

文本與觀看： 近年來英語漢學界對視覺與文本關係之研究

郭 劼*

摘 要

本文整理、思考一九九〇年至今英語世界中的漢學研究在文本與觀看關係問題上的主要成果。回顧過去二十年，可以看到，關注文本與觀看之間關係的不僅有來自於藝術史的學者，也有出身文學、歷史等方向的專家。這眾聲匯聚的景象無疑和文本與觀看的關係問題本身的跨學科性（interdisciplinarity）相關；同時，不同領域的學者以各自的方法，為「文本」、「觀看」、「視覺」、「視覺性」（visuality）等概念以及它們之間的錯綜關係呈現了來自不同視角的闡釋。本文重點關注問題有：文學出版物中牽涉到的文本觀看；文學文本與視覺藝術（例如，插圖）之關係；觀看與媒介；藝術、文本與觀看；印刷文化與物質文化視野下的文本與觀看；婦女研究和性別研究視野下的文本與觀看。最後，作為總結，本文將綜合回顧這些牽涉文本與觀看問題的研究的特點、共性，並商榷具有潛在研究價值的論題。

關鍵詞：英語漢學界、文本、觀看、視覺、文化

* 美國南卡羅萊納大學語言文學及文化系比較文學助理教授。

一、前言

過去二十年中，英語漢學界在文本與觀看問題方面所作的研究，不能說是製造了一股大的潮流，更沒有開創出一個自成一體的領域或亞領域，但是，歷年來與文本與觀看之間的關係問題有關的學術作品，卻如涓涓細流，不僅源源不絕、清晰可見，而且頗具活力。整理這些學術作品，不難發現，雖然以文本與觀看之間關係為探詢中心的專著或論文數量尚且談不上太多，但在以其他主題為中心的研究中，不時可以看到對文本、觀看、視覺、視覺性等問題和它們之間關係的思考。重要的是，關注這些問題的，不僅有來自一向重視視覺問題的藝術史領域的學者，也有出身文學、歷史、宗教等方向的專家。也就是說，文本的視覺體驗不再是藝術史領域獨有的關注點，其他領域的學者也從各自的視角、以既有共性又有差別，並且不時相互呼應、相互影響的方法，對相關問題進行著積極思考。

這眾聲匯聚的景象所突顯的，正是文本與觀看的關係問題本身所具有的跨學科性（interdisciplinarity）。實際上，對跨學科性和跨學科方法（interdisciplinary approaches）的重視，近年來不僅出現在漢學界，更是人文、社科研究的大環境中的潮流。跨學科指的是跨越傳統學科界限，在研究方法、研究主題、研究對象等方面有意將不同學科聯繫、結合到一起，從由之產生的新角度（對一個或一套相關問題）進行研究。諸如婦女研究、性別和性研究等領域之所以會成為跨學科研究的重要陣地，正是因為它們可以接納來自不同傳統領域——例如，人類學、歷史、生物、經濟、文學、醫學、藝術、哲學等——的學者涉足其中，並使他們在各自的探詢中有可能超越自己原本領域的傳統界限、傳統方法，不僅邁入其他領域，甚至有意識地、創新地揉合多領域的方法，為研究的需要服務。與此同時，研究對象也因此不再受限於單一視角、單一領域的方法，而是受到了更為「立體」的處理。

可以說，文本與觀看的關係問題之所以能夠吸引不同領域的關注，正是在於它提供了一個探詢遠遠超越了「文本」和／或「觀看」問題本身的平台。首先，文本與視覺及視覺體驗的交叉，促使我們重新思考文本的意義。在一般使用中，文本（text）通常指的是書寫或印刷出來的言詞。現代文學理論的一個重要特徵就是，語言和意義形成等問題佔據著極為重要的地位。在這樣的大環境中，尤其是在解構主義影響下，「文本」這個概念不但被賦予極為豐富的意義，而且這些意義的邊界往往被有意模糊，使之具有延伸的空間。在

我們探索意義（meaning）形成、表述（representation）方式等問題的過程中，這個概念除了用於我們常說的文字文本（verbal text）或書寫文本（written text）之外，也可以用來指視覺文本（visual text），例如，繪畫、插圖、地圖等。而且，文本也不一定只能是平面的，還可以是三維的，例如，雕塑，乃至園林、建築。時間也可以成為文本的一個（暗含的）維度，例如，電影文本（filmic text）。在不少情況下，各種文本之間的區別是模糊的，例如，書法作品就難以只貼上「文字文本」或「視覺文本」的單一標籤。當然，在充分肯定「文本」的意義的豐富性和模糊性的同時，我們也要警惕，無限制地擴大「文本」的意義，或過度模糊不同文本之間的差異，也可能導致這個概念部份上甚至完全喪失它作為分析工具的力量。

其次，文本意義的豐富，促使我們重新思考「讀／閱讀」（reading）一詞的意義。顯然，讀的對象除了文字文本，還包括上面提到的其他種種文本。也就是說，「讀」不再是一種只能與文字拴在一起的行為，同時，「讀」的目的，也不再只是對文字篇章的理解，而是對不同載體、不同題材的表述作品的意義的解析、闡釋，以及對這些意義的形成過程、對影響了意義形成的各種因素的分析。也就是說，「讀」關注的不僅是讀的直接對象，也包括產生了這個對象的「語境」或曰「上下文」（context）。對「讀」的這種廣義理解，對於學者對文本的具體處理，也起著切實影響。¹

再次，文本與觀看的關係問題契合了漢學界乃至整个人文學科領域中幾個相對較新的動向，例如，九〇年代以來人文領域對印刷文化（print culture）、出版文化（publishing culture）、書籍史（the history of the book）和物質文化（material culture）的關注，以及漢學界對文人文化（literati culture）的關注。這些關注點折射出的是理論界幾個大的動向：第一，對語言及相關問題（例如，文本的定義、表述和真相的關係、意義的形成，等等）的持續興趣。對這些問題的探詢，部份上造成了上文提到的文本定義的擴大延伸，並持續激發著對一系列相關問題的興趣，例如，書籍、閱讀、印刷、歷史書寫，等等。第二，「文化研究」（Culture Studies）作為一個領域的興起。在「文化研究」的旗幟下，從前「上不了台面」的作品（例如，通俗小說，色情作品等等），逐步成了學術研究的「合法」對象；而且，研究對象的種類日益擴大，學者們納入審視範圍的，不僅包括文學、藝術等傳統領域覆蓋的作品，也包括電視廣告，日常行為，乃至日用器皿等「非常規」對象（或曰文本？）。第三，如上文提到的，跨學科方法的盛行——應該說，對跨學科性的重

¹ 例如，“Reading”在我們下文中將要檢視的兩本著作——即 *Reading Illustrated Fiction in Late Imperial China* 和 *The Eternal Present of the Past: Illustration, Theatre, and Reading in the Wanli Period, 1573-1619* ——中，扮演著重要角色。

視，是與跨學科領域（例如上文提到的婦女研究、文化研究等）的形成及崛起相輔相成、互相推動的。

過去二十年中已在漢學界扮演了重要角色的印刷文化、物質文化、書籍史以及與之緊密相關的文人文化等研究領域，正是在這樣的大語境下顯示出勃勃生機的。可以說，漢學界近年來出現的不少好作品，就出自於這幾個方向。²在這些作品中，不少又對文本與觀看的問題給與了程度不同的關注。在本文中，我將從以下幾方面來回顧、整理：第一，文學視野下的文本與觀看，尤其是文學文本與視覺藝術（例如，插圖）之間的關係；第二，藝術史視野下的文本與觀看，尤其是敘事文本或故事的圖像表述；第三，物質文化與視覺體驗，尤其是文字文本的物質性以及對文字文本的視覺體驗；第四，婦女研究與性別研究視野下的文本問題、觀看問題，以及這些問題之間的關係。正如下文對具體著作的討論將顯示的，四方面的問題應該說都與近年來備受關注的印刷文化、出版文化、物質文化、商業文化、文人文化等研究息息相關，與之無法分開，同時，它們也是這些研究中的重要組成部份。

需要說明的是，本文並不試圖窮究過去二十年所有涉及文本與觀看問題的作品——實際上，由於對該問題的討論非常分散，也不可能窮盡。在此，本文只試圖梳理出相關問題的幾個大的研究方向。但與此同時，這樣的分類並不表示這幾個方向之間沒有重合；相反，正如本文一再強調的，雖然訓練背景和研究方法各有不同，但在思考文本與觀看問題時，來自不同領域的學者不僅直接、間接地呼應著學術大環境中的潮流，他們的關注點、討論，以及研究方法之間，也有著種種呼應、對話或程度不同的重疊。

二、書籍、文學與觀看

漢學界近年在文本與觀看關係問題上最令人矚目的貢獻部份上來自於對明清插圖（illustration）³的研究。上文提到過，跨學科方法在文本與觀看關係的研究中至為重要，

² 歷史學家梅爾清（Tobie Meyer-Fong）的綜述論文〈印刷世界：書籍、印刷文化及晚期中華帝國社會〉較好地整理了近年來漢學界對印刷、出版文化的研究成果。詳見 Tobie Meyer-Fong, “The Printed World: Books, Publishing Culture, and Society in Late Imperial China,” *The Journal of Asian Studies* 66, no. 3 (2007): pp.787-817。包均雅（Cynthia J. Brokaw）和周啓榮（Kai-wing Chow）合編的《中華晚期帝國的印刷與書籍文化》（*Printing and Book Culture in Late Imperial China*）收錄的論文從出版、市場、讀者群、視覺媒體諸方面探討了明清印刷、出版文化。其中包均雅特別著文介紹中國書籍史。詳見 Brokaw, Cynthia J., and Kai-wing Chow, eds., “*Printing and Book Culture in Late Imperial China*” (Berkeley: U of California P, 2005), 其中包文〈論中國書籍史〉（“On the History of the Book in China”）收於該論文集的第 3-54 頁。

³ “Illustration”一詞的漢譯還是個問題，「插圖」只是種模糊的、不精確的譯法。如下文的討論所詳述的那樣，這個詞被有的學者用來表示書籍中的插圖，而有的則用它來表示任何指涉了其他文本（無論是口頭還是書面文本）的圖畫，其媒介不一定是書籍或紙張。

而插圖正為這樣的研究提供了一個多向跨越的點：伴隨或曰促進了明清插圖書籍的興起的，是同時興起的商業文化、城市文化、印刷文化、出版文化、文人文化，等等。漢學家們在處理插圖問題的時候，常常在以插圖為出發點和焦點的同時，把視野有意放射到明清社會整體，以及其中發生的變遷上。

何谷理（Robert E. Hegel）的《閱讀晚期中華帝國插圖小說》（1998）⁴是近年來的漢學研究中最重要作品之一。這本書不僅在中國文學研究和文學史研究方面做出了巨大貢獻，對中國印刷文化、出版文化和物質文化的研究也有重大價值。對於本文的中心議題——文本與觀看的關係——這部著作的論述可謂直接相關。

《閱讀晚期中華帝國插圖小說》的正文由五部份組成，它們分別是：〈小說與背景〉（Fiction and Context），〈作為文本的小說〉（Fiction as Text），〈作為人造品的文本〉（Text as Artifact），〈作為藝術的人造品〉（Artifact as Art），以及〈作為文本的藝術〉（Art as Text）。從這些標題可以看出，何谷理此處有多重關注，即小說、文本、藝術、人的製造活動；同時，他考察的各個對象之間有著不可分開的緊密關係。在這部作品中，將這些問題以及它們之間的錯綜關係聚合在一起體現出來的，正是書籍。書籍是文本（此處主要指的是小說文本）的載體，同時，它也是「一種有實質的人造品：除了視覺外觀之外，它還有形狀、重量、質地結構，以及香味」。⁵何谷理問道，「這些特徵是否進入文本的整體意義之中？」他的答案十分肯定——「毋庸置疑」。⁶也就是說，在何谷理看來，參與構成書中文本意義的，不僅包括書的文字內容和圖像內容（例如，插圖），還包括書作為物品所具有的種種物質特徵。從這個意義上講，這裡涉及的視覺體驗的不僅有文字和圖像，也包括書籍的物理特徵乃至整個物理存在。

何谷理沒有把書籍作為孤立的物品來處理；相反，人，以及人的社會、文化、經濟活動，也是他的考察的重要部份，而書籍則被放到這些活動中來檢視。何谷理寫道，「我關注的是書籍的設計和製造的形式，以及這種形式如何有助於加速閱讀速度，以適應延伸了的敘事」；⁷「我檢視高效的書籍生產如何促使書籍在迅速擴展的文化貨物市場上成為了一種重要商品。很清楚，這些變化對白話小說作為『印刷文化』下的第一種便宜的、盛行的全國性（而非地方性）流行藝術形式，起到了輔助作用……」。⁸顯然，在何谷理的處理中，書籍的物質性、視覺性、流通性、藝術性、商品性等等，都是連在一起的，這反過來

⁴ Robert E. Hegel, *Reading Illustrated Fiction in Late Imperial China* (Stanford: Stanford UP, 1998).

