

# 清末民国画报上的战争叙事与国家神话

——以中日军事冲突的图像表征为例

徐沛 周丹

**内容提要** 表征是通过符号系统产生意义。通过分析清末民国时期《点石斋画报》和《良友》（也涉及同一时期部分日本报刊的相关内容）对中日军事冲突的图像表征，探讨了近代中国画报图像文本的战争叙事、对民族国家神话的展示等问题，发现《点石斋画报》与《良友》对于中日军事冲突的表征存在显著差异：前者倾向于采用夸张、甚至失实的方式描绘、叙述军事冲突，使之成为读者谈论、消费的对象；而后者则试图通过展示民族神话的方式感召读者，在报道战争的同时，在建构民族共同体的想象互动中影响读者。

**关键词** 表征 战争叙事 消费 民族国家 神话

画报曾在清末民国时期风行一时，但是相较于同期的文字媒体而言较少受到学界关注。相关研究在 20 世纪 90 年代以后才逐渐形成规模，产生较大影响。其中，最常见的是采用传统新闻史的范式收集、整理、考证各种画报，梳理各种画报的办刊历程、沿革、种类等。这其中以阿英、彭永祥、韩丛耀等人的研究为代表。<sup>[1]</sup> 另一类画报研究主要从历史学领域进入，代表包括王尔敏、康无为（Kahn Harold）、瓦格纳（Rudolf G. Wagner）、叶晓青（Ye Xiaoqing）等。<sup>[2]</sup> 这些研究主要关注画报的内容，试图通过对画报图像的分析来了解清末城市生活、大众文化等方面的历史脉络与社会形态。进入 21 世纪以后，李欧梵、陈平原、吴果中等人逐步引入新的视角与范式，将画报纳入中国现代转型的历史进程，从社会、文化的角度关照近代画报及其内容。<sup>[3]</sup> 近年来也开始有学者注意到人文研究中“文化转向”对于画报图像研究的影响，强调在画报研究中关注图像符号的意指实践，并且逐渐有一些成果陆续发表。<sup>[4]</sup>

多数画报研究没有对特定内容的画报图像展开专门研究。对于近代画报中的战争图像虽已有整理、出版，但研究还乏善可陈。<sup>[5]</sup>

然而，军事冲突是贯穿中国近代史的主题。从清末到民国，中国与日本多次发

生军事冲突甚至爆发战争，对中国历史产生了方向性的影响。<sup>[6]</sup>激烈的军事冲突在大众媒体上留下了鲜明的印记，其中画报对战事进行了大量的图像报道。这些图像由于牵涉国家、民族间的激烈冲突，对其内容和形式的考察有助于了解画报作为大众传媒在清末民国这个中国现代转型的关键时期所扮演的角色以及发挥的作用。而《点石斋画报》和《良友》画报分别是清末和民国时期最具代表性的两份画报。它们分别使用较大篇幅报道了当时的中日冲突，形成一定影响，是本文研究的主要材料。<sup>[7]</sup>同时，两种画报均为立足于上海的市场化大众媒体。考察二者在不同时代背景下对相似题材的图像表征，将有助于了解清末民国时期画报影响读者的作用机制，有利于梳理近代中国视觉文化的流变，有助于理解近代大众传媒与中国社会现代转型之间的互动关系。虽然两种画报出版发行的时代不同，报道的内容也各有侧重，但是从视觉文化角度来看，图像对于军事冲突的再现方式从清末到民国时期却可能包涵一种前后相继的演化过程。对于这一过程的考察、辨析，有可能从图像符号意指作用的层面了解晚清、民国时期媒介与受众（读者）关系的演进。

因此，本研究将“表征”概念置于画报图像研究的核心位置，从画报图像如何再现中日军事冲突的角度切入，侧重考察近代画报图像形式的变化脉络，关注画报图像再现战争的方式是否与画报的类型有关，并且在此基础上从大众媒介不同社会定位的角度进一步分析产生这种现象的原因。本文采用图像文本案例研究与内容分析二种方法，试图点面结合地分析两种主要画报对于中日军事冲突的图像表征。

## 一、清末画报中以消费为目标的战争图像

叙事指对特定事件的叙述。<sup>[8]</sup>本文中的叙事特指画报上用图像（通常要搭配文字）来对军事冲突展开的叙述（报道）。

### （一）画面内容与史实的出入

《点石斋画报》对于甲午战争的报道篇幅可观，既有对大同江、牙山、平壤等地军事冲突、大小战役的正面描绘，也涉及后勤保障、抓捕间谍、兵民关系等侧面内容的再现。相关图画主要集中刊登在1894年出版的礼、乐、射三卷中。

1894年盛夏在牙山附近的冲突是甲午战争期间中日间的第一场陆战。虽然规模不大，但是日军的胜利使得“日本完全切断了中国到达朝鲜西海岸的航道，日军便可以专力北顾，为后来发动平壤战役解除了后顾之忧”。<sup>[9]</sup>更重要的是让日本“全国城乡到处飘扬的太阳旗和庆祝帝国胜利的沸腾的欢呼声所淹没……”<sup>[10]</sup>日军士气大振，为后来的战局奠定了基调。图1是《点石斋画报》乐卷上刊登的关于牙山战役的图画。它是对战斗宏大场面的全景再现。从人物的服装样式、军旗上的名号等诸多细节上可以辨认出画面中交战双方：清朝将领叶曙卿（叶志超）、聂功亭（聂士成）帅旗位于画面左下角，远处清军骑兵以及近处的步兵、火器营无不斗志高昂、奋勇杀敌。反观日军则丢盔弃甲、溃不成军。战况似乎正如画中文字所言“鏖战良

