，收於周駿富輯，清代傳記資料叢刊（台北：明文書局，無出版年月），卷1，列帝，頁8b-9b。

臺灣大學藝術期刊資料庫

和雍正（1723-1735）時期幾近百年勵精圖治、刻苦經營，內外局勢穩定，民生經濟步入常軌，使得乾隆皇帝在位的六十年間得以發展文治武功造成大清盛世。②但是，在他之後，大清帝國卻百病叢生，急速走向衰亡，百年之後，甚至滅亡。③史家對於這位身居帝國盛衰關鍵的統治者，一直充滿興趣，相關研究論著極多。僅這半世紀以來有關乾隆皇帝本人和當時中國的政治、經濟、軍事、社會、宗教、和文化等方面的研究專論不計其數。④

在藝術史方面，學者的興趣多集中在乾隆時期各種藝術品的製造問題和風格研究；在書畫方面，又以乾隆皇帝本人的肖像畫，他的書畫鑒賞能力，以及和在他影響下的畫院活動等問題，受到較大的關注。近二十年來，這方面的研究論著相當多。自1985年開始，中外學界和博物館界陸續舉辦了許多重要的學術研討會和文物特展，也出版了許多重要的學術論著。⑤當然，其中最引人注

②參閱莊吉發，《清高宗十全武功研究》（台北：國立故宮博物院，1982）；戴逸《乾隆帝及其時代》（北京：人民大學出版社，1992）。

③參閱蕭一山，《清代通史》（台北：商務印書館，1962）；黎東方，《細說清朝》（台北：傳記文學，1970）。

④舉例而言，在中文方面，除註1與註2所列之外，還有許多，諸如：黃崇文，〈弘曆的文化思想初探〉，《明清史》，1993，3期，頁56-60；郭成康，《乾隆皇帝全傳》（北京：學苑出版社，1994）；唐文基、羅慶泗，《乾隆傳》（1994，北京；台北：商務印書館，1997）；朱誠如主編，《清史圖典》（清朝通史圖錄）（北京：紫禁城出版社，2002）冊6，7；陳捷先，《乾隆寫真》（台北：遠流出版社，2002）；吳十洲，《乾隆一日》（台北：遠流出版社，2002）等等。最近大陸更計畫斥資數億元，集合數十位學者，重修清代歷史。同時國外學者在這近二十年來也出版了約七十種相關論著，詳見Evelyn S. Rawski,"Re-imagining the Qianlong Emperor: A Survey of Recent Scholarship,"（台北：國立故宮博物院主辦，「十八世紀的中國與世界」研討會論文，2002）。其中，比較重要的如：David Farguhar, "Emperor as Bodhisattva in the Governance of the Ch'ing Empire," *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol.xxxv, (June 1978), 1, pp. 8-9；Susan Naguin & Evelyn S. Rawski, *Chinese Society in the 18th Century* (New Haven : Yale University Press, 1987) ; Patricia Berger, *Empire of Emptiness – Buddhist Art and Political Authority in Qing China* (Honolulu: University of Hawaii Press, 2003) ；Susan Naguin, *Peking : Temples and City Life*, *1400-1900* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2000) 等等。

⑤比較重要論著例如杉村丁，〈乾隆皇帝の書と畫〉，《ミュージアム》，105（1959），PP.17-15；《紫禁城》雜誌，特別集中介紹與紫禁城相關的文物和歷史，自1981創刊迄今；Wango Weng & Yang Boda, *Palace Museum, Peking: Treasures of the Forbidden City* (New York:

臺灣大學藝術期刊資料庫

Harry N. Abrams, 1982)；古原宏伸，〈乾隆皇帝の画學について〉，《中国画論の研究》（東京：中央公論美術出版社，2003），頁251-316，原載於《国華》，1985年，第1079，1081，1082號；Ju-hsi Chou & Claudia Brown eds., *The Elegant Brush—Chinese Painting under the Qianlong Emperor, 1735-1795*（Phoenix： Phoenix Art Museum, 1985），內收Harold Kahn, 佘城、和楊新等人討論清代畫院和院畫的多篇論文；Ju-hsi Chou ed., Chinese Painting under the Qianlong Emperor（Phoenix：University of Arizona Press, 1988）, 2vols；Daphne Lange Rosenzweig,"Reassessment of Painters and Paintings at the Early Ch'ing Court," in Chu-tsing Li, James Cahill, and Wai Kam Ho eds., *Artists and Patrons —Some Social and Economic Aspects of Chinese Painting* (Kansas City: The Kress Foundation, Department of Art History, University of Kansas; The Nelson-Atkins Museum of Art, in association with University of Washington Press, 1989), pp. 75-86. Yang Boda, "The Development of the Ch'ien-lung Painting Academy," in Wen C. Fong & Alfreda Murck eds., *Words and Images—Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1991), pp. 333-356；石光明、伍躍、董光和選編，《乾隆御製文物鑑賞詩》（北京：文物書目出版社，1993）；聶崇正，《清代宮廷繪畫》（香港：商務印書館，1992）；聶崇正，《宮廷藝術的光輝－清代宮廷繪畫論叢》（台北：東大，1996）；楊伯達，《清代院畫》（北京：紫禁城出版社，1993）；劉潞，〈乾隆皇帝的漢裝畫像圖〉，《文物》，1999年，5月，頁83-86；Jan Stuart & Evelyn S. Rawski, *Worshipping the Ancestors*（Washington, D.C. : Smithonian Institution and Stanford University Press, 2001）；馮明珠主編，《乾隆皇帝的文化大業》（特展圖錄）（台北：國立故宮博物院，2002）；故宮博物院，「十八世紀的中國與世界」學術研討會論文多篇，其中包括陳捷先，〈論乾隆朝的文化政策〉；嵇若昕，〈從文物看乾隆皇帝〉；馮明珠，〈玉皇案吏王者師—論介乾隆皇帝的文化顧問〉；何傳馨，〈乾隆的書法鑑賞〉；傅申，〈乾隆的書畫癖〉；和王耀庭，〈乾隆書畫兼述代筆的可能性〉等論文（2002）；謝明良，《乾隆的陶瓷鑑賞觀》，《故宮學術季刊》，2003年，21卷，2期，頁1-38；賴毓芝，"文化遺產的再造：乾隆皇帝對於南薰殿圖像的整理"，國立故宮博物院、台灣大學東亞文明中心、喜馬拉雅研究發展基金會聯合主辦，「文物收藏文化遺產與歷史解釋」學術研討會論文，台北，2004年4月；石守謙，〈清室收藏的現代轉化—兼論其與中國美術史研究發展之關係〉，《故宮學術季刊》，2005年秋，23卷，1期，頁1-33；及Chuimei Ho & Bennet Bronson, *Splendors of China's Forbidden City: The Glorious Reign of Emperor Qianlong*（Chicago: Field Museum, 2004）; Ho Chuimei,"The Relations Between Qianlong and His Consorts: Stories of a Man With Forty Wives," *Orientations*, vol. 35 (March, 2004), no. 2, pp. 66-73; Maxwell K. Hearn,"Qing Imperial Portraiture," in The Society for International Exchange of Art History Studies 國際交流美術史研究會ed., *International Symposium on Art History Studies* 6 國際交流美術史研究會第六回シンポジアム・肖像 (Kyoto: The Society for International Exchange of Art History Studies 京都：國際交流美術史研究會，1990）, pp. 108-128；Evelyn S. Rawski and Jessica Rawson eds., *China, The Three Emperors, 1662-1795* (London: Royal Academy of Arts, 2005)；Marie-Catherine Rey, *Les Trés Riches Heures de la Cour de Chine—Chefs-d'œuvre*

臺灣大學學術期刊資料庫

目的議題之一便是乾隆皇帝的肖像畫。存世所見乾隆皇帝的肖像畫種類很多，表現在各種場合中他穿著不同的服飾，從事相關的活動，比如表現他剛登基不久的《乾隆皇帝朝服像》（圖2，北京故宮博物院）；他和十二位后妃嬪的《心寫治平》（圖1，克里夫蘭美術館）；他賜宴蒙古王公時著便裝觀賞力士相撲的《塞宴四事圖》；他在某次秋獮狩獵時著獵裝的《射鹿圖》；⑥他六次南巡時在不同場合作不同裝扮的《乾隆皇帝南巡圖》，⑦以及作漢人文士打扮的各種《行樂圖》等等，可謂千變萬化，不勝枚舉。⑧然而這些看似變裝秀的種種肖像畫都圖寫了他生活中的一個面相，也反映了他個人對某些議題的價值觀，是研究他個人思想、和當時相關人物、以及歷史十分重要的圖像資料，值得藝術史和歷史學者加以重視。本文在此擬以美國克利夫蘭美術館所藏的《心寫治平》圖卷為中心，探討某些相關的藝術史和歷史方面的問題，包括作品的內容、

---

de la Peinture Impériale des Qing, 1662-1796 (Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, Etablishment public du musée des arts asiatigues Guimet, 2006)；此外，有關康熙皇帝的文藝素養，參見莊吉發，〈鐵畫銀鉤—康熙皇帝論書法〉，收於其《清史講義》（台北：實學社，2002），頁4-21；Jonathan Hay,"The Kangxi Emperor's Brush-Traces—Calligraphy, Writing, and the Art of Imperial Authority,"in Wu Hung and Katherine R. Tsiang eds., *Body and face in Chinese Visual Culture* (Cambridge, Mass.: Harvard University Asia Center, 2005), pp. 311-334.

⑥關於以上圖版及簡介，參見Chuimei Ho and Bennet Bronson, *Splendors of China's Forbidden City*, pp. 63, 165,42, 108; 又，關於乾隆皇帝和其它清代帝后的各種畫像，最早的圖版，參見國立北平故宮博物院文獻館編，《清代帝后像》四輯（北平：國立北平故宮博物院，1935），收於煮雨山房輯，《故宮藏歷代畫像圖鑑》（北京：北京古籍出版社，2005），下，頁461-600。

⑦關於康熙和乾隆二帝的《南巡圖》研究，參見Maxwell Hearn, "Document and Portrait: The Southern Tour Paintings of Kangxi and Qianlong," in Ju-Hsi Chou and Claudia Brown eds., *Chinese Painting under the Qianlong Emperor*, pp. 91-131; ibid., "The *Kangxi Southern Inspection Tour* : a Narrative Program by Wang Hui," Ph. D. dissertation, Princeton University, 1990.

⑧參見Harold Kahn, "A Matter of Taste," in Ju-hsi Chou & Claudia Brown eds., *The Elegant Brush*, pp. 288-302.; Wu Hung, "Emperor's Masquerade—'Costume Portraits' of Yongzheng and Qianlong," *Orientations*, vol. 26 (July/ Augest, 1995), no. 7, pp. 25-41; Yu Hui, "Naturalism in Qing Imperial Group Portraiture," *Orientations*, vol. 26, no. 7, pp. 42-50.

臺灣大學藝術期刊資料庫

製作背景、圖像意涵、和乾隆皇帝的家庭生活，特別是他對元配孝賢皇后（富察氏，1712-1748）的深情，對繼后烏拉納喇氏（1718-1766）的厭惡，以及對後宮妃嬪的道德教育等等。期望經由本文的研究，能助使我們對乾隆皇帝的個性、家庭生活、與婦德觀產生較具體而深刻的認識。

2.《心寫治平》圖卷的研究回顧

據傳原藏於圓明園的《心寫治平》圖卷，可能在1860年第二次英法聯軍攻打北京時，從該園中流失，據說曾經英人Spink之手，後來幾經轉折，在1969年入藏美國的克里夫蘭美術館（收藏號：69.31）。⑨它是研究乾隆皇帝和他的皇后妃嬪關係十分重要的一件作品。本圖卷為絹本設色（52.9x688.3公分）。畫卷由右向左展開，依次呈現了乾隆皇帝和他的皇后以及十一位妃嬪的半身畫像，每個圖像的右側都附上榜題。乾隆皇帝畫像的榜題為：「乾隆元年八月吉日」。十二位后妃嬪（L1-12）的順序為：（1）皇后，（2）貴妃，（3）純妃，（4）嘉妃，（5）令妃，（6）舒妃，（7）慶嬪，（8）穎嬪，（9）忻嬪，（10）惇妃，（11）順妃，和（12）循嬪。本卷畫中所有的人物都一律穿戴正式場合才使用的「吉服」冠袍。「吉服冠」的特色正如畫中所示：紅頂、黑邊，帽緣以黑貂皮毛為飾，冠頂綴一顆珍珠，它的大小因個人身份和位階高低而有異。「吉服袍」為錦繡長袍，**在胸前**、雙肩和襟緣雙肩和襟緣上飾團龍和游龍，正如這裡所見。這些袍服也以不同顏色來區分穿著者身份和位階的高低，**比如**皇帝、皇后、和貴妃著「明黃色」，妃著「金黃色」，嬪則著「香色」（淺紅黃色）（只有令妃（L5）例外，她的榜題標為「妃」，但所穿著的卻是嬪級的香色（**其理由何在，稍後討論**））。**她們的左右耳墜各有三串**、每串各垂兩顆珍

⑨參見Cécile and Michel Beurdeley (tr. by Michael Bullock), *Giuseppe Castiglione, A Jesuit Painter at the Court of the Chinese Emperors* (London: Lund Humphries, 1972), cat. 81, pp. 98-101；作者在此特別向史美德博士（Dr. Mette Siggstedt）熱心提供此書致謝；又參見Ju-hsi Chou and Claudia Brown, *The Elegant Brush*, p.23。此圖並未登錄於乾隆和嘉慶年間所編的清宮收藏書畫目錄：《秘殿珠林石渠寶笈》初編（1743-45）、續編（1791-93）、和三編（1816），這三種書籍在1969-1971年間，都由臺北故宮博物院據所收藏的版本影印發行。

臺灣藝術期刊資料庫

珠。這些衣冠服飾的特色，正合乎清朝宮廷禮制所規定的「吉服」特徵。如乾隆三十四年（1769）所編的《國朝宮史》，其中明載：皇后妃嬪的「吉服冠」是以「薰貂為之，上綴朱緯，頂用東珠」；而她們的「珥」是「左右各三，以金為龍形，末銳下曲」，作為耳墜的東珠也依身份的差別而使用不同的等級；至於龍袍的顏色也有明文的規定：皇后及貴妃以上為「明黃色」，妃級為「金黃色」，但嬪則為「香色」。⑩由卷中畫像的服飾可知，這是一件具有正規典禮性質的畫卷。畫中人物的臉上也都顯現出靜穆的表情。畫中的乾隆皇帝年輕俊秀，頭部微仰，正視著前方，目光安定，表情冷靜，反映出他理性平衡和極端自信的性格。他的皇后妃嬪也都眉清目秀，除了上述以服裝顏色區分她們的地位高低之外，這裡也發現皇后的形體較皇帝為小，但較其他妃嬪為大。因此，形體大小也象徵身份、階級的高下。在相似的衣冠裝飾之下，這些皇后妃嬪臉上的表情也都表現出相同的模式：她們的臉部微俯，下頜微收，眼睛張大，柔順的正視前方，表情靜肅，呈現出專注聽命、溫柔順從的忠誠之態。畫家在她們這些模式化的服飾、姿態、和表情的限制之下，仍然盡力以極細緻精微的技法去表現每一個女子在五官造形、和化妝風格上的特色，因而在某種程度上顯示出她們的個別性。

像這樣一卷呈現皇室帝后妃嬪的肖像畫卷，從來不曾見於歷代任何著錄或公私立收藏中，恐怕是現存唯一的作品，因此別具意義，也彌足珍貴。對於這件品質精良的重要作品，從1970年代以來已有許多學者加以研究，其中包括Cécile and Michel Buerdeley (1972), Sherman E. Lee 1977), Wai-kam Ho（何惠鑑）(1980), Ju-hsi Chou（周汝式）and Claudia Brown (1985), 楊伯達 (1988), Mawell K. Hearn（何慕文）(1990), 莊素娥 (2001), 及Chui-mei Ho and Bennet Bronson (2004) 等

⑩參見于敏中等，《國朝宮史》（1769），收於故宮博物院編，故宮珍本叢刊（海口：海南書局，2000），冊312，卷9，典禮5，頁5-23。又見趙爾巽、柯劭忞等編，《清史稿》，冊5，卷103，頁3038-3042，多引用前書，但記載較簡略。

臺灣大學學術期刊資料庫

人。⑪他們所注意的問題主要集中在兩方面：一為此畫作成的時代，一為畫家是誰。關於此畫何時所作的問題，許多學者基本上都據乾隆皇帝畫像右側的題記，而認為此卷主要是作於「乾隆元年」（1736），和後來一些不同的時段；至於確切年份為何，學者看法不一致。比如何惠鑑認為「最後三人（L10-12：惇妃、順妃、和循嬪）的畫像應該是後來才添加上去的」，他認為這三人的封號「是乾隆皇帝逝世（1799）之後才受封的」。⑫周汝式認為此卷可能被裁過，而許多位妃嬪的名字也經更動。⑬Ho Chuimei則認為此卷作成於1736，1758/59及1776之後。⑭在畫家是誰的問題上，多數學者都依人物臉部的渲染方法及立體感表現的不同而認為乾隆皇帝和皇后（L1）及貴妃（L2）是出於郎世寧（Guiseppe Castiglione, 1688-1766）之手；其他則可能是郎世寧的學生所畫；⑮而何惠鑑與Ho Chuimei則認為最後三人是後來畫成再添加上去的。⑯然而，根據個人的觀察，

---

⑪參見Cécile and Michel Beurdeley (tr. by Michael Bullock), *Giuseppe Castiglione, A Jesuit Painter at the Court of the Chinese Emperors*, cat. 81, pp. 41, 43, 98-101, 178; Sherman E. Lee, "Varieties of Portraiture in Chinese and Japanese Art," *Bulletin of the Cleveland Museum of Art* (1977), no. 4, pp. 191-215; Wai-kam Ho, et al., *Eight Dynasties of Chinese Painting: The Collection of the Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City, and the Cleveland Museum of Art* (Cleveland: The Cleveland Museum of Art in cooperation with Indiana University Press, 1980), pp. 335-336; Ju-hsi Chou and Claudia Brown, eds., *The Elegant Brush*, pp. 23-24; Maxwell K. Hearn, "Qing Imperial Portraiture," pp.108-128; Yang Boda 楊伯達, "*Lang Shining zai Qing neiting de chuangzuo huodong ji qi yishu chengjiu* 郎世寧在清內廷的創作活動及其藝術成就 (The Artistic Creation and Merits of Giuseppe Castiglione [Lang Shining] in the Qing Court)," *Gugong bowuyuan yuankan* 故宮博物院院刊 (Palace Museum Journal), no. 2, 1988, pp. 3-26, 90; 莊素娥，圖版說明載於《海外中國名畫精選》（台北：錦繡出版社，2001），頁262-265，350；同書縮小版（上海：上海文藝出版社，無出版年月），頁106-107；Chuimei Ho and Bennet Bronson, *Splendors of China's Forbidden City*, pp. 164-165; Ho Chuimei, "The Relations Between Qianlong and His Consorts: Stories of a Man with Forty Wives," pp. 66-73.

