

## 明清易代與祖先畫像——從《冒起宗肖像》談起

澳門民政總署文化康體部部長 吳衛鳴

崇禎年間，搖搖欲墜的大明帝國有如日薄西山，一個動盪大時代的步伐正逐漸迫近。

崇禎十二年（公元 1639 年），福建畫家李癡和替冒襄的父親冒起宗畫下一張全身坐像，在是次“豪素深心”展覽中，我們可以看到這軸神態生動的人物寫真畫作。畫面中，只見這位明末進士頭戴烏紗帽、身穿青色公服且手執腰帶，姿態端正大度。不論從整體構圖上、人物的坐姿處理及鮮明色彩的運用等特點作分析，此圖軸明顯地歸屬於祖先像一類的畫種。

祖先畫，顧名思義是畫有先人容貌的畫像，然而，除了人物形態再現的實用功能之外，祖先畫會否為我們帶出別的訊息，或提供新的啟示？十九世紀意大利藝術鑒賞家喬瓦尼·莫雷利曾經說過：

“如果你想完全認識意大利的歷史，那麼，請仔細端詳人物肖像……在他們的臉上總有那麼一些關於他們那個時代的歷史的東西有待解讀，只要你知道如何去解讀。”〔註一〕

在我國古代主要用於宗教祭祀的祖先像，雖然同樣擁有大量關於不同時代的文化、社會及世俗審美等豐富訊息，卻從未在繪畫史上受到應有的重視。造成上述情況的主因看似簡單，就是長久以來，出於主流社會對這些畫像的作者——民間畫師的嚴重偏見。但事實上，祖先畫一方面重現我國古代成千上萬個家庭的先人容貌，同時亦在不同階段中一直承擔著傳揚儒家倫理教化，及穩定社會、團結族人的重要教育功能，因而實為了解不同年代的人們精神面貌，以及試圖解讀某些時代密碼的圖像鎖匙。今天，我們將透過這些色彩鮮艷、卻長期遭受忽視的祖

先畫像，來展示在明清交替之際的巨大社會環境突變裡，包括官僚階層在內的漢族臣民所遭受的生命困惑、身份確認及情境適應中的價值取捨態度等等。

## 一、明清服制．華夷有別

為了作出清晰的論述，我們最好還是把我國古代冠服制度中，特別與本文論題相關的明、清衣冠制度作簡單介紹。

我國服飾制度的建立源遠流長、內容豐富，是華夏早熟文明的標誌之一。在歷史的長河中，由統治者制定的冠服制度，是實現社會秩序約制及傳統規範的重要手段之一。隨著物質條件的開拓、工藝技術的發展及社會需要的變易，不同時代的服飾總是反映著那一時期的文化傳統、審美情趣、宇宙觀等，而各個朝代的統治者為了實現鞏固政權之功利目的，及配合自身的管理制度及實際應用時的種種考慮，因而制定出獨具時代意義的鮮明服飾系統和制度。

遠古的冠服制度發展到周代，已基本大備。在西周及以前，服裝主要為上衣下裳制，這種服飾的構思主要來自古代人們對宇宙天地的理解與模擬。據《易傳·系辭下》記載：“黃帝、堯、舜垂衣裳而天下治，蓋取諸‘乾’、‘坤’。”在這裡，取“乾”，以“衣”在上身擬象於“天”；取“坤”，以“裳”穿下身効法於“地”，藉以象徵“天”與“地”的上、下配合。到了春秋戰國之際，出現了一種上衣下裳連為一體的衣服——“深衣”，後世的袍、褂、長衫等服裝，都是由“深衣”發展出來的。按《禮記·深衣》記載：“古者深衣，蓋有制度，以應規、矩、繩、權、衡……制有十二幅，以應十有二月，袂圓以應規，曲袷如矩以應方，負繩及踝以應直，下齊如權衡以應平。”〔註二〕由此，古代的“深衣”在其造型上，已包含着無私（規、矩）、正直（繩）、公平（權、衡）等深刻的理想人格內涵，所以深衣為“先王貴之”；“可以為文，可以為武，可以擯相，

