

关系获得新的可见性，这使得我们可以转而揭示并重思自身生活的构成与其生成动力。这种行动主义转向“可以阐明记忆如何不仅是强权者自上而下强加的，而且也可以成为‘弱者的武器’，用来对抗权力机构与结构”^[52]，它突破了现象学与形式主义意义上的身体可见性或存在论意义上的物之关系的可见性，转而运作于对所欲共同体的塑造之可能的层面上。

四、结论

通过阐述两种几乎是对立的摄影方法，我们得以一窥摄影在生产新的可见性一事上的复杂位置。对斯蒂芬·肖尔而言，摄影作为一种行动，首先作用于自己的（现象学意义上的）身体，这带来了一种对物质世界的现象学观察方式，即将诸物视为同时存在的无限关系之集合，而并不仅仅就其本身采取一种对象化的态度观察它。是对意识所具有的“视域”（从胡塞尔的角度看）和对物之“深度”（从梅洛-庞蒂的角度看）的意识，促使肖尔采取形式主义策略去再现物之间的关系，正是这种关系保证了物本身的在场，故此我将之命名为“现象学形式主义”方法。对艾伦·塞库拉而言，身处现代主义语境下的形式主义方法已为其自我批判的原则所限制，导致其无力表征支撑着社会关系的诸多再生产系统，为此，通过数十年的写作与摄影实践，他发展出了一种我称之为“认知行动主义”的方法。肖尔惯用单张照片呈现其审美对象[如其代表作《不寻常之地》（*Uncommon Places*）]，但艾伦·塞库拉反而专注于意义在图像链的缝隙中的增殖，并凸显图像于认知结构而言的作用。塞库拉同时意识到了劳工群体在情感与认识上遭遇到的集体不公，并采取了一种有节制性与理智性的行动主义，这使他能够通过自己的写作和摄影，持久地参与进一个对集体情感与认识发生机制的重构中，从而避免了对其再现对象的奇观化或单一化。

[52] Ibid., p.10.

17世纪荷兰风俗画情色意象再探

A Re-exploration of Erotic Imagery in 17th Century Dutch Genre Painting

杨贤宗 王一凡 YANG Xianzong WANG Yifan

摘要 风俗画以日常生活内容作为表现对象，在17世纪的荷兰成为独立的画科，以表现日常生活为主，多用于室内装饰。这些风俗画除了精细地描绘日常生活场景外，往往还蕴含了丰富的寓意。前人已经从社会学、图像学等角度探讨过荷兰绘画的情色内容，此文拟从荷兰绘画与古典主义文学戏剧的关联、上层阶级的自身展示与下层阶级风俗画解读的模糊性三个角度，来讨论荷兰绘画的情色内涵。

关键词 风俗画；情色；象征

Abstracts: Genre paintings, which took the content of daily life as their object of expression, became an independent painting discipline in the Netherlands in the 17th century, focusing on the expression of daily life, and were mostly used for interior decoration. In addition to depicting scenes of daily life in great detail, these paintings often contain a wealth of allegorical meaning. The erotic content of Dutch paintings has already been explored from the perspectives of sociology and iconography. This essay intends to discuss the erotic connotations of Dutch genre paintings from the three perspectives of the association between Dutch paintings and classical literature and theatre, the upper class's own display and the ambiguity of the lower class's interpretation of the genre paintings.

Keywords: Genre painting; Eroticism; Symbolism

作者简介：杨贤宗，喀什大学美术与设计学院特聘教授、华中师范大学美术学院教授，博士，硕士研究生导师，研究方向为西方美术史；王一凡，华中师范大学美术学院在读硕士研究生，研究方向为西方美术史。

保罗·克洛岱尔 (Paul Claudel) 在1935年著作《论荷兰绘画》(Introduction à la peinture hollandaise) 中, 以象征主义视角对荷兰绘画的评论是对风俗画现实主义解读传统的首次突破。^[1] 早在浪漫主义前, 荷兰风俗画画家就已通过画面物品的布局实现了与观者间的交流, 并融入了丰富的道德劝诫与文化传统。画面内容的丰富性, 也为观者以象征主义视角进行解读提供了广阔空间。

在17世纪荷兰大量具有象征内涵的风俗画中, 包含了丰富的情色内容与对观者的挑逗。通过图像学方法回溯荷兰古典文学文本, 或分析不同图式中单词语义的变化, 人们将鸟、狗、生蚝等形象与情色内涵相关联。这些画面通过具有情色内涵物品的呈现来隐喻男女关系, 并逐渐成为对画作情色意象解读的固定来源。但通过对荷兰17世纪文学与后半叶艺术的考察, 以特定图像体现画面情色内涵的方法不再和以往一样行之有效, 文学文本来源的多样复杂与资产阶级社会地位的提高, 在情色文本的来源和创作需求等层面, 对风俗画中情色意象的传统解读提出了挑战。在作品没有明确表示情色隐喻内涵的内部证据时, 在不考虑任何背景的情况下, 对特定主题赋予永恒的象征价值, 结果往往是对荷兰绘画中情色内涵的误读。^[2]

