



烈女·才女·織女

—女性生活的文化圖像

／馬孟晶

展出時間：民國九十一年四月一日～六月二十五日
展出地點：展覽大樓陳列室（二〇六、二〇八、二一〇、二一四）

你對中國傳統女性生活的印象是什麼呢？是相夫教子、三從四德、勤奮紡織？或是撲花捕蝶、悠遊於花叢裡？

女性在她的生命歷程中，扮演著各式各樣的社會角色：為人女、為人妻、為人媳、為人母……近代以前，傳統女子的生活軌跡，幾乎都是依循著這套以家庭關係為核心的價值標準而運作。留存至今的藝術作品中，當然無法詳盡紀錄所有女性多面向的各種生活經驗。事實上，藝術從來不只是如實模擬人生的反映，但檢視創作者所選擇的題材與表現的方式，卻往往能看出一時一地人們心態與理想的投射。

從四月初開始，本院推出「群芳譜——女性的形象與才藝」特展，希望藉由本院所收藏之書畫、器物、文獻等各種媒材的作品，追尋傳統中國女子多姿多采的身影。展覽共分成三個子題，分別呈現女性的美好容顏、智巧才藝以及在這篇文章中所要介紹的，女性在社會脈絡中的多面角色。

在這些作品裡，除了少數的例外，都出自於男性之手，因此或許表達女性理想角色的

「應然」要多於「實然」。在長久以來「男尊女卑」的社會中，男性才是性別角色與職責分工的遊戲規則制定者。對創作的男性而言，作品中的女子雖可能有具體的姓名與事蹟，但重點往往並不在於她們如何發揮其個別性，而在她們所代表的理想行為或特性，具有普遍的意義，可以作為後人學習的典範。透過這些作品，我們可以見到傳統社會對於性別分工的期待，而在習俗與教化的運作下，這也就不免模塑了多數女性的生活實況，轉而成為她們的行為準則與道德規範。

由於藝術品中所見之女性角色與生活的題材內容多樣，本次展覽中僅選取幾個較具代表性的觀點來作呈現；本文所討論的議題，也將環繞著本次展出的作品而來。在涵括從西周到清末的文物中，中國婦女的生活並非靜止不動的凝固體，我們也可以觀察到，在時光的推移之間，男性對女性之認知所產生的分歧與變化，導致價值觀的多元化，以及女性自身所逐漸發出的聲音。

書中自有孝女節婦

想要瞭解傳統父權社會中對於女性社會角色的期待，針對女性觀眾而作，而且帶有鑑識性質的女性教育素材應該是最好的起點。

女教思想早在先秦時期便已萌芽，但漢代才是女教觀念正式奠基的關鍵時代，劉向（約西元前七七—西元前六）和班昭（即曹大家，

約四九—一二〇）這兩位「女教的聖人」便出現於此時。（註一）劉向作《列女傳》，以傳記體歷述古代的女子典型，善惡並陳，歸納出數種類型，希望女子讀後模仿她們的嘉言懿行；班昭的《女誡》，則代表告誡體的文本。兩者無論是內容或體例都對後世影響深遠，也不斷地被改寫與出版，並且附加上圖像的詮釋。

教育女性的先驅

東漢班昭出身於文史世家，父親班彪和哥哥班固都是著名的歷史學家。班固著有《漢書》，但未成年而卒。漢和帝知道班昭博學多才，便命她繼續完成，並且數度召她入宮，要后妃貴人都以她為師。由於她嫁給曹壽為妻，所以被稱為曹大家，這也就是「曹大家授書」的由來。

班昭的作品多樣，最著名的事蹟是撰寫《女誡》，彙整了從先秦以來規範女性行為的各種準則，包括三從四德、女子應卑弱順從等原則，成為宮廷中女子必讀的書，也是後世女子教育中最重要的經典之一，影響極為深遠。在父權社會的認可與提倡下，早年守寡卻未再嫁、又努力教育女性遵守婦德的她，曾經是傳誦千古的女性典範，才德兼美，但當然很難得到現代人的完全認同。

金廷標的〈曹大家授書圖〉完成於清乾隆時期，有趣的，畫中將班昭描繪為指導兒童讀書識字的教師，而非以女性為對象，改寫了原本的史實。這或許也反映出清人對女性將才運用於幼兒教育的期許。（馬孟晶）



清 金廷標〈曹大家授書圖〉教子之局部



圖一 宋人（舊傳馬和之）女孝經圖 卷 局部

以女教思想的圖像表現來說，宋元時期已有附插圖的《列女傳》刊行，但流傳較少。（註二）在印刷與版畫都特別風行的明代，女教書中大規模地藉由加入眾多篇幅的敘事性圖畫，把嚴肅的道德規範以生動的形象表現出來。根據編撰者的說法，之所以要附圖，一方面是希望以其悅目賞心引人注意，一方面也因婦女不文，除了用字遣詞力求淺顯之外，圖像也可以收輔助說明之效。例如本次展覽中，明黃嘉育刊本《劉向古列女傳》中的〈梁鴻妻〉，便是以先圖後文相互對照的方式，將「舉案齊眉」的故事繪成版畫，宣揚「夫為妻綱」的思想。另一本晚明刊本《閩範十集》雖是明人黃希周所撰，前五卷在體制與分類上都還是仿效《列女傳》的形式而來。傳記體敘事畫可說是女教書版畫中最普遍的形式，畢竟訓誡生活準則的陳義甚高，但若化為具體的典範故事，則可讓人遵循模仿，更貼近於一般人的生活和理解。

