

让图像“说话”： 图像入史的可能性、路径及限度*

王加华

【提要】 近年来,随着“读图时代”的来临与“图像转向”的出现,图像入史日益成为学界研究的热门话题。而图像之所以能入史,与图像是历史信息的直接承载者紧密相关。就图像入史的路径与方法来说,既可以图证史,亦可以史解图。此外,不论对图像内在本体的分析,还是对图像外围内容的讨论,本质上都是图像入史的路径与方式。在此过程中,为避免落入图像入史的陷阱与误区,必须要加强图像考证,尽可能全面、准确地把握图像本体及存在语境,处理好图像文献与文字文献二者的关系。整体来看,图像入史,绝不仅是一个局限于历史学学科内部的理论、方法和实践,更是一个需要多学科合作的综合研究体系。

【关键词】 图像转向 图像入史 路径方法

一、“图像转向”与图像入史的勃兴

图像是人类把握世界的一种重要方式,在传播知识与表达意义方面,具有文字无法替代的重要功用与价值。对此,南宋史家郑樵曾说过“图谱之学,学术之大者。”“天下之事,不务行而务说,不用图谱可也。若欲成天下之事业,未有无图谱而可行于世者。”^①因此,不论对国家治理、社会发展还是学术研究而言,图像都是极其重要的。图像虽然具有非常重要的作用,但长期以来,除艺术史等个别学科外,图像在学术研究中并未得到应有的重视。具体到历史学来说,文字一直都是传统研究的主体。历史学家们“宁愿处理文本以及政治或经济的事实,而不愿意处理从图像中探测到的更深层次的经验”。“即使有些历史学家使用了图像,在一般情况下也仅仅将它们视为插图,不加说明地复制于书中。历史学家如果在行文中讨论了图像,这类证据往往也是用来说明作者已通过其他方式已经做出的结论,而不是为了得出新的答案或提出新的问题。”^②也就是说,图像基本只是作为文字资料的辅助和补充而被关注与应用。即使一再引用郑樵观点、反复强调图像优势与重要性的郑振铎,在其编印的《中国历史参考图谱》(共24辑)中,也无意识地将图像降低成作为文字补充的“插图”。

* 本文是国家社会科学基金重大项目“中国古代农耕图像的搜集、整理与研究”(项目编号:20&ZD218)的阶段性成果。

① 郑樵《通志》卷72《图谱略第一·索象》,浙江古籍出版社1988年版,第837页。

② 彼得·伯克《图像证史》(第2版)杨豫译,北京大学出版社2018年版,第2、3页。

进入 20 世纪后,随着电影、电视、摄影等技术的发展与普及,尤其是近几十年数字传媒技术的迅猛发展,我们步入了史无前例的读图时代,读图日益成为一种流行与风尚。在此背景下,出现了一种明显的图像转向(Pictorial Turn),^①图像逐渐成为备受关注的学术话题,影响遍及哲学、文学、历史、考古、艺术、美学、人类学、民俗学等人文科学领域。受西方学术界的影响,^②约从 2000 年开始,图像亦成为中国学术研究的热门话题,2010 年以后更呈现出大放异彩的态势。^③而受此时代与学术背景的影响,除美术史等学科外,图像入史、以图证史也越来越受到中国历史学及相关学科的广泛关注,出现了“形象史学”“图像史学”等研究热潮,^④并随之出现了《形象史学研究》(《形象史学》)《中国图像史学》等专业研究刊物。图像何以能够入史、图像如何入史、图像入史的陷阱与误区等问题,亦引起越来越多的关注与讨论。

作为图像研究的重要问题之一,对图像如何入史等问题,目前学界已有一些探讨。如英国艺术史家哈斯克对西方文艺复兴以来“图像对历史想象的影响”问题的讨论,对不同时代的学者们(如瓦萨里、温克尔曼、黑格尔、布克哈特、赫伊津哈等)从事图像研究的传统做了细致入微的梳理。^⑤英国历史学家彼得·伯克在《图像证史》一书中系统地梳理了西方史学界图像研究的理论与历史,全面论述了包括工艺品、画像、雕塑、电影、广告在内的各类图像是如何被作为历史证据加以运用的,以及存在的“陷阱”与不足等问题。诸多国内学者基于彼得·伯克《图像证史》的研究理念与基础,从不同层面对图像证史的概念含义、实践运用、价值意义、理论建构、有效性、存在误区等问题做了相关探索与讨论。^⑥

不过,纵观已有研究可以发现,基于某类图像或具体案例基础上的讨论与分析较多,专门的理论性探讨相对较少;多数研究更强调图像资料对于历史研究的价值意义及运用中存在的误区与不足,而对图像何以能够入史(合理性)、如何入史(具体路径)等问题的探讨还有欠缺;在研究理念上,将图像作为补充文字资料之不足的观念仍占主流。但事实上,图像入史的路径要宽泛得多,不论形式主义、资料学意义还是图像学意义上的图像研究,都是图像入史、以图论史的重要路径与方法,而图像入史也绝不是一个局限于历史学学科内的方法与实践。有鉴于此,笔者将在已有研究的基础上,对图像何以入史、如何入史、使用限度以及如何规避等问题略作探讨与分析。

- ① W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, 1994, pp. 11–35; W. J. T. 米歇尔《图像理论》陈永国、胡文征译,北京大学出版社 2006 年版。该中译本将 Pictorial Turn 译为“图像转向”。不过,尹德辉认为这是一个“毫无疑问”的误译,“图画转向”的译法才更为准确(尹德辉《图像研究的历史渊源与现实语境》,《百家评论》2015 年第 6 期)。
- ② 虽然中国图像研究在很大程度上受到西方学术界的影响,不过从已有的研究实践来看,我国与西方学界在对“图像”外延的认知上似有一些不同。大体言之,西方学界所言之“图像”,包含“图”(平面的,如绘画)与“像”(立体的,如雕塑、建筑等),而我国则主要是指“图”相对很少涉及“像”。
- ③ 尹德辉《图像研究的历史渊源与现实语境》,《百家评论》2015 年第 6 期;彭智《图像理论及其本土化径向——2010 年以来国内图像研究述评》,《中国文艺评论》2018 年第 8 期。
- ④ 刘中玉《形象史学:文化史研究的新方向》,《河北学刊》2014 年第 1 期;蓝勇《中国古代图像史料运用的实践与理论建构》,《人文杂志》2014 年第 7 期等。“形象史学”与“图像史学”虽名称不同,但其内涵并没有本质区别,即:都是以历史时期的“图”与“像”(如石刻、壁画、木器、绘画等历史实物、文本图像、文化史迹)作为研究资料与主题的研究模式。
- ⑤ 弗朗西斯·哈斯克《历史及其图像:艺术及对往昔的阐释》,孔令伟译,杨思梁、曹意强校,商务印书馆 2018 年版。
- ⑥ 曹意强《可见之不可见性——论图像证史的有效性与误区》,《新美术》2004 年第 2 期;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;李公明《当代史研究中的图像研究方法及其史学意义》,《社会科学》2015 年第 11 期;叶原《警惕图像研究中的“预设规律”》,《美术观察》2018 年第 9 期;孙英刚《移情与矫情:反思图像文献在中古史研究中的使用》,《学术月刊》2017 年第 12 期;蓝勇《中国古代图像史料运用的实践与理论建构》,《人文杂志》2014 年第 7 期。

二、图像入史的合理性

图像为何可以入史、证史?这与图像本身的性质直接相关:一方面,从历史记载或历史学意义上说,图像同文字一样,都是历史信息的承载者与记录者;另一方面,从事实存在层面上来说,图像本身往往也是历史事实或进程的组成部分。因此,将图像入史是完全可行的。

