

清宫玻璃画技艺的传输： 欧洲－广州－宫廷 *

张淑娴

内容提要 玻璃画自欧洲传入中国后，在中国形成了广州和北京宫廷两个绘制中心。本文在前人研究基础上，通过对文献档案的分析，指出玻璃画进入中国后首先在广州发展起来，后进入清代宫廷，宫廷画家在广州玻璃画师的指导下掌握了玻璃画绘制技艺。由于服务对象的不同，广州和宫廷的玻璃画后来朝着相反的方向发展且渐行渐远，以外销为主的广州玻璃画迎合着西方市场的需求，而宫廷玻璃画则为了适应皇家品位，逐渐与宫廷绘画风格相融合。

关键词 玻璃画 玻璃镜画 广州 清代宫廷 欧洲 技术传输

玻璃画是运用绘画颜料在平板玻璃的反面绘制图画，利用玻璃的透明性在着彩的另一面欣赏的绘画作品，因此也称为“反向玻璃画”或“玻璃背画”(Reverse Glass Paintings)。还有一种是把镜子背面的水银或锡层刮掉一部分，留出一块清晰镜面用以绘画，称为“玻璃镜画”(Reverse Mirror Paintings)。由于镜画一般并未将镜子的锡层全部刮去，而是留出一部分作为画中的镜子，所以当人们站在镜画前照镜子的时候就像置身于画面的场景中，从而达到意想不到的效果。玻璃画最早出现在意大利，之后逐渐在法国、奥地利、德国等地流行。最初曾是教堂彩色玻璃的分支，后来也用于家居装饰上。西方玻璃画在16到18世纪之间得到了细化，达到艺术的巅峰。

明末清初，西方商船和传教士不断东来，将玻璃画带到中国，18世纪至19世纪初广州和宫廷等处开始绘制玻璃画。作为中西方物质文化交流的重要品种之一，对玻璃画的研究一直比较薄弱^①。2020年中央美术学院美术馆举办了“闲步观妆——18、19世纪中国平板玻璃画研究展”(由于疫情的原因，后改为

* 本文得到故宫博物院科研基金和法国国家科学研究中心东亚文化研究所基金资助。

^① 朱庆征《故宫藏建筑装修用玻璃画》，《故宫博物院院刊》2001年第4期，第66—72页；胡光华《玻璃画：中西绘画交流的镜子》，《文化杂志》第45期，2002年冬季出版，第117—150页；龚之允《乾隆皇帝静怡轩小三卷房御床三幅玻璃背画考》，《文明的维度国际交流研讨会论文集》，中国青年出版社，2014年，第101—108页；[英]孔佩特(Patrick Conner)，Joshua Gong译《深远的秘密——18世纪中国玻璃油画中的西方人》，《艺术品》2016年第4期、第5期，第50—57页，第46—56页；肖浪《清宫玻璃画小谈》，《艺术品》2016年第10期，第96—103页；江滢河《广州外销玻璃画与18世纪英国社会》，载江滢河主编《广州与海洋文明Ⅱ》，中西书局，2018年，第135—160页；张淑娴、徐超英《故宫博物院藏建筑装修用玻璃画再探讨》，《故宫博物院院刊》2020年第10期，第149—165页；龚之允《中西交流中产生的玻璃背画：起源、发展和未解之谜》，《新美术》2021年第1期，第158—166页；Emily Byrne Curtis，“Reverse Glass Paintings”，

网上展览），同时举办了“18、19世纪中国平板玻璃画研讨会”，这是中国举办的第一个玻璃画专题展和学术研讨会。与会学者就玻璃画的绘制、使用，图像的内容风格以及玻璃画技艺交流等问题展开了深入讨论^①，扩展了这一研究领域的深度和广度，但是仍有一些问题尚未得到解决，例如宫廷与广州之间的玻璃画技术的传输就一直是笼罩在学者头上的一块疑云。本文即以故宫博物院所藏玻璃画为研究对象，并结合档案文献及前人的研究成果，寻找清代宫廷玻璃画技艺的传输渠道和演变过程。

一 清宫玻璃画

明末清初随着大航海时代的到来，西方商船和传教士不断东来，他们将玻璃画带到广州。玻璃画绘制技艺传入广州后迅速发展，广州逐渐成为了玻璃画绘制中心，产品远销海外^②。

清代宫廷也是一个重要的玻璃画收藏和绘制场所^③，清代宫廷的玻璃画种类繁多，有透明的玻璃画，不透明的玻璃画，还有镜画，有玻璃油画也有玻璃粉彩画，有花鸟图、人物故事画，还有西洋人物画。它们或镶嵌在各类器物中[图一]，或装饰在屏风上，也有的用作单独陈设或装饰品，如玻璃挂屏、挂镜[图二]、插屏、插屏镜等[图三]，兼具透光和装饰作用的玻璃画则用作灯罩或书格、佛格、佛龛罩以及用在建筑的槁罩和窗户上。其来源主要有以下几个渠道：

