

成为文献：从图像看传统中国之“外”与“内”

——葛兆光在上海博物馆的讲演

葛兆光 复旦大学文史研究院研究员

图像可以为历史研究做什么，历史研究又可以为图像做些什么？在中国艺术史领域，我们有很多东西还不能很好地解释，也许我们需要更多努力来探索图像背后的东西，逼迫图像开口说话。

其实，我本人对图像和艺术这方面没有研究，所以，这里我就选择一个我自己比较有兴趣的问题，用一些图像，来讨论中国的“外”和“内”。我选的材料取之于各种“职贡图”和各种“蛮夷图”。我想用“职贡图”来看中国之“外”，用“蛮夷图”看中国之“内”。当然我要先说明，在传统帝国时代，这个疆域、族群的“内”与“外”是不断移动的。

大家都知道，图像不说话，但是从古代以来，很多人都说过，中国有一个传统，就是左图右史。郑樵《通志·图谱略》曾经说：“图，经也，书，纬也，一经一纬，相错而成文。古之学者为学有要，置图于左，置书于右，索像于图，索理于书。”也就是说，又要看图，又要看书。在《新唐书·杨绾传》里，有这么一句话：“独处一室，左图右史。”可是，长期以来研究历史，基本是看文，看有字的书，那个没字的画，好像不容易直接用来做历史研究。

可是，这个传统在西方早就被打破了。西方人对于图像作为历史、作为研究历史的材料，已经是很长的一个传统了。彼得·伯克（Peter Burke）可能是近年来对中国学界影响最大的西方历史学理论的一个代表人物。他2003年写过一篇文章《作为证据的图像：十七世纪欧洲》（*Images as Evidence in Seventeenth-Century Europe*），里面说，图像作为历史证据相当重要，应当把图像视为“遗迹”或“记录”，纳入史料范围来处理。他甚至认为，现在的学界已经有一个“图像学转向”（*Visualturn* 或 *Pictorialturn*）了。

关于彼得·伯克说的这些，大家可以去看他的书《图像证史》，他会告诉你，怎么让图像说话。

—

首先，我要讲一段引子——从《职贡图》到《皇清职贡图》，看看古代中国是怎么样描述“天下”、表现“异域”的。

这个“职贡图”用大白话讲，就是“看外国人”。在世界还没有沟通得那样顺畅的情况下，“看外国人”是一个很有趣的事儿。一般民众当然是好奇、紧张；知识分子是为了掌握知识、了解世界，所以，后来会发展出人种学、民族志这样的东西。最喜欢看外国人的还有统治者，古代中国非常古老的书里就说，“击石拊石，百兽率舞”，各国诸侯来朝拜，天子看有这么多匍匐在脚下，为我所笼罩的异邦，心里会很快活。传说里面，大禹在会稽聚会诸侯，其中有一个部落酋长防风氏来晚了，就得被杀掉。天子借此立威呀。所以，这是一个很重要的传统，在《逸周书·王会》篇里也讲到四夷来朝，有东夷、南越、闽瓯、西戎义渠、北狄肃慎，各个地方的人来朝拜。但是，据学者研究，形成制度并有实际记载，大概是在汉武帝时代。日本学者榎一雄曾经讲过，到汉武帝以后，形成了中国要面子，外国要里子的这种朝贡——这句话讲的很简单，说的是中国通过各地诸侯和外国首领来朝拜，获得中央天子的尊严；朝贡表面上是四方向中央进贡土特产，实际上中央要向各地赠送的东西，远远超过他们那些贡品的价值。

不过，汉武帝时代并没有关于这种朝贡的图像，只是在文字里面看到一点。如《汉书》里记载，汉元帝建昭三年，打败了郅支单于后，曾经画过他们的图。“甘泉写阼氏之形，后宫玩单于

