

「地勢寫真畫」： 民初風景照中的民族認同

• 陳 陽

摘要：「地勢寫真畫」是民國初年風景照中的一種視覺樣式，它以「圖畫地圖」的方式全景呈現具有特殊意義的地景，通過對風景秩序的視覺再現建構民族認同。風景照以客觀記錄的形式主觀再現地景地貌，風景攝影成為書寫歷史和文化記憶的重要媒介。本文聚焦《真相畫報》所載「地勢寫真畫」，旨在分析圖像製作和生產背後的技術推力、思維方式、社會觀念、文化心理等因素，以管窺民初風景照建構民族認同的方式、機制和社會動因。

關鍵詞：「地勢寫真畫」 風景照 「圖畫地圖」 《真相畫報》 民族認同

從攝影史的角度來看，風景照是中國攝影發展初期的重要類型，這也吻合世界攝影史的發展脈絡，「廣義的風景攝影幾乎與攝影術的誕生同時」^①。受制於早期攝影術對曝光時間的要求，固定景物如風景和靜物成為主要的拍攝對象。隨着攝影術的革新和照相機的便攜化發展，一切可攝之物皆可為照相機鏡頭所捕獲，雖然攝影題材日漸多樣化，但風景照仍然是攝影中長盛不衰的類型。無論從現實、審美，還是功能性的角度來看，風景照在其自身的發展過程中總是被深深契入到社會歷史中，「隨着攝影功能的延伸，風景攝影與人類各種目的的社會歷史實踐發生了關係與交疊」^②。所以從社會史的角度看，風景照成為解讀一個時代、一段歷史的重要視覺文本。

風景照是風景文本的視覺形式，也是風景研究的一部分。在傳統的話語敘事中，風景常被視為現實世界的客觀存在，它可以成為人們借景抒情和託物言志的對象。隨着人類學、人文地理學、藝術史、文化研究等領域對風景的深入探討，風景逐漸被闡釋為具有再現和建構功能的主客統一體。美國圖

* 本文係上海市哲學社會科學規劃青年課題（項目編號：2015EXW001）成果之一。
文中使用的《真相畫報》圖片來自復旦大學新聞學院圖書館，感謝圖書館工作人員及楊健教授在圖片處理上給予的幫助。

像理論家米歇爾 (W. J. T. Mitchell) 認為二十世紀風景研究經歷了兩次轉變：第一次與現代主義有關，主要觀點是以風景畫的歷史來閱讀風景的歷史；第二次與後現代主義有關，試圖去除繪畫和純粹視覺形式的中心化地位，代之以符號學和闡釋學的路徑，將風景視為心理或意識形態的隱喻^③。不論是「自然而然」的風景再現，還是注入意識形態的風景改造，風景闡釋和風景研究都逐漸擺脫了風景的被動狀態，而將風景置於歷史、文化、社會的關係和互動中加以考量，「風景的再現不僅事關國內政治，民族或階級觀念，也是一種國際的、全球的現象，與帝國主義的話語密切相關」^④。

米歇爾重點考察了風景如何作為一種權力的文化實踐 (cultural practice of power) 發揮帝國建構的作用^⑤，美國人類學家達比 (Wendy J. Darby) 則從人類學和歷史學的角度闡述風景與身份認同的關係，認為風景既是建構英國民族認同的資源，也成為展示階級—文化差異的場所：「風景，無論是再現的還是實際的，都是身份的附屬物。」^⑥ 風景深植於權力和知識的關係中，風景的民族性正是這一關係的體現。英國歷史學家沙瑪 (Simon Schama) 立足於風景與文化的關係，通過對傳統風景視界的開掘，「重新發現隱藏於表面之下的神話和記憶的脈絡」^⑦。從風景作為文化記憶的角度來看，風景是帝國、民族賦予自身理念的自然形式，如薩義德 (Edward Said) 所言，「記憶及其再現涉及到身份、民族主義以及權力和權威的問題」^⑧。風景既是建構民族認同的方式，民族認同也成為風景內涵的題中之義，因此沙瑪指出，「風景首先是文化，其次是自然」^⑨。

可以說，不論風景被視作權力、身份還是記憶，它都成為文化表達的媒介，也因此勾畫出風景與民族認同關係的不同面相。此外，對風景予以再現的多種媒介也豐富了風景的內涵和意義，「風景本身是一個物質的、多種感受的媒介，在其中文化意義和價值被編碼」^⑩；訴諸文字、繪畫、攝影等形式的風景，映射出不同視域的多重風景和文化景觀^⑪。

對風景多種形式的呈現和再現，都試圖通過與風景的對話來表明言說者的立場。就風景攝影來說，風景照不僅成為觀看風景、表達風景的載體，也成為反思攝影、映照時代的方式。本文基於風景的文化建構功能來闡釋風景照中的空間觀念、權力意識和社會價值，特別聚焦民初 (1910至1930年代) 《真相畫報》中的「地勢寫真畫」^⑫，對風景進行「在地化」考察。一方面是因為民初風景照在攝影術和印刷術「雙重機械複製術」的革新下，成為印刷文化和視覺文化的重要文本和類型；另一方面是因為清末民初社會的轉型與變動為風景的表達和再現提供了豐富的話語空間，風景照因而成為解讀民初歷史、社會風貌和文化心理的重要媒介。本文旨在揭開民初風景照的神秘面紗，解析風景照中的文化記憶與民族認同建構。

一 民初風景照的視覺先鋒

「地勢寫真畫」是民初風景照中一類特別的視覺樣式，源於1912年在上海創刊的《真相畫報》^⑬對風景照的分類，其在〈本報圖畫之特色〉中言明所載風

景照包括兩類：一為「地勢寫真畫」，二為「名勝寫真畫」。簡言之，前者是「地理全圖」，正所謂「山重水複，攝影地理全圖」；後者是「名勝陳迹」，其言曰「故凡名勝之區，一一存其真相」^⑭。從形制來看，前者製成長圖，後者單幅呈現。用今之眼光視之，「地勢寫真畫」即全景照或地景照^⑮，由於開幅較大，通常以橫幅分段式（《新民叢報》的做法，圖1^⑯）或長圖摺頁式（《真相畫報》的做法，圖2、3、4）置於報章雜誌中。

從數量上來說，雖然「名勝寫真畫」比「地勢寫真畫」更多，但從「地勢寫真畫」視覺樣式本身的先鋒性來說，具有獨創性，並且頗受刊物重視，凡有刊載多置於卷首。「地勢寫真畫」何以在民初視覺文化中脫穎而出？其一，攝影術的發展使民初風景照興盛一時，得益於攝影技術的改良和照相設備的便利化，攝影逐漸成為人們留影存真的時髦方式，「清末民初，各地出現了照相攤和風景書店，專門出售各種風景照片，供人們觀賞」^⑰；其二，交通方式的改良擴展了人們的活動半徑，人們得以「日策杖於湖山間，探幽選勝，意興不衰」^⑱，風景攝影成為人們旅行遊記的重要方式；其三，印刷術的改進尤其是照相製版技術的使用，使照片在報章雜誌上大量刊行，風景照借助印刷媒介增強了其與生俱來的「公共性」^⑲，放大了其表情達意之效，而「地勢寫真畫」以極具視覺衝擊力的形式成為傳達出畫外之音的時代先鋒。

