

博弈与错位： 从慈禧肖像看晚清国家形象塑造

董丽慧

摘要 20世纪以前,中国统治者肖像多为传统水墨纸本绘制。20世纪初的清末新政中,慈禧一改这样的传统,其肖像几乎全部由西洋油画或摄影照片为制作媒材,不止于此,慈禧还打破了中国统治者“御容”禁止逾出宫廷的千年传统,将其油画和照片送至海外公开展示。这批西洋媒材肖像制作的提议人、中间人、赞助人、艺术家等各方参与者间的博弈,以及这些肖像在国内外公开后,其展陈和传播语境与清政府预期的错位,共同促成了清季统治者形象首次进入现代国际语境的尝试。尽管这些肖像的赞助人仍旧延续了中国统治者接受外邦来朝的传统外交理念,但是在客观上,这确是一次由跨国女性团体共同促成的统治者肖像的现代转型。

本文为中国博士后科学基金面上资助项目“晚清宫廷肖像及中国国家形象的跨文化传播”(批准号 2018M640010)成果

与西方统治者主动公开展示及传播其肖像的传统不同,自11世纪宋真宗明令禁止帝王像流出宫廷^①,历经元明清三朝,至19世纪末的近千年间,统治者对帝王像制作、展示和传播的规制与管控渐趋严密。虽然,经图像视觉符号传递统治意图的做法贯穿统治者肖像画绘制之始终^②,但是,“御容”和“帝王行乐图”在图像制作上渐成范式,则在明中期以后^③。尤其在满清建立后,对中原前朝历代统治者肖像的占有、收藏、展示、祭祀和供奉本身,均被视为皇权正统之体现,禁止向民间开放^④。

在满清统治者中,除盛期三朝帝王多有“御容”和“帝王行乐图”引起学者关注外^⑤,就肖像数量、题材、制作媒介而言,实际掌控晚清政局近半个世纪的慈禧肖像,格外引人注目。对比尤为鲜明的是,其存世的8幅传统纸本水墨媒材肖像全部为20世纪之前的数十年间所做,而进入20世纪以后,仅在清末新政(1901—1911)之初的短短两年间(1903年8月7日到1905年8月18日),慈禧就授意制作了超过786张摄影^⑥,以及6幅(现存世5幅)油画肖像。不仅如此,慈禧还将西洋媒材制作的肖像公开送出国门。以肖像参与外交与中国国家形象的塑造,这是对上述中国统治者肖像禁忌传统的一次改写,也开启了20世纪如袁世凯、蒋介石等中国政要利用肖像传递其统治权力、塑造国家形象的传统^⑦,从此意义上讲,这可谓统治者肖像的一次现代转型。

但是,这一现代转型并非慈禧或任何西方国家单方面决定的结果,而是交织在涉及性别、

外交、国际关系等诸种利益的博弈之中。其中,提议人、中间人、赞助人、艺术家乃至预设观众之间的互动行为及其对各自预期的回报,共同促成了以慈禧油画和摄影肖像的制作和公开化为代表的这次转型。但是,当这些肖像作品在更广阔的国际场域公开、如同西方元首像被视为国家形象的代表时,却因预设观众与实际观看群体的现代性程度和文化差异,产生了预期和实际效果之间的错位。鉴于此,本文通过分析20世纪初慈禧油画和摄影肖像制作以及它们在国内外公开后,其展陈和传播语境与清政府预期的错位,探讨慈禧肖像如何打破千年传统,首次使统治者形象进入现代国际语境。

一、博弈 跨国女性合作与慈禧同意绘制油画像和照相

回顾辛酉政变(1861)之后、庚子之变(1900)以前,慈禧肖像的制作媒材全部为传统纸本水墨,其中暗藏的政治和宗教意图在学界已有讨论^⑧。一方面,慈禧这些传统肖像的图像参照对象早已超越普通后妃像的图像范式,多直接来自对之前男性帝王像的视觉符号借鉴(图1);另一方面,戏曲人物(主要是观音形象)又成为慈禧的参照对象,其扮装像从行头服饰到神化指涉皆与当时流行的京剧表演关系密切(图2)。

其实,就宫廷肖像制作媒材而言,首先,油画在乾隆朝就已是流行的造型手段^⑨。不过,一方面,此前清宫油画像并非最终的肖像成品,其基本功能均为为帝后传统“御容大像”提供草图^⑩;另一方面,此时的宫廷油画肖像仍绘于纸本,这就限制了油画的绘制方式、施色、笔触等造型技法,使油画家不得不结合更细腻的中国传统绢纸,不能如在画布上那样充分展现油画独特的绘制手法。因此,一方面,既是供宫廷画家群体内部参照的非正式草图,当不会如其他帝王像在寿皇殿和宫廷内部供奉、展示,因而也难以进入慈禧对此前帝王像视觉印象的范畴;另一方面,即便这些宫廷帝王后妃油画像曾进入慈禧视域,但以纸本传达出更符合中国传统视觉习惯的绘制方式,也难使慈禧对油画这一西洋媒材的独特之处有所领悟。

其次,除油画这种西洋媒材外,摄影这一在西方刚刚诞生的现代技术也早为满清贵族所知。从19世纪60年代开始,恭亲王奕訢、醇亲王奕譞、庆亲王奕劻、贝子载泽等与慈禧往来密切的亲眷,都多有拍摄肖像照片的经历。洋务运动期间,以照片形式呈现的改革成果,慈禧应当也曾过目。还有传言说,慈禧因不喜西化而销毁光绪帝和珍妃的西洋摄影仪器和照片^⑪,这与义和团运动中民间捣毁照相馆、将摄影术视为西洋妖物的行为如出一辙^⑫。因此,在庚子之前,如果说慈禧对正宗西洋油画尚无识见之机会,那么,就摄影照片而言,慈禧则几无不知的可能,而是明确抵制。

在这个意义上,虽然20世纪之前就已有油画和摄影传入宫廷,宫中可见的帝王像视觉传统和当时跨界民间与宫廷的京剧神佛形象,仍是慈禧在20世纪以前制作其肖像的两大视觉资源。那么,作为西洋媒材的油画和摄影,以及公开展示统治者肖像这一中国千年未有之传统,究竟如何进入慈禧视域,缘何在20世纪之初突然被采纳了呢?

