

July 2024

Variation, Vanitas, and Meta-Picture: An Interpretation of the Blue and White Porcelain Bowls with the Pattern of “Dongpo's Tour at Red Cliff” in Jacques Linard's Still Life Paintings

Yanjun He
hyjun001@163.com

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>

Recommended Citation

He, Yanjun. 2024. "Variation, Vanitas, and Meta-Picture: An Interpretation of the Blue and White Porcelain Bowls with the Pattern of “Dongpo's Tour at Red Cliff” in Jacques Linard's Still Life Paintings." *Theoretical Studies in Literature and Art* 44, (2). <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol44/iss2/6>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

变异、虚空与元图像：关于雅克·林纳德静物画所绘 “东坡游赤壁”纹青花瓷碗的阐释

何艳君

摘要：17世纪的法国画家雅克·林纳德在其跨越十三年的三幅静物画中，反复表现了一种或一只产自中国景德镇的“东坡游赤壁”纹青花瓷碗，使之成为其所绘“五感”或“虚空”主题静物画中的象征符号。因为中西方文化艺术的差异，雅克·林纳德静物画中的青花瓷碗存在着一定程度的功能错位；“东坡游赤壁”主题的文字纹则变异为无实际意义的点线组合符号纹；而图像纹除了表现内容的变异，还被赋予了新的内涵寓意。另一方面，这种变异也使“东坡游赤壁”图摆脱了苏轼“赤壁”二赋或改编故事的束缚，以纯粹的“图像”身份独立呈现。雅克·林纳德的三幅静物画尤其是《中国瓷器与鲜花》，因此也展示出更加明显的“元图像”或“元绘画”的特征。

关键词：赤壁图；五感画；虚空画；元绘画；海上丝绸之路

作者简介：何艳君，文学博士，广州市文化馆（广州市非物质文化遗产保护中心）助理研究员，主要从事中国古代文学、中国古代艺术史和中国非物质文化遗产研究。通信地址：广东省广州市新濠中路288号广州市文化馆，510000。电子邮箱：hyjun001@163.com。

Title: Variation, Vanitas, and Meta-Picture: An Interpretation of the Blue and White Porcelain Bowls with the Pattern of “Dongpo’s Tour at Red Cliff” in Jacques Linard’s Still Life Paintings

Abstract: In the 17th century, French painter Jacques Linard executed a series of still life paintings over thirteen years, consistently featuring a blue and white porcelain bowl adorned with the motif of “Dongpo’s Tour at Red Cliff.” This repeated motif emerged as a symbolic element within his works exploring themes of the “five senses” and “vanitas.” Due to the divergent cultural and artistic contexts of China and the West, the depicted porcelain bowls exhibit a transformation in function, decoration, and significance. These alterations not only shift the representation of “Dongpo’s Tour at Red Cliff” from its literary origins to a purely visual form but also imbue the motif with new layers of meaning. Consequently, Linard’s works, particularly *Porcelana china con flores*, prominently display characteristics of a “meta-picture” or “meta-painting.”

Keywords: the image of “Dongpo’s Tour at Red Cliff”; five-sense painting; vanitas; meta-painting; maritime Silk Road

Author: He Yanjun, Ph. D., is an assistant researcher in Guangzhou Cultural & Arts Center (Guangzhou Intangible Cultural Heritage Protection Center). Her research interests include ancient Chinese literature, history of ancient Chinese art and Chinese intangible cultural heritage. Address: Guangzhou Cultural & Arts Center, 288 Xinjiao Middle Road, Guangzhou 510000, Guangdong Province, China. Email: hyjun001@163.com.

16世纪初，在欧洲大航海运动的刺激之下，中国重启海上丝绸之路，并开启了与欧洲的直接贸易往来。瓷器作为中国输出的主要商品之一，对欧洲产生了重要的影响。对于当时的欧洲人来说，中国的瓷器不仅是实质性的器具，还代表了一

种来自异域的风格，同时也是财富、地位和欲望的象征符号。法国画家雅克·林纳德（Jacques Linard）绘于17世纪上半叶的三幅静物画，为考察中国瓷器及其所附载艺术和文化在欧洲传播与接受的情况提供了绝佳的样本。这三幅静物画所

描绘的三只或同一只“东坡游赤壁”纹青花瓷碗，具有变异的特征，其形成的原因主要可归结为中西方文化艺术的差异。而雅克·林纳德试图再现的对象，既是青花瓷碗，也包括了以青花瓷碗为载体的图文结合式“东坡游赤壁”主题纹饰。尽管这种再现最终发生了变异，但是依然可以展示或者辅助展示这三幅静物画作为“元图像”或“元绘画”的特征；而且，这些变异所引发的解读与思考，实际上也强化了这种特征。

一、青花瓷碗与“五感”主题画和虚空静物画

明清时期，景德镇乃是中国瓷器生产重镇。在自16世纪初重启的海上丝绸之路贸易中，销往欧洲的瓷器主要产自景德镇民窑。以景德镇瓷器为代表的中国瓷器在欧洲掀起了热潮，因为价格昂贵的缘故，最初只有王室贵族才具备购买和收藏的实力。17世纪中叶以后，欧洲政治局势随着“三十年战争”^①的结束而渐趋平稳，再加上中国瓷器外销数量的增加，“瓷器的使用也普及到富裕的市民家庭中，但是，瓷器的价格昂贵，仍然只有最富裕的市民家庭才能使用”（迪维斯 10）。因此，以景德镇瓷器为代表的中国瓷器长久以来被欧洲人视为地位和财富的象征。至于欧洲人具体的接受方式，除了收藏和观赏，还有使用和仿制，以及通过绘画等艺术形式进行再现或表现。而前面几种接受方式，在相关绘画作品中亦有所见。17、18世纪的尼德兰静物画对景德镇瓷器多有呈现，深受尼德兰静物画影响的雅克·林纳德在其作品中描绘景德镇瓷器，可谓渊源有自。这一时期欧洲静物画中的景德镇瓷器，大多以几何纹、植物纹、动物纹和器物纹为装饰。雅克·林纳德的不同之处即在于，其分别创作于1627年、1637年和1640年的三幅静物画，描绘了三只或同一只装饰有图文结合式“东坡游赤壁”纹的青花瓷碗。这种瓷器纹饰的内容和形式较为复杂，图像和文字的组合指向中国经典的文学艺术主题。雅克·林纳德的创作，亦可算是“东坡游赤壁”主题在欧洲的特殊接受方式，对此后文将会详述，于兹不赘。

