

DOI: 10.13957/j.cnki.tcx.2019.02.024

雍正十二美人图与雍正粉彩瓷仕女图像的比较研究 ——以雍正外销粉彩瓷仕女婴戏盘为例

万芬芬^{1,2}, 宁 钢¹

(1. 景德镇陶瓷大学, 江西 景德镇 333403; 2. 南昌工程学院, 江西 南昌 330099)

摘 要: 雍正时期外销粉彩瓷中“仕女婴戏”系列瓷盘无论是工艺品质还是彩绘功力都属民窑中上乘佳品, 和官窑接近。画面中的仕女形象与康熙年间宫廷画“雍正十二美人图”中的美人形象颇为相似。本文通过对比雍正外销粉彩瓷“仕女婴戏盘”和“雍正十二美人图”的表情神态、造型服饰以及室内布景等细节, 同时分析民窑粉彩瓷器的工艺及表现技法, 来探寻这种宫廷画题材在陶瓷媒介上的创作性转化; 仕女类题材粉彩瓷在对外贸易和文化传播中起到了重要作用。

关键词: 表情神态; 造型服饰; 室内布景; 对外影响

图法分类号: TQ174.74

文献标识码: A

文章编号: 1000-2278(2019)02-0271-06

A Comparative Study of the Twelve Beauties of Yongzheng and the Ladies' Images of Yongzheng famille-rose porcelain: a case study of Yongzheng's export of the famille-rose porcelain dish with Ladies and Babies

WAN Fenfen^{1,2}, NING Gang¹

(1. Jingdezhen Ceramic Institute, Jingdezhen 333403, Jiangxi, China; 2. Nanchang College of Engineering, Nanchang 330099, Jiangxi, China)

Abstract: During Yongzheng period, the series of porcelain plates “Ladies and Babies”, the export of famille-rose porcelain, which belong to the upper and middle level of folk kilns, no matter in the quality of craft or in the painting skill. They are close to the official kilns. The female figures in the picture are quite similar to those in the “twelve beauties of yongzheng” painted by the court during kangxi Dynasty. In this paper, by comparing the expressions, costumes and interior settings of Yongzheng's export pastel porcelain “Ladies and Babies” and “the Twelve Beauties of Yongzheng” and at the same time, through analyzing the techniques and presentation techniques of the pastel porcelain of the folk kilns, this paper explores the creative transformation of this court painting's theme in the ceramic media. Pastel porcelain on beautiful women plays an important role in foreign trade and cultural communication.

Key words: expression; clothing shapes; interior scenery; external influence

《雍正十二美人图》的创作时间, 正是康熙诸子争夺皇位继承权的康熙五十一年至六十年间(1712-1721)^[1], 虽然十二美人图没有画者署名, 也找不到相关作者记录, 但是从画面布局的章法、线条设色的讲究和题诗行文的谨严等方面看, 都应该出自宫廷画师之手。“仕女婴戏”系列粉彩瓷盘的成瓷时间是雍正年间1730年左右。康熙时期瓷器上人物故事类题材较多, 描绘仕女类题材的有麻姑献寿、西厢记中的莺莺与张生、玉簪记中的陈娇莲与潘必正、二乔并读和耕织图中的仕女形象等。这些

仕女形象大多来自于明清时期的戏曲、小说、版画等艺术形式。雍正时期, 由于“文字狱”的关系, 在官窑粉彩瓷器中, 人物题材极少, 以花卉题材最多。但是在民窑中, 人物题材还是一个较大的类别, 特别是在外销瓷中出现了一部分民窑精品。除去上述所说的题材内容外, 还有一类就是以“雍正十二美人图”为摹本的仕女婴戏系列题材。这类题材的粉彩瓷在外销贸易中很特别。首先, 工艺上是民窑中最顶尖的。这类外销粉彩瓷器均胎体轻薄, 玲珑俊秀, 有“蛋壳瓷”之称。大部分瓷盘的外

收稿日期: 2018-11-13。

修订日期: 2019-01-15。

基金项目: 江西省2016年度研究生创新专项资金项目(YC2016-B082)。

通信联系人: 万芬芬(1982-), 女, 博士, 副教授。

Received date: 2018-11-13.

Revised date: 2019-01-15.

Correspondent author: WAN Fenfen(1982-), female, Ph.D., Associate Professor.

