論清代女詞人的豔情詠物詞

張宏生*

香港浸會大學中文系

摘 要

劉過 (1154-1206) 的兩首〈沁園春〉豔情詠物詞，在明清之際以迄雍正、乾隆乃至嘉慶年間，引起了詞壇的很大關注，在這一種風潮中，不少女性也加入了進來。本文擬討論這一現象所體現出的文學、文化史意義。寫作豔情詠物詞的諸女詞人，身世經歷往往有其不同流俗之處。由於詠物詞本身所具有的雅的屬性，她們的作品可以納入詞壇尚雅的大背景中加以考察，同時，也和她們有意識地突破原來女性詞的創作傳統，而向男詞人建構的傳統靠攏的創作傾向有關。雖然這一類作品往往都有一定的模式化，但由於是書寫女性自己的身體，因而也就一定程度上帶有女性生活的痕跡。另外，從描寫上來看，這些女詞人的作品往往更加注重直觀性，而不是像一般男作家那樣，在徵典用事上逞奇鬥巧，這也構成了她們創作的一個重要特色。

關鍵詞：清代，女詞人，豔情，詠物詞，生活化

* 作者電子郵件信箱：hszhang@hkbu.edu.hk

一、前言

南宋前期，在詠物詞的創作日益得到文壇重視的風氣中，劉過（1154-1206）寫了兩首豔情詠物詞，分別是調寄〈沁園春〉的詠足和詠指甲。這兩篇作品在其當下有什麼反響，尚不清楚，但到了宋末，張炎（1248-1320?）在總結南宋詞壇時，就提了出來，將其置於《詞源》的「詠物」一類中，評之為「工麗」。¹ 或者正是由於受到了張炎的激發，元代的邵亨貞和沈景高，明代的莫秉清和周拱辰等皆有仿作，但尚不成氣候。明清之際，這類題材引起了詞壇的很大關注，順康兩朝，作者輩出，數量激增，沿至雍正、乾隆乃至嘉慶年間，更是變本加厲，據不完全統計，相關作品超過五百首，其豐富與多元也遠非前代所及。值得提出的是，在這一種風潮中，不少女性也加入了進來。在中國古代，由於男權的強大，女性的身體往往作為男性賞玩的對象，見之於吟詠，不足為奇。可是，女性自己也對此表示了特殊的興趣，這一現象所體現出的文學、文化史意義，值得討論。

二、美人意象與文學史書寫

早在中國第一部詩歌總集《詩經》中，就已經開始重視了對女性的描寫，其中最著名者如〈衛風·碩人〉：「手如柔荑，膚如凝脂，領如蝤蠐，齒如瓠犀，螭首蛾眉，巧笑倩兮，美目盼兮。」² 此詩據〈毛傳〉，是讚美衛莊公夫人莊姜的，³ 其中對於女性身體，集中描寫的是其手、膚、頸、齒、髮、眉、目等，這其實是一個重要的基調，部分引導了後世美人描寫的傳統。不過，從這首詩中也可以看出，即使在較早的時期，古代詩人對女性的描寫就是形神並重的。像「巧笑倩兮，美目盼兮」二句，曾被清人認為是描寫美女的最佳情態，⁴ 就並不是只重其形。與「思

¹ 張炎，《詞源》，收入唐圭璋編，《詞話叢編》第1冊（北京：中華書局，1986），卷下，〈詠物〉，頁262。

² 朱熹集註，《詩集傳》（上海：上海古籍出版社，1980），卷3，頁36。

³ 毛亨傳，鄭玄箋，孔穎達疏，《毛詩正義》（香港：中華書局，1964），卷3，頁313。

⁴ 如姚際恆極為推賞此詩，稱此數句為「千古頌美人者，無出其右，是為絕唱」。姚際恆，《詩經通論》（臺北：藝文印書館，1960），卷4，〈碩人〉，頁392。

無邪」思想指導下刪定的《詩經》相比，在「異乎經典者」⁵的〈離騷〉為代表的楚辭中，和在「宋發巧談，實始淫麗」⁶的漢賦中，對女性形象，尤其是對女性樣貌的描寫大大增多。不過，即使如此，也很少出現單純的身體描寫，更多地仍然是從《詩經》而來的形神兼備。屈原〈九歌〉諸作寫神女，「其妙處在意而不在象」，⁷固然不必說，甚至宋玉〈神女賦〉，其中有非常明顯的情慾暗示，描寫神女形象的重點也仍然不是傳形。屈宋的這類表現手法，對後世影響甚大，錢鍾書即曾指出：「宋玉〈神女賦〉、〈登徒子好色賦〉刻劃美人麗質妍姿，漢魏祖構，已成常調。」⁸

