

《十二美人圖》研究

國立臺北藝術大學美術史研究所中國美術史組 顏千佩

前言

在《養心殿內務府造辦處各作成做活計清檔》(以下簡稱《活計清檔》)中與此十二幅美人圖相關的記載有：

雍正九年(1731)二月二十八日,內務府總管海望傳:做深柳讀書堂平台內斗尊圍屏一架,共十二扇,記此。此圍屏系工程處成造、京內造辦處裱糊,於本月三十日糊完,司庫常保持進,陳設在深柳讀書堂訖。其原拆下美人畫十二扇,交領催馬學訖。於十年八月二十四日,司庫常保將美人畫十二張持進,交太監劉滄洲訖。¹

雍正十年(1732)八月二十二日,據圓明園來帖內稱,本日,司庫常保、首領薩木哈持出美人絹畫十二張,說:太監滄州傳旨,著墊紙襯平,各配卷杆。欽此。本日做得三尺三寸杉木卷杆十二根,並原交美人絹畫用連四紙墊平,司庫常保、首領薩木哈持去,交太監滄洲訖。²

雍正十三年(1735)七月十七日。首領太監鄭愛貴、胡應瑞交〈御製詩跋百美圖〉字畫二十四張。傳旨:著交給常保、李毅托裱冊頁,裱成時仍交給傳旨人呈覽。欽此。³

故此組圖可能為上引所記「深柳讀書堂圍屏十貳扇美女圖」,或者是「御製詩跋百美圖字畫二十四張」中之十二幅。大多數研究學者傾向認為是「深柳讀書堂圍屏十貳扇美女圖(美人絹畫十二張)」。

此組畫共有十二幅,絹本設色,每一幅的尺寸大小為長 184 公分、寬 98 公分,現藏於北京故宮博物院。此畫在相關研究文章、書籍中出現的名稱不一,有《雍正十二妃子圖》、《雍正妃畫像》、《雍親王題書堂深居圖》、《深閨靜晏圖》、《清閒靜晏》、《美人圖》、《十二美人像》、《胤禛妃行樂圖》、《雍正妃行樂圖》、《雍正十二美人圖》、《深柳讀書堂美人圖》、“Yongzheng's Consorts”、“Twelve

¹ 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》,第 5 冊(上海:人民出版社,2005),頁 58。

² 同註 1,頁 374。

³ 同註 1,第 6 冊,頁 672。

Consorts”、“The Twelve Beauties”、“beauties”、“twelve Concubines of the Emperor Yongzheng”……等的畫名，整理如表格一所示。

本文採用《活計清檔》所記的「美人絹畫十二張」，故，此篇文章提到此組圖時欲以《十二美人圖》為畫名。而此畫創作時間，大部分的學者採用〈對鏡〉、〈下棋〉中有的出現雍正書法落款「破塵居士」或有雍親王即位前在書畫作品上經常鈐用的印章，為「壺中天」、「圓明主人」，來推定成畫時間為雍正當皇子時期【圖 8，圖 9】。吳美鳳女士、巫鴻先生和高居翰先生在文章中皆主張這些畫的成畫年代，應是雍正得到圓明園為宅邸的 1709 年，到他繼承皇位的 1722-1723 年之間。⁴

這組《十二美人圖》【圖 1-1 至 1-12】有十二幅，因原畫中未題名或標示，所以現今為觀此十二幅畫所繪內容來一一命名，至今研究文章或書籍有出現較完整的《十二美人圖》中的各圖，2002 年《清史圖典——雍正朝》和 2010 年王耀庭先生的〈雍正皇帝畫像·雙元一氣及其它〉刊登十二幅，2009 年由國立故宮博物院舉辦的「清世宗文物大展」所出版的《雍正：清世宗文物大展》一書中有刊登六幅。⁵ 各幅命名如表格二之前三行所示，而本文擬以〈如意〉、〈縫衣〉、〈博古〉、〈對鏡〉、〈捻珠〉、〈持錶〉、〈下棋〉、〈觀書〉、〈倚門〉、〈觀雪〉、〈品茶〉、〈觀鵲〉為各幅畫之命名，以利行文敘述之便（可見表格一之末行）。

中國自古以來便有仕女畫，或稱「美人畫」，創作美人畫時寄託其對「美」的理想和標準，在畫面中塑造出心中的美人。本文欲以雍正的美人觀、畫面出現的字詞與繪畫形式的搭配展現、圖中美人所繪為誰？此組圖是否各自代表著十二月份？雍正繪此圖的含意？……等的不同切入點來觀看《十二美人圖》。

一、《十二美人圖》所繪美人為誰？

《十二美人圖》雖提名「美人」，這是概括性的名詞，但觀此十二幅又可明顯發現各幅圖中的人物面容描繪式有所差異。此組圖中的「美人」們，是雍正所挑選出的自己所喜愛的美人要素形像的呈現？還是「美人」們是真意有所指？在前人的研究中可見朱家潛先生於〈關於雍正時期十二美人畫的問題〉一文中寫道

⁴ 吳美鳳，〈雍親王風格與雍正時期家具之創新〉，《盛清家具形制流變研究》（北京：紫禁城出版社，2007），頁 14-69；Wu Hung, “Beyond Stereotypes: ‘The Twelve Beauties’ in Early Qing Court Art and the Dream of the Red Chamber,” in *Writing Women in Late Imperial China*, eds. Ellen Widmer and Kang-i Sun Chang (Stanford: Stanford University Press, 1997), pp.339-364；高居翰，〈「十二美人圖」產生脈絡〉，《故宮文物月刊》，第 321 期（2009），頁 23。

⁵ 朱誠如，〈清史圖典——第五冊 雍正朝〉（北京：紫禁城出版社，2002），頁 189-194；王耀庭，〈雍正皇帝畫像·雙元一氣及其它〉，《為君難——雍正其人其事及其時代論文集》（臺北：國立故宮博物院，2010），頁 42-43；馮明珠主編，《雍正：清世宗文物大展》（臺北：國立故宮博物院，2009），頁 120-129。

在1983年時他認為「我雖然說可能是雍正的妃，但看來只是四個女子的面貌，不像十二個女子的面貌。」而後1986年，朱先生因依檔案所記而推論，若是雍正的妃，或是雍親王時期的側福晉，在檔案上亦要概稱為「主位」，不能寫作「美人絹畫十二張」認為此非雍正的嬪妃。⁶ 1999年，巴東的〈「雍親王題書堂深居圖」與清式家具〉一文也是延續這個說法，認為不是雍正的嬪妃。

2010年，王耀庭先生於〈雍正皇帝畫像·雙元一氣及其它〉一文中提出了「題是美人；人是后妃」的思考，並推論出《十二美人圖》中的〈對鏡〉和《雙圓一氣圖》中所繪的應同於《胤禛行樂圖軸》的胤禛福晉，並於雍正即位後封為皇后，在其文圖版三十九亦排列出十二美人的四組分類。⁷ 本文研究方法，主要由臉部形式描繪，配以整體畫面的呈現，嘗試提出《十二美人圖》所繪為何人。

這十二幅的美人頭幾乎呈現 45 度角的微微向下【圖 2】，低頭順目、膚色多為白皙細緻，美人的臉有微微的凹凸立體感，五官比例合當，在《活計清檔》於雍正四年（1726）正月二十六日記載，太監杜壽交來美人畫一張，雍正看過後評論：「美人頭大了，另改畫，下頰、肩膀俱要襯合著頭畫。」⁸ 可見雍正注重人物比例正確的審美觀。臉部的描繪方式是「以色塑形」的畫法，除了眉、眼之外，其餘的鼻、口、耳、臉龐等均無明顯墨線，而是用色線勾勒出輪廓，如：赭石色系勾出鼻形、暗紅色系勾出脣形，並用色彩的明暗來形塑面部的凹凸。

《十二美人圖》中的美人，其五官平均分布在臉部，女性臉部描繪不似焦秉貞（約生於順治後期，卒於雍正前期）、冷枚（約 1670-1742）所畫的仕女的五官集中在臉部的中央，因而有著較高的額頭與長下巴【圖 3，圖 4】。⁹ 亦不似明代仕女畫家如：唐寅（1470-1523）、文徵明（1470-1559）、仇英（約 1494-1552）、薛素素（約萬曆年間人，1573-1620）等，所繪的江南仕女畫的臉部描繪幾乎都為：鵝蛋臉、柳葉眉、鳳眼、懸膽鼻、櫻桃口，仿佛是「程式化」的臉，談不上個人特徵，並呈現出表情單一、木然悲愁，身形柔弱之態【圖 5，圖 6】。其面容表現可能以當地江南女子的長相為取材範本。¹⁰ 一直到清初宮廷的焦秉貞、冷枚所畫的仕女畫也繼承了這種千人一面，臉部無明顯的各別差異的描繪方式。這種模式化，一方面可使畫中女人比現實中的女人符合男人心目中理想女人的樣貌，使之更有女人的特徵，如：臉蛋曲線更誇張，嘴唇更小，眼睛更細小等，是一種理想中的美人形象。但我們可以見到《十二美人圖》中的美人，在〈如意〉、〈縫衣〉、〈博古〉這三幅中的美人，臉不論是向右低下，和其五官比例、形狀描