⑫Wai-kam Ho的看法，見*Eight Dynasties of Chinese Painting*, p. 262; Chuimei Ho也引用他的說法，見*Splendors of China's Forbidden City*, p. 164.

⑬見Ho Chuimei, "The Relations Between Qianlong and His Consorts," p. 73.

⑭同上註。

⑮見註11。

⑯同註12。

臺灣大學學術期刊資料庫

發現事實遠比上述學者的這些推論更為複雜。此外，除了以上的議題之外，這件作品還有許多問題尚待探討，比如令妃的題記和畫像不符的原因何在；此卷上的十三個畫像，是為原本或重畫本；此卷製作的背景為何；以及它的圖像意涵到底是什麼等等。以下個人僅依研究所得，對本圖卷的畫家與斷代、乾隆皇帝的家庭生活、和本卷圖像的意涵等三方面相關的問題，提出一些看法。

3.本圖卷的畫家與斷代的問題

個人發現，本卷的乾隆皇帝和十二個女子的畫像並非由同一畫家在同一時間內畫成的，而是至少由四個畫家分別在兩個不同的階段中，依據十三幅作於較早時期的個別畫像，重新畫後再組合而成的。它的製作過程相當複雜。首先，我們先看這十三個畫像為何不可能是在同一個時段中畫成的原因。檢驗史料，乾隆皇帝一生當中所擁有的配偶共有四十一位，其中這十二位女子是分別在不同時期進宮與他成婚的。雍正時期（1723-1735）他已有九位妻妾：雍正五年（1727）他奉命娶小他一歲的富察氏（1712-1748；諡孝賢皇后）（L1）為正福晉。後來又納八位側福晉（其中兩位死於雍正十三年，1735）。他登基後到乾隆四十一年（1776）前後，又陸續添加年輕的後宮女子三十二人。其中可知年紀最小的便是圖卷上的順妃（L11）（鈕祜祿氏），她生於乾隆十四年（1749），小於皇帝三十八歲。⑰這些在不同時期入宮的女子命運也不相同，他們各依皇帝寵愛的程度，可在不同時期分別授予等級不同的封號。依《國朝宮史》的記載，他們的位階分為八級，由下而上依次為「答應」、「常在」、「貴人」、「嬪」、「妃」、「貴妃」、「皇貴妃」、「皇后」等。至於乾隆皇帝同時可以擁有多少皇后和妃嬪，她們居住於何處，職責為何，也有明文規定。據同書記載，他可以有一位皇后、一位皇貴妃、二位貴妃、四位妃、六位嬪，嬪以下則無定數

皇后居中宮，主內治；皇貴妃一位、貴妃兩位、妃四位、嬪六位，分居東

⑰關於乾隆皇帝的后妃及後宮女子小傳，參見張爾田，《清列朝后妃傳稿》（1923自序），收於沈雲龍主編，近代中國史料叢刊，第75輯（台北：文海出版社，無年月），傳下，頁2a-34a；唐邦志輯，《清皇室四譜》，卷2，后妃，頁19a-25a。

國立臺灣大學藝術期刊資料庫

西十二宮，佐內治；貴人、常在、答應俱無定位，隨居十二宮，勤修內職。⑱

如與上述的宮規對照，則發現目前圖卷上所見與它互有出入，因為在這裡，我們只看到皇后一位（L1），但無皇貴妃，貴妃也只有一位（L2）（還少一位），妃卻有七位（多出三位），嬪有四位（還少兩位）。這樣的數目與上述的宮規明顯不符，可知這件圖卷並不是表現乾隆元年時後宮的皇后與妃嬪的狀況。再說圖上女子中年紀最長的為孝賢皇后（1712-1748），而年紀最小的為順妃（1749-1788）。兩人出生的時間，相差三十七年，因此不可能像畫中所見，在同一時間點上看起來同樣年輕。再說皇后去世時順妃還沒出生，因此要他們同時被畫，絕無可能。另一個明顯的證據是畫中的貴妃（高佳氏，？-1745，謚慧賢皇貴妃，L2）卒於乾隆十年（1745），而令妃（L5）同年才進宮，剛被封為貴人，隨後封嬪，要到四年後（1749）才晉為妃。因此，兩人活動的時間既未重疊，自然也沒有以畫中那種地位同時被畫的可能性。再根據史料得知，畫中這些妃嬪受封的年份都不相同（見表一）。因此，這十二個女子在現實上絕不可能在同一時段中被畫成目前所見的樣子。唯一的可能是她們個別在受封之後被畫成單幅畫像，後來再根據**那些單獨的畫像重新畫成目前所見的這種集體群像。**至於為什麼要作成這樣的群像，它的背後一定有極特殊的理由，因為這樣一卷帝后群像，不論是在存世作品中或是畫史記錄中都是僅有的例子。就是從畫像的風格來看，前面十人臉部的畫法採用了當時歐洲傳教士引進的西洋式暈染法（海西法），而後三人則用中國傳統的線描法和**染色法。這二種畫風極為不同，**顯見並非同一畫家所作。詳情如何，極為複雜。

根據個人對**這件作品的研究，發現以下四點現象：首先就畫風上來說，這**十三個畫像共呈現六種不同的繪畫法則。它們分別是由四個藝術家畫成的，其中包括郎世寧，和他的兩個助手；以及另外一名院畫家。畫了手卷前面的十個畫像；他們採用了寫實的技法和「海西法」設色，表現出每個人物臉部的特色。另外一位院畫家以傳統的中國畫法畫了最後的三個畫像。**其次，從理論上來看，**

⑱于敏中等，《國朝宮史》，卷8，典禮四，宮規，頁124-125。

臺灣大學學術期刊資料庫

這十三個畫像最早的形制應該是單幅畫像，而且依她們受封為榜題上所見的身份的年代，可以判斷出該幅畫像是分別作成於九個不同的時段，依次為乾隆元年、二年、六年、十年、十四年、十六年、十九年、三十九年、和四十一年（1736，1738，1741，1745，1749，1751，1754，1774，1776）。至於將這些個別的畫像，重新繪製在手卷上，成為目前的列像形式，**則可能歷經了兩個階段：**第一階段可能發生在乾隆二十六～**三十年（1761-1765），那時只是將前面十人**的個別畫像重畫在一段畫卷上，並加上題識。**第二階段可能是在乾隆四十二～**四十三年（1777-1778）左右，那時才將後面三人的個別畫像重畫在另一段畫卷上，加上題識，然後與前段畫卷組合成為現狀。第三，每一位女子畫像的榜題所標示的是她被畫時的頭銜，而不是她一生中所獲最高的頭銜。第四，所有的榜題應該都是乾隆皇帝在每段畫卷組合完成後再書寫上去的。以下個人將以風格分析配合歷史文獻來支持這些論點。

畫卷一開始所見的是乾隆皇帝、孝賢皇后（L1）、和（慧賢）貴妃（L2）三人的畫像。三人都穿著明黃色的龍袍，顯示他們最崇高的身份地位。年輕的皇帝看起來冷靜而充滿自信。他的臉是以精細的線條勾畫，並以西洋的暈染法仔細染出立體感，由於採用正面光線，⑲因此，**這裡榜題所顯示的「乾隆元年八月吉日」**，所提示的是這幅畫像作成的場合應是為了慶賀他二十六歲的壽誕，而不是為祝賀他的登基而作的。因為在專為紀念他的登基大典而作的全幅畫像中，他是身著「朝服」、更具威儀地坐在寶座上的（圖2）。該幅畫像應是郎世寧在那時所作的。另外，特別值得注意的是，還有一幅郎世寧在同時所作的《乾隆皇帝肖像畫》（圖3），它不論從哪一方面看來都與他在本卷中的畫像相似。這三幅畫像臉部的畫法如此相似的現象，證明它們應是由同一畫家根據同一個稿本畫成的。這樣的現象也可見於皇后和貴妃兩人的畫像中。

乾隆皇帝的畫像之後為**（孝賢）皇后和（慧賢）皇貴妃兩人的畫像。這兩**位女子在乾隆皇帝還是皇子時便成了他的福晉與側福晉，後來在乾隆二年十二月四日（西曆1738年1月23日）分別受封為「皇后」和「貴妃」。⑳兩人都是乾

⑲見慶桂等編，《大清高宗純皇帝實錄》（1807）（台北：華聯出版社，1964），冊1，卷2，頁5。

⑳見張爾田，《清列朝后妃傳稿》，傳下，頁2a-14b；21b-22a；又參見慶桂等編，《大清高宗純皇帝實錄》，冊2，卷58，頁993-996，「乾隆二年十二月四日」條。

臺灣大學學術期刊資料庫

隆皇帝最寵愛的女子。但遺憾的是，兩人都早逝：慧賢皇貴妃卒於乾隆十年（1745），而孝賢皇后卒於乾隆十三年（1748）。㉑就畫風上來看，在畫像中，兩位女子看起來都同樣的年輕端莊、溫柔、含蓄而內斂。她們臉部的畫法如同乾隆皇帝畫像一般，用筆細緻，並且都以同樣精巧的渲染方法表現出立體感。這種作風與上述郎世寧所畫的乾隆皇帝肖像畫所見，極為近似，因此可以判斷此處二人的畫像應也是郎世寧在乾隆元年（1736），或稍後的乾隆二年十二月（西曆已是1738年），兩人正式受封之後所作。㉒

據耶穌會傳教士王致誠（Jean Denis Attiret,1702-1768）在乾隆三年（1738）的記載，他曾看過郎世寧所畫的乾隆皇帝和皇后肖像。㉓雖然我們無法據此認定他所看到的便是上述的作品，但可知郎世寧在那時確實作過乾隆帝后像，而且應該不止一幅。實際上也是如此，因為現在有關皇后和貴妃兩人的肖像除了本畫卷上所見之外，還有《孝賢純皇后朝服像》（圖4）、㉔《孝賢純皇后像屏》（圖5）、《慧賢皇貴妃朝服像》（圖6）、和《慧賢皇貴妃像屏》（圖7）等。這四件作品可能都是郎世寧在那同時期內所作。從風格上來看，此處畫卷上的后妃二人的臉部畫法和她們的《朝服像》和《像屏》上所見都極為近似。特別值得注意的是畫卷和像屏這兩組畫像之間的關係。雖然由於材質不同，所以畫卷上的兩人（絹本設色）比《像屏》上的兩人（紙本油畫）在筆墨和設色上看起來似乎較為簡略，但這二組作品不論是在衣冠服飾（吉服）方面、或尺寸高度（均為53公分左右）方面都極端相似。這正可說明了這裡所見的三件皇后像和三件貴妃像都是一稿三畫的現象。而在乾隆時期的院畫當中這是常有

㉑張爾田，《清列朝后妃傳稿》，傳下，頁2a-14b; 21b-22a。

㉒雖依實錄中所記，富察氏既為原配，因此乾隆皇帝登基（1735）之後也就順理成章的被稱為皇后了。例見《大清高宗純皇帝實錄》，冊1，卷1，頁147-152，168，雍正十三年八月二十三日。

㉓見Cécile and Michel Beurdeley, *Giuseppe Castiglione, A Jesuit Painter at the Court of the Chinese Emperors*, pp. 98, 157.

㉔又據國立北平故宮博物院文獻館編，《清代帝后像》，第三輯，頁549得知孝賢皇后還有另外一幅《朝服像》，原來可能掛在景山的壽皇殿（清皇室家廟）。畫中人看起來已是中年婦女，且面貌與這三件作品差異甚大，可能是畫家依據她過世（1748）前不久的樣貌畫成，專供祭祀禮拜用的。

臺灣大學學術期刊資料庫

的事。根據當時的文獻，乾隆皇帝時常任命某一畫家作畫；在作畫前必先呈上「畫樣」（草圖），得到他同意後畫家才依據那些草圖作成定稿，**而那些定稿**便成了範本。**乾隆皇帝時常在日後又命令同一畫家依他之前所作的定稿再另作**一幅作品；或命令某一畫家臨摹另一畫家的定稿再作一畫。㉕基於以上的這些理由，個人相信此處乾隆皇帝、皇后、和貴妃等三人的畫像也是在這種情況下作成的。也就是說，雖然它們的最早的個像稿本可能是朗世寧在乾隆元年到二年底(1736-1738)之間所作，但現在所見的這三人群像卻應是在後來的另一個時段中，因某種特殊的情況而重新依舊稿畫成的（詳見後論）。卷上其他每一位女子的畫像也是這種情況。

第四和第五個肖像所畫的為純妃（蘇佳氏，1713-1760，謚純惠皇貴妃）（L3）與嘉妃（金佳氏，？-1755，謚淑嘉皇貴妃）（L4）。這二位原都是乾隆皇帝未登基前已娶的側福晉。前者在乾隆二年十二月四日（西曆1738年1月23日）封為純妃；後者在同時只封為嬪，四年後即乾隆六年（1741）十一月才晉妃（見表一）。㉖因此這兩人的畫像最早的稿本作成的時間上限應分別是乾隆二年（1738）和六年（1741）。就圖像上而言，這兩位女子與前段的皇后和貴妃相當不同。最明顯的是這裡的女子全穿著金黃色的龍袍，顯示了她們「妃」級的地位，有別於較高級的皇后和貴妃所穿的明黃色龍袍。就臉部畫法來看，這兩人的臉部表現相當一致，且明顯異於前面的皇后與貴妃，特別在臉型、眉毛與嘴唇的造型上：此處所見兩人的臉型較前二者稍為瘦長，雙眉之間的距離較近，眉毛顏色較濃，並且弧形彎度較大；嘴巴較小，唇形也較厚，且施色均勻。因此可以判斷這兩人的畫像是由第二個畫家所作。

第六個肖像所畫的是令妃（魏佳氏，1727-1775，謚孝儀皇后）（L5）。令妃在乾隆十年（1745）入宮，先封為貴人，同年冊封為令嬪，很快地又晉封為令妃。乾隆三十年（1765）繼后烏拉納喇氏（1718-1766）被打入冷宮之後，令妃又晉升為貴妃，後又升為皇貴妃，統攝六宮之事。她在乾隆四十年（1775）過世，享年四十九歲，後祔葬於孝賢皇后陵。乾隆六十年（1795），因她所生的

㉕參見聶崇正，〈清代的宮廷繪畫和畫家〉，收於故宮博物院編，《清代宮廷繪畫》（北京：文物出版社，1992），頁1-27。特別是頁11；另外許多這樣的例子可見於乾隆朝的《養心殿照辦處各作成做活計檔》，藏於台北故宮博物院圖書室。

國立臺灣師範大學 藝術學院 期刊資料庫

皇十五子永（顒）琰（嘉慶皇帝，1760生，1796-1820在位）被擇為皇太子，而追封為孝儀皇后。㉗或許是由於她的美艷溫柔，因此才特別獲得乾隆皇帝的珍愛：她在入宮後馬上得寵，並且很快地便封嬪晉妃。尤其她又為乾隆皇帝連生了四子（皇十四、十五、十六、十七）和一女（皇七女），因此極受寵愛。這是為何她能繼烏拉納喇氏之後統攝六宮之故。她在此處畫像中所穿的龍袍為香色，因此可知她當時的身份是「嬪」。也因此，可知本幅畫像最早的稿本應作成於乾隆十年（1745）她封為嬪之後不久。畫中的令嬪年輕嬌嫩，一派清純，似乎比其他的女子看起來更為美艷。她的臉呈長橢圓形，皮膚白裡透紅，似乎吹彈可破，杏眼微微上揚，眉毛烏黑而彎曲，口小唇紅，楚楚動人。此處所見她臉部的造形和施色的方法與前面所論的兩種表現方法差異極大，顯現高度的寫實技巧。由於它呈現了優異的藝術品質，因此個人認為它可能是出於郎世寧之手。

第七和第八個肖像表現的是舒妃（葉赫納喇氏，1728-1777）（L6）和慶嬪（陸佳氏，1724-1774）（L7）。舒妃在乾隆六年（1741）進宮，先封為貴人，後封為嬪，十四年（1749）才晉升為妃。㉘慶嬪在乾隆初年進宮，初封為貴人；十六年（1751）冊封為慶嬪，**後來才晉升為慶妃。**㉙因此這兩人的畫像最早稿本作成的時間應分別在1749年和1751年。就圖像上而言，這兩位女子臉部的畫法一致，但與前面所見的畫法明顯不同。此處女子的眉毛看起來弧度較小，起筆的地方較尖；嘴小唇厚，下唇施色明顯較濃於上唇；唇下又加陰影，強調它與下頷之間的凹凸起伏。這種畫法既不見於上述諸女子的臉部表現，因此，可以推斷**是出於第三個畫家之手。**

第九和第十個肖像所表現的是穎嬪（巴林氏，1731-1800，諡穎貴妃）和忻嬪（戴佳氏，？-1764，時為忻貴妃）（L8，9）。穎嬪在乾隆初年進宮，先封

㉖見張爾田，《清列朝后妃傳稿》，傳下，頁23b-24b；及《實錄》，乾隆二年十二月四日。

㉗見張爾田，《清列朝后妃傳稿》，傳下，頁18b-21b；又，現在存世的還有她的一幅《孝儀皇后朝服像》容貌已是中老年之狀，應是依她過世之前的樣貌所作，後來掛在景山壽皇殿中，供祭祀禮拜之用，圖見國立北平故宮博物院文獻館編，《清代帝后像》，第三輯，頁550。