久，我军大获胜仗，斩获倭首二千余级，刃伤倭兵不计其数。”<sup>[11]</sup>实际上，这场战役中，包括牙山、成欢驿、安成渡等处日军总共战死仅 31 人。<sup>[12]</sup>如果将同时期在日本出版的画报刊登的同一事件的图画与图 1 并列，会发现另一种截然不同的叙事。



图 1 牙山大胜<sup>[13]</sup>



图 2 牙山的激战<sup>[14]</sup>

图 2 来自 1894 年在日本出版的《日清战争画报》。画报中恰好也有关于中日在牙山冲突的描绘与报道，标题为《牙山的激战》。画面的格局跟《点石斋画报》相似，只不过对交战双方的位置进行了对调：日军这次位于画面左下方，清军则在画面右上角。骑在马路上的日军将领身先士卒，带领大队人马向右侧立于城头的清军发起冲锋。画面中两军之间云遮雾绕、杀气腾腾却没有交兵。很难从画面上判断胜负。但是图中上方矩形文字框中写道“大岛旅团的士兵英勇奋战，将牙山的清军驻兵打得溃不成军。”<sup>[15]</sup>

回顾史实，不难发现《点石斋画报》上所有直接描绘甲午战争陆海战场景的全部图像均在一定程度上有违史实，有些甚至彻底颠倒胜负。<sup>[16]</sup>画家以及画报对于自己所绘内容的真实性是否知情已无从查考。但是从《点石斋画报》对甲午战争长期持续报道的内容与手法来看，媒体并没有直接派驻前线的记者。画家只能在前线传来的只言片语的基础上发挥想象，创造出一连串清军大胜的画面。<sup>[17]</sup>因此，《点石斋画报》的甲午战争图像可能对于追求史实确凿的史学研究而言价值有限，但是对于关注图像如何再现战争的研究视角而言却具有独特的价值：画报上几乎所有有悖史实的图像都采用一种全景式的方式正面描绘战争。在这种想象性的全景画面中，画家有可能超越敌我双方的火力与武力，在兵戎相见、你死我活的血腥场景中从容获得观看位置，对双方的伤亡展开戏剧性描绘。

## （二）对伤亡的戏剧性描绘

战争总是伴随着死亡，而死亡往往包含新闻性而受到关注。但是现代媒体的相关图像对于死亡的再现却一直遵循相对谨慎、保守的传统。从罗杰·芬顿（Roger

Fenton) 用刚刚出现的摄影术拍摄克里米亚战争开始, 战争图像就刻意避免拍摄残酷的战场画面, 特别避免直接将尸体作为拍摄对象。<sup>[18]</sup>而这种回避死亡的做法逐渐被大众媒体广泛采用, 成为媒体战争图像被广泛采纳的媒介伦理。人们普遍认为战争带来的血腥画面不但无助于当局获得战争的正义性, 还很有可能对前线士气和后方舆论产生负面影响。因此, 交战双方的新闻媒体对于现代战争带来的死亡的图像再现往往非常谨慎, 甚至成为一种禁忌。

中日双方在甲午战争中均伤亡惨重, 晚清画报对之进行了大量正面描绘。<sup>[19]</sup>图1和图3即再现了甲午战争中两种主要的死亡原因: 交战与疾病。正如上文所述, 对战场的正面全景式描绘是《点石斋画报》战争图像的显著特征。像图1中这样戏剧性的描绘敌我双方在战场上你死我活的肉搏血战图像在《点石斋画报》中比较常见。当时的画报不但没有回避死亡, 还正面描绘之: 图1在近景中生动地呈现出日军士兵被清军士兵砍杀的瞬间, 而图3中日军士兵或病死或剖腹, 无不正面展示在画面当中。画师虽然不能在战场上观看, 却采用全知全能的视角还原了战场杀戮的场景。这种看似写实, 实际上只是没有事实基础的浪漫想象。

除了直接描绘战争场景的图画以外, 另一类甲午战争图像则主要再现与战争有关的侧面内容。图3是这类图像的代表: 并不直接描绘战斗场面, 而是针对战场以外的不同战争侧面。该图题为《倭兵无状》, 在一个画面中分别描绘了三件事: 日军霸占租界内的水井、寻衅英国领事夫妇以及剖腹自尽。这三件事发生在不同时空, 画师将它们艺术化地安排在同一画面中试图说明日军不仅士气低落, 还无法无天, 是危害一方的祸水。此图在形式上的有趣之处在于它突破了单幅静态图像通常只描绘一个瞬间的局限, 通过将不同时空发生的具有类似所指的事情同时呈现在画面中, 从而强化了日军士兵“无状”的具体内容和严重程度。类似的时空表征模式在美术史上早有先例。<sup>[20]</sup>



图3 倭兵无状<sup>[21]</sup>

进一步而言，这种想象性的、浪漫的、戏剧化再现死亡的做法从一个侧面说明读者与画面内容之间从空间到心理距离的遥远。画报读者对胜负的了解并不直接影响战局，而画报能否提供有料的谈资却会影响画报的发行量。提供故事自然比呈现事实更有市场。既然朝廷在与外国的冲突中的胜负并不会让市民读者从切身利益的角度去考虑利害关系，而只是从消遣、娱乐的角度去消费故事，那么，市场化导向的《点石斋画报》不关心其战争图像真实性的做法就并不奇怪了。

