

以圖像為中心

——關於《點石齋畫報》

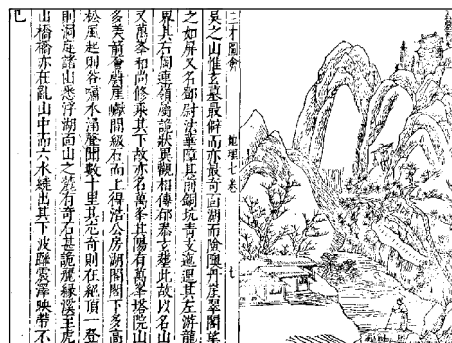
• 陳平原

在《點石齋畫報緣啟》中，尊聞閣主人——即《申報》的創辦者、英國人美查(Ernest Major)驚訝於中國之報紙已盛行而畫報則獨缺，並對此現象做了如下解讀：中國人重文字而輕圖像。為了提倡以圖像為中心的報刊，美查追根溯源，強調「然而如《圖書集成》、《三才圖會》，與夫器用之制，名

物之繁，凡諸書之以圖傳者，證之古今，不勝枚舉」。不過，此類有「圖」之「書」，與今日在西方已蔚為奇觀之「畫報」，仍有很大差異。關鍵在於，前者之「圖」，並無獨立價值，乃不得已而為之。「顧其用意所在，容慮乎見聞混淆，名稱參錯，抑僅以文字傳之而不能曲達其委折纖悉之致，則有不得已於畫者，而皆非可以例新聞也。」^①

美查批評中國人相對來說注重文字而忽略圖像，偶有「圖書」傳世，也是基於名物混淆的擔憂，而並非以圖像作為另一種重要的敘事手段，這點沒有說錯。可接下來，美查深入開掘，希望找到中國人過於迷信文字魅力的根源，就有點捨本逐末了：「於此見華人之好尚，皆喜因文見事，不必拘形迹以求之也。僕嘗揣知其故，大抵泰西之畫，不與中國同。」中西畫法不同，如此「一目了然」的文化差異，是否能夠導致對於文字與圖像的價值判斷的巨大差異，美查沒有來得及詳細論證，只是直觀感覺到「中國畫家拘於成法，有一定之格局，先事布置，

《申報》的創辦者、英國人美查批評中國人相對來說注重文字而忽略圖像，偶有「圖書」傳世，也是基於名物混淆的擔憂，而並非以圖像作為另一種重要的敘事手段，這點沒有說錯。可接下來，美查希望找到中國人過於迷信文字魅力的根源，就有點捨本逐末了。圖為明萬曆年間刊本《三才圖會》。



然後穿插以取勢」，這種表現技法以及背後隱藏的審美趣味，使其無法成為敘事的良好工具。「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？」^②講求筆墨情趣，排斥「能肖」，不求逼真，這只是宋元以降中國文人畫的傳統，不足以涵蓋整個中國繪畫。更何況，在文人畫傳統尚未真正形成時，中國人已經在感慨「圖像世界」的失落了。

宋人鄭樵著《通志略》，其中的《圖譜略》「索象」則專門討論了「圖」、「書」攜手的重要性，並對時人之輕視圖譜表示大不以為然：

見書不見圖，聞其聲不見其形；見圖不見書，見其人不聞其語。圖，至約也；書，至博也。即圖而求易，即書而求難。古之學者為學有要，置圖於左，置書於右；索象於圖，索理於書。故人亦易為學，學亦易為功，舉而措之，如執左契。後之學者，離圖即書，尚辭務說，故人亦難為學，學亦難為功。

既然古之學者早已形成「左圖右書」的閱讀傳統，為何宋人有「見書不見圖」之弊呢？關鍵在於，圖譜傳世的可能性，遠不及文字書籍。而這，必須追究《七略》創立體例時之收書不收圖。在鄭樵看來，劉向、劉歆「父子紛爭於章句之末，以計較毫厘得失，而失其學術之大體」。對於「劉氏之學，意在章句，故知有書而不知有圖」，鄭樵持強烈的批評態度。

