

晚清上海女子圖鑑 ——淺析《海上百艷圖》中的女性形象

國立中央大學藝術學研究所 吳建廷

摘要

吳友如（約 1840-1894）與他的藝術成就在過去很長的一段時間裡為美術史所忽視，直至 1990 年代後關於晚清畫報與出版物的研究逐漸興盛，才以「新聞畫家」的身分被重新載入中國近現代繪畫史中。以往大多數的研究者選擇將目光放在吳氏刊登於《點石齋畫報》上的時事新聞畫作，卻鮮少關注其流傳甚廣的石印時妝仕女圖像。更為可惜的是，吳氏筆下的女性在民國名家魯迅（1881-1936）的影響下，經常被簡化認定成「妓女」的形象，然而《吳友如畫寶》中的《海上百艷圖》收錄了一百幅題材各異的時妝仕女圖像，這些圖像一方面展示了晚清上海仕女的日常生活，另一方面也體現了現代化的上海城市與物質文化，其中蘊含的豐富資訊絕非單一的「妓女」形象所能概括的。

本文將從吳友如的生平與《海上百艷圖》的出版背景出發，接著透過分析《海上百艷圖》中女性與上海物質元素之間的關係，以及歡場題材出版品對《海上百艷圖》圖像的挪用，一探「妓女」形象的來源與原由，並進一步探討《海上百艷圖》中女性的身分。

關鍵字

吳友如、《海上百艷圖》、《飛影閣畫報》、時妝仕女、妓女形象

前言

自 1990 年代以來，學界對於清末畫報與出版物的研究逐漸興盛，《點石齋畫報》更是其中的熱門題材，而身為《點石齋畫報》最著名的畫師之一，吳友如（約 1840-1894）自然也成為重點的研究對象。以往研究大多關注吳友如與新聞時事畫報出版品之間的互動，鮮少著眼於他的仕女圖像，然而吳氏的石印時妝仕女圖像不但廣受歡迎，多次為當時的歡場題材出版品所挪用，同時也對後世的石印出版圖像產生深遠的影響。

《海上百艷圖》¹ 收錄了一百幅題材各異的時妝仕女圖像，這些圖像在展示晚清上海仕女日常生活的同時，亦良好地體現了現代化的上海城市與物質文化，而這必須歸功於吳友如對於畫面細節的優秀把控。周作人（1885-1967）曾寫道：

有些別人的畫是單個繡像似的，或者有點景致也是山水畫那麼樣的東西，不像吳友如的是市街背景，大概是那時上海的模樣，從好幾方面看都有意思。譬如畫一輛黃包車翻倒，車上女客滾下地來，題目照例要題黃色的四字元寶翻身之類，別人只好畫了洋車與車夫與女客，此外勾上幾筆什麼亂麻皺的後景，那麼這畫面便沒有一顧的價值。吳友如的則於上下四方還要畫些什麼，實在比中心人物還要多些，車旁邊立些閒人，有的挑著什麼擔，上面一家酒店，青龍牌上寫著太白遺風四字，店夥從櫃檯上伸出半身來望著，遠處有戴大帽的巡捕拿著木棍跑來。²

從周氏的敘述我們可以了解到，吳友如作品的人物與城市背景完整地呈現了當時上海的模樣，這一點是同時代其他畫家所難以望其項背的。吳友如的此種作畫習慣，也為我們在探尋他筆下時妝仕女之身分與形象的過程中，提供一些蛛絲馬跡。

本文將以吳友如的生平事蹟與《海上百艷圖》的出版背景作為出發點，同時透過分析《海上百艷圖》中女性與上海城市物質元素之間的交流與互動，以及 1890 年代海上風行的歡場題材出版品對《海上百艷圖》圖像的挪用情形，一探吳氏時裝作品的「妓女」形象之來源與原由，並進一步討論《海上百艷圖》中女性的身分。

¹ 關於《海上百艷圖》的「一巧」字，有作「艷」者，亦有作「艷」者，本文依據《吳友如畫寶》中翻印的《海上百艷圖》題款和目錄選作「艷」字。參見（清）吳友如，《吳友如畫寶》卷一（北京市：中國青年，1998），《海上百艷圖》目錄頁，不著頁數。

² 周作人，〈吳友如的畫〉，收入鐘叔河編，《周作人文選》卷四（廣州：廣州出版社，1995），頁 348。

一、 吳友如與《海上百豔圖》

（一） 吳友如的生平事蹟

現存關於吳友如生平的史料並不多見，大部分研究者參考的是由楊逸（1864-1929）所著《海上墨林》中的吳嘉猷小傳，全文僅一百餘字，³ 此外，吳友如自己在《飛影閣畫報》的〈發刊詞〉、《飛影閣畫冊》的〈小啟〉和《飛影閣叢畫》的〈自序〉中也先後留下一些文字紀錄。儘管這些資料所能提供的資訊十分有限，但對於後世在了解吳友如的生平事蹟方面仍可以提供一些線索。

吳友如原名嘉猷，又名猷，江蘇元和（今蘇州）人，⁴ 活躍於十九世紀末的上海畫壇。目前學界對於吳友如確切的生卒年看法不一，卓聖格認為其大約生於1840年左右，死於1893至1895年間，⁵ 鄔國義根據史料進一步考證出死亡日期為1894年1月17日。⁶ 吳友如年少時期生活在蘇州，1860年太平軍攻打蘇州時，為了避難而來到上海。⁷ 關於吳友如的繪畫經歷同樣也有不同說法，有一派認為他並非像同時代的其他畫家一樣，進入名家門下習藝，而是到了上海之後，根據看到的名家作品習得畫藝，自學成才；⁸ 另一派則提出不同的說法，他們認為吳友如在年輕時曾由親戚介紹到蘇州的「雲藍閣」裱畫店當學徒，雲藍閣本身除了裝裱的業務外還兼賣書畫，吳友如在那邊見多了書畫作品，便也能動筆描摹。⁹ 這代表吳友如在未到上海前，就已經擁有繪畫基礎，而且對於界畫、人物畫等基本技法熟悉。1884年5月，吳友如接受《申報》英國老板美查（Ernest Major, 1830-1908）之聘，成為《點石齋畫報》的畫師之一，同年他應曾國荃（1824-1890）之召繪製《克復金陵功臣戰績圖》，這兩件事也成為他繪畫生涯中重要的轉捩點。完成《克復金陵功臣戰績圖》後，他又回到上海繼續創作《點石齋畫報》，¹⁰ 此時的他早已聲名遠播。1890年他離開《點石齋畫報》，並於同年9月3日自創《飛

³ （清）楊逸，《海上墨林·廣方言館全案·粉墨叢談》（上海：上海古籍書店，1989），頁78。

⁴ （清）楊逸，《海上墨林·廣方言館全案·粉墨叢談》，頁78。

⁵ 卓聖格，〈吳友如-徐悲鴻中國畫改革理念形成的關鍵影響人〉，《現代美術學報》2期（1999.06），頁80。

⁶ 鄔國義，〈近代海派新聞畫家吳友如史事考〉，《安徽大學學報（哲學社會科學版）》2013年1期（2013.01），頁96-98。

⁷ 龔產興，〈吳友如簡論〉，《美術研究》1990年3期（1990.10），頁31。

⁸ 龔產興，〈吳友如簡論〉，頁30-31；卓聖格，〈吳友如-徐悲鴻中國畫改革理念形成的關鍵影響人〉，頁80。

⁹ 鄭逸梅，《鄭逸梅選集》第一卷（黑龍江：黑龍江人民出版社，1991），頁822；常德強，〈美術史視野外的吳友如-從雲藍閣學徒到飛影閣主人〉，《美術學報》2015年4期（2015.07），頁33-34。

¹⁰ 潘耀昌，〈從蘇州到上海，從“點石齋”到“飛影閣”-晚清畫家心態管窺〉，《新美術》1994年2期（1994.05），頁65-66。

影閣畫報》。¹¹ 3年後他又將《飛影閣畫報》交由周慕橋（1868-1922）主理，自己另創《飛影閣畫冊》。《飛影閣畫冊》出版不久後，吳友如溘然逝世，¹² 結束他短暫的繪畫成名生涯。

（二）《海上百艷圖》

《海上百艷圖》收錄於《吳友如畫寶》的第三集，由一百幅描繪晚清上海女性的石版印刷圖像所組成。這批圖像原本刊登在吳友如創辦的《飛影閣畫報》中，畫報每期除刊載新聞時事的圖像外，還會附上三種冊頁，分別是《百獸圖說》、《閨艷彙編》和《滬妝士女》。¹³ 有趣的是，畫報上宣傳的文字原本是以《百獸圖說》、《閨艷彙編》、《滬妝士女》的順序排列，但自第七十七號起，順序就倒了過來，變成《時裝仕女》、《閨艷彙編》、《百獸圖說》，以《時裝仕女》作開頭，確實更能體現吳友如的特色以及才華，另一方面也許也是吳氏發現了自己的仕女畫相比之下最具有吸引力。¹⁴

上海壁園同人有感於吳友如英年早逝，畫稿大半散落，因而斥巨資從吳友如的哲嗣那購得粉本一千兩百幅，編成《吳友如畫寶》，¹⁵ 其中《閨艷彙編》的部分被編為《古今百美圖》，而《滬妝士女》則編為《海上百艷圖》，不過《海上百艷圖》並未按照《飛影閣畫報》刊登的先後順序編排，舉例來說，原刊登於第二十二號的《體清心遠》，卻被排在第五十四號的《徵歌選武》後面。值得注意的是，雖說收錄於《吳友如畫寶》中，但《海上百艷圖》並非全都由吳友如所創作，其中從落款可辨識由周慕橋繪製的作品共計八幅，分別為《韻叶薰風》【圖 1-1】、《願花常好》【圖 2】、《教之乘車》【圖 3】、《俯拾即是》【圖 4】、《視遠惟明》【圖 5-1】、《古處衣冠》【圖 6-1】、《北地臙脂》【圖 7】和《粲粲衣服》【圖 8-1】，不過這似乎也合情合理，畢竟《飛影閣畫報》本來就是由吳友如和周慕橋所共同創作。董惠寧更依據現存的《飛影閣畫報》考證出吳友如離開《飛影閣畫報》時，該出版品出版未滿百期，與他自己在〈飛影閣畫冊小啟〉中的說法有所出入，而未滿百期的部分除了吳氏留下的餘稿外，正是由周慕橋所補齊的。¹⁶ 這一點似乎也能從圖像獲得應證，《古處衣冠》【圖 6-2】和《粲粲衣服》【圖 8-2】上的款識提到光緒癸巳年（1893），這一年便是吳友如離開《飛影閣畫報》的那一年。

¹¹ 鄔國義，〈近代海派新聞畫家吳友如史事考〉，頁 102。

¹² 祝均宙，〈圖鑑百年文獻—晚清民國年間畫報源流特點探究〉（新北市：華藝學術，2012），頁 28-32。

¹³ 〈新出飛影閣畫報〉，《申報》，1890 年 10 月 14 日，第 4 版。

¹⁴ 陳平原，〈圖像晚清—《點石齋畫報》之外〉（北京市：東方出版社，2014），頁 11-13。

¹⁵ 林承緒，〈吳友如畫寶敘〉，收入（清）吳友如，《吳友如畫寶》卷一（北京市：中國青年，1998），頁 23-26。

¹⁶ 董惠寧，〈《飛影閣畫報》研究〉，《南京藝術學院學報（美術與設計版）》2011 年 1 期（2011.01），頁 110-111。

《古今百美圖》與《海上百艷圖》分別標誌著吳友如於女性題材圖譜類創作的「繼往」與「開來」，《古今百美圖》繼承了盛清以來「百美圖」的敘事脈絡，¹⁷ 而《海上百艷圖》則向後開啟了民國時期另一波以新時代女性為主體的新興百美圖的創作風潮。¹⁸ 不同於以對古代著名女性之想像為題材創作的《古今百美圖》，《海上百艷圖》這種將時裝女子入畫、描繪當代情境的另一種女性圖譜創作模式，或許與吳友如過去在《點石齋畫報》創作時事新聞畫的經歷有所關聯。這種題材的差異，也造就了兩者之間的不同，《古今百美圖》中每幅女性人物圖像的一旁，還會附上她的名稱與簡要的介紹，如此圖像、文字兼備可以向讀者提供一個更完整的想像。相較之下，以當時讀者熟悉之當代情境為背景的《海上百艷圖》，只消題上簡短又富有趣味的四個字，讀者們便能了然於心，當然，這份自以為的「了解」可能也包含了他們對於吳氏作品的「誤解」，這個部分筆者將在下文做進一步的探討。

二、東與西的交會——《海上百艷圖》中的上海生活與物質文化

《海上百艷圖》描繪了晚清上海女子平常家居和外出活動的場景，她們往往身處於現代文明生活的景觀之中，一個東方與西方混雜的空間與環境，這些圖像在無形之中也反映出當時「海上」的都會日常。《海上百艷圖》雖名為「百艷」，卻更強調「海上」都會環境的物質元素，¹⁹ 開創出一種針對女性日常生活進行風情性描繪的時尚敘事圖式，²⁰ 轉化了傳統仕女畫或「百美圖」中強調德行節操的「大道」窠臼，轉而將視角聚焦於日常生活細節的「小道」範圍，體現上海先進的文明條件與西化軌跡，更表現出由於石印報刊出版品的興盛，進而導致社會時尚和新興消費文化相互形塑的特徵。²¹

（一）衣著服飾

《海上百艷圖》中的女性大多梳著光緒年間流行的圓頭、螺旋髻【圖 9-2】或巴巴頭，年未及笄的少女則梳著蚌珠頭【圖 10-2】，²² 有些女性會配戴飾有珍

¹⁷ 關於「百美圖」的發展脈絡，參見劉秋蘭，〈百美圖的傳統與系譜〉，《美術學報》5 期（2017），頁 38-47。

¹⁸ 劉秋蘭，〈《海上百艷圖》與民國新興百美圖的濫觴〉，《美術》3 期（2014.03），頁 110-111；呂文翠，〈民初海上「百美圖」時尚敘事與性別文化的塑形嬗變〉，《清華中文學報》14 期（2015.02），頁 375-436。

