

# 晚清中日交流下的圖像、技術與性別：《鏡影簫聲初集》研究<sup>\*</sup>

賴毓芝<sup>\*\*</sup>

## 摘 要

光緒十三年(1887)，掄花館主人出版了介紹海上名妓的繪圖本《鏡影簫聲初集》，並在《申報》上以贈書消息

---

<sup>\*</sup> 這篇論文的發生與完成都要感謝我的同事連玲玲教授與中研院近史所「婦女與性別史研究群」的鼓勵與支持。尤其「婦女與性別史研究群」籌辦了「物品、圖像與性別」國際學術研討會(2014年12月17-18日)直接促成了此文的寫作。連玲玲教授並在會議結束後，持續努力於組織此專號，若沒有她的鞭策與執行力，此文是不可能完成的。除此之外，也要感謝張寧教授與《中國近代婦女史研究》編輯團隊幫我閱讀不同階段的校稿，讓此篇論文有更精確的呈現，其中若還有任何錯誤，本人當自負文責。

<sup>\*\*</sup> 中央研究院近代史研究所副研究員

及詩文、廣告等不同形式密集地曝光此書。為名妓作傳或繪圖出版，在明清以來所盛行之才子佳人式妓女文化中並不罕見，而《鏡影簫聲初集》事實上也僅僅是上海 1870 年代以降所流行之大量以「名妓」為主題的寫真圖記或冶遊指南中的一種。然其特別之處在於，除了善於利用新式媒體進行自我宣傳之外，相較於同時期的名妓圖譜多採用木版印刷或新式石版印刷，此書則前所未有地強調其乃是交付日本匠人以銅版印刷而成。尤其值得注意的是，此書出版的 1880 年代，就上海的圖像印刷產業而言，正是木版印刷、石印印刷、與銅版印刷正面對決的關鍵時期。這就不由得讓人好奇掄花館主人究竟是誰？為何要特別選擇銅版來印製這類型的名妓圖像？此項選擇與名妓圖譜作為一種特別的文本類型有何關係？此種新技術所改寫的舊文類又如何被觀眾所接受？更重要的是，其銅版印刷技術的日本來源，對於此書的風格呈現是否有任何挹注與影響？總之，本文將以《鏡影簫聲初集》為中心，重建此書編輯與印製的過程，並將其與之前及同時期運用木版或石印印製的名妓圖譜進行比較，藉此探討性別的呈現如何與不同技術和媒材的使用產生關係，以及此跨文化新技術的移植是否有可能也帶來了新的性別眼光與性別建構。

**關鍵詞：**鏡影簫聲初集、上海銅版印刷、中日印刷文化、性別與技術、名妓圖譜

光緒十三年(1887)，掄花館主人出版了介紹海上名妓的繪圖本《鏡影簫聲初集》(圖 1)，<sup>1</sup> 並在《申報》上以贈書消息及詩文、廣告等不同形式密集地曝光此書。為名妓作傳或繪圖出版，在明清以來所盛行之才子佳人式妓女文化中並不罕見；1870 年代以降，上海更大量出現以「名妓」為主題的寫真圖記或冶遊指南，《鏡影簫聲初集》即為其中之一。然其特別之處，除了善於利用新式媒體進行自我宣傳外，相較於同時期的名妓圖譜多採用木版印刷或新式石版印刷，此書還前所未有地強調此乃交付日本匠人以銅版印刷而成。尤值得注意的是，此書出版的 1880 年代，就上海的圖像印刷產業而言，正是木版印刷、石印印刷、與銅版印刷正面對決的關鍵時期。這就不由得讓人好奇掄花館主人究竟是誰？為何要特別選擇銅版來印製這類型的妓女圖像？此項選擇與名妓圖譜作為一種特別的文本類型有何關係？此種新技術所改寫的舊文類又如何被觀眾所接受？更重要的是，其銅版印刷技術的日本來源，對於此書的風格呈現是否有任何挹注與影響？總之，本文將以《鏡影簫聲初集》為中心，重建此書編輯與印製的過程，並將其與之前及同時期運用木版或石版印製的名妓圖譜進行比較，藉此探討不同技術和媒材的使用如何影響性別的呈現，跨文化新技術的移植是否可能帶來了新的性別眼光與性別建構。

---

<sup>1</sup> 目前所見至少有三個版本：一是掄花館主人輯，《鏡影簫聲初集》(東京：橫內桂山銅鑄，1887)，上海圖書館藏；二是荷蘭萊頓大學(Universiteit Leiden)的 Robert Hans van Gulik (1910-1967)藏本；三是紐約美國自然史博物館(American Museum of Natural Science) Berthold Laufer (1874-1934)藏本。感謝朱龍興博士在荷蘭幫忙取得萊頓大學的細部圖像促成此比較，特此致謝。

## 《鏡影簫聲初集》的出版與其團隊

《鏡影簫聲初集》就品質與開創性而言，在晚清的名妓圖譜與妓院指南中都居於翹楚，然而令人相當驚訝的是，迄今以其為主題的研究專論，數量卻非常有限。最早注意到此材料並寫成專論者，首推艾思仁(Soren Edgren)，他注意到此書的重要性與研究潛力，並將之置於《列女傳》與《閨範》之傳統的延續來觀看，但很可惜文中並未就此點進一步發揮，只能說是一篇發掘材料與介紹性質的文章。<sup>2</sup> 另外，1990年代學界興起一股研究上海青樓文化的風潮，最終雖未催生出《鏡影簫聲初集》的專論，但在圍繞上海名妓文化的相關寫作中，已不時出現該書之蹤跡，唯文中多僅僅引用其圖像，而未對其加以深論。若要論及其中著墨較多且最具啟發性者，當屬葉凱蒂(Catherine V. Yeh)之觀察；她在探討晚清上海插圖本出版物如何呈現名妓的專論中，以相當的篇幅來分析《鏡影簫聲初集》，從中注意到此書以一種獨特的個性與現代感來呈現女人，有別於同時期其他名妓圖譜或指南。相對於當時主流偏愛弱不經風、纖細且優雅的女性圖像（如改琦(1773-1828)的《紅樓夢圖詠》(圖2)），出現在《鏡影簫聲初集》的女人不僅富有動作與體積的身體感，還經常流露出直視觀者的神情，以帶有不同情緒及情色的肢體語言直接與觀者進行互動——葉凱蒂認為這部分的表現很可能與《鏡

---

<sup>2</sup> Soren Edgren, "The *Ching-yingshiao-sheng* and Traditional Illustrated Biographies of Women," *The Gest Library Journal*, 5: 2 (Winter 1992), pp. 161-174.

影簫聲初集》的圖片多摹寫自照片有關。<sup>3</sup> 此番視覺分析可謂極為精彩，但《鏡影簫聲初集》畢竟只是葉凱蒂關於晚清大量妓女圖繪觀察的一部分，故文章中自然不會以更多的篇幅對《鏡影簫聲初集》進行更具脈絡性之呈現，也因此留下了諸多有待其他專文解決的問題，包括：書中女性直接對視觀者的表現，是否僅是採用照片摹寫之故？此書究竟為何要使用銅版印刷？此舉與葉凱蒂所注意到的特別表現是否有關？《鏡影簫聲初集》在上海出版文化中究竟又處於什麼樣的位置？

欲回答上述問題，我們首先應該回頭檢視這究竟是一本什麼性質與形式的出版品。《鏡影簫聲初集》雖稱為「初集」，但目前並未發現有二集、三集等刊本存世，僅上海圖書館藏有「貳集」的稿本（圖 3）。<sup>4</sup> 爲了瞭解此書出版的策略，並以零星的材料拼湊出其製作團隊的背景，有必要一併考慮這兩集的材料與製作。目前所見的《鏡影簫聲初集》至少有三種不同的主要版本，可分別以上海圖書館藏本（以下稱上海圖書館本）、荷蘭萊頓大學(Universiteit Leiden) 高羅佩(Robert Hans van Gulik, 1910-1967)藏本（以下稱萊頓大學本），以及紐約美國自然史博物館(American Museum of Natural History)

---

<sup>3</sup> Catherine V. Yeh, "Creating the Urban Beauty: the Shanghai Courtesan in Late Qing Illustrations," in Zeitlin and Liu, and Ellen Widmer eds., *Writing and Materiality in China: Essays in Honor of Patrick Hanan* (Cambridge, Mass.: Harvard University Asia Center for Harvard-Yenching Institute, 2003), pp. 397-447. Catherine V. Yeh 關於《鏡影簫聲初集》的寫作，之後亦整合於專書，見 Catherine V. Yeh, *Shanghai Love: Courtesans, Intellectuals, and Entertainment Culture, 1850-1910* (Seattle: University of Washington Press, 2006), pp. 152-153, 230.

<sup>4</sup> 《鏡影簫聲貳集》（稿本），上海圖書館藏。

Berthold Laufer (1874-1934)藏本(以下稱自然史博物館本)為代表(圖1)。雖說是三個版本,但主要的差異還是出現在上海圖書館本和萊頓大學本這兩個版本上。這兩者的變異,在於主內容之前的「題詞」部分與主內容之後的「贈詞」部分,亦即上海圖書館本比起萊頓大學本增加了三首題詞(佔有一頁二行之篇幅)與十二首贈詞(佔滿兩頁整)。除此之外,就封面部分而言,上海圖書館本的封面,以長方形的雙線框圍篆字標題「鏡影簫聲初集」,其下有「六藝之一齋主人 雲臺署」署款;內裏之扉頁,則以竹節仿窗框形式框圍裝飾頁面,並以問潮館主人所寫「鏡影簫聲初集」篆書置中為標題,上有「光緒十三年仲春」紀年。萊頓大學本的封面與內裡扉頁,為同一個設計,皆是附有「光緒十三年仲春」紀年款的問潮館主人「鏡影簫聲初集」篆書標題。至於自然史博物館本,則在內容上與上海圖書館本完全一致,唯其封面與萊頓大學本一樣,均呈現和內扉頁相同之問潮館主人署款設計。

六藝之一齋主人,為活躍於北京的書法家朱孔揚之齋號,<sup>5</sup>其人字雲臺,據說擅長書寫「趙恭楷屏聯,字大小一致,一筆不苟」。<sup>6</sup>問潮館主人,則是沈錦垣的號,其字拱之。沈錦垣幾乎為申報館專屬的封面書法題標者,不但「點石齋畫報」之封面(扉頁)即為其手筆,很多申報館相關出

<sup>5</sup> 錦州博物館藏有一朱孔揚寫《送橘啟》行書,其款識為「雲臺朱孔揚」,並有一「六藝之一齋主人」朱文方印,因而得以確定「六藝之一齋主人」即朱孔揚。見鄭志宏編,《翰墨飄香:錦州市博物館藏書畫精品錄》(長春:吉林大學出版社,2013),頁186。

<sup>6</sup> 北京市政協文史資料委員會編,《北京文史資料》(北京:北京出版社,1996),輯54,頁297。

出版物之書名標題，也多為其所為。<sup>7</sup> 又三個版本的內頁都有長方欄牌記，上記「茗溪徐虎朗寅甫城北生繪圖，莫釐不過分齋主人輯豔，古菴司花老人填詞，掄花館主藏版」。但上海圖書館本與自然史博物館本之長方欄牌記下緣，皆以小字橫刻「大日本東京京橋區宗十郎町拾壹番地橫內桂山銅鑄」，而萊頓大學本卻僅在長方欄牌記內以直行寫下「橫內桂山銅鑄」，而未附住址。不管如何，終歸可以得知此書之繪圖者為徐朗寅，資料收集與編輯者為莫釐不過分齋主人，文字為古菴司花老人，出版者則為掄花館主；更重要的是，此書之書版並非中國木刻版，而是特別請東京京橋區的工坊以銅版雕鑄而成。

接在記載出版訊息的長方欄牌記之後的部分，為五則「序文」，分別由「瀛洲蔭梧書屋主人」寫於光緒十三年七月既望（十五日），「玉峯夢游山人」寫於同年八月，「楚北鴻洲花主」寫於同年七月之望，「弇山司花老吏」寫於同年中秋節（農曆八月十五日），最後是古吳掄花館主人自己寫於同年荷夏（六月）。由上可知，這些序文都成於光緒十三年農曆六月到八月間。這些序文充滿近乎紅樓夢式的對於實與虛、或鏡與影間辯證性的討論。正如葉凱蒂所注意到的，《紅樓夢》文本在晚清上海青樓文化中受到廣大的歡迎，名妓們甚至流行以《紅樓夢》中的人物自我命名，熱衷於扮演其中的角色。《紅樓夢》之所以受歡迎的原因，除了如葉凱蒂所言，那些仕途不濟而在上海以筆耕討生活的新式文人，將賈寶玉這種不在乎功名、不屑官場逢迎、而只在乎「情」

---

<sup>7</sup> 鄭逸梅，《藝林散頁》（北京：中華書局，1982），第4054條，頁329；鄭逸梅，《書報話舊》（上海：學林出版社，1983），頁85。

之追求的人物當作一個新典範之外，更重要的是，《紅樓夢》書中立意，亦即富貴功名與人間情愛不過如「夢」似「幻」一場，不啻為上海歡場的寫照。<sup>8</sup> 誠如賈寶玉在秦氏房中歇息，警幻仙子於其夢中所示，不僅富貴情愛如夢，男歡女愛的淫色風光，更是迷津之地，需警戒之。<sup>9</sup> 這正是《紅樓夢》開端進入「太虛幻境」的對聯「假作真時真亦假，無為有處有還無」之真意。<sup>10</sup> 真假與虛實皆不過是心中幻境，有什麼比用此「幻境」來理解真假情義充斥與揮金如土而導致人生起落的上海歡場更貼切人心呢？而事實上，這也是諸多小說與文人雅士理解與描繪上海城市生活的典型修辭：這是一個感官的極樂世界，同時也是慾望的修羅場，世人需警戒自持，否則一失足即成千古恨。例如，任伯年作於 1878 年的《鍾進士斬狐圖》（圖 4）中，描繪鍾馗拔劍欲剷除露出狐狸尾巴的美麗女子，畫上即有吳昌碩(1844-1927)題言：「狐能幻形為好女子，逮之老葵而遯形技左矣，呵呵。」顯然，女人的誘惑成為上海生活的主要焦慮之一，所有行走於上海感官世界之人，都需要這樣一幅鍾馗圖的提醒，好制服那些幻化作美麗女子而魅惑男性的女狐。<sup>11</sup> 如此這般以《紅樓夢》式的幻境與虛影來對視世間榮華與情慾，在享樂之餘仍不忘

---

<sup>8</sup> Catherine V. Yeh, "Playground Shanghai: Reenacting Dream of the Red Chamber," in Catherine V. Yeh, *Shanghai Love: Courtesans, Intellectuals, and Entertainment Culture, 1850-1910*, pp. 136-177.

<sup>9</sup> 曹雪芹著，黃霖校訂，《脂硯齋批評紅樓夢》（山東：齊魯書社，1994），第五回，頁 88-109。

<sup>10</sup> 曹雪芹著，黃霖校訂，《脂硯齋批評紅樓夢》，第一回，頁 12。

<sup>11</sup> 關於任伯年《鍾進士斬狐圖》的研究，見 Yu-chih Lai, "Remapping Borders: Ren Bonian's Frontier Paintings and Urban Life in 1880s Shanghai." *The Art Bulletin*, LXXXVI (September 2004), pp. 550-572.



以道學之姿而寓以警戒之聲，不但是上海文化界常見的語境，也正是《鏡影簫聲初集》所有序文的基調。

例如，第一則瀛洲蔭梧書屋主人之序文，開門見山即說道：

《鏡影簫聲》者，洞庭山人萃滬上青樓之照，繪圖成集，藉為醒世之資者也。山人之言曰：『天下事虛實而已，影虛也，呈於鏡而可憑。聲虛也，出於簫而可聽。然離人則影杳，罷吹則聲沈，猶欲以影求鏡，以聲求簫，是第知實之為實，而不知實之為虛，其不至於蕩心軼志，而莫知所返者，鮮矣。』<sup>12</sup>

據此可知，《鏡影簫聲初集》乃是洞庭山人集青樓女子照片，請人繪圖而成集。書名以鏡影與簫聲作為比喻，乃因凡人見其影、聽其聲，以為這些鏡影與簫聲確實存在，殊不知其皆為虛影幻聲，致使人們常於其中「蕩心軼志」，而莫知迷途歸返，洞庭山人遂作此書以為「醒世之資」。有趣的是，相對於其他則序文皆不約而同地以「醒世之資」作為掄花館主人出版此書的立意所在，掄花館主人的〈自序〉，卻反倒不見此陳腐道學之氣，而偏重在自豪於此書之印製乃遠赴東瀛銅刻而成，其印製之精美，「不獨書譜、詞譜、畫譜之珍如拱璧，即此按圖索驥……更能使普天下有情人成眷屬」。<sup>13</sup>換句話說，對掄花館主人而言，此書不僅如畫譜般可供賞玩，更重要的是，具有尋芳指南的實際功能。因此，此書可說是環繞在許多二元性上：表面上宣稱作為花叢子弟的「醒世之資」，事實上卻是引人墮入花叢的精美指南書；書名「鏡

<sup>12</sup> 掄花館主人輯，《鏡影簫聲初集》，序，1上。

<sup>13</sup> 掄花館主人輯，《鏡影簫聲初集》，序，終下。

影簫聲」指的雖然是鏡花水月之虛影，但它並非負面的迷津之象，而是有值得追求的終極而純粹之美。這部分即是掄花館主人所言，此書「亦如鏡中之影，可萃百花，簫中之聲，可賅六律也。且以影召影，而鏡無穢形，以聲感聲，簫無濁響也，名曰鏡影簫聲」。<sup>14</sup> 可以說，此書意欲助有情人追求「無穢影」與「無濁響」，<sup>15</sup> 即使此「影」與「聲」不過是徒然之形。

繼〈序〉假道學一番後，緊接著為「題詞」部分。上海圖書館本與自然史博物館本有多達十頁、共十六則之多的題詞，其作者分別為「蜀西如如道人」、「皖懷風月舊主」、「古越辟癡生」、「皖懷望雲游子」、「真州小樊榭主人」、「中州希古山人」、「錦江寄寓子」、「皖懷桂一主人」、「古越華穆館竹中間人」、「古吳餐霞仙子」、「蜀中梨雲山館主人」、「古滇玉玲瓏館主人」、「東魯吟紅軒主」、「古越高昌寒食生」、「甬東小樓主人」、「倉山舊主」等。其中，「古越高昌寒食生」、「甬東小樓主人」、「倉山舊主」，分別為何桂笙、<sup>16</sup> 王恩溥、袁祖志之齋號，<sup>17</sup> 三人皆為《申報》「吟壇」專欄的作者與上海文化界的聞人，而何桂笙更是《申報》的主筆之一。<sup>18</sup> 至於萊頓大學本，則僅有九頁題詞，少了「古越高昌寒食生」、

<sup>14</sup> 掄花館主人輯，《鏡影簫聲初集》，序，終下。

<sup>15</sup> 掄花館主人輯，《鏡影簫聲初集》，序，終下。

<sup>16</sup> 王敏，《上海報人社會生活(1872-1949)》（上海：上海辭書出版社，2008），頁40。

<sup>17</sup> 關於袁祖志在早期上海報業中的位置，見王敏，《上海報人社會生活(1872-1949)》，頁41-42。

<sup>18</sup> 關於吟壇的網絡，見花宏艷，〈早期《申報》文人唱酬與交際網絡之建構〉，《華南師範大學學報（社會科學版）》，期4（2013年8月），頁136-141。

「甬東小樓主人」、「倉山舊主」等三位《申報》報人的題詞。觀此題詞部分之內容，已不再拘泥於說教的身段，而幾乎全是正面地歌詠「群花百媚生」之景與「才子風光不厭春」的心境。<sup>19</sup>