(一) 图文同源与同功

同作为传统历史学主要证据的文字一样,图像也是历史信息的承载与记录者。首先,从历史生发性的角度来说,图、文具有共同的起源。不论中外,都曾存在图文一体的时代,早于文字产生的岩画、陶器纹样等即其典型表现。因为这些图画绝不仅是一种图像形式,也是原始先民表达思想情感、生产生活等各方面情态的载体,和语言文字一样有叙事功能。“人类曾经历过漫长的没有文字的历史时期,当社会发展到一定历史阶段,开始出现用物件、符号、图画等原始方法来记载事情,其中以图画记事为多……它被刻划在树皮、岩石、骨头或皮革上,写实地或示意地表现物体、事件、动作或个别场面,如事件发生的年代、各种野生动物的形象、狩猎和放牧、部落之间的战斗。”^①因此,“岩画中的各种图像,构成了文字发明以前原始人类最初的‘文献’”。^②此后,随着人类文明的日益发展,在原始图像的基础上产生了文字,并逐渐发展成为一种具有独立形态的表意形式。以汉字为例,作为一种表意文字,汉字构造的基础即在于“象形”,体现出明显的由图像演变而来的特质,具体如日、月、山、川等字的早期形态,望形即可知其义。所谓“象形者,画成其物,随体诘屈,日月是也”。^③从这一角度来说,文字(书)与图像(画)是同源的。对此,唐代画论家张彦远曾说“庖牺氏发于荥河中,典籍图画萌矣。轩辕氏得于温、洛中,史皇、仓颉状焉。奎有芒角,下主辞章;颉有四目,仰观垂象。因俪鸟龟之迹,遂定书字之形……是时也,书画同体而未分,象制肇创而犹略……是故知书画异名而同体也。”^④

图像与文字,作为不同的表达形式,各有优势。“语言(其文本形式即文字——笔者注)的本性是指涉事物或表达思想……图像的本质是视觉直观。”^⑤也就是说,图重表形,文重表意。“无以传其意,故有书;无以见其形,故有画。”“宣物莫大于言,存形莫善于画。”^⑥当然,二者并非决然分立,而是存在着非常紧密的联系。“图,经也,书,纬也,一经一纬相错而成文”,“见书不见图,闻其声不见其形;见图不见书,见其人,不闻其语”,^⑦只有图、文相合,才能声形兼备。

相较于文字,图像重在表形,最大特点在于直观明了。“从自然环境、历史人物、历史事件、历史现象,到建筑、艺术、日常用品、衣冠制度,都是非图不明的。有了图,可以少说了多少的说明,少了图便使读者有茫然之感。”^⑧因此,图像可弥补文字表达之不足,古人所谓“记传所以叙其事,不能载其

① 盖山林《从图画记事谈阴山岩画》,《黑龙江文物丛刊》1984年第2期。

② 陈兆复主编《中国岩画全集》,辽宁美术出版社2007年版,“序言”,第3页。

③ 许慎《说文解字》卷15上,中国书店1989年版,第500页。

④ 张彦远《历代名画记》卷1《叙画之源流》,俞剑华注释,上海人民美术出版社1964年版,第2—3页。

⑤ 赵宪章《传媒时代的“语-图”互文研究》,《江西社会科学》2007年第9期。

⑥ 张彦远《历代名画记》卷1《叙画之源流》,第2、4页。

⑦ 郑樵《通志》卷72《图谱略第一·索象》,第837页。

⑧ 郑振铎《〈中国历史参考图谱〉序·跋》,郑尔康编《郑振铎艺术考古文集》,文物出版社1988年版,第435页。

容,赋颂有以咏其美,不能备其象,图画之制可以兼之也”。^①故而,图像也是记载历史的重要方式与手段。事实上,中国早期的诸多典籍,确实都是图、文相合的。夏商周及秦汉时期,所谓“图书”包括图画与文字两部分。尤其是有关山川神怪崇拜内容的文献,大多数都是图、文相结合,如《山海经》《楚辞》《淮南子》等,其中的许多文字都只是对天体、山川、神怪之图的说明。只是魏晋以后,这些文献中的图都丢失了,只剩下文字流传至今。^②正因为图也是承载信息的重要手段,所以按郑樵的说法,早期学者治学都是图、文并重的“古之学者为学有要,置图于左,置书于右,索象于图,索理于书,故人亦易为学,学亦易为功。”^③只是秦汉之后,这种图、文相合的情况开始发生变化,图逐渐从文献记载中“剥离”出去。郑樵认为,其始作俑者乃汉代的刘向、刘歆父子:

歆、向之罪,上通于天。汉初典籍无纪,刘氏创意,总括全书,分为《七略》,只收书不收图。《艺文》之目,递相因习,故天禄、兰台、三馆、四库内外之藏,但闻有书而已。萧何之图,自此委地。后之人将慕刘、班之不暇,故图消而书日盛。^④

当然,之所以“图消而书日盛”有更深层次的原因,绝不能将责任全部推到刘氏父子身上。不过,此后这确实成为一种趋势与潮流,到魏晋南北朝时期,图像已完全被文字“征服”,所谓“今莫不贵斯鸟迹而贱彼龙文”。^⑤鸟迹,文字也;龙文,图像也。当然,这主要是从文献媒介角度来说的,并不代表图像在各个层面完全被“驱逐”出去,因为不论在艺术创作还是社会生活中,仍存在着繁盛的图像传统。^⑥另外,图像也并非从载体媒介中被完全“清除”出去,在地方志等文献中仍然断续有存,在经籍志中也有著录,^⑦亦有郑樵这样的拥趸与支持者。

(二) 图像语境与历史呈现

以上我们从文献媒介的角度,从内容层面对图像的历史记载功能做了简单论述。另外,我们说图像是历史信息的承载者,还因为图像有自身的发展历史,有具体的创作、展示、传播、运用等语境。图像自身发展史,主要是指图像本体“风格”的发展与演变,具体如构图、形式、线条、色彩等,这也正是传统艺术史研究重点关注的内容。“每个时代有每个时代的风格,不同地域有不同地域的风格,每个艺术家不同阶段有不同阶段的风格。”^⑧风格并不是凭空产生的,其与历史时代、社会语境、创作者个人经历等紧密相关。按图像学家潘诺夫斯基的观点,艺术作品的形式是无法与内容分离的,即使是赏心悦目的线条、色彩等,也都承载着多样化的意义。^⑨也就是说,即使单纯的“风格”本身,也是一种历史信息。

① 张彦远《历代名画记》卷1《叙画之源流》,第4页。

② 江林昌《图与书:先秦两汉时期有关山川神怪类文献的分析——以〈山海经〉、〈楚辞〉、〈淮南子〉为例》,《文学遗产》2008年第6期。

③ 郑樵《通志》卷72《图谱略第一·索象》,第837页。

④ 郑樵《通志》卷72《图谱略第一·索象》,第837页。

⑤ 姚最《续画品》,中华书局1985年影印本,第4页。

⑥ 柯律格《明代的图像与视觉性》,黄晓娟译,北京大学出版社2016年版。

⑦ “宋齐之间,群书失次,王俭于是作《七志》以为之纪,六志收书,一志专收图。”郑樵《通志》卷72《图谱略第一·索象》,第837页。

⑧ 谈晟广:《图像即历史》,《中国美术报》2016年3月28日。

⑨ 潘诺夫斯基《视觉艺术的含义》,傅志强译,辽宁人民出版社1987年版,第302页。

每一幅或一套图像都不是凭空产生的,总有其特定的赞助人、创作者、创作动机、时空背景、艺术风格、传播路径、功能用途、社会反响等。虽然并非每一幅图像都会存在或涉及上述全部要素,但都有其历史与社会“语境”却是可以肯定的。为此,韩丛耀提出了图像的“三种形态”与“三个场域”理论。三种形态,即技术性形态、构成性形态与社会性形态;三个场域,即图像制作的场域、图像自身的场域和图像传播的场域。所有图像,都处于三种形态之中,亦都存在于三个场域之中,正是在此基础之上,图像才有意义。^① 这些形态和场域,亦是图像所承载或折射的历史信息。正如葛兆光所说:“图像也是历史中的人们创造的,那么它必然蕴涵着某种有意识的选择、设计和构想,而有意识的选择、设计与构想之中就积累了历史和传统,无论是它对主题的偏爱、对色彩的选择、对形象的想象、对图案的设计还是对比例的安排,特别是在描摹图像时的有意变形,更掺入了想象,而在那些看似无意或随意的想象背后,恰恰隐藏了历史、价值和观念。”^②

