

國立臺灣師範大學歷史學系碩士論文

指導教授：林麗月 博士

閨中翰墨：明清江南才女的刺繡文化

研究生：張育甄 撰

中華民國100年7月

國立台灣師範大學歷史學系

研究生 張育甄 所撰之 碩 士學位論文

閩中翰墨：明清江南才女的刺繡文化

業經本委員會審議通過  
論文考試委員會委員

胡曉真 (召集人)

胡曉真

衣若蘭

林麗丹

林麗丹

附燈武

指導教授

歷史學系主任

中華民國 100 年 7 月 23 日

# 國立臺灣師範大學學位論文授權書

本授權書所授權之論文為授權人在國立臺灣師範大學\_\_\_\_\_文\_\_\_\_\_學  
\_\_\_\_\_歷史\_\_\_\_\_研究所 99 學年度第 2 學期取得 碩 士學位之論文。

論文題目：閩中翰墨：明清江南才女的刺繡文化

指導教授：林麗月教授

## 授權事項：

一、 授權人同意非專屬無償授權本校將上列論文全文資料以微縮、光碟、數位化或其他方式進行重製作為典藏之用。本校在上述範圍內得再授權第三人進行重製。

二、 授權人 同意 不同意 非專屬無償授權本校及國家圖書館將前條典藏之資料收錄於資料庫，並以電子形式透過單機、網際網路、無線網路或其他傳輸方式，提供讀者基於個人非營利性質之線上檢索、瀏覽、下載、傳輸、列印等利用。本校得將上述權利再授權于第三者。

三、 論文全文電子檔上載網路公開時間：【第二項勾選同意者，以下須擇一勾選】

即時公開

自 101 年 8 月 30 日始公開

授權人姓名：張育甄

(請親筆正楷簽名)

學 號：694220252

註：1. 本授權書須列印並簽署兩份，一份裝訂於紙本論文書名頁，一份繳至圖書館辦理離校手續

2. 授權事項未勾選者，分別視同「同意」與「即時公開」

中 華 民 國 100 年 8 月 30 日

# 摘要

自16世紀開始，「中國風」一直是西方時尚圈中重要的設計元素，刺繡則成爲將東方元素揉入西方想像中的其中一座橋樑。中國刺繡的外銷開始於明代葡萄牙人到廣東的貿易活動，較大規模的出口，則是受到晚清開港通商的影響，刺繡商品甚至在中國第一場商業博覽會中，被推舉爲民族精神與國家藝術的代表，正是明清社會環境中所培育出的閨閣女性，特別是那些擁有藝術涵養與繪畫才能的博學女性所受教育方式蘊藏的能量，不斷地爲繡譜翻出新意，使刺繡在明代以後朝向藝術化的方向發展。這群擅於刺繡的女性與傑出的女畫家、女作家在明清時期呈現相似的特色：不僅相對集中在中國的江南地區並且多是懂得詩詞書畫的菁英家庭出身的女性。本文即以江南才女作爲刺繡文化的研究重心，並以明嘉靖至清道光作爲主要的研究時代。

本文於章節安排上，力求以女性視角爲核心，由刺繡與女性在家庭內的角色之間的關連展開敘述，向外延伸至女性刺繡在家庭外的文人交友圈乃至藝術市場中的討論，最後再回到女性內心，探討擅於刺繡的女性本身是如何看待刺繡。除首、尾兩章爲緒論與結論外，共分爲三章。第二章主要論述刺繡如何貫穿閨閣內女性的生命歷程並藉由刺繡活動以及刺繡語彙的使用來呈現女性不同身份的轉換。刺繡作爲儒家思想中「女主內」的象徵出發，與上層婦女品德教育的密切關連性，這部分的資料主要來自官方文獻、地方志、士大夫文集與女教書等。其次，透過閨閣文學作品，分梳刺繡活動如何融入婦女生活之中，並解讀閨閣女性對刺繡語彙的應用及刺繡活動中所隱含的文化意涵，本章著重於刺繡與閨閣之間情感的關連，諸如母女親情、女性友誼以及佛教信仰等層面中，刺繡在女性日常活動與文字書寫上佔有相當鮮明的位置，並且是以一種超越經濟價值與禮教道德的方式在進行著。第三章主要探討步出閨房的刺繡，如何受到文人的青睞、在藝術市場中逐漸活絡並爲宮廷所收藏。而擁有繡藝的女性，又是如何將文化涵養與藝術風格融入刺繡中，使刺繡日趨藝術化。本章主要藉由文人詩集與筆記，認識當代男性對女性刺繡作品的態度與觀點，並針對北京故宮、上海博物館及瀋陽故宮所藏

女性刺繡作品與藝術表現進行風格分析，以期具體說明女性刺繡藝術與明清社會、經濟文化之關連，並理解晚明清初女性刺繡藝術大量進入文人與宮廷鑒藏體系之因素，以瞭解刺繡對女性存在閨閣與家戶空間之外的意義，並對明清才女的日常生活與藝術表現有更進一步認識。第四章觸及閨閣中進行創作的刺繡才女對刺繡所抱持的態度。藉由同家族中男性成員將婦女繡作推介於其交友圈或進入藝術市場販售成爲藝品的過程，明清婦女在刺繡領域上，擁有別於前代女性的才性發展空間，在繡品被納入明清生產與消費的同時，女性能否就此確立了自身創作者的位置，是本章所關注的焦點。本章嘗試分析獲得社會環境與家庭成員支持的才媛，經由刺繡，將女性身體、生命與藝術進行強烈的串連起來，並突破性別的疆界，從中獲得個人主體性與獨特性的可能。晚近中國局勢的轉變，深深影響著刺繡的發展，其在政治、經濟與民族上的意義已受到矚目，惟在性別研究與藝術領域中的意涵，則有待學界人士持續深耕。

**關鍵詞：**刺繡、家學、繡餘、繡佛、繡稿

# 目次

摘要.....	I
目次.....	III
第一章 緒論.....	1
第二章 吾家有女初長成：婦女日常生活中的刺繡.....	27
第一節 繡品通人品.....	28
第二節 生命的歷程.....	39
第三節 情感的寄託.....	51
第四節 宗教的虔信.....	64
第三章 花隨玉指添春色：作為藝術的刺繡.....	89
第一節 明清刺繡興盛的背景.....	90
第二節 明清刺繡的賞玩、販售與鑑藏.....	96
第三節 明清才女的刺繡表現與藝術風格.....	114
第四章 織錦文章在閨閣：展現婦女才性的刺繡.....	123
第一節 閨訓與游藝：刺繡才女的養成.....	124
第二節 明清婦女對刺繡的書寫與自視.....	146
第三節 德、才之辯.....	177
第五章 結論.....	189
徵引書目.....	195

# 第 1 章

---

## 緒論

### 一、研究動機

「光陰一晃便是兩年，大小姐還在深閨做針線活。」<sup>1</sup>深閨中的大小姐是凌叔華〈繡枕〉中生在新中國卻未受新文化洗禮的舊時代女性。才華洋溢且出身書香世家的凌叔華，是五四時期著名的傳奇女子，像是與當代高喊女男平等、戀愛自由的社會氛圍呼應一般，凌叔華以極盡客觀的筆觸，描寫這位被遺忘在社會角落的閨女。故事的開場就為作者聚焦在大小姐的刺繡活動上，身旁圍繞的是奶娘張媽與其女小妞兒。凌叔華以小妞兒污穢的雙手對比大小姐尊貴的身份與刺繡的優雅，並藉由張媽粗俗的口吻直白地點出大小姐以繡枕結親待嫁心情。大小姐對未來的憧憬與渴望，自她不顧張媽勸誡，耐住暑氣，任由衣襟濕了大半，臉熱如漿紅卻猶不停歇地細心持針的堅持中可以想見。閨房外的天氣是悶熱的，大小姐的世界卻是寧靜的，她深信灌注心

---

<sup>1</sup> 凌叔華，〈繡枕〉，收錄在冰心等著，《繡枕：中國現代小說極短篇2》（台北市：漢光文化，1991），頁121-127。

力親手縫製的繡枕，預言著一門好親事。兩年的青春過去了，大小姐猶在深閨繡花待稼，細心呵護的繡枕，早早就送去了說親的人家，卻遲遲不見良人出現，美夢最終在小妞兒無心的口白中破滅。那對象徵美滿婚姻，縱使枕上繡鳥依舊細緻生動，繡枕卻已滿是污穢，淪為攀親人家的踏腳墊，也因此讓與繡枕身份不符的小妞兒有機會輾轉獲得，並獻寶似的向大小姐敘說繡枕悲慘的遭遇。繡枕被攀親人家賓客蹂躪的場景，潛藏了舊女性聽從父命倚繡結親卻換得他人冷落踐踏的結局。凌叔華以異常冷漠、不帶一絲情感的口吻，突顯了大小姐寂寞而悲涼的處境。自閩女鎮日刺繡至說親人家拋棄繡枕，通過兩種戲劇場景與時空的轉換，作者刻意設計的「閨怨」情節與對閩女繡花的想像，成功地帶領讀者將目光由舊中國躍入新時代，以故事主人翁不幸的遭遇與墨守舊規的生活對比外在世界的變化，嘲弄父權社會對女性婚姻與身心的控制。同時，女主人翁也是傳統中國的縮影，陳舊、迂腐、跟不上時代的封閉生活，終究招致外人毒手踐踏尊嚴。

如同凌叔華一般將刺繡與陳腐中國進行連結的敘說者在民國初期頗為多見，《婦女雜誌》在20世紀初期收入了以迷信為主題的徵文比賽當選作品，其中一篇讀完頗令人發笑的作品〈好一位教刺繡的外婆〉，<sup>2</sup>敘寫作者自身受害於迷信風氣的慘痛經驗。事情的起因源於作者高渤女士的父親調職奉天，便將外婆接至家中，以便代為打理作者生活並教授刺繡等女孩兒的活。這位教刺繡的外婆篤信陰陽、迷信鬼神，每逢節日必定祭拜，種種行為均遭作者嘲弄恥笑，心疼父親在外受盡風霜雪雨，攢得金錢卻得任外婆胡為犧牲。作者抱持「不自由，吾寧死」的決心，在精神上反抗外婆公式化的祭祀行為，為自己在學校受新式教育，卻要在家裡受這刺繡外婆的氣感到萬分痛苦。在此，刺繡成為世人眼中封閉、陳舊的中國的代表物，這個時代的刺繡，依舊與女性貞潔緊密聯繫著，但突顯的是敘述者對守舊中國與傳統女性的嘲弄與羞辱的口吻。儘管，並非所有晚清以後受過新式教育的知識份子均排斥刺

<sup>2</sup> 高渤女士，〈好一位教刺繡的外婆〉，《婦女雜誌》11卷11期，頁1777-1780。



繡，但這個時代的人們早已不再主張將刺繡作為首要規訓婦女的技藝，刺繡走出閨房更走出中國，一躍而為中國對外彰顯民族精神的藝術品，<sup>3</sup>或是女子「職業教育」之一支，趨向實用性的強化。<sup>4</sup>進入民國後的刺繡，被知識份子賦予多種形象，民族精神、科學實用乃至封建產物等諸多論述如絲線般交織著這中國古老的技藝。今日，刺繡則成為東、西方時尚的寵兒，商品中點綴的刺繡亦成為西方時尚界想像神秘東方美的一種方式，在伸展台前不時可見知名設計師透過刺繡藝術展現中國風情（chinoiserie），中國政府更揭開她古老的面紗，將之列入非物質文化遺產中並向世界大力推廣。原是中國閨秀必備技藝的刺繡，今日轉化為象徵民族精神的特殊記憶及國際間東方想像的代稱，自然有其緣由，其間的轉變，明清時期的刺繡發展實據關鍵地位。

回顧過去中國婦女史的諸多研究，此一領域經由漢學家對五四史觀的致力反駁，已經逐漸自禮教吃人、父權箝錮婦女思想等強調女性為受害者的單向敘述，朝向婦女生活多元面向的探索。<sup>5</sup>林麗月藉由對明代婦女史研究的反思後提出，儘管節婦烈女與貞節觀念仍是學者關注的焦點，但對於庶民婦女的探討、婦女經濟活動的研究，乃至情色意識與情藝生活的討論，已經逐漸在明代婦女史研究中，成為重要的發展趨勢。<sup>6</sup>由此不難發現，中國婦女史這一個民國以前不被重視的領域，已逐漸嶄露頭角，傳統中國女性的生活與文

<sup>3</sup> 一位日本刺繡專門學校教授包顧式照在參觀滬海道屬高等小學展覽會後寫到：「實則刺繡為中國之國華，又為現代文化思潮美學上一種特著之產品。」詳見包顧式照，〈江南刺繡之一斑〉，《婦女雜誌》第四卷第六號，頁6-7。

<sup>4</sup> 對刺繡抱持實用目的，主張融入西方科學方法者，則以為「手工之種類不一，有紙工、豆工、竹工、線工、木工、金工等。學校中所以設此一科者，以其能敏捷手腕之運動也，習練目之觀察力也，養成重視勤勞之習慣也，又引其注意實業之觀念也，用意至良。手工科於教育上實有大價值。」詳見夢梅，〈女學校宜廢去結線手工注重裁縫刺繡之商榷〉，《婦女雜誌》第一卷第九號。

<sup>5</sup> 相關討論可參考高彥頤（Dorothy Ko）著，李志生譯，《閨塾師—明末清初江南的才女文化》（南京：江蘇人民出版社，2005）以及曼素恩（Susan Mann）著，楊雅婷譯，《蘭閨寶錄：晚明至盛清時的中國婦女》（台北：左岸，2005）等學者的著作。

<sup>6</sup> 林麗月，〈從性別發現傳統：明代婦女史研究的反思〉《近代中國婦女史研究》第十三期（南港：中央研究院近代史研究所，民94）頁1-28。

化，有了活躍於歷史舞台的機會。在這股婦女史研究脫離封建壓迫與父權箝制想像連結的反思熱潮中，又以才女文化的重建最受注目與關切。才女之所以被選為探究的主要對象，或乃出於庶民文化的重構本來就容易受到材料取得不易與可信度難以掌握的考驗，更遑論其中提及女性的部分更是少之又少，才女的材料比起一般婦女而言，要容易取得。然而，過去對傳統中國才女文化多半集中於女性在文學與繪畫上的突出表現，而忽略其他領域的探索，<sup>7</sup>研究方式也傾向在男性文化中尋找女性存在的一片天空。因此，才女所被發掘的才與能，也多與男性文人書寫與繪畫等領域交疊，而難以彰顯女性在才能上有別於男性的特色。實際上，婦女生活的面向何其寬廣，婦女才能亦非僅限於文學與繪畫中，但關於女性技藝的研究與討論卻十分罕見。著眼今日中國刺繡的消費熱潮，研究者卻不多見，文人以書畫留下自己的風格，婦女則能倚靠刺繡與女工書寫自己的歷史，無論選樣構圖繁複或簡潔，都反映了婦女生活的狀況與特色，特別是在大量出現才女運用刺繡的技藝與話語進行創作的明清時期，貫穿婦女生命史與藝術史的刺繡之美不應被遮蔽。是以本文於過往才女文化研究基礎上，著眼菁英婦女日常的刺繡活動，探索歷經宋元明的轉折，刺繡在歷史發展中所具備的閨訓與游藝特質，是如何交織在明清時期的才女文化中。

## 二、相關文獻回顧

對於中國婦女歷史的關注，起於婦女運動的刺激，政治上的思想解禁促使學界為自身歷史尋找足供對應的時期，因而開啓對清末與五四婦女的研究興趣。婦女在行動與思想上與傳統中國的剝離，以爭取婦女在各方面的主體

---

<sup>7</sup> 相關研究可參考王力堅，《清代才媛文學之文化考察》（臺北市：文津，2006）。鍾慧玲，《清代女詩人研究》（台北市：里仁，民89）。胡曉真，《才女徹夜未眠：近代中國女性敘事文學的興起》（台北市：麥田，2003）。

性是首要的研究議題，遂成爲對民國初期婦女研究的重要標誌，並觸及婦女解放與中國邁向現代性道路的問題上。<sup>8</sup>在民國初年反思中國傳統封建弊病之際，對多數知識份子而言，一部中國婦女史便是一部婦女受盡摧殘的的歷史。<sup>9</sup>自陳東原以中國婦女爲儒家體制受害者的論述出現後，致力擺脫中國傳統束縛以追求自主權力幾乎成爲婦女史寫作的目標，並使得明清婦女研究相對集中的處理有關父權社會下婦女規範、婚姻制度、迷信行爲與女性形象等問題，而雙足纏放的爭論、貞節觀念的演變與節婦烈女的研究，遂成爲婦女史研究中的一大重點。

對於明清女性形象與婚姻觀念的認識，研究者較常透過文學作品與文人筆記作爲分析的途徑，《三言》、《二拍》即是較常被注意到的題材。林麗美曾以《三言》、《二拍》中的女性人物作爲形象探討的對象，剖析明代婦女可能面對的種種人生課題，以及文學作品中所呈現的時代觀念，包括貞節、禍水、才德以及情色等議題的討論。<sup>10</sup>劉灝則在《三言》、《二拍》之外，加入《型世言》一書，以擴大對此時期婦女形象之研究。劉氏首先依形象之差異將婦女區分爲三類：具有貞烈、賢智等正面特質的婦女、具有縱淫、欺騙等負面特質的婦女以及身份特殊的婦女如妓女與婢女，並自婦女的分類，探索構成女性多樣形象的因素，以解析晚明複雜的社會背景與人文精神。<sup>11</sup>然而，劉氏的部分研究似乎預設了晚明人文思想已具有「人性覺醒」、「男女平等」等進步意義，僅以三本具諷寓意義的世情小說作爲例證，是否足以論證明清

<sup>8</sup> 夏曉虹，〈從男女平等到女權意識—晚清的婦女思潮〉，《北京大學學報》第4期(1995年)。葉漢明，《晚清女性與近代中國》(北京：北京大學出版社，2004年)。

<sup>9</sup> 陳東原在其經典著作《中國婦女生活史》中，自政治與文學史的角度來驗證他對中國傳統婦女的假設：「我們有史以來的女性，只是被摧殘的女性；我們婦女生活的歷史，只是一部被摧殘的女性底歷史。」詳見陳東原，《中國婦女生活史》(上海：商務印書館，1928)，頁18-19。

<sup>10</sup> 林麗美，《《三言二拍》中的女性研究》(中壢：國立中央大學中國文學系碩士論文，1995年)。

<sup>11</sup> 劉灝，《「三言、二拍、一型」中的婦女形象研究》(台北：中國文化大學國文學系碩士，1995)。

時期在迎接新中國到來時，為解放婦女擔負了承先啓後的任務，則有待商榷。其餘有關婦女形象之研究，部分以婦女角色作為研究主題，或對文學作品創作者的思想進行解析，一方面突顯了當代社會對婦女的看法，為婦女扮演的各種角色勾勒更清晰的圖像，另一方面，則促使讀者重視過去史界忽略的相關研究材料，特別是在為女、為妻與為母的家內身份外，對婦女職業角色上的研究頗值得注意。如衣若蘭對「三姑六婆」中所體現的庶民婦女作過較系統性的整理與論述，<sup>12</sup>其他關於庶民婦女的研究者，受到材料的限制而偏重單點式的探討。<sup>13</sup>

當1985年，胡文楷(Hu Wen-kan)編纂婦女史著作史料重新付梓，<sup>14</sup>我們驚見傳統時期的中國婦女創作的豐富與多樣，有關文學才女的研究亦相繼而生。在重新審視中國婦女是長久受壓迫的群體此一觀點後，近年來中國婦女史已逐漸展現更多元的研究取徑，在研究主題上更是不斷推陳出新，其中又以對才女文化的再探討最為熱烈。對才女文化的重新審視，約略是自明清文人對才女形象的建構開始。透過明清小說等作品的描繪，才女作為男性書寫中的主體，一方面承載著男性文人對知識女性的情感投射與文化想像；另一方面，女性才性與文學逐漸嶄露頭角之際，才藝的真實展現與男性虛擬的慾望想像，竟在儒家體制對女子的規訓中，交錯地呈現閨閣女子的貞靜之德與才性之美。在男性文人、女性閨秀與小說作者間，經由明清文學創作與時人閱讀，流轉著曖昧的才女形象。郭淑芬以馮夢龍作品所分析的明清文人眼中的才女形象中，儘管女性是作為男性慾望對象而存在，但基於對晚明「重情思想」的再思考，郭氏肯定晚明士大夫極力推崇婦女的才智與奇行。只是，在

<sup>12</sup> 目前僅有衣若蘭對「三姑六婆」所體現的庶民婦女作過較系統性的整理與論述，詳見衣若蘭，《三姑六婆：明代婦女與社會的探索》（台北：稻鄉，民91）。

<sup>13</sup> 如林麗月，〈從《杜騙新書》看晚明婦女生活的側面〉，《近代中國婦女史研究》第3期（台北：中央研究院近代史研究所），頁3—20。劉懿萱，〈由明代小說看婦女服裝與審美觀〉，《暨南學報》第四、五期合刊（南投：國立暨南國際大學歷史學系，2002）。

<sup>14</sup> 胡文楷(Hu Wen-kan)編，《歷代婦女著作考》，（上海：上海古籍出版社，2008）。

郭氏筆下的才女，始終因無法擺脫男性在國家與社會的主導地位，淪為男性士大夫反傳統、反禮教、抒發懷才不遇的媒介，將明清才女文化之勃興，歸功於十六、七世紀江南地區優裕的市民經濟與家庭教育所賜，女性在此物質基礎上發展個人才性的機會，在郭淑芬的眼裡是一種自歷史偶然走向必然的宿命。<sup>15</sup>郭氏呈現的才女形象，說是對明清男性文人慾望的解析，不如說是展現自身對明清閨秀女性的同情以及懷抱挑戰男性中心文化的理想更為貼切。許玉薇的才女研究，則更集中探討明清文人對才女形象的理想與束縛，在明清文人對才女定義的爭辯中，許氏試圖透過史震林筆下一位清初女詞人賀雙卿的形象，重構婦女文學蓬勃發展的明清時期，對理想女性形象的打造與要求，是否會因此而與前代有所差異。<sup>16</sup>對於明清文人的重情思想，投射在女性身上的想像，孫康宜 (Kang-i Sun Chang) 提出了更進一步的解釋。孫康宜將論述直接鎖定在富有文學天分的女性身上，並注意到男性文人對女性創作文本的嚮往，在明清達到了迷戀的境界，而這一改變主要是源於文人對明中葉以後政治環境的腐敗產生絕望所致，遂對女性不必追求世俗名利，展現自然清新氣質的文學作品更為傾心，這也就促成諸如「天地靈秀之氣獨鍾女子」等說法紛紛出現，更使女性著作藉由出版業的興盛，成為市場的新寵。孫康宜分析藉由對男性文人推崇女性詩作以重新定位才女地位的手法，可說打破了過去我們對傳統中國女子才性的誤解，藉由清靈之氣、女性本質與詩歌之美的結合，孫康宜讓他的讀者穿越了時空，與明清文人共同經歷了一段「發現」女子才性之美的過程，並使女子才性的出現與明清社會環境形成緊密聯繫，敘說了女性心靈的發展空間，其身與心並非完全地被禁錮於閨房之中。<sup>17</sup>

<sup>15</sup> 郭淑芬，〈馮夢龍情史類略之才女形象研究〉，國立清華大學中國文學系碩士論文，1997。

<sup>16</sup> 許玉薇，〈明清文人的才女觀—以《西青散記》與賀雙卿為例之研究〉，國立暨南大學中國語文學系碩士論文，1999。

<sup>17</sup> 孫康宜在此分析了兩種明清男性文人用以提高女詩人創作地位的手法：其一是強調女性創作的悠久傳統，將之聯繫到中國文學典範—《詩經》、《離騷》之中，讓處於邊緣的女性之

對於才女生活進一步的具體研究，漢學家以江南閩秀文化為探索對象具有相當的開創性與代表性，承接孫康宜對女子才性的再發現，高彥頤 (Dorothy Ko) 亦著手展開對民國以來看待婦女問題的「五四史觀」提出質疑，她認為受到此一隱含東方主義史觀的影響，過去的婦女史，大多將中國女性受壓迫的情節，看成是中國封建父權社會中，最為突出的過去，<sup>18</sup>如此不僅曲解了中國婦女的歷史，也誤解了19世紀以前中國社會的本質。在這樣的史觀下，也往往導致五四之後的婦女史書寫，將新中國女性看做是大時代下尋求解放的代表，卻忽略了女性在重獲新生過程中的主體性與能動性，也漠視了伴隨國族意識、社會認同而來，加諸女性身上的箝制與壓力。高彥頤首先解析晚明時期才智雙全的女性遭逢「彩鳳配烏鴉」的悲情際遇<sup>19</sup>，用較大的篇幅，敘說女性本身智識的探索及自身所具備的能動性。經過長達數個世紀對女性教育在才、德、美三個領域的調和，明清時期的女子教育已於三方面逐漸取得平衡，更多的女性與其文人丈夫則是以一種「伙伴式婚姻」方式相處，藉由共同經營富有美感的文藝生活來進行情感交流，<sup>20</sup>天才詩人葉小鸞的父母沈宜修(1590-1635)與葉紹袁(1589-1648)，是完美的範例，而錢謙益與「從良」妻子柳如是之間的情愛故事，則在更大層面顯示了明清時期對婦女德行與才藝並俱的肯定。在明清才女身上，我們還會發現，閩閩女性不僅能在家庭教育

---

聲，與男性文人的主流文學，逐漸混合為一，取得存在位置；其二是賦予女性「清」的特質，把女性本質與詩歌美學上的「清」相互連結，並宣示了唯有女性才是最富有詩人氣質的性別，而此一提升女性文學創品著作的策略，正是明清文人所獨創的觀點。見孫康宜，〈性別與經典論：從明清文人的女性觀說起〉，收在吳燕娜編《中國婦女與文學論集第二集》（台北：稻鄉出版社，2001），頁138-144。

<sup>18</sup> 高彥頤 (Dorothy Ko) 著，李志生譯，《閩塾師—明末清初江南的才女文化》，南京：江蘇人民出版社，頁1-28。

<sup>19</sup> 高彥頤在解析明清才女於婚姻的角色與定位上，曾以王思任(之女王端淑與其夫丁聖肇為例，述說了出身博學世家的妻子，與丈夫在智識與才性上的差異，將如何造成妻子對婚姻的無奈，以及兩者之間妻子與丈夫身份的錯位。見高彥頤 (Dorothy Ko) 著，李志生譯，《閩塾師—明末清初江南的才女文化》，頁143-145。

<sup>20</sup> 見高彥頤 (Dorothy Ko) 著，李志生譯，《閩塾師—明末清初江南的才女文化》，頁199-202。

與伙伴式婚姻中得到慰藉，「臥遊」成了極佳的精神寄託。儘管明清之際，旅行已是江南普遍的城市活動，<sup>21</sup>對大多數女性來說，仍是相當危險的事情，而旅行活動的興盛、商品貿易的發達，間接促成了女性與其家族成員、親密友人頻繁的書信聯繫，大量遊記的出版，對閨閣中的婦女更是造成極大的刺激。臥遊者自閱讀中得到的滿足，遠比其對現實生活的期待來得更為真切。<sup>22</sup>在高彥頤筆下，明末清初江南才女的文化，藉由其對社會文化環境與婦女生活空間的考察，在時代變遷中，有了鬆動家庭束縛的機會，也正是依靠閨閣女子的教育，社會體系得以重新整合，也使得帝國晚期的女性有更寬廣的發展。

高彥頤的研究，顯示了中國婦女史領域，已逐漸跳脫將女性視為男性慾望、儒家規範與帝國威權想像的一種對照。儘管高氏不只一次強調對五四史觀的解構，並非意味著為中國婦女史研究樹立另一種不可動搖的新研究典範，但高氏無疑為婦女史書寫注入一股新的活水，同時使我們對於明清婦女主體性，有更深刻的體認。而高彥頤重建才女文化的路途並不孤單，與她站在同一陣線，對五四史觀進行反駁者，曼素恩（Susan Mann）即是其中一位同樣意圖重構婦女生活的漢學家。憑藉對晚期帝制中國與官僚政治的深厚理解力，<sup>23</sup>曼素恩轉移了她的研究方向至中國歷史的性別書寫問題上，並將之置於儒家觀點下來集中討論。曼素恩認為自五四時期以來，時人書寫婦女的歷史，不僅為民族主義觀點遮蔽了光芒，西方世界裡的帝制中國婦女史更長期地被邊緣化，並且以近似東方主義的想像觀點對帝國晚期婦女進行研究。曼氏以為欲解決此一困境，唯有自中國內部的觀點與材料出發，透過影響中

<sup>21</sup> 巫仁恕，〈晚明的旅遊活動與消費文化——以江南為討論中心——〉，《中央研究院近代史研究所集刊》期41，2003.9，頁87-143。

<sup>22</sup> 見高彥頤（Dorothy Ko）著，李志生譯，《閨塾師——明末清初江南的才女文化》，頁237-239。另外，可參考高彥頤（Dorothy Ko）著，〈「空間」與「家」——論明末清初婦女的生活空間〉，《近代中國婦女史研究》第3期，1995.8，頁21-50。

<sup>23</sup> Susan Mann, *Local Merchants and the Chinese Bureaucracy, 1750-1950*, Stanford University Press, 1987.

國思想至深的儒家思維脈絡，來探討中國歷史上的性別書寫理路，洞悉其中問題，以重構中國文化、家庭與婦女之間的關係。<sup>24</sup>此一自中國儒家觀點觀看中國歷史與性別書寫的角度，與明清歷史研究的發展可謂一致，林麗月在其對明代婦女史的研究回顧中，稱之為對中國「傳統內變」的重視。<sup>25</sup>而後曼素恩更試著與高彥頤傳統中國婦女生活之能動性的觀點進行對話，以晚明才女文化發展為基礎，探討盛清時期婦女歷經滿洲民族統治後，政治與文化局勢的更迭對中國上層婦女可能產生的變化乃至與前朝的差異。相較於高彥頤在晚明才女文學創作的觀察，社會經濟則是曼素恩考量盛清「婦學」興盛的首要層面，更甚者，對上層婦女教養的動機，加入了晚明時更為顯著的上層階級「象徵資本」概念，以女子才性作為婚姻中的炫耀性財富，是女性本家與夫家用以張顯門第修養的共同策略，女性在庭訓與禮教之中有了更為合理化的才性發展契機。然而不斷遊移於公私領域的女性，在為家內與家外重新劃分界線之際，也同時構成了性別上的緊張氛圍，這就促成了曼素恩在中國18世紀婦女史的研究上，與高彥頤形成相異結論的原因，特別是曼素恩在經濟與社會環境變動之外，關注到滿族入主中國後，在文化上產生的裂痕，並進而思索「婦女是否曾經歷過所謂的盛清時期呢？」的這個議題上。<sup>26</sup>曼素恩的提問使中國與歐洲及北美婦女的生活在不同時空但相似的背景，有更大程度的對話與比較空間，即便盛清時期的博學婦女並未如同文藝復興時期或早期歐洲女性那般，擁有較大的婚姻庇護所以逃避父權體制的壓抑，或

---

<sup>24</sup> Susan Mann and Yu Yin Cheng, *Under Confucian eyes: writings on gender in Chinese history*, university of California press, 2001, pp.1-8.

<sup>25</sup> 林麗月，〈從性別發現傳統：明代婦女史研究的反思〉，《近代中國婦女史研究》第13期，2005.12，頁1-26。

<sup>26</sup> 曼素恩的提問主要源自於已故的女性文藝復興史家瓊恩·凱莉(Joan Kelly)對自身的反問：「婦女是否曾經歷一個文藝復興時代？」詳見曼素恩(Susan Mann)，《蘭閨寶錄—晚明至盛清時的中國婦女》(台北：左岸文化，2005)，頁49。瓊恩·凱莉原文參見Joan Kelly, *Women, History, and Theory: The Essays of Joan Kelly*. Chicago: University of Chicago Press.



是瑪格麗特·金(Margarret King)所描述的「排滿書籍的小房間」,<sup>27</sup>但儒家思想、家庭制度以及出版事業卻為帝制中國晚期的上層婦女在閨閣中提供了一個開放機會。曼素恩在其論述中,延續對儒家觀點下性別書寫的研究,提出了不同於西方家庭領域(domestic sphere)與公共領域(public sphere)二分的概念,主張中國公與私的分野,受到個人角色與身份在不同時刻的互換,乃以「別」作為內外之分的核心原則,這也使得閨閣女性透過流動的「別」其界線之曖昧性,使其身處閨閣,而其心得穿梭在家、國、社會互喻的想像之中。

胡曉真對近代中國女性敘事文學的研究中,則展現她對帝國晚期女性小說家與她們獨立創作作品的討論。女性書寫的彈詞小說,因才女文學研究的活躍,被帶入中國婦女與文學的思考脈絡中,胡引介了彈詞小說的世界,讓我們得以看見無數個才女利用「繡餘」之際,在漫漫長夜中搖曳纖細的情影,挑燈寫下令人動容的作品,胡氏想證明的是明清才女,不僅是懂得閱讀的知識女性,更是可與男性文人相提並論的文學創作者。虛擬的小說情境,是女性得以拋開俗世,馳騁其想像的世界,而胡曉真獨具慧眼的解析出才女文學創作背後蘊含的性別符碼與日常生活經驗,進而引領我們重新探究、詮釋十七至十九世紀的歷史與文學。<sup>28</sup>王慧瑜則更積極地反問:「才女在傳統社會約束力下,如何看待自己的文學才華?」<sup>29</sup>而動盪的晚明世局甚至促使才女作品隨之呈現哀戚的風格,足見女性文學的創作靈感,並非僅限於狹隘的閨怨之作,而是把心境眼界放在感懷家國的層面之上,儘管晚明清初的士人,多有懷抱「天下興亡,匹婦無責」的看法,<sup>30</sup>但此一時期的女性早已將其對家

<sup>27</sup> 見曼素恩(Susan Mann),《蘭閣寶錄—晚明至盛清時的中國婦女》(台北:左岸文化,2005),頁51。瑪格麗特·金(Margarret King)的原文請參見Margarret King, "Book-Lined Cell: Women and Humanism in the Early Italian Renaissance." In Patricia H. LaBalme, ed., *Beyond Their Sex: Learned Women of the European Past*. New York: University Press.

<sup>28</sup> 胡曉真,《才女徹夜未眠》(台北:麥田,2003)。

<sup>29</sup> 王慧瑜,〈明末清初江南才女身世背景之研究〉,國立中央大學歷史研究所碩士論文,2005。

<sup>30</sup> 相關討論參見孫慧敏,〈天下興亡,「匹夫」之責?—明清鼎革中的夏家婦女〉,《台大歷史學報》29期,2002.06,頁63-85。

國的情懷，寄託於詩書之中，中國傳統婦女的才性，因而有了更寬廣的視角。孫敏娟在女詩人的研究上，更跳脫性文人凝視下的才女形象，賦予明代婦女在文學上更高的主體性。藉由明代文壇對女詩人著作的紀錄、編選和閱讀的過程，探究介於宋代女性文學萌芽期與清代女性主體意識蓬勃發展之過渡階段的明代女詩人，在主流文學意識下，如何去承接和轉換自身在中國文學的價值和主體意識。<sup>31</sup>自無名詩寫作到署名留序的書寫範式，正是此文學與時空巧妙交會的機緣，孫慧娟與明代的女性作家，彷彿一同經歷了對自我存在價值的思索與自我意識的覺醒，並透過閱讀與書寫，完成對自我身份的重構與認同。胡曉真在一篇對晚期帝國婦女文學史的回顧當中，則延續對清代女性文學的關注，以為文本分析應是研究的生命，以「改/重寫文學史」為志，主張在日漸多元的女性文學研究中，分殊明清兩代女性在文學發展中角色與定位的差異，並鼓勵讀者進一步思索女性文學的「經典性」問題。胡曉真在此借重了部份女性主義的思考，反思長期被置於文學史主流以外的女性文學創作，是否有自身的經典意識與傳統？女性文學作品在主流文學的經典架構中，又是否能取得勝利？胡曉真的疑問，呼應了曼素恩對女性是否經歷盛清的質疑，而對不同地域、階級的女性研究，是否還需停留在五四史觀中反抗帝國體制的侷限，忽視生長背景相異的女性在各項才藝上的不同表現？欲回答此一問題，後繼者就必須更進一步地跨越才性的分野界線，將目光轉移，以便觀照女性在文學之外諸如藝術等其他方面的成就。

對於女性藝術的關注，西方學界要早於中文世界許多，這與20世紀70代女權運動的興起有極大的關係。<sup>32</sup>不僅如此，這個時期的歷史學與藝術史都

<sup>31</sup> 孫敏娟，〈明代女詩人的主體性呈現〉，國立暨南國際大學中國語文學系碩士論文，2005。

<sup>32</sup> Lise Vogel曾在1974年出版的著作中，提出一連串的質疑：「過去十年來，婦女解放運動已經探討了所有關於人類經驗的各種領域，然而為何有關藝術的東西卻鮮少聽聞？為何在現代女性主義所發起的總體改革運動中，藝術是遠遠落後的呢？」詳見Lise Vogel, "Fine Arts and Feminism: The Awakening Consciousness," *Feminist Studies* 2,1: 3-37. 而關於女性主義對西方藝術史的影響，詳見Thalia Gouma-peterson and Patricia Mathews, "The Feminist Critique of Art History," *The Art Bulletin*, 69:3(1987), pp.326-357.

需面臨轉型的挑戰，一方面英國文化研究學者逐漸大量運用「視覺」理論與媒材進行近現代歷史與文化的分析，歷史學界則歷經文化轉向風潮，探求文本中暗藏的符碼成爲一種解構抑或重構歷史真相的可能，甚至對原本屈居學界邊緣卻慣於分析視覺材料與圖像的藝術史領域感到興趣。另一方面，70年代崛起的新藝術史，借重視覺文化批判的觀點切入舊有藝術領域，在藝術風格與創作元素的研究外，開闢了傳統藝術史的研究視野。<sup>33</sup>在藝術史逐漸向社會、文化等議題靠攏的同時，與歷史學領域的發展可謂更深刻地產生契合，無疑爲女性藝術史的研究開創了新的空間。

對於「偉大」藝術的挑戰，是西方女性主義帶給傳統藝術史最具影響力的震撼，<sup>34</sup>琳達·諾克林(Linda Nochlin)致力於探究的問題是：「如果婦女真的與男人平等，爲什麼沒有偉大的女藝術家？」琳達·諾克林以爲，這個問題如同其他女性文化一樣，十分難以回答，甚至在當時被導向一個狡猾的回答：「沒有偉大的女性藝術家，是因爲女性沒有偉大的本事。」她以爲問題或許不在女性主義者與學術界對女性特質的觀念爲何，而在於他們與社會大眾對藝術的錯誤想法：「人們總天真的以爲藝術是個人感性經驗的直接表達，是個人將生活轉化爲視覺的表現，卻忽略作爲情感的抒發，藝術本身或許並非中立與客觀，而是反映我們在事物知覺上如何被制約。」諾克林注意到女性身處於與男性不同的社會環境與生活經驗，其藝術表現也應當與男性有所不同，但所有與女性藝術家有關的創作風格，卻不被允許擁有「女性特質」。然而，女性藝術家的作品在風格與材料處理上普遍顯示出高度敏感與細緻，並且更爲內向與貼近個人生活經驗，使用與觀看男性藝術同樣的標準

<sup>33</sup> 2001年9月，〈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》，第32期，頁76-89。

<sup>34</sup> 在藝術史學界重新定位藝術價值的聲浪中，研究者藉助女性主義觀點反思了「何謂偉大的藝術」這個議題，相關研究可參考：Linda Nochlin著，游惠貞譯，《女性，藝術與權力》（台北：遠流，2005）。Jo Anna Isaak著，陳淑珍譯，吳介禎審訂，《女性笑聲的革命性力量—女性主義與當代藝術》（台北：遠流出版社，2000年），頁1-2。

來檢驗女性創作，將可能使我們忽略另一種面貌的藝術表現與女性聲音。<sup>35</sup>

女性藝術家在西方歷史中缺席的情況，在中國則有些不同，儘管中國文人對女性藝術家的創作評價存在著「無脂粉之習」、「無閨閣之氣」的男性標準與點綴式的畫史寫法，但女性藝術家在中國至少不全然是沈默的，晚明清初是中國文人書寫這類女性的興盛時期。明代書畫家汪珂玉以所見聞之書畫作品不分性別地編入《珊瑚網》中，清代姜紹書則在《無聲詩史》中記錄了三十五位女性畫家的事蹟，《玉臺畫史》更首開先例地以女性畫家為主要書寫對象。即便女性在傳統中國並未得到豐富的創作資源，但在歷史記載上卻顯得幸運許多。

當今學界對中國女性藝術家的關注，同樣受到西方女性主義思潮的刺激，並以西方漢學界為主體，開啓這個領域的研究風氣。其中，最具開創性的即是1988年由魏瑪莎（Marsha Weidner）主持，有關元初至清末中國女畫家的展覽（View From Jade Terrace）。<sup>36</sup>隨後，魏瑪莎更擴大對中國女性藝術的研究，邀請高居翰（James Cahill）等著名藝術史學者對陳書與柳如是等女性繪畫家進行個案分析。<sup>37</sup>儘管這個時期的研究乃是基於為藝術史補白的想法而開始，卻為日後女性藝術史的發展立下良好基礎。西方世界關注到女性在藝術領域上的失落並意圖尋回女性藝術家歷史地位之舉，影響了鑽研中國文化的學者對藝術領域重新審視，進而發現以男性為主體的學術研究，不僅存在於歷史學門之中，在藝術史界尤為顯著。李湜對明清閨閣繪畫的研究，明白地點出

<sup>35</sup> 中譯本可參考琳達·諾克林(Linda Nochlin)等著，李建群等譯，《失落與尋回—為什麼沒有偉大的女藝術家》(北京：中國人民大學出版社，2004年)，頁15-62。

<sup>36</sup> 配合該次展覽，在同年度亦出版展覽圖錄，並進行相關討論，參見魏瑪莎（Marsha Weidner），"Women in the History of Chinese Painting"（中國繪畫史中的婦女），*View From Jade Terrace: Chinese Women Artists 1300-1912*《玉臺縱覽：中國女畫家1300~1912年》(Indianapolis Museum of Art Press, 1988)，p.13-29。

<sup>37</sup> Marsha Weidner, *Flowering in the Shadows: Women in the History of Chinese and Japanese Painting* (Honolulu: University of Hawaii Press, 1990). 在此之前，僅有曾幼荷對薛素素進行個案研究，詳參曾幼荷(Tseng Yu-ho), "Hsueh Wu and Her Orchids iv Collection of Honolulu Academy Of Arts," *Arts Asiatiques*, 2:3(1955), pp.197-208.

「丹青之在閨秀，類多隱而弗彰」的原因在於男性與社會對女性繪畫藝術的忽視並在編輯畫家時帶有社會階級的編輯視角。<sup>38</sup>儘管李湜受到才女研究的啓發重新認識中國的女性畫家與繪畫史的關連，但在女性藝術隱而弗彰的原因探究上，李氏最終仍不免將之歸咎於對女子思想侵害深刻的父權思想與婦道教育上。

赫俊紅則有別於傳統女性繪畫史對畫家個人、作品風格與藝術評價的集中研究，關注的是女性畫家所活躍的時代與地域，以此展開他對明末清初江浙地區女性畫家的探討。<sup>39</sup>赫俊紅重視這類畫家的身世遭遇、人際交往，在分析作品風格、判定真偽以及探索畫家創作題材選擇等議題外，更重視女性畫家在繪畫中所欲表達的情感與理想，並注意到藝術作品與風格的傳播關係，力圖將女性藝術還原至當代社會情境而非與現實脫離太多。此外，社會性別的視角則促使赫氏注意到文人及鑒藏家如何書寫女性及其畫作，並從中探討女性繪畫與社會文化的內在聯繫。

對於女性禮法的規範與婦功的要求，過去長久被認為是一種男權的彰顯以及事夫主義的表現。<sup>40</sup>隨著漸趨多元的女性文化研究次第開展，對於古代婦女的理解也日漸深入，並逐漸朝向女性文學繪畫層面之外的日常生活與技術工藝層面展開新的討論。姑且不論中國近代以來的婦女運動是否具有「男性特色」，<sup>41</sup>中國文人對於能書擅畫的才女，確實存有以男性觀點作為評判依

<sup>38</sup> 李湜，《明清閨閣繪畫研究》（北京：紫禁城出版，2007），頁15。

<sup>39</sup> 赫俊紅，《丹青奇葩—晚明清初的女性繪畫》（北京：文物出版社，2008年）。

<sup>40</sup> 高世瑜認為婦女教育的目的，並不在於讓女性習得知識與智力，而是要藉由禮法婦道以及賢女真婦的聲譽來進行男權社會對女性的要求。陳東原也提出相同看法，以為女子教育即是所謂「事夫主義的教育」，禮法的規範即是對女性的控制。參見高世瑜，《中國古代婦女生活》（北京：商務印書館，1996年），頁57。陳東原，《中國婦女生活史》（台北：臺灣商務印書館，1990年），頁55。

<sup>41</sup> 呂美頤與鄭永福認為中國近代史「缺乏獨立於男性的婦女解放運動」，孫蘭英則接續使一論點指出中國近代婦女運動實具「男性特色」而非真正的婦女解放運動，因為「思想家把解放婦女視為政治鬥爭的需要，一旦他們認為目的已經達到，就開始重彈封建倫理的老調」。相關討論可參見呂美頤、鄭永福《近代中國婦女運動—1840-1921》（鄭州：河南人民出版社，

據的情形，特別是在文學與繪畫的領域中，然而，於此之外聰慧的中國女性，還能透過何種創作形式，抒發己思、展現才情？張華芝在其對故宮所藏之女性作品的研究中，不僅跳脫過往女性成就僅是時代不斷向前推進下的宿命論觀點，更力陳昔日才女文化的黯淡，非女性之不才而為不能的觀點。文中概論式地觀照了女性在文學、書法、繪畫與工藝等各方面的成就，並引用《宣和畫譜》所載「然婦人女子能從事於此，豈易得哉！」來讚嘆明清才女在面對社會與外在環境的阻力時，仍能勤習才藝的毅力。<sup>42</sup>張氏對明清才女文思與才性的欽佩，透過文本與圖像的聯想，躍然紙上。黃建軍與毛文芳則是針對女性畫家的出現，展開他們對晚近中國才女的認識。如同孫康宜對晚明文士隱逸的看法，黃建軍以為，明中葉以後黨禍酷烈、政在闡豎，促使大批文人循墨避世，轉而醉情於藝文聲樂，鍾情於女性的清新靈氣，回歸鄉里與家庭的文士，建立起晚明菁英家庭的教養文化、社會經濟乃至區域特色等異於前朝的發展對女性才識產生薰陶與刺激，促使更多婦女著手從事繪畫創作。黃建軍指出此一現象的出現，關鍵因素就在「閒適」，意即一種超然物外、悠閒自在的情趣。黃建軍借用圖像分析後得出這個結論，並與李湜對閨秀丹青隱而弗彰的處境抱持相同態度，展現出個人對明清女性才性的認同與同情。游惠遠在這個議題書寫則顯得樂觀許多，他通過對中國傳統家庭與婚姻中，每個傳授女性知識場域的研究，探求更多女性自我肯定的價值。游惠遠所設想的是，假若經濟獨立象徵的是物質自由，那麼教育養成象徵的則是精神自由，<sup>43</sup>而後者又較前者更為重要。游的想法在極大程度上賦予了女性藉由藝術創作，走出閨房開拓生活空間的可能，儘管他忽略了經濟獨立在女性意識提升的關鍵地位，卻讓我們得以想像一名深居閨閣的女性創作者，或許

---

1990年)。

<sup>42</sup> 張華芝，〈就故宮所藏，談女性之才〉，《故宮文物月刊》243期，2003.06，頁14-26。

<sup>43</sup> 游惠遠，〈明代婦女的才藝教育〉，收在周愚人、洪仁進主編，《中國傳統婦女與家庭教育》，2005，頁59-89。其他研究可以參考游惠遠，〈閨閣於內、情思於外——明代婦女的書畫創作管窺〉，《臺灣美術》63期，2006.01，頁18-27。

在閱讀與寫作之餘，也能透過繪畫與工藝等藝術活動，展現如高彥頤筆下的臥遊旅程。毛文芳則進一步反轉觀看才女文化的視角，自一位閨閣畫家顧太清(1799-1877)創作中，探究閨閣畫像中詩情畫意的情境。在顧氏為其熟識的女性友人的畫像題詠中，展現的不僅是顧氏本身的才情，更充分表現女性群體間超乎男性所能凝視與理解的同性情誼。<sup>44</sup>我們或許可以觀想，顧氏與許多女性友人的交往中，可能具有其身與心同時跨越閨閣的機會。在毛文芳的語境下，閨秀畫像可以被透視、被解碼，更可視為女性畫家生命經驗的展現，讓觀畫者與其一同經歷一場人生旅程。毛氏的研究，無疑讓才女研究向前推進一步，在文字之外的每一幕繪畫場景，都見證了女性創作者的才性及其背後之文化意涵。然而，才女研究還能繼續拓展嗎？還有哪些面向能夠突破呢？

漢學界在中國婦女及其藝術表現的新課題上，為我們開拓了極為重要的方向。對於女性工藝的研究，鑽研古代女性繪畫的魏瑪莎自女性閨閣內習得的刺繡經驗切入，藉由探索女性畫家與織品藝術間的關連，作為分析女性繪畫藝術的其一途徑，此舉不僅開創了女性繪畫史研究的新視角，更提升了刺繡研究的深度。魏瑪莎注意到中國繪畫的呈現形式豐富而多元，圖像不僅被應用於陶器、雕刻等器物上，也同樣存在於刺繡品中。家，作為女性主要居處空間，很自然地與那些生活周遭存在地如寢具、服飾等紡織裝飾藝術，具有緊密聯繫。女紅是女性首要的藝術創作，並且是衡量女性價值的準則之一。刺繡不僅訓練了女性之手、眼與心，乃至對圖像與色彩的敏銳度，在此過程中習得的經驗，則有助於女性學習繪畫，包含花鳥畫等女性常見的創作題材，經常可見刺繡對於女性藝術風格表現的影響。明清之際女性結合詩詞、書法、繪畫於刺繡的表現，則不禁令人讚嘆精緻藝術如何在女性身上獲

---

<sup>44</sup> 毛文芳，〈一個清代閨閣的視角—顧太清(1799-1877)畫像題詠析論〉，《文與哲》第8期，2006.6，頁417-474。

得完美地融合。<sup>45</sup>

白馥蘭 (Francesca Bray) 將焦點集中在「婦術」(gynotechnics) 代表之一的女紅上。白馥蘭描繪出中國存在著一套生產女性觀念與劃分性別差異界線的技術體系，並強烈推斷這套體系深深影響著社會組織結構。在生育與建築外的女紅，深具女性與男性共同擔負維繫國家賦稅體制的責任，而當帝國晚期紡織逐漸商業化及專業化之際，婦女的紡織工作趨向邊緣地位，特別是上層婦女不再專心所有紡績工作，而是以刺繡作為以手代口不停勞動的象徵性活動。儘管許多學者認為此一轉變強化了家長制的權威與控制，女性手藝與美學的概念—「巧」之於女性意義將被掩蓋。巧意味著女性在紡織手藝的聰慧，同時也蘊含著維持家庭秩序的能力，是結合美學與道德的樞紐，女紅為女性在家庭、社會與國家體制間身份的轉變，就如同經緯般被緊密的編織在一起。<sup>46</sup>

方秀潔 (Grace S. Fang) 則與白馥蘭同樣對女性工藝感到興趣。方透過女性親手寫下的刺繡文本，進一步論證了這些想法，在其對女性雙手與勞動生活而投注的研究中，方秀潔發現，我們以為的女性日常手藝—刺繡，展現的不僅是儒家文化下的身體規訓，在晚明最遲至清初，已形成閩秀階級專屬的知識體系，以刺繡為題的專書出現，見證了刺繡自日常勞作到藝術與商品的地位變化。<sup>47</sup>方對女性文本中使用與刺繡相關話語的習慣所進行的分析，提醒了我們，儘管二十世紀的刺繡，在民族實業復興中，因帝國威權而遮掩了其自身的價值與性別的意涵，但晚明到清中葉的女性在藝術活動中展現的情思與才性，都因文本而留下證據。

---

<sup>45</sup> Marsha Weidner, "Women in the History of Chinese Painting", *View from Jade Terrace: Chinese Women Artists (1300-1912)* (Indianapolis, Ind.: Indianapolis Museum of Art; New York: Rizzoli, 1988), pp13-29.

<sup>46</sup> 白馥蘭 (Francesca Bray), 《技術與性別：晚期帝制中國的權力經緯》(南京：江蘇人民出版社，2006)。

<sup>47</sup> Grace S. Fang, "Female Hand: Embroidery as a Knowledge Field in Women's Everyday Life in Late Imperial and Early Republican China." *Late Imperial China*, Vol.25, No. 1, pp. 1-58.



高彥頤則自其對纏足的研究中，發現了如同刺繡等閨閣工藝品，不僅展現了上層婦女的勞動美德，更有女性展現才性的藝術創作空間。對於蓮鞋製作與婦女纏足的探討，是高彥頤顛覆傳統婦女史的重要著作，高氏自蓮鞋製作進一步連結至女性日常工藝的表現。親手製鞋是中國女性普遍具有的技藝，不論階級與年齡，這都是女性重要的日常工作，與以手代口的勤勞象徵。然而，正因鞋特別是蓮鞋承載男性慾望想像與女性身份地位乃至情感追求的投射，蓮鞋製作在明清不僅帶有濃厚經濟與道德意義，更為女性美感的化身。自選樣、配色至製作，有太多細節需要女性展現其審美眼光才得以完成，而用於物品裝飾以及較高級藝術品中的刺繡，則使擅於操持這項技藝的女性成為真正的藝術家。<sup>48</sup>高彥頤發現了如同刺繡等閨閣工藝品，不僅展現了上層婦女的勞動美德，更有女性展現才性的藝術創作空間，並且隨著對女性與現代性議題的追尋，將目光轉向一位富有時代意義的刺繡才女沈壽身上。沈壽居處於傳統與現代之間，其對刺繡的影響更讓晚清民初以後的刺繡，游移在閨閣與市場之間。高氏首先以一座紀念沈壽的石碑談起，點出了沈壽在近現代刺繡史上的創新與貢獻，進而帶領讀者進入沈壽作品及其親述之《雪宦繡譜》中，經歷了一段如詩似畫的閨閣繡轉變為象物肖神的仿真繡之過程。得到丈夫余覺與政治家張謇的幫助，沈壽有機會赴日學習西洋美術畫理並將西洋繪畫與攝影技術融入在中國傳統閨閣繡中，成為海外博覽會參展品以及中國外交珍品，沈壽成為全中國的榮耀。沈壽成功地融合現代性於傳統手藝之中，當沈繡成為享譽國際的商品時，中國內部刺繡作坊的女性則擔負著較過去更為低階的織繡工作。高彥頤的論述指出了在中國現代化教育下，女性知識的養成與手工藝的訓練正逐漸分道揚鑣，刺繡處於沈壽的時代，擁有世界博覽會所提供的全球貿易舞台，然而政府與商人卻取代了失去繪畫與描摹

---

<sup>48</sup> Dorothy Ko, *Every Step a Lotus shoes for Bound Feet*, Berkeley ; London : University of California Press, (Published in association with Bata Shoe Museum Foundation. 2001), p.77-88.

能力的繡女，成爲舞台的主角。<sup>49</sup>

曼素恩則承接高彥頤對晚明清初女性勞動美德與才性發展的關懷，進一步指出在女性教育的辯論中，自明到清，事實上是經歷了一場從才德之爭到文工之分的歷程，是婦工而非才學，刻畫出女性「良」、「正」與否的分野，閨房內的勞動，在清代不但是衡量德行的實際意義，更有身份鑒別的象徵意義。僅僅作爲象徵而非維生方式的上層婦女工藝，經由女性其心與手融入良好家庭教養與智識於其中，女性工藝自有一片蘊藏的天地。<sup>50</sup>梁淑萍注意到明清婦女史領域南北失衡的研究情形，特意以北方婦女爲中心，探討明代女紅的發展。梁氏以爲北方女紅無論在促進經濟與推動教化等方面，表現均不亞於江南地區，而女紅既屬父權思想下性別分工中女主內的婦人事，於實際製作過程中男性自然較少進行干預與參與，女紅反倒成爲婦女自主發揮的極佳場域。<sup>51</sup>儘管梁淑萍力求突破過去女紅研究單向化與區域限制的傾向，並朝更多元地面向進行分析，但仍偏重女紅在經濟效益的追求與道德形象的考量等層面的分析，較少涉及明代北方的區域性與女紅之間的關連，而未能將北方女紅與日趨精細的江南刺繡有所區隔。晚近，曼素恩(Susan Mann)對常州張氏家族三代才女的研究，則接續《蘭閨寶錄》的敘述時代，更全面性地勾勒明清時期士紳階級家中婦女日常生活的各種面貌，其中包含女性在操持家務、詩詞、書法乃至刺繡等種種才藝的出眾表現。張家才女所代表的女性形象，正是20世紀新女性亟欲嘲諷的對象——一群飽受傳統中國禮教荼毒的

---

<sup>49</sup> Dorothy Ko, "Between the boudoir and the Global Market: Shen Shou, Embroidery, and Modernity at the Turn of the Twentieth Century", Jennifer Purtle & Hans Bjarne Thomsen eds., *Looking modern: East Asian visual culture from treaty ports to World War II*, Chicago: Center for the Art of East Asia, University of Chicago: Co-published and distributed by Art Media Resources, c2009, pp. 38-61.

<sup>50</sup> 曼素恩(Susan Mann), 《蘭閨寶錄—晚明至盛清時的中國婦女》(台北:左岸文化, 2005), 頁292-348。

<sup>51</sup> 梁淑萍, 〈明代女紅—以北方婦女爲中心之探討〉, 國立中央大學歷史研究所碩士論文, 2001年。

大家閨秀，曼氏以爲正是這群閨閣才女的努力，使得上個世紀初的新女性有足夠的智識與能力關心公民問題。<sup>52</sup>因此，對張氏家族女眷嚮往國家政治心情的陳述，構築出本書不同於其他才女歷史書寫之處。曼素恩以近乎小說的敘事手法，將三位女性而非男性的一生作爲貫穿全書的軸線，記錄了江南士紳家庭女眷在維繫家族門面上的關鍵地位，其細膩的場景安排與虛擬的人物對白，深刻描繪出才女的成長歷程、教育情形、家族營收狀況乃至姊妹情誼，曼素恩將才女的生活緊扣於張氏家族的興盛與衰落之中。<sup>53</sup>儘管張氏家族女性與常州一地家傳的女學傳統，不足以作爲明清時期婦女普遍的生活方式，但曼素恩的研究開創了才女文化的新局面。特別是對女性以刺繡作爲展現自我並維持家計上，具有完整且不落入禮教規範的思考方式。<sup>54</sup>

文本分析之外，黃逸芬透過刺繡作品，所進行的圖像分析與刺繡藝術品市場的研究，在這個領域則提供了女性跨越家內與外的文化意涵。黃氏透過對韓希孟與顧繡的個案研究，來瞭解明清之際女性、藝術與市場三者彼此糾結而又緊密互動的情形。文中首先重建明初露香園顧家當年的景況，釐清顧繡不同時期的發展，並討論晚明工藝、工匠地位提昇的現象，對顧繡發展的

---

<sup>52</sup> Susan Mann, *The Talented Women of the Zhang Family* (University of California Press, Berkeley, 2007), p.6.

<sup>53</sup> Susan Mann, *The Talented Women of the Zhang Family* (University of California Press, Berkeley, 2007).

<sup>54</sup> 湯瑤卿是Mann的著作中首位出場的女性，住在常州這個江南運河上的大城市中。湯氏的教育承襲於父親，態度保守的父親並不贊同湯氏學習過多詩詞，並且不希望她展露太多的文學天賦，天資過人的湯瑤卿遂轉而以刺繡作爲展現自我的場域。儘管湯氏的丈夫張琦是一位早年不得志的私塾教師，在1824年授職山東知縣前，張琦倚靠傳授師業以及爲人看病來度過準備科舉考試的日子，而湯瑤卿則擔負起大部分教養子女與維持家計的責任。先天的教育背景，使得湯氏擁有一身精巧的刺繡技藝，並得以藉此維生；良好的家庭環境則令湯氏有足夠的私房嫁妝以放貸予親友來收取利息。此外，湯氏經常得到來自其他女性家屬的饋贈，湯氏自幼習得的禮節，也使她得以接待來訪張家的重要人物，並在張家窘困之時依舊能維持家族門面與社會人脈，並爲自己贏得自尊與自重。有關湯瑤卿的研究，Susan Mann的論著有十分詳實的敘述。Mann提供了完整的張氏家族譜系，並於史料中抽絲剝繭，挖掘出湯氏的生活情況。參見Susan Mann, *The Talented Women of the Zhang Family* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2007), p.9-62.

