

玉的隐喻:乾隆玉器的政治美学意蕴探析

刘婷婷 李昌舒

〔摘要〕 玉是一种无声的语言,对于与乾隆政治人生相关的玉器而言,它既具备艺术欣赏性,同时又饱含政治美学的意蕴。乾隆为实现政治的“正心”,曾将玉玺视为自己的身份勋章,通过完善宝玺制度,强化了臣下对帝王身份和统治合法性的认同。盛世之治后,乾隆则用艺术形象来“魅心”,由他主导下创作的玉器《大禹治水》,不仅展现了独享玉石资源的帝王权威,同时也成就了一座歌颂“江山稳固”与“盛德教化”的丰碑。而在玉器出现审美趣味的异化后,乾隆为开展对士人阶层和平民阶层的“治心”,他对此执行了规训,以树立文化领导权。政治美学探析试图返回乾隆玉器中美的原境,同时也在政治与美学的有限与无限自由之间,诉说着一个“审美人”同时也是“政治人”的人性的曲折复杂,玉的隐喻就在美学与政治互为显隐的关系中,不断重复地表达着乾隆拥有至高权力的事实。

〔关键词〕 乾隆;玉器;政治美学;美学意蕴

政治美学是个方兴未艾的研究领域,它作为一种人类生存向度下的美学观照,为美学研究提供了新视角。^①对此,骆冬青曾说,当权力成为魅力,且权力结构渗透到情感结构后,“政治意识形态、政治制度、权力运作、政治家的风格,在在都表现出美学的精神”。^②刘成纪认为,中国古代的文学艺术就其与主流政治合作乃至主导的层面来说,其关联的“美学是一种既被制度规划同时又为现实政治提供理想指引的学科”,尤以“礼乐”为典型。^③玉在古代曾被视作“礼”的象征,从玉礼器及后来的以玉比德来看,玉不仅是可供静置观赏的审美对象,它也在与人的交往中产生美学意义,“玉在远古中国之所以能以多种多样的方式被组织起来,能产生了多种多样的美,后面起作用的是政治美学原则”。^④可见,在玉的美学史上,它更倾向于在国家政治与社会人伦的共感中呈现意义。因此,对玉的美学探析,不应遮蔽政治美学的维度。

刘婷婷,南京大学文学院博士研究生(南京 210023);李昌舒,南京大学文学院教授、博士生导师(南京 210023)。本文系国家社会科学基金重大项目“中国古代美学命题整理与研究”(21&ZD068)的阶段性研究成果。

^①政治美学从柏拉图的完美城邦,到马克思对最美制度与最美人性的理解界面,葛兰西的实践哲学,到朗西埃的“感性的再分配”思想,再到齐泽克的“后政治的生命政治”理论等,美被重新发现,从对客观对象的“感觉的完美性”,成为主观主义的“存在的完美性”。自20世纪末起,政治美学的研究悄然兴起,如安科斯密《审美的政治:超越事物和价值的政治哲学》(1996)、瑞奇蒙德《美学与世界政治》(2009)等,在中国,大陆有骆冬青《论政治美学》(2003)、秦德君《执政党政治美学》(2003)等,台湾有林锡全《政治美学》(2001)、王贺白《政治美学化之教学初步实验》(2013)等,此外《文艺争鸣》2017年第4期曾载有“政治美学研究专辑”,张法、余开亮、梁玉水等分别从不同角度对政治美学进行了探讨,丰富和深化了这一美学维度的研究。而本文力图从微观视角,以乾隆玉器为对象揭示古代政治美学的规律,并激活玉器美学研究的新思路。

^②骆冬青:《论政治美学》,《南京师大学报》(社会科学版)2003年第3期。

^③刘成纪:《中国美学与传统国家政治》,《文学遗产》2016年第5期。

^④张法:《政治美学:历史源流与当代理路》,《文艺争鸣》2017年第4期。

然而在玉文化发展史上,石不可言,匠不留名,某种意义上,玉的美学史即是一部美的接受史,研究的关键在于聚焦有话语权的人。乾隆的特殊之处在于,作为历史上以好玉著称的皇帝,乾隆以他的审美品位和巨大政治权力将玉器的地位推向了历史巅峰,并且他还深入研究并统领了玉器生产的主要环节,因此,乾隆既是玉器美学的接受者也是创造者。本文关注的并非这一时期所有的玉制品,而是以乾隆为中心的与其政治文化生活相关联的玉器。唐静姝曾根据清宫制玉活动的统计,将乾隆玉器分为早、中、晚三期,并认为清宫制玉的发展与乾隆的人生历程及清王朝的国运兴衰大体吻合^①。因此以乾隆为中心来考量乾隆玉器,即是将美学问题恢复到历史语境之中。乾隆玉器中除了体现出乾隆个人鉴赏品位之外,还更多地承载了一种帝王身份下带有政治目的的“符号暴力”的意义。^②可以说,玉如同隐喻符号,较为典型地折射出一种政治美学的意蕴。为此,本文将从主体的视角探寻乾隆的政治与美学交融的观念是如何进入玉器,以及乾隆玉器的生产机制。

一、美之“正心”:身份的勋章

“政治即要求权力之正,政治美学即以正为基础,并由之产生出来的外在美形式”。^③对于作为异族统治者的清初帝王而言,合法性意味着身份的认同,这是他们需要极力完成的历史性的自我形象建构,这种合法性的书写,同样可从玉的视角得以显现。如历史学家刘浦江所说:“自秦汉以来,确立皇权合法性和权威性的手段主要有四种,一是符谶,二是德运,三是封禅,四是传国玺。”^④可见,传国玺是历史中唯一一个以物质存在证明皇权的方式,并在历代帝王的行为实践中被反复强化这种历史记忆,遂而成为普天之下的共识。而在清朝的政权意识形态中,玉玺亦扮演着重要角色。

