

晚清四十年上海視覺文化的幾個面向

吳方正*

大綱

- 壹、以申報資料為主看圖像的機械複製
- 貳、圖像的機械複製—石版與銅版印刷
- 參、複製技術的應用—雜誌、畫報與印書
- 肆、畫報與有“畫”的報
- 伍、視覺閱讀習慣的改變
- 陸、繪畫評判價值的變遷
- 柒、結語

*國立中央大學藝術學研究所副教授

摘 要

中國活字版印刷技術曾經對西方產生過極大的影響，西方印刷術在十九世紀反向輸入中國也同樣產生了鉅大的衝擊。這個衝擊可分為兩個來源，其一是以機械取代人力操作的印刷技術，其次是石版印刷技術的引進。後者與另一種複製技術－攝影－結合後稱為照相石版，能夠“複製”其他版種的效果，並依照比例改變複製的尺寸，這個優勢凌駕其他版種，而其主要的衝擊範圍是印刷圖像，包括畫報與中國書畫的複製。照相石版印刷技術的可能性與限制有相當大的重要性，因為它將迫使所有利用這種技術複製圖像者發揮其可能性，並尊重其限制。有些圖像因此是不適宜複製的，而對所有準備將以照相石版複製的畫，其造型手段都不能跨出單色的線與面的範圍。因此，西方繪畫的形式便藉著印刷技術逐步開始展開對中國的影響。

關鍵字：印刷，照相石版，印刷圖像，畫報，中國書畫的複製

壹、以中報資料爲主看圖像的機械複製*

申報始於 1872 年，創辦人爲英商大美查（Ernest Major），至 1949 年 5 月停刊，縱貫中國近現代關鍵的 77 年^{註 1}。依據王爾敏的意見，中國報業乃自外國輸入之產物，對中國思想文化、知識學問影響最久遠者首推《申報》與《點石齋畫報》，次爲美國教士林樂知（Young John Allen）的《萬國公報》與《中西書院》，第三個是美國教士傅蘭雅（John Fryer）的《格致彙編》與《格致書院》^{註 2}。三者中惟有《申報》與傳教無涉，是完全依賴靠廣告與發行收入而生存的獨立報社，美查也從未虛矯掩飾辦報營利的目的^{註 3}。《申報》創刊號告白稱：「凡國家之政治，風俗之變遷，中外交涉之要務，商賈貿易之利弊，與夫一切可驚可愕可喜之事，足以新人聽聞者，靡不畢載，務求其真實無妄，使觀者明白易曉，不爲浮夸之樣，不述荒唐之誤，庶凡留心時務者于此可以得其概」^{註 4}。但曾於光緒 23 年（1897）起擔任申報主筆之一超過一年的雷瑨卻在 1921 年回顧時說道，在申報初期「全國社會優秀份子大都辭心科舉，無人肯從事於新聞事業」，因此申報從業人員「惟落拓文人、疏狂學子，或借報紙以發揮其抑鬱無聊之意。各埠訪員人格尤鮮高貴，所撰拾報告者大率里巷瑣聞，無關宏旨...故報紙資料大半模稜而瑣細」。這些模稜瑣細的新聞可分爲數類，「一爲諭旨奏摺宮門鈔轅門抄等...蓋宦海之珍聞也。一爲各省各埠瑣錄，如試

* 本文爲顏娟英教授主持之 2002 年度中研院「亞太區域研究」子計畫「民國初年上海的美術與文化」研究成果之一。

註 1 宋軍，《申報的興衰》，上海社會科學院出版社，1996，頁 176-181、197-202、213-224。

註 2 王爾敏，《中國近代知識普及與傳播之圖說形式》，《明清社會文化生態》，商務印書館，1997，頁 287。

註 3 蔡紹德，《上海近代報刊史論》，復旦大學博士叢書，復旦大學出版社，1993，頁 24，引 1875 年《申報》，〈論本報館作報生意〉。

註 4 《申報》，1872.4.30。

場文字書院題目，與夫命盜災異以及談狐說鬼等...蓋稗官之別派也。一爲詩詞，彼此唱和，喋喋不休，或描寫艷情，或流連景物...蓋詩社之變相也。此外如商家市價，輪船行期，戲館劇目等等，皆屬於廣告性質」^{註5}（底線爲筆者所加）。

雷增說法的出發點自然是中國傳統知識份子的責任感。對於報社主筆而言，最能發揮之處在報首論述，《申報》作爲租界中的英國產業，論述上有極大的自由，雷增遺憾的是這個言論自由沒有得到足夠的發揮。蔡元培曾說：「蓋自戊戌政變後，黃遵憲逗留上海，北京政府欲逮之，而租界以保護國事犯自任，不果逮。自是人人視上海爲北京政府權力所不能及之地。演說會之所以成立，《革命軍》、《駁康有爲政見書》之所以能出版，皆由於此」^{註6}。租界可說是近代中國最奇特的事物之一，如果說中國舊世界從此地開始被顛覆似乎也不爲過。鴉片戰爭後中國開放五口通商，從1845年起英、美、法陸續在上海建立租界，1862年起英美租界聯合稱公共租界，設工部局，法租界設公董局，其下分有工務、財務、警務、衛生、學務等委員會及相應各處，有法庭及監獄，並參與會審公廨的司法審判處理華洋糾紛，租界幾形同國中之國^{註7}。1872年5月《申報》上的一首竹枝詞說道：「香車寶馬日紛紛，似此繁華古未聞，一入夷場官不禁...」^{註8}，所謂“官不禁”，實際上是中國政府缺乏在租界的治外法權而“官無力禁”。這個特殊環境使得上海租界成爲當時中國受到政治力干預最低，自由主義最旺盛的地區，大量的西方影響也在“官不禁”的情況下

註5 雷增，〈申報館過去之狀況〉，《晚清五十年來之中國。1872-1921》，選編自1922年上海申報館出版之《申報五十週年紀念專刊》，龍門書店，1968，頁325。

註6 蔡元培，〈譚章氏所作《鄒容傳》〉，《蔡元培全集》，第一卷，頁400。

註7 〈城下之盟—上海“租界”怪胎〉，《會審公廨—上海近代司法主權的淪喪》，施宜園主編，《上海700年》，上海人民出版社，2000年3版，頁19-22，31-35；夏晉麟編著，《上海租界問題》，上海書店，1992。

註8 《申報》，1872.5.8，〈前洋溼竹枝詞〉。

強力叩關而入，使得上海逐漸成爲中西交會的窗口，並成爲中國追求現代化指標的國際性城市。

對商業利益的追求促成上海的發展。雷瑋擔任報館主筆之後，《申報》的內容分類其實仍然與他所批評的時期大同小異，不過最明顯的改變是廣告所佔的比例增加。李嵩生在 1921 年說：「昔日交通阻滯，商業未興，商人不明廣告之效力，廣告之刊於新聞紙者絕不多見。同治十一年祇有輪船進出口及拍賣尋人等廣告...光緒元年起，戲館漸開，彩票（呂宋白鴿票）始行，是項告白日增...（光緒）三十三年後（廣告）地位擴大，約佔全面積十分之五六...宣統二年起，廣告約佔全面積十分之六七」^{註 9}。商業廣告是報館營利的主要來源，盈餘增加使得報館能投資人力物力以充實內容，一般讀者由於報紙內容豐富而購買，刊登廣告者則選擇銷路廣的報紙，如此形成一個循環。但廣告來自於旺盛的商業環境，《申報》出現於上海租界成立近三十年後，也意味著此地的商業活動與報紙潛在讀者的數量，達到可支撐第二份中文報紙的程度^{註 10}，廣告份量日益加重則顯示報紙與社會經濟活動緊密相連，受短期利益層次以上的政治或道德目的控制較少。在政治變革迅速的現代中國，沒有極端的政治立場，將報紙當成報紙而不是宣傳工具來辦，是《申報》得以長壽的原因之...^{註 11}，但缺少

註 9 李嵩生，〈本報之沿革〉，《晚清五十年來之中國。1872-1921》，選編自 1922 年上海申報館出版之《申報五十週年紀念專刊》，龍門書店，1968，頁 329。

註 10 早期上海中文報刊主要是教會刊物，1861 年英國人辦的《北華捷報》社另出中文《上海新報》，是爲上海第一份中文報紙，之後一直要等到 1870 年代初期，《申報》與《滙報》的出現才打破《上海新報》獨大的局面。見秦紹德，《上海近代報刊史論》...，9-21。

註 11 秦紹德在比較清末民初北京與上海報業時指出，北京的政黨報刊數量多，但處身政治中心，動輒費錢，往往壽命短暫；上海的政黨報刊藏身租界，相對穩定，反較能形成持久的影響，但比起來，《申報》沒有明顯色彩，卻更氣息綿長。參見秦紹德，《上海近代報刊史論》...，頁 3。

了政治意識形態過濾，《申報》的資料不免要龐大蕪雜。

此次向顏娟英發表的申報藝術條目索引（1872-1911），呈現的是一個雙重的歷史，首先是《申報》本身的流變，其次是透過《申報》這個上海窗口所呈現時代的藝術現象，所以這些資訊不能被視為直接史料，而是折射過，需要再解讀的資訊。稱之為藝術現象，是因為這些仍然龐大蕪雜的資訊，遠遠超出了單純的“美術”所能涵蓋的範圍。在此，這些史料的意義在於其“厚度”與“層次”，而非單一個別事件的明晰度，這使我們採取一個更寬廣的研究角度。從一個傳統的觀點，一般歷史與藝術史的差別在於前者處理的是文字材料，後者的對象是圖像。這個觀點預設了文字與圖像的性質差異，前者是符號，必須讀“透”過去才能獲得其意義，圖像則沒有這個閱讀深度，所有的意義擺在表層。今天的觀點多半認為圖像也是一種語言，一種符號，其閱讀深度與文字並無二致¹²。潘諾夫斯基（E. Panofsky）便認為紀念物（monument）與文獻（document）之間並沒有本質差異¹³。從這樣一個角度，文字與圖像互為脈絡，因此申報藝術條目各種方式的連結，將提供對當時藝術現象閱讀的脈絡，這是前文所謂史料“厚度”與“層次”的意義。其次，值得思考的是如申報藝術條目這樣龐大、包含很多細瑣事件的資料有何意義？我們必須認為所有事件的重要性（或意義）常不在事件本身，而在於該事件與其他事件連結，連結的結點越多，連結的方式就越多樣，在時間中的擴散效應就越強。事實上，一方面我們對於當下的經驗相當程度地依賴關於過去的知識，另一方面，我們對過去的演述也受到我們所處時空的塑造。因此，歷史事件總是不斷地被重述（re-described），而事件的意義藉著後來的資訊持續地被重估（re-evaluated），

註 12 W. J. T. Mitchell, "What is an Image?", *Iconology. Images, Texts, Ideology*, University of Chicago Press, 1986, p.8.

註 13 E. Panofsky, "The History of Art as a Humanistic Discipline", in *The Meaning of the Humanities*. Princeton University Press, 1940, pp.89-119.