¹⁹ 呂文翠，〈點石飛影·海上寫真--晚清民初「百美圖」敘事的文化轉渡〉，《中國學術年刊》37：春（2015.03），頁 52。

²⁰ 劉秋蘭，〈《海上百艷圖》與民國新興百美圖的濫觴〉，頁 110-111。

²¹ 呂文翠，〈點石飛影·海上寫真--晚清民初「百美圖」敘事的文化轉渡〉，頁 52-53。

²² 關於圓頭、螺旋髻、巴巴頭和蚌珠頭髮式，參見葉大兵，〈頭髮與髮飾民俗：中國的髮文

珠的「勒子」【圖 11-2】，²³ 或留著三、四吋的眉上短瀏海【圖 12-2】，身著圓領右衽，邊緣處鑲滾綉彩的襯衣或氅衣，²⁴ 搭配寬大的褲子【圖 13-2】，腳踩三寸金蓮的尖頭弓鞋，²⁵ 較為時髦者，還會在襯衣外罩上一件坎肩或掛襖【圖 14-2】，²⁶ 或在寬褲外再穿一件馬面裙、襖干裙或百褶裙，²⁷ 裙褲同穿【圖 11-3】，²⁸ 增加服飾的層次。

除了上述常見清末婦女服飾外，《海上百艷圖》中也有一些女性嘗試了不同風格的服飾，《古處衣冠》【圖 6-1】中女子身穿明代服飾彈奏古琴，《北地臙脂》【圖 7】和《馳譽紅菱》【圖 10-1】中的女性作滿族婦女裝扮，梳起兩把頭，穿著旗裝，腳踏盆底鞋，《粲粲衣服》【圖 8-1】中有兩女子身著西洋婦女的服飾到野外欣賞風景，《顰效東施》【圖 15】的兩名女性則以日本和服的形象示人，在中式庭園中休憩。

（二） 家具

《海上百艷圖》的空間中充斥著形形色色的廣式家具和西式家具，據傳上海名妓胡寶玉（生卒年不詳）從廣東回到上海時，帶回了不少廣式家具，掀起了一股以廣式家具妝點生活空間的風潮。²⁹ 廣東是中國貴重木材的主要產地，又是進口木材的主要港埠，為家具製作提供了豐厚的資源，進口的優質硬木也造就了廣式家具造型渾厚富麗，用料粗大充裕的特質，³⁰ 雕飾面積也較以往增加不少。此外，廣東長期作為貿易口岸，受到西方文化的影響，家具製造業自然也融匯了西方傳入的家具形式。³¹ 巴洛克式和洛可可式的風格在十九世紀末被廣泛地應用於廣式家具上，以輕快動感的曲線取代中式傳統家具平靜而肅穆的垂直和水平線。³² 在百艷圖中可以發現有不少的家具桌腳呈現「內翻馬蹄型足」【圖 16-2】，靠背嵌有圓形且花紋華美的理石【圖 16-3】，扶手作捲雲式、s 型書卷式或回字紋式，比以往更講究人體工學，追求流暢華貴的裝飾風格，其他像是回字紋式的博古架【圖 17-2】、貴妃牀、受到西式風格影響的附鏡盥洗檯【圖 10-3】、躺椅【圖

化》（瀋陽市：遼寧人民，2000），頁 76-77。

²³ 參見葉大兵，《頭髮與髮飾民俗：中國的髮文化》，頁 80-81；周汎、高春明，《中國歷代婦女妝飾》（臺北市：南天，1988），頁 110-112。

²⁴ 參見黃能馥、陳娟娟，《中國服裝史》（北京市：中國旅遊，1995），頁 376-381。

²⁵ 參見周汎、高春明，《中國歷代婦女妝飾》，頁 286-288。

²⁶ 參見黃能馥、陳娟娟，《中國服裝史》，頁 375-381。

²⁷ 參見黃能馥、陳娟娟，《中國服裝史》，頁 377-382。

²⁸ 李霞，〈清末民初馬面裙的實物研究〉（碩士論文，東華大學設計藝術學，2006），頁 112-113。

²⁹ 葉凱蒂，《上海·愛：名妓、知識分子和娛樂文化 1850-1910》（北京市：生活·讀書·新知三聯書店，2012），頁 48。

³⁰ 楊海濤，《榮寶齋教鑑賞：明清家具》（臺北市：龍圖騰，2014），頁 35-37。

³¹ 蔡易安，《清代廣式家具》（台北市：南天，1993），頁 65-67。

³² 蔡易安，《清代廣式家具》，頁 68-71。

1-2】也在圖中屢見不鮮。

（三） 生活用品

自從明末清初歐洲的機械鐘錶傳入中國後，計時器具在中國宮廷中的地位發生了重大的變化，康熙（1654-1722）、乾隆（1711-1799）兩人對於鐘錶的喜好，使得在下位者為了博取皇帝的歡心，開始競相搜羅各式奇鐘異錶，也變相促進了中國機械鐘製造業的誕生。³³ 1860 年之後，鐘錶開始作為生活用品在市面上流通，到了 1880 年左右，上海城市中公共場所的大型建築上通常都設有大型自鳴鐘；同時，鐘錶在娛樂房、茶館等商業場所中，也已被廣泛使用。³⁴ 時鐘的出現象徵著上海的現代化，在百艷圖中，時鐘不僅僅出現在《別饒風味》【圖 9-3】的番菜館中，在不少的家居生活空間中，同樣也能見到款式各異的時鐘【圖 17-3】、【圖 18-2】、【圖 19-2】。不只是時鐘，煤油燈、煤氣燈、西式吊燈【圖 9-4】、縫紉機【圖 20】同樣也屢見於上海女性的生活空間中。不過吳友如畫筆下的上海女性並非一味地將所有生活用品都更換為西式的新產品，也並非每一位女性都選擇使用「洋貨」，例如有人選擇使用西式的鑄鐵爐【圖 19-3】，卻也有人仍然在使用傳統的燒煤平鍋【圖 17-4】。

（四） 公共設施和建築

在中國傳統的城市裡，街巷總是既狹窄又喧鬧，沒鋪地磚的道路在下雨過後會變得泥濘不堪，但在上海，工部局會負責在市中心鋪設寬闊的馬路，繳納給工部局的稅收也被用於建設城市——建造排水系統、照明和電力設施，警察以及交通規則的訂立建構了初步的道路秩序，也降低了噪音汙染和隨地大小便的現象。³⁵ 一棟棟宏偉的高樓大廈、西式建築和屋頂高聳的教堂【圖 5-2】改變了原本低矮的街道景觀，也徹底改變了上海的城市形象。在《一鞭殘照》【圖 21】和《匪車偈兮》【圖 12-1】中可以一窺西化後的上海城市景觀，寬大的馬路可供龐大的馬車行駛，一旁有西式的建築與圍籬，街道上還設有消防栓【圖 12-3】，在《遊目騁懷》【圖 22】中則可以見到電線杆在低矮的房舍中鶴立雞群。

（五） 休閒活動

《海上百艷圖》描繪得不只有深藏閨閣中的女子，也展現出活躍在上海城市

³³ 商芝楠，〈清代宮中的廣東鐘表〉，《故宮博物院院刊》1986 年 3 期（1986.10），頁 10。

³⁴ 封磊，〈晚清都市鐘點時間的社會化及其現代性〉，《科學經濟社會》2019 年 1 期（2019.03），頁 108-109。

³⁵ 葉凱蒂，〈上海·愛：名妓、知識分子和娛樂文化 1850-1910〉，頁 273-274。

各個角落的女性，女性不再受限於傳統社會的框架，被完全禁絕於公共領域之外。³⁶ 這群走出深閨的女性開始嘗試各式各樣的活動，而百艷圖正是這股潮流最佳的寫照，《明眸皓腕》【圖 11-1】描繪了四名女子在打撞球；《徵歌選武》【圖 23】記錄了女子看戲的場景；《別饒風味》【圖 9-1】中有數名女性在番菜館內用餐；《巾幘鬚眉》【圖 24】則指向了「貓兒戲」後台的準備情況，同治末年的上海開始出現此種由純女性所組成的戲與戲班，他們被稱為「貓兒戲」或「髦兒戲」，戲班則被稱作「貓兒班」或「髦兒班」，也有稱「毛兒」者。³⁷ 貓兒班的表演在當時廣受歡迎，並藉著租界的庇護而大行其道，成為民間聚會流行的娛樂。³⁸

三、從「仕女」到「妓女」——歡場題材出版品對《海上百艷圖》圖像的挪用

石版印刷技術毫無疑問大幅地提升了圖像的傳播速度，也大大地增加了圖像的能見度，吳友如的《海上百艷圖》圖像同樣也是藉著石版印刷的優勢而廣為流傳，並且頻繁地被挪用於歡場題材的出版品，包括《海上青樓圖記》（1892）、《海上名花四季大觀》（1894）、《海上遊戲圖說》（1898）、《九尾狐》（1918）等，³⁹ 都在不同程度上挪用了這批圖像，有的甚至在出版後不久就被時人指出「竊取」吳友如的仕女圖像。⁴⁰ 《海上遊戲圖說》和《九尾狐》中使用的圖像明顯參考了吳友如《海上百艷圖》中滬妝仕女圖的構圖，舉例來說，《別饒風味》【圖 9-1】的構圖和場景就被《海上遊戲圖說》的《四馬路一品香吃大菜》【圖 25】和《九尾狐》的《番菜館赴約會伶人》【圖 26】插圖所挪用，同樣的情形不只一例，包括《海上遊戲圖說》的《張氏味蕪園打彈子》【圖 27】（參考《明眸皓腕》【圖 11-1】）和《九尾狐》的《看夜戲十三旦登場》【圖 28】（參考《徵歌選武》【圖 23】）

³⁶ 這並不表示女性在公共領域中得以無拘無束，社會輿論以及報章雜誌仍然傾向於女性不應隨便外出，將城市塑造為一個對女性而言相當危險的場域。詳見姚霏，〈從圖像看晚清上海女性與城市空間——兼論圖像學在歷史研究中的運用〉，《上海師範大學學報（哲學社會科學版）》2012 年 4 期（2012.07），頁 81-87。

³⁷ 王安祈、李元皓，〈京劇表演與性別意識——戲曲史考察的一個視角〉，《漢學研究》29 卷 2 期（2011.06），頁 162-163。

³⁸ 根據當時的文告可知貓兒班與色情業有關，但需要特別注意的是，這並不代表貓兒班即等同於妓女。詳見王安祈、李元皓，〈京劇表演與性別意識——戲曲史考察的一個視角〉，頁 153-188。

³⁹ Catherine Vance Yeh, "Creating the Urban Beauty- The Shanghai Courtesan in Late Qing Illustrations," in Judith T. Zeitlin and Lydia H. Liu eds., *Writing and Materiality in China* (Cambridge Mass.: Harvard University Asia Center, 2003), pp. 397-447; 陳平原，〈圖像晚清——《點石齋畫報》之外〉，頁 13-20；陳芳芳，〈新妝半舊——吳友如畫中的時妝士女〉，收入賴毓芝等編，《看見與觸碰性別：近現代中國藝術史新視野》（台北市：石頭，2020），頁 168-169。

⁴⁰ 《海上名花四季大觀》於 1895 年在《申報》上被指出「竊取」了吳友如的圖像。詳見陳芳芳，〈新妝半舊——吳友如畫中的時妝士女〉，頁 178。

都明顯有吳友如作品的影子；至於《海上青樓圖記》和《海上名花四季大觀》的部分則是直接使用了吳友如原本的圖像，接下來將以《海上青樓圖記》出發，進一步探討歡場題材出版品對《海上百豔圖》圖像的挪用情形。

《海上青樓圖記》由惠蘭沅主輯，沁園主人繪圖，出版於 1892 年，從〈海上青樓圖記序〉中可以得知此書將自身視為《鏡影簫聲初集》後繼之作，意在收錄當代名妓的傳記，並宣稱請人繪製名妓小影，⁴¹ 然而根據現有的資料可以確定，《海上青樓圖記》中所使用的插圖大致來源於《鏡影簫聲初集》和《海上百豔圖》。⁴² 《海上青樓圖記》共收錄了一百位當代名妓，不過因為尺寸問題，再加上還有其他的圖像來源，該書對於《海上百豔圖》挪用的方式並非以一幅作品配上一位名妓的方式，有時一幅作品會被拆分為兩部分，分別配上一位名妓，像是《隊結團雲》【圖 14-1】就被分配給《左小玉》【圖 29】和《高琴舫》【圖 30】，《銀燭秋光》【圖 13-1】則被拆分給《王桂香》【圖 31-1】和《胡月娥》【圖 32】。有時，拆分後的圖片空白處太多，繪者還會添上幾筆，或取用別幅作品的佈景重新拼貼，例如《王桂香》【圖 31-1】一旁的牆上就被添上一幅拙劣的字畫作裝飾【圖 31-2】，擷取自《匪車偈兮》【圖 12-1】的《王小寶》【圖 33】一旁則被補上來自《古鏡照神》【圖 16-1】的室內裝飾，形成一個室內外並置的詭譎空間。

《海上青樓圖記》如此單純擷取畫面而不加以改作的方式，無可避免地衍伸出許多問題，導致有不少的圖像令人匪夷所思，像是《胡月娥》【圖 32】只呈現出一位以背面示人，面朝牆壁的女子，一旁有一個孩童在玩耍；《林小雪香》【圖 34】中是一少女和幼童正在享用螃蟹；《蘇黛玉》【圖 35】中的女子倚著欄杆眺望遠方，但目視的方向卻是一片空白。有些圖像在擷取時甚至未能妥善處理，《洪蘭蓀》【圖 36-1】中女子桌上的筆筒前有一塊布料的上方消失了【圖 36-2】，比對原圖《意在筆先》【圖 37-1】後可以發現那原來是中間女子的手絹【圖 37-2】。綜上所述，可以發現《海上青樓圖記》對於《海上百豔圖》圖像的挪用相當直接且粗糙，就像是不假思索地認定吳友如畫筆下的時妝仕女皆為妓女無疑，然而實際上有許多被挪用的圖像似乎無法直觀地與「妓女」形象聯繫。這種直接將吳友如的石印時妝仕女圖像挪用為妓女形象的行為，或許與吳氏在《點石齋畫報》時期創作的妓女形象早已深深地烙印在時人心中有關，⁴³ 當然，圖像的流傳廣度以及再利用的技術難易度可能也是原因之一。此處需要特別提出的是，《海上青樓圖