在「題詞」之後，是多達四頁由掄花館主人所署名的〈例言〉。<sup>20</sup> 由文中得知，此書原名「萬豔圖」，且各圖「悉由城北生勾摹照片」而成，且「是集專選雛姬」，「不用石印，特寄銅刊」。又言明「定五十名爲一集」，故命名爲「初集」，計畫日後再「漸次旁搜，分鑄續印」，陸續出版續集等。掄花館主人並鼓勵大家「惠寄名花影像，及居址、年華、性情、技術各項事跡」，「本館即照來稿摹詠，隨時入冊，原照繳還」。《百美圖》或各式各樣名妓圖譜，自明清以來就極爲盛行，<sup>21</sup> 但掄花館主人不但前所未有地直接勾摹名妓照片，並以銅版印製成書，又廣徵照片，爲將來印製續集做準備。此番參與式的徵集之舉，不禁讓人想到申報館在《申報》刊登眾多的〈徵書啓〉，鼓勵各方惠寄古本作爲出版古籍的來源，或是美查(Ernest Major)於《點石齋畫報》出版第一集之前，

<sup>19</sup> 前者見甬東小樓主人，〈七律一首〉，收入掄花館主人輯，《鏡影簫聲初集》，題詞，5下；後者見皖懷望雲游子，〈集古七絕十二首〉，收入掄花館主人輯，《鏡影簫聲初集》，題詞，3上。

<sup>20</sup> 掄花館主人輯，《鏡影簫聲初集》，例言，1上-2下。

<sup>21</sup> 百美圖相關研究，可參考 Catherine V. Yeh, "Creating a Shanghai Identity-Late Qing Courtesan Handbooks and the Formation of the New Citizen," in Liu and Faure, *Unity and Diversity: Local Cultures and Identities in China* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 1996), pp. 107-123; 趙厚均，〈《百美新詠圖傳》考論：兼與劉精民、王英志先生商榷〉，《學術界》，期 145（2010年6月），頁 102-109；呂文翠，〈點石飛影·海上寫真——晚清民初「百美圖」敘事的文化轉渡〉，《中國學術年刊》，期 37（2015年3月），頁 39-72。

在《申報》上徵求「善畫名手」等做法。<sup>22</sup> 此公告需求或邀請讀者貢獻，不知道是否真能達到效果，但是公告本身就是最好的廣告與宣傳方式。掄花館主人似乎非常嫻熟於《申報》以廣告與輿論招集人氣的手法，因為我們確實看到他策略性地運用這個新式媒體來行銷《鏡影簫聲初集》。

在進入此書的主體前，出現了司花老吏寫於一橢圓形梳妝鏡上的一闕詞，訂年「丁亥(1887)夏五」，以圖、詩合為一圖的方式，為此書以「鏡影」為焦點的內容定調（圖5）。首先進入正文的是五十位妓女的圖像與文字，以採右圖、左文之形式。圖像部分，可見妓女們或梳妝、或撫琴、或鑑古、或倚門、或寫作、或吹簫、或閱讀等，從事各種文人模式的風雅之事；文字部分，則以敘述其出身的小傳為始，接續談及其與文人雅士的往來，末尾以詩詞為贊。待至整本書的結尾，再以諸多文人贈予各妓女的詩詞作結。上海圖書館本與自然史博物館本有多達三十二首（七頁）的贈詞，萊頓大學本則僅有二十一首（五頁）贈詞；又各名妓女得贈的詩詞有多有少，可見其受歡迎的程度不一。

至於《鏡影簫聲貳集》的稿本，基本上仿照初集的格式。存世的上海圖書館藏稿本，以黑色毛筆寫於印有方格的稿紙本上，一開始即為問潮館主人以篆書署款之「鏡影簫聲貳集」置中標題頁，上有「光緒十四年(1888)仲秋」紀年。第二頁則註明「徐虎朗寅甫繪圖，滬上閑鷗客輯艷，司花老吏填詞，掄花館藏本」，之後接著為兩則序文，一為司花老吏所寫，

---

<sup>22</sup> 〈畫報出售〉，《申報》，1884年5月8日，第1版；魯道夫·瓦格那(Rudolf G. Wagner)，〈進入全球想像圖景：上海的《點石齋畫報》〉，《中國學術》，輯8（2001年11月），頁51。

署款「光緒十有四年歲在戊子中秋後十日 弇山司花老吏嶽周氏後於鄂中大別山麓之擷薇館舍」；另一則出自莫釐不過分齋主人，署款「光緒十有四年歲在戊子九月上澣 莫釐不過分齋主人學稼氏識於海上掄花館舍」。延續初集的格式，下一部分為文人的題詞，作者包括「建陵惜紅軒主」、「嶺南掃花仙」、「桂嶺暗香詞客」、「古越辟癡聲」、「桂水夢蝶人」、「古越竹中間人華穆氏」、「皖懷風月舊主」、「皖北倦游子」、「灕江情癡聲」、「榕城餐桂客」、「古福祿軒儂情氏」、「肥津居士」、「桂林吟秋客」、「潛陽竹虛齋主小峰氏」、「企桐山人梓青氏」、「古越廉讓居舊主」、「古茅江勉荔情癡」、「寄滬生」、「沱潛芷遊居士最初氏」、「望雲行館主」、「沌陽琴劍山人幕飛氏」、「雲松仙館琴劍山人」、「翠竹山房靜安居士」等，多達二十三人。其人數雖然略勝初集，但卻無「古越高昌寒食生」、「甬東小樓主人」、「倉山舊主」等具有媒體知名度的名流。之後與初集同，為司花老吏所填的主題詞，紀年為「戊子(1888)四月」，接著是五十位妓女的目錄，然後以左文、右圖的形式分別介紹。值得注意的是，此稿本中應該出現圖的部分，卻全為空白頁，上有紅批「城全」，對幅文字上則另有紅批「擷錄正」。「城全」應該指的是城北生完成之意，「擷錄正」則是居擷薇館舍的司花老吏所錄正版之意。故此稿本應該是一份用以確定版面安排與文字的編輯稿，圖像部分則可能是另外以單張完成。

在這兩集的製作中，其核心團隊皆包含繪圖的城北生、填詞的古菴司花老人，輯豔者則有兩個不同的名字，分別為莫釐不過分齋主人與滬上閑鷗客，負責出版者則為掄花館主人。那麼，城北生、莫釐不過分齋主人、滬上閑鷗客、古菴

司花老人，又各爲何人？比對《申報》等當時之記載與《鏡影簫聲初集》內容的蛛絲馬跡，我們大致可以掌握參與此書製作出版的團隊。其中，「苕溪徐虎朗寅甫城北生繪圖」，所指應該是浙江畫家徐虎，字朗寅。<sup>23</sup> 民國初年吳心穀所作《歷代畫史略傳補編》記載：「徐虎，字朗寅，號瘦生，浙人，善工細山水，有《金陵四十八景》行世。」<sup>24</sup> 顯然其是以工細山水聞名，卻爲何被委派圖繪此以人物爲主之圖譜？掄花館主人的序言說明了其中的緣由：

……今春城北生適來滬上，以尺絹長江圖見惠，工細深遠，纖悉靡遺，鬼斧神斤，得未曾有。生為費曉樓先生門下，士獨得心法，卓然名家，私心竊喜，以為國手既來，則兵有節制也，爰以萬艷圖相託，生為鈞臨照片購〔構〕奇思，幻異境，點染生新，故山水花鳥亭臺位置，色色皆精，而尤於各艷影之神情意致如龍點睛，識面者恍如晤對，絕非影響模糊，絕技矣。……<sup>25</sup>

徐朗寅的確是以山水聞名，他到上海時即帶著親筆所繪的《長江圖》。掄花館主人雖然看到的是其山水畫作品，但對其中描繪山水之精細筆法大爲傾倒，因此想借重其「纖悉靡遺」的畫風特長來勾勒臨摹照片。掄花館主人並提到徐朗寅

<sup>23</sup> 「苕溪徐虎朗寅甫城北生繪圖」，應該斷句為「苕溪徐虎，朗寅甫，城北生繪圖」，其中「甫」字為古代在男子名字下添加的美稱，見漢語大辭典編輯委員會編，《漢語大詞典》（上海：漢語大詞典出版社，1994），卷1，頁525。

<sup>24</sup> 張心穀編，《歷代畫史匯傳補編》（臺北：啟文出版社，1960），卷1，9下。

<sup>25</sup> 掄花館主輯，《鏡影簫聲初集》，序，終上。

曾為著名上海仕女畫畫家費丹旭(1802-1850)的門人，想必對於美人畫自然也能勝任，因此便成為掄花館主人的最佳繪圖人選。如果掄花館主人是決定聘請徐朗寅的主要決策者，那麼負責「輯豔」的「莫釐不過分齋主人」又為何人？掄花館主人的序文，一開始自述過去幾年所見各種時裝仕女照片如何爭奇鬥豔，並提及「每思選照片以臨摹」，<sup>26</sup> 可見此「輯豔」之「莫釐不過分齋主人」應該也是掄花館主本人。至於輯豔《鏡影簫聲貳集》的滬上閑鷗客又為何人？檢視二集中司花老吏所寫之序文，可看到此兩集編纂過程中許多有趣的細節：

丁亥夏，莫釐不過分齋主人幻奇思，構異境，特開掄花館集《萬豔圖》，赴東瀛銅刊，邀城北生任繪事，而以傳贊則予，予在鄂得主人書，知經營良苦，重違其意，取節思潤色之，題曰「鏡影簫聲」，斯時與生共事，若何佈置，若何點綴，每往返函商，而吳楚迢瀟，未由謀面，是有相遇之數，而無相見之緣也。歲將閱初集成，予返自鄂，不由申浦故，城北生仍未見，戊子三月，又將赴鄂，道經海上，始與生道殷勤通款曲，比時生編纂二集，圖成纍纍，見其精心結撰，刻意描摹，各出新樣，絕少雷同，工矣！細矣！主人東渡未歸，館事生為主持，傳思悉付，予因與生面商事宜，或寄興煙霞，或縱譚風月，相得亦甚歡。……<sup>27</sup>

司花老吏寫此序於「光緒十有四年歲在戊子中秋後十日」，<sup>28</sup>

<sup>26</sup> 掄花館主輯，《鏡影簫聲初集》，序，終上。

<sup>27</sup> 司花老吏，〈序〉，《鏡影簫聲貳集》。

<sup>28</sup> 司花老吏，〈序〉，《鏡影簫聲貳集》。

時城北生徐朗寅已於六月因「疫癘，時行猝然溘逝」，<sup>29</sup> 司花老吏在此序文中憶及其與城北生的緣份，提到其本與城北生「居不同，業不同，不同遊歷」，且「予在滬，生未來，生來滬，予已去」，<sup>30</sup> 本來兩人是不可能有機緣認識，但因莫釐不過分齋主人開了掄花館，構思出版原名為《萬豔集》的《鏡影簫聲初集》而結緣。然在編輯初集時，司花老吏遠在鄂州（今湖北），與城北生僅能靠著書信往返討論構圖佈置等細節。到了戊子(1888)年三月，兩人才有機會碰面。此時，城北生已著手編輯二集，司花老吏特別稱讚這些圖「見其精心結撰，刻意描摹，各出新樣，絕少雷同，工矣！細矣！」可見二集延續初集掄花館主人所追求的精工路線，且精益求精。值得注意的是，在編輯二集時，掄花館主人乃遠在日本，所有編輯與館務都委交城北生處理。此亦可由《鏡影簫聲貳集》中莫釐不過分齋主人的序文得到證實：

丁丑冬《鏡影簫聲初集》成，予久客東瀛，未遑遄返，城北生見刊印之精妙也，欣欣有喜色，遂鼓其興、殫其精、致其力，經營二集各圖，凡一竹一石，一花一木，罔不位置精潔，使箇中人呼之欲出，又各翻新樣，化堆塚為煙雲，故與初集無雷同，而工細過之。戊子三月弁山司花老吏道出申江，始與城北生晤言一室。生以予遠隔重洋，凡採訪節略，暨諸名士投贈琳琅，靡不襲珍藏，以待老吏之鑒別裁制……是生於繪事外，更代為住持，予東渡幾一年，而初貳集佈置周詳，

<sup>29</sup> 莫釐不過分齋主人，〈序〉，《鏡影簫聲貳集》。

<sup>30</sup> 司花老吏，〈序〉，《鏡影簫聲貳集》。



有條不紊，城北生之力居多。……<sup>31</sup>

《鏡影簫聲初集》印刷效果之好，讓城北生「欣欣有喜色」，也激勵莫釐不過分齋主人籌備二集之製作。然此二集的「採訪節略」與處理個別「名士投贈」詩詞，以及協調司花老吏選裁文字等之館務，皆因莫釐不過分齋主人整年旅居日本，而改由城北生負責處理。因此，此二集輯豔的「滬上閑鷗客」，當屬徐朗寅城北生為是。

雖然《鏡影簫聲貳集》的編務已經移轉為城北生，但不可否認地，此出版計畫一開始的總策劃，還是掄花館主人的莫釐不過分齋主人。他不僅是《鏡影簫聲初集》的出版商，也是篩選材料與選任合作對象之主動者，著實令人好奇此掄花館主人究竟為何人？由 1888 年 3 月 23 日《申報》刊出一則倉山舊主（袁祖志）所寫贈掄花館主詩，並說明：「掄花館主馬君晚農遠自東瀛貽我尺素，並示所撰《鏡影簫聲》一冊，讀罷，賦贈一律，亦效小樓主人，倒用高昌寒食生韻」，<sup>32</sup> 這除了可再次確定《鏡影簫聲初集》確為掄花館主人所撰之外，由「掄花館主馬君晚農」一句更能得知其原名為馬晚農。馬晚農為何人？由《申報》等零星資料拼湊可知，馬晚農出身古吳（蘇州），早在 1879 年就與《申報》主筆錢昕伯熟識，在 9 月 7 日《申報》所刊登的〈上海保嬰總局七月初一起初十止經收山西賑捐數〉中，就提到了「申報館錢昕翁託馬晚農勸來七十號冊」，<sup>33</sup> 顯示主筆錢昕伯曾委請馬晚農勸募「七十號冊」作為山西賑捐義賣之用。雖不知此「七十號冊」為

<sup>31</sup> 司花老吏，〈序〉，《鏡影簫聲貳集》。

<sup>32</sup> 《申報》，1888 年 3 月 23 日，第 14 版。

<sup>33</sup> 《申報》，1879 年 9 月 7 日，第 3 版。

何？推測為書籍與出版品一類的物品，顯然馬晚農此時在上海已擁有一定的社會網絡與資源，並與新式媒體的圈子有所往來，因而能募得「七十號冊」之物資以助義賣。

此外，《申報》在開辦之初，聘請舊學訓練出身的文人為主筆，<sup>34</sup> 並特闢一「吟壇」專欄，免費刊登文人間的詩詞酬唱。此園地很快地超越舊式血緣、親緣、與地緣，成為新的都會人際網絡建構之平臺。在平臺上的這批文人，藉由在新式媒體上的密集曝光與彼此連結吹捧，又配合寫作與出版，很快地成為當時的暢銷書作家與名流，形成一個公開且彼此彰顯的結社群體。<sup>35</sup> 而馬晚農似乎在 1880 年代便活躍在此上海媒體文人圈中。例如，1887 年 9 月 8 日，一位名為意琴生的文人即將遊歷閩中前，<sup>36</sup> 便在《申報》刊登一賦，<sup>37</sup> 並於賦前特地說明此賦之寫作，乃是為請「吟壇」同好指教並辭行，文中一一列名發文對象，除了較為著名的高昌寒食生（何桂笙）、在天南遯（王韜）、霧裏看花客（錢昕伯）、夢畹（黃式權）、縷馨仙史（蔡爾康）等，《申報》核心主筆與編輯群外，最值得注意的，也包括了《鏡影簫聲初集》的主要靈魂人物：編纂者掄花館主人（馬晚農）與插繪者城北生（徐朗寅）。由此可知，這兩人是活躍在此以《申報》「吟

<sup>34</sup> 關於此際新興報人之出現與生活，見熊月之，〈略論晚清上海新型文化人的產生與匯聚〉，《近代史研究》，期 100（1997 年 12 月），頁 257-272；王敏，《上海報人社會生活(1872-1949)》。

<sup>35</sup> 關於《申報》的「吟壇」如何成為舊式文人建立交際網絡的新途徑，見花宏艷，〈早期《申報》文人唱酬與交際網絡之建構〉，頁 136-141。

<sup>36</sup> 意琴室主，根據晚清詞人况周頤《蕙風詞話》記載，其應為上海詞人潘月舫（又名岳森），見况周頤撰，屈興國輯注，〈潘月舫詞〉，《蕙風詞話輯注》（南昌：江西人民出版社，2000），頁 545。

<sup>37</sup> 《申報》，1887 年 9 月 8 日，第 3 版。

壇」為中心的交友圈中。

然而，1887年9月8日意琴生行將前往閩江、刊登辭行賦給「吟壇」同好的馬晚農，可惜馬晚農並不在上海，無法立即為其送行。直到十天後，他才在《申報》上刊出補寫的臨別贈詩〈意琴室主有閩江之行，余東瀛滯跡，未獲躬送行，旌敬次元韻，率賦兩章，以寓臨別贈言之意云耳。錄呈諸大吟壇斧政〉。<sup>38</sup> 彼時馬晚農正在日本，因憶起其啓程赴日時，意琴室主頗為其掛心，遂特別回贈詩作慰其遠遊。令人好奇的是，馬晚農前往日本所為何事？回溯其寫作《鏡影簫聲初集》序文時的農曆六月（1887年7月21日-1887年8月18日）還在「滬江寄廬」，<sup>39</sup> 至意琴生刊登閩江餞別詩的9月8日卻已滯跡東瀛，再根據《鏡影簫聲貳集》之序文所載「丁丑冬《鏡影簫聲初集》成，予久客東瀛，未遑遄返」，可推知馬晚農可能從1887年的七、八月至《鏡影簫聲初集》刊印的年底冬天都還沒回到上海。這段期間，他在日本顯然是在張羅《鏡影簫聲初集》在此地的銅刻刊印。所以從1888年三月起，在《申報》上便可見活躍於「吟壇」的各上海文人名流陸續收到馬晚農自「東瀛郵寄」的《鏡影簫聲初集》、並贈詩酬謝的訊息。<sup>40</sup>

<sup>38</sup> 《申報》，1888年9月18日，第4版。

<sup>39</sup> 掄花館主人輯，《鏡影簫聲初集》，序，終下。

<sup>40</sup> 例如，〈掄花館主以手輯《鏡影簫聲集》，自東瀛郵寄見惠，精工雅致有目共賞，拜登之下，賦一律以謝〉，《申報》，1888年3月7日，第4版；〈掄花館主馬君晚農以《鏡影簫聲初集》自東瀛郵寄見贈，丹青妙筆，繪寫生成，若喜若嗔，惟妙惟肖，拜領之下，謹賦一律，以申謝悃。即倒次高昌寒食生原韻〉，《申報》，1888年3月10日，第4版；〈掄花館主馬君晚農遠自東瀛貽我尺素，並示所撰《鏡影簫聲》一冊，讀罷賦贈一律，亦效小樓主人，倒用高昌寒食生韻〉，《申報》，1888

由此看來，馬晚農不僅是活躍在上海媒體文化圈的江南文人，且擁有相當的日本網絡與經驗，得以往來於中、日之間，利用日本工坊印製中國書籍，再銷回上海。除此之外，很可能因其外洋經驗，對新式產業亦有所涉足。例如，1896年盛宣懷(1844-1916)接辦張之洞(1837-1909)創辦之漢陽鐵廠，為解決燃料問題，先派文廷式(1856-1904)赴萍鄉採買煤礦，繼以廣泰福商號承辦採購事宜。<sup>41</sup> 當時馬晚農即擔任廣泰福商號的稽查委員，<sup>42</sup> 顯然他也活躍於盛宣懷等洋務運動精英的圈子中。綜上可知，馬晚農雖具舊式文人的背景，卻更像是具有實際商務經驗與市場敏感度的商人。