之图”。汉代王延寿里写的《鲁灵光殿赋》里边也说，“胡人遥集于上楹”，也就是鲁灵光殿里画有胡人的形象。但是这些都没留下来。

秦汉以后中国对于四夷的知识越来越多。这里有两篇典范的论文。一篇是日本学者桑原鹭藏的《佛教的东渐和历史地理学上佛教徒的功绩》(1898)，一篇是中国学者贺昌群《汉代以后中国人对于世界地理知识的演进》(1936)。这两篇文章都讲了中国对于世界、对于四夷的了解。西汉时，已经了解西边，包括撒马尔罕，以及现在的吉尔吉斯斯坦地区，还有西伯利亚、波斯、小亚细亚、印度这些地方；到了东汉，西边甚至了解了条支、大秦，也就是我们现在讲的罗马，而北方就知道了丁零、坚昆，到了贝加尔湖，东边则是和日本有了明显来往，九州发现的委奴国王金印就证明这一点。

在这个时代，古代中国人对外国人已经有了好多明确的知识。不过，真正开始对异国异邦做绘画记录、保留下来的最早的，就是传说是梁元帝萧绎所作《职贡图》。梁元帝《职贡图》的原本已经不见了，现在留下来有三个不同的摹本。其中一个北宋摹本，留下了12个图像和13段文字，那12个图像是：滑国、波斯、百济、龟兹、倭、狼牙修、邓至、周古柯、呵拔檀、胡蜜丹、白题和末，但还保留下有关宕昌的文字，所以，是13个国家。但根据《艺文类聚》保存下来的梁元帝序文和其他一些资料，我们得知，原来完整的《职贡图》还有一些国家，如高句丽、于阗、新罗、渴盘陀、武兴藩、高昌、天门蛮、建平蛮、临江蛮、中天竺、北天竺、狮子国，一共是35国。2011年，中国学者赵灿鹏在清朝的书里发现了已经亡佚很久的相关部分，保存了7篇文字，其中宕昌那一篇，可以和原来保留下来的残缺不全的宕昌接起来。所以现在，一共是保留了18个国家的文字、12个图像。

这些文字和图像，能给我们一些什么样的知识呢？告诉我们一个什么样的世界观呢？

首先，要说明的是，这一《职贡图》的35个国家，大体上符合南朝梁代也就是公元6世纪的外交情况。这些国家很多不见于《宋书》和《南齐书》，但是和《梁书·诸夷传》吻合。这说明画这个《职贡图》的梁元帝萧绎——他当时还是荆州的地方长官——是有实际的观察和资料的。

第二，这个《职贡图》还呈现了南朝梁与外界的实际交往情况。它第一个记载的是滑国，为什么是滑国呢？滑国在现在新疆一带，刚好那时特别强盛，西边到了天山南麓。它往西边迁徙时，征服了焉耆、龟兹、疏勒、于阗，甚至打到了波斯。所以，它确实是南朝梁代所知道西边最重要的一个国家。还有，为什么把百济放在第二位？有学者指出，在南朝梁代以前，东北这些国家里，对中国来说最重要的就是高句丽。但到了这时，百济越过北方的北魏，能直接通过海上和南朝梁代沟通，而且也成为中国和日本之间沟通的桥梁，地位越来越重要，所以，百济就放在前面了。这说明这个《职贡图》的记载是可靠的，它记录了南朝梁代，中国对于周边国家的认知。

但第三，在这里还要特别强调一点，就是在现在保留下来的18段文字和12个图像里，我们要注意一些特殊点。比如，其中有个五溪蛮，又叫五溪攀，在今天的四川和陕西之间，在新发现的一段文字里，它这么写道，它（五溪蛮）的言语与中国略同，婚姻备六礼（儒家仪礼里讲婚姻的六礼），而且它知诗书，懂得中国的经典。如果我们从现在来看，它显然不是外国，可是在当时，它是被当做诸夷来看待的。同样情况的还有在今天湖南湖北一带的天门蛮、临江蛮，还有建平蛮，以及属羌族的邓至、宕昌。我们可以看到的一个现象就是，中国在当时，没有像现在那么大，这些地方在当时还是朝贡的“外国”。所以，这里有一个道理我们要明白，中国的“内”和“外”是不固定的，不能拿现在中国的版图倒推历史上的中国。

中古史里，一个很重要的事就是地理上中国的不断扩大，包括江南的开发，使得南方大片土地纳入帝国疆域，当时所谓山民蛮族逐渐纳入中国的文化圈，由于中原中国和周边民族发生交往和冲突，使得“中国”开始越来越向四周发展，于是“外”有时就变成了“内”。