绘制慈禧油画像并送至国外展出这一提议,最初来自美国驻华大使康格的夫人萨拉·康格(Sarah Pike Conger,慈禧称之为“康夫人”,图3),这是众所周知、又常常被一笔带过的事实。1902年2月,仅回鸾紫禁城不足一个月的慈禧迅速一改以往不主动的态度^⑬,在一个月内两次召见各国外交使团的公使夫人和女眷。此后,这样的“女性外交”往来频繁。1903年6月,康格夫人再次谒见慈禧,同行的还有一位基督教会的女翻译。是次面谈中,不通中文的康格夫人通过教会女翻译直率说出请美国女画家卡尔为慈禧画像并在万国博览会展出的提议。在当月30日



图1 《慈禧吉服像》,纸本设色,130.5×67.5厘米,故宫博物院藏



图2 《慈禧佛装像》,绢本设色,191.2×100厘米,故宫博物院藏

图3 慈禧在颐和园乐寿堂与美国使馆夫人合影(右二为美国大使康格夫人),着色照片,故宫博物院藏



图4 慈禧在颐和园乐寿堂与宫中女眷合影(右二为裕夫人路易莎),黑白照片,故宫博物院藏



给女儿的信中康格夫人写道:“数月来,我一直对各类报刊对太后恐怖地、不公正地丑化愤慨不已,并且越来越强烈地希望世人能多了解她的真实面貌……这幅画像哪怕能给外界一丁点这个女人真实的面容和特点,我也心满意足了。”^⑭

康格夫人书信中,多次提到与慈禧同为“有教养的女性”这一共享身份。在致女儿的信中,她经常向女儿描述自己作为女性的努力,同时传授男女平等思想:“我悄悄地、执著而又用心地努力向前,尽量地付出,同时也在不断地收获……男人有男人的成就,女人也有女人的成就;男人和女人构成整个世界。”^⑮此时的美国正值第一次女权运动高涨之时^⑯。就在几年前(1896)康格夫人故乡爱荷华州立法通过女性享有选举权,成为最早开放女性参政权力的少数几个州之一。她为能与满洲贵妇们谈论政治和政府、而非“穿衣打扮等无聊的事”而感到自豪^⑰,流露出的男女平等、共同构成世界的思想,与19世纪中期美国女权运动第一份宣言中的许多语句颇为相似。她虽不是激进的女权主义者,但身为一名受过良好教育的中产阶级女性^⑱,确已表现出女性意识的觉醒。

康格夫人也是第一位在家中宴请宫中贵妇的外国人,此举后来为其他公使夫人效仿^⑲。她能够接受和邀请贵妇,出入女性闺阁之类传统私密空间,也正是利用了性别优势。她的信中充满想要了解和帮助中国妇女的表述。康格夫人推荐同为女性的画家卡尔(Katharine Carl)为慈禧画像,也证实了女性身份是这一提议的必要构成因素,而通过画像帮助慈禧恢复名誉的想法,其出发点也在康格夫人和慈禧共同身处的女性阵营。前者书信中反复提及慈禧作为女性的魅力:“太后女性的温柔深深地吸引了我们……怀着对这位女性强烈的敬慕之情和对她公正的认识,我毫不迟疑地谈起了这个想法,一点也不感到害怕”^⑳。当然不是所有女性都能“一点也不感到害怕”地面见慈禧,慈禧在不同身份的女性面前自然也并不总这样“温柔”。能“不害怕”地将慈禧“平等”纳入构成世界一半的女性阵营,还源自其作为美国大使夫人的身份。

康格夫人来到中国,是因为她丈夫美国大使康格。而其在庚子后位居外国公使夫人之首,能提议由美国人为慈禧绘制第一张具有划时代意义的油画,与此时中美亲善不无关系。庚子前后美国官方正式提出“门户开放”的对华政策,客观上有利于维护中国领土免遭瓜分^㉑;庚子间在华美国人也少有参与劫掠的事件发生,时人有评“中国今日联欧亚各国不如联美国之善”^㉒。与康格夫人入华身份类似,女画家卡尔来到中国,也仰仗其兄长在英国人赫德执掌的中国海关任职^㉓。而美国大使入驻北京、英国人执掌中国海关,又与西方殖民者全球扩张同步。

白人女性作为亲眷随男性家长进入殖民地后,其活动范围和职责往往超出她们在国内的传统家庭空间^㉔。康格夫人也在中国发现了她超出母亲和妻子以外的价值,通过与慈禧的“女性外交”,她“尽量地付出,同时也在不断地收获”。这次为慈禧画像的大胆提议,就是“付出”,“收获”则是将中外女性视为一个阵营的、国际性的女性地位的提升,“使天下妇女同得进步之益”^㉕。在这点上,康格夫人应当得到了满意的结果:卡尔所绘慈禧油画像在美国展出后,确被时人视

为女性在世界范围内获得自由和解放的又一成就²⁹,中国宫廷女性的西化“风潮”,也被视为“那些受过西方教育的贵族妇女”的功劳³⁰。

那么,面对康格夫人的提议,慈禧是如何回应的呢?是迫于内外交困的统治危机而不情愿为之的权宜举措?是如革命党人抨击的“委曲结欢于外国公使夫人……自轻之至”³¹抑或另有利益考量?回到康格夫人经教会女翻译提出为慈禧画像一事,此时慈禧的随身翻译是两位自幼生长在日本和法国的满洲贵族女孩德龄和容龄。前者较详细记载了慈禧方面的顾虑,以及这位在画像环节中起关键作用的赞助人最终达成决定的过程³²。

