

诗意空间与变装肖像

——玻璃镜引发的清宫视觉实验

陈 轩

摘要 透明玻璃和玻璃镜进入清宫后为宫廷装饰艺术带来了重要变化和审美方面的变革,而后者的引进更带来全新的室内空间设计理念。利用玻璃镜对光的反射和折射营造各种错视效果,将室外风景融入室内陈设成为清宫流行的装饰手法,通景画的出现也是这种潮流催生出的新型室内装饰画。玻璃镜的引入也使得观者可以更加清晰无误地审视自己的容貌,对于自身和自己身处世界之中的位置进行更为深刻的审视,这从某种程度上促成了雍正、乾隆对变装肖像的兴趣。养心殿和其中的通景画《平安春信图》集合了由玻璃镜引发的各种流行装饰元素,这些新元素的流行是当时中西文化交流的产物。当清代皇帝刻意与西方的外来技术保持距离时,却也潜移默化地借助透明玻璃和玻璃镜作为思想工具,对透视空间和自身定位进行思考,推动了一场18世纪的清宫视觉实验。

引 言

本文的写作,缘起于两位西方学者对于玻璃这种材料在中国历史上所发挥作用的探讨。英国人类学家麦克法兰(Alan Macfarlane)在《玻璃的世界》一书中指出,虽然历史上中国人很早就掌握了制造玻璃的技术,但它仅仅是作为制作珠子等工艺品的材料,其透明性和可用于光学仪器的特性没有被开发利用,从而拉开了近现代以来中国与西方在科学成就上的差距。因为没有透明的玻璃用以制造透镜等光学仪器以及试管等透明的试验用器具,很多科学理论就缺乏了诞生的物质基础^①。艺术史学者乔迅(Jonathan Hay)则指出,17世纪以来对于西方平面玻璃的引进对于中国人的审美情趣有着一定的影响,一些新的装饰艺术品的诞生是由于大玻璃镜所带来的新奇感与相关启发。比如,乾隆时期流行的珐琅彩双联瓶就是设计者从大镜子这种在中国还很新奇的事物中得到的灵感。这种双联瓶源于18世纪流行的壁瓶,但又给人感觉像是挂在玻璃镜上的壁瓶,每一侧的部分瓶身都融入到了另一侧。双联瓶的镜像设计带给人似幻似真的视觉感受与镜子带来的效果有异曲同工之妙^②。

上述两位学者均从人类学角度提及玻璃作为光学材料带给古代中国社会的影响。但总体看来,这种影响是十分微弱的,基本限于有经济实力的统治阶级并止于对他们审美趣味的影响。本文试图分析玻璃作为光学材料带给清宫装饰艺术的影响,并将这种影响结合当时的东西文化交流与碰撞进行探讨。研究使用的主要材料是雍正至乾隆初年的《清宫内务府造办处档案总汇》(以下简称《总汇》),通过分析其中涉及的玻璃镜制作和使用记录以及部分玻璃窗和透明玻璃罩的制作信息,探讨透明玻璃逐步进入宫廷生活所带来的审美变革^③。

一、玻璃镜与宫廷中的诗意空间

根据清宫内务府造办处档案中的记录,玻璃镜在清宫中主要用于制作容镜、穿衣镜、挂镜和玻璃镜屏。其中玻璃镜屏又属提及次数较多、使用玻璃面积较大,同时涉及较为繁复的装饰及安放要求的。以《总汇》雍正六年(1728)九月二十九日“木作”条目下的记录为例:

郎中海望奉旨,养心殿后殿东二间屋内西板墙对宝座处,安玻璃插屏镜一面。背面安一活板,若挡门时,将板拉出来。若不用时,推进去要藏严实。镜北边墙上安一表盘。^④

这座楠木边的“玻璃插屏镜”于当年十月十日做成,“通高七尺九寸,宽四尺二寸五分”,同时相配合,还制作“随楠木边杉木挡糊假书画片挡门壁子一件,通高六尺四寸,宽四尺”^⑤。但几天后的十月十九日,皇帝即对制作成的镜屏表示了不满,且提出十分具体的修改意见:

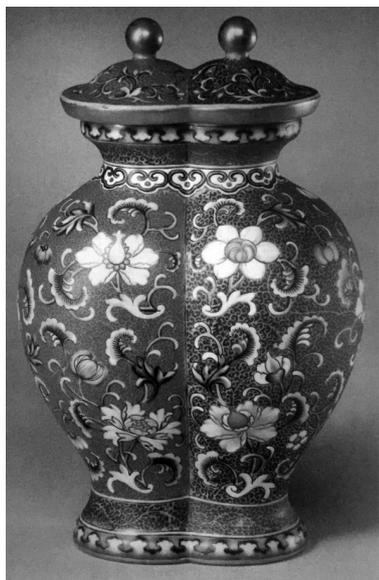
郎中海望奉旨,养心殿东二间屋内西板墙对宝座处新安得玻璃镜插屏甚蠢,尔着闲空拆出,将西二间屋内陈设的楠木架玻璃镜亦取出,将玻璃镜配硬木边安在东二间屋内,不必做牙子。背后安挡门画片。^⑥

