

十八世紀蘇州洋風版畫「全本西廂記」及仕女圖探討

A Study on the Western Style Woodblock Prints of Complete Romance of the Western Chamber and Beautiful Ladies Produced in Suzhou during the Eighteenth Century / Hsu, Wen-chin

徐文琴 Hsu, Wen-Chin

摘要

盛清時期生產於蘇州的木刻版畫受到西洋美術的影響，表現具有立體感、透視感的風格特徵，被稱為「洋風版畫」。本篇論文探討「洋風版畫」中四幅「全本西廂記圖」以及數幅仕女畫題材作品，以增加對於十八世紀蘇州版畫的風格、特色及其受到西洋美術影響情形的了解。

「全本西廂記圖」可分為「舊鑄對幅」及「新鑄對幅」二對（二幅一對），本文探討這二對幅在形式、風格、內容上的差異，以及它們受到西洋美術不同程度影響的情形。最後討論「仕女圖」與法國路易十四時期「時尚版畫」的關係。經由比較可以知道無論在題材或風格上，文中所舉「仕女圖」都受到後者的影響，使圖中女性具有巴洛克時期法國婦女的神采與風韻，雖然圖像內容及意涵會有所轉化。由本文之研究可以得知，盛清西洋畫風之形成可能係中央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。

關鍵字：洋風版畫、全本西廂記圖、仕女圖、時尚版畫、西畫東漸

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

壹、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，十八世紀中葉以前達到高峰，道光年間以後逐漸衰頹。¹

在清初及乾隆盛世時期，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「仿泰西筆法」、「仿泰西筆意」的類別，被稱為「洋風版畫」。以木刻版畫模仿銅版畫的製作技巧，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，中國本土反而極少，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，以增加對於十八世紀姑蘇版畫的內容、風格及其受到西洋美術影響情形的了解。

一、《西廂記》簡介

元朝由王實甫（1295-1307）所寫的《西廂記》是一齣在中國家喻戶曉、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，

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年；周心慧，《中國古版畫通史》，北京，學苑出版社，2000年；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》，濟南市，山東畫報出版社，2012年；張燁，《洋風姑蘇版研究》，北京，文物出版社，2012年；周新月，《蘇州桃花塢年畫》，南京，江蘇人民出版社，2009年；《「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，1995年；樋口弘，〈蘇州版畫〉，《中國版畫集成》第七章，昭和42年（1967），味燈書屋出版，頁42-55；成瀨不二雄，〈蘇州版畫試論〉，《大和文華》58期，1973年，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年；《蘇州版畫——中國年畫の源流》，東京，駉々堂，1992年初版，1993年二刷。

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年；蔣星煜，《明刊本西廂記研

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。

在《西廂記》的流傳、上演過程中，它的故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他作品可與之抗衡。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 60 種之多，可以說是《西廂記》藝術的黃金時期。到了清朝，由於社會風氣的不變，以及當時政府對於出版事業的嚴厲控制，和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之為「畫片」、「紙畫」、「畫貼」、「畫張」等，到了道光 29 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 二十世紀 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、十八世紀蘇州經濟繁榮，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 23 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

究》，北京，中國戲劇出版社，1982 年；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 年，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 年。

⁵ 關於中國版畫通史之介紹可參考：王伯敏，《中國版畫通史》（原名《中國版畫史》），河北美術出版社，2002 年；周蕪，《中國版畫史圖錄》，上海，上海人民美術出版社，1983 年；周心慧，《中國古版畫通史》，北京，學苑出版社，2000 年，等。

⁶ 王樹村，《中國年畫發展史》，天津，天津人民美術出版社，2005 年，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 7 號，2007 年，頁 19-50。

⁸ 方豪，《中西交通史》（下冊），台北，中國文化大學出版部印行，1983 年，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，台北，國立編譯館，1972 年，頁 52-103。

22 年（1757）又頒行海禁，將沿海通商口岸關閉，只剩下廣州一口通商。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著貿易交流在民間流傳。⁹ 有關於十八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 18 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》則提供了了解十八世紀早、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，可以得知乾、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 23 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 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交觸，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。