雅克·林纳德乃是活跃于17世纪上半叶的法国静物画家，他最早为人所知的静物画可追溯

至1627年，其中即包括本文所要讨论的《五感与四元素》（*Les cinq sens et quatre éléments*）。四年以后，雅克·林纳德被任命为当时的法国国王亦即路易十三（Louis XIII）的画家和侍从，这一事实表明他在宫廷圈子中人脉广泛。^②值得注意的是，在《五感与四元素》（图1）中，银水壶和锡罐的外壁均刻有黎塞留家族的盾形纹章。从这两处细节推测，画家或许是想借此画获得时任法国首相的红衣主教黎塞留（Armand Jean du Plessis de Richelieu）的垂青（热特罗 99）；另一种可能则是此画的赞助人即为红衣主教黎塞留，而雅克·林纳德之所以能成为路易十三的画家和侍从，亦有可能归功于这位显赫权臣的引荐。这些经历均可证明雅克·林纳德有机会、有条件见到王室贵族收藏或使用的中国瓷器，而且数量应当不止一件^③。然而，他在跨越十三年的三幅静物画中，却只反复描绘了同一种或同一只装饰有复杂纹饰的青花瓷碗。由于缺少更多更可靠的资料，所以无法判断这种情况的出现是否可归结为画家或赞助人的喜好。当然，在对画作进行整体解读和分析的基础上，可以发现“东坡游赤壁”纹青花瓷碗的存在，绝非随机或无意识选择的结果。

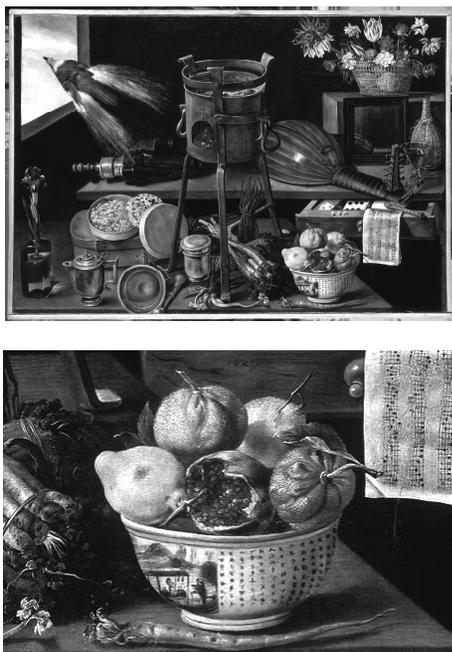


图1 雅克·林纳德《五感与四元素》（*Les cinq sens et quatre éléments*），1627年，布面油画，105×153 cm，法国卢浮宫（Musée du Louvre）藏（卢浮宫官网）

《五感与四元素》以写实的方式描绘了窗边桌子和柜子上摆放的各种物品。这些物品虽然大多是日常用品,但是并不普通,如青花瓷碗、刻有贵族纹章的金属器皿和天堂鸟标本^④等均彰显了其主人不凡的身份和财力。从画作名称来看,物品的摆放看似随意,且略显杂乱,但彼此之间却有着内在的关联性;而且,它们并非只是指向各种实际的物品,还具有更深层次的象征寓意。所谓“五感”,即视觉、听觉、味觉、嗅觉和触觉这五种经验世界和认识世界的感觉。所谓“四元素”,即火、水、土、气这四种被古希腊哲学家认为是组成世界的基本元素。在18世纪末之前,四元素理论一直受到欧洲人较为普遍的认可和信奉。由此可知,《五感与四元素》中的每一种物品均对应一种感觉或一种元素。青花瓷碗因盛满水果,故其与水果在整体上对应味觉;而其外壁所装饰的对于欧洲人而言充满中国风情的复杂纹饰,以及画家对纹饰的极力还原,亦使之可对应视觉。此外,尽管在法国耶稣会士殷弘绪(François Xavier d'Entrecolles)于18世纪初探秘景德镇之前^⑤,欧洲人并不清楚瓷器的原料、配方和制作方法,但是认为瓷器的主要原料或原料之一为土的欧洲人不在少数。而瓷器的制作需要经过数十年甚至上百年的地下埋藏过程这一说法,在雅克·林纳德的时代依然颇为流行^⑥。因此,中国瓷器与同属异域舶来品的天堂鸟标本一样,不仅被欧洲人奉为奇珍,亦被赋予了神秘色彩。在《五感与四元素》中,天堂鸟标本对应“气”元素;那么,青花瓷碗应当也可对应“土”元素。

事实上,在17世纪的欧洲,“五感”乃是一个既古老又时兴的绘画主题。而关于“五感”的讨论,更可上溯至古希腊哲学。从古希腊哲学到中世纪神学,以视觉为主导与核心的五感既被认为是获取知识和真理的基础条件,又被认为具有使人耽于表面现象和感官享乐而脱离或远离真理的不可靠性和危险性。正如亚里士多德所言,“人若不备感觉机能,他就永不能学习或理解任何事物”(亚里士多德,《灵魂论》167),而“我们不以官能的感觉为智慧;当然这些给我们以个别事物的最重要认识。但官感总不能告诉我们任何事物所以然之故”(亚里士多德,《形而上学》3)。因此,五感需要与理性相结合,并接受理性的指导。“五感”主题绘画无疑与这种思想密切相关,其在一定程度上被寄予了道德鉴戒的期望。《五感与

四元素》即试图以静物为象征符号融合感官经验与理性认识,告诫世人要透过表象掌握事物本质和世界本元。有意思的是,画家以巨细靡遗的写实方式描绘包括青花瓷碗等奇珍在内的数量繁多、种类丰富的物品,在客观上颇能激发观者对五种感官享乐的联想或想象,而画作本身亦呈现出较强的视觉吸引力。这就使画作产生的实际效果可能会与“五感”主题的道德寓意相背离。

以静物象征五感的绘画通常也可划归为16、17世纪自尼德兰兴起的虚空静物画(Vanitas)。所谓“虚空静物画”,亦是一种含有道德寓意的静物画,“它所表现的物体往往具有人类必死的命运以及世间万象转瞬即逝的象征含义”(利特尔155),“意味着对人类生命稍纵即逝的警示”(迈克尔·克拉克 底波拉·克拉克 313)。此类绘画中的各种物象,或指代权力与财富、欲望与享乐、物质文明与精神文明,或喻示人生短暂和死亡,或作为宗教性符号给予复活和永生的启示。当然,与“五感”主题绘画相似的是,图像内容繁复华丽的虚空静物画在主题寓意和客观效果之间可能存在着矛盾,即诺曼·布列逊(William Norman Bryson)所谓“对现世的否定与世俗的诱惑之间的矛盾”(布列逊 128)。中国瓷器作为珍贵的异域舶来品,在虚空静物画中原本属于注定幻灭的、被否定的现世对象之一,但在客观上却又彰显了画作赞助人或接受者的财富和地位,以及欧洲大航海时代的野心和欲望。《五感与四元素》作为典型的虚空静物画,其中盛满水果的青花瓷碗,充满世俗的诱惑力,显然也具有这种矛盾性特征。