再看此書最後一位靈魂人物，即負責文稿的司花老吏，究竟為何人？關於此人的生平與經歷，幾乎沒有線索可循，唯由其「司花老吏」的自號推想，當時很多文人透過納捐等管道謀得底層官職，為生計奔走四方，他可能即為其中之一，故自稱「老吏」。例如，著名畫家吳昌碩曾捐有「縣丞」，後以此補「安東縣令」，因而自稱「酸寒尉」。<sup>43</sup> 由司花老吏為《鏡影簫聲貳集》所寫序文得知，他曾經旅滬，在《鏡影簫聲初集》籌畫與製作的期間，可能是因職務之故，大多在湖北（鄂）。可以確定的是，司花老吏比掄花館主人更具文化涵

---

年3月23日，第14版等。

<sup>41</sup> 肖育瓊，〈近代萍鄉士紳與萍鄉煤，1890-1928〉（南昌大學專門史研究所碩士論文，2006）。

<sup>42</sup> 陳旭麓、顧廷龍、汪熙編，《漢冶萍公司（二）盛宣懷檔案資料選輯之四》（上海：人民出版社，1986），頁38。

<sup>43</sup> 關於吳昌碩的任官與其自我形象的塑造，見賴毓芝，〈肖像、形象與藝業：以吳昌碩向任伯年所訂製肖像畫為例的個案研究〉，收入陳浩星策畫，《像應神全：明清人物肖像畫學術研討會論文集》（澳門：澳門藝術博物館，2011），頁298-316。

養與文采。若比對掄花館主人為《鏡影簫聲初集》的〈例言〉與司花老吏為《鏡影簫聲貳集》所寫的序文，可知掄花館主人原來僅以簡單的「萬豔圖」命名此書，後來才由司花老吏「重違其意，取節思潤色之，題曰『鏡影簫聲』」，重新以不可捉摸卻又讓人回味不盡的「鏡影」與「簫聲」為主題，為這批妓女圖像與吟詠定調。這正是司花老吏與城北生密切書信往返，討論具體圖像「若何佈置，若何點綴」，<sup>44</sup> 以配合文字與其整本書以「鏡影」與「簫聲」為主題的意象。

總而言之，《鏡影簫聲初集》的製作，來自於莫釐不過分齋主人馬晚農的構想。他為此書創立掄花館作為出版社，並自號掄花館主人，且邀請浙江旅滬畫家城北生與遊鄂文人官吏司花老吏，分別負責圖像與文字。此書書名原訂為「萬豔集」，然在司花老吏的建議下，改以「鏡影簫聲」為題；書中序文皆集中書於光緒十三年農曆六月到八月間（1887年7月21日-1887年10月16日），以不同的角度點出了此書為何以「鏡影簫聲」為名。但當時由於馬晚農在日本且一直待到年底，因此這些序文的邀請與寫作方向的溝通，很可能都是由司花老吏所主導，而馬晚農僅負責材料收集與日本印務協調的工作。此書直到1887年底才在日本印製完成，故《申報》編輯部與上海文化名流，陸續在翌年二至三月收到此書，並在《申報》發文致謝。

### 行銷《鏡影簫聲初集》

令人困惑的是，釐清了《鏡影簫聲初集》的出版團隊、

---

<sup>44</sup> 司花老吏，〈序〉，《鏡影簫聲貳集》。

出版流程與時間之後，又該如何理解三個不同版本的存在？此時，可藉由爬梳《申報》之記載而窺見一二。透過更多《申報》所載相關訊息，一方面得以重建《鏡影簫聲初集》的媒體行銷，另一方面也可釐清這幾個不同版本間的關係，尤其是上海圖書館本與萊頓大學本之間的差異部分。

檢視《申報》的報導可知，自1888年2月3日起，便開始密集地出現《鏡影簫聲初集》的分類廣告。其廣告有兩種形式：一是標題為「精刻銅板鏡影簫聲初集出售」的長條形廣告，另一是標題為「鏡影簫聲」的方形小廣告。前者從1888年2月3日到1888年4月4日共刊登十五次，後者從1888年2月4日到1888年4月3日共刊登二十三次(表一)。值得注意的是，與廣告刊登大抵同時，自1888年2月4日起，《申報》開始出現了一連串圍繞著掄花館主人所出版之《鏡影簫聲初集》的答謝文與和詩。短短四個月中(二月初到六月初之間)，出現了至少九則相關的報導與寫作。其中，二月到三月有四則(2月4日，3月7日，3月10日，3月23日)，五月到六月初更達五則(5月5日，25日，28日，31日，6月1日)(表一)，由此可見這是此書兩波密集的宣傳期。誠然，畫家或作者利用作為新式媒體的報紙來進行宣傳，在此時已經不是一個新的做法，<sup>45</sup>但《鏡影簫聲初集》

---

<sup>45</sup> Jonathan Hay, "Painters and Publishing in Late Nineteenth Century Shanghai," in Ju-hsi Chou ed., *Art at the Close of China's Empire*, Phoebus 8 (1998), pp. 134-188; Roberta Wue, "Selling the Artist: Advertising, Art, and Audience in Nineteenth-Century Shanghai," *The Art Bulletin*, 91: 4 (December 2009), pp. 463-480; Roberta Wue, "The Profits of Rhilanthropy: Relief Aid, Shenbao, and the Art World in Later Nineteenth-Century Shanghai," *Late Imperial China*, 25: 1 (June 2004), pp. 187-211.

的主事者對媒體的運用可說是前所未有的細膩與複雜，也顯見他非常瞭解此種新式媒體得以操作的空間與潛力。

表一：《鏡影簫聲初集》在《申報》中的相關刊載

日期	版	期	標 題
1888.02.03 (光緒十四年)	04	5318	〈精刻銅板鏡影簫聲初集出售〉長條形廣告
1888.02.04 (光緒十四年)	04	5319	〈鏡影簫聲〉方形小廣告
1888.02.04 (光緒十四年)	03	5319	〈贈書鳴謝〉
1888.02.07 (光緒十四年)	07	5322	〈鏡影簫聲〉方形小廣告
1888.02.08 (光緒十四年)	04	5323	〈精刻銅板鏡影簫聲初集出售〉長條形廣告
1888.02.09 (光緒十四年)	03	5324	〈鏡影簫聲〉方形小廣告
1888.02.18 (光緒十四年)	07	5326	〈鏡影簫聲〉方形小廣告
1888.02.19 (光緒十四年)	05	5327	〈精刻銅板鏡影簫聲初集出售〉長條形廣告
1888.02.21 (光緒十四年)	06	5329	〈鏡影簫聲〉方形小廣告
1888.02.22 (光緒十四年)	04	5330	〈精刻銅板鏡影簫聲初集出售〉長條形廣告
1888.02.23 (光緒十四年)	07	5331	〈鏡影簫聲〉方形小廣告
1888.02.24 (光緒十四年)	05	5332	〈鏡影簫聲〉方形小廣告
1888.02.25 (光緒十四年)	04	5333	〈精刻銅板鏡影簫聲初集出售〉長條形廣告
1888.02.28 (光緒十四年)	07	5336	〈鏡影簫聲〉方形小廣告
1888.02.29 (光緒十四年)	09	5337	〈精刻銅板鏡影簫聲初集出售〉長條形廣告
1888.03.01 (光緒十四年)	07	5338	〈鏡影簫聲〉方形小廣告
1888.03.02 (光緒十四年)	06	5339	〈鏡影簫聲〉方形小廣告
1888.03.03 (光緒十四年)	04	5340	〈精刻銅板鏡影簫聲初集出售〉長條形廣告
1888.03.06 (光緒十四年)	09	5343	〈鏡影簫聲〉方形小廣告
1888.03.07 (光緒十四年)	04	5343	〈精刻銅板鏡影簫聲初集出售〉長條形廣告
1888.03.07 (光緒十四年)	04	5343	〈掄花館主以手輯鏡影簫聲集，自東瀛郵寄見惠，精工雅致有目共賞，拜登之下，賦一律以謝〉
1888.03.08 (光緒十四年)	07	5344	〈鏡影簫聲〉方形小廣告
1888.03.09 (光緒十四年)	06	5345	〈鏡影簫聲〉方形小廣告

1888.03.10 (光緒十四年)	04	5346	〈精刻銅板鏡影簫聲初集出售〉長條形廣告
1888.03.10 (光緒十四年)	04	5346	〈掄花館主馬君晚農以鏡影簫聲初集自東瀛郵寄見贈丹青妙筆繪寫生成若喜若嗔惟妙惟肖拜頌之下謹賦一律以申謝悃。即倒次即倒次高昌寒食生原韻〉
1888.03.13 (光緒十四年)	07	5349	〈鏡影簫聲〉方形小廣告
1888.03.14 (光緒十四年)	05	5350	〈精刻銅板鏡影簫聲初集出售〉長條形廣告
1888.03.15 (光緒十四年)	14	5351	〈鏡影簫聲〉方形小廣告
1888.03.16 (光緒十四年)	06	5352	〈鏡影簫聲〉方形小廣告
1888.03.17 (光緒十四年)	04	5353	〈精刻銅板鏡影簫聲初集出售〉長條形廣告
1888.03.20 (光緒十四年)	07	5356	〈鏡影簫聲〉方形小廣告
1888.03.21 (光緒十四年)	05	5357	〈精刻銅板鏡影簫聲初集出售〉長條形廣告
1888.03.22 (光緒十四年)	07	5358	〈鏡影簫聲〉方形小廣告
1888.03.23 (光緒十四年)	08	5359	〈鏡影簫聲〉方形小廣告
1888.03.23 (光緒十四年)	14	5359	〈掄花館主馬君晚農遠自東瀛貽我尺素，並示所撰鏡影簫聲一冊，讀罷賦贈一律，亦效小樓主人，倒用高昌寒食生韻〉
1888.03.24 (光緒十四年)	04	5360	〈精刻銅板鏡影簫聲初集出售〉長條形廣告
1888.03.27 (光緒十四年)	10	5363	〈鏡影簫聲〉方形小廣告
1888.03.28 (光緒十四年)	05	5364	〈精刻銅板鏡影簫聲初集出售〉長條形廣告
1888.03.29 (光緒十四年)	14	5365	〈鏡影簫聲〉方形小廣告
1888.03.30 (光緒十四年)	06	5366	〈鏡影簫聲〉方形小廣告
1888.04.03 (光緒十四年)	07	5370	〈鏡影簫聲〉方形小廣告
1888.04.04 (光緒十四年)	05	5371	〈精刻銅板鏡影簫聲初集出售〉長條形廣告
1888.05.25 (光緒十四年)	04	5422	〈鏡影簫聲錄序〉
1888.05.28 (光緒十四年)	03	5425	〈序文〉
1888.05.31 (光緒十四年)	09	5428	〈掄花館主以新鐫銅版《鏡影簫聲錄初集》郵贈，生香活色，精雅絕倫，率賦小詩聊伸謝悃，即希政之〉
1888.06.01 (光緒十四年)	04	5429	〈鏡影簫聲錄序〉
(白底): 〈精刻銅板鏡影簫聲初集出售〉 長條形廣告 共有 15 筆 最早: 1888.02.03 最晚: 1888.04.04	(灰底): 〈鏡影簫聲〉方形小廣告 共有 23 筆 最早: 1888.02.04 最晚: 1888.04.03	(黑底): 《鏡影簫聲錄初集》相關詩詞酬 贈往來	



《申報》最早出現《鏡影簫聲初集》相關報導的時間是1888年2月4日。不過，前一天2月3日已先刊登了一份書訊的分類廣告，標題為「精刻銅版《鏡影簫聲初集》出售」，內文為：

申江春色甲於寰區，或編芳譜以寓品題，或繪花影而彰豔麗，惜其圖傳各別。欲求珠聯璧合窺色相，即識生平未有也，掄花館主人雅意搜羅，精心鑒別，廣求照片，細摹玉兔之形，博採芳蹤，巧度金鶯之曲，既倩城北生，勾勒成圖，不惟竹木亭臺，山水花鳥，栩栩如生，而刻翠描紅，個中人呼之欲出。於是鏡影圓矣。又囑司花老吏撰述成傳，匪獨里居姓字、藝術、性情，歷歷可證，而移宮換羽弦外音，與之俱流，於是簫聲遠矣。主人不忍自闕，先集五十名，以公同好，顏曰：「鏡影簫聲初集」，蓋將以影召影，以聲引聲，由初集而二集三集，無美不收，有奇共賞也。攜稿東渡，鑄成銅版，精緻明晰，不爽毫釐，飾以錦函，珍若拱壁。此書一出，雖關河迢遞，批圖而可晤丰標。雖蹤跡迷離，讀傳而如親笑，神傳雙美，緣證三生。海內知音，庶幾先睹為快乎。茲已出售每部實洋一元二角，又有銅版《金陵四十八景圖》，每部實洋一元。躉售從廉。處在棋盤街北首福瀛書局、寶文閣、醉六堂及各書坊購取。<sup>46</sup>

廣告中一開始即提到，上海此時名妓品鑒與圖譜的編纂蔚為風行，只可惜常常是圖傳分離。此書則一改向來所流傳群芳譜之圖傳各別的做法，而請城北生勾勒照片，搭配司花老吏

<sup>46</sup> 《申報》，1888年2月3日，第4版。

所寫之傳記，以全珠聯璧合之「合窺色相」。在此，如何再現「色相」，成爲此書的一大重點。文中不僅強調其以照片爲底，精心描摹，且對於背景等細節也盡心刻畫。在此則宣傳文字中，已完全看不到前述對於「虛影」不安的警世意味，而而全然專注於宣傳的「虛影」如何「栩栩如生」，以期達到「以影召影，以聲引聲」之效。但要怎麼做才能達成此一效果？廣告在此特別強調了掄花館主人東渡日本以銅版印製，因能「精緻明晰，不爽毫釐」；讀者即使無法親交這些名妓，但看圖即可面晤其風采，讀傳即可彷彿聽其親笑，藉此神形俱存地再現這些名妓，讓讀者彷彿與其有三生之緣。另外，此則廣告末尾提到「又有銅版《金陵四十八景圖》」出售，<sup>47</sup> 此《金陵四十八景圖》亦爲城北生所作，美國哥倫比亞大學藏有一本。前述吳心穀《歷代畫史略傳補編》中，提及徐虎有「《金陵四十八景》行世」一事，應即爲此冊的銅版印刷出版。<sup>48</sup>

有趣的是，第二天（2月4日）一則〈贈書鳴謝〉的啓示，刊登在羅列上海地方新聞的《申報》第三版末。該文雖不是廣告，但其內容重點卻與上述廣告並無二致：

〈贈書鳴謝〉

滬上為風流淵藪，倡條冶業美不勝收，掄花館主人於今春選得名校書五十人，請苕溪徐朗寅先生各繪一小像，付諸日本手民用銅版鑄成印為一冊，顏曰《鏡影

<sup>47</sup> 徐虎，《金陵四十八景圖》（東京：山中榮山銅刻，1887），美國哥倫比亞大學(Columbia University)藏。

<sup>48</sup> 張心穀編，《歷代畫史匯傳補編》（臺北：啟文出版社，1960），卷1，9下。

簫聲初集》，現將工竣。昨自東洋先將樣本寄贈，繙閱一遍，真如紙上真真呼之欲出，且每圖後係以小傳，俾閱者得彷彿其為人，尤覺爽心豁目。至於裝潢之雅致，繪刻之精工，實罕其匹，閱竟爰附數語以過謝。<sup>49</sup>

由於文中未見署名與版頁所在，掄花館主人應是將《鏡影簫聲初集》直接送給《申報》主事編輯，而因此編輯們才在新聞報導頁中直接刊登啓示致謝。然而，此時上海出版界蓬勃發展，新出版之書籍不勝枚舉，《申報》編輯何以願意在版面上刊登形同推銷此書之謝函？究其原因，一定不僅僅是形式上接受贈書後「爰附數語以過謝」。正如前述，應是掄花館主人、城北生、司花老吏等，皆活躍在《申報》「吟壇」此上海媒體文人圈中的關係。

值得注意的是，這份贈書謝函不僅清楚介紹此書的內容、編排與繪者，為文者還強調該書是在日本以銅版印刷，而且昨天才從日本收到樣書，其「繪刻之精工」，使得所有圖像幾乎「真真呼之欲出」。換句話說，此書宣傳的重點，著眼於其來自「東瀛」的舶來性，及其以銅版刻印之精工與效果之栩栩如真。而這樣的重點，也是接下來三月刊登於《申報》以《鏡影簫聲初集》為中心之三則唱和詩的中心。此三則詩分別為：1888年3月7日高倉寒食生（何桂笙）的〈掄花館主以手輯《鏡影簫聲集》，自東瀛郵寄見惠，精工雅致有目共賞，拜登之下，賦一律以謝〉，<sup>50</sup> 1888年3月10

<sup>49</sup> 〈贈書鳴謝〉，《申報》，1888年2月4日，第3版。

<sup>50</sup> 「空空色色早分明，假假真真總有情，鏡裏不留凡卉影，簫中何處玉人聲，月圓花好春常在，鳳去臺空感易生，昨夜五雲深處去，有人翹

日甬東小樓主人（王恩溥）的〈掄花館主馬君晚農以《鏡影簫聲初集》自東瀛郵寄見贈，丹青妙筆，繪寫生成，若喜若嗔，惟妙惟肖，拜領之下，謹賦一律，以申謝悃。卽倒次高昌寒食生原韻〉，<sup>51</sup> 以及 1888 年 3 月 23 日倉山舊主（袁祖志）的〈掄花館主馬君晚農遠自東瀛貽我尺素，並示所撰《鏡影簫聲》一冊，讀罷賦贈一律，亦效小樓主人，倒用高昌寒食生韻〉。<sup>52</sup>

令人玩味的是，這三則緊接在〈贈書鳴謝〉啓事之後的和詩，乍看之下應該是文人雅士自我抒發之閱後心得，且彼此指名和韻，使讀者有一種具有時間進展之及時動態感。然而，此三首詩卻也同時出現在上海圖書館本與自然史博物館本中，為書中「題詞」的最後三首，而此亦正是萊頓大學本所缺少的部分。檢視前兩本的版面，會發現這三則三月的詩作，乃置於「題詞」之末尾，而其剛好可塞滿萊頓大學本「題詞」最後所剩下之一頁多的空白。經過更仔細檢視之後，也

首望東瀛。古越高昌寒食生漫草。」見〈掄花館主以手輯《鏡影簫聲集》，自東瀛郵寄見惠，精工雅致有目共賞，拜登之下，賦一律以謝〉，《申報》，1888 年 3 月 7 日，第 4 版。

<sup>51</sup> 「依然仙境到蓬瀛，眼底群花百媚生，懸鏡不愁疲照影，吹簫幸得暢和聲，難忘人世千秋業，好証天涯萬里情，自是風流高格調，品題次序記分明。戊子正月甬東小樓主人初稿。」見〈掄花館主馬君晚農以《鏡影簫聲初集》自東瀛郵寄見贈，丹青妙筆，繪寫生成，若喜若嗔，惟妙惟肖，拜領之下，謹賦一律，以申謝悃。卽倒次高昌寒食生原韻〉，《申報》，1888 年 3 月 10 日，第 4 版。

<sup>52</sup> 「瑤編遠界自東瀛，展卷香從紙上生，寶鏡照花皆倩影，玉簫吹月盡新聲，君真善寫佳人貌，我亦難忘太上情，劣粉庸脂都屏却，頓教老眼大光明，戊子春正（一月）倉山舊主醉草。」見〈掄花館主馬君晚農遠自東瀛貽我尺素，並示所撰鏡影簫聲一冊，讀罷賦贈一律，亦效小樓主人，倒用高昌寒食生韻〉，《申報》，1888 年 3 月 23 日，第 14 版。

