

分类号: J0
密 级: GK

学校代码: 10363
学 号: 2220820103



安徽工程大学

Anhui Polytechnic University

硕士学位论文

题 目 图像叙事学视域下《真相
画报》图文表现艺术研究

论 文 作 者 陈幸幸

指 导 教 师 易忠

学 科 (专 业) 设计学

研 究 方 向 视觉传达与信息设计研究

论文提交日期: 2025 年 5 月 2 日

分类号: J0

单位代码: 10363

密 级: GK

学 号: 2220820103

题 目 图像叙事学视域下《真相画报》图文
表现艺术研究

英文并列

题 目 Study on the graphic expression art of The
Truth Record from the perspective of
image narratology

学生姓名: _____ 陈幸幸

指导教师: _____ 易忠

专 业: _____ 设计学

研究方向: _____ 视觉传达与信息设计研究

论文答辩日期: _____ 2025 年 5 月 9 日

安徽工程大学学位论文原创性声明

本人郑重声明：我恪守学术道德，崇尚严谨学风。所呈交的学位论文，是本人在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已明确注明和引用的内容外，本论文不包含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品及成果的内容。论文为本人亲自撰写，我对所写的内容负责，并完全意识到本声明的法律后果由本人承担。

学位论文作者签名：

陈青青

日期：2025 年 5 月 2 日

安徽工程大学学位论文版权使用授权书

学位论文作者完全了解学校有关保留、使用学位论文的规定，同意学校保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许论文被查阅或借阅。本人授权安徽工程大学可以将本学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存和汇编本学位论文。

保密 ☐，在_____年解密后适用本版权书。

本学位论文属于

不保密 ☒。

学位论文作者签名：



日期： 2025 年 5 月 2 日

指导教师签名：



日期： 2025 年 5 月 2 日

图像叙事学视域下的《真相画报》图文表现艺术研究

摘 要

1912年6月5日,《真相画报》创刊于上海,每10日发行一册,由岭南画派三杰之一高奇峰作为主要编辑兼发行人,终刊于1913年3月,共发行17期,成为中国最早的美术类综合性画报。《真相画报》较早在画报中引入摄影图像元素,致力于时事纪实以还原社会“真相”,在艺术形式与精神内涵上开创了画报新纪元。

本文主要从图像叙事学角度出发,以民国初年创刊的《真相画报》为研究对象,对画报图文表现的叙事内容、叙事要素、叙事模式以及其图像叙事对中国现代设计艺术的启示四个方面进行分析。正文共分为四个部分:第一部分,概述《真相画报》在民初时期创刊的叙事背景、办刊状况,厘清政治、技术、文化环境如何影响画报内容的倾向,并对其叙事内容作一个大致分类;第二部分,重点讨论《真相画报》的图像叙事要素,探究图像与文字要素如何发挥叙事功能并以何种形式呈现叙事内容;第三部分,探讨《真相画报》的图像叙事模式,将图文表现内容分为单幅与系列图像叙事展开分析,通过如何安排事件的“秩序”形成时空相统一,从而实现空间的时间化的叙事本质;第四部分,深入思索《真相画报》中图像叙事对于中国现代设计艺术的启示,探究其对于摄影技术、现代画报及美术教育产生了何种影响。

通过对《真相画报》图文表现艺术的研究,我们可以透过大量的视觉文本直接窥见民初的社会风貌,同时研究《真相画报》对于现代画报乃至现代艺术设计理念具有借鉴意义。

关键词: 真相画报, 图像叙事, 近代画报, 图像

A STUDY ON THE GRAPHIC EXPRESSION ART OF THE TRUTH RECORD FROM THE PERSPECTIVE OF IMAGE NARRATOLOGY

ABSTRACT

On June 5, 1912, "Truth Illustrated" was founded in Shanghai, issued every 10 days, with Gao Qifeng, one of the three masters of Lingnan Painting School, as the main editor and publisher. The final issue was published in March 1913, with a total of 17 issues, becoming China's earliest comprehensive art illustrated newspaper. The Pictorial Truth early introduced photographic image elements in the pictorial newspaper, committed to the documentary of current affairs to restore the social "truth", and opened a new era in the art form and spiritual connotation of the pictorial.

From the perspective of image narrate, this paper takes "Truth Pictorial", which was founded in the early years of the Republic of China, as the research object, and analyzes the narrative content, narrative elements, narrative mode of pictorial expression and the inspiration of its image narration to Chinese modern design art. The main text is divided into four parts: the first part summarizes the narrative background and running status of the magazine in the early Republic of China, clarifies how the political, technical and cultural environment affects the tendency of the content of the magazine, and makes a general classification of its narrative content; The second part focuses on the image narrative elements of Truth Pictorial, exploring how the image and text elements play the narrative function and in what form the narrative content is presented; The third part discusses the image narrative mode of "Truth Pictorial", divides the graphic content into a single and a series of image narrative analysis, through how to arrange the order of events to form the unity of time and space, so as to realize the narrative essence of space time; In the fourth part, the author analyzes the inspiration of the image narration in Truth Pictorial to Chinese

modern design art, and probes into its influence on photography technology, modern pictorial and art education.

Through the study of the graphic expression art of "Truth Illustrated", its large number of visual texts allow us to directly glimpse the social style of the early Republic of China. At the same time, the study of "Truth Illustrated" has reference significance for modern pictorial newspapers and even modern art design concepts.

Chen Xingxing (Design Science)

Supervised by Yi Zhong

KEY WORDS: Truth Picture Magazine, image narrative, modern picture magazine, image

目录

摘 要	I
ABSTRACT	II
第 1 章 绪论	1
1.1 选题背景与对象	1
1.2 研究意义与价值	1
1.3 研究现状	2
1.3.1 关于《真相画报》的研究现状	2
1.3.2 关于图像叙事学研究现状	5
1.4 研究内容	7
第 2 章 《真相画报》图像叙事概述	8
2.1 《真相画报》图像叙事背景	8
2.1.1 政治方面：动荡不安的时代变迁	8
2.1.2 技术方面：摄影术与印刷业的兴盛	9
2.1.3 文化方面：西方美学思想的传播	10
2.2 《真相画报》发展历程	11
2.2.1 时事纪实的早期	11
2.2.2 投身美育的转型	12
2.2.3 戛然而止的尾期	13
2.3 《真相画报》图像叙事内容分类	13
2.3.1 “国民真相”类	14
2.3.2 风景名胜类	17
2.3.3 艺术画作类	18
第 3 章 《真相画报》的图像叙事要素	20
3.1 图像要素进行视觉再现	20
3.1.1 绘画类图像	20
3.1.2 摄影类图像	22
3.2 文字要素紧扣叙事内容	24
3.2.1 标题类文字	25
3.2.2 说明类文字	28

3.3 图文互动深化叙事主题.....	30
3.3.1 图文一致.....	30
3.3.2 图文互补.....	33
第4章 《真相画报》图文表现的图像叙事模式.....	36
4.1 单幅图像叙事模式.....	36
4.1.1 孕育性顷刻.....	36
4.1.2 高潮性顷刻.....	38
4.2 系列图像叙事模式.....	40
4.2.1 线性组图型.....	40
4.2.2 主题并置型.....	42
第5章 《真相画报》中图像叙事对中国现代设计艺术的启示.....	46
5.1 真相纪实：对摄影术的推动.....	46
5.2 设计艺术：对现代画报的转型.....	48
5.3 大众启蒙：对美术教育的普及.....	49
结语.....	52
参考文献.....	54
致谢.....	57

第1章 绪论

1.1 选题背景与对象

民国初期，出版商们开始尝试在期刊杂志中加入新的视觉元素，《真相画报》以独特的姿态广泛地引入摄影写真照片作为图像的基本样式，极其强调视觉元素的使用，每期均设置摄影照片、漫画、绘画、石印画等，首开画报之先河，成为民国成立后最早的（首份）综合性美术类期刊。^[1]1912年6月5日，《真相画报》创刊于上海，每10日发行一册，由岭南画派三杰之一高奇峰作为主要编辑兼发行人，终刊于1913年3月，共发行17期。

《真相画报》正如其刊名所示，旨在揭露社会真相，以“监督共和政治，调查民生状态，奖进社会主义，输入世界智识”为宗旨，在其创刊号《真相画报出世之缘起》中由中国同盟会成员李怀霜作序，谢英博作《发刊词》，胡汉民作《发刊祝词》，画报的执笔人高奇峰、高剑父、陈树人更是直接参与过民主革命运动，主要供稿人何剑士、马星驰、郑侣泉、黄宾虹等在报刊中或直接或间接表现其政治抱负，从画报的刊名、宗旨以及主要参与人员均可充分展示出画报的政治倾向。

《真相画报》的内容上主要包括文字和图画两个部分，在每期目录中可见文字部分分为论说、文苑、小说、杂著等；在“本报图画之特色”中详细阐述了图画分为历史画、美术画、地势写真画、滑稽画、时事写真画、名胜写真画和时事画七种类型。写真画即为摄影照片，《真相画报》作为从绘画期刊画报向摄影期刊画报转变时期的过渡性质画报，将主要视觉重心聚焦于新闻题材，旨在以摄影照片而不是画家二次创作的绘画向大众传递真相。同时，《真相画报》也处在石印画报向铜锌版的技术转型阶段，这不仅仅是画报印刷技术的过渡，更是画报内容表现方式的过渡。但这种过渡并非一蹴而就的，《真相画报》中涉及的图文表现形式极其广泛，既有石印技术的手绘图画，也有铜锌版技术的摄影图片；^[2]既有聚焦政治的时事画，也有写意抒情的美术画；既有鞭辟入里的时事论说，也有包容开放的美术论著。聚焦《真相画报》的图文表现内容，对于了解那个时代的政治面貌、艺术观念、图像技术来说都具有重要意义。

1.2 研究意义与价值

《真相画报》处于石印画报向摄影画报的过渡时期，其引入了丰富的视觉元素，开创画报之先河，对其进行叙事研究是具有开创性的，深入解读并梳理其图文内容有助于我们了解民初风貌及当时的艺术理念。本文从图像叙

^[1] 黄大德. 于无声处觅真相——《真相画报》研究之一[J]. 美术学报, 2023, (03): 41-51.

^[2] 吴果中. 《良友》画报与上海都市文化[M]. 长沙: 湖南师范大学, 2007.

事学角度出发,对《真相画报》共十七期图文内容进行分类分析,聚焦于《真相画报》的图文表现内容,探讨《真相画报》的图像叙事模式,分析画报中单幅及连续的图像中不同的图文构成模式、叙事逻辑及其原因。此外,剖析《真相画报》图文构成的要素及其视觉文本以何种形式呈现民初的新闻“真相”,探讨摄影类图像要素在构建社会想象图景中如何推动摄影术的发展,着重分析封面版式及内容图文构成的艺术形式,对于现代画报的叙事范式构建具有重大意义。

1.3 研究现状

1.3.1 关于《真相画报》的研究现状

基于调研发现,我国自20世纪30年代以来,开始对近代画报历史进行梳理研究,其中最具有代表性的当属1931年萨空了发表的《五十年来中国画报之三个时期》一文,依据印刷技术的不同将此前的中国画报分为三个时期:石印时代、铜版时代和影印凹版时代。^[3]这一时期对于画报的研究,主要侧重于画报历史的梳理和基本理论的阐释。最早对于画报的个案研究集中于《点石斋画报》和《良友》画报,从20世纪80年代的新闻传播学领域而后向民俗学、叙事学、管理学等多领域展开深层次的分析研究,大多研究视角则是有关画报的历史地位和概念诠释、图像艺术分析的视角、文化和传播的视角等。对于《真相画报》的研究也大都局限于以上范畴,其中相关研究成果有:

在史料梳理方面,《良友》画报主编梁得所在《大众画报》1933年第2期《艺术的过程》一文中,最早将《真相画报》称作是“中国社刊照片的(笔墨绘画的不计)图画杂志之开元”,^[4]确立了《真相画报》的开创性地位。20世纪90年代,《中国美术期刊过眼录1911—1949》一文梳理了1911—1949年间美术期刊的发展情况,详细阐述了《真相画报》的编辑及具体内容图像及文字论著部分,将它看作是“我国早期最有影响的美术期刊之一”。^[5]这一时期的研究大都只将《真相画报》视作是民国众多美术期刊中一种普通画报,并未作突出介绍。到本世纪初,随着图文叙事学的深入研究,学者们对于《真相画报》中的摄影图片也逐渐重视起来,个案研究开始不局限于《点石斋画报》和《良友》画报,对于《真相画报》的研究也逐渐专业化。王跃年《从〈真相〉到〈良友〉——1912—1937年中国摄影画报简论》一文将摄影画报分为新闻时事型和综合型两类,并以新闻类摄影画报的缩影《真相画报》为代表,详细突出其中摄影图片中的新闻性,认为其开创了画报关注时事的先河,是

^[3] 陈阳.《真相画报》与“视觉现代性”[D].复旦大学,2014.

^[4] 黄丹绵.《真相画报》:从真相纪实到美感教育[D].中国美术学院,2022.

^[5] 黄丹绵.《真相画报》:从真相纪实到美感教育[D].中国美术学院,2022.

民国初年摄影画报的一面旗帜。^[6]黄大德在《于无声处觅真相——〈真相画报〉研究之一》一文中阐明《真相画报》与高剑父的关系，梳理画报的停刊原因及其与“中华写真队”的关系，还原画报的基本面貌，强调了《真相画报》在民国美术史中的重要地位。^[7]

在图像艺术研究方面，上海大学美术学院博士研究生徐立的《新艺术的传播先锋——20 世纪前期沪上粤籍美术报人研究》通过对《真相画报》《良友》的宗旨、目的、图文内容的分析，尤其是强调摄影、绘画图片起到传播新艺术上的关键作用，来体现办报人艺术救国的理念和画报的先锋性质。^[8]他于 2011 年另撰《辛亥时期的先锋画报〈真相画报〉》一文，论述《真相画报》中紧扣时代脉搏的文化图像，以期以新颖的表现形式来提升大众的美术修养的同时能够实现艺术救世的理想抱负，认为《真相画报》是集艺术和政治于一体的大众美术刊物。^[9]又于 2012 年《上海早期现代画报封面艺术设计——以〈真相画报〉、〈良友〉画报为例》一文中将研究重点放在画报的封面设计以及内容编排，显示出画报的现代性、国际性设计思维以及对于影响之后画报的基本办刊路线。^[10]并与其导师上海大学美术学院教授潘耀昌撰《上海早期都市文艺先锋——〈真相画报〉》一文，从都市文化和新派艺术的角度阐明《真相画报》的全新办报理念、紧扣时代的文化图像，其作为美术运动的舆论阵地，将艺术性、都市精神、文化相融合，是构建现代都市文化艺术的先行者与开拓者。^[11]陈正卿在《〈真相画报〉与岭南画派的艺术活动》从美术的角度出发，论述了《真相画报》所刊的各种美术作品类型、论著及与岭南画派之间的联系，表现了真相的政治倾向和艺术革新的观念，为岭南画派的艺术主张、作品风格奠定了基础。^[12]刘淑贤的《岭南画派“艺术革命”实践与〈真相画报〉特色研究》聚焦于《真相画报》的美术作品、论著，分析其中体现的岭南画派革命性特色、艺术兼容创新特色、时代精神特色，并认为其引入了西方写实主义绘画观念，以图像叙事的方式，实践美术救国的理想。^[13]

另外广州大学美术与设计学院副教授许洪林在《清末民初报刊对美育的关注与介入——以〈时事画报〉和〈真相画报〉为中心》一文中以美育视角出发，探

[6] 王跃年. 从《真相》到《良友》——1912—1937 年中国摄影画报简论[J]. 民国档案,2004,(03):66-69.

[7] 黄大德. 于无声处觅真相——《真相画报》研究之一[J]. 美术学报,2023,(03):41-51.

[8] 徐立. 新艺术的传播先锋——20 世纪前期沪上粤籍美术报人研究[J]. 数位时尚(新视觉艺术),2010,(05):16-17.

[9] 徐立. 辛亥时期的先锋画报《真相画报》[J]. 出版史料, 2011(4): 93-96.

[10] 徐立. 上海早期现代画报封面艺术设计——以《真相画报》《良友》画报为例[J]. 设计学研究,2012.

[11] 潘耀昌, 徐立. 上海早期都市文艺先锋——《真相画报》[J]. 上海大学学报(社会科学版),2011,(02):131-140.

[12] 陈正卿. 《真相画报》与岭南画派的艺术活动[J]. 美术学报, 2012(1): 68-78.

[13] 刘淑贤. 岭南画派“艺术革命”实践与《真相画报》特色研究[J]. 佛山科学技术学院学报(社会科学版),2017,(01):14-18.

