

風景的發現與闡釋——

晚清畫報中的勝景與民俗

陳平原*

摘要

本文討論的是晚清畫報中「風景的發現與闡釋」，分「畫報之『西學東漸』」、「從江山形勝到都市風流」、「在報章與畫冊之間」、「風景轉移中的文化與政治」四個部分。在古已有之的「文化交流」中，對方所提供的，可以是直接範本，也可以是間接啟迪，還可以只是精神上的召喚。同樣道理，傳統資源的發掘，可以是直接借鑒，也可以是間接挪用，還可以是施克洛夫斯基（Viktor Shklovsky，1893-1984）所說的「叔侄繼承」。在晚清畫報發現風景的過程中，有西洋畫報的啟迪，但更得益於傳統中國的山水畫、風俗畫以及城市圖。也就是說，晚清畫報中的「風景」，有一個自西往東的發展過程，最終藉助「勝景圖」的結構及生產模式，逐漸落實為可親可近的「本地風光」。

關鍵詞：風景、畫報、畫冊、風俗畫、勝景圖

* 作者現任北京大學博雅講席教授。

The Discovery and Interpretation of Landscape:

The Scenery and Folklore in Late Qing Pictorials

Pingyuan Chen^{*}

Abstract

This thesis aims to study the “discovery and interpretation of landscape” in the late Qing pictorials. It comprises four parts: “The Western Pictorials Spreading to the East,” “From Jiangshan-Style to Urban Style,” “Between Newspapers and Painting Albums,” and “The Culture and Politics in the Transformation of Landscape.” The “cultural exchange” could offer directly a model, or indirectly an inspiration, or only mental summons. Likewise, the traditional resources could be directly borrowed, or indirectly appropriated, or “inherited from uncle to nephew” as said by Viktor Shklovsky. Except for the inspirations of Western pictorials, the discovery of landscape in the late Qing pictorials benefited more from Chinese traditional landscape paintings, folklore paintings and urban paintings. The “landscape” in the late Qing pictorials experienced a journey from the West to the East and finally shaped its form of adorable “local scenery” with the reference of “Scenery Paintings” in structure and production style.

Keywords: landscape, pictorial, painting album, folklore painting, scenery painting

* Boya Chair Professor, Peking University

風景的發現與闡釋——

晚清畫報中的勝景與民俗^{*}

陳平原

三十年前，在〈小說的書面化傾向與敘事模式的轉變〉中，我批評上世紀二三十年代中國學者喜歡引用美國小說理論家 Hamilton (1881-1946) 的說法：

小說背景的進化與繪畫背景的進化同步，只有到了十八世紀下半葉，繪畫和小說中的背景才真正為畫家和作家所重視，並在作品中發揮重要作用：「此說證之於西方小說史、繪畫史也許有理，可證之於中國小說史和繪畫史則絕難成立。中國畫家早在晉宋時就把山水自然作為表現的中心對象，而中國小說家遲至 19 世紀末還很少把山水自然作為小說中的重要角色來著力描寫。」¹

為什麼中西繪畫會有這麼大的差異，當然可以有一大堆論述。在我看來，不僅不同時代、不同階層對於山水的體驗截然不同；不同媒介、不同文類對於山水的表達更是有很大差異。所有這些，很難一言以蔽之。

多年以後，讀廣被徵引的柄谷行人名文〈風景之發現〉，對其基本立論——「我認為『風景』在日本被發現是在明治 20 年代」——我持懷疑

^{*} 編者按：本文匯聚陳平原教授多年來的研究成果，讀者可參閱徵引書目中作者相關論著。

¹ 參見陳平原：《中國小說敘事模式的轉變》（上海：上海人民出版社，1988 年），頁 290-291。

態度。在柄谷行人看來，風景早就存在，但必須經由某種文學裝置的發現，或者說被某美國哲學家、藝術家「命名」，才可能得到真正的呈現。在此之前，「在山水畫那裡，畫家觀察到的不是『事物』，而是某種先驗的概念」；這與受「漢文學」遮蔽，詩文家及小說家不懂得「寫生」是一個道理。² 作者試圖從風景的視角來觀察「現代文學」的誕生，而「這裡所謂的風景與以往被視為名勝古蹟的風景不同，毋寧說這指的是從前人們沒有看到的，或者更確切地說是沒有勇氣去看的風景」。³ 我不否認立場及視角的轉移能發現或埋沒新的風景，問題在於，你是否理解那些與你距離遙遠、經由長期歷史演進而變得程式化了的表達？說不定這些「表達」同樣積澱著先人飽滿的感情與敏銳的觀察。今人熟悉且欣賞的現代文學及現代繪畫中的風景固然是「風景」，古人傾注無限熱情「含道映物」、「澄懷味像」⁴ 因而可觀可賞可居可遊的山水詩山水畫，為什麼就不可能是「風景」？在「寫生」、「寫心」與「寫意」之間，中國畫為何注重後兩者，這牽涉到古代中國人的思維方式及審美立場，需要認真探究。但不能因此而斷言，在西學東漸之前，日本或中國就沒有值得表彰的「風景」。恰恰相反，本文希望闡述，晚清畫報中「風景之發現」，有西洋畫報的啟迪，但更重要的是得益於傳統中國的山水畫、風俗畫以及城市圖。

在古已有之的「文化交流」中，對方所提供的，可以是直接範本，也可以是間接啟迪，還可以只是精神上的召喚。同樣道理，傳統資源的發掘，可以是直接借鑒，也可以是間接挪用，還可以是施克洛夫斯基（Viktor Shklovsky, 1893-1984）所說的「叔侄繼承」。⁵ 正如本文所要論述的，晚清畫報中的「風景」有一個自西往東的發展過程，最終藉助「勝景圖」的結構及生產模式，逐漸落實為可親可近的「本地風光」。

² 參見柄谷行人著，趙京華譯：《日本現代文學的起源》（北京：三聯書店，2003年），頁1-34。

³ 柄谷行人著，趙京華譯：《日本現代文學的起源·中文版作者序》，序頁1。

⁴ 南朝宋畫家宗炳（375-443?）〈畫山水序〉：「聖人含道映物，賢者澄懷味像，至於山水，質有而趣靈。」見俞崑編著：《中國畫論類編》（臺北：華正書局，1984年），頁583。

⁵ 參見陳平原：《中國小說敘事模式的轉變》，頁152-155。

一、畫報之「西學東漸」

不管是美查（Ernest Major，1830-1908）的「畫報盛行泰西，蓋取各館新聞事蹟之穎異者，或新出一器，乍見一物，皆為繪圖綴說，以徵閱者之信」，還是吳友如（?-1894）的「畫報昉自泰西，領異標新，足以廣見聞，資懲勸」，抑或高劍父（1879-1951）的「本報仿東西洋各畫報規則、辦法，考物及紀事，俱用圖畫，一以開通群智、振發精神為宗旨」，⁶在宗旨、筆法與技術之外，都強調其與西洋畫報的精神聯繫。單從起源來說，沒有人否定晚清畫報取法泰西，因為，從傳統中國的戲曲小說繡像或《三才圖會》，是推導不出《點石齋畫報》的。只是這個可敬的「領路人」，到底是手把手的技術傳授，還是更多地屬於精神感召，值得深入探究。

早期《點石齋畫報》曾摹寫英國《倫敦新聞畫報》（*Illustrated London News*）⁷及美國《哈珀週刊》（*Harper's Weekly*），這點學界沒有異議，只是在數量多大、比例如何上說法不一。這裡需要仔細辨析，而不是籠而統之的提示。德國學者魯道夫·瓦格納（Rudolf G. Wagner）直面這個難題，稱吳友如等畫師曾被西方畫報的圖像所深深吸引，因而《點石齋畫報》中時見仿作：

西方圖畫的摹本和中國畫師的原創畫中使用的技巧都是一種可識別的慣例。儘管這不是一種完全沒有問題的標準，因為原創畫還沒有全部被確認——這項工作直到今天也只完成了很小一部分，但還是可以確切地宣稱這種引進（摹本）的規模。在《點石齋畫報》前

⁶ 參見尊聞閣主人：〈點石齋畫報緣啟〉，《點石齋畫報》第1號，上海：申報編印館，1884年5月8日，頁1a；飛影閣主：〈飛影閣畫報告白〉，《飛影閣畫報》第1號，上海：飛影閣畫報社，1890年10月，又見《飛影閣畫冊》各冊；高卓廷：〈本報約章〉，《時事畫報》創刊號，廣州：時事畫報社，光緒三十一年（乙巳）八月廿日（1905年9月18日），報首。

⁷ 關於創始於1842年的《倫敦新聞畫報》如何報導中國，參見沈弘：《遺失在西方的中國史——〈倫敦新聞畫報〉記錄的晚清（1842-1873）》（北京：時代華文書局，2014年）。

20 集大約 1920 幅定期的圖畫中，得之於西方畫報的圖像摹本的數量是 145 幅或 7%。⁸

在追溯《點石齋畫報》的圖像來源這方面，瓦格納以及海德堡大學的師生做了大量工作，其考辨值得信任。另外，中國學者唐宏峰透過上海歷史博物館所藏《點石齋畫報》原稿，以及跟這批畫稿保存在一起的西方畫報單頁，討論刊於《點石齋畫報》甲五的〈暹羅白象〉如何出自 1884 年 4 月 19 日的美國《哈珀週刊》，由此證明「《點石齋畫報》與同時期西方畫報之間的交換溝通關係，西方畫報圖像確實是點石齋圖像的重要來源」。⁹這些論述很精彩，但局限於早期的案例；隨著時間的推移，晚清畫報的西洋影響日漸消退，後起者甚至忘了「起源的故事」，基本上是追摹《點石齋畫報》的榜樣，或乾脆自力更生，另起爐灶。

藉助個別《點石齋畫報》圖像被西方畫報所採用，瓦格納作出了更為志趣高遠的假設：

《點石齋畫報》和《飛影閣畫報》與西方的畫報相聯，將中國在圖像層面整合入一個全球性交流體系：在其中中國人可以通過改編自西方報紙的圖畫見識西方人，西方人也可以通過在西方出版的中國配圖新聞的摘錄瞭解到中國人對自己和西方的看法。¹⁰

如此立說，我以為過於理想化了。所謂「交流」，若水位相差太大，則從上往下流很容易，從下往上流極難。即便再找到若干例證，也無法改變晚

⁸ 魯道夫·G. 瓦格納：〈進入全球想像圖景：上海的《點石齋畫報》〉，《中國學術》第 2 卷第 4 輯（總第 8 輯）（2001 年 11 月），頁 63。

⁹ 參見唐宏峰：〈照相「點石齋」——《點石齋畫報》中的再媒介問題〉，《美術研究》2016 年第 1 期（2016 年 2 月），頁 76。此文討論「那頭亞洲白象經過複雜的再媒介系統，得以呈現在晚清畫報讀者眼前」，主要涉及《點石齋畫報》的媒介操作及其造成的圖像特徵，而不是到底有多少西洋畫報被中國畫師借鑒使用。

