

从清宫美人图看雍正、乾隆时期的首饰艺术与传播历程

李佳宁

中国传媒大学文化产业管理学院, 北京 100024

DOI:10.61369/HASS.2026050001

摘 要 : 文学、绘画、器物之间的跨媒介互动是中国艺术史的有趣议题, 本文从清宫美人图出发, 分析雍正、乾隆时期宫廷首饰的汉妆艺术。从文学到绘画, 文人与画家共同建构出理想化的美人形象, 形成了以金凤、翠翘、明珰为主的经典配饰。雅好汉风的雍乾二帝尝试将理想美人带进现实, 宫闱后妃画像时常可见汉妆首饰头面, 也令现实首饰制作呈现出文人趣味。延伸至美学角度, 李渔等文人提出的“取象于物、约小其形、精雅其制”以及“取相宜, 有画意”便是这类文人趣味的具体体现。然而, 在清廷首崇满洲的国策下, 汉妆首饰意趣沦为一种隐秘的时尚, 18世纪以后随着帝王兴趣的减退而化为踪影。

关 键 词 : 美人图; 首饰; 文人趣味; 隐秘时尚; 18世纪

The Glimpse of Han Style: The Study of Jewelry style from Court Lady Painting during Yongzheng-Qianlong Period

Li Jianing

School of Cultural Industry Management, Communication University of China, Beijing 100024

Abstract : The intermedial interaction between literature, painting, and product is an interesting area in the study of Chinese art history. This paper examines the Han-style aesthetic and literati taste in courtly jewelry during the Yongzheng and Qianlong periods through the lens of court lady painting. From literature to painting, literati and painter collaboratively constructed an idealized lady imagery, giving rise to a repertoire of classic ornaments including “Jinfeng” (golden phoenixes), “Cuiqiao” (kingfisher-feather hairpins) and “Mingdang” (pearl earrings). Yongzheng and Qianlong emperors, known for their interest for Han culture, sought to translate this idealized lady into reality, result in the jewelry of Han style was prevalent in the court. This tendency further influenced actual jewelry production, infusing it with literati aesthetic. From an aesthetic perspective, Liyu’s theory can represent this kind of literati aesthetic, including design element from nature, minimalism style and delicate craftsmanship as well emphasizing moderation and painting feeling. However, under the policy of Manchu precedence in Qing dynasty, the Han-style jewelry was a secret court fashion. By the late 18th century, as emperor interest declined, it gradually faded into obscurity.

Keywords : court lady painting; jewelry; literati taste; secret fashion; 18 century

引言

与现实主义创作的“触景生情”不同, 中国艺术的另一种生成机制是“望文生意”, 即由文本构建形象。扬之水先生曾以“掬水月在手”为例, 指出从诗歌到图画, 再到器饰的传播历程。^[1]18世纪的清代宫廷, 由于雍正、乾隆皇帝的热忱, 清宫院画出现了一批表现汉装仕女的绘画题材, 被称为美人图。画中美人簪戴的首饰, 亦体现出文学、绘画、器饰之间的传播与互动, 呈现别样的汉妆艺术。

18世纪, 为了巩固统治阶层的优势地位, 雍乾二帝都沿袭了“首崇满洲”的国策。在衣冠制度上, 皇帝力求满族旧俗不被汉风侵蚀, 乾隆二十四年(1759)编修的《皇朝礼器图式》详加框定了冠服体例, 乾隆在卷首《御制序》中强调: “北魏辽金以及有元, 凡改汉衣冠者, 无不一再世而亡…引之可不慎乎? 可不戒乎!”^[2]宫廷选秀时, 乾隆注意到旗人秀女违背了满族一耳三钳的传统, 为此大动肝火。他说: “此次阅选秀女, 竟有仿汉人妆饰者, 实非满族风俗…嗣后但当以纯朴为贵, 断不可任意妆饰。”^[3]

