图像资料与历史研究（笔谈）

编者按 近年来，关于图像与历史史料的研究与探讨一时风生水起。图像资料与纸上遗文的互相释证，也激发了“图像证史”的观念和理论。就图像史料而言，可分为相对客观的美术图像和图像作品所反映的时代景观，而将时代景观作为历史事实证据时，但存在着很多或明或暗的陷阱。在运用图像文献时，需要通过“移情”，参照一般逻辑和人情理路来帮助理解古人；也要避免“矫情”，带着自身立场和知识背景造成故作高深的解释。在分析图像时，要分析持续的景观和制造中的景观、给人看的图像和不给人看的图像、图景的观众和图景的参与者等诸多因素。如此，历史研究才不会只停留于屏面的文献检索、纸面的文本解读，而应结合由物、象及人的遗物考察，兼重以场、迹及事的遗迹调查，最终在还原历史叙事之真相的同时，复原历史景观之原貌。在新时代，人工智能（AI）新技术的出现和介入，对图像史料分析和解读可以得到更好的应用，但在多大程度上可以讲述历史事实、与现有的文献材料如何互相生发，以及剔除模糊不准确的成分，成为需要进一步评估和思考的话题。本期就图像与历史关系所做的一些讨论，旨在抛砖引玉。

亦真亦幻：图像与文献的交错

张长虹

一

图像日益成为研究史料的重要一种。图像资料与纸上遗文的互相释证，也激发了“图像证史”的观念和理论。近年来，除了美术史、美学等学科之外，像历史学、文学等传统学科，都开始了对于图像史料的研究与探讨，图像研究一时风生水起。甚至出现了《形象史学研究》（中国社会科学院历史研究所文化史研究室编）这样的集刊。图像史料，逐渐成为研究历史的一味灵药。在结合文字史料释读图像的基础上，学者们推出了大量的论文、论著。时谚曰“无图无真相”，言下之意便是“有图有真相”。似乎只要图像在手，历史的真相就呼之欲出了。然而事实果真如此吗？图像史料真的就铁证如山，无可移易吗？至少从美术史研究的角度来说，恐怕不见得。

近代中国的美术史研究，从民国时期才真正开始。1932 年，滕固（1901—1941）在德国柏林大学获得美术史与考古学博士学位。回国后，他开始以美术史的方法，对于唐代壁画、圆明园欧式宫殿残迹等方面展开研究，开启美术史研究新局面。近百年来，国内的美术史界，仍以书画研究为大宗。20 世纪 90 年代，墓葬美术的研究异军突起。此外，美术史研究也拓展到对于老照片和视频、摄影艺术品的研究。而在此之前，老照片已为历史学研究者所利用。在我看来，“图像”的范畴，既包括画家或画工绘制的卷轴画、壁画、时事画作品，也包括画像石、画像砖、雕塑、工艺品，以及 20 世纪初出现的摄影照片，更晚兴起的视频等。而这些，也是美术史研究中较常用到的图像材料。

从方法论上来说，改革开放以来，在图像研究方面，对中国艺术史研究产生较大影响的，多来自西方。除了沃尔夫林的形式分析法之外，就是潘诺夫斯基的图像学方法。后者的影响之大，早已不限于美术史领域，而拓展到美学、文艺学、历史学领域了。

1939 年，欧文·潘诺夫斯基（Erwin Panofsky）在其著作《图像学研究》（*Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*）中，详细地阐释了“图像学方法”。该书和他随后的《早期尼德兰绘画》（1953）及《视觉艺术的意义》（1955）等，共同代表了所谓“图像学”的方法。

在《图像学研究》一书的导言《图像志和图像学》一文中，潘诺夫斯基对于“图像志”与“图像学”概念的内涵进行了界定，并对图像学方法的运用做了详细的介绍。他指出，图像学是艺术史的一个分支，它

?1994-2018 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

关心的是与艺术作品的形式相对的作品的题材或意义。潘诺夫斯基用一张图表概括了图像学研究在具体应用中的三个步骤，当然，这三个步骤在实际工作中彼此融合，组成一个有机的、不可分割的过程。

