

# 冷枚非「臣字款」仕女畫之研究

中央大學藝術學研究所 李亦梅

## 前言

本文以清代宮廷畫家冷枚（活動約於 1691-1742）的仕女畫作品作為研究重心，並將重點鎖定於冷枚非「臣字款」的作品，即未題上「臣冷枚恭畫」等相關款識的畫作。冷枚在宮外的時間可包括冷枚入宮前、冷枚被逐出宮外的雍正年間，以及冷枚告老還鄉後等三個階段。本文試圖找尋這些期間冷枚所創作的仕女畫作品，並深入探討冷枚的非「臣字款」作品風格，分析作品中人物特色以及重要的繪畫構成元素。本研究主要以五件作品作為討論對象，分別為：現藏於天津藝術博物館的《春閨倦讀圖》、中央美術學院藏之《蕉蔭讀書圖》、藏處地不詳之《仕女畫軸》、現藏於日本財團法人澄懷堂美術館之《西王母圖》以及中央工藝美術學院藏之《連生貴子圖》。筆者試由這些作品歸納出冷枚非「臣字款」仕女畫作品是否有某些共同特色？是否為同一時期作品？文末將探究這些作品和在宮中服務時所描繪的作品風格是否有所差異。

## 一、冷枚未進宮時的活動討論

關於冷枚的生平，《膠州志》之〈列傳·藝術篇〉記載到：

冷枚，字吉臣，別號金門畫史，舊志工丹青，妙設色。初師五官正焦秉貞，後與秉貞相埒，畫人物尤為一時冠。國朝康熙時供奉內廷，為《桐葉封弟圖》尤著名，於時有數本，蓋因仁皇帝友愛莊親王而作。又嘗奉敕作《南巡圖》，焦秉貞敕繪《耕織圖》，枚復助之。<sup>1</sup>

透過這段文字敘述讓我們得知，冷枚於康熙年間就入宮供奉，師承焦秉貞，精工人物畫作品，並且在宮中服務期間創作許多作品，如《桐葉封弟圖》、《南巡圖》、《耕織圖》……等。關於冷枚的生卒年，歷代學者多有討論，但至今尚未有所定論；而冷枚入宮時間以及退隱歸鄉的時間，筆者推論至少於康熙三十年（1691年）之前就入宮供奉，並於乾隆七年（1742年）退出宮中，告老還鄉，也在不

<sup>1</sup> 參見（清）李圖等纂、（清）張同聲修，《道光重修膠州志》，收入（清）周來邵纂修，《中國地方志集成·山東府縣志輯》（南京：鳳凰，2004），頁 296。

久之後衰老而病逝。<sup>2</sup>

冷枚在清宮活動的紀錄可透過相關檔案查詢，尤其在《內務府造辦處各作成活計清檔》（以下稱《活計檔》）中更可以查閱到許多冷枚的藝術活動紀錄。<sup>3</sup>《活計檔》是清代內務府造辦處的工作記錄檔，所記載時間自雍正元年（1723）起，至宣統三年（1911），共計 188 年，內容則是造辦處人員依據各工作坊來分類記錄，並且依照時間順序，有年、月、日明確詳載，紀錄皇帝要求的活動事宜，舉凡皇帝下諭的日期，作品製作時所需的原料、製作的時間、過程，以及製作完成後使用流程……等，無不清楚記載。<sup>4</sup>但筆者查閱《活計檔》雍正朝十三年間（1723-1736 年）的檔案紀錄時卻發現，在這段期間並沒有出現任何一則關於冷枚的活動紀錄，其原因為何？值得多加探討。

聶崇正曾針對冷枚於雍正年間未入宮的原因進行探究，他認為冷枚之所以「失寵」的原因在於政治因素的牽連。冷枚曾為允祜皇太子畫了《養正圖》<sup>5</sup>共十冊，深得太子歡心，但允祜和胤禛在當時一同角逐皇位，待胤禛上位後，對於那些曾協助允祜爭取皇位的人，一律嚴厲處置。曾供奉過允祜的冷枚也就被牽扯在內，慘遭被逐出宮外的命運。<sup>6</sup>因而雍正皇帝在位整整十三年間，冷枚就沒有再跨進宮廷畫院一步。

## 二、試析冷枚非「臣字款」作品

清代宮廷畫家在替皇帝作畫後，會在落款名字前簽上一個「臣」字，用以表示他對皇帝的恭奉、效忠，我們便將這一類的作品稱作「臣字款」的繪畫。清代「臣字款」繪畫，有著固定的題款形式，如「臣允禧恭畫」、「臣丁觀鵬奉敕恭繪」、「臣堂岱恭繪」……等，絕無例外。「臣字款」繪畫可因繪者身分不同分成「宗室畫」、「大臣畫」、「民間畫」、「宮廷畫」四種情形；而清代「臣字款」畫的作者不一定是宮廷畫家，但宮廷畫家為皇帝和宮廷所畫的作品上必定有「臣」字。<sup>7</sup>

身為宮廷畫家之一的冷枚，當然創作了不少「臣字款」作品，如現藏於台北

<sup>2</sup> 關於冷枚的宮廷活動情形，可參見筆者發表於《藝議份子》文章。李亦梅，〈冷枚《仿仇英漢宮春曉圖》研究〉，《藝議份子》，11 期，2008 年 9 月，頁 39-72。