作為民初第一份攝影畫報的《真相畫報》^⑳，在風景攝影上以「地勢寫真畫」見長。《真相畫報》不僅將「地勢寫真畫」置於卷首，還用長圖摺頁的方式予以呈現。在其出版的十七期刊物中陸續刊載了五期「地勢寫真畫」，包括：〈武漢三鎮全勢一覽〉（第一期）、〈東南第一名區（南京）〉（第二期）、〈杭州西湖北望圖〉（第五期）、〈杭州西湖南望圖〉（第六期）、〈武勝關圖說〉（第九期）^㉑。除〈武勝關圖說〉為小開張單幅照片外，其餘四幅都以長圖摺頁形式插入刊物中，有的展開更長達1.5米有餘。僅從圖像製作和裝幀的角度看，這在當時報

接
下
之
右
端



接
上
之
左
端

圖1 〈杭州西湖全景〉（圖片來源：《新民叢報》，第34期〔1903年5月29日〕，頁10。）

章雜誌界稱得上是先鋒之舉。此後報刊如《旅行雜誌》、《藝風》、《科學畫報》等雖亦載「地勢寫真畫」，但以此形制和視角呈現者幾無所見。受制於當時的攝影技術，單次拍攝難以取得180度視角的全景照，所以《真相畫報》採取的做法是多圖連綴，即在一個視點上連續拍攝多張照片，再通過後期製作將照片拼接成一幅180度視角的風景長卷。

《真相畫報》何以如此重視「地勢寫真畫」？其言曰：「山重水複，攝影地理全圖，原非易易，而形勝所在，東鱗西爪，何足以饜閱者之心，本報對於兵事上名勝上之關係地點，必制為長圖，庶人手一編，山川關塞，千里咫尺，如在目前。」^②可見《真相畫報》將「地勢寫真畫」視為具有軍事意義的風景地圖，有意突顯風景照的政治文化象徵意義。《真相畫報》之所以大手筆攝取和呈現「地勢寫真畫」，還與其主創人員的身份和背景有關。《真相畫報》的創辦者高劍父、高奇峰兩兄弟俱是同盟會成員，早年投身廣州的革命運動，後棄政從文，在上海創辦了《真相畫報》。《真相畫報》大篇幅的攝影報導來自其專門的攝影組織「中華寫真隊」，這是近代中國第一支攝影報導的專業隊伍。據記載，民國成立後孫中山曾授意高劍父創建一個專業的攝影報導團隊，中華寫真隊遂於1912年誕生，該隊事務所設在廣州長堤二馬路。「寫真隊成立後，原計劃出版戰士畫報，因故未行，所攝照片主要提供《真相畫報》刊用。……中華寫真隊實際上是《真相畫報》的攝影採訪機構。」^③由於中華寫真隊的官方屬性和高氏兄弟的政治立場，《真相畫報》通常被視為革命黨人的刊物，如其〈出世之緣起〉所言，「本報執筆人皆民國成立曾與組織之人，今以秘密黨之資格轉而秉在野黨之筆政」。從某種意義上說，《真相畫報》是新成立的民國政府的傳聲筒和發聲器，旨在「監督共和政治，調查民生狀態，獎進社會主義，輸入世界智識」^④。

《真相畫報》所載「地勢寫真畫」具有指示和示範意義，它為此後民國報刊中的「地勢寫真畫」提供了取材和取景的範式，這些全景照亦多取景武漢、西湖兩地，間或有上海、廣州、青島等口岸城市的全景照。就武漢全景照而言，1919年，《青年進步》刊載了〈武漢全景〉；1934年，《漢口商業月刊》刊載了〈由漢陽龜山上俯瞰之武漢全景〉；1935年，《振華季刊》刊載了〈武漢三鎮全景〉^⑤。就西湖全景照而言，1929年，《瀋水畫報》刊載了〈杭州西湖全景〉；同年，《良友》刊載了郎靜山和陳萬里所攝的〈西湖全景〉；1933年，《我存雜誌》刊載了東北和西南兩幅〈西湖全景〉；1935年，《新報圖畫專刊》陸續刊載了兩幅〈西湖全景〉^⑥。

「地勢寫真畫」取材取景的依據何在？一方面取決於地景本身所具備的地理特色，如口岸城市水城相接的地形地貌適合用全景方式予以再現；另一方面則依據地景所具備的政治文化象徵意義，主要取景歷史文化名城、交通要塞、軍事重鎮、政治中心。如作為內陸城市的武漢，其革命歷史成為該地備受矚目和屢次「聚焦」的重要原因：「武漢為必爭之地，辛亥十月十日，革命於茲起義，良有以焉。」^⑦有評論甚至說：「以武漢位置之重要，起義之聖地，而國人莫之知焉，或知焉而不明，是亦國人之恥也！」^⑧與之類似，西湖也因其人文歷史之積澱，成為可以灌注民族記憶並被反覆書寫、再現的景觀。昔

有元趙孟頫之嘆岳飛而哀山水：「英雄已死嗟何及，天下中分遂不支。莫向西湖歌此曲，水光山色不勝悲」；近有西湖博覽會之榮光而譽風景：「將於本年〔1929〕六月間，開博覽會於西湖，借山川之明聖，集國產之菁英，以現代之物質文明，點飾湖山，如電光電力之類，皆為毛奇齡輩所未曾夢見。而中山先生東方大港之計畫，亦已在籌備中，一旦告成之後，歐美數萬噸之海輪，均得駛入杭州灣中，則西湖可望成為世界之公園；恐瑞士之日內瓦，對之有愧色矣。」^⑳

民初攝影以留影存真的方式和客觀記錄的屬性為人們所重視，風景照亦藉此優勢不斷在報刊上複製呈現。從「地勢寫真畫」之名可以一窺「攝影」與「寫真」的對等關係，吳稚暉曾對這一關係進行梳理：「我國於照相術之命名，或曰照相，或就音義並通之字，名曰照像，間名其事曰攝影。日本採用我國畫像術，稱曰寫真者，名照相曰寫真。近來我國亦通用之。」^㉑攝影基於化學和光學原理的科學性賦予了它寫真紀實的功能，「地勢寫真畫」以地景為「寫真」對象，用攝影複製術將風景定格凝固，並通過印刷複製術對捕捉的風景進行再生產，以印刷媒介的大眾傳播方式使風景得以為眾人觀賞。

風景攝影既是記錄的方式，也是表達的方式；風景照既是寫真，也是象徵。以「地勢寫真畫」為代表的民初風景照不僅讓風景留存，還在風景呈現之中訴諸國家觀念和民族認同。然而，民初有關風景照與民族認同的明確表述極為鮮見，這或許與攝影術的尷尬地位有關。民初風景照處於攝影術引入中國的初期，時人對攝影的認識介於「術」（技術）和「藝」（藝術）之間，攝影常常被認為是「雕蟲小技」而未被藝術界所重視。即便當時不少藝術家從事攝影實踐，如山水畫家陶冷月，月份牌畫家鄭曼陀、胡伯翔，漫畫家葉淺予都是攝影愛好者，但鮮有人從理論上為攝影正名。因此，作為「術」的風景攝影難以被知識份子納入民族認同的精英話語體系進行闡述。直到1920年代「畫意攝影」的集中出現和發展，風景攝影才真正得以建立自身地位。尤其是郎靜山的「集錦攝影」，用中國繪畫理念「謝赫六法」來拍攝和創作風景照片，使風景照因有畫論而為藝術界所關注、因具民族性而為世界所關注^㉒。這也恰好從攝影實踐的層面說明了風景照對民族認同的建構作用。