⁴¹ (清)惠蘭沅主輯，沁園主人繪圖，《海上青樓圖記》，收入《清末民初報刊圖畫集成》第 5 卷（北京市：全國圖書館文獻縮微複製中心，2003），頁 2034-2035。

⁴² 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》28 期（2016.12），頁 179。

⁴³ 有關《點石齋畫報》中的妓女與妓業的討論，見 Yip Honming, "Between Drawing and Writing: Prostitutes in the Dianshizhai Pictorial," in Clara Wing-chung Ho ed., *Overt and Covert Treasures: Essays on the Sources for Chinese Women's History* (Hong Kong: Chinese University Press, 2013), pp. 487-542; 葉漢明，〈《點石齋畫報》中的性別：以妓業為中心的探討〉，收入譚少薇等編，《性別覺醒：兩岸三地社會性別研究》（香港：商務印書館，2012），頁 131-152。

記》出版於 1892 年，不但早於《吳友如畫寶》集結成冊出版的 1908 年，該書出版時吳友如甚至尚未離開《飛影閣畫報》，這表示《海上青樓圖記》的作者是有意識地收集《飛影閣畫報》中的「滬妝士女」／「時裝仕女」系列圖像來作為書中的插圖，而非如另一個圖像來源《鏡影簫聲初集》一般自成冊的圖像中挑選。最後，究竟吳友如作品中的女性身分為何？為何吳友如的時妝仕女總是與「妓女」脫不開關係？這個議題值得再進一步探析。

四、不只是「妓女」？《海上百艷圖》中的女性身分探析

後世對於吳友如作品中時妝仕女的「妓女樣」偏見，大抵來自民國名家魯迅（1881-1936）的影響。魯迅對於插圖藝術的關切其實不亞於中國現代木刻和書籍裝幀藝術，早在他十二歲時，就已經深深地被在《海上奇書》雜誌上連載的《海上花列傳》及其吳友如派的插圖所吸引。⁴⁴ 有關魯迅如何看待吳友如及其作品，邵文菁在〈魯迅眼中的吳友如及《點石齋畫報》〉⁴⁵ 一文中已有詳盡的討論，她指出由於《海上繁花夢》、《海上花列傳》這類才子佳人小說的石印繡像本，往往採用類似於《點石齋畫報》風格的洋場風俗畫，而吳友如的仕女圖像更是成為描繪妓女繡像的參照，因此魯迅直接將這類插圖風格歸類為「吳友如派」。⁴⁶ 魯氏亦曾在文章中指稱吳友如筆下的女性臉孔是「妓女樣」，孩童則像「小流氓」。⁴⁷ 陳芳芳認為魯迅的偏見源自於他對通俗文藝的關注，他相當重視藝術教育大眾的功能，魯迅評價吳友如的作品形象逼真，很好地呈現了上海洋場，但已成俗套，他同時也斥責由於吳友如的作品廣為臨摹，以致於 1920 年代的插畫即便已脫離晚清語境，卻仍呈現出「妓女」和「小流氓」的樣子。⁴⁸

以往對於吳友如的研究中，大多聚焦在其與新聞畫報之間的互動和關聯，鮮少著眼於他的時妝仕女圖。目前針對吳友如的時妝仕女作品有較多著墨的，以文以誠、葉凱蒂和陳芳芳為主，三人對於吳友如時妝仕女身分的看法有所不同。文以誠根據畫面中的室內擺設，如屏風、欄杆和格窗等，提出畫面介於展示與隱藏之間，畫中的時裝仕女似乎呈現出一種等待中的倦怠，可能是等待著尚未到來的客人，也可能是外出的情人或丈夫，他推測這種時妝仕女圖可能是為了對名妓文

⁴⁴ 姜德明，〈魯迅·插圖·吳友如〉，收入《書坊歸來：往日風景的尋訪者》（濟南：山東畫報出版社，1999），頁 13-17；陳曉屏，〈都市圖像敘事的興起與近代中國小說插圖的視像變革——《海上花列傳》吳友如派插圖研究〉，《文藝研究》2017 年 10 期（2017.10），頁 132-133。

⁴⁵ 邵文菁，〈魯迅眼中的吳友如及《點石齋畫報》〉，《上海魯迅研究》2015 年春季號（2015.06），頁 81-122。

⁴⁶ 邵文菁，〈魯迅眼中的吳友如及《點石齋畫報》〉，頁 85-86。

⁴⁷ 魯迅，《魯迅全集》第二卷（北京市：人民文學，1991），頁 326。

⁴⁸ 陳芳芳，〈新妝半舊——吳友如畫中的時妝士女〉，頁 148-150。

化有興趣的男性讀者所創作；⁴⁹ 葉凱蒂對於吳友如時妝仕女的「妓女」身分似乎並沒有疑義，她大多將吳友如的時裝仕女放入上海名妓的脈絡下論述，同時也將石印創作與印刷、市場之間的關聯納入討論；⁵⁰ 陳芳芳以《鏡影簫聲初集》中提到「時妝士女」一詞，指出「時妝士女」與名妓圖像關係密切，她也從時裝美人照片之拍攝與印製盛行的時代背景，推斷出吳友如的時妝仕女圖像應是借用了名妓作為模特兒。⁵¹

根據筆者翻閱《海上百豔圖》後，有兩幅作品可以明顯地判斷出女子身分為妓女，《隊結團雲》【圖 14-1】和《香衣相逐》【圖 38-1】中，轎子前書有「書寓」二字的燈籠【圖 14-3】、【圖 38-2】揭示了女子的身分，「書寓」是最高等級的一種妓女，大多具備有高度的文學修養和專業的詞曲訓練。⁵² 其他可能是妓女的暗示，包含了《體清心遠》【圖 39-1】房間內的「百齡台」和鸚鵡【圖 39-1】，⁵³ 或是將一隻腳跨翹在另一隻腳上的姿態，露出精緻的小腳【圖 1-3】、【圖 39-3】，有研究指出名妓們為因應男性的窺視心理，會肆無忌憚地在公眾場合中顯露雙腳，以強化自己金蓮之美的方式來提升身價，⁵⁴ 學者賴毓芝亦認為這種姿勢絕非大家閨秀所為，且充滿著情色與挑逗的意味。⁵⁵ 另外，還有暗示晚清上海書場「彈詞女藝人」表演情形的《更唱迭和》【圖 40】，充分反映女彈詞表演時多人同時獻藝的特色。⁵⁶

值得注意的是，《海上百豔圖》的圖像中，除了大量的女性外，也出現不少包含兒童的圖像，據筆者統計，一百幅圖像中含有兒童的圖像共計有 43 幅，占了四成左右，可以說是相當高的比例，但是關於這種現象的討論卻幾乎很少見到，葉凱蒂和陳芳芳都有留意到畫面中出現兒童的現象，⁵⁷ 可惜並沒有作進一步的闡釋。筆者以為《海上百豔圖》中的女性確實包含「妓女」，但「妓女」僅是「百豔」中的一部分群體，是上海城市中的一道風景，並非每一位女性的身分皆為「妓女」（或以「妓女」形象示人）。舉例而言，《歐孟儀型》【圖 41】顧名思義描繪得

⁴⁹ Richard Vinograd, "Visibility and Visuality: Painted Women in Late Nineteenth-Century Shanghai", 收入上海書畫出版社編，《海派繪圖研究文集》（上海市：上海書畫出版社，2001），頁 1073-1101。

⁵⁰ Catherine Vance Yeh, "Creating the Urban Beauty- The Shanghai Courtesan in Late Qing Illustrations," pp. 397-447.

⁵¹ 陳芳芳，〈新妝半舊—吳友如畫中的時妝士女〉，頁 168-174。

⁵² 楊佳玲著，邵美華譯，《畫夢上海：任伯年的筆墨世界》（臺北市：典藏藝術家庭，2011），頁 74-76。

⁵³ 葉凱蒂，《上海·愛：名妓、知識分子和娛樂文化 1850-1910》，頁 38。

⁵⁴ 許嘉雯，〈晚清小說的身體圖像〉（博士論文，國立中興大學中國文學系所，2013），頁 209。

⁵⁵ 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〉，頁 176。

⁵⁶ 目前學界對於女彈詞是否為妓女的想法不一，學者宋立中曾對晚清上海彈詞女藝人群體與妓女身分之間的複雜關係提出討論，見宋立中，〈晚清上海彈詞女藝人的職業生涯與歷史命運〉，《四川大學學報（哲學社會科學版）》2010 年 1 期（2010.02），頁 80-86。

⁵⁷ 葉凱蒂，《上海·愛：名妓、知識分子和娛樂文化 1850-1910》，頁 166；陳芳芳，〈新妝半舊—吳友如畫中的時妝士女〉，頁 150。

就是母親教養孩子的場面，《教之乘車》【圖 3】除了暗喻對西式產品的嚮往外，也表現出母親帶著孩子外出散步的情景，《妙手掄元》【圖 42】記錄了和樂融融的家庭場景，一旁掛著的「天倫樂事」牌匾更是與妓院格格不入，《燭卷花紅》【圖 18-1】的母親則細心地為孩子們縫製帽子，上述的種種圖像都與名妓圖譜中的「性暗示」和「誘惑」元素相去甚遠，儘管無法對她們的身分一一進行辯證，但至少能夠確定《海上百艷圖》中的女性並非全都以妓女形象示人。

在針對《海上百艷圖》的各個層面進行重新檢視後，我們會發現吳友如顯然並不認為所有女性都應該獨守於深閨之中，而百艷圖中的每一幅圖像都是吳氏眼中晚清上海女性與城市的縮影。作品畫面中缺少男性角色的情況，也許確實有幾分迎合「男性凝視」的意味，但在許多的圖像之中，筆者還感受到女性似乎握有了更多的主導權，她們能夠在沒有男性陪伴的情況下，穿梭在城市的各個角落，獨力完成各式各樣的活動。這不禁令我們反思，當人們以先入為主的「妓女」印象去觀看《海上百艷圖》時，是否會對圖像產生過度解讀呢？舉例而言，若是在預設身為妓女的前提下，《別饒風味》【圖 9-1】中在番菜館的幾名女性就像是一邊用餐一邊等待著前來的男性顧客，但事實上，圖中並沒有出現如被挪用後的圖像《四馬路一品香吃大菜》【圖 25】和《番菜館赴約會伶人》【圖 26】中的男性客人，甚至沒有為尚未到來的尋芳客所預留的座位，反倒像是幾名女性相約聚餐，其中還有一位姍姍來遲，正準備要落座。這亦顯示出我們在解讀《海上百艷圖》時，屏除既有的刻板印象，轉而專注於圖像中作者描繪的各式細節是有其必要性的。

結語

《海上百艷圖》為觀者提供了一個觀賞晚清上海城市中形形色色女性的完整體驗，而被觀看的對象囊括身處公領域與私領域中的各色女子，女性讀者可以從中見到時髦的裝束與新奇的物質文化，男性讀者則因畫面中男性要角的缺席，得以體驗諸如「嫖客」、「丈夫」與「父親」等多種角色。藉由前文的梳理和分析，我們可以說，吳友如在《點石齋畫報》的繪畫經歷，以及《飛影閣畫報》出版的 1890 年代，成為其石印時妝仕女圖像招致「妓女形象」誤讀的發源。1908 年集結成冊出版的《吳友如畫寶》將這批時妝仕女圖像命名為《海上百艷圖》，「百艷圖」書籍通常被劃歸為香艷敘述，以敷陳艷跡或錄載艷史為其特色，⁵⁸ 這種題名無形中揭示了當時人們對於吳氏時妝仕女圖的理解與看法，隨後魯迅的一己之見更是加深後世對於這些圖像的誤解，進而導致了從時人、魯迅到現代形成的「多

⁵⁸ 呂文翠，《易代文心：晚清民初的海上文化賡續與新變》（台北市：聯經出版公司，2016），頁 340。

重誤讀」。

晚清上海的名妓無疑是吳友如作畫時圖像參考的來源之一，從而影響到他畫筆下的女性形象，然而這並不代表人們在解讀吳友如的時妝仕女畫時，能夠以偏概全地將所有女性的身分簡化理解為晚清妓女。事實上，吳友如在《海上百艷圖》中所呈現的女性遠較妓女來得更為多樣，卻因出版環境、作者的工作經歷和名家之言等諸多因素，長期被不由分說地納入「名妓圖譜」的脈絡中討論。本文的目的即是在於重新審視吳友如的時妝仕女圖與妓女形象之間的關聯，並以更多元的角度對《海上百艷圖》中的女性進行解讀。

參考資料

文獻史料

1. (清)吳友如,《吳友如畫寶》卷一,北京市:中國青年,1998。
2. (清)惠蘭沅主輯,沁園主人繪圖,《海上青樓圖記》,收入《清末民初報刊圖畫集成》第5卷,北京市:全國圖書館文獻縮微複製中心,2003,頁2034-2035。
3. (清)楊逸,《海上墨林·廣方言館全案·粉墨叢談》,上海:上海古籍書店,1989。
4. 〈新出飛影閣畫報〉,《申報》,1890年10月14日,第4版。

中文專書

1. 呂文翠,《易代文心:晚清民初的海上文化賡續與新變》,台北市:聯經出版公司,2016。
2. 周汎、高春明,《中國歷代婦女妝飾》,臺北市:南天,1988。
3. 周作人著,鐘叔河編,《周作人文選》卷四,廣州:廣州出版社,1995。
4. 姜德明,《書坊歸來:往日風景的尋訪者》,濟南:山東畫報出版社,1999。
5. 祝均宙,《圖鑑百年文獻—晚清民國年間畫報源流特點探究》,新北市:華藝學術,2012。
6. 陳平原,《圖像晚清—《點石齋畫報》之外》,北京市:東方出版社,2014。
7. 黃能馥、陳娟娟,《中國服裝史》,北京市:中國旅遊,1995。
8. 楊佳玲著,邵美華譯,《畫夢上海:任伯年的筆墨世界》,臺北市:典藏藝術家庭,2011。
9. 楊海濤,《榮寶齋教鑑賞:明清家具》,臺北市:龍圖騰,2014。
10. 葉大兵,《頭髮與髮飾民俗:中國的髮文化》,瀋陽市:遼寧人民,2000。
11. 葉凱蒂,《上海·愛:名妓、知識分子和娛樂文化 1850-1910》,北京市:生活·讀書·新知三聯書店,2012。
12. 蔡易安,《清代廣式家具》,台北市:南天,1993。
13. 鄭逸梅,《鄭逸梅選集》第一卷,黑龍江:黑龍江人民出版社,1991。
14. 魯迅,《魯迅全集》第二卷,北京市:人民文學,1991。