虽然内容不同，但是分别代表两类甲午战争图像的图1和图3存在一些共同之处：它们将战争想象为遥远时空中事不关己却令人好奇、供人品评的谈资，而不是与自己利益攸关、有切肤之痛的惨烈冲突。从这些战争图像的描绘中既看不出甲午战争的惨败直接导致中国失去对朝鲜半岛的实际控制，也看不出中日两国在19世纪中期同为受害者，经过几十年卧薪尝胆、发奋图强（晚清的洋务运动 and 日本的明治维新）以后已经逐渐清晰的角色变换：日本经此一战，很大程度上一改从19世纪中叶以后一直被动挨打的局面，迅速成为称霸东亚的主要国家；反观中国，不但没有能够抓住洋务运动这最后一根救命稻草，扭转颓势，反而被有类似历史传统、在与欧美列强较量中明显处于劣势的日本击败，几乎彻底坠入国家发展的深渊。

### （三）《点石斋画报》的办刊宗旨与晚清的社会文化需求

《点石斋画报》的创刊词以及清末社会文化状况也许是理解画报在面对这样令人绝望的世纪困局时，竟然能够采取前文那种超然、消遣的方式来描绘战争、观看失败有价值的切入点。

《申报》创始人美查在发刊词中曾经对于《点石斋画报》的定位有过专门论述：“……其好事者绘为战捷之图，市井购观，恣为谈助，于以知风气使然，不仅新闻，即画报亦从此可类推矣。”<sup>[22]</sup>显然，提供谈资是《点石斋画报》的核心定位。通过提供谈资，报社获取利润而读者得到消遣。此时的石印画报还没有如后来画报那样强调诸如社会责任等方面的使命。这一点被瓦格纳的研究部分地佐证：“从新闻到娱乐性故事的转化正是《点石斋画报》报导的标准特征。”<sup>[23]</sup>故事对于当时的《点石斋画报》而言是核心要素：无论是图画，还是画面中的文字，无不是要结合文图的优势，讲述故事的前因后果、来龙去脉。能够引发读者兴趣的故事是画报所期望刊登的，至于这些故事的真实性则不是画报特别在意的方面。

当大众媒体意在提供谈资、以消费为宗旨时，自然会避免与任何利益相关方产生交集，而是倾向于置身事外、选择一种超然的旁观者视角来观看并呈现事件。这种立场使得图像制作者（画师、摄影者）更可能采取第三者视角来观察、描绘冲突，其结果是冲突双方被同时描绘在同一画面中的可能性大大增加。这与只有一方（无论中方还是日方）出现在画面中所体现出观察者位置存在明显的差异。后一种情况因为观察者与冲突双方的某一方持相同立场（例如中方或日方摄影记者），甚至就是

某方成员（例如中方或日方军方宣传人员），而在主客观两方面都不太可能给予冲突双方同样的关照（主观上敌视对方、同情支持本方，客观上也无法获得同等观察双方的机会）。这一点在对两种画报上有关中日军事冲突的图像展开的内容分析也能够见出一二。

表1 中日军事冲突图像对当事双方的表征<sup>[24]</sup>

	《点石斋画报》 n = 33	《良友》 n = 16
中方或日方单独出现的页数及在各自画报相关图像中所占百分比	15	11
	45.5%	68.8%
中日双方同时出现的页数及其在各自画报相关图像中所占百分比	15	1
	45.5%	6.2%
其他情况* 的页数及其在各自画报相关图像中所占百分比	3	4
	9.1%	25%

\* “其他情况”指出现非中日的其他国家人物形象或者无人物形象出现。

比较表1数据可以发现：描绘中日军事冲突的图像中，《点石斋画报》上同时出现中日双方的比例（45.5%）比《良友》（6.2%）多得多；而中日单独出现在画面中的情况中，《良友》的比例（占68.8%，11页）则比《点石斋画报》（45.5%，15页）多。《良友》上唯一一幅中日同时出现的图像是讽喻时局的漫画（其中将中日双方分别描绘为母鸡和耗子<sup>[25]</sup>），这与其他有关图像基本都是照片的情形明显不同。

另一方面，李孝悌在评价《点石斋画报》与上海都市文化的关系时认为“以《点石斋》而论，1880年代，特别是甲午战争以后，上层思想的激烈变化，并没有在城市通俗文化中产生深刻的影响。除了一些新兴的‘奇技淫巧’和少数介绍西方女性地位的图片外，《点石斋》基本上还停留在一个没有除魅的前现代世界。城市的外观和新式器物，固然将上海一步步导入现代国际社会，但在心态上，《点石斋》呈现的仍是一幅魔幻、诡奇的乡野图像。”<sup>[26]</sup>在这里，我们可以将“乡野图像”理解为与“现代城市图像”比较而言相对保守、未开化、正待启蒙的类型。类似甲午战争这样对民族、对国家产生影响的重大国际新闻不仅超越了画报读者的想象范畴，也超越了画师的想象范畴。人们对于世界的想象主要的仍然以家庭、乡村为主要单位，人与事均在这样的框架范围基础上展开。普通读者还没有建立起现代民族国家的身份认同，当然无法也不能站在现代国家的高度去关注战争。因此，这类图像所描绘的内容无论是身边的，还是远方的新闻，都会被纳入这种前现代的乡野风格之中，即便像战争这样伤亡惨重、影响深远的重大新闻也会按照一种传统的、戏剧化的方式被描绘、叙述，成为眼界有限的读者谈论、消费的对象。

## 二、民国画报战争图像展示的国家神话

甲午战争过去 30 多年以后，中日两国再次兵戎相见于中国东北：1931 年九一八事变爆发。随后双方摩擦、冲突不断，直到 1937 年七七事变爆发，日本发动全面侵华战争，两国从此走向历时 8 年的全面战争。此时，满清的天下已经改朝换代到了中华民国，而日本则从明治时代经过大正时代进入昭和时代。中国画报的形态也从石印为主演进为以铜锌版、影写版为主。1926 年创刊的《良友》画报为代表的摄影画报对这些军事冲突的报道和再现是否随着时代的变迁而发生了变化？带着这个问题，我们不妨对这些战争图像展开进一步研究。