此外，時人對風景的認識以及對風景的文化實踐，足以說明風景已經成為民初的一種文化資源，並用於建構民族認同：

其一，主觀的風景。當時的藝術理論家時常在涉及風景畫的論述中，闡明風景具有主觀性和文化象徵意義，可用於表情達意和建構認知。如認為「因時因地，特別是因人，『自然』有着不同的色彩，不同的音響，不同的姿態，一句話，不同的『感情』」^㉓；「一切圖畫之形態，一切風景畫是這樣的，較主觀的，較抒情的」^㉔，甚至強調人要成為風景的主宰者，「不要屈服於自然之前！要意識自己是一個有偉力的人！描繪的時候，須當完全的意識者」^㉕。著名上海畫會決瀾社創始人倪貽德意識到，人們對主觀風景的大聲疾呼實際深受西方自我觀念和主體性的影響：「哲學者笛卡爾，發現了『我思故我在』的一種真理。由這樣的思想，近代的精神，就受了大的變化。在藝術上，也看出了強烈的自我的發動。……在現代，當取材『自然』的時候，『自然』倒在其次，最重要的卻是對於『自然』的『藝術家的態度』了。」^㉖

其二，政治的風景。正是基於對風景主觀性的認識，不少論者在風景地理與民族國家之間建立起聯繫。有人把長江流域的地理文化視作中華國風的代表，因其「在文化上自然趨於調和適中，在政治上力求演進而忌極端，教養有道，富於家國觀念，所以我覺得惟有大江流域的文化，始足以代表真正的中華國風」^⑳。抗戰時期，淪陷的北國風景也被賦予了民族危難的象徵意義：「荒涼的北國，為了『國防』的關係，已竟成了全國人士注意的中心；不單青年學子，衛國健兒，紛紛前往邊疆，要在朔風飛雪中為祖國盡一份力氣，爭一點光榮。」^㉑

其三，風景的中國意境。無論是風景畫還是風景攝影，時人都主張汲取中國傳統的繪畫理念來指導實踐創作，以彰顯獨具民族性的山水意境。風景攝影「能以清楚之中而稍含模糊，則趣味愈無窮矣。攝風景最忌者莫若正而近，一亭一寺，正正中中，留入照片，則毫無意味」^㉒。風景攝影的「意味」不僅在於隱而不露，還要通過角度變化來實現，「風景常能賴不平凡的觀點而更超特，例如仰攝，俯瞰，在俯瞰時尚可傾斜，俾可得特殊的角度」^㉓。攝影角度的選擇既決定成像效果，也影響風景意義的表達。「地勢寫真畫」正是以高位俯拍獲得地景全貌，展現風景「意味」，以傳統繪畫理念彰顯民族認同。

如果從媒介建構現實的角度來整體觀照民初風景照中的「地勢寫真畫」，印刷媒體連篇累牘地登載和聚合地景地貌，是以聚沙成塔的累積效應向眾人呈現關於中華民族的地理圖景，由此在視覺認知上建構民族認同。英國文化史家伯克(Peter Burke)說：「如果自然風景是一幅可以解讀的圖像，那麼一幅風景畫就是圖像的圖像。」^㉔風景照也是關於圖像的圖像，正如圖像會影響人們對外部世界的感受一樣，風景照也會影響人們對風景的認知。

二 圖式上的民族認同

「圖式」(schema)本是認知心理學的概念，指個體知覺、理解和思考世界的方式和結構。藝術學上的「圖式」指圖形的構成樣式和模式，它不是純粹的主觀物，而是藝術家的經驗、知識、文化背景等因素綜合作用於視知覺(visual perception)的產物。藝術圖式具有相對的穩定性，當它定型為藝術家的個人風格時，也會成為其爭奪藝術話語權的資源，可以說，圖式是「藝術主體在藝術系統範圍內經驗現象世界的相對穩定的框架結構」^㉕。



圖2 〈武漢三鎮全勢一覽〉(圖片來源：《真相畫報》，第1期[1912年6月5日]。)

從「圖式」的角度來看，「地勢寫真畫」是中國「圖畫」觀念在近代的創新性表達，它以全景視角 (panoramic view) 和地圖思維⁴⁴ 承襲了中國傳統的「圖畫」模式，用現代器物照相機「繪」出了融抽象和具象於一體的「圖畫地圖」⁴⁵。中國文字中的「畫」實質包含雙重含義：一指繪畫，二指地圖。很多情況下，圖即是畫，畫即是圖。張彥遠在《歷代名畫記》中將張衡的《地形圖》和裴秀的《地形方丈圖》歸於古代珍貴圖畫一類⁴⁶，這說明至少自宋以來，地圖與繪畫之間的界限並非涇渭分明。「圖畫地圖」將地圖和圖畫要素相結合，具有三個主要特徵：其一，表示實際的地方；其二，有意促進對該地方空間的了解；其三，表示某種程度上的空間組織抽象化⁴⁵。

「地勢寫真畫」實為照片，卻命名為「畫」；實為多幅風景照，卻在形制上無縫連綴成地景長卷，構成了具有空間指示性和景觀可視性的具象地圖。「地勢寫真畫」以照相機鏡頭攝取實際的地理景觀，並以全景視角抽象地表明空間位置關係，它通過轉換拍攝視角和調整取景框的位置來捨棄或強調人、物、景，用「以何入畫展其景，何以攝景顯其貌」的方式表情達意、建構認知。

與其他類型的風景照相比，「地勢寫真畫」與眾不同的地方首先表現在它具有地理學和地形學的意義，借助全景攝影的方式來描繪地形地貌。《真相畫報》所載〈武漢三鎮全勢一覽〉(圖2) 全景再現了兩江鎮三鎮的地貌景觀，「前幅為漢陽漢口之全勢，中幅為漢河揚子江之全勢，後幅為武昌之全勢」⁴⁶。整幅照片以漢口為立足點，對漢陽、武昌全景掃「攝」，三鎮以各具特色的地標性建築標顯其身份：煙囪林立、濃煙滾滾是漢陽的標誌，這代表了漢陽鐵廠和漢陽兵工廠；縱橫東西的京漢鐵路是漢口的標誌；漢口與武昌隔長江相望，江上點點帆船，一派煙波浩渺之勢。由於立足點高，中幅得以展現漢江、長江兩江匯流之景。〈武漢三鎮全勢一覽〉自詡「披覽湖北輿圖」⁴⁷，「輿圖」之說正是地圖思維的體現。唐代司馬貞《史記索隱》序曰：「謂地為『輿』者，天地有覆載之德，故謂天為『蓋』，謂地為『輿』，故地圖稱『輿地圖』。」⁴⁸ 可見〈武漢三鎮全勢一覽〉本意就重視對地形地貌的記錄和再現。

從畫頁裝幀的形制來看，〈武漢三鎮全勢一覽〉以摺頁形式插入刊物，全幅展開有十二個頁面之長。雖然多圖拼接的形式難以完美銜接畫面，但這一做法至少說明「地勢寫真畫」具備全景觀念，並有意識地用照片來模仿中國傳統山水畫卷的全景圖式。此外，文字說明中「右圖前幅—中幅—後幅」的介紹順序，也意在引導讀者以傳統繪畫賞析的方式從右往左展卷讀圖。畫面的全景視角和文字說明以氣貫山虹之勢讓讀者有高屋建瓴、指點江山之感。其言