所以任何對過去的解釋基本上都不可能是完整的^{註 14}。重新發掘的申報代表的是前述的“後來資訊”，這些資訊包含了對今日而言的過去，與對過去事件發生時刻的未來，藉著這些資訊，我們可以重述申報所涵蓋時間的歷史事件，重估這些事件的意義。

貳、圖像的機械複製—石版與銅版印刷

如果說中國活字版印刷技術對西方產生過極大的影響，西方印刷術在十九世紀反向輸入中國也同樣產生了鉅大的衝擊。這個衝擊可分為兩部份，其一是以機械取代人力操作的印刷技術，這是一個量變。其次是平版（石版）印刷技術的引進，它所帶來的改變一部份仍然是量變，平版印刷的製版比中國傳統凸版（木版）簡便，因此相同的成本與時間可以製造更大的量；另一個改變部份是質變，簡單地說，不同版種間轉換不易，以木版（凸版）技術複製銅版（凹版）畫事倍功半，以銅版模仿木版畫的效果同樣困難重重。但是平版除了本身媒材的特殊表現力之外，在與另一種複製技術—攝影—結合後，還能夠“複製”其他版種的效果，並依照比例改變複製的尺寸，這個優勢凌駕其他版種，而其主要的衝擊範圍是圖像的複製。本節試圖說明幾種機械複製技術對視覺文化的衝擊。

今天的工業印刷率皆使用平版，但晚清中國印刷界很快就發現平版的優點，以 1883 年上海同文書局印刷產品廣告為例，文曰：「書籍之有木刻由來尚矣，洵而至於銅板磁板鉛板沙板，輔木刻以兼行，為藝林所寶貴，然皆有工鉅費繁之慮，且有曠日持久之嫌，要未若今日石印之巧且速者也...於是陳書於

註 14 A. Danto, *Narration and Knowledge*, (including the integral text of *Analytical Philosophy of History*), Columbia University Press, N.Y., 1985, pp.1-17.

旁，列鏡以對，既象形之畢肖，復芒杪之無訛...敷以丹藥，字已露於石上，墨不離乎簡中，雖其費其工似亦甚重，然書成之後，較之木刻不啻三倍之利焉，而且不疾而速，化行若神，其照書如白日之過隙中，其印書如大風之發水上，原書無一毫之損，所印可萬木之多，三日為期，諸務畢舉，木刻遲緩，不足言矣」^{註 15}。這段文字說明了新印種技術的便利與有效率，其中“列鏡以對”四字指的無疑是照相石版所用的照相技術。如果我們希望從申報與當時新式刊物的發展來看印刷事業的影響，有必要重新檢視石印技術在中國發展的大要。

長久以來，相當多學者反覆轉手，以為石印技術在 1876 年由上海徐家匯的土山灣印館所引入中國^{註 16}，我們懷疑實際的情況應早於此。1877 年十二月的《格致彙編》中，刊載了〈石板印圖法〉，文中首先介紹源流：「石板印圖始於乾隆五十八年前有日耳曼國貧儒」，指的是發明石版印刷的 Senefelder，作者接著以一段文字說明印刷的基本原理，並說：「銅以反書不便，又取紙作正書覆印石面，亦甚明晰，至嘉慶二十三年（1818），英法二國遂得此法，然各國素慣活字印書，因秘之故，歷久流傳未廣，近二十年間法遂暢行，而益加精焉」。文中並介紹了幾種製版方法，包括“脫墨紙過石板法”、“石面繪法”與“石面刻圖法”，值得注意的是也介紹了“銅板印圖法”，並說道：「銅板印法必多費墨，且每次磨拭亦易磨壞，故欲印數千張者，必取銅板。近時各國皆係銅板刻成，以前墨印紙依法覆過石板，自生生不已也」^{註 17}。從這段文字逆推估算，石版印刷開始暢行的時間約為 1860 年代，這當然不是說中國自此刻便已引進石版印刷，但我們可檢視《格致彙編》本身自 1876 年刊行起的種

註 15 《申報》，1883.5.22，廣告，上海同文書局石印書畫圖軸價目。

註 16 吳相湘，《述綬影印本序》，《述綬》影印本，吳相湘主編，中國史學叢書，20，台北學生，頁 54，頁 1。

註 17 《格致彙編》，光緒三年十一月，西曆 1877 年 12 月，頁 8-12，南京古舊書店重印本，第二冊，1992，頁 120-127。

圖形式。

《格致彙編》中插圖的確都是銅版畫的線描形式，有些插圖留下了原畫者與鑄版者的名字，顯示原畫是西洋銅版畫，但如吳《格致彙編》印刷量大，其採取的方式便極可能是以銅版印在脫墨紙上、覆印過石版複製。我們可以注意到部分插圖的文字標注使用毛筆書寫的中文，因此原畫為銅版畫的可能性大為降低，較可能的是“脫墨紙過石版法”，這種方式直接畫在脫墨紙上，不僅方便，也沒有文字須反書的問題。有些插圖呈現的是蓄辮子的中國人【圖 1】，更增添了這些圖在中國製版的可能。如果我們再稍微閱讀《格致彙編》內容，1876 年創刊第一卷第一篇是〈格致略論〉，文章“自英國幼學格致中譯出”、〈算器圖說〉——“自造算器家書中譯出”、〈印在機器〉——“自英國格物類編摘出”、〈西國造糖法〉——“自英國工藝書中摘出”，我們要懷疑傅蘭雅如何去取得這些插圖的銅版？1876 年《格致彙編》的〈互相問答〉提供了一些資訊，有讀者詢問入水衣，回答中稱：「本館擬在彙編中印此物之圖說，已寄信至西國購印圖之板，俟明年印之」¹⁸，即便如此，我們仍要懷疑是否大部分的圖都真的要買原來的銅版？懷疑的原因主要是成本。1877 年的〈互相問答〉中，有讀者詢問彙編第二卷中李中堂畫像與第五卷中李三叔畫像是如何製作的【圖 2】，答曰：「此像為石板所印……此兩圖原在中國照相，送至倫敦託大名聲行家畫於石上而印之，其價每張二十至三十文」¹⁹，石版本已是較銅版經濟的版種，如果考慮到《格致彙編》每卷一百文的售價，這些隆重的全頁畫像不太可能是在英國印製後來進《格致彙編》中，而是在格致書院再複製。因此複製的能力與版種成為重要的關鍵：銅版？石版？或是以石版複製銅版？以石版

註 18 《格致彙編》，光緒二年春，西曆 1876 年春；南京古舊書店重印本，第一冊，1992，頁 247。

註 19 《格致彙編》，光緒三年七月，西曆 1877 年 9 月；南京古舊書店重印本，第二冊，1992，頁 29。

複製石版？如何複製？

類似的版種問題也出現在以畫爲主的早期畫報之插圖（或“畫”）中。在1884年《點石齋畫報》出現之前，已有1875年創刊的《小孩月報》，1877年的《寰瀛畫報》與1880年創辦的《畫圖新報》^{註20}。阿英說這些畫報，「無論其爲《小孩月報》，爲《畫圖新報》，爲《瀛寰畫報》，其圖皆出自西人手，製圖亦皆用鑄版」。陳平原則稱：「上海聖教會編的《畫圖新報》，1880年創刊于上海，內容著重介紹西方文明及科學知識，所用圖像大都爲英、美教會早年用過的石版，近乎“廢物利用”」^{註21}。阿英所稱的鑄版即廢蝕銅版類的凹版印刷，而陳平原雖未指明“石版”是什麼版，但明顯認爲《畫圖新報》使用“舊的原版”直接印畫。石版沉重，搬動不易，一般製作時都是磨去舊版重新製作新版，同一塊石板多次重複使用，因而很難去找到什麼舊版，因此陳平原所謂的“石版”必然是銅版，在如此一來，關係到的不只是銅版，還有銅版印刷技術。

在討論銅版印刷前，我們必須先暫時擱置明末清初的西洋銅版畫引進的問題，因爲其普及性與影響至今仍是一個具有相當大研究可能的範圍，且初步檢

註 20 王向敏，〈中國近代知識普及化傳播之風說形式〉，《明清社會文化生態》，商務印書館，1997，頁232-233；《花圖新報》影印本，吳相國主編，中國史學叢書，50，台北學生，民55。此雜誌自第三卷起改稱《畫圖新報》，後人習慣以此稱之，本文中用法類例。

註 21 阿英，〈中國畫報發展之經過〉，《晚清文藝報刊述略》（上海，古典文學出版社，1958年，頁91）；陳平原，〈晚清人眼中的西學東漸——以《點石齋畫報》爲中心〉，網頁資料，www.cc.org.cn/wencui/010205200/0102052016.htm，上網日期2001年02月05日，Copyright©2000 <http://www.cc.org.cn/>版權所有；中國網信息產業有限公司/香港中文大學中國文化研究所；陳平原，〈晚清人眼中的西學東漸：以點石齋畫報爲中心〉，《慶祝王元化教授八十歲論文集》，慶祝王元化教授八十歲論文集編委會編，上海市：華東師範大學出版社，2001。

視顯示出對中國銅版畫的研究無法略過日本^{註 22}。比較一下現行的研究資料，根據張秀民，商務印書館在光緒 34 年（1908）聘有日本技師和田滿太郎等三人製作凹版銅版^{註 23}，這個時間比《畫圖新報》發行的 1880 年是足足晚了二十八年，究竟何者可信？1925 年《申報》報導中華書局銅版部總職工人創辦東方美術雕刻銅版社，稱：“日本在明治初年即有雕刻銅板，政府印刷局聘義大利技師傳授是術專刻鈔票股票等...我國在...光緒三十四年北京財政部印刷局聘美國技師教授，至今不過十七八年...滬上印刷所林立，其一切刻件額皆仰求於日人...”^{註 24}，這個說法仍將銅版印刷技術引進的時間定為 1908 年前後，尤其值得注意的是東方美術雕刻銅版社說日本的雕刻銅版「專刻鈔票股票」。如果根據《申報》資料，則銅版印刷的引進至少可以上溯到 1907 年，這年 9 月商務印書館刊登廣告招攬印刷生意，對象是「欲印彩色鈔票、股票、仿單、招帖、地圖、畫片、月份牌者」^{註 25}，其中仿單、名冊、地圖、畫片、月份牌等可以使用銅版以外的版種，但鈔票、股票類則必須仰賴銅版。從技術面來看，理由相當明顯，不論是以鋼針直刻或腐蝕銅版，銅版畫的線可以針刻畫，遠比用筆沾墨水畫的線細，所以銅版用來製作最需要防止造假的印刷品——鈔票與股票。

註 22 參見 John Clark, edited by Tim Clark, Japanese Nineteenth-Century Copperplate Prints, Department of Japanese Antiquities, British Museum Occasional Paper 84, 1994;《中日中國古代版畫展》，中國版畫 2000 年展，第 3 部 / 澁本弘之編集，東京，日本國立國際版畫美術館，1988；翁連溪編著，《清代宮廷版畫》，北京，文物出版社，2001；陳慧宏，〈“本無形之可擬，乃隆生之遺容”——十七世紀的中國福音書圖像〉，《宗教與藝術學術研討會論文集》，2002 年 4 月 26 日，政治大學宗教研究所主辦。

