

畫中有話

近代中國的視覺表述與文化構圖

黃克武 主編

目 錄

導論：映現抑或再現？——視覺史料與歷史書寫	黃克武	i-xii
映現生活		
《點石齋畫報》所展現之近代歷史脈絡	王爾敏	1-25
揭開封閉社會的神秘面紗——圖片中的上海日本人居留民	陳祖恩	27-61
圖像再現與歷史書寫：趙望雲連載於《大公報》的 農村寫生通信	曾藍瑩	63-122
近代內蒙古人民的生活圖像	黃麗生	123-178
再現空間		
明代方志的地圖	張哲嘉	179-212
Seeing the Sights in Yangzhou from 1600 to the Present	Tobie Meyer-Fong	213-251
Foreign Views of Difference and Engagement along Taiwan's Sino-Aboriginal Boundary in the 1870s	Robert Eskildsen	253-287
日治時期臺灣旅遊活動與地理景象的建構	呂紹理	289-326
土地崇拜的空間示意與景觀詮釋——以苗栗地區的土地公祠為例	潘朝陽	327-358
呈現中國		
現代化與國家形式：中國進步刊物插圖的視覺矛盾與 文化系統翻譯的問題	劉紀蕙	359-393
魯迅寫攝影	許綺玲	395-419
呈現「中國」：晚清參與 1904 年美國聖路易萬國博覽會之研究	王正華	421-475
The Palace Museum as Representation of Culture: Exhibitions and Canons of Chinese Art History	Jane C. Ju	477-507
中文索引		509-513
英文索引		514-516

導論：映現抑或再現？

——視覺史料與歷史書寫

黃克武

中央研究院近代史研究所

本書是我在擔任中央研究院近代史研究所文化思想史組組主任任內（1998-2002），舉辦兩次研討會的成果。¹該研討會延續本組歷年來所舉辦有關「國族想像」、「禮教與情慾」、「公與私」等課題，進一步邀約學者以圖像、物件等視覺史料為中心，採取新文化史的研究取向，探討不同時代、地域與人群的文化表達。視覺史料與文字史料有顯著的差異，不僅有不同的創造者、傳播媒介，也有不同的接受者與議題，因而能給予讀者更強烈的感受，從而顯示出文字史料所不易展現的歷史面向。晚近學者所處理的器具、園林、符咒、報紙廣告、插畫、年畫、民俗藝品、童蒙書刊、軍事與醫藥書籍之附圖等，都足以顯示其開拓性。然而視覺史料的價值並不只是作為文字史料的附屬品（如插圖），它更能觸及宗教、族群、性別、階級等的界域劃分，以及不同界域之相互關係，而其內涵不僅包括理性思維、理念傳遞，亦包括情感表達、群體的記憶與認同，因而具有主體性的地位，此即本書標題所指視覺表述與文化構圖之意涵。

筆者對視覺史料一直有非常濃厚的興趣，早在十多年前曾撰寫過一篇有關《申報》醫療廣告的論文，探究其中所顯示民初中西文化之糾葛；²也曾與陶英惠先生合

1 有關會議的詳情請參閱張哲嘉，〈「近代中國的視覺表述與文化構圖，一六〇〇迄今」會議報導〉，《近代中國史研究通訊》，期32(2001)，頁15-25。本文撰寫時曾參考、引述此文，不敢掠美，敬表謝意。

2 黃克武，〈從申報醫藥廣告看民初上海的醫療文化與社會生活〉，《中央研究院近代史研究所集刊》，期17（下）（1988），頁141-194。

作，協助時報文化編輯、校閱一本圖文並重的《珍藏 20 世紀中國》。³ 後來有不少學者繼續研究報紙廣告。如 Paul Cohen 研究廣告與「國恥」記憶、⁴ 蔡維屏在英國 Leeds University 博士論文中的一章寫香菸廣告與女子品味、Tani Barlow 注意 Kotex、Moddes 等公司的衛生棉廣告與「摩登女郎」的性別認同等。其他類型圖像史料之研究則有洪長泰、⁵ 黃韻 (Hwang Yin, SOAS 博士論文) 所研究之年畫；Harriet Evans、Stephanie Donald 與 Stefan R. Landsberger 有關文革海報的研究等。⁶ 我的老師康無為 (Harold Kahn) 先生也很注意視覺史料，曾研究《點石齋畫報》，撰有 “Drawing Conclusion: Illustration and the Pre-history of Mass Culture” 一文。⁷ 文中指出畫報的複雜內涵，其中事實，亦有虛構；有地方色彩，亦有世界性的觸覺，因而反映了讀者的期望與新舊社會的交替。該文主標題的中譯乃一語雙關的「畫中有話」，我覺得這四個字非常配合本書的旨趣，因而採用作為本書的書名，也藉此懷念我們 (除我之外，也包括此次與會的 Tobie Meyer-Fong 與 Robert Eskildsen) 之間的師生緣分。至於英文的標題，我向 Tobie Meyer-Fong 請教之後，決定用 “When Images Speak”，以示影像的主體地位。