曰：「披覽湖北輿圖，漢水經襄陽城北而東南流至潛江縣北，東會沔陽諸湖，東至漢口而與揚子江合，江水則經江陵城南，亦折而東南流，南會洞庭湖，東北至漢口而與漢河合。綜覈全圖形勝皆在二水流域之內，以漢陽論，則隔江東望為武昌，隔漢北望為漢口，以武昌論，則東漢口而西漢陽歷歷如指諸掌也。」⁴⁹「披覽湖北輿圖」、「歷歷如指諸掌」這些用詞都予人運籌帷幄、決勝千里之外的實戰感。如其標題所示，全景視角才能「全勢一覽」，由此引導觀者去暢想武漢三鎮昔日的激戰、歷史的盛衰，「今撮成全圖插之報中，人手一編，江山形勢，如在目前，古往今來，戰爭盛衰之局，尤感不絕於予心，圖成因志，數語以垂無窮」⁵⁰。

與此相類，《真相畫報》的「西湖南/北望圖」也重新詮釋了「圖畫地圖」的全景視野和地圖思維。〈杭州西湖北望圖〉（由北而南，圖3）和〈杭州西湖南望圖〉（從南向北，圖4）分別以孤山、雷峰塔為視覺中心，兩者均被置於畫面中央，成為方位識別的標誌。雷峰塔位於西湖南面，孤山位於西湖北面，由此形成南北兩望以窮盡西湖全貌的互補畫面。「全」不僅指全面，景觀繁簡都盡力囊括其中，由此高位俯拍成為慣用視角；「全」還指周全，即力圖為觀者提供關於風景所在地的旅遊導覽。湖山相接、山水相連的地景地貌使沿湖標誌性景點都在西湖全景照中呈現出相對的位置關係。為了避免視覺混亂和地理方位的錯亂，《真相畫報》並沒有人為線性地拼合「西湖南/北望圖」，而是分開刊載，使西湖全景顯得秩序井然，「西湖南/北望圖」試圖從視覺上為觀者建立一個完整的審美體系，引導觀者視覺遊覽西湖勝景，由此全面呈現「風景如畫」的民國景象。如文字說明所言：「此圖〔西湖北望圖〕攝影時，係由北而南，自愧滄海遺珠，不能吸收全勝。復再撮一圖〔西湖南望圖〕，係由南而北，



圖3 〈杭州西湖北望圖〉（圖片來源：《真相畫報》，第5期〔1912年7月21日〕。）



圖4 〈杭州西湖南望圖〉（圖片來源：《真相畫報》，第6期〔1912年8月1日〕。）

境界略有移易，俟下期續出，愛閱諸君，合兩圖參考，則幾席之間，山色湖光，供我把玩。豈僅山陰道上，應接不暇云耶？」^⑥

從畫面元素的處理來看，此前列舉的武漢「地勢寫真畫」着力盡現兩江三鎮，西湖「地勢寫真畫」以孤山為視覺中心，這都與地景的政治歷史意義密切相關，拍攝者/製圖者試圖通過取景構圖來傳達民族觀念。武昌是辛亥革命首義之地，具有民族獨立的政治意義，時人稱：「三鎮鼎立，形勢雄偉，五色旗翻，河山頓覆，所謂我莊嚴燦爛之中華民國之發祥地者，非歟？斯何地？不問而知其為武漢矣。」^⑦在地形上呈鼎足之勢的武漢三鎮各具特色：「武昌居江東，漢陽居江西，漢口居漢水之北，成鼎足之勢，互為犄角。……漢口為經濟都市；武昌為政治都市；漢陽為工業都市。」^⑧其中漢口為租界所在地，通常被視為民族屈辱的標誌，時人感慨：「漢口不是武漢人的世界，有如上海不是中國人的世界」^⑨；「一片中華民國錦繡地，竟以九十二兩餘之代價將主權永租與外人矣！」^⑩漢陽因有鐵廠和兵工廠，被視為象徵現代化的工業之城。而武昌因辛亥革命駐存了一段「驅除韃虜、恢復中華」的革命史，被賦予了民族獨立的象徵意義，時人甚至感慨立足武昌黃鶴樓就能生發「國固山河在」的民族主義情懷：「與漢口漢陽大異其趣的是武昌。……在這上面，看見江頭日落，浩蕩煙波，你自會知道江山之可愛，抗戰之悲壯，了解勝利是甚麼，人生是甚麼。」^⑪西湖孤山則以人文景觀薈萃而聞名，其上有六一泉、文瀾閣、放鶴亭，其旁有女革命家秋瑾墓，這些負載着中國傳統文化和革命故事的勝景將孤山凝結為飽含民族精神和民族特質的象徵符號。

從圖文關係的角度看，這些「地勢寫真畫」圖文互補、文字詳實，延續了中國地圖學和文學交錯相生的傳統。中國傳統地圖向來注重文字說明，從西



晉裴秀到唐代賈耽再到宋代沈括，他們都強調地圖與註記的互補關係，「一直到清代受到西洋的影響，中國地圖學才完全脫離視覺與文學學科的傳統，成為一門展示的學科」^⑤。《真相畫報》的「地勢寫真畫」十分重視文字鋪陳，並以此來說明地景的歷史淵源和軍事政治意義。如果說有三類基本的記錄與傳播知識資訊的文本，一是口傳文本，二是書寫文本，三是景觀文本^⑥，那麼「地勢寫真畫」就是景觀文本，而文字說明是書寫文本；若要賦予景觀文本明晰的意義，就離不開書寫文本的輔助。錨定圖像與文字的關係，是拍攝者/製圖者進行圖像傳播的意圖，尤其針對「宣傳性圖像很少能獨自傳遞訊息」的特徵^⑦，文字說明更顯其要。「地勢寫真畫」以圖文結合的方式，提供風景的文脈背景，圖說文化地理，一方面展現新生民國的城市活力和如畫風景，另一方面宣揚民族獨立觀念，增強民族認同感。

「地勢寫真畫」以「圖畫地圖」的方式既描繪實景，又展現地理位置的空間關係，兼具傳統繪畫美學和地圖思維。它將「圖畫」與「地圖」融為一體，拍攝角度、取景定位都傳達出拍攝者/製圖者的主觀體驗和情感經驗，這種將景觀主觀化和理想化的做法體現出中國繪畫「畫中有話」的審美理念。從這個角度來看，「地勢寫真畫」可視為「心理景觀」(mindscape)，它通過對客觀風景的主觀再現，表達思想觀念，將民族觀念投射到風景中，通過風景建構民族認同。

三 文化地理上的民族認同

「地勢寫真畫」對中國傳統「圖畫地圖」的承襲，一方面說明拍攝者/製圖者在心理上和文化上的民族認同感，並以風景照的新形式予以表達和傳播；另一方面也折射出風景建構和民族認同之間更複雜豐富的關聯，試圖通過風景秩序的視覺再現來傳達文化地理上的民族認同。

「風景」與「民族」之間的勾連既有偶然性也有必然性。說其偶然，在於民族國家觀念的表達方式有很多種，而風景文本之呈現是其中一種；說其必然，在於「風景並不是固設在那裏等着被玻璃版和畫板記錄的客觀存在，而是由互不相干的個體化的觀者以特別方式拍攝和想像性挪用空間的結果」^⑧。風景與人類在同一空間中並存並相互影響，因此風景不僅為人所利用，還被賦予象徵意義，成為民族國家的象徵物。伯克認為，「民族主義比較容易用圖像來表達」^⑨，漫畫、民族藝術和當地風景描繪都是表達民族主義的圖像手段。這一圖像清單或許還可以繼續添加，僅就風景圖像而言，民族主義的表達方式就包括：地圖、風景畫、風景照及居於其間的「地勢寫真畫」。