- 一是通过外交礼品和商业贸易得到，为西洋的玻璃画，不过为数不多[图四]。
- 二是广州生产，通过广州和粤海关官员进献给皇帝。另外，随着广州的玻璃画技术日渐成熟，宫廷所需的玻璃画也常常由广州定制，但两者间有一定的差别：前者是广州画师根据自己的爱好或者市场的需求绘制玻璃画，粤海关的官员们挑选其中精美的产品敬献给皇帝，进贡产品体现了地方特色；后者则是由宫廷画师根据皇帝的喜好绘制画本送到广州，广州画师只是忠实地照着宫廷发来的纹样绘制，不能自由发挥，基本遵循“内廷恭造式样”。
- 三是宫廷造办处绘制。绘制者以西洋传教士画家郎世宁、王致诚、艾启蒙等人为主。造办处如意馆的画面人也参与了部分工作。

in *Glass Exchange between Europe and China, 1550-1800*, edited by Emily Byrne Curtis, Printed and bound in Great Britain by TJ International Ltd, Padstow, Cornwall. 2009, pp. 50-52. Maggie Cao, "Washington in China: A Media History of Reverse Painting on Glass", in *Common-Place* 15, no.4 (Summer 2015), pp.72-92. Kim Young: "Glass Travels" (未刊稿)。

- ① 刘希言、郑伊看主编《闲步观妆：18—19世纪的中国平板玻璃画》，上海书画出版社，2021年。
- ② 关于广州玻璃画的论述，参见前揭胡光华《玻璃画：中西绘画交流的镜子》、江滢河《广州外销玻璃画与18世纪英国社会》、孔佩特《深远的秘密——18世纪中国玻璃油画中的西方人》，Maggie Cao, "Washington in China: A Media History of Reverse Painting on Glass", Kim Young, "Glass Travels", Emily Byrne Curtis, "Reverse Glass Paintings".
- ③ 关于清代宫廷玻璃画的来源和在建筑中的使用情况，参见张淑娴《清宫建筑装修用玻璃画》，前揭刘希言、郑伊看主编《闲步观妆：18—19世纪的中国平板玻璃画》，第10—24页。

[图一]铜镀金嵌玻璃三星人水法跑人钟
故宫博物院藏



[图二]玻璃彩绘《岁朝图》挂镜
故宫博物院藏



[图三]紫檀木边座画西洋风景图玻璃插屏镜
故宫博物院藏



[图四]紫檀木边画玻璃人物挂屏
故宫博物院藏



另外还有少量国内其他地方绘制的玻璃画，如宁寿宫花园萃赏楼里来自扬州的玻璃画。

二 宫廷和广州玻璃画绘画风格对比

清宫旧存玻璃画中有宫廷绘制，也有广州绘制的，二者间有什么差别呢？

例一，故宫博物院藏紫檀木边座白檀心玻璃油画屏风〔图五〕，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。每扇屏分三部分，上下各镶一块雕卷草纹绦环板，屏心嵌白檀木，内各嵌一幅玻璃画：第一格为仙山楼阁，第二格为花卉，第三格为山水楼阁（中间一扇为海屋添筹图）。这件屏风一般被认为是广式家具。档案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”^①，不知是否为本件，但至少说明广州进贡过此类屏风。

例二，紫檀木边玻璃油画围屏（曾陈设在体和殿，原围屏十二扇因体和殿建筑进深的原因，只能陈设十一扇。一扇现存库房）〔图六〕。该围屏每扇上部绦环板浮雕夔龙缠枝花博古纹饰，下部裙板浮雕夔龙缠枝花福庆有余图案，中间镶嵌四格玻璃画：第一格为仙道人物图，第二格为“罗浮山全图”，第三格为容镜，第四格为西洋人物进宝图。其中第二格“罗浮山全图”绘制的是广东道教圣地罗浮山，据此推断其为广州的作品。

〔图五〕紫檀木边座白檀心玻璃油画屏风
故宫博物院藏



〔图六〕紫檀木边玻璃油画围屏
故宫博物院藏



^① 中国第一历史档案馆、香港中文大学文物馆合编《清宫内务府造办处档案总汇》(以下简称《总汇》)第24册，人民出版社，2006年，第96页。

〔图七〕《耕织图》玻璃画
故宫博物院古建部藏



〔图八〕人物故事图玻璃画
故宫博物院古建部藏



〔图九〕玻璃围屏中的仙道人物图玻璃画
故宫博物院藏



例三，故宫博物院古建部库房存103块玻璃画。玻璃画镶嵌在楠木框中，框高350毫米，宽280毫米，厚20毫米，四面裁边，框上裱糊龟背锦夔龙纹黄绫。据最新研究，这批玻璃画原是安装在玻璃蒙古包上，绘画题材可分为古代人物故事、山水楼阁、耕织图、花鸟、鱼草，西洋人物等几类^①。

