

浅谈玻璃画在中国的表现

李佳豪

中央美术学院, 中国·北京 100000

摘要: 玻璃画具有悠久的历史, 在西方的许多教堂中至今还可以看到当时的具有很强装饰性的玻璃画。玻璃画或玻璃镜画是指使用油彩、丙烯、国画等颜料在玻璃(玻璃镜)的背面进行绘制, 由于玻璃的透光性进而产生一种独特的效果。在明清时期, 西方已经具有批量生产玻璃的技艺, 作为玻璃与镜子的附属品的玻璃画随着世界贸易的流通传入到清朝时期的广州十三行。在广州画师的学习与宫廷皇家的需求下, 玻璃画开始融合中国画的传统技法、颜料, 从以西方版画订件为样本进行绘制, 到以玻璃画的绘画方式为基础将粤港澳风景、中国传统题材如仙岳楼阁、“满大人”等内容进行描绘, 逐渐形成了具有中国特色文化内涵的玻璃画, 从宫廷走到民间, 也不乏优秀的玻璃画画师, 虽然缺乏更多资料证实他们存在师承关系, 但民间玻璃画依然表现出适应地方文化、市井发展的面貌。到了民国时期玻璃画的应用更加广泛, 从装饰拓展建筑空间应用到礼轿之中, 将其独特的装饰性发挥得更加完美。到了新中国时期, 玻璃画进入平民百姓的生活之中, 成为传承红色文化的载体。玻璃画从清朝传入中国到新中国时期活跃了百年, 中西文化的相互影响融合使其在整个艺术史中留有一席之地, 迄今在各地地方还有着优秀的玻璃画画师在传承着这一艺术瑰宝。

关键词: 玻璃画; 玻璃镜画; 中西绘画; 东西融合

Discussion on the Expression of Glass Painting in China

Jiahao Li

Central Academy of Fine Arts, Beijing, 100000, China

Abstract: Glass painting has a long history, and in many churches in the West, highly decorative glass paintings from that time can still be seen today. Glass painting or glass mirror painting refers to the use of pigments such as oil paint, acrylic, and traditional Chinese painting to draw on the back of glass (glass mirror), which produces a unique effect due to the transparency of glass. In the Ming and Qing dynasties, the West already had the skill of mass producing glass. Glass paintings, as accessories to glass and mirrors, were introduced to the Thirteen Factories in Guangzhou during the Qing dynasty through the circulation of world trade. Under the learning of Guangzhou painters and the demand of the imperial court, glass painting began to integrate traditional techniques and pigments of Chinese painting. From drawing based on Western printmaking samples, to using glass painting as a basis to depict the scenery of Guangdong Harbor and traditional Chinese themes such as Xianyue Pavilion and “man da ren”, gradually forming glass painting with Chinese cultural connotations. From the court to the people, there are also excellent glass painting artists. Although there is a lack of more information to confirm their apprenticeship relationship, folk glass painting still shows a face that adapts to local culture and urban development. During the Republic of China period, the application of glass painting became more widespread, expanding from decoration to the use of architectural spaces in ceremonial sedan chairs, making its unique decorative qualities more perfect. In the era of New China, glass painting entered the lives of ordinary people and became a carrier for inheriting red culture. Glass painting was introduced to China during the Qing Dynasty and was active for nearly a hundred years during the New China period. The mutual influence and integration of Chinese and Western cultures have given it a place in the entire history of art, and to this day, excellent glass painters are still inheriting this artistic treasure in various places.

Keywords: glass painting; glass mirror painting; Chinese and western painting; integration of east and west

1 西方玻璃画

1.1 玻璃画的定义

玻璃画或玻璃镜画, 又被称为玻璃背画, 顾名思义是在玻璃(镜)的背面用油画颜料进行绘画的。从正面观看时,

是去除了玻璃镜背面的部分锡层, 搭配未去除的部分作为画面的一部分进行描绘。在作画顺序上与正常的架上绘画不同, 玻璃画和玻璃镜画需要先用颜料描绘画面最前面的部分和细节, 然后再逐层叠加后面的画面, 这也就使得这一门技艺具有一定的难度。

1.2 玻璃画在西方的发展

欧洲在 12、13 世纪玻璃画的技艺就已经比较成熟，并大量地应用于教堂装饰中。重建后的法国夏特教堂是玻璃画应用的代表教堂之一。这座教堂大大小小有一百余个玻璃画窗，由诸多画家合力创造，投资者们自上而下纷纷希望在这些玻璃画上记录下自己的画像或是捐赠功绩。自此之后，布尔日、雷母等城市的教堂建设开始纷纷效仿夏特教堂，新的建筑师和玻璃画师们不断吸取经验。巴黎圣路易九世教堂的玻璃画达到了技艺的高峰，其玻璃画主要是表现《圣经》中的内容。到了十四世纪之后，加之教堂的规模缩小，促使地方的小型作坊成立，为适应时代的变化和其他艺术的发展，玻璃画的技艺也在不断地完善和发展，无论是地方画师还是学院中的专业画师都在为这一技术创造新的可能性。直到 16 世纪末，由于艺术趣味的改变和古典艺术的复兴，哥特式艺术风格被逐渐地抛弃，继而那些哥特式建筑中的玻璃画也被抛弃，甚至在一些进行宗教改革的国家中遭到严重的破坏。