¹⁰ 參見魯道夫·G. 瓦格納：〈進入全球想像圖景：上海的《點石齋畫報》〉，頁 95。

清思想文化的大趨勢——那就是「西學東漸」。

占壓倒性優勢的「西學」，落實在畫報的生產中，既是一眼就能辨認的西洋政治、科技、生活及景致，也含西畫的繪圖技法——後者比較隱晦，且表現不太理想。晚清石印畫報中，除了若干臨摹自照片及銅版畫，還有繪製建築時開始部分採用透視法，其他大部分作品，基本上仍恪守傳統。而對於東西洋等域外風光及新科技、新器物的興趣，也在隨著時間的推移而日漸減弱。¹¹ 上一代人驚詫不已的，下一代很可能習以為常。更何況，畫報事業從上海向各地拓展，其他地方的畫家並不像為《點石齋畫報》供圖的上海畫家那樣熟悉租界裡華洋雜處的生活場景。存世十五年的《點石齋畫報》尚且有前後期之別，早期畫報中常見的「西學印記」在日漸減少；庚子事變後各地紛紛創立的新畫報，更是傾向於關注政治時事、日常生活以及本地風光。

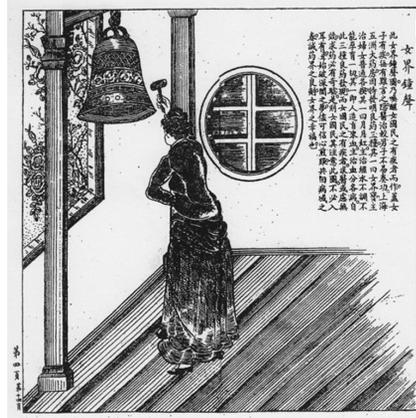
另外，畫報強調視覺表達，而在精確性方面，圖文是有差別的。那些「一眼就能辨認」的西學，不見得如假包換。以人物為例，1909年《圖畫日報》上的「世界名人歷史畫」，明顯追摹梁啟超（1873-1929）主編的《新民叢報》，以連載形式（每人二三十幅），講述歐美歷史上的「英雄豪傑、魁儒碩彥」，如：拿破崙（Napoléon Bonaparte, 1769-1821）、嘉富爾（Camillo Benso Conte di Cavour, 1810-1861）、瑪志尼（Giuseppe Mazzini, 1805-1872）、加利波的（Giuseppe Garibaldi, 1807-1882）、羅蘭夫人（Manon Jeanne Roland, 1754-1793）（圖一）、噶蘇士（Lajos Kossuth, 1802-1894）、大彼得（Пётр Алексеевич Романов, 1672-1725）、納爾遜（Vice Admiral Horatio Nelson, 1st Viscount Nelson, 1758-1805）、俾斯麥（Otto Eduard

¹¹ 舉個例子，從《中西聞見錄》、《格致彙編》、《萬國公報》關於氣球的零星介紹（附圖像），到《點石齋畫報》中十六幅充滿戲劇性的「飛車」馳想，再到科學小說《月球殖民地》（1904）、《新石頭記》（1905）、《空中戰爭未來記》（1908）、《新紀元》（1908）、《新野叟曝言》（1909）等，你會發現，進入20世紀，氣球已從科技新知轉為創作靈感，忙著駕飛車空中打仗的是小說家。參見陳平原：〈從科普讀物到科學小說——以「飛車」為中心的考察〉，《中國文化》第13期（1996年6月），頁119-129。

Leopold von Bismarck, 1815-1898)、威廉(Wilhelm I, Wilhelm Friedrich Ludwig, 1797-1888)等¹²由於計畫過於龐大,最後沒能達成目標;但其以圖文互證的方式傳播新知,還是很受歡迎。正因公眾對廣義上的西學(包括人物、科技、文化、景觀、商品等)很有好感,這種「崇洋心理」很容



圖一：羅蘭夫人¹³



圖二：〈女界鐘聲〉¹⁴

易被商家利用。也是在 1909 年,同樣刊行於上海的《時事報圖畫旬報》上,有西洋婦人敲響自由鐘這一激動人心的場面,可細讀這幅〈女界鐘聲〉(圖二)的文字,發現,這原來是一則藥品廣告:「此女界鐘聲圖,乃喚醒女國民之有疾者而作。蓋女子有疾,每有難言之隱,醫治較男子不易奏功。上海五洲大藥房,因特發明良藥三種……。」¹⁵反過來,1912 年《時

¹² 〈世界名人歷史畫·緒言〉開列外交家、內政家、法律家、教育家等數十種英雄豪傑,並稱「凡所以可歌可泣、可敬可法之事實,為吾中國歷代所罕見,當世所僅有者,筆之記之、摹之繪之」。見《圖畫日報》第 23 號第 3 頁,1909 年 9 月 7 日,環球社編輯部編:《圖畫日報》第 1 冊(上海:上海古籍出版社,1999 年),頁 267。

¹³ 引用自《圖畫日報》第 115 號第 3 頁,1909 年 11 月,環球社編輯部編:《圖畫日報》第 3 冊,頁 171。

¹⁴ 引用自姜亞沙、國家圖書館分館文獻開發中心編:《清末民初報刊圖畫集成(十八):時事報圖畫旬報》(北京:全國圖書館文獻縮微複製中心,2003 年)。

¹⁵ 《時事報圖畫旬報》第 4 冊第 14 頁,宣統元年(1909)閏(二)月上浣。收於

談晚清畫報中西學的影響，最好能兼及對象與技法。十多年前，我在〈《點石齋畫報》之流風餘韻〉中，描述阿英（錢德富，1900-1977）從報刊史、鄭振鐸（1898-1958）從新聞畫、徐悲鴻（1895-1953）從中國畫變革、包天笑（包公毅，1876-1973）從早年生活記憶，以及范曾從晚清社會場景等，表揚吳友如及《點石齋畫報》那些「勃勃有生氣」的時事畫。不過，相對來說，魯迅（周樹人，1881-1936）的論述更為全面：「如果說阿英、徐悲鴻、鄭振鐸、包天笑之談論《點石齋畫報》，各自有所偏重；魯迅的兼及歷史與現實、生活與藝術、個人趣味與文化走向，無疑更值得重視。」¹⁹這當然是後世史家著力勾稽的結果——魯迅的意見散落各處，需細心尋覓與拼合，方能完整呈現。

錢鍾書（1910-1998）1984年在一封私人信件中談及兒時閱讀石印線裝本《點石齋畫報》如何「至廢寢食」，後讀《日本風俗畫大成》，「乃識吳友如輩淵源」。²⁰其實，這段話在《錢鍾書手稿集·容安館札記》中有更為精確的表述：

鐫木清方《日本風俗畫大成》第八冊（明治時代）中有《郵便報知新聞》六幅，出月岡芳年、小林永濯二人手，恍然悟《點石齋畫報》所自出。而吳友如輩筆致粗俗，殊有邯鄲學步之歎。²¹

日本江戶末期著名浮世繪畫家月岡芳年（1830-1892），早年畫了很多戰爭畫，晚年與《繪入自由新聞》簽約，為其繪製新聞畫，有大量作品傳世；此等經歷，加上通過學習西洋透視及素描，獲得良好的造型能力，其人與吳友如確有某種相似處。可到目前為止，我沒有找到「筆畫」不見得「粗

¹⁹ 參見陳平原：〈《點石齋畫報》之流風餘韻〉，《文史知識》2000年第7期（2000年7月），頁83。

²⁰ 此信原稿流傳在外，但因錢鍾書書信手稿拍賣會被法院制止，故不便全文引錄；相關資訊，參見殷燕召：〈錢鍾書手稿大規模面世〉，《光明日報》第9版，2013年5月21日。

²¹ 錢鍾書：《錢鍾書手稿集·容安館札記》第2冊（北京：商務印書館，2003年），頁1157。

俗」的吳友如曾向月岡芳年或其他日本畫家學習的直接證據。當然，拉開距離，在三十年（1884-1913）的視野中觀察晚清畫報，則庚子事變後的創作，除了追摹吳友如等前賢，很可能與同時代的日本新聞插圖及漫畫有某種直接或間接的聯繫——這點廣州的《時事畫報》表現得尤其明顯。²²

晚清畫報中的「西學」，主要體現在起源、對象及筆法。經過《點石齋畫報》的模仿借鑒、消化吸收，後十五年的晚清畫報，其實已有很多變化。「起源」即便不是被遺忘，也只在論述時一筆帶過；「對象」時有出現，但不占主導地位；「筆法」更是五花八門，兼及傳統繪畫與東西洋畫報，而「漫畫」的異軍突起，或許更值得關注。需要仔細觀察的是，在政治急劇動盪、傳媒迅速崛起、文化移步變形的時代，「風景」作為晚清畫報中不可或缺的角色，是如何長袖善舞並最終確立自己的地位的。

二、從江山形勝到都市風流

1931年，魯迅在〈上海文藝之一瞥〉中，曾這樣談論《點石齋畫報》：「這畫報的勢力，當時是很大的，流行各省，算是要知道『時務』——這名稱在那時就如現在之所謂『新學』——的人們的耳目。」²³這裡所說的「時務」與「新學」，當然包括高妙的學問、玄虛的精神，但也落實在普通民眾也能觀賞的「新勝景」上——作為視覺形象為主的畫報，承擔的主要是後一種功能。

多年前我曾專門撰文，討論為何談晚清畫報不該從1877年的《寰瀛畫報》，而應從1884年的《點石齋畫報》說起，理由是二者間存在巨大縫隙：從遠在天邊轉為近在眼前，從風土時尚轉為時事新聞，從英國銅版

²² 這方面的研究工作我尚未真正展開，只是1999年在東京大學觀看《ニュースの誕生》（新聞的誕生）以及去年年初在京都漫畫館觀看《江戸からたどるマンガ史》（追尋江戶以來的大漫畫史）這兩個特別展，這種感覺很強烈。

²³ 魯迅：〈上海文藝之一瞥〉，《魯迅全集》第4卷（北京：人民文學出版社，1981年），頁293。

轉為中國石印。²⁴ 話說得有點絕對，但前者乃「英國有名畫家」所繪製，遠涉重洋來到上海，再由蔡爾康（1851-1921）添加譯文，這一製作過程本身，決定了其不能算「中國畫報」的始祖。²⁵ 而且，從廣告文字中，不難理解這畫報當初是如何吸引讀者的。《申報》1876年5月26日刊出「本館謹啟」的〈洋畫出售〉：

本館現從外洋購得英國有名畫師所繪中外各景致畫圖，如京師天壇大祭、南口商賈往來、外洋北極冰海、新造鐵甲兵船、英法俄三國交仗，內中人物、房屋、樹木、器械，以及一切情景，雖中國工筆界劃，無此精緻。共計十有八幅，本館逐幅題明來歷，以便閱者一望而知。俱用頂上潔白外國帑裝裱成冊，加以藍色蠟箋蓋面，均極工整。每冊取洋貳角，此係外洋貴重之物，畫者刻者皆名重一時，因初到中國，僅取薄價，以圖揚名之意。定於禮拜一即本月初七日出售。如蒙賜顧，請至本館賬房購取，或向賣報人經手亦可。若外埠，概歸賣《申報》者經理。特此告白。²⁶

第二年《寰瀛畫報》正式發行，具體內容多有變化，包括「京師天壇大祭」改成了「中國萬里長城」，但都是強調「各畫皆工細如生，為英國名人之作」。²⁷ 換句話說，「內中人物、房屋、樹木、器械，以及一切情景，雖

