

清末民初小說、畫報與媒介考古

——以《點石齋畫報》、《海上花列傳》、《海上
塵天影》與《紅顏知己》為例

陳 建 華^{*}

摘 要

人工智能在文藝領域的運用凸顯人與技術的緊張關係。晚清以來照相、石印、報刊和電影開啟了民族想像共同體時代。本文是對清末民初一些小說、圖像與媒介考古的考察。《點石齋畫報》和韓邦慶（1856-1894）《海上花列傳》以照相寫實手法表現妓女等級制度，體現了人際契約關係和城市管治的法治功能。在鄒弢（1850-1931）《海上塵天影》中，傳統小說形式如帝國分崩離析的隱喻，給人物與情節造成觀念和具象之間的斷裂。周瘦鵲（1895-1968）《紅顏知己》中電影技術與人腦連體，敘事主體的自我明星化給都市大眾文化帶來新景觀。人與媒介技術形成緊張關係，在受操控的同時尋求感情與想像的表現空間。媒介技術引領了

^{*} 作者現為復旦大學特聘講座教授、古籍整理研究所教授；香港科技大學人文學部榮休教授。

現代性方向，傳統文化處於潛意識層面。通過展示晚清民初的上海在物質文化、都市建設、日常生活、情感結構、時尚及女性公共性等方面積累了豐富的文明經驗，本文主張對19世紀與20世紀的中國採取一種「長程革命」的考察視角。

關鍵詞：清末民初、世界文明、上海、小說／圖像、媒介考古

Late Qing and Early Republican Pictorial Magazines and Novels in the Perspective of Media Archeology:

Focusing on *Dianshizhai Pictorial*, *Shanghai
Flowers*, *Shanghai between Heaven and Earth*,
and *The Intimate Beauty*

Jianhua Chen^{*}

Abstract

Recently, the speedy developments of AI technology have challenged human destiny. Since Late Qing, media such as photography, lithography, newspapers, and cinema have brought China into a new era of “imagined communities.” This paper examines a range of novels and pictorial magazines from the perspective of media archeology in order to display how Chinese

^{*} Distinguished Chair Professor, Fudan University; Professor, Chinese Classic Research Institute, Fudan University; Professor Emeritus, Division of Humanities, Hong Kong University of Science and Technology

literary culture has been engaged with global civilization. In the style of photographic realism, *Dianshizhai Pictorial* and *Shanghai Flowers* represent the courtesans' hierarchical system, implying people's contract relations, capitalist ideology, and metropolitan legal governance. In Tao Zhou's *Shadows under Heaven and Earth*, the traditional fiction form serves as a metaphor for imperial chaos; by narrating characters and events, the novel shows the eruption between conception and reality. In Shoujuan Zhou's *My Intimate Beauty*, the embodiment of cinematic technology and the human brain denotes that the narrative subjectivity's self-fashioning creates a new spectacle for the urban cultural landscape. The authors of both image and word have been manipulated by, and meanwhile, have gone beyond media technology in terms of using their sentiments and imagination. While media technology plays a key role in reaching modernity, traditional culture is represented in the form of subconsciousness. Through showing Late Qing Shanghai's rich achievements in civilization in the realms of material culture, daily urban life, structures of feelings, fashion and feminine publicity, this paper provides a notion of "long revolution" for historical studies of nineteenth- and twentieth-century China.

Keywords: Late Qing and early Republic era, global civilization, Shanghai, novel/pictorial magazine, media archeology

清末民初小說、畫報與媒介考古

——以《點石齋畫報》、《海上花列傳》、
《海上塵天影》與《紅顏知己》為例

陳 建 華

一、媒介領域：全球資訊與價值流通

近數十年來數位技術和網路新媒體迅猛發展，刷新人們的三觀，也給人文學科帶來衝擊，無論是喜是懼，媒介技術得到空前重視，於20世紀九〇年代興起的「媒介考古學」以探究媒介技術裝置的前世今生為主旨，至今方興未艾。作為一門新興學科，在定義與方法上不盡一致，宗旨是多元與開放，有的聚焦於社會和心理、或經濟和意識形態等方面，與新電影史、新歷史主義或新文化史等交集，形成多元與跨學科的後現代人文學術景觀。

媒介考古學深受福柯（Michel Foucault，1926-1984）的歷史觀的影響，關心技術與人的核心議題。西格弗里德·齊林斯基（Siegfried Zielinski）在《媒體考古學》（*Archäologie Der Medien*）對歷史上媒介技術的理論和實踐作個案發掘，從被遺忘的垃圾堆裡發現閃光的可能和想像，如「在媒體的深層時間的各種運動」含有被文明或進步所遮蔽的異質性要素，能為今天提供新

的啟示和實踐的抉擇。¹埃里克·克塔滕貝格（Eric Kluitenberg）通過齊林斯基的考古學闡述福柯的歷史觀：「概言之，福柯對於考古分析法的理解也許是將話語對象的系統性描述當做遵守一套特定規則的實踐活動。對於任何其他實踐而言，這些規則是不可化約的，因此透過不同作品和研究，其特定價值得以確立。」²福柯在《知識考古學》（*L'Archeologie du savoir*）中聲稱：「如今，歷史學就是將文獻轉化成遺跡的過程……對遺跡進行內在的描述。」所謂「文獻」是整體性的，把歷史納入某種目的論敘述；「遺跡」則是個別對待研究對象，使「不同系列的個體化，這些系列彼此並置、前後相隨、部分交疊、相互交錯，但又不能將它們簡化為線性圖式」。³在此意義上齊林斯基的《媒體考古學》否定「進步」的概念：「必須摒棄這種從低到高、從簡單到複雜、不斷進步的觀念，連同所有的圖像、隱喻和意象，這些都曾——現在仍然——被用來描述進步。」⁴受福柯「知識考古學」的影響，媒介考古學注重物質史和技術史的微觀研究，與以往因果鏈的線性的思想史不同，探討媒介文化的話語系統、內在機制與實踐活動，甚至含有超越傳統主客體關係的認識論意涵。

克塔滕貝格細化演繹齊林斯基的「虛擬媒介的考古學」的概念而為未來研究提出種種可能的方案。媒介考古以技術物質與話語系統為考索對象，更須注重對媒介的想像及其未來願景，「雖然現實機器往往達不到想像中的水準，但真正實現的媒介機器的構成及其

¹ 西格弗里德·齊林斯基著，榮震華譯：《媒體考古學》（北京：商務印書館，2019年），頁7。

² 埃里克·克塔滕貝格：〈虛擬媒介的考古學〉，收於埃爾基·胡塔莫、尤西·帕里卡編，唐海江主譯：《媒介考古學：方法、路徑和意涵》（上海：復旦大學出版社，2018年），頁52。

³ 福柯著，董樹寶譯：《知識考古學》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2021年），頁8-9。

⁴ 埃里克·克塔滕貝格：〈虛擬媒介的考古學〉，頁55。

變革能力卻經常超乎想像，就像它們在交往和經濟活動中所展現的那樣」。⁵這涉及機器和人的關係，媒介技術在多大程度上實現人的想像和欲望？還是自具不可掌控的潛質？技術發明提供新的機器形制，且往往超乎人的想像，給文明軌道帶來偏離或斷裂，正如最近人工智慧的迅速發展，使人類意識到機器的迫在眉睫的威脅。齊林斯基指出：「技術並不是屬於人的，而且，從某種特殊的意義上來說，它甚至是非人的。」⁶技術發明以實現自由為目標，然而人被牽著走，麥克盧漢（Marshall McLuhan，1911-1980）說：「媒介即訊息」，「媒介是人的延伸」，把技術看做人類身體或感官在社會和心理上的外延。「延伸也是一種阻礙自我認識的截除手段。延伸的最後階段（也即中樞神經系統的延伸）充滿了危險」。⁷

在中國學語境裡，20世紀90年代在哈貝馬斯（Jürgen Habermas）的「公共領域」理論的激勵下，李歐梵、瓦格納（Rudolf G. Wagner，1941-2019）等學者開始以報刊為中心研究近代中國的種種變遷，與過去僅把報刊看作材料來源的方法不同，如1997年季家珍（Joan Judge）關於《時報》的專著便是開山之作。2003年賀麥曉（Michel Hockx）的《文體問題——現代中國文學社團與文學雜誌，1911-1937》與陳平原、山口守合編的《大眾傳媒與現代文學》分別出版，標誌著在文學史領域中報紙雜誌的媒介占主體地位。以個案研究為基礎，對媒介形制、資本運作到作者群體及美學風格，以及文本流通和接受等層面作探討，大大擴充了文學史書寫的空間，也開啟了文學與文化的跨界研究。

⁵ 埃里克·克塔滕貝格：〈虛擬媒介的考古學〉，頁65。

⁶ 西格弗里德·齊林斯基著，榮震華譯：《媒體考古學》，頁7。

⁷ 馬歇爾·麥克盧漢著，何道寬譯：《理解媒介：論人的延伸》（南京：譯林出版社，2019年修訂版），頁15。

媒介考古學給我們帶來新的思考。1892年韓邦慶（1856-1894）首創文學雜誌《海上奇書》並連載其長篇小說《海上花列傳》。戴沙迪（Alexander Des Forges）在《上海媒介領域》（*Mediasphere Shanghai: The Aesthetics of Cultural Production*）一書裡指出照相、石印技術的運用能使小說快速而大量地生產與傳播，且給大量人群的表現帶來了可能，這在過去木版印刷時代是不可能的。小說描寫當時上海十里洋場的妓女生活，人物眾多，情節更複雜，人物於前後回目閃失與重回，韓邦慶稱之為「穿插藏閃」的敘事手法，是其獨家發明。戴沙迪根據安德森（Benedict Anderson，1936-2015）的理論，由於報紙和小說使身處異地的人們通過「共時性」體驗而產生民族「想像共同體」，也為「連載美學」提供了可能。⁸安德森的「想像共同體」理論被廣為運用，黃旦的〈在「書」與「刊」之間：媒介變革視野中的近代中國知識轉型——對早期幾份傳教士中文刊物的考察〉一文論述媒介與中國現代轉型的關係，指出中國傳統「書」的出版與傳播以述而不作、道德宣教為基本特徵，而近代傳教士《察世俗每日統記傳》、《六合叢談》等刊物定期傳播新知、面向廣大讀者，帶來從「天下」到「國家」的新的時空觀念與知識轉型，對中國的現代轉型起關鍵作用。⁹這篇文章從媒介考古角度論述「書」與「刊」的區別，結合中國境遇對「想像共同體」理論作了重要補充。

周蕾（Rey Chow）在《原初的激情》（*Primitive Passion: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*）一書中

⁸ Alexander Des Forges, *Mediasphere Shanghai: The Aesthetics of Cultural Production* (Honolulu: Hawai'i University Press, 2007), 73-92.

⁹ 黃旦：〈在「書」與「刊」之間：媒介變革視野中的近代中國知識轉型——對早期幾份傳教士中文刊物的考察〉，收於陳建華編：《中國文學與文化研究範式新探索》（上海：復旦大學出版社，2021年），頁103-130。

對魯迅（1881-1936）的「幻燈片事件」的論述可說是一種媒介考古，但對技術層面的考察有欠精密。¹⁰眾所周知20世紀初魯迅在日本留學時，在課堂上目睹幻燈片裡日俄戰爭時中國人被砍頭的一幕而深受震撼，遂「棄醫從文」而決意以拯救國人麻木的靈魂為業。周蕾依據本雅明（Walter Benjamin，1892-1940）的〈機械複製時代的藝術作品〉，指出古代印刷技術與照相、石印複製技術之間的區別，但把幻燈與電影相混淆，兩者的技術裝置及觀影體驗是不一樣的。其實，幻燈與電影先後傳入中國，報刊上出現各種觀影經驗的報導，¹¹或像1905年陳天華（1875-1905）在小說《獅子吼》中描寫觀看「西人的電戲」、「活動寫真」的感受，這些早於魯迅的幻燈片事件，¹²皆值得作媒介考古的探討。

19世紀下半葉以來在全球資訊與價值流通下，半殖民上海進入世界資本主義經濟體系，在城市建設及其政法管治、人們的感知與生活方式等方面發生從傳統到現代的轉型，報刊和畫報等媒介扮演了舉足輕重的角色。以下對清末民初的《點石齋畫報》與三部小說——韓邦慶的《海上花列傳》、鄒弢（1850-1931）的《海上塵天影》與周瘦鵲（1895-1968）的《紅顏知己》，作一種媒介考古的解讀，圍繞城市、女性、小說形式和傳統文化等方面，考察觀念、知識傳播和語言的動態變化，將包含以下要點：在照相、石印開啟的技術複製時代，人們愈益脫離傳統的軌道而專注於日新月異變化

¹⁰ Rey Chow, *Primitive Passion: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema* (New York: Columbia University Press, 2005), 4-11.

¹¹ 〈味莼園觀影戲記〉、〈觀美國影戲記〉等文，收於張偉編：《影院文錄》（上海：上海大學出版社，2021年），頁3-10。二文原發表訊息如下。未著撰者：〈味莼園觀影戲記〉，《新聞報》第1版，1897年6月11日；未著撰者：〈觀美國影戲記〉，《遊戲報》第1版，1897年9月5日。

¹² 劉晴波、彭國興編：《陳天華集》（長沙：湖南人民出版社，2011年），頁133。

著的城市生活，在文藝領域裡催生了「照相寫實主義」，首先確定的是人與城市的關係；對社會階級分類及其物質消費程度的象徵表現，標誌著世界文明接軌與現代城市發展已達到相當程度，貫穿著推動城市秩序與文明規訓的法制傾向，也蘊含某種中產階級的體面生活標準。在民族「想像共同體」和法制觀念的作用下，高等妓女享有某種市民的權利而成為商品消費的經濟實體；她們成為時尚的標杆，也是中國婦女走向公共空間的先驅。就「知識考古」而言，畫報、小說裡儲藏著對世界地理、社會人文與科學等新知的累積，對於以思想史、概念史為主的近代「知識轉型」的研究補充象徵系統的面向，而如王韜（1828-1897）、鄒弢、周瘦鵲憑藉媒介安身立命，同時也完成了新型文人的身分轉型。電影的輸入拉近了人與機器的距離，給想像和創造帶來新的動力，在與世界文學經典的遭遇中，更產生自我的銀幕表演的衝動。最後考察媒介技術對於語言與文體的重塑功能，傳統文化既被壓抑又抵抗遺忘的雙重面向，對我們反思「現代性」帶來啟示性。

二、媒介與城市秩序

南希·阿姆斯特朗（Nancy Armstrong）的《攝影時代的小說》（*Fiction in the Age of Photography: The Legacy of English Realism*）一書，以英國維多利亞時期的「照相寫實主義」小說為例，首先問道「何為真實」？由於照相的發明，人們從攝影圖像與肉眼可見的「真實」世界相印證，然而任何圖像與文學作為文化產品，其所再現的含有作者的選擇視點與審美趣味，帶有約定俗成的規範或意識形態傾向，因此人們所認知的是含有文化代碼的「真實」。作者指出英國維多利亞時期的攝影圖像具有再現「社會分類」的特徵，即通過不同階級的表現傳播文明價值的標準，如「家政小說」中的婦女形象代表了中產階級的價值觀念，同樣這時期的小說家如狄更斯

（Charles John Huffam Dickens，1812-1870）等深受「照相寫實主義」的圖像的影響，也把「社會分類」作為小說再現的基本內容，藉此建立讀者對真實的認知。¹³這給我們觀察《點石齋畫報》和《海上花列傳》提供了一個有趣的連接，畫報與小說都屬於英商美查（Ernest Major，1830-1908）的《申報》旗下的產品，有其維多利亞文化的背景，尤其「照相寫實主義」和「社會分類」這兩點，從全球資本與資訊的跨文化流動來看，似非完全巧合。

《點石齋畫報》創自1884年，止於1898年，14年間刊出圖像4,666張，圖繪全球性新聞景致，無奇不有，被稱為「全球想像圖景」或「全景世界觀」。¹⁴從媒介技術看，除了照相製版與石印印刷，引入了西畫的透視主義，因此為中國現代美術史開啟了新的一頁。美查在《點石齋畫報》的序言中聲稱：「大抵泰西之畫不與中國同。蓋西法嫻繪事者，務使逼肖，且十九以藥水照成，毫髮之細，層疊之多，不少缺漏。以鏡顯微，能得遠近深淺之致。……中國畫家，拘於成法，有一定之格局，先事佈置，然後穿綽以取勢，而結構之疏密，氣韻之厚薄，則視其人學力之高下與胸次之寬狹以判等差。要之，西畫以能肖為上，中畫以能工為貴。肖者真，工者不必真也。」¹⁵意謂中國畫不在乎摹寫真實，以「格局」和「氣韻」表達主觀意境和人格，而畫報與中國畫不同，採用「務使逼

¹³ Nancy Armstrong, "Introduction: What Is Real in Realism?," in *Fiction in the Age of Photography: The Legacy of English Realism* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1999), 1-12.