可以治軍旅（同上）”，是僅次於朝服的重要服飾，並對後來服飾產生了非常重要的影響：“漢時的命婦以此為禮服；唐代的袍下加襪；宋代士大夫亦有複製深衣而服者；元代的質孫服、腰線襖子”〔註三〕等等。

到明代，以鞏固階級尊卑而建立的封建衣飾制度發展已相當成熟。明代官吏服飾主要恢復唐制，明朝官員的主要服飾包括朝服、祭服、賜服、公服、常服等。朝服主要用於大祀、慶成、正旦、頒昭等國家大典；祭服則在陪祀時穿著；賜服是在特別受到恩賜的情況下才可應用；而公服、常服則是文武百官日常使用較多的服飾。

公服，主要是在京官員於早晚朝奏、侍班、謝恩、見辭時應用，而京城外之文武官吏則在每日“公座”中穿著。按《明史·輿服志》記載，洪武二十六年規定其制為“盤領右衽袍……袖寬三尺……一品至四品，緋袍；五品至七品，青袍；八品九品，綠袍”〔註四〕在這裡，公服袍按職級的高低分成緋（紅）、青、綠等不同顏色，主要繼承了唐代以來的“品色衣”制度。至於常服，亦是公服的一種，主要用於常年理事，同時，為了加強對一至九品官員的級別管理，洪武二十四年，亦規定文武百官需在公服的胸前及背後分別綴上方型“補子”藉以辨別身份等級，文官用飛禽紋樣表示文明；武官用走獸紋樣象徵威武。傳世畫像中，身穿公服的明代祖先像，不論是身穿官階較高的紅色袍服，或較低的青色、綠色袍服，多為禽紋補子（文官）的式樣。

至於明代命婦（貴族婦人、官員之妻、母）的禮服亦有所規定，按《明史》記載：“（洪武）二十四年定制，命婦朝見君後，在家見舅姑並夫及祭祀則服禮服。公侯伯夫人與一品同，大袖衫，真紅色，一品至五品，紵絲綾羅；六品至九品，綾羅紬絹。”〔註五〕雖然使用布料的貴賤有別，但紅色卻是明代公侯伯夫人及所有命婦在禮服上的共享色調。因而在明代祖先畫像中，紅色的禮服，再加上頭頂上華麗的鳳冠，成為了婦女最為典型的服飾。

至於清代，滿族統治者在自身民族特有的服飾基礎上設定了森嚴的冠服制度。男子官服的主要特徵為一反漢族冠服中的寬衣大袖，而換上了窄袖、緊身的游牧民族衣飾，同時在禮服的色調上亦取消了唐、宋、元、明以來色彩鮮明的品色衣制度而一律改為石青色或藍色，外面罩上同樣為深沉的石青色補服。明代官吏頭上原有的展腳幘頭（公服冠）或烏紗帽（常服冠），在清代換成了以紅色絨線裝飾的暖帽（冬天用）及涼帽（夏天用）。

清代統治者雖然廢除了明代的服飾，但出於實用性考慮，明裝中的部份元素還是得到保留，當中最顯著的為明代官服上的補子仍施用於作為清代官服的補服之上，只是其尺寸略為細小而已。就數量而言，身穿綴上補子的石青色清裝禮服之祖先像，佔存世畫像的絕大多數。

## 二、朝代交替，身份確認

公元一六四四年，滿州人鐵騎直入中原，在農民起義中覆亡的大明政權，轉瞬間成為了這個原居東北一角的新興民族之勝利果實。像當年蒙古人一樣，滿清統治者面臨著的一大課題，是如何以少數民族的身份來管治人口有如沙數的漢族臣民。在最初階段，滿人在民族政策上可謂謹慎從事，對漢族居民的風俗習慣曾一度表示寬容，同時在上層建築領域內的服飾和制度等方面，還保持著兩民族間的暫時妥協。

“我朝之初入中國（指關內）也，衣冠一承漢制，凡中朝之臣（即明代原有官民）皆束髮頂進賢冠，為長袖大服，分為滿漢二班〔註六〕”又“順治元年……諭兵部曰……予曾前因歸順之民，無所分別，故令其剃髮，以別順逆，今聞甚拂民意，僅非予以文教之本心矣。自茲以後，天下臣民，照舊束髮，悉從其便。”〔註七〕

