

“瓷上中国”在西方现代性进程中的形象与功能

倪爱珍

摘要 16至19世纪中国外销瓷和西方“中国风”瓷上的图像是西方认知、想象中国的重要途径,参与了西方的中国形象建构进程。当代形象学认为,异域形象不是类比意义而是参考系意义上的,因此对“瓷上中国”的研究不能仅仅局限于从中国社会历史的角度,还需结合西方社会历史角度,由此才能全面清晰地梳理看似杂乱、实则有序的图像体系,发掘其历史与审美价值。以1750年前后为转折点,“瓷上中国”形象经历了两个阶段,在西方现代性进程中承担了两种不同的文化他者功能:一是现代性形成期的奇幻中国——社会乌托邦的文化他者,图像题材包括中国战争、中国皇帝、中国世俗生活三大体系;二是现代性确立期的浪漫中国——审美乌托邦的文化他者。这些图像与西方浪漫主义、颓废主义等文学作品中的中国书写紧密相关,文图之间的互释、互证、互补,可以启发人们重新思考米丽耶·德特利式的问题。

关键词 陶瓷 现代性 文化他者 意识形态 乌托邦

DOI:10.16240/j.cnki.1002-3976.2022.02.014

宋郑樵《通志略·图谱略》曰:“古人之为学也,必左图而右史。诚以学也者,不博览古今之书籍,不足以扩一己之才识;不详考古今之图画,不足以证书籍之精详。书与画,固相须而成,不能偏废者也。”中国古代陶瓷上绘制着大量的图像,又因其万年不朽的材质优势而流传至今。它们多是来自对文人画、小说戏曲插图等的模仿,或者是与漆器、竹木雕、砖石雕、玉雕等其他器物图像之间的互相传抄,呈现出题材类型化、图式格套化的特征。这些不断重述的故事、不断重复的图式,蕴藏着丰富的历史文化信息,表征着某些根深蒂固的思想观念。它们既可以为文字文献提供直观、生动的形象注脚,让历史变得可视、可触;也可以与文字文献、其他媒材图像文献放在一起进行互释、互证、互补式研究,以发现或解

决一些学术问题。

一、“瓷上中国”： 西方现代性进程中的文化他者

陶瓷贸易是中西方文化交流的重要渠道,自唐代即已开始,但大规模的陶瓷贸易是在明清时期,尤其是16至19世纪。那时候交通尚不发达,西方人对中国的了解除了依靠非常有限的来华传教士的书信、商人水手的传闻、官方使团的报告外,就只能依靠通过贸易方式输入西方世界的丝绸、茶叶、陶瓷、漆器等物体。利奇温指出:“罗柯柯时代对于中国的概念,主要不是通过文字而来的。以淡色的瓷器,色彩飘逸的闪光丝绸的美化的表现形式,在温文尔雅

文艺理论研究 109

的十八世纪欧洲社会之前,揭露了一个他们乐观地早已在梦寐以求的幸福生活的前景。”^①玛西亚·端德和鲍拉·德马蒂在研究16至19世纪欧洲的中国观时,发现“这一时期,由于距离遥远,海路危险,大多数欧洲人主要通过记述和描绘中国人和有关中国地方风情和习俗的书籍和图画以及出口商品,如陶瓷、纺织品和漆器来了解中国”^②。维多利亚与阿尔伯特博物馆收藏的荷兰1680—1700年间的绘画《中国出口器物商店》生动形象地反映了这一点。中国学者胡经之认为,“中国文化中,最早被西方人所接纳的,应是属物质文化之列的丝绸和陶瓷”^③。由此可见,器物是中国面向世界讲述中国故事的最早的物质载体之一,是西方认知中国的重要途径,器物上那些常被人们忽略或轻视的图像,因其载体的日用性、图像的“格套化”等比其他图像更能反映社会历史以及人们的文化心理,就如葛兆光在探讨思想史研究视野中的图像时所指出的,格套化的图像是生活万象的缩影,呈现的是日用而不知的传统观念,其构图、变形、位置、设色等成为某种思想史的象征,也是图像文献与文字文献的差异所在,重复呆板的格套象征着根深蒂固的观念^④。

在16至19世纪众多出口器物中,就贸易数量、大众化程度、承载文化信息的丰富性、跨文化交流的影响力等综合因素来说,陶瓷堪称之最。随着16世纪新航路的开辟,中国陶瓷源源不断地被运送到西方世界,其数量是非常惊人的。据罗伯特·芬雷研究,“从葡萄牙人来华算起,三个世纪内共有3亿件中国瓷器在欧洲登岸”^⑤。18世纪前后,外销瓷不仅数量快速增加,而且出现西方订货的消费现象,陶瓷图像也因此出现两个新特点:一是根据西方市场需求设计生产图像,主要出现于广彩瓷上;二是西方直接提供图像,主要出现于西方订制瓷上。陶瓷图像题材大致可分为三类:一是西方本土式,多为西方的政治事件、科学技术、日常生活、绘画作品、文本插图;二是中西混合式,西方题材加上中国文化元素,如“纹章瓷”^⑥;三是西方模仿中国图像生产的图像,以荷兰、英国、德国、法国居多。