其一,慈禧一直对康格夫人执意带来的美国教会女翻译不满,这导致慈禧在这次接见康格夫人前就心存顾虑,担心女传教士提出宗教权利诉求。在听到这位教会女翻译的中文陈述后,慈禧佯装不懂,转而向德龄寻求解释。当前者执意又解释一遍后,慈禧只得以画像一事牵涉国家、要与群臣商议做托词,为拒绝画像拖延时间。此后,在得知卡尔小姐和德龄在法国即相熟,并确保卡尔不懂中文、不能窃取宫中私密,同时指派太监和德龄专门监视卡尔,并且坚持要保证康格夫人的教会女翻译不会陪伴卡尔小姐的情况下,慈禧才应允了画像一事。据德龄记载,关于画像的决定,慈禧和她谈了一整个下午,慈禧这样说:“要不是她是你的朋友,我是不会答应的。因为这件事情是违反我们规矩的”;又说:“我希望康格夫人不要派教会里的翻译陪密斯卡尔来住,如果那样我就要拒绝画像了”³³。在德龄笔下,慈禧对教会女翻译的反感实际上是对外国传教士企图皈依中国人、改变中国传统习俗和信仰不满。

其二,在德龄的记述中,慈禧决定接受画像并不是基于对画家卡尔油画艺术水平的肯定。因为从时间次序上看,在同意接受卡尔画像的次日,慈禧才看到并触摸了卡尔为德龄绘制的油画像。与油画艺术水平和技法相比,慈禧对画中德龄的西洋装束更感兴趣,颇有微词地指责裸露肢体是文明的倒退。此外,慈禧对绘画材料(油彩)和绘画笔触的粗犷都十分陌生,对面部的明暗光影也不理解,“一生都没有见过”这样的绘画,明确表示不希望在美展出的画像面部有阴影,“不愿意美国人想象我的面孔是一半白一半黑的”。但慈禧仍称赞了卡尔油画的写实能力,“不相信中国人会画得这样好”³⁴。

除看到卡尔绘德龄油画像外,慈禧还在德龄房间里看到了德龄在法国的照片,认为这些肖像照比油画像“好得多”。因宫中规矩,不能让“普通人”进宫为慈禧拍照,于是,德龄母亲裕夫人路易莎(Louisa Pearson,图4)举荐了她的儿子、德龄和容龄之兄裕勋龄隔日进宫为慈禧拍照³⁵。从德龄和容龄回忆录看,慈禧决定拍照的直接原因,一是通过对比德龄的肖像照和油画像,认为肖像照片比油画像更好,二是照相时间短,拍摄之后可为卡尔绘制油画像提供参考。

从上述几个细节中,至少可以读取四则信息。

其一,慈禧最终接受美国大使夫人提议是经过一下午慎重考虑的。顾虑的因素,除了旧有的肖像“规矩”,更多来自对教会势力的警惕。其实,早在1894年,慈禧就曾与英美女教会团体互换过礼物:女教士进献给慈禧一部中文《圣经》,慈禧回赠绸缎等“女红小物品”。刘禾认为,这一跨国女性间的礼物交换,隐含着双方各自的利益诉求:女教士们试图利用与慈禧同为女性的便利身份,在中国上演一场英国人集体记忆中关于维多利亚女王授予非洲酋长《圣经》的油画场景,而慈禧则同样利用女性身份,巧妙地将她不愿意面对的宗教政治问题化解为女性间的礼物馈赠,“女红小物品”作为慈禧使用的修辞方式,实则提醒女传教士回归妇道和作为女性本分的家庭³⁶。在这个意义上,排除油画肖像一事中可能存在的宗教因素,排除女性身份所可能掩盖的不利于国家和个人的政治因素,是慈禧同意绘制油画像的重要前提。

其二,慈禧决定油画像一事,并未考虑卡尔画技如何,可见画家艺术功底在这一事件中并

不重要,这与西方赞助人对艺术家的选取十分不同^④。清宫档案中,卡尔(即“柯姑娘”)与其他画师一样被称为“画匠”“画相人”,德龄也在回忆录中提及,除卡尔外,如无特赦,清宫画师在慈禧面前均跪着作画,其在强大政治权力面前的卑微可见一斑,这是自文艺复兴以来地位不断提高的西方艺术家难以理解的。而卡尔得到免跪特权也多半与其外国人身份有关,而非画艺得到慈禧认可的表现^⑤。那么,既非因画艺而成为慈禧肖像画师,卡尔与德龄、康格夫人之间的女性友谊,如德龄所说^⑥,至少在选择画家这个问题上,应当起到了决定性作用。

其三,慈禧对西洋油画这一媒材十分陌生,无论材料、笔触还是光影,在她看来都异常“奇怪”。如前文提及,油画在乾隆朝就已流行。而早在16世纪,在欧洲发展不足百年的油画,就已随利玛窦等第一批耶稣会士进入中国,圣母像等宗教题材油画及版画插图一度在民间流传^⑦。到18世纪,郎世宁(Giuseppe Castiglione)、王致诚(Jean Denis Attiret)、贺清泰(Louis Poirot)、艾启蒙(Jgnatius Sickeltart)、潘廷章(Giuseppe Panzi)等传教士已将油画技法传入宫廷,如意馆也有跟随他们学习油画的中国“画油画人”^⑧。就帝王后妃肖像而言,20世纪以前,除康熙、乾隆两个统治者外,共有8位后妃有油画像留存下来^⑨。不过,如前文所说,与慈禧油画像相比,20世纪前的清宫后妃油画像有两处显著不同,均为纸本绘制,尚未出现使用油画布的情况,均为半身像,当为绘制小稿而非正式的油画肖像。