視覺史料的主體性問題是在思索會議主題時的一個核心考量。在中國近代史研究的領域之內，對於圖像資料的重視其實有長遠的傳統。早在 1931 年，當羅家倫為郭廷以《近代中國史》一書撰寫〈引論：研究中國近代史的意義和方法〉時，即呼籲蒐集中外圖像史料 (如地圖、畫片、照片等)，尤其是外國人所採集、創造的圖像材料。他說「中國史家最不注重圖畫。要使史書有生氣，圖畫是一種有力的幫助……使讀者腦筋裡有一個深刻的影子。」「關於中國的事物，中國人不曾注意到的，外國人卻已為我們製成了多少畫片。」「當民國十六年清共的時候，日本人將上海的各種標語，照下像來，印成二冊，這是何等留心，何等厲害。」他也舉了一個例子來說明，

3 時報文化編輯委員會，《珍藏 20 世紀中國》(台北：時報文化，2000)。

4 Paul Cohen, “Remembering and Forgetting: National Humiliation in Twentieth-Century China,” *Twentieth-Century China* 27.2 (2002), pp. 1-39.

5 Chang-Tai Hung, “Repainting China: New Year Prints (*nianhua*) and Peasant Resistance in the Early Years of the People’s Republic,” *Comparative Studies in Society and History* 42.4 (2000), pp. 770-810.

6 Harriet Evans, Stephanie Donald, eds., *Picturing Power in the People’s Republic of China: Posters of the Cultural Revolution* (Lanham, Md.: Rowman & Littlefield, c1999). Stefan R. Landsberger, *Chinese Propaganda Posters: From Revolution to Modernization* (Armonk, N.Y.: M.E. Sharpe, 1995). 感謝余敏玲小姐提供這方面的書目。

7 康無為，《讀史偶得：學術演講三篇》(台北：中央研究院近代史研究所，1993)，頁 73-100。

如在研究 1859 年的大沽口之戰時：「大沽口礮臺的建築，和竹簽泥港的排列法，祇是外國還有圖畫。就是什麼『劉大將軍大敗法兵圖』，『李中丞聯團殺敗洋兵圖』這類的花紙，也可表現當時中國人的武器，中國的群眾心理，中國人對外的知識等等。」⁸

羅家倫的看法中有兩點值得注意。首先，他延續古人所謂「左圖右史」的傳統，強調蒐集圖像史料，尤其是國外書刊中有關中國的圖像史料，這仍然是一個非常值得努力的方向。在網際網路發達的今天，這一工作的進行將更為便利。新竹清華大學的黃一農先生，利用網路標售，即蒐集了大量有關乾隆年間馬戛爾尼使華的圖像資料，其中涉及十八世紀中國生活的各各方面。這些具有「東方主義」色彩的圖像，與中國的史料比對，可以幫助我們重建交中西文化交會之初的碰撞。黃一農先生和他的學生，也在此基礎之上，正從事非常有意義的研究（如有關「中國貿易畫」）。在本書中也有幾位作者利用這一類型的史料。其次，對羅家倫而言，圖像資料的意義是反映真實世界，也是撰寫史著時的「幫助」。這樣一來，圖像所具有的還是輔佐的價值，僅能說是「幫腔」，而非「開講」。此一觀點在近年來受到一些反省。有些學者認為圖像與現實之間的關係應是「再現」，而非「映現」；其次，圖像也不僅是「幫助」文字敘述，而是如上所述，有其主體性。

