

觀展。 看影

林文淇、吳方正 主編

華文地區視覺文化研究



在「觀展」與「看影」之間

探索藝術與電影展示的視覺文化

觀展。 看影

林文淇、吳方正 主編

華文地區視覺文化研究



觀展看影：華文地區視覺文化研究 / 林文淇、
吳方正主編. -- 一版. -- 臺北市：書林，
2009.12

面； 公分.--（電影苑 F7）

ISBN 989-957-445-329-0 (平裝)

1.視覺藝術 2.影像文化 3.文集

960.7

98020455

電影苑 F7

觀展看影——華文地區視覺文化研究

- 主 編 林文淇・吳方正
執行編輯 周佩蓉・顏虹玉
出 版 者 書林出版有限公司
地 址 100 台北市羅斯福路 4 段 60 號 3 樓
電 話 02-2368-4938・02-2368-7226
傳 真 02-2368-8929・02-2363-6630
發 行 人 蘇正隆
出版經理 蘇恆隆
業 務 部 北區：106 台北市新生南路三段 88 號 2 樓之 5 TEL (02) 2368-7226
中區：403 台中市五權路 2 之 143 號 6 樓 TEL (04) 2376-3799
南區：802 高雄市五福一路 77 號 2 樓之 1 TEL (07) 229-0300
郵 撥 15743873・書林出版有限公司
網 址 <http://www.bookman.com.tw>
經銷代理 紅螞蟥圖書有限公司
台北市內湖區舊宗路二段 121 巷 28 號四樓
電話 02-27953656（代表號） 傳真 02-27954100
登 記 證 局版臺業字第一八三一號
出版日期 2009 年 12 月一版
定 價 350 元
I S B N 978-957-445-329-0

序言

林文淇、吳方正

中央大學文學院「視覺文化研究中心」成立於 2008 年 6 月。中大文學院不少教師在藝術、電影與戲劇領域有相近研究傾向，加上中大原本就有以視覺事物為研究對象的藝術學研究所，因此在國內大學近年來大力推動學術研究的當下，一個整合視覺文化研究資源，共同分享研究成果與視野的中心於焉成立。

如同國內多數大學文學院，中央大學文學院擁有數個歷史悠久的語文科系作為院的普遍基礎，近十餘年來發展到文、史、哲、藝兼備。如同大部分語文系所，在各種文學批評理論的影響下，許多語文科系教師的研究早已跨出單純的語言與文學範疇，朝文化研究轉向。初期的研究雖居於既有學術領域的邊緣，實際上繼承了人文學科傳統的批判精神，旺盛的活動力與翻轉學術傳統的企圖心，使得許多語文系所教師的研究觸角向四方伸展，多年下來也累積可觀的研究成果。在中央大學文學院教師的文化轉向中，有些研究進路趨向視覺文化的面向，電影與戲劇研究便是顯著的例子。

中央大學藝術學研究所成立於 1993 年，是國內少數設立在文學院中的藝術學研究所之一。文學院的環境有利於藝術學研究得到其他人文學科的滋養，「視覺文化研究中心」的成立，藝術學研究所也扮演了一個觸媒的角色。藝術學研究所的研究對象原本便以視覺產物為主，過去的學術研究以高階藝術為核心。但是，普遍發生在人文、社會學科中的文化轉向同樣影響了藝術學研究，這個影響不僅是方法學的改變，也包括了新的研究材料。藝術學研究對於新研究領域的探索延伸到視覺文化，在此與來自語言系所的研究者接觸。

文學院中、英、法文系所與藝術學研究所分享的研究視野，催生了

「視覺文化研究中心」，聚集了文學院對視覺文化研究有興趣的研究者。這是一個由下而上、自然、自發的結果。研究中心的成立讓原本在語文與藝術系所各自分門研究與教學的現象有了重大的轉變。例如中心在設立的同時便結合六位成員提出視覺文化相關的整合型計畫，分別針對台灣、中國、法國、英國近現代圖像、藝術、電影與戲劇進行研究。此一整合型計畫的研究成果正是促成本書出版的主要動機。

