

身外身：

視覺文化與「我」的魅影史

楊 玉 成^{*}

摘 要

本文溯源中古道教、陶淵明〈形影神〉、殷浩「我與我周旋久」，探討唐宋變革期以來多重自我（身外身）的肖像畫變遷，尤著重從晚明到清末民初文人畫、版畫、畫報、攝影等媒介及豐富的題詞文字，審視「我」的形象史與視覺文化的意義。多重自我的圖像從清初到 18 世紀中葉（乾隆後期）漸成潮流，稱作〈我與我周旋圖〉、〈二我圖〉、〈鏡影圖〉、〈求己圖〉等，本文環繞自我（身外身）、世界（畫中畫、夢中夢、世界外之世界）兩個觀念，剖析古今、中外所交織的文化脈絡，揭示某種學界長久忽視的另類現代性。本文首先就唐宋以來畫中畫、鏡影圖的傳統，指陳唐宋變革期以來「我」的顯影及其複雜的重影，接著以清初程滂、乾隆皇帝等繪有多個自我的肖像畫，及〈求己圖〉到晚清眾多化裝照、分身照，剖析日趨多元、複雜的自我認同，延續到清末民初小說、戲劇、電影，及小說與遊戲雜誌，指陳這個圖像在階級、性別、身分上的意義，結合梁啟超與魯迅等相關論述，重新描繪一種更異質、多元的現代性景觀。

關鍵詞：報刊、分身照、肖像畫、形影神、畫中畫

* 作者現任中央研究院中國文哲研究所研究員。

The Body Outside of Body:

Visual Culture and the History of “I” Phantom

Yu-cheng Yang*

Abstract

By tracing back materials such as medieval Daoism, Tao Yuanming’s “Form, Shadow, and Spirit” (*Xing, Ying, Shen*), Yin Hao’s “I have been with myself for a long time” (*Wo Yu Wo Zhou Xuan Jiu*), etc., and put especially emphasis on the literati paintings, prints, pictorials, photography, and the vast content of inscriptions from the late Ming to the late Qin and early Republic, this paper explores the changes on the representation of multiple selves (the body outside of body) which can be traced back to the Tang–Song Transformation period, and further examines the history of self-image and its significance in the development of visual culture. The portraits of multiple selves, which were entitled such as “The Painting of ‘I have Been with Myself’” (*Wo Yu Wo Zhou Xuan Tu*), “The Painting of Two Selves” (*Erwo Tu*), “The Painting of Reflected Self-Image in the Mirror” (*Jingying Tu*), or “The Painting of Begging for Myself” (*Qiuwo Tu*), were developed from early Qing and gradually became popular in the middle of the eighteenth century (late Qianlong period). Revolving around the ideas of self (the body outside of body) and the world (the painting within a painting, the dream within a

* Research Fellow, Institute of Chinese Literature and Philosophy, Academia Sinica

dream, the world outside a world), this paper analyzes the cultural context woven by the ancient and modern, the Chinese and foreign texts, and reveals an alternative modernity long neglected by academic researchers.

Firstly, this paper investigates the portrayal and display of self-image, especially the complicated double images which can be dated back to Tang and Song Dynasties in terms of the tradition of “the painting within a painting” and “the painting of reflected self-image in the mirror.” Secondly, this paper examines the portraits of multiple selves of Cheng Fang and those of Emperor Qianlong of early Qing period, “The Painting of Begging for Myself,” as well as a large amount of photos of people with makeup and those of multiple-selves (trick photos) in the late Qing period to explore the issues of self-identity that gradually became pluralistic and complicated and continued to develop in novels, plays, movies, games and magazines in the late Qin and early Republican period. The significances of the self-image are explored in the light of the related discussions of Liang Qichao and Lu Xun in order to provide a more heterogeneous and diverse landscape of modernity.

Keywords: photos of multiple-selves, portrait, “Form, Shadow, and Spirit” (*Xing, Ying, Shen*), painting within a painting

身外身：

視覺文化與「我」的魅影史

楊 玉 成

在史學家所謂「唐宋變革期」以後，自我與世界的形象發生明顯的變遷，筆者曾撰文論述中晚唐「如畫」成為流行詞語，伴隨影響深遠的繪畫革命；¹民間信仰與通俗知識形成「龍脈」觀念，呈現擬人化的幽靈風景，成為描述世界與地理的新模式。²中晚唐後肖像畫題詞則不斷出現一種自我認同的疑難：我是誰？晚唐澹交〈寫真〉說：

圖形期自見，自見卻傷神。

已是夢中夢，更逢身外身。

水花凝幻質，墨彩染空塵。

堪笑予兼爾，俱為未了人。³

唐宋思想轉向主體哲學，肖像畫滿足「自見」的期待，但觀看肖像不僅沒有形成清晰的自我，反倒呈現陌生的魅影。澹交展開某種圖像的後設思考：繪畫是製造幻覺的藝術：「水花凝幻質，墨彩染空塵」，雙重虛空（夢中夢），雙重的我（身外身），「予」面對另一個我「爾」（堪笑予兼爾），

¹ 楊玉成：〈世界像一張畫：唐五代「如畫」的觀念系譜與世界圖景〉，《東華漢學》第3期（2005年5月），頁113-221。

² 楊玉成：〈龍脈：堪輿、評點與世界圖像〉，國立彰化師範大學主辦：「第二十四屆詩學會議：詩學與評點學」學術研討會論文，2015年5月29日，頁1-56。

³ 澹交：〈寫真〉，收於彭定求等奉敕編：《全唐詩》第23冊（北京：中華書局，1960年，卷823，頁9284。

沒有絕對的真實或虛構，但是從「傷神」到「堪笑」卻暗示某種解脫的可能。黃庭堅（1045-1105）〈寫真自贊〉其五說：「似僧有髮，似俗無塵。作夢中夢，見身外身。」⁴「夢中夢」與新興肖像畫有關（畫中畫），「身外身」源自道教身中神，揭示某種自我的重影（double-shadow），成為司馬光、王安石、蘇軾、黃庭堅、倪瓚、唐寅等無數詩人自題寫真不斷提及的話題，⁵展開一種充滿後設反思的肖像話語。

明清時期這個話題出現更令人驚訝的發展，晚明董說（1620-1686）《西遊補》卷首崑如居士〈序〉說：「夫心外心，鏡中鏡，奚啻石火電光，轉眼已盡」，⁶同樣涉及多重主體「心外心」（身外身）、後設空間「鏡中鏡」（畫中畫）。⁷明末清初繪畫史出現另一次重大變遷，肖像畫地位提升，⁸筆者注意到從晚明到18世紀中葉（乾隆後期）出現多重自我的畫像，名稱不一：〈我與我周旋圖〉、〈二我圖〉、〈鏡影圖〉、〈觀我圖〉、〈求己圖〉，⁹今傳畫跡不多，題畫詩卻為數眾多。這些題畫詩

⁴ 黃庭堅著，劉琳、李勇先、王蓉貴校點：《黃庭堅全集·正集》（成都：四川大學出版社，2001年），卷22，頁560。

⁵ 關於北宋自題寫真的討論，參衣若芬：〈北宋題人像畫詩析論〉，收於衣若芬：《觀看·敘述·審美——唐宋題畫文學論集》（臺北：中央研究院中國文哲所，2004年），頁142-157。宋代畫像自贊的分析，參謝佩芬：〈自我觀看的影像——宋代自贊文研究〉，《新國學》第9輯（2012年6月），頁104-160。

⁶ 崑如居士：《西遊補·序》，收於劉一平等編：《北京圖書館藏珍本小說叢刊》第1輯第15冊（北京：書目文獻出版社，1996年），頁9617。

⁷ 關於《西遊補》的後設敘述，詳楊玉成：〈夢嚙、嘔吐與醫療：晚明董說文學與心理傳記〉，收於李豐楙、廖肇亨主編：《沈淪、懺悔與救度：中國文化的懺悔書寫論集》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2013年），頁580-585。

⁸ 高居翰（James Francis Cahill, 1926-2004）追溯社會史與經濟史，認為從康熙到乾隆藝術史發生重大轉折，山水畫質量驟降，「其他繪畫主題取代山水畫，廣泛流行：如人物畫，包括肖像畫；植物和動物主題，包括一些之前被認為是『粗俗』主題的繪畫；敘述題材的繪畫；各種各樣的帶有吉祥或象徵性的主題」。高居翰：〈關於晚期中國畫的分問題：從清代早期到中期（從康熙到乾隆）的過渡〉，收於高居翰著，范景中、高昕丹編選：《風格與觀念：高居翰中國繪畫史文集》（杭州：中國美術學院出版社，2011年），頁162。

⁹ 與〈二我圖〉相近的還有〈自我圖〉、〈三我圖〉、〈六一圖〉等，與〈鏡影圖〉相近的有〈自鏡圖〉、〈對鏡圖〉、〈揖鏡圖〉等，與〈觀我圖〉相近的有〈認我圖〉、〈是我圖〉、〈自訟圖〉、〈自濟圖〉、〈我渡我圖〉等，與〈求己圖〉

頻繁出現兩個東晉典故：陶淵明（365-427）〈形影神〉、殷浩（303-356）名言「我與我周旋久」，也經常提到道教「分身」、佛教「化身」。如錢謙益（1582-1664）〈顧與治書房留余小像自題四絕句〉其二說：「蒼顏白髮是何人？試問陶家形影神。攬鏡端詳聊自喜，莫應此老會分身。」¹⁰ 這個題辭延續自題寫真的傳統，將畫像比喻為陶淵明〈形影神〉及道教的「分身」。《世說新語·品藻篇》說：「桓公少與殷侯齊名，常有競心。桓問殷：『卿何如我？』殷云：『我與我周旋久，寧作我。』」¹¹「我與我周旋久，寧作我」乍看給人自戀的感覺，但就像〈形影神〉呈現多重自我，真正的孤獨並非世界僅剩我一個人，而是我只能與我在一起，「形影相弔」，相互纏縛，形成列維納斯（Emmanuel Lévinas, 1905-1995）所謂「存在的重負」。¹² 晚明「形影神」與「我與我周旋久」結合起來，蒲秉權（?-1644）歸隱後自號九節子，畫像題詞〈自讚〉說：

營浦如斗大，乃產一九節子；世界如許大，乃亦著一九節子。九節子誰？肉身之我是，影身之我亦是也。昔人云：「我與我周旋久，甯作我」，我卻為一轉語云：「我作我久，甯渠不自知？」我因自作九節子讚。¹³

原畫像可能只畫有一個我，蒲秉權看作與「肉身」相對的「影身」，

相近的有〈求我圖〉、〈乞我圖〉、〈我負我圖〉等。

¹⁰ 錢謙益著，錢曾箋注，錢仲聯標校：《牧齋有學集·長干塔光詩集》，收於《錢牧齋全集》第4冊（上海：上海古籍出版社，2003年），卷8，頁381。

¹¹ 余嘉錫：《世說新語箋疏》（臺北：華正書局，1984年），頁521。

¹² 列維納斯（Emmanuel Lévinas）說：「被擔承的存在（être）是一副重荷。自此，我們從本源處把握了所謂『存在之悲劇』的含義。……現在只與其自身相呼應，但這種本應該令它放射出自由光芒的呼應卻將它囚禁在了一種認同中。現在不受過去的束縛，但卻被它自身所禁錮，呼吸著它所介入的存在之重。」列維納斯著，吳蕙儀譯，王恆校：《從存在到存在者》（南京：江蘇教育出版社，2006年），頁95。

¹³ 蒲秉權：《碩適園集》，收於《四庫禁燬書叢刊》第162冊集部（北京：北京出版社，2000年，北京大學圖書館藏清光緒元年蒲蔭枚手拙齋刻本），卷4，頁44。「九節子」殆取義菖蒲九節以自喻。

「甯渠不自知」呼應晚明懺悔思潮，意味某種複雜的自我觀念的興起。¹⁴

「分身」、「身外身」源自中古道教及廣泛的民間文化，仍持續活躍於明清社會，視覺文化提供具象的說明。《萬神圭旨》刊於萬曆四十三年（1615），雕印精美，該書〈魂魄說〉說：「蓋因魄有精，因精有魂，因魂有神，因神有意，因意有魄，五者運行不已，所以我之偽心，流轉造化，幾億萬歲，未有窮極。」¹⁵所附〈魂魄圖〉（圖一）畫形貌、裝扮相同十個人，左上七人，右下三人，代表三魂七魄，分隔兩界對望。《萬神圭旨》繼承道教身中神、存思法，唯加入唐宋後的內丹觀念，〈移神內院端拱冥心〉談到分身：

陽光無漏，則愈擴愈大，彌遠彌光，自然變化生神。生之再生，則生生而無盡；化之又化，則化化而無窮。子又生孫，百千萬億。張紫陽曰：「一載生箇兒，箇箇會騎鶴。」陳泥丸曰：「一載胎生一箇兒，子又孫兮孫又枝。」白玉蟾曰：「一體遍多猶朗月，而影分千水，多身入一，若明鏡而光寓萬形，仙家謂之分身，佛氏謂之化身。」¹⁶

書末附源自六朝《上清大洞真經》的冥坐圖（圖二），唯眾神變成無限分化的「我」，冥坐者頭部上方生出五個形貌相同的人，五人再分出五人，示意「子又生孫，百千萬億」，源自葛洪（283-363）《抱朴子·地真篇》所說的分形之法：「守玄一，并思其身，分為三人，三人已見，又轉益之，

¹⁴ 關於明末清初懺悔思潮，參王汎森系列論文：〈明末清初的人譜與省過會〉、〈日譜與明末清初思想家——以顏李學派為主的討論〉、〈清初士人的悔罪心態與消極行為〉等，收於王汎森：《晚明清初思想十論》（上海：復旦大學出版社，2004年）。筆者也曾指出王龍溪（1498-1583）、李卓吾（1527-1602）的相關論述，楊玉成：〈啟蒙與暴力：李卓吾與文學評點〉，收於林明德、黃文吉編：《臺灣學術新視野：中國文學之部（二）》（臺北：五南圖書出版公司，2007年），頁974-976。

¹⁵ 尹真人口述：《性命圭旨·元集》（哈佛大學燕京圖書館藏〔明〕萬曆四十三年吳之鶴刻本），頁33。書名頁署《性命雙修萬神圭旨》。

¹⁶ 尹真人口述：《性命圭旨·貞集》，頁19。

可至數十人，皆如己身，隱之顯之，皆自有口訣，此所謂分形之道。」¹⁷



圖一：魂魄圖¹⁸



圖二：冥坐圖¹⁹

這種多重自我對傳統儒釋道哲學來說相當陌生，道教及民間文學卻很流行，成為某種被忽視的底層傳統。最廣為人知的是孫悟空的「身外身法」，《西遊記》第二回說：

悟空見他兇猛，即使身外身法，拔一把毫毛，丟在口中嚼碎，望空噴去，叫一聲「變」！即變做三二百個小猴，週圍攢簇。原來人得仙體出神，變化無方。不知這猴王自從了道之後，身上有八萬四千毛羽，根根能變，應物隨心。²⁰

¹⁷ 葛洪著，王明校釋：《抱朴子內篇校釋（增訂本）·新編諸子集成》，第1輯第36號（北京：中華書局，1985年），卷18，頁325。

¹⁸ 尹真人口述：《性命圭旨·元集》。

¹⁹ 尹真人口述：《性命圭旨·貞集》。

²⁰ 華陽洞天主人校：《西遊記（一）》（世德堂本），月字卷之一，收於古本小

清初汪淇（1604-?）、黃周星（1611-1680）箋評《西遊證道書》多次出現這個觀念，第二十回儻濤子（汪淇）回前批說：「至于鼠妖之風，冠之以神，又冠之以三昧，一吹而散吾身外之身，再吹而傷吾身中之眼，雖以心猿之神通，亦束手無可奈何。」²¹汪淇所編《呂祖全傳》卷首《證道碎事》說：「道家言身外之身，是陽神離體，非同尸解。以此論之，寂滅是死可乎？」²²晚明以來主體觀念面臨重大的挑戰，值得注意的還有才子佳人的小說與戲劇，筆者曾借用紀傑克（Slavoj Žižek）的神經質主體（ticklish subject），²³論述金聖歎評點《西廂記》某種失魂落魄、迷戀顛狂的戀愛主體，解釋「謔語」、「離魂語」等批語。²⁴〈酬韻〉在鶯鶯出現前、離去後，張生都出現語無倫次的囁語，金聖歎批語說：「心忙意促，見神搗鬼。文章寫到如此田地，真乃錐心取血，補接化工」，夾批說：「又見神搗鬼，妙妙」，「未來之前，已去之後，兩作見神搗鬼之筆，以為章法」，陷入迷戀的張生宛如自我解離（身軀不知幾何，弱魂真欲先離矣），²⁵「見

說集成編委會編：《古本小說集成》第4輯（上海：上海古籍出版社，1994年），頁48-49。「身外身」、「身外身法」又見第21、35、90回等。

²¹ 汪象旭、黃太鴻箋評：《新鐫出像古本西遊記證道書》，收於國立政治大學古典小說研究中心主編：《明清善本小說叢刊初編》，第5輯「《西遊記》專輯」，第3冊（臺北：天一出版社，1985年，清初原刻本），頁1。再如「這行者急要見功，使一箇身外身手段」，雙行夾批說：「誰人無身外身，卻誰人能使？可嘆！」（第3冊，第21回，頁3）「行者見事不諧，咧咧的駕雲而走」，雙行夾批說：「何不用身外身法。」（第9冊，第91回，頁8）

²² 汪象旭著輯，丁爾堂、韋人駿參訂：《呂祖全傳·證道碎事第三冊》，收於《古本小說集成》編委會編：《古本小說集成》第1輯第32冊（上海：上海古籍出版社，1991年），頁51。

²³ 「神經質主體」從異質、多重的觀點反思傳統的主體觀念，紀傑克（Slavoj Žižek）說：「這裡的關鍵，當然不是要用那種主宰現代思想（透明的思考主體）的觀念來回歸『我思』，而是要揭露它被遺忘的另一面，即『我思』之中那過剩的（excessive）、不被承認的內核，而不是那透明自我的平靜形象。」紀傑克著，萬毓澤譯：《神經質主體》（臺北：桂冠圖書公司，2004年），頁2。

²⁴ 楊玉成：〈離魂與謔妄：金聖歎評點與文本幽靈〉（修訂稿），中央研究院中國文哲研究所主辦：「眾生病，故我病——中國文化書寫中的罪悔與療癒」國際學術研討會，2010年9月5日，頁1-65。

²⁵ 金聖歎：《貫華堂繡像第六才子書西廂記》，收於北京大學圖書館編：《不登大雅文庫珍本戲曲叢刊》第1冊（北京：學苑出版社，2003年，清康熙博雅堂刻本），卷4，頁258、269。

神搗鬼」來自道教身中神，某種身體中不是我的我，這無疑是金聖歎評點最值得關注的特徵。

普實克（Jaroslav Průšek, 1906-1980）《抒情與史詩》闡述現代文學的主觀主義與個人主義，追溯晚明以來尤其是清代小說、日記、自傳的文學傳統，²⁶ 清代肖像畫（及後來的照片）提供這種現代性主體更清楚的前驅。清初開始流行〈鏡影圖〉²⁷、〈二我圖〉，華希閔（1672-?）〈題二我圖〉畫有兩個我：「大化一洪爐，吹萬惟所鑄。跂喙形模殊，相煦旋相悟。對面生爾我，胡越起跬步。一我分兩形，先生有妙悟。兩形原是一，自語還自晤。順逆都不生，彼此無謬誤。」²⁸ 多重自我也出現在《紅樓夢》真假寶玉及興起於乾隆末葉的評點派「影子說」，發展「一歌兩聲」的多音性（polyphonic）論述。²⁹ 學界關注乾隆皇帝今傳〈一是一二圖〉、〈平安春信圖〉畫中畫及兩個我，卻很少注意背後悠久的肖像畫傳統及思想史淵源。乾隆朝出現大量包含自我重影的題畫詩，如蔣士銓（1725-1785）乾隆二十九年（1764）〈自題認影圖〉：

一點靈光落轉輪，更名易姓了前因。守來軀殼成今我，忘卻精魂是

²⁶ 普實克（Jaroslav Průšek）說：「在行文過程中，我總是力圖概括並說明在我看來將是革命時期的文學與清代文學聯繫起來的某些傾向。……中國社會正在發生的巨大變化始於明朝，其主要動力來自中國內部的力量，淵源也完全是中國的。歐洲的入侵只不過是加速了它的進程而已，即使沒有外來的因素，它也終將實現同樣的目標。」普實克：〈中國現代文學中的主觀主義和個人主義〉，收於普實克著，李歐梵編，郭建玲譯：《抒情與史詩》（上海：三聯書店，2010年），頁25-26。

²⁷ 清初較早的〈鏡影圖〉，樊增祥（1845-1931）〈柯龍巖先生鏡景圖為哲孫鳳笙翰編屬題〉其一說：「冷攤昔買鏡容圖，諸老標題盡國初。今為膠西留畫贊，晚唐朝土意何如？」原注：「甲申歲，余購得顧天成先生鏡容圖，國初老輩題詠殆遍。」其二說：「青島如螺墮海東，鯨波四面浴青銅。先生身作山河影，淡墨輕煙隱月中。」這張〈鏡景圖〉（鏡容圖）「鯨波四面浴青銅」，可能畫在銅鏡圓光中。樊增祥著，涂曉馬、陳宇俊校點：《樊樊山詩集·樊山續集》（上海：上海古籍出版社，2003年），卷4，頁708。

²⁸ 華希閔：《延緣閣集》，收於《四庫未收書輯刊》第9輯第17冊（北京：北京出版社，2000年，影印清雍正刻本），卷12，頁766。

²⁹ 楊玉成：〈聲口：明清之際文學評點的多音性〉（修訂稿），國立政治大學中國文學系、國立暨南國際大學中國語文學系合辦：「百年論學」講論會論文，2010年12月4日，頁1-57。

古人。

待盡浮生等行役，難移烈性本天真。也知面目皆空相，多事還圖現在身。

苦樂乘除夢已多，談忠說孝又蹉跎。病根只是名心累，直氣難辭幻境磨。

照水鬚眉憔悴得，流波歲月等閒過。唐生詹尹都饒舌，落溷飄茵奈爾何？³⁰

從「照水鬚眉憔悴得，流波歲月等閒過」來看，這張〈認影圖〉可能是某種鏡影圖（觀看水中自我的倒影），涉及複雜的自我認同：形（軀殼）、影（名）、神（靈光），回響著陶淵明〈形影神〉的聲音，展開懺悔與反思。蔣士銓篤信儒家教誨，「守來軀殼成今我，忘卻精魂是古人」，精魂更像集體的歷史幽靈，但這是真實的自我嗎（談忠說孝又蹉跎）？「病根只是名心累」接近陶淵明的影子（名），卻放在佛教輪迴（轉輪、前因）及肖像畫的新脈絡中。此後〈認我圖〉、〈似我非我圖〉、〈是我圖〉更加風行，如齊學裘（1803-1875）同治五年（1866）〈題裴玉山認我圖小像〉：「故我今我同一我，認真認假無不可。我從辛苦賊中來，我猶依舊何曾改？裴君示我認我圖，不可思議難描摹。妙語解頤笑相呼，故我今我何有無？不失書生本來面，滄桑更變我不變。我中有我認得真，自是金剛不壞身。解得此中真意味，大千世界視微塵。」³¹齊學裘經歷太平天國戰亂，這張〈認我圖〉呈現辨認自我的過程，從「妙語解頤笑相呼」、「我中有我認得真」來看可能畫有兩個我。

