十八世紀蘇州版畫仕女圖與法國時尚版畫

徐文琴

十八世紀蘇州「洋風版畫」中有內容豐富的「仕女圖」，表現穿著華麗的時裝，從事日常生活百態的都市女性。此類「仕女圖」的刻繪具有立體感、現實感，但同時也沒有喪失傳統女性婉約動人之美，具有很大的藝術感染力及影響力。本文擇例將十七世紀末法國「時尚版畫」與受其影響的蘇州「洋風版畫」仕女圖做比較分析，並討論此時東、西方婦女角色的變化與社會地位提升的情形，以增加對於此類版畫的欣賞以及當時「西畫東漸」現象的了解。

十五世紀地理大發現開啓了東、西方交通之門。自從一五一六年葡萄牙人遣使來華之後，其他歐洲人也接踵而至，促進了中國與西方直接的接觸。隨著海運的發展、貿易的繁榮，文化交流也隨之展開。十八世紀生產於蘇州的木刻版畫，見證了在此種時空背景之下，中、西文化藝術交流的具體成果與現象。

蘇州是中國江南的一座歷史名城，當地風景優美，物富民豐，享有「上有天堂，下有蘇杭」的美譽。由於其深厚的文化傳統，蘇州向有藏書、刻書的風氣，出版品以質地精緻爲人所稱道。入清（一六四四～一九一一）以後，金陵、徽州、杭州、建安等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，達到黃金時期。道光（一八二一～一八五〇）年間以後，蘇州版畫製作呈現衰頹之勢，用於年節裝飾的木版年畫一變成爲蘇州版畫的主要形式，與北方天津的楊柳青年畫並稱。

清初及乾隆（一七三六～一七九五）盛世時期，蘇州製作出版了尺寸巨大，不附屬於書籍插圖的單幅版畫作品。這一類版畫版面有的大至九十至一〇五公分高，五十至五十五公分寬，在世界版畫史上屬於十分罕見的大作品。這類版畫風格上最大的特色是以木版畫模仿西洋銅版畫的肌理、質感，並且在傳統的中國畫形式之中參用了西洋藝術的透視法、明暗陰影法，表達遠近及立體感，形成一種特殊的「仿泰西筆法」、「仿泰西筆意」，中、西藝術融合並用的類別，被稱爲「洋風版畫」或「姑蘇版」（姑蘇是蘇州的古名）。（註一）它們的製作十分精美、鐫刻技法變化多端，並且種類多樣，有墨印、濃淡二墨印、彩印、先套印再筆彩等多種。乾隆中期以後，受到國內外經濟、社會情況改變的影響，此種大型洋風版畫逐漸消失，終至匿跡。目前此種以木刻版畫模仿銅版畫的製作技法已經失傳，而且此類洋風版畫絕大多數收藏在國外，如日本、英、德等地。

圖一　清早期　畫店不詳　旗女娛琴圖　墨版套色數彩版畫　中堂　私人收藏
引自高福民主編，《中國木版年畫集成・桃花塢卷》（上），北京：中華書局

洋風版畫仕女圖題材豐富

「洋風版畫」作品題材新穎而多樣，內容包括了城市風光、名勝古蹟、戲曲故事，吉祥祈福以及美人、娃娃等。其中「仕女圖」數量可觀，是最重要的題材之一。「仕女圖」是中國繪畫的重要題材，起源很早，到了唐朝成爲獨立的畫科，十分盛行。其內容專門描繪貴族婦女，是上層婦女閨閣生活的寫照。到了宋代，仕女畫的範圍開始不僅僅限於上層社會的貴族婦女，而泛指「美人」，對於仕女畫的要求也逐漸從德行轉向欣賞性。明清時期仕女畫的內容得到極大的發展，專畫貴族婦女的侷限已完全被打破，無論宮廷貴族、大家閨秀、小家碧玉、蓬門荊釵，甚至歌妓舞娘都爲畫家表現的題材，從而也擴展了仕女畫的概念。（註二）

