

六、結語

陽明思想徹上徹下，不僅講本體，亦講工夫，主張「致良知」，特別拈出一「致」字之工夫，要後學不可憑空想個本體良知，而必須實落於心體上作工夫。然而由於後學缺少陽明成學的歷程，對於「致良知」之說，各有所偏，對於四句教，乃至陽明思想亦無相應的了解。龍溪、泰州講現成良知，偏向本體一端；緒山、江右講為善去惡，守靜歸寂，偏向工夫一邊，王學之分化由此可見。龍溪、泰州之學風行天下，到後來產生直任本心，不為惡亦不為善，甚至將仁義禮法視為桎梏，形成「狂禪」之風。晚明東林學者將王學末流之弊指向源頭的陽明之學，以及四句教。黃宗羲處在這樣的學術背景下，因此對四句教乃至陽明思想重新提出疏解，以導正王學末流錯誤的觀點，並使陽明與佛氏之學有所分隔。

黃宗羲批評四句教，採取兩種路向，一是從文獻、義理上將四句教排除於陽明思想體系之外，認為縱使陽明在平日有所談論，但並未將其寫定；二是以他所認定的陽明思想，對四句教加以疏解。他繼承其師劉蕺山的思想，將無善無惡，解釋為無善念無惡念，並將意提昇為本體地位，而強調在意上作工夫，以攝念歸意。他這樣的疏解是為補救晚明將本體認作工夫，而無工夫可為的弊病，強調去虛而就實。梨洲將本體收束於意上，以無善念無惡念來解釋無善無惡，強調心體的至善，未嘗不是對陽明思想的一種誤解。然而我們將他的疏解放在整個思想史乃至當時的時代背景來看，梨洲的疏解有他的用心所在，是對晚明學風的一種回應，這樣的疏解未嘗不是對陽明思想的另一種補充與修正。

論清代婦女題畫詩與 女性詩畫作品的閱讀社群

——以《晚晴簃詩匯》為主

黃儀冠 *

一、前言

在中國文學史上，女性作家的著作得以被男性撰史者收編，而流傳名世者，實屬鳳毛麟角，迨至明清，由於婦女識字率的提昇（註一），使得明清兩代才女備出，明清兩代女性作家所從事的文類相當廣泛，舉凡詩詞、戲曲、批評論述等等，皆有所觸及，因此所謂女性在中國古典文學創作上的缺席，在文學史論述上空白的一頁（註二）諸現象，至明清已有所改觀，尤其至清代閩秀作家大增（註三），此一特殊文化現象，近年來也引起中外學者密切的注意。

* 中國文學系碩士班87年畢；現為博士班研究生。

註一：關於婦女識字率問題，可參見Joanna Handlin, "Lu K'un's New Audience: The Influence of Women's Literacy on Sixteenth-Century Thought" in Wolf & Witke eds; *Women in Chinese Society* (Stanford: Stanford UP, 1975) p. 13-38; Naquin & Rawske, *Chinese Society in the Eighteenth Century* (New Haven: Yale UP, 1987), p. 59

註二：有關女性在文學史上的空白頁(the "blank page")，其觀念請參見 Susan Gubar, "The Blank Page and the Issues of Female Creativity", *Critical Inquiry* (Winter 1981)

註三：徐世昌編輯《晚晴簃詩匯》二百卷中，其中十卷乃閩閩詩作，計有四百八十五人，施淑儀編《清代閩閩詩人》徵略一書，共十卷，收錄一千二百七十四人，而胡文楷所著《歷代婦女著作考》，所採清代婦女作家共三千五百餘人，數據資料請參考 鍾慧玲《清代女詩人研究》頁 1-2 政治大學博士論文，1981年

清代婦女題畫詩此範疇已有戴麗珠先生的單篇論文探討(註四),然其著重點在收羅散佚於清代詩集及詩歌彙編的婦女題畫詩,分析資料部份著墨不多,殊為可惜。本文在戴麗珠先生的研究基礎上,希冀從女性詩畫作品的閱讀群作切入點,對清代婦女的題畫詩作更深一層的挖掘。清代婦女對才與德的矛盾情境,既表現在詩畫的創作態度中,亦表現在詩畫的題材選擇上。故本文在討論清代婦女題畫詩作品所呈顯的文化特質時,也探索詩畫教育與才德觀之間的關係,並說明女性作者與讀者借詩畫達到溝通交流的狀態,及女作家選擇題畫詩此文類時所偏重的題材。另外,女性詩文作品在清代雖呈現百花齊放的姿態,然而散佚及遭焚毀的作品仍不計其數,加上題畫詩此文類創作素材多在畫紙上,創作環境多在雅集聚會活動或書信往返中,原始資料取得有其困難度,是故本文題畫詩資料多節錄自《晚晴簃詩匯》,另外,參考《清代閨閣詩人徵略》和《清代女詩人選集》(註五)等編選清代女性作品的書籍中關於女詩人之文獻,以作為探討清代婦女文學的初步工作。

二、詩畫教育與才德之辯

自從文人畫蔚然成風之後,在畫上題詩傳達墨戲的興味,或以詩文類表達對繪畫的詮釋,成爲一種審美旨趣。迨至明清詩畫合一已是一種審美共識(註六),詩人畫家將詩書畫視爲文人必備之才。題畫詩的發展到明清,可說是蔚爲大國,從大量的題畫詩作品及選集,說明了清代對題畫詩整理搜羅的成果較歷代更爲突出,而畫家文人自編題畫詩集,更是成爲當時風尚。主流文化風潮與審美品味或多或少影響閨秀教育,以往閨秀教育中,爲了使其明瞭閨訓,故教以識字兼及詩畫,但是傳統道德觀對於女性從事詩畫創作,其觀念仍停留在歌伎爲營生而學習詩畫的階段,歌伎拋頭露面,周旋於男性文人之間的形象,以及歌伎身份所牽涉的道德問題,使名門閨秀多視詩畫創作無益於婦德,唯有閨訓類文字的書寫不牽扯到道德問題。然而從另一角度論之,這些閨秀名媛與爲了營生學習才藝的名妓,雖然社會角色迥異,