然而有趣的是, 皇帝对外就仿效汉风之事频频申饬, 对内则命令宫廷画家描摹汉装美人, 刻画汉人妆饰, 甚至自己也着汉服入画。

那么，画家们笔下的美人首饰，究竟是画家的虚设和想象，还是那时后妃妆饰的真实写照？倘若画家虚设，样式来源何处？这些令皇帝属意的画中美人，她们所簪戴的汉妆首饰是否会走进现实，影响那时的首饰制作？本文试图跨越文学、绘画与器物这三大艺术品类，尝试由物见人，品读雍正、乾隆时期宫廷的首饰艺术与传播关系。

一、理想美人：文学及图式中的经典配饰

美人图兴起于明代中叶富庶的江南地区，随后成为一种面向大众的视觉消费

文化。清代已降，远在江南的美人吸引着来自北方的皇族。巫鸿指出汉装美人“通过种种想象的联系——包括异域风情、美人名园、古老的文学艺术传统以及由过度精致带来的脆弱——象征了皇帝心目中的江南。”她们既是统治者征服的对象，又是欲望的对象。^[4]

学界已有共识，多数美人图都并非真实的人物，而是一种“理想化”的形象。如同西方的古典主义美术，寻求和树立美的客观标准和创作范式，达到源于现实并最终超越现实的完美境地。不过，这会导致艺术的程式化和风格化倾向。比较清官美人图里的头饰（图1），可以发现彼此极高的相似性：她们梳着汉式云髻，髻顶中央插着一支金凤簪，凤衔珠串；两侧佩戴一对点翠发簪，耳畔或宝石一枚，或珍珠两颗。



图1 18世纪清官美人图中的首饰形象比较

巫鸿认为文学中的美人谱和绘画中的美人图相辅相成、相互推动，在人们的视野里和心目中创造出美人的图像志。^[5]不过囿于绘画主题，巫先生并未展开讨论《美人谱》中的首饰。但是画家作画时，不会照本宣科将文本所载全部移植画面。视觉特征明显，画面效果出彩的首饰会被优先选用，而形象模糊不清，表现效果不佳的饰物则会被画家舍弃。比如“犀簪”颜色与发色不易区分，“辟寒钗”的形象过于模糊，便被舍弃。而“明珰”“翠翘”“金凤凰”则被画家们优先选择入画，成为美人头饰的固定搭配。既是因为白色、蓝色、金色在黑色发髻上的视觉效果出彩，同时三者内容上也有很深的古典文学渊源。

“金凤凰”插戴在美人髻顶，喙口衔珠象征着祥瑞之兆和恩赏之典。明代类书《山堂肆考》记载：“凤衔，皇帝之子名青阳，

是曰少昊，一名挚，有凤衔珠致于庭，少昊拾而怀之，照于天下。”^[6]另外，凤鸟衔珠的图式也存在异域渊源。唐代联珠圈纹中的鸾鸟，时常口衔一串项链，下垂三珠，夏鼐先生指出其为萨珊纹样。^[7]而且，敦煌壁画中也有凤鸟衔珠的头饰图案，图证可参考常沙娜先生整理的盛唐敦煌130窟女十一娘的头饰。^[8]时至明清，金凤衔珠已经成为流行的首饰样式。

“翠翘”相对令人陌生，《山堂肆考》记载：“翡翠鸟尾上长毛曰翘，故美人首饰如之，因名翠翘”^[9]，可见翠翘与翠鸟之羽相关联。寻根问源，《洛神赋》以“戴金翠之首饰，缀明珠以耀躯”“或采明珠，或拾翠羽”幻化出文人心目中的女神形象。后世诗词中，翠羽制成的翠翘常伴美人发畔，如李商隐“水文簟上琥珀枕，傍有堕钗双翠翘”^[10]、韦应物“丽人绮阁情飘飖，头上鸳鸯双翠翘”^[11]等等。

