

欧洲青花“柳树纹样”与中国外销瓷

秦 刚

“柳树纹样”是多见于欧洲生产的青花瓷器上的一种纹饰图案,它诞生于18世纪末的英国,绘有该纹样的青花瓷器曾在欧洲各国受到欢迎。本文追溯该纹样的诞生与源流,论证它与中国外销瓷上常见的山水楼阁纹之间的衍化关系,同时,对“柳树纹样瓷盘的传说”的素材来源进行考证。“柳树纹样”是19世纪西方人认识与想象中国的最主要的视觉图像之一,也是一度风行欧洲的典型的中国符号,因此,对它的研究与探讨,是思考近代中西方文化交流的重要一环。

“柳树纹样”(Willow Pattern)是18世纪末诞生于英国的转印在青花瓷器上的程式化纹饰图案,这一纹样伴随该类瓷器的普及,曾在整个19世纪风靡欧洲。在西方人眼中,它是一个典型的中国表象符号,而且至今仍在西方流传。此类纹样的不同年代的产品,成为欧美古玩爱好者的收藏对象,甚至有对此类青花瓷器进行分类和鉴别的专业性图鉴出版^①。尽管如此,“柳树纹样”在国内却鲜有人知,也极少受到学术性的关注^②。“柳树纹样”诞生于西方对中国瓷器的仿制过程中,既是中国瓷器在欧洲传播的衍生物,也是中西方文化交融的结晶。它的流行是中外文化交流史上一个重要的文化现象,研究该纹样的诞生与流传,不仅能够探讨中国瓷器在海外的传播与影响提供一个鲜活的例证,而且对于考察近代欧洲的中国想象与认知,也具有一定的启示意义。

“柳树纹样”是在西方进口和仿制中国瓷器的过程中诞生的,它从中国外销瓷上较为常见的青花山水楼阁纹样脱胎而成,经过英国瓷器商的提炼加工,于18世纪末最终定型。欧洲生产的此种图案青花瓷器,被俗称为“蓝柳”(Blue Willow)瓷,许多欧洲瓷器厂商至今仍在生产此类产品。

17世纪以降,在东印度公司为代表的西方贸易集团的主导下,中国瓷器大量出口欧洲市场,深刻影响了欧洲的艺术与文化。由于中国瓷器价格昂贵,因此西方各国竞相研制开发瓷器的烧造工艺,1709年,欧洲第一件硬质瓷器在德国波特格尔问世。相比于德国、奥地利、意大利

等国,英国成功烧制硬质瓷器的时间略晚,于1748年才终于实现。然而,风靡欧洲的“柳树纹样”却诞生于英国,对此,笔者认为主要原因可归结为如下两点。

首先,在18世纪中期,英国掀起了一股迷恋“中国风格”、兴建中式园林的热潮,从伦敦到各郡的乡村,相继建造了为数众多的点缀着亭榭、宝塔、假山、溪水的所谓“英中式”风格的花园。英国汉学家德·昂纳在1960年出版的《中国式风格:震旦景象》中指出,到18世纪50年代时,“中国风格”在英国的流行达到高潮,令其他国家望尘莫及。“在公园里,草坪花圃都用交叉形状的中国篱笆围了起来,小溪流上架着精致的中国拱桥,在橡树和山毛榉树之间冒出了大批的异国情调的小庙”^③。当然,英国人对于中国园林的感性认识,很大程度上来自于瓷器、刺绣、漆器、家具等中国工艺品。而“柳树纹样”也正是作为英国人眼中理想化的中国园林的高度浓缩与概括,才应运而生的。

其次,“柳树纹样”诞生的另一个必要前提,是英国研制出了青花转印技术。尽管英国本地瓷器开始逐步取代价格昂贵的中国外销瓷,然而中国瓷器上富于东方情调的纹饰图案早已深入人心。欧洲画工无法准确描摹那些全然不同于西方透视法的中国风格的纹饰图案。青花转印技术,即贴花工艺,意味着同一印模能够复制出大量的标准化图形。原本以手工绘制为主的瓷器纹饰加工,在工业革命时期的英国,实现了技术性复制和批量化生产。这一技术飞跃为瓷器的工艺风格带来了决定性变化。