入关前的皇太极因获林丹汗“制诰之宝”的玉玺,以为获得秦玺,随后曾在后金朝野引发了一系列关于“天命”和“正统”的民间传说和政治活动,并促其隔年改号“清”,崇德。^⑤皇太极成功地运用了这种政治信物收归人心而得天下,这得益于自秦代传国玉玺以来世代相传的公开政治秘语,即政权转移是由受命玺的交接来表现,而秦玺失传后,以后各朝都效仿此致,制作自己的传国玉玺,玺文不尽相同,例如:秦—受命于天既寿永昌,晋—受命于天皇帝永昌,唐—皇帝景命有德者昌等^⑥,这种相似的玺文体现为一种复制传递的仪式感,其背后的政治逻辑是,“对之前的仪式进行几乎相同的重现是为了帮助稳定权力平衡,……遵守权力的象征意义及其仪式的程度普遍被用于判断一个体制是否运行平稳”^⑦,因此,历代统治者向来重视传国玺的重现,他们各自虽然建立了不同朝代的政权,但作为天命所归的天子,又一脉相承。由此,皇太极所获“制诰之宝”的史实也意味着:他同样具备了统治天下的身份的合法性,玉玺在此诠释着君主在建立皇权过程中的“天命所归”的政治意义。随后至乾隆朝,宝玺的徵信作用被充分重视,乾隆重新厘定宝玺制度,分别从材质、印文、数量、功能等方面将其规范。首先,在材质方面,乾隆严格限定了玉制,玉玺只佩享皇帝专用,皇太后、皇后也不得用玉治印。^⑧这种“区分”象征着至高无上的权力。在乾隆厘定的二十五方宝玺中,除一方旧玺为金制、一方为檀木制外,其余二十三方宝玺均为玉制。^⑨这种对玉的偏好,显然是为充分利用玉的政治

①唐静姝:《乾隆时期宫廷制玉活动厘析》,《中国非物质文化遗产》2021年第4期。

②骆冬青:《政治美学的意蕴》,《南京师范大学文学院学报》2004年第1期。

③张法:《政治美学:历史源流与当代理路》。

④刘浦江:《“五德终始”说之终结——兼论宋代以降传统政治文化的嬗变》,《中国社会科学》2006年第2期。

⑤蔡名哲:《传国玉玺与清朝正统论的几个问题》,《清史研究》2020年第3期。

⑥那志良:《中国古玉图释》,台湾:南天书局有限公司,1995年,第199页。

⑦[德]多米尼克·迈尔、克里斯蒂安·布鲁姆:《权力及其逻辑》,李希瑞译,北京:社会科学文献出版社,2022年,第79页。

⑧李宏为:《乾隆与玉》(下),北京:华文出版社,2013年,第481页。

⑨故宫博物院编:《明清帝后宝玺》,北京:故宫出版社,2011年,第62—110页。

礼仪功能,来体现出皇帝身份的尊贵。其次,在印文方面,乾隆确立并统一了玉玺的字体范式,将关外时期的纯满文改为满汉合璧的篆体形式。乾隆不仅推动了满文篆字的创制和完善,而且在他的授意下,除四方旧玺均承前制之外,其余二十一方均重新镌刻。这种印文的转变反映出帝王统治对象从满族到满、汉等多民族的转变,从而隐喻了帝王统治空间的转换。再从数量上看,乾隆将宝玺定为二十五方,这是继秦汉的六玺、唐代八玺、宋辽十四玺、明代二十四玺之后,数量最多的宝玺制度,^①二十五是取意于《周易》的大衍之数,乾隆自道:“盖天子所重以治宇宙,申经纶,莫重于国宝,……定宝数之时,密用姬周故事,默祷上苍,祈我国家若得仰蒙慈佑,历二十五代以长。”^②乾隆在此表现出期望清朝持久统治的理想,这在一个时间场域中,显现出玉玺政治文化功能的延续性。巧合的是,在乾隆的十七个儿子中,除第十六子早逝未命名外,其余诸子的取名均与玉器有关^③。可见乾隆的深远用意,他既希望玉之福祉润泽后代,同时也表现出对清朝后代帝王的期望。最后,从功能上来说,乾隆的二十五方宝玺分别用于政治、法律、军事、文教、宗室、外交等领域,在帝王权力伸展的诸多方面,都有相对应的宝玺来表征其政治权威。日本学者曾在对汉代“皇帝六玺”^④的研究中认为,并置的“皇帝三玺”和“天子三玺”的两个序列喻示着王权存有“天子”和“皇帝”的二重性,天子玺用于蛮夷(外国)与祭祀,皇帝玺则面向国内政治,而皇帝权力也正是由这两种机能构成。^⑤孙闻博则认为,宝玺之间的排序同样不宜忽略,它对应着不同的功能,且形成一定的秩序。^⑥有鉴于此,乾隆二十五玺的功能更加多样化,在乾隆郑重地处理每一个国家事务的时刻,都会运用相应功能的宝玺来表明和印证自己的身份。玉玺的意义正如乾隆所述的“明等威,征信守,与车旗章服何异”^⑦,它成为对他人或社会结构形成潜在控制的象征工具,成为帝王身份的象征。乾隆以一种政治逻辑组织起了玉玺制度,建立了自己的规则,并将美的形式纳入政治之中,使自己的政治目的更具有审美的感召力,体现了最高权力的威仪。

诚然,玉玺表彰身份只是其功能之一,它还象征着合法性政权的交接,这个意义的确立是通过继承前玺实现的,那么乾隆是如何继承那方曾引发政治效应的“制诰之宝”的呢?实际上,乾隆不仅没有将其作为“受命符”,甚至还曾将其一度销毁。据后来考证,该玺并非秦玺,乾隆也曾在专文中承认:“我太宗文皇帝时获蒙古所传元帝国宝,容而纳之,初不藉以为受命之符。”^⑧这枚在当时被认定为元玺的“制诰之宝”,已与皇太极自认所获秦玺所象征的汉唐以来中原王朝继统的意义出现偏差,实如档案文书上此玺的落印仅从皇太极崇德朝延续到顺治朝,之后宝玺便逐渐淡出历史,^⑨可见此玺的来历在受到质疑后,在乾隆之前的帝王们已意识到它对于合法统治汉族天下的历史逻辑而言,未免显得不够正当,而减少使用,乾隆也并未将其作为自己的“受命之符”。关于这枚“制诰之宝”的下落,在乾隆十三年(1748年)的《活计档》有载:“五月二十二日,七品首领萨木哈来说,太监胡世杰交白玉制诰之宝一方(随锦盒一件,磁青纸金道册页一册,黑漆描金宝匣一件),传旨交启祥宫将宝上字磨去。钦此。”^⑩有学者据此认为“制诰之宝”已在朝野的舆论中被乾隆销毁,^⑪乾隆果断因其来历销