貳、「舊鑄對幅」——「墨浪子本」及「桃花塢本」西廂記圖

十八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

⁹ 方豪，〈嘉慶前西洋畫流傳我國史略〉，《大陸雜誌》5 卷 3 期，1950 年。

¹⁰ 方豪，〈嘉慶前西洋畫流傳我國史略〉，《大陸雜誌》5 卷 3 期，1950 年，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》，台南市，世一文化公司，2004 年，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：江潑河，《清代洋畫與廣州口岸》，北京，中華書局，2007 年，頁 77、79、81。

¹¹ 梁廷枏輯，《粵海關志》，臺北市，成文書局，1968 年。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 年，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 年，頁 437、449。

¹³ 有關於十八世紀蘇州洋風盛行的情形研究可參考：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〉，頁 115-184；賴惠敏，〈蘇州的東洋貨與市民生活〉，《中央研究院近代史研究集刊》第 63 期，2009 年，頁 1-48。

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》，上海，同濟大學，1992 年，頁 242-251。

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鑄」題款，因而分別稱之為「墨浪子本」（圖 1）、「桃花塢本」（圖 2）、「丁卯新鑄本」（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」及「桃花塢本」可視為一對，且可能是年代較早的版本，稱之為「舊鑄對幅」；「丁卯新鑄本」及「十友齋本」可視為一對，稱之為「新鑄對幅」。這四幅版畫皆長條幅掛軸的形式，每幅鑄刻了「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。每圖最上方約三份之一的版面是山水風景，並有題詩、題款、印章等。

「墨浪子本」描繪的為：1.「張生赴蒲東」，2.「佛殿奇逢」（第 1 本 1 折），3.「僧房假寓」（第 1 本 2 折），4.「齋壇鬧會」（第 1 本 4 折），9.「月下聽琴」（第 2 本 1 折），10.「趁夜踰牆」（第 3 本 3 折），11.「倩紅問病」（第 3 本 4 折），12.「月下佳期」（第 4 本 1 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」描繪的為：5.「惠明寄信」（「白馬解危」）（第 2 本 1 折），6.「杜确兵精」（「白馬解危」）（第 2 本 1 折），7.「紅娘請晏」（第 2 本 2 折），8.「母氏停婚」（第 2 本 3 折），13.「堂前巧辯」（第 4 本 2 折），14.「長亭送別」（第 4 本 3 折），15.「草橋驚夢」（第 4 本 4 折），16.「衣錦還鄉」（第 5 本 4 折）。

這兩幅大型版畫的製作方式是將圖版分成大約三等分，每一部份個別鑄刻，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，所以每一部份都似乎是分別打樣起稿繪刻再合成的，並沒有統一的構圖，而且每一部份也都可以獨立成圖。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「舊鑄對幅」除了最上端的山水風景之外，每一部份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：由右上→左上→右下→左下。最後的四個情節依同樣的順序刻畫在「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「舊鑄對幅」及「新鑄對幅」都屬於這種「條屏」中的「對屏形式」。

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 年，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》，南京市，江蘇人民出版社，2009 年，頁 93。

「舊鑄對幅」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。¹⁷十八世紀姑蘇版畫也經常採用此種方式表現故事及劇情。¹⁸「舊鑄對幅」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」），因而可能是當時候蘇州地區自己編寫，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」不再流行了。²¹明清時期戲曲在舞台上的演出形式除了「折子戲」之外，尚有一種稱為「本子戲」。將冗長的昆劇的傳奇篇幅刪減改編後，以完整有連貫的劇情，有頭有尾的呈現在舞台上，此種表演可稱之為「本子戲」，或稱「全本戲」、「整本戲」。²²「舊鑄對幅」將《西廂記》縮短為16個劇情，但由第一折的「河梁送別」到最後一折的「衣錦榮歸」，

¹⁷ 蕭軍編，《永樂宮壁畫》，北京，文物出版社，2008年。

¹⁸ 《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：中國戲劇運動在這裏進入高峰〉，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 據王樹村指出：「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12個不同故事內容，旁印12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年，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》，天津，天津人民美術出版社，2005年，頁236、237。