E-mail: 40389136@qq.com

壁、内壁施白釉，内饰粉彩；少量为外壁施胭脂水，内壁施白釉并且用粉彩绘制画面加以装饰，这一类市场收藏价格会更高。英国维多利亚和阿尔伯特国立博物院等多家博物馆以及专门从事中国外销瓷收藏的“COHEN&COHEN”机构都收藏了此类题材的瓷盘。其次，它是宫廷院画题材在陶瓷媒介上的创新性转化。技艺精湛的陶工们用陶瓷的表现语言和形式去诠释这一宫廷题材。再次，这类代表着中国宫廷文化的瓷盘通过贸易流向欧洲，也影响了欧洲的画面版式设计。

一、表情神态

(一) 头像的角度

查阅雍正外销粉彩仕女婴戏瓷盘中的美人头像，我们可以看出瓷盘中的大部分美人头像只从两个角度去绘制：一是四分之三侧脸；另一个是全侧脸，方向或左或右，如图1。笔者通过对比图2“雍正十二美人图”中的美人头像，两者的头像角度相当吻合。中国的肖像画从元代开始就逐渐形成独立的画种，著名的元代肖像画家王绎还留下了著作《写像秘诀》。到了明代，无论是宫廷画家、职业画家、文人画家、民间画工，都有不少肖

像画创作，基于肖像画的独立发展，一些名家还创立了流派，比如曾鲸及其“波臣画派”。这时期的肖像绘画风格已经受到西洋画的影响，注重没骨，最具代表性的是南京博物院所藏的一套《明人十二肖像册》。十二人里大部分人采用的是正面角度绘画。既然明代的肖像画就已经这么细致逼真，那么为什么在《十二美人图》里没有一张是用正面角度去绘制的呢？杨新先生在其论文中就阐述了“这十二幅美人图画的其实是一个人，画师采用四分之三侧面写生，正反两面交叉使用，使之大体能够统一，但一到正侧面就难为画师了，好像她被游离出来了。^[2]”（如图1）笔者认为这只是原因之一，还有另一个原因是：正面写像过于端正、严肃，难以展现女子柔美姿态，画面中女子或坐或立，头微低前倾，“柳叶眉尖带感痕”“绀编欲展又凝思”。

(二) 五官及脸部设色

对比瓷盘和画作的美人头像，可以看出当时的美人标准为鸭蛋脸，丹凤眼，细眉高挑，悬胆鼻，溜肩，细腰，一副柔人之姿。而这一美人标准大概也是雍正本人所下的定义，胤禛《文集》，卷二十六有《美人展书图》中就作：“丹唇皓齿瘦腰肢，斜倚筠笼睡起时…”《雍正十二美人图》之“持表对菊”图中又作“柳叶眉尖带感痕，倚粧

