

浅论宋代的玻璃瓶画样

体会现实生活与艺术创作之间的微妙关系，中国传统绘画中长期存在的“玻璃瓶画样”堪称一个佳例。过去，因为我们没有注意到古人曾经有使用玻璃器的习惯，连带着也就忽视了这一类器物在绘画中的呈现，以至屡屡面对它们的时候却无法有效的辨认。

北宋郭若虚《图画见闻志》中有这样一条记录：

董祥，京师人，今为翰林待诏。工画花木，有琉璃瓶中杂花折枝，人多爱之。

早在北宋时代，有一位画院画家董祥，他最拿手的题材乃是表现插在玻璃瓶中的折枝花束，当时的人对他的这类作品很是喜欢。

这一艺术现象出现的现实背景，是宋代不仅有着稳定的伊斯兰玻璃器进口贸易，而且本土玻璃器生产也非常发达，玻璃器在宋人日常生活中乃是相当普遍的应用物件。足以证明这一情况的资料在文献中广泛存在，随便来说，《东京梦华录》中谈到，北宋东京的饭店中，大量使用玻璃碗作为普通档次的食器。宋词中则显示，当时，玻璃酒杯属于高档酒具，讲究在宴庆、待客等隆重场合使用；用玻璃珠串成的整幅珠帘也在富有人家普遍可见。以玻璃做成钗簪等首饰、装饰性工艺品，不仅有文献记录，而且也见于考古发现。

到南宋时，吴越一带是玻璃制造的重要产区，于是品质惊人的高级玻璃制品也就在宫廷生活中扮演了更为耀目的角色。《武林旧事》明确记载，在新年元旦这天，皇宫的正殿内部会搭起一个“五色琉璃”也就是彩色玻璃的小阁，天子宝座就设在阁内。此外，还曾在宫中搭起高五丈的彩色玻璃“灯山”。从元旦之夜一直到元宵节，装点佳节的华灯琳琅满目，其中，玻璃材质竟为重要一类！技术上比较简单的是珠子灯，以五彩玻璃珠串成龙船、楼台等各种花样造型。真正的精品是“苏灯”，用彩色玻璃做成直径达三四尺的圆形平面，再以之组合为团扇式彩灯，并且在两侧的玻璃面上精心绘制花鸟山水画面，为各色彩灯中地位最高的一种。不过，新安又创制了一种“无骨灯”，把绢囊内盛满小米，形成一个圆球，然后以这个圆囊为内范，制出一个浑圆的玻璃球，再去掉球内的小米囊，由此而形成玻璃胎的球形灯罩。在公元十二世纪，江南玻璃工艺能达到如此水平，足以作为中国文明先进程度的一个证明。

同样出乎我们今人意料的是，在那时的临安，民间普通商铺、富户人家也时兴悬挂彩色玻璃灯，当然在样式与品质上无法与禁中争胜，这些在临安大街小巷的门户前点点悬挂，照亮上元夜色的，是“五色琉璃泡灯”。据扬之水《琉璃泡水中鱼》（《古诗文名物新证》，紫禁城出版社，2004年）一文的详细考证，南宋时的琉璃泡灯并非真正的灯具，而是彩色玻璃吹成的各种鼓腹瓶，瓶中盛满水，涵养着小鱼，然后在其侧畔安设蜡烛或油灯，利用从一旁射来的灯光，把涵水的玻璃瓶体映得晶明澄透，并且以瓶中悠游的鱼影来形成别致的情趣。

由此可见，在宋代，社会各阶层都有机会看到式样不一的玻璃器，对这类器物的独特材质有

一定了解。在这种背景下，绘画中出现玻璃器的形象，让观众可以凭亲身经验评论这类细节是否逼真，由此激发出看画的兴趣，就成了画工们用以吸引顾客的聪明策略。因此，董祥远非北宋时代唯一热衷描绘玻璃器皿的画家。当时的真实情况是，职业画家，尤其是专工宗教题材的画家，共同遵行一个约定俗成的风气，那就是在画作的细部中描绘一件玻璃器，由此展示才华与技巧。怎样在既定题材中安插关于玻璃器的活泼情节，怎样尽可能生动地呈现玻璃的透明材质，以及怎样控制人与物透映在玻璃壁上的微妙视觉效果，乃是画家之间比斗能力高下的具体项目。这种竞赛能够产生，能够持续，一大关键在于社会大众明白画家的用心，并且有能力根据自己的实际经验来评判画家成绩的高下。

