



就故宮所藏，談女性之才

展出時間：民國九十三年四月一日~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）

／張華芝

前言

唐代張彥遠在《歷代名畫記》的敘論中，闡述了圖畫之事，起始於伏羲；待有虞作繪，繪畫方明。關於中國繪畫源流的論述，歷來各家皆有詳載，「然亦皆止言有虞作畫，而不知作畫者舜妹嫫也。」這是明代張萱所撰的《疑耀》，引自「許氏說文：畫嫫，舜妹……畫始於嫫，故曰畫嫫。」（註一）為繪畫之起源，所提的另外一說。雖然事物發生皆有其源，然而必經過由零匯整、從小聚大，循序漸進的推演過程，如將日積月累出的必然成果，直指一人，似乎過於簡化。但是將繪畫的開始歸於一位女性身上，卻也凸顯出女性在繪畫發展的初期，佔有極重要的地位。

依據現代學者之見，新石器時代仰韶文化（西元前五〇〇〇—前三〇〇〇年）的彩陶藝術，可視為早期藝術的代表之一，其上的繪彩如線紋、指甲紋等紋飾，絢麗多變，應出自於

女性纖細之手。（註二）這反映了中原在原始母系氏族社會中，女性的才能，無論在藝術創作或是生活職能上，皆得以發揮。但隨著生產力的發展，男子在勞動中的功用愈益重要，於是父系氏族社會確立，女性地位淪為附屬。自此諸多無形的道德規範、有形的禮教束縛，牽制住了中國女性對外的開展，也遏抑了中國女性在繪畫藝術上的全方位拓展和才能上的持續創新。

在《歷代名畫記》這部中國畫史之祖的著作中，羅列了從軒轅時起，至唐會昌元年（八四一）間的歷代畫家，計三百七十三人的小傳，其中女性僅有一位；《畫繼》收有北宋熙寧七年（一〇七四）至南宋乾道三年（一一六七）間，畫家小傳二百一十九人，內有女畫家五人；輯載了從三國吳（二二二）至元（約一三六五）畫家小傳一千二百餘人的《圖繪寶鑑》，女性亦僅列五位。上述畫史著作中，有名傳世的善畫者，明顯存在著兩性的不平衡，

這除了顯示中國藝術史，向以男性觀點為取向、主導外，男性創作者的成就，方是中國藝壇上的主流。藝壇上這種不平衡的現象，直到明清兩朝，因為時代觀念和思想漸趨開放，以及知識份子對女性創作者的接納、支持和贊助，遂得以轉變。如明姜紹書（一五七三—一六三八）在其著《無聲詩史》中，已將女畫家單獨別列一卷（凡二十二人）。到了清厲鶚（二六九二—一七五二）輯《玉臺書史》、湯漱玉（一七九四—一八三六）撰《玉臺畫史》，這兩部單獨匯編女性書畫家傳記資料的專書出現，女性創作者不再居於書畫史著作的末章或附錄。尤其由女性作者去輯錄女性畫家的傳記，其意義更為不凡。

藝壇既以男性為主流，有名傳之後世的作品，自然以男性創作者為大宗。加以傳統婦德——才不外露的觀念作梗，（註三）具名且能留存的作品，為數更是可計。本院度藏多屬中華文物的名寶上珍，雖然既精且湛，但奠基於歷代宮廷珍藏的累積，書畫的典藏自是歸屬藝壇主流之作，女性創作者的作品入藏實為鳳毛麟角。早在《宣和畫譜》的記錄中，宋徽宗宮廷所藏繪畫作品，女性畫家僅有五位。即使到了清嘉慶，累積《石渠》中的女性創作，亦僅十八人，八十一件。（註四）儘管本院對此類收藏抱有遺珠之憾，但仍可觀，故願藉此類特展，將女性在藝術上的成就，彰而顯之。



