

清十二月令圖中的家庭圖像與法律

陳郁如*

壹、研究回顧

國立故宮博物院館藏清院本十二月令圖為著名的人氣展品，這類傳統風俗畫，在故宮的收藏中，常可見到這類描繪時歲節氣或是節令活動主題的作品。由於關於月令圖的討論，少見有系統性、整體性的專論，大多散見在學位論文、研究者針對作品所著的單篇專文或是繪畫史專論中的段落描述，因此必須要從各類著作中去查找。

較早期談到清院本十二月令圖的專著為七〇年代王耀庭在其碩士論文《盛清宮廷繪畫》中指出十二月令圖受到西洋畫風影響，所描繪的景象為實景，並根據筆繪用色推測此作品為清乾隆早期宮廷畫院之作品。¹

九〇年代國立故宮博物院的研習講義中，陳韻如教授曾說明：「這套作品共十二軸，每幅尺幅大小相似。原來並沒有記錄畫家的姓名，統稱為清代院畫作品。據《內務府造辦處各作成活計清檔》記錄，乾隆元年（西元1736年）十一月傳旨製作這組作品，是為

一整套的設計，連裱裝的形式也要求一致。其中二月、三月、七月、九月、十二月先畫好。到了乾隆二年（西元1737年）二月，乾隆皇帝還下令要求陳枚在四月前趕畫好四月景，並於四月初一掛上。學者推測畫中是描繪圓明園景致，依據製作年份，應是雍正、乾隆初年的圓明園景觀。畫中所描繪的各月份的時序活動，有明顯者如：元月觀燈、五月競舟、八月賞雪、十二月賞雪等；也有不明顯者，就藉文會、遊賞、樂集等活動，以助雅興。特別值得注意，畫中的活動三兩人聚成一組，整個畫面並不強調單一活動，而採一種多焦點的畫面經營。另外，建築空間的設計，則引導視點向後延伸，塑造著有如真實世界的透視效果，清代院畫家常以此手法製作裝飾宮中壁面的圖繪。」²

已故的書畫藝術研究者吳文彬先生提到：「這一類畫作大多出自畫院供奉手筆，皇帝為了要表縣出順時體物，往往會命令畫院作歲時伏臘之類的繪畫。例如：張若藹所作「二十四氣圖」就是此類作品。」³

* 本文作者係國立政治大學法學博士，國立臺灣師範大學僑生先修部公憲教師。

註1：參考：王耀庭（1977），《盛清宮廷繪畫》，臺北：國立臺灣大學歷史研究所碩士論文，第128-129頁。

註2：時為國立故宮博物院書畫處陳韻如助理研究員於民國92年夏令文物研習會講義之說明。（內容轉引自：劉盈秀（2004），《雍正十二月行樂圖研究》，臺北：國立臺灣師範大學美術研究所碩士論文，第4頁。

註3：吳文彬（1987），〈十二月令圖中上元即景〉，《故宮文物月刊》，第47期，第97頁。

關於本畫作在藝術及建築設計的討論，並非本文討論之重點。晚近，對十二月令圖的討論，因「基於相關宮廷資料的陸續發表，將繪畫作品視為實際歷史情境的投射或進一步探討皇帝的文化態度等已成為近年清畫研究的主流。」⁴唐代張彥遠在《歷代名畫記》有云：「夫畫者，成教化，助人倫，窮神變，測幽微，與六籍同功，四時并運，發於天然，非由述作。」⁵因此可知，繪畫在傳統中國不僅是美感的載體，也承擔了許多的政治責任，不論是作為統治者所期待的教化媒介，或是用以維護倫理價值，繪畫所扮演的角色遠比畫作本身所承現的藝術性及實用性可能更為統治者所重視。也因此，筆者希望將透過認識十二月令圖中所呈現的畫面，分析圖畫中所呈現出的家庭圖像，並討論傳統中國社會中家庭與法律的關係。

貳、院畫及月令圖的意義與發展

何為「月令」？《禮記》〈月令〉載：「天子乃與公卿大夫共飭國典，論時令，以待來歲之宜。」⁶因此，「月令是人們根據四時運行相應進行的各種人文活動，而原來是指官方依據月份頒行的政令，後來亦用以引