真正的變化是從六朝梁陳宮體詩開始的。宮體詩的出現，固然與前此詩賦傳統中有關的豔情描寫關係密切，但更主要是體物傳統的進一步發展，⁹是從建安以迄齊梁，重「形似」、¹⁰貴「巧似」的風氣蔓延詩壇的某種結果。如梁簡文帝〈美人晨妝詩〉、¹¹張率〈日出東南隅行〉，¹²都已經把描寫的筆觸集中到了一個特定的點上，特別是張率之詩，從不同角度寫女子之容貌衣著，更突出地展示出詩歌中物化了的的女性書寫。

宮體詩興起以後，挑戰了詩在中國社會中長期形成的某種集體意識，背離了「思無邪」的詩教觀，因此，從隋唐以來，就一直受到批判。但事實上，從創作的層面來看，這一傾向始終在或隱或顯地延續，只是一旦稍成氣候，馬上就有正統的

⁵ 劉勰撰，王利器校證，《文心雕龍校證》（上海：上海古籍出版社，1980），卷1，〈辨騷〉，頁28。

⁶ 同前引，卷2，〈詮賦〉，頁50。

⁷ 王世貞《藝苑卮言》的原文是這樣的：「『頰薄怒以自持，曾不可乎犯干。目略微盼，精彩相授，志態橫出，不可勝記。』此玉之賦神女也。『意密體疏，俯仰異觀。含喜微笑，竊視流盼。』此玉之賦登徒也。『神光離合，乍陰乍陽。進止難期，若往若還。轉盼流精，光潤玉顏。含辭未吐，氣若幽蘭。』此子建之賦神女也。其妙處在意而不在象，然本之屈氏『滿堂兮美人，忽與余兮目成。』『既含盼兮又宜笑，子慕余兮善窈窕』，變法而為之者也。」王世貞，《藝苑卮言》，《續修四庫全書》集部第1695冊（上海：上海古籍出版社，2002），卷2，頁463-464。

⁸ 錢鍾書，《管錘編》（香港：中華書局，1979），頁1044。

⁹ 參看歸青，〈論體物潮流對宮體詩形成的影響——宮體詩淵源論之一〉，《上海大學學報》，4（上海：2004），頁41-48；〈宮體詩淵源論二題〉，《上海大學學報》，3（上海：2006），頁70-77。

¹⁰ 《顏氏家訓》：「何遜詩實為清巧，多形似之言。」顏之推撰，王利器集解，《顏氏家訓集解》（上海：上海古籍出版社，1980），卷4，〈文章〉，頁276。《文心雕龍》：「自近代以來，文貴形似。」劉勰，《文心雕龍校證》，卷10，〈物色〉，頁279。

¹¹ 遼欽立，《先秦漢魏晉南北朝詩·梁詩》（北京：中華書局，1983），卷22，頁1953。

¹² 郭茂倩，《樂府詩集》（北京：中華書局，1979），卷28，頁420。

詩歌理論出來糾偏，這在中國詩歌史上，幾乎已成定律。明代末年，文學風氣有浮豔一路，但即使「喜作小豔詩」¹³的王次回，雖然乾隆年間的沈德潛詆之甚力，認為其「動作溫柔鄉語」，「最足害人心術」，¹⁴ 作品其實並不怎麼露骨，而以詠物之賦筆寫女性，則更是少之又少。¹⁵