①张敏:《清代典章制度规范化的象征清二十五宝玺》,《艺术品鉴》2018年第10期。

②《交泰殿宝谱》,北京:故宫博物院文献馆印行,1929年,第1页。

③齐玫:《乾隆朝玉器简论》(上),《收藏家》2009年第5期。

④“皇帝六玺,皆白玉螭虎纽,文曰‘皇帝行玺’、‘皇帝之玺’、‘皇帝信玺’、‘天子行玺’、‘天子之玺’、‘天子信玺’,凡六玺”,孙星衍:《汉官六种》,周天游校,北京:中华书局,1990年,第30—31页。

⑤[日]渡边信一郎:《中国古代的王权与天下秩序》,徐冲译,上海:上海人民出版社,2021年,第182—185页。

⑥孙闻博:《兵符与帝玺:秦汉政治信物的制度史考察》,《史学月刊》2020年第9期。

⑦赵尔巽:《舆服三》,《清史稿》(第11册),第3068—3069页。

⑧爱新觉罗·弘历:《国朝传宝记》,故宫博物院编:《清高宗御制文》(第1册),海口:海南出版社,2000年,第50页。

⑨蔡名哲:《传国玉玺与清朝正统论的几个问题》。

⑩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》(第16册),北京:人民出版社,2005年,第250页。

⑪胡忠良:《教科书里没有的清史》,北京:中华书局,2010年,第13页。

毁此宝。但颇有意味的是,在乾隆二十八年(1763年)的《活计档》中,乾隆又曾重刻一方“制造之宝”的宝玺,^①这一反常举止表现出乾隆对此玺的微妙态度,在间隔15年后,乾隆意识到若无此宝玺对于大清立国之正统论有亏,遂而再造此宝。但却不像清初那样大肆宣传,而是声称玉宝不过一器,“宝器非宝,宝于有德”^②,以“德”转移和模糊宝玺的存疑之处。作为帝王的乾隆,他的眼光并不局限于当下的自己,而是常常是基于异族皇帝的政治利益最大化来考虑事务,并以大清王朝江山永固的大局为出发点。虽然清初帝王曾利用宝玺的政治感召顺时而得天下,但在维护统治时期,乾隆又不得不顾及宝玺的过往历史而有所调适。在某种意义上,玉玺代表的不仅仅是乾隆个人的皇权,而是整个清代的皇权的正统性,乾隆只是其祖先的继任者,他的言行也是关于权力继承的说明。所谓“道心惟微”,微妙之处在于“道”并非坦途,而是“人间正道是沧桑”,与政治关联的美学则需要人的审慎对待。^③

从上述可见,乾隆对玉的亲近,与他敏锐的政治嗅觉直接相关。如迈尔所述,象征符号是高效使用权力的必要前提条件。^④由此可见,玉玺就是这个符号,它象征了正统统治的权力,成为帝王身份的勋章。对乾隆而言,玉玺也对清期政治社会结构转型过程中,皇权合法性的观念建构与呈现而进行了必要的“诠释”。这种对不可见之美的象征,将美指向了比政治维度更高的“美的存在”。

二、美之“魅心”:功绩的彰显

乾隆的政治理想是力求打造一个万代无虞的铁打江山,在不断总结历史经验的过程中,乾隆努力修补统治的漏洞,如其所言,“前代所以亡国者,曰强藩,曰外患,曰权臣,曰外戚,曰女谒,曰宦寺,曰奸臣,曰佞幸,今皆无一彷彿者”^⑤,可见上述问题都被乾隆圆满解决。乾隆曾以自己的“十全武功”号称“十全老人”,如此卓越的功绩显然是值得纪念的。汉学家欧立德曾说,“乾隆统治的后半期就是一场场胜利的狂欢。”^⑥这种“狂欢”既表现为一种感性基调,又成为一种政治化的叙事手法,乾隆开始在玉器中以艺术形象来创造权力形象,以彰显自己的功绩,试图将权力化为“魅力”,就自然而然地激起民众对权力秩序的敬仰乃至顶礼膜拜。^⑦

事实上,玉业的繁荣与清代国力的“全盛”,以及乾隆的虚荣心之间,有一种奇妙的共振,它们同时抵达了一个至高点,那就是乾隆二十五年(1760年)的平定新疆准噶尔和回部^⑧。此时,这种产自新疆的玉石的采运通道被打通,大量的玉石得以流入中原,这为玉器的繁荣提供了物质基础。而乾隆表现出的对玉器日益旺盛的需求,除个人喜好之外,还与新疆之于乾隆的重要意义相关。对于从小受祖辈喜爱并被帝王养育在旁的乾隆来说,皇祖和皇考的政治理念及其功业必然成为其敬仰和超越的对象。康雍两朝在准噶尔战事中的失利,使乾隆对西征尤为重视。乾隆抓住战机,取得平定准噶尔、回部的军事胜利,这不仅意味着国家的统一和政治版图的扩张,还使他达成了康熙以来的政治遗愿。这促使其心态发生了重要转变,乾隆开始处处显露出超越祖辈的优越感。而这种来自武力征

^①“于二十八年四月十二日郎中白世秀将玉宝一方刻得制造之宝四字,持进交太监如意呈进讫。”见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》(第27册),北京:人民出版社,2005年,第586—587页。

^②赵尔巽:《舆服三》,《清史稿》(第11册),第3069页。

^③骆冬青:《政治美学的审美意蕴》。

^④[德]多米尼克·迈尔、克里斯蒂安·布鲁姆:《权力及其逻辑》,第78页。

^⑤爱新觉罗·弘历:《古稀说》,《清高宗御制文》(第1册),第320页。

^⑥[美]欧立德:《乾隆帝》,青石译,北京:社会科学文献出版社,2015年,第144页。

^⑦骆冬青:《论政治美学》。

^⑧杨伯达曾将清代官制玉分为四个时期,其中乾隆二十五年至嘉庆十七年(1760—1812)的历史时期,被认为清代玉器发展的高峰期,其繁荣与玉料来源的充足直接相关。杨伯达:《清代官制玉器》,《故宫博物院院刊》1982年第1期。

