

## 書評

*Becoming Guanyin: Artistic Devotion of Buddhist Women in Late Imperial China*

Yuhang Li, *Becoming Guanyin: Artistic Devotion of Buddhist Women in Late Imperial China* (New York: Columbia University Press, 2020)

ISBN: 9780231190121, 299 pages.

國立臺灣大學藝術史研究所 唐寧

和中國藝術史中的其他議題一樣，女性主義思潮最開始進入中國藝術史的研究視野也是由西方的社會運動和學術轉向所驅動。最早對女性藝術給予專門關注的是 1988 年於美國舉辦的大型展覽「玉臺綜覽：中國女性藝術家，1300-1912」（*Views from Jade Terrace: Chinese Women Artist, 1300-1912*）並出版的同名展覽圖錄。<sup>1</sup> 此後該領域便一直有學術著作和研究成果問世，到近年更是形成一個小高潮，以至於當今的中國藝術史通史類著作都會開一個專章來介紹女性藝術。<sup>2</sup> 同樣的，這依然和全球範圍內風起雲湧的女性主義及平權運動息息相關。

儘管認識到女性在藝術史中理應佔據更多的空間，然而具體操作起來卻實非易事。其中的原因也不難理解：無論是藝術作品、歷史文獻還是美學標準，這些都長期由男性精英把持，由此導致女性及其他邊緣群體在歷史敘述中被滅

---

<sup>1</sup> Marsha Weidner and Debra Edelstein et al. eds., *Views from the Jade Terrace: Chinese Women Artists 1300-1912* (Indianapolis: Indianapolis Museum of Art, 1989).

<sup>2</sup> 舉例而言，在專書方面，最近即有 Phyllis Teo, *Rewriting Modernism: Three Women Artists in Twentieth-century China: Pan Yuliang, Nie Ou and Yin Xiuzhen* (Leiden: Leiden University Press, 2016) 及賴毓芝等編，《看見與觸碰性別：近現代中國藝術史新視野》（臺北：石頭出版，2020）。在通史方面，有 Craig Clunas, *Screen of Kings: Royal Art and Power in Ming China* (London: Reaktion, 2013) 之第 5 章 “The Jewels of the King of Liang” 及 Claudia Brown, *Great Qing: Painting in China, 1644-1911* (Seattle: University of Washington Press, 2014) 之第 5 章 “Accomplished Women: Female Painters and Their Influence”。展覽方面，台北國立故宮博物院也曾在 2020 年舉辦「她—女性形象與才藝」專題展覽。

聲。把歷史中的女性形象或者女性藝術家的作品羅列出來，這當然是發掘了一個長期被忽視的藝術史領域，其中也不乏富於洞見的智力討論，然而很多女性圖像其實是男性的消費品，而且女性藝術家的作品在男性精英建立的美學標準下也確實顯得次要。<sup>3</sup> 因此，這類操作不但不是女性主義的展演，反倒是適得其反，更強化了藝術上女不如男的刻板印象。這些困境對於女性主義藝術史應該如何書寫提出了嚴峻的挑戰，同時也引發了激烈的討論。<sup>4</sup> 在歷史學研究中，學者在各種此前被視為邊角料的材料中找到了豐富的女性足跡並構建其歷史，這也充分展現了其創造力。<sup>5</sup> 類似的，當今藝術史學研究在視野轉向後，也發現了比正典作品多得多的材料可供使用，此書即為利用這些新材料來書寫女性藝術史的嘗試。<sup>6</sup>

此書作者李雨航為芝加哥大學博士，現任教於威斯康辛大學麥迪遜分校。全書除導論和結論外，共有四章，每章圍繞一種媒介，以個案分析的方式來展開論述。作者開宗明義，指出此書所關注的，是明清時期的女性居士如何通過物質實踐來打造自己和她們信奉的對象觀音之間的聯結。<sup>7</sup> 此一時期是儒家倫理規範最為穩固的時期，也是女性才華最為蓬勃發展的時期。理學對女性「德」的強調和女性在文藝中所展現的「才」似乎很難彼此調和，對這一現象的探討構成該書的出發點。至於材料，此書使用的主要是和文本相對的較為廣義的藝術品，包括繪畫、刺繡和首飾。而其更為創新的地方，在於並非關注於「物」本身，而是試圖展現「物」與女性之間的互動，是一種媒介的概念。