自1648年《明斯特合约》及1653年约翰·德威特 (John de Witt) 担任大议长后, 共和国的独立与资产阶级议会统治推动荷兰达到“黄金时代”的顶峰。^[3] 经济的繁荣与资产阶级社会地位的提高, 必然会对艺术表现产生影响: 风俗画与肖像画界限的模糊, 对绘画情色内涵起暗示作用的画面内容发生转变; 资产阶级地位提高及出于自身表现的需要, 也对艺术家的自由创作产生限制, 画家受制于赞助人的需求。画面中对“文明”与“优雅”形象的表达代替了此前风俗画人物的刻画, 上层阶级通过衣着、姿态等来体现社会地位, 其根本思想在于: 富足的精英阶级希望看到他们的特权生活方式被反映在画中, 以确定文明人应如何看待与行动, 从而

[1] Athoy Kelly, "Paul Claudel on the poetry of seventeenth-century Dutch painting," *Word & Image* (2003), p.223.

[2] Wayne Franits, *From Revolt to Riches: Culture and History of the Low Countries, 1500-1700*, (London: UCL Press, 2017), p.223.

[3] “大议长”是荷兰在1583—1795年尼德兰七省共和国时期的一个政府官职, 大议长虽然在名义上是共和国各省内议会下的一名官员, 但在没有执政在位时, 荷兰的议长通常可以被看作是共和国的最高行政长官。

与下层阶级进行区分。通过对画面中的人物形象情态与动作细节的描绘, 体现其理想化的特点, 显著区别于此前画中情色意象的表达。^[4] 同时, 绘画所依据的文学与戏剧文本向古典主义传统寻求灵感, 也削弱了粗暴地解读情色意象的空间。通过马乔里·威斯曼 (Marjorie Wieseman) 在书中的阐述, 17世纪后半期的艺术发展可总结为: “朝着理想化的优雅与精致的特定审美目标的定向运动。”^[5] 在此进程中, 画面情色意象的解读也需被重新审视。

一、绘画与古典主义文学戏剧的关联

埃迪·德容 (Eddy de Jongh) 在作品中分析了17世纪荷兰市民“羞耻边界”的问题。他指出, 对情色的接受程度因群体而异, 每个年代人们的接受范围也存在偏差。^[6] 17世纪上半叶的粗俗语言, 到下半叶才逐渐被以“礼仪”为核心的精致语言所替代。在表达上, 语言的内容与形式相结合, 内在的道德和物质环境相同化。在17世纪初, 已有文学家反对作品中的粗俗内容, 提倡用笔来捍卫道德。作为官方文学界的代表, 康斯坦丁·惠更斯 (Constantijn Huygens) 也因在回信中用词过于淫秽而遭受非议。^[7] 早在16世纪, 德西德里乌斯·伊拉斯谟 (Desiderius Erasmus Roterodamus) 便强调阅读古代著作的重要性, 他通过对西塞罗派的抨击——其想让拉丁语不再适合现代表达, 来凸显将古典应用于现代的必要性。伊拉斯谟坚持以拉丁文写作, 其《愚人颂》(The Praise of Folly) 以极讽刺的手法抨击世俗, 并多次再版。以上可以视作17世纪荷兰文学发展的古典主义渊源。

“新斯多葛主义”在17世纪荷兰知识界盛行, 尤斯图斯·利普修斯 (Justus Lipsius) 的作品《恒定论》(De constantia) 在1584年发表后, 由巴尔塔萨·穆伦托夫 (Balthasar Mourentorf) 译为荷兰语。彼得·科内利斯宗·胡夫特 (Pieter Corneliszoon Hooft) 在其《命运》(Noodlot) 中一再提到“忍耐”, 可见利普修斯对

[4] Junko Aono, "Ennobling Daily Life: A Question of Refinement in Early Eighteenth-Century Dutch Genre Painting," *Netherlands Quarterly for the History of Art* 33, no.4(2007/2008):237.

[5] Marjorie Wieseman, *Caspar Netscher and late Seventeenth-Century Dutch Paintin* (New York: Columbia University ProQuest Dissertations Publishing, 1991), pp.65-75.