讨《真相画报》对于美育的重视，将画报栏目设置与内容进行比较研究，分析其旨在通过美育实践实现救世理想，整体内容并无过多创新处，但分析角度十分新颖。^[14]贺婷婷在《高奇峰的“美术救世”理想探析——以 1912 年〈真相画报〉中的五幅动物画为例》以五幅画报精心制作的封面为例，表现其隐喻的中西融合的艺术革新理念和美术救世的政治理想。^[15]

中国美术学院硕士研究生黄丹绵在 2022 年硕士毕业论文《〈真相画报〉：从真相纪实到美感教育》中从视觉文化研究角度出发，厘清《真相画报》的诞生背景、报刊的叙事、图像与技术内容以及从真相纪实转变美感教育的缘由，将《真相画报》视作是“打开了画报转型之初摄影专题报道的新范例”。^[16]

在文化与传播视角方面，吴果中《政治文化视阈下的民众动员——〈真相画报〉及其社会影响》一文从政治文化视角下，探究《真相画报》在传播宗旨、办刊人藉由粤籍的地缘和美术追求的学缘所形成的传播共同体等方面，以画报作为舆论阵地生发的精神交往和社会动员的建构性意义。^[17]陈平原《鼓动风潮与书写革命——从〈时事画报〉到〈真相画报〉》一文从画报如何“革命”、画报怎样“叙事”、图文能否“并茂”、雅俗有无“共赏”以及石印与照相之短长五个方面对比分析《真相画报》与《时事画报》，肯定了《真相画报》为之后的画报基本路线奠定了基础，尤其是其叙事以照相图像和文字议论的形式为后来《良友》画报、《北洋画报》所学习。但是他认为画报的执笔人大都有美术家的身份或是岭南画派的影响，使其对于图像内容的过分关注导致到了《真相画报》，“画报”基本变成了“画册”。^[18]

张慧瑜《从〈真相画报〉看摄影师的主体想象》一文从视觉呈现的主体性出发，评述了《真相画报》中的摄影照片中的呈现手法和构图方式并非绝对客观独立地反映真相，而是一种政治与艺术相结合的有立场的呈现视角，是表达观念的舆论工具。^[19]复旦大学传播学博士研究生陈阳在 2014 年博士毕业论文《〈真相画报〉与“视觉现代性”》中，从视觉现代性的视角出发，从真相观、时空观、器物秀、艺术观、传播网五个方面解构《真相画报》中的时事照片、风景照片、军事重器类照片以及新国画作品，细致分析画报中的图像内容与科学技术、国族认同、主体意识和文化特质之间的联系，解读其中所包含的现代性色彩，认为画报是知

^[14] 许洪林. 清末民初报刊对美育的关注与介入——以《时事画报》和《真相画报》为中心[J]. 学术研究, 2022, (12): 201-205.

^[15] 贺婷婷. 高奇峰的“美术救世”理想探析——以 1912 年《真相画报》中的五幅动物画为例[J]. 美与时代(下), 2022, (10): 74-77.

^[16] 黄丹绵. 《真相画报》: 从真相纪实到美感教育[D]. 中国美术学院, 2022.

^[17] 吴果中. 政治文化视阈下的民众动员——《真相画报》及其社会影响[J]. 新闻与传播研究, 2011, (5): 83-112.

^[18] 陈平原. 鼓动风潮与书写革命——从《时事画报》到《真相画报》[J]. 文艺研究, 2013.

^[19] 张慧瑜. 从《真相画报》看摄影师的主体想[J]. 《中国摄影家》, 2014(4): 96-99.

识分子主动操控“现代物”推进“现代性”以对传统视觉范式调整、改变甚至颠覆，是一场视觉革命的表现。^[20]

就目前研究来看，对于图文一体的《真相画报》来说显然研究视角相对狭小，其个案研究大多集中于确定文学地位的史料研究或者新闻学、出版史的跨学科研究。在艺术领域角度则大多分析其艺术特色的分析介绍，较少有人从图像叙事学角度的研究探究其图文构成及其叙事机制。

1.3.2 关于图像叙事学研究现状

广义的图像包含图片、图形等二维、三维甚至多维的图像符号，是叙事的载体、视觉文化的表达媒介。而叙事学深受结构主义影响，一开始关注于故事的情节，即从叙事的行为、行为的功能和序列关系中去研究叙事结构，后与作为视觉载体的图像相交叉融合，20世纪90年代美国当代著名学者W.J.T.米歇尔在《图像理论》揭示了人类社会正在经历着图像转向的变化，^[21]叙事学从而由最初的文学视角转入到哲学、艺术学及文化学等更为广泛的领域中去，图像叙事这一研究分支慢慢兴起，将文本叙事与图像表达联结起来，从更多维的角度去阐释叙事，不仅着重研究图像作为艺术表达媒介的这种视觉符号，还蕴含了叙事本身缘起的传统叙述结构研究，

图像叙事的研究起源于叙事，叙事学又深受结构主义影响，其理论研究初期与叙事学、图像学紧密相关，现代叙事符号集大成者米克·巴尔从视觉叙事角度出发，认为图像本质上并非是静止的，而是具有内部的连续性与动态特征，即叙事特征。图像中事件的发生和发展使图像具有了叙事功能，而构成整个叙事体系的就包括观看者的视角和视线。^[22]读者在阅读过程中与图像符号之间形成的视觉动线、图像中的人物动势、观看者的视角及其互动共同构成了叙事特征。莱辛提出的“最富于孕育性顷刻”理论与布列松的“决定性瞬间”理论有着异曲同工之妙，无论采用的是绘画还是摄影工具，都旨在平面或立体空间中通过对要素的重新编排、构图，重现图像艺术的永恒瞬间，这一顷刻是有意的选取，是事件发展的顶点前的某一顷刻。学者李彦锋对莱辛“顷刻”理论进行了系统的再阐释，他认为除了顶点之前的高点之外，还存在一个普通性的瞬间，即一般性顷刻。^[23]

在图像叙事中空间的时间化这一叙事结构研究中，约翰·伯格对图像所呈现的时间流与所构成的空间之间的内在关系进行探究，解释了单幅图像与系列图像对

^[20] 陈阳.《真相画报》与“视觉现代性”[D].复旦大学,2014.

^[21] [美]W.J.T.米歇尔. 图像理论[A]. 民国档案,1989:2. [法]张寅德译. 叙述学研究[C]. 北京: 中国社会科学出版社.

^[22] Bal, Mieke. Narratology: Introduction to the Theory of Narrative[M]. Toronto: University of Toronto Press, 2002.

^[23] 李彦锋. 中国绘画史中的语图关系研究[D].上海大学,2010:33.

于叙事所产生的不同效果，单幅图像往往会对某一关键点进行集中呈现，而系列图像构成了一则故事，更注重叙事的逻辑。^[24]我国学者龙迪勇致力于图像叙事本质与模式的研究，将图像叙事学的空间维度和时间维度视为理论构建最重要的部分，他认为图像是一种空间的形式表现出来的时空统一体，图像叙事的本质是使叙事空间的事件化，并针对单幅图像的叙事形式提出单一场景叙述、纲要式叙述与循环式叙述三种模式。^[25]同时，龙迪勇也指出了如何实现空间的时间化的两条路径，一是要利用“错觉”或“期待视野”来反观读者的回应，二是使用其他图像构成图像系列，由此构建时间的形象流和事件流。^[26]这与约翰·伯格的理论有相似之处，在单幅图像中对某一关键点进行高潮式的渲染，让观看者不由地思考前因后果，调动读者的主观意识，或在系列图像中建立完整的时序，让读者去寻找图像之间的逻辑关系从而完成叙事，这对于研究画报图像的叙事功能有着较大启示。

在图像叙事语图关系方面，南京大学赵宪章教授在《语图叙事的在场与不在场》（中国社会科学，2013年第8期）中关于文学与图像“叙事共享”场域的“在场”与“不在场”进行学理阐述，分别从图说在场与言说不在场进行分析，语言叙事是一种“不在场”的符号行为，图像叙事则是一种“在场”的言说。^[27]徐习文学者总结赵宪章等人提出的语图关系主要包括三大历史体态：“一体”“分体”与“合体”与此对应，“以图言说”“语图互访”和“语图互文”是其各自特点。^[28]赵宪章的学生李彦锋将语图关系结合中国绘画史论，阐述原始岩画为代表的“语图一体”形态、先秦至隋唐时期的“语图分体”形态、宋元及其之后的“语图合体”形态。从形式、内容、时空上揭示语图之间的复杂嬗变及内在关联。^[29]由此可见，文字与图像之间的关系并非单一的，图像从模仿语言文本的叙事到追求叙事的时间性表现再到语图合体的状态，图像的叙事功能在逐步发挥作用时亦要兼顾与文本之间的关系，实现语图互文，本质上就是图像叙事实现的过程。

而关于图像叙事与画报的研究，大都集中于晚清画报《点石斋画报》的个例研究，西南大学的陈康在《点石斋画报图像叙事研究》中从并置的形式、互文的内容的图文关系出发，考察画报以图像为中心的叙事策略，其标志着图像叙事发展到了一个新的高度，拓宽了叙事的深度，揭示了画报插图的艺术价值和文本内涵。但《真相画报》的研究视域相显狭小，对于其图文艺术价值的挖掘则少之又少，因此本文基于图像叙事的视域，着力探究《真相画报》的语图关系及图文表现艺术。

^[24] [英]约翰·伯格, [瑞士]让·摩尔. 另一种讲述方式. 沈语冰译[M]. 中国美术学院出版社, 2018.

^[25] 龙迪勇. 图像叙事:空间的时间化[J]. 江西社会科学, 2007, (09): 39-53.

^[26] 龙迪勇. 图像叙事:空间的时间化[J]. 江西社会科学, 2007, (09): 44.

^[27] 赵宪章. 语图叙事的在场与不在场[J]. 中国社会科学, 2013, (08): 146-165.

^[28] 徐习文. 宋代叙事画研究[M]. 南京:东南大学出版社, 2014.

^[29] 李彦锋. 中国绘画史中的语图关系研究[D]. 上海:上海大学, 2010.

1.4 研究内容

本文主要针对《真相画报》的图文内容进行图像叙事研究，即研究对象为《真相画报》的图文表现艺术，研究内容可以以下几个方面展开：

第一，介绍《真相画报》办刊概况。着重从政治、科技、文化三个方面分析《真相画报》的叙事背景，以及其时事纪实的早期、投身美育的转型和戛然而止的尾期三个发展历程，并将其画报中“本报图画之特色”中七种类型图像叙事内容依据描绘对象不同进行重新分类，不拘泥于表现媒介的不同分为“国民真相”类、风景名胜类、艺术画作类三种类型加以区分。其次，《真相画报》中的图文表现艺术是图与文的结合，所以在分析《真相画报》的图像叙事要素时既要分析图像要素对于视觉的表现力，又要着重于文字要素如何紧扣叙事内容，进而两种要素互动深化叙事主题。第三，根据图像叙事学的叙事模式，探讨研究单幅图像叙事和系列图像叙事的叙事方式，以及如何实现空间的事件化这一图像叙事的本质。第四，探讨《真相画报》对于中国现代设计艺术的影响，从其在真相纪实、设计艺术、大众启蒙三个视角对于摄影术的推动、对于现代画报的转型和对于美术教育的普及三个方面展开详细叙述。

第2章 《真相画报》图像叙事概述

《真相画报》创刊于1912年6月5日，终刊于1913年3月1日。每月上中下旬发行一册，惯例时间分布在一日、十日和二十一日，每期刊印约八十余页，十六开本，封面彩印，道林纸印刷，采用日本引进铜锌版印刷技术制作，由上海商文印刷所印刷^[30]。由高奇峰、高剑父、高剑僧、陈树人、郑侣泉、黄宾虹、马星驰、何剑士等人参与，高奇峰、高剑父、陈树人三人被称为“二高一陈”“岭南三杰”，是岭南画派的代表人物，也是早期同盟会成员。由此可以窥见《真相画报》既是岭南画派的艺术实践，也是资产阶级革命派的舆论阵地。^[31]

2.1 《真相画报》图像叙事背景

2.1.1 政治方面：动荡不安的时代变迁

《真相画报》诞生之初，正值民国成立之时，政治格局的风云变化亟须报刊杂志充当喉舌，不同势力旨在争夺话语主动权和社会舆论导向权，这加速了20世纪初众多报刊的发行热潮。

1912年元旦，孙中山宣誓就职中华民国临时大总统并中华民国成立。但辛亥革命并没有彻底完成反帝反封建的任务，此时各方革命势力内外部派系复杂、利益诉求不同，更有袁世凯以要求孙中山放弃临时大总统为条件来支持清帝退位。1912年3月6日，袁世凯就任临时大总统并将首都从南京迁至北京，延续本地的专制气氛并妄图复辟帝制，一直在暗中使用暗杀、收买等手段排挤革命党人，毫无掩饰地在其上任不到一月内迫害了《中华民国临时约法》的起草制定者宋教仁，这一震惊全国的“宋教仁暗杀案”也在《真相画报》的14—17期中用28幅图片进行连续报道，很多学者也一度认为是致使停刊的主要原因。

《真相画报》便是在这一动荡的政治背景下诞生的，虽然总共发行仅17期，但其标题内容被赋予了强烈的政治色彩，报道题材也大都紧扣时代背景，且画报中新颖多样的视觉呈现样式提供了更多了解当时历史的视角。辛亥革命的果实被袁世凯窃取，民主共和的道路也坎坷难行，这一时期的知识分子，尤其是昔日曾参与民主革命的同盟会成员大都采取以笔代枪、以文参政、以画讽今的方式投身于革命事业，以期通过《真相画报》以大众传播的方式启发民智、振发精神，以揭露“真相”来实现美术救世的理想。

^[30] 徐昌酩. 上海美术志[D]. 上海:上海书画出版社,2004,(12):196.

^[31] 陈阳. 《真相画报》与“视觉现代性”[D]. 上海: 复旦大学,2014.

2.1.2 技术方面：摄影术与印刷业的兴盛

《真相画报》创刊于上海，主要参与人员又大都是粤籍，广州、上海作为资本主义繁荣的沿海地区，西方印刷技术的传入使得印刷资本主义在这里兴盛起来，随之一系列的印刷行业、出版行业的革新推动中国报业开始兴起办报热潮并在形式和技术上也不断创新。此时随着民族近代印刷业的崛起，石印技术广泛应用的同时胶印、珂罗版、三色铜版逐渐发展起来，上海也成为这一时期的中国石印书业重心，至 20 世纪 30 年代设置了约 500 所印刷出版机构。^[32]以往报刊多依托平版印刷的石印技术，典型代表有《点石斋画报》《飞影阁画报》等，而《真相画报》恰在印刷业变革之际发行，铜版印制，封面彩印，由上海威海卫路“商文印刷所”印刷，在上海四马路惠福里“真相画报社”和广州省城长堤二马路“中华写真事务所”两处发行，于全国各省、南洋和檀香山各书坊设置分售处，这一“编——印——发”系统的出版流程意味着印刷行业的发展带动了出版产业的升级，中国印刷技术得到长足进步。

摄影术发明于 1839 年的法国，初传入中国时一直被传统画家和读者所不能接受，被认为是“奇技淫巧”，直至民初，教育界和艺术界率先为摄影艺术正名，国画家张大千公开发表“摄影即绘画，绘画即摄影”的观点，大众对于摄影的认同度逐渐提高。当时的人们往往把摄影看作是和绘画一样，是一种图像的表现方式，是作为记录真相、描绘真实事件的有效工具，而不是像当今我们对于绘画、摄影的认知是两门划分清晰的专业。一方面，摄影技术的发展为画报的视觉表现形式提供了多样的选择，推动了图文形式的变革，图文叙事的范式也迎来新的转变。《真相画报》中对于摄影照片的运用可谓是开创了中国近代摄影画报的先河，图文并茂的形式、重现场景的照片相较于绘画画报更易让读者体会到现场感和逼真性。另一方面，石印技术虽能够高效地复制图像，但仍要依赖于人工绘画，而摄影术的发展和印刷技术的革新相结合促进了铜锌版的照相印刷技术，为图像传播的变革奠定了技术基础，《世界》画报于 1907 年首次采用照相铜锌版技术印刷，但此画报在法国巴黎印刷且仅发行两期，后《真相画报》的创办发行真正实现了近代画报从石印印刷向照相铜锌版印刷的转变。^[33]

技术的发展引发视觉的变革，中国近代画报的发展与印刷术的进步和摄影术的应用紧密相联，随之是一系列的视觉性颠覆：从“左图右史”向新的图文关系探索、从绘画画报向摄影画报过渡、图像功能从绘画怡情到照相纪实的变化等，这些仍需笔者继续具体研究。

^[32] 臧延旭. 清末民初印刷技术进步引发的变革[D]. 北京: 北京印刷学院, 2020.

^[33] 黄显功. 从“左图右史”到近代画报[J]. 上海艺术评论, 2017, (03): 92-94.

