

早期中国画报的表征及其意义^{*}

徐沛周丹

内容提要 本文通过探索摄影作为一种新技术、新媒介对近现代中国画报的影响,从一个新的角度考察近代“西学东渐”大背景下中国人“看世界”方式的变化,以及这种变化所产生的意义。摄影画报由于技术含量和西方内容而成为中国传统石印画报的临摹对象,也使石印画报在整体风格上从抽象走向写实。与此同时,图像本身的技术化和西方化改变了观看方式,观看者在观看过程中自觉的身份意识不同程度地表露出来,折射出中国人对西方思想逐渐深入了解的过程。

关键词 石印画报 摄影画报 风格 观看

古代中国对于自身与世界关系的认识源于“中央之国”的观念。虽然利玛窦早在明朝就给中国带来了诸如地球是圆的以及五大洲的观念等近代地理知识,但是这样的事实对于始终认为自己就是世界或世界中心的中国人来说,是难以接受的。20世纪中国学者反思利玛窦的影响时认为,国人当时之所以持拒绝态度,“最重要的原因是当时的中国社会人士还没有接受西洋科学之相当资格”^①。获得这种资格,既需要外部的推动,也需要内部的变革。

清朝末年,内忧外患促使中国人不得不反思“中央之国”想法的合理性。当时的中国已经到了“除非它从那种自尊自大,即认为自己是‘天下’的优越地位上降下来,而仅作为一个国家立于世界各国之中,否则,中国就会灭亡……”的境地^②。这一现实彻底改变了中国近代历史的状况。近代中国史成为“开眼看世界”的历史。然而,在画报出现以

前,中国普通老百姓并没有真正意义上的“观看世界”的行为,甚至连这种想法也不迫切。19世纪晚期,以图像为主要内容的画报的出现,让大多数中国人第一次有可能用自己的眼睛看到世界的样子。画报成为当时中国人了解外部世界的途径之一,也是精英阶层用以教育民众、变革中国社会的手段之一。随着制作、传播技术的不断进步,中国人心目中业已存在的“世界图像”与画报中的新景观及其背后的新秩序发生了深刻的互动^③。

一、摄影画报与石印画报

早期中国画报主要包括两种类型:石印画报与摄影画报。从现存的资料看,石印画报包括《点石斋画报》等三十余种^④;摄影画报主要有三种:《世界》(1907年创刊,出两期,中国最早的摄影画报^⑤)、《良友》(1926—1945)、《北洋画报》(1926—1937)。

另有王韬《漫游随录图记》等类似于画报的插图多种。前者是中国自创的,后者是从西方引进的。

19世纪中叶,摄影作为一种全新的记录和观看生活的方式在法国出现,并迅速传播到世界各国。伴随这种新技术的利用,世界各地的风貌也开始以摄影的形式被记录下来,并逐渐进入画报,成为画报的一项重要内容。尽管印刷技术和照片质量的不断改善促成了摄影画报的诞生,并在清朝末年传入中国,开始在中国的画报界产生影响,但由于摄影画报的纸张要求苛刻,当时铜锌版印刷设备价格也比较昂贵,导致印刷出版摄影画报的成本居高不下,因此这种摄影画报在数量上还是“极少”的^⑥,它在中国老百姓当中的直接传播也十分有限,有限的发行量意味着它还难以取得与中国传统的石印画报类似的影响力,更谈不上超越石印画报而成为当时中国画报中的主流形式。然而,从中国当时的情况来看,摄影画报却在通过另一种方式潜在地发挥着自己不可忽视的影响。一方面,使用这种印刷技术,中国画报第一次可以将摄影作品以其本来面目,或者说接近其本来面目的方式呈现给读者,读者在摄影画报上面看见的图像不再是画家对摄影作品的复制,而是照片本身^⑦。另一方面,摄影画报因为其内容的“先天优势”而对石印画报产生了强势的渗透,进而对普通读者的观看行为形成影响。所谓“先天优势”是指这个时期的摄影作品与摄影画报的主要内容大多与外国,特别是西方国家有关。这些内容在“西学东渐”的背景下拥有对读者的强大吸引力,具备异域背景下的观看价值。由此,在传统的石印画报和引入的摄影画报之间,一种暗含的等级秩序被确认起来:石印画报与摄影画报之间时常呈现为一种临摹与被临摹的关系。

《点石斋画报》于1895年(光绪十一年)

