

中国艺术表达中的“隐喻”传统与历史写作

——兼谈开拓“隐喻史”研究的重要性

杨念群

摘要 无论在鼎革时期还是在相对常态的历史环境中,士人都存在着难以用通行文字表达思想和情绪,他们往往通过各种艺术形式如诗词、书法、绘画、碑刻等隐晦地表达某种内心感受,但对于历史学者而言,常常会发现其表面的陈述和隐藏的深意互不一致,甚至截然相反,只有通过细致的解读才能洞悉其真义,从而丰富我们对历史真相的认识。通过对以往“思想史”、“社会史”和“文化史”研究方法的反思和批评,初步提出了建立“隐喻史”研究路径的构想,并从明末遗民如何借助描摹景物完成气节书写,唐宋士人诗词中反映出的游离与回归宦场的复杂情绪,以及清朝皇帝如何通过绘画隐示自身获得统治合法性等几个方面探讨了拓展“隐喻史”研究的可行性。

关键词 艺术 隐喻 历史书写

一、史学危机与“隐喻史”研究的兴起

20世纪90年代以来的历史学方法至少发生了四个重大的转向。其一,从对历史整体结构性和长时段的探讨,转向区域性的局部日常生活研究,对历史中“人”之角色的关注,也从“上层精英”转向了“底层民众”。人类学在这一转向中起着重要的媒介作用。人类学采取的民族志分析方法似乎天生就有“反精英”的倾向,不但相对忽略传统历史文本的权威作用,而且对草根口述及各种即时表现的底层民众之日常行为均给予更为积极肯定的评价,如此叛逆的举动触及的恰是传统历史学所阙失的面相。

其二,“文化”的内涵终于有机会从整体的“功能”解释框架中脱离出来,具有了相对独立的意义,

可以独自加以界说。原来“文化”在历史研究中是没有独立地位的,必须从属于某个更为“重要”的领域。在政治经济学框架中,“文化”由生产力和生产关系的状态所决定;在传统功能主义的叙述中,“文化”从属于各种日常的政治、社会与经济活动。没有太多人敢说,“文化”是一种可以自成体系,独立发挥作用的历史因素。

自上个世纪90年代以后,“符号”(the symbolic)和“表象”(representation)这类术语开始流行,因为文化史家讨论问题的共同基础就是各种历史现象如何作为“符号”和“表象”呈现出来。从艺术作品到日常生活实践,处处可见“符号”的踪迹,比如情绪的流露、感觉的抒发和对微小刺激的反应,以及下意识的激情所引发的行为。只是这些方面过去总被认为不过是历史进程大叙事中的细枝末节,与“结构”、“规律”、“趋势”、“阶级”等这些范畴相比完全可以忽略

不计,或者仅仅作为补充材料偶被提及。“文化”一旦可以被独立分析,史学界对民众日常生活加以持续关注的行为就立刻变得理直气壮起来。

当格尔茨(Clifford Geertz)借韦伯的观念把人比喻成挂在意义之网上的动物以后,任何一些被结构化叙事所忽略的历史细节突然开始变得异乎寻常地重要。人们服饰穿戴上的某一个图案,所举旗帜的颜色,闻到气味的表情都可能被放大为影响历史进程的制约性因素,甚至敏感到人打个喷嚏都可能会改变历史的地步。如此一来,“符号”使用及其意义解读可怕地泛化到了几乎无所不在的角落。人们的言行处处都有可能是人为再造出的一种历史“真实”,这样一场运动甚至排除了原先铁定应该划归“文化史”圈子的一些传统领域,比如“思想史”和“观念史”。因为就“符号”意义上判断,它们的解释太过“精英化”,从“表象”上观察,它们又太具有“表演性”。因为所有“思想史”的材料都是公开发表的报纸杂志或个人著作,对这些文本的解读太容易受作者意识的暗示和导引,甚至根本就是陷阱,因为这类文本表达的有可能和作者内心世界中深藏的私密性想法正好相反。一旦“思想”被串接连缀成体系,历史的虚伪一面就被合法化了,这话听起来有些耸人听闻,却在“文化史”意义的表述中已司空见惯,成为他们另辟它途的理由。但“新社会史”和“新文化史”的肆虐也遭到了一些尖锐的批评,我以为最有力的指控是说“区域社会史”和“文化史”研究日趋于琐碎无聊,使得历史学丧失了整体认知的视野,从而导致史学研究的民粹化,甚至由此更可能沦为“平庸化”。

其三,“物质文化”研究的拓展形成了对“时代精神”传统理念的超越格局,这个转变可以从布克哈特、赫律津哈到埃利亚斯这条线索的变化中观察出来。从“文化史”的研究路径来看,对精英精神形态的关注与对大众日常生活的体察一直处于相互交织渗透的状态,也呈现出某种此消彼长的趋势。早期文化史研究者如布克哈特与赫律津哈都通过艺术的表现形式寻究其中蕴藏的“时代精神”,埃利亚斯开创的“物质文化”写作模式则更强调应从表面的礼仪举措中观察文化产生的意义,如他的著作《文明的进程》刻意集中表现餐桌礼仪的历史,揭示西欧宫廷内自我控制或情绪控制的渐次发展过程。在他的眼

中,刀叉和餐巾的历史并非人类深层精神的历史。埃利亚斯是想通过宫廷礼仪的研究,为以往的“精神史”传统找到一个世俗的物质基础,以免因过度强调“思想”和“精神”超越性的一面,从而堕入某种虚幻的理想主义泥沼。这个思考路向直接促成了古代“消费主义”研究的热潮,这类研究还具有某种“时尚性”,因为其关注课题可以直接与当代“消费主义”的表现分析形成对话关系。