其四,在与笔触粗粝、光影显著的油画像对比下,慈禧决定拍摄更符合其视觉诉求的肖像照,而此事能够在次日迅速实施,则是由宫中女眷的举荐达成的。其实,如前文提及,在庚子之前,慈禧应当就有见过摄影照片的视觉经验。而庚子之后(或如容龄所记更早),随着与各国外交关系的恢复,宫中已多有各国元首、家庭照片入藏。这些照片为进入清廷的西方女性所见、记录并加以出版宣传。比如,在英国公使夫人和美国画家卡尔的记述中,她们曾见到慈禧寝宫的墙上,“比较显眼的位置”挂着维多利亚女王的盛装照以及女王与亲王妃和孩子们的肖像;慈禧曾在俄国大使夫人来拜见前,特意将沙皇尼古拉二世肖像摆在会客厅桌子上,收到俄国大使夫人所赠沙皇和皇后新照后,慈禧还表示会时常观看照片,“就好像我与他们二位见面一样”^⑩(图5)。参考慈禧向进入内廷的外国友人伪装其日常用品、在她们到访前通过改换内廷陈设和配色以隐藏其真实喜好的做法^⑪,这些西方统治者肖像照的展陈当不是慈禧无心之举。那么,慈禧决定让勋龄为其拍照、精心润饰修改并大量冲印其中部分照片用作外交礼物,可以说是在与西方人的互动中,逐渐接受并主动参与这一国际外交礼节惯例的行为,这也是中国统治者前所未有的尝试。而在慈禧拍照一事的迅速推进中,以裕夫人路易莎为代表的宫中女眷发挥了直接的作用。

在这个意义上,就中国统治者肖像的制作媒材和公开性而言,20世纪初慈禧油画像和肖像摄影,在事实上起到了划时代的作用,即便肖像制作的艺术手法只是政治宗教因素权衡角力之下的副产品,即便这可能并非出于当事人的考虑。加之慈禧不顾旧有“规矩”,同意将她的画像送至美国展出、主动将照片作为外交礼物的决定,这些都在事实上推动了中国统治者肖像向现代制作样式和现代展陈方式的转型。而康格夫人、教会女翻译、德龄、裕夫人路易莎、女画家卡尔以及慈禧共同的女性身份及其各自不同诉求之间的博弈,是促成这一现代转型的不可忽视的因素。

二、错位:慈禧的预设观众与国家形象塑造

那么,在既对画家水平没有足够认同感,又对西洋油画媒材不甚了解,甚至对讲究光显明



图5 沙皇尼古拉二世全家像,着色照片,故宫博物院藏

暗的西洋绘画技法抵触的情况下,虽然可以排除此事中宗教势力的干预,慈禧何以最终决定同意绘制油画像并送至海外展出呢?在德龄看来,排除了教会女翻译可能借此挑起宗教事端的可能性以后,因为德龄本人与卡尔的友谊,慈禧最终同意了画像。然而,慈禧的用意真如德龄所说这么简单吗?

需要强调的是,在决定是否绘制画像一事之初,慈禧就清楚知道她此次肖像的观众,“送到圣路易展览会去,让美国人民都能瞻仰太后的仪表”⁴²。慈禧不愿意在画像中出现阴影,原因也是不愿意让美国人以为她的面孔半黑半白⁴³。绘制过程中,预设的外国观众,是慈禧在对服装配饰、布景、尺寸、画框等诸细节选取时的首要考虑。鉴于庚子之后慈禧被国际传媒报刊丑化的形象(图6),将其真容甚或是精心润饰后的“美貌”展示给外国观众,以破除对她本人形象的扭曲,这是康格夫人书信中所记提议画像一事的初衷。这一对画像及其送展一事的解释,无论在康格夫人方面从女性共同体的利益考虑,还是在慈禧方面从改变国际形象、为新政争取更宽松国际舆论空间的利益考虑,的确是双赢的。不过,在这样的解释下,太后之圣像送至国外,就成了被动的展示,是被审视、被观看,并且是被迫在庚子之后打破传统的。

而满清官方的解释不止于此。在1904年溥伦为画像安抵世博会的奏折上,称画像布展为“敬谨供奉礼成”,将太后圣容比作日月、天地、尧眉舜目,称赞这次展览乃“合鞞寄四方以观礼,会衣冠万国而襄仪”。可见,在满清官方看来,慈禧油画像在国外展出,既不是被动展示,也绝非被迫献媚列强的权益之计,乃是“钦至德之光昭中外……播徽音之巍焕遐迩”⁴⁴,是中国统治者主动走出国门、接受外邦朝拜、向四方万国昭示天地威仪与圣德。油画的写实性使见到这幅画“就像面见太后本人一样,顿生敬畏之感”⁴⁵。在慈禧要求下的大尺幅画布,配合她亲自设计的将画像抬高至普通人视平线以上的巨型底座,加上画面顶端冠之以“大清国”的慈禧封号题字、正中凤凰衔来的“慈禧皇太后之宝”印玺,无不强调着这位统治者以画像形式的神圣在场,这绝不仅仅是展示性的,而是宣示性的,是居高临下般供人膜拜的(图7)。

并非巧合的是,画像完成和赴美展出这一年,正值举国欢庆慈禧七十寿诞。已有学者注意到慈禧在1904年期间制作和赠予外国友人的摄影、油画像,与庆贺其七十大寿之间的关系⁴⁶。利用庆祝统治者生日维护政局稳定、促进与藩国间的友好关系,自乾隆朝就在不断上演,马嘎尔尼使团的来华就一度被清政府解释为外藩向乾隆皇帝朝贡和祝寿⁴⁷。就1904年世博会上展出的慈禧油画像而言,不仅钦定的服饰上绣有“寿”字,慈禧亲自设计的画框四边雕刻有“寿”字⁴⁸,在圣路易斯世博会期间,中国代表团还在中国馆举办了庆祝太后七十大寿的活动⁴⁹。在清政府和慈禧眼中,这幅漂洋过海的“圣容”,并不是去参加什么外国博览会,而是在更广大的万国民众面前接受朝拜⁵⁰。这与另一位给慈禧画像的美籍荷裔画家胡博·华士(Hubert Vos)留在慈禧寿诞接受百官朝拜的颐和园排云殿中的大型油画像的功能如出一辙(图8)。