將整個中國文化重文字而輕圖像的偏頗，歸結為個人的學術傾向，未免過份抬舉了劉氏父子。在《通志略·圖譜略》的「原學」則，鄭君進一步分

疏，將其時佔主導地位的辭章之士與義理之士，同樣置於被告席上，認為正是他們之間熱火朝天的互相攻訐，模糊了「實學」與「虛文」的邊界，使人誤認為一切才識均繫於「語言之末」：

要之辭章雖富，如朝霞晚照，徒焜耀人耳目；義理雖深，如空谷尋聲，靡所底止。二者殊途而同歸，是皆從事於語言之末，而非為實學也。所以學術不及三代，又不及漢者，抑有由也。以圖譜之學不傳，則實學盡化為虛文矣。

作為史家，鄭樵排斥「虛文」而注重「實學」，故特別強調圖譜對於經世致用的意義：「若欲成天下之事業，未有無圖譜而可行於世者。」依照這個思路，鄭君在《通志略·圖譜略》的「明用」則，特別條分縷析了對於古今學術有用的十六類圖譜：

今總天下之書，古今之學術，而條其所以為圖譜之用者十有六。一曰天文，二曰地理，三曰宮室，四曰器用，五曰車旗，六曰衣裳，七曰壇兆，八曰都邑，九曰城築，十曰田里，十一曰會計，十二曰法制，十三曰班爵，十四曰古今，十五曰名物，十六曰書。凡此十六類，有書無圖，不可用也。

這裏所說的天文地理、名物器用等，基本上都處於靜止狀態，可以幫助學者理解過去的時代，但本身並不承擔敘事的責任。也就是說，對於「歷史」的敘述與閱讀來說，此等至關重要的「圖譜」，依舊只能起輔助作用。

元明以降小說戲曲之繡像，使我們對於圖像可能具備的「敘事」功能，

既然古之學者早已形成「左圖右書」的閱讀傳統，為何宋人有「見書不見圖」之弊呢？關鍵在於，圖譜傳世的可能性，遠不及文字書籍。而這，必須追究《七略》創立體例時之收書不收圖。

「以圖像為主」這一敘事策略，使得《點石齋畫報》的創辦者，一改報刊對於文字編輯的重視，將網羅優秀畫師作為主要任務。《點石齋畫報》創刊伊始，《申報》上連續九天頭版頭條強力推薦，宣傳的重點，在畫面而非文字。

清影宋本《列女傳》

有了進一步的了解。可實際上，中國畫家之參與「敘事」，遠比這古遠得多。最容易聯想起來的，是目前不難見到的影宋刊《列女傳》。近人葉德輝曾引錄徐康的《前塵夢影錄》，說明「繡像書籍，以宋槧《列女傳》為最精」。但最精並非最古，只不過別的「圖書」沒有留傳下來而已。徐氏同樣強調中國曾有過書圖並舉的時代^③：

吾謂古人以圖書並稱，凡有書必有圖。《漢書·藝文志》《論語》家，有《孔子徒人圖法》二卷，蓋孔子弟子畫像。武梁祠石刻七十二弟子像，大抵皆其遺法。而《兵書略》所載各家兵法，均附有圖。……晉陶潛詩云：「流觀山海圖」，是古書無不繪圖者。顧自有刻板以來，惟《繪圖列女傳》尚存孤本。

只可惜「山海圖」等沒能流傳下來，中國人「以圖敘事」的傳統始終沒有真正建立。即便讓今人讚歎不已的繡像小說戲曲，其中的圖像仍然是文字的附庸，而不曾獨立承擔書寫歷史或講述故事的責任。



這就回到了美查的基本判斷：此前中國人之使用圖像，只是補充說明，而並非獨立敘事。因「僅以文字傳之而不能曲達其委折纖悉之致」而採用圖像，與有意讓圖像成為記錄時事、傳播新知的主角，二者仍有很大差異。而畫報的誕生，正是為了嘗試第二種可能性。即，以「圖配文」而非「文配圖」的形式，表現變動不居的歷史瞬間。