造办处随即就按要求进行了修改:

于本月二十日,郎中海望带领催总吴花子将养心殿东二间屋内新安的楠木架座玻璃镜插屏并书格壁子拆出,又将西二间屋内楠木架座玻璃镜插屏取出。于本月二十二日,郎中海望做得养心殿后殿东二间内插屏玻璃镜背后拉挡门壁子,并镜前折叠壁上画画片书格小样一件呈览。^⑦

最终,令皇帝满意的玻璃镜屏的制作和安放,于当年十二月三日完成:

养心殿西二间拆出楠木边玻璃镜一面,改做得紫檀木边玻璃镜一面,通高六尺四寸,宽三尺六寸六分。玻璃镜前面紫檀木边贴书册页画片书格式折叠壁子一扇,背面紫檀木边贴书册页画片书格式拉挡门壁子一扇。^⑧



乾隆年制双联瓶 故宫博物院藏

以上关于在养心殿后殿安装玻璃镜屏的详细记录反映了玻璃镜在当时宫中室内的重要作用。玻璃镜屏是分隔公共和私人空间的重要装置。玻璃镜朝向的是位于公共空间的宝座,背面朝向的是私人的卧室部分。镜屏背后安装的可以推拉的挡板使得玻璃镜插屏的作用介于屏风和门之间,既可以彻底使私人空间隔绝于公共空间,又可以模糊公共空间与私人空间的界线;同时,面朝宝座的玻璃镜通过映射会客空间,又可以营造出延伸公共空间的视觉幻象。

养心殿作为雍正帝当时起居生活的重要场所,其室内空间的分隔与视觉效果自然受到皇帝的格外重视,所提出的具体修改意见也应该是出于日常起居中实际的功用视角和审美考虑。在十月二十日的修改意见中提到养心殿后殿西二间也有类似的楠木边玻璃镜插屏,这反映出当时大面积的玻璃镜屏作为室内装修的组成部分,已常用于皇帝的日常生活空间。

17世纪末至18世纪,清宫中使用的大面积的平板玻璃主要是通过海上贸易从西方进口^⑧。透明玻璃开始作为一种新奇的外来物品在清宫的室内装修中扮演起重要角色。这一时期的清宫建筑,讲究将功能不同或功能接近的宫殿以游廊或穿廊等各种方式连结成一个群体,方便活动,同时又营造出江南园林曲径通幽的情趣氛围,并集休憩娱乐等多种功能于一体^⑨。玻璃镜屏的出现恰好迎合了当时这种制造复杂而精致的内部空间的风尚。从《红楼梦》中的一段描述可以一窥当时贵族阶层对于玻璃镜所制造的错视空间的喜好:

原来贾政走进来了,未到两层,便都迷了旧路。左瞧也有门可通,右瞧也有窗隔断。及到跟前,又被一架书挡住;回头,又有窗纱明透门径。又至门前,忽见迎面也进来了一起人,与自己的形相一样,却是一架大玻璃镜。转过镜去,一发见门多了。^⑩

贾政迎面见到的大玻璃镜,应该就是一座玻璃镜插屏。

17世纪前后至18世纪也是大面积平板玻璃在欧洲被发明并逐渐开始流行的时期。与中国盛行用玻璃镜制作屏风不同,欧洲的玻璃镜更多的是与油画形成竞争,越来越多地取代墙壁上油画的位置。透明平板玻璃诞生于16世纪的意大利。17世纪末法国为逃避重税的意大利平板玻璃制造商提供了庇护,由此开始,在法国上流阶层盛行利用大型玻璃镜装饰室内^⑪,当时的法国皇室建筑中大量使用大玻璃镜进行内部装饰,枫丹白露宫即大量使用大玻璃镜的典型例之一^⑫。这一时期修建的路易十四的镜宫更是出于对大玻璃镜这种新兴事物的崇尚。镜宫建于1678年至1686年,成为凡尔赛皇宫的重要组成部分。镜宫全长73米,宽10.5米,由17座拱廊构成,每一座拱廊的墙壁上都由一面巨大的玻璃镜占据,并一一一对应墙对面同样巨大的玻璃窗。这17面玻璃镜取代的是当时欧洲宫廷中流行的挂在高大殿堂中的巨幅油画。这一类油画的题材多取自历史中重要事件的代表性场景。由于镜宫本身是用作舞会以及宫廷重要社交活动的场所,宫中人物的活动场景映射在墙上玻璃镜中就成为与油画具有同样功能的叙事性“画作”。与油画的不同之处在于,油画记录的是永恒的场景,而玻璃镜映射的是瞬间的画面^⑬。