中文論文

1. 王安祈、李元皓,〈京劇表演與性別意識—戲曲史考察的一個視角〉,《漢學

- 研究》29 卷 2 期（2011.06），頁 153-188。
2. 呂文翠，〈民初海上「百美圖」時尚敘事與性別文化的塑形嬗變〉，《清華中文學報》14 期（2015.02），頁 375-436。
3. 呂文翠，〈點石飛影·海上寫真--晚清民初「百美圖」敘事的文化轉渡〉，《中國學術年刊》37：春（2015.03），頁 39-71。
4. 宋立中，〈晚清上海彈詞女藝人的職業生涯與歷史命運〉，《四川大學學報（哲學社會科學版）》2010 年 1 期（2010.02），頁 80-86。
5. 李霞，〈清末民初馬面裙的實物研究〉，碩士論文，東華大學設計藝術學，2006。
6. 卓聖格，〈吳友如-徐悲鴻中國畫改革理念形成的關鍵影響人〉，《現代美術學報》2 期（1999.06），頁 73-95。
7. 邵文菁，〈魯迅眼中的吳友如及《點石齋畫報》〉，《上海魯迅研究》2015 年春季號（2015.06），頁 81-122。
8. 姚霏，〈從圖像看晚清上海女性與城市空間—兼論圖像學在歷史研究中的運用〉，《上海師範大學學報（哲學社會科學版）》2012 年 4 期（2012.07），頁 81-87。
9. 封磊，〈晚清都市鐘點時間的社會化及其現代性〉，《科學經濟社會》2019 年 1 期（2019.03），頁 107-116。
10. 商芝楠，〈清代宮中的廣東鐘表〉，《故宮博物院院刊》1986 年 3 期（1986.10），頁 10-12+2。
11. 常德強，〈美術史視野外的吳友如—從雲藍閣學徒到飛影閣主人〉，《美術學報》2015 年 4 期（2015.07），頁 32-38。
12. 許嘉雯，〈晚清小說的身體圖像〉，博士論文，國立中興大學中國文學系所，2013。
13. 陳芳芳，〈新妝半舊—吳友如畫中的時妝士女〉，收入賴毓芝等編，《看見與觸碰性別：近現代中國藝術史新視野》，台北市：石頭，2020，頁 148-182。
14. 陳曉屏，〈都市圖像敘事的興起與近代中國小說插圖的視像變革—《海上花列傳》吳友如派插圖研究〉，《文藝研究》2017 年 10 期（2017.10），頁 132-142。
15. 葉漢明，〈《點石齋畫報》中的性別：以妓業為中心的探討〉，收入譚少薇等編，《性別覺醒：兩岸三地社會性別研究》，香港：商務印書館，2012，頁 131-152。
16. 董惠寧，〈《飛影閣畫報》研究〉，《南京藝術學院學報（美術與設計版）》2011 年 1 期（2011.01），頁 104-111。
17. 鄔國義，〈近代海派新聞畫家吳友如史事考〉，《安徽大學學報（哲學社會科學版）》2013 年 1 期（2013.01），頁 96-104。
18. 劉秋蘭，〈《海上百豔圖》與民國新興百美圖的濫觴〉，《美術》3 期

(2014.03)，頁 110-113。

19. 劉秋蘭，〈百美圖的傳統與系譜〉，《美術學報》5 期（2017），頁 38-47。
20. 潘耀昌，〈從蘇州到上海，從“點石齋”到“飛影閣”—晚清畫家心態管窺〉，《新美術》1994 年 2 期（1994.05），頁 65-72。
21. 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》28 期（2016.12），頁 125-213。
22. 龔產興，〈吳友如簡論〉，《美術研究》1990 年 3 期（1990.10），頁 30-32+37-38。

西文論文

1. Vinograd, Richard. “Visibility and Visuality: Painted Women in Late Nineteenth-Century Shanghai”。收入上海書畫出版社編，《海派繪圖研究文集》，上海市：上海書畫出版社，2001，頁 1073-1101。
2. Yeh, Catherine Vance. “Creating the Urban Beauty- The Shanghai Courtesan in Late Qing Illustrations.” In Judith T. Zeitlin and Lydia H. Liu eds., *Writing and Materiality in China* (Cambridge Mass.: Harvard University Asia Center, 2003), pp. 397-447.
3. Yip, Honming. “Between Drawing and Writing: Prostitutes in the Dianshizhai Pictorial.” In Clara Wing-chung Ho ed., *Overt and Covert Treasures: Essays on the Sources for Chinese Women's History* (Hong Kong: Chinese University Press, 2013), pp. 487-542.

圖版目錄

- 【圖 1-1】周慕橋，《韻叶薰風》，《海上百豔圖》，石印，翻印自《飛影閣畫報》。圖版來源：（清）吳友如，《吳友如畫寶》卷一（北京市：中國青年，1998），《海上百豔圖》·第三集上，第五冊，十五號，不著頁數。
- 【圖 1-2】周慕橋，《韻叶薰風》（局部）。圖版來源：同圖 1-1。
- 【圖 1-3】周慕橋，《韻叶薰風》（局部）。圖版來源：同圖 1-1。
- 【圖 2】周慕橋，《願花常好》，《海上百豔圖》，石印，翻印自《飛影閣畫報》。圖版來源：（清）吳友如，《吳友如畫寶》卷一（北京市：中國青年，1998），《海上百豔圖》·第三集上，第五冊，二十七號，不著頁數。
- 【圖 3】周慕橋，《教之乘車》，《海上百豔圖》，石印，翻印自《飛影閣畫報》。圖版來源：（清）吳友如，《吳友如畫寶》卷一（北京市：中國青年，1998），《海上百豔圖》·第三集下，第六冊，四號，不著頁數。
- 【圖 4】周慕橋，《俯拾即是》，《海上百豔圖》，石印，翻印自《飛影閣畫報》。圖版來源：（清）吳友如，《吳友如畫寶》卷一（北京市：中國青年，1998），《海上百豔圖》·第三集下，第六冊，二十七號，不著頁數。
- 【圖 5-1】周慕橋，《視遠惟明》，《海上百豔圖》，石印，翻印自《飛影閣畫報》。圖版來源：（清）吳友如，《吳友如畫寶》卷一（北京市：中國青年，1998），《海上百豔圖》·第三集下，第六冊，二十八號，不著頁數。
- 【圖 5-2】周慕橋，《視遠惟明》（局部）。圖版來源：同圖 5-1。
- 【圖 6-1】周慕橋，《古處衣冠》，《海上百豔圖》，石印，翻印自《飛影閣畫報》。圖版來源：（清）吳友如，《吳友如畫寶》卷一（北京市：中國青年，1998），《海上百豔圖》·第三集下，第六冊，四十五號，不著頁數。
- 【圖 6-2】周慕橋，《古處衣冠》（局部）。圖版來源：同圖 6-1。
- 【圖 7】周慕橋，《北地臙脂》，《海上百豔圖》，石印，翻印自《飛影閣畫報》。圖版來源：（清）吳友如，《吳友如畫寶》卷一（北京市：中國青年，1998），《海上百豔圖》·第三集下，第六冊，四十六號，不著頁數。
- 【圖 8-1】周慕橋，《粲粲衣服》，《海上百豔圖》，石印，翻印自《飛影閣畫報》。圖版來源：（清）吳友如，《吳友如畫寶》卷一（北京市：中國青年，1998），《海上百豔圖》·第三集下，第六冊，四十八號，不著頁數。
- 【圖 8-2】周慕橋，《粲粲衣服》（局部）。圖版來源：同圖 8-1。
- 【圖 9-1】吳友如，《別饒風味》，《海上百豔圖》，石印，翻印自《飛影閣畫報》。圖版來源：（清）吳友如，《吳友如畫寶》卷一（北京市：中國青年，1998），《海上百豔圖》·第三集下，第六冊，十九號，不著頁數。
- 【圖 9-2】吳友如，《別饒風味》（局部）。圖版來源：同圖 9-1。
- 【圖 9-3】吳友如，《別饒風味》（局部）。圖版來源：同圖 9-1。
- 【圖 9-4】吳友如，《別饒風味》（局部）。圖版來源：同圖 9-1。
- 【圖 10-1】吳友如，《馳譽紅菱》，《海上百豔圖》，石印，翻印自《飛影閣畫報》。

報》。圖版來源：（清）吳友如，《吳友如畫寶》卷一（北京市：中國青年，1998），《海上百艷圖》·第三集上，第五冊，二十八號，不著頁數。

【圖 10-2】吳友如，《馳譽紅菱》（局部）。圖版來源：同圖 10-1。

【圖 10-3】吳友如，《馳譽紅菱》（局部）。圖版來源：同圖 10-1。

【圖 11-1】吳友如，《明眸皓腕》，《海上百艷圖》，石印，翻印自《飛影閣畫報》。圖版來源：（清）吳友如，《吳友如畫寶》卷一（北京市：中國青年，1998），《海上百艷圖》·第三集上，第五冊，十八號，不著頁數。

【圖 11-2】吳友如，《明眸皓腕》（局部）。圖版來源：同圖 11-1。

【圖 11-3】吳友如，《明眸皓腕》（局部）。圖版來源：同圖 11-1。

【圖 12-1】吳友如，《匪車偈兮》，《海上百艷圖》，石印，翻印自《飛影閣畫報》。圖版來源：（清）吳友如，《吳友如畫寶》卷一（北京市：中國青年，1998），《海上百艷圖》·第三集上，第五冊，四十八號，不著頁數。

【圖 12-2】吳友如，《匪車偈兮》（局部）。圖版來源：同圖 12-1。

【圖 12-3】吳友如，《匪車偈兮》（局部）。圖版來源：同圖 12-1。

【圖 13-1】吳友如，《銀燭秋光》，《海上百艷圖》，石印，翻印自《飛影閣畫報》。圖版來源：（清）吳友如，《吳友如畫寶》卷一（北京市：中國青年，1998），《海上百艷圖》·第三集下，第六冊，六號，不著頁數。

【圖 13-2】吳友如，《銀燭秋光》（局部）。圖版來源：同圖 13-1。

【圖 14-1】吳友如，《隊結團雲》，《海上百艷圖》，石印，翻印自《飛影閣畫報》。圖版來源：（清）吳友如，《吳友如畫寶》卷一（北京市：中國青年，1998），《海上百艷圖》·第三集上，第五冊，八號，不著頁數。

【圖 14-2】吳友如，《隊結團雲》（局部）。圖版來源：同圖 14-1。

【圖 14-3】吳友如，《隊結團雲》（局部）。圖版來源：同圖 14-1。

【圖 15】吳友如，《顰效東施》，《海上百艷圖》，石印，翻印自《飛影閣畫報》。圖版來源：（清）吳友如，《吳友如畫寶》卷一（北京市：中國青年，1998），《海上百艷圖》·第三集下，第六冊，四十九號，不著頁數。

【圖 16-1】吳友如，《古鏡照神》，《海上百艷圖》，石印，翻印自《飛影閣畫報》。圖版來源：（清）吳友如，《吳友如畫寶》卷一（北京市：中國青年，1998），《海上百艷圖》·第三集下，第六冊，三十九號，不著頁數。

【圖 16-2】吳友如，《古鏡照神》（局部）。圖版來源：同圖 16-1。

【圖 16-3】吳友如，《古鏡照神》（局部）。圖版來源：同圖 16-1。

【圖 17-1】吳友如，《蘭蕙同芳》，《海上百艷圖》，石印，翻印自《飛影閣畫報》。圖版來源：（清）吳友如，《吳友如畫寶》卷一（北京市：中國青年，1998），《海上百艷圖》·第三集下，第六冊，四十號，不著頁數。