¹⁴ 魯道夫G. 瓦格納著，徐百珂譯：〈進入全球想像圖景：上海的《點石齋畫報》〉，《中國學術》第8輯（2001年4月），頁1-96。包衛紅著，李遲譯：〈全景世界觀：探求《點石齋畫報》的視覺性〉，《文學與文化》2014年第4期，頁33-51。

¹⁵ 尊聞閣主人（美查）：《點石齋畫報·序》，收於吳友如等繪：《點石齋畫報》（廣州：廣東人民出版社，1983年），初集甲集，頁1a-2a。按：此《點石齋畫報》據申報館重印版，初集甲集題：「丁酉九秋重印」，「丁酉」為1897年，卷首刊印美查序，文末署「光緒十年」，知其寫於1884年。

肖」的西式畫法，因而產生近真的效果，也即一種「照相寫實主義」的表現。

《海上花列傳》於1892年2月開始在石印《海上奇書》雜誌上連載，每次兩回，至30回中斷，兩年後出版單行本。書中以鄉下來到上海的趙樸齋、趙二寶兄妹為主線，對十里洋場的青樓世界展開各色人物與生活形態的描寫。上文提到小說的「連載美學」與照相、石印的關係，而在敘事手法上也具開創性，魯迅在《中國小說史略》中將它歸入「狹邪小說」，所謂「開宗明義，已異前人，而《紅樓夢》在狹邪小說之澤，亦自此而斬也」。¹⁶在清末《紅樓夢》極其流行，各類續作、仿作層出不窮，魯迅說《海上花列傳》的開頭描寫便與前人迥異，不受《紅樓夢》的影響。又說它的「平淡而近自然」的語言風格，描寫真切而生動，學者們注意到這種寫實的精確程度。王曉珏說：「現代都市文化和物質設施滲透在租界日常生活的方方面面，促使新的時間和空間觀念的形成。鐘錶和星期制開始廣泛使用，新的生活節奏得以成型。我們在小說中可以看到高度敏感和自覺的時間和空間意識。小說一共64回，作者是按照詳細的日期和鐘錶敘事的。」¹⁷葉中強指出：「《海上花列傳》是一部以近代上海馬路為文本架構的作品」，並對小說人物一一勾稽出他們在上海地圖上的移動位置。¹⁸畫報和小說都是申報館的文化產品，前者是近代第一個大型畫報，後者源自第一個文學雜誌，對媒介考古來說均具代表性。¹⁹

¹⁶ 魯迅：《中國小說史略》，《魯迅全集》第9卷（北京：人民文學出版社，2005年），頁271-272。

¹⁷ 王曉珏：〈租界、青樓與「現代性」症候——閱讀韓邦慶的《海上花列傳》〉，收於陳平原、王德威編：《晚明與晚清——歷史傳承與文化創新》（北京：北京大學出版社，2004年），頁324。

¹⁸ 葉中強：《上海社會與文人生活（1843-1945）》（上海：上海辭書出版社，2010年），頁30-33。

¹⁹ 關於《點石齋畫報》、《海上花列傳》與申報館的關係，參呂文翠：

其實早在1872年創辦的《申報》上就刊登了許多「竹枝詞」和「仿古文」，已具描寫租界生活的寫實傾向。這似乎很自然，自19世紀中葉上海成為半殖民國際通商口岸後，租界上先後出現馬路、自來水、煤油燈、電燈等，隨著現代城市的發展形成一套治理制度和法規，如〈租界禁例〉列出禁止馬路上堆垃圾、小便，禁賣臭壞魚肉，禁乞丐或禁聚賭毆鬥等二十條，²⁰旨在保持環境衛生與整潔，符合文明標準，同時也形成一種務實重利的意識形態。人們為五光十色的城市景觀所吸引，也感受現代生活的壓力，遂產生一種注重當下的時空意識和遵循文明條規的行為邏輯。很大程度上上海成為五方雜處、中外文化交匯的滋生現代觀念的試驗場。

如安德森所言，報紙和小說具有建構「想像共同體」的功能，其實《點石齋畫報》也是這樣，其所刊登的「西方美人」的圖像，²¹將自由戀愛、自由結婚、接吻、選美及女律師、女醫師、女官員等介紹進來，在全球資訊與價值流通的背景下，輸入了新的價值觀，為中國女性提供了社會參與的樣板，對她們後來的漫長解放過程不啻是一種預言。《點石齋畫報》中出現的「絲廠女工」是伴隨工業化而出現的最早的職業女性，²²此外大量表現的是妓女這一群體——特殊社會條件下的產物。她們之所以能夠擺脫傳統的束縛而自由出入公共空間，是跟租界引入資本主義管治方式而被賦予某種市民身分有關。

《海上傾城——上海文學與文化的轉異，1849-1908》（臺北：麥田出版，2009年），頁298。作者認為《海上奇書》中的《海上花列傳》的插圖「皆出自《點石齋畫報》主繪者手筆」。

²⁰ 葛元煦等：《滬游雜記·淞南夢影錄·滬游夢影》（上海：上海古籍出版社，1989年），頁3。鄒弢：《游滬筆記》（上海：壯月詠哦齋，1884年），卷3，頁15ab。

²¹ 參陳建華：《摩登圖釋》（杭州：浙江大學出版社，2023年）一書中「西方美人」部分，頁1-31。

²² 參陳建華：《摩登圖釋》一書中「絲廠女工」部分，頁32-49。

葉凱蒂 (Catherine Yeh) 在《上海·愛：名妓、洋場才子和娛樂文化，1850-1910》(*Shanghai Love: Courtesans, Intellectuals and Entertainment Culture, 1850-1910*) 一書中描繪了一段令人醉心的摩登女性的傳奇：「名妓」——「新型的自由職業者」，穿著奇裝異服坐馬車馳騁在繁華都市中，「成功地讓自己成為上海公眾面前最絢麗的風景」。她們「把租界賦予個人和商業的權力轉化成了身體姿態、自由行動、豪華服裝和室內裝飾」，並引領了時尚潮流。在把「名妓」打造成「都市麗人」及推動租界娛樂文化方面，洋場文人起了關鍵的作用，儘管同時表現了他們的複雜內心。²³作者的描述有史料依據，雖然不免浪漫渲染。葉凱蒂提到租界對妓女的寬鬆態度，卻沒有深究其背後的權力關係與意識形態。的確，「名妓」指部分妓女，關乎她所說的妓女「等級制度」，與阿姆斯特朗所說的「社會分類」相似。

自1850年代大量移民進入租界之後，色情業與城市一起發展，漸漸形成了等級制度。妓女分為三類：長三、么二和野雞，長三也稱「名妓」，侑酒彈唱收費三塊；么二居中，收費兩塊；野雞最賤，不上臺面，只能在街頭拉客；還有「臺基」和「花煙女堂倌」，也處於等級底層。作為一定歷史時期的產物，等級制度與其說是以道德為基礎，毋寧體現了重商主義的消費原則，含有妓女、文人與租界當局之間的契約關係。文人繼承了風流狎妓的傳統，而他們對名妓的追捧則體現了等級消費的體面身分。更重要的是租界當局助長了等級制度，因為從高級妓女那裡徵收營業稅，而且她們的高檔消費，從鐘錶、傢俱、首飾到服裝，基本上是由外商開辦的洋行提供的。

²³ 葉凱蒂著，楊可譯：《上海·愛：名妓、洋場才子和娛樂文化，1850-1910》（香港：三聯書店，2013年），頁62-71、78-90、195-205。

這麼來看《點石齋畫報》似乎客觀再現了妓女等級制度，而在褒貶中貫徹著推進都市秩序與文明規訓的法制準則。有關長三妓女，如〈青樓好義〉中洪文蘭看見路邊乞討的貧女而慷慨施捨。²⁴〈埋香韻事〉中花湘雲色藝雙全，得到許多文人的賞識，死後他們在靜安寺為她建立花塚，表示紀念。²⁵畫報對這些名妓讚譽有加，即使像〈願賜全緋〉中的媚蘭，用一副預製的骰子騙取嫖客的金錢，成功為自己贖身，²⁶她的智慧讓人驚歎。當然畫報也未一味吹捧，〈驚散鴛鴦〉中林黛玉與武伶趙小廉在巡捕房裡磕頭求饒，醜態畢露，兩人乘馬車在靜安寺一帶兜風，停車做愛，被巡捕活捉。林黛玉名噪一時，對這樣有傷風化的事，洋人長官似乎較為寬容，僅把兩人訓斥了一頓就放走了。²⁷這幅圖也顯示出租界上法制的管治功能。

²⁴ 朱儒賢：〈青樓好義〉，《點石齋畫報》利集第十一，收於葉漢明、蔣英豪、黃永松編：《點石齋畫報全文校點》（香港：商務印書館，2014年），頁82。

²⁵ 金桂：〈埋香韻事〉，《點石齋畫報》辰集第十，收於葉漢明、蔣英豪、黃永松編：《點石齋畫報全文校點》，頁51。

²⁶ 金桂：〈願賜全緋〉，《點石齋畫報》辰集第十，收於葉漢明、蔣英豪、黃永松編：《點石齋畫報全文校點》，頁46。

²⁷ 朱儒賢：〈驚散鴛鴦〉，《點石齋畫報》元集第十一，收於葉漢明、蔣英豪、黃永松編：《點石齋畫報全文校點》，頁561。



圖1 金桂：〈青樓好義〉，《點石齋畫報》利集第十一



圖2 金桂：〈埋香韻事〉，《點石齋畫報》辰集第十

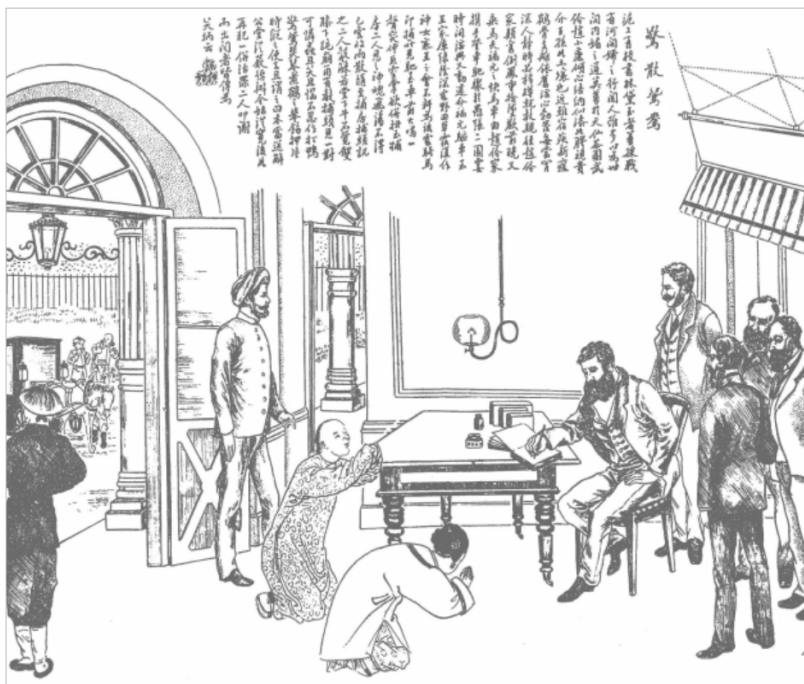


圖3 朱儒賢：〈驚散鴛鴦〉，《點石齋畫報》元集第十一

么二沒那麼幸運。〈妓女墜樓〉中一個么二妓女從茶樓上墜落。圖中文字說茶樓一帶不是高檔區域，風雅人士不屑光顧。²⁸〈妓客同逃〉中么二妓女同嫖客合謀，半夜裡將她用繩索放下，雙雙逃離妓院。²⁹文字說妓女從良，如果鴇母加以阻攔，法院會同情妓女，但像與嫖客串通了偷偷逃離，不合法律，不值得提倡。

²⁸ 金桂：〈妓女墜樓〉，《點石齋畫報》庚集第五，收於葉漢明、蔣英豪、黃永松編：《點石齋畫報全文校點》，頁82。

²⁹ 金桂：〈妓客同逃〉，《點石齋畫報》戊集第十二，收於葉漢明、蔣英豪、黃永松編：《點石齋畫報全文校點》，頁64。

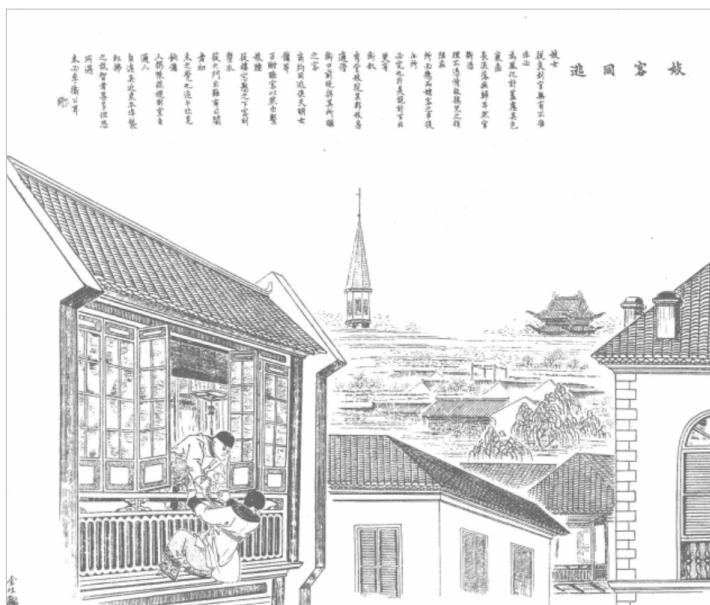


圖4 金桂：〈妓客同逃〉，《點石齋畫報》戊集第十二



圖5 金桂：〈妓女墜樓〉，《點石齋畫報》庚集第五

對於更下等的野雞或花煙館的女堂倌，如〈野雞入籠〉、〈鞭責女堂〉和〈臺基游街〉這幾張圖，³⁰單看標題可知她們觸犯法律而受到懲罰。〈鞭責女堂〉顯示了租界在「會審公堂」華洋官員在一起審判花煙館的女堂倌；〈臺基游街〉中執法的是華人官吏。「台基」為男女提供私會場所，入局的不乏有夫之婦、富家閨女和女學生等，所以遭到特別嚴厲的懲治。



圖6 金桂：〈野雞入籠〉，《點石齋畫報》酉集第五

³⁰ 金桂：〈野雞入籠〉，《點石齋畫報》酉集第五，收於葉漢明、蔣英豪、黃永松編：《點石齋畫報全文校點》，頁240；吳友如：〈鞭責女堂〉，《點石齋畫報》丁集第九，收於葉漢明、蔣英豪、黃永松編：《點石齋畫報全文校點》，頁49；何元俊：〈臺基游街〉，《點石齋畫報》亨集第八，收於葉漢明、蔣英豪、黃永松編：《點石齋畫報全文校點》，頁573。



圖7 吳友如：〈鞭責女堂〉，《點石齋畫報》丁集第九



圖8 何元俊：〈臺基游街〉，《點石齋畫報》亨集第八

通過《點石齋畫報》中國人開始「看」到世界的樣貌，雖然是碎片式的。關於視像的重要功能，如海德格（Martin Heidegger，1889-1976）指出人類進入「世界圖像」時代是現代性標誌，³¹居伊·德波（Guy Debord，1931-1994）認為「景觀社會」鑄塑了現代人的意識形態，³²這些說法為人熟知。對《點石齋畫報》的研究主要分兩種。一種是以「圖像證史」的方法，更重視圖像題詞，具史料價值；一種從「看」與「被看」的角度探討視覺主體，如唐宏峰將《點石齋畫報》結合魯迅的幻燈片事件探討「看客」的視點。³³確實這一事件涉及劊子手與圍觀者、魯迅、教室裡同學及讀者的眾多視點，足具視覺性解讀範式。³⁴然而觀看總是發生在具體的時空裡，約翰·伯格（John Berger，1926-2017）在《觀看之道》（*Ways of Seeing*）一書中開宗明義說：「正是觀看確立了我們在周圍世界的地位。」³⁵就像本雅明筆下的「遊蕩者」須臾不離巴黎的街巷。³⁶對《點石齋畫報》來說，首先是通過「透視法」引入了一種新的「眼見為實」的觀看世界的方式，似真再現了人與城市的關係。妓女離不開鱗次櫛比的商鋪、高聳的洋樓、通衢與街

