



Empire of Great Brightness

Visual and Material
Cultures of Ming China 1368-1644

大明

明代中国的
视觉文化与物质文化

[英]柯律格 著
黄小峰 译

生活·讀書·新知 三联书店

大明

明代中国的视觉文化与物质文化

[英] 柯律格 (Craig Clunas) 著 黄小峰 译

Empire of Great Brightness

Visual and Material Cultures of
Ming China, 1368-1644



Simplified Chinese Copyright © 2019 by SDX Joint Publishing Company.
All Rights Reserved.

本作品中文简体版权由生活·读书·新知三联书店所有。
未经许可，不得翻印。

Empire of Great Brightness by Craig Clunas was first published by Reaktion Books,
London, U. K., 2007. Copyright © Craig Clunas, 2007

图书在版编目 (CIP) 数据

大明：明代中国的视觉文化与物质文化 / (英) 柯律格 (Craig Clunas) 著；
黄小峰译。—北京：生活·读书·新知三联书店，2019.8
(开放的艺术史丛书)
ISBN 978-7-108-06408-0

I. ①大… II. ①柯… ②黄… III. ①文化史—中国—明代
IV. ① K248.03

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 223267 号

责任编辑 杨 乐

装帧设计 蔡立国

责任校对 龚黔兰

责任印制 宋 家

出版发行 生活·读书·新知 三联书店

(北京市东城区美术馆东街 22 号 100010)

网 址 www.sdxjpc.com

图 字 01-2018-6753

经 销 新华书店

印 刷 北京隆昌伟业印刷有限公司

版 次 2019 年 8 月北京第 1 版

2019 年 8 月北京第 1 次印刷

开 本 720 毫米 × 1000 毫米 1/16 印张 21.25

字 数 240 千字 图 203 幅

印 数 00,001—10,000 册

定 价 68.00 元

(印装查询：01064002715；邮购查询：01084010542)

总序

主编这套丛书的动机十分朴素。中国艺术史从某种意义上说并不仅仅是中国人的艺术史，或者是中国学者的艺术史。在全球化的背景下，如果我们有全球艺术史的观念，作为具有长线文明史在中国地区所生成的艺术历程，自然是人类文化遗产的一部分。对这份遗产的认识与理解不仅需要中国地区的现代学者的建设性工作，同时也需要世界其他地区的现代学者的建设性工作。多元化的建设性工作更为重要。实际上，关于中国艺术史最有效的研究性写作既有中文形式，也有英文形式，甚至日文、俄文、法文、德文、朝鲜文等文字形式。不同地区的文化经验和立场对中国艺术史的解读又构成了新的文化遗产。

有关中国艺术史的知识与方法的进展得益于艺术史学者的研究与著述。20世纪完成了中国艺术史学的基本建构。这项建构应该体现在美术考古研究、卷轴画研究、传统绘画理论研究和鉴定研究上。当然，综合性的研究也非常重要。在中国，现代意义的历史学、考古学、人类学、民族学、社会学、美学、宗教学、文学史等学科的建构也为中国艺术史的进展提供了互动性的平台和动力。西方的中国艺术史学把汉学与西方艺术史研究方法完美地结合起来，不断做出新的贡献。中国大陆的中国艺术史学曾经尝试过马克思主义的阶级和社会分析，也是一种很重要的文化经验。文化理论和文化研究的多元方法对艺术史的研究也起到积极的作用。

我选择一些重要的艺术史研究著作，并不是所有的成果与方法处在当今的学术前沿。有些研究的确是近几年推出的重要成果，有些则曾经是当时的前沿性的研究，构成我们现在的知识基础，在当时为我们提供了新的知识与方法。比如，作为丛书第一本的《礼仪中的美术》选编了

