

歷史不可承受之輕

——大英博物館「晚清百態」展評

• 王 迪

2023年5至10月，倫敦大英博物館舉辦了名為「晚清百態 | 潛光藏耀的世紀」(China's Hidden Century)的特展。這是全球首個以十九世紀中國為主題的大型特展，圍繞宮廷、軍事、藝術、日常生活、全球交流五大主題設置展區，以來自世界各大機構和個人收藏的三百餘件展品，展示了1796年乾隆退位至1912年清朝覆滅這百餘年間的物質文化和社會百態，突出了晚清社會在內憂外患下展現出的非凡「韌性」和「創造力」。

這場全景式的「慶祝性」展覽所創造的視覺盛宴，將聚光燈投射在被宏大歷史敘述忽視的群體身上，以跨越時空的美，給觀眾留下了深刻的印象。展覽期間，還舉辦了相同主題的學術會議，並出版了展覽圖冊以及專著《現代中國的締造者》(*Creators of Modern China: 100 Lives from Empire to Republic, 1796-1912*)^①，共同將十九世紀中國藝術和物質文化這個長

期被英語世界藝術史忽視的領域塑造為一個重要的學術課題。但展覽本身對英國殖民主義歷史的迴避和對晚清的帝國性敘述，使得對視覺美的強調反而呈現出一種帝國輓歌式的情節，對英國觀眾而言容易流於去歷史化的民族志展示，也未能充分考慮中國觀眾可能的創傷性情緒。歷史本不輕鬆，如何以更具批判性的眼光直面這個沉重的時代，給予它足夠的分量，是展覽需要面對的問題。

一 帝國視角的慶祝性敘述

本次特展以突顯物質文化和視覺文化的慶祝性敘述為目標，重現清王朝「潛光藏耀的世紀」；將停滯不前、閉關鎖國的時代重新詮釋為對中國現代化之形成至關重要的百年。展覽以巨幅《大清萬年一統地理全圖》開篇。這幅清王朝自我中心視角下的地圖並

* 感謝牛津大學政治學博士徐曦白對文章提出的意見和大英博物館策展人霍吉淑(Jessica Harrison-Hall)給予的圖片版權支持。

非按實際比例繪製，大清的版圖佔據了中央絕大部分空間，它的鄰國和英國等歐美國家則擠在角落裏，微不足道。地圖呈現的帝國時空觀在一定程度上奠定了展覽的帝國視角和敘事基調，同時也暗合了英國在展覽中居於邊緣的定位。

為了讓觀眾體驗晚清作為幅員遼闊、統治多個民族的帝國，在文化和語言方面的多樣性，地圖後的展廳展示了編纂於乾隆末年的《御製五體清文鑒》，以滿、藏、蒙、維、漢五種文字記錄了各式點心的名稱，並配以多語言的詞條朗讀。隨後是御用藏傳佛教鑲金佛像和與宮廷關係密切的白雲觀道長肖像，充分展現了清朝統治者如何利用多種宗教維護帝國合法性，並與不同政治群體展開互動。接下來的軍事展區介紹了對滿人維持帝國統治至關重要的軍事文化，展品包括八旗將領像，官兵服飾，騎射使用的扳指、飽箭，綠營兵的軍服和武器以及各種軍事宣傳畫，陳列和解說總體上仍遵循王朝統治者視角詮釋帝國歷史。清帝國的軍事擴張、民族關係以及民間暴力反抗背後的結構性機制，則在展覽中缺席。

展覽對帝國的「韌性」和「創造力」的慶祝性敘述還體現在很多歷史細節中。觀眾可以一覽從大英圖書館借展的洪秀全手迹。近視卻拒絕戴眼鏡的洪秀全用紅色墨水在英國傳教士艾約瑟 (Joseph Edkins) 寫給他的大字信上做了詳盡批註，劃去了基督是「上帝惟獨生子」中的「獨」，堅稱自己和基督都是上帝的兒子，所謂「基督暨朕爺親生」。物質歷史細節所蘊含的悲喜劇色彩兼有的歷史感是任何文本敘