³¹ 參見馬丁·海德格著，孫周興譯：《林中路》（臺北：時報出版，1994年），〈世界圖像的時代〉，頁65-99。

³² 參見居伊·德波著，張新木譯：《景觀社會》（南京：南京大學出版社，2017年）一書。

³³ 唐宏峰：《透明：中國視覺現代性》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2022年），頁197-257。

³⁴ 張慧瑜：〈「被看」的「看」與三種主體位置：魯迅「幻燈片事件」的後（半）殖民解讀〉，《文化研究》第7期（2008年12月），頁107-148。

³⁵ 約翰·伯格著，戴行鉞譯：《觀看之道》（桂林：廣西師範大學出版社，2005年），頁1。

³⁶ 參本雅明著，王才勇譯：《發達資本主義時代的抒情詩人》（南京：江蘇人民出版社，2005年），第二章〈休閒逛街者〉，頁31-65；另見書中〈論波德萊爾的幾個主題〉的第五章：「他的大眾總是這座大都市裡的大眾，他的巴黎也總是那人口太多的巴黎。」頁123。

巷、馬車與人群，這與中外各地景觀形成明顯反差。同樣《海上花列傳》的敘事也受透視法的影響，特別在上半部，圍繞四馬路一帶的諸多妓院展開男男女女的羅曼史，每個人物猶如在一張城市地圖上移動，可由具體的時間空間確認他們的位置。³⁷時間是按照西式鐘點計算的，地點在某條馬路某個弄堂，無一不爽，體現了「照相寫實主義」的基本特徵。

《海上花列傳》裡描述的華眾會茶樓、聚豐園、一品香餐館以及四馬路、大馬路、寶善街、棋盤街、靜安寺等地標性街道。長三妓女大多在四馬路上，沈小紅住西薈芳里，周雙珠住公陽里，金巧珍住同安里，孫素蘭住兆貴里，黃翠鳳和林素芬都住尚仁里，各有以自己名字掛牌的「書寓」，妓院裡都有傢俱、大洋鏡、時鳴鐘和各式燈具。陸秀林、陸秀寶姊妹等么二屬於棋盤街聚秀堂。王小二等野雞在花煙間、茶樓或馬路上拉客。這些在《點石齋畫報》中無不宛現眼前，如上文提到的〈花樣一新〉，尚仁里的一桌酒席和妓女們的時裝秀，³⁸〈空心大老官〉圖繪西薈芳里，妓女正乘著轎子應召出局，旁邊是錢莊等店鋪。〈大鬧龜茲〉中某妓院的烏龜在公陽里嫖妓，³⁹與人發生口角而挨揍，因此畫報豐富地表現了人與城市的日常生態與物質環境。

《海上花列傳》主要描寫長三妓院，涉及么二與野雞，展示了妓女等級制度的內在機制、不同場所的物質環境、各類人物的行為

³⁷ 張愛玲：《海上花落：國語海上花列傳II》（上海：上海古籍出版社，1995年）。在書中卷首與卷末附有〈《海上花列傳》參考地圖〉，標出小說中主要妓院及其在各條馬路的位置。葉中強指出，「《海上花列傳》是一部以近代上海馬路為文本架構的作品」，並對小說中人物的馬路位置一一作了追蹤。見葉中強：《上海社會與文人生活（1843-1945）》，頁3-33。

³⁸ 參鄭文惠：〈鄉野傳奇·全球圖景·現代性——《點石齋畫報》花界形象的文化敘事〉，收於吳盛青編：《旅行的圖像與文本：現代華語語境中的媒介互動》（上海：復旦大學出版社，2016年），頁207-208。

³⁹ 吳友如：〈大鬧龜茲〉，《點石齋畫報》己集第七，收於葉漢明、蔣英豪、黃永松編：《點石齋畫報全文校點》，頁70。

方式與感情世界，反映了商品消費社會的意識形態，含有對人性的洞察與省思。第19回描寫「時髦倖人」屠明珠，是個高級長三，年老色衰，卻擁有樓房和數個雛妓。她接待黎篆鴻這樣的官僚，吃大菜和三個戲班輪番演唱，說明她的經濟與文化資本非同一般。黃翠鳳是個強勢的長三，她敢作敢為，不惜吞鴉片自盡脅迫老鴇讓步，又工於算計，借助羅子富成功為自己贖身，開業成為老鴇，感情上腳踏兩條船，與舊相好仍保持關係。另一例子是李漱芳，心氣高傲，一心想嫁給陶玉甫，因爭不到正室名分而抑鬱，患病致死。小說精細刻畫了她們在等級制度中的奮鬥、掙扎和絕望。

王蓮生跟長三沈小紅相好，轉而資助么二張蕙貞，讓她借寓所獨立掛牌。小說描寫了她從么二升為長三的細節。在明園張蕙貞被沈小紅打傷，忍氣吞聲，王蓮生沒陪送她回寓所，其中都有鄙視鏈作用；他發現沈小紅姘搭戲子小柳兒而打砸妓院，跟他所要維護的顏面有關。李實夫瞞著兄長偷偷去花煙間嫖了野雞褚十全，染上梅毒，也是貪便宜的惡果。

《點石齋畫報》與《海上花列傳》在表現妓女的等級制度時，或明或晦地對現有經濟與城市秩序持肯定態度。官府懲治野雞或女堂倌，是為了維護色情業的合法經營。長三與客人的感情關係，從結識到結合經由一套複雜的消費程式，妓院裡老鴇、娘姨與男僕（稱「烏龜」）各有一定的職權。這些行規旨在劃定司職範圍和社會階層的等級，確保妓院的正常運轉。如男僕不許去其他妓院嫖妓，或妓女不許與戲子談情說愛，否則會降低妓女的聲價而帶來經濟損失。畫報裡〈小龜出醜〉中么二妓院裡抬轎子的阿和在酒樓招妓，被妓女認出而臭罵一通，結果阿和道歉悔過。⁴⁰〈左右做人難〉一圖中有嫖客發現妓女和戲子在一起，覺得自己受了侮辱而破口大罵。⁴¹這跟小說中王蓮生和沈小紅的情況相似。

⁴⁰ 何元俊：〈小龜出醜〉，《點石齋畫報》信集第一，收於葉漢明、蔣英豪、黃永松編：《點石齋畫報全文校點》，頁535。

⁴¹ 符節：〈左右做人難〉，《點石齋畫報》申集第三，收於葉漢明、蔣英

畫報和小說都肯定官府和巡捕對種種有礙城市發展的亂象的整治，在更為深廣的層面，自然讚揚種種走向繁華的新設施。小說偶爾涉及城市管治方面，很有代表性。第11回裡三馬路上失火，住在附近的王蓮生目睹了救火會救火的情景，外國巡捕把皮帶與馬路邊的水龍頭對接，有效控制了火勢。其實他是買了保險的，即使房屋燒了會得到賠償。⁴²另在第28回描寫外國巡捕在屋脊上追捕賭客的情景，這些在《點石齋畫報》都有所表現，〈救火奇法〉稱讚了水龍頭的神奇效應；⁴³〈賢令捉賭〉是巡捕成功搗破了虹口的賭場。⁴⁴

三、《海上塵天影》：理想化的青樓世界

1881年三十歲出頭的鄒弢屢次科舉失利，落拓不羈，從無錫來上海，在申報館擔任記室。其實此前數年他不斷在《申報》上發表詩作，已是個略有名氣的洋場文人。⁴⁵像他的老師王韜一樣也喜歡冶遊青樓，對才藝名妓揄揚不已，比王韜更有過之，他在《春江花史》、《上海品豔百花圖》和《海上尋芳譜》等書中記敘訪花經歷，捧花、品花，不遺餘力地為青樓業做廣告，起維護等級制度的作用。在他的同輩中，大約沒有誰更比鄒弢充滿言說欲望且善於利用媒介，他在上海如魚得水，著述不斷，多種多樣，媒介也通過他充分展演了文人的當代性和廣泛性。如《三借廬筆談》、《三借廬贅談》等隨筆雜記集顯示其學養和才情；《春江燈市錄》和《游滬

豪、黃永松編：《點石齋畫報全文校點》，頁223。

⁴² 韓邦慶：《海上花列傳》（南昌：百花洲文藝出版社，1993年），頁95。

⁴³ 何元俊：〈救火奇法〉，《點石齋畫報》文集第二，收於葉漢明、蔣英豪、黃永松編：《點石齋畫報全文校點》，頁491。

⁴⁴ 金桂：〈賢令捉賭〉，《點石齋畫報》亥集第七，收於葉漢明、蔣英豪、黃永松編：《點石齋畫報全文校點》，頁272。

⁴⁵ 參段懷清：〈鄒弢著述編年初稿〉，收於陳思和、王德威主編：《史料與闡釋》第7期（上海：復旦大學出版社，2021年），頁221-232。

筆記》等是對租界的歷史觀察，可見他對城市生活的喜愛。他的大量詩詞在《申報》上刊登，詩文集《澆愁集》也由申報館出版，廣告說：「其敘兒女之幽情，述鬼狐之異事，言之娓娓，能移我情。」⁴⁶

不像王韜一面和傳教士合作，一面固守傳統價值而對西洋文化保持距離，鄒弢則深受傳教士的影響，積極傳播新知，他被聘為《益聞錄》的主編，該刊創刊於1878年，是天主教教會刊物，1898年改名為《益聞格致彙報》，以報導時事、科學為主，對戊戌運動也多有報導。1889年卜舫濟（Francis Lister Hawks Pott, 1864-1947）組織益智會，請鄒弢寫〈益智會弁言〉，所謂「合眾人之心思，明物理之準則，博講既久，始恍然於萬物之淵源」，探討科學以闡發上帝創世為指歸。⁴⁷1891年他在《萬國公報》上發表〈推廣西學議〉，主張政府應當翻譯刊印西學之書，以廣傳播；各地學校應當設置「天文、地理、測算、製造、繪圖、兵學、光學、重學、礦學、律學、電學，以及格致行船之類」的科目，並選拔優秀學生參加各級科舉考試，最後表示：「竊謂欲於西學專精，須大洗萎靡之習，而後不蹈西人之所短，可得西人之所長。苟能實心辦理，有志振興，去其觀望之私，擴以精明之識，漸磨已久，猶謂華人之不敵西人，吾不信也。」⁴⁸他相信只有吸收西人的長處，才能超越西人。1896年他編成《萬國近政考略》一書，在《申報》上刊登廣告說：「凡天文、地輿、及泰西各國沿革、風俗、兵刑、禮律、教化、盟會、編年、新政之涉於考據者，備載甚精，瞭若指掌。」⁴⁹1899年鄒弢五十歲時正式受洗加入天主教。

⁴⁶ 未著撰者：〈澆愁集出售〉，《申報》第1版，1878年8月12日。

⁴⁷ 轉引自段懷清：〈鄒弢著述編年初稿〉，頁245。

⁴⁸ 轉引自段懷清：〈鄒弢著述編年初稿〉，頁248。

⁴⁹ 轉引自段懷清：〈鄒弢著述編年初稿〉，頁254。

鄒弢的小說《海上塵天影》（另名《斷腸碑》）於1898年在他與牟淵如（?-?）合辦的《趣報》上刊出，僅三回。小說緣起於自己的一段傷心羅曼史：1892年他結識妓女汪瑗（?-?），一往情深，因貧窮娶不起，去長沙做湖南學使江建霞的幕府，並把戀史寫成52回的小說。然而三年後回到上海，汪已嫁人。他悲痛之餘對小說大幅刪改，至1904年刊行全書，共60回。我們無法知道刪改的情況，小說在開頭保留了他與汪瑗的交往細節，表明原初的創作衝動，但我們現在看到的，卻是一部雄心勃勃地展示全球景觀、中外文化與洋務知識的宏篇巨製，內容龐雜，結構曲折，反映了甲午戰爭前後的思想、文學與媒介的複雜關係。

從主要內容看，《海上塵天影》屬於「狹邪小說」，但不像《海上花列傳》的客觀描寫，有其《青樓夢》的「溢美」的系譜，⁵⁰把妓女理想化。小說聲稱作者與汪瑗的「真情」：「無非生死纏綿，性天固結，而究其大旨，不過一個情字。蓋自有形色以來，情之一字，感結最深。萬物資生，為情之所鍾毓，天地翕闔，為情之所彌綸。」⁵¹（頁11，以下標頁碼）小說套用《青樓夢》的神話結構，更處處摹仿挪用《紅樓夢》，主宰天地的不光是本土的「上帝」和「菩薩」，還有「亞當元祖之天父」（頁12），即西洋教天神。這無疑是破天荒的，改寫了中國人向來的認知，主宰天地的既有傳統的「三教合一」，又加入西洋天主，意味著一個多中心的世界，而中國屬於世界民族之林中的一員。

⁵⁰ 魯迅把「狹邪小說」分為三類，早期《青樓夢》屬於「溢美」類，把妓女理想化；中期《海上花列傳》屬於「近真」，對妓界的黑暗面有所暴露；最後如《九尾龜》等一味暴露妓界的醜惡面，屬「溢惡」類。見魯迅：〈中國小說的歷史的變遷〉，《魯迅全集》第9卷，頁349。

⁵¹ 鄒弢：《海上塵天影》（南昌：百花洲文藝出版社，1993年），頁11。

《紅樓夢》緣起於女媧補天時遺下一塊石頭，遂發生神瑛侍者與絳珠仙草之間一段情緣，兩人與「一千風流孽鬼」下凡人間。

《海上塵天影》在這「情天」之外另闢新的愛情空間——「恨海」，實即指上海，別具創意，一群仙女違反天條而被貶謫到此地，座落在靜安寺附近的綺香園裡，像在大觀園裡一樣，詩會酒宴不斷。敘事者又說他夢見一塊斷腸碑，記載著所有仙女的前世今生，這套用了賈寶玉夢見十二金釵等名冊的情節，不同的是卻把夢幻變成現實，讓斷腸碑墜落在綺香園，汪畹香被列為「萬花總主妙上花王」，其餘二十六位妓女均一一對號入座，小說的最後是妓女們皆升仙回歸天界。

韓秋鶴和汪畹香等於是作者與汪瑗的化身，都是天生情種，卻與賈寶玉、林黛玉大異其趣，在現實生活中各自經歷了一番亂離而走到一起。汪畹香出身於揚州的官宦之家，因為兵亂而陷於貧困，登報招婿，嫁給了浪蕩公子賈倚玉，不久他犯法坐牢，被發配到新疆。汪至天津，淪為妓女，改名蘇韻蘭，後移至上海，成為綺香園主人。秋鶴是「英雄肝膽，兒女心腸」，風流才子卻志向遠大，「時務精熟，凡天文、地輿、軍政、兵法、曆算、格致、製造、化學。無不源源本本，而地輿、兵法更精，真有經天緯地之才，富國強兵之略」（頁42）。他隨從喬經略去南方平定海寇，在揚州執行公務時與畹香相遇，互相愛憐，汪母嫌他已有家室，未將女兒許他。秋鶴脫離軍營後遠遊美國、日本、俄羅斯各國，在上海與畹香重逢，負責打理綺香園事務，後來為她去尋找賈倚玉，在新疆途中死去。這也仿照《紅樓夢》裡的報恩主題，絳珠仙草因為受神瑛侍者的灌溉，化身為黛玉「淚報」寶玉，同樣仙鶴得到靈妃的關愛，化身為秋鶴，「一任妃主役作犬馬，以報殊恩」（頁10），有趣的是在男女角色上作了換置。

《海上塵天影》採用寫實和虛構的手法，將言情、遊記和知識文本錯綜交雜在一起，形成亦新亦舊，中外相容的奇觀。類似《紅

樓夢》的家族敘事，小說加入兩個家庭。一是顧家，顧士貞是揚州鹽商，因兵災動亂而喪盡家財，遂學習日本西洋語言，在香港、新加坡、巴黎、三藩市等地經商，家資百萬。兒子蘭生由日本人吉田夫人所生，「生而穎異，面目如畫，美秀而文」，「是最尊貴女兒的」。他說：「他們姑娘的身份，比我們還高幾倍，就是為他牛馬，也不妨呢。」（頁105）這很像賈寶玉，又不像，因為他熟讀四書五經，通曉英文，講究能夠「上可治國、下可安民」的時務經濟的實學（頁28）。另一是陽家，原籍揚州，陽子虛因得罪朝廷而被抄家，於是出洋，與友人在三藩市販運金砂，曾遊歷南洋與歐洲諸國，出使美、日、秘魯和墨西哥等國，又在清朝的駐日使館擔任參贊。顧士貞在日本結識了陽子虛，將長女珩堅嫁給其子芝仙。