(三) 作为历史事实的图像

与上述图像的三种形态、三个场域紧密相关,之所以说图像即历史,“还在于它很可能本身就是发生过的历史事件、仪式的组成部分”。^③ 也就是说,图像是历史事实或社会进程的组成部分。一幅图像被创作出来,总是出于某种特定的目的或功用,即使那些文人画家、职业画家创作的作品,也绝非如他们自传所说的那样,纯粹出于个人爱好或为抒发胸臆而作,实际上背后包含了经济利益、社会交往等多方面的考量与目的需求。^④ 至于各种出于政治或仪式目的创作而成的图像作品,则更体现出其历史构成性的一面。如,创作于五代十国时期的《韩熙载夜宴图》,是宫廷画家顾闳中奉南唐后主李煜之命,潜入韩熙载宅邸据实创作而成的作品,后主欲借此“观察”韩氏之日常,以决定是否重用此人。^⑤ 因此,《韩熙载夜宴图》本身就是当时南唐政治运作、君臣关系的组成部分与画面体现。又如,南宋以来各种版本的体系化耕织图,并非如传统研究认为的那样在于图录、传播生产技术,而是中国古代重农、劝农传统的产物,目的在于社会教化并带有强烈的政治目的和象征意义,本质上就是一种如同藉田礼那样的重农、劝农之“礼”。^⑥ 再如,各种寺庙壁画及仪式活动中的水陆图绘、神像符码等,“本身正是在此类场所中所行仪式的重要组成部分”,^⑦ 承载着人们对神灵的想象,在信仰实践中扮演着至关重要的角色。^⑧ 由此,作为历史事实或进程的一部分,图像自然也就具有了入史、证史的性质与功能。

三、图像入史的路径与方法

图像即历史,承载着丰富的历史信息,是历史事实或社会进程的重要组成部分,因此将图像作为证据或者发声主体来研究历史是完全可行的。具体来说,图像入史的路径与方法是多维的,下面我

① 韩丛耀《中华图像文化史·图像论》,中国摄影出版社2016年版,第26—30页。

② 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。

③ 孙英刚《移情与矫情:反思图像文献在中古史研究中的使用》,《学术月刊》2017年第12期。

④ 高居翰《画家生涯:传统中国画家的生活与工作》,杨宗宪等译,生活·读书·新知三联书店2012年版。

⑤ 张朋川《〈韩熙载夜宴图〉图像志考》,北京大学出版社2014年版。

⑥ 王加华《教化与象征:中国古代耕织图意义探析》,《文史哲》2018年第3期。

⑦ 柯律格《明代的图像与视觉性》,第27页。

⑧ 李生柱《神像:民间信仰的象征与实践——基于冀南洗马村的田野考察》,《民俗研究》2014年第2期。

们即针对这一问题展开相关讨论与分析。

(一) 以图证史

以图证史,也就是用图像证史。曹意强认为,“图像证史”概念包含三个层面的含义:一是概括往昔学者运用图像等解释历史的研究实践;二是肯定图像作为一种“合法”史料并以之证史的价值;三是建构一种具有自身特性的批评理论与方法。从研究实践的层面来说,他认为“图像证史”的内涵并没有得到恰当的理解,因为流行的做法是用文字描述已知的图像,或以图像去图解从文献中已获知的历史事件,仅仅将图像当作文字的“插图”。^①我们在此讨论的“图像证史”,主要就方法与路径层面而言,即究竟应该如何用图像来解读与证实历史。

“绘画经常被比喻为窗户和镜子,画像也经常被描述为对可见的世界或社会的‘反映’。”^②以图证史的第一个层面,是将图像作为一面镜子,将图像自身的内容作为直接证据,对历史时期的社会生活、物质生产等直观历史事实进行描述与说明。这是以图证史最基础的层面,也是目前有关图像证史研究实践中最主要的路径。如,以出土的汉画像石资料为基本依据,对汉代的农业生产状况、建筑形制、生活服饰等进行描述与分析;^③以《清明上河图》为图像例证,对北宋开封城的城市建设、经济活动、社会生活、风俗习惯、医药卫生等各方面状况进行描述与分析;^④对《韩熙载夜宴图》所反映的五代时期生活方式、家具、服饰等的研究与考辩,^⑤等等。通常来说,这一研究路径更多地利用了具有写实性、具象性、叙述性等特征的图像,内容多集中于故事传说、历史人物、生活画面、生产场景、宗教活动、街市景象等。这类图像,往往是出于某种实用性目的创作的,与主要为“艺术”而创作的图像,如文人画,有明显不同。正如彼得·伯克所说的那样“对重现普通民众的日常生活,图像有着特殊的价值。”“把图像当作服饰史的证据时,它的价值十分明显。”^⑥

以图证史的第二个层面,是将图像置于具体历史与社会语境中,通过对其创作动机、创作过程、传播应用等内容的描述与分析,再现其周围的多彩世界,从而达到间接证史的目的。黄克武认为,对视觉(图像)史料的研究通常有两种观点,即“映现”与“再现”。映现的观点认为,图像能忠实地捕捉并记录历史的瞬间,有助于展现文字史料无法呈现的过去,将图像资料视为文字资料的补充与辅助;再现的观点认为,图像的生产与消费并非中立性的,涉及观看的角度与选择,与其说是像镜子那样反映现实,毋宁将其视为一种文化产品,注重探讨这一产品生产、销售、消费的过程,从而解读其背后的文化符码与象征意涵。^⑦如前所述,每一幅图像都不是凭空产生的,都是由人创作完成的,都有特定的存在形态和存在场域。图像本身既承载着特定的功能与意义,其形态和场域亦是现实存在与历史真实。从这一角度来说,任何图像都有其历史意义,都有反映历史的可能性,即使那些看似非常单纯

① 曹意强《“图像证史”——两个文化史经典实例》,《新美术》2005年第2期。

② 彼得·伯克《图像证史》,第36页。

③ 蒋英炬《略论山东汉画像石的农耕图像》,《农业考古》1981年第2期;王怀平《汉画像中的图式物质资源——以建筑、服饰、农耕为例》,《安徽农业大学学报》2019年第6期。

④ 宋大仁《从清明上河图看北宋汴京的医药卫生》,《浙江中医杂志》1958年第10期;杜连生《宋〈清明上河图〉虹桥建筑的研究》,《文物》1975年第4期;周宝珠《试论〈清明上河图〉所反映的北宋东京风貌与经济特色》,《河南师大学报》1984年第1期;马华民《〈清明上河图〉所反映的宋代造船技术》,《中原文物》1990年第4期。

⑤ 高宇辉《〈韩熙载夜宴图〉中的“生活方式”研究》,《学术评论》2019年第4期;徐小兵、温建娇《〈韩熙载夜宴图〉中的衣冠服饰考》,《艺术探索》2009年第2期。