唐宋以來自我肖像發展出豐富、多元的形式，本文著眼視覺文化的變

³⁰ 蔣士銓著，邵海清校，李夢生箋：《忠雅堂集校箋·忠雅堂詩集》第2冊（上海：上海古籍出版社，1993年），卷11，頁895。

³¹ 齊學裘：《劫餘詩選》，收於《續修四庫全書》第1531冊集部別集類（上海：上海古籍出版社，2002年，中國科學院圖書館藏清同治八年天空海閣之居刻增修本），卷7，頁435。「劫餘」指太平天國，全書依寫作時間編排，這首詩約作於同治五年（1866）。

遷，關注一個獨特類型：自我的重影。這個圖像歷經明清文人畫、版畫及晚清畫報、攝影的傳入、新劇、電影興起，文化意義更趨多元、複雜。《時事畫報》光緒三十一年（1905）創刊於廣州，第20期（1906）封面清楚顯示三個我：真實的我、鏡中的我、畫中的我（圖三），除了本土〈鏡影圖〉的淵源可能也帶有西方影響。³²今傳雍正、乾隆繪有多幅扮裝的肖像畫，呈現濃厚的表演性，隨著攝影傳入更為流行，學界熟知慈禧扮演觀音、袁世凱扮演漁夫等化裝照，末代皇帝溥儀（1906-1967）酷愛拍照，他後來回憶說：「化裝照相，打扮成女人和武生，我也有興趣」，³³今傳一張並列兩個我的著色分身照（圖四），從年紀來看應拍攝於民國初年，以現代科技延續乾隆皇帝〈一是一是二圖〉、〈平安春信圖〉的傳統。清末民初盛行化裝照、鏡影照、分身照，自畫像尤其是多重自我帶給觀者迷惑的不確定感，見證古今、中外交織的文化軌跡，重新質問「我是誰」？如民國三年《遊戲雜誌》第10期照片〈這一個我是，那一個是我〉（圖五），文字題署「我是」、「是我」，既延續〈認我圖〉、〈是我圖〉的肖像畫傳統，³⁴也透過攝影以遊戲的姿態重新再現、表演。³⁵這個圖像傳統歷經

³² 法國1402年薄伽丘（Giovanni Boccaccio, 1313-1375）《名媛》手抄本插圖〈瑪西婭畫自畫像〉有相似構圖，瑪西婭坐在桌前手持橢圓玻璃鏡創作自畫像，畫面出現三個我，不知《時事畫報》構圖偶合抑或間接受影響。詹姆斯·霍爾（James Hall）著，王燕飛譯：《自畫像文化史》（上海：上海人民美術出版社，2017年），頁9。

³³ 潘際珂：《宣統皇帝秘聞》，收於沈雲龍主編：《中國近代史料叢刊續編》第82輯第818冊（臺北：文海出版社，1981年），頁9。

³⁴ 晚清余烈有〈是我圖〉，表達歷盡滄桑後的自我認同。金武祥（1841-1925）《粟香隨筆》〈惜餘芳館詩詞〉載朱一新（字蓉生）〈題余子駿《是我圖》〉。金武祥：《粟香隨筆》，輯入黃鈞宰：《金壺七墨》，收於《續修四庫全書》第1184冊子部雜家類（上海：上海古籍出版社，2002年，上海辭書出版社圖書館藏清光緒刻本），卷6，頁254；袁昶（1846-1900）〈余秋曹《是我圖》〉，袁昶：《安般篋詩續鈔》，收於《續修四庫全書》第1565冊集部別集類（上海：上海古籍出版社，2002年，清光緒袁氏小滙巢刻本），卷丁，頁467。

³⁵ 吳盛青引用這張照片說：「此照與文字，或可視為是自我身分的現代寓言。……圖與文建構起看似透明的關係，玩起自我認知與自我認知錯誤之間的遊戲。這個鬼魅般似曾相識的影像（同一主體的復現），是我嗎？是指認，還是質疑？……自我的身分特徵及其真實性，被照片裡的二我形象，釜底抽薪，彰顯新媒介的強大的虛構性，製造幻覺的能力。自我的多重形象以及無限可能，無疑亦挑戰了影像技術的指認的功能，最終將自我主體性處於可無限複製的不穩

文人畫、版畫、畫報、攝影、戲劇、電影等媒介，最終觸及「主體」的疑難，晚明通常被看作個人主義興起，這些圖像卻意味另一種更多元、異質的「主體」，形成近代思潮經常被忽視的背面，呈現某種詭異卻耐人尋味的文化景觀。



圖三：《時事畫報》第 20 期封面³⁶

定狀態之中。」吳盛青：〈重層的自我影像：抒情傳統與現代媒介〉，《政大中文學報》第 26 期（2016 年 12 月），頁 63。

³⁶ 潘達微等編：《時事畫報》第 20 期，1906 年 8 月，封面。



圖四：溥儀著色分身像³⁷



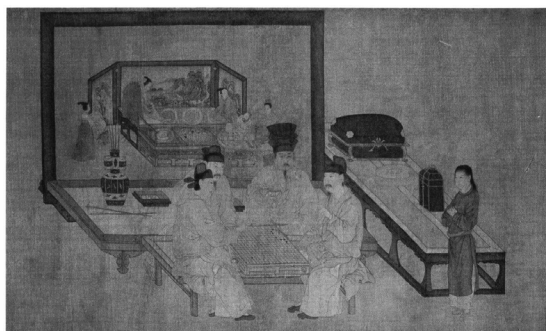
圖五：《游戲雜誌》第 10 期卷首照片³⁸

³⁷ 劉北汜、徐啟憲主編：《故宮珍藏人物照片薈萃——故宮珍藏人物寫真選》（北京：紫禁城出版社，1994 年），頁 23。

³⁸ 鈍根主編：《游戲雜誌》第 10 期，1914 年，卷首。

一、畫中畫：自我的顯影

多重自我的肖像畫可以溯源「唐宋變革期」的中晚唐。白居易（772-846）頗具指標意義，他寫有〈自題寫真〉、〈題舊寫真圖〉、〈感舊寫真〉、〈香山居士寫真詩〉等自我肖像的題詩，在不同年齡面對畫像持續作出沈思，透露某種人生閱歷的新意識，顯示肖像畫與記憶的密切關係。更有趣的是，白居易〈上香爐峰〉、〈春老〉、〈偶眠〉、〈自詠〉都將自己看作一張畫，邀請畫家作畫，如〈偶眠〉：「放盃書檝上，枕臂火爐前。老愛尋思事，慵多取次眠。妻教卸烏帽，婢與展青。便是屏風樣，何勞畫古賢？」³⁹白居易擺出被看的姿態（便是屏風樣），這個邀請引發後來畫家的興趣，五代周文矩〈重屏會棋圖〉（圖六）就是其中一幅，形成相互鑲嵌的三重屏風：第一層是我們正在觀看的畫，畫中人物可能是南唐中主李璟；第二層是畫中屏風，閒散躺在床上的大概是白居易；第三層是白居易背後的屏風，也就是詩中提到的古畫屏，三重屏風形成一幅畫中畫，召喚歷史的幻影與時間的縱深。⁴⁰



圖六：周文矩〈重屏會棋圖〉（北京故宮博物院藏）⁴¹

³⁹ 白居易著，朱金城箋校：《白居易集箋校（三）》（上海：上海古籍出版社，1988），卷25，頁1725。

⁴⁰ 關於白居易及中晚唐肖像畫的畫中畫，詳楊玉成：〈世界像一張畫：唐五代「如畫」的觀念系譜與世界圖景〉，頁204-214。關於〈重屏會棋圖〉，參巫鴻著，文丹譯，黃小峰校：《重屏：中國繪畫中的媒材與再現》（上海：上海人民出版社，2009年），頁69-75。

⁴¹ 中國美術全集編輯委員會編，金維諾主編：《中國美術全集·繪畫編2·隋唐

另一種常見構圖是同一張畫中出現多個我。如臺北故宮博物院收藏宋人〈人物〉冊頁，⁴² 李霖燦根據《歷代名畫記》所載王羲之（303-361）「臨鏡自寫真」及佛利爾（Freer）美術館藏天籟閣舊藏宋人畫冊〈羲之自寫真〉，推測是王羲之自寫真。⁴³ 但這種構圖只能追溯中唐，筆者發現很接近獨孤及（725-777）〈尚書右丞徐公寫真圖贊并序〉描述的畫面：「侍御史韓公至清，以學藝書畫之美，聞於天下。辛丑歲三月，以王事靡盬，館於豫章。與前尚書右丞徐公同舍於慧命寺之淨室。嘗以暇日，裂素灑翰，畫徐公之容，陳於公之座隅。而美目方口，和氣秀骨，毫釐無差，若分形於鏡。入自外者，或欲擊踞曲拳，俯僂拜謁，不知其畫也。」⁴⁴ 韓至清（一作志清）在肅宗上元二年（761）為徐公畫〈寫真圖〉，掛在「座隅」，相貌「毫釐無差」，「分形於鏡」顯示道教的影響，「美目方口，和氣秀骨」，這些特徵都酷似宋人〈人物〉冊頁（圖七）。〈人物〉可能源自中唐新興的構圖，畫中人物坐於几上，侍者執壺斟酒，後面是沙洲小景屏風，「座隅」屏風上掛著一張酷似几上人物的肖像畫，畫像眼光朝右，人物眼光朝左，視角交叉，畫中人彷彿凝視畫外人，形成並置真人與肖像的鏡影關係，這張畫中畫彷彿在質問觀者：「畫」為何物，「我」是誰，何謂真實，何謂虛構？

宋元時期「鏡影圖」肖像畫開始流行，與道教存思自我密切相關。今傳趙孟頫（1254-1322）畫於圓光中的〈自寫像〉，⁴⁵ 道教畫像有現藏美國

五代繪畫》（北京：人民美術出版社，1984年），圖61，頁120。

⁴² 高居翰認為畫軸採取明代裝裱形式，但學界據印章、服飾、掛軸形式等認為是北宋徽宗朝作品。國立故宮博物院編輯委員會編：《宋代書畫冊頁名品特展》（臺北：國立故宮博物院，1995年），頁276-279，林柏亭、蔡玫芬撰圖版說明。

⁴³ 李霖燦：〈一是一是二圖和宋人著色人物圖〉，《中國名畫研究》上冊（臺北：藝文印書館，1973年），頁240-241。

⁴⁴ 董誥等奉敕編，陸心源補輯拾遺：《全唐文及拾遺》（臺北：大化書局，1987年），卷389，頁1775。

⁴⁵ 參施錡：〈「鏡影圖」的道教源頭與文人趣味滲透：從趙孟頫《自寫像》說起〉，《民族藝術》2015年第6期（2015年12月），頁148-151。

波士頓美術館的元代玄教二祖吳全節（1268-1346）《吳全節十四畫像》，⁴⁶前兩幅〈內觀象〉（圖八）、〈存思象〉清楚透露與存思法（內視、內觀）的關聯。〈內觀象〉畫於圓光內（另一圓光像是第七幅〈泥丸象〉），這種修鍊法可以溯源《太平經》〈分別形容邪自消清身行法〉：「關鍊積善，瞑目還觀形容，容象若居鏡中，若闕清水之影也」，⁴⁷藉助銅鏡觀想自我形象（若居鏡中）。其餘十二幅可能也是觀想的畫面，如第四幅〈咏歸象〉畫贊說：「我聞大方之家，以身為患，胡為見身外之身，而為猶龍氏之徒歟？」⁴⁸「身外之身」暗示靈魂出竅，歸返故鄉。目前所知曾為吳全節畫像的肖像畫家有陳芝田，許有壬（1286-1364）〈陳芝田寫余真，對之小酌，戲成四韻〉說：「今日我與汝，相看各華顛。亟呼尊（作者按：樽）酒至，我飲汝茫然。他年我長往，酒但酬汝前。悟此一大笑，沾酒休論錢。」⁴⁹許有壬面對肖像畫小酌，回響著陶淵明〈形影神〉、李白〈月下獨酌〉的聲音，「影」具現為肖像畫，「他年我長往，酒但酬汝前」模仿陶淵明〈擬挽歌辭〉「在昔無酒飲，今且湛空觴」，⁵⁰以死者口吻對著肖像說話，透過戲謔態度表達生死的超然。

⁴⁶ 關於《吳全節十四畫像》，參洪再新：〈儒仙新像：元代玄教畫像創作的文化情境和視象涵義〉，收於范景中、曹意強主編：《美術史與觀念史（第一冊）》（南京：南京師範大學出版社，2003年），頁93-180。

⁴⁷ 王明編：《太平經合校》（北京：中華書局，1985年），卷154-170，頁724。

⁴⁸ 引自洪再新：〈儒仙新像：元代玄教畫像創作的文化情境和視象涵義〉，收於范景中、曹意強主編：《美術史與觀念史（第一冊）》，頁157。

⁴⁹ 許有壬：《圭塘小藁》，收於紀昀等總纂，臺灣商務印書館編審委員會主編：《景印文淵閣四庫全書》第1211冊集部別集類（臺北：臺灣商務印書館，1986年），卷2，頁588。

⁵⁰ 陶淵明撰，逯欽立校注：《陶淵明集》（香港：中華書局，1987年），卷4，頁141。

圖七：宋人〈人物〉⁵¹圖八：〈吳全節十四畫像
——內觀象〉⁵²

清代「鏡影圖」變得非常流行，有〈鏡影圖〉、〈自鏡圖〉、〈觀我圖〉等不同名稱。乾隆時期詩學以乾隆三大家（袁枚、趙翼、蔣士銓）為代表，傾向性靈說，書畫以揚州八怪為代表，呈現世俗、自我的文化趨勢，但當時肖像畫及題辭卻出現多重自我，形成耐人尋味的悖論。較早的例子是高鳳翰（1683-1749）乾隆二年（1736）風痺廢右手後，弟子陸音所畫〈松籟閣雪中對鏡圖〉（圖九）。高鳳翰以左手寫下四段書體不同的題跋。畫像上方署「松籟閣雪中對鏡圖，老阜左手題名」，右方兩段題詞談到「此像逼肖」，「對此當如一晤」，這幅畫明暗陰影清楚，帶有西洋畫法的影響，賦予肖像畫更強烈的紀念性。〈松籟閣雪中對鏡圖〉名稱顯示畫面的圓框應該理解為鏡子，高鳳翰及背後的雪景都是鏡中影像。畫面雖然只有一個高鳳翰，卻假定畫面前方真實的高鳳翰正在凝視鏡中的自己，寫下題跋。弔詭的是，題詞同時也強調某種虛幻性，下方題詞說：「碌碌江干，十年牛馬，頭上星霜老至也。嚼盡黃檗與甘蔗，酸甜苦辣歸聾啞。鏡裡雪

⁵¹ 國立故宮博物院編輯委員會編：《宋代書畫冊頁名品特展》，頁 171。

⁵² 美國波士頓美術館藏。

消春夢濕，虛空一笑誰真假。同日左手題。」⁵³ 這張「逼肖」的肖像畫實際上只是一種幻影，仍屬某種「畫中畫（鏡）」，繪畫鑲嵌看不見的鏡子，形成虛構的虛構，暴露無論如何寫實繪畫本質上只是一種幻影，「我」彷彿某種努力在世俗紅塵辨認的真幻難分的影像。另一個揚州八怪畫家汪士慎（1686-1759）繪有〈鏡影水月圖軸〉（圖十），⁵⁴ 一披髮頭陀踞坐江邊，頭手枕在膝上，凝視水中月亮的倒影，題識說：「鏡中之影，水中之月。雲過山頭，獅子出窟。清湘老人曾有此幅，近人偶一摹寫，以博明眼一笑。」汪士慎自稱「近人」，「摹寫」石濤（清湘老人）更早的一張畫，顯示他見過石濤所繪的鏡影圖（畫跡未見）。「獅子出窟」來自禪宗公案，彷彿透過鏡中影、水中月掃除虛幻的表象，頓悟世界的空無，獲得某種解脫與自由。

乾隆朝出現眾多鏡影圖題詩，如沈大成（1700-1771）〈李于亭鏡中影偈〉：「曰此鏡耶？光于何藏？曰此影耶？對面者誰？權耶實耶？背耶觸耶？空洞無著，兩無是處。」⁵⁵ 〈吳曉山自鏡圖〉說：「……中坐展此圖，披卷接眉宇。峩峩西神山，幽人所游處。而乃見鏡內，呼之出可語。自監勝監人，此意良足取。光陰直隙駒，功名亦腐鼠。何如水月觀，無相味法乳。」⁵⁶ 這張畫將我畫成游處神山的「幽人」，「自監勝監人」透露懺悔與存思法的傳統。朱景英〈題沈九畹蘭二空圖〉展開更複雜的哲學沈思：

陶公抒妙旨，贈答形影神。佛說有兩覺，兩覺成一身。形不與影謀，影示形愈真。譬諸火上烟，續續傳于薪。五官賅而存，眼覺餘相因。雖復疲屢照，要不冥根塵。阿誰鑄青銅，質與方諸倫？匪待濯沆瀣，

⁵³ 圖見姜啟明：〈高鳳翰《松籟閣雪中對鏡圖》〉，《收藏》2010年第3期（2010年3月），頁48。

⁵⁴ 圖見中國美術全集編輯委員會編，楊涵主編：《中國美術全集·繪畫編11·清代繪畫下》（上海：上海人民美術出版社，1988年），圖33，頁34。廣東省博物館藏。

⁵⁵ 沈大成：《學福齋集·文集》，收於《續修四庫全書》第1428冊集部別集類（上海：上海古籍出版社，2002年，影印復旦大學圖書館藏清乾隆三十九年刻本），卷12，頁147。

⁵⁶ 沈大成：《學福齋集·詩集》，收於《續修四庫全書》第1428冊集部別集類，卷31，頁404。

晶色浮津津。妍媸本兩忘，觸處成主賓。相視莫逆否？非我子亦親。
不然寧作我，對面疑笑顰。是謂眼取影，仙佛理重申。有劍羞輕彈，
有美嗤橫陳。元知山澤耀，本是飛仙人。斯圖乃駢稱，說空尤紛綸。
會心一以證，惟與泰初鄰。⁵⁷



圖九：陸音畫，高鳳翰題：
〈松籟閣雪中對鏡圖〉⁵⁸



圖十：汪士慎：〈鏡影水月圖
軸〉（廣東省博物館藏）⁵⁹

〈二空圖〉可能也是鏡影圖（鑄青銅），朱景英引述陶淵明〈形影神〉及《首楞嚴經》兩覺說：「陶公杼妙旨，贈答形影神。佛說有兩覺，兩覺成一身」，提出主體與他者（非我）的質疑：「相視莫逆否？非我子亦親。」

⁵⁷ 朱景英：《畚經堂詩集·續集》，收於《四庫未收書輯刊》第10輯第19冊（北京：北京出版社，2000年，影印清乾隆刻本），卷1，頁61。

⁵⁸ 圖見姜啟明：〈高鳳翰《松籟閣雪中對鏡圖》〉，頁48。

⁵⁹ 圖見中國美術全集編輯委員會編：《中國美術全集·繪畫編11·清代繪畫》下冊，圖33。廣東省博物館藏。

不然寧作我，對面疑笑顰」，結尾歸於「會心一以證，惟與泰初鄰」。朱景英還有兩首雙重自我的畫像題詩，提到「圖中圖」、「觀我圖」，〈題童受培能材自寫小照〉說：「……不聞現身自寫照，手眼雙妙圖中圖。在昔彭澤示遊戲，形影問答疑有無。固知取影形亦幻，空煩頰上添髭鬚。……」⁶⁰〈題唐小瓢昉觀我圖〉說：「濠梁相視子非我，頰上毫添捩亦駢。認取廬山真面目，原來我與我周旋。」⁶¹透過形影對話破除我的執著（固知取影形亦幻），超越自我與他者（非我）的界限，從詩中不能判斷原畫是否繪有雙重影像，但觀畫行為本身已形成自說自話的兩個我。眾多題畫詩顯示，多重自我的肖像畫成為日愈風行的潮流。

今傳乾隆皇帝數幅肖像畫提供清楚的例證。北京故宮博物院藏〈是一是二圖〉（〈弘曆鑑古圖〉）（圖十一），現存大同小異五個傳本，係乾隆皇帝邀請不同畫家所繪。李霖燦最早指出這張畫模仿宋人〈人物〉，⁶²乾隆身後屏風上同樣掛著一幅一模一樣的肖像畫，唯將文人書齋擺設置換為古物收藏，乾隆側身的姿態及旁邊鸞腰侍立的童僕完全相同，上有乾隆題記：「是一是二，不即不離；儒可墨可，何思何慮。那羅延窟題并書。」巫鴻說：「其中一幅的簽名是『那羅延天』（Narayana），這是佛教中的一個三面神祇。因此，在乾隆的心目中，這幅作品的畫裡畫外有著三個——而不是兩個——不同面目的自己：真實的他與自己的漢裝肖像相對，而這個漢裝肖像又被複製在屏風上掛著的『畫中畫』裡。」⁶³除了模仿宋人〈人物〉，這張畫實際上是在晚明以來多重自我的肖像畫潮流中出現的，眾多題畫詩提供清楚的旁證。

⁶⁰ 朱景英：《畚經堂詩集》，收於《四庫未收書輯刊》第10輯第19冊，卷2，頁16。

⁶¹ 朱景英：《畚經堂詩集·續集》，收於《四庫未收書輯刊》第10輯第19冊，卷4，頁90。

⁶² 參李霖燦：〈是一是二圖和宋人著色人物圖〉，《中國名畫研究》上冊，頁239-241。

⁶³ 巫鴻：〈清帝的假面舞會：雍正和乾隆的「變裝肖像」〉，收於巫鴻著，梅枚等譯：《時空中的美術：巫鴻中國美術史文編二集》（北京：三聯書店，2009年），頁372。

圖十一：〈是一是二圖〉⁶⁴

約略同時，劉綸（1711-1773）製作一張置於圓光的〈鏡影圖〉，汪由敦、金德瑛、趙翼並有題詩。汪由敦（1692-1758）乾隆十四年（1749）〈題劉繩菴少司空鏡影圖〉說：「寫出誰分照與真？芳蘭竟體識斯人。瀛洲圖畫已千古，潁水鬚眉散百身。鼎鼎相看少壯老，如如難釋影形神。冰