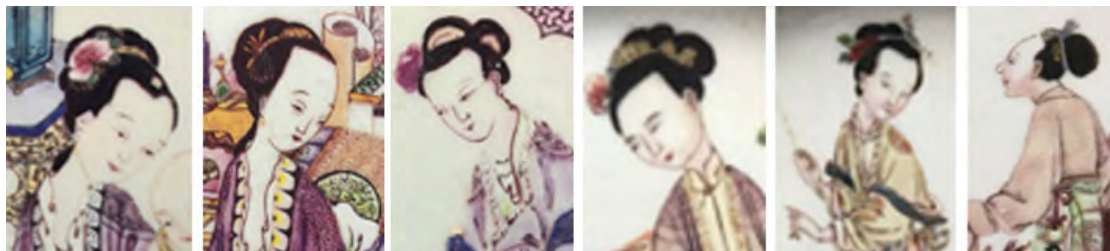


图1
Fig.1

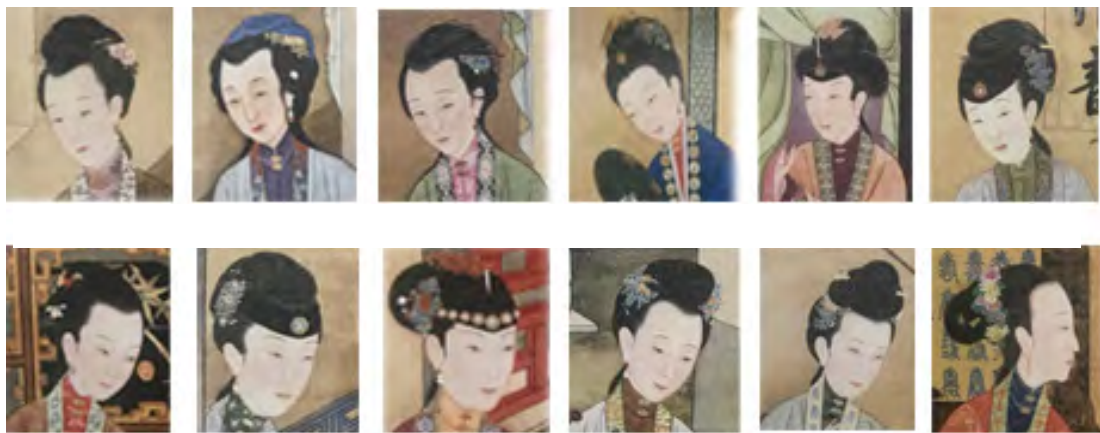


图2
Fig.2

懒理鬓如云。”无论是画中还是瓷盘中的女子神态静谧,亦忧亦思亦盼的心理活动跃然纸上。细看《雍正十二美人图》中美人的脸部、手部等裸露皮肤的线条并非墨线,而是用赭石、胭脂、朱磬、土红等色调代之,而且这时的画法已经形成了“面”的概念,也就是说线条不是孤立存在的,而是和染色融为一体形成“面”。描一条鹅蛋形线表示人的脸孔,其实人脸孔的周围并无此线,此线是脸与背景的界线。在脸部设色上,也是借鉴了西洋绘画的表现手法,融合了中国绘画自身的审美传统,在表现美人的面部和五官时,使用颜色的浓淡分出明暗凹凸效果,使面部显得柔和秀润,然而画面仍然有中国画的传统审美特点。对比外销瓷“粉彩仕女婴戏瓷盘”中人物的脸庞、手部等裸露皮肤的线条,有三种勾线方法:一是用珠明料勾勒黑色轮廓线。从康熙年间的五彩瓷开始就用珠明料勾勒人的面目,这种勾线方式在外销五彩瓷和粉彩瓷上都有体现。但到了雍正时期这种珠明料的勾线比较少。匋雅就提到过“康熙彩画。钩勒面目。亦用蓝笔。久而弥彰^[3]。”这里的“蓝笔”指的应该就是“珠明料”。据文献记载,康熙年间,釉上黑彩用钴料和灰釉配制而成。具体配比是:由三盎司钴料和七盎司普通灰釉配成。按照画面对色彩的深度要求调剂这两种成分^[4]。这种钴料也是青花的色料,是青花的重要配方之一。它在釉下经高温还原气氛(1310℃-1330℃)烧成后呈现蓝色,在釉上经低温(760℃-800℃)烘烤后因熔点不够而烧不熟,呈现灰褐色,手摸即掉,无任何附着力,所以又称之为“生料”。因此在烧成前要覆盖一层透明的水料或者“雪白”料,防止其脱落。二是用矾红勾勒面目、肤色。陈浏在匋雅中所述“康熙彩画。钩勒面目。亦用蓝笔。久而弥彰。雍正易以淡赭。于画理则甚合矣。”康熙后期五彩人物的面目就出现了用矾红勾线,到雍正时期的粉彩人物的面目延续了用矾红勾线,这种勾线方式在雍正官窑器上也有所体现。如北京故宫博物院现收藏的一件雍正官窑粉彩人鹿纹梅瓶,如图3-a。三是用矾红调和珠明料勾勒面目及肤色。此种勾线方式在雍正外销瓷粉彩人物中比较常见,甚至出现在雍正外销瓷精品上,如雍正外销粉彩瓷仕女婴戏盘。雍正时期,粉彩人物的面目施彩,仕女的两颊会施淡淡的胭脂红,勾勒面目线条用的是红里泛黑的色料。如果不看瓷器原物是很难辨别出勾线的颜色,因为它介于黑色和红色中间,更像行话中所称的“麻色”。这种颜色的勾线有的还用在衣纹和边饰上,整个画面给人的感

觉颜色粉嫩,柔和,不似康熙五彩瓷的颜色硬朗、明快。如图3-b。



图3 雍正时期粉彩瓷官窑和民窑的人物面部设色对比
Fig.3 The face color contrast of figures in the imperial porcelain kilns and civilian kilns during the yongzheng period