⁶ 朱家潛，〈關於雍正時期十二美人畫的問題〉，《故宮退食錄》（北京：紫禁城出版社，2009），頁 42-43。

⁷ 王耀庭，〈雍正皇帝畫像·雙元一氣及其它〉，《為君難——雍正其人其事及其時代論文集》（臺北：國立故宮博物院，2010），頁 30-31、43。

⁸ 同註 1，第 1 冊，頁 701。

⁹ 高居翰，〈「十二美人圖」產生脈絡〉，《故宮文物月刊》321 期（2009），頁 20。

¹⁰ 任道斌，〈明代江南仕女圖面相模式化探微〉，《美術史論》1 期（2009），頁 9。

繪似乎如出一稿，有著極高的相似性。在〈持錶〉、〈觀書〉、〈捻珠〉、〈下棋〉這三幅中的美人，臉皆朝左，右手皆有持物，身體左側依靠桌子，甚至這三幅的美人姿態幾乎完全相同，美人像貌亦非常相像，其五官共同特徵為八字眉、三角眼、渾厚的鼻子，幾乎是同一個人的形像，並且與其它畫幅中的美人比對容貌，是顯得較為年輕的。這十二幅美人依其面容相似性可大致分為四組【圖 2】。這十二幅美人的五官和身形與明代至清初仕女畫中所描繪的身形柔弱、程式化面容的仕女相比較，可見十二幅美人容貌並非程式化的表現，這應是活生生、真實的人物寫照，也許所畫之人為嬪妃，並且滿人的身形也較江南漢人女子更加結實，使得身形顯得更有體積感。

再者，美人的臉像應有稿本供畫家描繪，在清宮，為皇上、嬪妃等人作畫應留稿本，常常見一稿多畫的現象。但同一美人在不同幅畫中其膚色、五官描繪呈現上皆略有所差異，這應是由多位不同的畫家來完成的。

〈博古〉、〈對鏡〉、〈縫衣〉皆繪有青銅古器，青銅器自古以來便視為國之重器，禮樂名教的展現，其擺設常伴隨著皇帝尊貴身分出現，而在這三幅畫中亦有青銅器的元素，如〈博古〉中的青銅鐘、扁壺；〈對鏡〉中的青銅鏡；〈縫衣〉中的青銅燈台等。〈對鏡〉此圖中的珍貴樹根大榻，旁有佛手，手持銅鏡，室內陳設多以稀有材質；〈博古〉多寶格內多珍貴器具；〈縫衣〉燈籠圖案上的松、鹿、鶴，有著「松鶴延齡」、「永享祿位」寓意，美人身後窗外竹子旁的紅蝙蝠代表著「鴻福齊天」的美好寓意。〈對鏡〉中的花盆內的水仙和窗外的竹子，構成了「群仙祝壽」。由這三幅圖可見到，這一美人被置於在一富麗堂皇、擁有著珍貴擺設的空間環境。

除了〈博古〉、〈縫衣〉、〈對鏡〉、〈如意〉外，〈觀鵲〉美人向外觀看兩隻喜鵲，寓「喜從天降」，其身後的鑲嵌百壽大插屏，美人衣領上的圖樣為清代順治時期織錦所使用的「壽」字形之一【圖 7】。¹¹「壽」字的出現有著祝賀長壽之意。這樣給予美人襯以福壽的吉祥寓意的畫面。各幅圖配以美人的家具器物，多為當時清宮流行使用的家具陳設，如：〈持錶〉、〈捻珠〉中可見到清宮西洋科技的懷錶、時鐘、天球儀。擺設物色彩形樣多呈現為花紋或斑點密布、色彩艷麗、形體彎曲，如：〈縫衣〉的四方黑漆彩繪連枝花草桌、黑漆描彩紗心掛燈；〈博古〉的五屏式斑竹椅、金理勾描油有束腰長方桌、黃花梨多寶格；〈持錶〉的波羅漆彩繪折枝花草方桌、黑漆束腰描彩小方桌；〈品茶〉的黑漆仿竹書格、青地彩繪花草鼓凳；〈下棋〉的斑竹包鑲銅足棋桌；〈觀雪〉的波羅漆彩繪花草香几；〈對鏡〉的多彎曲轉折的珍貴樹根大榻、〈觀書〉的樹根香几等，多彩鮮豔的家具呈現清宮的富麗堂皇、襯托出美人們的高貴身分和呼應美人的嬌美面容。〈對鏡〉、〈下棋〉出現的雍親王時期的印章，其鈐印有「壺中天」、「圓明主人」【圖 8】，據郭福祥先生的觀察，這幾方印跡並非畫上去的，而是確實用雍親王原印直

¹¹ 陳娟娟，〈織繡文物中的壽字裝飾〉，《故宮博物院院刊》2期（2004），頁18。

接鈐蓋的。¹² 畫面中美人身居清宮，享受富貴榮華的物質生活和接受吉祥福壽的祝福，並有著雍正親自蓋印表其所屬，故美人應非一般身分或是無指稱性的女子，更應為雍正之嬪妃或其喜愛之人。

在整體構圖上，在畫中元素描繪是具有近大遠小的空間感。並且畫面裡美人身前或身後配有一大型的圓形或方形的門、窗，這樣的描繪配置除了製造畫面上景深的效果外，更具有攝影照像術或是懸掛在美術館的加框展覽畫作的框架效應，指引觀者更加定睛在邊框界定的人物身上。1996 年高居翰的“The Three Zhangs, Yangzhou Beauties, and the Manchu Court”一文中提出在室內陳設等身大的十二美人圖像，這提供男性一個放鬆的休息空間，並創造在真實的陳設空間內有著新的 3D 幻像空間。¹³ 1996 年巫鴻 *The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting* 和 1997 年發表的“The Twelve Beauties’ in Early Qing Court Art and the Dream of the Red Chamber”，文中認為畫中美中身處場所即為雍正所作的《清世宗御制文集》卷二十六的〈園景十二詠〉，以植物做為詩的描寫，創造了一女性陰柔空間，並帶有情色意味，這是受到中國明代愛情題材的影響。¹⁴ 在巫鴻或高居翰的觀點認為這些畫中美入作為男性觀看者的客體存在，具有情色意味。不過這種「邊框界定」的作用，不仿視之為加重標記，即指引觀者注意觀看的重點所在。懸掛在深柳讀書堂的等身大的《十二美人圖》，可能有雍正以外之人來訪的場所，框界起來的美人，應是指示這是「很重要的人」，而非欲引起來訪觀畫者的情色觀感，否則與雍正一直極力想展現給康熙皇帝的簡樸、高度漢文化學養、體貼父王心意的用意不符了。

二、畫面出現的詩詞與繪畫形式的搭配展現

(一) 字詞、畫面體現雍正的美人觀

在此十二幅的美人圖中，可見到〈觀書〉畫面中出現描寫女人外貌的詩文，〈觀書〉中的美人身後牆上荷葉形貼落其落款為北宋書法家米元章，內容為「櫻

¹² 郭福祥，〈雍正帝寶璽的相關問題〉，《為君難——雍正其人其事及其時代論文集》（臺北：國立故宮博物院，2010），頁 75-76。

¹³ James Cahill, “The Three Zhangs, Yangzhou Beauties, and the Manchu Court.” in *Orientalism Magazine*, vol.27(1996), pp.63-65.

¹⁴ Hung Wu, *The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting* (Chicago: The University of Chicago Press, 1996)。現有中文譯本為巫鴻 (Hung Wu)：《重屏：中國繪畫中的媒材與再現》(*The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting*)，文丹譯（上海：上海人民出版社，2009），頁 174-195。Hung Wu, “Beyond Stereotypes: ‘The Twelve Beauties’ in Early Qing Court Art and the Dream of the Red Chamber,” in *Writing Women in Late Imperial China*, eds. Ellen Widmer and Kang-i Sun Chang (Stanford: Stanford University Press, 1997), pp.306-365.

桃口小柳腰肢，斜倚春風半懶時。一種心情費消遣，緜編欲展又凝思」【圖 11】，使用櫻桃小口、柳腰、慵懶柔弱等來描寫女人外貌，這詩文正是錄於《世宗憲皇帝御製文集》卷二十六的〈美人展書圖〉中第一首：「丹唇皓齒瘦腰肢，斜倚筠籠睡起時。畢竟癡情消不去，緜編欲展又凝思。」¹⁵ 故，雍正亦有這種審美觀。

在明代唐寅、仇英筆下的美人為修頸、削肩、柳腰、纖手、柳葉眉、鵝蛋臉、眉清目秀、嫵雅的典型美女形像，這樣的描繪方式一直延續到清代的仕女畫，在此組《十二美人圖》中，亦可見到美人們有同樣的描繪要素，雍正接受中國漢人對女性的審美條件做為美人的描寫方式，在此組圖也將美人作為一美感形象來呈現。

在畫面呈現美人的美感形態除了容貌外，美人所穿的衣飾，是明末至清代康熙、雍正時期流行於中國南方上層人民所著的漢裝，選用寬鬆漢服，其衣著紋路等描繪線條流暢細緻，在轉折處上敷有適當的明暗色彩表現其體積感，這樣衣服多線條紋路的描繪，比起滿人所著的旗服更能展現美人的身體曲線及姿態。

組圖中的美人的身體幾乎倚靠或扶靠著門、桌、椅、床、石等物展現美人嬌弱，且美人們的動作姿態表現如：〈捻珠〉、〈持錶〉、〈觀書〉、〈品茶〉中的美人身體呈現翹腳，〈博古〉中美人右手被斑竹椅背撩起的袖口露出細白的手臂，〈縫衣〉、〈博古〉、〈捻珠〉、〈觀雪〉、〈品茶〉美人除了都有此組圖美人一貫擁有的細白修長的手指，更有小指微微翹起，尤其是〈下棋〉美人倚桌身體呈現的 S 形曲線，和置於桌上的白釉突雕紅蟠螭紋瓶上的突起蜿蜒花紋曲線相互對應，圖中的花瓶紋路表現比明代「白釉突雕紅蟠螭紋瓶」實物的蟠螭紋相比較，其蜿蜒的範圍更廣，印襯美人的嬌媚【圖 12，圖 13】。