在国内第一次比较系统地介绍了外国景观,共刊登外国图像14幅。根据图中的文字说明,全部图像均来源于留学生颜永京放映的“影戏”^⑧。据考证,所谓的“影戏”不是后来的电影,而是用“西法轻养气隐戏灯”放映的一组幻灯片^⑨。虽然“形形色色,一瞬万变不能遍记”^⑩,但是《点石斋画报》的画师吴友如仍然凭借记忆把自己看到的部分摄影图像描绘出来。可以说,这是摄影技术介入中国画报的开始。

《世界》画报1907年创刊于法国,是当时唯一一份行销中国国内的摄影画报^⑪,内容丰富,侧重于中外新闻与新知。《图画旬报》是1909年发行于上海的石印画报,《图画日报》的前身,主要栏目包括中国名胜、欧洲名胜、上海风景、剧照、小说、百美图等。两种画报在办刊宗旨、印刷方式等方面都不尽相同,但它们都不约而同地刊登了大量介绍外国景观的图像。我们可以近距离地观察一下这两份画报的有关内容。

通过比较这里的图1和图2不难发现:石印画报《图画旬报》与摄影画报《世界》两者之间有着密切的关系,这既可以从相似的



图1

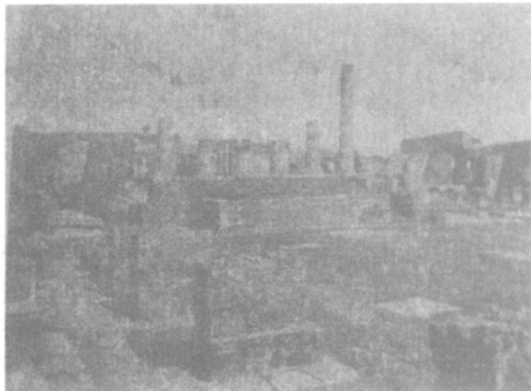


图 2

画面也可以从相似的文字说明中看出来。《世界》画报(第一期 A 版第 17 页)上刊登的这张庞贝古城的照片之下有文字说明,其中涉及庞贝古建筑的用途:“(崩碑邑)为意大利志古城……其所发现之公建筑则有选举场、市场、角力场、浴室、裁判所及上图之主神殿等……”^⑫而《图画旬报》中的这一相似图片的文字说明有类似的对应部分,但又稍有不同:“……古时之建筑物,如主神庙、选举场、市易厅、角力场、裁判所、浴室、妓院、戏馆、酒肆等,均次第发现。上图为当时之主神庙……”^⑬显然,《图画旬报》中的景观来自于对《世界》中的照片的临摹,当然,这个临摹并没有限制石印画报的想象。《图画旬报》一方面采用中国传统山水画中惯用的文图搭配方式——文字出现在画面空白处,此处文字与图像的空间位置基本呈上下关系^⑭。然而,它的文字说明在摄影画报的规范之下发挥了自己对于庞贝古城的理解,把“妓院”、“戏馆”、“酒肆”等场所加入到摄影画报的古迹介绍中。

显然,画报对摄影的利用在一定程度上弥补了自身的不足。画报通过摄影师手中的照相机,把遥远异域的人文景观、风土人情逼真地展示在读者眼前。而石印画报又通过临摹摄影照片获得自己的题材和内容,这在中国是前所未有的事情。照片上的景观通过另

一种方式得以在更广泛的中国读者中传播。

在技术征服之外,一种颠覆性的观念也在不断地发酵。《点石斋画报》中有关景观内容的文字说明颇有意味。其中一则提及颜永京一边展示一边解说时的用语:“某山也,某水也,某洲之某国,某国之某埠也……”^⑮。注意,颜永京在此处强调的是图像的所指,而并未刻意区分摄影对象与摄影图像之间的区别。摄影的纪实风格特征在一开始被介绍到中国时就似乎要着重培养观众形成“摄影图像就是摄影对象”的观念,这是一个根本性的变化。在传统中国艺术观念中,画家画得再好、再逼真,也只是惟妙惟肖而已,没有人会有意或无意地将画与画的所指混淆起来。然而,摄影的情况则完全不同。摄影从诞生之日起,就会让人产生能指与所指之间的距离和差异消失的错觉。也就是说,照片经常使人不知不觉中用照片中的景观作为照片所呈现的实际对象的替代品。这种情况同样也发生在清末民初的中国社会。颜永京的讲解本身就是试图通过摄影技术所形成的图像把观众带入一个真实的域外之地,通过技术化的逼真的展示加强内容的说服力和影响力。也就是在这样的写实观念的影响下,中国传统石印画报的画家对自身地位的理解也在发生变化:他们不再是为自己作画的艺术家,而是在为以“机械”复制方式大批量印刷的画报作“图”。