「以圖像為主」這一敘事策略，使得《點石齋畫報》的創辦者，一改報刊對於文字編輯的重視，將網羅優秀畫師作為主要任務。而關於畫報的宣傳攻勢，也多着眼於此。《點石齋畫報》創刊伊始，《申報》上連續九天頭版頭條強力推薦，宣傳的重點，在畫面而非文字：「其摹繪之精，筆法之細，補景之工，諒購閱諸君自能有目共賞，無俟贅述。」^④一個月後，《申報》上又刊出點石齋主的〈請各處名手專畫新聞啟〉，宣稱對畫師採取特殊政策：「如果維妙維肖，足以列入畫報者，每幅酬筆資兩元。」^⑤此前，《申報》不必為文章的作者付酬。《申報》創刊號上刊出的〈申報館條例〉，答應優惠「騷人韻士」所撰的竹枝詞、長歌紀事或名言讜論，但「概不取值」^⑥。如今破例為畫師支付報酬，自是說明美查對畫報的市場前景充滿信心，同時凸顯了畫師的重要性。同一天的《申報》上，除了〈請各處名手專畫新聞啟〉，點石齋主人還有另一則啟事，這回是為所刊書籍插圖而「招請名手」^⑦：

啟者：本齋新得奇書數種，均屬未刊行世者。其事可驚可喜，而筆墨之精妙，真所謂翮若驚鴻，矯若游龍，要非尋行數墨家所能望其項背。惟有說無圖，似欠全美。故特招請精於繪事

者，照說繪圖，裏成是事。如有丹青妙手，願與此書並傳者，即照前報所登畫幅尺寸，繪成樣張，寄至上海點石齋帳房。一經合用，當即函請至本齋而議一切。此布。

「奇書數種」並非「均屬未刊行世者」，點石齋「招請精於繪事者」配圖刊行的書籍，不少是流傳甚廣的名著。比如1884年點石齋刊行的《鏡花緣》便增加了新圖百幅，理由是：「特有奇書，而無妙圖，亦一憾事。」經由畫師的「神存目想，人會手撫」，於是「兩美合並，二妙兼全」^⑩。

為奇書「照說繪圖」，這在中國的雕版印刷史上，可謂源遠流長。目前發現的存留最早的刻印書籍、鐫刻於唐咸通九年(868)的《金剛經》，已經是圖文並舉。從敦煌藏經洞發現的佛教版畫以及變文、曆書看，唐五代時期，雕版印刷已經在傳播佛教、普及文化以及服務民眾日常生活方面發揮很大作用。而這，為宋元以降的版畫以及文學插圖，「開拓了廣闊的發展道路」^⑪。傅惜華先生所編《中國古典文學版畫選集》，收錄了元明以降兩百餘種書籍的插圖八百餘幅^⑫，使我們對於古人之為奇書插圖的認識，不再局限於小說戲曲的全相或繡像。不只敘事性質的說唱(如《臨凡寶卷》)、傳記(如《閨範》)、游記(如《海內奇觀》)等，就連純粹抒情或發表議論的詩(如《唐詩鼓吹》)、詞(如《詩餘畫譜》)、散曲(如《太霞新奏》)、古文(如《古文正宗》)等，也都可以配上精彩的圖像。

如此追求「兩美合並，二妙兼全」的出版理念，並非千年不變；在不同的歷史時期，受人力物力以及整體文化氛圍的制約，圖文之配合方式不盡相同。比如，「元朝版本中的插圖本是



明萬曆刊本《古文正宗》

為教育水平較低的讀者而製作；但在明朝時，圖繪本身的藝術性得到肯定，對讀者增加其誘惑力，購書者在明清期間大量增加^⑬。倘就構圖之飽滿、刀法之精密、風格之遒勁，以及畫師與刻工之配合默契而言，明代後期很可能是達到了極點。讀者的欣賞口味與出版家之文化理念互相激蕩，圖像本身的獨立性得到普遍的認可，書籍插圖被作為藝術品來苦心經營。入清以後，這一大趨勢雖略有減弱，卻並未遭受太大的挫折。只是在乾隆末年近代印刷術輸入中土以後，雕版插圖書籍的製作，方才日漸凋落。