2.1.3 文化方面：西方美学思想的传播

西学最早传入中国是在明末清初，但 20 世纪初时“西学东渐”进入一个新的时期，上海作为新生大都市沐浴在“西学东渐”之风下，文化氛围更加开放包容，许多不同观念的知识分子相聚于此创办画社、发行报刊，中西文化、新旧思想在此交融。

受甲午战败影响，国内引发了向日本学习狂热浪潮，高剑父、高奇峰、陈树人是最早一批留学日本的画家，极受东京画派横山大观“朦胧体”与竹内栖凤写实主义的影响，不仅仅局限于传统岭南画派“二居”式的山水花鸟主题，还加入了狮虎等猛兽主题，同时也并未放弃传统笔墨技法，与西方写实主义的写物技巧相结合，描绘出野兽毛发的细腻生动，开拓国画的新面貌。“二高一陈”留学归来将东方韵味与写实色彩、西画透视、明暗等技法相结合的画法实践在画作之中，博得岭南画派早期画家的青睐。高氏兄弟后赴上海创办《真相画报》意在将其作为艺术革命的实践场域以传播新艺术、新思想，秉持“折衷中西”“融会古今”的新国画思想。“古派坚守者”黄宾虹曾协助“二高”在上海办报，他于 1912 在上海创办贞社，旨在“保存国粹、发明艺术、启人爱国之心”，其成员有谢英伯、马小进、陈树人等^[34]，与高剑父等人组成贞社广州分社，后参加南社粤集等活动。贞社社友为《真相画报》提供了多样形式的图文稿件，谢英伯参与作《发刊辞》，马小进为画报撰写大量时评，黄宾虹刊发《海西庵》等美术画作，陈树人译著《新画法》等等，其成员源源不断的创造力为画报的编写注入新鲜血液。虽然不同画派、社团之间理念有所不同，但正处上海这个国际化、都市化、开放性的先锋都市与岭南画派“折衷派”思想引领，《真相画报》才得以兼容不同文化理念、展示上海画坛的丰富多彩。

彼时，艺术领域受西方一系列“装饰艺术运动”“新艺术运动”的影响，西方的艺术思想被引入国内，渐渐反映在报刊封面、字体样式等方面，此时装饰化、图案化是一个大的趋势。《真相画报》中的标题字体往往采用美术体、编排中常用的花卉等边框装饰设计以及画报整体追求高雅的格调就是受西方美学影响下向现代设计转型的充分体现。同时，“西学东渐”的途径往往依靠翻译西方书籍、介绍西方先进器物、邀请学者来华演讲等方式，《真相画报》当中也不乏翻译西方著作、引进国外艺术理论的文章出现。

上海因其沿海的地理位置，在“西学东渐”的背景下广受西方现代艺术思想影响，美术活动异常活跃，成为各个流派实践艺术思想的先锋之地，而在此办学办报也受上海包容开放的文化环境影响，《真相画报》的图文内容、样式

^[34] 陈阳.《真相画报》与“视觉现代性”[D].复旦大学,2014.

形式就是受其影响的典型代表。

2.2 《真相画报》发展历程

2.2.1 时事纪实的早期

1912年5月13日,黄宾虹在《神州日报》刊载《真相画报之缘起》,宣告《真相画报》即将面世的同时明确指出画报的宗旨乃是以美术文学之精神监督共和政治。后《天铎报》主编李怀霜,时为上海报界红人,亦于6月5日刊载《真相画报序》,而在画报第一期中,时任广东督都的胡汉民为画报撰写《发刊祝词》,同盟会香港分会会长谢英伯为其作《发刊词》。胡汉民认为民国建立之初,国民并未形成国族认同,如何进行文化建设以启发民众十分重要,对于二高创办报刊以传播新文化、新思想做出肯定。谢英伯则在《发刊词》中针对报名“真相”进行解读,举例英国大将军格林威尔遇画工为其绘像时欲遮挡脸上黑痣,厉声道“绘吾真相”(Point me as I am)。画报的命名和创刊号中的三篇发刊词皆刊明了《真相画报》要以探寻真相来启人救世,表明了画报诞生之初以图纪实、以文议事的办报路线。

如何探寻“真相”,《真相画报》分成“图”和“文”两个部分进行展开,“图”又细分为绘画作品和写真摄影,画报作为技术过渡期的产物,既刊登了中外名家手绘作品,又有“中华写真队”提供的不少时事写真画。“中华写真队”是由高剑父创建的中国第一支摄影报道的专业队伍,以拍摄时事新闻现场状况为主,画报中《孙总统解任出府之境况》(第一期)等宏大政治现场和《南京陆军野外演习》(第二期)、《广东陆军演习战术》(第十三期)等军营训练摄影图像皆是出自它之手。值得一提的是彼时摄影术的功能在民众眼中并非艺术创作,而是等同于“时事记录”的工具,这就使得《真相画报》作为民初较早的摄影画报在大众的心中自动划分时事新闻类报刊。除了时事写真画外,《真相画报》中的时事画、滑稽画也以直接的表现方式、传统的石印画形式紧扣时事政治。时事画聚焦于民生民情的叙说,第一期中就有《海外泣声》《南京留守捐薪助国》《科员之爱国》《监狱中之感化》4幅作品,17期中共有129幅时事画作品。而滑稽画则以极其诙谐怪诞的漫画形式来讽刺政党相争、记录民生怪状,第一期中马星驰作《民国借债之痛史》《真相之种种》两幅画作旨在揭露当下时局之混乱。《真相画报》在传统图像画作基础上加入摄影图像,以丰富多样的图像记录时事、报道新闻,且以新闻照片为重,逐渐从图像新闻转向新闻摄影类报刊。“文”在栏目设置中分为论说、时评、杂著、小说、文苑、译述、谭丛、传记等。“论说”栏目是用文字描述民生现状、呈现相关政治真相并阐发观点,“时评”相较于“论说”则更加犀利,对于制度、民生等各方面直指质问。

《真相画报》在前 10 期中超过三分之二篇幅在报道时事新闻、发表政评、刊登新闻照片，无不表明其办刊初期“纪实记事”的叙事主题。从其报名、序言、发刊词、栏目设置以及图文内容中，皆可窥见画报欲以新闻报道和摄影纪实的叙事方式实现救世理想。

2.2.2 投身美育的转型

“二高一陈”作为画报主要成员兼具美术家和革命派的双重身份，也使得《真相画报》兼具监督政治、实现共和的政治色彩和宣传新美术的艺术特征。画报前十期图画内容中，“纪实”的时事写真画与议事议事的时事画、滑稽画占据大量篇幅，以直击现场的“真相”图像为主。剩下栏目设置为历史画、美术画、地势写真画、名胜写真画，此类栏目或以拍摄名胜古迹以培养“国民意识”，或以古画寓今世，皆间接体现画报的政治理想。美术画则大概是受办报人美术家的身份影响，旨在展示“岭南画派”的新技法和“折衷”理念。饶有趣味的是画报从第一期开始陆续刊发了陈树人译著《新画法》，阐述美术之起源，美术的定义及基本要素，介绍世界绘画派别、铅笔画法和写生的基本方法知识，共刊发 14 期。总体上说，前十期中的美术画作和论述整体篇幅占比较少，栏目设置上仍是纪事内容为主。

直至第十一期开始，画报的有关艺术内容逐渐增多，在第十一期《本报启示》中宣布明确表明增设大量美感教育相关著述。这里说的美感教育并不是简单的美术科目、艺术技法，而是旨在通过培养美育树立大众的世界观，培养国民的真善美来树立民族精神。高剑父早在《时事画报》中就阐发了美育的社会教化功能和艺术的社会责任，他认为艺术可以改造社会，可以改变人心，一直致力于创办画院、参与报刊创办来投身美育事业去教化民众。他在画报第十一期文苑栏目中刊出了《题画诗图说》《铅笔画范本》《陶器图案》并进行连载，《题画诗图说》以画、题画诗、图说结合的形式先后描述了蝉、梅、菊、燕等动植物，体现西方生物学基础上的博物观念同时引入科学、客观的写实主义画法；《铅笔画范本》则是用高剑父擅长的铅笔速写对于花朵、船只等自然物象写实描绘，明暗对比强烈、造型透视准确，为中小学美术教学提供示范参考；《陶器图案》详细介绍了棕叶瓶、茶壶、水盂等各式各样陶瓷器皿及其装饰图案。高奇峰在《美感与教化》中也强调了美育对于人和社会之间关系的改造，他在第十一期《本报同人美术画》根据绘画材料将同人画作进行分门别类，分为“古派”“折衷派”，以往绘画史中并没有详细的风格划分，“折衷派”这一次也是首次提出，慢慢演变为岭南画派的风格特征名词，折射出画报中艺术舆论的影响逐渐扩大。同时不可忽略的是第十一期以后增设的介绍西方美术史论和概论的《世界美术》《世界大观》《各国比较画》、专门介绍女校画作的《闺秀画选》、着眼于实业工艺的《工艺指南》等 28 类 84 项图文内

容。

总的来说,《真相画报》的编辑方针、图文内容和栏目设置从第十一期开始有了重大转变,“图画”在“文苑”栏目中新增艺术类画作,“文章”部分美术著述也日益增多,从中外古今、技法神韵等各个方面对于艺术展开论述。投身美育的转型一方面是由于高剑父到上海后其个体所一直推崇的美感教育理念对于画报内容的影响,另一方面则是许多报人从其美术家的身份期冀在画报的大众媒介上以系统化的美育普及大众教育,学习先进的现代文化同时培养民族精神,从而顺应美育时代背景下的救国理想。

2.2.3 戛然而止的尾期

《真相画报》出版仅 17 期、不到一年时间便停刊了。最后几期由马小进、谢英伯连续 4 期报道《宋教仁被暗杀案件》并在最后一期揭发暗杀事件背后主谋,展示了案件的现场状况、运用照片进行证据推导,画面毫不掩饰且笔锋辛辣犀利,大多学者也一度认为《宋教仁被暗杀案件》的连续报道加之“葵丑报灾”的报刊业时局导致画报被迫停刊。且从 11 期开始连载的科普文章《飞行机略说》到第 17 期也未刊载完,种种迹象仿佛都显露这个匆忙结束的画报是被封禁终刊的,而报人各种小传、自述又并未提及画报停刊原因,其戛然而止的尾期似乎成了一个谜题。

据黄大德对于广东近现代画人的史料考证,他推测《真相画报》并非被迫停刊,而是基于上海变动时局之下的主动停刊,一是因为 1913 年 8 月 1 日仍有高奇峰刊登《真相画报》的广告,意在筹办第 18 期;二是高奇峰创办的审美书馆,首次出版的《时人画集》前两册内容皆是《真相画报》曾经刊发的图画,由此可见画报内容并未被查封。更值得注意的是,《时人画集》之后的图画内容主要是以贴合鸳鸯蝴蝶派兴起的美人月份牌画为主,承担“纪实”功能的摄影术在此时则用来拍摄佳人了,其商业娱乐属性昭然若揭,夹杂其中还有“二高一陈”的画作宣传内容。黄大德认为二高从新闻摄影报刊《真相画报》投身于创办商业化的审美书馆,从雅到俗的转变更多是高氏为了宣扬折衷派、实践艺术革命的自我选择。虽然画报停刊的真相仍未可知,但仅存的 17 期在中国近代艺术史、出版史、摄影史上的地位是不可否认的。

2.3 《真相画报》图像叙事内容分类

研究图像叙事是对《真相画报》图文内容的深入解构,也是图画要素与文字要素的转换与结合。在“本报图画之特色”中详细阐述了图画分为历史画、美术画、地势写真画、滑稽画、时事写真画、名胜写真画和时事画七种类型。在此类型基

础之上，笔者依据描绘对象不同进行重新分类，不拘泥于表现媒介的不同，将聚集于或揭露或讽刺社会时局的时事画、时事写真画与滑稽画划为“国民真相”类，将拍摄山水地理的地势写真画与旨在保存古迹的名胜写真画统一划分为风景名胜类，最后将历史所载图绘成幅的历史画与“合种种家法为一手”的美术画划分为艺术画作类。因而笔者将画报中的图文内容按照“国民真相”类、风景名胜类、艺术画作类三种类型加以区分，并在每种类型中选取代表性插图图像探析叙事文本与图像叙事之异同。但值得注意的是这种分类并不是唯一的也不是非此即彼的，其中有一定程度上的交叉，譬如风景名胜类图文中有些并非单纯对风景场景进行再现，而是记录当下所处物理空间发生的社会“真相”，因其空间特征更为明显，故在此分类时将其划归风景名胜类。

2.3.1 “国民真相”类

《真相画报》创办于 1912—1913 年代，处于一个社会变迁、格局动荡的年代，画报的属性也决定了内容报道的方向，尤其是报人所处的民主共和立场使他们主动向大众传播颇具意识形态的观点。鼓吹革命的时代下，“要实行革命，必先促使群众觉醒，而要促使群众觉醒，必先进行暗杀。”^[35]暗杀活动往往以专题形式的方式报道，接连的国内外政事的诉说，大量的政党讽刺滑稽画的呈现皆在营造国际氛围和政治意识，以期潜移默化间达到启民的效果。暗杀内容的报道在《真相画报》中占据相当多的篇幅，大致可以分为烈士英雄暗杀前清官员和被暗杀的革命党人两类。前者如烈士史坚如谋炸两广巡抚德寿（第 11 期），李援暗杀凤山（第 12 期），白烈士报道（第 14 期）；后者包括张振武、方维之死（第 8 期）以及宋教仁先生被谋杀事件（第 14 期—第 17 期）。^[36]

《真相画报》以“监督共和政治，调查民生状态，奖进社会主义，输入世界智识”为宗旨，不可避免地聚焦于民生民情状况，主要在纪事画栏目刊登，时事写真画中也有一部分叙说，内容主要是各地灾情报道、国民受官府压迫现状、基础生活举步维艰等。各类灾情一般以写真画的形式呈现，更具有直观性与冲击力，包括《江北灾民图》（第 4 期），浙江温处二府水灾惨象（第 9 期），广州河北之大火（第 11 期）等。图 2-1、图 2-2 中《江北灾民图》（第 9 期）这一系列写真图片呈现了不同时间段的灾民状况，一开始灾情刚刚发生时，还只是基础的温饱问题，视线慢慢地跟随图片的西东发现灾情的扩大化，有人直接冻死在路边，孩童也被彻底影响，可以留意到这里将镜头直接对准了灾民，或衣衫褴褛或饥肠辘辘，寡妇抱着瘦弱的孩子，老人仪着棍子蹲在墙角，孩童背着箩筐逃

^[35] 戴学稷. 论辛亥革命时期资产阶级革命派的暗杀活动[A]. 见辛亥革命史研究会编, 辛亥革命史论文选(上)[M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 1981, (06): 520.

^[36] 陈阳. 《真相画报》与“视觉现代性”[D]. 复旦大学, 2014.

荒，甚至有二十天没吃饭睡在草席上等待死亡的灾民，女人与孩童直视着镜头，眼中的惶恐不安与观者进行互动沟通，从而产生情感共鸣，突破了传统的文字单向流动的限制，加深了大众对于灾民的情感关注，也更加有利于人文情感的构建。《海外同胞之惨史》（第3期）记录海外同胞观影过程中被抢占座位后殴打的惨烈遭遇，《匪害》《渔色》《逼租》（第10期）讲述人民生活受到的三重潜在危害。类似于以上记载底层人民生活现状的新闻往往通过时事画的方式呈现，这也是沿袭记录社会市井的“点石斋式”石印新闻画报体现。



图 2-1 《江北灾民图》（一）（二）（来源：晚清民国期刊数据库）

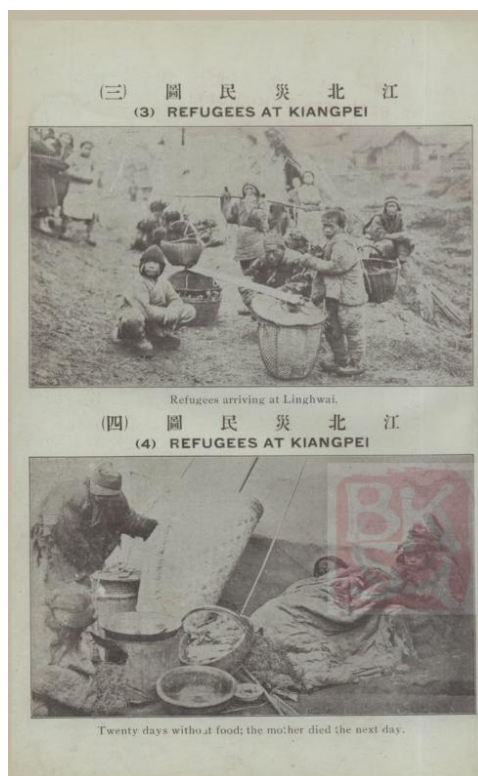


图 2-2 《江北灾民图》(三)(四)(来源:晚清民国期刊数据库)

民初,彼时军事技术上的巨大差异迫使报人希冀于学习西方先进技术以提升国家军事力量,《真相画报》中一方面呈现为国内外先进的飞机、军舰、枪炮武器等一系列先进的器物,其中第 17 期当中包含飞机图片甚至高达五十多幅;另一方面则是展示训练有素的士兵和军旅生活,对先进技术的渴望体现为更深层次地对先进的军队体制的追求。飞机、军舰等科技器物是军事力量的直接体现,更是现代工业文明的视觉象征,报人企图通过呈现先进技术的视觉图景来填补大众对现代社会的未来想象。其中,飞机是十九世纪末二十世纪初诞生的新兴产物,极为特殊,这一时期在世界飞行机竞赛与国内实业救国双重背景之下,飞机承载了救国之任,掀起了一轮“飞机热”。飞机作为现代军事器物的标志,极为革命性地突破了传统的视野,将“读者的眼睛”带到了空中,以丰富的图像样式建构了大众对于未来社会的想象。虽然民国未来的路途很迷茫,但《真相画报》始终满怀革命热情,寄希望于先进的军事器物与军队体制,坚定“技术救国,军事强国”的期盼。此外画报中还刊载了政治新闻类时事画约 40 则以及国际动态的报道,包括《巴尔干半岛之战争》(第 13 期),《美国新任总统威尔逊莅位记》(第 16 期)等一系列纪实性图文。