至於告誡體的文本，同樣也可以化為圖像，以作為教化之用。女子無論嫁人與否，善事尊長始終是重要的準則，因此孝行便是女教論述與鑑誡畫中常見的主題。宋人畫《女孝經圖》（圖一）所圖繪的文本《女孝經》，是唐代鄭氏所撰寫的女教經典，講述孝道的意涵，與各種女性應遵守的禮儀。文中模擬為班昭與諸女的問答，明顯地是以班昭作為典範，也同樣是以告誡體書寫。另一方面，其文本原來即有

意仿照《孝經》的形制與用語，而南宋宮廷更皆曾命宮廷畫家為兩者配圖，並由皇室成員題寫文本，再裝裱為一卷。圖繪經典，難以具有故事性，不但內容嚴肅，圖文表現也都顯得較為抽象，但卻代表由官方宣告的強烈教化與政治性意涵。

孝女雖是唐宋兩代關於女性之論述中重要的主題，但後來卻逐漸被貞女節婦的身影所遮蓋。（註三）事實上，歷代所稱許的德行楷模，標準常有或多或少的變動，從傳記體女教書中收錄人物的事蹟便可見一斑。劉向《列女傳》中除了鼓勵貞順節義之外，也主張女子賢明仁智，並應有辯通之才，較積極性地肯定女子的賢能，標準較為多元；（註四）但從歷代《列女傳》的編纂來看，卻有日漸「獨貴節烈」的窄化趨勢，尤其到明代更出現「忽庸行而尚奇激」的現象，烈女的數量增加許多，此後更愈演愈烈。（註五）而且從各書中入傳的婦女來觀察，愈至宋、明，則「貞孝節烈」的表達愈加顯著，和周、漢時期的女性多為顯示其明識賢達之才大異其趣，（註六）《閩範十集》中涵括義正嚴辭勸諫帝王的〈漢班婕妤〉，及自盡以保貞節的〈竇氏二女〉，（圖二）便可作為代表賢才與貞烈兩端的例證。

但在另一方面，雖然在數量上所占不多，明代女教書中卻也出現了新式的婦女典範類型，像是在萬曆末刊印的《女範編》已經出現「武女」的類別，本次展出的《閩範十集》也仍承繼沿用。「武女」是指像洗夫人般以其武



圖二 明人 竇氏二女 黃希周等輯《閩範十集》卷三插圖



楊門女將上戰場

楊家將從楊業投降宋太宗開始，經過楊延昭、楊宗保、楊文廣，不斷的征遼、平南、守邊，以保衛宋朝的疆土。沒想到，宋主忠奸不辨、是非不分、耳根又軟，聽任奸佞殘害忠良，以致一向忠心保國的楊家子弟，在連綿的戰事中死的死，散的散，造成寡婦特別多。

當神宗熙寧五年，西番新羅國又在邊境引燃戰火，本來以化鶴歸隱的楊文廣，因體念歷朝天子對楊家的優遇，雖百般不願，仍再度披掛上陣，攜子征戰。沒想到又和以前的遭遇相同，慘遭奸臣陷害，不但兵困白馬關，而且被謠傳兵變降敵，致使神宗大怒，捉拿了楊府大小要問斬。楊家為救文廣父子，又不想領朝廷兵馬，故由文廣的姊妹宣娘出面，統領文廣的女兒滿堂春及鄒夫人、孟四娘等十二名女將，皆為寡婦，一起號召家兵征西營救兄弟，總算解除了一場危機。

明人的小說《楊家府世代忠勇演義志傳》，讓楊家女子個個武功高強，會使法術，而且能統帥大軍，抵禦外敵，多少有嘲諷宋室江山不得不靠婦女保全的意味；另一方面，也透露著當時創作者對女子不同的期待，就是女人也有陽剛的一面，當男子有難，女人並非不能征戰！（吳璧雍）



明人 十二寡婦征西

是佳人也是才女

另一類不容忽視的新形象，則是具有文藝才華的女性，也就是在《女範編》與《閨範十集》書中所稱的「文女」。女性的存在價值，於是不僅只在實踐父權社會中的各種道德與社會角色的規範，而有發出屬於自己的聲音與意

見的可能。明清時期，女子受教育而讀書識字的比率提高，從事文學創作的人數也是歷代之冠。（註八）相應於才女大量湧現的現象，在視覺文化中也浮現越來越多讀書、寫字、作畫的女子形象，較清晰的轉折點似乎正在明代中晚期。

若從本次展覽中「婦容」與「婦職」單元的展品來觀察，可看到明代以前描繪女性所從事的活動，多為梳妝理容、調樂玩扇、女紅織繡、哺乳育嬰，或局限於閨房之內，或是為娛樂男性而作。這樣的題材綿延至今，並未斷絕，仍是女性圖像的主流。

但在約宣德時期（一四二六—一四三五）的瓷器上，已經開始出現庭園中仕女從事琴棋書畫等雅玩活動的畫面，到萬曆朝以後更為流行。（圖三）繪畫上則是從大約十六世紀以後，也逐漸出現越來越多手持書卷（圖四），提筆書寫，或自繪寫真的女子，無論在繪畫或版畫中均然，雖然我們無法確定她們讀、寫、畫的內容是複述女教書籍，或是自寫胸臆，女性似乎已能走出閨房、比照男性，開拓一個書房的空間。

關，也反映出參與繪畫活動的女性整體人數的逐漸增加，可看出女性從事藝術創作的高峰期，和文學創作一樣是在晚明之後。對於參與詩詞曲賦創作的明清文學才女的概況，目前已有較多研究的成果，至於藝術品方面的研究也已逐漸累積，使得我們對於女性創作的成績、以及當時人的看法，有愈來愈多的瞭解。

