

18世紀蘇州“洋風版畫”探微 以《全本西廂記》及仕女圖為例

徐文琴*

前言

蘇州是江南名邑，同時也是中國重要的書籍及木刻版畫出版中心。明朝萬曆（1573-1620）時期與金陵、徽州、蘇州、杭州、建安並列為全國主要的出版中心，出版品以質地精緻為人所稱道。入清以後，上述明代刻版中心都同時衰微沒落，唯獨蘇州一枝獨秀，在清朝前期日益繁榮，18世紀中葉以前達到高峰，道光年間以後逐漸衰頹。⁽¹⁾

在清初至乾隆盛世時期，蘇州的木刻版畫中最值得注意的是尺寸巨大的單幅作品的製作。這一類版畫的技法變化及種類相當多樣，版面有的大至90-105公分高，50-55公分寬，在世界版畫史上屬於十分罕見的大型作品。⁽²⁾ 題材內容包括了城市風光、名勝古蹟、戲曲故事，吉祥祈福以及仕女圖等。這類木刻版畫風格上最大的特色是受到了西洋銅版畫的影響，在傳統的中國形式之中參用了西洋藝術的透視法、遠近法及明暗陰影法，形成一種特殊的“倣泰西筆法”、“倣泰西筆意”的類別，被稱為“洋風版畫”或“姑蘇版”（姑蘇是蘇州的古名）。以木刻版畫模倣銅版畫的製作技巧，現在已經失傳，加以此類精美的版畫現在都流傳在日本、歐洲等國，中國本土反

而沒有（近年從國外購回數幅），因此極為珍貴，並受注重。本文旨在討論“洋風版畫”中四幅《全本西廂記圖》以及與仕女題材有關的圖像，以增加對於18世紀姑蘇版畫的內容、風格及其受到西洋美術影響情形的瞭解。

一、《西廂記》簡介

元朝由王實甫（約1295-1307）所寫的《西廂記》是一齣在中國家戶喻曉、盛演不衰的戲劇，同時也是一本著名的文學作品。全書分為五本二十折，描述青年學者張生與貌美的鶯鶯的戀愛故事。明朝末年以來，《西廂記》也成為一本廣被閱覽的讀本，許多著名學者的評點、註釋本紛紛刊行。⁽³⁾ 到了清朝，這種情形丕變，出版於1656年金聖歎（1608-1661）批點的《第六才子書西廂記》（簡稱“金批本”）壟斷了市場的銷售，發行之大幾乎達到“家置一編，人懷一篋”的地步。然而《西廂記》的內容及思想由於與封建社會的倫理大相逕庭，因而明朝以來，一再被政府及衛道主義者以“淫辭穢語”之名而加以反對、禁演及禁刊。這種情形在清朝尤為嚴重。⁽⁴⁾ 1917至1927年五四運動期間，學者對於中國的傳統戲劇重新加以研究、重視，《西廂記》在戲曲及文學上的成就與價值在此時才得以受到全面的肯定與讚揚。

* 徐文琴，美國加州大學柏克萊分校（University of California, Berkeley）藝術史碩士，倫敦大學亞非學院（School of Oriental and African Studies, London University）藝術與考古學博士。曾任香港大學藝術系專任講師、臺北國立故宮博物院書畫處副研究員，目前為高雄市立空中大學文化藝術學系教授兼系主任。代表著作有：《臺灣美術史》、“Illustrations of Romance of the Western Chamber on Chinese Porcelain—Iconography, Style and Development”、〈由“情”至“幻”——明刊本《西廂記》版畫插圖探究〉、“Fictional Scenes on Chinese Transitional Porcelain and Their Sources of Decoration”等。



© 2002 Cultural Institute. All rights reserved.

Under the copyright laws, this work may not be copied in whole or in part, without the written consent of ICM.

www.icm.gov.mo/rc

在《西廂記》的流傳、上演過程中，它的事也成為多種美術的表現題材，其風格、內容之豐富及精彩，在中國文學題材中幾乎無其它作品可與之抗衡。特別是在明朝末年中國木刻版畫插圖的全盛時期，插圖本的《西廂記》就達到六十種之多，可以說是《西廂記》藝術的黃金時期。到了清朝，由於社會風氣的丕變，當時政府對於出版事業的嚴厲控制以及對於戲曲小說的禁毀政策，使得木刻版畫插圖工藝日漸沒落，而終至消失無存。⁽⁵⁾ 然而相對的，不依附於文本之下的獨立版畫卻興盛起來。這種單幅版畫早期被稱為“畫片”、“紙畫”、“畫貼”、“畫張”等，到了道光二十九年（1849）甕齋老人（李光廷）所著《鄉言解頤》一書中採用了“年畫”一詞。⁽⁶⁾ 20世紀50年代以後，“年畫”成為所有單幅木刻版畫的代名詞。⁽⁷⁾ 本文所要探討的幾幅《全本西廂記全圖》及仕女圖即是此類獨立於文本之外的清朝木刻版畫。

二、18世紀蘇州經濟繁榮，洋風盛行

明朝萬曆年間以來，中國與西方已有很熱絡的貿易交流，不少西方人抵達中國從事貿易及傳教的活動。⁽⁸⁾ 清朝初年實行嚴厲的海禁政策，一直到康熙二十三年（1684）才廢止，並在沿海地區設立通商貿易口岸，辦理對外通商事宜，但乾隆二十二年（1757）又頒行海禁，將沿海通商口岸關閉，祇剩下廣州一口通商。自從中國與西方交流以來，西方的事物、學術及美術就隨之進入中國。明清之際，傳入中國的西洋繪畫除了由傳教士所帶來的宗教性題材之外，世俗性的西洋畫也隨着貿易交流在民間流傳。⁽⁹⁾ 有關於18世紀歐洲美術作品流傳於中國民間的情況，除了可由散見於當時個人筆記、詩、文、小說的記載得知一鱗半爪之外⁽¹⁰⁾，也可在清朝官方稅務文獻中找到記錄。其中刊行於道光年間，敘述道光十八年（1838）以前廣東海關沿革、通商情況以及行政制度的《粵海關志》中記錄了各種各樣輸入中國的貨物，包括了“大銅畫”、“小銅畫”、“洋畫”、鑲玻璃油畫、銀鑲玻璃油畫盒、繡洋大畫、繡洋小畫等。⁽¹¹⁾ 這些洋貨經由廣東輸往

全國各地。雍正年間刊行的《常稅則例》則提供了瞭解18世紀早、中期交易及稅率情況更為貼切的資料——這本書中有“洋畫每百張——六錢”及“描金皮西洋畫（有烏漆四方架者）每扇——五分”的記載。⁽¹²⁾ 經由以上這些記錄及資料更可以證明，雍、乾、嘉年間“洋畫”的購買及收藏已經成為社會風尚。⁽¹³⁾

蘇州有很長遠的對外貿易歷史，康熙二十三年開放海禁以來，成為清朝對外貿易的中心之一，十分繁華與熱鬧，是中國東南第一大都會。⁽¹⁴⁾ 至晚在乾隆時期當地已有“洋貨行”，售賣各種西洋物品，相信“洋畫”在此可能也可以購得。蘇州人由於富裕與對外接觸，使得無論在衣食住行或文化上，都開風氣之先，引領風騷，因此“洋風版畫”製作、生產於此，其來有自。