明 文俶 畫春蠶食葉 軸



繪畫

輯錄歷代女畫家二百餘人的《玉臺畫史》，將女畫家歸納為宮掖、名媛、姬侍、名妓四門。現有畫蹟存世的女性作者，依婚前身份區別，亦可加以類分為閨閣名媛畫家和妓女畫家。名媛畫家，指的是出身於書香名門、士宦官家或商賈大戶，能夠得到較優沃的筆墨涵育或培養環境的閨閣女子。近代學者洗玉清就歸納出中國女性成功的三要件：其一名父之女；其二才士之妻；其三為令子之母。（註五）雖然將閨閣畫家的成名，盡歸於此，而忽略畫家本身的天份和努力，並不公允，但上述三條件，卻為女性藝術家的成名，帶來推波助瀾之效。

例如被推舉為明朝閨秀之冠的文倬（一五九五—一六三四），今江蘇吳縣人，善寫生花蝶，兼工仕女，無論工筆寫意，筆調皆清新秀雅。其玄祖父為「明四家」之一的文徵明（一四七〇—一五五九），藝壇地位隆高。其父文從簡（一五七四—一六四八），亦善書畫，能世其家學，有名於時。文倬既受家學之薰陶，又有玄祖、父之美名烘托，加以自身聰穎勤習，故享畫名，以致文倬尚在世，吳中偽筆傳摹者已眾。

自幼「德言容功，靡一不備；翰墨詞章，不學而能」（註六）的管道昇（一二六二—一三一九），除了能詩善詞外，並精工書法、善於畫竹。廿七歲嫁給身為宋朝宗室、仕

於元，擅長詩文書畫的趙孟頫（一二五四—一三二二），書畫愈益有名。趙氏累官至翰林學士承旨，道昇亦再次加封為魏國夫人，其書法除為祕書監裝池收藏；所進呈的墨竹及設色竹圖，亦受皇上獎賜，更得進謁皇太后，命坐賜食。固然管氏有夫相襯，所獲「婦人之榮，可謂至極」（註七）但若自身無翰墨之工，又豈能「受知兩宮」。（註八）

又如清初女畫家陳書（一六六〇—一七三六），愛讀書、工於染翰。嫁給家道中落的太學生錢綸光，擲節度日。育子四人，嚴而有法，課讀於紡車旁，織不足，則賣畫以繼。其中長子錢陳群（一六八六—一七七四，字主敬，號香樹），康熙末第進士，乾隆時官至刑部侍郎，與乾隆考論今古、詩作倡和，極得賞識，陳書因而受誥封為太淑人。錢陳群為了彰顯其母，也為了迎合乾隆賞鑑書畫的喜好，遂不時以陳書的作品進呈，不但使得清內府度藏中，陳書作品數量居女性之冠。同時乾隆當知錢陳群的用心「為想當年勤課菽，集成香樹果清新」（註九）因而頻頻在陳書入藏的作畫品上加以詩題，或評列入神品。陳書因子而獲乾隆「慈教傳芬」之讚，（註十）也因昔日有藝在身，能憑繪事持家，方得此盛名。

和名媛畫家平順安逸的生長學習環境相較，出自北里，需以色藝才藝侍人的藝妓，其成功顯然來得更為艱辛。儘管身處社會的黑暗面，藉著自身在筆墨技藝的學習和文化上自我

提升，一旦成為知名畫家，隨著作品流傳，同樣也能立足藝壇，留名後世。

林雪（活躍於十七世紀前半期）即為此代表之一。工書法、善於繪事，亦能詩的林雪，為閩妓，後寓西湖。所作山水，秀逸可人。林雪藉其詩書畫藝，已為當時文士名流所重，明末畫壇領袖董其昌（一五五五—一六三六）、嘉定四君子之一的李流芳（一五七五—一六二九）等皆與其交往密切。董其昌除以詩相贈，並在文集中表達對林雪畫藝的賞識。固然晚明藝妓與文士交流為時尚潮流，但能獲得文人雅士的相惜，藝妓自身擁有的才情和努力當是主因。

不同的生長背景，影響二者的學習途徑。閨閣畫家習自家學為多，如文倬畫作，就呈現文家靈秀之風；精於人物、仕女畫的仇氏（活動於十六世紀下半葉），傳得其父仇英（約一

四九四—一五五二）精妍的筆法；清花鳥畫家馬元馭（一六六九—一七二二）有女馬荃（活躍於十八世紀上半葉）習得敷染之妙；張嬾（生卒年不詳，約十九世紀），有母丁晏（生卒年不詳）亦為花鳥能手；活動於十九世紀上半期的顧蕙，自幼受父、外祖的薰陶，亦善寫生。上述女畫家皆為習得家傳的代表。