註 23 張秀民，《中國印刷史》，上海人民出版社，1989，頁 587-588。

註 24 《申報》，1925.10.17。

註 25 《申報》，1907.9.17，廣告。

我們可以回頭看看光緒二年（1876）三月出版的《萬國公報》，其中一篇〈中西關係略論—第二十次論西域輿圖並喀什噶爾叛逆情形〉^{註 26}，地圖中的文字是左右顛倒的，這種情形只有在放錯透明膠片時才可能出現，亦即可能為照相石版印刷。再檢視《畫圖新報》，1880年6月《畫圖新報》第二卷中的圖片包括〈天竺浮圖〉【圖 3】、〈遠鏡測天〉、〈尼愛格拉瀑布〉、〈巴西王〉等，看起來確實都是銅版畫^{註 27}。我們可以假設這些也有可能是銅版畫的照相石版複製，一旦兩種製版技術都可能時，決定因素是經濟效益，在這方面石版勝過銅版，但我們需要證據來支持這個假設。1881年7月《畫圖新報》第二年第四卷中有一幅華盛頓小像【圖 4】，人物置於一個橢圓框中，乍看之下與一般銅版畫沒有兩樣，但稍微仔細觀察便可見到在畫幅左邊有修補的痕跡，這些以短線修補的部份呈一道垂直空白長縫，與另一道較短且與長縫直角相交的橫縫。由於這幅版畫是銅（凹）版，墨線為版上直刻或腐蝕的凹槽，無墨部份為無刻痕或腐蝕的原來銅板面，因此當版受損時不可能反而回復到未腐蝕前的板面，而呈現白色、需要填補的的隙縫。然而，如過這幅華盛頓小像的“原版”不是版，而是版畫或版畫的再印刷品時，這樣的隙縫便可以解釋為畫紙折疊兩次後收藏，繼而折邊破損後再打開的情形。我們甚至可以推測原件是一件夾在書中、且比畫頁稍大的插圖，以致於折起夾入書中時摺痕偏向一邊。如果原版不是版，而是版畫，則當時用來複製銅版畫的技術唯有照相石版。

在 1892 年《格致匯編》中傅蘭雅介紹了〈石印新法〉：「凡石版所能印之畫圖，不能用平常所照之像落于石面印之，須有濃墨畫成之樣，或木板銅板印出之稿，畫之工全用大小點法，或粗細線法為之。畫成之稿連于平板，以常法

註 26 《萬國公報》影印本，林樂知主編，清末民初報刊叢編之四，華文書局，民 57，第 4 冊，頁 2226。

註 27 《花圖新報》影印本，吳相湘主編，中國史學叢書，50，台北學生，民 55。

照成玻璃片，為原稿之反形，即玻璃面之明處，為原稿之黑處；玻璃面之暗而不透光處，為原稿之白處。此片置晒框內，膠面向上，覆以藥料紙，照常法晒之。晒畢，置暗處，輒以脫墨，入水洗之。未見光處洗之墨去，見光處墨粘不脫，洗淨則花樣清晰與原稿無異。將此紙樣覆于石板或鋅板面，壓之，則墨跡脫下，此謂之落石。照常法置石于印架，輒墨印之」^{註 28}。這樣的翻版只能有“墨去”與“墨粘不脫”兩種可能，無法有“墨半去”的第三種可能，亦即印刷效果非黑即白。在珂羅版與攝影底片過網技術出現之前，工業平版印刷無法印出灰階，因此如果紙色不白，筆跡不分明，製版便難以將圖與地分開來而模糊一團。點石齋在 1884 年招聘各地名手畫新聞的廣告中所列的條件之一為「以潔白紙新鮮濃墨繪成畫幅」^{註 29}，這也是針對石版印刷技術的限制而訂出來的。

如果看 1884 年陰曆三月在廣州出版的《述報》^{註 30}，則這種圖像的複製方式更為明顯。《述報》的文字不是以活字排版，而是手工錚頭小楷繕寫，因此只能以石版製版。以光緒甲申年（1884）三月廿三日（陰曆）的《述報》創刊緣起中說：「西國圖畫非棗梨所能奏功，爰不惜工本，用點石法印行，務求其善美，庶合眾長而衷一是，以為講求實務者之一助」，當日插圖有一幅〈西國格致書院〉銅版畫，三月廿四日（陰曆）的《述報》中有兩幅氣球圖，仍是銅版畫。但有趣的是自甲申年四月中起，插圖改為純中式的，如四月十五《述報》中的〈存問鄰交〉，九月初四的〈西荷集議圖〉與或九月初八的〈兔置中林〉插圖【圖 5】，這些都摘自《點石齋畫報》，前二者在畫報編號為乙四，後者為乙五。《點石齋畫報》版心長八寸，寬四寸六分半，《述報》版心長九寸半，寬五寸半^{註 31}，因此不可能以原來《點石齋畫報》的版重印。《述報》編輯將

註 28 《格致彙編》，1892 年秋季；南京青鶴書店重印本，第六冊，1992，頁 266-268。

註 29 《申報》，1884.6.8，〈請各處名手專畫新聞啓〉。

註 30 《述報》影印本，吳相輝主編，中國史學叢書，20，台北學生，民 54。

註 31 卓聖格，《晚清通俗繪畫研究——以點石齋畫報為主軸》，弘祿出版社，民 89，頁 36。

畫上方的文字切除，鈐印剪掉，照樣複製，而這次不僅不再是“西國圖畫”，而且是以石版複製中國造石版畫了。這種不用木錢“轉印”《點石齋畫報》的圖在《述報》中數量相當大，或許當時印刷界也還沒有什麼版權之類的概念。實際上，《點石齋畫報》也翻印過外國畫片，如甲五集的〈暹邏白象〉【圖6】，只不過這種例子並不多。

前段提及《點石齋畫報》版心長寬，1884年年6月《申報》上登出招募名手專畫新聞的廣告，準備擇優列入畫報中，規定「畫幅直裡須中尺一尺三寸四分，橫裡須中尺一尺六寸，除題頭應空少許外，必須盡行畫足」^{註32}，如果沒有照相縮版，這些畫根本無法使用。申報館使司照相石印始於何時呢？1878年6月，申報館刊登「訪購書畫及有圖各書籍告白」，對象是「中國古今名人書畫及碑帖真蹟與夫繪圖及繡像之各書籍」，條件是「紙色必須潔白，筆跡亦須分明」^{註33}。為何訂出這樣的條件？1879年點石齋印售書籍圖畫碑帖櫥聯價目廣告提出了答案，文曰：「本齋於去年在泰西購得新式石印機器一付，照印各種書畫皆能與原本不爽錙銖，且神采更覺煥發，全照成縮本尤極精工」，署名是點石齋主人美查^{註34}。齋名點石是因為購進新式石印機器，這並不代表申報館之前沒有“舊式”石印機器，如有新舊，其差別有可能只是機器產能不同，而印書可以縮版亦即以照相製版。

分析照相石印技術的可能性與限制是相當重要的，所有利用這種技術複製圖像者都被迫盡量發揮其可能性，並“尊重”其限制。有些既有圖像因此是不

吳相湘，〈述報影印本序〉，《述報》影印本，吳相湘主編，中國史學叢書，20，台北學生，頁54，頁1。

註 32 《申報》，1884.6.8，〈請各處名手專畫新聞費啓〉。

註 33 《申報》，1878.6.26，報首廣告。

註 34 《申報》，1879.8.11，報首廣告。

適宜複製的，而對所有準備將以照相石版複製的畫，其造型手段都不能跨出單色的線與面的範圍。申報館的相關企業點石齋印書局自 1878 年起使用照相石印技術一事迨無疑義，之後的《畫圖新報》等也立即跟進，但我們如何看待《格致彙編》中的插圖？就《格致彙編》第一卷與最後一卷的插畫來比較，實看不出有向差異，如果我們假設傅蘭雅十分清楚照相石版技術的長處，沒有理由在 1878 年點石齋已啓用這種技術後，《格致彙編》仍然使用較昂貴的銅版或直接購買銅版的複製方式，但我們是否也接受 1876 年的《格致彙編》已經使用了照相石版呢？如果是，我們又將如何看待 1874 年創刊的《萬國公報》^{註 35}？或《申報》上自 1873 年起出現的廣告中類似銅版畫效果的畫？這些問題無疑需要更周詳的研究，本文在此僅作初探，可以確定的是在 1870 年代中期中國的印刷複製開始了大規模的發展，許多圖文並茂的刊物集中在此刻出版應非偶然，而其影響則需要重估。

參、複製技術的應用—雜誌、畫報與印書

《申報》本身是一個復頗印刷的事業，1872 至 1911 年的《申報》中，最引人注目的便是印刷技術影響的痕跡。申報館自始便非美查的唯一企業，《申報》也不是申報館的唯一業務，美查以多角經營策略，充分利用既有機器兼營各種出版事業毫不為奇。1872《申報》言罷辦不久，便另外出版了《瀛寰瑣記》^{註 36}，逐月發售，這類“瑣記”之類的月刊不云一兩種，1875 年時報館便曾出版《四溟瑣記》，1876 年再出版《寰宇瑣記》，廣告稱：「鴻篇大著、詩詞歌賦

註 35 梁生，〈林樂知在華事業與“萬國公報”〉，香港，中文大學出版社，1978；李隱、石麗東，〈林樂知與萬國公報：中國現代化運動之根蘊〉，臺北，臺北市新聞記者公會，頁 66。

註 36 《申報》，1872 年，陰曆 12 月 9 日，報首廣告稱《瀛寰瑣記》中譯開英國小說。

無一不備，誠乃雅俗共賞者也」^{註 37}。根據阿英的查證，這三份刊物前後相連，《瀛寰瑣記》出了三十八期，《四溟瑣記》與《寰宇瑣記》各出了十二期^{註 38}，這些都是和《申報》平行出版的文藝刊物，幾乎可以當作《申報》副刊的前身。除了這類月刊外，申報館也重印舊書^{註 39}，徵求祕籍，印製了一些《新印揚州畫舫錄》、《新印客窗閒話》等出售^{註 40}，但這些基本上都是舊書重新排印，與中國傳統印刷的差別並不大，也不需要石版印刷技術才做得到。

從 1876 年起，申報館開始涉足西洋圖像的進口轉售，是年 5 月《申報》的一則報首廣告標題為「洋畫出售」，文曰：「本館現從外洋購得英國有名畫師所繪中外各景致圖畫，如京師天壇大祭、南口商賈往來、外洋北極冰海……共計十有八幅，本館逐幅題明來歷，以便閱者一望而知」，價格只有二角，因此應為版畫，是銅版或石版不得而知^{註 41}。1877 年 5 月，《申報》刊登《寰瀛畫報》第一期的發刊預告，6 月正式出刊發售，稱「諸事由申報館經手」，內含十一幅，題材包括英國宮殿、印度王陵、日本男女服飾，以及「中國天壇大祀，為輝煌鉅典儀禮制度，令閱者心生欽敬。因此畫甚大，不訂於報內，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」^{註 42}。預告與發售廣告內容略有不同，在預告中列有萬里長城圖，在發售廣告中已為天壇大祭所