巫鸿对中国早期和中古美术研究的主要论文 31 篇；而巫鸿在 1989 年出版的《武梁祠：中国古代画像艺术的思想性》(*The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art*)；包华石 (Martin Powers) 在 1991 年出版的《早期中国的艺术与政治表达》(*Art and Political Expression in Early China*)；柯律格 (Craig Clunas) 在 1991 年出版的《长物：早期现代中国的物质文化与社会状况》(*Superfluous Things: Material Culture and Social Status in Early Modern China*)；巫鸿在 1995 年出版的《中国古代美术和建筑中的“纪念碑性”》(*Monumentality in Early Chinese Art and Architecture*) 等，都是当时非常重要的著作。像雷德侯 (Lothar Ledderose) 的《万物：中国艺术中的模件化和规模化生产》(*Ten Thousand Things: Module and Mass Production in Chinese Art*)；乔迅 (Jonathan Hay) 的《石涛：清初中国的绘画与现代性》(*Shitao: Painting and Modernity in Early Qing China*)；白谦慎的《傅山的世界：十七世纪中国书法的嬗变》(*Fu Shan's World: The Transformation of Chinese Calligraphy in the Seventeenth Century*)；杨晓能的《另一种古史：青铜器纹饰、图形文字与图像铭文的解读》(*Reflections of Early China: Décor, Pictographs, and Pictorial Inscriptions*) 等，都是 2000 年以来出版的著作。中国大陆地区和港澳台地区的中国学者的重要著作也会陆续选编到这套丛书中。

除此之外，作为我个人的兴趣，对中国艺术史的现代知识系统生成的途径和条件以及知识生成的合法性也必须予以关注。那些艺术史的重要著述无疑都是研究这一领域的最好范本，从中可以比较和借鉴不同文化背景下的不同方式所产生的极其出色的艺术史写作，反思我们共同的知识成果。

视觉文化与图像文化的重要性在中国历史上已经多次显示出来。这一现象也显著地反映在西方文化史的发展过程中。中国“五四”以来的新文化运动是以文字为核心的，而缺少同样理念的图像与视觉的新文化与之互动。从这个意义上说，这套丛书不完全是提供给那些倾心于中国艺术史的人们去阅读的，同时也是提供给热爱文化史的人们备览的。

我唯一希望我们的编辑和译介工作具有最朴素的意义。

尹吉男

2005 年 4 月 17 日

于花家地西里书室

目录

开放的艺术史丛书总序	尹吉男	1
致中国的读者		2
引言		5
第一章 明代中国的时间、空间与能动性		22
第二章 坐与游：方位的文化与运动的文化		61
第三章 街头的词语：文字的文化		99
第四章 中国大百科中的图画：图像、类别与知识		136
第五章 娱乐、游戏与纵情声色		166
第六章 “玄武”：暴力的文化		194
第七章 策杖幽行：衰老与死亡		231
第八章 余绪：明代视觉文化与物质文化的来世		259
后 记		288
注 释		291
致 谢		333
译者后记		335

目录

开放的艺术史丛书总序	尹吉男	1
致中国的读者		2
引言		5
第一章 明代中国的时间、空间与能动性		22
第二章 坐与游：方位的文化与运动的文化		61
第三章 街头的词语：文字的文化		99
第四章 中国大百科中的图画：图像、类别与知识		136
第五章 娱乐、游戏与纵情声色		166
第六章 “玄武”：暴力的文化		194
第七章 策杖幽行：衰老与死亡		231
第八章 余绪：明代视觉文化与物质文化的来世		259
后 记		288
注 释		291
致 谢		333
译者后记		335

致中国的读者

我记得，平生所读的第一本关于明代的书，叫《西方来的智者》，作者是文森特·柯罗宁（Vincent Cronin，1924~2011），初版于1955年（我出生的第二年）。柯罗宁曾求学于牛津大学三一学院，今天的我恰是这里的院士。他是一位英国通俗历史学家，也是一位写传记的高手，著述颇丰，比如有畅销的《路易十四传》《拿破仑传》，还有关于意大利文艺复兴的著作。《西方来的智者》只不过是他的第二本书，却成为他最成功的著作，一版再版，如今已有半个世纪。这本书是利玛窦（1552~1610）的传记，他不仅是一位意大利耶稣会士，还是一位知识分子，为早期现代欧洲认识中国文化和中国社会提供了最早的一批准确信息。我父亲当时是一个读书俱乐部的会员（在20世纪六七十年代，这是能够买到不少便宜书的流行做法），就这样，柯罗宁的这本书来到了我们家，我如饥似渴地读完，当时应该是13或14岁吧。今天我的书架上这册书还在。

