

兩種「中國」—— 十九世紀在中國的西方肖像照與中國肖像畫

國立中央大學藝術學研究所 朱宗乙

摘要

攝影早在 1840 年代就由歐洲攝影師引入香港。到了 1860 年代，香港和各大城市內，尤其是中國依約開放通商的港口，中外攝影師人數更是不斷增加。肖像照明顯為中外攝影作品的大宗。雖然在中國活躍的西方攝影師拍了大量的肖像照，但市場上仍有其他類型的顧客群，包括風景照、城市照、風俗民情照等。當攝影術以能夠如實重現事物而蔚為風潮時，或多或少影響到繪畫與應用藝術市場的大眾品味，尤其是肖像畫。然而，這不代表攝影與肖像畫關係的絕對分野，對於中國畫家來說，攝影術的衝擊，可能僅此於概念上，藉由局部仿效轉化為自身的藝術語言；至於西方攝影師，並非全然拒中國傳統於門外，為因應外國市場的需求，有時甚至拍攝出比中國攝影師更為「中國」的作品。攝影與繪畫在十九世紀中國是相互影響，也相互融合，本文欲從攝影與肖像畫間的辯證關係，來了解東西文化交會下本質上的中國。

關鍵字

十九世紀、西方肖像攝影、中國肖像畫、攝影與繪畫、任伯年、彌爾頓·米勒(Milton Miller)、中國式風格

前言

鴉片戰敗，中國門戶大開，對於十九世紀下半的中國來說，不只迎來了屈辱，也無意間吸取了現代化的養分。相較於帝國的心臟，其餘國際化的都市如香港、上海和廣州等，更是迎來諸多外來因子，攝影術就為其中之一。早在攝影術傳入之前，西方人主要在廣東十三行一帶購買「外銷畫」，以滿足他們對於東方國家模樣與習俗的好奇心，這種外銷畫店鋪在 30 至 60 年代普及於香港、上海。此時的上海已成為西方文化的重心，各種西式建築、西洋科技產物和西洋版畫等屢見不鮮。而攝影術的進入與流行，使得市場品味逐漸迎向科學化的真實視覺再現，對肖像業造成衝擊，進而讓畫家改行從事照相館的經營，把傳統繪畫融入肖像攝影中，從當時的「小照」、「肖像」可窺探他們受到中國傳統肖像畫形式的影響，¹ 一定程度反映出中國人的審美趣味與藝術傳統。另一方面，尤其當標榜絕對紀實性的媒材出現時，繪畫等藝術表現形式必定受到考驗，在市場普及度大不如前的情況下，藝術家開始尋求他路，無論是技法或構圖形式，甚至是自身內心的投射，都在在顯示傳統與現代的相互角力，尤以海派藝術家最為顯著。本文第一部份即以任伯年（1840-1895）的肖像畫作品作為標竿探討，對於攝影術等外來視覺模式的「入侵」，海上畫派藝術家如何接納進而內化，如何延續進而超越，展開與大時代下的激烈對話。

在攝影術發明以前，西方人對於中國這個充滿神秘色彩的大國的想像只能於著作中一探究竟，如十三世紀的義大利人馬可波羅（Marco Polo, 1254-1324）寫的遊記，描述了中國太平盛世神話般的景象，使得西方人對中國產生了好奇心。可惜文字難以表達具體的感性形象，在攝影術發明後，西方攝影師不約而同地對中國這塊大陸產生興趣。西方攝影師真正能在中國自主旅行攝影的時間點落在 1860 年第二次鴉片戰爭之後，² 這表明了英法聯軍的炮火轟開了中國封建的大門後，各種身分的西方攝影師陸續進入中國各地旅行、攝影。在十九世紀下半葉來華的外國攝影師中，尤以彌爾頓·米勒（Milton Miller, 1830-1899）的作品最吸引筆者注意。米勒的作品以表現中國人的日常生活為主，其中肖像照為其大宗。對於米勒作品的描述，陳申（1949-）在其《中國攝影史 1840-1937》中提到其作品因只記錄一些城市中的景象，缺乏對中國社會全面的理解，使得作品局限於西方人「獵奇」的範圍；³ 而從巫鴻（1945-）的“*Inventing a ‘Chinese’ Portrait Style in Early Photography: The Case Of Milton Miller*”一文中更提出了「虛構」(inventing)

¹ 「小照」是中國舊有的名詞，原為人們對畫像的稱呼，當攝影傳入中國後的一段時間內，仍借用「畫小照」來稱呼攝影。參見陳申，《中國攝影史 1840-1937》，（北京：中國攝影，1987），頁 16。

² 陳申，《中國攝影史 1840-1937》，頁 33。

³ 陳申，《中國攝影史 1840-1937》，頁 35-36。

的概念作為米勒一組照片的註解。從這組照片中可以發現有著固定的圖式，大量相似的特徵在巫鴻的文章中描述為對中國刻板印象的界定。⁴ 然而，這組圖式並非特例，筆者初步找出米勒其餘的肖像照中所隱含的結構相似性，發現米勒融入了中國傳統肖像畫的成分，這顯示了十九世紀東西文化交錯下，複雜的藝術網絡關係。

攝影與繪畫一直以來處於辯證關係，不論是對於時間上或是媒材上的討論。但在十九世紀的中國，兩者同處一段時間軸，我們很難單純以先來後到的方式判斷，畢竟在當時的中國隱含複雜的文化語境。因此只能從作品中提出假設，歸納出米勒拍攝「中國式」風格的動機與背後的涵義。本文第二部分即試圖劃分米勒不同於同期西方攝影師的表現手法，「虛構」出中國形象，首先對於照中人物進行真實性的探討，藉此分辨是否虛構；再者對於畫面的分析，了解米勒如何塑造「中國」形象，提出米勒「中國式」肖像風格的繪畫特性。