中国外销瓷上的图像,尤其是为满足西方市场需求而兴起的图像,以及西方“中国风”瓷上的图像是西方认知中国、想象中国的重要途径,参与了西方的中国形象建构进程。何谓形象?当代文学形象学

创始人达尼埃尔·亨利·巴柔指出:“形象不是在类比意义上(它或多或少像……),而是在参考系意义上的形象(按照先存于描述的一种思想,一个模式、一个价值体系建立起来的形象)。”^⑦“一切形象都源于对自我与‘他者’,本土与‘异域’关系的自觉意识之中,即使这种意识是十分微弱的。”^⑧这也就是说,18世纪前后西方建构中国形象,不是为了复制一个真实的中国,而是为了建构一个用来进行自我观照、自我认同的“文化他者”。周宁认为,以1750年前后为转折点,西方的中国形象史经历了从美化到丑化两个阶段:第一阶段,以1250年前后为起点,先后建构了三种形象类型,即“大汗的大陆”“大中华帝国”“孔夫子的中国”,分别涉及物质、制度、观念三个层面;第二阶段,1750年前后,随着资产阶级革命的爆发、资本主义扩张进程的推进和现代性精神结构的确立,西方思想界出现了从政治、文化、经济等各个方面批判、否定中国的潮流,中国被贴上了停滞、专制、野蛮的标签。周宁认为造成这一现象的原因是中国形象在西方现代性进程中功能的转变:前期承担的是社会乌托邦的文化他者功能,西方试图通过建构进步中国形象来实现自我否定、自我超越,推动社会变革;后期承担的是意识形态的文化他者功能,即通过建构落后中国形象来反证自我的先进性、合法性,巩固既存社会秩序,但美化中国的现象并没有消失,而是转移到审美领域^⑨。周宁的这一研究成

① 利奇温:《十八世纪中国与欧洲文化的接触》,朱杰勤译,商务印书馆1962年版,第20~21页。

② 参见侯铁军《他者之物与自我之物——18世纪英国文学中的瓷器研究》,博士学位论文,武汉大学,2015年。

③ 胡经之:《〈东方美学对西方的影响丛书〉序》,载陈伟、周文姬《西方人眼中的东方陶瓷艺术》,上海教育出版社2004年版,第2页。

④ 葛兆光:《思想史研究视野中的图像》,《中国社会科学》2002年第4期。

⑤ 罗伯特·芬雷:《青花瓷的故事》,郑明萱译,海南出版社2015年版,第27页。

⑥ 因欧洲各国贵族、团体、城市等将自己的特殊标志绘制在瓷器上而形成。

⑦ 达尼埃尔·亨利·巴柔:《从文化形象到集体想象物》,孟华译,载孟华主编《比较文学形象学》,北京大学出版社2001年版,第125页。

⑧ 达尼埃尔·亨利·巴柔:《形象》,孟华译,载孟华主编《比较文学形象学》,第155页。

⑨ 周宁:《天朝遥远:西方的中国形象研究》(上),北京大学出版社2006年版,第4~10页。

果为全面梳理、解读中国外销瓷和“中国风”瓷上的图像提供了思路。这些图像在西方的中国形象建构中扮演着非常重要的角色,对于它们的解读,仅从中国社会历史的角度是不够的,还需结合西方社会历史的角度,将其纳入西方现代性进程中,由此才能从繁多杂乱的图像背后理出头绪,弄明白到底有哪些图像类型以及为什么会出现这些图像类型,它们与同时代的文字文本有着怎样的互动关系。

二、奇幻中国： 社会乌托邦的文化他者

西方在现代性形成阶段,需要建构一个乌托邦的中国作为否定、批判既存社会的手段,以实现自我进步、自我超越。他们撰写的中国游记生动地证明了这一点。13世纪中叶,蒙古帝国打通欧亚大陆,一批欧洲旅行家,如柏朗嘉宾、鲁布鲁克、马可·波罗、鄂多立克等,陆续来到中国,他们撰写的游记为欧洲人描绘了最早的中国形象。由于所见所闻非常有限,踏入的又是完全陌生的土地,认知能力的局限再加上西方的“东方神话”叙事传统,他们笔下的中国形象虚实相伴,充满神奇的色彩。但是,影响力最大的游记却是从未到过中国的、被称为“座椅上的旅行家”的约翰·曼德维尔的《曼德维尔游记》。这足可以证明,当时的欧洲需要的并不是一个真实的中国,而是一个乌托邦的中国,一个具有镜像功能的文化他者!休·昂纳在研究西方的“中国风”思潮时感慨:“神州就是(或者更确切地说它过去就是)那一望无垠的大陆,它处于已知世界的东边疆界之外。关于这片充满神秘色彩、魅力无穷的大地,诗人才是唯一的历史学家,而瓷器画匠才是最可靠的地形学专家。”^①这也就是说,西方的中国书写本质是诗,是想象和虚构,而他们想象和虚构的基础就是陶瓷上的图像,它们是最可靠的,这从法国学者米丽耶·德特利在研究19世纪西方文学中的中国形象时的一段话也可以管窥:“巴尔扎克时代关于中国的出版物很少……由于缺乏直接见证,巴尔扎克的同代人通常没什么办法充实想象,为了解决这个问题,他们唯有去看一直充斥着欧洲的屏风、漆器、扇子、瓷器和其他中国风格的货物上的绘画。他们认为或假装认为这些通常质量平平的出口货上的惯用题材真实再