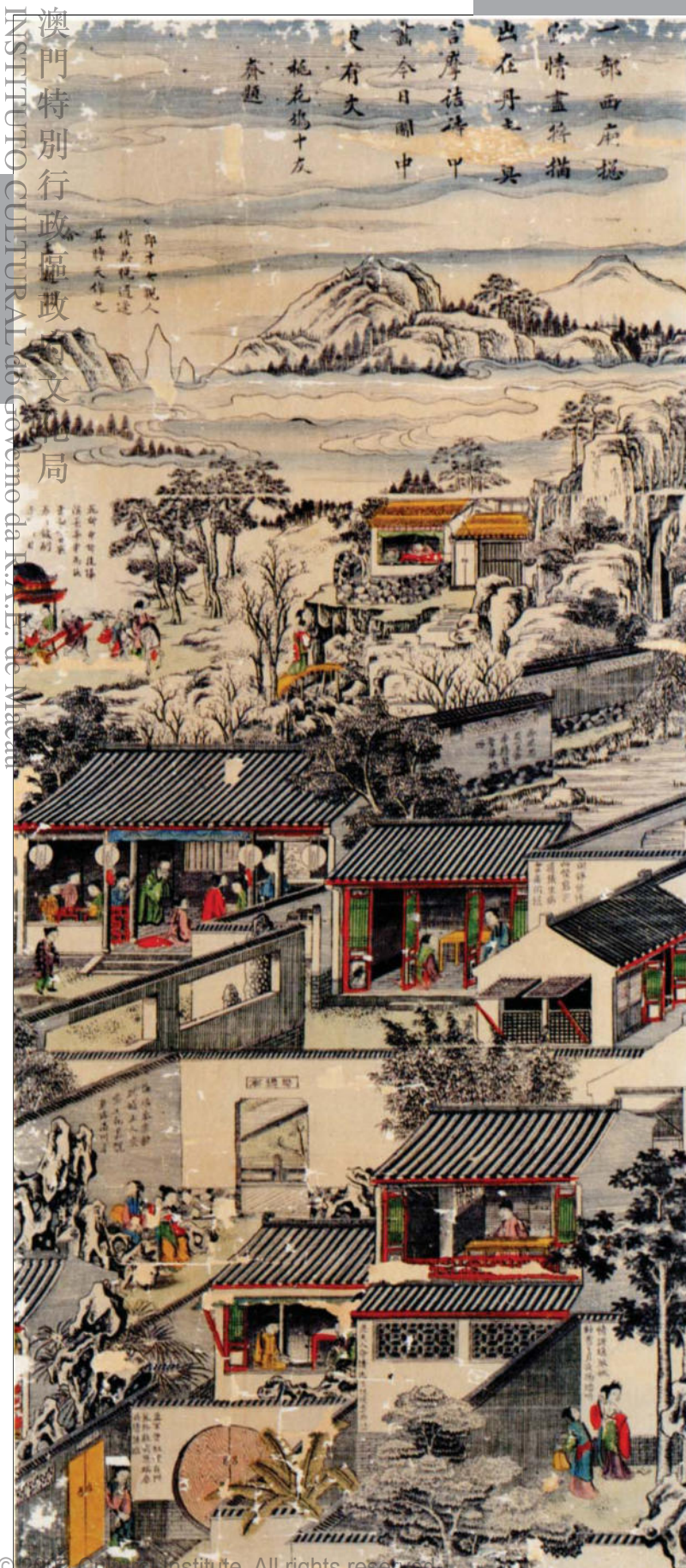
“舊鐫對幅”——“墨浪子本”和“桃花塢本”西廂記圖

18世紀蘇州洋風版畫中以“全本西廂記”為名的作品共有四幅。這些版畫上分別有“墨浪子並題”、“唐解元桃花塢”、“桃花塢十友齋”及“全本西廂記丁卯初夏新鐫”題款，因而分別稱之為“墨浪子本”[圖1]、“桃花塢本”[圖2]、“丁卯新鐫本”[圖3]及“十友齋本”[圖4]。這四幅正好可分為二對（兩幅一對），每對在內容上互補，風格上類似。“墨浪子本”和“桃花塢本”可視為一對，且可能是年代較早的版本，稱之為“舊鐫對幅”；“丁卯新鐫本”和“十友齋本”可視為一對，稱之為“新鐫對幅”。這四幅版畫皆長條幅掛軸的形式，每幅鐫刻了“西廂記”故事中的八個情節，以連環圖畫的方式安排於山水及建築物之中。每圖最上方約三分之一的版面是山水風景，並有題詩、題款、印章等。

“墨浪子本”描繪的是：1. “張生赴蒲東”；2. “佛殿奇逢”（第一本一折）；3. “僧房假寓”（第一本二折）；4. “齋壇鬧會”（第一本四折）；9. “月下聽琴”（第二本一折）；10. “趁夜踰牆”







(第三本三折); 11. “倩紅問病” (第三本四折); 12. “月下佳期” (第四本一折) (1. 2. 3. 數字代表的是此折在兩對幅整體故事中的順序)。“桃花塢本”描繪的是：5. “惠明寄信” (“白馬解危”) (第二本一折); 6. “杜确兵精” (“白馬解危”) (第二本一折); 7. “紅娘請宴” (第二本二折); 8. “母氏停婚” (第二本三折); 13. “堂前巧辯” (第四本二折); 14. “長亭送別” (第四本三折); 15. “草橋驚夢” (第四本四折); 16. “衣錦還鄉” (第五本四折)。

這兩幅大型版畫的製作方式是將圖版分成大約三等分，每一部分個別鐫刻，最後將三塊刻版合在一起，加以印刷敷彩完成。因為這種工序，所以每一部分都似乎是分別打樣起稿繪刻再合成的，並沒有統一的構圖，而且每一部分也都可以獨立成圖。這是“洋風版畫”的山水圖及戲曲故事圖經常使用的構圖程式。⁽¹⁵⁾“舊鐫對幅”除了最上端的山水風景之外，每一部分表現四個連續的情節，而且依照一定的順序來安排。故事發展的順序為“墨浪子本”中段由右上到左上，折回來由左下到右下(右上→左上→左下→右下)。故事接下來的情節依同樣順序表現在“桃花塢本”的中段。接下來的故事回到“墨浪子本”的下段，但秩序稍有變更：右上→左上→右下→左下。最後的四個情節依同樣的順序刻畫於“桃花塢本”。故事情節在多幅掛軸交替發展、相互貫穿，形成一幅完整的畫面的安排在版畫的“條屏”(掛軸)中可見，稱為“通景屏”。⁽¹⁶⁾“舊鐫對幅”及“新鐫對幅”都屬於這種“條屏”中的“對屏形式”。

[圖4] 十友齋本《全本西廂記圖》

木刻，筆彩，3 989 x 4 37 cm，海の見える杜美術館藏
《蘇州版畫——中國年畫的源流》
(東京：駁々堂，1993二刷)

“舊鐫對幅”將故事的不同情節，分別表現在庭園建築之中，每個劇情的旁邊題寫詩文來說明故事的內容。此種呈現故事的方式與元朝永樂宮朱好古（約1279-1368）門人壁畫十分相似，說明此種敘述畫的構圖是名間畫工的傳統，有很長久的流傳歷史。⁽¹⁷⁾ 18世紀姑蘇版畫也經常採用此種方式表現故事及劇情。⁽¹⁸⁾ “舊鐫對幅”圖面的另一特色是圖文並茂，除了最上端題有詩詞之外，每一幅劇情的旁邊都題寫曲文，並有詞牌名，顯示這兩張版畫與音樂、戲曲有極為密切的關係。蘇州地區有非常興盛而且淵源流長的戲曲音樂文化，以山歌、民謠為內容的“吳歌”以及崑曲、蘇劇、評彈等的流傳，使當地成為中國歷史上“人才輩出，戲班如雲”的音樂之都。⁽¹⁹⁾ 因而姑蘇版畫中有不少與戲曲音樂及民歌、民謠有關的作品。“墨浪子本”及“桃花塢本”圖中曲文或詞牌名並非摘錄自王實甫的《西廂記》，或後來明朝人改編的《南調西廂記》（《南西廂記》），因而可能是當時蘇州地區自己編寫，配合戲劇表演的俗曲小調。⁽²⁰⁾

明朝中期，選擇戲中片段來上演的“折子戲”開始出現，萬曆以後，整齣戲從頭到尾演出的形式基本上已讓位給“折子戲”而不再流行了。⁽²¹⁾ 明清時期戲曲在舞臺上的演出形式除了“折子戲”之外，尚有一種稱為“本子戲”。將冗長的崑劇的傳奇篇幅刪減改編後，以完整有連貫的劇情，有頭有尾地呈現在舞臺上，此種表演可稱之為“本子戲”，或稱“全本戲”、“整本戲”。⁽²²⁾ “舊鐫對幅”將西廂記縮短為十六個劇情，但由第一折的“河梁送別”到最後一折的“衣錦榮歸”，有始有終，重要劇目也多包含在內，沒有遺漏，因此符合被稱為“本子戲”的形式要件。

至於為何選擇十六個劇情來表現，其原因可能與清朝最流行的“金批本”有關。金聖歎認為《西廂記》應該在第四本結束，第五本“章無章法，句無句法，字無字法”而把它列為“續”。⁽²³⁾ 不同於傳統五本二十折的“北西廂記”，或有三十八折的“南西廂記”，金批本祇有四本十六折。因此

我們發現“舊鐫對幅”中屬於《北西廂記》第五本的劇情祇有“衣錦還鄉”一幅，其餘的都沒有出現。“舊鐫對幅”可能是受到“折子戲”的影響，選擇較受觀眾歡迎的片段來刻劃，因而保留了民眾所喜愛的大團圓結尾。不過仔細分析兩幅圖對於劇情的刻繪，可以發現，它們的表現融合了舞臺表演及版畫插圖兩種成份。譬如許多劇情描繪與明朝末年以來的版畫插圖十分類似；然而強調較為討好觀眾的劇情以及刻繪舞臺身段，較為誇張的動作等因素則與舞臺表演有關。

總之，從人物的表現以及劇情的安排可以得知，“舊鐫對幅”的刻繪可能同時參考了舞臺上的表演以及版畫插圖。同時它也模倣了“本子戲”的劇情安排，但將穿著打扮有真實感的人物安排在庭園樓閣、山水背景之中，以此方法創作而來的戲曲版畫。“本子戲”在“折子戲”的基礎上發展而來，是節奏緊張、表演精彩而又充滿大眾趣味的通俗戲劇。⁽²⁴⁾ 版畫作品因而也反映了這些特色。圖面除了插科打渾、武打追逐的劇情之外，還融合了舞臺劇的表演身段及詩情畫意、優雅溫馨的場景。冗長的曲調題款、濃麗、豐富的色彩，更是加強了版畫的戲劇性以及活潑的民間藝術人文氣息。由這兩幅圖的刻繪也可以體會戲曲表演在當時的普及與“雅俗共賞”的情況。

