走向「公開化」：慈禧肖像的風格形式、政治運作與形象塑造*

王正華**

【摘要】1904年五、六月間，發生三件與慈禧太后（1835－1908）肖像有關的事情，若與當時重大的政治事件與議題相比，這些事情看似微不足道，也難有歷史效應。本文認為這三件事情不僅不是微塵泡沫，更啟示晚清歷史中重要的二大議題。其一關係著清朝轉變成國際社會中國家成員時，慈禧透過肖像的形象塑造成為國家代表；其二討論肖像成為統治者形象塑造最重要的媒介，並在新興的公共領域中塑造公眾輿論，成為具有影響實際政治的視覺資源。

這三件事情簡述如下。第一，1904年五月慈禧開始與外國統治者、貴族與使節交換照片，並且留下正式記錄，應為官方機制。第二，同年六月十二日到次年十二月二十九日，有正書局頻頻在同樣奠基於上海的《時報》上刊登廣告，販售慈禧的照片。第三，同年六月十三日，美國女畫家Katherine A. Carl（？－1938）所繪的慈禧油畫像運抵美國聖路易城，在揭幕儀式後，成為該城所辦世界博覽會的展示品。

本文主要分為四個部份，其中三個部份即分別討論上述三件事情，透過分析檔案報紙等文獻及慈禧的攝影照片與油畫像，建構這些肖像與慈禧自我形象塑造的關係，並探究當這些肖像擁有超越以往的國內外觀眾時，晚清政治所可能有的變化。除此之外，本文也討論並未在外交或公共領域流通的慈禧傳統肖像畫，因為慈禧自我形象的塑造並不始於1904年，從較早的傳統肖像畫可見相對於慈安太后（1837－1881），慈禧如何建立有利於自己的形象。

關鍵詞：慈禧太后、中國早期攝影、慈禧肖像、形象塑造、政治形象

＊ 本文的完成端賴國家科學委員會在研究經費上的資助，更承蒙多位學者的幫助與鼓勵，內心非常感謝，尤其是以下諸位：張瑞德、楊丹霞、賴貞儀、David Hogge與Rudolf Wagner。

＊＊ 中央研究院近代史研究所 副研究員

臺灣大學學術期刊資料庫

一、導論：1904年慈禧肖像相關議題

在清末紛擾多事的國內外變局中，1904年與慈禧太后（1835－1908）肖像有關的三件事情看起來既不相關，也微不足道。當年五月，慈禧開始與外國統治者、皇親貴族或外交人員交換攝影照片，此一象徵國際邦誼的親善行為留下正式記錄，應為官方機制 ；① 同年六月十二日到次年十二月二十九日，出版於上海的《時報》不定時刊登有正書局出售慈禧照片的廣告，列出具體的照片內容與販賣價格；同年六月十三日，美國女畫家凱瑟琳．卡爾（Katherine A. Carl）（當時宮中稱之為柯姑娘）所繪的慈禧油畫像運抵美國聖路易（St. Louis），並在世界博覽會中揭幕展出。②

這三件事情所涉及的肖像在媒材上相差甚遠，也各有其製作與使用脈絡。再就能動者（agent）而言，攝影肖像的外交使用與油畫像的製作展出經過慈禧本人的推動，自有其政治考量；慈禧照片成為商品，出現在以上海租界為基地的消費市場上，並非清廷主動為之，卻可見新興媒體與商人的能動性（agency）。這三件事情若並置合觀，除了皆運用西洋肖像技術之外，有何歷史關連？另一方面，慈禧油畫像的展出不過是中美外交史中一個小註腳，慈禧照片的外交與社會流通既無關國計民生，也無涉於當時如火如荼進行的政治改革，更與主流藝術發展不相關連，這三件事情無論就現今政治外交史或藝術史研究，均可視為邊緣，研究的目的為何？

本文並不認為上述三件事情為歷史中的微塵泡沫，共同發生於1904年也並非偶然。這三件事情若置於1904年的歷史情境中解讀，其中的關連處與共通性指出重要的歷史訊息。就政治外交而言，首先是中國透過參與國際社會而來的國家建構與慈禧代表性的建立。慈禧身為皇太后，在以國家為主體的國際政治外交場域中，成為大清國的代表，與清朝的國家屬性合一，確立其統治者的地

① 《聖容賬》，光緒二十九年七月立，北京第一歷史檔案館藏；《各國呈進物件賬》，光緒三十年十月十六日立，北京第一歷史檔案館藏。

② 見Mark Bennitt, ed., *History of the Louisiana Purchase Exposition: St. Louis World's Far of 1904* (St. Louis: Universal Exposition Publishing Company, 1905), pp. 291-292; *World's Fair Bulletin*, vol. 5, no. 9 (July 1904), p. 28.

臺灣大學藝術期刊資料庫

位。這關係著清朝國家屬性的進一步確認，與其在國際社會的代表，應為晚清政治外交史中重要的議題。除此之外，慈禧如何透過肖像的風格形式，傳達自己身為大清國統治者的角色，更是分析重點，也是藝術史的切入點。

與之相關但更為宏大的議題在於近現代政治與社會文化中統治者的再現與能見度，包括能見度所綰結的統治基礎。統治者的再現多半透過肖像而來，形象塑造為其重要用意，有其所針對的觀者。透過肖像而進行形象塑造並非近現代統治者所專擅，然而當觀者為大眾媒體與公共空間（包括公開展覽與報紙輿論）中所預設的「大眾」時，統治者所賴以生存的執政基礎觸及近現代社會的新興階層，也就是所謂的「大眾」。此階層不是帝制中國傳統上所仰賴的皇親貴族與官僚士人等政治基礎，難以使用傳統社會的地位、財富與文化資本等刻度來區分，但透過報紙等輿論卻能揣測其意向，清末施政已不得不將大眾輿論納入視野。「大眾」也可針對統治者肖像，闡發意見，並連結時政而形塑輿論，擁護或顛覆當朝權要或政權本身。這不僅是政治史的議題，也因為涉及代表統治者的各種視覺或物質形式，包括最具再現功能的肖像，也是藝術史應該關心的研究課題。

中國帝王傳統中除了肖像可代表統治者外，其餘可作為帝王代表的事物尚有他種。最明顯的為皇帝發出的詔諭，以文字加上印章的視覺與物質雙重形式，代表皇帝的權威與意志。前人研究更標誌出皇帝手跡所具備的代表性與神聖性，甚且超越最具象的肖像。③ 統治者在世痕跡具有意義並不局限於傳統中國，但中國的特殊性在於強調以毛筆寫下的手跡。皇帝筆跡被賦予特殊的意義，觀者與接受者皆感受此意義。然而，到了近現代時期，肖像卻成為統治者最重要的代表，全球皆然，此點從慈禧肖像在1904年左右的政治運用與曝光度上即可見到。

再者，中國傳統中並不乏統治者的肖像，但在1904年的中國，當大眾媒體與公共空間開始蓬勃發展的時刻，統治者的身影以肖像形式公開出現在大眾面前，確實是新的歷史文化現象。傳統中國帝王像的能見度又如何呢？就帝王像

③ Jonathan Hay, "The Kangxi Emperor's Brush-Traces: Calligraphy, Writing, and the Art of Imperial Authority," in Wu Hung and Katherine R. Tsiang, eds., *Body and Face in Chinese Visual Culture* (Cambridge: Harvard University Asia Center, 2005), pp. 311-334.

臺灣大學藝術期刊資料庫

形成制度的宋代之後而言，帝王像的能見度與流通性有其限制。如果以最嚴格的明代為例，除非子孫有祭祀崇拜的需要，帝王像並不容易得見，擁有更是限制重重。④ 清代帝王像的能見度遠大於明代，例如雍正皇帝（1678－1735, r. 1723－1735）與乾隆皇帝（1711－1799, r. 1736－1795）留有眾多帝王像，某些甚至以貼落的形式，呈現在來朝的蒙古部族領袖與使臣前。⑤ 即使如此，盛清時期帝王像仍遠非一般人所能見到，帝王的體貌更非民間普遍熟知並能加以議論。

身為皇太后的慈禧，雖為實際的統治者，但畢竟不是皇帝，又身為女性，其體貌原本應深藏於宮禁內。中國歷來的女性統治者，無論是身為女皇帝的武則天，或歷代以皇后或皇太后之名掌握大權的皇家女性，皆運用藝術媒介展現及謀取權力；⑥ 然而，女主對於肖像的政治運用較為少見，慈禧乃為特例。慈禧運用肖像塑造形象並且賦予政治作用的做法，雖見於其前帝王，但其肖像能見度之廣，實為僅見。

1902年慈禧首次成為影中人物，次年夏天主動入鏡拍攝系列影像；⑦ 約於同時，慈禧接受西洋油畫家柯姑娘近身寫像；⑧ 接續而來，1904年慈禧肖像在外交與社會場域中流通，橫跨中外界線。當慈禧油畫像在聖路易世界博覽會中公開展覽時，其攝影照片不但在國際外交圈中流通，也在中國國內透過報紙媒體公開販售。博覽會為期七個月，參觀者二千萬人次，只要付得出門票，皆可

④ 關於明代帝王像的皇權觀念與能見度，見Cheng-hua Wang, "Material Culture and Emperorship: The Shaping of Imperial Roles at the Court of Xuanzong (r. 1426-35)" (Ph.D. dissertation, Yale University, 1998), chapters 2, 3, and 4.

⑤ 見楊伯達，〈《萬樹園賜宴圖》考析〉，收於氏著《清代院畫》（北京：紫禁城出版社，1993），頁178-210。

⑥ 關於中國歷代女主如何運用藝術形式塑造形象的研究不少，李慧漱的新書雖集中討論宋代皇后與皇太后，但有全面性的概述。見Hui-shu Lee, *Empresses, Art, and Agency in Song Dynasty China* (Seattle: University of Washington Press, 2010), pp. 3-22.

⑦ 慈禧首次入鏡應是1902年年初，卻是偶發事件，並非主動為之。照片見Gilles Béguin and Dominique Morel, *The Forbidden City: Center of Imperial China* (New York: Harry N. Abrams, Inc., 1997), pp. 88-89. 關於慈禧與攝影，詳見下文。

⑧ 慈禧油畫像的繪製，見Katherine A. Carl, *With the Empress Dowager of China* (London: KPI Limited, 1986).

臺灣大學學術期刊資料庫

一覽大清國皇太后肖像。⑨ 攝影照片因為複製技術相對容易，流出宮廷的照片在民間散佈，也可透過金錢交易而取得。這些關於慈禧肖像的林林總總若置於數年之前，仍然難以想像，1904年的轉變確實值得探究。

慈禧油畫像與攝影像之間若相呼應的微妙關係，尤其是二者所顯示的「公開化」現象，發人省思。慈禧油畫像在聖路易的展出，已涉及公共空間中的展覽行為，所造成的大眾輿論雖有操控法則，卻非傳統帝后肖像的形象塑造可比擬想像。聖路易會場觀眾的組成與大眾輿論的形成雖非清廷所能控制，但慈禧願意將自己的肖像「暴露」在不知其名、無法揣度的群眾中，未嘗不能視為對於近現代世界公共空間與大眾輿論的新體會與新態度。另一方面，有正書局位於上海租界，販賣皇太后照片，清廷無可置喙，而賣出的慈禧照片，即使為平民買者毀損塗抹，辱及慈禧，也全非清廷所能掌握。雖然如此，在當時開放的氛圍中，清廷並未禁止慈禧攝影照片的買賣；甚至有資料顯示，就在1904年五月，慈禧接受外國使節夫人的建議，採取國際慣例，允許民間擁有君主肖像，以示愛戴之忱。⑩

1904年的慈禧並非初次接觸肖像運用與形象塑造等課題，事實上，早在同治年間（1862－1875），慈禧已然入畫而留有肖像，皆為中國傳統繪畫的形制與風格。雖然本文重點在於新式的油畫像及攝影像，但慈禧以中國傳統繪畫所呈現的多幅肖像畫也一併討論，用以見出長期以來慈禧對於自我形象的塑造，以及不同時期形象的轉變。綜觀慈禧入宮後的際遇，隨著地位的改變，自有相應的形象塑造，所呈現的角色也有所不同。當本文時間的縱深包括慈禧早期到晚期的傳統肖像畫，慈禧晚期新式肖像中的特有形象及其轉變方能清楚浮現。

總而言之，本文集中討論1904年左右與慈禧新式肖像有關的三件事情，共探究兩大議題。其一，在大清王朝轉型為國際社會國家成員的過程中，慈禧如何成為國家的代表；其二，在清末大眾媒體與公共空間興起之下，慈禧如何透過肖像的能見度與公開化，進入近現代世界大眾輿論的場域。清朝政權因為必

⑨ 展期自四月三十日到十二月一日。有關聖路易世界博覽會的舉辦細節，見王正華，〈呈現「中國」：晚清參與1904年美國聖路易萬國博覽會之研究〉，黃克武主編，《畫中有話：近代中國的視覺表述與文化構圖》（臺北：中央研究院近代史研究所，2003），頁421-432。

⑩〈太后照相傳聞〉，《大公報》，1904年5月5日，「時事要聞」欄。

臺灣大學學術期刊資料庫

須正視「大眾」與「公共」的出現，其統治基礎或也微現改變的曙光。另一方面，觸動慈禧肖像「公開化」的報社、書局等社會機構與見到慈禧肖像的「大眾」也參與輿論的產生，具有顛覆或支持慈禧的政治力量。

如欲探究上述兩大議題，必須瞭解1904年左右慈禧與清廷所處的歷史情境，並參照中國傳統中統治者肖像的政治運用、形象塑造與能見度。慈禧肖像除了與傳統對話外，清末國際社會與中外媒體對於慈禧的評論並不少見，這些輿論與慈禧自我呈現與形象塑造之間的對照互動，顯現慈禧形象並非孤立獨存，全然是個人想像出來的產物，而應有對應的觀看脈絡可尋，隱含著慈禧形象所預設的運作邏輯與其產生作用的政治場域與社會網絡。這正是新舊與中外政治文化交錯中的清末歷史，具體彰顯在慈禧新式肖像上。這一番光景並非微不足道，不值得探究，反而映照出清末十年在政治、社會與文化上的巨大變化。

二、傳統肖像畫中的慈禧形象

據保守估計，慈禧留下多達五十多件肖像，其中約三分之二為攝影照片，群像、獨像皆有，其餘畫像皆為獨像，包括油畫像及傳統形制與風格的肖像畫。現存於世的帝后妃像，皆出自宋代之後。時間久遠的朝代雖然在記載上可見帝后妃像，但既不見實物，數量上也難以追溯。若以現存宋代之後的帝后妃像為例，慈禧肖像的數目，除了雍正與乾隆外，無人出其右者。⑪ 相對於宋、

⑪ 雍正最引人入勝的畫像為六套扮裝像冊頁，總共八十八頁。雖然學界對於這六套冊頁的製作年代究竟是雍正登基前或後，尚未見定論，但雍正其人對於畫像的興趣顯而易見。相關的研究見 Wu Hung, "Emperor's Masquerade: 'Costume Portrait' of Yongzheng and Qianlong," in *Orientations*, vol. 26, no. 7 (July/August 1995), pp. 25-35; Hui-chih Lo, "Political Advancement and Religious Transcendence: The Yongzheng Emperor's Deployment of Portraiture" (Ph.D. dissertation, Stanford University, 2009), chapter 4; 陳葆真，〈雍正與乾隆二帝漢裝行樂圖的虛實與意涵〉，《故宮學術季刊》，第27卷第3期（2010年春季），頁49-58；邱士華，〈青史難留畫業名？《胤禛行樂圖冊》之作者及相關問題研究〉，收於李天鳴主編，《兩岸故宮第一屆學術研討會：為君難—雍正其人其事及其時代論文集》（臺北：國立故宮博物院，2010），頁469-499。根據國民政府接收清宮後所進行的物品點查，景山壽皇殿中即有約五十餘件乾隆肖像。見故宮博物院，《故宮物品點查報告》，第六編第一冊，壽皇殿（北平：故宮博物院，1929），頁1-46。

臺灣人臺灣藝術期刊資料庫

元、明三代，清代留下大量的帝后妃像，此一特色應不只是因為其前三代距今時間較遠所造成的畫作亡佚；即使與時間最近的明代相比，清代皇室對於畫像的喜好與新種類畫像的創發，也讓人印象深刻，遑論盛清三位皇帝對於畫像相當高超的政治運用，尤其是雍正與乾隆。⑫

奠基於盛清宮廷對於畫像的製作與運用，慈禧太后肖像的多元風格與罕見數量似乎並不突出，然而慈禧並非皇帝，在對照現存宋代以來的后妃像後，慈禧肖像的「非傳統」更形彰顯。一般而言，中國傳統的女性肖像除了妓女畫像外，多半為祭祀祖宗所需的大婦像，換言之，一般女性只有進入宗族祭祀系譜中，才有資格留下肖像。如是之故，宋、明二代僅有皇后留下肖像，蒙元皇室雖不遵循漢人的祭祖傳統，仍只有皇后留影後世。⑬ 清代皇室雖然遺留不少嬪妃像，但正式的祖宗像並未脫離前代規範，基本上只有皇后方留下形制統一的巨幅畫像。⑭ 此類帝后像有其定制，從清初確定後，其後歷代遵循，無論在服制、姿勢與配置上，均見一慣性。一般而言，在像主離世後，這些帝后像置於景山壽皇殿等處，以供皇室家族祭祀，一般人難以得見。⑮

慈禧的祖宗像依照祖制，全身穿戴著正式的明黃色禮服，包括朝服、朝冠、朝掛與披領，佩戴朝珠與采帨，這是清代等級最高的服制。⑯ 慈禧作為像

---

⑫ 關於盛清三帝對於畫像的政治運用尚未有全面性的研究，雍正與乾隆的部份見 Wu Hung, "Emperor's Masquerade: 'Costume Portrait' of Yongzheng and Qianlong," pp. 25-41; Hui-chih Lo, "Political Advancement and Religious Transcendence: The Yongzheng Emperor's Deployment of Portraiture," chapters 1, 2, and 4; 陳葆真，〈雍正與乾隆二帝漢裝行樂圖的虛實與意涵〉，頁49-102。

⑬ 關於宋、元、明三代帝后像，見《南薰殿圖像考》的記載。胡敬，《南薰殿圖像考》，收於《中國書畫全書》，第十一冊（上海：上海書畫出版社，1997），頁774-780。元代帝后像的研究，見Anning Jing, "The Portraits of Khubilai Khan and Chabi by Anige (1254-1306): A Nepal Artist at the Yuan Court," in *Artibus Asiae*, vol. LIV, no. 1/2 (1994), pp. 40-86.

⑭ 少數的例外為乾隆慧賢皇貴妃肖像，也是絹本巨幅，原收儲於壽皇殿中，應為祭祀之用。見故宮博物院，《故宮物品點查報告》，第六編第一冊，壽皇殿，頁2。圖作見商務印書館，《清代宮廷繪畫》（香港：商務印書館，1996），頁207。

⑮ 見章乃煒、王藹人編，《清宮述聞》（北京：紫禁城出版社，1990），頁955-960。

⑯ 見崑岡等，《欽定大清會典圖》（清光緒二十五年石印本），卷58、59。

臺灣大學學術期刊資料庫

主，端坐於鳳椅上，全對稱的姿勢加強此種端正效果。據容貌判斷，年齡與其逝世的七十多歲相稱，臉上表情帶有肅穆氣息，但未流露明顯情緒（圖1）。即使慈禧在清末近五十年間貴為天下主宰，權傾一世，在帝王的祭祀系統中，仍是皇后、皇太后，⑰ 與鳳椅相配，而非皇帝的龍椅。其形象與其前的皇后、皇太后祖宗像穿戴配置一致，表情姿勢相似，呈現曾經母儀天下皇太后與家族女性祖先值得尊敬與景仰的一貫特質。

除了祖宗像之外，慈禧還留下約五幅「行樂圖」傳統中的肖像畫。所謂的「行樂圖」，描繪像主的各式活動，像主多半呈現悠然閒逸或甚至賞心玩樂之態，在中國晚期肖像畫傳統中，與「祖宗像」並列兩大類。此一傳統名稱或始於元代，歷經明代初年成為定制，十六世紀後，文人士大夫留下大量的行樂圖，其中可再細分為各式肖像，但「行樂圖」作為常見的歸類並未改變。⑱

慈禧「行樂圖系」的畫像中有兩幅看似並不出奇，描寫慈禧於宮苑中閒坐之姿，常見於文士「行樂圖」畫像，但伴隨慈禧出現的物件可看出慈禧的自我標誌。另外，《奕棋像》與《扮觀音像》就肖像畫模式而言，較為突出，顯現像主的自我定位與政治運作，值得更進一步的討論。

慈禧以蘭貴人身分入宮，清代嬪妃制度共分七級，貴人為第五級，身分不高。咸豐四年（1854）晉升為懿嬪，六年（1856）生子載淳後，母以子貴，連升兩級為懿貴妃。因為當時並無第一級的皇貴妃，懿貴妃已是皇后之下第一高位嬪妃。咸豐皇帝（1831－1861, r. 1850－1861）駕崩後，載淳繼位為同治皇帝（1856－1875, r. 1862－1875），懿貴妃與皇后同尊為皇太后，徽號分別為慈禧與慈安，慈禧皇太后位於慈安皇太后之下。兩位皇太后聯合恭親王奕訢奪權成功，第一次垂簾聽政，開始掌握實權。同治年間，慈禧雖與慈安、恭親王共享權力，但慈安太后個性溫謹恭簡，對於政事的興趣不高，恭親王又於同治四年（1865）削去「議政王」頭銜，慈禧意欲集權於己的企圖相當清楚。同治十二年（1873），皇帝親政，名義上兩宮歸政於帝，但慈禧仍然不時干預朝政。次

⑰ 慈禧在咸豐皇帝（1831－1861）死後，因為親生子載淳繼位為帝，徽號慈禧皇太后，但其生前並未當過皇后，死後謚號為孝欽顯皇后。

⑱ 關於「行樂圖」的名稱與其在明代初年成為定制的發展，見Cheng-hua Wang, “Material Culture and Emperorship: The Shaping of Imperial Roles at the Court of Xuanzong (r. 1426-35),” pp. 216-221.