然而,这张中国统治者油画像的展示场地并未选在中国馆,仅成为美国馆的一件由美国画家绘制的架上艺术(fine arts)展品,虽然因其巨幅尺寸而格外醒目,却并未在艺术上获得任何奖项。与此同时,正是在这次美国庆祝殖民路易斯安那州满百年的博览会上(圣路易斯世博会全称为“购买路易斯安那展会”),日本馆策略性地展示架上艺术,使日本正式被“公认为”亚洲文化艺术的传承人和启蒙者,在西方人公布的文化等级谱系上,中国艺术排在日本、印度和土耳其之后⁵¹(图9)。也正是在1904年的这次世博会上,美国进一步有意识地实践着取代法国巴黎成为新的国际艺术中心的转型。而这些国家之所以被认为是“先进”文化代表,正是建立在与“落后文化”的对比和参照之上。此时仍专注于展示传统手工艺的中国馆,显然成了不登高雅架上艺术殿堂、陈腐落后文化的一员⁵²。



图6 法国《笑报》1900年7月14日封面



图7 凯瑟琳·卡尔《慈禧油画像》，布面油画，297.2×173.4厘米，美国华盛顿国立亚洲艺术博物馆藏



图8 胡博·华士《慈禧油画像》，布面油画，232×142厘米，1905年北京颐和园管理处藏



图9 “人种和发展”，石板印刷卷首画

当华士在美国见到卡尔所绘慈禧画像时⁵³，在中国国内，民间发行的报刊上也首次刊登了公开售卖慈禧肖像照的广告⁵⁴，中国统治者肖像终于打破了自11世纪以来禁止逾越宫门的律令。这些肖像在中国国内面向各消费阶层的传播，虽则不符合慈禧将外国人作为其预设观众的本意，却在事实上成为清政府在清末新政中与国际接轨、走向现代化的一个表征。然而，这些肖像的传播，毕竟超出了慈禧对其原本的使用策略和可控程度。华士在天津轮船舷窗上看到了十分劣质的慈禧照片⁵⁵，而慈禧油画像的拙劣仿品⁵⁶也出现在民间，更有甚者，慈禧肖像与妓女、演员照片和明信片一起售卖，慈禧精心维护的高贵等级被图像的同质化并置所抹平(图10、11)，产生了与慈禧预设的尊贵统治者形象相反的效果。这一方面固然是大众传媒的传播和可复制特性使然，另一方面，其中革命党人的刻意运作，也在近年来引起了学者的注意⁵⁷。

1905年，日俄在中国领土上的战争进入尾声时，华士所绘慈禧巨幅油画像正在依山面湖的颐和园排云殿长期展示。排云殿是慈禧寿诞接受百官朝拜之所在，慈禧曾一度规划以此地为寝宫，终因怕触怒殿后佛香阁神明而作罢⁵⁸。华士所绘肖像，背靠凌云的佛香阁，面朝浩渺的昆明湖，如慈禧真身宣告着她在这个“步步登天式”建筑空间⁵⁹的不在场的在场(the absent presence)。其预设观众是得入这皇家禁地的满清高官贵胄，这幅“如皇太后圣容”⁶⁰亲临的画像，以慈禧替身的方式，在接受百官膜拜之所在，宣示着她对这一空间的所有权。这场清政府官方与美国画家的合作，因华士入籍美国而被美国媒体宣传为美国在文化上“打败荷兰”的证明⁶¹。而此时的中国民间，正因华工在美国的不公正待遇，掀起愈演愈烈的抵制美货运动，民众与政府之间冲突不断⁶²。

正当民间的反美运动高涨之时，在清政府方面，慈禧向美国总统罗斯福的女儿爱丽丝赠送了自己的肖像照片⁶³，仍继续以“女性外交”的方式维护着与美国女性的友好关系。实际上，爱丽丝·罗斯福的远东之行，要旨之一即在于牺牲弱国利益、与日渐强大的日本达成殖民扩张的共识。在这次访问中，慈禧、日本天皇夫妇、大韩帝国皇帝和太子等中日韩三国统治者，均遵循国际礼节，向这位“美国公主”赠送了自己的肖像照，然而这些肖像所显示出的对传统和西化的态度却截然不同。日本天皇的照片以完全西式的现代服装、欧式家具布景、遵循四分之三侧面半身像的传统西方肖像范式传达出某种现代国家统治者的面貌⁶⁴(图12)。相形之下，大清圣母皇太后照片、大韩皇帝和太子肖像，以传统屏风为背景，着传统服饰，正面全身对称，以示庄严，又均添加西方人看不懂的题字以明确标识其统治者身份。与天皇使用西方传统象征权力的权杖和彰显武力军功的制服以示身份与权威相比，大清和大韩统治者肖像对现代视觉语言的使用，在与预设观众的有效沟通方面显然落败了(图13、14)。东亚三国统治者肖像使用的各自不同的视觉语言，实际上形塑着国际舆论中的不同国家形象。大韩统治者照片中的地毯褶皱透露出未经整饰的凌乱，光武皇帝面含微笑却目光迷离，太子倚靠山水屏风，站立在镜头下的表情与姿态局促不安，这与睦仁天皇夫妇看似随意端坐，然而无论在姿态还是表情上都保持着不可侵犯的威严形成鲜明对比，也与慈禧肖像中精致而华丽的背景、暗房修饰后一丝不苟的年轻容貌形成了对比。就在这次美国使团远东之行的同年，“日韩保护条约”签订，国际上正式承认了韩国被日本“合法殖民”的身份。