每幅圖中都有花卉的描繪，「人比花嬌」、「人如其花」襯托美人面容的美麗強調女性的陰柔特質。

（二）認為應伴隨著美人的情緒

在〈觀書〉這幅圖中，可見美人手持一本書，觀者仔細觀看可見到其手持書本內頁的內容由右而左依序為唐人杜羔妻趙氏所作的〈聞杜羔登第〉：「長安此去無多地，鬱鬱蔥蔥佳氣浮。良人得意正年少，今夜醉眠何處樓。」¹⁶ 南梁吳均（469-520）的〈青溪小姑歌〉：「日暮風吹，葉落依枝。丹心寸意，愁君未知。」¹⁷ 唐代詩人所作的〈金縷衣〉：「勸君莫惜金縷衣，勸君惜取少年時。花開堪

¹⁵（清）雍正，〈美人展書圖〉，《世宗憲皇帝御製文集》，卷 26，收錄於文淵閣四庫全書電子版，頁 8。

¹⁶（唐）趙氏，〈聞杜羔登第〉，《唐詩品彙》，卷 55，收錄於文淵閣四庫全書電子版，頁 16-17。

¹⁷（南梁）吳均，〈青溪小姑歌〉，《古詩紀》，卷 144，收錄於文淵閣四庫全書電子版，頁 4-5。

折直須折，莫待無花空折枝。」【圖 11】¹⁸

〈聞杜羔登第〉為唐代趙氏所作，〈金縷衣〉雖作者已不可考，但據說中唐元和時鎮海節度使李錡酷愛此詞，常命侍妾杜秋娘在酒宴上演唱，現今亦有人直接歸類為杜秋娘所作。可知第一、三首詩，這兩首詩作者歸屬為女性，這兩首女性作家所作的詩是用女性口吻抒發己意，表現出女性本身的真實感受。梅家玲說：

所謂「思婦」，簡而言之，即為幽居深閨，日夜思夫、盼夫來歸的婦女。其所以會有如此的言行表現，大抵源於丈夫因游宦、征戍等因素遠走天涯，而為妻不克偕行，於是，由空間疏離阻隔而起之懷想不捨，與隨時間流變而生之猜疑憂恐，遂一在於深閨幽居婦女的心頭湧現；朝朝暮暮，歲歲年年，一任四序的紛迴而悠悠漫衍。¹⁹

在中國古代每位知識份子視追求功名為重要之事，許多丈夫外出求取功名長期多年身處異地，而其妻便一人獨守空閨。〈聞夫杜羔登第〉中趙氏擔心春風得意的丈夫樂而忘歸，升遷後移情別戀，夜宿花柳的擔憂之情。杜秋娘的〈金縷衣〉提醒夫君珍惜時光，而「花」除了在詩中代表青春時光外，亦有歡愛、女人的象徵，「花開堪折直須折，莫待無花空折枝。」亦有提醒夫君把握時光珍惜她之意。《儀禮注疏》：「婦人有三從之義，無專用之道。故未嫁從父，既嫁從夫，夫死從子，故父者子之天也，夫者妻之天也。」²⁰ 《禮記註疏》：「婦人，從人者也。幼從父兄，嫁從夫，夫死從子。」²¹ 可見中國傳統女性的存在都是依附男性而活、受男性的意志而支配、情緒亦被男性所牽動。這兩首女性所作之詩亦展現出如此情緒。

〈對鏡〉中美人把鏡的畫面對照其後雍正的詩文為：

手摘寒梅檻畔枝，新香細蕊上簪遲。翠鬟梳就頻臨鏡，只覺紅顏減舊時。曉妝髻插碧瑤簪，多少情懷倩竹吟。風調每憐誰解得，分明對面有知心。²²

雖對鏡之處為男性所作詩文，但口吻以女性為第一人稱，其意為美人感嘆著紅顏

¹⁸ (唐)佚名，〈金縷衣〉，《御定全唐詩》，卷 28，收錄於文淵閣四庫全書電子版，頁 20。

¹⁹ 梅家玲，〈漢晉詩歌中「思婦文本」的形成及其相關問題〉，《女性主義與中國文學》（臺北：里仁書局，1997），頁 36。

²⁰ 阮元校勘，《儀禮注疏》，卷 11，收錄於文淵閣四庫全書電子版，頁 45。

²¹ 阮元校勘，《禮記註疏》，卷 26，收錄於文淵閣四庫全書電子版，頁 27。

²² (清)雍正，〈美人把鏡圖四首〉，《世宗憲皇帝御製文集》，卷 26，收錄於文淵閣四庫全書電子版，頁 8。（畫上所錄為第一、二首）：手摘寒梅檻畔枝，新香細蕊上簪遲。翠鬟梳就頻臨鏡，只覺紅顏減舊時。曉妝髻插碧瑤簪，多少情懷倩竹吟。風調每憐誰解得，分明對面有知心。竹風颯颯振琅玕，玉骨稜稜耐峭寒。把鏡幾回頻拂拭，愛他長共月團圓。曉寒庭院閉蒼苔，妝鏡無聊倚玉臺。怪底春山螺淺淡，畫眉人尚未歸來。

老去，梳妝打扮，只為「對面有知心」的那一良人。這種等待良人，依附於男性所產生的情緒，亦為雍正所認同的。

人物的言行舉止嘗試心理狀態的反映，而在中國的閨怨、宮怨詩亦常有描繪閨婦宮女日常瑣事或特徵性的動作，以傳達人物的思想情感。在中國封建社會裡，歷代的皇帝因至高無上的皇權，欲滿足其私慾而大量佔有女性，作為其後宮的嬪妃、侍妾。這些失去自由的女性是為了皇帝存在，其情緒的快樂與否都與皇帝是否恩寵有相當大的關聯。中國詩歌意向發展到了唐詩，由其是閨怨或是宮怨詩，出現了獨有的描寫語彙，劉潔歸類有：

器具類的燈、床、枕、帷帳、更漏、團扇等；鳥禽類的鸚鵡、黃鶯、大雁、喜鵲等；植物類的桃花、杏花、芳草、青草等；房屋建築的宮殿、金屋、朱樓、高樓等。²³

在《十二美人圖》中，〈品茶〉的團扇；〈觀鵲〉的喜鵲；〈觀雪〉的床；〈倚門〉的桃花；〈縫衣〉的燈；〈觀書〉、〈捻珠〉、〈持錶〉、〈觀雪〉的帷帳；有著「更漏」計時概念的為〈持錶〉的懷錶和〈捻珠〉的西洋鐘；〈對鏡〉和〈下棋〉有著雍親王時期的落款「破塵居士」與「圓明主人」、「壺中天」等用印，可知美人是處於宮殿的空間中。唐詩的詩句也多有被雍正直接提寫到琺瑯彩器上，點出畫面主題，琺瑯彩的構圖亦體現雍正對唐詩意境的追求。²⁴ 這些唐詩的要素我們在《十二美人圖》都可明顯的見到這些意象的有機組合。

在所搭配〈觀書〉的圖繪形式中，美人手持寫有閨怨之情詩文的書本，桌上書匣中缺的一本為美人手持，亦暗示書匣內的五本書應都為此類作品【圖 11】。美人雖手持書本，但臉朝另一方向觀看，似為低頭吟思、或似為向外觀想夫君，詩文與美人情緒的展現相互呼應。這樣的美人情緒表現在《十二美人圖》中的其餘幾幅也多可見到，美人的視線大多被描繪成由室內向外觀看的方向，如：〈倚門〉、〈觀雪〉、〈觀鵲〉、〈下棋〉、〈如意〉、〈捻珠〉等，美人前方或視線向外之處有門、窗、欄杆等表示室內與室外的分隔處，即使〈品茶〉中的美人身處庭院中，但亦有這種向外遠眺的視線，除了觀景外，似乎有著傾心等待雍正之意。

除了使用遠眺的視線，還有描繪美人的「無關心」，有：〈博古〉中美人雖陳設在如此多珍貴器物的空間內，但倚椅而坐，目光亦無停留在精美華麗的古物上，若有所思貌；〈持錶〉中美人手拿懷錶，暗示時間的流逝；〈觀雪〉、〈倚門〉中美人靠著門、倚著床，透露出思念等待良人的情緒。

更有成雙成對的動物、用品的在畫面中出現，暗示著佳人和良人的成雙成對

²³ 見劉潔，〈怨語愁思女兒淚苦調悲歌心酸情——論唐代閨怨詩與宮怨詩〉，《唐詩題材類論》（北京：民族出版社，2005），頁 321。

²⁴ 林姝，〈從造辦處檔案看雍正皇帝的審美情趣〉，《故宮博物院院刊》6 期（2004），頁 116。

和這空間內並非只有美人一人活動居住，即雍正正在畫面中的缺席（有一位缺席在畫面中的「良人」）。這可見到〈下棋〉中，美人倚靠棋桌，對弈需二人，畫面只出現美人一人，她似乎在等待著棋手；〈縫衣〉中美女在挑燈縫衣，在中國詩文中常見閨婦用縫製寄送寒衣以寄託相思之情，表達思念與關心，前方放置著蓮花水盆內有著成雙成對的紅色金魚。〈捻珠〉中的美人焚香捻珠，桌上有兩方印章和前方成對的貓咪；〈倚門〉畫內可見到兩張黑漆描金內翻馬蹄足帶托泥的圓凳；〈觀鵲〉中美人亦手持念珠，眼望觀看窗外成雙的喜鵲。

詩畫兩相結合所展現的意境，繪畫描寫要素的呈現，表現出美人等待著雍正的來訪、思念著雍正。搭配畫面的詩文，不論為女性作者所寫或是雍正自己所作，都和畫面成功塑造出雍正認為美人應有的情緒。

