

文章编号: 1673-1646(2025)05-0149-08

# 复式视觉焦点的场景同构:《点石斋画报》 对世界图景的视觉叙事

陈晓洁

(济南大学 文学院, 山东 济南 250022)

**摘要:** 基于视觉修辞的理论视野, 揭示《点石斋画报》如何借助照相石印技术, 实现有开拓意义的视觉图像表征范式, 塑造晚清大众化受众群体的视觉经验。《点石斋画报》利用多层次设计的围观者视角形成复式视觉焦点结构, 建构了想象中的视觉奇观。画面中的拟态视觉焦点与画面外的现实视觉焦点形成呼应和联动, 创造出受众在场的代入视角, 形成虚拟在场的现实感, 通过专注细节、近距离的感官知觉实现全景式的旁观者视角, 带动了晚清现代性体验的媒介转型。

**关键词:** 《点石斋画报》; 照相石印技术; 视觉叙事; 图像传播

**中图分类号:** J209.2 **文献标识码:** A **doi:** 10.62756/xbsk.1673-1646.2025125

**引用格式:** 陈晓洁. 复式视觉焦点的场景同构:《点石斋画报》对世界图景的视觉叙事[J]. 中北大学学报(社会科学版), 2025, 41(5): 149-156.

## Scene Isomorphism of Compound Visual Focus: Visual Narrative of World Picture in *Dianshizhai Pictorial*

CHEN Xiaojie

(School of Literature, University of Jinan, Jinan 250022, China)

**Abstract:** From the theoretical perspective of visual rhetoric, this paper reveals how *Dianshizhai Pictorial* utilized the photo-lithographic technology to achieve a pioneering visual image representation paradigm and shaped the visual experience of the mass audience in the late Qing Dynasty. *Dianshizhai Pictorial* employed a multi-level design of onlooker perspectives to form a complex visual focus structure, constructing an imagined visual spectacle. The simulated visual focus within the picture and the real visual focus outside the picture corresponded and interacted, creating an immersive perspective that made the audience feel present, generating a sense of virtual presence. By focusing on details and close-range sensory perception, it achieved a panoramic perspective of the onlooker, driving the media transformation of modernity experience in the late Qing Dynasty.

**Key words:** *Dianshizhai Pictorial*; photo-lithography technology; visual narrative; image propagation

英国商人美查于1872年创办了《申报》, 报社之下附设出版社, 开启了石印术在上海的商业化运营。1878年, 《申报》附设的点石斋石印书局开始翻印书籍。1884年, 《申报》发行增刊《点石斋画报》, 在其发行的14年间, 共刊印了大约4600幅图画,

成为晚清社会传播最广、影响最大的图像媒介之一。《点石斋画报》突出体现了近现代中国普通大众参与媒介转型的现代化进程。这些插画借助中国传统的视觉表征符号表达处于启蒙阶段的现代性思想, 运用白描线条画辅以简短的文字说明, 整

收稿日期: 2025-03-30

作者简介: 陈晓洁(1970—), 女, 教授, 博士, 硕士生导师, 从事专业: 视觉传播、媒介研究。E-mail: sh\_chenxj@ujn.edu.cn.

体画面外观既与中国传统绘画中的题跋相类似,同时又因为借助新式印刷技术的拼接重叠手段,呈现出更加灵活、更有叙事性的视觉效果。

《点石斋画报》与《申报》相互呼应,借助图文并茂的画报这一新兴大众化传播媒介,成为当时人们了解社会百态,尤其是看外部世界的窗口,同时也成为精英阶层教化民众、启迪民智的手段。在西学东渐和拯救国家的社会历史背景下,《点石斋画报》具有开拓性的视觉表达方式与民众的大众化媒介接受之间确实发生了深刻的互动,通过充满细节的视觉场景建构塑造了民众对未知的遥远世界的认知和想象。

作为承载开启民智的面向大众的图像媒介,展现民众关于世界景观的视觉想象是《点石斋画报》“现代性”书写的一种方式。《点石斋画报》的出版是为了“外洋新出一器,乍创一物,凡有利于国计民生者,立即绘图译说,以备官商采用”<sup>[1]</sup>,当这种新兴的图像叙事形式使得上至士大夫、下至“贩夫牧竖”形成“科头跣足之倾谈”<sup>[1]</sup>之势时,这一图像叙事所蕴含的思想感召效应显而易见。解锁《点石斋画报》“现代性”启蒙影响的关键,在于厘清其如何借助独特的视觉话语与修辞建构,在器物叙事中实现视觉审美与思想启蒙的融合,进而激活读者的情感回应和代入体验。借助视觉修辞理论,梳理《点石斋画报》视觉叙事的发展演变,既能为考察其在近现代文化史上的身份属性提供依据,也有助于认识晚清新闻画报的图像叙事在历史叙事坐标中的责任担当,对当下视觉叙事的意识形态建构颇具启示。