臺灣人文藝術期刊資料庫

年歲末，同治染病早逝，慈禧力主同輩的光緒皇帝（1872－1908, r. 1876－1908）載湉入嗣，維持皇太后地位，並能再次垂簾聽政。

慈安太后雖不管事，但畢竟位居慈禧之上，唯光緒七年（1881）慈安逝世後，慈禧成為唯一的皇太后，名位與權勢無人能比。光緒十年（1884），慈禧罷去奕訢軍機處要職，更進一步獨掌大權。其後雖曾重用醇親王奕譞（1840－1891），而奕訢於光緒二十年（1895）中日甲午戰爭後因其涉外經驗再次重用，但已時不我予，皆無法與慈禧的權勢抗衡。光緒於十五年（1889）大婚後，慈禧名義上歸政於帝，實際上仍監督朝政，朝內逐漸形成帝黨后黨之爭。直至光緒二十四年（1898）戊戌政變，慈禧在權力天平上顯現從未弱化的實力，一舉幽禁光緒並謀廢立，重新主導政事。自此至光緒三十四年十月（1908年11月）光緒與慈禧相繼病逝，皇帝僅是宮內蒼白的影子，無論是光緒二十六年（1900）庚子事變後帝后往西安避禍，或光緒二十八年（1902）西狩歸來後的大規模新政，全是慈禧的決定，慈禧掌握權柄，直至生命最後一刻。⑲

上述對於慈禧地位與權勢變化的簡述，用來鋪陳以下對於慈禧幾幅畫像的討論。清代雖不乏嬪妃肖像，咸豐時期的兩張畫像更畫出後宮中年輕嬪妃的青春氣息，但也是咸豐妃子的慈禧，並未在入宮初期留下美麗身影。⑳ 反過來說，祖宗像想必是像主最後出現的肖像，製作時間較易掌握，自一般慣例與慈禧形貌觀之，應是慈禧逝世後不久的製作。㉑ 現存五幅慈禧「行樂圖」由於其上並無任何簽款印章，單憑慈禧容貌所顯現的年齡感，很難確定製作時間，僅能在考量畫面內外諸多因素後，約略推斷。

（一）同治年間畫像

《慈禧吉服像》與《慈禧便服像》應是較早的畫像，畫作完成時，慈禧並未獨攬大權，慈安太后仍在人世，兩宮垂簾聽政，共同輔佐同治皇帝（圖2、圖

⑲ 關於慈禧入宮後的際遇與政治，見徐徹，《慈禧大傳》（瀋陽：遼瀋書社，1994）。

⑳ 關於這兩張畫，見朱誠如主編，《清史圖典》，第十冊，咸豐、同治朝（北京：紫禁城出版社，2002），頁273-274。

㉑ 根據光緒元年《內務府造辦處各作成做活計清檔》關於同治祖宗像製作的記載，我們可知這類帝后像製作的梗概。見光緒元年二月八日、十二日、十六日條目。本文所參照的「活計檔」為臺北國立故宮博物院圖書文獻館所收藏的影印本。

臺灣人文藝術期刊資料庫

3）。㉒ 兩畫尺幅與慈安太后畫像《慈竹延清》同樣大小（圖4），《慈禧吉服像》構圖格式與慈安另一幅畫像《璇閨日永》相似（圖5），而《慈禧便服像》中的衣著又與慈安畫像僅有顏色紅藍之別。再根據《內務府造辦處各作成做活計清檔》（以下簡稱「活計檔」）的記載，同治四年三、四月時，慈安與慈禧同時接受繪像，先有半身臉像，後繪成全圖。㉓ 如此看來，這兩幅慈禧畫像與慈安畫像的製作時間相隔不遠，其中兩幅更可能為同時之作。慈安太后二幅畫像上皆有同治題名與印章，年代落於同治年間並無疑問。

《慈禧吉服像》中的服制屬於禮服的一種，適用於吉禮、嘉禮等。㉔ 虯松挺立的宮廷院落中，慈禧坐於雕飾精美的椅榻上，啜飲茗茶，手撮鼻煙。几案上的如意有吉祥意味，也是身分地位的象徵。在數張雍正與乾隆皇帝的肖像中，如意或出現在像主手中，握之如權柄，或置於其旁几案上，視之為身份象徵。畫中的鼻煙壺亦然，也見於咸豐、同治等皇帝畫像中，成為慈禧可以借鏡的表徵，用來象徵天下至尊。慈禧畫像中出現的辛夷與牡丹皆為春季開花，加上鮮花水果與蝴蝶圖樣的環繞，慈禧理應在春光愉悅中，閒適度日。然而，其神情端莊，穿載禮服，身邊不乏身份地位的象徵，顯然春日花園閒坐並非慈禧意圖，藉著畫像，慈禧彰顯自己的地位。若與慈安畫像相比，此點更為清楚。《慈竹延清》與《璇閨日永》兩幅畫中的慈安，皆穿著簡單的藍色團壽紋便服，身邊除了瓶花與團扇等尋常肖像裝飾物外，並無其他。

相似的狀況亦見於《慈禧便服像》。像中的慈禧閒坐於庭院中，小几上擺著茶盞，攤開著的書，雖無明確內文，但書的形象相當明顯。若比較此幅慈禧畫像與二幅慈安畫像，雖可見類似的風格與製作時間，但書籍一物卻洩漏慈禧特別心機。㉕ 慈安太后無論在真實人生或形象塑造上，皆不以文藝擅

㉒ 由於慈禧肖像並未有確定且公認的畫名，以下的命名係根據畫上特徵而來。感謝北京故宮博物院楊丹霞女士告知《慈禧便服像》的尺寸。

㉓ 見《內務府造辦處各作成做活計清檔》，同治四年閏五月初四日條目。其他相關記載也顯示同治四年兩宮太后的畫像同時裝裱，同治四年五月二十九日、六月初六日條目。

㉔ 見宗鳳英，《清代宮廷服飾》（北京：紫禁城出版社，2004），頁122-124、圖67。

㉕ 除了前言提出的衣物相似外，慈禧與慈安的髮飾相同，坐姿也相同，而畫面左側皆出現修竹與太湖石。同治五年亦見慈禧畫像記載，《內務府造辦處各作成做活計清檔》，同治五年五月二十四日條目。

臺灣人文藝術期刊資料庫

場。㉖《慈禧便服像》可見慈禧強調自己品茶讀書的知性，手上的摺扇似乎也透露相似訊息。自康熙以來，讀書形象已是清代帝王像常見的模式，慈禧嫻熟於前朝統治者形象，屢屢運用於自己畫像中。

慈禧喜好文藝、能讀能寫的長處，為其地位加分不少，傳聞在咸豐年間，已為皇帝代批奏章。㉗ 另據「活計檔」，咸豐五年慈禧仍為懿嬪時，其畫作已經內務府造辦處裝裱成幅，㉘ 似乎企圖以文藝取勝，標榜自己與其他后妃不同的特色。清代皇帝與皇室多人能書善畫，皇子教育中也有書畫項目，今日留存咸豐、同治等帝的書畫手跡可見證明。㉙ 在此種氛圍中，慈禧畫像運用讀書的形象，意圖與慈安有所區隔，亦可想像。

比較前兩幅肖像，《慈禧奕棋像》展現更為強烈的政治企圖心，但表現上卻較為幽微，在對奕的兩人之間，在奕棋的傳統意象上，本幅肖像隱然透露棋盤與天下等政治符號的連結（圖6）。畫面中慈禧與一男性對奕，在典型的清宮肖像背景中，兩人地位具有微妙的對比，在高下之別中又有頡頏平等之意。

按照圍棋慣例，持白子的慈禧應為尊長者，棋力也較強，畫中棋子數確實顯示白子略勝。北京故宮命名為《奕訢孝欽后奕棋圖軸》並不正確，畫中男子顯然並非咸豐皇帝。另一方面，奕棋雙方各據棋桌左右，棋桌前方正中擺設盆花，以盆花為中軸線，雙方各據其位 。盆景作為中軸線，標誌出以「中」為上的位階性，常見於帝王肖像，從宋徽宗的《聽琴圖》到乾隆皇帝《是一是二》文士像，位於中軸線南面的盆景與坐於北面的帝王相對。㉚ 同樣的情形可見《光緒與珍妃奕棋像》，此畫與《慈禧奕棋像》如出一轍，只是光緒立於棋桌北面正中，與盆花相對，一如徽宗與乾隆，珍妃則坐在棋桌右面的繡墩上。㉛ 光緒與珍妃之間的權力關係相當清楚，彷彿光緒指導珍妃下棋，光緒為

㉖ 徐徹，《慈禧大傳》，頁166。

㉗ 徐徹，《慈禧大傳》，頁45-46。

㉘《內務府造辦處各作成做活計清檔》，咸豐五年五月二十一日條目。

㉙ 見朱誠如主編，《清史圖典》，第十冊，頁276-284。

㉚ 關於《聽琴圖》中尊卑位階性的討論，見王正華，〈《聽琴圖》的政治意涵：徽宗朝院畫風格與意義網絡〉，《國立臺灣大學美術史研究期刊》，第五期（1998），頁84-86。

㉛ 圖版見葉赫那拉．根正，《我所知道的慈禧太后》（北京：金城出版社，2005），頁98；徐徹，《美麗與哀愁：一個真實的慈禧太后》（北京：團結出版社，2007），頁376。

臺灣人學學術期刊資料庫

主，珍妃為輔。與之相比，《慈禧奕棋像》對奕雙方的權力關係較為複雜，慈禧雖為尊者，但對奕的男性也可成為對手，各據一方，共同下棋。此人顯然並非如太監般地位卑下，㉜ 既然並非太監，此畫的意圖也不在於表現慈禧閒暇優游的生活片段。㉝

文字記載中並未見慈禧喜好或擅長於圍棋，此畫是否為實境描寫，頗具疑慮。歷來與圍棋相關的圖像眾多，若是對奕，皆為同性，未見跨性別的對手，且二者平分秋色。這些圖像除了表現閒情逸致之外，有二幅作品因為其政治寓意值得注意。其一是傳周文矩《重屏會棋圖卷》，畫中出現南唐中主李璟兄弟四人，中主居中觀棋，旁坐同樣觀棋的大弟，另兩位皇弟對坐奕棋。㉞ 此圖雖可視為李家兄弟閒暇活動，但也可能具有政治意涵，棋局競賽中對於落子地盤的掌控，象徵現實世界中政治權力的爭奪或分享。㉟ 其二是南宋《中興瑞應圖卷》，該畫以多幅故事繪出高宗即位前的祥瑞徵兆，用來宣傳高宗取得大位的正當性。畫中第七段落描寫韋太后以圍棋子占卜，卜得吉兆，預示高宗登極。㊱

圍棋在中國源遠流長，歷來相關論述或意象，皆以兵法中常見的說法來表述棋盤上的勝負爭奪。棋盤猶如領土範圍，雙方在此領土內攻防掠地，以取得大半領土為勝，與天下的觀念有所連結並不難想像，所謂「世事如棋，一局爭來千秋業」。㊲

㉜ 有些出版品的說明認為該男子是太監，見徐徹，《慈禧畫傳》(上海：上海科學技術文獻出版社，2006)，頁222。另據慈禧照片顯示，影像中若出現太監，太監與慈禧之間的尊卑相對位置相當清楚，並非如本肖像般仍有對等的可能。

㉝ 《慈禧太后生活藝術》與《清史圖典》兩書認為該畫描寫慈禧閒暇時的娛樂生活。《慈禧太后生活藝術》(香港：香港區域市政局與故宮博物院，1996)，頁88；朱誠如主編，《清史圖典》，第十冊，頁293。

㉞ 見單國強，〈周文矩《重屏會棋圖》卷〉，《文物》，1980年第1期，頁88-89。

㉟ 南唐時期的統治往往委賴宗室的支持，在王位的繼承上，中主與其兄弟皆有可能繼位，其間多有合作關係，但也見若干矛盾。由於本文的重點不在於此畫，僅能約略揣測該畫的動機。見馬令，《馬氏南唐書》(臺北：商務印書館，1966)，卷2、3、4、7。另見陳葆真，〈南唐中主的政績與文化建設〉，收於氏著，《李後主與他的時代：南唐藝術與歷史論文集》(臺北：石頭出版社，2009)，頁81-83。

㊱ 見Julia Murray, "Ts'ao Hsün and Two Southern Sung Historical Scrolls," in *Ars Orientalis*, no. 15 (1985), pp. 1-7.

㊲ 見何云波，《圍棋與中國文化》(北京：人民出版社，2001)，頁289-304、387-396。

臺灣大學學術期刊資料庫

綜合以上所論，與慈禧奕棋的年輕男子非居高位者不宜，此人地位可與慈禧對奕，共論天下，除了同治、光緒兩位皇帝，以及恭親王奕訢、醇親王奕譞外，並無其他可能。比對四人的面容、相對年齡及其他線索後，此人或為同治皇帝。觀察今存同治皇帝的多幅畫像，其面貌的一大特色是嘴型小顴骨高，《慈禧奕棋像》中的男性與之相似。再者，同治幼時有一肖像，右側腰間繫著掛錶與香袋，與奕棋男子相仿。㊳ 同治在成年後的肖像中，手戴綠翡翠斑指，身穿團壽紋藍袍，與慈禧畫像中的男子穿戴相像，面容相似（圖7）。

《慈禧奕棋像》除了「宣示」與同治之間的母子關係外，雙方對奕的活動也加深共治的印象。畫中的母子關係較為儀式化，框構在奕棋規則與帝王像中軸為上的形式中，同治姿勢恭謹，手持黑子，正欲出棋，與對奕的慈禧之間呈現距離感。位於慈安畫像上的同治題名與印章，點出同治與慈安遠比與慈禧更為親近。更何況，「璇闈日永」題字可能為慈安祝壽，「慈竹延清」也與母親有關。慈安畫像缺乏象徵物品的烘托，「居家式」的服裝與背景，再加上同治的手跡，瀰漫的是家人的感覺。相比之下，同治年間的慈禧已深諳盛清皇帝對於畫像政治運用的靈活手段，善於運用圖像塑造有利形象，此時的形象著重在凸顯自己的特色，標誌自己的統治地位。

（二）光緒年間觀音扮裝畫像

慈禧兩張觀音扮裝畫像應是光緒年間的製作，㊴ 眾所周知，慈禧照相中有多張觀音扮裝像，像主慈禧喜好觀音扮相的時間點，或許在光緒後期。㊵ 這兩

㊳ 見朱誠如主編，《清史圖典》，第十冊，頁275。

㊴ 慈禧另有三幅觀音扮裝像，一為宮廷畫家私作，未經慈禧認可；一為冊頁像；一為《心經》扉頁。這三幅畫像各有其製作與觀看的脈絡，與立軸畫像不同，且本文的重點在於慈禧公開的形象，故捨去不談。關於這三幅畫像，見Yuhang Li, "Gender Materialization: An Investigation of Women's Artistic and Literary Reproduction of *Guanyin* in Late Imperial China" (Ph.D. dissertation, The University of Chicago, 2011), pp. 54-66.

㊵ 關於慈禧扮裝觀音的相關資料與照相，見劉北汜，〈慈禧扮觀音〉，收於氏編，《實說慈禧》（北京：紫禁城出版社，2004），頁197-205。另據「活計檔」，光緒三十年（1904）二月左右，慈禧確有傳統肖像畫的製作，此時間點與慈禧照相一致。見《內務府造辦處各作成做活計清檔》，光緒三十年二月十二日條目。

臺灣大學藝術期刊資料庫

張畫像繼承雍正、乾隆肖像畫的重要特色，突破傳統「行樂圖」的窠臼，展現較為活潑的自我想像與呈現。「扮裝像」或「變裝像」為現今學界通稱，並非傳統之名，用來指稱雍正、乾隆穿戴特定類型人物服飾的肖像畫，背景也配合人物類型，烘托該人物出現的特殊環境。例如，雍正留有高達八十多頁扮裝像，喬裝成文人高士、和尚道士、西藏喇嘛、蒙古王公，甚至戴起假髮假扮西洋人。㊶ 乾隆扮裝像不如雍正多變，最常扮演的是漢族高級文士。㊷ 扮裝像猶如演戲，但並不一定扮演有名有姓的角色，而是像主穿起某種類型人物的衣飾，在場景的配合下，轉變成另一類人物。又因為雍正、乾隆扮裝像表現出一致的面貌特徵，像主身分容易分曉，仍屬於像主的自我呈現，彷彿不斷地在各種角色間轉換，既有娛樂效果，又可呈現給不同的觀者，傳達出不同的政治訊息。

雍正所扮演的角色多半以類型分別，並不具體指向確定的人物，但乾隆肖像中，有些較為特別，雖可稱為「扮裝像」，但扮演與再現的層次顯然與雍正不同。雍正扮裝像猶如沙龍照，不同裝扮的雍正身處各式佈景中，由畫家畫下容貌身影，再現的是演戲中的雍正，乾隆多數的漢裝像亦是如此。對比之下，丁觀鵬《掃象圖》中的文殊菩薩雖然可說是乾隆的扮演，但演出確定的角色，已與雍正不同。另外，多幅唐卡中可見乾隆穿戴猶如藏傳佛教祖師形象，被視為文殊菩薩的化身，一般稱之為「乾隆佛裝像」。㊸ 這些畫像並非顯示乾隆披上佛教裝扮，在真實世界中展演給畫家觀察入畫。這些畫像或模擬自清宮收藏的圖像，例如《掃象圖》來自晚明丁雲鵬同名作品，或取材已有長遠傳統的藏傳高僧唐卡，在相似的構圖中，將其中的文殊菩薩或藏傳祖師以乾隆代替，宛

㊶ 關於雍正扮裝像的研究，見 Wu Hung, “Emperor’s Masquerade: ‘Costume Portrait’ of Yongzheng and Qianlong,” pp. 25-35; Hui-chih Lo, “Political Advancement and Religious Transcendence: The Yongzheng Emperor’s Deployment of Portraiture,” chapters 2 and 4; 陳葆真，〈雍正與乾隆二帝漢裝行樂圖的虛實與意涵〉，頁49-58。

㊷ 關於乾隆扮裝像的全面討論，見陳葆真，〈雍正與乾隆二帝漢裝行樂圖的虛實與意涵〉，頁58-80。

㊸ 今存共有七幅「乾隆佛裝像」，相關研究見 Patricia Berger, *Empire of Emptiness: Buddhist Art and Political Authority in Qing China* (Honolulu: University of Hawai‘i Press, 2003), pp. 59-61;羅文華，《龍袍與袈裟：清宮藏傳佛教文化考察》（北京：紫禁城出版社，2005），頁537-546。

臺灣人文藝術期刊資料庫

如乾隆進入畫中世界，取代原先的菩薩與祖師，而原畫的象徵意義也全為乾隆所挪用，分毫不差。這種扮裝已經進入演戲的最高境界，扮裝者與被扮裝者難以分辨，二者合而為一，也就是說，乾隆分明已是文殊（或化身為祖師的文殊），該類畫作既可歸於肖像畫，也可歸於佛教繪畫。

清代之前，鮮少有扮裝像。少數的例子如馬麟《靜聽松風》，據學者研究，其中人物或為宋理宗，扮裝成陶弘景或陶淵明的樣貌出現，屬於確定歷史人物的扮裝像。[44] 扮裝像的盛行應是清代宮廷肖像畫的一大特色，複雜的表現手法彰顯這批畫像在肖像畫史上的重要性，其中多層次的扮演與再現大大豐富中國肖像畫的傳統，而雍正及乾隆深具想像與彈性的自我呈現也開啟新的傳統。此一傳統並未在其後的帝王像上見到，反而是《慈禧觀音扮裝像》屬於此傳統的後期佳構。

在慈禧之前，除了乾隆外，穿戴成佛教神明的扮裝像少見。即使學者認為武則天在龍門所建造的大日如來像，融合了武則天的面容特色，[45] 其主體仍是佛像，只是若干特徵令人想起武則天。《慈禧觀音扮裝像》中的慈禧是主體，慈禧仍是慈禧，但穿戴起觀音的服飾，成為觀音，與武則天之例不同（圖8、9）。慈禧扮裝像應放在前述清宮帝王像的傳統中觀察，如此一來，這兩幅畫像又有不同層次的扮演與再現意涵。

第一幅扮裝像如雍正扮裝像，畫家再現的是扮裝成觀音的慈禧，彷彿當時真有此事，畫家對景作畫（見圖8）。慈禧身穿正式吉服，戴著吉服珠，[46] 一如皇太后應有的形貌。整體背景仍呈現宮廷環境，屏風、座椅與漆桌裝飾繁複，顯然為清宮樣式。在此一基礎上，慈禧頭戴五佛冠，吉服上罩著披肩，坐在雕飾著蓮花的座椅上，其旁桌上放有觀音持物的柳枝淨水，背後屏風上畫著也常伴隨觀音出現的紫竹叢，扮演觀音不言而喻。

五佛冠常見於佛教相關神明與人物造型，類似的頭冠可在藏傳佛教的觀音

---

[44] 見王耀庭，〈從《芳春雨霽》到《靜聽松風》—試說國立故宮博物院藏馬麟繪畫的宮廷背景〉，《故宮學術季刊》，第14卷第1期（1996年春季），頁39-86。

[45] Hui-shu Lee, *Empress, Art, and Agency in Song Dynasty China*, pp. 14-15.