背景作一整體而全面的提示；其後以實存作品為依據，結合女性與市場兩個面向並加以探討，討究刺繡商品化與女性創作間的交互影響意義。針對韓希孟最著名的作品《宋元名蹟方冊》，黃逸芬從韓希孟的藝術選擇與表現，尋繹出晚明難能可貴的女性意識，而顧繡雅逸風格的呈現與「韓氏女紅」的落款，展現的不僅是刺繡女性在繪畫上的涵養，更有其突破男性文人畫風與侷限所展現的獨立創作精神。<sup>55</sup>本文擺脫以往對刺繡的研究，不再把刺繡作品的意義侷限為繪畫的複製品與女性的宿命，而就作品的風格特色、實際表現及整體組成一一檢視，分別考慮刺繡與繪畫、市場的關聯，並留意其中種種未嘗明言而饒具深意之處，試圖自顧繡中追索出女性工藝背後的聲音。

或許源於女紅屬性的限制，過去刺繡一直不是學界注目的焦點，民國以來僅有朱啟鈞與徐蔚南提出相關討論，隨即又乏人問津。<sup>56</sup>對刺繡文化的建構，多半是將其置於中國工藝史<sup>57</sup>或經濟史<sup>58</sup>的架構中，以致於對於刺繡的研究雖然為數不少，卻仍舊無法充分展現明清婦女在女性特有的刺繡文化中，所展現的多元樣貌。正因女紅屬於儒家思想中「女主內」的工作，一般男性

<sup>55</sup> 黃逸芬，〈女性、藝術、市場——韓希孟與顧繡之研究〉，國立臺灣藝術史研究所碩士論文，2002。

<sup>56</sup> 相關討論可參見朱啟鈞，〈存素堂絲繡錄〉（原出版地不詳：存素堂，民17）。另有收入在《筆記小說大觀叢書》第42編10集（台北：新興書局，1986）、朱啟鈞《絲繡筆記》、《刺繡書畫錄》（原出版地不詳：存素堂，民17）。另有收在楊家駱主編，《藝術叢編》第一集（台北：世界書局）、朱啟鈞，《女紅傳徵略》（收在《藝術叢編》：台北：世界書局，1970），頁280—282，以及徐蔚南，《顧繡考》（上海市：上海中華，民25）。

<sup>57</sup> 這類研究多半是出於非歷史的觀點，而以較偏向藝術價值的眼光來看待，如鍾永豐、高玉珍、邱美切主編，《美麗與吉祥：中國傳統刺繡展》（台北市：國立歷史博物館，民93）。林淑心等主編，《絲繡乾坤：清代刺繡文物特展》（臺北市：國立歷史博物館，民87）。胡賽蘭主編，《刺繡特展圖錄》（臺北市：故宮，民81）。孫佩蘭，《中國刺繡史》（北京：國家圖書館出版社（原北京圖書館出版社），2007）。

<sup>58</sup> 當中最具份量的莫過於李伯重對「男耕女織」的再建構。詳見李伯重，〈從「夫婦並作」到「男耕女織」——明清江南農家婦女勞動問題探討之一〉，《中國經濟史研究》，1996年第3期，頁99-107。李伯重，〈男耕女織與「半邊天」角色的形成：明清江南農家婦女勞動問題探討之二〉，刊於《中國經濟史研究》1997年第3期。

較少干涉其中，反倒成了婦女自主發揮的極佳場域。<sup>59</sup>脫卻經濟意義的刺繡活動，或許是閨閣女性發揮才性的一種機會，特別是當繪畫的技藝與詩歌的意境開始被融入刺繡作品之後。一方面，女性不需墨守男性藝術的標準，得以在不與「偉大」藝術挑戰的方式下，在仿古風氣中開創新局；另一方面，刺繡帶給閨閣婦女的也不全然為嚴肅的品德教育與閨儀訓練。刺繡作為極具女性特質的日常活動，或許也可以是上層女性豐沛情感的寄託與生命歷程的寫照。當新中國到來，女性拋卻「手鐐腳銬」<sup>60</sup>的同時，近代史學研究也忽視了傳統中國社會裡纏足與刺繡背後的文化意涵，<sup>61</sup>而刺繡品的外銷與女工傳習所的成立，則強化了刺繡作為振興民族精神的象徵。對照上述重建才女文化的研究，讓我們瞭解迄今關於智識婦女的生活概況，並清楚地發現才女在明清時期所扮演的角色，而作為日常勞動與消遣，刺繡在明代已為時人賦予新的藝術性質與市場價值。本文試圖瞭解明清時期江南地區才女的文藝生活中，刺繡與其他諸如文學與繪畫等場域 (field) 的才性發展究竟有何不同？刺繡術語隱含在才女文學中的意涵具有何種象徵性意義？外在的社會、經濟與藝術環境與文人文化又是如何影響女性刺繡文化的呈現？相較於中國禮教研究與傳統工藝史書寫形式，這樣的研究取向最終是否有展現女性承續文人文化或另闢蹊徑發展女性文藝生活特色的可能？凡此種種皆是本文試圖釐清的要點。

<sup>59</sup> 梁淑萍，〈明代女紅——以北方婦女為中心之探討〉（國立中央歷史所碩士論文，2001年），頁VII。

<sup>60</sup> 五四時期極力提倡婦女解放的胡適曾在一場針對傳統中國婦女問題的演講中提到：「解放中包含有與束縛對待的意思……解放是消除女子手鐐腳銬，讓女子盡量去發展。」參見〈女子問題（一）胡適之先生講演〉，《婦女雜誌》8卷5號。

<sup>61</sup> 有關近代以來傳統中國纏足文化，已有高彥頤對此進行一種翻轉昔日線性思考的詮釋。相關討論參見高彥頤著，許慧琦譯，〈「痛史」與疼痛的歷史——試論女性身體、個體與主體性〉，收入黃克武、張哲嘉主編《公與私：近代中國個體與群體之重建》，台北：中央研究院近代史研究所頁，2002年，頁177-201。高彥頤著，苗延威譯，《金蓮：金蓮崇拜盛極而衰的演變》（台北：左岸，2007）。

### 三、研究方向與架構

自18世紀以來，視覺圖象與物質文明興盛的大「明」文化，<sup>62</sup>被西方世界用以為認識中華文化的根基。明朝在中國長達280年的統治中，學者們基於政治、社會以及經濟的發展趨勢，將其分為前期、中期與晚期。在藝術史的研究上，晚明的範疇被定義在嘉靖以後。<sup>63</sup>就本文而言，不僅女性作家、畫家大量地出現在嘉靖末年以後至雍正年間，女性在刺繡上的表現亦以此時期最為活躍，特別是在這個時期松江府露香園顧繡發展出亦繡亦繪的畫繡，不僅繡稿選樣獨特，風格與文人書畫相通，且針法自然、構圖清新，長於摹繡宋元古畫，使刺繡突破中國傳統工藝重裝飾與實用的侷限，走向以觀賞與藝術結合的道路，對清代蘇、粵、湘、蜀繡影響深遠，並成為今日追尋傳統刺繡的淵源。因此，本文擬將研究對象與時間集中在晚明至盛清之際。

此外，「才」，在明清時期經常被用以形容飽富學識的女性。「才女」連稱則出現於晚明清初之際，原是對歌伎的專稱。<sup>64</sup>至清代以才女代稱博學的女性成為普遍用法。袁枚(1716-1798)於《隨園詩話》中即多次提及「才女」<sup>65</sup>，乾隆年間著名的翰林學士李調元也曾以才女封號來敘說詞人徐燦(1610-?) 在清代女性詞壇執牛耳的地位。而明清時期的文學與繪畫才女，各區域被記載的情況並不均衡，<sup>66</sup>主要以江蘇的南京、蘇州以及浙江的杭州與嘉興等地

<sup>62</sup> Craig Clunas指出大「明」文化的明(brightness)，具有一語雙關的深刻意涵，一方面揭露中國帝國國號，另一方面則可從英文意譯，表現出此一時期帝國在視覺文化中所表現的明亮與光輝。詳見Craig Clunas, *Empire of Great Brightness: Visual and Material Cultures of Ming China, 1368-1644*, London: Reaktion Books Ltd., 2007, pp.222-223.

<sup>63</sup> 楊人愷主編，《中國書畫》(上海：上海古籍出版社，1990年)，頁393-399。

<sup>64</sup> Kang-i Sun Chang, "Liu Shih and Hsu Ts'an: Feminine or Feminist?", in Pauline Yu (ed), *Voices of the Song Lyric in China* (Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1944), pp.169-187.

<sup>65</sup> 袁枚，《隨園詩話》(上)(北京：人民文學出版社，1982)，頁270、272、456。

<sup>66</sup> 《玉台書史》與《玉台畫史》記載擅於文學與繪畫的女性明顯集中於中國南方，自胡文楷所載歷代婦女籍貫分析，則此情形更為顯著。

為中心，就本文所關注的刺繡才女亦相對集中於此區域，刺繡在明清時期的轉變，實與江南地區社會背景與經濟環境息息相關，這正是本文欲著墨之處。

刺繡，俗稱「繡花」，是中國一項極為古老的傳統工藝，刺繡的製作與織錦或綉絲（刻絲）不同之處，在於繡者於繡前需先以墨線勾勒繡樣於織物上，再以穿上各色繡線之繡花針繡製圖式，較為費時費工，且刺繡較諸其他類型的紡織活動，更能展現作者的創造力與藝術性。戰國至秦漢以來出土的刺繡，不僅圖案美麗、裝飾性強，色澤亦燦爛豔麗。然五代以前的刺繡，多侷限於服飾與日常裝飾等實用範疇。宋代以後，隨著社會經濟的發展與宗教信仰的傳遞，由閨閣中開啓了以繡像取代佛教畫像的風氣。至明清，繡者更進一步援引畫理入繡，脫去刺繡經濟實用功能並成為具獨立觀賞價值的藝術品，在藝術市場中極具價值，而明清刺繡發展的特色與才女文化間形成的關連，將是本文亟欲闡述說明之處。

在研究方法與史料運用上，本文採取自內而外的研究視角，先論刺繡活動之於儒家主張「女主內」的象徵，自記載女性刺繡的文獻進行整理，分析刺繡活動到了明代與上層婦女品德教育的密切關連性，這部分的資料主要來自官方的正史記載、地方志與女教書，此處刺繡為時人視為上層婦女力行勞動，實踐儒學的重要方式。其次，透過婦女的閨閣文學作品，分疏刺繡活動如何融入婦女生活之中，並解讀閨閣女性對「刺繡」術語的應用及刺繡活動中所隱含的文化意涵。再次，藉由文人詩集、筆記認識當代男性對女性刺繡作品的態度與觀點。其中，不能被忽略的是文人的社交活動、對女性參與藝術的看法乃至與女性刺繡者的關係等，並關注女性刺繡者的社會背景與生活環境，以探索刺繡引領女性步出閨門、參與家族社交活動的種種可能性。最後，本文還將針對北京故宮、上海博物館及瀋陽故宮所藏女性刺繡作品與藝術表現進行風格分析，以具體說明女性刺繡藝術與明清社會、經濟文化之關連，並理解晚明清初女性刺繡藝術大量進入文人與宮廷鑒藏體系之因素，以期瞭解刺繡對女性存在閨閣與家戶空間之外的意義，並對明清才女的日常生

活與藝術表現有更進一步認識。

透過上述的方法與資料，本文章節架構如下：除首尾兩章為緒論與結論外，第二章將以明清才女的閨閣文學作品為中心，解析刺繡作為菁英婦女於家內的日常勞動與生活技藝，是如何貫穿女性生命歷程。第三、四章則主要是以現藏繡品、明清文人對繡作之鑒藏以及女性將刺繡技藝理論化的書寫內容為中心。第三章考察繡品自日用品轉變為藝術品的過程，刺繡成為明清藝術市場競逐者爭相添購之商品的同時，也牽動著刺繡自家內跨越性別分工界線至家外。此一現象一方面為中國藝術史乃至女性藝術拓寬了發展的道路，另一方面則又在不同層面上為刺繡加入經濟的元素。第四章將延續前一章所提及明清藝術市場對刺繡的關注與熱衷，探討此現象中反映之時人對繡品及女性從事刺繡活動投射的物質與慾望想像，並默許女性以此活動作為游離在禮教規訓與才性發展的兩端。而女性如何觀看這項專屬女性的技藝，則是本文第五章欲論述之處。本章試舉張淑瑛、韓希孟、丁佩及沈壽等四位生活在明中葉至清末的女性所留下的刺繡文本作為貫穿論述的中心，探究獲得社會環境與家庭成員支持的才媛，如何經由刺繡，將女性身體、生命與藝術強烈的串連起來，並突破性別的疆界，從中獲得個人主體性與獨特性。晚近中國局勢的轉變，深深影響著刺繡的發展，其在政治、經濟與民族上的意義已受到矚目，惟在性別研究中的意涵，則有待學界人士持續深耕。

本文著眼於晚明盛清時期江南地區才女對刺繡活動的記敘，文人與藝術市場對繡品的喜愛，以及刺繡才女在明清時期養成刺繡才藝的背景等面向進行分析，以期開展視野更寬廣的明清時期婦女之文化史。



## 第2章

# 吾家有女初長成：婦女日常生活中的刺繡

時態尚新巧，女工慕精勤。心手暗相應，照眼華紛紜。  
殷勤拋錦字，曲折續回文。更將無限思，織作雁背雲。

—清康熙三十五年(1696)《耕織圖》<sup>1</sup>

在世界各地現代化進程中，女性解放程度經常成為檢視現代性的指標，賦予象徵民族精神與富強力量的責任。而此一文學創作的理路，與中國傳統的歷史與文化有著緊密聯繫。分屬男性與女性的「才」與「德」，標誌著超越感情的理性智識與犧牲自我的身體實踐。五四時期的文學，正是在「德」與「才」、中國傳統與西方新知相互衝擊的背景下產生進而對舊制度進行顛覆。<sup>2</sup>值得注意的是，五四時期作家筆下的閨閣女性，被深刻地烙印著墨守舊

<sup>1</sup> 《耕織圖》的原型是出自宋人樓璣之手，他於高宗時有感於農夫、蠶婦之苦，進獻了稻穀生長及養蠶紡織的階段圖原稿。《宋史·藝文志》農家類著錄：「《耕織圖》一卷，樓璣撰」。明清時流傳的版本，融入更多當時代的農耕與紡織的特色，但大體而言，各類農書與日用類書都以樓璣《耕織圖》為傳抄的原型。

<sup>2</sup> Wendy認為20世紀初期的知識份子，富有改革精神與追求民族富強的理想，從而想像出一個不同的中國社會：一個在語言上、文化上與世界各國平等的大同景象。婦女問題首當其衝地成為上個世紀初，與新中國有關的議題中，爭論最熱烈與直接的場域。如康有為與梁啟超以及魯迅這樣的知識份子都相信，中國婦女守舊的生活方式即是中國落後的象徵，纏

規、非死即病的形象，並與民國初年身強體健、充滿活力的新女性角色形成強烈對比。<sup>3</sup>張愛玲眼中的大家閨秀彷彿是一隻「繡在屏風上的鳥」<sup>4</sup>，精緻美麗，卻是了無生氣，鎮日逃不開針線布匹，逐漸凋零枯萎在織繡生活中。女性習以為常的針線活動，已與近現代中國的白話文學、女權想像乃至民族意識纏繞糾葛而難以言喻了。明清閨秀文學中的刺繡，在婦女詩文創作中佔有相當篇幅，並與婦女生活交織出綺麗的呼應關係，更是明清才媛界定身份地位、建構閨閣空間、展現生活經驗乃至表達濃鬱情感的重要媒介。然而，考量刺繡在性別分工中屬「內」的領域劃分，女性因刺繡入傳或為地方誌所載者，經常伴隨的是貞烈節孝的故事，或在不同的時空與人物中傳述著相似的情節而得留名。在正史記載中，實難真正理解刺繡活動存於婦女生活的真實面貌。本章將以明清閨秀的文學創作為分析的文本，探究刺繡作為菁英婦女家內的日常勞動與生活技藝，是如何貫穿女性生命的歷程。

## 第一節 繡品通人品

梁漱溟曾指出，中國文化乃是一個以家庭為社會基本元素的文化，而女性的價值與人格，與家的聯繫更是緊密。婦女行為經常被視為社會風氣良善的指標。在有關婦女的用語上，與女性主義乃至性別議題的研究中，明清時人所稱「女」或「婦」乃至「女子」之意義與今日書寫所指應有不同。上個

---

足、深居與體弱成為振興民族首要改革之處。而女性的身體再一次成為中國知識份子面對西方壓力下，重新想像與設計國家、民族形象的媒介，不論新時代女性或舊中國閨秀，均被賦予各種時代意義。Wendy Larson, *Women and writing in modern China*(Stanford: Stanford University Press, 1998).

<sup>3</sup> 五四至1930年代與婦女相關的作品，非常熱烈地對戀愛、婚姻與獨身主義進行討論，追求浪漫愛情成為建立獨立個體的證明。

<sup>4</sup> 原文為「她是繡在屏風上的鳥—悵鬱的紫色鍛子屏風上，織金雲朵裡的一隻白鳥。年深月久了，羽毛暗了，黴了，給蟲蛀了，死也還死在屏風上。」詳見張愛玲，〈茉莉香片〉收在氏著，《張愛玲小說集》（臺北：皇冠出版社，1990），頁263。

世紀末，白露(Tami E. Barlow)曾注意過這個議題。<sup>5</sup>她認為在中國政治社會話語尚未受到西方影響的歷史階段，並不存在一個超越社會關係而將「女性」一詞單獨剝離的抽象概念，婦與女總是被安置在家庭內部關係中的某個位置。本文中的才媛，即是在這樣的背景中留下紀錄。相對於男性藉由家庭以外的社會地位與朝廷官職獲取身份歸屬，女性在較多層面被突出的是她在家庭之內各種稱謂，即是在父系血親或姻親家庭系統中，圍繞著其男性家族成員展開的身份認同：可以是父親的女兒、丈夫的妻子、長子的母親或是翁婆的子媳甚至是家戶的主母。對於女性「主內」的角色界定，實際上正體現著中國傳統社會深厚的道德規範與落實禮教秩序的理想。中國傳統建築中的閨闈，並非附屬於家院的閒置空間，而是儒家倫理與國家秩序的縮影，同時是家庭生產與國家經濟運轉的地點，閨閣從來就不能斷絕女性與公共領域相互連結的關係，藉由稅賦繳納制度與儀節教養宣導，女性早已置身於國家及社會之中。即便在明清時期，紡織工作趨向專業化與精細化，上層女性逐漸抽離在家內生產活動中的工作份量，並對家庭經濟付出較少的責任與勞動，但女紅依舊被認為是婦女首要之事。

立下婦女當學女紅的規範，應是始自班昭（約45-117年）《女誡》中對婦女勞作的要求：

女有四行，一曰婦德，二曰婦言，三曰婦容，四曰婦功……。婦功，不必技巧過人也……。專心紡織，不好戲笑，整齊酒食，以供賓客，是為婦功。<sup>6</sup>

班昭視紡織為評量婦女行為的一種途徑，應專心習之，不宜輕視、倦怠。唐時，宋若昭（？-825）則於其著名作品《女論語》中，進一步解釋婦功中

<sup>5</sup> 白露(Tami E. Barlow),〈婦女觀的形成：婦女、國家、家庭〉(Theorizing Woman: Funu, Guojia, Jiating in Genders), 收在《社會性別》(德克薩斯大學出版, 1991年3月號)。轉引自王政, 美國女性主義對中國婦女史研究的新角度, 《西方女性主義研究評介》(北京: 三聯書店, 1995年), 頁259-275。

<sup>6</sup> 班昭, 《女誡》, 婦行第四, 收入在黃尚文, 《閨範》, 卷六, 南港: 中央研究院傅斯年圖書館藏微卷, 頁38。

紡織或謂女紅具體實踐的方式：

凡為女子，需學女工。紉麻緝苧，粗細不同。車機紡織，切勿匆匆。看蠶煮繭，曉夜相從。採桑摘柘，看雨占風。滓濕即替，寒冷需烘。取葉飼食，必得其中。取絲經緯，丈疋成工。輕紗下軸，細布入筒。綢絹苧葛，織造重重。亦可貨賣，亦可自縫。刺鞋作襪，引線繡絨。縫聯補綴，百事皆通。能依此語，寒冷從容。衣不愁破，家不愁窮。莫學懶婦，積小癡慵。不貪女務，不計春冬。針線粗率，為人所攻。嫁為人婦，恥辱門風。衣裳破損，牽西遮東。遭人指點，恥笑鄉中。奉勸女子，聽取言終。<sup>7</sup>

對女子教養的想法，宋若昭認為倘若婦女能依此訓，勤習女工，則可保家道豐足，無窮乏之患，並透露出其視婦女勞動為維繫家庭生計的核心力量。另一方面，操持女紅的勤惰與優劣，不僅攸關婦女自身的品德與名聲，更牽連著家族於鄉黨中的門面和聲望。是以，宋氏主張婦女應有此自識，勤於精習女紅。明清時期的婦女教育不僅延續班昭與宋若昭的想法，並進一步地將婦功與婦德相結合，使婦女日常紡績活動，昇華為一種儒學理想具體實踐的途徑，於婦女勞動與家庭經濟層面之外，更強化女紅與女性品德、家庭倫理乃至國家運勢之間的緊密關係。明仁孝文皇后曾於《內訓》中諄諄告誡皇室女子：

農勤於耕，士勤於學，女勤於工。農惰則五穀不穫，士惰則學問不成，女惰則機杼空乏。<sup>8</sup>

仁孝文皇后囑咐宮廷婦女，即使位居顯要，婦功仍不可忘卻，亦不能稍有怠惰。其以農耕田、士為學兩項象徵國家富強根基的群體為例，說明紡織乃婦女需親力而為，以便維繫家族興盛之重要事務，倘假手他人不謹於工，則機

<sup>7</sup> 關於婦功的女教書論述，相關如下：參見（唐）宋若昭，《女論語·學作章第二》收在（清）陳弘謀，《五種遺規·教女遺規》三卷上，上海：中華書局，民16-24，頁6~10。

<sup>8</sup> （明）文皇后撰，《內訓·勤勵章第五》（（清）錢熙祚編，《百部叢書集成·珠叢別錄》第4374冊，台北：藝文印書館，1964），頁5。

杼空乏，家道亦隨之衰敗。仁孝文皇后認為古來後妃皆以身行道，親務蠶桑，作為婦女榜樣，士大夫之妻亦躬製丈夫服飾，以全婦德。婦女治絲執麻乃先王之制、婦女之職，不可廢其功。<sup>9</sup>特別是身份尊貴的婦女，處於富貴驕奢的環境，更應尊崇古訓，專心於蠶織，以使己身不墮入怠惰的生活之中：

詩曰：婦無公事，休其蠶織，此怠惰之慝也。於乎貧賤不怠惰者易，富貴不怠惰者難。當勉其難，毋忽其易。<sup>10</sup>

仁孝文皇后勉勵上層婦女，正因為勤於紡織的困難，才更能顯現婦女的品德，萬不可輕忽。而男性文人頌讚女性紡織的形象，機杼前的孟母，為勉勵兒子精進學業而割斷辛勤紡出的布匹，成為明清時期不斷傳頌的佳話。班昭對生女弄瓦以執勤習勞的敘述，<sup>11</sup>曾為藍鼎元加以註解，並將所習之勞作設定在紡績織紉上：

古者生女三日，弄之瓦磚。以明紡績織紉，為婦人所有事也。<sup>12</sup>

藍氏以為女紅不僅為規範婦德、評價婦功的依據，更與女性生活緊密結合，此一任務乃自出生即被賦予，直到終老。<sup>13</sup>

明清以後刺繡在婦女生活上的重要性，也隨著明清以後對禮教以及貞節的觀念趨於激烈化，甚至紀錄烈女到傳頌節婦的改變更為突出。對於賢德女性的記載則經常被縮放在同樣的寫作模式與故事類型中，操持女紅成為貞女、孝婦與賢母的典範活動，正是此種源自女性內在美德，象徵家庭穩定性，

<sup>9</sup> 「古者後妃親蠶，躬以率下。庶士之妻，皆衣其夫。效績有制，愆則有辟。夫治絲執麻以供衣服，纂酒漿、具菹醢以供祭祀，女之職也。不勤於事，以廢其功，何以辭辟。」(明)仁孝文皇后，《內訓》〈勤勵章第五〉，頁5。

<sup>10</sup> (明)仁孝文皇后，《內訓》〈勤勵章第五〉，頁6。

<sup>11</sup> 「古者生女三日，臥之床下，弄之瓦磚，而齋告焉。臥之床下，明其卑弱，主下人也；弄之瓦磚，明其習勞，主執勤也。」班昭，《女誡》，婦行第四，收入在黃尚文，《閨範》，卷六，南港：中央研究院傅斯年圖書館藏微卷，頁38。

<sup>12</sup> 藍鼎元，《女學》，收入《四庫全書存目叢書》子部，第28冊(台南：莊嚴文化出版社，1997)，頁583。

<sup>13</sup> 「婦人終老深閨，女紅之外，別無事業。」藍鼎元，《女學》，收入《四庫全書存目叢書》子部，第28冊(台南：莊嚴文化出版社，1997)，頁583。

為地方官員視為有助鞏固地方與社會秩序的力量。<sup>14</sup>在清代即有不少官員主張以國家之力量來達到移風易俗之效，而其中女紅便具有深刻的規範作用，正如清代一位地方官員說道：

興化習尚偷安，……其貧窮之女，工作不勤，既寬閑其手足，遂放浪其形骸，……本縣亟思補救，業已捐廉，設為紡局。如有窮民幼女，自十一歲至十三歲者，選三十人學習。<sup>15</sup>

可見此時地方官員將整治女子懶惰惡習視為培養百姓道德規範的一劑良藥，女紅將儒家抽象道德意義轉為具體馴化女性身體的行為，使其勞動以遏止慾望以及因懶散所招致的潛在危險，而官員更利用此機會向地方百姓推廣手工業生產，女紅被置於國家控制的框架，自家內至社會緊密聯繫的關係，已十分顯著。來自上流階級家庭的婦女與其他階層的婦女一樣，都必須接受儒家傳統道德標準的檢驗，男子勞心政事，應當避免身體勞動，女子則應學習一切家內事物，以養成勤儉、質樸的美德。對上層階級的婦女而言，親手操持家務，以身作則地管訓家僕，不僅不減損其威嚴，反而能彰顯德性，樹立其於家中的地位。

清代劇作家李漁在談到閨閣女子學習四藝的重要時曾提及：

婦人無事，必生他想，得此遣日，則妄念不生，一也；女子群居，爭端易釀，以手代舌，是喧者寂之，二也。<sup>16</sup>

儘管李漁此處旨在說明教授女子手談（圍棋）之好處，卻更加突顯出以手代口來規訓婦女，乃清代士人延續東漢班昭《女誡》所言且少有更動的想法。對於評審美人以及教授女子技藝自有一套獨特看法的李漁，雖不贊同才德相

<sup>14</sup> 關於明代多記錄烈女，清代多傳頌節婦的研究，詳見曼素恩（Susan Mann）著，楊雅婷譯，《蘭閨寶錄：晚明至盛清時的中國婦女》；而明代貞節觀念的激烈化，則可參考安碧蓮，〈中國文化大學史學研究所博士論文，1995〉、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》（國立臺灣大學歷史學研究所碩士論文，民86）

<sup>15</sup> 彭澤益，《中國近代手工業史資料》卷一（北京：中華書局，1957）。

<sup>16</sup> （清）李漁著，《閨情偶寄》〈聲容部—習技第四〉「文藝」條（重慶：重慶出版社，2008），頁230。

妨的說辭，卻對婦女織紉一事十分看重：

技藝以翰墨為上，絲竹次之，歌舞又次之，女工則其分內事，不必道也。然盡有專攻男技，不屑女紅，鄙織紉為賤役，視針線如仇讎，甚至三寸弓鞋不屑自製，亦倩老嫗貧女為捉刀人者，亦何借巧藏拙，而失造物生人之初意哉。<sup>17</sup>

在李漁看來，縫紉仍是女子分內所在，女紅當居女子技藝之首要，所謂描鸞刺鳳，應是閨秀通曉的本事，是以李漁雖未在談論女子習藝時，專文討論女紅刺繡，卻仍在「習技」一處謹慎地說明此點：

其不及女工，而仍鄭重其事，不敢竟遺者，慮開後世逐末之門，置紡績蠶繅於不講也。雖說閑情，無傷大道，是為立言之初意爾。<sup>18</sup>

即便順情而生如李漁者，對女紅之於女性的象徵意義，亦有所堅持，並視其為正道。清代桐城許奉恩（清道光同治年間）撰有《里乘》小說一部，書內多託言故事寓「獎善乘惡」之意於其中，卷六有一則「甲與乙為善友」的故事，敘及管教女子當以女紅苦心束身的情節：甲與乙為善友，甲貧而乙富，甲將遠行經商，託家室於乙，乙毅然允諾。至甲離開滿月後，其妻因家用不給，遣子求助於乙。乙冷笑曰：「囊與而翁言，特戲耳。若眷口多人，將仰給於我，來日方長，但供若坐享，雖銅山亦易崩也。請別為計。」子不得已哀懇求之，乙斷然拒益，子遂返家告母。甲妻嘆曰：「今天下所謂金蘭之友者，類如此矣！」正當甲家米罄薪絕，舉室愁對，無計可施，忽乙家老僕至，頗為甲婦抱不平，遂曰：「人情反覆如此，焉用友？夫人第請息怒，老奴聞夫人一家皆精女紅，曷不以針黹生活，較勝求人。」於是，乙僕暗助甲家女眷，貸得針線布帛，甲婦乃日督妾女子婦，專心刺繡，自旦達夜，不肯少休。每完繡則託乙僕代鬻於乙，乙亦讚嘆精巧，厚價購之。甲婦一家久之竟漸豐裕。至甲歸，妻頌僕德而唾罵乙曰：「君休矣！君若徒恃金蘭之友，則一家

<sup>17</sup>（清）李漁著，《閑情偶寄》〈聲容部—習技第四〉（重慶：重慶出版社，2008），頁226。

<sup>18</sup>（清）李漁著，《閑情偶寄》〈聲容部—習技第四〉，頁226。

之骨不填溝壑也幾希矣！」甲忿不能遏，責乙曰：「別後以家室相累，今幸不致餓殍，微君之惠不至此！」乙坦笑對曰：「君疑僕耶誠然。老僕之代夫人經營者，皆鄙人之所籌畫而指使者也。鄙意如夫人暨諸弱息皆在妙齡，君既遠出，舉家無主，若使坐食偷安，反恐逸盪生事。故藉針黹使之作苦，閒束身心，不有以難之，則有所恃而業不專，又高其值而利誘之，則更有所貪而益忘倦。僕之爲君謀者不可謂不忠矣，豈真需綉飾、藏爲玩好者耶？」語罷便開箱奩欲歸頻年所購繡品，謂甲曰：「僕留此實無所用，請仍攜歸，俟女公子迨吉，小助妝奩可也。」甲與婦至此始恍然大悟，知乙用心之深，情義之切，甲家眷屬無不感激涕零。<sup>19</sup>儘管許奉恩此處乃藉乙君之言行，勸說世人輕財重義，然當家中男主商旅在外，舉家無依之際，其以針黹之苦閒束女眷身心之意，又以刺繡價高誘其貪利忘倦之舉，無非不是出於對女性坐食偷安，逸盪滋事的擔憂。足見至清中葉，女紅之於士人意義，除經濟價值外，亦特重品德教化之寓意。

明清時期的人口增長促使傳統中國社會相較其他時代，有更大幅度地社會階層流動與人口遷移。隨之而來的是男性文人因經濟活動、科舉考試與官職遷轉等因素，展開頻繁地遷移活動。旅途中的種種風險與女性於家庭中應擔負的責任，使得母親、妻子與女兒在大部分的情況下被期望留守在家中，父親、丈夫與兒子不論是因公務至外地任職、赴京考取功名，抑或流轉於城市中經商販賣，都以各種形式離鄉在外，即便只是單純的造訪名山勝水，也是被允許的。男性家長長期旅外的情況，提高了女性堅守貞節與深居簡出的價值。<sup>20</sup>留在家中的女性必須擔負起大部分的責任，包括教養子女、維持家庭生計與服侍雙親等。儘管女性在這個時期有機會接觸大量書籍，並經常肩負丈夫對家庭的責任，但一名好的妻子或母親並不是丈夫的翻版，其結果是

<sup>19</sup> (清)許奉恩，〈甲與乙為善友〉，《里乘》卷6，收在《筆記小說大觀》，第1編第10冊（台北：新興出版社，1974）。

<sup>20</sup> 曼素恩(Susan Mann)，《蘭閨寶錄：晚明至盛清時的中國婦女》（臺北：左岸文化，2005年），頁94。



女性必須同時具備博學的知識、工作的能力以及管理家務的智慧，在其「分內」謹守禮教，以扮演好自己的角色。男性用以稱呼妻子的「內子」一詞，清楚地劃分出傳統中國表現在性別空間上的權責界線。明清時期國家政策將性別分工導往男耕女織的方向，所強調的不僅在經濟層面更有穩定社會秩序的考量，「女織」之於菁英婦女除具有實用價值外，道德養成亦是重要意義。是以，各階層婦女無論著眼社會地位或日常需求，均致力學習女紅技巧。對上層婦女而言，在中饋、侍親之餘，以精緻刺繡作為首要勞動方式而不假手僕人，不僅符合社會對婦女品德的期待一貞靜，當夫家經濟面臨拮据之時，更足以應付家庭開銷所需。這就促使上層婦女的刺繡日漸轉往抽象層面發展，並與性別、身份連結在一起，絲線與棉布的差異，區別了使用者的身份地位，更分殊了不同位階的女性。在明代仇英的《漢宮春曉》一圖當中，以時人對宮廷的觀點入題，在其中加入了大量漢代尚不多見的宮廷刺繡場景。而清代所流傳的《胤禛妃行樂圖》的畫作中，胤禛妃的刺繡姿態，更表露了明清時期對刺繡在女性勞動中象徵意義高於經濟利益的想法。

當一位母親得到居於高位的子嗣藉由感念其精巧地手藝與勤於紡績的辛勞來推崇她的德行與慈愛時，女性刺繡背後的婦德價值被深刻地彰顯出，同時獲得被書寫的機會。刺繡形象自我展示，則有助於女性消弭外界對婦女過於耽溺在文墨生活的疑慮，特別是當盛清時期古文復興運動興起，女性紡織被用以區別良婦與否時，一名精通刺繡的菁英女性，與鎮日賣弄文藝、飲酒作樂的妓女，社會形象與地位是無法相比擬的。亦即婦女勞動的實踐而非才學的展現，劃分了閨閣與青樓的界線，<sup>21</sup>閨秀文學家亦內化了男性對揉合婦德與勞動的女性形象塑造方式，上層家庭雖不需倚靠家族女性勞動力來獲取經濟上與生活上的實用價值，卻十分看中勞動背後象徵的道德意義與家庭教養。菁英婦女的親屬或友人經常在詩作中敘述家族女性擅於刺繡的傑出

---

<sup>21</sup>曼素恩 (Susan Mann) 著，楊雅婷譯，《蘭閨寶錄：晚明至盛清時的中國婦女》，頁255、292。

事蹟或終日刺繡的辛勤身影，以暗示讀者這位女性謹守本分並值得受人尊敬，婦女本身同樣將刺繡視為女性品德的具體表現與勞動價值的衡量方式。中翰席寶箴孫女，嘉慶進士孫原湘之妻席蕊珠（1760-after 1829），居江蘇常熟，蕊珠出生之日，床前忽長靈芝數莖，故小名瑞芝，此段軼事令其人與詩，更顯靈氣。袁枚極為推崇蕊珠，當蕊珠為其所撰詩集向恩師袁枚乞序時，袁枚讚曰「字字出於性靈，不拾古人牙慧而能天機清妙，音節琮琤稱。」<sup>22</sup>並將蕊珠列為「閨中三大知己」。<sup>23</sup>擅於畫蘭的蕊珠，愛蘭之清麗幽靜，自號佩蘭的蕊珠，是這麼敘寫女性刺繡的：

手擘香絨一縷輕，殷勤揀取眾芳名。

紅顏大半霜前落，不繡芙蓉繡女貞。

芙蓉即荷花，為婦女刺繡常見題材，芙蓉花清麗嬌艷，自唐以後頗受文人喜愛，多有詩詞頌讚其姿色，[文震亨曾著文敘述芙蓉花的姿態與種植時應注意的事項](#)，<sup>24</sup>足見芙蓉花普遍受歡迎的程度。女貞又名冬青木，李時珍於《本草綱目》載女貞花「凌冬青翠，有貞守之操，故以貞女狀之。」<sup>25</sup>自佩蘭「不繡芙蓉繡女貞」觀之，顯見佩蘭眼中的女性刺繡，是一門足以展現女子高潔品格的手藝。明末清初浙江會稽（今紹興）的孟思光，則託言元時張玉孀為沈生佺守志而歿一事，以彰己志：

千年恨骨葬秋山，一片楓林葉染丹。

豈是霜花葉凝紫，相思淚血成斑斑。

一生貞潔心如玉，幽居長向蘭房哭。

彩絲繡作沈郎容，生不相從死相遂。<sup>26</sup>

<sup>22</sup> (清)袁枚，〈序〉，收在席佩蘭撰，《長真閣集》（光緒十七年(1891)強氏南泉草廬刻本），頁1。

<sup>23</sup> (清)袁枚，《隨園詩話補遺》卷10第41則，頁808。

<sup>24</sup> (明)文震亨，《長物志》卷2「芙蓉」條（重慶：重慶出版社，2008），頁55。

<sup>25</sup> (明)李時珍，《本草綱目》（北京：人民衛生出版，1977）。

<sup>26</sup> (清)沈善寶，《名媛詩話》卷2（據清光緒年間鴻雪樓刻本），收在王英志主編，《清代閩秀詩話叢刊》壹（南京：鳳凰出版社，2010），頁368。

如此寓意深遠，結合國家秩序與儒學理想的閨閣技藝，經常是才妓躍身文人姬妾的首步，晚明董小宛（1623—1651）雖曾淪為秦淮名妓，其詩文最終仍能為惲珠所輯，並於《國朝閩秀正始集》中載有略傳。<sup>27</sup>董小宛，名白，又字青蓮，原為蘇州「董家繡莊」千金，父為抑鬱秀才，將一生所學，全數授予小宛，八歲隨母親學詩畫，十一二歲即神姿豔發、窈窕嫵媚，沈善寶於《名媛詩話》中載其「天姿巧慧，至《針神》、《曲聖》、《食譜》、《茶經》，莫不精曉。」<sup>28</sup>後因父亡母病，國事動盪，又遭逢他人陷害，而淪為秦淮樂籍中奇女，幾經波折後獲錢謙益（1582—1664）協助，歸如皋徵士冒襄（1611—1693），居艷月樓，常伴冒襄左右。小宛雖為樂籍出身，然歸冒襄後，居於別室，拋卻管弦，洗盡鉛華，精學女紅，竟達數月足不出戶。小宛自言：「驟出萬頃火雲，得憩清涼界，回視五載風塵，如夢如獄。」董小宛離開青樓後，並未立即得到冒襄家人所接納，直到小宛精學刺繡而後才識漸露，始令冒襄家中長輩珍愛，令冒襄銘記於心：

居數月，於女紅無所不妍巧，錦繡工鮮。刺巾裾如蟻無痕，日可六幅。剪彩識字、縷金回文，各厭其技，針神針絕，前無古人已。<sup>29</sup>

藉由潛心刺繡，精學女紅，深居別室的小宛，旋歸平淡恬靜，其本性與德行終能獲得冒襄母與妻蘇元芳的眷愛，幼姑長姊無不稱其德行舉止非常人。小宛以其專注於女紅的堅定意志，向冒襄族中長輩說明了她將成為一位行止合宜、溫良賢德的婦女，其德行與智慧展現，實與其手藝之精巧息息相關。同樣為青樓出身卻獲後人傳抄其生平者，尚有吳妓薛素素（ca. 1564-ca. 1637）。

<sup>27</sup> (清)惲珠，〈董白（略傳）〉，收在《國朝閩秀正始集》附錄（清道光十一年（1831）紅香館刻本），頁18。據惲珠於《國朝閩秀正始集》之例言：「青樓失行婦人，每多風雲月露之作，前人諸選，津津樂道，茲集不錄。然如柳是、衡融香、湘雲、蔡閨諸人，時能以晚節蓋，故遵國家准旌之例，選入附錄，以示節取。」小宛既獲選入《正始集》，足見惲珠或言後人對其品德懿行之肯定。

<sup>28</sup> (清)沈善寶，《名媛詩話》卷12（據清光緒年間鴻雪樓刻本），收在王英志主編，《清代閩秀詩話叢刊》壹（南京：鳳凰出版社，2010），頁554。

<sup>29</sup> (明)冒襄，《影梅庵憶語》（北京：外語教學與研究出版社），頁58。

薛素素，字潤孃，又名素卿、薛素，浙江嘉興人。胡應麟在《甲乙剩言》中提及素素「姿態雅艷，言動可愛，能書。作黃庭小楷，尤工蘭竹，下筆迅掃，各具意態，雖名畫好手，不能過也」。<sup>30</sup>薛素素懷有才識，人稱其有十能，工繪事、善音律，馳馬、走索、射彈無所不絕。其名噪海內，為李征蠻所嬖，畫像傳入蠻洞，酉陽彭宣慰以千金購不得。中年後摒卻紅塵，歸於平淡，入吳門富家翁房老。<sup>31</sup>據《珊瑚網》引李日華《題素素花裏九音》所載，一生豪放的薛素素，能挾彈調箏，又善理眉掠鬢，以娛男子種種事者，皆出其手，然當其花繁春老後，不免有綠陰青子之思，卻已是無可著力。膝下無子的素素，遂以繪法及刺繡精寫大士像，代天下有情夫婦祇求子嗣，李日華贊曰：

慧女春風手，百花指端吐。

菩薩現花中，自結真果實。<sup>32</sup>

薛素素手繡觀音大士之精妙，繡《心經》之筆意，令李日華嘆為「針絕」，<sup>33</sup>其以青樓豔妓之姿，能行長齋繡佛之事，儘管晚年孤獨寂寥，然最終素素為自己贏得了時人的讚許。

當女性有意識地使自己符合社會環境與男性文人所立下的角色樣板，刺繡作為婦女展現賢德典範的建立具有再次強化的作用。藉由女紅固有蘊含的婦德準則，在諸多婦女紡績與針黹活動中，男性較不易涉入的刺繡，進一步區分了男與女，上層與下層婦女的界線。女性自主展現的女紅與刺繡能力，則使國家秩序與儒學理想中女性謙卑、柔順與主內的形象獲得強調。然而，刺繡為所劃下的性別界線並非絕對地隔離男性與女性也並未劃開才性與德

<sup>30</sup> (明)胡應麟，《甲乙剩言》，轉引自(清)湯漱玉，《玉臺畫史》五編(台北：新興，1960)，頁4440。

<sup>31</sup> (清)王端淑，〈薛素素(略傳)〉，《名媛詩緯初編》卷19(清康熙六年(1667)清音堂刻本)，頁4。

<sup>32</sup> 李日華，《題素素花裏九音》，轉引自(清)湯漱玉，《玉臺畫史》五編(台北：新興，1960)，頁4491。

<sup>33</sup> (明)李日華，《味水軒日記》萬曆四十年十二月十一日記(據民國十二年(1923)吳興劉氏嘉業堂刻本影印)(北京：學苑，2006)。

行之間的距離，當愈來愈多地婦女在明清時期獲得文學、繪畫與各種生活美學的薰陶時，以刺繡為名的女性社交與文化活動，乃因此得到了令人出乎意料的保護作用。

## 第二節 生命的歷程

如同「鳴機夜課圖」這般刻畫母紡紗、子夜讀的畫面，經常伴隨精擅紡績的女性出現在史傳中，為我們留下深刻印象。然而，刺繡活動作為女性持續勞動的象徵，在某些時刻是被女性自身用以表達生活中所遭遇的經歷與體驗，而非關注在禮教上的意義。女性對日常生活的書寫，成為今日我們拼湊女性生命歷程的重要記錄，特別是圍繞在以刺繡為主題的創作中，無論是敘述成長、出嫁、育子乃至遭遇疾病與死亡的打擊，都具體說明瞭上層家庭中女性日常的生活經驗。史傳側重女性為人妻、母的角色與道德行為的價值，卻經常忽略女性在家內的生活經驗與生命的多元面貌。女性書寫的內容有時與婦女教育的範型相當一致，但經由婦女實際敘述的話語，卻賦予此一過程更貼近真實的意義，特別是當作為日常活動的刺繡與文學創作相結合，隱藏於家庭與閨閣的豐富情感，包括對親人的關懷、對疾病的恐懼以及對丈夫的愛意等，藉由象徵女性勞動與道德價值的刺繡而展開的書寫，得以在不跨越道德權威的界線下，有了釋放的機會。

### （一）學繡

刺繡技藝對於中國母親來說，是一項言說與文字都不能取代的教育女兒的方式。那些未受過書寫訓練或者僅僅略識筆墨的母親，並不總是倚靠文字傳遞知識，又或者說，明清時期的女兒教育，在母親養成女兒刺繡技藝的過程中，已獲得身教的力行。男孩與女孩的教養環境，在每日握持的學習工具——紙筆與針線之間——形成鮮明的對比。不同器物所蘊藏的意義，在無形中為中國廣大的父親與母親傳承他們共同的信念給予子女，並揭示了當他們的兒女成為男人與女人時，所應擔負的家庭責任與生活方式的差異。當女孩被期許

以虔敬的心為族中長者刺繡觀音大士像祈福時，又或者被教導為那位未曾蒙面的夫婿繡幅鴛鴦戲水圖時，為女之法乃至為妻之禮已然實踐，而女孩優雅的舉措與技藝，能令她成為上層家庭值得驕傲的女兒。教導女兒刺繡並且認識所描摹的圖像與繡品呈現的形式，同時也傳授了為女之道並紀錄了女性一生所經歷的各種歷程。菁英家庭的男性十分重視女兒教育，並將之視為有德之婦養成的關鍵，黃標在家訓中直言：

為婦之道，皆本於為女之時。是以古人養女，當未賦於歸，必設姆師訓教，令其習聞持身、敬夫、立家之訓，講求孝公姑和妯娌待僕從之理。則女教實皆婦教也。<sup>34</sup>

女子大約在十七至十八歲之間出嫁，男子的婚齡則稍晚一些，約在二十或二十一歲左右。<sup>35</sup>在出嫁之前，女子必須學習一切日後為人妻母與媳婦所需具備的禮儀與知識，以為日後進入另一個家庭做準備。幾乎是在嬰兒出世的當下，性別就已決定了孩子未來的生命歷程與教育方式。與男子在婚配前向外求學的情形不同，女孩較少有離家的機會。科舉功名的競爭日益激烈，迫使男性必須在赴外求學前，必須先接受有關道德養成與行為學習的預備教育，甚至提早開始有關閱讀的訓練。此時，擔任指導的通常是母親，尤其是在男孩的父親離家、或者已經去世的情況下。<sup>36</sup>明清時期的菁英家庭並不都反對女子受教，事實上家中女性學問的高低，有時足以反映家族的興衰，一個懷抱才學的女兒，可以是家族對外炫耀的財富，<sup>37</sup>或者成為婚嫁的資本，以確保夫家能將未來家中子女的教育責任交由新婦來完成。

一位博學的母親則必須在兒女童年時期規劃兩種不同的教育方式，以

<sup>34</sup> (明)黃標，《庭書頻說》，收在張伯行輯，夏錫疇錄，《課子隨筆鈔》卷三（臺北：廣文，），頁147。

<sup>35</sup> 曼素恩(Susan Mann)，《蘭閨寶錄：晚明至盛清時的中國婦女》（臺北：左岸文化，2005年），頁125。

<sup>36</sup> 曼素恩(Susan Mann)，《蘭閨寶錄：晚明至盛清時的中國婦女》，頁P.132

<sup>37</sup> 高彥頤(Dorothy Ko)著，李志生譯，《閩塾師——明末清初江南的才女文化》（南京：江蘇人民出版社，2005），頁168。

協助子女在儒家倫常中能扮演好性別賦予男女個別的身份。懷抱才學的母親有時會偕同孩子的父親同時引導子與女進行文字閱讀及藝術創作活動。清乾隆時期，由日本官府依據對赴日通商之清商所進行的社會風情與習俗調查，匯集而成的紀錄—《清俗紀聞》，當中載有江、浙、閩一帶民間家庭對子女教育的敘述：男子至四五歲、五六歲時即教以書法，使之讀書。女子則首要傳授針線，但亦有向女子傳授書法，使之讀書作詩者。<sup>38</sup>當男孩為投身科舉不停地旅居在外，行走於各大城市間的同時，女孩則開始纏足並且消磨在「閨閣」內的時間與時俱增，深居簡出的生活型態，構成了一幅閒適的場景。<sup>39</sup>對於無須至田埂間勞動的菁英階層女子而言，家族背景提供了研習、閱讀、寫作、畫畫甚至練習書法與彈琴的環境，女紅特別是刺繡被認為是最適宜閨秀的工作，不僅因為這個活動本身具有經濟上的實用性，同時也象徵著上層婦女的品德與優雅，閨房內刺繡的隱密性，使女子進行勞動工作依舊能維持純潔與貞靜，在此過程中幾乎不與男性接觸。<sup>40</sup>因此，當精英家庭的女性回憶

<sup>38</sup> (日)中川忠英編著，方克、孫玄齡譯，《清俗紀聞》卷二居家「子女教育」條（北京：中華書局，2006），頁155。

<sup>39</sup> 儘管上階層的婦女有機會隨同父親與丈夫遊歷各地，或藉由宗教活動與節日慶典參與旅遊，但女性在身體的移動性上限制仍較男性要來得多，並且經常受到社會輿論的議論，房便因此成為女性生活的重心。

<sup>40</sup> 將刺繡與女性的純潔賦予聯繫者，也存在於其他地區。曼素恩在《蘭閣寶錄》中曾提到Schneider對西西里婦女深居簡出與刺繡之關係的研究，刺繡比起紡織，顯得更為「純潔」，因為紡紗與織布的婦女必須至田野協助種植與採收，勢必與男性接觸。刺繡則主要是處女從事的活動。而Wheeler對刺繡之於英格蘭人身份地位的象徵進行討論：「只有那些收入豐裕、生活優渥的人，才能夠擁有充分的餘暇做這種細活兒。」詳見曼素恩(Susan Mann)，《蘭閣寶錄—晚明至盛清時的中國婦女》，頁342-343。《清俗紀聞》所載中國女子教育則提及女孩完全由母親照顧。用飯等禮法教養，與男子之教導相同。五六歲以後，教以起居行動各種禮儀，不許隨便高聲喧嘩，注意言語穩重，做事忠誠。十歲以後教以繡花、針工、紡織之道。大戶因衣服多交給縫匠製作，故只教以縫紉荷包、煙包等縫紉之事。但依據情形，有時也教以衣服之做法。如母親不善於繡花等之道，則請鄰近婦女或僱用繡娘在家傳授。七歲以後，亦有請女先生教以寫字及讀書、作詩者。十三歲之後，則不許出閨門見人。多將居室設於樓上，建房門以嚴格限制出入。長成後男女不得同席。詳見(日)中川忠英編著，方克、孫玄齡譯，《清俗紀聞》卷七冠禮「女子教育」條（北京：中華書局，2006），頁340。

起童年生活，學習詩詞繪畫與閨秀儀節的記憶應當是與父親、母親共同創造的，然而刺繡技藝的授予傳遞卻是完全地來自於母親，並經常為母女之間留下許多令人記憶深刻的親密時光。江蘇諸生戈載之女戈馥華，是一位出身吳縣，九歲時即展露天賦，才華洋溢的女性，自父親創作中馥華習得了詩畫家的風雅氣質與高潔品格：

吾父有名詩畫家，閒窗無事學塗鴉。

美人香草多風雅，只寫蘭花與蕙花。<sup>41</sup>

而母親苦心傳授的繡藝，則成為馥華學習人生知識的第一步：

阿母金針度若何，安排杼綺與機羅。

鳥鮮花活尋常事，畢竟書中多錦繡。

包括祖母、姊妹、姑嫂與堂姊妹在內的家族女性親屬，同樣透過這項手藝的學習產生更緊密的聯繫。嫁與諸生鄧宗洛為妻的陳淑蘭，曾為姑母寫下詩句追憶與姑母一同刺繡鳳凰的往事：

手理紅絨坐綠窻，懷人真覺晝偏長。

回思昔日湘簾下，共把金針繡鳳凰。

可以想見，在綠窗旁湘簾下，陳淑蘭與姑母曾經度過一段親暱而美好的時光，姑母傳授的不僅是刺繡鳳凰的技藝，藉由鳳凰的比喻，同時傳授了為妻之道給她仍待字閨中的姪女。幾年之後，淑蘭擔負起那年姑母的角色，傳承了同樣地刺繡技藝與為妻之道給予她的女兒：

繡餘靜坐發清思，煮茗添香事事宜。

招得階前小兒女，教拈針線教吟詩。<sup>42</sup>

在陳淑蘭詩句中，體現了來自母親的教女知識，家族學術傳統傳遞秉持著「父訓」延續著，繡法與繡譜則在技藝傳遞中形成家族女眷獨有之「母教」，成

<sup>41</sup> (清)戈馥華，〈學畫〉，收在(清)惲珠輯，《國朝閨秀正始續集》補遺卷(清道光十六年(1836)紅香館刻本)，頁49-50。

<sup>42</sup> (清)陳淑蘭，〈寄懷吳姑母〉，收在(清)袁枚輯，《隨園女弟子詩選》。



爲另一種「家學」，<sup>43</sup>這是父親與兄長所無法取代的情感交流方式。清代談詞小說家邱心如是這麼描述父親與母親對她的教導方式：

細數生平諸際遇，姑從少小記分明。止無非，父談《內則》、《書》和《典》，止無非，母督閨工儉與勤。為訓者，利口覆邦男所戒。為訓者，巧言亂德女之箴。因此教，時時擇語渾如啞。因此教，事事重思懼失行。常日間，習靜拈針惟默默。常日間，偷閑弄筆頗欣欣。<sup>44</sup>

來自父親的書寫訓練以及傳承自母親的刺繡技藝，幾乎成爲邱心如童年學習生涯的兩大重心，也是作爲女兒的心如，對父親與母親形象的勾勒。是以，年長的女性教導女兒或晚輩刺繡技藝的場景，總令女性憶起童年學習刺繡的閨閣生活。與女兒們始終維繫深厚情誼的沈宜修，在她教導葉小鸞及其姊妹們學繡的同時，也重溫了自己初經人事的懵懂時光：

憶昔十三餘，倚床初學繡，不解春惱人，惟譜花含蕊。  
十五弄瓊簫，柳絮吹粘袖，挈伴試鞦韆，芳草花陰逗。  
十六畫蛾眉，蛾眉春欲瘦，春風二十年，脈脈空長畫。  
流光幾度新，曉夢還如舊，落盡薔薇花，正是愁時候。<sup>45</sup>

然而，只有極少數的情況諸如貞節、至孝等事蹟會爲正史所記載，女性之間彼此傳遞繡藝的情形則經常被忽視。大多時候，女性背後代表的是其本家或夫家的家族學識，意即當男性無法藉由延續血脈傳遞家學時，具有才識的女

<sup>43</sup> Benjamin Elman在其對中國帝制晚期常州地區古文學的研究中，點出「家學」一詞的兩種語境：一方面「家學」意指某個具有共同哲學取向以及宗師關係的學派；另一方面，某個特殊的家族也可將家族內傳遞的學術傳統視爲「家學」。詳見Benjamin Elman, *Classicism, Politics, and Kinship: The Ch'ang-Chou School of New Text Confucianism in Late Imperial China*. Berkeley: University of California Press, 1990.曼素恩(Susan Mann)則指出婦女亦可代表娘家家學，被歸屬於家學傳統中，藉由對兒子的教導，將原本由男性血脈傳遞之家學，由一個家族傳承到另一族脈的男性身上。參見曼素恩(Susan Mann)，《蘭閨寶錄：晚明至盛清時的中國婦女》，頁214-217。

<sup>44</sup> (清)心如女史，《筆生花》第八回，（臺北：三民，2001）。

<sup>45</sup> (明)沈宜修，〈初夏教女學繡有感〉，收在(清)王端淑輯，《名媛詩緯初編》卷8（清康熙六年（1667）清音堂刻本），頁3。

性擔負起這項工作，<sup>46</sup>但母親陪伴女兒成長的童年生活，特別是學習繡藝的歷程，則多半倚靠她們的詩集片斷地記錄與呈現。陳元洲妻屠氏自述女兒們學習詩畫與刺繡的過程，透露了身為一位母親的驕傲：

餘家有三女，均抱瑰麗姿。長女尤秀異，搦管解賦詩。二女及三女，雖小無嬌癡。纔能識流黃，刺繡已自知。畫屏開孔雀，錦幕施紅絲。誰言生男好，生女亦門楣。猶勝東家翁，暮年孤自悲。<sup>47</sup>

女兒們刺繡的才能與天賦，彌補了屠氏膝下無子的缺憾，其喜悅之情，溢於言表。安徽歙縣汪嫫（1781-1842）與其子婦夏玉珍的詩文唱和則體現了婆媳之間藉由傳授繡藝之餘，分享讀書之樂的喜悅：

紗幔相依侍起居，母才咸頌女相如。

繡餘頻荷金針度，却恨今生始讀書。<sup>48</sup>

汪嫫為程調鼎之妻，鎮北水部程葆之母，其所作閨訓之文，集結於詩集《雅安書屋》中，極受時人所敬重，沈善寶稱其足與曹大家《女誡》並傳。<sup>49</sup>汪嫫曾有詩自述其早年喪夫，一生坎坷卻仍以身自立，對其子親自教讀的經歷：

男兒希聖賢，女亦貴自立。禮義與廉恥，四維毋缺一。千秋傳女宗，在德不在色。德厚才自正，才華本經術。無德才曷取？<sup>50</sup>

汪嫫雖學力宏深，能闡發經史微義，仍極為重視女子之德，汪嫫以為女必先有厚德，其才始正。儘管汪氏生活遭逢丕變，卻始終堅持己志，撫孤事親，克盡婦職：

<sup>46</sup> 高彥頤 (Dorothy Ko) 著，李志生譯，《閨塾師—明末清初江南的才女文化》，頁250-252。

曼素恩 (Susan Mann) 著，楊雅婷譯，《蘭閨寶錄：晚明至盛清時的中國婦女》，頁243。

<sup>47</sup> 屠氏，〈三女吟〉，《名媛詩緯初編》卷16，頁21。

<sup>48</sup> (清)夏玉珍，收在(清)沈善寶，《名媛詩話》卷11（據清光緒年間鴻雪樓刻本），收在王英志主編，《清代閨秀詩話叢刊》壹（南京：鳳凰出版社，2010），頁532。

<sup>49</sup> (清)沈善寶，《名媛詩話》卷11（據清光緒年間鴻雪樓刻本），收在王英志主編，《清代閨秀詩話叢刊》壹（南京：鳳凰出版社，2010），頁531。

<sup>50</sup> 汪嫫，《雅安書屋·閨訓篇》，收在(清)沈善寶，《名媛詩話》卷11（據清光緒年間鴻雪樓刻本），收在王英志主編，《清代閨秀詩話叢刊》壹（南京：鳳凰出版社，2010），頁531。

循分事女紅，固窮志不惑。避嫌嚴瓜李，防微謹閨闈。

保始更慎終，姓名香可挹。教子有義方，父師皆母職。<sup>51</sup>

始終以婦職及女紅彰顯本心的汪嫻嘗多次與媳夏玉珍言詩談詞，玉珍亦多著文與慈姑汪嫻相唱和，一語雙關的「繡餘頻荷金針度」點出了汪嫻無私地在閨秀技藝與文學知識上與子媳分享屬於家族內的學問，於刺繡之餘，同時傳授了個人在讀書上的心得，並且鼓勵兒媳謹守本分勤於刺繡外，也應閒吟風，以使德厚才正，不枉為閨閣婦女。

刺繡的學習是女紅中最為精細的勞動與困難的項目，一件雅致精美的上品刺繡，必須由潔白無瑕的雙手來完成，避免繡作抽絲，對於需至田間進行勞動的尋常人家婦女而言，粗糙的雙手在製作精細的刺繡上造成了阻礙。同時，刺繡的技術並不容易，女孩通常在學齡後先學習縫紉與編織以後才開始精研刺繡。對於菁英家庭的女兒教育而言，刺繡無疑是最好的非文字教育。<sup>52</sup>刺繡時繡房空間的經營、身體姿態的維持以及開繡時心情的調適，都藉由刺繡時的種種舉措教化著中國女兒，女性應有的本分。刺繡，同時也是每位女性學習「藝術」的開端，無論她的家庭經濟與社會地位如何，刺繡都肩負著訓練女性心、眼、手皆趨於靈巧的作用。正如魏瑪莎 (Marsha Weidner) 在一篇關於女性與中國繪畫史研究的論文中談到，婦女透過刺繡，訓練了手與眼，變得能注意微小細節，同時提升了對色彩的敏銳度，並且得以掌握作品主題與構圖樣式。<sup>53</sup>

陳淑蘭與沈宜修的教女經驗則說明瞭菁英家庭的閨女，經常是文學、繪

<sup>51</sup> 汪嫻，《雅安書屋·閨訓篇》，收在(清)沈善寶，《名媛詩話》卷11（據清光緒年間鴻雪樓刻本），收在王英志主編，《清代閨秀詩話叢刊》壹（南京：鳳凰出版社，2010），頁531。

<sup>52</sup> 有關清中期的女兒教育與「非文字教育」，詳見曼素恩，〈清中期的女兒教育〉，收在張國剛、餘新忠主編，《新近海外中國社會史論文選譯》，（天津：天津古籍出版社，2010），頁187-210。

<sup>53</sup> Marsha Weidner, "Women in the History of Chinese Painting", *View from Jade Terrace: Chinese Women Artists (1300-1912)* (Indianapolis, Ind.: Indianapolis Museum of Art; New York: Rizzoli, 1988), pp13-29.