(一)「地理救國熱」的產物

「地勢寫真畫」作為民族主義的表達方式，實際是民初「地理救國熱」催生的產物和另類表達。隨着十九世紀中後期西方知識的不斷湧入，中國在內憂外患的困境中掀起了「地圖學熱」。開眼看世界的知識份子紛紛編撰地圖類書

籍，林則徐的《四洲志》、魏源的《海國圖志》、徐繼畲的《瀛環志略》都藉此介紹西學，「師夷長技以制夷」。隨着印刷文化的發展，各報館書局也加入地圖繪製和出版的行列。《點石齋畫報》1884年刊載廣告，稱該館出版並發售「中外地圖」共計十一幅^②。1911年《東方雜誌》刊載「商務印書館地理書及五彩地圖」廣告，分列商務印書館銷售的地圖及價目^③。民初除了有中外輿圖局、亞新地學社、中華輿地學社、亞光輿地學社等專業的地圖出版機構外，商務印書館、中華書局、開明書局、上海《申報》館等綜合類出版機構也兼營地圖出版，「據統計，民國時期共有民營地圖出版社40餘家，其中較為著名的有亞新地學社和亞光輿地學社以及兼營地圖出版的《申報》館」^④。

美國地理學者蒙莫尼爾(Mark Monmonier)說過，「地圖是國家的絕好象徵符號」^⑤。地圖繪製意味着空間的重構和權力的重申，「地圖繪製也像文字記述一樣，目的在於提供有關某地的『事實型知識』……地圖也提供了『操作型知識』……確立某種權力關係並力求構造一種帝國空間」^⑥。地圖成為民初知識界表達「民族主義」的載體，歷史學家唐曉峰認為地理學發展到清末民初就是「救國地理學」，近代地理學家希冀通過中國地理知識的再生產來重塑話語自信，「爭回國土上的自強」^⑦。重磅推出「地勢寫真畫」的《真相畫報》在1913年曾圖文並茂地報導了以「地理學救國」為己任的白雅余(雨)的事迹。白氏「精於地學，以為動學者愛重國土之觀念，以此為最易，故本其素蘊益世局之關係，而編定教科書數種行世」。他是中國第一本地理學雜誌《地學雜誌》的創辦者，後因革命而殉難^⑧。1921年竺可楨發表〈吾國地學家之責任〉，亦呼籲地理學家要考察中國地理，振興中華^⑨。

「地理救國熱」從清末民初一直持續到二十世紀中葉仍方興未艾，愈是陷於民族危機之時，愈益增加其發展之勢，1930年代出版的《中華民國新地圖》和《中華景象——全國攝影總集》都表達出鮮明的民族國家意識。《中華民國新地圖》由《申報》館編製發行，資助人史量才有感於地質學家丁文江「先事製圖」的建議，認同地圖有助於「愛群愛國心之所由培成」，且披覽地圖易生民族情：「斯圖也，幸獲告成，乃轉使我泫然不忍披覽，其有覽此美麗河山，因而益激發起愛國心，奮袂以圖桑榆之復，斯則我中華國族之光，而非吾人所敢分功於尺寸也已。」^⑩良友圖書公司出版的《中華景象》彙集了東西南北各地(除日本侵佔的東三省)照片兩千餘張，以期「民族決心之喚起」，以「純乎客觀，不誇飾，不隱諱」的景象「家珍敝帚，觸目警心，庶竺舊者知所維新，偷懦者咸思奮發，不特可補方志遊經之不逮，其於保國強民之業，亦容有秋毫蟻子之勞」^⑪。

「地勢寫真畫」是「地理救國熱」背景下催生的產物，它將地理學與攝影相結合，在某種程度上也是針對晚清以降新知識譜系下製圖學和攝影術的藝術性重組。隨着洋務運動的興起，中國傳統圖譜被重新劃分，地圖與繪畫分離，同時地圖與攝影並列，「在洋務派的製造局中出現了兩個科目：圖學和工藝學，行軍測繪歸入圖學，而色相留真的攝影術則被歸入工藝學」^⑫。從這個角度來說，「地勢寫真畫」是用「工藝學」來闡釋「圖學」，用「攝影術」來攝製「地圖」。「地勢寫真畫」對地景有意識地選擇和框定，以「圖畫地圖」的形式彰顯民族觀念，強化民族歸屬感。

(二) 風景秩序的視覺再現

風景的民族主義表達一直貫穿於現代民族國家的興起和發展過程中。早期資本主義國家在現代化進程中，關於風景的闡釋對外表現為殖民主義，對內表現為民族主義，所以「民族主義」和「殖民主義」可視為風景建構民族認同的一體兩面。以英國為代表的西方國家早在十九世紀後半葉就用照相機對準國外風景，開始風景殖民化的拍攝運動。論者指出，從1860至1890年由英國的專職商業旅行攝影師所實踐的風景攝影，就已經將風景觀念和帝國主義的觀看方式「自然化」了^⑳。他們逐漸將「文化」與「文明」擴散至「自然」空間，並視之為自然而然的順理成章^㉑。當英國把殖民主義視線「攝」向外部世界時，美國則小心翼翼地用民族主義「經營」國內風景，建構民族認同。以風景為對象的繪畫和攝影與地質學相互合作和影響，共同推進美國民族意識的形成。1867至1879年的西部地質勘察運動被認為進一步推動了風景的「民族化」，黃石公園正是在「風景民族化」的進程中建成^㉒。十九世紀末、二十世紀初之交，朝着現代化邁進的世界各國都熱衷於以風景隱喻和表徵「民族」，風景不是一個被觀看的對象或被解讀的文本，而是一個社會身份和主體身份建構的過程^㉓。

可以說，「地勢寫真畫」是以風景傳遞民族統一觀念的全景式觀照，它試圖以風景秩序的視覺重構來表達對理想社會的認識，對民族獨立的呼籲；將風景意識形態化，激發民族意識，重塑民族認同。風景如何建構民族認同首先取決於風景的既有秩序，即風景本身的文化地理內涵，包括風景已被歷史、政治、經濟、文化所形構的過程和結果。對風景的視覺再現是風景秩序的另一層面，風景秩序被視覺秩序所選擇、框定和表現之後，可轉變為對社會秩序的隱喻。風景有很大的利用空間：「風景的修辭活動，促成了關於歷史主體的想像，提供了各方面都能認可的民族價值觀念。」^㉔

民國初年，中國仍處於傳統與現代、革命與改良、動盪與活力並存且交互作用的社會轉型期。拍攝者/製圖者試圖以風景照中風景如畫的視覺景象和穩定的視覺秩序來形塑民族向心力，增強民族自信心。「地勢寫真畫」對風景秩序的民族性建構主要表現為兩方面：江山已易；江山尚穩。很多「地勢寫真畫」取景武漢三鎮，意在強調其軍事戰略意義，因為兵家必爭之地既是新舊交替的戰鬥前線，也是國家維護社會穩定的關鍵。此地既可鑒歷史之勢，又可觀今世之局。「地勢寫真畫」以歷史名城、戰略要地為拍攝對象，不止於謳歌「祖國大好河山」式的自然風光之美，還有意識地灌注因時因地的相關敘述。武昌首義(1911)、辛亥革命紀念日(10月10日)、抗戰初期的武漢轉移(1937年7月至1938年10月)、西湖博覽會(1929)……都成為武漢和西湖被不斷「寫真」的契機，同時風景訴諸不同話語，或國難救亡，或工業興國，以激發國民責任感。