可是，同屬抒情詩的傳統，詞體寫作卻走了另外一條道路。詞的趨向成熟，主要是在晚唐五代，¹⁶ 而且是以描寫美女和愛情為主要內容，這在一定程度上確立了這一文體的表現基調，一直為後人所尊奉。既然是寫美女，則免不了對其形象進行刻畫。像歐陽炯(896-971)的〈南鄉子〉(二八花鈿)，寫女子的胸、臉、耳及衣飾，非常香豔。歐陽氏〈浣溪沙〉(相見休言有淚珠)，則如況周頤所評：「自有豔詞以來，殆莫豔於此矣。」¹⁷ 可是，即使如此，基本上，很少有人對這一類作品提到詩教的高度去予以評判，縱然在北宋就有關於丞相是否可以作以描寫女人為題材的小詞的討論，¹⁸ 但是整個社會的評價標準，仍然是持開放態度。所謂「小道」、「豔科」，雖見出詩詞之別，但只要不損害詩的正宗地位，寫作小詞，確實也不妨香豔。因此，詞在進入其全盛階段時，就有一個非常寬鬆的環境，能讓其按照初始的道路向前發展，再加上南宋以來，詞的應歌功能減弱，應社功能加強，詠物詞逐漸興起，因而順理成章地出現了劉過的兩首專門描寫女人身體的〈沁園春〉。對於這兩首詞，後人爭議甚多，¹⁹ 這裡，我們主要關注其寫法。在作者筆下，基本上用的都是賦體，即鋪敘之法，而且，多半是「言其用不言其名」的思

¹³ 賀裳，《皺水軒詞筌》，收入唐圭璋編，《詞話叢編》第1冊，「王次回善改詞」，頁713。

¹⁴ 沈德潛，《國朝詩別裁集》(香港：中華書局，1977)，〈凡例〉，頁2。

¹⁵ 參看張宏生，〈情感體驗與字面經營——納蘭詞與王次回詩〉，《社會科學》，2(上海：2012)，頁168-178。

¹⁶ 關於詞起源在何時，學界有不少爭論，比較主要的觀點是認為在初盛唐之間，但其關鍵的發展階段卻是在晚唐五代。

¹⁷ 況周頤，《蕙風詞話》，收入唐圭璋編，《詞話叢編》第5冊，卷2，「歐陽炯〈浣溪沙〉」，頁4424。

¹⁸ 魏泰《東軒筆錄》：「王荊公初為參知政事，閑日因閱讀晏元獻公小詞而笑曰：『為宰相而作小詞，可乎？』平甫曰：『彼亦偶然自喜而為爾，顧其事業豈止如是耶？』時呂惠卿為館職，亦在坐，遽曰：『為政必先放鄭聲，況自為之乎！』平甫正色曰：『放鄭聲，不若遠佞人也。』呂大以為議已，自是尤與平甫相失也。」魏泰撰，李裕民點校，《東軒筆錄》(北京：中華書局，1983)，卷5，頁52。但實際上，北宋的不少宰相如范仲淹、歐陽修等，都寫小詞。

¹⁹ 對這兩首詞，宋末張炎的评价比較高，清代浙西詞派系列大致沒有異議，而至常州詞派則給予嚴厲批評。參看張宏生，〈典雅與俗豔——朱彝尊〈沁園春〉寫豔諸作的時代風貌及其歷史評價〉，《安徽大學學報》，5(合肥：2012)，頁62-70。

路。²⁰ 這使我們看到兩個方面的影響。第一，晚唐時，豔情詩有了進一步發展，在善寫香奩體的韓偓筆下，有一首〈咏手〉：「暖白膚紅玉筍芽，調琴抽線露尖斜。背人細撚垂簾鬢，向鏡輕勻襯眼霞。悵望昔逢褰繡幔，依稀曾見托金車。後園笑向同行道，摘得靡蕪又一杈。」幾乎通篇都是「言手之用」。²¹ 劉過雖是詠指甲，更為纖細，但寫法卻是如出一轍。晚唐是唐代豔情詩發展的重要階段，劉過以其刻畫瑣屑專寫豔情的詠物詞，直接上承晚唐，恐怕也是抒情意趣發展的必然。第二，以賦法入詞在當時已經成為創作的新的趨勢，即如辛棄疾著名的〈賀新郎·別茂嘉十二弟〉，「盡集許多怨事，卻與太白〈擬恨賦〉相似。」²² 其實也是另一種「言其用不言其名」。劉過是辛棄疾的幕客，其詞亦每學辛棄疾，²³ 他在〈沁園春〉二首中另闢蹊徑，也可以看作時代風氣的某種體現。