註 37 《申報》，1875.9.23，報首《四溟瑣記》廣告，由所載目錄來看，內容為詩賦雜文等；《申報》，1876.6.20，廣告。

註 38 阿英，〈晚清文學期刊述略〉，收錄於《晚清文藝報刊述略》上海，古典文學出版社，1958 年，頁 7-11。

註 39 《申報》，1874.12.11，廣告「新印儒林外史出售」，稱「正印一千部，既為聚珍版所印，亦已隨印隨拆」。

註 40 《申報》，1875.11.4，報首廣告，《新印揚州畫舫錄》出售；1876.5.26，報首廣告，《新客窗閒話》出售。

註 41 《申報》，1876.5.26，報首廣告。

註 42 《申報》，1877.5.17，《寰瀛畫報》發售預告廣告；1877.6.8，發售廣告。

取代，而後者在前一年的「洋畫出售」廣告中已出現，兩幅「合於裝裱掛壁」的大洋畫在 1880 年合併出售^{註 43}。因此我們可以推斷，申報館代售的「洋畫」（版畫）在形式上接近《寰瀛畫報》，否則不僅難以天壇換長城，配成一對也不容易。此外，1876 年的洋畫販售時是「逐幅題明來歷」，因此差別幾乎只有「畫報」兩字之有無而已。

1877 年 11 月的《寰瀛畫報》第二期廣告說明畫報由英國郵寄上海，計八幅一萬餘部，八幅中包括一幅「中國欽使郭劉二公圖」，畫報中並「兼譯華文圖說」^{註 44}。似乎，第一期《寰瀛畫報》的銷路還不差，才會在發行第二期時進口一萬部，而以這個數量來看，這批畫報極可能是以照相石版複製原畫。我們可以注意到畫報的名稱和前述 1872 年的《瀛寰瑣記》、1876 年的《寰宇瑣記》相近，其次，這些畫來自美查母國，而撰寫《寰瀛畫報》中文圖說的蔡爾康在 1876 年曾主編申報館通俗性的刊物《民報》^{註 45}，由《寰瀛畫報》的內容來推斷，其預期對象是中國讀者，這份畫報雖然於英國印製，但是主事者如果不是申報館，也必然與申報館關係密切。根據最近的研究分析，《寰瀛畫報》內容由英國各種書報採集而來，由此推論在畫報引進中國這件事上，美查實扮演了重要的角色^{註 46}。此外，如果比較《格致彙編》或稍晚的《畫圖新報》，我們發現《寰瀛畫報》雖是新聞性畫報，也有中文圖說，但是申報館所關注的不是科學知識插圖，而是著重其「藝術性」的「洋畫」，就西洋視覺產品的性質而言，申報館進口的洋畫無疑具有一種指標意義。

註 43 《申報》，1880.6.21。

註 44 《申報》，1877.11.9，報首廣告：郭劉二公指公使郭松嶽、副使劉錫鴻，參閱宋軍，《申報的興衰》，上海社會科學院出版社，1996，頁 35-37。

註 45 宋軍，《申報的興衰》，上海社會科學院出版社，1996，頁 20。

註 46 張弘星，瀧本弘之譯，《失われたプリント・メーカー—E・メイジャーと点石齋画報—》，日中藝術研究，37，日中藝術研究会，2002 年 3 月，頁 38-45。

我們必須注意的是“洋畫”一詞在此時期所涵蓋的範圍。在初期的《申報》中有不少洋行拍賣洋畫的廣告，如1872年陰曆9月老泰興行拍賣“洋畫鏡”，12月代利行拍賣“洋畫”^{註47}，1873年有六則拍賣“洋畫鏡”、“鏡子畫兒”的廣告^{註48}，1874年有三則^{註49}。1878年，申報館再度發售洋畫，廣告稱：「本館近從英國以重價購取泰西著名畫師之畫凡數百種，以中華式樣裝裱成幅，試懸諸廳堂書室以及房廡等處，無不合宜」^{註50}，這數百種畫既非油畫，亦不可能是水彩畫，否則將無法以中華樣式裝裱，因此仍然可能是版畫。1879年3月申報館再登廣告「精繪四時雪景圖出售」，稱：「畫士顧自惜其技，不肯多作...計每堂四幅價洋二十元」^{註51}，從“畫士不肯多作”與畫的價格來看，申報館轉售的是油畫。綜合以上各項文字與可能相應的事物，“洋畫”包括所有的西洋畫種，“鏡子畫”、“鏡架畫”指的是裝裱的西洋畫，以與中國卷軸掛幅有別，但我們無法判定裝在框裡的是油畫？水彩？版畫或工業印刷品？這個名詞的含混，意味著各種媒材的西洋畫在上海的視覺文化圈中是一個相當新的產物，其數量並未大到需要細分的程度。但這些產品確有其市場，1878年5月《申報》在報首再登〈出售名畫告白〉，賣的是「從英國以重價購取泰西著名畫師之畫凡數百種」，這樣的數量讓人相信這些畫可能都是版畫；文中並稱：「惟泰西諸畫之宏筆者，亦有未必獨擅千古，而本館各種，實係精選馳名之畫」^{註52}，可見由洋行所見的洋畫拍賣並非零星事件，這也說明了為何申報館投入洋

註 47 《申報》，1872.9.20（陰曆），老泰興行拍賣廣告；12.6（陰曆），代利行拍賣廣告。

註 48 《申報》，1873.1.29（陰曆），義泰行拍賣廣告；4.10（陰曆），共厘公司拍賣廣告；5.15，5.23，8.8（陰曆），裕生洋行拍賣廣告；5.22（陰曆），老泰興行拍賣廣告。

註 49 《申報》，1874.3.1（陰曆），共厘公司拍賣廣告；10.7（陰曆），穆意師學洋行拍賣廣告；12.11（陰曆），隆茂行拍賣廣告。

註 50 《申報》，1878.6.7，報首廣告。

註 51 《申報》，1879.3.5，報首廣告。

註 52 《申報》，1878.5.7，報首廣告；比較註 50。

畫的進口轉賣。耐人尋味的是，從 1876 年《申報》賣洋畫的廣告後，“洋畫”一詞在《申報》洋行拍賣廣告中寥若晨星^{註 53}，1878 年後不見申報館再轉賣西洋版畫，接著 1879 年後不見再轉賣西洋油畫。

1879 年，《申報》刊登點石齋印售書籍圖書碑帖櫛聯價目廣告，包括《說笑堂畫傳》、《耕織圖》、《聖諭像解》、字典等書七種，《玄秘塔》、《九成宮》等碑帖十六種，史可法、伊美綬等櫛聯九種，任伯年等畫十七種，數量已相當大。印畫的價格又分著色與否，著色者貴上一倍，推測未著色者為單色線畫，至於著色方式則可能使用手工^{註 54}。在這份印刷品廣告中，值得注意的是所有圖像類的產品皆為中國書畫。點石齋購入新式照相石印機器不過是前一年（1878）的事，而書畫複製品的種類已經琳琅滿目，可類而知市場的需求量成長之快速。同時，我們應考慮到“複製品”這個詞隱含了“另有個原件”的概念，複製品本身是一個替代物，如果書畫複製品有市場，便意謂著有一個相當興旺的書畫“原件”市場，因為如果購買複製品是因為買不起原件，則促成購買動機的是因為有人買得起、且很多人買原件。複製品發揮影響力的先決條件是量大，以石印拓本為例，碑刻是書法原件的複製，拓本是碑的複製，但取得拓本的複製品到底要比取得拓本容易。如果大刻複製拓本免不了要對書法的筆畫截彎取直，除殘去角，照相石印的拓本則提供了一個更接近原件的複製，其影響不僅是質變，也是量變，對書法如此，對繪畫更是。許多如此複製的名人書畫成為臨摹的畫稿^{註 55}，必然在書畫的普及化上扮演了相當重要的角色，某種程

註 53 《申報》，1893.3.4，「刻密售洋畫的廣告稱：『遠自外洋，雙帶大小洋畫數千張』，這樣大的數量頗可能全為印刷品。

註 54 《申報》，1879.8.11，報首廣告。

註 55 例如 1885 年出版的《石印上海名人畫稿》，包括畫家阮公壽、張子樞、鄧鐵仕、楊伯濤、周雲謙、任薰、任頤等；同年的《齋經堂石印畫譜彙編》包括當時十大名家。見《申報》，1885.10.16，1885.11.8。

度上也對 1880 年代中期的中國畫報產生滲透作用。

與中國書畫複製品開始興旺的現象平行的，是我們從《申報》上發現 1878 年起大量的書畫助賑報導與廣告。筆者在先行的研究中已經懷疑到書畫助賑不全然是慈善活動，而是一種類似商業促銷的行為^{註 56}。大量的報導與廣告所暗示的是和《申報》發刊類似的背景，美查辦報是因為上海的經濟活動已能提供足夠的閱報人口，連買報紙的錢都掏不出來的人自然買不起畫，而有能力買報紙者固不見得有買畫能力，但能買得起畫的人多半也能看報紙，所以書畫助賑的廣告便利用這個媒體。這個現象是否因為《申報》有一個採取消息的特殊角度？我們大致上可以排除這個可能性，因為許多書畫助賑的消息是廣告，亦即《申報》只是被動接受這些廣告。單獨來看，我們可以認為《申報》上書畫助賑的報導與廣告未必與實際現象同步，亦即我們無法判斷現象先於報導出現假說的時間差距有多少，但當我們將書畫複製與書畫助賑二事連結在一起，我們發現這兩個現象都指向同一個源頭——活絡的中國書畫市場。即使以上兩個證據個別地都不足以充分說明，至少我們可以懷疑中國書畫市場在 1878 年前夕有一個爆炸性的發展。當然，此際中國書畫界的發展仍需要進一步的研究^{註 57}，以構成我們對這兩個現象更完整的置釋脈絡。

中國書畫的複製可以說是申報館重印舊書事業發達的一個同步現象，1884 年申報館刊印《古今圖書集成》是一個值得注意的例子。由於《古今圖書集成》

註 56 吳方正，〈西洋繪畫的中國化詮釋——由申報資料看中國現代化的一些視覺面向〉，中央大學《人文學報》，第 25 期，2002。吳疾道人金繼是我們從《申報》上找到的第一個，也可說是最具代表性的書畫助賑畫家，見《申報》，1878.7.2，之後他的助賑廣告在《申報》上絡繹不絕直到 1905 年，幾乎可說是《申報》上的助賑大戶。見《申報》，1905.7.10。

註 57 沈添一，〈晚清上海的藝術贊助和現代藝術的發展〉，《歷史文物》，2002 年 7 月，No.108，頁 28-35。

卷帙浩繁，其複製需要大量成本與漫長的印刷時間，若由申報館獨資付印，其投資至回收成本的時間將拉長，繼而影響到資金的週轉。因此申報館採取的是招股的方式，刊登在 1884 年 9 月 8 日《申報》上的開印告白稱：「本館糾股排印古今圖書集成...乘外洋各機器在途之時，訪得一名手刻工，造善書者寫成字樣，用黃楊木精鐫端楷鑄成字模，逐日飭工澆字。惟此書須用之字約九千餘萬方足敷手民排印...原價一百五十兩不敷開銷，姑俟日後再行酌量定價」^{註 58}，可知此書以鉛字排版，申報館並為印書另行進口新印刷機。由次年 5 月申報館催繳第二批股銀的告白，我們得知共招了一千五百股，以每股一百五十兩計算，申報館共集資二十二萬五千兩，這應是「古今圖書集成印書局」的由來：1885 年底的《古今圖書集成》出書告白稱：「擬分六期出書，其第一期本可早出，茲因石印事繁，圖畫不能速印，故遲至丙戌年四月始可出書」，書價則自丙戌（1886）年正月至六月底調漲為二百兩，告白中更預告六月後將漲至三百五十兩^{註 59}。綜合這些告白得知，書籍文字的複製基本上仍是活字版鉛印，石印的最大用途還是在圖像的複製，圖一文分別製版。對石印而言，圖或文字的複製是一樣的，但活字版鉛印只能對付文字，在可石印也可活字版鉛印時選擇後者，其理由應在成本效益，亦即在大量印刷時活字版鉛印仍然比石印經濟。使得這種印書事業獲利的是新式印刷機器，但較值得我們關心的是圖像的複製。