⁶⁴ 北京故宮博物館藏。

輪靜對呈心相，箇裏原無一點塵。」原注：「君自題有〈和陶形神影〉三詩。」⁶⁵ 金德瑛（1701-1762）〈題劉繩菴鏡影小照〉說：「不受纖塵染，還君本色人。陶吟形影句，佛說宰官身。方外寧同調，圓中自有神。洞山賓主位，一笑兩生春。」原注：「自題〈和陶形影神〉三首。」⁶⁶ 兩個題詞都提到劉綸自題〈和陶形影神〉三首，「冰輪靜對呈心相」、「圓中自有神」顯示採取鏡影圖。汪由敦提到蘇軾（穎水鬚眉散百身），金德瑛提到佛教、禪宗，點出官員（宰官）、隱士（陶淵明）的雙重身分。趙翼（1727-1814）早年任官京師期間鏡影圖題詩尤多，乾隆二十四年（1759）有〈題總憲劉繩菴師鏡影圖〉長詩：

人生最苦事，有目不自見。瞳神空炯然，昧此一尺面。古人省躬處，衾影爭一綫。我我相周旋，伺察最可憚。受砭神或烏，聞規耳或瑱。一睹真面目，中藏弗能竄。是以欺慊關，返觀所必先。我披鏡影圖，內勘意何狷。旁無矇叟誦，坐少擯相贊。獨此大圓覺，寫出全神現。布景謝繁縟，著色屏彩絢。一泓止水澄，滿輪明月燦。精彩迴相注，鬚髮了可辨。眸容觀（作者按：顛）輔生，爽氣眉宇遍。緣知燕閑時，時復借鑑看。兩我互證處，相關不容間。癯豈傷道腴，肥亦快勝戰。褪身彌內斂，結念罕外散。豈同波斯匠，徒慨童耄變。翻如面壁禪，正法眼獨擅。陶家〈形影〉詩，毋乃猶誕謾。釋氏百億軀，其義更落幻。踐形〈西銘〉篇，鑒水《尚書》傳。千秋大儒業，樹立在明旦。⁶⁷

劉綸肖像出現在大圓光中：「獨此大圓覺，寫出全神現」，畫像作為自我觀想的輔助：「緣知燕閑時，時復借鑑看」，趙翼訴諸更多儒家思想，批

⁶⁵ 汪由敦：《松泉集》，收於紀昀等總纂，臺灣商務印書館編審委員會主編：《景印文淵閣四庫全書》第1328冊集部267（臺北：臺灣商務印書館，1986年），卷16，頁572。卷首注「己巳下」（頁563），作於乾隆十四年（1749）。

⁶⁶ 金德瑛：《詩存》，收於《四庫未收書輯刊》第9輯第28冊（北京：北京出版社，2000年，影印清乾隆刻本），卷2，頁710。

⁶⁷ 趙翼撰，曹光甫校點：《甌北集（上）》，收於《趙翼全集》第5冊（南京：鳳凰出版社，2009年），卷7，頁105。卷首自注：「起己卯正月，盡一年」（頁97），即乾隆二十四年（1759）。

評陶淵明〈形影神〉與佛教化身，使用許多內省、懺悔的詞語：省躬、伺察、受砭、聞規，形成兩個我：「我我相周旋，伺察最可憚」，「我披鏡影圖，內勘意何狷」，改變單一絕對的主體：「兩我互證處，相關不容間」。「豈同波斯匿，徒慨童耄變」典出《首楞嚴經》觀河面皺的故事，⁶⁸ 顯示老少變異的生命時間。晚明以來如劉宗周《人譜》發展懺悔、省過的觀念，趙翼的詩證實清代懺悔思潮更為普及，深切影響肖像畫的表現。

明代〈觀我圖〉原為繪製個人肖像、事跡，具有紀念性甚至宣傳性，清代返回內在，卻出現多重的我（已見朱景英〈題唐小瓢觀我圖〉），類似題畫詩不勝枚舉，如石韞玉（1756-1837）〈蔣元庭侍郎觀我圖贊〉：

畸士離世，我我周旋；哲人無我，德合于天。以我觀我，我在何處？
擊鼓求亡，何方可遇？我非色身，不離色身；譬諸逆旅，中有主人。
其人若何？凝然不動；有時游行，如脫底桶。祛情存想，純想即飛；
遠離諸相，而入希夷。如是三身，皆鏡中影。會三為一，乃入聖境。
百尺高梧，葉落歸根；無人無我，是不二門。⁶⁹

石韞玉引述儒釋道典故，但主要訴諸道教身中神（中有主人）、存思法（存想）：「祛情存想，純想即飛；遠離諸相，而入希夷」，「如是三身，皆鏡中影」就是形影神，最終消解人我，融合為一。陳錦在同治四年（1885）寫下一首面對肖像畫回憶懺悔的〈觀我圖〉長詩，展示個人的生命史：

攬鏡自作觀我圖，令我顧影增感吁。四十五年視人世，忽然返己尋

⁶⁸ 《首楞嚴經》敘述釋迦牟尼與波斯匿王的對話：「佛言：『大王，如汝所說，二十之時衰於十歲，乃至六十，日月歲時，念念遷變，則汝三歲見此河時，至年十三，其水云何？』王言：『如三歲時，宛然無異，乃至于今年六十二，亦無有異。』……佛言：『大王！汝面雖皺，而此見精性未曾皺，皺者為變，不皺非變，變者受滅，彼不變者，元無生滅，云何於中，受汝生死，而猶引彼未伽梨等，都言此身死後全滅？』」般刺蜜帝譯：《大佛頂如來密因修證了義諸菩薩萬行首楞嚴經》，收於大藏經刊行會編：《大正新修大藏經》第19冊（臺北：新文豐出版公司，1983年，大正原版影印），卷2，頁110。

⁶⁹ 石韞玉：《獨學廬稿·四稿·文》，收於《續修四庫全書》第1466冊集部別集類（上海：上海古籍出版社，2002年，華東師範大學圖書館藏清寫刻獨學廬全稿本），卷4，頁711。

真吾。初生恍惚在襁褓，造物授體為丈夫。手足持行雜人事，心氣漸逐形骸羸。……此時認得真面目，何不圖畫留形模？……比之生初為不肖，描頭抹角存頑軀。所幸妍媸易呈露，片刻入定端跣跣。世俗塵纓賴彈拭，醉容側弁資匡扶。面前圖鏡使人恭，譬受萬目瞻睹拘。安得此坐竟百年，威儀定命成訐謔？……⁷⁰

陳錦〈與錢瑞生書〉解釋這幅畫說：

……又必使心神常周乎一身，觀我觀人，內外洞徹，凡我身不可見之形，不可聞之聲，心神常退處而察之。詩曰：「既立之監，或佐之史」，監、史者誰？蓋我也。……敢以靜坐為勸。軍中休夏，竊取先人〈自鏡圖〉遺意，自作〈觀我圖〉，繼之以詩，便寄南中故人，用誌戒勉，亦惟恐不自見有我耳。……⁷¹

這個日愈清楚的懺悔潮流，透過傅柯（Michel Foucault，1926-1984）所謂自我的技術（techniques of self），建構出「我」的主體。⁷²

〈自鏡圖〉也逐漸轉向真幻並置的多重影像，劉大櫚（1697-1780）〈題劉照村自鏡圖〉題下注說：「其圖用二童子夾持少時畫像橫卷於榻前，更用一童子持鏡向主人，主人捋鬚對鏡」，詩云：「影形相贈幻非常，終古

⁷⁰ 陳錦：《補勤詩存》，收於《續修四庫全書》第1548冊集部別集類（上海：上海古籍出版社，2002年，華東師範大學圖書館藏清光緒三年橘蔭軒刻光緒十年增修本），卷11，頁357。

⁷¹ 陳錦：《勤餘文牘》，收於《續修四庫全書》第1548冊集部別集類（上海：上海古籍出版社，2002年，華東師範大學圖書館藏清光緒三年橘蔭軒刻光緒十年增修本），卷1，頁533。

⁷² 傅柯長期關注「說真話」的議題，他追溯希臘文化：「parrhesia 式活動也嘗試闡釋下述關係的本性：真理與一個人的生活風格之間的關係，或說真理與自我的倫理學和觀審自我的學問（aesthetics of the self）之間的關係。」米歇爾·傅柯（Michel Foucault）著，鄭義愷譯：《傅柯說真話》（臺北：群學出版有限公司，2005年），頁157、165。傅柯又說：「就在這個自由領域的內部，有一個對性的坦白進行完全編碼、進行完全強制的程序，它非常制度化了，這就是懺悔。」福柯著，錢翰譯：《不正常的人》（上海：上海人民出版社，2003年），頁188。

浮生一電光。寄語五陵年少客，休從前度認劉郎。」⁷³ 這張畫可能同時存在三個我：畫（少時畫像）、鏡及真實的自己。張問陶（1764-1814）〈萬縣廬司馬承紹自鏡圖〉說：

一境納千形，洞影若觀火。鑄就妙明心，迴光先照我。法門原不二，是一亦非真。本來無一物，權說有三身。真光無動靜，真景無內外。我我兩相忘，真空浩無界。鏡中先照影，畫裡更傳神。參透真皆幻，纔知幻亦真。⁷⁴

「鏡中先照影，畫裡更傳神」顯示採取〈鏡影圖〉構圖，透過自我的重影消解真與幻的執著，眾多題畫詩文證實這個圖像成為備受關注的話題。

晚清這種多重自我進入商業化的青樓畫像，掄花館主人（馬晚農）光緒十三年（1887）刊上海青樓指南《鏡影簫聲初集》是典型的例子，⁷⁵ 這部圖冊出現強烈的幻影感，書名標榜幻影（鏡影）、音樂（簫聲），由於簇擁眾多景物，交錯使用鏡子、畫像、窗臺，造成畫中畫的多重空間，雖然細節精緻但整個畫面卻給人虛幻之感。蔭梧書屋主人〈序〉說：

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。然而離人則影沓，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。⁷⁶

⁷³ 劉大櫟著，吳孟復標點：《劉大櫟集》（上海：上海古籍出版社，1990年），卷15，頁548。

⁷⁴ 張問陶：《船山詩草》，收於《續修四庫全書》第1486冊集部別集類（上海：上海古籍出版社，2002年，浙江圖書館藏清嘉慶二十年刻道光二十九年增修本），卷20，頁457。

⁷⁵ 關於《鏡影簫聲初集》的詳細討論，參賴毓芝：〈晚清中日交流下的圖像、技術與性別：《鏡影簫聲初集》研究〉，《近代中國婦女史研究》第28期（2016年12月），頁125-213。

⁷⁶ 掄花館主人輯：《鏡影簫聲初集》（上海圖書館藏光緒十三年〔1887〕刊本），卷首，頁1。感謝呂文翠教授慷慨提供資料。

不同於一般青樓書籍的假道學說詞，「鏡影」、「簫聲」意味幻影，圖像自身暴露圖像的虛幻本質，畫像顯示刻意的裝扮、姿勢（如李三寶著男裝），手持繪有女性肖像的團扇（王佩蘅），背對觀者手持鏡匣反照出臉孔（王幼媚），更多名妓出現在窗臺（王慶琳、鄭雲芝、王秀寶）、門框（周蘭香、李喜蓮、劉金枝），就視覺效果來說窗臺、門框就像畫框，相互鑲嵌，產生真幻不分的感覺。⁷⁷

《鏡影簫聲初集》係摹寫照片，寄到日本以銅版印刷，呈現從肖像畫到照片的過渡特徵。卷首掄花館主人識語說：「比年照相鬥豔爭妍，每思選照片以臨摹，……生為費曉樓先生門下士，獨得心法，卓然名家，……爰以《萬豔圖》相託，生為鈎臨照片，購（構）奇思，幻異境，點染生新」，⁷⁸繪圖者城北生（徐虎，字朗寅）是費丹旭（1802-1850）門人，從名妓小傳可知許多照片係妓女所贈。肖像畫往往聘請畫家先繪「科頭小照」，其他畫家「補圖」畫出周邊環境，《鏡影簫聲初集》臉孔大多正面直視，可能根據照片，周邊環境帶有濃厚的文人畫趣味，可能出自畫家虛構，每篇小傳都簡要解釋畫像的構圖。本文挑選三張（圖十二），姚如蘭小傳顯示這是一張鏡影圖：「茲圖於廊簷內倚窗掛壁大鏡中露出半身小像，右掛古琴一張，垂簾掩映，幾疑境隔仙凡」，⁷⁹半身小像可能模仿圓鏡框照片，再補繪周邊景物。最詭異的是胡繡林站在圓形窗臺外面，背對觀者向內窺看，室內几案後面方形窗框內有一人對望，小傳說：「茲圖妝臺小影，倚壁傳神，妙手寫生，栩栩欲活，背欄自顧，殆所謂『腳須憐我我憐卿』歟！」⁸⁰方框外側有書畫題詞，可見確實是「妝臺小影」（而非窗框），

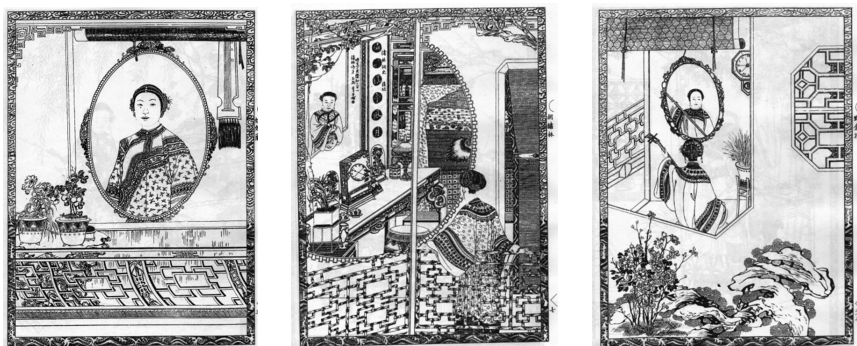
⁷⁷ 葉凱蒂（Catherine Vance Yeh）說：「許多有關上海名妓的插圖和後來的照片都表現了鏡子這一主題，名妓的倩影常常出現在鏡中。……鏡子雙倍地表現了名妓的影像，在展現名妓背面的同時又可以顯現她鏡子裡映照出來的面容，帶來一種新鮮的色情和審美趣味。」葉凱蒂（Catherine Yeh）著，楊可譯：《上海、愛：名妓、知識分子和娛樂文化，1850-1910》（北京：三聯書店，2012年），頁53。

⁷⁸ 掄花館主人輯：《鏡影簫聲初集》，卷首，頁5。

⁷⁹ 掄花館主人輯：《鏡影簫聲初集》，頁4。

⁸⁰ 掄花館主人輯：《鏡影簫聲初集》，頁8。

框中人就是胡繡林，但手腕衣袖卻溢出框外，使人分不清楚是虛構畫框抑或真實的窗櫺。所引「卿須憐我我憐卿」係晚明癖好對影自語的小青詩，「我」與「卿」代表兩個我。第三張鄭金花手持樂器，小傳說：「茲圖背窗對鏡，手彈三弦，妙相圓窺，慧心靜悟，誠韻事也。」⁸¹讀者從窗外可以看到鄭金花的背影及鏡中影像，形成窺視的眼光。胡繡林、鄭金花兩人都背對讀者，都透過窗臺、鏡子（或圖畫）區隔為三重空間（姚如蘭小像是兩重空間），讀者只能看到鏡中幻影，這個構圖延續肖像畫的雙重自我，真幻交織的效果甚至更為強烈。



圖十二：由左至右為姚如蘭、胡繡林、鄭金花⁸²

二、我與我周旋久

康熙時期開始流行一種稱為〈我與我周旋圖〉的畫像，較早有王漁洋門生朱載震（?-1707）〈題希文我與我周旋圖〉：

陶公曠千載，贈答形影神。香山任縱達，酬和只心身。自得理超妙，
抗志邈風塵。出門交有功，古聖重所因。豈無斯人徒，可為吾德鄰？

⁸¹ 掄花館主人輯：《鏡影簫聲初集》，頁 28。

⁸² 本文所引三張圖，據馬文大、王致軍撰輯：《吳曉鈴先生珍藏古版畫全編》第 10 冊（北京：學苑出版社，2003 年），頁 417、421、441。

遂謂交可息，此論恐未真。金石託傾蓋，毀譽起緣夤。離索與泛愛，其失正相均。知人為人知，斯義難具陳。所以廉讓子，世路閱艱辛。幡然用我法，我與我為倫。展圖還一笑，相見合相親。攜手且歸去，莫逆迭主賓。何當繪陶白，尚友成三人。⁸³

朱載震這首詩收錄在他五入京師名利場的《京華集》，為曹希文〈我與我周旋圖〉題詩，從「我與我為倫」來看可能畫有兩個我。在京師名利場繪製〈我與我周旋圖〉意味從社交返回自我，朱載震追溯這個話題於陶淵明、白居易：「陶公曠千載，贈答形影神。香山任縱達，酬和只心身」，批評兩人給人離群索居之感：「遂謂交可息，此論恐未真」，試圖在社交與自我之間尋求平衡：「離索與泛愛，其失正相均。知人為人知，斯義難具陳」。〈我與我周旋圖〉不僅意味孤獨，也隱喻我與非我的朋友關係，「相見合相親」，「莫逆迭主賓」，朱載震打趣說既然我與我成為莫逆，何不「何當繪陶白，尚友成三人」，將曹希文、陶淵明、白居易繪成一圖，形成超歷史的友誼關係？乾隆朝這類畫像迅速增多，如杭世駿（1696-1773）〈題陳明府鑄我與我周旋圖〉可能採取畫中畫構圖：「……畫中有畫何紛拏，以畫印畫仍不差。與我周旋寧作我，我用我法誰訾耶？……」⁸⁴

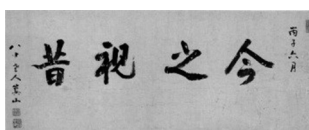
筆者所能找到最早畫有多重自我的肖像畫，是北京故宮博物院藏李長春〈程滂樂容圖卷〉（圖十三）。畫面中央繪有年輕清秀的程滂（1617-?），擺出文人肖像畫的典型姿態，端坐石上，臉孔朝外。右側太湖石上有小字楷書署「丙戌夏日，李長春寫」，蓋畫於順治三年（1646）程滂三十歲時。程滂自己也是文人畫家，⁸⁵ 這張畫係康熙三十五年（1696）重裝，引首題

⁸³ 朱載震：《京華集》，收於《四庫未收書輯刊》第9輯第17冊（北京：北京出版社，2000年，影印清康熙刻本），頁87。

⁸⁴ 杭世駿：《道古堂詩集》，收於《續修四庫全書》編纂委員會編：《續修四庫全書》第1427冊集部別集類（上海：上海古籍出版社，2002年，清乾隆四十一年刻光緒十四年汪曾唯增修本），卷26，頁212。

⁸⁵ 馮金伯：《國朝畫識·程滂》引《畫徵續錄》說：「程滂，字箕山，號岸舫，北平人，順治己丑進士，善山水，老筆灑落，布置整而厚。」馮金伯：《國朝畫識》，收於《續修四庫全書》第1081冊子部藝術類（上海：上海古籍出版社，2002年，

署說：「丙子六月，今之視昔，八十老人箕山」，程滂左側石上坐著一個白髮蒼蒼的老者，面帶微笑注視著程滂，但兩人視線並未相交，程滂所坐與老者所坐石頭畫法明顯不同，可能順治三年時僅有程滂肖像，老者應是重裝時補畫，「今之視昔」顯示老者就是現在的自己，注視五十年前年輕的自己。年輕的程滂衣著整飭，文雅瀟灑，老者卻意思蕭散，不衫不履，一老一少呈現兩種人生觀的戲劇對比，透露某種強烈的人生歷程的時間意識。



圖十三：李長春〈程滂樂容圖卷〉⁸⁶

今傳乾隆皇帝〈平安春信圖〉（圖十四、圖十五）畫有相貌相似一年長一年少兩個人，除了身高、年齡不同，髮式、服裝幾乎一模一樣，背後交叉的兩竿綠竹也暗示兩人的相似性。絹本有乾隆題詩：「寫真世寧擅，續我少年時。入室幡然者，不知此是誰？壬寅暮春御題。」壬寅是乾

影印上海圖書館藏清道光十一年刻本），卷 2，頁 512。

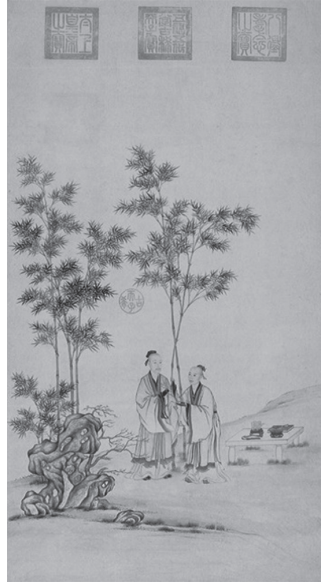
⁸⁶ 楊新主編：《明清肖像畫》（上海：上海科學技術出版社，2008 年），頁 102。

隆四十七年（1782），乾隆已七十二歲，題詩說明畫者是義大利畫家郎世寧（Giuseppe Castiglione, 1688-1766），「續我少年時」指右方年輕人，學界對左方年長者究竟是誰頗有爭議。巫鴻認為是乾隆的父親雍正，他舉出許多畫跡說：「因為所有這些畫像都把雍正描繪成一個留著八字鬚的形象」，⁸⁷ 這個看法目前仍居主流，卻與圖像顯示的相似性衝突。許多學者找出更多圖像證據，認為年長者也是乾隆：雍正下頷右下有痣，無鬚，乾隆下頷無痣但有鬚；乾隆後來也留八字鬚，但形狀與雍正不同，乾隆另一個特徵是左眉上方有一塊白色皮膚。⁸⁸ 藝術史家所以產生誤認，可能是難以想像居然在同一畫面畫有兩個我，事實上這種構圖並非乾隆獨創，更早的畫跡李長春〈程滂樂容圖卷〉及眾多題畫詩均可為證。⁸⁹ 另一個問題是郎世寧畫像時，是以年輕或年長的乾隆為肖像範本？郎世寧似無理由斗膽揣測皇帝將來會留八字鬚，可能以年長者為範本，從年輕者的身高距離來看似乎尚未成年，應是郎世寧的回憶甚或純屬想像。設若如此，這張畫可能繪於乾隆中年。七十二歲的乾隆題詩目光聚焦於「少年時」無寧很自然，就像程滂年老時重題舊畫凝視著年輕的自己一樣。

⁸⁷ 巫鴻：〈清帝的假面舞會：雍正和乾隆的「變裝肖像」〉，頁 359。

⁸⁸ 王子林：〈《平安春信圖》中的長者是誰〉，《紫禁城》2009 年第 10 期（2009 年 10 月），頁 112-116。龔之允說：「乾隆皇帝面容最顯著的一大特徵，也是過去最容易忽視的地方，就是他左眉上有一小處空白。……〈平安春信圖〉（絹本和紙本）中年長者的左眉也表現出了這一特點，特別是淡彩墨本。……雍正皇帝的面部一大特徵便是其下巴處有一顆痣，這與〈平安春信圖〉中的兩位人物特徵都不吻合。」龔之允：〈《平安春信圖》中乾隆形象初探〉，《榮寶齋》2015 年第 9 期（2015 年 9 月），頁 243。