<sup>3</sup> 在西方的中國藝術史學界，女性藝術家的作品和女性題材繪畫這兩種討論面向經常出現在同一本論文中。而且，在女性題材繪畫中，作為男性凝視對象的「仕女畫」或者「美人畫」的成科其實是宋代以後的事。巫鴻對這兩個現象都有討論，見巫鴻，〈緒論：為什麼要重新研究女性題材繪畫？〉，《中國繪畫中的『女性空間』》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2019），頁 3-19。

<sup>4</sup> 女性主義藝術史在各階段的不同圖景，見諾瑪·布勞德（Norma Broude）和瑪麗·加勒德（Mary Garrard）主編的三本論文集的導論部分。這三本論文集 *Feminism and Art History: Questioning the Litany* (New York: Harper and Row, 1982)、*The Expanding Discourse: Feminism and Art History* (New York: HarperCollins, 1992) 以及 *Reclaiming Female Agency: Feminist Art History after Postmodernism* (Berkeley: University of California Press, 2005) 每本之間的出版都相隔十年左右，編者會對學術研究的進展進行省思和展望。最近的討論，見賴毓芝，〈我們需要什麼樣的性別藝術史？〉，收入賴毓芝等編，《看見與觸碰性別：近現代中國藝術史新視野》，頁 5-13。

<sup>5</sup> 舉例來說，伊佩霞（Patricia Ebrey）在書寫宋代女性的歷史時，就廣泛使用了正史、筆記、家範、墓誌、詩歌、判案書、中醫文獻以及繪畫等各式材料，這樣的操作具有一種普遍性。關於女性研究中史料特性以及相關處理方法優缺點的省思，見 Patricia Ebrey, *The Inner Quarters: Marriage and the Lives of Chinese Women in the Sung Period* (Berkeley: University of California Press, 1993), p. 9-19.

<sup>6</sup> 關於藝術史的文化 and 全球史轉向，見王正華，〈藝術史與文化史的交界 — 關於視覺文化研究〉，《近代中國史研究通訊》32 期（2001.09），頁 76-89；Cheng-hua Wang, “A global perspective on eighteenth-century Chinese art and visual culture,” *The Art Bulletin* 96:4 (2014): 379-394.

<sup>7</sup> Yuhang Li, *Becoming Guanyin: Artistic Devotion of Buddhist Women in Late Imperial China* (New York: Columbia University Press, 2020), p.1.

第一章以萬曆年間金陵名妓徐驚鴻的舞蹈「觀音舞」為線索，來討論妓以自己的身體為媒介，在舞蹈中再現觀音及其中的性別政治。在傳統中國社會，妓這個身份本身就自帶一種不潔感，然而作為聖潔形象的觀音，在本土化的過程中卻衍生出一類很特別的形象，譬如馬郎婦觀音和魚籃觀音。這類觀音利用情慾和性來感召男性，頗有妓的意味。<sup>8</sup> 如此，妓與觀音之間便產生出一種張力，而徐驚鴻的「觀音舞」就很好地體現出這種張力，譬如「觀音舞」在模仿觀音的同時，會伴有帶著情色意味地露出手腕這樣的動作細節。在各種舞蹈類型中，與對動作細節及意涵有著明確規定的禮儀樂舞相比，「觀音舞」屬於「軟舞」，這一類型並沒有太多條條框框的限制。而且，「軟舞」隨旋律起舞，強調動作的舒展，屬於時間性很強的類型，這創造出一種可能性，讓表演主體隨著時間的推進，逐漸與表演對象合為一體。於是，在「觀音舞」的表演過程中，徐驚鴻變成了觀音。順著這條邏輯，作者提出一個有趣的理解翻轉：在成為觀音的過程中，對妓傷風敗俗的指責也就自然而然被消解了，因為對於觀音來說，喚起觀者的慾望是其手段，而非目的。<sup>9</sup> 這種理解的可能性需要建立在對晚明時期社會風尚的理解上：在當時，佛教樂舞的日漸世俗化以及名妓身為佛教徒的身份都在加強妓和觀音之間的聯結。<sup>10</sup>