申稱呼月份。」⁷

中國用以標記時間的測量體系相當複雜，而在藝術上對時間的表現型式也有各種不同的樣貌，一年內可以看到四季、十二個月、二十四節氣等不同的計測系統。究竟「月令」一詞所指為何？《禮記》〈月令〉載：「名曰月令者，底其記十二月政令之所行也。」從各朝代月令的意義可以發現，月令的內容會因施行對象的不同而有內容的不同，條列的內容包含了各月政令，也包括如何計測時序的說明，內容包羅萬象。也因「月令」的概念過於模糊複雜，文獻中少見直接使用「月令圖」為名者。⁸

「明清時期的節令文化活動，較前期更趨商業化、時尚化，而且通過祭拜遊樂等節令文化活動，來達到封建統治者的各種政治倡導效應和目的，形成了惡一時期節令文化更趨多元化的重要特色。再者，我國自古扁是一個封建的多民族的國家；在明清時期，國內各民族的政治、經濟、文化交往，更家頻繁和密切，尤其市在清代，則更是以漢族為主體的多民足國家最終形成和鞏固的時期。另外，明清時期也是中國歷史上，中西文化大撞擊、大交匯時代；西方較為先進的科學技數、數學、曆法的傳入也促成中國天文曆

註4：陳韻如（2005），〈時間的形狀——〈清院畫十二月令圖〉研究〉，《故宮學術季刊》，第22卷第4期，第105頁。

註5：張彥遠（1983），《歷代名畫記》，收於《畫史叢書》第一冊，第5頁，台北：文史哲出版社。（轉引自：王正華（2011），《藝術、權力與消費：中國藝術史研究的一個面向》，第19頁，杭州：中國美學院出版社。）

註6：李永匡、王熹（1995），《中國節令史》，第6-7頁，台北：文津出版社。

註7：劉盈秀（2004），《雍正十二月行樂圖研究》，臺北：國立臺灣師範大學美術研究所碩士論文，第11頁。

註8：陳韻如，前揭註4，第117-118頁。

法的一些變革。由於這段時期社會經濟的發展和繁榮、人口的增長，文化的興盛等直接誘因，以及封建思想文化專制、禁錮的強化，所代來的人民逆反心理等，相交作用的結果，促使廣大人民，通過各種節令文化活動，來敦睦親情、相互交往、抒發愛憎之情、宣洩心中的感情和宏院，進而達到文化娛樂的目的。」⁹

「在年節禮儀方面，清代雖多承明制，但仍有所增損變異；這些漸變的內容有節儀的規制方面，也有其實施的對象和方式等，比如：年節時的祭拜對象、祭祀方式等，便因時而有所更易。但總體說來，凡逢元旦、冬至等重大年節時（清代又增至元旦、上元、端陽、中秋、重陽、冬至、除夕等年節），自宮廷到民間，皆有一系列祭拜、遊樂、宴飲活動，且趨於定式。¹⁰

古今中外，皇室召集畫家作畫之例很多，隋唐時期的閻立德、閻立本、吳道子；宋朝時期的郭熙、馬遠、夏珪等都是著名的宮廷畫家。設立官職——「圖畫院」專司宮廷繪畫機構的代名詞。¹¹至於清代是否設有畫院？楊伯達在〈清代畫院觀〉一文中提到：「目前以知對清代畫院之設，有兩種對立的看法，即肯定與否定的分歧。持否定說的：有潘天壽先生於1936年所著《中國繪畫史》中說：『清代帝王雖崇尚藝事，但無畫院之設，僅設內廷供奉、內廷祇候等職，以待畫士。……姑沿用歷史上之名詞，名之為院

畫，與明代以前之院畫，性質固不盡同也。』李浴先生於1957年編著《中國美術史綱》中說：『清代沒有畫院這個專門機構，但有一個綜合性的『如意館』。凡御用的雕刻，繪畫、工藝等工作都集中在這裡。最初這些工作者多是工匠之流，後來才參用所謂『士流』的作家，此外也還有一些不屬於如意館的御用畫家和屬於欽天監中的御用畫家，為方便計，我們把他們通稱之為畫院作家。』……筆者於1979年起發表了〈冷枚及其「避暑山莊圖」〉、〈「萬樹園賜宴圖」考析〉兩篇文章，提出了清代確有畫院之社，並對其工作制度與程序等各方面情況作了初步介紹。又於1984年發表了〈清代畫院與院畫〉一文，比較全面地介紹了清畫院的名稱及沿革、院畫家職名與地位、院畫功能以及乾隆朝院畫的成就。但分歧與爭論並未因此而結束，今後還要繼續展開。……通過上述文獻記載，可以承認畫院之設是歷史事實，不應懷疑。可是，分歧猶存，至今尚未統一。」¹²