在中大視覺文化研究中心成立後的第二年，我們邀請中心成員從近現代華語地區視覺文化領域的研究成果中選擇具有代表性的論文一篇，另外收錄中文系呂文翠教授以及輔大劉紀雯教授的論文，分為「藝術篇」與「電影篇」兩個單元彙集成本書的內容加以出版。這本涵蓋近現代華語地區視覺文化不同領域的論文集乃是國內在地學者關於這個研究主題所出版的第一本學術專書，拋磚引玉，希望能夠引起國內學者對於視覺文化研究的重視。

本書藝術篇單元收錄的前三篇論文，主要探討十九世紀末至二十世紀初中國步入現代的關鍵時期。呂文翠長期關注中國的現代性問題，尤其是探討西方新事物對中國現代社會的衝擊如何展現在晚清小說中，例如現代文明城市帶來的嶄新物我關係、域外小說與地方想像等。呂文翠的〈玻璃、燈與視覺現代性：情色敘事傳統之「海派」變異〉以1890年代《海上花列傳》為首的晚清上海小說為材料，探討十九世紀下半西方傳入中國的新視覺裝置——電燈、玻璃等，如何改變中國人的觀看習慣，成為晚清上海城市現代性的隱喻與敘事特徵，透過文字為城市敘事學的成熟與轉型留下見證，並形構出內涵豐富與充滿歧義的「城市想像」。進一步來看，視覺裝置導引的不僅是觀看的視線，觀看所導出的城市想像實際上根植於它們與異域／他方文化相互界定的基礎上，也引發對於「觀看」本身的認知，並指涉了現代城市的欲望主體焦慮不安的自我圖像。本文藉著對這些小說文本的爬梳，展現了十九世紀上海在地文化與全球視野相互對話的過程。

相較於前者，周芳美與吳方正的研究比較是向視覺文化靠攏的藝術史研究。周芳美研究十九世紀下半葉到二十世紀上半葉中，各都會地區（蘇州、上海、北京、南京等）內各重要畫家們的風格發展、藝壇的遞

壇等問題。在這個中西文化交互激盪的時期，中國藝術的前景時常取決於中西之間的定位問題。許多西方的影響透過日本轉介，因而中國與日本之間充滿了借鏡與競爭的關係。本書收錄周芳美的〈1915 年中華民國和日本參展巴拿馬太平洋萬國博覽會美術宮之初論〉，探討的是中國藝術在西方的接受史中十分重要的一個事件。中國參加 1915 年巴拿馬太平洋萬國博覽會，是在 1904 年參加美國聖路易萬國博覽會、1910 年自行舉辦南洋勸業博覽會之後，最盛大的一次國際博覽會參與。中國參展的另一個特點是第一次受邀在美術宮展出，而不是如過去將藝術品陳列於工藝部門。美國舊金山政府在 1911 年開始籌畫巴拿馬太平洋萬國博覽會，至 1915 年開幕，中國已經革命建立共和政體，由於第一世界大戰使得歐洲國家與會不易，因此太平洋地區的亞洲國家——即中國與日本——成為參賽的主力。中日同時參展，使得中日藝術品同時接受世人的評比。在這個世界舞台，中國藝術不僅直接與西方接觸，接受來自西方的意見，同時也成為與日本藝術的比較對象。從西方的角度，美國藝評家在評論這些來自亞洲的藝術品，關鍵其實常在亞洲的藝術傳統與世界（即西方）現代潮流間的取舍或調和，事實上這也是中國藝術即將——且今日仍然——必須面對的重要問題，這個問題在博覽會的研究中展現了問題的一個面向。

吳方正的〈二十世紀初中國醫療廣告圖像與身體描繪〉以 1905 年《申報》上一系列的「長命洋行的衛生電帶」廣告圖像為研究對象，探討中國接受西式人體描繪的一段插曲。西方自文藝復興時期起，一方面有古代雕刻為典範，一方面藉著寫生，在繪畫的敘事功能下發展出人體描繪傳統。中國繪畫發展背景與西方不同，一向缺乏對於人體的關注與觀看。但是在 1920 年代，人體描繪能力成為取法西方的藝術學院確立權威的重要手段。本文即在於探討西式人體描繪傳入中國的途徑，早在藝術學院面對這個問題前，西式身體圖像即已藉著其他管道悄悄登岸，醫療廣告便是其中之一。除了圖像的製作問題，本文關心這類圖像在中國被接受的脈絡，影響最大者是普通教育，藉著教科書插圖、體操、學校成績展覽會，中國接受教育的新世代逐步接受身體描繪圖像，間接地納入視覺教養中，成為下一個世代中國人體繪畫觀眾的文化資本。