²¹ 有關於明朝「折子戲」的介紹，參看周育德，《中國戲曲文化》，北京，中國友誼出版社，1996年，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》，台北，弘文文化出版，1987年。王安祈，〈再論明代折子戲〉，收於王安祈，《明代戲曲五論》，三重，大安出版社，1990年，頁1-47。

²² 曾永義，《戲曲之雅俗、折子、流派》，台北市，國家出版社，2009年，頁347。

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 5 本 20 折的「北西廂記」，或有 38 折的「南西廂記」，金批本只有 4 本 16 折。因此我們發現「舊鐫對幅」中屬於「北西廂記」第五本的劇情只有「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台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，以及刻繪舞台身段，較為誇張的動作等因素則與舞台表演有關。

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台上的表演以及版畫插圖。同時它也模仿了「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 版畫作品因而也反應了這些特色。圖面除了插科打諢、武打追逐的劇情之外，還融合了舞台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。

參、「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「仿泰西筆意」為標榜，將舊本（當是指「舊鐫對幅」）重刻印刷，製作時間為乾隆 12 年（1747）。「十友齋本」繪刻的八個情節為：8.「紅娘請晏」，10.「半

²³ 王實甫原著，金聖歎批改，張國光校注，《金聖歎批本西廂記》，上海，上海古籍出版社，1986 年。對於金聖歎本之研究可參考：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 年 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 年 5 月。

²⁴ 曾永義，《戲曲之雅俗、折子、流派》，台北市，國家出版社，2009 年，頁 347。

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」。

「新鑄對幅」每節故事旁題有二到四句字句長短不一的詩詞，而且將它們儘可能都題寫在牆面上，而不是像「舊鑄對幅」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。題詩內容簡潔明瞭的介紹劇情，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「舊鑄對幅」，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「舊鑄對幅」反映的是在廟台、廣場、戲館所搬演，供一般民眾觀賞的「俗劇」，那麼「新鑄對幅」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，「新鑄對幅」表現的是有如超越（偏離）舞台演出，而回歸「案頭文學」的文人之作。

與「舊鑄對幅」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份每圖分上、下兩段，構圖並不統一；「新鑄對幅」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內。對於故事情節順序的安排新、舊鑄對幅也大不相同。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。「新鑄對幅」則大致上（除了「紅娘請晏」及「紅娘寄簡」的順序錯置之外）將前八折的情節刻於「丁卯新鑄本」（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本版畫的常見模式。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。

「新鑄對幅」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。

²⁵ 曾永義，〈論說「戲曲雅俗」之推移〉，收錄於曾永義著，《戲曲之雅俗、折子、流派》，台北市，國家出版社，2009年，頁51-53、169。

由畫面近大遠小的應用，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」更為深入的了解。然而為了將故事情節作清楚的交代，整幅圖並非嚴謹的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。

肆、「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（圖 5）。此外人物的衣飾在繚折、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。景物立體感的呈現是西方繪畫文藝復興時期以來的特色；線排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。由此可知「舊鐫對幅」受到西洋銅版畫的影響，模仿其表現技巧及風格。至於空間表現方式，此圖只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。不過既然其它部份參考了西洋銅版畫，透視部份就全然沒有受到影響嗎？恐怕也不盡然吧。

康熙 35 年（1696）焦秉貞（1689-1726）受皇帝命令繪製《耕織圖》46 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 6）。²⁶ 康熙 50 年（1711）皇帝又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》同樣構圖與題材的作品，可見得「洋風版畫」受到後者影響的情形，因此「舊鐫對幅」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

²⁶ 焦秉貞之介紹參考：王耀庭，〈以西洋技法繪製耕織圖的焦秉貞〉，《雄獅美術》，台北，雄獅美術社，1978 年 9 月；何熹昀，《清宮畫家焦秉貞繪畫研究——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 年。有關於焦秉貞《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）焦秉貞繪，《耕織圖》，北京圖書館出版，1999 年。朱圭生平介紹見：《中國美術家人名辭典》，台北，文史哲出版社，1987 年，頁 200。

