

中国妇女儿童博物馆馆藏 《清代玻璃彩绘仕女图座屏》考论

Study on the *Reverse Glass Painting Portrait of a Lady of the Qing Dynasty*
Collected by the China National Museum of Women and Children

张磊

Zhang Lei

(中国妇女儿童博物馆, 北京, 100005)

(China National Museum of Women and Children, Beijing, 100005)

内容提要: 中国妇女儿童博物馆馆藏的《清代玻璃彩绘仕女图座屏》, 学界多认为其母本为油画作品《香妃旗装像》。文章通过对《香妃旗装像》的分析, 认为并非如此。笔者在列举可查的其余九幅高度雷同的系列作品后, 认为清晚期关晓村所绘油画作品《香港和兴第四妾》很有可能是整个系列作品的肇始。《清代玻璃彩绘仕女图座屏》作为整个系列唯一一幅玻璃画, 见证了19世纪晚期外销玻璃画即将退出历史舞台前的最后时光, 更显弥足珍贵。

关键词: 玻璃画 外销画 《香妃》 郎世宁 《香港和兴第四妾》 关晓村

Abstract: The *Reverse Glass Painting Portrait of a Lady of the Qing Dynasty* collected by the China National Museum of Women and Children originates from an oil painting titled *Portrait of The Fragrant Imperial Concubine in Court Attire*. This article analyzes the content depicted in the *Portrait of the Fragrant Imperial Concubine in Court Attire* and argues that it has no relation to the painting which mentioned above. After listing nine other highly similar series works, the article asserts that the late Qing Dynasty oil painting *Fourth Concubine of He Xing in Hong Kong* painted by Guan Xiaocun marks the beginning of the entire series. As the only reverse glass painting in the entire series, the *Reverse Glass Painting Portrait of a Lady of the Qing Dynasty* illustrated the final days of the export Chinese reverse glass paintings in the 19th century, making it even more precious.

Key Words: Reverse glass painting; Chinese export art; *The Fragrant Concubine*; Giuseppe Castiglione; *Fourth Concubine of He Xing in Hong kong*; Guan Xiaocun

一、馆藏《清代玻璃彩绘仕女图座屏》

近年来，中国妇女儿童博物馆为构建科学藏品体系，征集了一批清代、民国时期的中国平板玻璃画^①。作为外销画的独特画种，玻璃画从色彩到题材都充满了异域风情，伴随着欧洲“中国趣味”的盛行而风靡于18—19世纪。

中国妇女儿童博物馆馆藏的这幅《清代玻璃彩绘仕女图座屏》（图1），带框尺寸为55cm×47cm。画面描绘的是一名中国贵妇肖像，该女子皮肤白皙，五官端正，坐在一中式方桌旁，左手搭在桌上，整体仪态十分端庄。根据该幅作品所描绘的女性形象，该幅玻璃画作品属“油画的复制玻璃画”^[1]范畴，学界多认为其油画母本为《香妃旗装像》（图2）。

二、《香妃旗装像》是郎世宁绘制的“香妃”像吗

这幅油画作品之所以被定名为《香妃旗装像》，主要肇始于清史专家于善浦先生1985年出版的《香妃》^[2]一书，该书是国内早期研究“香妃”^[3]的重要参考资料，虽然书中注明了该幅肖像画为“传说郎世宁所绘之香妃旗妆像”，但由于书籍封面使用了该幅肖像并配以“香妃”二字，加之此幅肖像所描绘的人物形象较为符合香妃在公众心中的心理预期，于是便广为流传。根据于善浦先生回忆，该幅《香妃旗装像》的出处是1983年台湾导演李翰祥所赠1971年英文版《郎世宁画集》（图3），画中人物是否是香妃当时也无定论。《郎世宁画集》中对该作品的介绍是：推测为郎世宁所作香妃像，宋美龄收藏^[4]。

1. 《香妃旗装像》的人物服饰

由于《香妃旗装像》所绘女子为半身坐像，无法看出其是否穿着下装（裙或裤），也就无法快速判断其所着服饰为旗装还是汉装^[5]。满族传统袍服为适应骑射、保暖等实际需求，最大特点就是“窄袖束身”（图4），清中期以前，皇帝是把维护服饰制度与江山社稷的安危联系在一起的^[6]。“香妃”所处的乾