[6] Eddy de Jongh, "Eroticain vogelperspectief. De dubbelzinnigheid vaneenreek s 17 de e eeuwse genrevoorstellingen (Double Entendre in Some 17th-Century Genre Subjects)," *Netherlands Quarterly for the History of Art* 3, no.1(1968-1969):52-53.

[7] 对康斯坦丁·惠更斯的批评在于其给玛丽亚·特塞尔沙德的信件中用词太过淫秽。他很可能是因为特塞尔沙德不懂拉丁语而用词过于大胆。其创作于1653年的闹剧, 于1658年印刷, 1672年再版, 也遭到了其追随者约阿希姆·乌登的批评。

荷兰文学界的广泛影响。胡夫特也在《论诗歌价值的演讲》（*Reden van de waerdicheyt der Poesise*）中说道：

“对文学功能的广泛看法和起源与古代古典的传统相一致。”^[8]胡夫特作为文学家，将文艺复兴时期的作品风格引入荷兰文学界并创作多首抒情诗及戏剧作品，成为荷兰17世纪上半叶“穆伊登圈子”（Muiden Circle）中的核心人物。^[9]这种精英上层人士的聚会，对荷兰文学的发展起到了定位的作用。正是在胡夫特、冯德尔（Vondel）等精英的推动下，古典主义在17世纪荷兰文学中占据主流地位，并以文本的方式对绘画创作产生了持续的影响。

17世纪的艺术家与理论家同样受到古典作家贺拉斯的影响，“诗如画”（*ut pictura poesis*）这句格言贯穿在他们的创作中。荷兰绘画的象征内涵与文学的密切联系和互动，不仅体现在理论著作中，也体现在创作的教育目的与方法中——将深奥的主题隐藏于表面之下。卡列里·范·曼德尔（Karel van Mander）为大家树立了榜样，他既是画家又是一位诗人，他在一篇论绘画艺术的作品《高贵和自由绘画艺术的基础》（*Den grondt der edel vry schilder-const*）中指出：“在最好的文学传统中，作品不仅具有表面意义，也以寓言的方式孕育着其他各层面的意义。”^[10]考虑到当时的文化背景，古典主义文学戏剧与绘画密切结合并对创作产生重要影响，作品中对理想、道德、教育目的的追求，往往超越了对画面内容的象征性表达。

与17世纪中后期荷兰戏剧密切相关的是Nil volentibus arduum协会，皮埃尔·高乃依（Pierre Corneille）作为Nil协会会员，同时又身兼阿姆斯特丹剧院董事，为Nil协会的戏剧理论实践提供了绝佳的机会。^[11]丹尼尔·海因修斯（Daniel Heinsius）对亚里士多德的研究作品《论悲剧的构成》（*De constitutione tragoediae*），影响了法国戏剧理论家吉恩·沙佩兰（Jean Chapelain）和朱尔斯·皮莱特·德拉梅斯纳蒂埃（Jule Pilets de La Mesnardière），正是这二人建立了法

[8] Maria A. Schebkeveld, *Dutch Literature in the Age of Rembrandt: Themes and Ideas* (Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1991), pp.57-64.

[9] 穆伊登（Muiden）是荷兰境内的一座城市，“穆伊登圈子”是指17世纪上半叶一群艺术和科学界人士，他们常在位于阿姆斯特丹附近的穆伊登城堡举行聚会，对精英阶层的审美趣味起到主导性的作用。代表人物有：康斯坦丁·惠更斯、冯德尔、格布兰德·布雷德罗等人。

[10] Maria A. Schebkeveld, *Dutch Literature in the Age of Rembrandt: Themes and Ideas*, pp.117-118.

[11] Nil volentibus arduum 是拉丁语表达，意为“对于那些愿意的人来说，没有什么是不可能的”。这个组织与荷兰阿姆斯特丹剧院关系密切，将亚里士多德、贺拉斯和尼古拉斯·布瓦洛·德普雷奥的诗歌传统运用到创作中，以法国古典主义悲剧和戏剧作为目标引入荷兰文学界。代表人物有：安德里斯·佩尔斯、皮埃尔·高乃依、杰拉德·德·莱雷西等人。

国古典主义戏剧体系并对荷兰戏剧产生了直接影响，这是对基于亚里士多德传统戏剧理论的发展。^[12]同时，法国剧作家将亚里士多德和贺拉斯的《诗学》进行全新阐述，也经由Nil协会引入荷兰戏剧中。扬·沃斯（Jan Vos）在17世纪中期失去了他在戏剧界的统治地位，与他所提倡的“自然是艺术最好的老师”相反，Nil协会以法国戏剧理论为指导进行创作，要求戏剧成为教育的最好工具，既要在作品中赞颂美德和秩序，又要与政治拉开一定距离。