## 1 围观者视角多重聚焦的复式视觉焦点结构

我们在《点石斋画报》的很多幅插画中能看到一种人为创造出来的复式视觉结构,这种复式视觉结构以围观者的视觉焦点为构建单元,画面内部存在一层甚至多层拟态的视觉焦点,画面外还有一层现实的视觉焦点,形成复式视觉焦点。这种复式视觉焦点结构激发了画面的叙事性和曲折性,形成视觉叙事的动态流动效果,从而构建了视觉隐喻:身处画外的阅读者是不是也是画中的围观者?是不是也成为了画中的围观者观看的对象?这种被复式视觉结构暗示出来的代入视角,构建虚拟在场的现实感,从而把围观者的视角转换成受众在场的视角。

《点石斋画报》是《申报》的增刊,受《申报》的影响很大,而且其所绘制图片很多也依附于《申报》的新闻报道,采其中可绘图者进行描画印行。但是二者的受众定位还是有很大差别的,“比起著述之文来,报刊文章显得‘浅显’;而有了以图像为中心的画报,日报又相对‘高深’起来”<sup>[2]16-17</sup>。相比报刊而言,画报的受众面广,而且偏向于文化程度较低的中下层普通民众。《点石斋画报》的预期受众在其自我表述和间接论述中都有所体现,1884年6月26日的申报上刊登的《第六号画报出售》一文中阐述了《点石斋画报》的整体构想:

本馆印行画报,非徒以笔墨供人玩好,盖寓果报于书画,借书画为劝诫;其事信而有征,其文浅而易晓。故士夫可读也,下而贩夫牧竖,亦可助科头跣足之倾谈;男子可观也,内而螾首蛾眉,自必添妆罢针黹之雅谑。可以陶情淑性,可以触目惊心;事必新奇,意归忠厚。而且外洋新出一器,乍创一物,凡有利于国计民生者,立即绘图译说,以备官商采用。<sup>[1]</sup>

这段文字集中体现了《点石斋画报》对受众画像的拟想:不只士大夫等主流受众,还包括社会下层和闺阁。对假想读者的设定决定了《点石斋画报》在取材方面的世俗化偏向。同时,这种潜在受众对象的设置也体现在《点石斋画报》的画面构图设计中,在大多数图片中都出现了围观者群体。这些数量不一的围观者身份非常复杂,在多幅插画中,我们能看到模糊了性别和社会地位差距的围观者同时出现在一个画面中。这是对当时社会背景和城市环境的隐喻性呈现,上海地区城市化飞速发展、商业繁荣和公共娱乐事业的萌芽带动了公共社会空间的扩张,推动了基于大众化媒体的交流互动空间,以视觉呈现为主要方式的画报的受众群体结构开始走向扁平化。再加上《点石斋画报》从自身定位和市场需求出发,对具有轰动性社会效应的新闻事件自觉地采集,满足了民众猎奇心理,民众对公共事件的关注也就形象地体现在画面中的围观者身上。由此可见,画面中众多的围观者形象不是画师的随意创造或者臆想,而是基于社会和市场的现实需要,对社会普通受众的现实性映射。

《点石斋画报》借助照相石印技术的视觉媒介手段,将自己的关注点置于由公共观众形成的特殊社会场景中,创造出全景式的感知效果。这种全景式视觉效果存在多重视角的叠加与交叉。

首先,创作主体视角与画面内部围观者视角的

重叠交叉。从图像整体画面来看,有个体创作主体的视角,画面中的所有元素都处在被看的客体位置。《点石斋画报》的创作主体是一群身份角色不是很凸显的群体,在《点石斋画报》盛行的时期,图片的创作者尚未走到台前,而是处于比较模糊的作者定位中,从“盖寓果报于书画,借书画为劝诫;其事信而有征,其文浅而易晓”<sup>[1]</sup>的目的出发必然要把图片绘制者个体的主观感受放在其次的位置,作为个体的创作者要服从画报整体目标定位。但是同时创作者的主观视角又通过画面的整体布局和细节表现出来,通过作为画面重要构成要素的围观者的视角“隐含”地显示出来。所以从某种程度上说,图片内部围观者的视角也是创作者视角的代言,围观者的眼睛后面是创作主体的眼睛,画面中的围观者既是主体创作的对象客体,也是主体视角的承载和体现。