查莫维奇(Felipe Chaimovich)认为镜宫中的大玻璃镜象征着帝王的权力。这种权力的运用是通过镜子让活动场景中的人物有意识地调整自己的行为,使自己在画面中所处的位置与自己的身份地位相一致。正如油画的历史场景中主角永远只有



法国凡尔赛镜宫内部装潢

一位,其他从属人物在自己的位置上发挥出各自的作用以烘托主角的中心地位¹⁵。此外,镜宫的设计还考虑到了利用玻璃镜与玻璃窗之间的映射关系,从而加强镜中所映射场景的光影效果。由于每个拱廊中的玻璃镜都能完整映出其所对应的一整面玻璃窗,夜晚镜宫的烛火同时辉映在玻璃窗上与玻璃镜中,又通过照在玻璃镜中的玻璃窗重复出现在镜中,强化了镜宫内亦真亦幻的晚宴场景¹⁶。

利用大型玻璃镜加强烛火光影效果的做法也见于清代宫廷,例如,乾隆所做的一首《镜中灯》就提到:

数尺玻璃镜,中含烛影横。光凝千树焰,彩散一灯明。¹⁷

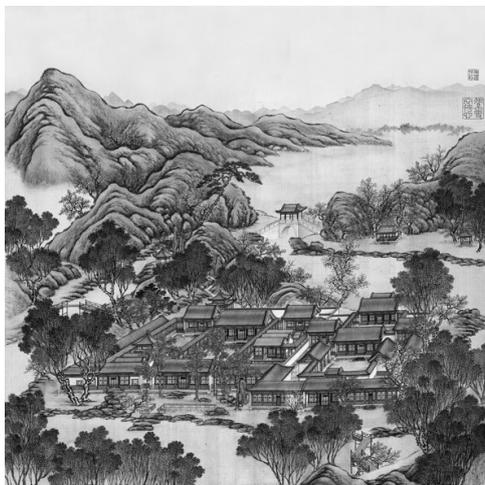
此外,同时利用玻璃镜和玻璃窗共同制造幻象的手法也见于清宫。乾隆一首题为“玻璃窗”的诗就提及了玻璃镜对玻璃窗外景色的映射与延伸:

西洋奇货无不有,玻璃皎洁修且厚。小院轩窗面面开,细细风棂突纱牖。
内外洞达称我心,虚明映物随所受。风霾日晒浑不觉,几筵朗彻无尘垢。
溪畔高枝宿鸟飞,门前小径行人走。秋添潇洒看阶菊,春回消息凭庭柳。
一径入望尽分明,万象为呈妍与丑。依稀对镜延清赏,裁诗可以铭座右。¹⁸

最后一句不但提到玻璃镜照出玻璃窗外的风景,还描述了在玻璃镜屏两侧配以对联,将诗与镜中的景色有机结合成一件艺术品的室内装饰手法,这在《总汇》中有具体记载:

(雍正四年)五月十五日,郎中海望奉上谕,莲花馆对西瀑布处三间屋内大玻璃镜两边做对联一副。¹⁹

对联内容正是雍正亲自拟就来描绘玻璃镜照出的玻璃窗外的美景的,其中也可以感受到皇帝在正对着瀑布的房间中安放大玻璃镜的用意,即“隔窗云雾生衣上,卷幔山泉入镜中”²⁰。“山泉”指的应该就是莲花馆所对的瀑布。莲花馆(后于雍正七年更名为长春仙馆)位于圆明园前湖之西,在一座四周环河的岛上,自圆明园四十景之一的长春仙馆可以一窥这座建筑所处环境的优雅²¹。从《总汇》中多次记录雍正对于莲花馆内部陈设的指示,也可以看出他对这处场馆



唐岱等 圆明园四十景之一 长春仙馆(旧莲花馆)(局部) 法国国家图书馆藏

的重视与喜爱。在这些指示中,雍正尤其强调对玻璃窗和玻璃镜屏的设计、装饰和安放,对窗框和镜屏背面的图画内容也特别在意,力图打造出一个字画、玻璃镜和玻璃窗构成的诗意空间。例如,他曾下旨:

莲花馆八号房东间内挂的大吊屏玻璃镜,并九号房东间内挂的大吊屏玻璃镜上,着照九洲清晏洞天日月多佳景屋内挂的玻璃镜上锦帘做二件。²²

莲花馆对西瀑布三间屋内着另换装修,画样呈览。

准做其装修内有玻璃方窗一个、横楣窗二个,俱要二面贴画。²³

随后又对房间的装修提出具体的修改意见:

莲花馆对西瀑布处三间屋内二面贴画的玻璃窗、横楣窗俱做蠢了,着另改做。其横楣窗上用白漏地纱二面,上画花卉翎毛画三张。²⁴

之后又提出:

莲花馆对西瀑布处三间屋内玻璃窗上二面花卉画拆去,另画山水画二张贴上。²⁵

这些指示都显示出雍正对于透明玻璃、绘画与自然景色相结合的讲究,同时也显示出莲花馆的多间屋内都摆放有大玻璃镜屏。考虑到莲花馆所处的是一座四面环水的小岛,处处河流泉水,大镜屏的安放应该都是用来将屋外的风景映射到屋内,形成人文绘画与自然风光相结合的诗意空间。