“国民真相”类的图文内容大都与时代背景紧密联结,或记载新闻时事、革命政事、民生民情以及军队军事等方面的场景图像,其中主要是以时事写真画、纪实画以及滑稽画的表现形式呈现。一些重大事件如重要革命党人的活动,皆由

中华写真队进行拍摄记录，视觉效果直观明晰，也能提升编排出版效率。而涉及偏远地区的民生民情或是敏感的政治内涵，中华写真队难以一一拍摄记录，则需要采用画笔来绘制。两种方式相互结合，共同构成了“国民真相”场景。

2.2.2 风景名胜类

《真相画报》中的风景名胜场景插图主要是分为地势写真画与名胜写真画，两者不同于以往的山水风景画，而是以摄像机进行拍摄取景，沿袭了写意的传统表达基础上以一种极致客观的方式刊载了这一时期的风景名胜场景。地势写真画从空间角度试图展示军事重地或交通要塞或文化景点的全景样貌，以理性的角度让观者进行建构一个民族的空间想象图景。名胜写真画记载的场景则更多地涉及人文情感，如名胜古迹或是凝结民族记忆的旧址等，以期通过古迹的展示构建国族认同的社会观念。《真相画报》通过图文结合的方式，从以上谈到的两个方面，即空间和观念上对民众进行叙说民国时期的风景地势与名胜古迹，通过公众叙事传达民主共和的思想，从而重塑民众心中的国族共同体。

《真相画报》创刊伊始，便有地势写真画《武汉三镇全势一览》以大幅全景照的样式横折叠插在页面中，可见其重要性。地势写真画在其征稿启示《文画大欢迎》中已言明：“地势摄影画，于国内军事要点，交通枢纽，名城钜镇，山川扼塞，以及一切名胜，凡有摄得全图，景色清晰者，无论画幅大细，如肯割爱，俾本社插入报中，以开国民新眼界，当酌量酬以报优之代价。”^[37]从这里也可以看到地势写真画取景的对象首要便是军事重地，刊载的目的则是要开国民新眼界，即通过摄影手段客观展示民国时期风景地势的“真相”以构建民众的空间现象。《武汉三镇全势一览》刊于第一期中第四到五页，以罕见的全景鸟瞰视角长卷折叠插入报中，长达五尺六寸，如图 2-3 所示整幅版面以摄影照片为主，上方为地势写真画，下方附文字说明，且文字从右往左的阅读顺序也在引导图像的观看动向。从画面右下角的夏口停泊的众多船只为出发点，以平视的视角向远处武昌、汉阳两镇望去，两岸三镇沿着汉江建设发展，隔江瞭望，江上只见百舸争流，岸上建筑鳞次栉比，近处林立着代表汉阳铁厂与汉阳兵工厂的浓烟、烟囱，象征着武汉城市的军事工业发展，远处楼房矗立，隐入山峦之间给人以百姓安居乐业和睦宁静之感。此等宏伟景象以写实的地势鸟瞰全景，即真实的摄影照片记录给观者构建全城的地形地貌的空间想象，让读者有一种震撼之外的油然而生的民族认同感。下方文字附录中道明特制长卷刊载武汉地势的原因，即武昌起义于民族革命的重要性，它在辛亥革命中起到了决定性战役的作用。

风景名胜类图文还囊括了刊载的军事要点南京《东南第一名区》(第 2 期)，名城

^[37] 文画大欢迎[J].《真相画报》，第二期.

钜镇《杭州西湖北望图》(第5期)及《杭州西湖南望图》(第6期)等篇幅,除了其中隐喻的政治内涵外,还试图通过对历史文化的追溯及地理标识的构建记忆来形塑国族观念,在空间呈现中重构秩序,在时间转换中重塑历史。

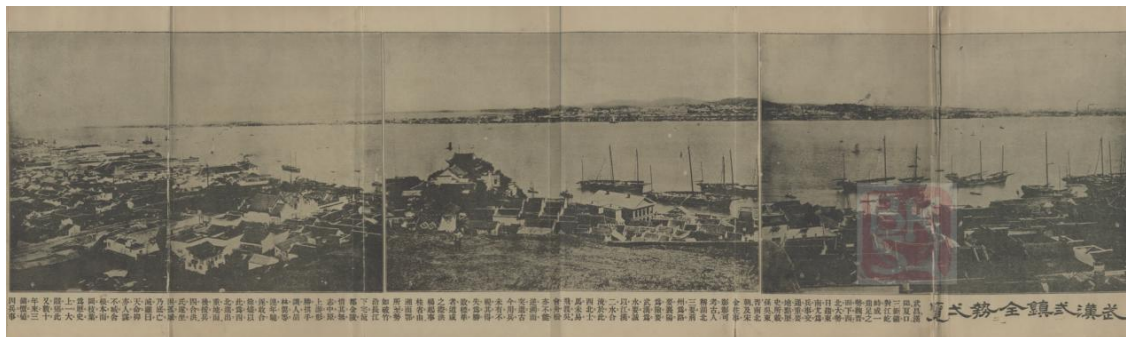


图 2-3 《武汉三镇全势一览》(来源:晚清民国期刊数据库)

2.2.3 艺术画作类

《真相画报》中的艺术画作类图像主要囊括了将古代贤达英雄故事重现再绘的历史画和“折衷中西,融汇古今”的新国画。二高的画作大都将西洋画的写实、质感、光感与文人画的气韵、赋色、水墨结合起来,既有温婉细腻的花鸟画作,也刊载了相当多的苍劲有力的雄禽猛兽绘画,其中的“怒吼醒狮”象征着艺术与政治在此际的紧密关联,我们也可以更好地理解报人擎起“折衷派”与“新国画”旗帜的真正意图。

在17期封面中,报人是有目的地绘制了五幅雄鸡、醒狮、猛虎、雄鹰、翼龙题材动物画作,其意图不言而喻。如图2-4所示第四期封面的《狮》画作品由高奇峰绘制,整体画面中呈现出强烈的立体和光影感,线条刻画极其细腻,毛流动态流畅,但在边缘处弱化线条,笔法借鉴了朦胧派的画法而渐渐地与背景相融合,更加突出雄狮的威严的棕色双眸,将西画对色彩和气氛的渲染融入到中国实践,表现力极强。这幅饱含救世激情与决心的《狮》画作品不仅代表了报人推崇新国画、写实技法以改良中国画的理想,采用“醒狮”这一代表了国家形象的国族符号,也让我们试图领悟五幅动物画作后所隐含的象征意味,美术画作往往蕴含政治与艺术的双重内涵。《真相画报》上刊载的五幅历史画:曹蟠根的《卜式输财助边》(第一期)、《弦高犒师》(第三期)、《范蠡泛舟五湖》(第四期),沈心海的《楚子文毁家行国》(第二期)和郑倡泉的《徐中山王泛舟莫愁湖》(第十期)亦是如此,选用故事皆古代贤达英雄故事,还原文字故事中某一细节场面。讲述牺牲个体名利以成就集体繁荣的故事可帮扶这一目的,发挥艺术画作在潜移默化之间的教化作用,凭借画报广泛的政治宣传力,实现高奇峰等报人想要以“美术救世”的理想信念。

高奇峰还在画报中积极推广西方写实主义等理念画法，刊载“各国比较画”“世界美术”等栏目，推介世界美术以将世界美术的新变化传达给更多的民众从而实现艺术大众化。《真相画报》似乎不仅仅是倡导“岭南画派”的新技法和“折衷”理念的阵地，其在某种程度上映射了不断求新求变革的政治革命，艺术革新的主张与民主政治理念是融为一体的，画报用历史画中的贤人故事借古喻今，用猛兽画象征表达革命者的豪情壮志，将不同带有隐喻意味的艺术画作来表达政治意图和革命倾向，从而实现“艺术救世、美术救国”的理想。



图 2-4 《真相画报》(第二期) 封面 (来源: 晚清民国期刊数据库)

第3章 《真相画报》的图像叙事要素

《真相画报》作为一本综合性的美术期刊，内容分成“图”和“文”两个部分进行展开，依据法国学者罗兰·巴特所说：“对人类来说，似乎任何材料都适宜于叙事：叙事承载物可以是口头或书面的有声语言、是固定的或活动的画面、手势，以及所有这些材料的有机混合。”^[38]所以接下来笔者进行其图像叙事要素分析时并非仅局限于插图部分，而是包含了图画、文字以及图文关系在内的一切符号要素。

《真相画报》的图像叙事要素由图画要素、文字要素以及图文关系共同构成，其中论说、文苑、小说、杂著等栏目以文字叙事为主，而地势写真画以大幅全景照的样式折叠插入内页，下方配以小字说明，图画要素则充当了叙事的主要动力。除此以外，历史画、滑稽画、时事画等栏目基本是图画与文字评述的形式构成，这就包含了文字到图像的转译过程和文字对图像的补充过程，这种图文之间的形式、内容关系以及如何在画报中发挥叙事效果笔者将在接下来的文章中一一解析。

3.1 图像要素进行视觉再现

晚清民初，图像从一开始的点缀作用，即充当副刊抑或出版物中文字的附属，逐渐发挥起独立叙事的功能。报刊杂志也从传统图文并重的“左图右史”叙事形式，越来越多地重视起图像的作用，精心绘制插图，注重版式结构，尤以《真相画报》为代表，对于摄影照片、绘画内容十分看重，充分发挥图像在报刊及社会舆论中的重要作用，改变了图文叙事的范式和人们的认知方式

3.1.1 绘画类图像

绘画类图像的叙事功能自绘画诞生之时便早已产生，经历了漫长的发展时期，在明清戏曲小说中充当插图承担着补充说明的叙事作用，陈平原学者指出《点石斋画报》开创了近代中国以图像为中心的叙事策略，其图像就是在继承明清戏曲小说插图、木刻版画的基础上，又吸收借鉴了教会读物和西方画报中的西式母题、画法及西洋叙事方法^[39]，由此可见绘画类图像一直占据着图像叙事要素中的主要地位。《真相画报》中的绘画图像则一定程度上借鉴了“点石斋式”的石印绘画风格，并在此基础之上呈现出折衷的新国画风格

^[38] [法]罗兰·巴特著，张寅德译，叙事作品结构分析导论[M]. 中国社会科学出版社,1989:78.

^[39] 陈平原. 点石斋画报选[M]. 贵州:贵州教育出版社,2000:178.

绘画。

《真相画报》发行不到一年时间共刊出 17 期，共计约 600 幅图像画作，其中约 5 幅历史画、115 幅美术画、4 幅地势写真画、359 幅时事写真画、4 幅名胜写真画、139 幅时事画及滑稽画。除去写真画外，其余 4 类均为绘画类图像，历史画包含了曹蟠根的《卜式输财助边》《弦高犒师》《范蠡泛舟五湖》、沈心海的《楚子文毁家行国》、郑侶泉的《徐中山王泛舟莫然湖》5 幅图像，皆以古代贤者英雄故事象征隐喻当今世道，寄托了报人的救国企盼于画报之中，旨在振发国人救国爱国之精神。图 3-1 第一期《卜式输财助边》中图像沿用了中国传统山水画中皴法技巧来描绘背景中的针叶林树木，通过轻重、干湿、浓淡不一的墨色和笔触刻画出树木的纹理；对于主体人物形象则采用极简的白描手法，仅寥寥几笔便勾勒出人物鲜明的神态与动作，表现出卜式坚定的眼神和举手投足间的慷慨决心；画面运用淡色赋色巧妙地体现了画面中物体的体积感与明暗对比，使得整个画面在保持清新脱俗的同时，又不失丰富的层次与深度。整幅图像构筑了一个完整且颇具叙事性的画面，且皆以彩色石印，色彩装饰意味极浓，这一类历史画也往往作挂屏摆放于家中，用于叙事以潜移默化之间启发警示百姓。



图 3-1 《卜式输财助边》(来源：晚清民国期刊数据库)

值得注意的是，画工不仅仅运用中国传统技法中的墨色来设色，更是运用了丰富淡色来突出明暗以及人物立体形象，可谓之不同。在滑稽画与时事画中，这一点更加突出，绘画风格超脱于中国写意画之外，趋向于近现代漫画的风格，画面采用工笔勾勒线条，单色覆色、块面状图形绘制阴影暗部以刻画画面形象，通过连环画的方式更加强调叙事的主题内容。图 3-2 第一期《真相之种种》当中马星驰用蓝色单色线条表现出简约却滑稽有趣的画面形象，在人物细节处采用排列整体的线条刻画衣褶、人物结构等，于山坡、房

屋、树木细节处都采用的类似表现式素描的技法来突出明暗及其形象。这种以线为主，少许的块面及排列线条阴影作塑造，加之波点、条纹等装饰性线条的处理手法既有中国传统工笔画的影子，是晚清画报中民俗画及版画中常用的技法，又借用了西方的造型艺术，呈现出强烈的表现主义色彩和颇具设计意味的装饰性画面。



图 3-2 《真相之种种》(来源：晚清民国期刊数据库)

与此同时，绘画类图像呈现出丰富多元的视觉形式，于美术画中呈现为传统的山水画、文化画及“二高一陈”新颖的折衷画，其艺术性在慢慢凸显出来，于滑稽画中则采用运用质朴不失幽默的夸张手法的社会风俗漫画以喻物讽今，其故事趣味也在增加，传统绘画艺术的角色在悄然间发生转变。从石印时期的以精确完美的再现技术为基础的纪实绘画到《真相画报》之时报人则更多地寄托所思所想于绘画图像之中，隐晦地传达画家个人的审美意志和胸怀志向，这一转变也与画报希冀通过艺术改造社会、宣传民主的观念不谋而合。

3.1.2 摄影类图像

相较于绘画类图像的叙事功能，摄影类图像作为出现不久的艺术呈现形式，以其独特的客观性、真实性、直观性在画报中承担着纪实纪事的功能，在新闻画报视觉体裁中占据着关键地位。《真相画报》中有相当多的篇幅以最原始的摄影照片真实地记录了民初的时代风貌，再现了国内外的要闻时事，

描绘了当时的社会重大事件以及社会动态，为我们研究那段历史提供了珍贵的史料。在栏目设置上由拍摄风景名胜的地势写真画、名胜写真画和记录重大社会事件的时事写真画三个部分组成，从栏目名字“写真画”亦可知彼时摄影在人们心中并非一种艺术门类，而是被视作“忠实”记录画面的工具。

摄影类图像通过“瞬间”捕捉来定格历史，在一些重大社会事件或者是国际新闻的报道中，摄影能够准确记录紧张的时刻，提供一种极具可信度的叙述方式，使这些图像具有强烈的现场感。在时事写真画中，摄影往往作为新闻、纪实性质的元素，快速抓住读者的注意力，对历史进行视觉再现，其中最集中的体现为记载了孙中山等革命党人活动的一系列写真画，包括《孙中山解任出府之景况》（第1期），《孙中山先生致祭黄花岗》（第1期），《孙总统晋谒明孝陵之景象》（一）、（二）等一系列报道（第7期），《孙中山先生社会主义大演讲》（第9期），《孙中山先生东游记》（第14期）。

在此选取第1期《孙中山解任出府之景况》及《孙中山先生致祭黄花岗》进行叙事分析，图3-3 孙中山解任出府之景况（其一）（其二）中用两张图片交代孙中山先生解任仪式及离开环节，视角都是从左下角的仰拍且运用了广角拍摄，仿佛让读者置身于观众席位参与其中，接下来的报道则未提及更多细节，而是展示了“南京临时总统府人物一班”，并在右侧用文字叙述孙中山的功绩：“南京光复之初，人心未定，大局岌岌，适孙中山先生从海外归来，众举为临时大总统，受任数日，秩序渐次恢复。”紧接着笔锋一转，开始着力描绘致祭黄花岗壮士，第三、四页用一幅俯拍镜头展示黄花岗的地理位置、一幅远景镜头展示黄花岗的三烈士之墓和放大特写的镜头拍摄其中一块墓碑，依稀可以看见碑上刻着“崇拜英雄”与“凭吊忠魂”的字样，碑文是作为黄花岗纪念意义的表述，而下方文字简要介绍了黄花岗的地理位置，更是直接表露谨以此空间供后人凭吊感怀的要义。第四、五页则用一系列远景俯瞰镜头拍摄广东民军奔赴祭黄花岗途中的场景，四幅视角的展示记录时事的真实性，第六页则聚焦现场海军将校庄严挺立，神色凝重且肃穆，后又用一整幅版面展示全体人员手持含“烈魄”字样的旗帜，皆在表达充分的敬意以祭奠黄花岗烈士。

这组摄影报道用8个版面14幅摄影照片记录了孙中山解任及致祭黄花岗两件重大新闻事件，从叙事上逻辑看是时间顺序，其中既有中景的场景拍摄也有全景的合照相片，既有对于瞬间的捕捉，又有通过连续的照片展示时间的流动与事件的进程，是点与线的有机结合。同时，摄影不仅是事件的记录者，更是情感的传递者，通过对于焦点的设置和视线的引导表露出报人的情