這種可能性雖然確實存在，然而在徐驚鴻的「神化」過程中，她本人卻是無聲的。「觀音舞」的觀看主體以及將徐驚鴻記錄下來的都是男性文人，他們絕非客觀的記錄者。一方面，他們對名妓美好形象的塑造以及將其和觀音進行聯結的背後多多少少都有自我投射的動機；而另一方面，一旦男性文人將自己化為觀音（這種觀音一般是男性化形象），女性就會被排除出去，正如汪道昆為徐驚鴻作〈慧月天人品〉中所顯示的那樣。此章的寫作難度極大，原因自然是由於舞蹈這種藝術形式在攝影機發明以前無法被記錄，只能依靠零碎的文字記載進行研究。而對名妓的記載不但散亂，並且都是各式意識濾鏡和書寫情境下操作的結果。作者對徐驚鴻經歷的重建需要結合眾多的材料並進行比較分析，譬如《鸞嘯小品》、《明詩綜》、《名媛詩緯》以及《故宮書畫圖錄》中的書畫題跋等等，而其完成度頗高。

之後各章的討論對象則轉移到社會地位較高的士人家庭婦女及皇室女性上，涉及的媒介也多有物質遺存。第二章主要探討象徵貞潔的白描繪畫，這是

<sup>8</sup> 馬郎婦觀音和魚籃觀音故事同出一源，說的是觀音化身妙齡少女吸引男性，會擇其中最能記誦佛經的男子為夫，而在完婚之日，女子突然去世並被埋葬。數日後，有老僧到當地，要求開棺，發現少女尸體化為一具露出金鏈串著的骸骨，當地民眾這才發覺少女的觀音身份並皈依佛教。和這兩個觀音相關聯，還有一個延州婦的故事，該婦人從不拒絕與所有上門的男人發生關係，不過這些男性從此都失去性慾。三個故事之間的關聯和相關分析，見 Chün-fang Yü, *Kuan-yin: the Chinese Transformation of Avalokiteśvara* (New York: Columbia University Press, 2001), p. 419-438.

<sup>9</sup> Yuhang Li, *Becoming Guanyin: Artistic Devotion of Buddhist Women in Late Imperial China*, p. 37-41.

<sup>10</sup> Yuhang Li, *Becoming Guanyin: Artistic Devotion of Buddhist Women in Late Imperial China*, p. 41-51.

上層階級女性所掌握的藝術形式，涉及的案例為才女畫家邢慈靜和方維儀。邢慈靜不但晚婚，而且婚後也長期沒有生育，《白描大士圖卷》為其年近四十才初為人母時所作。這幅畫風格上的一個重要特點是白衣觀音的輪廓線極其之淡，淡到如煙一般輕的程度。作者認為這和邢慈靜同時也從事女性專有的藝術形式——髮繡——有關，這種藝術形式需要在繡前畫上不能在成品中露出痕跡的輕細墨稿。在圖像的配文上，邢慈靜將〈白衣大悲五印心陀羅尼經〉和〈高王觀世音經〉中的經文進行刪節重組並添加自作的頌詞，進而形成一個專門服務於此畫的敘述邏輯，印證觀音的有求必應。而且作者還充分考慮了卷軸畫的觀看方式，認為該畫應開合五次進行觀看，因此畫中的五個頗為相似的觀音形象應該被理解為同一相觀音而非一般畫冊中觀音的不同相。<sup>11</sup> 而在方維儀的案例中，其《觀音圖》更接近於禪宗的實踐，讓她藉由一筆畫來領悟「空」的境界。和其他禪宗簡筆畫觀音相比，方維儀的觀音更加「人」化。因此作者認為，對於丈夫早逝、守寡六十餘年的方維儀來說，畫觀音讓她得以和觀音建立起更親密、更直接的聯結。<sup>12</sup> 雖然邢慈靜和方維儀的人生境遇極為不同，然而她們都是在儒家意識形態的約束下（誕嗣／守節）通過其藝術活動向觀音尋求解方（得子／悟「空」）的案例。這一章的底層敘述，即觀音信仰融通儒佛二教，來自于君方的研究。<sup>13</sup> 作者則將這一思路進一步延伸到藝術史領域，對繪畫作品做了細緻而具有說服力的解讀。

第三章討論髮繡這種非常特別的藝術品。作者揭示出關於髮繡以及更廣義的刺繡在性別論述上的幾層差異。首先，在男性主導的文本書寫中，對女性刺繡禮佛的欣賞多只局限在其所付出的勞動，而忽略了像工藝的複雜性和材質的多樣化等其他層面。其中，作者重點介紹了一種為了讓髮繡更富於表現力，而將本來已經很細的頭髮再拆成更細的絲線的行為。<sup>14</sup> 其次，歷史上也有少數男性進行刺繡禮佛的活動，然而這些活動在被書寫時，就會被理解為是文學或者書寫活動的替代形式，而不像女性刺繡被認為是天經地義。這當然和儒家「男耕女織」的觀念息息相關。以及，將身體的一部分嵌入宗教物品這樣的實踐也有明確的性別區隔，和女性化的髮繡相對，便有男性化的血書。<sup>15</sup> 當女性進行髮繡時，使用的頭髮必須是拔下來而非使用剪刀，這和中土佛教中的「感應」觀念有很大關係：通過痛感，可以感應到觀音的存在並拉近彼此之間的距離。

<sup>11</sup> Yuhang Li, *Becoming Guanyin: Artistic Devotion of Buddhist Women in Late Imperial China*, p. 86-90.

