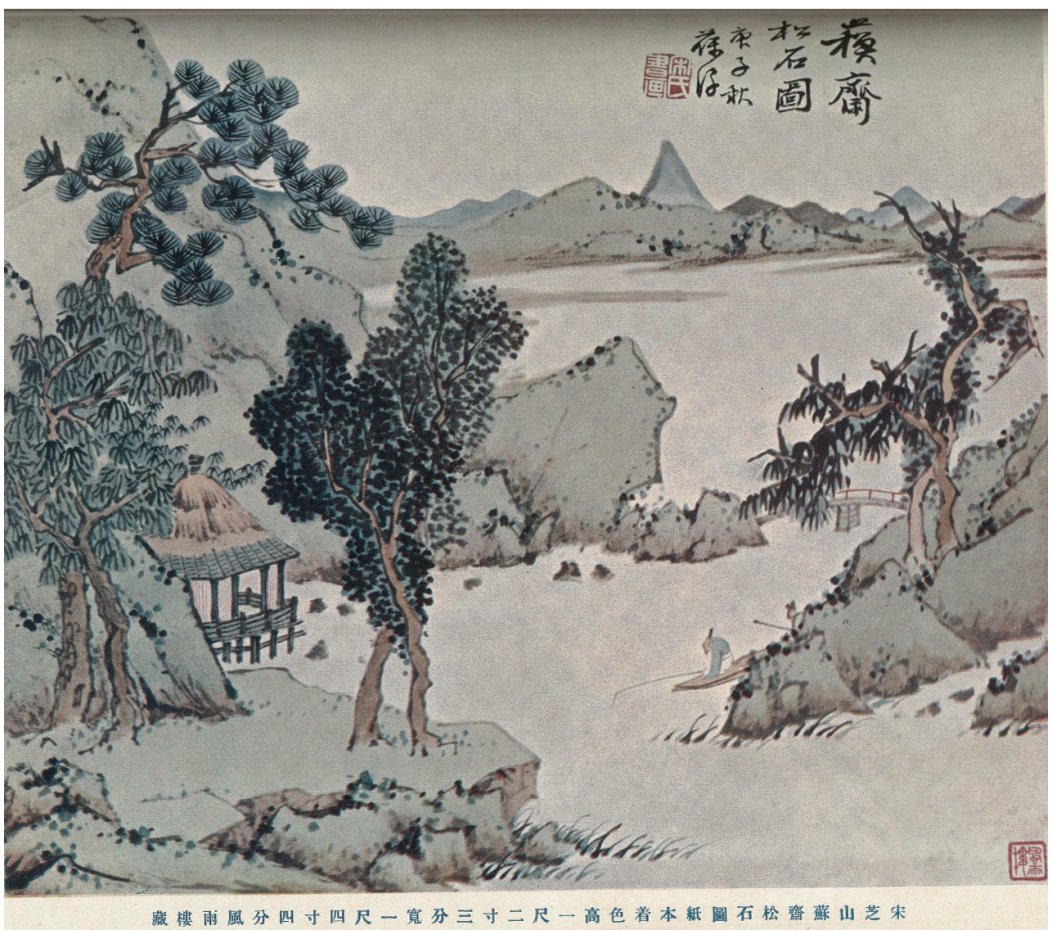


《宋芝山松齋松石圖》 顏色銅版蠟光紙印 《神州國光集》15（1910） 臺北中央研究院傅斯年圖書館藏

臺灣大學學術期刊資料庫



惲南田著色花卉圖 長四尺四寸五分 寬二尺五寸
濱紅草堂黃氏藏

《惲南田著色花卉圖》 局部 顏色珂羅版玉版紙印 《神州國光集》14（1910） 臺北中央研究院傅斯年圖書館藏

臺灣大學學術期刊資料庫



《王石谷仿巨然蕭翼賺蘭亭圖》 珂羅版 絹印 《神州國光集》19（1911）臺北中央研究院傅斯年圖書館藏

臺灣大學學術期刊資料庫



《藍田叔仿趙仲穆山水》 局部 珂羅版 綾印 《神州國光集》20（1911） 臺北中央研究院傅斯年圖書館藏

臺灣大學學術期刊資料庫

照相複製年代裡的中國美術：《神州國光集》的複製態度與文化表述

劉宇珍*

【摘要】出刊於1908年的《神州國光集》，是中國境內最早專致於中國美術圖片的刊物。該集刊試圖將西方的「美術」觀念納入「國粹」的範圍，一方面將傳統鑑藏文化裡值得收藏的品類，轉化為其所理解的「美術」，一方面以時下最新穎的照相印刷技術（如珂羅版、網目銅版等）複製「美術」。新興的照相複製技術，如何進入中國既有的複本製作傳統？在傳統鑑藏品類轉化為「美術」的過程中，這些照相複製品又居間扮演什麼樣的角色？本文試圖自該集刊的廣告修辭、印刷技術、及所用紙料等層面，討論三個與「複製」有關的議題：一是該集刊對於源自西方之照相複製技術的接受態度；二是該集刊在複製所謂「美術」時的重點與方向；三是探討這些複製品之物質面所媒介傳達的文化訊息。本文以為，傳統以「筆墨」為尚的鑑賞觀，影響著《神州國光集》對珂羅版印刷技術的接受態度及複製重點，而使其有不同於歐洲的發展。在保存國粹的旗幟下，《神州國光集》不僅意在出版逼肖原作的複製品，亦隱含有複製傳統鑑藏習慣的意圖。然而，就在其亟欲保守傳統的複製作為中，傳統的藝術價值體系卻也似乎悄然轉變。

關鍵詞：美術、國粹、珂羅版、複製、攝影

＊香港城市大學中文、翻譯及語言學系 客座助理教授

本文由筆者博士論文第二章修改而成，文稿則於中研院博士後研究期間完成。部份內容曾於中研院史語所文物圖像研究室、中央大學藝術學研究所、及明清藝術史工作坊等場合報告。在此感謝牛津大學Craig Clunas教授的指導，王中秀先生、陳葆博士在報刊資料上的指點，上述場合與會者的批評，兩位匿名審查人的建議，及石守謙教授、巫仁恕教授對於文稿的指教。

臺灣大學藝術期刊資料庫

《神州國光集》（1908－1912，圖1）由上海神州國光社發行，於1908年七月正式問世，約每兩個月發行一次，共出版廿一集。① 它是中國境內第一部專致於出版中國美術圖像的刊物，欲藉由當時最「先進」的照相複製技術，「表揚國光，提倡美術」。② 除《神州國光集》之外，神州國光社亦出版單件的碑帖書畫（或裝裱、或未裱），帶動廿世紀初年藝術複製業的蓬勃發展。同年十一月即見上海有正書局《中國名畫》出刊，同以保存美術之名，出版著名藏家的繪畫收藏（圖2）。③ 民國成立後，《神州國光集》易名為《神州大觀錄》（1912－1922，圖3），加大尺寸，繼續發行。④ 尋有上海藝苑真賞社的《藝苑真賞集》（1915年發行），以及商務印書館的《名人書畫》（1916年創刊）面世；亦皆採定期發刊的形式，出版中國各地的私家收藏。⑤ 1914年中國第一

① 《神州國光集》創刊號雖謂出刊於戊申年（1908）二月（陰曆），然其真正上市應在同年陽曆七月（即陰曆六月），故知封面頁所宣稱之發刊月份與實際出刊月份不盡相同；見廣告〈神州國光集今日出現〉，《時報》，1908/7/3（本文對於日期之表述，如無特別說明，皆為陽曆）。筆者對《神州國光集》之觀察乃以倫敦大學亞非學院（SOAS）圖書館所藏為主（原存放於大衛德基金會[Percival David Foundation of Chinese Art]圖書室），而以中央研究院歷史語言研究所傅斯年圖書館所藏為輔。兩套的內容（包含廣告、印刷方法）皆同，然亞非學院所藏似是第一版，而傅斯年圖書館所藏則標識為第五版。下文將提到神州國光社所採用的珂羅版法如需多印，必須重新製版。故此處的版次，除有時間先後之別，亦應有重新製版之意。

② 〈凡例〉，《神州國光集》，1（1908），頁4。

③ 〈中國名畫第一集全集裝成出版〉，《時報》，1908/11/25。本文對《中國名畫》之觀察，參考上海圖書館、及香港大學圖書館所藏。兩者刊出的物品雖同，印刷方法卻有些許差別，應為不同版本。如第一集所刊《明王叔明青卞隱居圖》，上海版以珂羅版印，港大版卻以網目銅版印。因《中國名畫》初期並未提供完整之版權訊息，難以確認兩個版本孰先孰後，姑皆存之。

④ 《神州國光集》於民國後更名一事，見〈廣告〉，《神州大觀錄》，1（1912），封面內頁。《神州大觀錄》可見於倫敦大學亞非學院圖書館，該館所藏原為莊士敦（Reginald Johnston，1874－1938）收藏。

⑤ 筆者於香港大學圖書館見《藝苑真賞集》一至十集（上海：藝苑真賞社，1915-1916），於香港中文大學見《名人書畫》一至廿三集（上海：商務印書館，1916-1922），然不確定是否皆為完整全套。另國立故宮博物院藏有《故宮書畫集》（北平：北平故宮博物院出版發行所，1930-1936）。

臺灣大學藝術期刊資料庫

個國立博物館「古物陳列所」成立，先後出版《歷代名人書畫》（1925）與《寶蘊月刊》（1930年發刊）；乃至1925年北平故宮博物院設立，發行《故宮書畫集》（1930－1936），皆可謂為清末這股出版風潮的遺緒，俱是藉由照相複製（photographic reproduction）的印刷技術，公開過去僅有少數人方有幸得見的收藏。⑥

這些出版品本身即具有豐富的歷史價值。它們都採用統合了攝影技術的印刷法（photographic printing processes），如照相石印、網目銅版、或珂羅版等，看來逼肖原蹟。刊出的作品多半附有當時收藏者的名號或居室，部分圖片甚至不見於今日的公私收藏。故作為美術史的材料，它們可說是為清季的私家收藏，留下離散前的一瞬。⑦ 而這股競相出版古美術圖冊的風潮，又與「美術」之納入「國粹」的論述架構息息相關。「美術」一詞，為日人於1872年所創，用以翻譯歐洲「art」的概念。⑧ 此詞於1880年代末期開始出現於中國人書寫的日本遊記中，自此與另一個傳統辭彙「藝術」，漸漸出現於中文文章裡，指射歐洲的藝術概念。直至1910年代，這兩個詞彙的內涵在中國仍充滿在地人望文生義的想像，亦不盡然對應到歐洲的「藝術」概念，而卻在廿世紀初年，漸與國族主義的訴求匯流。⑨ 古代美術品因而被視為一國之人所共有、共享的文化

⑥ 筆者於傅斯年圖書館見《歷代名人書畫》六冊（1925）、及《寶蘊月刊》一至二集（1930）；不知是否為完整全套。

⑦ 將這些出版品視為檔案資料的角度，見James Cahill, “Responses & Reminiscences: 47. Chinese Ptg Collotype Reproduction Books,” http://jamescahill.info/the-writings-of-james-cahill/responses-a-reminiscences/169-47-chinese-ptg-collotype-reproduction-books, 參考日期2012年5月31日。學者至今仍徵引這些出版品，例見Julia K. Murray , “Illustrations of the Life of Confucius: Their Evolution, Functions, and Significance in Late Ming China,” *Artibus Asiae*, 57. 1/2 (1997), p. 118 n. 142。感謝Craig Clunas教授賜知。

⑧ 見北澤憲昭，《眼の神殿：「美術」受容史ノート》（東京：美術出版社，1989），頁143-145。該詞彙最早用來翻譯維也納萬國博覽會的文書，對應的是「*Kunstgewerbe*」（工藝美術）與「*bildende Kunst*」（造型藝術）二詞，後用以指稱歐洲「art」的概念。

⑨ 「美術」一詞，目前發現最早出現於李筱圃，《日本記游》，收入王錫祺輯，《小方壺輿地叢鈔》（臺北：廣文書局，1962），第14冊，頁8134-8136。「藝術」一詞，雖為中國本有，意指「技藝」，然於十九世紀末時自日本回傳中國，轉而指射歐洲「藝

臺灣大學藝術期刊資料庫

資產，不僅可以興起觀者對其國歷史與文化的認同，亦可使人們心生保種愛國的國族情感。而照相複製技術，適為這些美術品走入大眾的重要媒介。故作為一文化現象，這些出版物是美術品走向公開化的開始，亦是凝聚國族認同的管道之一。這些文化效應，也在近年來漸受學界的關注。⑩

然而，卻無人討論這些複製品本身所呈現出的「複製態度」。此處的「複製態度」包含三個層面：一是對於新引進之照相複製技術的接受態度，特別是珂羅版印刷技術；二是這些複製品所呈現出的複製重點與方向，是否有不同於歐洲之處；三則是這些複製品如何有能力傳達、並進而形塑某種文化價值。

源自西方的「攝影」（photography），不僅是一項新的技術發明，亦隱含獨特的複製概念。在按下快門之際，攝影師不僅捕捉了所攝物像在當下時空的存有，也彷彿不假人力中介地重現了鏡頭前的景象。故「攝影」常用以證明某事某物之實有，且暗示著所攝影像未曾遭到任何人為的造作或扭曲。這些對

術」的概念，亦被視為當時引進的新辭彙之一。關於兩詞何時出現於中文文獻，見 Frederico Masini, *The Formation of Modern Chinese Lexicon and Its Evolution toward a National Language: The Period from 1840 to 1898* (Berkeley: Project on Linguistic Analysis, University of California, 1993), pp. 188-189, 213.關於這些詞彙在中國的引進情況，見陳振濂，〈「美術」語源考:「美術」譯語引進史研究〉，《美術研究》，2003年第4期，頁60-71、2004年第1期，頁14-23；邵宏，〈西學「美術史」東漸一百年〉，《文藝研究》，2004年4期，頁106-114；李心峰，〈現代藝術概念〉，收入李心峰編，《20世紀中國藝術理論主題史》（瀋陽：遼海出版社，2005），頁3-14；Xiaobing Tang, *Origins of the Chinese Avant-Garde: The Modern Woodcut Movement* (Berkeley and L.A.: University of California Press, 2008), Ch. 1; Yu-jen Liu, "Publishing Chinese Art: Issues of Cultural Reproduction in China, 1905-1918," DPhil thesis (Oxford University, 2010).

⑩ 如Richard Vinograd, "Patrimonies in Press: Art Publishing, Cultural Politics, and Canon Construction in the Career of Di Baoxian," and Cheng-hua Wang, "New Printing Technology and Heritage Preservation: Collotype Reproduction of Antiquities in Modern China, Circa 1908-1917," in Joshua Fogel ed., *The Role of Japan in Modern Chinese Art* (Berkeley: University of California Press, 2013), pp. 245-272 and 273-308. 佐藤进，〈珂羅版之路的開拓者小林忠治郎—以與羅振玉、董康、傅增湘的交流為中心〉，收入王勇主編，《書籍之路與文化交流》（上海：上海辭書出版社，2009），頁18-43。然佐藤氏文中所言小林忠治郎之事在1910年代，較本文所討論的時間稍晚。

臺灣人臺灣藝術 期刊資料庫

「攝影」的成見，學者們早已有所反省與批評。⑪ 而當「攝影」的複製概念進入中國時，如何與本土原有的操作與論述傳統產生互動？如何為在地人所運用？出版者又欲透過「攝影」來複製什麼文化面向？複製品又如何能透過其特殊的視覺性與物質性，將出版者所欲複製的文化意義傳達給讀者？這些問題，卻仍未有進一步探討。

而新興的視覺媒材如何在地化、如何參與文化的表述、又如何在參與文化表述的過程中產生不同於技術原生地的發展，正是本文所關切的問題。這樣的問題意識，可與歐洲藝術史的書寫架構作參照。當攝影術於1839年問世後，傳統的創作媒材也面臨了前所未有的衝擊與考驗。攝影技術如何與既有的「再現」（representation）或「複製」（reproduction）論述嫁接、時人又如何接受此一新興技術，便成了藝術史上令人著迷的議題。攝影因無須仰賴既有的風格圖式即能如實重現所見，遂將繪畫從「再現」的大傳統中解放出來，從而扭轉藝術史的走向，這已是歐洲畫史上廣為人知的論述架構。⑫ 而根據攝影技術而來的照相印刷術，亦衝擊著歐州原有的複本製作傳統，特別是「複製性銅版畫」（reproductive engravings）的製作。在攝影術發明前，古代大師的圖稿，往往藉由複製性銅版畫而流傳。由於複製性銅版畫的媒材大不同於原作（多為油畫或祭壇畫），這複製的過程，被視如語言上之「轉譯」（translation），而以能傳達原作精神者為貴。銅版畫因而發展出一套可以重覆操作的線條系統（linear system），以便複製油畫上所見的光影與體積感。William Ivins 稱此模式化的線條系統為複製藝術時所需的「視覺語法（visual syntax）」；而攝影及照相印刷術，因無須經過摹手的中介，便能「如實重複種種的圖像表述（exactly repeatable pictorial statements）」，故Ivins以為是更有效的視覺傳達方法。⑬ 然而，即使複製性銅版畫最終仍於1870年後逐漸沒落而終

⑪ 如John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories* (Amherst: The University of Massachusetts Press, 1988).

⑫ 如Ernst H. Gombrich, *The Story of Art* (London: Phaidon Press, 1966), pp. 397, 467.

⑬ William Ivins, *Prints and Visual Communication* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1969 [1953]), p. 61. Ivins（1881－1961）曾任美國大都會博物館版畫室主任，此書將歐洲版畫之發展方向，視為欲「如實重覆圖像表述」的努力，而以攝影及照相印刷術為此一

臺灣藝術期刊資料庫

至消亡，在照相複製品初登場之時，卻依舊有許多聲音，認為它們遠不如銅版畫之能傳原作之精神。⑭ 可見較新、甚至較「進步」的技術，並不見得馬上能為人所接受；它仍須與原有的操作（practices）與論述（discourses）系統整合，方能有所發揮。⑮

相較之下，中國雖有悠久的摹本製作傳統，對新引進的照相複製技術，似乎無有排拒，甚而趨之若鶩。當照相石印法（photolithography）於1870年代引進中國之時，照相複製技術已然成為歐洲藝術出版的主流。⑯ 就此時間順序而觀，照相複製技術在中國之所以廣受歡迎，似乎是後進國家之必然。然而，若將這股風潮遽以為是當時唯西方是瞻的風氣所致，是對現代性勢無可挽的追求，與科技發展不得不然之趨勢，則又忽略了中國在取用新事物時的主體性。這樣的看法，不僅無視於新技術（照相複製技術）進入既有傳統（中國摹本製

發展的終極階段。此書雖於1953年問世，然其論述架構、對媒材轉換（如油畫與版畫間之轉換）的關注、及其對於照相複製品的重視，影響深遠，至今學者仍對此參照架構提出回應。

⑭ 這種成見甚至延續到1918年左右。當時仍有美國博物館界的大老，認為重要的繪畫與雕塑作品，應交由有名望的版畫家複製，見William Ivins, *Prints and Visual Communication*, pp. 130-131。其他對照相複製品存有疑慮的聲音，見Wolfgang M. Freitag, "Early Uses of Photography in the History of Art," *Art Journal*, 39:2 (Winter 1979-1980), pp. 117-123; Anthony Hamber, "The Use of Photography by Nineteenth-Century Art Historians," in Helene E. Roberts, ed., *Art History through the Camera's Lens* (Documenting the Image, II) (n.p., 1995), pp. 89-121.

⑮ 關於複製性版畫在面對攝影術挑戰的掙扎過程，見Trevor Fawcett, "Graphic versus Photographic in the Nineteenth-Century Reproduction," *Art History*, 9:2 (June 1986), pp. 185-212; Gordon Fyfe, "Art and Reproduction: Some Aspects of the Relations between Painters and Engravers in London, 1760 to 1850," in *Art, Power and Modernity: English Art Institutions, 1750-1950* (London and New York: Leicester University Press, 2000), pp. 101-119; Stephen Bann, "Photography by Other Means? The Engravings of Ferdinand Gaillard," *Art Bulletin*, 88:1 (March 2006), pp. 119-138; and *Parallel Lines: Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-Century France* (New Haven and London: Yale University Press, 2001).

⑯ 見Roberta Wue, "Selling the Artist: Advertising, Art, and Audience in Nineteenth-Century Shanghai," *Art Bulletin*, 91:4 (December 2009), pp. 466-471；吳方正，〈晚清四十年上海視覺文化的幾個面向〉，《國立中央大學文學院人文學報》，26（2002），頁49-95。

臺灣藝術學術期刊資料庫

作傳統）時兩相融涉的複雜現象，亦忽略了這股出版風潮伴隨著國粹保存呼聲而起的特殊脈絡。「攝影」在一般藝術史論述中宛若命定般的勝利，並無法充分說明此時中國出版商運用照相印刷技術時的諸多選擇。

而欲釐清中國出版商在運用照相複製技術時有何獨特之處，則不得不細究這些複製品的製作技術，以及這些複製品本身在物質層面上所呈現的特點，以便進一步思索其文化訊息和照相印刷技術間的關連。這批複製品於此際被賦與保存「美術」的重責大任，亦等於是在視覺上呈現了所謂的「美術」概念。因此，選擇何種作品、運用何種印刷技術、以何種紙料來複製等種種考量，都是在不同的層次上，媒介並傳達某種與「美術」相關的文化意涵。故這些複製品不僅只是可供今日美術史研究的圖像資料，亦非只是當時流通於出版市場的圖像商品；它們同時也是意義的載體，於其可見、可觸的物質層面上，搭載了該時代的種種想望。理解這些複製品所反映的文化企圖，亦是理解該時代思維的途徑之一。

而《神州國光集》所奠立的出版形制與形式、其所使用的印刷技術與材質、其所採用的廣告辭令、與其所訴諸的國粹保存理念，不僅在市場上引起共鳴，亦成為其他後起出版品摹仿的對象，適可作為此文化現象在運作時的基礎原型，以窺清末的藝術複製活動。故針對照相複製與中國摹本製作傳統的交會，以及照相複製品所能傳達的文化企圖等議題，本文將以《神州國光集》的出版史為中心進行討論，首先勾勒其發刊背景、編者與贊助網絡，繼而討論其所使用之印刷技術在物質層面上的特色，及其所上溯的摹本複製傳統。本文並將特別著眼於早期期刊內網目銅版與珂羅版同時並存的現象，希藉由複製品間的物質性差異，討論技術、紙料、與所複製之物三者間的配應關係。據此檢視這些圖版的物質性，如何與該集刊所標舉的國粹保存理念相呼應，從而探究《神州國光集》所呈現出的複製態度。為求討論的清晰，本文將不觸及其他以單行本形式發行的照相複製品；又為免論點雜蕪，在此亦先不討論這些複製品的市場，即使這些文化上的崇高訴求，同時也兼具商業宣傳的功能。⑰

⑰ 惟王正華已觸及此時藝術複製品的讀者階層，認為消費群仍以文人階層為主，如魯迅、傅斯年、鄭振鐸等，都留有購買此類產品的紀錄。見Cheng-hua Wang, “New Printing Technology and Heritage Preservation,” p. 289.