⁸⁹ 揚之水引中國文物研究所藏煙花寫真五張「求己圖」、「二我圖」照片，認為〈平安春信圖〉畫中兩人都是乾隆，唯舉證時代過晚，尚難取信。揚之水：〈「二我圖」與文人雅趣〉，《收藏家》2000 年第 7 期（2000 年 7 月），頁 44-47。

圖十四：〈平安春信圖〉絹本⁹⁰圖十五：〈平安春信圖〉紙本⁹¹

絹本設色濃麗，採取明暗清楚的西洋畫法，紙本臉部的畫法這種特徵甚至更明顯。⁹² 這幅畫還有第三個版本，即紫禁城養心殿西暖閣〈平安春信圖〉貼落（圖十六），根據檔案記載，通景畫貼落為乾隆三十年（1765）郎世寧、金廷標（?-1767）合繪，⁹³ 翌年郎世寧去世，時間晚於絹本與紙本。可能是記憶久遠的關係，貼落與絹本、紙本差距很大，背景完全不同，郎世寧同樣採取西洋畫法，鑲嵌於牆上使人產生真實的幻覺，彷彿園林空間的延伸。

⁹⁰ 北京故宮博物院藏。

⁹¹ 私人收藏。

⁹² 聶崇正說：「對照北京故宮博物院的那幅絹本〈平安春信圖〉軸，兩幅圖中人物臉部的畫法是一樣的，所以可以確定紙本〈平安春信圖〉軸中人物的臉部也同樣出自意大利畫家郎世寧之手。而畫面中的其餘部分，二者畫風的差別很明顯，可以認定是由供職宮廷的中國畫家補繪的。」聶崇正：〈又一件郎世寧平安春信圖軸〉，《收藏家》2003年第4期（2003年4月），頁68。

⁹³ 王子林：〈《平安春信圖》中的長者是誰〉，頁112。

題詩「入室皤然者，不知此是誰」所指為何學界也有爭議，筆者認為就是七十二歲的乾隆自己。巫鴻認為是為來到養心殿看到壁畫的人而作，⁹⁴並不合理，乾隆四十二年題詩時貼落早已完成，絹本並非事先設計，事後亦無理由突然提到壁畫。學者又推測係指乾隆重返河北盤山靜寄山莊重見畫像時的扈從老臣，⁹⁵但題詩並無這類暗示，同樣突兀不合理。這兩種看法都假定題詩是為了其他觀者而寫，但有什麼理由將觀看者限定於「皤然者」？難道乾隆沒有年輕扈從，來到養心殿的難道只有皤然老人？這些推測可能源自「不知此是誰」句，乾隆難道不認識自己？這張畫有三個乾隆，一是畫中兩個乾隆，第三個是數十年後題詩的乾隆，第三個我更像疏離的觀者，「不知此是誰」就像〈一是一是二圖〉提出的哲學質問，對畫面的雙重自我提出反思。最後，乾隆〈一是一是二圖〉、〈平安春信圖〉的裝扮都經過刻意設計（雍正肖像畫化裝意味更明顯），巫鴻作出饒富啟發的推測：

我的一個推測是，雍正，或繪製這些變裝肖像的御用畫師，極可能是從歐洲 18 世紀初流行的假面舞會風潮中得到了靈感。……作為唯一的參與者，他不停地更換衣裳，充當各國人物和各式角色。……如果雍正的變裝肖像果真是從歐洲文化獲得靈感的話，那麼這種影響最有可能的來源是這類「奇異服裝肖像」（fancy dress portrait）或與此有關的信息，而不是真的假面舞會。⁹⁶

從本文觀點來看，雍正、乾隆透過郎世寧確實可能接觸西方肖像畫，但不應忽略多重自我的本土淵源，結合這兩種因素才形成這種奇異的肖像畫。

⁹⁴ 巫鴻說：「我們或可推測這首詩似乎是回應這幅壁畫而作，因為第三和第四句——『入室皤然者，不知此是誰』——所指的似乎就是繪有此畫的養心殿。……我們甚至可以假定，乾隆就是坐在壁畫〈平安春信圖〉的旁邊，在這張畫的紙本畫稿上題下了這首詩。」巫鴻：〈清帝的假面舞會：雍正和乾隆的「變裝肖像」〉，頁 361。

⁹⁵ 王子林：〈《平安春信圖》中的長者是誰〉，頁 113。

⁹⁶ 巫鴻：〈清帝的假面舞會：雍正和乾隆的「變裝肖像」〉，頁 366-369。



圖十六：紫禁城養心殿西暖閣〈平安春信圖〉貼落及局部圖

乾隆三十年養心殿貼落完成，同年趙翼有〈題袁止所主政我我周旋圖〉，可見趙翼友人袁止所也繪有一張〈我我周旋圖〉：

佛說有化身，《易》言貴觀我。君乃獨取蒙莊書，寫此一對解衣磅礴裸。既非形影神句問答頻，亦非千百億軀示現夥。無端入畫一而二，一端正相一偏頗。初疑高人對弈閑，又疑雅客晤談哆。豈知不得生區別，左者即右右即左。靜如寡女顧影憐，超如定僧出神坐。問君何事弄狡獪，幻出人間兩么麼？得非形骸以外莫可親，傲視世人無一妥？不然幽獨之地內勘嚴，欲旋面目自印可。此則吾儒學問事，兩我相證不容躲。一啼一笑情輒呈，亦步亦趨履休跛。有醜在鏡撲則愚，有愧在衾去須果。君其自此益遠矣，此身不墮劫輪火。吾獨悲夫身為累，如蠶作繭密纏裹。笑君一身難了又一身，不知何時可以脫韁鎖？⁹⁷

這張畫並置兩個狀似高人、雅士的我，「無端入畫一而二，一端正相一偏頗」，「左者即右右即左」，趙文哲（1725-1773）〈題袁止所我我周旋圖〉其二說：「只餘衫履共周旋，我我相看意嗒然。贈答影形空索句，是非今

⁹⁷ 趙翼撰，曹光甫校點：《甌北集（上）》，收於《趙翼全集》第5冊，卷11，頁183。

故已忘年。休提片石三生話，聊示雙林一指禪。長事爰絲吾有願，數枝翠竹托清緣。」原注：「枯木竹石，皆圖中物，一像豎一指，故有第六句。」⁹⁸一左一右兩個我、背景（枯木竹石）、寓意（一指禪），整個構思接近〈平安春信圖〉。趙翼追溯佛教（化身）、儒家（觀我）、道家（莊子）的傳統，聲稱異於陶淵明〈形影神〉、佛教化身（既非形影神句問答類，亦非千百億軀示現夥），自我的重影令人驚訝、疑惑：「問君何事弄狡獪，幻出人間兩么麼」？質問是否顧影自憐：「得非形體以外莫可親，傲視世人無一妥」？轉而強調慎獨、懺悔：「不然幽獨之地內勘嚴，欲旋面目自印可。此則吾儒學問事，兩我相證不容躲」，這首詩補充乾隆畫像沒有說出的觀畫者話語，可能是相同潮流下的產物。

有些肖像畫出現更多個我，顯示主體的多元化、異質化。翌年（乾隆三十一年）蔣士銓為劉文蔚作〈題豹君三小影〉，出現三個我：〈佩劍〉（俠客）、〈索句〉（文人）、〈握麈〉（道人），⁹⁹彷彿某種換裝遊戲，展演三種身分、三種性格。甚至出現六個我，趙文哲為趙翼門生汪承需（1737-1805）作〈題汪時齋農部六一圖〉說：「時齋示我圖一幅，我我周旋忽有六。題詞大半如說偈，幻影化身嘆不足。……一臥讀，一題石，一人抱子兩對奕。一人無所為，反手仰看若自得。其餘童子三，離立各有職」。¹⁰⁰朱休度（1732-1812）為金石學家陳經（1792-?）作〈陳新畬小影三首〉，首先〈讀畫圖〉（題下注：持卷背坐者）是頗為後設的畫中畫：「絕妙畫中畫，無聲元又元（作者按：元，避諱，當作「玄」）。默默背人讀，如參面壁禪。」第二個畫面〈尋詩圖〉（獨立沈吟者）是作詩：「覓句雲霞際，遊心造化初。不知今正字，撚斷幾莖鬚？」（原注：「詩思雲

⁹⁸ 趙文哲：《媿雅堂詩續集》，收於《四庫未收書輯刊》第10輯第26冊（北京：北京出版社，2000年，清乾隆五十六年刻本），卷3，頁557。

⁹⁹ 蔣士銓著，邵海清校，李夢生箋：《忠雅堂集校箋·忠雅堂詩集》第2冊，卷15，頁1116。蔣士銓：稿本題作〈題劉豹君明經三小影〉，《忠雅堂詩集·壽萱堂詩鈔》，收於《續修四庫全書》第1436冊集部別集類（上海：上海古籍出版社，2002年，影印原古籍本），頁397。

¹⁰⁰ 趙文哲：《媿雅堂詩續集》，卷4，頁564-565。

霞際」，僧文兆句。）第三個畫面〈學書圖〉（伸紙揮毫者）是書法：「撒去空中雨，行來水上風。學成指非指，滿幅雲從龍。」¹⁰¹分別呈現畫、詩、書三種才藝，主人公從背面、行遊轉向正面揮毫，形成某種自我的表演。

〈我與我周旋圖〉隱含孤獨（我），社交（周旋）的雙重性。乾嘉間畫師闕嵐（字雯山，1758-1844）〈我與我周旋行樂圖〉畫有對鏡自照的兩個我，遍徵名流題詠，黃本驥、程恩澤、汪志伊、歐陽輅都留下題詞。黃本驥（1781-1856）〈我我圖說〉說：

天下之最難識者，我也。……夫孔子無我，楊子為我，聖學異端，公私雖判，要其立教，無不自我始，此雯山闕翁〈我我圖〉之所猶（作者按：當作「由」）作也。圖中一人獨立，引鏡自照其面，以為圖中人，我也，鏡中人，亦我也。……吾之為是圖也，將以自鏡其心之有所戚，有所畏，有所愧焉否耳。若以形論，東施媠母，非不日臨妝鏡也，亦豈知己貌之不若西子哉？是則我我之說也。¹⁰²

歐陽輅（1767-1841）〈闕雯山我與我周旋圖，作二像并立狀，索題〉說：「……我知我為我，我以我自珍。人亦各有我，我我非我人。人真我非幻，我主人豈賓？悠悠三萬場，同此清淨因。……益以君之我，三我同一身。異哉一室內，與此眾妙親。……」¹⁰³這兩個我引發人我、主賓的思考，歐陽輅加上觀畫的闕嵐自己，形成三個我。

蔣士銓題畫習用「舊照」一詞（題○○舊照），肖像畫喚起人生閱歷的回憶，建構某種個人生命史。畫家華冠乾隆二十八年（1763）為蔣士銓作〈歸舟安穩圖〉（圖十七），蔣士銓坐於船首（擺出典型的肖像畫姿

¹⁰¹ 朱休度：《小木子詩三刻·俟寧居偶詠》，收於《續修四庫全書》第1452冊集部別集類（上海：上海古籍出版社，2002年，復旦大學圖書館藏清嘉慶刻匯印本），卷下，頁580。

¹⁰² 黃本驥撰，劉范弟校點：《黃本驥集·三長物齋文略》第1冊（長沙：嶽麓書社，2009年），卷3，頁158。

¹⁰³ 鄧顯鶴編，歐陽楠點校：《沅湘耆舊集》第5冊（長沙：嶽麓書社，2007年），卷129，頁148。

勢)，船艙坐著家眷，蔣士銓晚年（乾隆四十六年，1781）〈自題觀河面皺圖四首〉面對河流抒發生命流逝的感慨：「一條衣帶碧粼粼，卅載川途劇苦辛」（其一），「聽雨孤篷少日身，中年鬚髮漸如銀」（其四），〈疊韻再題四首〉說：「曲岸委蛇淺澗粼，一回披卷一酸辛」（其一），¹⁰⁴援引觀河面皺的故事表達時間感慨，觀畫喚起往日回憶（或許也包括〈歸舟安穩圖〉）。

今傳闕嵐有〈觀河面皺圖〉（圖十八），畫有一船夫一文人面對滔滔江流，同時期畫家黃鉞（1750-1841）也有相同畫題，卻並置老少兩個我。黃鉞一生曾繪製多幅肖像畫，留下許多題跋，肖像畫家丁以誠在嘉慶十六年（1811）為他畫〈黃鉞小照〉（六十二歲）（圖十九），黃鉞自題說：「予自京師假歸舊館，春秋佳日，無以自娛，乃辟三分地為數畝之池，蓄魚灌花，消遣長日，適丁君雲峰為余作蓮徑垂釣小照於西湖寄至，因題數語，以勗後來，非敢示外人也。嘉慶十六年三月朔日，左田自題。」黃鉞七十七歲時並置老少兩幅肖像畫，寫下題畫詩〈余年十七，曾寫松石閒小像，及今六十年矣，故我今吾，恍如隔世，因倩孫君紹新合寫之，取《楞嚴經》佛告波斯匿王觀河面皺之說，自補為圖，非徒童耄之感，藉悟生滅之旨耳〉，¹⁰⁵就像〈程滂樂容圖卷〉在年輕畫像上補繪老年的自己，成為一張「觀河面皺圖」。黃鉞八十四歲（道光十三年）集結一生畫像製成含有九個我的〈我與我周旋圖〉，題畫詩〈彙六十餘年所畫小像，自十七歲至八十四歲最肖者九，合寫一卷，題曰我與我周旋圖〉說：「不羨鍊形還少，無勞奪舍升仙。水波散成眾影，丹青留駐韶年。佛說諸相無我，老稱大患有身。何妨形影相答，聊當天涯故人。」¹⁰⁶這張〈我與我周旋圖〉收錄十七歲以來的畫像，不同階段的我被看作「水波散成眾影」的多重分身。

¹⁰⁴ 蔣士銓著，邵海清校，李夢生箋：《忠雅堂集校箋·忠雅堂詩集》第3冊，卷25，頁1707-1708。

¹⁰⁵ 黃鉞：《壹齋集》，收於《續修四庫全書》第1475冊集部別集類（上海：上海古籍出版社，2002年，復旦大學圖書館藏清咸豐九年許文深刻本），卷29，頁409。卷首注「乙酉、丙戌」，蓋作於道光五、六年（1825、1826）。

¹⁰⁶ 黃鉞：《壹齋集》，卷35，頁442。

弟子祁寯藻（1793-1866）撰〈壹齋師寄圖三卷命題〉，第二卷為〈我與我周旋圖〉四首，題下注：「公彙生平小像自十七至八十四歲，共九像，合摹一卷」，第一首說「觀河面皺須臾事，數盡恆沙幾輩人」，原注：「公有〈觀河圖〉，乃十七歲、七十歲兩像合軸。」第二首注云：「卷中有玉瀾堂錫宴老臣畫像」，¹⁰⁷可見黃鉞的〈我與我周旋圖〉呈現九個我，包括合畫老少兩像的〈觀河面皺圖〉，及現藏北京故宮道光三年（1823）〈黃鉞朝服像軸〉（晚年集結可能是摹本）。乾隆朝以後這類多重自我的題詩為數更多，無法逐一細論，但確實形成一個愈演愈烈的巨大潮流。



圖十七：華冠〈歸舟安穩圖〉¹⁰⁸



圖十八：闕嵐〈觀河面皺圖〉¹⁰⁹

¹⁰⁷ 祁寯藻：《澠菴亭集》，收於《續修四庫全書》第1522冊集部別集類（上海：上海古籍出版社，2002年，南京圖書館藏清咸豐刻本），卷25，頁32。

¹⁰⁸ 南京博物院藏。

¹⁰⁹ 私人收藏。



圖十九：丁以誠畫〈黃鉞小照〉¹¹⁰

三、求己：懺悔與內在他者

〈鏡影圖〉、〈我與我周旋圖〉懺悔意識日趨強烈，清中葉後出現一種更具懺悔色彩的肖像畫：〈求己圖〉（〈求我圖〉、〈求在我圖〉）、〈乞我圖〉、〈我負我圖〉、〈自濟圖〉（〈我渡我圖〉）。畫名寓意求人不如求己，諷刺社會關係，形成明清〈求友圖〉社交畫的逆反。晚明文人的懺悔書寫蓬勃發展，¹¹¹ 普實克很早就注意到黃淳耀（1605-1645）《甲

¹¹⁰ 圖見蘇州大學圖書館編：《著獻寫真：蘇州大學圖書館藏清代人物圖像選》（北京：中國人民大學出版社，2008年），頁92。

¹¹¹ 筆者曾以張大復為例，討論晚明疾病、夢憶、懺悔與日記、小品文的關係。楊玉成：〈病人絮語：晚明張大復的疾病與書寫〉，中央研究院中國文哲研究所

申日記》：「在他的日記中可以清楚地看到，宋明理學及其對不斷自我修養的強調是怎樣導引作者去研究自我，怎樣喚起他對心靈淨化的興趣，並鼓勵他去分析評價各種感受和情緒，甚至嘗試去解析夢的意義。」¹¹² 今傳最早的〈求己圖〉出自揚州八怪金農（1687-1763）（圖二十），有金農特有的漆書題詞：「杭人金農戲墨于昔耶之廬」，名稱顯示畫中兩人都是我，一是著僧道服坐在蒲團上的禿頂老者，代表良知本我或道教的身中神（元神），另一個頭戴巾帽，屈膝下跪，代表世俗塵世的我，畫面呈現求道、懺悔濃厚的宗教意味。

乾嘉以後這類題畫詩數量不少，畫跡卻很少流傳。¹¹³ 有些稱作〈乞我圖〉，「乞」意味乞丐、乞求，鄭虎文（1714-1784）〈題小照，照圖一鮮衣怒馬，又圖一丐，乞食馬前，丐貌與照同〉說：「以我乞人，我以形屈；以我乞我，我以心紕。不知何不足於我，而有是乞？是非羞惡，人心之良；禮義廉恥，國維斯張。奈何作達，而罔辨此？幾希之存，亡得毋見？施施而來，鮮衣怒馬，噉爾蹴爾，自謂豪者。那知扶服馬頭人，彼我原來只一身？孤憤滿腔圖不盡，錯將平等認冤親。」¹¹⁴ 一個乞丐狀的我向另一個車服華麗的我乞討，諷刺階級、人我的社會關係。中國肖像畫的服飾、裝扮（如戴笠、漁夫、樵夫、乞丐）往往具有符號功能，這張畫使人聯想同時海派畫家任伯年（1840-1896）〈橫雲山民行乞圖〉（1868）（圖二十）、〈高邕之像〉（1887）等乞丐裝扮的肖像畫（圖二十一）。〈乞我圖〉呼籲反求諸己，齊學裘同治三年（1864）流寓上海時寫下〈甲子二月上澣題乞我圖為余樂舟作〉：

樂舟手持乞我圖，向我索題乞我歌。我時乞人刻金石，閤筆一瞥十

主辦：「2011 明清研究前瞻」國際學術研討會，2011 年 11 月 24 日。

¹¹² 普實克：〈中國現代文學中的主觀主義和個人主義〉，收入普實克著，郭建玲譯：《抒情與史詩》，頁 20。

¹¹³ 〈乞我圖〉似尤流行於上海地區，劉九庵著錄晚清海派畫家胡錫珪（1839-1883）咸豐五年（1855）為雲峰作〈求己圖像〉，藏故宮博物院。劉九庵編著，茅子良校訂：《宋元明清書畫家傳世作品年表》（上海：上海書畫出版社，1997 年），頁 877。

¹¹⁴ 鄭虎文：《吞松閣集》，收於《四庫未收書輯刊》第 10 輯第 14 冊（北京：北京出版社，2000 年，清嘉慶十四年馮敏昌等刻本），卷 17，頁 143。

載過。今來魚灣久避地，衣食乞人喚奈何。故巢烽火尚未息，園遊鹿豕田生波。羈旅無歸日復日，回思萬事皆蹉跎。客來海上遺尺素，開函捧讀涕滂沱。故人圖畫兩無恙，而我竟成春夢婆。一談乞我心如擣，我不早乞因遭魔。君能乞我樂莫樂，故吾今我無偏頗。世態炎涼我態一，人情希少我情多。乞人種種為人厭，乞我般般由我羅。我乞我心心自運，我乞我口口自哦。我乞我足足自走，我乞我手手自摩。功名富貴與田宅，乞我即得豈有他？題君圖畫三歎息，乞人乞我殊曰科。我今乞人思乞我，醉夢顛倒迷南柯。相逢他日在何許，還君詩債君無呵。¹¹⁵

齊學裘刻金石維生，自比乞者，就像任伯年〈橫雲山民行乞圖〉為畫家胡遠而作，〈高崑之像〉為流寓上海賣字維生的高崑而作。這張〈乞我圖〉可能畫有兩個我（故吾今我無偏頗），乞丐隱喻社會交換，喚起身世閱歷的回憶：「今來魚灣久避地，衣食乞人喚奈何」，「世態炎涼我態一，人情希少我情多」，〈求己圖〉、〈乞我圖〉的流行可能與清中葉後畫家、文人社會階層下降，社會壓力增強有關，顯示某種「世態炎涼」更加卑微的人生觀。



圖二十：金農〈求己圖〉¹¹⁶

¹¹⁵ 齊學裘：《劫餘詩選》，卷4，頁416。

¹¹⁶ 私人收藏。



圖二十一：任伯年
〈橫雲山民行乞圖〉¹¹⁷



圖二十二：任伯年
〈高邕之像〉¹¹⁸

但〈求己圖〉仍保有民間文化的宗教寓意，最明顯的是路德（Luther Knight, 1879-1913）〈題戴髻求我圖〉五首：

幾番閱歷幾沈淪，點石如何便作金？百計營求都是錯，不如還問自

¹¹⁷ 任伯年繪：〈橫雲山民行乞圖〉，收於天津人民美術出版社編：《任伯年繪畫作品圖錄》上冊（天津：天津人民美術出版社，2007年），頁13。

¹¹⁸ 任伯年繪：〈高邕之像〉，收於天津人民美術出版社編：《任伯年繪畫作品圖錄》下冊，頁29。

家心。

濟苦扶危頃刻中，神仙法力本無窮。人心都有神仙在，卻說神仙在寺中。

受盡深恩不感恩，施恩人即受恩人。人恩雖小終須報，稍欠毫釐人便瞋。

無山未許隔，無橋也能過。識得本來心，兩人原一箇。

有事難推委，無言已盡知。橋邊屈膝處，山上點頭時。¹¹⁹

這張〈求我圖〉從題詞來看，可能畫有一屈膝下跪的兩個我：「識得本來心，兩人原一箇」，「橋邊屈膝處，山上點頭時」，呼籲返回內在的身中神：「人心都有神仙在，卻說神仙在寺中」，涉及施恩、回報的道德債務。俞樾（1821-1906）描述一張〈自訟圖〉將懺悔表達得更清楚：