㉘見張爾田，《清列朝后妃傳稿》，傳下，頁23b-24b。

㉙見張爾田，《清列朝后妃傳稿》，傳下，頁25b-26a。

臺灣大學學術期刊資料庫

為貴人，十六年（1751）封為嬪；忻嬪在乾隆十八年（1753）進宮，十九年（1754）封為嬪。㉚因此兩人畫像的最早稿本作成的時間上限應分別在1751年和1754年。就圖像上來看，穎嬪的肖像顯現了優異的藝術品質。她的臉形瘦長而橢圓，杏眼，柳葉眉，雙頰紅潤，嘴形優美，嘴角微微上翹，雙唇豐潤。她的美豔可比令妃。類似的表現法又見於《婉嬪像屏》（圖8），它可能是郎世寧在乾隆十四年（1749）婉嬪受封後不久畫的。因此可以推想此處穎嬪畫像應也是郎世寧所作。雖然此處忻嬪的櫻桃小口、和上唇較淡而下唇較濃的化妝法近似舒妃和慶嬪（L6, 7）的畫像所見，但是由於她的臉部造型，尤其是弧度緩和的柳葉眉和杏眼，以及高度的藝術品質，都和穎嬪相當接近，因此可以推斷忻嬪的畫像也可能是郎世寧所作。

最後的三個肖像所畫的是惇妃（汪氏，1746-1806）、順妃（鈕祜祿氏，1749-1788）與循嬪（伊爾根氏，?-1797，時為循妃）（L10-12）。惇妃在乾隆二十八年（1763）進宮，初封常在，三十六年（1771）賜號貴人，後封嬪，三十九年（1774）晉升妃。因此這幅畫像最早的稿本應作成於1774年之後不久，因為乾隆四十三年（1778），她因擅殺宮女而被降為嬪。㉛惇妃後來很快地又復為妃，主要是她早在三年前（乾隆四十年，1775）已生了皇十女和孝固倫公主（1775-1823），也是乾隆皇帝最鍾愛的幼女，因而特別獲寵之故。㉜既然畫上所見她的衣著與榜題都顯示出她的身份，可知這幅畫像的最早稿本作成的時間上限是1774年。順妃在乾隆三十一年（1766）進宮，賜號順貴人，三十三年（1768）封為順嬪，四十一年（1776）晉為順妃，㉝但五十三年（1788）因故又被降為貴人。㉞循嬪入宮年代不詳，可能在乾隆三十年前後，初賜號貴人，乾隆四十一年（1776）封循嬪。既然這兩幀肖像中所見兩人都已封為妃與嬪，可

㉚見張爾田，《清列朝后妃傳稿》，傳下，頁27b-28b。

㉛慶桂等，《國朝宮史續編》（1806），收於故宮博物院編，故宮珍本叢刊（海口：海南書局，2000），冊313，卷2，頁32-34，乾隆四十三年十一月初八日訓諭。但此事張爾田在惇妃小傳中誤列為乾隆四十二年之事。見張爾田，《清列朝后妃傳稿》，傳下，頁29a-30a。

㉜和孝固倫公主在乾隆四十五年（1780）由乾隆皇帝下旨婚配給寵臣和珅（1749-1799）的次子豐紳殷德，乾隆五十四年（1789）成婚。又惇妃小傳見上註。

㉝見張爾田，《清列朝后妃傳稿》，傳下，頁30a。

㉞此事未見於其小傳中，但在吳十洲，《乾隆一日》，表七之中卻載有此事，不知何據。

臺灣大學學術期刊資料庫

知它們的原稿作成的時間上限應是1776年。以上惇妃、順妃和循嬪三人的臉部畫法都相當一致。每一位都是臉形瘦長，雙眉尖細高挑，眼角微微向兩側斜揚，口小而唇薄，又以平塗的方法暈染，呈現了中國傳統人物畫的畫法，明顯異於前述十個肖像的**「海西法」。因此可以判斷此處三人的肖像應是另外一位熟習**傳統中國畫的院畫家所作，與郎世寧的畫風沒有任何關係。

如上所見，本卷中的十三個畫像都穿著「吉服」，有如聖像一般，以半身、正面對著觀眾。除了乾隆皇帝的臉上表現出一種冷靜而充滿自信的表情之外，其餘的十二位女子看起來都相當溫和而內斂，幾乎不見任何強調個別性的特殊表情。因為個別性在乾隆皇帝的後宮是不被認可、且受譴責的，這點我們在後面將會討論到。然而，除了最後三個女子的畫像之外，畫家們在這種制式化的限制中，還是想盡辦法很敏銳地捕捉到這些被畫者臉上所隱藏的個性特色，而且成功地以種種含蓄而幽微的方法，把他的志得意滿，和她們的無言之美表現出來。他們以寫實的態度，極盡其能地仔細描繪每位人物臉上五官的特色，依此而使得這些人物的畫像產生某種程度的個別性。在多數情況下，這些畫家都極精心地描繪了這些人物的眉、眼、口、鼻的形狀、曲度、大小比例與布列位置等等，再輔以西洋式的暈染法，去表現皮膚的質感和臉上五官表面高低起伏的狀態。這樣的結果使得觀者不但可以發現到乾隆皇帝的英俊雄姿和每位女子獨特的魅力，而且可以經由這些人物的五官形狀和臉上表情去感覺到他們的個性，因此也展示了高度的美術品質。如上所述，這十個畫像的最早稿本極可能是由郎世寧和他的助手在1736-1754年間所作，因此畫像的品質也受到相當的控制。㉟至於最後三幅的最早稿本因完成於1774和1776年，那時郎世寧已經過世（郎卒於1766年），再也無法監控宮中任何畫像的品質；而畫者也因才能有限，所以使得這三幅畫像看起來既僵化刻板，也缺乏個性和美感。

㉟關郎世寧在清宮中的活動情形，參見Cécile and Michel Beurdeley, *Giuseppe Castiglione, A Jesuit Painter at the Court of the Chinese Emperors*; 及《故宮博物院院刊》，1988年，2期，紀念郎世寧誕生三百年專輯中各文，特別是楊伯達，〈郎世寧在清內廷的創作活動及其藝術成就〉，頁3-26；聶崇正，〈中西藝術交流中的郎世寧〉，頁72-79，90；鞠德源、田建一、丁瓊，〈清宮廷畫家郎世寧年譜〉，頁27-71；另外，參見天主教輔仁大學編，《郎世寧之藝術 — 宗教與藝術研討會論文集》（台北：幼獅文化，1991）中諸文。

臺灣大學藝術期刊資料庫

就像是紀實圖一般，在這畫卷中的每個畫像都表現了被畫者穿戴著正式的服飾，顯示了他們在地位升遷之後、榮獲新銜時的樣貌。這些畫像最早的個像稿本應該都儲放在宮裡一些專藏皇室成員圖像的檔案中。照理而言，乾隆皇帝的每一個配偶，自從進宮之後，應該都會有機會在不同的情況下，因不同的目的而被繪製圖像。如前所述，乾隆皇帝一生共有四十一位配偶；她們的地位分為八個等級；每等級在生活的各方面各享有不同的特殊待遇，包括服飾、飲食、住屋、生活費、和侍女人數等等。㊱依循這套制度，這些妃嬪的地位可能依皇帝的恩寵或懲罰而升遷或降級。她也可能因新獲升遷而蒙賜寫真的機會。特別是當她升到嬪的地位之後更是如此，因為嬪列第五級，正超過八級的中數，可算是身列皇室中的尊榮地位。

其次的問題是本卷的這些畫像是在何時和何種情況下，繪製並組合而成目前所見的這樣一件手卷？依個人的研判，這件手卷的繪製過程大約可以分為前後兩段，前段包括前面的十個畫像，後段包括最後的三個畫像。這兩段畫像的繪製可能分別在乾隆二十六年～三十年（1761-1765），和乾隆四十二～四十三年（1777-1778）等兩個時期，而且都與當時特殊的歷史背景有關。個人認為前段圖像的繪製，可能與乾隆二十六年～三十年之間一連串慶祝西北大捷的種種活動有關。那時乾隆皇帝正值盛年（五十一歲～五十六歲），而且國勢與軍威都到了鼎盛狀態，特別是在西北用兵方面，得到了空前的大勝利。原來新疆地區自從康熙（1662-1772）時期開始，便常因準噶爾和回部兩地的內亂而動盪不安。乾隆二十年（1755）亂事再起，乾隆皇帝派傅恒（-1770，孝賢皇后之弟）等將領率軍攻伐。㊲乾隆二十四年（1759）戰事全面結束，西北底定。乾隆二十六年（1761）位在西苑的紫光閣重修落成，乾隆皇帝特別在此地設慶功宴，宴請王公、大臣、蒙古和回部的首領、及西征將士一百多人，並命姚文瀚作《紫光

㊱參見于敏中等，《國朝宮史》，卷8，頁124-125；又，有關她們的冊封典禮，參見卷5，頁69-74；有關她們的服飾，參見卷9，頁136-147；有關她們的經費，參見卷17，頁315-323；325-331；335-339；又見Chuimei Ho and Bennet Bronson, *Splendors of China's Forbidden City*, pp. 172-173.

㊲傳恆傳，見趙爾巽等，《清史稿》，冊35，卷301，列傳88，頁10445-10451。

臺灣大學學術期刊資料庫

閣賜宴圖》（今藏北京故宮博物院）。㊳另外又命人作《紫光閣凱宴將士圖》。此外，值得注意的是，他又命人將平定準噶爾和回部的功臣，包括傅恒、兆惠、班第、富德、瑪瑺、阿玉錫等一百人的畫像陳列在紫光閣中。**乾隆皇帝又為其中的五十幅畫像親製題贊。這種作法有如漢武帝（西元前156生，前141-前87年在位）時命人畫「雲台二十八將」，和唐太宗（599年生，626-649在位）時所作的《凌煙閣功臣圖》一般，除了對被畫者個人表示獎勵作用外，也等於是向他所有的臣民宣示忠臣的典範。**㊴此外，清軍在先前征戰期間時傳捷報，乾隆皇帝特別高興，因此不斷地命人作畫。為此，郎世寧曾作二幅，包括《阿玉錫詐營圖》（1755）和《瑪瑺斫陣圖》（1759）（二者並藏在臺北故宮博物院）。㊵乾隆三十年（1765）皇帝並命郎世寧、王致誠、艾啟蒙（Ignatius Sickellpart，1708-1780）、安德義（Joannes Damascenus Salusti，?-1781）等西洋畫家作《得勝圖》（《石渠寶笈續編》作《平定伊犁回部戰圖》）共十六幅，其中郎世寧畫了兩幅。後來乾隆皇帝又命兩廣總督李侍堯將這些《得勝圖》寄往法國雕印成銅版畫。㊶

個人認為，很可能是在這樣的時空背景中與志得意滿的心情下，乾隆皇帝也命令郎世寧以類似的模式，繪製一卷他與**十個特選的賢德后妃所組成的列像圖卷（這其中可能包括了他的繼后烏拉納喇氏，原為**嫻妃，位在貴妃（L2)之後，後來因故被切除，詳見後論，因此目前所見的這段畫面只有九個女子的畫像）。**其目的有如紫光閣功臣圖般，表揚那些后妃的賢德和對家庭的貢獻，同**時也藉此來教育他後宮的女子，具有教化的功能。為了紀念他們年輕時榮獲新銜，並且看起來神彩煥發的樣子，他便命令郎世寧和他的助手依據他們在這

㊳參見聶崇正，《清代宮廷繪畫》（香港：商務印書館，上海：上海科學技術出版社，1999），頁222-225。

㊴參見莊吉發，《清高宗十全武功研究》（台北：國立故宮博物院，1982），圖58，頁618；馬雅貞，〈戰爭圖像與乾隆朝（1736-95）對帝國武功之建構—以《平定準部回部得勝圖》為中心〉，國立台灣大學藝術史研究所，碩士論文，2000。**又，乾隆皇帝的其中五十人畫像親製題贊之事，**見胡敬，《國朝院畫錄》，收入其《胡氏書畫考三種》（臺北：漢華文化事業股份有限公司，1971），頁450，「姚文瀚，紫光閣宴圖一卷」條注文。

㊵莊吉發，同上註，頁518-531。

㊶同上註；又參見Cécile and Michel Beurdeley, *Giuseppe Castiglione*, pp. 79-87, 167, 189.

臺灣大學學術期刊資料庫

之前（1736，1738，1741，1745，1749，1751，1754）所曾作過這些人的個別畫像為範本，重新繪製並序列成卷。也正由於郎世寧主導了卷中這十個畫像的重新繪製，因此才能有效地控制了它們的藝術品質。

依個人所見，在這段畫面上每幅畫像的旁邊原來並沒有題識，這點可由現存清代皇室人員的肖像畫幾無題識，而像主的名字多以紙張書寫並浮貼於畫幅背後的作法得到證明。據此，可以推測當這段畫面完成之後，某位書家才在每幅圖像的旁邊加上了榜題。但是在這些榜題中卻出現了一處瑕疵，那便是令嬪畫像的旁邊卻標上了「令妃」的頭銜，這二者之間呈現的矛盾到底是如何發生的？依常理而言，任何書者那怕是因為不小心筆誤而造成了這樣明顯的過失，也必會招致極為嚴厲的懲罰。但是，如果那失誤是乾隆皇帝本人所做的，那麼這種情形便完全可以接受。依此可以證明，乾隆皇帝應是書寫這則榜題的人。據此也可以推測這段圖卷上的其他榜題也都是他的手筆。這也是為何這些題識不論是楷書或行書，在結字和運筆上，都近似乾隆皇帝所受王羲之（321-379）書風影響的特色。㊷換句話說，當這部分圖卷完成後，乾隆皇帝在它上面十幅畫像的旁邊寫上了現在所見的那些榜題，而在令嬪之側題字時，偶因筆誤而造成了目前所見的這種矛盾。此外，他也極可能是因為特別鍾愛令嬪剛受封時的這幅畫像，而不取她另外位階更高時的畫像，因此執意將它納入這卷畫中；可是在他書寫榜題時，卻誤將「令嬪」寫成了「令妃」，正如此處所見。

至於後段畫卷的繪製，個人認為可能是在乾隆四十二年到四十三年（1777-1778）、也就是他六十七歲到六十八歲之間，他命人所作的。那也是他個人生活陷入低潮，倍感家庭生活特別可貴的一段時期。乾隆四十一年，乾隆皇帝已六十六歲，此時他的四十一位配偶當中，差不多已過世了一半，只剩下二十二位。㊸而二十七個子女也只剩下十人。㊹也就是說，他的妻妾與兒女共六十八

㊷關於乾隆皇帝的書法風格，參見王耀庭，〈乾隆書畫：兼述代筆的可能性〉，未刊論文，發表於「十八世紀的中國與世界」學術研討會，台北，國立故宮博物院，2002年12月14日，頁1-17；何傳馨，〈乾隆的書法鑑賞〉，《故宮學術季刊》，2003年，21卷，1期，頁31-63。

㊸參見張爾田，《清列朝后妃傳稿》，頁1-34a；唐邦治，《清皇室四譜》，卷2，頁19-25；吳十洲，《乾隆一日》，表七。

㊹唐邦治，《清皇室四譜》，卷3，頁22-25；卷4，頁16-18；趙爾巽，《清史稿》，卷165，頁5206，表5；卷18，頁9090-9098；吳十洲，《乾隆一日》，表八。

臺灣大學學術期刊資料庫

人當中，此時已死了三十六人。他淒涼的心情可想而知。加上第二年（1777），他一輩子衷心孝順的生母孝聖憲皇太后（1692-1778）也以高齡八十六去世，㊺令他更為傷慟。㊻面對死亡的侵襲與歲月的摧殘，年過六旬的乾隆皇帝心情之低沈可想而知。而且，自乾隆三十年（1765）之後，他的健康似乎不如以前，生育能力驟降，只再獲得一子一女（皇十七子與皇十女）而已。在這種情況之下，他很可能會如常人一般尋索周遭親信在情感上的支持，以及記憶中美好事物的回味。這也可能是他為何在**此後越來越寵幸佞臣和珅（1746-1796）的緣**故。㊼同時，他似乎也更珍惜身邊那些年輕的女子，尤其是惇妃、順妃和循嬪等人。她們三人都是乾 隆三十年（1766）前後進宮的，而且都比皇帝年輕三十多歲。其中惇妃又為他生下最小的皇十女，成為他最鍾愛的女兒。可能在這種情況下，他再度命令某一宮廷畫家，依據上述三人的個像重新集繪成一段群像，並附接在原來由郎世寧主導的第一段十人畫像之後。畫成之後，他又依前例，在這三幅畫像的旁邊寫上榜題。這是為何這三個榜題的書法與他在十年之前為前段畫像所寫的所有榜題相比，看起來字體較大，行書成分較高，而「嬪」字右半邊「賓」字的寫法也稍異的原因。此外，值得注意的是，在現在的圖卷上所見每幅女子畫像的榜題所標示的，只是她們在年輕被畫時的身份，而不是她一生當中所曾獲得的最高頭銜。

幾近七十歲的乾隆皇帝每一次展開這件圖卷，便應會自然而然地回想到他自己和所鍾愛的一些妻妾在年輕時所共享的溫馨歲月。對他而言，在那些美好的時光當中，最令人興奮的時刻，可能便是當他們初獲無比的榮譽、地位、與權力的當時，譬如他正式登基為皇帝、以及那些女子第一次晉升更高位階的時候。在那些場合中他們都正值二十多歲的青春年華，每一位的臉上都洋溢著喜悅和滿足，正如這卷圖像中所見。他們那一張張呈現愉悅與充實感的年輕臉龐，深藏在他的記憶當中，成為他內心深處的慰藉。他也以這件歷史紀實畫，證明了他在家庭生活中愉悅而成功的一面。

㊺見唐邦治，《清皇室四譜》，卷2，頁17a-18a；趙爾巽，《清史稿》，冊14，卷214，頁8914-8915；張爾田，《清列朝后妃傳稿》，傳上，頁107a-116b。