在此期間，“剃髮”為一個十分敏感的民族問題，以下例子足以說明：一個名叫孫之邈的山東進士，後遷官至侍讀。他為了討好滿人歡心，率先剃髮迎降，並著全家改穿滿服。在朝會中，仍穿明服的漢人拒絕剃了頭的孫在漢官中列班，而滿人則認為他是漢人，不許站到滿班之中。進退維谷的孫之邈老羞成怒讒言於清帝，主張臣民一律削髮，卻激起漢族百姓的怒火，最後群眾攻破淄州城，把孫之邈一家七口全部殺死，並打開孫的頭額把頭髮插入其中。

到了順治二年，多爾袞開始嚴令漢人必需依照滿族的風俗限日剃髮易服，並於六月初五日悍然恢復暫緩執行的剃髮令：“各處文武官員，盡命剃髮，倘有不從，以軍法從事”十天之後又諭禮部：“今中外一家，君猶父也，民猶子也，父子一體，豈可違異？若不畫一，終屬二心。……仍存明制不隨本朝制度者，殺無赦。”〔註八〕限定京城內外十日、各省地方自命令到達十日內盡行剃髮。清廷以極為殘暴的手段執行剃頭易服，民間把此一暴政概括為“留髮不留頭，留頭不留髮”，就是孔府的“衍聖公”以至演戲的優伶都不許留髮。

孔子在《孝經》中曾指出：“身體髮膚，受之父母，不敢毀傷，孝之始也。”對絕大部分漢人來說，剃髮無疑是有違古訓、對心理及身體的一種傷害，更是一種不孝之表現，同樣，以窄袖緊身的游牧民族衣裝替代那擁有悠久歷史及內涵豐富的寬衣闊袖袍服，亦是一種民族壓迫的強加。

作為飽嘗亡國之痛的廣大漢族臣民，這種屈辱是難以接受的，特別是傳統士大夫，他們把一生對儒家道德的實踐，視為承傳來自遠古真理的體現。剃髮易服彷彿意味著一個古老民族的崩潰，因此引起的反抗異常激烈，抗清怒潮幾乎遍及大江南北。

在嘉興，“剃髮書突下，急，黨閭咸激怒，……狂呼曰：必去吾髮，反奈何！”〔註九〕而清廷對這些反抗亦用血腥的手段加以鎮壓，僅嘉陰一鎮，據說被害者竟多達十七萬之眾，最後，僅五十三名老小幸免於難。〔註十〕而嘉定百

姓更遭到三次的屠殺。

明清之際，巨量漢人死亡是人們熟知的歷史情境。“明之士民死於飢饉，死於盜賊，死於水火”〔註十一〕。在國家面臨災難之際，崇禎的死拉開了最具象徵性的序幕，“主優臣辱、主辱臣死”，皇帝殉國似是人主施於臣子的最後示範與命令。因此明末不少百姓除了死於戰亂，亦多死於對前朝的忠節，“又多以不剃髮死，此亦自古之所未有也。”〔同上註〕。這裡應該指出，漢人對明代冠服的情有獨鐘，應置諸易代之際，漢族臣民對滿人強行易服這一事實的對抗情緒之上。此際，袍服的“寬”與“窄”，頭髮的“留”與“剃”並非僅為外在裝飾，而是緊緊地關係到人們對文化根源的認同與自我身份的深刻確認。

面對漢人在意識形態上、甚至軍事上的頑強抵抗，大清政權一方面堅持以武力手段作鎮壓，以保證滿族的主體統治，但另一方面卻以傳統儒家繼承者的身份自居，以籠絡明代遺民。同時為了緩和漢人強烈的反清情緒，滿清朝廷接納了明遺臣金之俊提出的“十不從”建議：即“男從女不從；生從死不從；陽從陰不從；官從隸不從；老從少不從；儒從釋道不從；倡從而優伶不從；仕宦從而婚姻不從；國號從而官號不從；役稅從而語言不從。”〔註十二〕明顯，根據十不從的精神，滿清政權希望降服的對象，主要集中在官員、知識分子等具社會影響力男性臣民身上，至於婦女、老人、和尚、道士、戲子及去世祖先等社會中較為次要的角色，卻採取了妥協的政策。