此外，官方审查制度进一步加强了戏剧作品中对古典主义道德的追求，地方行政长官将戏剧审查权掌握在自己手中，尽管教会的干预在一定程度上遭到了抵抗，但最终的结果呈现出二者的调和，淫秽的戏剧禁止在剧院中上演，带有政治性或罗马天主教倾向的作品遭到市长拒绝。政府审查制度的设置，不仅在绘画来源，也于官方层面对绘画中情色意象的解读施加限制。

杰拉德·德·莱雷西（Gerard de Lairesse）的古典主义立场没有那么激进，在其作品《伟大的绘画书》（*Groot Schilderboek*）中，他更强调的是对古典与现代的区分。莱雷西认为现代的风俗画也可以进行古典主义处理，而古典主义的优雅则通过人体姿态、动作的形式体现。同时他也认识到，风俗画所体现出的“资产阶级的优雅和现代感”。^[13]这就为荷兰绘画情色意象的解读提出了质问：是否可以简单地将画面进行情色化处理？可能其仅是对优雅形象及高贵地位的彰显与表达，从而体现出一种有别于下层人民的优越感。这所展现的，正是作品的“庸俗性”会随着市民的不再“庸俗”而加剧，正如阿姆斯特丹剧院对那些素质低下的观众因受到戏剧感召，而向舞台上的演员扔果壳的粗鲁行为进行批判一样。

二、情色文本来源追溯

对荷兰绘画画面内容与情色意象的解读，与当时流行的情色文本密切相关。虽然部分与绘画有关的情色文

[12] Stijn Bussels, *Dutch Classicism in Europe* (London: Cambridge University Press, 2018), p.322.

[13] Claus Kemmer, "In Search of Classical Form: Gerard de Lairesse's 'Groot Schilderboek' and Seventeenth-Century Dutch Genre Painting," *Netherlands Quarterly for the History of Art* 26, no. 1/2 (1998): 91-95.

学作品在当时已经出版，但其根源却可追溯至欧洲其他国家。对荷兰情色文学作品来源的误判，可能也是导致过分追求画面情色意味解读的原因之一。

17世纪初，以爱情为主题的小册子在青年群体中较为流行，这些小册子在首页会有刻有心上人名字的图案，并有多种语言的印制版本。莱顿大学于此走在了前列，莱顿大学学生创作了名为《新诗》（*Incogniti Scriptoris Nova Poemata*），副标题为“新荷兰诗和谜语”（*New Dutch poems and riddles*）的情色内容谜语书。^[14]此书于1618年出版，并在1624年、1634年和1642年分别再版，其包括法语、拉丁语、荷兰语等多种语言内容，表明其创作意在面向欧洲不同国家的读者。但在约亨·贝克（Jochen Becker）的分析中，此书的版画是根据17世纪初于巴黎出版的《荣誉的女人》（*La femme d'honneur*）一书所创作的，而书中的谜语内容则是根据16世纪乔万尼·弗朗切斯科·斯特拉帕罗拉（Giovanni Francesco Straparola）所译的一本名叫《愉快的夜晚》（*Le piacevoli notti*）的情色故事书所编写。^[15]考虑到《新诗》一书中的版画与谜语源于16世纪欧洲其他国家，将其视作为荷兰绘画中情色意象的文本根源则有待考察，其来源与荷兰历史相去甚远，并与荷兰内在文化传统的关联也较为薄弱。通过对情色文本来源的追溯，以别国文化传统下的情色文本为依据，将其视作荷兰绘画中情色内容的内在基础，必然会导致对风俗画的解读脱离荷兰当时的社会语境，从而对画面的理解产生偏差。

三、社会分层下各阶级的绘画创作

自1650年起，荷兰的精英文化与大众文化逐渐分离，社会阶层开始出现分化，上层阶级的生活方式与身份表达日益呈现“贵族化”的特点。同时期，荷兰的艺术市场可以划分为：以上层资产阶级和奥兰治宫廷为代表的社会上层，偏好历史画并将《圣经》故事融入生活之中；由中下层资产阶级所组成的社会下层，主要在画

[14] Wayne Franits, *From Revolt to Riches: Culture and History of the Low Countries, 1500–1700*, p.224.

[15] Ibid..