即使那会儿还是少年，离我开始正式研习中国的语言和文化还早得很，令我爱不释手的这本书里还是有些东西让我觉得不安，它们或许就浓缩在柯罗宁给前言起的标题里——“尘封的帝国”。正如我在本书余论里所讨论的，和当时许多西方历史学家一样，20世纪50年代的柯罗宁也相信，明代中国的标志之一就是对中国文化之外的所有外来事物都抱有巨大的敌意，这是元朝的蒙古人统治所留下的遗产。对明朝的这种看法，部分来自“五四运动”的特殊氛围，以及民族主义者对于清朝统治的反抗，它们感染了20世纪早期的学术。我们也很难忽视这种看法与20世纪50年代的特殊政治状况的关系。50年代是“朝鲜战争”的

时代，中国和英语世界的知识与文化接触在“冷战”的语境下突降至冰点。无疑，在1955年（以及1968年），一个英国人要想造访中国（或是一个中国人想要造访英国），差不多就像利玛窦想获得批准在明帝国安居一样艰难。我很庆幸，我的学术生涯已经不再是这样了。

读者们手中所持的这本书，缘于2004年1月至3月我在牛津大学所做的八次公开讲座，是被称为“斯莱德美术讲座”的系列之一，这已是柯罗宁出版利玛窦传记差不多五十年之后了。这一年我还在伦敦大学“东方与非洲研究学院”工作，尚未在牛津拿起教鞭。和迄今为止我的所有著作一样，它主要也是为西方听众而写的，面对的是英文读者。当然，如果中国的读者也想邂逅我在书中提出的观点，我会感到极为荣幸而欢欣。我想对黄小峰博士报以深深的谢意，他辛劳的翻译工作使得这一切成为可能。讲座的形式可以部分地解释本书的一些特色，因为它想震撼的是牛津的听众，想让他们抛掉心中可能有的对明代中国的一些成见，尤其是那种认为明代中国在本性上静止不动而且尘封闭塞的看法。这也就是为什么我在开篇的时候卖了个关子，让我的听众以为我讲的是他们非常熟悉的东西，即“文艺复兴”时期变动不息的欧洲，而实际上我所讲的是一个他们并不“熟悉”的东西，也即同样变动不息的明代的中国。我的主要目的是做一些面对中国听众时绝对“不”必要做的事情，去向听我的讲座并且读我的书的人展示明代中国文化的复杂性、丰富性和多样性。这就是为什么书中文字里藏着不少玩笑和典故（比如博尔赫斯和福柯所讨论的“中国百科全书”），是为了让英国听众放心，因为这种材料可能并不像他们想的那样奇怪。即使是受到良好教育的英国人大多数也对20世纪以前的中国历史知之甚少，即便略知一二的东西也常常不过是一些印象与概念。如果我能够向他们展示出他们所不知道的东西究竟有多么的多，哪怕只是惊鸿一瞥，告诉他们在陈词滥调之外他们可以去发现的东西有多么的丰富，对我来说也是一桩颇有价值的任务。我希望我有另一个颇有价值的任务，就是让中国的读者更好地意识到欧洲语言中已有的对明代中国的专门研究和学术是多么的丰富，我在写作本书的时候已经从中汲取了相当多的养分。西方世界对于中国历史的意识也许还只限于一些专门学者，不过这些学者为了理解中国的过去已经进行了深入的挖掘，生产出了大量关于明代以及其他时代的学术成果。

讲座的形式意味着每个章节都要独立成章。这不是一本通篇都

在论证某一个论点的著作，也不是一本从 1368 年讲起至 1644 年结束的断代史。历史的变化是本书中的一个重要主题，以此与认为中国文化在本质上静止不动的陈旧观点进行对照。不过这并不是一个去了解那时究竟发生了什么事，或者事情以怎样的顺序发生的地方。好在英语世界里还有不少其他的优秀著作来完成这个任务，使我可以放手去讨论整个明代中的一系列不同的主题。我知道这绝不是对于明代的盖棺定论，说真的，如果是的话我会难过得很。我对于那种使讨论终结的定论式的陈述不感兴趣，反之，我感兴趣于能够不断地激发兴趣和激发讨论，去讨论这个我一直以来都觉得最迷人、最有收获的中国历史中的时代，这个宏大的主题迄今为止已经在很长时间里吸引了我的关注，并且塑造了我的人生。