²⁴ 參見陳平原：〈新聞與石印——《點石齋畫報》之成立〉，《開放時代》2000年第7期（2000年7月），頁60-66。

²⁵ 徐載平等稱美查「經銷」而不是「創辦」在英國倫敦印刷的不定期畫報《寰瀛畫報》，此說比較準確。見徐載平、徐瑞芳：《清末四十年申報史料》（北京：新華出版社，1988年），頁18、319。

²⁶ 見申報館：〈洋畫出售〉，《申報》第1頁，光緒二年（丙子）五月初四日（1876年5月26日）。

²⁷ 《申報》1877年5月12日〈《寰瀛畫圖》待售〉廣告：「啟者。今擬創設一《寰瀛畫報》，定於西歷七月內先出第一號，諸事由申報館經手。其第一號報中之畫先列如左。計：一溫邑加士，係英國歷代之皇宮也；一火船，名俄士辦，蓋英太子游歷之火船也；一印土王，名義白系恩者之陵；一英之巾幗時新妝飾各圖樣；一不用鐵條之火輪車圖，為印度所造者；一西尼士嶺洞路，一為火輪客車在洞內者，一為火車甫由洞中出來者；一東洋人新舊衣冠各式；一日本女士坐車並隨從各人；一中國萬里長城。此畫甚大，不訂於報本內，蓋合於裱好掛壁也。按以上所列各畫皆工細如生，為英國名人之作。《寰瀛畫報》主人啟。」

中國工筆界劃，無此精緻」，依舊是其最大的賣點。

幾年後創辦的《點石齋畫報》，雖開啟了以圖像講述時事的新模式，但「中外各景致」依舊不敢忽視。實際上，以視覺形象為主的畫報，「風景的發現」乃是其融合知識性與觀賞性的重要途徑。只不過這裡所說的「風景」，可以是山水自然，可以是城市景觀；可以獨挑大樑，也可以配合演出；可以孤軍奮戰，也可以連袂出場。隨著時間推移，畫報的「新聞性」在逐漸喪失，反而是那些異彩紛呈的「中外各景致」，吸引著後世無數讀者。

創立《點石齋畫報》時，美查曾感歎中國缺少畫報，原因在於中西畫法不同：「要之，西畫以能肖為上，中畫以能工為貴。肖者真，工者不必真也。既不皆真，則記其事又胡取其有形乎哉？」²⁸不以「能肖為上」，除了限制社會新聞、人生百態的描摹，是否也限制了「風景之發現」？一般認為，中國繪畫史上蔚為奇觀的山水畫，強調筆墨而非寫生，因而越到後來越容易陳陳相因。可這牽涉到繪畫的類型（人物、花鳥、山水、宗教、歷史、風俗）以及對於風景的認定。這裡引入「勝景」的眼光，觀察晚清畫報如何在「圖畫」與「新聞」之間依違與徘徊，藉助風景的選擇、重構與闡釋，達成某種商業、文化乃至政治的目標。

1931年，薩空了（1907-1988）在燕京大學新聞學系演講，談五十年來中國畫報的三個時期，對於石印時代之「雜糅外國畫報之內容，與中國傳奇小說之插圖畫法與內容，而成點石齋式之畫報」不太以為然。²⁹其實，「新聞畫報」雖好，但「雜糅」古今中外也不算出格。既然在中國辦畫報，吸納傳統的插圖畫法，以達成中西合璧的效果，一點都不稀奇。只是畫報

見《申報》第6頁，廣告，光緒三年（丁丑）三月念九日（1877年5月12日）。

²⁸ 尊聞閣主人：〈點石齋畫報緣啟〉，《點石齋畫報》第1號，頁1b，1884年5月8日。

²⁹ 參閱薩空了：〈五十年來中國畫報之三個時期（及其批評）〉，初刊《新聞學研究》（北平：燕京大學新聞學系，1932年6月），頁5（各篇獨立編頁）。收於張靜廬輯注：《中國現代出版史料乙編》（北京：中華書局，1955年），頁412。

與新聞結盟，必定以動為主（時事），以靜為輔（人物、科技、風景、民俗），那些最具觀賞性、也最能馳騁畫家想像力的「風景」，到底該如何出場？

晚清畫報中層出不窮、水準參差的「風景」，基於畫家的能力以及讀者的趣味，逐漸從國外向國內轉移。與此同時，與石印術的引進相配合，畫報在繪製獨立的或輔助性的「風景」時，不是取法筆墨講究、意境高遠的山水畫，而是借道原本附屬於方志的山川及城市的版刻圖像。這就說到一個並不偶然的「巧合」——1884年，申報館主人美查在創辦《點石齋畫報》的同時，還「延畫師吳君友如博觀約取，繪圖若干幅，圖綴以詩，釐成卷帙，以供好奇者臥遊之具」，³⁰ 那就是著名的《申江勝景圖》（圖五）。



圖五：尊聞閣主人編，吳友如繪：
《申江勝景圖》書影³¹



圖六：朱之蕃編，陸壽柏繪圖：
《金陵四十景圖像詩詠》書影³²

在中國山水畫中，著意繪製名山勝水，歷來是別有幽懷。而隨著城市繁華、文人雅興以及旅遊業的發展，明中葉以後，採用組畫形式，表現本

³⁰ 黃逢甲：〈申江勝景圖序〉，見尊聞閣主人編，吳友如繪：《申江勝景圖》（上海：點石齋印書局，1884年；杭州：華寶齋書社，1999年），序頁1b。

³¹ 尊聞閣主人編，吳友如繪：《申江勝景圖》（上海：點石齋印書局，1884年；杭州：華寶齋書社，1999年）。

³² 朱之蕃編，陸壽柏繪圖：《金陵四十景圖像詩詠》（南京：南京出版社，2012年）。

地實景山水，成了金陵畫家的一種創作時尚。繪畫史家將其追溯到宋代畫家宋迪（1023-1032 進士）創作的「瀟湘八景」，我則更看重城市自覺與文化消費。都市風物的圖像表達，包括氣勢萬千的長卷以及便於傳播、價格比較低廉的版刻。這裡不說絢麗多彩的長卷〈皇都積勝圖〉、〈南都繁會圖〉，就談晚明朱之蕃（1546?-1624）編、陸壽柏（生卒年不詳）繪圖的《金陵四十景圖像詩詠》（圖六），以及清初高岑（1621-1691）編繪的《金陵四十景圖》。³³ 後者往往與方志的編纂相結合，努力發現近在眼前的「風景」，著重點也從「江山形勝」轉移到「都市風流」，具體製作時兼及審美眼光、地理知識以及旅遊趣味，在一系列圖文互動中，蘊含著某種地方意識、文人情懷乃至政治意涵。³⁴

考慮到版刻的製作特點，以及消費人群的閱讀興趣，這種勝景圖的製作，不求清幽高遠，但求明確實用——看得清，認得出，可識別，能臥遊。借用朱之蕃的〈金陵圖詠序〉（圖七）：

宇內郡邑，有志必標景物，以彰形勝，存名蹟。金陵自秦漢六朝夙稱佳麗……乃蒐討紀載，共得四十景。屬陸生壽柏策蹇浮舸，躬歷其境，圖寫逼真，撮舉其繁，各為小引，系以俚句，梓而傳焉。³⁵

³³ 朱之蕃：《江蘇省·金陵圖詠（全）》，收於《中國方志叢書·華中地方·第439號》（臺北：成文出版社，1983年，明天啟三年刊本影印）；高岑編繪：《金陵四十景圖》，收於清江寧知府陳開虞纂修：《康熙江寧府志》卷之二《圖紀下》（南京：南京出版社，2012年重刊康熙七年〔1668〕刊本）。

³⁴ 參見王正華：〈過眼繁華——晚明城市圖、城市觀與文化消費的研究〉，收於李孝悌主編：《中國的城市生活》（臺北：聯經出版公司，2005年），頁1-57；呂曉：〈明末清初「金陵勝景圖」研究〉，《南京藝術學院學報》2010年第4期（2010年7月），頁7-18、193；田田：〈十七世紀金陵勝景圖探微〉，《貴州社會科學》2012年第10期（2012年10月），頁50-52。

³⁵ 朱之蕃編，陸壽柏繪圖：《金陵四十景圖像詩詠》，頁1。



圖七：朱之蕃：〈金陵圖詠〉書影³⁶

這裡的關鍵要素，第一定景（「搜討紀載，共得四十景」），第二寫生（「躬歷其境，圖寫逼真」），第三配文（「系以俚句」），第四刻印（「梓而傳焉」）。對照黃逢甲的〈申江勝景圖序〉，除了時代不同，城市景觀迥異，二書的宗旨、結構及趣味沒什麼兩樣：

若夫高梳勁櫓，簇列浦溆者，各國之番舶也；巍樓傑閣，掩映金碧者，西人之館宇也；微雨新晴，駕輕就熟，左馳而右逐者，遨戲之車馬也；曲眉豐頰，嚼徵含商，魂銷而心醉者，風流之藪澤也。……尊聞閣主人延畫師吳君友如博觀約取，繪圖若干幅，圖綴以詩，釐成卷帙，以供好奇者臥遊之具。³⁷

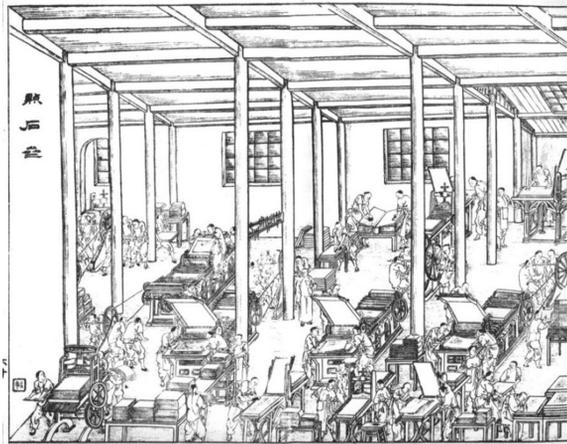
石印與版刻的效果當然不一樣，但若談畫冊的製作心態與閱讀趣味，《金陵四十景圖像詩詠》與《申江勝景圖》沒有多少差異。

要說變化，除了畫家個人才華，晚清的吳友如遠勝晚明的陸壽柏，更

³⁶ 朱之蕃：《金陵圖詠》，收於《中國方志叢書·華中地方·第439號》（臺北：成文出版社，1983年），頁1-3。

³⁷ 黃逢甲：〈申江勝景圖序〉，見尊聞閣主人編，吳友如繪：《申江勝景圖》卷上，序頁1b。

重要的是「勝景」的概念得到很大的拓展。全書 62 幅圖中，有傳統勝景圖都會列入的名勝古蹟，如「上海學宮」、「也是園」、「豫園湖心亭」、「靜安寺」、「龍華寺」等，但不占優勢，也不是讀者最為關切的；反而是諸多商業與娛樂場所大出風頭，如「公家花園」、「華人戲園」、「東洋茶樓」、「車利尼馬戲」、「菊花山下挾妓飲酒」，還有大量西洋建築讓人耳目一新，如「上海製造局」、「招商總局」、「大英公館」、「江海北關」、「法界招商局碼頭」、「怡和碼頭」等；至於文化場景及生活方式，也出現了很多新氣象，如「點石齋」（圖八）、「申報館」、「會審公堂」、「巡捕房解犯」、「跑馬」、「西人賽船」、「華人乘馬車腳踏車」、「救火洋龍」、「吳淞火輪車」等。³⁸ 這裡的勝景，基本排除了自然山水（這與上海的城市特點有關），主要是景觀、建築、娛樂、遊戲乃至某種特殊的生活方式。而所有這些勝景，日後經常出現在《點石齋畫報》及諸多晚清畫報中，成為其吸引讀者的重要手段。