结 语

20世纪初，在促成慈禧绘制油画和拍摄肖像的过程中，女性身份为慈禧开展“软性外交”提供了便利。一方面，实际掌握统治权力的慈禧，除在清末新政开展以来，重视与西方女性保



图10 “中国的慈禧太后”明信片，1912年6月12日从法国埃塔普勒(Étaples)寄往汉口



图11 “中国演员”，明信片，1903年8月5日从汉口寄往比利时沙勒罗瓦(Charleroi)

持亲密而友好的关系、改善国际声誉和庚子间被丑化的形象以赢得国际支持外，其制作和公开西洋媒材肖像的意图更在于，向更广阔的世界显示大清国威，接受包括外国人在内的天下万民之祝寿和膜拜，其内核仍旧是中国传统朝贡和天下观的延续。

另一方面，恰在世纪之交美国女权运动高涨的背景下，这些活跃在殖民地国家的西方白人“旅行女性”，有着自发的政治权利诉求，进入中国宫廷扮演一种政治中介，除可以获得走出家庭的更大影响力外，也为“受过西方教育的贵族妇女”征服和引领世界女性获得西方意义上的自由和独立赢得声誉。可以说，跨国女性的合作和利益博弈，是促成中国统治者肖像现代性转型的一个不可忽视的因素。

在国际环境中，这次以统治者肖像为代表，首次在政府公开运作下塑造的“中国国家形象”，在制作媒材和展陈方式上达到了前所未有的尺度，在相当程度上扭转了义和团运动和庚子事件后统治者丑陋、嗜血、邪恶的国际形象，被认为是清廷迈向文明的一次进步^⑤。而在国内环境中，经由大众传媒的复制，慈禧肖像的传播超出了其预设的外国观众群体，加之民间反政府力量的刻意运作以及民众利益与中美等国际间的矛盾，民间与政府的关系反而激化了。

最后值得一提的是，在20世纪初的国际语境中，在与亚洲邻国日本纯熟使用国际通行现代视觉语言、完全西化的天皇夫妇肖像对比下，慈禧肖像相形见绌，显得陈腐落后。不过，比之于凌乱局促未经整饰、被西方现代国家视为有必要由“日本代理”的大韩帝国，以慈禧精修肖像为代表的“中国国家形象”，尚可归为有待进一步启蒙的半开化状态。在慈禧油画像赠予美国政府、摄影肖像赠予总统罗斯福及其女儿数年后，罗斯福政府决定，返还部分庚子赔款用于在中国兴建西式学堂，此中也可能有慈禧的“肖像外交”发挥着作用^⑥。



睦仁

图12 日本睦仁天皇肖像照，1905年，美国华盛顿国立亚洲艺术博物馆藏



图13 慈禧肖像照，1904年赠予西奥多·罗斯福，故宫博物院藏



图14 大韩皇太子李坫肖像照，1905年，美国华盛顿国立亚洲艺术博物馆藏

- ① 徐松编《宋会要辑稿》“刑法二”，中华书局1957年版，第4459页。曾枣庄、刘琳主编《全宋文》卷二二九，第11册，上海辞书出版社1988年版，第264页。Liu Heping, “Empress Liu’s Icon of Maitreya: Portraiture and Privacy at the Early Song Court”, *Artibus Asiae*, Vol. 63, No. 2 (2003): 178.
- ② Ning Qiang, “Imperial Portraiture as Symbol of Political Legitimacy: A New Study of the ‘Portraits of Successive Emperors’”, *Ars Orientalis*, Vol. 35 (2008): 96–128. Hui-shu Lee, *Empresses, Art, and Agency in Song Dynasty China*, Seattle: University of Washington Press, 2010, pp. 3–22. Anning Jing, “The Portraits of Khubi-lai Khan and Chabi by Anige (1245–1306), A Nepali Artist at the Yuan Court”, *Artibus Asiae*, Vol. 54 (1994): 71–78. Weidner Marsha, “Images of the Nine-lotus Bodhisattva and the Wanli Empress Dowager”, *Chungkuksa Yongu (The Journal of Chinese Historical Researches)*, Vol. 35 (2005): 245–278.
- ③ Fong Wen, “Imperial Portraiture in the Song, Yuan, and Ming Periods”, *Ars Orientalis*, Vol. 25 (1995): 48–51. Chenghua Wang, “Material Culture and Emperorhip: The Shaping of Imperial Roles at the Court of Xuanzong (r. 1426–1435)”, PhD dissertation, Yale University, 1998. Dora C. Y. Ching, “Icons of Rulership: Imperial Portraiture During the Ming Dynasty (1368–1644)”, PhD dissertation, Princeton University, 2011.
- ④ 尤以乾隆朝对南薰殿历代帝后像的重新整理和装裱为代表。参见蒋复璁《国立故宫博物院藏南薰殿图像考》载《故宫学术季刊》1974年第4期，赖玉芝《文化遗产的再造：乾隆皇帝对于南薰殿图像的整理》载《故宫学术季刊》2009年第26期。
- ⑤ Wu Hong, “Emperor’s Masquerade: Costume Portraits of Yongzheng and Qianlong”, *Orientalis*, Vol. 26 (1995): 25–41. Hui-chi Lo, “Political Advancement and Religious Transcendence: The Yongzheng Emperor’s (1678–1735) Deployment of Portraiture”, PhD dissertation, Stanford University, 2009. David M. Farquhar, “Emperor as Bodhisattva in the Governance of the Ch’ing Empire”, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 38 (1978): 5–34. 陈葆真《雍正与乾隆二帝汉装行乐图的虚实与意涵》载《故宫学术季刊》2010年第27期。
- ⑥ 此照片数量统计依据《宫中档簿·圣容帐》(光绪二十九年七月——光绪三十二年九月)，其中1903—1904年间记录照片29种766张，1906年庆亲王载振两次恭进圣容共计20件。根据故宫博物院1926年点查报告，当时在景福宫仍有共计709件慈禧照片，其中包括14盒放大照片(珍字号186)以及一盒玻璃底片(珍字号196)。参见清室善后委员会编《故宫物品点查报告》卷八，线装书局2004年版，第12—13页，故宫博物院编《故宫博物院清宫陈设档案》卷八，紫禁城出版社2013年版，第14—15页。