图1 佚名《清代玻璃彩绘仕女图座屏》
玻璃背向油彩；19世纪中晚期；原作收藏于中国妇女儿童博物馆



图2 佚名《香妃旗装像》
布面油画；清代；原作（传）宋美龄私藏



图3 1971年英文版《郎世宁画集》中的《香妃旗装像》

① 所谓平板玻璃画，指将油彩、水粉以反笔技艺在玻璃（或玻璃镜）背面作画的一种艺术类型。参见李军：《序言：玻璃画的“艺术史”》，《闲步观妆：18—19世纪的中国平板玻璃画》，上海书画出版社，2021年，第5页。

隆时期，乾隆也多次重申勿忘祖制^①。从画中女子所着服饰袖口特征来看，该服饰并不符合乾隆时期满族传统袍服特点，倒是与晚清时期的“氅衣”^[7]更为相像，一位乾隆时期的贵妃身着道光之后才出现的氅衣显然是不符合常理的。再经过仔细观察，画面中女子所着服饰

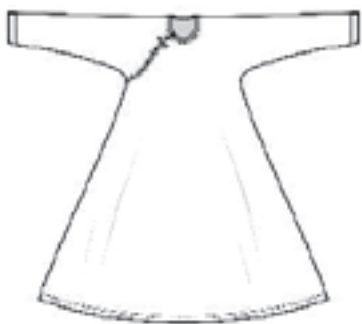


图4 明末清初 满族传统袍服^[8]

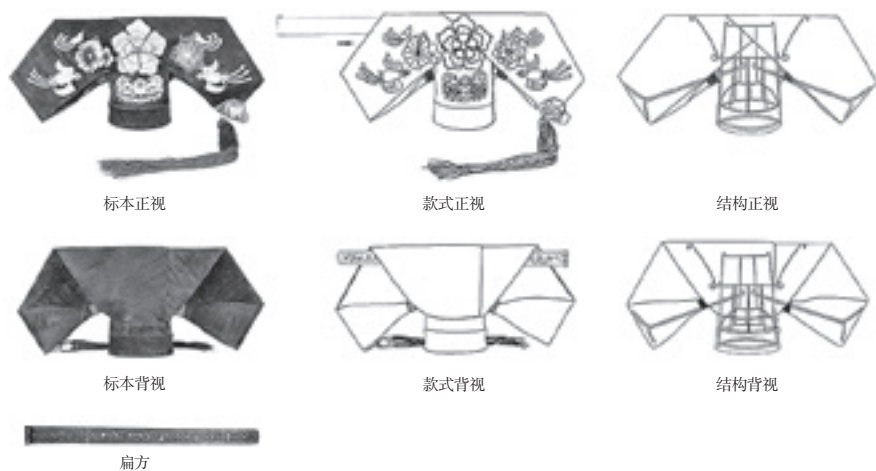


图5 大拉翅标本构造饰配^[12]

镶有衣领，而清代后妃们的氅衣则是没有衣领的^[7]，这就说明画面中女子穿着的服饰应该为汉族女袄，而非所谓的“旗装”。

2. 《香妃旗装像》的人物发式

于善浦先生在《香妃画像考》中提到，该女子所梳头型为“满洲大翅头”^{[3]26}，笔者查阅资料认为画面中女子所梳头型和“满洲大翅头”^[9]（图5）还是有较大差异的，同时也不是满族传统的“两把头”或“架子头”^②。该女子所梳应是晚清流行的“髷头”，髷头的特点就是将两鬓梳得蓬松虚笼，其起源或为明代汉族的“三绺头”。奥地利摄影师冯·斯蒂弗利德（Raimund von Stillfried）曾于19世纪70年代游历中国广州、上海等城市，其摄影作品《广州女人》（*Woman from Canton*）中的汉族妇女所梳发型便与油画中女子的头型高度一致（图6）^[10]。同时，晚清时期满汉习俗早已高度融合，北方的满族妇女也喜好这种发型，成书于清光绪年间的《沈阳百咏》就有诗云：“弯弯钗子合髷头，洗手盆圆上绿油。”^[11]