### （一）事实的报道 V. S. 诗意的召唤

九一八事变后在伪满出版发行的《满洲日报》采用了一种纪实的报道策略。图 4 是 1931 年 10 月 20 日《满洲日报》第一版对事变所作的报道。画面主要内容是火车站台上挤满的密密麻麻的人，既有军人，也有百姓，左上角是一列火车。画面上方一行大字“图说满洲事变”，右下角文字说明非常简短“下达行动命令。”画面与文字都有非常具体的所指：人的行动。而这些人的行动则是九一八事变的实际内容：日军采取行动占领东三省，东北军坐视不管，东北民众的生活饱受战火影响……



图 4 满洲事变（九一八事变）<sup>[27]</sup>



图 5 号角吹响的时候<sup>[28]</sup>

与《满洲日报》不同，《良友》选择了一种带有强烈情感色彩的报道方式。从第 62 期开始，当期即用连续三整页表达国难当头的焦虑与急迫心情。前两页分别是南宋将领岳飞手迹“还我河山”和一副漫画<sup>[29]</sup>，第 3 页则是一幅标题为《还我河山》的照片，拍摄了吉林风光，其中没有可以辨认的人的形象。时任主编梁得所在第 62 期编后语中如是说“此次日本暴行发生时，……唯有一点我们预料——而且希望不出我们所料的——人民同赴国难的热诚，有增无减。”<sup>[30]</sup>可见，此时画报的目标不仅

是报道事实，还要传递一种情绪、表达对读者的期望。这种期望不仅靠文字来表达，也要通过画面的形式来传递。《良友》画报的中日冲突报道中，这是一种常见的手法。类似情况在《良友》报道九一八事变和七七事变的内容中占 31.5%。<sup>[31]</sup> 这种报道方式既不同于同期的伪满新闻出版物，也明显区别于以往的石印画报。《良友》的战争图像从一开始便带有强烈的主体意识，试图利用战争图像来影响、召唤读者。

《良友》第 64 期第 1 页即刊登着上海青年义勇军第一区总指挥陈曷德（图 5）的大幅照片。画面中青年将领陈曷德正在行军礼，目光坚定、表情肃穆。陈的面部和手几乎占满整个画面，其身后中华民国的青天白日旗虽然大部分被遮挡，但基本还能够辨认，并且与陈军帽上的青天白日徽遥相呼应。

照片的标题是《号角吹响的时候》，画面上有饱含理想与诗意的文字如下。

正义的号角吹响了，是青年准备的时候。仰望的心期待着，期待责任使命的来临。一旦责任说道“你应该去。”青年回答：“我必定去。”<sup>[32]</sup>

这些文字与图像的重点不在于提供具体的信息，而是要文图结合地创造出一种义无反顾、共赴国难的氛围，期望青年在“责任”“使命”的感召下投身抗日。用阿尔都塞（Louis Pierre Althusser）的术语即国家机器对于个体的“召唤”（interpellation）。

“号角”“心”和“责任”是这段文字的关键概念。这些概念与照片背景中的青天白日旗、军帽上的青天白日徽两相呼应，明确传达了编辑的一片苦心：国民政府代表的中华民族（国家/民族）吹响号角，与各种潜在对象对话。

表 2 《良友》战争图像召唤功能的主客体分析

召唤的主体 1	召唤的主体 2	召唤的对象
国家/民族 <sup>[33]</sup>	画报（大众媒体）	陈曷德
		青年
		读者

国家/民族招呼的对象就是这里的“心”——青年的“心”，青年响应民族/国家的号召，回答“我必定去。”从图像上分析召唤的对象，最直接的，当然是陈曷德。陈的眼神、表情、姿态明确地表达了响应召唤的决心。从文字上看，召唤的对象不仅是陈曷德，而是泛指“青年”。文字部分要青年来响应国家、民族的召唤。如果画报的读者在看到这些文字与图像的时候热血沸腾，感同身受，在精神或者行动上回应召唤，积极支持、参与抗日，那么，可以说画报的读者成为被召唤的第三类对象。

画报希望这种文图结合的传播方式能够感化读者，召唤青年，形成举国上下、同仇敌忾、抗日救国的洪流。无论是陈曷德、青年，还是读者，在响应国家/民族召唤的过程中都在想象的层面上与自己的民族、国家产生彼此认同，确认自己作为中

华民族这个抽象集合体的成员身份，从而将国家、民族的兴亡与个人安危关联起来。

实际上，早在中日甲午战争时期，日本大众媒体就已经有意识地通过对战争的报道和再现建构民族身份认同。以《太阳》为例，日本大众媒体尝试使用新闻照片推动平民向“国民”的转化。日本学者红野谦介认为“为了这一场战争（指甲午战争，笔者注），明治政府将迄今为止纳入在平民范畴之内的人，改而划到了‘国民’概念之下，以政策的方式推进作为国民共同体的文化统和。但是，‘国民国家’并非仅凭当权者的方针便能够成立的。必须经过一个被指定为‘国民’的过程，必然会有一个发生于各个层次的无数事件造成龟裂与不和，并将这龟裂与不和推向一个不可视领域的过程。并且在着手建立‘国民’主体之际，可以认为在感性、美学、欲望、视线的行为这些前意识领域里也发生过改组。”<sup>[34]</sup>实际上，民国时期中国画报也赋予战争图像以这种建构民族身份认同的使命，通过视觉表征的方式建构民族国家的神话。