我常常被问起：相对于中国历史中的其他时期，“为什么”你对明代那么有兴趣？真相是，我并不真的了解我自己。我在学生时代曾特别喜欢清代历史与文化（我的博士论文写的就是清代的文学），而最近以来，我越来越被吸引进 20 世纪早期的中国文化研究领域之中，那是个动荡不安但生机勃勃的时代。但我一次又一次地发现，自己不断地被拉回到 15 世纪至 17 世纪之中。部分原因在于，这个时期中有丰富的材料，尤其是在图像与物品方面。毫无疑问，唐代和宋代的杰作也不在少数，但是只有当我们触及明代的时候，似乎才开始有一种感觉，好像是真正意识到了整个社会的文化丰富性。像《金瓶梅》这样的文学材料，真正全面地描写了那个时代的生活，在任何其他区域或时代的文学杰作中，很少有能够与它相媲美者。当然，我对其他时代、其他地区的文学杰作也非常崇敬，只不过作为一位艺术史家，身处一个目睹自己的学科所关注的问题扩展到视觉文化与物质文化的“所有”方面的时代，我一再被那种与留存至今的过往物品和过往图像发生互动的可能性而紧紧吸引。我希望，这本书或许能帮助和鼓励它的读者们，去亲自体验那些与你们自己发生互动的东西。

柯律格

2016 年 1 月于牛津

引言

想象一下，假如本书这样开篇：

本书所论之时代，是探索与发现之时代。当是时也，舰船由勇猛无畏的梦想家所驾驭，帆影所至之远，未有任何船只曾企及。舰船为救命其远航的君王带回新大陆的种种传奇，以及新子民的种种故事。商旅们紧随其后。跨越大洋的贸易使人一夜骤富，亦使人一贫如洗。这亦是发现内在世界之时代。当是时也，思想家们前无古人地深刻思索着何为人、何为自我的问题。源自往古之楷模重获生机，于文学中享有了新的声望，诗歌与散文的选词用藻均深受影响。与之同时，小说与戏剧作为新的艺术体裁异军突起，充满空前的活力。学养深厚之文人与胸无点墨之文盲均为之着迷，恰如宫廷朝臣和蚁民百姓，当一幕幕拍案惊奇、催人泪下的传奇在眼前上演时，他们共享着同样的情感。生机勃勃的印刷业将越来越多的书籍输送到越来越多的人手中，也将阅读的权利从少许精英扩展到性别与阶层都更为多元的大众读者。历史上从未有过如此景象。“古”之洪流势不可当，也蔓延至视觉艺术之中：艺术理论与艺术实践都在对“古意”的尊崇中得到推动。家财万贯、学富五车或二者兼备的收藏家对古物殚精竭虑的搜求也成为“古”之权威的物质明证。然而，恰在同时，众声喧哗的城市文化引来了非难，道德家们痛斥大众对时尚与新奇的欲望，他们的焦灼不安最终化为滔天洪水，冲毁了世俗所喜的色彩斑斓的祭祀方式——祠堂被砸得粉碎，民众的朝圣景点被关闭。他们的焦虑也转化为对宗教这种最神圣的文化仪式的改革，只准使用书写的文字，不准使用任何图像，以文字的朴实无华来替换人所熟悉的图像的感官满足。没错，这个时代就是中国的明朝。