可以發現上海圖書館本多出來的這部分「題詞」，不僅字體稍小，且線條不若書中主體字體之輪廓那般尖利，尤其是由擠在上海圖書館本「題詞」倒數第二頁的最後兩行，更能明顯地看出字間透露出點狀的不同質感，隱隱約約可以勾勒出一塊不同於其右側頁面的版塊痕跡，由此可知此部分應該是在原頁面上加印的結果（圖 6）。若比照《鏡影簫聲初集》的新書廣告在 2 月 3 日已經刊出，且亦已列明銷售地點，若此時已有成書在市場上銷售、流通，那麼應當是未附《申報》三首唱和詩作的萊頓大學本。待《申報》編寫群陸續於三月，收到掄花館主人從日本寄來的《鏡影簫聲初集》，進而開始在報上連載唱和之後，這些「題詞」部分才又被收入並加印到已經編排完成、甚至已經印製好的成書當中，此即目前所見上海圖書館本與自然史博物館本。與此同時，《鏡影簫聲初集》編輯團隊可能也邀請到活躍於北京的書法家朱孔揚，另外寫了新的封面，才有上海圖書館本的不同封面。雖然不清楚此加印的部分，包括三首新的題詞、十一首新贈詞、附有日本銅版住址的出版訊息頁、以及新的封面設計等，究竟是在上海或日本所為？於何時進行？又，題詞與贈詞之加印部分字體較為圓潤，是否可能為木版印刷？但可以確定的是，《鏡影簫聲初集》團隊顯然非常重視這些媒體聞人的參與。因此，即使書已印成，仍著意於將其詩文增補於書中。

種種跡象都顯示出《鏡影簫聲初集》在《申報》上的曝光，確實是經過仔細規畫。經過三月這一波《申報》作者群的和詩吹捧後，五月時又開始出現第二波宣傳。唯不同之處在於，這波宣傳所刊載的文章或詩作都沒有出現在《鏡影簫

聲初集》書中。除了倚玉生於5月31日所刊登之〈掄花館主以新鑄銅版《鏡影簫聲錄初集》郵贈，生香活色，精雅絕倫，率賦小詩聊伸謝悃，即希政之〉為詩作之外，<sup>53</sup> 其他皆為長篇序文，包括1888年5月25日綺玉生所寫〈鏡影簫聲錄序〉，<sup>54</sup> 1888年5月28日此書插畫家朱朗寅之同鄉朱炳疇所寫〈序文〉，<sup>55</sup> 以及1888年6月1日通俗作家飯穎山樵（杜求燿）所寫的另一則序文等。<sup>56</sup> 這些長篇皆仔細地展現此書的特點，或是進一步深入介紹此書的作者與插繪者。顯然，從三月的第一波詩文唱和，再到五月的第二波序文介紹，《申報》是有意讓讀者認識此書。

尤可留意的是，這些《申報》所刊登之序文，不僅少了「醒世之資」的道學味，也超越先前書中題詞著眼於才子佳人的歌詠，而更多地聚焦於讚頌圖像描繪之精美與傳神。例如，綺玉生即讚美書中以「傳神之筆廣描秦樓，絕代之姝，着手嚴春，添毫欲活」，而其之所以能達到此效，乃是主人「覓良工於東海，苕玉精鑄」所致，令讀者能「此日柳邊讀畫，喜展卷而探驪，他時花下徵歌，擬按圖而索驥」，亦即此書一方面可以坐著欣賞閱讀，也可作為尋花問柳的工具書。朱炳疇雖然聚焦於畫家徐朗寅，特意說明此書「係吾鄉

<sup>53</sup> 《申報》，1888年5月31日，第9版

<sup>54</sup> 綺玉生，〈鏡影簫聲錄序〉，《申報》，1888年5月25日，第4版。

<sup>55</sup> 朱炳疇，〈序文〉，《申報》，1888年5月28日，第3版。

<sup>56</sup> 飯穎山樵，〈鏡影簫聲錄序〉，《申報》，1888年6月1日，第4版。杜求燿，字晉卿，別號飯穎山樵，室名浣花吟館。其人為海寧諸生，亦為當時著名書家，學六朝風格，同時是「申報館叢書」作者，著有《茶餘漫錄》、《浣花吟館詩鈔》等。見喬曉軍，《中國美術家人名辭典·補遺一編》（西安：三秦出版社，2007），頁247。

徐君朗寅一手所繪也」，但同樣著眼於稱讚書中圖像因「臨摹照片」，而「姿態逼真，淺綠妍紅，無不宛肖其筆法之精工，衣褶之細膩」，甚至由於過於逼真，而有「說者曰：『精則精矣，或致引人放佚乎』」之論。換句話說，有人開始擔心如此逼真的圖像會不會引人想入非非？朱炳疇因而以書名「名曰影，名曰聲，皆空象也」來說明「卽空卽色，操縱在心」，主張放佚與否端賴個人之心性，而不應歸咎於圖像之精工！飯穎山樵同樣強調掄花館主人特地「覓良工於蛭島」，致使此書之圖像「綺貌娉婷，毫添欲活」，此乃「摹艷迹於銅盤，書用銅版，鑄成精雅無匹」之故，且其中人物「各肖真真可喚，目想存之栩栩如生，神乎技矣」，於此再次強調此書在日本銅版技術的加持下，如何能達到「許按圖而索驥，相識如曾欲畫」之效。總之，此書逼真的圖像與精良的日本銅版技術，成了這波宣傳的兩大重點。更值得注意的是，這些廣告序文不約而同地回應了掄花館主人於書中序文所言：此書「不獨書譜、詞譜、畫譜之珍如拱璧，即此按圖索驥……更能使普天下有情人成眷屬」之說，<sup>57</sup> 強調出此書最重要的品質與功用，在於可作為尋芳時『按圖索驥』之用。<sup>58</sup>

## 按圖索驥：照片與肖像的辯證

如何能滿足「按圖索驥」之需？顯然「圖」與「現實」

<sup>57</sup> 掄花館主人輯，《鏡影簫聲初集》，序，終下。

<sup>58</sup> 綺玉生，〈鏡影簫聲錄序〉，《申報》，1888年5月25日，第4版；飯穎山樵，〈鏡影簫聲錄序〉，《申報》，1888年6月1日，第4版。

的緊密對應和可資追索，應該是最重要的條件之一，而這也是上述諸多題詞與序文一再讚賞此書「惟妙惟肖」、<sup>59</sup>「畫裏喚真真」、<sup>60</sup>「真真可喚」、<sup>61</sup>或「栩栩如生」等特點之所由。<sup>62</sup>上面一再被引用的「真真」，乃出自唐朝進士趙顏的典故。話說趙顏於畫工處得一軟障，其上繪一美人，畫工告訴趙顏，此美人名真真，若呼其名百日，即必應之，應則以百家彩灰酒灌之，美人便即甦活。趙顏如法炮製，美人果然走出畫中。<sup>63</sup>此後，「喚真真」便成了所有男性文人對於文本上之美人的終極想望，而許多描繪仕女的圖譜亦常常以此典故，來標榜其所繪美人如真真般栩栩如生，亦即透過畫家之筆，美人幾乎可以從畫中走出。例如，乾隆至嘉慶年間出版的《百美新詠圖傳》（圖7），<sup>64</sup>其撰者顏希源在為該書插繪者王翹所畫之圖題寫詩序時，也以「我恐姍姍呼欲起，披圖不敢喚真真」來形容其所繪美人圖像之逼真。<sup>65</sup>《百美新詠圖傳》不但有性靈派詩人袁枚(1716-1797)、學者法式善

<sup>59</sup> 甬東小樓主人，〈掄花館主馬君晚農以《鏡影簫聲初集》自東瀛郵寄見贈，丹青妙筆，繪寫生成，若喜若嗔，惟妙惟肖，拜領之下，謹賦一律，以申謝悃。即倒次高昌寒食生原韻〉，《申報》，1888年3月10日，第4版。

<sup>60</sup> 倚玉生，〈掄花館主以新鐫銅版《鏡影簫聲錄初集》郵贈，生香活色，精雅絕倫，率賦小詩聊伸謝悃，即希政之〉，《申報》，1888年5月31日，第9版。

<sup>61</sup> 飯穎山樵，〈鏡影簫聲錄序〉，《申報》，1888年6月1日，第4版。

<sup>62</sup> 飯穎山樵，〈鏡影簫聲錄序〉，《申報》，1888年6月1日，第4版。

<sup>63</sup> 杜荀鶴，《松窗雜記》，收入《筆記小說大觀》（臺北：新興書局有限公司，1979），編30，冊10，頁1。

<sup>64</sup> 目前常見的版本，為嘉慶十年(1805)集腋軒藏本，見顏希源撰，《百美新詠圖傳》（美國普林斯頓大學藏集葉軒藏版，1805）。

<sup>65</sup> 目前常見的版本，為嘉慶十年(1805)集腋軒藏本，見顏希源撰，《百美新詠圖傳》（集葉軒藏版，1805），美國普林斯頓大學藏。



(1752-1813)等人作序，並請到曾經供俸內廷的畫師王翺(1736-1795)作圖；其以古今百餘名女人為題材，結合傳記、詩詞詠贊與圖譜的形式，在清中期不斷地再版。不僅是當時「百美圖」類型出版的重要代表作品，<sup>66</sup>且其傳、詩、圖三者結合的形式，也可視為《鏡影簫聲初集》重要的前身。

有趣的是，顏希源的「披圖不敢喚真真」也許純粹只是一種涉及文學典故的形容。然而，在《鏡影簫聲初集》出版的十九世紀下半葉，隨著照相術的出現與流通，「圖」與現實之間進一步產生出一種超越文學譬喻的關係。照相術可以廣泛地運用在輔助各種圖像的生產上，讓機器再現「現實」成為可能。就上海一地的脈絡來說，照相館早在 1850 年代已經出現在上海。<sup>67</sup>王韜(1828-1897)在其《蘅華館日記》中，記載 1859 年 3 月 13 日「晨同小異、王叔、若汀入城，往栖雲館，觀畫影，見桂、花二星使之像皆在焉。畫師羅元祐，粵人，曾為前任道台吳健彰司會計，今從西人得授西法畫，影價不甚昂，而眉目明晰，無不酷肖，勝於法人李閣郎」。<sup>68</sup>在創刊於 1872 年的《申報》中，也不時能看到與照相館、照相器材等相關的各式廣告。更不用說兩本 1870 年代最重要的上海導遊書：1875 年王韜的《瀛孺雜誌》與初刻於 1876

---

<sup>66</sup> 關於相關研究可參見呂文翠，〈點石飛影·海上寫真——晚清民初「百美圖」敘事的文化轉渡〉，頁 39-72。

<sup>67</sup> 張偉，〈晚清民初的上海影樓〉，收入氏著，《西風東漸：晚清民初上海藝文界》（臺北：秀威資訊科技，2013），頁 299-324；上海攝影家協會與上海大學文學院合編，《上海攝影史》（上海：上海人民美術出版社，1992）。

<sup>68</sup> 王韜著，方形、湯志鈞（整理），《王韜日記》（北京：中華書局，1987），頁 93。

年的葛元煦《滬遊雜記》，<sup>69</sup>均不忘提及此時風行的照相一事。事實上，除了早期活動於中國的外籍攝影師，如最早在上海開設相館的法人李閣郎(Louis Legrand)、記錄第二次鴉片戰爭實況的英義攝影師費利斯·比特(Felice A. Beato 1832-1909)、與蘇格蘭紀實攝影師約翰湯姆生(John Thomson 1837-1921)等之外，此時也已出現為數不少的中國攝影師，例如上述王韜所提到的羅元祐等。<sup>70</sup>

十九世紀下半葉的上海熱衷照相，顯然成為當地一景。1884年出版的《申江名勝圖說》記載了三馬路蘇三興相館的盛況，並提到「凡柳巷嬌娃，梨園妙選，無不倩其印成小幅貽贈所歡」(圖8)，<sup>71</sup>即青樓名妓與梨園女子將照片贈予歡好之人，蔚為風潮。《吳友如畫寶》三集上也有一幅「我見猶憐」(圖9)，描繪一位男性攝影師正在為兩位女人照相。<sup>72</sup>到了《鏡影簫聲初集》出版的1880年代，以照相石印技術複製圖像，已相當普遍。例如，點石齋在1879年開始以石印製傳統書畫時，即稱「點石齋新印名人對聯，係將元(原)稿用照相之法印於石上，再行搨入牋紙，故與當時書就者，無毫釐之別，諸君如欲購各種真蹟，非數十金或數金不辦，令點石齋一為印出，價賤倍屨，而故物宛然，致足寶也」。<sup>73</sup>

<sup>69</sup> 葛元煦，《滬遊雜記》，卷3，25下(1876；重印：上海：上海古籍出版社，1988)，頁57；王韜，《瀛壖雜誌》，卷6，9下-10上(1875；重印：臺北：廣文書局，1969)，頁174-175。

<sup>70</sup> 張偉，〈晚清民初的上海影樓〉，頁300。

<sup>71</sup> 梅花盒主編著，〈照相館名花留影〉，《申江名勝圖說(1884)》，下卷，70上。

<sup>72</sup> 吳友如，《吳友如畫寶》，集3，16上(重印：北京：中國青年出版社，1998)，冊1，頁31。

<sup>73</sup> 〈石印對聯出售 本館告白〉，《申報》，1879年2月21日，第1

顯然，此時複製書畫已經結合石印與照相技術，以求達到與真跡無毫釐之別。這就不免讓人好奇就求「真」而言，為何《鏡影簫聲初集》的編者選擇「不用石印，特寄銅刊」？<sup>74</sup> 又為何不採用照片石印技術直接複製照片，而是請畫家重新描摹一次照片，再以銅印刊行？在此很值得注意掄花館主人所寫的自序：

畫譜盛行，六法繁備，自東瀛銅刻留傳，而譜益精美，然欲得時妝士女足以冠群譜，出新意者，戛戛乎難一。比年照片鬥豔爭妍，每思選照片以臨摹，庶幾頗上添毫，栩栩欲活……<sup>75</sup>

即掄花館主人雖同意日本銅刻的盛行讓畫譜的刊刻更為精美，但是對他來說，單純以鬥豔爭妍之照片作為素材，還是有所不足。然而透過臨摹，他就可以在照片上「頗上添毫」，並於背景上「購〔構〕奇思，幻異境，點染生新」，<sup>76</sup> 使所成肖像具畫龍點睛之效。換句話說，掄花館主人所想要的「如真」，絕非只是「現實」之感，而是能有超越現實的「奇思異境」。

掄花館主人的想望，點出了十九世紀傳統肖像畫遇到攝影所帶來的全新技術革命時，而產生之新的處境與可能。由於攝影術的出現，雖然挾帶著傳統寫像無法超越的寫真能力，卻沒能消滅傳統寫像之傳統。例如，刊於稍晚的 1909

---

版。關於點石齋石印事業，見賴毓芝，〈清末石印的興起與上海日本畫譜類書籍的流通：以《點石齋叢畫》為中心〉，《中央研究院近代史研究所集刊》，期 85（2014 年 9 月），頁 57-127。

<sup>74</sup> 掄花館主人輯，《鏡影簫聲初集》，例言，2 上。

<sup>75</sup> 掄花館主人輯，《鏡影簫聲初集》，序，5 上。

<sup>76</sup> 掄花館主人輯，《鏡影簫聲初集》，序，5 上。

年12月27日《圖畫日報》之〈營業寫真〉一則，就明示出「拍小照」如何成為與傳統「畫小照」平行的另一種選擇(圖10)。<sup>77</sup> 這是因為中國的肖像畫早在東晉顧愷之(348-409)的時代，已發展出一套超越外表形似之外的傳神寫照觀，遂使「像」與「不像」不再成為評斷一幅肖像畫成功與否的唯一標準。例如，顧愷之以為「四體妍媸，本亡關於妙處，傳神寫照正在阿堵之中」，亦即其認為描繪肖像畫之關鍵，不在於外貌的美醜，而應該在於眼睛。因為對顧愷之來說，肖像畫除了寫照，更重要的應該在傳神，而眼睛則是傳神最關鍵的部位。然而，單憑眼睛傳神與否，並不足以解決上述肖像畫辨識度的問題。因此，顧愷之遂在畫裴楷肖像時，特地在其頰上添加三毛，稱此為「識具」，<sup>78</sup> 也就是特徵，以此來提高辨識度並突顯出個人的特質。

至少在顧愷之之後，中國肖像畫的極致追求，就是希望在其中表現出一種超越像主生理形象的特質。而達到此目標的方式，除了憑藉上述的眼睛、識具之外，顧愷之畫謝幼輿像時，還特地將其置於岩石之中，<sup>79</sup> 以傳達某種名士氣質，

---

<sup>77</sup> 《圖畫日報》(上海：上海古籍出版社重印，1999)，號134，頁8(1909年12月27日)，冊3，頁440。

<sup>78</sup> 原文為：「顧長康畫裴叔則，頰上益三毛。人問其故？顧曰：『裴楷俊朗有識具，正此是其識具。』看畫者尋之，定覺益三毛如有神明，殊勝未安時。」收入南朝宋·劉義慶著，南朝梁·劉孝標注，《世說新語》(南宋紹興八年〔1138〕董弅刻本；影印：東京：尊經閣文庫藏，1929)，下卷，第二十一·巧藝，34上。

<sup>79</sup> 原文：「顧長康畫謝幼輿在巖石裡。人問其所以，顧曰：『謝云：一丘一壑，自謂過之。此子宜置丘壑中。』」收入南朝宋·劉義慶著，南朝梁·劉孝標注，《世說新語》，下卷，第二十一·巧藝，34上。

而能臻至「神似」的境界；此手法亦為後人所一再使用。<sup>80</sup> 綜上所述，「寫照」與「傳神」，或說是「辨識度」與「神韻」，一直是中國肖像畫的兩個根本命題，但其中「神韻」的重要性往往超越「辨識度」。<sup>81</sup> 晚明曾鯨以顏色敷染面部凹凸，得其形似，又以線條描繪衣袍，且將人物置於象徵其心性的背景中，得其神韻，從而使其像、神兩全，可說是展示了畫家如何解決上述中國肖像畫命題的最好例子之一。<sup>82</sup>

回到《鏡影簫聲初集》如何為這些名妓傳神？關鍵正如掄花館主人所一再強調的：書中圖像乃是請城北生勾摹照片而成。毋庸置疑，攝影的確為《鏡影簫聲初集》的圖像提供了更多有別於傳統仕女圖譜的表現選擇。其中最顯而易見的是圖像的格式。《鏡影簫聲初集》圖像的長寬比大約是 1.37，而傳統圖譜，例如刊刻於嘉慶時期的《百美新詠圖傳》之圖像長寬比則約為 1.65。對比之下，《鏡影簫聲初集》的圖像顯得稍寬，較接近於當時流行照片的比例，可參見有正書局於 1913 年出版之妓女攝影集《海上驚鴻影》（圖 11）中的照片。<sup>83</sup> 攝影為《鏡影簫聲初集》圖像帶來的另一個特徵，在

---

<sup>80</sup> Shih Shou-chien, "The Mind Landscape of Hsieh Yu-yü by Chao Meng-fu," in Wen Fong ed., *Images of the Mind: Selections from the Edward L. Elliott Family and John B. Elliott Collections of Chinese Calligraphy and Painting at the Art Museum, Princeton University* (Princeton, N.J.: Art Museum, Princeton University, 1984), pp. 21, 68-71.

<sup>81</sup> Richard Vinograd, "Introduction: Effigy, Emblem, and Event in Chinese Portraiture," *Boundaries of the Self: Chinese Portraits 1600-1900* (Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1992), pp. 1-27.