下面从人物画、山水楼阁、花卉和西洋人物四种题材对部分玻璃画进行一下风格分析。

1. 人物画

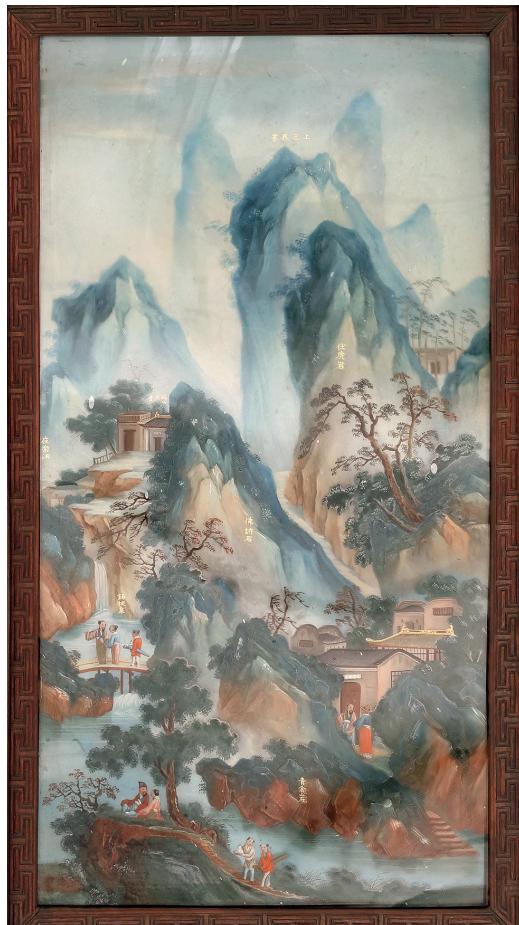
比对例三中的耕织图〔图七〕、人物故事图〔图八〕和例二中的仙道图〔图九〕，前两图均采用中国画传统构图方式，笔触细腻，色泽明亮，具有中国传统人物画特点。第三幅则运用西洋油画绘画技法，人物面部轮廓明显，凹凸感强，色彩浓重。

^① 前揭张淑娟、徐超英《故宫博物院藏建筑装修用玻璃画再探讨》。

2. 山水楼阁

取自例三的山水楼阁图〔图十〕，以粉彩描绘山水中的亭台楼阁，画面为正对角透视。作品中既有中国绘画传统中的以金线勾勒山石，界画式的亭台楼阁、点景人物，透视效果受到了西洋画法的影响。取自例一的山水楼阁图〔图十一〕，用油彩绘制，采用中国画中一江两岸的构图，山石与亭台楼阁建筑立体感强，呈现出了透视的纵深感，具有典型的西洋油画特征。而取自例二的山水楼阁〔图十二〕为油彩画，描绘颇有高远意境的中国山水，但又有一些西方人想象中的中国风建筑元素，湖水的倒影和山石的表现上借鉴油画技法。整幅画具备了外销画的特点。

〔图十二〕玻璃屏中山水楼阁玻璃画
故宫博物院藏



〔图十〕古建部藏山水楼阁图玻璃画
故宫博物院古建部藏



〔图十一〕玻璃屏风中的山水楼阁图玻璃画
故宫博物院藏



3. 花卉

取自例三的月季蜜蜂图〔图十三〕，采用中国绘画传统的折枝式构图，以粉彩工笔形式描绘月季，一只小蜜蜂在花头飞舞，花瓣灵动，叶子自然翻卷，叶片纹理细腻，画面生动活泼，富贵华丽的笔法与徐熙野逸的画风相得益彰。取自例一的月季花卉图〔图十四〕，采用中国绘画中的平列式构图，以油彩没骨形式描绘月季、秋葵等花卉，花朵饱满厚实，但花叶却有些僵硬。绘画有可能受到西方静物画影响，富有立体感。

〔图十三〕月季蜜蜂图玻璃画
故宫博物院古建部藏



〔图十四〕玻璃屏风中的月季花卉图玻璃画
故宫博物院藏



〔图十五〕萱草山石图玻璃画
故宫博物院古建部藏



〔图十六〕玻璃屏风中的萱草鸡冠花图玻璃画
故宫博物院藏



取自例三的萱草山石图

〔图十五〕，画面为一角式构图，描绘盛开的萱草掩映于太湖石之后，而萱草和湖石都是中国文人喜爱的母题。整幅画面施以浓重的青绿粉彩，显然借鉴了中国传统青绿山水技法。取自例一的萱草鸡冠花图〔图十六〕，采用传统的边角式构图，画面呈褐色系色调。画家以油彩工笔形式描绘萱草与鸡冠花，一只螳螂站在画面右侧鸡冠花头之上，显得生气盎然，萱草的图式和绘制与例三玻璃画片中的萱草极为相似，具有明显的宫廷绘画风格。整幅画面富有立体感，受到西洋画风影响。