通过成为石印画家的临摹对象,摄影以及摄影画报在进入中国的早期,虽然没有数量庞大的直接读者群,但是它们借助业已存在(虽然历史也不长)的石印画报间接地体现出自己在内容与形式上面的优势与风格,在当时中国画报文化的发展中留下了自己显著的痕迹。

二、画报风格的变化

清末民初的画报风格呈现出不小的改

变,这主要是两方面因素共同作用的结果:一方面,传统中国文人山水画的写意风格的持续影响;另一方面,摄影技术带来的具有强烈真实感的照片以及由此形成的真实观念的冲击。



图 3

《点石斋画报》第一期有尊闻阁主人作序说:“大抵泰西之画,不与中国同……西画以能肖为上,中画以能工为贵,肖者真,工者不必真也……”^⑩这个现象的部分原因是中国画在 11 世纪晚期写意风格成为主流,个人观念的表达越来越被画家所强调,文人画最终出现并且成为中国山水画的正宗。苏轼认为:“论画以形似,见与儿童邻。”^⑪方闻(Wen C. Fong)认为,赵孟頫完成了山水画风格的根本转向:用书法式的自我表现方式取代了写实的表现方式^⑫。这种以写意为最高追求目标的潮流一直延续到清朝末年。这一艺术观念在石印画报中仍然大量存在。虽然石印技术使中国山水画在某种程度上损失了水墨的浓淡层次,但是其写意的风格仍然与传统文人画一脉相承。图 3 是《点石斋画报》中的一幅图:对山水的描绘若隐若现,某些因素

(远山、轻舟)似可有可无,再加上“秋水长天一钓船”的诗句,画家追求的意境跃然纸上。

值得一提的是,中国传统写意风格在石印画报中出现的西方现代城市图像中也有所体现。图 4 是王韬《漫游随录图记》一书中的插图。此书插图几乎全部为画家张志瀛(《点石斋画报》画师之一,一说为吴友如之师)所绘,由点石斋书局石印。图 4 虽然画的是法国巴黎——当时世界上最现代的都市之一——的景观,但是画家仍然使用典型的写意手法,加入表达山水飘渺、悠远意境的细节,例如远处隐约的山峦、围绕大楼的祥云等等。

王韬在《漫游随录图记》一书的自序中写道:“朋侪过从,与谈海外游踪,辄为神往……适有精于绘事者许为染翰,遂以(游记)付之,都为图八十幅……”^⑬这说明画家是根据王韬的文字材料进行创作的。19 世纪末期,摄影技术与照片虽然已经传入中国,但是传播的范围毕竟有限,绝大多数中国人没有见过照片,更难有出国游历的经验。所以,即使是画家,很多情况下也是根据文字材料



图 4

(游记、见闻录等),借助想象描绘外国风貌。画家在这种情况下作画与亲自面对景观的情况作画完全不同,这种“想象画法”对画家的限制更少,画家可以(或者说不得不)使用自己头脑中既有的范式来表现文字当中特定的对象,从而控制画的构成方式。因此,这种类型的石印画报景观虽然可能与实际情况存在较大出入,但是却体现出典型的中国画报对西方现代国家的想象方式。这种想象的方式不可能超越画家的生存环境和知识背景,也不可能超越当时中国所处的前现代的社会阶段^②。它既表现在内容上也表现在形式上。现代化的一个重要特征是城市化。生产力的发展越来越要求人口集中,城镇数量增加、规模扩大,城市建筑因为土地有限而越来越密集,同时越来越高。19世纪末的中国几乎没有完整意义上的现代化城市,即使是最现代的上海,也有相当的差距。因此,画家无法想象一个高楼林立的天际线,无法让人造景观完全占据自己的视野,因为像这样庞大的城市景观对于传统社会而言过于抽象,不真实。而19世纪末的中国画报主要以传统的方式观看或者想象世界,有点浪漫也明显滞后。