<sup>3</sup> 冷枚於乾隆年間的活動紀錄可參見筆者的表格整理，資料來源同上註。

<sup>4</sup> 參見侯皓之，〈活計檔的由來與其中的滿語漢譯〉，《故宮文物月刊》275 期（2006，2），頁 74-84。

<sup>5</sup> 《養正圖》，冷枚，年代不詳，冊、絹本、設色，32.2×42.3 公分，北京故宮博物院藏。

<sup>6</sup> 關於冷枚於雍正在位時被逐出畫院一事，可詳參〈試解畫家冷枚失寵之謎〉，收入聶崇正，《宮廷藝術的光輝：清代宮廷繪畫論叢》（臺北：東大，1996），頁 65-70。

<sup>7</sup> 參見〈談清代「臣字款」繪畫〉，收入聶崇正，《宮廷藝術的光輝：清代宮廷繪畫論叢》（臺北：東大，1996），頁 29-35。

故宮的《仿仇英漢宮春曉圖》<sup>8</sup>，上面的題識即寫有：「冷枚。癸未春三月奉敕仿仇英漢宮春曉圖。臣冷枚恭畫。」【圖 1】；又如同樣藏於台北故宮的《春夜宴桃李園》<sup>9</sup>，其上也有冷枚的落款：「臣冷枚恭畫」，並有鈐印二章：「臣冷枚」、「夙夜匪懈」【圖 2】。筆者在收集冷枚作品圖像時，也發現了許多非「臣字款」的繪畫作品，以下分別就《春閨倦讀圖》、《蕉蔭讀書圖》、《仕女畫軸》、《西王母圖》以及《連生貴子圖》進行分析與探究。

《春閨倦讀圖》【圖 3】<sup>10</sup> 是描繪女子手持書卷，於閨房閱讀的情景。圖中女子身著長裙，以正對觀者的姿態閑然自在地坐於位於書房角落的桌前，並處於書房某一角落的空間中。利用夾角的構圖方式，更可以看出畫面的深遠感以及冷枚所要製造的空間效果。這名仕女頭挽高髻，插以桃紅髮簪，搭以石青色的點翠髮飾，更顯貴氣。她左手托著下巴，小指輕輕靠著嘴角，若有所思；右手則持著書卷，若仔細察看，可見書卷上清楚寫著「子夜」等字【圖 4】，筆者由此推斷畫中女子閱讀的「子夜歌」<sup>11</sup>。子夜歌是晉朝一位名為子夜的女子用來表達自己內心情緒的歌曲，她歷經歡喜哀苦，期盼又失望後，對愛人絕望而造的歌曲，其悲痛哀苦之情可想而知，因此欲藉詩歌來抒發內心情緒。之後子夜歌更是成為情調纏綿的男女戀歌，基本形式是男女贈答之辭，一唱一和，一往一來。<sup>12</sup> 若依子夜歌的傳唱背景模式，再搭配畫中女子的神情，她若有所思的望向觀者這方，帶著似期盼等待又似挑逗迷人的眼神，不難讓人猜想，她似乎是在等待伊人的歸來。

畫中女子的主動擬視，搭配「S」型為主軸線的身軀，看上去更顯慵懶迷人，給人嬌媚的印象，這樣的動作姿態，可見是經由冷枚精心設計過的；仕女腳邊的小犬成了畫面中重要點景，平衡畫面左上方仕女頭部帶來的重量感，讓畫面更顯均衡對稱。而背景陳設的描繪上，更是細膩，木鑲嵌大理石的桌上擺放石青色的書盒，從盒上的詩文書寫，推測應是詩錄集成；書盒前方擺放一盤果物，朱砂色盤中裝載著象徵富貴吉祥的佛手柑；此外，無論是牆上的畫幅、簫，或是奇木上擺放的玫瑰瓶景、香小瓶、雕漆製胭脂盒以及飾有蓮花紋的爐盆……等，都說明了畫中女子的身分地位以及生活品味，其神態文靜閑適中又略帶倦意，更顯出

<sup>8</sup> 《仿仇英漢宮春曉圖》，冷枚，1703 年，卷、絹本、設色，800.8×33.4 公分，台北故宮博物院藏。

<sup>9</sup> 《春夜宴桃李園》，冷枚，年代不詳，軸、絹本、設色，188.4×95.6 公分，台北故宮博物院藏。

<sup>10</sup> 《春閨倦讀圖》，冷枚，1724 年，軸、絹本、設色，175×104 公分，天津藝術博物館藏。圖取自中國古代書畫鑑定組編，《中國繪畫全集-27》（北京：文物；杭州：浙江人民美術，1997-），頁 156。

<sup>11</sup> 子夜歌是傳唱於江南一帶的民歌，根據《舊唐書·音樂志》記載：「《子夜歌》者，晉曲也。晉有女子名子夜，造此聲，聲過哀苦。」參見劉昫撰，《舊唐書》，第 29 卷，收入《景印摛藻堂四庫全書叢要》，史部，正史類，第 31 冊（台北：世界書局，1986），頁 15。