上述兩篇論文都關係到藝術的接受史。事實上，藝術要有作用必須有觀者的參與。曾少千的論文〈空間故事與美學之用：寶藏巖泡茶照相館計畫〉探討一個當代的問題，也可以放在這個脈絡下來看。寶藏巖是一個藉著藝術進駐，重新活化面臨拆除命運社區的案例。台灣從 1990 年代起，文化政策和民間展覽所高唱「藝術介入社區」的主張，流露公部門和藝文界對於藝術能夠活化蕭條社區或閒置空間的期待。然而，藝術如何「介入」？介入的效應如何？仍是尚待更深入思考的議題。本文「考察寶藏巖泡茶照相館計畫——此場域特定藝術(site-specific art)，在現行當道的觀光和行動主義邏輯之外，所琢磨出的空間敘事和美學用途」。需要思考的是：社區對藝術的根本需求為何？更進一步而言，該需求是在什麼制度條件或誘因下所產生的？在強調藝術發揮社會功能的普遍思維裡，究竟「美學的無利害性」此意識形態是如何被利用，嘉惠藝術家、公眾、政府或企業的利益？本文參照法國社會學家 Michel de Certeau 的空間實踐概念，視物理空間由社會行為和人體動作所體現，以投入時間最久的寶藏巖泡茶照相館為研究對象，分析「寶藏巖共生藝術村」所扮演的結構性角色，文化局和規劃單位對「行動藝術村」的想像，以及社區居民的冷漠不平，然後聚焦於寶藏巖泡茶照相館計畫如何豐富地方的文本性和物質性，造就拾獲物(found object)的擴充領域。藝術在社區的意義，在本文中得到周密的剖析。

在寶藏巖的案例中，攝影家葉偉立以攝影、拾獲物和環境改造，孕育出複雜的空間故事，或許可以視為某種對於「現代」的抵抗。有趣的對照是，許綺玲的論文〈重探 V-10 昔日展的幾個「現代」身影〉處理的正是台灣的「現代攝影」。「V-10」是 1971 年五月成立的「視覺藝術群」(Group Visual-10)，其前身是 1969 年由胡永、張國雄、凌明聲、葉政良、謝震基、謝春德、周棟國、劉華震、張照堂九人聯合在台北市武昌街的精工舍畫廊舉辦的「現代攝影九人展」。1970 年代的台灣攝影如何「現代」？這個「現代」的內容又是什麼？或者「現代」只是一個從西方飄來的名詞？許綺玲分別從攝影家與現代生活、攝影的形式角度來討論「視覺藝術群」的作品，指出創作與理論不同步的現象，剖析其原因與背景。從今天的攝影研究角度，在一個標榜「現代」的攝影中，從 70

年到 80 年代，台灣社會所經歷的許多激烈事件幾乎未曾滲入其聯展作品中，無疑是一件令人詫異的事。但是，一方面 V-10 團體所表達的「批判意識」在創立之初主要針對的是攝影的藝術潛力，而非直接針對社會的現況而發聲，「實際情況毋寧是因攝影作為一種具有發言權的表現媒材，在當時台灣的文化界並未受到與文學、甚至繪畫等量齊觀的重視，尚不足以形成整個社會關注的文化的議題」。將整個研究對象置入歷史框架中，台灣的「現代攝影」能夠得到一個更細緻而體諒的評價。