最近国内对“物质文化”的关注热情渐趋高涨,有趋于白热化的态势。尤其是对明末清初士人生活样态的解释,力求从明末城市奢华的生活场景如园林建筑的风格、印刷文化的普及、绘画艺术的歧变和宴饮雅集的演示等方面来定义“文化”的形态。但其研究思路并不十分明确,既非彻底疏离“精神史”的表达,也非如埃利亚斯那般透视社会与个人的自我控制方式的变化,而似乎仅仅想说明某个特殊历史阶段已出现了消费能量积聚与渐趋繁盛的迹象,或者展示一些疑似现代时尚的特征。这样的研究不过是在验证当今流行的消费文化早已在明末就萌现出了兴盛的迹象,变成了为当代消费主义的流行提供某种历史合理依据而不是批判性的反思分析。也许其研究初衷是要回答“士大夫精神”如何以物质化的形式表现出来这类比较新颖的问题,但结果却变成末世士人奢靡浮华行为的大展汇。在我看来,“文化史”研究一旦流于为消费主义作合理性辩护,就几乎不承认士人具有思想史意义上的精神超越性,实际上也就间接否定了士人思想具有的精神价值。如此剑走偏锋的结果有可能遮蔽对历史最有力量部分的揭示。

自上世纪80年代以来,中国史学一直在偏离宏大叙事的新路上疾走,大家都希图尽快从僵化的经济政治决定论的束缚中解放出来。寻求士人超越世俗的品格和确认文化自身相对独立的价值大致成为逆向思维的最佳例子。余英时当年就特别强调,士人所具有的遗世独立之品格,应该超越阶级的界线,达到普世尊崇的境界,反对大陆学界给士人研究强行贴上政治经济定位的标签^①。从这一点观察,余英时的主张有点像布克哈特写作《希腊文化史》时所持有的看法,他认为“政治”充满不确定性,而“文化”

^① 余英时:《士与中国文化》序言,上海人民出版社1987年版。

则相对稳定,易于把握,不受利益驱使,不带意图,甚至是以不自觉的方式进行表达的^①。

但余英时对士人阶层精神纯洁性的研究,又自动剔除了“文化”中的世俗表现这一面,仍局囿于精神观念史的分析框架之内。有关士人精神价值的观念史描述显然只具“理想类型”的价值,和历史的实际境况相距甚远。因为中国历史上士人的非超越性行为恰恰以更为频繁的几率在发生着。“文化史”方法的介入显然有助于消解这方面的迷幻感觉,至少可以阐明士人精神价值的世俗基础。

其四,“思想史”研究面临不断衰落的命运,同时面对社会史和文化史的强力冲击,自身必须寻求新的突破点,其中对“感觉世界”的探寻应该是较为有效的路径。

中国学者对此转型其实也有一定的认知,如王汎森曾借助雷蒙·威廉姆斯(Ramond Williams)“感觉世界”(structure of feeling)的概念,倡导研究近代中国的感觉世界。他以南社为例,认为柳亚子、陈去病等人聚会饮酒,或流连于古墓遗迹所写出的诗文,可能表现张扬的更是一种较为私密的情绪,与他们在《民报》等刊物公开发表的思想论点有所不同,整体而言是在带动一种感觉世界的变化。因此,捕捉当时文人情绪与思想如何发生互动就成为一件有趣的事情^②。

对“感觉世界”认知视角的介入无疑有利于修正思想史和观念史的偏失,同时从直观上也丰富了历史写作中场景描写的多样性,目前的“文化史”研究也越来越细致地触及了历史的微观层次,甚至环境里的光与影、声音、味觉乃至具体到体味、嗅觉都有专题的著作予以揭示。如此一来,一些文学作品中的想象性描写同样可以被当作史料加以处理,因为它们可能言及的是一部分珍贵的底层历史记忆。

最近北岛撰写的回忆性随笔《城门开》中就有大量对老北京的记忆描述。比如,他谈到儿时北京的夜晚很暗很暗,邻居家两居室单元三盏日光灯,还不如如今时髦穿衣镜环形灯泡中的一个亮,灯泡不带灯罩,昏黄柔润,罩有一圈神秘的光晕,抹掉黑暗的众多细节,突出某个高光点。他的结论是日光灯的出现是一种灾难,夺目刺眼,铺天盖地,无遮无拦。正如养鸡场夜间照明为了让母鸡多下蛋一样,日光灯创造的是白天的假象,人不下蛋,就更不得安宁,

心烦意乱。受害最深的是孩子,在日光灯下,他们无处躲藏,失去了想象的空间^③。这已不是一种文学描述,分明是建立在记忆之上的一种历史感觉,或者是一种文化史观。不仅是光和影,在味觉上北岛也梳理出了几种北京的季节性气味儿,如冬储大白菜味儿、烟煤味儿、灰尘味儿,构成了北京城的味觉底色;在嗅觉上则有鱼肝油味儿、大白兔奶糖味儿,甚至什刹海体校游泳池中的福尔马林味儿、漂白粉味儿和尿臊味儿等,构成了一种微观的身体知觉场。

不过,如果“文化史”仅凭这些分散的感觉架构出历史的场景,显然还不足以和传统的思想史、观念史相抗衡,因为对感觉的沉迷很容易流于一种表面的体验,从而肢解和碎片化了对历史整体演进态势的理解。对感觉的描述可以泛化成不同的分支如“感觉史”、“情感史”、“身体史”、“嗅觉史”,等等,其结果可能造成对历史叙事的多元解释越来越趋于分散,如何收束整合依然是个大问题。因此,彼得·伯克曾经把“思想史”和“文化史”的差异比作简·奥斯汀的名作《理智与情感》,思想史是大姐,更严肃、更准确,而文化史小妹比较含糊,但更富有想象力^④。广义上的“感觉史”更多强调人们的身体如何屈从于从声音到气味的变化所构成的现代世界,这样的描述可以无边地扩散出去,最终难以划界。我认为,解决此弊端的办法之一就是“隐喻”的解读收拢因感觉肆意铺陈弥散所造成的四处飘零的历史碎片。