在这里，《职贡图》承担了建构帝国、描述天下的功能。一方面它记录了自己周边来朝贡的不同民族和国家，另一方面它也记录了中国当时的自我和周边疆域是什么样子。后来，“职贡图”逐渐成为一个绘画史上重要的主题和传统。比如，宋代有李公麟的《职贡图》，记载了像占城、

淳泥、朝鲜、女真、三佛齐、罕东、西域、吐蕃。元代、明代都有画家画职贡图，一直到清代还有苏六朋的《诸夷职贡图》。可是，这些职贡图有一半是写实，也有一半带偏见。所谓“写实”就是刚才我们讲的，梁元帝萧绎作记录时，确实有很多资料、很多观察。但为什么又有“偏见”呢？因为古代中国长期以来的那种自命天朝，自认为是文明中心的这样一个观念，使得它对四夷都有一种鄙夷，因此，也会采取图像描述这些民族的丑陋、野蛮和怪异。所以，大家看宋代刘克庄给李公麟《职贡图》写跋时就说，一方面尽管有的外邦离开万里，李公麟所画“非虚幻恍惚意为之者”——不是随意地虚构想象的，至少关于日本、越南、波斯这些画得还是很准确的；但是尽管如此，另一方面，他也还是把异国人想象成野蛮人，把他们的王画成这样：“其王或蓬首席地，或戎服踞坐，或剪发露髻，或髻丫跣行，或与群下接膝而饮（没有君臣之分，大家坐在一起喝酒），或瞑目酣醉，曲尽鄙野乞索之态（好像是很野蛮的样子）。”特别是有人讽刺说，明明四夷都和你分庭抗礼了，你还是吹牛，说得好像仍然“万邦协和，四夷来朝”似的。

到了清代，官方的“职贡图”把西洋人也画进去了，说明那时候，中国人的外部接触和世界知识已经越来越多。刚才说，中国人对外国人的想象，有时候是把他们想成“非我族类”，也就是说不像人类的样子，这个传统是从《山海经》开始的。可是到了清代，这个传统略有改变，因为清代对世界的认知比以前扩大，也比以前清晰了。清代官方所修的《四库全书》已经把《山海经》《神异经》从地理类移到小说类里了；《职贡图》里的英、法、荷、意这些人，画得也比较写实了。当然，主要的传统还没有变，清代仍然在想象自己是天下中央，四夷来朝，所以，“职贡图”最后也是最有名的作品，就是乾隆年间的《万国来朝图》。

二

接下来我们讲“内”。中国历史几经变迁，到了明代，又变成汉族为主的帝国。但大明帝国的版图是有限的，大明 15 省的疆域，西边只到嘉峪关，所以在故宫藏《西域土地人物图》里就说，古代酒泉（肃州卫）是中国的绝域重地，“嘉峪关外即非我有”，这种情况明显地表现在明代地图里。

但 17 世纪中叶，历史发生了一个非常大的变化。满族入主中原，清代中国超过了大明王朝 15 省的范围。在满人还没有入关前的天命九年（1624），努尔哈赤降服了蒙古科尔沁部；天聪九年（1635）并吞了蒙古的察哈尔部，成立了蒙古八旗；皇太极（崇德）七年（1642），也就是进关的前两年，又成立了汉八旗。可以说在满清入关以前已经是一个满、汉、蒙古族的混合帝国。到了顺治元年（1644）满清入关，建立了大清王朝，康熙二十二年收复澎湖和台湾；康熙二十七年，漠北蒙古由于准格尔的入侵归顺了清朝，康熙年间打败了准格尔，因此整个内外蒙古和青海地区归入版图。最终，乾隆二十二年进入伊犁，乾隆二十四年，清军进入喀什和莎车，最终平定了准格尔、天山南麓、大小和卓，有了新疆，那个时候叫回部。中国就成为合了满、汉、蒙、回这样的一个超级帝国。接下来，西藏因为宗教的缘故和蒙古关系密切，清代拥有满洲、蒙古、回部，和西藏的关系也密切。从顺治到乾隆年间，册封达赖班禅，又打败廓尔喀即尼泊尔入侵，制定了善后章程，派了福康安到西藏，确定金瓶掣签制度，中国就变成了满、蒙、汉、回、藏这样五族的大帝国。