畫與刺繡一起學習，「繡餘靜坐發清思，煮茗添香事事宜」，展現了刺繡作為女性日常活動與道德養成技藝，在上層婦女中，體現了別於一般婦女所擁有的生活情趣與雅致風情。

## （二）時節

婦女刺繡的時程有時會受到季節變化的影響，特是在秋冬之際，氣候由暖轉涼，家中女性擔負著整備禦寒衣物的工作，每位女性都必須全心投入女紅的事業，即便菁英家庭的婦女，仍需監督奴僕，以便即時完工。一位居住於江蘇淮陰的彈詞小說家邱心如，是這樣敘述母親與她準備過冬的場景：

時過重陽嫌晝短，居臨海隘覺天寒。閑庭雨過紅芳絕，小院風來黃葉翻。觸處秋光憐寂寞，每交冬日少清閑。欲供女職寒衣熨，難習兒嬉戲筆貪。阿母催工心已急，頑奴促膳興全刪。<sup>54</sup>

為了趕製冬衣，當時已開始創作彈詞小說《筆生花》的邱心如，只得放下史冊，協助母親完成女紅工作。再次進行寫作，已是冬至過後的初春時節了：

天時人事兩相催，冬至纔過春意回。香馥馥，小案供梅金吐艷。粉溶溶，閑庭積雪玉成堆。聽聲聲，風刀凜冽餘威栗。觀處處，冰筋消鎔化淚垂。課閨工，綉線頻添貪永晝。翻舊卷，新詞再續趁斜暉。<sup>55</sup>

儘管春意已回，但寒風未停、積雪未消，晝時見長的初春正是增添綉線，製作繡裳的時機。心如只得把握日暮餘暉，忙裡偷閒地進行寫作。待東風吹至，大地回春，不再需要趕製冬衣，心如因此取得了較多的創作時間：

一瞬流光值早春，東風吹轉百花醒。樹頭柳色看猶淺，枝上梅英落已頻。深院乍聞鶯語巧，小簷初見燕飛輕。花明映日韶華麗，草茂生煙物候新。裁得春衫無意製，閑翻舊卷有心親。拋繡譜，擱金針，再續新詞仔細吟。<sup>56</sup>

<sup>54</sup> (清)心如女史，《筆生花》（上）第二回，（臺北：三民，2001），頁109。

<sup>55</sup> (清)心如女史，《筆生花》（上）第三回，（臺北：三民，2001），頁110。

<sup>56</sup> (清)心如女史，《筆生花》（上）第四回，（臺北：三民，2001），頁174。

春暖花開的好時節，母親並未再督促心如加緊刺繡，令她擁有整個春季完成小說的一回。夏天則是最不適宜進行刺繡工作的季節，拋書停繡納涼宜，從此團扇不離手，是菁英婦女展現夏日情致的極佳寫照。仕女爲了避免濕氣與污垢沾附於絲線及綢緞上，影響了刺繡的品質，經常於艷夏時分，停針消暑氣：

一輪酷日照明窗，三伏炎炎晝漏長。粉牆邊，幾樹芭蕉搖翠影。瑤階下，數叢茉莉送清香。熱蒸蒸，頻揮紈扇愁當午。閑悄悄，倦臥湘筠愛趁涼。這幾天，暫歇女紅親筆硯。消永晝，披箋再續舊詞章。<sup>57</sup>

酷夏暑意，令心如有機會偷閑暫歇女紅，以繼續未完的小說。隆冬時節則同樣不適宜從事刺繡活動，冰凍的寒氣阻礙了十指靈活運作的能力，即便是親密的女伴相見，也因酷寒攏袖藏玉手，相愛相親不相攜：

初交冬至晝陰陰，寒入房櫳卷繡鍼。

小婢催將梅瓣染，待拈湘管又沈吟。<sup>58</sup>

除夏日隆冬不宜刺繡外，陰雨時節及玉體違和的狀態亦不適宜從事這項工作，未避免作品產生色差與瑕疵，刺繡往往需在光線良好之處、聚精會神之際進行，正如上海露香園顧壽潛在爲其妻韓希孟手繡《宋元名蹟方冊》寫下識語時所言：「寒銛暑溽、風冥雨晦時，弗敢從事，往往天晴日霽、鳥悅花芬，攝取眼前靈活之氣，刺入吳綾。」<sup>59</sup>足見菁英婦女刺繡環境的營造，除人爲巧心佈置外，仍需搭配時節氣候之變化，始能進行。

專屬婦女的七夕慶祝活動，是與婦女工作最爲相關的儀典，各種饒富趣味地儀式，將婦女手藝之靈巧與婚姻之美滿相結合。依據《清俗紀聞》載錄清乾隆時期中國江、浙、閩一代與七夕乞巧相關的活動，七月七日又稱爲巧

<sup>57</sup> (清)心如女史，《筆生花》(上)第五回，(臺北：三民，2001)，頁225。

<sup>58</sup> (清)季蘭韻，〈九九消寒詞〉，《楚畹閣集》卷1，(清道光二十七年(1847)刻本)，頁11-12。

<sup>59</sup> (明)顧壽潛，《宋元名蹟方冊識語》，朱啟鈞輯，《絲繡筆記》卷下(黃賓虹、鄧實編《美術叢書》第16冊四集第二輯，1975)。

日，在這一日家中有女的人戶，會於露臺或庭院中放置桌子，以點心、鮮果等七種物品，再加以七根金針與七條繡線，祭祀牽牛與織女二星。幼女則於夜半時分先祭拜二星後，用線穿入上供之針，稱為穿針乞巧。<sup>60</sup>相傳牛郎星與織女星在農曆七月七日這日將在天上相會，為此人們舉行諸多象徵性地儀式，祈求牛郎織女能順利相見，並許願織女賜與參與這些儀式的女孩，能擁有一雙與她相同的巧手。對女性而言，織女不僅代表女性追尋堅貞愛情的可能，同時也守護著婦女的巧手，使其手藝能更趨細緻。婦女們相信，擁有獲得夫家喜愛的女紅手藝，能成為美滿婚姻的保障。在《鄞縣志》中，曾記述浙江寧波婦女到了七月七日這天，會以槿葉洗淨髮絲，並在月下以綫穿入繡針，順利穿過者則「得巧」。<sup>61</sup>七夕亦是女子詩社中經常往來唱和的詩詞主題，柴靜儀在一首題為〈七夕〉的五言律詩中寫到：

嘉會傳今夕，瑤空事渺茫。鍾情非帝女，好色豈仙郎。

烏鵲秋無影，銀河夜有光。穿針思乞巧，癡絕是吳孀。

牛郎織女的傳說，是江南盛行的才子佳人故事典範，藉由七夕的穿針活動，吳地女子能將個人對情感的期盼，投影在手藝令人欣羨的織女身上，而「雙星銀漢住，離別且年年」當中託言織女與牛郎婚姻的離別情節，則使際遇相同的菁英女性抑鬱懷傷。<sup>62</sup>

### （三）營生與撫孤

晚明以後刺繡服飾逐漸流行，上層家庭對刺繡的需求已無法全然仰賴家族婦女提供，上層家族僱用生活困難的婦女擔任家用繡工縫匠，亦屬平常事。然而，當菁英婦女遭逢家庭變故，運用其不同於市場或家族繡工的藝術

<sup>60</sup> (日)中川忠英編著，方克、孫玄齡譯，《清俗紀聞》卷一年中行事「乞日·乞巧」條（北京：中華書局，2006），頁42。

<sup>61</sup> 「七月七日，婦女以槿葉濯髮。七夕婦女陳瓜果乞巧，月下以綫穿鍼，穿過者得巧。」詳見(清)戴枚修，董沛纂，《鄞縣志》（清光緒刊本）卷2。

<sup>62</sup> (清)席佩蘭，〈七夕〉，《長真閣集》卷1（光緒十七年(1891)強氏南泉草廬刻本），頁15。

品味與刺繡手藝，則經常是維持家族地位或勉為營生的方式。上品刺繡往往能在市場掙得好價錢，並能在女性工作時保持貞潔的環境而免於遭受危險。守貞與立節的女性，在生活上失去丈夫的照料以及夫家的支援，多半必須依靠自己的力量承擔家計、侍奉長上並扶養子女，在傳統婦女教育中，婦女多半不具可賴以維生之技藝，唯女紅除外。因此，在迫於無奈的情形下，女紅特別是刺繡這類技藝，就成為女性維生的首要方式，沈善寶《名媛詩話》中的熊澹仙即是這麼一位女性。熊澹仙為如皋人，又字陳生嗣，生有廢疾，翁請毀婚，卻被澹仙拒絕了。然而，嫁入陳家的生活卻是貧困不能給，遂使澹仙半生在母親與胞弟的接濟下倚靠刺繡度過，老年雖為塾師，卻依然是困厄無依。澹仙曾自云：

刺繡餘閑就塾時，也從花裏謁名師。貪看夜月憎眠早，  
倦挽春雲上學遲。  
琴案屢吟《秋柳》句，錦箋頻寫落花詩。而今回憶皆成夢，  
悵望當年舊董帷。<sup>63</sup>

同居一地的才女顧淑齡感嘆澹仙際遇，為其譜詩寫道：

無情天亦妒娥眉，博得才名不療饑。  
莫怪紅閨諸女伴，祇工刺繡不工詩。<sup>64</sup>

這首七言絕句，為沈善寶與惲珠分別載於《名媛詩話》與《國朝閨秀正始集》當中。「祇工刺繡不工詩」不僅道出了澹仙身懷才識卻是名不療饑的無奈，更吐露出顧淑齡對女子懷才恐遭天忌的擔憂。

對於女性而言，精擅女紅且能賴己力營生侍親、攜老扶幼者，是得載於史冊或為後世所傳婦女的重要典型。清史稿中載有劉氏以販售刺繡營生，支持丈夫張四維參與科學的事蹟。張四維乃錢塘人，隨父親於廣東經商時，受

<sup>63</sup> 熊澹仙，〈感舊〉。(清)沈善寶，《名媛詩話》卷（據清光緒年間鴻雪樓刻本），收在王英志主編，《清代閨秀詩話叢刊》壹（南京：鳳凰出版社，2010），頁382。

<sup>64</sup> 顧淑齡，〈書熊澹仙詩後〉。(清)沈善寶，《名媛詩話》卷（據清光緒年間鴻雪樓刻本），收在王英志主編，《清代閨秀詩話叢刊》壹（南京：鳳凰出版社，2010），頁382。

到劉氏父親的賞識。時劉父任職潮州知府，見四維聰慧而將劉氏許之。其後，四維父經商失敗，資金散去，四維亦多病症纏身，劉氏父母遂欲別擇其婿，劉氏乃以死銘志，告雙親勿令別嫁。劉氏父母乃許就婚，然劉氏遂失父母歡心，又其姊婿為達官子，經常以言語侮辱四維，劉遂拜辭父母隨四維歸錢塘，妝奩嫁具一蓋不取，終日勤苦譜畫刺繡以易薪米，四維亦力學不倦，舉於鄉里。<sup>65</sup>儘管，四維最終因為能取得功名而悲痛以歿，劉氏亦不能獨活，然劉氏以其詩畫之長成就刺繡之藝，勉其力使四維衣食無缺，勤於向學而無後顧之憂，終能獲鄉里敬重，事蹟載於《清史稿·列傳》中，流傳後世。

沈復（1763-1825）妻陳芸，亦是一位以精巧手藝擔負家中生計的才女。陳芸（1763-1804），名芸，字淑珍，為沈復母舅陳心餘女。陳芸幼時即天資聰慧，口授〈琵琶行〉即能成誦。芸四歲失怙，與母金氏、弟陳克昌相依為命，然家徒四壁，度日維艱。及芸長成，嫻於女紅，一家三口均賴其十指供給，克昌從師問學之脩脯使能無缺。芸年十三適沈復，夫妻倆情投意合、情深意篤，卻是幾經波折，屢遭磨難。當陳芸因故失寵於翁，失歡於姑時，沈父遂逐二人，令沈復攜婦別居。<sup>66</sup>儘管沈父終能知始末、釋前嫌，沈氏夫婦仍歸故宅，然陳芸又遇困頓，愁容難展，至血疾大發，骨瘦形銷。時沈復連年無館，遂設書畫舖於家門之內，三日所進，不敷一日之所出，焦勞困苦，竭蹶營生，至歲末寒冬，舉家衣單無裘，愛女青君冷顫不只仍強說「不寒」，陳芸遂誓不就醫服藥。適逢沈復友人周春煦自福郡王幕中歸來，欲請託女紅精巧之陳芸代為刺繡《心經》一部，芸有感於刺繡佛經可消災降福，遂允諾之。然周春煦行色匆匆不能久留，陳芸竟十日完繡。<sup>67</sup>儘管陳芸所繡《心經》價豐值厚，雖於家中索用增添許多，然弱者驟勞，終病疾轉增。與袁枚、趙

<sup>65</sup> 《清史稿·列傳》卷五百十一·列傳二百九十八·列女四·張四維妻劉(P.14155-14156)

<sup>66</sup> (清)沈復，《浮生六記》卷三〈坎坷記愁〉（北京：外語教學與研究出版社，1999），頁130。

<sup>67</sup> (清)沈復，《浮生六記》卷三〈坎坷記愁〉（北京：外語教學與研究出版社，1999），頁136。



翼並稱「江右三大家」的蔣士銓（1725—1784），乾隆二十二年（1757年）丁丑科進士，散館授翰林院編修，其母鍾令嘉（ca.1706-ca.1775）亦以十指之力供養家中所需。鍾令嘉，字守箴，十八歲適蔣堅，時蔣堅四十有餘，任俠好客，散盡家財數千金，當士銓初生之際，正值家道中落，令嘉與士銓不得已寄食外家，又遇饑年大凶，母子生活愈發困窘。令嘉精工刺繡紡織，士銓與奴僕衣服冠履皆出自其手，遂賴其手藝之巧，令小奴攜於市售，人亦爭相購入。至士銓迎張氏，令嘉授以紡績刺繡之技，一如教育兒女。士銓每敘其母往事，無不感激銘心，乃延請南昌老畫師，為令嘉寫小像，圖秋夜之景，畫其母坐而織之，婦紡績而兒嬉戲，士銓憑畫欄而展書讀，小童、奴婢持扇烹茗。<sup>68</sup>圖成，令嘉視之而歡，蔣士銓乃作〈鳴機夜課圖記〉以識，鍾令嘉以才媛精擅之繡藝營生撫孤一事，亦隨之而傳。清代鄒濤妻趙氏亦以其女性之手勉力營生而載於《平原縣志》當中。趙氏少承祖訓家學，手繪白描人物極微工巧，能誦經且擅擘髮絲精繡觀音像。當鄒濤門祚中落，濤與趙依妻家而居時，又遇趙氏本家趨於衰敗，趙氏乃憑家學畫藝並融合手技，以針黹刺繡自贍，嚴冬酷暑、晝夜不輟，所獲得以延師教小叔、葬翁姑雙親、發嫁兩小姑。

這些教養良好卻遭逢變故的上層女性，倚賴其女性之手與家學背景維持家族生計的故事，毫無疑問充滿道德教育的寓意。儘管是上層家庭出身女性，仍有精學繡藝之必要性，繡品不僅具有其經濟價值，女紅活動的進行同時也是婦德與儒家思想的具體表現。

### 第三節 情感的寄託

刺繡活動同時也反映了女性的情感寄託並且成為構築女性特有空間的一種借代詞彙，特別是用以傳遞女性間的姊妹情誼與夫妻間的深切情愛而無

---

<sup>68</sup> 蔣士銓，〈鳴機夜課圖記〉，《忠雅堂文集》（《忠雅堂集箋》本，上海：上海古籍出版社，1993年），卷2，〈記〉，頁2047。

法用言語表達時，刺繡成爲女性自己的化身。自繡品的餽贈、繡房的回憶與女子停針罷繡的懷傷舉止，我們將看見刺繡如何融入閨閣婦女生活，而婦女又是如何運用刺繡活動，編織出豐沛的生活情感。

### （一）姊妹情長

當家庭紡織業衰落，菁英婦女減少紡織的工作，更投入家內其他事務，如生育工作或對親人的照料，但家內與紡織相關的一切仍是妻子的責任，表現在陪同新嫁娘至夫家的嫁妝多是紡織品一類尤爲顯著。<sup>69</sup>這些嫁妝中，有許多是新娘親手縫製或繡製，這比至市場採購或由母親、姊妹代爲製作能讓夫家更體面。相較於一般紡織品，繡品更能突出新娘珍貴的身份與以及母家與夫家結親所展現的誠意，繡品無疑增加了嫁妝的經濟作用與新娘的價值，母家得以新娘超凡的手藝，向夫家展示家庭教養的嚴謹，足供對方驗證新娘的品德。另一方面，以繡品作爲陪嫁物，給予新娘與可能永遠分離的母家親屬，特別是與家族女性成員保持一種想像的連結，爲獨自離家的新娘提供慰藉。事實上，菁英女性在出閣後，仍同時擁有兩種象徵性的「家學」，一是父親傳遞的淵博學問，一是母親度與的刺繡技藝，來自父親與母親兩端的知識傳遞，賦予了才女與娘家之間精神上與情感上的重要聯繫。

藉由刺繡活動，婦女與其家族女眷及世交姊妹，共同擁有一種別於其父親、兄弟或丈夫與男性親屬或友人之間情感交流的方式。菁英家庭的深閨，是一處僅有限定人物得以出入之境，唯有關係深厚地女性眷屬與閨中密友得以自由出入，透過彼此分享刺繡技巧與樣式，繡房裡的女性享有不受外在世界干涉地自在，一名吳興女子敘寫其於暖風晴日時，與姊妹分享繡作的情景，滿是閒情：

繡罷頻呼姊妹看，暖風晴日滿闌干。花閒打散雙蝴蝶，

<sup>69</sup> 有關紡織做爲婦女的重要工作即其衰落的過程，可參考白馥蘭的研究。白馥蘭（Francesca Bray），《技術與性別：晚期帝制中國的權力經緯》（南京：江蘇人民出版社，2006），頁199-208。

飛過冬牆又作團。<sup>70</sup>

自此詩句中不難想見，一群年輕、熱情富有生命力的菁英女性，群聚於樓閣中、庭園前，刺繡、撲蝶、談心、嬉遊，好不愜意。與昔日閨中密友同窗刺繡的光陰，經常是已嫁婦女回憶閨閣生活的美好記憶。袁枚女弟子張玉珍（清乾隆嘉慶），在其懷想四妹有感而發的詩作中，吐露出已嫁女性對昔日姊妹的無限思念與不得常相見的無奈：

海棠花落怕殘春，綺陌風和扇麴塵。

料得畫長針線懶，倚樓也念遠離人。<sup>71</sup>

圍繞著同一式樣的繡譜進行繡藝切磋與情感交流之際，同時也形成了心理上相互憐惜的認同感與親密性。一旦失去了昔日同窗課繡、賞花吟詩、聞香品茗的姊妹，玉珍只得慵展繡譜罷拈線，寫詩遙憶繡絲人：

苓床繡罷慣垂肩，一擲光陰已卅年。

今我善愁君善病，捲簾瘦過菊花天。

居於湖南寧鄉的黃婉璠（1804-1830），應當與前述吳興女子經歷著相似地閨閣生活。黃婉璠字葆儀，孝廉黃本騏長女，年十九歲嫁與同縣貢生歐陽道濟為繼室，工於琴樂且擅詩詞。據婉璠季父黃本驥載，婉璠尚在母劉氏腹中時，劉氏嘗持齋三月並繡大士像一幅，婉璠得大士之庇護，佛法之洗滌，故性聰慧且飲食不喜肥醲，時人皆以為具佛子之性也。<sup>72</sup>在婉璠為代替逝去的父親侍奉祖母，返歸娘家的這段期間，曾與胞妹潤儀、表妹慧儀共學琴樂與篆書，並經常夜闌燒燭侍奉祖母，婉璠與慧儀間的姊妹情誼亦愈發交融。慧儀姓唐字婉珠，在婉璠所撰《茶香閣遺草》中，多留有與慧儀相唱和的詩句，話及當年小閣中同習繡藝的往事：

<sup>70</sup> (清)吳興女子，〈春閨〉，惲珠輯，《國朝閨秀正始集》附錄（清道光十一年（1831）紅香館刻本），頁7。

<sup>71</sup> (清)張玉珍，〈雨夜不寐有懷靜宜樓四妹〉，收在(清)袁枚輯，《隨園女弟子詩選》卷3（清嘉慶道光年間(1796-1850)坊刻巾箱本），頁12。

<sup>72</sup> (清)黃本驥，〈葆義行略〉，收在黃婉璠，《茶香閣遺草》行略，頁3-5。

繡課邀閨伴，光陰小閣中。春融珠箔靜，日暖綺牕紅。

瓣瓣盤金縷，纖纖擘綵絨。鍼尖生五色，花鳥笑東風。<sup>73</sup>

刺繡是婉瑤與慧儀過往頗為常見的日常活動，慧儀曾於〈慧儀七詩憶〉中寫下婉瑤每遇七夕必然進行穿針乞巧的爛漫之情：

憶君秋水淨雙瞳，乞巧鍼穿澹月中。

卻怪天孫偏愛拙，不容慧眼獨玲瓏。<sup>74</sup>

慧儀的詩作滿溢著對婉瑤逝世的不捨，並流露出對婉瑤抱有才情卻遭天忌的無奈，慧儀之所以譜下這首追憶閨中密友的七言絕句，起因於婉瑤病歿後，曾教授兩人琴藝的湖州虎痴舅父為其撰寫行略，並寄予慧儀以茲憑弔，慧儀因而憶起昔日與婉瑤生活的點滴，感嘆閨中刺繡、吟詩等情事於行略之不載，遂作詩追憶婉瑤以誌悲緒。

受過教育的女性，透過書寫記錄了與家族女性及世交姊妹於繡閣中共處的親密時光。在婦女交往的信件與詩作中，刺繡活動不僅屢次成為敘寫閨閣情誼的主題，才媛亦嘗以繡線的綿延來象徵彼此間情感的牽連：

瑤筐捧出五雲鮮，更荷丹鑪藥餌傳。因我無衣勞遠念，

知君同病最相憐。

報宜絲繡纔能稱，情比膠黏更自堅。從此消寒兼卻疾，

一春吟健萬花前。<sup>75</sup>

這首報謝詩乃出於席佩蘭之手，當苦於疾病折磨的席佩蘭與摯友歸懋儀分隔兩地，無法常相見時，歸懋儀寄予繡裙與阿膠，聊表思念之情。佩蘭至為感念，以阿膠藥到疾除與繡裙絲長情堅的比喻回應懋儀的關懷，以寬慰摯友的苦心。

菁英女性的刺繡養成環境，是相對於貧苦紡棉紗的女工較為幽靜且充滿

<sup>73</sup> (清)黃婉瑤，〈春日同慧儀刺繡偶吟〉，收在黃婉瑤撰，《茶香閣遺草》卷1，頁23。

<sup>74</sup> (清)唐慧儀，〈慧儀七詩憶〉，收在黃婉瑤撰，《茶香閣遺草》卷2，頁25。

<sup>75</sup> (清)席佩蘭，〈佩珊惠寄繡裙阿膠詩以報謝〉，收在席佩蘭撰，《長真閣集》卷5（光緒十七年(1891)強氏南皋草廬刻本），頁9。

文雅物質的活動空間，作為象徵性勞動工作，女性在與家族女性以及閨中密友一同操持刺繡時，經常圍繞著刺繡談論許多超越男性文人可以想像的話題，並藉此交流情感，獲得不受男性干涉的女性場域。刺繡對菁英家族女性而言，是相當重要且合乎規範與禮教的群體活動，藉由相互學習、切磋繡藝之名，婦女們得排除男性，參與純女性的聚會，並有機會恣意地、隱密地談論著刺繡之外的話題，在專屬女性的繡房中，可以談詩論詞、也可以風花雪月。季蘭韻與其姐妹即經常在繡齋中吟詩對句，往來唱和間饒富趣味。<sup>76</sup>

切磋繡藝的時光，往往伴隨著詩歌的傳遞與交流。分享刺繡作品與文學創作成為閨閣女性生命中做歡愉的記憶。繡房為女性保有了一處清靜不受外界幹擾的靜謐空間。是以，刺繡與文學在才媛詩句中有著緊密地聯繫，儘管閨秀的詩文創作經常成為不能傳世的秘書，但在繡房中一同品繡論詩的姊妹，卻能同時扮演才女們作品發表中最親暱的觀眾，「綠窗同繡句同拈，覽鏡平分月一奩」，<sup>77</sup>一句道出了姊妹群聚刺繡的活絡氣氛，特別是當新作的詩詞成為繡作的題材又或者為繡品譜詞之時，菁英婦女高雅的品味與美感，巧妙地融合在文學與刺繡當中。歸懋儀(ca. 1762-ca. 1832)在分別寫與兩位胞妹的贈詩中，體現了懋儀與姊妹未嫁前，同窗刺繡，燈下敲詩的姊妹情誼：

懶拈彤管事微吟，鎮日蘭閨度繡針。朔望晨興梳洗畢，  
小樓稽首禮觀音。  
春衫窄窄剪輕紅，時樣梳妝兩鬢鬆。憑爾金針無限巧，  
玉顏終勝繡芙蓉。<sup>78</sup>

歸懋儀為江蘇常熟人，巡道歸朝煦女，上海李學璜妻。懋儀與姊妹感情和睦，詩集中載錄多首與姊妹唱和詩句，自其敘寫二妹之巧手與姿容的戲言，足見兩人昔日於閨中其樂融融的景況。其對三妹的贈言，則滿是吾家有

<sup>76</sup> (清)季蘭韻，〈久雨新霽飲繡囊清閣聯句二十二韻〉，氏輯《楚畹閣集》卷10，頁11-12。

<sup>77</sup> (清)沈善寶，〈別杭城感成〉，收在《鴻雪樓初集》卷5，頁8。

<sup>78</sup> (清)歸懋儀，〈戲贈二妹〉，收在氏撰，《繡餘續草》卷1，收錄在胡曉明、彭國忠主編，《江南女性別集》初編·上冊，（合肥：黃山書社，2008），頁711-712。

女出長成的愛憐之情：

雁字排來卿最幼，鶯雛燕弱未笄年。聰明易領名師訓，  
嬌小長陪阿母眠。  
學繡紅葉初出水，新留綠鬢恰齊肩。持齋為祝高堂健，  
禱向慈雲大士前。<sup>79</sup>

以文學才華著稱的隨園女弟子，將刺繡經驗與詩詞創作結合的書寫方式著實令人驚豔。這群女文人們不僅擅於譜詞寫詩，更精於刺繡並喜愛刺繡，在袁枚自述與女弟子交往的生活點滴中，不時流露出對才女刺繡及繡品的珍愛。隨園女弟子陳淑蘭即是隨園中詩、繡均有專長的一位女弟子，她曾於素綾繡絕句兩首贈師袁枚以索書序，巧妙地結合了詩藝與繡藝：

我有粧臺句，才疎未敢投。若經燕許筆，閨閣亦春秋。  
一代駢詞體，知公最擅場。瓣香花底囑，錦字換文章。<sup>80</sup>

歸懋儀亦曾親製繡袍並附刺繡袁枚詩句相贈，為袁枚讚嘆為唐薛靈芸再世：

三尺吳綾字數行，累卿纖手替裁量。買絲想繡袁絲久，  
先繡霓裳曲廿章。  
鏡鑑風和鬢影斜，稀針密線不教差。遙知小婢私相訝，  
不是尋常繡過花。  
珍藏合把戒香熏，當作天孫織錦文。誇向河汾諸講席，  
門牆可有薛靈芸。  
閨閣如卿世所無，枝枝筆架女珊瑚。將儂詩獨爭先和，  
領袖人間士大夫。  
李暮明歲試金鰲，千佛名經手自操。我勸唐宮針博士，  
替他留巧秀宮袍。<sup>81</sup>

<sup>79</sup> (清)歸懋儀，〈戲贈二妹〉，收在氏撰，《繡餘續草》卷1，收錄在胡曉明、彭國忠主編，《江南女性別集》初編·上冊，（合肥：黃山書社，2008），頁712。

<sup>80</sup> (清)陳淑蘭，〈素綾繡字呈隨園太史索詩序（二首）〉，收在袁枚輯，《隨園女弟子詩選》卷四，（清嘉慶道光年間(1796-1850)坊刻巾箱本），頁11下。

薛靈芸妙於針工，魏文帝時於宮中專為文帝縫衣製服之才女，處於深帷之內可不就燈光燭火而行針黹之事，文帝遂改靈芸之名曰夜來，非夜來所製，文帝斷不著服，宮中因之號為繡神也。<sup>82</sup>懋儀詩情與繡藝令袁枚欣喜，融合才情與手技的繡衣，為袁枚嘆為織女天孫錦繡文。以繡詩或繡物作為餽贈禮，在隨園中頗為常見，季蘭韻也曾贈詩予歸懋儀，記錄兩人以繡羅襪與玉約指作為訂下姊妹盟約的信物：

渺渺伊人隔遠天，朵雲珍重墨痕鮮。春風噓拂曾三日，  
舊雨迢遙倏五年。  
手足許聯慚倚玉，詩書具拙愧題箋。知君贈我團團硯，  
要共心堅翰墨緣。<sup>83</sup>

羅襪與約指，為女性用於雙足與雙手的絲織品與裝飾品，懋儀以此二物贈密友，乃取其手足相連，絲絲不斷之意，而團團硯則寓意著儘管兩人身未能相見，然筆墨詩詞的往來唱和，紙短情長的絲絲情意，依舊能使緊緊地繫住兩人的緣分。同樣地心意，蘭韻也曾賦詩予吳墨香慶儀夫人，以報謝其手製繡囊的親愛之情：

敢將繪帛累神鍼，聊慰哀嫠感逝心。報玖投瓊翻自愧，  
作詩情淺買絲深。  
鑪薰茗椀繡窗前，想見春生指爪妍。一種聰明還自秘，  
芳名不託寸縑傳。  
感君為我費才思，從此縹緗得護持。留取雪鴻痕跡在，  
他年珍重付嬌兒。<sup>84</sup>

<sup>81</sup> (清)原枚著，收在歸懋儀撰，《繡餘續草》卷1，收錄在胡曉明、彭國忠主編，《江南女性別集》初編·上冊，（合肥：黃山書社，2008），頁767。

<sup>82</sup> 朱啟鈞，《女紅傳徵略》針工第三，收在黃賓虹、鄧實編，《美術叢書》18冊四集第五輯（台北：藝文印書館，1975），頁325。

<sup>83</sup> (清)季蘭韻，〈己卯秋佩珊夫人以圓硯雲箋玉約指繡羅襪見贈今倏五載矣偶檢來函率成二律〉，收在季蘭韻撰，《楚畹閣集》卷4（清道光二十七年（1847）刻本），頁15-16。

<sup>84</sup> (清)季蘭韻，〈近以墨花仙館遺書裝冊伯姒吳墨香慶儀夫人為製繡囊賦報謝詩三絕〉，收

當墨花仙館將季蘭韻詩詞與其已逝夫婿屈宙甫遺文合刻成冊付梓之時，慶儀夫人曾親製繡囊以識此事，並得收存蘭韻所珍視的宙甫遺著以爲傳家寶物，慶儀夫人的體貼撫慰了蘭韻喪夫之痛。袁枚本人亦經常餽贈繡物給予紅顏知己，聊慰女弟子遭逢情傷或久病厭倦的情緒，吳瓊仙嘗獲隨園先生贈繡帕與繡枕，因而賦詩謝絲，頌詠繡物之精美：

羅帕繡花枝，娟娟如可摘。只識五文章，金針無處覓。

自無錦繡才，轉愧鴛鴦枕。作報不成章，苦吟廢宵寢。<sup>85</sup>

如同繡囊或蓮鞋的餽贈與收藏，隱含著刺繡者與獲贈者間無法言喻的親密關係，具有紀念意味的繡品餽贈，傳遞了連綿不斷的情誼，「物」的移轉更使女性藉由視覺感受與觸覺經驗，將所思與所見緊密地交疊在二者交換物之上，使彼此間跨越時空的阻隔，產生如同絲線般緊密纏繞的聯繫，這是言語所無法替代的真實感受。

## （二）夫妻情深

女性運用刺繡展露藝術天分與文學美感來與丈夫建立親密情誼是常見的事，這方面的聯想經常自婚前嫁妝的準備開始。未婚的女性在陪嫁的物品中，細心的在繡上鴛鴦、彩鳳、蝴蝶與瓜果等圖案，枕套、被褥、床簾與帷幔充滿了年輕女子對美滿婚姻的期待與生育子嗣的盼望。

許多在文學藝術展露天份的女性，過於早熟的聰慧與易感的心緒，令她們對於突如其來的婚姻與家庭關係，可能遭致的不幸與才學的埋沒感到抑鬱，晚明葉紹袁與沈宜修夫婦即是如此解釋兩女紈紈與小鸞的驟逝。<sup>86</sup>葉紹

在季蘭韻撰，《楚畹閣集》卷3（清道光二十七年（1847）刻本），頁10-11。

<sup>85</sup> 吳瓊仙，〈病起寄呈隨園先生〉，袁枚輯，《隨園女弟子詩選》卷6（清嘉慶道光年間（1796-1850）坊刻巾箱本），頁6-7。

<sup>86</sup> 高彥頤則推測葉紈紈與葉小鸞死於疫病的可能性極高，儘管地方誌對這個時期的疫病缺乏記載，但魏斐德對1626-1640間「天災高峰期」的確認，有助高氏判斷家族女性群體受流行病襲擊相繼而亡的原因。馬熱麗·沃爾夫（Margery Wolf）對中國女性與自殺的研究以及維維安·吳所關注的清代瘋癲研究中，顯示了年輕女性對婚姻的焦慮與不安，降低



袁在《瓊花鏡》中記載著朱懋對小鸞「仙逝」的推測：

葉小鸞實曹大家後身，應生世三十六年，不當與凡侶為偶，故因嫁而亡。今已屍解，棺內惟存朽衣三件而已。（殮時不只此，今時所存或然耳。）冥役實不能持檄往仙府追攝也。<sup>87</sup>

儘管圍繞著小鸞死亡原因的探究不曾停止過，小鸞「因嫁而亡」的說法點了小鸞對婚姻的恐懼態度，姘母張倩倩的際遇與長姐葉紈的不幸，可能是構成小鸞抑鬱的主要原因。昭文王素卿，工彈琴善填詞，一首〈春暮病起〉道出了女性期盼良人的心緒：

瞥眼芳時事事非，暖風斜日柳棉飛。瘦紅庭院鶯聲懶，暗綠簾櫳蝶夢希。一病纏綿忘歲月，百花開落到薔薇。秋懷欲說何人共？腸斷吟成淚滿衣。<sup>88</sup>

「秋懷欲說何人共」點出了素卿滿腹心緒無人解的苦楚，沈善寶為她短暫的一生留下「適非文人，抑鬱早卒」的註解。如同小鸞與王素卿這般聰慧的女性，經常懷抱才識卻是無人訴衷情的哀愁，展現了明清才女面對情愛與婚姻複雜難解的情緒，

繡品中，繡物選樣之中也透露出這般情感的投影。自晚明清初文士書寫看來別具意義：

刺繡在深閨，總是愁滋味。方便借人看，不便簾垂地。弱線手頻挑，碧綠青紅異，若遣繡鴛鴦，但繡鴛鴦睡。<sup>89</sup>

水精簾卷東風院，枝上流鶯聲百轉。綠窗輕，香夢軟。清淚朝朝曾洗面。砌痕深，花樣淺。出水芙蓉波濺。繡到鴛鴦偏倦，惱亂針和線。<sup>90</sup>

---

了她們對抗疫症的意志與身體的抵抗力，因此，晚明清初大量上層女性，在婚前或婚姻初期相繼逝世。詳見高彥頤，《閨塾師—明末清初江南的才女文化》，頁222-223。

<sup>87</sup> (明)葉紹袁，《瓊花鏡》，收入《午夢堂集》（北京：中華書局，1998年），頁736。

<sup>88</sup> 王素卿，〈春暮病起〉，沈善寶著，《名媛詩話》，卷五，頁435。

<sup>89</sup> (清)朱彝尊，〈生查子〉，屈興國、袁李來輯校，《朱彝尊詞集》（杭州：浙江古籍出版社，1994），頁148。

<sup>90</sup> (清)董元愷，〈應天長〉，《蒼梧詞》（台北：河洛圖書出版社，1978），頁34。

這二首詩詞寫的都是女子對婚姻的喜悅與煩悶，從製作嫁衣的苦悶、將為人婦的期待到獨守深閨的寂寞，都透過刺繡的選樣一鴛鴦，展現的淋漓盡致。首先，是以鴛鴦休錯配來暗寓女子唯恐嫁錯郎的心情；接著談到待嫁心情的愁苦，不在乎所刺的事物，只在乎夫妻是否同床共枕，感情和睦；最後，藉由對刺鴛鴦的厭倦，針線糾結的惱人，表達了婚姻的無奈與悲哀，寫來頗為令人辛酸，閨房情事更是表露無遺。清道光年間，一位化名為芙蓉外史的作者，有感陳文簡《妒律》筆下之妒婦，罪行羅織太深，而盡失女子善妒乃源於用情至深之本心，遂仿大清律文體例格式，戲作《閨律》一文，以為天下薄情郎之借鑑，當中所提與女性刺繡相關律文，則流露出刺繡活動及繡物與禮教規範截然不同之處。禮律第二條乃以繡荷與繡絹，暗指閨媛女子愛慕之情：

凡外間婦女私贈表記，如荷包、手絹、香串等物，概不許攜帶入房。

違者照士子懷挾入場，例杖八十，追贓入官。<sup>91</sup>

以贓物比喻他婦私贈之繡物，寫來令人莞爾，芙蓉外史於此處案語直言贓物「藏諸袖懷之間，已覺罪無可逭；攔入閨房之內，尤為法所難容」。<sup>92</sup>則繡物之精巧，所引發男子移物於情人之念，猶是畫眉嬉戲之樂事，描龍繡鳳之情趣，自有閨房二人得以心領神會之處。兵律第九寫到閨人燈下刺繡時，男子陪侍左右之情事，亦是趣味橫生：

凡遇閨人燈下鍼黹，須在旁陪伴說笑，不得託故先睡。違者照營務廢

弛，例答四十，罰獨睡一個月。有病免究。<sup>93</sup>

於兵律中言及男兒伴繡一事，乃為日常必要之工作，倒置了丈夫讀書而妻磨墨刺繡的主從意象。燈下刺繡，閒翻繡譜，並肩倚坐的氛圍，正是情意流轉，

<sup>91</sup> (清)芙蓉外史，《閨律》，收在《筆記小說大觀》第5編第6冊（臺北：新興書局，1983），頁3475。

<sup>92</sup> (清)芙蓉外史，《閨律》，頁3475。

<sup>93</sup> (清)芙蓉外史，《閨律》，頁3482。

蜜語濃情之際，當是「貪永夕之安，且識獨眠之況」。<sup>94</sup>若提及男子所收女子餽贈之繡物的收藏、轉贈事宜，則見於工律第三條當中：

凡閨人給予物件，如荷囊、繡帶等類，不許私自送人。違者，照盜賣官物，例杖四十，原物追繳，給過之物，一併奪還。<sup>95</sup>

閨人繡物與官物相擬，象徵著女子愛情欲佔有之權威性，以金針施以五綵之線，實是女子巧度同心之縷，刺就比翼之思，當是密繫情郎，豈容輕易拋卻。芙蓉外史託言律法，言之鑿鑿，其間以繡事與繡物隱喻男女之情事，寫來饒富趣味。繡物，特別是蓮鞋、鴛鴦繡枕等暗喻閨房之樂的閨中繡物，蘊含著許多尚未出閣的女子對婚姻生活的期待與不安：

斜插寒梅壓鳳釵，停鍼不語意徘徊。

誰家姊妹深閨裡，一瓣猩紅刺繡鞋。<sup>96</sup>

是以女性經常藉由此類繡物的象徵，抒發對良人的綿綿情意。居於江蘇常熟的季蘭韻（1793-ca.-1848），為屈文學宙甫之妻，博涉經史亦工書畫，一時閨閣有，《閨秀詞話》載為虞山才媛，<sup>97</sup>宙甫與蘭韻鶼鶼情深，夫妻之情為人所羨。宙甫的逝世帶給蘭韻無限的悲傷，蘭韻曾留下許多詩詞回憶與丈夫如膠似漆的婚姻生活，並以詩文弔念丈夫的驟逝與思念伊人的哀愁。屈宙甫曾以素羅為質，向蘭韻索繡鴛囊一只，所繡鴛鳥羽毛爛斑，繡囊縷金錯采，一時間傳為閨閣佳話，繡囊之精巧為時人推為佳品。無奈繡囊尚未竟工，而宙甫已先棄世，傷痛欲絕的蘭韻亦無心捻繡鴛鴦，此囊因而不復完繡。直到七年後，姪女織雲見而惜之，遂請蘭韻再續前繡，蘭韻遂作一首〈鴛鴦繡囊歌〉敘述此事因緣與對丈夫的思念：

<sup>94</sup> (清)芙蓉外史，《閨律》，頁3482。

<sup>95</sup> (清)芙蓉外史，《閨律》，頁3487。

<sup>96</sup> (清)顧太清，〈題冬閨刺繡圖〉，《天游閣集》卷5（宣統二年(1910)順德鄧氏刊本），頁8。

<sup>97</sup> 雷瑤、雷城，〈論季蘭韻詞〉，收在雷瑤、雷城輯，《閨秀詞話》卷4（民國五年（1916）掃葉山房石印本），頁12。

前塵影事悲空說，回憶閨房索繡年，薰鑪茗椀兩纏綿。  
愧儂才調非徐淑，竟得秦嘉作比肩。旁人盡說相莊好，  
雙棲宛似鴛鴦鳥。<sup>98</sup>

孰料，姪女織雲亦無緣見此囊完繡，請繡未久旋因病歿，繡囊終未能完竟，蘭韻有感彩雲之易散，傷繡譜之不終，遂再作輓歌〈貂裘換酒〉弔念宙甫與織雲，並聊以自遣：

殘繡鴛鴦，譜未模糊，鍼痕線跡，助儂淒楚。記得當年紅窗暇，悄聽  
畫眉人語，將一幅吳綾裁取，誰料罡風催比翼，忍愁絲怨縷都拋置，  
未了事向伊訴。<sup>99</sup>

幾度未能完竣的鴛鴦繡作，呼應著蘭韻孤鳳獨飛的心境，同樣居於常熟的許在璞其際遇亦令人憐惜。許在璞，字玉仙，號冰壺老人。夫婿陸敘臣早亡，仍堅貞不移，守志長達六十年的在璞，貧居陋巷，簞食豆羹，學梵音，禮彌陀，作〈冬日雜感〉訴盡一生曲折：

由他世路似羊腸，秉性生成百鍊鋼。  
修竹受霜能抱節，凍梅經雪尚含香。  
窗前刺繡嫌時短，燈下敲詩喜漏長。  
自笑閨中徒好學，末由功業振高陽。

寡居的歲月令在璞受盡霜雪，窗前刺繡與燈下敲詩，伴隨著許氏無數日夜，終能抱節含香，不改其志，苦節為後人稱道。

儘管，刺繡美人經常為詩人賦予懷傷的形象，然而出身良好的女性展露刺繡天分而非文學長才，有時減低了男性面對才華洋溢的妻子所可能招致的壓迫感，夫與妻更可以彼此分享對各自領域的喜好，甚至相互唱和。丈夫為妻子的繡作題詞，妻子以丈夫的畫作為繡稿，也可能成為一種令人稱羨的

<sup>98</sup> (清)季蘭韻，〈鴛鴦繡囊歌〉，收在《楚畹閣集》卷4（清道光二十七年（1847）刻本），頁11-12。

<sup>99</sup> (清)季蘭韻，〈貂裘換酒〉，收在《楚畹閣集》卷12（清道光二十七年（1847）刻本），頁4。

閨房樂趣。季蘭韻摯友歸懋儀(ca. 1762-ca. 1832)嘗以「李松潭農部觀姬繡詩圖」為題，寫下八首七言絕句，道盡才子賦詩、佳人譜繡的人間美事：

鎖骨翩翩出世姿，含香畫省製新詞。美人鄭重憐才意。  
欲繡平原先繡詩。  
絡秀風標本大家，薰香慣侍碧窗紗。嫣紅姹紫都拋却，  
獨愛才人筆底花。  
青蓮詞采五雲蒸，洛下徒誇紙價增。昨夜新詩初脫稿，  
看人早繡上吳綾。  
絕代容華絕代才，萬花齊向鏡奩開。錦袍早拜嫦娥賜，  
不用卿卿費剪裁。  
雙眸剪水最聰明，一縷烏絲脫手輕。繡到錦囊長吉句，  
停針低誦兩三聲。  
前身福慧羨雙脩，韻事閨房孰與儔。紅袖夜涼司秉燭，  
合教小宋讓風流。  
紫蕉衫薄稱腰柔，半鞦雲鬟韻更幽。知否畫眉人視久，  
金針度微不回眸。  
鏡臺端合拜針神，持較簪花格更勻。從此香閨愜不了，  
題詩還贈繡詩人。<sup>100</sup>

一句「題詩還贈繡詩人」，說盡了閨房中寫詩人與刺繡女的蜜意濃情，直令旁人稱羨。而懋儀與夫婿李學璜間亦是紙短情長，風雅共享。李學璜曾作一詩贈與懋儀，敘及兩人於閨房中試茗烹雪，向懋儀繡餘索句的情景：

回首雲煙跡，滄桑十載中。貧原韋布素，清見古人風。  
試茗時烹雪，題花巧鏤紅。繡餘還索句，偏是賦愁工。<sup>101</sup>

<sup>100</sup> (清)歸懋儀，〈題李松潭農部觀姬繡詩圖〉，收在《繡餘續草》卷1（清道光十二年（1832）刻本），頁14。

<sup>101</sup> (清)李學璜著，收在歸懋儀，《繡餘續草》，收錄在胡曉明、彭國忠主編，《江南女性別集》初編·上冊，（合肥：黃山書社，2008），頁723-724。

懋儀身懷詩才，詩風雄偉卻不似閨閣語，<sup>102</sup>友人多比之為今世女大家，班姬之再續，並多讚揚兩人畫眉窗下吟哦之樂。而學璜「繡餘」一詞的書寫，則消彌了旁人對懋儀詩律過於工巧的疑慮，儘管懋儀自愧：「中饋慚調膳，拈針拙鏤紅」，<sup>103</sup>然兩人二十載婚姻歲月裡，相互依偎書卷之中，共燈吟詩閨房之內，學璜的深切情意，無不令懋儀感懷於心，雖自嘆才情不比漢代鮑宣妻少君，但願隨學璜共挽鹿車，棄富從貧，歸隱故里。

女性以刺繡比喻織錦文章，以色絲比喻詩詞文藻，吐露出對自己與丈夫以詩歌佐刺繡，以彩鳳配飛凰的期待，當夫與妻於閨房內、小窗下，繡譜同修詩同和，金鍼共度畫眉樂，刺繡則超越了道德與禮教的界線，使男性與女性在情感與才識的交流間轉動著曖昧氛圍。

#### 第四節 宗教的虔信

受到政府律令與告示的影響，明清時期的婦女在宗教信仰上存在多種限制，如明太祖洪武六年(1373年)十一月戊戌頒佈之政令：

民家多女子為尼姑、女冠。自今，年四十以上者聽，未及者不許，著為令。<sup>104</sup>

洪武三十年(1397年)又頒佈一律：

若有官及軍民之家，縱令妻女於寺觀神廟焚香者，笞四十，罪坐夫男。

<sup>102</sup> 袁枚，《隨園詩話補遺》卷5第36則，頁667。

<sup>103</sup> (清)歸懋儀，〈疊韻答外〉，收在歸懋儀撰，《繡餘續草》，收錄在胡曉明、彭國忠主編，《江南女性別集》初編·上冊，(合肥：黃山書社，2008)，頁723。

<sup>104</sup> 《明太祖實錄》卷86(臺北：中央研究院歷史語言研究所，1964)，頁1537。至宣宗宣德四年(1429年)六月丁亥，則重申此令：「申明女婦出家之禁。上命尊先朝令，仍嚴婦女出家之禁。」參《明宣宗實錄》卷55(臺北：中央研究院歷史語言研究所，1964年)，頁1314。到了嘉靖年間，禁止婦女出入寺觀的律令依舊存在：「奏准凡宦戚施捨寺觀，不許容令婦女出入，及多蓄行童。若有私自簪剃，並犯姦者，各照律例問擬。」詳見《禮部志稿》卷34〈僧道禁例〉，收入《景印文淵閣四庫全書》(臺北：臺灣商務印書館，1983年)頁613。

無夫男者，罪坐本婦。其寺觀神廟住持及守門之人，不為禁止者，與同罪。<sup>105</sup>

至嘉靖以正流俗、別男女以防傷害社會風化的律令更是多見，如嘉靖三十一年(1552年)即有對前述洪武三十年(1397年)頒佈之律進行釋義：

寺觀神廟皆僧道所居，非有妻妾之人官與軍民之家妻女，豈宜至此！

故縱令與住持、守門之人，皆笞四十。此皆別男女、正風俗之事。<sup>106</sup>

包括禁入寺觀神廟燒香禮拜、不得削髮為尼等律令，**可能源於女子禮佛褻瀆神明的思想**，抑或出於導正社會風俗考量，儘管律令執行在不同區域有寬嚴之別，然對婦女從事宗教活動仍多有影響，地方官對於婦女信教與外出禮佛一事，亦給予高度關注。清康熙中，任職江蘇巡撫的湯斌曾發佈《撫吳告諭》，嚴禁婦女參與宗教集會，視婦女參與佛事為社會風俗日下之起源，他認為「婦女職司中饋，幼女學習女紅，皆宜靜處閨幃，別嫌明微，即異性親戚，不得相見」，更何況是參與佛寺集會，「夜以繼日，男女混雜，傷風敗俗，聞者掩目」。<sup>107</sup>其後，同於江蘇任職的陳宏謀對湯斌的政策大為支持，並頒佈了內容一致的《陳文恭公風俗條約》，以規範婦女行為作為改善社會風氣之首要：

婦女禮處深閨，坐則垂簾，出必擁面，所以別嫌疑、杜窺伺也。何乃

<sup>105</sup> 懷效鋒點校，《大明律》〈禮律一·祭祀·褻瀆神明〉（遼陽：遼瀋書社，1990），頁87。

<sup>106</sup> (明)應槩撰，《大明律釋義》〈禮律一·祭祀·褻瀆神明〉，據明嘉靖三十一年(1552年)廣東布政使司刻本影印，收入《續修四庫全書》，史部政書類第863冊(上海：上海古籍出版社，1995年)，頁88-89。類似於此種校正社會風化，嚴防婦女出家為尼或進出寺觀禮拜神祇的律令，還可在憲宗、嘉靖以及神宗時見到。詳見《明憲宗實錄》卷74(臺北：中央研究院歷史語言研究所，1964)，頁1432。《明世宗實錄》卷83，頁1866-1867。舒化等編，《問刑條例》〈禮律依·祭祀·褻瀆神明條例〉，頁385。

<sup>107</sup> 原文為：「婦女職司中饋，幼女學習女紅，皆宜靜處閨幃，別嫌明微，即異性親戚，不得相見。及開元等寺，何物妖僧，創為報母之說，煽惑民間婦女，百十成群，裸體燃燭肩臂，謂之點肉食燈。夜以繼日，男女混雜，傷風敗俗，聞者掩目。而乃習久不察，視為故常，良可哀憫。即曰親恩當報，生養死葬，自有定禮；違禮辱身，是謂不孝，何名報恩？合行出示嚴禁：嗣後不得仍眾蹈從前惡習，如有犯者，許地方附近居民稟官，嚴拿究處，女坐其父，婦坐其夫，僧道容隱，不行舉發，解院重責，枷示不貸。」民國《吳縣志》，卷52，《風俗二》，頁9下-10上。

習於遊蕩，少婦艷妝，拋頭露面，絕無顧忌。或兜轎遊山，或鐙夕走月，甚至寺廟遊觀，燒香做會，跪聽講經，僧房道院，談笑自如。又其甚者，三月下旬，以宿神會為結緣；六月六日，以翻經十次可轉男身；七月晦日，以點肉燈為求福。或宿山廟求子，或捨身於後殿寢宮，朔望供役。僧道款待，惡少圍繞，本夫親屬，恬不為怪，深為風俗之玷。現在出示庵觀，有聽從少年婦女入寺廟者，地方官即將僧道枷示廟門，仍拘夫男懲處。<sup>108</sup>

戴舒庵任職浙江天臺縣時，先後發佈了〈嚴禁婦女入廟燒香以正人心以端風俗事〉以及〈再行嚴禁婦女入廟燒香以養廉恥以挽頹風事〉兩則告示，批評婦女藉朝神禮佛之名，行嬉戲遊覽之實，並明示應加以禁止。<sup>109</sup>

在文人筆記與小說中，婦女因篤信宗教而外出參佛或筵請道姑入閨房講述經誦文多有負面評價。《醒世姻緣》裡因不滿丈夫寵愛小妾而與女尼經常往來的計氏，為人譏諷：「好鄉宦人家！好清門靜戶！好有根基的小姐！大白日赤天晌午，肥頭大耳朵的道士，白胖壯實的和尚，一個個從屋裡出來！俺雖是沒根基、登檯子、養漢接客，俺只揀著那像模樣的人接！像這臭牛鼻子臭禿驢，俺就一萬年沒漢子，俺也不要他！」<sup>110</sup>

明中葉黃標曾批評當時婦女以進香名義，外出嬉遊、不守婦道，以致閨門不清，擾亂禮教：

曾見有女紅不勤，以巡門挨戶為正事，中饋不修，以登山謁廟為善行。……假如嚴飭閨房，使婦識三從，女遵姆訓，內言不出，外言不入，彼將含辱斂容，退處之不暇，亦焉敢肆然無忌，雜入於稠人廣眾之中也哉！<sup>111</sup>

<sup>108</sup> 民國《吳縣志》，卷52，《風俗二》，頁11下-12上。

<sup>109</sup> 康熙六十年《天臺治略》卷4，《告示》。見《中國方志叢書》華東地方六十五，第2冊(台北：成文出版社，1970)，頁471-473、475-477。

<sup>110</sup> 西周生，《醒世姻緣》第八回(台北：聯經出版事業公司，1986)，頁23。

<sup>111</sup> (明)黃標，《庭書頻說》，收在張伯行輯，夏錫疇錄，《課子隨筆鈔》卷三(臺北：廣文，1975)，頁162-163。



黃標的看法點出了士大夫規範婦女信佛的根源，乃在擔憂婦女女紅不勤，中饋不修，倘若能令女子識三從並授之以姆訓，則可使女子嚴守分際，而不致有違背禮教的情事。黃標觀點一直延續到清代，並且被收入在一本名為《課子隨筆鈔》的家訓類書中，顯然明清時期的男性對於女子信佛始終存在著內外之別無法嚴守的擔憂。較黃標所在年代稍晚的陸圻，對於規範新婦信教的訓誡以及與佛教信仰間應持有的關係，則有更明確的陳述：

凡為姑有佞佛者，如在家長齋誦經等，新婦俱宜遵信。雖不必效法長齋或月齋、六齋、觀音齋、鬥齋之類，亦可志誠奉之。非惟順姑，且亦惜福。倘姑喜尼眾往來者，新婦當敬而遠之，不可妄有施與及多接譚。倘姑喜入寺燒香，新婦託病不得隨行，或能幾諫，更為賢哲。<sup>112</sup>

陸圻對新婦的告誡，顯見對於擔負家中較少工作，或者年事較長的女性，從事進香、誦經等赴外參與宗教活動並不支持，而居於操持家務工作重要角色且更為年輕易受誘惑的新婦，自然更不被允許自由地進出寺院，或者與尼僧往來。

進香，應當是所有篤信佛教的行為活動中最簡易的方式，燃一柱香立於佛像前的香爐，接著雙手合十躬身或屈膝而下，在佛前默拜並祈禱，<sup>113</sup>當然這必須在寺院中才能完成，對於某些嚴守家訓族規的婦女而言，要完成這個儀式卻顯得困難。這意味著女性必須越過家門才能完成。限制婦女進行宗教信仰活動，來自於對婦女受害的擔憂與社會風氣敗壞的焦慮，是以反對婦女信教者所主張的，乃力求使婦女遠離將使其誤入歧途的人與地，如僧侶與尼姑、寺院與道場。對於居家修佛的菁英婦女而言，擁有佛經、佛像乃至宅院中一處清淨之地，已能使她們全心地沐浴在佛法之中。佛教信仰在上層婦女

<sup>112</sup> (清)陸圻，《新婦譜》〈姑佞佛〉，收在《筆記小說大觀》第5編第6冊（臺北：新興書局，1983），頁3396。

<sup>113</sup> 卜正民，《為權力祈禱—佛教與晚明中國士紳社會的形成》（南京：江蘇人民出版社，2005），頁98。

生活中，扮演著重要角色，《金剛般若波羅蜜經》<sup>114</sup>、《佛說阿彌陀經》、《摩訶般若波羅蜜多心經》與《大佛頂首楞嚴經》等是菁英婦女平日經常誦讀的經典。與寶卷相較，直接自梵文譯著的經文，經常使用艱澀難懂的文字，信眾需尋求寺院師父的講道或參與法會及淨修等活動，以親近佛法。然而，懂得文字的上層婦女，則可透過個人的學養，參透佛理。明代政治與宗教環境的改變、晚明儒釋道的合一、士紳對於佛教事業乃至在家修行的熱衷等因素，<sup>115</sup>極有可能直接或間接地刺激並鼓勵著菁英家族中的女性投入佛教信仰，有些婦女甚至還能與學識淵博且同樣虔信的丈夫，共同修習法門，研讀經義。宋代一位居於錢塘的居士沈詮，其妻施氏能與之同修淨土。施氏曾「請照律師依觀經，繪九品往生圖，以資觀想」，並供養佛與僧不曾間斷，<sup>116</sup>平時所修諸善，皆用回向，當他與丈夫先後命終之時，竟能感化佛祖前來迎接。<sup>117</sup>清代文士黃茂梧亦曾大方地與妻子顧若璞分享讀誦經典的心得，並由顧若璞收錄在她的詩集中，<sup>118</sup>顧氏甚至寫下詩句以回應丈夫：

往來人事成今古，老去空悲急景斜。色相未離紛逐鹿，聲塵自滅靜鳴鴉。  
(用無住聞鴉事)

<sup>114</sup> 金剛，是指質堅不為物破，由剛中百鍊之金，然則無物不破；般若，為梵語，即能體悟一切之智慧，藉由般若，人能照破世間貪嗔癡愛，一切顛倒之見。波羅密，係指到彼岸，相對於此岸眾生之境，是為佛境。《金剛般若波羅蜜經》為宏始三年姚秦以國師之禮，迎鳩摩羅什至長安時，由鳩摩羅什譯為中文，是一部教導眾生自沈淪作孽受苦的人世，通往清淨光明的佛境所需經過的道路或謂方法，其義乃在指示眾生理解人世之所以歷劫常存、虛惘愚昧，是因不識人之真性，為萬欲蒙蔽，以致沈淪苦海，飽受惡報。因此，唯有以智慧看破一切虛妄不實，不執著表相，始能通往彼岸。

<sup>115</sup> 有關明初國家的宗教政策，可以參考朱鴻對明太祖與僧道間互動關係的精彩論述。晚明士紳與佛教發展的關係則可見卜正民的著作。詳見：朱鴻，〈明太祖與僧道一問論太祖的宗教政策〉，《臺灣師大歷史學報》，第18期（1996.6），頁63-75。卜正民，《為權力祈禱—佛教與晚明中國士紳社會的形成》（南京：江蘇人民出版社，2005）。

<sup>116</sup> (清)彭際清，《善女人傳》，卷上「施氏」，收在《新纂續藏經》第88冊，No. 1657。

<sup>117</sup> (清)懷西居士周夢顏安士氏彙輯，勝蓮居士羅萬忠允枚氏梓勸，《西歸直指》卷四「居士往生類」，收在《新纂續藏經》第62冊，No. 1173。

<sup>118</sup> 黃茂梧，〈附夫子諸經頌〉，收在顧若璞著《臥月軒稿》卷3，光緒嘉惠堂丁氏刻本，頁8b-9a。

蕭齊半偈和清磬，香界千華逗晚霞。一大藏經皆了此，淨因元是法王家。<sup>119</sup>

上層婦女並不如她們的父親或丈夫那般能夠自由地出入寺院，即便是在重要的佛教節日或儀式中，亦是如此。儘管許多宗教活動已融入在相當尋常的民俗節慶中，慶典儀式的公開性質以及寺院距離住所的遠近，依舊構成菁英婦女參與佛教活動的阻礙。家務工作的繁瑣，則是菁英婦女信仰佛教並參與活動的另一項阻礙。儘管上層婦女擁有許多協助處理家事的人力，而不必在任何家庭工作中親力親為，但家事依舊佔據了女性大部分的時間，而菁英婦女特別是孀居的女性，經常必須身兼父職地關注著家庭成員的需求，虔誠地為親友祈福亦是家內女主人的重要工作，同時還需擔負起為亡親超渡的責任。儘管家族中的男性與女性在宗教信仰的動機與態度不盡相同，但無法經常赴外參與宗教活動的婦女，在家庭中仍擁有許多表達虔信的作法，齋日茹素、文學創作、抄寫並誦讀經文以及宗教繪像，是上層婦女經常選擇的活動。抄誦經文與繪佛都是極為特殊的修行方式，經常為至親與好友祈福的婦女，則潛心從事這類活動，出身江西奉新望族的甘立媛，即曾為先靈發願誦讀《金剛經》：

佛自何來出世真，雖從天降孕全身。

我今懺悔無他願，祇為先靈證淨因。<sup>120</sup>

而抄經與繪像本身就是一種宗教信仰加諸身體與心靈的修練與體驗。在此過程中，信徒不僅能得到啟發與頓悟，也將因此特殊的修行方式獲得尊敬。惲珠在《國朝閩秀正始集》中收錄了陳安茲抄寫《金剛經》後的感觸：

金剛質不灰，多羅香不蕪。

雲何見菩提，無住心不滅。<sup>121</sup>

<sup>119</sup> (清)顧若璞，〈讀夫子諸經頌〉，收在氏著《臥月軒稿》卷3，光緒嘉惠堂丁氏刻本，頁8a-8b。

<sup>120</sup> (清)甘立媛，〈誦金剛經敬占〉，收在氏著《詠雪樓稿》卷4，頁46下。

<sup>121</sup> (清)陳安茲，〈書金剛經後〉，收在清惲珠輯，《國朝閩秀正始集》卷十四（清道光十

陳安茲是一位頗受時人敬重的寡婦，母代父職親身教育兩兒的苦心，讓陳芸與惲珠對她留下極佳的評價，或許正是陳安茲受盡風霜的生命歷程，使得她在親手抄寫一部《金剛經》後，體悟到「無住心不滅」的境界。清末安徽桐城才女吳芝瑛，手抄一部《大佛頂首楞嚴經》，陳芸以一首七言古詩記載了此事，並表露對吳氏品格的敬佩與讀經的啟發：

紅閨春靜佛火青，鏡臺人寫楞嚴經。  
 遙想正襟擁髻坐，淋漓揮灑椒蘭馨。  
 長槍大戟恐鹵莽，銀鈎鐵畫嬌娉婷。  
 菩薩低眉迦葉笑，詎知織女成文星。<sup>122</sup>

如此溫婉與才情並俱的形象，正是這位傳奇女子的最佳寫照。**事實上，明清時期存在著許多著有威望的上層家族女性虔誠信教，並且謹守著內外分際。**

對於佛教藝術作品的定義仍處於模稜兩可的狀態，與佛教題材相關的創作或具有特定佛教藝術形態與特徵的作品，在漢代以後頻繁出現，佛教經典中的圖像與術語，被大量融入中國藝術創作中成爲一種風格的創新。有時佛教藝術作品被置於較爲嚴格的定義上：只有那些傳達佛教思想或者用於佛教儀式或佛事活動的作品，才可以被看做佛教藝術作品。<sup>123</sup>不同時期的宗教作品，呈現相異的文化傳統與社會背景，對於女性創作的佛教圖像進行研究，則有助我們認識佛教思想與中國女性的內在關連，並進一步瞭解女性是如何理解並進行其信仰活動。佛的形象傳入中國最初並不以典籍而是藉由圖像方式呈現在人們眼前，部分佛教徒將漢明帝永平年間遣使求佛一事視爲佛教傳入中國之始，《四十二章經》中記錄著一則神蹟說明遣使的由來：

昔孝明皇帝，夢見神人，身體有金色，項有日光。意中欣然甚悅之。

一年（1831）紅香館刻本），頁22a。

<sup>122</sup>（清）陳芸，〈題吳芝瑛書楞嚴經後〉，《小黛軒論詩詩》卷下（宣統三年（1911）刻本），頁6。

<sup>123</sup> 巫鴻，〈早期中國藝術中的佛教因素〉，收入氏著，鄭岩、王睿編，《禮儀中的美術：巫鴻中國古代美術史文編》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2005），頁290。

明日，博問群臣，此為何神。有通人傅毅曰：「臣聞天竺有得道者，號之曰佛，飛行虛空，身有日光，殆將其神也。」<sup>124</sup>

「身體有金色，項有日光」是對佛形象的初淺描述，後漢蒼梧太守牟子則在《理惑篇》中詳細紀錄了佛化身的法力：

佛者，諡號也。尤名三皇神五帝聖也。佛乃道德之元祖，神明之宗。緒佛之言，覺也。恍惚變化，能隱能彰。蹈火不燒，履刃不傷，在汗不染，在禍無殃。欲行則飛，坐則揚光，故號為佛也。

佛的形象初入中國之時，即以形體變化萬千之勢流傳，並與漢代神仙長生不老及儒家聖賢治世思想有所結合，逐漸流行了起來。<sup>125</sup>《後漢紀》中的佛形象則更顯神異：

佛身長一丈六尺，黃金項中佩明光。變化無方，無所不入，故能化通萬物而大濟眾生。<sup>126</sup>

佛形象似有逐步定型化與一致性的發展並達到無所不能的境地，高大的身軀綻放金黃色的光芒強化了佛無所不能的真實性，無論這些說法的可靠性如何，但在佛教傳入中國之始，人們對於佛威儀形象的描述較諸佛教典籍的闡述，給予人們更為深刻的記憶。

佛子崇拜的對象主要分為兩種：一是與佛陀有關的處所及物品，一是佛陀進入涅槃前所言需以禮敬之的人。《文殊師利問經》中提及過有關禮佛的準則：

我禮拜一切佛，……丈六身、法身，亦禮於佛塔，生處、得道處、法輪、涅槃處、行住坐臥處，一切悉禮。<sup>127</sup>

禮拜佛的處所及物品，目的在藉由佛的行蹟與足跡，觀想佛威嚴與慈悲的形

<sup>124</sup> (梁)僧祐，《出三藏記集》，高楠順次郎等，《大正新修大藏經》2145，頁42-43。

<sup>125</sup> 巫鴻，〈早期中國藝術中的佛教因素〉，收入氏著，鄭岩、王睿編，《禮儀中的美術：巫鴻中國古代美術史文編》(北京：生活·讀書·新知三聯書店，2005)，頁291。