⁵ 同前註，頁 72。

⁶ 同前註，頁 72。

⁷ 同前註，頁 73。

⁸ 同前註，頁 73。

也使得書籍成了綜合考察文學、藝術、經濟、文化等領域的交叉的場所；並且，在何谷理看來，這種種特性最終影響了閱讀。總之，何谷理此書所涉甚廣，在此我只檢視與我們此處的中心問題——文本與觀看——最相關的部份。

上文提到過，何谷理認為書籍物質性的各個方面都參與影響了文本意義的傳達和接受。在回顧了中國小說的歷史及其大背景之後，何谷理花了相當的篇幅探討「作為人造品的文本」的方方面面。在這一章中，他介紹了書的各組成成份、基本材料（紙、墨等）、相關行業（造紙業、印刷業、出版業）等等。其中，他以統計數據的方式詳細分析了書籍的大小尺寸及變化，以及這些尺寸與印刷形式、文本題材之間的關係，從而做出了他此項研究最重要的結論之一，即書籍的外觀到晚明時期已經基本標準化了。這種標準化除了體現在尺寸大小上之外，還包括裝訂方式（由蝴蝶裝、包被裝發展到線裝）⁹以及字體的基本統一（宋體和仿宋體的採用）¹⁰。

書籍的標準化對書籍的生產、流通、消費產生了重要影響。例如，線裝的裝訂方式使快速、輕鬆的閱讀成為可能，隨之而來的是「小說第一次以大批量來印刷」。¹¹而統一字體的採用也讓書的複製變得相對容易。¹²總之，到萬曆年間，「除了依舊印刷優雅書法的題跋部份，書籍外觀上看上去頗為相似」。¹³標準化意味著工人的分工日益專業化，這直接導致生產成本的降低。¹⁴何谷理總結了標準化帶來的兩個結果：「首先，書籍生產的費用降低了，而所有的書在外觀上變得相似……。第二，統一的印刷字體提高了閱讀速度。閱讀能力則迅速地提升了長篇非詩歌作文本的娛樂魅力」。¹⁵何谷理進一步闡述了書籍生產的標準化和專業化與文化發展之間的相互作用：「這些因素全都外在於文學作品本身，但它們一定在小說發展的過程中至關重要。印刷術的傳播促進了小說和戲劇文本的興起；反過來，流行文化產業的商業需求又是對木版印刷標準化的反應，並對其產生了促進作用。技術、經濟和文化因素在明清中國廣泛的，甚至全國性的流行文化的綻放中匯聚到了一起」。¹⁶

除此之外，了解這種標準化對於我們研究文學史有什麼意義呢？何谷理認為，通過對書籍外觀的考察，我們可以窺視到小說發展的變遷。他觀察到，書籍外觀的標準化出現的

⁹ 參見 Hegel, *Reading Illustrated Fiction in Late Imperial China*, 頁 97-103。

¹⁰ 參見 Hegel, *Reading Illustrated Fiction in Late Imperial China*, 同前註，頁 110-113。

¹¹ 同前註，頁 103。

¹² 同前註，頁 112。

¹³ 同前註，頁 113。

¹⁴ 參見 Hegel, *Reading Illustrated Fiction in Late Imperial China*, 同前註，頁 153、頁 162-63。

¹⁵ 同前註，頁 123。

¹⁶ 同前註，頁 162-63。

時刻伴隨著小說發展的一個高峰：「明代晚期，書籍的大小大致標準化了。在整個明朝，至少就它們的物理尺寸來講，小說與那些內容更為傳統的書籍幾乎沒有差別。從這些粗略標準來看，我們只能總結說，晚明出版者使用了與處於政治和藝術主流的作品相似（如果說並不完全相同的話）的形式來印製小說」。¹⁷這說明，雖然小說就地位上而言並非主流，但從它在印刷業、出版業中「享有」的地位來看，它的發展在明清之交達到了高峰。這樣，何谷理從對書籍外觀的考察中為自己的文學史觀點找到了左證。

《解讀晚期中華帝國插圖小說》中另一個與文本觀看相關的方面當然就是插圖與文字文本之間的關係。何谷理在本書中為我們整理出一個插圖發展的歷史脈絡。他將插圖文本的起源追溯到帶圖像的早期宗教文本，例如唐代的佛教經文，甚至更早的帶佛像的單頁符咒。¹⁸他還認為，由於宋代經文插圖中用文字來表明人物身份，因而「可以認為是十四世紀早期廣泛出現的評話插圖的先驅」，而且「這樣的插圖與敘事之間有直接關聯…」；¹⁹「到宋末，……各種非宗教的插圖本開始出現」，²⁰而「[元代的]全像評話是小說插圖史上的里程碑」，²¹到了明代，小說插圖達到了頂峰：「……很清楚，到晚明之時，書籍的插圖已經成了獨立的藝術形式，自己已經擁有享有高度名望的專家。在明代最後幾十年，書籍插圖前所未有地普及；書籍插圖出現的頻率只有到清代末期隨著新技術的出現才再次達到這個程度」。²²

在追溯插圖的普及史的同時，何谷理也察看了插圖具體形式的變化，即從源於六朝的「上圖下文」形式，到後來日漸佔據上風的「插圖」（“inserted illustration”）²³形式的發展。重要的是，在追溯這個發展過程的同時，何谷理仔細察看了這些變化對文本閱讀的影響。例如，他這樣分析元代評話插圖與閱讀之間的關係：

許多人假設認為，元代評話中的插圖是為了幫助讀者想像其中敘述的事件。就像有些人認為的，它們也可能是為了給那些識字不多的讀者提供線索，但是，這些插圖並不構成一個連貫的情節或故事。這樣的圖畫捕捉了文本中連續的事

¹⁷ 同前註，頁 96。

¹⁸ 參見 Hegel, *Reading Illustrated Fiction in Late Imperial China*，同前註，頁 164-66。

¹⁹ 同前註，頁 166。

²⁰ 同前註，頁 167-68。

²¹ 同前註，頁 172。

²² 同前註，頁 193。

²³ 同前註，頁 179。如註 3 所言，「插圖」是對“illustration”一詞模糊的、不精確的譯法。而此處何谷理用“inserted illustration”這個短語來表達、並用拼音“*chatu*”強調的「插圖」，指的是與「上文下圖」形式十分不同的「插入式圖畫」，這種「插入式圖畫」穿插在文字頁之間、本身佔據一整頁（即木版的半幅）的，可謂名副其實的「插圖」。詳見何谷理在頁 179 所作的描述。

件，但只是用標題來標誌的部份。這些圖畫重新創造了戲劇性的高潮時刻……。它們補充並把注意力導向它們描述的故事的高潮點；簡言之，就像早期的經文插圖一樣，它們並不在圖畫中敘述整個故事。……讀者必須要閱讀文本才能理解圖畫後面的故事……。²⁴

在分析十五世紀的說唱詞話作品時，何谷理想像了讀者是如何閱讀其中的插圖的：「插圖中的人物一般從右向左排列，就像在手卷中一樣，〔從而〕將〔讀者的〕眼睛向閱讀文本的方向導引……鼓勵繼續閱讀、觀看」。²⁵同樣地，在插圖取代了上圖下文形式之後，讀者開始逐漸習慣每幾頁文字之後出現插圖：「由於讀者必須翻幾頁才能獲得視覺享受，這些插圖與手卷不再相像；相反地，它們製造了敘事文本中穿插畫譜的效果。對插圖的這種安置似乎是要鼓勵識字不多的讀者努力前進——而在翻過幾頁之後可以離開文本休息片刻，看看插圖。把它們〔即插圖〕包含到篇章之中使得撇下文本只看圖畫的做法不再實際……」。²⁶最後，何谷理還介紹了萬曆晚期出現的插圖安置形式——冠圖，即將插圖集中放到書的開頭部份的安置形式。²⁷在何谷理看來，這種形式顯然也會影響讀者的閱讀和觀看：「圖文分開的做法將從書中獲得的兩種體驗分了開來，即對插圖的純視覺體驗（就好像它們是畫譜中的畫一樣），以及對文字詩文（包括文本本身和評論部份）的那種更廣闊的智力及情感反應」。²⁸他接著評論道，「我們可以因此推測，圖畫的這種安置形式符合的是文人的趣味」。²⁹由此看來，何谷理認為我們甚至可以從插圖的具體安置觀察到（目標）讀者群的社會地位、教育背景、情趣品味。

顯然，何谷理認為書的閱讀（reading）既包括文字部份的閱讀，又包括圖像的視覺體驗及解讀，而影響這種體驗及解讀的因素甚多，除了圖中的具體內容外，圖畫在書中、頁中的位置都會影響讀者的整體閱讀經驗。實際上，何谷理在書中最關心的問題之一就是，「這些附有插圖的文本是如何被讀的……」。³⁰從上面列舉的分析來看，探討讀者如何閱讀插圖文本很大程度上要通過想像、推測。何谷理自己也很清楚，「這種問題的答案必然是複雜的，〔只有通過〕描述一系列行為〔來給出〕」。³¹他這樣來描述這種複雜性：「……中

²⁴ 同前註，頁 172。

²⁵ 同前註，頁 179。

²⁶ 見 Hegel, *Reading Illustrated Fiction in Late Imperial China*，同前註，頁 179-83。

²⁷ 何谷理將「冠圖」一詞翻譯為“capping illustration”——見 Hegel, *Reading Illustrated Fiction in Late Imperial China*，同前註，頁 198。

²⁸ 同前註，頁 198-200。

²⁹ 同前註，頁 200。

³⁰ 同前註，頁 290。

³¹ 同前註，頁 291。

國小說中的插圖的功能尚未被精確定義。……這些插圖文本的意義和信息無疑取決於閱讀它們的物質和社會環境，取決於讀者個人的特定文化背景，取決於其他的無數因素，包括那些極不尋常的因素」。³²這樣看來，何谷理對插圖小說的研究一方面試圖整理出一個包含眾多因素的複雜畫面，一方面也勇於承認這些因素的複雜性和不確定性。