兩家富於國際背景，文化上交雜而開放。陽家的女兒雙瓊拜韓秋鶴為師，也喜歡科技，閨房像個實驗室，她母親抱怨：「天天頑這個機器、雷氣，後房都堆著玻璃瓶、銅鐵器具，那裡還像小姑娘的繡房。」（頁38）顧、陽兩家先後搬到上海靜安寺附近，與綺香園為鄰，成為小說下半部的敘事中心。兩家的男男女女與妓女們打成一片，仿照大觀園組織詩社，飲酒唱和。作者把眾多人物匯攏在一起，沾親帶故、環環相扣地編織成巨大複雜的網絡。如馬利根是美國妓女，會漢語，懂得機器、測量、化學等科技知識，早就和韓秋鶴相識，後來住進綺香園，和雙瓊一起製造氣球。又如吳冶秋是蘭生的表兄，和秋鶴一起與海寇作戰，當中日開戰，他奔赴前線，負責購置軍器。他回上海探親，把馬利根的大氣球運到戰場發揮情報作用。就這樣在描寫綺香園的宴會遊樂之際不時插入冶秋及前線戰況，最後他捐軀疆場。

小說中時空極其遼闊，異域與本土、歡宴和戰爭相混雜，許多人物與情節匪夷所思，缺乏現實根據，卻體現向世界開放的中國，充滿動盪與裂變，是一幅含有抽象概括的時代圖像。小說的神話結構貫穿於始終，如描寫斷腸碑墜落至綺香園時，空中漫天金光，祥

雲繞繚，五彩繽紛，仙人們推著一輛華貴寶輦，最後一女掌著紗扇，上面寫著「百花宮總」畹香的名字。另有妓女與仙界通靈、或夢中受仙人指點的情節，如精通劍術的馮碧霄，明白自己是仙女下凡，潔身自好，通過自我修煉練成仙劍，能遁形隱身，最後完滿升仙。在《西遊記》之類的神魔小說裡就有這類描寫，然而對於《海上塵天影》來說，在教會文化的影響下，對妓女的理想化描寫含有新的精神面向。

小說開頭敘述女媧補天成功，卻留下東南地角塌陷，所謂「情天已補，恨海難填」，相對於《紅樓夢》，這等於另闢新境。男女主人公觸犯天條被罰，貶謫到「恨海」，即指上海。如一些上海指南書中描繪的，花天酒地、醉生夢死的「溫柔鄉」、「銷金窩」，即指租界的青樓業。《海上花列傳》的開頭把上海比作「花海」也是此意。《海上塵天影》中的綺香園座落在租界地盤的靜安寺，是蘇韻蘭掌管的大妓院，其中有名列仙榜的二十多個名妓。

當時靜安寺附近「張園」盛極一時，張叔和（1850-1919）經營數年，購地數十畝，把它打造成公共遊樂場，有「安塏第」洋房、茶室、戲院、電影院、遊船等，被稱為「上海第一名園」，也是名妓們的打卡地。清末小說很少不寫到張園的。綺香園雇傭員工，出租房屋與場地，收門票，後來百花祠建成，在園中訂餐、看戲、划船等都明碼標價，放煙火、演電光影戲和中西戲劇，更像張園了。⁵²

綺香園與現實中的青樓世界既相交叉區別。凡列於仙榜的一律平等，顧、陽兩家的小姐珩堅與雙瓊也住在園裡，是不接客的。其他妓女無等級區別，可分兩類，蘇韻蘭與馮碧霄等都是獨立門戶，客人初見蘇，每人付十元，或她們出局收費六元，是長三堂子的雙

⁵² 參張偉、嚴潔瓊編：《張園——清末民初上海的社會沙龍》（上海：同濟大學出版社，2013年）。

倍。另一類如柔仙等，受老鴇管制，被逼接客賺錢，完不成指標而慘遭虐待。一幫男客大多是顧、陽兩家的親友，插科打諢滿嘴低俗，映照出租界妓院的真實面相。

綺香園是大觀園式的女性空間，是理想化的。園裡亭臺樓閣、溪橋流水，詩情畫意，宛如世外桃源。各人有獨立居室，蘇韻蘭的幽貞館裡全是高檔奢華的擺設，掛滿古代名畫、名人題詞；她的洋式房間裡全是昂貴的舶來傢俱，牆上是西洋照片、油畫和裸體女郎圖；她的「春影樓」則是其私密之處。小說以數回篇幅描寫妓女們飲酒賦詩的情景，個個精曉詩詞歌賦，用《紅樓夢》裡人名、花名行酒令、猜謎。連洋妓馬利根對文學典故也滾瓜爛熟，令人嘖嘖稱奇。

《海上塵天影》以「真情」、「癡情」為出發點，傳承了明清以來江南文人的精神譜系，具有異離儒家正統的傾向。從提到《西廂記》、《牡丹亭》、《花月痕》、《青樓夢》、《紅樓夢》等來看，小說延續了傳統「情教」，可說是集傳統愛情話語之大成，而鄒弢深受教會文化的影響，對情愛觀重新做了詮釋，尤其在男女主人公的塑造上，體現某種超越性，這也是遠高於一般「狹邪小說」之處。小說開頭女媧囑咐靈妃說：「下界中國地方，看得我們女子太輕，不令讀書，但令裹足，且一妻數妾，最是不好。你下去可立一個女塾，教導國中男女並重，且女子讀書明理，所教的孩子也易開風氣的。」（頁13）批判重男輕女、一夫多妻，是傳教士觀點，確實在小說裡蘇韻蘭關懷女性共同體，用門票收入開辦女義塾，為女子實行義務教育，而上海最早的女塾也是由教會創辦的。另外，她通過籌款建成百花祠，請工匠為二十七個女子——絕大多數是妓女——一塑像，供奉在祠裡，並在良辰吉日對外開放，她們作為花神讓公眾瞻仰參拜。對妓女的「溢美」至如此理想化程度，是很不尋常的。

綺香園裡的女子本屬仙界，道德上是平等自由的，所謂「鄭衛不刪，方稱詩教」，說孔子編定《詩經》，並不刪除「鄭風」、「衛

風」的「淫詩」，說明聖人的包容。又「廣愛天中，玉女與摩登並隊」（頁761），「玉女」指守貞如玉，「摩登」從佛經中「摩登迦女」而來，指淫蕩之女。「廣愛」意謂博愛包容，《教會新報》等傳教士刊物所反復宣傳上帝的博大、無私之愛。在性與愛的問題上又說：「泰西各國，無節孝貞烈之說，而男女以正，婚姻以時，罕聞有殺奸之事……故余謂男女之欲，雖是鄭衛之風，亦屬性中所固有，任其相悅，自暢其天，不可強遏，以生殺念。」（頁12）情欲與生俱來，應當順其自然，如果壓制的話，反而產生嚴重的後果。

蘇韻蘭體現了這樣的情愛觀，是個複雜的情欲混合體。她提倡不隨便與客人過夜，若與男人發生關係，不是為了金錢，而是出於真愛，即對自己的身體擁有主權。她鍾意於秋鶴，因與賈倚玉訂婚而一直等他歸來，與秋鶴重逢後，兩人以兄妹相稱，互相尊重形同靈魂伴侶，後來是韻蘭順從自己的情欲主動與他發生肉體關係。韓秋鶴是作者精心打造的文學替身，他名「廢」，字「頽夫」，不求仕途上進，偏離儒家正統，又別號「情天仙侍」，以追求「真情」作為自我完善的目標。他精於洋務，卻不打算報效朝廷，當吳冶秋告訴他，對日之戰處於情勢危急之際，請他出山助一臂之力，他回答：「傀儡登場，衣冠桎梏，逢迎鷹犬，不願同群。」（頁645）把官場看成一團汙糟，不願同流合污。小說裡談到教會時，他表示：「耶穌降生救世一節，雖不甚可信，但天主我是深信的。」（頁744）看來他接受了天主博愛的教義並付諸實踐，以追求真愛為人生目標。最後為了完成韻蘭的心願，他遠走天涯海角去尋找賈倚玉，結果死在新疆途中。小說完全翻轉傳統小說裡「為情而死」的套式，秋鶴為了回報她的前世之愛，又為了成全她與別的男人的愛而獻出生命，體現了一種博大無私的愛，這在中國文學裡是非常罕見的。

對今天讀者來說，最感困惑的是小說充斥著大量的洋務、地理、科學、技術製造等方面的知識性文本，有學者把這部小說看作「百科全書」，「甚至可以將《海上塵天影》的許多段落視作《萬

國近政考略》的補編」。⁵³王韜在〈海上塵天影敘〉中指出這一點，說除了「言情」內容之外，「且於時務一門，議論確切，如象緯、輿圖、格致、算學、製造工作以及西國語言，並逮詩詞歌曲，下至猜謎、酒令、琴瑟、管簫、詼諧、雜技、無所不備，直是入世通才，目無餘子」。⁵⁴「猜謎」等屬於傳統知識，「象緯」等與科學知識有關，如關於日本地形、大炮製造、照相顯影、西方宗教、宇宙天文等方面的知識，常常是連篇累牘達數頁之多。雖然古代也有像《鏡花緣》的才學小說，但如此無節制堆積知識性敘事難令現代讀者共情。之所以如此，可看做在鄒弢身上所發生的媒介效應。

洋場文化新舊雜糅不足為奇，在鄒弢那裡卻較為特別，對他來說新和舊平行不悖，和睦相處，他把傳統文人的一面發揮得淋漓盡致，同時對新事物也幾乎照單全收。他青年時代在蘇州、淮揚一帶讀書交遊，屢試不第，養成了放蕩風流的性格。在《海上塵天影》裡把揚州作為故事的起點，顧家和陽家，以及男女主人公都從揚州來到上海，就含有個人經歷和清末城市繁華變遷的感慨。小說裡作者自述：「當承平之際，繁華藪澤，首推揚州……兵燹之後，雖就凋零，然二十四橋風流未歇，申江商埠大開，終不如揚州之雅。惟風會遷流，人心更變，漸漸的歡喜上海起來，揚州煙花，竟成強弩之末。」（頁27）因遭遇兵亂，揚州迅速凋敝，上海卻益發繁榮。1881年到上海，已過而立之年，算不得年輕，他「漸漸的歡喜上海起來」，因為發現了自己施展才學的利好空間而大有作為，後來為便於工作，他移居於徐家匯天主教堂附近。鄒弢在《游滬筆記》裡介紹「徐家匯」：「地本荒僻，通商後西人建天主堂，於此招徠，遂成小鎮。」又說「土山灣」：「為西人房屋，其中百工雜聚，專

⁵³ 李孝悌：〈建立新事業：晚清的百科全書家〉，《東吳學術》2012年第3期，頁49。

⁵⁴ 王韜：〈海上塵天影敘〉，鄒弢：《海上塵天影》，頁2。

制天主教中所用偶像器皿，繪畫教中神像，又有印書房一所，排印教中書籍及《益聞錄》等，出售牟利。」⁵⁵土山灣是西畫和石印印刷的發源地。晚清時徐家匯成為傳教士文化基地，「其地有天主教大教堂、天文臺、土山灣之工藝院、婦女修道院，聚居其地者以天主教徒為多」。⁵⁶於是鄒弢與教會關係更為密切，他主編的《益聞錄》即在該地出版。

1889年鄒弢赴南京參加鄉試不利，此後放棄科舉。他已成為滬上出版界驕子，媒介賦予他一種新型文人的身分，他也愈益信賴媒介的力量。《海上塵天影》突破了傳統小說的邊界，在講言情故事的同時宣傳新知，兩者並行不悖。當小說不僅頻繁、甚至大篇幅地出現類似《格致彙編》的知識文本，是否會使讀者感到乏味？對作者來說，這似乎不成問題，或許他過高估計了媒介的力量，小說裡描寫晚香通過「日報」與秋鶴交流詩作（頁142），另一處是蕭雲通過日本報紙告知秋鶴關於晚香的消息（頁236）。這兩個細節體現了作者對報紙傳播功能的認識，這影響到他的小說觀念，其所遵循的是一種媒介的邏輯。事實上這部小說的內容與鄒弢的新舊交雜的書寫是對應的，如麥克盧漢說「媒介及延伸」，小說是他的自我書寫或書寫自我的「延伸」。媒介的邏輯含兩層意涵，對鄒弢皆具現代效應。一是即時性：他的著述出版有石印或活字鉛印的，這些現代印刷技術使他的著述得到大量、迅速的傳播，給他帶來以往文人難得的滿足感，能產生即時效應的不必是文學的。二是公共性：在關心國族危亡的人士看來，這類有關世界與科學的新知文本特別重要，他們認為必須讓公眾知曉與接受，會對大眾起啟蒙與感情動員的作用。這也是由從媒介產生的一種「公共性」，成為作者與大眾之間的有力紐帶。

⁵⁵ 鄒弢：《游滬筆記》，卷1，頁19a。

⁵⁶ 陳伯熙：《上海軼事大觀》（上海：上海書店出版社，2020年），頁40。

四、《紅顏知己》：電影與自我明星化

1902年梁啟超（1873-1929）在《新小說》創刊號上提倡「小說界革命」，聲稱「小說為文學之最上乘」，⁵⁷遂取代傳統詩文而成為最重要大眾啟蒙的文學樣式，小說雜誌風起雲湧，揭開現代文學運動之序幕。然而1915年他在〈告小說家〉一文中極度貶斥上海文學現狀，說「豔情」和「偵探」這兩類小說充斥市場，起「誨淫」、「誨盜」的惡劣影響。⁵⁸且不說他的痛心疾首，曾幾何時，民國誕生，文學生產不訴諸救亡圖存的吶喊，而回歸都市的日常生活與文明建設，鼓吹消閒與趣味，以國粹與西化為底色。民初數年間出現數十個文藝雜誌，最具影響力的是1909年時報館創刊的《小說時報》，1910年商務印書館創刊的《小說月報》，1914年派生於《申報·自由談》副刊的《禮拜六》週刊，主編者分別是包天笑（1876-1973）、王蘊章（1884-1942）和王鈍根（1888-1951），皆為南社社員。

1911年周瘦鵑以發表〈愛之花〉和〈落花怨〉步入文壇，一為白話劇本，一為文言短篇，⁵⁹同情刻畫女性的愛情痛苦。其時他才17歲，便顯出語言天賦。後來作為《禮拜六》週刊編輯，幾乎每期有其作品，以「哀情小說」為獨家風格。邊翻譯邊創作，喜歡杜撰異國故事，離不開都市——紐約、倫敦、巴黎或上海，塑造了眾多可歌可泣的女性形象，傷感而煽情。他描寫社會轉型中愛情、婚姻

⁵⁷ 梁啟超：〈論小說與群治之關係〉，《新小說》第1期（1902年11月），頁3。

⁵⁸ 梁啟超：〈告小說家〉，《中華小說界》第2卷第1期（1915年1月），頁1-3。

⁵⁹ 泣紅：〈愛之花〉，《小說月報》第2年第9期、10期、11期、12期（1911年9-12月），頁1-11、13-22、23-33、35-43；瘦鵑：〈落花怨〉，《婦女時報》第1號（1911年6月），頁65-73。

和家庭的新舊觀念的衝突，青年男女追求自由戀愛，因階級、種族觀念的阻礙而導致夢想的破滅，時常融入他自己的失敗初戀史；他描寫新式小家庭中女性的屈辱和悲慘，結果總是悲劇，是「為情而死」的現代翻版，不乏「高尚純粹」之愛的說教。

1917年周瘦鵬結婚成家，喜事連連，遂告別一貫的「哀情」形象。他出版了《歐美名家短篇小說叢刊》，收入五十篇短篇小說，當時在教育部任職的魯迅譽之為「昏夜之微光，雞群之鳴鶴」。⁶⁰另外發表了中篇小說《紅顏知己》，用白話寫成的愛情喜劇、具實驗性的心理小說，也是一首自我明星化的狂想曲，多半來自電影媒介的靈感。

故事不複雜。杭州小說家錢一塵寫了一部題為《雁影》的長篇小說，去上海找出版，一再遭到拒絕，錢花光不能回家，半夜裡遊蕩在黃浦江邊，邂逅一位女子，原來是他的粉絲，得知事情原委，贈送他一枚胸針，他把它典當換錢，得以坐火車回家。回家向老父小妹訴苦，見到一封信，原來是北京某出版商願意接受小說。小說順利出版，得三千元稿費，名滿天下，一日想起那晚的「俠女」，不知姓名，於是登報尋人，得到女子回應，女子來拜訪，結果在兩家家長的同意下兩人喜結連理。小說一開始一段景色描寫：

那一抹慘紅的殘陽，已在兩點鐘前與大地告了別，半空中便籠著個大黑幕，仿佛向人說，這一天的活劇已告終咧。接著不知道從什麼天盡頭地角裡刮來一陣排山倒海的大風，龍吟虎嘯似的豁喇喇掠過，也不知道向什麼天盡頭地角裡刮去。天上黑雲亂飛，片片銜接，好似無數魔鬼，在那裡互相追逐。雲罅間嵌著一丸淒冷無光錢兒般大的月