⑥ 彼得·伯克《图像证史》,第115页。

⑦ 黄克武主编《画中有话:近代中国的视觉表述与文化构图》,中研院近代史研究所2003年版,“导论”,第iv—v页。

的风景图像背后,也可能蕴含着丰富的权力关系。^①因此,从理论而非实际操作的角度来说,那种认为“不是所有图像都能证史”的观点是不正确的。而之所以有学者持这样一种观点,是因为“图像的真实性、可选择性以及操作性等环节都有出现歧义的可能,所有这些问题一起构成了操作过程中隐含的陷阱”。^②这种观念实质上仍将图像视为文字资料之补充,并没有把图像作为真正关注的“主体”。因为从图像“主体”的角度来说,既然每幅图像都有具体的时空背景、创作者和创作动机,那么我们关注的重点就不应该是真假的问题,而应该是为何造假(若存在“造假”的话)的问题。一幅图像反映的情景可能是不真实的,但“造假”背后的动机、心态等,却也是历史的真实,由此也就“可以在研究‘失真’的过程中接近另外的‘真实’”。^③基于此,“歪曲现实的过程本身也成为许多历史学家研究的现象,为如心态、意识形态和特质等提供了证据。”^④

图像的存在场域和语境分析亦可为图像证史提供可能,因此对历史研究来说,图像不仅可以透过画面的细节描绘等提供直接、形象的证据,还可以从其存在语境的角度间接地为历史研究提供有意义的线索,激发历史学家的合理想象。“想象那些文字所不能及的社会及文化心理、那些只能用想象填补的历史空白……我们可以对视觉艺术进行特殊的技巧解读,对历史情境进行重构。”“它可以引领到某个特殊的历史情境中,让我们在特殊的情境中勾勒出特定历史和文化完整结构。”^⑤因此,“历史学家对图像的使用,不能也不应当仅限于‘证据’这个用词在严格意义上的定义,还应当给弗朗西斯·哈斯克所说的‘图像对历史想象产生的影响’留下空间和余地。”^⑥如,以《清明上河图》为切入点,结合其具体图像描绘、创作者生平、时代背景等,对其再现的北宋社会政治形势等进行深入讨论与分析;^⑦结合历代体系化耕织图创作的具体语境,对其背后蕴含的中国传统政治运作模式、王朝正统观、时空观、绘画观念转变等进行讨论与分析。^⑧

(二) 以史解图

除以图证史外,图像入史的另一条路径在于以史解图。所谓以史解图,简单来说,就是运用相关文献记载对图像为何如此(如风格特征、画面呈现等)进行解释与说明。具体来说,以史解图在于通过已知的历史知识和历史语境对图像进行分析与说明,然后在此基础上反过来加深对图像背后的历史事实与思想观念的认知,而这本质上也是一种图像入史及对历史的认识与解读。一定程度上,这一路径与由图像引发历史想象、进而展开研究类似。不过,与以图证史直接以图像证史或通过引发历史想象而重构历史情境来证史不同的是,以史解图在路径方向上是完全相反的,即:先由语境到图像,再由图像到语境,故在此我们可将其称之为“反向”证史。下面我们以两个个案为例,对以史解图这一研究路径略做说明。

一是赵世瑜对云南大姚县石羊镇文庙明伦堂彩绘石刻的研究。这一幅被称为《封氏节井》的石

① 参见 W. J. T. 米切尔《风景与权力》杨丽、万信琼译,译林出版社2014年版。

② 黄鹤《图像证史——以文艺复兴时期女性的性别建构作为个案研究》,《世界历史》2012年第2期。

③ 陈仲丹《图像证史功用浅议》,《历史教学》(上半月刊)2013年第1期。

④ 彼得·伯克《图像证史》,第36页。

⑤ 陈琳《图像证史之证解》,《东南学术》2013年第2期。

⑥ 彼得·伯克《图像证史》,第10页。

⑦ 余辉《清明上河图解码录》,商务印书馆(香港)有限公司2016年版。

⑧ 王加华《显与隐:中国古代耕织图的时空表达》,《民族艺术》2016年第4期;王加华《谁是正统:中国古代耕织图政治象征意义探析》,《民俗研究》2018年第1期;王加华《观念、时势与个人心性:南宋楼璘《耕织图》的“诞生”》,《中原文化研究》2018年第1期;王加华《教化与象征:中国古代耕织图意义探析》,《文史哲》2018年第3期。

刻画,画面内容既有李卫来滇赴任,在洞庭湖遇难,石羊显圣相救之事;也有明末清初孙可望部将张虎屯兵石羊,杀白盐井武举人而欲娶其妻封氏为妾,封氏投井自尽之景。但洞庭湖远在湖南,与云南大姚相距甚远,为何当地的石羊神会跑到洞庭湖显圣呢?这个虚构的、似乎与本地生活无关的故事,为何会被置于画面顶端,显示出非同一般的地位呢?为何整幅石刻图像以“封氏节井”命名呢?通过对明末清初历史、云南楚雄及大姚地方史,以及土主信仰、当地井盐生产发展史的考察,可以发现,将整幅石刻命名为“封氏节井”其实是一种误解。这幅石刻实际上是为凸显盐业生产在当地社会中的重要性,由当地井盐灶商捐献的,因为“无论王朝更迭,无论官军盗匪,他们前来石羊的目的都是盐”。故无论李卫遇险获救还是封氏投井之事,都是为了凸显“盐”这一主题。^①

二是为何中国古代体系化耕织图描绘的总是江南。作为后世体系化耕织图“母图”的南宋楼璩《耕织图》,是以山多田寡、旱田居多的南宋於潜县(今杭州市临安区於潜镇)为地域基础绘制而成的,但在具体场景描绘上却都是较为平整的水田、桑园及水稻种植等比较典型的江南景观,并且越到后世的明清时期,画面中的江南特色就越明显。为何会如此呢?只要考察一下唐宋以后江南地区在整个传统中国政治、经济、文化等方面的重要地位与象征隐喻作用,也就一清二楚了。^②

以上我们从直接、间接、反向三个方面对图像入史的路径做了具体分析与说明。就与文字证史的关系来说,图像证史可有如下四个方面的功能:印证文字已证明之历史、弥补或补充文字材料之不足、为文字证史提供切入点、证明文字无法证明之历史。^③就目前已有的研究实践来说,绝大多数还停留在第一、二层面上。今天,若想进一步发挥图像在历史研究中的价值与作用,在具体的研究实践中就必须向另外两个方面努力开拓。但是,我们也不能为了改变传统史学不重视图像的研究倾向,为了强调图像研究的独特性与重要地位,而忽略甚至“看不起”图像在印证、弥补或补充文字材料方面的作用。曹意强认为“更为重要的是:图像应充当第一手史料去阐明文献记载无法记录、保存和发掘的事实,或去激发其他文献无法激发的历史观念,而不仅仅充当业已从文献记录中推算出来的史情之附图,即作为已知事实的图解而不是提出独特问题的激素。”“这种‘图像证史’实际失去了实践意义。”^④这种看法有其合理性,但从长远来看,实际上可能会对图像作为史料的价值及图像入史的开展起相反的作用。因为,暂且不论有多少图像具有“阐明文献记载无法记录、保存和发掘的事实”的能力,这种认知背后的核心理念,实际上仍旧隐含的是这样一种观念与看法:仍然将图像视为文字资料的辅助与补充,是一种特殊的资料形态,并没有将其放到与文字平等的地位上。因此,“必须要有一部分美术史研究者来做这一项工作:通过研究图像来得到与历史学家(历史学家以文献为第一手的资料)相同或者不同的结论,而这种结论的得出是建立在以图像为第一手资料,而不是仅仅作为佐证和研究对象。”^⑤这一观点,不仅适用于美术史研究,对历史研究来说也同样适用。故而,图像入史不能仅是证明文字无法证明之历史,而是要将其全方位、多层面地入史,充分发挥图像在证史方面的全部功用与价值。