與何谷理的這部專著相比，柯麗德（Katherine Carlitz）的文章〈作為表演的印刷：晚明文人劇作家兼出版人〉（2005）³³雖然篇幅較短，但也是以印刷及出版文化為出發點，進而觀察社會和文化生活。柯麗德此處的關注重點是晚明文人生活，特別是文人身份的建構。她通過考察晚明文人對戲劇創作、批評、修訂、結集、出版的積極參與，來探詢晚明社會中——尤其是江南一帶——的文人生活。在柯麗德看來，文人對自我身份的在意、表達，以及對它的刻意追求和塑造，都清晰地體現在他們參與戲劇創作與出版的重要產物之一——書籍——上。柯麗德在此將目光放到了書籍的外觀上，不僅檢視了具有明顯視覺性的插圖，還觀察了書籍中文字排列、字號大小、序、跋及點評的安置等外觀特徵。她的結論呼應了何谷理，認為文人出版的書籍在外觀上具有標準化趨勢；反過來，文人對這種標準化的主動迎合，有助於他們的文人身份的自我確定與表達。總之，柯麗德的這篇文章頗有代表性地向我們展示了，對文本、媒介（此處為書籍）與觀看之間關係的考察，如何幫助我們了解一個更大的景象（在本例中即文人生活和文人身份建構）。

與柯文相比，現任教於美國的蕭麗玲（Li-ling Hsiao）2007年由荷蘭的學術出版社 Brill 出版的《永存於現今的過去：萬曆年間的插圖、戲劇與閱讀》³⁴，以其篇幅的優勢，得以在對萬曆年間戲劇出版的考察中，較為詳細分析戲劇出版物中的插圖。與柯麗德一樣，蕭麗玲從晚明戲劇出版物出發，以這些出版物中的插圖為考察重點，目的卻是要了解創造了這些出版物的社會以及當時的文化大環境。實際上，她自己在書的一開始就明確指出，「戲劇插圖處於中國文化的中心位置。插圖不但幫助我們了解戲劇和印刷文化，還幫助我們了解晚明哲學、宗教、道德和美學的諸多方面」。³⁵

蕭麗玲從一開始就強調了插圖的獨特性。她「不僅僅把插圖當作圖像（image），而是當作插圖來檢視，也就是說，把它當作對應著特定文本語境、並鑲嵌於其中的圖像來檢視」，³⁶同時也強調了插圖與繪畫的不同，指出插圖的主要功能是「進入與[文字]文本的關

³² 同前註，頁 292。

³³ Katherine Carlitz, "Printing as Performance: Literati Playwright-Publishers of the Late Ming," in Cynthia J. Brokaw and Kai-wing Chow, eds., *Printing and Book Culture in Late Imperial China* (Berkeley: U of California P, 2005) pp. 267-303.

³⁴ Li-Ling Hsiao, *The Eternal Present of the Past: Illustration, Theatre, and Reading in the Wanli Period* (Leiden: Brill) 2007.

³⁵ 同前註，頁 1。

³⁶ 同前註，頁 6。

係之中」，去「闡明（to elucidate）〔文本〕」。³⁷因此，在她對插圖的研究中，文字文本是至關重要的一部分。在《永存於現今的過去》中，蕭麗玲有意識地圖像、文本並重。實際上，她對何谷理和下文將詳細介紹的英國學者柯律格（Craig Clunas）提出批評，認為他們的作品中體現出一個常見觀點，即「插圖是視覺藝術的一個分支，它的主要作用是讓書籍變得更誘人、更有市場價值」。³⁸其中，蕭特別認為何谷理將插圖和文本視為在學術上和美學上相對獨立的成份，以及柯律格在方法上將插圖從文本中抽離出來分析的做法，都在一定程度上忽視了文本的內容。³⁹她進一步指出，長久以來，對插圖的研究幾乎都集中在插圖的製作技巧和美學優點方面，對它進行較為孤立的處理。⁴⁰蕭麗玲希望自己的研究「逆轉這個普遍趨勢，樹立典範，將插圖重新放到它自己的必要的（多重）語境（context）中去」。⁴¹

為了說明這一點，蕭麗玲進一步指出，插圖有三重直接語境：「第一，將它鑲嵌於其中的文本……；第二，將它鑲嵌於其中的版本……；第三，體裁——它對文本和出版都有著影響（例如，中國傳統戲劇）」。⁴²蕭隨後分別論述了插圖與文本、版本及體裁之間的關係，而其中與我們此處的討論最直接相關的，應該是插圖與文本之間的關係。用蕭的話來說，這種關係可以是摹仿（mimesis），表演（performance）或批評（commentary）。⁴³如果說第一、三種關係——即插圖是對文本的摹仿或批評——還算顯而易見的話，第二種關係——「插圖『表演』了文本」⁴⁴——就需要進一步解釋。在這本書中，蕭提出了「表演插圖」（performance illustration）這個概念，將它定義為「受戲劇表演啟發或指涉戲劇表演的插圖」。⁴⁵這個概念的引入在方法上極為重要，因為這代表了蕭麗玲在書中最重要的觀點之一，即萬曆年間大量湧現的戲曲出版物的插圖與戲曲表演本身有著千絲萬縷的緊密聯繫，而這同時又生動地反映了晚明文學、戲曲、文化場景的重要特點。蕭在第三章清楚地論述了「表演插圖」的特徵及其反映的文化現象：

本章的目的是詳細、全面、系統地描述萬曆年間戲劇表演和表演插圖之間的關係。萬曆時期的表演插圖有四個獨特的戲劇特徵：第一，其空間的内部安排受

³⁷ 同前註，頁 6-7。

³⁸ 同前註，頁 7。

³⁹ 見 Hsiao, *The Eternal Present of the Past*，同前註，頁 7。

⁴⁰ 見 Hsiao, *The Eternal Present of the Past*，同前註，頁 8。

⁴¹ 同前註，頁 10。

⁴² 同前註。

⁴³ 見 Hsiao, *The Eternal Present of the Past*，同前註，頁 10-12。

⁴⁴ 同前註，頁 11。

⁴⁵ 同前註，頁 87。

到了舞臺設計的啓發；第二，人物採用了風格化的戲劇舉止、姿勢；第三，圖像總是以想像中的觀眾爲導向，讓觀眾的視線符合舞臺觀看；第四，圖像中包括了直接指涉舞臺結構和道具的成分。……表演插圖的使用將戲劇成分引入了印刷書籍中，這反映了這個時代對戲劇的巨大興趣，尤其還反映了插圖參與到文學與表演陣營之間的鬥爭的趨向——這種鬥爭在那一文化時刻佔據著重要地位……⁴⁶

簡言之，蕭麗玲觀察到了晚明文化場景中的一個矛盾，即「當文學日漸統治了晚明戲劇文化之時，戲劇表演的護衛者們作出了相應的努力，以平衡文學與表演之爭」；⁴⁷這樣的結果是一種妥協，而蕭麗玲認爲，在達成妥協的過程中扮演了關鍵角色的，正是她所謂的「表演插圖」。

對於蕭而言，「表演插圖」的出現並非偶然，而與插圖發展的歷史背景有關。爲了說明這一點，蕭對插圖的產生、發展作了歷史追述，簡略回顧了早期宗教經文、故事的插圖如何在將內容傳達給聽衆中的文盲、半文盲成員過程中起到的作用，早期的敘事畫、木版印刷的出現、圖文安排的歷史變化等等。⁴⁸就插圖本身而言，它與文字文本之間的關係也並非一成不變。蕭指出，圖對文的單純「摹仿」（mimesis）模式在萬曆時期不再盛行，而且，插圖的新功能與它在文學與表演之間扮演的協調性角色息息相關：「插圖不再是補充性的視覺敘事，而成爲文本與戲劇表演之間內在關係的象徵或提示」。⁴⁹與此同時，圖與文在空間上的位置關係也發生了變化，一度盛行的「上圖下文」模式逐步被「插圖」模式取代——蕭認爲這樣的空間變化改變了閱讀經驗，提高了插圖的地位；⁵⁰而且重要的是，「圖文排放上的逐漸變化是對戲劇文化中一個大的變遷的回應……[即，]戲劇本身迅速變成了文學載體，這超過了它作爲表演載體的功能」；⁵¹同時，這種重心向文字出版物偏移的變化「引發了晚明戲劇文化和晚明普遍文化中的一場道德危機」，⁵²因爲，蕭認爲，戲劇一直以來被認爲具有道德教育的功能。爲了彌補隨著戲劇表演的地位下降帶來的「損失」，「表演

⁴⁶ 同前註，頁 87。

⁴⁷ 同前註，頁 78。

⁴⁸ 見 Hsiao, *The Eternal Present of the Past*，同前註，頁 17-22。

⁴⁹ 同前註，頁 25。

⁵⁰ 同前註，頁 26。如上文提到的，何谷理也指出了這個變化。

⁵¹ 同前註，頁 29。

⁵² 同前註，頁 43。

插圖」就被賦予一種平衡功能，通過「對戲劇成分的模仿」，⁵³來「重新建立戲劇印刷文本與戲劇表演之間的關係」。⁵⁴

總之，在蕭看來，戲劇插圖在萬曆年間的崛起並非偶然，而是由文化發展的大環境決定的。這些插圖「不僅……起裝飾作用，而且……具有高度的自覺和意圖性，與當時最重要的思想運動相輔相成」。⁵⁵而且，它與讀者之間的關係不是單向的：「讀者們不僅在插圖中尋求美，也尋求啓發、信息、批評，以及，最重要的是，就像對待戲劇一樣，[也在插圖中]尋求道德教育」。⁵⁶應該看到，蕭麗玲對戲劇插圖在萬曆時期的文學、戲劇、出版、印刷、文人等等文化中的角色的結論取決於上面提到的一個觀點，即許多晚明插圖是對戲劇表演的模仿。這顯然是這部著作最具創新、激發思考的觀點之一，值得我們在檢視晚明插圖和表演文化時認真思索。在方法上，蕭麗玲從插圖的歷史透視大的文化史，同時又從文化大背景的角度反觀插圖史的做法，頗具啓發。她自己評論道，「插圖必須成為進行廣泛的跨學科研究的領域」。⁵⁷

在蕭麗玲這項研究中，時間——具體來說，過去和現在——是讓圖像、文本、表演、閱讀等問題再度相遇的匯聚點。蕭認為，戲劇可以通過種種方式讓過去和未來交匯，這些方式包括戲劇表演、戲劇插圖、戲劇文本以及文本的閱讀。戲劇本身，蕭麗玲指出，就常被視為歷史，並常與傳記相關，雖然也有晚明學者認為歷史與戲劇之間存在很多不同。⁵⁸在圍繞戲劇展開的活動中，戲劇表演常被認為是對歷史的重複：⁵⁹「當最古老的時刻突然在眼下重新物質化的時候，過去與現在就在這個神秘時刻相會了。當歷史事件被放上舞臺時，過去與現在之間的界限消融了，並加強了舞臺上的歷史的真實性」。⁶⁰蕭麗玲接著指出，插圖也能扮演類似角色：「插圖能複製表演經驗的大部分，〔儘管〕……它與戲劇顯然也有不同。……插圖是用來……將過去呈現於當下的。這個策略既不是偶然的，也不是任意的，而是充滿了自覺，並根源於文化先例」。⁶¹這方面，插圖和繪畫具有共性：「插圖和繪畫都讓繪畫觀者／插圖書籍讀者得以把他們自己的現實與被表述的現實融合起來，同樣重要的是，這使他們得以把他們自己的時間和被表述的時間融合起來」。⁶²此外，「圖

⁵³ 同前註，頁 43-44。

⁵⁴ 同前註，頁 30。

⁵⁵ 同前註，頁 36。

⁵⁶ 同前註，頁 37。

⁵⁷ 同前註。

⁵⁸ 見 Hsiao, *The Eternal Present of the Past*，同前註，頁 189-94。

⁵⁹ 見 Hsiao, *The Eternal Present of the Past*，同前註，頁 195-201。

⁶⁰ 同前註，頁 200-01。

⁶¹ 同前註，頁 202-03。

⁶² 同前註，頁 233。

像……讓——或是說，似乎讓——一個人與歷史人物之間發生互動」。⁶³蕭進一步強調了插圖在文本與讀者之間發揮的溝通角色。她認為，「插圖在文本與讀者之間協調，使得在戲劇出版背景下的時間融合成為可能。因此，戲劇出版有效地複製了晚明如此珍視的戲劇體驗，讓這種體驗更加個人、更加隱私，把它交給個人來控制」。⁶⁴蕭麗玲這種方法突出了作為觀者、讀者的人；重要的是，在這種視野下，人對文本與圖像的處理不僅不是分開的，而且還與其他活動——例如，看戲、讀書——息息相關。實際上，在蕭看來，閱讀（reading）本身也是與過去發生互動的活動，因為通過對表演插圖的審視，閱讀複製了戲劇經驗。⁶⁵