<sup>12</sup> Yuhang Li, *Becoming Guanyin: Artistic Devotion of Buddhist Women in Late Imperial China*, p. 103-105.

<sup>13</sup> 于君方將妙善公主的傳說和女性居士這一群體進行多層聯結，並且也解釋了其如何調和看似並不相容的儒家倫理和佛教教義，見 Chün-fang Yü, *Kuan-yin: the Chinese Transformation of Avalokiteśvara*, p. 293-350.

<sup>14</sup> Yuhang Li, *Becoming Guanyin: Artistic Devotion of Buddhist Women in Late Imperial China*, p. 128-135.

<sup>15</sup> Yuhang Li, *Becoming Guanyin: Artistic Devotion of Buddhist Women in Late Imperial China*, p. 122-123.

<sup>16</sup> 此外，作者還就墨稿和髮繡之間的關係提出了一個富於洞見的看法：信徒先用白描繪製墨稿，創造出一個獨立的觀音形象，之後再用自己頭髮製作髮繡，這樣不但在象徵上，也在物質上讓信徒和觀音形象合而為一。<sup>17</sup> 此章採用巫鴻對禮儀美術品的分析框架，成功將髮繡從工藝品重新歸類為事關信仰的禮儀性物品。<sup>18</sup>

第四章以首飾中的髮簪為討論對象，涉及的案例為明代官員王洛家族的女性成員盛氏和徐氏，以及孝靖皇太后（1565-1611）。<sup>19</sup> 此章較為特別的地方在於討論的脈絡為墓葬，因此不但物質本身得以留存，連墓葬空間本身以及各種物品的擺放位置都被原封不動地保存下來以供研究。作者首先觀察到一個非常有趣的現象，即在男性所掌控的文本以及佛教正典中，對髮簪這類珠玉的態度一般都是要予以捨棄以示虔誠，這種去女性化的做法也符合只有男性才能前往往生淨土的觀念；然而與此同時，看上去頗為矛盾的是，明代女性居士在日常穿戴乃至墓葬中佩戴首飾的奢華程度若非絕後，也可算空前。由此作者提出一種理解模式，即這些髮簪其實是女性身體的延伸，用以表達物主的宗教供奉，因此其價值越高，則供奉就越虔誠。<sup>20</sup> 在這批首飾中，最有趣的是戴在髮髻前部中央位置的「挑心」。由於觀音最顯著的標誌就是其頭戴飾有化佛的天冠，那麼裝飾有化佛或者觀音的「挑心」就可以被理解為女性通過轉喻（metonymy）式的模仿，來試圖消弭崇拜者與被崇拜對象之間的距離。<sup>21</sup>

在王洛家族墓葬案例中，媳婦徐氏的髮簪裝飾為阿彌陀佛像，和觀音的天冠相同，可視為一種直接的模仿。而婆婆盛氏的情況則更複雜，其髮簪裝飾由一整套圖像志完整的南海觀音所構成，同時其隨葬的香袋又清楚指明其香客的身份。作者認為，將「挑心」中的阿彌陀佛換為觀音，這一方面體現了盛氏作為信徒赴南海觀音的道場普陀山進香朝拜的意願；另一方面則模糊了觀音和阿彌陀佛的分別，意在和徐氏一樣的模仿。<sup>22</sup> 而至於孝靖皇太后陵的案例，其隨葬的首飾中有一隻金藥師佛和兩隻鑲玉魚籃觀音圖樣的「挑心」來幫助消除孝靖的現世苦厄。更有趣的是，那兩隻魚籃觀音「挑心」和另一隻鑲玉阿彌陀佛

<sup>16</sup> 關於感應與觀音的本土化，見 Chün-fang Yü, *Kuan-yin: the Chinese Transformation of Avalokiteśvara*, p. 151-194.

<sup>17</sup> Yuhang Li, *Becoming Guanyin: Artistic Devotion of Buddhist Women in Late Imperial China*, p.140-141.