其次,表现为画面内部围观者的视角与受众视角的重叠交叉。画报的读者在接受视觉图像符号的时候,自觉地把自已置入画面的场景中,把自己想象成画面里的围观者。这种带入式阅读对刚接触画报的晚清读者来说是一种很自然的反应,因为作为新的大众化媒介,画报带来的视觉冲击和新鲜感是前所未有的,受众更容易受到图像媒介的暗示和控制。

在《点石斋画报》的图片中存在大量的围观者形象,这些围观者大多数是创作者有意识绘制的,并不是现实场景的真实再现。如果从摄影的现实角度来看,这些围观者往往不可能同时出现在一个画面中,甚至有时是无法同时表现出来的。比如图 1“宅妖”(忠十)。

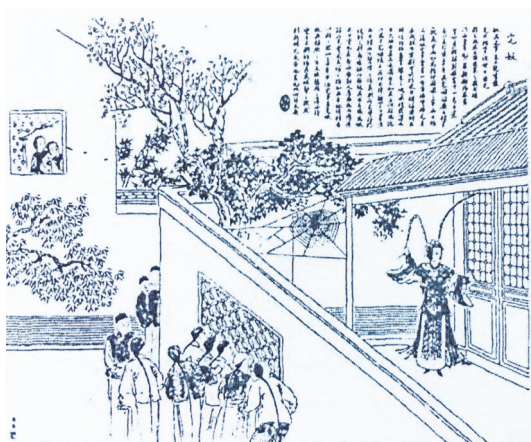


图 1 宅妖

画面中心是一群男子躲在窗户后面偷看一个作祟的女鬼,这个戏剧性的场景表现的是公开化、

集体性的偷窥行为。画面呈现一种奇特的戏剧性效果,作者在画面中呈现的是日常生活化的人物、场所等元素,但是画面同时又呈现出奇观性。画面中的围观者之间构成了有趣的层次感,第一层围观者是趴在镂空花窗外边往里窥探的一组男性群体,他们构成最直接的围观者,视线直接指向处于画面右下方的女鬼。第二层围观者是处在这群男性群体上方的两位男子,他们从墙角侧身探出,视线不是指向女鬼,而是指向正在围观的那群男性偷窥者,第一层的男性围观者在窥看的同时又成为被窥看者。在画面的左上方还刻画了第三组偷窥者,这组偷窥者的身份比较特殊,是两位处于深闺内室的女子,她们从画面左上方向右下方看过来。但是奇妙的是她们的视线不可能到达画面的视角焦点,即那个身穿戏剧性服装的女鬼,在两者之间有高大的院墙和茂密的树木。如果依照画家所画的视线轨迹的话,这个画面各元素之间并不能构成紧密的逻辑关系。但是画家把不可能的构成元素和光线效果集中表现在一个画面中,在这个画面中,读者的视角似乎是置于某个高层建筑物中,但是又不再局限于某个现实的落脚点,而是出自一种平面化的全景视角,从而形成一种“偷窥”的奇特效果和充满刺激性的视觉冲击。画家的视角既在围观者中,又超越围观者;既参与其中,又通过一种有意识的疏离感制造出一种相对真实的效果。画面所包含的细节、范围以及富有层次感的围观者空间是不可能在一幅摄影照片中全部呈现出来的,所以《点石斋画报》的图片对真实性的理解不仅仅局限于现实生活的细节性的真实,而是力求从整体视觉效果上满足受众对真实性的需求。

《点石斋画报》的插图还能够创造一种内外联通的多角度互为主体的间性视角,从而使画中人和画外人形成一种视角的互动,构成有趣的奇观效果。《点石斋画报》有多幅关于飞行器的图像,其中出现较多的是热气球。作为新技术的象征,热气球承载了人们的飞行梦想。这种新的技术带来的是视角的变化,相应带来的是人们所看到的世界影像的变化。热气球是一种消除空间感的视觉技术装置,人们如果从地面的正常视角来看,事物处于立体的自然状态,远近高低各有不同。但人们一旦置身于热气球的技术装置中,就完成了视角的转化,所见成为俯视下的平面化图像,而且画面是移动的,借助技术装置实现视觉连续性,而不是自然的内在连续性。这种依靠技术装置实现的感知模