图6 冯·斯蒂弗利德摄影作品《广州女人》
19世纪70年代；23.7cm×19.3cm；原作收藏于美国纽约大都会艺术博物馆

① 乾隆十七年三月二十日（1752年）：“世宗即位，奋图法祖，勤求治理，惟恐子孙，仍效汉俗，预为禁约，屡以无忘祖宗为训。衣服语言，悉遵旧制。”；乾隆三十七年（1772年）：“夫万物本乎天，人本乎祖，推原其义实，天远而祖近，没使轻言改服，即已先忘祖宗，将何以上祀天地。”参见《清高宗纯皇帝实录·卷四一一》，中华书局，1986年，第380页；《清高宗纯皇帝实录·卷九一九》，中华书局，1986年，第320页。

② “两把头”是满族妇女最具特色的发式之一，外观造型是模仿鹰翅，缠头方式是先将全头发束于头顶，以长扁方为基座，分成两绺向左右缠梳，两侧以悬臂支撑两翅，两股头发在头顶梳成横向发髻后，用簪子横向插入固定；“架子头”是用铁丝编成的圆形架子，梳头时，把头啐固定后，把发架横放在头顶，在架子顶端横插一根扁方，用左右两把头发交叉与发架拧紧，最后以簪、钗等长挺首饰把发梢与碎发固定。参见李华文、刘瑞璞：《从发式到冠式：晚清大拉翅的标本研究及形制分析》，《装饰》2019年第10期，第73页。

3. 《香妃旗装像》的人物配饰

油画中红衣女子所戴配饰共有以下几种：发簪2支，耳环一对，手镯4支，戒指3枚，十八子压襟1串。在上述12件配饰中有7件都属翡翠材质，十八子压襟中也含有翡翠串珠。翡翠又称“翠生石”，《徐霞客游记》记载，明末在民间贸易和朝廷的朝贡体系中，“翠生石”都被边缘化，只是玉商在被朝廷索求碧玉贡品时，用来充当贡品搪塞采办官员的^{[13]49}。虽然乾隆时期“翡翠玉”的概念形成^{[13]49}，且其在民间的价值陡升^①，但在宫廷器具使用中，依然被边缘化^{[13]56}。直至晚清，因慈禧偏爱翡翠，翡翠在宫廷内逐步发展为广受欢迎的日常配饰，在民间也备受追捧。同时，自乾隆年间开始，广州成为翡翠的主要加工地，其商品化属性已非常明显^[14]。从冯·斯蒂弗利德的照片中可以看到，广州妇人所佩戴的环状翡翠耳环和油画中红衣女子所戴耳环样式非常相似，同样的耳环还广泛见于19世纪的外销通草画中（图7、图8）。

综上所述，馆藏《清代玻璃彩绘仕女图座屏》以及其油画母本《香妃旗装像》所绘红衣女子并非乾隆时期的“香妃”，从服饰、发式以及配饰三个角度进行分析，该女子应是晚清时期一位汉族贵妇。那么，其油画的创作者显然不会是历经康熙、乾隆三代的宫廷画师郎世宁。

有学者研究认为，“中国贵妇像”这一以鬋头大袖造型表现19世纪晚期女性的作品有大量油画和玻璃画版本^[1]。笔者现可查阅到的，与《香妃旗装像》高度雷同的同期作品共有九幅（画工很差的后期摹版不计入），其中纸本设色一幅，布面油画八幅。有意思的是，现藏于公立机构中的四幅作品，包括本文重点讨论的《清代玻璃彩绘仕女图座屏》，并未冠以“香妃”“郎世宁”等词汇，其余几幅在各拍卖行流转的作品则总要和“香妃”“郎世宁”沾边，这点自然可以理解，无非是想拍卖出不错的价格而已。

三、《香妃旗装像》的多个版本及溯源

1. 《香妃旗装像》的多个版本

油画《美人挂镜》（图9）^[15]现藏于中央美术学院美术馆，曾于2015年在“历史的温度——中央美术学院与中国具象油画”展览展出。所绘内容与《香妃旗装像》直观区别在于人物是镜像的，右手搭在桌上，所着服装为灰色，且呈现出透纱效果，好像红衣外披了一件薄衣。袖口处刺绣为锦地绣花纹样，缘边花卉纹样也略有不同。方桌上置有一盛满鲜花的高脚杯。



图7 《妇女生活民俗通草画》（组图局部）
清代；42.5cm×35.5cm；原作收藏于中国妇女儿童博物馆



图8 《妇女养蚕织锦图通草画》（组图局部）
清代；30cm×25cm；原作收藏于中国妇女儿童博物馆

① “云南翡翠玉，当时不以玉视之，不过如蓝田乾黄，强名以玉耳，今则以为珍玩，价远出真玉上矣。”参见（清）纪昀：《阅微草堂笔记·第15卷》，中华书局，2013年，第373页。