註四：戴麗珠〈清代婦女題畫詩〉《靜宜人文學報》1991年3月

註五：《晚晴簃詩匯》徐世昌 世界書局 1961年,《清代女詩人選集》陳香 商務書館 1971年,《清代閨閣詩人徵略》施淑儀 台聯國風出版社 1971年

註六：關於詩畫合一的問題,請參考鄭師文惠所著《明人詩畫合論之研究》政大碩士論文 1988年,及林素玫《晚明畫論詩化研究》淡江大學中文所碩士論文,1994年

出身背景及家庭地位大相逕庭,然其文化處境皆爲受過基本詩文教育的「才女」。(註七)從晚明到清代的詩歌選集中,女詩人的身份角色除了歌伎之外,屬於上流社會的大家閨秀,其作品數量凌駕於歌伎之上,甚至編輯者的編選原則往往將女詩人是否爲閨閣名媛,言行品格是否符合婦德當作採選詩作的標準(註八)。這個現象與當時才德觀的爭辯、閨閣內的詩畫教育、及符合才女形象的歌伎和閨媛,兩者角色的互換與錯置有關,以下就這些問題析論之。

十七世紀(晚明至清初)才女形象與歌伎重疊,歌伎不論在現實生活或文學想像中,已成爲「才女」的典型(註九)。所謂歌伎等同於才女的流行形象再借由才子佳人的締結良緣予以提昇社會地位,昔日的名妓因爲從良,且從良之後素行端正,博得世人的認同與讚賞,是以才德一體成爲明末至清初歌伎晉身之策,如:柳如是與錢謙益就是其中著名的例子。明末文人對「才」情有獨鍾(註十),視之爲生命理想,能詩善畫的歌伎成爲文人欣賞的對象,然而這些歌伎雖以才藝獲得文人青睞,從良之後亦不以「才」炫人,強調的反而是「德」(註十一)。希望藉由言行僅守婦德而擺脫低下的出身,晉身閨秀之列,是以才德之間,反看重德行,雖有詩畫創作,不敢隨意示人。

名門閨秀雖也工書畫,有詩名,然而長期以來閨中教育存在才與德的爭辯,才主要指文才,與婦德是互相抵觸還是相輔相成,當時並沒有共識,因此在社會風氣強調婦德的清代,便產生熱烈的論述。袁枚與章學誠爲婦教所展開的爭辯即頗具代表性,袁枚認爲詩詞自有其寬闊境界,非說教之工具,因此詩詞固不必爲道德所役,亦應超乎學行之上,嘗謂:

詩境最寬,有學士大夫讀破萬卷,窮老盡氣,而不能得其闢奧者;有婦人女子,村氓淺學,偶有二句,李杜復生,必爲低首者。此詩之所以爲大也。作詩者,必知此二義,而後求詩於書中,得詩於書外。(註十二)

註七：Dorothy Ko, *Teachers of the Inner Chambers: Women and Culture in Seventeenth-Century China* (Stanford: Stanford University Press, 1994)

註八：關於明末至清代對於女性詩歌作品的採集原則與編選策略,及歌伎與閨秀作品選錄數量的比較請參考 孫康宜作,馬耀民譯 〈明清女詩人選集及其採輯策略〉《中外文學》第23卷,第2期,1994年7月

註九：孫康宜作, "The Late-Ming Poet Ch'en Tzu-lung," Chap2. p9-18

註十：關於晚明文人重視才、趣等性格,請參 黃明理〈「晚明文人」型態之研究〉《國立臺灣師範大學國文研究所集刊》第34號 1990年6月

註十一：孫康宜著 李爽學譯〈明清詩媛與女子才德觀〉《中外文學》第二十一卷·第十一期 p62

註十二：《隨園詩話》,卷三,收錄於《袁枚全集》袁枚撰,王英志 主編 江蘇 江蘇古籍 1993年

袁枚以性靈說的文學主張，認為婦人與村夫雖無讀破萬卷的豐富學養，然而人之性靈純真無別，偶而亦有精彩詩句，彷彿李、杜復生，得見其真性情。所以袁枚在清代乃是婦女文學之提倡者，其晚年也積極收授女弟子，編有《隨園女弟子詩選》（註十三），對於隨園女弟子之詩作，當時閨閣女流無不景從，引起廣泛影響。章學誠卻對女子將著作示人，頗不以爲然，作〈婦學篇〉批評之：

近有無恥妄人，以風流自命，蠱惑士女；大率以優伶雜劇所演才子佳人惑人。大江以南，名門大家閨閣，多爲所誘；徵詩刻稿，標榜聲名，無復男女之嫌，殆忘其身之雌矣。此等閨娃，婦學不修，豈有真才可取（註十四）。