南宋楼钥《跋乔仲常高僧诵经图》中即记录道，他看到的一卷“十六应真图”，画中“以琉璃瓶贮藕花，小龟缘茄而上，童子隔瓶注视……”（《攻媿集》卷七十一）另外，黄庭坚曾做《南山罗汉赞十六首》，提到“第一尊者”图中有“坐前琉璃花盆”；“第二尊者”图中则有“坐前琉璃盆花”；“第四尊者”是“小僧倾琉璃瓶水饮虎”；“第五尊者”为“小僧奉琉璃器，中有两孔雀尾”。一套描绘罗汉的十六幅图中竟有四幅表现玻璃器，可见，在那个时代，玻璃器实为很热门的一个素材。

按照这一记录，我们再重新审视传世作品，就会发现，在宋元以来的诸多宗教作品中，都会出现一个透明器皿内插有花朵或物件的细节。典型如传为唐代画家卢楞迦作品的《六尊者像》中，第八尊者（罗汉）前的高几上有一只透明钵，内插两簇牡丹花。根据楼钥、黄庭坚的记录可以推定，这里出现的透明钵是一件玻璃器。

以时间为轴来考虑的话，如果审视一些唐代绘画作品，也不难找到疑似玻璃器的线索。如现藏英国博物馆的一件唐代《菩萨像》，手上所托似为一件带花斑的透明玻璃钵，画家的兴趣在于表现菩萨的手掌与五指映现在半透明的玻璃壁上的视觉效果。敦煌 401 窟壁画上的一位供养菩萨像，同样手托一件透明玻璃或水晶质地的浅盘，表现的重点亦在于半只手透过盘体朦胧显现的影迹。可见，把展示半透明玻璃壁上的映影作为发挥技巧的竞赛项目，是唐代画家早就开创的风气。

观察传世绘画，可以看到，宋元画工描绘玻璃器，大致存在着若干固定套路。一种是“玻璃盆花”——插有鲜花的敞口玻璃盆。最精彩的例子为现存四川博物馆的南宋佚名画家所作《柳枝观音像》，画面上，观音的宝座旁有一只大盆，盆中插有一朵硕大牡丹及红色花卉，这只大盆通体透明，于是，本应掩在盆内的折枝以及碧叶却清晰的映现在盆体的器壁上，与黄庭坚《南山罗汉赞十六首》所言“坐前琉璃花盆”、“坐前琉璃盆花”完全相符。画家非常用心的让花枝掩在盆中的部分，包括底层的花瓣、花蒂、折枝以及碧叶在颜色上褪去一分鲜艳，以这种色调上的变化呈现半透明玻璃壁映现物象时必然会制造的朦胧感。

现藏故宫博物院、曾传为李公麟作品的一卷《维摩演教图》，散花天女手上所托为一只透明质地的盛花盃，盃中簇满鲜花，花的枝茎则宛然清晰的映现在盃壁上；《朝元仙仗图》中的“苍元洞阴玉女”一样的被安排为手托一只盛花的透明盃的姿态。分别出现在两幅不同作品中的插花透明盃，在样式上与《柳枝观音图》上的“琉璃花盆”大体近似，显然，这两处画面局部也都是在表现“琉璃花盆”，只不过相比之下尺寸大为缩小，小到可以让女性用一只纤手托起。更有意思的是，明代画家仇英在临摹一帧宋人作品之时，把画一盆鲜花描绘成大玻璃

盆内盛满清水，水中插有花束的折枝，甚至盆中的清水还以蓝色加以明示。结合黄庭坚所记录的罗汉图中的“琉璃盆花”，可以推断，如此样式的插花玻璃盆是宋代画家们逐步创作出来的一种“画样”，这一画样具体来说是一种服务于局部的画样，或许可以称之为“局部画样”或“细部画样”。

另一种固定样式则是在长颈玻璃瓶内插入花枝，日本大德寺所藏宋代画家法常的《观音图》，便有一缕杨枝插在琉璃净瓶中，可以看到细枝在瓶中的纤影。

此外，值得一提的是元代画家颜辉的《水月观音像》，画中，无色的琉璃净瓶被置于一只蓝色的透明玻璃碗中，而从现藏俄国艾尔塔米什博物馆的一件西夏时代的《水月观音》来看，如此将琉璃净瓶再置于一件玻璃碗内的图式，在宋元时代，是艺术家们以真实的玻璃器为出发点创制出来的一种富有妙趣的“画样”，流传颇广。