- ⑦ Claire Roberts, "The Empress Dowager's Birthday: The Photography of Cixi's Long Life Without End", *Ars Orientalis*, Vol. 43 (2013): 191-192.
- ⑧ 冯幼衡《皇太后、政治、艺术 慈禧太后肖像画解读》载《故宫学术季刊》2012年第2期。王正华《走向公开化：慈禧肖像的风格形式、政治运作与形象塑造》，载《国立台湾大学美术史研究集刊》2012年第3期。Chenghua Wang, "Going Public": Portraits of the Empress Dowager Cixi, Circa 1904", *Nan Nu*, Vol. 14 (2012): 119-176. Li Yuhang, "Gendered Materialization: An Investigation of Women's Artistic and Literary Reproductions of Guanyin in Late Imperial China", PhD dissertation, The University of Chicago, 2011, Chapter 3.
- ⑨⑩⑪⑫⑬ 聂崇正《谈清宫后妃油画半身像》载《故宫博物院院刊》2008年第1期。
- ⑭ 王高儒《掌固零拾》(1937年彝宝斋印书局影印版)(台湾)文海出版社1967年版,第331页。
- ⑮ 马运增《中国摄影史:1840—1937》,中国摄影出版社1987年版,第16页。
- ⑯ 第一次接见公使夫人是在1898年12月13日,为庆贺慈禧生日,英国公使夫人召集组织各国女眷主动申请晋谒慈禧。据1898年11月13日海靖夫人日记记载,这次晋谒被认为是不合时宜的,在使团内部引发“激烈的争执”。参见海靖夫人《德国公使夫人日记》,秦俊峰译,福建教育出版社2012年版,第181页。
- ⑰⑱⑲⑳ 萨拉·康格《北京信札》,沈春蕾等译,南京出版社2006年版,第204页,第252—253页,第243页,第204页。
- ㉑ 美国第一次女权运动兴起于19世纪中期,参与者以中产阶级女性为主,以1848年召开的第一次妇女大会及参照《独立宣言》而发表的《情操宣言》(Declaration of Sentiments)为标志,至20世纪20年代获得普遍选举权而告一段落(金莉《美国女权运动·女性文学·女权批评》,载《美国研究》2009年第1期,时春荣《战后美国女权运动的发展及其影响》,载《世界历史》1987年第4期)。
- ㉒ 关于康格夫人的生平,参见Grant Hayter Menzies, *The Empress and Mrs. Conger: The Uncommon Friendship of Two Women and Two Worlds*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 2011。
- ㉓⑳ 凯瑟琳·卡尔《美国女画师的清宫回忆》,王和平译,故宫出版社2011年版,第65页,第207—208页。
- ㉔ 汪熙《略论中美关系史的几个问题》,载《世界历史》1979年第3期。罗荣渠《关于中美关系史和美国史研究的一些问题》,载《历史研究》1980年第3期。
- ㉕ 陈继俨《论中国今日联欧亚各国不如联美国之善》,载《知新报》1897年第41期。
- ㉖ 卡尔使用的画材得益于中国海关总税务司赫德的帮助,卡尔所著回忆录也题献给他。其兄柯尔乐是清政府派往美国圣路易斯展会的副监督,1904年展会期间接受美国媒体采访,谈及宫中绘画细节("She Painted Empress Tsi An, A Portrait of the Chinese Empress by an American Girl", *The Kansas City Star*, March 13, 1904)。
- ㉗ 关于维多利亚时代英国白人女性大批涌向殖民地的论述,参见刘禾《帝国的话语政治:从近代中西冲突看现代世界秩序的形成》,杨立华等译,生活·读书·新知三联书店2014年版,第187页。
- ㉘ 语出康格致庆亲王信函,希望邀请“擅才艺妇女”赴1904年圣路易斯展会(中国第一历史档案馆藏《美国驻华公使康格致庆亲王奕劻信函》,居蜜主编《1904年美国圣路易斯万国博览会中国参展图录》卷二,上海古籍出版社2010年版,第50页)。
- ㉙ Isaac Taylor Headland, *Court Life in China: the Capital Its Officials and People*, Fleming H. Revell Company, 1909, p. 73.
- ㉚ 苏珊·汤丽《英国公使夫人清宫回忆录》,曹磊译,江苏凤凰文艺出版社2018年版,第2页。
- ㉛ 从人格和改革动机上攻击和全盘否定慈禧的观点,源自康有为等海外流亡者对其形象的丑化,清朝灭亡后更被持续演绎,20世纪中后期成为压倒性声音,掩盖了王国维、辜鸿铭等遗老对慈禧的正面评价(汪荣祖《记忆与历史:叶赫那拉氏个案论述》,载《近代史研究所集刊》2009年第64期,濮兰德、白克好司《慈禧外纪》,陈冷汰译,上海中华书局1917年版,徐彻、王树卿主编《慈禧外纪》,辽沈书社1994年版,第232页)。
- ㉜⑳㉝㉞㉟㊱㊲ 德龄《清宫二年记》,顾秋心译,徐彻、王树卿主编《慈禧与我》,辽沈书社1994年版,第274—304页,第291—292页,第291—292页,第16页,第280—281页,第286页,第292页。
- ㊳ 刘禾《帝国的话语政治:从近代中西冲突看现代世界秩序的形成》,杨立华等译,生活·读书·新知三联书店2014年版,第188—224页。
- ㊴ 关于西方文艺复兴以来委托人和赞助人的关系,参见理查德·泽克豪泽、乔纳森·纳尔逊《赞助人的回报》,蔡玉斌等译,广西师范大学出版社2018年版。
- ㊵ 德龄《清宫二年记》,《慈禧与我》,第288、321页。关于卡尔所绘肖像不像慈禧本人,不及华士所绘慈禧肖像的评价,参见米卡拉·梵·瑞克沃费尔《胡博·华士的生平》,邱晓慧译,北京颐和园管理处编《胡博·华士绘慈禧油画像:历史与修复》,文物出版社2010年版,第29页。
- ㊶ 德龄这样解释她本人在其中的重要作用:太后说“要不是你熟悉这位画家,我决不会答应这件事。画像的事