述都難以傳達的。但展覽對宗教輸入給清朝帶來的更深遠的影響卻着墨不多。義和團運動前後中國民眾反抗西方傳教士的原因以及晚清迂迴複雜的內外關係認知，觀眾就更無從知曉。

鴉片戰爭是展覽無法迴避的部分。與宮廷展區中央慈禧太后光彩熠熠的華服形成鮮明對比的是軍事展區角落中的《南京條約》原件。展覽對鴉片戰爭的歷史背景同樣介紹甚少，這段歷史也在英國歷史課本中嚴重缺位。該段介紹選擇了中立的口吻：《南京條約》是「中國與外國簽署的第一部不平等條約。它終結了將歐美商人限制在廣州的『廣州體系』（即一口通商制度）。隨後，廣州、廈門、福州、寧波和上海對歐美商人開放。清政府被要求在三年內分期支付2,100萬銀元賠款，並割讓香港島給英國」。假性中立的口吻實質上是一種選擇性沉默。與之類似的是，在林則徐畫像旁邊展出的成圖於十九世紀初的《七省沿海全圖》，強調清王朝並非沒有能力發展海軍，而是在1683年征服台灣後並不需要遠洋海軍，因此沒有把海軍作為軍事建設的重點。嘉慶鎮壓海盜後更以反腐為由縮減海軍軍費，為鴉片戰爭的失敗埋下了伏筆。這一視角同樣隱匿了英國的殖民主義侵略史，僅將鴉片戰爭暗示為兩個帝國的碰撞，為清王朝的戰敗給出了一個符合帝國衝突邏輯的解釋。

全球化和現代性既是帝國主義和資本主義重塑世界秩序的產物，也是維持這種秩序的工具，但是其話語體系並沒有在展覽中受到挑戰：展覽中的全球化被化約為與鴉片貿易相關的資本全球化，展示了帝國視角下與鴉

片貿易有關的風景描繪和商人肖像，比如廣東十三行商人伍秉鑒，他很可能是當時的全球首富。和慶祝性敘述形成強烈對比的是全球資本流動背後更複雜、更血腥的歷史面貌，以及游離在帝國敘事之外被販賣至世界各地的苦力以及移民 (diaspora) 群體的離散體驗，展覽對此並未涉及。

二 藝術與視覺革命

傳統文人藝術和新興媒介在藝術展區內形成了鮮明的視覺反差：博古博物背景下的碑派書法篆刻與「八破畫」圍繞着展廳中心的《點石齋畫報》展櫃。作為在晚清空前的視覺信息革命中最重要的一種媒體之一，《點石齋畫報》被展示為晚清學習西方現代化，見證西方科技進步「神迹」的視覺資料庫。實際上，作為「接觸地帶」(contact zone) 催生出獨特的、具有混雜性 (hybridity) 的新媒體，《點石齋畫報》不僅正面報導西方風俗和科技成果，有時也根據想像多加臆造，以作批判西學之用。這種近現代轉型中特有的視覺經驗以及對現代性的視覺想像^②，展覽亦未有展示。

「海派」藝術代表人物任熊的自畫像設定了藝術展區的基調。這幅自畫像中人物的臉龐和裸露的身體，筆觸呈高度的現實主義，用高古、奇特的粗線條風格勾勒誇張、開放的衣衫，表現出特別的張力。展覽將這種創新理解為知識份子群體對時代空前不確定性的回應，並引用任熊的自述「莽乾坤，眼前何物，翻笑側身長繫……誰是愚蒙，誰為賢哲，我也全無意。

但恍然一瞬，茫茫淼無涯矣」，烘托出一種近乎虛無的「輕」。

藝術展區的碑派書法篆刻和居廉等人的畫作展現了晚清藝術家面對「數千年未有之大變局」時，在西方視覺文化衝擊下，如何在古意中尋找新意，但這些革新對缺乏系統化的中國藝術知識的觀眾來說顯得艱澀。將文人書畫置於藝術展區而將油畫和外銷品置於全球交流展區，這種隔離處理極易落入中心與邊緣、前衛與傳統的現代性話語陷阱。如果將英國博物學家里夫斯 (John Reeves) 在廣東僱傭並監督的外銷畫家繪製的博物畫與居廉的《花卉蟲草》圖冊或趙之謙的《異魚圖》並列展出，或許能更好地引發觀眾對被動的殖民規訓與主動的混雜性之間，更直觀的感受和更深入的思考。