## （二）战争图像中的民族神话

这里的“神话”（myth）是一个符号学概念。特伦斯·霍克斯（Terence Hawkes）将它定义为“一个社会构造出来以维持和证实自身的存在的各种意象和信仰的复杂系统：即它的‘意义’系统的结构。”<sup>[35]</sup>符号学理论认为，神话出现在两级意指（signification）过程中：特定的能指（signifier）与一级所指（signified）结合生成一级符号，此后这个一级符号会成为新的能指与二级所指结合生成二级符号。<sup>[36]</sup>一级符号生成以后进一步获取新的能指，成为二级符号的过程就是生成神话的过程。罗兰·巴特（Roland Barthes）认为，可以将完成第一级图像意指作用生成的符号看作“外延”（denotation）。通过此过程，图像能指因为与它的所指（画面中的景物、人物及其关系）联系起来而变得“完满”。而将完成第二级意指作用生成的符号看作“内涵”（connotation）。<sup>[37]</sup>符号只有在完成两级意指，也就是被神话化以后，才能超越其外延（字面、画面或者其他形式）的含义，获得其抽象的内涵，所谓“言外之意”（或这里针对战争图像而言的“画外之意”）。

对《点石斋画报》和《良友》上三次有关中日军事冲突图像的表征方式进行内容分析发现（见表3）：《点石斋画报》对于甲午战争的描绘中没有在图像符号层面追求超越其外延的尝试（该类图像数量为零）。而《良友》虽然有关图像包含抽象内涵的页码数量在所有相关页码中也不占多数（31.25%），但是与《点石斋画报》相比已有明显增加。不仅如此，这些图像还以其迥异的表征以及引人注目的编辑手法（几乎所有这类图像都以单幅图像放大到整页篇幅出现在画报前三页，详见下文分析）让《良友》对中日军事冲突的报道带有显而易见的“画外之意”。

1937年7月的第130期是《良友》在抗战爆发以后出版的第一期，也是在上海出版的最后一期。<sup>[38]</sup>图6是第130期上报道七七事变的第1页，画面中的主要内容是一位背对镜头、全副武装的士兵站在石狮旁边。士兵背对拍摄者，画面中看不到其

面部，也无法确认其身份。画面略向右倾斜，石狮位于画面左上方，引人注目。照片上方有压图标题《芦（卢）沟桥事件》，标题下方小字说明“保卫芦（卢）沟桥之我二十九军战士”。<sup>[39]</sup>照片下方用中英文报道了卢沟桥事件大致经过以及当时局势。

表3 图像是否包含两级意指作用后的抽象内涵

	《点石斋画报》 n = 33	《良友》 n = 16
不包含抽象内涵的页码数量及其在各自画报所占百分比	33	11
	100%	68.75%
包含抽象内涵的页码数量及其在各自画报所占百分比	0	5
	0%	31.5%

图6 芦沟桥事件<sup>[40]</sup>

从生成神话的角度来看，图6的能指是“一位全副武装的战士站在石狮旁边”，其所指分别是“二十九军某战士”和“卢沟桥的石狮”，它们的结合生成的一级符号所要传递的就是照片说明文字的大意“二十九军战士保卫卢沟桥”。而一级符号需要经过新的意指环节才成为二级符号。

战士的身份不清晰、显眼的石狮……这些被展示在画面中的因素都使得图6更有条件在一级符号的基础上进一步与其他所指结合，获得更多、更大的内涵。正如日本学者在评论战争图像的生成时所说：“……在时间上空间上何处是战场的最前线、最富于戏剧性的瞬间何时到访完全是不透明的。”<sup>[41]</sup> 摄影记者只能从有限的视点去观看、拍摄战争，图片编辑只能选择有限的图片来报道、还原战争。前提是读者具备特定知识素养：对特定抽象符号所包含的超越当下时空的内涵的背景知识。在

这里就是石狮以及卢沟桥的石狮作为符号所必需的积累：有学者考证，狮子的形象早在公元4世纪就步佛教的后尘传入中国……被采用为佛教寺庙的守卫石像……<sup>[42]</sup>而卢沟桥及其上面的石狮则有更丰富的历史、文化内涵。<sup>[43]</sup>在此文化语境中，卢沟桥的石狮作为象征性的符号，可以指代中国或者中华民族。看不到面部，身份不清晰的二十九军战士因为无法与具体个体有效关联，反而有可能成为代表“中国军人”的符号。在此基础上，图6的内容能够与国家/民族的概念产生关联，它所传递的意义也就从“二十九军战士保卫卢沟桥”被极大地拓展，上升成为“(中国军人)保卫中国”的神话。

### (三) 在史料中寻求民族国家的身份认同

除了在图像的符号层面创造神话来召唤读者，《良友》还将目光转向过去，通过不同方式在史料中寻求民族国家身份认同的资源。

图7刊登在《良友》第62期第1页，影印了南宋抗金将领岳飞的笔迹。虽然南宋时期宋金之间的矛盾在性质上与几百年以后的中日矛盾并不一样，但是画报试图从历史维度上寻求抗日的正义性却是显而易见的。通过这种方式，画报试图明确“河山”的历史归属，反证出日本霸占东三省的罪行，为寻求国家领土主权完整找到依据。“还我河山”四个字的所指也因时局而与历史不同，当时的“我”指代“中华民族”，而“河山”则指代“东三省”甚至“全中国”。



图7 还我河山<sup>[44]</sup>



图8 旧事重提<sup>[45]</sup>

同样是针对九一八事变的报道中，《良友》第63期第11页影印了甲午时期《点石斋画报》上有关中日甲午战争的时事画（见图8），旧事重提，意在提醒读者以史为鉴，勿忘国耻。