“五族”是一个大家很熟悉的词，以前讲“五族共和”，但其实还有一个“苗”。从明朝开始到清雍正乾隆年间，在西南地区逐渐实现的改土归流，把西南苗彝诸族，从原来的土司、土官管理，变成国家控制下的州府县厅管理，那时中国就变成了满蒙汉藏回苗的六族大帝国。在乾隆年间完成的这个大帝国，乾隆皇帝自己也非常兴奋，他叫做“十全武功”。十全武功包括两次平定准格尔，一次平定回部，两次平定金川，收复台湾和澎湖，征服缅甸，两次打败廓尔喀对西藏的入侵。

清朝皇帝好大喜功，喜欢夸饰这个庞大的王朝，也喜欢吹嘘自己的伟大业绩，所以在这时，“职贡图”的传统蓬勃发展。乾隆十六年（1751），乾隆下诏由军机处统管，让各地长官按照一个标准模式绘制自己所在地的山川地形风俗。到乾隆二十二年，即将征服回部的时候，太监胡世

杰交上了一部书，叫做《职方会览》，乾隆看了很高兴，下令让那些宫廷画家，包括郎世宁、丁观鹏，按照这种图册来画《皇清职贡图》。

由此陆陆续续地，在以后二三十年里，各种画家画了好多这类反映各地异族风情民俗的图册，最出名也是最多的，是有关云南贵州的《滇夷图》《百苗图》，或者叫《苗蛮图》，我们现在看到的有好多种。按照现在的民族和国家观念，这些人已经是中国人，可是当时是身份逐渐转移的时代，是边缘的化外蛮夷向国内的编户齐民转化的时代。

三

我总觉得，在这些表现云南贵州等西南苗彝的绘画里，我们可以思考很多现代学界争论的问题，也可以更好地重新理解清朝的历史。

其中，第一个重要的问题就是“殖民”。最近二三十年里，由于全球史成为西方历史学界的潮流，相当多的欧美历史学家，提出了一个对中国相当有挑战性的说法：东方的清帝国对于边疆的政策，和西方即英、法、西、葡、荷等帝国对外的政策是一样的。在他们看来，大清王朝“十全武功”，征服西藏、回部、台湾，以及西南的改土归流，跟英法殖民主义没什么两样，都是18、19世纪全球殖民主义浪潮的一部分。在这种情况下，这些图像作为文献，就变成了研究大清帝国殖民主义的资料。我介绍两本书，一是濮德培的《中国西进：大清征服中亚》(China Marches West: The Qing Conquest of Central Eurasia)，讲的就是中国征服回部的那一部分。另一本是何罗娜的《清代殖民事业：前近代中国的人种志与图像学》(Qing Colonial Enterprise: Ethnography and Cartography in Early Modern China)讲当时的大清如何把西南的异族逐渐变成大清帝国的编户齐民，把西南地区正式纳入大清版图这样一件事。

我们现在碰到的棘手问题是：大清帝国对西南是殖民吗？一说“殖民”，我们中国学者往往很不高兴，觉得我们一直受帝国主义欺负，成了半殖民地，结果你们还说我们“殖民”。但是，他们用“殖民事业”这个词是有背景的。近年来，在全球史背景下的新解释在国际上非常流行，甚至推动了一个潮流，这个潮流就是有关中国边疆的历史学和人类学研究。这些兴盛的研究包括两部分，一是讨论中国现在的边疆地区是怎样被整合进帝国的。用他们的话说，就是那些西南的异族是怎样被“殖民”的；另一方面，是从人类学、民族志的角度重新认识那些边缘的异族，他们是否从人种和民族意义上与内地汉族有所不同，通过这种研究来讨论民族的本质性和建构性问题。