“明珰”一般指用珠玉串成的耳饰。《山堂肆考》记载：“明珰，耳珠也。刘熙释名穿耳施珠曰珰。”^[12]杜牧的“三千宫女侧头看，相排踏碎双明珰”^[13]描绘了古代官人双耳佩明珰的情境。光线照射下的点点珠光耀眼夺目，诗词中描述韦“彤庭飞彩旆，翠幌曜明珰”^[14]“煌煌珠明珰，照耀生身辉”^[15]成对的明珰在文学中，有时也表达独居的孤单和对情人的思念，如“幽闺共晚，明珰难寄，尘世教谁将傍”^[16]“曰爷几时归？寄我双明珰”^[17]

金凤凰、翠翘、明珰，三者逐渐成为古典美人的经典配饰，在文学中经常组合出现。比如，唐诗《长恨歌》“花钿委地无人收，翠翘金雀玉搔头”^[18]（金凤有时易以金雀）。宋词《忆秦娥》写道：“樽前有人如玉，翠翘金凤，内家妆束，娇羞爱把眉儿蹙。”^[19]戏曲流行后，明代汤显祖《牡丹亭》描写因相思亡故的杜丽娘以游魂之身再入人世：“翠翘金凤，红裙绿袄，环佩玎珰，敢是真仙下降？”^[20]清代李渔编写的《双锤记》用“双双玉树琼花朵，两两翠翘金凤凰”来形容年轻貌美的未婚女子。^[21]从纸本诗词到戏剧舞台，视觉化呈现愈发重要，因而进一步推动了翠翘金凤的具象表现，逐步成为古典美人的经典扮相。

二、情文并丽：文人趣味影响下的首饰美学

晚明以来，文人热衷树立清雅的用物准则。文震亨的《长物志》、高濂的《燕闲清赏笺》、李渔的《闲情偶寄》等著作皆品评了生活中的各类器物。这些文人著作流传至18世纪的皇帝手中，对皇帝的知识和品位产生了重要影响。譬如谢明良就指出乾隆的陶瓷鉴赏知识很大程度上受这些文人笔记的影响，^[22]这也说

明清代宫廷与民间艺术品味存在的相融性。在这些文人笔记里，唯有李渔集中阐发了首饰方面的美学准则。

李渔的工艺美学思想，杭间用李渔在《香草传奇序》中提出的传奇三美——情、文、有裨风教进行概括。杭先生认为“情”指情节，引申为内容，而“文”是装饰，情文关系也即文质关系，情文俱备的基础上还需“有裨风教”。^[23]无独有偶，徐震在《美人谱》评说美人“必欲性与韵致兼优，色与情文并丽”，^[24]延伸到工艺美学层面，情文并丽也即内容与形式的统一。

在“情”也即内容方面，李渔提出：“簪头取象于物，如龙头、凤头、如意头、兰花头之类是也。”^[25]这里的“取象于物”有二层意思，其一是造型上的肖生象形，即李渔强调的“重机趣，贵自然”。其二是内涵品格上的借物喻人，即李渔推崇的“有裨风教”，以首饰之象物，言明女子应该具有的情貌与品德。



图 11 雍正乾隆时期宫廷人物画中的女性与兰花形象



图 12 乾隆时期的各类兰花簪

李渔所枚举的簪头形象中，兰花最能体现文人雅韵。龙凤如意在前朝首饰中已属常见，而兰花却在清代悄然绽放，成为燕闲簪饰与妆案的常客。兰花配美人，《美人谱》写“四之事”中第一件事就是美人“护兰”。^[26]《悦容编》言及女子闺房雅供强调“又须以兰花为供”。^[27]然相俱贵乎有情，有情务在得法；有情而得法，则坐芝兰之室，久而愈闻其香。”^[28]兰花的可贵在于与人亲近的天性，人与兰花相处贵在情趣，有情而得法，兰花也会历久弥香。以兰喻人，体现出文人对琴瑟和鸣、两心相契的希冀与企

盼。乾隆朝非常流行成对的兰花簪，簪于发髻两侧为翠翘之用。有的以累丝掐成兰瓣，点翠饰为兰叶，宝石化作兰蕊(图12-①②)，有的则直接以点翠表现兰瓣(图12-③④)。值得一提的是，乾隆40年收回的这支兰花簪(图12-③)很可能是孝仪纯皇后的遗物，之后又传给了孝和睿皇后。^[29]换言之，嘉庆帝的母后和皇后都曾经可能簪戴过这对兰花簪，信物背后承载的故事令人遐想联翩。