雍正七年,莲花馆更名为长春仙馆并被赐予弘历,成为乾隆做皇子时的读书之处。乾隆登基后仍对这里怀有很深的感情并经常故地重游²⁶。他在前述《玻璃窗》一诗中赞美玻璃镜、玻璃窗,诗句与窗外景色相映成趣的内容也印证了他对莲花馆装饰风格的喜爱。

与欧洲宫廷用大玻璃镜来替代巨幅油画所绘史诗场景相比,玻璃镜进入中国宫廷后,更多是与具有中国特色的屏风相结合,用以创造出清新的人文山水意象。这一强烈的反差显示出,同样的新事物在进入不同的文化后会发挥多么不同的功效。

中国传统的屏风是绘画的载体,同时也用来定义空间,将抽象空间转换为具体地点²⁷。高罗佩认为屏风是东方所特有的装裱与展示绘画的方式²⁸。在将屏风作为绘画载体时,绘画就多了一重欺骗眼睛的能力,这也是屏风被经常应用在中国绘画中用作视觉隐喻的原因。在制造幻觉空间的同时,屏风的边框又时刻在提醒观者这是完美的错觉效果²⁹。玻璃镜进入清宫后带来的视觉冲击与传统用于制造幻觉空间的屏风相结合,进一步将错觉效果推到了新的高度。在大型玻璃镜进入中国之前,屏风划分的是文人脑海中的文化与自然。这一点从绘画中的屏风所起到的作用就可以看出。以仇英《竹院品古图》为例,屏风外是翠竹与湖石,代表着文人雅集所处的理想自然环境;屏风内是正在观赏古玩的主人与宾客³⁰。画中的屏风本身也绘有山水与花鸟,为文人雅集增添了一重幻觉空间。巫鸿指出,从某种程度上屏风在中国绘画中所起的作用与镜子作为一个流行的主题在西方绘画中所起的作用类似。不过屏风无法像镜子一样反映客观世界。这种差异反映了两种不同的艺术传统和兴趣取



仇英 竹院品古图院 41.4×33.8cm 故宫博物院藏

向。西方文艺复兴艺术强调自然世界与图画再现同等重要,而中国绘画强调绘画形象与真实世界之间的隐喻性关联。屏风就是这一隐喻性关联的化身^③。当玻璃镜进入清宫,与屏风相结合,使得屏风既可以像镜子一样反映客观世界,又同时继续作为文人意象与真实世界之间的关联时,玻璃镜中映射出的客观世界被赋予了额外的诗意。这种诗意很大程度上是出于对玻璃镜这种新奇事物所具有的神奇功能的赞叹。玻璃镜在某种程度上承担了画工的职责,镜面上映射的客观自然景色仿佛是玻璃镜自身创作而成的杰作。有时,玻璃镜面也是作画的媒材,镜中的映射与镜面上的绘画形成真实世界与艺术创作的交相辉映^④。例如,乾隆七年(1742),皇帝就曾命画师在玻璃镜面上作画:

(十一月)万方安和玻璃镜上着冷枚画画一张。若冷枚画得,着伊画。如画不得,着冷枚起稿,令丁观鹏画。^⑤

屏风既是绘画媒材也是建筑设施。屏风所提供的绘画平面,也经常会和其所在建筑中的其他绘画平面(如壁画、卷轴画等)发生互动^⑥。当玻璃镜与屏风结合在一起时,这种与周围环境的互动被考虑得更加具体,因为这种互动是将周围的环境直接映射到镜屏之上。由此,观者所希望在镜屏上看到的画面决定了镜屏所对应的具体器物或景色。例如,我们会在《总汇》中看到皇帝下旨,令玻璃镜安放的位置能够照出书架或映出绘有书格的装饰画^⑦,将镜屏放在能照到瀑布的屋中^⑧,或再三叮嘱将玻璃镜安放的高度调整合适^⑨。同时,清宫中很多房间都以玻璃镜屏为中心,营造出一个由玻璃窗、玻璃镜桌面、玻璃容镜、玻璃挂镜、玻璃罩盆景及玻璃罩钟表环绕的、由透明玻璃构成的、充满光的折射的空间。