㊻見清高宗，《御製詩四集》，卷42，四庫全書，冊1308，頁44-46。

㊼和珅傳，見趙爾巽等，《清史稿》，冊35，卷319，列傳106，頁10752-10758。

臺灣大學學術期刊資料庫

可以想像的是，當垂垂漸老的乾隆皇帝看著這些畫像的時候，心中難免混雜著思念與感傷。每一幅畫像可能喚醒他對那位女子個別的感情，引發他回憶起自己年輕時與她共渡的私密時光。但是，令人哀傷的是，畫卷中的一些女子早已作古，而他自己此時也已成老者。縱使是畫卷中最後三個年紀最輕的女子，她們的畫像雖然比不上其他的女子那般看起來楚楚動人，在他看來，應也值得珍惜，因為他深知她們終不免歲月無情的逼迫，很快也會一一老去。這樣的一件圖卷所呈現的不僅是他自己的，同時也是她們這些女子年輕時的生活記錄。生命是不會為任何人重新來過的，那怕是他貴為皇帝也無例外。也因此，他豈能不珍惜這樣的生命記錄呢？在這種心境下，我們可以瞭解到這件圖卷為何會成為他老年時最為珍愛的藏品之一了。因為幅上鈐有他七十歲（1781）時所刻的「古希天子」和八十歲（1791）時所刻的「八徵耄念之寶」這兩方印記；據此，更可證明這件圖卷必是他十分珍愛的作品，所以直到他年暮之時，還時常展玩欣賞。

4.擇列妃嬪畫像的原則

其次的問題是，乾隆皇帝如何決定那一位配偶的畫像該被收入在這件畫卷中。乾隆皇帝前後既有四十一位配偶，他為何只選擇了這十二位的畫像與他自己的畫像並列？到底他所選擇的標準是什麼呢？這些畫像的排列有什麼原則？這樣的畫卷具有怎樣的圖像意涵？個人發現畫中十二個女子的擇列標準完全取決於乾隆皇帝個人的主觀愛惡。而他欣賞的女子除了年輕貌美之外，必須是個性溫和，善於體貼，而且能與他分憂解勞，其中最佳典範便是孝賢皇后（以下詳論）。族群的不同不是問題，因為在這十二位女子當中有六位（L1，6，9，10，11，12）是滿族，五位（L2，3，4，5，7）是漢族旗人，而有一位（L8）是蒙古族。聰明才智也不是他特別注重的因素。生育能力雖然重要，但並非絕對因素。因為在這十二個女子當中的貴妃（L2）、慶嬪（L7）、穎嬪（L8）、順妃（L11）、和循嬪（L12）等五人都未曾生育（見表一），卻一樣得寵入列。㊽

㊽Ho Chuimei也同樣注意到這一點，參見其“The Relations Between Qianlong and His Consorts,”p. 73.

臺灣大學圖書館 期刊資料庫

從許多方面看來，他評價一個女子的賢德與否似乎深受儒家道德觀的影響。眾所周知，乾隆皇帝熟知儒家經典和古代史籍，對於史書上所載歷代后妃自我奉獻以輔佐君王的種種美德懿行更耳熟能詳。此外，在他的收藏中也有許多表現這類具有諫誡教化意味的繪畫作品，其中最有名的便是傳顧愷之（約344-405）所作的《女史箴圖》，以及傳為李公麟（約1049-1106）所作的摹本。二者都是他極為珍惜的作品。[49]根據著錄，傳顧愷之的《女史箴圖》應在乾隆十年（1745）之前已進入清宮收藏；且從此之後，一直受到乾隆皇帝的寶愛，這點可由卷上所蓋的「八徵耄念之寶」和「太上皇帝之寶」（1796年他傳位之後所用）二印得到明證。事實上，他因太寶愛這件作品，因此特別將它和其他三件作品，包括傳李公麟的《九歌圖》、《瀟湘圖》、和《蜀江圖》，合稱「四美具」，共同儲放在建福宮的靜怡軒中，並為他最珍愛的四件繪畫作品，與他珍藏在養心殿三希堂中的三件書法作品：王羲之的《快雪時晴帖》、王獻之（344-386）的《中秋帖》、和王珣（350-401）的《伯遠帖》互相輝映。[50]乾隆皇帝對傳顧愷之《女史箴圖》的欣賞，處處可見，明顯的是，他不但在引首處題上「彤管芳」三字，又在卷後隔水上畫了一株蘭花，並在拖尾上寫了兩則題記， 鄒一桂（1686-1772）在另紙上畫了一幅松竹畫，裝成一卷（圖9），時時把玩。[51]此外，他也在傳李公麟所摹的《女史箴圖》卷前的引首上題了

---

[49]傳顧愷之，《女史箴圖》，見張照與梁詩正編，《石渠寶笈初編》，四庫全書（台北：商務印書館影印台北故宮藏文淵閣本，1983-86），冊825，卷36，頁429-430；卷44，頁642-643；傳李公麟摹本，見同書，卷32，頁287-290。有關當代學者對這二卷作品多方面探討的各篇論文，參見Shane McCausland ed., *Gu Kaizhi and the Admonitions Scroll* (London: The British Museum Press in association with Percival David Foundation of Chinese Art, 2003).

[50]有關四美具，見張照與梁詩正編，《石渠寶笈初編》，卷36，頁429-430；卷44，頁642-643。

[51]關於傳顧愷之《女史箴圖》的各方面研究，參見Shane McCausland ed., *The Admonitions Scroll*，其中多位學者的論文，有關乾隆皇帝收藏《女史箴圖》的情形，參見Nixi Cura,“A Cultural Biography of The Admonitions Scroll: The Qinglong Reign(1736-1795),” pp.269-276。

臺灣大學藝術期刊資料庫

「王化之始」（圖10）。[52] 由此也可看出乾隆皇帝認同了張華（232-300）在〈女史箴〉文本開場所揭示的要義：「茫茫造化，二儀既分。……在帝庖犧，肇經天人。爰始夫婦，以及君臣。家道以正，王猷有倫……」[53]他心中理想的婦德典範也正如〈女史箴〉文中所列舉的一般，是古代一些后妃的嘉言懿行，特別是「樊姬諫獵」、「馮婕當熊」、「班姬辭輦」等等古代后妃自我犧牲、與克制私慾以護衛皇帝的故事，更引發他的興趣。因此，有關班姬的故事曾二度見於他的詩文創作。[54]此外，在乾隆三十一年（1766），他更命金廷標（活動於1759-1767）畫了《馮婕當熊》（圖11）。可見這二則故事在他心中的重量。他也以此來教育他的後宮妃嬪。據《國朝宮史》的記載，在他妃嬪所住的十二宮中，每年農曆十二月二十六日到隔年二月三日之間，每宮都會掛上一幅闡揚婦德的古代故事畫，稱「宮訓圖」。[55]內容如下：

1.景仁宮：燕姞夢蘭圖[56]
2.承乾宮：徐妃直諫圖[57]
3.鍾粹宮：許后奉案圖[58]
4.延禧宮：曹后重農圖[59]
5.永和宮：樊姬諫獵圖[60]
6.景陽宮：馬后練衣圖[61]

---

[52]關於此本《女史箴圖》的斷代研究，參見余輝，〈宋本《女史箴圖》卷探考〉，《故宮博物院院刊》，2002年，99期，頁6-16。

[53]關於顧愷之所作的《女史箴圖》各方面的研究，參見Shane Mc Causland ed., *Gu Kaizhi and The Admonitions Scroll.*

[54]清高宗，《御製樂善堂全集》，四庫全書，冊1300，卷18，頁436-437；卷19，頁443。

[55]見于敏中等，《國朝宮史》，卷8，典禮四，宮規，頁131-133。

[56]見左丘明，《春秋左氏傳》，四庫全書，冊143，卷21，頁467-468。

[57]見劉昫等，《舊唐書》，四庫全書，冊269，卷51，頁420-422；歐陽修等，《新唐書》，四庫全書，冊274，卷76，頁4。

[58]見班固，《前漢書》，四庫全書，冊274，卷97下，頁287-291。

[59]見托克托等，《宋史》，四庫全書，冊284，卷242，頁864-866。

[60]見劉向，《古列女傳》，四庫全書，冊448，卷2，頁20-21。

[61]見劉向，《古列女傳》，四庫全書，冊448，卷8，頁82-83；范曄，《後漢書》，四庫全書，冊252，卷10上，頁176-179。

臺灣大學學術期刊資料庫

7.永壽宮：班姬辭輦圖⑫
8.翊坤宮：昭容評詩圖⑬
9.儲秀宮：西陵教蠶圖⑭
10.啟祥宮：姜后脫簪圖⑮
11.長春宮：太姒誨子圖⑯
12.咸福宮：婕妤當熊圖⑰

這些作品都是當時院畫家所作。每幅作品上又配上朝臣所錄乾隆皇帝所作的相關評論，例見於鍾粹宮所掛的《許后奉案圖》（圖12）。這些畫題涵蓋了遠古黃帝時期到北宋仁宗（1010生；1022-1063在位）時代著名后妃的嘉言懿行，其中尤多漢代（前206-後220）及其前的故事。

5.孝賢皇后

在乾隆皇帝的后妃嬪當中，他最愛的便是他的嫡配富察氏孝賢皇后（L1），終其一生。他對她生死不渝。雍正皇帝登基時（1722），乾隆皇帝為皇四子，時年十二，住在乾清宮東側的毓慶宮。雍正五年（1727），他17歲，奉命與富察氏（時16歲）成婚，才遷到位在皇宮西北的重華宮，並以建福宮和敬勝齋等處作為休閒憩遊之地。⑱雍正七年（1729），雍正皇帝又賜長春仙館作為她們夫婦在圓明園的居處。⑲富察氏溫柔體貼，極得乾隆皇帝鍾愛，夫婦同心，恩愛逾常。在乾隆皇帝心中，她是他的知音，也是所有婦德的代表，因此在他的詩中一再提到她的美德：包括她深深瞭解乾隆皇帝，重視滿洲傳統的習俗；有一次還親手製

⑫見班固，《前漢書》，四庫全書，卷97下，頁291-293；劉向，《古列女傳》，四庫全書，卷8，頁78-79。
⑬此故事待查。
⑭見司馬遷，《史記》，四庫全書，冊243，卷1，頁41。
⑮見劉向，《古列女傳》，卷2，頁18。
⑯見劉向，《古列女傳》，卷1，頁211。
⑰見班固，《前漢書》，卷97下，頁301；劉向，《古列女傳》，卷8，頁77-78。
⑱見清高宗，《御製詩五集》，四庫全書，冊1310，卷51，頁439，〈新正重華宮〉條。
⑲同上，《御製詩二集》，四庫全書，冊1303，卷4，頁256，〈首夏圓明園〉；又參見劉鳳翰，《圓明園興亡史》（台北：文星書店，1963），頁22，長春仙館條。

臺灣文獻學術期刊資料庫

作一個滿洲式的「燧囊」送給他（圖13），令他念念不忘。⑦⓪乾隆皇帝登基後的第二年末（1738）便正式冊封她為皇后。彼此更同心他共度了十三年。期間她一直為他分憂解勞。譬如，他在國事中最關心的事務之一便是全國各地降雨的情況，因為乾旱或水澇都會影響農作物的收成和百姓的生活，以及國家的稅收。這可見於他詩中無數因盼雨的焦慮和得雨的喜悅而寫的作品。在〈雨二首〉的注文中他還特別提到皇后在這一點上與他同憂共喜的情形。⑦①因此，她是他最親愛的妻子，也是這世上，除了他的生母之外，他最愛的女人。在後宮生活中皇后的美德也得到讚揚，她不但是能孝敬孝聖憲皇太后的好媳婦，⑦②也是後宮諸女子的表率。唯一遺憾的是她所生的二男二女當中，三個早殤：皇二子永璉（1730-1738），本密立為皇太子，但九歲早殤，謚「端慧」；皇七子永琮（1746-1747），二歲時殤亡，謚「悼敏」；皇長女（1728-1729）也早殤；只剩下皇三女（1731-1792）封固倫和敬公主，於乾隆十二年（1747）下嫁科爾沁蒙古王公，仍住京師。⑦③乾隆十二年（1747）的除夕，七子永琮的殤亡，⑦④令她備受打擊，雖然身邊仍有皇三女（當時年17），但二男二女當中三個早殤，經歷這些傷痛，使她身心交疲。

乾隆十三年（1748）春二月，乾隆皇帝帶著皇后與皇太后第一次東巡到山東登泰山祭祀，之後並到曲阜祭孔。三月初，乾隆皇帝回鑾到濟南城，在城中受到百姓熱烈迎駕，見到濟南貢生張廷望的孫子，名永清，年方五歲，卻能背誦乾隆皇帝登基前所作的《樂善堂全集》。⑦⑤皇后在兩個月前才喪皇子，因而觸景傷情。⑦⑥原已疲憊的身心再加上旅途勞頓，使她不勝負荷，感覺身體不適。

---

⑦⓪清高宗，同上註，頁254，〈讀皇祖御製清文鑑〉。

⑦①同上註，頁257，〈雨二首〉，注文。

⑦②同上註，〈午日漫成二首〉，頁257。關於乾隆皇帝生母孝聖憲皇太后傳，見唐邦志輯，《清皇室四譜》，卷2，后妃，頁17a-18a。

⑦③關於乾隆皇帝這四個子女小傳，參見唐邦志，同上註，卷3，皇子，頁22b-25b；卷4，皇女，頁16a-18b；又參見趙爾巽等，《清史稿》，卷211，列傳8，諸王，頁9092，9093。

⑦④《御製詩二集》，四庫全書，冊1303，頁408，〈皇長子輓詞〉，注文。

⑦⑤見清高宗，《樂善堂全集定本》（1737自序，1758定本），四庫全書，冊1300。

⑦⑥此事載於乾隆皇帝在十四年後的追憶，見《御製詩二集》，四庫全書，冊1304，卷67，頁297，〈過濟南雜詩疊舊作韻〉，注文中。類似濟南神童的記載，又見於昭槤（汲修主人，活動於18世紀末到19世紀中期），《嘯亭雜錄》，收於沈雲龍主編，近代中國史料叢刊63（台北：文海出版社），冊下，頁623-624，〈神童〉條。

臺灣大學藝術期刊資料庫

但她未特別注意，還鼓勵乾隆皇帝遊覽當地名勝如大明湖的趵突泉等地。而乾隆皇帝也沒注意到嚴重性，因此仍然興致高昂，在詩性大發，多所吟詠之際，又發現華不注山與鵲山的地理位置與趙孟頫（1254-1322）所畫的《鵲華秋色》中所見不同，於是馬上派專人回京帶回該畫，與實景比對一番，大加讚美，如見於他的題記：

〈題趙孟頫鵲華秋色圖〉
昔覽天水是圖時，不信名山能並美。今登濟城望兩山，初謂何人解圖此。
因命郵致封章便，真蹟攜來聊比似。始信筆靈合地靈，當前印證得神髓。
兩朶天花繡野巔，一隻靈鵲銀河涘。是時春烟遠郭收，柳隄窣綠花村紫。
天光澹靄水揉藍，西鵲東華鏡空裏。留待今題信有神，不數嘉陵吳道子。⑰

當他們到了德州便改行水路。登舟後，卻發現皇后疾病加重，終於不起，而於三月十一日薨逝。
於是全隊人馬乘船到通州後，改由陸路兼程趕回京城，將皇后遺體先殯於長春宮，後移殯到景山觀德殿。⑱乍失愛侶的乾隆皇帝幾乎崩潰，連作了幾首詩，對皇后的賢德既愛又悲，日思夜念，夢縈魂牽，情深意摯，感動人心，可說是他詩作中較好的作品：

〈大行皇后輓詩〉
恩情廿二載，內治十三年。忽作春風夢，偏於旅岸邊。聖慈深憶孝，宮壺盡欽賢。忍誦關雎什，朱琴已斷絃。夏日冬之夜，歸于縱有期，半生成永訣。一見定何時，禕服驚空設，蘭帷此尚垂。迴思相對坐，忍淚惜嬌兒。愁喜惟予共，寒暄無刻忘。絕倫軼巾幗，遺澤感嬪嬙。一女悲何恃，雙男痛早亡。不堪重憶舊，擲筆黯神傷。⑲

⑰《御製詩二集》，四庫全書，冊1303，頁252，〈題趙孟頫《鵲華秋色圖》〉。
⑱此次東巡和皇后薨逝以及回京經過，參見慶桂等編，《大清高宗純皇帝實錄》，冊7，卷308，頁4465，4481，4484，4489，4490；卷310，頁4509，4515-4516；卷311，頁4517，4520-4551。
⑲《御製詩二集》，四庫全書，冊1303，頁252-253，〈大行皇后輓詩〉。

臺灣大學學術期刊資料庫

〈大行皇后移殯觀德殿感，懷追舊，情不自禁，再成長律，以志哀悼〉
鳳輤逍遙即殯宮，感時憶舊痛何窮。一天日色含愁白，三月山花作惡紅。
溫凊慈闈誰我代，寂寥椒□夢魂通。因叅生死俱歸幻，畢竟恩情總是空。
廿載同心成逝水，兩眶血淚灑東風。早知失子兼亡母，何必當初盼夢熊。⑧⓪

〈無悰〉
心內芳型眼內容，但相關處總無悰。思量不及曾騰睡，猶得時常夢裡逢。⑧①

〈夢〉
其來不告去無辭，兩字平安報我知。祇有叮嚀思聖母，更教顧復惜諸兒。
醒看淚雨猶霑枕，靜覺悲風乍拂帷。似昔慧賢曾入夢，尚餘慰者到今誰。⑧②

他感嘆天象示異，命運難轉。⑧③他對已故皇后的摯愛與思念，終身不渝。根據個人統計，從乾隆十三年（1748）他三十八歲喪后之後，一直到嘉慶元年（1796）他八十六歲，幾乎半世紀中，他曾專為她作了至少三十首左右的懷念詩。

他最痛苦的時期是在她剛逝世後的那幾個月中，那時幾乎每件事都會引發他的傷感。他不斷回憶過去二十二年間與她共同生活的許多情形。比如，看到故皇后親手所做送給他的滿洲「燧囊」，他便思念起她的賢慧節儉而眼淚潸然地寫下了一首詩，詩前並寫序說明：