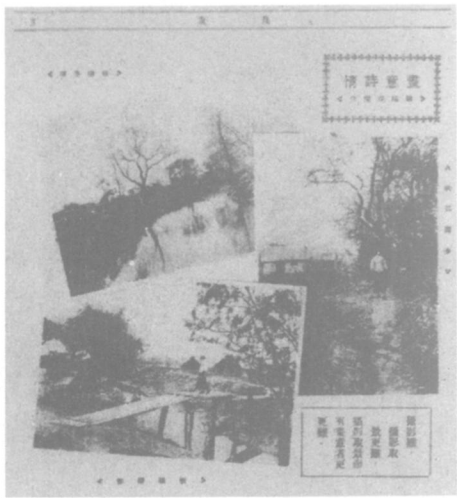


图 5

这种写意风格甚至一直延续到20世纪早期的中国。《良友》画报中的一些图片对此有程度不同的记载。图5中的风景照片来自《良友》。从画面看很难判断拍摄地点,实际上地点对于拍摄者和观看者都不重要,甚至不必要,因为在这里中国传统的意境观念仍然占据着图片的中心位置。与文人山水画家类似,摄影者的出发点是要创造一种氛围,并且使自己的照片能够引起观众的共鸣,把这种飘渺、悠远的所谓的意境理解为照片本身不可缺少的内容。这个想法还可以从照片右下角的文字说明“摄影难,摄影取景更难,摄影取景而后有画意者更更难”^②中得到印证。

虽然这个阶段画报中的画意潮流与同时期西方无论是纯摄影还是纪实摄影几乎完全是背道而驰的,但其重要性是显而易见的。早期中国画报所展示出来的图片明显是传统文人山水画影响的一个结果,或在相当程度上受其影响,这些画报图片更侧重于意境的营造与表现。但也要看到,毕竟工具已经今非昔比——照相机再也不是画笔,图片的生产时间缩短到几分之一秒甚至更短,摄影者的直觉变得更加重要,图片的内容也更加直观。摄影者除了能够通过影调、取景、构图等有限的手段来控制图像以外,没有更有效的办法,主观参与图片生成的可能性越发减少。摄影术作为一种新的影像生成技术,在根本上决定了图像的性质——写实风格由此不可避免。我们可以把这个早期画意摄影的阶段看成中国摄影对文人画的留恋与崇敬。在摄影技术以及摄影画报的冲击下,画意作为“得意忘言”的视觉表达传统不能不逐渐萎缩。

从早期中国画报看,写实风格开始有所表现。《图画旬报》第一期第一页刊登了一张图片《万里长城图》(图6)。这张图片在画面形式上已呈现出与文人山水画的显著差

异。长城在这里是一个对象, 需要被观看者了解的对象, 因此关于长城的外观与背景都以信息方式呈现出来。《万里长城图》强调从某个特定视点观看长城时看到的具体形态、空间位置, 它试图再现某个时刻的一次具体的观看行为的结果。因此, 整个画面采用



图 6

透视的观看、构图方式, 强调长城作为一个观看客体的实在特点, 同时画面当中的文字详细地介绍了长城的历史沿革、功能、地理位置、长度等细节。《万里长城图》的直接目的是要让每一位观看者都能够通过观看这张图以及阅读图上的文字来了解长城这个对象。为了让信息最容易理解, 信息的呈现方式是描述性和介绍性的, 是客观的。显然, 这样的表现方式与文人山水画的“首重精神, 不贵形式”^②所强调的主观精神大相径庭。文人山水画中的空白叫做“留白”, 是画家为了特定目的、表达特定内容而专门留出来的空间, 这些空白不仅构成整个画面的一部分, 而且可以表示云、气等没有固定形态的对象, 从而承担甚至比有笔触的部分更重要的表意功能。然而《万里长城图》中的空白则不表示任何内容, 完全可以用作其他具体的用途, 例如文字说明等。

可见, 石印画报《图画旬报》中的《万里长城图》虽然表面上看采用了中国画技法, 画的内容也是中国长城, 但实际上, 它已经与传统文人画中的山水风景相去甚远。从形式上讲, 它与描绘西方庞贝古城的画反而更加接近, 可以被视为中国早期具有现代意义的画报图片。