“新鐫對幅”——“丁卯新鐫本”與“十友齋本”西廂記圖

“丁卯新鐫本”表現的八個情節為：1. “佛殿奇逢”；2. “僧房假寓”；3. “琴紅嘲謔”；4. “牆角聯吟”；5. “齋堂鬧會”；6. “半萬賊兵”；7. “惠明下書”；9. “紅娘寄簡”【1,2,3……表故事發生順序】。由版面最上方的題款得知，此圖以“做泰西筆意”為標榜，將舊本（當指“舊鐫對幅”）重刻印刷，製作時間為乾隆十二年（1747）。“十友齋本”繪刻的八個情節為：8. “紅娘請宴”；10. “半夜踰牆”，11. “月下聽琴”；12. “月下佳期”；13. “堂前巧

辯”；14.“長亭送別”；15.“草橋驚夢”；16.“衣錦榮歸”。

“新鐫對幅”每節故事旁題有二到四句字數長短不一的詩詞，而且將它們儘可能都題寫在牆面上，而不是像“舊鐫對幅”將題詞散佈在畫面空間，沒有一定地方。由如此細心的安排可見得畫家對這些題詩的重視。題詩內容簡潔明瞭地介紹劇情，並沒有詞牌名，因此可能是畫家自己的創作。如此使這兩幅圖不同於充滿大眾化通俗色彩的“舊鐫對幅”，而增加了書卷氣。“十友齋本”圖上的題詩說明畫家以唐朝詩人王維為典範，自喻“圖中有詩，詩中有畫”。由此可知畫家以“文人畫”自許，同時也以“文人畫”為標榜的態度。的確，無論是以墨色為主比較清淡的色彩，或是強調山水、庭院建築的描繪，都顯示這一位畫家以追求“文人畫”風格為目標，而且本身可能也是一位多少具有文人素養的人士。如果“舊鐫對幅”反映的是在廟臺、廣場、戲館所搬演，供一般民眾觀賞的“俗劇”，那麼“新鐫對幅”反映的可能就是有如士大夫的家庭戲班在廳堂演出的“雅劇”。中國戲劇到了乾隆時期已有“花、雅”之爭，也就是說被認為是雅部的崑曲，此時面臨了其它種地方戲的挑戰，逐漸失掉獨尊的地位。⁽²⁵⁾同時揚州也開始取代蘇州，成為南方戲曲演出的中心。因此從戲曲表演的角度來看，“新鐫對幅”表現的是有如超越（偏離）舞臺演出，而回歸“案頭文學”的文人之作，戲劇性減低了，但敘述性加強了。

與“舊鐫對幅”相同，這兩圖也是將人物安排在建築物、庭園、庭院及野外，使故事完全融入山水界畫之中。但前者人物故事的部分，每圖分上、下兩段，構圖並不統一；“新鐫對幅”則將故事安排在一座看似具有整體感的大型佛寺內外，並使大多數情節發生在同一座建築群體內。對於故事情節順序的安排，新、舊鐫對幅也大不相同。舊本的故事由畫面中段往下發展，有一定的規則，但觀者的視線必須在兩幅圖之間反覆游移，才能將全部的情節看盡。“新鐫對幅”則大

致上(除了“紅娘請宴”及“紅娘寄簡”的順序錯置之外)將前八折的情節刻於“丁卯新鐫本”[圖3]，後八折的情節刻於“十友齋本”[圖4]，形成前後本的格局。這種前後本的格局，成為清中期以後故事戲文版畫的常見模式。至於一幅圖內，故事情節的位置安排則沒有一定的規則可循，兩圖的差異很大。

“新鐫對幅”採取由上往下俯瞰的角度以及透視法則的輔助，使屋宇、房舍、廳堂、庭院及其所形成的眾多三合院錯落在一座氣派非凡的寺廟建築群體之中。由畫面遠小近大的應用、空間深遠感的創造以及物體明暗立體的表現可以知道，版畫家對於西洋藝術技巧的知識有比“舊鐫對幅”更為深入的瞭解。然而為了將故事情節作清楚的交代，整幅圖並非嚴謹地依照西洋透視及光影、立體的法則來描繪，而是將傳統中國繪畫的空間表現及陰影渲染方式與西方技法融合應用，以達到多面關照的目的。

《全本西廂記圖》 受到西洋美術不同程度的影響

無論“新鐫對幅”或“舊鐫對幅”，在刻繪技法及構圖安排上都受到了西洋美術的影響，但受影響程度及表現方式有所不同。“舊鐫對幅”受到西洋美術影響的地方主要可見於以下兩處：天空的雲彩、山水細部以及建築物牆面等處應用細密平行的排線法，表現類似西洋銅版畫質感的刻印效果。此外人物的衣飾在縐折、起伏處刻以纖細短小的斜排線紋，並敷以墨色，強調人體的立體感及量感[圖5]。景物立體感的呈現是西方繪畫文藝復興時期以來的特色；排線法的表現及天空渦旋起伏明顯的雲彩則是西洋銅版畫的技巧及特色[圖6]。由此可知“舊鐫對幅”受到西洋銅版畫的影響，模倣其表現技巧及風格。至於空間表現方式，此圖祇在局部表現空間的深遠感，全畫並沒有用到統一的透視法，因而它應用的還是比較傳統的中國空間表現方式。不過既然其它



[圖5] “齋堂開會” 墨浪子本《全本西廂記圖》（局部），海のみえる杜美術館藏
（《蘇州版畫——中國年畫的源流》（東京：駁々堂，1993二刷）

部分參考了西洋銅版畫，透視部分就全然沒有受到影響嗎？恐怕也不盡然吧。

康熙三十五年（1696）焦秉貞（1689-1726）受皇帝命令繪製《耕織圖》四十六幅，由蘇州刻工朱圭以木版鐫刻，分賜臣工，這是現知最早有年款的清朝宮廷洋風版畫 [圖7]。⁽²⁶⁾ 康熙五十年

（1711）皇帝再次下令以銅版覆鐫《耕織圖》。由於康熙皇帝有意以此圖來號召臣民重視農業，因此它在民間的流傳必然十分廣泛，對於民間畫家產生深遠的影響。在蘇州的「洋風版畫」中我們可以發現與《耕織圖》類似構圖與題材的作品，可見得「洋風版畫」受到後者影響的情形，因



〔圖6〕貝納德·皮卡爾特 (Bernard Picart, 1673-1733), 中國的托鉢僧 (Prêtres Mendians de la Chine)

銅版畫, ca. 1711, 16.3 cm x 21cm, 德勒斯登國家藝術館收藏

(Goldener Drache-Kunst im Dienste der Macht am Kaiserhof von China und am Sächsisch-polnischen Hof 1644-1795, Staatliche Kunstsammlungen Dresden und Hirmer Verlag GmbH, München, 2008)

此“舊鑄對幅”的空間表現法受其影響也是很有可能的，雖然兩者並非全然相同。

焦秉貞的《耕織圖》係延襲南宋樓璣的同名繪畫而來，但應用了西洋畫的技法加以改繪，因而在圖面表現了空間近大遠小的深遠感以及人物、屋宇的立體感〔圖7〕。實際上，分析焦秉貞的作品後可以發現，他應用的透視法與西洋的焦點透視法並非完全脗合，而是保留了一定程度的中國界畫法。中國傳統的建築畫往往將消失點儘量放在遠處，如此斜線的變化較小，前景與後景的視覺差也變小，以此來與用同種透視概念畫出的山水互相協調。⁽²⁷⁾ 在焦秉貞的繪畫中，可透過房屋圍牆等隱含的線條，往後方會聚發現消失點，但往往消失點在比較遠方的畫面之外，或畫面祇有平行線而無消失點。由此可見焦秉貞祇是採用透視法的觀念在作畫，並沒有嚴格遵守其法則，因而圖面還是混用着傳統中國的空間表現

法。與《耕織圖》相比，“舊鑄對幅”〔圖1-2〕保留了更多傳統中國畫空間安排的方式。如何將每個故事情節做最清晰的表現與刻劃可能是畫家墨浪子最主要的考量，因此以用傳統方式來處理空間為主，而沒有進一步倣效西方的焦點透視法。此外，他可能也還沒有掌握足夠的技術，祇能在局部表現深遠感，無法如年代較後的“新鑄對幅”〔圖3-4〕，將全畫都統整在一個有透視感、穿透感的群體中。