早期民間版畫中「仕女」似乎並不是一個重要的題材，雖然早在金朝（一一一五～一二三四）就有刻繪相當精美的〈四美圖〉的印製。（註三）明朝隆慶、萬曆以來興起的小說、戲曲插圖中出現了女主角的半身及全身

圖二　1694　法國　Antoine Trouvain　彈吉他的淑女（Madame de qualite jouant de la Guitarre）　銅板畫　縱33.2，橫24.6公分
巴黎國家圖書館藏（Bibliothèque National de France, Paris）

「寫照」，以及依故事情節發展而來的「美人圖」（即「仕女圖」）。晚明及清朝人士喜好爲名妓美女傳神寫照，刊刻爲圖冊，因之明刊《青樓韻語》、《閒情女肆》，清康熙間刊《吳姬百媚》，乾隆刊《百美圖詠》，光緒十八年（一八九二）《秦淮八艷圖詠》等版畫插圖應運而生。單幅版畫中，在所謂「年畫」主要產地的天津楊柳青、蘇州桃花塢、山東濰縣等地有大量的生產，風格各不相同，並以蘇州桃花塢所產最具特色。

姑蘇版「仕女圖」並非穿著古裝的歷史或文學作品中人物，而是穿著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、著棋、演奏音樂（圖一）、賞花、弄狗、遊戲、吃煙（圖四）等，風格寫實而富有生活氣息。這種表現現實生活中城市婦女百態的圖像無論在風格、技法或題材上都受到西洋美術的影響，尤其與十七世紀末、十八世紀初期法國時尚銅版畫（fashion print）的關係相當明顯可見。

十八世紀蘇州版畫「仕女圖」與路易十四時期法國「時尚版畫」之比較

在法國國王路易十四（一六四三～一七一五）的統治之下，法國成爲歐洲最強大的國家之一。爲了建立君王威儀，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。在這套禮儀的施行中，服飾是其中極爲重要的項目。由於極盡所能追逐華麗，使得法國皇室及貴族的服飾成爲全歐洲模仿的時尚。當時在歐洲，皇室及貴族的喜好及品味主導了一切，而服飾穿著更是一個人身分地位最重要的象徵。

隨著銅版印刷技術的發達，歐洲從大約一五二〇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。（註四）十七世紀時這類印刷品的出版達到了新的高潮。大約一六七五到一七〇〇年之間，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士的肖像，只有一部分是眞的服裝設計圖版）。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著打扮，甚至他們的生活作息和禮儀舉止，從而加以模仿。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。（註五）最有名及重要的是伯納爾（Bonnart）家族，其中羅伯・伯納爾（Robert Bonnart, 1652-1729）、尼可拉・伯納爾（Nicholas Bonnart, 1637-1718）、亨利・伯納爾（Henri Bonnart, 1642-1711）及簡・伯納爾（Jean Bonnart, 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。此類時尚版畫在歐洲流傳極廣，十分受到喜愛，也因此協助建立起法國王室的威望。

圖三　約1695　尼古拉・伯納爾（Bonnart, Nicolas）喝咖啡的仕女　銅版畫　法國國家圖書館藏

圖四　嘉慶年間　蘇州　美人吸煙圖　墨版套色敷採　引自高福民主編，《中國木版年畫集成・桃花塢卷》

法國路易十四時期「時尚版畫」對蘇州版畫的影響最明顯的是在以人物爲主，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仿至木刻版畫，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〉（圖一）在內容及構圖上與安東尼・突凡作於一六九四年的銅版畫〈彈吉他的淑女〉（圖二）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（後者彈吉他，前者拉中國弦琴）。兩位女子都位於畫面正中，坐於矮几上，除了旗女背後擺置著花架之外，兩圖都無其它背景出現。「彈吉他的淑女」表現穿著時裝的法國貴族仕女，服飾的部分描繪得特別精細，展現華麗的風采。〈旗女娛琴圖〉的仕女雖比較樸實無華，但同樣穿著時裝，刻繪非常細膩及富有生活氣息。女子衣褶處以模仿自銅版畫的短細平行斜線紋表現，使具有立體感及量感及陰刻明暗變化。這張版畫明顯是模仿了「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及自主性的女子形象。由女子的髮型、刻繪細膩的風格來判斷，「旗女娛琴圖」可能是十八世紀康熙時期的作品。