清代有畫院的設置，並有別於在此之前歷朝歷代的宮廷畫院。楊伯達先生認為：「正式在檔案資料上見諸畫院名稱是在乾隆元年（1736年）至乾隆二十七年（1762年）間，大抵是畫院處與如意館（啟祥宮）兩者並行，可以說是兩院制，這是與歷代畫院不同之處。……自乾隆三十四年（1769年）起，如意館單獨承擔全部畫院的繁重任務。如意

註9：李永匡、王熹，前揭註6，第251-252頁。

註10：同前書，第253頁。

註11：故宮博物院編（1992），《清代宮廷繪畫》，第1頁，北京：文物出版社。

註12：楊伯達（1993），《清代院畫》，第8-11頁，北京：紫禁城出版社。

館自其誕生的那天起就是以完成欽命繪畫為其主要任務，同時還要兼顧裝裱和加工玉、牙、鑲嵌等皇帝喜愛的技藝精湛的工藝品，所以它是有畫院之職而無畫院之名的畫院，這也是清乾隆至宣統三年間畫院的特點。」¹³

「清代的院畫，清嘉慶二十一年胡敏《國朝院畫錄·序》做了扼要的概括。從現存遺物和清內廷各機構的職能來看，胡敬提到的『輿圖』、『營造』兩種圖畫應分別由輿圖房與內務府營造司直接負責，與院畫無涉外，院畫可分為御容、肖像、筵宴、馬伎、臨雍、冰嬉、萬壽、南巡、秋獮、狩獵、大閱、文翰、鑒賞、行樂、園林、水法、人物、佛道、風俗、山水、界畫、舟車、犬馬、鳥獸、龍魚、花卉、草蟲等題材，形式有卷、軸、冊及橫披、斗方、聯屏等貼落。」¹⁴

在文人畫盛行之後，宮廷畫成為繪畫的旁枝末流，寫實的畫風在藝術的評價上一直不高，宮廷畫也予人重視功能性和較缺少靈性的印象，但宮廷畫有其存在的價值，傳世的清院本《十二月令圖》就是這種具有宮廷畫特色與功能的作品。

漢寶德先生在〈清院畫「十二月令圖」中的空間概念〉一文中提到：「我國建築畫的衰微與我國繪畫中的寫實精神消失是同時發生的。大體說來，中國人的科學精神也在宋元以後逐漸消散。建築術的本身自明代以後，在科學的一面，日趨退化，而偏重於形式主義的發展。回顧歷史我國繪畫中的建築

竟如一面鏡子，述說了我國文明演化的故事。……清代入關統一全國後，出現了一種繁榮、安定、昇平的氣象，秩序與理性表現在文化上是很自然的事。一種有意識的精緻文化的要求，代替了明中葉以後的輕浮與混亂，因此出現了高度的表現技術，與僵硬的形式主義。宮廷的繪畫充份的表現了這種精神，而宮廷產生的建築畫正是這種精神最具體的實踐。」¹⁵然漢寶德先生提到，清院本「十二月令圖」有「仙山樓閣」傳統背景，故其景物全屬想像，並無實情或實物為根據。¹⁶但在陳韻如教授〈時間的形狀——〈清院畫十二月令圖〉研究〉一文中認為：「基於畫院作品之紀實功能考量，廖寶秀將此作品場景還原為圓明園景。嵇若昕則提及「九月景」與圓明園彙芳書院的關連。林煥盛進一步連結形式與內容的表現，將「清院畫十二月令圖」視為院畫家與乾隆御製詩結合描繪實景的代表作，並指出三月景、七月景與圓明園實景的關連。借用乾隆御製詩來解釋畫面，一方面強調皇帝角色的主導作用，另一方面則可解決因缺乏建築物遺跡以為比對的困境。」¹⁷