[46] 見宗鳳英，《清代宮廷服飾》，頁116、135、圖67。

臺灣大學學術期刊資料庫

造像上發現，㊼ 慈禧畫像與藏傳佛教的關係尚見於桌上的金剛杵與法鈴。㊽ 披肩為戲臺上女角常見的裝束，留存至今的晚清宮廷戲曲圖冊中可見，慈禧的扮相顯受戲劇表演的影響。㊾ 此一披肩可解讀為與觀音造型有關的纓絡，《西遊記》小說與多種戲劇表演中的觀音即身披纓絡。㊿

根據晚清宮廷戲曲文物，同治十一年（1872）為了慶祝慈禧生日，曾演萬壽承應戲《慈容衍慶、蝠獻瓶開》，戲中出現觀音的角色。(51) 慈禧喜好看戲，同治、光緒年間宮中常演出的祝壽節令承應戲中，有多齣與觀音相關。(52) 觀音的角色除了一般熟知的大慈大悲救苦救難的神性與神力外，觀音出現時的服飾姿容、隨從排場、舞台佈景，甚至火彩雜耍等，更加增添觀戲的樂趣，與祝壽節慶等場合相得益彰。(53)

觀音形象與造型在中國文化中歷經多種轉變，更為了普渡眾生，觀音可幻化成百般樣貌，在明末清初即有三十二像、五十三像之說。(54) 慈禧的扮裝畫像並未遵循這些變容，不企圖透過圖像傳統，為自己的扮演展現歷史深度。畫面中的主要服飾明確表示慈禧為皇太后的身分，身為皇太后的慈禧正扮演著觀音，而其扮演並不正統，反而揉雜多方的文化因素，既顯示藏傳佛教的信仰，又有舞臺上戲劇演出的影響。慈禧彷彿在輕鬆娛樂的氣氛中，挪用了觀音慈悲與救世的正面意涵。

就女性統治者而言，觀音的信仰文化提供最好的模擬對象。觀音信仰根深

㊼ 羅文華，《龍袍與袈裟：清宮藏傳佛教文化考察》，頁352-353。

㊽ 關於藏傳佛教儀式用器金剛杵與法鈴，見羅伯特．比爾（Robert Beer）著，向紅笳譯，《藏傳佛教象徵符號與器物圖解》（臺北：時報文化出版企業股份有限公司，2007），頁116-124。

㊾ 見陳浩星等編，《鈞樂天聽：故宮珍藏戲曲文物》上卷（澳門：澳門藝術博物館，2008），頁125。

㊿ 周秋良，《觀音故事與觀音信仰研究—以俗文學為中心》（廣州：廣東高等教育出版社，2009），頁396、439。

(51) 陳浩星等編，《鈞樂天聽：故宮珍藏戲曲文物》下卷，頁188。

(52) 見周明泰輯，《清昇平署存檔事例漫抄》，《民國京昆史料叢書》，第四輯（北京：學苑出版社，2009），頁24、50-51、66。

(53) 周秋良，《觀音故事與觀音信仰研究—以俗文學為中心》，頁444、447、453、475。

(54) 見上海古籍出版社，《明代木刻觀音畫譜》（上海：上海古籍出版社，1997）。

臺灣大學學術期刊資料庫

蒂固的慈悲與救世內涵，正是統治者最佳的道德訴求，可用來進行政治教化。更重要的是，自宋代以來轉變成女性形象的觀音，至晚明時期，其信仰涵化女性身為母親所具有的撫育與保護意義，而舞台上的觀音有時遂以老旦演出，表現觀音眾生之母的觀念。[55] 佛教中的其他神祇均無此種意涵，唯有觀音與女性、母性緊密相連，又不失其高貴尊嚴與神奇力量。在慈安與恭親王逝世後的光緒晚期，慈禧在清代皇室中，本以宗族之母的角色扮演宗族之長，又是女性統治者，觀音的形象相當適合其身分地位。在第一幅慈禧扮裝畫像中，慈禧僅是扮演觀音。第二幅畫像中的慈禧更成為觀音，一如乾隆為文殊菩薩的化身。

在《慈禧觀音扮裝像》的第二幅中，慈禧不再身穿符合其皇太后身分的吉服，而穿上較為素色的藍袍，依然頭戴五佛冠與纓絡，坐於岩石高臺上（見圖9）。慈禧身旁的桃樹結滿果實，竹林也高聳茂盛，挺立於後。慈禧坐前有一童子，手奉靈芝獻上，應是善才。除了桃實指向祝壽用的仙桃外，整幅畫中還充滿著長壽的象徵—靈芝與蝴蝶。「蝶」因其讀音，在畫中常轉化成「耋」（七十歲）的意涵，用來祝壽，可見此畫或為慶祝慈禧七十歲生日而作，大約是1904年。在這幅祝壽用畫像中，慈禧身著戲臺上常見的觀音素色藍袍，[56] 坐在歷來觀音圖像中常見的高臺石座上，宛如接受信眾的膜拜。畫中的善才彎身向前，即是敬奉之意。善才的面容並非肖像，而是一般的人物畫，顯現畫家並非再現現實世界中的扮演行為，而是將慈禧轉成畫中的觀音，接受善才的敬奉與祝壽。在此畫中，觀音即是慈禧，慈禧即是觀音。

上述畫像中觀音所處的場景，與一幅雍正肖像畫甚為相似（圖10）。在該畫像中，坐於岩石高臺上的雍正皇帝，四周全為牡丹包圍。兩幅畫中的慈禧與雍正皆位居全畫中心，為高樹籠罩，宛如華蓋，而四周的人物與植物皆環繞著像主，以像主為宗。除此之外，慈禧在此畫中轉化成觀音，一如乾隆轉化成文殊，其畫像在扮演與再現層次上深得乾隆畫像之三昧。

慈禧援引清代早期帝王像的例證不僅於此，由前述對於慈禧畫像的分析已

---

[55] Chün-fang Yü, *Kuan-yin: The Chinese Transformation of Avalokiteśvara* (New York: University of Columbia Press, 2001), chapters 10 and 11; 周秋良，《觀音故事與觀音信仰研究—以俗文學為中心》，頁444、447。

[56] 周秋良，《觀音故事與觀音信仰研究—以俗文學為中心》，頁396。

臺灣大學學術期刊資料庫

知，慈禧對於清代帝王像傳統相當熟悉，有心運用這些傳統彰顯自己的地位。當慈安仍在世時，慈禧引用前代帝王像僅及於其中某些象徵物件，等到慈禧成為皇室宗族之長、唯一的統治者後，其扮裝像對於前代帝王像的援用轉趨明顯。就歷代后妃像而言，慈禧當為唯一，不僅數量第一，在畫像模式的多樣上也難見匹敵。更何況慈禧畫像援引帝王圖像傳統，在同治朝時意圖鞏固自己的地位，甚至搬演讀書像與「共治」的弈棋比喻。在光緒晚期時，更以宗族之長、統治者與佛教神祇三者合一之身自居。

慈禧「行樂圖」系畫像的使用與流通，由於未見具體資料，可能一如傳統帝后行樂圖，作為歷史記錄的性質遠大於懸掛展示。畫作完成的當時，應有觀者，不外乎慈禧自己、宮中女眷、皇親貴族與身旁近侍等人，相當有限。隨後多半收藏於宮內，與歷史文獻一般，等待後世審閱，共同形構慈禧的歷史形象，在歷史評斷的場域中發揮作用。[57]

三、《聖容賬》與慈禧照片的政治外交運用

1904年七十歲左右的慈禧似乎著迷於扮演觀音，除了上述兩幅畫像外，還留下九種照相。連同慈禧其他類別的獨照與群體照合觀，慈禧似乎在相似性甚高的四十多種影像中領略新的生活樂趣與政治運作的機制。1902年才因一場意外的會面而被動入鏡的慈禧，不久之後轉被動為主動，甚至嫻熟於運用新式攝影媒體。

1902年初慈禧回到北京，當初因八國聯軍避禍西安的記憶想必仍然深刻。當時慈禧自永定門入北京，在正陽門內舉行回朝儀式，一群歐洲人就聚集在城牆上觀看，慈禧的反應如何？據聞，她拱手為禮，身軀微彎，有禮又優雅，讓這群人相當驚訝。當時留下的影像顯示慈禧為官員及太監簇擁著，仰頭向上，舉手招呼應是位於城牆上的外國人，手中的淺色絹帕特別突顯其對著鏡頭熱情

[57] 造辦處檔案中僅見慈禧御容裝裱與收藏的記載，例如：《內務府造辦處各作成做活計清檔》，同治四年五月二十九日條目、同治五年六月四日及十七日、光緒三十年二月十二日。

臺灣大學藝術期刊資料庫

回應的肢體動作，這是前年才下詔義和團攻擊洋人而導致八國聯軍佔領北京的慈禧嗎？[58]

久駐北京的義大利外交官Daniele Varè（1880－1956）在其1936年關於慈禧的書中，明白表達此刻代表中國重大的轉變。[59] 今之學者有更進一步的解釋，歷來從未有皇帝或皇太后出現在公眾面前，慈禧此舉揚棄了舊有傳統，顯示中國正邁向新的歷史紀元。[60] 確實，1902年初的這天恐怕是慈禧本人第一次出現在未經事先規劃又非宮廷人物的群眾面前，也是第一次進入現代世界的影像記憶中。比起其他滿清皇室成員對於攝影的接觸，慈禧顯然延遲許久。然而，慈禧靈敏機警，學習力強，從1903年夏天開始，慈禧拍攝約四十多種照片，隨著攝影的複製技術，其影像公開化的速度與廣度遠超他人，正預示著政治新紀元的來臨。

因應慈禧的攝影行為與其外交目的，內務府設立《聖容賬》作為正式記錄。此一記載慈禧照片種類、數目等資料的檔簿於光緒二十九年（1903）七月設立，其中記錄的照片多為當時所攝，只有兩張聖容是光緒三十二年（1906）八、九月間由載振（1876－1947）呈上。如果與今存慈禧照片相對照，此檔簿除了並未登錄慈禧與身邊近侍有如家人般的合照外，其餘各種照相種類皆在其中。大部分為慈禧個人照，多用於外交場合的饋贈與交換，但慈禧簪花照鏡獨照應非為了外交，而是自我欣賞。群體照包括慈禧乘轎、與美國公使夫人合照，以及扮觀音照，前二者也用於外交，但扮觀音照應是例外。若就影像的視覺效果與複雜程度看來，慈禧簪花照鏡與扮觀音像最為引人，但就本文所欲討論的能見度與公開化議題，這兩種照片反而最不重要。

根據裕容齡回憶錄，光緒二十九年閏五月間，美國公使康格（Edwin

---

[58] 此張照片首先發表於1908年十一月二十日的法文週報*L'Illustration*，見 Gilles Béguin and Dominique Morel, *The Forbidden City*, pp. 88-89, 140. 此照片與說明其後收於該週報關於中國報導的合集中，見*Les Grands Dossiers de L'Illustration, La Chine* (Paris: L'Illustration, 1987), p. 87. 關於慈禧此一照片的資料，感謝Rudolf Wagner教授與Frances Wood博士的幫助。

[59] Daniele Varè, *The Last Empress* (New York: Doubleday, Doran, 1936), pp. 258-261.

[60] Frances Wood, "Essay and Photo of Cixi," in *Christie's Empress Dowager Cixi: Elegance of the Late Qing*, auction catalog, December 3, 2008, pp. 10-21.

臺灣大學學術期刊資料庫

Conger, 1843－1907）推薦柯姑娘給慈禧畫像，慈禧不耐西方畫像過程中對於像主久坐對描的要求，遂想以攝影照片代替。[61] 容齡的父親裕庚曾任駐日、法公使，慈禧自西安返回北京後，持續推動新政，瞭解國際社會社交習慣勢在必行，容齡與其姐德齡（1885－1944）成長於國外，熟於西文，遂因載振的推薦，成為御前女官。[62] 慈禧照相的攝影師裕勛齡（1874－1944）為兩人兄長，據現存慈禧照片推斷，風格一致，品質一般，應為業餘攝影師的作品，出自勛齡之手也可想見。[63]

另有記載，慶親王奕劻（1838－1917）引介日本攝影師山本讚七郎為慈禧拍照，慈禧並在1904年六月間贈送高級官員。[64] 慶親王一家在慈禧晚年備受寵信，其女長年陪伴慈禧跟前，兒子載振也承擔許多與宮廷外交有關的任務。光緒三十二年載振所呈上的照片或許即為日本攝影師所作，可惜自今存照片看來，很難想像品質不高的影像中有花費不貲的職業攝影師的作品。[65]

慈禧在短期內，拍攝四十多種影像，難道只是為柯姑娘準備畫像所用？以

---

[61] 裕容齡，《清宮瑣記》，收於《在太后身邊的日子》（北京：紫禁城出版社，2009），頁237-238。

[62] 裕容齡，《清宮瑣記》，頁216-218。另見裕德齡，《清宮二年記》，《在太后身邊的日子》，頁9-21。德齡曾撰寫多種關於晚清宮史的著作，其中多所舛誤。相對之下，容齡的記述較為可信。見朱家溍，〈德齡、容齡所著書中的史實錯誤〉，《故宮博物院院刊》，1982年第4期，頁25-46。

[63] 據《中國攝影史1840－1937》，勛齡所拍攝的慈禧照片，為兩年（1903－1905）之間陸續所成，惜未說明出處。陳申等編，《中國攝影史1840－1937》（臺北：攝影家出版社，1990），頁83。該書也許考慮到勛齡留在頤和園的時間，遂有此一說法；但據《聖容賬》，目前所熟悉的慈禧照片幾乎皆在其中，此檔簿所列時間相當確定，且今存照片的風格相近，應非兩年間陸續完成。

[64] 見遊佐徹，《蝋人形・銅像・肖像画—近代中国人の身体と政治》（東京：白帝社，2011），頁111-112，頁120 註10。

[65] 關於慈禧援引日本攝影師拍照之事，另可見徐珂，《清稗類鈔》，第七冊（北京：中華書局，1984），頁3294；Isaac Taylor Headland, *Court Life in China* (New York: Fleming H. Revell Company, 1909), p. 108。據徐珂的記載，該日本攝影師所照為簪花小像，且花費超過萬金。今日所見慈禧照片中，確有二張簪花像，但與他張照片的品質並無區別，而且美國華盛頓特區弗利爾美術館（Freer Gallery）收有這兩張照片，據該館檔案室主任David Hogge所言，該館所收藏的慈禧照片全來自德齡家族，應為勛齡所拍攝。

臺灣人文藝術期刊資料庫

照片為肖像畫的參考確實見於當時畫像慣例中，[66] 但慈禧的目的並非如此狹小。德齡的記載更認為慈禧因為見到其房內擺設照相之逼真，因而心存仿效。[67] 言下之意，慈禧似乎在先前並無任何與攝影相關的經驗。一般觀感往往認為晚清皇室頹頇迂腐，甚至將現代世界看作洪水猛獸，其實他們對於攝影並不陌生，更能有效運用攝影的各種性質。

首先接觸攝影的是恭親王奕訢，因為處理清廷對外事務，早在1860年交涉第二次鴉片戰爭善後事宜時，英軍隨行攝影師Felix Beato（1820s？－1907？）曾為奕訢留影。第一次攝影時，奕訢據說相當驚訝，或許在半強迫的狀況下接受攝影，第二次則欣然接受。[68] 由今存二張照片看來，奕訢對於鏡頭的熟習程度有限，確實透露著像主的緊張與生澀。這二張照片以單張方式出售，被不同的收藏者收入照相冊中，在當時也曾以銅版或石印方式出版。[69]

其後，1872年，蘇格蘭攝影師John Thomson（1837－1921）在中國進行攝影之旅時，也曾為奕訢拍攝二張照片，其中一張收於其關於中國的攝影集*Illustrations of China and Its People*中。該攝影集以珂羅版印刷，於1873年出版，共分四冊，第一冊首張照片即是奕訢之影。[70] 不獨奕訢，當時總理各國事務衙

---

[66] 內務府負責繪畫的如意館在溥儀出宮後的清查中，即見畫像與照片存放一起的狀況。《故宮物品點查報告》，第二編第八冊，如意館，頁21。關於晚清時期攝影對於肖像畫的影響，可見Hongxing Zhang, "From Slender Eyes to Round: A Study of Ren Yi's Portraiture in the Context of Contemporary Photography," a paper presented at the conference *New Understanding of Ming-Qing Painting*, The Central Academy of Fine Arts, Beijing, 1994.

[67] 裕德齡，《清宮二年記》，頁120-121。

[68] Robert Swinhoe, *Narrative of the North China Campaign of 1860* (London: Smith, Elder and Co., 1861), pp. 378-379; David Harris, *Of Battle and Beauty: Felice Beato's Photographs of China* (Santa Barbara: Santa Barbara Museum of Art Press, 1999), p. 28.

[69] David Harris, *Of Battle and Beauty*, pp. 130, 159, 162, 170, 175.

[70] 見The British Council, *John Thomson: China and Its People, 1868-1872* (Hong Kong: The British Council, 1992), p. 59; Judith Balmer, "Introduction," in John Thomson, *Thomson's China: Travels and Adventures of a Nineteenth-Century Photographer* (Hong Kong: Oxford University Press, 1993), p. xvii. 奕訢兩張照片見Richard Ovenden, *John Thomson (1837-1921): Photographer* (Edinburgh: National Library of Scotland, 1997), pp. 124-125.

臺灣人文學術期刊資料庫

門的官員也曾為John Thomson攝入影像。[71] 在John Thomson鏡頭下的奕訢，與攝影機之間充滿張力，積蓄力量的身體微向前傾，眼睛專注地看著鏡頭，直視鏡頭的眼神中既有敵意也見自信，一付其奈我何之樣（圖11）。經過了十年，此時鏡頭中的奕訢已經態若自然，掌握面對鏡頭的神氣。

晚清皇室中最熱衷於攝影者莫過於光緒的生父醇親王奕譞，留下多張影像，有私人性質的獨影，也有家族合照，更有因公巡視時的留影。在北京故宮收藏的皇室照片中，最早的奕譞照來自1863年左右，並有多張1880年代的官服照；例如，1886年攝於天津大沽口砲台的馬上戎姿。[72] 這些照片顯示當時官場已經流行拍照紀念，奕譞巡視大沽口海防時，隨行即有攝影師，並曾將照片進呈宮中。[73]

今日北京故宮博物院還留有許多皇室的照片，其中光緒與珍妃的照相以橢圓形框出頭胸半身像，邊緣淡出，正是當時流行的樣式（圖12）。[74] 光緒此時尚稱青澀，而珍妃於1900年庚子西狩前離世，兩張照片的時間應為1890年代。據聞，光緒與珍妃均喜好攝影，留下多張照片。[75] 慈禧對於光緒、珍妃留影的

---

[71] John Thomson的底片目前收藏於倫敦Wellcome Institute Library，筆者曾於2008年12月調閱底片，包括奕訢與總理各國事務衙門官員的照相，也翻閱原版的*Illustrations of China and Its People*.翻印照片見Stephen White, *John Thomson: A Window to the Orient* (Albuquerque: University of New Mexico, 1985), fig. 112; Richard Ovenden, *John Thomson (1837-1921): Photographer*, p. 126.