表 1 图像学研究的三个步骤

解释的对象	解释的行为	解释的资质	解释的矫正原则
1. 第一性的或自然的题材（实际题材、表现性题材）：组成了艺术母题的世界	前图像志的描述（和伪形式分析）	实际经验（对对象和事件的熟悉）	风格的历史（对不同历史条件下运用对象和事件的方法的洞察）
2. 第二性的或约定俗成的题材：组成了图像、故事和寓言的世界	图像志分析	原典知识（对特定主题和概念的熟悉）	类型的历史（对不同历史条件下运用对象和事件来表现特定主题和概念之方法的洞察）
3. 内含意义或内容：组成了“象征”价值的世界	图像学解释	综合直觉（对人类心理的基本倾向的了解），受个人的心理和“世界观”的限定	一般意义上的文化征象或“象征”的历史（对各种不同的历史条件下通过特定主题和概念表现人类心理基本倾向的方法的洞察）

数据来源：*Studies in Iconology*, p. 14, p. 15, Harper & Row, Publishers.

潘诺夫斯基的图像学方法，既受阿比·瓦尔堡和恩斯特·卡西尔的影响，也可说是源自神学的解经法理论，他以旧瓶装新酒的形式，将其运用到文艺复兴艺术的研究中去，并使得其在方法上的可操作性进一步增强。《图像学研究》一书的副标题就是“文艺复兴艺术的人文主题”，而后继的学者将研究的范围进一步扩大。但总体来说，研究仍多以文艺复兴时期艺术为主。后起的学者如贡布里希（E. H. Gombrich）等人，在图像学方法上有一定推进，使其更为细致、严谨。在《图像学的目的和范围》一文中，贡布里希指出：

> 鉴定某种宗教或世俗绘画所图解的原典，通常被认为是图像志的一个部分。像所有历史探案工作一样，解开图像志之谜，需要运气和一定的背景知识。有了这种运气，那么图像志的研究结果，有时可能得到确切的证明标准。如果有一篇原典验证了一幅复杂图画中的主要特征，图像志研究者才算解决了这一案例。①

艺术史发展中的这种“图像志”转向，直接导致了这样一种结果：这一学科必然地更接近其他人文学科。从事过图像志研究的艺术史家，有一些后来学术兴趣转向了思想史和观念史。

即便图像学研究范围基本限于意大利文艺复兴艺术，它在图像内容的解读方面，也有局限性。法国艺术史家阿拉斯（Daniel Arasse）就曾指出过图像学研究方法的局限，比如有的研究者对画中无法解释的细节避而不谈。② 此外，图像学研究中有时还存在着求之过深、过度阐释的问题。

“图像学”方法自 20 世纪 80 年代被介绍到中国之后，在传统的宗教图像研究方面，起到了积极的作用，并产生了一批有分量的研究著述。比如汉代画像砖、画像石、壁画中经常出现的汉代最高神西王母的形象，巫鸿《武梁祠》、李凇《汉代西王母图像研究》等著作，都以图像学的方法，做出了深入的阐释，也产生了很大的影响。不过，孙机在为《武梁祠》而作的书评中，对该书颇多批评。对于书中一些图像的解读，也提出了不同的见解，且文献证据更加丰富、充分。③ 可见在实际研究中，图像与原典文献的适配与释证方面，还有很长的路要走。而图像在反映历史真相方面，并不天然具有免于审查的待遇，必须接受多方的审查，尤其是在图式格套化普遍存在的情况下。而且，画像石在墓葬中的再利用问题，也会使得图像反映现实的功能大打折扣。

而对于古代绘画作品的释读和研究，除了图像题材之外，可借助的材料信息还包括画家题跋、印章等，这些都是属于作品不可分割的部分。此外还有友朋及后世收藏家的题跋，也是进行图像研究时可参考的重要资料。仅以拙撰两文为例。《江恂家世、交游与艺术的研究》以一套 20 开的花鸟草虫图册为研究对象。通过清代诗文集、史料笔记、地方志中的资料，与画上题跋、印章互证，借此展开江恂生平与艺术成就的探讨。④《家族收藏及其终结》一文，则以《白阳石涛书画合册》中的收藏家题跋，以及清初以来不同收藏家