<sup>126</sup> (晉)袁宏，《後漢紀》卷10(上海)，頁112。

<sup>127</sup> 《文殊師利經問》，收在《大正藏》第14冊，卷上，〈不可思議品〉。

象，祛除修行者貪嗔癡等惡念，以尋求偏失的本心：

是時便得見一佛二佛，乃至十方無量世界諸佛身色。以心想故，皆得見之。<sup>128</sup>

儘管佛子藉由本心得見佛身，但此等境界並非常人可以達成，是以欲以觀想法門而見佛身、聞佛法，必須借助佛像之力來完成：

將至佛像所，或教令自往諦觀佛像相好。相相明瞭，一心憶持，還至靜處。<sup>129</sup>

然中國並無佛的生處、得道處與涅槃處，因而促成中國境內造像藝術的興起，凡是寺院、庵堂或在家修行的百姓家，幾乎都設有佛像或繪像以供禮拜。唐代玄奘法師所譯之《藥師琉璃光如來本願功德經》有一段佛對文殊師利菩薩提及如何供養藥師琉璃光如來的內容：

如是，如是，如汝所說。文殊師利！若有淨信男人、女人，欲供養彼至尊「藥師琉璃光如來」者，應先敬造佛像，安在清淨上妙之座。

是佛教以造像作為信仰的方式極為普遍，在明清流傳廣泛的《地藏王菩薩本願經》中，亦多處提及多造佛像的益處：

若未來世，有善男子、善女人，聞是菩薩名字，或讚歎、或瞻禮、或稱名、或供養，乃至彩畫刻鏤塑漆形像，是人當得百返生於三十三天，永不墮惡道。<sup>130</sup>

為報母恩的光目，經羅漢勸誡，始尋畫佛並供養之，得見光明奇蹟：

羅漢潛之，為作方便，勸光目言：汝可志誠念清淨蓮華目如來，兼塑畫形像，存亡獲報。光目聞已，即捨所愛，尋畫佛像而供養之，復恭敬心，悲泣瞻禮。忽於夜後，夢見佛身金色晃耀，如須彌山，放大光明，而告光目：汝母不久當生汝家，纔覺飢寒，即當言說。<sup>131</sup>

<sup>128</sup> 《作禪三昧經》，《大正藏》第15冊，卷上。

<sup>129</sup> 《作禪三昧經》，《大正藏》第15冊，卷上。

<sup>130</sup> (唐)于闐國三藏沙門實叉難陀譯，《地藏王菩薩本願經》卷上，〈忉利天宮神通品第一〉（台南：和裕出版社），頁13-14。

<sup>131</sup> (唐)于闐國三藏沙門實叉難陀譯，《地藏王菩薩本願經》卷上，〈閻浮眾生業感品第四〉，

若有婦女今生厭棄女身，造像亦有助其累積功德，解脫此生之苦：

若有女人，厭女人身，盡心供養地藏菩薩畫像，及土石膠漆銅鐵等像，如是日日不退，常以華香、飲食、衣服、繒綵、幢幡、錢、寶物等供養。是善女人，盡此一報女身，百千萬劫，更不生有女人世界，何況復受。除非慈願力故，要受女身，度脫眾生，承斯供養地藏力故，及功德力，百千萬劫不受女身。<sup>132</sup>

佛門子弟的信徒相信，眾生當「聞菩薩名，見菩薩像，乃至聞是經三字五字，或一偈一句者，現在殊妙安樂，未來之世，百千萬生，常得端正，生尊貴家」。

<sup>133</sup>不僅己身受益，即便眷屬也能同享其利：

復次，觀世音菩薩：若未來世，有男子女人，或乳哺時、或三歲、五歲、十歲以下，亡失父母，乃及亡失兄弟姐妹，是人年既長大，思憶父母及諸眷屬，不知落在何趣、生何世界、生何天中？是人若能塑畫地藏菩薩形像，乃至聞名，一瞻一禮，一日至七日，莫退初心，聞名見形，瞻禮供養。是人眷屬，假因業故，墮惡趣者，計當劫數，承斯男女，兄弟姐妹，塑畫地藏形像，瞻禮功德，尋即解脫，生人天中，受勝妙樂。是人眷屬，如有福力，已生人天，受勝妙樂者，即承斯功德，轉增聖因，受無量樂。<sup>134</sup>

女性相信發願為佛塑像可能比誦經與祈禱更能展現崇敬之心並接近佛法甚至獲取大利。<sup>135</sup>這正是引導女性刺繡佛像與佛物的重要因素。坎曼(Schuyler Cammann)在其一篇關於中國藝術及其象徵類型的撰文中已指出，佛教造像

---

頁65-66。

<sup>132</sup> (唐)于闐國三藏沙門實叉難陀譯，《地藏王菩薩本願經》卷中，〈如來讚歎品第六〉，頁102-103。

<sup>133</sup> (唐)于闐國三藏沙門實叉難陀譯，《地藏王菩薩本願經》卷中，〈如來讚歎品第六〉，頁121。

<sup>134</sup> (唐)于闐國三藏沙門實叉難陀譯，《地藏王菩薩本願經》卷下，〈見聞利益品第十二〉，頁208-209。

<sup>135</sup> 《地藏王菩薩本願經》卷中〈如來讚歎品第六〉提到：「何況善男子善女人自書此經或教人書、或自塑畫菩薩形像乃至教人塑畫。所受果報，必獲大利。」詳見(唐)于闐國三藏沙門實叉難陀譯，《地藏王菩薩本願經》卷中〈如來讚歎品第六〉，頁112。

的元素如何進入世俗的藝術，在此原先的宗教意涵逐漸變形，最終退化為無意義的裝飾品。<sup>136</sup>仔細檢查幾乎任何一件新近的景泰藍或瓷器，都能發現許多慣例化的裝飾圖形源於佛教。女性刺繡在圖像擷取與繡稿製作時，亦呈現相似特性，這使得相似的宗教圖像藉由各類不同藝術創作型態，頻繁地進入女性閨閣之中。

儘管地方官員與男性文人藉由榜示與筆記小說，表露出對明清婦女外出從事宗教活動需加以控制的態度。但是，婦女居家持齋念佛在明清時期已是極為常見的現象，其中包括上層與下層婦女，也包括了城市與鄉村的婦女。特別是中年喪夫或生活受挫的女性，對信仰更是虔誠與熱中。茹素、抄經與繪像是婦女宗教行為中較易為社會接受的選擇。值得注意的是，宗教活動並非政府嚴加禁止的主要對象，所需整頓的乃風俗而已。為地方官員與文人反對的並亦非婦女信教本身，而是在於婦女違背禮俗的戶外閒暇活動應當被制止。多數文人與佛門弟子對篤信佛法的女子仍存有一份理想圖像：貞節、守靜、真性，具備位居社會中上階層的優雅形象。<sup>137</sup>晚明文人對佛教信仰態度的轉變，以及主張閱讀佛教典籍，得以在道德與自我修養上獲得提升的看法，<sup>138</sup>則有助上層婦女運用一種既符合佛門規範且兼顧禮教的方式來完成對佛法的崇敬—繡佛。刺繡佛像或其他與佛經、佛法有關事物，為無法隨意外出與久居深閨的女性，提供了一種足以向驗證己身貞、潔、純、敬的極佳管

<sup>136</sup> 坎曼，《中國藝術的象徵類型》(Schuyler Cammann, "Types of Symbols in Chinese Art"), 載芮沃壽編，《中國思想研究》(Arthur F. Wright, ed. *Studies in Chinese Thought*, Chicago, 1953), 頁211-314。

<sup>137</sup> 簡瑞瑤，〈明代婦女佛教信仰與社會規範〉(台南：國立成功大學碩士論文，2004)，頁II。

<sup>138</sup> 過去對婦女宗教活動的探討，較多集中在家門外的進香活動與文人對婦女信佛的討論，對於婦女於閨閣內信仰的表達方式乃至女性與佛教藝術則較少注意到。相關討論可參考衣若蘭，《三姑六婆：明代婦女與社會的探索》(板橋：稻鄉出版社，2002)。何素花，〈清初士大夫的打擊婦女活動—以宗教活動為例〉，《二十一世紀》網路版總第10期(2003年1月)。簡瑞瑤，〈明代婦女佛教信仰與社會規範〉(台南：國立成功大學碩士論文，2004)。吳玲君，〈北朝婦女佛教信仰活動—以佛教造像銘刻為例〉(嘉義：中正大學歷史學系碩士論文，1997)。王宇平，《宋代婦女的佛教信仰》(新竹：清華大學歷史學研究所碩士論文1997)。



道，女性更能免去廢弛女紅、違背分際的批評。一方面婦女得藉繡佛不出家戶而表敬佛之心，求取精神慰藉；另一方面以孝順、為家人祈福或者表明貞節情操的信念作為篤信宗教的出發點，則反而可增強婦女自身的品德，並且成為文人、士大夫眼中的女性典範。如《四川總志》載有進士楊芳隆之女，嫁某一期夫，夫亡而楊氏以長齋自守，並「繡觀音數百軸以資其夫冥福，年八十端坐而逝」。楊氏的守貞與齋戒，為其誼行獲得記載於史書的機會。<sup>139</sup>《婺源縣志》載有葉氏事蹟，亦以貞節孝感著名。葉氏，名靜芝，十六歲時下嫁詹伯寄為妻，後因伯寄發痘疾而亡，葉氏哀嚎不已，誓以身殉。詹母及葉母勸之：「而忘舅姑賴爾以養乎？」葉靜芝乃強振精神，為痛失愛子、積憂成疾的婆婆親自扶持湯藥。此後葉氏：

匿形閨闥，目絕五色，身絕紵素，四十餘年，日持齋供佛，刺繡幡幢，保翁姑壽，事繼姑如親姑，鄉里稱曰節孝。<sup>140</sup>

葉靜芝每日持齋供佛，不僅不違背禮俗，其發願刺繡禮佛以為翁姑祈福之心，反倒強化了葉氏事繼姑如親姑的形象，為鄉里所稱許。

刺繡一幅宗教繪像或一部經書則是相對困難，但將被視為展現高度虔誠的一種修練方式。刺繡與宗教相關的主題，是極為個人但絕不逾越分際的行為，女紅是婦女基本的家庭工作，宗教刺繡為婦女提供一項結合家庭與宗教，同時展現婦女德行與虔誠信仰的方式。錢塘吳玉英以一首七言律詩，記述了觀賞莫是龍家藏金剛經織品的感想：

臨鏡幽然悟影虛，隔簾花雨自蕭疎。悔將綉法催韶景，欣對金光耀梵書。四相既除秋水碧，三心無住晚雲俱。臺山詰語何人繼，合掌從教露電□。<sup>141</sup>

「悔將綉法催韶景，欣對金光耀梵書」點出了吳玉英初見女紅藝展現佛法一

<sup>139</sup> 《古今圖書集成·明倫彙編閩媛典·閩節部》卷159，列傳四一·明三六，頁49168。

<sup>140</sup> 《古今圖書集成·明倫彙編閩媛典·閩節部》卷197，列傳七九·明七四，頁49544。

<sup>141</sup> 吳玉英，〈題莫雲卿家藏織成金剛經卷後〉，（清）王端淑，《名媛詩緯初編》卷18（清康熙六年（1667）清音堂刻本），頁21a。

事的欣喜，與過往未能運用刺繡技巧來彰顯佛理的悔悟。一位潛心禮佛的婦女，以身體修行方式來體解大道的過程，此種虔誠地繪繡一幅大士象或刺繡一部佛經的舉止，其意義之重大早已不可言說。

對於深閨婦女而言，繡佛一事，巧妙地將女性道德與宗教、藝術緊密地牽連在一起。為佛教刺繡造像的起源甚早，唐代時出產地繡佛像已十分精美並被視為珍品，《舊唐書》中記載了蕭瑀請解太保時，唐太宗因蕭瑀好佛道，「嘗資繡佛像一軀，並繡瑀形狀於佛像側，以為供養之容。又賜王褒所書大品般若經一部，並賜袈裟，以充講誦之服焉。」自日本進入中國求取佛法的慈覺大師圓仁在其以漢文書寫成的《入唐求法巡禮行記》中，記述了開成五年七月某日，他為往長安取徑竹林路，從竹林寺前向西南踰一高嶺，抵達保磨鎮國金閣寺堅固菩薩院宿時，參訪了金閣寺普賢堂禮普賢菩薩像時，驚見繡佛的神妙：

次開普賢堂，禮普賢菩薩像，三像並立，背上安置一菩薩像。堂內外莊嚴，綵畫鏤刻，不可具言。七寶經函，真珠繡佛，以線串真珠，繡著絹上，功跡奇妙。自餘諸物，不暇具錄。

足見刺繡與佛教的結合，使特殊化的物質藉由視覺傳遞進入觀者眼簾，達到宗教威儀的強化。佛教刺繡早期的發展，是以經文典籍為依據，來進行佛像與神幡、繡幃等宗教造像與裝飾品的圖像創作，並受到此時佛教藝術諸如雕像、繪像等影響，呈現濃厚地西域文化特色，而粗線條鎖繡針法的運用，則使圖像能符合當時代所流行的浮雕效果。<sup>142</sup>

繡佛最初具有薦亡、祈福乃至感應佛法的作用，蘭陵蕭氏親製藥師如來繡像圖說明瞭這一點。呂溫是一位與柳宗元同時的進士，朱啓鈞在《女紅傳徵略》中收錄了呂溫為其妻所寫的讚序。貞元二十年（西元84年），呂溫奉德宗皇帝之命西使吐蕃，過程路途坎坷艱辛，任務極為艱鉅，蕭氏為求順利，遂繡藥師如來像以祈求藥師佛助庇佑良人平安歸來。呂溫有感於妻子的虔敬

<sup>142</sup> 孫佩蘭，《中國刺繡史》，頁285。

心意與藥師如來威神之力而作序言：

夫人盥饋之餘，膏鉛不禦，日亂蓬首，坐銷薜華，異域無期。……如聞東方有金界極樂藥師大雄，散琉璃之寶光，照河沙之國土，純度羣品，出諸幽厄，一念必應，萬感皆通。是用濬發慧根，妙求真像，斷鳴機躬織之素，染懿筐手續之絲。盡瘁莊嚴，彰施綵繡，纏苦心於香縷，注精意於針鋒。指下而露洗青蓮，思盡而雲開白日。<sup>143</sup>

最後，蕭氏潛心恭繡，發願禮佛，贏得呂溫對繡像及其妙手慧心的推崇與讚揚：

進則有濟度之功，退不離清淨之本。從長擇善，豈同日而語哉！余感其志，爰用贊敘，雖在妻子亦，無愧詞。藏諸閨門，永以傳信。贊曰：地萬裡兮天一極，往無由兮來不得。解脫願兮慈悲力，五色繡兮黃金飾。澄氛昏兮圓相開，湛水月兮蓮花臺。慈眼睞兮獷心迴，死別離兮生歸來。海了田兮劫為灰，身念念兮無窮哉。<sup>144</sup>

呂溫的序言，道出了佛教造像的信仰方式與婦女繡像的初始本心。蘇頌《杜陽雜編》所載南海盧眉娘刺繡法華經一事，則是另一段佳話。盧眉娘，南海貢奇女，後魏北祖帝師後裔，因生而眉綠如線且長乃得名。眉娘本家先祖後漢盧景裕、景祚、景宣、景融先後為帝王之師，於武后大足年間，盧氏家族雖流落至嶺南一帶，然眉娘自幼聰慧靈巧，能於一尺絹上刺繡法華經，遍覽所繡七卷，每字均不逾粟米大小，且點畫分明，細如毫髮，品題章句，沒有不具備齊全者。眉娘更擅於在飛仙蓋上繡像：

以絲一鈎分為三段，染成五色，結為金蓋，五重其中，有十洲、三鳥、天人、玉女、臺殿、麟鳳之象，而執幢捧節童子亦不啻千數。<sup>145</sup>

<sup>143</sup> 呂溫，《藥師如來繡像圖讚序》，收錄在朱啟鈞，《女紅傳徵略》，見陳丁佩等《繡譜六種》，（臺北：世界書局，2009），頁723。

<sup>144</sup> 呂溫，《藥師如來繡像圖讚序》，收錄在朱啟鈞，《女紅傳徵略》，見陳丁佩等《繡譜六種》，（臺北：世界書局，2009），頁724。

<sup>145</sup> 朱啟鈞，《女紅傳徵略》刺繡第二，收在黃賓虹、鄧實編，《美術叢書》18冊四集第五輯（台北：藝文印書館，1975），頁273。

在眉娘十四歲那年，唐順宗嘉許其藝，讚為「神姑」，就此入宮刺繡。憲宗元和時，帝賜金鳳環一隻，以讚揚她的聰慧奇巧。然眉娘不願受縛於禁中，便受度為道士，放歸南海，賜號逍遙。當其羽化登仙之際，香氣滿室，弟子於其下葬之時，始覺棺輕，撤去棺蓋，僅存舊履而已。曾有後人見其「乘紫雲遊於海上」。盧眉娘為經文刺繡而後羽化逍遙的故事，深深地打動了其後虔信佛教的繡女，刺繡經書遠比誦讀或抄寫經文來的困難，特別是當所繡經文為模擬法書形體氣韻來呈現時，經常為書法愛好者所收藏。在本文第四章中，將提到刺繡法書成為乾隆皇帝眾多收藏品中極為重要的一類。

對於婦女而言，為佛教信仰進行刺繡已超越最初裝飾的用途，正如白居易詩讚所言：「集萬縷兮織千針，勒十指兮虔一心」。女性投注在針線上的是豐沛的情感與虔誠的信仰。宋代閨閣畫繡延續了唐代為佛教造像與刺繡的主題，佛教信仰依舊是極為重要的創作題材，而這類宗教刺繡在宋代逐漸結合文人繪畫風格及圖像藝術創作，給予閨閣中的女性在刺繡樣稿與技巧上極大的刺激，使得明代的江南出現許多善於繡佛的女性，以佛為刺繡主題的繪繡作品較諸前代更為興盛。一方面，宗教圖像所呈現的視覺性受到注目，趨向藝術化與商品化；另一方面，才女援引畫理進入繡樣中，則增添了宗教繡像的觀賞性。

刺繡佛像就如同進行某些特定的宗教儀式，每次開繡前都必需先備妥繡具、沐浴淨身並焚香祈禱，刺繡過程也必須保持莊嚴與肅穆：

蘭湯浴手，窗前先就，紅蓮嬌片。須記他原少凌波，休錯配鴛鴦線。

繡著金身須半面。似向儂青眼。春筍纖纖近慈雲，疑紫竹林中現。<sup>146</sup>

沐浴、淨心與薰香等儀式，是刺繡與禮佛共有的準備工作，此點強化了進行刺繡時的宗教性質，並與佛教禮儀形成緊密連結。藉由佛教典籍與宗教繪畫，婦女得到啟發並將此轉化入繡，江蘇吳縣尚書之女畢汾，乃以「繡佛女史」自居。刺繡佛像與宗教用品，能使女性藉由身體行動強化意志精神，以

<sup>146</sup> (清) 鄒程村，〈浣手繡觀音〉，《留春令》。

具體實踐宣揚宗教內涵，不僅有助女性贏得鄉里讚許，更能達到自我肯定的效果。虔誠的婦女相信，宛如苦行的刺繡過程，是見證信仰的一種修行方式，而刺繡的佛像與靜謐的家族佛堂相結合，則為女性打造了一座與寺院同樣能具有身處方外感受的清靜空間。當具有供奉與觀賞價值的佛與觀音繡像被置於香案或佛堂，成為家庭中不可或缺的擺設，佛教以一種更親近人群的方式，出現在女性生活之中，佛教繡物為婦女在家院中保有一塊清靜之處，塵務與家事被阻隔在廳堂之外，心靈的雜念得到洗淨，從而提升了女性的精神能量。以繡佛作為實踐修行的法門是女性嚴守禮教並且表現信仰的折衷方式。此時，**崇佛則被認為有助於婦女達成儒家規範中對婦女守貞盡孝並謹守婦道的要求**。顯然，對於國家而言，佛教信仰中的某些要素具有穩定人心的作用，並且能夠達到約束群眾甚至維持社會秩序的目的。<sup>147</sup>

藉由夢境或某些離奇場景而得到神啓，則有助女性合理化其宗教信仰，並專心致力於投注在這項繡佛大業上。〔光緒〕《嘉興府志》中曾記載孝婦馮氏，浙江嘉興府夏錫瑞之妻，因婆婆患有重病，向神明祈禱願以己身代婆婆受苦。其後，夏錫瑞之母夢觀音大士告曰：「汝病當不起，以汝婦孝上格，今且瘳以。」馮氏便發願繡大士像百幅，以祈禱婆婆長壽百歲。從此以後，夏母竟不藥而起，馮氏則無故患厥如夏母病症而死。馮氏的孝行獲孝感回天額，以表揚其侍姑如親的德行。<sup>148</sup>如此寓意深遠的佛教造像，經常透過經文鮮明地呈現於婦女心中，激勵女性化幻成像，而刺繡被認為比抄寫經書或繪畫更能彰顯己身的品德與誠心。曾試圖結束生命的年輕寡婦章有湘，將餘生投入刺繡佛像，以堅強心志，撫養子女。<sup>149</sup>對於學問淵博的婦女而言，閱讀

<sup>147</sup> 有關中國官場對佛教觀點的選擇性態度以及佛教與社會秩序的研究，詳見：芮沃壽著，常蕾譯，《中國歷史中的佛教》（北京：北京大學出版社，2009），頁75-78。楊聯陞，〈中國作為社會關係基礎的「報」的觀念〉，收在費正清編，《中國的思想與制度》（北京：世界知識出版社），頁291-309。

<sup>148</sup> (清)許瑤光等修，吳仰賢等纂，《嘉興府志》卷64〈列女·孝婦〉（清光緒5年刊本），收入《中國方志叢書》，第52號（臺北：成文出版社，1970），頁1927。

<sup>149</sup> (清)惲珠，〈章有湘（略傳）〉，(清)惲珠輯，《國朝閩秀正始集》卷2，頁7b。

佛經為她們帶來知識與精神上的滿足，以針線為筆墨、以絹帛為畫紙的繡像活動，則替代進香朝拜、參訪寺院成為實踐深奧佛法、體現佛理的具體行為。清代華亭人董雪暉在對馬氏生活記錄中提到馬氏「繡佛長齋已半生，人天道隔精誠貫」，對於宗教的虔誠，支持著馬氏於生活困頓之際仍能不忘其志，不改其節。<sup>150</sup>諸生孫雲朝之女孫旭嫻，因雲朝年老病苦而矢志未嫁，以針黹繡佛彰顯孝心，其貞孝為鄉里稱道，刺繡成為她寄予無限熱情於信仰的生活方式。<sup>151</sup>清時江蘇江都邵巧娘同樣地將對觀音的崇拜以刺繡方式呈現並譜成詩句：

花容玉面見慈心，寶筏橫空隱竹林。

南海有津誰渡我，刺成童子拜觀音。

清嘉道年間，精通琴畫詩書的蔡紫瓊（清嘉慶道光），曾作詩寫到觀朱芷香所遺大士繡像之感：

慧照空靈不染埃，妙齡金繡出妝臺。

如何座上蓮花影，廿載遙天始現來。<sup>152</sup>

朱芷香為一位知府之妻，蔡紫瓊所觀大士繡像實為知府失而復得之作。芷香逝世後繡像隨之遺失。二十年後，其夫在一次旅外途中偶遇一女尼，尼有感而夢，遂奉還繡像。因事涉玄妙，蔡紫瓊特於序言中記錄事件始末。芷香的仙逝與女尼的夢境，加深了觀音繡像所傳遞的靈性，蔡紫瓊彷彿自繡像畫中，感應到往昔繡者對佛法的領悟，引得慈雲蘊藏於絲絲繡線中，教觀者也能觀像悟道。

守寡的婦女則更為倚賴繡製佛像來取得心靈的平靜，以宗教為主題的刺繡，為女性在家內進行宗教與藝術活動，提供了符合儒家思想的合理性與便利性，並為卸下家務責任，逐漸邁向晚年生涯的女性，或遭遇喪夫無子的婦女填補了生活上可能出現的孤寂感。體貼夫婿與孝順的子媳也經常鼓勵她們

<sup>150</sup> 董雪暉，〈馬貞孝女詩〉，收在（清）惲珠輯，《國朝閩秀正始集》卷9，頁6a-7a。

<sup>151</sup> 孫旭嫻，〈寫懷〉：「年來繡稿多拋卻，賸有靈山大士圖。」收在清惲珠輯，《國朝閩秀正始集》卷3，頁2。

<sup>152</sup> 蔡紫瓊，〈題王孺人遺繡大士像三首（有序）〉，收在蔡殿齊輯，《國朝閩閩詩鈔》卷10，清道光二十四年（1844）刻本，頁54。

以此為志業，努力不懈地進行宗教繡像的臨摹與創作。由隱居的婦女進行的宗教刺繡創作，經常被認為更具莊嚴慈悲的神聖性。出身江蘇華亭的少婦章有湘是進士桐城孫中麟，早年喪夫的際遇令人憐惜，在試圖多次殉夫引繩自縊未果後，餘生選則以撫孤與繡佛為志直到終老。<sup>153</sup>觀世音菩薩是尋求心靈平靜的婦女經常選擇的佛教繡像主題，其救苦救難且變化莫測的女性形象深植人心，令期待超越現世以及被救贖的閨秀寄予精神寄託。觀世音菩薩又有「光世音」、「觀世音」、「觀世自在」等稱，其意為「觀世人稱彼菩薩名之音而垂救」。<sup>154</sup>菩薩本為「菩提薩埵」的省稱，意為「覺有情」，果位僅次於佛，《通俗編》裡收錄了菩薩的解釋，菩提乃指佛道，薩埵是成眾生之意，菩提薩埵天臺解雲：「用諸佛道以成就眾生。」<sup>155</sup>《妙法蓮華經觀世音菩薩普門品》曾記錄無盡意菩薩向佛請教觀世音稱名之因緣，佛是這樣說的：

善男子，若有無量百千萬億眾生，受諸苦惱，聞是觀世音菩薩，一心稱名，觀世音菩薩，即時觀其音聲，皆得解脫。<sup>156</sup>

《觀世音菩薩普門品》旨在宣揚觀世音菩薩的威神之力，主要的示現就是令眾生觀其音而離所苦，凡稱觀世音名號者，能避惡鬼、過險路。<sup>157</sup>

佛教進入中土後，觀音大士由男性轉為女性的鮮明形象被許多文獻所記載，並且成為婦女所崇敬的保護神。翟灝在其《通俗編》中載錄了胡應麟對觀音性別變化的考證：

今塑畫觀音者，無不作婦人相，考宣和畫譜，唐宋名手，寫觀音像甚多，俱不飾婦人冠服，太平廣記載一仁宦妻，為神所攝，因作觀音像

<sup>153</sup> (清)惲珠，《國朝閩秀正始集》卷2，頁7b。

<sup>154</sup> 劉世龍，〈明代女性之觀音畫研究〉，華梵大學東方人文思想研究所碩士學位論文，2000，頁29。

<sup>155</sup> (清)翟灝撰，《通俗編》卷20〈釋道〉「菩薩」條（臺北：國泰事業文化公司，1980），頁442。

<sup>156</sup> 姚秦三藏法師鳩摩羅什譯，《妙法蓮華經觀世音菩薩普門品》（台南：和裕出版社，2004），頁50。

<sup>157</sup> 姚秦三藏法師鳩摩羅什譯，《妙法蓮華經觀世音菩薩普門品》，頁50-56。

奉焉，其妻尋夢一僧救之得蘇，則唐以前塑像亦不作婦人也。宋小說載甄龍友觀音偈云：「巧笑倩兮，美目盼兮，彼美人兮，西方之人兮。」則宋時所塑，或已致訛，元僧譚陋無識，遂以為妙莊王女，可一笑也。

158

儘管塑像不能久存，但考證《宣和畫譜》與《太平廣記》的記載，顯然世人普遍以觀音為女性應當始於宋代，胡應麟認為明代閨閣多有崇奉觀世音者，蓋因「大士有化身之說」<sup>159</sup>而閨閣視觀世音為綜合慈祥、智慧與悲憫等女性形象的化身。許多觀音示現的神蹟傳說，強化了女性對這位被世人形塑成與她同性別的神祇間所具有的感應與共鳴。《善女人傳》中載有萬曆年間，長洲尤錫綬之妻施氏蒙觀音菩薩現身治病的傳說：

施氏，長洲尤錫綬之妻也。善事舅姑，兼持齋戒。萬曆三十五年忽病隔，日益尫瘵，諸醫罔措。一日薄暮，強起倚閭，俄有道姑從東來，過其門，數目施氏，從之乞茶。施氏延入門，授以茶，問從何方來，曰：南海。因謂施氏曰：「娘子災重，恐不久長。」施氏以病告。道姑曰：「此關倉隔也，法不治。以汝夙有善根，吾當治之。」即於衣帶間取一黑丸子授之，令於臥時服。因問娘子年幾何矣，曰三十二。問持齋，曰十三歲持齋，至二十二歲而開，二十四歲復持，復七年而開。道姑曰：「此是魔來燒汝耳。病癒後，當復持之，勿再開也。」遂出朱筆袖中，向施氏眉心書一小符。曰：「從此籲不至矣。」施氏禮謝。因問他日訪師，家在何處？道姑曰：「汝過南海，問妙海道人，當自知之。」即辭出門，轉盼間已不見矣。錫綬歸，施氏語之。錫綬驚曰：「得非觀世音菩薩乎。」其夕取丸服之，明日脫然愈，進飲食如常。明年，遂請其姑劉氏偕至補陀山。入寺門，見金書妙海宮三字

<sup>158</sup> (清)翟灝撰，《通俗編》卷20〈釋道〉「觀音像」條（臺北：國泰事業文化公司，1980），頁441。

<sup>159</sup> (明)胡應麟，《少室山房筆叢》卷四十辛部，〈莊嶽委談上〉，頁



榜，益信菩薩慈悲救苦真實不虛矣。<sup>160</sup>

施氏的奇遇及其平日持齋誦佛、侍親至孝的作為，為觀音示現增添了真實性，在菩薩點化救苦的隔年，施氏又遇一來自湖廣枯松塔之道姑，因「功行雖圓，尚有度人心未了」，遂雲遊各處，見施氏延壽時日已盡，然塵緣俗事未了，乃度化施氏，命名本賢，受以三戒，令其絕夫妻恩愛、破除無明煩惱、割棄資生業緣，並取施氏青絲一綰曰：「汝夫歸，以此髮遺之。前緣已了，努力修行可也。」待施氏拜謝完了，道姑復消逝不見，施氏細數其髮，得十五莖，正是嫁入錫綬家門之年歲，「施氏自是奉法益虔，吳門父老，皆傳道其事。」<sup>161</sup>又《善女人傳》抄寫了《金剛持驗記》中李氏所遇觀音示現的故事：

李氏，劉道隆之母也。年四十。長齋奉佛，除靜室一間，供奉觀音大士，朝夕禮拜，唱佛名千聲，雖大寒暑不輟，刻金剛經以施人。每遇誕日，誡子婦毋置酒，惟禮懺一日，或三日，如是二十五年。將終前一歲，延僧誦經七晝夜。夢所奉大士持素珠一串示之曰：以此授汝。珠數乃汝往生淨土之期。數之，得五十三，覺而識之。至明年五月十三日，忽告家人曰：吾今日往西方矣，可為我同聲唱佛名，助我西行。子婦輩圍坐榻前齊聲唱佛名，李氏面西端坐而逝。道隆述其事，為世勸焉。<sup>162</sup>

此等幸逢觀音示現奇遇的善女人，皆是篤行佛法的孝女良婦，故事的傳遞，更有助此類婦女獲得精神慰藉與期盼，特別是誦佛不輟或常齋繡佛的女性，更能明確引導閨閣女性力行與實踐。《觀世音菩薩普門品》中更直接提到禮拜觀音將有助女性生子求女：

是故眾生，常應心念。若有女人，設欲求男，禮拜供養觀世音菩薩，

<sup>160</sup> (清)彭際清，《善女人傳》，卷下「施氏」。

<sup>161</sup> (清)彭際清，《善女人傳》，卷下「施氏」。

<sup>162</sup> (清)彭際清，《善女人傳》，卷下「李氏」。

便生福德智慧之男；設欲求女，便生端正有相之女。<sup>163</sup>

是以，禮拜並供奉觀音成爲女性信仰中極爲重要的儀式，更有出資贊助佛經印刷、佈施設祠者，以求生兒育女、延年益壽乃至消災祈福者。

一位受到明清女性崇拜的女性書畫家管道昇，其人生態度及婚姻生活經常成爲與她同樣富有才情的女性遵循之典範，篤信佛法的她更直接影響後代婦女著手刺繡觀音大士像。管道昇所書《觀音大士傳略》，被認爲是古代中國女性描繪大士最爲傳神的作品，這不僅源於文中觀音大士形態的鮮明，更深植人心的是管道昇其人端正、聰慧與慈善的特質與觀音形象緊密交疊，致使後代婦女群起仿效。擁有文學與繪畫天賦的管道昇，婦德亦極爲世人讚許，道昇的德、才與虔信可說相得益彰，因而給予後世才女擁有與之相同的期許。管道昇不僅善於書寫觀音大士，更曾能以髮絲作爲繡線，結合詩情及畫意繡製觀音大士像，管氏作品提供了婦女繡製具有觀賞價值的宗教繡像的典範，而畫意與繡藝的結合，更給予婦女在刺繡創作上極大的啓發。季蘭韻即曾藉由讚揚管道昇福慧雙修的才識，期以刺繡觀音旛表達對觀音的崇敬以及對佛法微妙奧義的追尋：

大千世界轉金輪，多少金閨善女身。福慧雙修堪滿願，  
千秋只有管夫人。  
千張貝葉繡家家，看遍羣芳爛若霞。儂作巴辭呈慧眼，  
敢誇吐舌妙蓮花。<sup>164</sup>

以源出女體的髮絲代替絲線則被視爲極度虔誠的繡像方式。惲珠曾記載江蘇吳縣一位貢生之妻錢蕙，以髮絲取代絲線繡製了觀音大士像，以求使其身、心完全融入佛法之中。錢氏的作品甚至得到了可比擬李公麟的美譽。<sup>165</sup>李公麟，號龍眠居士，爲北宋文人畫家的代表之一，並且以白描佛像聞名。髮繡

<sup>163</sup> 姚秦三藏法師鳩摩羅什譯，《妙法蓮華經觀世音菩薩普門品》，頁56-57。

<sup>164</sup> (清)季蘭韻，〈繡觀音旛〉，收在《楚畹閣集》卷8（清道光二十七年（1847）刻本），頁1-2。

<sup>165</sup> 惲珠，《國朝閩秀正始集》卷8，頁18a。

佛像出現在較文人墨繪佛像稍晚的時代，儘管沒有直接的證據顯示錢蕙受到這位同樣熱衷佛學的居士所啓發，但其觀音髮繡像顯然被視爲如同文人筆墨畫般的宗教藝術品來看待。儘管髮繡佛像在構圖上較爲單純且運用較少的成色完成作品，卻能達到更爲自然純淨的效果。事實上，用色單純的髮繡，必須是具有高超刺繡技巧的虔信者才能完成。失去色彩的協調作用，線條流暢與否成爲決定作品成敗的關鍵。如同文人筆墨畫作，氣韻自然、神態灑脫同時也是髮繡的特點，特別是髮絲具有市坊販售的繡線所無法替代的亮麗光澤，用以創作人像或佛像，更添生意。

寺院爲士紳提供了一處可於塵世中享有隱居生活的空間，士紳於此覓得隔絕於塵世紛擾並能忘卻世間俗務的場域，進而擁有從事風雅活動的聚會所，女性則被摒除於這個境域之外。菁英婦女雖未能自由地出入寺院，但經過巧思佈置的閨閣或繡房則爲她們提供了獲取另一種女性聚會的場域。爲才媛保有家中唯一一處專屬於女性的生活空間，於繡房中繪繡或陳設觀音大士像或刺繡佛像，則如同男性於寺院中賦詩、講學一般，能爲自己獲取心靈上的靜謐，而閨室或繡閣的隱密性與封閉性，較諸開放性質的寺院更顯純淨，並能充分展現佛教經典中淨土世界的意涵。帶有宗教儀式性質的繡作，不僅使婦女獲得自我的認同與贏得社會的稱許，人們更相信，灌注崇敬與祈禱的繡作，能成爲感應佛法的媒介，將所繡佛像捐贈寺院抑或由寺院主動尋求獲贈繡像，是明清女性繡佛得到展示並且在具體行爲上更爲接近佛法的一個重要途徑。受到禮教規範或者家務纏身而無法經常前往寺院禮佛的閨閣女性，藉由贈與的行爲，使繡品代替了其身與心形成流動。事實上，與她們時代相近的晚明士紳即經常廣泛地捐贈寺院，並且主導了佛教的轉型。<sup>166</sup>對於寺院而言，能夠得到具有名望的文士捐贈的詩作、碑刻或繪畫，有助於寺院進行宣傳並獲得地方與社會其他人士的支持。<sup>167</sup>寺院也經常向能書擅畫、堅守婦

<sup>166</sup> 詳見卜正民，《為權力祈禱—佛教與晚明中國士紳社會的形成》（南京：江蘇人民出版社，2005）。

<sup>167</sup> 詳見卜正民，《為權力祈禱—佛教與晚明中國士紳社會的形成》（南京：江蘇人民出版社

德且長於宗教繡像的名媛要求親手繡製的佛像、佛經等，用以強化寺院莊嚴聖潔的氣氛並宣揚信徒對該寺院的虔誠信奉，特別是貞節受鄉里肯定或德行爲族人敬重的婦女，其創作的佛教繪像與繡佛亦是寺院中的尼僧所積極收藏的藝術品，婦女繡佛不僅經常出於爲家人祈求幸福平安的心願，也是一種以身體力行、自我懲罰求得神明寬恕的表現，刺繡佛像結合儒家規範與宗教藝術，見證了佛法信仰的真誠與純淨，並將對佛菩薩的崇敬與信仰灌注於絲線中。由上層閨秀刺繡完成的宗教繡像，在明清時期經常受到文人與出家人的讚譽，具備才情與品德的名媛親手繡製佛像，有時被認爲比男性畫作更能傳遞人們對信仰的虔敬心意，並展現宗教的莊嚴與靈秀。潛心繡佛的生活爲明清婦女提供了一個平衡精神慰藉與調和社會規範的方式，佛教教義與佛法爲婦女提供了自現世中隱居或者超脫一切，並且能期望來世的途徑。當宗教信仰與儒家禮教以及國家秩序能達到一致目標時，婦女信教則不再是地方奢華敗俗的象徵，而是爲人稱頌的嘉行。佛教典籍以艱澀的文字承載著深奧的哲理與婦女的人生希望，讀書識字的菁英婦女，鑽研佛經汲取精神上的滿足，宗教刺繡則協助婦女以行動實踐虔信，在不違背婦女深居簡出的規範下，使其跨越國家將之與信仰隔離所設下的法律禁令。繪繡佛像與觀音像不僅是一種虔信的行爲，更是一種藝術的創作，絹綾與絲線代替了紙箋及筆墨，隨著繡針與繡線的起落，儒家規範、宗教信仰與女性才華，經緯交錯地堆疊出不同於男性的信仰方式，也豐富了婦女的宗教世界。

\* \* \* \* \*

描鸞刺鳳共譜鴛鴦繡，體現了學識淵博的丈夫與懷有才學的妻子間融合詩意與繡技始能獨享的閨房趣味。綠窗下、繡房裡，彩線共捻詩同吟的情境，則是女性憶懷遠方姊妹的美好時光。然而，當婦女逐漸年華老去、面臨病痛

磨難或遭遇丈夫死亡的打擊時，閱讀佛經與齋戒茹素經常能幫助女性取得心靈上的慰藉與平衡。婦女通常以持珠誦經、打坐冥想、參與進香活動或手繪大士像來追求佛、道精神境界。此外，女眾信徒以自己的秀髮做為絲線繡製經文與菩薩像，以強調對信仰的專注與虔誠，也是一種常見的方式。刺繡活動，為婦女提供了經濟價值與道德檢核，更豐富了生命的色彩，以刺繡為書寫中心的文學創作，構築了專屬女性的書寫主題，而這群並未被納入生產市場的閨秀則賦予刺繡新的價值與意義。儘管上層女性有時會在詩作展現對子孫深切的關懷與期望，但子孫的成就在婦女詩作中並不用來彰顯自己的品德，而是用以榮耀整個夫族。在文人回憶童年所寫下的詩詞中，母代父教的嚴厲與操持家務的辛勞，是同等份量的重要，母親的刻苦相對於自身的成就而存在。勤於紡織或刺繡的背影，總是每位含辛茹苦的母親最為世人記憶深刻的形象。

刺繡原是具有跨越階級的道德意義，但由明清菁英婦女融入家庭教養並淡化經濟色彩而進行的刺繡活動，所展現的典範價值、閒情雅致與個人情感，則突出女性階級生活的差異與才女生活藝術化的品味。刺繡是女性在圖像創作中最為人所接受的形式，在圖像激增的明代，<sup>168</sup>以宗教為主題的藝術，則可能是女性最容易接觸的視覺刺激。隨著印刷業的興盛與技術的突破，大量印製並流通佛教經典文獻與示現故事成為宣教的常見方式，垂手可得的經文成為提供婦女創作宗教繡像的情境依據，<sup>169</sup>而明代以後大量出現的宗教繪像與繡像，則為女性汲取圖像元素提供摹寫來源。在果報觀念的影響，婦女積極的為家人祈福消災，並用專屬女性的藝術方式—刺繡—來表達虔信，而此一苦其身、束其心而修其技的信仰方式，則撫平菁英男性對女性外出禮佛

---


<sup>168</sup> Lin, Li-chiang, *The Proliferation of Images: The Ink-stick Designs and the Printing of the Fang-shih mo-p'u and the Ch'eng-shih mo-yuan*. Ph.D. Dissertation, Princeton University, 1998.

<sup>169</sup> 在佛教華嚴、法華、淨土等個別的系統下，所書寫的佛與觀音形象具有差異，相關討論可參考劉世龍，〈明代女性之觀音化研究〉，華梵大學東方人文思想研究所碩士論文，2000年。以及陳清香有關佛教造像與觀音形象流變的考證與諸多研究。

的恐懼。至於女性如何轉化宗教創作成為刺繡的一種藝術題材，則是本文下章將提及的重點。

### 第3章

## 花隨玉指添春色：作為藝術的刺繡



楊柳毵毵拂畫橋，綠陰如霧黯魂銷。  
買絲繡出春江景，贏得新詩豔六朝。

—清曾懿（1852-1927）〈題自繪山水繡枕〉<sup>1</sup>

婦女在其詩作中提及刺繡的語彙，顯示了對這項傳統技藝的態度：有些女性將之視為婦德的實踐，以突顯女性的貞靜；有些時候則可作為勞動的象徵，表述完成每日必行義務；有些女性則在進行文學活動前，先敘說自己完成了一件刺繡工作，或說這首詩成於不需刺繡的閒暇時段。<sup>2</sup>然而，在每日必

<sup>1</sup> 《耕織圖》的原型是出自宋人樓璣之手，他於高宗時有感於農夫、蠶婦之苦，進獻了稻穀生長及養蠶紡織的階段圖原稿。《宋史·藝文志》農家類著錄：「《耕織圖》一卷，樓璣撰」。明清時流傳的版本，融入更多當時代的農耕與紡織的特色，但大體而言，各類農書與日用類書都以樓璣《耕織圖》為傳抄的原型。

<sup>2</sup> 相關討論可參見Maureen Robertson, "Changing the Subject: Gender, Representation, and Self-Inscription in Author's Prefaces and 'Shi' Poetry by Women in Ming-Qing China." In Ellen Widmer and Kang-i sun Chang, eds., *Writing Women in Late Imperial China*. Stanford University

須完成的許多辛苦的家務中，有些婦女將刺繡視為令人心身愉快且得以展現女性獨特美感的藝術表現方式，而不僅僅只是一項勞動工作。紡織活動是古代婦女表達生命情感的重要媒介，如何將文學詩意的敘事性，轉化為圖像的空間性，考驗著她們的智慧。如同女性文學家與畫家在明清中國區域的分佈位置與數量總計所呈現的情況，女性刺繡名家在籍貫與人數上也呈現出集中江南的顯著現象。江南名媛刺繡興盛的景況，有其外在環境與內在制度的因素，於此當中，上海露香園繡的崛起是一值得關注的例子。逐步家族化並商品化的顧繡，直接間接地影響了中國各地刺繡的發展，清代四大名繡—蘇繡、湘繡、粵繡、蜀繡—的發跡及其市場化，揭示了明清以後的刺繡已是一件能融合創作者風格、地域特色乃至流通普遍的藝術品，而名媛女性所扮演的關鍵角色與所遭遇的影響，則是本章首要關注之處。當婦女以書寫刺繡作為文學主題勾勒出自我日常生活經驗的同時，男性文人並沒有停止他們對刺繡女性的想像。對照本文第二章女性與刺繡相關修辭所展現的各種生命歷程，本章將藉由男性文人的詩詞與繪畫敘及文人筆下的繡女形象以及他們對刺繡精品的讚賞如何影響繡品在藝術市場與明清宮廷的流通、販售與鑑藏。

## 第一節 明清刺繡興盛的背景

據徐炬於《原始全書》對《尚書》及《漢書》的考證，繡的出現有此一典故：

錦繡西施造，非也。虞書舜命禹曰：予欲觀古人之象，日月星辰，山龍藻火，華蟲粉米，黼黻絺繡，以五采彰施於五色，作服，汝明。<sup>3</sup>

繡自古即是人們觀自然景象而成之華美圖飾，是以《周禮》載：「凡繡亦需，

---

Press, 1997.

<sup>3</sup> (明)徐炬輯，《新鐫古今事物原始全書》(上海市：上海交通大學，2009)。



乃刺之。」這就點出刺繡與繪畫間緊密的關連。因此，當書畫藝術逐漸臻於完備，刺繡亦隨之有所突破。將繪畫的功夫大量引入刺繡的作法始於宋代，並成為刺繡突破工藝格局的關鍵。宋徽宗是中國歷代皇帝中最熱衷藝術的一位，崇寧三年（1104年）宮廷招募了三百名繡工職掌纂繡，以供乘輿服御及賓客祭祀之用，《宋會要輯稿》載：

崇寧三年三月八日，試殿中少監張康伯言：「今朝廷自乘輿服御至於賓客祭祀用繡，皆有定式，而有司獨無纂繡之工。每遇造作，皆委之閭巷市井婦人之手，或付之尼寺，而使取直焉。今鍛鍊、織紉、紉縫之事，皆各有院，院各有工，而於繡獨無。欲乞置繡院一所，招刺繡工三百人，仍下諸路選擇善繡匠人，以為工師。候教習有成，優與酬獎。」詔，仍以文繡院為名。<sup>4</sup>

徽宗對刺繡的重視，提升了刺繡在制度上的地位，並成立繡畫專科，引領刺繡進入藝術殿堂。<sup>5</sup>畫繡專科的成立，拓展了刺繡的發展，並以畫作之分類為依據，區分出山水、樓閣、人物與花鳥等四種繪繡對象，<sup>6</sup>且由實用品轉為藝術欣賞品，甚至成為宮廷與文人鑑藏的珍寶。對於促成刺繡趨向繪畫形式的演變，宋代書畫與工藝美術的發展，提供了足夠繡稿供繡家援引，特別是宋代院體花鳥畫的興盛與佛教繪像的再革新，則直接刺激刺繡者將過去已具備的刺繡技巧，融入宋畫在景物描摹與設色技術上。這些來自宮廷的織繡技術與風氣，極可能透過一些因素傳至才媛之手。根據《善女人傳》之記載，朱如一，宋代欽成皇后之女姪，明州薛生之妻，即是當時一位善於刺繡的閨閣女性。如一年二十即素服齋居，虔修淨業。嘗以黃絹延請善書者手抄法華經一部，如一依循著書家的筆韻，繡以碧絨，其針峰綿密，點畫皎然，歷十年而成。如一以描摹書法從事刺繡之舉，點出了這個時期書畫與刺繡相得益彰

<sup>4</sup> (清)徐松纂輯，《宋會要輯稿史》職官·職官二九·少府監·文繡院（台北：新文豐，1976）。

<sup>5</sup> 脫脫等，《宋史》（新點校本，台北：鼎文書局，1980），卷165，職官志第一一八，頁25下。

<sup>6</sup> 李英華，《中國古代織繡藝術》（台北：南天書局，1997），頁77。

的關係。然其最著名的繡作，為《阿彌陀佛觀音像》，作品顯現了能通佛典的她，對經典的感召與頓悟之情。祝月英，為盧孝妻，其貌英性慧，事舅極禮敬，經史音樂皆能精曉，儘管日不廢書，然夜必刺繡，其間夫唱婦隨，未曾捨離。當祝月英遭受鷹犬之客謀奪時，其憤恨難平，遂積鬱暴死。盧孝傷不能止，盡力營葬，恨無再遇之期。取月英手刺十九件花鳥散衣，見者探曰：「畫工不如。」合其生平玩好，悉以歸冥。盧孝所追憶與妻子燈下刺繡的光景，以及月英手繡花鳥圖之精工，顯現了宋代閩閩女性儼然具備引畫入繡的手藝與能力。這門閩閩技藝，則在時間長河中，透過女性間於閩房內相互地傳遞，逐漸積累。當明代在社會、文化以及經濟等條件均產生質變與量變時，刺繡這門閩中手藝亦逐漸產生宋代女性所不能預想的變化。

紡織業自宋代興起以來，即以江南地區最為蓬勃發展，表現出濃厚的區域性特質。而地方官更進一步意識到紡織對國家與地方的利益而提出建言，《古今圖書集成》載有延安一地女工織出的布匹，幾乎遮不住自己身體的事例，<sup>7</sup>反映出地方執政官員與政府對長江以外地區的婦女，只是依賴長江下游女工生產的產品，而不去動手織布的憂慮。福州知府李拔也曾抱怨，在他管轄範圍內的農民，都不肯種棉，而寧願自江蘇和浙江等地購買紡織品，而當地女子也根本不懂得如何織布。<sup>8</sup>顯見至清代，婦女紡織的話題政治場域裡論述的一部份，地方與朝廷大臣也力圖將長江流域的家庭手工業推廣到東南沿海或華北平原一帶。此一趨勢不僅表現在手工業上，在刺繡上亦然。宋代以後刺繡名家輩出，特別是在明代呈現區域化的特色，如上海顧繡；至清代，蘇繡、粵繡、湘繡、蜀繡等地方繡，更如雨後春筍般湧出，但其發源多與江南一地關係最為密切。<sup>9</sup>以明代最著名之地方繡—露香園顧繡—為例，顧繡之

<sup>7</sup> 詳見徐新吳《鴉片戰爭前中國棉紡織手工業的商品生產與資本主義萌芽問題》（南京：江蘇，1981）。

<sup>8</sup> 賀長齡，《皇朝經世文編》卷三十七·戶政十二·農政中·種棉說（台北：文海，1972）。

<sup>9</sup> 詳見黨春直，《中國民間工藝美術》（鄭州：河南人民出版社，2006），頁208。

名在地方志上多有記載，<sup>10</sup>其刺繡淵源，則與松江地區的地理條件密不可分。具有「衣被天下」美稱的松江府，一方面在紡織原料出產的質與量上，不但蘇、杭一帶所不能及，<sup>11</sup>另一方面染色技術，到了明代更有了大幅度的增加，這對刺繡在構圖與用色上的突破具有深遠的影響，《松江府志》記載了增添新色的情形：

初有大紅、桃紅、出爐銀紅、藕色紅，今為水紅、金紅、荔枝紅、橘皮紅、東方色紅。初有沉綠、栢綠、油綠，今為水綠、豆綠、蘭色綠。初有竹根青翠藍，今為天藍、玉色月色淺藍。初有丁香茶褐色、醬色，今為墨色、米色、鷹色、沉香色、蓮子色。初有緇皂色，今為鐵色、玄色。初有姜黃，今為鵝子黃、松花黃。初有大紫，今為葡萄紫。

色彩的分類日廣，繡線的材質與色彩上亦更趨細緻，足以作為明代松江一帶繪繡蓬勃發展的基礎，能使繡者用色層次更為分明。此外，此地刺繡技巧上也力求變化，崇禎年間《松江府志》曾提及此地組繡之變情形：

舊有絨線、有刻絲，今用劈絲為之，寫生如畫，間有用孔雀毛為草蟲者，□繡素綾裝池作屏，其值甚貴，又有堆紗作折枝極生動，尤珍顧繡斗方作花鳥香囊，作人物刻畫，精巧為他郡所未有。

花鳥香囊的繡製，延續著宋代閨閣女性汲取自院畫體的臨摹範式。然顧繡在刺繡技巧上似又更顯生動趣味。明清時期江南市鎮經濟的發展，亦是支持刺繡技術突破的動力，已充分開發的江南農業資源，飽和的人力，刺激著經濟開發轉往手工業商品發展。明清時期的太湖流域、杭州、湖州及嘉興等地逐漸成為蠶桑等專業性作物的重要生產地。<sup>12</sup>此地蠶桑業的盛行，不僅其利與稻米並重，甚至大有超越之勢，明嘉靖朝張瀚（1510-1593），在其著名的《松

<sup>10</sup> 如（清）李文耀修，談起行纂，《上海縣志》（乾隆十五年刻本）以及（清）王大同等修，李林松等纂，《上海縣志》（嘉慶十九年刻本）。

<sup>11</sup> 詳見樊樹志，〈松江府典型市鎮概覽〉，《明清江南市鎮微探》（上海：復旦大學出版社，1990），頁365-390。

<sup>12</sup> 劉石吉，〈明清時代江南地區的專業市鎮〉中，《食貨》8：6，頁326。

窗夢語》中記錄了他親身經歷的景況：

余嘗總覽市利，大都東南之利莫大於羅綺絹紵，而三吳為最；即余先世亦以機杼起。而今三吳之以機杼致富者尤眾。<sup>13</sup>

受到此一機杼大興之利的影響，鄰近地區得仰賴此地提供重要原料以發展絲織業。清廷屢次在江南設置織造局，亦著眼於此。蠶桑業興盛的江南，不僅絲織原料的產量與品質的提升，亦有質量俱足的羅綺絹紵供菁英婦女製作繡品時選用，繡品之質自然也得以趨向精緻。

貴重絲織品自上古以來，即是上層社會展現等級的具象標誌，刻絲、織錦乃至刺繡深受宮廷與權貴人士的喜愛。明清江南百姓漸趨奢華的生活方式，葉夢珠曾以嚴厲的口吻予以記錄：

蓋男子僭于外，法可以禁止。婦女僭于內，禁有所不及。故移風易俗者，於此尤難。原其始，大約起于縉紳之家，而婢妾效之，寢假而及于親戚，以逮鄰里。富豪始以創起為奇，後以過前為麗，得之者不以為僭而以為榮，不得者不以為安而以為恥。……余幼所聞，內飾猶樸。崇禎之際，漸即于侈，至今日而濫觴極矣。<sup>14</sup>

明初之際，命婦之服尚不輕用繡花，其後縉紳之家漸有講究，常以錦鍛裝飾朱翠為服。至明末，則擔石之家非綉衣大紅不服，婢女出使非大紅裏衣不華。葉夢珠在《閩世編》中記錄了這個時代紡織品中刺繡花樣日繁以及顧繡技法與式樣逐漸流傳的現象：

余幼見前輩內服之最美者，有刻絲、織文。領袖襟帶，以羊皮金鑲嵌。若刺綉則直以綵線為之，粗而滯重，文錦不輕用也。其後廢織文、刻絲等，而專以綾紗堆花刺綉。綉仿露香園體，染彩絲而為之，精巧日甚。<sup>15</sup>

及至順治以後，則市井之婦亦多是服羅綺、繡團花的景況：

<sup>13</sup> (明)張瀚，《松窗夢語》，卷四。

<sup>14</sup> (清)葉夢珠，《閩世編》卷八·內裝(北京：中華書局)，頁201-202。

<sup>15</sup> (清)葉夢珠，《閩世編》卷八·內裝(北京：中華書局)，頁204。

綉初施于襟條以及看帶袖口，後用滿綉團花，近有灑墨淡花，衣俱淺色，成方塊，中施細畫，一衣數十方，方各異色，若僧家補衲之狀，輕便瀟灑，恐非象服。<sup>16</sup>

葉夢珠的觀察，點出了明中葉以後世人對精緻物品的追求，此一表現則與明清藝術史發展互為表裡。明代初期以皇室為藝術主要服務對象的畫作顯現了皇家品味對藝術的直接影響，宮廷運用其強大經濟與文化資源推動著藝術的創作，明宣宗時畫院的逐步確立是具體指標。此一藝術創作活絡的氣息，連帶影響工藝美術的發展，皇室成員不僅於工藝品中追求精緻，日用器物也趨向美化而非侷限實用性質，並且融入更多地繪畫與文學美感於其中。明代初期藝品的生產地已較前朝更顯旺盛，景泰藍的琺瑯、果園場的雕漆、宣德爐的珠彩乃至官窯中的青花瓷等，在品味上都具有強力皇室導向。<sup>17</sup>值得注意的是當承襲宋代院體風格的宮廷畫家，浪跡於天下，成為揚名於民間的職業畫家，諸如戴進、吳偉所形成之浙派，其藝術風格與世俗的混合，則進一步開啓明中葉以後的藝術創作。伴隨著政治晦暗而來的是文人畫作逐漸強勢，此是明中葉書畫藝術史的一大特色，文人在科舉上的失意與入仕後面臨的政治鬥爭，促成許多無心參與爭權者，絕意仕途轉而醉心文學與繪畫的追求，並且模糊了士人與職業書畫家的界線，著名書畫家如沈周、唐寅、文徵明與仇英等在書畫與工藝市場中佔有相當的影響力。這群文士多聚集於江南地區，特別是蘇州，並奠下該地成為明清時期藝術市場與流行時尚指標的地位。文人與職業工匠的交好則促成工藝發展較明初期更顯雅致風格，並與出版事業結合，孕育了許多文人名匠書寫與工藝鑑賞及製作相關的譜錄與集冊，進一步推動藝術市場的活絡，工藝品遂日趨強化其供人觀賞與逸樂的性質，以其作為收藏之用。是以在名家書畫買賣外，對日用家具、文房四寶等物亦勃興於藝術市場中。至晚明，過於浮濫的華麗裝飾與世俗風格充斥於書

<sup>16</sup> (清)葉夢珠，《閩世編》卷八·內裝（北京：中華書局），頁205。

<sup>17</sup> 單國強主編，《中國美術·明清至近代》（北京：中國人民大學出版社，2010），頁2。

畫與工藝品製作中，呼應王陽明「心外無理，心外無物」的唯心主張以及佛學思想下對隱逸的理想追求，藝術品味趨向以創作者性靈為重的表現方式，並在繪畫風格與技巧上取法宋元，於復古中求新意，董其昌即為當中集大成者。至此，中國藝術史在書畫理論與畫史書寫中，逐漸梳理出南宗與北宗兩條不同的理路。而著重性靈以及逸趣的藝術風格，激發了更為精細的小型工藝品成被大肆網羅進入藝術市場中。當大量的藝術品與匠工充斥在市場時，如何突出商品的價值是值得生產者思考的問題。器物一直以來在中國扮演的角色，就不僅只是為日常生活目的而存在，凱特雷在新石器時代中國製作陶器與青銅器的模組中，發現道德與政治思想蘊含其中，標準化的模型，正如同國家設立的典範一般足以效法模仿。諸如陶器、玉器以及木才雕刻等工藝活動的製作過程，經常成為中國儒學者隱喻道德人格的形塑。<sup>18</sup>將具體物質與抽象道德連結起來，本身與科學方法及生產材料無關，但其中蘊含的價值觀、審美觀與道德思維則關乎生產者與使用者乃至社會大眾的心理狀態，國家秩序與儒家學說的內在意涵被大量地複製進物質生活之中，文人與高級工匠則藉此概念將其作品與市場充斥的仿冒品、瑕疵品有所區別。明清時期藝術家，在圖像化的物質生活中，<sup>19</sup>運用更多的哲理思維。

## 第二節 明清刺繡的賞玩、販售與鑑藏

贈與及分享是明代以後文人間極為頻繁的互動方式，藉由展示、鑑賞與餽贈由家族與個人收藏的古董與名畫，文人們共享了這個過程所產生的雅趣，並確立了彼此較諸他人不同的品味方式與社會地位。<sup>20</sup>在十六至十八世

<sup>18</sup> 白馥蘭 (Francesca Bray)，《技術與性別：晚期帝制中國的權力經緯》(南京：江蘇人民出版社，2006)，頁17。

<sup>19</sup> Craig Clunas, *Empire of Great Brightness: Visual and Material Cultures of Ming China, 1368-1644*, London: Reaktion Books Ltd., 2007.

<sup>20</sup> 詳見：Craig Clunas, *Superfluous Things: Material Culture and Social Status in Early Modern*

紀以文人鑑賞器物與書畫的活動為題材的存世畫蹟中，女性以特定形式參與了這場男性文人古玩想像的盛宴。杜堇(生平不詳，約活動於1465-1509)的〈玩古圖〉，<sup>21</sup>可能是目前所見此類題材中最早問世的作品。<sup>22</sup>該幅畫作的主要場景設定在佈滿花草奇石的園林中，曲折的迴廊與高臺，勾勒園林的幽靜與雅致。畫面中央梧桐與柏樹下，有一文士穿素袍、頭戴紗巾，一派悠閒地微側於椅上，面露微笑的望著前方的長鬚老者。長者正由設計華麗的椅上起身，折腰掀起銅鬲上蓋並細細端詳。士人背後則是一座畫有水浪圖且雕刻精巧的木製屏風。屏風後方有兩位裝扮典雅的婦女立於鑲有雲紋石版的長桌兩側，其一手持玳瑁方盒，另一則正解開琴套。桌上隨意陳列出銅爐、瓷瓶、畫卷與書冊。桌後是一座較前更為巨幅的南宋風格畫屏，巧妙地延伸出畫面連向遠處山光水景。另有一僮僕肩負畫軸、手持棋盤自左下方緩緩走向士人，迎面是一手握團扇正欲撲蝶的女孩。畫中人物的閒適談笑，芭蕉、柏竹搖曳，古玩、法書、名蹟陳列，營造出園林主人的高雅品味。自畫幅左上方的的小字款識，可以得見繪者對「玩古」一事的態度：

玩古乃常，博之志大，尚象制名，禮樂所在，日無禮樂，人反塊（按：愧）然，作之正之，吾有待焉。檀居杜堇。東冕徵玩古圖并題，予則似求形外，意托言表，觀者鑒之。<sup>23</sup>

博古不僅非一般人可進行的活動，且需熟悉古物形制並以追求禮樂精神為目標，於閒適逸樂之外，增添涵養品德的意味。在晚明，抱持以古鑒今的態度進行賞玩活動的論者並不少見，高濂在《遵生八牋》中，將玩古活動看作是

---

*China*, (Cambridge: Polity Press, 1991), p.8.

<sup>21</sup> (明)杜堇，〈玩古圖〉，現藏於國立故宮博物院，參見李玉珉主編，《古色：十六到十八世紀藝術的仿古風》圖I-44(台北：國立故宮博物院，2003年)，頁68。

<sup>22</sup> Stephen L. Little, "Du Jin, Tao Cheng, and Their Circle: Two Scholar-Professional Painters of the Early Ming Dynasty" (Ph. D. diss., New Haven: Yale University, 1987); Richard M. Barnhart, "The Return of the Academy," in Wen C. Fong and James C. Watt eds., *Possessing the past* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1996), p.366.