现了中国。”^②

西方人通过有限的文字、图像想象中国,先后从物质、制度、观念三个层面建构了一个物质富有、政治开明、思想进步的中国形象,为前启蒙运动时期的西方人提供了一个理想国。陶瓷图像毫无疑问也参与了这一建构历程,只是与文字文本有所不同。首先,文字文本中三个层面的中国形象呈现出比较清晰的阶段性,陶瓷图像则是同时呈现,集中出现于18世纪前后的“中国风”潮流中,这是因为陶瓷广泛进入西方世界比较晚;其次,文字文本中的中国形象能明确地区分物质、制度、观念三个层面,陶瓷图像则很难区分,这是因为文字表意清晰、图像表意模糊。

综观这一阶段西方藉以建构美好、奇幻中国形象的陶瓷图像题材,主要有三大体系:中国战争、中国皇帝、中国世俗生活。

第一,中国战争图,俗称刀马人图,起源于《三国演义》故事,最早出现于元磁州窑陶瓷上,数量很少,元青花陶瓷上略有增加,明前期销声匿迹,成化、万历时再次兴起,康熙时极盛,这与西方人的爱好有关。民国许之衡指出:“绘战争故事者,谓之刀马人,无论明清瓷品,皆极为西人所嗜。至挂刀骑马而非战争者,亦准予刀马人之列也。康熙大盘有两阵战争过百人者,尤为奇伟可嘉。又有青花加紫,其皿绝大,而反一人一马者,笔端恣肆,亦非恒品。”^③由于文化的隔阂,可以推测,当时的西方人并不知道瓷器上画的是什么故事,只知道表现的是战争,那为什么还如此嗜好呢?一是与当时西方社会普遍的精神需求有关。17世纪至18世纪前期,在西方社会集体想象中,中国是财富和权力的天堂。中国形象是进步人士反抗中世纪黑暗统治、追求社会进步的精神武器,而构图饱满、气势雄浑、充满战斗激情和力量之美的刀马人图即是这一中国形象的象征,如周宁所言:“异域形象是本土社会文化无意识的象征,它可以将特定时代本民族精神与现实中一些刚刚萌芽

① 休·昂纳:《中国风:遗失在西方800年的中国元素》,刘爱英、秦红译,北京大学出版社2017年版,第3页。

② 米丽耶·德特利:《19世纪西方文学中的中国形象》,罗焯译,载孟华主编《比较文学形象学》,第245页。

③ 许之衡:《饮流斋说瓷》,载本社编《生活与博物丛书·器物珍玩编》,上海古籍出版社2013年版,第23页。

的隐秘期望或忧虑的、尚未确定或成形的因素,转喻到关于异域的想象中去。”^①二是与西方叙事传统有关。古希腊时期的瓶画上有大量反映战争的图像,其故事来源于《伊利亚特》和《奥德赛》。这两大史诗所讲述的故事时间跨度都很长,荷马从人物之间矛盾最激烈、故事动力发条拧得最紧的时刻开始讲述,这使其叙述节奏急促明快,叙述内容中充满着诸多紧张激烈的杀戮、战斗场景。瓶画受此叙事风格的影响,也喜欢选择故事的高潮来表现,如苏珊·伍德福德所说:“最具戏剧性的瞬间捕捉的是动作发展的最高点,即故事的高潮,因此大多数艺术家会选择赫拉克勒斯杀死涅墨亚狮子、奥德修斯刺瞎吕斐摩斯或者埃阿斯自杀的场景。”^②另一位瓶画研究者托马斯·H.卡彭特在研究公元前700年至公元前323年的希腊瓶画时发现其中存在大量追杀的场景,他认为这不仅因为雅典人对波斯人的敌意与仇视,而且因为追杀的神话故事场景是希腊瓶画一种固定的艺术模式,在希波战争前就已经存在几个世纪了^③。三是与西方人的国民性有关。生活在海洋怀抱中的西方人,为了生存,必须征服变幻莫测的大海,不断向外开拓新的领地,这一过程必然会激发和培养人的嗜斗、好武、崇尚英雄等品性。