<sup>12</sup> 關於子夜歌的形成以及內容敘述，參見劉大杰撰，《中國文學發展史》，王進祥總編輯（台北：漢京，1992），頁 325-28。

大家閨秀的寂寞生活。<sup>13</sup> 但是筆者認為，該名仕女帶有誘人銷魂的眼神，似站似坐的姿態，加上裙尾突起處似乎是暗示著女子的左腳正在作踢腳動作，其不端正的姿勢並非來自一位大家閨秀所有。由女子優雅的氣質以及身旁的陳列擺設，筆者推測應是一位具有才藝之高級名妓；再加上牆上掛置的蕭是象徵情色的樂器，更加確定此女子非一般大家閨秀，而是高級妓女的身分。此外，配合文靜閒適的氛圍，更是襯托出她獨守閨房的寂寞生活。<sup>14</sup>

筆墨的處理上，冷枚描繪細緻入微，仕女臉部可見明末波臣派的影響，利用白粉皴染，烘托出突出的顴骨與鼻樑……等，讓臉部更顯立體感。高寬的額頭是冷枚仕女畫作品中的一大特色，藉此強調出臉部的五官表情，細長鳳眼以及略為八字形的雙眉，配以鵝蛋臉形，以柔媚嬌俏的眼神凝視畫外。衣飾的描繪上，極為圓潤流暢的衣紋線條，利用淡色彩暈染帶出裙裝裡外之明暗差異，又白色的裙裝上隱約透露出淡淡的花紋，可見細緻的筆法，袖口及衣領是以鮮麗的石青繪出，更顯出該名女子的嬌貴；而女子極為削肩的纖細身軀，更是冷枚在描繪仕女時的一貫作風。從這些特點都看得出畫家冷枚深厚的刻畫功力。

最後，背景處的掛畫是描繪一名漁翁獨自坐於孤艇，進行垂釣的動作，隔岸則是白茫茫一片的山水景色，為寒江獨釣的主題呈現，似乎也呼應了女子一人獨守空房的寂寞。而畫作右上方題有冷枚自款：「甲辰冬日畫，冷枚。」【圖 5】是繪於雍正二年，即 1724 年，這是冷枚未在宮中作畫的時間，但是在風格上仍舊屬於細緻的精工描繪。

同樣是以仕女為主題的尚有《蕉蔭讀書圖》【圖 6】<sup>15</sup>，是描繪女子手持書卷坐於蕉樹下的景象。在這件作品中，不同於《春閨倦讀圖》的室內景，冷枚改將人物置放於室外空間。畫中女子頭紮高髻，中分梳成人字型，身穿藍色垂領大衣，衣領邊襯有格子紋，內襯則是一件開左襟的紅衫，複雜的衣著穿法更可見冷枚在處理仕女圖畫時的細膩程度。女子右手持書卷，左手則藏於袖口中，順著衣紋線條的動勢我們猜測他將左手閒置於左腿上；作左腳盤坐之狀的她，卻沒有腳應有的實體感，白色的裙擺在「 $\lt$ 」字型的線條中結束，筆者推測應是冷枚無法處理雙腳藏於衣裙中應有的模樣，導致如此的無實體感。相較之下，女子的右腳則是順著衣帶動向，舒適的垂下，整個姿態是神態自若，悠閒自在地閱讀。女子肩膀極為纖瘦，斜溜度大，更顯女子嬌柔體態。女子一腳盤坐於床榻上，另一腳則自

<sup>13</sup> 于英認為該名女子為大家閨秀身分。參見中國古代書畫鑑定組編，《中國繪畫全集-27》（北京：文物；杭州：浙江人民美術，1997-），頁 43。

<sup>14</sup> 感謝「中日人物畫（二）」課堂上，巫佩蓉老師以及所有同學提出的討論與建議，讓筆者對此件作品有更深入的了解。

<sup>15</sup> 《蕉蔭讀書圖》，冷枚，年代不詳，軸、絹本、設色，98×56 公分，中央美術學院藏。圖取自明清繪畫透析國際學術研討會編輯委員會編，《意趣與機杼——「明清繪畫透析國際學術討論會」特展圖錄》（上海市：書畫出版社，1994），頁 61。

然垂下的優閒姿，似乎是有意模仿文人閱讀的形象。她身著輕薄的長裙，飄揚的衣帶更顯出身體量感，閒適模樣中又不失優雅姿態。

此外，仕女坐於飾有奇木的床榻上，床榻上尚擺有代表吉祥寓意的佛手柑瓜果、白玫瑰瓶景，床榻前有兩支鏤空圓凳，畫面右方則有一株幾乎占據畫面三分之一的芭蕉樹，蕉葉舒展碩大，給人清新涼爽之感。背景牆上看似為掛軸又似另一空間的區格線，都可以看出畫家試圖增加畫作豐富感的用心；但若仔細觀看背景處的空間處理，紅色欄杆原先應該向後延伸卻於遠端處無故消失、床榻的描繪在銜接上處理不佳……等現象，筆者就此推測，冷枚當時尚未能完全掌握透視法原則，才會讓畫面顯出描繪不足或是錯誤的現象。前景右下角的坡石和平地，加以苔點綴飾，背景的另一空間的延伸，在筆墨處理上，並沒有主角人物那樣的細緻精工，反而帶點寫意意味，這是說明著冷枚在配景的處理上，能夠精工帶寫意的作法，而這也成為他在宮外創作時的特色之一。