⁶⁰ 周樹人：〈通俗教育研究會審核小說報告《歐美名家短篇小說叢刊》〉，收於王智毅編：《周瘦鵬研究資料》（天津：天津人民出版社，1993年），頁310。

兒，忽明忽暗若隱若現的閃動著。雖說有月，簡直也等於無月，像這種光景，似乎已近了世界末日。然而那小說家錢一塵氏目前的處境，也正好像這天晦地冥風淒月苦的一夜……。⁶¹

清末就有一股白話文學的潛流，如1901年創刊的《杭州白話報》專刊白話小說，限於通俗演義的表述，而《紅顏知己》開頭這一大段如此嫻熟地、文學性地運用白話，且以景色象徵主人公的淒慘心境，是極富原創的。像「雲罅間嵌著一丸淒冷無光錢兒般大的月兒」完全是一種新的句式，是周瘦鵑的翻譯實踐的結果，比魯迅《狂人日記》——代表「五四」新文學的第一篇白話小說——早了一年。須注意的是，在這一段之後以占全書四分之一強的篇幅倒敘交代錢一塵的來歷，也是極其大膽的嘗試。後來1930年代初茅盾（1896-1981）在《虹》中開頭描寫梅女士乘輪船經過巫峽，並以倒敘手法回顧她在四川的成長經歷。這與《紅顏知己》相似。

回顧錢一塵在杭州如何成為一個小說名家的發跡史，敘事者的心理描寫和得意誇讚的口吻，幾乎與男主合而為一。確乎周瘦鵑在講自己。錢在高中畢業後擔任小學教師，因性格不合而苦悶，於是嘗試寫小說，投稿即被採用，此後一發不可收，做了職業作家，更成為人人皆知的「小說界的明星」，這些和周的自身經歷重合。若按照他的自述生平，六歲時喪父，全家靠母親做針線活支撐；中學畢業後留校教書，後來辭去教職，以寫作為生。他聰敏勤勉，十分多產，收入大增，由是把全家從老城區搬到租界鬧市的小洋房居住，他在《禮拜六》上曬出新居照片，書房「紫羅蘭盒」頗為精美，這不啻演示了一位文青在短短幾年裡靠打拚成為都市中產的實例，很有勵志的意味。

⁶¹ 周瘦鵑：《紅顏知己》（上海：中華書局，1917年），頁1。

張灝（1936-2022）提出，1895至1920年代初中國進入從傳統到現代的「轉型時代」，出現了新的傳播媒介與新的知識階層，⁶²周瘦鵑是個佳例。錢一塵這一人物不僅依據他的生活經歷，更凝集了第一代中國現代作家的成長記憶。小說描寫了錢的成名過程離不開由資本、作者與受眾構成的媒介場域，涉及稿費制度、印刷資本、廣告，對作品的批評甚至盜版與法律糾紛等環節。在錢一塵辭去教職而陷入經濟窘境的時候，「一天早上，正瞧著一張新聞紙，驀地裡發見了一個報館家徵求小說的廣告，後邊還列著酬贈的等數，一等每千字五元咧，二等三元咧，三等一元咧。那幾個三號大字，霍霍的跳進他眼簾去，好像生了口舌，向他朗然說道，這便是你饋貧之糧，你別放過了。」（頁4，以下標頁碼）中國過去沒有稿酬制度，最初是梁啟超的《新小說》雜誌明確公布了稿酬標準，創作每千字從四元到一元五角四等，翻譯每千字從二元五角到一元二角三等。⁶³這制度至民初趨於穩定，周瘦鵑所說的是《小說月報》所訂的稿酬標準，⁶⁴最初他的《愛之花》在該刊發表，得到十六元大洋，全家為之欣喜若狂。小說寫到：「那篇小說已在新聞紙上登載出來，一塵見了，直要蹲蹲而舞，瞧那下邊署名錢一塵三字，覺得字字都有光彩，料想一紙風行，至少總有個一萬份，吾這名兒便也能進一萬人的眼兒，二十二行省到處傳遍，好不顯煥。」

⁶² 參見張灝：〈中國近代思想史的轉型時代〉，《二十一世紀》第52期（1994年4月），頁29-39。

⁶³ 見陳大康：《中國近代小說編年史》第1冊（北京：人民文學出版社，2004年），頁133。

⁶⁴ 「徵文通告」：「中選者當分四等酬謝：甲等每千字酬銀五元，乙等每千字酬銀四元，丙等每千字酬銀三元，丁等每千字酬銀二元」。未著撰者：〈徵文通告〉，《小說月報》第1期（1910年7月），頁2。1914年6月《禮拜六》創刊，稿酬也分四等，與《小說月報》一樣。見王鈍根等編：《禮拜六》第1期（1914年6月），「《禮拜六》徵文條例」，書末，未著頁碼。

（頁5）這裡生動描繪了小說家對於個人榮譽的陶醉，民族「想像共同體」發揮了強大的驅動力。

錢一塵「想像中似乎見那各書坊爭出重金，上門來買他的稿兒，新聞紙上已登著個空前絕後大著作《雁影》的大廣告，那『錢一塵先生著』六個頭號字上邊，還加著個當代大小說家的銜頭，比了什麼公侯伯子男什麼虎威將軍貓威將軍的虛銜，加了幾萬倍榮耀」（頁10），同樣形容報紙廣告所產生的心理效應，而「大小說家」比「公侯伯子男」「加了幾萬倍榮耀」，看似滑稽，其實不然，如此頌揚小說家也是從傳統轉向現代的結果。歷來小說不登大雅之堂，梁啟超在宣導「小說界革命」時聲稱在歐洲各國寫小說的都是「魁儒碩學，仁人志士」，「往往每一書出，而全國之議論為之一變」，⁶⁵這麼說意在提升小說的地位。王國維（1877-1927）則更進一步認為傳統中國講究實用應酬，向來只有政治哲學和道德哲學，而「天下有最神聖、最尊貴而無與於當世之用者，哲學與美術是已」，這「美術」在當時也包括文學。又說：「夫哲學與美術之所志者，真理也。真理者，天下萬世之真理，而非一時之真理也。」⁶⁶因此在錢一塵身上體現了一種文學的獨立與自尊的意識，然而更為誇張的：

大家心中嵌著吾的名兒，天天忙著看吾的小說，這是大丈夫何等榮耀的事，以後吾何不就借重那毛錐子，索性做這小說家的生活，將來怕不像那法蘭西的蠶俄、美利堅的歐文、德意志的貴推英吉利的狄更斯、俄羅斯的託爾斯泰，名滿天下，做那文章界的雄獅麼？一塵越想越得意，瞧了

⁶⁵ 任公（梁啟超）：〈譯印政治小說序〉，《清議報》第1冊（1898年12月），見中華書局2006年影印本，頁53-54。

⁶⁶ 王國維：〈論哲學家與美學家之天職〉，《教育世界》第99期（1905年5月），頁1。

那小說，也越發可愛。（頁5）

這幾位世界頂級小說家，有的譯名和今天不一樣，如囂俄即雨果（Victor Hugo，1802-1885），貴推即歌德（Johann Wolfgang Von Goethe，1749-1832），其中除了歐文（Washington Irving，1873-1859）是周瘦鵑的偏愛，都是迄今公認的經典作家，當時能對西方文學有這樣的瞭解，可說是鳳毛麟角。錢一塵想像自己能像各國大作家那樣揚名天下，其實今天來看何嘗不是中國作家的夢想？小說還描寫到一位久居中土的教會學堂裡的教授美國老博士看到《雁影》便擊節歎賞，「說不道中國竟有這麼一個大小說家，做成這麼一部大著作，雖不敢說是東方歐文、東方囂俄，也能當得上說是個東方馬克吐溫、東方柯南道爾」，他「為昌明世界文學起見」，費了半年工夫把它翻譯出來，「於是半年以後，錢一塵的大名居然跳過了浩浩茫茫的太平洋，誕登西土了。更隔了半年，連倫敦、巴黎市上也有了這《雁影》的譯本，委實好算得一部震爍世界的傑作，任那赫赫有名的《紅樓夢》也要對之失色」（頁60-61）。錢一塵想像自己與世界大作家們並起並坐，是民族自尊的體現，《禮拜六》也體現了這一點，該雜誌的編輯王鈍根、陳蝶仙（1879-1940）和周瘦鵑都是南社社員，思想上認同「國粹」。如第2期的兩頁照片分別是女作家呂璧城（今作呂碧城，1883-1943）和狄更斯，第38期的一頁是雜誌編輯同人，另一頁是英法作家哈葛德（Sir Henry Rider Haggard，1856-1925）、柯南道爾（Arthur Conan Doyle，1859-1930）、莫泊桑（Henri René Albert Guy de Maupassant，1850-1893）和大仲馬（Alexandre Dumas，1802-1870），而且中國作家是被置於前面的。

雖是一個小說家的愛情與家庭的喜劇，卻印刻著國恥的屈辱與悲憤。在那個錢一塵流落在外灘的晚上，他坐在椅子上，一個印度

巡捕不許他坐，說這椅子是外國人坐的，一塵心想：「這上海一隅，明明是吾們中國的地方，如今卻被外國人霸占住了，到處都欺負吾們中國人，那些在朝的肉食諸公，卻還爭權奪利，鬧個不了。即使這大好河山，全個兒進了人家的手，他們卻還在那裡做他們功名富貴的好夢咧。就是社會上的生活，也何等艱難，國勢不振，民生憔悴，連吾們文人也沒有噉飯之地，將來怕要陷到那通國皆丐的地步，正未可知呢。」（頁22-23）愛國是「禮拜六派」文人的共同立場，尤其是周瘦鵲，在1915年和1919年分別出版了《亡國奴之日記》和《賣國奴之日記》，對民國軍政當局爭權奪利、對外卑躬屈膝的行徑表示憤怒指斥。

錢一塵成功之後，心心在念那天夜裡救濟他的「俠女」，遂出現電影與記憶的精彩一幕：

一塵胡思亂想，想不出個計較來。日間多念，念念中帶著那俠美人。夜間多夢，夢中也帶著那俠美人。有時擱筆靜坐，只消把眼兒一閉，腦兒裡就立刻作怪起來。霎時影戲開場了，那在上海所經的一切事，好似都攝成了影戲片，一張張連續的演著，末後便演到那荒田中的事。電力既足，片子自然也清楚。當時原在黑夜，沒有瞧見那美人兒的芳容。不知怎樣，這影片中卻現出個月明花豔的絕世美人來。珠香玉笑，栩栩欲活。贈針一段，益發做得生動。加著這影戲，並不是尋常的影戲，且還是袁逸生發明的有聲影戲。一壁搖著影戲機，一壁又開著留聲機，眼兒注在那雪白的布幕上，耳中還聽得一串珠圓玉潤，鶯嬌燕脆的妙聲，委實和那夜所聽的一模一樣，並沒一絲變動。（頁63-64）

19世紀後半葉從西方先後傳入幻燈和電影，不同的機器裝置帶來不同的視覺體驗。1876年葛元煦在《滬游雜記》中記載：「西人影戲，臺前張白布大幔一，以水濕之。中藏燈匣，匣面置洋畫，

更番疊換，光射布上，則山水、樹木、樓閣、人物、鳥獸、魚蟲，光怪陸離諸狀畢現。」⁶⁷這是幻燈放映的情況，匣子裡燈光把畫片映射到布幕上，像是拉洋片，畫面是靜態的。電影在歐洲發明不久便來到上海，1897年〈味莼園觀影戲記〉一文記載了在張園的放映情況：「樓之南向，施白布屏障方廣丈餘，樓北設一機一鏡，如照相架。」「電光直射布幔間，樂聲嗚嗚然，機聲簌簌然，滿堂寂然無敢譁者。但見第一位鬧市行者、騎者、提筐而負物者，交錯於道……。」⁶⁸這是最初觀看活動影像的記錄，放映機像照相機，機身較小，現場有配音演奏。對媒介考古來說，觀念離不開具體的技術裝置與物質條件，包括放映場所從茶園、戲院到影院的變遷，所產生的電影觀念也是不一樣的。

民初在上海出現「維多利亞」、「阿波羅」和「夏令配克」等西人開設的電影院。在茶園、戲院裡放映的是普羅趣味的偵探片或滑稽片，且環境嘈雜，而西人影院設備現代，且看得到最新歐美的故事片或藝術片。雖然票價昂貴，周瘦鵑常去，在看 *WAITING* 一片時：「不意華燈滅時，觸目偏多哀情之劇，笑風中輒帶淚雨，傷心之人益覺盪氣迴腸，低徊欲絕。」⁶⁹可見黑暗中專心致志的觀賞而產生一種沉浸式效果，個人情緒與劇中合而為一，他用「盪氣迴腸」來形容新鮮的百轉千回的視覺感官的體驗，並把它轉接到小說創作中。在短篇小說〈忘〉裡，浦一麟在疆場建立了赫赫軍功，凱旋回鄉之後，「不知不覺想起那忘懷了三十年的意中人蘭娟來，霎時間歷歷前塵都像影戲片似的現在眼前，悄悄地咀嚼了一回，很覺迴腸盪氣咧」。⁷⁰〈忘〉也用白話寫成，與《紅顏知己》一樣發表於1917年，情節上浦一麟想起蘭娟和錢一塵想起無名俠女也相似，

⁶⁷ 葛元煦等：《滬游雜記·淞南夢影錄·滬游夢影》，頁35。

⁶⁸ 未著撰者：〈味莼園觀影戲記〉，收於張偉編：《影院文錄》，頁3-4。

⁶⁹ 瘦鵑：“WAITING”，《禮拜六》第25期（1914年11月），頁1。

⁷⁰ 瘦鵑：〈忘〉，《小說畫報》第4期（1917年4月），頁6a。

是一個新發明的文學修辭，以「迴腸盪氣」形容影視畫面在記憶中循環往復的流動，情緒與之起伏，比文字表達更為真切，也讓讀者體會思念、美妙與懊悔的複雜感情。

作為一個最早的影迷，周瘦鵑熱情擁抱並推廣電影這一新媒介，把看過的影片寫成小說，1919年在《申報》上連載〈影戲話〉，對歐美早期電影從滑稽、偵探到言情的各類片種、從卓別林（Charlie Chaplin，1889-1977）到格里菲斯（D.W. Griffith，1875-1948）的明星和名導一一介紹和評論，等於是一次世界電影科普，更有意義的是提出「蓋開通民智，不僅在小說，而影戲實一主要之鎖匙也」。⁷¹把電影看作與小說一樣是大眾啟蒙的利器，是繼梁啟超的「小說界革命」之後的重要發明，事實上《影戲話》對於即將起步的中國電影起了催生的作用。

上述錢一塵回憶「俠女」時，在他的「腦兒」裡「霎時影戲開場」，從媒介考古角度看，不光是對電影的接受，更是一種主體的代入，含有三層意涵。一、晚清時期傳教士輸入了解剖學上的「腦」的知識，更以電力比作人腦思維的強大功能，周瘦鵑把電影與腦子相聯繫，從認知的哲學角度看，不光具有王陽明（1472-1529）「心學」或康德（Immanuel Kant，1724-1804）的外物為心之「顯像」的意義，更與法國哲學家德勒茲（Gilles Louis René Deleuze，1925-1995）把電影和腦神經的視覺機器連結有相通之處。二、錢一塵腦中的電影包括拍攝、放映和接受過程，對電影媒介的觀念認知在當時頗為超前。三、原先錢一塵在黑暗中看不清女子的「芳容」，而「電力既足」使「絕世美人」清晰出現在銀幕上，這好似在放映現場，其實拍攝過程中經過布光操縱，才達到如此清晰效果，換言之，錢一塵好似在自編自導這部電影；所謂「哀迭生發明的有聲影戲」，其實是1913年上海的電影院用愛迪生（Thomas Alva Edison，1847-1931）發明的「留聲機」為影片配

⁷¹ 瘦鵑：〈影戲話（一）〉，《申報》第15版，1919年6月20日。

音，這也是周瘦鵬對未來有聲電影的想像。

這個插曲標誌著國人對電影媒介的主體意識以及較成熟的電影觀念，對國產電影來說是個樂觀的預兆，果然四年後突發性產生《閻瑞生》、《海誓》和《紅粉骷髏》三部故事片，國產電影工業由此啟程。這一插曲也表明電影對周瘦鵬所產生的巨大效應。首先，電影給人們帶來新的世界認知和視覺衝擊，民初的上海各家電影院放映了大量世界新聞片和故事片，所以周瘦鵬說：「於銀幕之上，見世界之大，亦彌足以曠心而怡神也。」⁷²這跟小說中錢一塵的世界文學的想像不無關係。周瘦鵬充分認識到電影對大眾的強大傳播功能，並創造性地運用到他的文學生產領域。如這插曲所示，錢一塵作為文學生產者，「絕世美人」作為生產對象，猶如銀幕明星，而「電力」涉及如何運用技術手段把明星打造成大眾膜拜的偶像。若從周瘦鵬的創作實踐看，深受電影的影響，將「自我時尚化」或「自我明星化」，把生產者及其對象熔於一爐，給民初的都市大眾文化及媒介領域帶來矚目的景觀。