上述的討論涉及 1980 年代以來文化研究的興起，或者所謂的「文化轉向」（cultural turn）。「文化」一詞不再僅是如以往所指涉的偉大的思想或創作，像文學、繪畫、音樂、哲學等，亦即所謂的「菁英文化」；也不再是與此相對的「大眾文化」之概念所包括的「一般大眾」所喜愛的音樂、藝術、出版物等。近年來轉向一個比較具有人類學意義的文化觀，認為文化是「群體或社會共享的價值」。同時，此一新觀點認為，文化與其說是具體的事物，如小說、繪畫、電視節目等，還不如說是一個實踐的過程。更重要的是，文化被視為是「意義的生產與交換」，而且此一過程絕非僅存於大腦中的抽象思維，而會影響到社會的組織與規範，以及人們具體的生活。

那麼我們要如何來研究此一群體所共享的價值與意義呢？從文化研究的角度來看，意義是由語言所建構的，此處的語言是比較廣義的，包括聲音、文字、影像、物件等，而語言能夠建構意義，主要是因為它是在一個「再現系統」之中運作。換言之，我們透過語言來表達觀念與情感，並將之傳遞給他人。經由語言的再現，因

8 郭廷以，《近代中國史》（台北：台灣商務印書館，1963），頁 15-23。

此是意義能夠產生的關鍵過程。⁹

從這個角度來看圖像史料，史家應探究的是：經由圖像所產生的意義是如何生產與流傳的？亦即是問：圖像再現是如何運作的？1999年由Jessica Evans與Stuart Hall所編的*Visual Culture: The Reader*一書，收錄了三十餘篇二十世紀以來學者所提出的重要觀點，可以幫助我們更細緻地思索視覺圖像的構成符碼、背後的論述機制、讀者閱讀的視覺經驗，以及文化模式的內在動力與衝突等。¹⁰更新的研究成果則有Gillian Rose在2001年所出版的*Visual Methodologies*。此書對視覺文化的方法論有深入的分析。該書從近年來視覺研究的主題與辯論開始，進而探究文化的意義與視覺材料的功能，因而提供有關視覺影像和社會認同與社會關係的剖析。文中分析了各種研究視覺文本方法之優劣處，這些方法包括Compositional interpretation(組成詮釋)、Content analysis(內容分析)、Semiology(記號學)、Psychoanalysis(心理分析)、Discourse analysis(論域分析)、Audience analysis(讀者分析)等。這是一本視覺研究的入門書，有興趣的讀者不妨參閱。¹¹

上述文化研究的角度也促成了藝術史研究方法的轉變。傳統的藝術史研究講究的是藝術品的真偽判斷、品質鑑賞與風格傳承，重視的是作品或作者企圖表達的主旨。近年來藝術史研究開始與文化研究者的視角相結合。他們不只是探查真實與否，更有興趣知道視覺材料如何與政治、社會、經濟背景結合，「再現」並創造歷史。他們所問的問題包括視覺效果的表演性質如何、是從什麼角度出發。後者更牽涉到權力、宰制，以及研究對象是在什麼樣的歷史脈絡下出現等。¹²本論文集的作者中有三位藝術史家，曾藍瑩、王正華與朱靜華，都受到此一趨勢的影響。另外兩位研究文學的劉紀蕙與許綺玲，和文化研究的傳統有密切的關係。其他的作者則可廣泛地稱為以文化史的觀點從事人文研究的學者。

以上的討論顯示視覺史料的研究至少可以採取「映現」與「再現」的兩種觀點：映現的觀點認為圖像忠實地捕捉歷史的一瞬間，所以它可以幫助我們展現文字史料所無法呈現的過去，這一觀點與「常識」配合，曾長期地影響人們對視覺史料的認

9 Stuart Hall, ed., *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (London: Sage Publications, 1997).

10 Jessica Evans and Stuart Hall, *Visual Culture: The Reader* (London: Sage Publications, 1999).

11 Gillian Rose, *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials* (London: Sage Publications, 2001).

12 請參考王正華，〈藝術史與文化史的交界：關於視覺文化研究〉，《近代中國史研究通訊》，期32(2001)，頁76-89。

識；再現的觀點則認為上述的看法忽略了，圖像的生產與消費並非中立性的，涉及觀看的角度與選擇。例如即使是近代攝影術所產生的相片，也不一定那麼完全忠實地反映生活。相片不但有攝影者的取景，也關係到如何呈現、擺置、詮釋的問題，而其中的每一個步驟都可能因意識型態或現實利益而受到操弄。（請參考本論集中許綺玲的文章）此一觀點的支持者認為圖像與其說是像鏡子那樣反映現實，毋寧視之為一種文化產品，而來探討此一產品如何被生產、銷售與消費的過程（如何表述與被觀看），從而解讀其文化符碼與象徵意涵。