越來越多的明清女性參與吟詩填詞、品茶養花、琴棋書畫等風雅的活動，似乎是緣於模仿男性文人行為的「文人化」傾向。她們也如男性文人般強調寫作的自發性、非功利性與分享性。（註九）閨秀以文藝會友，共同進行女性專屬的文會活動，頗得到時人的認可，明代中期以降的器物上常見女子雅集和進行琴棋書畫四藝的題材描繪（圖三）便可為證。

存世女性畫家的作品，也多數是出自晚明以降所作。這雖然與愈晚的作品保存愈多有



圖三 明 萬曆 青花仕女四藝碗



圖四 明人 仕女圖



袁枚和他的女弟子們

袁枚是女性教育的先導者，他鼓勵女子明經義，提倡女性文學。論詩主張性靈，不拘泥於格套，縱橫跌宕，自成一家，最受閨秀詩家欽服；袁家的姊妹、女孫輩多有詩才，享名詩壇。而袁枚也收女弟子，這些女弟子多為官宦家的妻女，有的呈上詩文以求登錄；有的執經問字列為門牆。乾嘉時期婦女詩壇之佼佼者，往往都直接或間接的與袁枚有所關聯，公開掀起女子求學的風氣。

歸懋儀，字佩嫻，清常熟人，嫁給上海監生李學璜為妻，善詩書畫，見賞於袁枚，這方硯便是袁枚所贈。她晚年卜居滬上，並往來江浙為閨塾師。其母李心敬亦著有詩集。清代女子具才學的風氣甚盛，似歸懋儀母女夫妻皆能詩文的情形，在清代中葉詩書傳家的家庭中甚為普遍。這些女子於吟風弄月之外，著有詩集、文集，甚或能作曲、編寫戲劇，琴棋書畫的才藝更不在話下，文采風華不讓鬚眉。（蔡玫芬）



清 袁枚款閨閣硯

閨閣雅集最初多起於士人家族的母女、姊妹之間，但逐漸擴而廣之，最著名的便是袁枚（二七二六一—二七九七）的隨園女弟子們。

袁枚大張旗鼓地提倡女子作詩的舉動，在當時頗引人爭議，最具代表性的攻擊來自章學誠（一七三八一—一八〇一）。袁枚與章學誠間的對立與論爭，（註十）正可說是清代前期女子「才德之辯」的縮影，這也是延續從晚明以來對於女性角色重新檢討與定義的思潮，值得

再略加討論。

徘徊於才德典範之間

在主流論述日益強調女子的「貞孝節烈」，甚至暴烈扭曲的同時，由於對於「情真」、「情癡」的追求，卻也出現相異的新貞節觀。（註十一）部分晚明文人士對於女性特質與女性才華，出現較為嘉許與鼓勵的態度，乃至演變成崇尚婦才，把編選、品評和出版女性

才女的美麗與哀愁

馮小青是晚明時期揚州人，既美貌又多才，精通音樂、擅長詩詞。她嫁給杭州的馮生為妾，因為馮妻善妒，百般排擠，只能孤獨地住在西湖畔的孤山上，讀書自遣，閒暇時並創作詩詞以抒發感懷。由於讀湯顯祖所作的《牡丹亭》有感，她請畫師繪下自己小像，不久之後便抑鬱而逝，年僅十八歲。她最著名的詩句是：「冷雨幽窗不可聆，挑燈閒看牡丹亭。人間亦有癡於我，豈獨傷心是小青。」文句淒美哀怨。

小青雖然未必真有其人，但她的故事自明末以來便出現於多種小說和戲曲書中，膾炙人口，「豔女才女怨女」的形象，也感動了許多文人，為她悲嘆吟詠，傳誦不已，成為最常被討論的才女形象之一。（馬孟鼎）



清人 馮小青《女才子書》插圖

文學，視同一種對理想佳人的嚮往的情況，（註十二）熱烈討論才女生平，「馮小青熱」便可說是在這樣的背景底下所產生的。

在清代前期的才子佳人小說中，「才」甚至已與「色」、「情」並列為佳人的必要條件之一。（註十三）尤有甚者，所謂婦人的「四德」本是指「婦德、婦言、婦容、婦功」，古有明訓；但明末的葉紹袁（一五八九—一六四八）珍愛女子的才華，卻說：「丈夫有三不朽：立德、立功、立言；而婦人亦有三焉：

德也，才與色也。」，將婦才也列入女性的成就之一。

其實從班昭的《女誡》開始，便鼓勵女子受教育，不過讀書是為了知禮，多數主張女子受教育者，都是希望女子學習扮演好為女、為婦、為母之道，並不鼓勵炫耀才辯辭令，或吟詩賦句。他們不但普遍認為「德貴於才」，甚至「才可妨德」的論調，對女性的才智發展多方壓抑，到晚明時期更凝成「女子無才便是德」之句。（註十四）



亂世佳人徘徊胡漢間

蔡琰（一六二—二二九）字文姬，是東漢末年，儒學大師蔡邕（一三三—一九二）之女。董卓作亂的時候，羌胡族入侵河南，把當時年輕貌美、寡居在娘家的文姬給俘虜了，隨即又被南匈奴的左賢王去卑看上，強迫和她成了親。從此，文姬滯留異邦，一住就是十二年的漫長歲月。直到曹操（一五五—二一〇）當政，得知好友的女兒被擄的消息，才派遣使臣攜帶重金，將她贖歸故鄉。這位經歷過三次婚姻的亂世佳人，曾經將自己徘徊於胡、漢間的不幸際遇，寫成〈悲憤詩〉、〈胡笳十八拍〉等作品，由於詞意懇切，情感真摯動人，以致被廣為傳唱。