【圖 17-2】吳友如，《蘭蕙同芳》（局部）。圖版來源：同圖 17-1。

【圖 17-3】吳友如，《蘭蕙同芳》（局部）。圖版來源：同圖 17-1。

【圖 17-4】吳友如，《蘭蕙同芳》（局部）。圖版來源：同圖 17-1。

【圖 18-1】吳友如，《燭卷花紅》，《海上百艷圖》，石印，翻印自《飛影閣畫

- 報》。圖版來源：(清)吳友如,《吳友如畫寶》卷一(北京市:中國青年,1998),《海上百豔圖》·第三集下,第六冊,四十四號,不著頁數。
- 【圖 18-2】吳友如,《燭卷花紅》(局部)。圖版來源:同圖 18-1。
- 【圖 19-1】吳友如,《潯陽餘韻》,《海上百豔圖》,石印,翻印自《飛影閣畫報》。圖版來源:(清)吳友如,《吳友如畫寶》卷一(北京市:中國青年,1998),《海上百豔圖》·第三集上,第五冊,十九號,不著頁數。
- 【圖 19-2】吳友如,《潯陽餘韻》(局部)。圖版來源:同圖 19-1。
- 【圖 19-3】吳友如,《潯陽餘韻》(局部)。圖版來源:同圖 19-1。
- 【圖 20】吳友如,《媲美夜來》,《海上百豔圖》,石印,翻印自《飛影閣畫報》。圖版來源:(清)吳友如,《吳友如畫寶》卷一(北京市:中國青年,1998),《海上百豔圖》·第三集下,第六冊,二十四號,不著頁數。
- 【圖 21】吳友如,《一鞭殘照》,《海上百豔圖》,石印,翻印自《飛影閣畫報》。圖版來源:(清)吳友如,《吳友如畫寶》卷一(北京市:中國青年,1998),《海上百豔圖》·第三集上,第五冊,五十號,不著頁數。
- 【圖 22】吳友如,《遊目騁懷》,《海上百豔圖》,石印,翻印自《飛影閣畫報》。圖版來源:(清)吳友如,《吳友如畫寶》卷一(北京市:中國青年,1998),《海上百豔圖》·第三集上,第五冊,三十號,不著頁數。
- 【圖 23】吳友如,《徵歌選武》,《海上百豔圖》,石印,翻印自《飛影閣畫報》。圖版來源:(清)吳友如,《吳友如畫寶》卷一(北京市:中國青年,1998),《海上百豔圖》·第三集上,第五冊,十號,不著頁數。
- 【圖 24】吳友如,《巾幗鬚眉》,《海上百豔圖》,石印,翻印自《飛影閣畫報》。圖版來源:(清)吳友如,《吳友如畫寶》卷一(北京市:中國青年,1998),《海上百豔圖》·第三集下,第六冊,四十七號,不著頁數。
- 【圖 25】《四馬路一品香吃大菜》,《海上遊戲圖說》插圖,石版畫。圖版來源:葉凱蒂,《上海·愛:名妓、知識分子和娛樂文化 1850-1910》(北京市:生活·讀書·新知三聯書店,2012),頁 30。
- 【圖 26】《番菜館赴約會伶人》,《九尾狐》插圖,石版畫。圖版來源:葉凱蒂,《上海·愛:名妓、知識分子和娛樂文化 1850-1910》(北京市:生活·讀書·新知三聯書店,2012),頁 272。
- 【圖 27】《張氏味蕪園打彈子》,《海上遊戲圖說》插圖,石版畫。圖版來源:葉凱蒂,《上海·愛:名妓、知識分子和娛樂文化 1850-1910》(北京市:生活·讀書·新知三聯書店,2012),頁 29。
- 【圖 28】《看夜戲十三旦登場》,《九尾狐》插圖,石版畫。圖版來源:葉凱蒂,《上海·愛:名妓、知識分子和娛樂文化 1850-1910》(北京市:生活·讀書·新知三聯書店,2012),頁 304。
- 【圖 29】《左小玉》,《海上青樓圖記》插圖,石印。圖版來源:(清)惠蘭沅主編,沁園主人繪圖,《海上青樓圖記》,收入《清末民初報刊圖畫集成》第 5 卷(北京市:全國圖書館文獻縮微複製中心,2003),頁 2046。

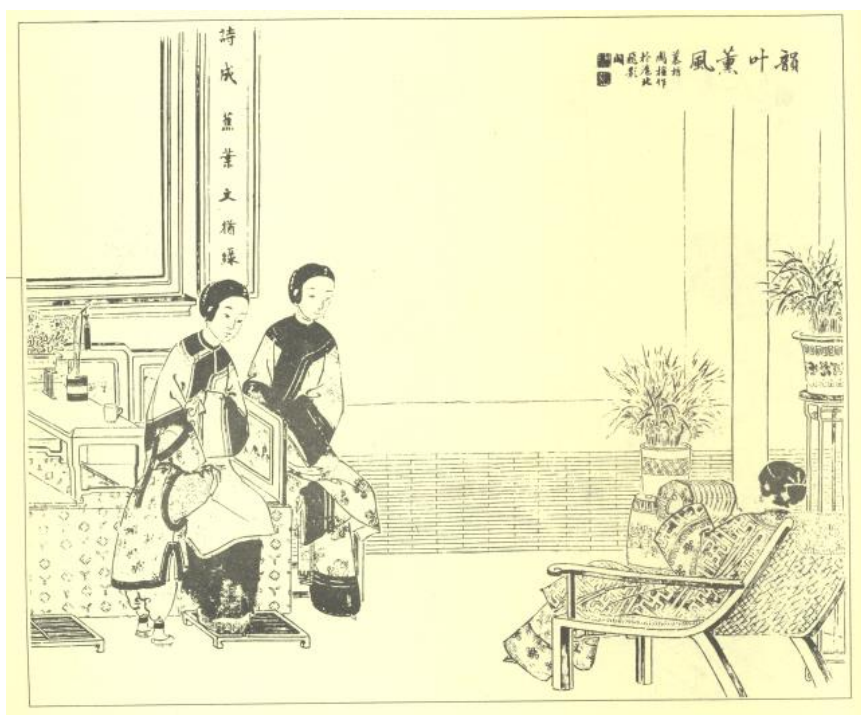
- 【圖 30】《高琴舫》，《海上青樓圖記》插圖，石印。圖版來源：（清）惠蘭沅主輯，沁園主人繪圖，《海上青樓圖記》，收入《清末民初報刊圖畫集成》第 5 卷（北京市：全國圖書館文獻縮微複製中心，2003），頁 2050。
- 【圖 31-1】《王桂香》，《海上青樓圖記》插圖，石印。圖版來源：（清）惠蘭沅主輯，沁園主人繪圖，《海上青樓圖記》，收入《清末民初報刊圖畫集成》第 5 卷（北京市：全國圖書館文獻縮微複製中心，2003），頁 2130。
- 【圖 31-2】《王桂香》（局部）。圖版來源：同圖 31-1。
- 【圖 32】《胡月娥》，《海上青樓圖記》插圖，石印。圖版來源：（清）惠蘭沅主輯，沁園主人繪圖，《海上青樓圖記》，收入《清末民初報刊圖畫集成》第 5 卷（北京市：全國圖書館文獻縮微複製中心，2003），頁 2100。
- 【圖 33】《王小寶》，《海上青樓圖記》插圖，石印。圖版來源：（清）惠蘭沅主輯，沁園主人繪圖，《海上青樓圖記》，收入《清末民初報刊圖畫集成》第 5 卷（北京市：全國圖書館文獻縮微複製中心，2003），頁 2126。
- 【圖 34】《林小雪香》，《海上青樓圖記》插圖，石印。圖版來源：（清）惠蘭沅主輯，沁園主人繪圖，《海上青樓圖記》，收入《清末民初報刊圖畫集成》第 5 卷（北京市：全國圖書館文獻縮微複製中心，2003），頁 2112。
- 【圖 35】《蘇黛玉》，《海上青樓圖記》插圖，石印。圖版來源：（清）惠蘭沅主輯，沁園主人繪圖，《海上青樓圖記》，收入《清末民初報刊圖畫集成》第 5 卷（北京市：全國圖書館文獻縮微複製中心，2003），頁 2114。
- 【圖 36-1】《洪蘭蓀》，《海上青樓圖記》插圖，石印。圖版來源：（清）惠蘭沅主輯，沁園主人繪圖，《海上青樓圖記》，收入《清末民初報刊圖畫集成》第 5 卷（北京市：全國圖書館文獻縮微複製中心，2003），頁 2070。
- 【圖 36-2】《洪蘭蓀》（局部）。圖版來源：同圖 36-1。
- 【圖 37-1】吳友如，《意在筆先》，《海上百艷圖》，石印，翻印自《飛影閣畫報》。圖版來源：（清）吳友如，《吳友如畫寶》卷一（北京市：中國青年，1998），《海上百艷圖》·第三集上，第五冊，二十四號，不著頁數。
- 【圖 37-2】吳友如，《意在筆先》（局部）。圖版來源：同圖 37-1。
- 【圖 38-1】吳友如，《香衣相逐》，《海上百艷圖》，石印，翻印自《飛影閣畫報》。圖版來源：（清）吳友如，《吳友如畫寶》卷一（北京市：中國青年，1998），《海上百艷圖》·第三集下，第六冊，二十三號，不著頁數。
- 【圖 38-2】吳友如，《香衣相逐》（局部）。圖版來源：同圖 38-1。
- 【圖 39-1】吳友如，《體清心遠》，《海上百艷圖》，石印，翻印自《飛影閣畫報》。圖版來源：（清）吳友如，《吳友如畫寶》卷一（北京市：中國青年，1998），《海上百艷圖》·第三集上，第五冊，三十八號，不著頁數。
- 【圖 39-2】吳友如，《體清心遠》（局部）。圖版來源：同圖 39-1。
- 【圖 39-3】吳友如，《體清心遠》（局部）。圖版來源：同圖 39-1。
- 【圖 40】吳友如，《更唱迭和》，《海上百艷圖》，石印，翻印自《飛影閣畫報》。圖版來源：（清）吳友如，《吳友如畫寶》卷一（北京市：中國青年，

1998),《海上百豔圖》·第三集上,第五冊,四十二號,不著頁數。

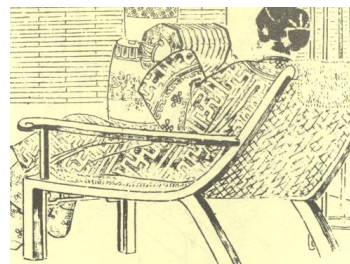
【圖 41】吳友如,《歐孟儀型》,《海上百豔圖》,石印,翻印自《飛影閣畫報》。圖版來源:(清)吳友如,《吳友如畫寶》卷一(北京市:中國青年,1998),《海上百豔圖》·第三集上,第五冊,三十四號,不著頁數。

【圖 42】吳友如,《妙手掄元》,《海上百豔圖》,石印,翻印自《飛影閣畫報》。圖版來源:(清)吳友如,《吳友如畫寶》卷一(北京市:中國青年,1998),《海上百豔圖》·第三集上,第五冊,六號,不著頁數。