感（圖 6）。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吻合，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盡量放在遠處，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，或畫面只有平行線而無消失點。由此可見焦秉貞只是採用透視法的觀念在作畫，並沒有嚴格遵守其法則，因而圖面還是混用著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，而沒有進一步仿效西方的焦點透視法。此外，可能他也還沒有掌握足夠的技術，只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了解及應用，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 7 年（1729）出版《視學精蘊》，六年後（1735）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，以便易於被民眾接受，從而可能產生廣泛的影響（圖 7）。「新鑄對幅」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、立體感及寫實感。

《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 12 年，1734）、《三百六十行》、《姑蘇萬年橋》（乾隆 5 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。「新鑄對幅」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「丁卯新鑄本」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（「齋堂鬧會」

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 年。

²⁸ 年希堯，《視學》，《續修四庫全書》，上海市，上海古籍出版社，1995 年，子部藝術類，頁 27-99。

的情節在此發生（圖 8）。「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」。「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」座落在欄杆台階上方，其外觀與著名蘇州道觀玄妙觀三清殿相似（圖 9）。三清殿是玄妙觀正殿，重建於南宋淳熙 6 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」十分吻合。另一點神似之處是三清殿前高臺上的欄杆（圖 10）。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，加以模仿的。

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，能夠巧妙的融匯中西美術的元素，而表現新的風格。張朋川認為「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獨樹一幟的藝術風格」。³⁰ 的確，「新鐫對幅」表現了更為精緻的中、西藝術結合的風格。除了模仿銅版畫風格的線排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，更為接近中國傳統的文人畫。

伍、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。圖中男子雖著古裝，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」

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 年。

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 年 5 月，頁 106。

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，而是穿著華麗時裝的城市女性。她們正在從事涉及生活各個層面的活動，如織布、裁縫、教學、讀書、賦詩、著棋、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，被歐洲人視若珍寶。歐洲人對於中國瓷器的需求在十八世紀達到高峰，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。³²在「訂製瓷」中可以發現數件以十七世紀末期法國時尚銅版畫(fashion print)為樣本的瓷繪，描繪著三位歐洲男女在戶外表演音樂的青花盤即是其中之一(圖 11)。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著傳統的中國山水，中間的主題圖案則是依據伯納爾家族於十七世紀末期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 12)描繪的。這張圖畫表現的是十七世紀後半葉法國社會的「高雅」風尚(genteel)，以及貴族男女社交生活開放的一個寫照。

在法國國王路易十四(1643-1715)的統治之下，法國成為歐洲最強大的國

³¹李倍雷指出晚明以來中國人物畫，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年，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2期，大連，大連大學，2009年，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年。

³²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—Illustration from the Mottahedeh Collection*. London & N.Y.: Sotheby Park Bernet, 1978; *European Scenes on Chinese Art*. London, Lisbon: Jorge Welsh Books, 2005。

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。³³ 在這套禮儀的施行中，服飾是其中極為重要的項目。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 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。³⁴ 十七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，只有一部份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，最有名及重要的就是伯納爾（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。³⁵ 此類時尚版畫在歐洲流傳極廣，十分受到喜愛，十七世紀末葉隨著貿易交流進口到中國。

法國十七世紀末期時尚版畫對中國美術的影響不僅可見於景德鎮瓷繪，在繪畫以及十八世紀姑蘇版畫「仕女圖」中也可見到。譬如姑蘇版畫《旗女娛琴圖》即模仿自安東尼·突凡（Antoine Trouvain, 1656-1708）作於 1694 年的銅版畫《彈吉他的淑女》（Madame de qualite jouant de la Guitarre）。³⁶ 兩圖無論在內容及構圖上都十分近似，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（前者彈吉他，後者拉中國弦琴）。

有時候模仿的作品雖然構圖與原作相似，但內容會加以變化，以反映社會的實際現象。譬如尼可拉·伯納爾的版畫《喝咖啡的仕女》（圖 13）與姑蘇版畫《美

³³ 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》，台北，故宮博物院出版，2011 年，頁 265-266。

³⁴ Francois Boucher, *20,000 Years of Fashion—The History of Costume and Personal Adornment*. Harry N. Abrams Inc. Publish, 1966, p.248, expended edition。

³⁵ 對於 Bonnart 家族及作品之介紹可參考 David Howard and John Ayers, *China for the West*, p.78; *European Scenes on Chinese Art*, p.27。