<sup>82</sup> 相關研究可參考近藤秀實，《波臣畫派》（長春：吉林美術出版社，2003）。

<sup>83</sup> 此本攝影集中也包含許多稍早十九世紀末的照片，見《海上驚鴻影》（上海：有正書局，1913），上海圖書館藏。許多影像已出版於葉凱

於書中出現了大量直視觀者的正面像（圖 12），畫中人物多呈現出一種「被觀看」的高度自覺。中國傳統肖像畫中並不乏全正面像的描繪，尤其是與儀式有關的祖宗像、功臣像等紀念性質的廟堂造像，均大多以正面像視人。不過，為活人所作、且常作為一種文化身分與認同之發言管道的非正式像，雖然也不乏像主望向畫外觀者的表現，但這些人物很少突兀地直視或表現出對於「被觀看」的高度自覺；若果真有此表現，則必定是一個需要特別加以詮釋與理解的特例。例如，在陳洪綬(1599-1652)作於 1635 年的自畫像《喬松仙壽》（圖 13）中，只見陳洪綬斜眼直視觀者，透露出人物與周圍山水格格不入之感，學者們通常將此聯繫到晚明文人對時局的挫折感。<sup>84</sup> 值得注意的是，這種單一焦點的注視，卻正是照片的特點：被拍攝者不管是否正對著鏡頭，永遠存有一種被鏡頭之眼所注視的意識。反之，鏡頭也永遠必須以單一焦點集中於被拍攝者。此特點廣為 1870 年代的上海人所知悉，例如，在《申報》1876 年 2 月 22 日的〈照相法〉一文中，就特別提到照相時要「請照之人，坐定勿動」，並請「照相之藝人將鏡箱上之兩鏡睨視之，令正對請照之人，全身迨鏡對人」等程序。<sup>85</sup> 顯然地，《鏡影簫聲初集》之畫中人物出現了被觀看的高度自覺、或者其目光與來自觀者的單一焦點眼神彼此交視等表現，的確應該與對照摹寫有著必然的關係。

---

蒂的專書中，見 Catherine V. Yeh, *Shanghai Love: Courtesans, Intellectuals, and Entertainment Culture, 1850-1910*.

<sup>84</sup> James Cahill, *The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting* (Cambridge: Harvard University Press, 1982), pp. 107-108.

<sup>85</sup> 〈照相法〉，《申報》，1876 年 2 月 22 日，第 3 版。

話雖如此，攝影及傳統上強調神韻而非物質性描寫的傳神寫照觀，並非沒有衝突地彼此滋養。在 1896 年《申報》中，就出現了一篇由耀華照相館所寫的「照相說」廣告，以照相「惟妙惟肖，非徒曰傳神阿堵而已」，點出了攝影對於傳統肖像以「傳神阿堵」抽象神韻為終極追求之挑戰。<sup>86</sup> 然而，在這場攝影與肖像的短兵相接中，攝影也並非一味地居於上風，畢竟照相雖解決了肖像畫中「像」、或說是「辨識度」的問題，卻沒辦法滿足想在肖像畫中傳達出超越像主生理形象之外訊息的想望，遂導致早期攝影中經常出現模仿繪畫的例子。例如，在梁時泰為醇親王所拍攝的著名人像中，不僅醇親王站在一隻全側面的鹿後面之構圖，乃仿自郎世寧(1688-1766)〈弘曆採芝圖〉(圖 14)，相片上滿滿的印章，更讓人誤以為那是一幅傳統繪畫作品。再從《申報》的廣告中，也可見攝影在背景與扮裝的選擇上仍以肖像畫傳統中的格套為歸依。例如，1891 年 11 月 28 日《申報》所刊登的一則〈今到新法照相〉廣告中，特別強調「本樓主人獨出心裁，巧設山石樹木、曲檻蘭亭、書齋繡闕、琴棋書畫，零備古裝、旗裝、東西男女洋裝、仙客、名媛、僧道、劍俠，一廳俱全」，<sup>87</sup> 表示此相館具備各種背景與服裝，讓像主可以藉著扮裝與佈景的搭配模仿傳統肖像畫之格套。甚至還有照相樓為了更接近繪畫的效果，發明出中國書畫紙印相法，強調可以藉由補景而達到文人雅趣。<sup>88</sup> 《鏡影簫聲初集》雖

---

<sup>86</sup> 〈照相說〉，《申報》，1896 年 4 月 1 日，第 10 版。

<sup>87</sup> 〈今到新法照相〉，《申報》，1891 年 11 月 28 日，第 5 版。

<sup>88</sup> 〈寶記自製中國書畫紙印相法〉，《申報》，1892 年 2 月 29 日，第 4 版。

以描摹照片為基礎，但其中仍存有許多傳統或當時繪畫的格套。例如，大量使用常見於明清文人肖像畫傳統的彈琴、閱讀等圖式（圖 15），或將女子置於書格珍玩中，猶如雍正的《十二美人圖》（圖 16）；另有於美人畫中安排兔子等動物之細節，令人想到江南仕女畫的傳統等（圖 17）。<sup>89</sup>

對於習慣機械性複製之影像，或將機器複製之影像視為等同客觀真實的人們來說，照片幾乎是最接近「真實」的圖像，但傳統中國肖像畫所追求的卻不只是「形似」而已。正因如此，在當時的上海遂形成了「形似」與「傳神阿堵」兩股拉鋸的力量，在報紙上不時可見雙方對彼此不足的攻訐。面對如此局勢，掄花館主人的做法，正如上述《鏡影簫聲初集》之自序所示，乃藉由重新摹寫「鉤臨照片」，且於「頰上添毫」，使畫像具有「奇思異境」的背景，希望藉此達到「神傳雙美」的最高境界。<sup>90</sup> 如此看來，前述諸多與《鏡影簫聲初集》相關且刊登於《申報》之序文及詩詞所讚賞的「栩栩如生」或「真真可喚」之感，並非僅侷限於「形似」，而是指涉「神傳雙美」之如生境界。而此正是真實到如同唐代進士趙顏所得到的美人畫般，一旦畫中女子「真真」經過百日呼喚後，便能從畫中走入讀者真實的世界。

### 上海銅版印刷市場中的《鏡影簫聲初集》

值得注意的是，出版畢竟是一項複製的產業，觀者所接

---

<sup>89</sup> Cahill, James, "The Three Zhangs, Yangzhou Beauties, and the Manchu Court," *Orientalism*, 27: 9 (October 1996), pp. 59-68.

<sup>90</sup> 掄花館主人輯，《鏡影簫聲初集》，序，5上。



受到的「栩栩如生」之感，此也牽涉這些添畫與改寫照片後的圖像，掄花館主人為何要特別聲明《鏡影簫聲初集》不以石版而選擇銅版印刷？銅版究竟有何特別的特點與效果？回顧《申報》上談及《鏡影簫聲初集》的序文與詩詞，我們可以發現，很多作者都將此書所強調的如真之感與銅版技術所具有的精細特色連在一起。例如，飯穎山樵即說此書「摹艷迹於銅盤，書用銅版，鑄成精雅無匹……羨燕瘦環肥之各肖，真真可喚，目想存之，栩栩如生，神乎技矣……許按圖而索驥，相識如曾欲畫……」。<sup>91</sup> 也就是說，銅版技術能達到的精細神技，讓這些圖像「燕瘦環肥之各肖，真真可喚」。問題是，此時掄花館主人所使用的銅版印刷，究竟是什麼樣的技術？又為何要特別從日本引入？銅刻在上海當時蓬勃的圖像複製市場中到底扮演什麼樣的角色？而此與掄花館主人的選擇又是否有關？

關於晚清上海銅版印刷技術的引入，我在另有一篇文章作較詳盡的討論。<sup>92</sup> 簡單來說，1880 年代風行於上海的主要為雕刻腐蝕銅版(engraving and etching copper plate printing)，即歐洲文藝復興以來盛行的銅版印刷。這種技術早在清初就隨著耶穌會士的網絡傳入清宮，並於十八世紀時成為清宮正式殿版印刷的一環，其印刷之種類涵蓋地圖、傳統園林圖、新興戰圖等。<sup>93</sup> 值得注意的是，此項技術當時

---

<sup>91</sup> 飯穎山樵，〈鏡影簫聲錄序〉，《申報》，1888年6月1日，第4版。

<sup>92</sup> 賴毓芝，〈技術移植與文化選擇：岸田吟香與1880年代上海銅版書籍之進口與流通〉，收入黃自進主編，《近代中日關係的多重面向(1850-1949)》(即將出版)。

<sup>93</sup> 關於清宮銅版畫製作之略述，見翁連溪，〈清代內府銅版畫刊刻述略〉，《故宮博物院院刊》，期4(2001年7月)，頁41-50；沈定平，〈西

似乎沒有流傳至民間。相對於此，日本同樣因歐洲耶穌會士之故，在十六世紀下半就已經接觸到雕刻銅凹版，但日本銅版印刷術的流通似乎不限於幕府或貴族圈內。儘管銅版畫技術曾一度因慶長十九年(1614)德川幕府禁教而中斷，然而隨著十八世紀下半蘭學蓬勃發展，新的腐蝕銅版技術再度傳入日本，銅版印刷更成為民間蘭學者圈中非常流行的印刷選項。其後經江戶的司馬江漢(1747- 1818)與亞歐堂田善(1748-1822)，及京都的上方系銅版作家等之努力，此項保留在日本蘭學傳統中的西歐銅版技術一路由江戶時代、經幕末一直傳到明治時期，<sup>94</sup> 並於十九世紀下半葉被引進上海印刷市場。

在 1870 年代，上海已經引入日本銅版出版品，一開始主要利用銅版印刷刻劃精細的特點來製作西式輿圖。例如《申報》從 1876 年 10 月開始就密集地宣傳其「在東洋，託用銅版刻成亞細亞東部輿地，全圖縷晰條分極為精細」。<sup>95</sup> 申

---

洋銅版畫在清宮廷流傳及其影響》，收入氏著，《「偉大相遇」與「對等較量」：明清之際中西貿易與文化交流研究》（北京：商務印書館，2015），頁 557-583。關於康熙朝的銅版畫製作，見 Stephen H. Whiteman and Richard E. Strassberg, *Thirty-Six Views: The Kangxi Emperor's Mountain Estate in Poetry and Prints* (Cambridge: Harvard University Press, 2016); 李孝聰，〈記康熙《皇輿全覽圖》的測繪及其版本〉，《故宮學術季刊》，卷 30 期 1（2012 年秋季號），頁 55-79。

<sup>94</sup> 關於日本的銅版畫發展，可參考西村貞，《日本銅版畫志》（高槻：全國書房，1971）；菅野陽，《日本銅版畫の研究》（東京：美術出版社，1974）；中根勝，《日本印刷術史》（東京：八木書店，1999），頁 193-200。

<sup>95</sup> 〈地圖發售外埠 本館告白〉，《申報》，1876 年 10 月 28 日、1876 年 10 月 30 日、1876 年 11 月 7 日、1877 年 1 月 3 日、1877 年 1 月 4 日、1877 年 1 月 5 日、1877 年 1 月 23 日、1877 年 1 月 24 日、1877 年 1 月 25 日、1877 年 1 月 30 日、1877 年 1 月 31 日、1877 年 2 月 2 日、

報館雖然早已引進銅版製品，但似乎只限定在印製地圖的領域，至於複製圖像與印製書籍的主力，仍是石版印刷。<sup>96</sup> 而說到拓展上海銅版市場的最重要開創者，當是最早赴上海開創新事業的日本探險家、實業家，同時也是第一代報人的岸田吟香(1833-1905)。<sup>97</sup> 吟香於 1880 年在上海開設販賣眼藥水兼營書店的樂善堂，<sup>98</sup> 一開始主要從日本進口經史詩集類的書籍到上海販賣，獲得巨利。<sup>99</sup> 接著進一步將中國科學的

---

1877年2月8日、1877年2月26日、1877年2月27日、1877年3月8日、1877年3月14日、1877年3月15日、1877年3月16日、1877年3月21日、1877年3月23日、1877年3月26日、1877年3月29日、1877年4月18日、1877年5月8日、1877年5月11日、1877年5月12日、1877年5月29日。以上廣告皆出現於各日的第1版。

<sup>96</sup> 關於申報館的石印事業，見魯道夫·瓦格那(Rudolf G. Wagner)，〈進入全球想像圖景：上海的《點石齋畫報》〉，頁1-96；賴毓芝，〈清末石印的興起與上海日本畫譜類書籍的流通：以《點石齋叢畫》為中心〉，頁57-127。

<sup>97</sup> 關於岸田吟香的生平，最完整的傳記見杉浦正，《岸田吟香：資料から見たその一生》(東京：汲古書院，1996)。

<sup>98</sup> 關於岸田吟香至上海設置分店的時間，一般有兩種說法：一為1878年，一為1880年；前者見《對支回顧錄》、《近代文學研究叢書》等，後者見《商海英傑傳》、《岸田吟香——資料から見たその一生》等。見東亞同文會編，〈岸田吟香君〉，收入《對支回顧錄》(東京：原書房，1968)，冊2，頁1-12；昭和女子大學近代文學研究室編，〈岸田吟香〉，《近代文學研究叢書》(東京：昭和女子大學光葉會，1958)，卷8，頁217-263；瀨川光行，〈岸田吟香君傳〉，收入氏著，《商海英傑傳》(東京：富山房，1893)，頁19-28；杉浦正，《岸田吟香：資料から見たその一生》。

<sup>99</sup> 關於岸田吟香在上海出版與販賣的書籍，見王寶平，〈岸田吟香出版物考〉，收入復旦大學歷史系等編，《歷史上的中國出版與東亞文化交流》(上海：上海百家出版社，2009)，頁69-84；陳捷，〈岸田吟香的樂善堂在中國的圖書出版與販賣活動〉，《中國典籍文化》，期3(北京：2005年9月)，頁46-59；真柳誠、陳捷，〈岸田吟香

考試用書在日本以銅版縮印，帶回上海銷售；因適逢光緒八年(1882)的鄉試，這些書籍亦大受歡迎。<sup>100</sup> 吟香雖不是將銅版印刷引入上海的第一人，但他率先運用銅版印刷細節清晰的特點來縮印考試用書。1884 年的《樂善堂發售書目》中，亦特以「銅版精珍帙縮本，創自本堂」來自我標榜。<sup>101</sup>

不過，岸田吟香在銅版市場上的成功，其實相當短暫，銅版書籍事業很快地內外受敵。先是銅版市場內部，其鉅利馬上引來不少同業的競逐，就連許多旅日鬻文或賣藝為生的中國文人或畫家等（如上海旅日畫家王冶梅等）亦紛紛投入銅版書籍的進口。<sup>102</sup> 他們通常請東京工坊製版並印刷，再送到上海裝訂。<sup>103</sup> 據 1887 年《朝日新聞》之報導，有部分清人甚至直接將日本工匠請到上海於當地製版印刷。<sup>104</sup> 再就銅版市場外部觀之，縮本舉業書籍雖然一開始讓樂善堂獲利不少，但點石齋很快便更積極地以石版縮印投入舉業書籍市場。石印書籍雖不若銅版清晰，卻勝在價格便宜，銅版印刷很快便不敵其競爭。1885 年岸田吟香再度於日本投資刻印

---

が中国で売した日本関連の古医書》，《日本医史学雑誌》，卷 42 號 2，（東京：1996 年 5 月），頁 164-165；宋原放，〈岸田吟香創辦樂善堂書鋪〉，收入宋原放等編，《中國出版史料·近代部分》（武漢：湖北教育出版社、山東教育出版社，2004），卷 3，頁 216-218。

<sup>100</sup> 瀨川光行，《商海英傑傳》，頁 27-28。

<sup>101</sup> 〈凡例〉，《樂善堂發售書目(1884)》，日本關西大學藏。

<sup>102</sup> 關於王冶梅投入日本書籍的進口，見賴毓芝，〈清末石印的興起與上海日本畫譜類書籍的流通：以《點石齋叢畫》為中心〉，頁 57-127。

<sup>103</sup> 池田桃川，《上海百話》（上海：日本堂，1923），頁 25-26；岡千仞，《觀光紀游》，卷 4，5 上，收入小島晉治，《幕末明治中国見聞録集成》（東京：ゆまに書房，1997），卷 20，頁 117。

<sup>104</sup> 〈上海通信（續）〉，《朝日新聞》，明治二十年(1887) 4 月 2 日，第 4 版。

考試用書，欲如法炮製之前的成功經驗，最終卻走向血本無歸一途。<sup>105</sup> 之後吟香轉而嘗試以銅版印製畫譜，並於 1885 年出版《吟香閣叢畫》，但似乎未獲市場迴響。總之，在此內外市場的夾擊下，樂善堂在書籍市場漸失優勢。因此當 1905 年岸田吟香去世時，其家產竟處於虧損狀態。<sup>106</sup>

倘若將 1887 年《鏡影簫聲初集》之銅印出版置於十九世紀下半葉銅版與石印激烈競爭的脈絡來考慮，便會發現 1885 年樂善堂銅版考試書籍雖已遭到石版書籍嚴重的打擊，但此際上海的日本銅版書籍進口事業似乎仍方興未艾。除了上述 1887 年《朝日新聞》曾報導有清人於上海引進日本銅版工匠一事之外，翻閱《申報》亦能見到，《鏡影簫聲初集》經銷商之一的福瀛書局<sup>107</sup> 也密集地在 1884 年至 1886 年刊登批發日本畫譜與銅版書籍的廣告，<sup>108</sup> 1885 年的廣告更以「銅板書籍批發」為標題，將自身定位為銅版書籍的大批發商。凡此種種都顯示至少在 1886 年左右，上海的銅版市場表面上看起來一片蓬勃，吸引許多具有日本網絡的文人

---

<sup>105</sup> 瀨川光行，《商海英傑傳》，頁 27-28。

<sup>106</sup> 東亞同文會編，〈岸田吟香君〉，頁 8。

<sup>107</sup> 〈精刻銅版《鏡影簫聲初集》出售〉，廣告之內文。

<sup>108</sup> 廣告例如，〈書籍畫譜批發〉，《申報》，1884 年 10 月 11 日，第 8 版、10 月 14 日，第 7 版、10 月 16 日，第 7 版、10 月 18 日，第 8 版、10 月 21 日，第 7 版、10 月 25 日，第 7 版、10 月 28 日，第 8 版、11 月 1 日，第 5 版、11 月 4 日，第 6 版、11 月 8 日，第 8 版、11 月 11 日，第 7 版、11 月 15 日，第 8 版、11 月 18 日，第 8 版；〈畫家必需〉，《申報》，1885 年 5 月 31 日，第 5 版、6 月 2 日，第 6 版；〈銅板書籍批發〉，《申報》，1885 年 6 月 5 日，第 8 版、6 月 9 日，第 8 版、9 月 4 日，第 7 版、9 月 8 日，第 10 版、9 月 11 日，第 8 版；〈銅板書籍畫譜批發〉，1886 年 6 月 17 日，第 4 版、6 月 18 日，第 4 版、6 月 19 日，第 4 版。

商賈競相加入此波熱潮，其中便包括旅日上海畫家王冶梅。其人於 1877 年赴長崎賣畫，足跡遍及京都、大阪，此後直到 1889 年，都頻繁地往返於上海與日本之間。<sup>109</sup> 不過，據王昌鉞的《冶梅先生小傳》所記，王冶梅寓居日本後，「所得潤筆不下三、四千金，悉置銅版書籍，而回為資老計。會滬上石印書踵起，而銅版竟無問鼎者，以為頗無聊賴」，<sup>110</sup> 亦即王冶梅在 1889 年回上海定居前，把在日本賺得的潤資全部拿來購買銅版書籍，不意卻受到上海石印之衝擊，而終至血本無歸。總之，日本書籍在上海的進口與文人商賈赴日搜訪古佚書籍，雖早在 1870 年代已蔚成風氣，<sup>111</sup> 但是一直要到 1885 年左右，市場上才因岸田吟香以銅版縮印舉業書籍大獲成功，從而帶動銅版書籍進口之風潮。即便此時的銅版市場已猶如強弩之末，然其表面上的榮景仍一直持續到前述《朝日新聞》報導的 1887 年左右，而此時正是掄花館主人決定以銅版印刷推出《鏡影簫聲初集》之際。