18世纪在室内制造幻象的装饰手法除了安装玻璃镜之外,另一个重要的手段是绘制通景画。现存通景画之一就位于故宫倦勤斋中戏台所在的房间。绘制在墙壁和天花板上的通景画描绘了爬满藤架的紫藤和庭园中闲庭信步的仙鹤,采用了高超的透视和明暗画法,使人虽置身屋内却仿佛身处室外的美景之中。这种制造错觉的效果,与通过屋内的大玻璃镜屏映射室外自然景色有着异曲同工之妙。通景画这种高超的“视觉欺骗”技艺源自欧洲文艺复兴时期运用在建筑上的错觉艺术做法,并经由传教士于17至18世纪引进中国。侍奉了康熙、雍正、乾隆三朝的耶稣会传教士郎世宁是清宫中很多通景画作品的创作者,也是促使乾隆开始欣赏通景画的重要人物。为了迎合乾隆皇帝的个人喜好,郎世宁在通景画中对建筑透视绘画做了两项调整:一是采用中国传统贴落画的形式绘制通景画;二是考虑到乾隆皇帝不喜欢阴影,而通过着重表现光线突出的重要部分来取代阴影效果^⑩。但是,真正促使乾隆在宫中大量装饰通景画

的深层原因是否仅仅源于郎世宁的高超画技呢?

通景画进入清宫的时间与玻璃镜开始盛行的时间大约都在17世纪末到18世纪。绘制通景画的旨意最早在17世纪20年代雍正正在位期间就在造办处档案中有所记录^⑪。造办处档案中多次记录安装各种玻璃镜的宫殿,同时也是留有很多绘制通景画记录的宫殿。



倦勤斋通景画

养心殿正是这样一座历经雍正、乾隆两朝,见证了18世纪清宫室内装饰潮流的宫殿。乾隆元年,刚继位的皇帝开始对从父皇那里继承来的养心殿寝宫进行改造,其中一项重要工程就是在屋内各处绘制通景画,一部分通景画取代的是屋中玻璃挂镜或玻璃镜插屏的位置。例如,根据造办处档案的记载,养心殿西暖阁在安仙楼时,“玻璃镜一架拆出送圆明园”^④;“养心殿西暖阁内陈设拆去:万字床两张随二面玻璃镜、黑漆方胜香几随一件玻璃镜”^⑤;随后,乾隆下旨“养心殿西暖阁仙楼附近俱画通景画油画”^⑥;“养心殿后殿着画通景油画三张”^⑦。这些调整并不是因为乾隆对大玻璃镜不再感兴趣,相反,乾隆时期的造办处档案中充满了关于制作玻璃镜屏的记录。更加合理的推测是,由于通景画和玻璃镜在制造幻象空间方面的共通之处,它们之间是可以相互替代的。



养心殿三希堂外贴落之平安春信图

养心殿三希堂外间向东的墙壁上绘于乾隆三十年的《平安春信图》贴落是养心殿现存的唯一通景画贴落。画面中的地砖与室内的地砖完美衔接,使画中两侧的墙壁仿佛是从真实墙壁中延伸进去的。顺着延伸进墙壁的地砖,观者仿佛可以走进画中的月洞门去游赏花园^⑧。“墙里”的地砖与真实的地砖又仿佛形成了一对镜像,站在贴落前的观者恍惚间似在看向墙上的一面大玻璃镜。考虑到画中两个人物的特殊身份,这种照镜子的错觉很有可能是刻意设计的。张琼的研究认为:画中的年轻人是被赋予重任、正被授予皇位的乾隆,而画中长者形似雍正,同时又象征着上古时代的明君,乾隆授意创作这幅画作,深意在于强调自己的统治是与上古明君一脉相承的^⑨。同时,这种政治寓意又通过通景画造成的镜像错觉得到进一步加强。这处通景画位于乾隆心爱的三希堂的入口处,是他前去把玩收藏的必经之处。这意味着他每次经过这幅画前都会如同照镜子一般看到自己被委以重任的场景。另外值得注意的一点是,画中表现墙壁、地砖等建筑的部分都使用了精准的透视,而人物的刻画则采用了传统的平面画法^⑩。这种刻意的区别可能也是为了分工明确:一是为模拟镜子的效果,二是为运用传统手法充分表现统治者的正统性与贤明。

此外,通景画、大玻璃镜和戏台似乎也是重要的固定组合,在有限的室内空间中制造出室外与室内融于一体的幻象。著名的倦勤斋戏台周围的通景画是仅存的与戏台结合的通景画,不过附近并没有看到大玻璃镜。而乾隆三年六月十五日的造办处活计档中,我们则能看到乾隆下旨在得山水趣室内精心布置戏台、通景画和玻璃镜的记录:

得山水趣……西面向东落地罩,北面挂玻璃镜,南边画书格。……戏台后边画通景画。^⑪

通景画在乾隆晚期走向没落,于清宫中风光不再^⑫。同时,大型玻璃镜在清宫中变得越来越司空见惯,它所带来的透视错觉与视觉幻象已不再带来心理和感官上的冲击与新鲜感。

二、玻璃镜中的自我审视与清帝变装肖像

巫鸿对于《平安春信图》贴落及另一幅绢本《平安春信图》的关注点则在于画中人物的汉



雍正帝行乐图之一

人装扮,他由画中乾隆和雍正的汉人装扮追溯到由雍正开创的变装肖像和乾隆对其的继承和发扬^④。在故宫博物院收藏的十四帧《雍正帝行乐图》册页中,雍正皇帝时而是手执弓箭的波斯武士,时而是从黑猿手中接过桃子的突厥王子,时而又是在修行的喇嘛、渔夫或汉人隐士。这样的变装肖像在雍正之前从未被任何皇帝下令绘制过。巫鸿推测这种别出心裁的自身形象塑造方式是从18世纪在欧洲贵族中流行的假面舞会得到的灵感^⑤。18世纪流行于法、意、英等各国宫廷的假面舞会中,人们化装成身份各异的异国人物,仿佛世界重要人物的聚会。在舞