服的珍贵玉料,既满足了皇帝的荣华感,又彰显了君威,成为清朝统一天山南北的政治宣示。某种意义上,将来自新疆的玉制成器也是大清军事征服的一种艺术表现,而对于有史以来的最大玉料,乾隆颇为用心地将其制成了玉器史上的丰碑——《大禹治水》,用以象征自己的宏图伟业。从设计、制作、题款再到安设,他全程参与了这项大型艺术工程:乾隆钦定以宫内旧藏的宋画《大禹治水图》为稿本,由清宫造办处画匠设计出正面、两侧面三张画样。先做蜡形,后因怕融化而改做木样,再由画匠贾铨在玉上临画。乾隆四十六年(1781年)将原石发往扬州,由两淮盐政承办,直至完成雕琢之后,于乾隆五十三年(1788年)运回北京,再命造办处如意馆玉匠朱永泰将乾隆御制诗和印文加镌其上,于乾隆五十六年(1791年)完成,前后费时共十载,最终完成这件高2.24米的巨型山水玉器^①,供后世仰望。然挺立它卓,山岭叠嶂,苍松掩映,大禹居高呼引,工匠成群劳作,玉山背后铭文《御题密勒塔山玉大禹治水图》也清晰地表明了乾隆的用意:

画图岁久或湮灭,重器千秋难败毁,作歌敬识神禹神。毛晃指南诚小耳,然而吾更有后言。是器致之以万里,攻用十年告藏事,博大悠久称观止。一之为甚,其可再乎?曰惕曰惭胥在此。无服远德莫漫为,求珍玩物或致否?慎哉长言示奕祀,召伯训当熟读述。^②

由此可见,乾隆意以“大禹治水”来自诩功业,并以期传颂千秋。在其“后言”中,乾隆对此用“致之以万里”和“攻用十年”加以总结。一方面,玉石从新疆运送至京城,后送往扬州制作并再次返京,路途已逾万里;另一方面,其从开采运输到设计制作,再到落款安放前后共历时十年,由此乾隆称其为古今观止的重器。《大禹治水》名为治水,但表现的却是大禹开山的场景,这不仅蕴含着开拓疆土的政治涵义,还隐含了盛德教化的意义,并与该玉料的来历有关。乾隆在其诗文中写道:“惟德之归敢弗蔑,闻昔伊犁卒艰致(玉旧有锯痕二道,深三寸许,闻是准噶尔所锯,盖欲取而未能致者)际今密塔竟呈祥,溪流恰值坚冰结。”^③据此可知,这块置身于山脉岩层中的巨型玉料曾被开采过,玉石上所遗留的两道深痕表明,此前它曾被插入两条拉锁以采运,却未能被如愿运走,然而乾隆时期开采时恰逢溪流结坚冰,巨玉才顺利通过冰河将其运回。此举让乾隆觉得非同寻常,玉所隐含的通灵属性让乾隆很自然地联想到,能获此巨玉是由于自己的功业圣德而产生的祥瑞之兆,乾隆因此说,“无服远德莫漫为,求珍玩物或致否?”强调了此玉不是刻意搜罗,而是来自上天的恩赐。由此便可解释,乾隆为何要刻意保留《大禹治水图》玉山上的两道深坑,以乾隆的审美,理应将如此明显的缺陷切除才是,事实上其目的不仅在于保全玉石的大小,而更在于使世人铭记获得珍宝的历程以及来自上天的神秘暗示。因此,它还具有一种德性感召的意义,乾隆能够实现对玉的掌控,获取巨玉,在某种程度上,意味着他是不凡的皇帝且有着可以超越前代帝王的功绩与德行,因而上天给予他更多的、不同于以往执政者的垂青,因而题材选择隐喻开疆、德政、功业等意义为一身的“大禹治水”便再合适不过。除此之外,这一巨型“山水”也纪念和象征着中国皇权意识中的“江山”观念,既隐喻了对“江山”的占有,又成为江山稳固、盛世安定的标志,它在不经意间完成了一种政治权力的表述和转换。^④

《大禹治水》的制作流露出乾隆自负的心态,然而对此重器的宣扬,乾隆却显得颇为低调,这在与元器的参照下便可看出,由于体量巨大,乾隆曾将《大禹治水》与元代巨型玉翁《读山大玉海》联想在一起,他在诗文中曾写道,“天宝物华出有时,巨璞成瓮适逢斯。讶来西极今传珏,莫遣东方古擅

^①故宫博物院编:《故宫玉器图典》,北京:故宫出版社,2013年,第217页,图例(163)。

^②爱新觉罗·弘历:《题密勒塔山玉大禹治水图》,石光明编:《新编乾隆御制文物鉴赏诗》(下),北京:国家图书馆出版社,2014年,第600页。

^③爱新觉罗·弘历:《正月六日重华官茶宴廷臣及内廷翰林等咏玉翁联句并是什》,《乾隆御制诗文全集》(第5册),北京:中国人民大学出版社,第632—633页。

^④赵旭东:《中国山水画中的意义线索与民族志书写》,《艺术探索》2017年第1期。

词”^①,不同于元人声势浩大地将玉翁载入正史的做法,乾隆显得颇为谨慎,他曾称:“渎山酒海成,至见于正史,当时取义亦未当也。”^②可见他认为此举并不恰当,因为巨型玉料的采集与制作劳民伤财且耗费巨大,深知历史教训的乾隆,此时,对于《大禹治水》也流露出一丝惭愧,“一之为甚,其可再乎?曰惕曰惭胥在此”,于是出于慎德以及避免后人的诟病的考虑,乾隆只将与玉山制作有关的诗文以及传抄等限定在一定范围的诗文集之内,而未入史册,^③且《大禹治水》被钦定安放在乾隆计划安享晚年的居住地“乐寿堂”,从其行为来看,仿佛这只是他的私人爱好,但依然被限制和约束在他政治礼教的意图中,他在御题的诗文中写道:“获此巨珍,以传古王圣迹,非耳目华器之玩可比也。……后之人思艰难图易,抚驭有方,征求勿事,慎守旅葵之训,以凝承大宝,庶不负予制器垂裕之深衷耳。”乾隆告诫后世征求勿事,也借《尚书》的“旅葵之训”,劝诫后人不要沉迷“声色犬马”的物性,大宝的传承应更重视器物中的德意。从乾隆颇意味的举动中可见,作为统治者的帝王,不仅要善于建立自身的形象,更要时刻受到来自民众甚至历史的凝视,因此在施展权力过程中更需要善于作思想论证来阐明自己的权威的合理性,在心灵层面或情感层面晓谕臣下、百姓乃至后世观看者,使其服从给定的政治,认同美学的产物。

权力本身是抽象的,“人类不相信看不见的权力。他们需要看见才会相信。”^④可一不可再的巨型玉器显然只会是帝王权力下的产物,如巫鸿所述,“中国古代的青铜礼器,包括珍贵的礼仪用玉、陶器,实际上都是在‘浪费’和吞并‘生产力’,……它们才得以具有权力,才能获得它们的纪念性。”^⑤也就是说,《大禹治水》展示的不朽不仅是看得见的图像,还有不可能被复制的统治权力。因此,《大禹治水》图玉山,既成为乾隆掌控玉器的玉石资源和工艺资源的图像证据,又成为一种以政治的形象工程,在此意义上,美学成为了政治的外衣。