「地勢寫真畫」試圖在風景秩序與社會秩序之間建立聯繫。「攝影，本來具有一種掩蓋內在分歧、膠合某種裂隙、製造表面和諧的本領」^㉕，框取和再現地景的照片成為絕佳的視覺整合器。前述的〈武漢三鎮全勢一覽〉以安定祥和

的畫面表現革命後的武漢秩序井然、有條不紊；「西湖南/北望圖」同樣展現了風光旖旎、平靜如畫的西湖美景。在很大程度上，「地勢寫真畫」的全景視角是其發揮建構功能的重要手段。在物是人非的桑田變幻中，那些具有歷史意義的地景得以保留下來，雖然景觀細節在歷史滌蕩中有所「磨損」，但作為整體的地景「容顏」依舊，全景構圖的宏觀視角淡化或過濾了細枝末節處的荒涼破敗，全景視角彷彿是一種「駐顏術」，只留下地形地貌的輪廓美和地景的恢宏氣勢，呈現出「風景如畫」的地景全貌圖。可以說，自然風景的井然有序是政治穩定的圖像隱喻，以此暗示社會秩序的安定，好政府（行政效能卓越）與好風景（風景如畫）由此成了對等物。如英國學者安德魯斯（Malcolm Andrews）在研究「風景」概念時指出：「好風景必須美麗、生機勃勃和整體和諧，我不知道還有甚麼比這更能定義一個好政府。」⁷⁹

「地勢寫真畫」以「全勢一覽」、「披覽輿圖」的方式視覺再現風景秩序，正可謂多義的圖像（ambiguous images），如英國社會歷史學者撒母耳（Raphael Samuel）所言：「這些圖片的力量在於它將所見留存，我們藉此想像我們將前往這些地方以了解過去，同時正是對這些風景歷史價值的認知，才讓我們將或多或少的歷史殘餘轉化為珍貴的圖符。」⁸⁰「地勢寫真畫」將歷史與現實、地理與風景、城市與國家編織在一起，引導人們去觀看、思考和想像；並借助印刷媒介的大眾傳播效力建構起「想像的共同體」（imagined community），為人們共同想像民族國家提供視覺素材。

風景秩序是風景的言說方式，如何以風景秩序為基礎，通過視覺秩序來統合是一門藝術。由於民族認同具有對內和對外的一體兩面性，因此風景秩序的視覺再現既要有利於建構本民族的民族認同，同時又要防止異民族的殖民主義視覺語言的入侵和滲透。這或許就是為甚麼《真相畫報》沒有展現洋味過重的上海全景和廣州全景的原因，甚至也是武漢全景照不刻意突顯漢口租界的原因之一。從這個角度來說，風景是話語爭奪的場域，正如藝術史學家汪悅進在研究辛亥革命以降西湖所呈現的風景與感知之間的動態關係和結構中所言，西湖既是論爭的景點，也是論爭的場域，它在變化中被感知，在感知中變化，「正是感知方式的變化對西湖景觀產生了持續的影響」⁸¹。辛亥革命以降，革命的意識形態話語和民族認同的觀念不僅妝點了風景，也成為眾多城市景觀和自然風景的再現者用來標榜意義、建構民族認同的手段和途徑。

四 結語：風景照的意志

借用英國藝術評論家伯格（John Berger）所提「繪畫的意志」一詞，「地勢寫真畫」同樣體現出「風景照的意志」，它在時空再現中建構歷史記憶和民族認同。「繪畫的意志」是指繪畫有意或無意地彰顯意識形態，繪畫創作直接導致意志的產生，「在某個時期，某種既定的對於世界的意識形態解釋似乎為大多數人所接受，於是繪畫的意志便將這種意識形態包括進去；……不論繪畫的意志如何，繪畫的行為必然會引發某種含入〔包括進去〕的動作」⁸²。風景照具

有類似的屬性，「人們對於風景，或者說景觀，其實有着豐富複雜的寄託，而且人類也善於利用風景服務於各種政治、經濟、軍事與文化的目的」^②。「風景照的意志」是拍攝者/製圖者對風景注入的觀念及顯現，它既包括彼時彼刻的歷史與關聯，也包括此時此刻的社會現實性、時代緊迫性，同時又隱含拍攝者/製圖者個人的主觀傾向。不過，攝影的感光再現過程不同於繪畫的創作過程，風景照以客觀寫實為手段，在隱而不宣的圖像中表達思想、傳遞觀念。

「地勢寫真畫」作為風景照中的特定品種，自《真相畫報》在形制上的先鋒性實踐後，未見其他刊物有類似「創制」；但「地勢寫真畫」所傳達的全景式構圖、理念和觀照在此後的攝影實踐中依然延續，尤其是隨着攝影器材和飛行術的革新與成熟，全景照更易攝取和再現風景。如果將「地勢寫真畫」契入風景照的整體發展脈絡，十九世紀末、二十世紀初風景照在中國日漸興盛，它所映射的是一個充滿矛盾和張力的時代：中國逐步融入現代化潮流和世界體系，同時現代化裹挾着科學技術、自由觀念和帝國主義不斷侵入和衝撞中國社會。西方現代知識的輸入伴隨着殖民主義入侵，技術改變了中國社會的面貌，也賦予了國人利用技術表達自我、改造世界的的能力。處於轉型期的中國，在傳統與現代的交織中，在內憂外患的困境中，民族主義逐漸成為揮之不去的普遍話語。

時代的特殊性促成了風景照中民族主義的「狂熱」，那是一個「覺醒」的時代：「覺醒過來的自我，並不是一個正在尋找國家的公民，而是一個潛在的愛國者，他渴望一個能夠激起其情感的理想國家。……因為只有一個值得去熱愛、去犧牲，能夠激起對民族之愛的國家裏，自我意識才能覺醒。」^③民初「地勢寫真畫」充分反映出「覺醒的自我」以風景照的方式建構民族認同的視覺實踐和努力，以此「激起民族之愛」。蓋爾納 (Ernest Gellner) 說：「身屬一個民族，不是人性固有的特點。……民族是人的信念、忠誠和團結的產物。」^④人們常常通過想像來建構身份認同，編織歸屬體系，想像所憑藉的素材是包括文字和圖像在內的文本，它們以可見的、可言說的、可解讀的形式被編織進民族主義框架中，共同製造民族「產物」。

註釋

①②③ 顧錚：〈風景本身就是問題〉，載那日松主編：《中國攝影批評選集》（北京：中國民族攝影藝術出版社，2013），頁253；253；254。

④ 米歇爾 (W. J. T. Mitchell)：〈再版序言：空間、地方及風景〉，載米歇爾編，楊麗、萬信瓊譯：《風景與權力》（南京：譯林出版社，2014），頁1-7。