在“文”也即形式方面，李渔先从整体视觉观感出发，指出首饰用作衬托人的肌发容颜，切忌喧宾夺主。他说：

珠翠宝玉，妇人饰发之具也，然增娇益媚者以此，损娇掩媚者亦以此……若使肌白发黑之佳人满头翡翠，环鬟金珠，但见金而不见人，犹之花藏叶底，月在云中，是尽可出头露面之人，而故作藏头盖面之事……使遇皮相之流，止谈妆饰之离奇，不及姿容窈窕，是以人饰珠翠宝玉，非以珠翠宝玉饰人也。^[30]

另外，同期的卫泳在《悦容编》中也提出了他对首饰美学的理解：

饰不可过，亦不可缺。淡妆与浓抹，惟取相宜耳。首饰不过一珠一翠一金一玉，疏疏散散，便有画意。如一色金银簪钗行列，倒插满头，何异卖花草标。^[31]

总结下来，“取相宜”、“有画意”是文人心目中的首饰美学，他们喜欢略施粉黛，而非浓妆艳抹。如同喜欢中国绘画中的逸笔草草，而非极妍工巧。文人美学的核心是平淡天真，不施藻饰。李渔提示“女人一生，戴珠顶翠之事，止可一月，万勿多时”，并建议“近日吴门所制象生花，穷精极巧，与树头摘下者无异，纯用通草，每朵不过数文，可备月余之用。”而乾隆挚爱的孝贤皇后，平居恰以通草绒花为饰，不御珠翠，可见这类朴素自然的妆扮亦深得圣心。

接下来在工艺形制上，李渔提出：

簪之为色，宜浅不宜深，欲形其发之黑也。玉为上，犀之近黄者、蜜蜡之近白者次之，金银又次之，玛瑙琥珀皆所不能。……但宜结实自然，不宜玲珑雕琢；宜于发相依附，不得昂首而作跳跃之形。盖簪头所以压发，服贴为佳，悬空则谬矣。

饰耳之环，愈小愈佳，或珠一粒，或金银一点……既当约小其形，复宜精雅其制。^[32]

归纳起来，“精雅、小巧、结实、自然”是李渔眼里首饰应该具备的工艺形态。而寻索清代流行的首饰形制，确有一批作品符合上述工艺美学，譬如抱头莲和通气簪(图13)。抱头莲是清代流行的一种简约而小巧的簪饰，一般是尖锥式簪脚，簪首以仰覆莲瓣镶嵌一颗大珠或宝石。^[33]雍正、乾隆时期造办处档案显示，皇帝屡屡要求置办抱头莲首饰，^[34]观赏实物，抱头莲以较大的珍珠、红蓝宝石等珠宝为簪头，宝石随形打磨，体现了自然意趣(图13-①②③)。而整体尺寸颇为小巧，长不过16厘米，径不超1寸。



图 13 清代抱头莲与通气簪

通气簪也是清代流行的首饰款式，其簪杆镂空花纹，簪首作花卉、竹节或如意。尽管体态小巧，制作却颇为费工。首先要将素丝压成扁丝，掐作波浪状的玢丝，然后将两根玢丝镜像交叠平铺，构成二方连续的菱格或四合如意图案。再将数根玢丝两两交叠，形成四方连续的图案。再将以丝铺成的图案平铺焊接，焊接后以木范卷成镂空簪杆。镂空的簪杆不仅雅致，还减轻了重量、节省了材料。具体文物有两对乾隆年间的通气簪（图13-④），其中一对以四君子为题，在宽仅2.7厘米的簪首上表现了梅、兰、竹、菊，方寸间集合了累丝、点翠、镶嵌等诸多工艺。