会上可以看到印度人、土耳其人、波兰人、威尼斯人,还可以看到大法官、红衣主教和修女们共舞^⑥。而变装肖像画中雍正更换服装扮演各式角色与欧洲化装舞会的关联在于:18世纪欧洲的化装舞会与肖像艺术间具有密切联系。在18世纪的欧洲,表现各种奇装异服的时髦肖像艺术达到了鼎盛。这种从实际的变装到肖像画中的变装的转变是一个引人深思的去面具的过程。这种变装肖像画使得异国风情的盛会结束后,仍能持久保留变装的刺激。如果说雍正的变装肖像是从欧洲获得的灵感,那么最有可能的信息来源就是同一时期的变装肖像画。而前述册页中有一页描绘的是雍正装扮成欧洲绅士的模样用长矛刺虎,打扮为典型的欧洲肖像画中的装束。这也显示雍正的变装肖像可能受到欧洲的变装肖像影响^⑦。变装肖像既满足了雍正对异国文化的好奇,又展示了他关于统治万邦的想象。乾隆继承了雍正对于变装肖像的喜爱,并进一步利用他多变的汉装肖像传达出更深的政治权术意味^⑧。

在这里,18世纪欧洲宫廷和中国宫廷不仅在利用大玻璃镜装饰宫殿方面,而且在喜爱绘制变装肖像上也形成了某种程度的契合。这种种在审美品位方面的相似可能不只是巧合,而应该更多从当时东西文化的交流方式和物质文化的影响力方面进行考察。前述路易十四建造的镜宫让欧洲的王公贵族从镜中寻找自己在历史画卷中的样态,并为自己找到合适的角色定位。随着大玻璃镜日渐进入欧洲贵族生活,上流阶层的日常生活中显著增加了对个人外观进行仔细审视的机会。这种清晰和频繁的个人审视很可能激发了关于人物肖像画的创意与灵感。同时,随着大玻璃镜从欧洲进入中国和欧洲传教士将肖像画技法带入清宫,这种自我审视机会和自我表现技法也随之进入了清帝的生活。雍正和乾隆正是经历这种最初变革的两位皇帝。从雍正到乾隆初年的造办处档案中可以看到数量可观的穿衣镜、容镜、玻璃挂屏、玻璃桌面以及玻璃镜屏制作记录。而这些玻璃镜很多都安放在皇帝日常出入的寝宫以及他们在圆明园各处钟爱的书斋和休憩场所。更有很多玻璃镜是紧邻久坐之处或直接安在床边的,如:

(雍正四年正月二十二日)松竹梅玻璃镜前放坐褥处着安放……横棍一根。^⑨

(雍正四年十月二十五日)将二面镜子安在东暖阁仙楼下羊皮帐内。南面安一面,北面安一面。^⑩

(雍正五年六月二十日)万字房西一路起窗板前靠北床办半出腿玻璃镜插屏后壁上画美人画一张。^⑪

(乾隆四年三月十八日)将漆宝座上玉镶嵌收拾。绣寿字靠背上汉玉璧取下,另安玻璃镜一面。⁵⁷

(乾隆四年四月十七日)同乐园罗幌内床上着安玻璃镜。⁵⁸

乾隆更有一首写玻璃镜的诗直接提到他坐在床前望向玻璃镜中照出的自己而思绪万千:

断檀紫翠蟠龙蛇,锦帘半揭文绣斜。中含冰月无点瑕,水精云母羞精华。

西洋景风吹海舶,海门晓日摇波赤。梯陵度索万里遥,价重京华等球璧。

虚明应物中何有,妍者自妍丑自丑。匡床坐对寂万缘,我方与我周旋久。⁵⁹



乾隆年制绘有西洋市镇风景的清宫玻璃镜插屏 故宫博物院藏

康熙年制鱼缸 上海博物馆藏

诗的第一句描绘了经常在造办处活计档中提到的紫檀雕龙的大镜框和盖在玻璃镜上的锦帘,而最后一句,则可以看到放在床前的大玻璃镜的用处和对着镜中自己沉思的乾隆皇帝的形象。第三句“西洋景风吹海舶,海门晓日摇波赤”,很可能说的是造办处档案中经常提及的在玻璃镜上直接绘制的装饰图案⁶⁰。当皇帝时常对镜,将自身置于具有异域风情的画面中或其他绘制在玻璃镜上的画面中时,不免会产生为自己制作异装肖像的冲动。