有時候模仿的作品雖然構圖與原作相似，但內容會有所變化，以反

圖六　約1709-1723　佚名　消夏賞蝶　十二美人圖之一　絹本設色　縱184，橫98公分　北京故宮博物院藏　引自趙廣超，吳靖雯，《十二美人》，北京：紫禁城出版社

圖五　約1696　尼可拉．伯納爾、羅伯．伯納爾　貝爾豐侯爵夫人（Madame la Marquise de Belfons）　銅版畫　敷彩　美國波士頓美術館藏

映社會的實際現象。譬如尼可拉．伯納爾的版畫〈喝咖啡的淑女〉（圖三）與姑蘇版畫〈美人吸煙圖〉（圖四）在構圖上相似，都表現一位年青女子側身坐在圓桌旁邊的情景。前圖的仕女手上端著咖啡杯盤，桌上有咖啡壺及糖果盒；後圖的仕女則手上握著銅質水煙壺，桌上擺置著花瓶。〈喝咖啡的淑女〉大約製作於一六九五年，〈美人吸煙圖〉爲嘉慶年間（一七九六～一八二〇）作品，年代較後，因而應是模仿前者而來的，但因爲中國人當時並不喝咖啡，因而改爲吸水煙壺。咖啡最早在阿拉伯地區流行，十六世紀時流傳到歐洲，但十八世紀以前，咖啡的種植及生產都一直被阿拉伯人所壟斷，在歐洲價錢很高，只有貴族階級才能享用，十八世紀後逐漸普及。〈喝咖啡的淑女〉刻繪一位穿著華麗，氣質高雅的女士，端坐椅上，一手托著咖啡杯盤，是當時貴婦的日常生活寫照。藥草於十六世紀時由西方輪船帶到中國沿海，經此順行無阻，吸煙的嗜好全國蔓延，不分階級、男、女都在吸煙，煙草可分爲旱煙及水煙，〈美人吸煙圖〉刻繪一位女子吸水煙壺的情形。水煙壺大多爲銅質，比傳統的竹煙袋體積大而沈重，但有裝飾作用，因此被婦女視爲時尚，古代一般中國婦女多在室內吸煙，此圖表現獨自一人在室內吸水煙壺的女子，難以分辨她是青樓女子還是良家婦女。吸水煙起源於波斯、印度一帶，後來成爲回教國家酋長消磨時光的方式。大約在康熙、乾隆時期傳入中國，到了道光年間（一八二一～一八五〇）已相當普及。

經由繪畫轉介，並可能有模仿、借用關係的例子可見於十七世紀末期伯納爾家族製作的銅版畫〈貝爾豐侯爵夫人〉（圖五），或其它類似此圖的同時期版畫）、十八世紀初期〈十二美人圖〉中的〈消夏賞蝶〉（圖六）及姑蘇版畫〈美人讀書圖〉（圖七）這三幅作品都有相當類似的構圖，它們皆將畫中美女置於一角，仕女一手放於桌上，或倚桌而立，背景出現花園景致。〈貝爾豐侯爵夫人〉由尼可拉．伯納爾及羅伯．伯納爾共同完成，表現貝爾豐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〉大約創作於一七〇九到一七二三年之間，作者爲宮廷畫家。（註六）這張畫以極其細膩的手法描繪一位站在窗邊的江南美女，她穿著當時流行於江南上層婦女的高領長袍，外加對襟長衫的衣服，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」模式之中隱約透露出眞實人物的寫照感。倚桌的美女雖比貝爾豐侯爵夫人顯得嬌弱，身體倚在桌上，但臉微側，眼神正視觀者的表情十分類似。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。