雖然自幼缺乏耳濡目染的環境以資養成，妓女畫家卻在困境中多了份對學習的自主性。她們運用本身的聰慧，刻苦自學，勤習筆墨技法，更藉著與文士酬酢、揮筆助興中吸收涵養。如林柏壽先生寄存的明林雪《山水》卷，幅中強調的筆墨趣味，就附和了當時的流行畫風，顯然以友人董其昌的理論為宗，這多少反映了妓女畫家對男性文人畫家的迎合性和師承性。（註十一）

在作畫態度和目的上，二者亦有所不同。

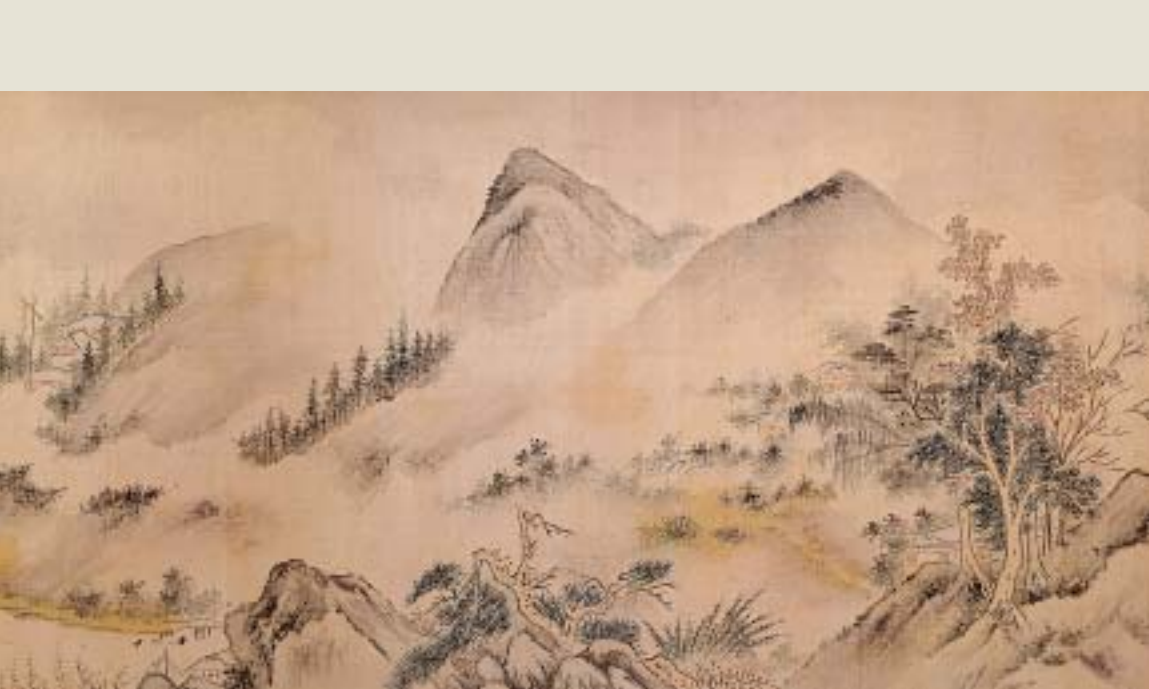


明 文從簡 畫水面聞香 軸



清 馬荃 蘭菊海棠 冊頁

婚前閨閣畫家可能受到家庭的鼓勵而習畫，藉著丹青筆墨遣興自娛。妓女畫家或以畫藝作為營生的利器；或藉文詞畫筆紓發己懷。婚後則是隨著個人際遇不同而有所轉變，如名媛畫家陳書婚後需靠賣畫維持家計；身處明清易朝之際的黃媛介（生卒年不詳）境遇亦然，其出自名門，自幼詩文書畫嫻熟，婚後蕭然又碰上時代變革，遂轉徙杭州，賣畫自活；早年為江浙名妓的李因（一六一〇—一六八五），善畫花鳥，婚後隨夫宦遊十五年，夫歿，家徒四壁，亦靠丹青筆墨自給；畫家文俶，嫁入太倉趙家，夫翁趙宦光工於書畫，夫姑陸卿子為有名於時的文學家，文俶隨夫家偕隱寒山，雖然亦價售其畫作，但有夫家文藝的薰陶，文俶的創作環境和心態，應比上述畫家幸運。