除了直观上的感受,仔细观察画中女子眼神和脸型与《香妃旗装像》中所绘女子有很大不同的,虽然姿势、配饰等如出一辙,但这两幅画的主角显然不是同一个人。

油画《宫廷美人肖像》(*Portrait of a Court Beauty*) (图10)于2016年9月在佳士得上拍(编号LOT297),据佳士得官方介绍,此画作原属美国前总统里根及妻子私人收藏,作品描述中将作者称为郎世宁的追随者。该作品为布面油画,画框为清末中式式样,框上有一铭牌,内容为:GIUSEPPE CASTIGLIONE (LANG SHINING) (1688—1766)^[16]。所绘人物与《美人挂镜》高度雷同,除服饰颜色不同及胸前压襟取消外,人物朝向,服饰缘边花纹、手绢颜色、头顶簪花式样等都几乎完全一致,只是女子眼神与之相比更显涣散。

油画《满族公主》(*A Manchu Princess*) (图11)于2017年在西泠印社秋季拍卖会上拍(编号909),原属美国收藏家里奥·弗莱什(Leo M. Flesh)。该作品曾于1934年在代顿艺术中心弗莱什收藏展中展出,并作为重点展品于1934年2月11日在《代顿期刊》(*The Dayton Journal*)上刊载^[17]。1938年5月6日的《青年天主教信使期刊》(*The Young Catholic Messenger*)也撰有专题文章(图12),并明确该作品的作者为郎世宁^[18]。该作品为布面油画,与《宫廷美人肖像》同为清末中式画框,人物朝向与《香妃旗装像》一致。服饰颜色为蓝绿色,较之《美人挂镜》和《宫廷美人肖像》都更深,手绢颜色也与以上两作品不同。与《宫廷美人肖像》一样,都没有搭配十八子压襟。人



图9 《美人挂镜》

布面油画;清代;63cm×85cm;原作收藏于中央美术学院美术馆



图10 《宫廷美人肖像》

布面油画;19世纪;76.2cm×55.5cm;私人收藏

物神态、脸型与《美人挂镜》和《宫廷美人肖像》相似度很高。

油画《香妃》插屏(*The Fragrant Concubine*) (图13)于2011年10月在香港苏富比上拍(编号1952),此作品1956年收购于北京。作品为布面油画,形式为座屏,反面是玻璃画,画框为黑漆描金木质画框,绘有龙凤、八吉祥、博古等图案。该作品女子的脸部特征与上述三件作品均有不同,脸型更圆且看起来更为年轻,脸型和相貌与《香妃旗装像》更为接近。服饰颜色为蓝色且有暗花并搭配十八子压襟,头顶的簪花与发钗也和《香妃旗装像》一致。拍品介绍中提到了另外三幅与之雷同的作品:第一幅是即本文提及的《香妃旗装像》。第二幅藏于香港艺术馆,第三幅于2011年3月在纽约苏富比拍卖^[19]。此处提及的第二幅及第三幅作品,后文会作详述。

同名为《香妃》的另一油画作品(图14)于2014年6月在瑞典布考夫斯基(Bukowskis)拍卖行上拍(编号41),原属瑞典收藏家艾瑞克·诺德斯特姆(Erik Nordström)^[20],拍品介绍中将其描述为“郎世宁式油画作品《香妃》”。与上述四幅作品相比,该作品中女子所着服饰缘边纹饰有所不同,桌上的盛满鲜花的玻璃杯没有了,更重要的是女子的神态、脸型显然与《香妃旗装像》中的女子更为神似。

同名为《香妃》的油画作品还有于2012年12月在瑞典乌普萨拉拍卖行(Uppsala Auktions Kammare)上拍的编号91作品(图15),原属瑞典教授埃里克·尼斯特伦(Erik Nyström)^[21]。作品依然被描述为“郎世宁式油画作品”,装裱于欧式画框中。所绘女子与《香妃》(图14)高度雷同,除了服饰颜色变为红色外,女子神态、脸型,服装配饰等都几乎完全一致。