[72] 紫禁城出版社，《故宮珍藏人物照片薈萃》（北京：紫禁城出版社，1995），頁52-63。關於奕譞攝影照片的研究，見Jeffrey W. Cody and Frances Terpak,“Through a Foreign Glass: The Art and Science of Photography in Late Qing China,”in Cody and Terpak, eds., *Brush and Shutter: Early Photography in China* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2011), pp. 34-35 and 45-47. 感謝Harriet Zurndorfer告知此書。

[73] 周馥，〈醇親王巡閱北洋海防日記〉，《近代史資料》，1982年第1期，頁9、10、24。

[74] 關於十九世紀下半葉人像攝影的流行樣式，見Régine Thiriez,“Photography and Portraiture in Nineteenth Century China,”in *East Asian History*, Nos. 17/18 (June/ December 1999), pp. 92-93; Roberta Wue,“Essentially Chinese: The Chinese Portrait Subject in Nineteenth-Century Photography,”in Wu Hung and Katherine R. Tsiang, eds., *Body and Face in Chinese Visual Culture* (Cambridge: Harvard University Asia Center, 2005), p. 278.

[75] 見吳群，《中國攝影發展歷程》（北京：新華出版社，1986），頁108-114。感謝Oliver Moore告知此書。

臺灣大學藝術期刊資料庫

行為豈有不知之理，收藏於清宮的奕譞照也有可能為慈禧審視。更何況，攝影早與清朝施政密切相關。

清朝政府體制運作擅於運用圖像並非始於攝影，清末之前的奏摺中可見地圖或圖示，用來解說或補足文字所述。⑯ 十九世紀中期攝影引進中國後，一如歐美社會的看法，被視為再現真實世界的最佳工具。攝影當然能夠透過取角或構圖的差異，呈現不同的觀點，操控所謂的「真實」。然而，不能否認的是，如果拍攝的對象是真實存在的人、物與地點，照片可以保證在拍攝的當下，該人、物與地點真實地存在於鏡頭之前。再者，攝影所具有的再現功能、形似能力與實證性質能夠製造寫實效果（reality effect）與真實價值（truth value）。⑰ 晚清地方官員想必認識攝影的特性，因而在施政報告中屢屢運用照片來呈現他們想讓清廷了解的政績「實況」。1890年代，張之洞等地方大吏已經上呈照相冊，附上貼說，將漢陽鋼鐵廠等新式建設訊息以圖文並茂形式告知清廷。⑱ 在今存實物與文字記載中，尚可見到晚清宮廷收有許多與施政相關的照片，例如：江南製造局的機器與平定捻匪戰圖照片。⑲

清宮還有外國致贈的照片，如英國維多利亞女皇與俄國沙皇、皇后照相，在1903年慈禧熱衷於攝影之前應已入宮廷，甚至成為慈禧寢宮的擺設。⑳ 由此可見，慈禧並非對攝影無知無識，也未曾因為種種迷信而將攝影摒棄於宮外。無論慈禧當初對於攝影有何意見，庚子事變後，新形勢的要求顯然相當嚴峻，攝影也是調適之一。

---

⑯ 奏摺中所附的地圖與圖示可見臺北故宮的展覽，《知道了：硃批奏摺展》（臺北：國立故宮博物院，2004）；《治河如治天下：院藏河工檔與河工圖展》（臺北：國立故宮博物院，2004）。

⑰ 關於中國早期攝影對於「真實」的建構，見Wu Hung, "Introduction: Reading Early Photographs of China," in *Brush and Shutter*, pp. 15-16. 關於攝影的實證與形似能力，見Susan Sontag, *On Photography* (New York: Bantam Doubleday Dell Publishing Group, Inc., 1977), especially pp. 5-6 and 120-122.

⑱ 吳群，《中國攝影發展歷程》，頁156-159。

⑲ 故宮博物院，《故宮物品點查報告》，第四編第三冊，南三所，頁21；第五編第一冊，壽安宮，頁39。

⑳ 見Katherine Carl, *With The Empress Dowager*, pp. 206-207；裕容齡，《清宮瑣記》，頁257。維多利亞女皇逝世於1901年。

臺灣大學學術期刊資料庫

攝影代表慈禧對於肖象製造與使用的新取徑，慈禧全盤運用攝影與其國際形象息息相關。不滿於國際社會對其形象的負面描繪，慈禧意圖運用攝影展示自己真實的面容與統治者的特質。攝影所製造的真實效果提供觀者像主真實存在的感覺，此種存在感包括像主面容與身影的寫實性呈現。在討論慈禧照片的風格細節之前，我們必須先回顧慈禧的國際形象。

慈禧在國際上的形象大致可以庚子事變為分水嶺。身為實質統治者，又是守寡女性，歷經喪夫喪子、慈安逝世、兩次宮廷政變與多次權力鬥爭，慈禧顯然無法期待清白無垢的名聲。1898年戊戌政變後，逃往國外的康有為、梁啟超大量散播不利於慈禧的傳言，甚至包括與榮祿、李蓮英等人的姦情，確實對於慈禧形象的敗壞有莫大的影響。[81]

在此之前，慈禧即使無法維繫全然正面的形象，西方報導中不時可見對其之偏見與誤傳，但代表慈禧之圖像仍屬於「正常人」範圍，甚至深具女性氣質與美貌。例如，1898年十二月慈禧首次接見各國駐中國使節夫人，倫敦與巴黎的報紙均有所報導，並附上顯著插圖，圖中的慈禧毫無本人形貌的任何依據，但顯無嘲弄或諷刺意味。[82] 另一幅缺乏根據的慈禧「肖像」還出現在Arthur H. Smith頗具影響力的書*Chinese Characteristics*中，該書首版見於1892年，其後同一作品又在1900年出版於英國有名的期刊*Review of Reviews*上（圖13）。[83] 此一「畫像」據今日藝術史學者的研究，實為盛清時期的作品，與慈禧毫無關係，也不是肖像。[84] 畫中仕女托腮斜倚，情思款款，顯然為了男性觀者擺出誘人的姿勢。將情色意味如此濃重的仕女畫當作慈禧肖像，當時西方人對於中國宮闈的綺思與遐想可以想見，其中還有征服的意味。

---

[81] 鄺兆江，〈慈禧形象與慈禧研究初探〉，《大陸雜誌》，第61卷第3期（1980年9月），頁104-105；斯特林．西格雷夫（Sterling Seagrave），秦傳安譯，《龍夫人：慈禧故事》（北京：中央編譯出版社，2005），第15章。

[82] *Le Petit Parisien Supplément littéraire illustré,* December 18, 1898, p. 408; *Illustrated London News*, March 18, 1899, p. 37.

[83] Arthur H. Smith, *Chinese Characteristics* (London: Kegan, Paul, Trench, Krübner and Company, 1892), p. 98; "Tsze Hsi, Empress of China," *Review of Reviews*, no. 22 (July 1900), p. 22.

[84] James Cahill, *Pictures for Use and Pleasure: Verncular Painting in High Qing China* (Berkeley: University of California Press, 2010), pp. 185-187.

臺灣大學學術期刊資料庫

庚子事變時，慈禧下令義和團攻擊外國人與各國使館的行為，違反國際外交慣例，甚至被西方人認為是「人類」（human race）公敵，侵犯人性。[85] 既然不符合國際強權對於「人」的定義，西方媒體所呈現的慈禧形象轉趨極度負面，醜化與諷刺不遺餘力。前此美麗可人的慈禧轉眼變成既老又醜，奸笑猙獰的臉上還帶著殘忍的痕跡，更甚者脫離正常人的形貌。例如，法國雜誌*Le Rire*封面上具有「鼠臉」特質的慈禧，冷眉低吟，正算計著如何使用手中短刀，謀殺更多人，而慈禧優美的長指甲變成鷹爪，彷彿可隨時刺向敵人咽喉，一旁像串燒般的屍體正是其戰利品（圖14）。[86]

慈禧對於西方媒體的報導即使不知細節，上述醜化的傾向並不難透過各種管道得知。慈禧自西安返回北京後的諸種作為，可見慈禧意識到當初對於西方「人類」價值的侵犯，同時也嚴重違反國際外交通例。例如，慈禧擴大外人的晉見，1902年6月起持續舉辦宴會，宮中女眷與女官也參與其中，與外國使節夫人等貴賓交際往來。[87] 慈禧不得不努力學習國際外交慣例與禮節，以皇太后的名義與各國使節與訪客進行聯誼，這也攸關著清廷與慈禧的國際聲望與形象。唯有謹守國際禮儀，慈禧才能修補因仇外事件而嚴重受損的聲譽，照片正擔當此種功用。

西洋人互換照片殊為尋常，在外交場域中尤然。其他國家的領導人學習西洋禮儀，喜好攝影與互換照片者也不乏其人，暹羅國王Mongkut（1804－1868）即是其一，曾贈照片予多國統治者，包括英國維多利亞女王。[88] 清朝官員中最早見證此一禮節者為兩廣總督兼五口通商大臣耆英，1844年法國海關總檢察長Jules Itier來華訪問時，曾為耆英拍照，耆英並將該照分贈英法等國使臣。為此，耆英曾上奏表明此事，並說明基於國際外交禮儀。[89]

---

[85] Daniele Varè, *The Last Empress*, p. 261.

[86] *Le Rire*, no. 297 (14 Juillet 1900). 除此之外，蒐集到的圖像來自*Kikeriki*、*Der Floh*、*Der Flob*等德文雜誌，時間皆為1900年左右。以上關於西文媒體上慈禧圖像的討論，非常感謝David Hogge及Rudolf Wagner的幫助。

[87] Isaac Taylor Headland, *Court Life in China*, pp. 69-72; 裕容齡，《清宮瑣記》，頁231-233。

[88] Judith Balmer, "Introduction," in *Thomson's China: Travels and Adventures of a Nineteenth-Century Photographer*, pp. x-xi.

[89] 陳之平，〈兩廣總督分贈小照給外國使節〉，《老照片》，第一輯（1996年12月），頁51。

臺灣大學學術期刊資料庫

根據《聖容賬》，慈禧照片確實多為外交禮儀所需。自光緒三十年（1904）四月到光緒三十二年（1906）八月，慈禧照片曾贈與各國統治者、皇親貴族、使節與其夫人，涵蓋德、奧、俄、日、英、美、法、墨、義大利、荷蘭等國，包括當時所有強權。這些送給各國政要的照片，即可能為了禮尚往來表明親善。例如： 光緒三十年農曆十月，美國、奧地利、德國、俄國及比利時統治者曾以親筆簽名信恭賀慈禧壽誕，慈禧回贈照片以示謝忱；⑨⓪ 慈禧在光緒三十年、三十一年分贈義大利君王與美國總統羅斯福之女的照片，在光緒三十二年獲得對等回贈；光緒三十二年三月日本使臣內田康哉之妻進內田照相，次月慈禧回贈聖容一件。⑨① 慈禧在兩年多中，頻繁地贈送各國照片，顯見企圖以學習國際外交禮儀來修復與各國的邦誼，並且強烈希望加入國際社會。

慈禧外交照片有高低位階之別，據《聖容賬》記載，尺寸大者高於小者，戴頭冠高於梳頭，手上拿絹帕高於團扇或摺扇。梳小頭拿團扇乘轎者只能賞給使臣，而戴冠大聖容則留給皇帝、皇后或總統。照片若有展示或贈送的需要，則將影像放大至75x60公分左右，甚至加彩，配上雕花金漆鏡框。⑨② 例如，慈禧送給美國羅斯福總統及其女兒的照片，依照西洋習俗，裝裱在西式相框中，而送給羅斯福總統的照片並經加彩放大。⑨③

今存慈禧獨照中，慈禧正面（或稍側）對著鏡頭，位處全照正中，多採坐姿，站姿也可見。除了照鏡簪花像外，姿勢均屬端莊，表情正經，背後及身旁有屏風、花瓶及果盤等裝飾，其上並有橫幅匾額寫明慈禧的頭銜、徽號與「萬歲」等嵩呼，最多者達二十六字（圖15、16、17）。無論字數多寡，每個匾額

---

⑨⓪ 除了《聖容賬》外，見“Congratulate China’s Ruler: Mr. Roosevelt and Other Heads of States Send Autograph Letters,” in *New York Times*, November 13, 1904, p. 3. 感謝賴貞儀提供該筆資料。

⑨① 他國所贈照片見《各國呈進物件賬》，光緒三十年十月十六日立，北京第一歷史檔案館藏。

⑨② 見林京，〈慈禧攝影史話〉，《故宮博物院院刊》，1988年第3期，頁82-88。

⑨③ “Gift to the President,” *The Washington Post*, February 26, 1905, p. 6. 感謝賴貞儀提供此資料。再者，謝謝David Hogge提供照片及解說。兩張照片的西式相框並非原樣，但當初致贈照片時，確有西式相框。送給羅斯福的照片係翻拍自另張照片，擷取其中主要部份加彩放大而成，尺寸為28x22英吋。關於該照片的加彩，見《故宮珍藏人物照片薈萃》，頁14。

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

都包含「大清國」與「皇太后」兩詞。

如果是群體合照，慈禧在隆裕皇后、瑾妃、格格與近侍等人的環繞之下，眾星拱月，多半也面對鏡頭，端正嚴肅，佈景中或也出現頭銜標語。其中乘轎照，慈禧為眾多太監簇擁，彷彿正要出巡或上朝，根據《聖容賬》，此照贈送外國使臣（圖18）。另有慈禧與美國公使康格夫人（Sarah Pike Conger）等人的合照，慈禧端坐中央，特地將左手置於左方康格夫人的手中，以示親善。此照也登記在《聖容賬》中，想必沖洗後致贈合影之公使夫人（圖19）。

無論是獨照或群照，慈禧影像與當時所流行的肖像大相逕庭，呈現相當特殊的風格。此種特殊性在獨照中更清楚，應來自慈禧意欲塑造的國際形象，非攝影者勛齡所致，以下分三點討論。第一，與慈禧傳統肖像畫不同，慈禧照片的風格一致，且形成系列性，表現出統一的形象。所謂的「系列性」在於每張照片大同小異，雖在裝扮、姿勢與伴隨物上可見細微差異，但不掩其共通性，也就是相同的構圖、慈禧身分頭銜的展示與正經嚴肅的表情。唯有攝影媒介才能允許此種系列性，像主慈禧彷彿在短期的時間內，每次拍攝嘗試一點變化，進行修正，達到想要的效果，這是繪畫媒介所無法提供的特點。此種系列性創造了慈禧一致且穩定的形象，但又不至於陷入重複無聊。一致的形象顯示慈禧控制下的形象塑造，也是建立國際形象的第一步。

第二，為了反駁慈禧負面及醜化的國際形象，慈禧照片建構其道德與政治上的權威感。就道德層面而言，慈禧全正面直視鏡頭，以一種直白無隱的態度，讓觀者直接看到慈禧的正經與嚴肅，更彷彿見到慈禧真誠的自我。同樣地，絕對對稱的花瓶、果盤與屏風等裝飾物品構成層層的框架，將慈禧框構與定位在構圖中間，也框構在抽象的道德框架中間。再者，慈禧的影像表現出平穩與恆定的特色，也具有道德意味，卻與攝影媒介的特性背道而馳。在二十世紀初，照相機的進步已經可以捕捉快速的表情與姿勢變化，但慈禧的影像卻以凍結的畫面屏除變動與意外的可能，也排除不定與浮動。

慈禧影像中的一致性與恆定感，有其隨之而來的道德訴求，正適足扭轉西方世界對其極盡惡意與諷刺的形象謀殺，尤其道德上的訴求更是推翻慈禧「非人」與邪惡形象的最好策略。任何政權的正統性都帶有道德成份，非僅是政治權威就能隻手支撐統治的延續，回復道德上的高度應是慈禧影像的目標之一。看起來不具靈巧設計感的影像，遠遠不如藝術攝影的品質，卻可能造就慈禧具

臺灣大學藝術期刊資料庫

有道德訴求的形象。

第三，慈禧照片顯現政治權威，此種權威加強慈禧貴為皇太后的身分，進一步扭轉不利於慈禧的形象，也建構慈禧在國際社會成為大清國的代表與當然統治者。慈禧照片的政治能動性表現在風格細節中。首先，像主與所有物象皆與相機位置平行，缺乏斜線的構圖使得影像中的空間淺短。在有限的空間中，慈禧位於構圖中軸線上，更能凝聚目光。中軸線本是視線的焦點，也是影像中最重要的位置。再者，此空間充滿裝飾紋樣，從地毯、衣袍到屏風，無處不是吉祥符號與地位象徵。例如，孔雀即是鳳凰，象徵皇太后的地位。[94] 在代表大清國的空間中，在各種象徵符號的環繞下，慈禧是影像中最顯眼的物象。

慈禧照片中正面的像主與對稱的構圖似乎相當符合十九世紀晚期西方攝影師對於中國肖像常見風格的描述，他們批評或嘲諷此種風格，認為與當時西方人物攝影美學大相違背。在早期中國攝影文獻較為缺乏的狀況，西方攝影師的描述形成今日對於十九世紀晚期中國人物攝影的認識。然而，一如巫鴻的論述，此種被建構出來的刻板印象用來支撐西方跟中國攝影的二元對立結構，形成可供批評的他者—「中國性」。[95] 雖然正面性與對稱性確實可見於中國祖宗像與受祖宗像影響的攝影肖像，慈禧影像中各種風格要素的統合仍具特殊效果。換言之，慈禧影像並非被動地繼承傳統祖宗像的風格，也不是可簡單納入西方攝影師所描述的「中國性」風格 。

最好的例證見於明代中後期的帝王像，尤其是明孝宗（1470－1505, r. 1487－1505）（圖20）。孝宗像與慈禧像有三個共通點，包括全正面的姿勢、完全對稱且框架性強的構圖與瀰漫表面的裝飾，這些特點強調像主地位的重要，以及道德與政治上的權威。慈禧與明孝宗年代相隔甚遠，雖然孝宗像在清宮收藏的南薰殿帝王像中，但慈禧影像徵引此特別的帝王像傳統，重點在於慈禧政治意圖的展現與統治者意識的作用，而非直線的風格繼承關係。

更何況，畫中的孝宗臉色蒼白，幾何身形有如剪影，缺少生命，照片中的

---

[94] 孔雀在中國傳統中有其獨立的象徵意義，但其形象歷來為鳳凰所借用，而鳳凰為皇后或皇太后的象徵。

[95] Wu Hung, "Inventing a 'Chinese' Portrait Style in Early Photography: The Case of Milton Miller," in Jeffrey W. Cody and Frances Terpak, eds., in *Brush and Shutter*, pp. 79-85.