从某个特定层面上来说，这是一个玩笑（且不说这段文字的夸张形容词，在演讲时说说无妨，付之梨枣则难免有些荒诞）。因为不容置疑的“历史常识”告诉我们，在明王朝统治中国的那些年里，也即公元1368年至1644年，或是不列颠群岛历史中从黑死病到内战的年代，只有在欧亚大陆的“另”一端，才发生着上述的“个人之发展”“古典之复兴”以及“世界之发现与人之发现”（这是雅各布·布克哈特1860年的巨著《意大利文艺复兴时期的文化》中三个关键部分的标题）。^[1] 尽管开篇这个幽灵般的段落中所说的每一个现象的的确确都在那几个世纪的中国逐一发生，可不争的事实却是，所有的一切竟然都能在布克哈特的术语中被无情地抹杀：或许，单拈出每一个现象都煞有介事，但却是散兵游勇，最重要的是，它们没能孕育出“现代性”，它们绝不可能像“文艺复兴”那样成为“现代性”的源头之一。不过，中国历史中的明朝却在某种意义上警醒我们，对于把“现代性”归为其所独有的“西方式”感知方式的生成，以及一种诞生于欧洲并席卷全球的“优越感”而言，起到关键作用的正是明朝。因为恰恰是在明朝统治中国的岁月里，出现了一种把欧洲视为与“东方”相对立共同体的意识。比如，托马索·康帕内拉（Tommaso Campanella, 1568~1639）贬损“中国人”（他从未见过任何一个活生生的例子）为“奶酪中的蛆虫”，以示其缺乏好奇心。再比如，比利时人文主义者裘斯特·利普休斯（Justus Lipsius, 1547~1606）破天荒地把欧洲称为“世界上更好的地方”。^[2] 无论是褒是贬，把“中国”作为“知识对象”这一观念已成为共识。在完成于1599年的《寰球简说》中，英格兰神圣的坎特伯雷大主教乔治·阿伯特（George Abbott, 1573~1633）赞扬道：“支那的人民几乎精通各门艺术。”可是这一积极的表述却同样立足于狭隘的信息，与康帕内拉对中国人的诟病没什么两样。^[3] 明朝统治中国的年代，恰好处在1367年的那胡拉战役（Battle of Najera）与1644年的阿伯丁之劫（Sack of Aberdeen）之间，一种西方优越感逐渐成形，使得随之而来的对中国或隐或显的贬低愈发显得必要。同样是在明王朝的时间跨度中，欧洲人的写作中还出现了一类褒扬中国的风尚，也盛行了好几个世纪。在所谓的“西方”（West）的生成过程中，图像与物品——或者说对图像与物品的感知——所起的重要作用，将会是本书的背景之一。不过这并不是图像与物品的焦点所在。

像上文那样在明代中国与文艺复兴欧洲之间画上平行线的做法，挑

衅的成分居多，并非是一个严肃的命题，其独特历史也颇为久远。1762年，奥利弗·戈德史密斯（Oliver Goldsmith, 1728~1774）的《一位世界公民》出版。书中虚构了一位来到18世纪伦敦游历的中国河南旅行者。在他寄回中国的第62封信札中，戈德史密斯借这位李安济（Lien-chi Altangi）之口提出了一种同步与平行发展的历史观，保持同步的双方便是当时即将被英国思想界视为“西方”与“东方”的历史：

先是，孔夫子与毕达哥拉斯横空出世，似乎是一卵双生。无论希腊还是中国，哲学家队列均喷涌而出。继之，死灰复燃的野蛮时代几乎于同时蔓延寰宇，持续数个世纪，直到基督教时代的公元1400年，永乐皇帝的出现唤起了东方知识的复兴，与之同时，美第奇家族不辞辛劳地把摇篮中的婴儿抚育成天才。因此，我们会在同一个时代看到文雅的教养传遍世界每一个地方，而下一个时代则任由野蛮肆虐，在同一个时期，辉煌灯火散布寰宇，而在另一个时期，无知愚昧笼罩世间。^[4]

永乐皇帝生活于1360年至1424年（1403~1424年在位），与佛罗伦萨美第奇家族政治勋业的创始人乔凡尼·迪比奇·德·美第奇（Giovanni di Bicci de' Medici, 1360~1429）恰是同时代人。永乐朝那些具有历史意识的人一定会得意地把自己视作“散布寰宇”的“辉煌灯火”，但他们不见得会颌首赞同有一个“死灰复燃的野蛮时代”把自己所处的时代与古代世界断然隔离。大唐王朝（618~907）的统治时期恰与欧洲历史中的“黑暗时代”相重合，后者是奥古斯都时代思想家们诸如戈德史密斯所最想淡忘的。即便是大历史学家吉本（Edward Gibbon, 1737~1794），在剖析之后也还是将之归为惊人地缺乏“文雅的教养”。而大唐王朝在明代初年早已被视为最为杰出的文化与政治成就之一。事实上，戈德史密斯所构想的一部同步展开的世界历史，即使每一处笔调都对中国充满了尊敬，其内里却是一个以西方为标准的宇宙大同论。它是形形色色“全球史”构想的先驱，所有的构想都在建构“西方”的同时预先将“西方”置于优等地位。^[5]在书名极为醒目的《把欧洲地方化》这本书中，迪佩希·查克拉巴蒂（Dipesh Chakrabarty）对“一元化的历史时间”这一概念发难，进而令人信服地证明，这个概念的展开（体会一下戈德史密斯的话吧！）总是一成不变地暗示着一切事物都是