明清之際是一個聲色大開的時代，徵歌選豔成為具有典型特色的生活風氣；同時，詞學又在醞釀著重大的變革。這時候，前代作家任何一種有所探索的創作，都會引起詞壇的關注，從而吸引人們進行學習。晚唐的李商隱曾經對如何寫美人，有這樣的要求：「傾國宜通體，誰來獨賞眉。」²⁴ 認為美人之美應該是一個整體，無法割裂，這一理念頗得文壇認同，卻也並不妨礙有些作家逆向思維，由整體聚焦局部，而展現出有些另類的審美情趣。明清之際的詞人顯然對劉過的這類作品深感興趣，所以，不僅模仿，而且擴充；不僅按照劉過原調爭奇鬥豔，而且擴展到其它詞調。這些，都使得文學史的發展變得更有意味。

²⁰ 魏慶之，《詩人玉屑》（上海：中華書局，1959），卷3，「象外句」，頁45。

²¹ 趙與時著，齊治平校點，《賓退錄》（上海：上海古籍出版社，1983），卷9，頁117。按，這一種寫法，宋人確實感興趣，《賓退錄》同卷引洪邁《夷堅志》，記載了紫姑的一首〈咏手〉：「笑折櫻桃力不禁，時攀楊柳弄春陰。管弦曲裡傳聲慢，星月樓前斂拜深。繡幕偷回舞雙袖，綠窗閑整小眉心。秋來幾度挑羅襪，時為相思卻放針。」同前引。（按，此見洪邁《夷堅志·乙志》，文字略有不同。）趙氏比較了這兩首詩，總結說：「其體正同。」洪邁，《夷堅志》（上海：上海古籍出版社，1978），乙志，卷5，頁429。按「紫姑」乃女仙，《夷堅志·壬志》「沈承務紫姑」條：「紫姑仙之名，古所未有，至唐乃稍見之。」是則為託名所作。同前引，壬志，卷3，頁1486。

²² 沈雄，《古今詞話》，收入唐圭璋編，《詞話叢編》第1冊，《詞辨》，卷下，頁952。

²³ 劉過學辛，為人們所公認。劉熙載曾比較二人的風格說：「劉改之詞，狂逸中自饒俊致，雖沉著不及稼軒，足以自成一家。」劉熙載，《詞概》，收入唐圭璋編，《詞話叢編》第4冊，頁3695。

²⁴ 李商隱撰，馮浩箋注，《玉谿生詩集箋注》（上海：上海古籍出版社，1979），卷3，〈柳〉，頁649。

三、豔情詠物與清代女詞人

中國女性從事文學創作的傳統源遠流長，《詩經》中恐怕已經有不少作品出自女性之手。自從漢代以來，女作家不斷出現，考察她們在創作中對女性音容體貌的描寫，是一件很有意味的事。

漢成帝時的後宮女官班婕妤，是較早見諸文字記載的女作家。據說，她受到趙飛燕姊妹的排斥，退處東宮後，曾有一些詩賦之作，著名者如〈自悼賦〉，自悲身世，但在這個非常適合鋪敘的文體中，很少見到對自己體貌的描寫。詩壇上，由漢迄魏有蔡琰〈胡笳十八拍〉、〈悲憤詩〉，徐淑〈答夫秦嘉詩〉等，或寫戰亂，或寫分別，在女性的自我體貌描寫上，也都著墨不多。大約到了六朝時期，也許是隨著宮體詩漸漸興起，女性作家的筆下也開始有了一定的變化。梁代劉令嫻的〈答外詩〉二首之二（東家挺奇麗），還是偏重於側面描寫，而范靖婦沈氏的〈映水曲〉：「輕鬟學浮雲，雙蛾擬初月。水澄正落釵，萍開理垂髮。」²⁵ 則就類似直接的體貌描寫了。到了唐代，隨著女詩人的增加，相關的描寫大大增加。如唐太宗妃徐惠〈賦得北方有佳人〉：「由來稱獨立，本自號傾城。柳葉眉間發，桃花臉上生。腕搖金釧響，步轉玉環鳴。纖腰宜寶襪，紅衫豔織成。懸知一顧重，別覺舞腰輕。」²⁶ 此詩屬於「賦得」體，詩題即來自漢武帝時的李延年。史載，「延年性知音，善歌舞，武帝愛之，每為新聲變曲，聞者莫不感動。延年侍上〔武帝〕起舞，歌曰：『北方有佳人，絕世而獨立，一顧傾人城，再顧傾人國。寧不知傾城與傾國，佳人難再得。』」²⁷ 可以看到前後的傳承。²⁸