在版畫史家眼中，銅版和石印等印刷術的興起，使得「當時的小說、戲曲和其他用書，大多數不再用版畫插圖，因此具有悠久歷史的版畫藝術，便一蹶不振」^⑭，實在令人痛惜。可換一種眼光，石印術的引進，大大簡化了書籍插圖的製作過程，因而使得

為奇書「照說繪圖」，這在中國的雕版印刷史上，可謂源遠流長。目前發現的存留最早的刻印書籍、鐫刻於唐咸通九年的《金剛經》，已經是圖文並舉。從敦煌藏經洞發現的佛教版畫以及變文、曆書看，唐五代時期，雕版印刷已經在傳播佛教、普及文化以及服務民眾日常生活方面發揮很大作用。

在圖文並置的《點石齋畫報》中，不只是刻工消失了，連文字作者也都隱身幕後，畫師成了第一作者。這一變化，非同尋常，起碼使得史家之談論《點石齋畫報》，只能從圖像入手。畫師不再滿足於只是為「真所謂翩若驚鴻，矯若游龍」的絕妙文章配圖，而是要求文字作者「看圖說話」。

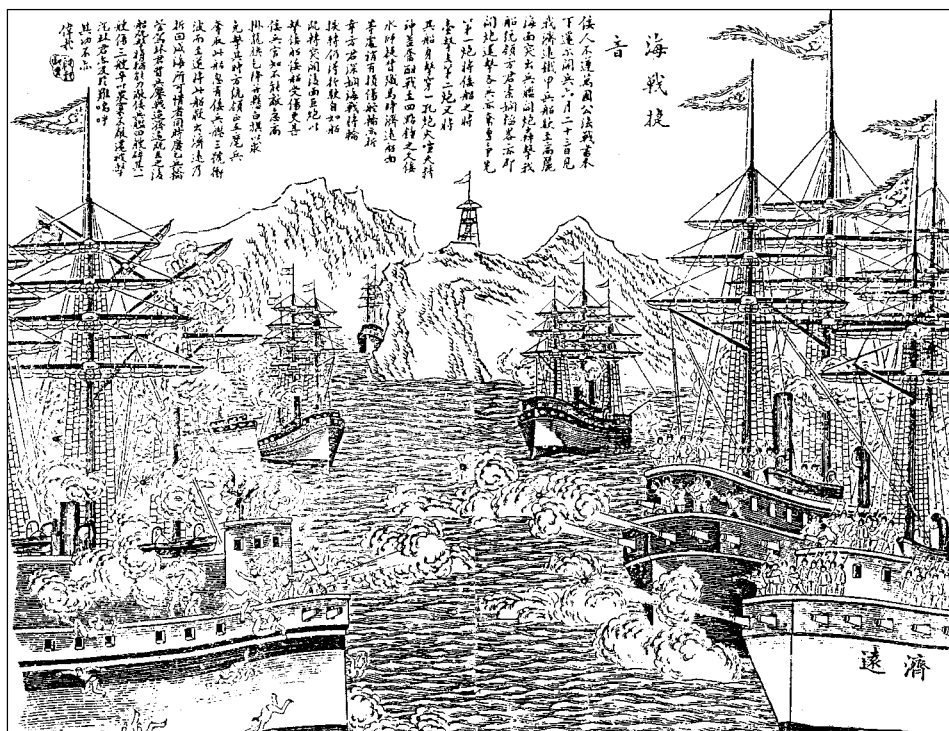
陳洪綬《水滸葉子》

「全像之書，頗復騰踴」^⑬，確實功不可沒。在雕版印刷時代，必須是畫家與刻工配合默契，方才可能創作出完美的圖像。以《列仙酒牌》的雕板過程為例，任熊和蔡照初互相琢磨，不斷改換原稿和刻板，以求達到刀法和筆意的統一，取得完美的藝術效果。依蔡氏自序：「任子渭長，仿老蓮葉子格，繪列仙四十有八軀，余鍥之梨版，五閱月而工始歲。」如此認真執着，任氏天縱不羈之才，配上蔡君刀筆淋漓之趣，方才成就此清代晚期版畫中的雙璧，足以和陳老蓮、黃子立合作的《博古葉子》媲美^⑭。而採用石印技術，「不用切磋與琢磨，不用雕鏤與刻畫」，擺脫了雕刻工藝限制的畫師，基本上獨立創作，工作效率自是大大提高。故晚清石印小說戲曲風行一時，「長篇巨制，插圖往往多至數百幅」；且因「書肆翻印小說多情名手作畫，其細致生動亦復可喜」^⑮。