圖八：吳友如：〈點石齋〉³⁹

作為因西潮湧入而迅速繁榮的商業城市，上海明顯不同於歷史悠久、

³⁸ 參見尊聞閣主人編，吳友如繪：《申江勝景圖》卷上、下。

³⁹ 尊聞閣主人編，吳友如繪：《申江勝景圖》卷上，頁 60。

古跡眾多的金陵或北京，需要調整遊覽者的眼光及趣味。正如〈申江勝景圖序〉說的，申江勝景的好處在「各國之番舶」及「西人之館宇」等，對比「杭之西湖，蘇之虎丘，以及羅浮、天臺諸名勝」，一點都不遜色，差別僅僅在於「景之出于天與景之成于人」。⁴⁰ 城市剛剛崛起，山水沒什麼好說的，編纂方志也非其所長；但消費文化的發達，使其獨具行銷城市的策略——那就是與古已有之的「北里志」傳統結盟。

被當年的衛道士及後世的道德家指責不已的「脂粉地」、「銷金窟」，主要通過女性、金錢、欲望、罪惡等「冶遊」故事來落實。某種意義上，時尚的妓女成了上海這座現代城市的隱喻。但《點石齋畫報》中那種「令人目眩的洋場風氣」，以及妓女所代表的西洋物質文明的引進，很難用純粹的道德判斷來描述。⁴¹ 晚清上海，城市意識與大眾傳媒相伴而行，不說那些關於「海上繁華」的遊記、小說、竹枝詞等，就說帶有旅遊指南性質的「圖說城市」——因石印術的引進，也因日漸增強的文化自信，此類「圖說城市」的出版物很受歡迎。除了點石齋的《申江勝景圖》，我們還能看到《申江名勝圖說》（1884）、《海上繁華圖》（1884）、《申江時下勝景圖說》（1894）、《新輯上海彝場景致》（1894）、《海上遊戲圖說》（1898）、《繪圖上海雜誌》（1905）等。⁴² 但這麼多出版物中，製作最為精良且影響最為深遠的，還屬吳友如繪製的《申江勝景圖》——不僅是自然與人工的差別，更因「申江勝景」兼及世界與中國、新奇與日常、時尚與鄉土，某種意義上，這是視覺化且趣味化了的「新學」。

⁴⁰ 黃逢甲：〈申江勝景圖序〉，見尊聞閣主人編，吳友如繪：《申江勝景圖》，序頁 1b-2b。

⁴¹ 參見葉曉青：〈《點石齋畫報》中的上海平民文化〉第三節「令人目眩的洋場風氣」，初刊《二十一世紀》1990年創刊號（1990年10月），頁43-45。收於葉曉青：《西學輸入與近代城市》，頁113-116；葉凱蒂（Catherine Vance Yeh）：〈清末上海妓女服飾、家具與西洋物質文明的引進〉，收於陳平原、王守常、汪暉主編：《學人》第9輯（南京：江蘇文藝出版社，1996年），頁381-438。

⁴² 參見呂文翠：《海上傾城：上海文學與文化的轉異，1849-1908》（臺北：麥田出版社，2009年），頁65-71。

這就說到晚清畫報中著力表彰「本地風光」的，為何是上海而不是北京、天津或廣州。對於「帝京」來說，最值得誇耀的，乃皇家建築之恢弘，以及各種儀禮、慶典的無限榮光。《萬聖盛典初集》（1717）、《御制圓明園四十景詩圖》（1745）、《八旬萬聖盛典插圖》（1792）等紀實性的宮廷版畫，其器物之繁多、場面之雄偉，讓人歎為觀止；可到了19世紀末20世紀初，關於帝京如何華美壯麗的圖像書寫，只見於外地，⁴³不見於北京——很難說是沮喪還是淡定，北京人似乎喪失了誇耀自己城市的願望與能力。相反，迅速崛起的上海則野心勃勃，藉助各種文字及圖像，不斷向全國各地讀者輸出繁華似錦、燦燦生輝的「上海形象」。

晚清畫報中的風景，逐漸由域外向本國轉移，這完全可以理解；但為何是「申江勝景」最終戰勝自然山水及域外風光，而獨占鰲頭。藉助葉漢明等《點石齋畫報通檢》，我們可以得出以下結論：此畫報對於域外事務的關注（8頁），不及國內事務的一半（16頁，排列更加緊密）；而國內最受關注的前十個城市分別是：上海（693幅）、北京（280幅）、南京（236幅）、蘇州（154幅）、杭州（116幅）、寧波（103幅）、廣州（99幅）、武漢（漢口加漢陽，97幅）、天津（89幅）、揚州（89幅）。⁴⁴而晚清引進西學非常重要的香港（46幅），被擠出了前十名；只在蕪湖（56幅）、溫州（49幅）、鎮江（45幅）之間徘徊。除了城市本身的重要性，當然與距離遠近以及採寫難易有關係。

城市的自尊與自覺，加上出版及傳媒的相對發達，使得「上海形象」的製造及傳播，遠比其他城市更為成功。晚清畫報三十年，京、津、穗的

⁴³ 這裡不談照相，僅限於畫報——1877年從英國輸入的《寰瀛畫報》，為適應中國讀者趣味，銷售時添上「中國萬里長城」或「京師天壇大祭」；1880年傳教士范約翰在上海創辦的《畫圖新報》，第一年十一卷上的北京阜成門、恭親王小像、紫禁城北面、紫禁城午門、大石橋等圖，似乎是從銅版畫上摹刻下來的，講求透視，比例準確，只是線條粗細不一。參見陳平原：〈教會讀物的圖像敘事〉，《學術研究》2003年第11期（2003年11月），頁120-122。

⁴⁴ 參見葉漢明、蔣英豪、黃永松編：《點石齋畫報通檢》（香港：商務印書館，2007年），頁232-247。

畫報，多以本地新聞為主；若干成功的上海畫報則能放眼全國（乃至全球）。這與後者大都與大報結盟（如《點石齋畫報》之於《申報》），或本身就是大報製作並附送（如《輿論日報》—《時事報》系列），⁴⁵ 故有較好的採編隊伍與銷售網絡有關。

除了城市自信、傳媒發達，晚清上海畫報之喜歡並擅長製作「勝景圖」，還包含某種發展旅遊業的野心。〈申江勝景圖序〉所說的「撫是圖者，雖未至申江，而申江之景其亦可悠然會矣」，⁴⁶ 在日後各種以專欄形式推介本地風光的畫報中，都能深刻體會到。北京畫報的「在地眼光」與上海畫報的「遊客趣味」，使其同樣面對帝京景物時，其選材、構圖及文字有很大差異。

三、在報章與畫冊之間

從 1884 年《申江勝景圖》刊行及《點石齋畫報》創辦，到 1909 年上海環球社編輯出版《圖畫日報》（1909），中間隔了四分之一個世紀。這期間，任何一種畫報出現，都會有新的「風景」被發現與被闡釋。只不過《圖畫日報》創立「上海之建築」專欄，將此表彰「本地風光」的強烈欲望，得到徹底的釋放。

「畫報」之得以成立，與新聞結盟是第一要素。否則，圖文並茂或左圖右史，無論中外，均可追溯到非常久遠的過去。可是，純粹的新聞報導，無論配圖如何精美，依舊無法滿足讀者廣泛且變化莫測的興趣。其實，混雜與多元，正是晚清開始大量湧現的報刊的最大特點。譚嗣同（1865-1898）表彰「報章總宇宙之文」，⁴⁷ 正是看出其打破時空界限、忽略文體

⁴⁵ 阿英於〈中國畫報發展之經過〉稱：「至於新聞紙逐日附送畫報單頁，據所知，似始於《新聞報》，始刊期為光緒十九年（1893）十一月。」見阿英：《晚清文藝報刊述略》（上海：古典文學出版社，1958年），頁96。

⁴⁶ 黃逢甲：〈申江勝景圖序〉，見尊聞閣主人編，吳友如繪：《申江勝景圖》，序頁2b。

⁴⁷ 參見譚嗣同：〈報章文體說〉，原刊《時務報》第29、30冊，收入《譚嗣同全集》

藩籬的優點。此外，還得考慮畫家的自尊心，比如吳友如，先是從《點石齋畫報》獨立出來，自創《飛影閣畫報》；不到三年，又有感於「畫新聞如應試詩文，雖極揣摩，終嫌時尚，似難流傳。如繪冊頁，如名家著作，別開生面，獨運精思，可資啟迪」，⁴⁸因而改出《飛影閣畫冊》。不僅吳友如，周慕橋（1868-1922）、劉炳堂（1866-1924）、李翰園（生卒年不詳）、李菊儕（生卒年不詳）、高劍父等專業畫家，都表示過「獨運精思」繪製冊頁的強烈願望。⁴⁹

正是基於讀者與畫家的共同興趣，晚清畫報除了以單幅圖像敘事，還可以有連續報導（如《點石齋畫報》對於中法戰爭的追蹤）、專題敘述（如《點石齋畫報》中的〈朝鮮亂略〉），再就是下面主要討論的專欄設計。堅持畫報新聞性第一的薩空了，對於中國石印時代畫報之主旨紊亂，是持批評態度的——「可視為畫譜，可視為消閒插畫，亦可視為新聞畫報」。⁵⁰我則相反，認定此乃那個時代的畫家及讀者的趣味共同決定的，不僅沒必要苛責，還必須給予充分的理解與同情。瓦格納文章中專設一節，討論《點石齋畫報》的增刊，是很有見地的。⁵¹作為新生事物的畫報，必須是多面手，不僅講述新聞，還得有藝術、教育及消閒等方面的功能，這樣，既提

時改題〈報章總宇宙之文說〉。見譚嗣同著，蔡尚斯、方行編：《譚嗣同全集（增訂本）》下冊（北京：中華書局，1981年），頁377。

⁴⁸ 吳友如：〈飛影閣畫冊小啟〉，《飛影閣畫冊》第1號，上海：飛影閣畫報社，光緒十九年八月朔日（1893年9月），頁1。編按：可參見吳友如繪，孔南江等策劃：《飛影閣畫冊》（北京：連環畫出版社，2014年）。

⁴⁹ 參見申報館代啟：〈飛影閣第一號畫冊告白〉，《申報》第4頁，光緒二十年四月廿六日（1894年5月30日）；〈本館主人謹白〉，《啟蒙畫報》第8冊，北京：啟蒙畫報館，光緒二十九年二月三十日（1903年3月28日）；〈李翰園告白〉，《日新畫報》第21期，光緒三十四年（1908）正月，北京大學圖書館藏本；〈李菊儕啟事〉，《醒世畫報》第14號，宣統元年（1909）十一月初三日，頁1。編按：可參見《舊京醒世畫報》（北京：中國文聯出版公司，2003年影印本），頁19。至於高劍父等《時事畫報》同人的趣味，從其經常刊登「畫稿」及〈本報美術同人表〉可以看出。