三、观看视角与观看身份

早期的摄影画报与石印画报在办刊目的上差异很大。从《点石斋画报》开始, 清末石印画报从本质上是一种市场产物, 从根本上是报社赚钱的工具, 其内容往往是以轻松娱乐为主, 能够兼顾教育民众当然更好, 但是其本心并不在此。所以, 《点石斋画报》开篇即声明: “爱倩精于绘事者, 择新奇可喜之事, 摹而为图, 月出三次, 次凡八帧, 俾乐观新闻者有以考证其事。而茗余酒后, 展卷玩赏, 亦足以增色舞眉飞之乐。”^③而新观看方式的主要代表之一——《世界》是国民党元老张静江、吴稚晖、李石曾等人在巴黎创办的, 其目的是要介绍以进化论为代表的西方科学, 以图像教育民众, 为革命做准备。因此, 其出版策略可说是不计成本的, 编辑方针也可说是超前的。这些都与当时国内的石印画报几乎完全不同。在激进的革命者看来, 以前看着玩的对象成为新知识、新科学的象征, 它们作为拯救中国的方法之一必须被仔细观看, 而且, 这种“纤毫必现”、“奇技淫巧”的观看技术与观看方式被作为先进思想的一部分。而这些代表西方科学、理性的思想正是部分中国人认为可以拯救中国的思想^④。摄影术、印刷术的改进正好为这些思想提供了更有效的传播工具。但是, 经过一而再、再而三失败的尝试, 中国在很长一段时间当中一直没有找到适当的现代化道路。新的视觉表现方式从一个侧面反映了中国人担心自身命运, 惧

怕沦为“殖民地”的焦虑心态,近代中国对“科学”、“理性”、“现代”的向往与憧憬在某种程度上已经超越了目的(救亡图存)本身,继而成为一种极端的迷恋与膜拜。

新技术以及随之而来的新思想带来的改变,不仅存在于石印画报和摄影画报在呈现方式与风格层面的互动中,还发生在人们观看世界的具体过程中。也就是说,改变不仅仅发生在制作图像的时刻,也发生在观看图像的过程中。这样的变革使得人们在面对同样的对象时,将会看到与从前不同的内容,因为这样的变革强调了与从前不同的方面,体现了与从前不同的思想。应该说,这一情形在早期中国画报中大量存在。

《图画日报》曾经设有“上海著名商场”专栏,专门刊登与商业有关的建筑景观。其后又连续刊登了南洋劝业会的报道,前后持续时间超过半个月,内容全部是展厅之建筑。这从一个侧面反映出,建筑,特别是高楼大厦,作为商业的活动场所和营造空间已经开始被画报所注意,并成为画报的内容之一。

在近代中国,西方现代化的冲击相当猛烈。前现代的人类居住是平面的,所营造的空间也极为有限,建筑蛰伏在土地之上,表现出一种农耕文明依附土地的特征。而西方现代化的发展标志之一就是征服空间,试图把人们向往现代化的愿望充分表现在空间的营造和控制上,挣脱土地,向天空探索,把人们的目光和想象凝聚在立体的空间之中。人们发现,真正能够表现人的现代意志的景观,在世俗的世界里离不开那些高大的现代建筑。也就是说,什么符号能够说明主体的现代性?建筑由此成为表征的重要标志之一。无论是商店、公司、学校,还是银行、电影院,它们无不充满“现代”气息。尽管从事金融业务的银行,从事商业活动的百货商店,从事经营的公司,从事观影的电影院,它们的实际内容本

身是现代的,但作为其外观和活动空间的建筑,更加直观地表现出这些行业的性质。在近现代中国,这个“洋气”的场所能够带来时髦、有品味、有实力、有信誉的感觉,能够成为吸引观赏者的现代符号。

王韬在《漫游随录图记》中描述在巴黎看戏的情形(参见图7),非常典型地强调了



图7

剧场建筑的外观。在与此图像对应的文字说明中,王韬描述了剧场里面的所见所闻:“……戏馆至尤著名者,曰提抑达,联座接席,约可容三万人,非逢庆赏巨典,不能坐客充盈也。其所演剧,或称述古事,或作神仙鬼佛形,奇诡恍惚,不可思议。山水楼阁虽属图绘,而顷刻间迁变万状,几于逼真。一班中男女优伶,多或二三百人,甚者四五百人,服式之瑰异,文彩之新奇,无不璀璨耀目。女优率皆姿首美丽,登台之时袒胸及肩,玉色灯光,两相激射,所衣皆轻绡明毅,薄于五铢,加以雪肤花貌之妍,霓裳羽衣之妙,更杂以花雨缤纷,香雾充沛,光怪陆离,难于逼视,几疑步虚仙子离瑶宫贝阙而来人间也。或于汪洋大海中涌现千万朵莲花,一花中立一美人,色相庄