作中体现生活内容。^[16]社会阶层的分野，导致绘画创作中历史与世俗题材并行其道。在上层阶级通过绘画来实现自我展现的目的下，画面到底在多大程度上暗示了情色内容值得重新考量。同样，下层风俗题材画面的“模糊性”特征所导致多样的解读空间，又难以通过画面物品得出普遍一致的结论。社会各阶级绘画的画面内容与创作目的，都在一定程度上对广泛的情色解读表示拒绝，从而对作品中情色内容的绝对性表达值得重新审视。

（一）上层阶级和奥兰治宫廷贵族

“文明”，体现了对“原始”或“更原始”社会的蔑视并充分体现了其引以为傲的礼仪或技术水平等内容。在荷兰，“文明”成了社会上层的阶级印记，并为特定传统所使用。在威廉二世与威廉三世权力交接的20年真空期中，资产阶级议会统治使得上层资产阶级在社会和政治层面上，参与到国家的实际管理中，贵族在一定程度上将其同化。^[17]伊拉斯谟的作品《论儿童的文明》（*De civilitate morum puerilium*）于1530年出版，其作为一本用于教育男孩的书籍，被翻译成英、法等不同语言版本。伊拉斯谟在书中对人的社会行为进行了广泛的论述，不仅是“身体的礼仪”，也对不文明的行为进行了批评，并指出：“外在的行为是人内在的体现。”^[18]伊拉斯谟在书中以7章的篇幅对“身体的体面与不体面”“身体文化”“宴会”等内容进行论述。此书通过记录并表现上层社会的行为模式，为当时的上层阶级提供了一套完备的行为准则，是一本有关人文主义礼仪的集大成之作。

莱雷西作为17世纪后半叶的历史画家，继承了伊拉斯谟的传统并将其用于艺术创作中，为风俗画的“改进”——在风俗画中采用古典形式，提供了绝佳的表现方法。莱雷西在《伟大的绘画书》中将作品分为崇高、普通和低级三个等级，并与当时的社会制度相结合。在上层阶级的绘画中，通过高尚、得体的方式对题材进行处理并表现出愉悦，从而与绘画中的淫秽内容形成对比。人物形象的优雅来源于庄重与高贵，并体现了道德

[16] Albert Blankert, Dewey Mosby, *Gods, saints & heroes: Dutch painting in the age of Rembrandt* (Washington: National Gallery of Art, 1981), p.24.

[17] Norbert Elias, *The Civilizing Process: The Development of Manners* (New York: Urizen Books, 1978), pp.3–37.

[18] Norbert Elias, *The Civilizing Process: The Development of Manners*, pp.53–58.



图1-3. 杰拉德·德·莱雷西，《伟大的绘画书》插图，1740年。

美和形式美的相互统一，在画作形式中可以推导出谦虚的优雅所体现出的个人美德。^[19]同时，为了在画面中更好地体现出上层阶级的优雅姿态，莱雷西在书中列举了不同姿态的标准为画家创作提供参考。（图1—3）在具体创作中，他提出要以古典雕塑为指导，运用石膏而不是模特来学习人体比例。因为美是以优雅的动作被人感知的，所以他要求绘画中的女性裸体要以裸体维纳斯为范本，参考古典的希腊风格。莱雷西的创作要求被17世纪后半叶的画家所吸收，并将其杂糅于风俗与肖像相融合的绘画作品中。

随着17世纪后半叶荷兰社会阶层的分化，绘画中出现了风俗画与上层人物肖像画相结合的作品类型。风俗画的上层社会体现与肖像画的家庭生活内容相结合，肖像画所具有的指称性作用与其作为寓意符号所发挥的功能，为观者提供了解读肖像的“直接经验”，画外人可以通过室内的家具、画中的标题、纹章等内容识别出人物信息及其身份地位。^[20]此种类型的作品很好地契合了上层阶级对自身展示的需要，并与莱雷西对绘画中人物姿态的要求相结合，对17世纪后半叶艺术家的创作产生了重要影响。

阿德里安·范德沃夫（Adriaen van der Werff）的创作契合了当时社会上层的绘画需求，其在17世纪后半叶到18世纪初作为宫廷御用画家，获得了极高的地位。在