以上所述，以女性的身分而寫女性，儘管有側面和正面的不同，總的來說，涉及到身體，仍然有其含蓄性。至於女作家何時在創作中對作為審美意象的女性身體開始全力書寫，暫時還未能具體考知，不過至少在晚明已經比較明顯。吳江葉紹袁妻女皆有才名，其三女葉小鸞（1616-1632），雖然只活了十七歲，但創作上驚才絕

²⁵ 徐陵，〈玉臺新詠〉（上海：商務印書館，1929），卷6，頁214；卷10，頁418。

²⁶ 彭定求等，〈全唐詩〉（北京：中華書局，1960），卷5，頁60。

²⁷ 班固，〈漢書〉（臺北：鼎文書局，1985），卷97，〈外戚列傳〉上，頁3951。

²⁸ 《全唐詩》錄有趙鸞鸞〈閨房五詠〉七絕一組，分別題為〈雲鬟〉、〈柳眉〉、〈檀口〉、〈纖指〉、〈酥乳〉，寫得不僅刻露，而且大膽，和後來劉過的宮體詠物詞最為相似，但是，考慮到作者平康妓的身分，這又是另外一個話題了。而且，這一類的詩，是否男性代言，也可存疑。彭定求等，〈全唐詩〉，卷802，頁9032-9033。

豔，曾作有〈擬連珠〉，分詠美人之髮、眉、目、唇、手、腰、足、全身，²⁹ 其母沈宜修亦隨之有同題之作。³⁰ 當然，這些作品多用典故，雖然是寫女性的身體，卻並不香豔。

儘管在女性詞中，美人或佳人的題材並不少見，但劉過所開創的宮體詠物一路從男詞人手中蔓延了過來，仍顯得比較特殊。此類作品，僅據清末民初徐世昌所編纂《小檀欒室匯刻閨秀詞》統計，就有吳尚熹〈憶江南·美人眉〉，孫雲鶴〈沁園春·手〉及〈口〉、〈指甲〉、〈後鬢〉，孫雲鳳〈沁園春·眉〉及〈鬢〉，儲慧〈少年游·美人足〉，周瓊〈浣溪沙·織手〉，曹鑿冰〈沁園春·髮〉及〈口〉、〈目〉、〈腰〉，葉辰〈青玉案·詠手〉，³¹ 李懷〈沁園春·腰〉及〈髮〉、〈目〉、〈口〉，吳藻〈沁園春·嚏〉及〈息〉。以上只是《小檀欒室匯刻閨秀詞》收錄者，不可能窮盡清代所有的女詞人，但由於該總集基本上收錄了清代最重要的女詞人，還是具有一定的代表性。從中我們可以看到，這些作品大部分都是用〈沁園春〉一調，說明寫作這個題材時，劉過的〈沁園春〉一調不僅是男詞人主要模擬的經典，也是女詞人主要模擬的經典，詞人也有意識地介入了由男性所主導的這一創作過程中。另外，從這些女詞人的作品看，她們筆下的女性身體，大多集中在髮、眉、口、腰、手、足等方面，比起男詞人，就遠遠不夠豐富。尤其是雍正乾隆期間，豔情詠物詞往往變本加厲，競相追逐求新，在女性身體上更廣泛地做文章，甚至詠及隱秘部位，如殷如梅、朱昂諸人，連篇累牘，徵新出奇，已經到達了豔情詞的最邊界，或者也和《金瓶梅》中的小曲以及明代以來〈掛枝兒〉等一類作品有關。³² 這種寫法，自然不可能被女子所接受。這說明，當她們在從事創作時，還是有所選擇的，或者是性別所限，不能不有所顧忌。