三 弘揚女性聲音

對女性領袖和女性日常的關注貫穿展覽始終。觀眾由此認識了善於利用藝術的慈禧太后、將近現代舞蹈引入中國的裕容齡、塑造了注重才華和知識創新的新女性典範的書畫家曹貞秀，以及中國首位赴美獲得醫學學士的女性康愛德。日常生活展區通過聚焦女性的日常生活和物質文化，如精美的雲肩、翠鳥毛裝飾的頭飾、各式假髮和裹腳鞋履，甚至是堪稱「參與性藝術」(participatory art) 前身的百家衣，彌補了以男性敘述為主的傳統文字歷史未能記錄的隱匿女性物質文化歷史。

基於新的研究成果，展覽提出了若干新穎的藝術史觀點，例如探討了

慈禧太后作為與維多利亞女王 (Queen Victoria) 旗鼓相當的東方帝國統治者，如何塑造了宮廷文化。從美國紐約大都會藝術博物館 (Metropolitan Museum of Art) 借展的慈禧太后緋絲襯衣，展示了慈禧太后利用帶有國際元素的新風格宮廷服飾來投射政治權力的高超權術。常服上特大尺寸的花紋來自崑曲服飾，但整體設計卻參照十九世紀末高端出口市場和宮廷外交禮物中的日本裝飾藝術風格，顏色方面則得益於歐洲最新的化工苯胺染料，選擇了維多利亞女王和法國拿破崙三世 (Napoléon III) 皇后都青睞的紫色。這樣的服飾出現在外交攝影場合和國際博覽會上展出的油畫畫像中，展示了慈禧的國際視野，增添了西方對這位東方女性統治者的神秘想像。

和此前海外中國主題展覽多以年輕貌美的女性作為海報主角不同的是，本次特展特別以年事已高的李夫人 (陸禧甫夫人) 的畫像為宣傳海報。雖然題跋中透露的信息很有限，但觀眾能夠從受到攝影技術影響的寫實筆觸中觀察到這位來自廣東佛山女性的端莊威嚴。李夫人畫像的精美程度遠超她經商的丈夫陸禧甫的畫像，也顯示出李夫人作為持家者的家庭地位。展覽以這樣的濃墨重彩關注在歷史中缺席的、看似輕如鴻毛的女性人物，重塑了觀眾對清末百年的觀感。

從慈禧太后到李夫人，再到展覽的壓軸人物——晚清革命者秋瑾，女性不再是歷史的註腳，而是開始脫離男性主導，獲得主體性。特別是秋瑾突破男女性別框架的衣飾、具有流動性的性別意識，以及對革命應始於



慈禧太后作為與維多利亞女王旗鼓相當的東方帝國統治者，塑造了宮廷文化。(Gareth Gardner攝，圖片授權：大英博物館)

家庭的警語，都觸動人心且具有劃時代的意義。

如何充分引入社會歷史而不是流於去歷史化的民族志展示，是展覽持續面對的問題。女性物質文化的展示並未幫助觀眾了解在清朝的多種語境下，作為女性意味着甚麼，又面臨怎樣的挑戰。雖然配套發行的《現代中國的締造者》一書介紹了以男女平等為立國綱領之一的太平天國中的女性歷史，但這無法彌補類似的重要歷史在展覽中的缺席。批判性地引入社會歷史，需要更廣泛的視覺材料來對女性個體體驗作深度描述 (thick description)。

四 歷史不可承受之輕

在視覺和心理體驗上，本次特展的設計強調的是「輕」——一個沉重的世紀裏的輕盈感。這種輕是通過在展區中大量運用側影、剪影、燈光投射的隔板和裝置實現的。其中所展現的各色人物，無論是無名的宮女，還是慈禧太后、旗人將領、任熊、李夫人和秋瑾，都是先由倫敦時裝學院 (London College of Fashion) 根據歷史實物製作服飾，再由模特穿戴後進行拍攝，完成形象設計。燈光將觀眾的身影投射在剪影中，只有觀眾走近時，才能聆聽到展廳內播放的個體耳語般的自述，並體會到這種輕。