孫孜的〈「三突出」與「立主腦」——「革命樣板戲」中傳統審美意識基因之探析〉是本書收錄關於戲曲的論文。在文革期間，樣板戲統治了整個中國戲劇舞台，其戲劇性的興衰與當時的政治鬥爭有十分密切的關係，從標題中的「革命樣板戲」字樣，我們可能以為本文焦點也是處理藝術與社會、意識形態的關係。但是，即使樣板戲曾經被拿來當作政治工具，它和文革時期的「語錄歌」、「忠字舞」卻截然不同。樣板戲曾經集中了中國第一流的戲曲人才，經費和時間的投入由於政治正確而幾乎沒有上限。但是，再偉大的事物也不可能無中生有，本文撇開樣板戲與政治間的關聯，從戲曲本身剖析樣板戲創作原則理論中的「三突出」與中國傳統戲曲理論間的淵源。「三突出」指的是：在所有人物中突出正面人物、在正面人物中突出英雄人物、在英雄人物中突出主要英雄人物。樣板戲的「三突出」由於帶有文革時期特有的極度誇張色彩，走極端、絕對化，其結果就是令人生厭。然而，有問題的是文革色彩，未必是「三突出」本身。其實，「三突出」歸結起來，只有「一突出」——突出主要英雄人物。這個立論與李漁的「立主腦」、金聖歎的「寫一人」之間有高度的相似性，這絕非巧合。作者分析道，李漁和金聖歎等人的見解，是他們對中國古代戲曲藝術實踐的體悟和總結，這些見解影響了後世的戲曲創作，進而影響了中國人的審美意識，樣板戲的創作者實際上也是從傳統中擷取資源。這個與傳統的聯繫，無疑是文化大「革命」戲曲中，最引人深思的弔詭了。

電影是探討視覺文化無法忽視的領域，也是藝術內涵最為繁複，大眾影響層面廣泛的視覺媒體。在本書的電影篇裡共收錄五篇論文，所研究的面向包括敘事與國家寓言、表演與性別認同、文學改編、都市空間

以及音樂與憂鬱主題，充分反映電影在視覺文化研究領域裡的議題的多元性。林文淇的〈從武俠傳奇到國家寓言：《大醉俠》與《龍門客棧》敘事比較〉針對香港—台灣導演胡金銓在 1965 至 67 年間，分別在香港與台灣拍攝的兩部經典武俠電影進行敘事的比較。他參考蘿拉·莫薇（Laura Mulvey）的電影敘事理論，指出這兩部往往被相提並論的武俠影片在敘事策略上有極大的差異。前者凸顯武俠的傳奇，提供觀眾可以認同的英雄與俠女形象，以及由鄭佩佩所飾演的金燕子角色而來的視覺快感。反觀《龍門客棧》中的俠士則是意被減低其個人英雄色彩，致使沒有一位主角能夠如《大醉俠》裡的醉俠，吸引觀眾的認同以提供自我滿足的想像。影片也刻意排除男女情感的呈現，強調整個正義一方對抗邪惡勢力的集體努力。林文淇的研究指出，影片鮮明的「邪不勝正」的劇情，以對峙為主要打鬥過程的風格，還有從視覺快感轉向精神快感的敘事策略，反映了台灣在六〇年代面對中國共產黨的軍事威脅而發動，以文化道統與正義對抗邪惡的意識形態戰爭。除此之外，《龍門客棧》在敘事上有別於《大醉俠》的「現代感」：效率與任務導向，讓影片雖然是明朝的歷史故事，同時也是一部關於台灣在六〇年代積極致力經濟發展以突破逆境的國家寓言。

周慧玲的論文〈不只是表演：明星過程、性別越界與身體表演——從張國榮談起〉橫跨電影與音樂表演的範疇，以香港演藝圈的巨星張國榮的「明星過程」（star process）為研究文本。本文一方面分析張國榮的表演特色，另一方面則是從不同角度探究在這個過程中外界一直如影隨形的所謂「本色表演」的論述。演員從來就無法自外於舞台的社會脈絡，同樣地，表演也不是演員專屬的行為。張國榮這位縱橫華語電影與歌壇二十五年之久，性別身分話題不斷，最後選擇在英年結束自己生命的香港明星，正是探討「戲劇演員」、「社會演員」與「觀眾表演」這三者之間錯綜複雜，論述互相角力過程的最佳案例。周慧玲的研究將張國榮的個案放置於世紀末香港影藝事業文化語境脈絡中，以英國電影學者理查·戴爾（Richard Dyer）所提出的「明星過程」概念取代單純的「本色表演論」（張國榮在台上或是鏡頭前只是演出真實的自己），透過分析張國榮自《阿飛正傳》起在六部主要電影作品中的表演，闡明「張國