- 我倒是随便的,就怕因此而生出许多别的事情来”(德龄《清宫二年记》《慈禧与我》,第290页)。
- ③⑦ 顾起元《客座赘语》,《续修四库全书》卷一二六〇,上海古籍出版社1995年版,第192页;姜绍书《无声诗史》,《续修四库全书》卷一〇六五,第578页。
- ④⑩ 容龄《清宫琐记》《慈禧与我》,第23—24页;德龄《清宫二年记》《慈禧与我》,第127页;凯瑟琳·卡尔《美国女画师的清宫回忆》,第149页;苏珊·汤丽《英国公使夫人清宫回忆录》,第187页。
- ④④ 溥伦《钦命赴美国圣路易斯博览会正监督溥伦为报慈禧画像安抵美国事奏折》(光绪三十年四月三十日),收入凯瑟琳·卡尔《美国女画师的清宫回忆》“附录一”,第233—234页。
- ④⑤ 凯瑟琳·卡尔《美国女画师的清宫回忆》,第213页;邝兆江《1905年华士·胡博为慈禧太后画像的有关札记和书信》,载《故宫博物院院刊》2000年第1期。
- ④⑥④⑨ Claire Roberts, “The Empress Dowager’s Birthday: The Photography of Cixi’s Long Life Without End”, *Ars Orientalis*, Vol. 43 (2013): 179–181, 179–181, 190.
- ⑤⑩ Daisy Yiyu Wang, “‘Empresses of China’s Forbidden City’: New Perspectives on Qing Imperial Women”, *Orientalism*, Vol. 6 (2018): 41.
- ⑤① Carol Ann Christ, “‘The Sole Guardians of the Art Inheritance of Asia’: Japan at the 1904 St. Louis World’s Fair”, *Positions East Asia Cultures Critique*, Vol. 12 (2000): 689–691.
- ⑤② Jane C. Ju, “Why Were There No Great Chinese Paintings in American Museums Before the Twentieth Century?” *Curator the Museum Journal*, Vol. 1 (2014): 69–72.
- ⑤③ 米卡拉·梵·瑞克沃赛尔《胡博·华士的生平》《胡博·华士绘慈禧油画像:历史与修复》,第29页。
- ⑤④ 1904年6月到1905年12月,有正书局在《时报》上频繁刊登出售慈禧照片的广告,1907年7月30日也刊登了类似广告。耀华照相馆在1904年6月26日的《申报》上也刊登了出售慈禧照片的广告。
- ⑤⑤ 米卡拉·梵·瑞克沃赛尔《胡博·华士的生平》《胡博·华士绘慈禧油画像:历史与修复》,第31页。
- ⑤⑥ Marina Warner, *The Dragon Empress: Life and Times of Tz’u-hsi 1835–1908, Empress Dowager of China*, New York: Atheneum, 1972, p. 216.
- ⑤⑦ 关于有正书局与革命党的关系,参见王正华《走向公开化:慈禧肖像的风格形式、政治运作与形象塑造》。
- ⑤⑧ 周维权《颐和园的排云殿、佛香阁》,清华大学建筑系编《建筑史论集》第4辑,清华大学出版社1980年版,第21—22页;北京市地方志编纂委员会《北京志·世界遗产卷·颐和园志》,北京出版社2004年版,第1—2页。
- ⑤⑨ 关于排云殿的吉祥、祝寿、政治寓意和建筑布局,参见Yingchen Peng, “Staging Sovereignty: Empress Dowager Cixi (1835–1809) and Late Qing Court Art Production”, PhD dissertation, University of California, Los Angeles, 2014, pp. 220–227;朱利峰《北京古典皇家园林庭院理景艺术分析——以颐和园排云殿院落为例》,载《北京社会科学》2011年第3期;徐伦虎《慈禧与颐和园》,载《园林》1994年第4期。
- ⑥⑩ 语出庆宽致华士信,收入邝兆江《1905年华士·胡博为慈禧太后画像的有关札记和书信》。
- ⑥① “Painting an Empress: Hubert Vos, K. C. D. D., the First Man to Portray the Dowager Empress of China”, in *New York Times*, December 17, 1905.
- ⑥② 关于抵制美货运动中“民众”走上历史舞台的讨论,参见金希教《抵制美货运动时期中国民众的“近代性”》,载《历史研究》1997年第4期;朱英《深入探讨抵制美货运动的新思路——读〈抵制美货运动时期中国民众的“近代性”〉》,载《历史研究》1998年第1期。
- ⑥③ Alice Roosevelt Longworth, *Crowded Hours*, New York and London: Charles Scribner’s Sons, 1933, p. 101.
- ⑥④⑥⑥ David Hogge, “Photographic portraits of East Asian Rulers: The Alice Roosevelt Longworth Collection of Photographs from the 1905 Taft Mission to Asia”, https://artsandculture.google.com/exhibit/imperial-exposures/AQqvgyc_?hl=en.
- ⑥⑤ Isaac Taylor Headland, *Court Life in China: the Capital, Its Officials and People*, Fleming H. Revell Company, 1909, p. 73.

(作者单位 北京大学艺术学院)

责任编辑 易文