作為插圖，版刻和石印的藝術效果當然很不一樣；這裏關注的，只是圖像的位置及存在意義。在圖文並置的《點石齋畫報》中，不只是刻工消失了，連文字作者也都隱身幕後，畫師成了第一作者。這一變化，非同尋常，起碼使得史家之談論《點石齋畫報》，只能從圖像入手。畫師不再滿足於只是為「真所謂翩若驚鴻，矯若游龍」的絕妙文章配圖，而是要求文字作者「看圖說話」；若吳友如甚至中途撤出，自立門戶，辦起了《飛影閣畫報》。《點石齋畫報》的主要畫師，除了吳友如，還有金蟾香、張志瀛、田子琳、何元俊、符良心、賈醒卿、周慕橋、顧月洲、馬子明、吳子美、葛龍芝等。在攝影技術被普遍應用於畫報之前，畫師的作用無疑是決定性的。其「出力最多，能耐最大」，不只體現在「他們經常根據報紙消息、通訊、傳聞以及現場採繪，作出圖畫，大部分反映了當時的社會情景」^⑯，還落實為根據已有照片和國外畫報重新繪製，以便統一體例。

由於畫報主要依賴畫師而非文字作者，後人追憶以及史家研究《點石齋畫報》時，多集中在曾經出任主筆的吳友如^⑰。連帶着，《點石齋畫報》也被不少美術史家所關注。追蹤吳友如的筆墨技巧，人物畫方面可以一直上溯到任熊乃至陳洪綬，可《點石齋畫報》真正的意義，在時事畫而非技巧上更為成熟的人物畫或風俗畫。鄭逸梅關於吳友如和《點石齋畫報》的回憶，頗多失誤，不過以下這段話還是可取的：「吳友如在這石印有利條件下，就把新事物作畫材，往往介紹外國的風俗景物，那高樓大廈、火車輪船，以及聲光化電等科學東西，都能收入畫幅。」吳氏置諸多守舊畫家的責難於不顧，



在攝影技術被普遍應用於畫報之前，畫師的作用無疑是決定性的。其「出力最多，能耐最大」，不只體現在「他們經常根據報紙消息、通訊、傳聞以及現場採繪，作出圖畫，大部分反映了當時的社會情景」，還落實為根據已有照片和國外畫報重新繪製，以便統一體例。左圖取自《點石齋畫報·樂集十》。

「一心從事新的寫真」，在他的影響下，「畫新事物成為一時時尚」^⑩。阿英稱《點石齋畫報》中「繪圖之最足稱且見功力者，為『風俗畫』」。此類大規模作品，大都出自吳友如手^⑪。可《點石齋畫報》的真正貢獻，仍在「時事畫」^⑫：

該報內容以時事畫為主，筆姿細致，顯受當時西洋畫影響。關於「中法戰役」、「甲午中日戰爭」，頗多佳構。此外如朝鮮問題，緬甸問題，亦皆各印專號，以警惕民眾。國內政治，繪述得也很多，但內容不外歌頌，足稱者卻很少。