簡言之，透過戲劇出版物的插圖，蕭麗玲一方面檢視了這一類插圖的發展、變化，同時又由此展示了萬曆年間的戲劇文化及其變化。儘管蕭在書中對何谷理的一些觀點提出質疑，但在方法上，這兩位學者以及柯麗德都採用了由小及大、由具體細節出發來檢視文化現象的做法。同時，由於書籍在他們各自的書中都佔據了中心位置，他們的研究都對印刷文化、出版文化極為關注，並以各自的研究對這兩個領域做出了貢獻。

三、藝術、媒介與觀看

上面提到的三位學者——何谷理、柯麗德和蕭麗玲——都來自文學領域，但他們的研究顯然都跨越了傳統的學科界限。如果說視覺文本——例如，圖畫、雕塑、建築、乃至書法——傳統上是屬於藝術史學者的研究對象的話，我們也可以看到，不少藝術史學家也在將他們對視覺文本／美術文本的思考與對其他文本、其他媒介的思考相結合。

藝術史學者孟久麗（Julia K. Murray）的近期專著《道德之鑒：中國敘事圖畫與儒家意識形態》（2007）⁶⁶是這種思考方法的代表。這本書標題中的“narrative illustration”是這項研究的中心概念，在對其定義的討論中，孟分別列舉了西方藝術史、中國藝術史和文學研究領域對「敘事」（narrative）的各種定義。她指出，通常來講，與「敘事」相關的圖畫指的是「與某種文本（text）相聯繫的圖畫，〔除了故事之外，這種文本〕甚至還可以包括道德論文、哲學短論、宗教經文、抒情詩歌，或編目記錄」。⁶⁷

⁶³ 同前註，頁 235。

⁶⁴ 同前註，頁 250。

⁶⁵ 同前註，頁 252。

⁶⁶ Julia K. Murray, *Mirror of Morality: Chinese Narrative Illustration and Confucian Ideology* (Honolulu: University of Hawaii Press, 2007)。

⁶⁷ 同前註，頁 7。

在她自己的定義中，孟久麗認為「敘事」的特徵是「事情的發生」（“something happens”），⁶⁸而她用“narrative illustration”（此處我姑且譯為「敘事圖畫」）來指「其內容與某個口頭流傳或記載下來的故事——故事中有事件發生——相關連的圖畫，這種圖畫能引發對故事的聯想，並對觀者造成某種具有改變性的影響」。⁶⁹顯然，與何谷理和蕭麗玲對“illustration”一詞的使用相比，在孟久麗自己的研究中，“illustration”所「註解」、闡釋的對象擴大了，不僅包括記載了故事的文字文本，也包括故事的口頭版本（或曰「口頭文本」？）。而且，從時空上看，“illustration”並不一定伴隨著它所「註解」的對象文本同時出現。此外，孟久麗考察的圖像載體不限於繪畫和書籍，而是包括一切承載敘事圖像的媒介，例如牆壁、墓室、扇面、屏風、圖譜、瓷器、傢俱、等等。⁷⁰由此可知，她考察的觀看經驗所牽涉到的文本種類極為豐富。

值得注意的是，孟久麗上述對「敘事圖畫」的定義著重提到了觀者（viewer），強調了圖畫對觀者產生的作用。她比較了文字與圖畫，認為圖畫對觀者存在著巨大的潛在影響：「圖像（images）能夠傳達某些文字（words）無法傳達的東西，這使它們成為對書寫的補充，獲得了〔與文字〕相同的重要性」。⁷¹在這部作品中，孟久麗主要關注社會上層是如何利用敘事圖畫來傳達、灌輸儒家道德的：「通過將文學分析、圖畫分析與特定歷史背景相聯繫，我將展示敘事表述具有持久的藝術和文化意義，並探詢它的社會功能和文化地位的歷史變遷」。⁷²總之，在孟久麗的處理中，圖畫絕不只是孤立的學術研究對象，而是現實政治、社會、經濟、文化生活中的一部分，並且與人在社會中的活動不可分割地聯繫在一起，並發揮著「記錄、宣稱、通告、教導、灌輸、使對象皈依、宣傳、或娛樂」⁷³等諸多功能。

與我們思考文本與觀看之間關係以及不同文本之間關係等問題甚為相關的是，這部著作在展現敘事圖畫歷史的同時，追述了歷代對圖像與文字之間關係及其重要性的看法的變化。孟久麗告訴我們，在歷史上，早期觀點認為文字與圖像之間的關係相輔相成，而到了較晚的朝代，文字受到的重視就逐漸超過了圖像。⁷⁴在這一過程中，重視自我、重視內省的文人畫在宋代的興起，成了敘事圖畫歷史的一個分水嶺，從此之後，從事敘事圖畫創作

⁶⁸ 同前註，頁 12。

⁶⁹ 同前註。

⁷⁰ 同前註，頁 21。

⁷¹ 同前註，頁 3。

⁷² 同前註。

⁷³ 同前註，頁 12。

⁷⁴ 見 Murray, *Mirror of Morality*，同前註，頁 3-5。

的畫家不再能夠享有與從前一樣受尊崇的地位。⁷⁵但這一轉折期也出現一位敘事畫大家，李公麟（約 1049—1106 年）。孟久麗認為李的敘事畫作品體現了文字文本與圖像之間的新關係：「在李公麟的時代之前，文字文學（written literature）與其圖像表達（illustrations）之間的關係相對直接：文本是圖像表達的源頭，而圖畫則解釋或裝飾了文字……〔而〕李把圖畫當做批評，用其傳達他自己對道德的理解，邀請明達的觀者參與其中。他在對古典文學的圖畫表達上的創新創造了文本與圖像之間新的關係種類，這使他得以表達自己的想法」。⁷⁶

但同時，孟久麗也認為，精英階層對利用敘事圖畫來傳播儒家道德並未受到「文人美學」（literati aesthetic）⁷⁷的興起的影響。她指出，儘管宋代之後敘事圖畫失去了文人的關注，但這種畫類並未從人們的視野中消失，相反，「從十四世紀起，敘事圖像出現在範圍越來越大的圖畫媒介中，從繪畫、木版印刷品到瓷器和漆器的表面」。⁷⁸同時，宮廷成了「一個重要的場所，為描繪儒家道德行為、理想仁政和社會和諧等故事的繪畫提供蔭庇和接納地」，⁷⁹而「皇帝和高官們都一樣，把視覺性作為勸諭的工具，補充其他更為平常的施威、用勢的形式……眼見（seeing）不僅為實，它還通過促使觀者以特定方式做出反應，而促進了控制」。⁸⁰

由此可以看出，孟久麗的研究為我們展現了一種頗為獨特的觀看。雖然這種觀看的對象——即被她放到「敘事圖畫」標籤下的種種圖像——以文本的存在為前提，並且是對這種文本的視覺詮釋、表述，但顯然這種圖像與何谷理、蕭麗玲等學者面對的圖像有所不同，因為與之相關的文本（或者說，它們所詮釋、表述的文本）並不一定要和它們同時出現，甚至這種文本可能並沒有任何物質存在（例如，口頭文本）。此外，由於這一類敘事圖畫有著強烈、清晰的意識形態意圖，它們的使用者或創造者往往對觀者的觀看方式有著假設或期待。但同時要注意的是，也許就像何谷理向我們展現的那樣，觀者的觀看方式常常是難以意料的。

⁷⁵ 見 Murray, *Mirror of Morality*, 同前註，頁 61-62。

⁷⁶ 同前註，頁 67-68。

⁷⁷ 同前註，頁 5。

⁷⁸ 同前註，頁 74。

⁷⁹ 同前註。

⁸⁰ 同前註，頁 92。

四、物與觀看

現任教於英國牛津大學的藝術史專家柯律格（Craig Clunas）九〇年代以來的一系列著作對漢學研究，尤其是明清文化研究，帶來了深遠影響。這些作品包括：《長物志：早期現代中國之物質文化與社會身份》（*Superfluous Things: Material Culture and Social Status in Early Modern China*）（1991）；《豐腴之地：明代中國園林文化》（*Fruitful Sites: Garden Culture in Ming Dynasty China*）（1996）；《早期現代中國之圖畫與視覺性》（*Pictures and Visuality in Early Modern China*）（1997）；《優雅之債：文徵明的社交藝術》（*Elegant Debts: The Social Art of Wen Zhengming*）（2004）⁸¹；以及最近出版的《大明帝國：明代中國視覺文化與物質文化，1368—1644》（*Empire of Great Brightness: Visual and Material Cultures of Ming China, 1368-1644*）（2007）。⁸²在此，我將把重點放在這些作品中最直接涉及視覺和文本問題的《早期現代中國之圖畫與視覺性》和《大明帝國》上，但要指出的是，其它作品並非與這些問題毫不相干——實際上，這些作品的關注點與這兩部專著探究的問題有重疊，比如說，它們都極為關注明清（尤其是晚明清初）時期的物質文化和文人文化。

《早期現代中國之圖畫與視覺性》⁸³可以說是《大明帝國》的鋪墊之作。如下文將要詳述的，《大明帝國》綜合地檢視了明代的視覺文化，而柯律格對這個主題的濃厚興趣在《早期現代中國之圖畫與視覺性》已展露無遺。然而，他清楚地指出，《早期現代中國之圖畫與視覺性》「不是一本關於明代視覺文化的書。……我要強調的是，我〔在此〕處理的僅僅只是視覺文化的一部分，而且，很不幸的是，還是被研究得最多得那部份」。⁸⁴也就是說，柯律格覺得真正的「視覺文化」研究所涵括的面要廣得多（見下文）。

如該書標題所示，柯律格的關注點是圖畫（picture）。儘管出身藝術史，柯律格對該領域長期以來把視野局限於一種定義狹窄的「中國畫」（Chinese painting）的做法提出批評。他甚至認為，就連那些對這種偏狹持批評態度、並在一定程度上拓展了「畫」（painting）的意義的學者，都還是固執於將「畫」作為分析的基本單位。⁸⁵在他對明清視覺文化的考察中，「圖畫」（picture）包括的種類、涉及的媒介極為多樣，例如，牆上的畫，紙和絹上

⁸¹ 此書中文譯本有邱士華、劉宇珍、胡隽合譯的《雅債：文徵明的社交性藝術》（黃文玲編，石頭出版股份有限公司2009年出版）。

⁸² Craig Clunas, *Empire of Great Brightness: Visual and Material Cultures of Ming China, 1368-1644* (U of Hawaii P, 2007)。

⁸³ Craig Clunas, *Pictures and Visuality in Early Modern China* (Princeton: Princeton UP, 1997)。

⁸⁴ 同前註，頁16。

⁸⁵ 見 Clunas, *Pictures and Visuality in Early Modern China*，同前註，頁16-17。

的畫，書裡印的畫，年畫，信箋或商業文契上印的畫，瓷器和漆器上的畫，傢俱上的畫等等。⁸⁶（如上所示，孟久麗在處理「敘事圖畫」問題時，也關注了承載圖畫的多種媒介。）從這個「圖畫」的定義可以看出，柯律格維繫了他在《長物志：早期現代中國之物質文化與社會身份》中就清楚展現的對明清物質文化的濃厚興趣；同時，他眼中的視覺文化與物質文化密不可分。也因為這樣的廣闊視野，柯律格研究中的視覺文本擁有一個極大的涵蓋面。這個定義還顯示了他對圖畫採用的媒介與形式的關注：「有必要指出，我們只有先關注圖畫是以什麼形式出現的，才能加深對圖畫在明代社會扮演的角色的理解」。⁸⁷