二、造型服饰

(一) 髻髻头面

无论是十二美人还是瓷盘中的仕女,她们所梳的发髻和穿戴都延续了明代妇女的服饰装扮。明代妇女的头面造型装饰主要由“髻髻”和“头面”组成。髻髻是明代已婚妇女的正装,在《醒世姻缘传》第四十四回说素姐出嫁的时候,“狄婆子把他脸上十字缴了两线,上了髻髻,戴了排环首饰。”就是例证。髻髻又曰“鼓”、“冠儿”。用金银丝、马尾、纱等编结而成。使用时罩在髻上,以簪绾住头发^[5]。“十二美人”和瓷盘中的仕女发型应对了“宫女多高髻,民间喜低髻”之说。自嘉靖以后“桃心髻”这种发式兴起,妇女的发髻梳理成扁圆形,再在髻顶饰以花朵。根据“桃心髻”的变形发式,花样繁多,诸如“桃尖顶髻”、“鹅胆心髻”及仿汉代的“堕马髻”等。这些发型大多为金银丝挽结,且将发髻梳高。髻顶亦装饰珠玉宝翠等。明代晚期,髻髻的式样丰富,有“罗汉髻”、“懒梳头”、“双飞燕”、“到枕松”等^[6]。头面是由挑心、顶簪、头箍、分心、掩鬓、围髻、钗簪、耳坠组成^[7]。笔者结合孙机先生的髻髻与头面研究绘制了图4,根据图示可以更为直观地了解仕女的髻髻和头面。到了明代,出现了很多头饰的名词,“额帕”、“貂覆额”、“卧兔儿”等,这些都是“围髻”的形式演变样式。在“十二美人图”画作中可以看到这些饰物,然而在外销瓷中的仕女发髻头面相对简约,但是可以看出仕女是富贵家庭的妇人,其妆饰华丽、神态娴静、体态优雅,展示出女子的娇柔和飘逸之姿。陶工们一般用珠明料将女子的发

髻填满,但是在额际、双鬓与皮肤衔接的地方,会画出根根明显的线条,显出发丝,然后以淡淡珠明料往深处晕染,最后统一罩一层雪白。细看雍正时期民窑瓷器上的人物,画工精细,线条纤细,细节处理考究,一副“云堆翠髻、脂粉罗衣”之态,和康熙时期的粗犷之风形成强烈对比。

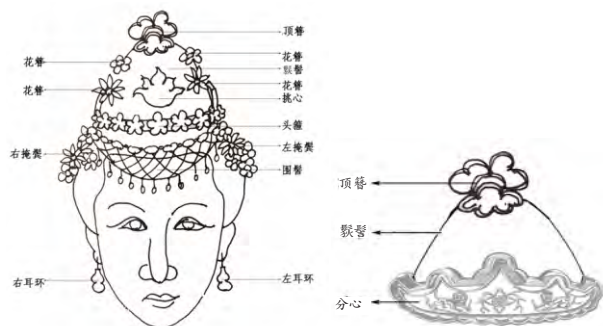


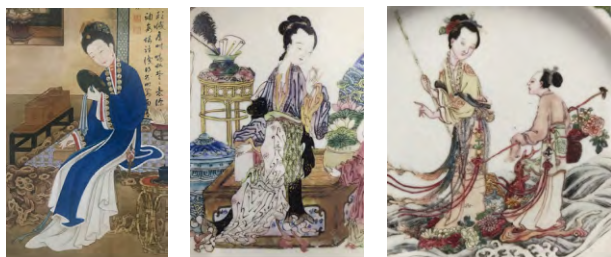
图4
Fig.4

(二) 服饰

清朝汉族女性的服饰沿袭了前朝的服饰传统,保留了本民族的服饰形制——“上衣下裳”。上身主要穿着袄、衫,下身以束裙为主。李渔曾形容过汉族女性的裙式“八幅之裙,宜于家常;人前美观,尚需十幅^[8]”。清代民间汉族女子以多褶的裙子为时尚,如:“月华裙”和“凤尾裙^[9]”。这种飘逸、华丽的女性着装之所以能保留,得益于清政府“男从女不从”的政策保护。明末清初叶梦珠在他的《阅世编》里就详尽记录:“尤其是在清初,命妇及民间妇女的服饰风尚还保留着明代服饰的式样和装饰风格。如命妇之服,其“绣补从夫,外加霞帔、环佩而已。其他便服及士庶妇女之衣如纁、丝、纱、缎、绸、绢、绫、罗,一概用之,色亦随时任意,不大径庭也。^[10]”