感倾向，在碑文这一细节的特写中赋予了图像一层象征寓意，引发读者思考及对于致祭黄花岗事件的深刻理解，而在孙中山解任这一事件之后，紧接着报道致祭黄花岗，也不仅仅是时间上的顺序报道，更是一种政治与艺术的耦合，辛亥革命的成果被袁世凯等人窃取，但革命的热情仍然需要鼓舞，对于黄花岗起义的致祭是一种政治符号的象征，纪念烈士更是为了激发革命力量，始终牢记革命初心。以上系列图片的叙事性分析充分展示了摄影类图像通过聚集时间的捕捉、细节的突出、事件的序列安排及象征性的场景这些表现形式及构图安排技巧增强了社会事件的视觉冲击力，也能让读者更加深刻地感知背后所蕴含的情感。



图 3-3 《孙总统解任出府之景况》(来源：晚清民国期刊数据库)

3.2 文字要素紧扣叙事内容

文字要素在《真相画报》中主要有充当独立叙事和补充叙事内容的两大作用，前者主要体现在论说、文苑、小说、杂著等栏目，后者则是在写真画、时事画等栏目中得以呈现。文字要素相对于图画要素更适合于大篇幅的展示故事情节，在传统体裁长篇论述中全部用图画要素呈现也不太现实，而在摄影图像中标明事件发生的背景等发挥解释说明的作用，在时事画、滑稽画中以标题类的文字呈现更是能起到“点睛”的作用。相较于图画要素的空间叙事功能，文字要素在叙事功能的建构与解构上更倾向于时间性叙事，它能够弥

补图像意指的不确定性和模糊性，紧扣叙事内容，提供极具逻辑性的叙述框架以揭示叙事主题，传达出报人的观念和态度。

3.2.1 标题类文字

标题类文字作为图像叙事的要素之一，在《真相画报》中占据大量篇幅，通常以较大的字体、醒目的排版以及占据显著位置的形式吸引读者的注意力，以全知的视角建设框架预设文章内容，对读者的阅读预期进行引导，尤以画报刊名、栏目标题名称为代表，是画报中的核心标识符号，能够直接概括内容、揭示主题，准确传达报人的观念、情感。

图画要素虽然在视觉呈现有极强的表达性，但在进行连贯叙事、细节铺陈上有一定局限性，且对于一些极富隐喻、象征类的图形时，读者易出现解读上的歧义。约翰·伯格曾说，“不连续性总会产生歧义。但是这种歧义经常不是显而易见的，因为一旦照片被配上文字，它们就一起提供一种确定性的效果，甚至一种教条式的武断效果。”^[40]即文字要素能够将叙事内容的背景、情节、人物关系等信息有机结合起来，弥补单一图像无法描述的时间跨度或多个场景的转换，明确主旨以实现所谓“教条式”的武断效果，增强叙事的连贯性，保证了叙事的完整性。标题类文字的概括内容的作用在《真相画报》的滑稽画中最为鲜明，在“本报文画之特色”中已点明滑稽画的特色：“主文谲谏。古人所尚。历史所传滑稽。具有深意。不得因其事近诙谐。致生玩弄。本报所绘。寓意亦同。”其所蕴含的丰富深意及寓意必是通过图画视觉直观呈现，但亦需要通过标题类文字点明概括。如图 3-4 所示第九期磊公所画《呜呼，女学生之前途》，如果仅看图画部分，一方面，从哪开始进行阅读是一个困扰，另一方面，图画中的人好似在驯养一群野鹤，面色焦灼望着野鹤飞翔又坠地，至于图中的人为何如此及画面的其他深意存在许多模糊性。而正中央的几个标题大字“呜呼，女学生之前途”瞬间使读者明白此野鹤象征的是女学生，图上之人的驯养动作乃是教化也。仅凭借单句话便概括了五幅图想要传达之意，读者在看到此标题文字的瞬间，便预设了对于图画形象的象征义，在进行进一步细节解读“玩弄、步趋、教化、堕地、变形”时，能够在“女学生之前途”这个框架内进行思考和感受，图上之人对于野鹤的教化费尽心血，野鹤堕地之后弄脏羽毛的无奈，如何教会野鹤飞翔？又如何为女学生寻找光明前途？这种担忧焦虑的情绪在图画中的人物神情中表现出来，亦是从“呜呼”两个字中体现得淋漓尽致。如此看来，标题类文字通过几个字的单句话总结概括了图画中的内在含义，是图画内容的精神表达，从语气词等表达方式中传递作

^[40] 戴学稷. 另一种讲述的方式[M]. 桂林:广西师范大学出版社,2000:78.

者的情绪并引起读者深思图文内在涵义。



图 3-4 《呜呼，女学生之前途》(来源：晚清民国期刊数据库)

值得注意的是，上文提及的标题“呜呼，女学生之前途”在艺术构思也十分用心，除了在图文位置上占据中心主要位置外，还采用大面积黑色垫底白色字体对比突出，这些设计安排旨在吸引读者的注意力，文字排列上将“呜呼”“前途”分置两列，皆是让读者一眼锁定关键信息，感受报人的感慨担忧，对接下来的叙事作情绪及内容铺垫。标题类文字的有时不单纯只是信息的传递，更是会通过位置布局、使用震撼的标题等艺术表现手法来加深画报内容的社会影响力或情感冲击力，实现与读者的情感共鸣。读者受其情绪化视觉表现的标题类文字影响，在接下来的阅读过程当中也会顺着作者所预定的情感状态来解读图像。

如《纸毙》一图（图 3-5）中何剑士所题“纸毙”于画面右下角，以简短两字却概括了画面主旨：贫苦百姓面对金融浪潮之时，只能乘坐岌岌可危的纸币坐以待毙。剑士巧妙将“纸币”中一字改成“毙”，将金融浪潮之下，大人物们可凭货币金钱安全漂浮，而贫苦人民依附的只有“纸毙”，既是同音又是画面结果之意，这一标题不可不谓之巧妙，且剑士书写标题时下笔的浓墨痕迹，收笔的延长处理和整体运笔的干练流畅中皆流露出报人对贫苦百姓的同情。而第六期《野外写生之趣画》（图 3-6）的标题指明叙事内容外，在字体设置安排上采用镂空描边效果增添了几分趣味，极富动态感、层次感的线条使得标题呈现出一种立体感，增强了画面的视觉冲击力，吸引读者的注意力。同时这种轻盈、灵动的字体与下图的连续图画内容形成联系，强化了文字本身

的情感表达，使整幅图画内容充满生命力和感染力。不同的标题内容给读者搭建了不同的叙事内容框架，不同的表现艺术形式让读者顺应着作者的情感基调继续进行解读内容，标题类文字的文案设计巧思和艺术表现特色在不同程度上透露作者的态度从而引导读者的立场，用简短的标题标明主题以发挥画报的舆论宣传作用。



图 3-5 《纸毙》(来源：晚清民国期刊数据库)

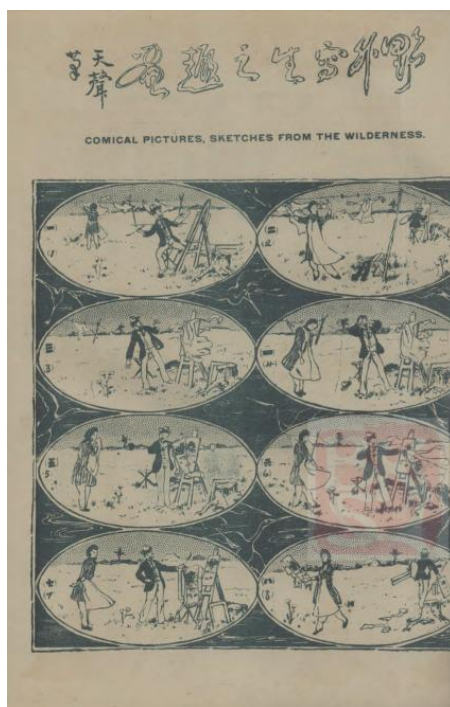


图 3-6 《野外写生之趣画》(来源：晚清民国期刊数据库)

3.2.2 说明类文字

图像叙事需要创造一个语境，说明类文字正是用解释的文本对于图画内容进行补充说明，为读者提供背景和上下文，使得图画的呈现内容更加明确清晰。这一点在历史画中体现得最为明显，其基本沿袭了传统文人画中的“左图右史”结构，即置图于左，置书于右：索象于图，索理于书。^[41]从其中我们可得文字说明在于说理，而如何进行说理？需要笔者进一步探究。

在单幅图画中，说明类文字通常会设定画面的背景或情节，帮助读者了解图像所展示场景的相关历史、文化或者社会环境。上文笔者分析的《卜式输财助边》如图 3.1 所示，如果我们不看右侧文字部分，仅从图画中可以看到两名男子在交谈，一身材矮小之人在旁推着一车物品，但交谈的内容是什么？推着物品是什么？这些都不得而知。要读懂图画全部内容及深意必须依赖于文字，右侧的标题点明画中中间之人应为“卜式”，推车上的物品即为“财物”，在此交谈实为“助边”，只读标题获取的信息也有一定限制，更多的细节读者也无从知晓，此事于何年代发生？卜式又是谁？作者想要通过此图画宣传什么呢？继续细读右侧说明类文字便可一一知晓：“汉武帝时频年用兵，府库空乏，国计大窘，河南民卜式以畜牧起家，悯边陲故尽出所积，……”详尽的题跋文本中介绍了所绘图画中卜式所处汉武帝时期以畜牧业起家，而后将家财捐献边陲之地以巩固边防却拒绝受官的故事情节，后又写道“覲使人人以卜式之心为心，又何须之足忧云”，报人希望以画感人，以文说理，对叙事内容进行补充描述，为读者提供一个明确的语境从而使图画不再孤立，而是一个有背景、有情节的故事元素，在构建故事性之外启发读者观后应牺牲个体名利以捐助国家，达到潜移默化的教化作用。

上述分析的说明类文字是将图画内容作为背景，与图画部分相对独立，而第三期《言论今昔之比较及将来之希望》（图 3-7）中文字部分与图画是紧密联系的，其中图画（3）将来中一男人手持扫把将地面上的三团纸张扫走，三团纸上标着“党见”“意气”“偏庇”的文字，这种依附于图形的文字，形成画面中的一种元素，介于图画与文本之间，“图像化的文字”更加形象化地补充画面信息，使叙事的视觉表现力更丰富，读者也更容易理解图画的内容和逻辑。图画（4）结果中的一人说道：“国利民福”，这句话放在对话框之中，是一种“图像化叙述”，打破了报人与读者之间的界限，这一对话文本既是画中人进行交谈所说，也是在对读者所诉说，暗示读者只要将来“扫除私心”，便能够得到“言论一致”的结果，报人为读者勾勒了一个于国家有利、于人民有福的美好未来

^[41] 黄爱冬. 晚清新闻画报中的图像叙事研究[D]. 江苏:江苏师范大学,2014,:37.

图景，创造出了一种互动式的叙述体验。同时，我们注意到这幅图也是多图图像叙事，四幅图画在颜色上——上两幅图的一致蓝色和下两幅图的一致红色很容易产生读图顺序时的分歧，而通过简单的序号加之表明时间的说明类文字“过去”“现在”“将来”“结果”直接明确了读图顺序和视线流动，理解相对应的社会言论状态之间的内在联系：昔日言论蜷伏于专制之下、现在的言论呈现一片党见分歧与未来言论一致的愿景进行对比，说明类文字用简短的四字文本保证情节连贯性的同时强化了今昔与将来的言论状态对比，通过图画将“将来之希望”形象化，通过将“将来之希望”说明类文字具象化表现出来，提升了整幅图文所传达的叙事深度。



图 3-7 《言论今昔之比较及将来之希望》(来源：晚清民国期刊数据库)

在《真相画报》第十期的时事写真画栏目中详细刊载了《北方之国庆日》《武昌南京之国庆日》等有关于庆祝国庆日的图画内容，并在图画内容旁用文字标明场景中的人物、地点、事件等具体要素，使读者了解国庆日之时炮队演习、军队游行、广东男女学生大运动会等盛况，感受到国庆日的庄严肃穆与威严赫赫。这部分说明类文字从画面内容出发，客观的描述了画面元素，但紧接着在报人马小进于论说栏目中撰《国庆纪念之真相》，用长篇文字说明“国庆纪念之由来”“国庆纪念之悲观”“国庆纪念之乐观”“国庆纪念之将来”，详细解析民国成立前多少仁人志士为此断肠流血，当下民国处于风雨飘摇之中，国民唯有共肩保邦之责，才能求共和之真乐，迎将来之国庆。这些潜在的涵义仅从摄影图片之中难以解读，唯有依赖说明类文字以长篇段落娓娓道来，分段分时而叙，通过提问“吾人饮水思源，乌得而忘之？”警示人们切勿忘记民国成立之艰辛，使读者超越图画本身，进入背后的社会和文化环境之中进行深层次地理解繁荣昌盛的国庆日背后先辈们所付出的努力，思考当下面对

艰难时如何实现救国期盼。

说明类文字在《真相画报》的单幅图画和多幅图画中均发挥着重要作用，其为图画内容预设语境，作为叙事线索引导视角与顺序，解释补充图画信息从而建构叙事完整内容，或与图画紧密联系，形成图形元素增添叙事趣味。在补充叙事之余，亦能在论说等栏目中进行独立叙事，平铺叙述图画所不能详尽之意，揭露简单图画背后隐藏的深层次信息，结合实际抛出社会问题以增强画报的叙事内容传达效果，使得整个栏目内容形成一个连贯的叙事结构。

3.3 图文互动深化叙事主题

图画要素介于纯粹符号与表意符号之间，其所蕴含的意义存在不确定性，而文字作为一种实指性符号弥补了这种不确定性，图画与文字的互动使得画面的视觉呈现与语言文本互文互生，相互配合从而完成叙事。《真相画报》作为民国成立后首份综合性美术类期刊，兼用图画要素与文字要素，即长于讽刺现实的绘画类图像、擅长揭露“真相”的摄影类图像和厘清抽象内容的语言文字，或图文一致或图文互补，以图文并茂的方式构建出民初社会图景，形成图中有文、语图互文的叙事方式以共同推动叙事主题的深化，开拓图像叙事的新模式。

3.3.1 图文一致

“图文一致”是《真相画报》中最为常见的图文关系，尤以历史画为典型，在时事写真画、滑稽画等栏目中亦有体现，历史画继承了宋元题画诗的基本特征，上文下图的形式中用文字信息是一一对应图画内容进行阐释的，其蕴含的“语—图”形态呈现图文对照的互文性叙事特征，图画要素与文字要素共同指向一个事件以建立起共同的叙事内容。这种平行叙事的手法将图文紧密结合起来，图像直接反映文字的叙述，文字为图像提供细节信息，两者共同作用形成一个通俗易懂的叙事空间。

如图第十二期滑稽画《社会状态之种种》(图 3-8) 所示，其中标题类文字置于整幅图文正上面，总结全篇关键含义，紧接用连续插图呈现社会状态之种种，并以说明类文字加以标明，左右两边图画颜色区分对比状态之不同，文字与图画高度贴合，横向对比图文“雪中送炭有何人”与“锦上添花成惯见”，图画内容亦指向文字，描绘大雪天气中无所依靠及人们争先恐后地为牌匾装饰花朵的场景，而“贫穷则亲戚畏惧”与“富贵则父母不子”乃出自《战国策》，用于此处将抽象文字转向形象空间，用图画内容阐释语言文本，右下角的亲戚形象面对贫穷的亲人连忙摆手躲避，左下角的父象面对发达的儿子则呈现

出唯唯诺诺的拘谨形象，直接视觉直观呈现出人的亲疏远近在面对贫富变化时不值一提，连亲人都不能免去将贫富作为人际关系的唯一选择，也从侧面讽刺社会中这种嫌贫爱富的功利取向和扭曲观念。剩下几幅图文亦是表现出图文一致的指向性：“眼看人尽醉，何忍独为醒”与喝醉的众人、倒下的酒杯，“顺风驶帆随波逐流”与一人紧紧顺着波浪跟随帆船之后，“金玉其外，败絮其中”与衣冠齐整的男子身后掉下来一团团棉絮，图画部分与文字内容一一对应，同步进行叙述，通过图文一致的叙事使得整体画面文字呈现出具体的、时空限定的叙述内容，既形象又明确地描绘了民初之时社会上急功近利的行为、浮躁的价值取向和冷漠残酷的社会“真相”，图画为文字的叙述增强了视觉冲击力，文字让叙述有了语境、变得更具体，在图文一致的框架下读者便能彻底了解当时社会种种状态。



图 3-8 《社会状态之种种》(来源：晚清民国期刊数据库)

上图的标题以传统书法变体为基础，整体字形干净利落，笔力雄浑刚健，转角处棱角分明，从艺术表现中我们亦能够感受到报人对于当下社会状态的讽刺批判。图文的艺术表现形式与报人想要传达的想法观念也是亦步亦趋的，笔者在翻阅了《真相画报》的十七期的封面设计，观察到其刊名虽在内容上都是一致的“真相画报”四个字眼，但在形式上却有所略同，每期封面以不同的文字表现形式与其图画内容相得益彰，共同指向同一个叙事内容。如图第一期封面（图 3-9）与第二期封面（图 3-10）所示，第一期封面中一男子身穿西式衣冠，手端颜料盘，用西式颜料笔在作画，而下笔处正是“真相画报”刊