<sup>23</sup> (明)杜堇，〈玩古圖〉，現藏於國立故宮博物院，參見李玉珉主編，《古色：十六到十八世紀藝術的仿古風》圖I-44(台北：國立故宮博物院，2003年)，頁68。

對古代禮樂制度的一種探究方式，使其內涵儒家思想，以區隔鑑賞家與好事者的界線：

余嗜閑，雅好古，稽古之學，唐虞之訓；好古敏求，宣尼之教也。好之，稽之，敏以求之，若曲阜之鳥，岐陽之鼓，藏劍淪鼎，兌戈和弓，制度法象，先王之精義存焉者也，豈直別異搜奇，為耳目玩好寄哉？故余自閑日，遍考鐘鼎卣彝，書畫法帖，迹玉古玩，文房器具，纖細究心。更校古今鑒藻，是非辯正，悉為取裁。若耳目所及，真知確見，每事參訂補遺，似得慧眼觀法。<sup>24</sup>

高濂所處時代的文人，對於事物有別於前代文士的觀察角度，並逐漸在精細巧製藝品中淬煉自己的藝術品味與風格。儘管無法得知杜堇畫中的兩位女子，是受邀參與鑑賞的家戶內婦女，抑或僅是擔負陳設古物的職務，但自女子得以親身接觸珍玩的情形來看，女子身份應是不低。在出自明代卻題名宋劉松年作品的這幅〈博古圖〉中，同樣以庭園作為鑑賞古物的活動場域。<sup>25</sup>高聳參天的老松下，有五位文士圍繞著畫面中心的長桌並觀看著桌上的古物，佈滿方鼎、高鬲與各式精美瓷器的長桌兩側，各有兩名女子立於文士之中。其中一位紅衣女子手持角杯，另一身著藍衣的女子則雙手捧簋，二者觀來應是負責傳遞古物。遠處則是一名婢女正搗爐備茶，以便隨後供鑑賞家品茗。另一幅明代〈鑑古圖〉則明顯與上述作品在構圖、畫風與場景安排有顯著不同。<sup>26</sup>儘管該圖構圖不若前者一般營造較濃郁的雅致氣氛，並且在摹寫古物

<sup>24</sup> (明)高濂著，趙力燠校注，《遵生八牋校注》(北京：人民衛生出版社，1994年)，頁517。

<sup>25</sup> (明)(原題宋劉松年)〈玩古圖〉，現藏於國立故宮博物院，參見李玉珉主編，《古色：十六到十八世紀藝術的仿古風》圖I-45(台北：國立故宮博物院，2003年)，頁70。此圖雖落有「劉松年」款，然其畫風、人物、服飾與景物之鈎勒設色，明顯受到杜堇影響，出於偽造的可能性極高。相關討論可參見何傳馨，〈博古、擬古與變化—十六至十八世紀仿古風氣下的繪畫〉，收在李玉珉主編，《古色：十六到十八世紀藝術的仿古風》(台北：國立故宮博物院，2003年)，頁291。

<sup>26</sup> (明)(原題宋錢選)〈鑑古圖〉，現藏於國立故宮博物院，參見李玉珉主編，《古色：十六到十八世紀藝術的仿古風》圖I-46(台北：國立故宮博物院，2003年)，頁71。



時亦透露出畫者不諳此道的證據，<sup>27</sup>有趣的是，當畫家試圖臨摹出文士鑑賞活動的場景之時，竟也將女性置於想像的場景之中，足見女性進入文人的賞玩空間，在晚明並非少見。上述文人畫作在構圖與畫法上雖有不同，但在題材與內容上均呈現以人物「觀賞」器物作為繪圖的重點，不論是紀實之作或受當代鑑藏風氣影響，晚明文人將賞玩活動與居室空間結合之舉，其目的雖在構築居處與現世隔絕，以求取崇古避世的心境，卻促成女性間接觀看古物的機會，甚至得以進入原本專屬文人的雅致空間。

對於文人鑑藏繡品的起源儘管難以探究，但自鑑藏家與文士對出神入化的繡作所給予的讚嘆，依稀可見男性文人為女性刺繡背後所展現的「文氣」深深吸引著，而刺繡活動的意義、刺繡者的生命史乃至繡品中所隱含的創作性則與繡作本身呈現分離，市場所鍾愛的並非刺繡本身，而是一種對於雅文化的想像。如同文人鍾情於飽讀詩書的刺繡才女在作品中呈現的靈氣，商人則藉由購買雅致的畫繡展現與文人相仿的品味。事實上，文人美學的品味，在晚明已延伸至對美人形象的評價，並且與女性刺繡形成極為曖昧的連結。女性「倦繡」的畫面，在相當程度上與以刺繡維生的婦女，有著迥異的形象。關於「倦繡」一詞的使用，最早出現在文人的詩作中，十分傳神地刻畫出女性細膩的心思與精緻的生活空間，女性與繡具的組合，經常成為男性投射閨怨女性的視角，在描繪仕女刺繡的畫作中，這些意象得到了強化，衛泳筆下的女性，呈現出晚明對女性美的詮釋已與當時代的美學風潮形成高度結合。這與漢代以來儒家思維下的女性審美標準迥然相異。儒家思想中的女性之美主要表現在對女子品性賢德與姿態柔順的要求上，其次才是對容貌的評斷。

---

<sup>27</sup> 儘管畫者將鑑賞活動中的幾項古玩都整齊地羅列在畫面前方的毯子上，卻出現器物形制錯置的謬誤。首先，畫者將放置玉璧的豆，誤以為是立足器，而爐、碗與洗都變了形制。長桌兩旁文士雖的神態雖隱約可見閒適之感，卻又不近乎自然。對於鑑賞活動的背景也不多交代，而以留白方式處理。此種畫法是早期人物畫的特色，極可能是畫家試圖藉此突出畫面的古樸風味。相關討論可參見：何傳馨，〈博古、擬古與變化—十六至十八世紀仿古風氣下的繪畫〉，收在李玉珉主編，《古色：十六到十八世紀藝術的仿古風》（台北：國立故宮博物院，2003年），頁292。

東漢班昭在《女誡》中對女性之美與德有過一番解釋，將道家所重視的「卑弱」視為第一，而其對婦德的標準是這樣說的：

幽閒貞靜，守節整齊，行己有恥，動靜有法，是謂婦德。

此四者，女人之大德，而不可乏之者也。然為之甚易，唯在存心耳。

古人有言：「仁遠乎哉？我欲仁，而仁斯至矣。」此之謂也。<sup>28</sup>

單就「幽閒貞靜，守節整齊」觀之，實踐並不容易，也不具有一套具體恪行的規範可供遵守，若要再做到「行己有恥，動靜有法」就更加困難了，但自守節、有恥等目標看來，班昭所揭示的婦德標準，清楚表達了儒家思想以仁為本體的深厚意涵，與「義理」相通。在柔順方面，班昭主張「敬慎」，不僅與儒學相應和，更雜揉了道家「陽剛陰柔」兩極相生的自然之理：

敬慎第三：陰陽殊性，男女異行。陽以剛為德，陰以柔為用；男以強為貴，女以弱為美。故鄙諺有云：「生男如狼，猶恐其□；生女如鼠，猶恐其虎。」然則修身莫如敬，避強莫若順，故曰：「敬順之道，為婦之大理也。」夫敬非他，持久之謂也；夫順非他，寬裕之謂也。

反觀在婦容方面的要求，就顯得簡單多了：

婦容，不必顏色美麗也。

盥洗塵穢，服飾鮮潔，沐浴以時，身不垢辱，是謂婦容。<sup>29</sup>

就「盥洗塵穢，服飾鮮潔」等內容來看，婦容的要求顯然簡單易達，多是日常生活中需要注意的衛生習慣之養成，不講求外貌美麗與服飾豔麗。其後歷代在女教書及相關女子教育的規章中，對女子美的評判與標準，大抵不出班昭所立下的範式。<sup>30</sup>而此一柔順賢德的準則，一直延續到清末依舊清晰可見，

<sup>28</sup> (東漢)班昭，《女誡》，收在(清)陳弘謀，《五種遺規·教女遺規》三卷上，頁1~2。

<sup>29</sup> (東漢)班昭《女誡》，收在陳弘謀，《五種遺規·教女遺規》三卷上，頁4、5。

<sup>30</sup> 相關研究與討論可參考：王光宜，〈明代女教書研究〉(國立臺灣師範大學歷史學研究所碩士論文，民88)。陳姪媛，《從東亞看近代中國婦女教育：知識份子對「賢妻良母」的改造》(臺北：稻鄉，民94)。曹大為，《中國古代女子教育》(北京：北京師範大學，1996)等。

在呂近溪《女小兒語》裡婦容與婦德關係的闡述中，也有類似的主張：

婦女妝束，清修淡雅，只在賢德，不在打扮。<sup>31</sup>

宋代以後儒學的發展在中國男女之「別」的概念建立上具有關鍵地位，不需仰賴女性外出工作的菁英家庭，首先在空間中落實男與女的區隔，並使女性過著幽居的生活以節制她們的慾望，並保護她們不受外界危險的侵害。女紅在時人的推崇與國家機制的掌控下，成為推動禮教規範的有利手段，但這並不表示刺繡所展現的意義全然是道德論述的面向。如曼素恩就曾透過對刺繡中「繡」的考證，道出「繡」與「羞」的同音異字其實暗示了刺繡文化中的性想像。<sup>32</sup>教導居於上層的閨秀與貴婦從事女紅中的刺繡，不僅可使出入不便的纏足婦女，於深閨中完成手藝與美德的培養，在女性體態與身體線條上更顯優雅。以手代口的女紅，實際上是抽象的禮教規範與儒家思想之具象表現，是規訓（discipline）/馴化（domestication）女體的一種方式，以節制女性天生放縱的慾望、培養其柔順的性格與精細的手藝。而刺繡較諸其他女紅範疇具有更深的文化與道德修養內涵，是使菁英婦女更為文、雅、幽、靜的訓練。宋代男性文人對女子才情的欣賞，已逐漸發展出一條新的道路，儘管，這類偏向禮教並結合德行規範的女性美之標準，從不曾間斷的傳承至今，但此時文人對女性身體感官之凝視，則發展出另一種具體表述，本於女子當使柔弱的教養方式，部分男性開始追求女子細白與纖柔之美，「環肥燕瘦」一詞，更表露了唐宋之際，審視女性由豐腴趨向纖細的價值差異。宋代柳永曾這麼形容過女子之嬌態：

香靨融春雪，翠鬢蟬秋煙。楚腰纖細正笄年。風幃夜短，偏愛日高眠。  
起來貪顛耍，只恁殘卻黛眉，不整花鈿。 有時攜手閑坐，偎倚綠

<sup>31</sup> 呂近溪，《女小兒語》收在陳弘謀，《五種遺規·教女遺規》三卷中，上海：中華書局，民16-24，頁2。

<sup>32</sup> 「羞」自被用以描述正在進行性行為的婦女，而「愛繡」一詞則是句雙關語，暗示著淫蕩的女人。相關研究可參見 Susan Mann（曼素恩）著，楊雅婷譯，《蘭閨寶錄：晚明至盛清時的中國婦女》，頁312。高羅佩（R.H. van GUKIK）著，李零、郭曉蕙等譯，《中國古代房內考：中國古代的性與社會》（臺北：桂冠，1991）。

窗前。溫柔情態盡人憐，畫堂春過，悄悄落花天。最是嬌凝處，尤殢檀郎，未教拆了秋千。<sup>33</sup>

文中所描寫之女子，儘管「殘卻黛眉，不整花鈿」，卻是「溫柔情態盡人憐」，與女教書相比，對於婦容之標準，雖皆以柔弱視之，確有截然不同的書寫語境與描述，顯然柳永已逐漸朝向感官的敘述發展，並揭露傳統男性對「楚腰纖細」的遐想。在同時代的蘇東坡對女性美之想像中，更直接透過女性之手來傳達：

冰肌玉骨，自清涼無汗，水殿風來暗香滿。繡簾開，一點明月窺人，人未寢，敲枕釵橫鬢亂。起來，攜素手，庭戶無聲，時見疏星渡河漢。<sup>34</sup>

文中，雖不見蘇軾對該女子之美有直接的讚揚，但透過「冰肌玉骨」以及「攜素手」的畫面，就足以令人引發對該女子容貌的想像。蘇軾以敘寫手部之美，來隱喻美人之纖的讚譽，令人聯想到《詩經》中一段對衛莊公美姬莊姜的描寫：

手如柔荑，膚如凝脂，領如蝤蛸，齒如瓠犀。螭首蛾眉，巧笑倩兮，美目盼兮。<sup>35</sup>

對於女子巧手的描述，一直處於男性注視女性的起點，宋代詞人柳永以女子閨怨情懷為主題寫下的〈定風波〉則賦予女性之手自靜態之美，延伸至其日常刺繡的動作上：

自春來，慘綠愁紅，芳心是是可可。日上花梢，鶯穿柳帶，猶壓香衾臥。暖酥消，膩雲禪，終日厭厭倦梳裹。無那。恨薄情一去，音書無個。

<sup>33</sup> (宋)柳永，《促拍滿路花》，收在世界書局編輯部主編，《全宋詞》(台北：世界書局，民73)。

<sup>34</sup> (宋)蘇東坡，《洞仙歌》，收在曹樹銘，《蘇東坡詞》(台北：台灣商務書局，1994年版)。

<sup>35</sup> 詳見(明)朱熹注，《詩經》(上海：上海古籍，1987)。

早知恁麼，悔當初，不把雕鞍鎖。向雞窗，只與蠻箋象管，拘束教吟課。鎮相隨，莫拋躲，針線閒拈伴伊坐。和我，免使年少光陰虛過。<sup>36</sup>

才華洋溢且放蕩不羈的柳永，其一生坎坷於仕途的遭遇，使他醉心於風花雪月，頻繁往來於青樓柳巷間的柳永，透悉女子的心境，擅於以兒女情愛及少婦閨怨的筆觸託喻自己在官場中的失意，因此寫來格外細膩、豔麗絕倫。這闋〈定風波〉就是其以女子口吻模擬閨中怨婦，苦等丈夫經年未歸的怨懟之情所陳述出個人的心境，針線閒拈是詞人對閨閣女性刺繡時，經常使用的修辭方式。而詞人劉過則在敘寫對女子春蔥的綺麗幻想後，延伸出肢體觸碰與感官觸動的畫面想像，以一首名為《沁園春》的詞來讚詠「美人玉指」：

銷薄春冰，碾輕寒玉，漸長漸彎。見鳳鞋泥污，偎人強剔，龍涎香斷，撥火輕翻。學撫琴，時時欲翦，更掬水魚鱗波底寒。柔處，是摘花香滿，鏤棗成班。時將粉淚偷彈。記綰玉曾教柳傅看。算恩情相著，搔便玉體，歸期暗數，遍闌杆。每到相思，沈吟靜處，斜倚朱唇皓齒間。風流甚，把仙郎暗掐，莫放春閑。<sup>37</sup>

詞中上片說的是美人十指的形色之美，如同春天融冰般，光潔明亮；如片片魚鱗般，閃耀動人。下片則藉由彈淚、綰玉、搔玉體、畫欄杆、斜倚朱唇等具體而微的「纖指動作」，來刻畫女子思念的情感，「仙郎暗掐」更是展現女子的嬌柔媚態。如單就詞句含意，不明就裡之人，恐怕會因「搔便玉體」、「仙郎暗掐」等近乎露骨的字眼，而錯將劉過視為登徒子一類的輕浮男子，有趣的是，事實上劉過是宋代著名的愛國志士，與愛國詞人辛棄疾是少見知己，亦留下不少愛國詩作，趙維江在對劉過的介紹中，曾說到《沁園春》乃是劉

<sup>36</sup> (宋)蘇軾、柳永等作；葉美瑤主編《宋詞三百首：全彩古畫版》(台北市：時報文化，2004)。

<sup>37</sup> (宋)劉過，《沁園春》，收在世界書局編輯部主編，《全宋詞》(台北：世界書局，民73)。

過「突發奇想」之作，<sup>38</sup>然自另一首詞牌《賀新郎》中，將看見劉過在男女情感描寫上極為細膩的筆觸與其對女性之手敘寫遙相呼應的：

院宇重重掩。醉沈沈，亭陰轉午，簾高卷。金鴨香濃噴寶篆，驚起雕梁語燕。正一架、酴醾開遍。嫩萼梢頭舒素臉。似月娥，初試宮妝淺。風力嫩，異鄉軟。佳人無意拈針。繞朱闌，六曲徘徊。為他留戀。試把花心輕輕數，暗卜歸期近遠，奈數了，依然重怨。把酒問春不管。枉教人、只恁空腸斷。腸斷處，怎消遣。<sup>39</sup>

「嫩萼梢頭舒素臉」以及「似月娥、初試宮妝淺」勾勒的是一幅姣好的美女圖像，「嫩」與「軟」的觸覺感受描寫，則令讀者的感官自視覺延伸到觸覺，「無意拈針」作為承接詞牌上下的關鍵，透過對女性彩線慵理針懶捻的動作描寫，傳遞了佳人無心於婦事的期盼與寂寞。劉過的閨怨詞，寫來頗為動人、絲絲入扣，令人得見文人創作的另一番趣味。

如劉過、柳永與蘇軾對纖纖素手所引發女子之美的想像，並透過針線抒發閨怨的情懷，足見此時文人對女子審美的價值觀，已明顯有別於傳統禮教與儒道思想的標準，甚至融入明顯的肢體觸碰及情愛情節，開展出道德之外的感官論述。在文人讚詠素手的詞句中，呈現一位成熟男子對女體的特殊情結，纖纖玉指是對女子體態柔弱、楚腰纖細的想像延伸。柔嫩的雙手觸感對男子而言，不僅帶有觀賞的美感，更是一種性感的體現，而此種感官的刺激，是神秘的也是安全的。

明代以後，對女子審美的標準，已不再只是透過詩詞隱隱若現，晚明清初著名劇作家李漁（號笠翁，約1611～1680年），出身於書香門第，自幼接受良好教育，博覽群書、才華出眾，這樣一位文質彬彬的儒生，曾公開表達自

<sup>38</sup> 趙維江，《熟悉的陌生人：傳統文化中的女性審美》（石家莊：河北人民出版社，2001），頁104。

<sup>39</sup>（宋）劉過，《賀新郎》，收在世界書局編輯部主編，《全宋詞》（台北：世界書局，民73）。

己乃是一名好色之徒，對女性審美更有一番不同於班昭對婦容之見解，李笠翁眼中的美人：一要肌膚白淨、二要目細眉長、三要手嫩指尖、四要小腳瘦軟、五要臂腕豐厚、六要嬌姿媚態、七要體香容艷、八要髮飾自然、九要衣衫雅潔，不僅如此，單就素手就有多種賞析的角度：

手嫩者必聰，指尖者必慧，臂豐而腕厚者，必享朱圍翠繞之榮。<sup>40</sup>

在李漁眼中，柔荑之美不僅高居美的標準之第三位，更勝過三寸金蓮帶給男子之感受，而令人玩味的是，班昭所立下「婦容不必顏色美麗」，僅需恪守自身整潔的標準，卻為李漁拋在最後，這是否只是幾許特例已不得而知，但值得注意的是，李漁不僅對女子外貌有特別感觸，甚至寫過不少情色小說自娛娛人。<sup>41</sup>這就足以讓我們見證了文人對女體的凝視與美的觀感，在宋代乃至明清逐漸衝破禮教與道德束縛的一面了，即便是像劉過、蘇軾到李漁這般出身書香門第的儒生，仍清晰可見如此轉變，而此一突破不僅反映在文人情色小說的創作上，也同時出現在文人與畫匠的畫作中。明清之後的文人認為女性較男性更具「靈氣」與「清氣」，甚至有「天地靈秀之氣獨鍾女子」的說法出現，而這一現象不僅反映在文人對女性文學的追求上，也同樣反映在士人對刺繡作品的讚揚中。在明清時期民間流行的小說之中，也透露出同樣的想法，以著名的清代世情小說《紅樓夢》為例，貫穿本書故事情節的寶釵與黛玉賈府夫人之爭，表面上寶釵贏得了最後勝利，其因乃在寶釵品德賢良、姿態柔順，深得賈府長輩歡心，縱使黛玉為寶玉所愛，美麗又才華洋溢，卻因為不曾對寶玉說過一些「經營仕途」的混帳話，而顯得不夠穩重有德。<sup>42</sup>雍正朝十二美人圖中的刺繡美人在視覺上具體呈現畫家與收藏家對女性美的感知。在一幅描繪刺繡仕女的畫作中，婦女在繡架前，靈活地穿梭絲線，雙眼專注地凝視著繡品所呈現的幽閒貞靜之美，被視為清宮女性樣版式的理

<sup>40</sup> (清)李漁，《閑情偶記》·聲容(重讀李漁叢書)(石家莊：河北教育出版社，2003)。

<sup>41</sup> 相關討論可參見高羅佩(R.H. van GUKIK)著，李零、郭曉蕙等譯，《中國古代房內考：中國古代的性與社會》(臺北：桂冠，1991)，頁317。

<sup>42</sup> (清)曹雪芹，《紅樓夢》(台北：桂冠，1987)。

想形象之一種。「美人」圖有別於列女傳所載錄的故事，勾勒了女性在維繫道德價值外，存在於男性觀點的另一種想望。如同「百美圖」這一類男性眼中女性美的樣版圖冊裡，歷代著名女性被標示在特定寓意中，捻筆繪竹的管道昇、專心紡績的織女以及燃燭閱讀的朱淑真，都被框入畫者靜止的想像中，而蘇蕙則以她巧手拈針刺繡迴文的柔態與神韻，藉由畫家之筆清楚地映入觀者的眼簾中。難以臆測的是，男性所描繪的理想女性範式，究竟是更為清楚地標誌女性才性界線，抑或是使女性角色更為曖昧？女性是否能夠自由地運用這些角色的想像，作為個人經驗的合理啓發與投射呢？

明清仕女畫作中也可見畫家對女子刺繡所投影的感官慾望。以清代焦秉貞〈仕女冊頁·冬〉為例，圖中五名女子皆有著清秀白皙的面容，但最引人注意的，卻是被侍女圍繞其中的刺繡女子，不僅氣質高雅，俯首專注的神情，更引領觀畫者注意到那雙因輕柔的刺繡動作而顯得嬌嫩的柔荑，畫面中雖全無裸露鏡頭，卻足以引發我們對該女子溫柔纖細的綺麗幻想。在另一幅「明修棧道，暗渡陳倉」的春宮畫中，這樣的女體遐想似乎更為直接。此雖是一幅暗春宮，但透過男子與兩名女子一拉一扯的親暱接觸，明白反映了畫作的旨趣與性的暗示。有趣的是，該畫不僅可見文人仕女畫中不同身份地位的角色佈局，更保有閨房刺繡的場景，來滿足文人對刺繡女子品德與身體的想像。若說赤裸的身體與未著鞋的雙足是未開化的標誌以及禽獸的象徵。<sup>43</sup>那麼在仕女圖中，畫家筆下神態優雅的女性，將持針的柔荑毫不隱藏地顯露在外，展現的是女性美好的品行與勤奮的態度，同時也是無瑕女性的典範。刺繡圖像的展示，乃至才女專心刺繡的舉措本身，即是一幅引人遐想的美好畫面，中華文明與儒家秩序、菁英家庭女子的優雅、閒適與純淨，成為此等想像畫面的縮影。一如女性存在的價值並非由其個人全然地定位，女性身體的

<sup>43</sup> 高彥頤，〈作為服飾的身體——十七世紀中國纏足意蘊的轉變〉，收在張國剛、余新忠主編，《新近海外中國社會史論文選譯》，（天津：天津古籍出版社，2010），頁156-171。



象徵性，也非女性本身所能詮釋。在閨房中製作繡品的隱蔽性與展示繡作的公眾性形成強烈的對比，當婦女道德藉由繡作成爲可由他人公開檢驗的實物時，婦女與其繡作正經歷一段曖昧的內外流動過程。

刺繡女性成爲宋代以後文人對理想女性想像的重要連結。然而，文人對這項技藝本身是如何看待，同樣引人好奇。宋代在織繡上引畫入繡的創作方式，以及明代文人間盛行的崇古風氣，應當是宋繡進入文人眼簾的重要因素。當高濂以讚嘆的口吻描述觀賞宋繡所帶給他的種種視覺上的美好感受之際，刺繡於明代的價值亦有了象徵性的改變：

又如宋人繡畫，山水人物，樓台花鳥，針線細密，不露邊縫。其用絨止一二絲，用針如髮細者爲之，故多精妙。設色開染，較畫更佳。以其絨色光彩奪目，豐神生意，望之宛然，三趣悉備。女紅之巧，十指春風，迥不可及。元人之繡，便不及宋，以其用絨粗肥，落針不密，且人物禽鳥用墨描畫眉目，不若宋人以絨繡眉目，瞻眺生動，此宋元之別，以其眉目辨也。故宋繡山水亦不多得，元人花鳥尚可一二見耳。宋人刻絲，山水人物花鳥，每痕剝斷，所以生意渾成，不爲機經掣制。今人刻絲，是織絲也，與宋元之作迥異。故宋刻花鳥山水，亦如宋繡，有極工巧者。余意刻絲雖遠不及繡，若大幅舞，自有富貴氣象。元刻迥不如宋矣。<sup>44</sup>

高濂（1573-1620），字深甫，號瑞南，浙江錢塘人，是明代著名的戲曲作家，曾任職鴻臚寺，與明中葉許多無心仕途的文人相同，高濂在投入政治事業的熱忱消退，選擇隱居西湖，過閒散生活。高濂出身的不凡，使其在養生修性、琴棋書畫、詩詞歌賦乃至文物鑑賞中都獨具慧眼，其品味之高雅與生活之情趣，則集結於《遵生八箋》這堪稱第一部以中國文人雅士的視野出發所撰寫的作品。《遵生八箋》所載諸事諸物，均爲高濂對各種有助養生調息之情勢

<sup>44</sup>（明）高濂，《燕閒清賞箋》，收在《遵生八箋》卷十五（臺北：臺灣商務印書館，民68），頁12~13。

的描寫。全書分爲清修妙論、四時調攝、起居安樂、延年卻病、飲饌服食、燕閑清賞、靈秘丹藥以及塵外遐舉等共八箋，其對宋代刺繡的觀後感，則載於〈燕閑清賞箋〉當中。〈燕閑清賞箋〉談的是其對賞玩古物、品書論畫、焚香撫琴、植栽賞花等生活樂事的心得，「消煩去悶，丹境怡愉」是其敘寫本箋的起因。在此，刺繡被放在一個與古玩與文房四寶相類的篇章，並且被歸類在書畫之中，成爲高濂建議文人收藏，以使身心愉快，助於養生。

高濂對宋繡的品鑑，展現了其崇古的藝術史觀，宋繡取徑於宋畫的藝術風格，所造就氣韻生動、描景傳神之處，成爲明代文士對宋繡進行如同繪畫一樣的品鑑。同時代的張應文，對宋繡具有相同鑑賞眼光：

宋人之繡，針線細密，用絨只一、二絲，用針如髮細者爲之，設色精妙，光彩射目。山水分遠近之趣，閣樓得深邃之體。人物具瞻眺生動之情，花鳥極綽約嚙啞之態，佳者較畫更勝，望之生趣悉備。十指春風，蓋至此乎！余家蓄一幅，作淵明潦倒於東籬，山水樹石、景物粲然也。傍作蠅頭小楷十餘字，亦道勁不凡，用以裹子昂歸田賦真蹟，亦似得所。元人則用絨稍粗，落針不密，間有用墨描眉目，不復宋人之精工矣。宋人刻絲，不論山水、人物、花鳥，每痕剝斷，所以生意渾成，不爲機經掣制，如婦人一衣終歲方成，亦若宋繡有極工巧者，元刻迥不如宋也<sup>45</sup>

張應文，字茂實，號彝齋，江蘇崑山人，少游太學，出身監生但在屢屢自科舉試場中遭遇挫敗後，他選擇了與高濂相同的生活方式，以賞玩古物與書畫來自娛。《清秘藏》即是他雜論玩好賞鑒諸物的心得，而刺繡則被置於一個與名畫、珠寶、玉器、雕刻以及名香等雅致文物相同，能夠帶給觀賞時的愉悅之情。張應文深受高濂藝術鑑賞與品味的影響，自其對宋繡與緯絲的描寫和讚嘆，得見其同樣本於崇古的態度對刺繡進行品賞。此外，張應文對宋代

<sup>45</sup>（明）張應文，〈論宋繡刻絲〉，收在氏著《清秘藏》卷上（臺北：臺灣商務，民72），頁25~26。

刺繡的推崇與元代刺繡不如宋時精巧的感慨，與明清時期文人在宋畫與元畫之間關於藝術風格與書畫體系的爭辯上，巧為對應。高濂與張應文對刺繡佳者猶勝畫作的讚譽，顯示出繡與繪兩者間存在著共通的創作原理與品評準則：氣韻、傳神、描摹、設色等處，是兩種間具有流動性的敘述寫法。文震亨（1585年—1645）同樣鼓勵與他具有相同雅致品味的文士，著手收藏宋代刺繡與刻絲：

宋繡，針線細密，設色精妙，光彩設目，山水分遠近之趣。樓閣得深邃之體；人物俱瞻眺生動之情；花鳥極綽約嚙啖適之態，不可不蓄一二幅，以備畫中一種。<sup>46</sup>

文震亨再一次地運用了相同的鑑賞方式在刺繡上，設色精妙、光彩設目以及趣味生動之感，幾乎成為文人間評點刺繡的共通準則，然針線細密，不露針痕則為刺繡相異於畫作的讚譽，並且精巧處是較繪畫更難達成的目標，意即美繡者得較畫猶佳之處。姜紹書對刺繡才女夏永髮繡滕王閣黃鶴樓圖的激賞，展現了刺繡的這個特色，並且呈現以繡與繪互喻的評點方式：

勝國王孤雲，能接武恕先，而更加細潤，其《仙台樓閣》及《端陽競渡圖》，結構邃密，筆若懸絲，刻畫精整，幾無勝義。……復有夏永字明遠者，以髮繡成滕王閣、萬鶴樓圖，細若蚊睫，似於鬼工。<sup>47</sup>

姜紹書對刺繡的品評，同樣直承明人對刺繡美技的觀賞方式。而文人對女性才情的欣賞，在明清之際逐漸突出，並且毫不顯露對女性文本的嚮往之情，往往傾畢生之精力，廣泛蒐羅女性文學作品，而書籍出版事業的發展以及造紙印刷事業的發達，更促使更多女性投入文學創作之中。<sup>48</sup>文士在文學領域中對閨閣作品所吐露「靈」與「清」的欣賞，實則也表現在對擅繡女子以及

<sup>46</sup>（明）文震亨，〈論宋繡宋刻絲〉，收在氏著《長物志》卷五（臺北：臺灣商務，民72），頁8。

<sup>47</sup>姜紹書，《無聲詩史·韻石齋筆談》卷下（上海：華東師範大學，2009），頁209。

<sup>48</sup>詳見孫康宜，〈性別與經典論：從明清文人的女性觀說起〉，收入在吳燕娜主編、魏綸助編，《中國婦女與文學論集》第二集（台北：稻鄉，2001），頁138-144。

繡品的讚賞之中。姜紹書（？～16479）曾如此讚揚過顧繡之始繆氏：

刺繡極工，所繡人物、山水、花卉，大有生韻。字跡有法。得其手製者，無不珍襲之。<sup>49</sup>

自南齊謝赫以來，「生韻」即被視為是形容文人畫作的最高境界，<sup>50</sup>而今被用以形容刺繡之美，顯見明代以後已不再將刺繡僅僅歸類於道德規範之內，這點表現在明人仿古與慕古之情中，尤為顯著，時人譚元春曾得一露香園繡佛，驚為非人間女紅所能為，而將露香園顧繡中的韓希孟推為刺繡「第一能手」、「女中神鍼」，做歌贊之：

上海顧繡，女中神鍼也。己未十一月與雨若相見，蔣謝適有貽尊者二幅，舉一為贈，時地風日，往來授受，皆不知為今生，相顧歎息。乃為歌識之。

歌曰：「繡佛人天喜，運鍼如筆綾如紙。華亭顧婦嗟神工，盤絲擘線資纖指。如是我聞猶未見，以紙以筆想靈變。一見驚嘆不得語，竹在風光，果浮水面；咄哉筆紙猶有氣，安能十七尊者化為線！」<sup>51</sup>

由此歌可知，顧繡之技藝不僅超越文人畫作與宋代刺繡，甚至較前者更具靈氣，直至出神入化、令人嘆為觀止的地步，而明代文人對刺繡的態度，亦已由經濟意義上的日常生活用品，轉變而為可供珍藏的藝術品，並足以體現文人的品味與文人藝術的風範。

藉由唐以後繡佛風氣的盛行，逐漸於宋代閨閣間發展成繪畫形式的刺繡，引起了文人對這項女性技藝的重視，並將其作為一項藝術品的方式看待，無論是創作風格描寫、作品裝裱、成品銷售、珍品收藏與觀賞，才女精心構築的刺繡，顯然已自日常用品成為明清時期可供文人賞玩的「長物」了。

宗教裝飾物品在明代也逐漸走入藝術市場，宗教哲學與文人美學的結合

<sup>49</sup>（明）姜紹書，《無聲詩史》卷七（台北：明文書局，1991），頁34。

<sup>50</sup>關於文人畫作評斷標準的研究，可參見石守謙，〈賦彩製形—傳統美學思想與藝術批評〉，收入在郭繼生編，《美感與造形》（臺北：聯經，民71），頁7-66。

<sup>51</sup>轉引自徐蔚南，《顧繡考》（上海市：上海中華，民25），頁5-6。

成爲一門商機，當晚明所有可供賞玩與典藏的圖像都成爲可以販售的元素時，觀音與羅漢早在此之前成爲一種藝術創作並且被貼上價格的標籤。如同徽州墨商程君房延攬丁雲鵬繪製觀音變相作爲刻印墨譜的樣式，<sup>52</sup>繡庄自然也順應市場需要，提供相當多樣的宗教繡物爲人選購。受到董其昌及當時代文士青睞的露香園顧繡，在宗教藝術市場中亦佔有重要地位。隨著顧氏家族的興衰，松江露香園顧氏家族刺繡事業的經營情形也隨之更迭。據清初葉夢珠的記載，顧箕英謝世多年後，露香園就已「園垣具廢」，至順治十年（1656）箕英之子顧伯露辭世後，因無子嗣繼承，此園更淪爲荒煙蔓草之地，只剩下「露香池」一石，依稀可辨。<sup>53</sup>康熙年間，顧名世五世孫顧昌平，將此石移至小蒼州，而露香園則因水師駐紮，一度成爲海軍營房，其後隨軍隊移師，而化爲瓦礫。<sup>54</sup>嘉慶年間，甚至連「露香池」一石也不復見，<sup>55</sup>露香園更演變成練武場。<sup>56</sup>道光年間，曾有太守黃冕欲號召鄉紳，設法重建，並將空地規劃爲義倉，但因戰爭頻仍，義倉被挪爲火藥局之用，最後，因火藥突然爆發，而使露香園徹底被夷爲平地。<sup>57</sup>而顧家仰賴族中女眷及家族繡坊以維持家族昔日榮景一事，曾在《南吳舊話錄》中被記載，顧名世晚年不得不感嘆：「無奈何一旦寄名汝輩十指間，做冷淡生活。」<sup>58</sup>足見顧繡成爲營生之途已是無可改變的事實，特別是在清代中葉以後更是顯著。而顧繡的價格，也爲迎合大眾口味以及製繡者的水平不一，而有所降低。葉夢珠在其所著《閱世編》曾提到：

<sup>52</sup> Lin, Li-chiang, *The Proliferation of Images: The Ink-stick Designs and the Printing of the Fang-shih mo-p'u and the Ch'eng-shih mo-yuan*. Ph.D. Dissertation, Princeton University, 1998.

<sup>53</sup> (清)葉夢珠，《閱世編》卷十（台北市：新興，民72），頁8-9。

<sup>54</sup> (清)葉夢珠，《閱世編》卷十（台北市：新興，民72），頁216。

<sup>55</sup> (清)王大同等修，李林松等纂，《上海縣志》卷一·古蹟·「露香池石」條（嘉慶十九年刻本），頁38。

<sup>56</sup> (清)王大同等修，李林松等纂，《上海縣志》卷七·第宅園林·「露香園」條（嘉慶十九年刻本），頁58。

<sup>57</sup> 詳見(清)毛祥麟，《墨餘錄》卷三（台北市：新興，民67）。

<sup>58</sup> (清)李延罡口授，蔣烈編，《南吳舊話錄》（臺北市：廣文，民60）。

露香園顧氏繡，海內馳名。不特翎毛、花卉，巧若生成；而山水、人物，無不逼肖活現。向來價亦最貴，尺幅之素，精者值銀萬兩，全幅高大者，不啻數金。

年來價值遞減，全幅七、八尺者，不過以一金為上下，絕頂細巧者，不過二、三金，若四、五尺者，不過五、六錢一幅而已。然工巧亦漸不如前。前更有空繡，只以絲棉外圍如墨描狀，而著色雅淡者，每幅亦值銀兩許，大者倍之。近來不尚，價值愈微，做者亦罕矣。<sup>59</sup>

文中明白表示製繡者的技巧已不復從前，《上海縣志》更記載了原為閩房技藝的刺繡，成為市井小民汲汲營利之景況：

顧氏露香園組繡之巧，寫生如實，他處所無。小民亦習以餬口，略與紡織等。其髮髻絲為之，針繫如毫末，多半為男工。近繡素綾作屏障，值甚貴，各方爭購之。<sup>60</sup>

錢謙益與王士禛曾提過，萬曆年間進士來復「詩文書畫之外，琴棋劍器、百工技藝無不通曉」，唯獨未習女紅。後來到吳門習得女紅技藝，竟達到「刺繡之妙，吳中閨閣無能及者」的境界。而崇禎年間舉人萬壽祺亦頗為雷同，通曉各類才藝，女紅刺繡更在其中。但兩人現今未有作品傳世，難以確知其繡藝之水準，是否有文人誇大之嫌不得而知。但就其中「吳中閨閣無能及者」的語意來看，男性刺繡應仍為少數特例，並非為普遍現象。<sup>61</sup> 然至清中葉，男性繡工的出現顯見刺繡逐漸由閩房技藝趨向大眾化與商品化的現象，其繡品形式也有所更迭：

顧氏露香園繡，今邑中猶有存者，多佛像、人物、鳥獸、折枝花卉。雖色澤已退，而筆意極類唐、宋人，殆其所摹仿然也。近針工惟以繡

<sup>59</sup> (清)葉夢珠，《閩世編》卷七·食貨六(台北市：新興，民72)，頁163。

<sup>60</sup> (清)李文耀修，談起行纂，《上海縣志》(乾隆十五年刻本)卷一，風俗，頁23。

<sup>61</sup> 詳見朱啟鈞，《女紅傳徵略》(黃賓虹、鄧實編《美術叢書》第16冊四集第二輯，1975)，頁321-322。

蟒服、胸背及衣繡佩囊為事，畫軸即偶一為之，花樣亦從時好，其傳諸四方，猶稱顧繡云。<sup>62</sup>

為因應現實生活所需，顧繡由過去畫軸之形式，逐漸改以繡蟒服、胸背以及衣繡佩囊為主業，而八仙、羅漢、松鶴等實用性意味較濃的題材更時有所見，然其「筆意極類唐、宋人」以及「其傳諸四方，猶稱顧繡云」看來，文人品味仍是顧繡商品的一大賣點。自晚明到清代顧繡的變化，與其說是文人品味的通俗化，不如說是世人對文人品味的模擬與追隨。一方面刺繡的製作者改變，不再是上層階級出身的女性，而是為營生而學習顧繡技藝的市井小民，更因為男工的出現而成為一種顯見的手工藝；另一方面隨著經濟的發展與消費能力的提升，對文人品味追尋者日眾，因而出現了一批以模仿文人為樂的買主。《醒世姻緣》極多此以南京繡莊所售顧繡的有無，作為女子間競逐男性歡愛與時尚流行的指標。當中，原創於上海的露香園顧家繡之名聲，為商人受利所驅使，託言直承露香園繡法，寫來趣味橫生，同時顯現晚明以後刺繡商品在市場中的地位與價值。黃逸芬在其與露香園風格的樹立與品牌的創造之相關研究中，曾推論雖然主題的口味逐漸偏向大眾，不過在作品形式與作品題款上，卻保有文人繪畫與書寫的風尚，形成一種有趣的現象。<sup>63</sup>

儘管現在很難判定長齋繡佛的女性，是否全然基於宗教因素的考量而為寺院繡像，也沒有直接的文獻提及，當婦女將繡像作為崇敬佛與菩薩的獻禮，餽贈寺院或尼僧時，是否將得到某些實質的利益或美名，可以確信的是，明清時期繪繡的佛像，已是具備鑑藏價值的藝術品。就《石渠寶笈》及《刺繡書畫錄》等集冊所載刺繡作為藝術品收藏的記錄看來，清代帝王應是保存

<sup>62</sup> (清)褚華，《滬城備考》附錄，收入在上海通社輯刊《江蘇省上海掌故叢書》第二輯（臺北：成文，民72），頁1。

<sup>63</sup> 舉例來說，顧繡作品多會仿照文人在畫軸中附上題跋，而顧繡曾將明代中葉著名書畫家周天球與清初正統派巨匠王翬，這兩個不同時代人物的印章，匯聚於同一首題跋的首尾，確實令人匪夷所思。

各類繡作最完善的收藏家。<sup>64</sup>

### 第三節 明清刺繡的藝術表現與風格

閨閣間的刺繡與文學、書法乃至繪畫擁有許多交會之處，二者同屬創作者藉由圖像表達自我意識的視覺藝術，畫家與刺繡者對美學具備同樣敏銳的感知能力。中古已降，中國繪畫傳統與畫理對刺繡的影響是清晰可見的，而刺繡對於女性自習繪畫也有實質上的作用。宋代以後的女性已經能夠自佛教繡像與繪像中，汲取某些裝飾元素置入她的繡作中。<sup>65</sup>晚明將繪畫與刺繡進行緊密連結的女性則更為頻繁地被記載。張秀端曾以金縷曲這一首詞牌，為自己所做的繡譜提了詞：

未必能齊備。儘搜羅、輕描淡寫，箇儂心事。休道葫蘆依樣畫，也要分門別類。更幾頁、體裁由自。翻笑年來偷懶過，算餘將、詩本還兼此。閒繡閱，逸情寄。

近時花樣精無比。細商量、孰宜縞素，孰宜紅紫。百四十篇篇錯落，同伴借來描刺。只莫箇、墨濃過紙。嬌女他年如學繡，好教渠、拈筆從頭試。鉤勒處，尚牢記。<sup>66</sup>

張秀端的詩作展現了閨閣女性為刺繡創作如同繪畫般勾勒粉本的情形，在製作繡譜與花樣的同時，張氏更慎重其事的填上詞牌，展現其對刺繡與文學相同的熱情，以及在其他閨閣才媛詩集中使用的刺繡語彙相似，張秀端對刺繡的敘寫，同樣來自童年習繡的記憶、與姊妹間談詩論繡的情誼，以及書畫、刺繡並存的藝術才能養成方式。

<sup>64</sup> 詳見朱啟鈞，《刺繡書畫錄》（黃賓虹、鄧實編《美術叢書》第16冊四集第二輯，1975）。

<sup>65</sup> 其他形式的藝術也同樣自佛教造像中，挪用某些裝飾性圖像元素置入作品當中，包含景泰藍與瓷器等等，詳見：芮沃壽著，常蕾譯，《中國歷史中的佛教》（北京：北京大學出版社，2009）頁78-79。

<sup>66</sup>



以畫入繡的作品，不僅成為可供觀賞的藝術，所留下的繡譜更成為才女們汲取圖像的來源，藉以應用至女性繪畫之中，使原本專屬於男性的文人畫作，增添了女性獨有的風格與技巧，亦是晚明以後刺繡與繪畫在女性創作中緊密聯繫的證據，活躍於明末清初的女畫家李因亦是一例。李因(1616-1685)，字今生，號是菴，錢塘人，為崇禎年間進士葛徵奇側室。<sup>67</sup>夫婦倆皆長於繪畫，經常相互切磋。<sup>68</sup>姜紹書曾生動地記載了對李因畫作的讚賞以及這對佳偶日常生活中以圖繪為樂的情形：

寫花卉柔婉鮮華，得徐華遺意。無奇亦善山水，曲房靜几，互以圖繪為樂。無奇嘗語人曰：「山水姬不如我，花卉我不如姬。」<sup>69</sup>

黃宗羲在為李因作傳時，亦特別留意到繪畫與其婚姻生活的密切關連，而葛徵奇更嘗以李清照與趙明誠來比擬兩人才情相稱的婚姻關係：

崇禎初，光祿官京師，是菴同行。禁邸清嚴，周旋硯匣，夫妻自為師友。奇書名畫，古器唐碑，相對摩玩舒卷。固疑前身之為清照。<sup>70</sup>

繪畫不僅為李因與葛徵奇製造了許多婚姻生活上的情趣，更是情感溝通的橋樑，在筆墨上極為契合的兩人，更共同創作了《竹笑軒集》，為彼此留下伉儷情深的證明。<sup>71</sup>事實上，葛徵奇與李因兩人的結合，即是源於葛氏對李因才情的欣賞：

<sup>67</sup> 葛徵奇，字無奇，崇禎元年(1628)進士。

<sup>68</sup> 徐沁記載李因所繪花鳥畫作「蒼秀入格，點染生動」。詳見徐沁撰，《明畫錄》卷六〈花鳥附蟲草〉，《讀畫齋叢書》第二函，頁16。

<sup>69</sup> 姜紹書，《無聲詩史》卷5，《續修四庫全書》子部(上海：上海古籍出版社，1997年)，頁550。

<sup>70</sup> 黃宗羲，〈李因傳〉，《南雷文定》卷10，《續修四庫全書》集部，1397冊，頁378。

<sup>71</sup> 詳見盧傳，〈竹笑軒吟草敘〉，《竹笑軒吟草》(遼寧省：新華書局，2003年)，頁1。朱嘉徵也曾為文留下葛氏夫婦鶼鶼情深的紀錄：「李夫人是菴《竹笑軒詩》繼之，是菴為光祿葛介龕先生副室。光祿以名進士起家持御史，歷官中外，必夫人與俱。政事之暇，以筆墨為樂事。而夫人亦間作山水鳥畫，遍為題詠左之。」詳見朱嘉徵，〈敘〉，《竹笑軒吟草三集》(遼寧省：新華書局，2003年)，頁49。

生而韶秀，父母使之習詩畫，便臻其妙。年及笄，已知名於時，有傳其詠梅詩者，「一支留待晚香開」。海昌葛光祿見之曰：「吾當為渠驗此詩識。」迎為副室。

而葛徵奇也從不掩飾對李因才華的賞識，從其大方地將李因所作之畫扇餽贈友人，並以李因之字與號為文，即可窺見一二。<sup>72</sup>李因於詩畫的風采，在與葛徵奇婚配前就已得到家學的薰陶而頗富名聲，婚後又得到夫婿的支持，如同其他伙伴式婚姻中的才女，愜意的生活與賞玩的雅致，使得李因在藝術創作中擁有許多優渥的條件。在葛徵奇為其表姊妹梁孟昭著作題序時，曾提及自己對女子懷才的看法：

內姊梁夷素氏，夙秉慧姿，兩擅其絕。詩為漢為魏為唐，畫為晉為宋為元；諸體且備，靡不登峯，殆所謂天授，非人力者與！或獻疑曰：女子厄中饋，恤絡緯，無忘女紅為正耳。管城子墨，非內事所宜及也。審若斯，則古之詠卷耳，賦蘋蘩，警雞鳴，箴雜佩者，不得稱淑媛耶？錢唐故繁華地，不習蠶績，大率以組繡刀尺為內業。故夷素氏名其軒曰墨繡，蓋將以楮墨代針紉也。抑余有進於此。昔人稱揚子雲文曰繡悅，曹子建曰繡虎，今試讀其韻言，攬其絹素，五色煥爛，文光照人，其為文繡不既多乎？視彼屑屑女紅，拮据婦事者，雅俗何如也？傳稱女史，詩頌女士，其在斯人歟！其在斯人歟！<sup>73</sup>

梁孟昭，字夷素，茅鼎妻，與李因同為錢塘才女，詩畫亦皆有所長，作品保有古意。或許是受到周圍女性才氣縱橫之影響，葛氏對女子無才便是德的觀點並不贊同，甚至質疑女紅作為女性婦德展現的代表性。對於梁孟昭墨繡軒

<sup>72</sup> 如〈題今生芙蓉〉、〈題今生石榴〉、〈題是菴牡丹〉等詩文，詳見葛徵奇，《燕園師集鈔》（清光緒丁亥（十三年）（1887）海昌羊氏傳樓粵東刊本，中央研究院傅斯年圖書館古籍線裝書）。

<sup>73</sup> （明）葛徵奇，〈序〉，（明）梁孟昭《山水吟》一卷（明崇禎八年（1635）乙亥刊本，轉引自胡文楷著，張宏生等增訂，《歷代婦女著作考》，（上海：上海古籍出版社，2008年），頁163-164。

之命名，葛徵奇以為這正是女性可一手捻針刺繡，一手持筆書文的象徵，書寫與繪畫並不減損女性德行分毫。儘管，葛徵奇的序言流露出視女紅為小技難登大雅之堂的想法，然在李因畫作中，卻時時可見創作者將女性獨有之刺繡技巧融入畫作的巧思。以李因成於康熙年間(1670)的《芙蓉鴛鴦圖軸》為例，其中線條分明、塊面平塗且區分清楚的構圖方式，不同於文人水墨畫的暈染效果，大有以水墨代替針線來繪製水墨畫的意味。女紅或言刺繡，或許並非男性文人所以為乃妨礙女性附庸風雅的俗事，反倒成為女性開創文學與繪畫風格的特色。

時代稍晚的清代著名女畫家陳書（1660-1736），則在繪畫上與刺繡保有密切關係。陳書，字南樓，號上元弟子、南元老人，出生於嘉興秀水世家之門，先祖陳康伯因協助宋室南渡有功，獲賜郡城的春波門外宅地，子孫世代都為秀水人。陳書家族祖先曾歷任浙江廉訪使、貴州右方伯等官職，其曾祖父亦中嘉靖進士。儘管其祖父陳懋義僅是縣學生員，父親陳堯勳為太學生，陳書家族至清代已淪為低階的士紳家庭，但由其子錢陳群對陳書童年家庭生活的紀錄來看，陳書所處的家族依舊不失名門風範，與江南地區菁英家庭相似，對於女子教育亦格外重視。只是，陳書父母的教育態度在當時應是相對傳統與保守，根據錢陳群的記載，陳書母親對於女子學習詩文並不贊同，且甚為嚴格，女紅則是這個家庭教育女子的主要方式。<sup>74</sup>直到陳書八歲那年，無意間於書齋中見到父親收藏的名畫，遂取紙筆仿之，竟然無不神肖。此事不僅展露陳書於繪畫上的天份，並且藉由陳母夢見神語的戲劇性轉折，為陳書日後的成就進行鋪陳。從此，家中為其延師授經，使陳書如同其他江南地區菁英家庭的女子，有了接觸文學與繪畫的機會。<sup>75</sup>然而，作為一名下層士

<sup>74</sup> 陳書母親對於陳書早期的教育方式「相遇甚嚴，每令學女紅，頗不許習柔翰」。詳見錢陳群，〈誥封太淑人顯妣陳太君行述〉，《香樹齋文集》，收於《香樹齋全集》（清乾隆十六至二十四年刊本，國立臺灣大學藏善本書）卷二十六，頁6上-22下。

<sup>75</sup> 原文：「見壁間名繪，取紙筆倣之，無不神肖。」、母「怒而撻焉」、神語曰：「我遭汝女筆，他日將以翰墨名天下，汝何得禁之。」

紳家庭的女兒，陳書終究無法向文倬、沈宜修及其女一般，擁有家學淵源與豐富的書畫鑒藏環境。對於繪畫技巧的學習，並無法自家族成員中獲取，也未曾如同時代的女性追隨名師成為女弟子。這使得陳書於繪畫學習上顯得困難重重，卻也造就了她因不受文人畫作的直接影響而能充分展現閩閨畫的特性，特別是將刺繡技巧融入作品，成為陳書繪畫風格的一大特色。以陳書四十一歲作品《秋暎生植》為例，<sup>76</sup>自然舒展開的三株稻禾成為畫作的主題，蝗蟲、螳螂生動地沿著禾葉攀爬，蜻蜓、蝴蝶則輕快地飛舞在景物四周，構圖中呈現均勻分佈的態勢。值得注意的是陳書畫作給予觀者一種強烈的線條感，而此技巧與文人畫中強調筆法變化的書法性線條多有不同，層次也更為分明，看得出創作者刻意避免景物間彼此交疊與混融。在色彩上，陳書採用個別區域顏色由深至淺的漸層烘染方式，來表現畫面的主體—禾葉與昆蟲。此種表現方式儘管顯得刻板且格局受限，對於景物輪廓的勾勒與光影的表現卻更為突出。陳書均勻的畫面空間、抽象性的裝飾線條以及具立體光影感的漸層色澤與層次分明的繪圖結構，在在都有別於文人畫與職業畫中的繪圖技巧，反倒與中國傳統服飾中帶有強烈裝飾感的刺繡花樣表現方式與繡色順序相似。前述提及的露香園韓希孟，其刺繡畫冊中即有頗多與之相類的表現手法。如崇禎十四年(1641)所繡《花卉蟲魚冊》之《湖石花蝶》，以纏針繡製邊框呈現地坡的概念以及坡線邊緣打點而成的構圖，與陳書在坡線苔點的繪製方式極為相似。同樣的結構，在清康熙年間的一幅《刺繡花鳥圖屏》中也可看見。此圖結合繪與繡，以齊針、套針與搶針勾勒花木的主幹，花蕊、羽鳥等細微處則施以松針、刻鱗針、擱和針等針法以求線條靈活多變。而山石陡坡乃以工筆勾勒並結合渲染敷彩的方式呈現，使得絲繡光澤與設色彩墨相互輝映，同時呈現刺繡的質感與中國繪畫的趣味。

繡與繪在構圖上雖有相近，但在線條運行與色彩渲染上卻極為不同。刺

<sup>76</sup> 陳書，《秋暎生植》，上有「康熙庚辰(1700)五月，陳氏錢書摹古」的簽款，現藏於台北故宮博物院。

繡不同於繪畫，無法藉由色彩的暈染方式使觀者感受遠近距離。如不經剪裁，則恐怕景物稠疊。若要能朗若分明，則需化繁馭簡，以使景物釐然各判、層次井然。<sup>77</sup>由此可知，繡與繪特性相異，而刺繡自然有其物像色彩與距離表現的侷限，而此一侷限在「繡樣」製作時必須列入考量，以避免設計樣式過於繁複且景物混融的底圖。<sup>78</sup>然而，繡與繪都需經過圖式選擇、修剪與轉化的過程，縱然「繡樣」與「粉本」兩者間具有運用手法的差異，<sup>79</sup>但自宋代以來閨閣女子援畫入繡後，畫繡便逐漸發展，至明代，繡與繪在構圖已有逐漸趨近的態勢。特別是在許多受過書畫洗禮的上層菁英婦女，所留下之繡樣往往將畫理融入其中。以露香園顧繡而言，龐大的市場需求與家族開銷。使得露香園不得不仰賴園內繡工與習藝弟子而非族內女性來維持產量。於是，由才女韓希孟製作繡樣，交由繡工仿製完成，便為露香園經營的主要模式。<sup>80</sup>儘管繡工未必通曉繡樣所傳遞的意境與畫意，卻為後人留下畫繡相通的追尋線索。而明清版畫流行之後，刊刻《繡譜》販賣或編印成集的情形相當普遍，<sup>81</sup>對家庭處於下層士紳階層的陳書而言，要時常觀賞名蹟古畫或許並不容易，而授畫之人也絕非名師。如此一來，融畫入繡的「繡樣」與刺繡作品，極有可能成為陳書間接受繪畫薰陶的一種管道。由此觀之，與陳書同時期另一位女畫家周淑禧之《花卉卷》，<sup>82</sup>其蜻蜓與鳳蝶的樣式，與陳書《秋

<sup>77</sup> 在清道光年間丁佩作《繡譜》之前，並沒有一部以女性創作者視角來書寫刺繡製作與鑑賞的書籍。而丁佩對於繡與繪之間相輔而成又各自成趣的關係有深入詮釋。在本文第四章關於婦女對刺繡的書寫中，將進一步分析丁佩如何品鑒刺繡作品及定位刺繡的藝術價值。

<sup>78</sup> 賴毓芝，〈前進與保守的兩極—陳書繪畫研究〉（國立台灣大學藝術史研究所碩士論文，1996），頁19-20。

<sup>79</sup> 所謂「粉本」乃

<sup>80</sup> 黃逸芬，〈女性、藝術、市場：韓希孟與顧繡之研究〉（台北：國立台灣大學藝術史研究所碩士論文，2002.07），頁92-93。

<sup>81</sup> 鄭振鐸，〈中國古代木刻畫選集〉第九冊（北京：人民美術出版社，1984年），頁83。

<sup>82</sup> 周淑禧，字號江上女史，江蘇江陰人。有關她的介紹，可參閱俞劍華，〈中國美術家人名辭典〉（上海：人民美術出版社，1981），頁490。周淑禧，《花卉卷》現藏於南京博物院中。

勝生植》中彷彿出於同一人之手，倘非兩人具有極為緊密的繪畫交流，兩者以「繡樣」或《繡譜》為創作摹本或許不無可能。<sup>83</sup>陳書繪畫之特殊性，並不僅僅在於畫作所傳遞的清靈之氣以及時人與後輩之推崇。早年勤習女紅的經驗，使她藉由繡理通曉繪畫而非全然接受文人書畫的直接影響，援繡入畫的手法更為陳書在繪畫上開創有別於文人的閨閣畫風。

繪畫的賞玩與版畫的印刷刺激了婦女在刺繡式樣上不斷翻新，許多婦女藉助相同的畫稿與繡譜進行刺繡。由丁雲鵬繪製的觀音三十二相，即經常被引入婦女刺繡大士像的底稿中。繡女們未必都能目睹丁雲鵬描繪的大士風采或者認識這位名家，但不斷複製的版畫、冒名而繪的畫作與宗教繡像的流通，卻能讓相同的圖像元素，在不同作品中反覆出現。受到當代以自然景物作為背景描繪人像的構圖方式影響，丁雲鵬同樣將羅漢、觀音大士與釋迦牟尼等嚴肅地宗教偶像安排於各種饒富趣味的場景中。明清才女的刺繡則吸收了此一構圖方式，並一改原本恪守規範的佛畫，融入晚明變形畫的風格。以佛教繪繡而言，宋元以來佛像中國化的鮮明改變，在刺繡中同樣顯著，特別是墨繡所呈現的寫意風格，與晚明禪宗思想激盪下所激發的美學發展高度契合。晚明以後的刺繡，正與同時代的文人書畫，捲入同一場歷史漩渦中，女性置身在與男性相同的社會背景，並非置身於藝術殿堂之外。

當刺繡自實用性與裝飾性強烈的圖像，演變為具觀賞價值的畫繡，其背後隱含創作者的視覺經驗與觀者的視覺感受，亦隨之變化。深受文人畫影響的畫繡，同樣具有文人畫中景物位移的特色，當第一幅卷軸形式的觀賞繡出現時，就說明了此點。閨閣女性顯然受到這個時代文人仿古風氣的影響，同樣致力於繡作中融入仿古的創意，並且以氣韻生動為創作的目標。

---

<sup>83</sup> 賴毓芝在對陳書繪畫的研究中指出，陳書與周淑禧幾無交集與相識的可能，因此兩幅圖畫毫無疑問是源於同一份稿本，並且都參考了當時流行的「繡樣」。詳見賴毓芝，〈前進與保守的兩極—陳書繪畫研究〉，頁20。

\* \* \* \* \*

文人畫家與職業畫家的畫題與粉本，經常成為閨閣藝術家的畫譜與繡樣。然而，每一次臨寫或模仿的傳移過程，都是創作者再一次創意的展現，在刺繡圖像的產生中，女性擁有更多詮釋圖像的機會，而來自不同區域的名媛刺繡，呈現相似卻又各自富有特色的創作風格，明白指出傳統中國上層女性，儘管身處家內閨閣之中，其心與眼所見卻未必是封閉的世界。那些繡女所共同使用的圖像元素，或許能以某種形式進入才媛的生活之中，諸如繪畫、屏風、花器甚至可以是遠方姊妹餽贈的繡帕、繡囊等，都能成為才媛間共享的繡樣與圖式，她們接受了居住地流行的文化、品味與審美觀念，挪用了自他處傳來的風格，繼而開啓了屬於自己的藝術事業。明人文化中存在著一種「遊」(roaming)的概念，其中包含了身體移動的旅遊與精神層面的神遊，並進一步延伸至文人繪畫中，<sup>84</sup>更廣義來看，藉由物品的交換、餽贈、進貢與買賣，是另一種形式的遊。<sup>85</sup>物的流動創造了一個特定的空間秩序，可以是朋友與家人之間的，也可以是商家與買主之間的。對深居簡出的女性而言，流動的繡作所傳遞出的圖像，為閨閣女子帶來精神神遊的機會，外在世界的動與閨閣空間的靜，藉由繡作融為一體。當刺繡成為文人間廣泛討論的話題時，它早已越過內閣的疆界，代替女性流轉各地，更遑論當商人競相收購、宮廷賞玩珍藏刺繡時，那道為女性繡房築起的牆門，已為絲線一針一針地穿透著。

<sup>84</sup> 劉繼潮，《游觀：中國古典繪畫空間本體詮釋》（北京：三聯書店，2011）。

<sup>85</sup> Craig Clunas, *Empire of Great Brightness: Visual and Material Cultures of Ming China, 1368-1644*, London: Reaktion Books Ltd., 2007.