臺灣大學藝術期刊資料庫

一、美術與國粹

事實上，《神州國光集》只是國學保存會眾多文化事業的一支。國學保存會於1905年成立於上海，隨即以國粹學報社之名發刊《國粹學報》（1905－1911，圖4），意欲「發明國學，保存國粹」。⑱ 學報內與學科相關的，原只有「政、史、學、文」四篇，不見「美術」之名。⑲ 然自1907年開始，「美術篇」正式納入學報之中，刊載關於「美術」的文章及圖像。⑳ 「美術」從此納入「國粹/國學」的範疇，也成為所謂一國之民理當共同保存與守護的對象。1908年，該會始以神州國光社之名，致力於美術圖版與書籍的出版，而有《神州國光集》的發刊。由是觀之，《神州國光集》可說是《國粹學報》內「美術圖畫」單元的擴充，兩者必須合觀，以理解「美術」為「國粹」論述所吸納的過程。

晚清國粹思潮的流行，原因眾多，其內容亦駁雜而乏一致性。「國粹」一詞，源出日本，原指日本1880至1890年代的國粹運動。時三宅雪嶺（1860－1945）、志賀重昂（1863－1927）等人面對國內排山倒海的歐化風氣，起而倡言「國粹保存」，一時蔚為風潮。㉑ 中國於庚子一役後（1900），知識分子有感於亡國無日，並意識到中國已被迫進入以民族國家為單位的世界體系中，在不得不仿效西方制度的情況下，中國之所以為「國」的精神何在，又該如何喚醒國人之愛國意識，便成為重要的課題。日本「國粹保存」的辭彙與概念遂於

⑱ 〈國粹學報略例〉，《國粹學報》，1.1（1905），頁2下。筆者所參考的《國粹學報》，乃倫敦亞非學院圖書館所藏，其第一至六年各本皆為原始裝訂，並非今日常見將各門類分別集中的合訂本。故在標示出處時，本文多以第幾年第幾期表示之（如1.1，即第一年第一期），至第七年方以總期數標示。

⑲ 〈國粹學報發刊辭〉，《國粹學報》，1.1（1905），頁2上。

⑳ 〈國學保存會報告第5號國粹學報增廣門類〉，《國粹學報》，2.12（1906），頁1下。同時加入的還有「博物篇」。

㉑ 關於日本的國粹保存思潮，見Kenneth Pyle, *The New Generation in Meiji Japan: Problems of Cultural Identity, 1885-1895* (Stanford: Stanford University Press, 1969).

臺灣大學學術期刊資料庫

此際漸漸出現在中文刊物裡，為各種不同政治光譜之人所用。㉒

國學保存會以「保種、愛國、存學」為目的，是清末旗幟最鮮明的國粹推動者。㉓他們視「國粹」為「國家特別之精神」，將「國學」等同於「國粹」，並以「學亡則國亡」自相惕勵。㉔該會由鄧實（1877－1951）、黃節（1873－1935）所創立，而多由鄧實打理會務及出版事業。㉕所發行之《國粹學報》，網羅了劉師培（1884－1919）、章太炎（1868－1919）等人的文章，故在思想上有提倡排滿與革命的傾向，並標舉明末遺民與殉國志士，表彰民族氣節。這「欲以國粹激勵種性」的原則，意在藉由國粹之保存，以保全國族。㉖他們的文化事業包括開辦藏書樓，出版國粹叢書、國學教科書，及設立國粹學堂、與國光印刷所等。㉗藏書樓裡並設有博物美術室以收藏相關標本。㉘所謂的「國粹」乃以「歷史」為主要內容，冀能藉由對本國歷史的了解而生起民族

㉒ 關於清末國粹思潮，研究者夥，較重要者見Laurence Schneider, “National Essence and the New Intelligentsia”; Martin Bernal, “Liu Shih-p’ei and National Essence”, both in Charlotte Furth, ed., *The Limits of Change: Essays on Conservative Alternatives in Republican China* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1976), pp. 57-89; 90-112；鄭師渠，《國粹、國學、國魂：晚清國粹派文化思想研究》（臺北：文津出版社，1992）；桑兵，〈晚清民國時期的國學研究與西學〉，《歷史研究》，1996年5期，頁30-45；羅志田，〈清季保存國粹的朝野努力及其觀念異同〉，《近代史研究》，2002年2期，頁28-100。

㉓ 〈國粹學報發刊詞〉，頁1下。

㉔ 見黃節，〈國粹學報敘〉，《國粹學報》，1.1（1905），頁2上。許守微亦有：「國粹者，一國精神之所寄也。……國粹存，則國存，國粹亡，則國亡」之語。見許守微，〈論國粹無阻於歐化〉，《國粹學報》，1.7（1905），頁1下。

㉕ 鄧實之生平，見張文苑，〈黃節與《政藝通報》〉，收入胡春惠、周惠民編，《兩岸三地研究生視野下的近代中國研討會論文集》（香港、臺北：珠海書院亞洲研究中心、政治大學歷史系，2000），頁324-326。

㉖ 章太炎，〈東京留學生歡迎會演說辭〉，見湯志鈞編，《章太炎政論選集》（北京：中華書局，1977），上冊，頁272；原載《民報》，6（1906）。

㉗ 這些計劃見〈編輯國學教科書廣告〉，《國粹學報》，1.6（1905），封底內頁；〈國光印書所集股章程〉，《國粹學報》，3.3（1907）。然國粹學堂的提案似乎因經費不足而未嘗開辦，見〈國學講義暫停出版廣告〉，《國粹學報》，3.1（1907），封底。

㉘ 〈國學保存會報告第7號徵求內地博物物產及美術品書目志簡章〉，《國粹學報》，3.2（1907），頁1下。

臺灣大學學術期刊資料庫

的自覺。㉙

然而，若就國學保存會的文化事業體而觀，與「美術」相關的圖版及文本，後卻漸漸成了國學保存會的出版主力。這或許是因為藝術複製品的獲利頗豐，出版社可藉此彌補其他出版線的虧損，㉚ 當時亦不乏欲藉出版以抬高藏品聲價之人。㉛ 然若非此際關於「美術」的論述受到相當的重視，藝術出版亦難以在商業市場上獲致成功。故近代藝術複製依緣於何種論述（discourse），又因此而產生何種傾向，乃是考察此時照相複製品之複製態度的重要關鍵。

「美術」乃中國本無之詞，在概念上源於歐洲，在詞源上來自日本，原先亦不在《國粹學報》專篇之列，而神州國光社之編者卻以為是中國在「六經成糟粕，義理屬空言」之際，「惟美術之學，則環球所推為獨絕」，是「吾黃民之特長而可以翹然示異於他國者」。㉜ 儼然將「美術」視為國學諸門類中與民族自信最相關的學問。此思維的形成，可能有三個原因：一是受日本國粹思潮重視美術的影響；再是對庚子以來古物流散他國的憂懼；三則是對於「美術」之「感興」作用的認同。因為這些因素，使得「美術」成為國粹之要項，「美術」與「國家」宛然成為生命共同體。在這股氣氛下，製作美術複製品，不僅順理成章，更顯得格外迫切。

日本知識分子對「國粹」雖無明確定義，然其風潮所及，卻使得美術漸成為凝聚國家認同的重要指標。志賀重昂在初期的《日本人》雜誌上，便已聲稱

㉙ 章太炎即云：「國粹以歷史為主，自餘學術皆普通之技。」見章太炎，〈時評印度人之論國粹〉，《民報》，20（1908），頁9，見《太炎文錄》，收入《民國叢書第三編》（上海：上海書店，1991），第83冊，別錄卷二，頁38下。許守微亦謂「國粹者，一國精神之所寄也。其為學本之歷史……」，見許守微，〈論國粹無阻於歐化〉，頁1下。

㉚ 如《時報》發行人狄葆賢所經營的有正書局，便常以其出版碑帖書畫及重印古籍的盈餘，補貼《時報》的虧損。見包天笑，〈時報懷舊記下〉，《釧影樓回憶錄》，民國筆記小說大觀第四輯（太原：山西古籍出版社，1999），頁531、549。

㉛ 如羅振玉旅居日本時，亦曾以此為手段抬高所藏畫作聲價。見洪再新，〈自立於國際藝術市場上的遺老—試論羅振玉流亡京都期間的學術建樹與藝術交易〉，《中國美術學院學報》，2010年1期，頁21。

㉜ 〈序略〉，《美術叢書》，1.1（上海：神州國光社，1911，香港大學藏本），頁1下。《美術叢書》亦由神州國光社所出版。

臺灣大學學術期刊資料庫

大和民族之精粹在其「審美之精神」（「美術的の観念」）。㉝ 三宅雪嶺所著之《真善美日本人》，有一部分亦在探索日本於美術上所獨具的特質。㉞ 三宅雪嶺於東京帝國大學時的哲學老師，便是日後影響明治政府美術政策的美國學者費諾羅莎（Ernest F. Fenollosa，1853－1908）。㉟ 費諾羅莎於1882年在龍池會發表〈美術真說〉，謂日本美術遠勝於歐洲，並呼籲日人應即起保存其美術傳統。㊱ 自是明治政府將美術視為工商之一環的態度漸漸改變，「美術」儼然成為國家認同與自信心的來源。㊲ 政府為保存弘揚日本美術，1889年在東京上野成立帝國博物館，並設立東京美術學校，以發展日本美術。同年亦可見美術雜誌《國華》的發刊，出版關於日本美術的研究性文章。㊳ 而藝術複製，是當時各種保存美術的手段之一，手作摹本（如東京美術學校的師生參與製作帝國博

㉝ 志賀重昂，〈大和民族の潛勢力〉，《日本人》，第7號，明治21年（1888），七月三日。收入志賀冨士男編，《志賀重昂全集》（東京：志賀重昂全集刊行會，1927-1929），第1集，頁307-310。

㉞ 三宅雪嶺，《真善美日本人》（政教社，1891），收於《福澤諭吉三宅雪嶺中江兆民岡倉天心德富蘇峰內村鑑三集》（東京：筑摩書房，1972），頁247-251。三宅雪嶺的美術觀見中野目徹，〈「國粹主義」と傳統文化：政教社、三宅雪嶺の「美術」觀を手がかりとして〉，收入熊倉工夫編，《遊芸文化傳統》（東京：吉川弘文館，2003），頁251-255。

㉟ Pyle, *The New Generation in Meiji Japan*, pp. 60-61.

㊱ 見Taro Kotakane, “Ernest Francisco Fenollosa: His Activities and Influence on Modern Japanese Art,” *Bulletin of Eastern Art*, 16 (April 1941), p. 22; 北澤憲昭，《眼の神殿》，頁223-243、266-288。Fenollosa原以英文發表，其演說辭後被譯為日文，見フェノロサ氏演述，大森惟中筆記，〈美術真說〉，收入《明治文化全集》（東京：日本評論社，1992-1993[復刻版]），第13卷，頁159-174。

㊲ 關於日本美術與國家及國粹的關係，見北澤憲昭，《眼の神殿》，散見全書；佐藤道信，《「日本美術」誕生—近代日本の「ことば」と戦略》（東京：講談社，1996），頁12-29；Christine Guth, “Kokuhō: From Dynastic to Artistic Treasure,” *Cahiers d’Extréme-Asie, 9* (1996-1997), pp. 313-322; *Art, Tea, and Industry: Masuda Takashi and the Mitsui Circle* (Princeton: Princeton University Press, 1993), pp. 162-167; and Alice Tseng, *The Imperial Museums of Meiji Japan* (Seattle: University of Washington Press, 2008), pp. 82-85.

㊳ 《國華》（東京：國華社，1889-迄今），由岡倉天心、高橋健三所創立。

臺灣大學學術期刊資料庫

物館中藏品的摹本）、或照相複製皆為其方法。㊴《國華》雜誌及1899年審美書院出版的《真美大觀》，更因刊出高品質的照相複製品，而成為保存美術的楷模。㊵

《國粹學報》的理念本即取法日本的國粹主義思潮，其後添入「美術篇」、刊登「美術圖畫」、至發刊《神州國光集》，可說一步步將「美術」推移到「國粹」舞台的顯著位置，不僅視「美術」為凝聚國家認同之要件，亦積極地以照相複製技術保存美術，此皆與日本國粹主義之發展趨勢相彷彿。

而《神州國光集》雖開中國美術期刊的先河，亦有可能是受日本出版現象的啟發而生。事實上，若從形式面考察，日本《國華》雜誌很有可能是《神州國光集》的先行者之一。如兩者皆以題名反映強烈的國族意識：在日文裡，「國華」與「國家」同音；在中文裡，「神州」則為「中國」之代稱，且多用於祖國面臨危難的脈絡中。㊶「國華」與「國光」，俱含有視「美術」為一國精粹或榮耀的意涵。此外，兩者皆以期刊形式發行，均運用網目銅版及珂羅版

㊴ 關於此時手作摹本與保存美術的關係，見Christine Guth, “Kokuhō,” pp. 319-320; Alice Tseng, *The Imperial Museums of Meiji Japan*, pp. 91-92；又佐藤道信編，《模寫、模造と日本美術：うつす、まなぶ、つたえる》（東京：東京國立博物館，2005），感謝黃立芸教授惠借此書。

㊵ 《真美大觀》（京都：審美書院，1899-1908）由田島志一所編，共20冊，旨在向世界介紹日本美術，亦有藉美術以推動佛教之意。其圖版以珂羅版、木版色摺的技術印刷，每張圖版前皆有一張薄紙作為保護，此保護紙之上則有日、英文雙語的作品介紹。筆者曾於臺大藝術史研究所資料室見1-10冊；於牛津大學Sackler圖書館見1-20冊的保護紙合輯。牛津大學Ashmolean Museum的東方藝術部圖書室的圖片檔中，則可以見到某些自《真美大觀》拆出的圖片。而日本國會圖書館已將該套書掃描上網，見 http://dl.ndl.go.jp/search/searchResult?title=%2F%22%E7%9C%9F%E7%BE%8E%E5%A4%A7%E8%A6%B3%22%2F&materialTypeList=0|1|2|9|5|4|I&biblevelSearch=1&detailSearchTypeNo=A&publisher=%2F%22%E6%97%A5%E6%9C%AC%E7%9C%9F%E7%BE%8E%E5%8D%94%E4%BC%9A%22%2F（參考日期2012/07/27），感謝Prof Toshio Watanabe告知。

㊶ 最耳熟能詳的用例見劉義慶，《世說新語・言語》：「……當共戮力王室，克復神州，何至作楚囚相對？」見余嘉錫，《世說新語箋疏》（臺北：華正書局，1984），頁92。

臺灣大學學術期刊資料庫

的印刷技術。㊷《國華》雜誌的編者甚至也注意到中國的《神州國光集》，以為兩者性質相同，只是《神州國光集》並未出版研究性質的文章。㊸ 而除《國華》雜誌外，前述日本審美書院出版的《真美大觀》，亦可能為《神州國光集》取法的對象。《神州國光集》於民國之後改名為《神州大觀錄》，所使用的「大觀」二字，即不無仿效《真美大觀》的可能。雖然中日兩國此時美術出版的具體交流情況仍有待釐清，然兩者皆是國粹保存風氣下的產物。國學保存會視「美術」為「國粹」，並朝著美術出版而發展，實有日本的先例可循。㊹

其次，由於列朝珍寶在庚子一役後大量流散他國，美術與國家可謂同受外侮，兩者的命運遂宛然合一；而保存美術，就如同保全了中國一般，也成了愛國之舉。庚子之時聯軍直入北京，紫禁城一變而為各國人之遊覽勝地，京師則彷彿是聯軍的洗劫樂園。㊺ 張謇（1853－1926）日後議建國家博物院時，仍有內府所藏「一散於庚申（1860），再散於庚子，永淪異域，至可唏也」之嘆，可知英法聯軍與八國聯軍二役，已在當時知識份子心中烙下寶物離散的創傷。 ㊻ 而後者在知識份子記憶裡，更可謂災難之極。如《時報》與《中國名畫》的發行人狄葆賢（1875－1921），在行經聯軍洗劫後的北京時，便有「京師千百年積聚，盡為外人所得」之喟嘆，而尤以頤和園的景象最讓人痛心：

㊷ 除網目銅版（即所謂「寫真版」）與珂羅版之外，《國華》亦採用了「木板色摺」的印刷法，此乃以照相複製的底本轉印到木板上精刻上色而印成。

㊸ 見〈神州國光集〉，《國華》，226（1909），頁242。

㊹ 關於《國華》、《真美大觀》等出版品中的複製品，見岡塚章子，〈明治期の美術写真出版物：『国華』『真美大観』『Histoire de l'Art du Japon』を中心に〉，《美術フォーラム21》，第4号（2001），頁39-43。Julie Christ Oakes, “Japan's National Treasure System and the Commodification of Art,” in Jennifer Purtle and Hans Bjarne Thomsen eds., *Looking Modern: East Asian Visual Culture from Treaty Ports to World War II* (Chicago: University of Chicago and Art Media Resources, 2004), pp. 220-242.

㊺ 關於列強於庚子年間在北京的作為，見James Hevia, *English Lessons: The Pedagogy of Imperialism in Nineteenth-Century China* (Durham and Hong Kong: Duke University Press and Hong Kong University Press, 2003)，第7、8章。

㊻ 張謇，〈國家博物院圖書館規畫條議[1913]〉，收入張怡祖編，《張季子九錄》（臺北：文海出版社，1983），第4集，「教育錄」，卷3，頁17a（總1639）。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 頤和園內各處，皆一空如洗。佛香閣下排雲殿內，什錦櫥數十座，高接棟宇，均存空格；可想見當時其中陳列之品，蓋不知凡幾。各國遊客，皆爭取一二物，謂留為記念品。遂至壁間所糊之字畫，窓間彫刻之花板，亦瓜剖豆解矣。……嗟乎，圓明之劫，繼以頤和，是何異斂全國之精粹，聚而殲之。較之殺人盈野者。其慘益劇，其痛彌永矣。㊼

鄧實後來亦曾在《神州國光集》內的〈輯錄餘譚〉單元中謂：「清內府書畫流出人間者時有所見，然當時或以賜諸王臣工、或內監竊出、或圓明園一役所失。至於庚子，聯軍爭取以去，而一朝寶藏盡矣」，則是以為圓明園所失，又遠不如庚子時頤和園所佚者來得徹底。㊽ 故1900年之後，珍寶流入外人之手的痛，漸引發「物亡則國亡」的危機感；而宮中所藏珍寶，也於此時逐漸在人們的意識裡轉化為國寶。「物」與「國」的命運，由是緊緊相繫。

《國粹學報》自發刊第三年起（1907）便推出一〈愛國隨筆〉專欄，不定期出現。裡頭收錄關於中國古物的發掘新聞，及外國人愛好中國事物之一斑；內中便不乏外國人搜求中國文物並將之運出中國之事。㊾ 聚集這些與古物相關的事件，繫之以「愛國隨筆」之名，實暗示著「愛物」與「愛國」不可分的關係。如「記古瓷賽珍會」一條，原為中西仕紳的社交盛事，在鄧實筆下卻充滿山雨欲來的危機感：

㊼ 引文見狄葆賢，《平等閣筆記》（臺北：世界書局，1971[據1922年版影印]），卷一，頁1a（總1）、3a（總5）。狄葆賢為《時報》發行人、有正書局老闆。關於其生平及時報館，見包天笑，《釧影樓回憶錄》，頁521-549；Joan Judge, *Print and Politics: Shibao and the Culture of Reform in Late Qing China* (Stanford: Stanford University Press, 1996), Ch. 2.

㊽ 鄧實，〈輯錄餘譚〉，《神州大觀錄》，2（1913），頁1。除此之外，日後戴嶽翻譯英人Stephen Bushell的「*Chinese Art*」時，英文原文中清楚標識為圓明園之處，不知何故，竟也被翻譯成頤和園，這或許也是因傷痛而造成的記憶與認知轉錯吧。見Stephen Bushell, *Chinese Art* (London: Victoria and Albert Museum, 1906 [1st edn]), v.2, p.7; 及波西爾著，戴嶽譯，蔡元培審定，《中國美術》（上海：商務印書館，1934[1923]），下冊，頁6。

㊾ 〈愛國隨筆〉，列於【叢談】單元之下，見《國粹學報》，3.4、3.8（1907）、4.1、4.6、4.12（1908）、5.3、5.12（1909）。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 中國古物以瓷器最為西人所重，故不惜重價收購，載歸其國。每年所值，不下百萬（據某骨董客所云），幾至搜羅淨盡。……其始僅收及瓷器者，異日必收及書畫金石。吾恐中原重寶日流海外，願世之收藏者，知所保存，勿令數千年之文獻無徵也。㊿

《神州國光集》亦承續了這樣的憂思。如鄧實在《神州國光集》的〈敘〉中謂：「中原法物，日流海外，異日必有國亡而物與之俱亡者」。(51)「物」的危機，等同於「國」的危機，故保全了「物」，在某種程度上便算是保全了「國」的根基。除了不使珍寶外流，以照相複製技術留存美術品之影像，亦是保全「物」的方法之一。鄧實在〈敘〉裡，便引歸莊（玄恭，1613－1673）所言書籍之三不幸——滅絕、流亡、與幽囚，以為金石書畫名蹟之珍祕於收藏之家，亦是一種「幽囚」。雖「今人嘗以此為愛惜，不知扃鐍禁閉，永不接於人之耳目，終必致流亡絕滅而後已」，(52) 故「欲假精工以傳鉅蹟，庶海內尤物，人人得而共識之，群知吾國所可愛之實，將神州之國，光其在是矣」。(53)「愛物即是愛國」的思維，於此表露無遺。而文中的「人人」、「群知」等用語，更透露了此際美術出版的公眾性訴求，冀於視覺上公開秘藏之品，以增其公共能見度。

三者，《國粹學報》自發刊以來，即相當肯定「視覺」所能引發的「感興」作用。而視覺的感興作用，則需仰賴照相複製品的媒介。早在「美術篇」出現之前，《國粹學報》便開始刊登歷代學人及遺民忠臣之肖像，名之為「圖畫」，並附有古人或今人所書之贊文。第二年起（1906），該單元開始間或刊出古人墨蹟，以為墨蹟與肖像一般，俱能得「如見先民」之效。(54) 鄧實題《岳武穆真蹟》更謂：「瞻公像，讀公詞，玩公之墨跡，而保種愛國之念，殊睠睠

㊿ 鄧實，〈愛國隨筆記古瓷賽珍會〉，《國粹學報》，4.12（1908），頁4下。古瓷賽珍會的圖錄，見A. W. Bahr, *Old Chinese Porcelain and Works of Art in China: Being Description and Illustrations of Articles Selected from An Exhibition Held in Shanghai, November, 1908* (London: Cassell, 1911).