此件作品詩塘有 20 世紀收藏家張效彬<sup>16</sup> 題：「郎世寧能運中國筆墨，圖成仍為西人之畫，膠州焦氏習其術，二法幾乎合矣。同邑冷氏復師之，遂不見西法斧鑿痕跡。此畫當真缺損，款印俱佚，然以畦徑求之，必是冷氏家法也。古跡之可貴在其實，實具足矣，正不必斤斤於名也，固亟收之。甲戌秋季，固始張緯。」並有款下兩印，一為朱文「張緯字效彬」，另一為白文「西溟學士北海行人」。畫心右下角貼有白色小紙，鈐收藏印兩方，一為白文「固始張氏鏡齒」，另一為朱文「效彬所得」。依圖錄中，邵彥所寫的圖版說明，張氏收藏印下有冷枚印款，一為白文「臣冷枚印」，另一為朱文「吉臣」。<sup>17</sup> 但就張效彬詩塘所提「此畫當真缺損，款印俱佚」，本應當不見冷枚鈐印，筆者尚無機會親見此畫，因此暫時存疑。<sup>18</sup> 此外，藉由這一詩塘敘述可以得知，張效彬認為冷枚不全然學自西法，雖然當時有郎世寧等西洋傳教士的西洋透視法傳入，但冷枚並未全然受其影響，仍有自己獨創一格的特色，即張效彬所謂的「冷氏家法」，何謂「冷氏家法」？若就畫面而言，人字批的瀏海、高額頭、斜削的肩膀……等，都可以視為冷枚在描繪仕女時的重要特色。

和《蕉蔭讀書圖》有相近構圖的另有《仕女畫軸》【圖 7】<sup>19</sup>，是描繪兩名女子坐於石台上，共閱書卷的作品。這件構圖配置極似於《蕉蔭讀書圖》，同樣是室外的場景，畫面右方也有一株蕉樹從土坡中長出，樹後置有一張椅凳，石台上

<sup>16</sup> 張效彬，字緯，河南固始縣人，近代收藏家，文革中去世。參見明清繪畫透析國際學術研討會編輯委員會編，《意趣與機杼——「明清繪畫透析國際學術討論會」特展圖錄》（上海市：書畫出版社，1994），頁 63。

<sup>17</sup> 參見同上註。

<sup>18</sup> 依據資料所記，邵彥的文字中提及本件作品具冷枚的兩款印鑑，但筆者所見，因圖版解析度不佳，並未能見得冷枚款印，因此此畫是否落有冷枚款印之疑問，仍有待考證。

<sup>19</sup> 《仕女畫軸》，冷枚，年代不詳，軸、絹本、設色，90×46.3 公分，藏處不詳。圖取自上海人民美術出版社編，《藝苑掇英》（上海：人民美術出版，1978-），75 期，頁 42。

也同樣擺放佛手柑瓜果的果盤以及桂花瓶景，兩名仕女悠閒自在地坐於戶外，享受怡然自得的閒適之情。左邊留有平齊劉海的女子，頭上梳髻，耳掛耳飾，右腳曲膝，左腳則是盤坐於石台，並將雙手倚放在右邊女子的右肩上，專心地注視著眼前的書卷內容，神態從容自在。右邊女子同樣頭梳高髻，但劉海作人字披，髮上的裝飾是更為複雜了，除了石綠點翠外，髮髻上插有鳳凰髮飾，更顯氣質高貴。

經筆者仔細比對之下發現，畫面右方的女子無論是在動作、衣飾方面，都和《蕉蔭讀書圖》中的女子如出一轍，兩人彷彿是雙胞胎【圖 8】似的。而畫面右方的蕉樹，其生長動勢也近乎雷同。筆者推測冷枚在作畫時，乃採用同一稿本，並有「一稿數本」的作畫情形。由於描繪如此精細的圖像，需要耗費多時，因此宮廷畫家先繪有底稿為基，依據畫面需求或是皇帝的要求作修改：可能是在畫作上增添其他點景元素，如侍女、椅凳...等人物與配件；也可能是將畫面部分稍作修改，如背景另一個空間的處理、瓶花的類別……等，最後經過細部的修改而定稿，成為另一件嶄新的作品。

在這件作品中我們仍舊可見冷氏作畫風格的再現，高額頭、人字披劉海以及斜溜的肩膀，若仔細去計算臉部五官之間的比例，可發現額頭髮際到眉毛的長度遠比眉毛到眼睛、眼睛到鼻樑以及鼻樑至下巴的長度還要來得長，有特意拉長臉型的效果，最後再飾以點翠或鳳凰等髮飾，使得仕女們的鵝蛋臉看起來更為典雅秀氣。最後在畫面右下方有冷枚的題識：「金門畫史冷枚」【圖 9】，與《蕉蔭讀書圖》同樣為非創作於宮中的作品。

而同樣有著高額頭的仕女畫作品尚有藏於日本財團法人澄懷堂美術館的《西王母圖》【圖 10】<sup>20</sup>，依作品標題，是描繪西王母以及她的侍女、鹿的內容。關於西王母，《山海經》曾多次記載西王母的初期形象，如《山海經·西山經》寫到：

玉山，是西王母之所居也。西王母其狀如人，豹尾虎齒而善嘯，蓬髮戴勝，是司天之歷及五殘。<sup>21</sup>

又，《山海經·大荒西經》也同樣記載西王母形象：

西南之海，流沙之賓，赤水之後，黑水之前，有大山，名曰崑崙之

<sup>20</sup> 《西王母圖》，冷枚，年代不詳，軸、絹本、設色，1420×938 公分，財團法人澄懷堂美術館藏。圖取自河野実，町田市立国際版画美術館編集，《「中国の洋風画」展：明末から清時代の絵画、版画、挿絵本》（東京：町田市立国際版画美術館，1995），頁 2。關於此圖畫名，是後世給予的名稱，筆者在畫作上並未見得。