⁵⁰ 薩空了：〈五十年來中國畫報之三個時期（及其批評）〉，收於張靜廬輯注：《中國現代出版史料乙編》，頁412。

⁵¹ 參見魯道夫·G. 瓦格納：〈進入全球想像圖景：上海的《點石齋畫報》〉，頁75-94。

升畫報的文化品位，滿足畫家的自尊心，也便於吸納盡可能多的讀者。時隔多年，新聞早已失效，但畫報依舊可以作為很好的「啟蒙讀物」，⁵² 因其藝術、教育及消閒的功能仍在。這是特殊時代的特殊需要，與分工明確的《倫敦新聞畫報》不可同日而語。

設立各種專欄以及專題連載，這對於每日一期的畫報來說，既是揚長——兼及新聞性與觀賞性；也是避短——可以長期規劃，提前製作。與《點石齋畫報》附贈性質的增刊不同，後世畫報的專欄，大都安排在正文中。畫報中專欄的位置，可以在前，也可以在後；至於內容，更是五花八門，任由編輯自由組合。存世數量最多的晚清三大畫報中，《圖畫日報》的畫師水準最低，無法跟《點石齋畫報》和《時事畫報》相提並論。⁵³ 但也有一個好處，那就是編輯格外用心，尤其體現在專欄及專題的組織上。專題指的是〈庚子國恥紀念畫〉以及「繪圖小說」《續海上繁華夢》、「世界新劇」《新茶花》、《黑籍冤魂》、《明末遺恨》等；專欄值得稱道的有「世界名人歷史畫」、「三十年來伶界之拿手戲」、「營業寫真（俗名三百六十行）」、「上海新年之氣象」，以及下面將著重討論的「大陸之景物」與「上海之建築」。在〈世界名人歷史畫·緒言〉中，有一段話很能顯示編輯的抱負：

握寸管，伸尺幅，以描寫社會之景物，以形容世界之象態，啟發人觀感，增廣人智識，其惟圖畫乎？其惟圖畫乎？然圖畫之風行於今日者，要皆今日發生之事實，若及於當代名人之事畧者鮮矣，而及於古昔名人之政蹟者尤鮮，而及於歐美名人之歷史者，更渺焉不可得。⁵⁴

⁵² 在〈轉型期中國的「兒童相」〉中，我曾舉陸宗達、薩空了的閱讀為例，說明「一份停辦多年的舊雜誌，居然依舊是京城兒童接受新知的『課外讀物』」。參見陳平原：〈轉型期中國的「兒童相」——以《啟蒙畫報》為中心〉，收於徐蘭君、安德魯·瓊斯（Andrew F. Jones）編：《兒童的發現——現代中國文學及文化中的兒童問題》（北京：北京大學出版社，2011年），頁79。

⁵³ 晚清畫報中數量巨大且得到較好整理的，當推《點石齋畫報》（1884-1898）、《時事畫報》（1905-1913）和《圖畫日報》（1909-1910），前兩者集合諸多插圖名家，第三種則大多筆墨呆滯。

⁵⁴ 柯：〈世界名人歷史畫·緒言〉，環球社編輯部編：《圖畫日報》第1冊，頁267。

不是一時興起，而是長遠規劃，希望借圖像敘事方式，全面介紹對於開啟民智有意義的各種知識。這一思路，使得編者除日常的新聞報導，以及若干插科打諢的邊角料，將整本雜誌作為一本大書來經營。

具體到「風景」的呈現，主要由「大陸之景物」與「上海之建築」這兩個專欄來承擔。前一個專欄共刊發 366 幅圖文，原先的設想是全球眼光，不分內外，如第 1 號刊〈太和殿〉（圖九）、第 2 號發〈法國路易十四王宮〉等；可辦著辦著，越來越偏向於中國。上海古籍出版社整理本共八大冊，第一二冊國內外對半分，第三至五冊國外為主，第六至八冊基本上都是國內。⁵⁵到了總共 147 圖文的「上海之建築」，不用說，全都是本地風光。在「大陸之景物」第一〈太和殿〉與「上海之建築」第十二〈大清郵政總局〉（圖十）之間，⁵⁶後者的描繪更為細密，文章也更為靈動。因為，那是自己身邊的風景，無論畫家還是文字作者，都有更多切身體會。⁵⁷那些遠在天邊的中外名勝，畫家很可能不熟悉，只好借鑒外國畫報或明信片，至於文字，其實也多有所本。⁵⁸等而下之的，那就整個照抄現成的圖書。⁵⁹

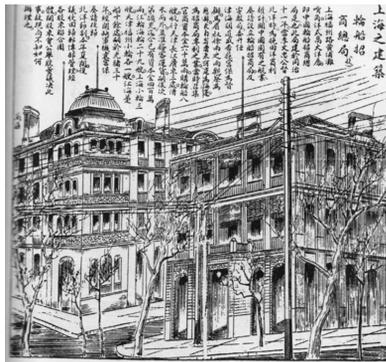
⁵⁵ 《圖畫日報》「大陸之景物」專欄最後 18 圖，全部用來介紹南洋勸業會——此乃中國歷史上第一次以官方名義舉辦的國際博覽會，1910 年 6 月 5 日開幕，歷時半年，共有中外遊客 30 多萬人參觀。見《圖畫日報》第 387-404 號，1910 年，各號第 1 頁，環球社編輯部編：《圖畫日報》第 8 冊（上海：上海古籍出版社，1999 年），頁 433、445、457、469、481、493、505、517、529、541、553、565、577、589、601、613、625、637。

⁵⁶ 參見《圖畫日報》第 1、第 12 號，上海環球社，1909 年。

⁵⁷ 晚清畫報之表現城市景觀，京海之間有很大的差異，「申江勝景」是可以隨意造訪的，皇家建築則禁止平民進入。這就難怪畫報涉及帝京景物的，只能照本宣科，普遍不及滬濱風景生動。參見陳平原：〈城闕、街景與風情——晚清畫報中的帝京想像〉，《北京社會科學》2007 年第 2 期（2007 年 4 月），頁 9。

⁵⁸ 如《圖畫日報》第一號關於太和殿的描述，摘抄自《日下舊聞考》卷十一「國朝宮室」，只是中間部分略作刪節。不僅《圖畫日報》，晚清畫報中關於皇家建築的文字介紹，大都不難找到其所本。相對來說，民居、寺廟或新建築，情況好多了。

⁵⁹ 1909 年刊行於上海的《時事報圖畫旬報》，其「滬濱百景」尚有新意，而介紹各地風光的，多有抄襲清人麟慶撰著、汪春泉等繪圖的《鴻雪因緣圖記》。參見陳平原：《圖像晚清——〈點石齋畫報〉之外》（北京：東方出版社，2014 年），頁 250-259。

圖九：〈太和殿〉⁶⁰圖十：〈大清郵政總局〉⁶¹

將《圖畫日報》147幅「上海之建築」與62幅《申江勝景圖》相對比，會有很有趣的發現。四分之一個世紀過去，上海變得更加繁華，也更加洋化。早年驚奇不已的「華人乘馬車腳踏車」、「西人賽船」、「車利尼馬戲」、「西人賽跑」等不見了，一是體例變化（「勝景」不一定是「建築」），更重要的是那些情景已經習以為常，不值得大驚小怪了。另外就是與「勝景圖」的製作者相關的「點石齋」、「申報館」、「美查住宅」也消失了，人一走茶就涼，這一點也不奇怪。要說出版，輪不到點石齋書局，這回需要表彰的是商務印書館。⁶²此外，「上海之建築」中有大量關於醫院、善堂、郵局、鐵路、博物院、巡警局的介紹（當然也有寺廟與教堂），明顯體現城市發展以及時代的變化。而最最重要的是學堂勃興——除了排在第一位的江蘇教育總會，還有郵傳部高等實業學堂、上海勸學所、龍門師範學校、

⁶⁰ 引用自《圖畫日報》第1號第1頁，環球社編輯部編：《圖畫日報》第1冊，頁1。

⁶¹ 引用自《圖畫日報》第12號第2頁，環球社編輯部編：《圖畫日報》第1冊，頁134。

⁶² 〈商務印書館印刷所〉一則，不在「上海之建築」，而在與之相配合、共連載十八回的「上海著名之商場（十一）」：「自戊戌後，學堂漸興，新書日出，印刷類亦逐漸精良。然生涯之盛，出書之多，印刷之佳，首推商務印書館為第一。」接下來詳細介紹商務的歷史演進、創辦者的貢獻，以及目前的規模。見《圖畫日報》第11號第7頁，環球社編輯部編：《圖畫日報》第1冊，頁127。

務本女塾、格致書院藏書樓、英文書院藏書樓、南洋中學、寰球中國學生會、銀樓公立學堂、上海測繪傳習所、澄衷學堂、榛苓學堂、梅溪學堂、民立中學堂、養正學堂等。

兩相比較，「上海之建築」與《申江勝景圖》基本一致的景點，不到十個。換句話說，除了城市變化，兩代畫家眼中，各有各值得謳歌的「風景」。即便同一景點（如跑馬總會，江海北關、招商總局、救火局、製造局、自來水塔等），畫作的構圖及筆墨不同，而差別更大的是文字。

比如《申江勝景圖》之〈跑馬場〉（圖十一），先是「涼秋八月天馬來，西風卷地黃雲開」，接下來整個比賽過程，甚至賽後上酒樓慶祝，也都津津有味樂道，詩篇的最後是：「天下有道遠人至，廟堂控馭豈無方？君不見昔日西秦牧馬地，又不見今日上海跑馬場。」對於那時的觀眾來說，觀看跑馬是很興奮的事情，⁶³ 詩人於是滿懷激情，大膽渲染：「歐洲健兒好身手，背插彩旗腰紫綬。五騎十騎交錯馳，各願爭先不肯後。」⁶⁴ 可二十五年後，《圖畫日報》第2號〈上海之建築（二）·跑馬總會〉（圖十二）關注的是建築：「西商跑馬總會，在靜安寺路之跑馬場，建築甚精。」還有發發感慨：「說者謂，西人辦事，不特于遊戲中寓尚武精神，且不惜經營締造。若是，無怪租界之一廣再廣，絕不稍遺餘力也。嘻！」⁶⁵ 至於賽馬規則及過程，則不太關心。對照兩幅圖文，一競賽，一建築；一古詩，一淺文；一渲染，一陳述——背後的差異在於，跑馬對於1909年的上海來說，已經不再是新鮮事了。

⁶³ 尊聞閣主人編，吳友如繪：《申江勝景圖》上卷，頁63。1884年《點石齋畫報》第二號（甲二）〈賽馬誌盛〉稱：「西人於春秋佳日，例行賽馬三天。……箇中人固極平生快意事也，而環而觀者如堵牆，無勝負之攪心，較之箇中人尤覺興高采烈云。」《點石齋畫報》甲二第二號，光緒十年（1884）5月18日，上海：申報館申昌畫室，映雪齋主人藏本，頁15ab。