“新鑄對幅”所表現對於西洋透視法比較深入的瞭解及應用，相信可能與年希堯(?-1738)在雍正年間所出版的《視學》一書有密切的關係。年希堯是清朝官員，於雍正七年(1729)出版《視學精蘊》，六年後，1735年，增加圖示及序文，重新出版，稱為《視學》，是中國第一部研究西洋透視法的專門著作。⁽²⁸⁾ 此書以圖示的方式將此新的科學作了明確的解釋，以便易於被民眾接



〔圖7〕焦秉貞繪，朱圭刻，〈練絲〉，《御製耕織圖冊》之一
 1696，紙本，套色木刻，310 x 250 cm，國立故宮博物院收藏
 （《御製耕織圖冊》，臺北：國立故宮博物院，1979）

受，從而可能產生廣泛的影響〔圖8〕。“新鐫對幅”可能即是參用了此種“泰西法”來擴大畫面的空間感和深遠感，以及人物、事物的真實感、立體感和寫實感。

《視學》（《視學精蘊》）出版不久，蘇州桃花塢就生產了描繪蘇州城市風光最為精彩的大型掛軸作品，如〈姑蘇閭門圖〉（雍正十二年，1734）、〈三百六十行〉、〈姑蘇萬年橋〉（乾隆五年，1740）等圖。這些圖都在中國繪畫傳統“俯瞰”構圖中參用了透視法，景物近大遠小，並有深遠而寬闊的構圖，雖然消失點不在圖中，或圖外近距離之內，但比《耕織圖》實驗階段的表現已經更有透視感。“新鐫對幅”即是在此種背

景之下製作的版畫，它不僅有比較科學性的深遠感，而且寫實性也增強了，因此圖中的建築物很像是蘇州地區真實景觀的縮影。

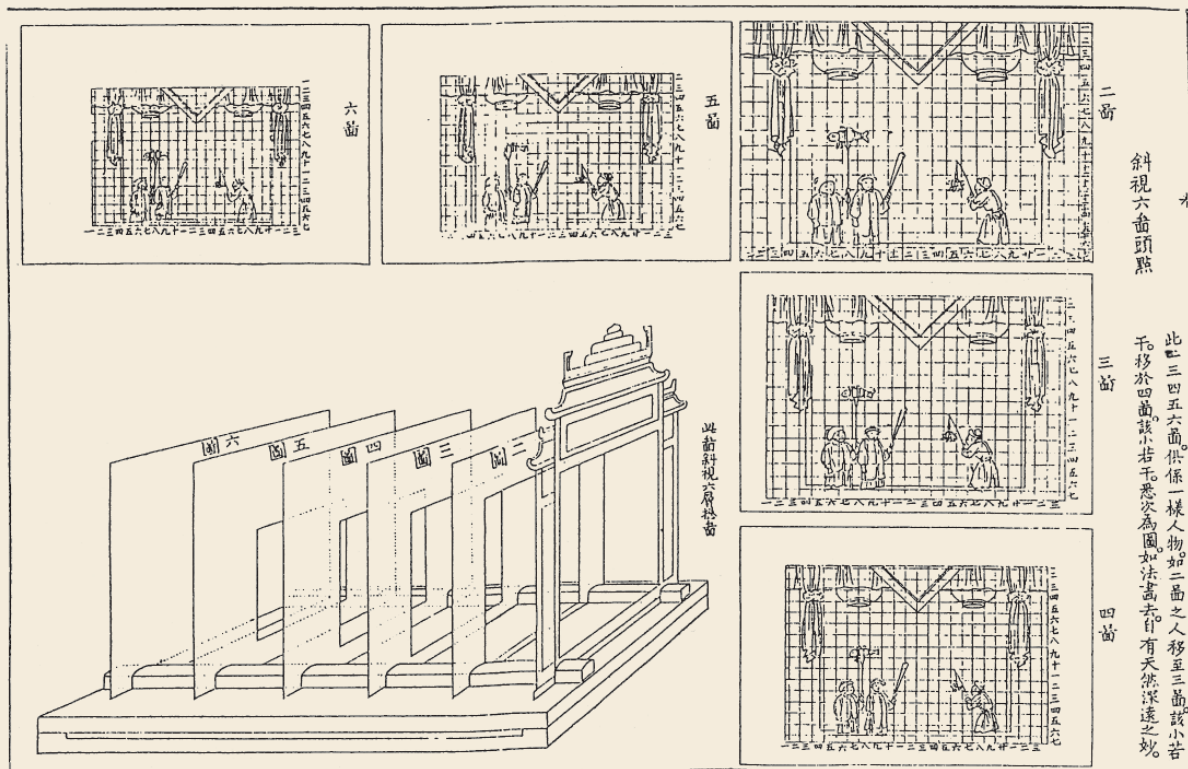
《西廂記》的故事發生在佛教寺廟普救禪寺之內，因此“丁卯新鐫本”中以一座宏偉壯觀的殿堂作為主體，並在屋簷懸掛“大雄寶殿”、“名山古剎”的匾額（“齋堂開會”的情節在此進行了〔圖9〕。

“大雄寶殿”前的山門上懸有“普救寺”的匾額，點明故事發生的地點（在此可以看到張生與鶯鶯等人站在門口，表現《西廂記》的第一個情節“佛殿奇逢”〔圖9〕）。“普救寺”的旁邊為有亭子的花園及合院。這種眾多合院的建築格局一直延伸到“十友齋本”。

重檐歇山頂的“大雄寶殿”座落在欄杆臺階上方，其外觀與著名蘇州道觀玄妙觀三清殿相似〔圖10〕。三清殿是玄妙觀正殿，重建於南宋淳熙六年（1179），是蘇南一帶最古老的大型殿宇建築。^{〔29〕}它建於高臺之上，呈長方形，重

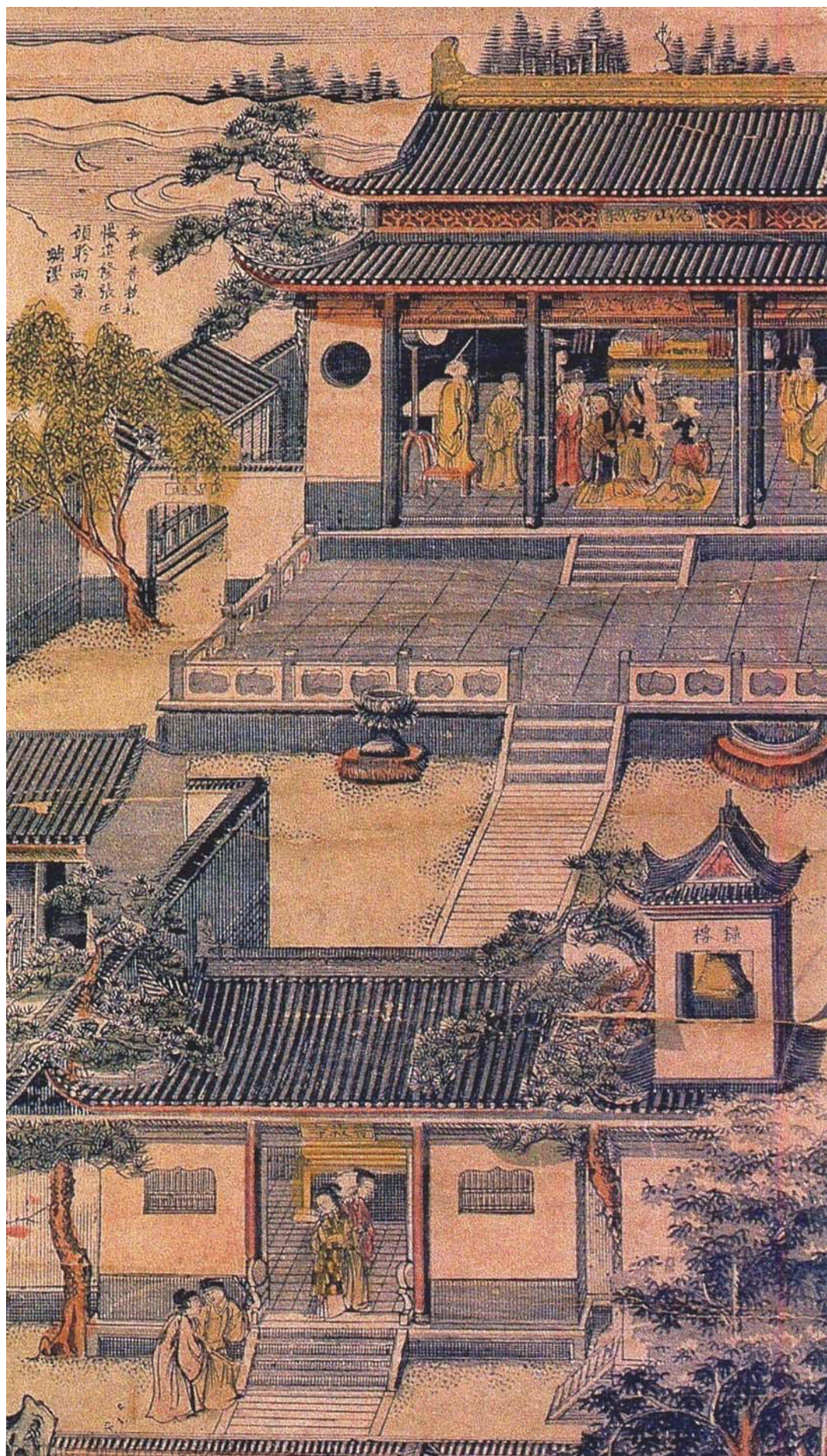
檐歇山式屋頂，屋面坡度平緩，屋頂兩端有一對磚刻螭。這些特徵都與“丁卯新鐫本”中的“大雄寶殿”十分脛合。另一點神似之處是三清殿前高臺上的欄杆〔圖11〕。這座欄杆由江南青石作成，始建於五代，由蓮花柱、鏤空扶欄石以及浮雕石座欄等組成，雕刻精美，造型古樸，氣度恢宏，有“姑蘇第一名欄杆”的美譽。將三清殿前的青石欄杆與“丁卯新鐫本”大雄寶殿前的欄杆相比，它們相同的造型及鏤空圖案，更使人相信後者有可能就是以前者為樣本加以模倣的。