设计和制作玻璃窗画的画家并不制作玻璃。他们利用画家的技巧，能从细密画插图中寻找形象，也许还使用景泰蓝上釉的技法。据说这是公元一千年以前从威尼斯传到法国的。制作玻璃画时，先用铜丝按设计盘成各种不同的形状，并牢固地焊接在安好的铁窗棂上，然后再把烤软的各色玻璃镶进铅丝造型里。严格地说这也是一种镶嵌，只是不把玻璃镶嵌在泥灰上而已。后来，随着其他更受人欢迎的工艺行业的发展，新型建筑也提出了自己的特殊要求。画附属于哥特式风格，已成为它美学范畴不可分割的一个部分。现如今，不再修建传统的哥特式的建筑，也就没有哥特式的窗子，因而玻璃画也成为历史，成为一种失落的艺术。从最初的以手执或放置在镜架上的容镜到镜子进入文学艺术领域成为不可多得的形式载体，镜子的历史功能发生了改变。随着世界贸易流通的繁荣，在欧洲已黯然失色的玻璃画艺术传入中国后在异国他乡重新以不同的形式继续发展。

2 玻璃画传入中国

2.1 早期中国玻璃画

关于玻璃画技艺是如何传入中国，已有的研究并不能提供一个令人信服的依据和说法，中国传媒大学艺术研究院讲师杨迪在他的文章《帝王的趣味与清代宫廷平板玻璃装饰的嬗变》中为我们探讨这一问题提供了一个新的思路。根据他所收集整理史记资料，在清代康熙到乾隆年间（1661—1796 年），康熙雍正乾隆三位皇帝虽然对“新鲜”物玻璃镜都表现出非常的喜爱，但在对其处理方式上却有不同。

康熙三十五年，清政府设立“玻璃厂”，但尚未有记录得知期间的生产物品种类。雍正时期玻璃厂隶属造办处，通过档案记载我们得知其生产各式各样的玻璃器皿也包括平板玻璃片。直到乾隆年间根据档案记载我们依然能够知道

玻璃厂一直在维持运作。康熙时期玻璃主要作为窗户装点房屋建筑。雍正作为在审美方面别具一格的皇帝，在玻璃镜的使用方法上依照自己的审美喜好，装点在内墙壁或各种物件之中，但并未出现在玻璃上直接作画的证据。这也佐证了在此期间活跃的郎世宁与玻璃（镜）画技法的传入没有直接关联。但值得一提的是，雍正将绘制好的绢画直接背衬到玻璃的背面，这在一定程度上达到与玻璃画相同的效果，以及根据杨迪老师搜集到的记录了解到雍正见过玻璃（镜）画这种新型的绘画实物，但他仍采取在背面贴绢画的方式，这一点与其审美取向有着莫大的关联。

到了乾隆时期，他摒弃了单纯地在玻璃和玻璃镜背后贴绢画的方式，指令宫廷画家采用玻璃（镜）画的技法在背面直接作画。但笔者在搜集材料时发现，作为当时活跃的西洋画家郎世宁、王致宁并不熟悉这种技法，反而需要从中国宫廷画师那里学习，而中国画师又是如何掌握这种绘画技法，可能最先也是从广州开始学习并进行实践的，这在下文会进行描述。

由杨迪老师的文章来看，皇帝的审美倾向并非一般程度上地左右了玻璃（镜）画这一舶来品的影响。甚至可能雍正执导在玻璃或玻璃镜背面贴绢画的方法也是因为受到他所看到的玻璃（镜）画实物的影响。但对这一技法的学习、绘画内容以及物件的使用方式还要通过下文继续阐述。

基于欧洲中世纪的玻璃画技艺已经非常的成熟且发展出多种风格，玻璃（镜）画这一技艺在被中国画师掌握之时，大多也都是运用油彩、油画颜料进行绘制。对于玻璃画的研究受到故宫博物院文博科技部的大力支持，研究人员挑选了 6 幅玻璃画，对玻璃本体、颜料和胶结剂进行了主要成分的检测，结果如图 1 所示。