（劉芳如）



宋 陳居中 文姬歸漢 局部

團扇後的棄婦怨

班婕妤（約西元前四八一—一六）自幼即展露出過人的才華，工詩又善賦，漢成帝時（西元前三三—前七在位），被選入宮掖，晉升成婕妤。她雖然深受皇帝鍾愛，但始終能夠矜重自持，絕不恃寵而驕。因為嚴守禮教，她曾經拒絕與成帝同輦，不僅為當世所稱頌，且頻頻為後代畫家引為禮儀教化的絕佳典範。

成帝晚年寵幸趙飛燕（西元前四三—一）姊妹，逐漸冷落班婕妤。班婕妤為了遠離後宮的內鬥，索性自請前往長信宮侍奉皇太后。幽居期間，先後寫了〈自悼賦〉、〈搗素賦〉和〈怨歌行〉，暗喻自己悽涼孤寂的晚景，因文辭哀婉動人，而得以代代流傳。本次展出的唐寅〈班姬團扇〉，便是依據〈怨歌行〉的詩意而繪成。（劉芳如）



明 唐寅 班姬團扇

我們如果檢視明人對出現於本次展覽中的兩位才女，同時列名《後漢書》〈列女傳〉的蔡文姬和班婕妤的論評，便可以看出他們的觀點。

蔡文姬的〈胡笳十八拍〉、和班婕妤的〈怨歌行〉，（註十五）都是抒發己身不幸境遇之愁懷的名篇，深刻動人，膾炙人口。但班婕妤幾乎毫無疑義地被收錄在各家列女傳、閨範書中，主要是因為她拒絕與成帝同輦，嚴守禮教之故，而與其文采無關。在晚明的《閨範十集》中，編者對其故事的評注是：

婦人無才便是德。才如婕妤，何才非德乎。觀其同輦一辭，寔能愛君以德，上因善其言而止，又能成君以德矣。成帝有此賢妃，成帝政未可量。後竟以飛燕妒讒，使彼鬱悒長信。此非婕妤之不幸，寔成帝之不幸也。

反觀文姬，僅因被擄而再嫁，雖非出於自願，仍受到明清儒者嚴苛的責難，像呂坤（一五三六—一六一八）在《閨範》中雖闢出「文學之婦」一類，但在論述其收錄標準時卻說：

文學之婦，史傳所載，班班膾炙人口。然大節有虧，則眾長難掩，無論蔡文姬、李易安、朱淑真輩，即回文絕技，詠雪高才，過而知悔，德尚及人，余且不錄焉，他可知矣。

正因為傳統社會對於女子文才的壓抑，宋代女詞人朱淑真在〈自責〉詩中不得不無奈地感歎：「女子弄文誠可罪，那堪詠月更吟風。磨穿鐵硯非吾事，繡折金鍼卻有功」，甚至說

「始知伶俐不如癡」。女子不但該舞文弄墨，想學書作畫也會受到責難。在李紱（一六七三—一七五〇）為清代女畫家陳書（一六六〇—一七三六）所寫的墓誌銘中提到：

母氏錢贈恭人，太淑人之生，夢神降其家。數歲能誦《詩》、《禮》，見法書名畫摹寫輒肖。母錢夫人恐妨女紅，禁之。夢神語曰：「吾授爾女筆，當以翰墨名世，勿禁也。」始命從師受諸經。歲餘，即通大義，且曰：「讀古人書，當學為古人、古列女，必繪圖欲相觀而善耳。」（註十六）

陳書的母親對於女兒教育的概念，同樣是將習女紅的重要性放在學書畫之前，而且陳書也因為以妙筆圖繪列女故事而受到長輩的讚揚。可見得從宋到清，學詩作畫不如織繡女紅、或學習歷代列女嘉言善行的觀念，依舊普遍存在於婦女的意識當中，不管她們是否願意接受。

推動搖籃的手

陳書可說是清代最受宮廷重視的女畫家，在清宮收藏的女畫家中作品數量最豐，但這實出自其子錢陳群不斷向乾隆推銷之功，而且在乾隆對她的稱許當中，強調的主要是「才德兼備」、「慈教傳芬」的好母親形象，（註十七）也就是說，她的地位並不單純來自於個人的才華與努力，而是「母以子貴」，與身為母親的身份有關。



《禮記》〈昏禮〉所定義的婚姻乃是爲了「上以事宗廟，而下以繼後世」，生育便成了女性對新家庭最重要的功能與義務。在傳統婦女的生命經驗中，爲人母可說是一個最關鍵的時期。不但是因爲她下半生在家中的命運與所生育的子嗣有莫大的關係，也因爲這是從爲人女、爲人妻的完全順服的角色，轉化爲擔當起育兒工作，進一步成爲被子女兒孫所奉養的長輩，從而有機會獲致較多的權力，雖然還是在「婦人無貴賤，母以子貴，妻以夫貴，古之定禮也」這樣的架構之下。