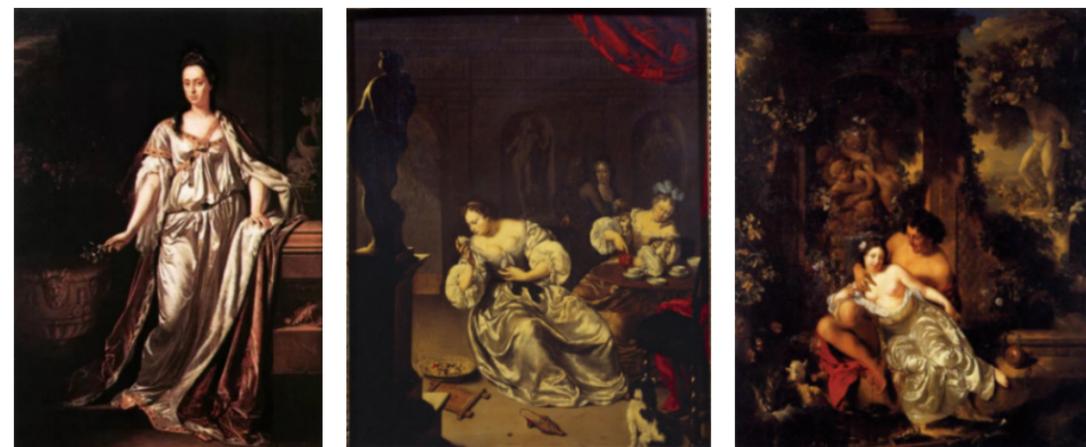


图4. 阿德里安·范德沃夫，《安娜·玛丽亚·路易萨的肖像》，布面油画，77cm×53cm，1700年。

图5. 威廉·范·米里斯，《茶话会》，布面油画，42cm×34cm，1675—1750年。

图6. 阿德里安·范德沃夫，《牧羊人和牧羊女》，布面油画，58.5cm×47.5cm，1689年。



图7. 丹尼尔·米滕斯II，《家庭肖像》，布面油画，48cm×56cm，1679年。

他为安娜·玛丽亚·路易萨·德·美第奇（Anna Maria Luisa de' Medici）所创作的单人肖像画中（图4），他成功地展现了这位美第奇家族公主的优雅与奢华，其身披奢华的外袍，衣着柔顺的内衣，手指以一种极其优雅的姿态呈现，整体所体现出的即这位公主尊贵的地位与其所象征的“文明”。这种表现上层阶级“文明优雅”的画面内容，在约翰内斯·迈腾斯（Johannes Mytens）、威廉·范·米里斯（Willem van Mieris）（图5）等大师的作品中得到了充分的体现。此外，在范德沃夫的《牧羊人和牧羊女》（*Shepherd and Shepherdess*）（图6）这幅作品中，即使画中的两人被称为牧羊人和牧羊女，但通过女性雍容的衣着以及其侧卧的姿态和她若隐若现的腿部姿势——符合莱雷西理论中画家要体现女性像“维纳斯”一样优雅的要求，可以判断出其仍是富裕的上层阶级的一员，这与保罗·克洛岱尔认为的荷兰肖像画所具有的“表演性”特点相吻合。

这种“表演性”在丹尼尔·米滕斯（Daniel Mijtens II）于1679年为莱顿市长的孩子创作的画中得到了充分体现（图7）。在公园和寺庙的背景下，九个孩子依次于前景排列，天上的天使代表已经去世的第十个孩子。

[19] Arno Dolders, "Some Remarks on Lairesse's 'Groot Schilderboek'," *Netherlands Quarterly for the History of Art* 15, no.3/4(1985):215-217.

[20] Wendy Steiner, "The Semiotics of a Genre: Portraiture in Literature and Painting," *Semiotic* 21, Issue 1-2(1977): 111-114.

红色旗子像舞台上拉开的帷幕一样，增添了表演性的意味。九位孩子身着不同颜色的服装，代表各不相同的美德，手中持有绳子坐着的女孩与最右边抱着柱子站立的女孩，二人的描绘明显模仿了里帕图像手册中“节制”与“坚贞”的形象。（图8—9）将孩子以积极的寓意形象为原型进行创作，必定是此幅画的赞助人——莱顿市长与画家商议的结果。此画充分展现了其创作目的，将上层阶级所彰显的“文明”与“道德”融入画面中，在对上层阶级进行赞扬的同时，也便于后世观者对画作的理解。^[21]

（二）中下层阶级

对于下层来说情况就会变得愈加复杂，大量风俗场景的描绘、箴言式的话语与寓意性物品同时出现，画作内容呈现出一种“模糊性”的特征。这种“模糊性”可能与17世纪人们对神秘、含糊甚至与文学内容相关，对这种“模糊性”的忽略往往会导致“为艺术而艺术”的偏见。^[22]在德容的“伪写实主义”与斯韦特兰娜·阿尔珀斯（Svetlana Alpers）的“描述的艺术”之间的是莱克尔·德弗里斯（Lyckle de Vries）的中间立场，其承认对画作做象征主义解读的可行性但又将其与文艺复兴的人文主义传统相连，并提出了荷兰艺术一个有效的现实主义准则：象征性抽象、描述性表面和精湛的美学效果。^[23]在具有情色内涵的绘画中这种“模糊性”似乎更加明显。在德容具有决定性的论文发表后，“鸟”与绘画的情色内涵相绑定。但在加布里埃尔·梅苏（Gabriel Metsu）创作于1658年的作品中（图10），似乎可以体现出不同的解读内容。画面“模糊性”的特质，为理解作品的实际内涵提供了充足而又含混的解读空间。