²⁹ 葉紹袁原編，冀勤輯校，《午夢堂集》上冊（北京：中華書局，1998），頁349-351。

³⁰ 同前引，頁190-192。

³¹ 按豔情詠物詞的經典詞調是〈沁園春〉，絕大部分作者也都是寫這個調子，但吳尚熹的詞作〈憶江南〉，儲慧的詞作〈少年游〉，周瓊的詞作〈浣溪沙〉，葉辰的詞作〈青玉案〉，用了其他的調子，這或許是出於求變的心理，當然也可能是受才力所限。具體原因，還有待於進一步研究。

³² 晚明馮夢龍所輯〈掛枝兒·夢〉：「正三更，做一夢，團圓得有興。千般恩，萬般愛，摟抱著親親。猛然間驚醒了，教我神魂不定。夢中的人兒不見了，我還向夢中尋。囑咐我夢中的人兒也，千萬在夢兒中等一等。」試比較史承謙〈南鄉子〉：「穗冷一燈昏。耐盡孤眠入夜分。不信今宵還夢到，重門。的的看伊笑復顰。暗憶夢中人。枕上凝思態未真。鴛被暖香猶未散，重溫。再去尋伊縹緲身。」馬大勇曾指出「末二句構思極相似」，並認為此篇靈感或得自〈掛枝兒〉，很有道理。馬大勇編著，《史承謙詞新釋輯評》（北京：中國書店，2007），頁36-37。詞和曲有著天然的淵源，不僅明人大多詞曲不分，至清代，雖經相關學者大力呼籲，仍有不少詞人將詞曲視為一體。詞和曲彼此產生影響，原是非常自然的。

清代女詞人的數量雖然很多，但不少人的生平並不清晰，因此，對上述女性的身世經歷做一些分析，也許能從一個方面加深對這種書寫行為的理解。

在這些女詞人中，順治、康熙年間的有四位：周瓊、葉辰、李懷和曹鑿冰，而尤以後二者更為有名。李懷（生卒年不詳）字玉燕，華亭人，曹爾垓之妻。曹鑿冰（生卒年不詳）字葦堅，號月娥，曹爾垓之女，嫁婁縣張殷六，張家貧寒，鑿冰授學徒經書以自給，能書善畫，著有《繡餘試硯詞》。她們二人，一個是曹爾垓的妻子，一個是曹爾垓的女兒，而曹爾垓又是曹爾堪的從弟。曹爾堪（1617-1679）是清初詞壇的重要人物，他不僅作為柳州詞派的領袖，促進了嘉善地區詞學的發展，而且在整個清初詞壇都非常活躍，對清初詞風走向起到重要作用的三次唱和都和他有關：康熙四年（1665）曹爾堪在杭州與宋琬、王士禛以〈滿江紅〉相唱和，吸引數十人參與；康熙七年曹爾堪在揚州與王士禛等十七人以〈念奴嬌〉相唱和，各以「屋」字韻作詞十二首；康熙十年曹爾堪到北京，與眾多詞人相聚於孫承澤之秋水軒，以「剪」字韻，首唱〈賀新涼〉，應和者眾多，一時轟動大江南北。³³ 因此，對於明清之際興盛起來的豔情詠物詞，曹爾堪雖然沒有參與寫作，但以他對豔詞的稔熟，則不會不瞭解。³⁴ 而且，作為一個具有影響力和前瞻性的作家，他對詞壇上的這種風氣，也不會視若不見。他的從弟曹爾垓（生卒年不詳），據評價，是「才華溢發，其詩文絢爛如赤城霞，或堅潔如藍田玉。又善丹青，與雪田諸子起墨林詩畫社」，而「尤長於詞」，曾著《濯錦詞》十卷。³⁵ 曹爾垓當時交遊廣泛，曾為魏憲詩和徐寄文作評，³⁶ 對當時詞壇的發展，很有見解。寫有《詞苑叢談》，在當時的創作和批評兩方面都很有成就的徐鉉，就是他的朋友，徐有〈贈曹