一、 攝影術下的「中國」肖像畫

(一) 繪畫轉型

攝影強烈的紀實性使得其他的視覺藝術相形失色，因而攝影術傳入中國後，逐漸受到人們的重視。攝影術傳入之前，人們保存形象的方式需藉助於畫師，利用傳統繪畫技法將容貌畫於紙上，當時給活著的人畫像叫「小照」，畫死去的人叫「影像」，後來「照像」一詞即由此而來。各地都有不少職業畫師，開設「影像舖」，以滿足市民的需要。⁵ 但畢竟是使用畫筆，耗費時間長，且價格較昂貴，況且繪畫技術有高低之分，對於成品的滿意程度都是因人而異。照相館的出現，提高了人們對於商品的信任度，攝影以更加低廉的價錢、更加快速的方式和更為逼真的形象打入市場，對肖像畫造成衝擊。至此，藝術表現形式開始轉換跑道，許多畫師開始學習攝影技術，在中國早期的照相館中，很多攝影師即為畫師轉職而來，如 1922 年的廣州《攝影雜誌》則有一段當時的紀錄：「周森峰、張老秋、謝芬三君……咸豐年間（1851-1861）旅居香港，三人合辦營油畫業，店名宜昌。因攝影與繪畫有關係，慕之，合資延操兵地一西人專授其術，…學成各集資二百元，改營照相館，經營數載，大有起色，截算各盈九千餘元，乃分途謀進取。……」⁶ 這種畫師改行從事照相的情況，在早期攝影與繪畫間的關係有一定的代表性。

⁴ Wu Hung, "Inventing a 'Chinese' Portrait Style In Early Photography: The Case Of Milton Miller", *Brush & Shutter: Early Photography in China*, edited by Jeffrey W. Cody and Frances Terpak, (Los Angeles, Calif.: Getty Research Institute, 2011), p. 69-90.

⁵ 陳申，《中國攝影史 1840-1937》，頁 18。

⁶ 轉引自徐希景，〈從匠藝到藝術——中國早期照相館人像與肖像畫的融合〉，《貴州大學學報》6 期（2009），頁 144。

早期攝影與肖像畫之間存在一種互補關係，由於早期攝影師大多畫師出身，他們利用繪畫才能給黑白照片進行上色，使得形象更加逼真，是為繪畫與攝影的結合。此外，因攝影技術上的限制，當時照片尺寸較小，畫家們開始臨摹照片。在攝影術的協助下，一般人再也不用為了畫肖像而長時間坐著不動，而且還能得到大幅的永恆作品，「攝影肖像畫」因此大受歡迎。⁷ 如一張由約翰·湯姆生(John Thomson, 1837-1921)在 1868 年和 1872 年之間拍攝的照片，《一個香港畫家》【圖 1】提供了一瞥十九世紀末藝術商業用途與市場需求的機會。文以誠(Richard Vinograd 1948-)說明圖像中暗示著幾個層次的意義互換，工作中的藝術家表現出從攝影到繪畫，再回到湯姆生的鏡頭中，看似客觀的情況下：照片中藝術家的表現，意味著藝術性的削弱。⁸ 因為從鏡頭看進去的不是單一個案，不是明確的肖像主體，去個別化的紀錄使得肖像畫家與肖像主體關係的疏離。然而這種疏離感來自於畫家正在做的複製工作，當時的「攝影肖像畫」採用流水作業，「畫師們進行分工合作，學徒只管畫身體和雙手，面容則由師傅操刀，這樣一幅畫就能以極快的速度完成。」⁹ 一般 24 小時即可完成並裝框。如此一來，湯姆生所攝的只是一位工匠，或者說是一些工匠，被畫者無須知道畫師是誰，而畫師更不用浪費口舌與客戶交談，進行一切幕後工作。在這裡，香港畫家與社會脫節，只專注於不同客戶的需求罷了。湯姆生會以通用性名份「香港畫家」來稱呼似乎語帶雙關。

隨著攝影技術的發展，照相業的影響逐步超過了畫像業，人們可以通過照片更加清楚地了解中國的風土名情，繪畫變為一種功能性圖像就顯得很吃力，畫像業逐漸萎縮。到了 1860 年代後，新興的照相基本取代了傳統畫像。¹⁰ 然而對於任伯年等海派畫家來說，市場口味的變化並非迫使他們全然走向以臨摹照片或繪製如攝影般寫實再現的「攝影肖像畫」，而是借助攝影這股力量反其道而行，由內心出發，創作出屬於他們這時代肖像畫的表現風格。

(二) 肖像畫中的人物主體性

目前無法證明任伯年的作品確實受到攝影術的直接影響，但關於他對西畫與西洋發明的確有一定的接觸，可以從 1863 年於徐家匯教堂南邊落腳的土山灣孤

⁷ 這裡的攝影肖像畫採用楊佳玲所用的名詞，是依攝影照片為本，依原尺寸或放大所繪的肖像畫。楊佳玲，邵美華譯，《畫夢上海：任伯年的筆墨世界》，（臺北：典藏藝術家庭，2011），頁 167。

⁸ Richard Vinograd, "Satire and Situation Images of the Artist in Late Nineteenth-Century China", *Phoebus* 8 (1998), p. 110.

⁹ 約翰·湯姆生(John Thomson)著，徐家寧譯，《中國與中國人影像：英國著名皇家攝影師記錄的晚清帝國》，（香港：香港中和，2013），頁 38。

¹⁰ 1860 年以後，中國北方的門戶被帝國主義轟開，隨著中國半殖民地化程度的進一步加深，攝影術產生了由沿海向內地發展的苗頭和趨勢。參見陳申，《中國攝影史 1840-1937》，頁 20。

兒院開始講起。土山灣孤兒院並非只是單純的社會救助機構，旗下包括幾個單位，與任伯年對於西方的認識較相關的部門應屬圖畫間(又名土山灣畫館)以及照相製版館。¹¹ 土山灣畫館的誕生意義著中國最早的傳授西洋美術的學校在十九世紀中期已經出現，這裡的學生也成為第一批系統掌握西方繪畫技術的中國人，上海的第一代西畫家，如周湘(1871-1933)、張聿光(1885-1968)、張充仁(1907-1998)、杭稚英(1900-1947)等均在此學習過。¹² 1880年劉必振(1843-1912)接任圖畫間主任，一直到1912年為止，這三十年是土山灣畫館最輝煌的時期。十九世紀中晚期，任伯年與劉必振過從甚密，在其影響下，任伯年接觸西洋畫，學習素描，據說也畫過人體模特，任氏使用的3B鉛筆，也得自劉必振，任氏由此養成了鉛筆速寫的習慣。¹³ 再加上當時的點石齋於1878年前派員到土山灣學習，在1879年成立點石齋石印書局。¹⁴ 透過點石齋，任伯年與土山灣的交集便顯而易見，任與《點石齋畫報》合作，成為最早擁有石版印刷商品的畫家之一。¹⁵ 由此可見，於公於私，任伯年都應該對土山灣並不陌生，不但對新式石版印刷有所了解，也很可能藉此觸碰到攝影。