“本页各图，为光绪二十年之《点石斋画报》之时事画，甚有历史价值。今昔比较，见暴日野心数十年如一日。国难日亟，甲午惨剧重现目前。夫后之视今，亦犹今之视昔，国人当如何造成光荣之历史，供后世读史者之回忆乎！”<sup>[46]</sup>

图8在一页中分别呈现了“大同江记战”“鸭绿江战胜图”“严鞫倭奸”“倭奴无礼”等4幅图画及其说明文字。虽然清末《点石斋画报》对于甲午战争的报道存在夸张、失实的问题，但在此处并不妨碍其内容成为一种警醒世人的手段。历史记忆是民族认同的主要来源，画报在眼前中日危机中重提30多年前的旧事，为国人万众一心、同仇敌忾寻求历史依据。

类似《良友》这样直接复制其他媒体的原文原图来回顾历史的方式在近代画报，甚至近代传媒上并不多见。它创造了一种将过去的战争图像纳入新的意指系统的策略，让历史上的传媒图像因为其曾经被刊登、被阅读这个事实成为在新的语境下获得被重新阐释、重新理解的契机。晚清的石印战争图像在民国摄影画报上获得了新的内涵，从而有助于这些画报上民族神话的生成与传播。

### 结语

综上所述，《良友》并未将读者仅仅视为消费者，而是将读者、自己（大众媒体）和国家民族视为一个共同体中的成员：在这个共同体中，无论是贩夫走卒，还是商贾政客；无论是城市居民，还是乡村野老；无论是高层领袖，还是下层百姓……都成为这个共同体中一损俱损、一荣俱荣的组成部分，自然也都与这个共同体同呼吸共命运。而这个共同体就是作为所有中国人想象中的归宿，也是作为现代民族/国家而存在的“中华民族”。

因为每个主体均是身在其中的一份子，所以画报采取一种带有强烈主观色彩的编辑方针来面对读者，言语间从不忌讳自己对读者抱有殷切的期望，希望自己能够对休戚与共的读者诸君产生积极的影响。这些都与晚清石印画报中将战争描述为一种遥远的、事不关己的、仅供消遣的故事的风格形成巨大的反差。

同样面对中日两国的民族矛盾，同样是敌强我弱的战争态势，同样是中国大都市商业化大众媒体的《点石斋画报》和《良友》，都采用图像作为主要的信息载体，却采取了完全不同的图像表征方式来再现冲突。这一前一后的两种不同表征也是中国视觉文化逐渐从传统走向现代的不同发展阶段的表现，它既体现也推动了中国社会的现代化进程。

晚清到民国不同时期画报上有关中日军事冲突的图像为读者提供观看、想象战争的平台与手段，画报上的战争图像对于战争的再现方式也在变化：从更注重内容的故事性和场面的宏大向通过图像生成民族神话的方向逐渐转变。同时，战争图像的定位也从人们茶余饭后的消遣谈资逐渐转变为召唤教育民众的手段。相应的，战争图像的读者也在不知不觉中从臣民逐渐向公民转变，个人与国家民族的关系也逐渐从“天高皇帝远”的疏离状态逐渐转变为“荣辱与共、休戚相关”的密切关系。

20世纪30年代，《良友》利用包括图像在内的各种符号建构神话，将一些看似没有关联的内涵赋予特定的图像符号，并且使之看上去不突兀，接受起来不困难，

从而在不知不觉中强化读者对民族国家意识形态的接受。难怪有学者指出“神话化的最终目的不是化平淡为神奇，而是相反，化神奇为平淡。”<sup>[47]</sup>如果读者在阅读《良友》画报相关中日战争内容的时候，认同画报的立场，感受到国家命运与个人命运不能分离并为日本一步步侵占中国领土而悲痛、焦虑，继而奋起反抗……那么，《良友》在唤起大众团结一致抗日救国这个问题上就发挥了积极的作用；同时，大众也在这个过程中不知不觉发展、清晰、坚定了自己的民族身份认同，使读者从一个与民族国家关系疏远前现代社会的臣民转变成为一个对国家、对社会有担当、有责任感的现代社会的公民。正如《良友》第四任主编马国亮所言“我们报道抗战……最大目的还是为唤起全国人民对暴日侵我的救亡意念，同仇敌忾，为保家卫国各尽所能。”<sup>[48]</sup>如果说《点石斋画报》上的战争图像是一种乡野的、前现代的视觉文化，那么《良友》画报给读者呈现的则完全是另一番前所未有的现代世界。

本文系国家社科基金项目“清末民初画报研究”（项目编号：10CXW002）的阶段性生活成果。

作者：四川大学文学与新闻学院副教授，博士  
四川大学海外教育学院副教授，博士

#### 注释

- [1] 参见阿英《中国画报发展之经过》，《晚清文艺报刊述略》，上海：古典文学出版社，1958年；彭永祥《旧中国画报见闻录》，《新闻研究资料》第四辑，北京：中国社会科学出版社，1980年；《中国近代画报简介》，《辛亥革命时期期刊介绍》（第四集），北京：人民出版社，1986年；韩丛耀等《中国近代图像新闻史：1840-1919》，南京：南京大学出版社，2012年。
- [2] 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》，《“中央研究院”近代历史研究所集刊》，第19期，1990年；王尔敏《〈点石斋画报〉所展现之近代历史脉络》，黄克武主编《画中有话：近代中国的视觉表述与文化构图》，台北：中央研究院近代历史研究所，2003年；〔美〕康无为（Kahn Harold）：《画中有话：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》，台北“中央研究院”近代史研究所，1993年；〔德〕鲁道夫·G·瓦格纳《进入全球想象图景：上海的〈点石斋画报〉》，《中国学术》，第2卷第4期（总第八辑），北京：商务印书馆，2001年；Ye Xiaoqing, “The Dianshizhai Pictorial: Shanghai Urban Life”, 1884-1898, Ann Arbor “Center for Chinese Studies”, The University of Michigan, 2003.
- [3] 参见：李欧梵《上海摩登——一种新都市文化在中国 1930-1945》，毛尖译，北京：北京大学出版社，2001年；陈平原、夏晓虹编著《图像晚清》，天津：百花文艺出版社，2001年；陈平原《左图右史与西学东渐——晚清画报研究》，香港：三联书店，2008年；陈平原《图像晚清：点石斋画报之外》，上海：东方出版社，2014年；吴果中《中国近代画报的历史考略——以上海为中心》，《新闻与传播研究》2007年第2期；吴果中《从〈良友〉画报广告看其对上海文化空间的意义生产》，《国际新闻界》