严,祥光下注,一时观者莫不抚掌称叹,其奇妙如此。英人之旅于法京者导余往观,座最居前,视之甚审,目眩神移,叹未曾有。”²⁵从这些文字可以判断,王韬第一次看见这些表演,不免有些震惊。然而,从画报所登载的图像看,侧重点却有所不同。图像强调的是剧院的外表,剧院里面的表演只是通过建筑的门窗隐约可见。舞台上的表演给王韬留下了最深刻的印象,但是这对于从没有见过西洋戏、只能凭空想象的画师来讲就显得“巧妇难为无米之炊”了。从画师的角度来想象(其实也是大多数普通中国人的想象),“西洋”最有吸引力的方面之一是房子,气派的房子。至于房子里面发生了什么,不是最关键的,只能退居次要地位。

与王韬在巴黎看戏的图像不同,图8是《图画旬报》刊登的一幅关于上海戏院的图像。这幅图像报道了上海戏院的“舞台新机”,图中的说明文字写道:“……仿西国戏园之制,园屋三层,空气独洁,已为他园所勿若。而戏台除演剧时逐驹布彩外,中有机括,可以旋转自如,尤令观剧者别开眼界……”²⁶这些文字描述了剧院设备本身,但有趣的是,画面主要内容却是针对舞台上的表演。这里,视点来自舞台下面,向舞台上观看,这个角度与普通观众的视角一致。图像从普通人看戏的角度来描绘戏剧,其结果是画报读者也从普通观众的位置(舞台下)往舞台上观看。显然,这里的情况与王韬在法国看戏时对剧场的展示有所不同——观看者从室外走向室内。

除了剧场以外,在早期中国画报中,西方的博物馆建筑因其丰富的现代内涵也成为经常出现的内容。博物馆作为一个展示的场所,在西方近现代史上有一些重要的变化,是现代化的产物,按照本尼特(Tony Bennett)的观点:“……是与新学科的发展与扩散密切相关的……同时,也与新的观看技术分不

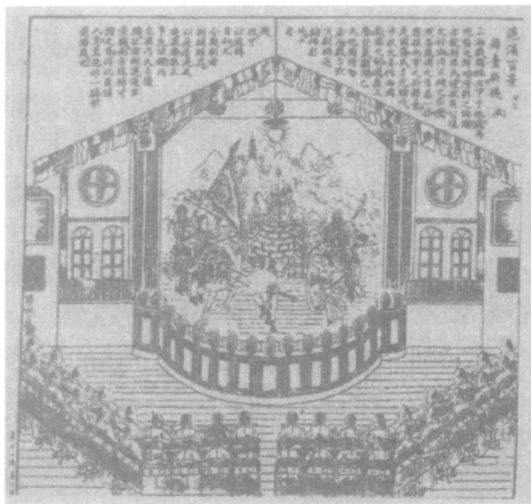


图8

开。”²⁷西方现代博物馆展示的重点和主要内容是供参观者观看的对象(即博物馆的藏品)。无论这些对象是地下挖出的恐龙化石还是水里难得一见的鱼类,无论是最新颖的技术发明还是最古老的出土文物,无论是异域各种各样的植物标本还是本土千奇百怪的工业产品,都要以一种类似呈现艺术品的方式被放置在博物馆当中,供参观者观赏。博物馆通过将物品塑造为一系列观看的对象,并且以特定的方式呈现,从而实现权力对知识的划分。这种将对象视觉化呈现的过程是现代博物馆在西方国家发挥其功能的最主要途径。

然而,中国画报中的博物馆建筑与它们在西方的功能存在微妙的区别。中国的博物馆图片中,建筑物本身往往是主要内容(图9)。这个现象不仅突出了摄影本身的特点,也说明了对博物馆建筑物的强调是对现代化的一种肯定和赞美。这里文化交往中的错位感也是存在的:在西方,博物馆是作为容纳观看对象的场所而存在的;在中国,博物馆本身成为观看的对象。或许,在中国人眼里,西方博物馆中的藏品与西洋戏剧一样——都只是“好玩”而已。在中国传统文化当中,博物

馆所展出的展品无非是一些“不同寻常之物”，只是为了“开开眼”、娱乐大众，与国家社稷、衣食住行几乎没有利害关系，当然没有必要（也没有资格）作为西方现代社会的象征被专门描绘，进而被刊登在画报上面。这就如同对于中国人而言，看中国戏剧不仅是一种娱乐，而且是一种修养，而看西洋戏剧则多半出于好奇，最多也只是一种有趣的经历而已。实际上，不仅是博物馆，其他的公共场所画报中作为景观呈现的时候也都存在类似的情况。