（三）男性投射詩中的不得志

在〈持錶〉這幅圖中美人身後有一落款為「其昌」的詞文，內容為：

……自憐幽菊紗窗下，不與群芳逞冶姿，脂紅粉白為誰妍，欲向粧臺賦澤天，想是團圓天亦愛□□□……人間，自負天生傾國姿，小窗寂寞度及時，□無□上鳳緣□，一點芳未□去函，玉……於鶯□升……□美晚□□弓心慙 人□□懶用桃李嫁喜光……鳳舞□□□□ 悄化舞伴□□……□□□□□無心□□□ 柳葉眉興當 感痕□□懶□愛如雲夜□惆悵□□□□……□□□□ □臉彩(新)紅顏易□□□□ 當年宋玉□ 秋意何似今朝閨裡人 意懶粧梳□□……含情每憐異域鐘□□□遇時光□□聲 翠黛羞嬌娥鬢飲無言□似□芳草□藏於□……闌□□ □ □ 晚□勁節枝深閨慙慙(蝶)何□□浪光漫道蘭心甘舞(露) □默含微笑祝□□ □□人情試曉(晚)粧……楚楚□秋□無聊 □□蓮花□稻然今宵漏更衣 懶□窺圓出□□ 秋芳相□弱 □□一□盡滿□□□□□□□ □ □……深□媚□倚□斜 □人□具藥□□□怕祝□央□□□時□ □京華。 其昌【圖 10】

此首詩可看到描寫女性美貌無人欣賞、傷心紅顏老去，「春恨秋悲」本為中國古典詩歌的傳統，在這首詩內容上可見到「自憐幽菊紗窗下」、「秋意何似今朝閨裡人」、「楚楚□秋□無聊」、「秋芳相□弱□□」等詩文，傷秋之語襯托思婦的寂寞心情，渲染氣氛作用。「意懶粧梳□□」、「今宵漏更衣」意指良人不在而懶得照鏡梳妝，閨婦思人孤獨情感。「當年宋玉□」此句可見杜甫（712-770）的〈永

懷古跡五首〉之二其中的「搖落深知宋玉悲，風流儒雅亦吾師」文句，²⁵ 宋玉因自己不得志而悲秋。詩文中除呈現閨怨的情懷外，「秋」、「青春紅顏逝去」、「等待之情」等的意向也在畫面中呈現。圖中可見美人手持懷錶、室內的天球儀皆暗示著時間的流逝，桌上花盆裡放置菊花暗示著季節為秋天，與詩文相互呼應。

這《十二美人圖》為雍正下令所製作，其上抄錄雍正的詩文和畫幅內容需符合雍正的品味，故雍正亦可稱為此組畫的「指示者」。〈持錶〉中的這首詞的內容有如閨怨詩，詩的說話主體為女性，但寫詩之人卻為董其昌——男性作者，形成「男性做閨音」的現象。在中國傳統詩文中，屈原（約 343B.C.-290B.C.）以《楚辭》建構了「香草美人」比喻傳統，形成了：「香草（女性）——君子的化身，等待美人——君王（男性）、有道德之人」之尋求。這類擬女化的口吻能將君臣的關係轉化為較為人所熟知的男女關係，而構成「託物寫志」的傳統。²⁶ 表面上看來是閨婦思情，但實際上是抒發男性的政治不得志與憂傷情懷。這就產生一件很有趣的現象，為何雍正要錄這首詩在畫面上？且為何選「其昌」所作詩文？

雍正的父親——康熙皇帝相當喜愛董其昌（1555-1636）書法，他透過沈荃來學習董其昌的書法，亦學習米芾書法，曾寫道：

華亭董其昌書法，天姿迥異。其高秀圓潤之致，流行於楮墨間，非諸家所能及也。每於若不經意處，丰神獨絕，如微雲卷舒，清風飄拂，尤得天然之趣。嘗觀其結構字體，皆原於晉人。蓋其生平多臨摹《閣帖》於《蘭亭聖教序》，能得其運腕之法，而轉筆處古勁藏鋒，似拙實巧。書家所謂古釵腳殆謂是耶。顏真卿、蘇軾、米芾以雄奇峭拔擅能，而根柢則皆出於晉人。趙孟頫尤規模二王，其昌淵源合一，故摹諸子輒得其意，而秀潤之氣，獨時見本色。草書亦縱橫排宕有古法，朕甚心賞。其用墨之妙，濃淡相間，更為夔絕。臨摹最多，每謂天姿與功力俱優，致此良不易也。因臨池之暇，遂書此於簡末。²⁷

這樣的書法學習有著繼承明末以來中國最高的漢人文化之意，康熙並令其皇子學習之。雍正在皇子時期也多學習董其昌、米芾之書法，其行書或行草書風格在米、董之間。查閱現今所留下的董其昌、米芾的墨跡、著作、

²⁵ 杜甫，〈永懷古蹟五首之二〉，《補注杜詩》，卷 30，收錄於文淵閣四庫全書電子版，頁 28。「搖落深知宋玉悲，風流儒雅亦吾師」文句是出自於宋玉（戰國晚期）的《九辯》：「悲哉，秋之為氣也，蕭瑟兮草木搖落而變衰。」。見宋玉，〈九辯〉，《屈宋古音義》，卷 3，收錄於文淵閣四庫全書電子版，頁 1。宋玉，戰國晚期楚鄢郢人（今湖北宜城人）。屈原的弟子，著名楚辭賦大家。生於楚懷王末年，侍奉楚頃襄王和楚考烈王，時任大夫。

²⁶ 見朱崇儀，〈閨怨詩與艷詩的「主體」〉，《文史學報》29 期（1999），頁 78。

²⁷（清）康熙，〈跋董其昌墨跡後〉，《聖祖仁皇帝御製文集》，卷 40，收錄於文淵閣四庫全書電子版，頁 11。

詩文…等的內容，並無發現有〈觀書〉、〈持錶〉畫面中出現的書法內容，甚至〈觀書〉中的「櫻桃口小柳腰肢，斜倚春風半懶時。一種心情費消遣，緜編欲展又凝思」和《世宗憲皇帝禦製文集》卷二十六的〈美人展書圖〉第一首：「丹唇皓齒瘦腰肢，斜倚筠籠睡起時。畢竟癡情消不去，緜編欲展又凝思。」內容幾乎完全一樣。董其昌文辭多佛、禪、經國治世之語，〈持錶〉中的文辭為女子閨怨之語，至今亦仍無查閱到董其昌相應的文辭，這兩篇映襯於美人身後的書法，是真為米芾、董其昌所作？還是雍正借此二人之名抒發己意？後者的可能性似乎更高些。米芾、董其昌為雍正其父——康熙皇帝所喜愛之書法家，雍正努力學習米、董書風，他曾說：「早蒙皇考庭訓，仿學御書，常荷嘉獎。」²⁸ 其書法亦頗得康熙皇帝的讚賞。在此〈觀書〉、〈持錶〉的美人圖中，巧妙地置入米芾、董其昌的書法，展現自己書法傳承與喜好，在〈持錶〉中更向其父展示了自己籍入書作中的思想，其中「當年宋玉□」一句以宋玉不得志表示自己亦傾心等待父王的賞識、借秋傷己不得志之感嘆，藉著描寫女子心情的閨怨詩，隱含著雍正期盼康熙體認到自己是著有做為王位繼承人的資格與期待。

在其他的美人組圖中亦可看到雍正在畫面籍入此思想的表現，如〈觀書〉中美人手持書本內容有男性詩人吳均的〈青溪小姑歌〉（二首之一）：「日暮風吹，葉落依枝。丹心寸意，愁君未知。」²⁹

吳均（469-520），字叔庠，南朝梁故鄣（今浙江省安吉縣西北）人。通史學、工詩，善於寫景，小品書札尤為見長。吳均家世貧賤，終生不得意，他的一些作品中也往往抒寫了渴望有所作為的心情，如：

〈贈王桂陽〉：

松生數寸時，遂為草所沒。未見籠雲心，誰知負霜骨。弱幹可摧殘，纖莖易凌忽。何當數千尺，為君覆明月。³⁰

〈梅花落〉：

終冬十二月，寒風西北吹。獨有梅花落，飄蕩不依枝。流連逐霜彩，散漫下冰澌。何當與春日，共映芙蓉池。³¹

〈贈別新林〉：

²⁸ 佚名，《大清世宗憲皇帝實錄（一）》，卷10（台北：台灣華文書局，1983），頁8-9。

²⁹ 同註17。

³⁰（南梁）吳均，〈贈王桂陽〉，《漢魏六朝百三家集》，卷101，收錄於文淵閣四庫全書電子版，頁28。

³¹（南梁）吳均，〈梅花落〉，《漢魏六朝百三家集》，卷101，收錄於文淵閣四庫全書電子版，頁9。

僕本幽并兒，抱劍事邊陲。風亂青絲絡，霧染黃金羈。天子既無賞，公卿竟不知。去去歸去來，還傾鸚鵡杯。氣為故交絕，心為新知開。但令寸心是，何須銅雀臺。³²

而〈青溪小姑歌〉中男性作者的擬女化，帶有君王不知其抱負，待君識人之擔憂。

(四) 畫面中「字」、「畫」的重要性

《十二美人圖》中，雖美人身處空間皆為室內或一與外界隔絕的場域，但畫面仍有相當景深的描繪，筆者發現當畫面元素中出現有詩詞文字的出現，則景深相對於無文字元素出現的畫幅描繪是淺的，〈對鏡〉美人身後有雍正親寫的詩、〈持鉢〉美人身後的「其昌」詩文、〈觀書〉美人手持錄有詩文之書和身後「米芾」詩詞、〈觀鵲〉美人身後一大片的百壽圖，這四幅畫中組成要素相對其餘無出現字的畫幅較少，型態較不繁複，色調和細節較素樸，景深較淺，這樣的描繪應是欲突顯出「字」的重要性，讓觀者不會被華麗的細節和色彩而分散注意力，也不會被場景的空間深度引導至更遠的細節描繪上觀賞，因場景空間為淺，除去細節色彩的複雜性，觀者易直接注視到畫幅出現的詩詞文字上，進而閱讀，甚而揣摩其意。〈捻珠〉美人身後懸掛一北宋山水圖，其景深營造幾乎是完全沒有的，左後方的窗甚至是緊閉著。筆者認為美人畫幅有安排「字」、甚至亦可包含到有「畫」的要素，這些「字」、「畫」是於創作中已被安排為重要觀視之處，並畫面營造亦是為了突顯這些「字」、「畫」而配合描繪的。