名，仿佛是画家所绘出一般，刊名以卷曲字形的美术字体题写，恰似有手绘痕迹样式；第二期封面中的男子则摆弄着摄影机器，取景器对准远处树林处，标题则采用标准简单的黑体刊印“真相画报”四个字置于正上方，规矩严谨。图画内容的部分在第一期中是画家企图用画笔绘出事实“真相”，而在第二期用摄影去记录、揭露“真相”，图画内容的不同呈现下即便标题文本完全一致，但在艺术设计上却采用不同的美术体和黑体去契合，暗示了绘画与摄影的不同偏向：艺术性与真实性、主观性与客观性，文字要素的风格、排版、字体通常与画报封面的主题相吻合，以确保画报图文在内容和形式上的一致性，为整幅图文画面增添视觉美感同时，推动叙事的节奏与画报的宣传鼓动作用。



图 3-9 《真相画报》(第一期) (来源：晚清民国期刊数据库)



图 3-10 《真相画报》(第二期) (来源: 晚清民国期刊数据库)

3.3.2 图文互补

在图文互补的模式下, 图画要素和文字要素在叙事时各自承担不同的叙事功能, 图画能够传递形象化的视觉画面, 文字则以翔实的文本叙事论说抽象的含义见长, 两种要素并非简单的转译和一一对应, 而是成为相互的组成部分, 融为一体实现“图画充实文字, 文字丰富图画”的互动叙事效果。其中一种是图画元素与文字要素呈正向互补, 两者互相补充、互为因果, 文字能够补充论述图画内容, 图画能够隐喻深层次叙事含义, 共同构建完整的叙事性和丰富性。而另一种则图画元素与文字要素呈现逆向互补, 文字内容往往看似与图画信息呈现负相关, 打破了传统叙事的图文一致性, 但其叙事效果不减反增, 用于批判社会问题揭露表象背后的深层含义, 通过“反差”提升叙事张力, 使讽刺更具力量。

如第二期《新旧人物意见之由来》(图 3-11) 充分体现了图文互补叙事手法中的正向互补, 若我们仅看图画内容, 五幅连贯的画像之间都有共同元素——葫芦, 好似有人对葫芦中窥探, 直至打开葫芦却又不知道看到了什么。再读到文字部分, 便能够明白葫芦所谓何物, 葫芦象征社会之内容, 将古代谚语“葫芦里卖的什么药”与新旧人物不明白社会内容、世界知识联系起来, 巧妙绘制此图文。再看回到图画部分, 右边两幅图为前因, 葫芦上标明“社会内容”“世界知识”文字, 浅显易懂的画面配合文字让读者瞬间读懂此层象征义, 形象地展示了当前人们对于社会内容、世界知识之间隔着一层屏障而一头雾水的样子。中间一图则为方法手段, 图画中的一人着急地打开葫芦, 另一人则害怕地躲避, 这也呈现了当真正面

对社会内容与世界知识时有人面对未知仍勇敢应对，有人却因无知而唯恐避之不及的两种截然不同的态度。左边两幅图画即为最终结果，“打开了闷葫芦”之后才能够“揭开葫芦之真相”“然后新人物尽悉社会之内容，旧人物增进世界之知识”，一人低头紧盯葫芦上标着的“真相”二字，一人抬头作恍然大悟状。这幅滑稽画中，文字解释了图画中葫芦的象征义，填补了图画单独叙事时的模糊性，而图画形象呈现了人物前后迥然不同的形象状态，人物神情的好奇懵懂到打开葫芦后的豁然开朗既从图画中生动展示，又从文字的前因后果中明了，两种叙事元素相互弥补其叙事之缺陷，以构成完整的叙事内容。在画面正中央处于书卷元素垫底之上用篆书题写标题，与说明类文字的行楷体、图画上人物形象的古代先生样式服饰相协调统一，下面附上了年份及报人姓名篆刻等增添整幅画面的古朴韵味与装饰性。整幅图文之间是紧密联系的，读者的视觉动线也在图文之间来回移动，由文到图，由图至文，感受不同叙事要素的联动与叙事功能的整合，使图像叙事更具表现力。



图 3-11 《新旧人物意见之由来》(来源：晚清民国期刊数据库)

图画元素与文字要素之间的逆向互补关系在第十四期《讽画》(图 3-12) 中体现得淋漓尽致，初读图文内容可能会觉得疑惑，图画部分看似与其旁的说明类的文字一点关系也没有，为何一群狗围绕着草堆在撕咬却标着“所谓宪法之起草”？而鸟兽朝着牢笼里飞去却配文“所谓酬庸之赏品”，老虎在海浪之上佯装争斗的图画部分与“所谓安内之镇抚”的文字又有什么关联，猫咪休憩致使鼠类钻进院墙内为何是“所谓接外之政策”？这些图画呈现的场景与文本信息之间形成的逆向关系，打破了读者对于图文一致的常规预期，迫使他们重新审视图文内容，深挖其隐含的深层意义。宪章应当是在端庄肃穆的氛围下遵循严谨的流程进行起草拟定的，可却被绘制成了狗吠争咬的画面，从而来讽刺党政内部的混乱和腐败。原

本应是人才的嘉奖却设置了一种陷阱样的牢笼，庸才无须鼓动便争先恐后飞了进去，攘外安内政策本应是同时稳步进行，一手稳定内部局势，一手抵御外部侵扰，可画面中却是背道而驰，对内用暴力镇压，对外也疏于防范，文字所述的对象的权威规范与图画内容现实的荒谬戏谑形成对比，以此点题“讽画”，这种呈现逆向关系的图文互补方法增加了画报内容的层次和趣味性，在画报有限空间里将讽刺与批评艺术化，调侃政治政策以激发读者对于社会状况的深思。



图 3-12 《讽画》(来源：晚清民国期刊数据库)

通过图文正向互补的平铺叙事方法与逆向互补的进阶手法，将文字与图画有机结合，图画要素以构建情感来呈现视觉空间，而文字提供理性补充连接线性叙事，两者交互互动，丰富画面形式的同时在空间和时间上共同塑造出画报的多维叙事框架。

综上所述，图画要素与文字要素共同构建了《真相画报》的视觉氛围与叙事逻辑，为迎合海内外读者与广大民众的文化条件，图画部分必须同步配合文字进行叙事，两者地位是平等的。在图文一致中，图画要素与文字要素相互印证，通过时空和叙事结构的协调使读者获得一致性的信息。在图文互补下，两者则互相补充、互相解释，充分发挥语言文本的线性叙述与图画要素的视觉呈现基础之上，打破图文之间的界限将图文融合一体，从而推动画报叙事在传达信息、情感上的进一步发展，让读者领略图文一体的趣味与艺术魅力。

第4章 《真相画报》图文表现的图像叙事模式

研究《真相画报》的图像叙事不能仅停留于其叙事要素、内容的介绍，还要深入考察叙事何以实现的深层模式。学者龙迪勇认为“任何一个叙事行为包括图像叙事应包括两个主要步骤：首先是确定事件，也就是从混沌的‘事件之海’中选择出部分有意义的事件作为叙述的对象；其次是赋予被选出的事件以某种‘秩序’，也就是把这些事件组合或者‘编织’成完整的叙事文本。”^[42]这里所提及“有意义的事件”即叙事内容，笔者在上一章节中已对其进行详细分类及解析，而其提到的“秩序”与“编织”即为图像叙事模式本质的剖析，基于“语—图”的图文表现艺术如何实现“空间时间化”的本质属性将在本章展开讨论。我们可以借鉴龙迪勇将图像叙事模式分为“单幅图像叙事”和“系列图像叙事”两类的图像叙事模式分类方式，结合对画报叙事内容的梳理归纳，对《真相画报》图文表现的叙事模式展开详细分析，从而凝练《真相画报》图文表现的图像叙事模式。

4.1 单幅图像叙事模式

所谓单幅图像叙事模式，即指用一幅图像来完成叙事目的，想要通过单幅图像详尽地表述叙事发生的空间和时间就有一定难度，所以作者会有意识地选取画面中具有张力的瞬间，或是通过聚集的构图来构建叙事的完整性。根据各自对时间的处理方式，其叙述模式大体可分为三种：单一场景叙述、纲要式叙述与循环式叙述。单一场景叙述是单一图像选取事件时间线性发展的某一个瞬间，通过精确分割凝固这一瞬间，把这个事件的信息以空间化的图像形式最大化地固定了下来。而“单一场景叙述”依据场景选取的不同，又可分为“孕育性顷刻”与“高潮性顷刻”两类，《真相画报》中的单幅图像叙事只涉及“单一场景叙述”，接下来将结合这两种叙事模式作详细分析。

4.1.1 孕育性顷刻

时间线性的流动中存在着许多个顷刻，而如何将单幅图像所传达出完整的叙事含义，这就在于“顷刻”的选取。莱辛在《拉奥孔》一书中提出“绘画在它同时并列的构图里，只能运用动作的某一顷刻，所以就要选择最富于孕育性的那一顷刻，使得前前后后都可以从这一顷刻中得到最清楚的理解。”^[43]这个“顷刻”并不是指叙事内容的高潮内容，而是选取即将到达顶点之前的最耐人寻味的某一刻，让读者通过一瞬间的画面引导前因，思绪后果，从而赋予

^[42] 郑樵.通志略[M].古籍出版社,1990:929.

^[43] [德]莱辛著,朱光潜译,拉奥孔[M].北京:商务印书馆,2016:91.

了图像叙事以时间性的表达。所以，在以单幅图像为媒介叙述事件时，要抓住对“最富于孕育性顷刻”的场景捕捉，只有这样在图像空间中置入审美时间，才能引导读者主动思索画面“顷刻”的线性逻辑，发挥图像叙事的能动性从而达到叙事的目的。

如第二期时事画《华兵被困之危状》(图 4-1) 中城墙将整幅画面呈现对角线构图，左侧是城墙之上毫无设防，没有士兵在防守，城门也是敞开的状态，右侧骑兵、炮兵等一群军队蓄势待发。从时间过程来看，画面之中展示的并非战争抢掠的高潮到达顶点的时刻，而是在真正战争之前的孕育性顷刻。通过这幅时事画面的呈现，读者瞬间便能够明白华兵被围堵之事实以及接下来要迎接的困境，整幅图通过飘扬的旗帜营造的氛围和视角对立突出的视觉张力即将要到达顶点，在叙事情节达到高潮之前戛然而止从而引发读者的浮想空间，对于接下来华兵被困后的危机感到担忧。对于这幅时事画来说，尽管不能像文字那样详尽地表达叙事的全景，但图像却能通过把握瞬间的“现在”来再现故事发展的前因后果，在潜意识中构建了叙事的时间流，通过这一紧张的“顷刻”的刻画完成了叙事过程。

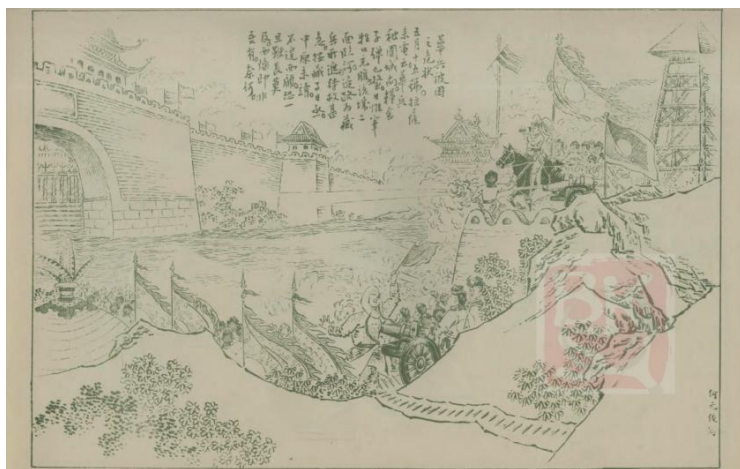


图 4-1 《华兵被困之危状》(来源：晚清民国期刊数据库)

又如图 4-2 展示《广东学生军队》全体学生士兵，画面以广角拍摄全部场景，试图记录下大部分的学生官兵，全体官兵昂头挺胸，面向镜头也是面向镜头外的读者，以斗志昂扬之气势时刻准备革命之姿态，两侧略有文字记述此广东学生军系以北伐名义组织，今后成民国之屏障。整体画面叙事并非展现高潮时刻，而是在高潮之前的孕育性顷刻，这一“顷刻”的展示读者思索学生军队背后意味的时局的紧张，又感受到仿佛莅临学生军队即将面临的真正战场，实现用一个“顷刻”跨越到“一个片刻”，从而在有限的画幅中推动叙事的进程，也达到画报旨在鼓舞着革命高涨情绪的目的，实现了画面的视觉

审美和叙事功能发挥到最大化效果。

图像叙事在情节的完整性表达上要弱于文字叙事，且画报作为大众传播媒介所承担的新闻传播功能要求其处于一个客观性的立场，避免过于直接的意识形态的输出，所以在选取瞬间时要把握孕育性顷刻及情节的安排，通过耐人寻味的情境的刻画推动读者思绪流动，使图像在其脑中有了所谓的“时间流动意识”，从而对事件的过去和未来理解得更为深刻完成叙事的目的。



图 4-2 《广东学生军队》(来源：晚清民国期刊数据库)

4.1.2 高潮性顷刻

所谓高潮是指故事情节发展至顶峰前后的顷刻，英国古希腊罗马艺术研究专家苏珊·伍德福德认为：“最具戏剧性的瞬间捕捉的是动作发展的最高点，即故事的高潮，因此大多数艺术家会选择赫拉克勒斯杀死涅墨亚狮子、奥德修斯刺瞎波吕斐摩斯或者埃阿斯自杀的场景。”^[44]《真相画报》中不乏捕捉高潮性顷刻，表现故事的高潮点让画面呈现巨大张力，让图文内容所要传达的情感和内容在瞬间得到升华，与读者之间产生情感联系，完成叙事的深层联结。

其中关于暗杀报道的刊载尤为代表性，烈士史坚如谋炸两广巡抚德寿(第11期)，李援暗杀凤山(第12期)，白烈士报道(第14期)这几期的相关报道采用相似的图文叙事形式，用三幅左右的版面、系列的摄影图片以及文字评述的方式刊载，大致呈现为如表格4-1所展示的系列图片：不加以任何赘述的烈士肖像照、革命者的尸体或棺柩以及部分暗杀现场的场景照片、有关烈士生平的文本照片等。方维之柩、张振武枪毙后开棺摄影、白烈士报道中白烈士之遗骸、李援暗杀凤山事迹中凤山被炸后之骸、轰毙后惨状等写真画，都是用最直观的方式呈现尸体，不加以掩盖的尸首给大众带来直接视觉感受和直觉上的冲击力，让人唏嘘不已。具体来看，图4-3中《白烈士之遗骸》

^[44] 范景中，曹意强. 美术史与观念史[M]. 南京:南京师范出版社,2006:3.

之照，惨不忍睹，尸体横陈，肝肠俱裂，血肉模糊，尸体灿烈之状在照相镜头下赤裸裸的呈现，这种带有“刺点”的照片，即为高潮性的顷刻，在罗兰·巴特认为才具有高价值，对于摄影这种真实的“死亡”特性，巴特感到了一种剧烈的痛苦。^[45]“惨不忍睹”正是这幅照片所要传达的效果，让读者观看到照片时，从画报图片中感受到烈士牺牲的壮烈与对于官员尸柩的深恶痛绝，白烈士的尸体是革命精神的象征，暗示了更大的历史叙事。这种“高潮性顷刻”的刻画也是画报试图通过报道暗杀活动来发出惊叹和警醒，抨击清廷对于知识分子的残忍迫害，彰显出革命之路的艰辛不易。此外，现场场景结构、卷宗等照片成为案件的证据被一一展示出来，并再用文本证明物件的出处以增加照片的真实可信度，通过客观的新闻报道口吻带大众去见证现场以揭露案件真相、监督共和政治。

系列图片 刊登内容	烈士/被暗杀者 肖像照	尸体或棺柩
烈士史坚如 谋炸两广巡 抚德寿		无相关图文
李援暗杀凤 山	 像真山凤 (2) 2.—The Photograph of Feng Shan.	 骸之後炸殺山鳳 (1) 1.—Feng Shan, after the assassination.
白烈士报道	 像遺餘士烈白難死州深 The Portrait of the late Mr. Bai, who died for his Country in Lianchow.	 THE REMAINS OF THE LATE Mr. PA. 骸遺之士烈白

表格4-1 暗杀报道系列图文分类 (来源: 笔者自绘)

^[45] 王祎人. 刺破外壳: 摄影图像的现象学探索——读罗兰·巴特《明室》[J]. 艺术教育, 2019, (10): 176-178.