顧晉叔承乃，子山觀察之子，行年四十有九，繪〈自訟圖〉。圖中坐者立者各一人，若官與吏然，跪者一人，若對簿然。三人實即一人，皆自肖其象也。余率題二絕句云：「當蓬伯玉知非歲，築趙王孫自訟齋。此後可知定無訟，訟庭都被落花埋。」「我我周旋總不真，陶公贈答影形神。更從有相歸無相，便是如來三種身。」¹²⁰

〈自訟圖〉畫有三個我，採取三種姿勢，代表三種身分：坐者（官）、站者（吏）、跪者（被告），係結合〈二我圖〉、〈求己圖〉兩種構圖，「我」同時扮演法官、檢查官、被告，面對某種內在的他者。

〈鏡影圖〉、〈自鏡圖〉（雙重自我）、〈揖鏡圖〉（求己圖）自成發展譜系，嶺南詩人馮詢（1796-1871）〈揖鏡圖照為朱屏山參軍美鑾題〉說：

¹¹⁹ 路德：《櫻華館全集·詩集》，《續修四庫全書》編纂委員會編：《續修四庫全書》第1509冊集部別集類（上海：上海古籍出版社，2002年，復旦大學圖書館藏清光緒七年解梁刻本），卷2，頁552-553。

¹²⁰ 俞樾：《春在堂隨筆》，收於《續修四庫全書》第1141冊子部雜家類（上海：上海古籍出版社，2002年，原古籍印本），卷8，頁81。魯迅〈論照相之類〉提到「二我圖」、「求己圖」，有些學者認為源自〈自訟圖〉，實際上應追溯清初〈二我圖〉、金農〈求己圖〉，而且〈自訟圖〉包含三個我，構圖並不相似。

君有人倫鑑，鑑人先鑑己。借鏡寫君照，示我圖一紙。苦君與我同塵中，不敢照鏡羞塵容。鏡亦千磨兼百鍊，鍊成照膽求真面。面目有定仍無憑，昨日少好今老成。風骨羨君能卓立，即見公卿但長揖。無端南坐北面朝，恐鏡轉嗤君折腰。紛紛媚世殊堪怪，荊州一識方三拜。君知求己勝求人，相對奕奕如有神。吁嗟俯仰隨人世，不及鏡兮吾已愧。鏡能直道以事人，閱盡世人無忌諱。¹²¹

從「君知求己勝求人，相對奕奕如有神」來看，〈揖鏡圖〉是一張面對鏡子打恭作揖的求己圖，「恐鏡轉嗤君折腰」鏡中影像轉而嘲笑自我的醜態。宣統二年（1910）上海《圖畫日報》第205號「俗語畫」專欄〈求人勿如求己〉（圖二十三），附詩說：「可憐一登富貴門，欲前不前且逡巡。滿心欲訴困窮狀，發語之時吐復吞。乞米貸錢空瑣瑣，他人幾輩能知我？……已矣乎！親友雖多莫相保，算來還是求己好。」畫面出現衣服綴補丁狀似乞丐的男子，站在鏡前對著鏡影打躬作揖，採用西洋玻璃鏡，可能源自〈揖鏡圖〉的畫像主題。



圖二十三：《圖畫日報》第二〇五號¹²²

¹²¹ 馮詢：《子良詩存》，收於《續修四庫全書》編纂委員會編：《續修四庫全書》第1526冊集部別集類（上海：上海古籍出版社，2002年，上海圖書館藏清刻本），卷10，頁156-157。

¹²² 環球社編輯部編：《圖畫日報》第5冊（上海：上海古籍出版社，1999年），

隨著西方攝影的傳入，晚清民初化裝照、鏡影照、分身照更流行，呈現更複雜的現代性面容。光緒初年出現陷害政敵的合成照片，顯示這種新技術的陰暗面。¹²³ 廣東新會歐陽石芝（1859-1932）光緒十五年在上海開設寶記照相館，¹²⁴《申報》光緒十七年十一月初一（1891年12月1日）連續三天刊登廣告〈寶記考究照相〉：

中國得了泰西照相法迄今約五十載也，迄今可謂盛行矣。新奇百出，西國稍有，即傳中國，俾素愛此道者，藉以遣文房之別墅，快何如之。本館主人專習此件，將廿寒暑矣。六年前在鄂渚、金陵創建一切，三年前在同昌公司秉筆主持，至己年乃上海設立，素來精心研練，□□之理，不唯徒得外國新到法，且嘗自造別開生面法。如己年秋月所製綾絹布紙印相，庚年春月所製身外有身照相等法，聊以伸雅懷，且以公同好，至今常掛人齒頰也。刻已聞有效尤者，以此愈知斯法之尚矣。……上海泥城橋寶記主人謹啟。¹²⁵

歐陽石芝聲稱「庚年春月」（光緒十六年，1890）研發出「身外有身照相法」，廣受注意。西方的“Trick Photo”傳入中國，最早流行的是分身照而非魔術或靈異照片，¹²⁶ 明顯與本土的肖像畫傳統有關。當時稱為「分

頁 55。

¹²³ 劉體智（1879-1963）〈偽造合影〉說：「攝景之法極其淺近，兩片相合尤輕而易舉。光緒十年間，招商局得旗昌洋行產業，浸以盛大。李文忠以馬建忠總辦局務，沈能虎為副。建忠基之，密以能虎與妓女合影獻之。……後二十年而有岑西林之事。」岑春煊事見同書前一則〈岑春煊寵衰〉：「過滬，與諸名士交游，託疾不行。上海道蔡伯浩觀察得其西法攝景，以新會梁啟超舊景相合如一，以為逆黨之證，進呈御覽，遂得罪。」以上二則，見劉體智：《異辭錄》（北京：中華書局，1988年），卷4，頁209。

¹²⁴ 關於上海寶記照相館，參全冰雪：《中國照相館史：1859-1956》（北京：中國攝影出版社，2015年），頁287-300。

¹²⁵ （上海泥城橋寶記主人）：〈寶記考究照相〉，《申報》廣告，光緒十七年十一月初一（1891年12月1日），收於《申報影印本》第39冊（上海：上海書店，1983年），頁930。□□為原文模糊，無法辨識。

¹²⁶ 全冰雪說：「1907年出版的《實用映相學》中有專文論述『化身』照：『同是一紙，同是一人，竟有數個影像，是名為化身相，天下事莫有奇巧於此者矣。』『化身照』非中國獨創，這種拍照遊戲英文稱作“Trick Photo”，曾廣泛流行於19世

身照」、「化身照」、「身外身照」、「雙影」、「雙像」，經常採取「二我圖」、「求己圖」兩種構圖。稍後英國施德之（Star Talbot, 1861-1935）開設上海耀華照相館，與李伯元《遊戲報》合作，拍攝花榜照片，轟動一時，現在仍可看到耀華照相館製作的印刷明信片（求己圖）（圖二十四）及多幅女子全體照（鏡影照）（圖二十五）。



圖二十四：上海耀華照相館
印刷明信片（1904年）¹²⁷



圖二十五：上海耀華照相館
女子全體照（1905年前後）¹²⁸

筆者在今傳許多求己圖中選錄三張（圖二十六），一是美籍四川教師路得·那愛德（Luther Knight, 1879-1913）民國元年到上海開設波爾照相館所攝，¹²⁹ 一是女校書洪漱芬（1906），第三張年代不詳。〈求己圖〉本

紀的西方照相館中。」全冰雪：《中國照相館史：1859-1956》，頁 207。

¹²⁷ 全冰雪：《中國照相館史：1859-1956》，頁 309。

¹²⁸ 全冰雪：《中國照相館史：1859-1956》，頁 310。

¹²⁹ 王玉龍：〈那愛德與上海「波爾照相館」〉，《老照片》第 28 輯（2003 年 4 月），頁 122-132。本文所引照片見頁 127，又見路得·那愛德（Luther Knight）攝影，王玉龍撰述：《消失的天府（1910-1913）：美國教師路得·那愛德攝影作品選》（桂林：廣西師範大學出版社，2009 年），附錄，頁 152。

義是返回自我，畫面卻詭異的呈現雙重自我，視覺效果給人既驕傲又自卑的複雜感受。名妓、名伶是照相館的主顧，一方面用來贈送捧場的恩客或戲迷，一方面照相館可以懸掛並沖洗出售，成為新的城市景觀。照相館就像一個刻意布置的表演舞臺，像主精心化裝，穿戴起扮演某種身分或角色的服飾，使用西式道具、布景、地毯，有些搭配中國水墨布景。

清末民初出版許多名妓相冊，經常出現化裝照、分身照，如上海有正書局搜集各地名妓照片編成《豔籀花影（全國各埠名姬小影）》（1911），其中有六幀標明「雙影」：北京名妓〈洪寶寶雙影〉（圖二十七）、〈謝三寶雙影〉（二幀）、〈金仙雙影〉（圖二十八），鎮江名妓〈高蓮子雙影〉，杭州名妓〈早啼雙影〉。¹³⁰〈金仙雙影〉一作男裝一作女裝，坐在小船道具中，彷彿情侶相偕出遊。這類照片迅速進入民國初年的小說與遊戲雜誌，如《小說月報》、《小說時報》、《小說新報》、《小說大觀》，迅速通俗化、娛樂化了。以李定夷（1892-1964）主編的鴛鴦蝴蝶派刊物《小說新報》為例，第2期（1915）刊登〈海上名妓周寶寶小影〉鏡影照，第二年第2、4、7期（1916）都有上海妓女的「化身小影」（圖二十九）。觀看這些名妓、名伶照片給人一種奇特的感受，照片滿足大眾的情慾想像，但出現在報刊彷彿獲得某種公共性，傳統花榜與西方攝影的結合成為現代選美的前身，¹³¹稍後電影明星看似個人崇拜，實際上卻是媒體建構出來的流行文化。早期這些圖像並不掩飾其虛構性，反而清楚暴露化裝、表演、遊戲的幻影，但閱聽大眾仍迷戀不已，迄今尤烈。

¹³⁰ 有正書局編：《豔籀花影（全國各埠名姬小影）》（上海：有正書局，1911年），頁14、22、28、69、113。（原無頁碼，筆者自編）此外這部書還有未標明分身照（雙影）、鏡影圖各八幀。

¹³¹ 早期選美透過照片進行，學界習知李伯元《游戲報》花榜照片，朱天石〈照相話〉說：「泰西選色，純用照片，憑一紙之功，頓播美名於世界，快事韻事，當無逾此，此正照相之所以可貴。否則，將何以集四方之人於一堂，而試判別其妍媸美惡哉？」朱天石：〈照相話〉，《申報》第18版，1921年11月14日，收於《申報影印本》第175冊（上海：上海書店，1985年），頁316。



圖二十六：求己圖三張（清末民初）¹³²



圖二十七：洪寶寶雙影¹³³



圖二十八：金仙雙影¹³⁴

¹³² 王玉龍：〈那愛德與上海「波爾照相館」〉，《老照片》第28輯（2003年4月），頁127；照片得自網路：萬花鏡：〈舊中國青樓女子實拍！〉，壹讀：<https://read01.com/aBPndd.html>；照片得自網路：趙俊毅：〈魯迅論照相〉，四月風自媒體：<http://zhaojunyi.siyuefeng.com/article/11650>。

¹³³ 有正書局編：《豔筵花影（全國各埠名姬小影）》，頁14。

¹³⁴ 有正書局編：《豔筵花影（全國各埠名姬小影）》，頁28。



圖二十九：《小說新報》載化身小影三張¹³⁵

四、戲中戲：肖像與表演

晚清攝影（及稍後出現的電影）開始深刻影響傳統戲劇，一個早期的特殊案例是光緒三十三年（1907）揭開丁未政潮的天津名伶楊翠喜案。楊翠喜（1889-?）早期不甚出眾，劍影客《天津名伶小傳·王克琴傳》說：「王克琴，天津人，其出世與楊翠喜相前後。……楊翠喜之事出現，幾於名遍五洲，其實楊不過一無知女兒，因段芝貴之獻媚，不惜重金藉充苞苴。故僥幸成名，較之克琴之實權，不止霄壤之別也。」¹³⁶ 當時適逢留聲機唱盤出現，法國百代公司光緒三十二年（1906）北京唱盤的宣傳冊在眾多伶人照片有「福仙班翠喜姑娘」及曲目（圖三十）。¹³⁷ 稍後段芝貴以重金贖楊翠喜，賄賂振貝子（載振），獲得黑龍江巡撫一職，涉及慶王奕劻、袁世凱與瞿鴻禨、岑春煊兩個集團的政爭，從此名滿全國。汪康年（1860-

¹³⁵ 圖見李定夷主編：《小說新報》第2年第2、4、7期（上海：國華書局），1916年2、4、7月，卷首。

¹³⁶ 劍影客：《天津名伶小傳》，收於傅謹主編：《京劇歷史文獻匯編（清代卷）貳·專書（下）》（南京：鳳凰出版社，2011年），頁439-440。

¹³⁷ 法國百代公司編：《百代唱盤》宣傳冊，收於傅謹主編：《京劇歷史文獻匯編（清代卷）玖·圖錄（上）》，頁171。

1911) 將此事披露在他創辦的《京報》，¹³⁸ 御史趙啟霖三月二十五日上奏太后，引發輿論嘩然，各大報刊甚至外國報紙給予詳細報導，刊登照片（圖三十一、圖三十二），這個事件具備兩個聳動聽聞的因素：政治與性，形成奇特的文化景觀。

這個事件很快就被編成小說，《新世界小說社報》第9期（五月二十三日）刊載署名「警僧」（孫經笙）的短篇小說〈楊白花〉。¹³⁹ 新小說社也刊行西冷山人輯《楊翠喜》，收錄小像、上諭、奏摺、供詞、小傳、小說（〈楊白花〉）、雜文、詩詞、評林、雜記，實際上是各種資料的彙編。¹⁴⁰ 〈楊白花〉典出北魏爭議人物胡太后，相傳曾寫下思念情人楊華的歌辭〈楊白花〉，引發宮廷內幕的歷史想像。〈楊白花〉以隱晦手法諷刺時政：「話說離恨天裡，孽海渡頭，卻有一朵無根的楊花，一莖打斷的芝草，浮沈飄蕩」，「王孫道：好孩子，你若弄得到手，咱有一幅黑龍圖賞你」，「你不是孽海浪中一片斷芝啊，有什麼貴，也在世間混麼」，「卿也水性的楊花，在此迷人罷了」，¹⁴¹ 影射楊翠喜、段芝貴、黑龍江巡撫。小說採取傳統的男性觀點，沿用水性楊花的隱喻，但無根的花取喻接近韓邦慶《海上花列傳》，成為某種「惡之花」。有些人抱持同情態度，優伶擔負重大的社會責任使人想到陳去病（1874-1933）發表於《二十世紀大

¹³⁸ 汪康年弟汪詒年說：「先生首於報紙發其覆，御史趙啟霖旋亦具摺糾核。……先生迭於報端論其事，一論朱寶奎、段芝貴之罷斥，再論趙啟霖之革職，三論載振之開除差缺。言之不足，又長言之，諸宵小遂銜恨刺骨，咸欲泄忿於先生矣。」汪康年著，汪林茂編校：《汪康年文集》下冊（杭州：浙江古籍出版社，2011年），附《汪穰卿先生傳記》，頁749。此書收錄丁未政潮史料甚詳，可參閱。

¹³⁹ 引自陳大康：《中國近代小說編年史》第3冊（北京：人民文學出版社，2013年），頁1260。

¹⁴⁰ 《小說林》第四期「新書紹介」欄說：「《楊翠喜》：新小說社版出（出版），定價二角。本事始末，詳載報紙，無但贅述。此冊大半從報紙錄下，而略分段落，絕異於日報所登章回小說體之《楊翠喜》。」上海書店影印本無此廣告，引自陳大康：《中國近代小說編年史》第3冊，頁1284。

¹⁴¹ 崔象川：《楊翠喜》，收於廣文編譯所編：《中國近代小說史料續編》第33冊（臺北：廣文書局，1987年），頁13-15。原書注明光緒三十三年端月初旬出版，「端月」通常指正月，或為翌年正月之誤植。

舞臺》創刊號（1904）虛構的優伶傳記〈南唐伶工楊花飛別傳〉。雜文〈段案餘談〉將楊翠喜與謝珊珊、賽金花、陳圓圓、柳如是等名妓比較，儼然某種明星。楊翠喜照片從此引發廣泛注意，¹⁴²大量傳播，可能是現今還能看到多張照片的原因，布景顯示大多拍攝於同一家照相館，茶几擺設宛如室內，卻不協調的出現室外風景，可能攝於開始走紅之際。楊翠喜變換坐、站姿，刻意突顯小腳，甚至顯眼的擱在花盆上。有些加上題字，其中一張合成的分身照中間留有清晰接縫，著色左右對稱（圖三十三）。



圖三十：法國百代公司北京唱盤宣傳

¹⁴² 〈楊翠喜鏡影〉序說：「翠喜一身，時而津門，時而燕京；時而臺榭，時而官府；時而伶，時而姬；時而妾，時而婢，此極古今天下之第一可憐人也。偶從友人處，得窺其鏡影，因有此題，亦我見猶憐云爾。」「鏡影」指照片。崔象川：《楊翠喜》，收入《中國近代小說史料續編》第33冊，頁29。



圖三十一：楊翠喜分身照¹⁴³



圖三十二：程為坤：
〈楊翠喜案與丁未政潮〉附圖¹⁴⁴



圖三十三：楊翠喜照片¹⁴⁵

¹⁴³ 楊翠喜分身照，楊基生醫師收藏。

¹⁴⁴ 引自程為坤：〈楊翠喜案與丁未政潮〉，《紫禁城》1989年第4期（1989年8月），頁22。

¹⁴⁵ 第一張照片收於「上海歷史圖書館歷史圖片收集與整理系統」，網址：<http://211.144.107.196/oldpic/node/14917>；第二、四張見蔡登山、柯基生：《楊翠喜·聲色晚清》（臺北：獨立作家出版社，2016年），卷首；第三張取自網路，見楓影斜渡_vwb：〈清末著名優伶藝妓：楊翠喜，王克琴，小榮喜，月明珠等和其它京劇劇照〉，楓影斜渡博客：http://blog.sina.com.cn/s/blog_4945b4f80101alux.html。報刊持續刊登這些照片，流傳頗廣，第二張又見《國劇畫報》第2卷第6期，1932年12月，《百美圖》第1卷第6期（上海：藝友出版社），1939年4月；第三張又見有正書局編：《豔斂花影（全國各埠名姬小影）》（上海：有正書局），1911年，頁12；《風月畫報》第8卷第6期，

法國菲爾曼·拉里貝（Firmin Laribe，1855-1942）1900至1910年間在北京法國公使館工作，法國國家圖書館藏拉里貝拍攝或收藏的四百多幀相冊，中有天津名伶小榮喜、楊翠喜、王克琴、月明珠照片，布景與今傳楊翠喜照片相同，應於同一時期同一家照相館。這三個冊頁都精心打扮，呈現強烈的表演性，一著常服一著戲服左右對照，顯示「人生如戲，戲如人生」的戲劇感。（圖三十四）第一個冊頁是小榮喜，左圖曾製成明信片；第二個冊頁左右都是分身照，左著戲服右著常服，右圖有「王克琴雙像」字樣；第三個冊頁左圖是楊翠喜著戲服，右圖著常服，有「明月珠」、「楊翠喜」字樣。這些相片顯示名伶也依靠照相宣傳，拉里貝可能受新聞事件影響收藏了這些照片。照片反過來影響繪畫，畫家張誠（號瘦虎）署名愁文，畫〈昇官圖〉投稿天津《醒俗畫報》（圖三十五），社長吳子洲見案情逆轉，懼不敢發，主筆陸文郁（字辛農，1887-1974）憤而辭職，另創《人鏡畫報》，¹⁴⁶直到民國二十五年十月十四日才在天津《語美畫刊》第6期刊出，附有陸文郁六百字題記敘述原委。¹⁴⁷〈昇官圖〉採取「舊詞新用」的策略，形成政治諷刺，一跪一坐模仿求己圖，楊翠喜明顯摹自照片，手持繪有黑龍江輿圖的折扇，腳下踏著一個官帽影射巡撫一職，下跪的官員影射段芝貴，楊翠喜的形象就這樣在新舊交替的時代同時發揮豔情與諷刺的雙重功能。

1936年7月。

¹⁴⁶ 馮驥才《俗世奇人》未附〈醒俗畫報〉說：「這樁『美人賄賂案』驚爆於世後，津門畫家張瘦虎畫了一幅諷畫名為〈昇官圖〉——這應是中國漫畫史第一幅反腐敗的漫畫了。他投稿給《醒俗畫報》，揭露這一醜聞。刊物的主辦人吳子洲膽小怕事，阻撓這一圖畫新聞的發表，因之主筆陸辛農與另一刊物主辦人溫子英憤然而去。一時此事也成了新聞。」馮驥才：《俗世奇人（修訂版）》（北京：作家出版社，2008年），頁143。

¹⁴⁷ 語美畫刊社編：《語美畫刊》第6期，1936年10月。



圖三十四：拉里貝（Firmin Laribe）的中國相冊（法國國家圖書館藏）¹⁴⁸

¹⁴⁸ 拉里貝（Firmin Laribe）：《拉里貝的中國影像記錄》（原名：Chine. Costumes. Théâtre. Musique. Cérémonies. Transports. Opium. Bouddha. Statuettes. Sculptures. Cloisonnés. Meubles. Architecture. Scènes de rue. Bronzes. Instruments de



圖三十五：〈昇官圖〉¹⁴⁹

攝影與晚清戲劇另一個絕佳例證，是現存最早的完整劇照上海新舞臺《黑籍冤魂》。這齣戲光緒三十四年在上海丹桂戲園首演，後來在新舞臺上演無數次，今傳宣統年間三種附有圖畫或照片的記錄：一是宣統元年《時事報圖畫旬報》（第一期起），是新舞臺的演出報導，分十二節，說明文字括號注明「漱」字，撰者殆節海上漱石生孫玉聲（1864-1939）。二是宣統二年《圖畫日報》（第87至123號）新舞臺的演出報導，分三十六節，構圖沿用《圖畫旬報》，但省略許多細節，動作也有不同，唯情節更詳細，係據前者重新摹繪。三是宣統三年文明書局出版《黑籍冤魂圖說》，分二十三場，附有各場劇照及鄭正秋（1889-1935）撰《黑籍冤魂說明書》。¹⁵⁰

l'observatoire de Pékin. Temples. Tours et portes chinoises. Églises. Portiques. Ponts. La Grande Muraille de Chine. Palais impériaux de Pékin. Tombes impériales des Ming, de Si-ling et de princes et princesses chinoises: [photographie]，法國國家圖書館藏。原無頁碼。