明 林雪 山水 卷 蘭千山館寄存 局部

就畫題取材言，女畫家基於女性纖細敏慧的心思和對花草草的鍾愛，多選擇花鳥為描畫對象，人物、山水畫科次之。院藏品中女畫家的花鳥畫作以扇面小品居多，所描繪的花草如水仙、梅等，皆雅緻可人。其中蘭花是妓女畫家最常作為描摹的對象，（註十二）究其因，概與蘭花本身特質有關。主產在南方各省的蘭花，為中國傳統名花，蘭葉細長如帶，蘭花幽雅馨香，其娉婷多姿之勢，既代表了女性柔美的形態，也成為女性清雅的象徵；再加上其造型簡單卻可變化，構圖如以竹石配置，另呈野逸之趣；下筆講求迅捷，利於即興創作，極適合文會酬酢中快速成畫，因而名妓如馬守真（一五四八—一六〇四）、顧媚（一六一九—一六六四）皆喜畫蘭亦以畫蘭揚名。

院藏人物畫作，雖只見仇氏、邢慈靜（十六世紀後期—十七世紀初）、陳書描畫仕女和觀音像，題材雖不廣泛，然而女性特有的細膩情感，則是盡現筆端。

山水畫作，院藏以陳書所畫為多，李因、黃媛介雖亦善畫，唯作品留存已不多。女性畫家所畫山水或為追摹、臨仿宋元之作；或受到董其昌影響，著重表現筆墨趣味，傾向文人畫所展現的簡略之風。除林雪有長卷作品外，餘多尺幅不大，這多少是女性畫家受限於技法和眼界格局所致。

女畫家在現存畫作上的具名方式，大多傳統而簡要，以小楷紀年、署名號，偶而加題短詩一首，和明清文人畫家，時有自題款識佔去畫幅大半的情形相比，女性畫家的作法顯較嚴謹保守。即使善繪觀音的邢慈靜，除了以筆墨將觀音具像外，還將對菩薩的尊崇、禮讚和依託，藉著贊語文字形容，其題識文字比其他女畫家為多，但呈現形式依舊謹嚴，甚至因宗教題材之故，其名款更加恭謹。

由於閨閣畫家的身份，不具社會化和公開性，其作品流傳的範圍當有特定性，因而畫作在收入內府前，本幅上幾乎未見有他人題語。妓女畫家則不然，她們有活絡的人際關係，在創作的同時，或經廣為流傳，因而常見文士、收藏家跋語其上，即使婚後成為侍妾，也有文人夫婦為之題記。蘭千山館寄存本院的明顧媚〈畫幽蘭〉卷，引首有女史蔣季錫四字篆書；



幅上詩題，除蔣氏外，另有三位時代先後差距不遠的名媛才女詩作。除了拖尾，此畫卷皆為女性才藝詩情的呈現，甚為可貴，因此身為女畫家之子的錢陳群，要在拖尾題言中，寄語後人勿加輕視。

書法

和知名女畫家相較，女性書家的名號似乎更鮮為人知。其實古來能書者，女性絕非少數，尤其以書法史而言，女性就曾經擔負著承先啓後的傳承大任。「蔡邕……傳女文姬；文姬傳之鍾繇。」、「鍾繇傳之衛夫人；衛夫人傳之王羲之。」（註十三）書史上創造書體新面目的「鍾王」二位大書家，皆曾事師女性，女書家的藝術史地位不容輕忽，只是今日得見的書蹟，卻是少之又少。

唐代書風興隆，各類書體臻於完備，不僅「凡縉紳之士，無不知書」，就連「布衣、皂隸，有一能書，便不可掩。」（註十四）在統治階級致力推行文治以及唐高宗等帝王愛好提倡之下，唐代婦女，上自后妃公主，下到民婦名妓亦皆參與了書法活動而且不乏傑出的表現。如增減前人筆畫，自我作古，創出十九字的則天武后，《宣和書譜》就評其「行書駁駁，稍能有丈夫勝氣」。（註十五）相傳楊貴妃亦能書，曾為大唐皇帝李三郎書心經一卷，「字體尤婉麗」（註十六）。而以詩名當時的名妓薛濤（約七五八—八三一）「作字無女子