4. 西洋人物

西洋人物画〔图十七〕，取自例三，以粉彩形式表现欧洲农夫与农妇在河畔的场景。西洋人物进宝图〔图

十八〕，取自例二，则是以油彩的形式表现欧洲人携带钟表、珊瑚等贵重物品出行的场景。

两幅玻璃画中的西洋人物，均呈现出怪异的西洋人物形象，置身于中国山水庭院或想象中的西洋场景中，是广州画师根据西洋绘画和本地的中国传统绘画而创造的西洋人物画。

前文所举例三，即古建部所存103块的玻璃画，为中国粉彩设色绘画，笔触细腻，表现出中国传统画风格。耕织图和山水楼阁，虽受到了西洋画法的影响，但整体绘画仍为中国传统意境。人物画和花卉虫鸟均为传统宫廷绘画风格，画面留白，不敷底色，为宫廷画家绘制。但是西洋人物画绘画的手法和画面效果与广州外销画相似，敷底色，应为广州画家所绘。可见，宫廷作品更接近中国传统绘画，说明玻璃画进入宫廷后经过了一定的融合和改造，甚至直接以中国画为蓝本绘制。

[图十七]西洋人物图玻璃画
故宫博物院古建部藏



[图十八]玻璃围屏中西洋人物进宝图玻璃画
故宫博物院藏



为充分了解玻璃画的材料，笔者选取6幅画作，请故宫博物院文保科技部研究人员进行了玻璃、颜料和胶结剂检测。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^①，其中除普鲁士蓝为进口颜料外，其余均为中国绘画颜料。从玻璃画的背面观察其绘制技艺，发现玻璃画的涂层极薄，与普通粉彩绘画基本相同，正反面的效果差别不大。

前文所举例二，即广州围屏的玻璃画，有着较为明显的西洋油画风格，油彩较为浓厚，空白处均敷以底色，笔墨较生硬，为广州外销玻璃画。受条件限制，无法对广州玻璃画进行检测，无法考察使用的绘画颜料，其背面的绘画层也无法观看，仅从正面效果观察，涂层厚度介于西洋玻璃画与宫廷玻璃画之间。根据以往学者的研究，“中式玻璃画着色皆由一层层稀薄的颜料反复叠加而成，画家们可以这种方法来控制画面，使后面添绘的涂层的色彩能够透过之前画好的涂层，最终在观者眼中呈现出几种不同颜色涂层调和后的色彩，从而达成意想中所追求的视觉效果。正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’”。由于涂层稀薄，“中国的玻璃画背面效果与正面几乎相同”^②。

例一之屏风中的玻璃画，其上山水楼阁和花鸟画，均为中国传统绘画的构图形式，图案也与宫廷绘画相似，但采用了油画形式，技法较中国画生硬，花卉更接近广州外销画中的形象，螳螂等小动物，俏

^① 前揭张淑娴、徐超英《故宫博物院藏建筑装修用玻璃画再探讨》。

^② Kim Young, op.Cit.

[图十九]通草画花卉图
广州市博物馆藏



[图二十]通草画花卉图
广州市博物馆藏



皮生动，与外销画颇为相似[图十九，图二十]。背景亦均敷底色，参用了西洋透视技法，立体感强。绘画兼具广州地方和宫廷特色，推测为宫廷在广州的定制产品。

经过对比分析，宫廷的玻璃画是用中国传统绘画的方式绘制，图案轻快明了，生动灵活，颜料的涂层很薄。广州的玻璃画则是按照西方油画的绘画技法绘制，色彩浓重，图案深沉，背景敷色，颜料涂层稍厚。

三 清宫玻璃画技艺的传播：西方—广州—宫廷

玻璃画是从欧洲传入中国的，在中国的两个绘制中心广州和清宫之间，玻璃画技艺是如何传输的？是由传教士从欧洲带入宫廷再流传到广州？还是由商船将玻璃画带到广州，广州画师迅速掌握玻璃画绘制技法后，再将之传入宫廷？或者是两条传输路线并存？以往的学者似乎大多认为是由西方传教士带入宫廷，再从宫廷传到广州^①。玻璃画技术果真是沿着这条线路传输的吗？

^① 江滢河在《广州外销玻璃画与18世纪英国社会》一文中提到耶稣会传教士钱德明(Amiot)在其回忆录中的记述，玻璃画技术由欧洲传入中国可能是西洋传教士的功劳。另外，江滢河在学术报告《广州外销玻璃画与18世纪英国的中国情调》中认为：欧洲玻璃画进入中国的渠道有三条：一是通过传教士从宫廷到广州，二是通过英国东印度公司的商业贸易，三是通过外国使团礼物。“虽然关于当时广州的外销画画家是通过什么途径掌握玻璃画技法的，目前尚没有找到确切的文献记载，但是康熙二十五年(1686)在紫禁城内设立了玻璃厂，当时也有不少‘广州匠’为宫廷服务，很可能就是他们把玻璃工艺带回了广州”。哥伦比亚大学Maggie Cao博士认为中国玻璃画的绘制1750年之前在宫廷，1750年之后转移到广州。孔佩特先生并不能肯定玻璃画是通过郎世宁和王致诚传入的，不过似乎同意玻璃画的技艺是由西方直接传入宫廷的。龚之允则认为玻璃背画源于中国宫廷，然后通过多个传播渠道，把这项技艺传播到了广州，最后得到了欧美市场的青睐。笔者对此有不同的看法。