¹⁴⁹ 語美畫刊社編：《語美畫刊》第6期，天津：語美畫刊社，1936年10月。

¹⁵⁰ 《中國近代文學大系》收錄這個說明書（但未收劇照），張庚、黃菊盛主編：《中國近代文學大系（1840-1919）·戲劇集（16-17）》第5集（上海：上海書店，1996年），第16卷，戲劇集一，頁677-705。《京劇歷史文獻匯編》收錄完整

《圖畫日報》「世界新劇」專欄連載這齣戲，開頭〈演述黑籍冤魂之名伶夏月珊現身說法圖〉（圖三十六）說：

咳！好了。現在我們中國人，都說鴉片煙是大大的一害了，却是說的只是說，吸的還吸，這是什麼緣故呢？咳，只因這鴉片煙害人的真像，總沒有看見，所以我排一齣《黑籍冤魂》的新戲，現身說法，並且拍了這個照像片，請吸煙的人看看，究竟不吸煙的時候是怎樣？吸煙的時候是怎樣？吸了煙後來的收成結果又是怎樣？我想諸位看了這個照像片，自然是不能不戒的了。¹⁵¹

如果這是舞臺演出記錄，這個開頭接近傳統戲曲的楔子或副末開場，但已變成一段演說。編演者夏月珊（1868-1924）聲稱「拍了這個照像片」，京劇沒有照片這種道具（照片也不算真正的道具），無寧是一個用來證明「真像」的證據。《圖畫日報》的圖畫係臨摹自照片（畫面與「現身說法」照片相同），¹⁵²但下方標示「這就是黑籍中到後來的冤魂」、「這就是不吸煙的好國民」、「這就是吸煙入了黑籍的廢民」，拼貼過去、現在、未來。編演者夏月珊穿著常服坐在中間，身後一左一右站立吸鴉片者與乞丐，都是夏月珊所扮演，顯係合成的分身照。夏月珊手裡沒有拿照片，所謂「照像片」可能就是這張「現身說法」（圖三十七），推想在事前或當場散發，後來《拒毒月刊》第35期（1929）刊登〈上海已故名伶夏月珊君化裝表演黑籍冤魂攝影〉（圖三十八），上方有「懷寧夏月珊泣告」字樣，證實這種宣傳手法。其餘各場劇照與《圖畫日報》所繪不同，可能是稍後擴大拍攝，形成完整的一組劇照。

新舞臺在《黑籍冤魂》之前已運用照片配合劇場演出，許黑珍〈新舞

劇照及說明書，傅謹主編：《京劇歷史文獻匯編（清代卷）玖·圖錄（上）》，頁563-639。

¹⁵¹ 環球社編輯部編：《圖畫日報》第2冊，第87號，頁438。

¹⁵² 夏月珊編演：《黑籍冤魂圖說》，收於傅謹主編：《京劇歷史文獻匯編（清代卷）玖·圖錄（上）》，頁573。

臺開門到落門的一紙命單〉（圖三十九）說：

該台貼隔壁，有專賣戒煙丸的協濟社，亦可以說是該台的附屬商店。當時伶人之中，推潘月樵與夏氏昆仲，思想最新，尤以夏月珊氏，平時痛恨鴉片之害人，在《潘烈氏（士）投海》（《黑籍冤魂》以前的一本勸人戒煙的新戲）一劇中，苦口婆心，現身說法，他竟得一紙林文忠公的戒煙良方，發起集資創辦該社，意在救人，並非漁利，所售藥丸，祇收成本，將潘烈士投海的戲照，特別放大，懸在門口，藉以警惕世人，其意可嘉也。¹⁵³

新舞臺「將潘烈士投海的戲照，特別放大，懸在門口」，這種宣傳是為了改變現實社會，夏月珊兄弟及家族甚至形成關係事業，除了隔壁賣戒煙丸的協濟社（戒煙社也出現在劇照中），還有樓上冠生園食堂，形成新的文化產業。圖畫、照像、戲劇都是某種再現，夏月珊的演說強調揭發真相：「只因這鴉片煙害人的真像，總沒有看見」，聲稱讓觀眾「看見」真相成為演出的動機，透過「現身說法」讓不可見的成為可見，提供真實的保證。照片作為宣傳，成為圖畫範本，形成完整劇照，最後成為民初最早拍攝成電影的劇作之一。¹⁵⁴ 照片建構某種寫實觀念，但這張照片絕不「寫實」，並置三種時間甚至預告未來，在劇場的虛構契約下這個陳述彷彿變得可以接受，揭露真相實際上只是一種未來的社會建構。

¹⁵³ 許黑珍：〈新舞臺開門到落門的一紙命單〉，《半月戲劇》，第6卷第6期，收於姜亞沙、經莉、陳湛綺主編：《中國早期戲劇畫刊》第35冊（北京：全國圖書館文獻縮印複製中心，2006年），頁608。

¹⁵⁴ 張偉說：「1913年，由美國人依什爾等經營的亞細亞影戲公司恢復營業，第一部想改編拍攝的影片，就是在舞臺上非常紅火的《黑籍冤魂》。後因夏月珊等索價太高，且考慮到劇本的內容與西人販運鴉片大有抵觸，於是才放棄改拍了《難夫難妻》。1916年，張石川創辦幻仙影片公司，他同樣也選中了《黑籍冤魂》作為『幻仙』改編拍攝的第一部電影。影片由張石川導演，於當年攝成，成為中國最初的幾部故事影片之一。原劇四幕，影片也拍成四本，一幕一本，類似現在的戲曲紀錄片。」張偉：《塵封的珍書異刊》（天津：百花文藝出版社，2004年），頁75。另參張偉：〈《黑籍冤魂》本事考〉，收於張偉：《前塵影事：中國早期電影的另類掃描》（上海：上海辭書出版社，2004年），頁4-8。



圖三十六：
《圖畫日報》第 87 號插圖¹⁵⁵



圖三十七：
《黑籍冤魂圖說》劇照¹⁵⁶



圖三十八：
《拒毒月刊》第 35 期¹⁵⁷



圖三十九：
《半月戲劇》第 6 卷第 6 期¹⁵⁸

報刊提供新的公共領域 (public sphere)，展示各種新奇的視覺表演，分身照流行於清末民初小說、戲劇與遊戲雜誌，詭異的並置「真實」與「虛構」。當時流行稱作「撲朔迷離」男女換裝的分身照，典出北朝民歌〈木

¹⁵⁵ 環球社編輯部編：《圖畫日報》第 2 冊，第 87 號，頁 438。

¹⁵⁶ 夏月珊編演：《黑籍冤魂圖說》，收於傅謹主編：《京劇歷史文獻匯編（清代卷）玖·圖錄（上）》，頁 573。

¹⁵⁷ 中華國民拒毒會編：《拒毒月刊》第 35 期（上海：中華國民拒毒會），1929 年 11 月，頁 58。

¹⁵⁸ 許黑珍：〈新舞臺開門到落門的一紙命單〉，《半月戲劇》第 6 卷第 6 期，收於姜亞沙、經莉、陳湛綺主編：《中國早期戲劇畫刊》第 35 冊，頁 608。照片見封裡。

蘭詩〉：「雄兔腳撲朔，雌兔眼迷離。雙兔傍地走，安能辨我是雄雌？」¹⁵⁹《申報》民國元年二月廿五日〈自由談〉刊登署名「愛」的〈題身外身詩〉十首：古裝、戎妝、官裝、洋裝、僧裝、道裝、女裝、漁裝、戲裝、丐裝，「身外身」泛指另一種身分，〈女裝〉說：「迷離撲朔費疑猜，相骨從知不易哉。多謝碧紗籠護客，究因憐色究憐才？」¹⁶⁰《小說月報》第2卷第4期（1911）刊登〈撲朔迷離圖〉（北京之名妓）（圖四十），四個相貌相似的名妓著男裝，雌雄莫辨，彼我難分。女作家高劍華主編《眉語》第1卷第9號（1915）也有〈撲朔迷離圖〉（張進之君化裝）（圖四十一），出現忽男忽女七人，表演女性的五個生命階段：標梅待吉、雀屏中選、佳期可卜、羅敷有夫、一索得男。¹⁶¹傳統肖像畫透過化裝表徵身分、情志，這些化裝照轉向遊戲，成為紙上的即興表演。戲劇是正宗的表演藝術，更有趣的是花旦反串的化裝照，《戲考》第25冊刊登〈梅蘭芳之木蘭從軍〉（圖四十二），題識玩弄一種後設的遊戲：「已是迷離撲朔之蘭郎，復作撲朔迷離之蘭孃。其果蘭郎之飾蘭孃歟？殆或蘭孃之倣蘭郎也？」¹⁶²梅蘭芳（1894-1961）並不因為扮演花木蘭恢復男兒身，題識透過字面雙關（蘭郎／蘭孃）、稼接當代最知名的反串花旦與古代最著名的女扮男裝故事，成為表演的表演，反串的反串，顛覆性別的固定界線。

報刊的戲劇照片重疊了兩種空間：戲劇的表演空間與報刊的傳播空間，形成虛構的虛構，產生各種遊戲的可能。《小說時報》第24期（1914）〈梅蘭芳扮潘金蓮雙影〉（圖四十三）是左右對稱的分身照。男女換裝照最驚人的是周瘦鵑（1895-1968）二十歲兩張〈願天速變作女兒圖〉（1914）（圖四十四），發表在所著《香豔叢話》卷首，題詞說：「黃崇嘏云『願天速變作男兒』，而瘦鵑則不欲為男，願天速變作女兒。自慨枉為男兒

¹⁵⁹ 郭茂倩：《樂府詩集》（臺北：里仁書局，1980年），卷25，頁373。

¹⁶⁰ 愛：〈題身外身詩〉，《申報》第8版「自由談」，1912年2月25日，收於《申報影印本》第116冊（上海：上海書店，1985年），頁468。

¹⁶¹ 高劍華主編：《眉語》第1卷第9號，1915年6月，卷首插圖。

¹⁶² 中華圖書館編輯部：《戲考》，第25冊（上海：中華圖書館，1918年），卷首，頁2。

二十年，……小窗枯坐，斗發癡想，因長笑入攝影館，而有〈願天速變作女兒〉之圖」，¹⁶³ 這是為了出版《香豔叢話》即興到照相館拍照，成為另一種表演。周瘦鵑延續明清邊緣文人的傳統，訴說有志難伸的苦悶，卻顛倒了「願天速變作男兒」傳統女性的焦慮，透露當時性別觀念的巨大變遷。

撲朔迷離圖



北 京 之 名 妓

圖四十：撲朔迷離圖¹⁶⁴

撲朔迷離圖

(代 時 喜 可 之 兒 女)



吉侍梅嬪(一)

卜可期待(三)

夫有歡羅(四)

(二)雀屏幸中

(五)一索得男

裝 化 君 之 進 張

圖四十一：撲朔迷離圖¹⁶⁵

¹⁶³ 周瘦鵑：《香豔叢話》（上海：中華圖書館，1914年），卷首。周瘦鵑題詞第二年發表於《女子世界》。見周瘦鵑：〈懷蘭室叢話〉，《女子世界》第5期，1915年5月，譚蕪，頁1-2。

¹⁶⁴ 王蘊章主編：《小說月報》第2卷第4期（上海：小說月報社），宣統三年（1911）四月，卷首。

¹⁶⁵ 高劍華主編：《眉語》第1卷第9期，1915年6月，卷首插圖。



圖四十二：梅蘭芳之木蘭從軍¹⁶⁶



圖四十三：梅蘭芳扮潘金蓮雙影¹⁶⁷



圖四十四：願天速變作女兒圖¹⁶⁸

¹⁶⁶ 中華圖書館編輯部：《戲考》第25冊（上海：中華圖書館，1913-1916年），卷首，頁2。

¹⁶⁷ 這張照片也刊於同年《劇場月報》第1卷第2號（上海：民友社），1914年12月，但非常模糊，可能翻印自《小說時報》。

¹⁶⁸ 周瘦鵑：《香豔叢話》，卷首。

這種換裝遊戲持續到新興的話劇、電影，王鈍根（1888-1951）、陳蝶仙（1879-1940）主編《遊戲雜誌》以遊戲為宗旨，第8期（1914）刊登歐陽予倩（1889-1962）、徐半梅（1880-1961）男扮女裝的照片〈歐陽予倩之化妝〉、〈徐半梅之化妝〉（圖四十五），兩人各自站在兩面鏡子前形成三重影像。電影也發展分身手法，《影戲雜誌》第1卷第11、12號（1931）河北電影院的上映廣告有〈阮玲玉與阮玲玉，在《戀愛與義務》中之化身術〉（圖四十六），《文藝電影》第3期（1935）有〈胡蝶雙影〉，¹⁶⁹將電影劇照刊登在報刊形成分身照，彷彿宣告某種多重主體與幻影世界的來臨。傳統肖像畫的儒釋道哲學消失了，取而代之的是通俗、娛樂的視覺遊戲，但某種現代性論述也在嬉鬧中悄然發生了。



圖四十五：歐陽予倩之化妝、
徐半梅之化妝¹⁷⁰



圖四十六：阮玲玉與阮玲玉
在戀愛與義務中之化身術¹⁷¹

¹⁶⁹ 姜克尼主編：《文藝電影》第3期，1935年2月，頁14後插圖。

¹⁷⁰ 《遊戲雜誌》第8期。

¹⁷¹ 黃漪磋主編：《影戲雜誌》第1卷第11、12號合刊（上海：聯華影業公司），1931年4月，頁41。

五、他境界：啟蒙與遊戲

晚清民初輿論界驕子梁啟超（1873-1929）將「身外身」、「夢中夢」的傳統加以翻新、推廣。梁啟超推崇清初孔尚任（1648-1718）《桃花扇》，是一齣由各種戲中戲組成的後設戲劇（metadrama），¹⁷²光緒二十八年（1902）《新民叢報》發表《劫餘灰》、《新羅馬傳奇》劇本，《新羅馬傳奇·楔子》上來一個「古貌仙裝」的副末，自稱「俺乃意大利一箇詩家但丁的靈魂是也」，說道：

你們有所不知，我聞得支那有一位青年，叫做甚麼飲冰室主人，編了一部《新羅馬傳奇》，現在上海愛國戲園開演。……因此老夫想著拉了兩位忘年朋友，一個係英國的索士比亞，一箇便是法國的福祿特爾，同去瞧瞧一回。¹⁷³

這個敘述靈感明顯得自《桃花扇》。《桃花扇》〈楔子〉老贊禮聲稱在太平園看了一齣名叫《桃花扇》的戲，成為《桃花扇》中的《桃花扇》；《新羅馬傳奇》召喚但丁的幽靈從西方抵達中國，帶了兩個外國觀眾（莎士比亞、伏爾泰），聲稱要去觀看《新羅馬傳奇》，成為《新羅馬傳奇》中的《新羅馬傳奇》。

梁啟超同年十月十五日創辦《新小說》，鼓吹小說界革命，創刊號論說〈論小說與群治之關係〉相當於發刊詞，以「他境界」作為小說最重要的功能：

凡人之性，常非能以現境界而自滿足者也。而此蠢蠢軀殼，其所能觸能受之境界，又頑狹短局而至有限也。故常欲於其直接以觸以受

¹⁷² 關於《桃花扇》的後設性，參楊玉成：〈小眾讀者：康熙時期的文學傳播與文學批評〉，《中央研究院中國文哲研究集刊》第19期（2001年9月），頁79-86。

¹⁷³ 飲冰室主人：《新羅馬傳奇》，梁啟超主編：《新民叢報》第10號「小說」，光緒二十八年（1902）五月十五日，收於《中國近代期刊彙刊第二輯·新民叢報》第2冊（北京：中華書局，2008年），頁1288。

之外，而間接有所觸有所受，所謂身外之身，世界外之世界也。此等識想，不獨利根眾生有之，即鈍根眾生亦有焉。而導其根器使日趨於鈍，日趨於利者，其力量無大於小說。小說者，常導人游於他境界，而變換其常觸常受之空氣者也。¹⁷⁴

梁啟超倡導詩界革命標舉「以舊風格含新意境」，稍後倡導小說界革命改稱「他境界」，使用抒情傳統的詞彙「意境」、「境界」，進行舊詞新用的翻新，從「新意境」到「他境界」意味從主體轉向他者，文類從抒情詩轉向虛構小說（當時「小說」也包括戲劇）。「他境界」的定義是「身外之身，世界外之世界」，源自本文所述「身外身」、「夢中夢」的傳統，小說的特性是可以化身他者，進入另一個主體、另一種文明甚至尚未存在的烏托邦（理想小說）。梁啟超的小說觀深受坪內逍遙（1859-1935）《小說神髓》等明治文學影響，筆者注意到學界幾乎從未追溯「身外之身，世界外之世界」的淵源，梁啟超維新變法期間在上海創辦《時務報》（1896），歐陽石芝正在上海經營寶記照相館，推廣「身外有身照相法」，他是梁啟超的同鄉、同門，熱衷佛學，康有為民國十二年為其子歐陽慧鏘《攝影指南》撰序、題署，序文說：「滬之寶記最有名，垂卅年，吾門人歐陽石芝以為市隱」，¹⁷⁵《申報》民國二十一年二月十七日〈歐陽石芝居士逝世〉說：「歐陽石芝居士，粵東新會人，初抱維新思想，從康南海先生游，後拋棄政治生涯，潛心淨業」，¹⁷⁶除了道教與傳統小說「身外身」的直接語境可能是這個流行而新鮮的分身照。

《新小說》作者群酷愛自我指涉小說、戲劇、報刊的後設敘述（metanarrative），從《劫餘灰》、《新羅馬傳奇》延續到梁啟超《新中國未來記》、《班定遠平西域》，出現在《新小說》連載的《東歐女豪傑》、

¹⁷⁴ 梁啟超：〈論小說與羣治之關係〉，梁啟超主編：《新小說》第1號（橫濱：新小說社），光緒二十八（1902）年十月。收於《新小說》第1冊（上海：上海書店，1980年），頁1。

¹⁷⁵ 歐陽慧鏘：《攝影指南》（上海：寶記照相館，1923年），康有為〈序〉。（原無頁碼）

¹⁷⁶ 申報館：〈歐陽石芝居士逝世〉，《申報》臨時專刊第5版，1932年2月17日，收於《申報影印本》第290冊（上海：上海書店，1985年），頁717。

《黃蕭養回頭》、《二十年目睹之怪現狀》，甚至翻譯小說《海底旅行》、《毒蛇圈》，自我指涉小說與報刊，成為《新小說》最有趣的特徵。¹⁷⁷ 梁啟超宣揚啟蒙，這種敘述手法卻帶有濃厚的宣傳性、遊戲性，很快就廣為人知。《亞東小說新刊》創刊號（1914）刊登天妬滑稽短篇〈亞東小說新刊〉，成為《亞東小說新刊》中的〈亞東小說新刊〉，¹⁷⁸ 三個月後《禮拜六》創刊號（1914）刊登署名大錯（王鼎）的「滑稽頌辭短篇小說」〈禮拜六〉，成為《禮拜六》中的〈禮拜六〉：

當六月六日禮拜六之下午，此兩種語調，數數起於棋盤街福州路一帶。緊為誰，緊為誰？蓋皆喜孜孜、活潑潑，手一廣長四五英寸許之新出版小冊子，而歡迎禮拜六者。吾初不知其為誰？吾更不暇一一問其若為誰？若為誰，吾無以名之，名之曰是有福消受《禮拜六》之主人翁。¹⁷⁹

小說運用「禮拜六」字面雙關（是現實生活也是刊物名稱），插科打諢，自我宣傳，主人翁就是《禮拜六》的複數讀者，這種敘述技巧與《新小說》如出一轍，卻更通俗、遊戲。小說後半以宴席酒令影射小說名〈梅花落〉、〈浙江潮〉、〈雙十節〉、〈長生殿〉等，「有不速之客從門外來，手中高擎一新鮮美麗之小冊子，揚聲而言曰：諸君乎！曷來歡迎此《禮拜六》乎」，最後揭曉謎底：「六月六日禮拜六，……小說名禮拜六」。¹⁸⁰ 《禮

¹⁷⁷ 詳楊玉成：〈虛擬革命：《新小說》與晚清的批評空間〉（修訂稿），中央研究院中國文哲研究所主辦：「理論與文本：明清敘述理論與敘述文學」國際研討會，2006年12月15日，頁1-82。

¹⁷⁸ 〈亞東小說新刊〉說：「卻說中華民國三年三月下旬，忽然東南上紅光冲天，金蛇萬道，半空中隱隱的有一股聲音，如同雷鳴一般，嚇得亞東的百姓，個個水（木）定口呆，不解其故。……自這次一嚇，到把這中華民國的一般人民，俱像從夢中驚醒，遂各安分守法，到成了一個完全共和國制。在下聽了這番言語，不得不說一句：《亞東小說新刊》萬歲！中華民國萬歲！」亞東小說社編：《亞東小說新刊》第1期，1914年4月，頁7。

¹⁷⁹ 大錯：〈禮拜六〉，鈍根主編：《禮拜六》第1期（上海：中華圖書館），1914年6月，頁1。（據原刊頁碼，各篇獨立編頁。）

¹⁸⁰ 大錯：〈禮拜六〉，鈍根主編：《禮拜六》第1期，1914年6月，頁11。（據原刊頁碼，各篇獨立編頁。）

拜六》銷售量驚人，周瘦鵑回憶說：

辛亥革命以後的前幾年，刊物不多，《禮拜六》曾經風行一時，每逢星期六清早，發行《禮拜六》的中華圖書館門前，就有許多讀者在等候著；門一開，就爭先恐後地湧進去購買。這情況，倒像是清早爭買大餅油條一樣。¹⁸¹

上海同行迅速模仿這種手法，《禮拜六》創刊於六月六日禮拜六，掃葉山房在七月七日以織女名諱發行《織雲雜誌》，創刊號刊登署名弱舟的即事小說〈織雲〉，成為《織雲》中的〈織雲〉。小說以天上織女等人口吻為小說宣傳：「我見松江西門外有一掃葉山房書局，現有文人組織一種雜誌，名曰《織雲》，一個月出一冊，七月七日為《織雲》第一期出版。小童看見這書局內有五六個文人，正在興高采烈的談論，什麼封面哩、銅板哩、排印哩、發刊哩、廣告哩，又有三四個人一堆，也說什麼編輯哩、主撰哩、投稿哩，紛紛擾擾，也說不完許多。」¹⁸²接著詳細介紹刊物的內容、特色、動機，結束於「《織雲雜誌》萬歲」的歡呼聲中。這種後設敘述很快成為一種慣技，如《小說俱樂部》創刊號（1918）刊登志斌〈上海小說俱樂部傳奇〉，分為〈發起〉、〈編輯〉、〈出版〉三齣，敘述上海中華編譯社社長劉錦江與函授部教員兼編輯蔣箸超商議設立小說俱樂部，廣邀小說名家參與，成為《小說俱樂部》中的〈小說俱樂部〉。包天笑（1876-1973）主編《星期》，創刊號（1922）刊登天笑〈星期〉小說，以含蓄不說破的手法反射星期天、女性閱讀的重要性，成為《星期》中的〈星期〉。