(三) 图像入史的“内”与“外”

纵观目前国内外与图像有关的“史”的研究,大体可分为三种思路。一是强调形式主义的研究,

① 赵世瑜《图像如何证史:一幅石刻画所见清代西南的历史与历史记忆》,《故宫博物院院刊》2011年第2期。

② 王加华《处处是江南:中国古代耕织图中的地域意识与观念》,《中国历史地理论丛》2019年第3期。

③ 陈仲丹《图像证史功用浅议》,《历史教学》(上半月刊)2013年第1期。

④ 曹意强《“图像证史”——两个文化史经典实例》,《新美术》2005年第2期。

⑤ 冯鸣阳《图像与历史——美术史写作中的“图像证史”问题》,《美与时代》(下半月)2009年第6期。

即直接针对图像本体诸问题进行探讨,如构图、形式、线条、风格、色彩等。这一思路主要集中于传统艺术史研究领域,如以沃尔夫林、李格尔等为代表的形式主义艺术史研究,^①美国艺术史家高居翰有关中国绘画史的研究就基本在这一思路内展开。^②二是将图像作为直接的资料与证据,强调图像对于补充或弥补文字史料的价值与意义,如法国年鉴学派史家阿利埃斯对中世纪儿童史的研究、谢江珊对宋代女性形象的研究等。^③三是图像学的研究思路,^④将图像作为可发声的主体,将其置于具体的历史存在语境中,强调由图像引发、再现的社会诸层面,以此解读其背后的文化符码与象征意涵等。^⑤若再进一步归纳整理,这三种研究思路又可分为两类,即:对图像本体与外围,或者说形式与内容的研究。其中,对本体或形式的研究重在关注图像的构图、色彩、风格等信息,重在强调文本;对外围或内容的研究重在关注图像的内容呈现及其背后丰富多彩的社会信息,重在强调语境与意义。

图像的“本体”“形式”“文本”主要是艺术史,尤其是传统艺术史研究重点关注的话题。作为一门现代学科,艺术史兴起于19世纪末的欧洲。中国现代艺术史学(美术史学)的出现则相对较晚,约兴起于20世纪初,是我国近现代美术教育事业、海外美术史研究传统及近代中国“新史学”和“史学革命”运动等多方影响的结果。^⑥20世纪艺术史研究最普遍的方法就是以沃尔夫林、李格尔等为代表的形式分析法。这一研究分析法主张抛开一切上下文、意义、情境之类的外在问题,将作品本身作为关注的核心对象,重在讨论艺术作品的线条、色彩、构图等形式特质。他们认为,左右艺术风格变化的既非艺术家,也非其他社会法则,而是不变的艺术法则,因此社会背景、艺术家生平无益于理解作品本身。^⑦不过,随着20世纪初以瓦尔堡、潘诺夫斯基等为代表的图像学研究的兴起,这一状况开始发生改变。与传统的艺术史学重在关注形式不同,图像学重在关注图像的内容与意义,认为图像不论是题材、主题、形式、风格、内容,还是整体内容表现与细节呈现,都蕴含着丰富的意义。图像学方法可谓是当前艺术史研究中影响力最大的方法之一,也广泛拓展到历史学、文艺学、美学等学科领域。而随着图像学研究影响的日渐扩大,以及读图时代的来临与图像转向的出现,亦有越来越多的学科与学者转到与图像有关的“史”的研究中来。这其中的许多学者,由于缺乏美术学背景与知识储备,或者虽有美术学背景但缺乏相应的美术实践活动,只能针对图像的外围展开研究,而对作品本体及其艺术价值的关注并不多。这对传统的形式主义艺术史研究产生了极大冲击,也招致了一些学者的不满。李倍雷指出,这是对美术史研究趋向的偏离,是当前中国美术史学研究的一个重大缺陷。^⑧

传统的艺术史研究与当下历史学等学科中流行的图像证史研究确有一些不同。首先,艺术史研

① 温婷《形式主义艺术史视野中的李格尔与沃尔夫林》,《东南大学学报》2014年第2期。

② 高居翰《隔江山色:元代绘画》宋伟航等译,生活·读书·新知三联书店2009年版;高居翰《江岸送别:明代初期与中期绘画》,夏春梅等译,生活·读书·新知三联书店2009年版;高居翰《山外山:晚明绘画(1570—1644)》,王嘉骥译,生活·读书·新知三联书店2009年版。

③ 菲利浦·阿利埃斯《儿童的世纪:旧制度下的儿童和家庭生活》,沈坚、朱晓罕译,北京大学出版社2013年版;谢江珊《宋代的女性形象及其生活——以图像史料为核心》,硕士学位论文,上海师范大学,2014年。

④ 陈怀恩《图像学:视觉艺术的意义与解释》,河北美术出版社2011年版。

⑤ 曾蓝莹《图像再现与历史书写——赵望云连载于〈大公报〉的农村写生通信》,黄宗智主编《中国乡村研究》第3辑,社会科学文献出版社2005年版,第152—230页;余辉《清明上河图解码录》;柯律格《明代的图像与视觉性》;王加华《教化与象征:中国古代耕织图意义探释》,《文史哲》2018年第3期。

⑥ 孔令伟《“新史学”与近代中国美术史研究的兴起》,《新美术》2008年第4期。

⑦ 曹意强《图像与语言的转向——后形式主义、图像学与符号学》,《新美术》2005年第3期。

⑧ 李倍雷《图像、文献与史境:中国美术史学方法研究》,《新疆艺术学院学报》2011年第4期。

究更关注那些有名望的作品,即那些“最精彩的天才作品”,而对日常图像的关注不多;更关注某类作品的源头或者说代表;更关注风格异乎常规的特例,而不太关注“俗套”。^①而图像证史,却并不受这些方面的限制。其次,也是更为重要的,即研究任务的不同。艺术史“要求研究者通过对图像外围研究后直接针对图像本体诸问题进行研究,研究图像的影响与受影响之间的关系要素,以及研究在时间和空间结构所形成的一种相关联的图像关系群的原因,从而诠释构成图像(或称为美术作品)的历史与联系”。^②而图像证史,则往往并不关注图像本体的内容,强调的是运用图像资料来证明历史事实或引发历史想象,即再现历史。因此,陈仲丹认为,艺术史并不等于图像史学,其只是一个利用图像较多的学科;艺术史与图像史学更像是姊妹关系,研究领域可互相融通,理论上也可互相借鉴。^③

不过,今天随着图像学方法的广泛传播与运用,以及传统美术史研究对人类学、考古学等方法的借鉴,当下的艺术史研究也越来越不像传统的艺术史了,“渐渐离开‘虚’越来越远,倒是离‘实’越来越近,褪去了它‘艺术’的那一面,剩下的是‘历史’的这一面”。^④事实上,不论我国还是西方学界,目前大量有关图像入史的讨论,都是在新艺术史范畴内展开的。即使对图像史学探讨产生了巨大影响的《图像证史》中所举的例子,也多属于艺术史的探讨,而不是历史的探讨。^⑤因此,从图像入史的角度来说,不论艺术史研究还是图像证史研究,本质上都是图像入史的一种方式,仅存在内(形式与本体)、外(内容与意义)之别。另外,图像本身即历史,图像的本体、风格等不能完全脱离历史与社会语境,也就是说,形式在一定程度上也有再现历史的功能;用图像证史,若不了解图像的本体形式与程式风格,以图证史也可能会出现误读与错误。因此,图像研究的内与外其实是一体两面、紧密相关、不可分离的。从这一层面来说,艺术史研究也是在图像证史,艺术史也就是图像史学。