臺灣大學學術期刊資料庫

慈禧卻有臉色與皮膚等實質感覺，為真實存在的人物。再者，慈禧發明以橫幅標語顯示身分頭銜，恐怕是中外第一人。使用類似標語標示出拍照場合與合影人關係的做法，其後屢見不鮮。此一做法或與傳統肖像有些許相關，清代文士肖像中，常見題款標明像主身分，通常題字為直式，位於右上角，但偶見橫寫標誌，題於圖像上緣。[96] 即使如此，在攝影照片中運用具體的匾額或旗幟表明影中人身分目的，仍與傳統肖像的題名做法有所差距。

慈禧正式照片的全對稱與正面性就中國早期影像而言，仍有其特殊性。試比較當時上海流行的妓女照，慈禧照相的端謹嚴正與對於身分地位的強調，在當時照相中實屬少見。上海有正書局出版的《海上驚鴻影》蒐集上海五百位妓女的照片，可說集當時女性攝影之大成，各式姿勢與佈景皆有（圖21）。[97] 即使從如此齊全的視覺資料庫中，也尋找不出與慈禧照片同等的穩定感與權威感。再觀察同時西方攝影，少見正面像，遑論全正面，對稱構圖更是歐洲傳統肖像所不取，攝影亦然。即使是正式的西方攝影肖像，影中人物姿勢與身形脫離較顯板滯的正面與對稱，正襟危坐未免過於僵硬，有時甚至以側面示人，例如英國維多利亞女王的正式影像（圖22）。

慈禧影像的特殊風格若置於前述慈禧照片使用的國際外交脈絡中觀察，端謹嚴正的姿勢與崇高地位的象徵有其作用。慈禧身分地位的確認想必是其作為大清國外交代表的必要條件，而端正之姿彰顯慈禧德行與品格，正是對抗前述扭曲諷刺圖像的利器。如是之故，慈禧正式攝影像缺少變化與稍嫌呆板的風格有其存在價值，與西方媒體醜化的圖像相比，慈禧影像的正常與規範性，破除慈禧「非人」的形象。除此之外，穿戴貴氣、手拿扇面或絹帕的慈禧，雖已屆高齡，仍然呈現高貴華麗的姿容，活生生地推翻醜化圖像中殘忍、奸邪等特質。

除了使用於國際外交場合，慈禧照片尚有其他用途。根據《聖容賬》，照片也曾賞賜給李蓮英與喜壽等總管，並懸掛於紫禁城寧壽宮樂壽堂、頤和園樂壽堂與西苑海晏堂中。前二處為慈禧日常活動之地，海晏堂則為慈禧返回北京

---

[96] 例證見麟慶，《鴻雪因緣圖記》（北京：線裝書局，2003）中作者的肖像，頁15、137、263。謝謝梅韻秋告知資料。

[97] 該攝影冊的出版年份不詳，但據有正書局在宣統元年十二月初二日（1910年1月12日）《時報》首頁上大幅刊登的廣告看來，當時該冊應為書局的主力出版品。

臺灣大學學術期刊資料庫

後新修之西洋式建築，曾在此接見外國公使夫人。[98] 這些懸掛於宮中的照片應為正式獨照，與外交場合所用屬於同一系列。除了慈禧自己與身邊親近人可見到外，來到海晏堂晉見慈禧的外國公使夫人或也得攬其影，依舊在外交場合發揮矯正慈禧形象的功能。

這些照片展示給慈禧自己與近身之人觀看，又是為哪端？慈禧的自戀心理與表演特質在簪花照中已可見到，[99] 懸掛於宮中的獨照，也顯露自我觀照與展示的心理需求，更具有標舉空間主人與凝聚向心力的作用。慈禧對於己身所處群體的氣氛營造頗具魅力，常與身旁之人輕鬆說笑，製造親近與家庭感，連柯姑娘都有切身的感受。[100] 慈禧與近身之人的集體合照，想必具有培養感情的作用，而懸掛於起居空間的獨照，應可凝聚宮中成員的集體感情。

在清宮的具體空間中，除了景山壽皇殿懸掛帝后像，以供皇室瞻仰外，前代帝王像也於誕辰、忌辰與重要時節時，懸掛於乾清宮、養心殿等帝王起居處。[101] 若以群像而言，當朝帝王像中深具政治意味、為了特殊目的所繪製的肖像，確實曾展示於宮殿中。例如，乾隆《萬樹園賜宴圖》描寫十九年（1754）夏季，乾隆於避暑山莊萬樹園冊封宴請准部諸王公的狀況，完成後以貼落形式張貼於避暑山莊卷阿勝境殿內，日後前來晉見的蒙古等部族，可藉由觀看此圖，領會當年准部來歸、滿蒙一心的情境。[102]

在清宮的生活環境中，當朝帝王像並非全然不見，但后妃畫像屬於女眷。由慈禧公然懸掛自己照片於宮中看來，就宮廷的環境而言，慈禧晚年對於身為統治者的身分地位未曾有絲毫的掩飾。至於大量贈送照片給外國人一事，更可見慈禧在國際社會也被視為統治者。在外交場域中交換統治者的肖像以示親善

---

[98] 見章乃煒、王藹人編，《清宮述聞》，頁875-881；北京市地方志編纂委員會編著，《頤和園志》（北京：北京出版社，2004），頁145-149；樹軍編著，《中南海備忘錄》（北京：西苑出版社，2005），頁66-68。

[99] 關於慈禧簪花照的研究，見Carlos Rojas, *The Naked Gaze: Reflections on Chinese Modernity* (Cambirdge: Harvard University Asia Center, 2008), pp. 1-30; 彭盈真，〈顧影自憐–從慈禧太后的兩張照片所見〉，《紫禁城》，第188期（2010），頁71-75。

[100] Katherine A. Carl, *With the Empress Dowager of China,* pp. 52-56.

[101] 關於咸豐與同治皇帝薨亡後肖像懸掛於乾清宮、養心殿等處的記載，見《內務府造辦處各作成做活計清檔》，同治四年閏五月初八日、光緒元年二月十二日條目。

[102] 見楊伯達，〈《萬樹園賜宴圖》考析〉，頁178-210。

臺灣大學學術期刊資料庫

的做法，也見於傳統時期，例如宋遼（907－1125）之間，但局限於帝王像。[103] 慈禧身為皇太后卻全然掌控宮廷外交的場域，光緒作為皇帝卻缺席，確實為歷來傳統中僅見之例。

再者，慈禧外交用途的照片上，多見「大清國」的標示，更顯示慈禧代表國家進行國際外交。「大清國」此一國家自稱在晚清時期確定，標誌出中國成為國際社會的成員，世界上眾國之一，而其國號為「大清國」。1689年康熙皇帝與帝俄簽訂尼布楚條約時，仍自名「中國」。當中國於晚清時期踏入國際社會與外交場域時，原有的朝貢體系用以自稱的「中國」難以表明特殊的統治權，從1858年中英簽訂「天津條約」時，即以「大清國」為名。[104] 慈禧除了是國際社會公認的統治者外，也成為國家的代表，一如英國維多利亞女王。

慈禧照相中最為人樂道的部份為其扮觀音照，據野史記載，也懸掛於寢宮。無論其用法為何，自慈禧擇日入影與指導扮裝等事看來，拍照一事已經給予慈禧與身邊之人某種集體扮裝宛若演戲的樂趣，這是畫像所無法達成的氛圍。[105] 一如前言，畫像運用兩種手法讓像中慈禧與觀音連結，一是利用少數物象表現觀音特質，二是慈禧進入虛擬世界，成為觀音。在照相中，慈禧化己身為觀音的意圖相當認真，不但穿戴力圖與觀音形象合一，背後紫竹林屏風框構出觀音活動的空間場景，前景荷花池更以繪畫或人造荷花手法製造擬真效果。在虛擬的實境中，慈禧恍若變身觀音，但屏風上「普陀山觀音大士」的牌子，又提醒觀者這是舞台上的作戲，並非真實。再者，攝影捕捉到呈像時刻的片刻真實，而就慈禧照片而言，此真實自扮演與虛擬而來。攝影與畫像不同，照片逃脫不了慈禧只是扮演觀音的「真實」。於是，在是與不是、像與不像之間，照片中虛擬與真實之間的關係，遠比畫像更複雜，也更具有戲劇效果。慈禧扮觀音照之所以吸引目光，或許就在於扮演、虛擬與真實之間所形成的視覺張力。

---

[103] 見徐夢莘，《三朝北盟會編》，第一冊（上海：上海古籍出版社，1987），卷6，頁12-13；石田肇，〈御容の交換より見た宋遼関係の一齣〉，《東洋史論》，第四期（1982年9月），頁24-31。

[104] 見《中外條約彙編》（臺北：文海出版社，1964），頁5、6、325。

[105] 關於慈禧扮觀音照的研究， 見劉北汜，〈慈禧扮觀音〉，頁197-205；Carlos Rojas, *The Naked Gaze*, pp. 1-30; Yuhang Li, "Gender Materialization: An Investigation of Women's Artistic and Literary Reproduction of *Guanyin* in Late Imperial China," chapter 3.

臺灣大學藝術期刊資料庫

慈禧扮演觀音攝入影像，或也有特殊政治企圖，但歸根究底，政治本就是「扮演」，扮演給不同群眾觀看，也給自己看。形象上的「扮演」即是清代皇室統治多元種族與文化的一項重要政治傳統，對於滿、蒙、漢、藏、回不同族群而言，清代皇帝有著不同的統治形象與治理觀念，也充分顯現在盛清三帝的畫像上。相對於此，慈禧畫像所訴諸的實際觀者，仍在清宮範圍之內，而後代的觀者，雖然較為廣大，但相當抽象，屬於歷史評價的範疇。綜觀之，慈禧畫像影響的範圍不出傳統帝王像，甚且比不上乾隆畫像能夠超越宮廷與歷史評價的範圍，影響到治下蒙古等部族。

然而，慈禧照相所含攝的觀者與影響力，顯然遠超上述兩種範圍。首先，慈禧為攝影機而演出的攝像行為，過程比畫像快速，也更能絲毫不差地呈現像主當時的姿勢與表情。在反覆觀看影像結果與經歷攝像演出後，更能精確地演練出像主個人理想的形象，而且此種形象因為攝影所含備的再現能力與實證性質，深具真實效果。攬照觀看的受贈者想必如睹其人，相信影像另一端的慈禧真實存在，擁有崇高的地位與端正的品質。一如康格夫人在引介柯姑娘為慈禧畫像時所言，當時登載在畫報上的諷刺畫，極力醜化慈禧，唯有讓世界見到「還原如實」的慈禧，才能改變世界的看法。[106]

畫像與照相的區別還有後者的複製性，可快速複製的底片在傳播速度上遠非繪畫可比。根據《聖容賬》，慈禧照片中「梳頭穿淨面衣服拿團扇聖容」沖洗高達一百零三張，流佈狀況令人好奇。1904年七月，慈禧正式獨照登載在日本頗具影響力的《時事新報》；[107] 次年，上海的《萬國公報》與《新小說》跟進，但照片不同；[108] 1908年慈禧過世後，英國著名畫報*Illustrated London News*刊出慈禧照鏡簪花照，以示紀念。[109]

由此觀之，雖然歐洲人對於中國皇太后的綺情想像仍然透過慈禧最為女性化的簪花形象透露出來，慈禧努力改變西方人對其極端厭惡與詆毀形象的意

---

[106] Sarah Pike Conger, *Letters from China* (London: Hodder and Stoughton, 1909), pp. 247-248.
[107] 見遊佐徹，《蝋人形・銅像・肖像画—近代中国人の身体と政治》，頁107-115。
[108] 《萬國公報》，第193期（1905年2月），封面；《新小說》，第13期（乙巳年1月），封面。
[109] *Illustrated London News*, November 21, 1908, p. 25.

臺灣大學學術期刊資料庫

圖，尚稱有成。另一方面，慈禧照片的取得看來並非難事，即使是日本與英國媒體，仍有其管道。這些管道開啟關於慈禧影像的新故事，詳見下文分曉。

四、慈禧照片的社會流動與其意義

環繞慈禧照相最引人的故事即在於這些影像的社會流動，流動在身分地位不明的大眾之間，慈禧的照片創造了歷史，中國的統治者開始有社會形象可言。始於1904年6月，上海發行的《時報》陸續登載有正書局販賣慈禧照片的廣告，在此後數年的時間中，類似的廣告雖非每日見報，但也屢屢出現，為有正書局致力推銷的影像商品之一。⑩ 約於同時，上海的耀華照相館也出售慈禧照片，但廣告內容極為簡單，並未如有正書局般大肆宣傳。⑪ 另外，1905年天津的照相館，已經在櫥窗擺設慈禧照像以供選購。⑫

有正的廣告內容以慈禧身為皇太后的身分為號召，吸引買者。例如，1904年6月12日的廣告，標題為「大清國皇太后真御影」，內容強調照片為真，自外人取得，更是原版晒出，廣告詞還宣稱「欲使清國人民咸睹聖容，如西人之家家懸其國主之相也」，「咸睹聖容」四字以放大字體凸顯訴求。

廣告中出售的照片與今日所見類型雷同，計有慈禧獨照、慈禧與後宮女眷、太監及德齡一家等各式團體合照，觀音扮裝像也出現。⑬ 由此看來，勛齡

⑩ 廣告較為密集的時期為1904年6月到1905年12月，但其後1907年7月30日也出現類似廣告。

⑪ 例如，1904年6月26日的《申報》，刊登耀華出售慈禧御容小照的廣告，全文連標題不過三十四字。耀華照相為德人施德之所有，位於上海英租界拋球場。
關於施德之，見 Zaixin Hong,“An Entrepreneur in an‘Adventurer's Paradise’: Star Talbot and His Innovative Contributions to the Art Business of Modern Shanghai,” in Jennifer Purtle and Hans Bjarne Thomsen, eds., *Looking Modern: East Asian Visual Culture from Treaty Ports to World War II* (Chicago: Center for the Art of East Asia, University of Chicago, 2009), pp. 146-165.

⑫ 此說出自Hubert Vos之口，該人1905年受慈禧邀請來華為其畫像。見“Painting an Empress,” *New York Times*, December 17, 1905, p. 18. 感謝賴貞儀提供此資料。

⑬ 例如：1904年7月6日及1904年10月13日刊登在《時報》的廣告。

臺灣藝術大學學術期刊資料庫

為慈禧所拍攝的照片，歷經一年左右，就已經流出宮外。至於流出的管道，由於資料不全，僅能推測。目前存於美國弗利爾美術館的慈禧照片得自德齡家族，可見拍照當時或許特准勛齡或德齡持有。有正書局的廣告，曾以日人高野文次郎之名刊登，另一日人飯塚林次郎之名也出現在有正書局《北京庚子事變照相冊》的廣告中。[114] 這二位日人的身分，今日已難追溯。

有正書局與《時報》同屬狄葆賢所有，皆在上海法租界四馬路上。狄氏倡議政治改革，甚至主張革命，曾兩度流亡日本，與康有為、梁啟超甚為友好。除了身為清末著名的政治人物與重要改革報刊的出版人外，狄葆賢家富收藏，對攝影極有興趣，並熱中於新式攝影印刷技術的引進。[115] 狄氏與日人關係良好，曾因此種關係得以在八國聯軍佔領北京時，進入圓明園等皇家宮殿參觀。以外國人為名刊登廣告，是否為了規避清廷的追索，難以確定。姑且不論慈禧照片如何自勛齡手中變成上海租界商號的商品，有利可圖確為事實。

早在1902年，有正書局已經開始出售照相，《北京庚子事變照相冊》包含慈禧自西安回鑾進京影像，雖不見慈禧真容，皇太后鑾轎入影且成為商品已非傳統。[116] 有正書局關於慈禧照片的廣告詞強調其前所販售者皆非真實，此次費盡心力才網羅到珍貴影像。再據廣告詞，先前流傳的照片中，已有柯姑娘所繪慈禧油畫像的翻拍照。 姑且不論此照是否為真，慈禧各式肖像在民間確有吸引力，統治者形象的社會流傳已勢不可擋。

對於宮闈內只聞其名不得一見的上層人物的好奇，歷來皆然，唯有到了近現代時期，中國統治者的影像才廣及社會無名大眾。拜攝影之賜，統治者形象的公開相當容易，但此一趨勢並非僅因新式技術的引進，應有更宏大的政治想像與推動力在內。更何況，如果考量狄葆賢的政治履歷，販售慈禧照片除了商

---

[114] 分別刊登於《時報》1904年8月11日及1903年7月3日。

[115] 關於狄葆賢的生平，見Joan Judge, *Print and Politics: 'Shibao' and the Culture of Reform in Late Qing China* (Stanford: Stanford University Press, 1996), pp. 27, 42, 183, 187, 208, 253 n. 41; 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, 2011).

[116] 見錢宗灝，〈紀錄國恥的相冊〉，《老照片》，第四輯（1997年10月），頁91-94。

臺灣大學學術期刊資料庫

業利益外，應有政治謀算。

有正書局販賣名人照相並非限於慈禧，光緒皇帝、恭親王及曾國藩等人的照片也可買到。⑰ 然而，多種廣告直接點名慈禧，以慈禧為主，顯然慈禧影像最能吸引買者，也是其背後政治考量的中心。前引廣告詞中的「國主」不清楚指向何種政治制度的統治者，可能是英國女王，也可能是美國總統，但用來比附慈禧地位毋庸置疑。由此可見，慈禧身為清廷統治者甚至國家之主的角色已然確定。前已言及，在清朝宮廷與國際社會上，慈禧代表「大清國」已成定勢，由廣告詞看來，此點共識也貫穿消費大眾。

有正書局出售慈禧照相時所用的修辭，援引西方世界統治者肖像的普及流傳，振振有詞地為自己的商業行為提出冠冕堂皇的理由。這理由雖未涉及中國政治制度與西方的差異，也未攻擊清朝政權的統治，仍具顛覆作用。此一顛覆作用來自統治者肖像的能見度與商業性，當尋常人可見甚至買賣統治者的肖像，破除統治者高高在上的神秘感與神聖不可侵犯的權威感。換言之，統治者肖像變成商業市場中的商品，只要出得起價錢，皆可擁有，也可轉手出售，完全操之在擁有者。此種消費與掌控的感覺，前所未有，掌握肖像就可進行個人詮釋，消解統治者權力與道德結合的制高點。

除此之外，統治者肖像的能見度與政權立基的群眾基礎有關，前言乾隆張貼於避暑山莊的大幅肖像畫即是例證，意圖拉攏與清朝政權基礎息息相關的蒙古部族。傳統帝王像相當有限的觀者為該政權意欲訴求的對象，所以不脫文人士大夫與皇親貴族兩類。進入近現代社會，政權的統治基礎轉向民眾，尤其是民主制度，統治者與所謂的「人民」必須透過直接或間接的政治手法進行接觸，而各種政治制度與過程的透明化，也包括統治者的相關資訊與容貌。如是之故，慈禧肖像透過商業行為的流傳有可能顛覆清朝統治者的至高形象，並暗藏改變傳統中國政治基礎慣性思考的可能，「如睹聖容」顯然也在中國社會有其作用。

關於慈禧照片社會流動所具有的顛覆性，更來自於慈禧照片與其他名人照片的並置出售。有正書局所出售的照片除了單張照外，還有照相冊。慈禧單張照自今存北京故宮博物院者觀之，照片黏貼於白紙板上，紙板下緣印有「上海

⑰ 例如，《時報》1905年7月11日廣告，詳見下文分析。

臺灣大學學術期刊資料庫

四馬路北京廠西門有正書局」字樣。⑱ 有正書局以此種形式販賣的麗人（妓女）名人單張照片，計有六百種。照相冊除了《北京庚子事變照相冊》外，廣告中尚見《北京庚子事變照相冊》、《上海百麗人照相全冊》、《京津百麗照相全冊》、《中國百名人照相全冊》及《中外二百名人照相全冊》等。⑲ 由於《北京庚子事變照相冊》並非攝影印刷，而是個別照片黏貼其上而成，⑳ 可以想見有正書局在搜羅六百種妓女名人照片後，再以某專題為名，集合而成各種照相冊。這些照相冊應都是單張照片黏貼而成，這也是當時照相冊販賣的普遍狀況，即使在1904年《東方雜誌》首創照相銅版印刷之後，清末照相冊仍然維持原貌，並非印刷而成。㉑

慈禧照片出現在《中國百名人照相全冊》及《中外二百名人照相全冊》中，所謂「中國百名人」包括光緒、慈禧、親王貝子、名臣高官、康有為、梁啟超、戊戌六君子、裕庚女公子（德齡或容齡）等人，而「中外名人」除了上述人名外，還包括名妓，以及歐亞各國皇室、統治者、大臣與美人等。㉒

有正書局將身分地位、政治立場與國籍文化不同的人物照片膾炙一爐，統稱在「名人」之下，反映當時上海商業機制透過塑造「名人」而博取利益的一面，也反映新式的「名聲」培養，端靠照相取觀於人。㉓ 換言之，「名人」成為文化資本，能夠藉由「名聲」獲利，而「名聲」的養成與「能見度」息息相關，倚賴當時的大眾媒體與商業體的宣揚與塑造，影像的流傳成為重要的手法。㉔

「名人」影像的流傳在晚清社會相當普遍，流傳形式有單張照片或照相

---

⑱ 根據本人2002年九月初在北京故宮圖書館所寫下的筆記。當時查閱該館電腦數位影像，其中有上千張老照片。

⑲ 例如，《時報》1904年9月22日廣告。

⑳ 錢宗灝，〈紀錄國恥的相冊〉，頁91-94。

㉑ 吳群，《中國攝影發展歷程》，頁134、155、171。

㉒ 見《時報》，1905年7月11日及1906年11月4日廣告。

㉓ 辜鴻銘對於晚清時期士大夫照片刊登於報紙上，有所批評。見其〈張文襄幕府紀聞〉，陳霞村點校，收於《民國筆記小說大觀》，第一輯（太原：山西古籍出版社，1995），頁53。

㉔ Jonathan Hay曾為文討論畫家如何運用上海的大眾傳媒製造名聲，成為名人。見"Painters and Publishing in Late Nineteenth-Century Shanghai," in Ju-his Chou, ed., *Art at the Close of China's Empire, Phoebus*, vol. 8 (1998), pp. 171-173.