“新文化史”强调“表象”的支配作用,意味着要研究者笔下的历史人物挣脱对环境的被迫反应,而对“建构”意义的阐明则更是强调历史人物的活动对各种“表象”形成的干预力。问题是,历史人物在多大程度上能够干预表象的构造,表象的建构与历史本身的构造之间发生区别的判断标准是什么?这都需要进行更加细致的具体分析。其实在我看来,“文化”在更多情况下仍然是一种政治利益委婉曲折的表达,这倒并非说“文化”无法完全脱离政治经济的制约脉络而保持独立品格,而是说必须在有能力回

① 彼得·伯克:《什么是文化史》,蔡玉辉译,北京大学出版社2009年版,第23页。

② 王汎森:《中国近代思想文化史研究的若干思考》,台湾《新史学》第十四卷第四期,2003年12月。

③ 参见北岛《城门开》,三联书店2010年版,第1~17页。

④ 彼得·伯克:《什么是文化史》,第58页。

答其与政治如何发生关联这个问题时才能凸显出其运思的力量,否则,就很有可能沦落成为当今消费主义合理性作辩护的从属角色。所以本文提倡“隐喻史”研究,就是想通过对中国历史上具有象征意味的一些现象的观察,拟以艺术实践中的某些个案为例,来聚拢“感觉史”研究所津津乐道的那些素材,并以此为基础,探索中国历史研究中政治史、社会史与文化史方法的再融合途径。

二、“隐喻史”表现之一:诗词隐语与绘画主题中所表达的士人心态

“隐喻史”在诗词中的表达更与个人精神心理状态相互依存,其中所表现的个人情绪往往只是第一个层次,背后指向的是更深层的动机和抱负,这种通过捕捉情绪弥散中的象征意思的手法,完全可以弥补思想史研究之不足。余英时对方以智(密之)诗词内涵隐喻手法的解读正是一个突出的例证。方以智于清初避世青原,或诗或画,多作禅语。这些禅语多取“自喻”的风格,不希求人们真正悟解。但密之又多有俗缘,有一个很广泛的遗民朋友圈子,故其诗词中透露出的信息多元而复杂。

“遗民”心境和经历可以作为“情感史”最佳的素材加以处理,其鼎革期窘迫流离的境况与常态之下士人的行事风格大异。但明末清初,这些遗民身处异族统治之下,其自我情感的表达十分隐晦,无法使我们从表面上清晰解读其内心的真实感受,必须绕过他们公开发表的言论,深入背后的隐层涵义,才能揭示历史的真相。余英时说解读方以智“死节”之谜犹如“译解暗码(decoding)”,用的是西方诠释学的路径。在余英时看来,对密之“病死”还是“自沉”的考辨,非仅系一人之名节,而是关乎明清之际文化动态整体变迁的典型事件。他引述涂尔干《论自杀》中的说法,想通过透析密之“个人良知”的呈露,推断社会之“集体良知”的存在,即勘透“生死”意义之关节。

但中国史学中考据方法与诠释的关系迥异于西方,西方实证与诠释走的是两条道路,常互相排斥,中国史家则力求从疏解辨析史实中寻绎解释的可能。最显著的例子就是明清之际遗民“隐喻系统”的产生。明清易代,胜国遗民反清心绪不能明表,只能隐忍心中,不敢直道其事,所谓“物不得其平而又不

能鸣,其声回荡曲折,于是隐语之系统出焉”^①。清初遗民的隐语系统,因人因事而时有变化,往往借助古典的历史叙事传统中的大量典故表达心曲与对史事看法,并非凭空臆想。因此,要明白其深意,必须挖掘隐语背后的古典史实与现实发生之历史事件之间的对应关系,从中揣测其形成委婉曲折之心态的深层理由,即“论世”与“知人”之间必须构成有机交融互渗的关系,其难度之大,可想而知。

现今史学研究的毛病出在详于“论世”而昧于“知人”,不过其“论世”也往往为设定的意识形态规则所左右,难以窥见“人”之活动的踪迹。我们不妨仍以密之自沉死节一事作为讨论如何破解中国式隐语系统的例证。早年由于缺乏足够的文本史料,特别是密之及其亲属弟子述说其死节的证据,所以考证途径首先是从死亡地点的“隐喻性”表述特征开始的。密之辞世的地点叫“惶恐滩”。“惶恐滩”在古典诗词的传统中并非普通的地名,而是文人流放时吟咏抑郁不平心绪之地。苏东坡《入赣诗》有“山忆喜欢劳远梦,地名惶恐泣孤臣”的诗句。“惶恐滩”遂成“孤臣”放逐的自叹之所。文天祥那首著名的《过零丁洋》更有“惶恐滩头说惶恐,零丁洋里叹零丁。人生自古谁无死,留取丹心照汗青”的豪言名句,更使“惶恐滩”进一步成为蹈死不屈之名节士人的圣地。密之作为明代遗民,其隐居的青原山,就有文天祥手书的匾额,日日生活出入于此手书遗泽之下,其隐语发生的效力自然不可小觑,进而推测会建立起一种人格的“认同感”,遭捕之后以“惶恐滩”为慷慨殉难之地自然顺理成章。加之次子方中通以《惶恐集》命名其诗集,幼子方中履亦取名其住宅为汗青阁,都有隐为体谅其父死节的心思在^②。

当然,只从地点出发揭示“地点感”包含的历史隐喻的做法显然还是不够的,必须进一步探析出更多密之自沉的相关隐语证据。故余英时又举其子方中通《惶恐集》中有诗句云:“波涛忽变作莲花,五夜天归水一涯”之句,诗注则说:“夜分波涛忽作,老父即逝,而风浪息云。”对这句诗中所含隐语的解读是,佛家以往生极乐净土栖托于莲花台。诗中说波涛作莲花状,正是隐言密之逐波而逝,为佛接引而去,入

① 余英时:《方以智晚节考》,三联书店2004年版,第4页。

② 余英时:《方以智晚节考》,第83~84页。

水则风浪止息^①。这让人联想到方密之晚年哲学一直主张儒释道三教合一之说,其本人身份亦为隐居僧人,故以莲花台托引入佛界暗喻其自沉殉节,也颇合其现实身份,可以起到障人耳目的作用。这就需要解读对密之的佛徒身份和相关佛教典故颇为敏感,方可洞悉其与殉节语境的内在关联。