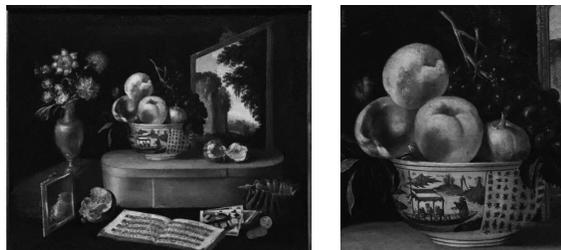


图2 雅克·林纳德《五感》(Les Cinq sens au paysage), 1637年,布面油画,72×85cm,法国斯特拉斯堡艺术博物馆(Musée des Beaux-Arts de Strasbourg)藏(武颖提供^⑦)

雅克·林纳德绘于1637年的《五感》(Les Cinq sens au paysage),同样属于“五感”主题画和

虚空静物画。与《五感与四元素》相比,尽管《五感》(图2)所描绘的物象较少,但“东坡游赤壁”纹青花瓷碗却再次出现,并且被放置于图像正中的焦点位置,与其所盛满溢出的水果共同吸引观者的注意力。这两幅静物画中的青花瓷碗具有相同的象征寓意和客观效果。至此所讨论的几乎都是中国瓷器在“五感”主题画或虚空静物画中的一般性功能,从这个角度来看,若将《五感与四元素》和《五感》中的青花瓷碗替换为威廉·克拉斯·赫达(Willem Claesz Heda)静物画中的青花瓷碗,亦无不可。然而,结合雅克·林纳德绘于1640年的《中国瓷器与鲜花》(*Porcelana china con flores*)来看,“东坡游赤壁”纹青花瓷碗不仅难以被其他中国瓷器所替代,并且还越来越受到重视。在这幅静物画中,“东坡游赤壁”纹青花瓷碗作为个体的存在感也最为突出。通过解读《中国瓷器与鲜花》,可以更加明确的一点是,雅克·林纳德三幅静物画中的青花瓷碗不仅承担了中国瓷器的一般性功能,还具有个体性和特殊性的意义。

二、功能错位与纹饰变异

不同于《五感与四元素》和《五感》对丰富物象的呈现,《中国瓷器与鲜花》(图3)仅仅描绘了一只盛满鲜花的“东坡游赤壁”纹青花瓷碗,并将之摆放于有几处缺口的石质壁架或石质窗台上。这幅静物画图像元素简单,无法寓意全部的五感,并不属于单幅式“五感”主题绘画;而且,此画亦不属于系列画作,并无其他相关画作可与之配套成组合式“五感”主题绘画^⑥。相比之下,将之划归为虚空静物画,乃是较为妥当的做法。因为鲜花被采摘之后已是死物,灿烂鲜艳的外表只是虚幻的表象,所以被采摘的鲜花乃是虚空静物画中常见的或主要的象征符号。此画虽以中国瓷器装盛被采摘的鲜花,但总体上物象简单,背景朴素,展示和炫耀的色彩较弱,警示和劝诫的意味得到强化。与《五感与四元素》和《五感》相比,《中国瓷器与鲜花》可算是更加纯粹的虚空静物画。

值得注意的是,在《五感与四元素》《五感》以及雅克·林纳德大约绘于1627年的《花篮》(*Corbeille de fleurs*)^⑦中,插装鲜花的乃是瓶和篮这两种形制的器具。与《中国瓷器与鲜花》相似的是,《花篮》所描绘的亦是朴素背景下的简单物



图3 雅克·林纳德《中国瓷器与鲜花》(*Porcelana china con flores*),1640年,布面油画,53.2×66 cm,西班牙马德里提森-博内米萨博物馆(Thyssen-Bornemisza Museum)藏(提森-博内米萨博物馆官网)

象:一篮花。考察欧洲这一时期的静物画或虚空静物画,插花之器多为瓶,不少画作都仅绘一瓶花;罐和篮等形制的器具亦较为常见,碗形器则极为少见。在瓶、篮、碗同时存在的情况下,雅克·林纳德分别以瓶、篮插装鲜花,以碗装盛水果。这应该是常见的做法。而《中国瓷器与鲜花》以碗插装鲜花,可谓别出心裁。如果雅克·林纳德的目的在于运用“中国瓷器”这一元素来强化其作品的寓意性,那么以其经历和见闻,应该有更多更常规的选择。即便出于某种不为人知的原因,必须要用碗形器,也有其他不同的选择。然而,《中国瓷器与鲜花》却将《五感与四元素》《五感》中装盛水果的青花瓷碗,用作插花之器。在雅克·林纳德的静物画中,这种功能性的反常与个体性的重复几无二例。可见这一青花瓷碗应当具有或者被赋予了超越一般中国瓷器的特殊意义,关键之处自然不在于形制,而是在于纹饰。毕竟在当时的法国,装饰有相同或同类纹饰的中国瓷器较为稀有。从客观上看,因为《中国瓷器与鲜花》物象简单,假如插花之器装饰的是几何纹、植物纹、动物纹和器物纹等纹饰,那么鲜花将会成为图像绝对的重点;“东坡游赤壁”纹青花瓷碗却可凭借其复杂的纹饰平分视觉吸引力,从而展现较为突出

的存在感。此外,青花瓷碗的图像纹位于光线照射的明面,下垂的花朵和叶片又框出了其中的主要部分。这种处理方式,足见画家以此碗为插花之器,并非无心之举,而是有着特殊的用意。至于用意为何,则势必要从此碗的原型及其在雅克·林纳德静物画中的呈现说起。