柯律格不僅關注這些文本的視覺存在，也關注觀者的視覺體驗發生的具體狀況：「在考慮觀看的對象是什麼的同時，也必須考慮誰在看、在何地、何時看等問題」。⁸⁸這是因為，觀看不是單純的生理現象，而混雜了社會、文化、風俗、政治等種種因素。例如，他寫道，「在明代，你會看到什麼取決於你是誰、你認識誰，而且也取決於你是在一年中的什麼時候在觀看該作品」——也就是說，季節和節慶也是影響觀看的因素。⁸⁹觀看的場合也具有意義，例如，婚禮、生日、生子。在這種情況下，被觀看的物件在重量、大小上是否便於搬動、展示，就很關鍵：「物件的搬運的難易度……並非無關緊要，相反，這對於它們能否通過出現在特定時刻的特定場合而構成意義，十分關鍵」。⁹⁰

顯然，觀看承載著沉重的社會意義，正如柯律格所說，「每一種觀看都是一種社會互動」。⁹¹他還特別指出，當做為禮物時，物件（包括帶有圖畫的物件）對人際關係的形成和人際互動具有重大影響。然而，柯律格對物件的禮物功用的特殊關注並不只因為這種功用本身，而是因為這對藝術史方法具有很大啟示：「把『禮物』作為一種分析範疇……是挑戰用美術／裝飾藝術的區別來看待明代物件的有用方式」。⁹²也就是說，強調物件（包括圖畫）的社會功用能幫助我們超越將作品按「藝術性」的高低、不同來區別歸類的傳統做法，從而獲得重新審視作品的角度，使「高雅藝術／文人藝術」和「裝飾藝術」之間具有了可比性。這對於柯律格觀察到的中國美術史一個重要分野的重新估量，具有重大意義。該書在開頭不久，就清楚指出，「此書一個中心性觀點就是，在 1400 至 1700 年間，中國出現了兩個陣營，可以粗略地由指涉性圖畫（the referential picture）和自指性圖畫（the self-referential picture）來代表……，〔這兩個陣營之間的〕分野日益擴大，而後者——現在被

⁸⁶ 見 Clunas, *Pictures and Visuality in Early Modern China*，同前註，頁 17。

⁸⁷ 同前註，頁 54。

⁸⁸ 同前註，頁 112。

⁸⁹ 同前註，頁 113。

⁹⁰ 同前註，頁 57。

⁹¹ 同前註，頁 113。

⁹² 同前註，頁 60。

稱為『文人畫』——則在精英文化中佔據了霸權地位」。⁹³這樣的結果就是，藝術理論過分重視文人畫，而忽視了大量的其他作品。

簡言之，通過突出藝術品（包括各種形式、由各種媒介呈現的圖畫）的物質性和社會功用，柯律格試圖打破「高雅文人藝術」／「低俗裝飾藝術」這樣的簡單分類。況且，他注意到，「[明代]摹擬表述（mimetic representation）並不像研究繪畫的精英理論家堅持認為的那樣不受觀眾認可，尤其是在[明朝]早期」。⁹⁴實際上，儘管文人佔據了話語製造的有利地位，但是，他們並不能完全左右普通消費者的追求。對此，柯律格提供了一個有趣的例子。他發現，儘管插圖圖書在晚明達到了一個高峰，但文人並對此沒有做太多評論；⁹⁵相反，「他們的大部分評論被框到一個關於流行、關於獲得廣大讀者的話語中，而且常常帶著某種必要但又不那麼誘人的道德說教。」⁹⁶然而，雖然文人似乎佔據了話語的強勢，在現實生活中，「書中的圖畫還是會被出版商們作為額外的愉悅推介給識字的人，這些圖畫成了在市場上對付競爭者的武器，或是讓可能無趣的內容變得更易接受。這裡突顯的，正是視覺愉悅，以及觀看的欲望」。⁹⁷

如果說《早期現代中國之圖畫與視覺性》的視野主要局限於圖畫和與圖畫相關的物件，那麼，《大明帝國》則是對明代視覺文化的全面檢視。同樣，在這部著作中，柯律格仍然堅持認為，明代視覺文化與物質文化相輔相成、密不可分：「明代中國可是被視為一種物質文化，一種關於物品的文化（culture of things），同樣地，它也是一種視覺文化、一種關於觀（the regard）、看（the glance）和審視（the scrutinizing gaze）的文化」。⁹⁸

在這部關於視覺文化的作品中，柯律格再次強調了明代中國與早期現代（early modern）西方的可比性。他批評了那種將視覺（visual）在時間上與當代、在文化上與「我們」——即西方——相聯繫，同時將物質與過去相聯繫的觀點，認為視覺在明代中國也扮演了極為重要的角色，⁹⁹而且與物質文化不可分離。與此同時，他將「意義」（meaning）問題及時引入，認為「物品具有為不同的主人承載許多不同意義的能力，這種能力可以抵制那種認為一件物品對應著一種意義的簡單算式」。¹⁰⁰

⁹³ 同前註，頁 48。

⁹⁴ 同前註，頁 22。

⁹⁵ 見 Clunas, *Pictures and Visuality in Early Modern China*，同前註，頁 33-35。

⁹⁶ 同前註，頁 38。

⁹⁷ 同前註。

⁹⁸ 同註 82，頁 14。

⁹⁹ 同前註。

¹⁰⁰ 同前註，頁 15。

如上所提，柯律格在《早期現代中國之圖畫與視覺性》已經分析過觀看與時間、場合的聯繫。在《大明帝國》中，柯律格相當部分的分析是以時間、空間為主軸展開的。他寫道，「物品和圖像（images）在空間上作物理移動 以及在時間上延續存在的能力，使得它們得以跨越許多話語界限，不論是階級、性別還是地理類別的界限」。¹⁰¹實際上，視覺這個範疇讓柯律格得以以一種頗為獨特的方式來看待時間問題，即時間可以以視覺和物質的方式呈現出來，比如說，瓷器底部的年號就是一個常見例子。¹⁰²此外，柯律格指出，「大明」（Great Brightness）這個國號本身就體現了一種視覺特性（visual quality）。¹⁰³在他看來，「〔我們〕或可認為，時間在明朝有著比之前任何時期都要強烈的視覺存在」。¹⁰⁴對於時間的視覺表述，在柯律格給出了頗多例子。例如，四季不僅是繪畫（尤其是花鳥畫）的常見主題，而且也常常出現在物品上，比如說，瓷器、織物。¹⁰⁵柯律格還關注所謂的「家庭時間」（family time）——即輩分——的視覺表述：「這種家庭時間最顯眼的視覺表現就是用於祭祀逝者的祖先的圖像和等級有序的靈牌，以及祖先祠堂那獨特的建築和物質文化」。¹⁰⁶柯律格接著強調，正如時間（以及歷史）可以在視覺上呈現出來一樣，空間也如此。他追述了中國古代對宇宙、地理、空間的想像，以及它們的視覺表述，例如地圖、類書等等。¹⁰⁷在第二章中，柯律格通過考察運動與姿勢動作的視覺表述，從而將時間與空間聯繫起來。在這章中，柯律格詳查了各種運動，例如，游、臥游、有目的之遊、無目的之遊等等。¹⁰⁸頗具啟發意義的是，柯律格對位置／地位的相對性（the relativity of position）的考察還包含了對等級（hierarchy）、相對主體性（relational subjectivity）以及社會地位的考量。換言之，柯律格認為位置與運動都是「社會權力的視覺表達」，¹⁰⁹他不僅關注呈現位置與運動的各種文本（例如，作為繪畫重要題材之一的離別圖），更關注這些活動本身的視覺存在和視覺性。

同時，除了人以外，物也處在運動之中，而且涉及的數量還要大得多，例如，在《早期現代中國之圖畫與視覺性》就已提到過的禮物交換。¹¹⁰在商業高度發達的明朝，物的移動不但發生於大明疆域之內，溝通疆域內外的物資交流也格外活躍，即使在海上交易被禁

¹⁰¹ 同前註。

¹⁰² 見 Clunas, *Empire of Great Brightness*，同前註，頁 21-22。

¹⁰³ 同前註，頁 11。

¹⁰⁴ 同前註，頁 24。

¹⁰⁵ 見 Clunas, *Empire of Great Brightness*，同前註，頁 26-28。

¹⁰⁶ 同前註，頁 31。

¹⁰⁷ 見 Clunas, *Empire of Great Brightness*，同前註，頁 32-39。

¹⁰⁸ 見 Clunas, *Empire of Great Brightness*，同前註，頁 61-69。

¹⁰⁹ 同前註，頁 60。

¹¹⁰ 同前註，頁 77。

之時，貿易仍以走私等方式進行著。¹¹¹用柯律格的話說，「大明世界是物的世界，是運動中的物所創造的世界」。¹¹²應該說，以上這些主題——例如，輩分、旅遊、商業活動等——都不是漢學研究的新論題，而早已受到研究；柯律格此處發掘的新意，來自與以視覺為觀察點，重新審視這些問題。

上文提到過，在《永存於現今的過去》中，蕭麗玲對柯律格對提出過批評，認為他在對插圖的考察中將考察對象從文字文本中抽離出來分析的做法有問題。¹¹³蕭還指出，不少學者在處理與文字文本相關的圖像時常出現兩個弱點，即過分重視圖像的美學、技法方面，而對相應的文字文本重視不夠。正如蕭指出的，柯律格對文字文本的內容的確沒有像他對圖像的各方面——美學價值、技法、內容等——那麼關注，但值得一提的是，他有時候也把文字文本的內容作為研究明清視覺文化的重要工具來使用，例如，他不少涉及視覺文化、物質文化的著作都利用《金瓶梅》的內容為自己的觀點提供佐證。同時，柯律格對文字和文本的思考也獨特地得益於他藝術史研究的背景和眼光。例如，在《大明帝國》的第三章〈街頭文字：文本文化〉（The Word on the Streets: Cultures of Text），他以藝術史學者對視覺性的敏感與興趣，通過考察文字在公共空間中的視覺存在，來探詢文字本身相輔相成的物質性與視覺性。

在這一章中，柯律格借助於學者伊瑞娜·比爾曼（Irene Bierman）所謂「公共文本」（the public text）的概念，尤其她的這樣一個觀點：「當文字無法被閱讀時——甚至當它可讀時——它的顏色、物質性以及形式都在交流中扮演著重要的角色」。¹¹⁴柯律格指出，根據比爾曼的理論，文字的意義就不只在於文字本身或是對它的字面意義的解讀，也取決於種種超越了它本身的因素，例如，它出現的地點、場合、時間、它的具體使用、它與觀者（無論他們識字還是不識字）之間的關係等等。¹¹⁵比爾曼的理論是以她對埃及的研究為基礎的，而柯律格認為，該理論也適用於明代中國。相應地，他的考察有意突顯了明代各種空間中出現的文字的物質性與視覺性，以及文字在文化互動中的實際角色。

為了證明明代中國公共空間中文字的強烈視覺存在，柯律格列舉了充分的例子。他認為，「明代空間充斥著文字，達到了前所未有的程度，而且其中很多是由政府放置的」，¹¹⁶比如說，用於警告、懲戒、政府控制、昭告信息的各式榜文、告示。與此同時，他也指