三、《十二美人圖》是否各自代表十二個月分？

至今對於此套《十二美人圖》學界中討論中有多認為此分別代表著十二月份，於陳韻如〈時間的形狀——〈清院畫十二月令圖〉研究〉：

以此套〈雍正十二月行樂圖〉的情況看，作為雍正年間裝飾隔斷的插屏上貼落，應是非常可能的使用狀況。將十二個月視為一組的概念，於雍正年間有著相當特出的發展，〈深柳讀書堂美人圖〉實際上也是有意地將十二個月的時間變化放入圖繪之中。……從時間的概念看，其十二個畫幅有十二位美人，各自代表著十二個月，統整在一座插屏上，如此又可合成一整年。³³

³² (南梁)吳均，〈贈別新林〉，《漢魏六朝百三家集》，卷101，收錄於文淵閣四庫全書電子版，頁21-22。

³³ 陳韻如，〈時間的形狀——〈清院畫十二月令圖〉研究〉，《故宮學術季刊》4期(2005)，頁123。

雖見此想法，但目前仍未見有專門解析畫面來使其月份所屬的文章，本文擬對畫面中出現植物花卉推測出所屬的季節或月份，進而理解此十二畫幅中時間性的安排為何。

於雍正時期所繪的清宮畫作中，陳枚（約 1694-1745）所繪的《月曼清遊圖冊》為宮廷嬪妃一年十二個月的深閨生活和《雍正十二月令圖》皆是以十二個月分成套表現的組圖，前者為冊頁，後者為圖軸，都是十二幅成一組，每一幅皆有明確的一月至十二月的各月份的區分描繪。³⁴ 此兩組圖皆有一月的滿院梅花、六月的荷花滿池塘、七月的梧桐樹、九月的菊花等的植物描繪【圖 14 至圖 22】，用此來對照《十二美人圖》中有無相對應的季節元素描繪，以辨其季節，甚至所屬月份。其中〈觀雪〉中的白梅對照著一月、〈縫衣〉中的蓮花對照著六月、〈品茶〉中的梧桐對照著七月、〈持錶〉中的菊花對照著九月，畫面內容均有相同元素的表現。〈如意〉前景之「薔薇遍籬」，其中亦生有數株牡丹，和〈月曼清遊圖冊〉之四月「庭院觀花」【圖 18】的花卉亦有牡丹的描繪。再觀其餘畫幅〈下棋〉中的萱草、梔子花；〈品茶〉中的梧桐；〈對鏡〉中的水仙；〈博古〉中桌上小瓶內應為蠟梅…等的植物，顯示出此組圖中是有著四季時間的呈現。

在中國民間亦流傳著一首《十二月花歌》：

正月梅花傲霜雪，二月杏花滿樹白。三月桃花映綠水，四月薔薇遍籬台。五月榴花紅似火，六月荷花水中排。七月鳳仙花圃鬧，八月桂花遍地開。九月菊花齊怒放，十月芙蓉千般態。冬月水仙凌波綻，臘月臘梅報春來。

清代康熙朝於清宮南書房長期任職的高士奇（1645-1703）所作的《金鰲退食筆記》中記載：

每歲正月進梅花、山茶、探春貼梗海棠、水仙花；二月進瑞香、玉蘭、碧桃、鸞枝；三月進繡毬花、杜鵑、木筆木瓜海棠、丁香、梨花、插瓶牡丹；四月進梔子花、石榴花、薔薇、插瓶芍藥；五月進菖蒲、艾葉、茉莉、黃楊樹盆景；六、七月進茉莉、建蘭及鳳仙花，五色斑斕，置玻璃盤中；八月進巖桂；九月進各種菊花；十月進小盆景，松、竹、冬青、虎鬚草、金絲荷葉及橘樹、金橙；十一月、十二月進早梅探春、迎春蠟瓣梅，又有香片梅古幹槎牙開紅白二色安放。³⁵

³⁴ 《月曼清遊圖冊》的落款為梁詩正「乾隆歲在戊午秋九月朔」，可得知最晚於乾隆三年（1738）已繪製完成，但這應可理解為成畫下限，而非繪製時間或確切完成時間。陳韻如〈時間的形狀——〈清院畫十二月令圖〉研究〉一文提到此套加入清朝帝王圖像，理應為雍正皇帝生前的創作。同註 34，頁 113。

³⁵ （清）高士奇，《金鰲退食筆記》，卷下，收錄於文淵閣四庫全書電子版，頁 25-26。

由這段敘述可知先由中國南方培育北方不易露天培植的植物，之後再送入清宮內陳設，各月份進的植物記載詳盡，可由此窺見清宮陳設植物之梗概。

此組圖比對《月曼清遊圖冊》、《雍正十二月令圖》、《十二月花歌》和《金鰲退食筆記》等的圖畫、文字等的資料來訂定《十二美人圖》各個圖所屬月份，若相同植物的描繪，則比對植物圖鑑試圖理解所繪季節或月份。因《月曼清遊圖冊》和《雍正十二月令圖》畫作所繪應於雍正時期，故亦代表著當時人觀看畫中呈現季節的習慣，故若《月曼清遊圖冊》、《雍正十二月令圖》畫面與《十二月花歌》和《金鰲退食筆記》文字記載的花季月分若有出入，則以畫冊為主要依據。

由此比對出各幅所述月份，現依各美人的臉部描繪相近【圖 2】所分四組分述如下（見表格三）：〈如意〉、〈縫衣〉、〈對鏡〉、〈博古〉為一組，其分別對照的植物與其月份為三月至四月（牡丹、薔薇）、六月（荷花）、十一月至一月（水仙）、十一月至十二月（蠟梅）；〈觀書〉、〈捻珠〉、〈下棋〉、〈持錶〉，其分別對照的月份為一月（山茶）、四月（薔薇）、四月（萱草、梔子花）、九月（菊花）；〈觀梅〉、〈倚門〉、〈品茶〉、為一組，其分別對照的月份為一月（梅花）、三月（桃花、李子花）、七月（梧桐）；〈觀鵲〉為九月（菊花）。

故，此組圖若按照各月份的先後排序，發現缺少二月、五月、八月、十月，並相同的美人排序是不固定的，為穿插排列的方式；但若照相同的美人為一單位依序排列，則十二個月份又無法依序排列；而以季節來分，春天為四幅，夏天為兩幅，秋天兩幅，冬天為四幅，如此一來四季的幅數亦無法平均分配。

不論當時是以何種要素排序這十二幅美人圖於圍屏上，詳細的月份區分應不是此組圖強調的重點，雖可藉著《月曼清遊圖冊》、《十二月令圖》和對於自然花期的知識掌握來理解《十二美人圖》畫中的季節或確切的月份【圖 23 至圖 39】，但其中的〈倚門〉、〈對鏡〉中的植物描繪可感受到季節的劃分，但確切月份仍不甚清楚。再者，〈持錶〉美人身後落款其昌的文辭中，有「……自憐幽菊紗窗下，不與群芳逞冶姿」之句，其畫面中呈現的菊花似乎為文句中的點景之物，圖文兩相搭配出畫面的呈現，所繪的花卉其突顯性相對地沖淡，長篇文辭內容更加地引人入勝。故此組圖是有注入四季的時間意識描繪，但各幅之間的安排或排序亦不必強解為各分別為十二個月份。

四、美人「偽裝形像」的三個層次

（一）第一層次

在中國傳統閨怨詩中，常將所描寫之女子為出身富貴、儀態外貌姣好，深居

華樓美屋之中，這樣的描寫只限定於少數的上層貴族，給予讀者一種距離感，脫離現實的分化作用，這是爲了更接近理想化的美人，明末流行的仕女畫標準的外貌描繪，亦脫離於現實。但在清宮，已屬於中國封建社會的最高階層，所居所用、所學所長，皆是最高標準，這種應與觀者的現實做一分化的切割在畫面中無法呈現（因她們是真實生活於此），故讓在清宮生活的這些雍正嬪妃們身著清宮所禁穿（不見於清宮）的漢裝，在女性主體的認知上產生了帶給觀者的某種層度的阻擋，因嬪妃著異服的視覺經驗在清宮生活的人們而言是不習慣的。

史東（Gregory P. Stone）指出：

不管就穿著者或其他人的眼光而言，穿著身上的衣服即表現了他的價值觀。……身分是由個體外觀所表達出來的，然後被擺放在觀察者對這個外觀所作的評鑑過程中。³⁶

若所畫美人——雍正嬪妃，著滿服，處清宮，這些元素的連結是直接且絕對的，想必便不會有觀畫者在對此組圖第一直觀的認識掌握下，還會繼續細看或查覺畫面的更深含意，即所謂的「評鑑過程」。這種隔閡的產生，讓觀者因對畫面的陌生化，引發認知失調，瓦解並重組對畫面的認識。此爲第一層次的「偽裝」，即雍正的嬪妃偽裝成非真實存在於清宮的女子。

在這樣重新認識畫中人物的過程中，美人的衣著展現她的價值觀，這種價值觀是雍正賦予的，雖著的是流行於江南漢族上層女子的衣著，但因美人面容爲雍正的嬪妃，故觀者不會與所謂的「江南頹廢風」或「情色意味」結合在一起，而會與有著高度漢文化評價等同起來，美人們觀書、縫衣、博古、捻珠……等活動強化了其良好修養的認知。其所處的空間陳設亦多爲中國傳統器物、家具，如：〈博古〉中多寶格內的青銅器、明宣德窯寶石紅僧帽壺、宋代汝窯天青橢圓水仙盆、宋代汝窯淡青三足洗；〈對鏡〉中的北宋鈞窯天藍窯變葡萄紫海棠式花盆及托；〈下棋〉、〈觀書〉、〈觀鵲〉、〈對鏡〉、〈持錶〉圖中出現中國漢字；〈觀書〉中緊鄰桌子的牆上爲一唐代青綠山水畫上部貼落，其牆最上方爲一宋人山水畫；〈捻珠〉壁上掛有五代北宋山水畫…等。書、字畫、古代器物的陳設，處處顯示出美人們是在中國漢人文化場域中。