章學誠認爲女流應自限閨中，謹守正道禮法，以爲當時之所謂才女，有慧無學，敗禮壞德，視古傳女訓如糞土，唯汲汲於炫才而已。蓋古來婦德皆以『內言不出閨外』爲準則，傳統儒家才德觀亦以露才爲士君子大病，故清代大家閨秀對於將詩作刊布於世，大多視爲沽名釣譽之舉，深信刊刻所著有踰身分，於是自焚詩稿成爲保其名節之舉（註十五）。沈隱在其〈幽憤言自序〉云：「閒居無事，楮墨自娛，但以閨詞無補世風，闡論恐譏大雅，故累葺累焚，芟夷半盡。」（註十六）又如《眾香詞射集》「紀松實」條云：「……………年三十七而卒，屬纊之前一日，檢其稿焚之曰：我生平可以告無愧者，酒食是議，毋父母貽糶而已。此不足留，且留此徒增良人傷感耳。」詩詞非女子之事，且無益於世風，創作動機純粹爲消遣抒懷而作，此風雅作品流傳於後，反而予人不莊重的形象，有辱父母之名，故不願留予後人口實。因此，女子平日創作時往往對作品不加珍惜，甚至在病歿前焚稿毀棄，以保身後之名節。

另一方面，自明末至清初閨中教育傾向於文學的教養（註十七），與閨訓類著作提倡的以道德教養爲主的女子教育（註十八），多有不合之處，使得名門閨秀得以受到家學薰陶接受完善的詩畫教育。在晚明至清初注重情性，強調性靈的文學環境下，藉由筆墨抒發性情的創作觀，也促使閨媛的創作相對地獲得較大的空間；加上許多清代開明的文士對詩媛往往敬重有加，對於女性的創作也起推波助瀾的效果，梁乙真云：

註十三：《隨園女弟子詩選》袁枚編，上海 大達圖書供應社 1943 年
 註十四：章學誠著 劉承幹編，《章學誠遺書》北京 文物出版社，1985 年
 註十五：據康正果，《風騷與艷情——中國古典詩詞的女性研究》台北：雲龍出版社，1991 年，頁 370
 註十六：見《櫛芳集》卷七十三「沈隱」條
 註十七：如：明末才女沈宜修在其《鸞吹集》中敘其女的課程規劃
 註十八：如：明代呂坤《閨範》所提出者

有清一代，二百餘年間，其婦女文學之所以超邁前古者，要亦在倡導之有人耳。西河、漁洋，樹之於前，隨園、碧城，崛起於後，而其間復有畢秋帆、阮芸臺、杭堇浦、陳其年、郭頻伽……………諸人之推波助瀾。於是閨襜英奇，玉臺藝乘，遂極一代之盛矣（註十九）。

清代男性文士對於閨閣創作的支持贊賞，使得想以文名著稱於時之閨秀女子紛紛立言，並且對創作給予肯定的態度，認爲才與德可並行不悖，如蔣季錫《晚晴樓詩稿》云：「余聞王化始於閨門，故孔子刪詩，先列二南，關雎爲宮人所詠，至葛覃卷耳，則后妃親製焉。乃後世每以才思非閨閣之事，其亦聞聖人之教歟？」（註二十）將女子的創作抬高至《詩經》的地位，以《詩經》中亦有婦人之言，而名列經典之作，借以肯定才思乃閨閣之事，與聖人之教並不違背。隨園女弟子夏伊蘭作詩云：

人生德與才，兼備方爲善。獨至評閨材，持論恆相反。有德才可賅，有才德反損。無非亦無儀，動援古訓典。我意頗不然，此論殊褊淺。不見三百篇，婦作傳匪鮮。葛覃念父母，旋歸忘路遠。柏舟矢靡他。之死心不轉，自來篇什中，何非節孝選。婦言與婦功，德亦藉茲闡。勿謂好名心，名媛亦不免。（註二一）

夏伊蘭反駁世人重德輕才的偏頗，申述女子才德兼重的觀念，甚至認爲文才對於德性不但無違，而且有所助益。閨秀自身對於才德觀敢於跳脫傳統窠臼，除了當時開放的文化風尚，另一點是歌伎等同於才女的觀念此時已有所轉變，如前所述歌伎在此時爲了提高社會地位，從良之後反而重視德行，深恐言行落人口實，是故謹言慎行，斂藏才華。反之，清代掘起的名媛閨秀借由雅集聚會得以廣泛交遊，甚且出現鬻畫維生或寫詩營生的女詩畫家（註二二），於是所謂大家閨秀與歌伎傳統漸漸合流，世學家女遂取代歌伎才女的地位（註二三）。

從以上的立論，可知有清一代雖有囿於道德識見之儒者，亦不乏支持詩媛立言之文士，女詩人畫家夾在維護婦德與張顯才名的縫細中，對於書寫的態度往往呈現兩極現象，從梁德繩爲其甥女所寫的題畫詩中也可以窺見對文名與婦德的矛盾情境

註十九：梁乙真編《清代婦女文學史》頁 215 臺灣中華書局印行 1968 年
 註二十：《清代名媛文苑》，序第二
 註二一：見《晚晴樓詩匯》卷一八八
 註二二：最著名的是明末清初的才女，黃媛介與吳山
 註二三：同註九

(註二四)，此首題畫詩置於畫幅之後，故可洋洋灑灑數百言，詳敘其甥女之養成教育，在未出閣之前，已能誦讀作詩，然而「所惜女子身，講授乏師傅。但從意匠營，頗合風雅趣」，自小雖乏師傅講授，但飽覽詩書，有詩文才華，且所作之詩尚合風雅之趣，然而作者以替代母親的身份，諄諄告誡其甥女「尚須勤婦職，才名非所據」，殷殷囑咐事奉公婆須柔性委婉，勿輕忤意旨，家事方面要克勤克儉，處處以婦德為依歸。可知閨秀教育雖教以基本詩文，家族成員對於女子寫作仍多否定態度。是故在清代雖有袁枚、王漁洋等開明之士，然而大部份文人或家族對於婦女從事書寫仍認為是不守本份之舉，此種外在定型的傳統軌式，使多數女子也內化為不移的律條，在內外雙重的壓力下，婦女的創作自然受限於環境與題材，此亦是女詩人與傳統男性詩畫最為歧出的一點。