因此，可以说，在宋代，就玻璃器的描绘，画工们总结出某些大体固定的“局部画样”。这

种局部画样具有类似“标准构件”的性质，在当时，类似的固定程度深浅不一的局部画样尚有许多，就像为一幅画面事先制造好的种种半成品零件，各科画家在创作中依照题材、构图等具体需要在这些“标准构件”中进行择选，再加以排列组合，形成复杂、饱满的画面。当然，如何处理利用既有“零件”与创新求变之间的关系，就看画家个人的才华与性情了。在当时要吸引主顾、创造市场的情况下，既要让观众对画面有熟悉感，一看就懂，不觉隔阂，又要让观众产生新鲜感和惊奇感，大约是很微妙的一种游戏。

有意思的是，由于技术水平的限制，往昔时代的玻璃器不能如今日玻璃这般彻底透明，而是隐约带有青色，接近半透明的状态。画家们恰恰刻意地展示当时玻璃器的这种特点，非常用心的让瓶内的形象在色泽上转得浅淡，变成模糊的影迹，与瓶外世界的清晰构成对比。通过描绘玻璃器来炫示本领，让观众产生惊奇感，几个世纪之后，同样的现象在荷兰静物画中再度风行，当然是依靠了截然不同的材料与技巧。看来玻璃的透明特质很容易惹画家手痒，唤起他们的征服欲。宋代宗教画家争相在作品中设置玻璃器细节，缘于这一时期艺术对写实的极度追求，也缘于当时市场竞争、职场竞争的激烈。那是绘画的黄金时代，也是画家的创作高度市场化、商品化的时代，职业画家不得不使出浑身解数确立优势地位。然而，今天很少有人意识到中国艺术史上这一充满活力的章节。

在董祥生活的时代，玻璃器是画家们普遍娴熟的一项素材，这就是他创作活动的总体背景。只不过，他的前辈和同辈们都只把这种器物当作画面中的一个细节来处理。董祥的才华之处在于，他把插有花束的玻璃瓶提炼为一个独立的小品题材。或者说，他将别人笔下的“局部画样”加以放大，使之上升为支撑起一个饱满画面的主角，形成了类似后世欧洲静物画的样式，也像是电影中的特写镜头。

激发董祥灵感的现实情况是，以玻璃瓶作为花瓶，实乃宋代富贵阶级中的时髦做法。在宋人观念中，无论私人居室，还是节庆、宴客等公开场合，用玻璃瓶插鲜花，都是一种足以令场面生辉的陈设。如果插花之瓶是质量精良的高档玻璃器，那么还可以很好地彰显主人的财力与品位。

南宋周密在《武林旧事》中即写道，禁中赏牡丹，会用到大食玻璃瓶；《齐东野语》则提及友人紫霞翁“供客以玻璃瓶洛花”。宋籀有一首《木樨花》诗，咏赞“叶叶秋声中，霏霏蚤英簌”的桂花，最后提到“乱插琉璃瓶，于斯殊不俗”（《双溪集》卷二）贺铸《最多宜》词中则有云：“碧琉璃水浸琼枝。”意思是说，青色琉璃瓶里灌满清水，插着白莲花一类的花枝。这些线索显示，在宋代，有闲阶级的居室陈设中，插有鲜花的玻璃瓶是并不陌生的因素，是日常生活中随时可以看到的点缀。董祥之“琉璃瓶中杂花折枝”创作，可谓是应运而生了。

董祥本人的画迹未见流传后世。现藏故宫博物院的一幅南宋佚名《胆瓶秋卉图》，应该正是一幅表现菊花插在玻璃花瓶中的珍贵作品，隐隐可以看到一双细长菊梗在瓶内直插到底的影迹。不过，因为画面古老，仅凭印刷品无法完全确定，还望专家对原迹直接进行观察，以便判明其所绘是否一只半透明的玻璃花瓶。

好在，就目前所知，至少有两位明代画家的作品，在一定程度上沿袭了董祥所开创的“小品画样”。

其一为明末清初画家汪中《得趣在人》册内的“瓶花小鸟”一帧。这帧画面上呈现一只窄口大腹瓶，也就是宋人所熟悉的“琉璃泡灯”。瓶中插着几枝花草，花枝没入瓶内的部分透过瓶壁映现出来，只是色彩转淡，变成朦胧的浅影。同时，瓶中还有游动的鱼、虾，也是影像