式构成了全景式的感知模式,它所带来的视觉效果与传统图画完全不同。比如图2“演放气球”(未一)。

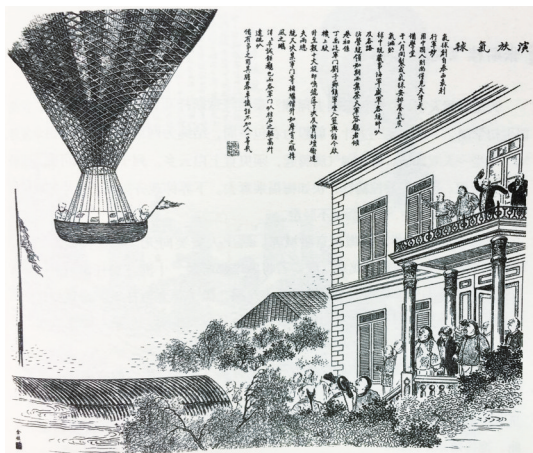


图2 演放气球

此图描绘了天津武备学堂自制的热气球放飞的场景,这个场景突出体现了日常和奇观的结合。在悬挂在热气球下方的篮子里,有两位中国绅士模样的男子坐在里面,这两位男子的表现就像是在他们自己的书房中一样,惬意地以自己习惯的方式坐在宽大的书桌旁。如果没有周围的篮子和上方描绘异常细致的热气球图像,就是日常生活的再现。但是当日常生活中的书桌阅读与交谈悬挂在半空中进行时,时空的置换就表现出了视觉图像的奇观色彩。与之相呼应的是置身于画面内部的旁观者,画面右下方有三组既相互联系又层次分明的旁观者。最上面是置身于建筑物阳台上的四位观众,其中最核心位置是一位穿着西式服饰的男子在挥舞帽子,从画面来看,其所处位置与热气球下方吊篮高度几乎一致,显然作者是把作为重要人物来描绘的,他和其余三人具有平视吊篮里的人物并且与之互动交流的特权。再往下是站在门口的一群仰头观望的官员模样的人,第三组是站在空地上的以布衣为主的一群观望者。观望者伸长的脖颈和张大的嘴巴,与处在吊篮中的人的惬意形成强烈对比,更加强了奇观的效果。左上方的热气球图像已经超出了画面的范围,突破了视觉画面的空间限制,以不完整的部分细节代替了全面的整体视觉形象,拓展了视觉框限,把读者的视线推向无形的视觉空白中,实现全景感知效果。

这幅画的读者视角设置得非常有趣,读者似乎是站立在地面上正在平视,似乎就站在建筑物的不远处,一起望向天空中的热气球。但是读者的视角

被复式建构了,其中一个视角焦点是需要仰视的高空中的热气球,是和画面中建筑物里的人群一样的视角;还有一个视角则是近于平视的望向建筑物里的画中人,画面中的围观者成为被看者。再加上高空中的观看者望向下方和画面之外的视角,这幅插画创造了一种富有意味的三角形视角结构,每个人都既是围观者,也是被围观者,读者也被带入到这场众人狂欢的奇观中。

## 2 奇观视觉图像表征背后的照相石印技术

《点石斋画报》善于把一个似是而非的故事用一种富有戏剧性的冲突瞬间表现出来,把日常与奇观放在一个画面中,通过视角的复杂结构使静止的画面产生连续的流动的动态效果。这种效果与画报所使用的印刷技术密切相关。“人们不应该忘记复杂的传奇寓意和摄影所具备的感知社会的力量只有通过这里的照相石印才能实现。”<sup>[3]</sup>《点石斋画报》通过把照相机镜头与石印技术的组合,把观察者的眼睛和仪器的眼睛结合起来,把现实的机器视角和主观的想象视角结合起来,实现全景感知的视觉效果。

《点石斋画报》的成功有赖于对新技术的使用。读者通过《点石斋画报》看到的是其所采用的当时最先进的照相石印技术的结果。虽然这份画报是1884年创始的,但是早在创始之前,点石斋书局就已经开始引进西方先进的印刷设备和技术。1879年1月1日《申报》刊登了一则广告,这则广告对研究《点石斋画报》的图像传播具有重要价值:

本馆近从外洋购取照印字画新式机器一付,因特创点石斋精室,延请名师监印,凡字之波折、画之皴染,皆与原本不爽毫厘。兹先取古今名家法书楹联琴条等,用照相机照于石上,然后以墨水印入各笺,视之与濡毫染翰者无二。夫中国之字画皆以手摹者为贵,而刻板者不尚,然古人之名迹有限,斯世之珍度无多,欲购一真迹,非数十金数百金不办,然犹有贗鼎之虞也。兹无论年代之久远,但将原本一照于石,数千白本咄嗟立办,而浓淡深浅着手成春,此固中华开辟以来第一巧法也。<sup>[4]</sup>

这则广告透露了很多重要信息。显然,文中对新式机器毫不吝啬赞誉之词,印刷速度快,而且与原本不差毫厘,尤其擅长印制书画,开启了新的“机械复制时代”的艺术传统。仔细研究这则广告能发现,这里提到的“照印字画新式机器”不同于普