雅克·林纳德再三描绘的青花瓷碗以“东坡游赤壁”主题图文为装饰纹饰。这一主题的瓷器纹饰兴起于晚明,主要见于景德镇民窑瓷器。其表现形式可分为纯文字式、纯图像式和图文结合式三种,纯文字式即直书苏轼《赤壁赋》或《后赤壁赋》,纯图像式即为苏轼“赤壁”二赋文意图,图文结合式则一般为纯文字式和纯图像式的组合。其中又以图文结合式最为常见,载体多为碗、笔筒等形制的瓷器。随着海上丝绸之路的重启,装饰有“东坡游赤壁”主题纹饰的瓷器亦通过海上贸易西传至欧洲。本文所讨论的三幅静物画,即是此类瓷器在欧洲传播与接受的最佳例证。德雷斯頓收藏的图文结合式“东坡游赤壁”纹笔筒,则提供了一个补充的视角。据相关藏品目录记载可知,这只笔筒曾被用来盛放冰块(斯托贝 28)。对于这种性质的功能错位,《中国瓷器与鲜花》所绘青花瓷碗亦有所体现。在中国古代,碗花多用于供奉神佛,日常生活中绝非主流。从唐代敦煌壁画、五代贯休《禅月心缘》、元代山西永乐宫壁画《朝元图》和明仇英《羲之写照》等图像来看,无论是神佛前供花,还是日常插花,碗花之器均为素净的纯色器,与瓶花之器“尚清雅”(张谦德 3)的审美趣味相似。在与雅克·林纳德同时期的中国文人眼中,瓷碗“花纹太繁”,便“近鄙俗”(李渔 119)。“东坡游赤壁”纹青花瓷碗应属“鄙俗”一类,可用作餐具^⑩,却不宜用作插花之器。

以“东坡游赤壁”纹青花瓷碗插装鲜花所导致的功能错位,明显源于中西文化艺术的差异。相比之下,画家对青花瓷碗本身的呈现更能显示这种差异。在雅克·林纳德以写实方式的描绘之下,青花瓷碗显得既逼真又虚假。逼真乃是因为画家对器物整体把握的到位,使之具有真实的质感,既让观者可以明确地判断其为中国瓷器,也让熟知中国古代艺术史或陶瓷史的观者能够辨明其纹饰的主题。而另一方面,画家巨细靡遗的模仿,同样也令青花瓷碗的纹饰显露出因为文化艺术差异而导致的变异。

苏轼“赤壁”二赋大约自北宋晚期开始成为绘画主题,南宋金元及明代前期的宫廷画家和文人画家多有表现。延至明中期,以文徵明为代表的吴门画派的积极创作,在推动“东坡游赤壁”图发展兴盛,以及加速其商业化和世俗化传播的同时,也促使这一主题图像变得更加程式化。晚明以来的“东坡游赤壁”主题版画和各类器物纹饰基本采用程式化的图式,即构图元素主要为一角或半边峭壁和载有数人的小舟;至于具体的图像内容,则遵循这一时期戏曲等俗文学艺术作品对“东坡游赤壁”故事的改编,以佛印为陪同苏轼泛游赤壁的客人或客人之一。如在明天启—崇祯青花瓷碗(图4)外壁的“东坡游赤壁”图中,船篷之下右边坐着的僧人即为佛印。这只青花瓷碗收藏于大英博物馆(The British Museum),其在外观和纹饰上均与雅克·林纳德静物画中的青花瓷碗较为相似。两相对照之下,可以发现后者所绘人物在外貌和服饰等方面具有明显的变异特征,与真正的中国人相去甚远,乃是17、18世纪欧洲人想象中的中国人形象(苏生文 57)。此外,后者还将原本应坐于船篷之下的三人置于船体之外,使之呈现为悬坐于水面的奇怪状态。这种情况的出现,或许是因为雅克·林纳德对原型瓷画理解的失误;也有可能是因为原型瓷画与图4所示瓷画一样,原本就存在着透视错误的问题,从而误导了雅克·林纳德。



图4 明天启—崇祯青花瓷碗(直径:16 cm,高:9.2 cm),英国大英博物馆(The British Museum)藏(大英博物馆官网)

与图像部分的变异相配套的是,青花瓷碗纹饰的文字部分同样发生了变异。粗略地看,这些“文字”具有以假乱真的效果;仔细地看,便会发现它们不过是由点与线组合而成的符号,并无实际意义。变异的图文纹饰使雅克·林纳德所绘青花瓷碗不像是真正的中国瓷器,而像是以中国瓷

器为蓝本仿造而成的欧洲软质瓷或瓷器。欧洲17、18世纪生产的仿制瓷对中国人物和中国文字的处理,即多有类似的变异情况^①。然而,考虑到雅克·林纳德三幅静物画的主题,以及《五感与四元素》所绘几乎都是珍贵或珍稀之物,可以推知画家所再现或模仿的青花瓷碗确为中国生产的瓷器。只是因为文化艺术差异的缘故,导致还原式的再现变成了表现式的再现。由此可知,雅克·林纳德并不了解中国文字,更不清楚“东坡游赤壁”主题的内涵和寓意。他只能凭借纹饰所直观呈现的信息,形成属于自己的理解,并将之融于创作之中,而这种理解无疑与其静物画的内涵和寓意相统一。

三、“东坡游赤壁”图的“虚空”寓意

苏轼《赤壁赋》《后赤壁赋》作于北宋元丰五年(1082),前赋直抒作者对历史、人生和宇宙的感悟,实际上是作者对内心矛盾的回应,以及对自我困境的调适;后赋则纯写作者游览赤壁的前后经过,以及心理活动的转变,最终以梦作结,情景交融,虚实相生,同样反映了作者对心灵解脱的追求和向往。苏轼以“赤壁”二赋展现其在失意状态下的内在心境,构建了符合文人理想的达观之境,传达了超越和超脱的思想观念。对于文人尤其是与苏轼境遇相似的文人而言,苏轼“赤壁”二赋可算是一种情感寄托和精神归属。与此同时,“东坡游赤壁”故事至迟在元代就已成为戏曲等俗文学艺术作品的改编对象。以佛印为“客”或“二客”之一,乃是改编的最为关键之处。在明代以戏曲为载体的“东坡游赤壁”故事^②中,佛印既与艄公、艄婆和苏轼等人相互调笑戏谑,又与苏轼、黄庭坚和玄真子张志和等人联诗抒怀、参禅论道,使故事呈现出庄谐兼作、雅俗并陈的叙事趣味。

因此,尽管同样采用程式化的图式,文徵明等画家所绘以纸绢画为载体的“东坡游赤壁”图基本遵循苏轼“赤壁”二赋的设定,将同游之客作模糊化处理;而瓷画则一般以改编故事场景为表现对象,以佛印为同游之客。前者叙事性特征较弱,通常被归类为山水题材;后者叙事性特征较强,应归类为人物故事题材。图4所示青花瓷碗的图像纹共绘五人于船上,从左至右分别为黄庭坚、苏轼、佛印、艄公和艄婆,与沈采《苏子瞻游赤壁记》

(简称《赤壁记》)的人物设置相同。以《赤壁记》为参考,这一图像可对应佛印与艄公、艄婆互谑之后,又与苏轼、黄庭坚联诗的情节,其与一旁所题的苏轼《赤壁赋》存在着图文不符的问题。这种混搭乃是文人画书画结合模式和戏曲图像双重影响下的产物,亦是文人文化、世俗文化和商业文化碰撞交叉的结果。