刀马人图经历康熙朝的辉煌后逐渐走向衰落。雍正时期就比较少了,乾隆时期逐渐为狩猎图所替代,日常生活的悠闲安逸代替了战场上的金戈铁马。国内市场的萧条与清朝进入稳定繁荣阶段后人们的审美诉求发生变化有关,国外市场的萧条则与西方的中国形象从美化走向丑化的改变有关。但是这种图像在国内市场并没有消失,同治、光绪时期的粉彩、广彩瓷器上依然有一些,只是人物都带上了浓厚的戏曲表演色彩。这隐喻着现在与过去完全不同了,过去只能被推到舞台上。

第二,中国皇帝图。刀马人图所表征的中国形象侧重的是物质层面,隐喻着“大汗的大陆”的世俗财富与君权,中国皇帝图侧重的则是制度和思想层面。1585年门多萨出版的《大中华帝国志》,着重强调了“中国文明制度的完善——皇帝贤能,官吏廉洁,司法严明,民风淳朴,寄托了西方人试图在中世纪基督教神权瓦解后建立一种合理的社会秩序的期望。随后,他们又对大中华帝国产生的原因进行思考,得出的结论是孔夫子哲学的指导,“哲人王”的政治模

式,这一进程的标志性事件是1667年基歇尔的《中国图志》的问世^④。但不管是哪一种中国形象,皇帝都是其中的关键因素,所以这一时期西方的瓷器、壁毯、漆器、绘画等图像文本中出现大量的中国皇帝图。最早的一幅应是1665年荷兰东印度公司使团成员约翰·纽霍夫著的《荷使初访中国记》(荷兰文版)首页的插图《中国皇帝》,形象地表现了西方对中国的君主制度、官吏制度、法律制度、科技成就等方面的赞美,后来它又被绘制在芝加哥艺术博物馆藏的一只荷兰代尔夫特蓝瓷瓶上,再后来又出现于中国陶瓷上,李约瑟在《文明的滴定》一书中用其作为插图,并命名为“传统中国的威严”,其解说词是:“这是17世纪末的一尊蓝白相间的南京花瓶,描绘了皇帝和他的朝臣。这些官员让我们想起,两千年来,管理中国的是一批通过科举考试招聘的非世袭的精英官吏。地球仪则提醒我们,地理学在中国文化中培育甚早,而且在持续进步,定量制图学的发明年代遥遥领先于欧洲。”^⑤中国皇帝手扶地球仪的形象也可能与西方君主肖像画的典型模式——手握圆球有关。这一图像传统历史悠久,古希腊时代的宙斯雕塑上,宙斯就手握圆球,圆球上面站立着胜利女神。纽霍夫用这一图像叙事传统来讲述中国故事,可见其对中国皇帝的尊崇。

18世纪,法国博韦皇家手工厂生产过两套以“中国皇帝”为主题的大型系列壁毯。比如美国大都会艺术博物馆收藏的蚀刻画《中国皇帝上朝》,为雅克·加里埃尔·胡奎尔1743年绘制,弗朗索瓦·布歇、夏兹·胡奎尔也曾绘制过。虽然它与中国皇帝上朝的真实场景大相径庭,但从华盖的高大精致、皇帝正襟危坐的仪态、人群的簇拥和跪拜等视觉符号中,观者仍然能强烈感受到皇帝的权力与威严,图像左下角一个瘦小的耶稣会士对眼前的一幕表现出的惊呆了的姿态更是反衬了这一点。这些图像所建构的理想中国形象,成为同时期文字文本的形象演绎

① 周宁:《天朝遥远:西方的中国形象研究》(上),第33页。

② 苏珊·伍德福德:《古代艺术品中的神话形象》,贾磊译,山东画报出版社2006年版,第29页。

③ 王倩:《20世纪希腊神话研究史》,陕西师范大学出版社2018年版,第179页。

④ 周宁:《天朝遥远:西方的中国形象研究》(上),第75页。

⑤ 李约瑟:《文明的滴定:东西方的科学与社会》,张卜天译,商务印书馆2018年版,插图1。

和重要补充。“中国风”陶瓷上有一些看上去很奇怪的图像,不知所云,比如维多利亚与阿尔伯特博物馆收藏的1762年英国洛斯托夫特瓷厂生产的一只青花碗上,一个人端坐着,旁边竖立着一把大伞,芝加哥艺术博物馆收藏的1730年奥地利杜帕奎尔瓷厂生产的一只墨彩盘上,一个人端坐,一个人站着为其撑“伞”,“伞”的形状是龙,若考虑其背后图像体系的存在,就可以知道,这些图像画的都是中国皇帝,而且有一些很明显就是纽霍夫《中国皇帝》图的精简版,比如芝加哥艺术博物馆收藏的19至20世纪奥地利工厂生产的一只粉彩盘上的图像。

第三,中国世俗生活图。启蒙运动开启了西方社会世俗化的进程,也因此世俗生活成为17至18世纪西方通过文字、图像等符号建构的中国形象的重要主题。外销瓷和“中国风”瓷上的仕女图、仕女婴戏图(教子图)、饮茶图、爱情故事图等成为西方人反对宗教神学和封建专制、肯定人的主体地位、追求世俗幸福的形象表征。