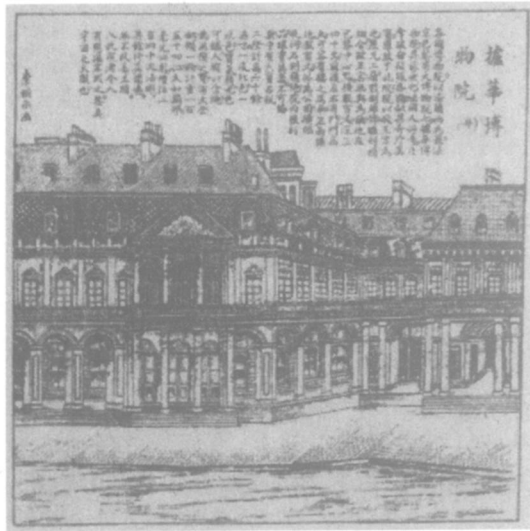


图 9

当然，技术（摄影技术、印刷技术）的进步与观念的变化同时出现也许是一种偶然，但是更重要的是中国人“愿意”和“想”观看外国人在干什么。也就是说，技术进步为新的观看方式提供了可能性，但是观看主体的新观念也最终决定了新图像的出现。因此，看戏、参观博物馆的由表及里的过程也可以被理解为中国人了解西方逐渐深入的过程。在这个过程中，现代化的物质载体——画报——已经难以离开中国人的视线，特别是当人们需要某种象征现代化的具体符号的时候，西式景观往往会成为当时的中国人不约而同地寻找、展示的对象。

小 结

可以这样说，普通中国人在 19 世纪末才有机会看见外面的世界，其主要渠道就是早期的中国画报。画报在摄影技术介入后呈现出它的现代意义。摄影本身所代表的机械复制、批量生产的图像生产方式，是清末民初中国社会能够看见世界的物质基础。大量西方照片的不断复制不仅从实用层面为中国传统的石印画报提供了素材，还完成了图像对图像所指的替代。这也是照片在提供观看内容的同时对现代视觉文化产生的本质性影响。摄影所形成的单一视点、线性透视的图像观看方式与图像性质的转变，让中国传统石印画报发生了变化，不仅图像自身（内容、形式）发生了变化，图像所代表的观看行为也发生了变化。任何人造图像（例如绘画、摄影等）都是某种观看行为的反映与结果。画报所体现出的观看行为恰恰呈现出一种由远及近、由外到内的变化过程。这个过程贯穿清末民初整个阶段，从中折射出中国人对西方思想不断转变的态度和逐渐深入了解的过程。

* 本研究系教育部人文社会科学研究 2006 年度规划项目（项目批准号：06JA740034）子课题。

- ① 陈观胜：《利马窦对中国地理学之贡献及其影响》载《禹贡半月刊》第五卷第三四合期（1936 年 4 月）。
- ② 列文森：《佛教中国及其现代命运》，郑大华、任菁译，中国社会科学出版社 2000 年版，第 88 页。
- ③ 虽然早期中国画报研究不如近代史其他方面的研究那么汗牛充栋，但是也不乏重要的专论。陈平原、夏晓虹在鲁迅、阿英、郑振铎等人对《点石斋画报》评介的基础上，重新确定了其历史地位，阐释了以“图像”解说“晚清”（历史）的初衷，是近年来有关清末画报的重要研究。然而，陈、夏二位将图像与史料以“左图右史”的方式呈现出来以后，对于这些图像文本与文字材料的解读则付之阙如，正如他们所说：“……如何引申发挥，怎样发掘微言大义，则留给远