氣，筆力峻激，其行書妙處頗得王羲之法。」（註十七）可惜她們的書蹟今日大多已無存，倒是定名為女仙吳彩鸞（九世紀）的寫本，尚存於世。

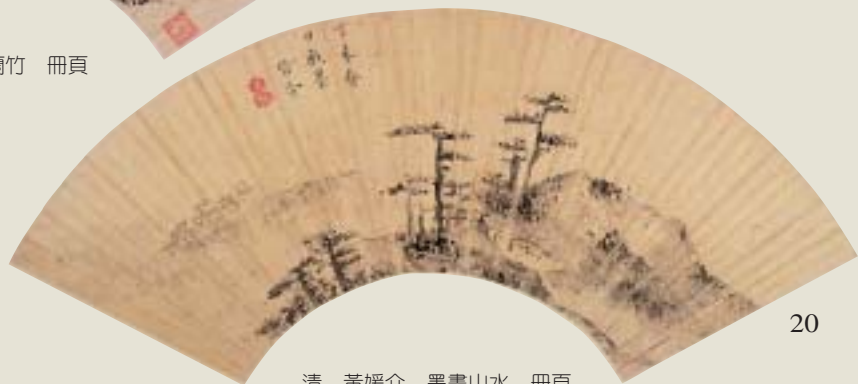
自《宣和書譜》卷五記載以來，一直將吳彩鸞視為謫降凡間成民妻的女仙，為了生計，以小楷書《唐韻》而鬻於市，後與夫各乘一虎仙去。將書寫者的身份賦予如此傳神的色彩，對女性書家而言，並非特例，《玉臺書史》就別列了女仙、靈異二門，將九位善書女子神鬼化，這多少反映了自古以來，女性文才的被漠視扭曲。院藏唐吳彩鸞《書唐韻》冊，文字寬綽有餘，是否為吳氏手蹟，尚待討論。（註十八）但就文風鼎盛的唐代而言，必須有眾多擅寫小楷的抄書者，來因應大量書籍、佛經流傳的需求，吳彩鸞代表的應該只是許許多多以書法維生，卻無法留名於世的民間抄經婦人之一。

在中國書法史上，唐代雖出現多位善書的帝王后妃，卻不及南宋皇室諸帝后，幾乎代代能書，並且有很高的書法造詣，（註十九）寧宗之后楊皇后（一一六八—一二三二）即為其一。歷來書史皆載「其書類寧宗，凡御府馬遠畫多命題詠」（註二十）今所見亦多為題畫詩句。院藏宋馬遠《倚雲仙杏》冊頁上，楊后整秀又不失勁道的小楷詩題，讓後人即使不能目見其姿容，（註二一）卻能明證到其才。

自元管道昇的書法為元文宗賞識，成為御府之寶以後，女性善書者的具名書蹟，如信



明 馬守真 蘭竹 冊頁



清 黃媛介 墨畫山水 冊頁

札、書詩、書經乃至對聯，方如男性書家的書蹟一般，被視同法書作品而為後人珍藏流傳，除了管道昇有稍多的書蹟留存外，邢慈靜、蔡玉卿（一六一六—一六九八）等人亦有法書傳世。雖然在數量上，遠不及男性書家，但多少得以印證中國女性，在歷代皆有善書者，非僅有元一朝也。