最早的“柳树纹样”瓷器,都出产于英国瓷都斯塔福德郡。日本学者东田雅博在参阅大量西方资料的基础上,对“柳树纹样”进行了较为全面的研究^④,按照他在《柳树纹样的世界史——大英帝国与中国幻影》一书中的梳理,既往西方资料中关于该纹样的最初设计者以及问世时期大致有三种说法。一说是由托马斯·塔纳(Thomas Turner)于1779年设计完成,次年,由托马斯·弥敦(Thomas Minton)雕刻而成;一说是由弥敦瓷器公司创始人托马斯·弥敦于1780年设计而成,还有一说,是由斯波德瓷器公司的创始人乔夏·斯波德(Josiah Spode)于1790年设计完成。此三种说法难以断定哪一种更为确切。东田雅博表示支持伯纳德·沃特尼(Bernard Watney)在《18世纪英国青花瓷》(1973)一书中的判断,即该纹样并非出自于某个特定的英国人的灵感和独创,而不过是“自1760年代起在英格兰的瓷器工厂所使用的多种相似的转印图案的一个结晶”^⑤。笔者也认为,“柳树纹样”根本不可能来自于某一特定的英国技师的独创,不仅其主要元素都来源于中国瓷器,甚至原图的绘制都应该有中国工匠的参与。在该图案的定型过程中,英国技师起到决定性作用的,毋宁说是他们对于中国园林的理解和想象,以及意欲将所有园林要素浓缩在同一画面表现出来的欲望。虽然所有元素都是“中国”的,然而其组合与构图却是“西方”的,在这一意义上,“柳树纹样”是典型的中西合璧的产物。

在此,先来确认一下典型的“柳树纹样”图案。出自不同时期、不同厂商的产品,在图案上会有细微的差异或变化,甚至出现过棕红色以及粉彩的“柳树纹样”。这里列举的是最为典型的标准化的“柳树纹样”,图1是罗伯特·科普兰著《斯波德的柳树纹样及其它中国风设计》^⑥中介绍的乔夏·斯波德于18世纪90年代制作的“柳树纹样”青花转印图案。

这种纹样因画面中央的一棵枝叶飘曳的标志性柳树而得名,这株柳树的枝条的形状和数量(左三右六)在标准化图形中都是固定的。柳树的右侧为近景,主要由苍松环绕的楼阁亭台和亭前小径、曲栏构成。柳树下方,一座三孔石桥上有人行走。远处水面上漂着一叶扁舟。左上方的远景中,岸上塔影及亭台依稀可见。这一纹样集约了亭台、楼阁、宝塔、石桥、画舫、飞禽、苍松、翠柳等诸多中式园林的代表性元素。此外,画面正上方绘有一对飞禽,这也是该图案的一个标志性要素。若以中国传统瓷器纹饰识别,它和“双燕纹”极为近似。但有趣的是,它在



图1 乔夏·斯波德于1790年制作的“柳树纹样”



图2 清乾隆青花山水纹花口八方长盘



图3 清乾隆粉彩楼阁山水纹花口盘

此种图案中并不是一对振翅的飞燕,而是被解释为两只高飞的鸽子(或称为斑鸠)。由于鸽子曾在《圣经》中出现过,因此西方绘画中较为常见,却极少出现在中国瓷器的纹饰上。将“双燕纹”附会为鸽子,应该是西方人误读中国传统吉祥图案的结果。其他类似的误读,比如还有将苍松的针叶图形附会为“橘树”或者“苹果树”等等。

由于历史上中国的出口瓷器数量庞大,同类纹饰在画法与处理上也千变万化,因此,“柳树纹样”在定型时所参照的具体蓝本已无从考证。由胡雁溪、曹俭编著的《它们曾经征服了世界——中国清代外销瓷集锦》(后简称《外销瓷集锦》)收录了自康熙至咸丰约二百年间的二十多件山水楼阁纹饰瓷器,其中多款被认定为乾隆时期的外销瓷,它们都和“柳树纹样”具有不同程度的亲缘关系。