朕讀皇祖御製清文鑑，知我國初舊俗，有取鹿尾氄毛緣袖以代金線者。蓋彼時居關外，金線殊艱致也。去秋塞外較獵，偶憶此事，告之先皇后，皇后即製此燧囊以獻。今覽其物，曷勝悼愴，因成長句，以誌遺徽。
練裙繒服曾聞古，土壁葛燈莫忘前。共我同心思示儉，即茲知要允稱賢。
鉤縚尚憶椒闈獻，縝緻空餘綵線連。何事頓悲成舊物，音塵滿眼淚潸然。⑧④

⑧⓪《御製詩二集》，四庫全書，冊1303，頁253，〈大行皇后移殯觀**德殿感懷追舊情不自禁**再成長律以志哀悼〉。
⑧①《御製詩二集》，四庫全書，冊1303，頁253，〈無悰〉。
⑧②《御製詩二集》，四庫全書，冊1303，頁253，〈夢〉。
⑧③同上註，〈午日漫成二首〉，頁257，注文中。
⑧④《御製詩二集》，四庫全書，冊1303，卷4，頁254。

臺灣大學學術期刊資料庫

有時無端有感：

〈四月八日疊舊作韻〉
先皇后自端慧皇太子薨後，至丙寅始舉皇第七子。是日適遇佛誕，再沛甘霖，喜而有作。丁卯週晬，因疊前韻，不意除夕有悼殤之戚。及屆今年佛誕，則后喪又將匝月矣。感舊撫時，迴腸欲絕，悠悠天路，知同此痛耳。
得失紛如塞馬傳，藉無喜者豈憂焉。都來兩歲光陰耳，恰似一番夢幻然。
詎意瓜沉連及蔓，實傷坤衍祇餘乾。從今更不題新句，便看將來作麼緣。[85]

看畫時也睹物思情，如題牟益的《擣衣圖》，詩前並附長序：

〈再題牟益擣衣圖用士奇舊題韻〉
昔曾用謝惠連韻題此圖卷端，每讀卷尾高士奇所題三絕句及識語，感其意而悲之，重為檢閱，則宛然予意中事矣。夫人雖貴賤不同，其為倫常之情則一也，觸景傷神，次韻再題，時戊辰蠶月。
溶溶凉露濕庭阿，雙杵悲聲散綺羅。暖殿忽思同展玩，頓教霑漬淚痕多。
獨旦凄其賦錦衾，橫圖觸景痛難禁。江邨題句真清絕，急節曾悲樹下砧。
沼宮靄靄女桑低，盆手曾三玉腕提。盛典即今成往蹟，空憐蠶月冷椒閨。[86]

在她去世彌月時，他也悲從中來：

先皇后大故，頓成彌月，光陰迅速，永別之日長，同歡之情斷矣。感而成詩，以誌沉痛。
素心二十二年存，屬纊何須握手言。詩讖自尤臨祖道，夢祥翻恨始添盆。
錦衾角枕惟增怨，落葉哀蟬非所論。追憶禕衣陳畫鷁，悲生痛定尚銷魂。[87]

下雨時更令他想起皇后在世時與他為雨暘的同憂共喜之情，而今已不能再：

憶十三年來，朕無日不以雨暘□念，先皇后實同此欣戚也。今晨觀德殿奠

[85]《御製詩二集》，四庫全書，冊1303，卷4，頁254。
[86]《御製詩二集》，四庫全書，冊1303，卷4，頁254。
[87]《御製詩二集》，四庫全書，冊1303，卷4，頁255。

臺灣大學學術期刊資料庫

酒，若常年此時遇雨，應解愁而相慰，茲豈可復得耶。興言及此，淚欲霑襟。[88]

過端午，和七夕：

〈午日漫成二首〉
節物殊樽繡虎屏，強歡聊以慰慈寧。豈知聖母思賢婦，何況同心祇異形。
似幻佳祥徒夢月，示人明象已占星。去年光景分明記，涤水含風漾畫舲。
亶矣光陰逝水遒，墨辛夷敗綠蒲稠。天中忽復臨佳節，時雨猶難解宿愁。
新繭獻絲虛後望，綵囊結佩憶前頭。曉來那更陳青粽，舉案迴思淚啜流。[89]

〈獨不見〉
文窓窈窕夏室凉，牙牀繡幔風前張。夢無行雨來襄王，銀塘水浮青雀舫。
泛泛鴛鴦或右左，一別仙源尋不可。西峯秀色景如前，年年七夕雙星筵。
牛女應笑無會緣，蠟炬成灰落花片。火傳春到依然轉，夜臺之人獨不見。[90]

兩個月後遵舊制釋服時，乾隆皇帝仍哀痛不已：「大行皇后遐棄倏經兩月，朕遵舊制以十三日釋服，而素服詣几筵，摘纓聊以盡夫婦之情，亦我國朝常例也。今既再易月，不可同於臣庶百日之制，以禮抑哀，綴纓除髮，喪事日遠，益切哀悰」。在詩中他肯定皇后的賢德必將使她的「芳蹤付彤史」留名後世，而自己對她則是「情自長無絕」：

寤寐求無得，夢魂時尚牽。亦知悲底益，無那思如煎。環珮聲疑杳，鸞凰信絕傳。椒塗空想像，兩度月輪圓。
衷愫心常結，音塵日已遐。芳踪付彤史，時服換輕紗。情自長無絕，禮惟當豈加。底知憂用老，新鬢點霜華。[91]

值得注意的是，在此詩中他用「付彤史」來肯定皇后，相信她的美德可以比美

[88]《御製詩二集》，四庫全書，冊1303，卷4，頁257。
[89]《御製詩二集》，四庫全書，冊1303，卷4，頁257。
[90]《御製詩二集》，四庫全書，冊1303，卷4，頁263。
[91]《御製詩二集》，四庫全書，冊1303，卷4，頁258。

臺灣大學學術期刊資料庫

歷史上著名的賢德后妃，她的芳名將流傳千古，正如他在三年前為《女史箴圖》引首所題的「彤管芳」一般。

乾隆十三年（1748）五月廿一日，乾隆皇帝親擇「孝賢」兩字作為故皇后的謚號，詩中並註明「孝賢」兩字本是故皇后所屬意的。因為乾隆十年（1745），乾隆皇帝的另一個寵妃，貴妃高佳氏（L2）過世，追封為皇貴妃，定謚「慧賢」時，[92]皇后曾向乾隆皇帝說「吾異日期以孝賢為謚，可乎？」此時乾隆皇帝便遵照她生前的期望，以「孝賢」為謚。[93]不久乾隆皇帝又作〈述悲賦〉悼念她，文辭淒楚，令人動容。[94]孝賢皇后的遺像掛在長春宮中，他常往祭奠，對之愴然，不禁學潘岳（247-300）的〈悼亡詩〉體並用其韻作長詩一首。詩中自白他對故皇后的感覺：「別後已杳杳，憶前猶歷歷」，表示他雖知她已亡故，但仍對她一直難以忘懷。而令他一再難忘的是她的諸多美德，而非僅是她的美貌而已：「所重在四德，關雎陳國風。詎如漢武帝，為希見美容」。但一方面，他也漸說服自己去接受凡人皆生而有死的現實限制；而且皇后享年已近四十，因此不算是早卒了：「達人應盡知，有生孰免逝。況年近不惑，亦豈為夭厲」。雖然他不斷地以此自我安慰，然而他仍不免感傷「猶惜窈窕質，忽作朝雲翳」。不過現實上，他已安排好冬天將送她到東直門外的靜安莊殯所，與已逝的慧賢與哲愍（？-1735）兩皇貴妃在一起，並且預計三年過後再將她們一同移到勝水裕，葬在他所親卜的吉地佳城，將來與他長年相伴。[95]當年冬天，依計畫，他將孝賢皇后梓宮移至到靜安莊時，他又悲不能禁：

〈奉移孝賢皇后梓宮於靜安莊，淒然神傷，扙淚賦此〉
鳳□平明將奉移，欲留不住我心悲。幽宮閟殿仍同叙，舊感新愁並一時。
廿載恩情惟夢會，千秋懿德盡人知。重垣縱復如中禁，腸斷荒郊朔籟吹。[96]

---

[92]乾隆皇帝曾為她作〈慧賢輓詩〉，見《御製詩初集》，四庫全書，冊1302，卷24，頁397。
[93]《御製詩二集》，四庫全書，冊1303，卷4，頁262。
[94]見清高宗，《御製文初集》（1764），四庫全書，冊1301，卷24，頁209-210。
[95]《御製詩二集》，四庫全書，冊1303，卷5，頁270，〈學潘岳悼亡詩體，即用其韻〉。
[96]《御製詩二集》，四庫全書，冊1303，卷7，頁296，〈奉移孝賢皇后梓宮於靜安莊，淒然神傷，扙淚賦此〉。

臺灣博碩士學術期刊資料庫

雖則如此，他對她仍是念念不忘，待之如生，每有重要行止和大事還特地會到她靈前殷殷告知。比如在她過世後的第二年，即乾隆十四年（1749）秋天，他要到承德避暑山莊和秋獮行圍前，還特地去靜安莊向她告知行蹤。[97]最重要的是乾隆十五年（1750），他奉皇太后之命，將冊封烏拉納喇氏為繼后之前，也特地到靜安莊奠酒告知此事，顯示了他對她生死不渝的忠誠。[98]

其後在準備移葬勝水裕之前的三年之間（乾隆十三～十六年，1748-1750），他每年都在皇后忌日（三月十一日）時，親自、或派人前往靜安莊酹酒。[99]乾隆十六年他奉皇太后、並帶著新冊封的繼后烏拉納喇氏，和其他宮眷和扈從第一次南巡；正月十三日出發，五月四日返京。[100]他預知南巡其間在外，無法準時在皇后忌日當天赴祭，因此特別在出發前（正月七日）預行致祭。[101]而五月四日南巡回來不久，他便又親往靜安莊去祭奠。[102]縱然如此，在南巡的路上，他也未嘗忘記孝賢皇后。到了孝賢皇后的冥誕（二月二十二日）時，他也作詩回憶當年他們在東巡路上還為此駐蹕行慶之事。[103]而到了三月十一日她的忌辰當天，他「雖預祭以申哀，更臨期而餘痛」。由於無法親往靜安莊致祭，因此他只好「北雲遙望」，成詩抒情。[104]

雖在第一次南巡途中，處處所見都充滿了新奇的景物，但他心中卻一直無法忘記與孝賢皇后相關的事，特別是經過濟南城這個傷心地時，更是不堪回首，悲痛不已：

---

[97]見《御製詩二集》，四庫全書，冊1303，卷10，頁335，〈將命駕塞上行圍臨靜安莊酹酒〉。

[98]《御製詩二集》，卷19，頁432-433。

[99]《御製詩二集》，四庫全書，冊1303，卷7，18，35，頁322，415，654。

[100]《御製詩二集》，四庫全書，冊1303，卷22，頁476，〈辛未春帖子詞〉中注文，及卷28，頁554-555，〈迴鑾趙北口駐蹕〉注文。又關於康熙與乾隆皇帝兩人，各六次的南巡時日及圖卷研究：參見Maxwell Hearn,"Document and Portrait: The Southern Tour Paintings of Kangxi and Qianlong," in Ju-hsi Chou and Claudia Brown, Chinese Painting under the Qianlong Emperor（Phoenix：University of Arizona State University, 1988）, pp. 91-131, 乾隆皇帝部分，特別見頁97-131。

[101]《御製詩二集》，四庫全書，冊1303，卷22，頁476。

[102]《御製詩二集》，四庫全書，冊1303，卷28，頁555。

[103]《御製詩二集》，四庫全書，冊1303，卷16，頁394。

[104]《御製詩二集》，四庫全書，冊1303，卷25，頁528。

臺灣大學學術期刊資料庫

〈過濟南禊詩〉

曲阜春巡憶戊辰，同扶鳳輦侍慈親。行宮抱疾催旋轡，猶恐懷歸勞眾人。
大明湖已是銀河，鵲駕橋成不再過。付爾東風兩行淚，為添北渚幾分波。
徧繙彤史若齊賢，五日登舟詠斷絃。南幸奉親重設閫，那能遽忘濟城邊，
清明節故斷魂天，華注何堪重憶前。[105]

可說從孝賢皇后過世之後，濟南城成了他永遠的傷心地。此後，他在每一次東巡或南巡途中，凡是經過濟南時都絕對不再入城。在他所作的詩句中，每每可見他難平的憾恨傷痛，如後來他作於乾隆二十二年（1757）的〈過濟南雜詩疊舊作韻〉更是如此：

濟城重過又春辰，老幼迎鑾意最親。巡狩寧緣適一已，馳驅亦復厪多人。
大清河復小清河，欲悉民艱緩轡過。祇有平陵不重到，恐防憶舊淚汍波。
五歲神童亦自賢，誰知深恨觸悲絃。那堪嶷嶷將成冠，鞠跽趨迎蹕路邊。
春雲又復暗遙天，六出霏霏策騎前，稍可歷城不入望，為予埋恨是輕烟。[106]

而其中最感人的一首便是乾隆三十年（1765）當他第四次南巡時所作的〈四依皇祖南巡過濟南韻〉，詩中更明白地說出他心中難以平癒的傷痛：

四度濟南不入城，恐防一入百悲生。春三月昔分偏劇，十七年過恨未平。
排遣閒情歷村墅，殷勤正務祝寧盈。明朝便近方山駐，秀色遙看雲表橫。[107]

不但如此，任何與孝賢皇后有關的東西也都會引發他的傷心。比如乾隆十六年（1751），當《孝賢皇后親蠶圖》四卷（圖14，台北，故宮博物院）畫成，而他在題識時又是極端傷感。該畫是乾隆十三年四月，當孝賢皇后薨逝一個月後，乾隆皇帝特別任命院畫家金昆、郎世寧、吳桂、曹樹德、盧湛、陳永价、程梁、丁觀鵬、程志道和李慧林等人所合作的。[108]畫分四卷，分別表現乾

[105]見《御製詩二集》，四庫全書，冊1303，卷22，頁486，〈過濟南雜詩〉。
[106]《御製詩二集》，四庫全書，冊1304，卷67，頁297。
[107]《御製詩三集》，四庫全書，冊1306，卷45，頁27。
[108]關於這四卷《親蠶圖》的繪製時間可見於《養心殿造辦處各作成做活計清檔》，乾隆十三年到十六年；參見童文娥，〈清院本《親蠶圖》的研究〉，《故宮文物月刊》，2006年5月，278期，頁70-78。

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

隆九年（1744）孝賢皇后第一次到皇宮外面西苑東北角的先蠶壇（今北海幼兒園），行饗祀典禮的情形。[109]圖中所見為孝賢皇后及陪祭的諸王、妃嬪與扈從鹵簿等大隊人馬詣壇、祭壇、採桑、和獻繭等儀式。[110] 由於場面盛大、人物眾多，因此費時三年才全部完成。而遺憾的是，圖畫作成時畫中的皇后已經逝世三年了。乾隆皇帝睹物思人，因此在卷後題詩，難掩傷懷（圖15）：

> 農桑並重以身先，創舉崇祠薦吉蠲。秋葉哀蟬驚一旦，春風浴繭罷三年。
> 宛看盆手成新卷，益覺椎心憶舊絃。柘館蕭條液池上，分明過眼閱雲烟。[111]

類似的情景在在都引發他的傷心。如他在乾隆十九年（1754）清明前一日，三度展觀牟益的《搗衣圖》（圖16，台北故宮博物院）時，又想到第一次丁卯年（1747）題此畫時皇后還在；但第二次戊辰年（1748）再題時，皇后已過世；而今甲戌年（1754）三題時，皇后已過世三年了，不禁悲從中來，誌詩抒懷，並題記：

> 是卷題於乾隆丁卯，比戊辰再題，則已遭先孝賢皇后之慼。迨今甲辰，倏已七易星霜矣。寒食前一日適值忌辰，追念前徽，撫懷節序，披圖觸緒。繭館猶新，用寫悲懷，仍賡舊韻。[112]

他對孝賢皇后的衷情是持續一生，沒有改變的。生前如此，死後仍然，

---

[109]關於先蠶壇所在與祭祀詳情，參見慶桂等，《國朝宮史》，卷16，宮殿6，西苑，頁30-31；卷6，典禮2，禮儀，頁22-39。又見喬匀、傅熹年等，《中國古代建築》（北京：新世界出版社，2002），頁242，示意圖7-15a；其舊址為今北京北海幼兒園所在，見劉毅，《明清宮廷生活》（天津：天津古籍出版社，2000），頁179。

[110]見故宮博物院編，《故宮書畫錄》（台北：國立故宮博物院，1965），冊1，卷4，頁309-310。

[111]《御製詩二集》，四庫全書， 冊1303，卷29，頁567。

[112]關於此畫，參見故宮博物院，《故宮書畫錄》，冊2，卷4，頁63-69；乾隆皇帝在畫上的三則題記與詩句，和他的御製詩中所記小有差異；他的前兩則題記見《御製詩初集》，四庫全書，冊1302，卷40，頁588；此處所引這則題記，見《御製詩二集》，四庫全書，冊1304，卷47，頁31。關於此圖的解讀，參見衣若芬，〈閨怨與相思：牟益《搗衣圖》的解讀〉，《中國文哲研究集刊》，2004年，25期，頁25-29。