圖版



【圖 1-1】周慕橋，《韻叶薰風》，《海上百艷圖》。



【圖 1-2】周慕橋，《韻叶薰風》（局部）。



【圖 1-3】周慕橋，《韻叶薰風》（局部）。



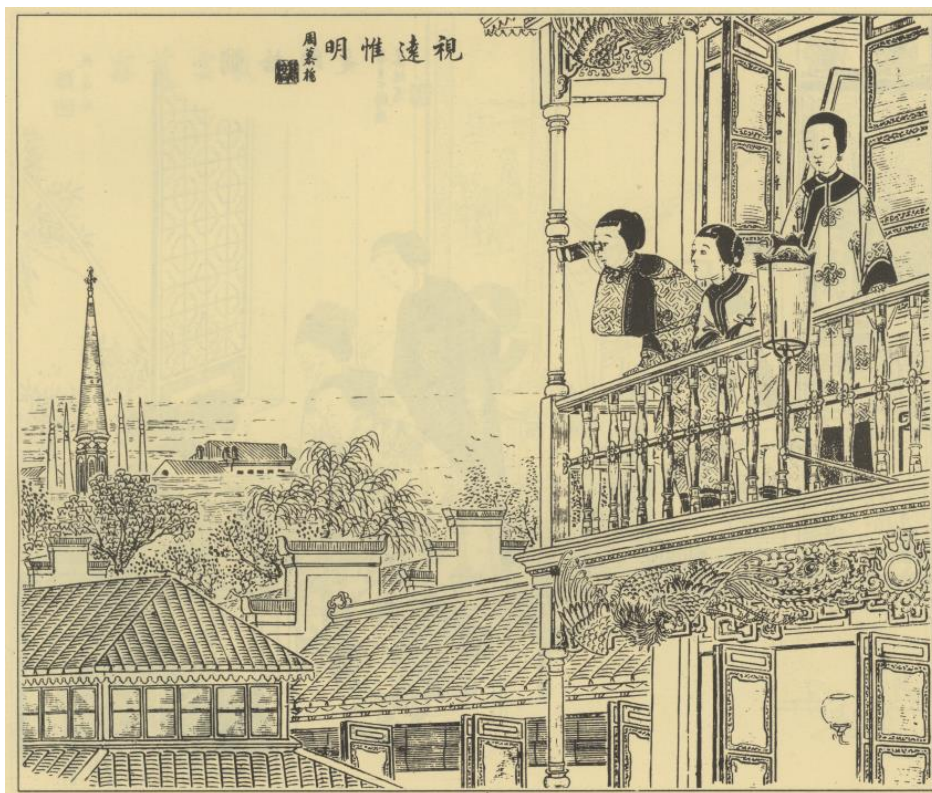
【圖 2】周慕橋，《願花常好》，《海上百艷圖》。



【圖 3】周慕橋，〈教之乘車〉，《海上百豔圖》。



【圖 4】周慕橋，〈俯拾即是〉，《海上百豔圖》。



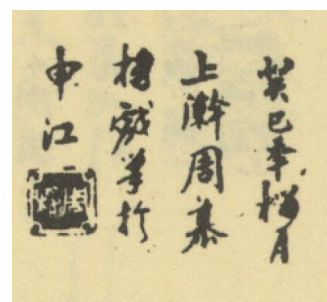
【圖 5-1】周慕橋，《視遠惟明》，《海上百艷圖》。



【圖 5-2】周慕橋，《視遠惟明》（局部）。



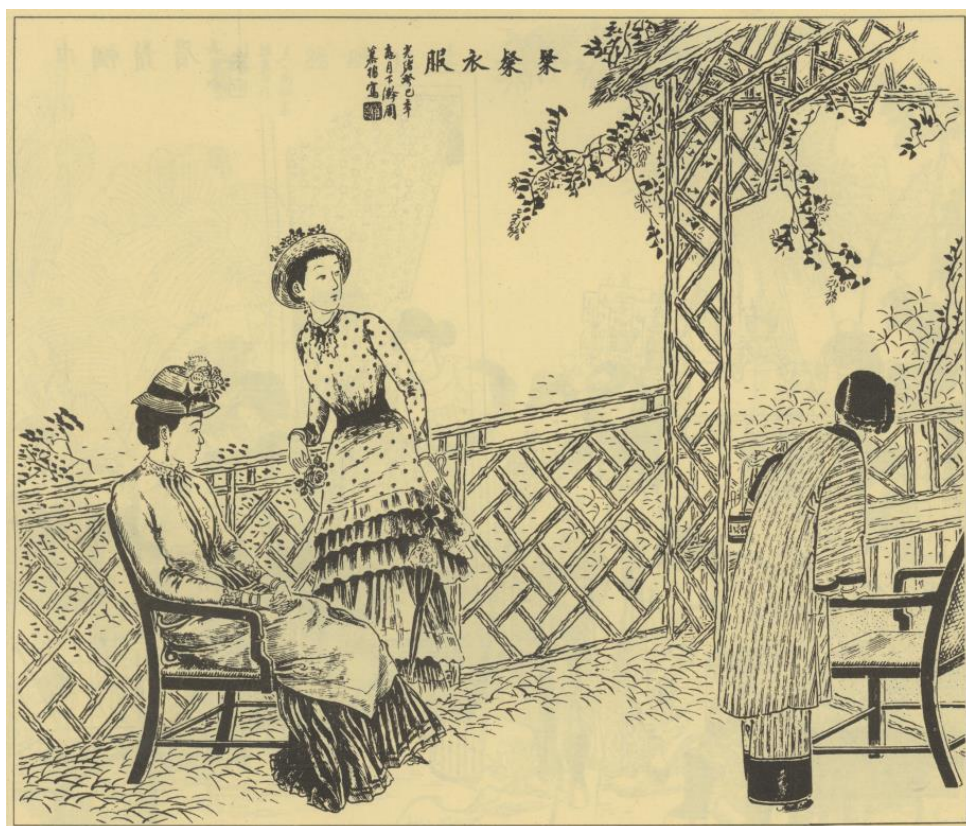
【圖 6-1】周慕橋，《古處衣冠》，《海上百艷圖》。



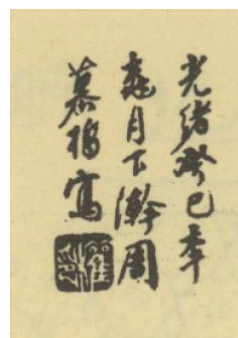
【圖 6-2】周慕橋，《古處衣冠》（局部）。



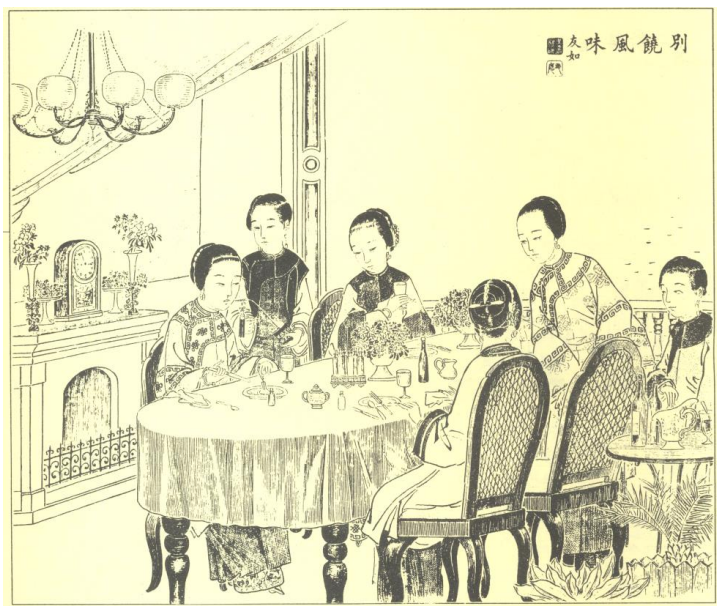
【圖 7】周慕橋，《北地胭脂》，《海上百豔圖》。



【圖 8-1】周慕橋，《粲粲衣服》，《海上百豔圖》。



【圖 8-2】周慕橋，
《粲粲衣服》（局
部）。



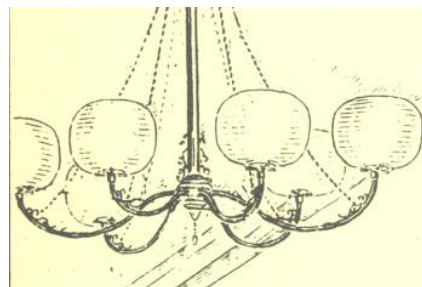
【圖 9-1】吳友如，《別饒風味》，《海上百艷圖》。



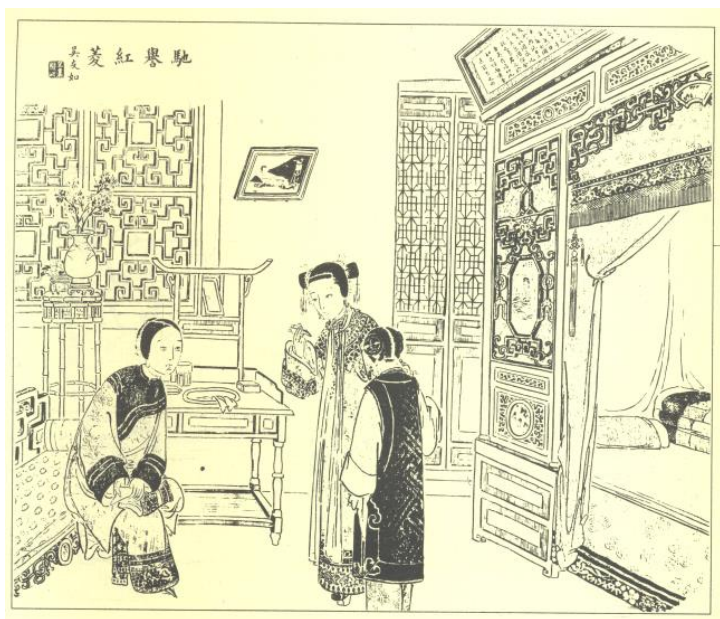
【圖 9-2】吳友如，
《別饒風味》（局
部）。



【圖 9-3】吳友
如，《別饒風味》
（局部）。



【圖 9-4】吳友如，《別饒風味》（局部）。



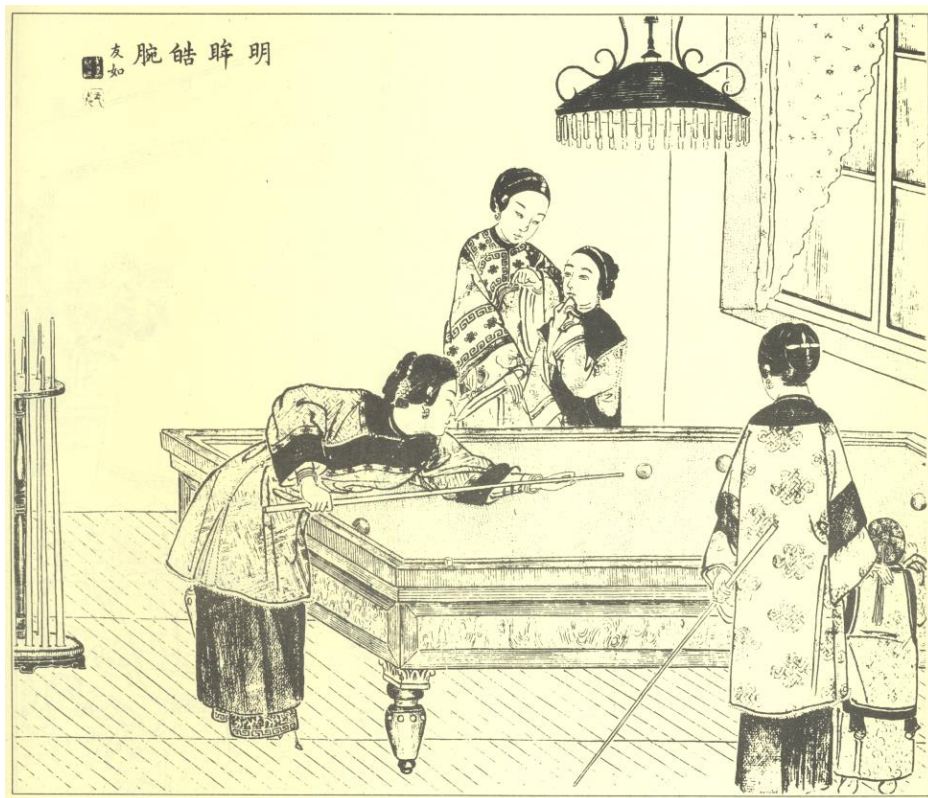
【圖 10-1】吳友如，《馳譽紅菱》，《海上百艷圖》。



【圖 10-2】吳友
如，《馳譽紅菱》
（局部）。



【圖 10-3】吳友
如，《馳譽紅菱》
（局部）。



【圖 11-1】吳友如，《明眸皓腕》，《海上百豔圖》。



【圖 11-2】吳友如，《明眸皓腕》（局部）。



【圖 11-3】吳友如，《明眸皓腕》（局部）。



【圖 12-1】吳友如，《匪車偈兮》，《海上百豔圖》。



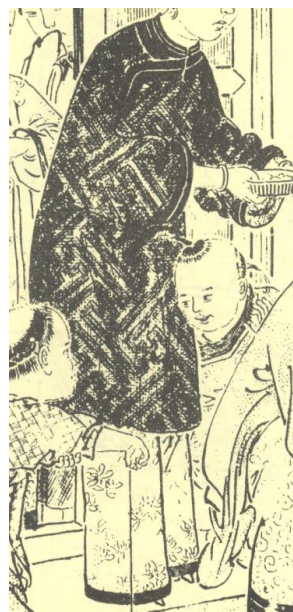