透明玻璃带来的审美变革已然深入到皇帝日常生活的各个角落。造办处活计档中留下了大量关于皇帝下旨为钟表、象牙雕塑、佛像、盆景等制作玻璃罩的记录,而透明玻璃又进一步为其他不同材质的装饰艺术不断提供灵感。例如,一款表面绘有水波纹和金鱼图案的红釉瓷鱼缸从康熙年间便开始流行,其设计明显是源于当时开始出现的透明玻璃鱼缸⁶¹。这种透明的鱼缸令观者可以全方位地欣赏游动的金鱼。乾隆时期,北京的琉璃厂已经开始专门制作玻璃鱼瓶并在庙会上销售⁶²。乾隆还曾专门为透明玻璃鱼缸赋诗:

玻璃瓶子贮鱼儿,庙市寻常衒鬻之。游水依然在苒藻,险喙且得饱饕资。

空明内外浑无碍,网罟搜求底用疑。欲笑橘中两老者,可曾澄朗乐如斯。⁶³

当透明玻璃逐步深入宫廷生活时,其引发的装饰变革也在悄然进行,而前述通景画就是这种潜移默化的装饰变革中的重要组成部分。透明玻璃和玻璃镜作为某种思想工具的根源在于其光学作用对人眼观察世界方式所带来的变化。透过经过改良的玻璃镜、大面积的玻璃窗或是透过眼镜的玻璃镜片,人们的视觉经验变得更加丰富,从而引发了观察世界方式的改变。这一变化首先发生在物力和财力最为富足的宫廷中,并迅速反映在体现帝王审美品位的装饰艺术中。对世界的观察包括对外在世界的观察和对自身的审视,通景画和变装肖像在玻璃镜进入宫廷的时期同步流行,恰恰分别反映了玻璃镜为帝王的世界观带来的这两方面的变化。

结 语

透明玻璃和玻璃镜对艺术的推动是学界长久关注的研究课题,其中尤以文艺复兴与玻璃镜的关系为代表。14至16世纪,欧洲的知识增长和艺术表现手法之间的联系主要体现在三方面:首先,玻璃仪器推动了中世纪光学和几何学的发展,从而影响了15世纪画家和建筑学家的透视美术;第二,文艺复兴时期的各种魅惑致幻表现技法源于玻璃镜和玻璃窗等透明玻璃制品的出现;第三,玻璃镜深刻影响了个人观念及其表达方式,直接推动了肖像画的发展^④。塞缪尔·埃杰顿(Samuel Edgerton)曾经提出“镜子乃文艺复兴透视之母”^⑤,达芬奇则称玻璃镜为“画家的老师”。他写道:“看到物体在镜中显得凸凹有致,栩栩如生,而自己的画作却多么缺乏这种力量,画家常因模仿自然乏术而绝望。”^⑥透明玻璃和玻璃镜为18世纪清宫带来的视觉革命从某种程度上说可以看作是文艺复兴的翻版。这一时期宫廷中诗意空间的设计、通景画的盛行和清帝变装肖像的出现正好对应了玻璃镜对文艺复兴的三方面影响。这也意味着人类的思维和认知方式是具有跨越时空的共通性的。

玻璃镜作为仅供王公贵族使用的奢侈品,也成为帝王展现权力的重要工具,无论是在后文艺复兴时期的西方王宫,还是在18世纪的中国宫廷。在西方,画家巧妙利用玻璃镜的反射将帝王置于观望大局的绝对中心位置。例如,17世纪委拉斯凯兹的名作《宫娥》将菲利普四世夫妇置于背景墙中央的玻璃镜中,成为墙上所挂众多暗淡油画中最明亮的以镜面形式展现的“肖像画”。通过玻璃镜这一道具,国王夫妇作为画家正在创作的肖像画的模特,既是画中众多人物所关注的焦点,又是从玻璃镜中注视着整个场景的人物,甚至像我们这些画外的观者一样,跳出了画作,对画作进行着居高临下的审视。而在18世纪的清宫,养心殿的通景画《平安春信图》则利用玻璃镜的寓意,模仿玻璃镜映出帝王影像的效果,将新老两代帝王权力交接的镜像置于皇帝经常走过的室内通道。

玻璃镜的工具性主要体现在它给眼睛提供刺激、矫正或延伸。我们往往对周围的世界习以为常,而镜子则把世界反转过来,以新奇的方式通过光学作用让平淡的世界变得引人注目。借助镜子,人们以不同的眼光重新审视了世界^⑦。作为工具的玻璃自身虽然不是导致新的美术传统出现的根本原因,但是许多其他事物和玻璃加在一起却能影响一种美术传统。从文艺复兴到18世纪的清代宫廷,艺术家与帝王共同利用玻璃推动了各具文化特色的视觉实验。