图11 《满族公主》
布面油画；19世纪；76cm×56cm；私人收藏



图12 《青年天主教信使期刊》1938年5月6日刊载文章

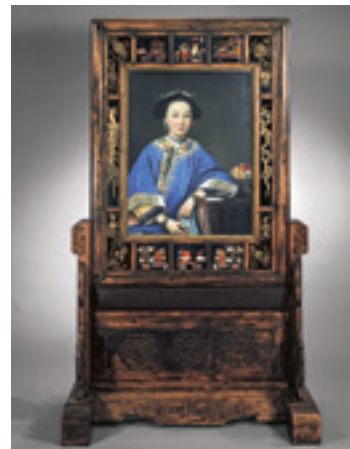


图13 《香妃》插屏
布面油画；18—19世纪；73cm×55cm；私人收藏

《香妃像》（*The Fragrant Concubine*）（图16）为2011年3月纽约苏富比拍卖的634号拍品，是笔者查阅到的“郎世宁式香妃像”中唯一一件纸本设色油画，原属威廉姆·海沃斯（William Haynsworth）^[22]。作品与《香妃》（图15）相比，只有服饰颜色不同，其余皆高度雷同。

《贵妇像》（图17）与2011年苏富比拍卖的《香妃像》几乎一模一样，只是内搭服饰露出的颜色稍有不同，原作现藏于香港艺术馆，与上拍的几件作品不同，艺术馆对该作品的介绍并未提及郎世宁、“香妃”等内容，只是相对客观的陈述了作品特征。“这位清代妇女拥有典型中国美女的特征：白皙肌肤、鹅蛋脸、柳叶眉和一双丹凤眼。她的面容清秀，但穿戴却极为考究。画面的质感和立体感都是受到西方传统肖像画的影响。”^[23]1986年12月，香港发行过一套“十九世纪香港画像”的邮票，主要取材自香港艺术馆及汇丰银行所收藏的晚清油画作品，这幅《贵妇像》也位列其中。

《香港和兴第四妾》（*The Fourth Concubine of Hexing of Hong Kong*）（图18）现藏于英国布莱顿博物馆



图14 《香妃》
布面油画；19世纪；70.5cm×49.3cm；私人收藏



图15 《香妃》
布面油画；19世纪；71cm×53cm；私人收藏



图16 《香妃像》
设色纸本油画；18—19世纪；68.6cm×49.5cm
私人收藏



图17 佚名《贵妇像》
布面油画；19世纪初；68.6cm×51.3cm；原作收藏于香港艺术馆



图18 关晓村《香港和兴第四妾》
布面油画; 1866年; 78.5cm×62cm; 原作收藏于英国布莱顿博物馆

(Brighton Museum), 是目前已知此系列作品中唯一有明确年代和作者信息的。作品创作于同治五年(1866年), 背后写有“同治五年广东林呱关晓村先生画, 此像系香港和兴第四妾”字样。署名林呱(Lamqua)的著名中国外销画画家主要是关作霖和关乔昌^{[24]70}, 而关于关晓村(Guan Shicun)(亦作关世聪)的资料很少, 有海外学者将其名为Lamqua II(林呱二世)^[25], 有人猜测他可能和关乔昌之子关贤是同一人, 但无从证实^{[24]8}。该作品中女子所着服饰最为朴素、写实, 服饰面料没有暗花, 黑色绦边及袖口处也没有任何纹样, 女子神态、表情生动传神, 头饰、配饰等与《贵妇像》等一致, 桌上放置的高脚杯有清晰的玻璃质感。所绘人物开脸、服饰褶皱等细节立体感很强。

2. 《清代玻璃彩绘仕女图座屏》的图像溯源

自乾隆二十二年(1757年), 清政府实行“一口通商”政策以来, 广州作

为唯一一个对外贸易港, 快速发展为以十三行地区为核心的外销商品产销基地, 外销画得到空前发展与繁荣。这种兴盛一直持续到了19世纪二三十年代, 因种种弊端, 行商体制逐渐没落, 经营着巨额对外贸易资产的十三行行商纷纷倒闭破产^[26]。鸦片战争后, 广州城直接遭到战火破坏, 清政府被迫向列强“开埠”, 对外贸易中心转移, 1856年十三行商馆在经历了历史上的第三次大火之后, 便彻底焚毁, 自此退出历史舞台。