- 比我们高明的读者。”(陈丰原、夏晓虹:《图像晚清》,百花文艺出版社2001年版,第5页。)李孝悌曾撰文指出“……用《点石斋画报》、以‘新舞台’为中心的改良戏剧和《良友画报》等三组资料,来说明传统和现代这两种素质,如何共同建构出上海近代城市文化的特有风貌”。在文章末尾又说:“……到底是《良友》反映了真实的上海,或是《良友》为上海人塑造了文化现代性的可能形态和模仿对象,并因此改变了城市居民的文化感知力、鉴赏力和心灵图像,显然还需要更多的探讨。”(李孝悌:《上海近代城市文化的传统与现代》《恋恋红尘:中国的城市、欲望与生活》,台北:一方出版有限公司2002年版,第190页。)在此之前,王尔敏曾有专文从历史学角度对《点石斋画报》的来龙去脉进行详细考证。参见王尔敏:《中国近代知识普及化传播之图说形式——点石斋画报例》载《中央研究院近代史研究的集刊》第19期,第135—172页。而鲁道夫·瓦格纳则将《点石斋画报》放在19世纪全球范围内出现的画报浪潮当中进行考察。参见鲁道夫·瓦格纳:《进入全球现象图景:上海的〈点石斋画报〉》载《中国学术》2001年第4期,商务印书馆2001年。另外,康无为(Kahn Haohi)、叶晓青也都曾经针对《点石斋画报》有专门论述,他们的研究侧重点都在画报所刊登的内容上面,把这些图像看作证明历史的依据,关注于清末城市生活、大众文化等方面。参见康无为:《“画中又话”:点石斋画报与大众文化形成之前的历史》《读史偶得:学术演讲三篇》中央研究院近代史研究所,民国82年10月,第89—100页。Ye Xiaqing *The Danshizhai Pictorial Shanghai Urban Life 1884-1898*, Center for Chinese Studies, the University of Michigan Ann Arbor, 2003
- ④ 中国国家图书馆缩微中心选编的《清末民初报刊图画集成》、《清末民初报刊图画集成续编》。这两套书各有20册,包括了当时的三十余种石印画报。
- ⑤⑪ 马运增、陈申、胡志川、钱章表、彭永祥编著《中国摄影史》,中国摄影出版社1987年版,第86页,第86页。
- ⑥ 阿英:《中国画报发展之经过》《晚清文艺报刊述略》,古典文学出版社1958年版,第98页。
- ⑦ 摄影图像本身是复制的产物,所以本来无所谓“原作”与“复制品”的本质区别,但是为了强调区别以前石印画报中通过绘画对摄影的复制,这里使用“摄影图像本身”这个表述方式。
- ⑧ 图中有文字记载:“光绪十一年十月望日,颜君永京出其遍历海外各国名胜画片为影戏于本埠之格致书院……”(《点石斋画报》乙卷,广东人民出版社1983年版,第41页)。
- ⑨ 陆弘石:《中国电影史1905—1949》,文化艺术出版社2005年版,第5页。
- ⑩⑮ 参见《点石斋画报》乙卷,第49页,第42页。
- ⑫ 《世界》第2期A册,世界社1907年出版,第17页。
- ⑬ 《图画旬报》第十期,《清末民初报刊图画集成》十八,第7994页。
- ⑭ 画家却没有考虑文字与图画相对位置的变化,仍然生硬地照搬摄影画报文字说明中对文图位置的描述,仍然使用“上图”的表达方式。而变化发生在对图像内容的介绍上。
- ⑯⑳ 参见《点石斋画报》甲卷,广东人民出版社1983年版,第1页,第1页。
- ⑰㉒ 陈衡恪:《文人画之价值》,于安澜编《画论丛刊》,人民美术出版社1989年版,第693页,第693页。
- ⑱ Wen C. Fong *Between Two Cultures: Late Nineteenth and Twentieth century Chinese Paintings from the Robert H. Ellsworth Collection in the Metropolitan Museum of Art* New Haven & London: Yale University Press 2001, p 11
- ⑲㉕ 王韬:《漫游随录图记》王稼句点校,山东画报出版社2004年版,第3页,第67、69页。
- ⑳ 截然划分“前现代—现代—后现代”值得商榷。而且当时的中国社会在一些领域,局部具备现代的特征。这里使用这个说法是为了论证的便利。
- ㉑ 《良友》第5期,上海书店1986年影印本,第3页。
- ㉒ 《世界》不仅刊登了以前见不到的显微图像、X光图像,还刊登了大量西方戏剧的舞台照片。
- ㉓ 《时事报图画旬报》,参见《清末民初报刊图画集成》第十七册,全国图书馆文献缩微复制中心(编),第8007页。
- ㉔ Tony Bennett “The Exhibitionary Complex”, in Nicholas B. Dirks, Geoff Eley and B. Sherry (eds), *Other Culture Power History: A Reader in Contemporary Social Theory*, Princeton, N. J.: Princeton University Press 1994, p 123.

(作者单位:四川大学文学与新闻学院)

责任编辑 容明