十不從政策在某程度上緩和了民族間的激烈矛盾，同時對傳統祖先像的圖式承傳亦造成了極其深刻的影響。那是因為由於十不從當中的“生從死不從”；“陽從陰不從”兩項，使為數不少、身穿明裝的先祖畫像能避過新政權的銷毀而被保存下來。

在嚴酷的政治現實面前，廣大漢人、特別是知識分子，表現出種種態度：

“自髡髮令下，士之不受辱者，之死而不悔。乃有謝絕世事，托迹深山窮谷者。

又有活埋土室，不使聞於比屋者。”〔註十三〕不論自殺殉國、逃禪山野或自閉於土室之內，皆出自前明臣民對新主強制更換衣冠的忿怒與作出的消極抵抗。然而，亦有幸存的明代遺民肩負起掩遺骸、恤遺孤、編遺著的後死之責任，且矢志對“存宗”、“存明”——即保存、整理家族及故國之歷史、文獻作為生存的意義。“士生禮崩樂圯之世，而處僻遠之鄉，珍重遺文以須舊之代，不於其身，必於其徒，非有爽也。”〔註十四〕同時，也有知識分子以其經世之才，用於地方事務，且推行禮教以化民，在宗族活動中亦表現積極，因為對於儒者來說，尊祖、敬宗、收族，示範於鄉里，從來都是讀書人重要的倫理生命之實踐。

在這些遺民的推動下，保存、收集禍亂以前的先人遺像亦成了一項重要工作，因為這些繪有明代衣裝的舊有祖先畫，對日後族譜的編制，及在新朝代中隨著家族繁衍所產生對祖先畫像的重繪，均提供了極為重要的記憶及圖像參巧依據。

對廣大的漢族臣民而言，這些身穿儒雅寬衣大袖的明代衣冠祖先畫像，象徵著一個擁有偉大而古老文明的民族之永存而不朽。在這些畫像面前，使人們在逆境中更能獲得生存的勇氣、及一份極為珍貴的民族自尊感。

### 三、變其初志，十有七八

有學者認為，在朝代交接中出現的遺民現象本身，是一種發生在時間中的特殊情境，因為當復國希望隨著遺民賴以存在的時間所剝蝕，包括心理狀況的生存環境便出現了微妙的變化。“明之亡也，諸生自引退，誓不出者多矣，久之，變其初志十七八。”〔註十五〕

隨著局勢的漸漸穩定，滿清政權在堅持以優異民族的身份統理天下的同時，又以招撫的方式籠絡明代遺民及知識分子，當中，推行以儒家為內容的科舉

考試是頗具成效的政策之一。早在順治二年，大清已開始舉辦鄉試，翌年又舉行會試，讓功名利祿誘導知識分子從考場進入官場，並淡化其對前朝的思念。此外，清初的統治者都表現出頗為精明的國家管理才能，不過數年，百姓生活亦趨於平靜。這種狀況對於那些於前朝仍未能忘懷的士人來說，應算是個可怕的現實。如在一封瞿式耜寫於順治三年（1646年）九月的家書中指出：“家中光景，想今年反覺太平，此間亦有傳來謂南方甚熟，米價甚賤，人民反相安，只未知三百年受太祖高皇帝之隆恩。何以甘心剃髮？難道人心盡死？”〔註十六〕事實上，他們的擔心是完全應該的，當一切變得適應及習慣後，當年在衣飾上的強加已成了日常生活的一部分。

在我們今日仍可接觸的祖先畫像中，某類集體畫像呈示出一些值得我們關注的現象，那就是人物在跨代時空中拼疊，而這類畫以“家堂圖”為代表。所謂“家堂圖”是在同一宗族內三代以上，甚至超過十代、八代族人聚合在一起的全家福畫像。而畫中的人物均按着輩份高低由上至下排列，而圖畫中均以男左女右，或男上女下的原則作分佈。一般來說，這類“家堂圖”場面壯觀，畫中主人們穿上不論穿上明裝或清代禮服，均顯出嚴肅的秩序感。