关于以上所论“东坡游赤壁”主题瓷器纹饰的渊源,雅克·林纳德应是几无所知。那么,对于雅克·林纳德而言,其所再现或模仿的青花瓷碗的纹饰究竟表现了什么?西班牙马德里提森-博内米萨博物馆官网在介绍其馆内收藏的雅克·林纳德《中国瓷器与鲜花》时,并未提及青花瓷碗外壁所绘“文字”纹,只将图像纹描述为“以蓝色调呈现的包含了载有数人的乡村小船的风景画”^③。这种忽略“文字”纹而只关注图像纹的做法,以及简单描述图像内容的方式,说明撰稿人对“东坡游赤壁”主题瓷器纹饰颇为陌生。雅克·林纳德对其所再现或模仿的青花瓷碗纹饰或图像纹的初始认知,应当与之接近。从《五感与四元素》到《五感》再到《中国瓷器与鲜花》,随着物象越来越简单,青花瓷碗图像纹所占视觉比例也越来越大。在《中国瓷器与鲜花》中,图像纹几乎完全显露,文字纹则几乎完全隐藏。由此即可推知,对于不懂中国文字更遑论理解《赤壁赋》或《后赤壁赋》的雅克·林纳德而言,青花瓷碗的图像纹明显更有价值,而且物象越简单,这种价值对构建和突出画作的主题就会显得越重要。小船上的人物无疑是图像纹的核心元素,雅克·林纳德对此具有准确的认知。如前所述,《中国瓷器与鲜花》即利用下垂的花朵、叶片与青花瓷碗外壁的开光框出了图像纹的主要部分,使之变得更加引人注目。通过解读雅克·林纳德对图像纹的呈现,即可探知其对原型瓷碗图像纹的具体认知。

因为原型瓷碗不知今藏于何处,或者可能已经损毁,所以此处仍以图4所示青花瓷碗的图像纹作为参考对象。与后者相比,雅克·林纳德所绘青花瓷碗的图像纹缺少了“艄婆”。一般而言,在“东坡游赤壁”主题瓷画中,苏轼和佛印乃是固定存在的人物,黄庭坚、艄公和艄婆则不一定总是出现,部分瓷画还会添加一两个仆僮。因此,“艄婆”的缺少,并不会改变其主题,亦不会影响图像叙事的完整性。然而,包含“艄婆”这一女性人物

的“东坡游赤壁”图显然具有更强的趣味性、叙事性和戏剧性,反之则显得较为平淡和日常。雅克·林纳德并不清楚这四个人物的真实身份,他或许能够看出坐着的三人乃是朋友关系,至于他是否能够看出站着的乃是撑船的艄公,则不得而知。毕竟艄公手中的船桨,在雅克·林纳德所绘青花瓷碗的图像纹中,看起来更像是一根手杖。这四个人物的视线似乎都集中在被下垂的粉色花朵遮盖住的一角山体上,从而呈现出欣赏风景的姿态。从图像本身来看,其所表现的是日常生活中休闲游玩的场景,缺乏戏剧张力,且无明显的叙事意图,画面极其平静、随意和自然,与政治、历史、宗教和神话等题材绘画中的场景有所区别,与兴起于17世纪的尼德兰风俗画中的某些场景较为接近。

兴起于17世纪的尼德兰风俗画以日常生活为表现对象,在法国亦颇为流行。与虚空静物画相似的是,尼德兰风俗画或多或少、或显或隐地寄寓了道德教化的功能(托多罗夫 71—163)。雅克·林纳德对其所再现或模仿的青花瓷碗图像纹的理解,很有可能融合了其对尼德兰风俗画的认知,从而使其所呈现的青花瓷碗图像纹被赋予了道德寓意。如果从虚空静物画的角度来看,这种具有“中国风情”的休闲游玩场景应该也寓含了对世俗享乐的劝诫和对世事皆空的警示,只是劝诫和警示的意味较为温和、隐秘。在这种阐释之下,《中国瓷器与鲜花》中的鲜花、青花瓷碗和青花瓷碗的图像纹,即从内到外地叠合了三重道德寓意,充分凸显了“虚空”的主题。换言之,因为图像纹的缘故,这幅静物画中的青花瓷碗具有独立于一般中国瓷器的特殊意义。由此再回看《五感与四元素》和《五感》中的青花瓷碗,亦可进行相同的解读。当然,正如托多罗夫所说,在17世纪的尼德兰绘画中,尽管道德价值从未完全消失,但是“人类心理学或美学追求超越了道德类型”,画家所表现的场景可以“不再受道德说教功能的羁绊”(托多罗夫 82)。就某些虚空静物画和风俗画而言,华丽奢侈的物象激发了世俗的欲望,平凡而又美好的场景彰显了对日常世界的热爱,异域风情满足了猎奇的需求,这些都有可能导致道德教化的功能被掩盖或变得模糊不清。因此,雅克·林纳德静物画尤其是《中国瓷器与鲜花》中的青花瓷碗及其图像纹,对于画家、赞助人或观者来说,或许只是一件珍贵的中国瓷器、一幅

具有审美意义或猎奇趣味的风俗画。

雅克·林纳德对“东坡游赤壁”主题瓷画的表现式再现,可算是对这一主题图像的一种特殊接受方式。如果雅克·林纳德所绘青花瓷碗的图像纹传达了“虚空”寓意,那么其与苏轼“赤壁”二赋所追求的“达观”理想便有所不同。前者强调否定现世,后者主张超越现世,超越并不意味着否定,反而可能会包容或接纳所要超越的现世。事实上,即便不论表现改编故事场景的“东坡游赤壁”图,单就表现这一主题原型文本亦即苏轼“赤壁”二赋的文人画而言,其主旨也不一定与苏轼赋文的主旨相契合。因为文人画往往有抒发自我胸臆的要求,在一般情况下,文人画家对“东坡游赤壁”图的创作,其实是利用苏轼“赤壁”二赋进行自我阐释的一种方式,而文人画家通过绘画构建的理想之境可能会区别于苏轼所向往的达观之境。当然,雅克·林纳德对“东坡游赤壁”主题瓷画的表现式再现,不仅赋予了这一主题图像新的内涵寓意,还使其静物画作为“元图像”或“元绘画”的特征得以生成,或者得到强化。