圖七　清　乾隆時期　蘇州畫店　美人讀書圖　木刻　線版彩繪　畫工不詳　縱90.6，橫52.5公分　日本秋田市立紅煉瓦鄉土館藏　引自三山陵編，《中國木版年畫集成－日本藏品卷》，北京：中華書局

圖八　約1700　歐人三重奏盤　青花　江西景德鎮製　高6，直徑33.9公分　洛林瓷器協會博物館藏　引自《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

與〈貝爾豐侯爵夫人〉圖不同的是〈消夏賞蝶〉並非只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。另外，窗外蝴蝶在花石之間飛舞，成雙成對的蝴蝶是「追逐愛情」的象徵，因而這種畫也被認爲具有情色意味。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。此圖中女子手上雖然拿著一本書，但她眼睛注視的卻是在旁邊盆花上飛舞的蜜蜂。採花的蜜蜂有慾念流動的隱喻，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，在許多圖像上都可看到。

法國路易十四時期的「時尚版畫」的影響不僅可見於姑蘇版畫的仕女圖，在康熙後期景德鎮所生產的外銷瓷紋飾中也可見到，〈歐人三重奏〉（European Musical Trio）青花盤即是其中之一。（圖八）（註七）這件青花盤大約生產於一七〇〇年，瓷上圖案中、西混合。圓盤邊緣的開光中描繪著傳統的中國山水。中間的主題圖案則描繪著三位歐洲人（二男一女）在戶外演奏不同樂器的場面，表現十七世紀後半葉法國社會的「高雅」風尚（genteel），以及貴族男女的素養和社交生活的情景。這個圖案是依據伯納爾家族於十七世紀末期所出版的銅版畫作品〈鍵盤、魯特琴及豎笛之協奏〉（Symphonie du Tympanum, du Luth et de la Flute d' Allemagne）（圖九）所作忠實的描繪。由這個例子，我們可以確知此種「時尚版畫」在中國民間流傳及被美術作品模仿的情況。

十七、十八世紀婦女角色的變化及提升

十七世紀的時候「尚禮」與「崇雅」（"gentil"，英文爲"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，即是在行爲舉止和道德修養方面既討人喜歡又受人尊重的人士）已成爲法國上流階級的傳統。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」的活動是上流社會的聚會，早期大多在貴族家庭中舉行，以巴黎爲中心對外蔓延。「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。這種無拘無束的沙龍座談活動，促進了十八世紀歐洲啓蒙運動的發展。（註八）伯納爾版畫上刻劃的音樂會可能就是「沙龍」活動的一景（或是貴族的生活情景）。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升。不過很可惜這種現象只出現在上層社會，現實情況使得男女平等的思想在當時還無法普及及落實。

圖九　1690-1710　法國　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　大英博物館藏　引自http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx

無獨有偶，十八世紀的時候，中國江南地區婦女的社會地位也有獲得明顯提高的情況。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、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。由於比較特殊的風情民俗，以及繁榮富庶的社會、經濟等優良條件，蘇州婦女的家庭地位和生活狀況比其它地區相對較好。（註九）譬如，許多蘇州婦女

圖十　清康熙　焦秉貞　畫仕女圖　冊頁　絹本設色　國立故宮博物院藏

的形象與清朝流行的「纖巧柔弱，鬱悒愁苦」女性大不相同，反而與法國時尚版畫中的女主人翁有幾分類似。清朝仕女畫家甚多，然而評論一般認爲無論宮廷畫家還是文人畫家，其所畫仕女均以表現女性「倚風嬌無力」的儀態爲追求，並形成「病態美人」的仕女形象，不具眞實感。（圖十）文人畫家更是借用女子閨中幽怨，表達文人失意，揭示人情世態。與此相對的，洋風版畫中的仕女圖無論圖中婦女進行何種活動，她們大都以獨立顯要的形象出現，表達比較有主體性及自主意識的神情，其姿態也與法國「時尚版畫」中的女性有許多雷同，表現正確技藝的特色風格。隨著西方文物的輸入及傳播，西方人的習俗、行爲與思想是否也在無形之中被引入，並使傳統的中國社會潛移默化？