1915年周瘦鵬在〈美國影戲中明星曼麗璧華自述之語〉一文裡介紹美國好萊塢女星瑪麗·璧克馥（Mary Pickford，1892-1979），「明星」一詞是周的發明，⁷³沿用至今。他在〈影戲話〉中對幾位女明星讚揚不已，他也是中國最早的追星族。1914年他看了義大利影片《旁貝城之末日》之後轉述成小說在《禮拜六》上發表。在開場白之後說：「閒話休絮，如今吾這紙上舞臺總算已行過了開幕禮，那幾個名角也已一一登場，以後須得請看官們架起了眼鏡兒，瞧這一齣大悲劇咧。」⁷⁴他把小說比作舞臺，自己好像是導演，讓明星們一一登場。同時也含有語言表演的意涵。其實，1914

⁷² 瘦鵬：〈百星償願記〉，《上海畫報》第282號第3版（1927年10月12日）。

⁷³ 瘦鵬：〈美國影戲中明星曼麗璧華自述之語〉，《中華小說界》第2卷第7期（1915年7月），頁1-6。

⁷⁴ 瘦鵬：〈旁貝城之末日〉，《禮拜六》第32期（1915年1月），頁1。

年周瘦鵑出版了《香豔叢話》一書，以文學形式把「自我明星化」發揮到極致。



圖9 丁悚：〈瘦鵑二十歲小影〉，1914年

此書屬於傳統的「詩話」類型，收羅了古今中外文學有關戀愛的名人軼事和詩文掌故，順應當時社會上男女間自由交際、西式結婚的時尚新潮。書中收入數十幅照片，有多張是周瘦鵑自己的照片。丁悚（1891-1969）畫的〈瘦鵑二十歲小影〉，是西裝革履，蝴蝶領結，一副金絲邊眼鏡，衣袋上別朵花，眉清目秀，臉帶抑鬱。另有世界三大「作家」——狄更斯、司各特（Walter Scott，1771-1832）和托爾斯泰（Leo Tolstoy，1828-1910），含有自己

和他們並起並坐之意。他在〈弁言〉中自稱：「瘦鵲天涯淪落人也。」一個孤獨渴望愛情的人。所謂「有句皆香，無字不豔；句句為名花寫影，字字為美人寫照。一句一名花，一字一美人也」。⁷⁵這表示「美人」是這本書的主題，這些照片包括「歐洲歷史上雙美人」——拿破崙（Napoléon Bonaparte，1769-1821）的妻子約瑟芬（Joséphine de Beauharnais，1763-1814）和打敗拿破崙的英國海軍將領奈爾遜（Horatio Nelson，1758-1805）的情婦哈密爾頓爵士夫人（Dame Emma Hamilton，1765-1815）；中西各國男女談情說愛甚至接吻的照片或圖畫；還有周瘦鵲和男扮女裝的新劇演員凌憐影（?-?）、陸子美（1892-1915）的合照。實際上他自己就是「美人」，最顯豁的莫過於同一頁上兩張周瘦鵲的女裝照片，一張穿著中式高領鑲邊繡花襖衫，下身穿著折疊裙子，頭上插一朵花；另一張是穿著深色繡花長裙的西洋貴婦，兩手伸至腦後，胸部隱隱隆起。照片旁邊的說明寫著：

黃崇嘏云：「願天速變作男兒」。而瘦鵲則不欲為男，願天速變作女兒。自慨枉為男兒二十年，無聲無臭，負卻好頭顱。日向毛錐硯田間討生活，且復歌離弔夢，不如意事常八九。踞天躋地，惻惻寡歡，作男兒倦矣。頗欲化身作女兒，倏而為浣紗溪畔之西子，倏而為臨邛市上之文君，使大千世界眾生悉墮入銷魂獄裡，一一為吾顛倒，一一為吾死。不強似寂寂作男兒邪？春光老去，落花如夢，小窗枯坐，鬥發癡想，因長笑入攝影館，而有願天速變作女兒之圖。⁷⁶

⁷⁵ 周瘦鵲：〈弁言〉，周瘦鵲編：《香豔叢話》（上海：中華圖書館，1916年），卷1，頁1。

⁷⁶ 周瘦鵲編：《香豔叢話》，卷首圖像頁2。

黃崇嘏（883?-924）是古代女子，自稱願作男子，是重男輕女時代的反映。民初女權運動興起，加之新劇盛行，淩憐影和陸子美以扮演女角著稱。周瘦鵑翻轉黃崇嘏，標榜自己甘願變為女性，是時尚之舉。他吐槽自己百無聊賴，鬱鬱寡歡，然而他要變成西施、卓文君（175-121BC）那樣的美女，「使大千世界眾生悉墮入銷魂獄裡，一一為吾顛倒，一一為吾死」，在古代，像西施、卓文君被視為傾國傾城、紅顏禍水而遭詛咒，在周瘦鵑筆下轉化為現代意義的明星，天下男子為之瘋狂，這當然是個文學比喻，從明星文化的角度來理解，就是使自己成為萬人迷，離不開媒介的有效傳播。事實上《香艷叢話》是周瘦鵑運用圖文結合的方式，為「自我明星化」做了出色演繹，如王鈍根說他：「言情小說專家之名大振，少年男女，幾奉之為愛神，女學生懷中，尤多君之小影。」⁷⁷他是新升起的一顆文學明星，擁躉無數。

⁷⁷ 鈍根：〈本旬刊作者諸大名家小史〉，《社會之花》第1期（1924年1月），頁3。

願 天 速 變 作 女 兒 圖

東風
空晨露花寄此中無人會惆悵訴

願瘦鵲願天速變作女兒圖
調寄十六字令

癡庵



願瘦鵲寄裝小影
瑞蘭

解脫紅蓮自在身諸天幻相散花人而今
分得胭脂色好向芝田畫洛神
維摩居士現羅敷我見猶憐况老奴儘許
劉楨平視去此身原異酒家胡



黃崇嘏云願天速變作男兒而瘦鵲則不
欲為男願天速變作女兒自慨枉為男兒
二十年無聲無臭却好頭顱日向毛雞
硯田間討生活且復歌離弔夢不如意事
常八九踟躕地惻惻寡歡作男兒倦矣
願欲化身作女兒候而為浣紗溪畔之西
子候而為臨印市上之文君使大千世界
衆生悉墮入銷魂獄裏一一為吾願倒一
一為吾死不强似寂寂作男兒邪春光老
去落花如夢小窗枯坐斗發痴想因長笑
入攝影館而有願天速變作女兒之圖甲
寅莫春瘦鵲自題於懷蘭室

圖10 周瘦鵲女裝照片：〈願天速變作女兒圖〉，《香豔叢話》，1914年

在民初藝人與女性獲得新的身分定位方面：民國建立，唐群英（1871-1937）等提倡女子參政運動，聲稱：「茲幸神州光復，專制變為共和。政治革命既舉於前，社會革命將踵於後。欲弭社會革命之慘劇，必先求社會之平等，欲求社會之平等，必先求男女之平權。欲求男女之平權，非先與女子以參政權不可。」⁷⁸雖然女子參政運動遭遇挫折，但標誌著女權意識的歷史覺醒，「男女平權」的觀念深入人心，《婦女雜誌》、《中華婦女界》、《眉語》等女性雜誌一時紛起，皆以打造新時代女性為目標。在演藝方面，1913年發生所謂「癸丑中興」的新劇運動，針對以往「優伶」的低賤地位，周劍雲聲稱：「演新劇者，何以不名伶人而稱新劇家？因其智識程度足以補教育之不及，人格品行可以作國民導師也。」⁷⁹因此周瘦鵑與「新劇家」凌憐影或陸子美同框，自己又扮作女子，跟過去文人「捧角」不同，含有「明星」身分轉型的意涵。1922年但杜宇（1897-1972）導演的影片《海誓》開映，在此第一部國產「愛情片」中殷明珠（1940-1989）飾演女主角，被稱為「中國第一位女明星」，而在前一年周瘦鵑在自己創辦的《半月》雜誌上為殷明珠造勢，連續數期刊出文章與照片，甚至報導她穿的皮鞋或使用的明信片，為有關商家做廣告，完全是摹仿好萊塢卓別林的做派，也是最早打造中國明星文化的一次實踐。⁸⁰

⁷⁸ 唐群英等：〈女界代表張群英等上參議院書〉，《婦女時報》第6期（1912年5月），頁21-22。

⁷⁹ 劍雲：〈晚近新劇論〉，收於周劍雲主編：《鞠部叢刊·劇學論壇》（上海：交通圖書館，1918年），頁57。

⁸⁰ 參陳建華：〈殷明珠與1920年代初好萊塢明星文化〉，《從革命到共和——清末至民國時期文學、電影與文化的轉型》（桂林：廣西師範大學出版社，2009年），頁287-316。

五、媒介考古與「現代性」反思

自20世紀八〇年代「重寫文學史」以來，中國現代文學的地圖變得更為全面與多元，以物質轉向、傳統文化與「通俗」文學的回歸為顯著特徵。由此以全球史視野反顧中國的現代化進程，似鼓勵一種如雷蒙·威廉斯（Raymond Henry Williams, 1921-1988）所說的「長程革命」的取徑，⁸¹如安克強（Christian Henriot）與葉文心（Wen-hsin Yeh）主編的《圖像中國》（*Visualizing China: Moving and Still Images in Historical Narratives, 1845-1965*），⁸²從全球資本、權力與技術的角度、以圖像證史的方法考察19世紀至20世紀的中國，或在王德威主編的《哈佛新編中國現代文學史》（*A New Literary History of Modern*）中，在17世紀至21世紀的長時段中考察中國現代文學的歷史，提出「現代性」多元起點的觀點。⁸³就本文論旨而言，上海自19世紀中期至20世紀初融入全球資本、媒介與文明價值系統，成為政治、經濟、金融、司法、都市與文化等方面的「西制東漸」和「西學東漸」的實驗場，成為資訊、出版與思想流通的重要策源地。⁸⁴本文對一份畫報與三部小說作初步考察，展示了民族「想像共同體」及其時空觀念、人的生活和思維方式的新景觀，與中國所經歷的從「天下」到「國家」的觀念相一致，已含有走出傳統的多重起點。如果政經等方面制度移植屬

⁸¹ 參雷蒙·威廉斯著，劉建基譯：〈導言〉，《關鍵詞：文化與社會的詞匯》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2005年），頁1-19。

⁸² Christian Henriot and Wen-hsin Yeh, eds., *Visualizing China: Moving and Still Images in Historical Narratives, 1845-1965* (Leiden: Brill, 2013).

⁸³ David Der-wei Wang, ed., *A New Literary History of Modern China* (Cambridge and Mass: Harvard University Press, 2017).

⁸⁴ 參熊月之主編：《西制東漸——近代制度的嬗變》（長春：長春出版社，2005年）；熊月之：《西學東漸與晚清社會》（北京：中國人民大學出版社，2011年修訂版）。

於「硬體」，那麼文學與圖像可看做「軟體」，更具本土性，媒介技術以其自身的演進邏輯為兩者互動扮演了驅動、操控與調適的角色。現今學界常把晚清民初時期與「五四」新文化作比較，這當然是必要的，而本文則強調從全球史視角對19至20世紀初中國作一種縱向考察，不僅有助於避免「新」與「舊」的價值預設，且試圖說明文學與文化的跨界研究的必要性。

在認識論層面，千年以來中國人向來尊奉「四書五經」與「聖人之道」，逐漸被新生的城市意識瓦解。《點石齋畫報》表現了人與城市環境的關係；人既是本土的，也是世界的。在愈益稠密和快速的時空裡，人們愈為物質欲望、經濟壓力和交通的稠密和緊張所左右，逼得正視現實生活，產生凝視日常和世界的態度，雖不至於發生「圖像轉折」，視覺媒介顯見愈益重要，畫報層出不窮，至民國初年報紙以攝影配圖，許多雜誌以彩色美人為封面。1905年王國維在〈論新學語之輸入〉一文中聲稱：「蓋觀之作用，於五官中為最要，故悉取由他官之知覺，而以其最要之名名之也。」⁸⁵這顯示在感官秩序中，視覺居中心地位。⁸⁶如《紅顏知己》中電影放映的情節所示，技術介入人腦機制，可說是一個視覺中心的隱喻。

1854年成立的「工部局」是租界的行政機構，以半殖民資本主義方式管治經濟秩序與城市規劃，在追求實利的基礎上形成新的社會結構和階級關係，⁸⁷如《點石齋畫報》與《海上花列傳》體現了社會等級分類的意識形態，就妓女等級制度而言，長三妓女是受益者，她們自由出入公共空間，其高檔消費成為都市時尚的標誌，引起縉紳階層

⁸⁵ 王國維：〈論新學語之輸入〉，《教育世界》第96期（1905年4月），頁4。

⁸⁶ 參陳建華：〈王國維與視覺中心主義——兼論《人間詞話》與《人間詞》的理念與創作實踐〉，《論境界——〈人間詞話〉與康德哲學》（北京：商務印書館，2024年），頁116-186。

⁸⁷ Wen-hxin Yeh, *Shanghai Splendor: Economic Sentiments and the Making of Modern China, 1843-1949* (Berkeley: University of California Press, 2007).

婦女的羨慕和仿效，給傳統道德觀念與階級秩序帶來衝擊。當然妓女是歐美各國的普遍問題，晚清妓女等級制度與租界管治當局的經濟利益密切相關，以對其他低階妓女的壓迫為代價。最早出現在公共空間的女性群體應該是伴隨著工業化而出現的「絲廠女工」，她們始終處於社會底層，也為爭取自身的權益展開艱苦的抗爭。

如果從婦女的社會參與的解放歷程來看，那麼不必從清末興女學、放小腳開始，而可追溯到最早擺脫傳統束縛而遊走於公共空間的「職業女性」——絲廠女工和妓女。在此意義上為數不少的「狹邪小說」就不能等閒視之，從「溢美」、「寫實」到「溢惡」的內容變化反映了青樓業的盛衰、租界意識形態與大眾閱讀趣味的變遷，這一過程反映了男性作者對妓女的態度變化，或者某種程度上是因為妓女變得愈加難以就範的緣故，「才子於是想了種種制伏姨子的妙法，不單不上當，還占了她們的便宜」。⁸⁸而這類小說的流行，不能排除女性閱讀群體所起的間接作用。「狹邪小說」越出文學界限，與都市生活密切聯繫，就時尚一端涉及「時裝」概念、奢侈品消費、圖冊、小報、「百美圖」及名花美人的「可觀性」美學領域，至民國時期其流風餘韻猶在，且演變成新的表現形式。從媒介跨界角度看，涉及情感、圖像、女性、物質、城市、時尚等文化研究的範疇。而對於「海派」研究來說，也須突破區域的局限而在全球流通的語境中加以考察。

文人竭力追捧高等妓女是城市繁華的一大景觀，看似傳統才子佳人傳奇的延續，而在他們對青樓業為富商大賈所包攬及其惡俗風氣的抱怨和抨擊中反映了自身身分的悲歎和失落。不光是品花捧花，他們也通過書寫和出版新上海歷史或上海指南之類的書籍竭力打造上海名片，在建構都市消費文化的過程中轉身為新型洋場文

⁸⁸ 魯迅：〈上海文藝之一瞥〉，《魯迅全集》第4卷（北京：人民文學出版社，2005年），頁299。

人。其實上海開埠後文人便遊走於老城與租界之間，有自己的朋友圈，和傳教士刊物發生關係。美查主持的《申報》則給他們提供廣闊平臺，凡發表的詩文作品、仿古文章和竹枝詞皆具寫實傾向，這對租界的華洋權力關係標誌著華人力量的崛起。如《點石齋畫報》的數百幅有關上海租界的圖像旨在維護現存秩序與管治威權，卻不乏對於洋人的劣跡的揭露和譴責，如〈大鬧洋場〉圖讚揚了1897年小車夫集體抗稅而進行的鬥爭。⁸⁹畫報這麼表現是畫師、文人與美查之間協商合作的產物。