除了“透視法”的應用之外，“新鐫對幅”的刻繪技法也比以前進步，能夠巧妙地融匯中西美術的元素而表現新的風格。張朋川認為



© 2002 Cultural Institute. All rights reserved. (續修四庫全書編纂委員會編，《續修四庫全書》，上海：上海古籍出版社，1995)

www.icm.gov.mo/rc





〔圖10〕“三清殿”及其前方“六合亭”，蘇州〈玄妙觀〉
（董壽琪、薄建華編，《蘇州玄妙觀》，北京：中國旅遊出版社，2005）



“這種明顯得受到西方銅版畫的影響，但又根據木刻刻印的特點，用橫平行線與豎平行線兩個套版疊印的方法，來營造銅版畫特有的網線效果，逐漸創造出中國式的精細木刻套色版畫，形成了桃花塢木刻版畫〔桃花塢是蘇州木刻版畫舖的集中地，所以“蘇州版畫”又被指稱為“桃花塢版畫”——作者註〕獨豎一幟的藝術風格”。⁽³⁰⁾的確，“新鐫對幅”表現了更為精緻的中、西藝術結合的風格。除了模倣銅版畫風格的排線法刻印能更為精確的表現建築物及景物的立體感、陰陽明暗及深度感之外，天際雲彩在平行排線的邊緣以細緻的波浪線紋勾勒輪廓，創造出中國水墨畫雲霧飄渺的效果。另外，兩幅圖色彩簡化，以墨色為主，並有細膩的深淺變化，整體效果更為接近中國傳統的文人畫。



〔圖12〕歐人三重奏盤青花，約1700，江西景德鎮製，高6cm，直徑33.9cm
洛林瓷器協會博物館藏（《康熙大帝與太陽王路易十四特展》目錄
臺北：國立故宮博物院出版，2011，232頁）

法國時尚銅版畫 對於姑蘇版畫“仕女圖”的影響

除了人與空間的比例較為自然之外，“新鐫對幅”中的人物體態也較“舊鐫對幅”勻稱，呈現人體比例較為合理的一種古典寫實風格。圖中男子雖着古裝，但仕女卻打扮入時，身穿時裝，頭梳當時流行的高髮髻，與姑蘇版畫的“仕女圖”有類似之處。這種生活中真實人物的刻畫相信是當時流行於蘇州地區的一種版畫風格，而且可能是受到西洋人物畫影響而產生的。⁽³¹⁾對於“洋風版畫”仕女圖的研究可以呼應此點。

姑蘇版畫中有數量可觀的“仕女圖”。與以往不同的是，這些仕女並非身穿古裝的歷史或文學典故中人物，而是穿着華麗時裝的城市女性。她們正在從事涉及生活個個層面的活動，如織布、裁縫、教學、讀書、賦詩、下棋、彈琴、

賞花、弄狗、遊戲、吃煙等。這種表現現實生活中城市婦女百態的圖像，在以往中國圖畫中十分罕見，但與同時代歐洲的銅版畫卻有許多類似之處。山水畫及人物故事畫題材的“洋風版畫”很難確認是受到哪一張或哪一類西方美術作品的影響，但我們由康熙時期外銷歐洲的中國貿易瓷圖案的比對則可發現仕女圖與法國銅版畫關係的線索。

自從16世紀中國與西方直接通商以來，中國瓷器就是貿易的一個重要項目，被歐洲人視若珍寶。歐洲人對於中國瓷器的需求在18世紀達到高峰，同時從康熙年間開始，歐洲人向中國訂購造型及紋飾特殊的瓷器，此類瓷器被稱為“訂製瓷”（Chine de Commande）。⁽³²⁾此時歐洲的美術作品，包括銅版畫及工藝美術品等都被送往中國作為瓷器製作的樣本，因此18世紀以來外銷歐洲的中國瓷器上經常出現模倣歐洲美術作品的圖案。⁽³³⁾在“訂製瓷”中可以發現數件以17世紀末期法國時尚銅版畫（fashion print）為樣本的瓷



[圖13] 羅伯·伯納爾繪畫，尼古拉·伯納爾鐫刻，
〈揚琴、魯特琴及豎笛之協奏〉

銅版畫，1690-1710，25.5 x 19.6 cm，大英博物館藏
British Museum Collection Online Image

繪，描繪着三位法國男女在戶外表演音樂的青花盤即是其中之一[圖12]。這件青花盤大約生產於1700年，瓷上圖案中、西混合。圓盤邊緣的開光中描繪着傳統的中國山水，中間的主題圖案則是依據伯納爾家族於1690-1710年間所出版的銅版畫作品〈揚琴、魯特琴及豎笛之協奏〉(Symphonie du Tympanon, du Luth et de la Flute d'Allemagne)[圖13]描繪的。這張圖畫表現的是路易十四(1643-1715)時期法國社會的“高雅”風尚(genteel)以及貴族男女的素養及社交生活的一個寫照。

在法國國王路易十四的統治之下，法國成為歐洲最強大的國家之一。路易十四設計了一套十分複雜的禮儀來規範宮廷生活，從國王以下，每人都需依個人身分地位，嚴格遵守。⁽³⁴⁾在這套禮儀的施行中，服飾是極為重要的項目。由於極

盡所能追逐華麗，使得法國皇室及貴族的服飾成為全歐洲模倣的時尚。當時在歐洲，皇室及貴族的喜好及品味主導了一切，而服飾穿着更是一個人身份地位最重要的象徵。

隨着銅版印刷技術的發達，歐洲從大約1520年代就開始出版有關服飾時尚方面的雜誌及印刷品，以滿足人們對於這方面知識的渴望及需求。⁽³⁵⁾17世紀時這類印刷品的出版達到了新的高潮。大約1675到1700年之間，有一群巴黎銅版畫家及商人發行了一系列所謂的“時尚版畫”，其內容其實大多數是當時宮廷及社會上顯赫人物的肖像，祇有一部分是真的服裝設計圖版。經由這些圖像，人們可以見到皇室貴族及上流社會人士的穿着打扮，甚至他們的生活作息和禮儀舉止，從而加以模倣。從事出版這類銅版畫的商人及版畫家中，比較重要的有 Jean de St. Jean (fl. 1670-80's), Arnoult, J. Valk, 安東尼·突凡(Antoine Trouvain, 1656-1708)等人。⁽³⁶⁾其中最有名和最重要的則是伯納爾(Bonnart)家族，羅伯·伯納爾(Robert Bonnat, 1652-1729)、尼可拉·伯納爾(Nicholas Bonnat, 1637-1718)、亨利·伯納爾(Henri Bonnat, 1642-1711)及簡·伯納爾(Jean Bonnat, 1654-1726)四兄弟都從事繪畫及銅版畫的製作，並將家族事業經營得十分成功。⁽³⁷⁾此類時尚版畫在歐洲流傳極廣，十分受喜愛，17世紀末葉隨着貿易交流進口到中國。

路易十四時期“時尚版畫”對中國美術的影響不僅可見於景德鎮瓷繪，在繪畫以及18世紀姑蘇版畫“仕女圖”中也可見到。此種“時尚版畫”對蘇州版畫的影響最明顯的是在以人物為主，“全身肖像畫”似的近景構圖手法。有時候這些影響並不是直接由銅版畫模倣至木刻版畫，而是經由繪畫的轉介，間接參用，以下舉幾個例子作說明。姑蘇版畫〈旗女娛琴圖〉[圖14]。在內容及構圖上與安東尼·突凡作於1694年的銅版畫〈彈吉他的淑女〉(Dame de qualité jouant de la guitare)[圖15]都十分近似，它們都以近景的方式表現一位正在表演弦樂器的年輕女子