仕女图是中国绘画中的传统图式,表现上层社会女子游园望月、弹琴吹箫、采花扑蝶、题诗赏画、品茶下棋等活动,陶瓷上非常普遍,人们也习以为常,但17至18世纪的西方人却从中看出了不同寻常的意义。大卫·波特在《十八世纪英国的中国情调》一书中认为,中世纪或近代早期欧洲最负盛名的绘画赋予女性的角色通常都相当有限,当一位女子在场景中出现的时候,她或是被一个轻浮的男人猥亵、盯视、引诱或强暴,抑或是为神祇之子哺乳,如果她穿着衣服,那极有可能会因衣服滑落而走光,似乎在表明她与定义她的性别凝视是共谋的关系,但当时高雅的欧洲名媛中间甚为流行的中国瓷质花瓶与盘碟里却存在着一种新奇的另类的女性优雅,女子或奏乐,或赏园,或弈棋,或作诗,或观画,或是置身于其他文化消遣中^①。中国女性优越的社会地位、优雅的生活方式为当时的西方人所羡慕和向往,也因此“中国风”瓷器上出现了很多模仿之作,但因为文化隔阂,有些图像变形较大,不易识别,比如维多利亚与阿尔伯特博物馆收藏的1770年英国伍斯特瓷厂生产的青花仕女图高脚杯,其上的女子,两手所持之物不知是什么,但是若将其与约翰·纽霍夫英文版《荷兰东印度公司使节团访华纪实》中的插图《中国夫人》及相关文字提示^②进行对照就明白了,原来

它表现的是中国文化中的经典意象——“蕉叶题诗”!这一题材明代时就出现于陶瓷上,如桂林博物馆收藏的明宣德青花仕女蕉叶题诗图梅瓶。

西方人对仕女图的偏爱还有一个有力的例证。伦敦大学博士徐文琴发现了一批17世纪英国向中国订购青花瓷器的函件、订单的底稿,从中可以看到,英国人对瓷器上的绘画曾提出明确要求,即希望以人物仕女为主,有故事情节者尤佳,根据这一要求,景德镇烧制了一批以《西厢记》故事图装饰的青花瓷碟、瓷瓶等,瓷器也因此成为《西厢记》故事传播到西方的最早的载体,“为《西厢记》刊本传入欧洲以及英译、德译、法译起了媒介作用和诱导作用。而这一点,过去无论中国戏曲史或中外文化交流史上的专家是完全忽略掉的”^③。此后,这一题材瓷器一直深受西方人的喜爱,西方的一些博物馆和私人收藏家至今仍保留着很多《西厢记》题材的大件瓷器,其上的图像以连环画的形式出现,精美绝伦,西方瓷器厂也进行了仿制。可以推测,绝大部分西方人并不知道《西厢记》的具体内容,只能从图像上判断是关于爱情的,那为什么还如此喜欢呢?这只能从时代风气和文化心理来解释。启蒙运动肯定人的价值,呼唤人性的回归、个性的解放,重视世俗的幸福,爱情必然是他们热衷的一个话题。

西方陶瓷仿制较多的中国图像还有仕女婴戏图、教子图,表现母亲与孩子一起嬉戏、母亲教育孩子的场景,充满着浓厚的家庭之爱、亲子之情。1734年荷兰东印度公司聘请本国画家科内利斯·普龙克设计、景德镇生产《凉亭仕女婴戏图》就是关于这一主题的,这也有力地证明了当时西方社会中这一图像题材瓷器的畅销,究其原因,离不开当时的社会历史背景。在欧洲中世纪一千多年的历史里,基督教在意识形态领域占据绝对的统治地位,儿童被认为是带着“原罪”来到世界上的人,教育儿童是在帮助他们赎罪。所以,在中世纪的

① 清华大学国学研究院主编:《西中有东:前工业化时代的中英政治与视觉》,包华石主讲,刘东评议,上海人民出版社2020年版,第19页。

② 参见清华大学国学研究院主编《西中有东:前工业化时代的中英政治与视觉》,第20页。

③ 蒋星煜:《〈西厢记〉的文献学研究》,上海古籍出版社1997年版,第581~582页。

教会学校中,儿童被当作成人对待,被抑制了嬉笑欢闹、游戏娱乐的愿望,如法国历史学家菲力普·阿里叶所说,在中世纪社会中,儿童观念并不存在,直到16世纪才被“发明”^①。在文艺复兴、启蒙运动的影响下,人们开始重视儿童、尊重儿童,呼唤父母爱护儿童,尤其是母亲,所以这一时期出现很多宣传这一主题的小说、戏剧、绘画等作品,塑造了各种类型的母亲形象,比如给孩子哺乳的母亲、教育孩子的母亲、与孩子一起游戏的母亲。“中国风”陶瓷图像上就有很多,为这一历史时期做了形象的记录。其中有一种经常出现的图式,即母亲或孩子手拿一根树枝,这是对中国外销瓷上的“教子折桂”图的模仿或改写。不过,由于文化的隔阂,西方人可能完全体会不到“折桂”所蕴含的科举登第之意,而只是将桂树枝视作玩具或礼物。托马斯·胡德在《茶杯上的幻想》中说:“一个小孩把采摘的花束献给老者,他的举止是多么的恭敬啊!在中国,年长是一件极为荣誉的事情!”^②他所描述的茶杯上的图像与维多利亚和阿尔伯特博物馆收藏的多件1765年鲍式(Bow)瓷厂生产的“中国风”仕女婴戏图茶杯上的图像非常相似。他的误读生动地反映了当时的西方对中国文化的崇拜。