(51) 鄧實，〈敘〉，《神州國光集》，1，頁3。

(52) 鄧實，〈敘〉，《神州國光集》，1，頁2。

(53) 鄧實，〈敘〉，《神州國光集》，1，頁3。

(54) 〈丙午國粹學報全份〉，《國粹學報》，3.1（1907），封面內頁。

臺灣大學學術期刊資料庫

而不能自已云。」㊺ 是則認為若能睹其手跡，則可思其人，同其情，愛國之心自當油然而生。

事實上，《國粹學報》加入「美術篇」之後，「國粹」的歷史性與「美術」的審美性，便有混同為一的現象。而就整個《國粹學報》的架構而觀，「美術」可謂為「國粹/國學」的論述所吸納；「美術」雖具「審美性」，卻也是「帶有歷史意義的審美性」，具有歷史的價值。在「睹物感興」的思維下，《國粹學報》裡的「美術」，自非僅只是西方概念下以美感之有無為判准者，更非僅限於繪畫、雕刻、建築這三類。故除了名家的書畫作品之外，只要是古物、或是前賢所使用過、收藏過的物品，都可算在「美術」的範疇內。㊻ 如明末浙東學派學者劉宗周（1578－1645）使用過的「海天旭日硯」（圖5）、明遺民陳恭尹（1631－1700）撥弄過的「霜鐘琴」等，皆因曾與先賢有某種實存的接觸，具有某種歷史意義，而側身「美術」之林。㊼

然無論是「肖像」、「墨蹟」、或所謂「美術品」的感興作用，皆須透過照相複製來傳達。而照相複製品（photographic reproductions）一方面能忠實呈現所複製之物品的影像，使人「如見其面」；另一方面，則因為此影像乃是在按下快門的瞬間所捕捉，所拍攝之物品在那個瞬間必然存在過，故照相複製品亦予人「確有其事」之感，彷彿具有某種證據力。㊽ 照相複製品因為能夠忠實複

㊺ 《國粹學報》，2.3（1906）。

㊻ 神州國光社編者使用「美術」一詞時，雖想指射歐洲「art」的概念，然其理解畢竟與歐洲不盡相同。故本文所使用的「美術」、或「美術品」等詞，專指中國在廿世紀初年時的用法，雖然意指歐洲「art」概念但實際上卻又依個人或發言脈絡的不同而有各別的理解。而當本文使用「藝術」或「藝術品」等詞時，指的則是目前一般普遍通用的描述性類別（categories）。

㊼ 鄧實與黃節對兩物的題識，僅圍繞在物品與先哲的關係上，並未觸及物品本身的美感價值。見鄧實，〈記劉念臺先生海天旭日硯〉，《國粹學報》，3.2；黃節，〈題雲淙霜鐘拓影〉，《國粹學報》，3.9（1907）。

㊽ 此即美國語言學家Charles Sanders Peirce 所言「照片」的「索引性質」（indexicality）。Peirce以為符號的作用有三種模式：symbol、icon、index，其中的「index」乃「能指」（the signifier）與「所指」（the signified）間具有某種直接或因果關連者，見Charles Sanders Peirce, eds. Charles Hartshorne, Paul Weiss and Arthur W. Burks, *Collected Writings* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-1958), pp. 2.281, 5.554 and 4.447, cited

臺灣大學藝術期刊資料庫

製物品的形貌，同時又指射著所拍攝物品的歷史性存在，而能在諸多層次上引發感物興懷之情。

《國粹學報》所登出的美術圖片，亦因照相複製法的使用，時被當成歷史證據看待，具有多層次的證據力。它們多以照相印刷術裡的網目銅版為之，少數以照相石印法所印（然從未使用過珂羅版技術）。[59] 根據這些美術圖片的題跋，可知編者認為這些圖片一方面展示著所複製之書蹟、繪畫、或物品的形貌，一方面亦指射著這些藝術成就確然存在過的事實，故可使觀者「知吾國所可愛之實」。[60] 這些被複製的書、畫、物本身，又指射著作書、作畫等相關之人及其所處時代。[61] 又因為所複製之物皆屢經世變仍歷劫長存，這些圖片，還能證明中國自古即有「寶愛美術之性」，以及美術品「隨處皆有神物以呵護

---

in Daniel Chandler, *Semiotics: The Basics* (London: Routledge, 2002), p. 42. 將Peirce此觀點應用到藝術批評上的，首見於Rosalind Krauss, "Notes on the Index: Seventies Art in America," *October*, 3 (1977), pp. 68-81, and 4 (1977), pp. 58-67.關於照片的證據力，見Roland Barthes, trans. Richard Howard, *Camera Lucida: Reflections on Photography* (New York: Hill and Wang, 1981), pp. 85-88. 當然，照片的證據力必須在特定的脈絡下引發，且易於為人所操弄，見John Tagg, *The Burden of Representation*.

[59] 《國粹學報》自謂其插入的圖畫乃以電氣銅版法製成：「本報今年添入博物美術二門，其中插入圖畫皆極精細美麗之品，古色幽光，至可寶貴。所鏤電氣銅版，惟妙惟肖，纖毫畢現，更加以頂上白蠟光紙，印刷精美。」見〈特別廣告〉，《國粹學報》，3.3（1907），封面內頁。又見〈本報特別廣告〉：「至於電製銅版……印以白蠟西箋，抹以西洋藍墨，神理逼真，絲毫無爽」，《國粹學報》，4.3（1908）。按《國粹學報》自3.2集（1907）起，開始用白蠟西箋印圖畫。而此處之「電氣銅版法」，從紙質與成像方式看來，應即為《神州國光集》所謂的網目銅版，詳見下文。而照相石印法，則多用於印刷《國粹學報》三周年大祝典時來自各方的祝辭，例見《國粹學報》第四年第1、2集（1908）。然不得不提的是，《國粹學報》從頭至尾都沒有使用過珂羅版技術。近有美國學者將《國粹學報》裡的圖片，全都當成珂羅版專文討論，此乃未細審學報廣告及印刷效果所致；該文更有多處誤讀中文原文，引用者自當回溯原始材料，謹慎判斷。

[60] 鄧實，〈敘〉，《神州國光集》，1，頁3。

[61] 如鄧實題〈文信國遺墨〉：「即此方寸之上，而公之揮灑毫楮，文采秀出，猶可想見公當年慷慨磊落之氣度」，《國粹學報》，2.5；鄧實題〈史可法遺墨〉：「今覽其遺墨，而忠義純摯之色不泯于紙上，當與遺像家書同寶也」，《國粹學報》，2.9（1906）。

臺灣藝術期刊資料庫

之」的天命。[62] 照相複製的證據力，落實了美術圖片的感興作用。若能公開舊家大族的收藏（至少以印刷品的形式公開），讓更多人能夠目睹中國美術的風采，則圖像的感興力量，必能喚醒更多人的愛國意識。清末這股公開秘藏之品的出版風潮，於焉而生；照相複製技術，亦日趨重要。

《神州國光集》就在這「共寶國光」的氣氛裡堂堂問世。在保存國粹的呼聲裡，在美術能激發愛國心的信念下，過去世家大族、文人雅士等品鑑玩賞的對象，一變而成為「美術」，成了一國之人所共享的文化資產，而與國家的命運相連。日後故宮博物院之成立，就是建立在此「美術—國家」的國族主義論述上，將清宮收藏，轉化為「國寶」。[63] 而將美術品轉化為國家資產、至將清宮藏品目為國寶的發展過程，實發軔於此際。又因著照像複製技術的發展，上層階級的品賞文化、其內容、及操作手法，亦得到向更多觀眾公開的機會。

二、編者與贊助網絡

《國粹學報》與《神州國光集》所呈現出的複製態度，可說是各種編輯意見折衷妥協、並交付製版印刷工人執行的成果。這是集體的產物，難以單純歸因於某個單一的主導者。然我們仍有必要了解這些刊物背後的人際網絡，與其可能的主從關係，以掌握該刊物所代表的文化與社會階層座標。

前已論及，國學保存會主要以鄧實和黃節為發起人，兩者皆來自廣東順德，皆曾從學於廣東大儒簡朝亮（1851－1933）的讀書草堂，是同鄉、也是同

---

[62] 前者見鄧實題〈米元章行書真蹟〉:「米氏去今七百年而手書真蹟猶留於宇宙，真希世之奇寶，亦以見吾民寶愛美術之性之一端云」,《國粹學報》, 3.7（1907）。後者見鄧實題〈黃忠端公題雪江殘畫二〉:「忠端去今，滄桑屢變，不謂此零紙斷墨猶有人寶而藏之者，豈非忠貞之蹟，隨處皆有神物以呵護之耶」,《國粹學報》, 3.10（1907）。然題《雪江殘畫》之人應為清初畫家王尊素（字玄度），而非晚明之黃尊素（1584－1626，字真長，即鄧實筆下之「忠端公」），此可自第一幅「尊素」、與「玄度」兩方印章窺知。

[63] 關於清室收藏在民國後所產生的公產與私產問題及故宮博物院的成立，見石守謙，〈清室收藏的現代轉化—兼論其與中國美術史發展之關係〉,《故宮學術季刊》, 23卷1期（2005）, 頁7-13。

國立臺灣大學藝術期刊資料庫

學。二人曾先後赴鄉試，皆不第。面對清廷甲午戰敗，庚子聯軍入京，亦皆憂傷悲憤，思有作為。就這兩個期刊的實際編輯工作而言，鄧實無疑是主要的執行者。

鄧實（圖6），字秋枚，名其室為「風雨樓」，隱有「雞鳴不已於風雨」之意。因其父經商上海，自幼在上海長大。1895年南歸就學，認識了黃節。庚子之後，許多有志之士紛紛於上海成立譯書譯報社，鄧實也於1902年創辦《政藝通報》（1902－1908），一手包辦出版之事，廣輯月報、旬報、日報等百餘種可資借鏡的國內外政治與實業要聞，由此可見其殫精竭慮以廣搜救時之方的熱忱。國學保存會成立後，亦由鄧實負擔該會大部分的運作經費。[64]《國粹學報》所登出的讀者來函，上款多署與鄧實。他也持續不斷地捐書給藏書樓，事皆散見於《國粹學報》內各期〈國學保存會報告〉中。

鄧實對於中國古物之保存，應有真誠的使命感。他曾在得到藍瑛之畫時云：「此二幀幸不為日估所見，得歸余篋，長留中州，永永保守」。[65] 見到他人獲得新出土之古物，則喜道：「竟能捷足先得，奪諸歐賈之手。中原之菽，吾中原之民自采之，不為豪強外族所估取而享受，豈不大快」。[66] 其心心念念，無非在將文物留於中國，不使外流；由是亦可知當時國族主義的情緒，如何投射到文物之收藏與保存上。他似乎頗具經營才能。據黃賓虹晚年回憶，鄧實只花五十元錢就創辦了神州國光社。[67] 柳亞子亦曾讚其為「了不起的人

---

[64] 開始時，若會務經費有不足之處，鄧實出資三分之二，黃節負擔三分之一，見〈國學保存會報告第12號會計報告附啟〉，《國粹學報》，3.7，頁1下。又《國粹學報》每半年刊出一次「國學保存會會計報告」，條列會費所得、捐款明細、藏書樓收入及雜支等，這些會計資料一直提供到1910年上半年為止。在這三年半裡，鄧實共捐洋1227元，黃節則捐了675元，其他人的捐款總額計洋748.6元，而該會的會費收入只有洋269元，藏書樓的門票收入更少，僅洋41.95元。在此之後，鄧實每月捐洋20元、黃節洋10元，以維持國學保存會營運。據此可知鄧實實為國學保存會最主要的經濟來源。原始數據見〈國學保存會報告—會計報告〉，《國粹學報》，3.1、3.7（1907）、4.1、4.7（1908）、5.1、5.7（1909）、6.2（1910）。

[65] 鄧實，〈輯錄餘譚〉，《神州國光集》，20（1911），頁2

[66] 鄧實，〈輯錄餘譚〉，《神州國光集》，20，頁1。

[67] 王中秀編，《黃賓虹年譜》（上海：上海書畫書版社，2005），頁63。

臺灣大學學術期刊資料庫

物」。[68] 民國成立後，他因對當局極度失望，兼以纏綿病榻，後半生專營古物買賣，以文物古物自娛，居上海愚園路，門前懸「風雨樓」木牌一塊，於1951年辭世。[69]

黃節（圖6），原名純熙，號晦聞。1902年赴開封應試不第，亦因此絕意科舉。然為當時考官袁玉錫詫為奇才，袁更出資三百餘金刊刻其壬寅試卷，自此名滿天下。[70] 國學保存會成立後，黃節亦捐貲、捐書不斷，並於《國粹學報》上撰〈黃史〉，闡明種族大義。當時兩江總督端方，即因《國粹學報》上的排滿思想，遣人宴請黃節與鄧實於上海杏花樓酒家，欲以鉅資贊助學報，收買其心。然為二人所固辭。[71] 鄧實多半固守在上海，專營報刊繁雜的編輯業務，黃節則來來去去，為學報訪求「忠義之蹟」。[72] 民國成立後，危言之士多致通顯，黃節卻仍「寂寂無所附」。[73] 1916年由蔡元培延至北京大學任文史教授，以詩名世，1935年謝世。其家原本境況中等，據聞身後也因「辦學報及國學保存會罄其貲，易簀之日，環堵蕭然」。[74]

以鄧實、黃節兩人為核心的交遊圈，織就了《國粹學報》與《神州國光集》主要的圖片供應網。如鄧實友人吳江沈厓廬（室名江曲書莊，疑即為沈廷塘），便將所藏《米元章行書真蹟》自行攝影後郵寄到上海給鄧實發表；亦曾將《米元暉跋米芾臨羲之七帖行書真蹟》親自帶到上海借與鄧實攝影入銅。[75]

---

[68] 柳亞子，《南社記略》（上海：上海人民出版社，1983），頁3。

[69] 關於鄧實的晚年，見吳忠良，〈鄧實與新史學思潮〉，《南都學壇（人文社會科學報）》，23卷2期（2003），頁28，然這段描述沒有出處，不知作者何據。又關於鄧實的身體狀況，見黃賓虹，〈與傅雷書（1943）〉、〈與吳鳴書（1951）〉，收入王中秀編，《黃賓虹文集書信編》（上海：上海書畫出版社，1999），頁207、頁70。

[70] 李韶清編，《順德黃晦聞先生年譜》，收入黃節，《蒹葭樓自定詩稿原本》（佛山：廣東人民出版社，1998），頁277-280。

[71] 李韶清編，《順德黃晦聞先生年譜》，頁284。又見章太炎，〈黃晦聞先生墓誌銘〉，收入黃節，《蒹葭樓自定詩稿原本》，頁264。

[72] 〈國學保存會報告第20號通訊〉，《國粹學報》，4.3（1908），頁1下。

[73] 章太炎，〈黃晦聞先生墓誌銘〉，頁264。

[74] 吳宓，〈順德黃先生晦聞事略〉，收入黃節，《蒹葭樓自定詩稿原本》，頁261-263。

[75] 事見《國粹學報》，3.7、3.10（1907）。

臺灣大學學術期刊資料庫

圖片的供給網絡亦有透過既有的關係再向外擴充者。如鄧實另一友人吳江沈塘（雪廬，號茶龕），便曾自義州李氏處，「重影」（可能是「攝影」之義）《顧南菊寫侯雪苑寒香小影》，以供學報發表。此圖雖非沈塘所藏，卻是憑藉其關係方得以複製刊出。⑯ 沈塘本人因兼擅繪事，曾重摹舊拓硯像以供《國粹學報》「圖畫」單元之用。⑰ 他與沈厓廬一同執掌「美術圖畫」的單元，兩位也都在《神州國光集》出刊後，持續提供自家藏品的圖片。鄧實的另一友人蔡守（一名有守，字哲夫，1879－1941），亦因長於繪畫，而負責「博物圖畫」的繪製。⑱ 蔡守所繪之博物圖有取法於西洋博物圖書者，而其所本圖書，似亦借自其英國友人。⑲

日後響譽畫壇的黃賓虹（原名質，字樸存，1865－1955），也於1909年後開始參與神州國光社的編輯業務。先是1907年時，黃賓虹以禍避走上海，結識鄧實、黃節等人，並加入國學保存會。自該年起即陸續有文稿於《國粹學報》刊出。⑳ 鄧實在準備發刊《神州國光集》時，曾去信向黃賓虹邀集所藏精品以供影印。㉑ 1909年黃賓虹再經上海，鄧實更力邀其參與神州國光社社務，黃賓虹遂留下襄助。㉒ 同年即見其濱虹草堂藏品刊出。㉓ 黃賓虹後應也參與神州國光社《美術叢書》第一輯的編輯工作，然具體的涉入情況並不清楚。1928年，

---

⑯ 見該圖頁後之沈塘題識，《國粹學報》，3.6。

⑰ 見沈塘識，〈程孟陽先生像〉，《國粹學報》，4.8（1908）。

⑱ 〈國學保存會報告第10號國粹學報添入博物美術圖畫之特色〉，《國粹學報》，3.5（1907），頁1下。

⑲ 見程美寶，〈複製知識：國粹學報博物圖畫的資料來源及其採用之印刷技術〉，《中山大學學報》，2009年3期（第49卷），頁95-109。根據程美寶研究，蔡守所取用之歐人自然史書籍為James Denis Hird, *A Picture Book of Evolution* (London, 1906 and 1907)，及Richard Lydekker, *The Royal Natural History* (London, 1897)。而蔡守之英國友人可能為William John Bainbridge Fletcher (1879-?)。

⑳ 見王中秀編，《黃賓虹文集書信編》，〈附錄一〉，頁3-4。

㉑ 見王中秀編，《黃賓虹年譜》，頁62。

㉒ 黃賓虹與國學保存會之關係，見王中秀，《黃賓虹年譜》，頁62、68。黃賓虹與神州國光社的關係，見王中秀，〈黃賓虹十事考之五—神州闡國光〉，《榮寶齋》，9（2001.3），頁235-244。

㉓ 如〈漢蒯成侯鈞帶〉，《國粹學報》，5.2（1909）、及〈僧漸江枯樹竹石〉，《神州國光集》，8（1909）。

臺灣大學學術期刊資料庫

鄧實因病無力繼續神州國光社的業務，將出版社頂讓給廣東省政府要人陳銘樞（1889－1964）。黃賓虹在轉手後的神州國光社擔任美術部編輯主任，直至1931年才離開。任內發行《神州大觀錄續編》、《美術叢書》第四輯，也算是承接鄧實所立下的美術事業。[84]

鄧、黃兩人的私人交遊圈，亦可放到學會團體的層次來觀察。國學保存會的會員，與其他革命結社團體的人員，特別是南社（成立於1909年），多有重疊之處。[85] 黃節一直是南社中堅，鄧實雖非南社正式會員，卻也與南社中人過從甚密。[86] 可想而知，學會間的部分疊合，當有助於向外擴張宣揚國粹保存之理念。南社成員陳去病（1874－1933）便曾捐出《張大觀雙柑斗酒聽黃鸝圖》，入藏國學保存會美術室，此圖亦曾發表於《國粹學報》中。[87]

除此之外，《國粹學報》自第二年第八期起，每期皆登出〈國學保存會報告〉。報告例先詳列捐貲、捐書者之大名，繼有編者的公告，或徵書、或徵美術品等，廣邀讀者共成國粹保存的志業，而於結尾處時見讀者來函。如此一來，〈國學保存會報告〉便成為編者與讀者間具體的溝通平台。《國粹學報》的關係網絡，也因此不侷限於鄧、黃兩人既有的交遊圈，而有向素昧平生之讀者擴張的可能。即使很難判定哪些人是以這樣的方式遞交，然這樣的讀者網絡，確有其文化作用。如讀者徐鴻寶曾來信謂：「足下……立國學保存會，設藏書樓，振民正俗……凡處禹域之人咸有輔翼之責」，而願出資請人入奉天文瀾閣抄寫《四庫全書》，以便儲入國學保存會藏書樓。[88] 讀者黃尊權亦來書云：「國粹報欲發揚國光，僕等亦有同情」，而願義務為學社調查日本（如上野圖書館）所藏明版、和版、及韓版書目。[89] 當《國粹學報》為慶祝發刊三周年，向四海徵集祝詞及圖片以誌慶時，讀者蘇世昌也自臺灣寄來一幅法人俱罷斯世氏畫的《海天曙光圖》共襄盛舉，時臺灣已是日本的殖民地。[90] 由此可

---

[84] 見王中秀編，《黃賓虹年譜》，頁186-187、209、268。

[85] 見王東杰，〈歐美風雨中的國學保存會〉，《檔案與史學》，1999年第5期，頁33-39（34）。

[86] 見柳亞子，《南社記略》，頁3。

[87] 〈國學保存會報告第10號〉，《國粹學報》，3.5，頁1上。此圖並於3.9期刊出。

[88] 〈國學保存會報告第5號通信〉，《國粹學報》，2.12，頁1下。

[89] 〈國學保存會報告第13號通訊〉，《國粹學報》，3.8，頁1下。

[90] 見《國粹學報》，4.1（1908）。

臺灣大學學術期刊資料庫

見當時國粹保存理念所引起的迴響。

可想而知，《神州國光集》的圖片徵集，應也是透過編輯個人的、或學報團體的人際網絡來進行。據鄧實所言，《神州國光集》有賴「沈君雪廬（塘）、厓廬，鄭君叔問（文焯，1856－1918）、楊君篋盦（寶鏞，1869－1917）、王君伯弓（伯恭，1857－1921）、羅君叔蘊（振玉，1866－1940），相與蒐求采訪」而助成。[91] 除前見吳江二沈外，鄭文焯是旅居蘇州的清末著名詞人，楊寶鏞為江蘇蘇州（元和）的收藏家，王伯恭為翁同龢門生，江蘇盱眙人氏。而羅振玉無疑是《神州國光集》最主要的圖片來源之一。羅振玉與國學保存會的關係最早可見於1908年七月號的〈國學保存會報告〉，捐贈物品包括「吳越銀龍玉簡拓本」、「古匋偶寫真二帋」、「涼且渠安周造像記影本」、「高麗好大王專一帋」，皆先後於《神州國光集》刊出。[92] 此外羅振玉也提供不少自家唐風樓所藏之畫作，更擔任《神州國光集》「金石」類作品的審閱者。[93]