¹¹¹ 同前註，頁 80。

¹¹² 同前註，頁 82。

¹¹³ 同註 34，頁 7。

¹¹⁴ 引用於 Clunas, *Empire of Great Brightness*，同前註，頁 84。

¹¹⁵ 見 Clunas, *Empire of Great Brightness*，同前註。

¹¹⁶ 同前註，頁 85。

出，文本不僅是「國家控制的工具，它也是一種抵抗工具」，¹¹⁷例如，民眾不時會以招貼的方式用於抒發對官員的不滿。從這個角度說，明代街道是「政治矛盾和社會鬥爭的場所」。¹¹⁸另一種充斥明代街道的重要公共文本是用於招攬生意的各色店招和廣告——雖然現存的對這些商業文本的記載極少，但「它們曾經一定有過顯著存在」。¹¹⁹柯律格還給出例子來證明「帶有文字的東西在明代往往具有真切的權力」，¹²⁰比如說，官府文件。他寫道，「明代官僚機構總的來說就是一個文字帝國，在紙張的堆砌成的高山上運作，與當時全球任何其它地方相比，觸及了社會上更廣闊範圍內的人的生活」。¹²¹總之，文件「讓很多事情發生，也阻止了很多事情的發生，它們既有促進力，又有禁止力」。¹²²

在柯律格列舉的各種文字文本中，他對書法作品的處理，對於我們思考文本與觀看的關係問題，尤其具有啟發性。作為藝術品，書法可以說是藝術史學者的傳統「合法」考察對象，同時，由於文字在書法作品中具有中心性地位，而書法在文人文化中也享有特殊地位，它也吸引著文學學者和史學家的目光。與眾不同的是，柯律格在這兒沒有把目光放到書法作品的美學、技巧方面，也沒有更多地關注具體作品的文字內容。如他所說，「作為明代藝術系統中的頂點，『書法』的文化意義已經獲得很好的理解、受到了很好的研究——繪畫表面的題辭也是如此」。¹²³但他覺得這並非研究所謂「書法作品」的唯一方法：「把書寫文字限制到『書法』的框架下，而不將其視為是圍繞著書寫、圍繞著稿本文化的較廣的一套做法（它們貫穿了整個文化）——這種方法的有效性是可疑的」。¹²⁴也就是說，書寫文本不應侷限於「書法」這個範疇，而應被視為是與諸如書寫、觀看、身份（包括觀者與書寫者的身份）等問題緊密相關的。例如，柯律格告訴我們，皇帝的親筆手跡也承載著皇權的威望，而這種權威「就連那些不識字的人也能很好理解」。¹²⁵同時，柯律格又舉例說明，文字一方面可以作為「權威和國家權力的象徵」，另一方面也可以用作「對那種權力的抵抗」。¹²⁶總之，文字書寫扮演了一系列角色，應該根據具體情況來闡釋，例如，它可以是「派別的政治宣言和標誌，或是文化資本的儲備，以及文明價值觀的體

¹¹⁷ 同前註，頁 88。

¹¹⁸ 同前註，頁 89。

¹¹⁹ 同前註。

¹²⁰ 同前註，頁 91。

¹²¹ 同前註。

¹²² 同前註，頁 92。

¹²³ 同前註，頁 93。

¹²⁴ 同前註。

¹²⁵ 同前註。

¹²⁶ 同前註，頁 94。

現」。¹²⁷此外，文字的力量還體現在各種宗教領域——佛教、道教、基督教、伊斯蘭教等——對它的使用上。¹²⁸柯律格進一步指出，明代無處不在的文字並不只限於漢語，也包括蒙文、梵文、阿拉伯文、希伯來文、日文、波斯文等等，甚至女書。¹²⁹

回到上文提到的蕭麗玲的批評——她提議的圖像、文字內容兼重的看法在方法上無疑有著重要意義。當然，在實際研究中，面面俱到往往難以做到。學者時常會因為篇幅的不足、材料的不全、自己學科受訓背景的特殊乃至個人興趣而對側重點做出取捨。另一方面，在充分意識到跨學科方法的有用之處的同時，從自己的學科方法、興趣出發，也可能對已有材料做出新穎的解讀——柯律格對文字文本的物質性與視覺性的處理，就是很好的例子。

五、文本觀看與婦女研究

婦女研究，尤其是婦女史重寫，是過去二十年漢學界最有活力的方向之一。把「婦女」作為一個分析範疇來處理中國歷史、社會和文化問題，不僅為我們展示了古代婦女生活的方方面面，也綜合地加深了我們對過去社會、經濟、文化、政治的理解。值得注意的是，「婦女」這個分析範疇，也被引入當前的物質文化、印刷、出版文化、視覺文化的研究中，構成了一個獨特的切入點。如前所提，婦女研究本身就是跨學科研究的重要「場所」，它與物質文化、印刷文化等跨學科領域的交叉，既有方法學上的啟示，又製造了頗有學術價值的研究成果。

柯麗德 1991 年的文章〈《列女傳》的晚明諸版本對婦德的社會利用〉¹³⁰篇幅不長，但在利用跨學科方法進行婦女史研究方面，堪稱典範，而該文的跨學科性，正體現在其對視覺與文本之間關係的關注和巧妙處理上。此文研究的是晚明社會中經濟與文化之間錯綜複雜的微妙關係，對此，柯麗德明確指出：「經濟勢力與文化勢力並不分開來發揮作用」。¹³¹為了闡明這個觀點，柯麗德把焦點放在晚明的印刷和出版工業上——具體來說，她把焦點放在各種版本的《列女傳》的出版上。總體來看，柯麗德為我們描述的晚明印刷與出版文化圖景與我們在何谷理、蕭麗玲、柯律格的著作中看到的大致相似。和這些學者一樣，她用實例描繪了晚明印刷與出版活動那種前所未有的旺盛，並指出這些動向與晚明商業文化

¹²⁷ 同前註。

¹²⁸ 同前註，頁 95。

¹²⁹ 見 Clunas, *Empire of Great Brightness*，同前註，頁 100-103。

¹³⁰ Katherine Carlitz, "The Social Uses of Female Virtue in Late Ming Editions of *Lienü zhuan*," *Late Imperial China* 12.2 (1991): pp. 117-48.

¹³¹ 同前註，頁 141。

和文人文化的蓬勃發展密不可分。讓這篇文章在今天仍不斷被引用、被提起的重要原因是，它的分析中還加進了晚明社會的一個重要部份，即人們對婦女道德的極大關注，這可以說是為檢視晚明印刷文化和出版文化提供了新鮮的視角。

在此文中，柯麗德比較了不同版本的《列女傳》，並把它們放到晚明文化的大環境中考察，拿它們與同時代其他出版物（例如，小說、戲劇）在內容（如，文字部份的主題、題材，傳達的信息，題跋與正文之間的呼應或對立等）、外觀（如書的尺寸、外觀觀感、圖畫的使用、刻工的精細程度、字體等）上進行比較。也就是說，在柯麗德的考察中，書籍作為物品所具有的外觀與文字內容同樣重要。柯麗德指出，在內容上，晚明有關婦女典範的出版物（例如各個版本的《列女傳》）反映了道德話語的變化，例如，漢代文本中的敢於直面君主的伶牙俐齒的、聰穎機智的女性形象，在晚明已被另一種典型——即忠於丈夫、家庭、家族和君主的貞女——所取代。¹³²由於內容符合強調婦女忠貞的主流意識形態，這些（號稱）以道德教化為中心的出版物在外觀設計上也獲得了「特殊」對待，其紙張、刻工、插圖的精緻度往往在各個書坊的產品中居於上流。¹³³反過來，視覺經驗也影響文字內容的傳達。柯麗德指出，「人們廣泛地認為，圖畫可以為半文盲人群理解，而文字則不能，因此插圖在通俗道德文學……和通俗歷史書……中很普遍」。¹³⁴與此同時，圖像卻也不時扮演著書的作者（有時甚至是出版者）未曾料想的角色：「同一批藝術家和刻工為小說、戲劇和上面提到的所有類別的書籍創作插圖，他們的對象是品味越來越高的鑑賞家。結果，插圖越來越美觀、精緻，這使得《列女傳》傳統中的女性道德角色變得〔如文學中的那樣〕多愁善感了。」¹³⁵柯麗德精闢地評論道，「藝術的社會組織……影響了對婦德的想像方式」。¹³⁶

如果說上述這種文字內容與圖像之間互相影響的關係仍算順應事物發展的一般模式，那麼，讓這篇文章在深度上更進一步的，是柯麗德觀察到的一個「奇怪的」現象，即某些版本的《列女傳》不僅與戲曲或小說出版物在外觀上看起來十分相似，而且有時候「一部戲劇〔出版物〕中會出現和一部《列女傳》中幾乎完全一樣的插圖」，¹³⁷或者，「有時候《列女傳》中的插圖似乎完全忽視了道德目的」，¹³⁸在視覺上被突顯的不是作為道德典範的人物，而是作為反面出現的角色，例如裸露、美艷的女子。也就是說，在這些圖像與它

¹³² 見 Carlitz, "The Social Uses of Female Virtue", 同前註, 頁 121-23。

¹³³ 見 Carlitz, "The Social Uses of Female Virtue", 同前註, 頁 136。

¹³⁴ 同前註, 頁 121。

¹³⁵ 同前註。

¹³⁶ 同前註。

¹³⁷ 同前註, 頁 128。

¹³⁸ 同前註。

們所「例示」的文字內容之間，存在著顯著脫節。柯麗德告訴我們，一方面，這種「混亂」與不同書坊往往使用同一批工藝匠人有關；¹³⁹另一方面，它反映了道德可以為不同的人服務於不同的目的。¹⁴⁰例如，就婦德問題而言，我們可以看到，它被某些作家用於宣揚正統道德，並在男性身份和地位的自我塑造中扮演著重要角色，而在發揮意識形態作用的同時，它也能被包裝成愉悅視覺的商品，吸引鑑賞家的目光，同時幫助書商賺錢。簡言之，在方法上，文字與視覺之間的交錯關係，以及它們與晚明社會的經濟發展、文化氛圍以及性別、道德話語之間的糾結，也是幫助作者做出以上結論的支點。

歷史學家高彥頤（Dorothy Ko）近年來在中國婦女史與文化史研究上取得的成果甚為令人矚目。她的第一本專著《內閨師：十七世紀中國婦女與文化》（1994）¹⁴¹對漢學界重新思考中國古代婦女在日常生活中的實際地位產生了重要影響。而她的第二本學術專著《灰姑娘的姐姐：纏足之修正史》（2006）¹⁴²把目光從江南閨秀轉向涵蓋更多階層、更廣地域的婦女，並聚焦於纏足。這兩本書都致力於挑戰五四以來把古代婦女視為父權犧牲品的簡單模式，而試圖在主流意識形態（例如，對「三從四德」的倡導）和真實生活實踐之間的摩擦、碰撞中檢視婦女與權力之間的複雜關係。¹⁴³

文本與／或觀看的問題並非這兩部著作的中心問題，但不時被提及。《內閨師》聚焦於明末清初江南婦女閨房內外的日常活動，並特別關注她們的文學活動。在這部作品中，婦女與文本之間以多種方式發生聯繫：她們是讀者，也是作者，其中有一些還以教書為生。重要的是，由於這些婦女參與的文學活動發生於江南蓬勃的出版、印刷文化中，因此，對她們的特別關注是研究明清之際的出版文化、印刷文化和物質文化不可或缺的部份。

相比《內閨師》而言，《灰姑娘的姐姐》對文本、視覺經驗以及二者之間的關係從婦女、性別的角度投入了更多的討論，也更具啟發性，儘管這些討論分散在全書中，看似不成系統。首先，婦女、性別範疇的介入給我們重新思考「文本」的意義提供了新的可能。婦女史研究歷來存在著一個無法忽視的障礙，即資料的匱乏，尤其是婦女參與創作的資料（這實際上也是《內閨師》的視野局限於作品相對較為豐富的江南閨秀的原因）。如果說