³⁶ 此兩圖圖片及詳細討論參考：徐文琴，〈十八世紀姑蘇版《全本西廂記圖》之探討——康熙至乾隆時期「洋風版畫」專題研究〉，收錄於《宮廷與地方——乾隆時期之視覺文化國際研討會論文集》，國立台灣大學藝術史研究所主辦，2011 年 12 月 15-16 日，頁 296。

人吸煙圖》(圖 14) 在構圖上相似，都表現一位年青女子側身坐在圓桌旁邊的景象。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水煙管，桌上擺置著花瓶。《喝咖啡的仕女》大約製作於 1695 年，《美人吸煙圖》為嘉慶年間（1796-1820）作品，因而後者應是模仿前者而來的，但因為中國人當時並不喝咖啡，因而改為吸水煙。本人並且認為嘉慶年間的《美人吸煙圖》之前，可能另有年代更早——康熙或乾隆年間——的類似作品存在。喝咖啡與吸水煙在十七、十八世紀的歐洲與中國都分別屬於上層社會的時髦享受。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，只有上層社會人士才能享用。水煙對十八世紀的中國人說來也算是一種外來的奢侈品。水煙起源於波斯、印度一帶，後來成為回教國家酋長消磨時光的方式。水煙大約在康熙、乾隆時期傳入中國，到了道光年間（1821-1850）已相當普及。這兩張圖分別表現了十七世紀末期法國貴族女子以及嘉慶年間蘇州婦女享受時髦物品的生活面貌。

另外一個有模仿、借用關係的例子可見於安東尼·突凡的銅版畫《淑女玩牌圖》(Dame de Qualite Jouant au Solitaire) (圖 15)、禹之鼎（1647-1709）所畫《圍棋仕女圖》(圖 16) 以及姑蘇版畫《下棋美人圖》(圖 17)。《淑女玩牌圖》作於十七世紀後期，刻繪一位穿著華麗的妙齡貴族女子，獨自一人坐在陽台玩一種看似棋盤的紙牌遊戲（此種遊戲法文稱作“solitaire”，可用紙牌或金屬原料製作，後者看起來類似棋盤。可獨玩或兩人對玩）。此少女一手放於棋盤上方，似乎正要舉棋，但她的臉抬起看著觀者，好像是擺姿勢給畫家描繪的情境。這張畫的題材及構圖與康熙時期宮廷畫家禹之鼎作於 1697 年的《圍棋仕女圖》十分類似，後者也是以一位坐在桌子旁邊獨自下棋的女子為主題，不過場景由戶外改為室內，而且桌上放著一座燭台，以象徵夜晚時光。雖然禹之鼎在模仿西洋原作時在細節上作了不少變更，但兩圖中女子將手放在棋盤上方，蓄勢待發的生動姿勢幾乎完全一樣。高居翰指出：禹之鼎《圍棋仕女圖》中桌子及仕女背後，畫面右邊的窗簾及左面的屏風之間，有逐漸遠去的空間感。這種透視法的表現並非中國畫的傳統，並且十分可以確定是受到西洋繪畫的影響而來的。³⁷ 由題材、構圖以及女子下棋的手勢，我們大概可以確認《圍棋仕女圖》是以「淑女玩牌圖」為基礎，加以變化、加工而來的。康熙時期的畫家受到當時流傳到中國的西洋美術作

³⁷ James Cahill, *Pictures for Use and Pleasure—Vernacular Painting in High Qing China*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2010, p.182。

品影響的情形由此可知。

姑蘇版畫《下棋美人圖》與前兩圖都有關聯，但畫面又有所變更與增刪。此圖與《淑女玩牌圖》相似，刻繪一位年青女子，坐於一張矮方桌的旁邊下圍棋。但兩圖人、桌的位置左、右對調，而且前圖中的女子轉過身來，正在與左前方坐在矮凳上，拿著扇子煽爐火煮茶的女僕談話。桌子後面有一座燭台，上面的蠟燭正在燃燒著。此種以燭台象徵夜晚時辰，從而暗示圖中婦女為一熬夜等待晚歸的丈夫（或情人）的「怨婦」意涵，與《圍棋仕女圖》相同。除此之外，此圖中婦人豐潤修長的臉頰，髮上插花的打扮，也與後圖類似。圖中模仿西洋銅版畫，應用了短促的平行線條，表現陰影明暗，衣紋的凹凸以及人物的立體感。凡此現象說明了《下棋美人圖》的刻繪參照了《淑女玩牌圖》以及《圍棋仕女圖》。由與《圍棋仕女圖》人物形象及風格之相似，也可以推斷《下棋美人圖》大約製作於1697至1700年左右，屬於「洋風版畫」中年代較早的產品。