從以上資料我們可以發現，自 1878 年點石齋印書局成立後，中國書畫的複製似乎取代了進口版畫。從商品的角度來思考，其理由相當容易理解。首先，就地製造成本降低。其次，中國書畫與西洋版畫相較之下，前者不僅原本就有

註 58 《申報》，1884.9.8，“開印古今圖書集成告白”。

註 59 《申報》，1885.5.3，“請繳第二批古今圖書集成股銀”；1885.9.18，“仿印古今圖書集成樣本告白”；1885.12.31，“古今圖書集成出書告白”。

一個固定的市場（如碑帖楹聯），更容易依據流行品味選擇複製對象，確保銷售成績。相對之下，西畫的市場理由在“新奇”，新奇的原因之一是量少，因此也不易推估其市場走向，尤其，新奇如果不能融入生活脈絡之中，永遠只是零散的異國情調而已。我們不禁要問：洋畫市場消失了嗎？答案的肯定或否定端視我們觀察的角度。如果我們關注的是嚴格的洋畫形式，則至少從《申報》資料所見，洋畫至 1880 年代確實稀疏零落。如果我們的焦點是某種洋畫的定義——機械複製的圖像，則平版印刷引入上海後不久，其發展舞台便很快地一分為二，其一是中國書畫的複製，其二是畫報，兩者的特徵都是圖像內容的本土化。值得指出的是，這個本土化的洋畫不包括《萬國公報》、《格致彙編》類的介紹科學新知的插圖。

肆、畫報與有“畫”的報

點石齋印書局成立後六年，1884 年 5 月 8 日《點石齋畫報》創刊。當日《申報》上的廣告署名者是申報館主人，文曰：「本館新創畫報，特請善畫名手，選擇新聞中可驚可喜之事繪製成圖，並附事略，由點石齋刷印，每月定期數次，每次八圖，由送報者隨報出售」^{註 60}。《點石齋畫報》創刊由《申報》主筆尊聞閣主人作序，稱：「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」，而畫報雖為西洋產物，然在上海「習處既久，好尚亦移」，所舉的實例是「近以法越構釁，中朝決意用兵，敵愾之忱，薄海同具，好事者繪為戰捷之圖，市井購觀，恣為談助」^{註 61}。序文中所謂的戰捷之圖指當時市售“北寧大捷圖”^{註 62}，我們可以注意到

註 60 《申報》，1884.5.8，報首廣告“畫報出售”。

註 61 《點石齋畫報》，初集，廣東人民出版社影印線裝本，廣州，1983；參閱自王爾敏，〈中國近代知識普及化傳播之圖說形式〉，《明清社會文化生態》，商務印書館，

它是“圖”，不是“畫報”。目前學界對於何者為中國第一份畫報尚有許多討論，但爭論何者為第一份畫報並沒有什麼實質意義，因為許多“畫”與“畫報”同源，故討論畫報的起源還必須思考畫的來源。1873年初《申報》便曾報導「英國倫敦畫士來滬...係外國新聞館所遣來者也」^{註62}，洋畫士所作的畫固然是洋畫，將他們為報館所作的畫集合起來不正是畫報嗎？這個英國畫士與1876、77年的天壇圖、長城圖是否有關？可以懷疑，竟無法求證。

我們可以回頭再看看《畫圖新報》。第二卷的內容除中文封面與英文封底—(依原來大小寫方式)The CHINESE ILLUSTRATED NEWS. Moral, Religious, Scientific, INSTRUCTIVE AND ENTERTAINING，尚有四頁獎品與洋行雜項廣告，格致類的〈天文略論〉、〈日蝕辨〉、一篇傳教的〈篤志於道〉、一篇〈題王烈女歌〉，接近四頁的世界要聞與社會新聞，這樣的內容絕非單純的“介紹西方文明及科學知識”所能涵蓋。社會奇聞中一篇〈村民趨時〉還附有全頁插圖，其風格與其他插畫相較之下，差異大得驚人【圖7】，今天我們或許可以名之為“抽象變形”者，在當時人看來應只有“拙劣”二字可以形容。我們可以懷疑這是報館隨意找個人畫張畫來填寫空窗用的，因為像這樣的例子在《畫圖新報》中屢見不鮮，如1880年八月第五卷中搭配〈乘車落水〉的連環漫畫【圖8】。由於這些插畫是因應時事，所以不可能有什麼現成的“模版”可用，與“圖皆出自西人手”的一般認知也有差距，至少這些畫絕非出自那些經過西方學院教育的銅版畫家之手。《畫圖新報》由清心書館承印，第二卷中刊登的《小孩月報》廣告稱：「本書院創設小孩月報已六年矣...又專刻精細花圖，與西國所刻

1997，頁230-231。有以尊聞閣主人即申報館主美查，事實上尊聞閣為申報館主筆房，所以尊聞閣主較可能是申報主筆，見宋軍，《申報的興衰》，上海社會科學院出版社，1996，頁20-21。

註62 《申報》，1884.4.12，廣告。

註63 《申報》，1872.12.9（陰曆）。

無二」⁶⁴，因此假設這些畫是清心書館的中國學徒畫的，可能性反倒更高些。

從《畫圖新報》諸篇文字的性質與插畫的品質看來，“一致性”這個概念似乎從未曾在編輯的腦子裡出現過，如果說雜誌之名本因其雜，在王景綬導中夾幾則花邊也在可接受範圍內，雜誌中插畫品質一而不是風格一參差不齊卻是一種因陋就簡的不得已。這個編輯是教會的洋人或是華人呢？答案仍然在畫報中。1880年《畫圖新報》第二卷中有一篇〈戈將軍小傳〉，附有插圖，圖下文字英文為 The Crown Prince of Prussia，中文為“戈登將軍”【圖9】，文章一開始便說：「將軍譯登，大英屬人也……」。我們得到兩個結論，一是編輯不識英文，二是編輯絕對是華人，因為將戈登當作姓戈名登，是所有洋人都不可能犯的錯，不論這個洋人是否懂英文。這幅畫片實際上已在1879年出現在《萬國公報》上，有趣的是雖然題圖刊出的林樂知介紹戈登文章中，從未有戈登姓戈名登之語，該圖仍然標為〈宮保英人戈總戎登小像〉⁶⁵，由此推想《萬國公報》的編輯仍是華人。和《申報》類似的情況是，對象是中國人的刊物如果要確保銷售市場，或達到推廣的目的，必須由對中國市場嗅覺靈敏的中國人來主控編務。

從現有的《遠報》影印本看，除了初創可兩天中用了幾張西洋銅版畫外，從四月起便只有零散的《點石齋畫報》石版畫，在九月底至十二月初之間，報紙不再有插圖⁶⁶。如果報紙以照相石版印製，則不論是否有圖，製版成本是一樣的。究竟是因為現成西洋畫片用了兩天就售罄？還是報社兩天就發覺“西

註 64 《花圖新報》影印本，頁24。

註 65 《萬國公報》影印本，林樂知主編，清末民初報刊叢編之四，華文書局，頁57，第11頁，頁6597-6598。

註 66 《遠報》影印本，吳相湘主編，中國史學叢書，20，台北學生，民54，缺9月30日至11月30日部份。

國國畫”不對大眾口味？或後來遭到蘇石齋制止轉印？《述報》中插圖消失的原因難以斷定，但可以確定的是報社沒有自己聘用的繪畫人手，其次，畫報中的畫向西轉中的現象，則與我們觀察上海所得相同。另一方面，《述報》的第一發售點為廣州市城內的海墨樓石印書局，海墨樓在 1884 年登載於《述報》上的印刷產品廣告包括書籍與檉聯神帖書畫^{註 67}，在廣州機械複製圖像本土化的情形，仍與我們從《申報》所見的上海如出一轍。

比較《畫圖新報》與《述報》，我們可以發覺，附插畫的刊物其產生背景是照相石印技術，即使插畫的根源是西方的，中國市場很快就要求這些插畫的中國化。《畫圖新報》中的中國產插畫對應的文字是社會奇聞，這些事件通常描述中國人全副適應西洋新事物時所發生的笑話，事件的當下性與地域性降低了由西洋畫家執筆的可能性。值得注意的是《畫圖新報》中，道德、宗教、科學與教育（Moral, Religious, Scientific, INSTRUCTIVE，按：依據原來大小寫）的任務是分派給“報導西方事物的文字”與“西式插畫”的，“本土化”的插畫在刊物中擔當的則是“消遣”（ENTERTAINING）的功能。如果我們承認消遣是餘事，則“以西方為規範”的格式已隱含其中，而且典範所關係到的不只是科學知識而已，“消遣”提供“嚴肅”的入口，（西方的）道德與宗教經過（西方的）科學與教育中介，連接到（中國的）消遣，形成一個知識系統，系統則隱含了分類階層。西式插畫是科學事物的插畫，中國社會新聞是科學事物報導的花邊，中國學習新事物學到的是表面，插圖是文字的表面裝飾，中式插圖則成為表面的表面。中式插圖表面的、消遣的性質在《給石齋畫報》出現之前四年已經由《畫圖新報》預告了。

《畫圖新報》和 1880 年代中期大量出現的畫報比較起來，因為是教會刊

註 67 《述報》影印本，吳相洲主編，中國史學叢書，20，台北學生，頁 54，頁 19。

物，內容還是較嚴肅且知識性較強的，這種情況和《萬國公報》、《格致彙編》類似，宗教的真理隱藏在科學的真理之下。相較之下，1880年代中期的畫報與前代最大的差別是，刊物中的圖像不再多少是被動地收集、拼裝與補充，而是全部中國化，由中國人製作，這種方式使得畫報社掌握圖像的主控權，視需要以專業化的方式製作圖像，畫報中的圖像因此呈現較高的品質一致性。另一方面，中國畫報圖像的消遣性卻已早就形成了。1884年6月4日第三號《點石齋畫報》出售，內容有「李傅相與法使福尼兒議立合約圖...再外國典禮華人罕有見聞，今者馬達加斯加國女主舉行冠禮，一時儀衛盛陳」；1884年6月管可齋印製的《申江名勝圖說》廣告詞說：「係將上海各樣事物一一繪圖貼說，閱者愛其畫之工說之詳價之廉，購歸與妻帑展玩，恍如游遍中江」，其內容有「西國收師口宣十字圖、東洋妓女手撥三弦圖...一品香攜朋吃大菜圖、聚豐園買醉擁名花圖...照相館名花留影圖、公家園異卉爭春圖...」^{註68}。《申江名勝圖說》使用對偶，充滿了章回小說氣息，《點石齋畫報》針對時事，除此兩點外，我們難以區分這兩者有什麼性質上的差異。1890年，吳友如離開《點石齋畫報》另創《飛影閣畫報》，1893年由周慕橋接辦，至1902年時廣告仍稱「新出飛影中西大觀畫報」^{註69}，“中西大觀”四字點出了畫報的基本性質：不僅是題材上的，也是形式上的中西合璧，而“大觀”則暗示了視覺消遣。