四、作为画中之画和图像本身的“东坡游赤壁”图

美国艺术史学者 W. J. T. 米歇尔(W. J. T. Mitchell)在其著作《图像理论》(*Picture Theory*)中提出了“元图像”(meta-picture)的概念,用以论证“图像转向”的观点。所谓“元图像”,乃是“关于图像的图像”,亦即“指向自身或指向其他图像的图像,用来表明什么是图像的图像”(米歇尔 26)。在此之后,又衍生出“元绘画”(meta-painting)这一相对狭义的概念,主要用来讨论绘画艺术中的“元图像”问题。具体而论,“元绘画”即在绘画中表现绘画,或在绘画中插入绘画,具有自我意识、反省精神和互文性等特点,通常又被形象化地称为“画中画”。“元图像”或“元绘画”并非仅见于欧洲绘画史或西方绘画史,中国绘画史上亦多有所见,如传南唐画家周文矩所绘《重屏会棋图》,即是其中的经典个案。此画在作为人物活动背景的座屏上,又描绘了一幅带有山水画曲屏的老翁卧榻图。屏风之中插入屏风,是为“重屏”;绘画之中插入绘画,绘画空间层层相叠、重重相套,呈现出“画中见画三重铺”(梅尧臣 677)的视觉效果。巫鸿认

为“一件元绘画必须是反思性的,要么反思其他绘画,要么反思自己”,“前者是相互参照,后者是自我参照”(巫鸿 218),而《重屏会棋图》能够两者兼具,故而是颇为典型的“元绘画”。

根据以上所论可知,雅克·林纳德的三幅静物画同样属于“元图像”或“元绘画”。《五感与四元素》嵌入了镜中像和“东坡游赤壁”瓷画,《五感》嵌入了镜中像、绘有大面积风景的油画和“东坡游赤壁”瓷画,《中国瓷器与鲜花》嵌入了“东坡游赤壁”瓷画,三者均为“画中画”的表现形式。鉴于本文的研究对象乃是雅克·林纳德静物画中的“东坡游赤壁”纹青花瓷碗,故而关于镜中像和绘有大面积风景的油画,此处皆置不论。如前所述,《五感与四元素》乃是一幅主题明确的道德寓意画,应该也是雅克·林纳德第一次表现“东坡游赤壁”纹青花瓷碗的画作。在这幅静物画中,所有的物品都被赋予了道德寓意,青花瓷碗也不例外。《五感》和《中国瓷器与鲜花》对“东坡游赤壁”纹青花瓷碗的再次及再三表现,可以看作是对《五感与四元素》的引用和转化。在这种引用和转化之下,青花瓷碗及其图像纹被赋予的道德寓意亦能继续发挥作用,甚至不断得到强化,以满足17世纪的欧洲人试图通过静物画实现自我反省和获取精神启示的需求。这三幅静物画因此也形成了一种密切的互文关系,彼此之间可以相互参照。单就“东坡游赤壁”纹青花瓷碗及其图像纹的存在感和重要性而言,《中国瓷器与鲜花》的呈现无疑最为突出。这幅静物画的图像,乃是其中嵌入的“东坡游赤壁”主题图像的载体。后者因具有较强的视觉吸引力,故与作为其载体的前者之间产生了一定的竞争性。然而,开光、青花瓷碗和鲜花的存在,彻底打破了后者独立于前者的可能性,同时也提醒观者“东坡游赤壁”图只是一幅画中之画。

值得注意的是,中西方绘画史上的“元图像”或“元绘画”,其内外各层图像或绘画通常都属于相同的文化艺术体系。然而,雅克·林纳德所创作的内嵌“东坡游赤壁”主题瓷画的静物画,情况较为特殊,因其跨越和关联了两种不同的文化艺术体系。从客观上看,这三种“元图像”或“元绘画”与中国古代的“东坡游赤壁”主题图像,同样存在着互文关系。作为雅克·林纳德再现或摹仿对象的“东坡游赤壁”纹青花瓷碗,乃是构建这种

互文关系的基础因素和重要媒介。尽管原型瓷碗可能已经损毁或佚失,但其外壁所绘“东坡游赤壁”图,确曾是雅克·林纳德的三幅静物画对“东坡游赤壁”图进行引用和转化的直接源头。通过解读这三幅静物画中的“东坡游赤壁”主题瓷画,以及对比考察现存的同时期同主题瓷画,可以推知原型瓷画无论是形式,还是内容,又或者是技法,均呈现出明显的引用和转化痕迹。而原型瓷画所从属的“东坡游赤壁”主题图像系统,即是其引用和转化的主要来源。17世纪上半叶,“东坡游赤壁”作为图像主题业已发展成熟,囊括了数量丰富、类型多样的图像,这些图像彼此之间相互参照、渗透和印证。与此同时,“东坡游赤壁”主题图像并非孤立的存在,其与其他主题图像之间也会产生不同层次、不同程度的互文关系。由此可见,这是一个结构庞大的互文关系网,而雅克·林纳德所创作的内嵌“东坡游赤壁”主题瓷画的“元图像”或“元绘画”,则是其中最旁逸斜出的分支。

当然,雅克·林纳德对“东坡游赤壁”主题瓷画的接受,并不以理解其历史渊源和内涵寓意为前提。回归画家创作的真实历史语境,可以发现这一时期的尼德兰静物画多有表现和利用中国瓷器,雅克·林纳德正是参照了这种做法,在其静物画中描绘了“东坡游赤壁”纹青花瓷碗。不同之处即在于,与一般的中国瓷器相比,这种或这只青花瓷碗的图像纹对道德寓意的呈现具有更大的利用价值,而画家的再三表现也令其个体性和特殊性的意义更为突出。无论是对于欧洲人还是中国人而言,经过雅克·林纳德表现式再现的“东坡游赤壁”图,都是一种充满异域风情的图像。与之相呼应的是,这种风格的图像在18世纪的法国一度流行,以不同的方式构建了法国人想象中的中国人和中国形象。另一方面,因为雅克·林纳德并不了解中国文字和“东坡游赤壁”主题,故而是其所接受的乃是这一主题瓷画的图像本身,而非某种文字的补充物或附属物。换言之,在雅克·林纳德的三幅静物画尤其是《中国瓷器与鲜花》中,“东坡游赤壁”图的“图像”本质得以凸显。

中国古代同样强调图像应承担“明劝戒,著升沉”(谢赫 1)、“成教化,助人伦”(张彦远 1)等道德鉴戒功能,而对图像具有视觉诱惑性的担忧也从未断绝。这种对图像理性的期待与质疑,无疑印证与强化了“重文轻图”的思想观念。文