【圖 12-2】吳友如，《匪車偈兮》（局部）。



【圖 12-3】吳友如，《匪車偈兮》（局部）。



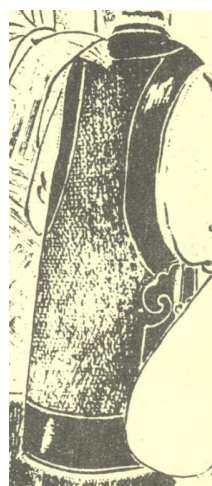
【圖 13-1】吳友如，《銀燭秋光》，《海上百艷圖》。



【圖 13-2】吳友如，《銀燭秋光》（局部）。



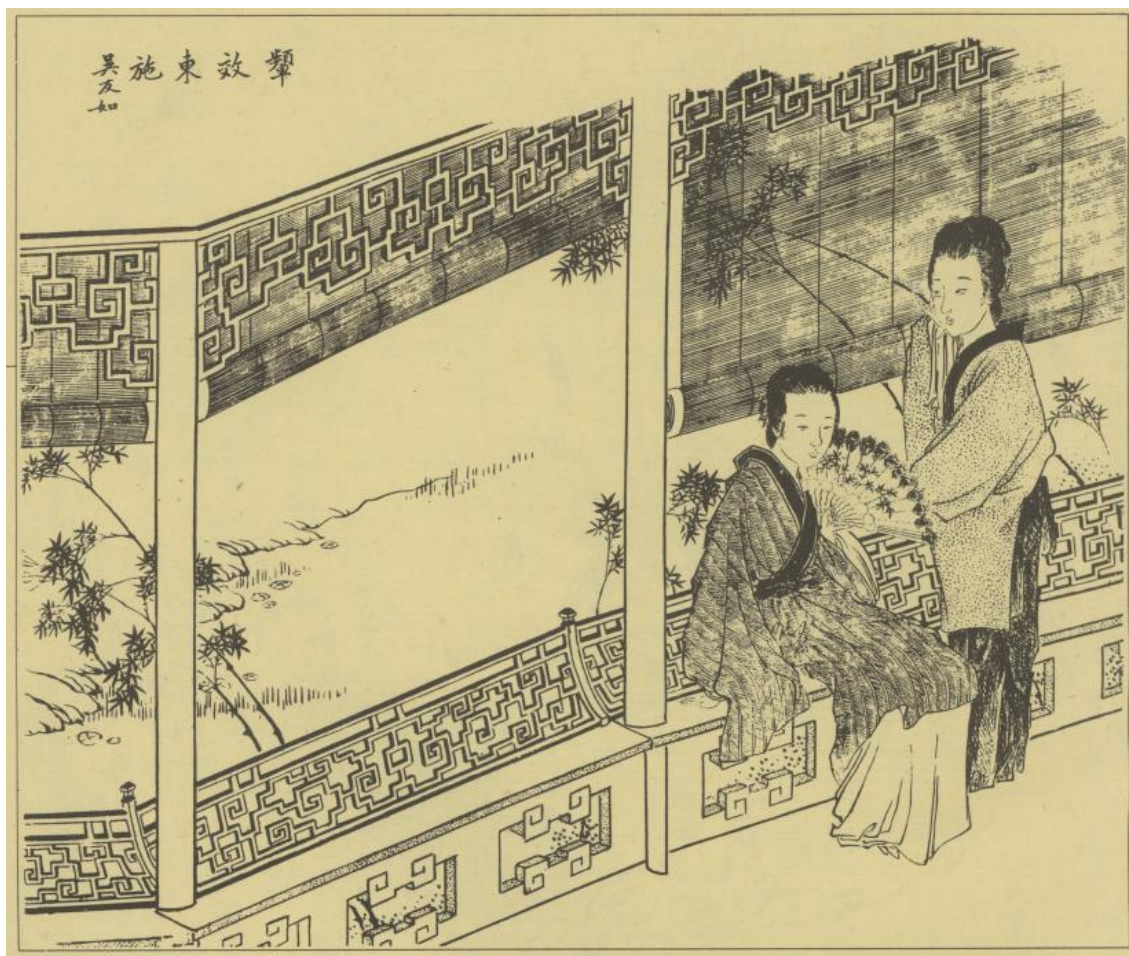
【圖 14-1】吳友如，《雲團結隊》，《海上百艷圖》。



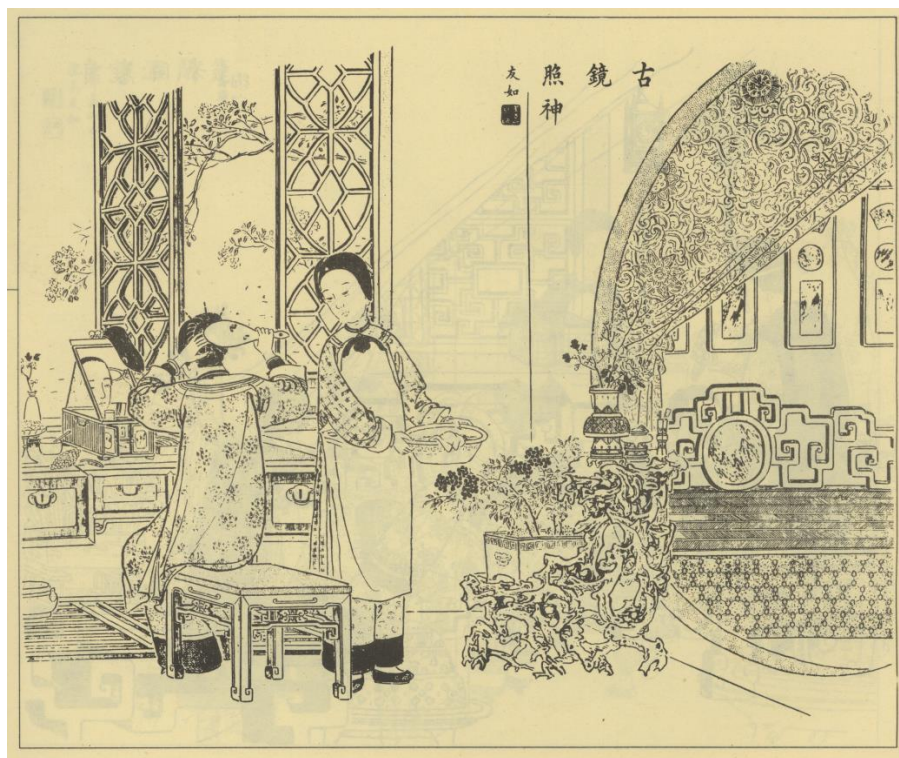
【圖 14-2】吳友如，《雲團結隊》（局部）。



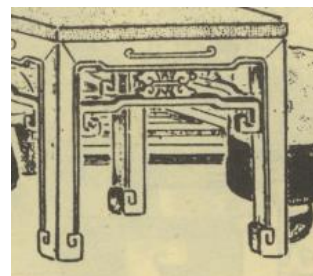
【圖 14-3】吳友如，《雲團結隊》（局部）。



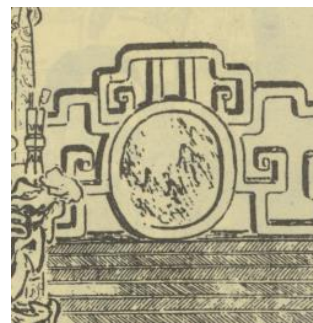
【圖 15】吳友如，《顰效東施》，《海上百豔圖》。



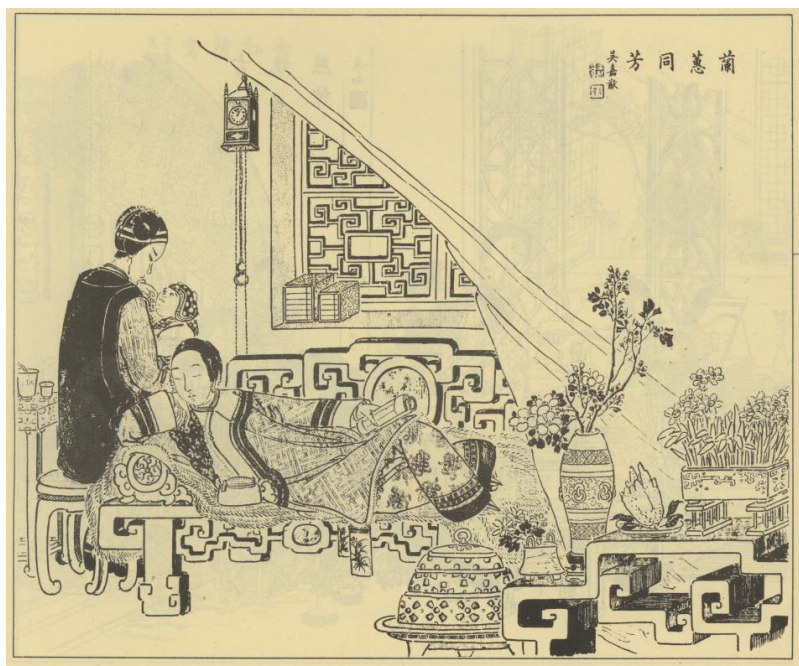
【圖 16-1】吳友如，《古鏡照神》，《海上百豔圖》。



【圖 16-2】吳友如，《古鏡照神》（局部）。



【圖 16-3】吳友如，《古鏡照神》（局部）。



【圖 17-1】吳友如，《蘭蕙同芳》，《海上百豔圖》。



【圖 17-2】吳友如，《蘭蕙同芳》（局部）。



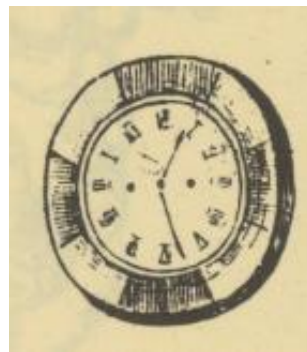
【圖 17-3】吳友如，《蘭蕙同芳》（局部）。



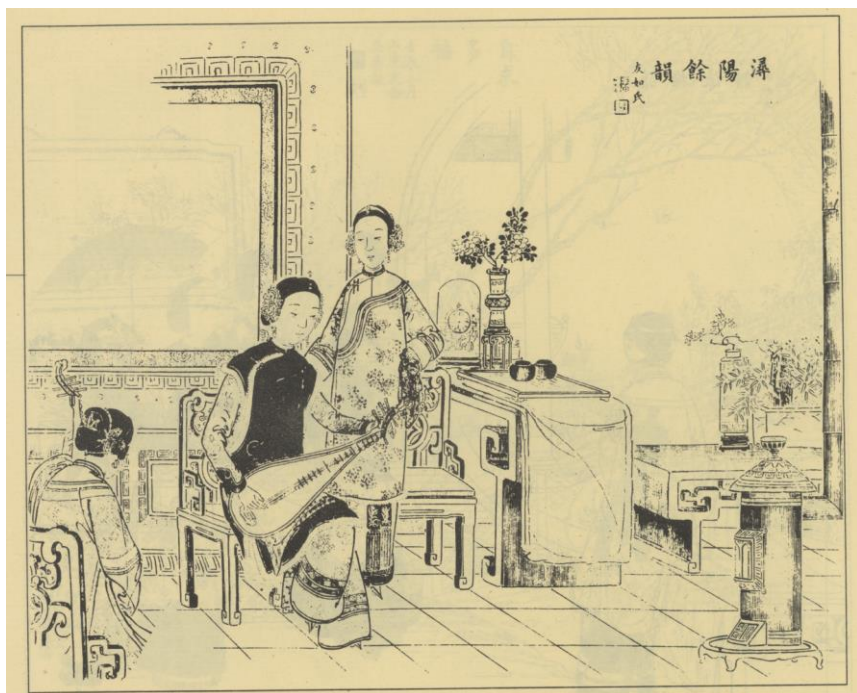
【圖 17-4】吳友如，《蘭蕙同芳》（局部）。



【圖 18-1】吳友如，《燭卷花紅》，《海上百豔圖》。



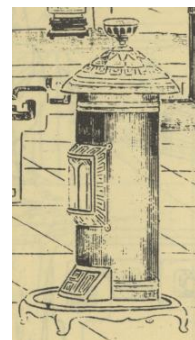
【圖 18-2】吳友如，《燭卷花紅》（局部）。



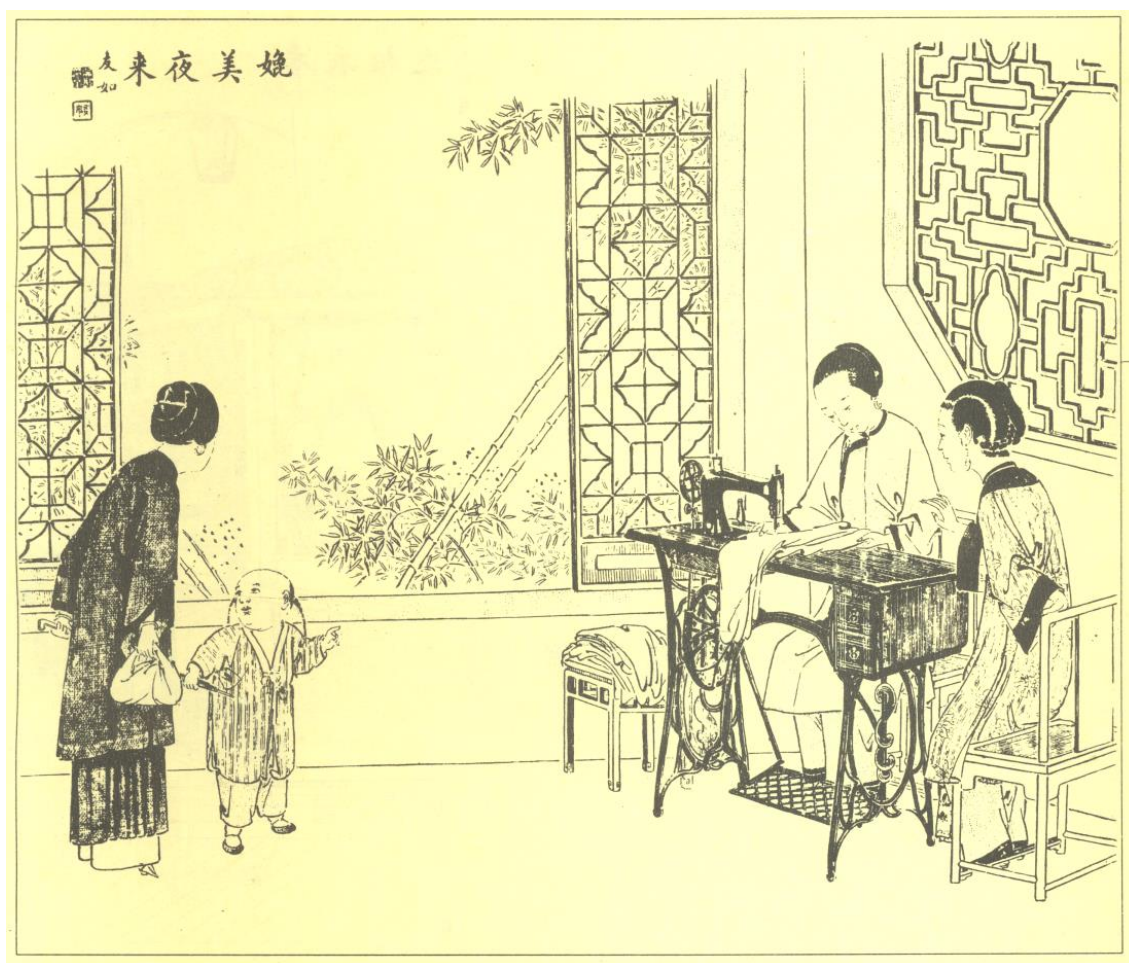
【圖 19-1】吳友如，《潯陽餘韻》，《海上百豔圖》。



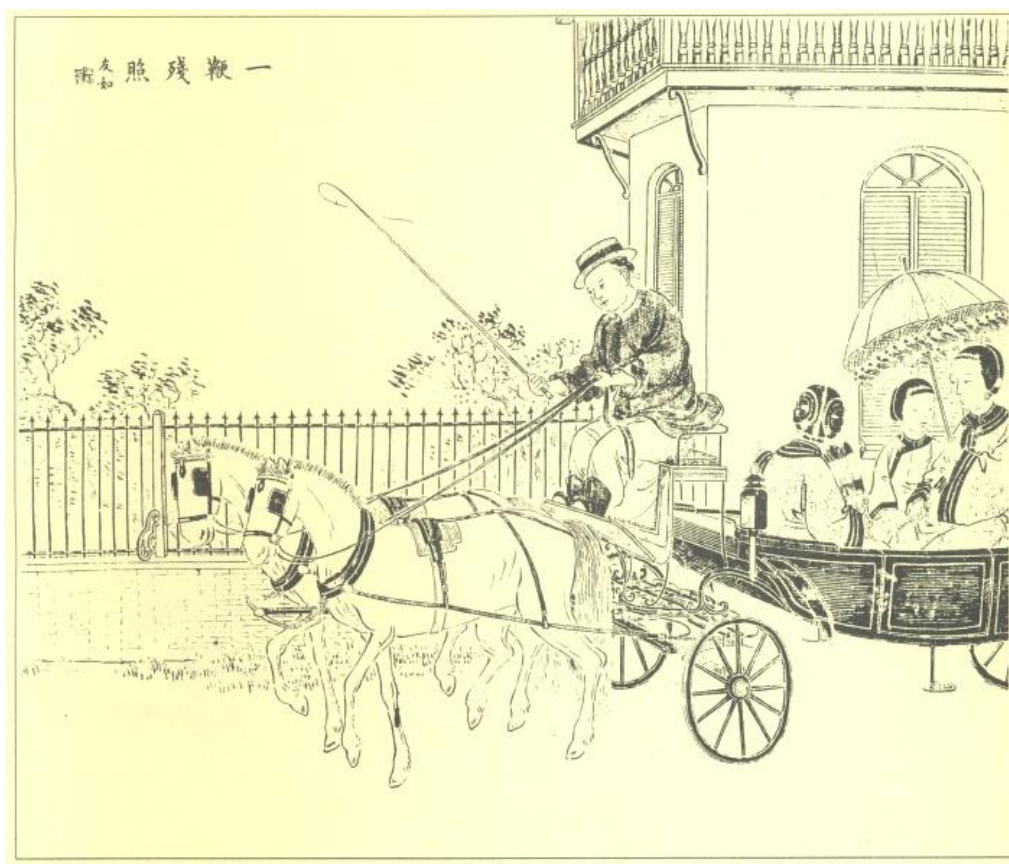
【圖 19-2】吳友如，《潯陽餘韻》（局部）。



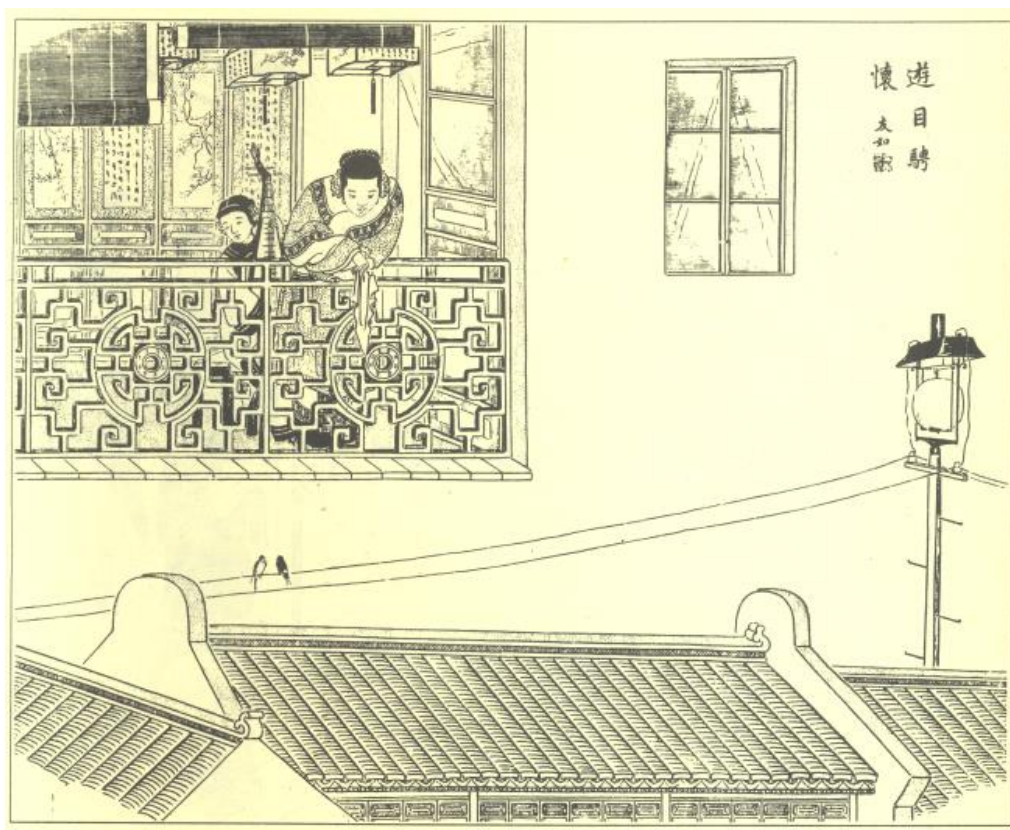
【圖 19-3】吳友如，《潯陽餘韻》（局部）。