## 圖像、技術與性別

誠如前述，1880 年代銅版印刷書籍的蓬勃市場，雖吸引

---

<sup>109</sup> 關於其日本遊歷經驗與交友，見鶴田武良，〈王寅について——來舶画人研究〉，《美術研究》，號 319（1980 年 3 月），頁 1-11。

<sup>110</sup> 王昌鉞，〈冶梅先生小傳〉（1892），收入《冶梅梅譜》，重印於《中國歷代畫譜彙編》，冊 15，頁 154-156。

<sup>111</sup> 陳捷，《明治前期日中學術交流の研究：清国駐日公使館の文化活動》（東京：汲古書院，2003），第三部第一章，頁 205-274；賴毓芝，〈清末石印的興起與上海日本畫譜類書籍的流通：以《點石齋叢畫》為中心〉，頁 57-127。

一千人等前仆後繼地前往日本引進書籍、甚至是工人，但很快地不僅岸田吟香的樂善堂書店榮景不再，王冶梅血本無歸，甚至連本來欲出版二集、三集的《鏡影簫聲初集》也不見動靜。究竟為何岸田吟香 1882 年以銅版縮印舉業書籍大獲成功，但在不到三年後如法炮製卻已榮景不再？

銅版出版業的困境，除了同業的過度競爭外，另一個更根本的原因，在於銅版印刷本身的問題。銅印作為一項外來技術，能否於在地化的過程中密切回應在地文化之需求，便成為其是否能成功移植的關鍵因素。十九世紀下半的最後三十年間，上海出版業可說是風起雲湧，局勢瞬息萬變。就舉業用書的市場來說，以銅版縮印固然是岸田吟香之創舉，然就印製縮本、或說是印製縮本以迎合科舉考試所需而言，銅印所遇到最大的對手，事實上是價格更便宜的石印。<sup>112</sup> 就《鏡影簫聲初集》而言，《申報》在報導〈述滬上商務之獲利者〉一文中，談到上海商務的瞬息萬變，認為「欲獲利於滬上，非精明幹練不為功試」，之後即舉《鏡影簫聲初集》的出版為例，提到「書肆中有《鏡影簫聲》之刻，延請畫師精鑄銅板，其費非細，其值稍昂，不意出書後為石印所翻，其價不及原價之半，購書者不暇審其為銅板〔版〕、為石印，擇其賤者而購之，銅版未行，而石印反獲利焉。」<sup>113</sup> 《鏡影簫聲初集》的印製、出版與行銷，都投入大量的心力與金錢，不料出版後卻被石印所翻印，結果最後真正獲利的居然是石印本。的確，《鏡影簫聲初集》售價為「實洋一元二角」，而

<sup>112</sup> 沈俊平，〈點石齋石印書局及其舉業用書的生產活動〉，《故宮學術季刊》，卷 31 期 2（2013 年 12 月），頁 116。

<sup>113</sup> 〈述滬上商務之獲利者〉，《申報》，1889 年 10 月 9 日，第 1 版。

石印本僅「《鏡影簫聲》三角」，<sup>114</sup> 不仔細看的人，很可能就選擇便宜者而購之。在此，價格可能是銅版《鏡影簫聲初集》銷售未如預期的重要因素之一。

但是，價錢真的是整體銅版市場失勢的唯一原因嗎？如果考慮銅印的地圖直到二十世紀初都還是頗受歡迎，並未受到價格與銅版書籍沒落的影響，那麼，印製的內容與性質，會不會也是決定銅印能否為市場所接受的原因呢？我之前比較過岸田吟香所出版的銅版畫譜《吟香閣叢畫》(1885)與美查點石齋所出版的石版《點石齋叢畫》(1881) (圖 18)，即發現了此兩本畫譜在大小、格式等形式上幾乎完全一樣，最大的不同處在於一為銅版，一為石版。相對於《點石齋叢畫》成功地以石印的技術擺脫傳統木刻畫譜不可避免之僵硬刻劃，從而重現柔軟、放鬆的手書之感，《吟香閣叢畫》卻是反其道而行，改而以銅版精細刻劃的特質創造出一種超越「手寫」的細密質感；其視覺效果雖然驚人，卻與傳統書畫著重畫家筆法動作之筆墨效果大相逕庭，因此並未受到文化圈的認可。<sup>115</sup> 換句話說，技術的特質是否配合內涵的性質，實為決定其成果能否得到目標讀者接受的重要因素。

回頭再看《鏡影簫聲初集》。誠然以銅版印刷印製山水畫，可能很難得到傳統以筆墨為賞鑒重點的書畫市場之支持，但倘若以銅版來印製美人畫或名妓指南又如何呢？其「縷晰條分，極為精細」之特點有可能被接受嗎？<sup>116</sup> 在此，

<sup>114</sup> 〈新出石印本草圖說〉，《申報》，1892年7月27日，第4版。

<sup>115</sup> 賴毓芝，〈技術移植與文化選擇：岸田吟香與1880年代上海銅版書籍之進口與流通〉，即將出版。

<sup>116</sup> 〈地圖發售外埠 本館告白〉，《申報》，1876年10月28日、1876年10月30日、1876年11月7日、1877年1月3日、1877年1月4日、



朱炳疇於《申報》上所寫的序文值得注意。他提到了此書「其筆法之精工，衣褶之細膩，已承海內諸名士題詠跋贊，日登報章，毋庸瑣述。說者曰：『精則精矣，或致引人放佚乎。』」，<sup>117</sup>亦即以銅版印製的圖像畫得太過精工寫實，有人因此而質疑此是否會引人想入非非。作者爲了釋疑，還特別補充說明道：「殊不知卽空卽色，操縱在心，若以目中有妓，而曰心卽隨之，是冬烘先生之見也」，<sup>118</sup>並以此書「鏡影簫聲」之命名回應之，認爲「况名曰影，名曰聲，皆空象也。影空而鏡留之，聲空而簫傳之，以空引空，而形色皆空」。<sup>119</sup>簡而言之，這些描摹照片再予銅版精刻的女人圖像，如此具體可觸，有人甚至認爲其有傷風敗俗之虞，序文作者因而搬出了前述《紅樓夢》式「色即是空」且強調一切發於心的道學論述來回應之。

事實上，以幻境或色空的循環論證關係來闡述美人圖繪，並非《鏡影簫聲初集》所創。正如前述《鏡影簫聲初集》傳、詩、圖三者結合的形式，實與乾隆至嘉慶年間出版的《百美新詠圖傳》關係密切。《鏡影簫聲初集》爲美人圖繪賦予

---

1877年1月5日、1877年1月23日、1877年1月24日、1877年1月25日、1877年1月30日、1877年1月31日、1877年2月2日、1877年2月8日、1877年2月26日、1877年2月27日、1877年3月8日、1877年3月14日、1877年3月15日、1877年3月16日、1877年3月21日、1877年3月23日、1877年3月26日、1877年3月29日、1877年4月18日、1877年5月8日、1877年5月11日、1877年5月12日、1877年5月29日。以上廣告皆出現於各日的第1版。

<sup>117</sup> 〈序文〉，《申報》，1888年5月28日，第3版。

<sup>118</sup> 〈序文〉，《申報》，1888年5月28日，第3版。

<sup>119</sup> 〈序文〉，《申報》，1888年5月28日，第3版。

「色即是空」之修辭，也可見於《百美新詠圖傳》中顏希源的序文。<sup>120</sup> 如此的語境，在後《紅樓夢》時代的清中後期可謂非常流行。然而，儘管在語境與修辭上的變動不大，但《鏡影簫聲初集》在圖像的表現上卻與《百美新詠圖傳》具有很大的差異，甚至亦大異於之前的《烈女傳》、《閨範》、或同時代的「百美圖」等圖像。其中最明顯的變化之一，在前面關於「照片與肖像」的討論中已經提到過，即書中包含了大量鮮見於傳統美人畫之「直視觀者的正面」與「眼神接觸」等圖像表現，而此與其直接摹寫自照片有密切的關係。值得注意的是，與《鏡影簫聲初集》幾乎同時出版的另一本名妓圖譜，也強調其所載圖像是請畫師「鉤臨」照片而成，唯此書乃石印出版。這本書名為《淞濱花影》，<sup>121</sup> 出版機構不詳。全書之首刊有一長方形牌記，上載「光緒十三年歲在丁亥夏五月后記」，接著各為署有「光緒丁亥天中節種花人序於海上意琴室」款的他序、與署有「光緒丁亥榴月花影樓主人」款的自序，然後就直接進入圖像的部分，採一圖一詩的搭配。整體來說，此書的結構與設計，要比《鏡影簫聲初集》簡略許多，唯驚人之處在於，花影樓主人在自序中清楚地提到：「滬上為萬花薈萃之區，顧影自憐者往往以西法照相，幾於人人各有一相，此不僅為花之影，直花之魂矣。三春暇日輒與二三同志遍索諸美，得一相，則請名畫師勾而摹之，不惟形似，而且神似」，<sup>122</sup> 《淞濱花影》主張藉勾摹照

<sup>120</sup> 史積容，〈序〉，顏希源撰，《百美新詠圖傳》（美國普林斯頓大學藏集葉軒藏版，1805），序15下。

<sup>121</sup> 花影樓主人輯，《淞濱花影》（1887），哈佛燕京圖書館藏。

<sup>122</sup> 花影樓主人輯，《淞濱花影》（1887），自序1上-1下。

片以達到「形似兼神似」的做法，可說是與《鏡影簫聲初集》追求「神傳雙美」的方法與論述如出一轍。

雖然《淞濱花影》自序時的五月，較《鏡影簫聲初集》自序時的六月約早了一個月。但值得注意的是，不僅問潮館主人為《鏡影簫聲初集》所書「鏡影簫聲初集」篆書標題，早在「光緒十三年仲春」即已寫成，倘再考慮到《鏡影簫聲初集》繁複的編輯，以及遠赴東瀛製版印刷的時程，顯然其製作與準備比起《淞濱花影》更要曠時費工。因此，《鏡影簫聲初集》構思以勾臨照片為底的想法，很可能要早於《淞濱花影》。尤其是《淞濱花影》唯一的他序作者種花人，以「意琴室」為齋室名，是否為曾與掄花館主人於《申報》上唱和的意琴生？<sup>123</sup> 若果真如此，那麼花影樓主人，是否有可能透過意琴生的關係，而得知掄花館主人的出版計劃，因此搶先以石印出版同類型的作品？

儘管目前仍無法確知《鏡影簫聲初集》與《淞濱花影》，為何不約而同地以勾摹照片創造名妓圖譜的新風格，但可以肯定的是，就算是同樣勾摹照片，並不意味著兩者能達到同樣「引人放佚」之效果。《淞濱花影》雖如同《鏡影簫聲初集》以照片為圖像基礎，畫中像主多直視觀者，且兩者共享許多當時攝影流行的構圖與主題。例如，其「胡薇卿」一開描繪像主倚於蕉林中的石塊，注視著畫外的觀者，便讓我們想到了《鏡影簫聲初集》的「吳蓉」一開（圖 19）；只見畫中的吳蓉雖坐於石上，而非藏身於石塊之後，卻同樣注視著觀者，亦置身於蕉林中。不過，兩者雖構圖元素類似，最大

---

<sup>123</sup> 《申報》，1887年9月8日，第3版；《申報》，1888年9月18日，第4版。

的差別在於「胡薇卿」一開構圖簡略，呈現出石印擅長的柔軟流動與粗細變化自由之線條與筆觸。而銅印的「吳蓉」一開，則以細密的線條刻畫出衣服上的不同花紋與頭上精緻的珠飾，並以繁複的線條描繪出石塊之肌理；石上還仔細描繪出各種文房用品與書籍。更重要的是，「吳蓉」一開的摹繪相片者，著意於重現各個物象間的空間關係，以精確而細緻的線條勾勒出吳蓉如何坐於石上，及其如何為前、後兩叢蕉林所圍繞。相較之下，石印的「胡薇卿」一開，即使構圖與其畫中元素類似，但顯得十分抽象而簡略。甚至很難掌握胡薇卿及其倚身石塊之間的關係，其表現比較像是此時繪畫寫意式的表現。

進而言之，《鏡影簫聲初集》「吳蓉」一開，不但近乎耽溺地描繪各種繁複的物質與空間細節，更值得注意的是，畫中的吳蓉一手執筆，一手拉執蕉葉，面對著我們若有所思，似乎正在構思詩句。然而，在這似乎有意表現具有文采的才女形象下，吳蓉所呈現的姿態，卻是一腳跨翹在另一腳上，露出一雙極其精緻、作為此時男人慾望對象的小腳，此絕非大家閨秀所為，反倒充滿著情色與挑逗的意味。「吳蓉」一開並非《鏡影簫聲初集》中的特例，在「王華」一開中（圖20），亦見王華站立面對觀者，甚至舉腳手握金蓮，正面展示其露於花紋華麗衣褲下的尖巧小腳。可以說，整冊充斥著各種小腳的描繪，且通常幽微地將之混跡在由繁複線條所構成的華麗衣服紋飾中，並透過不同的圖面設計，邀請觀者在這些細密的線條下搜尋那些穿著或素面、或點狀、或帶花之各種鞋面的小腳金蓮。在此，銅版線條緊細繁複卻又清晰分明的特性，一方面可使畫中女子所處的空間層次分明，另一

方面又讓觀者得以在畫面上進行其慾望對象之視覺搜尋，充滿挑戰性的樂趣，確有「引人放佚」之虞。

《鏡影簫聲初集》的確非常著意於刻畫女人所處的空間，尤其是呈現大量女人與物品並置的描寫。不過，這種將女人與物品，同樣視為觀賞與欲望之對象，並對其進行品鑑與分類的情形，至少從晚明開始即已流行。<sup>124</sup> 在《鏡影簫聲初集》中，也的確可以發現許多明清以來的格套。例如，「胡函」一開（圖 21）描繪出胡函被圈圍在菊花所圍繞的花園中，她坐在蕉葉上，手握佛手，一旁桌上擺滿文房器具與盆栽雅物，正視著觀者的胡函，其衣服上綴滿精緻的花紋，使得她就像是几上的銅香爐，或飾以雅緻花紋的書函般，成為觀者注視與品鑑的焦點。這雖然讓我們想起晚明陳洪綬的作品，但胡函的正視姿態，卻讓她似乎不僅是被動的被注視與被分類者，而更像是主動將自己與這些雅物一起呈現給觀者。更明顯的例子，應該是「劉瓊」一開的圖像（圖 16 右）。<sup>125</sup> 只見劉瓊被置於畫幅正中，正面著觀者，兩手掀開簾子，正從圓形的拱門迎向觀者走出。不但拱門的周圍裝飾以複雜的雲紋，就連布幕、劉瓊的衣服、以及呈放在隔為曲折而複雜空間之格櫃上的各種小巧精緻物品，都裝飾有各種不同的紋路與質感。細看這些格櫃中的物品，可謂包羅萬象，包括西洋的鐘錶、奇石、書畫、高古青銅器、瓷器、玉器等珍奇異物，甚至還有水仙、靈芝等名貴花草。再看劉瓊

<sup>124</sup> 王正華，〈女人、物品與感官慾望：陳洪綬晚期人物畫中江南文化的呈現〉，收入氏著，《藝術、權力與消費：中國藝術史研究的一個面向》（杭州：中國美術學院出版社，2011），頁 196-254。

<sup>125</sup> 掄花館主人輯，《鏡影簫聲初集》，47 上。

身上穿著兩件式上衣下褲，露出小腳，頭上飾有各種珠花，上衣配有毛皮，衣服各區塊或繡或織，莫不綴有各種花紋，使其本身看來就像環繞在其周圍的精巧珍玩雅物，以無處不精的繁複華麗，主動迎向、展現且招喚觀者的注視。可茲留意的是，此開對應的文字提到：「茲圖掀幔徘徊居中，顧盼左右，陳設幾如福地瑯環，殆仙境也。爲譜霜天曉角一闕曰：『芳姿娟秀，金屋誰消受。試把鴛帷掀起，斜立處，花容瘦寒透香也。透水仙移遠岫，壓倒諸般珍玩，星眸轉停鍼繡。』」<sup>126</sup> 令人玩味的是，文字上雖提到劉瓊「居中」而立的特點，卻又加上「徘徊」、「顧盼左右」等傳統描繪女人身態搖曳而婉轉曲折之字眼，此實與圖像上正面直接、幾乎是衝撞觀者視線的構圖方式大相逕庭。但是不管如何，整體的畫面確實點出了此圖意欲藉這些物品陳設，展現出猶如福地瑯環的仙境！此圖之題詞，更進而以畫中女子「透水仙移遠岫，壓倒諸般珍玩」來形容此女之美如何進一步壓倒這些物品。在此，女人與物品被相提並論，並作為觀者品鑑比較的對象。

《鏡影簫聲初集》這種強調環境的物質性呈現，是同樣描摹自照片的《淞濱花影》所無法比較的。畢竟銅版印刷有著「縷晰條分，極爲精細」的特點，善於藉細線來描繪陰影向背，爲傢俱和物像賦予一種三度空間的堅實感；即使在人物上較少有陰影之描繪，但其銳利、確實、而幾乎沒有粗細變化的線條，同樣給予人物一種扎實的存在感，甚至有時還透過身上服飾花紋綿密的刻劃，呈現出一種幾乎與周遭並置物品同樣的質感。這種具體而清晰的勾勒描寫手法，不但使

<sup>126</sup> 掄花館主人輯，《鏡影簫聲初集》，47下。

整個人物即使處於行動間，亦帶有一股幾近於物品的凝止感，也讓人物和畫中物品同樣傳達出一種幾乎可以沿著線條觸摸並掌握物象的物質性。此種充滿堅實物質性描繪的視覺效果，與石印實有天壤之別。換句話說，《鏡影簫聲初集》與《淞濱花影》視覺效果的差別，不僅來自描摹照片者不同的選擇，更重要的是石印與銅版技術所呈現出的不同表現。

能夠進一步證實上述論點最直接的證據，照理說應該是《鏡影簫聲初集》石印翻刻本與其原版銅版本的比較，只可惜目前並未見到可資比較的《鏡影簫聲初集》石印本。幸運的是，1892年出版的《海上青樓圖記》，以石印照相複製了許多《鏡影簫聲初集》的圖像，<sup>127</sup>由此來比較《鏡影簫聲初集》之圖像，應該也可以得到相當的瞭解。《海上青樓圖記》由蕙蘭沅主輯，沁園主人繪圖。紫竹山房主人在其序言中提到：

前刊《鏡影簫聲》僅集名花五十枝，猶不免遺珠之憾，且日新月異大有滄桑，金澗東第一友情客，選色藝雙絕、名噪一時者，倩名人繪成小影百餘輩，維妙維肖，著以傳說，標以里居，曰『青樓圖記』，非特為選勝尋芳者，作問津之筏，即身居他邑，展斯圖而亦見其人也。<sup>128</sup>

此序言儼然將《海上青樓圖記》視為《鏡影簫聲初集》後繼之作，且亦宣稱此書乃特請人繪名妓小影。文中雖聲稱此書

<sup>127</sup> 惠蘭沅主輯，沁園主人繪圖，《海上青樓圖記》（上海：華雨小築居，1892），收入《清末民初報刊圖畫集成》（北京：全國圖書館文獻縮微複製中心，2003），冊5，頁2031-2143。原書應有四卷，然此版本不全，只有兩卷；另外上海圖書館藏有1895年版本。