參、「清院畫十二月令圖」中所描繪的家庭圖像——男女有別

根據國立故宮博物院網站對「清院畫十二

註13：同前書，第33頁。

註14：楊伯達，前揭註12，第58頁。

註15：漢寶德（1983），〈清院畫「十二月令圖」中的空間概念〉，《中華文化復興月刊》，第89頁。

註16：漢寶德，同前註，第89頁。

註17：陳韻如，前揭註4，第104-105頁。

月令圖」的作品說明所載：「這是一套十二幅描寫歲時，也就是一年自農曆正月到十二月間，民間各種節令與習俗的風俗畫，畫家沒有落款，也沒有寫上年份，但根據學者研究，可能是清朝乾隆初年，由不同宮廷畫家合作完成。畫面場景豐富，物象描寫細膩，每幅都以西洋透視法繪製庭園景致，構築出有如真實的畫境。這些庭園建築從畫面右下角或左下角，延伸至遠方，三兩成組的人群，穿插其間，從事著各種歲時活動。

「月令」一詞，原本指的是依照十二個月頒布的政令，從明清時代才開始普遍用在畫名，內容多半表現歲時活動。不同月份，自然界會產出不同植物，例如一月梅花、二月杏花、三月桃花、五月昌蒲、六月荷花、九月菊花；而時序不同，人們也有各種活動，例如正月賞花燈、五月賽龍舟、七月乞巧、八月賞月、九月登高、十二月滑冰。這套十二月令圖除了在每個月的場景，描繪出相對應的特定活動，還在多層次的建築空間內，搭配了同一個月裡其他歲時活動。例如一月景描繪了元宵燈會，但庭院中又有孩童戴面具做戲；五月景的主要活動為龍舟競渡，而左下方同時表現了準備藥品的習俗；九月則同時描寫了賞菊、登高兩種活動。這種作法讓畫面中的時間產生流動感，也增強了觀者視線在畫面空間中移動的效果。

這十二幅畫軸曾經在乾隆皇帝的宮廷裡懸掛，每月一幅，按月更換。觀賞者在欣賞每

個月的景致同時，彷彿也參與了畫面中的種種活動。」¹⁸

從故宮博物院網站上的作品說明可知，這十二幅畫根據不同的月份，描繪了不同的景緻與活動。吳文彬先生曾在《故宮文物月刊》發表一系列共十二篇關於「清院本十二月令圖」的研究專文，吳先生認為十二月令圖描寫的是京城一年的風俗習慣，在正月的月令圖中，可以看到院內外梅花綻放，眾人聚集賞燈，內宅婦女登樓準備觀賞後院施放煙火，並立有高架吊起起長方形朱紅繪龍的盒子燈，院中有僮僕群兒遊戲。院外圓拱橋有許多人在「走橋」，《北京歲華記》載：「正月十六夜，婦女俱出門『走橋』，不過橋者云不得長壽。」¹⁹而畫作中可見的流水湖泊、亭台樓閣景觀，在中國北方較少見，因此有研究者推論，十二月令圖中所描繪的景色，為圓明園的建築及景觀。

十二月令圖中的二月描繪春景，杏花綻放，春暖花開，前廳有僕僮侍奉數位男士閱讀書籍，內宅繡樓可見有婦女刺繡、懷抱孩同眺望遠處，內院有許多位仕女正在盪鞦韆，人們也從室內活動轉而進行戶外活動。

三月描繪上巳修禊，左為曲水流觴，十五位文士環坐，右為內宅樓閣，有三位仕女站立樓上遠眺，樓下暖閣則是仕女從事各種活動。園外農人忙於耕作，兒童嬉戲、放紙鳶，觀之可見蓬勃生機。

北方四月為花季，在四月圖中院落遍植牡

註18：https://theme.npm.edu.tw/exh105/npm_anime/TwelveMonths/ch/index.html

註19：參考：吳文彬，前揭註3。（奉台博文字第1060000657號書函同意轉載

<https://rememberwwb.wordpress.com/2017/01/26/%e5%8d%81%e4%ba%8c%e6%9c%88%e4%bb%a4%e5%9c%96%e4%b8%ad%e4%b8%8a%e5%85%83%e5%8d%b3%e6%99%af/>）