在歷代的藝術作品中，也不乏對母親角色的描繪或歌頌。宋李嵩〈市擔嬰戲〉畫庶民婦人哺乳、攜子的尋常生活切片；（圖五）明人



圖五 宋 李嵩 市擔嬰戲

〈麟趾圖〉則是貴族女子撫育幼兒的各種活動，貧富雖有別，照顧的親情與愛心則一。值得注意的是，畫中出現的兒輩幾乎清一色是男性。事實上，傳統的年畫或「嬰戲圖」類型畫中玩耍嬉鬧的兒童，也較少描寫女孩，這都反映出傳統中國重男輕女的一面。

除了生活上的照料，母親的另一個重要任務便是教育幼兒。在幼兒正式從師之前的蒙養教育，包括生活習慣與讀書識字的啓蒙，與母親的關係最爲密切。（註十八）呂坤在《閨範》中論及「母道」時也說，「母不取其慈而取其教。」清宮珞珈器上以「課子」爲題的裝飾，正是母親教子讀書識字的表現。（圖六）

男耕女織的社會分工

紡織、裁衣、刺繡、縫紉等針線活兒，是



圖六 清乾隆 珞珈彩瓷課子圖碟

中國傳統女性居家的重要工作，也是規範婦德、評量婦功的主要依據。班昭《女誡》中清楚定義婦功爲「專心紡績，不好戲笑，絮齋酒食，以奉賓客」。在過往的兩性分工中，紡織經絡、烹調酒食、孝事公婆、教養子女等，一直是女子本分應爲之事。代父從軍前的女英雄木蘭，在家中作的多是紡織工作。直到清代，士人的論述中依舊是一脈相傳，以此標準來教育女子。難怪作《女學》的藍鼎元（一六七五—一七三三）要說：「婦人終老深閨，女紅之外，別無事業。」（註十九）尤其在輿論反對女性吟詩賦句時，常常特別強調「寧習女紅」的觀點，這也是前文所述，陳書差一點無法讀

書學畫的原因。

據史籍記載，「神農之世，男耕而食，婦織而衣。」從遠古之世開始，便已有男耕女織的分工，而且是超越實用考慮的職責，不分貧富貴賤，全民皆然，就連貴爲一國之母的皇后，也須以親蠶禮帶頭提倡。

親蠶禮是由皇后於先蠶壇祭拜蠶神嫫祖，並率領眾嬪妃仿效嫫祖採桑餵蠶，以身作則鼓勵國人紡織的禮儀。《春秋》〈穀梁〉傳中已有「天子親耕，皇后親蠶」的句子，可見其由來已久，且是相對於皇帝在先農壇祭農神以鼓勵耕作而來。中國是養蠶取絲的發源地，絲綢既是製衣所需，也是重要經濟商品，有關國計

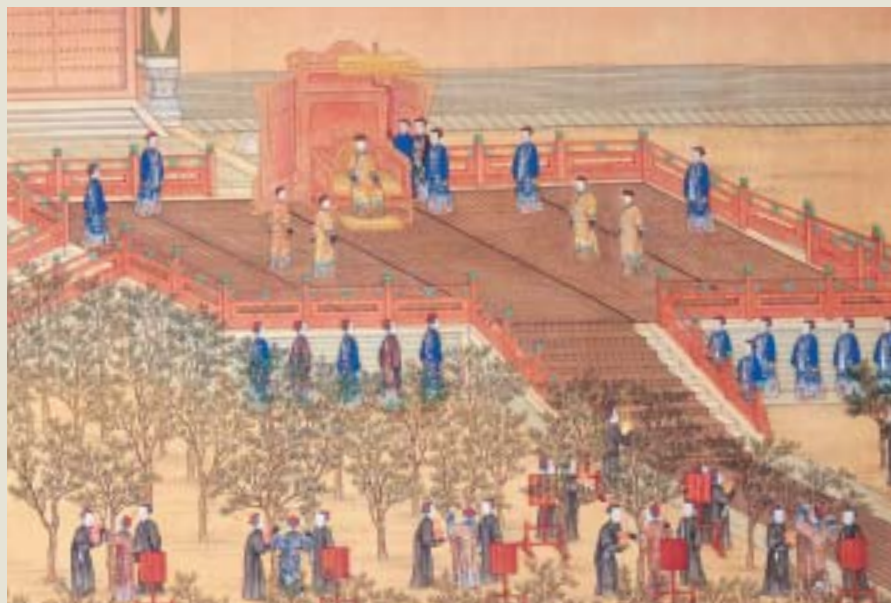
皇后的針線情

孝賢皇后聽乾隆提到，滿人在入關之前，習慣以鹿毛代替金線來刺繡，於是便依照祖先舊制，繡了個樸素的裝打火石的荷包送給乾隆佩戴，使乾隆大爲感動。她在完成後的第二年便因病去世。乾隆原本便很敬愛她的賢明，兩人的感情很好，在她亡故後仍非常懷念，曾經多次在詩文中提到她。

孝賢皇后的親手刺繡，既符合傳統女性的婦德標準，又因是仿效祖先舊俗所作，有不忘本之意。而善體乾隆之意，將荷包送給夫君隨身佩帶，更寄託著款款柔情。於公於私，這隻小小的荷包，承載著多少深情與意涵。（馬孟鼎）



清乾隆十二年 孝賢皇后 繡花卉火鐮荷包



圖七 清 郎世寧等 親蠶圖 採桑 局部

民生。透過這樣象徵性的儀式，不但有獎勵農桑之意，也清楚界定男耕女織的工作區分，歷代多加奉行。

本院收藏的由郎世寧等院畫家所繪的〈親蠶圖〉卷（圖七），從詣壇、祭壇、採桑、到獻繭，詳盡地紀錄了清乾隆九年（一七四四）

由孝賢皇后依循剛剛重建的仿古制禮儀所施行的實況。施行古禮之餘還要以華美圖畫存真為證，除了表面上的鼓勵蠶織的目的之外，也著眼於「健全禮制，強化統治手段」的政治考量，（註二十）有追仿雍正時所作的〈祭先農壇圖〉之意，題材上也恰可相對。