孫康宜說：「我認為中國婦女的文學文化生發於才德合一又互斥的弔詭中，要了解她們認同和消釋弔詭的方式，也唯有由才德問題下手。」(註二五)事實上，所謂才德問題並不產生在女子讀書識字，而生發於藝文創作乃是舞文弄墨的小道，及將詩畫作品示人，刊刻詩稿，觸犯「內言不外出」的規範。從這兩點立論，閨閣詩畫教育的養成使女子能夠創作題畫詩，但其創作態度卻受困於傳統才德觀而夾在才名與婦德之間。由於此種矛盾又弔詭的情況，使得清代婦女題畫詩有二個值得探索的面向：一是為他人題畫的女性作品中其流通及傳閱的情形？「內言不出於外」的傳統規範對於女性詩畫作品的閱讀群是否造成某種限制？二是在探討閨閣之內的創作群與閱讀群，以及其中母親所扮演角色。再者，關於題畫詩中母親形象的呈現與女子德行關係亦是筆者關注的焦點。本文即依循此二個方向再詳加追索其現象成因，以及對於女詩人創作題畫詩的影響。

三、開放型閱讀社群

中國傳統文藝活動使得詩人的創作可以是獨自抒發性靈，也可以是團體活動(如結社吟詩)；由於中國的詩作傳統在言志傳情之外，本有很高的社交性(例如贈答送別等應酬作品)，再者題畫作品從明代以來，其酬唱應制的性質漸趨濃厚，詩人畫

註二四：梁德繩〈小韞甥女子歸吳門，以其愛詩，為吟五百八十字送之，即書明湖飲餞圖後〉《晚晴移詩匯》卷一百八十六，頁三十三，由於此詩文過長故不全摘錄本文所節選之題畫詩若無特別標明出處，皆出自《晚晴移詩匯》

註二五：同註十一，頁五十六

家藉由結社論文等藝文活動與其他詩畫家溝通，使詩畫作品容易獲得直接的反應，得到發表的機會，甚至得以流傳名世。反觀歷代女詩人的作品常常只在受限制的圈子裏流通，加上傳統婦言不出閨閣之限，女性作品的流通性往往受阻，導致婦女文名不彰。但在清代，甚至女詩人也有結社的情形，因而得以與家族成員以外的女性甚至男性談文論藝，形成一種閱讀女性作品的社群(註二六)。筆者在此所謂的閱讀社群，乃是指鑒賞女性詩畫作品而形成兩種的閱讀型態，一是在家庭聚會中閱讀或鑒賞女性詩畫作品，而在心理上產生聯繫感的識字婦女，創作者與欣賞者可能沒有血緣關係。另一是特定地區有組織的結社團體。這些女詩人或者聚會，或者通信，彼此交換作品，互相支持鼓勵創作，同時以作者／讀者／評者的角色溝通，產生互動。本節所選錄的題畫詩作，主要集中在女詩人為他人畫作品題，筆者的目的在於從這些他題的題畫詩裏，一探清代閨秀參與文學活動，組織傾向於開放性的女性詩畫閱讀社群之概況。

在婦女題畫詩的作品中，屬於女性友人跨越家族界線，彼此以詩畫作品互相交流，如王端淑〈為龔汝黃題黃皆令畫〉：

孤亭秋樹色，即是雲深處，寫此數峰青，倒逐扁舟去。(註二七)

王端淑在當時文名遠播，黃皆令(即黃媛介)亦是文壇之女傑，兩人均是閨秀詩人中之佼佼者，由於兩人皆擅詩畫，因此常藉由文字與畫作彼此交心，畫中的山水經文字的詮譯，開展筆墨之外的畫境，「寫此數峰青，倒逐扁舟去」所表現的語境是王端淑自我主體呈露之語，亦擴充黃皆令畫之境，文字與繪畫在此際形成一種潛在的對話，彷彿是兩位作者的主體共同呈顯在畫紙文字中，使得詩境與畫境形成交流。黃皆令雖出身閨秀，但為經營生計，不得不賣字鬻畫，游走於名門閨秀之間，與名妓出身的柳如是、名門之後的王端淑以文字成莫逆之交。黃皆令晚年與詩媛吳巖子、卞元文母女，及商蘭景之二女四媳唱和，相得甚歡(註二八)。可知當時女詩人之間透過家庭式的聚會，以詩畫交心。在女性閱讀社群中，雖然女詩人有機會與男性詩人談論文藝，但在清代仍屬少數，所以女詩畫家所接觸者大多是其家

註二六：Dorothy Ko 在處理明清才女文化時，也將女性之間的緊密聯繫稱為女性社群(women's community)並細分為家族之內、半家族式以及家族以外，見 Ko, "Toward a Social History of Women in Seventeenth-Century China", Ph.D. Diss., Stanford U., 1989 pp.41-42

註二七：同註二一卷一百八十三頁四十七

註二八：黃皆令與柳如是的交往請參 陳恪著《柳如是別傳》上海古籍出版社 1980 年，黃皆令與商蘭及其女兒、兒媳的唱和活動，見 Dorothy Ko, *Teachers of the Inner Chambers*, 同註七頁 226-332

族成員及當時的名門閨秀，不同家族之間的女性因為仰慕彼此的詩畫才藝，互相拜訪酬唱，以詩詞畫作贈答送別，使得詩畫作品的交換與分享成為不同家族女性間近乎儀式性的聯繫原則（註二九）。