⑤⑥⑦⑧ 米歇爾 (W. J. T. Mitchell)：〈帝國的風景〉，載《風景與權力》，頁10；5-32；15；18-19。

⑨ 達比 (Wendy J. Darby) 著，張箭飛、趙紅英譯：《風景與認同：英國民族與階級地理》（南京：譯林出版社，2011），頁2。

⑩ 〈導言〉，載沙瑪 (Simon Schama) 著，胡淑陳、馮樺譯：《風景與記憶》（南京：譯林出版社，2013），頁14。

⑪ 薩義德 (Edward Said)：〈虛構、記憶和地方〉，載《風景與權力》，頁261。

⑫ 沙瑪：《風景與記憶》，頁60。

① 例如厲梅聚焦文學作品中的風景，闡述中國抗戰文學中的風景描述對民族國家的建構作用（厲梅：《塞下秋來風景異：抗戰文學中的風景描寫與民族認同》〔大連：大連海事大學出版社，2013〕，頁27-103）；攝影批評家顧錚聚焦攝影作品，指出風景通常被定格為「社會的風景」、「批判的風景」、「危急的風景」（顧錚：〈風景本身就是問題〉，頁257）。

② 目前尚無以「地勢寫真畫」為明確對象的研究，但如果將「地勢寫真畫」簡化為「全景照」，攝影史論中有對清末民初全景照的概貌描述。歷史學研究者葛濤在論及美國聖路易斯萬國博覽會展出的全景照（1904年，《東方雜誌》刊載了〈聖魯伊斯萬國博覽會全景〉照片）時指出，「極大照像」是二十世紀初葉流行的一種攝影方式，「主要用於拍攝人文及自然景觀，一般將畫面具有接續性的數幅照片予以技術拼接，合成一幅畫面開闊、富於立體感的景觀照片」。參見葛濤、石冬旭：《具象的歷史：照相與清末民初上海社會生活》（上海：上海辭書出版社，2011），頁46。本文並非泛泛而論全景照，而是將「地勢寫真畫」作為在拍攝、製作、形質、表徵上都具有豐富意義的藝術樣式來剖析其獨特的歷史文化價值。

③ 《真相畫報》，1912年6月5日於上海創刊，旬刊，十六開本，1913年3月終刊，共出版發行十七期。該刊由商文印刷所印刷，編輯兼發行人是高奇峰、高劍父。由於他們是同盟會成員和嶺南畫派創始人，該刊被認為是革命黨人的輿論陣地和嶺南畫派踐行「新國畫」的場域。

④② 〈本報圖畫之特色〉，《真相畫報》，第1期（1912年6月5日），頁1。

⑤ 有學者認為，「我們常將連結天、地、地平線的全景式視野都稱為地景」，地景照強調地理方位和全景視野。參見古特（Catherine Grout）著，黃金菊譯：《重返風景：當代藝術的地景再現》（台北：遠流出版事業股份有限公司，2009），頁71。

⑥ 《新民叢報》第34期（1903年5月29日）刊載了兩幅〈杭州西湖全景〉，以「接下之右端」和「接上之左端」標示上下兩圖實合為一圖。

⑦③ 陳申等編著：《中國攝影史》（台北：攝影家出版社，1990），頁109；105。

⑧ 胡祥翰：〈自序〉，載胡祥翰輯：《西湖新志》，收入王國平編：《民國史志西湖文獻專輯》，第十冊（杭州：杭州出版社，2004），頁9。

⑨ 人們對風景攝影的關注早在十九世紀末就已初現端倪，並且風景照從一開始就以「公共性」的姿態展現在世人面前。早期來華的西方攝影師所拍攝的照片多取景自然風光，這些風景照成為西方人了解中國的渠道。早期中國人拍攝的風景照或公開展出，或製成商品流通，如十九世紀末上海格致書院把中國山川勝迹拍成照片並陳列展出供人參觀。光緒年間風景畫片格外流行，「畫片全是一尺二寸的照片，着色，加木框，一張一張平行推動着看」。民初的風景畫冊、風景攝影集成為印刷所、出版社競相爭奪的潛在市場。風景照也逐漸成為報章雜誌「圖版」的一道亮麗風景，它和旅行遊記珠聯璧合成為當時報章雜誌的「常客」。參見〈上海學藝概要（二）〉，《上海通志館期刊》，第1卷第2期（1933年9月），收入沈雲龍主編：《近代中國史料叢刊續輯》，第384冊（台北：文海出版社，1977），頁513；阿英：〈閒話「西湖景」——「洋片」發展史略〉，載吳泰昌編：《阿英文集》（北京：三聯書店，1981），頁768。

⑩ 《良友》畫報的編輯梁得所曾這樣評述：「《真相畫報》是中國攝刊照片的（筆墨繪圖的不計）圖畫雜誌之元年。」參見梁得所：〈藝術的過程——高奇峰先生與畫報〉，《大眾畫報》，第2期（1933年12月），頁7。

⑪ 〈武漢三鎮全勢一覽〉，《真相畫報》，第1期；〈東南第一名區（南京）〉，《真相畫報》，第2期（1912年6月21日）；〈杭州西湖北望圖〉，《真相畫報》，第5期（1912年7月21日）；〈杭州西湖南望圖〉，《真相畫報》，第6期（1912年8月1日）；〈武勝關圖說〉，《真相畫報》，第9期（1912年9月1日）。

⑫ 〈出世之緣起〉，《真相畫報》，第1期，無頁碼。

⑬ 參見〈武漢全景〉，《青年進步》，第27期（1919年11月），頁1；〈由漢陽龜山上俯瞰之武漢全景〉，《漢口商業月刊》，第1卷第2期（1934年2月10日），頁7；〈武漢三鎮全景〉，《振華季刊》，第1卷第4期（1935年5月），頁35。