臺灣大學藝術期刊資料庫

縱使她已下葬到遙遠的勝水峪了，他仍未改初衷，其綿長持久的情愫在歷代帝王中可謂極為稀有。而他的這種感情也可以從他其後所作的許多祭陵詩中反映出來。乾隆十七年（1752）十月，當勝水峪地宮準備妥當後，他便將孝賢皇后移葬該地，並以慧賢、哲憫二個愛妃陪祔左右。[113]如他自己所說的，清皇室最重視國家祭典。[114]其中最重要的事項之一，便是祭拜祖陵。清朝入關前在盛京（瀋陽）附近已有太祖（努爾哈齊，1559-1626）的福陵與太宗（皇太極，1592-1643）的昭陵；入關後又有東陵和西陵。東陵在河北遵化縣，有世祖（順治皇帝，1638-1661）的孝陵，康熙皇帝的景陵，以及乾隆皇帝親卜的萬年吉地（勝水峪，後來的裕陵）。西陵在河北易縣，有雍正皇帝的泰陵。依清代規矩，皇室每年四孟、清明、中元、冬至、歲暮，和墓主忌辰都要祭陵。皇帝如不能親自去祭拜，也要派親王或皇子代表赴祭。乾隆皇帝恪守禮法，除了東巡、西狩、南巡、和秋獮之外，清明時到東陵或西陵祭拜，是他每一、兩年的例行之事，這可由他詩中得到證明。他每到東陵多住在盤山的靜寄山莊。[115]在祭順治和康熙二帝的詩文中總是充滿了頌揚思慕之情。祭過兩帝之後，他必定會到孝賢皇后陵去酹酒。他對孝賢皇后，總是有表達不盡的情意。如乾隆十九年（1754）他四十四歲，[116]和乾隆二十一年（1756）他四十六歲時，曾經兩度前去祭拜。[117]而乾隆二十五年（1760），他以半百之年，再到陵上祭奠。那時孝賢皇后已經逝世十二年了：

〈孝賢皇后陵寢酹酒〉
謁陵之便來臨酹，設不來臨太矯情。我亦百年過半百，君知生界本無生。
庚回戊去誠倏爾，日夏夜冬有底爭。掃却喜愁歸靜寄，盤山山色實相迎。[118]

---

[113]《御製詩二集》，四庫全書，冊1303，卷37，頁679。
[114]《御製詩二集》，四庫全書，冊1303，卷5，頁271，〈七月朔日作〉，注文。
[115]關於靜寄山莊的研究，參見傅申，〈重建一座消失的乾隆靜寄山莊〉，主題演講，「十八世紀的中國與世界」學術研討會，台北，國立故宮博物院，2002年12月14日。
[116]《御製詩二集》，四庫全書，冊1304，卷46，頁20。
[117]《御製詩二集》，四庫全書，冊1304，卷62，頁233。
[118]《御製詩三集》，四庫全書，冊1305，卷3，頁320。

臺灣大學學術期刊資料庫

經過了十二年，他對於孝賢皇后之死的傷感似較淡化。因為在這期間他正盡量與繼后烏拉納喇氏培養感情，專注於與她之間新的生活，所以對於孝賢皇后的思念漸得轉移。但是，乾隆三十一年（1766）當他56歲時，由於繼后犯了過失而被打入冷宮（詳後述），不久後去世，使他更覺孝賢皇后種種美德之可貴，因此再度赴陵。酹酒時他更感慨「生前思不盡，別後事斯多」，⑲覺得舊人更令人懷念。這種感慨越到老年越深刻。乾隆三十五年（1770），他六十歲，在皇后陵前酹酒時又感慨萬千的說：「六旬我獨慶，百世汝稱賢」；但在寂寞與思念的心情下，他同時卻也勸告自己要「達觀息多戀」。⑳乾隆三十九年（1774），他已六十四歲，又去祭陵時，雖再度勸告自己「餘戀只宜捐」，但所反映的，其實還是對她的不了之情。㉑

乾隆三十八年（1773）到四十年（1775）的三年之間，他連喪三個愛妃：豫妃（1729-1773）、慶貴妃（1724-1774）（L7）、和令貴妃（1727-1775）（L5）先後去世。可能由於前二者都無子，而令貴妃美麗溫柔，又曾為他生下皇十四、十五、十六、十七等四子，和皇七、九等二女，所以得到他的特別眷顧，因此作〈令懿貴妃輓詩〉以悼念。㉒第二年（1776）他將令懿貴妃移祔在孝賢皇后之旁，並以此祭告。㉓乾隆四十五年（1780），他七十一歲。他來到皇后陵前，感慨「幻景徒驚速，故人不愍遺」。算來地下的皇后和陪葬的慧賢和淑嘉兩個皇貴妃，如活著也都已經（或是）「七十歲」了。同時他告訴皇后：我們的曾孫近日前已經完婚了，睡中的妳可曾聽說了嗎：「曾孫畢姻近，眠者可聞知？」㉔乾隆四十八年（1783），他七十三歲，又去祭陵，對於二十多年共同生活的往

⑲《御製詩三集》，四庫全書，冊1306，卷55，頁177。
⑳《御製詩三集》，四庫全書，冊1306，卷88，頁696。
㉑《御製詩四集》，四庫全書，冊1307，卷19，頁579。
㉒《御製詩四集》，四庫全書，冊1307，卷26，頁705。這在其他嬪妃中是僅次於孝賢皇后和慧賢貴妃（卒於1745）的殊寵。除了這三個后妃之外，乾隆皇帝終生沒有為他的任何一個嬪妃寫過任何輓詩。就是在長輩女性中，他也只為親生母親孝聖憲皇太后和溫惠貴太妃（康熙皇帝的妃子）作過詩。後來令懿貴妃所生的皇十五子在乾隆六十年（1795）被擇為嗣皇帝，她因母以子貴，被追封為孝儀純皇后。
㉓《御製詩四集》，四庫全書，冊1307，卷35，頁861。
㉔《御製詩四集》，四庫全書，冊1308，卷76，頁536。

臺灣大學學術期刊資料庫

事仍念念不忘：「事遠重提處，能忘獨旦歌？」[125]乾隆五十二年（1787），他七十七歲，在赴陵酹酒所作詩中，又感傷地懷念起她的柔順美麗，並問她：妳可知道我們已經有元孫了嗎？同時表示他的懷念與惆悵：

〈孝賢皇后陵酹酒〉
拜瞻禮既畢，勝水峪臨前。追念吟窈窕，不孤諡孝賢。春秋復三歲，參昴共千年。可識元孫獲，思之益悵然。[126]

三年後，乾隆五十五年（1790），他已是八十歲的老翁了，還如期上墳，酹酒詩中再稱讚她「深宜稱孝賢，平生難盡述」。[127]五年後，乾隆六十年（1795），他已八五高齡，再度赴陵祭奠，這時距孝賢之喪已經四十七年了，但他仍是舊情未了，依依不捨的說：「本欲驅車過，矯情亦未安」，而且強烈感受到失去所愛的皇后和許多年齡相近的妃嬪們，留他一個人長壽，畢竟沒有多少歡樂可言，因此說：「齊年率歸室，喬壽有何歡？」[128]

同年九月三日，他正式冊立令貴妃所生的皇十五子永（顒）琰為皇太子。宣布次年禪位，改元嘉慶元年（1796），而他退居寧壽宮，以太上皇之名訓政。嘉慶元年清明時，已經禪位的八十六歲老皇帝帶著三十五歲的新皇帝來到東陵祭拜順治、康熙二帝，並稟告禪位之事，然後到逝世已經四十八年的孝賢皇后陵上酹酒，告知此事，且告慰同陵中的令貴妃（孝儀皇后）：

〈孝賢皇后陵酹酒〉
吉地臨旋蹕，種松茂入雲。暮春中澣憶，四十八年分。攜叩新皇帝，酹觴太上君。母應以子貴，名正順言欣。[129]

這是乾隆皇帝最後一次來到孝賢皇后陵前酹酒。這時他已真的垂垂老矣。三年後（嘉慶四年，1799），八十九歲的老皇帝也走完了他的人生，依他生前的計

[125]《御製詩四集》，四庫全書，冊1308，卷100，頁917。
[126]《御製詩五集》，四庫全書，冊1310，卷29，頁60。
[127]《御製詩五集》，四庫全書，冊1310，卷53，頁482。
[128]《御製詩五集》，四庫全書，冊1310，卷95，頁495。
[129]《御製詩餘集》，四庫全書，冊1311，卷3，頁585。

臺灣大學學術期刊資料庫

畫，葬在勝水峪的裕陵，與他最鍾愛的孝賢皇后（L1）、孝儀皇后（L5）、慧賢（L2）、哲憫和淑嘉（L4）等皇貴妃常相左右。[130]他是中國歷史上享壽最久的的皇帝，也是詩文著作最多的皇帝，更可能是中國歷史上對自己的元配皇后用情最深的皇帝之一。

從這一方面來看，乾隆皇帝可說是一個充滿人情味的君主。但是，與這相對的，卻是他嚴酷冷峻的一面。那也是他試圖忘卻，和極力掩蓋的。最明顯的例子是他與繼后烏拉納喇氏的不和，以及對她的懲罰。

6. 繼后烏拉納喇氏及其他

烏拉納喇氏原是乾隆皇帝未登基前的側福晉；乾隆二年十二月四日（1738.1.23）封為嫻妃，位階僅次於孝賢皇后與慧賢貴妃，位居第三。乾隆十年（1745） 慧賢貴妃逝世；乾隆十三年孝賢皇后也去世之後，嫻妃才晉升為貴妃，攝六宮之事。乾隆十五年（1750）皇太后認為中宮無主，因此命乾隆皇帝於八月二日正式冊立嫻貴妃為皇后。[131]但由於乾隆皇帝對孝賢皇后的感情太深，因此對此事似乎相當勉強。他在再度立后之前不但先至靜安莊孝賢皇后的靈前告知，[132]而且在婚禮之後所作的詩中也流露了面對新人懷舊人的情緒：

〈田九日之韻漫題近體聊亦寓意云爾〉
淨斂緗雲碧宇寬，宜暘嘉與物皆歡。中宮初正名偕位，萬壽齊朝衣與冠。
有憶那忘桃月節，無言閒倚桂風寒。晚來家慶乾清宴，覘眼三年此重看。[133]

面對婚禮的歡宴場面，他心中卻仍舊想念三年前的三月間孝賢皇后之死，而獨

[130]裕陵地宮中存放著乾隆皇帝和他的五個后妃的金棺。可悲的是，裕陵在1928年遭遇到孫殿英軍旅的盜掘。墓中除了孝儀皇后外，其餘五人的身體都受到破壞而不全。詳見，克誠等著，《東陵盜寶》（長沙：岳麓出版社，1986）。

[131]關於烏拉納喇氏小傳，見張爾田《清列朝后妃傳稿》，傳下，頁14b-18b；趙爾巽、柯劭忞等編，《清史稿》，冊14，卷214，列傳，頁8917，其冊封為后事見慶桂等，《清高宗純皇帝實錄》，冊8，卷370，頁5560。

[132]《御製詩二集》，四庫全書，冊1303，卷19，頁432-433。

[133]清高宗，《御製詩二集》，四庫全書，冊1303，卷19，頁438，〈田九日之韻漫題近體聊亦寓意云爾〉。

臺灣大學學術期刊資料庫

自淒然。特別是在「中宮初正名偕位，萬壽齊朝衣與冠」，大家為立新后歡慶之時，他卻「有憶那忘桃月節，無言閒倚桂風寒」。雖則如此，他也勉強自己與新后培養感情，而努力從對孝賢皇后的思念中抽離出來。這可見於他從乾隆十六（1751）年到三十年（1765）間四次奉太后南巡時，每次都帶著繼后同遊之事看出來。

繼后也在這段期間先後為他生下了二男（皇十二子，永瑆，1752-1776；皇十三子，永璟，1755-1797）與一女（皇五女，1753-1755）。相對的，他對孝賢皇后的思念似乎也被其後三次充滿新奇的南巡（1757、1762、1765）閱歷與新發展的家庭生活沖淡了一些。因此，自從乾隆十七年（1752）十月他將孝賢皇后從靜安莊移葬到勝水峪後，其後十三年間（1752-1765），他只去過皇后陵前致祭三次。[134]而在所作的詩中也可看到他的悲情已漸轉趨冷靜，似乎他與繼后的良好關係已漸撫平他心中的創傷。但是烏拉納喇氏個性似乎相當剛烈，言行也失於謹慎。因此，乾隆三十年（1765），當他們在第四次南巡，到了杭州時，在舟中，繼后由於某中緣故以言語頂撞了皇帝，並忿而斷髮。斷髮是滿人服喪之舉，繼后以此犯下大忌，而遭乾隆皇帝打入冷宮。第二年（1766）七月十四日她在冷宮中淒涼而死。乾隆皇帝那時正往木蘭秋獮，聞訊後態度冷淡，只下諭：

> 據留京辦事王大臣奏：皇后於本月十四日未時薨逝。皇后自冊立以來，尚無失德。去年春，朕恭奉皇太后巡幸江浙，正承歡洽慶之時，皇后性忽改常。於皇太后前，不能恪盡孝道。比至杭州，則舉動尤乖正理，跡類瘋迷。因令先程回京，在宮調攝。經今一載餘，病勢日劇，遂爾奄逝。此實皇后福分淺薄，不能仰承聖母慈眷，長受朕恩禮所致。若論其行事乖違，即予以廢黜，亦理所當然。朕仍存其名號，已為格外優容。但飾終典禮，不便復循孝賢皇后大事辦理。所有喪儀，止可照皇貴妃例行。[135]

---

[134]這三次分別在乾隆十九年（1754）、二十一年（1756），與二十五年（1760）；見《御製詩二集》，四庫全書，冊1304，卷46，頁20；四庫全書，冊1304，卷62，頁233；《御製詩三集》，四庫全書，冊1305，卷3，頁320。

[135]見慶桂等，《清高宗純皇帝實錄》，冊15，卷764，頁10859，乾隆三十一年七月事；事又載於王先謙，《東華續錄》，續修四庫全書（上海：古籍出版社，1995），冊373，頁1-2；張爾田，《清列朝后妃傳稿》，傳下，頁17b。

臺灣大學藝術期刊資料庫

諭旨中仍然指責她的言行失當，並下令只以皇貴妃的等級下葬，而且也未賜她任何謚號。毫無疑問，烏拉納喇氏原應有畫像，而照理而言，她的畫像位置應出現在慧賢貴妃（L2）之後，但因乾隆皇帝對她懷著強烈的不滿與憤怒，因此當他後來任命畫家修製作這卷圖像時，很可能便把她的畫像切除了。或許由於繼后言行之不當，使他深有感觸，而更能欣賞《女史箴圖》中古代賢德后妃自我抑制與犧牲的精神。也可能正是由於這個緣故，所以他就在第二年（1766）春天，命金廷標作了《馮婕當熊》，自己並在畫軸上題詩，讚美馮婕妤敢於自我犧牲以護衛皇帝的行為，藉以加強對後宮女子的道德教育。

烏拉納喇氏事件給乾隆皇帝的打擊極大，致使他以後不再立后。縱使他對令妃（L5）寵愛有加，但也僅封她貴妃、或皇貴妃之銜，在繼后失寵和過世後統攝六宮之事而已。要等到令妃過世（乾隆四十年，1775）二十年後，由於冊立她所生的皇十五子（顒琰）為皇太子，因此才追封她為「孝儀皇后」。除了烏拉納喇氏之外，另一位受到冷漠待遇的女子是婉妃（陳氏，1716-1807）（圖8）。婉妃是一個美麗的女子，雖然也是在雍正時期便與他成婚的老伴侶，但不知何種原因，加上她又未生育，因此長期受到十分冷漠的待遇；她在乾隆十四年（1749）冊封為嬪後，一直默默地等了四十五年，一直未再晉升。直到乾隆五十九年（1794），當她已經七十九歲了才晉升為妃。[136]她或許孤獨寂寞，但也可能清心寡慾地活到嘉慶十二年（1807），享年九十二歲，是少數活到乾隆皇帝死後的妃嬪之一，也是乾隆皇帝和他四十一個配偶及二十七個子女當中享壽最久的人。由於她並不是乾隆皇帝所鍾愛的女子，所以她的畫像並沒有包含在本畫卷中。

但有時乾隆皇帝對於妃嬪所犯嚴重的罪行卻又顯得過份包容，例見於他處理惇妃（L10）的例子。惇妃比乾隆皇帝小三十五歲，她在乾隆二十八年（1763）進宮後，很快得寵，步步高陞，乾隆三十九年（1774）封為妃，曾生下皇十女（和孝固倫公主，1775-1823）。乾隆皇帝由於晚年得女，因此十分鐘愛。母以女貴，所以惇妃難免驕縱。有一次她因故而杖殺了一個宮內使喚的婢女。乾隆皇帝因此大怒，在乾隆四十三年（1778）十一月八日上諭中，降惇妃為嬪，且

[136]見張爾田，《清列朝后妃傳稿》，傳下，頁30b-31a；趙爾巽、柯劭忞等編，《清史稿》，頁8919。

臺灣大學學術期刊資料庫

扣減她的例用銀兩以賠償宮女家屬。[137]但或因惇妃曾為他生下皇十女，那是他在乾隆三十年之後，僅得兩個子女之一（另一為令妃所生的皇十七子永璘），所以極為寵愛，因此對惇妃的責罰也僅止於此，甚至不久之後又回復她的妃銜。而她的畫像也如舊地保留在那時已經完成的畫卷上，並沒有加以切除。

其次的問題是為何這些女子的畫像如此排列，它們究竟根據了什麼原則？依作者的觀察，乾隆皇帝之所以命人將這些畫像如此序列安排，主要是先根據她們入宮時間的早晚分組，在其間再依她們地位的高低排序，形成了長幼有別，尊卑有序的排列方式。根據她們進宮的先後，這十二名女子可以分為三組，每組在一個特定的時段內入宮。第一組包括皇后、貴妃、純妃和嘉妃（L1-4）等四位，她們都出生在康熙年間，且在雍正時期（1723-1735）已與當時為皇四子的弘曆成婚。她們四人再依地位的尊卑排列優先順序。這四人在乾隆皇帝的後宮年資最深，地位尊貴，因此排列在畫卷前段。第二組包括令妃、舒妃、慶嬪、穎嬪、和忻嬪（L5-9）等五人。這五個女子分別在乾隆元年到二十年（1735-1755）之間入宮，因此排在畫卷的中段。而她們五人位置的先後則依妃嬪地位的高低排定優先順序。最後一組包含惇妃、順妃、和循嬪（L10-12）等三人。她們都在乾隆二十年（1755）之後才進宮，因此排在畫卷的後段。同樣的，三人的次序也依妃先於嬪的原則來排列。