三、美之“治心”:审美的较量

“政治美学是一种当代性的美学视野,用之去衡量古典政治美学时,……既要看到审美、艺术与政治相互融洽的和谐一面,又要看到审美、艺术受到政治改造抑制的紧张一面。”^⑥如果说前文所述的玉是一种积极式的合目的的生产,那么乾隆对于资本主义萌芽下的玉的审美异化所展开的博弈,则是一种消极式的创作革命。“晚年的乾隆皇帝日益囿于自己营造的精神氛围之中,……所以,以道德说裁判天下事,也日益成为乾隆皇帝后期理政的主要政治理念。这在很大程度上决定了乾隆后期乃至整个乾嘉时期的政治文化生态。”^⑦任何统治者都希望将一切有关权力的动态尽收眼底,当被乾隆珍视的玉石中出现的审美异化时,乾隆同样表现出一种强烈的规训意图。无论是针对于文人阶层,还是平民阶层,乾隆都通过一种审美文化的“运动”,来强调帝王的话语权,从而开展了一场悄无声息的较量。

(一) 江南的诱惑

江南是一个士人聚集、文化繁盛、经济发达的地区,但清初帝王却对其持有一种既恐惧又不信

①爱新觉罗·弘历:《正月六日重华宫茶宴廷臣及内廷翰林等咏玉翁联句并是什》,《乾隆御制诗文集》(第5册),第631页。

②爱新觉罗·弘历:《正月六日重华宫茶宴廷臣及内廷翰林等咏玉翁联句并是什》,《乾隆御制诗文集》(第5册),第634页。

③张震:《德昭赐瑞:试论乾隆内府巨型玉器的制作与收藏——以〈大禹治水图〉玉山为中心》,《新美术》2021年第5期。

④转引自[德]多尼克·迈尔、克里斯蒂安·布鲁姆:《权力及其逻辑》,第76页。

⑤[美]巫鸿:《中国古代艺术与建筑中的纪念性》,李清泉、郑岩译,上海:上海人民出版社,2009年,第87页。

⑥余开亮:《中国古典政治美学的理论契机、基本原则及美学史限度》,《文艺争鸣》2017年第4期。

⑦王法周:《乾隆皇帝及其王朝后三十年的政治文化生态》,《史林》2013年第4期。

任、既赞叹又满怀嫉妒的复杂心态。江南对乾隆充满诱惑,六度南巡足可说明,江南文人虽不及皇帝生活的排场与奢华,但其生活的精致和风雅,也让乾隆这个异族皇帝感到羡慕。然而在乾隆看来,物质和精神上的富足与奢侈腐化则是一种双关的联想。

自乾隆二十五年(1760年)后,新疆每年春秋两次的贡玉成为正赋,采玉成为新疆回民的赋役之一,采玉由驻疆官员督办,“远岸官一员守之,近河岸营官一员守之。派熟练回子,……遇有玉子,即脚踏知之,鞠躬拾起,岸上兵击锣一棒,官即过朱一点。回子出水,按点索其石子。”^①由此可知,玉的开采已被严密监控在权力系统中,这意味着这种资源实际已被皇帝垄断,别人是不能随意触碰的。然而苏州的民间玉料中却出现了走私,“专诸市上多琼玖(苏州专诸巷多玉匠及货玉器者,皆高朴所盗鬻者),窃售率缘毁匱臣”^②。高朴曾是乾隆的近亲宠臣,在他驻疆任职期间,高朴曾与玉商勾结走私玉料,将玉石运往苏州加工以牟取暴利,他被查收的玉石可抵得上一年朝廷贡玉,其中不乏品质极佳的玉石。乾隆为之震怒,并于乾隆四十三年(1778年)将高朴就地正法。^③但乾隆的以儆效尤之举并未奏效,与之类似的非法交易屡禁不止,如官员私藏贡玉,以及官员抽换查抄玉器等^④。一次次的玉石腐败,僭越了统治者的权威,乾隆对此类官员坚决严惩,而对于玉石控制,乾隆却表现出言不由衷的举动,一方面他声称宽容:“今姑苏市上鬻玉甚多,更有美者,知其为窃卖而不深禁也。”^⑤另一方面,“乾隆四十五年直接下令封山,用更加高压的方式阻止玉料在民间流通。”^⑥然而乾隆的“不深禁”只是他的无奈之举,此前流入民间的玉石毕竟难以全部追回,^⑦而此后封山的举动足可显示他的愤怒,可见乾隆一直对江南民间玉石交易的活跃心存芥蒂。这种活跃不仅与江南商品经济的繁荣有关,还与苏州一带南匠的技艺优势有关,《天工开物》有言:“良玉虽集京师,工巧则推苏郡”,也就是说,眼下江南不仅有消费玉石的市场,而且有着不输于宫廷的生产能力,由此形成了一种围绕在士人和平民阶层间的相互追逐。玉器在市场自由流动,变成了贵价商品,传统玉文化中的礼仪及尊贵地位遭到践踏,仿佛一切都可通过金钱获得。而那些被腐化的官员不仅利用暴利纵身享乐,其圈层内所推崇的文化生活风尚,也使得民间玉器出现迎合文人山水审美趣味的创造趋势。这种始见于明代的山水玉器,既转换了玉器审美话语权的中心,又在暗中呼应了一种明式的“残山剩水”的想象。以上种种显然都触及了乾隆敏感的神经,因而仅控制玉料是不够的,对生产的把控也势在必行。在此意义上,京外“八处”^⑧制玉机构的出现,虽然最初只是为了扩张宫廷的生产能力,但从实际来看,更是乾隆将权力伸入民间生产系统,成为操控民间制玉的手段。他通过政治任务将自己审美品位转化为政治权威,从而实现帝王审美品位的“殖民”。乾隆对外的派活甚至超过了内廷^⑨,这也意味着他把生产的重心逐渐从京外转移到了江南。而对生产内容来说,乾隆将玉铺陈到了帝王宫廷生活的方