丹及木蘭，有雅士數人談話或觀賞雨景，令觀賞者可一同感受春天氛圍。

五月以龍舟競賽為主題，可見臨水樓閣中有婦女兒童登樓觀賞。吳文彬先生於〈龍舟競渡——十二月令圖的五月景〉一文提到：

「十二月令圖敘述內容多為故都風俗，惟端陽節之龍舟競渡，故都北平不甚流行，早年每逢端陽人多往天壇走馬，或係北人不擅操舟之故，據《帝京景物略》謂：五日之午，羣入天壇曰避毒也，過午出走馬壇之牆下，無江城繫絲投角黍俗，而為角黍；無競渡俗，亦競游耍。此一五月景之月令圖，畫者苦心構思，人物配置，樓宇景物安排，季節氣氛之掌握，龍舟排列，無一處鬆懈，小至遠處菜圃豆架，大至樓閣亭宇，一筆不苟。北方雖乏競渡之俗，龍舟競渡題材極宜入畫，且亦為人習知者。」²⁰

六月圖中可見一人指揮僮僕曝曬書籍，內宅則有一男四女執扇拂暑，又一仕女抱童向樓下探身，樓下一仕女高舉蓮蓬指向小兒。畫中荷塘荷花盛開，充滿夏季風情，船娘搖櫓，船中雅士端坐。

七月圖以七夕乞巧為主題，女士齊聚月臺

進行乞巧遊戲，成為畫中主角，男士於堂中吹彈作樂。吳文彬先生說明：「十二月令圖七月景，並沒有以中元普渡作為畫中主題，因為北平中元節祭祀，僅限於寺廟舉行盂蘭法會，而民間只有兒童於中元之夜燃蓮花燈而已。畫院畫家奉勅作畫，必先擬稿，稿本呈送御覽之後，方開始動筆，是為定例，自然不宜將盂蘭法會，放焰口，超渡亡魂，列入畫中。七月中更富詩情畫意的，莫過牛郎織女七夕相會故事，和女士們七夕乞巧遊戲，宜於入畫。」²¹

八月景致描繪中秋，圖中前後院均種植桂花，遊廊旁種植雞冠花，畫中可見客人來訪，主客互揖登堂，後院樓閣共有三層，閣內有十七位女士演奏樂器，閣外有六位雅士賞月，另有五僮侍酒，兩位文士立於露台吟詩。「富察敦崇撰《燕京歲時記》稱：京師之曰八月節者，即中秋節也。每屆中秋，府第朱門皆以月餅果品相餽贈。至十五月圓時，陳瓜果於庭以供月，並祀以毛豆雞冠花。是時也皓魄當空，彩雲初散，傳杯洗盞，兒女喧嘩，真所謂佳節也。」²²因此從畫中所繪之植物，為中秋祭祀所貢者，也可

註20：吳文彬（1987），〈龍舟競渡——十二月令圖的五月景〉，《故宮文物月刊》，第50期。（奉台博文字第1060000657號書函同意轉載：

https://rememberwwb.wordpress.com/2017/01/25/%e9%be%8d%e8%88%9f%e7%ab%b6%e6%b8%a1_%e5%8d%81%e4%ba%8c%e6%9c%88%e4%bb%a4%e5%9c%96%e7%9a%84%e4%ba%94%e6%9c%88%e6%99%af/)

註21：吳文彬（1987），〈七夕乞巧_十二月令圖的七月景〉，《故宮文物月刊》，第53期（奉台博文字第1060000657號書函同意轉載：

https://rememberwwb.wordpress.com/2017/01/24/%e4%b8%83%e5%a4%95%e4%b9%9e%e5%b7%a7_%e5%8d%81%e4%ba%8c%e6%9c%88%e4%bb%a4%e5%9c%96%e7%9a%84%e4%b8%83%e6%9c%88%e6%99%af/)

註22：吳文彬（1987），〈中秋賞月_十二月令圖的八月景〉，《故宮文物月刊》，第53期。（奉台博文字第1060000657號書函同意轉載：

以看出畫者的巧思讓畫作充滿中秋氛圍。

九月重陽佳節，可見圖中有一老者持杖立於船後，船頭有名品菊花一盆，岸邊舉行品菊大會。女眷所居住之後院遍植菊花，有婦女孩童賞菊。對岸另一院落竹閣有仕女數位倚欄而立。圖中青山白雲，有四位文士於平坦高地席地而坐，重陽登高。