但在涉及殖民歷史的部分，這種輕盈感反而觸發了觀眾的歷史失重感和面對創傷的不適情緒。在兩件圓明園建築殘骸的展品後方，擺放了一幅1861年由維多利亞女王委託的畫

作。畫作中一隻白褐色的京巴狗端坐在一個日本裝飾花瓶前凝視遠方，項間所繫的兩隻銅鈴被解下放在面前，暗示牠已經有了新的主人。這隻狗是英法聯軍洗劫圓明園時，由第99團的鄧恩 (John H. Dunne) 上尉帶回英國送給女王的。牠也因這段劫掠史獲得了女王御賜的新名字 Looty (中文可譯為「劫劫」)。

Looty本來可以成為觀眾了解帝國主義歷史的一面鏡子。解說文字雖然介紹了京巴狗隨後在英國上層社會受到歡迎，但並未提及這種追捧很大程度上源於對神秘的東方大國的幻想。京巴狗化身為縮小版的東方世界，成了英國上層社會的地位象徵和殖民獵奇的紀念品。直到二十世紀60年代，隨着西方對紅色中國的敵意增加，這種對京巴狗的追捧才徹底消退^③。此時此刻，Looty作為玻璃展櫃後凝固的歷史，成為被觀看的「他者」之物，供殖民者完成對他者的凝視和對自身優越性的想像。這種對創傷性歷史的「舉重若輕」是危險的，甚至可以說是對殖民歷史和帝國懷舊的「重拿輕放」。

即使在當下，帝國主義和殖民主義的暴力資源掠奪和現代性話語霸權，仍然在構建全球政治、經濟和文化秩序中發揮着重要作用。2014年，YouGov公司發布了一份英國公眾對大英帝國看法的問卷調查，其中59%的受訪者表示大英帝國的歷史「值得自豪」，49%的受訪者認為「被英國殖民的國家因被殖民而變得更好」^④。2016年脫歐公投期間，英國政府甚至提出建設一個以英國與英聯邦國家的新貿易協議為基礎的「帝國2.0」^⑤。

在英國的政治語境中，被視為昔日光榮而獲得褒義內涵的「帝國」概念依舊根深蒂固。

自1753年建館以來，大英博物館就與大英帝國的歷史密切相連。它既是帝國主義和殖民主義的直接產物，也是英國在歐洲中心主義的視角下建構殖民化、種族化的帝國邏輯敘事的重要工具^⑥。在帝國懷舊以及新冠疫情後種族暴力和「黃禍」敘事再次抬頭的背景下，無論是大英博物館還是本次特展，都有責任更好地呈現去殖民化的歷史。

五 邁向去殖民化的展覽

打破去歷史化的民族志式的展覽情節 (exhibitionary complex)，意味着在傳統的博物館空間以外尋找新的可能性，開展更多帶有批判性、參與性和互動性的公共項目。對此，民間社會的公共項目則頗有啟發意義。2021年，Looty的故事啟發了一項「數字歸還」計劃。以努瓦班尼 (Chidirim Nwaubani) 和阿博科爾 (Ahmed Abokor) 為首的倫敦設計師建立了一個名為Looty的團體，旨在為無法前往西方的前殖民地觀眾提供被劫掠的珍寶的3D複製品和信息。大英博物館近八百萬件館藏文物中能夠明確溯源的劫掠文物，如貝寧青銅器在尼日利亞政府的追討下大多尚未歸還，更不用說其他間接落入侵略者之手的文物^⑦。為了改變西方博物館對展品敘述的壟斷，向公眾呈現更完整的故事，Looty團體在這些文物曾經屹立的地方提供