他们有没有道理呢？一半有道理，一半没有道理。为什么说一半有道理呢？因为，这里确实有可以引起我们反思的地方。确实，中国边疆的一些地方，你不能说历史上就是中国的，因为中国历史上的四周疆域是不断变动的。比如云南就是最典型的例子，从张骞通西域，到诸葛亮南征，似乎我们都认为云南很早就是中国的版图。但是我记得我以前在清华大学教书时曾经在老图书馆阁楼上发现陈寅恪当年一个学生写的论文，叫《唐代有关云南之诗文》。陈寅恪在上面批了，大意是说，文献收罗很全很有用，但是那个时候云南的文化和中国文化相差很大，不能解决中国文化的问题。从陈寅恪的话可以看出，云南那个时候还是化外之地。他说的不错。特别是到了宋代，大家可能都知道一个故事，就是宋太祖赵匡胤用玉斧在地图一划，说大渡河那边我都不用了，于是，南诏大理，也就是现在的云南成了外国，所以《宋史》是将云南写成“外国传”的。可是，到了元代云南又收回来了，明继承元，也把云南划进大明帝国的版图里。可是，大家要记住，到了明以至于清，所谓“千洞百蛮”，那个地方还是归土司管的，它和内地行政上的府厅州县这样编户齐民的政府管理是有区别的。明代虽也有改土归流，但一直要到康熙、雍正、乾隆，才逐渐完成大规模的改土归流，真正把西南纳入版图、当作中国内地一样来管理。因此，广西、云南、贵州这些地区在很长一段时间里和中国内地是不太一样的地方，这就引起了很多西方学者的注意。他们有很多书都是不把它放在中国历史的范围内讨论的，那么，这个问题该如何解决呢？

这是不是大清帝国的“殖民”呢？我说这个说法还有“一半没道理”，就是因为我们不能简单地，这和西方列强在亚洲、非洲的征服是同一个“殖民”。如果我们研究《黔苗图》《滇夷图》

和《台番图》，我们要注意，以欧洲近代英法西葡荷的殖民来跟中国明清改土归流进行对比，要看清有三个不同。第一，是跳出本土远征海外，还是从中心向边缘的逐渐扩大。第二，是为了掠夺资源，还是纳入帝国。第三，是保持宗主国与殖民地的异质性，还是要逐渐地把蛮夷文明化。所以，西方学者能在全史这样的新背景下看到相似相近之处，但我们也一直在提醒，也许它们之间有差别。第二个问题是“汉化”。一说“汉化”，有的欧美学者就不干了，因为这里面有“汉族中心主义”呀。但是，我们之所以不简单地说是“殖民”，就是要重新思考有关“汉化”的问题。最近关于“新清史”的讨论很热闹，“新清史”研究里，有一个很重要的地方是反对“汉化”这个说法。很多年前，何炳棣提出大清帝国之所以能够成功统治中国，是因为满族人的汉化。但是，美国的一些学者，首先是罗友枝就反对这个说法，认为大清帝国之所以能控制这个地区，原因之一恰恰不是“汉化”而是因为坚持了满洲认同和多元统治。

“新清史”有它的道理，不过，这里涉及“汉化”的事实对不对的问题。我认为，要是不对“殖民”和“汉化”两个词作价值判断，只是把它当作一个历史的“过程”，那么，完全否认“汉化”论，恐怕也有一点儿问题。大家看《苗蛮图册》，一方面，可以说它很写实地描绘了贵州苗族或彝族保持的很原始、淳朴，或者也可以说是野蛮的风俗，包括好斗、生食、男女不经媒妁之言等等；另外一方面，它又描述了其他方面，如生苗也就是比较不开化、比较野的那支，“雍正十三年征服，尽皆守法”；另外，贵阳附近的宋家苗，“言语文字悉与汉同，读书入泮，男耕女织”，这已经是文明；大头龙家蛮，则是“男女勤耕力作”。在各种《苗蛮图》里，都有类似叙述和描绘。台湾的《番社采风图》，也讲他们读书识字，舂米耕作，像汉人一样。《皇清职贡图》的“归化生番”讲，甚至像阿里山土著也“语音颇正”、“岁输丁赋”——也就是不仅版图逐渐纳入了同一“帝国”，生活也渐渐地接近了所谓“文明”。在关于云南的《滇省夷人图说》里也描述说，花苗“勤业守法”，舍乌“性弱俗俭”。当时负责绘制的官员叫伯麟，他的跋里就说，“百濮诸蛮，尽为编户”，这个就叫做“涵濡沐浴，驯悍为淳”。什么叫“编户”，就是进入了帝国的统一行政管理，什么是“淳”，其实就是“变其土俗，同于中国”，生活习惯已经文明化了嘛。