〔圖14〕〈旗女娛琴圖〉

墨版套色敷彩版畫，中堂，清早期，畫店不詳，私人收藏
高福民主編，《中國木版年畫集成·桃花塢卷》（上）
北京：中華書局，2011，112頁）

（前者彈吉他，後者拉中國弦琴）。兩位女子都位於畫面正中，坐於矮几上，除了旗女背後擺置着花架之外，兩圖都無其它背景及人物出現。除此之外，兩圖都以寫實的方式刻劃人物。〈彈吉他的淑女〉表現穿着時裝的法國貴族仕女，服飾的部分描繪得特別精細，展現華麗的豐采。〈旗女娛琴圖〉的仕女雖比較樸實無華，但同樣穿着時裝，描繪非常細膩及富有生活氣息。雖不是五官特徵明顯的肖像畫，但旗女的身份也有可能是滿州貴族。女子衣褶處以模倣至銅版畫的短絀斜線紋表現，使具有立體感及真實感。這張版畫明顯是模倣了〈彈吉他的淑女〉，受其技法及寫實風格的影響，表現了以往中國美術作品中罕見的具有現實感的獨立女性形象。由女子的髮型及細膩



〔圖15〕Antoine Trouvain：〈彈吉他的淑女〉

銅板畫，17世紀末期，25.5 x 19.6cm
法國，巴黎國家圖書館藏

（圖片來源：[gallica.bnf.fr/Bibliothèque Nationale de France](http://gallica.bnf.fr/Bibliothèque_Nationale_de_France)）

的描繪風格來判斷，〈旗女娛琴圖〉的製作年代可能與〈彈吉他的淑女〉相近，並可能是18世紀康熙時期的作品。

經由繪畫轉介，並可能有模倣、借用關係的例子可見於17世紀末期伯納爾家族製作的銅版畫〈貝爾豐侯爵夫人〉（Madame la Marquise de Belfons）〔圖16〕，或其它類似此圖的同時期版畫、18世紀初期《十二美人圖》中的〈消夏賞蝶〉〔圖17〕及姑蘇版畫〈美人讀書圖〉〔圖18〕。這三幅作品都有相當類似的構圖，它們皆將畫中仕女置於畫面正中間位置，圖面右方出現方桌一角，仕女一手放於桌上，或倚桌而立，背後刻繪花園景致。〈貝爾豐侯爵夫人〉由尼可拉·伯納爾及羅伯·伯納爾共同完成，大概製作於1695或1696年。⁽³⁸⁾表現貝爾豐



圖16 尼可拉·伯納爾、羅伯·伯納爾：〈貝爾豐侯爵夫人〉

銅版畫，敷彩，約1695，美國波士頓美術館收藏

in whole or in part, without the written consent of ICM (http://zoom.mfa.org/fff=sc9/sc93398.fpx&obj=iip,1.0&wid=568&cell=568,427&cvr=jpeg)



〔圖17〕〈消夏賞蝶〉，佚名，《十二美人圖》之一
絹本設色，約1709-1723，184 x 98 cm，北京故宮博物院藏
（趙廣超，吳靖雯，《十二美人》，北京：紫禁城出版社，2010）

伯爵夫人站在陽臺上，一手上揚，一手扶在桌上，她一方面展示身上所穿華麗的衣服，另一方面也有舞臺表演的架勢，是一張當時典型的貴族“肖像畫”。

《十二美人圖》大約創作於1709到1723年之間。⁽³⁹⁾ 根據高居翰的研究，畫家可能是來自揚州的宮廷畫師張震（ca. 1662-1735），或是他的兒子張為邦，也有可能是兩人合作，或其門徒所畫。⁽⁴⁰⁾ 這張畫以極其細膩的手法描繪一位站在欄杆旁邊的美女，她穿着當時流行於江南上層婦女的高領長袍，外加對襟長衫，畫風十分的寫實，且有生活氣息。美人的長相在削肩，柳腰，纖手，柳葉眉，鵝蛋臉，櫻桃小嘴的“形式化”模式之中透露出真實人物的寫照感。倚桌的美女雖比貝爾豐侯爵夫人顯得嬌羞羸弱，但臉微側，眼神正視觀者的表情十分神似。此位江南美女的面部以色彩型塑立體感；衣服褶紋流暢細緻，並以明暗色彩表現凹凸。空間處理上也採用了遠小近大的透視法，有景深的效果。此圖的刻繪明顯受到了法國路易十四時期貴族婦女肖像畫的影響。

與〈貝爾豐侯爵夫人〉圖不同的是〈消夏賞蝶〉並非祇是單純的肖像畫或時尚圖，畫中應用多種具有象徵性的圖案，暗示“性”與“生殖”。譬如畫中女子手持葫蘆。葫蘆屬於生命力旺盛的多籽植



物，在中國民間有“多子多孫”的喻意。⁽⁴¹⁾另外，窗外有蝴蝶在花石之間飛舞。成雙成對的蝴蝶是“追逐愛情”的象徵，因而這種畫也被認為具有情色意味。⁽⁴²⁾這種帶有情色意味的象徵手法在〈美人讀書圖〉中也可觀察到 [圖18]。此圖中女子手上雖然拿着一本書，但她眼睛注視的卻是在旁邊盆花上成雙飛舞的蜜蜂。採花的蜜蜂有“性慾”及慾念流動的隱喻，因而這幅圖實際上是在暗示美人思春。倚桌女子的姿勢與〈消夏賞蝶〉圖十分的類似，當時這種婦女姿態似乎相當流行，因而一再被模倣沿用，在許多圖像上都可看到。⁽⁴³⁾

17世紀時“尚禮”與“崇雅”[“gentil”，英文為“genteel”。當時法國人的典範“雅士”(L'Honnête Homme) 主要指上流社會有教養的人士，即是在行為舉止和道德修養方面既討人喜歡又受人尊重的人士] 已成為法國上流階級的傳統。⁽⁴⁴⁾這個時期對於法國文化發展有重要意義的是“沙龍”的流行。“沙龍”的活動就是上流社會的聚會，早期大多在貴族家庭中舉行，

[圖18] 〈美人讀書圖〉

木刻，線版彩繪，乾隆時期，蘇州
書店畫工不詳，90.6 x 52.5 cm
日本秋田市立紅煉瓦郷土館藏
(三山陵編，《中國木版年畫集成——日本藏品卷》
北京：中華書局，2011，頁88)



[圖19] 費丹旭：“黛玉葬花”，《十二金釵圖冊》（局部），1841，絹本設色，20.3 x 27.7 cm，北京故宮博物院藏（紀江紅主編，《中國傳世人物畫》，北京：北京出版社，2004）。

以巴黎為中心對外蔓延。“沙龍”活動的特色之一是講究舉止與言談的高尚；談話的主題由文學擴大到社會問題，婦女地位的平等權，婚姻的自由選擇觀等。有時也舉辦藝文活動。此時婦女接受教育的原則在上層階級和貴族中被接受，因此出現了不少有才華的女士，許多著名沙龍的主持人都是女性，形成非常特殊的現象，也可見得婦女社會地位之提昇的一面。

另一方面，18世紀時，中國江南地區婦女的社會地位也獲得明顯的提高。明朝中葉以來，中國商業經濟日漸繁榮，盛清時期達到極盛階段。這種情形促進社會及文化的變遷和發展，女性的角色在社會發展過程中也產生了微妙的變化，譬如勞動市場擴大，使婦女就業機會增加；婦女受教育的比例提高，同時也出現了不少有才學的女性等。⁽⁴⁵⁾ 姑蘇版畫“仕女圖”中女性有多種不同的角色與身份，反映了當時蘇州地區的

社會情況。這些圖像有的屬於傳統的吉祥如意類（如仕女娃娃圖），有的帶有“情色”意味，但有一些則反映了較為開明進步的行為與思想，如表現婦女琴、棋、書、畫的才藝以及出遊、勞動、演武的場景。圖中的婦女比較碩健豐滿的形象與清朝流行的“纖巧柔弱，鬱悒愁苦”女性大不相同[圖19]，反而與法國時尚版畫中的女主人翁有幾分類似，反映巴洛克藝術風格特色。無論圖中婦女進行何種活動，她們都以近景顯要的形象出現，落落大方的扮演受到矚目及閱覽的主體對象，對於觀者的注視沒有畏縮。此種構圖及人物神態也與後者類似。隨着西方文物的輸入及傳播，西方人的習俗、行為與思想是否也隨着受到關注及導入，並使傳統的中國社會潛移默化？還是說所有的變化都是中國內部由於社會、經濟、歷史的發展，自主產生的必然現象？

結 論

本文所討論的清朝蘇州版畫，無論是《全本西廂記圖》還是仕女圖，皆刻繪精美，充滿創造性，可以說是清朝最為精彩及有藝術性的木刻版畫之一。尤其是《全本西廂記圖》以其嚴謹的構圖，戲劇性的刻繪，“倣泰西筆意”的標榜以及1747年代的題寫，更是成為研究、瞭解18世紀“洋風版畫”不可或缺的珍貴資料。它們雖然都生產在18世紀，並且都受到西洋銅版畫的影響，但從風格表現上來說有前後期的區別。其中“墨浪子本”、“桃花塢本”及〈旗女娛琴圖〉時代較早，可能是18世紀初年，康熙時候的產品。其它的作品屬於乾隆年間。