我們必須思考為何這個本土化的過程不包括《萬國公報》、《格致彙編》類的科學新知的精密插圖？檢視中國書畫複製與畫報的模式，大致上可說是西方產品的“內容代換”與“形式模仿”。這個模式此刻在科學性插圖卻行不通，表面上的原因固然是在中國沒有可以代換的內容，更重要的是這些“實用”的

註 68 依序見《申報》，1881.9.18，1884.6.4，1884.6.5，廣告。

註 69 《申報》，1890.10.14，廣告“新出飛影閣畫報”；1894.5.9，“周慕橋繪飛影閣畫報展期告白”；1902.3.3，“新出飛影中西大觀畫報發客”。

圖像製作時有一套不可代換的規則——幾何、透視等，難以由表面形式入手直接模仿。大致上，我們必須等到中國開始引進西式教育時，才能在大學堂的圖畫課與小學的圖畫手工科中，看到這種類別重新浮出，例如以幾何來構思形體。限於篇幅，本文在此必須略過對這個問題的更深入探討。

伍、視覺閱讀習慣的改變

今天許多學者常認為清末民初的畫報在開啓民智方面扮演了重要的角色，我們固然不能否認畫報確有傳播新知圖像的功勞，但這個說法值得進一步探討，去除渲染的部份。基本上此時期許多畫報都是文字類資訊的插圖版，尤其許多畫幅皆附有說明文字，但我們應先檢驗“畫”在這些畫報中如何傳遞知識？

首先，我們必須承認，文字作者所採用的體裁與畫家的風格都足以扭曲傳遞的資訊，但這對圖像與文字而言都是普遍現象，值得注意的是不均等的狀況。以 1891 年 9 月飛影閣第三十四號畫報告白為例，說明為：「澳門地方有一客攜一鐵籠，中儲碩鼠一只，重斤許，詢以何用？則云畜以鬥貓者。於是有善貓者輒攜來相鬥，百無一勝。某西人有貓一頭，黃質而黑理，身具斑文，額有玉字，鋼牙鉤爪，雙睛閃爍有光，與之鬥彩百金，搏噬良久，貓敗而鼠勝」⁷⁰。有誰能相信畫家親赴澳門看這場大戰？如果畫家不在現場，他如何畫貓鼠？除了畫家平日所見貓鼠外，他能做的是“根據文字”把鼠畫大點，把貓畫兇猛點；此外我們可以注意到文字中充滿了圖像般的擬喻，文字作者以之“描繪”貓鼠，畫家事實上是將這個“圖畫文字”逆向重建為“文字圖畫”，所以

註 70 《申報》，1891.9.4，廣告“飛影閣第三十四號畫報告白”。

我們所見的畫是畫家的畫，不是事件的畫，除非我們沒見過貓鼠，否則我們從畫上所得到的資訊不會超過從文字所得者。再以一件《點石齋畫報》為例，題為「水底行船」(甲一)，附文：「...船長三百尺，以銅為質，形如卵，中藏機器，設電燈，上下前後左右俱有孔鑲嵌玻璃，以通外視，外附兩輪，一在船底一在船尾，鼓氣其中便可浮沈隨意...」^{註 71}。同樣地，圖所提供的資訊仍不超過文字，原因無他，只因它們都是以文字為本的“插圖”。

如果再以《點石齋畫報》為例，畫報隨報紙附送，但購報者基本上是因為有閱讀文字能力，不是為了畫報而買報紙——至少後一種情況應非常態。1886年《點石齋畫報》的〈畫報招登告白啓〉說道：「天下容有不能讀日報之人，天下無有不喜閱畫報之人」^{註 72}，因此在畫報上登廣告大有用處。廣告之所以稱廣告，在於其廣度而不在於其深度，閱畫報之人雖眾，但能讀報者多能閱畫報，反之則不然，於是高低立判，圖像是一種膚淺、表面、迎合大眾低等理解力的資訊。這是一個貶抑圖像價值的偏頗斷言嗎？我們可以設想：寫〈畫報招登告白啓〉的作者——能讀日報之人，是否願意丟掉閱讀能力，倒退成為只能閱畫報之人？答案不言而喻。前述《申江名勝圖說》的廣告說可以「購歸與妻妾展玩」，也擺明了圖像不是什麼嚴肅的事物。這是早期許多學者——如魯迅、戈公振貶抑《點石齋畫報》之類畫報的主要理由^{註 73}，但近日想為這些圖像平反者實際上也找不出什麼嚴肅的論證，原因在於努力為圖像找到表面下的深層意義時，基本上已經是站在文字的說明立場來看圖像，忽略了視覺圖像的本質，

註 71 《點石齋畫報》，廣東人民出版社，1983，甲一。

註 72 〈畫報招登告白啓〉，《點石齋畫報》第 83 號，1886 年 7 月；轉引自陳平原、夏曉虹，點石齋畫報，圖像晚清，百花文藝出版社，2001，頁 9。

註 73 王爾敏，〈中國近代知識普及化傳播之圖說形式〉，《明清社會文化生態》，商務印書館，1997，頁 279-281；戈公振，《中國報學史》，學生書局，無出版日期，頁 263。

最後只能就圖像能辦到什麼文字功能來找理由，再怎麼都無法超越文字。

畫報最大的作用可說是在於引進西方的視覺表現常規，改造（不是提升）中國人的視覺閱讀習慣。以《點石齋畫報》上署名“明甫”（何元俊）的〈李傅相年七十四之像〉（行一）【圖 10】為例，人物面部以線條勾勒，是中國傳統的白描筆法，但衣服上則施以細點。我們今天將這些細點讀成衣摺的明暗轉折，但這種明暗的再現完全是西方視覺圖像的產物，在單色且無法作漸層表現時作為替代漸層的常規，例如版畫與素描，而這也是照相石版畫的技術限制。然而，十九世紀末的中國人未必作如是觀，山石樹皮可以細線渴筆皴之，人面部的紅線則多半不是輪廓就是皴紋，這也可以解釋為何這些細點只出現在人物的次要部分—衣服，而沒有出現在臉部體積的塑造上，畢竟衣服上施以細點被看成紅點時，只是衣服的花色，塑造臉部體積的細點被看成是紅點時問題就嚴重得多了。畫家從何處學習到這種技巧的？何元俊在另一幅〈龍姿鳳彩〉中表現得很明白，人物是英國維多利亞女王（元八）【圖 11】，除畫面左方的點景靜物外，其臉部體積完全以細點構成明暗的表現，整張畫以防水筆之類的硬筆畫成，這樣的技法完全來自鉛版畫（或銅版畫的印刷複製品），極可能是仿自一件維多利亞女王像版畫。作者在此不必擔心因讀畫者誤讀而賈禍的危險，因為維多利亞女王絕不會認為這些紅點是表現她臉上有黑點，但這種表現方式對當時的中國視覺習慣無疑是一大挑戰。

在前述的這個例子中，畫家“選擇”了西方的技法，他實際上還有其他的選擇，例如固守中國式的白描技法。在一些其他的例子中，畫家則是在照相石版的技術限制下被迫採取西式的明暗塑造方法。在蔡節所作的〈遺與萬年〉（行十二）【圖 12】中，主角是秦檜夫婦的鐵像，周圍旁觀者的深色衣服是以平行直線或交叉線織出明暗，這仍然只是選擇，因為畫家可以用線描圖案製造出不同的暖色，但遇上兩個鐵像，如果不是畫中所選擇用來呈現體積的平行斜線，

畫家只有另兩個選擇：一是全白的“黑”鐵像，二是一團黑的黑鐵像。選擇使用線與色面來構成畫面並非不可能，這種方式是木版畫、日本浮世繪的技法，也是歐洲 1890 年代的後印象主義（Post-impressionism）之後與新藝術（Art Nouveau）大量招貼與插畫所採用的畫面組織方式⁷⁴。

有幾個因素必須納入這個對形式選擇的考量。首先必須注意到，當我們處理畫報的問題時，畫報和綿亙數十年的《申報》一樣，本身也是一個具有歷史性變遷的對象，因此形式資訊傳播的時序對照是先決的，亦即：某種畫面處理方式是否為中國畫家所知曉？但有資訊只是必要條件，令這種視覺手段被使用的充分條件是：新的視覺手段是否具有值得仿效的價值？從這個角度來看，木版畫是被排除的，因為其形式是以繪畫為典範時技術性的不得已。另一方面，1890 年代西方插畫的變革對中國插畫的立即性影響也是被排除的：在 1890 年代的歐美，插畫與高階的繪畫“分享”了一個相同的視覺語言——對繪畫平面性與裝飾性的重視，解除繪畫再現如真幻象（畫得看起來像真的）任務，在插畫的上游因此形成足夠支撐插畫表現形式的視覺文化環節；相反地，在這樣的繪畫形式主義語言未被中國接受前，以平面組織為原則的畫報畫在高階的繪畫中找不到可以“掛鉤”的點，故而仍然以當時最為人接受的“洋畫”——銅版畫、石印複製插畫，以及中國的人物畫、風俗畫為仿效對象，最後以線條與細點——這種與中國畫傳統技法同形的形式語言——來表現明暗便成為唯一的選擇。

事實上，我們可以說畫報畫家相當注意西畫這個範圍的動靜。1896 年，位於上海英大馬路泥城橋的奇園展出美國南北戰爭大畫⁷⁵，《點石齋畫報》

註 74 Jean-Paul Bouillon, *Journal de l'Art Nouveau, 1870-1914*, Geneve, Skira, 1986。

註 75 《申報》，1896.9.28，〈奇園南北花旗大戰圖〉，報導。此畫在上海似乎停留了相當長一段時間，至 1898 年仍可見其蹤跡；《申報》，1898.10.29，〈請看油畫南北花旗大戰圖〉，廣告。

田中明甫（何元俊）所作的〈奇閱讀畫〉（志六）【圖 13】，畫中大半部的畫面是畫家轉畫的南北戰爭戰畫，左方是一多角形的觀畫台。以觀畫台的形式看來，這幅戰畫不僅大，而且展示方式為環視視（panoramic），何元俊畫出他所見到的一美國畫家所畫出的一美國南北戰爭，觀畫的上海人與畫中的美國南北軍以同樣手法繪畫，洋畫的風格被消化成中國畫報的風格，出現一種奇幻的時空交錯，1860 年的美國與 1896 年的中國顯融成一個。促成中國畫家參考西畫的並非只是好奇心或題材的新異性，西畫的形式必須具有一種足資參考的價值，才能逐漸轉化畫報的再現形式，同時畫報的形式便也隱含了價值的傳遞。