⁶⁴ 吳友如：《申江勝景圖·跑馬場》上卷，頁63。

⁶⁵ 〈上海之建築（二）·跑馬總會〉，《圖畫日報》第2號第2頁，環球社編輯部編：《圖畫日報》第1冊，頁14。



圖十一：尊聞閣主人編，吳友如繪：《申江勝景圖·跑馬場》⁶⁶



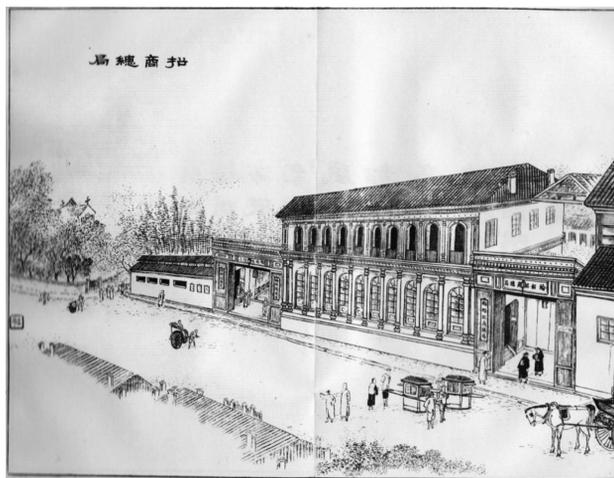
圖十二：《圖畫日報》：〈上海之建築 (二) · 跑馬總會〉⁶⁷

⁶⁶ 引用自尊聞閣主人編，吳友如繪：《申江勝景圖》上卷，頁 62。

⁶⁷ 引用自《圖畫日報》第 2 號第 2 頁，環球社編輯部編：《圖畫日報》第 1 冊，頁 14。

更重要的是，作者對於期待讀者的設定，顯然有很大差別。都希望「撫是圖者，雖未至申江，而申江之景其亦可悠然會矣」，〈申江勝景圖序〉面對的是傳統中國的讀書人，這從〈招商總局〉（圖十三）的文字可以看出：

西人來，輪船開，華人局面從此推，官商協力廣招徠。輪輒往復江海隈，局中氣象何崔巍，利權獨攬欽奇才。吁嗟乎！胡越一家無疑猜，不如今日契岑苔，唐宗屬此猶輿臺。⁶⁸



圖十三：尊聞閣主人編，吳友如繪：《申江勝景圖·招商總局》⁶⁹

雖說詩歌不太重要，屬於配合演出，可還是放不下架子。這裡的用典，需略為解釋。「胡越一家，自古未有也」，見《資治通鑑·唐太宗貞觀七年》；⁷⁰「苔岑」（或「岑苔」）指志同道合的朋友，典出晉郭璞（276-324）〈贈溫嶠〉；「輿臺」乃古代社會兩個低微等級，泛指卑賤的人。

⁶⁸ 引用自尊聞閣主人編，吳友如繪：《申江勝景圖·招商總局》上卷，頁31。

⁶⁹ 引用自尊聞閣主人編，吳友如繪：《申江勝景圖》上卷，頁30。

⁷⁰ 司馬光：《資治通鑑》（北京：中華書局，1956年），卷194，貞觀七年十二月甲寅條，頁6104。

此等用典，說不上特別淵深，但與《點石齋畫報》所標榜的「其事信而有徵，其文淺而易曉，故士夫可讀也，下而販夫牧豎，亦可助科頭跣足之傾談」，⁷¹明顯不同。到了《圖畫日報》，文字更加淺白，與一般新聞報導無異。就以內容相同的〈輪船招商總局〉（圖十四）為例：

上海福州路黃浦灘嘴角，洋式高大洋房，即中國輪船招商總局是也。此局建於同治十一年，當李文忠公督北洋時，為挽回洋商利權計，闢中國固有之航業，奏請設立輪船招商局及電報局，委升任津海關道盛杏蓀宮保為督辦，馬眉叔、徐雨之兩觀察為總辦。改南省漕米河運為海運，為招商局專利之業。當時召集官商資本金六十萬兩，購輪船八艘，航行天津、長江、廣東三處。漕米而外，並准搭客運貨。嗣後次第擴充，迄今已有資本金四百萬兩，江輪海輪二十九艘，上海小輪三艘，天津、福州小輪各一艘，江海躉船十餘處。嗣於光緒三十年，經開缺軍機處袁宮保奏請，改歸北洋節制。本年夏間，復議收回歸郵傳部管理。經各股東聯合團體，開股東會公舉股董議決此事，故現尚不知如何辦理也。⁷²

如此不用典故，缺少文采，平平淡淡，如實道來，對於讀者或許更有用，因其資訊量大。這走的是新聞報導的路子，而不是文人的馳騁才華。如此平實的文字，可見編者對於此「上海之建築」的定位，更看重的是其「實用性」，而不是「審美品格」——若裝訂成冊，甚至可以作為旅遊指南來閱讀。

⁷¹ 申報館主：〈第六號畫報出售〉，《申報》，光緒十年（1884）閏五月初四日至十一日，每日第1張。

⁷² 孫蘭蓀：〈輪船招商總局〉，《圖畫日報》第27號第2頁，環球社編輯部編：《圖畫日報》第1冊，頁314。



圖十四：《圖畫日報》：〈上海之建築·輪船招商總局〉⁷³

設計介紹各地風光的專欄，說來是為了擴大視野、增長知識、添加趣味，但其實也有討巧的成分。因專欄的圖文可提前準備，運作起來比較從容，不像追蹤時事的「新聞畫」需要緊趕慢趕，壓力反而沒那麼大。長期規劃，多設專欄，這也是上海畫報商業化運作比較成功的經驗。與《圖畫日報》的「上海之建築」相類似的，有1909年上海《時事報圖畫旬報》的「滬濱百景」。至於廣州、北京、天津等地的畫報，如《時事畫報》、《賞奇畫報》、《醒俗畫報》、《星期畫報》……等，雖無此類大規模優雅但靜止的「勝景圖」，但也會關注本地風光，有意無意間，給後世留下了大批珍貴的圖像資料，以致今天關注城市形象、民眾生活以及風俗變遷的學者，都願意到晚清畫報中去「考古」或「淘寶」。

四、風景轉移中的文化與政治

觀察晚清的風景圖像，「自西徂東」是一種轉移；從江山形勝到都市風流，也是一種轉移。至於由大江南北遍地開花轉為海上繁華一枝獨秀，

⁷³ 引用自《圖畫日報》第27號第2頁，環球社編輯部編：《圖畫日報》第1冊，頁314。

更是蘊含著時代風氣的巨大變化。促成此風景轉移的大趨勢，看得見的是經濟實力，以及若干有效的商業操作；看不見的則是意識形態的影響。至於那些或沉穩或激情的畫家及文人，藉助圖文之間的巨大張力，也可以發掘乃至改變那些潛藏在風景中的政治意涵。

畫報中「風景」的呈現，並非只是技術層面的肖與不肖、工與不工；還包含製作者的立場與趣味。我在談論晚清畫報中的帝京想像時，提及帝京裡那些輝煌的城闕與宮殿，可能是純粹的風景名勝（如〈萬壽山〉），但也可能隱含著若干歷史的創痛以及民族的屈辱。舉的例子是刊於《時事報圖畫旬報》第二期的〈正陽門城樓〉（圖十五），作者除了稱讚其如何雄偉壯麗，更提及：「逮庚子之役，聯軍入京，城樓遭毀，城牆砲彈之迹，或如蜂窩。」與此相類似的，還有〈頤和園〉，作者固然抄錄方志，推崇此地「景物之美」，但更提醒讀者：「當時建築費財，大半取之海軍軍費，合肥相國曾上疏力爭，諫垣中亦有具摺阻止者。」甲午海戰北洋水師之所以全軍覆沒，很多人歸咎於慈禧太后的挪用海軍軍費修頤和園，瞭解這一背景，當能明白作者的憂憤。⁷⁴



圖十五：《時事報圖畫旬報·正陽門城樓》⁷⁵

⁷⁴ 參見陳平原：〈城闕、街景與風情——晚清畫報中的帝京想像〉，頁5。

⁷⁵ 《時事報圖畫旬報》第2期，宣統紀元（1909）二月中浣，頁1，《清末民初

城市裡的「勝景圖」，並非只是客觀呈現，清初高岑編繪《金陵四十景圖》固然有寄託，清末廣州《時事畫報》諸多畫家的寫山摹水，同樣有關懷。歷史上聲名顯赫的八景、十景、四十景，因時事變遷說不定很快湮沒無聞；而當初平淡無奇的小山丘，也可能因某個突發事件而被永遠銘記。在這個神奇的「製造景觀」的過程中，畫報可以發揮不小的作用。如辛亥年閏六月十一日廣州《平民畫報》第3冊上有鐵蒼（潘達微，1881-1929）所繪黃花崗圖（圖十六），除了參松與墳墓，再就是作者題字：「七十二墳秋草遍，更無人表漢將軍。此陳元孝先生句也，移題黃花崗，覺有韻味，讀者以為何如？鐵蒼並志。」這裡用的是著名抗清志士陳邦彥（1603-1647）之子、清初嶺南三大家之一陳恭尹（1631-1700）的詩句，⁷⁶只是所懷並非號稱七十二疑塚的曹丞相，而是剛剛安葬於此的廣州起義七十二烈士。



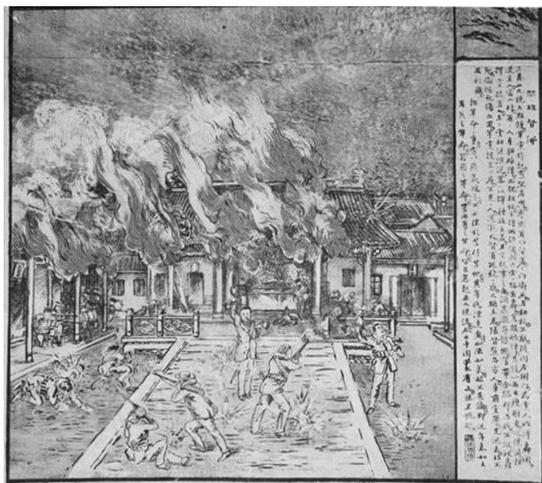
圖十六：鐵蒼繪：〈黃花崗〉⁷⁷

報刊圖畫集成（十八）》（北京：全國圖書館文獻縮微複製中心，2003年）。

⁷⁶ 陳恭尹〈鄴中懷古〉：「山河百戰鼎終分，歎息漳南日暮雲。亂世奸雄空復爾，一家辭賦最憐君。銅臺未散吹笙夜，石馬先傳出水文。七十二墳秋草遍，更無人表漢將軍。」見陳恭尹：《獨漉堂詩集卷之二·增江後集》，頁18b，浙江大學圖書館藏本。

⁷⁷ 《平民畫報》第3期，辛亥年閏六月十一日（1911年8月5日），廣東省立中山圖書館藏本。

此圖下面是敘事性質的〈焚攻督署〉圖文（圖十七），講述 1911 年 4 月 27 日（農曆辛亥三月二十九日）同盟會黃興（1874-1916）等在廣州發動起義的整個過程。當初同盟會會員潘達微冒險奔走四方，請慈善機構出面收殮遺體，共得 72 具，合葬於廣州東郊紅花崗，並將其改名黃花崗。辛亥革命成功後，1912 年廣州軍政府在原墓地建烈士陵園，⁷⁸ 日後多次擴建，現收殮了喻培倫（1887-1911）、林覺民（1887-1911）、方聲洞（1886-1911）等有事跡可考的烈士 86 名。當初《平民畫報》刊發黃花崗圖，可真是「筆落驚風雨」，誰能想到，如此亂墳堆，日後竟成了萬民景仰的名勝地。這主要得益於改朝換代，可畫家及報人於風雨如晦之際，堅守理念、頂住壓力、製造「勝景」的膽識，著實讓人敬佩。