雍正十二美人,都穿同一种汉族服装,雍容华贵,姿态轻盈飘逸。内衣立领有花扣装饰。外衫,对襟,领与袖均有宽边、图案纹样饰带,有龙、凤纹图案及火轮、宝瓶、双鱼等装饰。衣服质料似是绸、缎类织品,颜色丰富、图案繁多。中国古代的线描人物画,是画家通过默记、理解和想象以及对形体关系的熟练掌握程度和多方面的实践,运用线条的勾曲弯直,抑扬顿挫来塑造具象人物造型。线性造型是中国画的一个造型概念,对于这一点来说,无“线”不成画,“线”不仅仅是造型手段,还具有抽象性和独立的审美价值,能表达精神和生命的律动^[11]。收藏于北京故宫博物院的雍正十二

美人图中的美人,其服饰衣纹褶皱运用游丝描,线条疏密有致,丝绢质感的衣纹圆润流畅。图5是雍正十二美人图与雍正外销粉彩瓷仕女盘中的美人衣纹表现形式对比。雍正时期的粉彩装饰技法日趋成熟,仕女衣纹的线条表现方式有两种。其一是钉头鼠尾。在康熙五彩中大量运用这种线条,到了雍正时期,线条崇尚纤细俊秀,特别表现在官窑瓷器上。图5-b中蹲坐着的仕女衣着华丽精致,仕女的衣纹还是沿用着康熙时期五彩的线条风格——钉头鼠尾,用焦墨为料,笔道自然流畅,笔锋劲挺有力,绘画工致精丽,生动传神,把仕女的绸缎长裙因蹲坐这一动作而形成的褶皱以及绸缎的坠地感表现得淋漓尽致。其二是高古游丝描。图5-c图中的仕女站立,服饰垂地且飘逸。这是用油料调珠明料勾勒仕女衣纹,笔法圆润柔和,衣带飘扬,衣纹简劲,展现出女性的婀娜多姿之态。



(a) (b) (c)
图5
Fig.5

雍正外销粉彩瓷中的仕女服饰和十二美人较为相似,外衫,对襟,宽边图案纹饰的领子和袖子,外衫有团纹图案装饰。但是内衣的领子形式有三种:立领、交襟和圆领,如图6。其中,交襟款式数量居多,此款裸露了颈部肌肤,有些瓷器上的仕女裸露的部位较多,甚至袒胸露乳。如英国维多利亚和阿尔伯特国立博物院所收藏的仕女婴戏盘,见图6-c。民间工艺美术相较于宫廷艺术更加奔放、浪漫,在表达女性的气质神态的方式上也有些许差别。虽然瓷盘很有可能是以十二美人图为创作母本,但是作为宫廷画匠的那种拘谨和讲究是民间匠人怎么也模仿不了的。长期绘制外销瓷器的画工能接触到当时最开放的文化题材,他们在绘制本土题材上不排除为了迎合国外市场而做出改变。

仕女婴戏瓷盘,边饰内外共三圈,锦地三开光,开光中绘制牡丹花卉,这是中国传统的边饰纹样。瓷盘中间绘制仕女婴戏画面,这类瓷盘的时间被定为1730年左右。如图7。粉彩渲染“调色之法有三:一用芸香油,一用胶水,一用清水。盖油