在時空處理上，這些畫像具有跨越世代時差的特殊性質，即畫像不是按一時一刻、作時間停頓式由老至少的記錄，而是在同一畫面上取每代成熟時期的面相作表達，因而使不同輩份的成員均呈現著相近的年齡，因為只有這樣，才能顯示出一個家族血脈的延綿與不斷更新替代的生命力。明顯地，畫師對成員之間上下差序身份的關注，要遠遠超過成員之間容貌特徵的相互差異。

在不少清初繪制的“家堂圖”、別是流傳於浙江及福建一帶的“家堂圖”中，出現著一個具有明顯朝代交替特徵的意象，那就是畫像裡，位處畫面高處的祖先穿著明裝、與身穿清裝的晚輩家族成員並置在一起。驟眼看來，畫中年齡相若的數代祖先分別代表、並效忠兩個長期對峙的皇朝，簡直像是命運開出一個不



小的玩笑。而更重要的，是當中折射出新一代漢族臣民開始對新政權的認同與歸順。想當日：“薙髮則虧體，虧體則辱親，虧體辱親，又何以為人！”〔註十七〕到了此際竟是“落落寰宇，守其異時之面目者，復有幾人？”〔註十八〕在由當權者佈置的名利場的巨大誘惑之下，雖然仍有遺民堅持不出仕於新政權，然而，隨著時間的消逝，對於身邊子侄的積極應試，乃是無可奈何的現實。“吾輩不能永錮其子弟以世襲遺民也。”〔註十九〕同時，對於復國無望的前朝遺老，亦不禁發出對命運的慨嘆：“棄身草野，不登官列，惟先朝遺老之及身而止，其歷世不屈者則殊少。既已國亡政奪，光復無機，潛移默運，雖以諸者之抵死支撐，而其親黨子姓，終不免折而屈膝奴顏於異族之前。此亦情勢之至可悲而可畏者。”〔註二十〕在此情境繪制的“家堂圖”，正是整體社會心理，從對異族統治的抗拒到逢迎過程之一種鮮明的圖像表現。此一階段過後，石青色的朝服、補服，綴著鮮紅絨線的帽子已成為社會地位，甚至家族榮耀的象徵，自此，身穿窄身清代官服的人物畫像成為此後祖先像圖式的最大主流，亦意味着大清統治的基礎經已非常鞏固了。

#### 四、明朝頭、清朝尾，依舊歸康熙

時移世易，事過景遷，不需太久的年月，當人們對新權貴在衣冠上的強行更改作出不斷適應並成為習慣之後，前朝遺老在衣飾上對漢服的堅持，反而令人覺得陌生與怪相。黃宗羲記下了陸汝和當日“峨冠方領，翱翔於市人之中，莫不指而笑之。”〔註二十一〕顯然，因衣冠更制而導至的民族矛盾，隨著時光演進正慢慢地得到消解。

康熙十二年（公元 1673 年），吳三桂對康熙皇帝的撤藩決定大失所望。十一月二十一日，吳三桂正式挑起三藩之亂的戰火。為了重燃漢族百姓的抗清情緒，吳三桂及其盟友下令其轄下的官民剪辮留髮，衣冠悉依明制。然而，此一時，

彼一時也，吳三桂即使企圖再以衣冠作出挑釁民族矛盾的把戲，也無改其作為三翻四覆之徒的失敗收場。反而諷刺的，正是身穿清服的綠旗漢人官兵構成平息三藩之亂的重要軍事力量，因為康熙確信：“自古漢人逆亂，亦惟以漢兵剿平。”

〔註二十二〕三藩之變期間，在叛軍控制地區的臣民衣冠可謂錯雜紊亂，有目擊者作如下記述“當廣州之初變也，王公大夫皆戴大帽，衣滿洲袍，民間為之謠曰：明朝頭、清朝尾，過了三周年，依舊歸康熙。”〔註二十三〕然而，更具戲劇性的事實還擺在後頭。