清代的女詩畫家除了跨越家族之限與其他家族閨媛聯吟唱和，也以結社的方式發表其詩畫創作。清初閨秀結社著稱於時者，首推蕉園詩社，此詩社又有蕉園五子（註三十）與蕉園七子（註三一）的雅稱。七位閨秀借由題詩彼此砥礪，切磋詩藝畫境，其中顧奴〈題林亞清畫〉云：「梅花竹葉互交加，濡墨淋漓整復斜，憶得昨宵明月下，橫拖疏影上窗紗。」（註三二）可以想見當時林亞清將畫作完成之後，請顧奴加以品題，畫面上梅花和竹葉枝橫交縱，墨色淋漓，詩人想起昨晚清朗明月下，梅花悄悄綻放，拖著疏影印在窗紗上。林亞清能文章，工書善畫，尤善畫梅竹，此幅梅竹圖經顧奴清新的詩句品題之後，更增加畫面美感，引讀者遐思。

閨秀除了組織女詩人的結社團體之外，從師問學的風氣亦盛行，許多閨媛受業於有才名的男性文人，甚至亦有女詩人作家成為閨塾師的情形（註三三）。在清代閨閣名媛受業於男性文人，著稱於當世者，首推隨園及碧城。袁枚所收隨園女弟子在當時幾乎成為閨秀詩媛的代言人，不僅個個工詩善畫，且品潔性高，平日言行及詩畫創作也成為名媛閨秀學習的對象。這些女弟子或寫詩或繪作，彼此觀摩學習，經由結社和雅集聚會，女詩人得以開拓一己的視野，在一個集體創作的題畫活動中，借圖詠結識更多的文人雅士及女性詩畫家。隨園是一個開放性的創作空間，所發生的影響力不僅在於隨園內的創作，它同時發掘許多愛好文學的名媛閨秀，形成一個廣大的，開放的女性作品閱讀社群。

金逸是袁枚所激賞的才女之一，在金逸題畫詩中，我們可以得見江南閨秀之間不僅限於結社團體，甚至讀者群更可擴及閨秀的親族，如〈吳素雲女士寫秋芳圖寄其仲兄蘭雪，法時帆學士見而愛之，以曹墨琴夫人手書洛神賦冊易去，甲寅春日蘭雪過吳門，屬其事〉云：「將書易畫未嫌慙，好事他年著美談。我意不如仍付與，兩瑤函供一詩龕。」又：「清狂竊笑應無加，讀畫居然願望奢。乞寫一枝持贈我，病

註二九：同註二六，頁七十六

註三十：《西泠閨詠》卷十〈亦政堂詠顧玉蕊條〉云：「……………招諸女作蕉園詩社，有蕉園詩社啓。蕉園五子者，徐燦、柴靜儀、朱柔則、林以寧及女雲儀也」。

註三一：俾珠《國朝閨秀正始集》卷四〈林以寧〉條記載云：「……………至與同里顧啓姬奴、柴季嫻靜儀、馮又令嫻、錢雲儀鳳綸、張棧雲吳、毛安芳媿，倡蕉園七子之社，藝林傳為美談。」

註三二：同註二一卷一百八十四 頁五

註三三：關於婦女作為閨塾師的問題，請參考 Dorothy Ko 的著作，同註七

維摩瘦侶秋花。（註三四）」吳素雲作秋芳圖給其兄，卻讓法時帆以曹夫人的洛神賦交換而去，這段軼聞趣事由金逸筆下寫來，語詞生動，趣味橫生。江南閨秀聚會頻繁，在袁枚《小倉山房文集》集云：「吳門多閨秀，如沈散花（沈縷）、汪玉軫、江碧珠等，俱能詩，推纖纖（金逸）為祭酒，結社庚和無虛日。鄉里老人至稱之曰真靈會集。」沈縷與江碧珠等吳門閨秀也曾結清溪吟社，世所稱吳中十子，論者以為可以媲美蕉園七子（註三五），沈縷曾有〈題江碧岑女史龍女抱經圖〉：「珠簾不捲坐焚香，小字維摩病合當。要識多才天亦忌，蓮臺只合拜醫王。」又云：「己歸淨土結蓮胎，更向塵寰見異才。讀盡儒書千萬卷，又從佛座授經來。」此為直接題於畫面的題畫詩，詩句雖是配合圖畫吟詠龍女，但字裏行間隱隱以龍女比喻江碧岑多才多藝，由此可知女詩畫家常以創作來彼此鼓舞，彼此激勵。清代才媛藉親族關係或詩畫文字結緣，開拓一屬於女性得以暫居本位的社交空間，與文化上的發言地位，閨秀才媛的交遊顯示同性之間彼此聲援的重要，女性之間形成師生之誼、或讀者與評者間的關係，聯繫家庭集會與文人結社，並且溝通閨秀與歌伎的世界（註三六）。

當時結社團體除了著名的隨園之外，尚有陳文述所收的碧城女弟子，梁乙真云：「有清一代，提倡婦女文學最力者，有二人焉，袁隨園倡於前，陳碧城繼於後……………其紅紛桃李，不及隨園門牆之盛，而執經問字之姝，要皆一時之彥也。」（註三七）陳文述有側室名管筠，所居曰小鷗波館，常聚集當時閨秀吟詩唱和，如金順〈題管夫人畫竹〉：「墨妙由來數仲姬，閨房靜對寫風枝。王孫若解凌霜節，合署鷗波老畫師。」（註三八）金順在管筠的畫作中，讚揚其善書畫，並結合竹子凌霜勁節的文化內涵，比喻管夫人堅貞不二的節操。管筠亦有與閨秀唱和的詩畫作品，如：〈寫碧城摘句圖竟題詩〉：「奇句如飛仙，長嘯弄雲碧。天門掃落花，春山橫一尺。月華飄羽衣，鶴背夜吹簫。」又：「驚句如俠客，使筆如使劍。星斗寂無聲，青天碧雲斂。夜中紅線來，冰雪芙蓉豔。」及：「俊句如名士，鶴立山雞群。六朝舊明月，清談生古春。吐咳弄珠玉，齒頰含風雲。」又：「麗句如佳人，天然出名觀。發豔梨渦嬌，吹芳蘭氣靜。玉鏡一泓春，照見桃花影。（註三九）」在管筠創作此〈碧