臺灣大學圖書館 期刊資料庫

冊，也有如《東方雜誌》般，自創刊號開始陸續登載中外名人照片，首兩期包括慶親王、恭親王、載振、溥倫等人。[125] 根據魯迅所記，庚子事變前其故鄉紹興城的照相館，常見曾國藩等平定太平天國的名臣、名將照片，用來吸引顧客。[126] 晚清時期，照相館門前掛有「名人」影像以拉攏生意的做法，不限於紹興，也是北京景象，最常見政界人物與花叢名妓。[127] 當時妓女影像的流傳甚為普及，早在1870年代，上海的照相館已經出售妓女照。[128] 1910年《圖畫日報》有幅石印版畫，描寫路邊小販沿街兜售上海著名妓女的照片，明言「四處八方都賣到」，其中並以「四金剛」照片最為搶手。[129] 此種買賣方式顯示名人照片市場相當活絡，不同層級的銷售管道具備。市街上的小販代表不須藉由住商與專門管道而來的消費行為，而上海、北京、天津及紹興等地的照相館，在實體商店中販售名人照片，有正書局既有上海、北京兩處商店，也有郵購服務。

有正書局所囊括的「名人」多為政治人物，無論皇太后、皇帝、皇室成員或高官大臣，皆為社會有名人士。上海妓女在當地也有社會名聲，「四大金剛」即為其中佼佼者。[130] 這些在社會上眾所週知的人名，本就仰賴眾人的口耳相傳，而大眾媒體與商業體的加入，更加倍傳播的效果。德齡、容齡及異邦美人等女性，稱不上具有社會名聲的「名人」，加入其中，實則沿著仕女畫傳統發展而來，滿足男性購買者的偷窺慾與好奇心。有正書局蓄意搜羅人物照相，其中有知名之人，也有男性讀者可能有興趣的女性影像。無論原有的身分地位如何，這些人物在其照片的流傳中轉變成社會「名人」，其姿容可供消費與談論，一如今日大眾傳媒中的各式「名人」，其臉面具有可辨識性，其生活變

---

[125]《東方雜誌》，第1期（光緒三十年正月二十五日），頁17；第2期（光緒三十年二月二十五日），頁293、295、297。

[126] 魯迅，〈論照相之類〉，《語絲》，第九期（民國十四年一月二日），第二版。

[127] 見蘭陵憂患生，《京華百二竹枝詞》，收於路工編選，《清代北京竹枝詞》（北京：北京出版社，1962），頁125。

[128] 吳群，《中國攝影發展歷程》，頁130。

[129]《圖畫日報》，1910年3月20日，第217號第8頁。見重刊本，第五冊（上海：上海古籍出版社，1999），頁200。

[130] 見徐珂，《清稗類鈔》，第十一冊，頁5227-5229；Catherine Yeh, *Shanghai Love: Courtesans, Intellectuals, and Entertainment Culture, 1850-1910* (Seattle: University of Washington Press, 2006), pp. 220-226.

臺灣博碩士論文知識加值系統 臺灣下載學術期刊資料庫

成公開話題。

慈禧雖貴為天下第一人，掌握眾人的生殺大權，也不過是社會「名人」中的一員，不會比戊戌六君子或妓女高明。正如《中國百名人照相全冊》廣告詞所言，「將中國三十一年來，或有功會社，或有害國家之相片，聚一百數十人于金邊冊上。雖蘭艾之同登，然芳臭之自別，百世欽之，萬人唾之，自有公論在也」，究竟慈禧是蘭是艾，百世欽之還是萬人唾之，端賴觀者判斷，就如同為變法而亡的譚嗣同。由此可見有正書局在出售照相冊時，確有自覺意識，政治意圖隱含其中。這些照相冊將慈禧與譚嗣同等人的照片並置合售，深具政治顛覆意味，顯然當權者與被壓迫者之間那天差地別的界限已然泯除。妓女照片的加入，看似與政治無關，實則其政治顛覆性並不稍減。皇太后與妓女同為名人，花一種價錢就可擁有雙方影像，顛覆儒家社會的位階觀念，與之相應的價值判斷與道德框架也隨之受到嘲諷與質疑，對於當權者所要求的「正常」社會秩序具有威脅性，政治秩序也隨之搖動。

或問光緒皇帝的照片也與譚嗣同、妓女照一同出售，慈禧有何特殊處？如果有正書局意欲顛覆清廷統治下的政治秩序，其目標為何集中於慈禧身上？如前所述，戊戌政變後，光緒遭慈禧幽禁，康有為、梁　超等保皇黨極力散播慈禧的負面形象。即使狄葆賢並非保皇黨，以他的政治立場及與康梁的關係，在慈禧與光緒之間，絕非支持慈禧人士。更何況，主張變法的改革派站在光緒這端，政變後為慈禧處死，可見光緒與譚嗣同並非對照組，慈禧才是。再者，妓女跟皇帝之間可有綺情豔史流傳，並非「蘭艾同登」，而妓女與皇太后才是另一種對照，同屬女性，身分地位卻有雲泥之別，妓女對照出皇太后高高在上不容懷疑的道德高度與貞節價值。一旦妓女與皇太后並置合觀，後者的高度與價值受到質疑，再加上皇太后還是女性統治者，更製造話題，顛覆原有秩序。民間野史流傳慈禧與榮祿、李蓮英的姦情，不正是在皇太后的貞操上打轉？

有正書局名人照片買賣的銷售狀況不詳，無法確定流傳的範圍與具體的情境。[31] 雖然如此，照片的售價或可提供些許蛛絲馬跡，以供揣測。1904年六月慈禧照片剛上市時，值洋元一元，未標明尺寸。當年十月後的廣告，標示八寸

[31] 1946年《永安月刊》曾登載關於慈禧照片短文一篇，作者言及家藏慈禧照片為父親所有，而且當時社會頗見慈禧照片的流傳翻印，或可補證慈禧照片在民國初年的能見度。見李家咸，《慈禧畫像攝影補記》，《永安月刊》，第八十九期（1946年10月1日），頁29。

臺灣大學藝術期刊資料庫

者一元，六寸五角，多買折扣愈多。[132] 相對於其他麗人名人照每張四角、全本照相冊數十人十五元的價錢，慈禧照片可說高價。[133] 次年五月後，或因銷售狀況不佳，減價到八寸六角，六寸三角，七張合購二元五角。[134] 此價格在當時照片市場仍屬高價，前言1910年《圖畫日報》中四大金剛照片不過數十文錢，同年山海關到天津火車上所兜售的長城照片，也不過一角。[135] 1904年年底，一洋元可兌換七錢四分多，將近半兩，也約等於六百多文制錢。[136] 當時城市中靠技術生活的工匠每月收入約九千文，上海人力車夫約六千文，一石米約值五千多文，文化商品如同為有正書局出版的《中國名畫》，一期售價一元五角。[137] 如此看來，慈禧照片雖非價廉，勞動階層在糊口之餘難以負擔，與當時其它文化性消費品比較，仍是城鄉士紳或城市中新興中產階級可以購置的商品。

除了以照片形式流傳外，慈禧與皇室照片也製成明信片，隨著收件人所在，遠揚國外。目前蒐集到的慈禧明信片共四種，其中兩種所用照片相同，皆為慈禧與隆裕皇后、瑾妃、德齡、容齡等人的合照，但明信片邊緣說明文字卻有英、法文之不同。第三種為慈禧簪花照，說明文字為英文。第四種為《聖容賬》所記載外交場合運用的慈禧照，影像中慈禧正襟危坐手握摺扇，說明文字為德文。除了慈禧外，尚見光緒、珍妃、醇親王載灃、溥儀等人影像相關明信片。[138]

這些說明文字的內容也顯示當其中兩種明信片發行時，慈禧已然去世。印

---

[132] 見《時報》，1904年10月13日、1904年11月1日、1904年11月2日廣告。

[133] 見《時報》，1904年6月12日廣告。

[134] 見《時報》，1905年5月29日廣告。

[135] 吳群，《中國攝影發展歷程》，頁170。

[136] 銀兩與洋元比價，見《申報》，1904年10月16日、1904年10月30日、1904年11月1日。謝謝孫慧敏告知此資料。銀錢比價見余耀華，《中國價格史》（北京：中國物價出版社，2000），頁863。

[137] 《中國價格史》，頁888、948。關於當時某些刊物的價格與消費力，見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, 2012).

[138] 見綏祥、方霖、北寧，《舊夢重驚：方霖、北寧藏清代明信片選集（I）》（南寧：廣西美術出版社，2000），無頁碼；哲夫編著，《老明信片選》（香港：凌天出版社，2001），頁120-123。

臺灣大學藝術期刊資料庫

有法文的慈禧合照明信片，在1907年10月10日由越南寄往法國，慈禧簪花照明信片則在1912年6月12日由漢口寄往法國，二者的通信內容皆以法文書寫，內容不外乎問候親友與報告自己在中國的旅行。由此可見，這些明信片應為前往中國及越南旅行的法語人士郵寄。明信片作為西方世界友朋家人之間互相連絡溝通的媒介，在十九世紀末到第一次世界大戰前普遍流行，當時高峰期（如1909年左右）一年即有超過三十億張明信片從歐美寄出。明信片上常見異國情調的影像，也包括中國的地理、風俗、人物與時事等，對於形構西方人的中國印象應有相當大的影響。[139] 慈禧照片出現在明信片上，隨著在中國的歐洲旅人，寄給自己的親友，讓當地人目睹慈禧真容。以上所舉的例證雖然不多，但慈禧形象顯然在其生前，已然跨越皇室貴戚、統治人物與外交人員等慈禧照片受贈名單，而及於更廣大階層的外國人。

二十世紀初在各種在地與全球因素的糾結促動下，慈禧與滿清皇室的影像再也無法深居宮內，僅有少數人見到，而清室再也無法對於自己的肖像握有全權。攝影術在十九世紀下半葉深入中國大小城鎮，皇室本就難以完全隔絕，更何況照片所運用的國際外交場合，正是清室亟欲參與的場域。庚子事變後的政治局勢迫使慈禧親自面對外國人，姿容無法隱藏，積極地運用照片，更能為慈禧洗刷國外媒體所醜化的形象。社會大眾對於「名人」的興趣，也促使上海的影像市場企圖以慈禧照片牟取商業利益。有正書局與政治改革派或革命派的關係，更使得慈禧照片的販售隱含政治意圖，擴大慈禧照片流傳民間社會的政治顛覆性。全球明信片工業的發達，再加上西方世界對於中國皇太后的高度興趣，慈禧照片出現在西文為主的明信片上並不令人意外，更讓慈禧容貌變成全球流通的影像之一。

五、大清國皇太后與世界：1904年慈禧油畫像在聖路易的展示

[139] 見張瑞德，〈想像中國—倫敦所見古董明信片的圖像分析〉，收於張啟雄主編，《二十世紀的中國與世界論文選集》（臺北：中央研究院近代史研究所，2001），頁807-813。

臺灣大學學術期刊資料庫

今存慈禧油畫像約有六幅，分別為兩位畫家的作品。其一是前已提及的柯姑娘，另一為荷蘭歸化美籍的畫家Hubert Vos（華士．胡博）。前者為業餘畫家，曾在巴黎學畫，兄弟服務於中國海關，在美國公使與夫人的牽線下，為慈禧繪製畫像，時為1903年。當時康格夫人與慈禧關係最稱友善，憂心於慈禧國際形象之敗壞，推薦柯姑娘為其畫像，該畫像預期將在1904年美國聖路易世界博覽會上展示，讓世人瞻仰慈禧真容。⑭⓪ 為了該畫像，柯姑娘在頤和園留駐九個月，近身觀察慈禧生活與面容，繪製四幅大小不等的油畫像。其中兩幅下落不明，一幅存於北京故宮博物院。⑭① 這四幅畫像中，最符合慈禧繪製畫像動機的巨幅油畫像，在聖路易參展過後，以敦睦中美友誼之名，送給美國政府。⑭②

Hubert Vos為職業畫家，以肖像畫聞名，活躍於紐約社交圈，曾旅行東亞及太平洋等區域，包括中國、韓國、爪哇與夏威夷，為統治者、貴族高官等繪製肖像。⑭③ Vos於1899年訪問中國時，透過旅華軍職外人的推薦，輾轉為慶親王、李鴻章與袁世凱等位高權重人士繪製過肖像。親身經歷過西方油畫繪製過程的慈禧，在目睹Hubert Vos所繪慶親王畫像後，大為讚賞，於1905年邀請他重訪中國。Hubert Vos在北京期間，完成一幅慈禧畫像，據說深得慈禧喜愛，置放於頤

⑭⓪ 關於該畫像的參展，以及其與美國聖路易博覽會的關係，見王正華，〈呈現「中國」：晚清參與1904年美國聖路易萬國博覽會之研究〉，頁421-425。關於柯姑娘的背景，見Kaori O'Connor, "Introduction," in Katherine A. Carl, *With the Empress Dowager of China*, p. XXVI.

⑭① Katherine A. Carl, *With the Empress Dowager of China*; 汪萊茵，〈慈禧油畫像〉，《故宮舊聞軼話》（天津：天津人民出版社，1986），頁175-178。

⑭② 該畫像法定收藏主為美國Smithsonian Institution，在1966年借給臺北國立歷史博物館。見Irene E. Cortinovis, "China at the St. Louis World's Fair," in *Missouri Historical Review*, vol. LXXII, no. 1 (October 1977), p. 64); 羅煥光，〈清慈禧畫像〉，《歷史文物》，第五卷第五期（1995年12月），頁108。此幅畫像已於去年歸還Smithsonian Institution。

⑭③ See Charles de Kay, "Painting Racial Types," in *The Century Magazine*, vol. LX, no. 2 (June 1900), pp. 163-169; Hubert Vos, "Autobiographical Letter," in Robert Metzger, ed., *The Painting of Hubert Vos* (1855-1935) (Stamford, Connecticut: The Stamford Museum and Nature Center, 1979), pp. 10-11; David W. Forbes, *Encounters with Paradise: Views of Hawaii and Its People, 1778-1941* (Honolulu: Honolulu Academy of Art, 1992), pp. 220-223.

臺灣大學藝術期刊資料庫

和園中，迄今仍在。⑭ Vos回到紐約後，依照畫稿完成另一幅慈禧畫像，該畫曾以畫家之名在1906年巴黎沙龍（Paris Salon）中展出，今存哈佛大學佛格美術館（Fogg Art Museum, Harvard University）。⑮

由於本文討論的議題是慈禧對於肖像的運作與公開化，本節將以參與聖路易世界博覽會的巨幅油畫像為重心，其餘尚存的油畫像略及而已。在聖路易展出的油畫像，除了展出場所與展示效應由於資料豐富可供討論外，其重要性更在於慈禧積極參與國際社會，並且運用肖像改變輿論的作為。清廷之所以願意改變先前對於世界博覽會的消極態度，花費不貲，甚至大費周章參與聖路易博覽會，與慈禧利用該博覽會展示自己肖像、塑造新形象的意圖密不可分。慈禧參與國際社會的作為雖然已經在照相上見到，但聖路易世界展覽會所蘊涵的觀眾更是慈禧或大清宮廷無法掌控，全然進入近現代世界的展示場域與大眾社會。

藏於佛格美術館的慈禧畫像雖曾於巴黎沙龍展出，但係畫家個人行為，與慈禧無關，慈禧應也不知情。在二十世紀初年，具有公共展覽性質的巴黎沙龍有數個，公私皆有，多是徵集畫家作品而舉辦的年度展。⑯ 在無法確定展出的沙龍，並且難以追溯其展出脈絡的情況下，只能就其風格而論，難以觸及慈禧姿容公開後的效應問題，故僅作為比較之用。

慈禧參展聖路易博覽會的油畫像令人過眼難忘，重點不在於品質，而在其巨幅的尺寸與特別的形制（圖23）。木質畫框甚為厚重實在，雕滿蟠龍與壽字裝飾紋樣，直立成一屏風，全幅高484公分，寬203公分。遠大於常人的比例，讓身高不過五英尺（約152公分）的慈禧望之儼然神祇，供人仰頭瞻視，也具有

---

⑭ See Hubert Vos, "Autobiographical Letter," pp. 10-11; 鄺兆江，〈慈禧寫照的續筆：華士・胡博〉，《故宮博物院院刊》，第1期（2000），頁81-91；米卡拉・梵・瑞克沃賽爾著，邱曉慧譯，〈胡博・華士的生平〉，收於北京市頤和園管理處編著，《胡博・華士繪慈禧油畫像：歷史與修復》（北京：文物出版社，2007），頁18-20、23-28。

⑮ 該畫雖完成於紐約，但根據研究，曾經過慈禧首肯。見John Bandiera, "An Examination of the Art and Career of Hubert Vos," (unpublished manuscript, Institute of Fine Arts, New York University, 1976), pp. 15-18. 再根據佛格美術館檔案，該畫曾於巴黎沙龍展出。

⑯ 見周芳美、吳方正，〈1920、30年代中國畫家赴巴黎習畫後對上海藝壇的影響〉，收入《區域與網絡：近千年來中國美術史研究國際學術研討會論文集》（臺北：國立臺灣大學藝術史研究所，2001），頁632-634。謝謝吳方正告知此文。

臺灣大學藝術期刊資料庫

皇家氣質，統攝全場。[147] 木框形制獨自立地，並非西洋油畫式樣以懸掛為主，較接近中國的單屏。然而，木質的厚實、裝飾的繁麗與油畫的特質，仍讓該畫充滿特殊的風味，難以歸類。可以想見當此畫像放置於聖路易博覽會場時，應該相當吸引目光。

畫面上慈禧中坐，右手拿著淺綠色半透明絲帕，左手置於黃色靠枕上，雙手手腕及手指上，裝飾著翡翠與黃金製成的手環、戒指與指甲護套（彩圖1）。慈禧髮式也相當講究，梳大頭，其上用大小珍珠綴成流蘇與鳳凰紋樣。身穿代表皇家顏色的黃色冬服，繡有水仙與壽字紋樣，上身並披上坎肩與珍珠串成的纓絡。[148] 如此穿戴的正式性與尊貴氣，已然超過慈禧正式照片中的最高等級。油畫風格對於黃金、絲綢等物質性的呈現，更彰顯畫中珠寶配件與織繡材質的高貴與華麗。

畫中繪出橫匾上的「大清國慈禧皇太后」頭銜，正中又畫有「慈禧皇太后之寶」的印章，印證畫中人物的身分地位，也加強其重要性。前此照片中較為複雜的稱號，於此簡化成更為直接有力的「大清國慈禧皇太后」，可見慈禧體會到在國際社會，身為「大清國」代表，僅需標明國名與皇太后身分，不須徽號全名與嵩呼萬歲。此一定型的稱呼，也在Hubert Vos所繪的兩幅畫像上見到。由此可見，慈禧學習如何面對國際社會的同時，也學習如何在以國家為主體的國際社會上自我定位。省略在清廷儀式與史傳評價場域所使用的徽號，也刪去僅對內部有意義的「萬歲」嵩呼，表明慈禧已知對內與對外的不同。

全畫採取嚴格的中軸對稱構圖，一如照片，但畫面較為靠近觀者，包含的物象較少，觀者的視線更集中於慈禧身上。畫中最光亮的兩處在於慈禧臉上與垂在腿上的黃色絲綢衣料，臉部畫法遵循清宮西洋肖像畫風傳統，全然不見陰影。[149] 畫中既然有光線的運用，可見西方傳統，卻也並非常見的單一光源，符合物理性原則，而是隨著畫面主題的需求選擇多重光源。慈禧身上的亮點，映

---

[147] 關於慈禧身高，見Katherine A. Carl, *With the Empress Dowager of China*, p. 9.