《點石齋畫報》和《海上花列傳》裡的妓女，已是能較自由出入於公共空間的市民，《海上塵天影》進一步將她們理想化，反映了對女性地位的開放態度，傳統的男尊女卑的性別教條在鬆動。哈貝馬斯在《公共領域的結構轉型》一書裡敘述了18世紀以來歐洲都市化進程中「社會領域與內心領域的兩級分化」，這是指隨著資本集中和國家干預，家庭失去其原有的生產功能，「私人領域自身失去了私人特徵，內心領域便退到了私人領域的邊緣地帶」。⁹⁰而在上海的都市化過程中傳統的家庭秩序出現斷層，反而出現私人和家庭領域，《海上花列傳》中男女之間交往與情愛方式具商品性質，卻蘊含某種現代家庭的形式。民初發生明顯轉折，自由戀愛與一夫一妻的觀念深入人心，給個人與家庭帶來新的規範，而與都市經濟秩序相依存的鴛鴦蝴蝶派作家把家庭看作社會的基礎，鼓吹「模範家庭」，並訴諸大眾的都市美好生活的想像，如文藝雜誌的美人封面、美女月份牌與沈泊塵（1889-1920）、丁悚、但杜宇的「百美圖」所示，占據大眾文化消費舞臺的不再是妓女，而是女學生、賢妻良母或具普遍意義的女性形象。

⁸⁹ 參陳建華：《摩登圖釋》書中「獨輪車」條，頁180-195。

⁹⁰ 哈貝馬斯著，曹衛東、王曉珏、劉北城、宋偉杰譯：《公共領域的結構轉型》（上海：學林出版社，1999年），頁179-186。

《紅顏知己》中崔明華代表新一代女性，映現在錢一塵的腦中銀幕上，演出一齣佳人救才子的戲碼；她是帶洋氣的「安琪兒」，又是古典風格的「絕世美人」，如一顆精心打造的璀璨明星，既是錢一塵的崇拜對象，也是周瘦鵑為都市文化所生產的大眾夢中情人。這部小說也是作家與媒介的浪漫狂想曲。它反映了都市大眾文化生產機制與現代職業作家的成型。經過數十年累積，都市大眾消費文化的生產、流通等機制已具相當規模，而電影技術運作於人腦系統，更凸顯作家的主體性，在電力的驅動下，錢一塵完成了影片的製作與放映，意味著電影觀念走向成熟。從20世紀二〇年代初中國電影工業啟程，發展出被電影史家稱為「白話現代主義」的方向，⁹¹在世界現代主義潮流中反映本土現實生活並成為大眾文化消費的重要方式。通過「自我明星化」的主觀想像，小說主人公披上如本雅明所說的「靈暈」，⁹²與歌德、雨果、狄更斯與托爾斯泰等頂尖作家並起並坐。更重要的是這一主體的內向開拓，除了大量的心理刻畫，其狂想涉及私密領域，錢一塵在火車裡「想起胸針的主人，百遍千回，尤在心頭溫馨著；在他身上，又發了種種的奇想，起了種種的感念，想了約摸半個鐘光景」（頁43）。正是從錢一塵的個體出發，小說描寫了他的成名成家、成家立業的過程，展示了他的愛情、家庭與國族的想像共同體。

如本文所述，照相、石印、報刊和電影的媒介的進展及其給小說和圖像帶來新的表現，具有各自技術特徵，呈現互動而推進現代價值的軌跡。即使從語言上看，《海上花列傳》開啟了「方言現代

⁹¹ 參張真著，沙丹、趙曉蘭、高丹譯：《銀幕豔史：都市文化與上海電影，1896-1937》（上海：上海書店出版社，2024年），頁33-90。

⁹² 參華特·班雅明著，許綺玲譯：《迎向靈光消逝的年代》（臺北：臺灣攝影工作室，1999年），頁30-36、62-70。

性」，⁹³《紅顏知己》使用白話，啟迪了「五四」的白話文運動，雖然這是宋元以來小說和戲曲的通俗潮流的自然延續。今天「現代性」概念成為普遍使用的評價標準，不再指「革命」、「進化」及其所指向的歷史必然的自由王國，而含有具普遍意義的人生幸福的價值指標，相對於傳統而言仍含某種進步的意味。然而王德威不無自我反思地問道：「在現代中國的語境裡，現代性是如何表現的？」「中國現代經驗在何種程度上，促進並改變了全球現代性的傳播？」的確，當下的一刻瞬間成為過去而進入未來，「在任一歷史時刻，以『現代』為名的嚮往和壓力都可能催生出創新求變可能」。⁹⁴這令人想起波德萊爾（Charles Pierre Baudelaire, 1821-1867）所言：「現代性就是過渡、短暫、偶然，就是藝術的一半，另一半是永恆和不變。每個古代畫家都有一種現代性，古代留下來的大部分美麗的肖像都穿著當時的衣服。」⁹⁵「當時的衣服」規範了「現代性」的特定時刻與內容，而所有消逝的「現代性」具「永恆和不變」的價值。這與媒介考古學的問題意識異曲同工，齊林斯基的《媒體考古學》一書描繪了恩培多克勒（Empedocles, 495?-435BC）、波爾塔（Giambattista della Porta, 1535-1615）等六位被歷史遺忘的視聽技術的發明家，⁹⁶他們無不充滿奇思妙想，對人類溝通瞭解與文明發展的前景充滿激情和理想，儘管他們的發明物

⁹³ Alexander Des Forges, "Lives of Shanghai Flowers, and the Genesis of Vernacular Modernity," in *A New Literary History of Modern China*, ed. David Der-wei Wang (Cambridge and Mass: Harvard University Press, 2017), 133-138.

⁹⁴ 王德威：〈導論：「世界中」的中國文學〉，收於王德威主編：《哈佛新編中國現代文學史》上冊（臺北：麥田出版，2023年），頁28。

⁹⁵ 波德萊爾著，郭宏安譯：《波德萊爾美學論文選》（北京：人民文學出版社，1997年），頁435。

⁹⁶ 這很像捷克藝術家Patrik Prosko，利用廢棄樂器或電器創作3D變形世界名人肖像裝置。見捷克藝術家使用舊物創作的3D裝置藝術作品，網址：<http://www.ccdol.com/hangye/guandian/33837.html>，檢索日期：2023年10月25日。

如曇花一現而墜入歷史的遺忘之河，但可貴的是他們「具有一種重視實驗和樂於冒險的態度」。做媒介考古並非出於「悠閒」或「懷舊」的動因，「完全相反，我們當時所面對的，是這樣的一些狀況，即事物和關係都還沒有得以確定下來，而且，可以有最互不相同的發展方向可以選擇，那時，可以設想在未來會為媒體世界的建構提供多種技術上和文化上的解決方式」。⁹⁷這能說明晚清以來新舊與中西雜交的過渡狀態，表現出對現實世界的新鮮感受，熱切擁抱新知識，同時舊傳統也如魚得水，在不確定中出現衝突、斷裂和交錯，為小說形式拓展了新的空間，多樣自由的選擇含有無數可能性，或許會給我們帶來某些啟迪。

媒介技術的進化邏輯，加快了文學與文化朝著全球文明價值一致的「現代性」發展，而「傳統」則漸漸失去作為文化整體，處於被簡化、被肢解的境地。如果我們將「現代性」與「傳統」取一種互相辯證觀照的方法，那麼可發現面對媒介新技術，傳統常處於潛意識層面發揮其斡旋、商榷的作用，某種意義上也是人與媒介技術的關係的表現。麥克盧漢說：「由於不斷接受技術，我們成了技術的伺服系統。」人們在運用新的媒介技術時，猶如希臘神話中在水中照見自己倒影的那喀索斯，神經系統由於強烈刺激而產生麻木，造成生理和心理上的截除和延伸。他又說：「從生理上說，人在正常使用技術（或稱之為經過多種延伸的人體）的情況下，總是永遠不斷受到技術的修改。反過來，人又不斷尋找新的方式去修改自己的技術。」我們不禁好奇：在「這個焦慮和電力媒介的時代又是無意識和冷漠的時代。」⁹⁸那喀索斯（Narcissus）怎樣在麻木中覺醒並回應技術的挑戰？在本文探討的中國的想像共同體的感知場域的

⁹⁷ 西格弗里德·齊林斯基著，榮震華譯：《媒體考古學》，頁12。

⁹⁸ 馬歇爾·麥克盧漢著，何道寬譯：〈小玩意愛好者：麻木性自戀〉，《理解媒介：論人的延伸》，頁66-67。

語境裡，體現了人對技術和文明之間互相依存與制約的關係，尤其在情感和想像領域，主體如何由於技術而得到強化，並不受限制而發揮感情和想像？又如何在此無意識層面憑藉傳統的幽靈抵禦或修改媒介技術？

《點石齋畫報》展現了世界中的中國、人和城市的關係，通過透視畫法給人帶來「眼見為實」的認知方式，氣球、潛艇、輪船、火車、電燈等開啟了電力主宰的紀元，就畫報的畫師與文人而言，他們與美查合作，一邊贊同技術規劃的經濟和文明秩序，一邊發出不協之音。〈乃見狂且〉一圖中絲廠女工受到街頭流氓欺負，而題詞則針對日本人開的茶樓，內有娼妓彈唱，由是借題發揮，發出中國主權喪失的感慨：「遂使禮教之邦，等諸化外乎。」⁹⁹又如畫報不斷表現人仰馬翻的交通亂象；由紙醉金迷的不夜城所滋長的墮落、腐敗和罪惡；暗角裡充斥著遊蕩者、乞丐和流民。這些描畫都懷有他們的集體無意識，即對現代文明所帶來的恐懼和對田園牧歌的傳統失落的悲悼。儘管描畫都市建築的空間距離等運用了透視法，而在人物方面，魯迅說到吳友如（1840?-1893）：「他畫『老鴇虐妓』、『流氓拆梢』之類，卻實在畫得很好的。」「所畫的孩子大抵是歪戴帽，斜視眼，滿臉橫肉，一副流氓氣。」¹⁰⁰因為仍沿用了木刻時代的線描法，內含情緒的微妙波動。

魯迅在《中國小說史略》中說《海上花列傳》：「記載如實，絕少誇張，則固能自踐其『寫照傳神，屬辭比事，點綴渲染，躍躍如生』之約者矣。」¹⁰¹所謂「寫照傳神」以小說的「照相寫實主義」為前提，人物生活在全世界統一的鐘錶時空裡，在城市地圖中移

⁹⁹ 金桂：〈乃見狂且〉，《點石齋畫報》乙集第三，收於葉漢明、蔣英豪、黃永松編：《點石齋畫報全文校點》，頁16。

¹⁰⁰ 魯迅：〈上海文藝之一瞥〉，《魯迅全集》第4卷，頁299-300。

¹⁰¹ 魯迅：《中國小說史略》，《魯迅全集》第9卷，頁271-272。

動，甚至一條條馬路和里弄都給坐實了。章培恒（1934-2011）指出小說具有「高度的藝術成就」，表現為兩大特點：「對人性的真實觀照」和「對人物言、行的描寫真切而生動，可謂栩栩如生、恍在眼前，且又能充分顯示出人物的性格特徵」。¹⁰²小說擺脫了傳統文人的傷感氣質與才子佳人的敘事套路，而採取客觀的描寫態度，其「穿插藏閃」手法具有技術複製的準確性，與受經濟制度中的人與人關係相契合，因此給人帶來真切的認知與共情。張愛玲（1920-1995）可說是個理想的現代讀者，她讀出陶玉甫與李淑芳之間的「強烈的感情」，洪善卿的「立體化」，或描寫王蓮生「這樣令人不齒的懦夫，能提升到這樣淒清的境界，在愛情故事上是個重大的突破」。¹⁰³當然這些都含有張的主觀情感體會，《海上花列傳》也確乎耐人尋味，以客觀取勝，卻給感情體驗製造無窮空間。這似乎也說明，韓邦慶受惠於媒介技術，卻超越物質技術，不滿足於對現實的精確複製，在複雜的人際網路中呈現每個人的具體存在，通過類比結構顯示感情與性格的微妙差異，如王蓮生與沈小紅、黃翠鳳與羅子富、陶玉甫與李淑芳、洪善卿與周雙珠、朱淑人與周雙玉、李實夫與褚十全、趙二寶與史三公子等近十對男女，皆各各不同，甚至具某種典型性，這些都體現了作者在結構與人物方面的主觀作用。

小說後半部「一笠園」的描寫引發爭議，劉半農（1891-1934）認為「單調」、「無聊」，「因為名園景物，名士風流，根本上就是些死東西，是寫不出色的」。¹⁰⁴這代表了「五四」新文學的觀點。張愛玲把《海上花列傳》翻譯成國語，也因為那些酒令、猜謎

¹⁰² 章培恒、駱玉明主編：《中國文學史新著》下卷（上海：復旦大學出版社，2011年），頁499。

¹⁰³ 張愛玲：〈國語本《海上花》譯後記〉，《海上花落：國語海上花列傳II》，頁631-648。

¹⁰⁴ 劉復：〈讀海上花列傳〉，收於韓邦慶：《海上花列傳》，頁600。

的描寫不合現在讀者的口味，把那幾回刪去了。論者認為作者在摹仿《紅樓夢》的大觀園，不無傳統回潮的意味。如果從媒介角度看，卻能說明傳統與技術的關係。或許韓邦慶出自一種對技術精確的逆反心理，覺得自己被緊緊捆綁在現代時空裡，需要回到自我放飛一下，而像一笠園與文人氣質更為合拍。¹⁰⁵當時上海有不少私家花園，文人喜歡去那裡遊玩，文酒詩宴，也常有妓女作伴。「風流教主」齊韻叟要拉攏朱淑人與周雙玉，領頭公祭李漱芳，仍然與四馬路青樓世界形成一個整體。《四書》當酒令，要變成書，把儒家經典娛樂化，是當時洋場文人的做派。如果我們辯證對待現實性，這麼寫更真實廣闊地反映了文人與妓女的生活方式，與全書的寫實風格並無兩致。另外值得注意的是李漱芳這一人物，她一心要嫁給陶玉甫作為正妻，特別眷戀舊制度而更顯得脆弱。有兩個細節，半夜裡病中的她難以入寐，滴滴答答的時鐘聲讓她驚惶，又在夢裡被洋人抓去，作者這麼表現含有對租界秩序的無意識反彈的意味。

《海上塵天影》可視作媒介作用下洋場文人走向世界的寓言，作者不見得讀過西方傳教士的翻譯小說，¹⁰⁶而對愛情的新觀念和把妓女理想化顯然受了教會的影響，這方面的創新成就是被低估的。然而由於媒介技術的強勢介入，甚至概念化，小說的最大缺陷在於故事和人物缺乏真實感。從形式看，新舊衝突至為激烈，好似帝國秩序瓦解的象徵，而寫實與虛構、現代與傳統之間的蒙太奇拼貼極其有趣。作者刻意摹仿《紅樓夢》，人物和情節處處可見接榫和斷裂的痕跡，如男女主人公是韓秋鶴和汪畹香，套用神話結構時加入西洋教天神，又在「情天」之外另闢「恨海」，都跑離《紅

¹⁰⁵ 參呂文翠：《海上傾城：上海文學與文化的轉異，1849-1908》，書中第四章〈才子奇書的現代變奏——韓邦慶《海上奇書》與晚清的上海文藝圈〉，頁241-346。

¹⁰⁶ 韓南著，徐俠譯：〈中國19世紀的傳教士小說〉，《中國近代小說的興起》（上海：上海教育出版社，2010年），頁55-86。

樓夢》，卻展示新的時代面向。小說刻意把顧蘭生作為賈寶玉的摹本，最後硬把他和陽雙瓊寫成寶黛式悲慘結局。作者一面打開新潮的閘門，一面竭力保持傳統，不厭其詳羅列《西廂記》、《牡丹亭》、《花月痕》、《紅樓夢》等，說明「情教」的深厚譜系，或描寫綺香園裡眾女子的詩藝才情，有關猜謎、酒令的詩篇源源不斷，作者也顯得心應手，仿佛從傳統汲取無窮的靈感。

很大程度上《海上塵天影》是一部概念小說，對妓女的神化蘊含了形而上思維，且貫穿於人物與情節的描寫。小說如時代的破碎鏡像，也是傳統被新資訊所消解的隱喻。新與舊各行其是，最令人困惑的是小說容納了大量的知識文本，味同嚼蠟，讓人懷疑作者不懂如何寫小說。這體現了鄒弢對於媒介技術力量的過度信任，伴有對想像共同體的「公共性」的執念。他覺得這類知識文本對大眾具啟蒙意義，也代表時代潮流，應該為大眾所接受。當時梁啟超等人也竭力推動維新運動而傳播新知，譚嗣同（1865-1898）把「西人論學、論政、論教之書」列為「報章文體」而加以鼓吹。¹⁰⁷特別在20世紀初救亡圖存的年代，演講這一公共性媒介形式在文學中廣為流行，如梁啟超的《新中國未來記》和頤瑣（湯寶榮，1863-1937）的《黃繡球》等「政治小說」，均具概念化傾向，對大眾具有感情動員的效應。本雅明說：「真正的文學活動便不可能指望在文學範圍內發生——更確切地說，這其實是文學平庸的通常表現。具有意義的文學效應只會在行動與寫作的嚴格交替中產生，它必須在傳單、宣傳小冊子、雜誌文章和廣告中培育出一些不顯眼的形式。與書籍精緻而千篇一律的姿態不同，這些形式更能在活生生的