¹³⁹ 同前註，頁 140。

¹⁴⁰ 同前註，頁 139。

¹⁴¹ Dorothy Ko, *Teachers of the Inner Chambers: Women and Culture in Seventeenth-Century China* (Stanford: Stanford UP, 1995.)。此書中譯本《閨塾師：明末清初江南的才女文化》（李志生譯）由江蘇人民出版社於 2005 年出版。

¹⁴² Dorothy Ko, *Cinderella's Sisters: A Revisionist History of Footbinding* (Berkeley, CA: U of California P, 2005)。此書由苗延威翻譯的中譯本題為《纏足：金蓮崇拜盛極而衰的演變》；該譯本在海峽兩岸均已面世（繁體字版由左岸文化於 2007 年出版，而簡體字版由江蘇人民出版社於 2009 年出版）。

¹⁴³ 關於這一點，詳見《內閨師》前言部份的討論。

詩歌在江南閨秀的生活中扮演著重要角色的話，視野涵蓋了閨秀之外更廣階層的婦女的《灰姑娘的姐姐》則發現：

書面文字在婦女中的說服力並沒有那麼大。儘管部分受過教育的明清女性的確參與了詩歌活動，但婦女們對纏足的負擔和用途的了解則主要來自於各種表演藝術和物質文化——這些領域深受文人世界的影響，但絕不受限於它。因此，[在考察女性如何看待纏足時，]我沒有從女性詩歌中尋找女性視角，而是轉向了歌謠、戲曲、家用曆書，以及留存下來的物品本身。¹⁴⁴

在高彥頤重點察看的兩種媒介——「表演藝術和物質文化」——中，她特別提到了說唱詞話，認為「儘管其作者是男性，但這些說唱詞話很大程度上反映並影響了作為主要觀眾群的婦女們的品位和觀念」。¹⁴⁵如果說表演是一種「文本」的話，值得我們特別注意的是，觀看（具體來說，對表演的觀看）是這些女性觀眾的此類文本體驗的重要一環。即便某些表演（例如，說唱詞話）有時並不能將表演的內容以實物的形式呈現給觀眾，但它們也可以以說唱的形式用語言傳遞信息。比如說，有些劇目的內容不時有著對女性外表的詳細描述，如「衣服、化妝、髮型和首飾……〔，因而〕觀眾可以通過這些具體的身體符號，勾畫出人物，讓其不再只是抽象。」¹⁴⁶結果，「在欣賞過足夠的說唱詞話後，觀眾〔包括女性觀眾〕學會了如何用同樣的規則來解讀生活中的文化符碼」。¹⁴⁷

除表演藝術外，物質文化為高彥頤的婦女史研究提供另一種「文本」。她在書中花了不少篇幅展示與纏足有關的物品，尤其是鞋子和裹腳布。她詳述了鞋子的潮流變化，設計、製作鞋子的技能，鞋面刺繡的樣式，裹腳布的紡織加工，布的材料（例如，棉布），零部件的材料、樣式，等等。¹⁴⁸對這類文本的重視，不僅是對只重視文字文本的方法的挑戰，更在一定程度上解決了由婦女參與創造的第一手資料的不足。值得指出的是，作為實在的物質存在，物質文本在視覺上給人的衝擊與文字文本有著顯著不同。高彥頤在文中指出，視覺經驗（例如，視覺愉悅〔visual pleasure〕）是與纏足有關的物品的生產、流通、使用、收藏等活動中的重要部分，而且對婦女的生活產生了切實影響。例如，「在一個視覺導向的社會中，一名婦女的時尚度或『社會外皮』（social skin）定義了她的社會地位和

¹⁴⁴ Ko, *Cinderella's Sisters*, 同註 142, 頁 228。

¹⁴⁵ 同前註, 頁 199。

¹⁴⁶ 同前註, 頁 201。

¹⁴⁷ 同前註, 頁 202。

¹⁴⁸ 見 Ko, *Cinderella's Sisters*, 同前註, 頁 212-23。

角色——沒有時尚，她就什麼都不是」。¹⁴⁹與此同時，婦女本身對視覺活動也有一定的控制：「作為睡鞋或高底弓鞋的設計者、製作者和穿著者，婦女們製造了隱藏（concealment）和幻覺（illusion）的機巧，並因此控制了觀者的注視」。¹⁵⁰如果如上文所說的那樣，我們可以將鞋子、裹腳布之類的物品視為物質文本，那麼我們似乎也可以說，在生產、製造這些物品的過程中，這些婦女們也在進行文本創造。

顯然，與柯律格對物質文化的處理方法相似，高彥頤沒有將這些物品從它們的具體生產、流通、使用等活動中抽離出來，而是對這些活動給予了同樣的重視。同時，高還引入了一個中心性範疇，使其貫穿纏足行為本身以及圍繞纏足發生的各種活動——這個範疇就是「身體」（the body）。在她的描述中，由於承載了這些活動，女性的身體既是一種「物質性身體」（material body），¹⁵¹同時又是「生產性身體」（productive bodies）¹⁵²（即具有生產性、創造性），而纏裹金蓮的技法則被稱為「具身化的女性知識」（embodied female knowledge）。¹⁵³高彥頤這樣描述身體與知識之間的關係：「纏足的做法在地方文化中沉澱下來，並且在日常生活的細枝末節——儀式、口頭語、鞋襪樣式，以及身體姿勢——中獲得了具體的真實性。到一定的時候，一個曾經屬於『其他女人』的陌生做法就變成了身體習以為常的生活方式」。¹⁵⁴

高彥頤在這裡把身體也當成了一種文本，一種處於創造和被創造過程中的文本，不斷發生改變的文本，不斷受到審視的文本，需要解讀的文本，承載知識並將其具體體現的文本，一種記載著時代、社會、文化變遷的文本。在全書接近結尾的部分，高彥頤提到，隨著時間流逝，她訪問的雲南通海縣纏過足的農婦已經所剩無幾，而且剩下的人已不再紡織用於纏足的布料。高評論道，「一種生活方式已經變成歷史：手工紡織技術被棄用，以此謀生的做法也隨之被拋棄，而纏足文化也受到了詆毀。但身體記住了這一切。當身體灰飛煙滅後，殘存的記憶沉澱，被身體見證過的歷史層次，以及編制了多彩多姿的世界的技藝，都會隨之消逝」。¹⁵⁵這段話揭示了身體的重要記載功能——「身體記住了這一切」，但它同時也清楚指出這種文本的脆弱性——其自然壽命甚至比書籍還短。不過，高彥頤隨即指出，作為歷史學家的「我」可以也有義務作為見證，來及時書寫歷史——此時，我們看到了身體文本與文字文本的再次相連。

¹⁴⁹ 同前註，頁 185。

¹⁵⁰ 同前註，頁 212。

¹⁵¹ 同前註，頁 205。

¹⁵² 同前註，頁 212。

¹⁵³ 同前註，頁 220。

¹⁵⁴ 同前註。

¹⁵⁵ 同前註，頁 225。

六、結論

需要再次指出的是，以上討論的專著、文章並非近年來英語漢學界涉及文本與觀看問題的所有作品；選擇這些作品既因為文本、觀看以及它們之間的互動在這些研究中佔據了重要位置，也因為這些作品在各自的亞領域中具有一定的代表性，其中一些作品更是對整個中國研究產生了不小影響，例如，何谷理的《解讀晚期中華帝國插圖小說》。

這些作者來自不同的學科背景，具體關注的問題也各有不同，但他們的研究在方法上卻有著共同點，其中極為顯著的是，儘管他們都以具體的文化現象、文化產物作為出發點來展開論述，他們的研究卻都展現出一種更大的「野心」，試圖通過「細枝末節」來透視孕育、創造了這些文化現象、文化產物的大環境，以展現這個大環境中處於動態變化之中的經濟、文化、政治、社會因素對他們所檢視的具體文化現象發揮了怎樣的作用。這種「野心」背後的假設是，文化現象、文化產品不是孤立的，而具有歷史性，與其他現象的發生息息相關，是特定歷史條件下的特定社會、文化、經濟運作的產品。

前言中提到，文本、視覺、視覺經驗等問題的交叉提供了一個進行跨學科考察的平台，吸引了不同領域的關注。很明顯，上文檢視的著作都或多或少都展現出跨學科性。但是，跨學科方法並非要求面面俱到，這在實際研究中既沒有必要，也不可能。實際上，跨學科方法的效力很大程度上依賴於對原有方法的利用，因為，跨學科性並不等於徹底消滅傳統學科的方法，而是讓不同傳統、領域的方法結合、碰撞，產生火花與新意，產生看待問題、事物的新視角。上文討論的學者來自不同學科背景，他們都擅於借鑒其他（亞）領域的方法、材料，但這並不讓他們的方法和關注焦點變得雷同，而是保持了相當程度的不同。正是方法和興趣的特異性讓他們得以從不同角度探討、分析文本與觀看問題。例如，柯律格對文字文本的物質性和它們的視覺存在的獨到分析，就來源於他對物質性、視覺性的高度敏感和濃厚興趣——從某種意義上講，這種敏感和興趣或許與他的藝術史背景有關。

這些作品的另一個共同點是，明清——尤其是明末清初——研究佔了相當比重。這並不是說其他時代沒有受到關注；宋、元在何谷理的研究中頗為重要，而孟久麗更是從先秦、兩漢開始她對敘事畫的回顧。但明清還是受到了最多的關注。這一方面可能與明清兩代存世資料較多有關，另一方面，這也可能是因為這些對文本與視覺的研究往往涉及到印刷文化和出版文化，而它們在明清極為旺盛，而在晚明清初，尤其是萬曆年間，更達到了一個高峰。

這些作品之間也不彼此孤立；相反，可以看到它們之間的相互批評、回應和借鑒。例如，蕭麗玲針對何谷理認為明清戲劇作品中的插圖與戲劇表演沒有顯著關係的觀點提出反對，認為實際情況正好相反；而柯麗德對明清戲劇文化的研究在蕭麗玲的作品中找到了支持。除了他們之間的互動外，這些作品還借鑒、呼應了漢學界其他方面的研究，例如，印刷文化、物質文化研究和婦女研究。也就是說，它們既不彼此孤立，也不獨立於漢學研究的大環境之外。此外，這些作品的誕生不僅與反映出漢學界的某些走向，也直接、間接地呼應了更大的人文社科近年來的一些熱點、潮流，例如，本文前言部份提到的九〇年代以來的文化研究熱；實際上，近年來對物質文化、印刷文化、書籍史等等的濃厚興趣並不是漢學界獨有的現象，而是也出現在許多其他領域，例如歐洲文藝復興研究、日本文化研究，美洲研究等。此外，人文社科領域一些看似不那麼相關的關注點也以各種方式影響了本文討論的一些學者。例如，雖然本文檢視的作品關注的時代通常被籠統地稱為「前現代中國」(pre-modern China)，但當前人文領域對現代性的思索、對殖民史的反思也滲透到其中某些作品中來，並在方法上對其發生了深刻影響。比如說，前文提到，柯律格認為明代中國與早期現代(early modern)西方之間具可比性。柯律格通過批判那種把視覺與當代、與西方相聯繫，而將物質與過去相聯繫的歐洲中心論觀點，通過強調視覺在明代中國扮演的重要角色，從而間接地證明，現代性並非單純的西方產物，中國在現代性的產生過程中也扮演過積極主動的創造性角色。實際上，在他的早期力作《長物志》中，柯律格就將明清中國稱為「早期現代中國」。這個稱呼的選擇深刻反映出作者挑戰西方中心論的立場及其著作中所隱含的比較方法、比較視角。在這種比較視野下，「早期現代中國」並非孤立的、與世隔絕的國度，而是世界的一部分，其變遷發展的過程中不乏與其他文化、社會、地域的交流或碰撞。