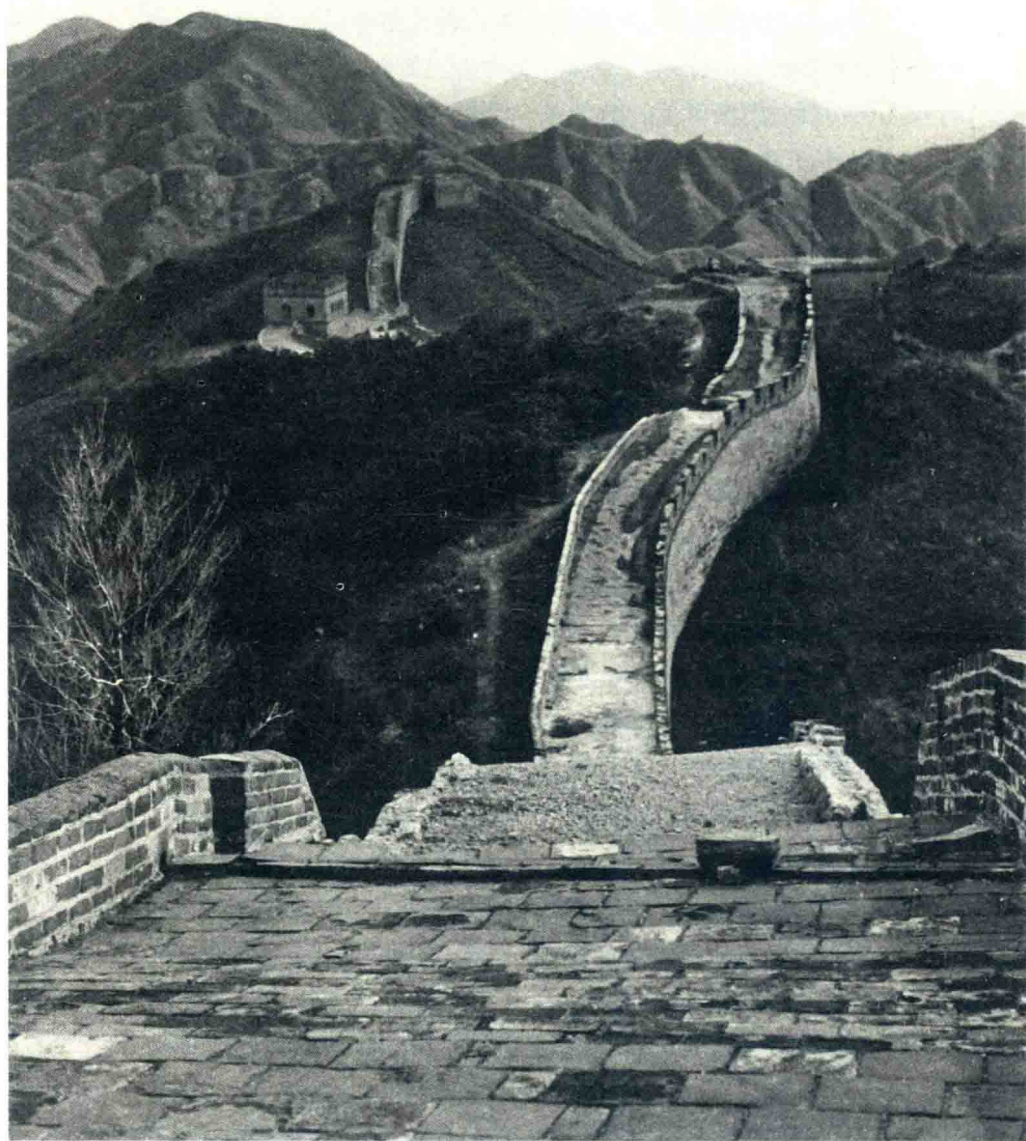


图1 八达岭长城。位于首都北京的北郊，是最为人所熟知的明代防御工事，频繁出现在各种出版物中

“先西方而后他处”。^[6]