字高于图像,书法高于绘画,这是“重文轻图”思想观念影响之下形成的等级秩序。苏轼“赤壁”二赋、二赋书法和“东坡游赤壁”图,也因此而有了地位高低之分。此外,对于苏轼“赤壁”二赋或改编故事而言,“东坡游赤壁”图实际上是一种形象化的阐释和说明。这就意味着,“东坡游赤壁”图在有形或无形中依附于苏轼“赤壁”二赋或改编故事。即便是画家自我意识相对突出的“东坡游赤壁”图,依然无法完全摆脱这种有形或无形的束缚。这种情况,在深受中国文化影响的古代日本和朝鲜同样存在。因为日朝两国对“东坡游赤壁”图的认可与接受,主要源于对苏轼的崇拜,以及对苏轼“赤壁”二赋内涵和寓意的深刻理解^①。然而,在雅克·林纳德及其同时期的大多数欧洲人看来,中国的文字和图像均属于陌生且新奇的事物,相比于抽象的文字,形象的图像所传递的信息更容易让人理解。雅克·林纳德将青花瓷碗的文字纹变异为并无实际意义的点线组合符号纹,即从形式上解除了“东坡游赤壁”图对苏轼“赤壁”二赋的依附性。无论他是将这种图像与“五感”主题或“虚空”主题相关联,还是将之单纯地解读为具有“中国风情”的休闲游玩图,都是基于对图像本身的理解。借助雅克·林纳德的静物画,“东坡游赤壁”图得以向17世纪的欧洲人展示其纯粹的“图像”身份,而这也是前者作为“元图像”或“元绘画”的重要意义之一。

小结

雅克·林纳德绘有“东坡游赤壁”纹青花瓷碗的三幅静物画,可算是17世纪中西方文化艺术碰撞与交叉的经典案例。这一时期的中国与欧洲对彼此的认知,仍旧以想象为基础。在这种背景之下,雅克·林纳德参照同时期尼德兰静物画表现和利用中国瓷器的做法,将“东坡游赤壁”纹青花瓷碗转变为“五感”或“虚空”主题静物画中的象征符号,并予以反复引用和转化,从而使青花瓷碗及其图像纹的重要性逐渐凸显。另一方面,经过雅克·林纳德的表现式再现,青花瓷碗外壁的文字纹和图像纹均发生了变异。这种变异尽管改变了二者的表现内容和内涵寓意,却也使这三幅静物画中的“东坡游赤壁”图不再依附于苏轼“赤壁”二赋或改编故事,而是以纯粹的“图像”身份

独立呈现。因此,雅克·林纳德的三幅静物画不仅是图像,也是内嵌有其他图像的图像载体。三者均以图像的形式对另一种图像进行了展示与说明,彼此之间相互参照,形成互文关系。如果从客观上看,亦可将之纳入“东坡游赤壁”主题图像的互文关系网中。然而,单就雅克·林纳德所绘“东坡游赤壁”图而言,17世纪的欧洲人所关注的可能是其被重新赋予的道德寓意,也有可能是其艺术审美价值或猎奇趣味。这些基本与“东坡游赤壁”主题的历史渊源和内涵寓意无关。由此可见,中西方两种异质文化艺术以雅克·林纳德三幅静物画为载体所产生的关联,并不以对话与交流为前提或目的。而这种情况在当时较为普遍,在其后还将长久持续。

注释[Notes]

① “三十年战争”指1618年至1648年由神圣罗马帝国内战演变而成的欧洲大规模混战。《威斯特伐利亚合约》的签订标志着战争的结束,终结了欧洲中世纪以来形成的以罗马教皇为中心的神权政治体制,使欧洲形成了新的政治格局。

② 具体可参看西班牙马德里提森-博内米萨博物馆(Thyssen-Bornemisza Museum)官网对藏品雅克·林纳德《中国瓷器与鲜花》(*Porcelana china con flores*)的介绍,网址:<https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/linard-jacques/porcelana-china-flores>。

③ 在路易十三之前,弗朗西斯一世(François I)、亨利二世(Henri II)与其王后凯瑟琳·德·美第其(Caterina de' Medici)和亨利四世(Henri IV)等均喜购买和收藏中国瓷器。经过数代的积累,路易十三时期的法国王室已收藏有一定数量的中国瓷器,身为国王画家和侍从的雅克·林纳德应该有机会见到数量更多、品种更丰富的中国瓷器。

④ 天堂鸟,又称极乐鸟,羽毛华丽,主要分布于新几内亚及其附近岛屿。麦哲伦环球航行船队于1522年首次将天堂鸟标本带回欧洲,引起轰动。因为新几内亚土著人在制作标本时,会将天堂鸟的躯干和双足去除,仅余皮毛,故而欧洲人最初以为天堂鸟乃是无足鸟,并赋予其崇高、神圣等象征意义。天堂鸟标本在当时的欧洲颇为珍贵,一般只有王室贵族才有条件和能力收藏。

⑤ 具体可参看《殷弘绪神父致耶稣会中国和印度传教会巡阅使奥里神父的信(1712年9月1日于饶州)》《耶稣会传教士殷弘绪神父致本会某神父的信(1722年1月25日于景德镇)》[让·巴普蒂斯特·杜赫德编:《耶稣会士中国书简集:中国回忆录》(第二卷),耿升等译。郑州:大象出版社,2005年。87—113,247—259。]

- ⑥ 如弗朗西斯·培根(Francis Bacon)《新工具》所言：“还可以把它们埋在地下，像中国人制做陶瓷时据说就是那样，听说他们把土坯埋入地下四五十年之久，成为一种人工的矿物，传给他们的子孙。”参见弗朗西斯·培根：《新工具》，许宝骥译，北京：商务印书馆，1984年，277—278。
- ⑦ 图片由武颖拍摄自法国斯特拉斯堡艺术博物馆，谨在此向武颖表示衷心的感谢。
- ⑧ 以五幅分别寓意视觉、听觉、味觉、嗅觉和触觉的绘画组合而成的系列绘画，乃是“五感”主题绘画的主要形式之一。
- ⑨ 具体可参看法国卢浮宫官网的藏品图像(藏品编号：RF3940)。网址：<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010065417>。
- ⑩ 《醒世姻缘传》第三十七回《连春元论文择婿 孙兰姬爱俊招郎》即载：“狄周看得程乐宇说到凉粉、烧饼的跟前，有个咽咽的咽唾沫之情，遂问那主人家借了一个盒子、一个《赤壁赋》大磁碗，自己跑到江家池上，下了两碗凉粉，拾了十个烧饼，悄悄的端到下处，定了四碟小菜，与程乐宇做了晌饭。”参见西周生：《醒世姻缘传》，天津：天津古籍出版社，2016年，335。
- ⑪ 具体可参看大英博物馆收藏的一件1760—1765年伍斯特青花碗(藏品编号：1929,0611.1.CR)，其外壁绘《西厢记·长亭送别》变形图，外底有变形的四字款。网址：https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1929-0611-1-CR。
- ⑫ 明代改编“东坡游赤壁”故事的戏曲作品，现存已知的主要有沈采《四节记·苏子瞻游赤壁记》、许潮《苏子瞻泛月游赤壁》和陈汝元《金莲记·赋鹤》。
- ⑬ 西班牙马德里提森-博内米萨博物馆官网介绍青花瓷碗及其图像纹的完整原文为：El artista utiliza como florero para su ordenado bouquet un bol chino en cuyo frente se presenta, en tonos azules, un paisaje con figuras en una rústica barca。网址：<https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/linard-jacques/porcelana-china-flores>。
- ⑭ 具体可参看池泽滋子《日本的赤壁会和寿苏会》(上海：上海人民出版社，2006年)、郭薇《文本与绘画的关系——以中日〈赤壁图〉的构成元素为例》(《文艺争鸣》2(2015)：199—204。)等论著。