上述原因导致广州的外销产业备受打击, 但已发展近百年的广州外销画行业并未就此衰落, 一些著名的外销画家将工作室转移到香港等地^[27], 成熟的绘画技法、营销模式以及“开埠”后更广阔的市场让外销画在香港、澳门、上海等城市接续发展^{[24]94-95}。

画室主人雇佣大量画工以“复制”的方式来完成订单是外销画室的重要生产方式之一, 克瑞格·克朗纳斯提到: “早在1790年(外销画)大规模生产的技术就已经很普遍了, 现存出自普呱画室的街头交易为绘画对象的系列中出现了多次同一场景的几幅绘画说明了这一点。”^[28]这类作品由于画工水平的参差不齐而导致绘画质量并不稳定, 但由于订单量较大, 画师本人也不会过分苛责。当承接重要客户的委托业务时, 画师也需要亲自单独作画以保证作品的质量, 这类作品的数量则比较有限。同时, 为了提高创作效率, 在单独作画时画师也会让画工负责一部分不需要创作灵感的基础内容, 比如人物的轮廓, 画面的背景等等, 也就使得很多同一工作室创作的画作拥有相同的画面细节^[29], 比如《香妃旗装像》系列作品的桌子、高脚杯等。随着外销画整体发展趋势的下行, 画室雇佣的画工数量明显下降^[28](图19), 画工面临的行业竞争空前激烈, 外销画的单体质量反而出现了短暂的提高, 直至整个行业的彻底没落。

综上所述, 《香妃旗装像》系列作品应为19世纪中晚期, 珠三角地区外销画室创作出的高级订制品, 上述十幅作品的绘画水平整体都属上乘, 其中尤以《香港和兴第四妾》最为出众。同时, 作者关晓村同期还画有另一幅名为《香港和兴》(Hexing of Hong Kong)(图20)的油画作品^[30], 这使得这件《香港和兴第四妾》的写实属性相当明确。《香港和兴第四妾》中女子所着服装颜色为晚清时期较为日常的蓝色, 服装也没有繁缛的绦边装饰, 其他版本作品很有可能以此为基础逐渐化简作繁, 以迎合外销需求。通过对比系列作品中服饰的绦边图案, 可以看出其绦边所绘卷草花卉纹与晚清传统服饰上的花卉纹明显不同(图21), 几幅将绸缎绘出暗花的作品, 所绘暗花具有明显的欧式风格。



图19 《关联昌画室》
水粉纸本；19世纪中期；17.5cm×26.5cm；原作收藏于香港艺术馆



图20 关晓村《香港和兴》
布面油画；1864年；78.7cm×62.2cm；原作收藏于英国布莱顿博物馆



《香妃旗装像》系列作品中的女袄绦边



清代 粉色暗花缎饰子孙万代蝴蝶纹绣边女袄
藏于北京服装学院民族服饰博物馆



清代 绿缎绣花衬衣
藏于中国妇女儿童博物馆

图21 服饰绦边对比

由此笔者推断，关晓村于1866年所绘《香港和兴第四妾》很可能是整个系列作品最初的母本。这位本就优雅动人的女士，在各种复刻版本中被饰以华丽的刺绣、昂贵的首饰，在她的凝望之下，似乎唤起了官员富商们对无限财富和权力的渴望，以至系列作品风靡一时。

四、外销玻璃画最后的绝唱

前文所述，笔者认为《香港和兴第四妾》很可能是整个系列作品的母本，那么以《香妃旗装像》为复制母本所创作的馆藏《玻璃彩绘仕女图座屏》的创作时间也肯定不会早于1866年。在18世纪风光无限的外销玻璃画，到19世纪初已逐渐被油

画和水彩画超越,到了19世纪20年代以后,特别是19世纪中晚期,通草画的迅速崛起^[27]使得依赖进口材料的外销玻璃画逐渐退出了历史舞台。

中国妇女儿童博物馆馆藏这幅《玻璃彩绘仕女图座屏》,其画框为饰有中国元素(松、竹、梅)的巴洛克式画

框,红底描金,具有非常典型的外销风格。同时,其母本《香妃旗装像》所谓的收藏于宋美龄之手也并无实际证据,现存的照片资料也都是翻拍自《郎世宁画集》,真迹究竟藏于何处不得而知。中国妇女儿童博物馆馆藏的《玻璃彩绘仕女图座屏》很有可能是这幅《香妃旗装像》存世的唯一实物,同时其作为19世纪中晚期外销玻璃画即将成为绝唱的见证者更显弥足珍贵。