面對攝影的強勢，展現客觀的不變定律，繪畫如何再創造，在對攝影等藝術形式的拿捏上如何翻轉自我主體的被定義，都是藝術家必須面對的難題。雖然任伯年某些肖像畫看起來與攝影肖像畫頗有關係，但是他為前蘇州知府姜石農(1827-1877)所畫的三張肖像畫，包括兩張《姜石農像》【圖2】【圖3】和一張《飯石先生小像》【圖4】，則可以看出任伯年大多數的肖像畫是為朋友所畫，¹⁶ 這與湯姆生的香港畫家是不同的。香港畫家象徵個別代表群體，而姜石農的肖像標誌出個別化，具體的名份使得任伯年作品具有社交性與文化脈絡，截然不同於香港畫家的普遍性。

從這三張圖可以發現，每張背景不同，但臉部描繪一模一樣，姿勢大同小異之餘，卻與頭部呈現分離狀態。總之，此組畫像使用類似攝影肖像畫做法，畫面

¹¹ 圖畫間：1868年創設，分為兩個部分，一部分是水彩、素描和水墨畫為主，另一部份以油畫為主；照相製版館：石版印刷於1874年經由法國耶穌會教士翁壽(Casinziz Hersant)引進土山灣孤兒院，隨後照相館成立，在此攝影並經石板複製以供印刷。關於土山灣孤兒院的各個部門介紹，參見楊佳玲，《畫夢上海：任伯年的筆墨世界》，頁155。

¹² 張偉、張曉依，〈土山灣的美術天地〉，《遙望土山灣--追尋消逝的文脈》，(上海：同濟大學出版社，2012)，頁7。

¹³ 張偉、張曉依，〈土山灣的美術天地〉，頁20。

¹⁴ 這裡的點石齋為點石齋石印書局前身的簡稱。點石齋石印書局中國最早用石印印書的出版機構。由英國商人美查1879年創辦於上海，聘中國人邱子昂為石印技師。首先以照相縮印技術翻印木刻古籍，如用殿版《康熙字典》縮印，獲利甚巨。還印《佩文韻府》，《淵鑿類函》，中、英文合璧的《四書》等大部頭書及中外輿圖、西文書籍、碑帖畫譜等。1884年5月8日出版《點石齋畫報》旬刊，連史紙印。參見互動百科：<http://www.baik.com/wiki/%E7%82%B9%E7%9F%B3%E6%96%8B%E7%9F%B3%E5%8D%B0%E4%B9%A6%E5%B1%80&prd=so_1_doc> (2016/8/25 查閱)。

¹⁵ 楊佳玲，《畫夢上海：任伯年的筆墨世界》，頁157。

¹⁶ 楊佳玲，《畫夢上海：任伯年的筆墨世界》，頁168。

如拿著固定的臉部照片與不同服飾的身體進行合成，再依據個人喜好插入不同背景，而非真實環境的描繪。¹⁷ 這樣近乎戲謔的模仿遊戲，事實上也提示了一個雙重命題：攝影若能達到繪畫的效果，反之繪畫是否也能；繪畫若能達到攝影的效果，反之攝影是否也能？第一個答案藉由姜石農的肖像表現是顯而易見的，這樣的例證也出現在任伯年的《張益三像》【圖 5】中。裡頭人物右手持花，坐的姿態如米勒作品【圖 6】的翻版，¹⁸ 若以人物不變，背景以幻燈片的速度置換，兩者皆有著同樣的效果。除了背景置換，米勒也更動過圖中人物的形象，如【圖 7】，背景相同突顯了人物服裝的差異，然而仔細注意會發覺形象竟與【圖 6】是同個人。同樣採取與姜石農肖像的觀看方式，一樣進行衣著互換，但臉部明顯一致。差別在於人物的身分，三幅姜石農肖像的身分是可以確定的，而米勒的兩張照片，一張屬名《棉商》、一張屬名《移民監》。至此觀者產生疑問：同一人為何不同身分？什麼樣的關係使得米勒如此設置被攝者形象？可以肯定的是，在沙龍攝影當道的時代，米勒也玩起了「扮裝」的遊戲，只是這回卻是在遙遠的東方。

19

同樣的「扮裝」圖式也出現在任伯年的其他例子中，如《佚名畫像》【圖 8】中並未有任何關於畫中人的線索，無法確定其身分。但從誇張的服裝來看，有人認為也是沙龍攝影影響下的產物。²⁰ 從這層面看，是否為攝影影響繪畫的絕佳例證？單從「扮裝」的題材來分析，較難以判定，因為早於雍正（1722-1735）、乾隆（1736-1795）時期就已經拿來展示過統治者權力了。

第二個命題關係到畫家與被畫者之間。如任伯年的《佚名肖像》【圖 9】中，主角在蕉蔭下，擱著左臂的姿態，和《蕉蔭納涼》【圖 10】中的吳昌碩（1844-1927）形象如出一轍。姑且不論其真實性，此肖像畫多個版本的存在顯示了肖像照在當時作為一種競爭媒介，有鑑於此，蕉蔭下方的吳昌碩圖像呈現一個可重複製作的模板性質。儘管任伯年並無承認與攝影作品的連結，但吳昌碩的肖像作為標準化系列的性質仍然是借鏡相片的生產。²¹ 然而，吳昌碩的肖像畫有著與攝影中無差別性格的人物形象不同的質感，文以誠分析任伯年畫吳昌碩肖像似乎故意施加藝術家在慾望的方面，這建立在吳昌碩一心想著退隱山林，因此體現肉感。²² 不論吳昌碩是否委託任伯年刻意所為，任伯年終究畫出了不一樣的吳昌碩。相較於服飾的易主，赤裸肉體的互換是當時攝影無法觸及的境界。總的來說，吳昌碩的肖像畫中，任伯年的自覺性展現是決定繪畫高於攝影媒材的一項有利條件。

¹⁷ 楊佳玲，《畫夢上海：任伯年的筆墨世界》，頁 168。

¹⁸ 楊佳玲，《畫夢上海：任伯年的筆墨世界》，頁 163。

¹⁹ 關於米勒的「扮裝」圖式將於下章探討。

²⁰ 楊佳玲，《畫夢上海：任伯年的筆墨世界》，頁 163。

²¹ Richard Vinograd, "Satire and Situation Images of the Artist in Late Nineteenth-Century China", p. 118.

²² Richard Vinograd, "Satire and Situation Images of the Artist in Late Nineteenth-Century China", p. 119.