結論

本文所討論的蘇州「洋風版畫」仕女圖製作精美，在傳統的圖像基礎上融匯了西方美術的風格與刻繪技巧，形成具有立體感、現實感的寫實人物，但同時也沒有喪失婉約動人、搖曳生姿的傳統女性理想美，可以說是中國版畫作品中最有生命力及具創意的產品之一。此種仕女圖流傳到了日本後，影響了日本浮世繪中「美人圖」的發展（註十），其藝術感染力及美術史上的重要性由此可見。

自從十六世紀中國與西方有了直接的貿易及人員交往以來，西方的美術作品及知識也逐漸滲透、進入中國，中國不同階層的藝術家對它產生了不同的反應及回響。盛清時期，「洋風」不僅在宮廷內流行，在蘇州地區也同樣受到歡迎。有關於「西畫東漸」在中國演化的過程、脈絡及管道等問題，學者們議見紛云，至今尚未有定論，但從本文的探討，可以得知在影響「洋風版畫」之形成的諸多西洋美術淵源之中，路易十四時期的「時尚版畫」是其中之一，對於塑造「洋風版畫」仕女圖的巴洛克形象有相當重要的影響。西洋美術對於十八世紀中國民間美術創作及工藝美術生產的影響等相關議題值得更多的探討、研究與了解。

作者為高雄市立空中大學教授

從事絲綢、棉布的紡織工作，由於當時這些商品的報酬率高，婦女獲得豐厚的收入，不僅可以養家餬口而且可以致富，因而使得婦女無論在家庭或社會上的地位都有所提升。另外，當時蘇州社會風氣比較開放，因而婦女可以走出家庭，參加工商業活動，甚至成爲職業婦女；節日出遊或廟會燒香，甚至戲園、茶館，也隨處可見她們身影。明清時期蘇州社會對女子的期望較高，同時該地歷來重視教育，因而蘇州地區的婦女不僅普遍有較高的文化水準，而且也出現少數才華橫溢、精於琴棋書畫的女性。

姑蘇版畫「仕女圖」中女性有多種不同的角色與身分，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），表現婦女傳宗接代、相夫教子的傳統角色；有的帶有「情色」意味，象徵蘇州地區興盛的青樓事業的存在；但有一些也反映了健康、積極、開明進步的行爲與思想，如表現婦女琴、棋、書、畫的才藝，以及出遊、勞動、演武等，勇敢走出閨閣的戶外場景。圖中的婦女比較碩健豐滿