查阅清宫造办处档案可知，雍正时期开始出现在玻璃窗或玻璃镜上画画的记载^①，但是这些画几乎都是贴上去的，而非直接画在玻璃上。乾隆元年宫廷开始绘制玻璃画^②，绘画的主力军是郎世宁和王致诚等传教士们，但他们是否是宫廷玻璃画技艺的最初传入者呢？

首先我们要考察一下郎世宁等西方油画家传教士们是否掌握玻璃油画技艺。

从绘制技法分析，玻璃画与油画是两种不同的绘画种类，使用的材料不同，绘制的过程也完全相反。玻璃油画采用独特的回溯式倒序作画方式，即将最接近观赏者的最“表层”内容先绘于玻璃表面，再将逻辑顺序更基础的色块叠加于之前的“表层”色彩上，从而保证可以从玻璃的另一面看到与油画一样的效果。

事实上油画家并不一定了解玻璃画的绘制方法，这是因为玻璃画技艺并非简单易学。萨凡利(Savary)在其所著《世界商业辞典》(Dictionnaire Universel de Commerce)中讲述了1745年一位法国人看到中国玻璃镜背画时的惊讶并仿效绘画的情景：“1745年我在路易斯港的时候，看到过一面中国镜子，它是洛克里亚侯爵购置的。镜面绘着一名中国贵妇在梳妆打扮，其上角有一只鹦鹉立于竿上，其后还有一只猴。对于镜子的美丽，手工的精巧，在大为倾佩之余，我渴望探寻仿制的方法。经过一番细心思索之后，我自信已经能够解决这个问题了。我又得到德那耶先生的帮助，他是路易斯港卫城火药库的主管人，是一位极高明的画家。我们两人合力工作，实行我的想法，很高兴地得出了我们两人一直非常满意的结果。凡欲仿造中国奇妙的出品的人必须照此办理。”“这种技术非常难，我怀疑法国是否有第二个人能够明白这种方法”^③。

有学者认为玻璃画技艺是由郎世宁等传教士带入中国的。意大利艺术史学者穆柯先生(Marco Musillo)认为，目前所掌握的书面证据不能证实郎世宁在来华之前绘制过玻璃画。虽然在郎世宁接受绘画训练的米兰，玻璃画也很流行，但是它们被认为是低劣的、廉价的仿制品，不被油画家们所接受。不过郎世宁在米兰接受过多种绘画技艺的训练，例如在铜器和木器上绘画，他也很有可能了解一些玻璃画的绘画技法^④。郎世宁在康熙五十四年(1715)来到北京宫廷，进入如意馆供职，雍正皇帝让画师们将画贴在玻璃上以便营造反向玻璃画式的效果，却没有让郎世宁绘制过玻璃画，乾隆元年(1736)他才开始在玻璃上画油画。

也有学者认为另一位传教士画家王致诚是宫廷玻璃背画的“首创”者，“这一事件发生在乾隆五年

① 《总汇》第2册第586页，第5册第797—798页等。

② 乾隆元年九月，如意馆，“二十六日，司库刘山久、七品首领萨木哈来说，太监毛团传旨：后殿明间钟架玻璃门上着郎世宁画油画。钦此。于本月二十八日，郎世宁将后殿明间钟架玻璃门上画油画讫”。《总汇》第7册第178—179页。

③ 前揭胡光华《玻璃画：中西绘画交流的镜子》，第119页。

④ 此条信息由德国马普学会艺术史研究所意大利艺术史学者穆柯博士提供，穆柯博士致力于郎世宁来华之前的绘画研究。

(1740)左右”^①，至于此前郎世宁所画玻璃画“是否为背画也不得而知”^②。清宫档案记载向来对器物描述不甚清晰，清宫虽藏有数以百计的“玻璃背画”，但通览造办处档案，除镜子上“走锡处挖去”“锡片刹下”再画画外，未见有“在玻璃背面”画画的记载。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。”^③如果是在镜子的表面绘画而不是背画就不涉及技术问题，也就不存在冷枚能否“画得”的疑问。丁观鹏是郎世宁的学生，应该是从郎世宁那里学习了绘制技法。因此，郎世宁等人绘制的应该是玻璃背画，果真如此，那么王致诚就不是宫廷玻璃背画的“首创”者。但在王致诚的精心设计和描绘下，将“走锡”的玻璃镜化腐朽为神奇，从而受到乾隆皇帝的赏识，玻璃镜画随后或为清宫玻璃画的重要部分，王致诚也逐渐取代郎世宁，成为宫廷玻璃镜画的主创人员。王致诚甚至自称：“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。”^④