西方“中国风”陶瓷上还有一种独特的图像,由西方自主创作,那就是饮茶图,表达了与中国饮茶图不同的思想文化内涵。中国陶瓷上的煮茶、品茶场景多出现于文人雅集图、高士图、仕女图中,是雅文化或隐逸文化的视觉符号。茶叶是中国出口西方的大宗商品,对英国的社会结构、政治、经济、文化变迁都产生了深刻的影响,推进了英国现代文明的进程^③。“中国风”陶瓷上的饮茶图为其做了形象的注释。在这些图像中,煮茶、饮茶行为都是发生于花园空间中,那里树木花朵交相辉映,蜂飞蝶舞,主人端坐,仆人或煮茶,或奉茶,服装华美,举止优雅。饮茶在这里所表征的是一种高贵、优雅的生活方式,充满着世俗之乐,与中国迥然不同。

三、浪漫中国: 审美乌托邦的文化他者

1750年前后,西方思想界出现了怀疑、否定中

114 天津社会科学 2022年第2期

国君主政体、思想文化的潮流,中国成为被否定、被批判的对象。1748年,孟德斯鸠《论法的精神》一书首先对中国君主政体发难,紧接着大卫·休谟、卢梭、康德、黑格尔、亚当·斯密等人从政治、文化、经济等各个方面对中国进行全方位批判,中国被贴上了停滞、专制、野蛮的标签。中国形象在西方现代性进程中的功能,从社会乌托邦的文化他者转变为意识形态的文化他者。但1750年前后,也是中国瓷外销量最大、西方的“中国风”瓷制造最盛之时,就其装饰图像而言,以前兴盛的仕女图、仕女婴戏图依然存在,而且还出现了新的图像,最典型的有两种。

第一,满大人图像。“满大人”(mandarin)一词出现于17世纪晚期,是西方人对中国地方官吏的称呼,后来外销瓷(主要是广彩瓷)上出现清装人物图像,西方人便称其为满大人图像。它早期以狩猎图为主,后期以合家欢图为主,着重表现满大人们在花园庭院抑或轻舟画舫上,读书抚琴,品茶宴饮,吹笛赏花……娇妻美妾相伴,儿女绕膝,一派悠闲自得、富庶祥和的幸福景象,不仅同时期西方国家生产的“中国风”陶瓷、家具、装饰嵌板等媒材上出现大量的模仿之作,而且成为当时文学作品想象中国的重要媒介,如米丽耶·德特利所说:“浪漫主义诗人们读了那些多愁善感的短篇小说,观赏了中国艺术品之后,梦想着一个布满亭台楼阁的景致‘奇幻’的中国,那里住着两种人:‘大腹便便’的富有的儒官和‘吊眼’‘小脚’的‘中国小女人’。这些人穿着红绿的袍子,整日吟诗诵词、抚歌弄曲、互诉衷肠或在鸦片带来的温柔梦境中冥想爱情。”^④英国浪漫主义作家乔安娜·贝利1792年撰写的诗歌《致茶壶》中有一段文字:“在你艳丽曲面上,漫游眼神悠闲观,遥远国度美风情,诉说奇异新幻想。小眼美女和官人,倚靠栏杆多安逸,玫瑰美丽尽绽放,陡峭棕色岩石壁。金色雉鸡多优雅,头顶冠羽神采奕,兴高采烈忙梳理,点

① 李娟娟:《西方儿童观的发展》,《光明日报》2011年7月12日。

② 转引自侯铁军《他者之物与自我之物——18世纪英国文学中的瓷器研究》,博士学位论文,武汉大学,2015年。

③ 周宁:《茶与鸦片:两个帝国命运的改写》,《天涯》2003年第4期。

④ 米丽耶·德特利:《19世纪西方文学中的中国形象》,罗焯译,载孟华主编《比较文学形象学》,第219页。

缀美妙文明地。灰白河水流潺潺，一叶小舟随波荡，九曲桥面路平坦，实乃人间一天堂。”^①诗歌所描述的意境与一只清乾隆广彩茶壶上的图像^②非常相似，两者简直可以互为阐释。英国另一位浪漫主义作家托马斯·胡德在散文《茶杯上的幻想》中说他喜欢盯着古瓷器上的图案想象着泰西，并对如何进行想象做了非常生动的描绘：“我常常在这浪漫的乐园中漫步，乐园中点缀着美丽的庙宇，它们是我休闲娱乐的地方，真正的茶园……中国人是一个悠闲的民族，因为他们不做家务，男子不用劳于耕种，女子不为家务所累。在茶杯中，你就能读出女子的命运。十有八九的女子，都只忙于梳妆……”^③