（二）第二層次

在第一層次中，觀者對畫面的認識已被美人的著異服而做了一個阻

³⁶ 凱瑟（Susan B. Kaiser）：《服裝社會心理學——第三冊 外表溝通》（*The social psychology of clothing*），李宏偉譯。（臺北：商鼎文化公司，1997），頁 497、505。

隔。觀者已對美人身分的認定、或是是否真實存在於清宮產生了不確定性，而進入對畫面的更深地觀看。在畫面中美人們身處空間的成雙成對用品，暗示這空間是有兩人生活著，成雙成對的動物描繪更暗示畫面中缺席一「良人」，即雍正的缺席。美人的眼目眺望遠處和畫中出現的詩文流露出為男性所牽動的情感，所指向的那一人皆為雍正。朱崇儀認為：

男性詩人刻意在詩中建構了一癡情女子的偽象，但此形象不具主體性，僅可稱為一偽主體。建構此虛幻的女性主體的必要條件仍為加深男女之間的時空距離，兩造永不可能同時出現。準此，此女性偽象實為男詩人內心欲求的投影，充滿異質性，並且含納了傳統（男主女客，男尊女卑）的觀點，故仍不被賦予主體性。³⁷

雖畫面中出現的皆為女性，詩文中如〈金縷衣〉和〈聞杜羔登第〉皆是以女性居於發話人的主體位置，但仍以「不在場」的男性為中心，是一個被動等待的姿態並且亦是雍正所認可喜愛的。以當代法國主義學者伊希迦黑（Luce Irigaray）的說法：「這一女性形像可說是一種偽裝（masquerade），起源於女性意識到男性希望女性是他的他者（the other），而讓男性的慾望決定她在兩性關係之中的地位。」³⁸ 畫面中表現出來的女性自身有意識的偽裝，此為第二層次的「偽裝形像」，即美人偽裝成男人心目中所賦予定義的女子。

這種思婦形像是得到男性的讚許，並賦予其道德意義，女性處於被禁錮的地位。此種幽閉、自我拘禁的狀態於畫面空間亦有所表現，美人們從事觀花、焚香、讀書、觀雪、品茶、觀鵲等活動，亦可視為行樂圖的表現。在〈雍正行樂圖冊〉描繪上雍正從事這些獨享之樂大部份都是在山林、溪水等的戶外空間，而此組圖所繪場景多為閨房、有圍欄的庭院內等的室內空間，顯示男女可活動的場域是有所區分和差別的，女性只能在室內，相對男性而言為較封閉的空間，即所謂的私領域場所活動，體現出當時中國的禮教觀。

（三）第三層次

畫面上更有男性作者的「擬女化」詩文，這可見於中國詩文「比興寄託」的傳統，借女性的口吻來替自己發聲，抒發自身在政治上有所抱負、期待的心情。除了詩文有如此的傳統外，在中國明代唐寅便首開風氣地將閨怨詩的傳統融入仕

³⁷ 同註 27，頁 73。

³⁸ 見 Luce Irigaray, *This Sex Which Is Not One*, Trans. Catherine Porter and Carolyn Burke (Ithaca: Cornell UP, 1985b), p.220, 轉引自朱崇儀,〈閨怨詩與艷詩的「主體」〉,《文史學報》,第 29 期 (1999),頁 76。

女畫中，繪畫也可成爲文人發情達意的代言人。

在〈觀書〉、〈持錶〉的美人圖中，雍正巧妙地置入米芾、董其昌的書法，展現自己書法傳承與喜好，在〈持錶〉中更將自己的心聲包裝成爲董其昌所作的詩文，其中「當年宋玉□」一句以宋玉不得志表示自己亦傾心等待父王的賞識、借秋傷己不得志之感嘆，這首描寫女子心情的閨怨詩的運作機制爲朱崇儀所道：

男性詩人用女性形像來保護自我，將自我的匱缺投射 (project) 到女性身上，和因為閹割危機 (castration crisis) 的恐懼，而把自身的損失 (losses) 移植於女子身上的一迂迴策略。³⁹

這實則隱含著雍正期盼康熙體認到自己是著做爲王位繼承人的資格與期待。故美人們成爲男性 (雍正) 的代言人，替雍正發聲。如此說來，美人們便成爲了雍正的替身，此爲第三層次的「偽裝形像」，這似乎爲某種程度的「變裝」，即美人偽裝成雍正。

若將「美人偽裝成非現實存在於清宮之人」爲第一層次，即對美人作一改裝爲消除觀者對畫中美人的戒心；「美人偽裝成男人心目中賦予定義的女子」爲第二層次，進而把雍正的情感操控偽裝成美人應有的情感；「美人偽裝成雍正」爲第三層次，美人成爲雍正的替身，爲他發言，畫面中的閨怨詩實爲雍正的心聲。由第一層向第三層，是一層一層的推進雍正做此組圖的核心用意，在「偽裝」的每一層次下都各有雍正欲散發出的政治訊息，也把雍正在《十二美人圖》中的操控發揮至盡。這如同同心圓一般的相互包含其內容和繪畫表現，顯得合理又不突兀地將雍正隱含其中的政治意圖融合在每一個畫面要素構成中 (表格四)。

五、小結

這十二幅幾乎等身大的圍屏，據《活計清檔》記載原是放置在圓明園深柳讀書堂中，所繪雍正嬪妃的美人，等身大的排列在雍正所處的讀書空間，美人所呈現出的美好體態面貌，是由雍正的嬪妃擔任模特兒。空間狀態爲清宮流行的陳設，漢人文化場域的佈置，顯示出雍正所經營掌管的圓明園，其私領域空間，都是充滿著繼承中國傳統漢人的高知識文化涵養，迎合了其父康熙所努力塑造出的中國君王方向。

在本文的探討了「畫面出現的詩詞與繪畫形式的搭配展現」，全面地討論畫面中出現的詩文與其涵義。推論出《十二美人圖》的成畫目的，並進而將美人形

³⁹ 同註 27，頁 78。

像分之為三個「偽裝」層次，故不應僅把此組畫作當成滿足雍正的禁忌慾望所創造的虛擬實境與情慾世界的描繪，或為十二月曆的排序張貼。在被這樣等身大的美人圍屏所環繞出的室內空間裡，美人的擁有者為雍正，情感也為雍正所操控，連雍正的待仕之情亦透過畫中如同真人般大小的嬪妃來訴說，她們最終成爲一個完全的「他者」，在雍正踏入放置《十二美人圖》的空間時，這樣的「他者」將與雍正等同的結合，傳達給其他觀者的“無聲之語”將更加的強烈，對雍正自身而言，也不斷內化期待康熙賞識的信念。嬪妃因此被納入雍正變裝行樂圖的一環，只不過變裝爲「他者」的身分內涵建構是由雍正所賦予的，而非雍正諸行樂冊是由畫中主人翁所主導的。

比起雍正將自己和其福晉、孩子繪入《耕織圖冊》中，化身爲和勞動階層一起耕、織的農人、蠶婦，向康熙展現在雍正統治下的美好帝國，《十二美人圖》則是展現雍正的高度學識涵養、濃烈盼望康熙賞識的期待，環繞著福氣吉祥長壽等的圖像、文雅精緻的古玩、家俱，在在顯示出雍正所處的場域是個富足、美好、飽受高度漢文化滋養之地，即暗示著自己和其所統治的清帝國亦是如此。

《十二美人圖》較《耕織圖冊》更加地富有詩意，美人等待著雍正，也等於雍正等待著康熙，一畫雙關的情思，「畫中有話」耐人尋味！

參考資料

古籍文獻

1. 佚名，《大清世宗憲皇帝實錄（一）》，台北：台灣文華書局，1983。
2. 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總匯》，上海：人民出版社，2005。

專書

1. 康正果，《風騷與艷情》，臺北：雲龍出版社，1991。
2. 聶崇正，《清代宮廷繪畫》，香港：商務印書館，1996。
3. 凱瑟（Kaiser, Susan B）：《服裝社會心理學——第三冊 外表溝通》（*The social psychology of clothing*），李宏偉譯。臺北：商鼎文化公司，1997。
4. 杜正勝，《明中葉人物畫四家特展——杜堇、周臣、唐寅、仇英》，台北：國立故宮博物院，2000。
5. 朱誠如，《清史圖典——第五冊 雍正朝》，北京：紫禁城出版社，2002。
6. 陳浩星，《海國波瀾》，澳門：澳門藝術博物館，2002。
7. 潘富俊，《唐詩植物圖鑑》，上海：上海書店出版社，2003。
8. 潘富俊，《紅樓夢植物圖鑑》，上海：上海書店出版社，2004。
9. 吳美鳳，〈雍親王風格與雍正時期家具之創新〉，收錄於《盛清家具形制流變研究》，北京：紫禁城出版社，2007。
10. 朱家潛，《故宮退食錄》，北京：紫禁城出版社，2009。
11. 馮明珠，《雍正：清世宗文物大展》，臺北：國立故宮博物院，2009。
12. 李天鳴，《為君難——雍正其人其事及其時代論文集》，臺北：國立故宮博物院，2010。
13. 王耀庭，〈雍正皇帝畫像·雙元一氣及其它〉，收錄於《為君難——雍正其人其事及其時代論文集》，臺北：國立故宮博物院，2010。
14. 郭福祥，〈雍正帝寶璽的相關問題〉，收錄於《為君難——雍正其人其事及其時代論文集》，臺北：國立故宮博物院，2010。
15. Wu, Hung, "Emperor's Choice," in *The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting*, Chicago: University of Chicago Press, 1996.
16. Wu, Hung, "Beyond Stereotypes: 'The Twelve Beauties' in Early Qing Court Art and the Dream of the Red Chamber," in *Writing Women in Late Imperial China*, eds. Ellen Widmer and Kang-i Sun Chang, Stanford: Stanford University Press, 1997.
17. Krahl, Regina, "The Youngzheng Emperor: Art Collection and Patron," in *China: The Three Emperors, 1662-1785*, eds. Evelyn S. Rawski and Jessica Rawson, London: Royal Academy of Arts, 2005.