<sup>128</sup> 惠蘭沅主輯，沁園主人繪圖，〈序〉，《海上青樓圖記》，頁2034-2035。

「非特爲選勝尋芳者，作問津之筏」，說明並非爲尋芳客所作的妓院指南，卻又強調除了書寫傳記外，還特別「標以里居」以定位名妓之居所。因此，不諱言該書應該還是具有某種實用的指南功能。有趣的是，《海上青樓圖記》雖宣稱「倩名人繪成小影」，但它許多圖像實際是翻印自《鏡影簫聲初集》，而僅按上不同妓女的名字。例如，《海上青樓圖記》「林惜春」一開，是來自《鏡影簫聲初集》「湯蕉林」一開（圖22）。因此，《海上青樓圖記》並非針對個人寫生的「名妓小影」。其性質與其說是「維妙維肖」的寫真，還不如說是讓許多不能親炙高級妓院者也，能有身歷其境之感。不過，仔細比較兩者的差別，可發現這些經過石印轉印的圖像，細節已模糊不清，失去了讓觀者細細品鑑與賞玩的堅實線條與細節。例如，原來《鏡影簫聲初集》「湯蕉林」一開描繪了站在琴後撫琴的湯蕉林，被寓所中繁複的各種物品所環繞；所有的物品，都以堅細的線條描繪出其具體的細節、甚至是光影向背。然而，到了《海上青樓圖記》的「林惜春」一開，不但左邊的書架與架前兩盆描繪繁華的菊花被一簡單的小几與花瓶所取代，而且琴座腳原來清楚地以陰影繪出的三度空間立體感，也因石印而顯得模糊不清。可以說，原先銅版透過細節所呈現出的堅實物質感，乍然消融於其間，徒留大致的青樓印象。簡而言之，朱炳疇所說的「筆法之精工，衣褶之細膩」，無疑地必須歸功於銅版的技術；其以鉅細靡遺且由銅版所擅長的陰影向背描繪，構築出彷彿具體可觸摸的細節，而此恐怕就是其「引人放佚」的根源所在吧！

事實上，《鏡影簫聲初集》「引人放佚」之原由，也不僅僅在於精工的細節呈現，還在於書中圖像非常有意識地呈現



或引導出「看」、或甚至是「窺視」的樂趣。<sup>129</sup> 除了以銅版精細的線條表現出石印所無法呈現之畫中女子與觀者眼神的交流（畫中女子幾乎是以目對視傳情）外，畫中還以各種構圖設計，框圍或導引我們觀看這些美女的方式，或是透過畫面呈現出妓院曲折隱晦、卻又讓人不禁想窺視探索的空間。其中最有趣的，應該是「胡紈」一開（圖 23 左）。<sup>130</sup> 畫中只見一衣著華麗的女子，背對觀者站於廊上，其右邊的簾子微啓，可以看到圓拱門後面的床榻。而觀者也可以透過此女子的眼神，穿越圓拱門，與對面女子的眼神相接，並進而看到右前方的床榻，與榻前桌面上擺滿的西洋時鐘、西洋燈、珠寶樹等各樣珍寶。有意思的是，面對觀者的女子右邊，出現了題款樣的文字，讓人不禁疑惑此女子究竟是真的立於對面窗戶，抑或是牆上的畫像？而浮現出捉摸不定之感。不過，由對應的文字言道「茲圖妝臺小影，倚壁傳神，妙手寫生，栩栩欲活，背欄自顧」，可以得知這是胡紈背對著觀者在欣賞其自畫像。但不管如何，在此琢磨之際，作為觀者的尋芳客仍彷彿能透過胡紈親身視線的導覽，穿梭其香閨，並親晤其人，即便這只是牆上的寫真。如此幾近親歷其境的視覺經驗，以及如此複雜的觀看設計，是以往烈女圖、閨範、或百美图少見的。再者，這種對於呈現內外觀看與複雜且具有窺視性室內空間的興趣，還讓人想起許多同時期或稍

---

<sup>129</sup> Johnason Hay 也注意到這些插畫中出現了大量 gaze 的表現，見 Jonathan Hay, "Painting and the Built Environment in Late-Nineteenth-Century Shanghai," in Maxwell Hearn and Judith Smith eds., *Chinese Art Modern Expressions* (New York The Metropolitan Museum of Art, 2001), p. 82.

<sup>130</sup> 掄花館主人輯，《鏡影簫聲初集》，7 上。

早的日本浮世繪、或出自浮世繪傳統的新聞錦繪表現（圖 23 右）。<sup>131</sup> 這是否即為司花老人在《鏡影簫聲貳集》稿本序文中所說，此乃因初集一開始係由具旅日經驗的莫釐不過分齋主人（掄花館主人）「幻奇思，構異境」之故？<sup>132</sup> 我們不得而知。

值得注意的是，雖然掄花館主人一再強調這些圖像是描摹照片而成，可作為按圖索驥之用，且在許多圖像上也的確可以看到許多來自照相攝影的元素（包括對視觀者），但究竟有多少圖片是真的直接勾描照片而成？尤其書中有一類圖像對於虛實與觀看有著異常複雜的設計，誠如上述「胡紈」一開所示，很難想像這類圖像有其照片的版本。亦即，這類的圖像與構圖，是否誠如司花老人在二集稿中的序文所言，一開始乃由掄花館主人「幻奇思，構異境」，<sup>133</sup> 執行上則由其與城北生魚雁往返商討「若何佈置，若何點綴」等細節？<sup>134</sup> 推而言之，這些圖像很可能並非直接抄襲自照片；許多構圖事實上是經過三人合作討論構思而成，且很可能與同時期日本的版畫很有關係。例如，「鄭紅」一開描繪其「背窗對鏡」（圖 24 左）；觀者雖可透過開啓的簾子看到坐在窗邊背對觀者的鄭紅，卻唯有透過一面橢圓形裝飾華麗的西洋鏡方得見

---

<sup>131</sup> 關於此時日本浮世繪對上海視覺文化的挹注，見賴毓芝，〈伏流潛借——1870年代上海的日本網絡與任伯年作品中的日本養分〉，《美術史研究集刊》，期14（2003年3月），頁159-242；Yu-chih Lai, “Hokusai à Shanghai: Ren Bonian et la Culture Populaire Japonaise,” *L'école de Shanghai: 1840-1920, Peintures et calligraphies du musée de Shanghai* (Paris: Paris Musées, 2013), pp. 26-37.

<sup>132</sup> 司花老吏，〈序〉，《鏡影簫聲貳集》。

<sup>133</sup> 司花老吏，〈序〉，《鏡影簫聲貳集》。

<sup>134</sup> 司花老吏，〈序〉，《鏡影簫聲貳集》。

其廬山真面目。對鏡梳妝，一直是中國傳統仕女畫中非常流行的主題，宋王詵(1036-1093)的〈繡櫳曉鏡〉冊頁（圖 24 右）便爲此例。但完全以背示人，把正面留到鏡影中，呈現出一種看不見的「實」人與看得見的「虛」影之戲劇性對比，卻不禁讓人想起很多浮世繪版畫的設計（圖 24 中）。

《鏡影簫聲初集》的日本元素，確實值得進一步追索。但除了上述複雜的窺伺與虛實的設計外，其由綿密的平行線條構築出強烈的陰影向背，進而賦予其描繪物象一種堅實物質之存在感，這些也應該是來自進口自日本銅版特有的技術與風格。換言之，此效果並非繪圖者徐朗寅畫風自身的特色，而是《鏡影簫聲初集》團隊有意識地使用銅版特別效果之結果。有兩個證據可以支持此推論。其一是哥倫比亞大學所藏的銅刻徐朗寅《金陵四十八景》。此作也是委託日本工坊銅刻（圖 25），卻未見如《鏡影簫聲初集》般對於畫面物象進行三度立體量感之雕琢。或許有人會認爲此乃這兩本書所選工坊不同所致。《鏡影簫聲初集》出自橫內桂山，而《金陵四十八景》出自山中榮山，兩者皆爲東京的銅版工坊。不過，若以《鏡影簫聲初集》上海圖書館本與自然史博物館本，來檢視兩者與稍早萊頓大學本的一個微小差異，也許就會有不同的看法（圖 26）。

此差異出現在「胡紈」一開中，只見背對觀者的女子，透過圓拱型門不僅看到自己的小像，且透露出右邊的床榻。在萊頓大學本中，床榻上僅以小碎花簡單地描繪出帶有花紋的床褥，並留下兩大塊不可解的留白。留白在銅刻的語彙中常常代表高光，就像背對觀者女子左側的頭髻上以十字型與同心圓狀的留白，呈現出髮髻立體的包子狀，但此床褥上的

兩大塊留白似乎很難以高光來加以理解。有趣的是，在上海圖書館本與自然史博物館本的「胡紈」一開中，留白部分已經被新的細節所佔滿。床面左邊的碎花被畫上輪廓線，繩索亦轉換成拉開的簾幕，而那兩塊抽象的留白，則被添加上銅版擅長的細密線條，轉換成床席的紋路；就連背對觀者女子髮髻上的留白也被添畫上細節，化身為髮上裝飾的珠寶。更值得注意的是，這個被轉換的簾幕，其上端接的是水平床榻邊緣高起的小台階，而非床罩的頂端，由此而呈現出一種空間上的錯亂。較可能的合理解釋是，銅刻工匠一開始就不太瞭解原始構圖，以至於萊頓大學本對於部分床榻的描寫也就極其模糊。工匠補救的方式，是把空白用各種細節與線條填滿，但此舉並沒有解決原來的模糊性，反倒進一步銳化了空間上的矛盾。若考慮到銅版的製作，總是經過幾次試印、並逐次添加細節過程，那麼此種將高光留白部分填滿精密線條與細節的增補手法，很可能是出自《鏡影簫聲初集》團隊的要求。換句話說，《鏡影簫聲初集》團隊在印製的過程中，積極地參與圖稿的修改，且著意於追求以銅版繁密且具物質性描繪的特點來呈現女人與其空間。

有趣的是，相對於《鏡影簫聲初集》序言與許多同時期的文學與繪畫作品，都將上海歡場視為上海生活的寫照，引人耽溺卻幻若泡影，由銅版所雕鑄的歡場世界，卻反倒顯得如此堅實可觸摸。尤其是書中與女性圖像對應的文字，多著眼於文人（尤其是繪圖者城北生）與其相交的一手經驗。藉由這些幾乎是第一人稱經驗的重述，觀者感覺到的不是危險，而是具有才性與伴侶品質的對應與陪伴。這樣的陪伴讓男性觀者得以沒有威脅地細細地品味、琢磨、搜索由細緻銅

版線條所構築出來之奇思異境，其中隱藏著慾望對象的小腳、環繞著日常無法想像的舶來品與繁複家具。然而，這畢竟不是現實，因此全書彷彿同時回應書名「鏡影簫聲」般，充斥著對於虛影與鏡像的圖像指射。誠如該書正文第一頁圖像所示（圖 5），畫中以具有西洋透視與陰影法的筆法，描繪出一面帶有中式裝飾的西洋鏡子；鏡中繁花盛開，鏡面上有古笄司花老人以八寶妝曲牌所填之詞，歌詠「萬種名花參色相指點」之態。然不管繁花如何似錦，相對於以西洋畫法與銅版精刻所精心構築出來充滿堅實感的鏡框，其終究不過是鏡中影，看似真實，但只有在此鏡中方能成形存在。而此鏡的現實，正是《鏡影簫聲初集》以銅刻所雕琢而出。換言之，銅刻的技法，在此給予了鏡花水月的虛影一種真實可觸之感，很弔詭地讓這些照理說是虛幻的情色與富貴，呈現出一種凝止在時間中的永恆不變之感。書中的這些女人，就像是圍繞在其周圍的一件件細緻珍玩或傢俱，可以一次次地招喚人們的觸摸與賞玩，且堅實不變，即便此一存在只限於以銅版所雕琢與構築的這個書內世界。我們可以說其所建立的乃相對於危險的城市生活，為一種安全無虞耽溺的可能。

## 結 論

銅版印刷在晚清的中日網絡下進入上海，從初期印製地圖、舉業縮本，到印製畫譜與名妓指南。銅印舉業縮本與畫譜都在石印的挑戰與競爭下，或因為價錢，或因為無法與在地文化需求接軌，曇花一現退出了市場。《鏡影簫聲初集》也無法全面抵擋這波石印的潮流，致使出版二集、三集等計

割胎死腹中。然而，《鏡影簫聲初集》以最新潮的行銷平台與新進口的技術來成就一種前所未有、以視覺來「經歷」青樓風光的經驗，無疑大大有別於石印所能提供之青樓「印象」。就這點來說，《鏡影簫聲初集》以銅刻鑄鑿出一個不會消失而深具堅實可觸摸感的情色世界，堪稱為晚清青樓指南的經典。即使此書之再版或續集並沒有實現，但它不僅馬上被石印盜版，且書中的圖像又被複製在稍晚的名妓圖譜（例如《海上青樓圖記》），凡此都說明其圖像廣受歡迎的程度。自銅版在 1880 年代的上海因緣際會地短暫發光，經《鏡影簫聲初集》結合跨國的人力與資源，留下了當屬這波浪潮中最精彩的作品之一。

最後，如果要將此類銅版名妓指南無法繼續發展視為一種失敗，那麼，這個失敗可能的原因，一方面在於石印所掀起的價格優勢；除了有精確性要求的品項（例如地圖）外，銅版幾乎在各種類型的出版戰上一路潰不成軍。另一方面，相較於銅印，石印即便無法帶領觀者經歷或觸摸那些精緻華麗的女性空間與細節，卻能完美地解放銅版那種凝止感，使圖中的女人不再像是一件件精緻的物品，而得以更有血有肉地進行各種活動。最典型的代表，應該是吳友如筆下的《海上百艷圖》（圖 27）及許多民國新興的百美圖，<sup>135</sup> 而這也正

<sup>135</sup> 《海上百艷圖》出自《吳友如畫寶》。1890 年吳友如創辦《飛影閣畫報》，1893 年改創《飛影閣畫冊》，1893 年吳友如去世後，林承緒由其哲嗣處購得粉本一千兩百幅，編成《吳友如畫寶》，其中許多圖像出自於《飛影閣畫報》與《飛影閣畫冊》。見陳平原，《圖畫晚清：〈點石齋畫報〉之外》（香港：香港中和出版社，2015），頁 28；吳友如，《海上百艷圖》，收入《吳友如畫寶》（重印；北京：中國青年出版社，1998），卷 1，冊 6。關於吳友如以降民國百美圖的相關研究，見劉秋蘭：〈《海上百艷圖》與民國新興百美圖的濫觴〉，《美術》，期 3（北京：

是下一波女性圖像的新風潮。此種充滿行動感的新石印風格，無疑很稱職地迎接著民國摩登新女性的出現，而這將是一個值得繼續追索關於「圖像、技術與性別」發展的下一章。

圖 1


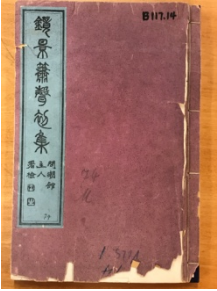
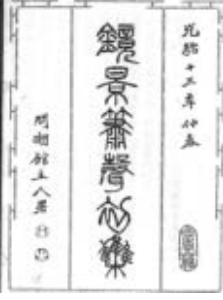

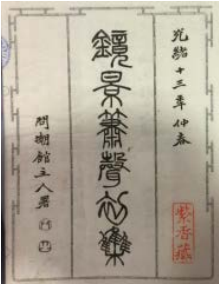


	上海圖書館藏本	紐約美國自然史博物館 (American Museum of Natural Science) Berthold Laufer (1874-1934)藏本	荷蘭萊頓大學 (Universiteit Leiden) Robert Hans van Gulik(1910-1967) 藏本
封面			
內扉頁			



圖 1 (續)

	上海圖書館藏本	紐約美國自然史博物館 (American Museum of Natural Science) Berthold Laufer (1874-1934)藏本	荷蘭萊頓大學 (Universiteit Leiden) Robert Hans van Gulik(1910-1967) 藏本
長方欄牌記			
工場題記	<p>第刷山柱內舊地請畫拾馬部十宗牌鐫々京東本日本大</p>	<p>第刷山柱內舊地請畫拾馬部十宗牌鐫々京東本日本大</p>	<p>橫內桂山銅鐫</p>
題詞最後兩頁			

圖1(續)

	上海圖書館藏本	紐約美國自然史博物館 (American Museum of Natural Science) Berthold Laufer (1874-1934)藏本	荷蘭萊頓大學(Universiteit Leiden) Robert Hans van Gulik(1910-1967)藏本
贈詞最後部分			

資料來源：掄花館主人輯，《鏡影簫聲初集》（東京：橫內桂山銅鑄，1887），上海圖書館藏本，紐約美國自然史博物館藏本，萊頓大學藏本。

圖 2



資料來源：曹雪芹、高鹗著，周書文點校，改琦繪像，《稀世繡像珍藏本〈紅樓夢〉》（北京：北京圖書館出版社，1999）。

圖 3



資料來源：《鏡影簫聲貳集》（稿本），上海圖書館藏。

圖 4



資料來源：任伯年，〈鍾進士斬狐圖〉，1878，天津市藝術博物館藏，轉引自《任伯年》（天津：天津人民美術出版社，1996），圖版 33。

圖 5



資料來源：《鏡影蕭聲初集》，1 上，上海圖書館藏。



圖 8



資料來源：梅花盒主編著，〈照相館名  
花留影〉，《申江名勝圖說  
(1884)》，下卷，70 上。

圖 9



資料來源：吳友如，《吳友如畫寶》（重印；北京：  
中國青年出版社，1998），集 3，冊 1，  
16 上，頁 31。

圖 10



資料來源：《圖畫日報》（重印；上海：上海古籍出版社，1999），號 134，頁 8  
(1909 年 12 月 27 日)，冊 3，頁 440。

圖 11



資料來源：《鏡影簫聲初集》比起傳統版畫較寬的比例，比較接近照片。見（左）顏希源撰，《百美新詠圖傳》，圖傳 90 上；（中）掄花館主人輯，《鏡影簫聲初集》，50 下；（右）《海上驚鴻影》（上海：有正書局，1913），轉引自 Catherine Vance Yeh, *Shanghai Love: Courtesans, Intellectuals, and Entertainment Culture, 1850-1910*, p. 66.