這種後設敘述也運用於刊物封面，最早《婦女時報》創刊號（1911）封面畫有背對讀者的兩個女性正在閱讀《婦女時報》，手中拿著一本隱約出現兩個女性的《婦女時報》，成為《婦女時報》中的《婦女時報》（圖

¹⁸¹ 周瘦鵑：〈閒話《禮拜六》〉，收於周瘦鵑著，范伯群主編：《周瘦鵑文集》第2冊（上海：文匯出版社，2010年），頁73。周瘦鵑又說：「出版以後，居然轟動一時，第一期銷售數達二萬以上。」周瘦鵑：〈《禮拜六》舊話〉，收入前引書，頁75。

¹⁸² 弱舟：〈織雲〉，顧癡遯、杜嘯霞主編：《織雲雜誌》第1期（上海：掃葉山房），1914年7月，頁91-92。

四十七)。第 13 號封面畫一婦女正觀看櫥窗展示的各期《婦女時報》。民國初年更為流行，《滑稽雜誌》第 2 期（1913）封面水彩畫〈滑稽少年圖〉，一滑稽少年手上拿著一本封面相同的《滑稽雜誌》（圖四十八）；《香豔雜誌》創刊號（1914）丁悚（1891-1972）水彩畫，一女子慵懶的躺在床上閱讀《香豔雜誌》（圖四十九），這種畫中畫的封面盛行一時。¹⁸³ 更有趣的是，這個封面女郎最後開口說話了，胡寄塵（1886-1938）主編《小說革命軍》創刊號（1917）刊登署名塵夢的滑稽小說〈小說家〉，敘述者自稱就是雜誌封面的美人（我乃是小說雜誌封面上畫的一個美人），發行四期分別遇到四個讀者：名妓、讀者、賺稿費的小說家、有抱負的小說家，自我反射小說雜誌的傳播。最有趣的是首先遇到一個北京名妓：

有一天我正坐在一家書舖的玻璃窗裡，忽聽得街上一陣閣閣之聲，都是革靴碰得水門汀響。我未見來者之面，早料定他是女學生了。那人走近前時，果然不出我所料。舉步入門，不問好歹，便向皮袋裡掏出五角小洋錢來，將這本小說買去，因此我便跟他回家。留心看這人時，生得十分體面，真不愧叫做美人。私心揣度，他這副模樣，一定是鄭曼陀打的稿子，不然，那得如此出色。看官諸君，不要疑惑，我這話說得離奇，原來也有道理。因我自己是人家畫成的，所以我說，凡是世上的人，都是人家畫成的，以己度人，那裡知道還有天生成的人？這是我井蛙之見，何足為怪。……停了一回，女孩子又道：「他將你的照片印在上面，應該送你一本書，為何反要你自己去買？」蘋姊道：「他早送過我的，我轉送他人去了。」我聽了他這一句話，便留心看書中的照片。果然其中有一幅題著一行小字道：「北京名妓蘋香小影」，我至此纔知這人便是蘋香，也知他買書的原因了。¹⁸⁴

¹⁸³ 如《新劇雜誌》創刊號（上海：新劇雜誌社），1914年5月；《遊戲雜誌》第5期，1915年；《餘興》第6期（上海：有正書局），1915年3月；《小說新報》第7期，1915年8月；《滑稽時報》創刊號（上海：有正書局），1915年4月；《小說海》1卷7號（上海：中國圖書公司和記），1915年7月；《中華小說界》2卷3期、6期（上海：中華書局），1915年3月、6月；《小說時報》第26期（1916年1月）；《小說畫報》第2期（上海：文明書局），1917年2月，卷首插圖等。

¹⁸⁴ 塵夢：〈小說家〉，胡寄塵主編：《小說革命軍》創刊號（上海：波羅奢館），

《小說革命軍》創刊號封面並無圖畫，這個封面美人諷刺當時的小說雜誌，北京名妓蘋香的照片登在雜誌上，打扮成女學生前來購買（女學生是小說雜誌訴求的讀者），令她感到很光榮。敘述者懷疑她的美貌是鄭曼陀（1888-1961）打的底稿，鄭曼陀為《小說叢報》多期繪製封面美人，後來成為著名的月份牌畫家，敘述者道出畫像建構現實的力量：「因我自己是人家畫成的，所以我說，凡是世上的人，都是人家畫成的」，這篇小說成為現代甚至後現代的寓言，宣告擬像（simulation）時代的來臨，畫像建構新的真實，型塑照片甚至真實人生，「都是人家畫成的」，成為比真實更真實的超真實。梁啟超創辦《新小說》最早大量使用後設敘述，「身外之身，世界外之世界」涉及主體（身）、再現（世界），啟蒙的理想迅速商業化、娛樂化，但這種後設性仍透露另一種現代性：既自說自話又自我宣傳，既自我建構又自我解構，自我反射，自我複製，在嘻鬧中形成某種現代性話語。



圖四十七：
《婦女時報》創刊號¹⁸⁵



圖四十八：
《滑稽雜誌》第2期¹⁸⁶



圖四十九：
《香艷雜誌》創刊號¹⁸⁷

1917年2月，頁2-4。

¹⁸⁵ 包天笑主編：《婦女時報》創刊號（上海：有正書局），1911年5月，封面。

¹⁸⁶ 吳生花編：《滑稽雜誌》第2期（蘇州：滑稽雜誌社），1913年，封面。

¹⁸⁷ 新舊廢物編：《香艷雜誌》創刊號（上海：中華圖書館），1914年，封面。

民初的文藝刊物興起刊登投稿者、讀者照片的風潮，造成廣大的社會效應。王鈍根宣統三年在《申報》創辦「自由談」，民國二年三月廿三日「自由談」刊登〈投稿者丁悚〉照片，此後愈演愈烈，廣告說：「投稿者小影，今日開始刊登，海內文家贊成此舉者，希速以玉照惠寄為幸。」¹⁸⁸民國三年王鈍根擔任中華圖書館《禮拜六》、《遊戲雜誌》主編，後者尤熱衷遊戲照片，廣泛向讀者徵求，¹⁸⁹包括許多分身照，如第2期（1914）〈音樂家姚達九之化身〉（圖五十），左側拉胡琴，右側坐在鏡前彈鋼琴，連同鏡中影像共有三人。¹⁹⁰第10期有前言所引述的〈這一個我是，那一個是我〉。第二年推出更多分身照，如第15期〈無錫周涵若君化身夫婦〉（圖五十一），第19期〈吳儂情女士之化身夫婦〉（圖五十二），周涵若、吳儂情可能都是讀者，¹⁹¹自我分身為一對夫妻。分身照經常透過化裝進行角色扮演，引發同一與差異的視覺遊戲，《申報》「自由談」連載朱天石〈照相話〉民國十年十二月七日說：「普通照相，唯求其相肖，化身照相，則唯求其不相肖。蓋身離貌合，依然是一副面目，不難一辨而知者，便無餘味。必也迷離撲朔，令人啞謎兒難猜，或亦按圖索驥，圖窮而匕首始現，此不可不知化裝術也。友人某君，嘗作化身夫婦之照，便犯身離貌合之病，見者笑曰：『君夫婦，其雙胞乎？』友無以應。」¹⁹²人們已不滿足單純的形象複製，轉而追求不同性別、面貌、裝扮的殊異自我。

¹⁸⁸ 申報館：〈廣告〉，《申報》第13版「自由談」，1913年3月23日，收於《申報影印本》第121冊（上海：上海書店，1985年），頁281。

¹⁸⁹ 《遊戲雜誌》目錄頁後有〈徵文條例〉，第3期起「潤筆」增加以下字樣：「照片每張奉酬五元至五角不等，極名貴者特別計酬。不願得酬金者贈以本雜誌若干冊，原片用後奉還。」

¹⁹⁰ 《遊戲雜誌》同期刊登姚達九〈洋琴二簧譜〉，可見是投稿者。

¹⁹¹ 周涵若是投稿者，照片亦見《遊戲雜誌》第18期，1915年，〈本雜誌投稿諸君〉。吳儂情是熱衷發表照片的投稿者，第18期有吳儂情證謎，照片也出現在以下兩處：〈吳儂情女士十九歲之小影〉分身照，見新舊廢物編：《香豔雜誌》第8期，1915年卷首；〈吳儂情女士〉鏡影照，見天虛我生、醉蝶編：《女子世界》第6期，1915年7月，卷首。

¹⁹² 朱天石：〈照相話〉，《申報》第18版「自由談」，1921年12月7日，收於《申報影印本》第176冊（上海：上海書店，1985年），頁142。



圖五十：



圖五十一：



圖五十二：

音樂家姚逵九之化身¹⁹³ 無錫周涵若君化身夫婦¹⁹⁴ 吳儂情女士之化身夫婦¹⁹⁵

這些多重自我的影像蘊藏複雜的意義，在新舊交替時代執行重要的文化功能。魯迅在《語絲》第9期（民國十四年一月十二日）發表充滿諷刺性的〈論照相之類〉，¹⁹⁶ 回憶三十年前幼時紹興的照相：

雅人早不滿意於這樣千篇一律的呆鳥了，于是也有赤身露體裝作晉人的，也有斜領絲縑裝作X人的，但不多。較為通行的是先將自己照下兩張，服飾態度各不同，然後合照為一張，兩個自己即或如賓主，或如主僕，名曰「二我圖」。但設若一個自己傲然地坐著，一個自己卑劣可憐地，向了坐著的那一個自己跪著的時候，名色便又兩樣了：「求己圖」。這類「圖」曬出之後，總須題些詩，或者詞如「調寄滿庭芳」「摸魚兒」之類，然後在書房裡掛起。……Th. Lipps 在他那《倫理學的根本問題》中，說過這樣意思的話。就是凡是人主，也容易變成奴隸，因為他一面既承認可做主人，一面就當然承認可做奴隸，所以威力一墜，就死心塌地，俯首貼耳于新主

¹⁹³ 《遊戲雜誌》第2期，插圖。

¹⁹⁴ 《遊戲雜誌》第15期，插圖。

¹⁹⁵ 《遊戲雜誌》第19期，插圖。

¹⁹⁶ 關於魯迅對於攝影的觀念與寫作，參許綺玲：〈魯迅寫攝影〉，收於黃克武主編：《畫中有話：近代中國的視覺表述與文化構圖》（臺北：中央研究院近代史研究所，2003年），頁395-419。許綺玲說：「想像和欲望，也充滿在早期中國民間的攝影文化裡。拍照是儀式，是遊戲，可驅邪轉運，也可滿足反常的（perverse）權力欲、自虐狂與情欲想像，而這也是魯迅所要凸顯的。」（頁412）

人之前了。……中國常語說，臨下驕者事上必諂，也就是看穿了這把戲的話。但表現得最透澈的卻莫如「求己圖」，將來中國如要印《繪圖倫理學的根本問題》，這實在是一張極好的插畫，就是世界上最偉大的諷刺畫家也萬萬想不到畫不出的。¹⁹⁷

〈求己圖〉原為返求諸己的兩個我，魯迅看作隱喻中國人主人與奴隸的兩面性，明顯是一種誤讀。鑑於這類照片如此風行，魯迅不太可能不知曉這個寓意，或許佯裝無知，或許純就視覺語言作出解讀，展開國民性的批判。魯迅沒有談到清代〈二我圖〉、〈求己圖〉的肖像畫傳統，或許如此才能顯示革命者的決裂立場，卻明顯抹除了文化發展的複雜過程。

實際上這個圖像隱含複雜的現代性議題。〈求己圖〉廣泛涉及階級、性別、身分、人我的反思，魯迅還諷刺梅蘭芳劇照〈天女散花〉、〈黛玉葬花〉的流行，批評男人扮女人的照片：

因為從兩性看來，都近于異性，男人看見「扮女人」，女人看見「男人扮」，所以這就永遠掛在照相館的玻璃窗裡，掛在國民的心中。……我們中國的最偉大最永久，而且最普遍的藝術也就是男人扮女人。¹⁹⁸

然而男女換裝在清末民初的時空承載重要的文化意涵，《婦女雜誌》也徵求女性投稿者、讀者的照片，¹⁹⁹第2卷第9號（1916）刊登一張〈愛讀婦女雜誌者蘇國儂女士雙影〉（圖五十三），「雙影」就是分身照，從名妓、名伶迅速普及到一般女性，創造某種女性的公共形象，建構女性讀者的群體認同。另一個趨勢是女性逐漸改變被觀看的形象，女性從事作畫、攝影的圖像大行其道，²⁰⁰如大共和日報館贈品沈泊塵（1889-1920）《新新百

¹⁹⁷ 魯迅：〈論照相之類〉，周作人主編：《語絲》第9期第2版（北京：語絲社），1925年1月12日。此文後來收於魯迅：《魯迅全集》第一卷《墳》（北京：人民文學出版社，2005年），頁190-196。

¹⁹⁸ 魯迅：〈論照相之類〉，周作人主編：《語絲》第9期第3版，1925年1月12日。

¹⁹⁹ 《婦女雜誌》創刊號（1915年）書末版權頁有〈徵集文字圖片〉：「寄件者，如欲將自己小影印入本報，可將影片隨稿附下。本社當於每期圖畫欄中，另闢愛讀本報者之小影一門，鑄版印入，以酬雅意。」

²⁰⁰ 呂文翠說：「可堪玩味的是，民初『百美圖』畫家常常擬構一個女性的畫家去

美圖補遺》(1919)(圖五十四),畫中女子在畫布中描繪另一女子,題詞說:「畫中人作畫,人畫人,莫道幻又幻,寫從真裡真」,「畫中畫」解構真實與幻覺,強調女子作畫的行為(畫中人作畫),但作畫者本身已是一張畫,畫中她畫著另一個女人,形成「幻又幻」、「真裡真」的顛覆效果,宣告虛構改變真實的強大力量。另一種常見策略是「舊詞新用」,民初《解放畫報》以宣傳婦女解放為宗旨,創刊號(1920)封面〈社會畫〉(圖五十五)畫一婦女背對鏡中服裝、髮型相似的被捆綁的女性影像,隱喻揚棄婦女的自我束縛,拋在身後,賦予「解放」某種具象畫面,可以看作〈二我圖〉、〈求己圖〉某種「舊詞新用」的創造。



圖五十三：愛讀婦女雜誌者蘇國農女士雙影²⁰¹



圖五十四：沈泊塵《新新百美圖補遺》²⁰²



圖五十五：社會畫²⁰²

表現另一個自我的『寫真』；但杜宇所繪、姚民哀題詞『圖中倩影阿誰知』，暗示是圖中女畫家的自畫像；丁悚有意識專門創作自畫像的『畫中畫』，沈泊塵畫中的美人擅畫風景，偶有畫家、模特、畫板上形象『三位一體』寫真如〈畫中人作畫 人畫人〉一圖。」呂文翠：《易代文心：晚清民初的海上文化廣續與新變》（臺北：聯經出版公司，2016年），頁412。

²⁰¹ 朱胡彬夏編：《婦女雜誌》第2卷第9號「圖畫」（上海：商務印書館），1916年9月，卷首。

²⁰² 沈泊塵：《新新百美圖補遺》（上海：大共和日報館，1919年），頁18。（原無頁碼）

²⁰³ 《解放畫報》創刊號，1920年5月，封面。

這個圖像也可以挪用來進行政治諷刺，前述張瘦虎〈昇官圖〉就是典型的例子。在魯迅文章發表前一年，《申報》民國十三年一月廿四日報導〈劉藝舟新編四劇製唱片〉，其中有《求己圖》（西皮原板）：

每日裡，在海灘，搬運糧米。憑勞力，換衣食，我不管是非。
袁世凱，殺同胞，為爭權利。孫中山，講民權，他畫餅充飢。
從盤古，到於今，誰講公理？歷史上，載的是，什麼東西？
李統球，穿破衣，祇求遮體。比你們，大禮服，還要整齊。
戴一頂，破毡帽，揚眉吐氣。悶來時，唱幾句，二簧西皮。
這是我，勞動家，神聖無比。猛抬頭，又只見，白雲南飛。²⁰⁴

〈求己圖〉源自民間的信仰與文化，劉藝舟（1875-1937）的歌辭從主角李統球「穿破衣」來看，可能採取衣衫襤褸接近乞丐的造型，發出下層民眾的反抗聲音。這個圖像看似謙卑，實際上卻充滿批判性，採取與魯迅迥然不同的策略，或許這種混合驕傲與自卑、自我與他人的特質正是〈求己圖〉最耐人尋味之處。

在更深層的意義上，「身外身」意味多元、異質的主體，這種朝向他者敞開的態度無寧更令人震驚。早於魯迅三年，《星期》第35期（1922）刊登天笑短篇小說〈第二的我〉，主角孫二我透過靜坐可以看見第二個我，最初驚疑不定，接著自忖道：「第二個我細想起來，也與我別無妨礙。只許有一個我，不許有第二個我，這是我的專制啊！我現在不做專制的我，卻做共和的我。這第二的我，我何妨引為知己呢？因為世界上知我者莫如我，除我以外只有他。現在除我以外還有我，我何等的快活呢！」²⁰⁵ 這個反思涉及主體的權力，單一的我代表「專制的我」，多重的我代表「共和的我」，打破單一絕對的「我」，在某種意義上呼應梁啟超的「身外之身」，

²⁰⁴ 申報館：〈劉藝舟新編四劇製唱片〉，《申報》第18版，1924年1月24日，收於《申報影印本》第199冊（上海：上海書店，1985年），頁500。

²⁰⁵ 天笑：〈第二的我〉，包天笑主編：《星期》第35期（上海：大東書局），1922年10月，頁2。

世界外之世界」，從主體轉向他者，宣告主體時代的終結，更準確說是轉向更多元、異質，更具批判性的主體。晚於魯迅九年，梁宗岱（1903-1983）在《人間世》第17期（1934）〈談詩〉說：「〈漁父〉和〈卜居〉都不過是屈原自家底化身（Extériorisation du moi），用一句現代語說。中國古代文學史中善用『自我底化身』的，屈原而外，有莊子和陶淵明。」²⁰⁶ 這個觀點無意間恢復久被遺忘的中古的多重主體，重新理解莊子、屈原、陶淵明，意味另一種文學現代性耐人尋味的追求。晚明以來多重自我的肖像畫傳統擺盪在自我與他者、真實與幻影的間隙，訴說某種近代主體的幽暗背面，這個飄遊不定的幽靈預告某種文化與社會更加驚人的變遷。

²⁰⁶ 梁宗岱：〈談詩〉，林語堂主編：《人間世》第17期（上海：良友圖書公司），1934年12月，頁16。

徵引書目

- (上海泥城橋寶記主人)：〈寶記考究照相〉，《申報》廣告，光緒十七年十一月初一(1891年12月1日)。收於《申報影印本》第39冊，上海：上海書店，1983年，頁930。
- 小說時報社：《小說時報》第24期，上海：有正書局，1914年12月。
- 大錯：〈禮拜六〉，鈍根主編：《禮拜六》第1期，上海：中華圖書館，1914年6月。(各篇獨立編頁)
- 王子林：〈《平安春信圖》中的長者是誰〉，《紫禁城》2009年第10期，2009年10月，頁112-116。
- 王玉龍：〈那愛德與上海「波爾照相館」〉，收於山東畫報出版社編：《老照片》第28輯，濟南：山東畫報出版社，2003年。
- 王汎森：〈明末清初的人譜與省過會〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》，63本3分，1993年7月，頁679-712。
- 王汎森：《晚明清初思想十論》，上海：復旦大學出版社，2004年。
- 王明編：《太平經合校》，北京：中華書局，1985年。
- 王筮民主編：《劇場月報》第1卷第2號，上海：民友社，1914年12月。
- 王蘊章主編：《小說月報》第2卷第4期，上海：小說月報社，宣統三年(1911)四月。
- 天笑：〈第二的我〉，包天笑主編：《星期》第35期，上海：大東書局，1922年10月，頁1-5。
- 天虛我生、醉蝶編：《女子世界》，第5、6期，上海：中華圖書館，1915年5、7月。
- 尹真人口述：《性命圭旨》，哈佛大學燕京圖書館藏，(明)萬曆四十三年吳之鶴刻本。
- 中國美術全集編輯委員會編，金維諾主編：《中國美術全集·繪畫編2·隋唐五代繪畫》，北京：人民美術出版社，1984年。
- 中國美術全集編輯委員會編，楊涵主編：《中國美術全集·繪畫編11·清代繪畫下》，上海：上海人民美術出版社，1988年。
- 中華小說界社：《中華小說界》第2卷第3、6期，上海：中華書局，1915

年3、6月。

中華國民拒毒會編：《拒毒月刊》第35期，上海：中華國民拒毒會，1929年11月。

中華圖書館編輯部：《戲考》第25冊，上海：中華圖書館，1918年。

包天笑主編：《婦女時報》創刊號，上海：有正書局，1911年5月。

包天笑主編：《餘興》第6期，上海：有正書局，1915年3月。

包天笑主編：《小說畫報》第2期，上海：文明書局，1917年2月。

包天笑主編：《星期》第35號，上海：大東書局，1922年10月。

北平國劇學會編：《國劇畫報》第2卷第6期，北平：北平國劇學會，1932年12月。

仝冰雪：《中國照相館史：1859-1956》，北京：中國攝影出版社，2015年。

白居易著，朱金城箋校：《白居易集箋校》，上海：上海古籍出版社，1988年。

申報館：〈劉藝舟新編四劇製唱片〉，《申報》第18版，1924年1月24日。收於《申報影印本》第199冊，上海：上海書店，1985年，頁500。

申報館：〈廣告〉，《申報》第13版「自由談」，1913年3月23日。收於《申報影印本》第121冊，上海：上海書店，1985年，頁281。

申報館：〈歐陽石芝居士逝世〉，《申報》臨時專刊第5版，1932年2月17日。收於《申報影印本》第290冊，上海：上海書店，1985年，頁717。

石韞玉：《獨學廬稿》，收於《續修四庫全書》集部別集類第1466冊，上海：上海古籍出版社，2002年，華東師範大學圖書館藏清寫刻獨學廬全稿本。

朱天石：〈照相話〉，《申報》「自由談」，1921年11月9日至12月17日。收於《申報影印本》第175、176冊，上海：上海書店，1985年。

朱休度：《小木子詩三刻·俟寧居偶詠》，收於《續修四庫全書》集部別集類第1452冊，上海：上海古籍出版社，2002年，復旦大學圖書館藏清嘉慶刻匯印本。

朱胡彬夏編：《婦女雜誌》第2卷第9號，上海：商務印書館，1916年9月。

朱景英：《畚經堂詩集》，收於《四庫未收書輯刊》第10輯第19冊，北京：

- 北京出版社，2000年，影印清乾隆刻本。
- 朱載震：《京華集》，收於《四庫未收書輯刊》第9輯第17冊，北京：北京出版社，2000年，影印清康熙刻本。
- 有正書局編：《豔籀花影（全國各埠名姬小影）》，上海：有正書局，1911年。
- 西冷主人編輯：《楊翠喜》，收於《中國近代小說史料續編》第33冊，臺北：廣文書局，1986年，頁13-29。
- 任伯年繪，天津人民美術出版社編：《任伯年繪畫作品圖錄》，天津：天津人民美術出版社，2007年。
- 衣若芬：《觀看·敘述·審美——唐宋題畫文學論集》，臺北：中央研究院中國文哲研究所，2004年。
- 米歇爾·福柯（Michel Foucault）著，錢翰譯：《不正常的人》，上海：上海人民出版社，2003年。
- 列維納斯（Emmanuel Levinas）著，吳蕙儀譯，王恆校：《從存在到存在者》，南京：江蘇教育出版社，2006年。
- 沈大成：《學福齋集》，收於《續修四庫全書》集部別集類第1428冊，上海：上海古籍出版社，2002年，影印復旦大學圖書館藏清乾隆三十九年刻本。
- 沈泊塵：《新新百美圖補遺》，上海：大共和日報館，1919年。
- 呂文翠：《易代文心：晚清民初的海上文化賡續與新變》，臺北：聯經出版公司，2016年。
- 吳生花主編：《滑稽雜誌》第2期，蘇州：滑稽雜誌社，1913年。
- 吳盛青：〈重層的自我影像：抒情傳統與現代媒介〉，《政大中文學報》第26期，2016年12月，頁31-73。
- 汪由敦：《松泉集》，收於紀昀等總纂，臺灣商務印書館編審委員會主編：《景印文淵閣四庫全書》集部267第1328冊，臺北：臺灣商務印書館，1986年。
- 汪康年著，汪林茂編校：《汪康年文集》，杭州：浙江古籍出版社，2011年。
- 汪象旭、黃太鴻箋評：《新鐫出像古本西遊記證道書》，收於國立政治大學古典小說研究中心主編：《明清善本小說叢刊初編》第5輯「《西遊記》專輯」第3冊，臺北：天一出版社，1985年，清初原刻本。