〈親蠶圖〉這樣的圖卷雖然精緻精工，但置於深宮內苑，畢竟難以廣為流傳。為收推廣之效，官方歷來常會將教化性的圖文刻為石刻



圖九 清人 耕織圖版畫 織



圖八 清 冷枚 耕織圖冊 織

或版畫，並且頒行天下，其中以〈耕織圖〉最為重要。

最早見於著錄的系統性〈耕織圖〉是由南宋樓璣所進獻，圖文並呈，但今日已經不存，直到清康熙後，才大規模地重製與傳布。康熙命宮廷畫師焦秉貞（約活動於一六八九—一七二六年間）依樓氏詩意構思重繪，現存清代官方本耕織圖數量頗多，幾乎都是以焦秉貞本作為原型，略加變化而成。本院因是承繼清

巧手慧心 挽救婚姻

蘇蕙字若蘭，善寫詩文，嫁給前秦時期（三五—三九四）秦州刺史竇滔為妻。因為竇滔帶著寵愛的歌妾駐外，她賭氣不願前往，夫妻阻隔兩地。若蘭悔恨自傷，便寫了篇迴文詩，並以五彩絲線織在錦緞上，再寄給丈夫，成功地挽回了郎君的心，兩人和好如初。

璇璣圖詩共有八百四十一個字，每行二十九字，排成二十九行，各自對齊宛如方陣，縱橫反覆、宛轉循環都成章句，從中可以擷取局部文字，拆解成無數首各種體裁的詩，借此一抒相思怨懷。「璇璣」本來是指北斗七星，在此用來比喻圖中的文字，就像天上繁星般玄妙。璇璣圖詩運用中國方塊字的視覺特性，形式上是展現聰明的文字遊戲，內容又傳達婉轉的閨怨幽情，充分發揮蘇蕙的才華與智巧。鮮麗呈顯的女紅形式，則可以突顯女性的特質。（馬孟晶）



明人 蘇蕙璇璣圖詩 局部（若蘭小像與詩句）



圖一〇 明 顧繡 八仙慶壽掛屏 西池王母

或展現自我的絕佳空間，相較於詩文書畫等依然以男性為中心的文藝活動，也最具有女性的特質，而且沒有與傳統道德觀的衝突。（註二二）而從乾隆孝賢皇后的例子，也可見女紅可以傳情達意，作為饋贈之用，極有轉化提昇為藝術作品的潛力。另一方面，對於並非出身畫家家族、或擁有習畫資源的女性畫家而言，她們的繪畫啟蒙訓練，常可能與從事女紅的經驗有關，也是讓女性滿足創作欲望、進而跨入藝術創作的重要連結點。（註二三）

在紡紗、縫紉、刺繡、編織等各項女紅活動中，實用性最低、不需要特殊工具的刺繡是最可能轉化成藝術作品的一種，上層階級的女性也可以此自娛遣興，於是便帶有種風雅的味道。或許因為如此，刺繡也是描繪閨房情景的仕女畫中所常見的主題。

從實際的作品看來，本是閨閣之內女紅末技的刺繡，在宋代以後已有非為實用、純觀賞性的作品，也得到宮廷的獎掖與支持，明人更將宋繡列入文房收藏的範圍，為之驚歎不已，

情人節也是女兒節

在中國的節令當中，七夕應該是最浪漫的一日，它來自於牛郎織女每年一度鵲橋相會的傳說。據說織女是玉皇大帝的外孫女，也是七仙女中最小的一个。她在湖邊洗澡時，被牛郎偷走了衣裳，只好答應嫁給他，但他們婚後的生活幸福美滿，並生下一對子女。玉帝不願織女下凡，派王母娘娘將她帶回，牛郎奮力追趕，王母娘娘情急之下畫出天河，將兩人分隔。後來玉帝同情他們骨肉離散，就允許一家人可以在每年七月七日相會一次。這段堅貞而曲折的愛情，正是今日情人節的由來。

同樣的故事，對傳統女子卻有迥然不同的意義。七夕在以往又稱為「乞巧節」或「女兒節」。牛郎織女原本是反映男耕女織的理想夫妻，尤其織女身具織造華美雲錦的精工巧手，更是傳統女性所嚮往的典型，因而有女性在七月七日晚上時在庭院中擺設香案，敬備瓜果、鮮花、水酒、針線等，向織女乞求智巧的習俗，所以由此亦可見女紅在女性生命歷程中的重要性。（馬孟品）



明人〈乞巧圖〉之準備祭品場景

廷收藏而來，保存有較多清代宮廷製作的〈耕織圖〉系列作品，包括冷枚（康熙朝）、陳枚（乾隆四年，一七三九）、以及原藏於多寶格中的無款袖珍版等多套畫作，本次展出冷枚的畫作與康熙殿版原刻版畫。（圖八、九）

一針一線總關情

如果僅將女紅局限於男性教化與約制女性的道德層面，那當然是太過於窄化了。婦女做

女紅雖然可以博取名，但她們往往是為了家庭經濟上的需要不得不為，唐代《女論語》書中說到女工時便說，「亦可貨賣，亦可自縫。……能依此語，寒冷從容，衣不愁破，家不愁窮。」已經點出織造的經濟效益，尤其對於無所依恃的寡婦或貧女而言，更常常是唯一的糊口之計，需要藉此來養活全家。（註二一）