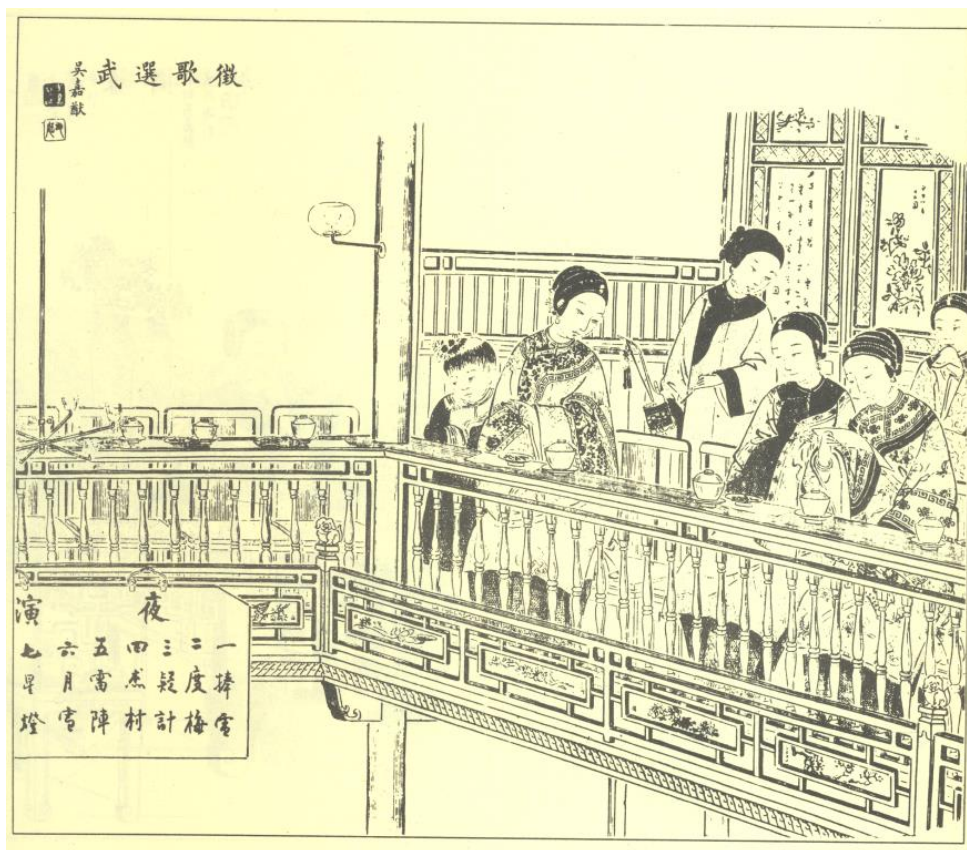
【圖 20】吳友如，《媲美夜來》，《海上百豔圖》。



【圖 21】吳友如，《一鞭殘照》，《海上百艷圖》。



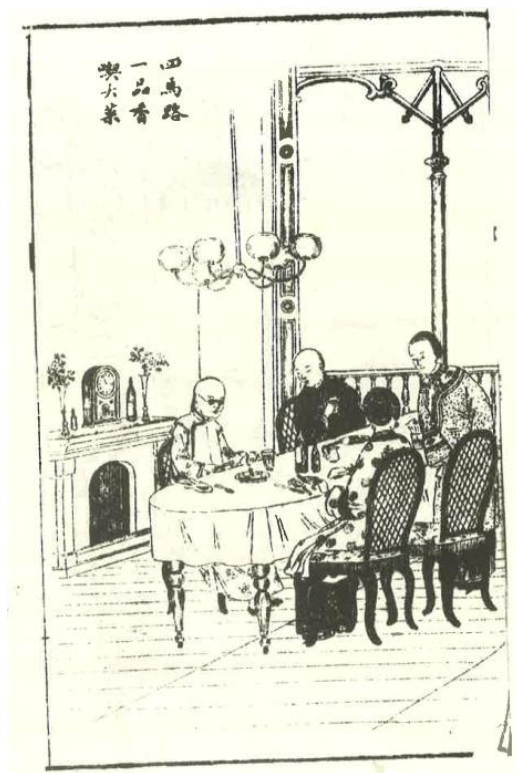
【圖 22】吳友如，《遊目騁懷》，《海上百艷圖》。



【圖 23】吳友如，《徵歌選武》，《海上百豔圖》。



【圖 24】吳友如，《巾幘鬚眉》，《海上百豔圖》。



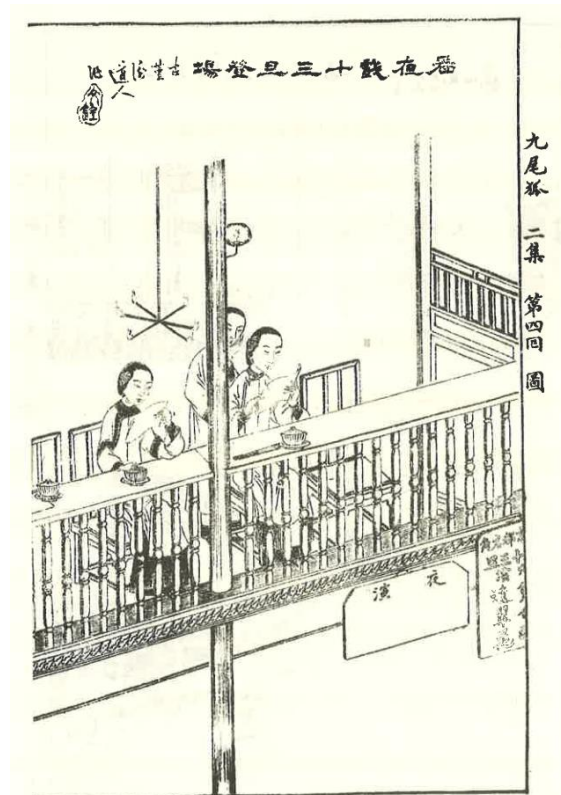
【圖 25】《四馬路一品香吃大菜》，《海上遊戲圖說》插圖。



【圖 26】《番菜館赴約會伶人》，《九尾狐》插圖。



【圖 27】《張氏味苑園打彈子》，《海上遊戲圖說》插圖。



【圖 28】《看夜戲十三旦登場》，《九尾狐》插圖。



【圖 29】《左小玉》，《海上青樓圖記》插圖。



【圖 30】《高琴舫》，《海上青樓圖記》插圖。



【圖 31-1】《王桂香》，《海上青樓圖記》插圖。



【圖 31-2】《王桂香》（局部）。



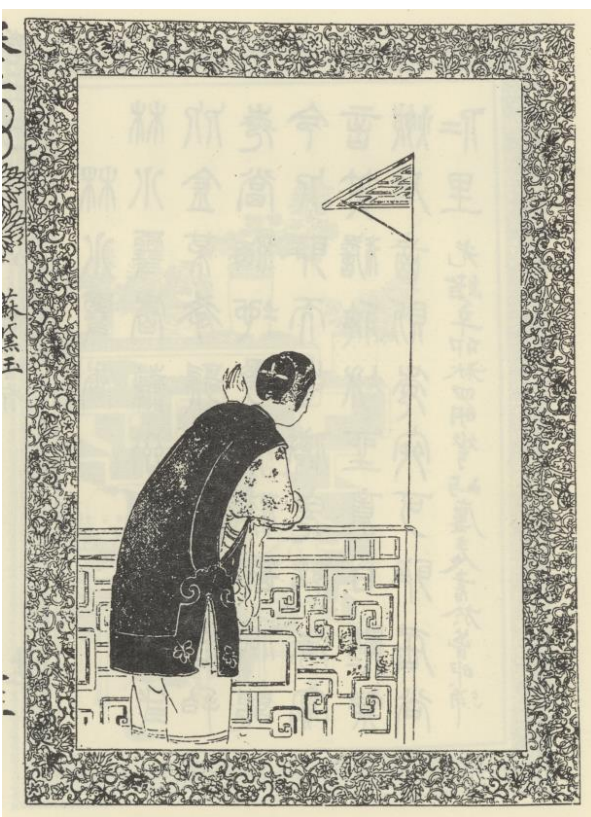
【圖 32】《胡月娥》，《海上青樓圖記》插圖。



【圖 33】《王小寶》，《海上青樓圖記》插圖。



【圖 34】《林小雪香》，《海上青樓圖記》插圖。



【圖 35】《蘇黛玉》，《海上青樓圖記》插圖。



【圖 36-1】《洪蘭蓀》，《海上青樓圖記》插圖。



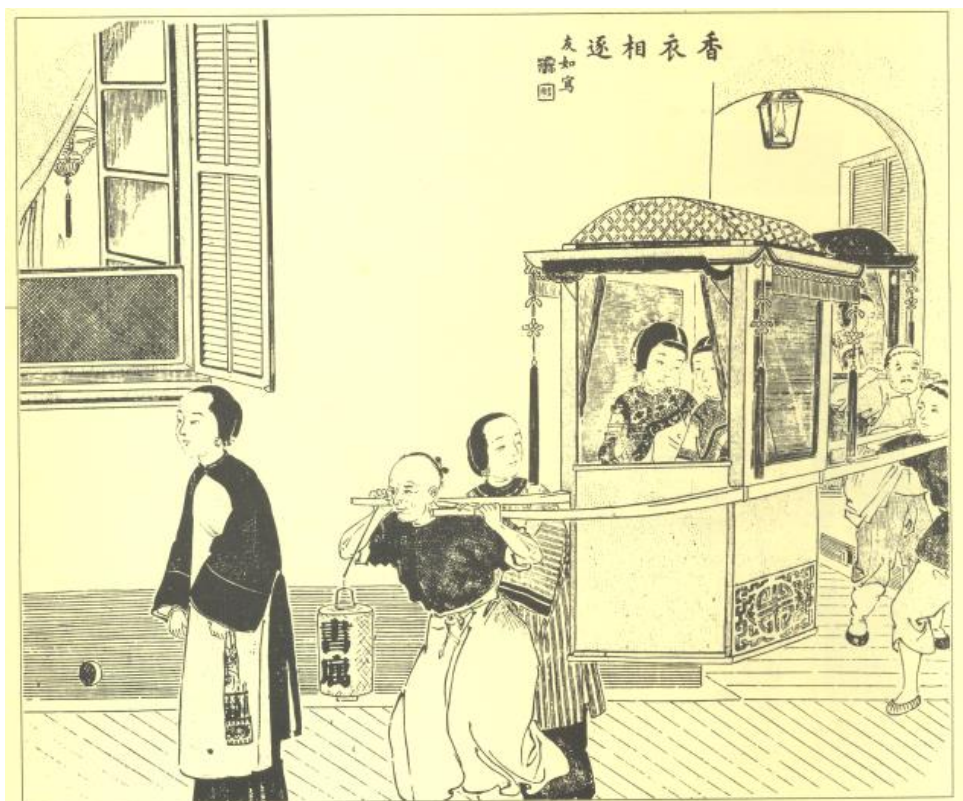
【圖 36-2】《洪蘭蓀》（局部）。



【圖 37-1】吳友如，《意在筆先》，《海上百艷圖》。



【圖 37-2】吳友如，《意在筆先》，《海上百艷圖》（局部）。



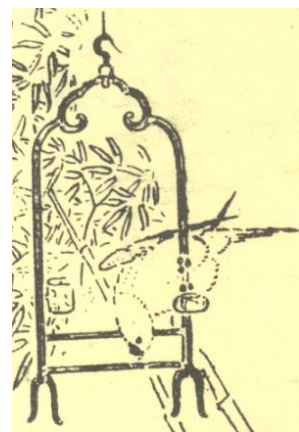
【圖 38-1】吳友如，《香衣相逐》，《海上百艷圖》。



【圖 38-2】吳友如，《香衣相逐》（局部）。



【圖 39-1】吳友如，《體清心遠》，《海上百艷圖》。



【圖 39-2】吳友如，《體清心遠》（局部）。



【圖 39-3】吳友如，《體清心遠》（局部）。



【圖 40】吳友如，〈更唱迭和〉，《海上百豔圖》。



【圖 41】吳友如，〈歐孟儀型〉，《海上百豔圖》。



【圖 42】吳友如，〈妙手掄元〉，《海上百艷圖》。