由於陰曆十月在北方已轉涼，月令圖的十月圖所描繪的活動轉入室內，前廳可見文士鑒賞書畫古玩，跨院內年長畫師為文士作人物像，後院女眷彈奏中阮、進行刺繡、下棋等活動。

十一月已是寒冬，畫中人物所著服飾較為厚重深色，所繪植物為耐寒的松柏，樹後樓閣已裝上落地門片，成為避風的暖閣。後院有兒童嬉戲、婦女蹴鞠，院內廳堂內外有婦女及兒同觀賞院中遊樂情形。對岸有馬戲藝人隊伍，從事遊藝活動。

十二月圖中以松竹梅作為畫中主要配景，並以雪景作為隆冬臘月的象徵，同時標示瑞雪兆豐年的太平盛世景象。院落內有積雪假山，廳前站立三人觀看兒同踢球遊戲。後宅為兩層樓房，女眷走到室外遠眺山巒積雪，冰上冰床渡人，人拉繩索牽引或撐篙於冰上滑行。

十二月令圖所描繪的景致，雖是畫院因應時令的應景之作，也為符合世俗審美標準者，雖不具備文人畫的高度藝術性，但仍記錄保留了傳統民俗，同時也可以在畫中看出

男女不同席的生活秩序。在畫中所描繪的樓閣及樓閣院落內的人物，從其衣著及活動，可以看出為文人雅士，也是社會階層較高的知識份子。而院中婦女的穿著精緻，從事的娛樂活動也都是刺繡、琴棋，顯非一般勞動階層。也因此可以看出內宅外院間謹守男女有別的規則。反之在正月上元即景中，可以看到市井燈會中有走橋求長壽的婦女，其服色打扮較之宅內婦人，顯有不同。故可知，在士紳階級可以嚴格遵守男女有別的要求，但一般廣大的勞動階層，由於生活的需求，女性也必須勞動、外出，走門串戶以求生存，在此情形之下，難以遵守男女有別、男女不同席等性別要求。是故，現代人所想像中，傳統中國皆是嚴格遵守男女之防的狀況，基本上會因為階級而有差異。

肆、家庭中的法律與倫常秩序

三綱五倫為中國傳統社會中之架構，在國則君為臣綱，在家則父為子綱、夫為妻綱。瞿同祖先生認為：「中國的家族是父權家長制的，父祖是統治的首腦，一切權力都集中在他的手中，家族中所有人口——包括他的妻妾和子孫和他們的妻妾，未婚的女兒孫女，同居的旁系卑親屬，以及家族中的奴婢，都在他的權力之下，經濟權法律權宗教權都在他的手裡。」²³在三綱五倫建構的傳統中國社會中，家族成員身分的尊卑決定了當事人

https://rememberwb.wordpress.com/2017/01/23/%e4%b8%ad%e7%a7%8b%e8%b3%9e%e6%9c%88_%e5%8d%81%e4%ba%8c%e6%9c%88%e4%bb%a4%e5%9c%96%e7%9a%84%e5%85%ab%e6%9c%88%e6%99%af/

註23：瞿同祖（1994），《中國法律與中國社會》，第7頁，台北：里仁。

的法律地位。因此父對於子女有支配權，最常見到的狀況是賣嫁女兒或是典妻賣妻。

由於父祖對家族有絕對的支配權，因此對於家族內其他的卑親屬及妻妾奴婢來說，他也是上位者。是故，父為子綱、夫為妻綱是傳統中國家族的基本架構及倫常價值，一旦這套價值被破壞，對統治者而言，他所擔心的更是君為臣綱的統治基礎被動搖。是故，統治者在法律制度中，破壞家庭綱常的「惡逆」犯罪，是十惡中的第四重罪，僅被列在「謀反」、「謀叛」、「謀大逆」等侵害君主統治權的犯罪之後。²⁴