结果显示：玻璃画颜料使用了朱砂、雌黄、赭石、石绿、普鲁士蓝（prussian blue）以及石青、雌黄、雌黄石绿和普鲁士蓝的混合颜料，其中除普鲁士蓝为进口颜料外，其余均为中国绘画颜料。从反面看也与用油彩厚涂而成的玻璃画有着明显区别，这些作为检测样本的玻璃画涂层很薄，正反面的效果几乎差距不大，而油彩所做的玻璃画背面我们几乎只能看到最后一层的色彩效果，最先画出的各种细节被覆盖。由于中国画师所作的一幅玻璃画是由中国画颜料调和作为胶结剂的油一层层薄薄地反复叠加，使得最后叠加的色彩图层可以透过之前画好的图层，最后呈现给观者几种色彩图层调和之后的效果，也使中国画师对玻璃画最后呈现的画面有一个预想和把握。因为这种分层效果是由稀薄的颜料涂层绘制而成的，中式玻璃画往往采用黑色衬背，并将其放置于玻璃画和画框之间，从而使玻璃画的发色更加明显，如不放置黑色衬背，则图像色泽不清晰（颜料上色太薄），看起来像是照片底片。“中国的玻璃画背面效果与正面几乎相同，因为他们先画背景后画高光区”，这也就进而发展成了具有中式风格或中国画风格的玻璃画。

玻璃画	实物	玻璃成分	颜料成分					胶结剂
			红	黄	蓝	绿	棕	
西洋人物图		铅玻璃	朱砂	雌黄 赭石	普鲁士蓝	雌黄和普鲁士蓝混合		赭石 油
牵牛花鸟图		铅玻璃	朱砂	雌黄	石青 普鲁士蓝	雌黄和普鲁士蓝混合		赭石 油
山水楼阁图		铅玻璃	朱砂	赭石	普鲁士蓝	石绿		赭石 油
鱼草图		铅玻璃	朱砂	雌黄	普鲁士蓝	雌黄和普鲁士蓝混合		赭石 油
古代人物图		铅玻璃	朱砂	雌黄	普鲁士蓝	石绿雌黄和普鲁士蓝混合		赭石 油
野餐图		铅玻璃	朱砂	雌黄	普鲁士蓝	石绿雌黄和普鲁士蓝混合		赭石 油

图 1 故宫博物院藏清宫建筑上用玻璃画成分测定结果图表

2.2 外销玻璃画

上文涉及玻璃（镜）画传入中国后清代宫廷对其的接受与生发的影响。但我们仍需保持的一个观点是，这些舶来品初次进入中国都是通过广州这唯一的通商口岸流通，因此想要了解清代玻璃（镜）画的总体面貌，我们需要先从粤海地区谈起。

玻璃（镜）画从欧洲通过商船运往中国，并从粤海地区向内流通，首先就是进入清代宫廷，加之广州地方画师对这一技法的学习和实践，广州所出的玻璃画和玻璃镜画就基本属于两个不同范畴：一是西方外交礼品和商业贸易所得；二是根据广州画师自己的审美喜好或是销往海外的西方订件。

到了十八世纪，西方一度流行起了“中国热”，广州十三行的订件和外销品大批量地增加，其中不乏描绘广州风景、中国故事等的绘画作品。直到十九世纪，西方在广州十三行商馆区定制的玻璃油画仍不绝断。玻璃画在中国和西

方的记录中是最早的外销画类型，很多有名可考的外销画家最初也都进行玻璃画制作。

曾受雇于瑞典东印度公司的建筑家钱伯斯于 18 世纪 40 年代两次来华，在他的著作中提到了广州玻璃画。广州的外销画师制作玻璃画所用的玻璃是从欧洲进口的毛玻璃，玻璃上如果有涂银，必须先把银层去掉。画家先工笔勾勒线条，再层层填色，由于此种方法比较费时，因此画工也用快捷方法，如先在油纸上作画，再将纸上的油彩“浸入”玻璃，或者干脆直接将画好的纸张用重彩遮住后装入玻璃中。

根据现存的非伪造的玻璃画实物来看，从广州十三行外销往西方的玻璃画和玻璃镜画也可以大致分为两类。一类是广州画师根据自己的能力和审美趣味创作的粤海风景画或是北方宫廷内景的绘画，数量相对较少，且同一题材宫廷绘画占比相对更多。第二类是根据要求所制作的订件，这一类作品通常是根据流通到国内的一些西方版画作为构图模板，将原图中的景色或人物故事修改成“中式”样貌。

在广东省博物馆主办的“焦点：18—19 世纪中西方视觉艺术的调适”展览中展出了博物馆近 20 年征集的外销画精品。从中我们可以看到在中西文化交流的影响下，中国画家将东方文化与西方技法融合起来创作出了许多精美的外销作品，受到西方社会追捧。例如，这幅描绘广州十三行商馆的玻璃风景画（见图 2），就很好地体现了中西交融的时代特点——广州画师采用平视的中式风景画的构图方式，结合油画的绘画技巧进行绘制。另外，由于西方同一时期哥特式艺术风格已没落良久，玻璃画的使用不再流行，1761 年一位法国人的笔记中就记录着中国玻璃油画的内容，表示出对于他所见到的一面从中国购置的玻璃镜画的技艺的赞叹，并经过很长时间的对于仿制方法的探究，一步步地摸索才得到一个令其满意的结果。由此我们可以得出一个结论：由于西方政治文化的转变，中世纪盛行的玻璃画已不复当年，甚至于技法的流失，当广州成为中国面向世界的唯一通商口岸后，中国画师制作的玻璃外销画成为西方追捧的对象，就如同中国的瓷器、丝织品一般。