幾乎所有對畫報的研究都指出畫報風格明顯地受到西洋影響，另一個無可置疑的影響的來源是日本。在許多接受西方事物的過程中，日本皆走在中國之前：1876 年二月的《格致彙編》中一篇〈日本效學西國工藝〉說道，日本各種仿效西方的工藝歷史只有三年，但用過十年不知會進步到何種地步，相較之下，中國「尚未推廣其事，所重於西法者惟各種軍械而已」⁷⁶。本文無意，也無法處理晚清四十年間視覺文化西化的中日比較問題⁷⁷，截至目前為止由《申報》所得的資料中，晚清四十年間日本對中國的影響始終隱晦不明。這個問題的複雜性在於，在視覺產物方面，中國透過日本學習西洋時，並不認為學習到的是日本，而是將目標放在透過日本所見的「西洋」，這個「中介被視為是透明的」特性使得我們不容易找到直接文字證據。本文在此留下一個缺口，也留下日後研究的起點。

註 76 《格致彙編》，光緒二年丙子，1876 年 2 月；南京古舊書店業印本，第一冊，1992，頁 17-18。

註 77 蘇寶峰，《〈三國〉之印刷學堂：南京大學的前身，1903-1911》，中央研究院近代史研究所，頁 87，論及兩江師範的日本籍教師；陳振謙，《近代中日繪畫交流史比較研究》，安徽美術出版社，2000，基本討論範圍在高階藝徒。寶藤惠秀著，譚汝謙、林啓彥譯，《中國人留學日本史》，香港中文大學出版社，1982 初版。

陸、繪畫評判價值的變遷

1884年《點石齋畫報》創刊時，尊聞閣主人的序文中說：「僕嘗揣知其故，大抵泰西之畫不與中國同，蓋西法罔繪事者，務使逼肖，且十九以藥水照成，毫髮之細，疊層之多，不少缺漏。以鏡顯微，能得遠近深淺之致。其傅色之妙，雖雲影水痕，燭光月魄，晴雨晝夜之殊，無不顯豁呈露。故平視則模糊不可辨，窺以儀器，如深入其中，而人物之生動，尤覺栩栩如活」，至於中國畫家，則「拘於成法，有一定之格局...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」^{註78}。這些“十九以藥水照成”的畫明顯指的是銅版畫的照相石印，而為了畫的敘事能力，“能肖”且“求真”的洋畫是唯一選擇，這可說是從畫報需求的角度來稱讚洋畫的價值。另一方面，中國畫的“工”與洋畫的“肖”之間的差別，從性質的差異被轉化為有價值高下意味的“不真”與“真”，這樣的價值判斷影響十分深遠。

然而，同樣的理由在1878年申報館售洋畫時已經出現，是年5月7日的《申報》首頁廣告稱：「畫家三昧，罄楮難窮，而實不外惟妙惟肖四字。中華自古迄今以善畫名者，無慮數十百家，或以高古勝，或以淡遠勝，或以靈奇遁俏勝，或以簡潔超脫勝，妙則妙矣，而於肖字則或間有未盡合宜者。非敢妄議前賢，實以名畫在前，未免相見形絀耳」，這些令中國畫相見形絀的是「本館近從英國以重價購取泰西著名畫師之畫凡數百種」，其賣點是「畫日則睹之有色，畫風則聽之有聲，畫海豪境也，而細膩熨貼，可辨東西南北之殊，畫雪寒景也，而渲染分明，便有春夏秋冬之別。他如畫人物則栩栩欲活，畫花草則奕奕有神，且於遠近深淺之界不爽毫釐，陰陽反正在之交若合符節」，為了增加這

註 78 《點石齋畫報》，初集，廣東人民出版社影印線裝本，廣州，1983。

此名畫的價值，「本館又延中華善書人，每幅留題，龍蛇飛舞紙上，具有軒昂之勢，合之可稱雙璧」^{註 79}。在此，畫道被包含在“惟妙惟肖”四字中，以這個標準，中國畫毫無競爭能力，唯一能與洋“畫”匹敵的是中國“書”，因為不屬於同一類。這樣的說詞當然有幾分是出於推銷洋畫的目的，但作者不可能希望讀者認為他是為了推銷畫才這麼說的，所以無論我們懷疑作者有何動機，講的是不是實話，值得思考的是這些論述在讀者中引起的效應。

這兩篇文章的筆調十分接近，我們不禁要問作者是誰？首先應排除美查，一個英國商人能有如此高的中文造詣實令人難以置信，因此很可能是由美查找半報館主筆捉刀。《申報》的第一任主筆是蔣芷湘，1884年考中進士，離開報館，接任者為錢昕伯，體弱多病，因此常由何桂笙（鑄）總編，另一個較活躍的主筆是黃協瑛（式權）；錢因近視，自號「霧裡看花客」，何自署「高昌寒食生」，黃則號「申左夢曉生」^{註 80}。1887年《申報》上登載澆香軒主與三人相唱和的詩三首^{註 81}，但三人中與畫家往來最多的似乎是何桂笙。1884年吳友如畫的《申江勝景圖》冊中共收入62幅畫，每幅畫皆對應另一頁的題詞，其中《江海北關》一圖就是何桂笙以高昌寒食生署名題字，這也是圖中題字中唯一留下署名的例子^{註 82}。至遲自1885年起，我們時常在《申報》上讀到何桂笙為畫家題畫詩^{註 83}，從1892年的一則廣告我們甚至發現何桂笙兩年前即曾為畫家訂潤

註 79 《申報》，1878.5.7，廣告。

註 80 宋軍，《申報的興衰》，上海社會科學院出版社，1996，頁19-21，58-59。

註 81 《申報》，1887.7.22。

註 82 《申江勝景圖》，廣文書局重印本，頁70，上卷頁45。

註 83 《申報》，1885.11.6，洪魯泉以畫梅助賑，何桂笙以詩應和；1890.1.7，周忠黎瀾何桂笙題蘇月真山水畫經；1890.1.7，何桂笙題方錦眉五圖補續書畫；1890.2.2，何桂笙題梅鷺圖；1890.3.3，何桂笙題江中吳秋門孝廉手繪十八羅漢手卷；1890.3.5，吳秋門孝廉擬杜少陵後出塞詩意作畫索題於何桂笙；1890.3.10，陳冠玉畫說以沙山春先生手繪人物索題於何桂笙；1891.4.21，曹國山天運松石白房印譜

格⁸⁴。如果《申江勝景圖》中的題字真為何桂笙親筆，就書法用筆來看，其題畫應不止一件；圖冊有序，作者署名瀛洲經鋤黃逢田；《點石齋畫報》序文作者署名美查並用印，但這兩篇序文的字體卻與何桂笙以高昌寨食生署名的題字十分接近【圖 14】，題字者都是何桂笙嗎？我們尚不敢作此斷言，但有理由懷疑前段所述的兩篇文章皆出自何桂笙之手。

1888 年起，《申報》上有許多何桂笙以圖記為名的文章，如〈崑蘭雅集圖記〉、〈折桂送行圖記〉、〈東籬採菊圖記〉、〈求聲圖說〉⁸⁵，值得注意的是這些“圖記”關係到的圖都是攝影。如果這些攝影是應何桂笙要求而作的，則我們可以懷疑這些圖記中對攝影的喜挾只是由於何桂笙的個人喜好。但何桂笙只是以旁觀者的態度記下聚會中攝影圖記這件事，可以猜想當時應有不少文人雅集常攝影留念。折桂送行寓攝於徐園中的雙清別墅，何桂笙對像片中自己的評語是「殊覺酷肖」，與會者之一為畫師尤篋江，何桂笙說：「篋江擅繪事，將來從照相中摹而出之，稍稍拓大，另加點染成一冊頁，用微題詠，亦韻事也」，這段文字明顯道出以攝影為臨摹範本的作法似乎已為當時畫家採用，而且也為文人接受，何桂笙本人就時常是“用微題詠”的對象，這樣的畫不免也揆取了攝影的形式價值一醋焉，這同時也是《申報》推銷洋畫與《點石齋畫報》出刊時所肯定的洋畫價值。對於畫像酷肖的推崇，何桂笙並非特例，1891 年《申報》上有一篇王韜所作的〈題金靜芳校書焚香讀書圖〉⁸⁶，王韜說畫家宋子

後。

註 84 《申報》，1892.4.21，廣告，〈滄溟黃春堂高昌寨食生訂浣書樓女士書畫潤三〉。

註 85 《申報》，1888.4.7，〈崑蘭雅集圖記〉：8.28，〈折桂送行圖記〉：11.22，〈東籬採菊圖記〉；1892.4.27，〈求聲圖說〉。文皆署名高昌寨食生。

註 86 《申報》，1891.5.26，〈題金靜芳校書焚香讀書圖〉：「金靜芳，校書也」，王韜以文中人物之一八款樓主稱道其藝：「靜芳餘機獨張，香名早飲，頰嬌音律...所唱蕩曲幾於帶過行雲，珠喉玉串，不啻一字一金」，購宋子喬稱道其色：「芙蓉如面柳如眉，秋水為神玉為骨，麗品也，亦神品也」。因此，此圖實為一種文人雅士級的海

谷「擅丹青而尤工寫照，每為人作一圖，描摹維肖，神情意態栩栩欲活，鬚眉生動如現紙上」，這段話幾乎要令我們為六法重新排序，另一方面這樣一些與攝影、洋畫類類的評斷標準，也暗示了二者首先衝擊的中國畫類是人物肖像。1892年，寶記照相館的廣告中，照相館主人為照相尋求找存在的時空，說：「往古來今，生於世界中，必作世界事，氣數使然，時勢使然，其無足怪也明矣」^{註 87}，顯示的是西方新事物同時滲透了社會的高層與基層，對照相館的顧客而言，新奇事物不是花骨，而是有了一個嚴肅的價值。

在 1889 年的〈徐園書畫會記〉中，何桂笙記載了到會者共二十八人，包括日人鹽田一堂、俞笠江、胡鐵華、鄧鐵伯等，還有未到、但時常出現在《申報》書畫助賑報導中的金兌源^{註 88}；1892 年何桂笙的〈徐園書畫會記〉中，記載到會者有虛谷，任伯年，蒲華等二、三十人^{註 89}，這樣的雅集幾乎包含了當時上海著名的書畫家。值得注意的是至少從 1880 年代中期，有一批像何桂笙這樣的中國傳統文人，不僅保有對傳統書畫的品味與價值判斷，同時也接受了包括西畫在內的西方事物價值，而且其聚會消息見諸報端。從《申報》所見，我們可以推測上海的繪畫界似乎至少到 1890 年代，並未有涇渭分明的中西畫兩邊，而是籠統地包容在傳統的文人書畫圈子中，在這個圈子中不少人對西法採取較開放的態度，這無疑暗示上海一種新形態的知識份子的出現。在這些文人聚會中，我們可以推斷參與者分享了一些共同的價值判斷，包括受到洋畫所帶來的繪畫價值的移動。

三名妓詞，本文擬暫時擱置上海青樓與攝影、肖像畫的關係。

註 87 《申報》，1892.2.29，廣告，〈寶記自製中國書畫印相法〉。

註 88 《申報》，1889.2.28，高昌霖食生，〈徐園書畫會記〉；免痴道人金繼是我們從《申報》上找到的第一位以書畫助賑的畫家，見《申報》，1878.7.2，之後他的助賑廣告在《申報》上絡繹不絕直到 1905 年，幾乎可說是《申報》上的助賑大戶。見《申報》，1905.7.10。