参考文献

- [1] 刘希言. 不断推进的“中国”风景: 18-19世纪中国风俗平板玻璃画中的风景研究[J]. 艺术设计研究, 2021(3): 85.
- [2] 于善浦, 董乃强. 香妃[M]. 北京: 书目文献出版社, 1985.
- [3] 于善浦. 香妃画像考[J]. 紫禁城, 1991(6): 26.
- [4] BEURDELEY C&M. Giuseppe Castiglione: A Jesuit Painter at the Court of the Chinese Emperors. North Cleraton: C. E. Tuttle Company, 1971: 102.
- [5] 李金侠. 浅谈清代满汉女子服饰特征[J]. 山东纺织经济, 2013(10): 47.
- [6] 殷安妮. 前言[M]//殷安妮. 清宫后妃髻衣图典, 北京: 故宫出版社, 2014(3).
- [7] 殷安妮. 清代宫廷髻衣探微[J]. 故宫博物院院刊, 2008(4): 149.
- [8] 范蓉. 晚清满族髻衣文化研究[D]. 北京: 北京服装学院, 2020: 13.
- [9] 李华文, 刘瑞璞. 从发式到冠式: 晚清大拉翅的标本研究及形制分析[J]. 装饰, 2019(10): 74.
- [10] 美国大都会博物馆官网.[2023-06-15]. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/288499>.
- [11] 缪润绒, 东麟. 雅俗轩校订《沈阳百咏》(下)[J]. 文化学刊, 2006(2): 132.
- [12] 李华文, 刘瑞璞. 满族“大拉翅”结构工艺及文化意涵研究[J]. 满族研究, 2019(3): 89.
- [13] 李玉兰. 明清时期翡翠在中国社会的流通, 消费与意义变迁研究[D]. 重庆: 西南大学, 2022.
- [14] 丘志力, 吴沫, 孟增璐, 等. 清代翡翠玉文化形成探释[J]. 中山大学学报(社会科学版), 2007(1): 49.
- [15] 中央美术学院美术馆官方网站[EB/OL]. [2023-06-15]. <https://www.cafamuseum.org>.
- [16] 佳士得拍卖行官方网站[EB/OL]. [2023-06-15]. <https://staging.christies.com.cn>.
- [17] 西泠印社拍卖有限公司官方网站[EB/OL]. [2023-06-15]. <http://www.xlysauc.com>.
- [18] 美国天主教大学数字图书馆[EB/OL]. [2023-06-15]. <https://cuislandora.wrlc.org>, Young Catholic Messenger, Vol. 54, No. 1-37, September 1937-May 1938.
- [19] 苏富比拍卖行官方网站[EB/OL]. [2023-06-15]. <https://www.sothebys.com>.
- [20] 布考夫斯基拍卖行官方网站[EB/OL]. [2023-06-15]. <https://www.bukowskis.com>.
- [21] 乌普萨拉拍卖行官方网站[EB/OL]. [2023-06-15]. <https://www.uppsalaauktion.se>.
- [22] Sotheby's: Fine Chinese Ceramics&Works of Art NEWYORK[Z]. 23 March 2011: No. 39.
- [23] 香港艺术馆官方网站[EB/OL]. [2023-06-15]. <https://hk.art.museum>.
- [24] 欧鸿君. 广东珠三角地区近现代油画艺术研究[D]. 西安: 西安美术学院, 2019.
- [25] CONNER P. Guan Family[EB/OL]. (2023-11-08). <https://www.oxfordartonline.com/groveart/display/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oa0-9781884446054-e-7000035254?rskey=shTveX&result=1>.
- [26] 张坤. 道光九年(1829)前后的行商制度危机及其调整[J]. 中国经济史研究, 2016(5): 52.
- [27] 夏爱华. 清代广州外销画的主要品种及其变化初探[J]. 文博学刊, 2018(3): 83.
- [28] 徐堃. 试论外销画生产: 有限的产业化[J]. 中国书画, 2008(65): 61.
- [29] ELIAS H. Mysterious Portrait of a Chinese Lady[EB/OL].[2023-06-15]. <https://www.sothebys.com>.
- [30] 英国布莱顿博物馆官网[EB/OL]. [2023-06-15]. <https://collections.brightonmuseums.org.uk>.