榮明星過程」裡各種社會演員角色，包括張國榮本身、專業評論、觀影大眾、各種媒體以及電影製片等，讓讀者看見所謂的「表演」絕對「不只是表演」。

從電影、表演與社會文化的複雜互動關係拉回到影像與文字的互涉，莊宜文的〈文學留白，影像召喚——論關錦鵬《紅玫瑰·白玫瑰》、李安《色·戒》和張愛玲原文本的多重互涉〉，針對張愛玲的小說在關錦鵬與李安電影世界中的改編，進行縝密的原著與電影對照研究。張愛玲的改編電影向來多會在原著之外混融其他的作品內容，然而，《紅玫瑰·白玫瑰》與《色·戒》卻是大量挪用張愛玲其他散文、電影與小說，後者更納入胡蘭成的著作。過去諸多對於張愛玲改編電影的研究普遍忽略這個特色，莊宜文提醒讀者《紅玫瑰·白玫瑰》雖然看似忠於原著，實則拼貼張愛玲的〈有女同車〉、〈鴻鸞禧〉等作品並注入新解，透過富於巧思的場景道具和剪接構圖技巧，加深張愛玲原著中的諷刺性和批判性，也更加強調女主角的成長與蛻變。反觀李安的《色·戒》，影片與原著看似有不小的差異，然而，在仔細爬梳《色·戒》與張愛玲自傳色彩濃厚的《小團圓》及其他作品之間密切的文本互涉後，莊宜文指出，「編導將張愛玲身世和情感融入電影，作為另一重要的原文本，背離小說靜漠的外殼，趨近作者潛藏的幽微情思」。這篇考證可謂鉅細靡遺的論文充分顯示電影與文學的改編關係絕非只是單一性與一次性，而是可以餘韻無窮的文本多重互涉。

劉紀雯的〈台北的流動、溝通與再脈絡化：以《台北四非》、《徵婚啟事》和《愛情來了》為例〉關注的是與電影息息相關的都市空間議題。她檢視台灣 90 年代三部風格與類型截然不同的影片，探討片中所呈現的全球化都市流動地景與社會關係。她發現三部影片所呈現的流動現象，如全球化資本與科技發展所牽引的人流、車流，反映了在台北這樣一個全球化都市中意義認同的浮動破碎。部份學者預設空間必須有固定意義，國家主體認同必須明確的立場，因此只看到都市流動地景的混亂與負面意義。劉紀雯則從後現代主義接受流動與所謂「非空間」為必然現象的觀點出發，觀察到三個電影文本均企圖建構流動的脈絡化意義。她的研究指出這個「脈絡化」有兩層的含意：社會脈絡化和文本脈絡化。

在社會再脈絡化部份，陳國富的《徵婚啓事》與陳玉勳的《愛情來了》兩部劇情片都呈現不同的角色在片中透過儀式或媒介溝通，在看似混亂無序且人際關係疏離的都市裡得以連結並產生共鳴。另一方面，石昌杰等四位導演合作的實驗影片《台北四非》則是將台北的都市地景以流動影像美學化加以處理，「使斷裂的符號經過動畫處理和排列組合後，彼此呼應、對比或抗衡，產生了複雜的台北流動的意義脈絡」，成為可以被閱讀理解的文本。儘管如此，劉紀雯提醒讀者這三部在 90 年代中後期與 2000 年中期的影片是處於台灣電影產業嚴重衰落的時期，這三個透過電影形式與台灣當代社會對話的「社會象徵行動」究竟能引起什麼樣的效果並無法得知。電影與本篇論文的意義同樣都是處於一種意義的流動中，不斷與社會進行溝通。