清代有个很有名的学者叫贺长龄，他曾经这样描述云南苗彝，说大清帝国西南苗彝渐渐读书习礼，而且往往通过科举取得功名，甚至“服食婚丧悉变汉俗，讳言为夷矣”。从这点上来看，“汉化”论是不是也有一点点道理？因为大家都知道，在古代东方传统里，汉人和蛮夷之别包括很多项，有人归纳为，是否使用筷子、是否有定居农业、是否遵从父系家庭制度、是否从夫而居、遵守婚姻礼仪、是否有按照规定的丧葬制度、家族祭祀、是否使用汉字等。美国学者罗威廉写清史，其中就讲到以上这几项。我们从这些图册里面可以看到，在整个改土归流的过程中，当然有血与火，有残酷的征服，才把西南各民族逐渐纳入帝国版图、当作政府管辖下的编户齐民，但另一方面也在强调男耕女织、识字守法这样的一些来自汉族文化的生活习惯特征，实际上，恰恰是在用汉族的一些风俗当作文明标准，来改造、驯服和想象那些边陲民族。

第三个问题，在当时的“中国”谁是“我者”？究竟对于这些“他者”是谁在观察？欧美学者非常强调满族作为主体，但事实上应该说，在大清帝国的文化里，“我者”本身已经开始发生族群融合。大家可以注意到，在《皇清职贡图》中，没有汉人、蒙古人、满人，这说明绘画人的立场是站在“我”这边儿，而“我”则包括满人，也包括了汉人、蒙古人。这是大清帝国复杂的主体和认同。这就引出另一个问题，也就是我们现在看到的《黔苗图》《滇夷图》《台番图》，实际上都是从汉人、蒙古人、满人的眼睛里看出来的。换句话说，当他们描述什么是文明，什么不是文明，什么是异族，什么是异俗时，其实是有一个主体的眼睛在那里，是他们在观察、在评价“滇夷”、“黔苗”和“台番”，而不是苗族人、彝族人、台湾人自己在评价自己。因此，这些图像不完全是历史。有些学者用《苗蛮图》当作苗族资料，有些学者用《番社采风图》来当作台湾平埔族的资料，就应当有所甄别和有所分析。因为这些图的作者是官员，怀有特别的意图，他观察、选择、叙述的角度与方法，是有一个模式、一个套路的。我举一个例子，有一幅图，收在1671年阿姆斯特丹出版的一本书里，画的是台湾土著，手里提着一个血淋淋的人头，显然是在表现台

湾生番的残忍。那么，这个观察者是谁呢？是早期来到台湾的荷兰人。我们在看荷兰人描述这些少数民族的习惯、图景时，一定要注意，他的观察、选取一定是有背景的、有不同的立场，这是他主体意识的投射，是自认为文明世界对野蛮世界的观察。

最后一个问题，从《职贡图》到《苗蛮图》这样的一个图像序列，引发我们重新思考，传统中国到底是一个什么样的国家？大家都知道自从柯文以来，一直到“新清史”，西方的中国历史研究，在某种程度上是回应和修正费正清的。但是，实际上费正清很早时讲的一些话，我觉得还是很有道理的。他说：

历史上，中国自认涵盖了一个“中国区”，(空间)包括韩国、越南、琉球，有时还加上日本；一个由非汉人的满人、蒙古人、维吾尔人、土耳其人和西藏人所组成的“亚洲内区”，为了安全理由，他们必须加以控制；再加上一个由化外之民组成的“外围区”，但他们仍会向中国进贡并承认中国的优越地位。

换句话说，费正清理解中的中国是一个帝国，这个帝国不像现代国际关系里的民族国家，每个国家是独立和平等的、各国之间有明确的界线；在帝国里，它的内和外是根据关系的远近亲疏来区分的，就像我们以前的“五服制度”讲的，它是一个由近而远的序列。所以，他指出，历史上，中国对国内和国外缺乏明确的界线，“他们的世界秩序只是内部秩序的增长，也就是中国文明认同的扩大和投射”，因此可以成为越来越大的“同心圆”。他们不容易接受多元的、多极的观念，却接受主从、上下、等级式的秩序观。费正清认为，这个观念一直延续到当代，“当代中国文明仍依赖类似模式构建”。在我看来，费正清对于传统中华帝国的描述，还是有一定道理的，因为正是从《职贡图》到《苗蛮图》，使我们看到，传统帝国就是一个由内到外、逐渐向外推的天下秩序。这个天下秩序里，远近、亲疏、高低是按照跟中央王朝的远近亲疏来确定的，而中央王朝始终也希望把自己的力量和文明向外推。——这就是我们今天要通过《职贡图》和《苗蛮图》来讨论的问题。