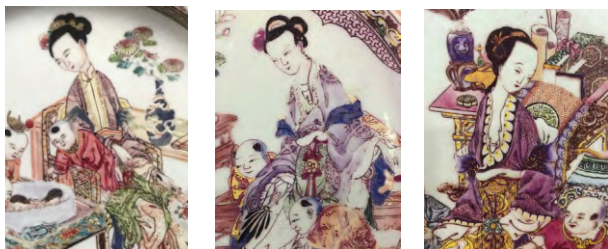


图6
Fig.6

色便于渲染,胶水所调便于拓抹,而清水之色便于堆填也”^[12]。用油染色一般都在玻璃白上进行,具体操作是,先用嫩油在玻璃白上涂一遍,使其饱吸一层油,然后用洗染笔蘸色料敷于画面的深色部,再用洗染笔蘸油(一般使毛笔湿润即可),将颜色由深到浅逐渐洗染,分出明暗关系。胶水料中含有桃胶,在瓷器釉面上具有一定的固着力,在其上面覆盖其他的釉料不会被蹭掉。用水调色一般采用国画的点染法,用羊毫笔蘸水,然后在笔尖上蘸色料,在玻璃白上点染。用水调色多用于花朵染色,也有用于人物衣服上的,方法是在玻璃白上薄薄平染一层净颜色。粉彩的烧成温度比五彩略低,大致为780℃~830℃。仕女服饰用红色、黄色、绿色、蓝色等多种颜料洗染出具有浓淡明暗的层次感。细看白色束裙,用赭石从裙子的褶皱最深的地方向外过渡晕染,然后刻出裙子的花纹,花纹清晰、利落,做工精细。这种暗刻花纹是在上彩以后进行细刻的,与乾隆时期的“耙花”工艺很相似。(见图7局部图)



图7
Fig.7

三、室内布景与构图

雍正外销粉彩瓷盘中的仕女婴孩的背景是文博类的陈设品,与十二美人图中的“博古幽思”图的

背景题材很相似,如图8。十二美人图“应当说在创作构思和部分制作上,是画师与胤禛合作完成的。^[13]”“博古幽思”中的家具和陈设品应该是雍正屋里的日常摆设,体现的是雍正个人的审美情趣和艺术品味。画中女子倚在六角形斑竹椅上低眉沉思,身边环绕着黄花梨木质的多宝阁^[14],其上摆放着各种器物,彰显皇族的雍容华贵,有青铜斛、玉插屏、“郎窑红釉”的僧帽壶、仿汝窑的瓷洗^[15]等。雍正的思古情结和他的成长经历有关。康熙对雍正的影响是巨大的。雍正还是皇子的时候接受的是中国传统综合的礼义诗书画印文化以及满人骑射的教育。这种教育实质上是一种以汉族文化为主,满族骑射为辅的综合教育,是清人入关后发生的一个质的改变。在雍正登基后,周边汇聚了一批精通文史,娴于诗书画印的群臣,这样的环境对于雍产生耳濡目染的影响,雍正时期的美学趣味和时尚也在逐步形成。



图8
Fig.8

从雍正清宫里的御瓷“瓷胎画珐琅”中可以看出,雍正时期的瓷器画面不同于康熙时期的“满”和“大”,而是“计白当黑”、“经营位置”这种中国画的意境美。“雍正外销粉彩瓷仕女婴戏盘”画面中心以仕女和孩子为主体,博古陈设为背景,盘沿口一圈锦地开光边饰,剩余部分留白,这种画面设计突出了人物和陈设品。自明清以来,瓷器上的图案纹饰是“有图必有意,有意必吉祥”写实寓意风格。画面女子、婴孩、博古陈设的组合,让人联想到明末清初戏曲小说家李渔的《无声戏》中《三娘教子》的场景。但是仔细分析画面的构成元素,我们可发现,婴孩的手里捧着一盆结了莲蓬的莲花献给女子,这应和了“连生贵子”的彩头。清代无论是官窑瓷器还是民窑瓷器,很多画面都脱胎于戏

曲、小说、版画等艺术形式中,教化人民、吉祥如意是瓷器构图叙事之主旨。

四、对外影响

“十二美人”是宫廷院画作品,所画对象极有可能是胤禛的福晋,但是所画的女子是民间富贵人家汉族妇人的装扮,描绘的是女子闺阁和田园庭院场景,从这点用意上不难揣测出当时的胤禛韬光养晦,蓄势待发的心境。当然,这都是史学家和学者根据史料记载,结合当时政治环境背景所做出的分析和初步定断。但是对于陶工和百姓来说,胤禛在这幅画作上所隐藏的这份深远谋略,他们是无论如何也领略不了的。他们只是关注这幅画作的图像本身,图像的意义在于这是皇宫里的珍藏,是当今皇上最心爱之物。因此,围绕这幅画作也出现了很多民间传说,以这幅画作为摹本产生了不同形式的艺术作品,瓷器就是其中一种艺术形式的载体。