<sup>21</sup> 參見郭璞撰，《山海經傳》（合肥：黃山書社，2008），收入中國基本古籍庫，史地庫，地理類，全國總志目，北京愛如生數字化技術研究中心線上版（2009/01/07 瀏覽）。

丘，有神，人面虎身，有文有尾，皆白處之。其下布弱水之淵環之，其他有炎火之山，投物趣然。有人戴勝，虎齒有豹尾，穴處，名曰西王母，此山萬物盡有。<sup>22</sup>

根據《山海經》的記載，西王母的形象是半人半獸，它是人身豹尾虎齒，祂可以說是掌管災難和刑罰的凶神。西王母在中國神話中有著崇高的地位，祂由一位半人半獸的天神慢慢演變為高貴貌美的女神，其尊貴崇高、長生不死的形象深根於中國的人心中，也成為畫家們常描繪的主題之一，可說是在中國的歷史文化中扮演著重要的角色。

但是當我們觀看冷枚這件《西王母圖》時，不免對其中的母題懷疑，為何西王母會和鹿一同出現？西王母身旁類似侍女的女子又是何等人物？為了解決如此疑惑<sup>23</sup>，筆者查閱其他相關圖像，同樣為清代宮廷畫家的蔣廷錫（1669-1732）曾作過《麻姑獻壽圖》【圖 11】<sup>24</sup>，其中的主角——麻姑，作站姿，同樣也是將自己的手搭放在鹿的背上，其模樣與冷枚這件《西王母圖》極為類似。筆者推測冷枚這件《西王母圖》應屬「麻姑獻壽」主題，而非西王母的母題再現。當我們再看冷枚另一件作品《麻姑獻壽圖》【圖 12】<sup>25</sup>時，可見麻姑手上端著蟠桃與靈芝，準備將這些材料釀成酒，獻給西王母；畫作的右方則有仙鶴伴隨，仙鶴這樣的動物出現，意味著這是吉祥寓意的內容呈現。麻姑是僅次於西王母的女仙，屬道教中重要的女仙角色，葛洪於《神仙傳·王遠》提及：

麻姑……是好女子，年十八九許，於頂中作髻，餘發垂至腰。其衣有文章而非錦綺，光彩耀目，不可名狀。……<sup>26</sup>

葛洪的著作以其所具有的豐富想像力而聞名於後世。而唐代書法家顏真卿也曾於《麻姑仙壇記》一文中寫到：「麻姑來時不先聞人，馬聲既至，徒官當半於方平也。麻姑至，蔡經亦舉家見之，是好女子，年十八九許頂中做髻，餘髮垂之至要；其衣有文章而非錦綺，光彩耀目，不可名字，皆世所無有也。<sup>27</sup>」更為麻姑的典故增添豐富的神話色彩。

<sup>22</sup> 參見郭璞撰，《山海經傳》（合肥：黃山書社，2008），收入中國基本古籍庫，史地庫，地理類，全國總志目，北京愛如生數字化技術研究中心線上版（2009/01/07 瀏覽）。

<sup>23</sup> 感謝姜又文學姊提出的指正與建議，讓筆者得以了解此為「麻姑獻壽」的典故呈現。

<sup>24</sup> 《麻姑獻壽圖》，蔣廷錫，年代不詳，軸、絹本、設色，148×80.5 公分，藏處不詳。圖取自<[http://www.gg-art.com/include/viewDetail\\_b.php?columnid=30&colid=5944](http://www.gg-art.com/include/viewDetail_b.php?columnid=30&colid=5944)>（2009/01/07 瀏覽）。

<sup>25</sup> 《麻姑獻壽圖》，冷枚，年代不詳，軸、絹本、設色，100×49 公分，山東博物館藏。圖取自《藝苑掇英》12 期，頁 41。

<sup>26</sup> 參見（晉）葛洪撰，《神仙傳》，收入《景印文淵閣四庫全書》，1059 冊，（台北：台灣商務，1992），頁 253。

<sup>27</sup> 參見學陽社兩岸編輯群編，《唐顏真卿麻姑仙壇記》（台中：學陽社，民 86）。

到了宋代，麻姑的信仰繼續流傳，並且多有文獻記載相關事蹟，如《太平廣記》、《古今圖書集成·神異典》等，其麻姑出現的形象也有所差異。<sup>28</sup> 由於在葛洪的《神仙傳》中提到，和麻姑一起出現的漢代仙人王遠釀有仙酒，因此便有麻姑釀酒、麻姑獻酒的典故謠傳，並於西王母的三月三日的壽宴上為其祝壽，這種傳說根據 Catherine Despeaux 的研究，是從唐代之後漸漸發展起來的。<sup>29</sup> 之後民間便有以麻姑攜酒、麻姑獻壽的圖像出現並大量流傳，這讓我們對於麻姑獻壽的典故有更多的認識。