笔者认为，当时清宫里的传教士画家郎世宁等人并不擅长玻璃画的技术，这一点从法国来华传教士韩国英的描述中也能发现，“郎世宁和王致诚很多时候被认为是玻璃背画技法在中国的传播者，韩国英的记述也符合了这种说法；不过他也记录了当那两位传教士受中国皇帝之命在大型平板玻璃上画画的时候，他们希望先看看中国画家是怎么画的，然后再开始尝试画这种新的绘画类型”^⑤。对于郎世宁等传教士画家，玻璃画是一种全新的画种，他们要从中国画家那里学习画技。可见，郎世宁、王致诚等传教士画家并不是将玻璃画艺术带入清宫的人。

其次从广州玻璃画的发展历程分析。雍正九年(1731)和雍正十年粤海监督监察御史祖秉圭先后向皇宫进贡了玻璃围屏和玻璃插屏^⑥。虽然不能确定围屏和插屏上的玻璃画是否为广州本地画家所绘制，但玻璃围屏所需的玻璃画数量多，风格大多统一，所以是西洋玻璃画的可能性不大，推测应该是广州的玻璃画匠绘制的。也就是说在雍正时期广州的画匠就能够绘制玻璃画了。

乾隆五年(1740)乾隆皇帝下旨让粤海关监督郑武赛家人把宫廷里的玻璃带到广州去画画^⑦，说明那时广州玻璃画的技艺已经非常精湛，可以达到乾隆皇帝的要求。要知道，没有经过几年的玻璃画学习和绘制，是很难达到乾隆皇帝的欣赏标准的。

广州的玻璃画在18世纪30年代已经远销海外。查尔斯·欧文(Charles Irvine)的文书里提到1738年玻

① 龚之允《图像与范式：早期中西绘画交流史(1514—1885)》，商务印书馆，2014年，第161页。

② 前揭龚之允《图像与范式：早期中西绘画交流史(1514—1885)》，第161页。

③ 《总汇》第8册第220页。

④ 前揭龚之允《图像与范式：早期中西绘画交流史(1514—1885)》，第161页。

⑤ 前揭孔佩特《深远的秘密——18世纪中国玻璃油画中的西方人》(上)，第57页。

⑥ 《总汇》第5册第36页，第5册第263—264页。

⑦ 《总汇》第9册第563—564页。

璃画家郭呱曾提供有“18幅配有漆框的玻璃画”，“另外还有6幅配有红木框的玻璃画”^①。1739年，“六幅玻璃画’就和一批私人货品一道由东印度公司的布托(Bootle)船长运回了英国”^②。英国著名设计师威廉·钱伯斯(William Chambers, 1749—1749年间为瑞典东印度公司货运员)曾在18世纪40年代三次造访广州，他编写的《中国建筑和家居设计》(1757年出版)中一些图案的脚注上标明：“是从著名中国大师萧先生的画作临摹而来。我在广州的时候聘请他在玻璃上画各种各样的中国服饰……”^③我们可以认为在他造访广州期间，已经有一些“大师”以他们的玻璃画技法闻名。1744年，约翰·派克(John Pike)在广州请人绘制了他的玻璃肖像画^④。1751年来广州的瑞典船“查尔斯王子号”上的牧师奥斯贝(Peter Osbeck)记载：“欧洲人经常带玻璃来，让人把玫瑰花或者其他花卉绘制在玻璃上，因为中国人非常擅长绘制花卉。”^⑤

1738年广州的玻璃画就已出口欧洲，在那之前玻璃画的技艺应已传入广州，18世纪40年代的广州已经出现了几位玻璃画的“大师”，到1745年广州玻璃画的技艺已达到令人惊讶的程度，足以让西方人赞赏。

通过梳理这些资料，对比广州和清宫绘制玻璃画的历程，加之前一节提到的宫廷和广州玻璃画技艺的区别，即广州的玻璃画均为油画，更接近西方玻璃画，可以推断广州的玻璃画绘制要比宫廷更早更成熟。

那么，清代宫廷为何直到乾隆元年(1736)才开始绘制玻璃画呢？笔者认为是因为乾隆皇帝对广州工艺的热衷，乾隆元年在皇宫的造办处成立了独立的广木作^⑥，大批广州的工匠来到宫廷。此时广州的玻璃画恰好是以家具的附属装饰的面貌出现，广木作的工匠中可能就有一些人掌握了玻璃画的绘制方法，因此将玻璃画技艺带到了宫廷。

通过前文的分析，广州绘制的玻璃画较之西方的玻璃画已经发生了很大的变化，简化了西方玻璃油画厚重的层层叠加的绘制技法，结合了中国画的绘制方式，由一层层稀薄的颜料反复叠加而成，后面添绘的涂层的色彩能够透过之前画好的涂层，绘制技法比较容易掌握，也可以更好地控制绘画效果。