① 杨思梁、范景中编选，贡布里希著:《象征的图像》，上海：上海书画出版社，1990 年，第 6 页。
② 达尼埃尔·阿拉斯（Daniel Arasse）:《绘画史事》，第 5 讲，孙凯译，董强审校，北京：北京大学出版社，2007 年。
③ 孙机:《仙凡幽明之间——汉画像石与“大象其生”》,《中国国家博物馆馆刊》2013 年第 9 期。
④ 张长虹:《江恂家世、交游与艺术的研究——以〈写生花鸟草虫图册〉为中心》,《美术研究》2017 年第 2 期。

?1994-2018 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

的鉴藏印为证据，重建作品的收藏经历和流传过程。借助江氏家族三代人对于作品的收藏、守护以及藏品最终流出江家的实例，思考明清时期艺术品收藏的社会机制问题。[①] 这是把图像和题跋、印章作为整体进行讨论的例子，它们与文献材料的呼应、共振，重建了当时的历史情境。当然，由于江恂本人诗集尚存，江恂之子江德量为清代著名学者，文献记载丰富，故文献收集、解读方面难度不大。如果相关文献材料不足，结论必然薄弱。那么，“真相”和反转的结果之间，有时可能只相差一条（或几条）史料的距离。

历史老照片几十年来渐成学界新宠，大家一度认为，在科技不够发达的近代，摄影照片不能作假。然而实际上，照片有意无意的作假数不胜数，连慈禧太后的肖像照片，都修掉了脸上的皱纹。此外如纪念二战胜利的“胜利之吻”、苏军“攻占柏林”等等，以及国内外宣传用的各类新闻照片，多数是出于种种目的摆拍或经后期修饰处理过的照片，此类例子不胜枚举。甚而至于，源自于历史照片的董希文油画《开国大典》，画家根据时局要求，先后改掉了后来受到批判的刘少奇、高岗等人。因涂改过多，致使作品受损。现国家博物馆展出的《开国大典》，为临摹之作。

即便是同一图像，在不同学术、人生背景的人看出来的内涵，也未必全同。对于图像和文字的关系，学者衣若芬在《图像遇见文字》一文中指出：

> 不是所有的图像都只有一种清清楚楚的意思，一幅画里可能容纳千言万语，甚至千言万语也叙说不尽。那种“一等于一”的明指图像，适用于日常生活的行动规范；而“一不等于一”的“隐喻”图像，所谓画外音的场合，由于对图像的认知、联想、意识形态的差异，会产生理解上的分歧。[②]

诚如其所言，图像与文字之间，虽然有联系，但未必有直接的对应关系。有时候，图像材料对于学者思路的激发意义，甚至远超出于单一的真相。

二

上古史书“左图右史”，图像和文字同样重要，可以互相对照。古书《山海经》记载海内外奇伟山川和神物，一开始也是配图的。东晋陶渊明《读山海经》就提到他“泛览《周王传》，流观《山海图》”。《山海图》后佚失，后代又有过多次的补绘。可见图像对于理解文字，有着重要参考价值。当然，补绘的参考价值，肯定不如原配插图来得更可靠，顶多算是二手、三手史料了。

唐代鉴藏家张彦远在《历代名画记》中比较文字和图像的区别时说：

> 记传所以叙其事，不能载其容；赋颂有以咏其美，不能备其象。图画之制，所以兼之也。故陆士衡云：“丹青之兴，比雅颂之述作，美大业之馨香。宣物莫大于言，存形莫善于画。”此之谓也。[③]