8.本畫卷的圖像意涵

最後，我們來看這件畫卷的圖像意涵。個人認為它可以分為三個層次來理解。首先，它可以看做是乾隆皇帝個人所認定美滿家庭生活的圖像記錄。經由這些選擇和排列，乾隆皇帝與他衷愛的十二個女子共組成一卷美好的家庭寫照圖，藉以回味他和她們在各自人生歷程中最年輕、且第一次接受權位和榮耀的那一刻，也就是自己剛登基以及他們初次受封為皇后和妃嬪時，臉上所展現最喜悅、滿足、與光彩的時候。那應是他和她們一生中最美的形象吧！他想保留的應該是這樣美好的記憶。其次，從較深的層次來看，這麼一卷看似單純的帝

[137]見慶桂等，《圖朝宮史續編》（1806），卷2，訓諭2，頁32-34，乾隆四十三年十一月初八日之事。張爾田《清列朝后妃傳稿》，傳下，頁29b-30a誤記為乾隆四十二年之事。

臺灣大學學術期刊資料庫

后妃嬪組合畫卷，其實正含寓著乾隆皇帝所推崇的儒家人倫思想：修身、齊家、治國、平天下。他相信和樂的家庭是治國、平天下的基礎。正因為如此，他才特別在收藏這件畫卷的雕花木盒上御書刻寫「心寫治平」四個字。那正是他這種思想的反映。乾隆皇帝熟習儒家經典，他以這樣的一卷圖畫自我宣示了本身所從事的修、齊、治、平的功夫與成就。

再從更深的層次來看，這件圖卷反映了他對人倫次序與宇宙自然互動關係的信念。圖卷上的一帝和十二后妃除了呈現人間至尊的皇室家庭以外，也象徵著宇宙的乾坤兩儀和陰陽兩極。一帝和十二后妃象徵一「日」和「十二月」。彼此間的合樂圓滿更象徵了一年十二個月中的日月運行順暢，乾坤並濟，天地和合，宇宙和諧之意。那也是乾隆皇帝始終深切期望的。

9.結論

克利夫蘭美術館所藏的《心寫治平》圖卷表現的是乾隆皇帝和他所鍾愛的十二個女子的畫像。從風格上來看，這件作品可分為前段和後段兩部分。前段的十個畫像，包括乾隆皇帝和隨後的九個女子，臉部是以「海西法」畫成，畫家很可能是郎世寧和他的助手，在乾隆二十六年到三十年（1761-1765）之間依他們在這之前（1736, 1738, 1741, 1745, 1749, 1751, 1754）為這些人物所畫的個像稿本再重新製作的群像。後段的三個女子畫像，包括惇妃、順妃、和循嬪的臉部是以傳統中國肖像畫的畫法作威；畫家可能是另外一個宮廷畫家，在乾隆四十二年到四十三年（1777-1778）之間，依她們較早的個像所作成的群像。卷中圖像的選擇及位序的排列完全由乾隆皇帝所主導。他並且在各段畫像完成以後親筆寫上該段中所有的榜題。至於他為何在四十一位配偶當中單擇那十二位女子的圖像，主要全憑他的主觀愛好。他所認定賢淑婦女的標準深受儒家婦德觀，特別是史書所載古代后妃的嘉言懿行所影響。本圖卷具有多層次的圖像意涵。首先，它圖載了乾隆皇帝理想化了的家庭生活。其次，它反映了乾隆皇帝對儒家的君子之教：修身、齊家、治國、平天下那套價值觀的認同，並以此圖自我宣示他在這方面的成就。最後，本圖卷的一帝和十二后妃象徵一日十二月。其位序井然，象徵了他所治理的帝國終年都是陰陽調和，乾坤並濟，宇宙和諧。那應是乾隆皇帝終身祈望的。

臺灣大學學術期刊資料庫

*本文之研究曾獲得行政院國科會專題研究計劃（95-2411-H-002-090-MY2）之補助，謹此致謝。又，本文在文獻和圖版資料的蒐集方面曾得童文娥、邱士華、和王靜靈等同學的協助；手稿又得李如珊同學幫忙製成電子檔。謹在此向他們表示感謝。此外，個人在去年又曾旁聽莊吉發教授所開授的「清史專題研究」一課，獲益甚多，特別在此向他致謝。

(責任編輯：廖佐惠)

臺灣大學學術期刊資料庫

附表一：

《心寫治平》圖卷中皇后妃嬪資料簡表

（深色背景：畫像最早稿本的製作年代）

圖序	名銜	生年	進宮年	封嬪	封妃	封貴妃	封皇貴妃	封皇后	皇子女	卒年	享年	出處	備註	畫者
1	皇后 （富察氏）	1712 康熙51：2：23	1727 雍正5：7					1738 乾隆2：12：4	子：2,7 女：長,13	1748 乾隆13：3：11	37	傳下：2a-14b		1 (郎世寧)
2	貴妃 （高佳氏）	?	1723~35 雍正年間			1738 乾隆2：12：4	1745乾隆10：1		無	1745 乾隆10：1：26	?	傳下：21b-22a		1 (郎世寧)
3	純妃 （蘇佳氏）	1713 康熙52：5：21	1723~35 雍正年間		1738 乾隆2：12：4	1745 乾隆10：11	1760 乾隆25：4		子：3,6 女：4	1760 乾隆25：4：19	48	傳下：23b-24b		2
4	嘉妃 （金佳氏）	?	1723~35 雍正年間	1738 乾隆2：12：4	1741 乾隆6：11	1749 乾隆14：4			子： 4,8,9,11	1755 乾隆20：11：16		傳下：22b-23a	吳，〈表7〉，卒年作20年1月16日。（？）	2
5	令妃 （魏佳氏）	1727 雍正5：9：9	1745 乾隆10	1745 乾隆10：11	1749 乾隆14：4	1759 乾隆24：2	1765 乾隆30：6	1795 乾隆60：9	子： 14,15,16,17 女：7,9	1775 乾隆40：1：29	49	傳下：18b-21b	吳，〈表7〉，封皇貴妃年作30年5月9日（？）	1 (郎世寧)

臺灣大學圖書館 臺灣大學學術期刊資料庫

6	舒妃 （葉赫納喇）	1728 雍正6： 6：1	1741 乾隆6	1741 乾隆6	1749 乾隆14：4				子：10	1777 乾隆42： 5：30	50	傳下： 27a-b		3
7	慶嬪 （陸佳氏）	1724 雍正2： 24	乾隆初年?	1751 乾隆16 ：6	1759 乾隆24：2	1768 乾隆33：6			無	1774 乾隆39： 7：15	51	傳下： 25b-26a		3
8	穎嬪 （巴林氏）	1731 雍正9： 1：29	乾隆初年?	1751 乾隆16 ：6	1759 乾隆24：12				無	1800 嘉慶5：2 ：19	70	傳下： 27b-28b		1 (郎世寧)
9	忻嬪 （戴佳氏）	?	1753 乾隆18	1754 乾隆19 ：閏4	1763 乾隆28：9				女：6,8	1764 乾隆29： 4：28	?	24b-50a		1 (郎世寧)
10	惇妃 （汪氏）	1746 乾隆11 ：3：6	1763 乾隆28	1771 乾隆36 ：11	1774 乾隆39：9				女：10	1806 嘉慶11：1 ：17	61	傳下： 29a-30a	《國朝宮史續編》，乾隆〈聖諭〉，載乾隆43年（1778）11月8日因杖殿宮女致死事，黜降為嬪。	4

臺灣大學學術期刊資料庫

11	順妃（鈕祐祿氏）	1749 乾隆14：11：25	1766 乾隆31	1768 乾隆33：6	1776 乾隆41：6				無	1788 乾隆53	40	傳下：30a	吳，〈表7〉，作「乾隆五十三年」因故降為貴人。此年未見其傳記中。	4
12	循嬪（伊爾根氏）	?	?	1776 乾隆41：11	1794 乾隆59：12				無	1797 嘉慶2：11：24	?	傳下：26b-27a		4

＊本表為個人據克里夫蘭美術館藏《心寫治平》圖卷中乾隆帝后妃嬪圖像順序，並參照相關史料製成；參見于敏中等，《國朝宮史》；慶桂等，《國朝宮史續編》；張爾田《清列朝后妃傳稿》，傳下，頁1-30；慶桂等，《清高宗純皇帝實錄》；趙爾巽、柯劭忞等編，《清史稿》；吳十洲，《乾隆一日》，表7：「乾隆帝后妃一覽表」等資料。

臺灣大學學術期刊資料庫

圖版目次

1. 傳郎世寧（1688-1766）等，《心寫治平》，約1761-1765；1777-1778，絹本設色，卷，52.9 x 688.3公分，克利夫蘭，克利夫蘭美術館
2. 傳郎世寧（1688-1766），《乾隆皇帝朝服像》，約1735-1736，絹本設色，軸，242 x 179公分，北京，故宮博物院
3. 傳郎世寧（1688-1766），《乾隆皇帝肖像圖》，約1737，紙本油畫，畫屏，56.2 x 42.3公分，巴黎，吉美博物館
4. 傳郎世寧（1688-1766），《孝賢純皇后朝服像》，約1736-1738，絹本設色，軸，194 x 116公分，北京，故宮博物院
5. 傳郎世寧（1688-1766），《孝賢純皇后像屏》，約1736-1738，紙本油畫，畫屏，53 x 40.5公分，北京，故宮博物院
6. 傳郎世寧（1688-1766），《慧賢皇貴妃朝服像》，約1736-1738，絹本設色，軸，196 x 123公分，北京，故宮博物院
7. 傳郎世寧（1688-1766），《慧賢皇貴妃像屏》，約1736-1738，紙本油畫，畫屏，53.5 x 40.4公分，北京，故宮博物院
8. 傳郎世寧（1688-1766），《婉嬪像掛屏》，約1749，紙本油畫，畫屏，54.2 x 41公分，北京，故宮博物院
9. 乾隆皇帝（1711-1799），題傳顧愷之《女史箴圖》引首，約1746，紙本墨書，卷，倫敦，大英博物館
10. 乾隆皇帝（1711-1799），題傳李公麟摹《顧愷之女史箴圖》引首，紙本墨書，卷，北京，故宮博物院
11. 金廷標（約1759-1767），《馮婕妤當熊圖》，1766，水墨淡彩，軸，高149.4公分，北京，故宮博物院
12. 清人，《許后奉案圖》，1736-1795，絹本設色，軸，北京，故宮博物院
13. 孝賢皇后（1712-1748），繡燧囊荷包，1747，靛藍織繡，13.2 x 5.3公分，台北，故宮博物院
14. 傳郎世寧（1688-1766）鄧世寧（1688-1766）等，《孝賢皇后親蠶圖》，1748-1751，局部，絹本設色，51 x 590.4公分，台北，故宮博物院
15. 乾隆皇帝（1711-1799），跋《孝賢皇后親蠶圖》，1751，局部，紙本墨書，卷，台北，故宮博物院
16. 牟益（-1178），《搗衣圖》，局部，紙本墨畫，卷，27.1 x 266.4公分，台北，故宮博物院

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫

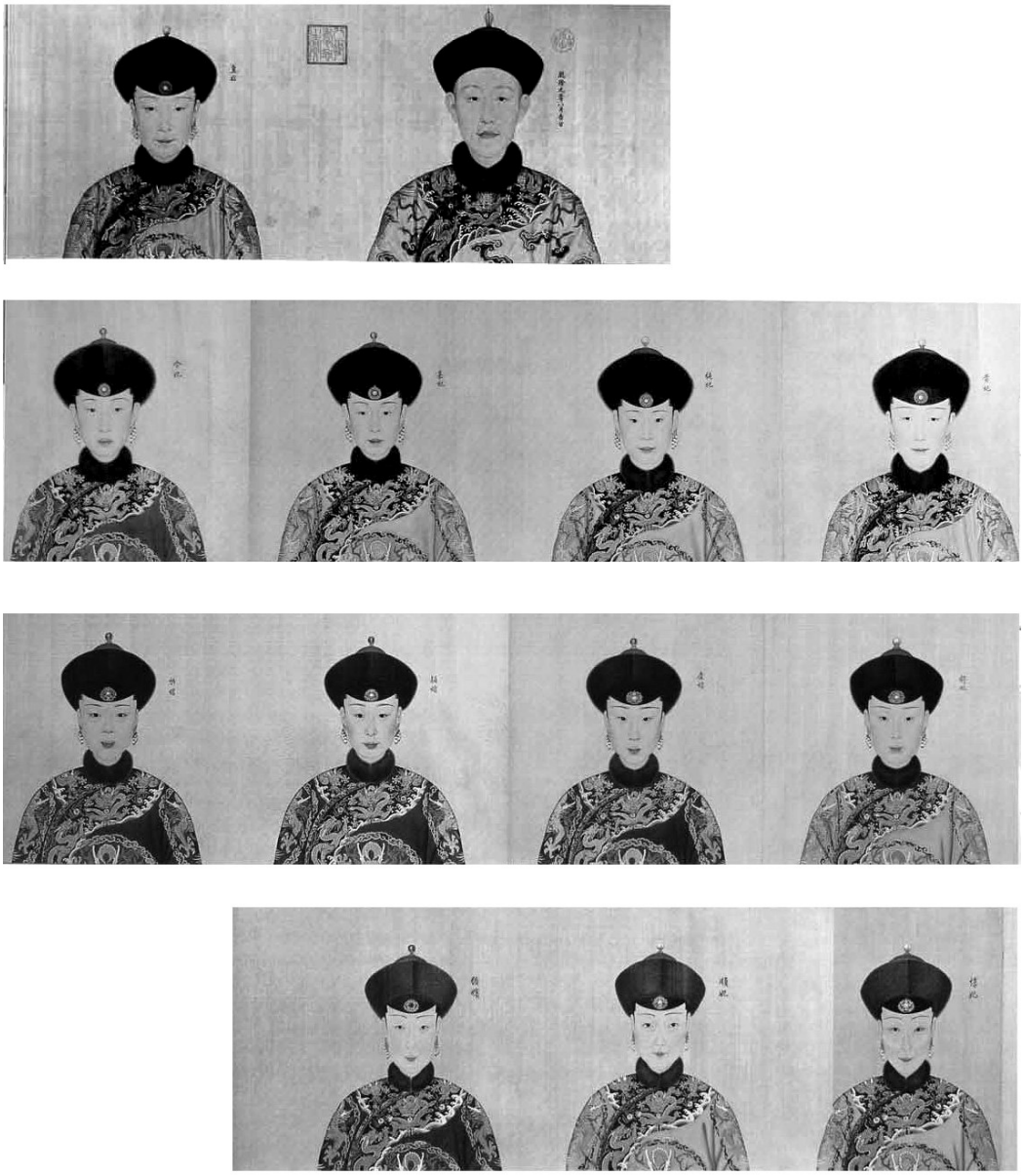


圖1　傳郎世寧（1688-1766）等，《心寫治平》，約1761-1765；1777-1778，絹本設色，卷，52.9 x 688.3公分，克利夫蘭，克利夫蘭美術館