二、西方肖像照的「中國」繪畫性

(一) 美國攝影師彌爾頓·米勒 (Marshall Milton Miller)

有關米勒職業生涯的資料並不多，他在中國從事攝影的時間不長，但成就極佳。²³ Miller 於 1860 年 7 月 19 日抵達香港，這時的香港仍隨著不斷來來往往的軍人、外交人員和商人狂熱競相提供商品服務而繁榮，而噪音、風景、氣味、奇怪的商店招牌和中國的異國情調對他來說是新穎的。米勒在一位極富開拓精神的攝影師兼企業家，查理斯·維德 (Charles Leander Weed, 1824-1903)，新開辦的香港和廣州的華德照相館 (Weed and Howard Photographic Gallery) 擔任「常駐攝影師」。²⁴ 米勒於 1860 年 9 月 21 日去了上海，而某些時候他負責香港的工作室，並有一則公布於 1862 年〈中國指南〉的廣告：「維德 (Weed) & 華德 (Howard) 的後繼者 Mr. Miller 請香港居民與訪客光臨遊行廣場，進行各種攝影服務，從微縮到真人尺寸的肖像……各式各樣風景照的收藏販售。1861/1/1。」²⁵ 1861 年米勒承購了香港和廣州兩地的影樓，並將他們改名為米勒攝影公司 (Miller & Co., Photographers)。1861 年 8 月米勒接手廣州的照相館，但表示他將開放僅僅一個月，在 9 月 21 日之後將多於拍攝風景。期間 9 月 12 日米勒遭遇了竊案，並在 1861 年 9 月 21 日的《中國之友與香港公報》(Friend of China and Hong Kong Gazette) 公佈了懸賞廣告。²⁶ 由此看來米勒是以香港為基地，從香港往來澳門、廣東和其他地方承接攝影業務。米勒於 1863 年回到美國，把香港的業務和底片全部賣給了店員豪爾希 (S. W. Halsey)。此後，米勒在美國改行投資地產，很少涉足攝影。1870 年美國人口普查資料註明他為「退休攝影師」。²⁷

在香港和廣州米勒照了中國商人、官吏及其家屬的許多肖像，他還拍攝了外國商人、外交官和軍事人員，以及香港、澳門和廣東的山水美景。他也在許多照片中的底片進行簽名。值得注意的是，更多米勒的肖像照比風景照能保存下來，也許是因為風景照很快變得過時，且當風景改變時就較難出售。在 19 世紀中葉至末葉前往中國工作的西方攝影師中，米勒可說是以肖像照聞名的。「他的人物

²³ Marshall Milton Miller 生於 1830/4/5 在美國佛蒙特溫德姆縣的登穆納斯頓鎮出生。他在紐約學習攝影，1860 年 5 月前往中國。Bennett 的研究提供了米勒 1860-1863 年在中國從事商業攝影之前和之後的資料。參見 Terry Bennett, *History of Photography in China 1842-1860* (London: Quaritch, 2009), p. 169-179.

²⁴ 有關維德的資料，參見 Terry Bennett, *History of Photography in China 1842-1860*, p. 163-169.

²⁵ 必須說明的是，廣告中的年份 1861 年是錯誤的，應為 1862 年 (〈中國指南〉於 1861 年底完成，並於 1862 年生產)，原文引自 Terry Bennett, *History of Photography in China 1842-1860*, p. 163.

²⁶ 該篇報告參閱 Terry Bennett, *History of Photography in China 1842-1860*, P. 174.

²⁷ Terry Bennett, *History of Photography in China 1842-1860*, P. 178.

永不生硬，他也盡力探討每位照像人的個性——通常效果都很理想，即時的直觀感非常強烈，令人忘了這是 150 年前的影像，讓人看得入神，但同時也有些不安。」「他的作品沒有民族學式的獵奇或是『類型』，而是個別視為平等的，並以靈敏和尊重來拍攝。」²⁸ 作者如此評論他的作品，並提出「民族學式的獵奇」(ethnographical curiosities)、「類型」(types) 等字眼不存在米勒的作品中。或許作者指的是就大部分作品而言，米勒的確作為一位技藝高超的攝影師。不論是否誤解了作者的本意，有趣的是，米勒的作品也揭示了西方人眼中中國的另一側面。

(二) 「虛構」中國

巫鴻的研究對於米勒「中國式」風格的奠定有一定的指標性，可以從一組圖式開始講起。【圖 11】一個老婦穿著清朝官員夫人的命服，包括精心繡製的長袍搭配背心和裙子，與她面無表情的臉孔形成強烈對比。形像由上側的光所加強，側重於女人的身體和臉，從周圍陰影襯托出主體。這裡浮出了一些問題：這是誰的女人？她真如照片的英文說明所言是一個蒙古將軍的元配？誰是蒙古將軍？為什麼女人出現在米勒的工作室採取了正式的樣態？一個問題涉及老婦的衣服，在米勒的照片中也由不同女人所穿。²⁹ 巫鴻對米勒拍照的中國肖像的人物、服飾、道具進行了比較，並找出了他們之間的關係。透過「特徵共享」(feature-sharing)，提出了一個初步定義：它可能是米勒在 1861 年短暫停留在廣州期間創造的。³⁰ 在考慮這組照片的意義之前，我們先對它們進行視覺分析簡述。

米勒照片中最常出現的是一位年輕男子出現於【圖 12】【圖 13】【圖 14】【圖 15】。【圖 12】中他穿著冬天的補服，上面的鳥徽可能是白鷗，五品文官的象徵；但在【圖 13】中，已變成夏季補服，且鳥徽不同。同樣的人也出現在另外兩張照片中，著常服。在一張照片中，他坐在他的妻子和他們的四個孩子中間【圖 14】；在另一方面，他與年邁的老母親、他的弟弟和三個孩子一起【圖 15】。值得注意的是，年輕男子的官服，他的冬季補服，貂皮帽，貂皮領【圖 12】，以及他不同的品銜徽章的夏季補服【圖 13】由一個中年男子共享【圖 16】【圖 17】。同樣，年輕人的年邁母親在【圖 15】中改變了她的樸素長袍為正式服裝【圖 11】。經仔細比較，我們發現，她和兩名婦女在【圖 13】【圖 17】【圖 18】都穿著同一套衣服和飾物。而且她的身份，因為在其他的照片中【圖 15】【圖 19】，她和她

²⁸ 原文：“There are no ethnographical curiosities or 'types' here, but rather individuals treated as equals and photographed with sensitivity and respect.” 引自 Terry Bennett, *History of Photography in China 1842-1860*, P. 169.