- 2007年第4期; 吴果中《民国〈良友〉画报与都市空间的意义生产》,《求索》2007年第5期; 吴果中《民国〈良友〉画报影响力要素的综合解析》,《国际新闻界》2007年第9期; 吴果中《都市文化语境下的乡村图像与市民文化》,《湖南师范大学社会科学学报》2008年第5期; 吴果中《〈良友〉画报与上海都市文化》,长沙: 湖南师范大学出版社,2007年。
- [4] 黄克武《导论: 印现抑或再现? ——视觉史料与历史书写》,黄克武编《画中有话: 近代中国的视觉表述与文化构图》,台北“中央研究院”近代历史研究所,2003年; 徐沛《近代画报研究的文化转向及其价值》,《国际新闻界》2013年第12期。另有徐沛、周丹《早期中国画报中表征及其意义》,《文艺研究》2007年第6期; 徐沛《近代画报中的体育图像及其教育功能》,《体育科学》2008年第5期; 徐沛、罗家容《从观看科学到科学地观看: 近代画报中科学图像的演变》,《文化研究》(第23辑),2015年。
- [5] 例如万国报馆编著《甲午: 120年前的西方媒体观察》,北京: 生活·读书·新知三联书店,2014年; 赵省伟主编《海外史料看甲午》,北京: 中国画报出版社,2015年。
- [6] 主要指1894年的中日甲午战争、1931年九一八事变和1937年七七事变以及之后的抗日战争。
- [7] 同期在日本或其殖民地(伪满洲国)出版的部分画报、报纸因为报道时间、报道内容相同相似,具有可比性,也成为本研究的参考资料。主要包括甲午战争时期的《日清战争画报》和九一八事变期间的《满洲日报》等几种。
- [8] 罗岗《叙事学导论》,昆明: 云南人民出版社,1994年,第2页。
- [9] 戚其章《甲午战争史》,北京: 人民出版社,1990年,第81页。
- [10] 〔日〕陆奥宗光《蹇蹇录》,伊舍石译,北京: 商务印书馆,1962年,第70页。
- [11] 载于《点石斋画报》第11册,上海: 上海画报出版社,2001年,第191页。
- [12] 参见《日方记载的中日战争资料》,戚其章编《中日战争》第七册,北京: 中华书局,1994年,第572页。不同文献的记录略有出入,例如《日清战争实记》统计此役日军死亡34人(包括军官两人)。(《中日战争》第八册,北京: 中华书局,1994年,第26页)。但无论如何,权威史料的记载与《点石斋画报》所载相差巨大。
- [13] 载于《点石斋画报》第11册,上海: 上海画报出版社,2001年,第191页。
- [14] 载于山崎晓三郎编《日清战争画报》,国华堂,明治27年(1894年),第3页。
- [15] 载于山崎晓三郎编《日清战争画报》,国华堂,明治27年(1894年),第3页。
- [16] 共9页,占有甲午战争图像的27.3%(总共33页)。
- [17] 在《点石斋画报》同一时期对于甲午战争其他战役的报道中曾经交代消息来自北方天津的电报,例如乐卷第十二中《破竹势成》上有文字声称“七月二十四日下午四点钟,接天津来电略云‘十七日华军至平壤大胜倭兵……’”。
- [18] 曾恩波《世界摄影史》,台北: 艺术图书公司,1973年,第139页。
- [19] 现有资料显示,日军阵亡1132人,其余伤死、病死及其他死亡12356人,共死亡13488人。参见《日方记载的中日战争资料》,《中日战争》(第七册),北京: 中华书局,1996年,第560-562页。清军死亡人数由于缺乏准确且权威的史料,存在不同