¹⁰⁷ 譚嗣同：〈報章總宇宙之文說〉，收於譚嗣同著，蔡尚思、方行編：《譚嗣同集》（北京：中華書局，1981年），頁375-376。譚嗣同把「報章文體」分為三類十體，包括「西人論學、論政、論教之書」等，也涵蓋《海上塵天影》裡的各類知識文本。

社群裡產生影響。」¹⁰⁸其實這和今天手機或視頻占據日常閱讀方式的情況相似，無形中被媒介技術所左右。

自以〈愛之花〉和〈落花怨〉初登文壇起，周瘦鵑就兼用白話與文言，邊翻譯邊創作，常把西洋句法與古文辭藻混雜在一起，今天讀來覺得不自然。1917年包天笑創辦《小說畫報》，聲稱：「小說以白話為正宗，本雜誌全用白話，取其雅俗共賞，凡閨秀、學生、商界、工人無不咸宜。」¹⁰⁹這對於南社文人來說，必然對他們的「國粹」立場帶來挑戰。周是作者之一。作為數年實踐的結果，《紅顏知己》中在形容女主時仍然不乏「閉月羞花」、「珠香玉笑」、「柔腸俠骨」之類的熟語，仍留有古典的殘餘，大體上在媒介技術與傳統之間取得某種和解，已完成現代的轉向。

在20世紀二〇年代之後，在全球資本主義體系與各國民族革命浪潮中，中國在民族認同與制度選擇等方面不斷面臨新的挑戰；「五四」新文化運動為文學與文化開闢新的疆場，在帝國、共和與革命之間、現代和傳統之間互相交匯、衝突和協商，展演錯綜複雜、波瀾壯闊的歷史。

¹⁰⁸ 瓦爾特·本雅明著，王湧譯：《單行道》（上海：華東師範大學出版社，2016年），頁3。

¹⁰⁹ 包天笑：〈例言〉，《小說畫報》第1號（1917年1月），頁1。

徵引書目

- 王國維：〈論新學語之輸入〉，《教育世界》第96期，1905年4月，頁1-5。
- 王國維：〈論哲學家與美學家之天職〉，《教育世界》第99期，1905年5月，頁1-4。
- 王鈍根等編：《禮拜六》第1期，1914年6月，「《禮拜六》徵文條例」，見書末，未著頁碼。
- 王德威：〈導論：「世界中」的中國文學〉，收於王德威主編：《哈佛新編中國現代文學史》，臺北：麥田出版，2023年。
- 王曉珏：〈租界、青樓與「現代性」症候——閱讀韓邦慶的《海上花列傳》〉，收於陳平原、王德威編：《晚明與晚清——歷史傳承與文化創新》，北京：北京大學出版社，2004年，頁324-332。
- 包天笑：〈例言〉，《小說畫報》第1號，1917年1月，頁1。
- 包衛紅著，李遲譯：〈全景世界觀：探求《點石齋畫報》的視覺性〉，《文學與文化》2014年第4期，頁33-51。
- 未著撰者：〈澆愁集出售〉，《申報》第1版，1878年8月12日。
- 未著撰者：〈味蕓園觀影戲記〉，《新聞報》第1版，1897年6月11日。收於張偉編：《影院文錄》，上海：上海大學出版社，2021年，頁3-4。
- 未著撰者：〈觀美國影戲記〉，《遊戲報》第1版，1897年9月5日。收於張偉編：《影院文錄》，上海：上海大學出版社，2021年，頁10。
- 未著撰者：〈徵文通告〉，《小說月報》第1期，1910年7月，頁2。
- 本雅明著，王才勇譯：《發達資本主義時代的抒情詩人》，南京：江蘇人民出版社，2005年。
- 瓦爾特·本雅明著，王湧譯：《單行道》，上海：華東師範大學出版社，2016年。

任公（梁啟超）：〈譯印政治小說序〉，《清議報》第1冊，1898年12月，中華書局2006年影印本，頁53-54。

朱儒賢：〈驚散鴛鴦〉，《點石齋畫報》元集第十一，收於葉漢明、蔣英豪、黃永松校點：《點石齋畫報全文校點》，香港：商務印書館，2014年，頁561。

朱儒賢：〈青樓好義〉，《點石齋畫報》利集第十一，收於葉漢明、蔣英豪、黃永松編：《點石齋畫報全文校點》，香港：商務印書館，2014年，頁82。

西格弗里德·齊林斯基著，榮震華譯：《媒體考古學》，北京：商務印書館，2019年。

何元俊：〈救火奇法〉，《點石齋畫報》文集第二，收於葉漢明、蔣英豪、黃永松編：《點石齋畫報全文校點》，香港：商務印書館，2014年，頁491。

何元俊：〈小龜出醜〉，《點石齋畫報》信集第一，收於葉漢明、蔣英豪、黃永松編：《點石齋畫報全文校點》，香港：商務印書館，2014年，頁535。

何元俊：〈臺基游街〉，《點石齋畫報》亨集第八，收於葉漢明、蔣英豪、黃永松編：《點石齋畫報全文校點》，香港：商務印書館，2014年，頁53。

吳友如：〈鞭責女堂〉，《點石齋畫報》丁集第九，收於葉漢明、蔣英豪、黃永松編：《點石齋畫報全文校點》，香港：商務印書館，2014年，頁49。

吳友如：〈大鬧龜茲〉，《點石齋畫報》己集第七，收於葉漢明、蔣英豪、黃永松編：《點石齋畫報全文校點》，香港：商務印書館，2014年，頁70。

呂文翠：《海上傾城——上海文學與文化的轉異，1849-1908》，臺北：麥田出版，2009年。

李孝悌：〈建立新事業：晚清的百科全書家〉，《東吳學術》2012年第3期，頁46-89。

- 周劍雲主編：《鞠部叢刊》，上海：交通圖書館，1918年。
- 周瘦鵑編：《香豔叢話》，上海：中華圖書館，1916年。
- 周瘦鵑：《紅顏知己》，上海：中華書局，1917年。
- 周樹人：〈通俗教育研究會審核小說報告《歐美名家短篇小說叢刊》〉，收於王智毅編：《周瘦鵑研究資料》，天津：天津人民出版社，1993年，頁309-310。
- 波德萊爾著，郭宏安譯：《波德萊爾美學論文選》，北京：人民文學出版社，1997年。
- 泣紅：〈愛之花〉，《小說月報》第2年第9期、10期、11期、12期，1911年9-12月，頁1-11、13-22、23-33、35-43。
- 金桂：〈乃見狂且〉，《點石齋畫報》乙集第三，收於葉漢明、蔣英豪、黃永松編：《點石齋畫報全文校點》，香港：商務印書館，2014年，頁16。
- 金桂：〈妓客同逃〉，《點石齋畫報》戊集第十二，收於葉漢明、蔣英豪、黃永松編：《點石齋畫報全文校點》，香港：商務印書館，2014年，頁64。
- 金桂：〈妓女墜樓〉，《點石齋畫報》庚集第五，收於葉漢明、蔣英豪、黃永松編：《點石齋畫報全文校點》，香港：商務印書館，2014年，頁82。
- 金桂：〈願賜全緋〉，《點石齋畫報》辰集第十，收於葉漢明、蔣英豪、黃永松編：《點石齋畫報全文校點》，香港：商務印書館，2014年，頁46。
- 金桂：〈埋香韻事〉，《點石齋畫報》辰集第十，收於葉漢明、蔣英豪、黃永松編：《點石齋畫報全文校點》，香港：商務印書館，2014年，頁51。
- 金桂：〈野雞入籠〉，《點石齋畫報》酉集第五，收於葉漢明、蔣英豪、黃永松編：《點石齋畫報全文校點》，香港：商務印書館，2014年，頁240。

- 金 桂：〈賢令捉賭〉，《點石齋畫報》亥集第七，收於葉漢明、蔣英豪、黃永松編：《點石齋畫報全文校點》，香港：商務印書館，2014年，頁272。
- 居伊·德波著，張新木譯：《景觀社會》，南京：南京大學出版社，2017年。
- 哈貝馬斯著，曹衛東、王曉珏、劉北城、宋偉杰譯：《公共領域的結構轉型》，上海：學林出版社，1999年。
- 段懷清：〈鄒弢著述編年初稿〉，收於陳思和、王德威主編：《史料與闡釋》第7期，上海：復旦大學出版社，2021年，頁221-232。
- 約翰·伯格著，戴行鉞譯：《觀看之道》，桂林：廣西師範大學出版社，2005年。
- 唐宏峰：《透明：中國視覺現代性》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2022年。
- 唐群英等：〈女界代表張群英等上參議院書〉，《婦女時報》第6期，1912年5月，頁21-22。
- 埃爾基·胡塔莫、尤西·帕里卡編，唐海江主譯：《媒介考古學：方法、路徑和意涵》，上海：復旦大學出版社，2018年。
- 馬丁·海德格著，孫周興譯：《林中路》，臺北：時報出版，1994年。
- 馬歇爾·麥克盧漢著，何道寬譯：《理解媒介：論人的延伸》修訂版，南京：譯林出版社，2019年修訂版。
- 尊聞閣主人（美查）：《點石齋畫報·序》，收於吳友如等繪：《點石齋畫報》，廣州：廣東人民出版社，1983年，初集甲集，頁1a-2a。
- 張真著，沙丹、趙曉蘭、高丹譯：《銀幕豔史：都市文化與上海電影，1896-1937》，上海：上海書店出版社，2024年。
- 張偉、嚴潔瓊編：《張園——清末民初上海的社會沙龍》，上海：同濟大學出版社，2013年。
- 張偉編：《影院文錄》，上海：上海大學出版社，2021年。
- 張愛玲：《海上花開：國語海上花列傳I》，上海：上海古籍出版社，1995年。

- 張愛玲：《海上花落：國語海上花列傳II》，上海：上海古籍出版社，1995年。
- 張慧瑜：〈「被看」的「看」與三種主體位置：魯迅「幻燈片事件」的後（半）殖民解讀〉，《文化研究》第7期，2008年12月，頁107-148。
- 張 灝：〈中國近代思想史的轉型時代〉，《二十一世紀》第52期，1994年4月，頁29-39。
- 梁啟超：〈論小說與群治之關係〉，《新小說》第1期，1902年11月，頁1-8。
- 梁啟超：〈告小說家〉，《中華小說界》第2卷第1期，1915年1月，頁1-3。
- 章培恒、駱玉明主編：《中國文學史新著》下卷，上海：復旦大學出版社，2011年。
- 符 節：〈左右做人難〉，《點石齋畫報》申集第三，收於葉漢明、蔣英豪、黃永松編：《點石齋畫報全文校點》，香港：商務印書館，2014年，頁223。
- 陳大康：《中國近代小說編年史》，北京：人民文學出版社，2004年。
- 陳伯熙：《上海軼事大觀》，上海：上海書店出版社，2020年。
- 陳建華：〈殷明珠與1920年代初好萊塢明星文化〉，《從革命到共和——清末至民國時期文學、電影與文化的轉型》，桂林：廣西師範大學出版社，2009年，頁287-316。
- 陳建華：《摩登圖釋》，杭州：浙江大學出版社，2023年。
- 陳建華：《論境界——〈人間詞話〉與康德哲學》，北京：商務印書館，2024年。
- 鈍 根：〈本旬刊作者諸大名家小史〉，《社會之花》第1期，1924年1月，頁3-4。
- 黃 旦：〈在「書」與「刊」之間：媒介變革視野中的近代中國知識轉型——對早期幾份傳教士中文刊物的考察〉，收於陳建華編：《中國文學與文化研究範式新探索》，上海：復旦大學出版社，2021年，頁103-130。

- 華特·班雅明著，許綺玲譯：《迎向靈光消逝的年代》，臺北：臺灣攝影工作室，1999年。
- 雷蒙·威廉斯著，劉建基譯：〈導言〉，《關鍵詞：文化與社會的詞匯》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2005年，頁1-21。
- 葉中強：《上海社會與文人生活（1843-1945）》，上海：上海辭書出版社，2010年。
- 葉凱蒂著，楊可譯：《上海·愛：名妓、洋場才子和娛樂文化，1850-1910》，香港：三聯書店，2013年。
- 葉漢明、蔣英豪、黃永松編：《點石齋畫報全文校點》，香港：商務印書館，2014年。
- 葛元煦等：《滬游雜記·淞南夢影錄·滬游夢影》，上海：上海古籍出版社，1989年。
- 鄒弢：《游滬筆記》，上海：壯月詠哦齋，1888年。
- 鄒弢：《海上塵天影》，南昌：百花洲文藝出版社，1993年。
- 熊月之主編：《西制東漸——近代制度的嬗變》，長春：長春出版社，2005年。
- 熊月之：《西學東漸與晚清社會》，北京：中國人民大學出版社，2011年修訂版。
- 福柯著，董樹寶譯：《知識考古學》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2021年。
- 劉復：〈讀《海上花列傳》〉，收於書林主編：《劉半農文集》，北京：線裝書局，2009年，頁129-142。
- 劉晴波、彭國興編：《陳天華集》，長沙：湖南人民出版社，2011年。
- 瘦鵑：〈落花怨〉，《婦女時報》第1號，1911年6月，頁65-73。
- 瘦鵑：“WAITING”，《禮拜六》第25期，1914年11月，頁1。
- 瘦鵑：〈旁貝城之末日〉，《禮拜六》第32期，1915年1月，頁1。
- 瘦鵑：〈美國影戲中明星曼麗璧華自述之語〉，《中華小說界》第2卷第7期，1915年7月，頁1-6。

- 瘦 鵑：〈忘〉，《小說畫報》第4期，1917年4月，頁6a。
- 瘦 鵑：〈影戲話（一）〉，《申報》第15版，1919年6月20日。
- 瘦 鵑：〈百星償願記〉，《上海畫報》第282號第3版，1927年10月12日。
- 鄭文惠：〈鄉野傳奇·全球圖景·現代性——《點石齋畫報》花界形象的文化敘事〉，收於吳盛青編：《旅行的圖像與文本：現代華語語境中的媒介互動》，上海：復旦大學出版社，2016年，頁187-253。
- 魯 迅：〈上海文藝之一瞥〉，《魯迅全集》第4卷，北京：人民文學出版社，2005年，頁298-315。
- 魯 迅：〈中國小說的歷史的變遷〉，《魯迅全集》第9卷，北京：人民文學出版社，2005年，頁311-350。
- 魯 迅：《中國小說史略》，《魯迅全集》第9卷，北京：人民文學出版社，2005年。
- 魯道夫 G. 瓦格納著，徐百珂譯：〈進入全球想像圖景：上海的《點石齋畫報》〉，《中國學術》第8輯，2001年4月，頁1-96。
- 韓邦慶：《海上花列傳》，南昌：百花洲文藝出版社，1993年。
- 韓南著，徐俠譯：《中國近代小說的興起》，上海：上海教育出版社，2010年。
- 譚嗣同：〈報章總宇宙之文說〉，收於譚嗣同著，蔡尚思、方行編：《譚嗣同集》，北京：中華書局，1981年，頁375-376。
- Armstrong, Nancy. *Fiction in the Age of Photography: The Legacy of English Realism*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1999.
- Chow, Rey. *Primitive Passion: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema* (New York: Columbia University Press, 2005).
- Des Forges, Alexander. *Mediasphere Shanghai: The Aesthetics of Cultural Production*. Honolulu: Hawai'i University Press, 2007.

———. “*Lives of Shanghai Flowers*, and the Genesis of Vernacular Modernity.” In *A New Literary History of Modern China*, edited by David Der-wei Wang, 133-138. Cambridge and Mass: Harvard University Press, 2017.

Henriot, Christian and Wen-hsin Yeh, eds. *Visualizing China: Moving and Still Images in Historical Narratives, 1845-1965*. Leiden: Brill, 2013.

Wang, David Der-wei, ed. *A New Literary History of Modern China*. Cambridge and Mass: Harvard University Press, 2017.

Yeh, Wen-hxin. *Shanghai Splendor: Economic Sentiments and the Making of Modern China, 1843-1949*. Berkeley: University of California Press, 2007.

捷克藝術家使用舊物創作的3D裝置藝術作品，網址：<http://www.ccdol.com/hangye/guandian/33837.html>，檢索日期：2023年10月25日。