① 椿园七十一:《新疆纪略》,《西域闻见录》(卷2),嘉庆七年沧石藏抄本,十一。

② 爱新觉罗·弘历:《题和闐玉桃源图》,《新编乾隆御制文物鉴赏诗》(下),第629页。

③ 赖惠敏:《清代的皇权与世家》,北京:北京大学出版社,2010年,第217—223页。

④ 李宏为:《乾隆与玉》(下),第357—368页。

⑤ 爱新觉罗·弘历:《咏和田玉荷叶洗》,《新编乾隆御制文物鉴赏诗》(下),第621页。

⑥ 赵晓峰、李永洁:《玉出昆仑——清乾隆宫廷制玉大繁荣中的新疆因素》,《赤峰学院学报》(汉文哲学社会科学版)2018年第12期。

⑦ “高朴案后,玉石流通被视为非法,大多数商人受到没收玉石的处分,经营者一经查获就会被判刑”,见于明:《新疆和田玉开采史》,北京:科学出版社,2018年,第163页。

⑧ 分别为:苏州织造、两淮盐政、长芦盐政、杭州织造、九江关监督、江宁织造、淮关监督、凤阳关监督,其中“八处”中有五处来自江南。

⑨ 乾隆内廷制玉机构为:玉作、如意馆、启祥宫,其整体制玉规模至乾隆晚年出现缩减。自乾隆二十二年起,玉作因无活可做,与金作逐渐合并为金玉作,而如意馆在乾隆三十八年所积压的玉活也被改派至“京外”,后来如意馆也逐渐成为绘画之所。而启祥宫本身规模较小,偶作玉器小件。而苏州和扬州分别从乾隆二年起至乾隆五十九年,几乎每年都为宫廷生产大量玉器。详见李宏为:《乾隆与玉》(上),北京:华文出版社,2013年,第34—37页;李宏为:《乾隆与玉》(下),第500—521页。

方面面,如礼器、文房、餐具、赏玩等,大量形制各异的玉器制品最大程度地挖掘了玉器生产的潜力,它们不计成本和不惜代价地被精雕细琢,这种“乾隆工”傲视着一切民间玉器商品。不仅如此,乾隆还特别打造了超越民间“山水”的样板工程。在乾隆的授意下,乾隆三十一年(1766年)至嘉庆五年(1800年)间,扬州两淮盐政为清宫琢制了六件大型山子雕玉器^①。这种山子雕是乾隆始创的特色,自乾隆中后期出现,它们有着不可企及的体量,其全部的制作周期跨越了三十四年,也就是说,在乾隆执政的后半程这一类大型玉器在持续生产。如果说前文所述的《大禹治水》只是乾隆对自己的歌颂,那么这六件全体则可视作是对盛世“江山”的集体礼赞。在这场盛大且持久的制玉工程中,巨型玉器被严格按照帝王的品位和标准化的宫廷美学范式生产,在其图像中充分展示了帝王对于“江山”的话语权,而这些“山水”在扬州完工后的沿途展示,也如同乾隆的六次南巡,以一种身体美学的光晕隐喻了帝王的巡幸。这既是一种政治上的威慑,又是艺术上的炫技,更是帝王审美品位的展示。乾隆试图用这种体制化的规训,使玉业回归一种朴素的统治与被统治的关系,乾隆所强调德的这种“合法性”的审美趣味也反复强调着他作为最高统治者的威严。

耐人寻味的是,在这场地处江南的较量中,乾隆对商人的态度是微妙的,随着清廷后期对商人资本依赖的加深,乾隆又与商人之间存在着千丝万缕的往来^②,大型山水之所以由两淮盐政承办,是由于其“所报工银较造办处成本为低,还常常不请报销无偿报效皇帝”^③,而这本身也是一种腐化。自乾隆中期以来,从他所追求的生活品位之高、排场之大、要求之细等方面来看,与苏州文人的生活审美趣味如出一辙,甚至有过之而无不及,并远远超过前代帝王,可见乾隆最终也滑向了挥霍无度和纵情享受的深渊。

(二)“玉厄”之变

福柯曾将“看”视为一种权力,统治者将权力变为眼睛,监视着一切需要控制的地方。统治者拥有更开阔的视野,而处在底层的人,它们“看”的权力是需要被赐予的。而由“看”通往审美之路同样如此,在乾隆的诗文中可见,乾隆曾对民间玉器的批判和由此所兴起的一场整治“运动”。

据统计,乾隆一生约有876首与玉器相关的诗文^④,其中不乏对玉器的鉴赏,但乾隆也曾提出“玉厄”来批判民间玉器审美,“斯亦玉之厄,是用五字刺”^⑤,可见乾隆对其深恶痛绝。台湾学者张丽端曾梳理出“玉厄”发展的时间轴线^⑥,自乾隆三十九年(1774年)起它曾持续了二十多年,其具体表现可概括为:一为求高价,样式奇巧庸俗;二为求速成,琢制粗糙;三为求体重,用料不纯;四为求显工,镂刻琐碎。^⑦从形式来看,“玉厄”实指民间制玉为追求商业价值,而出现的工艺粗糙或雕饰过度,这与不遗余力追求美的价值的“乾隆工”格格不入。宫廷制玉与民间制玉实属两个生产中心,它们源于两种不同的审美趣味,也就是说,“玉厄”实际反映的是帝王与民间审美趣味的冲突。如杨伯达所述,乾隆“充分利用宫内丰富的古玉收藏,并持之以恒地观赏摩挲,加之对‘三礼’等古文献心领神悟,进而在探讨鉴考之后提出了‘良材不雕’和‘古尚简约’的美学观,并身体力行地指导实践。”^⑧可见乾隆的玉器美学观源于一种理实并重的审美活动,他的玉器鉴赏能力是与其收藏成正比的,而鉴赏又生

①分别是《云龙玉翁》《秋山行旅图》《丹台春晓图》《大禹治水图》《会昌九老图》《海马玉山》,除一件为超越元代玉瓮的器部件,其余五件均为大型山水玉器。参见长北:《江苏手工艺史》,南京:江苏人民出版社,2020年,第281页。