再有一个例子是对隐语的破解必须建立在对更远古史实掌故的熟稔基础之上。如方中履有《字老臣梅先生七十序》中曾复原其父于惶恐滩中的现场情境,时有“履兄弟亦惟止水相踵自勉”之句。“止水”从古意上讲当作“投水”解,隐含要随父亲投水自裁以全名节的意思。“止水”一词的相关出处在《宋史·文天祥传》中,有记载说宋臣江万里在襄樊失守后,曾筑亭题匾曰:“止水”,当时无人辨其意,城破后,万里赴水而死,人们才明白“止水”的确切涵义。方中履转用此意,隐喻密之投水全节之举。故余英时才有感叹“今之治史者已渐失昔人对古典文字所必有之敏感性,此诚令人不胜其今昔之感也”^②。

故对“隐语”中所含象征意义的阐释,就不是一个简单的考据方法是否能够运用的问题,也非一般诠释学所能胜任。考据学只注意史料之有无,若拘泥于“求实”的标准,则无法洞悉隐语背后的象征意义,因为史料并无密之自沉的确实记载。必须回到康熙年间严酷的异族统治之相关语境中去理解士人心态,才能寻究到历史真相,否则拘守“求实”家法,反而视“虚”为“实”,未知“实”隐于“虚”之幕后的历史隐情。

关于如何从史料的“虚”“实”关系中洞见隐喻的讨论,在我自身的研究中也会遇到类似需要慎重处理的问题。在阅读明末清初士人的各类诗文中,我曾不经意地发现,“残山剩水”这个词出现的频率相当高。通过撮取大量的诗文证据进行分析,我认为,“残山剩水”是清初遗民在怀念前朝故国时所经常使用的一个“隐语”,以表达其对蛮族入侵后山水变色的不满情绪。比较有意思的是,“残山剩水”作为一种“遗民”典故,恰恰也大量出现在南宋元初的遗民诗词中。清初遗民正是借用了元初遗民的这个隐语来表达自身对易代处境的认知和感受^③。全祖望曾作《南岳和尚退翁第二碑》,其中说:“易姓之交,诸遗民多隐于浮屠,其人不肯以浮屠自待,宜也。退翁本国难以前之浮屠,而耿耿别有至性,遂为浮屠中

之遗民,以收拾残山剩水之局,不亦奇乎!故余之为斯文也,不言退翁之祥,而言其大节。”^④全谢山拈出“收拾残山剩水之局”的特殊意义,说明遗民隐语中不仅有怀念故国之意,而且有复兴故土之志,其“隐语”的内容更加复杂。

如果说,“残山剩水”的意象大量借用了南宋遗民怀念故国的隐喻表述,那么在非鼎革易代的境况下,士人的言行中是否也会出现类似的“隐语”以表达他们的心绪呢?我们从北宋文人的诗词和绘画等艺术形式中同样会发现,精神受到压抑后所隐晦表达出来的忧怨情绪。例如,北宋诗人常常引述某一经典诗句的韵脚,却不指明它们来自何处,如果人们不具备与作者相同的认知能力,就很容易错过诗句的隐喻内涵^⑤。特别是与诗词意境相配合的山水画风格的转变,几乎直接配合了当时士人情绪的变化。

北宋从诗话到绘画风格的变异与当时政局的反复有关,神宗时期新旧党争造成大批文人遭到贬黜,抒写和挥洒内涵隐喻的诗画成为承载无声怨抑情绪的最佳媒介。与前文提及的“惶恐滩”隐语有些相连带的类似,北宋诗词中也往往以某一“地点”氛围的渲染作为积累和抒解怨忿之气的重要手段。比如,以“潇湘”这一偏远地区的描述衬托“离别”的主题。“潇湘”北宋称“潇湘南路”,属楚国南部,今天的湖南一带地区,常为遭贬黜之人的流放地,同时也是屈原自沉的地点,容易引发对故国忧思的联想。宋朝的“潇湘八景”绘画因此与讽喻离别之苦,责备君主听信谗言的诗词一道成为感伤艺术的代表作品。再如,“孤雁”就被作为孤臣谪贬流放的隐喻频繁地加以描绘,北宋诗人大量借助杜甫诗作中的“孤雁”意象形容自身进退无据之状况。以“鸿雁”的姿态分别喻示着士人所遭遇到的不同处境。飞行的鸿雁代表了朝臣的秩序,一旦降落犹如“平沙雁落”,则代表疏离了正常的宦途轨道,丧失了尊严端庄的地位。

关键在于,雁落平沙是由外力所害,故杜甫诗中

① 余英时:《方以智晚节考》,第162页。

② 余英时:《方以智晚节考》,第167页。

③ 杨念群:《何处是江南?清朝正统观的建立与士人精神世界的变异》,三联书店2010年版,第20~58页。

④ 《鮚埼亭集》卷十四第三册。

⑤ 姜斐德:《宋代诗画中的政治隐情》,中华书局2009年版,第1页。

三、“隐喻史”表现之二：不同艺术作品隐喻中所表现出的历史变迁

有“伤了流落羽，行断不堪闻”的句子，描绘的是受惊鸿雁为射猎者的弓弦声所惊吓而跌落云间的故事。典出《战国策》，暗示自身被捕、受审和流放的经历。与之相对应的是，苏东坡第二次流放南方时也使用了相同的意象：“雁落失东岭”。

在宋代的圆熟隐喻传统中，“鸿雁”凸显出的是“孤独”的主题，但士人对“孤独”的理解却并非可以单独处理，而恰恰是与“回归”相对应的中国士人的精神世界中，很少有对“孤独”痛入骨髓的深切理解和领会，而是浸淫在对回归的欲望之中。这从屈原对楚王的依恋情绪中可以加以体会。尽管在古代的传统诗词中，不时会出现所谓安适于田园生活的意向，最著名的当属陶渊明《归去来兮》对“归”字的诠释。从表面上看，好像完全陶醉于田园牧歌式的意境，但是在大多数的艺术表达中，回归仕途的内在渴望远远大于对安逸生活的需求。大多数流放者期待的回归状况不是孤寂悠闲的田园生活，而是减刑后官复原职的荣耀，是与友人重聚，重新融入京城繁奢的都市文化的喜悦。“归返”并非远离尘嚣，而是渴望回归到政治活动的中心，获取朝廷的宽恕和罪名的赦免。