這兩種角度究竟孰是孰非呢？這涉及認識論上樂觀與悲觀的問題，很難說是此是彼非，或一為先進，一為過時。筆者認為它們是在處理不同題材，或在應用不同類型史料時，可以分別或同時採取的不同策略。本書的文章即同時展現這兩種視角在具體研究之中的可能性。無論如何，如能利用這兩種視角交互解讀、彼此攻錯，應可幫助我們更深入地理解圖像所展現的歷史世界。

本書所收錄的 13 篇文章可以分成映現生活、再現空間、呈現中國等三個主題。映現生活的部分包括：王爾敏的〈《點石齋畫報》所展現之近代歷史脈絡〉、陳祖恩的〈揭開封閉社會的神秘面紗：圖片中的上海日本人居留民〉、曾藍瑩的〈圖像再現與歷史書寫：趙望雲連載於《大公報》的農村寫生通信〉，與黃麗生的〈近代內蒙古人民的生活圖像〉等四篇文章。

王爾敏的文章主旨在澄清環繞著《點石齋畫報》的一些歷史脈絡。首先該文指出申報館以石印技術取代雕版來印製畫報，代表了中國近代出版技術史的一項革命。該畫報前後聘用了吳友如等二十餘位畫家，其共同畫風是以工筆白描，傳載時事人物、中西建築景觀，既是純粹中國畫風，又繼承明清以來版畫風格，可謂中國繪畫傳統與近代大眾傳播之結合。在內容上，作者以為《畫報》圖像足以代表歷史之真實紀錄。此報是當時中國人認識西洋事物的重要窗口，對於呈現上海的社會面貌，以及清末國人對於外國事物的認識，扮演著重要的角色，因而有助於吾人認識上海地方之社會變遷、西洋新事物之介紹、中外要人之活動、華人節慶風俗之描繪，以及租界西洋人生活等。

陳祖恩同樣地以為圖像呈現真實，而且可能比筆舌更能刻畫歷史。他藉著圖像史料來描繪近代僑居上海的日本居留民。明治維新後，一些日本人抱著「舉旗闖海外」的志向來到上海，最初寄居歐美租界，甲午戰後，日本成為租界的一員，並自 1915 年起，躍居上海外國居留民人數之首位。和其他各國租界不同的是，日本人居留民強烈排外、異常封閉。這一群人雖然處於上海國際大都會，卻幾乎不與異文化

交流；他們的語言、食、衣、住、行、宗教、醫療等，無不日本化。其生活實況對同住上海的中國人來說，是朦朧而不清晰的。有關的文字記載雖非完全闕如，但比起圖像資料卻遠較遜色。後者包括了1916年起出版的《上海寫真帳》等十多種寫真集、漫畫、明信片，以及未出版的油畫等。這些圖像資料揭露了上海日本人居留民社會的形形色色。

曾藍瑩的文章也屬於映現的範疇，或說企圖將映現與再現兩個角度結合起來的一種努力。她認為無論運用文字史料或圖像史料來書寫歷史，都免不了是一個「再現」的過程，但她的例子卻顯示圖像的製造者，雖受到時代思潮與個人心境的影響，可是「並不影響他再現……現實的精確程度」。她的文章探討畫家趙望雲(1906-1977)於1933-1934年間在天津《大公報》上連載的兩組寫生通信——《農村旅行寫生集》和《塞上寫生集》。這兩組寫生通信透過視覺圖像，報導他深入冀南農村和長城沿線的所見所聞，在刊登期間即已引起轟動，見報之後又得馮玉祥和韻，以圖詩相配的方式結集出版，因而具持續的影響力。本文討論了畫家如何以圖像描摹窮鄉僻壤與販夫走卒，也針對畫家與報社的特約關係和寫生通信，探討了邊緣的地區與邊緣的人群，何以能夠傳達《大公報》所意圖主導的意識形態。透過趙望雲「旅行以見證，寫生以紀實，通信以報導」的活動，作者論證：對三〇年代的讀者來說，這些寫生通信實無異於當代歷史的書寫；而且由於《大公報》可觀的發行人數，這些寫生畫在與社會溝通的過程中，壟斷了人們對於農村與邊塞的認識，並且型塑了讀者對這些地方的集體記憶。