註三四：同註二一卷一百八十六 頁六十一

註三五：同註二一 頁一五四

註三六：魏愛蓮（Ellen Widmer）作 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 年 11 月 頁五五

註三七：同註十九 頁一六五

註三八：同註二一 卷一百八十四 頁八十七

註三九：同上 卷一百八十七 頁三

城摘句圖>之後，一位碧城女弟子辛絲創作另一首詩與管夫人唱和，名為〈題鷗波夫人碧城摘句圖〉詩云：「明珠作佩玉為臺，錦字迴文妙剪裁。春到牡丹纔國色，人言太白是仙才。定知燕寢焚香坐，如見鸞岡寫韻來。我是碧城詩弟子，焚香一讀一徘徊。（註四十）」可以想見當時閨秀們聚集在碧城，由鷗波夫人管筠主持盛會，各個名媛創作詩句聯吟，吟罷由管夫人作一總評，於是題詩以飛仙、俠客、名士、佳人來比喻閨秀們所作的奇句、驚句、俊句、麗句，此乃女性之間集體詩畫創作。繪作題詩完成之後，辛絲再借畫敘事，歌詠女詩人們在碧城吟詠唱和的情景，詩末並以自身為碧城詩弟子，得以參與此種盛會感到無上殊榮。

從女詩人題畫的詩句裏，我們可以想見題畫詩這類富酬唱性質的文類，仍多侷限在女詩人及名媛閨秀的閱讀社群裏，少見為男性文人題詩題畫，使得婦女藉詩畫組成一個在心理上有共同聯繫的社群。在當時雖也有與男性文士酬唱的作品，大部分是因為此文人是女性詩社贊助者，或提供女詩人聚會場所的男主人，在清代願意鼓勵女性從事創作的文人仍是少數，且多集中在江南地區，大部份文人受傳統「閨範」觀念影響，並不樂見婦女寫作。是故在男性文人的筆下，閱讀女性作品具新鮮或好玩的效果，只有從女性彼此之間的往返書信或結社活動裏，才可以看到一個明顯的「女性文化」（註四一）。在開放式的閱讀社群裏，女性全心全意地尊重婦女創作的嚴肅性，並且以女性的作品為模範，或多或少鬆動父權中心與單一文化價值標準，而漸漸樹立屬於閨閣的文學典範（canon）。清代閨秀的起居行止，在某一程度上是受制於以父權夫權為本位的家族制度，也受制於「婦言不出閨門」之傳統道德觀，縱使在較開放的結社活動中，行動空間與交際範圍仍以隱隱存在「男女有別」的區分界線，婦女大多只能在同性的詩畫作品中擔任評者、鑒賞者的角色，在男性的畫作中少見女性發言，於是清代婦女在同是女輩中才得以自由交際，藉詩畫構築一女性本位的文化與空間。

註四十：同上 卷一百八十六 頁七十六

註四一：同註三六 魏愛蓮指出：這些支持女詩人的男性對於女性創作及藝術的認識仍有限度，並舉出李漁的劇作與《尺牘詁語》中，男性文人閱讀女性作品時嘲弄的態度。

四、母親形象與內向型家族閱讀群

相對於上述開放性的女性閱讀社群，閨秀詩媛得以與家族之外的女性，甚至於男性文人詩畫唱和的盛況，清代大家族女性文學活動仍多數傾向於內向性的家族聚會，這類聚會其成員多侷限於有血緣關係或聯姻關係的家族親屬。故在屬於他題的題畫作品中，特別再標舉出純粹家族成員的閱讀群。此種家族閱讀群的活動方式，乃源於傳統道德觀對婦女的要求，曰三從、曰四德，所謂的四德從班昭所著《女誡》的闡釋中為：「夫云婦德，不必才明絕異也。婦言，不必辯口利辭也。婦容，不必顏色美麗也。婦功，不必工巧過人也」（註四二）。從中可以得知一個婦人所應培育的理想人格乃是一種內斂的典型，婦女既主內，其重責大任只在於相夫教子，所閱讀的教科書乃是閨訓類文字，所學習的技藝乃是操持家務，所活動圍範大致仍侷限在家庭與閨房內，相對於男子外向性求取功名的要求，此種女子內向性的要求，主要在於使內外有別的道德理念具體呈現在女性教育上，是故女子四德中婦德、婦言、婦容、婦功自不須耀目，以婉委收斂為尚。如筆者在第二節所述，女子從事創作有其才名與婦德的兩難處境，傳統上，女性須以閨德自持，不可以才藻炫人。在清代，婦女私下培養文才或詩畫習作，當作德性的修養並不為過，但論及作品公開出版，或將詩文示於男性文人（尤其是家族外的文人），就避免不了拋頭露面（exposure），露才揚己之議。另一方面在男女之防的論述裏，任何由女性所從出、或與女性相關聯的事物，都被等同於女性自身，尤其詩畫創作有極高的抒情成份，將詩畫示人彷彿是內在私密的情思顯露在外人眼前，此種求名無節之舉對閨秀而言無異於貞操受辱（註四三）。是故雖有女詩人文學結社活動，但大部份的閨秀仍不敢輕易將創作示人，而得以參與鑒賞活動者也多侷限於同性之間，家族聚會中親族間的酬唱往返成了女詩人最佳發表的舞台。