筆者根據其他件作品認為其實為麻姑獻壽的母題再現。經分析判斷其應為「麻姑獻壽」主題呈現後，畫中的鹿以及身旁的女子即可有所解釋。鹿是麻姑的坐騎，「鹿」與「祿」是取諧音的雙關語，有吉祥的象徵，牠頸上懸掛環佩，並帶有靈芝與仙草——為麻姑釀酒的材料。一旁的女子是為壽姑，頭簪石榴花與百日菊，是象徵延年益壽，且石榴更有多子多孫之意；她手中拿著一株蟠桃，腰配豹紋皮草，是替麻姑準備蟠桃。主角麻姑為瓜子臉、細眉、高鼻薄唇的面容，頭梳高髻，與壽姑同樣插有石榴花與百日菊，並有垂下幾絲秀髮，更是符合葛洪於《神仙傳》的敘述；她身上披帶仙草編織成的襯裙，腰上繫著葫蘆，更是說明著她會在釀酒後，將美酒盛裝入葫蘆中，準備將釀好的美酒以及蟠桃一同獻給西王母，而麻姑便是乘坐著鹿去向西王母獻壽的。由此可知此作標題是在澄懷堂美術館的登錄中有誤。

在筆墨的處理上，細緻的線條，流暢的筆觸，將麻姑體態嬌貴、衣帶飛揚的模樣展露無遺。無論是麻姑或是壽姑頭上的髮簪、配飾，或是身上的衣飾，都可以看出冷枚精工細琢的描繪。在鹿的描繪上，同樣也是筆法細膩，以精緻的線條勾勒出鹿炯炯有神的眼神以及挺立的軀幹，更是證明了冷枚不僅在人物描繪上有精湛的功力，在畜獸的姿態描繪更是巧奪天工。但在壽姑的頭部描寫上，為了表現頭向上仰望的姿勢，過度縮短了額頭的長度，壽姑的左側臉寬度也有過度拉寬的現象，再加上後頭顱刻意地拉長，使得整個臉部顯得有些弔詭，顯然是冷枚尚未能夠完全掌握人物側臉的處理方式，套用前縮法的透視原理，讓人物的側臉表現和真實景象有所偏差，這也看出冷枚在處理側臉人物時的侷限。畫面右下角有冷枚題識：「金門畫史冷枚畫」，並有鈐印兩枚：一方白文印「冷枚字吉臣」、一方朱文印「金門畫史」【圖 13】，說明了冷枚創作此幅作品時，並未在清宮內服務。

如此因前縮法處理不當而表現側臉的「詭異狀態」的作品，又如現藏於中央工藝美術學院之《連生貴子圖》【圖 14】<sup>30</sup>，是女子與小孩搭配的題材。畫中，

<sup>28</sup> 參見張啓文，〈金農、羅聘、黃慎的神佛鬼魅像研究〉，中央大學：藝術學研究所，2004 年，頁 109。

<sup>29</sup> 引自同上註。

<sup>30</sup> 《連生貴子圖》，冷枚，年代不詳，軸、絹本、設色，95.5×48.5 公分，中央工藝美術學院藏。

一名仕女手拿蓮花，蓮花莖上繫有樂器蘆笙；她身著藍色大衣坐於椅凳上，身旁有身著紅色衣袍的孩童陪伴，孩童左手持如意，右手伸出作抓取動作，他微微抬頭，側臉的頭部因前縮法透視而有後頭顱拉長的現象，更顯奇異模樣。

就整張畫面構圖來看，「蓮花」、「蘆笙」、「桂樹」、「小孩」等物件的組合配置，分別是取其諧音「蓮」、「笙」、「桂」、「子」作「連生貴子」之寓意題材，巧妙地構成一張富吉祥意味的作品，是祈求能多生貴子、多子多孫。筆墨處理上，地面上苔點的點綴以及桂樹的畫法，如同前面幾件作品在背景以及地面的處理，皆說明了冷枚能兼精工帶寫意的繪畫技術。但是在仕女衣紋線條處理上，並非以往的細緻描繪，反而以粗細不一的衣紋線條表示，是否為冷枚其他的作畫風格？這是有待多加討論之處。仔細查看畫面右上的題識，不再是供奉朝廷時所用的「臣」字款落款方式，而是改用「金門畫史冷枚」【圖 15】，由此判斷冷枚在創作此件作品時，並非於宮中為皇帝作畫的身分。

而「連生貴子」母題的創作，是源自民間風俗，人們多將此吉祥圖案裝飾於新婚夫妻臥房，祈求早生貴子。<sup>31</sup> 清代楊柳青年畫也常以此題材象徵比喻，如《蓮生貴子》【圖 16】<sup>32</sup>，畫中頭紮小辮的胖娃兒，雙手捧著樂器笙，作吹奏狀，在他的左側則置有蓮蓬兩顆，右方則是荷花一支，是取「蓮」、「笙」諧音作「連生貴子」的母題。民間之所以有這樣的題材流傳，乃是因為明末清初百姓因為兵禍之害，人口下降，康熙王朝建立後，皇帝頒布了《御製教民榜》，教百姓各種傳統道德概念，而「連生貴子」這樣的題材也是在當時受到相當的歡迎。康熙皇帝急需耕田用的勞力，因而鼓勵人們大量生產，多子多孫。<sup>33</sup> 另一件名為《福壽三多·蓮生貴子》【圖 17】<sup>34</sup> 的楊柳青年畫，其構圖上更近於冷枚的《連生貴子圖》，同樣是女子與孩童所構成的繪畫作品。這是兩幅一對的作品，其中右邊那幅作品中，女子雙手捧笙坐於椅子上，下有一童子，他肩上扛有蓮葉荷花一束，這樣的構圖配置，也同樣是取「蓮」、「笙」諧音作「連生貴子」，這些母題作品都反映出舊時人們希望子孫滿堂的吉祥意義。