通的石印机器,里面提到“用照相机照于石上,然后以墨水印入各笺,视之与濡毫染翰者无二”。学者包卫红根据《申报》等资料判断美查引进的是当时最先进的照相石印技术。

石印技术是平版印刷技术,是利用了“油和水不相溶合”的原理。“石版印刷是以石板为版材,将图文直接用脂肪性物质书写、描绘在石板之上,或通过照相、转写纸、转写墨等方法,将图文间接转印于石板之上,进行印刷的工艺技术。其中,前者称作‘绘石’,后者称作‘落石’。”<sup>[5]205-206</sup>绘石制版工艺是石版印刷初期的工艺技术,可以印刷线条比较简单的印件,落石制版技术是在绘石技术上发展而成的,工艺比较复杂,可以印制线条复杂的图画等印件。照相石印技术属于落石工艺,在石印技术上结合照相术,把照相底片影印在特殊胶纸上,然后再转印在石板上,相比缩印书籍、印制图像来说,照相石印技术具有更大的发挥空间和创新潜力。摄影的复制能力使照相石印超越了普通石印术,不仅可以印刷墨色文稿,而且可以快速把各种图片拍摄成底片然后转印到石面上进行大量复制,真正达到了图像的机械复制。照相石印技术还有一个很强大的优势就是能够重组画面元素,把不同来源和材质的各种材料进行粘贴、遮盖、组合来复制底版,实现嫁接和拼贴的视觉效果。因为最终呈现的只是黑白两色线条构成的图片,所有中间的媒介组合过程就被消除了痕迹,受众看到的只是最后的结果,这就形成了一种综合性的富有创造空间的视觉表现形态。

这种可以重构的媒介组合表达方式影响的不仅仅是画面元素的重组,还会对画家认识事物和表达事物的思维方式产生影响。媒介不是客观的,媒介所提供的可能性会影响使用者认识世界的方式。媒介理论学者麦克卢汉认为媒介构成我们社会文化的环境,媒介就是信息,媒介就是环境,就像麦克卢汉的那句名言“媒介即讯息”(The medium is the message)所阐述的那样:“任何媒介,无论广播还是轮子,都有一个趋势,那就是创造一个全新的环境,这样的人的环境往往带有一种难以看见的属性。我们对环境习而不察,但得到一个补偿机制,那就是注意环境的内容。”<sup>[6]</sup>媒介是社会发展和形态变化的重要因素,人类有了媒介才可能从事传播和其他社会活动。从漫长的人类社会发展过程来看,真正有意义、有价值的是这个时代的传播工具的性质、所开创的可能性以及带来的社会变

革。每一种新媒介的产生,都开创了人类感知和认识世界的新方式,传播媒介的变革改变了人类的感知,也改变了人与人之间的关系,并创造出新的社会行为类型和文化传播路径。

传统图像印刷受制于雕版工艺,线条粗犷、层次单一,构图多遵循程式化范式;而石印技术实现了细腻的明暗过渡与写实细节,使画面突破传统文人画的“写意”局限,转向更具现场感的新闻性图像。这种技术迭代不仅改变了图像生产方式,更重构了视觉认知的逻辑,从象征性图示转向具象化再现,为后续摄影术的普及埋下伏笔。照相石印技术为画报这种新型的图像传播媒介提供了视觉传播的新方式,同时也改造着画报绘制者们思考世界的方式。当画面的所有元素都可以按照自己的主观想法进行重新绘制、组合、更改并且最终天衣无缝地表现出来的时候,现实生活中的各种事物也就成为画面中可以主观再造的对象和素材。“就《点石斋画报》的图像叙事和时空表达而言,都是绘画者根据一定的目的,绘制出多元的时空表达……进一步对事件的时间与场景进行并置和组合,凸显出故事情节的时空感和真实感,旨在增强读者的兴趣和信任。”<sup>[7]</sup>所以《点石斋画报》中的画面可以把日常与奇观结合起来表达,实现视觉画面的戏剧性和故事性。

图3“格致遗骸”(卯十二)是《点石斋画报》中比较特殊的一幅图片。

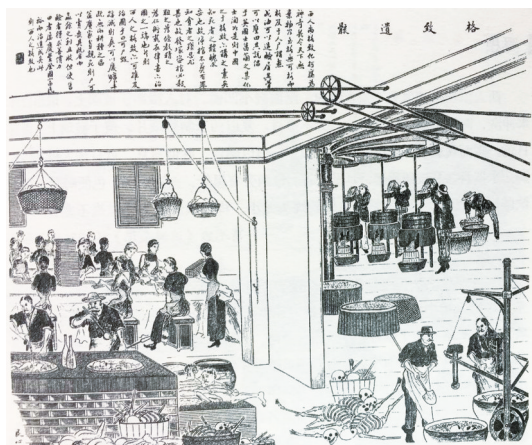


图3 格致遗骸

内文如下:

西人尚格致,化腐朽为神奇,几令天下无弃物。乃至格无可格,而格及于人尸:谓熬成油,可以造碱;屑其骨,可以壅田。其说倡于英国士葛兰之某化士。洵如是,则中国之于格致,亦讲之素矣。知死者之体魄求安也,故停棺不葬有罪;知贪

者之残忍尤甚也,故发冢盗棺必杀。粗之为条教,精之为仁术,载在律书,亦治国之一端也。然则西人之格致,亦可推及治国乎?曰:可。尸毁迹灭。则葬可以废;旷土既无,而耕种之区益广。家贫亲死,则尸可以卖,丧具既省,而赢余之利且收。但使售碱者得求善价,力田者屡庆丰登,国富民裕而治道成矣。此则西人之格致也。<sup>[8]</sup>

这则赞赏西人尚格致的新闻刊登在1888年10月间,但是随后《点石斋画报》在1889年3月刊登了更正声明:

本斋向有画报,系仿照西人成式,一切新闻皆采自中外各报。去年八月间登有《缩尸异术》一节,十月间登有《格致遗骸》《戕尸类志》各节,虽系各有所本,嗣经确探,始知事出于虚。本斋正在登报更正间,适奉宪谕传知,合亟登报声明前误,以释群疑。<sup>[9]</sup>

结合这则更正声明再来分析这则新闻图片,从中能窥探创作者的创作方法和心态。粗看画面仿佛一家普通的西方制造工厂的日常场景,身穿西式服装的工人各居其位,在流水线上井井有条地工作着。但是细看却令人毛骨悚然,流水线上随处可见的是人的尸骸和残缺的肢体。正在工作的工人们并没有任何惊骇和恐惧,如同面对普通原材料一样,画面中的各种机器设备描绘细致入微,既是为了增加画面真实性,也是为了强化画面的异国情调,以及对这种异国情调的赞赏和肯定。

声明中“本斋向有画报,系仿照西人成式,一切新闻皆采自中外各报”的说法也回应了前文所述画报初创时期在申报上刊登的整体构想“其事信而有征,其文浅而易晓”<sup>[11]</sup>。以《点石斋画报》为代表的图画新闻通过借鉴欧洲经验获利良多,“英国的石印出版物缺少政治内容,但是注重于重印书籍、时事报道以及异域风情对跨国商人产生的吸引力,这种特征很可能启发了美查在上海的事业”<sup>[10]117</sup>。从新闻来源来看,《点石斋画报》显然是把西式报刊作为重要消息渠道,以求实现“信而有征”。

但是从更正声明来看,这幅图片刊登后肯定引起了一些质疑,否则就不会有“以释群疑”之说了。囿于当时的信息流通速度和方式,西方报刊的传播必定真伪混杂,况且绝大多数中国人没有出国经历,即使是画家,很多情况下也是依据一些文字介绍完成插画绘制。在把文字符号转化成图像符号时,存在意义溢出或者意义衰减的可能性,使用的媒介符号不同,两者自然存在不对称的情况。画家

在调取符号进行意义表征时,只能使用自己头脑中已有的范式来表达,所以画家头脑中既有的范式就会控制画面的构成方式。因此,画家在绘制西式景观时,一方面虽然可能会出现很离奇的情况,但是另一方面也真实反映了当时人们的西方想象。

以图3为例,画家绘制了一幅日常工作场景,观看者的视角被置于一座建筑物的内部,似乎是悬置于空中,处于半俯视的连角,同时通过缺失的墙壁形成建筑物内外视角的连通。这种视角既不是参与者的视角,也不是偷窥者的视角,而是一种纯粹的围观者的视角。这种带有距离感的观察者视角也许反映出画师对绘画内容的不熟悉和陌生,结合画面中人物面部和服饰等细节的重复,能看出来这是一幅基于想象绘制出来的插画,画师与所反映的内容是处于信息不对称的状态。图画见刊以后,画面中建构的“围观者”视角在现实中遭遇了受众的多种解码可能:主导式解码者会认同画面引导的观看位置;协商式解码者可能质疑视觉叙事的真实性;对抗式解码者则可能解构这种“虚拟在场”的媒介操控。也正是因为协商式解码和对抗式解码的存在,这幅图画招来了质疑。这种多重解码空间恰恰体现了晚清视觉现代性的复杂性:当受众主动代入围观者角色时,既接受了媒介塑造的现代性体验,也在无意识中参与了塑造世界图景时新型视觉权力的建构。