外销瓷上的山水楼阁纹图案,就其总体而言,以乾隆中期为界,前后有明显不同。乾隆中期之前的山水楼阁纹,特征是构图疏朗、简洁,以近景的楼阁山石为主,画面留白较大,笔触灵动自然,具有水墨山水画的韵味。乾隆中期以降,画面上元素繁多,布局密集,留白较少,画面的“山水”意境逐渐被“园林”元素填充、取代。而决定这一变化趋势的,自然是此类产品主要消费群体的欧洲人的消费需求和审美趣味。例如图2的“清乾隆青花山水纹花口八方长盘”,应属乾隆早期产品,影响到“柳树纹样”的定型的,应该就是与之类似的图案。而图3的“清乾隆粉彩楼阁山水纹花口盘”,已经与“柳树纹样”较为接近,画面构图已明显受到西方审美情趣的影响,呈现出化“山水”为“园林”的趋势,是一款糅合了中西情调的合璧之作。可以推断,“柳树纹样”就是从类似图案中脱胎、定型的。图4的“清乾隆青花楼阁山水纹盘”,也应该出自于“柳树纹样”问世前后较近的一段时期,尽管构图的方向相反,审美趣味却和该纹样趋同。然而笔触与线条尚不失自然流畅,并未受到程式化模式的束缚。



图4 清乾隆青花楼阁山水纹盘

图5的“清乾隆镂空青花楼阁山水纹花口长圆盘”和图6的“清乾隆模印开光青花楼阁山水纹瓶”是两款十分有趣的瓷器,两者的图案都已经具备了“柳树纹样”的基本特征,而且所有要素中规中矩,已呈现出规范化的倾向。英国斯波德公司在1785年至1790年间,制作过与这两款图案十分接近的一种早期“柳树纹样”瓷盘,见图8^⑦。该类型图案的特征是楼阁前方有两个寒暄交谈的人物,而石拱桥上只有一人行走。由此可推测,图5、图6的两款瓷器很可能是中国瓷器生产厂家接受西方商人的订货,参照图8的图形式样制造出来的。英国早期生产的“柳树纹样”瓷器,瓷瓶较为少见,这是由于这种中式瓷瓶在西方没有太多的实用价值,而且瓷瓶的转印铜版的制作难度较高。因此,图6的“模印开光青花楼阁山水纹瓶”可谓是一款极为特殊的“柳树纹样”青花瓷器。

“柳树纹样”在英国定型之后,对中国的外销瓷又产生了反向影响,山水楼阁纹中原本少见的拱桥、飞禽等开始出现。嘉庆时期之后,笔触僵硬且画面元素多呈几何形的山水楼阁纹开始涌现,此类图形大多是对“柳树纹样”的刻意模仿。如图7的“清乾隆模印仿竹编青花楼阁山水纹八方长盘”就是一例,此款的所有画面元素呆板僵化,有明显的照搬和复制的痕迹。因此,该款瓷器出现于乾隆时期的可能性较小,极可能是嘉庆之后的产品。

“柳树纹样”诞生的一个重要意义,是以低廉的价格和量化生产,使该类产品走入千家万户,从而将一个可藉以感知和想象中国的可视化图案,渗透到了西方人的日常生活之中。出版于1895年的托马斯·哈代的小说《无名的裘德》中,“柳树纹样”青花瓷盘就作为英国一个偏僻乡村的面包房里的寻常物品出现,可见其普及程度之广。而且这种青花瓷盘问世之后迅速流向欧洲各国,从而使“柳树纹样”成为19世纪欧洲复制出来的数量最大、影响最广的“中国符号”。虽然该类瓷器都是欧洲厂商出产的,但在消费者眼中,那些瓷器所展示的却是不折不扣