张彦远明确区分了“记传”和“赋颂”两种文学手法，以及它们与图画之间各自的适用范围。同时引用陆机之言“宣物莫大于言，存形莫善于画”，点明了文字和绘画两者在功能上的区别。宋代的郑樵在《通志》中首创“图谱”一略，试图将传世图像资料纳入史学研究框架。他认为，无图之史乃是虚妄之学，不实之史。事实上，无论轻视还是重视图像中的历史，我们的历史观都无可避免地受到了往昔的绘画、雕刻和建筑艺术的塑造，不要说远古时代，就是唐宋以来的历史，我们心目中重构的图景，主要源于留传迄今的可视文物而非文献记载。有些早期图像，虽有文字记载，但图像无存。屈原《天问》的写作，按王逸《楚辞章句》中“观画题壁”说，建立于屈原大量观赏楚国公卿祠堂壁画的基础之上。以图像为出发点，屈原对于天地、自然、人世，提出了一百七十多个问题。可惜这些图像早已不存，无从对照。当然光靠图像，也是解决不了屈原的这些疑问的。东汉王延寿《鲁灵光殿赋》也提到殿内壁画情况：“图画天地，品类群生。杂物奇怪，山神海灵。写载其状，托之丹青。千变万化，事各缪形。随色象类，曲得其情。”[④] 壁画内容包括上古神话、历史，忠臣孝子、烈士贞女等。这些早期图像以纪事功能为主，虽已有题材的归纳和分类，史料

---

① 张长虹：《家族收藏及其终结——白阳石涛书画合册流传研究》，《美术学报》2011 年第 6 期。
② 衣若芬：《图像遇见文字》，《联合早报》2017 年 4 月 1 日。
③ 张彦远：《历代名画记》卷 1，《叙画之源流》，杭州：浙江人民美术出版社，2011 年，第 3 页。
④ 李善：《文选注》卷 11，文渊阁《四库全书》总集类第 1329 册，第 197、198 页。

?1994-2018 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

价值相对仍然较高。然当图像不存，仅凭文学性描述，我们虽可以想象图像，但无从复原历史细节。则其价值只能存而不论，毕竟“无图无真相”。

从历史真实性方面来说，图像史料可以分为几个层面。一种是相对客观的美术图像，比如岩画上的早期人类狩猎场景，汉代画像石上的建筑、车马出行、庖厨、百戏、六博、弹琴题材等，以及宫廷里的帝后肖像画、事功图（如清代《康熙南巡图》）、晚明曾鲸一派的人物肖像画等。这些属于相对客观的记录性图像材料，史料价值较高，比起文献材料来也更直观，多数可与文献史料对勘，进行历史还原。另一种就是绘画作品所描绘的时代景观。对历史学而言，这类艺术作品可以提供有关社会现实某些侧面的证据，而这类证据在文本中往往被忽视了。但图像所绘时代景观往往有虚构和想象的成分，不完全符合时代景观和历史事实本身。将图像所描绘的时代景观作为历史证据时，存在着很多或明或暗的陷阱。

首先，绘画图像作为一种艺术作品，它像其他类型的艺术作品一样，有其艺术独立性，不全同于文献史料的。当士人画家出现，艺术作品开始打上个人特色，也反映画家个体的认知局限。比如作为传统绘画题材，《（王）羲之爱鹅图》历代流传下来的作品不少。今日我们比较熟悉的作品，有晚明画家陈洪绶所作《羲之爱鹅图》，画王氏风度洒落，潇洒前行；仆人手提内装白鹅的笼子，身后跟随。晚清海派绘画大家任伯年所作《羲之爱鹅图》，画王羲之与书童在河岸边倚栏观鹅。“王羲之爱鹅”这一典故，出自《法书要录》：

> 羲之性爱鹅。山阴昙酿村有一道士，养好鹅十余。王清旦乘小船故往，意大愿乐，乃告求市易，道士不与。百方譬说不能得。道士乃言性好道，久欲写河上公老子，缣素早办，而无人能书。府君若能自屈书《道德经》各两章，便合群以奉。羲之便住半日，为写毕，笼鹅而归。①

随着历代绘画图像的传播，“羲之爱鹅”故事广为人知。但王羲之为何爱鹅？古代学者从王羲之本人为“书圣”的身份出发，怀疑鹅与书法笔势有关，故右军好之。如陈师道《后山谈丛》云：