在家族聚會中，我們可以看到母親（或婆婆），姑嫂，姐妹等家族中喜愛文學的女性，藉著親屬關係，組合一個小型女性創作群與讀者群。另一方面，在婦女的教育過程中母親佔據一個相當重要的地位，在沈宜修的《鷗吹集》中對於女兒的文學教育親自力為，自誦讀至認字、閱讀，作詩作文，至十二、三歲，令其學繡，教

註四二：曹大家：《女誡》，婦行第四

註四三：同註十三 孫康宜指出：清代閨禁文才的社會定位，和十八世紀英國女性確有巧合。其時英倫極端派婦女認為，女人出版品形同失去貞操，因為這樣不啻把隱私赤裸裸呈現在大眾目前；白璧蒙塵，有違閨內女誡。

以琴棋書畫。女性文化萌生於深閨內院中母女之間的親密聯繫，女兒的文學素養在母親指導下獲得滋長（註四四），在清代婦女中常有母女皆負才名的情形，如黃皆令及其女，商蘭景及女兒、兒媳，周映清與三個女兒及三個媳婦等等，一門女眷皆負才名，可知母親督導女兒繼承家學之功不可沒，而愛好文學的女性親屬借家庭聚會使詩畫創作得到發表的機會。在題畫詩頌揚慈親的詩中我們發現阮元妻子、側室及子婦皆參與創作的情形：

劉繫榮〈題石室藏書圖〉云：

聞昔我祖姑，貞靜本淑質。相夫兼教子，治家敦樸實。卓識至大誼，忠厚積隱德。克篤生吾親，年已近三十。吾親總角時，聰明即起特。作詩見清新，讀書深有德。所以吾祖姑，愛親尚柔克。嚴法孟母遷，勤效敬姜織。教親窮經史，必當求絕識。教親務聖學，不可聽異術。教親明世務，通達貴正直。教親習禮儀，謙約尚謹飭。每當塾課歸，親即侍几側。夙奉慈顏，動必循典則。書聲四處聞，闐然居石室。嗟呼吾祖姑，鄉閭本共式。披圖神往之，能不憶當日（註四五）。

謝雪〈題石室藏書圖〉：

盥手披圖看遺跡，圖中石室神仙宅。卷軸參差疊六經，都是慈親手所積。當日嚴親游歷時，慈親彝訓在書帷。自課四聲通韻語，膝前把卷勝名師。敬睹遺容開淚目，依稀小榻依花木。秋庭新爽扇涼生，石室紬書隨意讀。幼學初資慈教成，壯學還因嚴訓行。一品紫泥封誥後，聖人許說顯親名。（註四六）

劉繫榮是阮元兒媳，謝雪是阮元的側室，從詩句中可知婦女嫁入婆家之後，對婆婆必須視同自己的母親，所以極力從昔日聽聞得來的婆婆言行中，重塑出一個德性高潔的母親形象。這類的題畫詩除了孺慕之情溢於言表之外，尚具有鮮明的倫理教化性質，蓋婦女學習文字之後，非張揚其才名，而必須有益於婦德，才德之間德性擺在第一順位，題畫詩中關於孝親主題之作，既無損於道德的完美形象，有益於品德與節操之提昇，更可顯揚親名。又如：

註四四：Dorothy Ko "Pursuing Talent and Virtue" p.12. 有關母親在女兒教育上扮演的重要角色，可參見 Ellen Widmer, "The Epistolary World or Female Talent in Seventeenth-Century China" p30

註四五：同註二一 卷一百八十六 頁四十六

註四六：同上 卷一百八十六 頁三十八

孔璐華〈題石室藏書圖〉：

敬題藏書圖，盥手展卷軸。開圖心更傷，先姑倚書屋。端嚴坐幽居，風景滿清目。詩書藏石室，庭前蔭桐竹。夫子尚幼年，侍親捧書讀。我舅因遠遊，慈訓嚴且肅。夫子本好學，顯親與宗族。哀哉孝思純，每憶慈親哭。命吾當勤儉，往蹟說心曲。詩書親口傳，典衣買薪粟。常自憶昔時，抱恨意未足。我聞惟淚下，哽咽對清燭。未得侍慈顏，百身何所贖。銜哀拜遺容，濡毫更莫祝。（註四七）

劉文如〈題石室藏書圖〉：

開匣拜遺容，悽然心暗傷。未及見慈親，惟見圖卷長。夫子秉遺教，顯親早名揚。當年課夜讀，教以古文章。治家似鍾郝，半典嫁時裳。聚得千卷書，訓以石室藏。夫子成德器，終天憶北堂。四祭陳五鼎，舉爵每徬徨。哀哉寸草心，難報春暉光。於今選樓上，即是古墨莊。聖恩酬母德，更圖一品妝。（註四八）

唐慶雲〈題石室藏書圖〉：

選樓啓匣燕香煙，共仰慈親意黯然。今日華封真一品，當時庭訓比三遷。半園花木歸圖內，萬卷詩書在膝前。石室洞天皆福地，好將仙館說瑯嬛。（註四九）

孔璐華是阮元的繼配，劉文如、唐慶雲都是阮元的側室，此三首詩皆強調其慈親已逝，媳婦拜見慈親遺容，黯然神傷，由於無法事奉慈親，只得遣筆墨大加讚揚其德行，並為自己無法侍慈顏，似乎在婦德上不得圓滿，深深抱憾。從這些詩句中，題目及內容皆十分相近，推想可能是阮太夫人受封一品夫人時，眾女眷借〈石室藏書圖〉，發為吟詠，歌頌慈親高德懿風，並表達孝思之心。新婦與婆婆之間，或元配與側室之間往往是有權力結構上的關係，所謂男主外女主內不光是一種道德規範，內外之別最實際的意義在於日常生活上的分工。婦女研究先驅 Margery Wolf，早於七十年代即根據台灣的田野調查立論，強調女性在中國家族制度中的角色並非一成不變，而是順著成長的年序使身份地位有所轉變，自閨女、新婦、人母、主婦而至熬成婆，每段落俱有不同的生活節奏、須肩負的責任，及權力分配。而新婦入