的“中国”景观。因此在作为一种纹饰图案的同时,它更是作为一种叙述中国的话语而流通的,甚至伴随其流通,还流传出一个在西方广为人知的“中国故事”。

这个故事被称为“柳树纹样青花瓷盘的传说”。目前能够确认的最早的版本,是发表在1849年英国发行的杂志《家庭之友》(*Family Friend*)创刊号上的《柳树纹样瓷盘的传说》(*The Story of the Common Willow-Pattern Plate*)^⑧。这也是该故事的一个标准版本,故事的主要出场人物为中国的某高官(Mandalin)、高官之女孔喜(Knoon-se)、高官的秘书张(Chang),以及高官为女儿钦定的婚约者。此传说的故事梗概如下:靠贪污受贿成为富豪的高官身居豪宅,他担心自己的恶行败露,于是辞去了税务官的公职,命自己的秘书张去处理遗留事务。张履行了自己的职责,却爱上了高官的女儿孔喜。高官早已决意赶走张,并将女儿许配给一个富商,自然无法容忍两人的私情,因此他把女儿幽禁在豪宅的花园里。在举行订婚仪式的当天,张闯入花园带孔喜乘乱逃走,在一个小岛落脚后,度过了一段幸福时光,但好景不长,张因著书成名而招致灾祸,二人终于被高官和婚约者发现。在冲突中张被杀死,孔喜放火烧毁了两人的爱巢,并投身火海。最后这对情侣化作一对鸽子,据说“柳树纹样”正上方的那对鸽子,便是二人的化身。而柳树下方石拱桥上行走的三个人,据说分别是前面奔跑的孔喜、张和后面紧追不舍的高官。孔喜手拿处女之象征的纺锤,张捧着婚约者赠送给孔喜的宝石箱,高官则手持鞭子从后追赶。画面近景的园林就是高官囚禁女儿的花园,而远处的小岛就是二人构筑爱巢的地方。

这个故事问世之后伴随“柳树纹样”的流行迅速流传开来,甚至还被改编成押韵的歌谣口口相传、代代相承。在整个19世纪,“柳树纹样青花瓷盘的传说”成为英国妇孺皆知的“中国故事”。关于这个悲恋故事的来源、形成时期,以及和青花“柳树纹样”之间的关系等问题,西方学者莫衷一是,几乎未能给出任何足以令人信服的解答。主要原因在于,除了追溯到1849年《家庭之友》杂志上发表的版本之外,几乎再无任何线索能够说明它的形成和缘起,甚至连那篇文章署名“J. B. C”的作者都无从查考。因此,一个几成定论的观点,便是认为该故事是英国瓷器商为提高产品知名度,从精明的市场营销策略出发凭空虚构出来的^⑨。这个结论看似有一定合理性,但却遮蔽和忽略了这一故事所蕴含的丰富的历史文化信息。笔者认为这个故事的形成,仍然与中国外销瓷器的传播有着不可分割的关联。

“柳树纹样”之所以成为19世纪欧洲社会想象中国的一个重要载体,乃至衍化为中国的表象符号,在这一过程中,附着于图案之上的某种叙事性元素是不可或缺的。只有叙事性元素,才能阐发出一个静态景观的内在含义,扩展和填充静止图案背后的想象空间。换言之,“柳树纹样”如果仅仅是一个抽象化图案,是没有太多吸引力的。西方消费者乐于接受的,是作为一个“中国故事”的戏剧性场景的浓缩与定格的“柳树纹样”。当然,如今很难找到一个与“柳树纹样”的传说完全一致的中国故事,然而就故事结构而言,它无疑具备了某种鲜明的“中国元素”。从情节上看,官宦之家的千金与书生私定终身的情节和元曲《西厢记》的故事颇为相似(男主人公的名字“张”也与“张生”相近),而浪漫化的悲剧结局,又和男女主人公双双化蝶的梁祝传说异曲同工。因而,它极有可能是对《西厢记》以及《梁山泊与祝英台》等中国传统礼教制度下的爱情故事的主要情节要素,以西方人的理解方式加以拼接、整合和改造的结果。

这一推论,可以从清外销瓷中大量“西厢题材”瓷器的出现得到印证。胡雁溪在《外销瓷集锦》中总结说:“以西厢故事为题材的纹饰,其实早在明代民窑青花瓷中就已若隐若现地出现过,但入清以后突然出现了‘爆炸似的泛滥’,整个清代,在外销瓷中以西厢故事为题材的瓷器数量远远多于以其他中国戏剧和小说为题材的瓷器。”^⑩清代外销瓷中出现“独钟西厢”的现象,十分耐人寻味。而特别值得注意的是《西厢记》故事与园林景观关系密切,西厢待月、月夜