綜上所述，可知《國粹學報》與《神州國光集》，乃由一群以鄧實、黃節為中心的知識份子所共同推動的產物。他們在政治上未必有共同點，有人偏向革命（如黃節），也有人支持體制內的改革（如羅振玉）；但在社會階層上卻都處於仕宦階層的邊緣地帶。他們接受傳統以科舉為導向的教育，卻不見得皆能舉業有成，晉身士林（鄧、黃二人皆不第）；即使有個一官半職，亦多為人幕客（如羅振玉曾為張之洞幕僚），絕非動見觀瞻、位列公卿之輩。然卻都有感於時敝，一腔熱血，思有作為。在文化上他們雖有財力積蓄一些收藏，也熟習收藏與品鑑的門道，卻不見得都是握有赫赫名蹟的第一級藏家。他們彼此或早已遞交、或只是神交，雖只是鬆散的群體，卻在此際因國粹保存的理念而聚合。他們在出版過程中的齟齬、妥協，今日雖已不得而知，然這折衷的結果，都呈現在《神州國光集》的樣貌上。故我們依然可將《神州國光集》視為此群體整體文化理念的表達，而依據《神州國光集》的出版慣例與操作模式，分析其複製概念及隱含的文化意涵。

---

[91] 鄧實，〈敘〉，《神州國光集》，1，頁2。

[92] 捐贈記錄見〈國學保存會報告第24號〉，《國粹學報》，4.7（1908），頁1上。圖片分別見《神州國光集》，4、5、6、9集。

[93] 〈目錄預告附告〉，《神州國光集》，5（1908），頁1。

臺灣大學學術期刊資料庫

三、精印之法：網目銅版與珂羅版

《神州國光集》雖為《國粹學報》的延續，在形制與複製概念上卻有所不同。而這些改變，都是為提供讀者如實（authentic）的觀覽經驗，對複製技術的要求亦更高。

不同於《國粹學報》有文有圖，《神州國光集》裡除了〈本期著錄名家小傳〉、出版社的公告和廣告、及少部分銘文的釋文之外，清一色是圖版。這樣的情形一直持續到第19集（1911），方於《神州國光集》裡加入〈輯錄餘譚〉、〈鑑畫真詮〉等單元。[94]《神州國光集》在篇幅上特別重視「圖版」，對照鄧實所謂「後之君子往往見古人之物，雖一臺一笠，輒悠然有異代之感、故國之思。以故古人之物其出於舊國者，其感人則愈至」，[95]則是將這些圖版，視為見證古人的管道，可說是肯定照相複製圖片的感興作用。

《神州國光集》平均每集有32幅，較《國粹學報》每集約四到六幅的數量要多出許多。且自第六集以後，以珂羅版技術印成的多在15、16張左右（圖表1）。而無論以何種技術印刷，每張圖版前皆有張半透明的薄紙作為保護，圖版下方則列有作者、品名、尺寸、及收藏者等資訊。所刊出之美術品皆由《國粹學報》之編者與讀者自各地徵集而來。分「書畫」、「金石」兩類：「書畫」包括「名人尺牘題跋手識，直幅橫批冊頁扇面等皆不拘」；「金石」則涵括尤廣，除「三代鼎彝款識、漢唐以來碑碣」之外，「歷代印璽刀幣雜器拓本」等，亦並皆收入。大體為當時文人收藏文化之縮影。[96]

---

[94] 第九期亦曾登出鄧實，〈風雨樓讀畫小記〉，《神州國光集》，9（1909），無頁碼。

[95] 鄧實，〈敘〉，《神州國光集》，1，頁3。

[96] 〈凡例〉，《神州國光集》，1。《神州國光集》之收入造象、樂器、筆筒等，皆可納於這廣義的「金石」概念。當時的收藏文化亦因考古發掘的蓬勃發展而在所收品類上有所改變，特別是金石這一類別，如明器、佛像等，也成為值得收藏之物。關於這方面討論，見王正華，〈羅振玉的收藏與出版：「器物」、「器物學」在民國初年的成立〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，31（2011），277-320；Shana J. Brown, *Pastimes: From Art and Antiquarianism to Modern Chinese Historiography* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2011).

臺灣大學藝術期刊資料庫

圖表1《神州國光集》各期網目版、珂羅版的數量

期	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
網	42	30	27	21	15	19	18	16	16	16	16	17	17	16	17	21	17	16	16	16	16
珂	2	3	3	10	21	15	15	16	14	14	16	15	14	16	14	10	14	15	15	17	16
總	44	33	30	31	36	34	33	32	30	30	32	32	31	32	31	31	31	31	31	33	32

[期]期數 [網]網目版 [珂]珂羅版 [總]總頁數 單位:頁

其次，《神州國光集》的尺寸（22 x 29.8 cm）較《國粹學報》（13.5 x 20.2 cm）要大上許多，意謂著編者欲提供讀者更加詳實的觀覽經驗。在圖版下方註明尺寸，據說也是為了使「閱者批圖展閱時，如見真面無異」。[97] 印刷上，更是精益求精，除網目銅版外，還添入珂羅版，務求印刷之精美。

或許是因著對觀覽經驗的重視，編者亦開始強調所複製之物「皆以原本真蹟攝影」，凡「重摹副本」、或「真贋可疑者」一概不收，此與先前之態度大不相同。之前《國粹學報》中有些美術品並非攝自原件，而是翻攝自摹本。如劉宗周使用過的《海天旭日硯》（圖5），乃鄧實之友人沈塘所繪，但目錄上卻未標明為手繪本。另有一幅雖於圖版正上方題云「錢南園壯馬脫重銜圖」（圖7），圖版背後題識處卻有「沈塘摹影入銅」之語，可知該圖為沈塘摹本，並非原蹟。[98] 然《國粹學報》在〈目錄〉中卻未標明是摹作，並於圖後題識中提及圖像的感興能力，是則將摹本儼然目之為真本，以為在感興的作用上與真蹟差不多。[99] 換言之，此時並未強調各別美術品在形式上所獨有的細節（如書家、畫家的個人性筆觸、匠人不經意的製作痕跡等）；只要指射著原件，即使

---

[97] 〈凡例〉，《神州國光集》。《神州國光集》更以所謂中國現存最古老的尺，作為度量單位，據以丈量原件。此舉不僅意在避開中國各地度量單位有所參差之弊，亦隱含著「尚古」的價值。見沈屋廬，〈晉銅尺〉，《神州國光集》，1（1908），頁1-2。

[98] 沈塘摹，《錢南園壯馬脫銜重銜圖》，見《國粹學報》，3.5（1907）。該圖當時藏於蘄水陳氏簡學齋，曾發表於《中國名畫》，第20集。兩相對照，可發現兩圖並不相同，故知所謂的「摹影」，並非「攝影」之別稱，而指沈塘的摹寫。「入銅」，與「鏤銅」同義，指製成網目銅版。

[99] 這就像「肖像」一樣，即使由不同畫家所繪，仍是像主的肖像。如《薛劍公遺像》，雖是「蔡有守（1879－1941）重樵，黃質（賓虹）補景」，仍是明遺民薛始亨的肖像，對編者而言，同具有感人的效力。見《國粹學報》，5.5（1909）。

臺灣公共藝術期刊資料庫

是手摹本亦無妨。而當編者標榜所有的圖版皆由「原本真蹟」攝影而得時，美術品原蹟獨一無二、無可取代的性質，便成了照相複製的重點。編者至此亦不得不意識到手摹本畢竟經過摹手個人風格的轉譯，是故《國粹學報》在1908年後凡是重摹而後翻攝的美術圖畫，皆明白列出臨摹者之名。[100] 對原蹟的強調、及對摹手的意識，反映出編者已然體會到照相複製技術可免去摹手或刻工之「視覺語法」，無須透過臨摹者之風格即可重現原蹟風神。

然而，除了《國粹學報》中已開始使用的網目銅版之外，《神州國光集》還使用了珂羅版技術；且為強調後者之高明，更不斷於廣告、或公告裡「教育」讀者如何分辨網目銅版與珂羅版印刷間肉眼即可觀察的差別。從這些描述中可知所謂的照相複製技術如網目銅版法，仍有機械性的「視覺語法」存在，人們可藉由這些可見的機械性痕跡，分辨所用以印刷的照相複製技術。雖然William Ivins以為，一般人們看圖像時並不會特別注意網目銅版機械性的「視覺語法」，是以這些「視覺語法」應不致干涉圖像的視覺傳達。[101] 然由於《神州國光集》不斷強調其網目銅版與珂羅版如何在成像上有別，這些印刷方法本身的技術與物質性限制、及其機械性的痕跡，便很有可能影響意義的傳達，參與文化意義的形塑。

《神州國光集》所謂的「網目銅版」，即是《國粹學報》裡所謂的「電氣銅版」，簡稱為「銅版」。[102] 日文稱此技術為「網目寫真版」，亦即英文所謂的「halftone process」。[103] 這是一種凸版印刷技術，可以表現照片、畫作、或筆

---

[100] 如蔡有守臨，《李公麟白描文殊像》、沈塘摹，《錢南園畫馬》，分別見《國粹學報》，4.5（1908）、6.12（1910）。

[101] 見Ivins, *Prints and Visual Communication*, p. 128.

[102] 除「銅版」一詞外，《神州國光集》也曾使用過「電氣銅版」、「網目銅版」等詞，分別見〈凡例〉，1；〈本集製版印刷之特色〉，4（1908），封底內頁。此技術即為賀聖鼐筆下「照相銅鋅版」之一支，賀氏之說明裡亦有「網目銅版」的用語。見賀聖鼐，〈三十五年來中國之印刷術〉，收入莊俞、賀聖鼐編，《最近三十五年之中國教育》（上海：商務印書館，1931），頁184-185。

[103] 翻譯時，「halftone」常被直譯為「半色調」，故有學者以為是不同於網目銅版（「照相銅鋅版」之一種）的技術；如Christopher Reed便將「halftone」與「照相銅鋅版」，當作兩種不同的類別，並將後者英譯為「photoengraving」。見Christopher A. Reed, *Gutenberg in*

臺灣大學藝術期刊資料庫

墨中深淺濃淡的調性變化。然為了捕捉調性（tonal effects），得在製版照相機裡置入布滿格狀線條的網屏（screen）。拍攝時，光線經過鏡頭、透過網屏上的細小格紋，將所攝物象分析成大大小小極細的點，終而「成像」。原本較濃的部分，析出的點就大；較淺的，析出的點就小（圖8）。[104] 或許因為此技術需使用到網屏，屏上又有格狀的「目」，故中文裡以「網目」描述之。若要取得較佳的印刷效果，此技術必須使用極為光滑的紙印刷，最好是上了白色漿料、填平紙張上所有微小凹凸的紙，狀如今日所謂的銅版紙。[105]

《神州國光集》用以印製網目銅版的紙張，都上有白色漿料，編者名之為「蠟光紙」。這種紙並非中國本地所產，必須進口，是洋紙的一種。雖然出版社於廣告中聲稱其「所製網目銅版，其網目極密而極細、極明而極顯清朗悅目，可與玻璃版相並，亦與尋常者迥殊」；[106] 然當面對上海美術複製市場中常以石印、網目銅版妄稱珂羅版的現象，《神州國光集》的編者，亦不得不承認網目銅版雖因其「能分深淺濃淡」，而較石印者「墨色無有深淺濃淡之分」來得佳，卻「終覺有網紋之可尋」（圖9）。[107] 故知網目銅版依然需要仰賴某種「視覺語法」——大大小小的「點」，即所謂的「網紋」——來完成視覺傳達。故就影像的品質而言，到底比不上珂羅版。

珂羅版（collotype）與石印一樣，皆屬平版印刷；不同的是，石印以石製版，珂羅版則以厚片玻璃製版，故又稱玻璃版。玻璃上須厚塗一層感光膠（sensitised gelatine），這感光膠在光源下因感光程度不同而有硬化的現象。製版時則將拍好的底片（負片）反轉放置在塗上感光膠的玻璃版上，再置於光源下曝曬。因底片上影像的透析，照射到感光膠層的光線遂於量上有程度之別，感光膠層硬化的情形亦隨之不同。底片上顏色較淺之處（即原本墨色較濃

Shanghai: Chinese Print Capitalism, 1876-1937 (Toronto: UBC Press, 2004), pp. 59-60. 然因賀聖鼐謂此技術於1882年由德人Meisenbach所發明，據此再加上實物觀察，可比對出賀氏之「照相銅鋅版」即英文所謂的「halftone」。

[104] 見Jan Poortenaar, *The Technique of Prints and Art Reproduction Processes: A Study of Technical Process with 45 Specimens and 90 Illustrations* (London: John Lane, 1933), pp. 113-120.

[105] Poortenaar, *The Technique of Prints*, pp. 120, 159.

[106] 見〈本集製版印刷之特色〉，《神州國光集》，4。

[107] 〈特別廣告〉，《神州國光集》，9（1909），封面內頁。

臺灣大學學術期刊資料庫

者），透過的光較多，感光層硬化的程度亦較高；反之則較軟，以此類推。曬成後，再將版子浸於甘油與水的混合液中蝕刻。由於硬化程度較高的部分（即原本墨色較濃者），密度亦較高，對水有排斥性，卻較能吸收油墨，故印出之色濃；較軟處則相反，吸水多而吸油墨少，故印出之色淡。[108] 此乃利用油水相斥的原理，以表現細微的墨色差別，因此印刷時濕度的控制相當關鍵。根據Jan Poortenaar（1886－1958，版畫家）於1930年代出版的印刷手冊，珂羅版所使用的紙張，須經過較高程度的抗水處理（hard-sized），以降低其吸水性。也由於玻璃版感光膠層的表面較金屬版更為細緻，故成品之精緻度在其他照相印刷技術中罕有其匹。然卻也因其細緻，而無法承受大量印刷。根據Poortenaar，一張版子最多只能印五百張；要再多印，就必須重新製版，方能維持印刷品質。[109]

《神州國光集》當然無法避開這些技術上的限制。他們甚至聲稱其製版一次只能印二百張；[110] 更不無驕傲地解釋道，其所用的珂羅版技術，可不是普通的「珂珞泰布」（collotype之音譯），而是所謂的「亞土泰布」。[111] 故「凡山之皴染、樹之枝葉，乾溼、濃淡、深淺、筆路」，皆能「一一分明，與原蹟精神無異」（圖10）。[112] 珂羅版印刷既精緻又費工夫，故製版的成本據說達網目銅版的三倍之多；[113] 然其成品之精，亦往往得「下真蹟一等」之譽。[114] 當然，在

---

[108] 參見查爾斯・辛格等編，遠得玉等譯，《技術史》（上海市：上海科技教育出版社，2004），第5冊，頁491。

[109] "[A] hard-sized paper is generally preferred, as an absorbent paper extracts too much dampness from the gelatine," Poortenaar, *The Technique of Prints*, p. 146.

[110] 〈謹告購畫諸君〉，「惟亞土版製版，每版一次僅能印二百頁為止」，《神州國光集》，9（1909），頁4。

[111] 〈本集製版印刷之特色〉，「按玻璃版東名有亞土泰布、珂珞泰布二種。而以亞土一種為至精，本集所印即此種」，《神州國光集》，4。在《神州國光集》的英文廣告中，「亞土泰布」被拼寫成「ART TYPE」（見《神州國光集》，10 [1909]，封面內頁），有可能為「Artotype」（珂羅版的別名之一）之誤，而「亞土泰布」則為其音譯。

[112] 〈本集製版印刷之特色〉，《神州國光集》，第4集。

[113] 〈廣告二〉：「欲賜顧代造玻璃版者，本社亦可代勞，其價比上開銅版之價加至三倍便合」，《神州國光集》，1（1908），封底廣告。

[114] 〈自本集起改良用宣紙綾絹印畫廣告〉：「本社所製玻璃版，精細工巧，精神畢現，墨色古雅，全無火氣，久荷海內賞鑒家評定所謂下真蹟一等者」，《神州國光集》，19（1911），封面內頁。

臺灣大學學術期刊資料庫

用紙上，《神州國光集》亦反映了該技術在廿世紀初的限制。雖然編者名其珂羅版之用紙為「玉版紙」（一種中國古代名紙），然從實物上看來，此紙堅韌而不吸水，與傳統作書作畫時所用的宣紙性質迥異。它與蠟光紙一樣，都是進口的洋紙，而專用於珂羅版的印製。

由此可知，當時照相印刷技術因影像品質的不同而有高下之別；以珂羅版為最高、網目版次之、石印法居末。照相石印法雖能留存原蹟形貌，卻無墨色濃淡之別；網目銅版雖能分墨色的濃淡淺深，卻仍免不了網點的存在；而珂羅版則無需網點即能複製出原蹟的濃淡調性，故品第最高，卻也最為昂貴。此以珂羅版為貴的位階關係，隨著《神州國光集》裡重複刊登的廣告，不斷出現；而網目銅版與珂羅版在成像上（前者有網點，後者無網點）、⑮ 及用紙上（前者用蠟光紙，後者用玉版紙）的差別，也因著這些廣告的反覆出現而深植人心。故或可據此推測，以珂羅版印刷的美術品，應當也是編者心目中較精彩、或具有較高文化價值的物品（因複製時較費工且價昂）；又因著網目銅版與珂羅版間肉眼即見（因成像方式不同）、撫觸即知（因紙質不同）的差別，故編者對於所複製物品的價值觀，也得以藉由複製品的物質性傳達給讀者。

編者雖從未明白指出印刷技術與文化價值高低間的配應關係，然《神州國光集》的操作模式卻隱約透出端倪。如第二集裡，一共只有三張珂羅版的圖版，三張都特別註明是「古畫展覽會選品」。可見用珂羅版印刷的，很有可能即是編者認為較特殊、較精采的作品。

隨著科技的日新月異，《神州國光集》亦引進彩色印刷技術，稱為「顏色銅版」（圖11）或「顏色玻璃版」（圖12），並云其「調色製版皆極費時」、「印一張其工本比之一色印者貴至數倍」。如此不惜工本，只為「饜閱者之目」。⑯ 然而，彩色印刷雖是歐洲十九世紀藝術複製技術的研發重點，在中國卻未有技術或論述上的本土發展。⑰ 全21集裡，共只有七集出現彩色印刷；這

---

⑮ 除網點之外，網目銅版所印之圖片四周可見極細的黑色邊框，此特色亦不見於珂羅版印刷品。

⑯〈特別廣告〉，《神州國光集》，9。

⑰ 關於歐洲的現象，見Trevor Fawcett, “Graphic versus Photographic in the Nineteenth-Century Reproduction,” p. 190.

臺灣大學學術期刊資料庫

七集裡每集各有一張，紙質仍依網目銅版與珂羅版的不同而有上述差別（即蠟光紙與玉版紙之別）。⑱ 印刷成本高，或許是阻止其發展的原因，然就此時總的廣告文宣策略來看，彩色印刷在這個時期，並沒有超越「饜閱者之目」的企圖心，與國粹保存的理念無有實際搭連。

四、「下真蹟一等」：複本的評價傳統

若自中國專致於複製筆墨精神的傳統而觀，珂羅版技術在此時之所以格外獲得青睞，亦因其能與既有之複製傳統成功地整合所致。珂羅版技術之使用、及當時國粹保存的風氣，皆可與此複本製作的傳統相呼應。如前所述，編者往往以「下真蹟一等」來形容珂羅版技術印製的圖版。此雖為讚譽摹本的慣常用語，卻有其所欲召喚的鑑賞傳統。此語典出米芾《書史》，用以形容其平生所見最精的《蘭亭序》雙鉤摹本。⑲ 故知此語衍生自書法摹本的鑑賞傳統，且與王羲之（303－361）《蘭亭序》的傳奇色彩有關。本文此處欲以《蘭亭序》之文化效力，討論傳統製作書蹟摹本的態度，故以下將以最耳熟能詳的何延之〈蘭亭記〉（714）為主要文本進行分析。⑳ 至於其事之真偽，則不在討論之列。㉑

相傳羲之作《蘭亭序》時如有神助。何延之〈蘭亭記〉便云：「（羲之）他日更書數十百本，無如祓禊所書之者」。是則點出創作時靈光乍現的一瞬，不可重複。真本《蘭亭》的物質性存在，即使是原作者王羲之，也無法重現或

⑱ 彩色網目銅版印刷，見《神州國光集》，12（1909）、13、15、16、17（1910）；珂羅版彩色印刷，見9（1909）、14（1910）集。

⑲ 米芾，《書史》，收入《美術叢書》（上海：神州國光社，1913），第二集第一本，頁8。

⑳ 何延之，〈蘭亭記〉，收入張彥遠，《法書要錄》，卷三，見王世貞輯，《王氏書苑》（上海：泰東圖書局，1922）二冊，頁28上-34下。

㉑ 羲之《蘭亭序》雖在書史上佔有極重要的地位，且享有極高的文化聲譽，然而對於《蘭亭序》原本是否真為王羲之所作、抑是後人偽托一事，卻不免爭議。見文物出版社編，《蘭亭論辯》（北京：文物出版社，1977）；華人德、白謙慎編，《蘭亭論集》（蘇州：蘇州大學出版社，2000）。

臺灣大學藝術期刊資料庫

複製。然而，廣義而言，正是為了保留這無法重現的物質性存在，才發展出最精審的「雙鉤廓填」之法，來製作書法摹本。此法將一透光的紙覆於原蹟之上，就著光源先勾勒每一筆畫的輪廓，再對照原蹟，仔細填出筆畫內原有的濃淡淺深。原蹟上所有的連筆、飛白、出毫，都不能放過（圖13）。如此精審的技法，只針對書法作品而為。[122] 纖毫必較的態度，反映著以筆墨為先的賞鑑傳統。故在照相複製技術發明前，「雙鉤廓填」可說是中國最精細、最能「如實重複種種圖像表述」的複製方法。[123]

根據何延之〈蘭亭記〉所云，《蘭亭序》雖為書史上的赫赫名蹟，其原蹟卻早已隨唐太宗之崩而埋葬昭陵。幸而太宗得《蘭亭》後即命人摹搨數本，分賜皇子及近臣。根據這些唐代的摹本、以及摹本的再摹本，《蘭亭》的書風方能建立，代代相傳。幾個世紀以來，學《蘭亭》的書家不知凡幾，卻沒有一人真正見過《蘭亭》真蹟。《蘭亭》的書風，只能自摹本或拓本中求。[124]

---

[122] Shen C.Y. Fu, *Traces of the Brush: Studies in Chinese Calligraphy* (New Haven and London: Yale University, 1977), pp. 3, 5-8. 關於以雙鉤廓填法複製二王法書，見Lothar Ledderose, *Mi Fu and the Classical Tradition of Chinese Calligraphy* (Princeton: Princeton University Press, 1979), pp. 33-38. Lothar Ledderose 更引陶宏景《真誥》卷二十所言：「時人今知摹二王法書，而永不悟摹真經。經正起隱居手爾，亦不必皆須郭填，但一筆就畫，勢力殆不異真。至於符無大小，故宜皆應郭填也。」推測「符」若不經雙鉤廓填，其法力或將消失（pp. 35）。若然，則以雙鉤廓填法複製的二王書法，在當時想必被視為可以保留真蹟之效力。

[123] 除了「雙鉤廓填法」之外，傳統上還有其他種類的摹本，如「臨本」與「拓本」等。然照相複製技術之論述實與「雙鉤廓填」法就著原蹟而描、並講究纖毫畢肖的傳統相呼應。此與「臨本」有時以己意而為之的自由性不同，亦與「拓本」之只留存筆意輪廓者相異，故此處並不贅述其他種類的摹本。然此時出版的照相複製品中，有不少號稱為「初拓本」的拓本，可見「拓本」亦被視為真蹟而複製。關於「拓本」既是複製品、亦是真蹟的特性，見Hung Wu, “On Rubbings,” in Lydia Liu and Judith Zeitlin, eds, *Writing and Materiality in China: Essays in Honor of Patrick Hanan*, Harvard-Yenching Institute Monograph Series 58 (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003), pp. 29-72.