> 苏、黄两公皆喜书，不能悬手。逸少非好鹅，效其腕颈耳。正谓悬手转腕。而苏公论书，以手抵案，使腕不动为法，此其异也。

又包世臣《艺舟双楫》五“述书·上”云：

> 其要在执笔，食指须高钩，大指加食指中指之间，使食指如鹅头昂曲者。中指内钩，小指贴无名指外距，如鹅之两掌拨水者。故右军爱鹅，玩其两掌行水之势也。

历来王羲之爱鹅之图像，均着意于表现王羲之之翩翩名士风度。然陈寅恪在讨论“天师道与书法的关系”时，注意到“羲之爱鹅”的故事，认为以上两说均为附会，未能得其真解。陈氏引古代医学著作均重视鹅的事实，指出：“依医家言，鹅之为物，有解五脏丹毒之功用，既于本草列为上品，则其重视可知。医家与道家古代原不可分。故山阴道士之养鹅，与右军之好鹅，其旨趣实相契合，非右军高逸，而道士鄙俗也。道士之请右军书道经，及右军之为之写者，亦非道士仅为爱好书法，及右军喜此皭皭之群有合于执笔之姿势也。实以道经非倩能书者写之不可。写经又为宗教上之功德，故此段故事始足表示道士与右军二人之行事，皆有天师道信仰之关系存乎其间也。”② 原来对于道家服食丹药的人来说，鹅，可以用作为解毒的良药。当然，画家即便知晓此节，以绘画的形式，也不适合直接表达这层意思。毕竟，绘画与诗文的表达方式本就有所不同。这是特定图像材料在历史研究中不足为据之一例。诚然如此，适足见出绘画作品有其艺术独立性，不全同于文献史料的一面。假使没有这个背景，就是绘图直接表达王羲之爱鹅这层意思，画家的表现手法、追求意境，审美情趣也会有所不同。

其次，在绘画的审美功能增强的同时，它的纪实功能也在逐步减弱，程式化倾向越来越明显。北宋晚期文人画兴起，画家作画不再专注于追求形似，更注重抒发个人情感。文人画中的山水画、花鸟画越来越走向程式化，形式语言越来越纯粹。明清画谱的大量出现，正是艺术高度程式化的结果。这样形式主义的

---

① 张彦远：《法书要录》卷 2 虞龢《论书表》，《中国书画全书》第 1 册，上海：上海书画出版社，1993 年，第 39 页。

② 陈寅恪：《天师道与滨海地域之关系》“第八节，天师道与书法之关系”，《金明池丛馆初编》，北京：生活·读书·新知三联书店，2001 年，第 41—43 页。

?1994-2018 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

图像，除了艺术本体上的审美价值外，其史料价值更倾向于画家的精神世界，以物喻人。比如元末画家倪瓒“一河两岸”式的荒寒山水，可以看作其心灵写照。元代王冕画墨梅题“不要人夸好颜色，只留清气满乾坤”，清代石涛画墨菊题“朵朵渊明去后思”，其实更多地是在“歌以咏志”，而画中梅、菊，只是用以起兴的手段。隐士王冕的题画诗，可能是真挚的情感表达。而在僧人画家石涛那里，画菊用陶渊明的典故，程式化表达的意味，明显更浓一些。北宋《宣和画谱》“花鸟叙论”总结花鸟画的寓意说：“故花之于牡丹、芍药，禽之于鹭、凤、孔、翠，必使之富贵；而松、竹、梅、菊，鸥、鹭、雁、鹜，必见之幽闲；至于鹤之轩昂，鹰隼之击搏，杨柳、梧桐之扶疏风流，乔松、古柏之岁寒磊落，展张于图绘，有以兴起人之意者，率能夺造化而移精神遐想，若登临览物之有得也。”[①] 可知画中花鸟各有特定寓意，尤其是梅、兰、竹、菊这样的“四君子”题材，一画几百年，内涵上区别并不大。

其三，图像的“历史真实”，自然包含每个图像的具体内容，以及艺术家在图画中对描绘对象真实的艺术反映。图像还含有虚构与想象的景观，对这种所绘图像景观的想象，是基于一定的认知基础，这可以让我们更加生动地“想象”过去，是另一种历史真实的反映，这种图像景观可以为理解当时心态、意识形态和特质等提供证据。