②[美]张勉治:《马背上的朝廷:巡幸与清朝统治的建构》,董建中译,南京:江苏人民出版社,2019年,第169—173页。

③长北:《江苏手工艺史》,第281页。

④邓淑苹:《诗里乾坤·诗里乾隆:玉器诗文所见乾隆帝的三样情》,《故宫文物月刊》2018年12月。

⑤爱新觉罗·弘历:《和阗玉斧珮》,《新编乾隆御制文物鉴赏诗》(下),第605页。

⑥参见张丽端:《从“玉厄”论清乾隆中晚期盛行的玉器类型与帝王品味》,《故宫学术季刊》2000年第2期。

⑦周晓晶:《清乾隆时期“玉厄”现象略述》,《东南文化》2002年第8期。

⑧杨伯达:《清乾隆帝玉器观初探》,《故宫博物院院刊》1993年第4期。

成了审美趣味,诸多审美趣味综合在一起又会形成一种相对稳定的审美品位。他曾在玉器鉴赏诗中写道:“岂以盛醇醪,眠花醉月飞。……玩褻非所宜,……永惟无当戒,三复实我师”^①,他告诫自己赏玉绝非玩物丧志,而是进德修业,可见乾隆的玉器审美趣味是基于帝王身份生长出来的,鉴赏之余他时刻不忘自己的使命与职责。相较之下,民间玉器的审美趣味则是受利益驱动,成为政治强音之外的杂音,自由发散。乾隆二十五年(1760年)后,无论合法还是非法途径,大量玉石不断流入民间市场,被激活的民间制玉业日益繁荣,而此时的审美冲突也日益加剧。对此邓淑苹曾有精辟的论述,“还有一个皇帝始终没在诗文中表达出来的,让他如此气得抓狂的理由,那就是:他发现他无法完全掌控民间玉作的发展。民间将最优质玉料不运往宫廷而私售至苏州等地,在那儿自由发挥,设计出多样性卖弄技巧的作品。”^②由此可见,这种“玉厄”是前文所述的玉业腐化后,而呈现于民间的审美世俗化的后症,这种“卖弄技巧”显然是乾隆审美趣味无法认同的。至于粗制滥造的工艺,不仅是在浪费玉材,更触犯了君主的威严。对此,乾隆开始采取行动,以除“玉厄”。对于他无法直接统领的民间商品玉器的生产,乾隆将权力楔入与审美相对的情感秩序中,采取了一种复古的策略。如张丽端所道,清代仿古玉器是乾隆针对时新玉样而刻意提倡的风格。^③在笔者看来,这种刻意为之的缘由有三:第一,与乾隆本身的审美趣味有关。趣味是由教育再生产生的历史产物,它依赖于“有资格的观察者”^④,也就是说,利用政治权力成为全国最大的艺术品收藏者的乾隆,他更有资格形成这种师古好雅的趣味,这种审美趣味的认同也被视作社会身份的区分,起到了形塑自我和与他者划分边界的功能。而在这被推崇的背后,也隐喻了玉的政治宗教礼仪功能,其中就包括对帝王权力的认同。第二,仿古的推崇是为了执行一种教化。乾隆曾说:“渐欲引之古,庶几返以初”^⑤,有如书画学习时要临习前人的遗迹一样,仿古可强调传统的规则与法度,加深民间玉器制作的文化传统积淀,而乾隆编修的《西清古鉴》也发挥了端正俗样的积极作用,如诗文中所述:“量材斥俗制,取式得西清”^⑥和“西清古鉴式教肖”^⑦,可见这本图册曾被反复使用。这本被乾隆用来倡导儒家礼法、复兴礼乐的工具书,就成了最佳教材。此外,乾隆的整改训令也起到了直接的扭转作用,如“俗工新样概教删”^⑧,以及“俗制都交磨洗清”^⑨等,乾隆的审美趣味在中央与地方的政令循环中被不断强化植入,上行下效的影响下,民间制玉也开始跟随和效仿,使得这种教化逐渐深入到实践中。第三,仿古玉器的生产也体现出乾隆好大喜功的心态。乾隆用前朝统治者无法获取的大块玉石仿制古器,甚至他可以按照喜好任意仿制任何一个时代的玉器^⑩,并落款“大清乾隆仿古”,这是一种对前代帝王的集体性超越,可见乾隆在这种审美文化中构建了一种帝王的“主宰性世界观”。然而这一策略是否奏效呢?乾隆的诗文对此有所回应:“近日彼亦渐觉其非,所制如鳧鱼壶、召夫方彝、龙尾觥等皆规仿三代古制,即丹台春晓图、栖霞图之类摹写山水形胜,率以古式为宗,而不邻于俗。”^⑪可见原来的俗样已经不再流行,宫廷制玉也逐渐成为民间参照和学习的范本,拥有了引领潮流的能力,在此后的乾隆五十七年(1792年)他又写道:“向来玉工每以玉之重轻为价之高下,是以多就其形质制为新样,而实入于俗,近日亦知其难售

①爱新觉罗·弘历:《玉厄谣》,《新编乾隆御制文物鉴赏诗》(下),第590页。

②邓淑苹:《诗里乾坤·诗里乾隆:玉器诗文所见乾隆帝的三样情》。

③仿古玉器并非曾是乾隆关注的重点,但在乾隆四十八年(1773年)之后御制诗中开始大量出现仿古玉器的内容,见张丽端:《从“玉厄”论清乾隆中晚期盛行的玉器类型与帝王品味》。

④[法]皮埃尔·布尔迪厄:《区分——批判力的社会批评》,刘晖译,北京:商务印书馆,2020年,第15页。

⑤爱新觉罗·弘历:《咏和闐玉夔首匜》,《新编乾隆御制文物鉴赏诗》(下),第617页。

⑥爱新觉罗·弘历:《咏和闐玉夔首匜》,《新编乾隆御制文物鉴赏诗》(下),第617页。

⑦爱新觉罗·弘历:《咏和闐玉夔首匜》,《新编乾隆御制文物鉴赏诗》(下),第611页。

⑧爱新觉罗·弘历:《题和闐玉仿周董山鼎》,《新编乾隆御制文物鉴赏诗》(下),第613页。

⑨爱新觉罗·弘历:《白玉如意》,《新编乾隆御制文物鉴赏诗》(下),第580页。

⑩乾隆曾经在制作仿古玉器时,伪刻宋徽宗“宣和御玩”和李公麟“伯时珍藏”等落款,参见杨伯达:《清乾隆帝玉器观初探》。

⑪爱新觉罗·弘历:《咏和闐玉石室藏书图》,《新编乾隆御制文物鉴赏诗》(下),第636页。

而不为”^①，可见新样玉器已经渐渐失去市场，乾隆所采取的种种措施业已起效。乾隆六十年（1795年），乾隆又道：“去俗渐从正，良工终属吴”^②，至此可见，虽然乾隆无法改变商品玉器的性质，但是至少在审美上已经成功规训了民间的审美趣味。