图 4-3 《白烈士之遗骸》(来源: 晚清民国期刊数据库)

对于《真相画报》来说, 从其本质上说是画与报的结合, 其叙事是第一要素, 所以画报的首要职责是编写新闻, 高潮性顷刻往往是极具感染力的, 新闻是追求时效性的, 在那个救亡图存的时代, 画报必须迅速传达报人的救国理念, 利用高潮性顷刻去还原一个历史场景和真相原委以唤醒更多的广大民众, 肩负起时代重任。

4.2 系列图像叙事模式

图像叙事的本质是实现空间的时间化, 在空间中如何表现时间, 除了通过在单幅图像中有意地选取顷刻造成“错觉”引导读者的反应外, 还可以利用系列图像序列建立图像之间的内在逻辑和因果关系。而所谓系列图像是指通过两幅或两幅以上的图像来进行叙事, 前后的图像既独立又相互联系, 共同完成叙事目的。系列图像叙事能够突破单幅图像的叙事空间壁垒, 弥补其受到叙事时间和篇幅的限制只能表达某一瞬间的场景的局限, 从而更好地展现故事的全貌与细节, 在环环相扣中展现情节的开端、高潮和结局。^[46]基于此, 笔者将《真相画报》中的系列图像叙事模式分为“线性组图型”和“主题并置型”, 前者主要指图像按照时间的进程来开展叙事, 有明显的时间线索和前后因果关系; 后者是指图像按照某一特定主题展开叙事, 但在时间的安排上不安排先后顺序。

4.2.1 线性组图型

线型组图型一般以几幅独立的画面按照一个主题展开线性叙述, 图像的

^[46] 李文郡. 张乐平抗战漫画图像叙事研究[D]. 浙江: 浙江师范大学, 2023: 55.

前后次序与故事的发展顺序一致。龙迪勇认为这种叙事模式是“由许多阶段组成的动力学过程，是一种一维组合系统。在一个确定性过程中，根据对某一规则的迭代，这些阶段一个接一个地发生”，如此产生的叙事作品就像是把广阔无垠的天空简化成一种线性的带状物。^[47]线性组图型的系列图像叙事，或以小标题序号引导顺序，或在图文中用文字或者图画暗示时间的流逝，从而体现线性的时间逻辑关系。线性组图型模式擅长截取时间线上的多个顷刻，并按照时间顺序将它们连接在同一个语境中，呈现出线性递进的顷刻画面，图像的描写时间与隐喻空间得到了延伸和拓展，完成了在顷刻图像中再现情节发展的前因后果，从而把去语境化的多个“顷刻”重新纳入线性的流程之中。

《真相画报》中时事画和讽刺画也有大量描绘政事格局的笔墨，不同于时事写真画所带来的直观性和生动性场景，时事画和讽刺画能够在一页版面中一般用系列的图绘形象，以夹叙夹议的形式阐述更深层次的概念性抽象问题，又能够穿越空间的限制，以时间线形线诉说过去—现在—未来结构来讽喻政局、揭露真相。如上文分析的《言论今昔之比较及将来之希望》（第3期）展示了过去国民“蜷伏专制”之下，现在“党见纷争”的现象，将来“扫除私心”以实现“国利民福”的结果，用四格连贯的图像及标题文字暗示时间的流动，在前一个画面埋下“因”——“扫除私心”，再由之后的画面得出对应的“果”——“国利民福”，营造一个可以感知的语境和可以寄托希望的未来，以此启发群众在政党相争的当下应寄国民希望于共和民主、反对封建专制，才能在将来收获革命胜利福祉。

如图4-4《官威》（第5期）两则中，上图男人手持菜刀，躺在地上，门外众人推开大门，急迫地想要劝阻。下图同样表现的是一个极具戏剧性的瞬间，男人被两人按在地上，一人持棍棒即将要行使杖责，左上方的官员与旁侧众人冷眼注视着，官员等众人处于的画面上位、脸上的冷漠嚣张气焰与男人被压倒在地下位、满脸担忧愁容形成鲜明对比，这些冲突性的表现也是画师参与构建故事性的主观想象。菜刀与棍棒将落未落之时与自杀的男人将死未死之际用镜头是难以捕捉的，但是用画笔呈现这一高潮瞬间并加以戏剧化地呈现，却能够很容易地调动读者对于受压迫民众生活之艰苦的同情以及对官府不公的愤恨情绪。两幅图之间将冲进门内这一时刻与护在被打之人这一时间点串联起来，如表格4-2梳理的线性事件顺序，在因果关联外重建时间秩序，侧面反映出对于民生民情的关注是《真相画报》宗旨中“调查民生状态”的要求，以写真画鲜活呈现灾民困顿场景与纪实画披露民众受压迫现状相结合的方式，百姓生活处于水深火热之中的真相被报人以多种视觉呈现形式

^[47] 龙迪勇. 图像叙事:空间的时间化[J]. 江西社会科学,2007,(09):44.

揭露出来，调动大众对于民生民情、官府作为的关注从而提升民众的政治意识以实现监督政治的目标，而如何扭转这一民生现状的问题则更加激发大众对于新的社会体制、民主共和平等新思想的追求。



图 4-4 《官威》(来源：晚清民国期刊数据库)

时间	甲	乙
事件1	男人持刀	众人推门而入
事件2	一人受棍刑	旁人急欲阻拦

表格 4-2 《官威》线性事件梳理 (来源：笔者自绘)

线性承继的系列图像叙事主要特征首先是图像和情节线索之间有特定的因果关系和时间顺序。每幅图像作为单独的“子叙事”担当着承上启下的作用，维持前后图像的叙事关联性。其次，主体人物作为叙事中心贯穿在每一个故事画面当中，因此人物形象的刻画保持了相同的特征。如《官威》中出现的人物形象基本一致，才能实现人物动作的连贯流畅，这样有助于读者阅读图像，即使叙事场景或视角有所转换，但人物形象的统一依旧能保证叙事连贯性。因此，线性组图型叙事必须保证图像的次序与故事情节的发展一致，从而通过故事中的多节点安排，让人物和事件在图像空间中得到最大化地展示，拓展图像叙事空间。

4.2.2 主题并置型

多幅图像围绕同一主题进行叙述，即为主题并置型的系列图像叙事，且每幅图像之间并不存在线性关系，在空间上为“主题”相联结在一起。其表现基础是空间，无论叙事情节间的时间先后关系、因果关联关系，仅围绕某个特定主题，将符合这一主题的叙事元素置于叙事空间当中，形成视觉化文本。龙迪勇认为这种图像叙事是利用同一主题把几条叙事线索串联在一起的叙事模式，从本质上说，主题一并置叙事是一种主题一并置叙事是一种超出线性因果叙事模式的空间叙事，它是一种在文学艺术史上较为普遍也非常古老的叙事模式。由于这种模式不存在因果关系，各图像之间也不受时间线索的制约，因此不需要按照时间顺序排列。^[48]

在《真相画报》军事器物图文内容的刊载中，按照统一的“军事”主题联系将带有序号的各幅图像并置于一个空间当中，除了明确标明主题名称外还会给各幅图像再配以数字序号，也有部分会在标题下设单幅图像的独立标题，内容相互关联，紧扣叙事主题。如第八期《最近世界之大飞行家》（图 4-5）和第十一期《近世各国最新之飞行》（图 4-6）在时间上叙事并没有关联，而是以飞机、军事为主题，来进行叙事构思的，整个版面都是采用近乎铺满整个版面的拼贴画方式呈现，图 4.8 中的飞行家的肖像画也大都是驾驶飞机的照片，虽未捕捉全景，但身着飞行夹克、佩戴飞行眼镜或是飞行帽皆在暗示他们的飞行员身份，垫底的花样装饰也充分体现对这一页面的精心设计，紧接着的一页则用中英双语一一介绍飞行员的具体姓名、国籍、荣誉经历等。图 4.9 采用了一张全景平铺样式，也是整个画报中除风景照外极少采用的版面形式，整幅图中将 41 张或仰或俯等多个视角拍摄飞机的启航、飞行、降落以及飞行员维修、驾驶途中等摄影图片以拼贴、叠压、交错的方式爆炸式呈现，这种视觉冲击直接受众感受到现代技术的袭来，也体现了报人迫切希望在世界文明中与时俱进，实现“飞机救国、航空强国”之理想。在《冯如君以身殉艺之情景》（第 8 期）中直接将冯如称作民族英雄以及《飞行机略说》（第 11—17 期）中系统地介绍飞机制造的原理、材料、机型等，更是充分展示报人对于中国以飞机制造为首的军事技术未来发展前景的热切期盼。这些并置的图像故事性相当较弱，更多的是表现出图像符号的空间特质和记录功能，但介绍飞机、枪炮等军事器物还蕴含了一层富国强兵的深层意味在其中，时下各种军队训练日常的展示也是一种典型体现。尽管每幅图所展示的故事和情节不同，每幅画面之间没有时序关联性，但都是在呈现有关于飞机制造的相关叙述，通过对比西方的领先飞机制造技术以展示报人想实现“飞机救国、航空强国”之理想。

^[48] 龙迪勇. 图像叙事中的主题——并置叙事[J]. 艺术百家, 2011, 27(01): 1.



图 4-5 《最近世界之大飞行家曲》(来源: 晚清民国期刊数据库)



图 4-6 《近世各国最新之飞行》(来源: 晚清民国期刊数据库)

这种主题并置叙事要将多幅基于同一主题的单幅图像置放于同一空间, 搭建多个“次主题”和谐的同—叙事空间, 为了实现“叙事多样性的统一”要活用艺术叙事, 通过叙事结构的安排和画面构图的处理来整合空间和时间, 将相联系的图像在同一空间中和谐互补构建完整的图文叙事。

系列图像叙事弥补了单幅图像叙事受限于材料难以完整叙事的不足, 用多幅图像连接实现了由点及线的统一, 通过时间顺序或是同一主题将各个单一的瞬间重新纳入时间线当中来, 使图像叙事更加完整, 拥有与文字叙事同等重要的地位。《真相画报》的系列图像叙事采用了“子叙事”和“次主题”的叙

述单元来展现一系列的情节脉络，这两种一画多幅的叙事模式在静态的画面中实现的空间的完整叙事，由多个画面组成起来的叙事整体，产生了独特的叙事魅力。

第5章 《真相画报》中图像叙事对中国现代设计艺术的启示

《真相画报》通过图文结合的形式，用摄影记录时事新闻、用美育传播艺术理念，聚焦于社会“真相”，作为大众最能接触到的传播媒介，不仅对当时的民众进行启蒙，其对于后世的影响亦深刻的。画报利用摄影术再现场景，大量的技术普及也推动着摄影术的发展，其在画报中渐渐占据主导地位，摄影报刊时期渐渐到来。但其对于现代画报的转型却不仅仅体现在摄影的媒介介入，其图文并茂的叙事形式为现代画报提供了一个转变范式的依据，精心刊印的期期封面都彰显着现代设计艺术的理念。报人的美术理念与政治理念的融合也促使画报在美术教育领域蕴含着大众启蒙乃至艺术救世的寄托。

5.1 真相纪实：对摄影术的推动

《真相画报》的图文叙事中大量采用摄影类图像，其对于摄影术的推动是毋庸置疑的。石印技术随着摄影理论的丰富和摄影实践的发展，其诸多弊端日益显现出来，为了避免读者对于画面真伪的质疑及构建报人的客观立场的叙述，摄影成为再现时事新闻的最佳工具，摄影类图像成为还原事实真相的一手资料。

图 5-1 是我国画报当中较早出现的现场抓拍新闻照片，这一张摄影图像抓拍下第一任临时大总统孙中山晋谒明孝陵礼成而退时情景，整张照片构图严谨，中轴线两边对称突出主要人物，孙中山等全体国务员居于画面中央步调稳重从容，显得庄严肃穆，而两侧的士兵被定格在快跑腾空的瞬间，加强了画面的动态感和生动力，这一场景的抓拍让读者仿佛直接看到了栩栩如生的现场，摄影类图像的视觉直观性与纪实性往往要比石印绘画更加深刻。摄影术主要在《真相画报》中时事写真画栏目中发力，由中华写真队去往第一现场带回一手图文，通过图像的真实性还原场景，再通过文字进而深层次的剖析，利用抓取顷刻瞬间构筑已逝的事实时空场景，或是在系列连载栏目中用线性的时间序列、大量的图文证据一一展开叙述给读者提供展开视觉想象的依凭，但这种客观事实的选取是蕴含着有意识的选择、设计和构想，读者从摄影图像中感受报人所感，画报从浅层次的启蒙到深层次“煽动”从而实现图文构建社会图景。从“真相不明”的时事画到“真相纪实”的时事写真画，可见摄影术发轫之初是服务于新闻价值，技术革新重塑了图像新闻的传播机制，而摄影画报的发展也开辟了“影像证史”的新型叙事范式，奠定了纪实性摄影在公共话语空间中的话语建构基础。

摄影术在画报中的真相纪实价值不仅体现在时事新闻的还原真相上，还在第十一期《题画诗图说》中用系列摄影图像展示《长寿昆虫生长地下十七年之第一次重见天日》图 5-2 中这十六张摄影图像从蝉蛹始出于地面、身体一部分脱壳再

到徐徐扇动翅膀的动态轨迹，与 19 世纪下半叶英国现实主义摄影师埃德沃德·迈布里奇于 1878 年拍摄的《运动中的马》(图 5-3) 颇为相似，两组摄影图像均捕捉出现实世界中快速或是精微变化的动物运动变化“瞬间”，按照线性的时间线索陈列一系列的摄影图像，给当时的人们提供了全新的视角观察世界。这种用摄影术记录生物运动形态的实践方法体现了高剑父将绘画领域的博物理念带到摄影图像中来，探讨了动物运动的动态性和摄影的瞬时性，提供了摄影技术与博物学认知体系相融合的跨学科视野，为摄影术拓展了视觉经验提供可能性。摄影术在《真相画报》中记录真相这一价值是“技”的体现，而在风景名胜类图像中显现出“艺”的萌芽。第六期的《杭州西湖南望图》不仅仅是简单的地理景观的记录，其散点透视构图、朦胧的光影与水墨意境的营造都延续了中国传统写意的绘画美学，将断桥残雪与三潭印月置于同一画面中深受传统手卷“移步换景”影响，创造出的诗意空间更是体现出报人取法自然超乎自然的审美取向效果。风景名胜类摄影图像本质上是将谢赫六法中的“经营位置”“随类赋彩”转化为摄影语言，将摄影技术承载起风景画的意境传达功能，这种跨媒介的美学转译推动了摄影术从客观记录工具升华为艺术表达媒介，具有中式审美的写意摄影也由此进一步发展。



图 5-1 《第一任临时大总统孙中山及全体国务员晋谒明孝陵礼成而退时之景象照》(来源: 晚清民国期刊数据库)



图 5-2 《长寿昆虫生长地下十七年之第一次重见天日》(来源: 晚清民国期刊数据库)

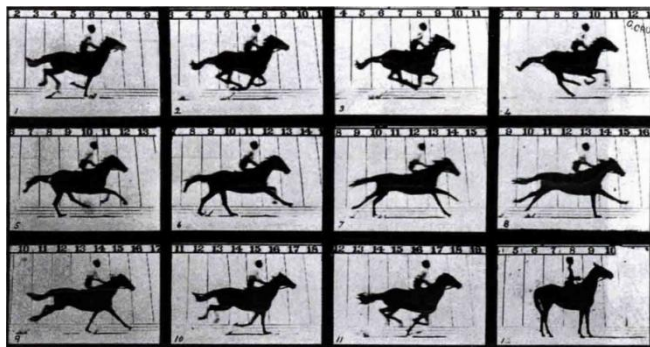


图 5-3 《运动中的马》(来源:《现代艺术史论》)

《真相画报》竭尽全力展现民初风貌，其尽管作为革命党的喉舌，但其仍旧处于一个相对客观的视角进行叙述，确定了新闻摄影图像的地位并催生了纪实摄影的萌芽。报人有意识地用摄影术反映社会真实事件、记录动物等物象运动轨迹、展现自然风景名胜，标志着民众对于“真相”及摄影术是“技”与“艺”的融合的视觉认知转向。

5.2 设计艺术：对现代画报的转型

《真相画报》融合了绘画和摄影两种视觉表现形式，在内容编排上注重视觉效果，尝试突破传统图文叙事模式，对现代画报叙事有着“转变范式”的意义。《真相画报》的图文表现范例对现代画报的转型不仅体现在从石印画报到摄影画报的技术转变，更是从视觉呈现、内容设置乃至设计理念上的内涵转变，多元化的视