[124] 關於藉由複製品而傳承書法典範的機制，見Ledderose, *Mi Fu and the Classical Tradition of Chinese Calligraphy*, pp. 28-44；韓文彬 [Robert Harrist, Jr.]，〈關於《蘭亭集序》與複製品的問題〉，華人德等編，《蘭亭論集》，頁223-229；Robert Harrist, “Copies, All the Way Down: Notes on the Early Transmission of Calligraphy by Wang Xizhi,” *The East*

臺灣大學藝術期刊資料庫

也就在真蹟杳不可得的情況下，「下真蹟一等」的用語，方才有了積極的意義。照字面上來看，「下真蹟一等」似乎不該是個讚美之詞。因為在此價值體系裡，「真蹟」牢牢地盤踞著最頂端的位置；複本只能是次一等的，永難望及真蹟之項背。然而，當真蹟杳然無蹤之時，只比真蹟差一等的摹本，則一變而為臨摹、賞玩時的最佳善本。故「下真蹟一等」，實是對複本的無上推崇。在真蹟杳如黃鶴的情況下，「下真蹟一等」的摹本，便值得收藏、寶愛，甚至可視如真蹟般看待。[125] 而在不知真蹟是否確能無恙傳世的年代裡，複本也因著這危機意識而顯得彌足珍貴。

對《神州國光集》的編者而言，照相複製技術，特別是珂羅版技術，想必是達到了「雙鉤廓填」法所能希冀的最高境界。這些新技術不僅有傳統複製法纖毫必較的精審，更因其運用當代新興技術，而帶有當時中國所極度欠缺的「現代感」，故足以在廣告中誇耀。[126] 不僅如此，若就當時中國所處的國際情勢來看，以及時人將美術品命運等同於國家命運的類比思維而觀，美術品真蹟的確有亡佚的可能，就像中國處於亡國的邊緣一樣。如果那一天真的到來，則今日的照相複製品，必能成為後代子孫想見真蹟風神的依據。

而就珂羅版技術在中國的發展來看，珂羅版商品的出現，亦與「國粹保存」的呼聲息息相關。珂羅版技術於1860年代晚期在德國出現，據聞光緒初年法國耶穌會士在上海徐家匯開辦的土山灣印刷所，已使用珂羅版技術印製聖母像。文獻上亦謂上海文明書局的趙鴻雪，已於1902年成功地試驗珂羅版。[127] 然就《時報》的廣告資料、及現存實物的留存狀況看來，在《神州國光集》出刊

Asian Library Journal, 10.1 (Spring 2001), pp. 176-196; and "Replication and Deception in Calligraphy of the Six Dynasties Period," in Zong-qi Cai, ed., *Chinese Aesthetics: The Ordering of Literature, the Arts, and the Universe in the Six Dynasties* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2004), pp. 31-59. 近年與摹本、複本相關的著作，見王耀庭，《傳移模寫》（臺北：國立故宮博物院，2007），頁14-20。

[125] Ledderose, *Mi Fu and the Classical Tradition of Chinese Calligraphy*, pp. 38-44.

[126] 〈本集製版印刷之特色〉:「本集印刷係用西洋最精之印玻璃版電機所印，故能千張墨色一律，無有濃淡，與人工所印者迥殊」，《神州國光集》，4。

[127] 見賀聖鼐，〈三十五年來中國之印刷術〉，頁192。

臺灣大學學術期刊資料庫

之前（1908），市面上並無中國本土書商出版的珂羅版商品。[128] 或許正是在保存國粹、保存美術的呼聲裡，原本盛行的照相石印法，才顯得不敷需求，而有珂羅版的崛起，即使這些照相石印的碑帖、楹聯、書畫等廣告文宣，自始即宣稱能不爽毫髮地複製原蹟。[129] 事實上，在《神州國光集》發刊之前，狄葆賢已在《時報》上引用歐美流行之印刷技術，抨擊石印法不足以用來保存美術品：

> 歐洲極崇美術，各國名畫，咸許精印流傳（其精印之法，約計有四：有以藥水印者，有以三色寫真版印者，有以五色精刻版印者，有以玻璃版印者。凡諸種法，皆無不唯妙唯肖，栩栩傳神。方之吾國石印法不分濃淡者，真有霄壤之判也）。

為了能在真蹟亡佚之後仍能一窺美術品獨一無二的特質、為「不致驚鴻倩影，竟絕人寰」，石印法無法區別濃淡淺深的缺點，在狄葆賢眼裡成了保存中國美術的一大障礙。故他倡議「當倣西法，精印報冊行世，名之曰中國美術報，以篤海內存古之風」。又因「此等精印工藝，中國向所未有，現擬延二三外國藝師代印，且訂定兼以其法傳授學生」。[130] 所謂的「中國美術報」或許即是有正書局出版之《中國名畫》的原始構想。而狄氏雖未說明此「精印工藝」所指為何，據日後的發展來看，所指應為珂羅版技術。[131] 珂羅版之使用與保存美術之呼聲，可謂並時而起。

然而即使仍在照相石印的年代，便已出現「事複製品以真蹟之『禮』」的傾向。筆者此處所謂的「禮」，意指圍繞著真蹟的種種儀式性作為（cult），如

---

[128] 鄭逸梅亦曾言及趙鴻雪在印刷上的成就，然其成就卻在網目銅版，而非珂羅版。見鄭逸梅，〈我國自製印刷銅版的第一人趙鴻雪〉，收入朱孔芬編，《鄭逸梅筆下的藝壇趣事》（上海：上海書畫出版社，2002），頁153-154。

[129] 見廣告〈楹聯出售〉：「本館近從外洋購取照印字畫新式機器一付，於點石齋中延請名師監印。凡字之波折、畫之皴染，皆與原本不爽毫厘」，《申報》，1879/01/02。

[130] 以上引文見狄葆賢，〈中國美術報序〉，《時報》，1907/02/27。

[131] 賀聖鼐文中所謂：「上海有正書局聘日人龍田來華，舉辦珂羅版印刷，教授華人狄君」（頁192），或即此事，則其時應在1907年左右。

臺灣大學學術期刊資料庫

裝裱、蓋印、題識等。[132] 廉泉（1868－1832）於上海所開辦的文明書局，便曾以行銷真蹟的手法來行銷其石印的複製品：

> 石印桐城女史蘭亭序跋屏、宋四大家屏兩種，再版已出，墨色更精，由女史蓋用朱印，無異真蹟。本局特用貢綾鑲裱數百副，裝潢成盒，以便購者隨手懸掛及送贈之用。每副四幅價一元四角。未裱八角。[133]

此處雖為石印的複製品，卻以「貢綾鑲裱」、「裝潢成盒」。更特別的是，上有原作者「蓋用朱印」，故「無異真蹟」。

當原作者於複製品蓋上個人印章時，複製品也被授與真蹟的效力，和真蹟一樣值得收藏、保存。[134] 這「對待複製品如真蹟」的趨勢，與廿世紀初視美術為國家資產的新態度漸漸匯流，廣告中開始殷勸讀者將這些照相複製品當作真蹟一般收藏。雖然《神州國光集》的編者們清楚地意識到摹本畢竟不同於真蹟，然在「下真蹟一等」的思維裡，他們也順理成章地肯定了複製本的「真蹟效力」：

> 或有謂印本不如真蹟之可寶者，此語誠然。然真蹟僅有一本，焉得人人得而保之藏之？且真蹟日久終必凋殘，愈傳愈罕，此時惟留印本，則真蹟反

---

[132] 此處引用Walter Benjamin的分析語彙。Benjamin以為藝術品的靈光（aura）有其儀式的根源，因為藝術原為祭祀或宗教服務。這個儀式性根源，經歷了世俗化的過程，轉變為對「美」的膜拜。而在機械複製的年代裡，原本附屬於儀式之一部分的藝術品，就此自儀式中解放出來，轉而為政治服務。原來藝術品以其「儀式性價值（cult value）」為貴，現人們所看重的則是其「展示性價值（exhibition value）」。見Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility: Second Version", in Michael W. Jennings, Brigid Doherty and Thomas Y. Levin, eds, *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media: Walter Benjamin* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2008), pp. 23-27.

[133] 《時報》, 1905/07/30。「桐城女史」即廉泉的夫人吳芝瑛（1868－1934）。

[134] 歐洲在廿世紀初也有類似的情形。據Jan Poortenaar所言，當時許多油畫與水彩畫的照相複製品也都有原作者的親筆簽名，他並對此相當不以為然。見Poortenaar, *The Technique of Prints,* p. 169. 這種授權式藝術品至今仍引起極大爭議，如當代英國藝術家Damien Hirst的畫作。

臺灣人文藝術期刊資料庫

> 藉印本以傳，即如金石所摹刻之歷代墨寶，其真蹟尚在者有幾？而人之重視舊拓初拓之本，不與真跡有殊，則他日人之重視本社初印之本，必不與真蹟有殊，此又可預信也。[135]

亡國的危機感，使得複本的收藏更顯得迫切。他們以為，總有一天，人們對待神州國光社所印的本子，必不與真蹟有別。廣告裡遂殷殷勸請讀者將這些複製品視如真蹟般收藏寶愛。美術複製品既成為「國粹」的複本，並被賦與文化保存的崇高使命，也意謂著收集並消費這些美術複製品，並視之如真蹟一般地欣賞、護惜，便是為保存國粹盡一份心力，亦屬於愛國之舉。故這些照相複製品的商品化與市場消費，並不因其商業性或賞玩性而與國族主義的呼聲相扞格，反因著保存國粹的呼聲而合理化。

五、複製品的文化表述

然神州國光社並非毫無想法地直接取用當時西方最先進的照相複製技術。上述「下真蹟一等」的複本收藏傳統，雖令源自歐洲的照相複製技術在進入中國時，並未激起如在歐洲的排拒或抵抗，反而理所當然地參與國粹保存的文化使命。但是，卻也正因著「下真蹟一等」的思維模式，以及保存國之精粹的使命感，單單只是採用當時通行於西方的珂羅版技術，仍不足以展現出版社所期望塑造的文化形象。在廣告裡，除了誇耀其印刷技術如何進步高明之外，更有一些用語強調用紙、用墨等與鑑賞經驗相關的物質性條件。如廣告中讚揚其所使用之「玉版紙」（珂羅版用紙）「質堅而細潔，色古而滑澤」；用以印網目銅版的「蠟光紙」，則「地厚如錢而光如鏡」。所用之墨，「勻而細膩，黑而光彩，為最上之品，故能神采煥發」。印刷的倍率且屢經試驗，「大小適中，故能筆路分明而精神不失」；所選用的攝影器材，更為「西洋現今最精的一種」，「雖至舊之畫，紙絹黯淡者亦能攝出」，「凡絹地紙紋一一活現」。[136] 這些盛讚複製品之物質層面（講究用紙、用墨之品質）、及複製效果

[135]〈謹告購畫諸君〉，《神州國光集》，9。
[136]〈本集製版印刷之特色〉，《神州國光集》，4。

臺灣大學學術期刊資料庫

（連絹紋亦複製得出）的文辭，不僅反映了以筆墨為尚的鑑賞傳統（強調能複製出筆路之精神），更含括了傳統鑑賞經驗中對紙、筆、墨等各個物質層面之品相的關懷。

對複製品物質性品相的關懷，發展到最後，則是對原蹟物質條件的全面複製。自第19集（1911）起，神州國光社開始採用宣紙印製珂羅版複製品（圖14）。前已提及，在西方技術手冊的記敘中，珂羅版最好以經過抗水處理的紙張印製；這種紙張堅韌而不吸水，與宣紙柔軟而吸水性強的性質恰恰相反。對照之下，神州國光社改採宣紙印製珂羅版複製品，應是因應本土情況的選擇與突破。事實上，就技術層面而言，中國之以宣紙印製珂羅版，或在1910年末，自有正書局開始。原本似是因為尺幅太大、印刷不易的考量才改用宣紙印製。[137] 而神州國光社則首先將此作法賦予國粹保存的文化意義，使得此時的照相複製，隱含著複製整套傳統鑑賞文化的意圖。

神州國光社於1911年年初開始採用宣紙印製單行本《吳漁山雪山圖卷》及《王石谷溪山霽雪卷》。[138] 後聲稱因反應甚佳，而決定自該年度起，全以宣紙印製《神州國光集》內的珂羅版。[139] 據其廣告所言，若改以宣紙印製珂羅版，有諸多外國紙弗能企及的好處：

> 自第四年第一集起凡屬玻璃版皆用宣紙印刷，蓋有數善焉：一中國舊畫其原本均係本國之紙，若用外國之紙印之性質不無扞格，今用中國之紙印中國之畫，氣味自然相投。一外國紙硬厚不能裝裱，今用宣紙，精鑒者可以自行選擇裝潢成冊，以留久遠。一古人作畫遇手卷尤為聚精會神，然手卷過長者不能不分段印之，今用宣紙可以逐段接裱，仍還舊觀，此後本集可多印名人手卷矣。一賞鑒家遇得意之作每好加心賞鑒定等圖章，外國紙光滑不受泥印，雖印之一摩擦即落，今用宣紙可無此弊。一古人遇銘心之品

---

[137] 見廣告〈改良宣紙印珂羅版中堂唐六如南州借宿圖大幅〉:「中堂大幅最不易印，有製版多日不能印一紙之時，茲改用宣紙精印」,《時報》, 1910/12/02。

[138] 見〈神州國光社新出精品畫冊四種〉,《國粹學報》, 76（1911）, 廣告頁1上。

[139] 〈自本集起改良用宣紙綾絹印畫廣告〉:「自今年起改用中國宣紙試印王石谷溪山雪霽、吳漁山雪山圖二種，益得海內同聲稱譽，謂比用外國紙尤美，足徵雅有同嗜」,《神州國光集》, 19。

臺灣大學藝術期刊資料庫

每好旁加題記或倩名人題之，然用中國筆書外國紙苦不相投，今用宣紙庶幾沆瀣。⑭⓪

由是可知，編者以為採用宣紙印刷的好處，在於能夠保存延續原有鑑賞文化的習慣。觀者可以對複製品施以如真蹟之「禮」，裱褙裝潢，品題蓋印。

當歐洲1930年代的印刷手冊裡仍特別說明珂羅版印刷需使用抗水性強的紙張時，廿世紀初中國的出版社卻開始以吸水性強的宣紙印製珂羅版複製品。因為歐洲沒有在宣紙上作書、作畫的傳統，這個技術上的發展方向，只可能在以宣紙作為主要藝術創作媒材的地區產生，故具有強烈的區域文化色彩。⑭① 此等欲將原蹟的物質性層面也一併複製的決心，甚至強烈到欲以絹、綾、金箋來印製珂羅版。⑭② 如第19集的《王石谷仿巨然蕭翼賺蘭亭圖》（圖15）、第20集的《藍田叔仿趙仲穆山水》（圖16），即分別以絹、綾所印成。⑭③ 又因成本的考量，一集裡只能挑選一張以絹、綾、或金箋來複製。⑭④ 在無法件件皆以原材質印製的情況下，依舊選用宣紙印刷，顯示了出版社的企圖心，欲透過宣紙的使用，一併促進保存原有的品題鑑賞文化。而此鑑賞文化之複製與保存，亦可納入國粹保存理念的實踐方式。

以上所討論的雖只是出版者的廣告修辭與出版作為，未涉及實際的消費者心理，然若非這樣的商業手法捕捉了當時的歷史氣氛，亦不至於一時蔚為風潮。在這改用宣紙的宣示性廣告裡，宣紙的種種好處，全是相對於玉版紙之使

⑭⓪〈自本集起改良用宣紙綾絹印畫廣告〉，《神州國光集》，19。

⑭① 根據版畫家何為民先生（現為牛津大學駐校藝術家），宣紙可以用來印製珂羅版，但因宣紙吸水性強，需加大墨的厚度才行。然如是一來，亦易造成印版的耗損，故印量不大。若欲多印，得再重新製版。故知歐洲印刷手冊裡所描述的抗水性紙張，只是印珂羅版時的「較佳」環境，而非必定不能用吸水性強的紙來印刷。這也凸顯了中國在面對此一新技術時的在地化處理。

⑭② 見〈自本集起改良用宣紙綾絹印畫廣告〉：「舊畫原本有屬絹者、屬綾者、屬金箋者，本集仍擇其一用絹綾金箋等印之，不惜重價，以供雅鑑」，《神州國光集》，19。

⑭③ 見〈目錄〉，《神州國光集》，20（1911），封面內頁。

⑭④〈自本集起改良用宣紙綾絹印畫廣告〉：「按今時價每集用絹綾金箋一張價已在二角以上，故每集祇可用一張，多用則不敷成本矣」，《神州國光集》，19。

臺灣大學學術期刊資料庫

用而來。玉版紙原先「質堅而細潔，色古而滑澤」等優點似已全然不重要，在此只是與中國舊畫氣味迥不相投的外國紙。雖然神州國光社之印刷技術與機器來源應是日本，[145] 然在論及其技術與機器之良窳時，所使用的參照組卻是西洋；如謂所使用之「攝影器係西洋現今最精之一種」、「印刷係用西洋最新之印玻璃版電機所印」等。可見在討論抽象的「價值」之時，珂羅版技術仍被視為西洋的事物。[146] 故此處的「外國」，所指應為「西洋」。在前文引用的廣告裡，「本國」與「外國」的對比，俱歸結於用紙的不同；又自紙料此一物質層面的差別，推演出中、西整套鑑賞文化的區別。這樣的修辭手法意謂著若使用外國紙，除與本國畫氣味不相投之外，一切接裱、裝潢、鈐印、品題等與收藏及觀覽習慣有關的鑑賞文化，也將一併失落。照這麼看來，改以宣紙印刷，實隱含了複製整套傳統鑑賞習慣與文化的意圖。

此種對中國畫在材質上迥異於他國的意識，或許可視為是1920年代「國畫」論述興起的先聲。學者或謂「國畫」乃由「國粹畫」一詞衍生而來；[147] 而「國畫」之「中國性」，則表現在傳統媒材的使用（如毛筆、紙絹、水墨、礦物性顏料）、古代風格之取用、以及裝裱的形式上。[148] 儘管時人對於國畫之風格與內容究竟該何去何從各有表述，然在材質上先劃定界限的態度與意識，則可於此1911年用宣紙印製珂羅版的廣告中窺知。在這則公告裡，中國畫被視為與外國畫處於截不同的領域；傳統中國畫的特色，更被歸結到用紙之不同。其以材質作為當時國族意識之自覺與表達，不言可喻。

---

[145] 如謂其所使用之印刷術乃「日本最新」之電氣銅版與玻璃版法，見〈凡例〉，《神州國光集》，1。

[146] 見〈本集製版印刷之特色〉，4。

[147] 見Maysching Kao, "Preface," in Maysching Kao, ed., *Twentieth-Century Chinese Painting* (Hong Kong and Oxford: Oxford University Press, 1988), p. xxi. 亦見孔令偉，〈國粹與國粹畫〉，《美術研究》，2007年1期，頁83-98。

[148] Aida Yuen Wong, *Parting the Mists: Discovering Japan and the Rise of National-style Painting in Modern China* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2006), p. xxiii.「國畫」一詞的普遍使用，約在1920年代時，見Aida Yuen Wong, pp. 12-13.