<sup>18</sup> Hung Wu, *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture* (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1995), p. 24-27.

<sup>19</sup> 此章的主要內容也以題為〈摹仿觀音髮簪——明代女性往生的物質媒介〉的專文收入賴毓芝等編，《看見與觸碰性別：近現代中國藝術史新視野》（臺北：石頭出版，2020），頁 18-49。

<sup>20</sup> Yuhang Li, *Becoming Guanyin: Artistic Devotion of Buddhist Women in Late Imperial China*, p. 159-160.

<sup>21</sup> Yuhang Li, *Becoming Guanyin: Artistic Devotion of Buddhist Women in Late Imperial China*, p. 146-154.

<sup>22</sup> 關於普陀山被建構成觀音菩薩道場的經過，見 Chün-fang Yü, *Kuan-yin: the Chinese Transformation of Avalokiteśvara*, p. 369-406.

接引像的「挑心」，其佛或觀音頭上還有一個形象頗為雷同的小坐像，為從前的飾品中所未見。作者認為，該小坐像的「女性」形象，以及其在「挑心」裝飾中所處的位置——佛或觀音的頭部，還有其所坐蓮花下象徵生死之隔的華蓋，都在暗示這就是孝靖的化佛，它象徵孝靖的靈魂從頭部升天，前往由孝靖頭部其他母題首飾組成的極樂淨土。<sup>23</sup> 此章分析從粗看起來不值得留意甚至是瑣碎的細節中找到了可以大做文章的突破口，顯示了作者見微知著的能力。

針對「Avalokiteśvara」在中國轉變為觀音的本土化進程，于君方進行了里程碑式的研究。<sup>24</sup> 而此書透過不同的案例告訴讀者，女性不但催生了觀音的女性轉化，她們還通過各種視覺及物質實踐，讓女性化的觀音和自身聯結，這又強化了女性化的觀音形象，形成一個不斷加強的交互循環。作者利用藝術品證明了在明清時期，女性在「三從四德」的倫理框架下雖然被剝奪了社會性，然而她們依然保持了自身的主體性。和一種將女性藝術家和藝術品進行羅列的寫作方式相比，此書提供的案例還告訴讀者一件藝術品如何被製造出來、如何被使用以及如何與女性（以及間接地與男性）產生聯結。在分析論證的過程中，作者使用了諸多中西藝術史以及當代藝術的理論框架，而難能可貴的是，作者以材料先行，並沒有削足適履之感。

此書的一大特色是研究作品媒材的極大跨度。不同類型的藝術作品，不論是其本身的特質，還是在歷史上得到記載的詳盡程度，都有很大的不同。既要在研究作品中維持自身議題關懷的一貫性，又要針對不同類型的作品設定適當的切入角度，這對研究者來說是巨大的挑戰。作者很好地證明了不論在何種藝術類型中，性別因素都在以不同的方式影響藝術的生產、接受與詮釋。這其中有的是有著明確的男女區隔（男血書／女髮繡），有的看上去頗為相似而背後的理念不同（禪畫），有的是女性獨有但背後有著明確的男性凝視和話語權爭奪（觀音舞），有的則是女性獨有但幾乎沒有文字記載（首飾）。中國藝術史中性別因素的無處不在同時也意味著性別作為一種分析工具的有效性，此書很好地證明了這一點。

當然書中也有幾處瑕疵。首先，作者引《點石齋畫報》中《偷嫁觀音》（見該書圖版 0.6）來說明觀音作為情慾對象的情況。<sup>25</sup> 但是翻閱《點石齋畫報》，其中收錄主要為奇談怪論、新聞時事、異國見聞等等，《偷嫁觀音》在其中很明顯是一則奇聞。這點在插圖所配文字中也有清楚說明，且圖像本身也完全沒有任何情色意味，和觀音作為性慾的對象這點並無關聯。其次，在論證名妓同時擁有佛教徒身份，其家居空間也可作為禮儀空間的時候，作者引費曉

<sup>23</sup> Yuhang Li, *Becoming Guanyin: Artistic Devotion of Buddhist Women in Late Imperial China*, p. 170-192.

<sup>24</sup> Chün-fang Yü, *Kuan-yin: the Chinese Transformation of Avalokiteśvara*.

<sup>25</sup> Yuhang Li, *Becoming Guanyin: Artistic Devotion of Buddhist Women in Late Imperial China*, p. 7;10.