因此，如果把“现代性”视为一种起源于西欧及其北美殖民地的单一现象，就需要别有用心地对明代中国视而不见，或者说是以一种特殊方式看待明代中国，把它当作一个巨大的“非现代”。要论证所谓“西方之兴起”（the rise of the West）的原因与动力，就必然要对这个时代的中国一无所知。“西方之兴起”，自然要对应“东方之未兴起”，或者说“东方之衰落”。^[7]所谓的“未兴起”，在于把东方建构为只能通过“现代性”目光才看得到的被动景观，而不是一个活跃在历史中的能动者。这种目光在英文著作中最著名的表现之一，是塞缪尔·约翰逊博士一段闻名遐迩的话，讲的是他对远方旅行的痴迷。无巧不成书，在这段表述中，提到的正是明朝的一件人造之物【图 1】：^[8]

对于中国的长城，他（约翰逊博士）表露出一种心醉神迷之情。我顿了顿，然后说，如果没有孩子，我确实相信自己应该去看一看长城，可是照顾好孩子是我的责任。“先生，”他说，“去长城，就是在做把孩子培养成伟人而要做的最重要的事。孩子的身上会映照出你的心灵和求知欲泛出的光彩。不管什么时候，他们都会被当作一个去过长城的男人的孩子。我是说真的，先生。”

尤其是当“现代性”的基础从英国辉格党人所坚持的科学与技术进步，或者是代议制的胜利（代表的是白人、男性以及中产阶级），转移到更难以捉摸的概念诸如“主体性的形成”（the formation of subjectivity）或“视觉政体”（scopic regimes）的时候，明代中国便成为越来越大的问题，也变得越来越容易被忽略。当代艺术史家尼古拉斯·米尔佐夫（Nicholas Mirzoeff）近来对“视觉文化”这个范畴进行了严格的时代限定。他说道：“视觉文化是对当代日常生活及其谱系之‘超视觉性’（hypervisuality）的研究。”（着重号为笔者所加）^[9]“视觉文化”在这里不但被限定在“当代”，而且被限定为一种特定种类的当代性，就像我们常常会在纽约、洛杉矶或伦敦所看到的那种一样。在这种限定面前，就愈发有必要来做一些简单的列举工作，来看看亚洲历史中的某个时刻（可以举一反三的时刻）通过什么方式而可以当之无愧地被称作“视觉文化”。这就是本书尝试去做的部分工作。明代正是这些时刻中极具说服力的一个，尤其是“明”这个字本身就包含特

殊意义。明王朝的“明”意为“闪耀”“光明”。[也许本书的书名中用 Empire of Great Enlightenment 来翻译“大明”，升级一下对“西方”历史学家们的挑衅强度，不失为一个颇具诱惑的建议。不过考虑到在史学界争论中往往会以戏谑口吻提到“R 语言”与“E 语言”，也即文艺复兴（Renaissance）与启蒙时代（Enlightenment），因此如果真的在本书中这么用，多少还是有些草率，不太可行。]