对于这类作品的解读，有时确有其特殊性。唐代诗人王维的《袁安卧雪图》的接受史就是一例。对于这件作品，后世多数研究者所关注的，并非是东汉高士袁安卧雪，品行高洁的史实，而是画中“雪中芭蕉”的寓意。以致《雪中芭蕉图》的名声盖过了原名《袁安卧雪图》。曾收藏此画的北宋沈括解释“雪中芭蕉”说：“此乃得心应手，意到便成，故造理入神，迥得天意，此难可与俗人论也。”[②] 认为这是画家兴之所至而为，不拘于形似。北宋释惠洪《冷斋夜话》认为此图中“雪里芭蕉失寒暑”，不合常理。故当以“法眼观之”。陈允吉教授由此认为其隐含了雪山童子（在雪山修行的佛）“空虚之身”的意象，故“雪中芭蕉”寄托着“人身空虚”的思想。[③] 对此主题寓意的不同解读，至今仍在继续。这件表现东汉高士的人物画作品，就这样在阐释史上越走越远……当然，换个角度看，这种阐释也未尝不是一种“图像证史”做法，只不过主题有所偏移。得到释证的并非画中的东汉高士袁安，而转向了画家王维本人，即由“雪中芭蕉”的意象，探究唐人王维的精神世界。绘画开始成为画家自我表达的手段，这也是王维被后世尊为“文人画之祖”的原因之一。

解读图像时，我们需要在细致的图像志和图像学分析的基础上，挖掘出背后的文化意涵。如从“以图证史”的角度出发，从对图像所绘的历史景观出发，尽可能接近并还原历史真相。图像与文献之间是否匹配，前提是要找到图像的真正源头。也就是说，即便是图像史料，在使用前，也有一个必要的审核过程。“图像证史”的兴起，让我们在史料扩充的同时，也多出一条新的观察路径。但在图像与文献之间，虽然有联系，却未必有直接的对应关系。当相关的文献资料缺失时，有些图像可能无法被解读。或者虽有多种假说，却无定论。比如中古文化中的昆仑奴形象，虽然文献资料丰富，然与实物的关系，至今仍不明确。“昆仑”的大致范围在今南海诸岛和印度洋部分地区。三国时万震《南州异物志》已经出现关于昆仑的记载，此后常见于唐代各类史书与笔记小说。学界今已明确昆仑奴为黑人形象，卷发、裸身，其来源包括来自非洲和东南亚的黑人。于是有些隋唐墓室壁画中的黑人形象或是黑人俑，就此被认定为昆仑奴。但是，在图像和文献之间，始终没有建立起令人信服的联系。至少到目前为止，既没有在墓室壁画中发现标明黑人形象身份的“昆仑奴”榜题，也未在黑人俑上找到刻字。而与之类似的“胡人俑”题材的命名，则有直接证据。山东滕州西晋墓出土一件头戴尖顶帽、高鼻深目的人物俑，背部刻一“胡”字，证明学界将这类俑称为“胡俑”是有根据的。李思思、元芳撰文讨论洛阳博物馆所藏“昆仑奴”俑问题，对于该俑身份究属胡人还是昆仑奴，他们没有给出明确结论。原因正是，俑身上并没有关于“昆仑奴”身份的证据。[④]

在美术史学者看来，图像和文献史料一样，只是史料的一种。当文字渐渐成为了人类保存历史证据的

---

①《宣和画谱》卷 15，《中国书画全书》第 2 册，第 105 页。

② 沈括：《梦溪笔谈》卷 17，胡道静校注《新校正梦溪笔谈、梦溪笔谈补证稿》，上海：上海人民出版社，2011 年，第 118、119 页。

③《王维“雪中芭蕉”寓意蠡测》，陈允吉：《古典文学佛教溯缘十论》，上海：复旦大学出版社，2002 年。

④ 李思思、元芳：《北魏“异乡人”——洛阳博物馆藏昆仑奴俑》，《文物天地》2017 年第 8 期。

?1994-2018 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

主要手段，图像更多也只是作为文字记录的补充和丰富。当然，历史不应当只是对物质文明发展的记录，更应该记录下人类情绪和心灵的变化，这同样是重要的。图像作为居于人与世界之间的中介物，成为将世界译介成人可以触及和可以想象的媒介，虽然部分图像带有虚幻性和局部性，记录的不全是真实的历史。我认为，尽管图像有时会因为种种原因被扭曲，但即便是破碎了的镜子，也会反映局部的真实。在这个意义上，图像叙述的历史具有更宽阔、更真实的特性。后人穿越图像，不仅看到了历史的某一瞬间，并能直观感受着来自那一时刻的特定场景和情绪。