图 2 广州十三行商馆的玻璃风景画

在英国维多利亚和阿尔伯特博物馆藏有一幅水彩画（见图 3），画面描绘的是一位广州画师在进行玻璃画的绘制，他面前有一幅西画样稿作为参照。这幅图为我们清晰地展示了广州外销画的绘画过程。

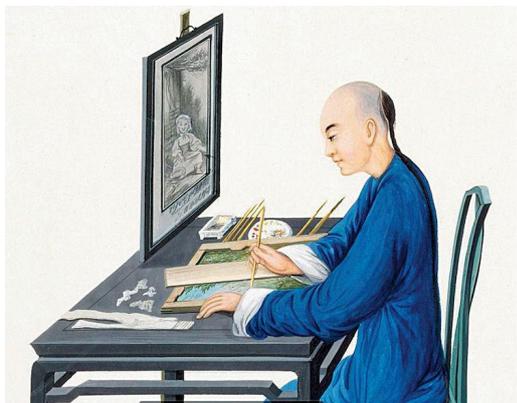


图 3 一位广州画师正在绘制玻璃画（局部）【水彩，42cm x 35cm，约 1790 年，英国维多利亚和阿尔伯特博物馆】

一幅满大人题材的中国玻璃画《中国官员夫妇田野意趣图》

趣图》（见图 4）原框背后的法文刻款让我们了解到这幅作品是以 25 路易金币，等价值 600 里弗尔的价格给予了一些巴黎的人。这让我们了解到中国外销的玻璃画价格是相当昂贵的，600 里弗尔在当时大约相当于 600 英镑，是英国皇家艺术学院第一任院长约书亚·雷诺兹标准肖像画价格是十倍。同时，这幅作品也只是属于满大人题材中水平中上游的作品，以此显示中国的玻璃画是一种“奢侈品”的存在。



图 4 【清】广州画师《中国官员夫妇田野意趣图》
美国私人收藏

2.3 宫廷玻璃画

我们知道了乾隆时期，玻璃画受到皇帝的重视。摘掉了背贴绢画的玻璃需要大量的绘画进行装饰。进而广州画师所作的玻璃画也成为宫廷所需的一部分。最具代表性的是清代宫廷中的一系列插屏、围屏装饰。如故宫博物院藏紫檀木边座白檀心玻璃油画屏风（见图 5），屏风以五扇组合，屏帽、边牙透雕西洋卷草花卉纹，下承八字须弥式座。每扇屏面都包含三个尺寸相同的玻璃画，上层均为仙山楼阁，中层是花卉，下层是山水楼阁。根据记载，乾隆二十三年十二月十三日粤海关监督李永标曾进紫檀画玻璃五屏风一座，但并不确定是否是本件作品，但至少说明广州进贡过此类屏风。又一紫檀木边玻璃油画围屏（见图 6），陈设十一扇屏风，上下纹雕装饰，中间划分为四格玻璃画，在形制上与上一例有所相同。第一格为道释人物图，第二格是罗浮山全景图，第三格为容像镜，通过图几我们可以得知容镜的设计是为这间屋子的主人服务的，坐在围屏前可以使来访者透过镜子感受到主人的前后全容。第四格是西洋人物进宝图。第二格所描绘的罗浮山是广州道教圣地，依此可以判定这件是广州所制。



图 5 紫檀木边座白檀心玻璃油画屏风，故宫博物院



图 6 紫檀木边玻璃油画围屏，故宫博物院

据记载，郎世宁、王志诚、艾启蒙等西洋画师都进行过玻璃画的绘制。至于他们的学徒也开始参与到玻璃画的制作之中，进行画稿绘制等步骤。通览造办处档案，已经有在玻璃镜背面进行作画的记录，制作过程描述详细。乾隆三年（1738）有一条记载：“太监胡世杰传旨：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。”丁观鹏是郎世宁的学徒，冷枚是清代康熙至乾隆年间的一位全能画家，由这条记载的“若……不得”来看，他们制作的应该是玻璃镜背画，不然也就不会存在冷枚能与不能的问题了，由此也可以推断出郎世宁已经掌握玻璃镜画的绘制工艺。而王致诚更是成为乾隆时期宫廷玻璃画的核心人员，他甚至自述道：“自一年多以来，我除了在玻璃上作画之外，再未曾做过其他任何事情。”法国来华传教士韩国英曾记录了皇帝任命郎世宁王致诚制作玻璃镜画，但他们希望先观看中国画师是如何绘制的，然后再进行这种新的绘画类型。由此我们可能产生几种判断：一是郎世宁王致诚等传教士虽深谙西洋画技法，但对于玻璃画技法仍需要向中国画师学习。二是可能碍于乾隆皇帝的威严，他们虽然熟悉玻璃画技法，但新皇帝独特的审美需要他们先从中国画师那里了解“行情”。乾隆五年乾隆帝下旨让粤海关监督郑武赛家人将宫廷里的玻璃带去广州绘制，说明广州画师的技术水平可以达到乾隆的要求。乾隆元年成立了独立的“广木作”，大批广州工匠进入宫廷，应该也将玻璃画技艺带去了宫廷。