²⁹ Wu Hung, “Inventing A ‘Chinese’ Portrait Style In Early Photography: The Case Of Milton Miller”, p. 70.

³⁰ 這裡的「特徵共享」指的是同樣的人出現，並在不同的服飾和改變組織讓這些照片重新出現，並在同一個地方，使用圖像學的一致性，使所有拍攝風格有著一致性。引自 Wu Hung, “Inventing A ‘Chinese’ Portrait Style In Early Photography: The Case Of Milton Miller”, p. 70.

的孩子們都穿著一般的中國服裝，所以蒙古將軍第一夫人不可能是真的。另外，在【圖 13】【圖 14】中，一樣圖案的地毯配上額外的道具，盆栽花卉，書法捲軸，和一張桌上屏風，產生更強的中式氣氛，也出現在其他照片裡。這個空間顯然是米勒在廣州的工作室。³¹

既然從服飾、畫面擺設和人物間的關係了解到這組照片中的人物身分存疑，那最能推翻此疑慮的就是人物身分的說明。雖然米勒提供了一些被攝者的身分標識，文字說明可能是圖像流通和再現的過程期間經由他人加入。³² 然而，【圖 11】中的老婦卻讓我們更加深了疑惑，她在《攝影中國》中的身分被標示為「廣東巡撫黃贊湯的妻子」，在 *History of Photography in China: 1842-1860* 中卻為「官婦」。³³ 這些說法都不能通過照片證據加以證實，很明顯，這些都是「扮裝」，但是，標籤和文字說明給他們提供一個「可信」的虛構身分。

有研究顯示在 1860 和 1861 年之前，許多富裕的中國人，包括清朝官員和他們的家庭，已經接受了攝影，並且常去西方工作室拍照留念。³⁴ 但事實上，米勒從不記下他們的名字，尤其當被攝者是一個僱用模特時，只是分配給他們一些通用名稱。類似的「無名氏」情況也可以從米勒其他中國肖像照中尋獲，如先前提過的【圖 6】【圖 7】中，兩張身分差別甚大，一張署名《棉商》、一張署名《移民監》，並且不論背景、地毯、空無一物的茶几甚至是坐姿都如出一轍，差別就在於人物的服飾以及面部表情，一張直視鏡頭，稍微露出笑容，但顯得過於僵硬；一張面目低垂，也顯得僵硬，這種僵硬好似米勒故意要被攝者嚴肅一些，產生刻意區隔於任伯年的肖像畫【圖 5】的效果。又如 *History of Photography in China: 1842-1860* 中的「廣東官員與其友」，³⁵ 在《攝影中國》中卻為「廣東幫辦洋務的翻譯」【圖 20】【圖 21】，³⁶ 或許作者為了簡略而通稱翻譯為官員，但「三位翻譯」與「其友人」的身分差別未免大了些。

與繪畫相同的是，畫師與被畫者進行了一場商業交易，最後的完成品與酬勞必須等值交換，通常被畫者是消費的那一方，且一定會屬名以作為交易證明，反

³¹ 關於此組照片的詳細分析比對，參見 Wu Hung, "Inventing A 'Chinese' Portrait Style In Early Photography: The Case Of Milton Miller", p. 72-76.

³² 除了巫鴻，何伯英也提到 19 世紀肖像照裡的中國人的身分很難去判定，尤其當米勒 1864 年照相館出售之後，底片易主，並被複印成為新作品。參見 Wu Hung, "Inventing A 'Chinese' Portrait Style In Early Photography: The Case Of Milton Miller", p. 77；何伯英著，張關林譯，《影像中國：早期西方攝影與明信片》，（香港：三聯，2008），頁 91。

³³ Terry Bennett, *History of Photography in China 1842-1860*, P.175.

³⁴ Mary Warner Marien 的論點說明：「在西方中產階級的寫照標準，必須適應中國客戶的口味。如設置著藝術珍品的背景。米勒的肖像，大多是中國上層和中產階級，以及對外貿易工作的人，通常會顯示攝影機直接對著被攝者。作為被攝者臉部證明，但基於慣例，相機與被攝者保持距離。」轉引自 Wu Hung, "Inventing A 'Chinese' Portrait Style In Early Photography: The Case Of Milton Miller", p. 78.

³⁵ Terry Bennett, *History of Photography in China 1842-1860*, P. 181.

³⁶ 雄獅美學編輯部，《攝影中國：1860-1912 的中國》，（臺北：雄獅，1979），頁 80。

之攝影業亦然。對於重要客戶來說，留下姓名是尊重自己的名份，提高自身虛榮心的必要過程。除非是上述情況，米勒翻轉了主客關係，自己成為消費者，雇用模特，只因為是在英國的殖民地，在外打工，米勒的客戶仍然是西方人，而不是本地人。筆者進而猜想，米勒拍攝「虛構」的中國家庭照時，不全然都為正面，甚至有側面、四分之三面部甚至是背面，且人物位置安排具有高度的結構相似性，由側面和背面照來確定中國人的客觀形象特徵，正面照片來攝取其表情的主觀元素，以作為向西方介紹中國人種的說明書【圖 14】【圖 15】【圖 19】。

(三) 如何「虛構」

對於「中國式」肖像風格，湯姆生有一段生動的描述，他在評論香港攝影師的文章中，虛構一個叫阿洪（A-hung）的攝影師對拍攝外國人和中國人所見的差異：

你們外國人不喜歡正襟危坐直視照相機，而我們中國人的喜好很不同，他們必須正面對著相機，向遠方的朋友展示自己有兩隻眼睛和耳朵，臉上不要有陰影，因為臉上本來就沒有陰影，陰影不是鼻子，不是任何五官，所以陰影不應該在臉上出現。你看，相機是有缺陷的，它不能做到那個境界，對我們的藝術原則沒有認知。³⁷

這裡的「藝術原則」一部分是所謂的「祖先畫像」。³⁸【圖 11】【圖 12】【圖 16】看似凍結在無聲寂靜中，這些靜態圖像沒有身體動作或動畫的任何線索，空間的概念被減少到最低限度。一種圖像趨於平面，即使被攝者長袍給出一個雕塑的質量感。如果我們把當時的祖先畫像【圖 22】作為對比，我們看到同樣的正面姿勢、同樣直視，相同的空背景、相同的空間減少和增強的兩維性。米勒可能故意模仿祖先畫像，19 世紀的中國視覺傳統。