### 三、作品中特殊元素——「佛手柑」之探討

當我們在觀看冷枚這些作品時，可以發現，《春閨倦讀圖》、《蕉蔭讀書圖》、

圖取自《中國歷代仕女畫集》（天津：天津人民美術、河北教育，1998），頁 107。

<sup>31</sup> 參見姚夢谷等人編，《中華民俗版畫》（台北：國立歷史博物館，民 66），頁 110。

<sup>32</sup> 《蓮生貴子》，清代楊柳青。圖取自王樹村，《楊柳青青話年畫》（台北：三民書局，2006），頁 20。

<sup>33</sup> 參見王樹村，《楊柳青青話年畫》（台北：三民書局，2006），頁 23。

<sup>34</sup> 《福壽三多·蓮生貴子》，清代楊柳青。圖取自王樹村，《楊柳青青話年畫》（台北：三民書局，2006），頁 65。

以及《仕女畫軸》畫中的果盤上，一再出現佛手柑的圖像。關於佛手柑，《御定佩文齋廣群芳譜》裡頭記載〈佛手柑〉一條：

佛手柑，一名飛穰，原佛手柑木似朱欒而葉尖長，枝間有刺，植之進水乃生，其實狀如人手，有指有尺，餘者皮如橙柚而厚皺，而光澤其色如瓜，生綠熟黃。鱗核細味不甚佳，而清香襲人，置衣笥中，雖形乾而香不歇。本草云：『南人雕鏤花鳥做蜜煎果食，置之几案，可供玩賞。……』<sup>35</sup>

由上述可知，佛手柑的果實色澤呈金黃色，且香氣濃郁，形狀奇特似手，有詩對佛手柑描述：「果實金黃花濃郁，多福多壽兩相宜，觀果花卉唯有它，獨佔鰲頭人歡喜。」佛手柑的名稱也因此而來。「佛」又與「福」音相近，是象徵多福氣之意，因此也被人們當作是吉祥物之一。

畫面中出現佛手柑的作品，可以追回至明末的陳洪綬的作品，如《晞髮圖》【圖 18】<sup>36</sup> 便是其中一件作品，該件作品是描繪洗髮後晾乾的主題。從畫面上看來，畫中的老人好似洗髮後作晾乾之動作，坐於奇木上，一旁的石桌上則擺放有菊花、竹子以及佛手柑，這些花草植物都是用來象徵人品高潔以及帶有吉祥之寓意；另一件同樣為陳洪綬的作品——《父子合冊之六》【圖 19】<sup>37</sup>，畫中的老人面帶愁苦的表情並側躺於蕉葉上，一旁則擺有酒甕與兩支佛手柑的果盤，由畫面辨識，兩支佛手柑尚未成熟而顯綠色的色澤，是陳洪綬有意藉由佛手柑於畫面的出現來傳達吉祥意味。

同樣以佛手柑作為作品主題的，在工藝品中尚可見得。如乾隆六年燒製的《磁胎洋彩紅地錦上添花紅地茶碗一對》【圖 20】<sup>38</sup> 便是一組在內底白釉上繪有桃實、石榴以及佛手柑的茶碗；另一件同樣製於乾隆六年的《磁胎洋彩錦上添花綠地三寸碟一對》【圖 21】<sup>39</sup>，其上面的構圖，更讓我們想起剛剛所見到的冷枚作品《蕉蔭讀書圖》以及《仕女畫軸》背景的花果擺盤，同樣有著瓶花、佛手柑果

<sup>35</sup> 參見《御定佩文齋廣群芳譜》卷 65，收入（宋）歐陽修撰，《洛陽牡丹記》（台北：臺灣商務，1983），頁 743。

<sup>36</sup> 《晞髮圖》，陳洪綬，年代不詳，軸、紙本、設色，105×58.1 公分，重慶市博物館藏。圖取自中國美術全集編輯委員會編，《中國美術全集-8 明代繪畫（下）》（北京：人民美術，1986-1989），頁 161。

<sup>37</sup> 《父子合冊之六》，陳洪綬，冊、絹本、設色，26.8×23.7 公分，翁萬戈先生藏。圖取自《藝苑掇英》34 期，頁 59

<sup>38</sup> 《磁胎洋彩紅地錦上添花紅地茶碗一對》，乾隆六年，高 5.2 公分、口徑 11.9 公分、足徑 4.2 公分，高 5.2 公分、口徑 11.8 公分、足徑 4.1 公分。圖取自廖寶秀主編，《華麗彩瓷：乾隆洋彩》（台北：故宮，2008），頁 45。

<sup>39</sup> 《磁胎洋彩錦上添花綠地三寸碟一對》，乾隆六年，高 2.8 公分、口徑 10.8 公分、足徑 6.7 公分，高 2.6 公分、口徑 10.7 公分、足徑 6.6 公分。圖取自廖寶秀主編，《華麗彩瓷：乾隆洋彩》（台北：故宮，2008），頁 54。

盤的配置，另外在這組三寸碟內底上，更可見得如意以及水盛等書齋用品，吉祥如意意味十分濃厚，可見得乾隆皇帝在燒製這些洋彩盛器時，心中所想的是吉祥如意味的傳遞，而如此的佛手柑、桃實、石榴以及如意等象徵吉祥如意的元素，也就成了當時畫家以及工藝家們經常描繪的主題之一。