因此笔者在此提出一种看法，即西方玻璃画的技艺通过商贸来到广州，广州画匠尝试着模仿绘制，模仿成功后，粤海关官员便择其佳品贡入皇宫。乾隆初期随着广木作的建立，大量广州工匠进入宫中，也将玻璃画技艺带入宫中。郎世宁等人也开始学习绘制玻璃画，基于他们有可能了解一些玻璃画的技

① 前揭孔佩特《深远的秘密——18世纪中国玻璃油画中的西方人》(下)，第47页。

② 前揭孔佩特《深远的秘密——18世纪中国玻璃油画中的西方人》(上)，第57页。

③ 前揭孔佩特《深远的秘密——18世纪中国玻璃油画中的西方人》(下)，第47页。

④ 前揭孔佩特《深远的秘密——18世纪中国玻璃油画中的西方人》(下)，第46页。

⑤ 前揭江滢河《广州外销玻璃画与18世纪英国社会》，第146—147页。

⑥ 根据清宫造办处的档案记载，雍正十一年的库票中就已经出现了“广木”，档案中却没有“广木作”的活计记载，推测当时广木作的人员比较少，附属于木作。乾隆元年成立独立的“广木作”。

术，又由于广州玻璃画的技法已经简化，并不像西方玻璃油画那样难以掌握，郎世宁等传教士画家便很快掌握了这种绘画技法，再利用他们扎实的油画基础，绘制水平便远超广州画师。之后，他们在宫廷大展身手，绘制了大量的玻璃画，并培养了绘制玻璃画的画家。

玻璃画技术从广州进入宫廷后，绘制水平得到提高，接着在宫廷供职的广州画家又把在宫廷学的画法带回广州，尤其使镜画的技术也成为了广州玻璃画的主要方式。

四 宫廷和广州玻璃画的分化

宫廷和广州的玻璃画在发展的过程中，由于使用目的的不同，绘画风格也朝着不同的方向发展。

（一）宫廷玻璃画

玻璃画是使用油画材料在玻璃上绘画，宫廷玻璃画最初也是玻璃油画^①，随后，一部分玻璃画尤其是兼具透光功能的玻璃画改用中国粉彩画的绘制技法，从古建部藏的玻璃画背面可以看到明显的毛笔绘画的笔锋。绘画颜料也为中国传统颜料。

玻璃画的绘画题材虽然也有表现异国情调的西洋山水人物，但更多的则是取材于中国传统绘画中所常见的图案，如花卉、花鸟、山水楼阁以及“九老图”“婴戏图”“耕织图”等中国传统的绘画题材。

绘画风格也发生变化，从油画凹凸明显、明暗突出、色彩浓重、层层叠加的特点，转变为淡雅、涂层稀薄的中国画风格。

清宫玻璃画的另一个发展方向则是多材质的综合运用。由于中国玻璃画面涂层稀薄，画家们往往采用背景纸来衬托或凸显玻璃画的画面，清宫由此创造出一种玻璃画与纸画相结合的特殊品种的玻璃画，即一部分图案画在玻璃上，一部分画在纸上，贴在背板上。画面中的前景直接绘制在玻璃上，背景部分则画在纸上，在糊饰的时候与玻璃隔开，这样既可以降低玻璃画的绘制难度，视觉上也可以拉开层次感。南京博物院的张丹先生在院藏宫廷玻璃画中发现了这一有趣的现象，并将这一发现告诉了笔者。笔者查阅故宫博物院收藏的玻璃画，也发现有不少此类作品，特举例如下：

例一，紫檀木框《三清图》玻璃画插屏。绘制者先在玻璃的背面绘制翠竹和寒梅，再在梅枝上方的玻璃后涂一层圆形水银形成的镜子，代表一轮明月，衬以清澈透明的蓝天为背景，构成了一幅《三清图》[图二十一]。而画面中蓝天白云的背景并不是直接画在玻璃上的，而是一幅纸画，托裱在木衬板上，与玻璃之间保持一点缝隙。这样，背景的天空和前景的竹梅月拉开了层次，具有逼真而深远的效果。

例二，紫檀木边《会昌九老图》玻璃画挂屏[图二十二：1、2]。从背景纸断裂处可看出，画面左边的楼阁、山石、树木已断裂，并与画面脱节，画面右边的彩云和山峰尚保留在玻璃画上。玻璃画前景中的山

^① 《总汇》第7册第178—179页、第11册第71页、第11册第379页、第18册第749—750页等。

〔图二十一〕紫檀木框《三清图》玻璃画插屏
故宫博物院藏



〔图二十二:1〕紫檀木边《会昌九老图》玻璃画挂屏
故宫博物院藏



〔图二十二:2〕紫檀木边《会昌九老图》玻璃画挂屏(局部)
故宫博物院藏



水、人物及祥云直接画在玻璃上，远景中的楼阁山石以及深远处的天空则是画在背景纸上，衬托在玻璃画的后面，纸画既是玻璃画的衬托又是玻璃画的一部分，这一设计营造出了远近景的纵深和层次感。