在此還值得一提的是，在當前的文化研究熱潮中，不僅誕生了借助於新視野的研究成果，一些沈寂多年的舊有著作也重新被發現、受到重新審視，典型的代表就是二十世紀四〇至六〇年代初甚為多產的荷蘭漢學家高羅佩(Robert Hans van Gulik, 1910-1967)。荷蘭 Brill 出版社最近重新出版了他原本分別出版於 1951 年和 1961 年的《密戲圖考》¹⁵⁶和《中國古代房內考》¹⁵⁷。漢學家費俠麗(Charlotte Furth)對《中國古代房內考》的重新出版評

¹⁵⁶ Robert Hans van Gulik, *Erotic Colour Prints of the Ming Period*, *Erotic Colour Prints of the Ming Period: With an Essay on Chinese Sex Life from the Han to the Ch'ing Dynasty, B.C. 206-A.D. 1644* (Leiden: Brill, 2004). 此書中文譯本楊權翻譯的由廣東人民出版社 1992 年出版的刪節版。

¹⁵⁷ Robert Hans van Gulik, *Sexual Life in Ancient China: A Preliminary Survey of Chinese Sex and Society from ca. 1500 B. C. till 1644 A.D.* (Leiden: Brill Academic Publishers, 2003). 此書的中譯本《中國古代房內考：中國古代的性與社會》(李零、郭曉惠、李曉晨、張進京合譯)分別於 1992 年和 2007 年由上海人民出版社和商務印書館出版。

論道，「這或許是……一個極為精明的市場策略，利用了後女性主義研究中的性史熱。」¹⁵⁸類似地，我們也可以說，《密戲圖考》的重新出版利用，同時也反映了漢學研究中的物質文化、印刷文化、性研究熱。實際上，文本與觀看的問題在《密戲圖考》中也至為重要——高羅佩對晚明艷情圖譜《花營錦陣》所有二十四幅作品及其所配詩歌的詳細描述和對詩歌的翻譯，為我們提供了一位漢學家如何觀看、解讀文本（包括視覺文本和文字文本）的可貴案例。《密戲圖考》雖然是誕生於半個多世紀前的作品，但它的重新出版一定程度上說明它的內容與我們今天的興趣、關注的問題、採用的材料等方面的某種契合。

最後，作為結束，讓我們來思考一下漢學研究對觀看、視覺、視覺體驗的重視。如上文一再指出的，我們對視覺的重視在相當程度上與物質文化研究熱有關，因為視覺是物質性的一部分，是物質體驗的重要環節。的確，對觀看、視覺、視覺性問題的探討，拓展了我們對文本概念的理解，並極大地加深了我們對中國古代文化的理解。但在同時，不難發現，在眾多感官中，視覺受到了無可比及的「專寵」，而同樣作為物質性、物質體驗重要部份的其他感官體驗——觸覺、味覺、嗅覺、聽覺——沒有得到同等的重視，儘管並非沒有完全被提及。實際上，對視覺之外其他感官體驗的不夠重視顯然並非是因為材料匱乏。以明清小說為例，《金瓶梅》、《紅樓夢》中，對各種感官體驗都有大量細緻的描寫：各色食物的味覺體驗，各色氣味的嗅覺體驗（例如花香、藥香、體香等）、各種觸感（例如身體、織物等）、各種聲音（例如音樂、人聲、市聲等）。

此外，感官體驗常常不是單一的，而是多重的。《紅樓夢》第四十四回〈變生不測鳳姐潑醋，喜出望外平兒理妝〉中，對平兒使用寶玉提供的紫茉莉花種製成的粉的一段描寫，就是一個多重感官體驗的絕佳例子。這段敘述細細描繪了平兒對這種粉的感受：初見之下，她發現它「輕白紅香，四樣俱美」；隨後她遵照寶玉的指導，「用細簪子挑一點兒抹在手心裏，用一點水化開，抹在唇上，手心裏剩的…打頰腮…果見鮮艷異常，且又甜香滿頰」。¹⁵⁹顯然，平兒的體驗不僅包括視覺（「白」、「紅」、「鮮艷」），還同時包括嗅覺（「香」、「甜香」）和若干身體部份（手、手心、嘴唇、頰腮）感受到的觸覺。更為有趣的是，在這段描述中，各種感官感受之間的界限似乎不一定總是很清晰，例如，「輕」似乎既是一種觸感，又可以是視覺乃至嗅覺上的體驗。而「滿頰」的「甜香」雖然直指嗅覺，但又與體驗觸感的「頰腮」相連，並同時影射了味覺——況且，嘴唇也是這場感官體驗的重要參與部份。

¹⁵⁸ Charlotte Furth, "Rethinking van Gulik Again," *Nan nü* 7.1 (2005) p. 71.

¹⁵⁹ [清]曹雪芹著，俞平伯校訂，王惜時參校：《紅樓夢八十回校本》（北京：人民文學出版社，1993），頁471。

由此看來，首先，我們在材料上並不缺乏視覺之外有關其他感官的資料。¹⁶⁰其次，各重感官體驗之間往往緊密相連，有時甚至難以清楚區別。也就是說，感官體驗往往是「全方位」的，將個別感覺「乾淨地」抽離出來的做法有時不僅很困難，而且也不合理。那麼，爲甚麼在現有研究中，視覺受到了特殊的「專寵」？這樣的特別關照反映了我們研究中的哪些盲點？而就本文關注的文本問題而言，我們可以進一步問一問這樣一些問題：觀看是否是文本體驗的唯一或最重要方式？文本可以如何以其他感官方式來體驗？這樣的思考會讓我們對文本概念的理解帶來怎樣的衝擊？在文本體驗過程中，觀看與其他感受方式——例如，觸摸——之間究竟可以有怎樣的互動？其他感受方式之間又可以有怎樣的互動？我相信，將關注從視覺轉向其他感官，不僅可以給與我們一個不一樣的視角來考察古代文化，也能幫助我們進一步思考視覺體驗本身的特點。*

¹⁶⁰ 實際上，除長篇小說外，筆記、戲劇、詩歌、短篇小說等各色體裁作品中都不乏對各種感官體驗的描述。（在此特別感謝本文審稿人之一提醒筆者中國詩歌史上對感官的豐富描述。此外，筆者在2007年初與普林斯頓大學韓書瑞（Susan Naquin）教授對中國文化中的感官體驗問題的重要性進行過交談，深獲啟發，在此謹向韓書瑞教授表示感謝。）

* 致謝：感謝毛文芳教授邀請我參加「文本·觀看」學術研討會，使我得以與與會學者進行交流。特別感謝會上我的兩位討論人：毛文芳教授和汪詩珮教授極有幫助的評論、意見、建議，以及黃錦珠教授關於會議稿原標題深具啟發的提問和金培懿教授的精彩問題與評論。本文也深深受益於《中正大學中文學術年刊》的兩位審稿人對本文的中肯評語、建議，對此我深表謝意。

引用書目

一、傳統文獻

〔明〕《金瓶梅：會評會校本》，秦修容整理，北京：中華書局，1998。

〔清〕曹雪芹原著，俞平伯校訂，王惜時參校：《紅樓夢八十回校本》（北京：人民文學出版社，1993）。

二、近人論著

Brokaw, Cynthia J.. “On the History of the Book in China.” Brokaw, Cynthia J., and Kai-wing Chow, eds.. *Printing and Book Culture in Late Imperial China*. Berkeley: U of California P, 2005, pp. 3-54.

Brokaw, Cynthia J., and Kai-wing Chow, eds.. *Printing and Book Culture in Late Imperial China*. Berkeley: U of California P, 2005.

Cahill, James. “Introduction to R. H. van Gulik, *Erotic Colour Prints of the Late Ming Period*,” in Robert Hans van Gulik, *Erotic Colour Prints of the Ming Period: With an Essay on Chinese Sex Life from the Han to the Ch’ing Dynasty, B.C. 206-A.D. 1644*. Leiden: Brill, 2004, pp. ix-xxv.

Carlitz, Katherine. “Printing as Performance: Literati Playwright-Publishers of the Late Ming.” Cynthia J. Brokaw and Kai-wing Chow, eds.. *Printing and Book Culture in Late Imperial China*. Berkeley: U of California P, 2005, pp. 267-303.

---. “The Social Uses of Female Virtue in Late Ming Editions of *Lienu zhuan*.” *Late Imperial China* 12.2 (1991): 117-48.

Clunas, Craig. *Elegant Debts: The Social Art of Wen Zhengming, 1470-1559*. Honolulu: U of Hawaii P, 2004.

---. *Empire of Great Brightness: Visual and Material Cultures of Ming China, 1368-1644*. Honolulu: U of Hawaii P, 2007.

---. *Fruitful Sites: Garden Culture in Ming Dynasty China*. Durham: Duke UP, 1996.

---. *Pictures and Visuality in Early Modern China*. Princeton: Princeton UP, 1997.

- . *Superfluous Things: Material Culture and Social Status in Early Modern China*. Honolulu: U of Hawaii P, 1991.
- Furth, Charlotte. "Rethinking van Gulik Again." *Nan nü* 7.1 (2005) 71-78.
- Hegel, Robert E.. *Reading Illustrated Fiction in Late Imperial China*. Stanford: Stanford UP, 1998.
- Hsiao, Li-Ling. *The Eternal Present of the Past: Illustration, Theatre, and Reading in the Wanli Period*. Leiden: Brill, 2007.
- Ko, Dorothy. *Cinderella's Sisters: A Revisionist History of Footbinding*. Berkeley, CA: U of California P, 2005.
- . *Teachers of the Inner Chambers: Women and Culture in Seventeenth-Century China*. Stanford: Stanford UP, 1995.
- Meyer-Fong, Tobie. "The Printed World: Books, Publishing Culture, and Society in Late Imperial China," *Journal of Asian Studies* 66, no. 3 (2007): 787-817.
- Murray, Julia K.. *Mirror of Morality: Chinese Narrative Illustration and Confucian Ideology*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2007.
- van Gulik, Robert Hans. *Erotic Colour Prints of the Ming Period*," *Erotic Colour Prints of the Ming Period: With an Essay on Chinese Sex Life from the Han to the Ch'ing Dynasty, B.C. 206-A.D. 1644*. Leiden: Brill, 2004.
- . *Sexual Life in Ancient China: A Preliminary Survey of Chinese Sex and Society from ca. 1500 B. C. till 1644 A.D.* Leiden: Brill Academic Publishers, 2003.

Text and Visuality: Recent English-Language Scholarship on the Relationship Between Text, Viewing and Visuality in Pre-Modern China

Jie Guo*

Abstract

This essay reviews recent English-language scholarship on the intertwined issues of text, viewing and visibility in the field of Chinese Studies. Over the past two decades, the question of the relationship between text and visibility has attracted attention not only from the field of art history, but also from areas such as literature, history, and women's and gender studies. Clearly, this picture of the convergence of voices from multiple disciplines has to do with the fact that the question of the relationship between text and visibility constitutes an ideal site for performing interdisciplinary and cross-disciplinary inquiries. In other words, this question enables scholars from different disciplines to at once consider the concepts of "text," "viewing," "the visual" and "visibility" from their unique perspectives and converse and contend with each other. In its examination of this body of scholarship, this essay pays special attention to the following questions: text and viewing in relation to literature; literature and visual arts (e.g. book illustration); viewing and media; print culture and visibility; material culture and visibility; women, gender, and visibility; and the body and text. Finally, to conclude, I call attention to the potential risk of overemphasizing the visual by privileging seeing over the senses of hearing, touching, smelling and tasting, and raise questions for further consideration.

Keywords: text, viewing, visibility, culture, and Chinese Studies in the Anglophone world

* Assistant Professor, Comparative Literature in the Department of Languages, Literatures, and Cultures, University of South Carolina, U.S.A.