在表达这种意境方面，绘画和诗意的解释完全可以相通。“平沙落雁”和“远浦归帆”这样的诗词主题同样成为“潇湘八景”的创作素材，恰恰证明诗词文字所表达出的既疏离官场又期待回归的内涵是如何转换成意象加以表述的。又如“潇湘八景”中另一个绘画主题“江天暮雪”，是以唐代柳宗元被流放至潇湘地区时所作《江雪》一诗的意境为底本加以摹写的。“孤舟蓑笠翁，独钓寒江雪”中所表现的是老迈渔翁孤身一人处于纯净的雪景世界中；“千山鸟飞绝，万径人踪灭”则喻示流放士人仕途的迷惘与落寞。渔夫隐逸的主题反映在另一幅名为《渔村落照》的绘画中，暗示隐逸之幽与重被征召的欢愉是相辅相成的。姜斐德认为，作为“潇湘八景”的最后一个主题，尽管流离官场的士人在大自然中颐养着宁静的心性，他们其实仍在思念着朝廷^①。

渔翁江雪钓鱼的意境更像是一种姿态，是为了重返官场获取更大的利益。甚至晚清时期袁世凯退隐漳德时，都有一幅独钓园林之中的照片，后人看来显然是蓄志以谋再起的写照，而与闲适的心境无关。

当艺术作品以“隐喻”的方式表达个人或群体的感受时，它的形式是带有主观色彩的，但其内容却与某个时代所表现出的特征有密切的关联，甚至从其“隐喻”样态的变异中可以窥知出历史演变的讯息。比如，从晚明到清初这样发生易代鼎革的剧变时期，士人心态的转化受两个极其重要而又相互冲突因素的支配，一个因素是晚明以阳明心学为代表的“人格主义”的兴起，“心学”比较强调个体主观的自觉对现实世界的介入和支配作用。狄百瑞甚至形容其为中国式的“自由主义”^②。岛田虔次也认为，人的概念和自我意识的展开使人得以有限地区别于“社会”的控制，因此可以视为早期近代人性论在中国的发生，甚至是近代市民社会的萌芽^③。但同时第二因素即满人的入侵和统治又使得人性的自由勃发受到抑制，最终使早期人性自我意识的觉醒遭遇了挫折。对这样的历史过渡期性质的判断，不少可以反映在公开发表或私下流传的各种回忆录、日记、自传、小品文、笔记、札记、游记、述略、逸史之中。

比如司徒琳就发现，16~17世纪与阳明学流行的主旨相适应，出现了大量叙事性以自我为主题的文献如自传、回忆录，这与明清交替时人们身处感时伤怀之中的特殊语境有关，亦和阳明学的“人格主义”对自我意识的刻意强调有关。但18世纪以后，落笔直抒胸臆的作品显著减少，一方面说明阳明思想的支配力在减弱，另一方面也说明异族思想控制和治理技术的能力得到了强化。如18世纪出现了许多按年月日的时间顺序撰写的自传，称作自订年谱或自撰年谱。《年谱》与清初自述体文类的重要区别在于其中充斥着大量对生活经历的流水账式记录。按司徒琳的观察，“清代年谱发展至顶峰时，年谱中记载家世、编年体例与记载真实经历的内容更多地反映了新古典主义的社会风尚、文本考据及对

① 姜斐德：《宋代诗画中的政治隐情》，第99页。

② 狄百瑞：《中国的自由传统》，李弘祺译，贵州人民出版社2009年版，第102~121页。

③ 岛田虔次：《中国近代思维的挫折》，甘万萍译，江苏人民出版社2005年版，第23~25页。

时代的观察,而非自我表达中的现代性萌芽”^①。

由于大量使用隐晦的笔记,真正的“自我”被隐藏起来,这个观点与岛田虔次有关中国遭遇近代挫折的观点有相一致的地方。当然,对18世纪以来中国所面临的“近代挫折”,不能仅仅以探析思想文本的形式加以考察,而应该把人的意识觉醒及其遭到抑制的过程置于多种艺术作品的表现形式中予以定位,特别是对这些作品中所深藏不露之“隐喻”意义的揭示。比如,在晚明的书法和绘画艺术中,“尚奇”变成了一种彰显自我价值的风尚。在白谦慎看来,“奇”在晚明文化中具有多重意义与功能,它既可以是文人的理想人格,一种高雅不俗的生活形式,或是社会上下关系浮动时代的精英分子用以重新界定自己社会身份与众不同的行为,或是知性上的好奇心和追求,也可以是文艺批评中使用的一个重要美学概念,它还可以是奇异新颖的物品,大众对异国风土人物的好奇心,或是印刷业用以招徕顾客的广告性语言,通俗文化的制作者用来制造大众娱乐生活中的戏剧性效果。总之,惊世骇俗的标新立异之举受到鼓励和激扬^②。

“尚奇”风气在晚明书法中的表现也是俯拾皆是,比如,董其昌就提倡“试笔乱书”,赋予作品以“生”的特质,以避免因习熟而蹈入僵死的书写风格。书法中“生”和率意、直觉相关,具有“奇”的特质。这还只是“尚奇”在相对平静年代的表现。