四

最后我想说，今天我的目的其实就是要和大家讨论，图像可以为历史研究做什么，历史研究又可以为图像做些什么？

我以前写过一篇文章，举了几个例子。第一个例子是《五岳真形图》。很明显这是一幅地图。按照日本小川琢治、英国李约瑟的解释，这是中国最早的地图。因为这个图上标了很多“从此上”，还标志着哪里有石头、哪里有药材、哪里有仙草，还有哪里到哪里是若干里。问题是，这个地图在道教里，变得越来越抽象化、神圣化、秘密化，变成了道教画的符。为什么会这样呢？从地图到文字，从文字到道符，这个过程，其实有很多可以捉摸思考的地方——如果只是地图，怎么会有神秘力量呢？只有抽象化、秘密化、神圣化，它才能够成为道教的有神魔力的东西，而且道士才能垄断它，否则的话谁都可以画。

第二个例子，我们来看看这个欧洲教堂里的塑像、法国吉美博物馆藏的观世音像、福建德化窑何朝宗款的祥云观音，和日本长崎大埔堂曾经作为圣母的观音像。同样都是这个形象，她可以是圣母、是观音，而且她在欧洲、中国、日本，发挥着不同的作用。日本历史学家宫崎市定曾经说，15世纪之后，中国的观音像传到欧洲，曾经影响了欧洲圣母像的制作；但是欧洲的圣母像通过传教士16世纪传到中国以后，又对中国绘制观音产生影响。看看吉美博物馆藏的观音像，她的胸口是十字架，还是璎珞？又比如，福建德化窑何朝宗款的祥云观音是很有名的，在明清之际曾经出口到日本。大家都知道日本有过天主教迫害，日本禁绝天主教后，长崎那些顽强的天主教徒不能直接用圣母像来礼拜的时候，用的就是观音像。对于同一个观音形象在不同地区的流转和崇拜，我们能解释出什么内容来？其实这其中有很多可以思考的。

第三个例子是比利时的钟鸣旦教授发现的一个有趣的现象：欧洲16世纪画的人体骨骼图，被收录到欧洲一本人体解剖的医学书里，这个人体解剖书被传教士在明末翻译成中文，叫做《人身图说》，用了同样的骨骼图，但又加上了很多甲乙丙丁戊己庚辛这样传统中国的标识，在中国

刻板印刷。可是有趣的是，这种人体解剖图，没有在清代的医学界流传，倒是进入画家笔下，清代扬州八怪罗聘的《鬼趣图》里，就用了这个骨骼图来画鬼。这是一种非常有趣的挪用，把科学性的插图变成艺术性的绘画，把人体骨架画成死后的鬼形，掺入了很多读者和绘画者的文化背景和文化想象，这其中也可以解释出很多东西。

所以我觉得，在图像中我们可以发现很多问题，在中国艺术史领域，我们有很多东西还不能很好地解释，也许我们需要更多努力来探索图像背后的东西，逼迫图像开口说话。我觉得现在的图像解说往往停留在对内容描述说明的阶段，需要一些新的解释方法。我建议大家去看美国记者约翰·道尔的《拥抱失败》，这本书曾得过普利策奖。书里讲 1945 年后日本如何从战败中解脱出来，从容地接受失败。我们可以看他是如何利用日本的海报、漫画，包括像流行歌曲这样的一些资料。其实，解释恐怕是将来图像研究中最需要加强和改变的地方，当你能够在图像之外的历史文献中找到一些资料来印证、配合和解说图像时，图像才能不再沉默，才有可能从图像变成文献，这就是我今天要和大家讨论的最重要的问题。

（本次讲座为上海博物馆中国古代壁画系列讲座之一）