在中国，明朝是第一个以一种视觉特质来命名的王朝。之前的历朝历代，如汉朝（前 206~220）、唐朝（618~907）、宋朝（960~1279）均是从地理名词中得名，与威塞克斯王朝（Wessex）、布拉冈扎王朝（Braganza）或萨克森-科堡-哥达王朝（Saxe-Coburg-Gotha）类似。13 世纪后期，蒙古人一统天下之后开始打破这种模式。蒙古人选择了汉字中的“元”（1271~1368），意为“原始”“起源”“初始”。（这显然是为了掩饰其本为征服者王朝、植根于传统的正统谱系之外这一事实。^[10]）经过一系列漫长的民族战争与军阀混战，朱元璋（1328~1398）成为最终的胜者，他把蒙古人赶下了宝座，建立了明朝。朱元璋本是无名小卒，他虽精力旺盛，却出自社会底层，没有一星半点可以依赖的家族声望和头衔。1368 年，他昭告天下，改国号为“大明”（字面意思是“伟大的光明”）。朱元璋及其臣僚为何会选择“明”这个字？个中原因相当复杂，亦无任何官方文献对此进行系统的解说。人们往往将这个名称与佛教密宗的“明王”观念相联系。还有人提出一个尚未得到证实的观点，认为朱元璋可能受到了“明教”（摩尼教）的影响。摩尼教思想的核心，就是黑暗力量与光明力量之间的永恒斗争。^[11] 朱元璋早年曾削发为僧，身处宗教底层社会。在这里，各种观念和意象在不同教派、不同教义之间广为传播。还有一些史料也透露出了一些信息。我们不知道它们是否是真实的同期记载，但即便不是，也至少可以说是明朝建国之初所做政治宣传的一部分，这些宣传常常会详尽地渲染一些特殊事件，朱元璋梦见巨大的光芒就是其中之一。^[12] 摩尼教在中国确实一直都被称作“明教”——光明之教。无论真实情形如何，有一点是毫无疑问的：朱元璋宣告了一种字面上来说属于“视觉文化”的东西，王朝的这个名字以一种前无古人的方式使人联想起一种视觉特征。也许这是我的异想天开，但是否不只是异想天开呢？本书将就此展开考察。

那么，究竟在何种程度上我们可以将明代中国称为“视觉文化”？在“视觉文化”中，制造可视性事物与创造文化现象的相关行为连理

共生。我的回答重任就落在书中文字的肩上，贯穿在接下来的八个章节之内。不过，在正式开始之前，有必要把我们的注意力集中到几个带有传奇色彩的历史瞬间之上，从这些传闻中或许能窥豹一斑，见出更宽广的图景。1488年，朝鲜文人崔溥偶然造访了大明。他遭遇海难，被一股海上风暴刮到了明朝疆土。对于“大明”这个名称，崔溥如此解释：“大明初出海上，万邦所照。”^[13]“明”在这里具有强烈的视觉色彩，很容易便会与朱元璋所开创的朱明王朝的政治影响力相联系。崔溥的话表明，这种联系极易被调动起来作为话语的一部分。重大的转变都有视觉征兆可循，无论是人类世界还是宇宙中其他地方无不如此。正如视觉线索对于相面术的重要性一样，那些有特殊禀赋，能够预测未来的人也需要从视觉线索中看到兴衰变化（永乐皇帝本人就受益于一个类似的预言）。^[14]“实录”是当时人所撰写的文献，对于了解明朝来说堪称最丰富的资源之一。永乐皇帝的实录记载到，1413年，隆平公张信向宫廷呈报：“武当山顶五色云见。”皇帝随即向文武百官宣告了这一祥瑞，并且亲自申明，这一视觉奇观乃是上天对其祖先之德的回“应”。^[15]终永乐一朝，显示出上天对皇权深表嘉许的视觉瑞兆从未停止过。譬如1420年，五山顶一片祥云放出五色光芒，当中显现出一尊佛影。^[16]又如1407年，西藏高僧第五世噶玛巴（1384~1415）于南京设“普度大斋”时，灵瑞频现。这些视觉瑞兆包括光芒、花雨、仙人之灵、圣人之影、七彩霓虹与瑞鹤仙禽。宫廷以图文并茂的形式专门对这些事件作了记录。充满佛教意味的五色毫光、穿透墓室而出的炫目光彩，以及夜晚天空中的璀璨光亮是其中最常提到的视觉现象，使得这些文字堪称浸泡在光芒与射线中的文字。或许，我们有理由怀疑，这些观念，尤其是光线可以揭示权力这一观念，究竟在多大程度上透露出“大”“明”（巨大的光明）二字被当成了王朝来理解？^[17]但正如那些与光线直接相关的东西一样，以视觉形式或物质形式呈现的其他征象在整个明朝也在持续不断地出现，具有重要意义。这里我们可以举一个例子（下文尚有很多这类例子）。1558年，一位官员向皇帝进献了一牝一牡两头白色麋鹿，受命为此撰写进献表文的便是其幕僚、大画家徐渭（1521~1593）。^[18]

纵观整个明朝，我们都可以看到这种观念，即视觉形象会对朝政产生影响。称职的官员要勇于向朝廷进献图像，以示当下正在发生之事，尤其是他所管辖之地的民生疾苦。1594年，河南大饥。一位来自河南