既是较量，那么乾隆真正胜利了吗？如前所述，乾隆晚年贪功骄纵，终被腐化。而他所倡导的“玉厄”之变的改观也并未持久，在退位后的嘉庆二年（1797年），乾隆写道：“近来吴中玉匠多制为新样，意在炫巧图利……想亦结习难忘使然耳”^③，或许是因为乾隆逐渐退出政治中心，其干预力变得有限，民间玉器的旺盛生命力也使得新样再次出现。这种审美的较量归根到底还是一种人性的博弈。在资本异化的现实之下，无论是士人阶层，还是平民阶层，他们开始出现了人性的异化，这与乾隆所期望的被治理者的理想人性相背离，如张盾所说：“政治美学需要抓住人的概念与人的现实之间的张力，才能生成人性之美的问题。人的真实的存在本身使现实的人具有现象意义和质料特性，现实的人只有在政治美学的理论界面才能获得具体的深入的阐释，只有马克思对异化劳动和私有财产的批判做到了这一点。”^④因而如果说士人沉迷的是玉器这种“私有财产”所带来的精神愉悦，那么民间的世俗化审美则来自“现实的人”的“异化劳动”，而凌驾于玉之上“形式”的权力，即为乾隆所施展的凌驾于审美自然人之上的文化领导权。

四、结 语

玉本身也是一种社会存在，乾隆玉器和乾隆的政治人生虽有关联，但并非时刻呼应，然而“隐喻是思想的梭子，是灵巧地穿越在已知世界和未知世界……之间的梭子。因为它常常在相距遥远的两类意象、两种思想或意象与思想之间实现意义的对接。”^⑤因此，玉就像那把梭子，来回穿梭在玉的世界和乾隆的世界之间，编织了一个审视乾隆玉器的全新视角。玉所隐喻的阶层区分表明：乾隆对玉的喜好是理所当然的，它满足了帝王专制的理想、独尊的心态以及无上权力带来的虚荣心，换句话说，唯有玉才能真正意义上地满足乾隆的帝王政治审美需求。乾隆对玉的专权、制玉的用意，以及审美评判等都隐喻了乾隆的政治观念，切实反映出乾隆作为异族皇帝、十全老人，以及文化霸主的三重心态，记录了那个国力空前强盛的时代，也体现了乾隆追求宏伟气象和超迈古今的审美情趣。而在乾隆的审美趣味与从属阶级的审美趣味发生冲突时，乾隆在统治秩序下调整着艺术的规划，“将艺术品对尘世尊贵身份的歌颂连接起来，使形式的尊贵与主题的尊贵相称”^⑥，乾隆将玉变为一种与政治互为显隐的政治艺术表现。

史学家杨念群曾说，“‘文化’在更多情况下仍然是一种政治利益委婉曲折的表达，这倒并非说‘文化’无法完全脱离政治经济的制约脉络而保持独立品格，而是说必须在有能力回答其与政治如何发生关联这个问题时才能凸显出其运思的力量，否则就很有可能沦落成为当今消费主义合理性做辩护的从属角色。”^⑦这种“曲折的表达”从乾隆对前玺的继承，到《大禹治水》的欲扬又止，再到审美较量的诸多表现，都显得意味深长。事实上，这种“曲折”的底层意蕴即为人性本身的复杂性，“审美人”与“政治人”“社会人”是同一个“人”，这个整全的“人”在审美的无限自由与政治的有限自由之间

①爱新觉罗·弘历：《题和阗玉白穀璧》，《新编乾隆御制文物鉴赏诗》（下），第604页。

②爱新觉罗·弘历：《题和田玉渔樵耕读图屏》，《新编乾隆御制文物鉴赏诗》（下），第624页。

③爱新觉罗·弘历：《题和田玉如意》，《新编乾隆御制文物鉴赏诗》（下），第621—622页。

④张盾：《政治美学与马克思的人学重构》，《哲学研究》2017年第2期。

⑤万书元：《作为审美形态的隐喻与象征》，《艺术百家》2008年第1期。

⑥[法]雅克·朗西埃：《美学中的不满》，南京：南京大学出版社，第13页。

⑦杨念群：《感觉主义的谱系：新史学十年的反思之旅》，北京：北京大学出版社，2012年，第171页。

形成一种共在的张力,审美由此变得曲折。

最后还应该注意的是,虽然乾隆玉器是帝王政治观念投射下的产物,而乾隆朝的玉器也受乾隆的推动出现盛景,但对整体清代玉器的评价,则不能夸大乾隆个人的影响,忽视民间玉器自主性的一面,而应该深入历史与社会的语境,更全面地看待。

(责任编辑:张 升)

Metaphor of Jade: An Investigation of the Political and Aesthetic Implications of Qianlong's Jade Wares

LIU Tingting, LI Changshu

Abstract: Jade is a kind of silent language. As for the jade wares related to Emperor Qianlong's political life, they possess not only the value of artistic appreciation but also many political and aesthetic implications. In order to achieve dominant legitimacy and establish imperial prestige, Qianlong once regarded the jade seal as his own identity medal. Through the improvement of the jade seal system, he strengthened the significance of the emperor's status symbol and the legitimacy of governance, and showed his desire to rule for a long time. After his ruling during the prosperous times, Qianlong used artistic images to charm the people and create power images to show off his achievements. The creation of the jade sculpture *Dayu zhishui* 大禹治水 (Sage King Yu Controlling the Flood) under his leadership not only demonstrated the exclusive imperial authority over jade resources, but also constituted a monument to honor his political achievements in bringing about the "stability of the country" and in promoting "virtue and education". While the alienation of the aesthetic taste of jade occurred, Qianlong exercised discipline on jade industry to establish cultural leadership so as to carry out the "governance" over the intellectual class and the civilian class as well. The research on the political aesthetics in Qianlong's jade wares tries to return to the origin of aesthetics, but at the same time, between the limited freedom of politics and unlimited freedom of aesthetics, it shows the complexity of humanity coming from the duality of an individual as both an "aesthetic person" and a "political person". The metaphor of jade, in the obvious and implicit relationship between aesthetics and politics, constantly reveals the fact that Qianlong was in possession of the supreme power.

Keywords: Qianlong; jade ware; political aesthetics; aesthetic implication

About the authors: LIU Tingting is PhD Candidate in Theory of Literature and Art at School of Liberal Arts, Nanjing University (Nanjing 210023); LI Changshu, PhD in Philosophy, is Professor at School of Liberal Arts, Nanjing University (Nanjing 210023).