何伯英與巫鴻都提出了此一概念的類比，並套用於中國式肖像風格上。³⁹ 米勒的肖像照顯示出幾項常見於祖先畫像中的細節，包括正面性，人物幾乎一律為雙手撫膝、或一手撫膝、一手扣著腰帶，也有一手摸著朝珠的。在民間，百姓普遍選擇以帝王「殿堂真容」的正襟危坐樣式作為祖先畫像的基本型態，以期在與天子形象的模擬中獲得光耀家族的效果。所以，身穿朝服、頭頂朝冠的「衣冠像」

³⁷ 何伯英，《影像中國：早期西方攝影與明信片》，頁 99。

³⁸ 又稱為「祖宗像」。此類肖像畫有多種樣式：有為活人畫像，因示吉祥、為祖宗遺容留影、替剛死之人繪像、也有祭拜供奉用的祖宗像等。參見徐默，《晚明、清代肖像畫的藝術表現形式》，（杭州：中國美術學院出版社，2013），頁 117。

³⁹ 巫鴻提出了五項關於米勒模仿祖先畫像的例證。參見 Wu Hung, "Inventing A 'Chinese' Portrait Style In Early Photography: The Case Of Milton Miller", p. 81-83.

在清代十分流行。⁴⁰ 而民間寫像普及受到丁皋（?-1761）〈寫真秘訣〉的影響，「量面作身材，必是形端坐五」，⁴¹ 所以照片中都呈現直挺挺的坐姿。以上，我們得知米勒極有可能效仿與演繹中國祖先畫像傳統，但有鑑於人物主體的不明確，無法得知其服飾是否為被攝者本身的，抑或是米勒工作室中有著上百套的「戲服」以便扮裝，又或許，也與清末國運日下，國庫空虛，盛行捐納，而捐納者可穿戴品服有關。⁴²

除了服飾、坐姿以及整體架構有著中國繪畫傳統之外，筆者進一步推斷，米勒除了上一組照片之外，其餘中國肖像圖式有著一定相似性，這主要表現在面部。中國肖像畫家自古以來就認為表象不足為真，任何一個瞬間、方位、角度的攝取都不能說明真像的全部，只有達到「傳神」才能得其「真」。也因如此，畫家們往往吸取相術中的觀人之法，如根據把人臉劃分為「天庭」、「地閣」、「人中」等「十三部」的不同特徵來推測人的命運禍福【圖 23】。基於此理，丁皋進而提出「天庭論」：「必染之使圓，隆然下覆，襯起五岳，托出眉輪。」，⁴³ 以致面部突出，並保留五官清晰，這與虛構人物阿洪的去陰影論不謀而合，「部位五官，千形萬態，輝光生動，變化不窮。總凜清輕渾元之氣，團結而成，於此而欲肖其神，又豈徒刻劃穴隙之所能盡者乎？」，⁴⁴ 可見人們對於西洋繪畫那種完全透過光影關係而呈現出的「陰陽面」的不屑一顧。這樣的方式也承襲了清宮廷畫家郎世寧（1688-1766）所使用的「高光法」【圖 24】，一律採取正面受光，完全拋棄歐洲繪畫的側面受光，面部刻劃肯定，清晰且柔和【圖 7】【圖 25】【圖 26】【圖 27】【圖 28】【圖 29】。就如同湯姆生在阿洪香港照相館的生動描述一般：「阿洪選出的照片臉大都非常白，看起來又平又圓，五官在空白的表面十分明顯，像是月亮上的山丘。」，⁴⁵ 湯姆生對於中國攝影師拍照方式的不解與嘲諷，在他的評論中說明了一切。而對比米勒與湯姆生的中國肖像照，更能顯現出米勒作品的一致性與中國傳統繪畫的倒影，如湯姆生拍攝的《李鴻章肖像》【圖 30】，形象由右側光線加強，這使得左半面部明顯偏暗，左右面部呈現近乎對稱之感，好似現代混和男女相於同一形體的扮裝遊戲。如此攝出質量的方式也呼應了湯姆生評論李鴻章（1823-1901）為他見過漢人中最優秀的楷模，藉由烏黑的眼睛、兩撇棕色鬍子的質感呈現，顯示出堅定的決心。⁴⁶ 這樣的表現性在米勒的作品中不是全無，但諷刺的是，對於技藝高超的十九世紀攝影師來說，米勒也成為了「中國式」風

⁴⁰ 徐默，《晚明、清代肖像畫的藝術表現形式》，頁 117。

⁴¹ 丁皋的「衣冠補景論」。參見丁皋，〈寫真秘訣〉，《芥子園畫譜》第四集，（臺北：華正，出版年不詳），頁 131。

⁴² 徐默，《晚明、清代肖像畫的藝術表現形式》，頁 117-118。

⁴³ 丁皋的「天庭論」。參見丁皋，〈寫真秘訣〉，《芥子園畫譜》第四集，頁 130。

⁴⁴ 丁皋，〈寫真秘訣〉，《芥子園畫譜》第四集，頁 135。

⁴⁵ 伍美華，〈本質上中國：十九世紀攝影的中國肖像照主體〉，《近代肖像意義的論辯》，（臺北：遠流，2012），頁 363。

⁴⁶ 約翰·湯姆生（John Thomson）著，徐家寧譯，《中國與中國人影像：英國著名皇家攝影師記錄的晚清帝國》，頁 442。

格的第一把交椅。

結語

面對十九世紀東西文化衝擊下的大時代，發展在中國本土的攝影與繪畫等藝術表現媒材已不是涇渭分明、爭鋒相對，藝術在此是相互交織且合流，我們不能過分單純化，必須認知到文化脈絡背後的複雜程度。從中國外銷畫受到攝影的影響，不得不轉型，到任伯年等海派畫家面對攝影的強勢，逐漸表現為內心的反映，以及米勒的「中國式」風格，不論是中國肖像畫家或是西方攝影師，對於藝術本質上的理解都脫離不了商業市場口味的變化。以米勒來說，除了藝術上的價值，其作品更多的是根深蒂固的東西文化差異，這樣的差異使得西方觀察者總是站在中國傳統的對立面，指出中國習俗「程式化」⁴⁷的特點，從而定義他者為怪異的行為。於是，更多忽略的是背後文化的轉換、再轉換，⁴⁸西方的排他性論述實際是建立在西方人自身的興趣之於購買中國人形象，為的是加深異國情調的奠定與狂熱，最後造成印象的隔閡與誤解。有趣的是，不論是湯姆生的「藝術性」攝影，⁴⁹或是米勒的「商業性」攝影，都不免陷於「東方主義」的意識形態。然而，對於當時的中國攝影師來說，是否也接受了西方的「中國式」風格，以及當時市場的口味喜好是否都一致，還有待進一步的研究與查證。

⁴⁷ 如本文所述的「中國式」風格。

⁴⁸ 由於中國式風格確實是來源於本土題材，所以它再次逆轉而成為本土文化的過程可以在不知不覺中發生。肖像照在逆轉的過程中也經過調整，如淡化太過明顯的外國因素，導致本土視覺文化完全掩蓋了殖民者最初塑造這一風格的意圖，從而將西方的執迷演變成了中國的自我想像。有關這方面的論述，參見 Wu Hung, "Inventing A 'Chinese' Portrait Style In Early Photography: The Case Of Milton Miller", p. 85-87.