臺灣大學學術期刊資料庫



圖2 傳郎世寧（1688-1766），《乾隆皇帝朝服像》，約1735-1736，絹本設色，軸，242 x 179公分，北京，故宮博物院

臺灣大學學術期刊資料庫



圖3　傳郎世寧（1688-1766），《乾隆皇帝肖像圖》，約1737，紙本油畫，畫屏，56.2 x 42.3公分，巴黎，吉美博物館

臺灣大學學術期刊資料庫



圖4　傳郎世寧（1688-1766），《孝賢純皇后朝服像》，約1736-1738，絹本設色，軸，194 x 116 公分，北京，故宮博物院

臺灣大學學術期刊資料庫



圖5　傳郎世寧（1688-1766），《孝賢純皇后像屏》，約1736-1738，紙本油畫，畫屏，53 x 40.5公分，北京，故宮博物院

臺灣大學學術期刊資料庫



圖6 傳郎世寧（1688-1766），《慧賢皇貴妃朝服像》，約1736-1738，絹本設色，軸，196 x 123公分，北京，故宮博物院

臺灣大學學術期刊資料庫



圖7　傳郎世寧（1688-1766），《慧賢皇貴妃像屏》，約1736-1738，紙本油畫，畫屏，53.5 x 40.4公分，北京，故宮博物院

臺灣大學學術期刊資料庫



圖8 傳郎世寧（1688-1766），《婉嬪像掛屏》，約1749，紙本油畫，畫屏，54.2 x 41公分，北京，故宮博物院

臺灣大學學術期刊資料庫

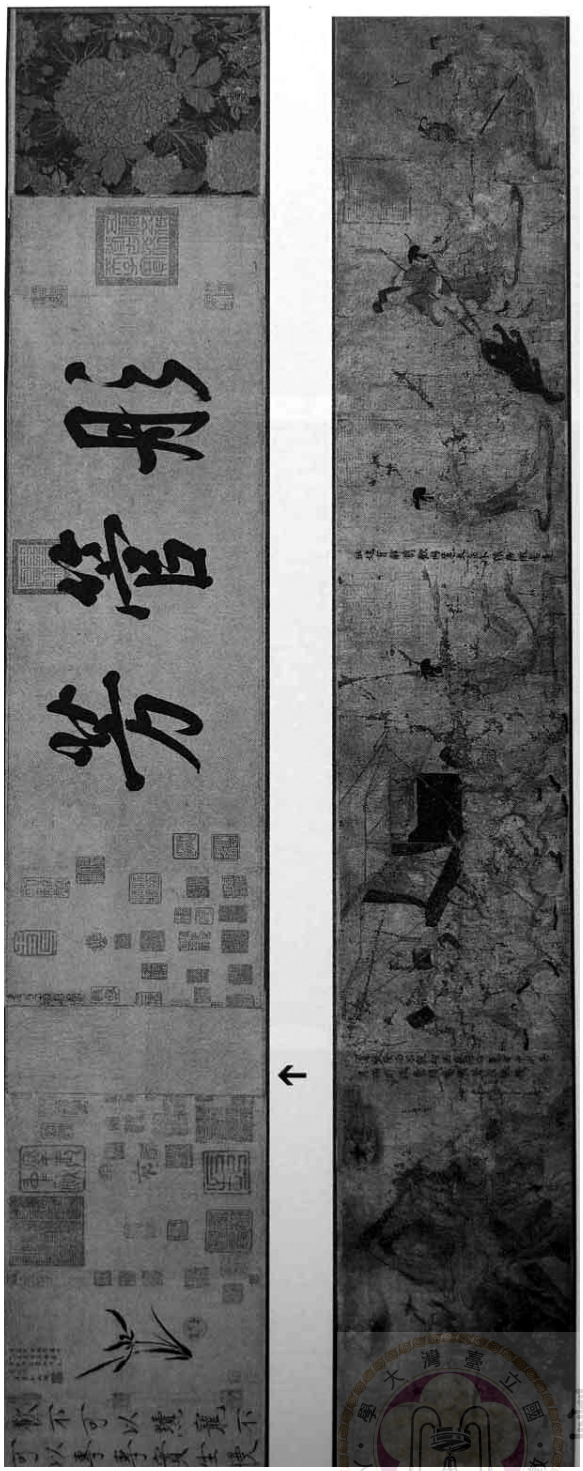


圖9　乾隆皇帝（1711-1799），題傳顧愷之《女史箴圖》引首，約1746，紙本墨書，卷，倫敦，大英博物館

臺灣大學學術期刊資料庫

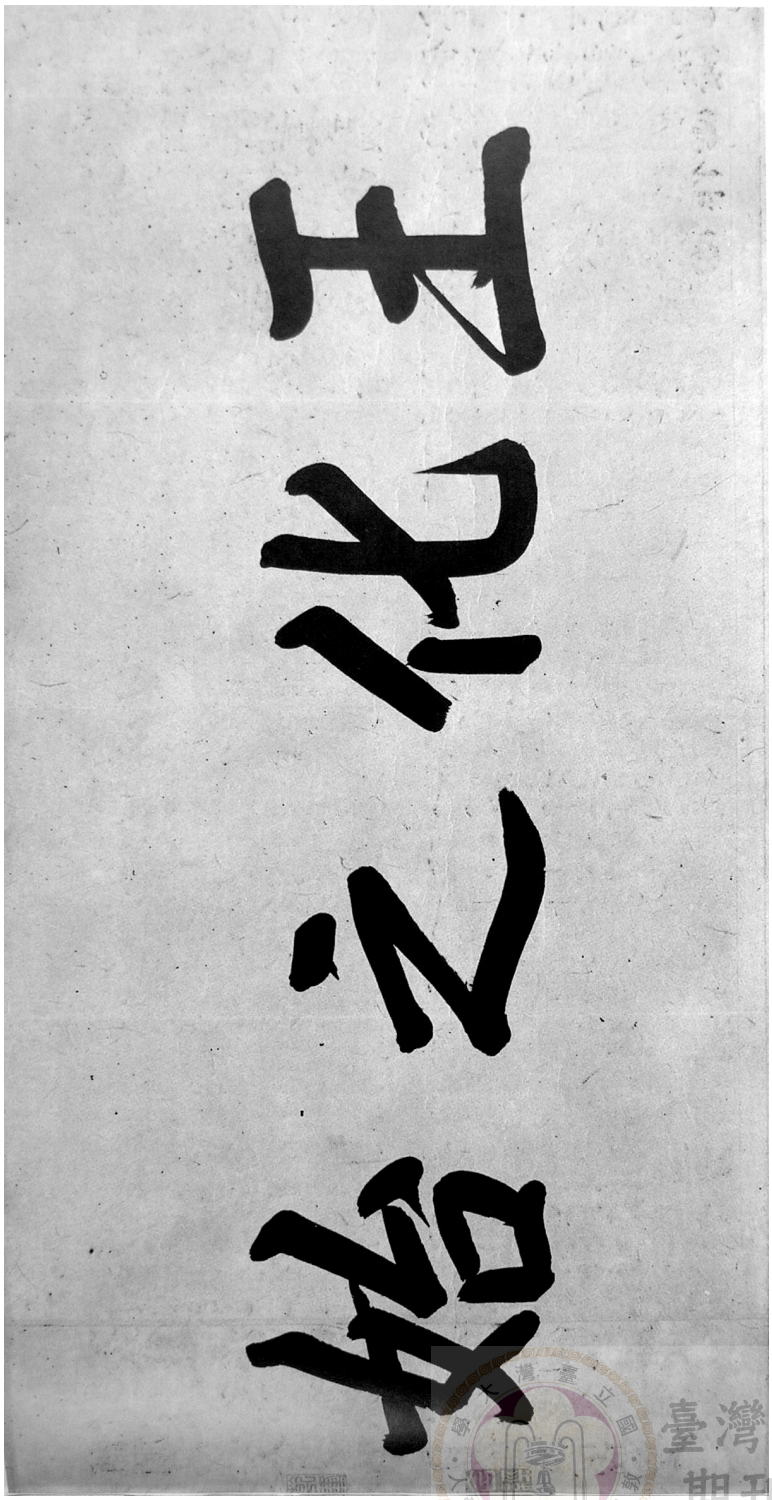


圖10 乾隆皇帝（1711-1799），題傳李公麟摹《顧愷之女史箴圖》引首，紙本墨書，卷，北京，故宮博物院

臺灣大學學術期刊資料庫

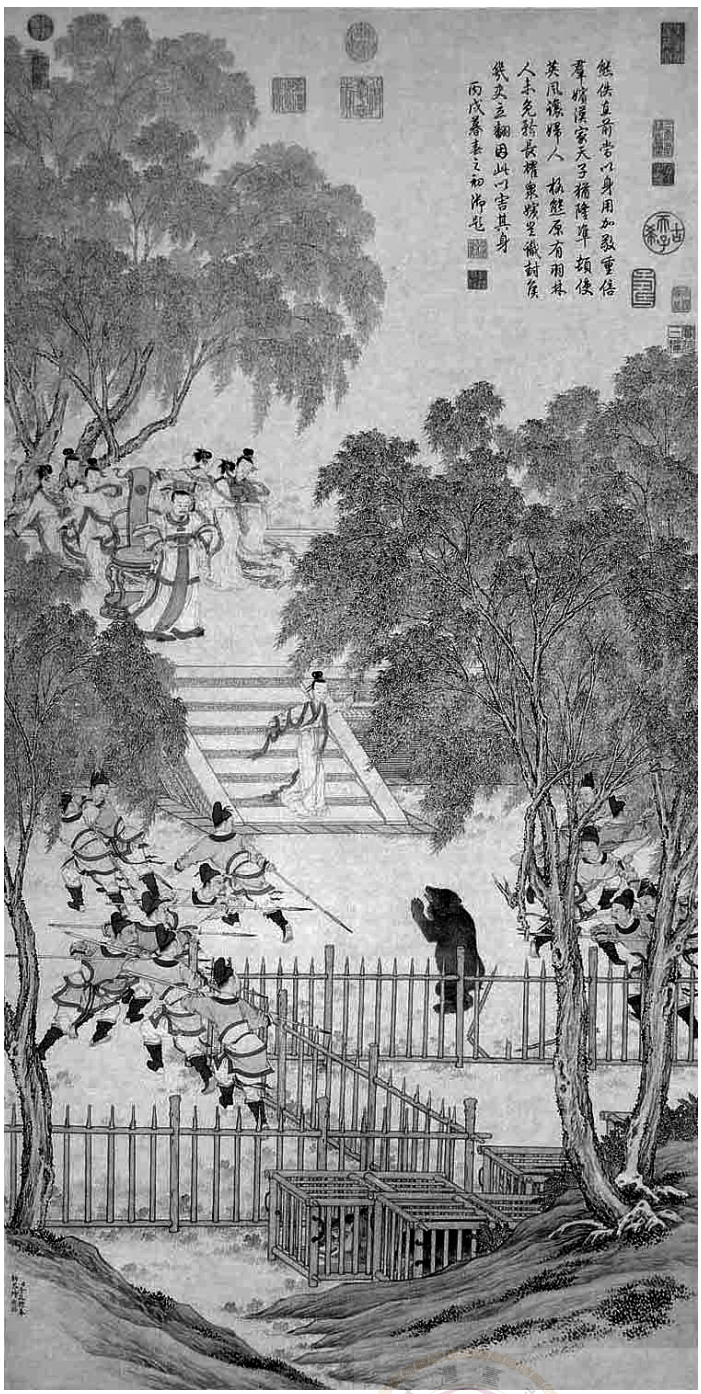


圖11　金廷標（約1759-1767），《馮婕當熊圖》，1766，水墨淡彩，軸，高149.4公分，北京，故宮博物院

臺灣大學學術期刊資料庫



圖12　清人，《許后奉案圖》，1736-1795，絹本設色，軸，北京，故宮博物院

臺灣大學學術期刊資料庫





圖13　孝賢皇后（1712-1748），繡燧囊荷包，1747，靛藍織繡，13.2 x 5.3公分，台北，故宮博物院

臺灣大學學術期刊資料庫

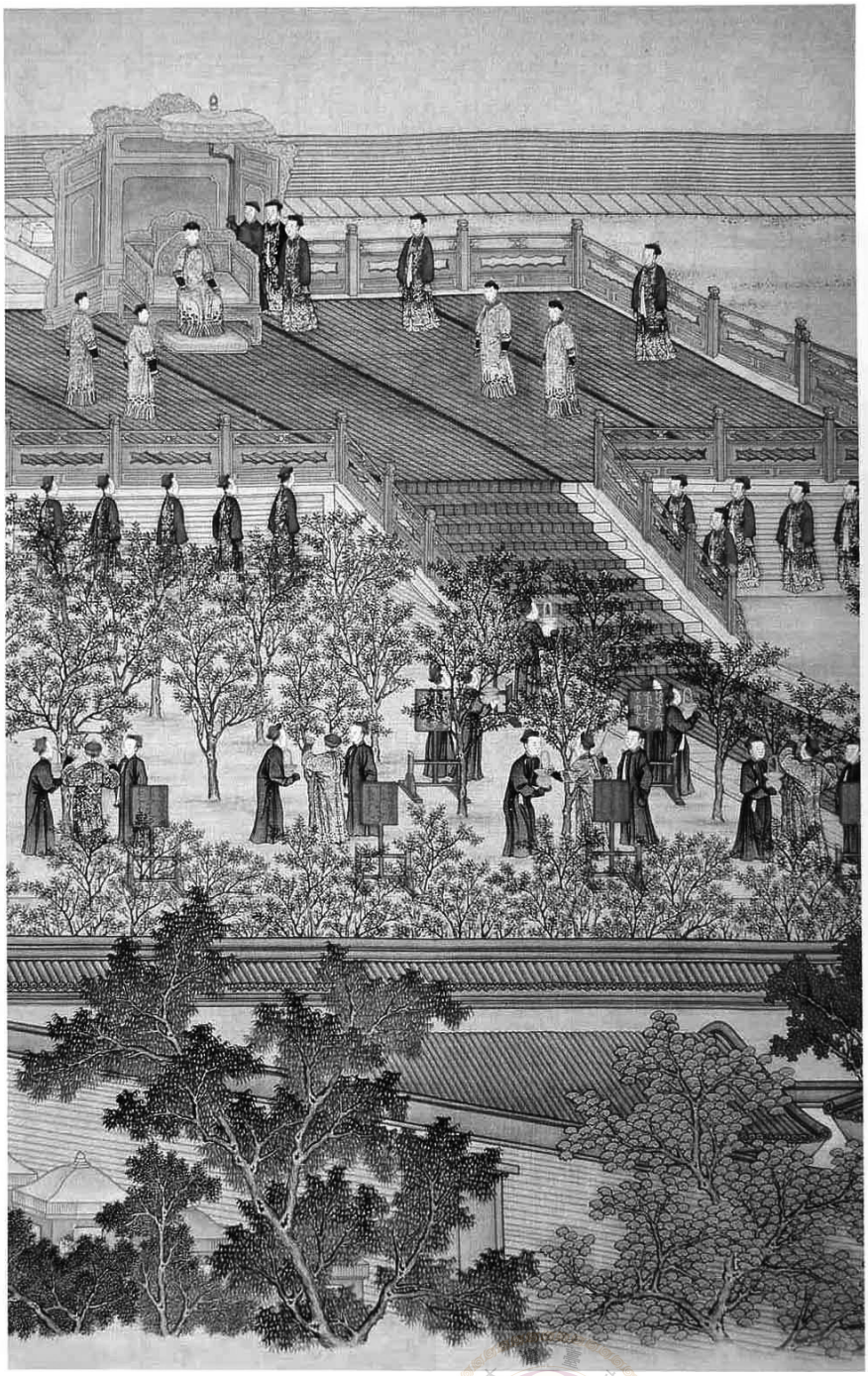


圖14　傳郎世寧（1688-1766）等，《孝賢皇后親蠶圖》，1748-1751，局部，絹本設色，51 x 590.4公分，台北，故宮博物院

臺灣大學學術期刊資料庫

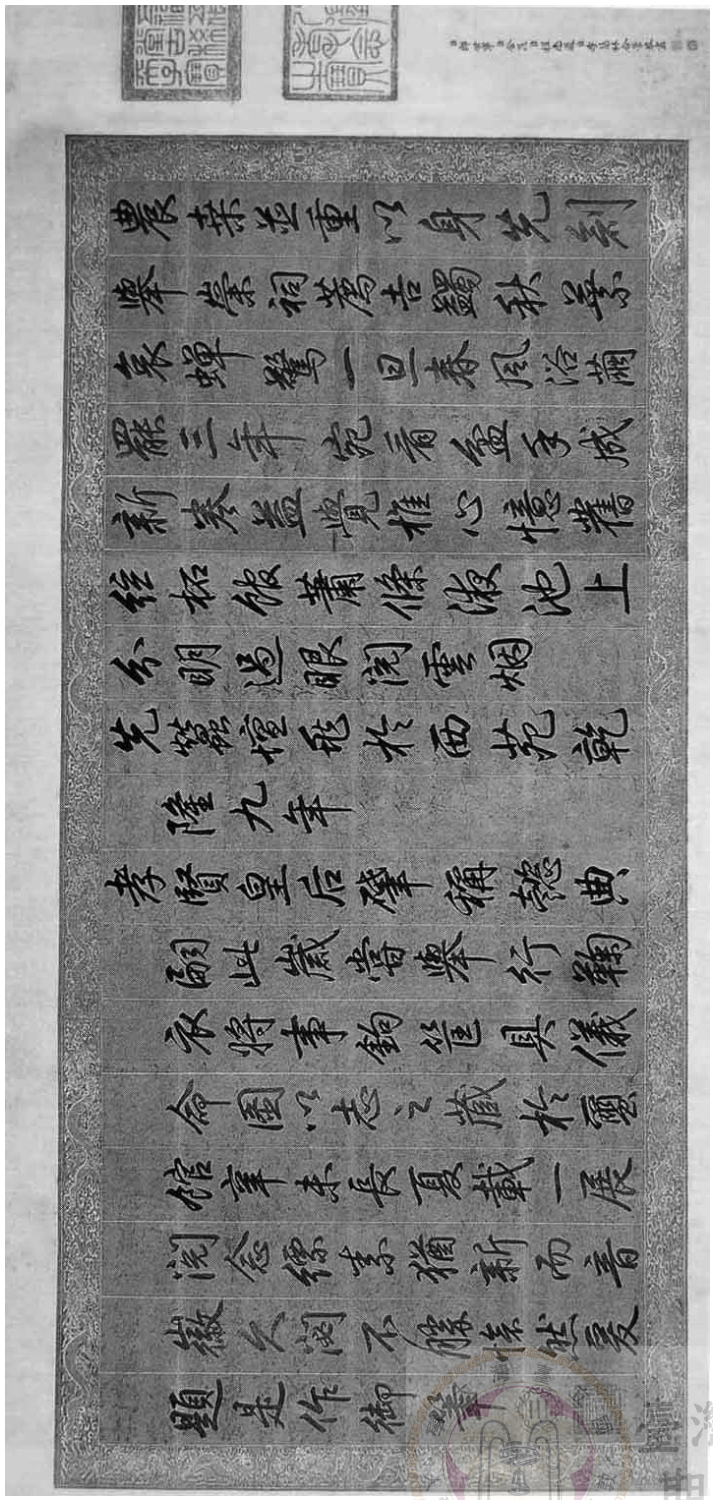


圖15　乾隆皇帝（1711-1799），跋《孝賢皇后親蠶圖》，1751，局部，紙本墨書，卷，台北，故宮博物院

臺灣大學學術期刊資料庫



圖16 牟益（-1178），《搗衣圖》，局部，紙本墨畫，卷，27.1 x 266.4公分，台北，故宮博物院

臺灣大學藝術學研究期刊資料庫

臺灣大學學術
期刊資料庫





傳郎世寧（1688-1766）等，《心寫治平》，約1761-1765；1777-1778，絹本設色，卷，52.9 x 688.3公分，克利夫蘭，克利夫蘭美術館，自Chuimei Ho and Bennet Bronson, Splendors of China's Forbidden City: The Glorious Reign of Emperor Qianlong (Chicago: Field Museum, 2004), p. 165.

臺灣大學學術期刊資料庫



傳郎世寧（1688-1766），《乾隆皇帝朝服像》，約1735-1736，絹本設色，軸，242 x 179公分，北京，故宮博物院，自Chuimei Ho and Bennet Bronson, *Splendors of China's Forbidden City: The Glorious Reign of Emperor Qianlong* (Chicago: Field Museum, 2004), p. 63.

臺灣大學藝術期刊資料庫



傳郎世寧（1688-1766），《孝賢純皇后朝服像》，約1736-1738，絹本設色，軸，北京，故宮博物院，自Chuimei Ho and Bennet Bronson, *Splendors of China's Forbidden City: The Glorious Reign of Emperor Qianlong* (Chicago: Field Museum, 2004), p. 171.

臺灣大學學術期刊資料庫



傳郎世寧（1688-1766），《惠賢皇貴妃像屏》，約1736-1738，紙本油畫，畫屏，53.5 x 40.4公分，北京，故宮博物院，自故宮博物院編，《清代宮廷繪畫》（北京：文物出版社，1992），頁175。

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術
期刊資料庫