在筆者過去的研究中發現²⁵，清代婦女出嫁時是否得到嫁妝視父親的經濟能力而定，有錢人豐厚妝奩，窮人則簽契約賣掉女兒。這種情況可在以下的婚書中見到：²⁶

立議墨婚書人項國正，今因家下日食艱難，無得取辦，同妻商議，自願將親生次女名喚鳳弟，系庚辰（1700）年四月十二日辰時誕生，央媒出繼與汪宅名下為女，當日受得財禮銀五兩整。自過門之後，聽從改名養育。長成人，一聽汪宅議婚遣嫁，不涉項姓之事，亦不許項

姓往來。倘有風燭不常，各安天命。今恐無憑，立此婚書永遠存照。

康熙四十五年四月初二日日立婚書同妻
吳氏項國正（押）
憑媒美德婆中秋姑

由於現實生活的困難，窮人除了簽契約賣掉女兒之外，也可能會將妻子典賣給他人為妻妾或賣淫。如「乾隆二年，石圖找人將妻子韓氏聘嫁給錢六為妻，出聘銀二十兩」²⁷。又如「乾隆二十四年，木洞巡檢司巡役陳俸查獲王貴、王貴懷二人帶楊保姐和吳夭兩位婦女，楊保姐是『他男人黑矣議定二十八兩銀子包給王貴』。吳么也是他男人自兒得二十八兩銀子包給王貴。兩位婦女包給王貴的時限為一年，雙方還簽下合約當憑證」²⁸。

其他更有今日俗稱「仙人跳」之案例，如：「乾隆三年，李德因歲末貧乏，令劉氏誘惑李春到家中姦宿。李德另約定李恭等人捉拿訛錢十千八百文，李春給了二千八百文剩八千文未給。李德令劉氏到李春家門口叫罵，李春不甘心到縣衙控告」²⁹。

《中國法律與中國社會》一書中提到：「父字據《說文》：『矩也，家長率教者，

註24：陳郁如（2013），《傳統法中之個人與家庭——以清律的「惡逆」為例》，台北：國立政治大學法律研究所博士論文，第76-77頁。

註25：陳郁如，同前註，第99-102頁。

註26：《中國歷代契約會編考釋》，第1180頁。（轉引自：賴惠敏（1999），〈清代家父長權對婦女婚姻的影響〉，《中國家庭及其倫理研討會論文集》，第184頁，台北：漢學研究中心。

註27：《明清檔案》，第83冊，B46825-46830。（轉引自：賴惠敏，〈清代家父長權對婦女婚姻的影響〉，第192頁。）

註28：賴惠敏，〈清代家父長權對婦女婚姻的影響〉，《中國家庭及其倫理研討會論文集》，第192頁。

註29：〈直隸各省重囚招冊〉，黃冊4035冊。（轉引自：賴惠敏〈清代家父長權對婦女婚姻的影響〉，第191-192頁。）

从又舉杖』，字的本身即含有統治和權力的意義，並不僅止於親子的生育關係。」³⁰子孫對於尊長本應孝順，但如前段所述，家庭的孝與對國家君主的忠成為統治者統治與社會秩序的基礎，因此不能容任對父母侵犯的行為。是故《孝經》有云：「子曰：『五刑之屬三千，而罪莫大於不孝，要君者無上，非聖人者無法，非孝者無視，此大亂之道也。』」³¹

在上面所舉的案件中，可以看到生活所迫，社會底層中的女性身體，可能會被視為幫助家庭生活的一項商品。而在上面所舉的例子中，基本上都是婦女被夫或男性尊長典賣予他人為妻妾或賣淫。由於數量眾多，或許可以推測在清代社會底層中，女性身體被男性尊長商品化的狀況並不鮮見。³²由於人命重罪才能在中央的刑科題本中被留存，因此在清代中央或地方的司法文書中所看到的案件，大多為在社會底層勞動階級間所發生的人命案件，幾乎不會看到士大夫階級發生通姦、賣淫或是殺尊親屬等罪刑，亦或士大夫階級的姦非情事不至導致人命官司。

王躍生先生統計刑科題本中的姦情案件後發現，檔案中有大量的案件是夫因窮困而縱容妻子繼續與他人通姦，一種是發現姦情後向姦夫收取物質的補償；另一種則是通姦男性平時即與本夫有金錢往來，本夫知悉妻與