“尚奇”行为在明清易代的鼎革多事之秋,就会具有更为特殊的“隐喻”意义。清初的傅山年轻时醉心于赵孟頫的书法,但经鼎革变故之后,深切意识到其道德品格与书法之间的对应关系。赵孟頫为宋朝宗室,却于宋亡后侍奉元朝,成为“贰臣”。傅山有此意识后再观赵孟頫书法就觉其“浅俗”“无骨”,开始回归唐朝颜真卿的书法,颜真卿在平叛中为国捐躯,成为忠臣的楷模。集体记忆中的象征资源由此成为校正艺术风格的标准。傅山认为,颜真卿的书法具有“支离”的特质。他比较了赵孟頫和颜真卿的书法后,提出了“四宁四毋”的美学观,在《训子帖》中宣称写书法时要做到“宁拙毋巧,宁丑毋媚,宁支离毋轻滑,宁率直毋安排”。

在这种美学观中,颜真卿的风格属于“丑”、“拙”、“支离”、“率直”,赵孟頫则体现了巧、媚、轻滑、安排。“支离”一词典出《庄子·人间世》中对“支离

疏”这种人形异类怪物的描述。庄子把肢体的“支离”视为乱世中生存的一种寓言,是一种政治隐喻的表达。傅山在鼎革之际以书法“支离”为美,喻示着逃避政治,对退隐姿态的认同和对现政权的消极抵抗^③。与支离丑拙的书法相对应,傅山绘画中所表现出的狂放、粗野、荒率同样呈现出丑拙支离的一面,其荒疏之感折射的是遗民荒芜的心理世界。与傅山基本属同一时期的画家石涛在《梅》这一册页中明确用“支离”的形象表达遗民“残破”的心境。画面的梅枝断成三截,明显与传统的梅花完整的构图形象不同,显得破碎丑拙,其画面题诗昭显了“支离”的本意:“古花如见古遗民,谁遣花枝照古人? 阅历六朝惟隐逸,支离残腊倍精神”,明确昭示出“遗民”的主题。清初画家髡残则以干渴而短粗的笔触皴擦出粗野模糊的山水画面。这种“破笔”完全不同于以淡湿墨点营造的诗境,至此,“残”、“拙”、“丑”、“支离”等异类的范畴终于转换升格为清初的书画审美理想,“丑拙”美学观也可视为明末“尚奇”之审美品味的延伸。

在清初向清中叶过渡时期,“访碑”这样一种艺术活动所包含的复杂内涵也颇值得分析。傅山曾作过一首名为《碑梦》的五言古诗。傅山梦到的碑中残字可辨,其中有一个意象是“蜀葵”,让人联想到蜀地和三国时僻居此地的汉朝正朔蜀汉。在满人统治的初期,傅山以此梦境隐喻对明皇的忠诚。因此,清初金石学的勃兴与访碑问古行为的流行就与士人维系对前朝历史记忆的动机有关。读碑访碑变成了凭吊前朝的一种仪式与隐喻,也与明末在书斋庭院当中赏玩碑刻拓本的金石学风气有了本质的区别。晚明的消费文化讲究闲适与雅致,清初荒野访碑体现出的对残破拙朴意境的追求,显然有更加复杂的隐喻意义。

金石学的复兴反映了清初士人由“尚奇”到“复古”品味的转变,当然这一转变是需要有一个过程的。17世纪进入清代不久,怀旧气氛开始在艺术界酝酿发酵,引发由“奇”向“古”的转变。金石文字与

① 司徒琳主编:《世界时间与东亚时间中的明清变迁:世界历史时间中清的形成》,三联书店2009年版,第441页。

② 白谦慎:《傅山的世界:十七世纪中国书法的嬗变》,三联书店2006年版,第25页。

③ 白谦慎:《傅山的世界:十七世纪中国书法的嬗变》,第144页。

经史考证的关系渐趋密切,但这时“奇”与“古”依然可以彼此兼容。然而,到了18世纪,艺术家逐渐将重点放在对“古”的追逐而非对“奇”的品赏之上。可以感觉到,金石学与考据学的结合以及对“三代”、“汉唐”风格的复归,都带有君王品味的渗透痕迹,而且随着这种痕迹的加重,对于“古”的追寻完全压倒了对“奇”的品鉴^①。

再如,“屏风”作为中国绘画中的媒材,可以作为一种视觉隐喻加以探讨。屏风中的“画中画”在画面内容与风格上往往与绘画场景中屏风前面的人物形象相互关联。屏风还同时起着切割划分空间的功能。其装饰效果在于映射画中人的情感、思想和心绪等无形之物,可以为心态史研究提供某种佐证。巫鸿发现14世纪七八十年代山水绘画中的草堂里往往摆设着一张素屏,即屏风上仅设计成无任何图案的白纸。这张“素屏”前的卧榻上空无一人,草堂往往掩映在松涛和山泉流淌的氛围中,这与两汉唐宋屏风中往往饰以绚丽色彩的人物形象大为迥异。素白的屏风变成了士人高洁精神的“隐喻”,这个传统一直延续到明代。比如,文徵明的画作中就大量使用素白屏风作为表现题材。如果进一步引申,即可视为士人“精神史”的一种书写形式,应该纳入我们的观察范围^②。那么,在常规状态下,甚至在所谓“盛世”的境况下,各种艺术表现形式中的隐喻如何发挥其作用呢?

其实,绘画表现的场景往往对应着某些历史的演化和变迁,比如那幅最有名的《韩熙夜载图》,北宋顾闳中的摹本和明代唐寅摹本的最大差别是,人物的不变与周围景物布置的重新设色布置形成了巨大反差。唐寅的摹本明显受到“青楼文化”的影响,与明季消费文化的流行蔓延有关。在消费文化的际遇中,“素白屏风”的设置与周围奢华的宴饮景致交织在一起,就构成了大众消费主义与洁白操守之间的隐喻关系,这与文人画中的“素屏”形象完全是两个境象,在那里,“素屏”往往喻示着画中人精神的高洁。

与乱世中的隐士有所不同,处于相对稳定历史时期的人物对隐喻要素的处理往往显现出另一种风格。比如,身处晚明奢靡风气蔓延状态下的唐寅,就更表现出狂人世俗的一面,他常流连于青楼楚馆,不时会表现出卖画沽酒等狂放行为,与沉郁于国破家亡忧愤之中的隐士那含蓄低调的姿态明显不同,却