3 玻璃画在中国的表现与影响

3.1 绘制技法的变化

与上文外销玻璃画的订件需求不同，中国的玻璃画大致分为宫廷和民间（多为商业）两种需求。宫廷中上至帝王，下至贵族官吏都对玻璃画这一新热潮有着极大的兴趣和追求。面对如此需求，玻璃画画师并非一人承担所有的绘制工作，绘制草图手稿由画徒承担，他们大多依据原有的画稿在其基础上进行一定的修改，再由画师将画稿覆在玻璃的正面，自己在玻璃的背面拓稿，除去使用的一些进口颜料之外，他们用传统的国画颜料调和油一遍一遍稀薄地上色，不需要

受到用油画颜料必须从前部细节再到背景的步骤限制，这样一来对于中国画师来说就更容易，整个画风效果也在传统面貌下融合了西方绘画的光影效果，配合玻璃的透光性更具有强烈的直观视觉效果和装饰感（见图 7、图 8、图 9）。

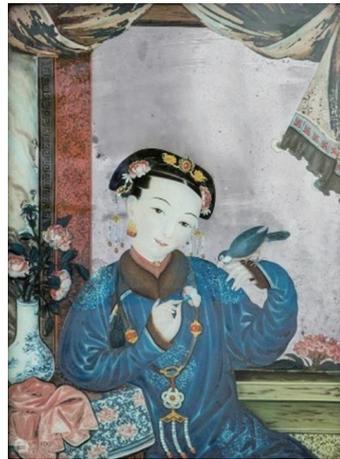


图 7 彩绘仕女图挂屏，玻璃背向油彩 52.2cm × 39.6cm，清代晚期（中国妇女儿童博物馆藏）



图 8 鱼草图玻璃画



图 9 耕织图“结”玻璃画正面

这里以一幅油彩赋色的仕女图和用国画颜料稀薄处理、层层赋色的鱼草图、耕织图对象进行比较分析。这幅仕女图整体设色厚重，人物面部偏平面化的处理，形象是西方圆润的脸部轮廓、大眼睛加上中国的柳叶眉相结合，服饰在质感和褶皱处理得非常立体，桌子上的桌布、丝巾，花瓶与插花都处理的极尽华丽和装饰效果，但整体缺乏一种中国传统绘画的灵动性与气韵。反观鱼草图与耕织图，以传统中国画的构图为基础，在设色上具有中国画淡雅通透的特点，耕织图与清代胤禛耕织图册有着很大的相似度，表明在图像的绘制时有对传统中国绘画的参考和学习，在对物象立体感的塑造上有着学习西方绘画的影子。对比这两种玻璃画我们可以清楚地看到以西方油画颜料绘制的玻璃画具有厚重感，突出画面的立体性，以国画颜料层层薄涂绘制的玻璃画画面更加轻松，继承中国传统绘画的清雅气息，在构图和刻画上一定的吸收了西方绘画的立体感，技艺精湛，更好地利用了玻璃的透光性来整合画面。

结合上文第二章第一节的内容总结来看，清代玻璃画的技艺基本就是通过贸易带到广州，广州画师进行仿制和学习，再于大环境下由广州画师带去宫廷，到那时广州的玻璃画与玻璃镜画技艺已经非常精湛，加上对原有技法的简化，结合中国画的技法，用稀薄的颜色层层绘制，就不必局限于“由前到后，由细节到背景”的绘画顺序，变得更加可控更容易掌握。

3.2 题材内容的变化

通过上文我们已经知道，即便价格如此昂贵，但对于西方社会来说，中国玻璃画的精美程度不亚于瓷器，再加之它是中西文化交流汇通的产物，所表现的东方风景和人物故事，是上流社会追捧的新鲜事物。

首先是对于风景画的追求。18、19 世纪欧洲肖像画的地位在逐渐被风景画所代替，中式风景画也进入西方社会。首先是表现西方商队的船舶画，图 10 为“重呱”款英国商船。重呱是活跃在十九世纪中期的广州外销画家，图绘一艘驶入海港的英国飞剪式帆船，这幅作品可能是某位商人的订件，也可能是重呱在“行情”下用来售卖的成品。粤海关海港图也颇为流行，如这幅《琶洲塔》（见图 11）描绘的是珠江边黄埔岛上的琶洲塔，画面采用西方平视视角的风景绘画方式，画面色彩感强烈，近景商船与贸易人员细节刻画细致入微，整体构图具有一种静谧和谐感，随着广州海港的贸易繁荣，琶洲塔作为广州—珠海一系列宝塔的代表之一、重要的航海标识逐渐被西方人所熟知。