四、图像入史的限制与规避

当今有一句流行的网络用语——“无图无真相”,认为没有图片就不能真正了解事情的真相。但是,随着图像合成等技术的迅速发展,我们发现即使有图也不一定有真相。因为和文字一样,图像也存着诸多“造假”(作伪)的可能。古代社会虽然没有如今天这般发达的图像处理技术,但也不代表所有的图像都是客观真实的。另外,受图像重在表形、叙事性较差及古代重文字、轻图像传统的影响,在我们将图像作为考察、认识历史的方式与手段时,也存在诸多陷阱与误区。因此,要想更合理地开展图像入史研究,就必须尽可能地规避这些陷阱与误区。如何才能尽可能地避免这些陷阱与误区呢?加强图像考证,对图像本体及其存在语境做全面、准确的把握,进而在此基础上进行合理阐释,或许是最为理想的途径。而在此过程中,如何处理好图像文献与文字文献间的关系至关重要。

(一)“本体”描述与分析

作为一种具有艺术性质的作品,图像有其自身的形式特质,如线条、色彩、材质、构图等,也就是图像本体或形式层面的内容。而就图像本体来说,它的一个重要特点就是程式化。所谓程式,就是

① 葛兆光《思想史家眼中的艺术史——读2000年以来出版的若干艺术史著作和译著有感》,《清华大学学报》2006年第5期。
② 李倍雷《图像、文献与史境:中国美术史学方法研究》,《新疆艺术学院学报》2011年第4期。
③ 于颖《图像史学:学科建立的可能性》,《文汇报》2016年8月5日。
④ 葛兆光《思想史家眼中的艺术史——读2000年以来出版的若干艺术史著作和译著有感》,《清华大学学报》2006年第5期。
⑤ 赵世瑜《图像如何证史:一幅石刻画所见清代西南的历史与历史记忆》,《故宫博物院院刊》2011年第2期。

“一种强化秩序条理的形式表现手法,它经过改造加工,提炼概括出物象的典型特征,然后进行集中、简化和固定,将形制定型化”。^①它是各门艺术都有的、具有一定规律性和相对稳定性的艺术语言。因此,图像的“生产”除受创作者个人性格、经历及社会语境的影响外,还会受艺术程式的影响。

受图像程式化等因素的影响,“即使是最逼真的历史画,它所再现的历史事实,不论画家尽多大的努力去消除个人的主观干预,也不可避免地会因他所采用的表现手段而使之变形,甚至扭曲。”^②对中国传统绘画来说,其主流艺术风格经历了由写实向写意发展的过程,尤其是宋元之后的文人画。这极大地影响了图像对客观事物的反映,以致约翰·巴罗批评中国绘画为“可怜的涂鸦,不能描绘出各种绘画对图像的正确轮廓,不能用正确的光、影来表现它们的体积”。^③而这一绘画风格的转变,恰恰就是一种大的程式化体现。具体到不同的图像种类来说,其程式化特征之所以能一直延续(当然并非一成不变),一个技术层面的重要原因是“粉本”的存在。所谓粉本,也即“古人画稿”。^④早在汉代,画像石图像的雕造就有粉本存在,民间雕刻艺人在制作画像石时就是以一定的绘画样本作为依据的。^⑤此后,随着中国绘画艺术的发展,在各种类型的绘画创作中粉本的使用也越来越普遍,寺观壁画、宗教绘画、佛传故事画等皆有粉本。与此同时,粉本的运用还由绘画广泛传播到其他艺术创作中,“画出来的‘样’不仅可以用来充作画底本,而且还可以充当雕塑的范例、建筑的工程图、工艺美术的设计图。”^⑥不仅绘画、雕塑、工艺设计等图像形式,也都存在相对稳定的程式化特征。

因此,鉴于图像本体与程式的重要性,在运用图像进行历史研究时,“布局、构图、线条、色彩等方面的综合往往是一个避绕不开的问题。”^⑦也就是说,图像入史研究,首先要做的就是对图像本体内容的探讨与分析。可惜的是,由于相关知识的缺乏,绝大多数历史学者在针对图像问题展开研究时都忽略了这一内容。正如哈斯克儿所说“他经常忽视了笔触的雅致、描绘的精微、色彩的和谐或混乱,忽视了对现实那富有想象力的置换以及所有精湛的技艺。”但是,实际上,“正是这些技艺从根本上影响了他一直试图解说的那些图像的本质。”^⑧如此,很可能就会出现误读的问题。如,阿利埃斯在研究欧洲中世纪儿童史时,通过当时绘画中儿童没有自己的特定服装这一细节,提出了中世纪没有“儿童”概念这一结论。批评者认为,这实际上是一种程式化的艺术表现,因为当时的儿童与成年人一起作为画家的模特时,必须穿正装。也就是说,这完全是一种艺术表现的需要,而非实况的再现。^⑨再如,被认为比较准确地描绘了不同时代的耕织操作流程、具有技术传播作用的体系化耕织图,也具有强烈的程式化特征:后世绝大部分耕织图,基本皆以南宋楼璠《耕织图》为底本,临摹、创作或再创作而成。^⑩这种耕织图亦有专门的粉本,明代李日华曾说“歙友程松萝携示《耕织图》,就题其后。此宋人作《耕织图》粉本也。”^⑪因而,所谓耕织图的技术传播作用根本就是一种“幻象”。^⑫因

① 王菊生《造型艺术原理》,黑龙江美术出版社2000年版,第340页。

② 曹意强《“图像证史”——两个文化史经典实例》,《新美术》2005年第2期。

③ 柯律格《明代的图像与视觉性》,第4页。

④ 夏文彦《图绘宝鉴》卷1,商务印书馆1930年版,第3页。

⑤ 郑立君《从汉代画像石图像论其“粉本”设计》,《南京艺术学院学报》2008年第4期。

⑥ 张鹏《“粉本”、“样”与中国古代壁画创作——兼谈中国古代的艺术教育》,《美苑》2005年第1期。

⑦ 叶原《警惕图像研究中的“预设规律”》,《美术观察》2018年第9期。

⑧ 弗朗西斯·哈斯克儿《历史及其图像:艺术及对往昔的阐释》,第3页。

⑨ 李源《图像·证据·历史——年鉴学派运用视觉材料考察》,《史学理论研究》2010年第4期。

⑩ 王加华《处处是江南:中国古代耕织图中的地域意识与观念》,《中国历史地理论丛》2019年第3期。

⑪ 李日华《六视斋三笔》卷1,沈亚功校订,中央书店1936年版,第32页。

⑫ 王加华《技术传播的“幻象”:中国古代《耕织图》功能再探析》,《中国社会经济史研究》2016年第2期。

此,对图像入史研究来说,搞清楚图像的本体性特征是非常重要的。这也就对图像研究者提出了更高要求“从事‘图像证史’者,首先必须具备艺术史家‘破译’图像风格与形式密码的功夫,否则只能‘望图生义’随意曲解,陷入图像证史的重重误区而难以自拔。”^①当然,我们也要避免走向另一个极端:虽然“通过分析各种图像个案,归纳出图像程式,有助于研究者掌握某一历史时期图像的基本面貌”,但也要警惕图像研究中的预设规律,不能先入为主地认为某种程式或格套就代表了某种特定含义。^②