并不妨碍其行动会交替表现出“消费主义”与“退隐主义”的双重意义。

对艺术风格变化中隐喻内涵的探寻也可为一些重大的历史命题是否成立提供某种新的佐证。比如,清朝如何建立起它的统治合法性的问题,就可从艺术作品所表现出的隐喻特征中寻求答案。目前争论较为激烈的一个问题是:清朝统治合法性的基础是建立在对中国文化的继承上,还是对满洲特性的刻意汲取上。要有效地回答这个问题,仅从宫廷制度(政治史)和基层运作(社会史)的角度观察仍显得说服力不够,还应深究皇帝如何通过对艺术的鉴赏品味凝聚和构建自身的权力基础。

比如,康熙、乾隆南巡中对“江南”文化的改造吸纳过程就异常复杂,一方面士林阶层要重构被清军毁灭的城市文化记忆,如对晚明时期扬州繁华奢靡生活方式的复原成为一个相当重要的心理情结。与此同时,满洲皇帝也想通过南巡把自己对文化的理解灌输进江南地区,实现某种鉴赏品味的“殖民”。其结果是,皇帝的南巡与士林对往昔城市文明的记忆重构相互交织在一起,构成一个双向渗透的过程。一方面,“江南”文化诸如园林、建筑、书画和饮食被大量移植进北方地区,成为满洲帝王更新其生活方式的重要资源;另一方面,像扬州这样的典型江南城市为了迎合南巡皇帝的欣赏品味,也极力吸纳北方地区的艺术风格,以至于改变了原来较为纯粹的城市布局景观。在瘦西湖周围引入白塔式北方建筑造型即可看作两种文化妥协互渗的结果^③。

宫廷绘画的变迁也是个突出的例子。雍正曾经要求宫廷画师为自己绘制了不少各类着装画像。在画像中,雍正分别乔装成突厥王子、道教法师、蒙古贵族,甚至有西装假发的服饰扮相。不过出现最多的形象却仍是汉族文人,分别有倚石观瀑、悬崖题刻、静听涛声、竹林操琴等各式画面。有论者已指出,通过绘画清朝皇帝得以表现出其多元君主的统治形象,他既是汉人的皇帝,也是蒙古、满洲甚至是更边远地区“蛮夷”的君王,其多元身份是通过绘画

① 白谦慎:《傅山的世界:十七世纪中国书法的嬗变》,第250页。
② 巫鸿:《重屏:中国绘画中的媒材与再现》,文丹译,上海人民出版社2009年版,第151~157页。
③ 梅尔清:《清初扬州文化》,复旦大学出版社2004年版,第200~223页。

中服饰的不断更换,以“隐喻”的途径表达出来的^①。

绘画隐喻与历史进程之间具有对应关联的复杂性还表现在宫廷绘画中存在着一个内外有别的构造系统。在公开展示的宫廷画像中,清代皇帝对肖像画中的服饰都有相当严格的定制,特别是乾隆皇帝对宫廷画家的控制非常严格,皇室成员的肖像一律身着满族服装,即“朝服”,称为“容”,整体风格突出的是一种仪式感,没有任何个性可言。容像中对正式礼服的着重强调显示清朝皇帝对满洲身份的刻意认同,通过固守民族服装的特殊性,拒绝接受汉服以表达满族的优越感和统治地位。而一些宫廷中皇帝的私人藏画,笔触和风格则要灵活得多。比如,雍正《十二美人屏风》中的美人均着汉人服装,环境布置则选择江南园林景色,其实喻示的是皇室对“江南”美景文化的收藏,在这里,“女性空间”被想象为江南精致而又柔弱文化的象征,是激起征服和性幻想的对象。作为不同于满洲文化的汉族文化的精致、优雅和微妙华丽的特质被浓缩在美女和相关的景致之中加以收藏与鉴赏。皇帝爱慕美人也征服美人,美人成为“江南”乃至汉族文化的隐喻,她是一个“他者”,一个被禁锢的宝物。正如巫鸿所说:“她的被动性、从属性和忍受着相思煎熬都具有了明显的政治意义。创造她们,拥有她们和对她们的空间占有不仅满足了一种私密的幻想,而且满足了一种对被征服的文化与国家炫耀权力的欲望。”^②

乾隆登基后,其宫廷画作中继续表现汉族美女的形象,只不过与其父的区别在于,雍正帝还只是把汉族美女视为一种观赏和收藏的对象,自己并不置身其中,而乾隆皇帝则亲自显形于各种画作之中。比如,在一幅《乾隆行乐图》中,乾隆身着传统汉族文人的服装倚坐于山中凉亭之内,注视着眼前列队从桥上走过的娇媚美人。整个山水构图颇类似于标准的文人画,似乎表现的是一种文人隐居的场景,实则人物的关系隐喻的却是皇家的另一种生活姿态。在一首题诗中,乾隆帝把这些汉族女子比作王昭君,以喻意自己异族统治的身份,同时其汉服形象又喻示其已经融入了汉人的生活,并实现了真正的控制,这种控制已超越了雍正仍视汉人为“他者”形象的束缚^③。

这里仍涉及艺术表现中的“隐喻”与历史现实发生的事件和场景如何发生对应的问题。我们可以看

到,《平安春信图》中身着汉服的雍正递给乾隆一枝梅花,在汉人语境中喻示着传递春天的消息,但艺术史家则把它解读成传递着“天命”继承和对汉人文化占有和挪用的合法化。特别是周围围绕着松与竹,以及乾隆握有竹子这一动作都昭示出了以上含义,如果把这种艺术“隐喻”的解释置于思想史的脉络中寻找其依据,我们就会发现,清朝皇帝对“道统”与“治统”的同时占有达到了前所未有的巅峰,艺术绘画表现的正是这一“道统”转移的主题^④。因为身着汉服昭示着作为异族统治者的雍正、乾隆皇帝对汉人统治的合法性,也挣脱了总被汉人视为“蛮夷”的尴尬处境,也就是说,颠覆了宋明以来在汉人传统中早已根深蒂固的“夷夏之辨”的历史观。这些现象的发生过程非常复杂,除了以学理化的方式加以探讨之外,还可以从中国艺术所表现出的“隐喻”风格中加以感知。