耳环在首饰搭配中起点缀作用，所以李渔强调饰耳之环，愈小愈佳，在形态上“或珠一粒（图14-①），或金银一点（图14-②），此家常佩戴之物，俗名‘丁香’，肖其形也。”若着盛装，耳饰也需稍大，但李渔提醒说：“若配盛妆艳服，不得不略大其形，但勿过丁香之一倍二倍……切忌为古时络索之样，时非元夕，何须耳上悬灯？”清官美人图里，不少耳饰以两颗珍珠穿缀成葫芦环，或以稍大的宝石珍珠制成珠宝耳坠。实物中，台北故宫收藏的铜镀金珍珠耳坠（图14-③）、金嵌珍珠碧玉耳环（图14-④）、金嵌珍珠耳环（图14-⑤）大致反映了清官美人图中的耳饰风格。至于北京石景山出土的累丝官灯形金耳坠（图14-⑥）则是李渔所谓“耳上悬灯”的反面典型。



图 13 清代各类耳环与耳坠

三、结语

汉妆意趣是雍正、乾隆时期的宫廷，与满妆首饰并行的一股隐秘时尚。之所谓隐秘，首先是因为其与满族皇室“仍尊旧制衣冠”的国策相悖，^[35]只得沦为帝王的私人意趣。兴致盎然的皇帝邀请后妃一同身着汉服入画，却不忘托词“诂是衣冠希汉代，丹青寓意写为图”“不过是丹青游戏，非慕汉人衣冠”。^[36]就连命临摹仇英的《汉宫春晓图》，乾隆也暗暗叮嘱“其手卷上前边汉宫春晓四字去了。”^[37]其次，虽然古典文学和美人图画相互推动，建构了理想美人形象，衍生出经典妆饰搭配，但这毕竟是难登大雅的香艳俗事，一国之君岂能开诚布公？雅好汉风的乾隆，尚瓷可托舜土铜之德，弄玉可借禹治水之功，但心慕汉妆美人却难寻一个冠冕堂皇的借口。

不过，隐秘的时尚依然有传播的空间与动力。巫鸿先生认为汉服禁令反而令其具有诱惑性，引起帝王征服的欲望。^[38]于是理想美人悄然走出画框，步入现实。乾隆钟爱的皇后及嫔妃，她们平居生活的画像，经常可见汉妆首饰头面。除了沿用金凤凰、翠翘、明珰等经典搭配，时常添珠加翠，以显圣眷优渥。而造办处画人与画样人的互通，实现了艺术与设计的联结，影响了现实首饰的艺术风格。

与美人图志相关的首饰风格，背后反映了文人群体的审美品味。李渔倡导的“情文俱备”具有首饰美学意义，在内容情致上注重取象于物、有裨风教，在形式美感上追求约小其形、精雅其制，强调取相宜、有画意，用首饰去衬托人的肌发容颜。18世纪以后，当美人图不再流行于宫廷，现实首饰中的汉妆意趣也逐渐式微。19世纪晚清的满妆旗头逐步走向了浮夸的程度，为了配合两把头和大拉翅，相应的首饰尺寸也大幅度增加，堆砌珠宝，繁冗奢华，曾经的汉宫图画最终化为了一抹掠影，消逝在历史的进程中。

参考文献

- [1] 扬之水。“掬水月在手”：从诗歌到图画 [J]. 中国典籍与文化论丛, 2009 (00): 274-280.
- [2] (清) 允禄等编撰, 牧东点校. 皇朝礼器图式 [M]. 扬州: 广陵书社, 2004: 1-2.
- [3] (清) 徐珂. 清稗类钞 [M]. 北京: 中央书局, 2010: 6146-6147.
- [4] (美) 巫鸿. 中国绘画中的“女性空间” [M]. 北京: 三联书店, 2019: 464-465.