## 第4章

### 織錦文章在閨閣：書寫刺繡



軋軋九張機，機上朱絲錯。織成璿磯圖，文章在閨閣。

清湯湘芷〈偶作〉<sup>1</sup>

較諸女性在文學與繪畫的定位及與文人間依附又競爭的關係，刺繡原僅是菁英婦女用以確認身份、彰顯品德或藉以消遣的日常活動，不僅不涉入文人在文壇與畫史的辯論，更是依附在國家政治與經濟論述和禮教規範下的產物，正因為如此，女性刺繡作品雖不是藝術市場的主流，卻幾乎沒有文人對婦女花費過多精力在刺繡上提出過激烈反對的言論，女性正可順水推舟地在刺繡中融入更多的生命情感與藝術創造力。這種發展使得刺繡與文學的關係對明清時期的菁英婦女而言顯得曖昧，當刺繡在脫去經濟目的則作為道德象徵活動，刺繡被用以規訓女性的身與心，但作為女性藝術活動的刺繡，則為

<sup>1</sup>(清)湯湘芷，〈偶作〉，收在(清)惲珠輯，《國朝閨秀正始集》卷19(清道光十一年(1831)紅香館刻本)，頁18。

女性提供才性與想像的機會，如同寫作與繪畫一般為女性提供生活樂。刺繡創作雖於閨閣中進行，但藉由同家族中男性成員對友人推介或進入藝術市場販售等流通過程，繡品實質上已被納入明清生產與消費行為中，進而確立了自身創作者的角色。當然並非所有女性都注意到刺繡活動在明清已超越行為本身的道德與經濟意義，但確實已有不少刺繡才女，意識到這項有別於男性主宰的文學與繪畫活動背後能帶給女性群體專屬的樂趣，而她們或許也極為期待自己能藉由推動刺繡藝術創作成為一項女性可為的事業並留名青史。

本章嘗試分析作為一名擅於刺繡的女性，如何定義自己的能力及所隱含種種來自道德、經濟與藝術等價值，是力圖扮演恪守本分的賢妻良母抑或希冀成為流傳後世的藝術創作家？獲得社會環境與家庭成員支持的才媛，是否能夠經由刺繡，將女性身體感知、生活情感、生命歷程與藝術風格串連起來，並突破性別的疆界，從中獲得個人主體性與獨特性。

## 第一節 閨訓與遊藝：刺繡才女的養成

### （一）家學如何定位自身

晚明印刷技術的革新與出版業的興盛，給予閨閣女性有別於前代的生活體驗與視覺刺激。不能經常外出的閨秀，得藉由書籍與版畫的印製，取得當時流行的書刊、粉本與墨稿。大量印刷的版畫、仿效名家繪製的贗品與流通快速的藝術品，促使婦女較以往更容易獲取視覺刺激，流行於晚明的圖像，成為影響婦女刺繡風格的來源之一。長於著文亦工丹青的惲珠(1771-1833)，其精巧雅致的花卉繡技，即直接承襲自家族花鳥繪畫絕學。惲珠，字珍浦，號星聯，晚號蓉湖道人，為江蘇陽湖人，典史惲毓秀之女，適知府完顏廷鑑。惲珠能書善畫，才識過人，於心學亦有所明，後世略傳及詩評甚多。據沈善

寶於《名媛詩話》所載，惲珠誕生之際，祖母嘗夢見老嫗授珠，遂名之。惲珠亦曾自云，嘗夢前身爲妙蓮菩薩侍女，護書紅香島中，因之作《紅島侍書圖》以紀。惲珠爲人慈祥和善，常製藥輯方，濟人無數。嘗論古今世運，需以綱常治亂，遂仿《列女傳》，博采史志，先以孝行、賢德、慈範、節烈，後以智略、才華爲閨範，纂《蘭閨寶錄》六卷，又廣搜清代才媛之作選爲《國朝閨秀正始集》。惲珠畫工親授於惲壽平女惲冰之手，盡得所傳之家法。<sup>2</sup>其詩文輯著豐碩且精於繪事，然於刺繡亦有所長，能融合南田畫法於繡藝中，於泰安時繡《五大夫松圖》，於潁州時繡《東園圖》，<sup>3</sup>其才識與婦德並重的特質，使她深受家族女眷與時人的讚譽。<sup>4</sup>惲派畫法與刺繡的結合，則於光緒年間達到高峰。時松江楊氏及其子媳習繡事於祖姑惲氏，惲氏自幼盡得祖傳南田老人沒骨畫法之絕學，在少寡無依的情形下，惲氏遂家傳繪畫工法施於刺繡技藝之上，凡繡件皆能別出心裁，不落俗套，又山水、人物、花鳥之題，無所不能，楊氏姑婦習得此技，雖三代孀居猶得賴此刺繡技法爲生，而松繡之名因而大噪。<sup>5</sup>惲氏及楊氏姑婦之技藝，實與晚明以後，閨閣才媛挪用繪事技法於刺繡的情事相類。

明清時期的閨秀，獲得家傳學問而得名，亦有仰賴父母投注心力與資產而養成者。居於江蘇長洲的程景鳳，字侶仙，爲彭蘊璨簾室，景鳳即是一位曾受惠於家族度藏藝術精品薰陶的才媛，在她十五歲那年於春暉樓刺繡時，

<sup>2</sup> 沈善寶，《名媛詩話》卷五（據清光緒年間鴻雪樓刻本），收在王英志主編，《清代閨秀詩話叢刊》壹（南京：鳳凰出版社，2010），頁421-422。

<sup>3</sup> 朱啟鈞，《女紅傳徵略》（黃賓虹、鄧寶編《美術叢書》第16冊四集第二輯，1975），頁305。

<sup>4</sup> 詳見（清）惲湘，〈哭珍浦二姑母（四首）〉，收在惲珠輯，《國朝閨秀正始續集》輓詞（清道光十六年（1836）紅香館刻本），頁2。（清）李清輝，〈哭惲太夫人用兄春林辛卯秋奉謝韻〉，收在惲珠輯，《國朝閨秀正始續集》輓詞，頁3。（清）汪端，收在惲珠輯，《國朝閨秀正始續集》輓詞，頁4-5。

<sup>5</sup> 葉瀚，《中國美術織繡史》，轉引自朱啟鈞，《女紅傳徵略》刺繡第二「程景鳳」條，收在黃賓虹、鄧寶編，《美術叢書》18冊四集第五輯（臺北：藝文印書館，1975），頁320。

發現了家藏畫軸卷冊，便立即以墨筆摹寫，習得花卉、翎毛、草蟲的繪畫技巧，尤其酷愛陳書及惲壽平之筆法，且善於摹仿，引為其刺繡自珍之秘技。<sup>6</sup>王蘊徽（清乾隆嘉慶）則曾於一首長歌中點出了江蘇菁英家族對女子教養的關注。時蘊徽獲孫芸卿妻唐桂凝親筆繪扇，繪有《藝蘭課子圖》一幅，蘊徽喜其畫之精麗而傷其際遇之乖蹇，遂賦長歌贈之：

墨蘭女史顏如玉，家住吳門出名族。生小聰明失怙寒，阿母劬勞親教育。十歲辭家事舅姑，相看絕愛掌中珠。金針七夕穿絲縷，黛管三春學畫圖。<sup>7</sup>

王蘊徽，字澹音，為江蘇婁縣才媛，知府王春煦女，適楊紹文為妻，著有《環青閣詩稿》四卷。王春煦以富有詩才而聞名，蘊徽克承家學，亦工詩善書，這首長歌記錄了吳門大族中女性成員同時學習書畫與女紅的情事。季蘭韻嘗感述人生際遇後，憶起自己初長智慧，父母為其延師授教，於窗前揭繡譜、聞書聲的心境：

回憶我父母，生我垂髫日。延師教我讀，望我通書帙。  
爾時尚童稚，嬉戲心徒切。轉瞬十二三，繡譜窗前揭。<sup>8</sup>

及至蘭韻長成，二八年華之際，隨父親任職至赴楚北，這段期間，父親親授書畫，閒暇時與其談詩論文，父女親恩更添師生之情。明清菁英家族中的男性成員，經常扮演著啟蒙家內女性學術知識與書畫技巧的角色，臨邑邢侗（1551—1612）即是其同樣具有藝術天賦的妹妹邢慈靜之書法師傅。邢侗為人，萬曆二年（1574）進士，官至陝西行太僕卿。善繪事，能詩文，又工書法，七歲即能作擘窠書，尤好王羲之書法，與董其昌並稱「南董北邢」，晚

<sup>6</sup>（清）彭蘊璠，《畫史彙傳》，轉引自朱啟鈞，《女紅傳徵略》刺繡第二「程景鳳」條，收在黃賓虹、鄧實編，《美術叢書》18冊四集第五輯（臺北：藝文印書館，1975），頁301。

<sup>7</sup> 王蘊徽，〈贈女史唐墨蘭并序〉，收在沈善寶，《名媛詩話》卷5，頁437。

<sup>8</sup>（清）季蘭韻，〈感述〉，收在氏撰，《楚畹閣集》卷3，頁1-2。

號來禽濟源山主。<sup>9</sup>邢侗妹邢慈靜，擅墨花及白描大士像，書法得自兄長真傳，母萬甚愛之，必欲字貴人，年十八始適定武大同知府馬拯，拯卒於官，慈靜扶柩歸里，述其途中所經歷者合為《黔途略》一卷，另著有《芝蘭室非非草》、《蘭雪齋集》。慈靜所繪大士像，宗管道昇，且具髮繡特色，莊嚴妙麗，用筆如「玉臺膩髮，春日遊絲」。<sup>10</sup>慈靜結合白描畫法與髮繡描摹兩種技巧的藝術風格為其贏得陳芸與嚴蘅（1826?-1854?）的讚譽：

來禽書法左芬襲，詩帖巍然慣金石。髮繡觀音奚足奇，  
節義能使懦夫立。籲嗟乎！  
黔陽龍裡通貴築，忠節岡連望夫穀。後來詩紀溯程途，  
懷古悲歌蔡季玉。<sup>11</sup>

陳芸的詩讚，說明了邢侗對慈靜書畫乃至刺繡風格的影響，甚且與其為亡夫跋山涉水、扶輓撫靈的氣節相呼應，為後世所流傳。江蘇吳江楊卯君與其女沈關關母女相傳之刺繡技法，亦為後世所樂道。楊卯君，字雲和，為沈君善側室。卯君工繡佛，能用髮代線施繡，號為「墨繡」，<sup>12</sup>其女沈關關，字宮音，適王城，盡得母親墨繡技法之真傳而尤能出新意，於山水、人物之繡亦有所長，嘗墨繡顧有孝（1619—1689）《雪灘濯足圖》，詩人尤侗為此曾題一闕〈漁

<sup>9</sup> 李維楨，〈序〉，收在邢侗，《來禽館集》。

<sup>10</sup> 陳維崧，《婦人集》，收在王英志主編，《清代閩秀詩話叢刊》壹（南京：鳳凰出版社，2010），頁34。

<sup>11</sup> 陳芸這首七言古詩的全文是：「明綱欲墜人心亂，承宣莫靖苗羌叛。所天既殞道途難，紀略要非逞詞翰。荒村有虎江有灘辰龍關。忽忽頃刻判生死，節節險要皆危艱。筆鋒淒惻出苦語，上疏九天天亦許。非非草與蘭雪齋，蟲響鳥啼愴羈侶。來禽書法左芬襲，詩帖巍然慣金石。髮繡觀音奚足奇，節義能使懦夫立。籲嗟乎！黔陽龍裡通貴築，忠節岡連望夫穀。後來詩紀溯程途，懷古悲歌蔡季玉。」詳見(清)陳芸，〈讀邢慈靜夫人黔塗略題後〉，《小黛軒論詩詩》（宣統三年（1911）刻本），頁5-6。嚴蘅，〈題邢慈靜大士象〉，《嫩想盒殘稿》（民國十一年（1921）上海聚珍仿宋印書局鉛印線裝仿宋本），頁1。

<sup>12</sup> 惲珠，〈沈關關（略傳）〉，《國朝閩秀正始集》卷二，清道光十一年（1831）紅香館刻本，頁18。

家傲〉讚嘆關關令人驚豔的繡藝：

我夢吳江煙水皺，綸竿擬掛垂虹口，不道逋翁濯足久。枕且漱，滄浪一曲天如鬥，深院玉人閒譜繡。粉香妙寫溪山友，宛轉彩線盤素手。

林下秀，小名獨佔《毛詩》首。<sup>13</sup>

關觀之繡師承其母墨繡之絕技，且能法山水、人物之作，於繡中得畫家神韻，尤侗引《詩經》首句「關關雎鳩」入詞，大有以沈關關素手妙心之繡藝，牽引出文人對窈窕淑女日夜思念之情愁的感慨。

如同松江楊氏姑婦與楊卯君母女這般的才媛，將所精擅之繡藝作為一門可資族中女輩傳承的家學，在明代以後漸趨顯著。前章所述為晚明鑑藏家爭相收購之松江露香園顧家繡即為刺繡作為女性特有家學技藝中最為顯著的例子。韓希孟為武陵人，是推動露香園顧繡趨向藝術化發展的代表人物。希孟適松江顧壽潛，為嘉靖三十八年進士顧名世之次孫媳。名世字應夫，號龍泉，官至尚寶司丞，有三子：長子箕英，號匯海；次子鬥英，字仲韓，號振海；幼子奎英，為庶出子嗣。振海有二子：長子昉之，字彥初；次子壽潛，字旅仙，別號繡佛主人。<sup>14</sup>顧名世生性喜好藝文，為人灑脫，絕仕途歸隱鄉里後，闢所居曠地為園，建園之際，意外發現元代書畫家趙孟頫所題「露香池」一石，遂以為名。<sup>15</sup>王世貞曾為該園題賦〈為顧應夫尚寶題露香園八韻〉一首：

吳下風流地，重聞顧辟疆。一丘官自拙，三徑意難荒。

仗底千秋出，壺中萬象藏。搆分蒼鹿柴，穿得白鷗鄉。

竹露寫清韻，荷颺來暗香。破雲施短屐，過雨進輕航。

<sup>13</sup> 見王蘊章撰，《燃脂餘韻》卷（據杜松柏《清詩話訪佚初編》所影印之商務本），收在王英志主編，《清代閩秀詩話叢刊》壹（南京：鳳凰出版社，2010），頁582。

<sup>14</sup> 徐蔚南，《顧繡考》。

<sup>15</sup> 鄧之誠，《骨董瑣記》卷五「顧繡」條（北京：中華書局，2008），頁161。

雞舌忘為吏，**金莖不願嘗**。可容王子敬，門外踞胡床。<sup>16</sup>

以同為顧姓之顧辟疆建園典故，譬喻露香園之奢華，更顯出露香園足以與晉朝吳中第一名園相比擬的氣派。「可容王子敬，門外踞胡床」之言，則表達了顧名世對待賢豪的寬容大度與露香園訪客如織的盛況，足見顧家家業非凡的景象。顧家不僅於居處優渥，顧家男性成員亦學養豐富，堪稱以藝文傳家。名世乃以進士起家，其子箕英、鬥英、奎英亦有為詩作之才能，當中又以鬥英最得乃父之風，雖考運不濟，始終未能中第，卻能「與董宗伯（其昌）、沈侍御（時來）一時各冠本庠」，<sup>17</sup>和華亭莫是龍（1539-1587）並稱「雲間二韓」，<sup>18</sup>鬥英才情之高，可見一斑。鬥英之子昉之與壽潛，前者以詩著稱，後人輯有《拾香草》<sup>19</sup>；後者更是詩畫雙絕，除著有《煙波叟詩草》，畫藝更得之於畫壇祭酒董其昌。<sup>20</sup>壽潛次子亦曾獲陳子龍（1608-1647）讚為「夙負史學」，顯見顧家藝文傳世的書香氣息。自其與南宗畫派詩人畫友之交遊情形，不難想見顧家家學之深厚及與華亭畫派間緊密的聯繫。

顧家於日常生活中的精緻享受，更為一般百姓所不能及。葉夢珠曾描述顧名世長子箕英的生活概況：

匯海豪華成習，凡服食起居，必多方選勝，務在軼群，不同儕偶。園有嘉桃，不減王戎之李，糟蔬佐酒，有逾末下鹽鼓。家姬刺繡，巧奪

<sup>16</sup>（明）王世貞，〈為顧應夫尚寶題露香園八韻〉，收錄於氏著，《弇州四部稿》卷三十二（臺北市：臺灣商務，民72），頁16~17。

<sup>17</sup>（清）姚宏緒輯，《松風餘韻》卷四十五，頁8。

<sup>18</sup>詳見（清）王大同等修，李林松等纂，《上海縣志》卷十八（嘉慶十九年刻本），頁24。

<sup>19</sup>曹敬三之父曾根據顧昉之的遺稿，蒐羅而成《拾香草》，附於其父鬥英《小菴羅集》之後刊行，但今日業已失傳，僅能自姚宏緒所輯《松風餘韻》中窺其一二。

<sup>20</sup>關於顧壽潛的記載，可參見（清）李文耀修，談起行纂，《上海縣志》卷十（乾隆十五年刻本），頁109。

天工，座客彈箏，歌令雲遏。<sup>21</sup>

嘉桃即指水蜜桃，為露香園獨有種植，其種不知自何而來，據葉夢珠記載，其桃大者如小瓜，色澤紅艷而味道甘美，每斤不過兩、三枚，其價卻可值銀一錢，其品種雖幾經傳枝接本，種植日廣，而味日淡，質亦漸小，每斤得有四、五枚，且價格日趨下跌，四、五分可得，然較他境販售者，味猶稱甘美，相懸甚遠。<sup>22</sup>露香園中另有法製藕粉，初時以為丹藥之用，市無鬻者。清中葉後，得其法者多，然多為偽物，味亦無法與之比擬。<sup>23</sup>自園中盛產嘉桃與蔬食之況，得見顧家對起居之講究及飲食之豐美，從箕英宴客於聲色往來中，不難看出對生活品質的要求。其弟鬥英華靡程度亦不遑多讓，錢謙益曾有小傳敘及：

窮服饌娛聲色，選妓徵歌，座客常滿。日費萬錢，不□。每出，輒載與俱，畫舫、旅棧、盆卉、圖書、古尊壘畢具。<sup>24</sup>

鬥英不僅縱情聲色，於衣食穿著、珍奇古玩之品味猶勝箕英，且於書畫所用之墨料甚為講究，傳有獨門製墨秘法，所製之墨質高量少，僅鬥英之友人可得，市場並無販售，嘗自言製墨技法猶勝其時頗負盛名的製墨名家方于魯與程君房，<sup>25</sup>鬥英意氣之風發可見一斑。就「日費萬錢」之述而言，錢謙益之記載或有誇飾，然顧家生活之華奢、品味之精巧非常、文士賓客往來之頻繁，則已足使族中女眷於潛移默化中浸染藝術美感與生活美學，正是露香園大宅裡這般極為講究生活方式的家族，得以成就韓希孟及其顧家女眷展現

<sup>21</sup> (清)葉夢珠，《閩世編》卷十（北京：中華書局，2007），頁244。

<sup>22</sup> (清)葉夢珠，《閩世編》卷十（北京：中華書局，2007），頁193。

<sup>23</sup> (清)葉夢珠，《閩世編》卷七（北京：中華書局，2007），頁184。

<sup>24</sup> (清)錢謙益，《列朝詩集小傳》丁集中「顧公子鬥英」條，（），頁011-567~011-568。

<sup>25</sup> 上海通社編，《上海研究資料》（臺北：中國影印本，1973），頁294。



顧繡在晚明清初的超凡繡藝。自葉夢珠記載箕英家中「家姬刺繡，巧奪天工」來看，露香園中女眷之繡藝早已是聞名天下，據毛祥麟《對山書屋墨餘錄》所載，顧氏刺繡技法得之內院，其劈絲配色別有秘傳，故能點染成文，作山水、人物、花鳥，無不精妙。<sup>26</sup>儘管未能得知顧氏刺繡針法自何處習得，然其技法既得之於內院，顯然與明代宮廷繡法之外傳與江南官營織造設局之事有關。徐蔚南嘗考究顧繡之起源，提及姜紹書於《無聲詩史》中稱顧匯海妾所繡人物、山水、花鳥，「大有生韻，字亦有法。得其手製，無不**真襲**之」。<sup>27</sup>戴有祺則稱「上海顧繡始於繆氏」，<sup>28</sup>徐蔚南因而推測顧繡之始起於匯海姬妾繆氏。<sup>29</sup>其後鬥英之次子顧壽潛妻韓希孟則進一步開拓了顧繡的藝術特質。受到精通詩文書畫的丈夫影響，韓希孟較尋常百姓家的婦女，有較多的機會接觸並學習名家書畫，希孟與壽潛曾一同師從董其昌繪製山水畫，人物與花鳥畫亦有所長，並將其熟諳之繪畫六法援引至刺繡作品中，開創了顧繡蘊含文人藝術的特殊風格，繡作為世所珍，稱其為「韓媛繡」。<sup>30</sup>當董其昌初見韓希孟手繡《宋元名蹟方冊》之際，大為稱許且驚嘆連連，乃急詢壽潛：「技至此乎？」**顧壽潛的答覆，則道出了身為一名擅繡女性夫婿所具有的驕傲：**

寒銛暑溽、風冥雨晦時，弗敢從事，往往天晴日霽、鳥悅花芬，攝取眼前靈活之氣，刺入吳綾。<sup>31</sup>

<sup>26</sup> 毛祥麟，《對山書屋墨餘錄》。

<sup>27</sup> (明)董紹書，《無聲詩史》卷七「顧姬」條(上海：華東師範大學出版社，2009)，頁172。

<sup>28</sup> 戴有祺，《露香園繆氏繡佛詩注》，《尋樂齋詩集》。

<sup>29</sup> 徐蔚南，《顧繡考》(上海市：上海中華，民25)。

<sup>30</sup> 徐蔚南，《顧繡考》(上海市：上海中華，民25)，頁3。

<sup>31</sup> (明)顧壽潛，《宋元名蹟方冊識語》，朱啟鈞輯，《絲繡筆記》卷下(台北：廣文書局，1970)，頁40b。

面對董其昌的殷切的詢問，壽潛的回答點出了露香園對顧氏女眷刺繡涵養的培育，以及明清江南士紳家庭經營之生活環境，對於才女刺繡技藝養成的重要性。自希孟極為重視刺繡時的環境與氣候狀況可知，露香園設有專為希孟或族中女眷設置之繡院，而露香園顧氏家族在文學與藝術上的涵養，使得家族女眷多通曉畫理且長於繪畫，韓希孟所處的松江更是華亭畫派與諸多藝術鑑藏家薈萃之地，使園內女眷有機會接觸文人畫並汲取其風格以特有之刺繡針法與技巧，將女性對事物的體察與時代精神融入於刺繡藝術中，當族中女眷遭逢變故之際，露香園所培育的繡藝，則成為女性營生謀活的首要技能。名世曾孫女顧蘭玉，適廩生張來，年二十四及因夫亡而守節撫孤，家貧無以為依，遂以家傳刺繡之絕學，營生授徒，號露香園顧繡，三十餘年間廣收女弟子以傳授針法，遂以大噪，此後凡有精擅刺繡者，或販售繡品之商者，悉稱繡法得之顧氏，號顧繡，而工繡者亦必稱露香園繡之遺制。<sup>32</sup>儘管，蘭玉為正史所載並非著眼於其才藝，而在其烈行，<sup>33</sup>然其承襲家傳，於孀居後設帳授徒的經歷，則使原屬家族女性專屬刺繡技藝得以廣傳，成為日後清代四大名繡之始，正顯示著刺繡作為閨中之學與晚明刺繡商品流動之間，呈現曖昧的關係。

作為菁英家族文化象徵的明清才女，其詩才及畫工是與其隨嫁妝奩具有同等位置的婚姻資產。然而，閨秀結合詩情與畫意的刺繡技巧，是否更足以擔負滿足男性展示家族女性藝術涵養與婦女品德的媒介角色，且得為女性

<sup>32</sup> 徐蔚南，《顧繡考》（上海市：上海中華，民25），頁3。

<sup>33</sup> 《上海縣志》中所記載顧蘭玉，是列於「列女」之林，其為人所佩服乃是她於崇禎末年抵禦賊人奮勇救子的經過以及四十六年來守節育子的情操。而其子張燧後更出落成「文藝精絕」的孝子，張燧之妻朱氏，同樣經歷青年守寡、撫養稚子的過程，被列入列女之門，時人譽為「一門雙節」，傳為美談，禮教意味甚為濃厚。顧氏的事蹟，詳見（清）李文耀修，談起行纂，《上海縣志》卷十（乾隆十五年刻本），頁136-137。

獲取更多掌聲？對於擅長刺繡的女性而言，繪繡所需精力、技巧乃至養成環境皆較女性各類藝術尤過，且所需仰賴家內所提供之文化資源更勝。刺繡自女紅末技躍升女性藝術創作的過程，正說明著明清菁英女性擁有許多前一時期女性所無法享有的家族文化資源，並且於菁英女性與其同時代婦女在社會地位乃至生活方式上畫出一道難以言喻的距離。

## （二）倦繡：身份與閒適

閨房為婦女專有的生活空間，<sup>34</sup>依據余象斗〈買屋契〉的記載，「閨闈」與大廳、祠堂、儒齋、書塾等空間並列為房舍買賣中典型的設計。<sup>35</sup>《三才圖會》稱小閨為「閣」。閨闈或稱閨閣，作為屋舍劃分時婦女獨立的居處空間，在晚明應是相當普遍的一種格局。《清俗紀聞》所載清代江、浙、閩一帶較為富裕的家庭建有專屬婦女居處之室，稱之為內房，設於住宅構造最裡處，入口掛有布簾，然入口之門經常閉鎖。房內設有睡床，其中一側邊造有一小房放置衣箱、金銀箱、日用器具及家財等。另一側邊則備有桌子，擺放婦女隨手使用之器物、針線箱與鏡臺等女兒家專用的物品。桌下置有椅子，亦有在牆上掛帽、或三弦琵琶等物者。內房上面建樓，為婦女之寢室。<sup>36</sup>

受到男性文人閨怨詩的影響，近代以來多視閨閣為禁錮女性心靈的牢籠，<sup>37</sup>而忽略中國家屋設計中閨閣佈局所隱含的儒家宇宙觀與倫理觀。<sup>38</sup>特別

<sup>34</sup> 高彥頤，〈空間與家—論明末清初婦女的生活空間〉，《近代中國婦女史研究》第3期(1995年8月)，頁23。

<sup>35</sup> 余象斗，《三才圖會》卷17(餘氏雙峰堂，萬曆27年)，頁1b。

<sup>36</sup> (日)中川忠英編著，方克、孫玄齡譯，《清俗紀聞》卷二居家「內房」條(北京：中華書局，2006)，頁93及109。

<sup>37</sup> 中國文人對女性閨怨使得詩作中呈現一種「擬陰」的特殊現象，Maureen Robertson有一番獨特見解(“Voicing the Feminine: Construction of the Gendered Subject in Lyric Poetry by Women of Medieval and Late Imperial China”)，詳見胡曉真，〈最近西方漢學界婦女文學史研究之評介〉，《近代中國婦女史研究》第2期，頁283-285。

是當婦女在閨閣中進行文學創作與藝術欣賞活動，其生活空間更大大地超越了閨房的界線。閨閣相較於塵世，被視為得以讓人遠離煩惱與罪惡的避風港。隔絕於庭院與門廊之後的閨閣，深隱在屋宅最為幽靜的地方，居處於此的閨閣女性，成為純潔、美好與高貴的化身。<sup>39</sup>精英階層的居處安排，為女性提供了較男性書齋更適宜賞玩古物的靜謐環境，以「繡」作為閨閣題名的作法，則透露出女性標示其場域專屬的概念。晚明政治的混沌，使得士人常藉由旅遊與訪友等空間移動的方式，轉換心境，抑或避居山林求取內心平靜。當現實情況無法完成前述理想之時，將古物、珍玩融入居處佈置之中，藉以營造「市隱」空間，則成為文人避世的另一種選擇。無法藉由身體移動隨意轉換空間的婦女，透過對女性專屬繡房或閨房的佈置，也同樣能建築出如文人書齋般與俗世區隔的雅致空間。出身山東武城的顏鉞是諸生陳國瑞的妻子，顏鉞擁有與江南女性一樣任隨自然、淡雅閒適的心境：

山靜偏宜暑，松風入夢清。危巖飛雨色，古樹咽蟬聲。

刺繡年來課，看雲物外情。不知塵市遠，聊為證無生。<sup>40</sup>

顏鉞敘寫〈夏日山居〉的情境，方秀潔以為顏氏曲意揣摩盛唐田園詩的風格，並且借用王維慣用之「松風」、「看雲」、「物外」等詞化，來強化這層連結，儘管方氏視其為拙劣的模仿，<sup>41</sup>但不可否認顏鉞將刺繡置於詩句中，突顯了個人的生活經驗與書寫風格，正是寧靜的閨閣繡房，使女性不需隱居田園，

<sup>38</sup> 對於閨閣設置與儒家「天圓地方」、「深進乎遠」等思想的結合，高彥頤有過精彩的論述，詳見高彥頤，〈空間與家—論明末清初婦女的生活空間〉，《近代中國婦女史研究》第3期(1995年8月)，頁23-26。

<sup>39</sup> 曼素恩(Susan Mann)，《蘭閣寶錄：晚明至盛清時的中國婦女》(臺北：左岸文化，2005年)，頁131。

<sup>40</sup> (清)顏鉞，〈夏日山居〉，收在(清)惲珠，《國朝閩秀正始集》卷1，清道光十一年(1831)紅香館刻本，頁20b。

<sup>41</sup> Grace S. Fang, "Female Hand: Embroidery as a Knowledge Field in Women's Everyday Life in Late Imperial and Early Republican China." *Late Imperial China*, Vol.25, No. 1, pp..

也能與男性文人同樣擁有遠離塵囂俗世的心境。

作為中國傳統建築格局與儒家男外女內思維的結合物，閨閣成為女性取得日常生活中閑適心境的靜謐空間，閨閣所蘊含的平和恬靜、與世無爭的生活環境，促使明清才女有機會得到一種超然於物外的情趣，在此一男性文人將賞玩與生活結合的文化體系下，有了得以構築女性專屬天地的機會，而深閨中刺繡藝術的展開，則有助於婦女落實四德的訓示，以一種內斂向心不違禮教的方式發揮自身才性。<sup>42</sup>刺繡空間的營造與環境的佈置是菁英家庭女性有別於一般女性的獨特經驗，空間內流動的是繡房女主人可以獨有或與女性親友共用的氛圍。清代陳枚（1697-1745）一幅《月漫清游圖·秋庭觀繡》的場景呈現清宮女性於宮廷品評繡作，切磋繡藝，其樂融融之景象。陳枚，字載東，號殿掄，晚號枝窩頭陀，為江蘇婁縣人。康熙年間曾任內務府員外郎，工於山水亦擅長繪畫人物，其畫作常以宋元名蹟為宗，並參用西畫筆觸與用色技巧，所作山水人物極為精妙，《月漫清游圖》即為其代表作品。該圖共分四幅，主要描寫宮廷仕女於深閨中的享樂生活，《秋庭觀繡》與《月下賞梅》、《青桐聚戲》、《遊湖賞荷》共同被視為閨閣女子體驗生活美學的樂事，而非一項勞動工作。儘管陳枚的筆意仍不免傳遞著一位男性官員對閨閣女子理想生活的想望，然而畫中仕女拈針穿線猶如持筆作畫神態，則賦予觀畫者對女性刺繡藝術與文人書畫進行直覺式的聯想。卞文瑜一幅仿管道昇《山樓繡佛圖》筆下所繪婦女，正屏氣凝神地臨窗刺繡，繡閣所在之山樓，是江南湖莊的縮影，陳設雅致、佈置精細，樓後綠映的竹林與樓前的松橋湖石相映成趣。自題識中推敲，山樓中的繡佛女性即是管道昇的化身。衛泳筆下美人居處的空間，繡具陳設的地點與舉目所見之物，均為精心挑選的精品：

閒房長日，必需欵具。衣櫥食櫥，豈可溷入清供，因列器具名目。天

<sup>42</sup> 高彥頤曾以班昭《女誡》對婦女四德的闡釋為例，說明中國婦女的人格取向，與男性外向伸展擴張的「離心型」相反，屬一種內斂的「向心型」標準。

然几、藤床、小榻、醉翁床、禪椅、小墩香几、筆硯、彩箋、酒器、茶具、花罇、鏡台、粧盒、繡具、琴蕭、棊枰。至於錦衾、紵褥、畫帳、繡幃，俱令精雅，陳設有序，映帶房櫳。或力不能辦，則蘆花被絮茵布簾昏帳，亦自成景。<sup>43</sup>

繡具、鏡台與筆硯、棊枰錯落一起，使得女性空間也能營造文人雅房的情致，而季蘭韻命名為繡囊的書齋，則令女性居處之地與文士談詞吟詩的書房有更為曖昧的想像與交錯：

夏日功餘，偕礪之坐繡囊齋，因即齋中所有諸物，自法書名畫，以及几案所陳，與夫花卉竹石，目之所遇，付諸詠歌聯句，得三十首，聊以遣懷。<sup>44</sup>

自蘭韻繡囊齋的精巧佈置，得見閨閣女性居處的雅致，縱令不出家門，亦能鑑賞法書名畫，或許正因繡房與刺繡作為閨閣生活慣常的活動空間與共通經驗，使得才女們在書寫時經常援繡入題。明清時期伴隨閨秀文學大量刊刻，女性經常以此鋪陳詩詞的開場，而刺繡空間的雅致與才女金針慵懶的姿態，則突顯出菁英婦女看待自我身份及品味生活的態度。徐德音曾經這樣描寫自己午後刺繡的慵懶情境：

綠陰如幄庭槐，嚮午慵將線篋開。

斜倚繡床思假寐，鴉鬟聲喚送茶來。<sup>45</sup>

敞開線篋卻不急著刺繡，而是就著綠蔭斜倚繡床思假寐，鴉鬟一旁伺候的場景點出了德音與尋常百姓不同之處。出身浙江錢塘的徐德音，是漕運總督徐旭齡之女，進士許迎年之妻，同知許佩璜之母，依據惲珠的記載，佩璜的

<sup>43</sup> (清)衛泳，《悅容編》「雅供」條，收在《筆記小說大觀》五編（臺北：新興，），頁2774。

<sup>44</sup> (清)季蘭韻，〈繡囊齋銷夏雜詠〉，收在氏撰，《楚畹閣集》卷10，（清道光二十七年），頁12下。

<sup>45</sup> (清)徐德音，〈午窗倦繡〉，載《江南女性別集》初編，頁14。

博學與文采，乃出自母教。幼年時的德音是個好學的女兒，至年長更博雅群書，詩詞深得袁枚推崇，譽其「比來閨秀能詩者，以許太夫人為第一」。德音更與蕉園詩社林亞清友好，儘管兩人相距千里，卻能藉由書信往來，唱和吟詠。歸懋儀纏綿娟麗的詞句，也曾吐露出女子倦繡的情致：

仙貌如花，柔情似水，以月為家。長爪支頤，香羅覆額，雲鬢欹斜。

盈盈二九年華，小顰蹙，愁耶病耶？倦繡心情，暮春天氣，珍重些些。<sup>46</sup>

病起、倦以及懷傷是明清才媛經常以刺繡語彙與生活感受與體驗結合的幾種時機，菁英女性彩線慵理針懶拈的自白，揭露了刺繡當中隱含的階級性，據《清俗紀聞》記載有關江南女子之工作，婦女早晨於內房梳妝打扮後，坐於椅上勤懇針黹。大戶人家妻女多不縫製衣裳，只依愛好剪切紙、繡花、挑花等。中小戶人家，丈夫衣服等則均由妻女縫製。<sup>47</sup>此點在明清之後的仕女圖上表現更為顯著，在一幅明代〈絲綸圖〉以及兩幅清代仕女畫中，刺繡女子並非揮汗如雨的進行勞動工作，身邊反倒出現不少侍女服侍，為其搨風拭汗，以免雙手的汗水玷污了針線，而臉上不僅流露出優雅恬靜之韻味，一雙柔荑更顯輕柔纖細，與坊間從事棉紡織的市井婦女勞動有著截然不同的情境。對許多精英階層的家庭來說，一方面提供優渥的文藝環境，提供女性創作或繪畫，是這個家族擁有豐沛學術涵養的憑證，另一方面穿著精緻、身形曼妙的刺繡婦女所居處的閒暇生活，是家庭所能給予女性免於外出工作並體現儒家內在秩序的證明，內闈構成了一種象徵性資本(symbolic capital)。<sup>48</sup>刺繡

<sup>46</sup> 歸懋儀，《題〈倦繡圖〉》，收在(清)沈善寶，《名媛詩話續集》上（據清光緒年間鴻雪樓刻本），收在王英志主編，《清代閨秀詩話叢刊》壹（南京：鳳凰出版社，2010），頁582。

<sup>47</sup> (日)中川忠英編著，方克、孫玄齡譯，《清俗紀聞》卷二居家「女子工作」條（北京：中華書局，2006），頁153。

<sup>48</sup> 曼素恩曾提及盛清時期投注在婦女身上的「社會投資」(societal investment)的增加可以自各種層面來衡量，包括：家庭投資、政府投資、社區投資以及商業投資。就家庭投資而言，學藝有成的女孩，成為精英家庭的象徵性資產，她們因活躍的才華而受到珍視，同時被拿來代表這個家庭的學術憑證。曼素恩著，楊雅婷譯，《蘭閨寶錄：晚明至盛清時的中國婦女》，

被認為是精緻的婦女藝術，<sup>49</sup>刺繡活動考驗著繡者視覺與觸覺的反應，繡者必須在明亮、寬敞且潔淨的房間從事這項活動，屋內擺設必須雅致，空氣要能時時保持流通，甚至必須有僕人或女伴為其傳遞工具或擦拭汗水，以免汗漬玷污了繡作。而刺繡才媛舉目所及必定是優雅且深具美感的事物，以使她能在刺繡當中維持最佳的品味與鑑賞能力。

明正德以後，賦役負擔的加劇，致使無力應付國家徵稅的的人民放棄世代耕種的田地，這個變化為嘉靖年間文人何良俊所記錄下來。何良俊的父親是長年擔任替國家向地方百姓徵收稅賦的糧長，**父親豐富的經歷使得何良俊注意到了正德前後社會與經濟的改變**。放棄田地的人民，部分進入地主與士紳的家庭成為奴僕，而市場與商業貿易的興盛，也使得這群上層家庭有能力照應日益增多的家僕。家內勞動人口的增長，為菁英女性提供了一個家務工作轉移的機會，儘管照料摯親如翁姑與丈夫等仍是婦女的生活重心，但諸如中饋與織紉等工作應當有奴婢從旁協助甚至交由專職的僕人代勞，對於擅長刺繡的女性而言，正是獲得專心致力於刺繡的機會。

「絲」本身就極具階級層象徵意義，唯有皇族與富室有能力使用它，作為日常用品的原料，尋常百姓則繅絲賣絲卻無力用絲。出身官宦家庭卻嫁與庸碌夫婿的邱心如，曾提及炎夏過後，正逢秋高氣爽的刺繡時節，卻是絲貴惱人的無奈情況：

解愠適惟炎暑滌，金風初起火雲收。待拈針黹絲憎貴，姑續詞章句再搜。<sup>50</sup>

在詠蠶祭神或描述養蠶風俗的詩詞，提及了養蠶人家的辛勞。康熙年間進士張大受的《養蠶詞》是這樣形容地：

---

頁92。

<sup>49</sup> 曼素恩著，楊雅婷譯，《蘭閨寶錄：晚明至盛清時的中國婦女》，頁312。

<sup>50</sup> (清)心如女史，《筆生花》(上)第八回，(臺北：三民，2001)，頁887。



春風三月中，綠葉滿江南。小姑不惜蠶食飽，但憂東家桑葉少。昨日私祭馬頭娘，二眠蠶成急採桑。

在美景滿溢的江南，婦女不僅無暇觀賞，還得憂心蠶事，備極辛勞。馬頭娘又稱馬頭神，是嘉杭湖等養蠶及絲織業興盛的地區百姓經常祭祀的蠶神之一。<sup>51</sup>

女性祭祀的商業神中，確認了女性之間階級性的差異。<sup>52</sup>絲的起源是具有皇后身份並化身為神祇的嫫祖，但民間普遍祭祀的卻是較為親切的馬頭娘。馬頭娘的神像多是一名身披馬皮，立於馬上且手捧蠶繭的女子。《太平廣記》引《原化傳拾遺》「蠶女」一條是這樣敘述馬頭娘的：

宮規諸化，塑女子之像，披馬皮，為之馬頭娘。<sup>53</sup>

馬頭娘特殊的形象可能源於干寶《搜神記》的記載：

舊說太古之時，有大人遠征，家惟一女，牲馬一匹。女思念其父，戲馬曰：「爾能為我迎得父還，吳將嫁汝。」馬乃絕韁而去，徑致父所。父亟乘以歸。為畜生有非常之情，故厚加芻養。馬不肯食，每見女出入，輒喜怒奮擊。父怪問女，女具以告。父於是伏弩射殺之，暴皮於庭，父行，女與鄰女於皮所戲，馬皮蹶然而起，卷女以行。後經數日，得於大樹枝間，女及馬皮盡化為蠶，而績於樹上。因名其樹約桑，桑者，喪也。

馬頭娘故事的記載相當繁多，大抵皆是將婦女與桑、蠶繭及馬頭相結合，根據李喬的解釋，一是出於古人對蠶之性態如同婦女的想像，一是反映桑蠶之

<sup>51</sup> 李喬，《中國行業神》上卷（臺北：雲龍出版，1996），頁122。

<sup>52</sup> 其他關於刺繡文化中的階級隱喻，表現在對嫫祖與黃道婆的崇拜上，也頗為顯著。相關討論可參見Susan Mann（曼素恩）著，楊雅婷譯，《蘭閨寶錄：晚明至盛清時的中國婦女》，頁292~336。李喬，《中國行業神》上卷（臺北：雲龍出版，1996），頁121~159。樊樹志，〈烏泥涇與黃道婆〉，《復旦學報》第5期（上海：復旦大學，1991年）。

<sup>53</sup> 《太平廣記》卷479「蠶女」條，

事向為婦女所司。此外，蠶頭又酷似馬頭，蠶食桑葉如馬食料。<sup>54</sup>馬頭娘故事的原型產出，所反映的桑事「向為」婦事一點儘管值得商榷，但自馬頭娘祭典風行之盛，不難看出到了明清時期，江南婦女擔負起養蠶的主要工作，並且普遍虔信祭祀馬頭娘能獲取桑事的順利。儘管馬頭娘的信仰風行，但獲得官方認可的蠶神仍是身份尊貴的嫫祖。

棉的守護者黃道婆，則是一位出身卑微、受盡磨難的元代女性，歷經家庭的不幸與婆婆的虐待，她選擇遠離家鄉（松江烏泥涇鎮）至崖州黎族之處學習新的紡織技術，並將此一技術帶回松江，振興了這個地方的棉紡織業。黃道婆離開家鄉遠行異地的舉動，並未受到與禮不合的責罵，事實上，當她以全新的身份重返故里，其勤奮努力的事蹟與不記前仇的德行，在當地廣為流傳並引以為傲，進而成為百姓敬奉的棉紡織始祖。陶宗儀在《南村輟耕錄》記載了烏泥涇鎮棉業發展前的情形與黃道婆如何傳遞棉紡織技術的過程：

閩廣多種木棉，紡績為布，名曰吉貝。松江府東去五十里許，約為烏泥涇。其地土田磽瘠，民食不給，因謀樹藝，以資生業，遂覓種於彼。初無踏車椎弓之制，率用手剖去子，線弦竹弧至案間，振掉成劑，厥功甚艱。國初時，有一嫗名黃道婆者，自崖州來，乃教以做造捍彈紡織之具。至於錯紗配色，綜線挈花，各有其法。以故織成被褥帶悅，其上折枝團鳳棋局字樣，粲然若寫。人既受教，競相作為，轉貨他郡，家既就殷。未幾嫗卒，莫不感恩灑泣而共葬之，又為立祠，歲時享之。越三十年，祠毀，鄉人趙愚軒重立。今祠復毀，無人為之創建。道婆之名，日漸泯滅無聞矣。<sup>55</sup>

<sup>54</sup> 清·衛傑《蠶桑萃編》雲：「蠶之為狀……頭高而皮皺，啄鳴啣似馬，食葉如馬食料。」詳見李喬，《中國行業神》上卷（臺北：雲龍出版，1996），頁127。

<sup>55</sup> 陶宗儀，《南村輟耕錄》卷24《黃道婆》，見謝國楨，《明代社會經濟史料選編》上（福建人民出版社），頁101。

陶宗儀所記松江初時土田礱瘠，民食不給之景，與今日所知當地富饒的生活並擁有卓越的棉織技術的情形大不相同，足見黃道婆對此處棉紡織業的影響，甚而提升了她在婦女間的位階：

黃道婆，本邑人。流落崖州海嶠間，元元貞中，攜紡織具歸，傳其法於烏泥涇人，人皆大獲其利。婆死，立祠祀之。明張之象復塑其象於寧國寺，今城中渡鶴樓西北小巷內亦立廟祀之。邑之女紅，歲時群往拜禮，呼之曰黃娘娘。但所塑者，如三十許好女子，殊失實矣。<sup>56</sup>

女紅，即是從事棉業的婦女。身世淒涼又歷經磨難的黃道婆，其偉業與經歷的相互映襯，親民的形象使她經常成為民家婦女崇拜的對象，地位十分崇高，毛祥麟《墨餘錄》中也提到黃道婆祠歷經多次改建而又荒廢的磨難。部分江南市鎮仰仗棉紡織的收入，致使婦女無暇從事刺繡工作，如《周莊鎮志》記載當地婦女「皆以木棉為紡織，間作刺繡」，<sup>57</sup>但當地因不產蠶桑，取絲不易，加上該鎮利於植棉，紡織棉布之利高於刺繡，故以棉紡織為業。然棉紡織工作極為辛勞，婦女幾乎片刻不得休息，即便如華亭一帶，經濟堪稱繁盛之處亦是如此：

紡織不只鄉落，雖城中亦然。里嫗晨抱紗入市，易木棉以歸，明旦復抱紗以出，無頃刻間。織者率日成一匹，有通宵不寐者。田家收穫，輸官償息外，不卒歲室廬已空，其衣食全賴此。<sup>58</sup>

婦女忙碌的身影，在晚明的太倉有相同的情形：

東南鄉多紡紗，織棉布；西北鄉多繫紵，名績縵，織夏布。然棉布女工，夏布男工，皆晝夜動作。<sup>59</sup>

<sup>56</sup> 褚華，《木棉譜》，見謝國楨，《明代社會經濟史料選編》上（福建人民出版社），頁101。

<sup>57</sup> 《周莊鎮志》，卷四，頁1。

<sup>58</sup> （正德）《華亭縣志》卷三，頁9-10。

<sup>59</sup> 《太倉州志》（崇禎二年刊本）卷五，頁37下-38上。

棉紡織的艱辛自不在話下，絲紡織業亦同樣辛苦，明末馮夢龍在《醒世恆言》中曾敘及盛澤鎮上，家戶徹夜勞作與牙行紛至的景況，並點出了當地絲織品利潤極高的情形：

鎮上居民稠廣，士俗淳樸，俱以蠶桑為業。男勤女謹，絡緯機杵之聲通宵徹夜。那市上西岸紬絲牙行約有千百餘家，遠近村坊織成紬疋，俱到此上市，四方商賈來收買的，蜂攢蟻集，挨擠不開，路途無佇足之餘，乃出錦綉之鄉，積聚綾羅之地。江南養蠶所在甚多，惟此鎮處最盛。<sup>60</sup>

明清才媛想像民家婦女鳴機促織的情形，寫來亦是教人嘆息：

纖纖明月流清光，佳人織素愁空房。回文杼上機絲急，玉漏聲中秋夜長。夜長晝短愁心種？，四壁淒清鳴促織。織成文綺不得衣，豪家用以被廝役。

民家婦女漏夜紡織以上繳賦稅的情況與菁英婦女閒適刺繡的雅致生活形成對比。儘管絲是皇家的布料，富貴人家的衣著，是刺繡—最乾淨、最純潔、最精緻的婦女藝術—所使用的線，<sup>61</sup>事實上，尋常百姓家的婦女也同樣用絲線進行著刺繡活動，以供應家庭所需或販售至中、上層階層家庭以增加收入，所不同的是繡具、環境與教育的差異，因而造就了兩者間不同類型的刺繡風格，造絲、賣絲與繡絲之間，牽連起不同階層的女性，在同屬女性手藝的刺繡領域中，大異其趣的創作內容。上流階層家庭的婦女依然從事刺繡活動，那是女孩成為待嫁閨女的必經之路，也是婦女維繫女主人威嚴的方式，

<sup>60</sup> (明)馮夢龍，《醒世恆言》卷18，。

<sup>61</sup> 曼素恩(Susan Mann)著，楊雅婷譯，《蘭閨寶錄：晚明至盛清時的中國婦女》，頁311。於此，曼素恩引述了Hirschmeier對日本紡織的研究來說明絲和棉紡織如何作為階級的表徵，Hirschmeier指出在德川時代，：「農家的妻子與女兒紡棉，武士階級的婦女紡絲。」詳見曼素恩(Susan Mann)著，楊雅婷譯，《蘭閨寶錄：晚明至盛清時的中國婦女》，頁341。

歸懋儀〈詠所居室〉中「倦繡遣兒收畫譜，欲眠呼婢掃藤床」的情境，無疑點出了上層婦女在家庭中的領導地位。

過去為婦女史研究所忽略的刺繡，在明清時期儘管為國家及文人強化其道德與禮教的作用，然於才女之間亦已超越其經濟價值，成為抒發生命情感與品味生活美學的象徵。富有文采與繪畫天賦的女性，早已將伴隨刺繡而來的種種活動融入生活之中，倘若女性間詩冊與筆硯的餽贈，寄託出其人對文學書畫的熱愛，繡品的交換與繡詩的誦詠，則隱含著才媛間更深切的蘭閨情誼。如季蘭韻與歸懋儀這般富有才識且常以刺繡入詩譜詞的女性，為自己的書齋以繡囊命名的同時，也反映出無法透過身體的自由移動與藉由旅遊活動轉換空間的婦女，透過繡樓或閨房的佈置，建築出如文人書齋般與世區隔的雅致空間。明清閨閣女性的生活空間，在此一男性文人將賞玩趣味與生活美學結合的文化體系下，有了得以構築女性專屬的天地。當男性文士以女紅為準則，標榜出女性勞動的典範與樣版時，女性則以刺繡為居室題名，在性別界線與居處空間中，劃出一片自己與其女性親屬獨享的文化場域。

### （三）伙伴式婚姻

強調禮教與倫理的宋代理學，強化了性別間的分野與隔離，更突出了女性卑順與從屬於男性的地位。但是，在明清時期的刺繡才女與其夫的相處模式中，妻子並非沈默的下屬，至少在許多精英家族中，共同經營一種帶有美學品味的文藝生活是夫妻間情趣的表現。

隨著伙伴式婚姻的開展，作為一名閨閣女子，丈夫無疑是擔任伯樂的最佳人選，並且成為妻子最有力的藝術贊助者與鑒藏家，這一層親密的關係，較諸藝術市場中一般贊助者與鑒藏家對女性藝術創作者的影響要來得既深且遠。對於擅長刺繡的女性來說，絲線與針滯為自己開闢了一條將藝術理想

與愛情渴望交織成理想婚姻藍圖的路徑，才子為妻譜詞作畫而佳人為夫撚線穿針的場景，描繪出男女的分際並暗喻著琴瑟的和鳴。在這些妻子全心地繡丈夫詩畫，丈夫推崇讚揚妻子繡作的諸多故事，敘說了另一種夥伴式婚姻的情境。才子與佳人不僅僅在文學上形成對話，當兩者共同創造一幅又一幅刺繡作品時，美感與品味正在夫與妻、男與女間深刻地傳遞與共用，善於賦詩譜詞的錢塘錢東即是其繼室盧元素於文學藝術創作上的啓蒙師傅。盧元素（清乾隆嘉慶間），字淨香，小字淑蓮，先祖漢軍鑲黃旗出身，盧家世為武職，駐防閩海，至盧父裁旗入侯官籍，轉徙梁溪，父歿從其母，母依許如蘭之母，元素遂與如蘭共習針黹並誦讀詩書，初時未能賦詩作畫，直至歸於錢東為簾室，始由東授之詩畫，並一同拜袁枚為師，元素終漸露才識，錢東的廣闊交友，則令元素有幸得以其繡藝與詩意，博得時人的推崇。<sup>62</sup>錢東對元素繡藝極為珍愛，元素曾作詩酬之，情深意切溢於言表：

明牕一榻對朝暄，珍重春絲刺紫鴛。安得儂郎有知己，  
請將新綵繡平原。  
春絲白白與朱朱，曾與丹青得似無。但使繡床堪入畫，  
要郎補袞作新圖。<sup>63</sup>

刺繡鴛鴦暗喻著兩人如神仙眷侶般的親密，錢東與元素是彼此學問上的知己，錢東為元素的刺繡草擬畫稿，元素則將錢東的書畫刺為繡譜，才子對佳人的憐惜乃至佳人書畫繡藝兼備的才情，深得錢東友人曾谷賓的讚許，遂促錢東以繼室之禮待之。曾谷賓對元素之繡頗為欣慕，曾以揚州金帶圍開一莖三花為詩題，請錢東為圖乞元素典絲合二者而為卷，時元素已學詩有成，則

<sup>62</sup> (清)錢東，〈盧元素小傳〉，收在(清)袁枚輯，《隨園女弟子詩選》卷5，（清嘉慶道光年間(1796-1850)坊刻巾箱本），頁15-16。

<sup>63</sup> (清)盧元素，〈奉酬玉魚主人觀繡之作（二首）〉，收在(清)袁枚輯，《隨園女弟子詩選》卷5，（清嘉慶道光年間(1796-1850)坊刻巾箱本），頁12。

與錢東圖繡並詩贈友人。曾谷賓獲繡圖後頗為欣喜，題詩酬謝，時與元素交好並同為袁枚女弟子之句容駱綺蘭（1755-1813）亦有繡作與元素共用，元素遂興起題詩敘述事由因緣，並與曾谷賓相唱和：

花傳粉本繡三英，江北江南次第成。為是使君詩句好，  
玉盤金帶一時明。  
揮毫聞是柳誠懸，手劈吟箋寫綠天。付與駱娘好絲繡，  
主賓三絕總翩翩。  
芳閨何幸列兵家，袖卷冰綃拂劍花。只為買絲翻繡譜，  
卻從夫婿報瓊華。  
箕唇帚尾詎能文，廡下居然刺繡紋。要是虛名同畫餅，  
自慚深誤使君聞。<sup>64</sup>

元素的詩句，說明了丈夫錢東的才學、人脈與慧眼，是其繡作屢獲好評的關鍵因素。**溧水林夢環**則與錢東相同，在推崇妻子琢磨刺繡技法上，扮演舉足輕重的角色。林夢環妻胡氏，名青青，工書法且善丹青，自歸入夢環室後，潛意針黹，夢環亦愛其好，遂悉搜坊間畫本以資之。青青自是探尋玄奧，得古人不傳之秘技，取丹絲上下尺幅間，精不可辨。夢環嘗贊言：「卿之此技，眉娘尺綃法華經七卷，不是過也！」時端方（1861—1911）督兩江，得青青《歸雁圖》一幅，賞以入宮，進獻慈禧太后，太后亦愛之，欲獎胡氏，然青青已先一載逝去。綜觀青青所獲殊榮，時得力於夫婿林夢環資助。

這些藉由丈夫協助的而揚名的擅繡女性，在丈夫的引見與推崇下，使其繡作擁有極為合理地向外傳遞的機會。以刺繡之名成就的藝術創作，強化了妻子於世人眼前所蘊含的品德形象，令女性能毫無顧忌地發揮其才識與天賦，藉由詩畫涵養所習得的刺繡技法與繡作，更令丈夫感到驕傲，並為女性

<sup>64</sup> (清)盧元素，〈繡卷成賓谷先生以詩賜示步元韻謝教即題卷後（四首）〉，收在(清)袁枚輯，《隨園女弟子詩選》卷5，（清嘉慶道光年間(1796-1850)坊刻巾箱本），頁14。

贏得尊重。女性透過刺繡所進行的藝術創作，為自己及其同時代的閨秀，打造了一個不需挑戰性別角色，卻能拓展女性的遊藝空間。

## 第二節 明清婦女對刺繡活動的書寫與自視

刺繡，在滿懷儒家思想的統治者與菁英家庭中，其道德性早已被認可，聰慧的女性轉化了這項技藝的形象，使其與自身藝術天份相結合，女性的此種才性，自然可免去女子有才無德的非議，甚而得到讚賞與推崇。歷來刺繡被記載的婦德形象，為具有才學的女性提供了融合才女與賢妻的折衷途徑。刺繡才女們運用這項技藝來表達情緒、感受世界，儘管在詩詞的創作中飽受限制，但刺繡本身即是一種有力的創作方式，一種僅屬於閨閣的書寫方式，在婦女文學創作中，許多藉由刺繡語彙進行藝文創作的女性，傳遞著不同於男性文人的生活經驗與生命感受，一位擅於刺繡女性的婦德形象因其手藝而得到強化，並使她獲得生活中更大程度的自由，悠遊於女紅與藝術之中。

女性對刺繡的認知，雖然還沒有完整的系統可供索引，但從現存女性書寫與刺繡相關的文獻中，我們是否能窺探出女性對刺繡的觀感與認知為何？刺繡作為標示這群女性上層身份的象徵物，其價值又為何？擅於刺繡的婦女，理所當然被置在家內，但女性自我的定位將是如何？卻值得關注。此一透過刺繡所引發的自我審視，明清時期的女性能否跨越道德禮教與國家機制的界線，在刺繡中開創出一番與眾不同的成就是，本章節所欲探究之處。女性自身又是如何看待閨秀所特有的刺繡文化，是女兒家的針線活兒，或是婦德形象的養成途徑？透過四位分屬於明代與清代的擅繡女性，我們或許可以看出些許女性衝破性別藩籬與禮教約束的端倪。



### （一）張淑瑛及《刺繡圖》

敘及繪畫技法與理論之著作，早在魏晉時期即已成形，並且隨著流派之異而屢見新著。然而，刺繡以藝術特性與美術視角出發者，當始於張淑瑛所撰《刺繡圖》。《刺繡圖》是現今所存書寫女性刺繡活動的文獻中，首見由才媛書寫刺繡並將其加以系統化分類說明。《刺繡圖》的篇幅極短，全文僅約194字，目前可見存本收錄於秦淮寓客所輯《綠窗女史》及日用類書《居家必備》中，然流傳不廣。秦淮寓客並未對張淑瑛生平附上小傳或著文介紹這篇短文，僅留下其人是明代初期或明中葉居於吳地的婦女這條線索，但從文中對刺繡藝術價值的追求以及技巧的審視，足見淑瑛應當出身不凡，擁有良好的家庭教育且精通畫理與書法。方秀潔推測由《刺繡圖》收錄於《綠窗女史》及《居家必備》這兩份文獻中，顯示這部小著已被認可是對婦女具有正面示範意義與生活實用的價值。<sup>65</sup>秦淮寓客是《綠窗女史》作者筆名，由其所撰引文可知，該書的編輯乃著眼於蒐羅歷代女性關於生活、勞動、情愛、節烈、神鬼之藝文創作，自各卷主題排序方式來看，<sup>66</sup>與閨閣女性懿範、女紅、才品、容儀相關之著文，應是秦懷寓客首要關注的項目，而「女紅」一項又以張淑瑛《刺繡圖》為先，其後是蘇蕙《織錦圖》、吳氏《中饋錄》以及黃省曾之《養蠶經》，顯見編輯者對這部短文的推崇及其欲彰顯刺繡之於閨閣女性的價值。就秦懷寓客輯文安排與文章內容性質而言，張淑瑛筆下的刺繡活動，是較諸織錦、中饋及養蠶更為適宜上層女性的女紅工作，其於實用之餘，隱含著更為濃厚的藝術特質。張淑瑛於《刺繡圖》中將刺繡活動概

<sup>65</sup> 方秀潔，〈女性之手：中華帝國晚期及民初婦女日常生活中作為一門知識的刺繡〉，收在張國剛、餘新忠主編，《新近海外中國社會史論文選譯》（天津：天津古籍出版社，2010），頁228-229。

<sup>66</sup> 該書自卷一至卷十四各部分為：閨閣、宮闈（上、下）、綠偶（上、下）、冥感（上、下）、妖豔、節俠、神仙、妾婢、青樓（上、下）、著撰等計有十項主題。

分爲八種層面來談，首先是刺繡之品，其後爲刺繡之圖、法、質、器、供、際，最末爲刺繡之候。所謂刺繡之品，即刺繡者需爲「蕙心妙質，靜女文姬，及風神蕭遠，有林下風氣者」。<sup>67</sup>蕙，是一種香草，暗指女子高雅芳潔的品格；靜女一詞典出《詩經·邶風》，文姬則爲蔡邕女，兩者皆用以讚譽女子博學多才。淑瑛以爲繡作之優劣，首重繡者品德與教養，其心需高潔、其識需廣博、其風采神情應莊嚴肅穆，其舉手投足間則宜嫻雅脫俗，此等深具閩秀風範的女性，始得成就刺繡之美。其二爲刺繡之圖，即刺繡之粉稿、繡題可有：

繡佛外，則洛神、龍女、降樹、青琴，他如楚江秋、漢宮春曉、滕王峽蝶、裴家鸚鵡、竝蒂芙蓉、七十紫鴛鴦、碧雲斷雁、綺石紅蕉，皆其選也。<sup>68</sup>

淑瑛所列繡稿中，於選樣之廣，用色之紛，構圖之艱，皆顯露出繡者若非經年習畫，精通繪事，長於描摹，則無以爲之。對於繡藝需貫通畫理的想法，淑瑛於刺繡之法中更爲明白地指出：「度鍼欲輕重，如書法之錯落；結線欲疎密，如畫家之寫生。庶非女紅」。<sup>69</sup>繡針與繡線正如同書家之運筆及畫家之用色，而刺繡創作之技法與道理，則與書法及繪畫等文人藝術趣味相通，是以淑瑛直言，刺繡乃與紡織、針黹等女子針線勞作大不相同之技藝。至於刺繡所需之質、器、供，則敘及刺繡時應備妥之底料、器物與較合宜的環境應如何佈置：

四之質：吳綾、蜀錦、霧縠、冰綃、雪繭、羅巾。

五之器：金針、豹彊、繡絲、五色線、金錯刀。

<sup>67</sup> (明)張淑瑛，《刺繡圖》「一之品」，收在《明清善本小說叢刊初編》第二輯短篇文言小說（臺北：天一出版社，1986）。

<sup>68</sup> (明)張淑瑛，《刺繡圖》「二之圖」，收在《明清善本小說叢刊初編》第二輯短篇文言小說（臺北：天一出版社，1986）。

<sup>69</sup> (明)張淑瑛，《刺繡圖》「三之法」，收在《明清善本小說叢刊初編》第二輯短篇文言小說（臺北：天一出版社，1986）。

六之供：名香、瓶花、畫屏風、髹几、碧紗如煙、薔薇露、拭巾、雛侍史。<sup>70</sup>

淑瑛於刺繡之質、器、供均極為講究，其繡料之精、繡具之巧及繡房之雅致，顯示出上層女性家庭富裕的情形與其對品味的追求，這些豐厚的物質與文化資源，皆是薰陶與養成女性擁有美感與巧手的要件。刺繡之際與候則是繡者最後需注意的事項，有三種時機最適宜女性從事刺繡工作，分別為齋沐、病起與倦之時，<sup>71</sup>這三種時刻的女性，其心最為清幽純淨，其思亦最為專注不二，沐浴後的清新能洗去女子掛心日常繁瑣的雜念，病起與倦時則能確保女性不為塵囂所擾，得屏氣凝神於繡作之中。此外，刺繡或者觀賞繡作本身即是一種調養生息、淨化心靈的功夫，潛心刺繡的女性得於其中獲取精神上的慰藉與滿足。而適宜刺繡的天候狀況，則反映了女性在不同季節所從事工作的差異以及天時之於女性身心狀態的影響，「暄風爽日、秋夜長、春寒、花壓欄杆、竹影上窗、風簾燕入、蟻子墜巾」所寓意的季節，正是秋高氣爽抑或花塢春曉的時節，隆冬嚴寒將阻礙雙手的靈活，盛夏的酷暑則易使繡物沾染汗漬，唯有春、秋兩季氣候宜人的時刻，最適合進行刺繡活動。

儘管這部過於簡略的文稿，以及今人對張淑瑛生平的陌生，使得推敲張淑瑛寫作的動機與背景變得困難，然其為文應當仍本於吳地女子及個人刺繡經驗集結而成，意即張淑瑛《刺繡圖》的問世，正說明了明清時期的刺繡，已然隨著對女性教養方式的重視、印刷技術的提升乃至商業化的發展等因素，於菁英女性群體中產生趨向藝術性發展的變化。