[148] 該件冬服並非正式規定的朝服或吉服，但其顏色顯示正式性，而其華美的繡花紋飾也遠超慈禧日常所穿著的一般便服。

[149] 臉上陰影有不吉之兆，乾隆曾經指導清宮內西洋畫家在畫臉時，避免加上任何陰影。見聶崇正，〈西洋畫對清宮廷繪畫的影響〉，收於氏著，《宮廷藝術的光輝》（臺北：東大圖書公司，1996），頁170-171。

臺灣人文藝術期刊資料庫

襯起屏風等背景的刻意暗化處理，烘托慈禧身軀的突出，使之更接近觀者，也更具有崇高與尊貴的氣質。

如同慈禧照片的風格，畫面也重視裝飾性，但油畫像上的裝飾紋樣與陪襯物件更具象徵意義。慈禧背後的屏風上，可見十二鳳凰以飛翔展翅之姿，騰躍空中，座椅前的孔雀花瓶也是鳳凰象徵。再加上畫框上的五爪龍紋雕飾，處處是中國皇家象徵。鳳凰本是皇后或皇太后的象徵，五爪龍的使用也未違反大清禮制，⑭⑩但滿載的五爪龍確實帶給該畫帝王般的氣勢。

聖路易油畫像中軸對稱構圖與裝飾性等風格特質，也見於慈禧運用於國際外交場合的照片，而頤和園中Hubert Vos所繪的慈禧肖像亦有如此風格（圖24）。由此可見，1904年左右的慈禧，確定以此種形象展示在國際社會之前；換言之，慈禧的形象已成定型，該風格特質所造成的端正嚴謹與崇高尊貴形象已是慈禧對外固定形象。在慈禧代表大清國進入國際社會的同時，慈禧正面的形象也成為國際流通的形象。此一形象雖未見僭越大清禮制，但也不僅是皇太后，更接近統治者。

此一形象顯然為慈禧個人所決定，無論媒材是攝影或油畫，畫家是誰，慈禧才是其形象的主人。根據柯姑娘的記載，慈禧主宰著油畫製作過程的所有細節，包括穿著、背景與容貌。柯姑娘甚而抱怨其創作受到很大的限制，尤其慈禧堅持細節的描繪與嚴拒陰影法的施用。⑮① 如果比較畫家另一幅作品的風格，慈禧畫像的掌控者在於慈禧，更毋庸置疑。柯姑娘留存繪畫不多，其中一幅畫像描寫美國孟斐斯城當地閨秀（圖25）。畫面相當簡約，像主一身黑衣，身軀靈轉，側面呈現，背景毫無裝飾，既無中軸對稱，也無細節繁飾。兩幅畫像差異之大，宛若出自二人之手。由此可見，柯姑娘在慈禧的堅持與權威下，不得不放棄原有的畫風，努力表現慈禧所要的形象。

慈禧國際形象的定型化雖然橫跨油畫與攝影媒材，也橫跨兩位西洋畫家的肖像畫，但聖路易油畫像仍有其不可忽略的特殊性，此種特殊性更確定慈禧體認到不同肖像因其個別所適用的脈絡，應有不同的訴求。其一是聖路易油畫像

⑭⑩ 崑岡等，《欽定大清會典圖》，卷58、59。

⑮① Katherine A. Carl, *With the Empress Dowager of China*, pp. 217, 237-238, 280-281, 287-288, 294.

臺灣大學圖書館 期刊資料庫

的尺幅巨大，就畫心而言，比頤和園的油畫像高出五十多公分，再加上畫框的氣勢，彰顯獨一無二的皇家氣質。第二，聖路易油畫像對於物質性的描寫，包括慈禧穿戴的配件，也包括孔雀花瓶的珐琅質料，使畫面上各種顯示像主尊貴的物體更具視覺與觸覺真實性，這是照片所無法獲致的效果，連Vos的油畫像也不強調此點。第三，聖路易油畫像中的皇家象徵遠多於照片與其它油畫像，代表「大清國」參與國際外交場合的意圖相當清楚。頤和園中的畫像充滿花果竹林的意象，皇家象徵不多。另一幅Vos畫像雖然慈禧背後的屏風上，雲龍窺探，但此龍三爪，顯然並非來自清廷的規制，而是畫家個人的揣想（圖26）。

更重要的是，聖路易油畫像所表現的女性特質（femininity），在慈禧正式照片與Vos油畫像中均未見到，應是特意為之。慈禧使用於國際場合的照片雖然也穿戴富麗，不乏貴重配件，手握團扇、摺扇或絹帕，但照片的媒材與勛齡的手法，在於清晰明白地呈現所有的物象，並未凸顯出慈禧配件所彰顯的女性特質。照片中的慈禧即使保養得宜，不顯蒼老，在眾多物象與裝飾的環繞下，仍是高齡老婦的樣貌，身軀嬌小，甚至有點佝僂。頤和園畫像中的慈禧背脊挺直，臉部瘦削，面容較為年輕，但稱不上美貌，表情相當嚴肅。佛格美術館的畫像則因未曾經慈禧過目，畫中人物的年齡與慈禧實際的七十歲較為接近，甚至畫出慈禧擔憂的面容，彷彿心事重重。無論美醜或年輕年老，Vos畫像中的慈禧即使手拿繪有牡丹的團扇，也因為面容表情的嚴肅與憂心，減少女性化的特質。

與之相對，聖路易油畫像中的慈禧臉龐圓潤，面色柔和，年齡不過四十許。慈禧手中半透明的絹帕置於大腿上，也是身體的中心。畫家特別描寫出絹帕輕柔羽毛般的效果，被慈禧娟娟玉手輕輕地護著，唯有油畫媒材才能將絹帕的物質特性描寫如實（彩圖2）。透過絹帕的物質性質與慈禧的身體語言，該畫刻意表現慈禧柔美的一面，而畫家的回憶錄中也不乏對於慈禧女性特質的讚美。[152]可以想見，此種女性化又不失端莊尊貴的皇家氣質適足以讓觀者更親近慈禧，緩解國際社會的敵意。

慈禧本為女人，又是後宮爭寵的勝利者，容貌與手段顯然雙備。然而，從其不同肖像可見，慈禧是否要表現其女性化的一面，實為經過思考後的選擇，並非身為女人必然之結果。總體而言，慈禧蓄意表現女性柔媚特質的肖像除了

[152] Katherine A. Carl, *With the Empress Dowager of China*, pp. 100-101, 163, 277-278.

臺灣大學學術期刊資料庫

聖路易油畫像外，簪花照是另外之例。其餘的肖像在女性化特徵上並未見特別著意，畫面上眾多風格因素可說混合多種性別特質。例如，觀音扮裝畫像中的慈禧，就外貌而言明顯是女性，但並未突顯女性化的特質，反而有神明之尊的中性與宗族之長的男性氣質。其中一幅畫像更因為承襲雍正等男性統治者的肖像風格，而顯現慈禧作為統治者不可一世的氣勢。由此可見，「女性化」特質也是慈禧肖像呈現自我的風格選項之一，可隨著慈禧的訴求而塑造不同的形象。

聖路易油畫像除了女性化特質值得討論外，還有「展示性」的風格特質也與其他肖像有所區隔。此種特質顯現該畫像在繪製之初已經預設公眾場合與大型空間的展出，預設其觀者之眾多已達所謂的「觀眾」程度。該畫「展示性」特質表現在三方面，其一是尺幅的巨大與畫框的表現性，前已論及，不再贅述。其二在於慈禧目光形成「觀看」或「凝視」（gaze）的效果，與觀者視線有所交會。慈禧面對觀者而坐，但此姿勢並不一定構成像主的「觀看」或「凝視」。中國傳統肖像畫自十六世紀後，普遍形成像主全正面姿勢的格式。像主雖然對著畫外，目光卻茫然空洞，並未望向畫外定點，構成有意識的觀看或凝視動作，與觀者之間也無目光的交會可言。這些肖像畫多數是祖宗像，作為祭祀的崇拜對象，與子孫間不是透過眼神的交會而產生連結感，焚香的味道或祝禱的語詞可能更為重要。若是文人士大夫畫像，眼神的交會本來就不是中國社會社交互動之要素。再就祖宗像之外的帝王像而言，居下位者眼神直視帝后本是禁忌，當然也無上下之間眼神的交會。反之，聖路易油畫像中慈禧的目光為實質的存在，並且隨著觀者而移動，無論觀者觀看的位置為何，慈禧都宛如看著觀者。此種眼神的交會企圖連結觀者與像主，形成交流的感覺，營造有利的印象。此種眼神與視線的設計，預設的是多數的觀眾，而不是單一的觀者。

由第二點可知，該畫像的「展示性」來自對於觀者或觀眾的意識，與之相關的則是該畫像對於繪畫乃是「再現」的意識。該畫像將焦點集中在慈禧身上，周邊的屏風與花瓶僅露出小半部，截然切斷，彷彿截取全景的局部，讓人意識到畫框的存在，也意識到一切皆是畫面安排的結果。比較之下，在慈禧傳統畫像與正式照片中，周邊擺設物品儘量表現全貌，構圖上具有全觀的效果，彷彿一完整的世界。聖路易油畫像對於畫框的意識，更顯現畫家或主導者慈禧意識到繪畫是一種「再現」，一種形象塑造的媒介，有畫內畫外之別。畫內是「再

臺灣博碩士學位論文 期刊資料庫

現」，可以透過形式技法而傳達訊息，畫外是真實世界，有觀者存在。

聖路易油畫像的「展示性」不僅表現在該畫像的風格特質上，與該畫像有關的各種活動與報導，也加強其展示性。在該畫像於1904年六月正式展出前，有關其在大眾傳媒的「展示性」早已展開。早在1903年八月，柯姑娘第一次為康格夫人引薦入宮畫像時，美國著名的《紐約時報》（New York Times）隔日即報導此事。[153] 當年九月份，畫像繪製過程中，《紐約時報》持續報導，並且強調該畫像將在聖路易世界博覽會中展出。[154] 畫像完成後，自北京運到聖路易途中，也備受皇室般的待遇。由於是「聖容」，不能放平運送，為了直立，甚至必須拆除火車頂部，畫像上並蓋著皇家象徵之黃色絲綢，而且每到一地，「接駕」的官員必須舉行儀式，以示崇敬之意。[155] 到了聖路易會場，中國派往聖路易展覽會的正監督溥倫主持揭幕儀式，為博覽會中正式的儀式。[156] 以上關於畫像的諸種對待勢必吸引大眾與傳媒的目光，除了揭幕儀式外，多半的觀者或讀者在未見到該畫像的時候，已經得知該畫像，這或許就是康格夫人與慈禧所希望的公開性（publicity）。

如此耗費心力為了取得更大的公開性，而聖路易油畫像在展出期間的評價或接受度又如何？該畫像以「美術品」的分類在會場上的「美術宮」展出，因為中國在該展場缺席，基於畫家之國籍與作品之媒材，置於美國繪畫的區域。即使如此，該畫像的像主身分仍然使其受到重視。對於該博覽會的私人書寫或公開報導，只要提及中國參展一事，多言及此畫像，若干記載明言該畫像廣受歡迎與讚美。[157] 畫像的尺寸顯然受到特別的注目，《紐約時報》關於該畫像抵達聖路易的報導，已經點出此特質。其後該報對於畫像的專門報導，更在尺寸

---

[153] "Chinese Empress's Portrait," *New York Times*, August 8, 1903, p. 7. 謝謝賴貞儀提供資料。

[154] "Chinese Empress's Portrait," *New York Times*, September 11, 1903, p. 2. 謝謝賴貞儀提供資料。

[155] Katherine A. Carl, *With the Empress Dowager of China*, pp. 296-299.

[156] "Fair Gets Empress' Portrait," *New York Times*, June 14, 1904, p. 2; *World's Fair Bulletin*, vol. 5, no. 9, p. 28; Mark Bennitt, ed., *History of Louisiana Purchase Exposition: St. Louis World's Fair of 1904*, pp. 291-292.

[157] 王正華，〈呈現「中國」：晚清參與1904年美國聖路易萬國博覽會之研究〉，頁427-428。

臺灣大學學術期刊資料庫

上大作文章，顯然尺幅巨大有違西洋肖像畫的比例。[158] 無論如何，如果與前述慈禧的國際形象相比，聖路易油畫像所造成的效果仍屬正面。

即使展覽結束後，該畫像的公開效應並未停止，甚至掀起另一波高潮，影響美國大眾對於慈禧的看法。該畫像送給美國政府之事，也在報導中見到。[159] 以柯姑娘為報導素材的新聞效應更在1905年明顯出現，內容集中在柯姑娘作為進入清宮的唯一外國人與其為慈禧繪畫之事；尤其1905年年底柯姑娘出書With the Empress Dowager of China，敘述其在清宮的日子，更引起美國媒體廣泛的注意。[160] 該書對於慈禧的評價甚為正面，即使柯姑娘抱怨慈禧掌控畫像的繪製，也不影響書中慈禧善體人心、談笑盈盈與女性柔美的一面。對於慈禧而言，這是藉由畫像所引起的另一波「公開性」效果。

環繞著畫像的繪製與展出而來的公開性，顯示慈禧的形象正式進入國際社會的「大眾」範疇。在慈禧照片接觸中國消費「大眾」的同時，慈禧的油畫像也觸及此一範疇。「大眾」無名無狀，難以揣度，對慈禧而言，也無法親身接觸，唯有透過各式的「再現」，慈禧的形象才能為大眾所見，甚至在大眾之間流傳。聖路易油畫像在風格特質上，顯現慈禧肖像前所未見的「女性化」與「展示性」，也顯示慈禧體會近現代世界中複雜的聚合體—「再現政治」（the politics of representation）與「展演文化」（exhibition culture）。慈禧意識到如何透過油畫的「再現」形式，操作自我形象的塑造，而此形象藉由展示的機制與媒體的報導，影響大眾輿論。

---

[158] "Fair Gets Empress' Portrait," *New York Times*, June 14, 1904, p. 2; "An Imperial Portrait," *New York Times*, June 27, 1904, p. 6. 謝謝賴貞儀提供資料。

[159] *New York Times*, February 19, 1905, p. 6. 謝謝賴貞儀提供資料。

[160] "American Woman Who Lived at China's Court," *The Washington Post*, April 23, 1905, p. M4; "Miss Carl's 'Empress Dowager'," *New York Times*, September 2, 1905, p. BR577; "Admitted to Palace: Unique Experience Enjoyed by a Young American Woman," *The Washington Post*, September 22, 1905, p. A1; "China's Dowager," *New York Times*, November 4, 1905, p. BR752; "She Painted the Dowager," *The Washington Post*, November 8, 1905, p. A4. 謝謝賴貞儀提供資料。

臺灣大學學術期刊資料庫

結論

1904年慈禧肖像的公開化是多種歷史因由交織而成的結果，而庚子事變後，慈禧面臨國際局勢的險惡並力圖挽救自己形象的作為，應是其形象公開的主要動力。然而，慈禧之所以能在短短的兩三年內學習運用新式的再現形式，塑造自己的大眾形象，並非朝夕之間頓悟，也非突然自渾然不知形象塑造為何物的新手轉變成高手。慈禧自同治初年即接觸肖像，早期的畫像已顯示其熟知前代帝王像的傳統，擅於利用畫中配件物品與構圖設計，展現自己的長處與彰顯自己的地位，包括挪用傳統中具有象徵意義的物件與構圖。1903年後，慈禧肖像的數量遠超早期，甚至可與雍正、乾隆等皇帝相比，對於統治者地位的挪用更是明顯。不同媒材與形式的肖像，運用於不同的場合與範疇，訴求不同的觀者或觀眾，也有著不同的形象。

觀音扮裝畫像與照片的具體觀者不外乎慈禧身邊之人與少數的皇親貴族，但抽象觀者也可能是未來掌握慈禧歷史評價與形像的後人，包括史家。觀音扮裝像針對內部，表現慈禧三者合一的形象，既是神佛之尊，也是宗族之長，更是王朝的統治者。慈禧正式照片的訴求對象主要為國外，用於國際外交場合，贈予政界人士與外交人員。端謹嚴肅之姿與崇高尊貴的頭銜，適足以彰顯慈禧大清國皇太后與統治者的地位，並改變慈禧因庚子仇外事件而形成的負面形象。聖路易油畫像的製作略晚於照片，更是針對國外難以個人化處理的參展與閱讀大眾。該畫像一方面將正式照片中的慈禧形象定型化，另一方面也自照片學習到更適合在國際社會展示的形象特質，因而將畫中慈禧的頭銜簡化，使之更具國家代表性，並表現出慈禧女性化的面向，對觀眾而言，更親切溫和。除此之外，油畫像巨大尺幅與眼光視線等風格特質顯示慈禧意識到公開展覽所蘊涵的「展示性」，而環繞著畫像的媒體報導不但更增強該畫的展示性，也推動該畫的「公開性」。如是之故，在聖路易世界博覽會與美國大眾媒體等公眾場域中，「大清國慈禧皇太后」遂成為國際舞台上大眾熟悉的人物。

對於帝王肖像的靈活操作是盛清宮廷的傳統，雍正與乾隆更擅長此道。這兩位皇帝運用不同的形象，展示給不同的觀者觀看，訴求不同的目標，可見再現政治與展演政治並非慈禧時期的清廷所面臨的新課題。然而，乾隆之後的清

臺灣人學學術期刊資料庫

代皇帝似乎無意維持多面形象塑造的傳統，慈禧卻以皇太后身分挪用此傳統，更甚而發揚光大，涉足近現代世界的大眾場域，公開自己的形象於大眾之前，企圖影響輿論。

上海及天津等地的報社、書局與照相館對於此一「公開化」現象具有推波助瀾之功，慈禧照片的公開販賣所具有的政治顛覆性如前所述，而整體看來，油畫像與照片公開後，一種新的政治文化應運而生。在此文化中，統治者的公眾形象成為政治扮演重要的一環，具有左右政治局勢的作用，形象與媒體的操作成為政治人物必須處理的課題。隨之而變的是政權統治的基礎，原本傳統中國政權的統治基礎在於皇親貴戚與文人士大夫，並無所謂的「社會大眾」。在十九世紀晚期後的中國，大眾媒體的發展已非清廷所能忽視，在政治人物形象公開化的同時，也預示大眾輿論對於政治走向的影響。面對無名的社會大眾，想必是新的政治挑戰。

在慈禧晚年時期，上述的政治文化尚未發展成熟，只是萌芽蠢動。然而，吾人已見慈禧肖像在國內外的流通，而慈禧身居內宮幕後弄權者的角色，一則轉變成社會名人，成為社會大眾笑談評論的對象，再則轉變成堂堂的統治者，也是「大清國」的國家代表，一國形象之所繫。此種局面如果持續發展，不難推測慈禧在國際社會的形象，將與英國維多利亞女王相比，女王與大英帝國的關係也可用以想像慈禧與大清帝國的關係。整體大清皇室將成為社會名流，各式報導將其政治與生活等面向揭露於大眾之間，人人識其面容，也論其作為。在國際社會，皇室成為「大清國」的代表，也象徵「大清國」作為國際社會成員的國家全體。就國家象徵與政治權力而言，大清皇室可作為國家象徵，並擁有政治權力，二者合一，也可分開而行，僅作為國家象徵，而不擁有實權。這牽涉到晚清國家政體與政治制度改革的重大議題，公開化的政治人物形象與大眾展演文化的成形，也是其中必須思考與討論的一環。

清末民初大眾展演文化與再現政治成形最好的例證，莫過於袁世凱扮裝漁父的照片（圖27）。略論其因由，可總結本文的論說。1908年袁世凱被剝奪兵權而下野「隱居」時，摹仿中國傳統漁隱形象而留影。照片中的袁世凱身披蓑衣，於一小舟上，寒江獨釣，恍若古代隱居江湖、遠離塵世的文人高士。該照於1911年辛亥革命之前登載於《東方雜誌》上，[61] 既顯示袁世凱隱居之高志，

臺灣大學學術期刊資料庫

也提醒各界勿忘照片中人。

就在慈禧逝世數年後，政治人物對於大眾媒體的操作已成定勢，袁世凱正為其中先驅者。此後，中國進入近現代世界的大眾展演文化與再現政治更如洪流席捲，難以阻擋。慈禧若增壽至八十餘歲方駕崩，清廷若晚些年下台讓位，吾人或許更見大清國皇太后在國內外政治舞台上的演出，留下的形象或許更精彩煥發。