四、“隐喻”解读 对于历史书写的意义

在以往的中国历史研究中,由于研究者大多关注公开发表的文本中所昭示出的信息,比如较为注重各类官修史书、学者文集和地方文献载存的史料,对其他类型的文本,如私密性日记、诗词、书法、碑刻、绘画中所表达出的各类人物之心态和情绪有所忽略,因此,对整体历史演进过程中发生于表面状态之下的微妙变化难以进行有效的分析。本文试图阐明,对各类艺术作品中所包含的“隐喻”意义的解析,有助于加深我们对历史事件发生的语境以及历史人物深藏不露心态的理解。这类艺术文本不但在形式上有别于传统史料的类型,而且在内容上也需要通过不同的阅读诠释手段以揭示其意义。

综上所述,我们可以大致归纳出“隐喻”解读如何彰显出历史书写中的另一层涵义。首先,历史中

① 巫鸿:《清帝的假面舞会:雍正和乾隆的“变装肖像”》,载《时空中的美术:巫鸿中国美术史文编二集》,三联书店2009年版,第357~378页。

② 巫鸿:《重屏:中国绘画中的媒材与再现》,第189~195页。

③ 巫鸿:《重屏:中国绘画中的媒材与再现》,第295~296页。

④ 参见黄进兴《清初政权意识形态之探究:政治化的“道统观”》,台湾《中央研究院历史语言研究所集刊》第58本第1分,1987年。

所发生的非常规变化容易促成书写者使用隐晦委婉的手法表达自己的心绪,特别是在易代鼎革之际,这种情况的出现会更加频繁和明显。例如,明清易代时期,大量的遗民文字和绘画以及表现出的相关行为就充满了晦涩难辨的隐喻符号,此“隐语系统”包括各种复杂的典故和象征,读取它们显然不能按照常规的路径进行,必须透过其字面或形式的表达寻求背后的真义,还要注意其以隐喻表达心态的真正动机是什么。因为,一个易代之际的历史书写者与常态下的历史记录者之间肯定有着不小的差别,探析文本差异的同时,对其为何选取此一姿态的人生遭际也应加以认知。故“隐喻史”研究实乃是补充常规历史写作的利器。

其次,在历史的“常态”境况下,“隐喻”对历史书写也会发生微妙的干预作用,只不过这种作用与易代之际遗民对“隐喻”的使用在性质上完全不同。本文对士人隐逸诗词中自身境况曲折表达的分析,就是在没有发生历史剧变状况下的常态书写。透过对这些书写中隐喻象征涵义的解读,我们至少可以知悉,所谓田园诗话语本身所蕴藏的虚幻性,以及士人与政治变化之间复杂的心理纠葛关系。

再次,即使在所谓的“盛世”时期,例如,清朝的康熙乾时期,艺术作品中的隐喻也在不断频繁地被加以使用。艺术作品中的许多象征性要素,比如服饰、花草、器具、山水、建筑都有可能成为满洲帝王建

构其统治合法性的工具。比如,雍正通过自画像中不断变换的各种不同的族类服饰,昭示其多民族共主身份的重要,而《十二美人图》中汉族女子形象的界定,可以验证满族皇帝对征服“江南”文化的渴望。乾隆帝则以多幅身着汉服的画像,暗示自己对汉人士大夫“道统”的据有。可以由此间接地验证清朝皇帝持续不断地希图把“道统”与“治统”合二为一的政治企图与规划效果。

其实,就某种具体带有“象征”意味的行动而言,貌似同一类的行为却包含着不同的历史意图,即以“访碑”而言,“碑”作为一种历史象征,不同历史时期与不同人群对其解读的动机和目的是颇有差异的。明末访碑是园林生活空间中赏玩拓片的怀古行为,清初访碑则多是遗民怀念故国的凭吊举动。从碑碣分布的情况而论,汉唐古碑多分布于北方地区,而印刷文化多发达于南方,故怀古踏勘的活动多发生在北方地区。但明末以后南方宗族和庙宇的兴盛却使得南方地区的碑碣出现的频度增高,故当代历史人类学把访碑作为主要的研究手段,亦可间接证明访碑作为象征行为的变化轨迹。

本文的研究得到了中国人民大学 985 工程新时期经费的资助。

(本文作者:杨念群 中国人民大学清史研究所教授)

责任编辑:王 贞

(上接第 72 页)转变与这一传统之间达成某种协调,与此同时,对于底层社会大众而言,这一传统也构成了一种合法性力量,他们可以利用这一传统与国家推进的全球化、市场化甚至私有化进程进行抗争,从而在一定程度上限制了“新自由主义”力量的扩张^①。这种“现代传统”使得主流意识形态对当代通行的一些理论资源怀着一种暧昧的态度,例如对政治学的代议民主理论、分权制衡理论、公民社会理论、共和宪政理论,等等,结果也限制了它的吸收能力和转化能力。例如,一个在宪法上载明工人阶级领导和以工农联盟为基础的社会主义国家,在公有制经济比重逐年下降和资本越来越强势支配劳动的情况下,如何能够维持政治文本所规定的阶级结构,如何能够维持主流话语与现实生活的逻辑关联,这是主流意识形态颇为困窘的问题。

在这个意义上,主流意识形态的演变仍然面临着尖锐的挑战。主流意识形态能否成功地应对这种挑战,取决于它能否进一步适应改革开放以来国家与社会、政治与经济、政府与公民关系的深刻变革,并根据这种变革适时地逐步地转换其义理、话语、符号和内在论证机制,通过吸收和消化现代政治文明的理论思想资源来充实自己、丰富自己,从而为中国现代国家建设提供有力的支持。

(本文作者:陈明明 复旦大学国际关系与公共事务学院教授)

责任编辑:杨 好

^① 汪晖:《去政治化的政治》,第 56 页。