<sup>70</sup> (明)張淑瑛，《刺繡圖》，收在《明清善本小說叢刊初編》第二輯短篇文言小說（臺北：天一出版社，1986）。

<sup>71</sup> (明)張淑瑛，《刺繡圖》，收在《明清善本小說叢刊初編》第二輯短篇文言小說（臺北：天一出版社，1986）。

## （二）韓希孟及《宋元名蹟方冊》

在文人書畫與刺繡手藝二者之間，露香園顧家繡展現了介乎其中的神技，不僅繡法與書畫相類，繡藝與意近乎唐宋詩意，其技巧更勝畫作。儘管文士每多讚譽嘆絕，然作為顧氏繡譜粉本創作的要角，韓希孟本身究竟如何看待刺繡這項閨閣技藝，則十分耐人尋味。黃逸芬曾就希孟繡法與繡意進行精闢的討論，探尋宋代閨閣繡對韓希孟繡的影響，特別是當宋繡開始逐步地引畫入繡，將過去著重實用價值的日用繡，發展成可供文人閨秀賞玩之觀賞繡，<sup>72</sup>給予韓希孟及其同時代才媛刺繡技法上的啟發。以宋元名畫選樣題材，即是韓希孟對文人書畫藝術與明清仿古風格的呼應與挑戰。

地緣關係極可能是促使韓希孟對宋繡與宋元名畫產生孺慕之情的另一項重要原因。在韓希孟以其手藝聞名海內之前，松江早已是繡滿天下的盛況，當中不乏以女紅行世的才女，譬如朱克柔，其於刺繡藝術上的成就，自文從簡對其繡作之評價可以想見：

朱克柔，雲間人，宋思陵時以女紅行世。人物、樹石、花鳥，精巧疑鬼工，品價高一時；流傳至今，尤為罕贈。此尺幀，古淡清雅，有勝國諸名家風韻，洗去脂粉，至其運絲如運筆，是絕技非今人所得夢見也。<sup>73</sup>

<sup>72</sup> 關於宋代刺繡如何自具實用性質與宗教寓意的「文繡」發展為純具觀賞與藝術價值的「畫繡」，本文不多加贅言，大體而言受到兩方面的影響：首先，宋繡無論自製作技術與概念來看，都逐漸趨向文人繪畫的構圖與效果；其次，宋徽宗後所成立的文繡院，也以國家支力量促成刺繡的發展，並鼓勵繡工模擬書畫製作繡品。在現存的繡品中，也常出現畫面留白的手法，顯示宋代刺繡逐漸脫離實用原則與宗教影響，並且相繪畫趨近之密切關係。相關討論可參見黃逸芬，〈女性、藝術、市場：韓希孟與顧繡之研究〉（國立臺灣大學藝術史學研究所碩士論文，2002）。；黨春直，《中原民間工藝美術》（鄭州：河南人民出版社，2006），頁205-206。

<sup>73</sup> （明）文從簡，書於《朱克柔刻絲山茶圖》之題跋，收在（清）卞永譽，《式古堂書畫彙

文從簡對朱克柔的推崇，顯示出這個時期的刺繡已非文士置於腰間的繡帕或仕女榻上的繡枕可比擬。朱克柔的作品已非形似織畫，繡作本身即是一幅美圖，其間「運絲如筆」的功力，甚至超越「名家風韻」，達出神入化之境。文從簡對朱克柔的讚譽及克柔於繡藝上別出新裁的表現，對同樣出身雲間的韓希孟顯得十分重要，她不僅在承襲宋代閨閣繡引畫入繡的作法，於繡藝上亦大有精進，且並未讓自己滿足於宋繡的光彩，在保留宋繡的雅致風韻外，在刺繡技巧與選題上也力求突破。以刺繡針法超越繪畫技術，實非易事，要使色彩深淺轉換自然，同時呈現暈染效果，並不如水墨設色畫般藉由控制水分多寡即能隨心所欲，而韓希孟繡的突破即在解決了這項難題。首先，韓希孟發現了絲線製造的新技術，能使絲線紋路在繡作上趨於無形；其次，松江一地所獨有的調色技術與希孟首創的劈絲技法，使其藉由不斷反覆地為繡線混色，獲取更多中間色調的絲線，達到色彩暈染的效果；再後，韓希孟得之內院的針法與長年自露香園中汲取的品物賞玩技能，為她奠下了觀物辨形的眼力與手藝，使景物更顯精妙、栩栩如生；最末，亦是韓希孟最具創造力的作法，即是在繡作上施以筆墨點染之技，從而打破過去刺繡繡才與底料的限制，合刺繡與繪畫之優點於一，為刺繡開創更寬廣地創作空間。<sup>74</sup>

韓希孟對刺繡的革新，確實令人驚豔，但這並不表示其刺繡的立意是讓刺繡等同於文人繪畫。相反地，韓希孟在繡作中刻意突出了女紅獨有的價值與地位，就如同為同時代女性著傳輯文的女性作家，有意識地編輯著自己的

---

考》（臺北：臺灣商務，民72）。

<sup>74</sup> 關於韓希孟對刺繡的技術革新，可參見黃逸芬，〈女性、藝術、市場：韓希孟與顧繡之研究〉（國立臺灣大學藝術史學研究所碩士論文，2002）。；黨春直，《中原民間工藝美術》（鄭州：河南人民出版社，2006），頁205-206。

詩集，<sup>75</sup>希孟爲自己所作各種不同題材的繡稿，編選集結成書，《宋元名蹟方冊》的輯成乃至《花鳥冊》的問世，展現的是一位滿腹學識、才華洋溢的女性，對自己以女性刺繡藝術家自居的最佳宣言。希孟每一幅繡稿的選樣，可能都充滿著對生活經驗的反映與對現世社會的觀察。在一幅《女后圖》中，她以「女後補袞」點明主題的作法，似有意一語雙關，藉刺繡衣裳託言改過歸正的寓意。補袞，具有「規勸天子的過失」之意，<sup>76</sup>《昭明文選》曾有這麼一段阮與寫予孫權的話：

願仁君及孤，虛心回意，以應詩人補袞之歎，而慎周易牽復之義。<sup>77</sup>

說明補袞的意涵。事實上，早在周代時，刺繡原就是爲政治服務而產生的技藝：

凡繡，亦須畫，乃刺之，故畫、繡二工共其職也。<sup>78</sup>

在《周禮考工記》已說明繡與畫具有相生且互補之作用。《詩經·國風·周南》所載〈關雎〉的詩序：

《關雎》，后妃之德也，風之始也，所以風天下而正夫婦也，故用之鄉人焉，用之邦國焉。風，風也，教也，風以動之，教以化之。

顯示后妃的德行，意即婦女的閨閣是君王教化百姓的起始。是以韓希孟藉此圖來闡揚刺繡的政治意涵，使刺繡跳脫閨房技藝的束縛，甚至翻轉刺繡地位

<sup>75</sup> 在此一觀點下，曼素恩突出了惲珠《國朝閩秀正始集》當中「正始」的觀念，惲珠的生命歷程說明了一位早慧的女詩人，如何轉變為行止端正的妻子。詳見曼素恩，《蘭閨寶錄—晚明至盛清時的中國婦女》，頁236。

<sup>76</sup> 據教育部重編國語辭典修訂本中解釋。

<sup>77</sup> (東漢)阮瑀，〈為曹公作書與孫權〉，(梁)蕭統編，於光華評註，《評註昭明文選》(臺北：學海，民70)。

<sup>78</sup> (漢)鄭玄注、(唐)賈公彥疏、趙伯雄整理，《周禮注疏·冬官考工記》(臺北：臺灣古籍，2001)關於皇室遵行的冠冕服飾，詳見王宇清，《冕服服章之研究》(臺北：中華叢書編審委員會，民55)。

於繪畫之上，其用意之深遠，為她博得董其昌的讚賞：

龍袞煌煌，不闕何補。我后之章，天孫是組。璀璨五絲，照耀千古。

變兮彼姝，實姿藻黼。<sup>79</sup>

在這幅《女后圖》中，韓希孟揭示了一位女性，如何以家事寓意政事，展露修身、齊家與治國的關懷理想。

繪繡給予韓希孟一種體驗文士間「雅」文化的途徑與氛圍，但韓氏顯然並不同意僅是將刺繡作為繪畫的其中一種表現方式來看待。韓希孟在繡作中刻意留下了如「韓氏女紅」的繡印，這對原屬於閨閣之作，總是隱藏創作者的刺繡而言，實屬奇特；其次，韓希孟亦承襲朱克柔為自己的繡作繡下「韓氏希孟」等字樣的落款，則突顯了其對刺繡藝術的認同與對自我表現的滿足。為繡作落款的作法，固然可視為女性對文人品味之追求，但其視女紅為一種獨立藝術創作而非繪畫的附屬品，並抒發女紅具有觀賞與收藏價值的想法，可謂空前，於無形中提升了女紅在藝術品間的地位，成就了女性專屬的揮灑空間。前述提及韓希孟在刺繡技術上的創新，並刻意讓觀者產生亦繡亦畫的錯覺，似乎讓我們以為韓氏欲以繡仿畫，但她在繡品上卻又不厭其煩的繡上「韓氏女紅」的繡印，彷彿是在提醒觀者眼前的珍品是繡非畫的寓意。無怪乎董其昌對韓希孟繡作讚嘆不已：

望之如書畫，當行家迫察之，乃知為女紅者人，巧極天工，錯奇矣！

錯奇矣！<sup>80</sup>

韓希孟的作法，確實達到出奇制勝的效果，其夫顧壽潛的人際往來資源與露香園內豐富的文化薰陶，為希孟提供了極為顯著的幫助。家族所傳巧奪天工

<sup>79</sup> 董其昌的題跋表達了對韓希孟的肯定。見朱啟鈞輯，《絲繡筆記》卷下，頁40a。

<sup>80</sup> 董其昌在韓希孟作品《花卉魚蟲冊》（上海博物館收藏）所題的跋語，轉引自黃逸芬，〈女性、藝術、市場：韓希孟與顧繡之研究〉，頁69。

的刺繡技法，養成了顧壽潛對繡品鑑賞的能力與對刺繡藝術的重視，當其為妻子傳世的《宋元名蹟方冊》作跋時，壽潛表露的是對藝術品的珍視與對妻子身懷絕技的驕傲：

跋曰在女紅而刺繡尤之乎士行而以雕蟲見也。然古來稱神絕，每自不朽，烏在針絲位中不足千秋也者。廿年來，海內所以珍襲吾家繡蹟者，俟於鷄林價重，而履鼎餘光猶堪令百里地無寒女之歎。<sup>81</sup>

以雕蟲之技譬喻刺繡，乃壽潛有意譏諷不識珍寶者對刺繡的輕視，並突顯出刺繡與女紅諸技相異之趣。當壽潛將引見諸友人與文士共賞希孟絕技時，也同時慰藉了妻子的潛心刺繡之苦：

余內子希孟氏，別具苦心，居常嗤其太濫。甲戌春，搜訪宋元名蹟，摹臨八種，一一繡成，彙作方冊，觀者靡不舌擡手舞也。見所未曾，而不知覃精運巧、寢寐經營，蓋已窮數年之心力矣！<sup>82</sup>

壽潛對希孟繡稿選樣的慧眼與夙夜不倦的苦心，予以極大的讚譽與支持，並且藉由近乎文人繪畫的繡題，喚起世人的注目，成功地推銷了希孟的技藝與刺繡的價值。壽潛的識語充滿了一個丈夫給予這位灌注無限熱情於刺繡藝術創作的妻子最大的支持，並同樣愛其所好，樂此不倦，恐後世遺失繡者之名，遂不厭其煩地宣示著刺繡藝術的價值，以及壽潛對希孟才性的激賞：

竊謂家珍，決不效牟利態，而一行一止，靡不與俱。伏冀名鉅加之鑑賞，賜以品題，庶綵管常新，色絲永播，亦藝苑之嘉聞。匪特余誇耀於舉案間而已也。<sup>83</sup>

壽潛為刺繡的慧黠辯駁，最終使董其昌折服於希孟繡藝，題讚曰「女紅末技

<sup>81</sup> (明)顧壽潛，《宋元名蹟方冊識語》，朱啟鈞輯，《絲繡筆記》卷下，頁40a。

<sup>82</sup> (明)顧壽潛，《宋元名蹟方冊識語》，朱啟鈞輯，《絲繡筆記》卷下，頁40a-b。

<sup>83</sup> (明)顧壽潛，《宋元名蹟方冊識語》，朱啟鈞輯，《絲繡筆記》卷下，頁40b。



乃辱大匠鴻章」，<sup>84</sup>韓希孟於刺繡上的成就為明清刺繡藝術性所展現的光彩至此顯露無遺。

韓希孟《宋元名蹟方冊》的輯成，顯示出這個時代懷抱才學的女性，已然自主地為自己在不可逆轉的性別角色中，拓展了自由創作的藝術空間。正是明清賞玩文化的興盛與女子教育的養成所淬鍊的刺繡技藝而非繪畫所展現的種種特質才能成就韓希孟的事業。而雲間丁佩《繡譜》的出版，則更真實地揭露了才女對刺繡的自珍與自視。

### （三）丁佩及《繡譜》

如同明清時期處於菁英階層的閨秀婦女於刺繡中獲取極大的充實感，丁佩相信女性才藝是可與德行結合，特別是鑽研刺繡一技，不僅能收修身養性之成效，擅於刺繡的女子，在藝術創作與品格教養兩者間都深具成為閨閣典範的意義。與生平不詳的張淑瑛不同，丁佩的際遇與生平，在其所撰《繡譜》及其與友人詩歌往來中，即可得知一二。丁佩，字步珊，江蘇婁縣人，適進士蘭谿陳毓桐。陳毓桐，字兩橋，道光十二年（1832年）進士，曾任吏部主事，與丁佩鶼鶼情深，當毓桐為赴試會試、遠行在外，丁佩寄詩密友沈善寶，留有「陌上不知楊柳綠，樓頭惟盼杏花紅」之句，為人傳誦。丁佩與江浙一代文壇才女多有交遊，與姊妹沈善寶間情誼甚篤，善寶於《名媛詩話》及《鴻雪樓初集》中屢屢思及摯友，並敘及兩人魚雁往返的交遊經過：

雲間丁步珊（佩）與餘神交七載方得一晤，而七載之中音問不絕，此唱彼和，不啻聚談一室。著有《繡譜》行世，尺牘最佳。

丁佩的繡藝在明清江浙一代才媛間具有耀眼的成就。是以，當毓桐因病於京辭世，丁佩無以為依，遂以其技，撫孤營生：

<sup>84</sup> (明)顧壽潛，《宋元名蹟方冊識語》，頁40b。

惜兩橋成進士一年，病歿京寓，嗣續無人。步珊撫三女，藉女紅以度（日），境遇困厄，殊可慨焉。<sup>85</sup>

沈善寶對於丁佩的際遇甚為憐惜，對其女紅絕技亦讚譽有加，當丁佩潛心刺繡，屢獲心得並多此邀約姊妹品繡賞圖時，在其姊妹沈善寶與朱澄遂催促與鼓勵下，丁佩開始著手編纂《繡譜》以期作為閩秀間傳抄的典範，當該書付梓出版之際，丁佩銘記這份情誼：

是編因繡餘清暇，偶爾濡毫，積久輒成篇帙，未敢出以示人，近因鴛湖金聽秋太夫人暨武林沈佩湘女弟馳書見索，詞意甚殷，勢難藏拙，各寄一冊，遼東白豕得無掩口胡廬耶！<sup>86</sup>

沈善寶與朱澄之所以頻繁催促，遂因在丁佩前，有關女性手工藝生產技術與品玩鑑賞的專文著作並不多見，而明清時期雖有為數不少的工藝著錄出自高級工匠口述，或為熟於技藝的文士共同著錄，而鑑賞家所撰器物品鑑要點或工藝類書則提供相關的消費知識，以使購買者有足夠能力辨識器物的真偽與品質，而商人亦援引之作為藝術商品的目錄與雅致文化的流行指標，為消費者提供一個追尋名家品味的途徑。然關於書寫刺繡的相關知識，除張淑瑛曾以刺繡為題，撰一小文提示刺繡所需具備的八項要點外，餘則散見於日用類書、消費性購物指南或文人筆記中，<sup>87</sup>寫作者亦均為男性文人或略知此藝的匠師，寫作的目的或為宣揚禮教、或為刺激消費又或為引導市場藝術品的流行方向。《繡譜》則是全然自女性視角與生活經驗出發，撰稿人亦以刺繡生產者及藝術創作家的身份自居，獨力完成這部著述。丁佩在《繡譜》例言中

<sup>85</sup> (清)沈善寶，《名媛詩話》卷七（據清光緒年間鴻雪樓刻本），收在王英志主編，《清代閩秀詩話叢刊》壹（南京：鳳凰出版社，2010），頁460-461。

<sup>86</sup> (清)丁佩，《繡譜》。

<sup>87</sup> (清)沈善寶，《名媛詩話》卷七（據清光緒年間鴻雪樓刻本），收在王英志主編，《清代閩秀詩話叢刊》壹（南京：鳳凰出版社，2010），頁461。

說明了這個情形：

刺繡古無成書，兼之閨閣見聞淺隘，偶有所得，亦第師心自用而已，掛一漏萬，難免貽譏，是在慧心人觸類旁通，即以此為糝糠之導可耳。<sup>88</sup>

丁佩的自白，顯示了她對刺繡之技古無記載的遺憾以及為閨秀樹立典範的期待。在《繡譜》自序中，丁佩為刺繡的辯駁與價值的推崇，則大有呼應顧壽潛對輕視刺繡者譏諷刺繡為女紅末技之態勢：

工居四德之末，而繡又特女工之一技耳，古人未有譜之者，以其無足重輕也，然而閨閣之間，藉以陶淑性情者，莫善於此。以其能使好動者靜，好言者默，因之戒慵惰、息紛紜、壹志凝神、潛心玩理，固不特大而施之堂廟，小而飾之鞶悅，莫不瞻黼黻之光，得動植之趣也。至於師造化以賦形，究萬物之情態，則又與才人筆墨、名手丹青，同臻其妙。顧習之者，因無成法可宗，難究其趨，輒復厭而棄去，何惑乎工於此技之罕觀其人哉！<sup>89</sup>

丁佩一再地重申刺繡之於閨秀具有調養婦女生息、規訓婦女之價值，復言刺繡實用功能乃至藝術特質之美妙，實足與文人筆墨書畫之藝術相類，爾後感嘆古來刺繡不見著錄之缺憾，嘆才媛閨秀無繡法可依，惜能手繡技之不傳，遂撰文以抒己志：

佩少居三泖，長適雙溪，問安視膳之餘，主饋調羹之暇，輒負拈針理線，樂此不疲。茲即管見所及，以至習俗之所不得不革者，凡得若干條，釐為二卷。儻蒙海內鍼神繡女有以誨其不逮，斧藻成篇，或亦女紅之一助云爾。<sup>90</sup>

丁佩於刺繡中所獲取的美好經驗，令她陶醉其中，每於侍親撫孤，善盡婦人

<sup>88</sup> (清)丁佩，《繡譜》。

<sup>89</sup> (清)丁佩，《繡譜》。

<sup>90</sup> (清)丁佩，《繡譜》。

之事後，即拈針理線樂此不疲。偶有心得與新意則書寫成篇，因刺繡而開啓的寫作之路，令丁佩於文學與藝術間皆獲得極大的滿足與歡愉。

丁佩於自序與例言中所自陳對刺繡之感，無疑仍本於儒家傳統下刺繡所繫之婦德的價值，以「擇地」作為刺繡先決條件，顯示了丁佩將刺繡優先定位於儒家秩序當中。與張淑瑛對繡者所重之要件相同，丁佩以為，刺繡技藝之拙劣，不在技法之淫巧，唯有取乎於本心：

藝之巧拙因乎心，心之巧拙因乎境，誠使聰明几淨，雖拙者亦為之改；觀室暗澹昏，雖巧者亦失其故步。而且事迫則潦草堪嗤，境寬則精神不聚，凡藝皆然，而況辨優絀於微茫，爭得失於毫末者。故刺繡必以擇地為最要也。<sup>91</sup>

丁佩所謂擇地而繡，旨在使繡者保有閒、靜、明、潔之心。刺繡並非隨意而為的女兒小事，故「其境閒而後其心亦閒，百慮悉屏神之自生。固未可率爾拈鍼也」。<sup>92</sup>閒之後為靜，丁佩引《詩經》美譽宮中女子「幽閒貞靜」之言，視閒與靜為女子最重要的美德，而刺繡者自當應著重養成此一性格，是以「靜則其志專而心無擾靜，則其神定而目無他營。」<sup>93</sup>神閒心靜而後可明其眼，擇地需求爽朗之區，以使「秋毫必察而後物無遁形。」<sup>94</sup>而室內整潔尤為要務，茲因「紈綺有浣濯之方，圖畫有遮飾之法」，<sup>95</sup>於刺繡則稍有不潔淨之處，將使繡物昏黯無色，既無法可浣，亦無物可遮。因此維持室內整潔，不僅能收淨化身心之效，亦能避免繡物遭到塵垢污染。丁佩於此又一次反覆言及刺繡彰顯女子美德之作用，女性對於美繡的追求正如同對自身品行之端持，舉

<sup>91</sup> (清)丁佩，《繡譜》，頁223。

<sup>92</sup> (清)丁佩，《繡譜》。

<sup>93</sup> (清)丁佩，《繡譜》。

<sup>94</sup> (清)丁佩，《繡譜》。

<sup>95</sup> (清)丁佩，《繡譜》。

詩經對后妃之讚譽，大有以刺繡技藝與明仁孝文皇后《內訓》中女子德行之養成相呼應之意。<sup>96</sup>丁佩視刺繡為女子諸藝之首，以手藝之妙絕，彰顯其懿行之厚德的意味。其二所重者為「選樣」。選樣時需具備審理、度勢、剪裁、點綴、崇雅、傳神之能事，又能勾勒日月雲霞、真草隸篆、花果草木、禽獸蟲魚、山水人物，一女倘若不具對畫理的充分瞭解以及對自然景象的洞察能力，勢不能剪裁有度、繡物傳神：

繡工之有樣，猶畫家之有稿，其格局佈置及一成而不可易者也。此處最宜斟酌成式，或失之巧而於理未安，或失之庸而於勢不足，或過於繁，剪裁乏術，或過於簡，枯寂無情。須求其穠纖修短，處處合宜，而又必豐韻天然、栩栩欲活，方可入選。使昧昧求之，不特樣不入時，且恐畫虎成犬矣。<sup>97</sup>

繡樣的選擇與構圖之剪裁，考驗著才媛的智慧，此處丁佩所言刺繡，斷非女紅針黹工夫可以完成，丁佩以為刺繡所深藏的藝術底蘊，直可與史家敘事或名手作圖相比擬：

史家敘事，簡而能該；名家作圖，繁而不雜，**剪裁之力也**。然而文章尚有映帶之法，渲染必有遠近之分，繡則不然。如或頭緒糾紛，景物稠疊，恐不能。<sup>98</sup>

甚或，刺繡是可與讀書、學字、吟詩、習琴相較一般，同屬風雅情趣之文事：

學繡必從花卉入手，猶讀書之於學庸、學字之於正楷、吟詩之於五截、習琴之於清商。似易實難，因難見巧。<sup>99</sup>

<sup>96</sup>在《內訓》這部仁孝文皇后為皇室女子所書寫的訓言中，明確指出女子之行首重乃在「德行」：「貞靜幽閒，端莊誠一，女子之德行也。孝敬之明，慈和柔順，德行備矣。」見(明)仁孝文皇后，《內訓》〈德行章第一〉，頁1。

<sup>97</sup> (清)丁佩，《繡譜》。

<sup>98</sup> (清)丁佩，《繡譜》。

<sup>99</sup> (清)丁佩，《繡譜》。

此處丁佩提示後輩閨秀名媛，切勿妄自菲薄，傷女子手藝之無為，若能掌握要訣，則其技藝之精巧與事物之傳神，實有略勝畫家名手之處：

作山水如作古文，結構氣勢穿插照應，無法不備，此畫家之語也，繡事亦何莫不然，青綠赭墨無一不宜，特少皴法耳。當於凹凸處用筆畫定而分繡之，或下分而中合，或上斷而下連。繡乘自有一線微痕，如披麻鐵線，較畫家尤覺遠近分明，峯巒稠疊。<sup>100</sup>

憶昔年春日，舟過梁溪，斜照滿山，嵐光成彩。戲用退紅絨，參以牙色繡成遙山一桁，山椒新綠，成林溪中，碧水鱗次，頓覺耳目一新，此畫家所未到也。<sup>101</sup>

以畫筆輔以構圖技巧，革新了此前裝飾繡過於呆板的圖象與風格，而藉由繡線所營造的山水景物立體分明之感，則使刺繡補足中國水墨繪圖結構與畫料媒材之不足，尤能突顯遠山近水之姿，波光粼粼之態，其間光彩奪目，非繪事所能成就。於此，終能看出丁佩自視刺繡為諸藝所不能及的立場，儘管刺繡與其他藝術具有同源相生、同理可證的伙伴關係，但繡藝終究具有其足堪自珍之光芒，得與書畫相互輝映。是以，丁佩敘及「取材」為刺繡之第三項要事之際，已不再諱言刺繡之美及其藝術價值，乃大嘆刺繡之於女子，猶如閨中之翰墨，其欣喜之情，躍然紙上：

刺繡以鍼為筆，以縑素為紙，以絲絨為硃墨鉛黃，取材極約而所用甚廣。繡即閨閣中之翰墨也！<sup>102</sup>

刺繡既言為閨中翰墨，則於辨色、程工此居繡藝第四及第五項要事之掌握，大類可與書畫相通，然刺繡既本為閨閣之能事，則於此二者亦有相異之趣：

<sup>100</sup> (清)丁佩，《繡譜》(臺北市：世界，民51)。

<sup>101</sup> (清)丁佩，《繡譜》，頁233-234。

<sup>102</sup> 詳見(清)丁佩，《繡譜》，頁234-235。

雲霞水土、花木物理，無色不備者，此惟造化能之，而欲以人力，強為摹仿，則惟畫與繡耳。畫家朱綠粉黛濃淡，可以意為，且可合二為一，合三為一，層出不窮；而繡則以染成之絲，略分深淺而已，使非因其所宜，斟酌盡善，幾何不看朱成碧，而失之毫釐，謬以千里耶！<sup>103</sup>是以，繡雖同於六藝之理，然其道之所在自有其法：

簫管具陳，琴瑟在御，同一樂也，克諧與否，有律以限之。弓矢既張，決拾既攸，同一射也，中的與否，有鵠以招之。

全文最末所談到第六項刺繡所需具備的項目為「論品」，意即品評刺繡之依據與標準，儘管刺繡品評可與說文論畫相通，然繡者於繡品中所灌注之能、巧、妙、神之力，則唯有刺繡家與賞秀者可以心領神會了：

好尚無一定之規，雅俗有不易之則。繡近於文，可以文品之高下衡之。繡通於畫，可以畫理之淺深評之。周規折矩，斐然成章，謂之能，可也。慘淡經營，匠心獨運，謂之巧，可也。豐韻天成，機神流動，斯謂之妙。變化不窮，殆非人力，乃謂之神。披沙揀金，鞭心入芥，無浮采矣。五雲麗日，百卉當春，無陋姿矣。特標新穎，化盡町畦，所謂姑射仙人，不食人間煙火者，當於逸品中求之乎？<sup>104</sup>

培養獨具慧眼的賞繡能力，是鑽研刺繡技藝者最後一項需要習得的技能，當一位擅於刺繡的女性，循序漸進精學此六項必備要能後，最終將達到一種不落窠臼、獨佔天機、斐然成章的「高超」境界：

不襲窠臼，別具天機，在人意中，出人意表，是必資性獨殊，襟懷瀟灑者能之，不可以形跡求也。古人於翰墨可以覘人情性，惟繡亦然。眉目分明，楚楚有致，必其道理通達者也。一絲不苟，氣靜神恬，必

<sup>103</sup> (清) 丁佩，《繡譜》。

<sup>104</sup> (清) 丁佩，《繡譜》，頁247。

其賦性貞淑者也。肌理渾融，精神團聚，必其秉氣純和者也。

此亦是丁佩在刺繡書寫上的總結及其對閱讀這本《繡譜》的閩秀們在刺繡領域上深刻的期許。作為江、浙地區閩秀群體在刺繡上的導師與藝術創作者，丁佩明白指出女性在繡稿、選樣等種種繡事中，已能獲得或應當具備自主性與裁量權，能以刺繡中涵養幽靜貞德之美德於能巧妙神之美技，必然擁有氣靜神恬之神態、賦性貞淑之品格、秉氣純和之風範。是以，丁佩鼓勵才媛們在此間盡情揮灑，依循著天賦與情感，本著心而從其藝，不過度仰賴粉本描摹，創造屬於刺繡、屬於女性、具備個人風格之藝術事業。

《繡譜》的問世與丁佩撰文的期待，是否能如方秀潔所言乃女性獲取平等知識的開端或可深究，然其顯露了明清時期的才媛，如何援引時代所賦予女性的種種技能，找尋出一條合於時宜又得抒發其志的途徑，則有跡可尋。自丁佩所謂擇地、選樣、取材、辨色、程工、論品之刺繡六技來看，其欲傳授繡藝樹立典範之對象，乃同為菁英階層出身的名門閩秀。當一位懷抱理想、才華洋溢的女性，有意識地選擇刺繡作為其創造力寄託的媒介，於選樣、審視、剪裁、勢度的繡事中，萌發對藝術的熱忱與美學的品味，本於其心與意灌注才性與天賦時，刺繡的意義與價值，已非後世可以斷然評價。晚明韓希孟對刺繡乃至女紅的革新與地位的提升，可謂空前。至清代中葉，同為松江出身的丁佩，接續韓希孟的志業，意圖也頗為顯著。要瞭解丁佩對刺繡抱持的看法，要較理解韓希孟的繡作容易許多，借助露香園顧家所蘊藏來自經濟、文化乃至社交等資源，韓希孟輯成繡作《宋元明蹟方冊》已是難能可貴，然全冊未見希孟對自身不凡繡藝的評價，及與家族女眷甚或當時代才女的往來唱和或賞繡品評之言，實屬缺憾。而意識到古來刺繡無成書甚或品繡論藝未有譜的丁佩，儘管直陳繡稿選樣之要，然抱持「四方風氣不同，好尚亦別，



金針度與，豈能執形跡以求哉」之念，<sup>105</sup>為求簡易，不拘於形，遂將原已載錄於文末篇後的圖式，刪除殆盡，以致圖文不能並茂，繡樣莫能舉要，繡法未能相映，而丁佩繡作之不傳，同為憾事一椿。然自篇末金湘書跋中倡言其於閱讀丁佩《繡譜》後種種撼動閨閣女性之感，得以想見這部作品於才媛間所具引導之用與梳理之意：

憶自髻齡學繡，輒檢成式之最佳者，反復把翫，心知其妙而不能言其所以妙也。即或偶有所得，疑信參焉。忽忽數年，愈形其拙。茲讀是編，其間議論精詳，條分縷析，如選樣、取材，尚可追摹於萬一，至論品一則出神入化，非慧心印無迹可求。披誦循環，頓開胸臆，手錄一過，以誌心欽。<sup>106</sup>

金湘以自己在學習刺繡過程中所遭遇的喜悅與不安之情，突顯出閨閣女性對刺繡的愛好以及刺繡古無成書之苦，藉以突顯出丁佩所著《繡譜》背後所應彰顯的歷史意義。無論之於閨閣抑或之於中國刺繡藝術史，都是一頁輝煌記錄的寫成。是以，金湘將其無法言喻的感動以及對丁佩的孺慕與欽佩，轉化為著手抄寫這部作品的具體行動，以期銘誌於心。作為一位受益於《繡譜》的讀者與刺繡藝術創作者，金湘的讀後感言說明了《繡譜》對閨秀的啟發，並使女性汲取到充分的理由為自己的手藝感到光榮與驕傲。

#### （四）沈壽及《雪宦繡譜》

自《虞書》言會繡，為繡之肇始。顧孔《傳》離絺繡為二，而鄭注訓絺為刺，以絺為繡之事。……漢唐以來，言繡夥甚，未有能名其家。間有之，若世所稱吳趙夫人、唐薛靈芸、盧媚娘者，蘇非繡而盧無傳

<sup>105</sup> （清）丁佩，《繡譜》，頁233-234。

<sup>106</sup> （清）金湘，〈跋〉，收在丁佩，《繡譜》。

法。世近有可說者，則上海顧氏露香園之繡。<sup>107</sup>

這是一段出自近代中國實業家張謇為沈壽親筆手抄整理之《雪宦繡譜》所作的敘言。張謇以尙書作為通篇訓文的開端，概述三國趙夫人、唐代薛靈芸與盧媚娘之刺繡美技，並談及晚明上海顧氏露香園繡之珍奇，又兼論歷代刺繡能手於繡事上之缺憾，實有為中國刺繡藝術史編列小傳，以藉此闡明沈壽傳承國藝之使命，及其對中國刺繡藝術之貢獻，以使時人及後世讀者能快速地進入晚清民初中國刺繡藝術的世界，並且定位沈壽及其璀璨的刺繡成就。

沈壽（1874-1921），初名雲芝，字雪君，號雪宦，出身江蘇吳縣。沈壽父親為沈椿，是當代小有名聲的書畫家，曾任浙江鹽官，藉由經營古董之便，沈椿讓沈壽自幼即博覽書畫，閱遍許多傳世精品，由是薰陶了沈壽及其胞姐沈立在藝術中的慧眼。沈壽學習刺繡的經驗，是追隨著姊姊沈立而來的，張謇在為沈壽撰寫靈表時，提到了這個歷程：

七歲弄針為姊度線，八歲學繡嫻而排憤。試手鸚鵡、豁露、文章。十一二窺涉文字悅喜謠吟，時成一繡，驚動儕輩。十四五繡名漸踔，與姊同功。<sup>108</sup>

沈壽自幼品畫習繡的過程，正與明清時期的才媛相仿，是在一個圍繞著滿室書畫，與姊妹一同吟詩譜詞切磋繡藝的情形中完成，其手藝當來自母宋氏與姊沈立。然而，沈壽父親的事業並不能支持家庭中所有開銷，為此，沈立與壽藉由她們年輕的雙手以及家傳的手藝，刺繡營生。直到十六歲那年許字余兆熊後，仍未停歇的刺繡鬻市，其繡作風格意境近似露香園顧家繡，甚或有超前之勢，引來市場爭相搶購。余兆熊即余覺，浙江山陰人，為晚清舉人，

<sup>107</sup> (清)張謇，〈敘〉，收在(清)沈壽口述，(清)張謇整理，王逸君譯註，《雪宦繡譜圖說》（濟南：山東畫報出版社，2004），頁21。

<sup>108</sup> 張謇，〈靈表〉，轉引自朱啟鈞《女紅傳徵略》刺繡第二「沈壽」條，收在黃賓虹、鄧實編，《美術叢書》18冊四集第五輯（臺北：藝文印書館，1975），頁314。

出身書畫世家，能書善畫，對沈壽繡藝極為讚賞，且悉心支持其在刺繡事業上的不斷精進，余覺嘗言兩人共同鑽研畫與繡的樂事：「余則以筆代針，吾妻則以針代筆，十年如一日，繡益精，名益噪」。<sup>109</sup>余覺與沈壽同遊藝術世界的閨房生活，不禁令人聯想到明清時期才媛以其繡藝獲得丈夫珍視的情形。余覺的文化修養與人際網絡，同樣使對刺繡獨具慧眼的他，成為妻子的伯樂，為沈壽早年已極為亮眼的刺繡成果，引入歷史舞台。當光緒三十年（1904）余覺為穩定在朝中力量，遂鼓勵沈立與沈壽以《八仙上壽圖》及《無量壽佛圖》為底本，繡成繡屏，作為慈禧太后七十壽辰的進獻貢品，並獲得慈禧的喜愛，為夫婦分賜「福」與「壽」二字為名，沈壽之名遂由此而來。在此機緣下，余覺與沈壽獲得了農工商部繡工科總理與總教習的工作，並得赴日考察日本美術學校教學情形，自此開啓了沈壽人生及中國刺繡藝術史的新頁。返國後的沈壽，將自日本工藝美術及西畫原理中習得的知識，加以融會，為中國刺繡進行革新。當沈壽受邀擔任1909年南洋勸業博覽會的繡品審查要員時，其鑑定露香園繡真偽時的精確以及對刺繡的鑑賞眼光與品評態度，為她贏得實業家張謇的讚譽，<sup>110</sup>張謇是沈壽一生中最重要的藝術與經濟贊助者。留心中國實業與教育發展的張謇，時任北洋政府實業部長，在擔憂中國刺繡沒落且憂心沈壽絕技之不傳的情形下，遂延攬已先後至北京、天津推廣刺繡教育的余覺與沈壽轉至南通女紅傳習所，擔負傳授刺繡技藝的工作。將近二十年的歲月，沈壽都在精進刺繡技術與傳授刺繡技藝中艱困度過。其最斐然成章的刺繡成就，即是多次赴外參與博覽會展覽獲得優勝，以及口述出版《雪宦繡譜》。<sup>111</sup>曾有《義大利皇后愛麗娜像》於1910至1911年間先後在南洋勸業

<sup>109</sup> 余覺，《余覺沈壽夫婦痛史》。

<sup>110</sup> (清)張謇，〈敘〉，收在(清)沈壽口述，(清)張謇整理，王逸君譯註，《雪宦繡譜圖說》（濟南：山東畫報出版社，2004），頁21。

<sup>111</sup> 有關沈壽在刺繡藝術的傑出成就，可參考方秀潔與高彥頤的詳細介紹與精彩論述：〈女

會及義大利都朗國際賽中獲得一等獎與卓越優等獎，這部令人驚豔的作品，是沈壽自日本歸國後展現其所鑽研刺繡心得與技法而後初試啼聲之作，天津實習工場刺繡科工師劉致和在南洋勸業博覽會中見到了這件繡品，並且給予極高的評價：

京畿館之繡義國皇后愛麗那像鏡一具，真堪稱為絕繡，夫絕繡豈不出於人工乎？無非遍觀各館之繡品，無有出其右者耳。如彼所繡之像，據云係三年之工程，假使不知實事求是之流，雖與以三五年之工程，依然未能繡成如生也彼繡之像。所以能儼如真人者，不僅繡法精細，不露真跡已，也於一般實物上，亦頗有考究焉。否則其衣裳之紋理及衣服之形式并面貌之神情，何能逼肖如生哉？

各方對沈壽作品讚譽有加，清政府因此將之作爲一份國際外交禮，致贈義大利國王並獲得該國朝野的讚嘆，爲表感激，義大利國王回贈清廷一枚勳章，賜予沈壽一只鑽石金錶，並附上其一封親筆信函。<sup>112</sup>這時的沈壽，已獲得了過去擅於刺繡女性所不曾經歷過的殊榮，然沈壽並未就此止步，分別於1915年美國舊金山《巴拿馬—太平洋國際博覽會》以及1919年美國紐約展，展出生平的另二幅代表作：《耶穌臨難像》與《女優倍克像》。沈壽在此二幅作品中，更充分地融入她至日本考察所習得之美術繡技巧，對於光與影的折射要素，沈壽有更好的掌握，並且分別爲她贏得《巴拿馬—太平洋國際博覽會》

---

性之手：中華帝國晚期及民初婦女日常生活中作爲一門知識的刺繡》，收在張國剛、餘新忠主編，《新近海外中國社會史論文選譯》（天津：天津古籍出版社，2010），頁211-247。Dorothy Ko, "Between the boudoir and the Global Market: Shen Shou, Embroidery, and Modernity at the Turn of the Twentieth Century", Jennifer Purtle & Hans Bjarne Thomsen eds., *Looking modern : East Asian visual culture from treaty ports to World War II*, Chicago: Center for the Art of East Asia, University of Chicago: Co-published and distributed by Art Media Resources, c2009, pp. 38-61.

<sup>112</sup>張謇，〈靈表〉，轉引自朱啟鈞《女紅傳徵略》刺繡第二「沈壽」條，收在黃賓虹、鄧實編，《美術叢書》18冊四集第五輯（臺北：藝文印書館，1975），頁314。

一等獎的殊榮以及女優倍克5千元高價的收購，儘管沈壽最終並未出售這幅歷時三年的生平最後作品，但沈壽揚名國際的作品，為中國刺繡在世界藝術市場中博得了滿堂彩。

沈壽一生的心血，都集結於張謇於病榻前聆聽其口述後整理而成之《雪宦繡譜》中。連年潛心刺繡，多年積勞，致使沈壽於南通女紅傳習所執教後不久，即為病痛所苦，張謇驚懼於沈壽絕藝之失傳，恐其後繼無人，遂每日悉心求教，將所得逐條記錄經數月始告竣工：

（沈壽）病稍間，則時時叩所謂法。壽之言曰：「我針法非有所受也，受而學焉，舊法而已。即悟繡以象物，物自有真，當放（仿）真。既見歐人鉛油之畫，本於攝影。影生於光，光有陰陽，當辨陰陽。潛神凝慮，以新意運舊法，漸有得。既又一游日本，觀其美術之繡，歸益有得。久之久之，遂覺天壤之間，千形萬態，但入吾目，無不可入吾針，即無不可入吾繡。」<sup>113</sup>

沈壽自述學習刺繡的過程，顯露了家庭教養與家傳針法對他的啓蒙作用，與清中葉以前精於刺繡的女子不同，晚清時期的沈壽，藉由父親經營古董藝品與晚清西學的助益，擁有品賞西洋繪畫與瞭解洋人攝影技術的機會。這個時期的沈壽已能自舊法中悟出「繡以象物，物自有真，當仿真」的道理，此與張淑瑛、韓希孟乃至丁佩側重繡者本心，以傳其神，以使氣韻生動的刺繡理路全然不同。顯然沈壽的發言出自於對西洋油畫與攝影技術所造成的衝擊，以及晚清民初以真唯美，取意自然的藝術價值所影響。至沈壽於1907年赴日考察，接觸日本美術繡的經驗，以及日本在繪畫與攝影技術較中國更為接近西人的情形下，沈壽對「繡以象物，物自有真，當仿真」的主張，有更深刻

<sup>113</sup> (清)張謇，〈敘〉，收在(清)沈壽口述，(清)張謇整理，王逸君譯註，《雪宦繡譜圖說》（濟南：山東畫報出版社，2004），頁21-22。

的體悟，終究達到「無不可入吾針，即無不可入吾繡」之境界。

出於人生遭遇與習繡經歷的不同，沈壽與其前一個時代的才媛有著相異的視角。對沈壽而言，「繡備」（繡之具）與「繡引」（繡之事）是女子次繡首應學習的步驟，這與張淑瑛及丁佩對刺繡良劣取決於女子品德端正與否的看法有極大的分歧。其後沈壽分述了「針法」、「繡要」、「繡品」、「繡德」、「繡節」與「繡通」，包含前述二者總計共有八項三十二條要點列於其中。沈壽對刺繡各個環節逐一精細的闡述，顯見其對刺繡的熟稔以及《雪宦繡譜》在刺繡技巧特別是針法的敘寫極為翔實，當中甚至提及了其獨創的針法，這是前此張淑瑛與丁佩著墨最少之處，是以對後世瞭解刺繡之美有關鍵性的影響，並且突顯出這個時期的女性對刺繡工作已逐漸陌生。在刺繡準備工作告一段落後，沈壽提到了「繡要」的訓練。沈壽期待有志從此事業的女性，不宜視刺繡為小技，並且以一位女性藝術家的口吻，敘及刺繡與文人書畫著文貫通之處，諸如審勢、配色、求光、肖神、妙用、縝性。沈壽在繪與繡相通的觀點上，與其前代才媛有著相似的理解，所不同者在於其繪畫取材之差異與刺繡主題的拓展：

繡，小技也，有儒者致曲之誠。女紅也，有君子研几之學焉。其引端在縝性。縝性從審畫筆法，體物形態始。繡一切花卉、鳥獸、人物、山水之有陰陽面者，若何而濃，若何而淡，若何而高與遠，若何而下與近，若何而動靜不同，若何而正側忽變，若何而勢便，若何而情得，非縝其性不能。而於鏡攝及鉛畫、油畫之見在人像，於人像之口角、眼角、鬚髮，則尤宜加縝焉。<sup>114</sup>

沈壽對畫繡相通的理解，帶出了西畫與攝影技術之於刺繡的影響，一方面西

<sup>114</sup> (清)沈壽口述，(清)張謇整理，王逸君譯註，《雪宦繡譜圖說》（濟南：山東畫報出版社，2004），頁132。

畫透視法與攝影技術求真的風格，取代了傳統刺繡中相由心生的手法，以刺繡探求創作者內心感受的品鑑準則；另一方面，在攝影技術的輔助下，刺繡得以達成鏡象效果，並且掌握絲線的光澤與景物的陰陽，刺繡較繪畫更能呈現物的真實感。事實上，沈壽多幅刺繡，都藉助攝影所得之照片，作為臨摹刺繡的媒材，這也就因此打破了過去女性刺繡在觀察實景真物上所具有的侷限性。而張謇的轉述，顯示了其對沈壽在刺繡與書畫相類的看法上有著相似的認同。儘管無法判斷張謇是出於個人對刺繡的喜好，抑或內化了沈壽對刺繡的態度，但張謇無疑已將刺繡置於民族光環下，並且給予極高的評價。<sup>115</sup>

沈壽與其先輩才媛在刺繡認知上的不同，也表現在對「繡品」、「繡德」以及「繡節」的陳述中。「繡品」談的是刺繡時應保持的體態與姿勢，以避免身體不適及污染繡物；「繡德」即是提醒繡女留心刺繡器物的放置與保養，勿使器物有所損害；「繡節」則是提及女性刺繡應在時間上有所節制，以免造成身體上的傷害。沈壽於此三項要義中呈現了新舊時代觀念混雜下對刺繡的認識。儘管沈壽仍重視品、德與節之於刺繡的重要性，然在詮釋上更趨向實用的解釋而不是直接引用儒家經典的修辭方式，並且極可能在受到西方醫學觀念引進中國的前提下，對女子身體與勞動之間產生的關連性予以重視，將刺繡中僵硬的身體狀態，視為一種將造成女性血脈不張、氣血不暢的身體傷害，這與張淑瑛與丁佩視刺繡為女子修養生息、陶冶性情的觀念大相逕庭，並且說明了民國初期的女子將刺繡視為謀生職業可能造成的潛在傷害，與明清才媛將刺繡視為婦德表徵或藝術創作所呈現的雅致情懷，在刺繡環境、行為模式乃至心態上具有天壤之別。最後，沈壽以一段對未曾受過美術

---

<sup>115</sup> 張謇在《雪宦繡譜》敘文中談到刺繡的價值時，即直言「今世規國者，翹美術為國藝之楚，而繡當其一。」足見其對發揚國藝與繡藝的熱忱。詳見(清)張謇，〈敘〉，收在(清)沈壽口述，(清)張謇整理，王逸君譯註，《雪宦繡譜圖說》(濟南：山東畫報出版社，2004)，頁21-22。

訓練的女性而言極為難解的文字，綜論她對刺繡中「繡通」的概念來作結，則在根本性上顯現出，沈壽作為連結清代至民國初期新舊兩端文化的一名刺繡藝術家，與其聽眾間所存在於文化涵養上的差距：

繡於美術連及書畫（《考工記》：畫饋之事。賈《疏》：「凡繡亦須畫乃刺之，故畫繡二工共職。」）書則篆隸體方，行草筆圓，故繡圓難而方易。畫則水墨意簡，青綠構繁，故繡繁難而簡易。忽為易，則易者荒而難矣。慎為難，則難者進而易矣。余於書畫，茫無途徑，間從通人，略聞明訓。但一息之尚存，猶溝通而求進。是謂繡通。<sup>116</sup>

沈壽終其一生深自警惕的即是將繪畫視為引導自己刺繡不斷精進的不二法門，然當中對於書道與畫理的敘寫，則非一般民女可以明瞭，特別是當張謇以他熟習的古籍作為旁註時，加深了這段文字在閱讀上的困難。儘管沈壽自謙並未受過書畫上的紮實訓練，但其父親與丈夫的文化涵養與書畫長才，已足以為她奠下日後不斷自修的基礎，尤其是當沈壽獲得張謇的贊助，在不需為營生而苦的情況下，沈壽有機會能夠自書畫中不斷汲取翻新繡譜的創作元素，然為營生所苦的繡坊女工與傳習所女學員，是否有相同的際遇並且能得到相似的機會，則不是沈壽深切的期許所能解答了。

當沈壽完成她生平第一部也是最後一部刺繡專論時，刺繡的發展正隨著中國女性走向一條崎嶇難行的分岔路，南通女工傳習所事實上僅是女子工藝教育與刺繡教育的一例，這個時期的女性工藝與刺繡發展因區域與知識傳遞的急緩程度而產生差異。20世紀初期，刺繡隨著許多中國化式樣的商品參與了南洋勸業會的展演。楊夏這位撰文者以一個刺繡藝術改革家的口吻，著文紀錄了刺繡他對這次刺繡展出的觀察，並且將民國初期的刺繡發展，置於中

<sup>116</sup> (清)沈壽口述，(清)張謇整理，王逸君譯註，《雪宦繡譜圖說》（濟南：山東畫報出版社，2004），頁143。



國刺繡史以及國際刺繡市場的脈絡下。事實上，楊夏還如實地記述並分析出自己對中國刺繡價值的看法：

吾國刺繡為世界所崇拜，恒以代表東方美術，銷售外洋者，其數頗鉅。

據廣東一省每年以數百萬計，誠一絕大利源，吾黨所不可不注意者。

楊夏對中國刺繡所帶來的光榮感，乃結合其對國際以及世界地理的新認識：

中國繡品聲價一躍居極高地位，乃外人之來中國購求販賣者日益多，數千金一小幅，引為常事。故西洋數次博覽會，中國繡品必獲極優褒獎，且視為地球上第一等物也。<sup>117</sup>

楊夏的發言與張謇幾乎如出一轍，甚至更直接有力的將個人對刺繡的兩個重要價值呈現出來：關利源與保國粹。在此當中，中國依舊為東方國家代表，並且佔據世界中心位置。正因為如此看重刺繡存在於此一時代的價值，楊夏憂心的提出對當今刺繡發展的困境與問題：

中國繡法絕少改良，且綫繡者板滯，而難得畫神，更加之設色。少學識，花紅葉綠引為例，其呆笨形狀殊堪失笑。於是，美麗的佈置上，竟至毫無價值，則其位置日形墜落也，宜矣。<sup>118</sup>

楊夏對於中國刺繡發展的觀察與憂慮，顯現出這個時期的刺繡在刺繡品質與技巧上，明顯地呈現分歧的狀況。當楊夏將中國刺繡與歐洲各國及日本進行比較，並為中國刺繡在世界舞台尋找位置時，儘管如實地敘述了日本與西歐國家刺繡上的長處以及急起直追的刺繡技術，然而本於對中華民族的認同，使他堅信中國刺繡連綿不絕的歷史背景，即是中國刺繡略勝各國的最大優勢，就如同這個時期欲喚醒呈現頹勢的國家以及缺乏智識的人民的改革

<sup>117</sup> 楊夏，〈楊夏報告書（刺繡論）〉，《南洋勸業會研究會報告書》部乙（上海：中國圖書公司，1913），頁335。

<sup>118</sup> 楊夏，〈楊夏報告書（刺繡論）〉，《南洋勸業會研究會報告書》部乙（上海：中國圖書公司，1913），頁335-336。

者，楊夏將中國之命運與刺繡之命運進行強而有力的連結：

中國繡品依近世而論，盛於嘉道間，銷出亦最多。近年來，日漸退減，且以日本貨之發生，而中國貨大有一落千丈之勢。然究竟由於不振作敗於競爭。倘能真實講究，力求進步，不難獨佔優勝，據世界第一位置也。<sup>119</sup>

楊夏對中國刺繡成就的肯定，本於刺繡在國際市場所獲利潤為依據，而非基於對刺繡在藝術性上轉變的認知，並且傾向透過對中國刺繡歷史傳統的分析與反省，從中尋找挽救頹勢的答案，而非直接取法西方與日本。在外力衝擊下，自中國刺繡的內部發展，來推論現代中國刺繡衰落的原因以及改革的作法，令人聯想到中國晚清政治中「中體西用」的主張。楊夏的考證結果是：

昔日之繡在社會上之勢力日漸衰微，所見者係市肆之品，家常之繡竟不多覯矣。……昔者，繡品之最佳者，即出於家繡中，近時女子重視光陰，不肯再耗廢於無謂之刺繡上，是誠確論。特將來中國繡品之一敗塗地，亦基於此矣。<sup>120</sup>

至此，楊夏的觀點與部分憂心中國前途發展的知識份子，將中國之發展繫於女子之上的主張幾乎不謀而合。對於刺繡的衰頹，楊夏直指女性在當中所居關鍵位置，並且提出刺繡教育的改進方式：

夫有畫即極易過渡至刺繡畫，為美術之第一步。而刺繡必占其第二步矣。故刺繡實為美術中一重要物件，有刺繡，方有織花、織絨等種種之進步。所以，美術之縱觀，刺繡實為一大過渡物，美術家所必不可

<sup>119</sup>楊夏，〈楊夏報告書（刺繡論）〉，《南洋勸業會研究會報告書》部乙（上海：中國圖書公司，1913），頁343。

<sup>120</sup>楊夏，〈楊夏報告書（刺繡論）〉，《南洋勸業會研究會報告書》部乙（上海：中國圖書公司，1913），頁342-343。

不研究者。<sup>121</sup>

繡家而明畫理，乃繡得大進步，以畫上之筆鋒，正合刺繡之紋路。畫家之繡雖無閃光，而畫相自呈一種條理狀態。是故，繡之進步，半由繡者之經驗，而又半實藉畫家之指導也。

楊夏與前此精於刺繡的女性及贊助者相同，將刺繡與繪畫進行緊密聯繫，是繪畫為刺繡的導師。基於這個原因，楊夏不僅指陳刺繡的困境，並且將這個困境擴大指向為中國繪畫之不足所導致：

畫愈進步，繡亦必隨之而受影響。觀夫中國畫家，未明光暗之理，止幾個大家，由自然進步而得真形之神氣，平常者斷不得追隨一二，所以畫光至今未發明，由是畫之翻於繡者，悉為平面之圖，絕為觀一立體之影也。<sup>122</sup>

楊夏於此論述中國繪畫之缺失的觀點呈現出與沈壽相似的矛盾，一方面堅信中國文化以及刺繡悠久的歷史，足為中國刺繡於世界大放異彩的基礎；另一方面，以西方繪畫與攝影仿真原理為藝術準則，藉此批評中國刺繡之不足，並意圖使刺繡拋棄中國傳統繪畫技巧，向西畫及攝影中反映鏡像的技術靠攏，由是其所論刺繡之法則、刺繡與畫理之關係、刺繡之定光方式乃至刺繡之設色與針法，皆首重反映繡者映入眼簾之真實景象，而非繡者對所觀之物的心理折射圖像。

楊夏的刺繡論，記述了一位知識份子對於將刺繡推向世界各國的渴望。刺繡的商展，增強了中國的民族光榮感，是中華文化淵遠流長的象徵，刺繡過程的辛勞，說明了中國人民勤奮踏實的長處，而刺繡也理所當然地應該走

<sup>121</sup> 楊夏，〈楊夏報告書（刺繡論）〉，《南洋勸業會研究會報告書》部乙（上海：中國圖書公司，1913），頁344-345。

<sup>122</sup> 楊夏，〈楊夏報告書（刺繡論）〉，《南洋勸業會研究會報告書》部乙（上海：中國圖書公司，1913），頁344-345。

出女性閨房，帶著全新地面貌，迎向國際市場。保有中國刺繡的舊風情並學習新技術，是這位熱情的刺繡擁護者在新與舊的挑戰下，所努力的目標。但楊夏同樣地在其對中國刺繡發展的期許與刺繡教育發展現況上，呈現矛盾的論調。事實上，當刺繡被視為一種民族精神的代表物而為政府戮力宣傳之時，正突顯出這項過去被遮蔽的女性技藝，正逐漸自女性日常生活中退幕。中國近代以來的刺繡，於此呈現出雙重解釋的矛盾性：在中國內部，刺繡是新式教育知識份子眼中，傳統中國遺留下來箝制女性自由的手鐐；在中國之外，刺繡被形塑為中華民族共享的榮光，並且在商業化與市場化的驅使下，以牟取刺繡利潤及培養女子習得賴以維生的技能，成為坊間繡坊及女紅傳習所的首要目標。如此，則壓縮了女性在明清時期作為刺繡主要創作者與生產者所拓展的才性空間，並且削弱了在此身份下主導刺繡發展趨向藝術化的貢獻。當刺繡與市場經濟開始緊密聯繫，以工業化方式從事生產工作，並且以大量廉價的勞工來完成刺繡的每一個單獨工作環節時，刺繡之於女性的價值亦隨之轉變，多數女性將不再以刺繡藝術家或創作者的身份自居，而僅僅是以消費者的目光注視著刺繡。

張淑瑛與丁佩對刺繡的書寫預設了與她們處於同一身份地位的閨閣才媛為閱讀者，而韓希孟繡作的觀眾，應是往來露香園的文士名家，抑或有意購藏露香園繡之鑑藏家與古董販售商。作為閨秀刺繡技藝上的導師，丁佩《繡譜》點明了刺繡藝術化的要義，並立下典範；韓希孟之《宋元明蹟方冊》則是其家族女眷描摹繡譜、翻新繡稿時，最好的臨摹帖，並且足夠成為露香園顧家繡莊最好的宣傳圖錄。然而，《雪宦繡譜》則在張謇以發揚國藝、樹立權威為立場的文字潤飾下與沈壽預期的學繡者以及閱讀這部繡譜的讀者，呈現分離的現象。五四運動時期參與學校女子手工藝教育的刺繡女性，事實上已非名門閨秀，更非走在時代前端的知識女性，沈壽與張謇所傳授的理想，是讓進入女紅傳習所的婦女能夠理解刺繡為女性提供了一個維生職業的機

會，成爲一名優秀的刺繡藝術家，並非這群中下階層習藝女性首要的人生志業。儘管張謇自言：「語欲凡女子之易曉也，不務求深，術欲凡學繡之有徵也，不敢涉誕。」然而，張謇的文言書格式以及沈壽對繡者必須具備美學常識與藝術背景的期待，顯然與現實環境產生悖離，<sup>123</sup>天津實習工場刺繡科工師劉致和在關於南洋勸業會刺繡展覽的報告中，對廣東與四川所參展的刺繡提出了一段頗爲嚴厲批評：

廣東館之繡虎，鏡繡法并不奇特，無非精細不粗而已。然彼於地張之間，復加以烘染，似較尋常繡品可嘉。

四川館所陳各項繡品以花卉爲最，然背理之處極多，揣其主義，以鮮艷爲是，紅綠參差幾不能辨何爲花、何爲葉也。所繡花朵，尚無大謬之處。然或潤色稍差，或大小不勻，此猶小疵耳，若花葉則太不近於情理矣。無論何種花葉，均係一色，純以綠絨爲之。夫刺繡一藝，若不與繪畫相表裏，必至無濟。如繡花卉，不但僅能繡成某花爲某色花及某色葉而已，反正陰陽，皆須分別明晰而後可，安可無論何種花葉，皆係一色耶？此極宜改良者也。<sup>124</sup>

相較於前此劉致和對沈壽的讚譽，其對刺繡女工繡品盡失畫意的表現感到失望，劉致和對刺繡的觀察以及《雪宦繡譜》的敘述方式，突顯出這個時代女子教育與刺繡技藝養成逐漸分離的問題，同時呈現出男性與女性在刺繡上不

<sup>123</sup> 方秀潔對張謇撰文模式具有精彩的分析，不僅在於張謇使用了在當時僅有少數人才能理解的文言文格式寫作，並且引經據典的在沈壽口述之語旁，加入讓語意已極爲抽象的刺繡術語更佳模糊的註解甚至是不相干的舉證。張謇論述的矛盾，不僅呈現於語言的級別與讀者的級別之間存在不適外，在其將刺繡做爲新手藝與老手藝同時提倡的作法上也有一定的矛盾。詳見方秀潔，〈女性之手：中華帝國晚期及民初婦女日常生活中作爲一門知識的刺繡〉，收在張國剛、餘新忠主編，《新近海外中國社會史論文選譯》（天津：天津古籍出版社，2010），頁244。

<sup>124</sup> 劉致和，〈天津實習工場刺繡科工師劉致和報告書（刺繡）〉，《南洋勸業會研究會報告書》部乙（上海：中國圖書公司，1913），頁171。

全然一致的發言，混雜在各種不同的立場之中。沈壽的成就，不僅在於其對藝術的天賦，更得力於家學的薰陶及其丈夫余覺乃至贊助者張謇的助益，然一般民家女子倘能識字習畫，則寧為新式女性，斷不願為刺繡箝制了行動，而為營生謀職前往女紅傳習所習繡者，則在缺乏美術基礎的前提下，難以克服繡樣呆板、毫無新意的困境，況且以牟利為本意所開設之民間繡坊，為求速成，往往不肯投入三年五年之工程於一繡作中，以致不能達到繡以象物的仿真效果。沈壽的刺繡技術及其《雪宦繡譜》中所呈現男性與女性話語混雜以及新觀念與舊技術並存的情形，正如同中國在這個時期的歷史發展：與過去之間呈現連綿貫通卻又宛如斷裂的難解現象，而張謇與沈壽欲以刺繡成就中國工藝教育的理想，最終仍消逝在時代的劇變中。

明清時期女性手藝對家庭與社會的象徵意義，到了晚清逐漸淡化，知識份子不再如同他們的祖輩那般經營閒適生活與重視美學品味，市場也變得不介意繡品的創新性與精緻度。當刺繡自閩秀日常活動，轉為家族事業與作坊經營乃至晚清時期擴大成為工廠生產的局面時，近代化與現代化大力推廣女紅教育的同時，刺繡一方面得到了經濟意義與民族價值的強化並受到國家的正視，另一方面女性卻喪失了刺繡發展的主導權與主要創作者的地位，並且被侷限在生產知識與操作技巧均屬下游的低階工作中，刺繡的藝術性不再由女性創造，繡樣粉本改以畫工執筆，其價值也非純以藝術品的角度來衡量。刺繡與民國時期女性一同徘徊在通往新時代的分岔路口，成為現代中國文化特色的一環，卻不再是婦女教育的生活基礎知識或是一條供女性通往藝術創作的道路。儘管革新派人士極力主張將綑綁中國婦女雙手的刺繡活動予以禁止，但刺繡仍在歷經明與清兩代的意義翻新後，於此時再一次地轉變面貌，成為淵遠流長的中華文化代表。若言明代張淑瑛《刺繡圖》模糊了刺繡介乎女紅技藝與書畫藝術間的位置，並且觸及閩秀在良婦與才人身份間遊移的可能，則晚明韓希孟與清中葉丁佩所期望者，乃在賦予刺繡更為明確的藝術價

值與典範作用，而女性則能藉由種種繡事，得有與書畫相類但各異其趣、相互輝映的才性揮灑空間。由是觀之，則沈壽及其《雪宦繡譜》或許正隨著時代更迭與政治紛擾，與中國之命運，一同走向一條無從選擇且無法返還的分岔路上。

### 第三節 德、才之辯

儘管明清時期的精英家庭普遍重視對女子的教養，研習經典、閱讀詩文以及書寫作畫等教育方式，造就了知書達禮的聰慧女性，更引發社會對女子懷才的關注與探討。婦女為何書寫？為誰書寫？博學的女性又該如何排解滿腔的理想？這些問題深深困擾著當時代的文士與才女。