另一方面，從比較積極的角度來看，正因為女紅是專屬於女性的活動，男性對於女子從事女紅鼓勵多於干涉，反而可能成為女性肯定



圖一— 宋 牟益 擣衣圖 局部

躋身工藝品之列。(註二四)刺繡藝術的另一個高峰期則是在晚明，以顧繡作為代表，其性質則從深處宮廷中的繡作，轉變為文人贊賞、市場風行的民間工藝品。

顧繡是指以晚明時期松江（今上海）顧家的刺繡技法和風格所生產的刺繡作品，起源於嘉靖三十八年（一五五九）築露香園的進士顧名世家族，其家中女眷多擅刺繡，尤其以孫媳韓希孟（活躍於崇禎年間）最為著名。她長於書畫與刺繡，在宋繡的基礎上發展，以針代筆，將繪畫融入刺繡之中，又以畫筆補其局部，使得畫與繡形成有機的結合，開創出典雅的風格，有「畫繡」之稱。而且透過丈夫顧壽潛的引介，也深獲當代文人如董其昌等的欣賞，聲名漸著。顧家是書香世家，本不以刺繡牟利，成品只供家賞或饋贈，但後來家業敗落，顧家女眷需以此營生，也開始對外授徒，於是逐漸轉變成顧家作坊集體的商業化生產。（圖一〇）（註二五）

韓希孟對自己的作品充滿自信，所以在她最著名的、曾經過董其昌品題的〈宋元名蹟方冊〉（現藏北京故宮博物院）上，每一葉都繡上「韓氏女紅」之印，也有彰顯女紅作為一種工藝之存在的意識。（註二六）創作者不但得以落款題名，繡品更跨出閨房成為文人珍藏的案頭清玩。這固然是由於晚明對當代工藝品之鑑賞與收藏的熱潮、以及工匠地位的提昇所致，也與女性的藝術才華漸受肯定有關。入清之後，顧繡更幾乎成為江南精緻繡品的同義

詞。（註二七）

宋牟益的〈擣衣圖〉雖是依南朝謝惠連的詩意而作，但也畫出諸多女性一起為遠方良人準備冬衣時的閨思與愁懷，寓意已超乎單純的製衣之外。（圖一一）相較於閨秀雅集，這些專屬於女性的共同活動與記憶，顯然更貼近於一般女性的生活。

結語

在女性的生活經驗中，先後扮演著各式各樣的角色，往往也承載著許多來自男性世界的社會期待。女教書、鑑誠畫中所呈現的「三從四德」的典範，同時也可能成為規範女性行為的緊箍咒。態度保守的主流文化總認為女子不該掌握太多的權力，或只為完成自我實現而盡情發揮才能，而應留在閨閣之內，以照顧家人、勤操女紅為先。這像是女性交響曲中跨越不同階級、綿延長久歷史的頑固低音，在各個時代不斷地迴響與變奏。但隨著社會價值的多元化，我們總能在其間聽到女性發出的「雜音」，透過文學、書畫、工藝品，傳達出女性自身的情感與思考。而男性也未必都扮演著壓迫者的角色，無論為人父、為人夫、為人子，甚或只是同情女性際遇、欣賞女子才華的男性，都可能支持女性的成長與成功。現實裡的性別關係，就像作品中表現的性別意識般，還有許多有待釐清、討論的空間。

理想的女性形象與現實的女性生活不斷地



辯證與互動，閨範與典範的內容於是也就相應地有所變化。經歷過二十世紀婦女解放浪潮洗禮的當代女子，回顧過往歷史，在慶幸自己有更多空間的同時，應該也能從中尋繹出足以相應會心、同情共感的共同經驗。

註釋：

- 一、語出陳東原，《中國婦女生活史》（上海：上海文藝出版社，一九九〇），頁四五—五〇，意在突出他們兩人在女教發展史上的巨大影響力。亦參見王光宜，《明代女教書研究》（台灣師範大學歷史研究所碩士論文，一九九九年），頁三。
- 二、參見王光宜，前引書，頁七〇—七二。
- 三、Katherine N. Carlitz, "Destire, Danger, and the Body: Stories of Women's Virtue in Late Ming China," in Christina K. Gilmartin (eds.), *Engendering China: Women, Culture, and the State* (Cambridge: Harvard University Press, 1994), pp. 105-6. 亦可參見蒲隆，楊士虎的翻譯，〈慾望、危險、身體——中國明末女德故事〉，收於李江等主編，《性別與中國》（北京：三聯書局，一九九四年），頁二六一。
- 四、參見杜學元對劉向《列女傳》內容的分析，見其《中國女子教育通史》（貴陽：貴州教育出版社，一九九五年），頁四一—四四。
- 五、《明史列女傳》已指出此一趨勢。見費絲言，《由典範到規範：從明代貞節烈女的辨識與流傳看貞節觀念的嚴格化》（台灣大學歷史研究所碩士論文，一九九七年），頁二一九之分析。
- 六、王光宜，《明代女教書研究》，頁五〇。
- 七、陽剛精神女兒身的女將形象，在晚明以降的版畫、繪畫、乃至瓷器等器物上的裝飾，有越來越