姑蘇版“仕女圖”內容之豐富及數量之眾多，一方面反映了當時蘇州地區的社會生活情況，另一方面，也可以得知當時的人對於種種女性議題的興趣與關注。⁽⁴⁶⁾ 內容與婦女生活及生命有密切關係，主張提倡婚姻自主及戀愛自由的《西廂記》在當地受到熱烈喜愛及歌頌，多次以極其精美的刻繪發行，由此也可見得當時蘇州民眾之開放及包容進步思想的精神。

以往在研究西洋美術對中國之影響的議題時，大多偏向於探討傳教士與西畫東漸的關係，其它傳播的管道多被忽視，討論較少。⁽⁴⁷⁾ 至於中國民間美術西洋風格之來源的問題，則大多數學者認為係受到宮廷之影響而產生。⁽⁴⁸⁾ 本文之研究發現18世紀時西洋美術作品已經由貿易手段，透過海關輸入中國，在民間流傳。皇帝的喜好以及宮廷推廣到民間的版畫作品如《耕織圖》固然會對洋風時尚的形成有促進作用，但流傳在民間的西洋銅版畫也可以產生直接的影響力。由景德鎮瓷器裝飾的例子可以得知，17世紀末期法國時尚銅版畫已經輸入中國，並對中國的美術產生影響，因而蘇州版畫的匠師們也可直接應用這些西洋作品作為生產、創作的參考。本人因此認為盛清西洋畫風之形成係中央(京城)與地方藝術家互相交流的結果，並非單一方向的流動或影響。⁽⁴⁹⁾

【註】

- (1) 有關於中國版畫通史的專書可參考：王伯敏：《中國版畫通史》，石家莊：河北美術出版社，2002；周心慧：《中國古版畫通史》，北京：學苑出版社，2000；郭味蕓：《中國版畫史》，北京：朝花美術出版社，1962年。
- (2) 有關於蘇州版畫及洋風版畫之研究參考以下資料：王稼句：《桃花塢木版年畫》，濟南：山東畫報出版社，2012；張燁：《洋風姑蘇版研究》，北京：文物出版社，2012；周新月：《蘇州桃花塢年畫》，南京：江蘇人民出版社，2009；《“中國的洋風版畫展”——明末から清時代の繪畫、版畫、挿繪本》，東京：町田市立國際版畫美術館，1995；樋口弘，〈蘇州版畫〉，《中國版畫集成》第七章，頁42-55，昭和四十二年(1967)，味燈書屋出版；成瀨不二雄，〈蘇州版畫試論〉，《大和文華》，no. 58. 1973，頁24-33；《蘇州版畫——清代，市井の芸術》，王舍城美術寶物館出版，1986；《蘇州版畫——中國年畫の源流》，東京：駁々堂，1992初版，1993二刷。
- (3) 有關於明朝《西廂記》之版本及其研究參考：寒聲：〈《西廂記》古今版本目錄輯要〉，《西廂記新論——西廂記研究文集》，北京：中國戲劇出版社，1992；蔣星煜：《明刊本西廂記研究》，北京：中國戲劇出版社，1982；蔣星煜：《西廂記的文獻學研究》，上海：1997年，等書。
- (4) 王利器：《元明清三代禁毀小說戲曲史料》，上海：上海古籍出版社，1958，頁43、44、142、209；陳正宏、談蓓芳：《中國禁書簡史》，上海：學林出版社，2004。
- (5) 關於中國版畫通史之介紹可參考：王伯敏：《中國版畫通史》，河北美術出版社，2002(原書名《中國版畫史》)；周蕪：《中國版畫史圖錄》，上海：上海人民美術出版社，1983；周心慧：《中國古版畫通史》，北京：學苑出版社，2000，等。
- (6) 王樹村：《中國年畫發展史》，天津：天津人民美術出版社，2005，頁18-22。
- (7) 三山陵：〈“年畫”の概念について——混亂から誤用の定著へ〉，《中國版畫研究》，第七號，2007，頁19-50。
- (8) 方豪：《中西交通史》(下冊)，臺北：中國文化大學出版部，1983，頁691-1075；楊予文：〈明清之際西人東來與中西文化的交流〉，《國立編譯館館刊》，第1卷，第3期，臺北：國立編譯館，1972，頁52-103。
- (9) 方豪：〈嘉慶前西洋畫流傳我國史略〉，《大陸雜誌》五卷三期，1950。1871年歐洲考古學家在俄羅斯北冰洋的新地島(Nova Zembla / Novaga Zemlya)發現1596年遇難遭擱淺的荷蘭貨運船遺骸，並在船艙內發現了一批冰封的銅版畫。該船原打算經由北極航抵中國，因此我們可以知道當時荷蘭商人以版畫為貿易品運往中國的事實。這批版畫製作於1580及1590年代，內容包括了宗教題材、山水畫、服飾、徽章等。這個重要

的考古發現顯示了明末以來經由貿易管道輸入中國的歐洲版畫題材豐富，而且數量可能相當可觀。J. Braat, J. P. Filedt Kok, J. H. Hofenk de Graaff en Pladervaart, “Restauratie, conservatie en onderzoek van de op Nova Zembla gevonden zestiende-eeuwse prenten”, Bulletin van het Rijksmuseum, Jaarg. 28, Nr. 2, 1980, pp. 43-79.

- (10) 方豪：《嘉慶前西洋畫流傳我國史略》，頁79。《紅樓夢》第四十回，有劉姥姥在大觀園見到西洋畫的描寫。見曹雪芹：《紅樓夢》，頁411。《紅樓夢》一般相信是乾隆年間的作品。有關於清朝人詩詞中描述洋畫的資料，見江潯河：《清代洋畫與廣州口岸》，北京：中華書局，2007，頁77、79、81。
- (11) 梁廷枏（1796-1861）輯，《粵海關志》，臺北：成文書局，1968，清末民初史料叢書；21。有關於《粵海關志》中洋貨記載的介紹可參考：王正華，〈乾隆朝蘇州城市圖像：政治權力，文化消費與地景塑造〉，《中央研究院近代史研究集刊》第50期，南港：中央研究院近代史研究所，2005，頁155。
- (12) 佚名：《常稅則例》，清雍正古香齋刻本，《續修四庫全書》，834史部，政書類，續修四庫全書編輯委員會編，《續修四庫全書》834-835，上海：上海古籍出版社出版，1995，頁437、449。
- (13) 有關於18世紀蘇州洋風盛行情形的研究可參考：王正華，〈乾隆朝蘇州城市圖像：政治權力，文化消費與地景塑造〉，《中央研究院近代史研究集刊》第50期，南港：中央研究院近代史研究所，2005。
- (14) 陸允昌：《歷史上的蘇州對外經濟貿易活動》，石琪主編，《吳文化與蘇州》，頁242-251。
- (15) 古原宏伸：〈“棧道積雪圖”の二三の問題——蘇州版畫の構圖法〉，《大和文華》第58號，1973，頁9-23。
- (16) “條屏”是傳統立軸形式的書畫，通常懸掛（或張貼）在廳堂側牆和屏風之上，除獨立成幅之外，大多以偶數成組。見周新月：《蘇州桃花塢年畫》，南京：江蘇人民出版社，2009，頁93。
- (17) 蕭軍編《永樂宮壁畫》，北京：文物出版社，2008。
- (18) (24) 蘇州版畫《茉莉花歌圖》即是另一個利用此種構圖的例子。“茉莉花歌”是一種流行於江南的民歌形式。由此圖上方題款“茉莉花歌，新編時調十二首”得知，是根據當時新編的流行歌曲十二首刻繪而成的版畫。每一首歌詞詠唱一段家喻戶曉的愛情故事，如牛郎織女、西施、貂蟬、琵琶記、西廂記等，內容包括了民間傳說、歷史故事以及戲曲、小說。
- (19) 顧聆森：〈蘇州：中國戲劇運動在這裡進入高峰〉，石琪主編：《吳文化與蘇州》，頁486-493；金煦：〈吳歌聲聲傳千古〉，《吳文化與蘇州》，頁523-527。
- (20) 王樹村指出：“乾隆年間蘇州、揚州、楊柳青等地的年畫中有一類‘是畫全本小說故事，分十至二十四情節，每一情節旁刻時調小曲一段；也有畫十二個不同故事內

容，旁印十二首小曲唱詞[……]都是當時江南流行的歌曲小調。”王樹村編《中國年畫發展史》，天津：天津人民美術出版社，2005，頁236。有關於這種版畫的價值，王樹村指出：“乾隆年間坊間刻印的時調小曲，因涉嫌‘淫辭穢說’，版與書早被官府查封銷毀，存世者罕見，即有遺篇，又因世人不重視民間歌唱藝術，而很少有人收集。上圖附刻之曲詞雖非小曲唱本，但可略窺其時流行歌曲之特色，而且圖中人物是‘也學時興巧樣裝’，這對研究清代中葉婦女髮式和服裝者，提供了真實可靠的形象資料。[……]因此，就某種意義上說，全本唱詞的年畫是變種的通俗民間小說、唱本。”王樹村編《中國年畫發展史》，頁236、237。