十七世紀的時後「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。³⁸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，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。伯納爾版畫上刻劃的音樂會可能就是「沙龍」（或宮廷中貴族）活動的一景。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。

另一方面，十八世紀的時後，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、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。³⁹姑蘇版畫「仕女圖」中女性有多種不同的角色與

³⁸ 張澤乾，《法國文明史》，台北，中央圖書館出版社，1999年；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——11，從文藝復興到啟蒙前夜》，上海，東華書局出版社，2012年，頁183-334。

³⁹ 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，2005年。

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)，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」繪畫中女性大不相同(圖 18)，反而與法國時尚版畫中的女主人翁有幾分類似。此外，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神似。隨著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著受到關注及導入，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、歷史的發展而自主產生的必然現象？

六、結論

本文所討論的清朝蘇州版畫，無論是「全本西廂記圖」或仕女圖皆刻繪精美，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、「仿泰西筆意」的標榜以及 1747 年代的題寫，更是成為研究、了解十八世紀「洋風版畫」不可或缺的珍貴資料。它們雖然都生產在十八世紀，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《下棋美人圖》時代較早，可能是十八世紀初年、康熙時候的產品。⁴⁰ 其它的作品屬於乾隆及嘉慶年間。

《西廂記》在清朝被政府及正統、衛道人士視為「淫書」而加以打壓，甚至禁止出版，然而蘇州地區的民眾卻不受影響而有自己的喜好，視《西廂記》為「才子佳人」的典範，以最精美、並且費時費力製作難度很高的大型版畫加以頌揚。他們這種觀點要等到二十世紀才受到中國人的全盤接受。至於「仕女圖」則可看出無論在題材或風格上都受到西洋美術、尤其是法國銅版畫影響的特色，以致於圖中蘇州女性也看來似乎多少具有巴洛克時期法國婦女的神韻與態勢。由於當時蘇州市民不受傳統文人畫美學觀的束縛，能夠接納新風格的美術作品，從而促使蘇州地區的版畫家在中國繪畫衰微、木刻版畫走向尾聲之時，參用西洋畫法，創造史前無例的大型精美版畫，在中國版畫史上寫下輝煌的一頁。蘇州市民的開放

⁴⁰ 有關於「墨浪子本」及「桃花塢本」年代的討論請參考：徐文琴，〈十八世紀姑蘇版《全本西廂記圖》之探討——康熙至乾隆時期「洋風版畫」專題研究〉，《宮廷與地方——乾隆時期之視覺文化國際研討會」論文集》，國立台灣大學藝術史研究所主辦，2011 年 12 月 15-16 日，頁 284-287。

和前瞻性以及「洋風版畫」的藝術成就值得佩服。

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。⁴¹ 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。⁴² 本文之研究發現十八世紀時洋畫(包括油畫及版畫)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十七世紀末期，法國時尚銅版畫已經輸入中國，並對中國的工藝美術生產產生影響，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。⁴³ 「西畫東漸」是影響近代中國美術發展極為重要的課題，西洋美術作品對於十八世紀中國美術創作影響的程度、廣度及脈絡，值得更多的探討與研究。

國立台灣美術館

National Taiwan Museum of Fine Arts

⁴¹ 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年，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年；台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」，2011年11月15-17日。

⁴² 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》，杭州，中國美術學院出版社，2002年；張燁，《洋風姑蘇版研究》，北京，文物出版社，2012年；小野忠重，〈利瑪竇與明末版畫〉，《新美術》，杭州，中國美術學院，1999年，頁8。

⁴³ 美國學者高居翰也提出同樣的意見。見：James Cahill, "The Three Changs, Yangzhou Beauties, and the Manchu Court", *Orientalism*. Oct. 1996, p. 64。