满大人图像主要流行于乾隆、嘉庆时期，应西方市场需求而生产，反映了当时西方的中国想象——富裕悠闲、精致优雅、浪漫唯美，与其他文艺作品一起，参与了中国的形象建构。虽然当时资产阶级现代性观念已经成为西方社会文化的主导意识形态，为了确立以自身为标准的价值体系，巩固权力秩序，追求自我认同，它需要将中国建构为一个低于自身的文化他者，但是西方社会对中国的态度并不是铁板一块，即使到了18世纪末，西方关于中国的出版物还是很少的，西方人对中国的了解还是很有限的，这就为艺术家的想象留下了空间。比如巴尔扎克在评论一部即将付印的作品时即说：“尽管我们付出了很大努力，尽管有我们了不起的传教士们，像南怀仁神父、巴多明神父和其他神父们，我们仍然(……)不知道中国是一个专制国家还是立宪制国家，是一个充满美德的国家还是一个骗子横行的国家。”^④满大人图像在清道光以后逐渐减少，鸦片战争爆发后就消失了，这是因为随着马戛尔尼访华、鸦片战争爆发，西方人对中国有了重新认知和判断。但这不是意味着西方不会再将中国作为寄托幻想之地了呢？非也！在满大人图像陶瓷之后出现的柳树图像陶瓷就是一个很好的例证，而且两者存在着关联。

第二，柳树图像，1780年^⑤由英国人托马斯·明顿模仿中国外销瓷上的青花山水楼阁图设计而成，起源于西方人对中国园林艺术的热爱。英国早期的园林设计注重规范化，追求整齐划一的美。西方人从中式漆画屏风和瓷盘中的画面上了解到中国园林，认为它具有“Sharawadgi”(沙拉瓦吉)特征，意即“优雅的无序”，“这些画面描绘人物在不规范园林

中享受田园生活的乐趣，由此山水园林在英国人的心目中与中式生活紧密相连”^⑥。也因此，柳树图案一经问世，便受到英国民众的广泛追捧，以至于出现“但凡有英国人居住的地方就有柳树图案瓷器”的说法，还围绕它出现了很多诗歌、戏剧与传说，故事的中心人物中国高官的塑造离不开陶瓷上的满大人图像的影响。柳树图案的故事先后出现三个版本，分别建构三种不同的中国形象：1838年版——怪异的“中国”；1849年版——浪漫的中国；1851年版——英国的“中国”^⑦。从中可以看出，19世纪英国对中国的态度随着英中关系和世界格局的变化而变化，但人们对柳树图像瓷器的喜爱却始终没有变化，长达200余年，对塑造西方人的中国观起着重要作用。这从英国汉学家德·昂纳的话中可管窥：“当我小的时候，我对中国是什么样就已有清楚的概念。我们每天用来进餐的带有白底蓝色柳树图案的瓷盘生动地呈现了中国的景色……所有这些物件在我小小的脑海中归纳成一幅非常清楚的中国图景——一个有着鲜艳的花朵、离奇的鬼怪和不太结实的房子的五光十色的国家。在那里，欧洲大部分的社会准则都被颠倒过来。即便在数年之后，当我发觉以前看到的那些物品都是欧洲制造的时候，原先的印象仍然留在我心灵的深处。”^⑧

无论是18世纪中期应西方人喜爱而兴起的中国创造的满大人图像，还是18世纪末西方人自己创造的柳树图像，都有一个共同点，即建构一个充满诗情画意和异域情调的浪漫中国。这与当时西方思