- (21) 有關於明朝“折子戲”的介紹，參看周有德：《中國戲曲文化》，北京：中國友誼出版社，1996，頁96-97；周純一：〈談明代零齣戲曲選本——明代戲曲選本之選戲標準格範與價值〉，淡江大學中文系主編：《晚明思潮與社會變動》，臺北：弘文文化出版，1987；王安祈：〈再論明代折子戲〉，王安祈：《明代戲曲五論》，三重：大安出版社，1990，頁1-47。
- (22) 曾永義，《戲曲之雅俗、折子、流派》，臺北：國家出版社，2009，頁347。
- (23) 王實甫原著，金聖歎批改，張國光校註《金聖歎批本西廂記》，上海：上海古籍出版社，1986。對於金聖歎本之研究參考，傅曉杭：〈金聖歎刪改西廂記的得失〉，《戲曲研究》，北京：中國戲曲藝術學院，1986，3月；林文山，〈論金聖歎批改《西廂》〉，《社會科學研究》，成都：四川社會科學院，1981，5月。
- (25) 曾永義：〈論說“戲曲雅俗”之推移〉，曾永義：《戲曲之雅俗、折子、流派》，頁51-53、169。
- (26) 焦秉真之介紹參考：王耀庭，〈以西洋技法繪製耕織圖的焦秉真〉，《雄獅美術》，臺北：雄獅美術社，1978，9月；何熹昀：《清宮畫家焦秉真繪畫研究——以耕織圖、仕女圖為例》，國立高雄師範大學美術系碩士論文，2013。有關於焦秉真“耕織圖”之介紹及研究參考：趙雅書：〈關於耕織圖之初步探討〉，《雄獅月刊》，34卷5期，頁15-21；(清)焦秉真繪：《耕織圖》：北京圖書館出版，1999。朱圭生平介紹見：《中國美術家人名辭典》，臺北：文史哲出版社，1987，頁200。
- (27) 傅熹年：〈中國古代的建築畫〉，《文物》，第3期，北京：中央人民政府文化部文物局，1998。
- (28) 年希堯：《視學》，《續修四庫全書》，上海：上海古籍出版社，1995，子部藝術類，頁27-99。
- (29) 蘇州玄妙觀之介紹參考：董壽琪、薄建華編《蘇州玄妙觀》，北京：中國旅遊出版社，2005。
- (30) 張朋川：〈蘇州桃花塢套色木刻版畫的分期及藝術特點〉，《藝術與科學》第11卷，2011，5月，頁106。
- (31) 李倍雷指出晚名以來中國人物畫，尤其是肖像畫，普遍受到了西洋美術的影響。見李倍雷：〈明代晚期人物畫的寫實風格研究〉，《榮寶齋》，2007年2期，北京：榮



- 寶齋，2007，頁56-65；李倍雷：〈對中國七個博物館（院）明清人物畫考察報告〉，《大連大學學報》，2009年第二期，大連：大連大學，2009），頁63-67。另可參考翁振新：《清代中國人物畫寫生傳統初探》，福建師範大學碩士學位論文，2012。
- (32) Lunsingh Scheurleer, *Chinese Export Porcelain—Chine de Commande* (London: Faber and Faber, 1974); David Howard & John Ayers, *China for the West: Chinese Porcelain and Other Decorative Arts for Export Illustrated from the Mottahedeh Collection* (London & N.Y.: Sotheby Park Bernet, 1978).
- (33) 對於這類“訂製瓷”及其圖案之研究，可參考：David Howard and John Ayers, *China for the West: Chinese Porcelain and Other Decorative Arts for Export Illustrated from the Mottahedeh Collection* (London & N.Y.: Sotheby Park Bernet, 1978); *European Scenes on Chinese Art* (London, Lisbon: Jorge Welsh Books, 2005).
- (34) 楊肅獻：〈太陽王：路易十四和他的時代〉，收錄於《康熙大帝與太陽王路易十四特展》，臺北：故宮博物院出版，2011，頁265-266。
- (35) Francois Boucher, *20,000 Years of Fashion: The History of Costume and Personal Adornment* (Harry N. Abrams Inc. Publish, 1966), expanded edition, p. 248.
- (36) John L. Nevinson, “Origin and Early History of the Fashion Plate”, *United States National Museum Bulletin*, 250, 1967, pp. 65-92; Millia Davenport, *The Book of Costume*, vol. II, New York: Crown Publishers, 1948 (second printing).
- (37) 對於 Bonnat 家族及作品之介紹可參考 David Howard and John Ayers, *China for the West*, p. 78; Eugène Bouvy, *La Gravure de Portraits et D'Allégories*, Paris and Bruxelles: Les Editions G. Van Oest, 1929, pp. 68-69; Marianne Grivel, *Le Commerce de L'Estampe à Paris au XVIIe Siècle*, Genève: Librairie Droz, 1986, pp. 283-284; Roger-Armand Weigert, *Bonnart: Personnages de Qualité, 1680-1715*, Paris: Editions Rombaldi, 1956.
- (38) 有關於此圖之介紹可參考：Ch. Maumené, “Petits Graveurs de Portraits de la cour de Louis XIV”, IV. — Les Bonnat. Portraits de la Cour (Fin), *Amateur d'Estampes*, 1924, 頁57。
- (39) 巫鴻及高居翰皆認為《十二美人圖》生產於雍正以圓明園為住所的1709年，到繼承皇位的1722-1723年之間。見 Wu Hong, “Beyond Stereotypes: ‘The Twelve Beauties in Early Qing Court Art and the Dream of the Red Chamber’”, in *Writing Women in Late Imperial China*, edited by Ellen Widmer & Kang-I Sun Chang (Stanford: Stanford University Press, 1997); James Cahill, “The Three Zhangs, Yangzhou Beauties, and the Manchu Court”, *Oriental Art*, Oct. 1996, p. 64.
- (40) James Cahill, “The Three Zhangs, Yangzhou Beauties, and the Manchu Court”, p. 64.
- (41) 〈葫蘆史話〉，http://WWW.library.taiwanschoolnet.org/cyberfair2005/sles/photoframe_a.htm
- (42) 高居翰著，陳韻如譯，〈“十二美人圖”產生脈絡〉，《故宮文物月刊》，2009，12月，頁16。
- (43) 譬如《十二美人圖》中的〈撫書低吟〉、〈持鉸觀菊〉、〈捻珠觀貓〉以及冷枚（約1669-1742?）〈春閨倦讀圖〉，1724，天津美術館藏。
- (44) 張澤乾：《法國文明史》，臺北：中央圖書館出版社，1999；阿蘭·克洛瓦（Alain Croix）、讓·凱尼亞（Jean Queniat）著，傅紹梅、錢林森譯，《法國文化史——II，從文藝復興到啟蒙前夜》，上海：東華書局出版社，頁183-334。
- (45) 曼素恩著，定宜莊、顏宜葳譯，《綴珍錄——十八世紀及其前後的中國婦女》，南京：江蘇人民出版社，2005。
- (46) 曼素恩（Susan Mann）指出18世紀時“中國最有威信的精英開始思考有關社會性別關係的問題”，同時中國婦女“顯示出一種對家庭生活和公共政治之間具有緊密關連的普遍深入的意識”。見曼素恩著，定宜莊、顏宜葳譯，《綴珍錄——十八世紀及其前後的中國婦女》，南京：江蘇人民出版社，2005，頁280、281（原文：Susan Mann, *Precious Records: Women in China's Long Eighteenth Century* (Stanford: Stanford University Press, 1997).
- (47) 代表性著作及研討會如：楊伯達，〈十八世紀中西文化交流對清代美術的影響〉，《故宮博物院院刊》，第4期，北京：故宮博物院，1998，頁70-77；莫小也：《十七—十八世紀傳教士與西畫東漸》，杭州：中國美術學院出版社，2002；臺北故宮博物院及北京故宮博物院主辦，“十七、十八世紀（1622-1722）中西文化交流”（兩岸故宮第三屆學術研討會）11月15-17日，2011。
- (48) 西洋美術主要由西洋傳教士帶入中國，並加以傳播的見解可參考：莫小也：《十七—十八世紀傳教士與西畫東漸》；張燁：《洋風姑蘇版畫研究》；小野忠重：〈利瑪竇與明末版畫〉，《新美術》，杭州：中國美術學院，1999，頁8。
- (49) 美國學者高居翰也提出同樣的意見。見：James Cahill, “The Three Zhangs, Yangzhou Beauties, and the Manchu Court”, *Oriental Art*, Oct. 1996, p. 64. James Cahill, *Pictures for Use and Pleasure: Vernacular Painting in High Qing China* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2010).