①④⑥⑦ 艾伦·麦克法兰、格里·马丁:《玻璃的世界》,管可稼译,商务印书馆2003年版,第111—125页,第85—86页,第72页,第71页。

②⑥ 乔迅:《魅感的表面:明清的玩好之物》,刘芝华、方慧译,中央编译出版社2017年版,第222页,第351页。

③ 中国第一历史档案馆、香港中文大学文物馆:《清宫内务府造办处档案总汇》第1—55册,人民出版社2005年版。

④⑤⑥⑦⑧ 中国第一历史档案馆、香港中文大学文物馆:《清宫内务府造办处档案总汇》卷三,第132页,第197页,第197页,第197页,第197页。

⑨ 何芳:《从档案看宁寿宫门窗玻璃的安装:兼论西方传教士双重身份的终结》,载《故宫博物院院刊》2011年第6期。

⑩ 茹竞华、王时伟、端木泓:《清乾隆时期的宫殿建筑风格》,载《故宫博物院院刊》2005年第5期。

⑪ 曹雪芹:《红楼梦》,人民文学出版社2005年版,第231页。

⑫ Sabine Melchior-Bonnet, *The Mirror: A History*, New York: Routledge, 2002, p. 18.

⑬⑭⑮⑯ Felipe Chaimovich, "Mirrors of Society: Versailles and the Use of Flat Reflected Images", *Visual Resources*, 24: 4 (2008): 353-367, 353-367, 360, 355.

- ①⑩⑨ 弘历:《清高宗(乾隆)御制诗文全集》第一册,中国人民大学出版社1993年版,第257页,第186—187页,第185页。
- ⑱⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘ 中国第一历史档案馆、香港中文大学文物馆:《清宫内务府造办处档案总汇》卷二,第473页,第473页,第520—521页,第586页,第586页,第586页,第663页,第80页,第720页。
- ㉙㉚ 《长春仙馆》载曹宇明、郭黛姮编《圆明园学刊(2015)》,上海远东出版社2015年版。
- ㉛㉜㉝㉞㉟ 巫鸿:《重屏:中国绘画中的媒材与表现》,文丹译,上海人民出版社2009年版,第1—2页,第10、74—75页,第14页,第21页,第213页。
- ㊱ Robert Hans Van Gulik, *Chinese Pictorial Art as Viewed by the Connoisseur*, Rome: Istituto italiano per il Medio ed Estremo Oriente, 1958, pp. 33—36.
- ㊲㊳ Kristina Kleutghen, “Chinese Occidenterie: The Diversity of ‘Western’ Objects in Eighteenth-Century China”, *Eighteenth-Century Studies*, 47: 2 (2014): 123, 123.
- ㊴㊵ 中国第一历史档案馆、香港中文大学文物馆:《清宫内务府造办处档案总汇》卷八,第220页,第215页。
- ㊶ 中国第一历史档案馆、香港中文大学文物馆:《清宫内务府造办处档案总汇》卷八,第215页,中国第一历史档案馆、香港中文大学文物馆:《清宫内务府造办处档案总汇》卷十,第663页。
- ㊷ 中国第一历史档案馆、香港中文大学文物馆:《清宫内务府造办处档案总汇》卷六,第328页。
- ㊸㊹ 李启乐:《通景画与郎世宁遗产研究》,载《故宫博物院院刊》2012年第3期。
- ㊺㊻㊼㊽ 中国第一历史档案馆、香港中文大学文物馆:《清宫内务府造办处档案总汇》卷七,第90页,第90—91页,第97页,第175页。
- ㊾㊿㊰ 聂卉:《清宫通景线法画探析》,载《故宫博物院院刊》2005年第1期。
- ㊱ 张琼:《〈平安春信图〉新释》,载《美术观察》2014年第1期。
- ㊲㊳㊴㊵ 巫鸿:《清帝的假面舞会 雍正和乾隆的“变装肖像”》,《时空中的美术》,生活·读书·新知三联书店2009年版,第357—379页,第357—379页,第369页,第372页。
- ㊶ Aileen Ribeiro, *Dress Worn at Masquerades in England, 1730 to 1790, and Its Relation to Fancy Dress in Portraiture*, New York and London: Garland Publishing, Inc., 1984, p. 3.
- ㊷ 中国第一历史档案馆、香港中文大学文物馆:《清宫内务府造办处档案总汇》卷一,第700页。
- ㊸㊹ 中国第一历史档案馆、香港中文大学文物馆:《清宫内务府造办处档案总汇》卷九,第391页,第462页。
- ㊺ 茹竞华:《乾隆皇帝咏玻璃》,载《紫禁城》1983年第3期。
- ㊻ 弘历:《清高宗(乾隆)御制诗文全集》第五册,第207页。
- ㊼ Samuel Edgerton, *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, New York: Basic Books, 1975.

(作者单位 故宫博物院)

责任编辑 易文

故宫倦勤斋小戏台内通景画

【参阅本期《诗意空间与变装肖像——玻璃镜引发的清宫视觉实验》】