⁴⁹ 這裡的「藝術性」指的是以拍攝手法而言，以區別於米勒的商業攝影。

參考資料

古籍

1. (清)丁皋，〈寫真秘訣〉，收錄於李長蘅等編繪，《芥子園畫譜》第四集，臺北：華正，出版年不詳。
2. 王韜，《瀛壖雜誌》，台北：新興，1979。

中文書籍

1. 何伯英著，張關林譯，《影像中國：早期西方攝影與明信片》，香港：三聯，2008。
2. 林志明，《複多與張力：論攝影史與攝影肖像》，臺北：田園城市文化，2013。
3. 約翰·湯姆生（John Thomson）著，徐家寧譯，《中國與中國人影像：英國著名皇家攝影師記錄的晚清帝國》，香港：香港中和，2013。
4. 徐默，《晚明、清代肖像畫的藝術表現形式》，杭州：中國美術學院出版社，2013。
5. 陳申，《中國攝影史 1840-1937》，北京：中國攝影，1987。
6. 陳浩星主編，《像應神全：明清人物肖像畫特集》，澳門：澳門藝術博物館，2008。
7. 張曉凌，凍月編，《任伯年人物畫風》，重慶：重慶，1997。
8. 雄獅美學編輯部，《攝影中國：1860-1912 的中國》，臺北：雄獅，1979。
9. 楊佳玲，邵美華譯，《畫夢上海：任伯年的筆墨世界》，臺北：典藏藝術家家庭，2011。
10. 劉瑞琪編，《近代肖像意義的論辯》，臺北：遠流，2012。

中文期刊

1. 徐希景，〈從匠藝到藝術——中國早期照相館人像與肖像畫的融合〉，《貴州大學學報》6期（2009），頁 143-147。

西文書籍

1. Bennett, Terry, *History of Photography in China 1842-1860*, London: Quaritch, 2009.
2. Bennett, Terry, *History of Photography in China Western Photographers 1861-1879*, London: Quaritch, 2009.
3. Cody, Jeffrey W. and Frances Terpak, *Brush & Shutter: Early Photography in China*, Los Angeles, Calif.: Getty Research Institute, 2011.
4. Kuo, Jason, *Visual Culture in Shanghai 1850s-1930s*, Washington, D.C.: New

Academia Publishing, 2007.

5. Wue, Roberta, *Art Worlds: Artists, Images, and Audiences in Late Nineteenth-century Shanghai*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2014.

西文期刊

1. Vinograd, Richard, "Satire and Situation Images of the Artist in Late Nineteenth-Century China", *Phoebus* 8 (1998) : 110-133.
2. Wu, Hung, "Inventing A 'Chinese' Portrait Style in Early Photography: The Case Of Milton Miller", *Brush & Shutter: Early Photography in China*, edited by Jeffrey W. Cody and Frances Terpak, Los Angeles, Calif.: Getty Research Institute (2011) : 69-90.

網路資源

1. 點石齋，互動百科：http://www.baike.com/wiki/%E7%82%B9%E7%9F%B3%E6%96%8B%E7%9F%B3%E5%8D%B0%E4%B9%A6%E5%B1%80&prd=so_1_doc（2016/8/25 查閱）

圖板目錄

【圖 1】約翰·湯姆生，《一個香港畫家》，約 1870，照片。圖版來源：約翰·湯姆生（John Thomson）著，徐家寧譯，《中國與中國人影像：英國著名皇家攝影師記錄的晚清帝國》，香港：香港中和，2013，頁 38。

【圖 2】任伯年，《姜石農像》，1877，水墨紙本，立軸，49×46.4 公分，蘇州博物館藏。圖版來源：楊佳玲，邵美華譯，《畫夢上海：任伯年的筆墨世界》，臺北：典藏藝術家庭，2011，頁 169。

【圖 3】任伯年，《姜石農像》，1877，水墨紙本，立軸，74.9×48.4 公分，蘇州博物館藏。圖版來源：楊佳玲，邵美華譯，《畫夢上海：任伯年的筆墨世界》，臺北：典藏藝術家庭，2011，頁 169。

【圖 4】任伯年，《飯石先生小像》，1877，水墨紙本，立軸，49×46.4 公分，私人收藏。圖版來源：楊佳玲，邵美華譯，《畫夢上海：任伯年的筆墨世界》，臺北：典藏藝術家庭，2011，頁 169。

【圖 5】任伯年，《張益三像》，1880，紙本設色，立軸，39.6×82.5 公分，北京中國美術館藏。圖版來源：楊佳玲，邵美華譯，《畫夢上海：任伯年的筆墨世界》，臺北：典藏藝術家庭，頁 164。

【圖 6】米勒，《棉商》，廣東，1861-1864，照片。圖版來源：楊佳玲，邵美華譯，《畫夢上海：任伯年的筆墨世界》，臺北：典藏藝術家庭，頁 164。

【圖 7】Milton M. Miller, *The superintendent of migration*, 1861-1863. Large-format albumen print, Author's Collection. 圖版來源：Terry Bennett, *History of Photography in China 1842-1860*, London: Quaritch, 2009, p.188.

【圖 8】任伯年，《佚名畫像》，年代不詳，紙本設色，立軸，私人收藏。圖版來源：楊佳玲，邵美華譯，《畫夢上海：任伯年的筆墨世界》，臺北：典藏藝術家庭，2011，頁 162。

【圖 9】任伯年，《佚名肖像》，年代不詳，紙本設色，立軸，北京中國美術館藏。圖版來源：楊佳玲，邵美華譯，《畫夢上海：任伯年的筆墨世界》，臺北：典藏藝術家庭，2011，頁 132。

【圖 10】任伯年，《蕉蔭納涼》，年代不詳，紙本設色，立軸，129.5×58.9 公分，浙江省博物館藏。圖版來源：楊佳玲，邵美華譯，《畫夢上海：任伯年的筆墨世界》，臺北：典藏藝術家庭，2011，頁 132。

【圖 11】Milton M. Miller, *Mandarin's Wife*, 1861-1863. Large-format albumen print, Author's Collection. 圖版來源：Terry Bennett, *History of Photography in China 1842-1860*, London: Quaritch, 2009, p.175.