在種種嚴酷的現實面前，前一段時間的莊嚴往往在稍後卻變成了歷史情境中充滿諷刺、甚至滑稽的一幕。乾隆四十一年（公元 1776 年），為進一步緩和民族矛盾，並加強利用儒家君臣思想來達成一統天下的目標，乾隆帝提出編纂《貳臣傳》，把一百二十多位分別於明、清兩朝為官的人員收錄其中。依照乾隆的標準，不少降清的明朝官員即使對大清政權作出了貢獻，但在“忠君”的絕對道德前提下，他們仍是“大節有虧”，仍是有所損污的。諷刺的是當中不少的明代官員，如李永芳、洪承疇等正是當年滿清政權幾經努力才能爭取、拉攏過來，並為大清屢立戰功。誰料到一百年後，自己的名字竟被永遠地列入遭人蔑視的貳臣名冊之中。在另一方面，乾隆帝卻大力表彰明末清初因抗清而遇難的明朝官員，如史可法、黃道周等，並把他們的事跡載入由官方纂修的大型編年通史《通鑒輯覽》中。要知道，他們曾一度被滿洲政權視為“眼中釘”的頑固抗清份子。

在這一理解中，先祖服務於明代早已不是當權者在意識層面上的一種忌諱，而是值得不斷追溯的另一種宗族榮耀。正因如此，身穿明代衣冠的先祖畫像開始在民間被大量模寫，這一切，均可在傳世的祖先像找到充份的證據。在乾隆朝及其以後的日子中，隨著民間宗族活動的日趨活躍，主要用於祭祀的祖先像出現了明顯的世俗化傾向。一如上面所描述，身穿石青色的清代官服早已成為男性祖先畫像的主要服飾，同時亦有相當數量的祖先人物以穿著明朝官袍的姿態呈現。

經歷了一段頗長及相對穩定日子的洗禮，包括畫師在內的清代百姓對於前朝服飾只剩下矇矓的理解，並把那些混淆了明、清兩代服飾的印象反映在祖先畫像中。由於清代取消了在唐、宋、元、明各朝一直沿用的品色衣制度，故此畫師們一般不再理會明代使用的紅、青及綠色公服，而一律把明代官服畫成大紅色（實際上只有一至四品的高級官員才可穿著），同時通常亦會把清代的補子畫到明式朝服之上（明代方型補子面積較清代為大，文官一般補子的紋樣為雙鳥，至晚明才偶爾出現單鳥，但清代一律為單禽並飾以粗邊框）。在頭冠方面，畫師一般亦會因明人先祖身份而畫上明代官吏規定所戴的“紗帽”（俗稱烏紗帽），或兩腳平伸的“展腳幘頭”（但數目遠比烏紗帽少）。至於先人的雙腳，幾乎都會全部畫上清代才出現的方頭底厚“朝靴”（亦稱“官靴”），而非明代應有的薄底黑面“朝靴”。在畫像中，明朝頭、清朝靴，及明朝服、清補子等元素，一方面說明了由於朝代隔斷所做成張冠李戴的有趣現象，然而在另一方面，卻為我們對明裝畫像的繪製年代斷定提供了可靠訊息。

除了上述衣冠配搭上的錯亂，祖先畫像另一個極為普遍卻又看似荒謬的事實，就是在服裝上呈現的清朝官員配明代夫人的奇怪現象。可不是嗎？按清代的規定，命婦的朝褂、蟒袍皆為石青色或藍色。但是，在我們所能見到的漢族婦女祖先畫像中，只會出現一如在本文第一節中所指出，屬於明代命婦的闊身紅色禮服。追究其原因，仍是基於“十不從”中的“男從女不從”規定。正是這個解決民族矛盾的妥協政策，對二百多年以來女性祖先畫像中的服飾表現造成了決定性的影響。事實上，在明清時代的民間，即使士庶婦女在其一生中也可在出嫁之日及入殮之時有兩次穿起紅色九品命婦禮服的機會（俗稱“假借”）。因此，在百姓的日常生活中，對明裝命婦的禮服並不陌生，以至對祖先像中男女主人分別穿起朝代相隔、滿漢相異的禮服時亦視為平常不過的事情了。