期刊

1. 廖寶秀，〈清代院畫行樂圖中的故宮珍寶〉，《故宮文物月刊》，第148期，

- 1995年，頁10-23。
2. 巴東，〈「雍親王題書堂深居圖」與清式家具〉，《歷史博物館館刊》，第72期，1999年，頁20-25。
 3. 朱崇儀，〈閨怨詩與豔詩的「主體」〉，《文史學報》，第29期，1999年，頁73-91。
 4. 陳慧霞，〈清宮舊藏日本時繪的若干問題——以國立故宮博物院的收藏為中心〉，《故宮學術季刊》，第4期，2003年，頁191-223。
 5. 林姝，〈從造辦處檔案看雍正皇帝的審美情趣〉，《故宮博物院院刊》，第6期，2004年，頁90-119。
 6. 聶崇正，〈清代宮廷繪畫稿本述考〉，《故宮博物院院刊》，第113期，2004年，頁75-91。
 7. 陳娟娟，〈織繡文物中的壽字裝飾〉，《故宮博物院院刊》，第2期，2004年，頁10-19。
 8. 陳韻如，〈時間的形狀——〈清院畫十二月令圖〉研究〉，《故宮學術季刊》，第4期，2005年，頁103-139。
 9. 馮幼衡，〈唐寅仕女畫的類型與意涵——江南第一風流才子的曠古沉哀〉，《故宮學術季刊》，第3期，2005年，頁55-90。
 10. 侯皓之，〈從《活計檔》看雍正皇帝的宮廷生活〉，《東吳歷史學報》，第18期，2007年，頁113-164。
 11. 侯皓之，〈精細收拾：從《活計檔》看雍正皇帝對活計的品質控管〉，《中國歷史學會史學集刊》，第40期，2008年，頁185-232。
 12. 任道斌，〈明代江南仕女圖面相模式化探微〉，《美術史論》，第1期，2009年，頁9-11。
 13. 林莉娜，〈從《活計檔》看雍正朝的宮廷繪畫活動〉，《故宮文物月刊》，第319期，2009年，頁38-51。
 14. 高居翰著、陳韻如譯，〈《十二美人圖》產生脈絡〉，《故宮文物月刊》，第321期，2009年，頁16-24。
 15. 曾莉莉，〈唐代婦女群象及其心理特質〉，《問學》，第13期，2009年，頁25-53。
 16. Cahill, James, "The Three Zhangs, Yangzhou Beauties, and the Manchu Court." in *Orientalism Magazine*, vol.27, 1996, pp.59-68.
 17. McCausland, Shane, "The Emperor's Old Toys: Rethinking the Yongzheng (1723-1735) Scroll of Antiquities in the Percival David Foundation," in *Transactions of The Oriental Ceramic Society*, vol.66, 2001-2002, pp.65-74.
 18. Wang, Jianhua, "Emperor Yongzheng and His Pastimes," in *Transactions of The Oriental Ceramic Society*, vol.67, 2002-2003, pp.1-11.

電子資料庫

文淵閣四庫全書線上版：

1. 戰國，宋玉，〈九辯〉，卷3，收錄於《屈宋古音義》。
2. 南梁，吳均，〈青溪小姑歌〉，卷144，收錄於《古詩紀》。
3. 南梁，吳均，〈贈王桂陽〉，卷101，收錄於《漢魏六朝百三家集》。
4. 南梁，吳均，〈梅花落〉，卷101，收錄於《漢魏六朝百三家集》。

5. 南梁，吳均，〈贈別新林〉，卷 101，收錄於《漢魏六朝百三家集》。
6. 唐，佚名，〈金縷衣〉，卷 28，收錄於《御定全唐詩》。
7. 唐，皮日休，〈牡丹〉，卷 450，收錄於《御定淵鑑類函》。
8. 唐，趙氏，〈聞杜羔登第〉，卷 55，收錄於《唐詩品彙》。
9. 唐，杜甫，〈永懷古蹟五首之二〉，卷 30，收錄於《補注杜詩》。
10. 清，康熙，〈跋董其昌墨跡後〉，卷 40，收錄於《聖祖仁皇帝御製文集》。
11. 清，高士奇，《金鰲退食筆記》，卷下。
12. 清，雍正，〈牡丹臺〉，卷 26，收錄於《世宗憲皇帝御製文集》。
13. 清，雍正，〈美人展書圖〉，卷 26，收錄於《世宗憲皇帝御製文集》。
14. 清，雍正，〈美人把鏡圖四首〉，卷 26，收錄於《世宗憲皇帝御製文集》。
15. 清，阮元校勘，《儀禮注疏》，卷 11。
16. 清，阮元校勘，《禮記註疏》，卷 26。

圖版目錄

- 【圖 1-1】 無款，《十二美人圖》〈如意〉，清代，軸，絹本設色，184x98cm，北京故宮博物院藏。來源：《故宮博物院藏清代宮廷繪畫》，頁 95。
- 【圖 1-2】 無款，《十二美人圖》〈縫衣〉，清代，軸，絹本設色，184x98cm，北京故宮博物院藏。來源：《故宮博物院藏清代宮廷繪畫》，頁 95。
- 【圖 1-3】 無款，《十二美人圖》〈博古〉，清代，軸，絹本設色，184x98cm，北京故宮博物院藏。來源：《故宮博物院藏清代宮廷繪畫》，頁 95。
- 【圖 1-4】 無款，《十二美人圖》〈對鏡〉，清代，軸，絹本設色，184x98cm，北京故宮博物院藏。來源：《故宮博物院藏清代宮廷繪畫》，頁 95。
- 【圖 1-5】 無款，《十二美人圖》〈持錶〉，清代，軸，絹本設色，184x98cm，北京故宮博物院藏。來源：《故宮博物院藏清代宮廷繪畫》，頁 95。
- 【圖 1-6】 無款，《十二美人圖》〈觀書〉，清代，軸，絹本設色，184x98cm，北京故宮博物院藏。來源：《故宮博物院藏清代宮廷繪畫》，頁 96。
- 【圖 1-7】 無款，《十二美人圖》〈捻珠〉，清代，軸，絹本設色，184x98cm，北京故宮博物院藏。來源：《故宮博物院藏清代宮廷繪畫》，頁 95。
- 【圖 1-8】 無款，《十二美人圖》〈下棋〉，清代，軸，絹本設色，184x98cm，北京故宮博物院藏。來源：《故宮博物院藏清代宮廷繪畫》，頁 96。
- 【圖 1-9】 無款，《十二美人圖》〈倚門〉，清代，軸，絹本設色，184x98cm，北京故宮博物院藏。來源：《故宮博物院藏清代宮廷繪畫》，頁 96。
- 【圖 1-10】 無款，《十二美人圖》〈觀雪〉，清代，軸，絹本設色，184x98cm，北京故宮博物院藏。來源：《故宮博物院藏清代宮廷繪畫》，頁 96。
- 【圖 1-11】 無款，《十二美人圖》〈品茶〉，清代，軸，絹本設色，184x98cm，北京故宮博物院藏。來源：《故宮博物院藏清代宮廷繪畫》，頁 96。

- 【圖 1-12】 無款，《十二美人圖》〈觀鵲〉，清代，軸，絹本設色，184x98cm，北京故宮博物院藏。來源：《故宮博物院藏清代宮廷繪畫》，頁 96。
- 【圖 2】 無款，《十二美人圖》面容相似的分為四組。無款，《十二美人圖》，清代，軸，絹本設色，184x98cm，北京故宮博物院藏，局部。來源：《故宮博物院藏清代宮廷繪畫》，頁 95-96。
- 【圖 3】 焦秉真，《歷朝賢后故事圖冊》〈葛覃親採〉，清代，冊，絹本設色，30.8x37.4cm，北京故宮博物院藏，局部。來源：《故宮博物院藏清代宮廷繪畫》，頁 33。
- 【圖 4】 冷枚，《十宮祠圖（之七）》，1735 年（雍正 13 年），冊，絹本設色，33.4x29cm，北京故宮博物院藏，局部。來源：《故宮博物院藏清代宮廷繪畫》，頁 41。
- 【圖 5】 唐寅，《畫班姬團扇》，1509 年，軸，絹本設色，150.4x63.6cm，台北故宮博物院藏，局部。來源：《明中葉人物畫四家特展——杜堇、周臣、唐寅、仇英》，頁 66。
- 【圖 6】 仇英，《漢宮春曉》，明代，卷，絹本設色，30.6x574.1cm，台北故宮博物院藏，局部。來源：《明中葉人物畫四家特展——杜堇、周臣、唐寅、仇英》，頁 102。
- 【圖 7】 清順治，黃哥絲八團金龍團壽字袍料。陳娟娟，〈織繡文物中的壽字裝飾〉，《故宮博物院院刊》（北京：紫禁城出版，2004），2 期，頁 18。
- 【圖 8】 〈對鏡〉書法掛軸細部。無款，《十二美人圖》，〈對鏡〉，清代，軸，絹本設色，184x98cm，北京故宮博物院藏，局部。來源：《故宮博物院藏清代宮廷繪畫》，頁 95。
- 【圖 9】 〈下棋〉書法掛軸細部。無款，《十二美人圖》，〈下棋〉，清代，軸，絹本設色，184x98cm，北京故宮博物院藏，局部。來源：《故宮博物院藏清代宮廷繪畫》，頁 96。
- 【圖 10】 〈持錶〉，詩文掛軸。無款，《十二美人圖》，〈持錶〉，清代，軸，絹本設色，184x98cm，北京故宮博物院藏，局部。來源：《故宮博物院藏清代宮廷繪畫》，頁 95。
- 【圖 11】 〈觀書〉貼落與書本內頁細部。無款，《十二美人圖》，〈觀書〉，清代，軸，絹本設色，184x98cm，北京故宮博物院藏，局部。來源：《故宮博物院藏清代宮廷繪畫》，頁 96。
- 【圖 12】 〈下棋〉白釉突雕紅蟠螭紋瓶。無款，《十二美人圖》，〈下棋〉，清代，軸，絹本設色，184x98cm，北京故宮博物院藏，局部。來源：《故宮博物院藏清代宮廷繪畫》，頁 96。
- 【圖 13】 明嘉靖，白釉突雕紅蟠螭紋瓶。明代，景德鎮窯，瓷器，高 30cm、足徑 1cm、口徑 2.6cm，北京故宮博物院藏。來源：《中國文物精華大全（瓷器篇）》，頁 397。
- 【圖 14】 陳枚，《月曼清遊圖冊》〈寒夜探梅（一月）〉，清代，冊，絹本設色，