宫廷玻璃画，为迎合中国皇帝的审美、适应中国皇宫的需要发生了相应的变化，从绘画的颜料、绘画技法和风格以及玻璃画的使用上都加入了中国元素，朝着中国化的道路发展。另一个显著的特点则是宫廷玻璃画发展出多种材料相结合的工艺品种，既简便了玻璃画的绘制又呈现出高远、平远和深远之美。

(二) 广州玻璃画

广州玻璃画，除了少量的用于进贡皇宫和内销达官贵人外，大部分外销欧美，为迎合西方市场，广

[图二十三]西方人物风景玻璃油画

广东省博物馆藏



州的玻璃画逐渐向西方审美靠拢。

广州绘制玻璃画之初，玻璃画是作为家具上的装饰物，“绘画风格上带有中国工笔人物画的特征，虽然有透视空间的表现，然而‘线画法’勾勒线中稍施一点明暗的人物衣纹处理手法，与同一时期宫廷画珐琅瓷器、鼻烟壶上的人物表现有一脉相承的联系。人物造型呈现唯美主义倾向，色彩艳丽温暖，趋向那时中国宫廷画美人形象的时髦风尚。总之，玻璃画所受西方画风影响甚少，故而它隶属于中国装饰艺术外销的附属组成部分，以满足西方人在中国装饰热潮时期对中国人物画的渴求与想象臆造的心灵需求”^①。之后玻璃画西化的速度和水平得到迅速的提高和发展，玻璃画已从闺房家具装饰绘画的从属设计中超脱出来了，成为一个独立画种，绘画中带有的中西情调融合的题材也就屡见不鲜了。“18世纪40-60年代之间的中国玻璃画，已在仿效与变通西方绘画的情趣和表现方法，但还比较稚嫩，中国味儿和中国绘画传统技法混杂其中尤为突出，在色彩的运用上尚处于较低水平，以大片涂色及色相变化和色彩明度的退晕来解决明暗对比，色调不够统一”。18世纪70年代之后，“中国清代的玻璃画已呈现两大相辅相成的发展趋势，即：玻璃画已完全西化，以直接临作代替了前期对欧洲的中国情调图式的‘镜子’式反射，且复制技巧水平日臻成熟逼真；另一种情况是中国玻璃画家已具有绘制真人全身画像的能力”^② [图二十三]。在绘画题材上一方面承接西方订单绘制西方油画式的玻璃画，另一方面为迎合西方人对中国“异国情调”的兴趣，中国风土人情题材的玻璃画占据了外销玻璃画的主流。

广州的玻璃画自18世纪40年代之前开始绘制，最初作为家具的装饰品带有较明显的中国画风格，后逐渐向西方绘画靠拢，到18世纪70年代之后，完全迎合了西方市场，可以直接临摹西方绘画，同时也生产出大量的表现中国风土人情的作品。

在宫廷和广州，由于服务的对象不同，玻璃画分别朝着迎合皇帝品味和迎合西方市场需要的方向前进，渐行渐远。

① 前揭胡光华《玻璃画：中西绘画交流的镜子》，第119—120页。

② 前揭胡光华《玻璃画：中西绘画交流的镜子》，第128、131页。

五 结语

玻璃画自欧洲传入中国后，首先在对外贸易的港口城市广州发展起来，广州的玻璃画不仅外销欧美，而且源源不断地进入清代宫廷，清宫里的传教士画家和中国画家们在广州玻璃画师的指导下掌握了玻璃画绘制技艺。玻璃画在中国形成了广州和北京宫廷两个绘制中心。广州的玻璃画主要以外销为目的，兼销北京宫廷和达官贵人，宫廷的玻璃画则是为皇家服务的，广州与宫廷的玻璃画相互影响，但是由于服务的对象不同朝着两个方向发展，广州的玻璃画迎合了西方市场，宫廷的玻璃画为了适应皇帝的品位，经历了一个中国化的过程。

玻璃画在中国异军突起，发扬光大，成为中国外销画的一个重要组成部分，欧洲的玻璃画则日渐式微，以至于欧洲人反而仿效中国玻璃镜绘画。到过广州的西方人对这里出品的玻璃画评价甚高，美国人唐宁曾提到：“这里值得一提的是中国人以玻璃画著称，这种艺术几乎在欧洲消失，但在中国却得到成功的创作，中国画家十分擅长画玻璃画，他们用色十分成功。”^①这一独特的现象在文化史上有着极其重要的地位。正如胡光华先生在《玻璃画：中西绘画交流的镜子》中所言，玻璃画起到了中西绘画交融的“镜面”反射效果。

[作者单位：故宫博物院故宫学研究所]

(责任编辑：何 芳)

^① 前揭江灌河《广州外销玻璃画与18世纪英国社会》，第144页。