（責任編輯：陳以凡）

⑯ 見吳群，《中國攝影發展歷程》，頁132。

臺灣大學學術期刊資料庫

引用書目

近人論著

大公報
1904〈太后照相傳聞〉，5月5日，「時事要聞」欄。
上海古籍出版社
1997《明代木刻觀音畫譜》，上海。
1999《圖畫日報》，1910年3月20日，第217號第8頁。見重刊本，第五冊，上海，頁200。
文海出版社
1964《中外條約彙編》，臺北，頁5、6、325。
王正華
1998〈《聽琴圖》的政治意涵：徽宗朝院畫風格與意義網絡〉，《國立臺灣大學美術史研究期刊》，第五期，頁84-86。
2003〈呈現「中國」：晚清參與1904年美國聖路易萬國博覽會之研究〉，收於黃克武主編，《畫中有話：近代中國的視覺表述與文化構圖》，臺北：中央研究院近代史研究所，頁421-432。
王耀庭
1996〈從《芳春雨霽》到《靜聽松風》—試說國立故宮博物院藏馬麟繪畫的宮廷背景〉，《故宮學術季刊》，第14卷第1期，頁39-86。
石田肇
1982〈御容の交換より見た宋遼関係の一齣〉，《東洋史論》，第四期，頁24-31。
北京出版社
2004《頤和園志》，北京，頁145-149。
北京第一歷史檔案館藏
《各國呈進物件賬》，光緒三十年十月十六日立。
米卡拉・梵・瑞克沃賽爾著，邱曉慧譯
2007〈胡博・華士的生平〉，收於北京市頤和園管理處編著，《胡博・華士繪慈禧油畫像：歷史與修復》，北京：文物出版社，頁18-20、23-28。
朱家溍
1982〈德齡、容齡所著書中的史實錯誤〉，《故宮博物院院刊》，第4期，頁25-46。
朱誠如主編
2002《清史圖典》，第十冊，咸豐、同治朝，北京：紫禁城出版社，頁273-274。
何云波
2001《圍棋與中國文化》，北京：人民出版社，頁289-304、387-396。
李家咸
1946《慈禧畫像攝影補記》，《永安月刊》，第八十九期，頁29。

臺灣大學學術期刊資料庫

汪萊茵
1986〈慈禧油畫像〉,《故宮舊聞軼話》，天津：天津人民出版社，頁175-178。
吳群
1986《中國攝影發展歷程》，北京：新華出版社。
余耀華
2000《中國價格史》，北京：中國物價出版社，頁863。
邱士華
2010〈青史難留畫業名?《胤禛行樂圖冊》之作者及相關問題研究〉，收於李天鳴主編，《兩岸故宮第一屆學術研討會：為君難—雍正其人其事及其時代論文集》，臺北：國立故宮博物院，頁469-499。
林京
1988〈慈禧攝影史話〉,《故宮博物院院刊》，第3期，頁82-88。
周芳美、吳方正
2001〈1920、30年代中國畫家赴巴黎習畫後對上海藝壇的影響〉，收入《區域與網絡：近千年來中國美術史研究國際學術研討會論文集》，臺北：國立臺灣大學藝術史研究所，頁632-634。
周明泰輯
2009《清昇平署存檔事例漫抄》,《民國京昆史料叢書》，第四輯，北京：學苑出版社，頁24、50-51、66。
周秋良
2009《觀音故事與觀音信仰研究—以俗文學為中心》，廣州：廣東高等教育出版社。
周馥
1982〈醇親王巡閱北洋海防日記〉,《近代史資料》，第1期，頁9、10、24。
故宮博物院
1929《故宮物品點查報告》，第二編第八冊，如意館，北平：故宮博物院，頁21。
1929《故宮物品點查報告》，第四編第三冊，南三所，北平：故宮博物院，頁21。
1929《故宮物品點查報告》，第五編第一冊，壽安宮，北平：故宮博物院，頁39。
1929《故宮物品點查報告》，第六編第一冊，壽皇殿，北平：故宮博物院，頁 1-46。
胡敬
1997《南薰殿圖像考》，收於《中國書畫全書》，第十一冊，上海：上海書畫出版社，頁774-780。
宗鳳英
2004《清代宮廷服飾》，北京：紫禁城出版社，頁122-124、116、135、圖67。
香港區域市政局與故宮博物院
1996《慈禧太后生活藝術》，香港，頁88。
哲夫編著
2001《老明信片選》，香港：凌天出版社，頁120-123。

臺灣大學學術期刊資料庫

馬令
1966《馬氏南唐書》，臺北：商務印書館，卷2、3、4、7。
徐珂
1984《清稗類鈔》，第七冊、第十一冊，北京：中華書局，頁3294。
徐徹
1994《慈禧大傳》，瀋陽：遼瀋書社。
2006《慈禧畫傳》，上海：上海科學技術文獻出版社，頁222。
2007《美麗與哀愁：一個真實的慈禧太后》，北京：團結出版社，頁376。
徐夢莘
1987《三朝北盟會編》，第一冊，上海：上海古籍出版社，卷6，頁12-13。
商務印書館
1996《清代宮廷繪畫》，香港，頁207。
章乃煒、王藹人編
1990《清宮述聞》，北京：紫禁城出版社，頁955-960。
陳之平
1996〈兩廣總督分贈小照給外國使節〉,《老照片》，第一輯，頁51。
陳申等編
1990《中國攝影史1840-1937》，臺北：攝影家出版社，頁83。
陳浩星等編
2008《鈞樂天聽：故宮珍藏戲曲文物》，上下卷，澳門：澳門藝術博物館。
陳葆真
2009〈南唐中主的政績與文化建設〉，收於氏著，《李後主與他的時代：南唐藝術與歷史論文集》，臺北：石頭出版社，頁81-83。
2010〈雍正與乾隆二帝漢裝行樂圖的虛實與意涵〉,《故宮學術季刊》，第27卷第3期。
張瑞德
2001〈想像中國—倫敦所見古董明信片的圖像分析〉，收於張啟雄主編，《二十世紀的中國與世界論文選集》，臺北：中央研究院近代史研究所，頁807-813。
國立故宮博物院圖書文獻館藏影印本
《內務府造辦處各作成做活計清檔》，咸豐、同治、光緒年條目。
國立故宮博物院
2004《知道了：硃批奏摺展》，臺北。
2004《治河如治天下：院藏河工檔與河工圖展》，臺北。
崑岡
《欽定大清會典圖》，清光緒二十五年石印本。
斯特林．西格雷夫（Sterling Seagrave），秦傳安譯
2005《龍夫人：慈禧故事》，北京：中央編譯出版社，第15章。

臺灣大學學術期刊資料庫

裕容齡
2009《清宮瑣記》，收於《在太后身邊的日子》，北京：紫禁城出版社，頁237-238。
裕德齡
2009《清宮二年記》，收於《在太后身邊的日子》，北京：紫禁城出版社，頁9-21、120-121。
彭盈真
2010〈顧影自憐–從慈禧太后的兩張照片所見〉，《紫禁城》，第188期，頁71-75。
單國強
1980〈周文矩《重屏會棋圖》卷〉，《文物》，第1期，頁88-89。
紫禁城出版社
1995《故宮珍藏人物照片薈萃》，北京，頁52-63。
楊伯達
1993〈《萬樹園賜宴圖》考析〉，收於氏著《清代院畫》，北京：紫禁城出版社，頁178-210。
葉赫那拉・根正
2005《我所知道的慈禧太后》，北京：金城出版社，頁98。
辜鴻銘
1995〈張文襄幕府紀聞〉，收於陳霞村點校《民國筆記小說大觀》，第一輯，太原：山西古籍出版社，頁53。
遊佐徹
2011《蝋人形・銅像・肖像画—近代中国人の身体と政治》，東京：白帝社，頁111-112，頁120 註10。
新小說
乙巳 封面，第13期，1月。
萬國公報
1905 封面，第193期，2月。
綬祥、方霖、北寧
2000《舊夢重驚：方霖、北寧藏清代明信片選集（I）》，南寧：廣西美術出版社。
劉北汜
2004〈慈禧扮觀音〉，收於氏編，《實說慈禧》，北京：紫禁城出版社，頁197-205。
魯迅
1925〈論照相之類〉，《語絲》，第九期，第二版。
錢宗灝
1997〈紀錄國恥的相冊〉，《老照片》，第四輯，頁91-94。
樹軍編著
2005《中南海備忘錄》，北京：西苑出版社，頁66-68。

臺灣大學學術期刊資料庫

鄺兆江
1980〈慈禧形象與慈禧研究初探〉,《大陸雜誌》, 第61卷第3期，頁104-105。
2000〈慈禧寫照的續筆：華士・胡博〉,《故宮博物院院刊》, 第1期，頁81-91。
聶崇正
1996〈西洋畫對清宮廷繪畫的影響〉, 收於氏著 ,《宮廷藝術的光輝》, 臺北：東大圖書公司，頁170-171。
羅文華
2005《龍袍與袈裟：清宮藏傳佛教文化考察》, 北京：紫禁城出版社，頁537-546、352-353。
羅伯特・比爾（Robert Beer）著，向紅笳譯
2007《藏傳佛教象徵符號與器物圖解》, 臺北：時報文化出版企業股份有限公司，頁116-124。
羅煥光
1995〈清慈禧畫像〉,《歷史文物》, 第五卷第五期，頁108。
蘭陵憂患生
1962《京華百二竹枝詞》, 收於路工編選 ,《清代北京竹枝詞》, 北京：北京出版社，頁125。
麟慶
2003《鴻雪因緣圖記》, 北京：線裝書局，頁15、137、263。
Balmer, Judith
1993 "Introduction," in John Thomson, *Thomson's China: Travels and Adventures of a Nineteenth-Century Photographer*, Hong Kong: Oxford University Press, p. xvii.
Béguin, Gilles and Dominique Morel
1997 *The Forbidden City: Center of Imperial China*, New York: Harry N. Abrams, Inc., pp. 88-89,140.
Bennitt, Mark ed.
1905 *History of the Louisiana Purchase Exposition: St. Louis World's Far of 1904*, St. Louis: Universal Exposition Publishing Company, pp. 291-292.
Berger, Patricia
2003 *Empire of Emptiness: Buddhist Art and Political Authority in Qing China*, Honolulu: University of Hawai'i Press, pp. 59-61
Cahill, James
2010 *Pictures for Use and Pleasure: Verncular Painting in High Qing China*, Berkeley: University of California Press, pp. 185-187.
Carl, Katherine A.
1986 *With the Empress Dowager of China*, London: KPI Limited.

臺灣大學學術期刊資料庫

Cody, Jeffrey W. and Frances Terpak

2011 "Through a Foreign Glass: The Art and Science of Photography in Late Qing China," in Cody and Terpak, eds., *Brush and Shutter: Early Photography in China*, Hong Kong: Hong Kong University Press, pp. 34-35 and 45-47.

Conger, Sarah Pike

1909 *Letters from China*, London: Hodder and Stoughton, pp. 247-248.

Connor, Kaori O'

1986 "Introduction," in Katherine A. Carl, *With the Empress Dowager of China*, London: KPI Limited, p. XXVI.

Cortinovis, Irene E.

1977 "China at the St. Louis World's Fair," in *Missouri Historical Review*, vol. LXXII, no. 1 (October), p. 64.

Forbes, David W.

1992 *Encounters with Paradise: Views of Hawaii and Its People, 1778-1941*, Honolulu:Honolulu Academy of Art, p. 220-223.

Harris, David

1999 *Of Battle and Beauty: Felice Beato's Photographs of China*, Santa Barbara: Santa Barbara Museum of Art Press, p. 28.

Hay, Jonathan

1998 "Painters and Publishing in Late Nineteenth-Century Shanghai," in Ju-his Chou, ed., *Art at the Close of China's Empire, Phoebus*, vol. 8, pp. 171-173.

2005 "The Kangxi Emperor's Brush-Traces: Calligraphy, Writing, and the Art of Imperial Authority," in Wu Hung and Katherine R. Tsiang, eds., *Body and Face in Chinese Visual Culture*, Cambridge: Harvard University Asia Center, pp. 311-334.

Headland, Isaac Taylor

1909 *Court Life in China*, New York: Fleming H. Revell Company, pp. 69-72, 108.

Hong, Zaixin

2009 "An Entrepreneur in an 'Adventurer's Paradise': Star Talbot and His Innovative Contributions to the Art Business of Modern Shanghai," in Jennifer Purtle and Hans Bjarne Thomsen, eds., *Looking Modern: East Asian Visual Culture from Treaty Ports to World War II*, Chicago: Center for the Art of East Asia, University of Chicago, pp. 146-165.

Illustrated London News

1899 March 18, p. 37.

Jing, Anning

1994 "The Portraits of Khubilai Khan and Chabi by Anige (1254-1306): A Nepal Artist at the Yuan Court," in *Artibus Asiae*, vol. LIV, no. 1/2 , pp. 40-86.

臺灣大學學術期刊資料庫

Judge, Joan
1996 *Print and Politics: 'Shibao' and the Culture of Reform in Late Qing China*, Stanford: Stanford University Press, pp. 27, 42, 183, 187, 208, 253 n. 41.
Kay, Charles de
1900 "Painting Racial Types," in *The Century Magazine*, vol. LX, no. 2 (June), pp. 163-169.
Lee, Hui-shu
2010 *Empresses, Art, and Agency in Song Dynasty China*, Seattle: University of Washington Press, pp. 3-22.
Li, Yuhang
2011 "Gender Materialization: An Investigation of Women's Artistic and Literary Reproduction of *Guanyin* in Late Imperial China" Ph.D. dissertation, The University of Chicago.
Lo, Hui-chih
2009 "Political Advancement and Religious Transcendence: The Yongzheng Emperor's Deployment of Portraiture" Ph.D dissertation, Stanford University, chapter 1, 2, 4.
Murray, Julia
1985 "Ts'ao Hsün and Two Southern Sung Historical Scrolls," in *Ars Orientalis*, no. 15 , pp. 1-7.
New York Times
1904 "Fair Gets Empress' Portrait," June 14, p. 2
1904 "Congratulate China's Ruler: Mr. Roosevelt and Other Heads of States Send Autograph Letters," November 13, p. 3.
1905 "Painting an Empress," December 17, p. 18.
Ovenden, Richard
1997 *John Thomson (1837-1921): Photographer*, Edinburgh: National Library of Scotland, pp. 124-126.
Rojas, Carlos
2008 *The Naked Gaze: Reflections on Chinese Modernity*, Cambirdge: Harvard University Asia Center, pp. 1-30.
Smith, Arthur H.
1892 *Chinese Characteristics*, London: Kegan, Paul, Trench, Krübner and Company, p. 98.
1900 "Tsze Hsi, Empress of China," *Review of Reviews*, no. 22 (July), p. 22.
Sontag, Susan
1977 *On Photography*, New York: Bantam Doubleday Dell Publishing Group, Inc., especially 5-6 and 120-122.
Supplément littéraire illustré
1898 *Le Petit Parisien,* December 18, p. 408.
Swinhoe, Robert

臺灣大學學術期刊資料庫

1861 *Narrative of the North China Campaign of 1860*, London: Smith, Elder and Co., pp. 378-379.

The British Council

1992 *John Thomson: China and Its People, 1868-1872*, Hong Kong, p. 59.

The Washington Post

1905 "Gift to the President," February 26, p. 6.

Thiriez, Régine

1999 "Photography and Portraiture in Nineteenth Century China," in *East Asian History*, Nos. 17/18 (June/December), pp. 92-93.

Varè, Daniele

1936 *The Last Empress*, New York: Doubleday, Doran, pp. 258-261.

Vos, Hubert

1979 "Autobiographical Letter," in Robert Metzger, ed., *The Painting of Hubert Vos* (1855-1935), Stamford, Connecticut: The Stamford Museum and Nature Center, pp. 10-11.

Wang, Cheng-hua

1998 "Material Culture and Emperorship: The Shaping of Imperial Roles at the Court of Xuanzong (r. 1422-35)," Ph.D. Dissertation, Yale University, pp. 216-221.

2011 "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.

White, Stephen

1985 *John Thomson: A Window to the Orient*, Albuquerque: University of New Mexico, fig. 112.

Wood, Frances

2008 "Essay and Photo of Cixi," in *Christie's Empress Dowager Cixi: Elegance of the Late Qing*, auction catalog, December 3, pp. 10-21.

World's Fair Publishing Company

1904 *World's Fair Bulletin*, vol. 5, no. 9 (July), p. 28.

Wu, Hung

1995 "Emperor's Masquerade: 'Costume Portrait' of Yongzheng and Qianlong," in *Orientations*, vol. 26, no. 7 (July/August), pp. 25-35, 25-41.

2011 "Introduction: Reading Early Photographs of China," in Jeffrey W. Cody and Frances Terpak, eds., *Brush and Shutter: Early Photography in China*, Hong Kong: Hong Kong University Press, pp. 15-16.

2011 "Inventing a 'Chinese' Portrait Style in Early Photography: The Case of Milton Miller," in Jeffrey W. Cody and Frances Terpak, eds., *Brush and Shutter: Early Photography in China*, Hong Kong: Hong Kong University Press, pp. 79-85.

臺灣大學學術期刊資料庫

Wue, Roberta
2005 “Essentially Chinese: The Chinese Portrait Subject in Nineteenth-Century Photography,” in Wu Hung and Katherine R. Tsiang, eds., *Body and Face in Chinese Visual Culture*, Cambridge: Harvard University Asia Center, pp. 262-267, 278.

Yeh, Catherine
2006 *Shanghai Love: Courtesans, Intellectuals, and Entertainment Culture, 1850-1910*, Seattle: University of Washington Press, pp. 220-226.

Yü, Chün-fang
2001 *Kuan-yin: The Chinese Transformation of Avalokiteśvara*, New York: University of Columbia Press, chapters 10 and 11.

Zhang, Hongxing
1994 “From Slender Eyes to Round: A Study of Ren Yi’s Portraiture in the Context of Contemporary Photography,” a paper presented at the conference *New Understanding of Ming-Qing Painting*, The Central Academy of Fine Arts, Beijing.

臺灣大學學術期刊資料庫

圖版出處

圖1　《慈禧祖宗像》，絹本設色，253x110.5公分，北京故宮博物院藏。
圖2　《慈禧吉服像》，紙本設色，130.5x67.5公分，北京故宮博物院藏。
圖3　《慈禧便服像》，紙本設色，130.5x67.5公分，北京故宮博物院藏。
圖4　《慈安便服像（慈竹延清）》，紙本設色，130.5x67.5公分，北京故宮博物院藏。
圖5　《慈安便服像（璇闈日永）》，紙本設色，169.5x90.3公分，北京故宮博物院藏。
圖6　《慈禧奕棋像》，絹本設色，235x144.3公分，北京故宮博物院藏。
圖7　《同治皇帝便裝像》，絹本設色，182.5x98公分，北京故宮博物院藏。
圖8　《慈禧觀音扮裝像一》，絹本設色，191.2x100公分，北京故宮博物院藏。
圖9　《慈禧觀音扮裝像二》，絹本設色，217.5x116公分，北京故宮博物院藏。
圖10　《雍正觀花行樂像》，絹本設色，204.1x106.6公分，北京故宮博物院藏。
圖11　John Thomson，《恭親王奕訢照》，出自Stephen White, *John Thomson: A Window to the Orient*, no. 108.
圖12　《珍妃照》，出自劉北汜、徐啟憲編，《故宮珍藏人物寫真選》，頁68。
圖13　*The Empress Dowager of China*, from Arthur H. Smith, *Chinese Characteristics*, p. 98.
圖14　*Le Rire*, no. 297 (14 Juillet 1900).
圖15　《慈禧正式獨照》，1903，北京故宮博物院藏。(Photograph in the public domain)
圖16　《慈禧正式獨照》，1903，北京故宮博物院藏。(Photograph in the public domain)
圖17　《慈禧正式獨照》，1903，北京故宮博物院藏。(Photograph in the public domain)
圖18　《慈禧乘轎合照》，1903，北京故宮博物院藏。(Photograph in the public domain)
圖19　《慈禧與公使夫人合照》，1903，北京故宮博物院藏。(Photograph in the public domain)
圖20　《明孝宗像》，絹本設色，209.8x115公分，臺北故宮博物院藏。
圖21　上海妓女照，出自《海上驚鴻影》，上海有正書局。
圖22　A photograph of Queen Victoria, from Deborah Jaffé, *Victoria: A Celebration*, p. 124.
圖23　Katherine A. Carl, *Portrait of the Empress Dowager Cixi* (with frame), 1904, oil painting, 484x203cm, Smithsonian Institution.
圖24　Hubert Vos, *Portrait of the Empress Dowager Cixi*, 1905, oil painting, 232x142cm, 北京市頤和園管理處藏。
圖25　Katherine A Carl, *Portrait of Bessie Vance*, ca. 1890, oil painting, Memphis Brooks Museum of Art.
圖26　Hubert Vos, *Portrait of the Empress Dowager Cixi*, 1905, oil painting, 131x91.4cm, Fogg Art Museum, Harvard University.
圖27　《袁世凱漁父照》，出自《東方雜誌》，第8卷4期（1911年6月），局部。
彩圖1　Katherine A. Carl, *Portrait of the Empress Dowager Cixi*, 1904, oil painting, 284.5x162.6cm, Smithsonian Institution.
彩圖2　Katherine A. Carl, *Portrait of the Empress Dowager Cixi*, detail.

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