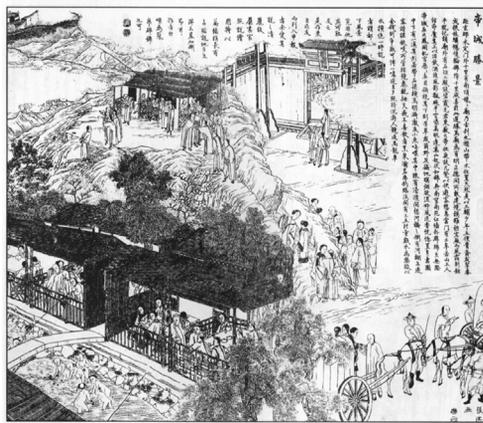
圖十七：〈焚攻督署〉圖文⁷⁹

⁷⁸ 高奇峰編：《真相畫報》第 1 期（1912 年 6 月 5 日）上，與之相關的圖片及文章就有：〈廣州黃花崗七十二烈士墓〉、〈廣州黃花崗三烈士墓〉、〈七十二烈士紀功碑〉、〈民軍追悼趙聲〉、〈孫中山先生致祭黃花崗〉（其一、其二）、〈民軍致祭黃花崗〉、〈廣東海軍將校及海軍學生致祭黃花崗〉、〈廣東海軍全體致祭黃花崗〉等。

⁷⁹ 《平民畫報》第 3 期，辛亥年閏六月十一日（1911 年 8 月 5 日），廣東省立中山圖書館藏本。

隨著時間推移，讀者趣味變化，學術潮流更新，當初很多日常生活場景，如今也成了很好的風景——我說的是畫報中常見的民俗畫面。光緒十九年（1893）十月二十六日，《點石齋畫報》（木八）連載九幅〈賽燈盛會〉，那是有意為之；畫報中有關二十四節慶的圖像比比皆是，可惜散落各處，其中提及元旦的 43 幅、提及元宵的 33 幅、提及端午的 25 幅，涉及中秋的 17 幅，涉及春節的 44 幅，涉及除夕的 25 幅，⁸⁰並非都是風俗畫，但多少總有一些「風俗畫」的要素。表面上，這些圖像也有時間、地點、人物，具備所謂的新聞三要素。但不少畫作中「事件」本身無關痛癢，作者真正關心的是作為背景的「風土人情」。這等於是兼采傳統的「歲時記」與「風俗畫」，用文字和圖像呈現某一城市（或區域）的「風俗志」。

光緒十年（1884）六月初五出版的《點石齋畫報》甲九，刊出兩幅同題的〈帝城勝景〉（圖十八 A、圖十八 B），講的都是北京永定門外娘娘廟如何建築宏偉，風景秀麗。第一幅是上海畫家張淇（志瀛）根據《申報》上的文字繪製而成，雖有娘娘廟的匾額，但寺廟基本隱沒；前景是賞春的遊客在煮茶垂釣，以及「三五村童戲水為樂」。

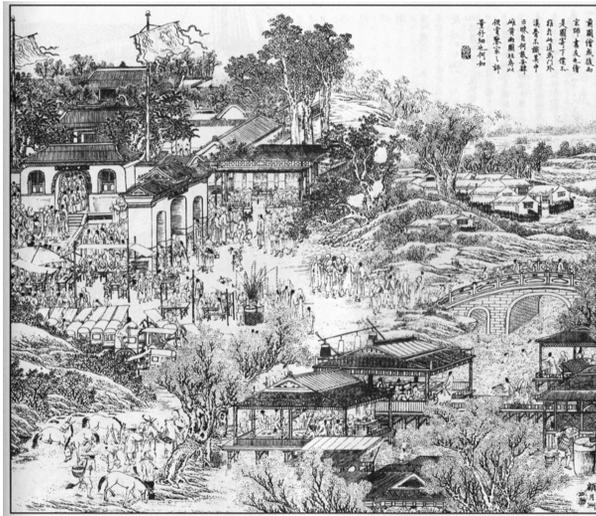


圖十八 A：張淇：《帝城勝景》⁸¹

⁸⁰ 參見葉漢明、蔣英豪、黃永松編：《點石齋畫報通檢》，頁 400-401。

⁸¹ 《點石齋畫報》甲九，光緒十年（1884）六月初五，映雪齋主人藏本，頁 68。

此圖完成後，編輯又收到京師畫家顧月洲寄來的畫稿，人物比例縮小，主體部分是娘娘廟；同樣是溪流、茶樓、兒童、馬匹，但更凸顯「芳草成茵，野花遍地」，這是北方人對於春天特有的感覺。編者難以取捨，於是「兩圖並存，以供鑒賞家之評量仔細也」。若論為《點石齋畫報》創作，張淇（生卒年不詳）501 幀，顧月洲（生卒年不詳）只有區區 23 幅，二者不成比例；可仔細觀察，《點石齋畫報》中關於京師生活場景的描繪，好多出自日後成為北京《星期畫報》主要畫師的顧月洲之手。如〈京師求雨〉、〈年例洗象〉、〈佛寺曬經〉、〈超度孤魂〉、〈廟祀財神〉、〈妙峰香市〉等，⁸² 作為「風俗畫」，其筆墨精細、文字溫馨，今天讀來依舊十分精彩。



圖十八 B：顧月洲：〈帝城勝景〉⁸³

⁸² 〈京師求雨〉，《點石齋畫報》甲十一，光緒十年（1884）六月二十六日，頁 86；〈年例洗象〉，《點石齋畫報》甲十二，光緒十年七月初六日，頁 94；〈佛寺曬經〉，《點石齋畫報》甲十二，光緒十年七月初六日，頁 97；〈超度孤魂〉，《點石齋畫報》乙三，光緒十年八月初六日，頁 24；〈廟祀財神〉，《點石齋畫報》丁七，光緒十一年（1885）五月十六日，頁 54；〈妙峰香市〉，《點石齋畫報》丁八，光緒十一年（1885）五月二十六日，頁 64。

⁸³ 《點石齋畫報》甲九，光緒十年（1884）六月初五，映雪齋主人藏本，頁 69。

有趣的是，同一座城市，同一種習俗，二十年前在上海畫報中備受讚賞，二十年後在北京畫報中則成了批判對象。1906年的《北京畫報》上，甚至出現了要求警廳取締盂蘭盆會的說法：「中國迷信的風俗，說七月十五是鬼節，要念經燒法船，超度鬼魂……這樣有礙風化的事情，按說警廳應當管一管。」⁸⁴不僅中元節燒法船備受譏諷，連過中秋也都成了不可饒恕的陋習：「月球隨著地球轉，那有什麼神仙！只因古人造過一句謠言，說唐明皇遊月宮……」。⁸⁵為何有此轉折？並非上海與北京兩座城市趣味迥異，而是時代變了，高揚「科學救國」旗幟的維新志士們，更多地考慮如何破除迷信，而無暇欣賞「歲時風俗」背後庶民的心情以及儀式的美感。⁸⁶

不僅北京的畫報如此，廣州的《賞奇畫報》講述番禺縣屬黃大仙祠以籌集學費為名演戲：「攤艇、花艇、煙艇、差艇，及茶寮、酒棚，鱗次櫛比，異常慶鬧。」後面的「記者曰」，對此熱鬧場景持批判立場：「民智未盡開通，神權猶得而迷信之，獨一大仙祠也哉？」（圖十九）⁸⁷

⁸⁴ 〈七月十五城隍廟〉，《北京畫報》第11期，光緒三十二年（1906）七月中旬，北京大學圖書館藏本。

⁸⁵ 〈中秋陋習〉，《北京畫報》第14期，光緒三十二年（1906）八月中旬，北京大學圖書館藏本。

⁸⁶ 初刊《繡像小說》第43-52期（1905），光緒三十三年（1907）始由商務印書館推出單行本的《掃迷帚》，開篇第一句話就是：「看官，須知阻礙中國進化的大害，莫若迷信。」既然「欲救中國，必自改革習俗入手」，小說於是借表兄弟間關於科學與迷信的爭辯，逐漸展開「蘇州迷信風俗志」。見壯者編纂：《掃迷帚》（上海：商務印書館，光緒三十三年〔1907〕七月），頁1-3。

⁸⁷ 〈借籌學費演戲〉，《賞奇畫報》第12期，光緒三十二年（1906）。



圖十九：《賞奇畫報·借籌學費演戲》

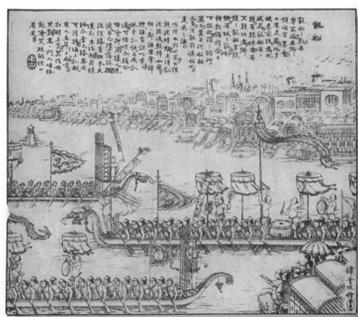
天津的《醒俗畫報》說到中秋賞月，獻花果，焚香燭，祭拜兔兒爺，畫面很美，可文字大煞風景，非加幾句批判不可（圖二十）。⁸⁸ 為什麼？這就說到晚清畫報中普遍存在的對於「文明開化」的過度崇拜。反而是主張革命的《時事畫報》，刊登了不少精彩的風俗畫，且不端架子，沒有橫挑鼻子豎挑眼，這點尤為難得。如丁未年（1907）第一期的〈開燈〉、〈借褲〉，第二期的〈生菜會〉、〈土地誕〉，第十一期的〈龍船〉（圖二十一），第十六期的〈觀音誕〉，以及第二十三期的〈放鷓〉等，⁸⁹ 文圖俱佳。此畫報政治上很激進，文化上卻頗為保守，這點值得關注。

⁸⁸ 〈兔兒轉運〉，見侯杰、王昆江編著：《清末民初社會風情：〈醒俗畫報〉精選》（天津：天津人民出版社，2005年），頁23。

⁸⁹ 廣東省立中山圖書館編：《舊粵百態：廣東省立中山圖書館藏晚清畫報選輯》（北京：中國人民大學出版社，2008年），分「官場做派」、「社會治安」、「經濟民生」、「大眾文化」、「新舊交匯」、「民間習俗」、「江湖沉滓」、「工商廣告」八個專題，以上所列七幅，均屬第六「民間習俗」。



圖二十：《醒俗畫報·兔兒轉運》

圖二十一：《時事畫報·龍船》⁹⁰

也有前人無心栽花，如今竟然繁花似錦的。這裡指的是後世讀者在翻閱畫報時別有慧心，自由剪裁，最終成就一幅幅既古舊又新鮮的「風景」。當初只是故事的背景，畫家不見得認真對待，隨意塗抹，只因那風景或場面實在太熟悉了，或有某種資料依據（照片、畫報、明信片等），乃至下筆如有神，百年後閱讀，竟然感覺「栩栩如生」。不管是學堂還是寺廟、是城門還是商鋪，穿越漫漫塵霧，能走到今天的，總會有某種兼及滄桑與美感的特殊韻味。