图5 清乾隆镂空青花楼阁山水纹花口长圆盘



图6 清乾隆模印开光青花楼阁山水纹瓶



图7 清乾隆模印仿竹编青花楼阁山水纹八方长盘



图8 斯波德公司早期“柳树纹样”之一



图9 清雍正青花矾红描金西厢故事图盘



图10 清雍正青花西厢故事图盘

听琴、张生跳墙、长亭送别等经典场景,无一不以中式建筑与园林为背景展开。

《外销瓷集锦》中收录了多款康熙、雍正年间的西厢题材外销瓷,尽管场景和绘工各有不同,但每一款都有人在景中、人景交融的风格特点,并且几乎所有图案中都出现了“柳树”。这里仅举图9、图10的两例,这两款瓷盘分别描绘的是“跳墙”和“送别”的场景,其构图不约而同地以“柳树”为中心,这并非是一个单纯的巧合。柳树是中式园林的代表性元素,而在英国等西方国家并不多见。类似图案在无形之中,强化了西方人将中国视为一个“柳树国度”的印象。

西厢故事题材的外销瓷之所以在西方受到欢迎,主要原因应该在于这种瓷器图案的鲜明的“戏剧性”和“故事性”,这也恰好可以对静态景观的“柳树纹样”起到补充和阐释的作用。从而,西方人便会自然而然地对瓷器上的西厢故事和“柳树纹样”产生交叉性的联想,将二者视为内容上具有某种互文关系的、可以相互补充和说明的图像文本。需要强调的是,在19世纪,具有代表性的中国传统戏曲及民间传说尚未译成英文,《西厢记》的第一个英译本出现于1898年,而且仅是其中一折的翻译而已。因此,以瓷器为代表的中国工艺品的纹饰图案,充当了传播中国故事的主要载体。但纹饰图案所能够传达的,多为故事的某一特定的戏剧性场景、片段或细节,而缺乏一个完整的故事结构。因此,“柳树纹样青花瓷盘的传说”极有可能来自于西方人对西厢题材等中国古典小说戏剧纹饰图案的阐释和编排。

除此之外,该传说还应该与另一种外销瓷门类有隐形的关联,那便是盛极一时的绘有清装人物的“满大人”瓷器。中国的官宦阶层,是西方来华商人和传教士接触较多的群体,同时,他们也是中国最主要的特权阶层。因此“Mandarin”即“满大人”,遂成为西方人视野中清朝社会的一个代名词。“满大人”瓷器完全按照西方人的订货而生产,瓷器图案上身着清装的中国官僚于自家的厅堂回廊或楼阁画舫中或坐拥美眷或子孙绕膝,展示了西方人眼中典型的中国家庭的生活图景。而“柳树纹样”瓷盘传说的主要出场人物,也都是以高官即“满大人”为中心聚合起来的,实际上“满大人”才是这个故事真正的中心人物。这个故事所描述的身居豪宅、家缠万贯,却贪污受贿、专制武断的“满大人”形象,也比较典型地反映了19世纪的西方社会对于中国官僚士大夫阶层的脸谱化认识。“满大人”瓷器自乾隆后期开始出现,嘉庆、道光年间即19世纪上半叶达到鼎盛时期,其流行必然对“柳树纹样”传说的形成起到激发和催化作用。

综上所述,“柳树纹样”虽然脱胎自山水楼阁纹饰,但它通过附加一个故事传说的方式,获得了连环画式的戏剧化视觉效果,并且同时囊括了西厢故事为代表的古典小说戏剧题材,以及“满大人”式样瓷器的要素。如此,“柳树纹样”成为中国外销瓷所派生出的,集约了山水楼阁、戏剧人物、家庭生活、爱情故事等多元化视觉元素与叙事元素的一个综合性衍生体。

“柳树纹样青花瓷盘的传说”在19世纪末至20世纪初多次被改编为歌剧、戏剧搬上英国的舞台,1927年,法国戈蒙特电影公司的英国分公司曾在上海、杭州等地拍摄了全部使用中国演员的电影《柳树瓷盘的传说》(The Legend of the Willow Pattern Plate)。该片于1927年2月21日在英国首映时,当时的英国王后还到场观看^①。荷兰汉学家高罗佩创作的著名的《狄公案》系列小说中,就有一部出版于1965年的以“柳树纹样”及其传说为主要线索的探案故事The willow pattern(图11),由此可证“柳树纹样”及其传说在西方的知名度。该作品在中国大陆和台湾分别被译为《柳园图》(甘肃人民出版社,1982)和《柳园图奇案》(麦田出版,2002)。

“柳树纹样”的青花瓷盘在整个19世纪,决定性地形塑了欧洲人的中国认识与中国观。昂纳所著《中国式风格:震旦景象》的序言中,有这样一段作者对自己幼年经历的回顾:

当我小的时候,我对中国是什么样就有了清楚的概念。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。不久我还知道关于一对恋人的故事,他们被一位怒气冲冲的父亲追赶到一座玉带桥上时,变作了两只鸟在云中飞翔,它们就画在盘子的顶部。我对中国人的服装同样也很熟悉,因为我像其他儿童一样,偶尔去参加化装晚会,穿得像中国清朝的官员——全套刺绣的丝绸服装,一双草编的便鞋,一条辫子从我脑后垂了下来,还有用胶粘在我上唇的长长的胡须。在我家和其他人家里见到的白底蓝花姜罐、色彩鲜艳的景泰蓝碟子以及漆木嵌板等都是向我指点出自这个遥远国度的产品,而到伦敦西郊国立植物园的游逛又使我见识到中国式建筑的风格。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。^⑫

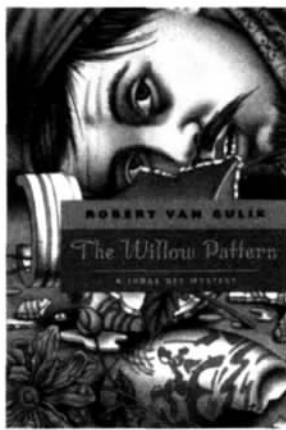


图 11 University of Chicago Press 1993 年出版的 The willow pattern

昂纳出生于1927年,可见直至20世纪上半叶,“柳树纹样”依然是欧洲人想象中国的主要媒介。英国汉学家雷蒙·道森在《中国变色龙——对于欧洲中国文明观的分析》中引用了这段文字,并且指出当风靡一时的“中国风格”于19世纪上半叶开始退潮之后,“白底蓝色柳树图案的瓷盘还在源源不断地被制造出来,并且起到了把传奇式的震旦景象引入20世纪的作用”。道森为这部分论述“中国风格”的章节起了一个极富诗意的标题——“白底蓝色柳树图案的世界”。

如今在景德镇出产的瓷器上,经常能够见到“柳树纹样”图案的拷贝或变种。饶有趣味的是,这种瓷器图案一般被称为“苏州园林”或“古典园林”^⑬。正由于它的真正起源如今在国内已鲜为人知,因此才更有必要去回溯“柳树纹样”在近代中西文化交流与互动中衍生出来的历史。

① 例如有Mary Frank Gaston编著的*Blue Willow Identification And Value Guide*(Collector Books, 2007)等。

② 目前笔者看到的国内学者论及“柳树纹样”的文章仅有两篇,为袁宣萍《略谈柳树纹样瓷》(包铭新编《丝绸之路:设计与文化》,东华大学出版社2008年版)和关晓辉《浪漫中国景观背后的野心——19世纪英国“柳树纹样”剖析》(《装饰》2008年第7期)。

③⑫ 转引自雷蒙·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139页,第133—134页。

④ 东田雅博关于“柳树纹样”的相关研究有《图像中的中国与日本——维多利亚朝的东方幻想》(山川出版社1998年版)的第8章“柳树纹样的世界”;《近代英国的中国观——瓷器上的柳树纹样中浮现的中国》(《金泽大学文学部论集 史学·考古学·地理学篇》26号,2006年3月);《柳树纹样的世界史——大英帝国与中国幻影》(大修馆书店2008年版)等。

⑤⑨ 东田雅博《柳树纹样的世界史——大英帝国与中国幻影》,第32页,第39页。

⑥⑦ Robert Copeland, *Spode's Willow Pattern: And Other Designs After the Chinese*, Cassell Illustrated, 1999.

⑧ 原文的复刻版收录于*Spode's Willow Pattern: And Other Designs After the Chinese*,第198—201页。

⑩ 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218页。

⑪ 见1927年2月21日《泰晤士报》的报道。相关信息还可参见《晨报》2006年1月9日的文章《揭秘老电影《青花瓷盘的传说》》。

⑬ 例如,张朝晖、宁钢编著的《陶瓷贴花装饰工艺》(武汉理工大学出版社2005年版,第10页)中,就将景德镇生产的“柳树纹样”釉中彩贴花餐具的图案称为“古典园林”。

(作者单位 北京外国语大学、北京日本学研究中心)

责任编辑 陈诗红