1890年吳友如轉而創辦《飛影閣畫報》，規模和體制上模仿《點石齋畫報》，「但『飛影閣』究不如『點石齋』，其主要歧異點，在前者強調時事記載；而後者則着意刻畫仕女人物，新聞則止於一般社會現象」^⑬。

版刻圖像之表現時事，固然不若石印之便捷，可光緒年間崛起的「改良年畫」^⑭，其對於時局以及新生事物的

強烈興趣，同樣值得關注。比如，《外國人做親》之表現租界裏的西洋風俗，《火車站》之熱心傳播文明新知，《劉提督水戰得勝圖》之描述黑旗軍領袖劉永福領兵於北寧痛擊法軍的戰爭場面，《女子自強》之提倡新思想^⑮，此等改良年畫，雕刻技法未見嫻熟，可稚拙中自有神氣在，令人驚歎民間藝人的藝術想像力以及趨新願望。

畫報之創辦，雖然涉及繪畫領域的革新，由「以能工為貴」，講求筆墨氣韻，轉為「以能肖為上」，注重畫面的敘事功能。可中國畫的長短，遠非一句是否「逼真」所能涵蓋，美查立足中西畫法差異的比較，未必妥帖^⑯。倒是取新聞事迹之穎異者或新出器物「皆為繪圖綴說」這一思路，得到了真正的落實。也就是說，談論《點石齋畫報》在藝術史上的意義，在我看來，遠不及其在文化史上的貢獻容易得到學界的承認。

為何需要創辦以圖像為主的報刊，美查並沒有詳細的論述，只是一句「畫報盛行泰西」，再加上中法戰爭



光緒年間「改良年畫」
《外國人做親》。

時「好事者繪為戰捷之圖」大受歡迎的具體經驗。作為兼具良好的文化修養與商業眼光的外國人，單憑這遠近中西兩種經驗，就足夠促使其下決心開創一番大事業。日後的學步者，方才有必要喋喋不休地論說創辦畫報的必要性。也正是這些「論說」，顯示作者對於畫報的意義並無深入理解，依舊停留在「開愚」、「啟蒙」，而不太考慮圖文之間可能存在的巨大張力。

其實，從實用以及啟蒙的角度來看看待書籍之配圖，正是古來中國人的閱讀趣味。見所見齋〈閱畫報書後〉稱中國書籍之有畫者，雖不若泰西多，可名物象數、小說戲曲以及因果報應之書，不乏採用圖像者。「所以須圖畫者，聖賢誘人為善，無間智愚，文字所不達者，以象示之而已。然則書之有畫，大旨不外乎此矣。」²⁰因為「無間智愚」，方才必須兼及書畫——言下之意，下愚與圖像之間，存在着必然的聯繫。此後創辦畫報的人，大都喜歡在這方面做文章。

1902年創刊的《啟蒙畫報》，其《緣起》稱：「孩提腦力，當以圖說為入學階梯，而理顯詞明，庶能收博物多

聞之益。」此畫報刊行於北京，且承蒙「兩宮御覽」，政治上不可能激進，只是在傳播新知方面下功夫，故第一冊「附頁」的《小英雄歌》有曰：「今人開智宜閱報，臧否人物且勿談，是非朝政且勿告，我願小英雄，覽畫報，啟顛蒙，從茲世界開大同。」1905年創辦於廣州的《時事畫報》，創刊號上自述宗旨：「仿東西洋各畫報規則辦法，考物及記事，俱用圖畫，以開通群智，振發精神為宗旨。」1906年創刊於京師的《開通畫報》，其上文下圖形式，類似《點石齋畫報》；刊於第八期的〈本館同人啟〉，在徵稿的同時表明其宗旨：「有開愚故事，特別感化社會之演說，惟望寫文寄信本館，必能說明圖畫，以擴充耳目。」²¹1909年創刊於上海的《圖畫日報》，也曾開宗明義：「本報之設，為開通社會風氣，增長國民智識，並無貿利之心。」²²