因早年影像資料缺乏，畫報中那些朦朧的城市身影，如今被歷史學家及文化研究者格外關注。廣東人民出版社 2014 年整理重刊潘達微、何劍士（1877-1917）、高劍父等編輯出版的《時事畫報》，序言中特別提及此畫報「保留了反映廣州的碼頭、街巷、廟宇、戲院、店鋪、藥店、商會、學堂學校、醫院、會館、行會、古玩、照相館、工廠、報紙以及反映香港、廣東其他地方情況的許多寶貴資料」。⁹¹這裡的閱讀趣味，乃挑揀有用的「建築構件」，以便藉助某一藍圖，重現早已消逝的歷史情景。這個時候，作

⁹⁰ 《時事畫報》第 11 期，1907 年，收於廣東省立中山圖書館編：《舊粵百態：廣東省立中山圖書館藏晚清畫報選輯》（北京：中國人民大學出版社，2008 年）。

⁹¹ 參見程存潔：〈《時事畫報》若干問題辨析〉（代序），廣州博物館、廣東省立中山圖書館編：《時事畫報》第 1 冊（廣州：廣東人民出版社，2014 年），頁 19。

為歷史細節的「景物」，已從時事中被抽離出來，具備某種獨立欣賞價值。

昔日畫家無心，今日讀者有意，經由一系列精心的選擇、剪裁、拼貼、重構，可以催生出許多意蘊宏深的「新風景」。這一充滿戲劇性的「風景的發現」，需要史學家的考據，需要理論家的闡釋，也需要藝術家的參與。在這個意義上，鑒賞晚清畫報中的「風景」，除了儀態萬千的勝景圖與民俗畫，還得考慮無數繁複且蕪雜的圖像敘事中那些若有若無、是花非花的「邊角料」。

2016年12月20日初稿，2017年2月20日修訂於京西圓明園花園

徵引書目

- 〈七月十五城隍廟〉，《北京畫報》第 11 期，光緒三十二年（1906）七月中旬，北京大學圖書館藏本。
- 〈中秋陋習〉，《北京畫報》第 14 期，光緒三十二年（1906）八月中旬，北京大學圖書館藏本。
- 〈本館主人謹白〉，《啟蒙畫報》第 8 冊，光緒二十九年（1903）二月。
- 《平民畫報》第 3 期，辛亥年閏六月十一日（1911 年 8 月 5 日），廣東省立中山圖書館藏本。
- 《時事報圖畫旬報》，宣統元年（1909）二月至五月，收於姜亞沙、國家圖書館分館文獻開發中心編：《清末民初報刊圖畫集成（十八）：時事報圖畫旬報》，北京：全國圖書館文獻縮微複製中心，2003 年。
- 《掃迷帚》，初刊《繡像小說》第 43-52 期（1905），商務印書館，光緒三十三年（1907）。
- 《賞奇畫報》第 12 期，光緒三十二年（1906）。
- 《寰瀛畫報》主人：〈《寰瀛畫圖》待售〉，《申報》，廣告，光緒三年（丁丑）三月念九日（1877 年 5 月 12 日），第 6 頁。
- 王正華：〈過眼繁華——晚明城市圖、城市觀與文化消費的研究〉，收於李孝悌主編：《中國的城市生活》，臺北：聯經出版公司，2005 年，頁 1-57。
- 田田：〈十七世紀金陵勝景圖探微〉，《貴州社會科學》2012 年第 10 期，2012 年 10 月，頁 50-52。
- 司馬光：《資治通鑑》，北京：中華書局，1956 年。
- 申報館：〈洋畫出售〉，《申報》，光緒二年（丙子）五月初四日（1876 年 5 月 26 日），第 1 頁。
- 申報館主：〈第六號畫報出售〉，《申報》，光緒十年（1884）閏五月初四日至十一日，每日第 1 頁。
- 申報館代啟：〈飛影閣第一號畫冊告白〉，《申報》，光緒二十年四月廿六日（1894 年 5 月 30 日），第 4 頁。
- 申報館編印：《點石齋畫報》甲、乙、丁集，上海：申報館，1884-1885 年。
- 朱之蕃：《江蘇省·金陵圖詠（全）》，收於《中國方志叢書·華中地方·

- 第 439 號》，臺北：成文出版社，1983 年，明天啟三年刊本影印。
- 朱之蕃編，陸壽柏繪圖：《金陵四十景圖像詩詠》，南京：南京出版社，2012 年。
- 吳友如：〈飛影閣畫冊小啟〉，《飛影閣畫冊》，1893 年 9 月。
- 呂文翠：《海上傾城：上海文學與文化的轉異，1849-1908》，臺北：麥田出版社，2009 年。
- 呂曉：〈明末清初「金陵勝景圖」研究〉，《南京藝術學院學報》2010 年第 10 期，2010 年 7 月，頁 7-18、193。
- 沈弘：《遺失在西方的中國史——〈倫敦新聞畫報〉記錄的晚清（1842-1873）》，北京：時代華文書局，2014 年。
- 壯者編纂：《掃迷帚》，上海：商務印書館，光緒三十三年（1907）七月。
- 李菊儕：〈李菊儕啟事〉，《醒世畫報》第 14 號，宣統元年（1909）十一月初三日。《舊京醒世畫報》，北京：中國文聯出版公司，2003 年影印本。
- 李翰園：〈李翰園告白〉，《日新畫報》第 21 期，光緒三十四年（1908）正月，北京大學圖書館藏本。
- 阿英：《晚清文藝報刊述略》，上海：古典文學出版社，1958 年。
- 宗炳：〈畫山水序〉，收於俞崑編著：《中國畫論類編》，臺北：華正書局，1984 年，頁 583-584。
- 柄谷行人著，趙京華譯：《日本現代文學的起源》，北京：三聯書店，2003 年。
- 侯杰、王昆江編著：《醒俗畫報精選》，天津：天津人民出版社，2005 年。
- 飛影閣主：〈飛影閣畫報告白〉，《飛影閣畫報》第 1 號，上海：飛影閣畫報社，1890 年 10 月。
- 高岑編繪：《金陵四十景圖》，收於清江寧知府陳開虞纂修：《康熙江寧府志》卷之二《圖紀下》，南京：南京出版社，2012 年重刊康熙七年（1668）刊本。
- 高卓廷：〈本報約章〉，《時事畫報》創刊號，1905 年 9 月。
- 高奇峰編：《真相畫報》第 1 期，1912 年 6 月。
- 唐宏峰：〈照相「點石齋」——《點石齋畫報》中的再媒介問題〉，《美術研究》2016 年第 1 期，2016 年 2 月，頁 74-83。

- 孫蘭蓀：〈輪船招商總局〉，《圖畫日報》第27號第2頁，環球社編輯部編：《圖畫日報》第1冊，上海：上海古籍出版社，1999年，頁314。
- 徐載平、徐瑞芳：《清末四十年申報史料》，北京：新華出版社，1988年。
- 徐蘭君、安德魯·瓊斯（Andrew F. Jones）編：《兒童的發現——現代中國文學及文化中的兒童問題》，北京大學出版社，2011年。
- 殷燕召：〈錢鍾書手稿大規模面世〉，《光明日報》第9版，2013年5月21日。
- 國家圖書館分館文獻開發中心編：《清代報刊圖畫集成（十）：時報附刊之畫報》，北京：全國圖書館文獻縮微複製中心，2001年。
- 陳平原：《中國小說敘事模式的轉變》，上海：上海人民出版社，1988年。
- 陳平原：〈從科普讀物到科學小說——以「飛車」為中心的考察〉，《中國文化》1996年第13期，1996年6月，頁114-131。
- 陳平原：〈《點石齋畫報》之流風餘韻〉，《文史知識》2000年第7期，2000年7月，頁73-83。
- 陳平原：〈新聞與石印——《點石齋畫報》之成立〉，《開放時代》2000年第7期，2000年7月，頁60-66。
- 陳平原：〈教會讀物的圖像敘事〉，《學術研究》2003年第11期，2003年11月，頁112-126。
- 陳平原：〈城闕、街景與風情——晚清畫報中的帝京想像〉，《北京社會科學》2007年第2期，2007年4月，頁3-37。
- 陳平原：〈轉型期中國的「兒童相」——以《啟蒙畫報》為中心〉，收於徐蘭君、安德魯·瓊斯（Andrew F. Jones）編：《兒童的發現——現代中國文學及文化中的兒童問題》，北京大學出版社，2011年，頁73-90。
- 陳平原：《圖像晚清——〈點石齋畫報〉之外》，北京：東方出版社，2014年。
- 陳恭尹：〈懷古十首之八·鄴中〉，《獨漉堂詩集卷之二·增江後集》，頁18b，浙江大學圖書館藏本。
- 程存潔：〈《時事畫報》若干問題辨析〉（代序），收於廣州博物館、廣東省立中山圖書館編：《時事畫報》第1冊，廣州：廣東人民出版社，2014年。
- 黃逢甲：〈申江勝景圖序〉，《申江勝景圖》，上海：點石齋印書局，1884年；

- 杭州：華寶齋書社，1999年。
- 尊聞閣主人：〈點石齋畫報緣啟〉，《點石齋畫報》第1號，上海：申報館編印，1884年5月8日，頁1ab。
- 尊聞閣主人編，吳友如繪：《申江勝景圖》卷上、卷下，上海：點石齋印書局，1884年；杭州：華寶齋書社，1999年。
- 葉凱蒂（Catherine Vance Yeh）：〈清末上海妓女服飾、家具與西洋物質文明的引進〉，收於陳平原、王守常、汪暉主編：《學人》第9輯，南京：江蘇文藝出版社，1996年4月，頁381-438。
- 葉漢明、蔣英豪、黃永松等：《點石齋畫報通檢》，香港：商務印書館，2007年。
- 葉曉青：〈《點石齋畫報》中的上海平民文化〉，《二十一世紀》1990年創刊號，1990年10月，頁3647。
- 葉曉青：《西學輸入與近代城市》，北京：北京大學出版社，2012年。
- 廣東省立中山圖書館編：《舊粵百態：廣東省立中山圖書館藏晚清畫報選輯》，北京：中國人民大學出版社，2008年。
- 魯迅：《魯迅全集》第4卷，北京：人民文學出版社，1981年。
- 魯道夫·G.瓦格納：〈進入全球想像圖景：上海的《點石齋畫報》〉，《中國學術》第2卷第4輯（總第8輯），2001年11月，頁1-96。
- 錢鍾書：《錢鍾書手稿集·容安館札記》第2冊，北京：商務印書館，2003年。
- 環球社編輯部編：《圖畫日報》全8冊，上海：上海古籍出版社，1999年。
- 薩空了：〈五十年來中國畫報之三個時期（及其批評）〉，收於張靜廬輯注：《中國現代出版史料乙編》，北京：中華書局，1955年，頁408-415。
- 譚嗣同著，蔡尚斯、方行編：《譚嗣同全集（增訂本）》下冊，北京：中華書局，1981年。
- Ye, Xiaoqing. "Political Cartoons in Commercial Advertising in Early Twentieth Century China." *Asian Social Science* Vol. 5, no. 10 (2009): 62-71. (葉曉青：〈20世紀初中國商業廣告中的政治漫畫〉，《亞洲社會科學》第5卷第10期，2009年10月，頁62-71。)