圖 12



資料來源：掄花館主人輯，《鏡影簫聲初集》，2 下，3 下，30 下，上海圖書館藏。

圖 13



資料來源：陳洪綬，〈喬松仙壽〉，1635，國立故宮博物院，引自《故宮書畫圖錄》（臺北：國立故宮博物院，1992），冊9，頁79。

圖 14



資料來源：（左）《醇親王奕譞及其府邸》（天津：梁時泰照相館，1888?），美國國會圖書館藏；（右）郎世寧，〈採芝圖軸〉，故宮博物院藏，轉引自聶崇正編，《清代宮廷繪畫》（香港：商務印書館，1996），頁146。

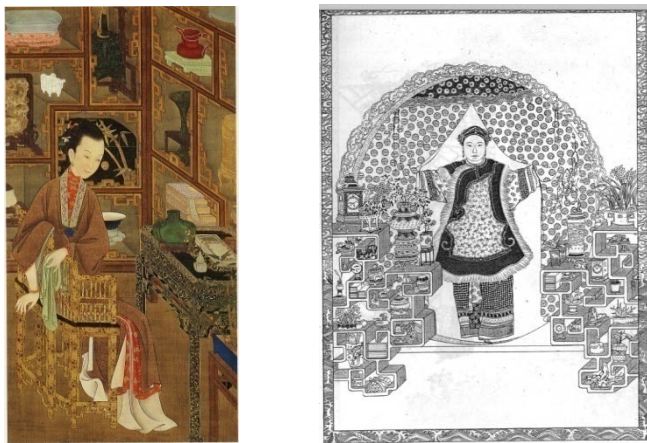


圖 15



資料來源：（左）任伯年，〈耕山馮君流水中讀古詩小象〉，1877，上海博物館，轉引自《任伯年畫集》（北京：中國民族攝影藝術社，2003），上卷，頁 97；（右）掄花館主人輯，《鏡影簫聲初集》，18 下，上海圖書館藏。

圖 16



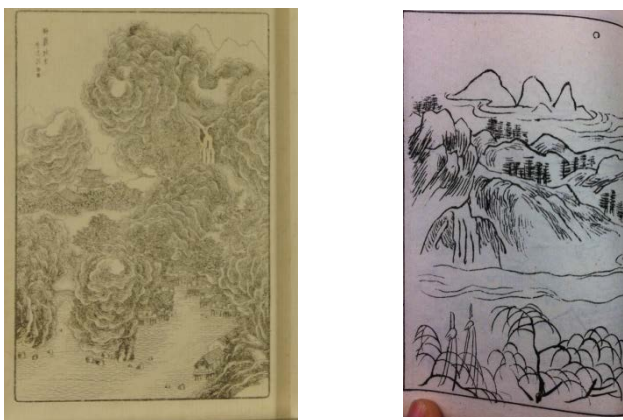
資料來源：（左）〈雍正十二美人圖〉，故宮博物院；（右）掄花館主人輯，《鏡影簫聲初集》，47 下，上海圖書館藏。

圖 17



資料來源：（左）張震，〈美人圖〉，私人藏，轉引自 James Cahill, *Pleasure for Use and Pleasure* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2010), p. 43；（右）掄花館主人輯，《鏡影簫聲初集》，16下，上海圖書館藏。

圖 18



資料來源：（左）岸田吟香，《吟香閣叢畫》（東京：樂善堂，1885），關西大學圖書館藏；（右）《點石齋叢畫》（上海：點石齋，1881），卷1，頁69上，Rodulf G. Wagner 藏。

圖 19



資料來源：（左）花影樓主人輯，《淞濱花影》(1887)，8 上，哈佛燕京圖書館藏；  
（右）掄花館主人輯，《鏡影簫聲初集》，49 下，上海圖書館藏。

圖 20



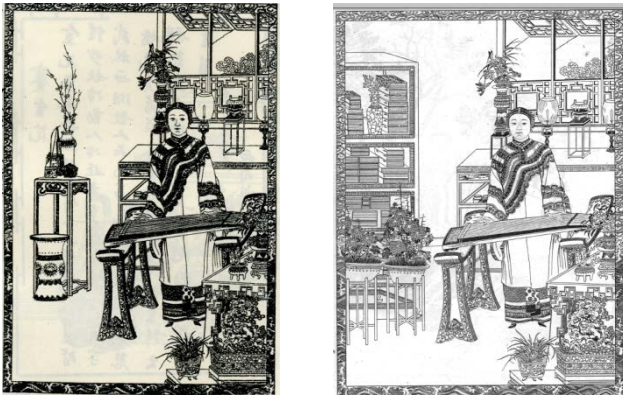
資料來源：掄花館主人輯，《鏡影簫聲初集》，29 下，上海圖書館藏。

圖 21



資料來源：（左）掄花館主人輯，《鏡影簫聲初集》，8下，上海圖書館藏；（右）陳洪綬，《何天章行樂圖卷》，局部，約1649，蘇州博物館藏，轉引自翁萬戈編，《陳洪綬》（上海：上海人民美術出版社，1997），冊2，頁205。

圖 22



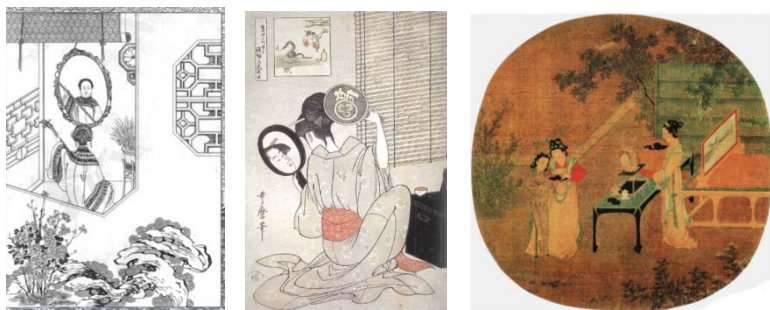
資料來源：（左）見惠蘭沅主輯，沁園主人繪圖，《海上青樓圖記》（上海：華兩小築居，1892），卷1，16上-16下，收於全國圖書館文獻縮微複製中心編，《清末民初報刊圖書集成》（北京：全國圖書館文獻縮微複製中心，2003），冊5，頁2068；（右）掄花館主人輯，《鏡影簫聲初集》，19下-20上，上海圖書館藏。

圖 23



資料來源：（左）掄花館主人輯，《鏡影簫聲初集》，7下，上海圖書館藏；（右）笹木芳瀧，〈芸者福松か客の金を取る〉，《新聞図會》19號，轉引自土屋礼子，《大阪の錦絵新聞》（東京：三元社，2005），頁207。

圖 24



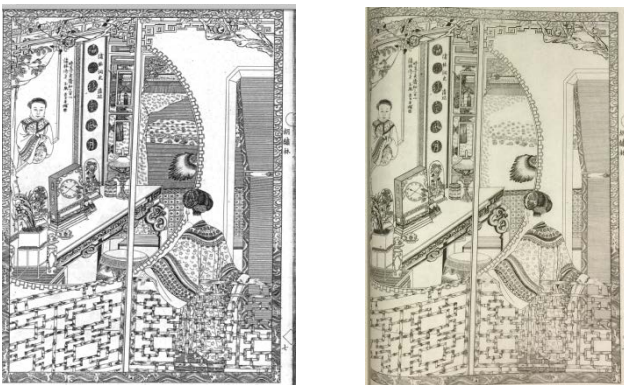
資料來源：（左）掄花館主人輯，《鏡影簫聲初集》，27，上海圖書館藏；（中）喜多川歌磨，〈高島おひさ〉，1795，The Art Institute of Chicago，轉引自淺野秀剛編，《「喜多川歌磨」展図録》（東京：朝日新聞社，1995），頁110；（右）宋王詵，〈繡攏曉鏡〉，國立故宮博物院藏，引自《故宮書畫圖録》（臺北：國立故宮博物院，2009），冊28，頁226-233。

圖 25



資料來源：徐朗寅，《金陵四十八景》（東京：山中榮山銅刻，1887），美國哥倫比亞大學藏。

圖 26



資料來源：（左）掄花館主人輯，《鏡影簫聲初集》，7下，上海圖書館藏；（右）掄花館主人輯，《鏡影簫聲初集》，7下，荷蘭萊頓大學。

圖 27



資料來源：吳友如，《海上百艷圖》，集3，上，收於《吳友如畫寶》（重印；北京：中國青年出版社，1998），冊5，頁18。

## 徵引書目

### 一、史料

《申報》（上海），1872-1896，<http://spas.egreenapple.com/WEB/INDEX.html>（查詢時間：2011 年 7 月 3 日）

《朝日新聞》，1887，<http://database.asahi.com/library2e/>（查詢時間：2013 年 7 月 30 日）

〔日〕池田桃川，《上海百話》。上海：日本堂，1923。

〔日〕岡千仞，《觀光紀游》，收入小島晉治監修，《幕末明治中國見聞錄集成》，卷 20。東京：ゆまに書房據 1886 刊本重印，1997。

〔日〕瀨川光行，〈岸田吟香君傳〉，《商海英傑傳》。東京：富山房，1893。

〔民國〕張心毅編，《歷代畫史匯傳補編》。臺北：啓文出版社，1960。

〔南朝宋〕劉義慶著，〔南朝梁〕劉孝標注，《世說新語》，南宋紹興八年(1138)董弅刻本。東京：尊經閣文庫藏，1929。

〔唐〕杜荀鶴，《松窗雜記》，收入《筆記小說大觀》，編 30，冊 10。臺北：新興書局有限公司，1979。

〔清〕《海上驚鴻影》。上海：有正書局，1913，上海圖書館藏。

〔清〕王昌鉞，〈冶梅先生小傳〉(1892)，收入王寅，《冶梅梅譜》，重印於吳樹平編，《中國歷代畫譜彙編》，冊 15。天津：天津古籍出版社，1997。

〔清〕況周頤撰、屈興國輯注，《蕙風詞話輯注》。南昌：江西



人民出版社，2000。

〔清〕吳友如，《吳友如畫寶》。北京：中國青年出版社據 1908 刊本重印，1998。

〔清〕花影樓主人輯，《淞濱花影》(1887)，美國哈佛燕京圖書館 (Harvard-Yenching Library)藏。

〔清〕徐虎，《金陵四十八景圖》。東京：山中榮山銅刻，1887，美國哥倫比亞大學(Columbia University)藏。

〔清〕掄花館主人輯，《鏡影簫聲初集》。東京：橫內桂山銅鑄，1887，上海圖書館藏。

〔清〕掄花館主人輯，《鏡影簫聲初集》。東京：橫內桂山銅鑄，1887，紐約美國自然史博物館(American Museum of Natural Science) Berthold Laufer (1874-1934)藏。

〔清〕掄花館主人輯，《鏡影簫聲初集》。東京：橫內桂山銅鑄，1887，荷蘭萊頓大學(Universiteit Leiden)的 Robert Hans van Gulik (1910 -1967)藏。

〔清〕曹雪芹著，黃霖評，《脂硯齋評批紅樓夢》。山東：齊魯書社，1994。

〔清〕梅花龕主編著，《申江名勝圖說》。上海：管可壽齋，1884。

〔清〕惠蘭沅主輯，沁園主人繪圖，《海上青樓圖記》。上海：華雨小築居，1892，收入全國圖書館文獻縮微複製中心編，《清末民初報刊圖畫集成》，冊 5。北京：全國圖書館文獻縮微複製中心，2003。

〔清〕顏希源撰，《百美新詠圖傳》，集葉軒藏版，1805，美國普林斯頓大學(Princeton University)藏。□

北京市政協文史資料委員會編，《北京文史資料》。北京：北京出版社，1996。

陳旭麓、顧廷龍、汪熙編，《漢冶萍公司（二）：盛宣懷檔案資料選輯之四》。上海：人民出版社，1986。

樂善堂主人（岸田吟香）編，《樂善堂發售書目》。上海：樂善堂書藥房，1884。

鄭逸梅，《書報話舊》。上海：學林出版社，1983。

鄭逸梅，《藝林散頁》。北京：中華書局，1982。

## 二、專書

中根勝，《日本印刷術史》。東京：八木書店，1999。

王敏，《上海報人社會生活(1872-1949)》。上海：上海辭書出版社，2008。

西村貞，《日本銅版画志》。東京：全國書房，1971。

杉浦正，《岸田吟香：資料から見たその一生》。東京：汲古書院，1996。

近藤秀實，《波臣畫派》。長春：吉林美術出版社，2003。

陳平原，《圖畫晚清：〈點石齋畫報〉之外》。香港：香港中和出版社，2015。

陳捷，《明治前期日中學術交流の研究：清國駐日公使館の文化活動》。東京：汲古書院，2003。

喬曉軍，《中國美術家人名辭典補遺一編》。西安：三秦出版社，2007。

菅野陽，《日本銅版畫の研究》。東京：美術出版社，1974。

翁連溪，《「偉大相遇」與「對等較量」：明清之際中西貿易與文化交流研究》。北京：商務印書館，2015。

鄭志宏編，《翰墨飄香：錦州市博物館藏書畫精品錄》。長春：吉林大學出版社，2013。

Cahill, James. *The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting*. Cambridge: Harvard University Press, 1982.

Whiteman, Stephen H. and Richard E. Strassberg. *Thirty-Six Views: The Kangxi Emperor's Mountain Estate in Poetry and Prints*. Cambridge: Harvard University Press, 2016.

Yeh, Catherine V. *Shanghai Love: Courtesans, Intellectuals, and Entertainment Culture, 1850-1910*. Seattle: University of Washington Press, 2006.

### 三、期刊

王正華，〈女人、物品與感官慾望：陳洪綬晚期人物畫中江南文化的呈現〉，收入氏著《藝術、權力與消費：中國藝術史研究的一個面向》。杭州：中國美術學院出版社，2011，頁 196-254。

王寶平，〈岸田吟香出版物考〉，收入復旦大學歷史系、出版博物館編，《歷史上的中國出版與東亞文化交流》。上海：上海百家出版社，2009，頁 69-84。

呂文翠，〈點石飛影·海上寫真——晚清民初「百美圖」敘事的文化轉渡〉，《中國學術年刊》，期 37，2015 年 3 月，頁 39-72。

宋原放，〈岸田吟香創辦樂善堂書鋪〉，收入宋原放主編，汪家熔輯注，《中國出版史料·近代部分》，卷 3。武漢：湖北教育出版社、山東教育出版社，2004，頁 216-218。

李孝聰，〈記康熙《皇輿全覽圖》的測繪及其版本〉，《故宮學術季刊》，卷 30 期 1，2012 年 9 月，頁 55-79。

沈俊平，〈點石齋石印書局及其舉業用書的生產活動〉，《故宮

- 學術季刊》，卷31期2，2013年12月，頁101-137。
- 肖育瓊，〈近代萍鄉士紳與萍鄉煤，1890-1928〉。南昌大學專門史研究所碩士論文，2006。
- 東亜同文会編，〈岸田吟香君〉，《対支回顧録》，冊2。東京：原書房，1968，頁1-12。
- 花宏艷，〈早期《申報》文人唱酬與交際網絡之建構〉，《華南師範大學學報(社會科學版)》，期4，2013年8月，頁136-141。
- 昭和女子大学近代文学研究室編，〈岸田吟香〉，《近代文学研究叢書》，卷8。東京：昭和女子大學光葉會，1958，頁217-263。
- 眞柳誠、陳捷，〈岸田吟香が中国で売した日本関連の古医書〉，《日本医史学雑誌》，卷42號2，1996年5月，頁164-165。
- 翁連溪，〈清代內府銅版畫刊刻述略〉，《故宮博物院院刊》，期4，2001年7月，頁41-50。
- 張偉，〈晚清民初的上海影樓〉，《西風東漸：晚清民初上海藝文界》。臺北：秀威資訊科技，2013，頁299-324。
- 陳捷，〈岸田吟香的樂善堂在中國的圖書出版與販賣活動〉，《中國典籍文化》，期3，2005年9月，頁46-59。
- 熊月之，〈略論晚清上海新型文化人的產生與匯聚〉，《近代史研究》，期100，1997年12月，頁257-272。
- 趙厚均，〈《百美新詠圖傳》考論：兼與劉精民、王英志先生商榷〉，《學術界》，期145，2010年6月，頁102-109。
- 劉秋蘭，〈《海上百艷圖》與民國新興百美圖的濫觴〉，《美術》，期3，2014年3月，頁110-113。
- 魯道夫·瓦格那(Rudolf G. Wagner)，〈進入全球想像圖景：上海的《點石齋畫報》〉，《中國學術》，輯8，2001年11月，

頁 1-96。

賴毓芝，〈伏流潛借——1870年代上海的日本網絡與任伯年作品中的日本養分〉，《美術史研究集刊》，期 14，2003年3月，頁 159-242。

賴毓芝，〈肖像、形象與藝業：以吳昌碩向任伯年所訂製肖像畫為例的個案研究〉，收入呂莉莉、福廣瑜，《像應神全：明清人物肖像畫學術研討會論文集》。澳門：澳門藝術博物館，2011，頁 298-316。

賴毓芝，〈技術移植與文化選擇：岸田吟香與1880年代上海銅版書籍之進口與流通〉，收入黃自進主編，《近代中日關係的多重面向(1850-1949)》（即將出版）。

賴毓芝，〈清末石印的興起與上海日本畫譜類書籍的流通：以《點石齋叢畫》為中心〉，《中央研究院近代史研究所集刊》，期 85，2014年9月，頁 57-127。

鶴田武良，〈王寅について：來舶畫人研究〉，《美術研究》，號 319，1980年3月，頁 1-11。

Cahill, James. "The Three Zhangs, Yangzhou Beauties, and the Manchu Court." *Orientalism*, 27: 9, October 1996, pp. 59-68.

Edgren, Soren. "The Ching-yingshiao-sheng and Traditional Illustrated Biographies of Women." *The Gest Library Journal*, 5: 2, Winter 1992, pp. 161-174.

Hay, Jonathan. "Painters and Publishing in Late Nineteenth Century Shanghai." In Ju-hsi Chou. ed., *Art at the Close of China's Empire*, *Phoebus* 8, 1998, pp. 134-188.

Lai, Yu-chih "Hokusai à Shanghai: Ren Bonian et la Culture Populaire Japonaise." In Eric Lefevbre. ed., *L'école de Shanghai*

- (1840-1920), *Peintures et calligraphies du musée de Shanghai*. Paris: Paris Musées, 2013, pp. 26-37.
- Lai, Yu-chih. "Remapping Borders: Ren Bonian's Frontier Paintings and Urban Life in 1880s Shanghai." *The Art Bulletin*, LXXXVI, September 2004, pp. 550-572.
- Shih Shou-chien. "The Mind Landscape of Hsieh Yu-yü by Chao Meng-fu." In Wen Fong ed., *Images of the Mind: Selections from the Edward L. Elliott Family and John B. Elliott Collections of Chinese Calligraphy and Painting at the Art Museum, Princeton University*. Princeton, N.J.: Art Museum, Princeton University, 1984, pp. 21, 68-71.
- Vinograd, Richard. "Introduction: Effigy, Emblem, and Event in Chinese Portraiture." *Boundaries of the Self: Chinese Portraits 1600-1900*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1992, pp. 1-27.
- Wue, Roberta. "The Profits of Philanthropy: Relief Aid, Shenbao, and the Art World in Later Nineteenth-Century Shanghai." *Late Imperial China*, 25: 1, June 2004, pp. 187-211.
- Wue, Roberta. "Selling the Artist: Advertising, Art, and Audience in Nineteenth-Century Shanghai." *The Art Bulletin*, 91: 4, December 2009, pp. 463-480.
- Yeh, Catherine V. "Creating a Shanghai Identity-Late Qing Courtesan Handbooks and the Formation of the New Citizen." in Tao Tao Liu and David Faure, eds., *Unity and Diversity: Local Cultures and Identities in China*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 1996, pp. 107-123.

Yeh, Catherine V. "Creating the Urban Beauty: the Shanghai Courtesan in Late Qing Illustrations." in Judith T. Zeitlin and Lydia H. Liu, eds., *Writing and Materiality in China: Essays in Honor of Patrick Hanan*. Cambridge, Mass.: Harvard University Asia Center for Harvard-Yenching Institute, 2003, pp. 397-447.

# Image, Technology, and Gender in Sino-Japanese Exchanges during the late Qing: A Study of the *Jingying xiaosheng chuji*

Yu-chih Lai\*

## Abstract

In 1887, the owner of a publishing house, the Lunhuaguan, printed illustrated biographies of famous courtesans in Shanghai entitled *Jingying xiaosheng chuji* (Mirror Reflections and Flute Sounds: First Collection) and mobilized a media campaign in the *Shenbao* newspaper to promote the publication. It had not been uncommon to publish biographies or images of famous courtesans since the flourishing of courtesan culture in the Ming and Qing periods. However, as opposed to earlier or even contemporary publications of a similar kind, which were either printed from woodblocks or using lithography, *Jingying xiaosheng chuji* was printed in Japan by means of copperplate engraving. It is worth noting that the 1880s, when the book was published, was a crucial period in the publishing industry in Shanghai. It was a time that traditional

---

\* Institute of Modern History, Academia Sinica



woodblock printing, lithography from the West, and copperplate printing brought from Japan were waging a battle for market supremacy. This article focuses on the publication of *Jingying xiaosheng chuj*. It first determines who the owner of Lunhuaguan was and goes on to analyze the book's publication and effects. Who comprised the publication team? Why did the owner decide to choose copperplate printing for the images of famous courtesans? Did his choice have anything to do with the nature of this specific genre? How was this old genre now revised by new technology received by readers at the time? Most importantly, did Japan, as the source of its printing technology, contribute to the specific style of the images in the book? This paper will explore how gender was constructed and mediated through transcultural technology, resulting in a new formation or perception of gender in the making.

**Key Words:** *Jingying xiaosheng chuj*, copperplate printing in Shanghai, Sino-Japanese print culture, gender and technology, illustrated biographies of famous courtesans