① 转引自侯铁军《他者之物与自我之物——18世纪英国文学中的瓷器研究》，博士学位论文，武汉大学，2015年。

② 胡雁溪、曹俭：《它们曾经征服了世界——中国清代外销瓷集锦》，中国大百科全书出版社2010年版，第213页。

③ 转引自侯铁军《他者之物与自我之物——18世纪英国文学中的瓷器研究》，博士学位论文，武汉大学，2015年。

④ 转引自米丽耶·德特利《19世纪西方文学中的中国形象》，罗滢译，载孟华主编《比较文学形象学》，第243~244页。

⑤ 这一时间，学界有不同说法，本文采用的是休·昂纳的《中国风：遗失在西方800年的中国元素》中的说法。

⑥ 休·昂纳：《中国风：遗失在西方800年的中国元素》，第184页。

⑦ 侯铁军：《瓷盘里的中国——十九世纪英国柳树图案瓷器故事的中国缘起及其早期演变》，《外国文学评论》2020年第3期。

⑧ 德·昂纳：《中国式风格：震旦景象(序言)》，载雷蒙·道森《中国变色龙——对于欧洲中国文明观的分析》，常绍民、明毅译，中华书局2006年版，第133页。

想、政治、经济、社会领域出现的否定、丑化中国的主潮并不一致,该如何解释这种现象呢?可以用马泰·卡林内斯库提出的双重现代性来解释,“可以肯定的是,在十九世纪前半期的某个时刻,在作为西方文明史一个阶段的现代性同作为美学概念的现代性之间发生了无法弥合的分裂(作为文明史阶段的现代性是科学技术进步、工业革命和资本主义带来的全面经济社会变化的产物)……相反,另一种现代性,将导致先锋派产生的现代性,自其浪漫派的开端即倾向于激进的反资产阶级态度。它厌恶中产阶级的价值标准,并通过极其多样的手段来表达这种厌恶,从反叛、无政府、天启主义直到自我流放。因此,较之它的那些积极抱负(它们往往各不相同),更能表明文化现代性的是它对资产阶级现代性的公开拒斥,以及它强烈的否定激情。”^①这就是说,陶瓷上的满大人图像、柳树图像所建构的浪漫唯美的中国形象,是用来批判西方社会在走向现代化过程中出现的种种弊端,承担的是审美乌托邦的文化他者功能,所以在这里,感性的陶醉取代了理性的崇拜,田园牧歌取代了机器轰鸣,诗歌与爱情取代了平淡乏味的日常生活,永恒悠久的空间取代了快速变化的时间,这也就是周宁所说的:“1750年前后,西方的中国形象出现了大转折,表面上看,是西方想象中国的态度变了,从美化中国到丑化中国,从爱慕中国到憎恶中国。实质上,这次转折的意义有‘转变’与‘转移’两个方面:‘转变’是中国形象从现代社会乌托邦期望转入意识形态视野,成为西方现代意识形态所否定与排斥的‘他者’;‘转移’是乌托邦化的中国形象从社会现代性期望转入审美现代性期望中,继续在审美现代主义想象中美化中国。”^②

满大人图像、柳树图像陶瓷 18 至 19 世纪在西方畅销的现象,还能启发我们重新思考米丽耶·德特利研究 19 世纪欧洲文学中的中国时提出的问题:“19 世纪欧洲文学中的中国人形象多是表面化、漫画式的;它退化到一些衣着饰品的细节描写(男人穿着妇女们才穿的彩色长袍、带着阳伞、扇子),以及一些外形特征(女人的小脚、男人的辫子、黄皮肤、长指甲、吊眼睛——此时尚未用‘有蒙古褶的眼睛’一词)和一些琐碎小事(爱情、诗歌、漫步、梦幻)。其中对中国人精神状态的勾画往往自相矛盾(对旧事和诗歌的趣味、对外表的关心、无所事事、懒散、专制、文

雅、感情细腻、无动于衷、怯懦等等)。这说明了欧洲人对这个民族所知甚少,对它的态度是不稳定的:是羡慕还是嘲笑?是尊敬还是蔑视?是模仿还是教化?与它对话还是采用武力?”^③所知甚少确实是客观存在的现象,但它并不必然导致对精神状态的勾画自相矛盾,比如 1750 年以前西方美化中国的思潮,更深层的原因应该是这一时期中国形象在西方现代性确立后功能的转变。

当代形象学和东方学都认为,异域形象不是客体的摹写,而是主体的建构,是表述的产物:“形象学拒绝将文学形象看做是对一个先存于文本的异国的表现或一个异国现实的复制品。它将文学形象主要视为一个幻影、一种意识形态、一个乌托邦的迹象,而这些都是主观向往相异性所特有的。”^④“东方学的一切都置身于东方之外:东方学的意义更多地依赖于西方而不是东方,这一意义直接来源于西方的许多表述技巧,正是这些技巧使东方可见、可感,使东方在关于东方的话语中‘存在’。”^⑤所以,浪漫主义、颓废主义、唯美主义等艺术家喜欢书写中国,本就不是为了准确地认知中国、塑造性格特征具有一致性、逼真性的中国人形象,而是为了建构一个幻影、一个乌托邦的他者以对资产阶级的理性主义、功利主义、进步主义、庸俗世界观、中产阶级趣味等社会倾向进行批判,就如前文所述的西方人喜欢满大人、柳树图案的文化心理一样。

本文系国家社会科学基金重点项目“陶瓷图像的文学叙事研究”(项目号:18AZW004)的阶段性成果。

(本文作者:倪爱珍 江西省社会科学院文学与文化研究所研究员)

责任编辑:时世平

- ① 马泰·卡林内斯库:《现代性的五副面孔》,顾爱彬、李瑞华译,商务印书馆 2002 年版,第 48 页。
- ② 周宁:《天朝遥远:西方的中国形象研究》(上),第 7 页。
- ③ 米丽耶·德特利:《19 世纪西方文学中的中国形象》,罗焘译,载孟华主编《比较文学形象学》,第 248 页。
- ④ 让·马克·莫哈:《试论文学形象学的研究史及方法论》,孟华译,载孟华主编《比较文学形象学》,第 24 页。
- ⑤ 爱德华·W. 萨义德:《东方学》,王宇根译,三联书店 2007 年版,第 28~29 页。