黃麗生將焦點再往北移，延伸到內蒙地區。她從「生活世界」與「整體歷史」的觀點出發，以視覺史料來「呈現」近代內蒙古人民的生活圖像，例如自然與人文地理、遊牧生活、農牧交錯、蒙漢互動等。作者指出，這些圖像一則展現出蒙古高原大地遼闊坦蕩的自然力量，對生命和文明具有既承載又限制的雙重性格；二則表現出人們生活方式之多元、互動；三則反映當時生活有限匯聚、遠距流動、疏離孤寂的空間特性。作者發現，藉著這些形貌，連接過去的歷史與現代的變遷，讓有著特殊時空背景的人民生活影像，也有機會呈現其鮮活的一面，並表現其生命存在的意義。

映現取向的觀點強調圖像內涵所呈現的真實，然而從再現的角度來看，圖像史料更吸引之處是在製造者的角度，以及他們企圖塑造的意象為何等問題。本書第二、三部分的幾篇文章較為傾向後者的觀點。

第二部的五篇文章都環繞著空間再現的問題。這些文章包括：張哲嘉的〈明代

方志的地圖〉、Tobie Meyer-Fong (梅爾清) 的“Seeing the Sights in Yangzhou from 1600 to the Present”、Robert Eskildsen 的“Foreign Views of Difference and Engagement along Taiwan’s Sino-aboriginal Boundary in the 1870s”、呂紹理的〈日治時期台灣旅遊活動與地理景象的建構〉、潘朝陽的〈土地崇拜的空間示意與景觀詮釋：以苗栗地區的土地公祠為例〉。

張哲嘉所運用的素材是明代方志中的地圖。作者試圖討論：中國地圖史的研究焦點，向來集中於圖法的進步，以及對少數名圖精密度的禮讚。這種觀點是從現代地圖學的價值出發，擇定古地圖的精品，再以所揀選的偉人或名圖為座標軸，勾勒出中國地圖史變遷的梗概，因而漠視了其他佔大多數的「落後」地圖。作者所要研究的對象，正是在傳統地圖中數量最多，但卻因過分簡略，而被忽視的方志地圖。本文以受西方圖法影響前的明代方志為對象，並與洋圖比較後指出：方志地圖的視點是從中心向四面眺望，而非如洋圖，站在某一特定角度對全境作解剖式的觀察。在很多方面，方志圖甚至刻意忽略輕易可見的特徵，而要把各具個性的地理區，都在象徵中國傳統秩序的方框中，顯得千篇一律但各得其所。本文希望說明傳統地圖自有其文化價值：如果地圖是引導人們了解空間的工具，學者必須掌握古人的價值觀，才能看到他們心目中的世界，以及透過地圖繪製希望讀者能夠見到之處。

再現空間的方式除了地圖之外，還有一些與旅遊活動相關的素材。梅爾清以近、現代揚州有關旅遊的圖像和物質文化為題材，探討視覺表現與文化實踐的關係。作者處理了五個時區 (1610、1645-99、1751-84、1932、1996-2001) 揚州作為旅遊景點的不同意涵，巧妙地呈現近四個世紀以來，人們如何透過有關揚州的敘述，賦予名山勝景不同的意義，從而強固了階層、地理與文化的認同。明清時期揚州乃南來北往的輻輳之地，揚州的繁華再加上鹽商、帝王南巡，使得 18 世紀成為揚州的黃金時代，幾處特殊的勝景和著名園林便在此時崛起。這些名勝在當時的導遊書與有名的畫作中以圖像的形式出現。甚至有一種賭戲是根據一本旅遊書的圖畫而設計，讓無緣親身涉足揚州的玩家，也可以在家中虛擬旅遊。那些名勝景點體現了揚州城的理想形象——亦即所謂的「揚州夢」。當我們廣泛瀏覽了圖畫導遊書、賭戲，以及繪畫等史料，將可以探索盛清時代由文獻、圖像，以及物質文明所共同構築的揚州夢。後來，使揚州繁華的許多因素隨著歷史的發展慢慢消失，如太平天國的戰爭破壞、大運河的淤塞難行，都使得揚州逐漸褪盡往日風華。20 世紀初南北交通幹線津浦鐵路的過其門而不入，更讓揚州顯得破落。1930 年代日本旅遊者則帶著殖民者的優越感來看揚州，但是透過旅遊手冊，他們又得以與揚州積醞豐厚的歷史、文化傳統接