［作者张长虹，上海大学上海美术学院教授（上海，200444）。］

以图证史：艺术与真实

——凭几而写抑或持简而书？

孟彦弘

我曾撰文讨论中国古代的书写，何以会形成自上而下书写、从右往左移行的习惯。[①] 我认为这是由日常使用竹木简来书写而形成的。在用纸以前，普通用以书写的材料是竹木简和牍，更为高级的材料，是帛（甲骨、吉金，都不是日常使用的书写材料）。影响书写习惯的，是典籍（文书的书写，是学习典籍。应将典籍与文书分开来讨论，不宜混为一谈）。以竹木简为书写材料时，典籍只能是单篇别行；即使如此，单篇或单卷的长度，也颇可观。抄写典籍，一般是先将竹木简编联成册，然后抄写，犹今之先订成本、然后用以抄写（至于档案或类似如今之收据等，只能是在使用后再行编联、存档，基本没有讨论其编联与书写何者在先、何者为后的必要）。从出土的典籍来看，也有先在简背写下编号或刻划记号，写完后再行编联的例子，[②] 但我想这总不会是普遍的做法。

先编联成册、然后再抄写，决定了从上向下书写、从右往左移行；无论是书写还是查阅，这都是最为方便的。小文草就，得读邢义田先生讨论汉简体积、重量的大作。邢先生以“抄写、编联、读写姿式和家具”为名，专立一目，谈简的编联与书写的先后。他认为应是先书写、后编联，这样才能与图像中所反映的一手执简牍、一手书写的姿式（或坐或立）相匹配。[③] 小文发表时，我特作“附记”，加以申说，无非仍持先编联、后书写之说。我认为“图像资料上的书写者左手持牍、右手持笔的形象，或者反映的是特殊场合，或者反映的是作图像者的意图，其象征意义远过于写实，如著名的《女史箴图》，就未必是写实。我们实在很难想象，宽度约一厘米的薄薄竹木简，如何能左手持之、右手书写”。

一

针对我的这个看法，马怡先生发表了不同的意见。她曾经当面告诉我，同意我关于古人书写格式或习惯的解释，但认为这个习惯是因为那时的书写是左手持竹木简册（即已经编联）、右手书写（单支的竹木简，是无法持以书写的）。此后，她撰写了系列文章，来论证此事。[④] 揆其逻辑，大前提是在高脚家具产生以前，按照礼法的要求，跽坐，即将双膝并拢、双脚在后，臀部坐在脚跟上，“这是当时的正规坐法，其他坐法皆

---

① 孟彦弘：《中国古代书写格式考》（初刊 2009 年），《出土文献与汉唐典制研究》，北京：北京大学出版社，2015 年，第 179—186 页。

② 前者如武威发现的王杖诏令册，参见武威县博物馆：《武威新出土杖诏令册》，甘肃省文物工作队、甘肃省博物馆编：《汉简研究文集》，兰州：甘肃人民出版社，1984 年，第 34—61 页；后者如北大藏西汉《老子》简，参见韩巍：《西汉竹书〈老子〉简背划痕的初步分析》，北京大学出土文献研究所编：《北京大学藏西汉竹书》（贰），上海：上海古籍出版社，2012 年，第 227—235 页。

③ 邢义田：《汉代简牍的体积、重量和使用》（初刊 2007 年），《地不爱宝：汉代的简牍》，北京：中华书局，2011 年，第 1—50 页；特别是第 21—40 页。

④ 马怡：《中国古代书写方式探源》，《文史》2013 年第 3 辑；《简牍时代的书写：以视觉资料为中心的考察》（初稿提交 2013 年 7 月召开的中国汉画学会第 14 届年会，后作增订，刊发于武汉大学简帛网 http://www.bsm.org.cn/show_article.php?id=1995）；《从“握卷写”到“伏纸写”：图像所见中国古人的书写姿势及其演变》，中国社会科学院历史研究所文化史研究室编：《形象史学 2013》，北京：人民出版社，2014 年，第 72—102 页。

?1994-2018 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net