周浣月是一位能詩善書的才女，在一封寫與其姊的書信中，其透露了女子擁有詩才的自豪與無奈：

陳眉公謂女子無才便是德。吾姊嫻筆墨，工詩文，可稱絕世。以妹言之，雖則繡虎嘉名，實非祥鸞本色。戒之！慎之！<sup>125</sup>

詩人的聲名雖然美好，但並非婦女職責所在，在此環境下的周浣月，不得不以「戒慎」之詞勸說其姊。

出身江蘇上元知府王者輔孫女王貞儀（1768-1797），幼年隨父出塞省視的經歷，使她成爲一位精通騎射，善於星象算術，又知醫能文，動靜皆宜的才女，錢大昕更重其學，譽爲「班昭之後一人而已」。然而，特殊成長環境並未令貞儀擁有著詩爲文的完全自由，當另一位才女爲自己的詩集向她央求一篇序時，貞儀以自謙地態度回覆了一封書信，婉拒對方的美意：

儀智淺學疏，雖喜耽翰墨，而從不輕易出以示人。不敢謂勤慎內脩也，

<sup>125</sup> 周浣月，《與姊書》，收在（清）靜寄東軒輯，《名媛尺牘》，清刻本，卷下，頁17。

亦非自以為是也。其所以甘於隱秘者，唯守內言不出之訓，以存女子之道耳。故凡自閨中知己，而外講學就正者，無復有他。<sup>126</sup>

貞儀堅決不將閨房之作公開示人，說明了明清時期婦女創作環境仍存在的相當大的壓力，其他諸如出嫁絕筆、年邁毀稿乃至臨終焚詩之情事，亦時常現於婦女文集記載當中。

如此看來，文學與繪畫的才女應當是非常清楚自己正在從事的文藝創作與書寫事業所存在的矛盾性，而女性於此領域發揮才性應當受到讚賞或壓抑，則是傳統中國始終爭論不休的議題，<sup>127</sup>儘管部分學者視清代婦學為一個才與德「對立」的狀況，<sup>128</sup>且女性之才向來為男性有所「選擇」地認可著，正因如此，上層女性藉由自身家學優勢，將刺繡發展為一種女性獨有的「才」，能使男性出自內心的頌揚女子之才而不致構成對男性自身的威脅。<sup>129</sup>此種「翰墨文章之能，非婦人女子之事」的處境，點出明清時期女性過於突出的文學天份仍存在著僭越禮教規範的情況，作為女性才情的展現場域，寫作顯然逾越了「別」的界線，是以文學與女紅在女性詩詞中經常存在著依存又對立的關係。

縱然無法得知文學創作的起因是否確實起於才女慵懶采線或病起倦繡，但女性以刺繡作為自身從事寫作的鋪陳，顯然是一種率先向讀者自承女性本職所在的態度，是以才女經常以自責的口吻為自己迷戀閱讀與寫作而耽誤刺繡來消弭過份表達才情的不安。刺繡經常被上層婦女藉以證明己身不因

<sup>126</sup> (清)王貞儀撰，《德風亭初集》卷四〈答白夫人〉，蔣氏慎脩書屋校印本，1916，頁5。

<sup>127</sup> 女性才與德的辯論，同時也是今日中國婦女史學界充滿對話性的議題，

<sup>128</sup> 王力堅，《清代才媛文學之文化考察》，(臺北：文津，2006)，頁23。清代特殊的歷史背景與學術發展，使才與德的辯論較諸明代更趨於尖銳，許多學者都注意到了這點，

<sup>129</sup> 曼素恩則指出，對某些將女紅經濟價值至於首位的清代男性，菁英女性的刺繡技巧與其他女紅相較顯得較為特殊，「那是另一種較不足取也較具爭議性的手藝」，需留待別人讚美。詳見曼素恩(Susan Mann)著，楊雅婷譯，《蘭閨寶錄：晚明至盛清時的中國婦女》，頁294。



文學與繪畫活動而偏廢工作甚至得到強化婦德的效果，大量象徵性的詞彙出現在明清閨秀詩作中，諸如繡餘、倦繡、繡罷等話語的應用，則可能被婦女視為平衡自身才德發展的一種緩衝。事實上，舊時代的女作家並不如我們想像中的遙遠，她們與現代女性一樣，具有可以跨越時空與話語限制的女性情懷，並經常於寫作中摻入刺繡語言以強調女性身分，並藉以與其他不同時空的才女進行對話。明清時期的刺繡與女才是衝突而又相互依存的兩端，男外女內的倫理規範，設定了男性與女性應當扮演的性別角色，也排除了才女在現世社會中涉足政事或其他家外工作的可能，良好的教育則強化女性更自覺地意識到境遇的不可逆性。儘管書寫的能力為她們提供超越現世侷限的想像，終不免懷傷與感慨人生的無奈。

以身體勞動驗證婦德是一種令人心服的作法，在僕人環伺的上層階級家族中，女紅特別是刺繡乃最潔淨、富含美感且可深居於閨閣中實踐道德的方式。男性讚揚紡織，以此作為彰顯女性特質的象徵，並據以衡量女性對家庭的經濟貢獻與道德價值，而極富文采且不需以女紅營生的女性，則經常以此特別是刺繡，作為其創作源源不絕的靈感來源，並藉以消弭自身對文學的興趣可能招致因才廢德的口舌。「繡餘」、「慵繡」或「罷繡」等詞彙所營造的閒適生活狀況，時常出現在菁英婦女向讀者表白創作的產生背景，乃是於操持家務後，閒暇時間所進行的活動，儘管清閒與安適是這個階層的女性特有的身份象徵，卻仍必須不斷強調刺繡為日常活動，以證明己身對家務接續不斷地辛勤付出，江蘇元和才女吳文媛即是一例。文媛字亞蘭，清道光同治年間人，與這個時期政治動盪的局勢相映，文媛的遭遇亦是浮沈，吳氏曾著有《女紅餘緒》，編錄了自己的詩作，並有徐婉卿、丁蘊琛、孫淑蘭等為伊題詞，無奈戰火連年，致部分作品遭兵燹所毀，幸其一篇自序得存。序中提及七歲那年，她那位性極愛蘭的祖父，曾在某日指著文媛對蘭花這樣說道：

此女亞蘭，品合蘭姿：蘭心雅素，蘭質清奇，蘭言吐氣，蘭緒凝思。

恐伊父不能擇，他日為草伍，則誰操猗蘭而悲之？<sup>130</sup>

不忍文媛的天賦遭到埋沒，祖父代替了文媛的父親，「以方字三千，教以聲韻」，<sup>131</sup>並以《內訓》箴規作為訓示。然祖父仍不免擔憂文媛的才情過於彰顯，因而諄諄勸誡：

女子識字也，不過數千，不必舞墨而筆歌，焉用執經而難字；宜勤工於繡作，莫懶惰於饋事。閑居小閣，務針線以長持；或入中庖，和鹽梅而小試。<sup>132</sup>

儘管文媛之祖在其十三歲那年與世長辭，但祖父仍給予了她一個衣食無虞的童年歲月，然而優渥的生活卻不能使文媛感到喜悅。在自序中，文媛為讀者敘說了她內心的憂愁與文集題名的由來：

夫珍羞之飫口也何益，錦繡之披身也何為；媛之所好者，史文詞賦，書畫詩棋。乞刺繡之暇餘，假製衣之分費，貨求市買古異新奇。<sup>133</sup>

其終日所意者並非錦衣與玉食，所好者正是其祖在世戒慎之處。是以，文媛謹承祖訓，以勤做刺繡為每日首要工作，僅於刺繡閒暇，從其所好。此勤工繡作之舉，保全了文媛對文藝書畫的喜好，並獲得親友的支持：

親亦無有不從者，日漸構而得之。於是寓目上口，得心應手，見人物之品題，知識方新；讀河山之圖記，覽遊已久。偶攜數種名花，繪入小窗；或對幾竿修竹，吟成疎牖。雖曰聲名有限，人焉能知；須教韻事無窮，我還生受。<sup>134</sup>

<sup>130</sup> (清)吳文媛，〈自序〉，收在《女紅餘緒》。轉引自胡文楷(Hu Wen-kan)編，《歷代婦女著作考》，(上海：上海古籍出版社，2008)，頁299。

<sup>131</sup> (清)吳文媛，〈自序〉，收在《女紅餘緒》。轉引自胡文楷(Hu Wen-kan)編，《歷代婦女著作考》，(上海：上海古籍出版社，2008)，頁299。

<sup>132</sup> (清)吳文媛，〈自序〉，收在《女紅餘緒》。轉引自胡文楷(Hu Wen-kan)編，《歷代婦女著作考》，(上海：上海古籍出版社，2008)，頁299。

<sup>133</sup> (清)吳文媛，〈自序〉，收在《女紅餘緒》。轉引自胡文楷(Hu Wen-kan)編，《歷代婦女著作考》，(上海：上海古籍出版社，2008)，頁299。

文媛得居閨閣之內而知天下之大，全賴繡餘而得，以《女紅餘緒》作為題名的詩集問世，見證了她從事藝文創作的無奈與心底的思緒。

邱心如（約1804-1874）則是與吳文媛生活在相近年代的另一位江蘇才女。邱氏同樣出身重視儒學的官宦世家，其一生最寫意的幼年時光，是在父親與母親的教導與陪伴下愉悅地度過：

清晝永，惠風暄，最好光陰是幼年。堂上椿萱欣具慶，室中姑嫂少猜嫌。未知世態辛酸味，祇有天生文墨緣。喜讀父書翻古史，更從母教嗜閑篇。大都綺閣吟香集，亦見騷壇唾錦聯。<sup>135</sup>

久居深閨的心如，儘管針黹是日間主要的活動，但自其敘述平日喜愛閱讀的書籍種類以及未知炎涼世態的生活看來，繡餘時刻仍可擁有偷閑弄筆的機會。幾年後，邱心如嫁與張某為婦，進入一個沒落的家族，丈夫雖自幼修習儒生業，卻是才疏學淺、半生潦倒，總無法與心如相唱和，<sup>136</sup>終日操持的家務活動，幾乎奪去了她生活上唯一的樂趣：

一自於歸多俗累，操持家務費周章。心計慮，手匆忙，婦職兢兢日恐惶。哪有餘情拈筆墨，只落得，油鹽醬醋雜詩腸。近因阿妹隨親返，見示新詞引興長。始向書囊翻舊作，批箋試續剔殘缸。忙中撥冗終其卷，早已是，十九年來歲月長。<sup>137</sup>

邱心如著手創作《筆生花》之際，猶是承歡雙親膝下的閨中女，彈詞小說是其紅餘弄筆的消遣。<sup>138</sup>至此，心如寫作之路即如繡線一般綿延無盡期，（未完）

朱淑真以自責為題寫出女才、女紅與文學間糾纏的情結：

<sup>134</sup> (清)吳文媛，〈自序〉，收在《女紅餘緒》。轉引自胡文楷(Hu Wen-kan)編，《歷代婦女著作者》，（上海：上海古籍出版社，2008），頁299-300。

<sup>135</sup> (清)心如女史，《筆生花》（上）第一回，（臺北：三民，2001），頁1。

<sup>136</sup> (清)邱心如，《筆生花》第六回，頁279。

<sup>137</sup> (清)邱心如，《筆生花》第五回，頁278。

<sup>138</sup> (清)邱心如，《筆生花》第一回，頁2。

女子弄文誠可罪，哪堪詠月更吟風。磨穿鐵硯非吾事，繡折金針卻有功。

即便不需仰賴針工而維持生計的閨女，也多僅在繡餘之際從事藝文創作。事實上，即便已為德高望眾、博學多聞的婦女也不曾拋卻絲線，或全然停針罷繡，儘管這些語彙經常出現在她們的詩作中，但卻不是其字面上真實的語意：

碧桃花下寫烏絲，生就聰明筆一枝。脫口定兼仙佛氣，  
高情不作女郎詩。  
量來玉尺才無敵，度盡金鍼世豈知。直把清吟作餘事，  
幾曾妨卻繡工時。<sup>139</sup>

懷抱才學的女性經常透露著焦慮與不安，但擁有繡才的女性雖鮮少被指責超越了女性應有的分際，受才所累也從未成為這類女性坎坷遭遇的註解。然潛心刺繡的女性最終能留名青史者亦寥寥無幾，對於深居閨閣，未能遊歷人間美景的聰慧女性，窮畢生之力譜詞刺繡，卻未能得到欣賞，李含章（清乾隆年間）曾為此抱惜與感嘆：

朝繡長短橋，暮繡東西嶺。生不識西湖，道是西湖景。  
羅稀不受鍼，縑密不容線。繡好有人知，繡苦無人見。<sup>140</sup>

李含章，字蘭貞，為湖北巡撫李因培長女，湖北布政使葉佩蓀繼室，山西布政使葉紹本之母。葉佩蓀一門多閨秀，詩才均得袁枚所推崇，其中尤以含章最得袁枚珍重，稱其詩風乃「真唐人高手也。」<sup>141</sup>其對刺繡女性的心情摹寫，傳遞了同時代女性的困擾，並且一語雙關地點出了深閨女性不諳人世的哀傷。

<sup>139</sup> (清)席佩蘭，〈題歸佩珊繡餘詩稿〉，《長真閣集》，（光緒十七年(1891)強氏南泉草廬刻本）。

<sup>140</sup> (清)李含章，〈刺繡詞〉（兩首），收在(清)惲珠輯，《國朝閨秀正始集》卷13，頁1-2。

<sup>141</sup> (清)袁枚，《隨園詩話補遺》卷3第21則，頁613。

隨著晚明經濟的蓬勃發展，江南地區的菁英家庭逐漸重視女性的教育，不僅專注於培養婦德，對於文字閱讀與繪畫能力亦有所重。女性識字率的提升成爲此時期值得關注的現象。儘管鼓勵女子讀書識字可能是基於增加女子婚配的條件，並強化家族間的聲望。<sup>142</sup>儘管，才女文藝作品的發表，經常被侷限在閨房之內，並且僅能於姊妹或親族之間流傳，有些女性或是自主，或是受迫，非但不輕易展示作品，更嘗以絕筆乃至焚稿來彰顯謹守婦道的決心。然而，不可否認，繡房爲婦女提供了一處靜謐的空間，確保了才媛們於文學或美學創作中的自由性與獨立性，並給予女性分享這份喜悅的場域。周翼樞（清道光同治）即是一位樂於在繡樓中與女姪們品茗論詩、描龍繡鳳的菁英女性：

長空小雨微舛，疏簾半捲東風緊。吳縣乍褪，越羅初試，清寒猶賸。  
屏卻煩囂，閒描繡譜，深閨清靜。正參差未就，垂楊解意，虛窗外，  
搖纖影。

繡遍春三好景。愛平林、綠蔭遮徑。鶯鶯翩翻，萼枝姪媚，雀兒明淨。  
夕照低欄，針絨檢點，香添鳳餅。共推敲秀句，新詞別有，一般清興。

置身乍暖還寒的清靜深閨中，周翼樞與姪女一面刺繡春日美景，一面推敲秀句新詞，共同構築了菁英女性的閒適與快意之情。繡房的清靜爲女性慣常地閨閣事增添幾許閒情雅致，較諸文士遊山歷水、歸隱山林之舉，別有一番趣味。事實上，刺繡本身就足以作爲女子之才的其中一種表現形式，而繡作亦被允許展示在閨房之外，如此則女性繡詩一事顯得別具意義，刺繡自己的詩詞

<sup>142</sup> Paul Ropp, "The Status of Women in Later Imperial China: Evidence from Letter, Law and Literature," Presented at the American Historical Association, Washington, D. C., Dec. 1987. Unpublished. 在魏愛蓮對於十七世紀中國才女的書寫中，曾討論過Paul Ropp對江南女性教育的觀點，詳見魏愛蓮著，劉裘蒂譯，〈十七世紀中國才女的書信世界〉，《中外文學》，22卷6期(1993.11)，頁58。

創作是才女將手藝與文采高度結合的表現，德與才形成饒富趣味的相融而非對立。為自己的繡品題詩譜詞於才媛刺繡活動中，成為女子將才性託言於婦德的常見方式，鍾令嘉為太史蔣士詮之母，嘗為自繡〈梅花詩圖〉題有七言絕句三首：

屈鐵孤梅葬古苔，巡簷寒萼凍難開，分明一幅鵝溪絹，  
繡出詩人小像來。  
淚珠成串上殘絨，十指寒香敵朔風。暮地停鍼魂欲語，  
梅花如雪照房櫳。  
身後君無封禪書，迴文老去底須摹。他時留與兒孫看，  
此是安人繡字圖。<sup>143</sup>

對鍾令嘉而言，為自繡的圖卷題詩是一種極為曖昧地藝文創作方式，繡圖的精美聚集了旁人的目光，美繡所彰顯的繡藝，突顯刺繡者品性的端正，並為女性於繡作上賦詩譜詞的舉止增添合理性。事實上，女性結合詩與絲以使其相得益彰的作法，將為她博得極佳的聲譽。繡詩則具有相同地曖昧性，當周湘花以蕙風夫人石溪看花詩卷為題進行刺繡時，金逸（1770-1794）記錄了湘花不繡名花繡好詩的風雅情致：

敢向嬋娟責報遲，新詞傳唱遍當時。  
微人解得才人意，不繡名花繡好詩。

周湘花為劉松嵐姬妾，姿態美好、天生豔麗，曾獲吳嵩梁贈詩一首，又嵩梁曾屬潘榕皋農部畫蘭圖一幅以代湘花小照。湘花為鳴謝劉松嵐，遂手繡〈石溪看桃花詩〉以報，此事傳為佳話，歸懋儀曾與龔自璋（清嘉慶道光年間）以詩歌唱和，自璋憶起綠窗前求教於懋儀，以及相約買絲寫詩的往事：

<sup>143</sup> 鍾令嘉，〈題自繡梅花詩圖〉，（清）沈善寶，《名媛詩話續集》上（據清光緒年間鴻雪樓刻本），收在王英志主編，《清代閩秀詩話叢刊》壹（南京：鳳凰出版社，2010），頁。

刻翠拈紅自笑癡，鍾期相遇恨偏遲。亦知風雅非吾事，  
似此清才是我師。  
翰墨有緣依絳帳，軒窗相約寫烏絲。愧無健筆承衣鉢，  
宿夜虛摹幼婦詞。<sup>144</sup>

懋儀感懷自璋情誼，亦賦詩句一首以慰與自璋不得相見的惆悵心情：

裁紅刻翠一般癡，訂得同心莫悵遲。藝苑聯芳兄及弟，  
慈闈問字母兼師。  
頻貽雲錦親裁句，欲繡花容待買絲。更喜吟壇多韻事，  
一時班謝鬥新詞。<sup>145</sup>

以絲喻詩是才媛們於詩文往來經常使用的暗喻，「拈來色線一絲絲，繡出千秋黃絹詞」是歸懋儀對金逸詩文的讚許與早逝的哀憐，《繡餘續草》的命名，則是呼應了才媛藉刺繡之名買絲吟詩的心緒，楊鍾寶在其為歸懋儀著書題詞時即明言：「是曾讀破萬卷書，借曰繡餘安可擬。」<sup>146</sup>儘管懋儀詩詞自然新穎，詩意性靈有如天授，但其繡餘的命名不僅提示了她的讀者其對刺繡的熱愛，同時也吐露出一位懷有詩才的女性在所處時代環境下，必須寄託刺繡之名以消除心靈不安的事實。梁孟昭墨繡軒之命名，同樣模糊了世人對女子懷才的議論空間，葛徵奇以為這正是女性可一手撚針刺繡，一手持筆書文的象徵，書寫與繪畫並不減損女性德行分毫。而Vincent V. Comer收藏的一雙精緻繡詩鞋，則展現了傳統中國女性藝文創作與閨房手藝相互輝映的生活情趣：

<sup>144</sup> (清)龔自璋，收在歸懋儀，《繡餘續草》，收錄在胡曉明、彭國忠主編，《江南女性別集》初編·上冊，（合肥：黃山書社，2008），頁685。

<sup>145</sup> (清)歸懋儀，〈次圭齋妹見贈原韻〉，收在氏撰，《繡餘續草》，收錄在胡曉明、彭國忠主編，《江南女性別集》初編·上冊，（合肥：黃山書社，2008），頁685。

<sup>146</sup> (清)楊鍾寶題詞，收在歸懋儀，《繡餘續草》，收錄在胡曉明、彭國忠主編，《江南女性別集》初編·上冊，（合肥：黃山書社，2008），頁699。

天上有誰，為我所賴。爾欲安然，在浪中行。<sup>147</sup>

將性質與祈禱文極為接近的詩作繡於鞋套上，是明清女性製作蓮鞋時經常使用的設計，以刺繡串連起自己的手藝、才性與內心渴望的同時，德、才、色與藝的界線變得模糊而難以界定。正因為才女同時具有雙重性別身份，<sup>148</sup>一方面是等級分化的婦女(woman-as-different)在藝術品味與文化處境上與男性文人所側重的琴棋書畫相仿，而有所謂才性上的競爭，另一方面是性別分化的婦女(woman-as-same)，因而出現男性對女子懷才的排斥，或對閨秀詩畫加以輕視。婦女主內的儒家思維，暗示女性才德聲容需以內斂為尚。因此，在文學與繪畫的領域中，女性有其才性發揮的限制，而刺繡藝術作為女性才能發展的媒介，同時也是身體實踐道德的方式，給予明清才女擴張活動範圍與才性發展的曖昧空間，並無損其作為有德之婦的閨閣形象。<sup>149</sup>

養成婦女刺繡技藝的教育環境，是順應著儒家思想下的倫理與規訓。然而，也正是由於這合乎道德標準且不挑戰男性主權的勞動方式，賦予女性一項利器，不假言說與文字地展現自己在藝術與美感上的自主性。刺繡才女們運用父傳的淵博學識，結合來自母親的繡法與繡樣，並融入個人的情感與意念，開展出具有自我風格的繡品，甚至有機會以此建立起家族的繡譜與品牌，上海露香園顧繡即是一例。明清時期擁有刺繡技藝的女性，被更廣泛地納入才女的範疇，儘管品德端正仍是先行條件，但刺繡卻是以「才」的形式而非單純的禮教模範面貌被廣為宣傳，當女性文學與繪畫的天賦獲得文人關注的同時，刺繡同樣獲得新的意涵，呈現在世人眼前。也許正是男性將刺繡

<sup>147</sup> 轉引自 Dorothy Ko, *Every Step a Lotus shoes for Bound Feet*, Berkeley ; London : University of California Press, (Published in association with Bata Shoe Museum Foundation) , p.65.

<sup>148</sup> 有關才女所具備的雙重性別身份——「同性的婦女」(woman-as-same)與「等級分化的婦女」(woman-as-different)——的討論。

<sup>149</sup> 曼素恩以為是「勞作」而非才性，劃分了閨閣與名妓。



納入「雅文化」的範疇，給予明清時期女性發展自我的空間，而女性獨立創作刺繡的能力也無疑來自血緣或婚姻關係中某位男性的協助，但這群擅於刺繡的才女，顯然意識到自身所擁有的美好資產，無論是物質方面或文化方面。因此，她們憑藉這些來自家庭的後援，發揮所長。通過血緣與婚姻關係所形成的人際網絡，才媛能夠合理而正當地向她的親友展示才藝，並且尋求男性支持者諸如父、兄、夫婿的協助，將她的繡作推向世人的眼簾。過去認為刺繡與文學以及藝術創作對立的情形，令人產生女性困於女紅的錯覺，忽略了另一部份樂於刺繡的才女對這份專屬女性活動的喜愛。擅於刺繡的女性，並非透過否定儒學對婦女的閨訓以及國家秩序加諸女性的規範，來拓展新的文藝創作空間。相反地，這類刺繡才媛，倚靠家族文化資本之優勢，並藉由男性親屬的人際交遊圈，為女性重新定義「刺繡」的價值，並構築出更具有女性特質且更寬廣的藝術視野。

\* \* \* \* \*

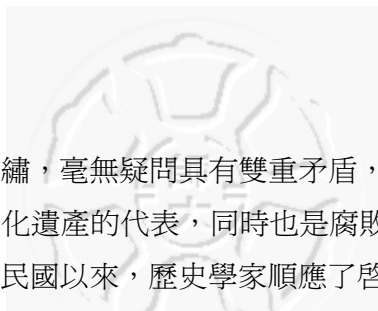
由顧壽潛譜序、韓希孟繡製的《宋元明蹟方冊》，說明了一位女性如何同時扮演好妻子的角色並展現藝術的天賦。在《補袞圖》的創作中，傳遞出韓希孟心聲，一方面謹守儒家道義，以紡織寓意女德，另一方面則又超越家庭的範圍，進入國家政治的論述中。婦工與婦才正如同繡線般綿密地交織，其二者關係實難完全辨析，但就刺繡而言，明清女子在藝術創作上擁有更大的揮灑天地，當是可以確信的。刺繡一方面是社會與家庭禁錮閨秀身體的牢籠，另一方面卻也提供女性規避男性的專屬空間。藉由刺繡所傳遞的生活經驗與身體感覺，為每位刺繡女性提供了獨有的生命記憶，並以其智慧和藝術天分灌注於刺繡作品中，展現女性感知外在世界及表現內心自我的方式。身為家務與經濟的主要管理者，女性也能藉由刺繡沉浸於藝術與美學的懷抱。

刺繡女性所傳遞的是一種將閨閣被賦予的的道德性與潛藏的才性相結合的力量。女藝術家的身份是與孝女、良妻以及賢母等多重形象重疊，以畫入繡的技藝對女性而言，免去了進入男性文化領域可能帶來的壓力，女性當然也渴望追求自身才性的永恆與不朽，並且能夠超越現世，然而此種理想並非以超越男性文人為目標，精通儒家經典與詩詞文學的刺繡才女，內化並轉化了來自男性思維與社會規範的這項活動，進行生命力的釋放與情感的抒發，並且以一種異於文人的方式來驗證個人的存在，同時達到身心的和諧和性靈的修煉。刺繡才女以自己的方式肆應時代變化，並且在不逾越分際的情況下，僅僅是在家內領域即能展現才性。明清時期的刺繡才女，有機會獲得時代的奧援，援引刺繡作為書寫生命的方式，紀念她們的親情、友誼與情愛，刻畫人生的悲歡、喜悅與離愁，頌揚宗教的莊嚴、肅穆與威儀。對於婦女進行文藝創作的地位至今仍難有定論，女性刺繡或許就如同寫作與繪畫一般，是自遣也是抒情、是懷傷也是論理，在刺繡藝術表現中，如同韓希孟這樣的才女已然意識到或者設想到，將會有一群可知與未知的群眾，在某時某地以一份對藝術地熱忱在觀看著她的作品。

## 第5章

---

### 結論



今日我們所知的刺繡，毫無疑問具有雙重矛盾，它是璀璨華麗的中華民族藝術精品、非物質文化遺產的代表，同時也是腐敗守舊的封建帝國象徵、禁錮女子身心的枷鎖。民國以來，歷史學家順應了啓蒙女性知識的觀點，將婦女視爲急待被解放的受害者，刺繡則成爲壓迫女性的傳統文化之一環。爾後，又歷經民族中心理論，刺繡成爲宣揚中華文化的代表。今時，獲得非物質文化遺產榮光的照耀，刺繡再一次被推向世界，展示中國博大精深的藝術涵養，作爲東方神秘美學的象徵物，以對抗西方世界不斷入侵的潮流與風尚。

對男性、女性乃至國家、社會而言，婦女刺繡的意義一直是依著時代而不斷翻新，時至今日仍不停地轉變它的面貌，明清之際刺繡才女的大量出現，則突顯出刺繡背後隱含著許多值得探究的問題。男性與女性在此尋求到各自認同的意義，男性能夠自然地支持著女性之才的發展，而不必陷入女子才德相違與否的爭論與競爭的焦慮。父親樂見女兒培養優秀手藝，並親手製作精細嫁妝，顯現本家良好的教養。丈夫則可展示他傲人的妻子，充滿藝術

與美感的作品，並在夫家經濟拮据的同時，合理地仰賴妻子的手藝提供家庭穩定的收入。母親的刺繡技藝，則更多時候強化了她慈愛與道德的正面形象，在其回憶童年生活的同時，漏夜挑燈伴讀的是母親辛勤的背影以及那隨著母親雙手不停來回穿梭的針與線；對上層女性而言，運用刺繡活動的正當性與道德形象，足以保有女性獨立生活空間與自主工作場域，並將自己在家庭中賢淑、慈愛與威嚴等多重形象，與女性藝術家的身份巧妙的結合，正如同韓希孟的際遇，菁英家庭生活的閒適，讓她得以專注發展刺繡藝術，而這項藝術引領她進入丈夫的交友圈，並踏入家庭外與晚明盛清的士人文化產生緊密聯繫，甚至跨入當代活絡的藝術品市場中。以繡房為起點的內/外之別，在晚明之際，正逐漸模糊它的疆界。

過往偏重禮教制度與工藝發展的刺繡研究，可能使此一活動成為婦女日常生活中的配角，並將女性指向一個具有相同生活模式與教育目標的群體，而忽略其中所存在包含階級、區域乃至時代等因素所造成的差異性。更具體來說，女性之於刺繡的感受與刺繡在女性日常生活的實踐方式等面向的歷史，幾乎甚少獲得關注。事實上，試圖去描摹一個具有一致性的論述（*master narrative*）來建立刺繡文化是困難的。中國境內各民族與地域學習刺繡的目的、年齡乃至使用的繡具、底料、繡線以及傳移模寫的繡譜都不盡相同，每幅作品的創作、販售乃至觀看背後可能都存在一個故事。

透過刺繡的視角來觀察婦女生命歷程並紀錄歷史，展現包含女性品德標準與美感養成等意義，更開闊了對女子之「才」的定義。明清時期閨閣繡盛行與量產，顯示有愈來愈多的菁英婦女，在免去經濟上的憂慮下，融會貫通自身之才與德，文學、繪畫與手藝被巧妙地匯集在精緻的繡物上。

文學與繪畫作品的風格表現深受創作者生活環境之影響，不同生命經驗的女性，可能在作品中存在著某一部份因性別元素而產生的風格表現。然而，如同我們無法歸類男性藝術家，過於定型化女性的才能表現並集中在文學與繪畫的研究上，可能將掩蓋女性在藝術生產與創作形式上的多樣性，刺

繡藝術，猶如婦女文化一般成爲被遮蔽的歷史。事實上，女性的繪畫、文學乃至刺繡與其他工藝創作，同樣被排拒在傳統中國藝術史冊之中。

刺繡由家戶經濟活動與道德禮教實踐的意義轉變爲藝術表現的方式，其揭示的是中國傳統對女性的限制，或者婦女獨有之才性發展空間，我們無法妄下定論。一方面刺繡爲性別劃分下閨秀的勞動工作，另一方面則因明清特殊人文與社會環境，給予刺繡才女在藝術表現方式上尋得演出舞台的契機。儘管如此，對脫卻經濟與婦德意義後的刺繡藝術進行更細緻的分析研究，當有助於我們了解明清時期婦女的多樣生活面貌。

作爲一名藝術家，女性在經驗與處境儘管與男性相差甚遠，但經由女性集體意識具體化的女性藝術作品，卻未必在風格上具有女性獨特氣質。這個思考牽涉到幾個層面：首先，女性自身是否有意創作具女性意識或氣質的作品；其次，具備女性特質的作品能否爲以男性文人爲主流的藝術世界所接受；再次，購買女性藝術品的消費者，究竟是購買風格獨特的藝術品，抑或是透過女性創作，來完成一種對知識女性的遐想；最後，從藝術史的架構上看，女性藝術家的定位何在？女性創作品與藝術史的主流關係又爲何？女性身體、物質文化與日常生活之間，是不是能成爲另一種觀看明清才女文化的角度？經由文學理論淬鍊後的婦女文學，與文人畫風格下的女性藝術，讓我們發現了女性在規訓外的游藝空間。然而，許多以家務勞動或維生工藝所呈現的作品，在缺乏文本論證與圖像分析不易的情況下，如何進一步開拓這一個婦女史研究的新領域，似乎已成爲才女文化研究的新方向，並給予我們認識才女文化更多的期待。

整體說來，經由才女文化的研究，女性在傳統中國的游藝空間，已逐漸受到矚目，並逐漸進入建立女性游藝典範的階段，然而，若將女性游藝置於文學史、藝術史甚至物質史架構上來談，問題或許不僅僅在於明清女性的經典藝術創作爲何？女性文學代表性爲何？或者我們更該擴大去思考明清的藝術史、文學史究竟應包容哪些文化在其中？女性創作固然可能形塑其相對

於男性文人氣質外的藝術風格，但對於中國既有之傳統文學與藝術史，我們是否也應重新評估。倘若在婦女教育的典範與規訓之間，存在著一種壓抑之外發展其他才性的諸多可能，那麼樹立女性文學乃至藝術等游藝空間的典範是否仍是必要？這也許值得我們細細思量了。對於刺繡的研究，有助於我們重新認識中國傳統社會「別」的界線，並得釐清明清時期諸如另外女內、男耕女織的模式實則而無完全對立的二分法則，婦女在明清時期藉由刺繡活動所產生的家庭內與外的聯繫，或可說明女性在公、私領域與規訓、游藝間的曖昧關係。刺繡活動一方面強化儒家體系中社會身份與性別角色的秩序，另一方面又為女性創造獨立於文人的藝術天地。女性於閨閣中並不如過去我們所以為的全處於無助、被動的狀態，也非全為父權體制下的犧牲品，憑藉女性可充分掌握的「內在空間」，女性為專屬自己的日常活動賦予情感意義並覓得女性特有的藝術表現方式，而藉由繡品的餽贈、交換與販售、流通，無形的絲線牽引著婦女與閨閣外的世界緊密聯繫。儘管此種型態的女性藝術依附在儒家體制當中，但繡物卻跨越了這個體制所預期的性別界線，為女性聯繫起家庭內部與外部空間的藩籬。

本文透過國家機制、儒家道德、文人品味乃至女性獨白等多元的角度，經由刺繡探究了女性在明清時期，藝術、政治與文化之間的重層關連，嘗試歸納出以下幾項要點：首先，在明清以來男耕女織的框架逐漸顯現的同時，較諸擔負重要賦稅來源的民間紡織業與農家織作，刺繡所賦予「女織」的性別意象似乎更為鮮明，儘管此時也曾出現善於工繡的男子，但終歸是少數特例。<sup>1</sup>而經由國家對女織的肯定與賦予的禮教意義，也使刺繡在某種程度上被

<sup>1</sup> 錢謙益與王世禎曾提過，萬曆年間進士來復「詩文書畫之外，琴棋劍器、百工技藝無不通曉」，唯獨未習女紅。後來到吳門習得女紅技藝，竟達到「刺繡之妙，吳中閨閣無能及者」的境界。而崇禎年間舉人萬壽祺亦頗為雷同，通曉各類才藝，女紅刺繡更在其中。但兩人現今未有作品傳世，難以確知其繡藝之水準，是否有文人誇大之嫌不得而知。但就其中「吳中閨閣無能及者」的語意來看，男性刺繡應為少數特例，不可作一般觀想。詳見朱啟鈞，《女紅傳徵略》（收在《藝術叢編》）：台北：世

納入國家控制的機制之中。其次，從刺繡一事所需耗費的精力、所應搭配的環境以及製繡者所需具備的基本知識看來，刺繡有其階級排他性存在。而透過仕女畫作，我們得以看見，后妃幽閒貞靜的婦德與刺繡勞動的情事，是如何相互連結，賦予其階級示範的意味。再次，文人於明代以後所出現的慕古情懷，也反映在對刺繡作品的鑑賞之中，而將刺繡推向純屬觀賞的藝術品行列，跳脫為經濟、政治、宗教服務的框架。復次，文人在明清對女性審美觀念的改變以及女子溫柔纖細的想像，更進一步引發婦容有別於國家禮教之外的感官想像，不僅在詩詞中，刺繡得以展現女子容貌之美、抒發女子閨怨之情，而男子的女體凝視，更透過仕女畫以及春宮畫作中手部的細膩刻畫，表露無遺。最後，女性對刺繡的自我省視，提出了不同於文人與國家的論述，女紅成為女性揮灑才藝的一片天地，擴大女性美與善的解釋，著實意義非凡，儘管這仍是在合乎國家機制、道德論述抑或男性觀點下才得以蓬勃發展的現象，對女性而言卻已是空前的成就了。值得注意的是，清末以後，商品化與市場經濟的轉型，促使男工製繡者成為刺繡市場的主力。隨著新中國的建立，打著中國民族精神旗幟的刺繡揚名世界，但在國境之內刺繡正遭遇嚴重的批判。晚近中國局勢的轉變，也深深影響著刺繡的發展，其在政治、經濟與民族上的意義已為人所知曉，然而性別上的意義，甚至對女子創作空間的壓縮，則有待學界人士持續深耕。





# 徵引書目

## 一、史料文獻

### (一) 典籍政書

《古今圖書集成》

《宋史》

《明太祖實錄》，臺北：中央研究院歷史語言研究所，1964。

《明世宗實錄》，臺北：中央研究院歷史語言研究所，1964。

《明宣宗實錄》，臺北：中央研究院歷史語言研究所，1964。

《明憲宗實錄》，臺北：中央研究院歷史語言研究所，1964。

《清史稿》

《禮部志稿》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1983。

明·舒化等編，《問刑條例》

明·應檣，《大明律釋義》，明嘉靖三十一年(1552年) 廣東布政使司刻本，收入《續修四庫全書》史部政書類第863冊，上海：上海古籍出版社，1995。

晉·袁宏，《後漢紀》

清·徐松纂輯，《宋會要輯稿史》，台北：新文豐，1976。

清·賀長齡，《皇朝經世文編》，台北：文海，1972。

脫脫等，《宋史》，新點校本，台北：鼎文書局，1980。

漢·鄭玄注，唐·賈公彥疏、趙伯雄整理，《周禮注疏》，臺北：臺灣古籍，2001。

懷效鋒點校，《大明律》，遼陽：遼瀋書社，1990。

## （二）地方志

（正德）《華亭縣志》

（民國）《吳縣志》，

《太倉州志》，崇禎二年刊本。

《周莊鎮志》

清·王大同等修，李林松等纂，《上海縣志》，嘉慶十九年刻本。

清·李文耀修，談起行纂，《上海縣志》，乾隆十五年刻本。

清·許瑤光等修，吳仰賢等纂，《嘉興府志》，清光緒5年刊本，收入《中國  
方志叢書》，第52號，臺北：成文出版社，1970。

清·戴枚修，董沛纂，《鄞縣志》，清光緒刊本。

## （三）文集及其他

《三才圖會》

《太平廣記》

《文殊師利經問》，收入《大正藏》第14冊，卷上

《地藏王菩薩本願經》

《作禪三昧經》，收入《大正藏》第15冊，卷上

《妙法蓮華經》

《花溪漁隱》

《清稗類鈔》

《筆記小說大觀叢書》，第42編第10集，台北：新興書局，1986。

- 日·中川忠英編著，方克、孫玄齡譯，《清俗紀聞》，北京：中華書局，2006。
- 世界書局編輯部主編，《全宋詞》，台北：世界書局，1984。
- 宋·朱熹注，《詩經》，上海：上海古籍出版社影印，1987。
- 明·仁孝文皇后，《內訓》，北京：中華，1991。
- 明·文震亨，《長物志》，重慶：重慶出版社，2008。
- 明·文震亨，《長物志》，臺北：臺灣商務，1983。
- 明·王世貞，《弇州四部稿》，臺北市：臺灣商務，1983。
- 明·余象斗，《三台萬用宗》，萬曆二十七年余氏雙峰堂刻本。
- 明·呂近溪，《女小兒語》，收入清·陳弘謀編，《五種遺規·教女遺規》三卷中，上海：中華書局，1927-1935。
- 明·李日華，《味水軒日記》，北京：學苑，2006。
- 明·邢侗，《來禽館集》，
- 明·冒襄，《影梅庵憶語》，北京：外語教學與研究出版社，2009。
- 明·姜紹書，《無聲詩史》，上海：華東師範大學出版社，2009。
- 明·姜紹書，《無聲詩史》，上海：華東師範大學出版社，2009。
- 明·胡應麟，《少室山房筆叢》
- 明·徐炬輯，《新鐫古今事物原始全書》，上海市：上海交通大學，2009。
- 明·高濂，《遵生八牋》，臺北：臺灣商務印書館，1979。
- 明·張淑瑛，《刺繡圖》，收入《明清善本小說叢刊初編》，第二輯短篇文言小說，台北：天一出版社，1986，頁??-??。
- 明·張應文，《清秘藏》，臺北：臺灣商務，1983。
- 明·張瀚，《松窗夢語》，
- 明·馮夢龍，《醒世恆言》，
- 明·黃標，《庭書頻說》，收入清·張伯行輯，清·夏錫疇錄，《課子隨筆鈔》卷三，臺北：廣文，1975。

- 明·葉小鸞，《艷體連珠》，收入《筆記小說大觀》第五編，台北：新興
- 明·葛徵奇，《蕪園師集鈔》，清光緒丁亥(十三年)(1887)海昌羊氏傳樓粵東刊本，臺北：中央研究院傅斯年圖書館古籍線裝書。
- 明·顧若璞著《臥月軒稿》，光緒嘉惠堂丁氏刻本。
- 明·顧壽潛，《宋元名蹟方冊識語》，
- 唐·宋若昭，《女論語》，收入清·陳弘謀編，《五種遺規·教女遺規》三卷上，上海：中華書局，1927-1935。
- 梁·僧祐，《出三藏記集》，收入高楠順次郎等，《大正新修大藏經》2145，
- 梁·蕭統編，于光華評註，《評註昭明文選》，台北：學海，1981。
- 清·丁佩，《繡譜》，收入黃賓虹、鄧實編，《美術叢書》，台北：藝文印書館，1975。
- 清·卞永譽，《式古堂書畫彙考》，臺北：臺灣商務，1983。
- 清·毛祥麟，《墨餘錄》，台北市：新興，1978。
- 清·王貞儀，《德風亭初集》，蔣氏慎脩書屋校印本，1916。
- 清·王端淑，《名媛詩緯初編》，清康熙六年(1667)清音堂刻本。
- 清·甘立嫫，《詠雪樓稿》，
- 清·朱竹垞，《生查子》
- 清·李因，《竹笑軒吟草》，遼寧省：新華書局，2003。
- 清·李因，《竹笑軒吟草三集》，遼寧省：新華書局，2003。
- 清·李延罷口授，蔣烈編，《南吳舊話錄》，臺北市：廣文書局，1971。
- 清·李漁，《閑情偶寄》，重慶：重慶出版社，2008。
- 清·李調元，《雨村詞話》，
- 清·沈復，《浮生六記》，北京：外語教學與研究出版社，1999。
- 清·沈善寶，《名媛詩話》，清光緒年間鴻雪樓刻本，收入王英志主編，《清代閩秀詩話叢刊》壹，南京：鳳凰出版社，2010。

- 清·沈善寶，《名媛詩話續集》，清光緒年間鴻雪樓刻本，收入王英志主編，《清代閩秀詩話叢刊》壹，南京：鳳凰出版社，2010。
- 清·沈善寶，《鴻雪樓初集》
- 清·季蘭韻，《楚畹閣集》，清道光二十七年(1847)刻本。
- 清·邱心如，《筆生花》，臺北：三民，2001。
- 清·姚宏緒輯，《松風餘韻》，
- 清·席佩蘭，《長真閣集》，清光緒十七年(1891)強氏南皋草廬刻本。
- 清·徐沁，《明畫錄》，
- 清·袁枚，《隨園詩話》，北京：人民文學出版社，1982。
- 清·袁枚，《隨園詩話補遺》，
- 清·袁枚輯，《隨園女弟子詩選》，清嘉慶道光年間(1796-1850)坊刻巾箱本。
- 清·曹雪芹，《紅樓夢》，台北：桂冠，1987。
- 清·許奉恩，《里乘》，收在《筆記小說大觀》，
- 清·陳芸，《小黛軒論詩詩》，宣統三年(1911)刻本。
- 清·陸圻，《新婦譜》，收入《筆記小說大觀》第5編第6冊，臺北：新興書局，1983。
- 清·彭際清，《善女人傳》，收入《新纂續藏經》第88冊，No. 1657
- 清·湯漱玉，《玉臺畫史》，台北：新興，1960。
- 清·黃宗羲，《南雷文定》，收入《續修四庫全書》集部，1397冊，
- 清·黃婉璫，《茶香閣遺草》，
- 清·惲珠，《國朝閩秀正始集》，清道光十一年(1831)紅香館刻本。
- 清·葉夢珠，來新夏點校，《閩世編》，北京：中華書局，2007。
- 清·董舜民，《應天長》
- 清·鄒程村，《留春令》
- 清·雷瑨、雷瑛輯，《閩秀詞話》，民國五年(1916)掃葉山房石印本。

- 清·翟灝，《通俗編》，臺北：國泰事業文化公司，1980。
- 清·褚華，《滬城備考》，收入上海通社輯刊，《江蘇省上海掌故叢書》第二輯，臺北：成文，1983。
- 清·蔡殿齊輯，《國朝閨閣詩鈔》，清道光二十四年(1844)刻本。
- 清·衛泳，《悅容編》，收入《筆記小說大觀》第五編，台北：新興
- 清·錢陳群，《香樹齋全集》，清乾隆十六至二十四年刊本，臺北：國立臺灣大學藏善本書。
- 清·錢謙益，《列朝詩集小傳》，
- 清·靜寄東軒輯，《名媛尺牘》，清刻本。
- 清·歸懋儀，《繡餘續草》，清道光十二年(1832)刻本，收入胡曉明、彭國忠主編，《江南女性別集》初編·上冊，合肥：黃山書社，2008。
- 清·藍鼎元，《女學》，收入《四庫全書存目叢書》子部，第28冊，台南：莊嚴文化出版社，1997。
- 清·懷西居士周夢顏安士氏彙輯，勝蓮居士羅萬忠允枚氏梓勸，《西歸直指》，收入《新纂續藏經》第62冊，No. 1173
- 清·顧太清，《天游閣集》，宣統二年(1910)順德鄧氏刊本。
- 漢·班昭，《女誡》，收入黃尚文，《閨範》，卷六，南港：中央研究院傅斯年圖書館藏微卷。
- 戴有祺，《尋樂齋詩集》，
- 嚴蘅，《嫩想盒殘稿》，民國十一年(1922)上海聚珍倣宋印書局鉛印線裝倣宋本。

## 二、今人論著

## (一) 中文專書

- Jo Anna Isaak著，陳淑珍譯，吳介禎審訂，《女性笑聲的革命性力量—女性主義與當代藝術》，台北：遠流出版社，2000。
- Linda Nochlin著，游惠貞譯，《女性，藝術與權力》，台北：遠流出版社，2005。
- 卜正民(Timothy Brook)著，張華譯，《為權力祈禱—佛教與晚明中國士紳社會的形成》，南京：江蘇人民出版社，2005。
- 上海通社編，《上海研究資料》，台北：中國影印本，1973。
- 上海博物館編，《海上錦繡—顧繡珍品特集》，上海：上海世紀出版股份有限公司、上海古籍出版社，2007。
- 王力堅，《清代才媛文學之文化考察》，臺北：文津，2006。
- 王力堅，《清代才媛文學之文化考察》，臺北市：文津，2006。
- 王宇清，《冕服服章之研究》，台北：中華叢書編審委員會，1966。
- 白馥蘭(Francesca Bray)著，江湄、鄧京力譯，《技術與性別：晚期帝制中國的權力經緯》，南京：江蘇人民出版社，2006。
- 朱啓鈴，《女紅傳徵略》，收入黃賓虹、鄧實編，《美術叢書》第18冊四集第五輯，台北：藝文印書館，1975。
- 朱啓鈴，《存素堂絲繡錄》，原出版地不詳：存素堂，1928。
- 朱啓鈴，《刺繡書畫錄》，原出版地不詳：存素堂，1928。
- 朱啓鈴，《絲繡筆記》，原出版地不詳：存素堂，1928。
- 衣若蘭，《三姑六婆：明代婦女與社會的探索》，台北：稻鄉，2002。
- 呂美頤、鄭永福，《近代中國婦女運動—1840-1921》，鄭州：河南人民出版社，1990。
- 巫鴻著，鄭岩、王睿編，《禮儀中的美術：巫鴻中國古代美術史文編》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2005。
- 李玉珉主編，《古色：十六到十八世紀藝術的仿古風》，台北：國立故宮博物

院，2003。

李喬，《中國行業神》，臺北：雲龍出版，1996。

李湜，《明清閨閣繪畫研究》，北京：紫禁城出版，2007。

林淑心等主編，《絲繡乾坤：清代刺繡文物特展》，臺北市：國立歷史博物館，1998。

芮沃壽(Author F. Wright)著，常蕾譯，《中國歷史中的佛教》，北京：北京大學出版社，2009。

俞劍華，《中國美術家人名辭典》，上海：人民美術出版社，1981。

胡文楷編，張宏生增訂，《歷代婦女著作考》，上海：上海古籍出版社，2008。

胡曉真，《才女徹夜未眠：近代中國女性敘事文學的興起》，台北市：麥田，2003。

胡賽蘭主編，《刺繡特展圖錄》，臺北市：故宮博物院，1992。

孫佩蘭，《中國刺繡史》，北京：國家圖書館出版社，2007。

徐新吳，《鴉片戰爭前中國棉紡織手工業的商品生產與資本主義萌芽問題》，南京：江蘇人民出版社，1981。

徐蔚南，《顧繡考》，上海市：上海中華，1936。

徐蔚南，《顧繡考》，上海市：上海中華，1936。

高世瑜，《中國古代婦女生活》，北京：商務印書館，1996。

高居翰(James Cahill)著，李渝譯，《中國繪畫史》，臺北：雄獅美術，2006。

高彥頤(Dorothy Ko)著，李志生譯，《閨塾師—明末清初江南的才女文化》，南京：江蘇人民出版社，2005。

高彥頤(Dorothy Ko)著，苗延威譯，《纏足：「金蓮崇拜」盛極而衰的演變》，臺北：左岸文化，2007。

高羅佩(Robert Hans van Gulik)著，李零、郭曉蕙等譯，《中國古代房內考：中國古代的性與社會》，臺北：桂冠，1991。



- 曼素恩(Susan Mann)著，楊雅婷譯，《蘭閨寶錄：晚明至盛清時的中國婦女》，台北：左岸，2005。
- 張愛玲，《張愛玲小說集》，臺北：皇冠出版社，1990。
- 曹大為，《中國古代女子教育》，北京：北京師範大學，1996。
- 曹樹銘編，《蘇東坡詞》，台北：台灣商務書局，1994。
- 陳東原，《中國婦女生活史》，台北：臺灣商務印書館，1990。
- 陳延媛，《從東亞看近代中國婦女教育：知識份子對「賢妻良母」的改造》，臺北：稻鄉，2005。
- 彭澤益編，《中國近代手工業史資料，1840-1949》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，1957。
- 琳達·諾克林(Linda Nochlin)等著，李建群等譯，《失落與尋回—為什麼沒有偉大的女藝術家》，北京：中國人民大學出版社，2004。
- 楊人愷主編，《中國書畫》，上海：上海古籍出版社，1990。
- 楊家駱主編，《藝術叢編》，第一集，台北：世界書局，1970。
- 葉美瑤主編，《宋詞三百首：全彩古畫版》，台北市：時報文化，2004。
- 葉漢明，《晚清女性與近代中國》，北京：北京大學出版社，2004。
- 赫俊紅，《丹青奇葩—晚明清初的女性繪畫》，北京：文物出版社，2008。
- 趙維江，《熟悉的陌生人：傳統文化中的女性審美》，石家莊：河北人民出版社，2001。
- 樊樹志，《明清江南市鎮微探》，上海：復旦大學出版社，1990。
- 鄭振鐸，《中國古代木刻畫選集》第九冊，北京：人民美術出版社，1984。
- 鄧之誠，《古董瑣記全編》，北京：中華書局，2008。
- 謝國楨，《明代社會經濟史料選編》，福建：福建人民出版社，1980。
- 鍾永豐、高玉珍、邱美切主編，《美麗與吉祥：中國傳統刺繡展》，台北市：國立歷史博物館，2004。

鍾慧玲，《清代女詩人研究》，台北市：里仁，2000。

黨春直，《中國民間工藝美術》，鄭州：河南人民出版社，2006。

## （二）中文論文

- 〈女子問題(一)胡適之先生講演〉，《婦女雜誌》，第8卷第5號(19??)，頁??-??。
- 方秀潔(Grace S. Fong)著，王文兵譯，〈女性之手：中華帝國晚期及民初婦女日常生活中作為一門知識的刺繡〉，收入張國剛、余新忠主編，《新近海外中國社會史論文選譯》，天津：天津古籍出版社，2010，頁211-247。
- 毛文芳，〈一個清代閨閣的視角—顧太清(1799-1877)畫像題詠析論〉，《文與哲》，第8期(2006.6)，頁417-474。
- 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》，第32期(2001.9)，頁76-89。
- 王光宜，〈明代女教書研究〉，臺北：國立臺灣師範大學歷史學系碩士論文，1999。
- 王宇平，〈宋代婦女的佛教信仰〉，新竹：清華大學歷史學研究所碩士論文，1997。
- 王政，〈美國女性主義對中國婦女史研究的新角度〉，收入鮑曉蘭主編，《西方女性主義研究評介》，北京：三聯書店，1995，頁259-275。
- 王慧瑜，〈明末清初江南才女身世背景之研究〉，中壢：國立中央大學歷史研究所碩士論文，2005。
- 包顧式照，〈江南刺繡之一斑〉，《婦女雜誌》，第4卷第6號(19??)，頁6-7。
- 石守謙，〈賦彩製形—傳統美學思想與藝術批評〉，收入郭繼生編，《美感與造形》，臺北：聯經，1982，頁7-66。
- 安碧蓮，〈明代婦女貞節觀的強化與實踐〉，臺北：中國文化大學史學研究所

博士論文，1995。

朱鴻，〈明太祖與僧道—間論太祖的宗教政策〉，《臺灣師大歷史學報》，第18期(1996.6)，頁63-75。

何素花，〈清初士大夫的打擊婦女活動—以宗教活動為例〉，《二十一世紀》網路版總第10期(2003.1)。

吳玲君，〈北朝婦女佛教信仰活動—以佛教造像銘刻為例〉，嘉義：中正大學歷史學系碩士論文，1997。

巫仁恕，〈晚明的旅遊活動與消費文化—以江南為討論中心〉，《中央研究院近代史研究所集刊》，第41期(2003.9)，頁87-143。

李伯重，〈男耕女織與「半邊天」角色的形成：明清江南農家婦女勞動問題探討之二〉，《中國經濟史研究》，1997年第3期，頁10-22。

李伯重，〈從「夫婦並作」到「男耕女織」——明清江南農家婦女勞動問題探討之一〉，《中國經濟史研究》，1996年第3期，頁99-107。

林麗月，〈從《杜騙新書》看晚明婦女生活的側面〉，《近代中國婦女史研究》，第3期(1995.8)，頁3-20。

林麗月，〈從性別發現傳統：明代婦女史研究的反思〉，《近代中國婦女史研究》，第13期(2005.12)，頁1-28。

林麗美，〈《三言二拍》中的女性研究〉，中壢：國立中央大學中國文學系碩士論文，1995。

胡曉真，〈最近西方漢學界婦女文學史研究之評介〉，《近代中國婦女史研究》，第2期(1994.6)，頁271-289。

凌叔華，〈繡枕〉，收入冰心等著，《繡枕：中國現代小說極短篇2》，台北：漢光文化，1991，頁121-127。

夏曉虹，〈從男女平等到女權意識—晚清的婦女思潮〉，《北京大學學報(哲學社會科學版)》，1995年4期，頁97-104。

- 孫康宜，〈性別與經典論：從明清文人的女性觀說起〉，收入吳燕娜編，《中國婦女與文學論集第二集》，台北：稻鄉出版社，2001，頁138-144。
- 孫敏娟，〈明代女詩人的主體性呈現〉，南投：國立暨南國際大學中國語文學系碩士論文，2005。
- 孫慧敏，〈天下興亡，「匹夫」之責？—明清鼎革中的夏家婦女〉，《台大歷史學報》，第29期(2002.6)，頁63-85。
- 孫蘭英，〈論中國近代婦女運動的「男性特色」〉，《史學月刊》，第3期(1996.3)，頁96-100。
- 高彥頤(Dorothy Ko)著，張傳勇譯，〈作為服飾的身體—十七世紀中國纏足意蘊的轉變〉，收入張國剛、余新忠主編，《新近海外中國社會史論文選譯》，(天津：天津古籍出版社，2010)，頁156-171。
- 高彥頤(Dorothy Ko)著，許慧琦譯，〈「痛史」與疼痛的歷史—試論女性身體、個體與主體性〉，收入黃克武、張哲嘉主編，《公與私：近代中國個體與群體之重建》，台北：中央研究院近代史研究所，2002，頁177-201。
- 高彥頤，〈「空間」與「家」—論明末清初婦女的生活空間〉，《近代中國婦女史研究》，第3期(1995.8)，頁21-50。
- 高渤海女士，〈好一位教刺繡的外婆〉，《婦女雜誌》，第11卷第11期(19??)，頁1777-1780。
- 涂柏辰，〈清閑與戒懼—從陳繼儒見晚明文人心態〉，《全球化下明史之新視野學術會議論文》，2007年10月29日，頁1-42。
- 曼素恩(Susan Mann)著，惠清樓譯，〈清中期的女兒教育〉，收入張國剛、余新忠主編，《新近海外中國社會史論文選譯》，天津：天津古籍出版社，2010，頁187-210。
- 張華芝，〈就故宮所藏，談女性之才〉，《故宮文物月刊》，第243期(2003.6)，頁14-26。

- 梁淑萍，〈明代女紅—以北方婦女為中心之探討〉，中壢：國立中央大學歷史研究所碩士論文，2001。
- 許玉薇，〈明清文人的才女觀—以《西青散記》與賀雙卿為例之研究〉，南投：國立暨南大學中國語文學系碩士論文，1999。
- 郭淑芬，〈馮夢龍情史類略之才女形象研究〉，新竹：國立清華大學中國文學系碩士論文，1997。
- 游惠遠，〈明代婦女的才藝教育〉，收入周愚人、洪仁進主編，《中國傳統婦女與家庭教育論文集》，台北：師大書苑有限公司，2005，頁59-89。
- 游惠遠，〈閨閣於內、情思於外—明代婦女的書畫創作管窺〉，《臺灣美術》，第63期(2006.1)，頁18-27。
- 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〉，臺北：國立臺灣大學歷史學研究所碩士論文，1997。
- 黃逸芬，〈女性、藝術、市場—韓希孟與顧繡之研究〉，臺北：國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2002。
- 楊聯陞，〈中國作為社會關係基礎的「報」的觀念〉，收入費正清(John King Fairbank)編，郭曉兵、王諒等譯，《中國의思想和制度》，北京：世界知識出版社，2009，頁291-309。
- 夢梅，〈女學校宜廢去結線手工注重裁縫刺繡之商榷〉，《婦女雜誌》，第1卷第9號(1915)，頁107-110。
- 劉世龍，〈明代女性之觀音畫研究〉，臺北：華梵大學東方人文思想研究所碩士學位論文，2000。
- 劉石吉，〈明清時代江南地區的專業市鎮〉，《食貨》，第8卷第6-8期(1978.9-11)，頁274-291、326-337、365-380。
- 劉懿萱，〈由明代小說看婦女服裝與審美觀〉，《暨南學報》，第四、五期合刊(2002.7)，頁129-162。

- 劉灝，〈「三言、二拍、一型」中的婦女形象研究〉，台北：中國文化大學國文學系碩士論文，1995。
- 樊樹志，〈烏泥涇與黃道婆—紀念上海建城七百年〉，《復旦學報(社會科學版)》，1991年第5期，頁??-??。
- 賴毓芝，〈前進與保守的兩極—陳書繪畫研究〉，臺北：國立台灣大學藝術史研究所碩士論文，1996。
- 簡瑞瑤，〈明代婦女佛教信仰與社會規範〉，台南：國立成功大學歷史學系碩士論文，2004。
- 魏愛蓮(Ellen Widmer)著，劉裘蒂譯，〈十七世紀中國才女的書信世界〉，《中外文學》，第22卷第6期(1993.11)，頁55-81。

### (三) 外文專書

- Chang Kang-i Sun. "Liu Shih and Hsu Ts'an: Feminine or Feminist?," in Pauline Yu (ed.), *Voices of the song lyric in China*, Berkeley: University of California Press, c1994, pp. 169-187.
- Clunas Craig. *Empire of Great Brightness: Visual and Material Cultures of Ming China, 1368-1644*, London: Reaktion Books, 2007.
- Elman Benjamin. *Classicism, Politics, and Kinship: The Ch'ang-Chou School of New Text Confucianism in Late Imperial China*, Berkeley: University of California Press, 1990.
- Kelly Joan. *Women, History & Theory: The Essays of Joan Kelly*, Chicago: University of Chicago Press. 1984.
- Ko Dorothy. *Every Step a Lotus shoes for Bound Feet*, Berkeley: University of California Press, c2001.

- Larson Wendy. *Women and writing in modern China*, Stanford: Stanford University Press, 1998.
- Mann Susan & Cheng Yu Yin eds., *Under Confucian eyes: writings on gender in Chinese history*, University of California press, 2001.
- Mann Susan. *Local Merchants and the Chinese Bureaucracy, 1750-1950*, Stanford University Press, 1987.
- Mann Susan. *The Talented Women of the Zhang Family*, Berkeley: University of California Press, 2007.
- Purtle Jennifer & Thomsen Hans Bjarne eds., *Looking modern : East Asian visual culture from treaty ports to World War II*, Chicago: Center for the Art of East Asia, University of Chicago: Co-published and distributed by Art Media Resources, c2009.
- Weidner Marsha. *Flowering in the Shadows: Women in the History of Chinese and Japanese Painting*, Honolulu: University of Hawaii Press, 1990.

#### (四) 外文論文

- Barnhart Richard M.. “ The Return of the Academy, ” in Wen C. Fong and James C. Watt (eds.), *Possessing the past*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1996, pp. 335-368.
- Fang Grace S.. “ Female Hand: Embroidery as a Knowledge Field in Women’s Everyday Life in Late Imperial and Early Republican China, ” *Late Imperial China*, 25:1(June, 2004): 1-58.
- Gouma-Peterson Thalia & Mathews Patricia. “The Feminist Critique of Art History,” *The Art Bulletin*, 69:3(1987): 326-357.

- King Margarret. "Book-Lined Cell: Women and Humanism in the Early Italian Renaissance, " in Patricia H.LaBalme(ed.), *Beyond Their Sex: Learned Women of the European Past*, New York: University Press, 1984, pp. 66-90.
- Little Stephen L.. " Du Jin, Tao Cheng, and Their Circle: Two Scholar-Professional Painters of the Early Ming Dynasty, " Ph. D. diss., New Haven: Yale University, 1987.
- Robertson Maureen. "Changing the Subject: Gender, Representation, and Self-Inscription in Author's Prefaces and 'Shi' Poetry by Women in Ming-Qing China, " in Ellen Widmer and Kang-i sun Chang(eds.), *Writing Women in Late Imperial China*, Stanford: Stanford University Press, 1997.
- Tseng Yu-ho. "Hsueh Wu and Her Orchids iv Collection of Honolulu Academy Of Arts," *Arts Asiatiques*, 2:3(1955): 197-208.
- Vogel Lise. "Fine Arts and Feminism: The Awakening Consciousness, " *Feminist Studies*, 2:1(Nov., 2007): 3-37.
- Weidner Marsha. "Women in the History of Chinese Painting, " in *View From Jade Terrace: Chinese Women Artists (1300-1912)*, Indianapolis Museum of Art Press, 1988, pp. 13-29.