(二) 语境重建与意义阐释

图像重在表形,文字重在表意。与文字表达相比,图像表达具有直观、形象、生动等特点,表面看来似乎更为客观与真实,尤其是瞬间成像的照片图像。但是,正如美国纪实摄影家刘易斯·海因所说“照片不会说谎,但说谎者会拍照片。”^③因此,作为一种人为作品,图像完全有造假或作伪的可能。更为重要的是,即使再逼真的图像,也并非所描绘事物本身,只能是其形象的表现,“这就给图像带来了一个重要的特征——去语境化”。^④与此同时,受艺术程式与基本只能表现某个瞬间场景的影响,^⑤去语境化的图像在内容呈现上还可能会被进一步削弱与歪曲。总之,受上述各种因素的影响,在利用图像进行历史研究时,不可避免地会出现一系列问题。

一是“想当然”,比如看到耕织图对水稻种植与蚕桑生产技术环节的描绘,就认为其是在记载与传播先进生产技术;二是误读或过度阐释。之所以如此,与研究者总是带着自己的知识背景、以所知来解读所见直接相关。图像具有启发历史想象的重要作用与功能,因此人们在观看图像时很容易将其与自己已有的知识背景联系起来,产生一种先入为主的认识与解读,甚至是没有多少根据的过度性阐释与解读。比如,有些研究者对《清明上河图》中某些画面的解读:城门口飞奔的马匹,隐喻了官民之间的矛盾;船与桥要相撞,象征着社会矛盾到达了顶峰;独轮车及串车苫布上面有类似草书的字迹(是否是字迹尚不清楚),反映了当时政治斗争的残酷和对文化艺术的破坏;汴河两岸的酒馆,反映了当时酒患严重,等等。^⑥这是典型的过度性阐释。另外,不同研究者会有不同的知识背景和问题关注点,面对同一幅图像,也可能产生完全不同的理解和看法,尤其是对那些充满隐喻性的图像。如,对《清明上河图》中“清明”的理解,就有清明节、政治清明、开封城外东南清明坊等不同解读。^⑦总之,虽然图像表面上看起来形象又直观,但针对图像的多意性或过度性解读,往往比文字资料要丰富多彩得多。

图像的误读或多意性解读,与研究者总是带着自己的已有认知来理解图像直接相关,但实际上,“研究者不是历史图像设定的观众”,因此就不能带着自己的知识背景去做“自作多情的解释”。^⑧如何才能规避图像历史研究的相关误区呢?加强图像考证,回归图像创作、传播的具体历史语境,在此基础上对图像进行合乎逻辑的解读,是唯一的途径。如前所述,每一幅图像都有特定的创作者、创作

① 缪哲《以图证史的陷阱》,《读书》2005年第2期。

② 叶原《警惕图像研究中的“预设规律”》,《美术观察》2018年第9期。

③ 玛丽·华纳·玛瑞恩《摄影梦想家》,金立旺译,中国摄影出版社2016年版,第20页。

④ 龙迪勇《图像叙事:空间的时间化》,《江西社会科学》2007年第9期。

⑤ 刘斌《图像时空论:中西绘画视觉差异及嬗变求解》,山东美术出版社2006年版。

⑥ 余辉《清明上河图解码录》,第38—39、154—179页。

⑦ 余辉《清明上河图解码录》,第26—28页。

⑧ 孙英刚《移情与矫情:反思图像文献在中古史研究中的使用》,《学术月刊》2017年第12期。

动机、创作过程、存在与传播方式等历史语境,只有在这一特定语境中我们才能真正明白每一幅图像的具体价值与意义。因此,在将图像作为证据进行历史分析前,就要加强对图像创作与存在语境的考察和了解,尽可能全面地重建、复原画面背后的丰富信息。对此,哈斯克爾非常明确地说:

在历史学家能够有效利用一条视觉材料之前,不管(这材料)多么无关紧要,多么简单,他都必须弄清楚自己看到的是什么、是否可信、是何时出于何种目的被制作出来,甚至还要知道当时人们是认为它美还是不美。在任何一个时代,艺术所能传达的东西总是受控于特定社会背景、风俗传统和种种禁忌,对于这一切,以及造型艺术家在表现个人想象时所能采用的技术手段,他都必须有所了解。^①

总之,图像分析必须要结合具体的图像语境来进行,“不能见到莲花、大象,就说是佛教;看到凤凰、嘉禾就说是祥瑞”。^②当然,并非所有图像都能重建、复原其背后的详细历史语境信息,但至少不能做脱离实际、不合逻辑的强行解读。

(三) 图文相合,以图入史

作为一种重要的信息载体与表达形式,图像虽然有形象、直观等优势,但在对复杂、深奥信息的承载及叙事性方面,却远逊于文字,而去语境化、易被误解等特性,又进一步加重了其表达“劣势”。正如东汉王充所言“人好观图画者,图上所画,古之列人也。见列人之面,孰与观其言行?置之空壁,形容具存,人不激劝者,不见言行也。古贤之遗文,竹帛之所载粲然,岂徒墙壁之画哉!”^③因此,当文字从图像中分离出来并日渐成熟之后,文字成为最主要的信息表达载体,图像则退居次要地位。事实上,即使对图像持有极高评价的郑樵,在《通志》中也并没有收录任何图像。不过,曹意强认为,这并非郑樵自相矛盾,而是因为他深刻认识到图像存在的种种弊端。从郑樵的自传推测,他应该曾为《通志》制作了大量插图,但考虑到后人传承时易于走样,会引起极大的误解,故忍痛放弃了。^④

图像是否可以单独证史呢?从信息承载的角度来说当然没有问题,比如历史时期留下来的一幅有关古代中国某个城市结构与布局的地图,但从历史书写与知识传播的角度来说,将图像作为单独主体来叙说历史可能是行不通的,尤其是对非具象层面以及整体、宏大、复杂的历史叙述来说。“尽管历史图片是图录历史的关键,但离开文字说明,它就不能独立地、完整地表述历史。通过简明准确地说明文字,死的历史图片才能够栩栩如生地展现历史画面。”^⑤如法国文艺理论家、史学家丹纳(1828—1893年)在去意大利游历之前,曾发誓要抛开文献记载,单独以图像为证书写一部意大利史,但在考察过程中他发现这完全就是黄粱美梦,不得已只好修正了自己的计划,将视觉遗物与文献记载相结合展开研究。^⑥即使在今天,图像早已大行其道,人们越来越将注意力投向图像的读图时代,若没有文字介绍的辅助,仅凭图像来书写历史仍是不可行的。与此同时,由于图像去语境化的特征,故在解读时极易出现各种陷阱与误区。因此,我们必须要加强对于图像背后相关信息的考察与了

① 弗朗西斯·哈斯克爾《历史及其图像:艺术及对往昔的阐释》,“导言”第2页。

② 孙英刚《移情与矫情:反思图像文献在中古史研究中的使用》,《学术月刊》2017年第12期。

③ 王充《论衡》卷13《别通篇》,上海人民出版社1974年版,第208页。

④ 曹意强《可见之不可见性——论图像证史的有效性与误区》,《新美术》2004年第2期。

⑤ 朱诚如《从〈图录丛刊〉论图像史学的勃兴》,《中华读书报》2007年5月16日。

⑥ 曹意强《“图像证史”——两个文化史经典实例》,《新美术》2005年第2期。

解,而这更离不开文献记载的帮助:一方面,文字文献是历史记载的主要形式,要想进行图像考证,就必须依赖相关文献记载;另一方面,图像去语境化、叙事性差的特征也使其不可能对自身背后的存在语境做具体记载与描述。即使传统的美术史研究,自始至终看似都在围绕图像讨论问题,以图像作为先决条件,似乎并没有过分依赖文字文献,但其背后却是以文字资料记载的已有观念为基础与前提的。^①这种研究思路使图像证史不可避免地陷入悖论之中:因为文献材料缺乏,我们求助于图像;但对于图像的理解,却需要更多的文献。^②