文學

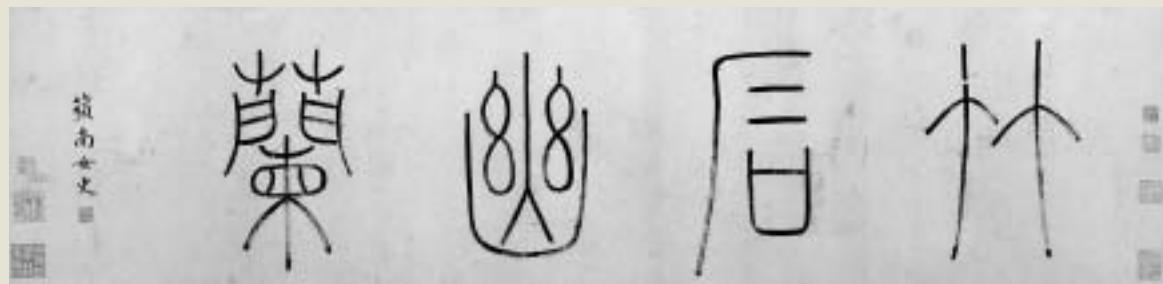
「沒有女性便沒有文學」（註二二）這句論述，表達了女性是誘發文學產生的要件之一；也是文學歌頌、描述、傾訴的對象；更代表了女性亦是文學的原創者。從漢晉詩賦以來，中國女性創作者即未缺席過，以康熙時期所輯的《全唐詩》為例，就收錄有唐代百餘位女性六百首左右的作品。近代學者胡文楷所編《歷代婦女著作考》中列舉出的女作家，從漢魏六朝迄於近代，約有四千餘人，創作的類型更是詩詞歌賦，無所不包，雖然受到大環境所侷，女性的文藻創作，散佚流失的多，得以鐫印流傳者少，分見在各類著錄的整體數量，無法和男性作家相抗衡，但歷來輩出的詩媛才女，其才名不容被歷史所遺漏。

唐代歌妓薛濤和女冠魚玄機（約八四五—八七〇），她們的詩作或以清麗婉約取勝；或以閑逸幽怨著稱，有唐一代，她們的詩名雖非唯一特出者，但卻是當時少數刊刻過詩集的女性。



宋 楊皇后 題馬遠倚雲仙杏 冊頁

宋代詩詞大家李清照（一〇八四—約一一五二），其詞婉約，能曲盡人意，姿態百出，有《漱玉詞》傳於世，可惜已非李詞的全貌。其與夫趙明誠皆醉心考古鑑賞、金石之學，被後代視為「夫才婦巧」的代表。元代才女管道昇和趙孟頫這一對畫家夫妻，同樣是此典範，管氏除了書畫兼善，詩詞亦佳，傳其所作的《我儂詞》，（註二三）可謂女性白話抒情詩的首創。和上述二位匹配到佳偶的名媛相比，宋



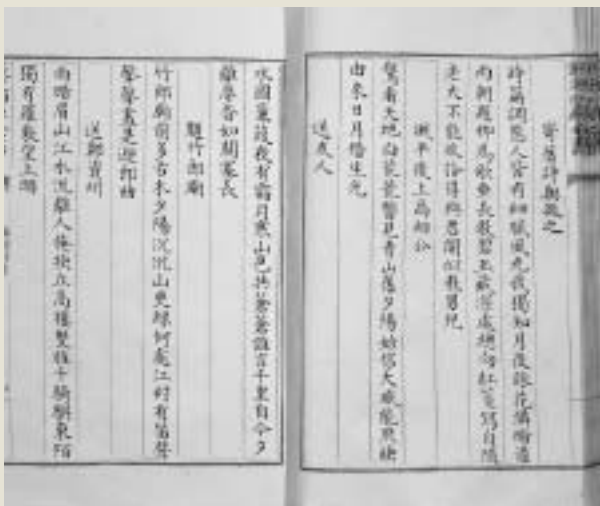
明 顧媚 畫幽蘭 卷 蘭千山館寄存 局部

代才女朱叔貞（約一二三五—一一八〇或約一〇六三—一〇六一）卻以所嫁非人，抑鬱不得志，而有感文出。時人集其詩二百餘篇成《斷腸集》，和李清照的《漱玉詞》，遙遙相對，並稱雙絕。