臺灣大學藝術期刊資料庫

不能諱言，改以本地宣紙印刷，可能也有降低紙料成本的好處。[149] 然宣紙的使用、及其與國粹保存文化理念的結合，就算只是一種商業宣傳的手法，亦因漸得市場的共鳴，而產生一定的文化效力。1912年《神州國光集》易名為《神州大觀錄》後，無論金石、書畫，皆以珂羅版宣紙印刷。與神州國光社相競爭的有正書局《中國名畫》，亦於第17期起（1914），開始插入宣紙印製的珂羅版圖片。[150] 此外，藝苑真賞社發行的《藝苑真賞集》，自發刊之始（1915年）便全面使用珂羅版宣紙印刷。出刊於1916年的商務印書館《名人書畫》，則於第九期起（1918年），全面改以珂羅版宣紙印製。即使到了1940年代，仍有宣紙精印的珂羅版複製品問世。[151] 此以宣紙之使用來表達忠於傳統鑑藏文化的作法，可說獲得普遍的認同。

雖然神州國光社的種種舉措，皆以保存傳統鑑賞與收藏文化為依歸，然在將傳統鑑藏文化裡的品類（如金石、書畫）轉化為所謂的「美術」時，卻於複製並公諸於世的過程中，因著網目銅版與珂羅版的技術高低有別，而顯示出對某種品類一面倒的偏好。在《神州國光集》全21集裡，以珂羅版技術複製的美術品（不限於宣紙印刷者），「畫」類即佔總數的百分之九十六（共298件），「書」類（含碑帖）僅佔百分之二（共6件），餘者則佔百分之二（共5件），見圖表2。[152]

---

[149] 採用進口洋紙印刷時，紙料成本有可能較採用宣紙時來得高。然前已論及，以宣紙印刷，會增加玻璃版的耗損，增加製版的費用。目前仍難以估算何者較能節省製作成本。然本文重點在討論出版的操作手法及複製品之物質性所呈現的文化表述，這些文化表述雖有可能是商業行為中應運而生的某種文化形象或姿態，卻也因為這樣的形象或姿態抓住了當時的時代氛圍，才有可能在商業行為中被大規模的仿效，故仍具有不可忽視的文化效益。

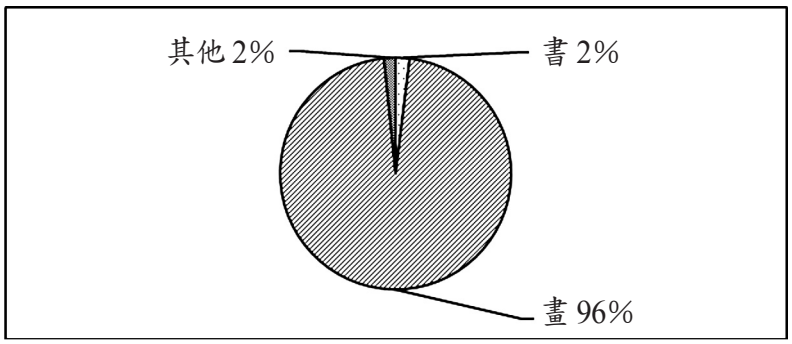
[150] 其出刊日期見〈中國名畫第十七集〉，《時報》，1914/04/30。

[151] 見鄭振鐸編，《韞牘齋藏唐宋以來名畫集》（上海：上海出版公司，1947）。上海圖書館及香港中文大學皆有收藏。

[152] 以珂羅版複製的書法作品共有三件，分別是：《明文徵明小楷書千字文》（第4集，1908）《元俞紫芝臨趙文敏常清靜經》、《惲南田哭王奉常詩卷》（第5集，1908）、《明董玄宰行書直幅》（第8集，1908）；帖類三件：《宋拓羲之臨鍾繇帖》、《宋拓鍾繇宣示表》、《宋拓鍾繇書帖》（第12集，1909）；被筆者列為「其他」的有五件：《初拓魏刁惠公墓誌銘》、《初拓隋董美人墓誌銘》、《初拓隋尉富娘墓誌文》（第5集，1908）、《精拓涼且渠安周造像記》（第6集，1908）、《小忽雷》（第20集，1911）。

臺灣人文藝術期刊資料庫

圖表2《神州國光集》以珂羅版印製之「畫」、「書」、「其他」類之比例



此外，《神州國光集》裡，所有以宣紙印製的珂羅版圖片，清一色是畫作，沒有書法。[153] 這樣的偏好，不僅僅是總數上的差別，更有類別上的差異。如第19集之後，「畫」之一類，無論精粗、無論是否出自名家之手，全數皆以珂羅版複製，印在宣紙或綾絹上。其他類別如「金石」或「書」類，自始至終，多以網目銅版印製，只有少數幾件作品才享有以珂羅版複製的待遇。是知在複製「金石」與「書」類作品時，編者對於何者該用珂羅版複製，一直都有所取捨。然在複製「畫」之一類時，於19集後，則概用珂羅版印刷。故此以「畫」為主力的複製態度，無論就數量上、或類別上觀察，皆能夠成立。而前引1911年廣告，亦純就如何欣賞「畫」的角度而書寫（如謂外國紙與中國「畫」氣味不相投、古人作「畫」以手卷為精云云），而非「書」的品鑑。由是可知在《神州國光集》所呈現的複製態度裡，所謂最精良的照相複製技術——珂羅版，主要乃是針對「畫」的複製，而非「書」的複製。此一重點，對應著技術上「珂羅版為高、網目銅版為次」的價值觀，或許顯示了編者以「畫」為尚的態度。圍繞著珂羅版技術的種種論述，雖遠紹過去以「雙鉤廓填」複製書作的典範，然所欲複製的重點，卻已不再是「書」，反成了「畫」。[154] 若然，則神州

[153] 值得注意的是，第19集雖宣稱「凡屬玻璃版皆用宣紙印刷」，事實卻不然。該集的《小忽雷》(一種樂器)，便仍以玉版紙印刷。是知宣紙之用，原意在配應畫作的印行。

[154] 關於書法作為中國最高的藝術形式，見Michael Nylan, "Calligraphy, the Sacred Text and Test of Culture", in Cary Y. Liu, Dora C.Y. Ching, and Judith G. Smith eds., *Character and Context in Chinese Calligraphy* (Princeton: The Art Museum, Princeton University, 1999), pp. 8-77; Lothar Ledderose, *Mi Fu and the Classical Tradition of Chinese Calligraphy*, pp. 28-33.

臺灣人文藝術期刊資料庫

國光社雖以「美術」之名，欲令過去林林總總的收藏品類一同登諸「美術」殿堂，卻在表面上共寶國光的涵括性裡，隱藏著以畫為先的價值觀。

而這以畫為先的價值觀，雖未嘗在《神州國光集》裡以文字明白宣說，卻因著網目銅版、與珂羅版印刷品的物質性差別，而能在非語言文字的層面上向讀者傳達此文化意圖。由於此刊物反覆提及網目銅版與珂羅版的技術高低、及其在用紙與成像上的差別，這印刷技術上的價值高低，極有可能深印在讀者心中，使之於翻閱的過程中，由於觸摸到不一樣的紙質、看到不同的成像效果，而將此技術上之高低價值，轉換成所複製之物品的文化價值，進而意會到潛藏其中以「畫」為尚的價值觀。而複製品的物質性，也有可能在讀者往復翻閱時的親身接觸中，潛移默化地形塑讀者的藝術價值體系。至於讀者是否真能接收到此文化訊息、又如何斟酌審度編者所傳遞的價值觀，雖因為材料的零落，目前尚無法有效處理；[155] 然而自統計數字而觀，編者的確有一套自己可能不見得清楚意識到的價值體系，並透過網目銅版與珂羅版的物質性差別，呈現在出版品上。則照相複製品也能作為意義載體、也能傳達文化態度的看法，在此例裡應可以成立。

而複製品之物質性究竟能否參與文化價值之形塑，是印刷媒體研究者討論的重點。近年來，藝術史學者亦對於藝術史如何透過照相複製品及幻燈片等媒介建構的過程進行反思。[156] 前已提及，William Ivins以為一般人觀看時並不會特別注意到網目銅版成像時的機械性語法，故此視覺語法並未參與意義的建構。[157]

---

[155] 雖然無法確知當時讀者的實際反應，然當時讀者對於印刷技術與品質，應有一定的認識與意識。如傅斯年曾在文明書局出版的《定武蘭亭 趙子固藏落水本》上題云：「此為玻璃版印，看來竟似木板印刷為差……廉南湖[泉]所印蘭亭以此本為最可貴，亦以此本印工為最劣，誠恨事也」。足知傅氏不只有珂羅版（玻璃版）為高的概念，亦對珂羅版產品抱有品質上的期待。見中央研究院傅斯年圖書館藏《定武蘭亭 趙子固藏落水本》（上海：文明書局，1925）[FU 746 703]。

[156] 如Trevor Fawcett, “Visual Facts and the Nineteenth-Century Art Lecture,” *Art History*, 6:4 (December 1983), pp. 442-460 與 Robert S. Nelson, “The Slide Lecture, or the Work of Art *History* in the Age of Mechanical Reproduction,” *Critical Inquiry*, 26:3 (Spring 2000), pp. 414-434.

[157] 見Ivins, *Prints and Visual Communication*, p. 128. 然Ivins在文中雖如此宣說，第一版的*Prints and Visual Communication*中卻有八分之五的圖版，在Ivins的堅持下以珂羅版技

臺灣大學學術期刊資料庫

而Estelle Jussim卻以為照相複製技術所仰賴的機械性語法，仍會讓人意識到該複製（技術）媒體本身，因而介入複製品意義的傳達。[158] 然而，觀者如何能注意到極有可能忽視的機械性語法？又如何有能力就著機械性語法而辨識出印刷媒材？印刷媒介又如何能影響意義的建構？影響的又是何種意義的建構？這些問題，都無法單單僅就印刷技術本身來探究。從這個角度來看，《神州國光集》更是一個可貴的例子。其上反覆刊登的廣告，清楚地告訴讀者如何解讀印刷技術的視覺語法以分辨網目銅版與珂羅版，更明白揭示以珂羅版為高、網目銅版為次的位階高低。此印刷技術上的價值體系，對應到所複製之物品，而呈現出編者自己不見得也意識到的價值取向；這樣的價值取向——即以畫為先的態度——，透過複製品的物質性媒介，從而傳達給讀者，進而可能影響文化價值的建構。

《神州國光集》以畫為先的態度，也在該社1911年開始發行的《美術叢書》裡，具體地形諸文字。《美術叢書》匯集古人所作與「美術」有關的文獻，次第出版，並謂：「是書所收以書畫為主，而畫尤多，蓋畫為神州美術之最優者」；[159] 則在編者心中，「畫」似乎是凌駕了「書」，而成為中國美術的領頭羊。此外，神州國光社以畫為先的價值觀，在此時或許也具有超乎此出版脈絡的有效性，值得學者進一步觀察。如有正書局所發行的美術期刊《中國名畫》，其內容全以「畫」為主，並無他類。日後中國知識分子討論中國美術之未來時，亦以繪畫媒材為主要的討論對象。如1919年陳獨秀與呂澂在《新青年》上疾呼中國應進行「美術革命」之時，便是將「繪畫」挑出，當作首當革命的對象。[160] 《神州國光集》之複製重點所反映的價值取向，即使無法全面概括當時的藝術價值體系，在該時代應具有一定的流通性。

術印刷。Ivins不欲使用網目銅版，為的也是怕該技術的機械性網紋影響圖版的視覺傳達力，見Gorden Fyfe, “Fugitive Authorship: William Ivins and the Reproduction of Art,” in *Art, Power and Modernity*, p. 46.

[158] Estelle Jussim, *Visual Communication and the Graphic Arts: Photographic Technologies in the Nineteenth Century* (New York and London: R.R. Bowker Company, 1983), pp. 300, 308.

[159] 〈略例〉，《美術叢書》（上海：神州國光社，1911），香港大學圖書館藏，1.1，頁1下。

[160] 見郎紹君、水天中，《二十世紀中國美術文選》（上海：上海書畫出版社，1999），上冊，頁26-27、29-30。

臺灣大學學術期刊資料庫

結語

本文以《神州國光集》的出版史為中心，自出版的操作手法、與複製品的物質性入手，探討在國粹保存的文化訴求下，該期刊所流露的藝術複製態度。本文所嘗試回答的問題包括：此時中國如何接受源自於西洋的照相複製技術、其複製重點為何、照相複製品又如何媒介傳達文化意圖等面向。

西洋的照相複製技術（特別是珂羅版技術）之所以能於中國的出版市場獲得認同，不僅因為時人以其為當時西方最進步的印刷技術，亦與當時中國境內國粹保存的訴求息息相關。照相複製品一方面因「攝影」所宛然帶有的證據力，被視為具有感物興懷、激發愛國心的作用，而與當時國族主義的浪潮相結合；另一方面則又因其能忠於所攝物品之原貌，與中國本土「下真蹟一等」的摹製傳統若合符節，而成為保存金石書畫本來面目的利器。然而，由於保存文化的使命感，出版社亦在複製過程中，體會到傳統鑑藏文化中有別於歐洲的特殊性，從而發展出不盡同於歐洲的複製重點與傾向——此即「以筆墨為尚」的複製重點、和亟欲保留傳統鑑藏文化習慣的複製傾向。當以宣紙印製珂羅版之作法被視為能令裝裱、題跋、鈐印等鑑賞習慣不致消亡時，照相複製技術的應用重點亦因此呈現了不同於歐洲地區的發展。故宣紙之用，適足以作為國族認同的表達，並使廿世紀初期的照相複製事業，隱含著複製傳統鑑藏習慣的企圖。

此欲複製傳統鑑藏習慣的企圖，也顯示出在時人意識裡，中國美術之鑑賞不僅只是二元平面上所能呈現的圖像而已；如何把玩、摩娑、品題、蓋印、保存、收藏等，亦是此文化傳統的精神所在。回顧Walter Benjamin所言，在機械複製的年代裡，藝術品自儀式中解放出來，原有的「儀式性價值」亦為「展示性價值」所取代。⑯ 然《神州國光集》的例子卻彰顯了這過程的複雜性。雖然集子裡的複製品，意在向公眾展示原本秘藏於舊家大族的收藏，以便為文化保存的政治性目的服務；然出版者卻企圖藉由複製原蹟的物質層面，鼓勵人們保留

⑯ Benjamin, *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility*, pp. 23-27.

臺灣大學學術期刊資料庫

種種圍繞者真蹟的儀式（對待真蹟之「禮」）。是欲透過儀式的保存，而複製真蹟的「靈光」（aura），故於廣告中勸請讀者將複製品視如真蹟般對待。展示性價值與儀式性價值，並非如Benjamin所言是前者取代了後者的關係，在《神州國光集》的例子裡，後者的複製，對於文化傳統的延續，顯然同樣重要。

再就複製品的作用而言，由《神州國光集》之例，可知照相複製品之物質性應有參與媒介文化訊息之能力。各種照相印刷術因其成像、用紙上的差別，而得以折射出不同的文化價值。宣紙之用，本即是具有指標性的文化宣示，甚至可作為當時國族意識的表達。而網目銅版與珂羅版技術各自的物質條件限制，因能表現在蠟光紙與玉版紙／宣紙的差別上，所複製的物品，也因著技術與紙質上的差別而有無可忽視的分殊。雖無法於《神州國光集》中觀察單件作品之文化聲價如何藉由複製品傳達；然就大的種類而言，因對應著複製技術本身的高低評價，則於總數上、類別上，呈現出「畫」高於其他品類的現象。對照神州國光社欲保存傳統鑑賞文化的初衷，原本鑑藏體系裡不分軒輊、甚或「書高於畫」的位階關係，在該出版社意欲保存文化傳統的企圖裡，卻隱然蘊含著轉變的可能。是亦見歷史之「變」，往往潛藏於亟欲保守其「常」的努力之中。

《神州國光集》「以畫為先」的複製態度，雖是一百多年前經由複製品所中介、折射的態度，代表的是廿世紀初該特定群體、於該特定時空條件下的意識形態，卻可讓我們進一步思考這樣的複製現象為何會在廿世紀初年出現。此現象究竟是晚明以來董其昌建立文人畫畫學傳承後直至清末的內部發展；還是十九世紀末西方「美術」觀念傳入中國後，為與此新的知識架構建立對話之平台所致；抑或只是銷售時的策略性應用，實有待更深入的探討。而《神州國光集》以畫為尚的複製態度之所以能夠為人所辨識，乃因編者欲將收藏鑑賞之傳統轉化為西方之「美術」概念所致。在傳統收藏行為裡經常聚首，卻在《四庫全書》知識體系上各據一方的「金石」、「書畫」、及「雜器」等類，於此際開始以「美術」之名同躋一堂、同作為複製保存的對象。「美術」這一觀念，遂能提供一個展示著各藝術子門類的平台，在出版者也不見得覺察的情況下，

臺灣大學學術期刊資料庫

經由照相複製品的中介、折射，傳遞著出版者的價值體系。⑯

藝術之價值體系如何經由複製品的中介與折射而表達、而成立、而傳承，與複製品究竟如何參與吾人藝術知識與價值之建構，雖是極為複雜且難以捉摸的問題，然在嘗試回答這些問題的過程中，或許能讓我們不斷反省在研究時所仰賴的既成框架，及這些框架對歷史解釋的限制與制約。或有認為珂羅版所印書作與畫作的懸殊比例，全因書法本身的視覺特性「不需要」精緻如珂羅版的複製技術所致，與當時藝術價值體系之投射無關。然而，以何種藝術形態為尊，不盡然是藝術媒體內在之必然，而是取決於文化群體的認定。莫忘了古時最精緻的複製技術「雙鉤廓填法」，即是用來複製最可寶的書法作品。當我們抱持著「書法本身毋須精緻之複製技術」的看法時，是否已反映了「書不如畫」的意識形態？而此意識形態之形成，是否與今日展覽圖錄裡書法多以黑白形式呈現，而彩圖、細部圖多屬畫作的現象有關？這些問題，都值得進一步深思。

神州國光社的藝術複製事業，雖有其崇高的文化訴求，此訴求亦須在其市場中獲得共鳴，方能宣揚。前文已暗示道，文中所討論的複製態度與文化表述，同時也具有商業宣傳的功能。文化性與市場性，本即是文化商品兩面；我們固不能因為藝術複製的文化面而忽視其市場面，亦不能因為《神州國光集》的商業性而否定其可能帶來的文化效應。本文根據複製技術所分析出的藝術位階高低，可說是此文化商品在市場裡運作的基礎型態。而此文化表述的方式如何與市場策略配應、由誰來主導、反映的是誰的價值、彼此間又如何競爭，則有待更進一步的研究了。

（責任編輯：陳卉秀）

⑯ 或有謂當時廣告中書法碑帖數量眾多，似不亞於畫作之複製品。然這些複製品皆繫於「碑帖墨跡」之下，而單一類別下的數量只能說明其在當時的供應情況（availability），而無法與其他類別作平行的比較。由此觀之，除有「美術」作為各藝術品類的展示平台之外，仍需透過複製技術的中介，「美術」裡的各類別方能有相互比較的基準。若《神州國光集》所有的「書」作全以最精良的技術複製，即使數量稀少，本文的結論亦得改寫。

臺灣人文藝術期刊資料庫

引用書目

傳統文獻與報刊資料

《名人書畫》一至廿三集，上海：商務印書館，香港中文大學藏，1916-1922。
《定武蘭亭 趙子固藏落水本》，上海：文明書局，中央研究院傅斯年圖書館藏，1925。
《故宮書畫集》，北平：北平故宮博物院出版發行所，國立故宮博物院圖書館藏，1930-1936。
《美術叢書》，上海：神州國光社，香港大學圖書館藏，1911-1918。
《神州大觀錄》，上海：神州國光社，倫敦大學亞非學院圖書館藏，1908-1922。
《神州國光集》，上海：神州國光社，倫敦大學亞非學院圖書館、及中央研究院傅斯年圖書館藏本，1908-1912。
《國華》，東京：國華社，1889-迄今。
《歷代名人書畫》六冊，中央研究院傅斯年圖書館藏，1925。
《藝苑真賞集》一至十集，上海：藝苑真賞社，香港大學圖書館藏，1915-1916。
《寶蘊月刊》一至二集，中央研究院傅斯年圖書館藏，1930。
米芾
《書史》，收入《美術叢書》，上海：神州國光社，1913，第二集第一本。
何延之
〈蘭亭記〉，收入張彥遠，《法書要錄》，卷三，見王世貞輯，《王氏書苑》，上海：泰東圖書局，1922，第二冊。
李筏圃
《日本記游》，收入王錫祺輯，《小方壺輿地叢鈔》，臺北：廣文書局，1962，第14冊。
狄葆賢
〈中國美術報序〉，《時報》，1907/02/27。
許守微
〈論國粹無阻於歐化〉，《國粹學報》，1.7，1905。
黃節
〈國粹學報敘〉，《國粹學報》，1.1，1905。
廣告〈楹聯出售〉，《申報》，1879/01/02。
廣告〈石印桐城女史蘭亭序跋屏〉，《時報》，1905/07/30。
廣告〈中國名畫第一集全集裝成出版〉，《時報》，1908/11/25。
廣告〈本集製版印刷之特色〉，《神州國光集》，4，1908。
廣告〈廣告二〉，《神州國光集》，1，封底廣告，1908。
廣告〈謹告購畫諸君〉，《神州國光集》，9，頁4，1909。
廣告〈改良宣紙印珂羅版中堂唐六如南州借宿圖大幅〉，《時報》，1910/12/02。
廣告〈自本集起改良用宣紙綾絹印畫廣告〉，《神州國光集》，19，封面內頁，1911。

臺灣大學學術期刊資料庫

廣告〈中國名畫第十七集〉，《時報》，1914/04/30。
鄧實
〈敘〉，《神州國光集》，1，1908。
〈風雨樓讀畫小記〉，《神州國光集》，9，1909。
〈輯錄餘譚〉，《神州大觀錄》，2，1913。

近人論著

孔令偉
2007〈國粹與國粹畫〉，《美術研究》，1，頁83-98。
Kong, Ling-wei
2007 "Guocui yu guocuihua (National Essence and National Essence Painting)," *Meishu yanjiu* (Art Research), 1, pp. 83-98.
文物出版社編
1977《蘭亭論辯》，北京：文物出版社。
Cultural Relics Press ed.
1977 *Lanting lunbian* (Debates on *Lanting xu*), Beijing: Cultural Relics Press.
王中秀
2001〈黃賓虹十事考之五—神州闡國光〉，《榮寶齋》，9，頁235-244。
Wang, Zhong-xiu
2001 "Huang Binhong shishi kao zhiwu: Shenzhou chan guoguang (Ten facts about Huang Binhong V: *Shenzhou* and national glories)," *Rongbaozhai*, 9, pp. 235-244.
王中秀編
1999《黃賓虹文集書信編》，上海：上海書畫出版社。
Wang, Zhong-xiu ed.
1999 *Huang Binhong wenji shuxinbian* (Collected writings of Huang Binhong: Letters), Shanghai: Shanghai shuhua Publisher.
王中秀編
2005《黃賓虹年譜》，上海：上海書畫出版社。
Wang, Zhong-xiu ed.
2005 *Huang Binhong nianpu* (Chronicles of Huang Binhong's Life), Shanghai: Shanghai shuhua chubanshe.
王正華
2011〈羅振玉的收藏與出版：「器物」、「器物學」在民國初年的成立〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，第31期，頁277-320。

臺灣大學學術期刊資料庫

Wang, Zheng-hua
2011 “Luo Zhenyu’s Collection and Publications: The Formation of *Qiwu* and *Qiwuxue* in the First Decade of the Republican Era,” *Taida Journal of Art History*, 31, pp. 277-320.
王東杰
1999〈歐美風雨中的國學保存會〉,《檔案與史學》, 5, 頁33-39
Wang, Dong-jie
1999 “Oumei fengyu zhong de guoxue baocunhui (Facing the threat of the Euro-American West: the Society for Preserving National Learning),” *Dang’an yu shixue* (Archives and history), 5, pp. 33-39.
王耀庭
2007《傳移模寫》, 臺北：國立故宮博物院。
Wang, Yao-ting
2007 *Chuanyi moxie* (The Tradition of Re-presenting Art: Originality and Reproduction in Chinese Painting and Calligraphy), Taipei: National Palace Museum.
包天笑
1999《釧影樓回憶錄》, 收入《民國筆記小說大觀第四輯》, 太原：山西古籍出版社。
Bao, Tian-xiao
1999 *Chuanying lou huiyilu* (Memoir in the Chamber of Bracelet Shadows), in *Minguo biji xiaoshuo daguan disiji* (Collection of *biji* fictions of the Republican period, IV), Taiyuan: Shanxi guji chubanshe.
石守謙
2005〈清室收藏的現代轉化—兼論其與中國美術史發展之關係〉,《故宮學術季刊》, 23:1, 頁7-13。
Shih, Shou-chien
2005 “Qingshi shoucang de xiandai zhuanhua: jianlun qiyu Zhongguo meishushi fazhan zhi guanxi (The Transformation of the Ch'ing Imperial Collection in the Early Twentieth Century),” *The National Palace Museum Research Quarterly*, 23:1, pp. 7-13.
余嘉錫
1984《世說新語箋疏》, 臺北：華正書局.
Yu, Jia-xi
1984 *Shishuo zinyü jianshu* (An annotation to *Shishuo xinyü* [A New Account of Tales of the World]), Taipei: Huazheng Books.
吳方正
2002〈晚清四十年上海視覺文化的幾個面向〉,《國立中央大學文學院人文學報》, 26, 頁49-95。

臺灣大學學術期刊資料庫

Wu, Fang-zheng
2002 “Wan Qing sishi nian Shanghai shijue wenhua de jige mianxiang (Aspects in Shanghai visual culture during the last 40 years of the Qing dynasty),” *Journal of Humanities East/West*, 26, pp. 49-95.