軌。至二十世紀的最後幾年，由於改革開放的風潮，揚州的官員和企業家又開始從詩歌、歷史和傳奇中尋求美麗的視覺形象與辭彙，來吸引中外觀光客。他們再度訴求揚州在黃金時代的種種回憶，把流傳已久的想像和現代發展的物件聯繫起來，這時揚州已成為普羅大眾的旅遊景點。

Meyer-Fong 文中所關懷的殖民者的目光，成為 Robert Eskildsen 文章的焦點。〈歧異與互動：1870 年代外人對於臺灣漢蕃邊界的看法〉一文，勾勒出十九世紀帝國主義的國家如何利用地圖、景觀圖像、鳥瞰圖、遊記、報告等工具以輔助其政治、外交與軍事企圖，進而遂行其海外擴張。本文所探討的是：1870 年代的外人（主要是美國人與日本人）如何看待漢蕃邊界；而外國人的觀點中又如何幫助我們解讀當時的漢蕃關係。Eskildsen 從分析當時外國人所繪製的臺灣地圖入手，對這些地圖中的漢蕃邊界做出比較，進而與他們在其他書面資料中對相關邊界的解釋相對照。透過這種比較，Eskildsen 發現在外國人眼中的漢蕃邊界是一個「接觸面」（contact zone）。他認為要了解這個「接觸面」，與其從當時政治中心（例如北京或東京）的觀點切入，還不如從政治邊緣（臺灣）的觀點著手。作者列舉出美國人李仙得（Charles LeGendre）與日本《東京日日新聞》記者岸田吟香所繪製的地圖，指出圖中看似自然疆界的界線，其實都是配合強權政治勢力擴張考量的結果。該文的結論是外國人所繪製的地圖往往誇大漢蕃邊界，以西方外交觀念中對「邊境」的理解，將臺灣一分為二，藉以合理化殖民東臺灣的企圖。反之，臺灣南部的區域地圖，其重點則是從對「疆界」的強調，成為殖民者提供有用的統治資料。

呂紹理也同樣使用地圖、照片等圖像資料，探究類似的主題——臺灣近代「制度化」旅遊活動的興起、地理景觀的建構及其與日本殖民統治之關係。作者指出旅遊是一種時空轉置的活動：在旅遊中，人們逐漸脫離自身原有的生活脈絡，進入到另一種生活情境。在此過程中，人們一方面脫離既有的生活經驗以尋求新的刺激，但卻也在同時尋求既有生活經驗的認同。在日治時期，「旅遊」是臺灣社會領導階層最喜愛的休閒活動之一，也成為戰後休閒生活中重要的項目。作者在本文中，使用了旅遊手冊、風景明信片、照片等材料，探討日治時期所建構之臺灣地理景觀的特徵，以及型塑臺灣人認知自身土地的社會條件。作者發現，日治時期臺灣的旅遊活動表現出「制度化」的趨勢，縱貫鐵道的通車為旅遊的制度化奠定了基礎，旅館的出現則為旅人提供旅遊活動的基地，而旅遊手冊的出版則為制度化的旅遊活動勾勒出行動的藍圖，同時也塑造出一種臺灣地理人文景觀的固定形象。此形象的認知，最初原本是為日本或域外的旅客提供的指南，但在其他社會條件的配合下，這種形

象也漸漸成爲臺灣人認知自身土地特質的主要內容。

土地的視覺表現方式並不限於描繪於圖畫、地圖，實體的建築以及景觀配置亦能影響人們的視覺感，潘朝陽的文章即探討此一主題。本文以苗栗地區爲目標，依據人文地理學的空間詮釋方式，討論土地崇拜的空間形式和景觀意義。作者認爲：臺灣土地崇拜最明顯的特徵，是以土地公祠的形式，營建出聚落「中心—四方」的空間標誌。早在甲骨文中，「社稷」之「社」就是指土地崇拜之空間形式及景觀呈現；當時，「中心—四方」神聖空間的理想型態即已出現。發展到漢代，理論更形具體，把五方五色的空間觀和中心—四方之社稷崇拜結合起來。這種土地崇祀的傳統，也隨著漢人渡海移墾而具現於臺灣。在此，「社」基本上是以土地公祠的景觀出現；鄉村常見的土地公祠是「四方」之神聖化標誌，而以村莊的大廟標誌「中心」。街鎮空間結構之向度和層次較爲複雜，其「中心—四方」的空間基本理想型態，也隨之多重化。「社」原本蘊涵著承載萬物、生產長養、坤陰后土以及社區守護等文化、社會上的意義，因此自古就是漢人社區的基本單位。臺灣的土地崇拜亦擔負著相同的功能，而由土地公祠呈現此種文化、社會內容。惟由於當代宗教傳統隨現代化而急遽改變，實不能毫無保留地假設傳統的功能或象徵迄今依然不變，其意義尙待進一步考察。