- 汪象旭著輯，丁爾堂、韋人駿參訂：《呂祖全傳·證道碎事第三冊》，收於《古本小說集成》編委會編：《古本小說集成》第1輯第32冊，上海：上海古籍出版社，1991年。
- 何伯英（Grace Lou）著，張關林譯：《舊日影像：西方早期攝影與明信片上的中國》，上海：東方出版中心，2008年。
- 李定夷主編：《小說新報》第2年第2、4、7期，上海：國華書局，1916年2、4、7月。
- 李霖燦：〈是一是二圖和宋人著色人物圖〉，《中國名畫研究》，臺北：藝文印書館，1973年，頁239-241。
- 巫鴻：〈清帝的假面舞會：雍正和乾隆的「變裝肖像」〉，收於巫鴻著，梅枚等譯：《時空中的美術：巫鴻中國美術史文編二集》，北京：三聯書店，2009年，頁357-379。
- 巫鴻著，文丹譯，黃小峰校：《重屏：中國繪畫中的媒材與再現》，上海：上海人民出版社，2009年。
- 余嘉錫：《世說新語箋疏》，臺北：華正書局，1984年。
- 杭世駿：《道古堂詩集》，收於《續修四庫全書》第1427冊集部別集類，上海：上海古籍出版社，2002年，清乾隆四十一年刻光緒十四年汪曾唯增修本。
- 周作人主編：《語絲》第9期，上海：北新書局，1925年1月。
- 周劍雲主編：《解放畫報》創刊號，上海：新民圖書館，1920年5月。
- 周瘦鵑編：《香豔叢話》，上海：中華圖書館，1914年。
- 周瘦鵑：〈懷蘭室叢話〉，《女子世界》第5期，1915年5月，譚縈，頁1-2。
- 周瘦鵑著，范伯群主編：《周瘦鵑文集》，上海：文匯出版社，2011年。
- 拉里貝（Firmin Laribe）：《拉里貝的中國影像記錄》（原名：Chine. Costumes. Théâtre. Musique. Cérémonies. Transports. Opium. Bouddha. Statuettes. Sculptures. Cloisonnés. Meubles. Architecture. Scènes de rue. Bronzes. Instruments de l'observatoire de Pékin. Temples. Tours et portes chinoises. Églises. Portiques. Ponts. La Grande Muraille de Chine. Palais impériaux de Pékin. Tombes impériales des Ming, de Si-ling et de princes et princesses chinoises: [photographie]），法國國家圖書館藏。原無頁碼。

- 亞東小說社編：《亞東小說新刊》第1期，上海：亞東小說社，1914年4月。
- 金武祥：《粟香隨筆》，收於《續修四庫全書》第1184冊子部雜家類，上海：上海古籍出版社，2002年，上海辭書出版社圖書館藏清光緒刻本。
- 金聖歎：《貫華堂繡像第六才子書西廂記》，收於張玉范等輯：《不登大雅文庫珍本戲曲叢刊》第1冊，北京：學苑出版社，2003年，北京大學圖書館藏馬氏不登大雅文庫影印本。
- 金德瑛：《詩存》，收於《四庫未收書輯刊》第9輯第28冊，北京：北京出版社，2000年，影印清乾隆刻本。
- 法國百代公司編：《百代唱盤》宣傳冊，收於傅謹主編：《京劇歷史文獻匯編（清代卷）玖·圖錄（上）》，頁119-188。
- 祁寯藻：《緬馭亭集》，收於《續修四庫全書》第1522冊集部別集類，上海：上海古籍出版社，2002年，南京圖書館藏清咸豐刻本。
- 洪再新：〈儒仙新像：元代玄教畫像創作的文化情境和視象涵義〉，收於范景中、曹意強主編：《美術史與觀念史（第一冊）》，南京：南京師範大學出版社，2003年，頁93-180。
- 姜克尼主編：《文藝電影》第3期，上海：文藝電影社，1935年2月。
- 姜啟明：〈高鳳翰《松籟閣雪中對鏡圖》〉，《收藏》2010年第3期，2010年3月，頁48-49。
- 紀傑克(Slavoj Žižek)著，萬毓澤譯：《神經質主體》，臺北：桂冠圖書公司，2004年。
- 俞樾：《春在堂隨筆》，收於《續修四庫全書》第1141冊子部雜家類，上海：上海古籍出版社，2002年，清光緒二十五年刻《春在堂全書》本。
- 施錡：〈「鏡影圖」的道教源頭與文人趣味滲透：從趙孟頫《自寫像》說起〉，《民族藝術》2015年第6期，2015年12月，頁148-157。
- 胡錫珪：〈求己圖像〉，收於劉九庵：《宋元明清書畫家傳世作品年表》，上海：上海書畫出版社，1997年，頁877。
- 馬文大、王致軍撰輯：《吳曉鈴先生珍藏古版畫全編》，北京：學苑出版社，2003年。
- 夏月珊編演：《黑籍冤魂圖說》，收於傅謹主編：《京劇歷史文獻匯編（清代卷）玖·圖錄（上）》，頁563-639。

- 弱舟：〈織雲〉，顧癡遜、杜嘯霞主編：《織雲雜誌》第1期，上海：掃葉山房，1914年7月，頁91-92。
- 高居翰（James Francis Cahill）：〈關於晚期中國畫的分期問題：從清代早期到中期（從康熙到乾隆）的過渡〉，收於高居翰著，范景中、高昕丹編選：《風格與觀念：高居翰中國繪畫史文集》，杭州：中國美術學院出版社，2011年，頁160-173。
- 高劍華主編：《眉語》第1卷第9號，上海：新學會社，1915年6月。
- 袁昶：《安般窈詩續鈔》，收於《續修四庫全書》第1565冊集部別集類，上海：上海古籍出版社，2002年，清光緒袁氏小滙集刻本。
- 般刺蜜帝譯：《大佛頂如來密因修證了義諸菩薩萬行首楞嚴經》，收於大藏經刊行會編：《大正新修大藏經》第945號第19冊密教部二，臺北：新文豐出版公司，1983年，大正原版影印。
- 時報館：《滑稽時報》創刊號，上海：有正書局，1915年4月。
- 張九鉞：《紫峴山人全集》，收於《續修四庫全書》第1444冊集部別集類，上海：上海古籍出版社，2002年，南京圖書館藏清咸豐元年張氏賜錦樓刻本。
- 張庚、黃菊盛主編：《中國近代文學大系》第5集第16卷戲劇集一，上海：上海書店，1996年。
- 張偉：〈《黑籍冤魂》本事考〉，張偉：《前塵影事：中國早期電影的另類掃描》，上海：上海辭書出版社，2004年，頁4-8。
- 張偉：《塵封的珍書異刊》，天津：百花文藝出版社，2004年。
- 張問陶：《船山詩草》，收於《續修四庫全書》第1486冊集部別集類，上海：上海古籍出版社，2002年，浙江圖書館藏清嘉慶二十年刻道光二十九年增修本。
- 陳大康：《中國近代小說編年史》第3冊，北京：人民文學出版社，2014年。
- 陳錦：《勤餘文牘》，收於《續修四庫全書》第1548冊集部別集類，上海：上海古籍出版社，2002年，華東師範大學圖書館藏清光緒三年橘蔭軒刻光緒十年增修本。
- 陳錦：《補勤詩存》，收於《續修四庫全書》第1548冊集部別集類，上海：上海古籍出版社，2002年，華東師範大學圖書館藏清光緒三年橘蔭軒

- 刻光緒十年增修本。
- 國立故宮博物院編輯委員會編：《宋代書畫冊頁名品特展》，臺北：國立故宮博物院，1995年。
- 許有壬：《圭塘小藁》，收於紀昀等總纂，臺灣商務印書館編審委員會主編：《景印文淵閣四庫全書》第1211冊集部別集類，臺北：臺灣商務印書館，1986年。
- 許黑珍：〈新舞臺開門到落門的一紙命單〉，收於姜亞沙、經莉、陳湛綺主編：《中國早期戲劇畫刊》第35冊，北京：全國圖書館文獻縮微複製中心，2006年，頁608-610。
- 許綺玲：〈魯迅寫攝影〉，收於黃克武主編：《畫中有話：近代中國的視覺表述與文化構圖》，臺北：中央研究院近代史研究所，2003年，頁395-420。
- 梁宗岱：〈談詩〉，林語堂主編：《人間世》第17期，上海：良友圖書公司，1934年12月，頁14-17。
- 梁啟超：〈論小說與羣治之關係〉，梁啟超主編：《新小說》第1號，橫濱：新小說社，光緒二十八（1902）年十月，收於《新小說》第1冊，上海：上海書店，1980年。
- 章秀珊主編：《百美圖》第1卷第6期，上海：藝友出版社，1939年4月。
- 掄花館主人輯：《鏡影簫聲初集》，上海圖書館藏光緒十三年（1887）刊本。
- 郭茂倩：《樂府詩集》，臺北：里仁書局，1980年。
- 崔象川：《楊翠喜》，收於廣文編譯所編：《中國近代小說史料續編》第33冊，臺北：廣文書局，1987年。
- 陶淵明撰，逯欽立校注：《陶淵明集》，香港：中華書局，1987年。
- 揚之水：〈「二我圖」與文人雅趣〉，《收藏家》2000年第7期，2000年7月，頁44-47。
- 黃山民主編：《小說海》第1卷第7號，上海：中國圖書公司和記，1915年7月。
- 黃本驥撰，劉范弟校點：《黃本驥集》，長沙：嶽麓書社，2009年。
- 黃庭堅著，劉琳、李勇先、王蓉貴校點：《黃庭堅全集》，成都：四川大學出版社，2001年。

- 黃鉞：《壹齋集》，收於《續修四庫全書》第 1475 冊集部別集類，上海：上海古籍出版社，2002 年，復旦大學圖書館藏清咸豐九年許文深刻本。
- 黃漪磋主編：《影戲雜誌》第 1 卷第 11、12 號合刊，上海：聯華影業公司，1931 年 4 月。
- 飲冰室主人：《新羅馬傳奇》，梁啟超主編：《新民叢報》，收於《中國近代期刊彙刊第二輯：新民叢報》第 2 冊，北京：中華書局，2008 年。
- 華希閔：《延緣閣集》，收於《四庫未收書輯刊》第 9 輯第 17 冊，北京：北京出版社，2000 年，影印清雍正刻本。
- 華陽洞天主人校：《西遊記》（世德堂本），收於古本小說集成編委會編：《古本小說集成》第 4 輯，上海：上海古籍出版社，1994 年。
- 馮金伯：《國朝畫識》，收於《續修四庫全書》第 1081 冊子部藝術類，上海：上海古籍出版社，2002 年，影印上海圖書館藏清道光十一年刻本。
- 馮詢：《子良詩存》，收於《續修四庫全書》第 1526 冊集部別集類，上海：上海古籍出版社，2002 年，上海圖書館藏清刻本。
- 馮驥才：《俗世奇人（修訂版）》，北京：作家出版社，2008 年。
- 彭定求等奉敕編：《全唐詩》，北京：中華書局，1960 年。
- 傅柯（Michel Foucault）著，鄭義愷譯：《傅柯說真話》，臺北：群學出版公司，2005 年。
- 程為坤：〈楊翠喜案與丁未政潮〉，《紫禁城》1989 年第 4 期，1989 年 8 月，頁 21-23、36。
- 鈍根主編：《遊戲雜誌》第 2、8、10、15、19 期，上海：中華圖書館，1914-1915 年。
- 普實克（Jaroslav Průšek）著，李歐梵編，郭建玲譯：《抒情與史詩：現代中國文學論集》，上海：上海三聯書店，2010 年，頁 20-26。
- 愛：〈題身外身詩〉，《申報》第 8 版「自由談」，1912 年 2 月 25 日。收於《申報影印本》第 116 冊，上海：上海書店，1985 年，頁 468。
- 楊玉成：〈小眾讀者：康熙時期的文學傳播與文學批評〉，《中央研究院中國文哲研究集刊》第 19 期，2001 年 9 月，頁 55-108。
- 楊玉成：〈世界像一張畫：唐五代「如畫」的觀念系譜與世界圖景〉，《東華漢學》第 3 期，2005 年 5 月，頁 113-221。

- 楊玉成：〈虛擬革命：《新小說》與晚清的批評空間〉修訂稿，中央研究院中國文哲研究所主辦：「理論與文本：明清敘述理論與敘述文學國際研討會」論文，2006年12月15日，頁1-82。
- 楊玉成：〈啟蒙與暴力：李卓吾與文學評點〉，收於林明德、黃文吉編：《臺灣學術新視野：中國文學之部（二）》，臺北：五南圖書公司，2007年，頁901-986。
- 楊玉成：〈離魂與譫妄：金聖歎評點與文本幽靈〉（修訂稿），中央研究院中國文哲研究所主辦：「眾生病，故我病——中國文化書寫中的罪悔與療癒」國際學術研討會，2010年9月5日，頁1-65。
- 楊玉成：〈聲口：明清之際文學評點的多音性〉（修訂稿），國立政治大學中國文學系、國立暨南國際大學中國語文學系合辦：「百年論學」講論會，2010年12月4日，頁1-57。
- 楊玉成：〈病人絮語：晚明張大復的疾病與書寫〉，中央研究院中國文哲研究所主辦：「2011明清研究前瞻」國際學術研討會論文，2011年11月24日。
- 楊玉成：〈夢囈、嘔吐與醫療：晚明董說文學與心理傳記〉，收於李豐楙、廖肇亨主編：《沈淪、懺悔與救度：中國文化的懺悔書寫論集》，臺北：中央研究院中國文哲研究所，2013年，頁557-677。
- 楊玉成：〈龍脈：堪輿、評點與世界圖像〉，國立彰化師範大學主辦：「第二十四屆詩學會議：詩學與評點學」學術研討會，2015年5月29日，頁1-56。
- 楊新主編：《明清肖像畫》，上海：上海科學技術出版社，2008年。
- 詹姆斯·霍爾（James Hall）著，王燕飛譯：《自畫像文化史》，上海：上海人民美術出版社，2017年。
- 葛洪著，王明校釋：《抱朴子內篇校釋（增訂本）》，北京：中華書局，1985年。
- 路德（Luther Knight）：《櫻華館全集》，收於《續修四庫全書》第1509冊集部別集類，上海：上海古籍出版社，2002年，復旦大學圖書館藏清光緒七年解梁刻本。
- 路得·那愛德（Luther Knight）攝影，王玉龍撰述：《消失的天府（1910-1913）：美國教師路得·那愛德攝影作品集》，桂林：廣西師範大學

出版社，2009年。

葉凱蒂 (Catherine Vance Yeh) 著，楊可譯：《上海、愛：名妓、知識分子和娛樂文化，1850-1910》，北京：三聯書店，2012年。

董誥等奉敕編，陸心源補輯拾遺：《全唐文及拾遺》，臺北：大化書局，1987年。

新劇雜誌社編：《新劇雜誌》創刊號，上海：新劇雜誌社，1914年5月。

新舊廢物主編：《香豔雜誌》創刊號，上海：中華圖書館，1914年。

塵夢：〈小說家〉，胡寄塵主編：《小說革命軍》創刊號，上海：波羅奢館，1917年2月，頁1-7。

趙文哲：《媿雅堂詩續集》，收於《四庫未收書輯刊》第10輯第26冊，北京：北京出版社，2000年，清乾隆五十六年刻本。

趙翼撰，曹光甫校點：《趙翼全集》第5冊，南京：鳳凰出版社，2009年。

蒲秉權：《碩邁園集》(二)，收於《四庫禁燬書叢刊》集部第162冊，北京：北京出版社，2000年，北京大學圖書館藏清光緒元年蒲蔭枚手拙齋刻本。

語美畫刊社編：《語美畫刊》第6期，天津：語美畫刊社，1936年10月。

齊學裘：《劫餘詩選》，收於《續修四庫全書》第1531冊集部別集類，上海：上海古籍出版社，2002年，中國科學院藏清同治八年天空海閣之居刻增修本。

劉九庵編著，茅子良校訂：《宋元明清書畫家傳世作品年表》，上海：上海書畫出版社，1997年。

劉大櫚著，吳孟復標點：《劉大櫚集》，上海：上海古籍出版社，1990年。

劉北汜、徐啟憲主編：《故宮珍藏人物照片薈萃——故宮珍藏人物寫真選》，北京：紫禁城出版社，1994年。

劉體智著，劉篤齡點校：《異辭錄》，北京：中華書局，1988年。

蔣士銓著，邵海清校，李夢生箋：《忠雅堂集校箋》，上海：上海古籍出版社，1993年。

蔣士銓：《忠雅堂詩集》稿本，收於《續修四庫全書》第1436冊集部別集類，上海：上海古籍出版社，2002年，影印原古籍本。

魯迅：〈論照相之類〉，周作人主編：《語絲》第9期第1-3版，北京：語絲社，

- 民國十四（1925）年1月12日。收於魯迅：《魯迅全集》第一卷《墳》，北京：人民文學出版社，2005年，頁190-196。
- 鄭虎文：《吞松閣集》，收於《四庫未收書輯刊》第10輯第14冊，北京：北京出版社，2000年，清嘉慶十四年馮敏昌等刻本。
- 蔡登山、柯基生：《楊翠喜·聲色晚清》，臺北：獨立作家出版社，2016年。
- 歐陽慧鏘：《攝影指南》，上海：寶記照相館，1923年。
- 潘達微等編：《時事畫報》第20期，廣州：時事畫報社，1906年8月。
- 潘際炯：《宣統皇帝秘聞》，收於沈雲龍主編：《中國近代史料叢刊續編》第82輯第818冊，臺北：文海出版社，1981年。
- 樊增祥著，涂曉馬、陳宇俊校點：《樊樊山詩集》，上海：上海古籍出版社，2004年。
- 鄧顯鶴編纂，歐陽楠點校：《沅湘耆舊集》，長沙：嶽麓書社，2007年。
- 澹交：〈寫真〉，收於彭定求等奉敕編：《全唐詩》第23冊，北京：中華書局，1960年，卷823，頁9284。
- 賴毓芝：〈晚清中日交流下的圖像、技術與性別：《鏡影簫聲初集》研究〉，《近代中國婦女史研究》第28期，2016年12月，頁125-213。
- 錢謙益著，錢曾箋注，錢仲聯標校：《錢牧齋全集》，上海：上海古籍出版社，2003年。
- 嶷如居士：《西遊補·序》，收於劉一平等編：《北京圖書館藏珍本小說叢刊》第1輯第15冊，北京：書目文獻出版社，1996年，頁9607-9618。
- 謝佩芬：〈自我觀看的影像——宋代自贊文研究〉，《新國學》第9卷，2012年6月，頁104-160。
- 環球社編輯部編：《圖畫日報》第2冊、第5冊，上海：上海古籍出版社，1999年。
- 聶崇正：〈又一件郎世寧平安春信圖軸〉，《收藏家》2003年第4期，2003年4月，頁68。
- 魏病俠主編：《風月畫報》第8卷第6期，天津：畫報社，1936年7月。
- 蘇州大學圖書館編：《耆獻寫真：蘇州大學圖書館藏清代人物圖像選》，北京：中國人民大學出版社，2008年。

- 顧癡遜、杜嘯霞主編：《織雲雜誌》第1期，上海：掃葉山房書局，1914年7月。
- 龔之允：〈《平安春信圖》中乾隆皇帝形象初探〉，《榮寶齋》2015年第9期，2015年9月，頁238-247。
- 〈弘曆是一是二圖軸〉，北京故宮博物院，<http://www.dpm.org.cn/collection/paint/233226.html>，檢索日期：2017年2月28日。
- 〈乾隆帝是一是二圖〉，大家書畫網，<http://lancer10g.h46.f5w.net/archives/?m=3272&ID=1524&subID=2167>，檢索日期：2017年2月28日。
- 〈蔣士銓〉，華人百科：<https://www.itsfun.com.tw/wiki-1453816-4850795>，檢索日期：2017年2月28日。
- 上海歷史圖書館歷史圖片收集與整理系統，<http://211.144.107.196/oldpic/node/14917>，檢索日期：2017年3月2日。
- 雅昌拍賣：<http://auction.artron.net/paimai-art70293529/>，檢索日期：2017年2月28日。
- 博寶藝術家網，<http://p64788683.key.shuoqian.net/>，檢索日期：2017年2月28日。
- 萬花鏡：〈舊中國青樓女子實拍！〉，壹讀，<https://read01.com/aBPndd.html>，檢索日期：2017年3月1日。
- 楓影斜渡_vwb：〈清末著名優伶藝妓：楊翠喜，王克琴，小榮喜，月明珠等和其它京劇劇照〉，楓影斜渡博客，http://blog.sina.com.cn/s/blog_4945b4f80101alux.html，檢索日期：2017年3月2日。
- 趙俊毅：〈魯迅論照相〉，四月風自媒體，<http://zhaojunyi.siyuefeng.com/article/11650>，檢索日期：2017年3月1日。
- 雙色玻璃麻花：〈三版《平安春信圖》（貼落畫、絹本、紙本），「稽古右文·康雍夢華」〉，<http://www.ourjg.com/bbs/read.php?tid=7076>，檢索日期：2017年2月28日。