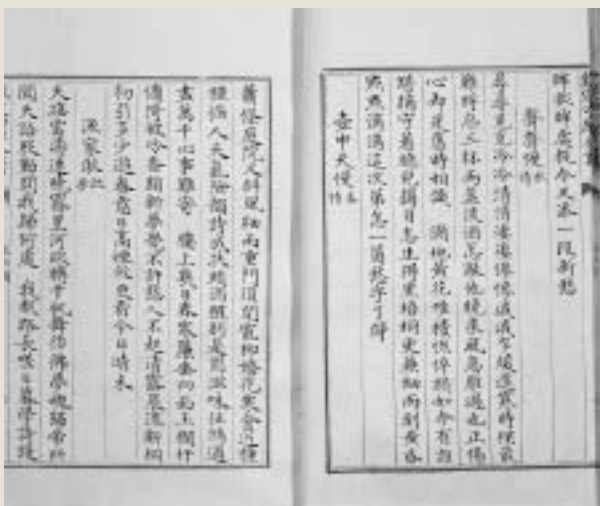
明清乃歷史變革的時代，才女輩出，許多女畫家也是女性文學家，如邢慈靜、馬守貞、曹妙清（活動於十四世紀下半葉）、顧媚等人，皆著有文集，只是文藻之名未及畫名。就以《清代閨閣詩人徵略》中所載的蔡玉卿、黃媛介、李因、王端淑（活動於十七世紀下半期）、王正（生卒年不詳）、陳書、馬荃、顧蕙、計琛（十九世紀）等人而言，也都是著名書家或畫家。其中王端淑以博學通史，而獲順治賞識，欲延攬入宮教授嬪妃；王正也因詩畫兼長，才德特出，為相國馬齊延聘教其女。明清詩媛才女之盛，可謂超軼前代。

工藝

工藝可謂源自於生活，農業社會中，凡是日常生活運用到的編織、織繡、蠟染、剪紙等技藝，多需仰賴民間、農村女性的巧手，隨時製作以因應生活所需。雖然女紅幾乎是每位中國女性自幼被要求學習、嫻熟的技能，個中特出者，當比比皆是。只是其製作多為日常所用所需，製作者既不需具名，成品更未刻意加以留存，以致現今能從零星記載中追索到的女性工藝家已是少數，要能見證到她們的才藝作品，更屬不易！



唐 薛濤 薛濤詩集 清乾隆間寫文淵閣四庫全書本



宋 李清照 漱玉詞 清乾隆間寫文淵閣四庫全書本

中國既是發明養蠶的國家，據考古實證，刺繡工藝至少已有二、三千年以上的歷史。自漢以來，即為閨中絕藝，如宋代朱克柔（活動於十二世紀中葉），即以女紅行世，「品價高一時」（註二四）。到了明清，婦女所從事最精細的勞動仍是刺繡，像名媛邢慈靜，能書能畫又能詞，尤長于文藻，就連刺繡亦極精工。而被譽為女中神針的「顧繡」一門，更將織繡之巧，帶進寫生如畫的境界中。又如院藏數幅清代女刺繡家的具名織作，織者幾乎都為官家女眷，每在皇室慶典時，以自己所繡山水、人物等作，上呈為賀禮。（註二五）這反映了織繡

工藝，無論官家或民間，實為中國女性最普遍從事的技藝活動之一。
琢硯屬於中國傳統的特種工藝，明清時代深受文人的雅好和參與。清初以來，名極一時的顧二娘（約十七世紀下半葉），可說是歷史上少數以技藝傳名的女工藝家，雖然她是在有限且知其名的雕刻工藝家中，迄今所發現的唯一一位女性琢硯高手，（註二六）但其善於選材，能就材設計施作，其巧思功力，足以證明即使身處男性天下，女性只要有學習的環境，並非凡事不能也！

結語

在中國歷史的長流中，女性從未離席過，在藝術、文學、工藝，甚至政治等等領域中，都有她們的發聲，雖然領先帶頭發言的次數不多，但是女性的聲響，不宜因此略而不聞。就書畫藝術而言，女性作品無論在技法、風格、形式上，師承、臨摹、追仿男性者多；突破、創新、變革者少（並非沒有，如《圖繪寶鑑》就記載了五代後唐李夫人為墨竹畫的創始者）。藝術題材或表現主題的選擇上，女性為眼界和所學所限，作品相對呈現狹隘性。以藝術史的地位來看，女性幾乎未成為藝壇流派的主導，而只是附和者。

綜觀女性長才，除了女紅技藝隨著時代演進，不斷有所突破創新外，在書畫、文學等領域上，就似乎欠缺了開拓新局的創造性。這點遺憾，絕不是女性能力不夠所致，全然為中國女性未曾與男性站過同一立足點。昔時女性所面對的都是矮化、抑壓和不受鼓勵的環境，（註二七）在傳統束縛和教育受限下，女性自然缺損了開拓的眼界和創新的格局。