樓《百美圖》中《化裝大士》來作為支持證據（見該書圖版 1.5）。<sup>26</sup> 姑且不論《百美圖》和徐驚鴻之間有三百餘年的距離，其實《百美圖》中的女性和妓之間的關係並不明確，這其中的曖昧和複雜性陳芳芳已經做過精彩的研究。<sup>27</sup> 就《化裝大士》而言，在《百美圖》的脈絡下，似乎應該看作是一種變裝以增加整套畫冊的可觀性更為合理，《百美圖》中還有《代父從軍》和《仙女下凡》也是這類題材。在清末民初的上海，圖像的生產、流通和消費機制和明清時期有很大不同，作者在使用這批圖像的時候顯得不夠謹慎。最後，此書有不少拼寫錯誤，其中有一處較為關鍵的地方是在第 127 頁論述髮繡用於感應觀音時，錯將「ganying」拼成「guanying」，這又很容易讓人以為是「guanyin」，在此應當指出。

此書的跨學科特點對多個領域的讀者都能夠有所啟發。對於書畫史研究已經習以為常的風格分析和脈絡化，此書使用的物質文化方法頗為新穎，有值得借鑒的地方。對於佛教美術史而言，此書無論是在關注的時間段還是研究的對象上，都具有開拓性。它將視野拓展到傳統佛教美術研究中較少關注的帝制時代晚期的非正統佛教藝術類別。以及，對於策展實踐而言，一個以性別為主題的展覽其實完全可以跳脫出女性形象或者女性藝術家這樣的傳統框架，也不需要局限在書畫這一傳統上由男性牢牢掌控的類別。新的性別藝術史策展其實在展件的選擇上有很大的操作空間，關鍵在於能夠找到更多樣的敘述思路，這樣才能給予觀眾新的理解和體驗。

<sup>26</sup> Yuhang Li, *Becoming Guanyin: Artistic Devotion of Buddhist Women in Late Imperial China*, p. 44-46.

<sup>27</sup> 陳芳芳，〈新妝半舊——吳友如畫中的時妝士女〉，收入賴毓芝等編，《看見與觸碰性別：近現代中國藝術史新視野》（臺北：石頭出版，2020），頁 148-182。陳芳芳主要針對吳友如進行討論，不過其所引發的議題具有一種時代普遍性。

## 參考資料

### 中文專書

1. 巫鴻，〈中國繪畫中的『女性空間』〉，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2019。
2. 賴毓芝等編，〈看見與觸碰性別：近現代中國藝術史新視野〉，臺北：石頭出版，2020。

### 西文專書

1. Broude, Norma and Mary Garrard eds.. *Feminism and Art History: Questioning the Litany*. New York: Harper and Row, 1982.
2. Broude, Norma and Mary Garrard eds.. *Reclaiming Female Agency: Feminist Art History After Postmodernism*. Berkeley: University of California Press, 2005.
3. Broude, Norma and Mary Garrard eds.. *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*. New York: HarperCollins, 1992.
4. Brown, Claudia. *Great Qing: Painting in China, 1644-1911*. Seattle: University of Washington Press, 2014.
5. Clunas, Craig. *Screen of Kings: Royal Art and Power in Ming China*. London: Reaktion, 2013.
6. Ebrey, Patricia. *The Inner Quarters: Marriage and the Lives of Chinese Women in the Sung Period*. Berkeley: University of California Press, 1993.
7. Li, Yuhang. *Becoming Guanyin: Artistic Devotion of Buddhist Women in Late Imperial China*. New York: Columbia University Press, 2020.
8. Teo, Phyllis. *Rewriting Modernism: Three Women Artists in Twentieth-century China: Pan Yuliang, Nie Ou and Yin Xiuzhen*. Leiden: Leiden University Press, 2016.
9. Weidner, Marsha and Debra Edelstein et al. eds.. *Views from the Jade Terrace: Chinese Women Artists 1300-1912*, Indianapolis: Indianapolis Museum of Art, 1989.
10. Wu, Hung. *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1995.
11. Yü, Chün-fang. *Kuan-yin: the Chinese Transformation of Avalokiteśvara*. New York: Columbia University Press, 2001.

### 期刊論文

1. Wang, Cheng-hua. "A global perspective on eighteenth-century Chinese art and visual culture." *The Art Bulletin* 96:4 (2014): 379-394.
2. 王正華，〈藝術史與文化史的交界 — 關於視覺文化研究〉，《近代中國史研究通訊》32期（2001.09），頁76-89。