- 说法。根据近年研究推论,大约死亡25000人。参见万国报馆编著《甲午——120年前的西方媒体观察》,北京:生活·读书·新知三联书店,2014年,第267页。
- [20] 例如五代南唐画家顾闳中所绘之《韩熙载夜宴图》,描绘画中主角韩熙载在不同时空中不同的夜生活。参见吕胜中《造型原本:看卷·讲卷》,北京:生活·读书·新知三联书店,2002年,第81页。
- [21] 吕胜中《造型原本:看卷·讲卷》,北京:生活·读书·新知三联书店,2002年,,第195页。
- [22] 尊闻阁主人:《点石斋画报》(甲卷),广州:广东人民出版社,1983年,第1页。
- [23] 〔德〕鲁道夫·G·瓦格纳《进入全球想象图景:上海的〈点石斋画报〉》,《中国学术》,第2卷第4期(总第八辑),北京:商务印书馆,2001年,第62页
- [24] 本表及下文表3的数据基于对《点石斋画报》礼、乐、射三集(即出版于甲午年即公元1984年1月至1895年1月)上所有关于甲午战争的图像、《良友》第62期(出版于1931年)上所有关于九一八事变和《良友》第131期(出版于1937年)上所有关于七七事变的图像的内容分析。虽然两种画报描绘、再现这些军事冲突的图像尺寸不同,但是均以整页编排出现,所以本研究的统计、编码也以描绘相关内容的页为单位。
- [25] 参见《良友》第62期,1931年第2页。
- [26] 李孝悌《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,第188页。
- [27] 载于《满洲日报》,1931年(昭和6年)10月20日封面。
- [28] 载于《良友》第64期,1931年,第1页。
- [29] 漫画将日本描绘为觊觎鸡蛋的老鼠,而中国则是力图保护鸡蛋的母鸡。
- [30] 梁得所《编后语》,《良友》第62期,1931年。
- [31] 《良友》第62期(主要报道九一八事变)和第130期(主要报道七七事变)共有相关内容5页(即“包含抽象内涵的页码数量”)。详见正文表3数据。
- [32] 佚名,《良友》第64期,1931年,第1页。
- [33] 这里的国家/民族概念即英文的 nation,是近现代历史经过历次民族主义浪潮以后建立起来的民族国家。本文使用的“国家”“民族”均为 nation 这个概念。
- [34] 〔日〕红野谦介:《明治三十年代的杂志〈太阳〉中新闻照片的变迁——如何导演“真实”》,载陈平原、山口守(编著):《大众传媒与现代文学》,北京:新世界出版社,2003年,第4-5页。
- [35] 〔英〕特伦斯·霍克斯《结构主义和符号学》,瞿铁鹏译,上海:上海译文出版社,1987年,第135页。
- [36] 参见〔法〕罗兰·巴特《神话——大众文化诠释》,许蔷蔷、许琦玲译,上海:上海人民出版社,1997年,第171-176页〔英〕特伦斯·霍克斯《结构主义和符号学》,瞿铁鹏译,上海:上海译文出版社,1987年,第134-139页。
- [37] Roland Barthes, *Elements of Semiology*. translated by Annette Lavers and Colin Smith, New York: Hill and Wang, 1983年, pp. 80-90.
- [38] 八一三事变以后,已经编好正在上海印刷的第131期连同原稿全部丧失。《良友》画

- 报随后迁香港于当年 11 月复刊，仍列为第 131 期，但内容不同。参见马国亮 《良友忆旧：一家画报与一个时代》，北京：生活·读书·新知三联书店，2002 年，第 242 - 244 页。
- [39] 载于《良友》第 130 期，1937 年，第 3 页。
- [40] 载于《良友》第 130 期，1937 年，第 3 页。
- [41] 〔日〕红野谦介 《明治三十年代的杂志〈太阳〉中新闻照片的变迁——如何导演“真实”》，载陈平原、山口守编著 《大众传媒与现代文学》，北京：新世界出版社，2003 年，第 21 页。
- [42] 〔美〕詹姆斯·霍尔 《东西方图形艺术象征词典》，韩巍等译，北京：中国青年出版社，2000 年，第 60 页。
- [43] 卢沟桥始建于金大定十九年（公元 1189 年），“卢沟晓月”从金章宗年间就被列为“燕京八景”之一。卢沟桥头立有清乾隆帝题写的“卢沟晓月”碑。北京有歇后语“卢沟桥的狮子——数不清”。参见维基百科：<http://zh.wikipedia.org>。
- [44] 载于《良友》第 62 期，1931 年，第 1 页。
- [45] 载于《良友》第 63 期，1931 年，第 11 页。
- [46] 载于《良友》第 63 期，1931 年，第 11 页。
- [47] 肖小蕙 《意识形态：权利关系的再现系统》，载陶东风等编 《文化研究》第 3 辑，天津：天津社会科学院出版社，2002 年，第 197 页。
- [48] 马国亮 《良友忆旧：一家画报与一个时代》，北京：生活·读书·新知三联书店，2002 年，第 248 - 249 页。

88 On the War Narrative and National Myth in Modern Chinese Pictorials Using Visual Representations of Sino-Japan Military Conflicts as Example

---

· Xu Pei, Zhou Dan

This paper aims to study the visual representations of the Sino-Japanese military conflicts in *Dianshizhai Huabao* and *Young Companion*. Authors find that there are significant differences between these two pictorials' visual reports: *Dianshizhai Huabao* inclines to report war in an exaggerated style, even to the distortion of truth, to cater the readership, while *Young Companion* represents national myth in news photos.

104 The Image of Neighboring Countries in the Eyes of the Chinese Public and Influencing Factors: A Study Based on Two Rounds of National Polls (2014 - 2015)

---

· Zhang Kun, Cui Ruyuan

Nowadays neighboring countries are considered as the strategic base for China's peaceful rise, thus China's primary foreign policy has concentrated on surrounding countries. Based on two rounds of national polls from 2014 to 2015, this paper tries to analyze Chinese perceptions of its major neighbors and their images. The research reveals that the public know a lot about Russia and Japan, regard them as two big countries having equal power; the favorability ratings in China about Russia, Pakistan and South Korea are the highest, while Vietnam, Philippine and Japan have the lowest favorability ratings. In terms of relationships between China and neighboring countries, the national orientation of Pakistan, Russia, Korea and Japan is clear, the Chinese public consider them as "partner" or "opponent". But other neighboring countries have relatively complex or vague positions. This research also enriches the understanding of national image's connotation in academic circles, by explaining and operating the concept of national image with multiple dimensions and levels. Meanwhile, this research finds that some important factors, including contact frequency of international news, China's report tendency, first-hand cultural experience and understanding of the country, exerted influence on these countries' images in the public mind. These finding's policy and political significance is also discussed.

英文编辑 段铁铮