- 多的傾向，但這當然不代表男性社會鼓勵女子增加雄性氣質，而需再作進一步的分梳。梁妃儀曾討論清代女英雄題材繪畫複雜的性別意識，見其《從女性主義的觀點看清代仕女畫》（藝術學院美術史研究所，二〇〇〇），頁九四—一一三。
- 八、女性從事文學創作的記載，約自明末已多見，而陳東原更指出，清代婦女文學之盛，為前此所未有，見《中國婦女生活史》，頁三五七。從存世紀錄中觀察，施淑儀《清代閩閩詩人徵略》收錄一千二百多位才女，而近人胡文楷《歷代婦女著作考》中搜羅者竟有三千五百多人，相對於清代以前只有五百餘位，可見其數量之眾。
- 九、孫康宜，〈走向「男女雙性」的理想——女性詩人在明清文人中的地位〉，《古典與現代的女性闡釋》（台北：聯合文學，一九九八年），頁七四。
- 十、有關袁枚與章學誠意見的對立，以及清初文人對女子讀書、創作的看法，參見孫康宜著，李爽學譯，〈論女子才德觀〉，收入《古典與現代的女性闡釋》，頁一三四—一六四；以及Mann, Susan, *Precious Records—Women in China's Long Eighteenth Century* (Stanford University Press, 1997), pp. 76-120。
- 十一、鄭培凱，〈天地正義僅見於婦女——明清的情色意識與貞淫問題〉，《當代》第十六期（一九八七年，八），頁四五—五八；第十七期（一九八七年，九），頁五八—六四。
- 十二、孫康宜，〈走向「男女雙性」的理想——女性詩人在明清文人中的地位〉，頁七三。孫康宜在另一篇〈性別與經典論：從明清文人的女性觀說起〉中，更嘗試探討這些明清文人的心態與策略，收入吳燕娜編，《中國婦女與文學論集二集》（台北：稻鄉，二〇〇一），頁一三五—一五一。亦請參見鍾慧玲，《清代女詩人研究》，頁五—三〇的分析。

- 十三、劉詠聰，〈清代前期小說中「佳人」的標準〉，《女性與歷史——中國傳統觀念新探》（台北：台灣商務印書館，一九九五），頁一一—二四。
- 十四、劉詠聰，〈中國傳統才德觀與清代前期女性才德論〉，《德才色權：論中國古代女性》（台北：麥田，一九九八年），頁一六五—一五一。
- 十五、近年來學者已傾向於相信此詩並非出於班婕妤之手，而是後代文人託名仿作，見王國瓊，〈漢魏詩中的棄婦之怨〉，收入吳燕娜編，《中國婦女與文學論集第二集》，頁四〇—四二。歷代文人對其真偽所持的態度不一，從唐寅的畫，我們可以確定這個傳說相當流行。只是《閨範十集》或其他《列女傳》作者，都更為強調她的德行。
- 十六、李紱，〈誥封太淑人錢母陳氏墓誌銘〉，收入《李穆堂詩文全集》（奉國堂藏板，一八三〇重刻本），〈穆堂初稿〉卷一十七，頁三。轉引自劉詠聰，《德才色權：論中國古代女性》，頁二五四。
- 十七、參見賴毓芝，〈前進與保守的兩極——陳書繪畫研究〉（台灣大學藝術史研究所碩士論文，一九九六年），頁七一—八六；二二七—二六四。
- 十八、熊秉真討論明清士人子弟的幼教時，便提到母親在幼兒入塾上學前，往往扮演重要的學前教育者的角色。見其〈好的開始：近世士人子弟的幼年教育〉，收入中央研究院近代史研究所編，《近世家族與政治比較歷史論文集》（台北：中央研究院近代史研究所，一九九二年），頁二二—二二八。
- 十九、藍鼎元，《女學》，收於沈雲龍等編，《近代中國史料叢刊續輯》第四一〇冊（台北：文海出版社，一九七九年），卷八，頁一〇上。
- 二十、參考劉潞，〈論清代先蠶禮〉，《故宮博物院院刊》第六十七期（一九九五：一），頁二八—三三。
- 二一、見梁淑萍，〈明代女紅——以北方婦女為中心之

- 探討》（中央大學歷史研究所碩士論文，二〇〇〇），頁一〇四—一一六。
- 二二、見梁淑萍關於女紅如何增進道德形象的討論，前引文，頁一六一—一七。
- 二三、陳書的創作歷程便是個很好的例子。從風格判斷，她早期的畫作應該是受到刺繡與版畫的影響。參見賴毓芝，〈前進與保守的兩極——陳書繪畫研究〉，頁一四—一九。
- 二四、李英華，〈論我國古代的觀賞性織繡〉，《故宮博物院院刊》一九九三：二，（一九九三，五），頁三三—四四；吳淑生、田自秉，《中國染織史》（上海：上海人民出版社，一九八六），頁一四〇。
- 二五、關於顧繡的發展概況，可以參見黃逸芬，〈女性、藝術、市場——韓希孟與顧繡之研究〉（台灣大學藝術史研究所碩士論文，二〇〇二），頁七—二八；朱淑儀，〈韓希孟的刺繡藝術與上海顧繡〉，《上海博物館集刊》第四期（一九八七，九），頁三三八—三四一。
- 二六、關於這件作品的討論，參見黃逸芬，前引書，頁三七—七二之分析。
- 二七、晚明顧繡的價格甚高，且已達到「海內馳名」的程度，成為炙手可熱的商品品牌。見王鴻泰，〈流動與互動——由明清間城市生活的特性探測公眾場域的開展〉（台灣大學歷史研究所博士論文，一九八八），頁四三七—四三九。顧家的露香園在清初順治年間便已荒廢，但聲名既著，許多依循此技術的繼起者亦託名為顧繡。見黃逸芬，前引書，頁七一—二八。