受制于受众的阅读习惯和粗浅的认知以及画报题材的局限性,因此传达科学的任务无法严肃地对西方科学书籍进行翻译,必须借助通俗的方式来完成<sup>[11]</sup>。这种观念也是当时兴起的一众画报类新闻刊物的一致所想。《点石斋画报》在这种通俗化表达的过程中,把普通的场景与奇幻的效果结合起来,通过各种细节表达画面的奇观性,再加上文字描述中对西方格致之术毫无保留的赞誉和推崇,共同实现了一种充满异国情调的视觉效果。西方格致之术成为新科学、新知识的象征,出于拯救国家、启迪民智的目的,这些格致之术作为学习的对象必须被仔细观看。摄影术、印刷术的改进提供了仔细观看的工具,所以新的视觉表达方式自然就成为晚清民众表达因为落后而引起的焦虑心态的载体,对于科学、理性、国家复兴的向往在某种程度上成为一种下意识的迷恋和盲目的崇拜。作为晚清时期颇具图像叙事示范力量的《点石斋画报》,在不断建构其启蒙“认同”之社会功能方面无疑取得了出色的实践成果,既是彼时急遽变动着的社会文

化的情性折光,同时也悬设了图像审美与大众启蒙合谋叙事的时代命题<sup>[12]</sup>。

除上述意义表征的不对称外,点石斋征集画稿的方式也可能影响其“信而有征”的原则,并引导作者注重画面的奇观性效果。《点石斋画报》的插画作者不仅仅是吴友如等人,还面向社会征集画稿:

本斋印售画报业已盛行,惟各外埠所有奇奇怪怪之事,除已登申报外能绘入图画者,尚复指不胜屈。固本斋特请海内大画家如遇本处有可惊可喜之事,以上白纸新鲜浓墨绘成画幅,另纸署明事之原委,函寄本斋。如果惟妙惟肖足以列入画报者,每幅酬笔资洋两元,其画稿无论用不用概不寄还。画幅直里需中尺一尺三寸四分,横里需中尺一尺六寸。除题头少空外,必须尽行画足,居住姓名亦须示之。收到后当付收条一张,一俟印入画报,即凭条取洋。如不入报,收条作为废纸,以免两误……<sup>[13]</sup>

从这则广告中可以看出,除了画稿尺寸要求之外,面向社会征集的画稿刊用的标准似乎很简单:“惟妙惟肖足以列入画报”即可,而其真实与否、是否有可靠出处等问题并不是主要考虑的因素。只要是可惊可喜之事就可以画成插图,就有可能被采用。这些征集画稿为了达到“惟妙惟肖”“可惊可喜”的要求,为了“凭条取洋”,就可能进行一些夸张变形,或者道听途说胡编乱造,在夸张和编造的过程中制造画面的或惊或喜的“奇观”视觉效果。

这里还有一个细节需要注意:“另纸署明事之原委”,说明《点石斋画报》的插画是后期合成的,图画和文字并不是同时完成的,甚至可能也不是同一个作者完成的。所以在画报中能看到一些文字拼接的痕迹,作为辅助信息的文字内容需要根据画面进行调整,文字剪成一条一条的样式,粘贴到画稿空白处,而照相石印技术为这种粘贴拼接提供了技术条件。

### 3 从日常到奇观:超越现实的真实性

美查在为《点石斋画报》做的《序》中比较了东西方绘画的差别,认为西方绘画着力于拟真而中国传统绘画着力于写意。也许美查最初是想借助西方科技实现逼真的现实模仿效果,但是吴友如等本土画家采用不完整的西方透视画法,借助现代照相石印技术对视觉元素进行拼接重组,把画面的空间环境、人物关系、体态语言等组合起来,超越了摄

影所能达到的现实真实性,把手绘细节的表现力发挥到极致,使画面不再拘泥于模拟现实,而是超越现实,在视觉图像表征的过程中扩展了画面的表现力,也提升了受众的图像阅读和审美能力。

《点石斋画报》的插图不是摄影技术的直接体现,而是照相石印技术的结果,这两者之间有空隙,在这个空隙里,就是观察者的主观视角,带有批判性的社会视角。相片是偶然的、随机的,受限于镜头和技术手段;但是石印是手绘的,更能把主观意图融汇进去,更接近事件的历史真实维度和观察者的现实视角,不仅是生活场景的真实,还是文化和情感的真实。所以从传播效果来说,照相石印图像更真实,最终使《点石斋画报》的插图超越了照相机镜头的表现语言,实现了全景式的“真实”效果。《点石斋画报》的插图在制作方法上其实开创了一种新的图像流行方式,在画面的视觉构图中专注细节刻画以表现真实,通过近距离和充满感性的戏剧性场面表达事件的奇观色彩。