轻浅。不难得出结论，这位明末画家所着力刻画的恰恰是“琉璃瓶中杂花折枝”的古老画题，同时，还表现了鱼虾嬉游瓶内水中的活泼，如此的设计，竟与楼钥“以琉璃瓶贮藕花，小龟缘茄而上”的记录惊人的相近。

实际上，在阔腹玻璃瓶中养小鱼数尾的风气一直沿袭到明时。（详见扬之水《琉璃泡灯中鱼》）不过，汪中《得趣在人》册的十二帧作品明显是按明人特有的方式临仿宋人作品，这种临仿总是把模仿与再创造混在一起。因此可以推测，“瓶花小鸟”的出发点并非写实，而是再现古画的画面。经过近千年的时光，董祥的作品未能幸存下来，但是，这位宋代画家所擅长并受到他同时代人欢迎的玻璃瓶插折枝花作品的风采，根据汪中作品的精彩呈现，便显得可以想象。

在汪中的笔下，琉璃瓶旁停有一只八哥，被瓶中鱼虾的游态吸引，瞪目盯视，极饶意趣。不知此一巧妙构思是采自前人作品，抑或为汪中自己的灵感。想来，宋代画家既然已有“以琉璃瓶贮藕花，小龟缘茄而上，童子隔瓶注视……”的表现，以当时花鸟画之盛，描绘猫雀等小动物隔瓶盯视瓶中物的作品很可能同样会出现。因此，八哥凝看瓶中鱼虾的细节，极可能也是沿用前代的创意。

其二是署名陈洪绶的《瓶花图》（现藏大英博物馆），绘有一大一小两只花瓶，画面题诗写明其中的大瓶是碧琉璃瓶，一簇花梗在瓶壁上清晰显影。明代不见以玻璃瓶插花的记载，因此，这幅作品无论是否陈洪绶本人亲笔，都是创作者依据前代画工留下的画样再加发挥而成。换句话说，这幅作品正是董祥所创“琉璃瓶中杂花折枝”画样的绵延，最好的证明了这位宋代画家的创意是多么的富有生命力。

如果我们留意,还能找到元明清时代描绘玻璃瓶小品的更多作品,如虚谷一幅《花果金鱼图》(现藏安徽博物馆)中就出现了一只内涵金鱼与水藻的玻璃罐。

此外,宗教绘画中配备玻璃器的“局部画样”,这一在唐宋时代形成的规矩也展现出了难以置信的绵延性。据林姝《明清唐卡绘画中的玻璃器》(《紫禁城》2010年1期)一文分析,清代宫廷画家创作的十六应真像中有对玻璃器的表现,宋代画家恰恰开创了完全一样的风气,二者之间不可能没有联系。更精彩的是,该文详细探讨道,在似乎非常程式化的西藏唐卡画面上,居然看到各式玻璃器的颇为写实的形象。传统绘画,特别是宗教绘画,一个显著的特点就是在长期演进中形成了各种固定的程式——或说图式、“画样”,历代画家总是依循、利用既有的画样进行创作,在沿袭传统的基础上发挥才华,求变求新。鉴于宗教绘画中的玻璃器“画样”长期存在,明清唐卡中出现玻璃器的形象,是否可能为沿袭前代传统的结果?

众所周知,在清代康乾时期,由天子下令召传西洋传教士主管造办处的玻璃制造事务,这些传教士将当时的欧洲玻璃烧造技术引入,由此,清代宫廷玻璃器迈上了一个新的高峰,在世界玻璃史上都是华贵而独特的一章。据林姝研究,清代唐卡中描绘的玻璃器,恰恰传神再现了这些清代彩色玻璃新品种的风貌。因此,即使画家们遵循了必须在笔下出现一个玻璃器局部的古老传统,也没有僵化地沿用前代画样给定的器物形象。

也许可以说,唐卡画家们将自己生活时代的时新式样的高档玻璃器生动地再现笔底,恰恰是对传统心领神会的运用,是在遵守既定规则与从现实中汲取活力之间取得了平衡。这,正是往昔绘画传统中一个非常重要的特点,一种创作的基本模式。

最后要说的是,清末、民国时期,西洋生产的透明玻璃水杯进口到中国,为中国的消费者所熟悉,相应的,国画家笔下也就出现了这种敞口直筒杯的形象。齐白石就画过插着一朵牡丹或者一朵兰花的玻璃杯。如此的表现,不知是否仍然是对北宋董祥所创画样的一种延续,一次翻新?

孟晖
Meng Hui