结合上文推测图为广东进贡的插屏，其中所绘制的花卉图，中间一扇屏面的三幅花卉图色彩鲜艳饱和度高，造型呈现西方绘画式的立体感。这幅菊花图（见图 12）描绘细致，包含正面、侧面与背面的描绘，造型饱满色彩不俗。右下角绘有剖面图并小楷墨书“金凤毛”，体现其作为植物学科普研究的性质，左下角写有“六号”等文样。这幅图绘是“HAN

SHAM”画室应西方客户需求绘制的中国系列植物之一。由此我们也可以大概了解外销花卉画的图像样貌和需求形式。



图 10 【清】重呱

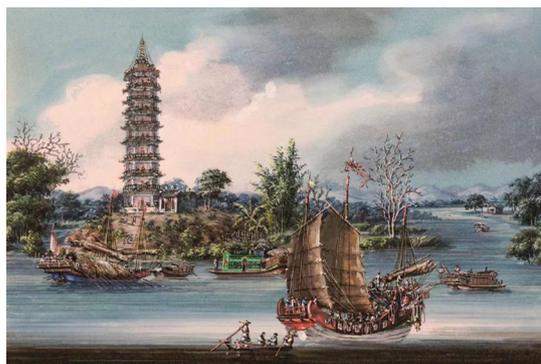


图 11 《琶洲塔》



图 12 菊花图

人物则不论是肖像画还是故事画，都属于外销画最受欢迎的题材。史贝霖是广州十三行有名望的肖像画家，但可惜因为当时这些地方画师都“名不见经传”，如今几乎见不到他的可考原作了。这幅《理查·惠特兰夫妇像》（见图 13）是史贝霖的作品，画像中的男子是东印度海事学会主席理查·惠特兰，他曾于广州委托史贝霖为他夫妻画像。惠特兰的画像是史贝霖当面写生所作，可以看到史贝霖作画非常注重人物的微表情，惠特兰坚定自信的眼神和嘴角微微上扬的笑容被他完美捕捉和表现出来，而惠特兰夫人像是他按照

惠特兰携带的袖珍画参考而作，表情相较画像就略显僵硬，所着衣服应该也是根据惠特兰的穿衣想象出来的，其头肩比看似不符合人体结构，但我看来更像是带有清代仕女图造型风格的影子，可能是史贝霖造型上的一种风格。



图 13 《理查·惠特兰夫妇像》【史贝霖，约 1800 年，布面油画，59.7×45cm，（美）皮博迪艾塞克斯博物馆藏】

随着 18、19 世纪工业革命的蓬勃发展，城市的工业化与浮躁喧嚣的社会生活令人们感到厌倦，贵族乡绅们萌生了回归乡野，回归自然的想法，纷纷从城市生活转移到乡村之中。无论是文学还是艺术，也生发出了一系列的作品。即便如此，远离了奢靡生活的贵妇人们虽渴望乡野，内心却并未得到满足。与此同时，以中国文学体裁“满大人”为创作主题的外销人物画进入到这些贵妇人的视野中。这幅《湖边风景中的牧羊女》（见图 14）备受现代人关注，图中右侧两张美丽的牧羊女坐在树前一边吹笛一边笑谈，周围的小羊羔围绕着她们，左侧一位牵着黄牛的老伯正向她们走来，画中的形象颜色鲜艳造型立体，明显吸收了西方绘画的技法。画面具有浓厚的东方韵味，恬静和谐的田园生活令人向往，湖天一色，悠然自得，一切都处于理想之中，这一类型的《牧羊女》图都明显带有对西方同期绘画样稿、版画的“中式”转换，将原图中的西方人物换成“中式”牧羊女，田园乡野也更带有东方色彩，体现着西方人对于东方文化艺术、生活习俗的热爱。而这幅《牧羊女图》（见图 15），则是带有“满大人”视角的独特形式。画面中仍然是三个角色，牧羊女坐在合欢树前，手提花篮，面带一丝微笑，身旁的小童坐在地上吹奏笛子，背景构图依然是学习了西式画法，配合镜面水银部分有着静谧而又朦胧神秘的夜色感。值得注意的是原本应在画面另一侧的男性角色被描绘在合欢树后，形象是中国文学题材中的“满大人”，他一手托着一只隼，偏斜着上半身窥探牧羊女的容颜。“满大人”带有一定的男性视角，体现着男女之间的觊觎之情。“满大人”这一形象承载了西方对于东方的好奇与想象，并伴随着时代的变化而在意义上发生转变，最终甚至于成为一种文化霸权的象征。葡萄牙作家埃萨·德·盖罗斯在《满大人》一书中向我们描绘了这个人物的神奇故事——摇动书上的摇铃，主人公获得了满大人无可比拟的财富，代价却是杀死了满大人并在往后的生活中被

他的幽灵所折磨而没有办法解除。了解《牧羊女图》我们能够猜测其大概是一位西方贵妇的订件作品，鹰隼行猎是中世纪文学和艺术中欧洲贵族最喜欢的活动之一，它不仅代表了骑士高贵的身份形象，也象征着爱情抑或追求爱情的人。满大人手持的鹰隼依然继承了西方这一文化意义。