吳宓
1998〈順德黃先生晦聞事略〉，收入黃節，《蒹葭樓自定詩稿原本》。

Wu, Mi
1998 “Shende Huang xiansheng Huiwen shilüe (Sketchy biography of Mr Huang Huiwen from Shende),” in Huang, Jie, *Jianjialou ziding shigao yuanben*.

吳忠良
2003〈鄧實與新史學思潮〉，《南都學壇（人文社會科學報）》，23.2，頁28-31。

Wu, Zhong-liang
2003 “Deng Shi yu xinshixue sichao (Deng Shi and the movement of new history),” *Academic Forum of Nandu*, 23.2, pp. 28-31.

李心峰
2005〈現代藝術概念〉，收入李心峰編，《20世紀中國藝術理論主題史》，瀋陽：遼海出版社，頁3-14。

Li, Xin-feng
2005 ‘”*Xiandai yishu gainian* (Modern concept of *yishu* [art]),” in Li, Xin-feng, ed., *Ershi shiji Zhongguo yishu lilun zhutishi* (Thematic history of the art theories of twentieth-century China), Shenyang: Liaohai Publishing House, pp. 3-14.

李韶清編
1998《順德黃晦聞先生年譜》，收入黃節，《蒹葭樓自定詩稿原本》。

Li, Shao-qin ed.
1998 *Shunde Huang Huiwen xiansheng nianpu* (Chronicles of the life of Mr Huang Huiwen from Shunde), in Huang, Jie*, Jianjialou ziding shidgao yuanben*.

佐藤进
2009〈珂羅版之路的開拓者小林忠治郎—以與羅振玉、董康、傅增湘的交流為中心〉，收入王勇主編，《書籍之路與文化交流》，上海：上海辭書出版社，頁18-43。

Sato, Susumu
2009 “Keluoban zhilu de kaituozhe Xiaolin Shongzhilang[Kobayashi Chūjirō]: Yiyu Luo Zhenyu, Dong Kang, Fu Zeng, in xiang de jiaoliu wei zhongxin (Kobayashi Chūjirō, pioneer in collotype printing: On his relationship with Luo Zhenyu, Dong Kang, and Fu Zengxiang),” in Wang, Yong ed., *Shuji zhilu yu wenhua jiaoliu* (The book road and cultural exchange), Shanghai: Shanghai Lexicographical Publishing House, pp. 18-43.

狄葆賢
1922《平等閣筆記》，臺北：世界書局，1971。

臺灣大學學術期刊資料庫

Di, Bao-xian
1922 *Pingdengge biji* (Notes in the Pavilion of Equilibrium), Taipei: The World Book Co., Ltd..
波西爾著，戴嶽譯，蔡元培審定
1934[1923] 《中國美術》，上海：商務印書館。
Bo Xier [Stephen W. Bushell], trans. Dai, Yue
1934[1923] *Zhongguo meishu* (Chinese Art), Shanghai: Commercial Press.
邵宏
2004 〈西學「美術史」東漸一百年〉,《文藝研究》, 4，頁106-114。
Shao, Hong
2004 "Xixue meishushi dongjian yibainian (Western 'art history' in China: 100-years' experience)," *Literature & Art Studies*, 4, pp. 106-114.
查爾斯・辛格等編，遠得玉等譯
2004 《技術史》, 5，上海市：上海科技教育出版社。
Chaersi xinge [Charles Singer], trans. Yuan, De-yu et al.
2004 *Jishushi* (A history of technology), 5, Shanghai: Shanghai keji jiaoyu chubanshe.
柳亞子
1983 《南社記略》, 上海：上海人民出版社。
Liu, Ya-zi
1983 *Nanshe jilüe* (Sketchy records of the Southern Society), Shanghai: Shanghai renmin chubanshe.
洪再新
2010 〈自立於國際藝術市場上的遺老—試論羅振玉流亡京都期間的學術建樹與藝術交易〉,《新美術：中國美術學院學報》, 1，頁14-25。
Hong, Zai-xin
2010 "Zili yu guoji yishu shichang shang de yilao: Shilun Luo Zhenyu liuwang Jingdu qijian de xueshu jianshu yu yishu jiaoyi (A remnant old man in the international art market: On Luo Zhenyu's research and art dealing in Kyoto)," *New Arts: Journal of National Academy of Art*, 1, pp. 14-25.
郎紹君、水天中
1999 《二十世紀中國美術文選》, 上海：上海書畫出版社。
Lang, Shao-jun and Shui, Tian-zhong, eds.
1999 *Ershi shiji Zhongguo meishu wenxuan* (Selected 20th -century essays on fine arts), Shanghai:Shanghai shuhua chubanshe.
張怡祖編
1983 《張季子九錄》, 臺北：文海出版社。
Zhang, Yi-zu ed.
1983 *Zhang Jizi jiulu* (Nine records of Zhang Jizi), Taipei: Wenhai chubanshe.

臺灣大學學術期刊資料庫

章太炎
1991 《太炎文錄》，收入《民國叢書第三編》，上海：上海書店，第83冊，別錄卷二。
Zhang, Tai-yan
1991 *Taiyan wenlu* (Selected writings of Taiyan), in *Minguo congshu disanbian* (Book Collection of Republican period III), Shanghai: Shanghai Bookstore, 83.2.
章太炎
1998 〈黃晦聞先生墓誌銘〉，收入黃節，《蒹葭樓自定詩稿原本》。
Zhang, Tai-yan
1998 "Huang Huiwen xiansheng muzhiming (Epitaph of Mr Huang Huiwen)," in Huang, Jie, *Jianjialou ziding shigao yuanben*.
陳振濂
2003、2004 〈「美術」語源考：「美術」譯語引進史研究〉，《美術研究》，4，頁60-71；1，頁14-23。
Chen, Zhen-lian
2003, 2004 "Meishu yuyuan kao: Meishu yiyu yinjin shi yanjui (The etymology of 'meishu': a study on the introduction of '*meishu*' as a translated term) ," *Art Research*, 2003.4, pp. 60-71; and 2004.1, pp. 14-23.
黃節
1998《蒹葭樓自定詩稿原本》，佛山：廣東人民出版社。
Huang, Jie
1998 *Jianjialou ziding shigao yuanben* (Poems selected by the *Jianjia* Chamber: Original version), Foshan: Guangdong People's Publishing House.
湯志鈞編
1977 《章太炎政論選集》，北京：中華書局。
Tang, Zhi-jun ed.
1977 *Zhang Taiyan Zhenglun xuanji* (Selected essays on politics by Zhang Taiyan), Beijing: Zhonghua Book Company.
程美寶
2009 〈複製知識：國粹學報博物圖畫的資料來源及其採用之印刷技術〉，《中山大學學報》，49.3，頁95-109。
Cheng, Mei-bao
2009 "Fuzhi zhishi: Guocui xuebao bowu tuhua de ziliao laiyuan jiqi caiyong zhi yinshua jishu (Copying Knowledge: The Source Materials of the Natural Historical Drawings Published in Guocui Xuebao (Journal of National Essence) and the Printing Technology Involved)," *Journal of Sun Yat-sen University (Social Science Edition)*, 49.3, pp. 95-109.
華人德、白謙慎編
2000 《蘭亭論集》，蘇州：蘇州大學出版社。

臺灣大學學術期刊資料庫

Hua, Ren-de and Bai, Qian-shen eds.
2000 *Lanting lunji* (Collected essays on *Lanting xu*), Shzhou: Shuzhou University Press.

賀聖鼐
1931 〈三十五年來中國之印刷術〉，收入莊俞、賀聖鼐編，《最近三十五年之中國教育》，上海：商務印書館，頁178-202。

He, Sheng-nai
1931 "Sanshiwu nian lai Zhongguo zhi yinshua shu (Printing technology in China during the past 35 years)," in *Zuijin sanshiwu nian zhi Zhongguo jiaoyü* (Education in China during the recent 35 years), Shanghai: The Commercial Press, pp. 178-202.

鄭師渠
1992 《國粹、國學、國魂：晚清國粹派文化思想研究》，臺北：文津出版社。

Zheng, Shi-chu
1992 *Guocui, guoxue, guohun: Wan Qing guocui pai wenhua sixiang yanjiu* (National essence, national learning, and national spirit: studies on the National Essence group in the late Qing period), Taipei: Wenjin chubanshe.

鄭振鐸編
1947 《韞牘齋藏唐宋以來名畫集》，上海：上海出版公司。

Zheng, Zhen-duo ed.
1947 *Yunhuizhai cang Tang Song yilai minghuaji* (Yunhui Studio's Collection of famous paintings from the Tang and the Song eras), Shanghai: Shanghai chuban gongsi.

鄭逸梅
2002 〈我國自製印刷銅版的第一人趙鴻雪〉，收入朱孔芬編，《鄭逸梅筆下的藝壇趣事》，上海：上海書畫出版社，頁153-154。

Zhen, Yi-mei
2002 "Woguo zizhi yinshua tongban de diyiren Zhao Hongxue (Zhao Hongxue: The first person in China who successfully made halftone prints)," in Zhu, Kong-fen ed., *Zheng Yimei bixia de yitan chüshi* (Anecdotes about the art world as seen in Zhen Yimei's writings), Shanghai: Shanghai shuhua chubanshe, pp. 153-154.

韓文彬
2000 〈關於《蘭亭集序》與複製品的問題〉，華人德等編，《蘭亭論集》，頁223-229。

Han, Wen-bin [Robert Harrist, Jr.]
2002 "Guanyu *Lanting jixu* yu fuzhipin de wenti (On *Lanting jixu* and art reproduction)," in Hua and Bai, *Lanting lunji*, pp. 223-229.

羅志田
2002 〈清季保存國粹的朝野努力及其觀念異同〉，《近代史研究》，2，頁28-100。

臺灣大學學術期刊資料庫

Luo, Zhi-tian
2002 “Endeavours by the Court and Provincial Elites to Preserve the National Essence in the Late Qing, and the Similarities and Differences between Their Views,” *Modern Chinese History Studies*, pp. 28-100.

フェノロサ述，大森惟中筆記
1992-1993 〈美術真說〉[1882]，收入《明治文化全集》，東京：日本評論社，復刻版，第13卷，頁159-174。

Fenollosa, Ernest Francisco narrated; recorded by Oomori, Ichuu
1992-1993 “An Explanation of the Truth of Art” (lecture in 1882), in *Meiji bun kazen shuu*, Tokyo: Nippon Hyoron Sha Cp., Ltd., reprinted, vol. 13, pp. 159-174.

三宅雪嶺
1972 《真善美日本人》[1891]，收於《福澤諭吉三宅雪嶺中江兆民岡倉天心德富蘇峰內村鑑三集》，東京：筑摩書房，頁247-251。

Miyake, Setsurei
1972 *Shinzenbi Nihonjin* (Goodness, truth and beauty of The Japanese People), in *Anthology of Fuku Sawa Yukichi, Miyake Setsurei, Nakae Chōmin, Okakura Kakuzō, Tokutomi Sohō, Uchimura Kanzō* (Tokyo: Chikumashobo Ltd.,), pp. 247-251.

中野目徹
2003 〈「國粹主義」と傳統文化：政教社、三宅雪嶺の「美術」觀を手がかりとして〉，收入熊倉工夫編，《遊芸文化と伝統》，東京：吉川弘文館，頁251-255。

Nakano, Metoru
2003 “The ‘Nationalism’ and traditional Culture of Japan: the Fine Arts thinking of Miyake Setsure and the Seikyosya,” in *Yuugei bunka to dentou* (The Culture and the Tradtion of Entertainment in Japan), edited by Kumakura Isao (Tokyo: Yoshikawakoubunkan,), pp. 251-255.

北澤憲昭
1989 《眼の神殿：「美術」受容史ノート》，東京：美術出版社。

Kitazawa, Noriaki
1989 *Menoshinden: Bijutsu Jiyoushinoodo* (Temple of Eyes: A Note about the History of the Receptiveness of Art), Tokyo: Bijutsu Shuppan Holdings Co., Ltd..

田島志一編
1899-1908 《真美大觀》，京都：審美書院。

Shiichi, Tashima
1899-1908 *Shinbi Taikan*, Tokyo: Shinbi Syoin.

佐藤道信
1996 《「日本美術」誕生—近代日本の「ことば」と戦略》，東京：講談社。

臺灣大學學術期刊資料庫

Satou, Doushin
1996 *Nihonbijutsu' Tanjiu- Kindainihonno 'Kotopa' to Senryaku* (The Birth of Japanese Fine Arts- 'Speech' and Strategic of Modern Japan), Tokyo: Kodansha Ltd..
佐藤道信編
2005《模寫、模造と日本美術：うつす、まなぶ、つたえる》，東京：東京國立博物館。
Satou, Doushin ed.
2005 *Mosha, Mozou to 'Nihonbijutsu: Utsusu, Manabu, Tsutaeru* (Copying, Imitating and Japanese Art: Reproduced, Studied, Conveyed), Tokyo: Tokyo National Museum.
志賀重昂
1927-1929〈大和民族の潛勢力〉[1888]，收入志賀冨士男編，《志賀重昂全集》，東京：志賀重昂全集刊行會，第1集，頁307-310。
Shiga, Shigetaka
1927-1929 "Yamatominzoku.no Senseiriku (The Strength of Yamato people)", in *Anthology of Shiga Shigetaka*, edited by Shigafujiomayumi, Tokyo: Shiga Shigetaka publishing Committee, vol.1, pp. 307-310.
岡塚章子
2001〈明治期の美術写真出版物：『国華』『真美大観』『Histoire de l'Art du Japon』を中心に〉，《美術フォーラム》，21.4，頁39-43。
Okatsuka, Akiko
2001 "Meijiki no Bijutsushashin Shuppanbutsu: *Kokka, Shinbi Taikan, Histoire de l'Art du Japon* o Chiushin ni (Publications for the Photography of Art during Meiji times: *Kokka, Shinbi Taikan, Histoire de l'Art du Japon*)," *Bijutsu Forum*, vol.21, no.4, pp. 39-43.
Bahr, A. W.
1911 *Old Chinese Porcelain and Works of Art in China: Being Description and Illustrations of Articles selected from an Exhibition held in Shanghai, November, 1908*, London: Cassell.
Bann, Stephen
2001 *Parallel Lines: Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-Century France*, New Haven and London: Yale University Press.
2006 "Photography by Other Means? The Engravings of Ferdinand Gaillard," *Art Bulletin*, 88:1 (March), pp. 119-138.
Barthes, Roland trans. Richard Howard
1981 *Camera Lucida: Reflections on Photography*, New York: Hill and Wang.
Benjamin, Walter
2008 "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility: Second Version," in Michael W. Jennings, Brigid Doherty and Thomas Y. Levin, eds, *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media: Walter Benjamin*, Cambridge, MA: Harvard University Press, pp. 19-55.

臺灣人學學術期刊資料庫

Bernal, Martin
1976 “Liu Shih-p’ei and National Essence,” in Furth, ed., *The Limits of Change*, pp. 90-112.
Brown, Shana J.
2011 *Pastimes: From Art and Antiquarianism to Modern Chinese Historiography*, Honolulu: University of Hawai’i Press.
Bushell, Stephen
1906 *Chinese Art*, London: Victoria and Albert Museum.
Chandler, Daniel
2002 *Semiotics: The Basics*, London: Routledge.
Fawcett, Trevor
1983 “Visual Facts and the Nineteenth-Century Art Lecture,” *Art History*, 6.4 (December), pp. 442-460.
1986 “Graphic versus Photographic in the Nineteenth-Century Reproduction,” *Art History*, 9:2 (June), pp. 185-212.
Fogel, Joshua ed.
2013 *The Role of Japan in Modern Chinese Art*, Berkeley: University of California Press.
Freitag, Wolfgang M.
1979-1980 “Early Uses of Photography in the History of Art,” *Art Journal*, 39:2 (Winter), pp. 117-123.
Fu, Shen C.Y.
1977 *Traces of the Brush: Studies in Chinese Calligraphy*, New Haven and London: Yale University.
Furth, Charlotte ed.
1976 *The Limits of Change: Essays on Conservative Alternatives in Republican China*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
Fyfe, Gordon
2000 *Art, Power and Modernity: English Art Institutions, 1750-1950*, London and New York: Leicester University Press.
Gombrich, Ernst H.
1966 *The Story of Art*, London: Phaidon Press.
Guth, Christine
1993 *Art, Tea, and Industry: Masuda Takashi and the Mitsui Circle*, Princeton: Princeton University Press.
1996-1997 “Kokuhō: From Dynastic to Artistic Treasure,” *Cahiers d’Extréme-Asie*, 9, pp. 313-322.
Hamber, Anthony
1995 “The Use of Photography by Nineteenth-Century Art Historians,” in Helene E. Roberts, ed., *Art History through the Camera’s Lens* (Documenting the Image, II), n.p., pp. 89-121.

臺灣大學學術期刊資料庫

Harrist, Robert

2001 “Copies, All the Way Down: Notes on the Early Transmission of Calligraphy by Wang Xizhi,” *The East Asian Library Journal*, 10.1 (Spring), pp. 176-196.

2004 “Replication and Deception in Calligraphy of the Six Dynasties Period,” in Zong-qi Cai, ed., *Chinese Aesthetics: The Ordering of Literature, the Arts, and the Universe in the Six Dynasties*, Honolulu: University of Hawai’ i Press, pp. 31-59.

Hevia, James

2003 *English Lessons: The Pedagogy of Imperialism in Nineteenth-Century China*, Durham and Hong Kong: Duke University Press and Hong Kong University Press.

Ivins, William

1969 [1953] *Prints and Visual Communication*, Cambridge, MA: The MIT Press.

Judge, Joan

1996 *Print and Politics: Shibao and the Culture of Reform in Late Qing China*, Stanford: Stanford University Press.

Jussim, Estelle

1983 *Visual Communication and the Graphic Arts: Photographic Technologies in the Nineteenth Century*, New York and London: R.R. Bowker Company.

Kao, Mayching

1988 “Preface,” in Mayching Kao, ed., *Twentieth-Century Chinese Painting* (Hong Kong and Oxford: Oxford University Press, ix-xxxii.

Kotakane, Taro

1941 “Ernest Francisco Fenollosa: His Activities and Influence on Modern Japanese Art,” *Bulletin of Eastern Art*, 16 (April), pp. 20-27.

Krauss, Rosalind.

1977 “Notes on the Index: Seventies Art in America,” *October*, 3, pp. 68-81, and 4, pp. 58-67.

Ledderose, Lothar

1979 *Mi Fu and the Classical Tradition of Chinese Calligraphy*, Princeton: Princeton University Press.

Liu, Yu-jen

2010 “Publishing Chinese Art: Issues of Cultural Reproduction in China, 1905-1918,” DPhil thesis,Oxford University.

Masini, Frederico

1993 *The Formation of Modern Chinese Lexicon and Its Evolution toward a National Language: The Period from 1840 to 1898*, Berkeley: Project on Linguistic Analysis, University of California.

Murray, Julia K.

1997 “Illustrations of the Life of Confucius: Their Evolution, Functions, and Significance in Late Ming China,” *Artibus Asiae*, 57. 1/2, pp. 73-134.

臺灣大學學術期刊資料庫

Nelson, Robert S.
2000 “The Slide Lecture, or the Work of Art History in the Age of Mechanical Reproduction,” *Critical Inquiry*, 26.3 (Spring), pp. 414-434.
Nylan, Michael
1999 “Calligraphy, the Sacred Text and Test of Culture,” in Cary Y. Liu, Dora C.Y. Ching, and Judith G. Smith eds., *Character and Context in Chinese Calligraphy*, Princeton: The Art Museum, Princeton University, pp. 8-77.
Oakes, Julie Christ.
2004 “Japan’s National Treasure System and the Commodification of Art,” in Jennifer Purtle and Hans Bjarne Thomsen eds., *Looking Modern: East Asian Visual Culture from Treaty Ports to World War II*, Chicago: University of Chicago and Art Media Resources, pp. 220-242.
Poortenaar, Jan
1933 *The Technique of Prints and Art Reproduction Processes: A Study of Technical Process with 45 Specimens and 90 Illustrations*, London: John Lane, pp. 113-120.
Pyle, Kenneth
1969 *The New Generation in Meiji Japan: Problems of Cultural Identity, 1885-1895*, Stanford: Stanford University Press.
Reed, Christopher A.
2004 *Gutenberg in Shanghai: Chinese Print Capitalism, 1876-1937*, Toronto: UBC Press.
Schneider, Laurence
1976 “National Essence and the New Intelligentsia,” in Furth, ed., *The Limits of Change*, pp. 57-89.
Tagg, John
1988 *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, Amherst: The University of Massachusetts Press.
Tang, Xiaobing
2008 *Origins of the Chinese Avant-Garde: The Modern Woodcut Movement*, Berkeley and L.A.: University of California Press.
Tseng, Alice
2008 *The Imperial Museums of Meiji Japan*, Seattle: University of Washington Press.
Vinograd, Richard
2013 “Patrimonies in Press: Art Publishing, Cultural Politics, and Canon Construction in the Career of Di Baoxian,” in Fogel ed., *The Role of Japan*, pp. 245-272.
Wang, Cheng-hua
2013 “New Printing Technology and Heritage Preservation: Collotype Reproduction of Antiquities in Modern China, Circa 1908-1917,” in Fogel ed., *The Role of Japan*, pp. 273-308.