註 89 《申報》，1892.4.13，高昌霖食生，〈徐園書畫會記〉。

柒、結 語

晚清四十年間，圖像的機械複製所造成的影響是不可輕忽的。即使這些機械複製產品只是原作的替代物，它們首先以龐大的量使得大眾得以分享從前只有少數人擁有的圖像。其次，由西方引進的複製技術設下了形式表現的限制，同時引進了複製技術的產品，中國在接受技術之際，也接受了產品內含的閱讀規則^{註 90}。從這個觀點，“栩栩如活”的標準也是令《點石齋畫報》之類的印刷品在 1900 年前夕失掉繼續存在理由的原因，在照相網點與珂羅版技術達到量產的技術層次後，能顯示灰階的攝影複製便取代了舊日的照相石印^{註 91}。另一方面，如果我們承認圖像的表面價值與內含價值相連，觀看藝術圖像的視覺習慣並不會只限於圖像，而是會擴散到思考方式。我們尤其應該注意到，有一些種類的視覺圖像的製作（而不是內容）包含了知識的基礎，在未曾學習知識前，這些圖像無法逕行透過表面來模仿。洋畫的價值因此連結上西學，西方視覺圖像在中國的傳播採取的是一個迂迴的路徑。

雖然如畫報類的圖像性質基本上是表面的、娛樂性的，但當這些大量的圖像進入生活脈絡，逐漸改變中國人的視覺習慣後，隨之而來的是圖像分類或分化的出現，分類則意味著新的與更高階產品的需求。從這個角度，1900 年代的新式戲園與照相館佈景顯示了大眾品味上的一個質變，其中有中國事物的洋化，也有西洋事物的中國化^{註 92}。1910 年南洋勸業會場中設置了美術與教育兩

註 90 參考 Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford & New York, Oxford Univ. Press, 1972.

註 91 例如，《申報》，1903.7.3，〈北京庚子事變照相大冊〉；1904.12.10，〈日俄戰爭寫真照相圖第二集〉。

註 92 吳方正，〈西洋繪畫的中國再詮釋——由申報資料看中國現代化的一些視覺面向〉，中央大學《人文學報》，第 25 期，2002。

館，《申報》報導了兩江師範圖畫科畢業生呂澂與汪孔祁的畫作，都是油畫^{註93}。同年七月，周湘主持的上海油畫院圖畫速成科招生，標榜的是「最新西法繪像術」^{註94}，預告了一個商業美術與西畫教學新時代的來臨，值得注意的是在此之前數年，中國已開始推動西式教育制度，在中小學課程中引入了圖畫手工科^{註95}。從晚清四十年間的《申報》藝術條目與其他與機械複製圖像相關資料所見的，是一個為這個新時代開路的過程。

註 93 《申報》，1910.6.9，〈南洋勸業會場見聞錄〉。

註 94 《申報》，1910.7.1，上海油畫院招生廣告。

註 95 宋恩榮審定，章誠、張援編，《中國近現代藝術教育法規彙編，1840-1949》，學校藝術教育研究叢書，教育科學出版社，1997；《中國教育史研究》，近代卷，陳學恂主編，分卷主編田正平，華東師範大學出版社，2001。



圖 1. 1876 年《格致彙編》中插圖

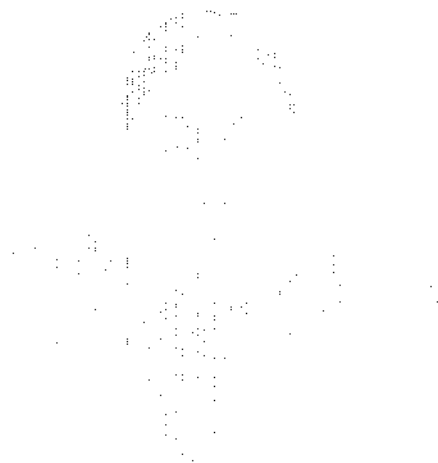


圖 2. 1877 年《格致彙編》中插圖，李壬叔畫像



圖 3. 1880 年《花圖新報》中插圖



圖 4. 1881 年《花圖新報》中插圖



圖 5. 1884 年《述報》中看圖

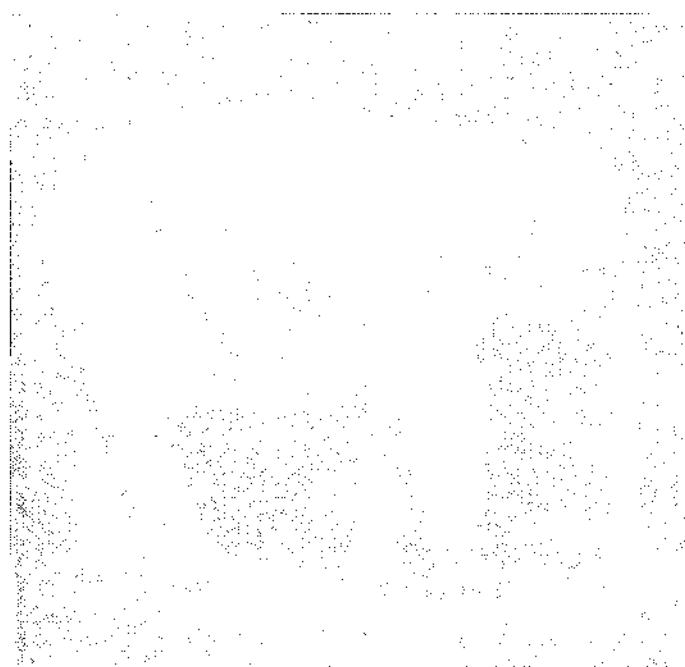


圖 6. 1884 年《點石齋畫報》，甲五，〈暹羅白象〉



圖 7. 1880 年《花園新報》中插畫，〈村民趨時〉



圖 8. 1880 年《花園新報》中插畫，〈乘車落水〉



圖 9. 1880 年《花園新報》中插畫，〈戈登將軍〉

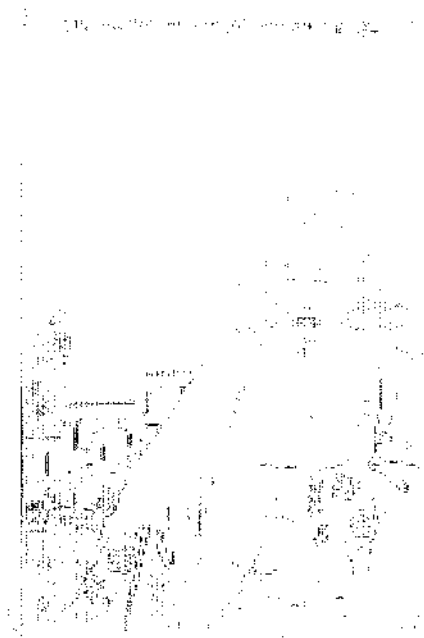


圖 10. 《點石齋畫報》，行一，〈李傅相行年七十四之像〉



圖 11. 《點石齋畫報》，元八，〈龍姿鳳彩〉



圖 12. 《點石齋畫報》，利十二，〈遺臭萬年〉

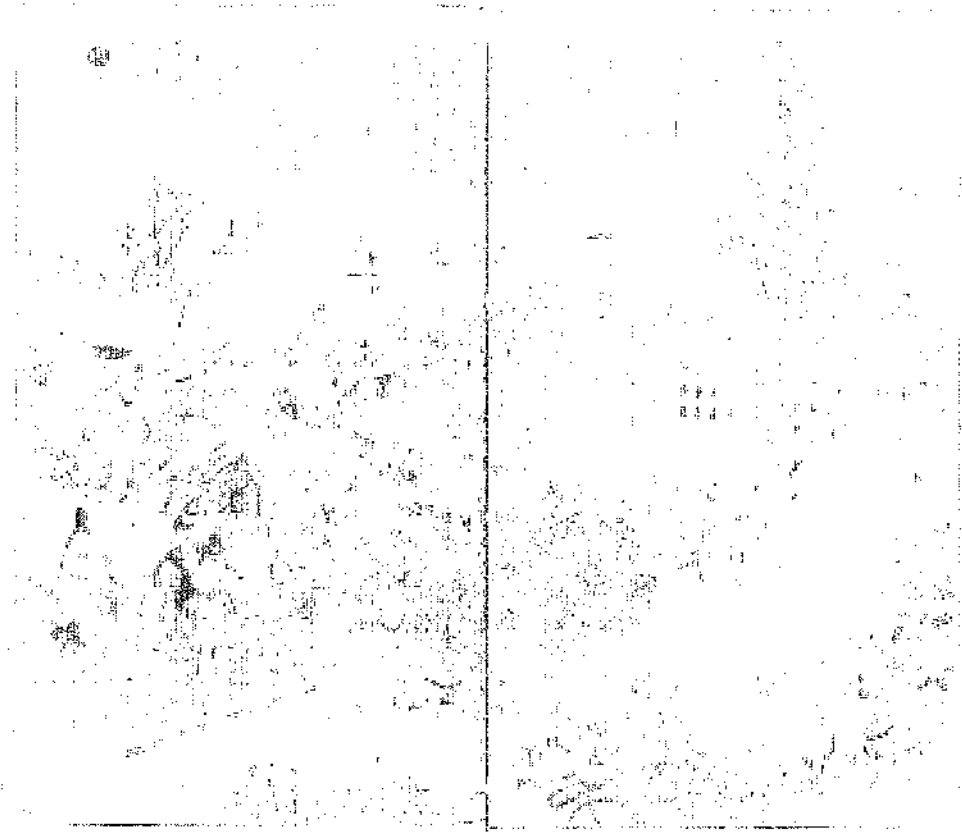


圖 13. 《點石齋畫報》，卷六，〈奇園讀畫〉



圖 14. 二一 點石齋畫報序文，中 申江勝境圖序，下 申江勝景圖中題辭

Aspects in Shanghai Visual Culture During the Last 40 Years of the Qing Dynasty

*Wu Fang-Cheng**

Abstract

While Chinese movable type printing technology once had a great influence on the West, Western printing technology had a similarly large reverse impact on China in the 19th century. The impact was of two kinds: one was the replacement of human labor through machinery, and the second was the introduction of lithography. When lithography and another reproducing technology, photography, combined to produce photolithography, the effects of other kinds of printing could be “copied.” Furthermore, it could modify the dimensions of the copied work, an advantage that put it far ahead of other types of printing. Its greatest impact was in the area of printed images, including illustrated magazines and copies of Chinese paintings. The possibilities and limitations of photolithography were very important, because it forced those who worked with it to exercise the possibilities to their fullest extent and to respect its limitations. Because of this, some images were not suitable for copying, and the techniques of the

*Associate professor, Graduate Institute of Art Studies, National Central University

people who were using photolithography to copy paintings could not go beyond one-color lines and surfaces. Consequently, the forms of Western paintings, through the technology of printing, gradually began to extend its influence on China.

Key words : printing, photolithography, prints, illustrated magazines, copies of Chinese painting and calligraphy