总之,要开展图像入史研究,就必须要加强图像与文字间的合作,“图像证史与文字考证的结合才是真正可取、可行的研究思路”。^③相比之下,离开了图像,文字却仍然可以单独证史、叙史。因此,从这一层面来说,图像在历史研究中更多只是文字资料辅助的说法是有其合理性的。

结 语

以上我们对图像入史的合理性、如何入史以及图像入史过程中存在的问题和具体对策等做了讨论与分析。可以发现,图像同文字一样,也是历史信息的重要承载者,能再现历史的诸面向,因此图像入史、通过图像来研究历史是完全可行的。就图像入史的路径与方法来看,可以是多角度、多层面的:以图证史,既可将图像作为直接证据,亦可将图像置于具体的历史与社会语境中,通过对其周围世界的多彩再现,达到间接证史的目的;以史解图,则是通过相关文献记载对图像何以如此进行解释与讨论,从而达到反向证史的目的。此外,对图像“本体”风格的描述与分析,同对图像所蕴含内容的探讨与解析一样,本质上也是图像入史的一种重要途径与方式。当然,由于图像本身存在的问题与缺陷,比如重在表形、叙事性差等,以及由此导致的历史书写重文字、轻图像传统的影响,在图像入史的过程中也不可避免地存在诸多陷阱与误区,如想当然、过度性阐释等。因此,图像入史,一要重视对图像“本体”的描述与分析,二要强调对图像存在语境的探讨与考证,而在此过程中,最重要的是要处理好图像与文字间的关系,加强图像与文字的合作。今天,随着读图时代的来临与学术研究图像转向的大趋势,图像入史、图像史学必将成为史学研究的一个重要内容和话题。但是,我们必须注意,图像入史研究绝不应该只是一个局限于历史学学科内部的理论、方法与实践,而是一个需要多学科合作的综合研究体系。

(作者王加华,山东大学儒学高等研究院教授;邮编:250100)

(责任编辑:张舰戈)

(责任校对:廉敏)

① 冯鸣阳《图像与历史——美术史写作中的“图像证史”问题》,《美与时代》(下半月)2009年第6期。

② 巫鸿《东夷艺术中的鸟图像》,郑岩、王睿编《礼仪中的美术:巫鸿中国古代美术史文编》上册,郑岩等译,生活·读书·新知三联书店2005年版,第27页。

③ 李根《图像证史的理论与方法探析——以卡罗·金兹堡的图像研究为例》,《史学史研究》2013年第3期。

SUMMARY OF ARTICLES

The Contribution of Chinese Marxist Historiography to the Cultural War against Japan // Wang Jiping , Dong Jing

The cultural war against Japan is an important part of the War of Resistance against Japanese Aggression led by the Communist Party of China. The majority of Marxist historians devoted themselves to this war , and through their efforts , they proposed and defined the concept of the cultural war of resistance. Through various ways , such as historical research , history teaching and creative writing , Marxist historians not only actively participated in the practice of cultural war , but also consolidated and promoted the spirit of the Chinese nation through the writing of general history , the study of frontier history and national history , as well as the commendation of national heroic figures. Marxist historiography has , thus , made significant contributions to the War of Resistance against Japan , especially in the cultural front.

The Writing and Function of History: A Case Study of the History of Xia Documented in “Hou Fu” of the Tsinghua Slips // Zhang Lijun

In the current scholarly study of Xia history , the mainstream view believes that Erlitou culture is indeed the Xia culture , and Xia is a historic dynasty. Western scholars regard the Xia Dynasty as a myth and legend because they believe that the historical records of the Xia history were only produced after the Western Zhou Dynasty. However , the chapter “Houfu” in the recently published bamboo slips collected by Tsinghua University tells us otherwise. Dated to the Warring States period , it has been confirmed as text similar to those in *Shangshu*. The source books for “Shu” documents are generally the records of historiographers. Because of their significance in historical education , they become the classics of “Shu”. They are transmitted to later generations through official education , and then to the state of Chu through the three kingdoms that were originally parts of the Jin. This article records the narration of the Xia history by the king and Xia’s aristocrat Hou Fu. It includes important stories including Yu’s successful governance of the water , the establishment of Xia state , and Gaotao’s succession as the minister. It contains valuable information regarding the political system and ideology of the Xia Dynasty , such as morality , people , the mandate of heaven , and social hierarchy. The history of Xia Dynasty recorded in “Hou Fu” not only provides new evidence confirming the existence of Xia Dynasty , which further helps us to understand the Xia history , but also provides new material for understanding that historical text’s function.

Let Images “Speak”: The Feasibility , Approach , and Challenges in Using Images in History // Wang Jiahua

With the advent of the era of “visual reading” and the “pictorial turn” in historical studies , image history has increasingly become a hot topic in academic research in recent years. As images are direct bearers of historical information , they should be included in historical research. As a research approach

and methodology , one can use images to collaborate with history or vice versa. In addition , both the ontological analysis of images and the discussion of their context are essential for us to bring images into history. In this process , in order to avoid falling into the traps and misunderstandings , it is necessary to strengthen image research , to grasp the images on their own as well as within their contexts , as comprehensively and accurately as possible. It is also important to appropriately handle the relationship between image documents and text documents. On the whole , image into history is not only a theory , method , and practice limited in the history discipline , but also a comprehensive research paradigm calling for multi-disciplinary cooperation.

The Turn of Liang Qichao's Worldview in His Later Years: A New Interpretation of *A Record of My Travel Impressions in Europe* // Ouyang Zhesheng

Liang Qichao formed his worldview gradually while observing the Great War in Europe. He participated in the debate between Eastern and Western cultures , and started to develop his worldview. After his return from Europe , he published *A Record of My Travel Impressions in Europe* and added new elements to this cultural debate. He demanded emancipation of mind , and advocated the rule of law , constitutionalism , autonomy , and national movements. He warned people not to rush , and he was against excessive nationalization policy in China. He called for a fusion of Chinese and Western cultures in the future , arguing that China should take more responsibility in the world. These proposals were both new and constructive. It is neither appropriate to classify Liang Qichao as a cultural conservative nor placed him in the school of Oriental culture.

On the Formation of Oral Texts and Their Authenticity: A Case Study of *The Anecdotes in the Mansion of Confucius' Descendants* // Kong Yong

Oral history is an important genre that carries historical memory. To some extent , the authenticity and credibility of oral contents are predetermined by whether or not the recorders followed the standard procedures through which to preserve oral memories and form oral texts. Edited by Ke Lan , *The Anecdotes in the Mansion of Confucius' Descendants* is a text based on Kong Demao's oral recollection. Because of some subjective and objective factors , many stories disclosed in this text are not quite true , which affects its value as historical source. This article selects three important cases , and argues that they are flawed. Two stories recorded in “The Princess married to the Kong Family Mansion” and “Madam Tao poisoned Madam Wang” are not in conformity with the facts , and the one in “Confucius's Encounter with Nan Zi” contains elements of errors and exaggerations. The three cases offer examples on the types of oral memories , from “remote memory” , “reminiscence” to “supplementary memory” . They reflect the speakers' contemporaneous reflection of historical events rather than the authentic representation of historical events. And they also provide us with a sense of new “historicity”.

Local Complex and Theoretical Landscape: A Translingual Analysis of Modern Classic Village Culture and Its Historical Writing // Wang Tiangen

The issues concerning farmers , rural areas , and even agriculture are fundamental issues affecting the national economy and the people's livelihood. These issues are related to the modern transformation of agricultural civilization in the context of historical continuity and change. One needs to grasp the transformation and change of historical knowledge and even of tradition in order to select a topic for research of modern countryside. For example , in order to set up the logical correlations between historical knowledge and its discourse , one needs to be aware of the tendency of emotion or reason in the analysis of historical