註四七：同上 卷一百八十六 頁三十四

註四八：同上 卷一百八十六 頁三十六

註四九：同上 卷一百八十六 頁三十九

門，除順應以男性為本位的宗族要求外，亦暗自建構一個以母性為中心的陰性家庭，從中行使權力，叫兒媳唯命是聽，女性雖稱內人，並不俯仰父權鼻息求存。(註五十)新婦以獲得婆婆的歡顏確保其家族地位，並且在德行亦以孝親為首；元配與其他側室，側室與特別受寵的側室之間，其間關係亦相當微妙，常必須遵循長幼有序及先來後到的規範，倘若彼此爭寵或妒才，在婦德上也是有缺憾。所以這類緬懷慈親的題畫詩作，一方面頌揚其姑之高風懿德，傳達孝思，一方面也可表明嚮往此種崇高偉大的母親形象，並且致力追求之。

此外，以母性為中心的陰性家庭，掌權者除了婆婆之外，也可能是元配，或有子嗣的繼配，若此代理母親（婆婆、或元配等掌權者）喜歡舞文弄墨，那麼閨秀集體創作，雅集聚會或從事文學活動，直接或間接受到鼓勵，並且在聚會中亦有機會得到年長女性指點與支持。從陰性家庭權力結構立論下，母親（或者代理母親）的角色對於閨秀所組成的微型近親讀者群有舉足輕重的影響力，其角色無異於開放式結社活動中男性贊助者與指導者的地位。孔淑成〈侍母點消寒圖〉題畫詩云：

堂上唵停繡襦，慈萱看此掌中珠。鶴眠積雪三三徑，狸點消寒九九圖。月影清如今夜好，梅花香似去年無。眼前索笑隨弟妹，博得歡顏韻不孤。(註五一)

「眼前索笑隨弟妹，博得歡顏韻不孤」，在女性文字作品中，常見將娛樂慈親當作創作的動機，以娛親的孝道為名，避免遭人非議，畢竟即使在才女文化盛行的明清，書寫對傳統婦女而言乃是一個逾越分際的舉動，而寫作這類娛親、顯親、孝親之題畫詩，不僅避免了才與德之爭，也符合閨訓之規範。此外，這類關乎慈親形象的題畫詩創作，一定是有母親主題的繪作，然後將詩題於畫作或觀畫吟詠，在閨秀家庭聚會中，詩作完成之後，經由母親、姑嫂、弟妹等傳閱，此類對慈母形象歌功頌德的作品，一方面可以博得上位者（母親等掌權者）的歡心，表示一己對母親崇拜之心，另一方面傳閱於鄰里，其嘉言美行受到讚揚，甚至收錄於詩集中的機會也大於其他類型的創作。在女性的詩畫創作空間中，家庭聚會的形式可說是最安全而不為人所詬病，但隱性存在的母性為中心之權力結構，某種程度上，或多或少左右著女性創作的素材及主題內涵，是故家族內小型閱讀群雖提供婦女創作的動力及詩畫交流的機會，但也在某些方面予其限制和阻礙。

註五十：Margery Wolf, *Women and Family in Rural Taiwan* (Stanford: Stanford University Press, 1972)

註五一：同註二一 卷一百八十四頁二十七

五、結論

清代婦女創作活動受制於當時內在家族與外在社會風氣的影響，在才名與婦德兩難之間，尋求婦女創作成長的空間。其中倡導婦女文學者固然不遺餘力，然而大部份文人仍傾向保守的態度，認為內言不應傳於外，許多婦女不願將作品示於人，或流傳於後，對於詩詞非女子之事的觀點，深信不疑，然而在女詩人結社或家庭聚會中，女性友人之間互相切磋，互相支持，彼此評論對方作品，仍成為女性創作動力，是故在《晚晴移詩匯》所摘選出的婦女題畫詩，呈現出二種現象：一是婦女受制於環境，不論開放型或內向型的閱讀社群，接觸者多是閨秀名媛及家族成員，因此，詩畫作品的閱讀與鑒賞大多侷限在女性與女性之間，婦女藉由親族關係與女性遊伴，得以拓展視野，藉詩畫對話交流，女性詩畫家兼具創作者／讀者／品評者，構成以女性為主體的閱讀社群。二是才與德之爭，在清代仍是一個受到關注的焦點，婦女題畫詩的創作出現許多關於孝親題材，而且不乏長篇鉅作，一方面是因為社會上衛道者雖認為婦人書寫乃逾份之舉，但此類顯揚親名，表達孝思之作，並不構成炫耀才名的問題，反有益於婦德；再者閨閣之內隱性的陰性家庭權力結構對女性從事詩畫創作亦有一定的影響，在閨閣之內母親形同家族閱讀群的指導者，因此，鋪陳母親高風懿德的形象，彰顯其追隨嚮往之心，博取慈親歡顏。

清代婦女題畫詩的研究仍是在初始階段，仍有許多待開發的空間，詩畫關係在題畫詩的研究領域是一個重要課題，然而本文限於原始資料取得困難，只能處理文獻資料部份，若能擴大至畫作語彙的解讀，配合婦女詩歌史與繪畫史的流變，必能發掘更多詮釋觀點，重塑出婦女文化的系統。這些皆是筆者將來努力的方向。