- [5] (美)巫鸿.中国绘画中的“女性空间”[M].北京:三联书店,2019:360.
- [6] (明)彭大翼.山堂肆考,见(清)纪昀.景印文渊阁四库全书(第977册)[M].台北:台湾商务印书馆影印,1983-1986:687.
- [7] 夏鼐.新疆新发现的古代丝织品——绮、锦和刺绣[J].考古学报,1963(1):45-76.
- [8] 常沙娜.中国敦煌历代装饰图案:续编[M].北京:清华大学出版社,2014:35.
- [9] (明)彭大翼.山堂肆考,见(清)纪昀.景印文渊阁四库全书(第978册)[M].台北:台湾商务印书馆影印,1983-1986:646.
- [10] (唐)李商隐.偶题二首,见(清)彭定求.全唐诗[M].北京:中华书局,2008:6222.
- [11] (唐)韦应物.长安道,见(清)彭定求.全唐诗[M].北京:中华书局,2008:1998.
- [12] (明)彭大翼.山堂肆考,见(清)纪昀.景印文渊阁四库全书(第978册)[M].台北:台湾商务印书馆影印,1983-1986:658.
- [13] (唐)杜牧.郡斋独酌,见(清)彭定求.全唐诗[M].北京:中华书局,2008:5939-5940.
- [14] (唐)李世民.元日,见(清)彭定求.全唐诗[M].北京:中华书局,2008:8.
- [15] (元)张仲寿.妾薄命,见杨籾.全元诗[M].北京:中华书局,2013:9.
- [16] (宋)朱敦儒.鹊桥仙·和李易安金鱼池莲,见唐圭璋.全宋词[M].北京:中华书局,1965:841.
- [17] (清)刘宝楠.北行将发,见(清)刘宝楠.刘宝楠集[M].扬州:广陵书社,2006:329.
- [18] (唐)白居易撰,谢思炜校.白居易诗集校注[M].北京:中华书局,2006:943.
- [19] (宋)佚名.忆秦娥,见唐圭璋.全宋词[M].北京:中华书局,1965:3741.
- [20] (明)汤显祖撰,蔺文锐注.牡丹亭[M].北京:中华书局,2016:225.
- [21] (清)李渔.双锤计,见(清)李渔著,关非蒙等点校.笠翁阅定传奇八种[M].杭州:浙江古籍出版社,2014:359.
- [22] 谢明良.乾隆帝的陶瓷鉴赏观[R].台湾大学艺术史研究所,2004.
- [23] 杭间.中国工艺美术学史[M].北京:人民美术出版社,2018:215.
- [24] (美)巫鸿.中国绘画中的“女性空间”[M].北京:三联书店,2019:360.
- [25] (清)李渔著,郁娇校注.闲情偶寄[M].南京:江苏凤凰文艺出版社,2019:112-116.
- [26] (美)巫鸿.中国绘画中的“女性空间”[M].北京:三联书店,2019:360.
- [27] (清)卫泳.悦容编,见(清)蟲天子.《香艳丛书》(第一册)[M].北京:人民文学出版社,1992:70.
- [28] (清)李渔著,单锦珩点校.闲情偶寄[M].杭州:浙江古籍出版社,2014:246-247.
- [29] 陈慧霞.清代宫廷妇女簪饰之流变[J].近代中国妇女史研究,2016(28):73-74.
- [30] (美)巫鸿.中国绘画中的“女性空间”[M].北京:三联书店,2019:360.
- [31] (清)卫泳.悦容编,见(清)蟲天子.香艳丛书(第一册)[M].北京:人民文学出版社,1992:69.
- [32] (美)巫鸿.中国绘画中的“女性空间”[M].北京:三联书店,2019:360.
- [33] 扬之水.中国古代金银首饰(卷3),北京:故宫出版社,2014:826.
- [34] 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28册)[M].北京:人民出版社,2007:466-467.
- [35] (清)弘历.清高宗御制诗全集(第1册):“我国家御金元之易汉服,仍尊旧制衣冠,加之黼黻,賁以朝珠”[M].台北:台北故宫博物院印行,2011:393.
- [36] (清)弘历.清高宗御制诗全集(第5册)[M].台北:台北故宫博物院印行,2011:631.
- [37] 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8册)[M].北京:人民出版社,2007:73-74.
- [38] (美)巫鸿.中国绘画中的“女性空间”[M].北京:三联书店,2019:464-465.