直观画面，通过男人的装束与地上的猎枪可知他打猎而归，正在将一只鹌鹑献给女士。德容已经通过推演“鸟”这一单词的各种语义与其在康斯坦丁·惠更斯作品中的意象将其视作情色的象征，男人身旁的猎犬加深了这一隐喻。^[24]反观女人的形象，其坐姿更加正式，伸手去拿桌子上的一本圣经。她对男人的礼物表示犹豫，并下意识地向着圣经求助，已体现出她对于男人提议



图 8. 里帕图像手册，“坚贞”，1709年。



图 9. 里帕图像手册，“节制”，1709年。

[21] Karin Tilmans, Frank van Vree, *History of Concepts: Comparative Perspectives* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1998), pp.181–182.

[22] Karin Tilmans, Frank van Vree, *History of Concepts: Comparative Perspective*, p.171.

[23] David Smith, "Irony and Civility: Notes on the Convergence of Genre and Portraiture in Seventeenth Century Dutch Painting," *The Art Bulletin*, Sep 69, no.3(1987): 407–408.

[24] Eddy de Jongh, "Eroticain vogelperspectief. De dubbelzinnigheid vaneenreek s 17 de eeuwse genrevoorstellingen (Double Entendre in Some 17th-Century Genre Subjects)," pp.24–32.



图 10. 加布里埃尔·梅苏，《猎人的礼物》，布面油画，48cm×51cm，1658–1660年。

[25] 画家本人在出生时偷偷在一个天主教教堂洗礼。并且在圣经中，将奸淫看作“不洁净”，可见于加拉太书 5:9，“情欲的事都是显而易见的，就如奸淫、污秽、邪荡”，马太福音 5:27–30，耶稣告诚信徒“不可奸淫”“你们听见有话说‘不可奸淫。’只是我告诉你们，凡看见妇女就动淫念的，这人心里已经与他犯奸淫了。若是你的右眼叫你跌倒，就剜出来丢掉。宁可失去百体中的一体，不叫全身丢在地狱里。若是右手叫你跌倒，就砍下来丢掉。宁可失去百体中的一体，不叫全身下入地狱。”

[26] Wayne Franits, *From Revolt to Riches: Culture and History of the Low Countries, 1500–1700*, pp.228–229.

[27] Simon Schama, *The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age* (New York: Alfred A. Knopf, 1987), pp.373–429.

[28] 潘诺夫斯基：《图像学研究》，范景中、威印平译，商务印书馆，2022，第141—192页。

的踌躇。考虑到圣经中将“奸淫”视作不洁净，以及画家的天主教信仰，所以女人的动作所传达的是对男人及情色暗示的拒绝。^[25]女人在此之前正在进行缝纫，这一动作加强了她的否定，虽然缝纫母题本身具有双重寓意，但在较多情况下仍是道德的象征，安静专注做着缝纫工作的女性，是传统意义上勤劳道德的体现。

地上散落的鞋子，在古典文学中则暗指女性应待在家中。这一意象来自古罗马作家普鲁塔克（Plutarchus）的《婚姻的四十九条法律》（*Coniugalia praecepta*）一书，这是一本关于婚姻的规则与限定的书籍，可被视作理解16、17世纪荷兰艺术中家庭意象的来源。^[26]普鲁塔克在书中引用了埃及妇女在家不穿鞋子的习俗，体现女性必须留在家中充当管理者的职责，这与西蒙·沙马（Simon Schama）所说荷兰人“家务崇拜”的情愫不谋而合。^[27]

女人正上方的雕塑，以蒙眼丘比特的形象，为这幅作品做出了最终结论（图11）。在古典美术和文献中并不存在遮住眼睛的丘比特形象，这一蒙眼的母题与“道德化的神话志”相关。在普洛佩提乌斯对蒙眼丘比特的悲观化解之后，经由中世纪画家之手，蒙眼丘比特的形象在14世纪就有了明确的内涵，并在道德传统中予以斥责。从蒙上遮眼布这一图像，就可被看作从“神性之爱”到盲目“情欲”的转变。在文艺复兴时期，丘比特的形象与裸体天童的形象相结合，从而发展出文艺复兴时期丘比特的传统样式。（后世因画家创作的随意性导致蒙眼与不蒙眼丘比特形象的混用）受到新柏拉图主义影响，“诗歌中的爱神”象征着一种形而上的“圣爱”，与“神话志的丘比特”所代表的“俗爱”形成了鲜明的对比，新柏拉图主义者再次借用蒙眼丘比特的形象对“俗爱”进行抨击。^[28]普鲁塔克作为新柏拉图主义学派的一员，其爱情观经由作品，被17世纪雅各布·卡茨（Jacob Cats）等荷兰文学家所吸收，并最终对梅苏的作品产生影响。蒙眼丘比特的雕塑在画中也起到了相同的作用，隐喻画家对于“俗爱”与情色的批判。