二維碼，遊客掃碼即可通過擴增實境 (AR) 設備體驗「在場」的文物，從而在虛擬空間中重新索回在殖民時期被洗劫的文物^⑧。

去殖民化並不意味着展覽的敘事一定要走向對殖民者的道德批判。2023年，美國哈佛大學美術館的「沉溺之物：鴉片、帝國與中國藝術的貿易」(Objects of Addiction: Opium, Empire, and the Chinese Art Trade) 特展就追述了十八世紀末至二十世紀初鴉片貿易和中國藝術市場交織在一起的歷史，旨在讓觀眾關注鴉片貿易對全球經濟、文化景觀、公共衛生、移民進程和教育持續產生的深遠影響。一方面，展覽正視了鴉片貿易的起源、馬薩諸塞州商人的參與，以及鴉片對清王朝和中國人民的毀滅性影響；另一方面，展品中精美的煙具提醒我們，吸食鴉片曾是清王朝上層階級展示社會資本的工具。此外，展覽解釋了鴉片戰爭導致馬薩諸塞州的私人和公共收藏偏好從陶瓷和繪畫轉向宮廷珍寶、青銅器、玉器和佛像。更重要的是，策展人對比了中國的鴉片危機和今天馬薩諸塞州的阿片類藥物濫用危機的相似之處，邀請觀眾在特展空間中分享他們的思考和個人經歷並配以一系列相關的公共項目，鼓勵當地社區圍繞鴉片對中美關係的影響、鴉片在美國排華中扮演的角色以及藝術收藏的實踐展開討論。在這樣的策展敘述中，社會歷史和藝術史緊密相連，觀眾在展廳空間和公共項目裏的持續參與共同構成了展覽時間 (thick time)。這樣的策展方向所需的機構支持，此次大英博物館的特展並不具備。

正如美國黑人作家洛德 (Audre Lorde) 所寫，「用主人的工具永遠無法拆除主人的房子」^①。當代的歷史展覽需要通過更具批判性的展覽形式和更廣泛的社會合作等新工具推進去殖民化。這個過程需要考慮諸多問題：首先是明確文物來源和流轉歷史，在展覽中充分介紹社會歷史，並考慮殖民主義歷史所觸發的不適情緒。面對敏感的歷史議題，感到不適的不僅有面對創傷性歷史的中國觀眾和其他有色人種觀眾，還有深以大英帝國為傲的本土白人觀眾，而後者是本次特展的主要觀眾。其次是以更具時空流動性的策展形式和公眾參與的項目，走出以物為重的去歷史化的民族志展覽範式。展覽機構應當在社群諮詢的過程中建立信任及平等關係，充分認可並補償諮詢對象在解釋自身創傷性情感中所付出的「情緒勞動」，以及引用對象的知識產權。去殖民化並非一蹴而就，大英博物館能夠就展覽中未經允許使用華裔譯者王藝霖對秋瑾詩句的翻譯，作出誠懇道歉和進行補償^②，已為更好地實現展覽的去殖民化邁出了一步。

註釋

① Jessica Harrison-Hall and Julia Lovell, eds., *Creators of Modern China: 100 Lives from Empire to Republic, 1796-1912* (London: Thames & Hudson, 2023).

② 參見唐宏峰：《透明：中國視覺現代性(1872-1911)》(北京：三聯書店，2022)。

③ Sarah Cheang, "Women, Pets, and Imperialism: The British Pekingese Dog and Nostalgia for

Old China", *The Journal of British Studies* 45, no. 2 (2006): 359-87.

④ Will Dahlgreen, "The British Empire Is 'Something to Be Proud of'" (26 July 2014), <https://yougov.co.uk/politics/articles/9954-britain-proud-its-empire>.

⑤ Ishaan Tharoor, "Brexit and Britain's Delusions of Empire", *The Washington Post*, 31 March 2017, www.washingtonpost.com/news/worldviews/wp/2017/03/31/brexit-and-britains-delusions-of-empire.

⑥ Annie E. Coombes, "Museums and the Formation of National and Cultural Identities", *Oxford Art Journal* 11, no. 2 (1988): 57-68.

⑦ Dan Hicks, *The Brutish Museum: The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution* (London: Pluto Press, 2020), 99-108.

⑧ 參見 www.looty.art。

⑨ John Giblin, Ramos Imma, and Nikki Grout, "Dismantling the Master's House: Thoughts on Representing Empire and Decolonising Museums and Public Spaces in Practice An Introduction", *Third Text* 33, no. 4-5 (2019): 471.

⑩ "Public Statement on Copyright Issue Linked to the Exhibition China's Hidden Century" (June 2023), www.britishmuseum.org/sites/default/files/2023-06/Public%20statement%20on%20copyright%20issue%20linked%20to%20the%20exhibition%20China%27s%20hidden%20century.pdf.