本書最後一篇論文是白大維（David Barton）關於蔡明亮電影《你那邊幾點》的英文論文翻譯：〈水鐘：《你那邊幾點？》的液態憂鬱〉。影片中主要的情節為小康父親死亡後，小康與母親對於若有似無的父親亡魂不同的反應。片中濃濃的憂鬱感對白大維而言同時也是關於蔣介石的陰魂不散的國家寓言。白大維對影片的解讀避開一般學者以理論作為參考論述的做法，選擇大量引用西方音樂與文學作品相互對照，包括西貝流士、華特·佩特（Walter Pater）、波特萊爾（Baudelaire）與莎士比亞的《哈姆雷特》與《第二十夜》，片中的女性角色也被比喻為希臘神話中的神祇奧菲斯（Orpheus）以及英國詩人旦尼生（Lord Alfred Tennyson）詩作中的莎羅特女士（the Lady of Shalott）。白大維認為影片透過《四百擊》以及陳湘琪的角色前往巴黎的連結，是與法國導演楚浮在憂鬱主題緊緊相扣：一如楚浮，蔡明亮也「傾向紀念時間和空間的消逝」。對於蔡明亮電影中已經形成作者印記的「水」的鏡頭與意象，白大維以《你那邊幾點》片中出现的大白魚在魚缸中優游一景作為影片重要的主題鏡頭：「蔡明亮所創造出的電影語言，悠緩地應對著時間的消逝，僅僅只有水族箱裡的那條魚（我將之稱為『魚中的蒙娜麗莎』）優雅地游著，展現出一種不同於鐘錶或是數位時間、液態的時間律動。台灣的時間處在一種液態憂鬱的狀態中，而這股憂鬱不停流洩。」本篇論文的論述風格也像是這尾白魚一樣優游在蔡明亮的《你那邊幾點》之中。

全書十一篇關於視覺文化不同藝術形式、媒介與議題的論文合集出版，代表中央大學文學院發展視覺文化研究為特色領域的第一步。本書得以順利刊印，感謝中央大學「發展國際一流大學及頂尖研究中心計畫」經費的挹注，文學院李瑞騰院長的支持，以及視覺文化研究中心顏虹玉小姐與書林出版公司周佩蓉主編的協助。

目 錄

林文淇、吳方正	序言	i
---------	----	---

藝術篇——

呂文翠	玻璃、燈與視覺現代性： 情色敘事傳統之「海派」變異	1
孫 玫	「三突出」與「立主腦」： 「革命樣板戲」中傳統審美意識基因之探析	45
曾少千	空間故事與美學之用： 寶藏巖泡茶照相館計畫	59
周芳美	1915 年中華民國和日本參展巴拿馬太平洋 萬國博覽會美術宮之初論	95
許綺玲	重探 V-10 昔日展的幾個「現代」身影	125
吳方正	二十世紀初中國醫療廣告圖像與身體描繪	141

電影篇——

林文淇	從武俠傳奇到國家寓言： 《大醉俠》與《龍門客棧》的敘事比較	179
周慧玲	不只是表演：明星過程、性別越界與身體表演 ——從張國榮談起	197

莊宜文	文字留白，影像召喚： 論關錦鵬《紅玫瑰·白玫瑰》、李安《色·戒》 和張愛玲原文本的多重互涉	233
劉紀雯	台北的流動、溝通與再脈絡化： 以《台北四非》、《徵婚啓事》和《愛情來了》 為例	263
白大維(David Barton)	水鐘：《你那邊幾點？》的液態憂鬱	301

玻璃、燈與視覺現代性： 情色敘事傳統之「海派」變異

呂文翠

一、城市照明與視覺現代性

從整體的文化語境看來，不管是報刊上特定文化議題的詩詞吟詠，或 1880 年代中葉以降大量出現的滬城旅遊指南、通俗畫報與圖文書，皆提供了我們考察十九世紀末葉滬地城市文化變貌的豐富材料。如 1876 年，身在香港的王韜發表長達八卷，歷時二十多年才完成的上海史志《瀛壖雜誌》，該書很快也在滬地文化圈中流傳，上海讀者不難想起數年前（1873 年）申報館的第一份文藝雜誌《瀛寰瑣紀》中就曾刊登過王韜描述滬北靜安寺（圖一）、城西蔽竹山房（禪寺「鐸庵」）、黃浦西村龍華寺的文章（圖二），以城中名寺的滄桑變化，側面紀錄了走向現代化的新興都市社會風俗的變遷。¹ 從同類型敘事的大量出現，並逐漸形成滬地特色的都市論述看來，此書卷六列出諸多於上海文化圈流傳的詩歌（計約十數種），以及格致西學與物質文明如何在日常生活中逐漸生根的圖景，使得這部本著為《上海志》補遺的「雜書」，除了歷史縱深之外，更從中西文化的參照視野，為 1850-70 年代上海文化場域和時空語境，畫出橫向的廣度與開闊的比較文化視野。