反之，在面對如此強大的學習阻力和外在環境障礙下，歷史上還出現了這麼些可觀的女才子和女藝術家們，誠如《宣和畫譜》所載「然婦人女子能從事于此，豈易得哉！」（註二八）對於歷代才女勤習的歷程和其展現的才藝，我們又怎能不另眼相待。

註釋：

- 一、明·張萱撰，《疑耀》（臺北：臺灣商務印書館，一九八六，景印文淵閣四庫全書，第八五六冊，頁一七五），卷一。
- 二、參見陶咏白·李湜著，《失落的歷史——中國女性繪畫史》（湖南：湖南美術出版社，二〇〇〇），頁111；Tseng Yuho, "Women Painter of the Ming Dynasty" *Artibus Asiae* 53:1/2 (1993) pp. 250.
- 三、參見郭秀容，《晚明女性繪畫研究》（台北：國立台灣師範大學美術研究所碩士論文，一九九六），頁一三四。
- 四、詳細統計，請參考《群芳譜——女性的形象與才藝》清陳書〈仿王蒙夏口山居圖〉圖版說明，註一。
- 五、同上。圖版說明，註一。
- 六、趙孟頫撰，《松雪齋集》（臺北：臺灣商務印書館，一九八六，景印文淵閣四庫全書，第一一九六冊，頁七五七），續編卷十三。
- 七、同上。
- 八、同上。
- 九、出自陳書〈山靜日長圖〉軸上乾隆行書詩題。見《故宮書畫圖錄十一》，頁一〇一。
- 十、出自陳書〈四子講德論圖〉卷引首，乾隆御筆。見《秘殿珠林石渠寶笈續編》著錄。
- 十一、參考陶咏白·李湜著，《失落的歷史——中國女性繪畫史》（湖南：湖南美術出版社，二〇〇〇），頁八四一。
- 十二、同註二，頁一一七一—一八。
- 十三、清·倪濤撰，《六藝之一錄》（臺北：臺灣商務印書館，一九八六，景印文淵閣四庫全書，第八三八冊，頁八六七），續編卷十三。



宋 朱克柔 絳絲鸚鵡紅蓼 冊頁

- 十四、《宣和書譜》（臺北：世界書局，一九七二），卷十八，頁四一四。
- 十五、同上，卷一，頁四八。
- 十六、陶宗儀，〈書史會要〉《中國書畫全書第三冊》（上海，上海書畫出版社，一九九二）卷五，頁四〇。
- 十七、同註十四，卷十，頁二四四。
- 十八、請參考《群芳譜—女性的形象與才藝》唐吳彩鸞〈書唐韻〉圖版說明。
- 十九、朱惠良，〈南宋皇室書法〉，《故宮學術季刊》，二：四（一九八五夏季），頁一七五—一七六。
- 二十、厲鶚，〈玉臺書史〉《美術叢書十七》（台北：藝文印書館，一九四七），頁二五。
- 二一、宋寧宗有二后，一韓皇后，另一即楊皇后。院藏〈宋代后半身像〉冊中，寧宗后僅存一，故難據史斷此像是否即為楊后之像。

- 一一一、引自譚正壁著，《中國女性文學史》（天津：百花文藝出版社，二〇〇二），頁八。
- 一一三、劉太白，〈劉太白金集〉（台北：大漢出版社，一九七七），頁二二七—二二九。
- 一一四、朱啓鈞，〈女紅傳徵略〉《美術叢書十八》（台北：藝文印書館，一九四七），頁二六三。
- 一一五、參見〈女紅傳徵略〉所載蔣溥妻王氏按語，頁二九五。
- 一一六、周南泉，〈清初女琢硯高手—顧二娘及其製端石方池硯〉，《故宮文物月刊》，第一〇九期（一九九二，四），頁十六。
- 一一七、參考馮幼衡，〈畫如其人的董小宛〉，《故宮文物月刊》，第一七五期（一九九七，十），頁七六。
- 一一八、《宣和書譜》（臺北：世界書局，一九七二），卷十六，頁四五八。



清 顧二娘 蕉月硯 蘭千山館寄存