1730年左右,欧洲人的订单还是以采购中国风格瓷器为主,这时候的订制瓷规模不大,并且很多是由欧洲贵族委托船长来中国订制,是私人贸易。这时的欧洲对于中国的文化是崇拜而又憧憬,对中国的瓷器是狂热的追捧。他们并不了解瓷器上的画面所描述的故事和寓意,他们只是喜欢这种独特的中国风格的题材和不对称的构图形式。因为这时候的欧洲正处于洛可可艺术风潮中,中国这种不对称的构图画面和洛可可风格不谋而合。1734年,普隆克与荷兰东印度公司签订了3年的合同,合同要求普隆克每年要为公司设计出一套设计图送中国订制瓷器。1734年普隆克设计出的第一幅设计图就是撑洋伞的女人^[16]。这幅设计稿于1736年分别在中国和日本被制作成瓷器。设计稿的女子侧身,侧脸,头发梳成高髻,上衣下裳,宽袖,与之前阐述的画作中和瓷盘中的美人形象神似,可以看出他是以中国女子为原型,只是在背景上做了调整,撑着洋伞漫步庭院之中。这时的欧洲社会在追崇中国瓷器的同时,也在思考着如何制作出能够替代中国瓷器的欧洲瓷器,以此来结束欧洲的黄金白银流向中国这一“可怕”现象。因此他们在模仿中国瓷器的同时,也越来越注重本土文化的体现,以至于到后期,大量的来样订单在中国制造成瓷器。随着贸易的进展,中国和欧洲的文化也在进一步交流,欧洲人对于中国元素的图像提取只限于图像的本身,而无法理解其背后的文化内涵。因此,中国的仕女婴戏盘到了欧洲以后,他们只关注中国女人的长相和服

饰造型。在他们的思维观念中,仕女婴戏的场景就是亲近自然,休闲生活,因此才有普隆克设计出的两个女人撑着洋伞漫步花园的场景。这就像中国陶工对于十二美人图的诠释,在陶工的传统观念里,相夫教子、连生贵子才是对于女人的最高赞赏。雷德侯在《万物》一书中提出“模件化”概念,“每个母题元素都有它的独特性和适应性,画工可以将其与另外的母题自由组合在截然不同的画面上。^[17]”陶工利用“十二美人”这一母题模块经过重组、变化作用在瓷盘上,这是一种创造性的艺术形式的转化。

参考文献:

- [1]杨新.胤禛围屏美人图[J].故宫博物院院刊,2011,(2):6.
YANG X, Beautiful figure of YIN ZHEN[J]. Palace Museum Journal, 2011, (2): 6.
- [2]杨新.胤禛围屏美人图[J].故宫博物院院刊,2011,(2):16.
YANG X, Beautiful figure of YIN ZHEN[J]. Palace Museum Journal, 2011, (2): 16.
- [3](清)陈浏.旬雅,上卷[M].民国静园丛书本.
- [4]耶稣会传教士昂特雷科莱神父于1722年1月25日(康熙六十一年)给该教神父的信[M].王景圣译自支那陶瓷见闻录(日文本),原文为法文本,陶瓷资料,1978,(1):景德镇陶瓷馆编印,51-53.
- [5]刘冬红.明代服饰演变与训诂[D].南昌:南昌大学,2013,66.
- [6]刘冬红.明代服饰演变与训诂[D].南昌:南昌大学,2013,66.
- [7]孙机.明代的束发冠、髻髻与头面[J].文物,2001,(7):67.
SUN J, Hair Buns. Buns and Heads in the Ming Dynasty[J]. Cultural Relic, 2001, (2): 67.
- [8]李渔.闲情偶寄[M].上海:上海古籍出版社,2008.
- [9]李渔.闲情偶寄[M].上海:上海古籍出版社,2008.
- [10](清)叶梦珠撰.阅世编[M].卷八冠服、内装,上海:上海古籍出版社,1981:第1版.
- [11](英)迈克尔·苏立文.中国艺术史[M].上海:上海人民出版社,2014:270.
- [12]唐英.陶冶图说·十七圆琢洋彩[M].北京:燕京大学图书馆,1743:浮梁县志·陶政[M],江西:方志出版社,2010:清道光版.
- [13]杨新.胤禛围屏美人图[J].故宫博物院院刊,2011,(2):9.
YANG X. Beauty screen[J]. Palace Museum Journal, 2011, (2): 9.
- [14]顾杨.传统家具[M].安徽:时代公司黄山出版社,2013:130-131.
- [15]共勉.明清家具式样图鉴[M].安徽:时代出版传媒股份有限公司黄山书社,2014:43-44.
- [16]Pronk porcelain.Porcelain after designs by Cornelis Pronk, 15.
- [17](德)雷德侯著,张总等译.万物[M].北京:三联书店,2018:136.
- [18]余春明著.中国名片[M].北京:三联书店,2011,5.