37x31.8cm，北京故宮博物院藏。來源：《海國波瀾》，頁 120。

- 【圖 15】 陳枚，《月曼清遊圖冊》〈碧池採蓮（六月）〉，清代，冊，絹本設色，37x31.8cm，北京故宮博物院藏。來源：《海國波瀾》，頁 125。
- 【圖 16】 陳枚，《月曼清遊圖冊》〈桐蔭乞巧（七月）〉，清代，冊，絹本設色，37x31.8cm，北京故宮博物院藏。來源：《海國波瀾》，頁 126。
- 【圖 17】 陳枚，《月曼清遊圖冊》〈重陽賞菊（九月）〉，清代，冊，絹本設色，37x31.8cm，北京故宮博物院藏。來源：《海國波瀾》，頁 128。
- 【圖 18】 陳枚，《月曼清遊圖冊》〈庭院觀花（四月）〉，清代，冊，絹本設色，37x31.8cm，北京故宮博物院藏。來源：《海國波瀾》，頁 123。
- 【圖 19】 無款，《雍正十二月令圖（之一）》，清代，軸，絹本設色，187.5x102cm，北京故宮博物院藏。來源：《清代宮廷繪畫》，頁 126。
- 【圖 20】 無款，《雍正十二月令圖（之六）》，清代，軸，絹本設色，187.5x102cm，北京故宮博物院藏。來源：《清代宮廷繪畫》，頁 133。
- 【圖 21】 無款，《雍正十二月令圖（之七）》，清代，軸，絹本設色，187.5x102cm，北京故宮博物院藏。來源：《清代宮廷繪畫》，頁 134。
- 【圖 22】 無款，《雍正十二月令圖（之九）》，清代，軸，絹本設色，187.5x102cm，北京故宮博物院藏。來源：《清代宮廷繪畫》，頁 136。
- 【圖 23】 水仙（11-1 月，冬）。來源：《紅樓夢植物圖鑑》，頁 158。
- 【圖 24】 蠟梅（11-12 月，冬）。來源：《紅樓夢植物圖鑑》，頁 158。
- 【圖 25】 梅花（12-1 月，冬）。來源：《唐詩植物圖鑑》，頁 68。
- 【圖 26】 山茶（1 月，冬）。來源：照片。
- 【圖 27】 山茶（1 月，冬）。來源：照片。
- 【圖 28】 桃花（3 月，春）。來源：照片。
- 【圖 29】 李子花（3 月，春）。來源：照片。
- 【圖 30】 牡丹（3-4 月，春）。來源：《紅樓夢植物圖鑑》，頁 264。
- 【圖 31】 薔薇（4 月，春）。來源：《紅樓夢植物圖鑑》，頁 102。
- 【圖 32】 薔薇（4 月，春）。來源：照片。
- 【圖 33】 萱草（4-6 月，春-夏）。來源：《紅樓夢植圖鑑》，頁 207。
- 【圖 34】 梔子花（4 月，春）。來源：《唐詩植物圖鑑》，頁 86。
- 【圖 35】 荷花（6 月，夏）。來源：《紅樓夢植物圖鑑》，頁 143。
- 【圖 36】 荷花（6 月，夏）。來源：《紅樓夢植物圖鑑》，頁 110。
- 【圖 37】 梧桐（7 月，夏）。來源：《唐詩植物圖鑑》，頁 70。
- 【圖 38】 菊花（9 月，秋）。來源：《紅樓夢植物圖鑑》，頁 121。
- 【圖 39】 菊花（9 月，秋）。來源：《唐詩植物圖鑑》，頁 127。

附錄

表格一：《十二美人圖》之命名

畫名	學者及其文章出處
〈雍正十二妃〉	朱家潛，〈關於雍正時期十二美人畫的問題〉，《故宮退食錄（上冊）》（北京：紫禁城出版社，2009），頁42-43。
〈雍正十二妃子圖〉	沈從文，《中國古代服飾研究》（香港：商務印書館，1981），頁463。
〈雍正妃畫像〉	黃苗子，〈雍正妃畫像〉，《紫禁城》（北京：紫禁城出版社，1983），第4期。
〈雍親王題書堂深居圖〉	朱家潛，〈關於雍正時期十二美人畫的問題〉，《故宮退食錄（上冊）》（北京：北京出版社，2009），頁42-43。 巴東，〈「雍親王題書堂深居圖」與清式家具〉，《國立歷史博物館館刊》，第72期（1999），頁20-25。
〈深閨靜晏圖〉	朱家潛，〈關於雍正時期十二美人畫的問題〉，《故宮退食錄（上冊）》（北京：北京出版社，2009），頁42-43。
〈美人圖〉	朱誠如，《清史圖典——第五冊 雍正朝》（北京：紫禁城出版社，2002），頁189-194。 馮明珠，《雍正：清世宗文物大展》（臺北：國立故宮博物院，2009），頁120-129。
〈十二美人像〉	林姝，〈從造辦處檔案看雍正皇帝的審美情趣〉，《故宮博物院院刊》，第6期（2004），頁90-119。
〈胤禛妃行樂圖〉	萬依、王樹卿、陸燕貞，《清代宮廷生活》（香港：商務印書館香港分館，1985），頁191。 廖寶秀，〈清代院畫行樂圖中的故宮珍寶〉，《故宮文物月刊》，第148期（1995），頁10-23。 故宮博物院編，《故宮博物院藏清代宮廷繪畫》（北京：文物出版社，1992）。

〈雍正妃行樂圖〉	陳慧霞，〈清宮舊藏日本蒔繪的若干問題——以國立故宮博物院收藏為中心〉，《故宮學術季刊》，第4期（1993），頁191-223、230。
〈雍正十二美人圖〉	浦莉安，〈陳枚《月曼清遊圖》冊之研究〉（台北：國立臺灣師範大學美術學系碩士論文，96學年度），頁33。
〈深柳讀書堂美人圖〉	陳韻如，〈時間的形狀——〈清院畫十二月令圖〉研究〉，《故宮學術季刊》，第4期（2005），頁123。
“Yongzheng’s Consorts,” “Twelve Consorts”	James Cahill, “The Three Zhangs, Yangzhou Beauties, and the Manchu Court,” in <i>Oriental Art Magazine</i> , vol.27 (1996), pp.63-65.
“The Twelve Beauties”	Wu Hung, “Beyond Stereotypes: ‘The Twelve Beauties’ in Early Qing Court Art and the Dream of the Red Chamber,” in <i>Writing Women in Late Imperial China</i> , eds. Ellen Widmer and Kang-i Sun Chang, (Stanford: Stanford University Press, 1997), pp.306-365. 高居翰，〈「十二美人圖」產生脈絡〉，《故宮文物月刊》，第321期（2009），頁17-24。
“beauties”	Wang Jianhua, “Emperor Yongzheng and His Pastimes,” in <i>Transactions of The Oriental Ceramic Society</i> , vol. 67 (2002-2003), pp.4-5.
“Twelve Concubines of the Emperor Yongzheng”	Shane McCausland, “The Emperor’s Old Toys: Rethinking the Yongzheng (1723-1735) Scroll of Antiquities in the Percival David Foundation,” in <i>Transactions of The Oriental Ceramic Society</i> , vol.66 (2001-2002), pp.74-75.

表格二：《十二美人圖》各圖之命名

《清史圖典——雍正朝》	王耀庭〈雍正皇帝畫像·雙元一氣及其它〉	《雍正：清世宗文物大展》	本文
〈賞菊〉	〈如意〉	〈賞牡丹〉	〈如意〉
〈縫衣〉	〈縫衣〉		〈縫衣〉
〈鑑古〉	〈博古〉	〈鑑古〉	〈博古〉

〈照鏡〉	〈對鏡〉	〈對鏡〉	〈對鏡〉
〈捻珠〉	〈捻珠〉	〈捻珠〉	〈捻珠〉
〈持錶〉	〈對菊〉		〈持錶〉
〈下棋〉	〈賞蝶〉	〈下棋〉	〈下棋〉
〈讀書〉	〈觀書〉		〈觀書〉
〈倚門〉	〈倚門〉	〈倚門〉	〈倚門〉
〈觀梅〉	〈觀雪〉		〈觀雪〉
〈品茗〉	〈品茶〉		〈品茶〉
〈觀鵲〉	〈觀雀〉		〈觀鵲〉

表格四：偽裝的三個層次