引用作品[Works Cited]

- 威廉·诺曼·布列逊：《注视被忽视的事物：静物画四论》，丁宁译。杭州：浙江摄影出版社，2000年。
- [Bryson, William Norman. *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*. Trans. Ding Ning. Hangzhou: Zhejiang Photography Press, 2000.]
- 迈克尔·克拉克 底波拉·克拉克：《牛津简明艺术术语词典》，王方译。北京：人民美术出版社，2015年。
- [Clarke, Michael, and Deborah Clarke. *The Concise Oxford Dictionary of Art Terms*. Trans. Wang Fang. Beijing: People's Fine Arts Publishing House, 2015.]
- 简·迪维斯：《欧洲瓷器史》，熊寥译。杭州：浙江美术学院出版社，1991年。
- [Divis, Jan. *European Porcelain: An Illustrated History*. Trans. Xiong Liao. Hangzhou: Zhejiang Academy of Art Press, 1991.]
- 弗洛朗斯·热特罗：《看见音乐：西方经典绘画中的音乐主题》，李祎译。武汉：华中科技大学出版社，2019年。
- [Gétreau, Florence. *Seeing Music: Music Themes in Western Classic Painting*. Trans. Li Yi. Wuhan: Huazhong University of Science and Technology Press, 2019.]
- 李渔：《闲情偶寄》。杭州：浙江古籍出版社，2011年。
- [Li, Yu. *Pleasant Diversions*. Hangzhou: Zhejiang Ancient Books Publishing House, 2011.]
- 斯蒂芬·利特尔：《流派·艺术卷》，祝帅译。北京：生活·读书·新知三联书店，2008年。
- [Little, Stephen. *Isms: Understanding Art*. Trans. Zhu Shuai. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2008.]
- 梅尧臣：《梅尧臣集编年校注》，朱东润编年校注。上海：上海古籍出版社，2006年。
- [Mei, Yaochen. *The Chronology, Collation and Annotation of Mei Yaochen's Collected Works*. Ed. Zhu Dongrun. Shanghai: Shanghai Chinese Classics Publishing House, 2006.]
- W. J. T. 米歇尔：《图像理论》，陈永国、胡文征译。北京：北京大学出版社，2006年。
- [Mitchell, W. J. T. *Picture Theory*. Trans. Chen Yongguo and Hu Wenzheng. Beijing: Peking University Press, 2006.]
- 伊瓦·斯托贝：《德雷斯顿的中国瓷器收藏》，吴鹏译，《中国历史文物》4(2005)：26—28。
- [Stobe, Iva. "A Study on the Porcelain Collected in Dresden." Trans. Wu Peng. *Journal of National Museum of China* 4(2005): 26 - 28.]
- 苏生文：《17~18世纪欧洲人眼里的中国人形象——德国德累斯顿访古记》，《文史杂志》1(2006)：56—58。
- [Su, Shengwen. "The Image of Chinese People in the Eyes of Europeans from the 17th to the 18th Century:
- 亚里士多德：《灵魂论》，吴寿彭译。北京：商务印书馆，2009年。
- [Aristotle. *De Anima*. Trans. Wu Shoupeng. Beijing: The Commercial Press, 2009.]
- ：《形而上学》，吴寿彭译。北京：商务印书馆，2009年。
- [——. *Metaphysics*. Trans. Wu Shoupeng. Beijing: The Commercial Press, 2009.]

Investigation of Cultural Relics at the Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Germany.” *Journal of Literature and History* 1(2006): 56 – 58.]

茨维坦·托多罗夫:《日常生活颂歌:论十七世纪荷兰绘画》,曹丹红译。上海:华东师范大学出版社,2012年。

[Todorov, Tzvetan. *Praising Daily Life: An Article on 17th-Century Dutch Painting*. Trans. Cao Danhong. Shanghai: East China Normal University Press, 2012.]

巫鸿:《重屏:中国绘画中的媒材与再现》,文丹译。上海:上海人民出版社,2009年。

[Wu, Hung. *The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting*. Trans. Wen Dan. Shanghai: Shanghai People’s Publishing House, 2009.]

谢赫:《古画品录》,王伯敏标点注释。北京:人民美术出版社,1959年。

[Xie, He. *Six Principles of Chinese Painting*. Ed. Wang Bomin. Beijing: People’s Fine Arts Publishing House, 1959.]

张谦德:《瓶花谱》,黄永川解析。济南:山东画报出版社,2015年。

[Zhang, Qiande. *Chinese Flower Arrangement*. Ed. Huang Yongchuan. Jinan: Shandong Pictorial Publishing House, 2015.]

张彦远:《历代名画记》,俞剑华注释。上海:上海人民美术出版社,1964年。

[Zhang, Yanyuan. *Famous Paintings through Centuries*. Ed. Yu Jianhua. Shanghai: Shanghai People’s Fine Arts Publishing House, 1964.]

(责任编辑:王嘉军)



· 书讯 ·



《文学理论初阶》
作者:刘阳
出版社:华东师范大学出版社
出版时间:2024年1月

本书由绪论、上编、下编和附录组成。全书的主体内容分为上下两编,展开为天真性与建构性两翼,分别以八章篇幅,来依循学理阐述一系列文学基本问题,并在言论思想视野中还原两者的客观联系,引领读者移步换景探寻文学的当代意义。

上编为“天真的文学”,包括文学的源流、文学的性质、文学的功能、文学的叙事、文学的抒情、文学的想象、文学的虚构、文学的语言。下编为“建构的文学”,包括文学与时代、文学与政治、文学与性别、文学与文化、文学与批评、文学与解读、文学与学术、文学与理论。书后附有全书知识点索引、以及 300 种进一步研修参考书目,供学有余力和试图深造的读者进一步充分选择和参考。