第三部分的四篇文章也是傾向於採取「再現」的研究視角，而在主題上則涉及視覺表達與近代國族主義的關係。這些文章包括：劉紀蕙的〈現代化與國家形式：中國進步刊物插圖的視覺矛盾與文化系統翻譯的問題〉、許綺玲的〈魯迅寫攝影〉、王正華的〈呈現「中國」：晚清參與 1904 年美國聖路易萬國博覽會之研究〉、朱靜華的“The Palace Museum as Representation of Culture: Exhibitions and Canons of Chinese Art History”（〈作爲文化表徵的故宮博物院：中國藝術史典律的形成〉）。

劉紀蕙探討大眾傳媒中的插畫，以及新畫風與國家形式化的關係。她以左傾刊物中呈現與普羅文藝扞格不入的頹廢唯美作風與右派未來主義之視覺矛盾爲切入點，討論其中隱藏的文化論述模式的複雜脈絡。1925 到 1927 年間處於轉型期的創造社及其刊物《創造月刊》，逐漸由早期的浪漫個人主義，轉向注重群體與社會的革命論述與創作，其中郭沫若尤具代表性。小說家兼插畫家葉靈鳳常爲《創造月刊》作畫，其中經常出現深具未來派風格的圖像。他在創造社與魯迅激烈辯論之際，曾以未來派的畫風譏嘲魯迅爲「陰陽臉的老人」。圖中抽象橢圓形與大砲圖像，穿插著箭頭般的銳角三角形及攻擊性的文字，正是典型的未來派前衛作風，與創造社當時充

滿革命與行動的語言相呼應。「前衛」此語所蘊涵的軍事行動以及探索前進的激情，也提供了他們必要的思考工具。後來，隨著蔣光赤於1926年在《創造月刊》連載〈十月革命與俄羅斯文學〉，文學革命與革命文學的論述全面展開。前衛藝術與前衛文字中的行動主義、對立立場，以及以戰爭淨化世界的修辭更是十分清楚。當這篇文章發表時，正好與葉靈鳳具頹廢唯美風格的〈醇酒與婦人〉畫作並列，革命與頹廢形成了奇異的對照。其實，由於葉靈鳳的插畫工作，此類頹廢唯美的圖像不時穿插其間。然而，就其背後牽扯的脈絡以及創作心態而言，不難看出中國現代化過程中發生的前衛、未來等現代主義運動，實與頹廢有其內在牽連。本論文試圖深究二〇年代中後期郭沫若所謂的「時代精神」與文字中的革命能量如何形成；並透過《創造月刊》等刊物中前衛與頹廢的並存，窺探當時前衛動力如何與未來派摧毀障礙的行動決心，以及頹廢派的死亡毀滅魅惑之間，有其互為表裡的辯證關係。

許綺玲的文章則同時觸及了攝影、版畫，與個人形象在這些媒介間的轉變。她偏重探討攝影機發明後，被攝影者在面對機器時所產生的「表演」面向。作者先從魯迅提倡的版畫藝術談起，探討版畫與攝影的區別。再由攝影畫報的讀者，談到魯迅所謂的不知反身自觀的「看客」，更討論魯迅筆下「以照相描寫自身的中國人」、魯迅本人及其與他人合照的照片。首先，作者認為魯迅較關心版畫，曾為此付出不少心力，並認為版畫的複製容易，能成為流傳較廣的藝術作品；同時，魯迅並不把攝影視為藝術作品。其次，作者認為，當時攝影畫報中的「看客」對魯迅曾產生一定程度的影響；尤其在著名的「幻燈片事件」中，這些「看客」就在有限的框界之內，不斷地自我強調其在現場，使觀看者不得不直視歷歷在目的擾人細節。最後，作者討論了魯迅的〈論照相之類〉，認為魯迅對中國人在相片中的自我描寫，顯示了兩種文化意涵：一是相片中人的自以為是，二是後人所看見的。關於魯迅本人的照片與合照，雖然最初的目的只是私人領域的用途，但後來都被神聖化了，任何有關他的照片都已被公共領域所注目及論述，不再屬於私人收藏了。