觉元素奠定了现代画报注重视觉冲击力的基调，关注时事“真相”也衍化为近代画报图像媒介介入政治叙事的先导，由此新闻性成为画报中不可或缺的一部分。

以往石印画报中的图文大都是以白描手绘搭配单一字体文字的传统艺术形式出现，而《真相画报》引入一系列丰富的视觉元素，从封面设计到内部的图文结构版式，从摄影图像媒介的介入到新闻内容栏目的设置，无不体现其风格形式与内容分布上的创新转变。画报直接以“真相”为名，体现了对新闻真实性的强调，其图像也不再是单一地转译文字，而是与文字相互补充，以图文结合的形式构建时空的统一从而叙述复杂社会事件，这种对新闻性和艺术性的双重追求，为现代画报提供了以图文结合进行叙事的范式。在其封面设计上基本采用垂直式构图，整体稳重严谨，且每一期的封面都是二高精心绘制配以相应风格的画报名称，风格整体相契合。内部的排版亦有讲究，不再是简单的左图右文，图像占据画面主导，或以装饰样式文字进行点题，或以指示性符号进行引导，坚持图文内涵与艺术形式的相统一，这直接影响之后近现代画报的体裁选择和版式范式。比如《北洋画报》《良友》画报已大量使用摄影图片进行叙述，成为彻底的摄影期刊画报，期期封面刊以精美照片及相匹配的字体刊名，《良友》画报内容中更有 32000 余幅照片。前者内容中仍以新闻摄影图片居多，而后者虽自 15 期设立了“摄影研究”专栏，但其图文并不仅仅服务于社会新闻，而是涉及文学艺术、社会生活、科学技术等方方面面，在继承《真相画报》画报图文结合形式的基础上，将图文进一步与大众艺术趣味相融合，渐渐转向了商业性画报。

值得注意的是，由于《真相画报》办报人的政治倾向以及对民主、政治的渴望促使他们将其办成一份具有强烈参政意识的都市传媒画报，所以在封面当中使用了中英文对照文以适应了上海华洋混杂、五方杂聚的都市文化需求，配合了海外发行，方便中外国读者的阅读从而拓展了该画报的读者群体，在向世界宣传办报人思想理念的同时还彰显其国际化设计理念及现代杂志编辑思维模式。画报内容涵盖新闻、时事评论、文学、艺术等多种内容类型，形成了以社会时事为中心的综合性美术画报，综合性的内容使其能吸引不同文化层次的读者群，奠定了现代画报广泛受众的基础，推动画报成为文化传播和社会启蒙的重要工具。

作为从绘画期刊画报向摄影期刊画报转变时期的过渡性质画报，《真相画报》通过图像与文本双重叙事，构成了一个由浅入深的阅读体系，报人利用多样的视觉元素吸引广大民众，再用线性辩证的空间关系呈现事件细节，构建画报内容的叙事完整性，从视觉表现形式、内容栏目设置及现代设计理念上为现代画报的转型奠定了基础。

5.3 大众启蒙：对美术教育的普及

《真相画报》作为一份民初综合性美术画报，以图像叙事为核心，通过直观、易读的视觉形式传播美术知识，将美术教育与社会时事相结合从而使其不仅仅成为一种大众传播媒介，更是一个启发大众审美艺术的美育普及平台。

彼时，社会处于一个倡导国民教育的氛围当中，蔡元培直接提出美感教育是通达世界教育的途径，《真相画报》受报人美术家身份的影响，从第一期开始连续刊发的陈树人译著《新画法》到第十一期开始加大“美感教育”的图画比重，高剑父开设《题画诗图说》等有关美术教育的内容，可见普及美术教育的理念是贯穿画报始终的。画报刊载的系列图文栏目中涉及美术教育的方方面面，在《世界美术》中补齐学校美术教材缺憾，以《论两汉之石刻图画》丰富了中国工艺美术理论，通过《铅笔画范本》传授绘画技法，在《陶器图案》中探索陶器装饰图案，每期栏目均以图文并茂的形式呈现，从美术理论到工艺实践专题内容进行普及美育系统性实践。图 5-4 中将高剑父亲自示范的铅笔画居于画面上半部分正中央，占幅足够大才能让读者看清楚从而方便临摹，下半部分在框型中绘制茶壶、兰盘和壶盖三样元素，用简单的标题类文字点明陶器的色彩造型、图案样式和用釉主要特征，更详细的解释则在围绕框型的一圈说明类文字当中，这一版式分布考虑到了广大民众的文化程度，降低了美术教育的门槛，将图画内容居于画面主要部分亦符合图文叙事中由浅入深的机制，使普通大众能够在无意识中接受美术教育。陈树人在编译《新画法》时同样以识字不多的妇孺为主要拟想对象，对其内容进行适当修改删减，以实现美术教育的普及化，甚至在第四期刊登的《女子美术发达之渐》中，画面中的女子皆在专心绘制画作可见画报致力于推动女子美术教育。



图 5-4 《陶器图案》(来源: 晚清民国期刊数据库)

但《真相画报》中的“美感教育”并非仅仅是美术知识的学习,更是通过连贯性的图文使读者被动欣赏图像以提升审美的同时,还能主动解读其叙事逻辑,启发个体美术教育与国家民族文化之间关系。《题画诗图说》中选取的“梅”“菊”等物象与《陶器图案》中的各种陶器,不得不令读者去思索美术理念背后蕴含的深层象征意义,其代表的中国传统文化在潜移默化间教化人心,发挥了美育的教化功能。这种教化功能体现在画报始终,高剑父开始画一幅幅大炮、城垣、战车代表现代军事的主题,高奇峰致力于创作折衷的动物画,企图将西画的技法、西方的元素加入中国画这一直接代表中华优秀传统文化的对象中去,让美术教育具有了现实意义从而引导民众、开启民智。

《真相画报》以喜闻乐见的形式从美术理论到美术实践推动美育系统知识的启发,以期通过系列的图文内容促进民众对于美术知识的学习和对于美的追求从而扩大美育的启蒙作用。“二高一陈”除了希冀于“真相”救世之外,致力于改造中国画找寻新的艺术形式,注重美育对于人的世界观的改造从而寄托艺术救世的深远希望。

结语

民国初年，画报正迎来以石印绘画图像为主到以影印摄影图像为主的办刊形式，《真相画报》作为大众传媒媒介，以图文结合的形式进行叙述社会事件，以一个客观的立场还原事情真相。通过对十七期图文内容的剖析，笔者发现《真相画报》的“艺术救世”理念是贯穿始终的，无论是画报宗旨还是在栏目设置上均有体现，当时处于一个救亡图存的时代背景之下，报人中大都是革命家、美术家的身份出身，都迫不及待地探索如何实现“救世”，而画报就是实现“救世”的最佳路径，报人认为救世的关键在于用照相机与画笔两样工具揭露“真相”。画报从第一期开始，聚焦于时事新闻，开创了画报转型之初新闻摄影专题报道的新范例。而从十一期开始，画报似乎转向了美术教育，但究其根本是报人一贯的坚信美育能够教化人心的理念所致。直至第十七期，画报突然停刊，但其留下的丰富图文仍旧在近代画报史上占据一席之地。

笔者依据“本报图画之特色”中的七种类型图画内容进行重新分类，不拘泥于表现媒介，根据描绘对象分为“国民真相”类、风景名胜类与艺术画作类。“国民真相”类图文亦秉持着画报“监督共和政治，调查民生状”的宗旨，旨在记录新闻时事、革命政事、民生民情以及军队军事等四方面的人物场景，以最真实的照片还原民初的社会风貌。风景名胜类图像合拍摄山水地理的地势写真画与意在保存古迹的名胜写真画两者为一，虽略有区分，但皆以图像重构国家图景，只不过前者在空间上建构，而后者则以文化精神上形塑。最后将历史所载图绘成幅的历史画与“合种种家法为一手”的美术画划分为艺术画作类，此类图像内容恰恰是画报艺术理念与政治理念相融合的最佳体现，报人以艺术画作类图像内容实践艺术革命，从而实现“艺术救世、美术救国”的理想。

作为民初最早的综合性美术画报，《真相画报》以图文结合的形式进行叙事，大量引入摄影类图像视觉再现客观场景，配合传统石印绘画类图像，绘制“中华写真队”难以捕捉的瞬间，致力于还原时事“真相”。以最直观的视觉图像吸引大众目光外，再辅以标题类文字“点睛”、说明类文字“阐明”，引导读者进一步深入了解图文内涵，构建一个由浅入深的阅读体系。画报将图像要素与文字要素两者相互结合，兼用长于讽刺现实的绘画类图像、擅长揭露“真相”的摄影类图像和解释抽象内容的文字要素，通过“图文一致”和“图文互补”两种形式，发挥不同作用的叙事功能从而进一步深化叙事主题。

在图像叙事模式的探究中，《真相画报》通过单幅图像和系列图像两种不同叙

事模式来实现空间与时间的转换。单幅图像中捕捉“最富有孕育性的顷刻”来引导读者思索前因后果,实现单一瞬间的空间叙事,或择取极具感染力的“高潮性顷刻”来实现与读者的情感共鸣。时间线上单一顷刻可以通过安排时间的序列或是同一空间的并置,重构其叙事逻辑,形成统一的叙事整体,完善叙事的完整性而实现叙事空间的时间化。

《真相画报》的图像叙事对于中国现代设计艺术产生了怎样的影响,又给予了我们什么样的启示呢?《真相画报》作为民初较早大量使用摄影照片作为图像内容的画报,开创了摄影画报的先河,往后的《北洋画报》《良友》画报受其影响彻底转向了摄影画报。《真相画报》以图文互动的叙事方式并重新闻性与艺术性的图像内容,从封面设计、版式构图到扉页版权页的设置都催生了现代设计理念的萌芽,为现代画报转变范式具有建构性意义。同时,画报中美术教育的图画内容的增添及整个刊物图像化的视觉文本都在促进了美术教育的系统化普及,也在潜移默化间发挥美育的教化作用。

总的来说,《真相画报》处于一个从石印画报到摄影画报,从图画新闻到新闻画报再到商业性画报的过渡期,其丰富的图像表现形式加上美术家报人对图像、复制技术运用的自觉意识,推动了其作为大众传播媒介能够迅速抵达公共空间,从而以图文结合的叙事形式呈现民初最真实的场景,其单幅及系列图文的叙事方式也深刻影响了后来的新闻画报、设计艺术乃至整个社会文化领域,成为中国近现代艺术史不可或缺的存在。

参考文献

- [1] 黄大德. 于无声处觅真相——《真相画报》研究之一[J]. 美术学报,2023,(03): 41-51.
- [2] 吴果中. 《良友》画报与上海都市文化[M]. 长沙:湖南师范大学,2007.
- [3] 陈阳. 《真相画报》与“视觉现代性”[D]. 上海:复旦大学,2014.
- [4] 黄丹绵. 《真相画报》:从真相纪实到美感教育[D]. 中国美术学院,2022.
- [5] 黄丹绵. 《真相画报》:从真相纪实到美感教育[D]. 中国美术学院,2022.
- [6] 王跃年. 从《真相》到《良友》——1912—1937 年中国摄影画报简论[J]. 民国档案,2004,(03):66-69.
- [7] 黄大德. 于无声处觅真相——《真相画报》研究之一[J]. 美术学报,2023,(03): 41-51.
- [8] 徐立. 新艺术的传播先锋——20 世纪前期沪上粤籍美术报人研究[J]. 数位时尚(新视觉艺术),2010,(05):16-17.
- [9] 徐立. 辛亥时期的先锋画报《真相画报》[J]. 出版史料,2011,(04):93-96.
- [10] 徐立. 上海早期现代画报封面艺术设计——以《真相画报》《良友》画报为例[J]. 设计学研究,2012.
- [11] 潘耀昌, 徐立. 上海早期都市文艺先锋——《真相画报》[J]. 上海大学学报(社会科学版),2011,(02):131-140.
- [12] 陈正卿. 《真相画报》与岭南画派的艺术活动[J]. 美术学报,2012,(01):68-78.
- [13] 刘淑贤. 岭南画派“艺术革命”实践与《真相画报》特色研究[J]. 佛山科学技术学院学报(社会科学版),2017,(01):14-18.
- [14] 许洪林. 清末民初报刊对美育的关注与介入——以《时事画报》和《真相画报》为中心[J]. 学术研究,2022,(12):201-205.
- [15] 贺婷婷. 高奇峰的“美术救世”理想探析——以 1912 年《真相画报》中的五幅动物画为例[J]. 美术时代(下),2022,(10):74-77.
- [16] 黄丹绵. 《真相画报》:从真相纪实到美感教育[D]. 中国美术学院,2022.
- [17] 吴果中. 政治文化视阈下的民众动员——《真相画报》及其社会影响[J]. 新闻与传播研究,2011,(5):83-112.
- [18] 陈平原. 鼓动风潮与书写革命——从《时事画报》到《真相画报》[J]. 文艺研究,2013.
- [19] 张慧瑜. 从《真相画报》看摄影师的主体想象[J]. 中国摄影家,2013(3):96-99.
- [20] 陈阳. 《真相画报》与“视觉现代性”[D]. 上海: 复旦大学,2014.

- [21][美]W.J.T.米歇尔. 图像理论[A]. 民国档案,1989:2. [法]张寅德译. 叙述学研究[C]. 北京: 中国社会科学出版社.
- [22]Bal, Mieke. Narratology: Introduction to the Theory of Narrative[M]. Toronto: University of Toronto Press,2002.
- [23]李彦锋. 中国绘画史中的语图关系研究[D]. 上海大学,2010:33.
- [24][英]约翰·伯格, [瑞士]让·摩尔. 另一种讲述方式. 沈语冰译[M]. 中国美术学院出版社,2018.
- [25]龙迪勇. 图像叙事:空间的时间化[J]. 江西社会科学,2007,(09):39-53.
- [26]龙迪勇. 图像叙事:空间的时间化[J]. 江西社会科学,2007,(09):44.
- [27]赵宪章. 语图叙事的在场与不在场[J]. 中国社会科学,2013,(08):146-165.
- [28]徐习文. 宋代叙事画研究[M]. 南京:东南大学出版社,2014.
- [29]李彦锋. 中国绘画史中的语图关系研究[D]. 上海:上海大学,2010.
- [30]徐昌酩. 上海美术志[D]. 上海:上海书画出版社,2004,(12):196.
- [31]陈阳. 《真相画报》与“视觉现代性”[D]. 上海: 复旦大学,2014.
- [32]臧延旭. 清末民初印刷技术进步引发的变革[D]. 北京: 北京印刷学院,2020.
- [33]黄显功. 从“左图右史”到近代画报[J]. 上海艺术评论,2017,(03):92-94.
- [34]陈阳. 《真相画报》与“视觉现代性”[D]. 上海: 复旦大学,2014.
- [35]戴学稷. 论辛亥革命时期资产阶级革命派的暗杀活动[A]. 见辛亥革命史研究会编, 辛亥革命史论文选(上)[M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店,1981,(06):520.
- [36]陈阳. 《真相画报》与“视觉现代性”[D]. 上海: 复旦大学,2014.
- [37]文画大欢迎[J]. 真相画报,第二期.
- [38][法]罗兰·巴特著, 张寅德译, 叙事作品结构分析导论[M]. 中国社会科学出版社,1989:78.
- [39]陈平原. 点石斋画报选[M]. 贵州:贵州教育出版社,2000:178.
- [40]戴学稷. 另一种讲述的方式[M]. 桂林:广西师范大学出版社,2000:78.
- [41]黄爱冬. 晚清新闻画报中的图像叙事研究[D]. 江苏:江苏师范大学,2014,:37.
- [42]郑樵. 通志略[M]. 古籍出版社,1990:92.
- [43][德]莱辛著, 朱光潜译, 拉奥孔[M]. 北京:商务印书馆,2016:91.
- [44]范景中, 曹意强. 美术史与观念史[M]. 南京:南京师范出版社,2006:3.
- [45]王伟人. 刺破外壳:摄影图像的现象学探索——读罗兰·巴特《明室》[J]. 艺术教育,2019,(10):176-178.
- [46]李文郡. 张乐平抗战漫画图像叙事研究[D]. 浙江:浙江师范大学,2023:55.
- [47]龙迪勇. 图像叙事:空间的时间化[J]. 江西社会科学,2007,(09):44.

- [48]龙迪勇. 图像叙事中的主题——并置叙事[J]. 艺术百家,2011,27(01):1.

致谢

回首二十载求学路，人生在好似步入了新的进程，三年里时常感到焦虑，不知如何规划职业生涯及毕业后的生活，可真当此时却又格外珍惜校园里的时光。人生可能永远都是进行时，切勿美化未知的道路或是沉溺于过往的回忆中去，不要忘记当下便是青春，时刻都很珍贵，活在当下享受当下，若再过二十载想回到的那一瞬间便是此刻。

感谢我的导师易忠教授在我入学之时引领我走进艺术的道路，在设计实践中给予细致的指导意见并在我选题时进行点拨，始终激励我保持探索的热情。师恩如海，铭记于心。感谢一路相伴的同门和朋友们，在同门身上我学到了许多专业的设计思维及学术态度，我们相互鼓励，在图书馆整天的学习中会因为朋友送来的一杯奶茶感到幸福，晚上独自回宿舍的一段路上，和同门倾诉一天的进程，疲倦顿感消除几分。你们的倾听、鼓励与启发，让我在学习的孤旅中始终感受到温暖。最后，深深感谢我的父母，感谢妈妈一路支持我的学业，感谢爸爸在生活中对我细腻的照顾，感谢你们包容我的每一次选择，是你们托举我扎根城市、进入大学、获得新知。以上谨以朴素之言，致谢所有予我光热之人。

人生永远要向前看，我不曾悔过选择设计的道路，偶尔也会细想为何会跨专业考研，可能是大二那段沉醉于绘画、痴于摄影的时光已经帮我作下决定。愿将此文作为起点，带着所有人的期许，继续追寻理性与美交织的远方。

尚德敏学 唯实惟新