【圖 12】Milton M. Miller, *Portrait of a young Chinese man*, 1860-1863. Albumen print, 13.7×10 cm. London, Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland. 圖版來源：Jeffrey W. Cody and Frances Terpak, *Brush & Shutter: Early Photography in*

China, Los Angeles, Calif.: Getty Research Institute, 2011, p.70.

【圖 13】Milton M. Miller, *A mandarin and his wife*, 1860-1863. Albumen print, 22.8×28.3 cm. Los Angeles, Getty Research Institute. 圖版來源：Jeffrey W. Cody and Frances Terpak, *Brush & Shutter: Early Photography in China*, Los Angeles, Calif.: Getty Research Institute, 2011, p.71.

【圖 14】Milton M. Miller, *Chinese Family*, 1860-1863. Albumen print, 24.9×31.3 cm. Los Angeles, Getty Research Institute. 圖版來源：Jeffrey W. Cody and Frances Terpak, *Brush & Shutter: Early Photography in China*, Los Angeles, Calif.: Getty Research Institute, 2011, p.72.

【圖 15】Milton M. Miller, *The Same Mandarin in Civilian Dress, with His Aged Mother Sitting in the Middle, His Brother on the Right Hand, and His Children*, 1860-1863. Albumen print, 21×29 cm. Los Angeles, Getty Research Institute. 圖版來源：Jeffrey W. Cody and Frances Terpak, *Brush & Shutter: Early Photography in China*, Los Angeles, Calif.: Getty Research Institute, 2011, p.73.

【圖 16】Milton M. Miller, *Portrait of a Chinese man*, 1860-1863. Albumen print, 13.1×10.4 cm. London, Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland. 圖版來源：Jeffrey W. Cody and Frances Terpak, *Brush & Shutter: Early Photography in China*, Los Angeles, Calif.: Getty Research Institute, 2011, p.75.

【圖 17】Milton M. Miller, *A Mandarin and His Wife in Full Court Dress*, 1860-1863. Albumen print, 13.1×10.4 cm. Los Angeles, Getty Research Institute. 圖版來源：Jeffrey W. Cody and Frances Terpak, *Brush & Shutter: Early Photography in China*, Los Angeles, Calif.: Getty Research Institute, 2011, p.75.

【圖 18】Milton M. Miller, *Portrait of a Chinese woman*, 1860-1863. Albumen print, 23.2×18.7 cm. London, Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland. 圖版來源：Jeffrey W. Cody and Frances Terpak, *Brush & Shutter: Early Photography in China*, Los Angeles, Calif.: Getty Research Institute, 2011, p.74.

【圖 19】Milton M. Miller, *Three generations of women in a family*, 1860-1863. Albumen print, 5.7×8.1 cm. Los Angeles, Getty Research Institute. 圖版來源：Jeffrey W. Cody and Frances Terpak, *Brush & Shutter: Early Photography in China*, Los Angeles, Calif.: Getty Research Institute, 2011, p.77.

【圖 20】Milton M. Miller, *Mandarin and Friends, Canton*, 1861-1863. Large-format albumen print, Author's Collection. 圖版來源：Terry Bennett, *History of Photography in China 1842-1860*, London: Quaritch, 2009, p.181.

【圖 21】彌爾頓·米勒，《廣東幫辦洋務的翻譯》，1861-1864，照片。圖版來源：雄獅美學編輯部，《攝影中國：1860-1912 的中國》，臺北：雄獅，1979，頁 80。

【圖 22】佚名，《札拉豐阿像》，19 世紀下半，絹本工筆，立軸，221.5×144.9 公分，華盛頓市史密森學會賽克勒美術館藏。圖版來源：郭傑偉 (Jeffrey W. Cody)，范德珍 (Frances Terpak) 編著，葉娃譯，《丹青和影像：早期中國攝影》，香港：

香港大學出版社，2012，頁 82。

【圖 23】丁皋，《面部總圖》，約 1800。圖版來源：〈寫真秘訣〉，《芥子園畫譜》第四集，臺北：華正，出版年不詳，頁 128。

【圖 24】郎世寧，《乾隆皇帝朝服像》軸(局部)，1736，絹本設色，271×142 公分，北京故宮博物院藏。圖版來源：

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%E6%B8%85_%E9%83%8E%E4%B8%96%E5%AE%81%E7%BB%98%E3%80%8A%E6%B8%85%E9%AB%98%E5%AE%97%E4%B9%BE%E9%9A%86%E5%B8%9D%E6%9C%9D%E6%9C%8D%E5%83%8F%E3%80%8B.jpg> (2016/8/25 查閱)

【圖 25】Milton M. Miller, *Compradore and Son in Canton*, 1861-1863. Large-format albumen print, Author's Collection. 圖版來源：Terry Bennett, *History of Photography in China 1842-1860*, London: Quaritch, 2009, p.182.

【圖 26】Milton M. Miller, 'Tac-Vai', a Chinese official, 1861-1863. Large-format albumen print, Author's Collection. 圖版來源：Terry Bennett, *History of Photography in China 1842-1860*, London: Quaritch, 2009, p.186.

【圖 27】Milton M. Miller, *Former interpreter at the customhouse, Canton*, 1861-1863. Large-format albumen print, Author's Collection. 圖版來源：Terry Bennett, *History of Photography in China 1842-1860*, London: Quaritch, 2009, p.189.

【圖 28】Milton M. Miller, *General of the Chinese forces*, 1861-1863. Large-format albumen print, Author's Collection. 圖版來源：Terry Bennett, *History of Photography in China 1842-1860*, London: Quaritch, 2009, p.190.

【圖 29】Milton M. Miller, 'Yen-Nen-Tae-Si', a Chinese bishop, 1861-1863. Large-format albumen print, Author's Collection. 圖版來源：Terry Bennett, *History of Photography in China 1842-1860*, London: Quaritch, 2009, p.191.

【圖 30】約翰·湯姆生，《李鴻章》，約 1870，照片。圖版來源：約翰·湯姆生 (John Thomson) 著，徐家寧譯，《中國與中國人影像：英國著名皇家攝影師記錄的晚清帝國》，香港：香港中和，2013，頁 439。