當我們再回過頭來思考冷枚畫作中的內容，以富有吉祥如意味的佛手柑，搭配不同的圖像元素，組合成一幅幅在視覺感官上動人的仕女畫作品；更甚者，是將仕女角色改變成帶有吉祥獻壽的麻姑主題，都可以顯示出冷枚企圖要深入民間藝術，博得大眾的欣賞品味的心態。

#### 四、結論

冷枚入宮供奉橫跨了康、雍、乾三朝，除了雍正朝十三年間冷枚未進宮服務外，其餘在宮中活動的時間至少達四十年之久，因此為皇帝創作之作品有相當程度之多。當我們注意這些作品時，可以發現其落款皆為「臣字款」之作，表示為皇帝盡忠侍奉之意。反觀一些未入宮時的作品，上面的落款改以「金門畫史冷枚」、「金門畫史冷枚畫」等非「臣字款」的落款方式，「金門畫史」也就成了冷枚在宮外作畫時的「專用款」。何時開始使用這樣的別號？目前尚未得到結果；但是題有「金門畫史」的作品已能幫助我們判別為冷枚於宮外創作的。而這樣的作品數量也是相當可觀，皆說明了冷枚在宮中供奉之餘，退隱宮外後，也是努力不懈地持續作畫。但由於資料上的限制，除了《春閨倦讀圖》已確定為雍正年間之創作外，其他四件作品尚未能明確指出屬於宮外哪一時期之作，這也是值得再多加研究之處。

本文主要鎖定於冷枚五件非「臣字款」之作：《春閨倦讀圖》、《蕉蔭讀書圖》、《仕女畫軸》、《西王母圖》以及《連生貴子圖》的討論，經過分析整理後可以發現，在這些作品中，可以見到冷枚在處理仕女人物時的特色：梳高髻的髮型、高額頭的臉部、人字披劉海、斜溜窄長的肩膀……等，讓我們在觀賞仕女畫作品時更能辨認是出自冷枚之手；但是冷枚在描繪人物時尚會碰上一些瓶頸，在掌握人物的側臉，尤其是側臉兼帶向上仰望的動作，會因透視法尚未能夠全盤釐清的狀況下，使用前縮畫法而造成人頭部有著變形的現象，出現拉長的後頭顱等怪異形態，這點是冷枚在表現人物上略顯不足之處。而筆墨的處理上，可以從這件作品看到冷枚在配景處理上，除了利用精工細筆描繪人物神情姿態外，也能兼帶寫意風格來處理背景坡石、空間等，說明了冷枚並非只能一種繪畫風格。

而當我們觀賞冷枚這些作品時，可以發現一些經常出現於畫面中的元素，如佛手柑，它是畫家用來表達吉祥寓意之象徵物。此外，冷枚未進宮中時期，為了

符合大眾品味、融入民間藝術，創作了如「麻姑獻壽」、「連生貴子」等這種富吉祥意味的題材，這些作品內容都成了冷枚喜用的主題。

## 參考書目

### 第一手文獻

1. 《御定佩文齋廣群芳譜》卷 65，收入（宋）歐陽修撰，《洛陽牡丹記》，台北：臺灣商務，1983。
2. 劉昫撰，《舊唐書》，第 29 卷，收入《景印摛藻堂四庫全書薈要》，史部，正史類，第 31 冊，台北：世界書局，1986。
3. （晉）葛洪撰，《神仙傳》，收入《景印文淵閣四庫全書》，1059 冊，台北：臺灣商務，1992。
4. （清）李圖等纂、（清）張同聲修，《道光重修膠州志》，收入（清）周來邵纂修，《中國地方志集成·山東府縣志輯》，南京：鳳凰，2004。
5. 郭璞撰，《山海經傳》，合肥：黃山書社，2008，收入中國基本古籍庫，史地庫，地理類，全國總志目，北京愛如生數字化技術研究中心線上版。

### 第二手文獻

1. 中國美術全集編輯委員會編，《中國美術全集-8 明代繪畫（下）》，北京：人民美術，1986-1989。
2. 中國美術全集編輯委員會編，《中國美術全集-10 清代繪畫》，北京：人民美術，1986-1989。
3. 楊伯達，《清代院畫》，北京：紫禁城出版社，1993。
4. 明清繪畫透析國際學術研討會編輯委員會編，《意趣與機杼——「明清繪畫透析國際學術討論會」特展圖錄》，上海：書畫出版社，1994。
5. 河野実，町田市立国際版画美術館編集，《「中国の洋風画」展：明末から清時代の絵画、版画、挿絵本》，東京：町田市立国際版画美術館，1995。
6. 聶崇正，《宮廷藝術的光輝：清代宮廷繪畫論叢》，臺北：東大，1996。
7. 聶崇正主編，《清代宮廷繪畫》，香港：商務印書館，1996。
8. 中國古代書畫鑑定組編，《中國繪畫全集-27》，北京：文物；杭州：浙江人民美術，1997。
9. 《中國歷代仕女畫集》，天津：天津人民美術、河北教育，1998。
10. 王樹村，《楊柳青青話年畫》，台北：三民書局，2006。
11. 廖寶秀主編，《華麗彩瓷：乾隆洋彩》，台北：故宮，2008。