如此強調「開愚」，與戊戌變法以後整個時代思潮十分合拍，頗能體現晚清知識人的理想與情懷。此舉的合理性與有效性，得到了後世不少文人學者的認可。如張若谷〈紀元前五年上海北京畫報之一瞥〉便稱²³：

1890年吳友如轉而創辦《飛影閣畫報》，規模和體制上模仿《點石齋畫報》，「但『飛影閣』究不如『點石齋』，其主要歧異點，在前者強調時事紀載；而後者則着意刻畫仕女人物，新聞則止於一般社會現象」。

因為文字有深淺，非盡人所能閱讀，若借圖畫表現，可以使村夫稚子，都能一目了然。英國名記者北岩氏說過：「圖畫是一種無音的新聞，最能吸引讀者注意。」

我並非全然否定圖像便於接受故可以成為啟蒙工具的設想，只是覺得如此立說，未免低估了畫報出現的意義。不管是「藝術創新」、「文化啟蒙」，還是「時事新知」，其實都不足以窮盡晚清「畫報」出現的意義。單從新聞報導角度，無法理解為何事過境遷，《點石齋畫報》還能經常被人提及。實際上，30年代以後，《點石齋畫報》之被迫憶，很大程度上是在美術史而非新聞史的論述框架中。正因為兼及美術與新聞，對於「能肖」的理解，不完全等同於「真相」。戈公振從新聞史家的立場出發，批評《點石齋畫報》等「惟描寫未必與真相相符，猶是一病耳」；並稱：「自照片銅版出，與圖畫以一大革新。」^⑩因追求真實性而特別推崇新聞攝影，這固然在理；可想像鏡頭冷冰冰，不帶任何感情色彩，能夠不偏不倚地傳達「真相」，未免過於天真。

同樣承認攝影技術對於畫報的革命性意義，《北洋畫報》第六卷卷首號介紹「中國最初之畫報」時，選錄了《點石齋畫報》裏表現「尺幅千里，纖悉靡遺」的攝影技術的《奇行畢露》（甲五）。可同期《北洋畫報》上的大標題，一是「中國畫報界之大王」，一是「時事·藝術·常識」。假如承認「藝術」對於畫報的重要性，則顯然追求的不應該是「純粹」的「真相」。這就難怪同期發表的武越所撰《畫報進步談》，故意貶低鏡頭而高揚畫筆：「筆繪畫報，善能描寫新聞發生時之真景，有為攝影鏡頭所

絕對不易攫得者。」^⑪對於突發事件來說，不在場的攝影記者無能為力，而同樣不在場的畫家則可以通過遙想、體味、構思而「虛擬現場」，這大概就是武越所說的「筆繪畫報」的優越性吧？其實，更應該關注的是，同一「真景」，在攝影鏡頭與畫家筆下，到底是如何「紛呈異彩」的。

關於圖文之間的縫隙，以及隱含着的文化意義，留待以後解讀。這裏先從一個細節說起：由於畫報中圖像佔據主導地位，畫師的重要性得到前所未有的凸顯，成為傳播新知的主體，導致感覺世界方式的變化。這一點，必須放在新聞史、美術史與文化史的交叉點上來把握，方能看得清楚。用圖像的方式連續報導新聞，以「能肖為上」的西畫標準改造中畫，借傳播新知與表現時事介入當下的文化創造，三者共同構成了《點石齋畫報》在晚清的特殊意義。

二十世紀首十年創刊的《啟蒙畫報》、《時事畫報》、《開通畫報》、《圖畫日報》強調「開愚」，與戊戌變法以後整個時代思潮十分合拍，頗能體現晚清知識人的理想與情懷。然而，不管是「藝術創新」、「文化啟蒙」，還是「時事新知」，其實都不足以窮盡晚清「畫報」出現的意義。圖為《圖畫日報》第一號。