他人通姦也不阻止其往來。³³這種狀況或許可以被解讀成是一種隱諱的賣淫行為。在檔案中可以看到人們有因發現姦情而殺死姦夫婦，也有發現姦情而容任繼續發生者，或許也可以合理推測，清代中葉的人民，尤其是中下階層人民的道德觀與我們一般想像中的屬於士大夫階級傳統中國社會人民的貞節觀及道德觀有所不同。

根據郭松義先生對於刑科題本的婚姻姦情案件作的統計，乾隆年間，各省區每年上報中央終審的命案要案平均在800件左右。這800件中因通姦引發的約為250-530件。他認為，從通姦和姦殺案件的頻繁發生，也能看出當時男女私通屬於社會上經常可見、不可忽視的問題。³⁴而在清院本十二月令圖中所描繪的士大夫階級生活樣貌，優雅、精緻的生活品味，也與廣大勞動階層的生活實況有很大的不同。

伍、結論

程頤曾謂：「餓死事小，失節事大。」此言固為其宋代理學思想之代表，但此言對宋代社會的影響究竟有多大？所可合理想見者，社會風氣絕不可能因某人登高一呼就立刻改變。北宋時在士大夫階級中尚有改嫁之例，南宋的情況恐怕只是減少，但未絕跡。

註30：同前書，第8頁。

註31：《孝經》，〈五刑章〉第十一。（<http://www.chinapage.com/big5/classic/f.htm>，上網日期：2012/02/21。）

註32：陳郁如，前揭註24，第101-102頁。

註33：參考：王躍生（2003），《清代中期婚姻衝突透析》，第168頁，北京：社會科學文獻出版社。

註34：王躍生，同前註，第154頁。

而清代下層社會中，婦女於夫亡沒後改嫁之情況甚為常見，也因此婦女往往成為金錢交易的客體，他人可以低微的價金向其父母或翁姑財買為妻，自己通常並無決定自己未來的權力。甚有夫縱妻與他人通姦以求溫飽之例，此種亂象在下層社會中並不少見。雖云食色性也，然食色最易成為刑獄之源，清末沈家本發現問題所在，因此著〈再醮婦主婚人說〉一文討論以求得出夫亡婦女成為奇貨的亂象。但沈家本在討論此問題時，亦僅是就何人擁有支配該婦女之利益的分配加以討論，而無法根本解決婦女被視同財貨般出售的問題。筆者認為，這個問題的解決，在法律上是全盤繼受西法後，男女地位平等後才解決。然在實際面，法律規定並不足以改變人心之想法，況且法律之規定往往與一般人民之生活感情有很大的差異，因此只有婦女自覺，惟有自己可自主自己之未來，婦女才不會成為被支配的客體，才有可能解決財婚的問題。

所謂：「禮不下庶人；刑不上大夫」，但春秋末年禮崩樂壞，是否就打破了禮不下庶人的隔閡？千年的社會流動是否有讓禮流動到庶民階級？筆者認為實有再考查之必要。

沈家本認為財禮是六禮的納采。納幣是聘女之物，而非用以賀女者。但世俗不明其義，往往因爭奪財禮而起衅端。因此，筆者懷疑禮其實仍只是士人階級的專屬品，一般庶民根本無緣得知其為何物，自不可期待他們會了解聘女之物與賀女的不同。若果係如此，則爭端自會不斷產生，沈家本在本文中所想要解決的問題，也幾乎不可能能夠解決。

而在殺祖父母、父母或殺夫惡逆案件中，除了刑度上較之一般人命案件加重，甚至出現法外之刑——凌遲，而凌遲的公開處刑對廣大人民有嚴厲的威嚇效果。對皇帝而言，他在關注惡逆案件時，最重要的關心點就是「倫常攸關」，只要是與倫常相關的案件，就算是因瘋殺父，也罪無可追。惟有在確無殺意、甚至是應歸責於死者的案件，才會讓犯惡逆重罪的卑親屬有一線生機。（凌遲減為斬監候，若三年未入情實得減等。）這樣的法律運作設計，讓倫常價值從家到國，從父子夫婦到君臣，互為表裡，成為統治者統治的重要基礎。是故，從故宮所藏的清院本十二月令圖，可以窺見畫作中所描繪的士大夫階層生活態樣，與清代的司法文書中所敘述的底層民眾的生活，有很大的差異。