图 14 《湖边风景中的牧羊女》



图 15 《牧羊女图》

对比两幅以“牧羊女”为题材的作品，《湖边风景中的牧羊女》表现的更多是对田园生活的美好向往，恬静、悠闲远离生活琐事与城市纷扰；而《牧羊女图》因为“满大人”这一形象的描绘为美好的田园生活增加了“爱情”这一情感诱惑。

然而，事物都是矛盾的，离开了城市享乐生活的贵妇人们在田园生活中一边得到理性的解放，一边又陷入孤独、慵懒与无聊的情感中。史蒂·芬·邦丁（Stephen Bending）的研究指出，失控的欲望为乡间生活带来了潜在的危险，女士们“把她们在城市中的浮华生活带进了乡村”。实际上，18 世纪的乡野生活在社会文化层面具有两面性，这里既是隐居或冥思之地，又与欲望、堕落和丑闻联系在一起。

17 世纪晚期至 18 世纪中期的英国文坛涌现出几位女性作家——伊丽莎·赫伍德（Eliza Haywood, 1693—

1756)、德拉瑞维耶·曼莉(Delarivier Manley, 1663—1724)、安芙拉·贝恩(Aphra Behn, 1640—1689),人们称之为“笔慧三美”(Fair Triumvirate of Wit)。她们创作的书信体爱情小说(Amatory Fiction)在夫人小姐之间广为流传。在小说描写的激情故事里,与世隔绝的田园是一个隐秘的偷情地点,女主角经常在乡村别墅的花园中和情人幽会。“自然风景”成为“自然欲望”的疏泄之地。

1740年,威廉·哈切特出版了一本名为《一个中国传奇》的小说作品,受到当时人们的欢迎。故事描写的是在中国宫廷中,一位“满大人”爱上了宫廷中的贵妇人姜央,苦求无果之下,在姜央侍女的帮助下偷摸进了姜央的内宫躲在一个瓷缸之中。当他窥探到姜央在闺房中对镜自怜,想入非非时,他爬出了瓷缸无情地占有了她。这种充满幻想、诱惑又刺激的故事一步步吸引着读者。值得注意的是,作为描写中国故事内容的小说,在卷首的插图中姜央却是身着西方服饰,欲解衣裳,动作放松柔美又具有诱惑感。室内的屏风、镜子、家具都是洛可可风格,在卷文描写中又大篇幅地向读者展现姜央闺房中的各式摆件与房屋装饰,不乏中式风格,又竭尽细节注释表现《狄安娜沐浴》《丽达与天鹅》等暗含情欲的油画,使读者在好奇的吸引之中感到一种熟悉感,并将自己代入其中。哈切特还在诗中仔细描写了姜央书架上的书的类别,并提到这些书“一定能取悦她”。其中包括“她喜爱的罗曼蒂克爱情故事”“一排小说,其中有两部戏剧……角落里还有一摞情信”。这让我们可以进一步想象满大人或许是从这些充满情欲,让姜央陷入幻想的书籍中跳跃出来的一样,增加了故事的混淆感。哈切特在诗歌末尾点出了姜央的欲望源头:这些书、这些画激起了她脑中新奇的、古怪的欲望,她的想象(Fancy)让人看到这个世界的源动力(Primum Mobile),这杰作!这是激情的源泉!这事!永远不会过时。

这也让我们更加容易理解,当西方贵妇人在自己的梳妆房中欣赏如《牧羊女图》这种充满诱惑与情欲的镜画时,她们同样会在镜子中看到自我,仿佛将自己代入其中成为另一个自己。因此在这“中国化”的图像之下,也许隐藏着对此有所需求的妇人们的想象、激情与欲望。

4 结语

玻璃技艺从有色玻璃到无色玻璃再到其成为工业产品在欧洲流行经过了数千年的历史,镜子从青铜镜、银镜进而变为玻璃镜,世界贸易的兴起使得大批量的玻璃与玻璃镜流入广州,这种“新鲜”事物立刻就进入了广州粤海关官员的视线之内,开始大量地购入并进贡到宫廷,西方的玻璃画也随之传入中国为广州画师所接受学习,由于皇帝审美趣味的不同,到了乾隆时期,诸如王致诚、郎世宁等传教士也开始进行玻璃画、玻璃镜画的绘制。明朝时期就已记载有利玛窦传教士曾带来玻璃镜献给万历皇帝,到清朝才形成由广州到宫廷再到民间的玻璃热。

玻璃画在最初传入中国并为中国画师所接受学习掌握后形成宫廷与民间两种风格,由广州画师和郎世宁、王致诚等组成的宫廷画师采用西方油画技艺和中国传统技艺相结合而绘制,服务于帝王和集权阶层独立欣赏。由于清朝对美术作品有着外传的禁令,民间玻璃画并没有受到宫廷玻璃画的影响,民间玻璃画的性质从最初就是带有一定艺术性的商品。直到清末民国,玻璃画才因停止出口而散落到地方,以家庭工作室或店铺经营的形式进行玻璃画的制作和买卖。