註釋

1. 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》，濟南市：山東畫報出版社，二〇一一；張輝，《洋風姑蘇版研究》，北京：文物出版社，二〇一二；周新月，《蘇州桃塢年畫》，南京：江蘇人民出版社，二〇〇九；《「中國の洋風版畫展」—明末から清時代の繪畫、版畫、插繪本》，東京：町田市立國際版畫美術館，一九九五；樋口弘著，廖興彰翻譯，〈蘇州版畫〉，收錄於《蘇州傳統版畫臺灣收藏展》，文建會，一九八七，頁三二—三九，（原文刊載於《中國版畫集成》第七章，頁四二—五五，昭和四十二年，一九六七，味燈書屋出版）；成瀨不二雄著，莊伯和翻譯，〈試論蘇州版畫〉，收錄於《蘇州傳統版畫臺灣收藏展》，文建會，一九八七，頁二六—三一（原文刊載於《大和文華》第五八期，一九七三，頁二四—三三）；《蘇州版畫—清代，市井の芸術》，王舍城美術寶物館出版，一九八六；《蘇州版畫—中国年画の源流》，東京：駸々堂，一九九二。
2. 王宗英，《中國仕女畫藝術史》，南京：東南大學出版社，二〇〇九，頁一—三。
3. 〈隋朝窈窕呈傾國之芳容〉又稱〈四美圖〉是金代以來，流傳在平陽地區，具有年畫性質的木刻版畫。圖中刻繪的是王昭君、趙飛燕、班姬、綠珠四位歷史美人。圖見：《中國美術全集》繪畫編，二一 民間年畫，臺北：錦繡出版社，一九九三。
4. Francois Boucher, 20,000 Years of Fashion-The History of Costume and Personal Adornment (Harry N. Abrams Inc. Publish, 1966), expended edition, p248。
5. 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).
6. 根據高居翰的研究，此圖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。James Cahill, "The Three Changs, Yangzhou Beautie's, and the Manchu Court", *Orientations*, Oct. 1996, P.64。
7. 自從十六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。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，此類瓷器被稱之為「訂製瓷」（Chine de Commande）。此時歐洲的美術作品，包括銅版畫及工藝美術品都被送往中國作為瓷器製作的樣本，因此十八世紀以來外銷歐洲的中國瓷器上經常出現模仿歐洲美術作品的圖案。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 Illustration from the Mottahedeh Collection* (London & N.Y.: Sotheby Park Bernet, 1978)。
8. Benedetta Craveri 著，Teresa Waugh 翻譯，The Age of Conversation, New York: New York Review of Books, 2005. Samia I Spencer ed., *French Women and the Age of Enlightenment*, Bloomington, Indiana University Press, 1984.
9. 有關於明清時期蘇州女性之研究，參考：許周鸝，〈從婦女角度看明清時期吳地的開放風氣〉，《吳中學刊》一九九三年第三期；許周鸝，〈論明清吳地婦女的經濟地位〉，《蘇州大學學報》一九九三年第四期；許周鸝，〈明清吳地社會對女子的期待與寬容〉，《社會科學》一九九八年第一期；戴慶釭，〈明清蘇州名門才女群的崛起〉，《蘇州大學學報》一九九六年第一期；宣花，《明清蘇州婦女日常生活研究》，蘇州大學碩士論文，二〇一〇。
10. 成瀨不二雄著，莊伯和翻譯，〈試論蘇州版畫〉；永田生慈，〈中國木版技法と浮世繪に関する私考〉，《蘇州版畫—中國年畫の源流》，東京：駸々堂出版，一九九一，頁四一—四七。

參考文獻

1. 周亮、高福民主編，《蘇州古版畫》，蘇州市：古吳軒，二〇〇七。
2. 毛文芳，《卷中小立亦百年：明清女性畫像文本探論》，臺北市：臺灣書局，二〇一二。
3. 馮明珠主編，《康熙大帝與太陽王路易十四特展：中法藝術文化交會》，臺北：國立故宮博物院出版，二〇一一。
4. 張澤乾，《法國文明史》，臺北：中央圖書館出版社，一九九九。
5. 阿蘭．克洛瓦（Alain Croix），讓．凱尼亞（Jean Queniart），傅紹梅，錢林森譯，《法國文化史II：從文藝復興到啓蒙前夜》，上海：東華書局出版社。
6. 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》，頁二六五—二六六。
7. 李超、趙陽，〈明清仕女畫的藝術特點及其成因〉，《美術學刊》第八期，二〇一〇。
8. 單國強，〈古代仕女畫概論〉，《故宮博物院院刊》第十二期，一九九五。
9. Susan Mann, *Precious records : women in China's long eighteenth century*, Standford: Standford University Press, 1997（中文翻譯：曼素恩著；楊雅婷譯，《蘭閨寶錄：晚明至盛清時的中國婦女》，新店市：左岸文化出版社，二〇〇五；曼素恩著，定宜庄、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，二〇〇五。