王正華的文章探討清末中國在博覽會那樣盛大的國際場合，如何呈現自我。清廷於1904年耗費鉅資，首次由官方派遣特使團，參加美國聖路易城舉辦的萬國博覽會。作者認為，在當時財政拮据的情況下，仍積極參與此次博覽會，可視為是1895年後中國重商主義興起的一環，以及庚子事變後慈禧振興工商、推展新政的一部分。清廷參加此次博覽會有其成效。在外交方面，中國特使在當地媒體與社交活動的能見度較以往大幅提高，可謂一次成功的外交活動。不過，商業方面的利益則似乎並非清廷的主要考量。作者指出，在此次博覽會中，「中國館」並未能清楚標示出民族

國家框架所定義的「中國」；這既顯示了晚清中國面對現代／西方的困境，也透露出中國當時既無反身關照後對自己文化傳統的定義，又缺乏學習西方後對於展演文化的熟練操作。然而，清廷所展出之美籍畫家柯姑娘所繪製的慈禧肖像，卻比傳統的肖像畫更具視覺展示性，並且也顯示出中國帝后肖像之運用與意義較以往已有重大變化。作者發現，在聖路易博覽會中的「中國」，並未呈現出民族國家式的同質性與統合性，反而是呈現了異常複雜、多重的景象。

朱靜華討論一個與博覽會類似的展覽空間——博物館，及其與與國族建構、文化想像之關係。作者以故宮為題，探討其主權象徵性的來龍去脈。她指出，以往大部分的論著都認為故宮是中華民國成立以來國家主義的象徵，卻鮮少分析這個象徵本身的意義。近年來，在新的博物館研究方法的刺激之下，已有不少西方學者表示有興趣進一步探究故宮的意義。但至今他們仍很少發表專門討論故宮的專文。本文企圖解釋故宮為何及如何成為「文化的表徵」，及其作為文化表徵所蘊涵的意義。作者在本文中從兩個方向檢視故宮。首先，是分三個歷史階段，討論故宮之「國格的啓示」。在第一個階段（1920年代），故宮所呈顯的，是一種掌控的形象；第二個階段（中日戰爭期間），故宮被當作是存活的精神；在第三個階段（國民黨政府遷臺以後），故宮則成為政權合法性的象徵。其次，在故宮的收藏方面，作者藉著對故宮收藏的討論，勾勒出故宮如何影響到中國藝術史典律的形成，與故宮如何成為文化表徵這兩者之間的關聯。作者仍按前述三個歷史階段，以三個例子（古物陳列所、倫敦中國藝術國際展覽會，以及赴美五大城市巡迴展），分別敘述了故宮收藏品如何成為中國藝術史的典律，以及這些收藏品如何進一步成為文化的表徵。作者發現，故宮如何展示其收藏品，與故宮在某一階段所扮演的文化及政治角色，有著直接的關係。

以視覺史料為主體來從事歷史書寫，是一個方興未艾的趨勢，晚近有不少成果問世，¹³ 本書所收錄的十三篇文章即是以中國（與臺灣）近代史為範疇所做的嘗試。這些作品雖然無法解決上述所討論到的方法論問題，也無法包括各種不同類型的史料與議題，卻可以提供對此一取向有興趣的朋友，繼續探索之借鑑，我們也期望中外學界未來會有更精彩的作品出現。這正是中央研究院近代史研究所文化思想史組

13 例如 Craig Clunas, *Pictures and Visuality in Early Modern China* (London: Reaktion Books, 1997); 陳平原、夏曉虹編注,《圖像晚清》(天津:百花文藝出版社, 2001); 馬國亮,《良友憶舊:一家畫報與一個時代》(北京:生活·讀書·新知三聯書店, 2002)。

之研究團隊，近年來努力地思索如何以新的方法、新的議題，開拓近代史研究之根本旨趣。

最後請容許我感謝呂芳上、陳永發先後兩位所長對此研討會的支持，感謝純智文教基金會贊助本會部分的經費，也感謝參與此次活動的朋友們，尤其是擔任撰寫文章、主席、評論與論文審查工作的各位同仁。在本書出版過程之中，程景琦小姐費心接洽、魏秀梅小姐、沙培德先生細心校對，筆者對他們表達最誠摯的謝意。文化思想史組的編制已於 2002 年十二月底廢除，僅以此書紀念一段與諸位師友心靈交會與知識探索的共同歲月。