¹ 申報館編，《瀛寰瑣紀》（上海：申報館，1873 年），同治癸酉年八月第 12 卷，頁 20-21。

▼圖一：靜安寺 選自《申江名勝圖說》



▼圖二：龍華寺 選自《申江名勝圖說》



考察當時的報刊資料，我們會發現王韜列出的詩詞作品，多數曾在《申報》中出現過，如古月山房薪翹氏的〈滬北十景〉、² 香鷺生〈海上十空曲〉、³ 古淞梅花主人〈洋涇七念勾 并序〉⁴ 等，先後都在同治癸酉年（1873 年）正月刊出，證實當時文化圈中已出現具有地方意識⁵ 的城市敘事與論述。這些散落在 1870 年代中文報刊中具有代表意義的詩詞歌賦，也被後出的滬遊指南或城市筆記書不斷引用，如 1876 年葛元煦《滬遊雜記（上海繁昌記）》⁶ 卷三引出西泠漱華子的〈洋涇浜序〉、白堤過來人的〈冶遊自悔文〉、花間覓句主人〈題烟樓鬼趣圖〉；同樣的篇章也再度出現於鄒弢 1884 年出版的《春江燈市錄》元卷中。⁷ 又如袁祖志在 1884 年出版的《談瀛錄》除了哀集他自己從 1879 年以來發表的一系列上海雜詠詩歌外，卷 6「海上吟」錄出的一系列〈滬北竹枝詞〉、〈滬

² 《申報》（上海：申報館，1873 年），同治癸酉年正月初十日，頁 4。其中將「飛車擁麗」、「夜市燃燈」（電燈夜景）等景緻列入最具代表性的滬地景觀。清·王韜，《瀛壖雜誌》（臺北：廣文書局，1969 年），卷 6，頁 3。

³ 見《申報》，同治癸酉年正月十六日，頁 2。王韜在《瀛壖雜誌》亦引出全文，詩中提及滬上風月場合與新興娛樂，如「女堂煙館」、「女書」、「貓兒戲」等，全數以女性侍者或說唱者組成。原先在報紙上登出時篇末云：「海上之遊幾及十稔，此調久已不彈，近聞諸吟侯滬上竹枝詞，洋涇浜序等，形容盡致，不覺忘其困陋，輒思效顰，戲為海上十空曲，調寄金絡鎖，以博善顧者一噱」，見《瀛壖雜誌》，卷 6，頁 4。可見申報登出的以本地為詩歌主題的作品，已成為惹人注目的「文化議題」，激起文人與知識圈之效尤。《申報》同一天的第 4 頁還有龍漱舊隱的〈申江元夜踏燈詞〉，也展現了滬北元宵節的面貌，滬城文化圈的「地方想像」之逐漸成形由此可見。

⁴ 《申報》，同治癸酉年正月二十日，頁 1。詩中勸戒沉溺滬北繁華聲色者迷津知返之意；另《瀛壖雜誌》，卷 6，頁 4 亦引出全文。

⁵ 見 Catherine Vance Yeh（葉凱蒂），「Creating a Shanghai Identity——Late Qing Courtesan Handbooks and the Formation of the New Citizen」與 Yuezhi Xiong（熊月之），「The Image and Identity of the Shanghaiese」兩篇論文的分析。Tao Tao Liu and David Faure eds., *Unity and diversity: local cultures and identities in China* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 1996), 99-125.

⁶ 此書 1878 年由日本東京藤堂良駿點註，易名為《上海繁昌記》（臺北：文海書局，1977 年）。除日文訓讀外，內容與《滬遊雜記》（臺北：廣文書局，1967 年）並無二致。

⁷ 惟在《春江燈市錄》（上海：出版社不詳，1884 年）中〈題烟樓鬼趣圖〉指出作者為花間覓句主人（頁 18），白堤過來人的〈冶遊自悔文〉則題為〈浪遊懺悔文〉（頁 30），但兩文內容無異。