## 五、結語

“圖像或至少是大部分圖象在被創作的時候並沒有想到將來會被歷史學家所使用。圖像制作所關注的是他們自己的問題，有他們自己想要傳達的信息。”——彼得·伯克〔註二十四〕

當我們集合一定數量的祖先畫像，並加以整理、分類及研究後，不僅發覺到祖先畫中繪畫語言特別豐富，亦能排列出相關圖像的繪製年序甚至創作地區。同時，透過這些鮮明的圖像足以確認出於大時代中，萬千百姓在嚴酷現實生活面前的抗爭、逃避、妥協、接納，以至世俗化等等的適應及調整過程，這是因為作為圖像制造者的民間畫師亦努力地按贊助人的需要，如實地把一個時代的社會價值及期待反映到畫作之中。

因此，大家不妨把這些流散到各地或收藏在家族中的祖先畫像，視為不可多得的文物遺存、圖像文獻以及解讀歷史的珍貴證據，因為在這些同時緊貼百姓精神及世俗生活的畫像中，的確蘊含著大量豐富的訊息有待我們研究、分析並加以利用。

【註】

- 註一：喬瓦尼·莫雷利 GIOVANNI MORELLI (1816-1891) 意大利藝術鑒賞家。摘自 PETER BURKE 彼得·伯克《圖像證史》，北京大學出版社，2008年2月第一版，第20頁。
- 註二：摘自《禮記·深衣》，孔子等著《四書五經》，昆侖出版社，第1063頁。
- 註三：深衣制度對後世服飾的影響非常巨大，“甚至現今的連衣裙，都是古代深衣制的沿革，其意義不可謂不深遠”。摘自周錫保《中國古代服飾史》，南天書局有限公司（台灣），1992年第一版第二次印刷，第56頁。
- 註四：張廷玉等撰《明史·輿服志》，中華書局，1974年4月第一版，第1636頁。
- 註五：同上，第1645頁。
- 註六：《研堂見聞雜錄》，摘自周錫保《中國古代服飾史》，第472頁。
- 註七：《東華錄》，摘自周錫保《中國古代服飾史》，第472頁。
- 註八：《清世祖實錄》，卷17，摘自《清代全史》第二卷，遼寧人民出版社，1995年第一版第三次印刷，第59—60頁。
- 註九：查繼佐《國壽錄》，摘自《清代全史》第二卷，第94頁。
- 註十：《清代全史》第二卷，遼寧人民出版社，1995年第一版第三次印刷，第97頁。
- 註十一：《戴名世集》，摘自趙園《明清之際士大夫研究》，北京大學出版社，2000年第一版第二次印刷，第309頁。
- 註十二：摘自周錫保《中國古代服飾史》第473頁。
- 註十三：《黃宗羲全集》，摘自趙園《明清之際士大夫研究》，第308頁。
- 註十四：王夫之《宋論》卷二，摘自趙園《明清之際士大夫研究》，第268頁。
- 註十五：《戴名世集》卷七，摘自趙園《明清之際士大夫研究》第378頁。
- 註十六：《瞿式耜集》第三，摘自趙園《明清之際士大夫研究》第373至374頁。
- 註十七：《陳確集·文集》卷十三，摘自何冠彪《明清人物與著述》，香港教育圖書公司，1996年第一版，第100頁。
- 註十八：《壽徐掖青六十序》，《黃宗羲全集》，摘自《明清之際士大夫研究》，第60頁。
- 註十九：《鮎崎亭集外編》，摘自《明清之際士大夫研究》，第384頁。
- 註二十：《中國近三百年學術史》，摘自《明清之際士大夫研究》，第385至386頁。
- 註二十一：《陸汝和七十壽序》，《黃宗羲全集》，摘自《明清之際士大夫研究》，第316頁。
- 註二十二：《清聖祖實錄》，摘自《清代全史》，第260頁。
- 註二十三：《清代三藩研究》，摘自《明清之際士大夫研究》，第315，316頁。
- 註二十四：摘自 PETER BURKE 彼得·伯克《圖像證史》，第41頁。