在画作结构上，女人身后的柜子将其框在一个矩形

内。在这一领域，桌上的圣经、女人进行的缝纫、散落的鞋子与柜子上的蒙眼丘比特雕塑，都在抵抗着来自男人“情欲”的威胁。男人拿着鹈鹕的手越过矩形的右边框，这是对女人的道德领域的侵略，但是动作仅限于此。同时，考虑到地上鞋子的方向，左侧向内指向女人本身，很可能是暗指其美好道德，而右侧鞋子的位置从女人的角度向外指出，与男人整体向左的身体动态形成冲突。整幅画面的物品排列及构图安排，似乎都在证明女人所代表的内在道德，对男人所体现的情欲的对抗及其所取得的最终胜利，对情色的暗示难以阻挡道德内涵的力量。



图 11. 加布里埃尔·梅苏，《猎人的礼物》(局部)，1658-1660年。

四、结语

荷兰绘画所依赖的文学作品其古典主义倾向、上层阶级对于“文明优雅”的展示及中下层阶级作品“模糊性”的特点，都体现出对荷兰绘画的解读不能一概而论。风俗场景的描绘，在部分作品中不可避免地会体现情色意味，正如爱欲在社会亲密关系当中不可或缺。现代对于风俗画作品情色内涵的解读，或许也是对马尔库塞所呼吁“爱欲解放”的回响，在高度压抑的城市文明中，再次回到前资本主义时期的社会生活；从高度分化的资本主义生产中，回到17世纪荷兰田园牧歌般繁荣的商业社会。

文艺复兴时期绘画所具有的叙事性传统，在17世纪荷兰风俗画中有所改变。风俗画的叙述性有所中止，画家通过对画面的集中描述来构建一个虚假的世界以吸引读者。象征性元素在画面中发挥了重要的作用，它作为叙事的片段，在画家笔下以描述性的手法表现，体现了描述与叙事间的平衡。^[29]对具有情色内涵物品的探讨至今尚无定论，这些物品在多大程度上是对现实生活的模仿，或是承担象征的作用从而成为叙事内容的片段，仍需讨论。但是，如果不考虑到荷兰17世纪的绘画传统与社会状况，仅对画面内容进行“图像学”解码，将具有情色内涵的物品在不同背景下的绘画中做“绝对化”的解读，就会造成对画家创作意图理解的偏差与对画作的误读。

[29] Svetlana Alpers, "Describe or Narrate? A Problem in Realistic Representation," *Readers and Spectators: Some Views and Reviews* 8, no.1(1976):18-19.

博物馆社会责任在展览策划中的体现与运用——以皮博迪·埃塞克斯博物馆展览“气候行动：激发改变”为研究个案

Embodiment and Application of Museum Social Responsibility in Exhibition Planning—Taking The Peabody Essex Museum Exhibition “Climate Action: Inspiring Change” as a Case Study

杨红 马冉冉 YANG Hong MA Ranran

摘要 2023年“国际博物馆日”以“可持续性与美好生活”为主题，并将联合国可持续发展目标中的“气候行动”纳入其中。博物馆通过举办以应对气候变化为主题的展览及教育活动支持气候行动、促进积极变化，但如何让这类科普主题展览与公众产生思想与行动的联结、有效传递社会责任是一个难题。皮博迪·埃塞克斯（Peabody Essex）博物馆展览“气候行动：激发改变（Climate Action: Inspiring Change）”以可视化和多感官的展项传递气候变化问题及解决措施的相关知识，以大量互动体验为特色强化参观者对问题的认知；并在展览中融入大量社区参与的内容，鼓励参观者以实际行动投身气候行动倡议。文章以该展览为研究个案，通过对展览内容与形式设计的介绍与分析，归纳博物馆通过展览体现社会责任的具体方式，为气候行动等相关主题展览提供可资借鉴的策展思路。

关键词 气候行动；博物馆展览；社会责任；社区参与

Abstract: With the theme of “Sustainability and Good Life”, International Museum Day 2023 incorporates “Climate action” from the United Nations Sustainable

作者简介：杨红，中国传媒大学文化产业管理学院艺术管理系教授，研究方向为非遗保护与传播、艺术策展；马冉冉，北京大学法学院硕士研究生，研究方向为文化法学。