比起传统绘画符号来说,照相石印技术是进步的,组合重构的复制方式导致画面人物的体态变化不再是可控的、可预期的、范式化的,而是不可预期的,充满意外的传奇性色彩。“观众不再是在既定的美学体系里欣赏线条节奏、诗意情愫或刻工的雕版功力,而是在一面反映现实的镜子中主动寻找与现实的对应,图像的作用变得积极了。”<sup>[14]</sup>所以照相石印图像不是简单的摄影加石印,而是对摄影的超越,摄影延伸了视觉,而石印技术延伸的不仅是视觉,还有触觉,试图用静止画面实现连续性情节性的动态叙事,实现代入式感官融合,在感官上突破人的接受限制。“《点石斋画报》图绘了一个中西与新旧杂糅的内容与文本的‘召唤结构’,塑造着晚清大众读者的视觉经验与读图体验,参与培养了近代最早的新闻大众读者群体。”<sup>[15]</sup>

尽管印刷机和印刷车间拥有西式外观,点石斋的零售环境和市场显然是中国式的。作为同时涉足西方现代技术和中国传统文化的中国印刷业,不可避免地拥有两面性。这种两面性也体现在他们所使用的视觉语言符号中。吴友如等本土画家创作了大量带有西方绘画特色的插图,但是仍然固守中国传统文人的爱好和追求,从某种程度上说吴友如创办《飞影阁画册》也是为了实现他的梦想。吴友如和他的同仁通过把中国传统绘画语言与现代石印技术结合,改变了清末人们对于本国文化和西方世界的认知,点燃了市民图像阅读的热情,使古

老的市民阅读市场焕发生机。然而,这种促进作用最终却反噬于自身,在石印图画杂志的刺激下,民众对新闻和视觉效果追求被激发出来,新闻的速度和现场感成为越来越重要的行业要求。在这种形势下,十九世纪末二十世纪初,印刷速度更快的凸版印刷占据上风,石印技术走向衰弱。

#### 4 结 语

《点石斋画报》传播新闻的方式主要是图像符号,在当时的社会环境中,他们的文化传播方式和媒介技术手段是具有探索性质的,并且逐渐形成了自己的视觉表征惯例。画报在顺应受众阅读习惯的同时,也参与塑造了晚清大众化受众群体的视觉经验,其承载的新的观看方式意味着新的看与被看的关系,这种新关系对于理解中国的现代转型具有不可替代的价值,也是现代性在萌芽状态的大众传媒中的表征。

#### 参考文献

- [1] 申报馆主. 第六号画报出售[N]. 申报, 1984-06-26.
- [2] 陈平原, 夏晓虹. 图像晚清:《点石斋画报》[M]. 北京: 东方出版社, 2014.
- [3] 包卫红, 著. 李迟, 译. 全景世界观: 探求《点石斋画报》的视觉性[J]. 文学与文化, 2014(4): 33-51.
- [4] 楹联出售[N]. 申报, 1879-01-01.
- [5] 张树栋, 庞多益, 郑如斯. 简明中华印刷通史[M]. 桂林: 广西师范大学出版社, 2004.
- [6] 马歇尔·麦克卢汉. 麦克卢汉如是说: 理解我[M]. 何道宽, 译. 北京: 中国人民大学出版社, 2006.
- [7] 俞鹏飞. 图绘体育: 晚清西方体育的视觉建构与修辞: 基于对《点石斋画报》中西方体育图像的报道探析[J]. 成都体育学院学报, 2023, 49(5): 139-146.
- [8] 格致遗骸[N]. 点石斋画报, 1888-10-12.
- [9] 画报更正[N]. 点石斋画报, 1889-03-01.
- [10] 芮哲非. 古登堡在上海: 中国印刷资本业的发展(1876-1937)[M]. 张志强, 译. 北京: 商务印书馆, 2014.
- [11] 王振. 清末《图画日报》“再造新民”思想初探[J]. 中北大学学报(社会科学版), 2024, 40(6): 122-127.
- [12] 王婉婉. 图像修辞与《点石斋画报》政治启蒙的视觉建构[J]. 美术研究, 2022(1): 82-85.
- [13] 请各处名手专画新闻启[N]. 申报, 1884-06-04.
- [14] 陈霆. 简析晚清石印画报的图文关系变化[J]. 南京艺术学院学报(美术与设计版), 2014(3): 65-69.
- [15] 于德山. 中西杂糅的视觉现代性:《点石斋画报》的图像生产探析[J]. 中国编辑, 2020(1): 90-96.