臺灣大學學術期刊資料庫

Wong, Aida Yuen
2006 *Parting the Mists: Discovering Japan and the Rise of National-style Painting in Modern China*, Honolulu: University of Hawai'i Press.
Wu, Hung
2003 "On Rubbings," in Lydia Liu and Judith Zeitlin, eds, *Writing and Materiality in China: Essays in Honor of Patrick Hanan*, Harvard-Yenching Institute Monograph Series 58, Cambridge, MA: Harvard University Press, pp. 29-72.
Wue, Roberta
2009 "Selling the Artist: Advertising, Art, and Audience in Nineteenth-Century Shanghai," *Art Bulletin*, 91:4 (December), pp. 466-471.

網路論文與資料庫

Cahill, James
"Responses & Reminiscences: 47. Chinese Ptg Collotype Reproduction Books,"
http://jamescahill.info/the-writings-of-james-cahill/responses-a-reminiscences/169-47-chinese-ptg-collotype-reproduction-books, 參考日期2013年4月9日。

（翻譯：劉宇珍）

臺灣大學學術期刊資料庫

圖版出處

圖1　《神州國光集》第20集封面 1911 臺北中央研究院傅斯年圖書館藏

圖2　《中國名畫》第1集封面 1908 上海圖書館藏

圖3　《神州大觀錄》第1集封面 1912 倫敦大學亞非學院圖書館藏

圖4　《國粹學報》第四年第一期封面 1908 倫敦大學亞非學院圖書館藏

圖5　沈塘摹《劉宗周藏「海天旭日硯」》 銅版蠟光紙印 《國粹學報》3.2（1907） 倫敦亞非大學圖書館藏

圖6　〈國學保存會藏書樓開樓合影〉,《國粹學報》，2.10（1906）倫敦大學亞非學院圖書館藏。

圖7　沈塘摹《錢南園「壯馬脫重銜圖」》 銅版蠟光紙印 《國粹學報》3.5（1907）倫敦大學亞非學院圖書館藏

圖8　網目銅版（halftone）上的網眼 取自Jan Poortenaar, *The Technique of Prints* (1933), Fig. 80.

圖9　《元管仲姬畫蘭》 局部 銅版蠟光紙印 《神州國光集》5（1908）臺北中央研究院傅斯年圖書館藏

圖10　《八大山人睡鳥圖》 局部 珂羅版玉版紙印 《神州國光集》7（1909）臺北中央研究院傅斯年圖書館藏

圖11　《宋芝山松齋松石圖》 顏色銅版蠟光紙印 《神州國光集》15（1910）臺北中央研究院傅斯年圖書館藏

圖12　《惲南田著色花卉圖》 局部 顏色珂羅版玉版紙印 《神州國光集》14（1910）臺北中央研究院傅斯年圖書館藏

圖13　元陸繼善《摹禊帖》 局部 臺北國立故宮博物院藏

圖14　《石濤上人山水》 局部 《神州國光集》19 珂羅版 宣紙印 臺北中央研究院傅斯年圖書館藏

圖15　《王石谷仿巨然蕭翼賺蘭亭圖》 珂羅版 絹印 《神州國光集》19（1911） 臺北中央研究院傅斯年圖書館藏

圖16　《藍田叔仿趙仲穆山水》 局部 珂羅版 綾印 《神州國光集》20（1911） 臺北中央研究院傅斯年圖書館藏

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術
期刊資料庫

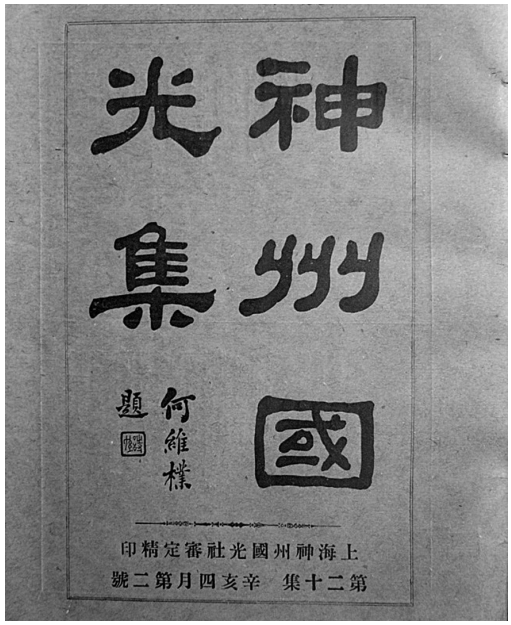


圖1　《神州國光集》第20集封面 1911 臺北中央研究院傅斯年圖書館藏

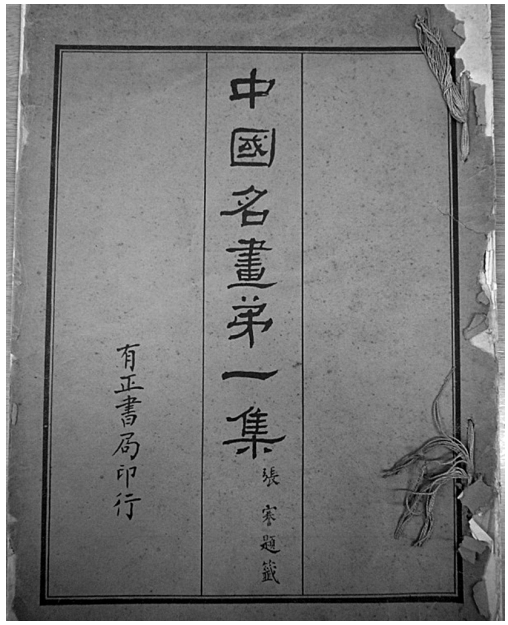


圖2　《中國名畫》第1集封面 1908 上海圖書館藏

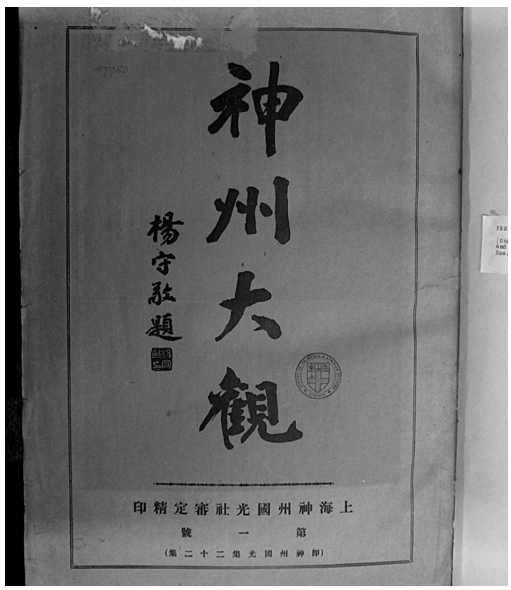


圖3　《神州大觀錄》第1集封面 1912 倫敦大學亞非學院圖書館藏



圖4　《國粹學報》第四年第一期封面 1908 倫敦大學亞非學院圖書館藏

臺灣大學藝術期刊資料庫

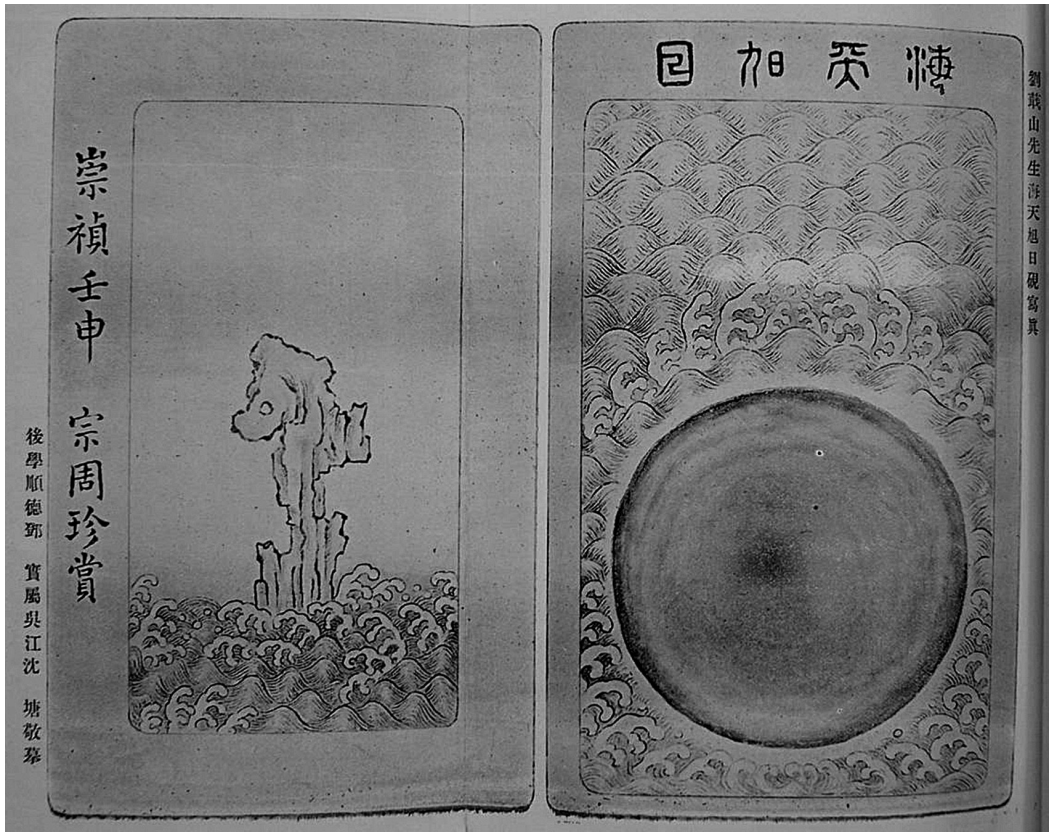


圖5　沈塘摹 《劉宗周藏「海天旭日硯」》 銅版蠟光紙印 《國粹學報》3.2（1907）倫敦大學亞非學院圖書館藏



圖6　鄧實（右四）、黃節（右三）於藏書樓前合影。〈國學保存會藏書樓開樓合影〉，細部，《國粹學報》，2.10（1906）倫敦大學亞非學院圖書館藏。

臺灣大學藝術期刊資料庫

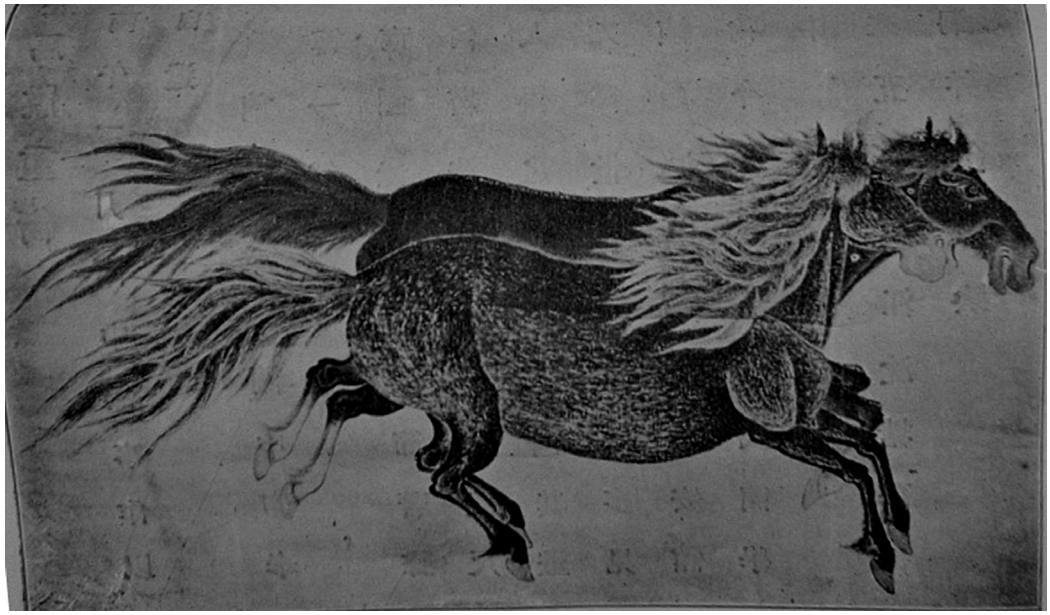


圖7　沈塘摹《錢南園「壯馬脫重銜圖」》，銅版印，《國粹學報》3.5（1907），倫敦大學亞非學院圖書館藏



圖8　網目銅版（halftone）上的網點，取自Jan Poortenaar, *The Technique of Prints* (1933), Fig. 80

臺灣大學藝術期刊資料庫



圖9 《元管仲姬畫蘭》 局部 銅版蠟光紙印 《神州國光集》5（1908） 臺北中央研究院傅斯年圖書館藏

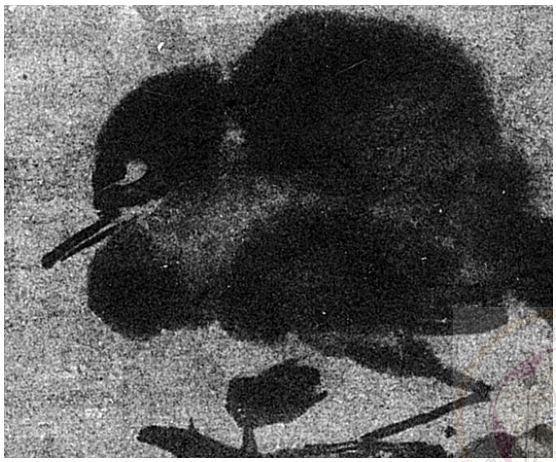


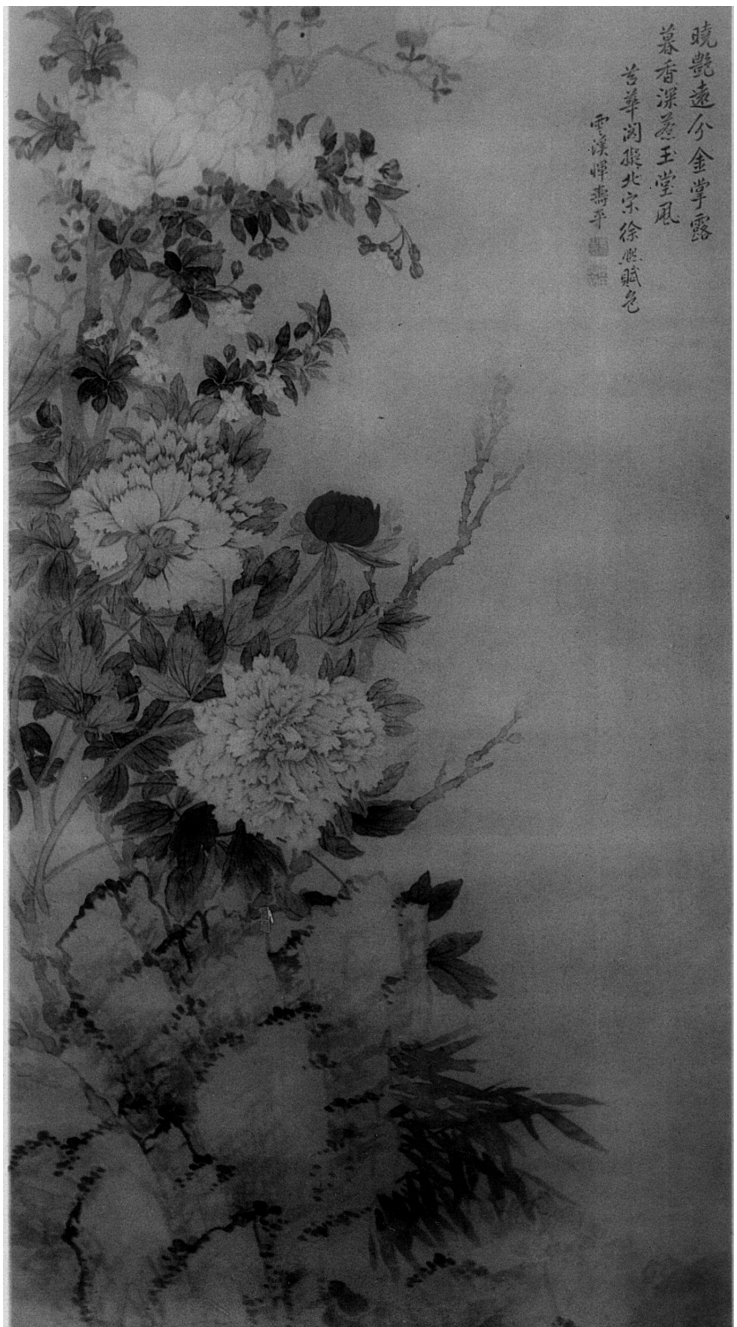
圖10 《八大山人睡鳥圖》 局部 珂羅版玉版紙印《神州國光集》7（1909）臺北中央研究院傅斯年圖書館藏

臺灣華學學術期刊資料庫



圖11　《宋芝山松齋松石圖》 顏色銅版蠟光紙印 《神州國光集》15（1910） 臺北中央研究院傅斯年圖書館藏

臺灣大學學術期刊資料庫



惲南田著色花卉圖 長四尺四寸五分 寬二尺五寸
濟 紅 草 堂 黃 氏 藏

圖12 《惲南田著色花卉圖》 局部 顏色珂羅版玉版紙印 《神州國光集》14（1910） 臺北中央研究院傅斯年圖書館藏

臺灣大學學術期刊資料庫

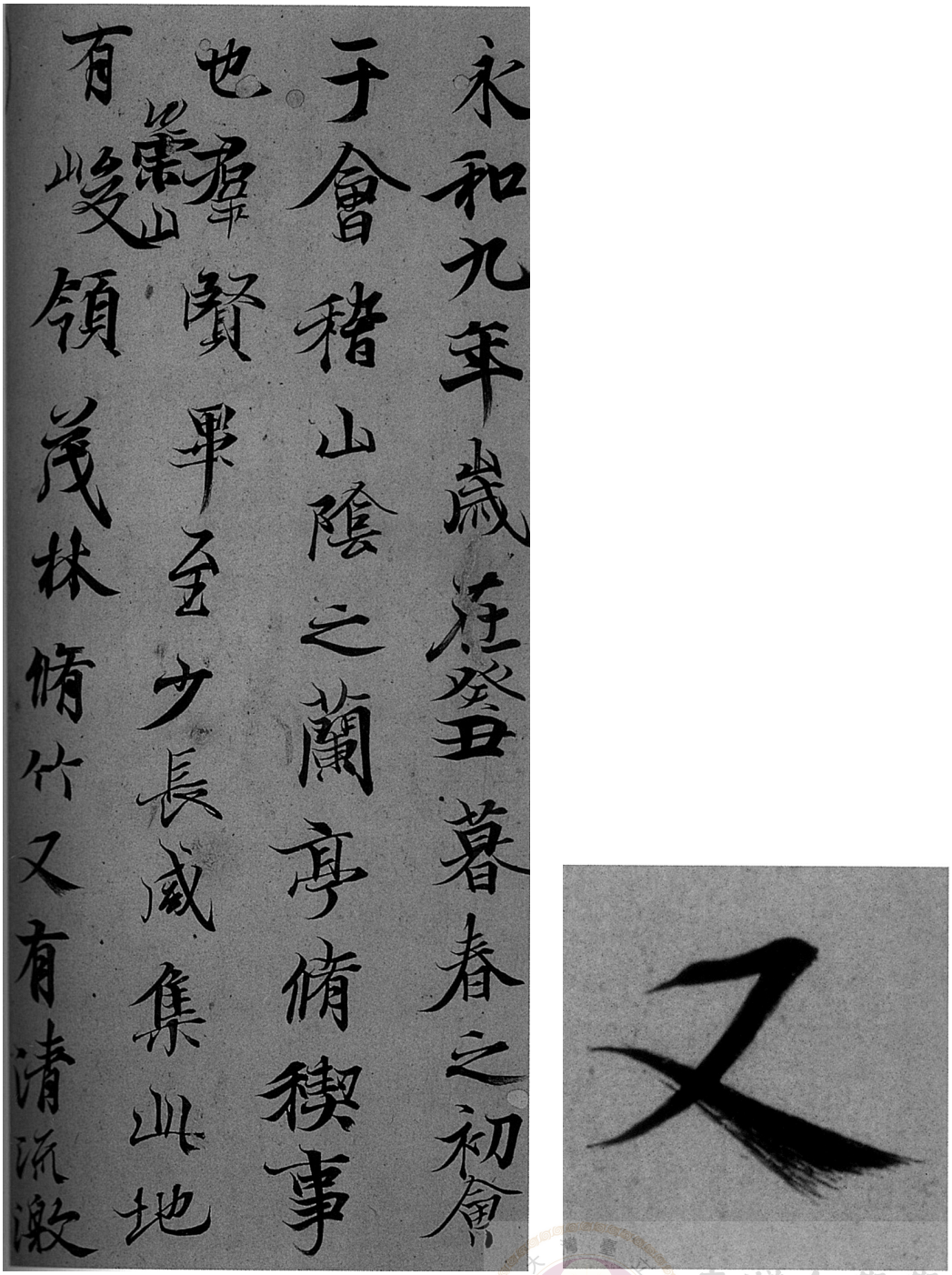


圖13　元陸繼善《摹禊帖》 局部 臺北國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖14《石濤上人山水》 局部 《神州國光集》19 珂羅版 宣紙印 臺北中央研究院傅斯年圖書館藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖15 《王石谷仿巨然蕭翼賺蘭亭圖》 珂羅版 絹印 《神州國光集》19（1911） 臺北中央研究院傅斯年圖書館藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖16 《藍田叔仿趙仲穆山水》 局部 珂羅版 綾印 《神州國光集》20（1911） 臺北中央研究院傅斯年圖書館藏

臺灣大學學術期刊資料庫

Chinese Art in the Age of Photographic Reproduction: The Art Periodical *Shenzhou guoguangji*

Liu, Yu-jen

Department of Chinese, Translation and Linguistics
City University of Hong Kong

Launched in 1908, *Shenzhou guoguangji* was the earliest periodical in China featuring photographic images of Chinese art, and with it a booming age of photographic reproduction of art was also opened. Motivated by the call for preserving the 'national essence', the periodical employed the most advanced photomechanical printing methods to publish images of the objects which were then transposed into the new category of 'art' and celebrated as national patrimony. By examining the rhetorical strategies, publishing practices, and the materiality of this periodical, this article looks into the ways in which photographic reproduction was perceived and received in early twentieth-century China, and explores the cultural aspiration expressed in these same photographic reproductions. It argues that the attempt at reproducing images of Chinese art at this time was not merely aiming at faithful copying of images, but also implied an effort at replicating traditional cultural practices. Ironically, the traditional value system for art seemed to have undergone some change in this very effort at preserving cultural authenticity.

Keywords: photographic reproduction, collotype, *meishu* (art), *guocui* (national essence)

臺灣大學學術期刊資料庫