根据现有的图片资料我们可以看到无论是外销的玻璃画还是宫廷民间玻璃画,这个西方舶来品在中国得到了良性发展,并迅速融合中国文化与艺术内涵,表现出独特的一面。中国人使在西方已经黯然失色的玻璃画以新的东方式的文化艺术内容、价值重新受到追捧,在这暧昧、幻想中满足西方贵族的精神追求。

当我们以整体的视角通观玻璃(镜)画在中国这百余年的历史,不乏在这一领域有着独特建树的个例与群体,使得玻璃画在绘画的颜料、技法和风格以及使用功能上都发生了中国化的转变。直到民国、新中国时期,在当时社会环境和文化艺术的大方向下,玻璃画仍被赋予新的文化价值和功能继续展现着它的价值。

如今,玻璃工艺品技艺已然更加成熟多样,各地区依旧有着继承玻璃画技艺的画师为这一艺术瑰宝延续生命。中国玻璃画是中西融合的产物,在中国艺术史上有着浓墨重彩的一笔。

参考文献:

- [1] 龚之允.中西交流中产生的玻璃背画起源、发展和未解之谜[J].新美术,2021(1).
- [2] 陈虹.玻璃绘画的历史与修复[J].上海视觉,2021(2):137-143.
- [3] 张淑娟,徐超英.故宫博物院藏建筑装修用玻璃画再探讨[J].故宫博物院院刊,2020(10):18.
- [4] 许敏.雅俗共赏 独有千秋——从玻璃画题材看其应用领域[J].收藏家,2018(12):10.
- [5] 张淑娟.清宫玻璃画技艺的传输:欧洲—广州—宫廷[J].故宫博物院院刊,2022(11):82-97.
- [6] 张泽广.上海市历史博物馆藏百子大礼轿 镜面玻璃画分析及保护建议[J].都会遗踪,2020(4):21.
- [7] 杨波,李广华,曲亮,等.清宫彩绘玻璃画初步科学分析研究[J].中国文物科学研究,2017(3):8.
- [8] 马秀娟.浅谈我国玻璃画的起源和发展[J].美术教育研究,2014(7):1.
- [9] 胡光华.清代中国玻璃画的西化与造化[J].中国美术研究,2013(2):59-64+58.
- [10] 胡艺.《十九世纪广州十三行商馆区玻璃油画》真伪考[J].南京艺术学院学报:美术与设计,2011(5):3.
- [11] 孔敏.“镜”意象在叙事中的功能性作用[J].名作欣赏,2022(17):21-24.
- [12] 王辉.“镜中影”:清代女性“对镜”图像与文本书写中表现的自我

- 意识[J].艺术百家,2019,37(S1):8.
- [13] 魏明.山东莱州地区及吴葆贞玻璃画考察报告[D].北京:中央美术学院,2010.
- [14] 杨进.碰撞与革新:晚清外销画研究[D].武汉:华中师范大学,2022.
- [15] 姜米琪.由“物”及“像”——以焦秉贞作品为例分析清初宫廷绘画的视觉真实性[D].北京:北京服装学院,2021.
- [16] Ambrosio Elisa, Giese Francine, Martimyanova Alina, et al. China and the West:Reconsidering Chinese Reverse Glass Painting[J]. De Gruyter,2022.
- [17] 巫鸿.物·画·影·穿衣镜全球小史[D].上海:上海人民出版社,2021.
- [18] 刘希言,郑伊看.闲步观妆:18—19世纪的中国平板玻璃画[J].上海:上海书画出版社,2021.
- [19] 香港中文大学编/第一历史档案馆编.清宫内务府造办处档案总汇[D].北京:人民出版社,2005.
- [20] 《莱州文史资料》第八辑.莱州市政协文史资料委员会《莱州文史资料》编辑部编[Z].1994.
- [21] 装素娥.十九世纪广东外销画的赞助者——广东十三行行商[Z].
- [22] 赵柏林,刘艳春.中国平板玻璃画[D].石家庄:河北科学技术出版社,2006.
- [23] 李超.中国早期油画史[D].上海:上海书画出版社,2004.
- [24] 刚恒毅.中国天主教美术[D].台湾:台湾光启出版社,1968.
- [25] 陈继春.外销画 西画东渐市井先行[J].广州画卷,2009.
- [26] 莫小也.17—18世纪传教士也西画东渐[D].北京:中国美术学院出版社,2002.
- [27] 广州博物馆.《海贸遗珍》18—19世纪初广州外销艺术品[D].上海:上海古籍出版社,2005.
- [28] 刘海粟.蓝阁的鳞爪[D].北京:中国美术报,2023.
- 作者简介: 李佳豪(1999-),男,中国山东平度人,硕士,从事工笔人物研究。