- ②⑥ 〈杭州西湖全景〉，《瀋水畫報》，第11期(1929年9月20日)，頁3；〈西湖全景〉，《良友》，第37期(1929年7月)，頁12；〈西湖全景〉，《我存雜誌》，第1卷第1期(1933年11月1日)，頁1；〈西湖全景〉，《新報圖畫專刊》，第3期(1935年9月2日)，頁1。
- ②⑦ 海瀾：〈武漢〉，《振華季刊》，第1卷第4期，頁35。
- ②⑧②⑨③⑤ 周以讓：〈武漢三鎮之現在及其將來〉，《東方雜誌》，第21卷第5期(1924年3月10日)，頁62；62；64；65。
- ②⑨ 張其昀：〈西湖風景史〉，《東方雜誌》，第26卷第10期(1929年5月25日)，頁114、121。
- ③⑩ 吳稚暉：〈拙齋客座談話〉，載羅家倫、黃季陸編：《吳稚暉先生全集》，卷二(台北：中國國民黨中央委員會黨史史料編纂委員會，1969)，頁391。
- ③⑪ 「畫意攝影」是將風景、環境作為主體來表現的攝影類型，並試圖通過各種技巧使畫面達到繪畫的效果。劉半農提出「寫意」攝影的概念；張大千將攝影與繪畫等量齊觀，「攝影術本為科學上致用的工具，而取景傳神，參與美術家意匠者，乃於圖畫相等，歐洲此風漸盛，我國亦有可記者」。參見張大千：〈靜山集錦張序〉，載郎靜山：《靜山集錦作法》(台北：中華叢書委員會，1958)，無頁碼。
- ③⑫ 黃繩：〈風景畫的傾向〉，《文藝陣地》，第3卷第11期(1939年9月16日)，頁1154。
- ③⑬ 金髮：〈風景畫論〉，《美育雜誌》，第3期(1929年10月)，頁36。
- ③⑭ 龔必正：〈風景畫的研究〉，《湖南教育》，第19期(1930年5月31日)，頁1。
- ③⑮ 倪貽德：〈風景畫之描寫與構圖〉，《青年界》，第7卷第1期(1935年)，頁110、111。
- ③⑯ 張雨峰：〈文化與風景〉，《時代公論》，第3卷第10期(1934年6月1日)，頁21。
- ③⑰ 蟄寧：〈危城瑣語〉，《文化建設》，第3卷第5期(1937年2月10日)，頁79。
- ③⑱ 籟：〈風景攝影談〉，《世界畫報》，第223期(1930年2月23日)，頁3。
- ③⑲ 文光：〈風景攝影述要〉，《中國攝影》，第9期(1946年9月)，頁15。
- ④⑩⑪ 伯克(Peter Burke)著，楊豫譯：《圖像證史》(北京：北京大學出版社，2008)，頁52；84。
- ④⑫ 胡新群：〈藝術客體：主體關照下的現實〉，載黃惇主編：《藝術學研究》，第四卷(南京：南京大學出版社，2010)，頁9。
- ④⑬ 「地圖思維」在此處指近代地圖在繪製和解讀時所需的符號化的抽象思維。英國地理學家哈維認為「地圖是一種符號系統，它是一種複雜的語言」，並進一步指出地圖和理論是同構的，既基於經驗又超出經驗，「地圖其實就是關於真實世界結構的一種理論模型」。參見哈維(David Harvey)著，高泳源、劉立華、蔡運龍譯：《地理學中的解釋》(北京：商務印書館，1996)，頁440、442。
- ④⑭ 「圖畫地圖」的概念源於余定國對中國傳統地圖特徵的描述：「地圖即畫、畫即地圖」(參見余定國著，姜道章譯：《中國地圖學史》[北京：北京大學出版社，2006]，頁170)。中國傳統地圖不同於西方近代地圖，它具有抽象性與具象性交融的特徵，或使用多向透視法，或描繪理想化的景觀，或用抽象符號指代具體事物。
- ④⑮ 張彥遠：《歷代名畫記》(北京：人民美術出版社，1963)，頁76。
- ④⑯⑰ 余定國：《中國地圖學史》，頁177；141。
- ④⑱⑲⑳ 武漢三鎮全勢一覽(文字說明)，《真相畫報》，第1期。
- ④㉑ 司馬遷：《史記》，第六冊(香港：中華書局，1969)，頁2110。
- ④㉒ 〈杭州西湖北望圖〉(文字說明)，《真相畫報》，第5期。
- ④㉓④ 緒君：〈武漢三鎮〉，《宇宙風》，第70期(1938年7月1日)，頁212。
- ④㉔ 唐曉峰：〈歷史城市的空間形態〉，載《人文地理隨筆》(北京：三聯書店，2005)，頁160。
- ④㉕ 克拉克(Toby Clark)著，吳霽恩譯：《藝術與宣傳》(台北：遠流出版事業股份有限公司，2003)，頁67-68。

- ⑥⑩ James R. Ryan, *Picturing Empire: Photography and the Visualization of the British Empire* (London: Reaktion Books, 1997), 46.
- ⑥⑪ 「中外地圖」十一幅包括：紙面地輿圖；網面銅版地輿全圖；亞細亞東部地圖；上海城廂租界全圖；計里簡明圖；直省銅版橫披輿圖；摺式銅版直省輿圖；蘇道府廳縣全圖；墨水越國圖；着色越國圖；着色靜安寺圖。參見「點石齋石印書籍地圖畫幅碑帖墨寶價目」廣告，《點石齋畫報》，甲七，第七號，光緒十年（1884）閏五月。
- ⑥⑫ 其所售地圖類出版物包括：地圖各書；世界全圖；本國總圖；各省地圖；城市地圖（京漢鐵路圖）。參見「商務印書館地理書及五彩地圖」廣告，《東方雜誌》，第8卷第8期（1911年10月16日）。
- ⑥⑬ 廖克、喻滄：《中國近現代地圖學史》（濟南：山東教育出版社，2008），頁129。
- ⑥⑭ 蒙莫尼爾（Mark Monmonier）著，黃義軍譯：《會說謊的地圖》（北京：商務印書館，2012），頁107。
- ⑥⑮ 范發迪著，袁劍譯：《清代在華的英國博物學家：科學、帝國與文化遭遇》（北京：中國人民大學出版社，2011），頁153。
- ⑥⑯ 唐曉峰：〈中國近代地理學的「身世」〉，載《人文地理隨筆》，頁291。
- ⑥⑰ 〈白烈士小傳〉，《真相畫報》，第14期（1913年2月1日），無頁碼。
- ⑥⑱ 竺可楨：〈吾國地學家之責任〉，《科學》，第6卷第7期（1921年7月），頁669-75。
- ⑦⑰ 史量才：〈中華民國新地圖序〉，載歐陽哲生編：《丁文江文集》，第一卷（長沙：湖南教育出版社，2008），頁138。
- ⑦⑱ 〈發刊旨趣〉，載伍聯德主編：《中華景象——全國攝影總集》（上海：良友圖書印刷公司，1934），頁9。
- ⑦⑲ 孔令偉：〈博物學與嶺南早期寫實藝術的學術資源〉，載「廣東與二十世紀中國美術」國際學術研討會組織委員會編：《廣東與二十世紀中國美術·國際學術研討會論文集》（長沙：湖南美術出版社，2006），頁146。
- ⑦⑳ 參見James R. Ryan, *Picturing Empire*, 46。旅行攝影主要有三類：業餘、官方和商業，參見Robert Hirsch, *Seizing the Light: A History of Photography* (Boston, MA: McGraw-Hill Companies, 2000), 138。
- ⑧⑰ 關曉輝：〈19世紀中期的美國風景畫與地質學〉，《南京藝術學院學報（美術與設計）》，2010年第4期，頁45-51。
- ⑧⑱ 米歇爾（W. J. T. Mitchell）：〈導言〉，載《風景與權力》，頁1。
- ⑧⑲ 厲梅：《塞下秋來風景異》，頁99。
- ⑧⑳ 顧錚：〈大眾攝影中的1950年代社會生活景觀〉，《上海文化（秋季增刊）》，第74號（2009年10月），頁42。
- ⑨⑰ Malcolm Andrews, *Landscape and Western Art* (Oxford: Oxford University Press, 1999), 171.
- ⑨⑱ Raphael Samuel, *Theatres of Memory: Past and Present in Contemporary Culture* (London: Verso, 1994), 328.
- ⑩⑰ Eugene Y. Wang, "Perceptions of Change, Changes in Perception—West Lake as Contested Site/Sight in the Wake of the 1911 Revolution", *Modern Chinese Literature and Culture* 12, no. 2 (2000): 113.
- ⑩⑱ 伯格（John Berger）：〈繪畫與時間〉，載伯格著，吳莉君譯：《觀看的視界》（台北：麥田出版，2010），頁299。
- ⑩⑲ 費約翰（John Fitzgerald）著，李霞等譯：《喚醒中國——國民革命中的政治、文化與階級》（北京：三聯書店，2004），頁133。
- ⑩⑳ 蓋爾納（Ernest Gellner）著，韓紅譯：《民族與民族主義》（北京：中央編譯出版社，2002），頁8-9。