註釋

- ①② 尊聞閣主人：《點石齋畫報緣啟》，《點石齋畫報》，第一號，1884年5月。
- ③ 參見葉德輝：《書林清話》，卷八「繪圖書籍不始於宋人」則（北京：中華書局，1987），頁218。
- ④ 申報館主人：《畫報出售》，《申報》，1884年5月8日、16日。
- ⑤ 點石齋主：〈請各處名手專畫新聞啟〉，《申報》，1884年6月7日。
- ⑥ 〈申報館條例〉，《申報》，1872年4月30日。
- ⑦ 點石齋主人：〈招請名手繪圖啟〉，《申報》，1884年6月7日。
- ⑧ 王韜：〈鏡花緣圖像敘〉，《鏡花緣》（點石齋代印，1888）。
- ⑨⑩ 參見郭味蕓：《中國版畫史略》（北京：朝花美術出版社，1962），頁16-20；181。
- ⑪ 傅惜華編：《中國古典文學版畫選集》（上海：上海人民美術出版社，1981）。
- ⑫ 參見何谷理：〈關於明清通俗文學和印刷術的幾點看法〉，載《中國圖書文史論集》（北京：現代出版社，1992）。
- ⑬ 魯迅：〈北平箋譜序〉，《魯迅全集》，第七卷（北京：人民文學出版社，1981），頁405。
- ⑭ 參見路工：〈晚清傑出的人物畫家任熊〉，《訪書見聞錄》（上海：上海古籍出版社，1985），頁445；註⑩郭味蕓，頁173。
- ⑮ 參見阿英的〈清末石印精圖小說戲曲目〉，見《小說三談》（上海：上海古籍出版社，1979），頁126；戴不凡的〈小說識小錄〉，見《小說見聞錄》（杭州：浙江人民出版社，1982），頁298。
- ⑯ 彭永祥：〈中國近代畫報簡介〉，《辛亥革命時期期刊介紹》，第四集（北京：人民出版社，1986），頁657。
- ⑰ 值得注意的最新著述，有武田雅哉的《清朝繪師吳友如の事件帖》（東京：作品社，1998）。
- ⑱ 鄭逸梅：〈吳友如和點石齋畫報〉，《清娛漫筆》（上海：上海書

店，1982），頁39-40。另外，在三卷本的《鄭逸梅選集》（哈爾濱：黑龍江人民出版社，1991）中，有四文涉及吳友如和《點石齋畫報》。

⑲⑳ 阿英：〈中國畫報發展之經過〉，見《晚清文藝報刊述略》（上海：古典文學出版社，1958），頁92；93。

㉑ 參見王樹村：〈中國民間年畫史概說〉，《中國民間年畫史圖錄》（上海：上海人民美術出版社，1991），頁20；以及《中國民間年畫史論集》（天津：天津楊柳青畫社，1991），頁56-87、199-211。

㉒ 《外國人做親》等四圖分別見《中國民間年畫史圖錄》，頁340、338、538、542。

㉓ 就在創辦《點石齋畫報》的第二年，美查又出版了《點石齋叢畫》。此畫譜分「匡廬面目」、「人倫之至」、「六朝金粉」等，共十卷。前有尊聞閣主人撰並書的序，後有畫家符節的跋。前者強調「萬類無不肖，萬變而不窮」，後者則表彰此譜「可謂逼真」。在不講透視，注重筆墨情趣的中國山水畫中，推崇「逼真」，與畫譜的教科書性質有關，也與「尊聞閣主人」美查的趣味有關。

㉔ 見所見齋：〈閱畫報書後〉，《申報》，1884年6月19日。

㉕ 參見彭永祥：〈中國近代畫報簡介〉和〈啟蒙畫報〉，分別見《辛亥革命時期期刊介紹》，第四集和第一集（北京：人民出版社，1986）。

㉖ 〈本館徵求小說〉，《圖畫日報》，第一號，1909年8月16日。

㉗ 張若谷：〈紀元前五年上海北京畫報之一瞥〉，見《上海研究資料續編》（上海：上海書店，1984），頁326。

㉘ 戈公振：《中國報學史》（北京：中國新聞出版社，1985），頁202。

㉙ 武越：〈畫報進步談〉，《北洋畫報》，第六卷卷首號，1928年12月。