³³ 參看金一平，《柳洲詞派》（上海：同濟大學出版社，2002），第8章，〈曹爾堪·三次唱和與中後期創作〉，頁164-183。

³⁴ 曹爾堪曾有〈浣溪沙〉四首，分寫春夏秋冬，尤侗評云：「四詞幽艷非常，在韓冬郎《香奩》之右。」曹爾堪，《南溪詞》，收入張宏生主編，《清詞珍本叢刊》第2冊（南京：鳳凰出版社，2007），頁488。雖然他說：「余性不喜豔詞，亦惟筆性之所近而已。」沈雄，《古今詞話》，《詞話》，卷下，〈衡山端方亦詠閨情〉，頁804。這個「所近」，正是他的夫子自道，因為他自己的詞集中確有一些豔詞。

³⁵ 《國朝畫識》引《雲山酬唱》及《金山縣誌》。馮金伯，《國朝畫識》，收入故宮博物院編，《故宮珍本叢刊》第463冊（海口：海南出版社，2001），卷5，〈曹重〉，頁68。

³⁶ 如魏憲《枕江堂集》有〈豫章梧樹秋翻集飲草堂分賦五絕〉，曹評：「約而盡，作五絕妙手。」清康熙十二年有恆書屋刻本。又徐基《十峰集》卷一有〈道德篇〉，曹評：「繩規尺矩之中，具有筆歌墨舞之樂。道德南華，家弦戶誦，莫能髣髴，然可斷章成篇。斯作變幻靈動處，皆以起伏呼應出之，所以神理融成一片，非面壁十年者不能。」魏憲，《枕江堂集》，《四庫全書存目叢書》集部第264冊（濟南：齊魯書社，2007），卷9，頁234。

十經〉二詩：「一春花事已闌珊，猶喜逢君似建安。今日茸城風雅在，繡床禪榻有多般。」「君家道韞更能詩，嬌女還看似左思。消得幾丸螺子墨，水晶簾內寫烏絲。」³⁷ 不僅稱讚曹氏本人，也提及其妻女。處於這樣的文學環境中，曹氏的妻女對當時的創作生態非常熟稔，原是題中應有之義。這種情形同樣也說明，清代初年，男性詞人紛紛創作這類豔情詠物詞時，也及時地引起了女詞人的關注，母女共作的現象告訴我們，這類題材已經成為當時女性詞人書寫的對象之一，她們是自覺地將自己置於這個群體之中的。

上述女詞人中的兩位孫姓者都是袁枚 (1716-1797) 的女弟子，大致生活在乾隆年間。在文學史上，袁枚以招收女弟子而聞名一時，而袁枚本人也以此為自己的重要事業，曾於嘉慶元年 (1796) 編輯、出版了《隨園女弟子詩選》，凡六卷，據胡文楷《歷代婦女著作考》所云：「共選二十八人，惟歸懋儀有目無詩。」³⁸ 這些女弟子的身分，王英志先生曾總結為三個方面：一是官吏之妻女，屬於夫榮妻貴者或大家閨秀；二是普通良家女子，其夫或婦皆為小知識分子；三是貧家女子。³⁹ 孫雲鳳 (1764-1814) 和孫雲鶴 (?-1816) 是雲南、四川按察使孫嘉樂女，屬於第一類。袁枚與孫氏姐妹的父親孫嘉樂為世交，曾在其西湖寶石山莊湖樓舉辦女弟子詩會，請人繪製了〈十三女弟子湖樓請業圖〉，孫氏姐妹都在其中。眾所周知，袁枚招收女弟子的行為，在當時頗有非議，其友人趙翼就以開玩笑的口吻說：「竊有原任上元縣袁枚者，……佔人間之豔福，遊海內之名山，……結交要路公卿，虎將亦稱詩伯；引誘良家子女，蛾眉都拜門生。凡在臚陳，概無虛假，雖曰風流班首，實乃名教罪人。」⁴⁰ 後來章學誠的批判更為強烈，其〈丙辰劄記〉指出：「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，多為所誘，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？而為邪人播弄，浸成風俗。人心世道，大可憂也。」⁴¹ 此類固然可見袁枚所受到的社會壓力，但是，從另外一個方面看，則那些作為袁枚女弟子的詩人，也一定受到不小的壓力。孫氏姐妹的前輩王昶在〈三姝媚〉的序中寫道：「孫雲鳳及妹雲鶴，孫令宜女，有

³⁷ 徐鉉，《南州草堂集》，《續修四庫全書》集部第 1415 冊（上海：上海古籍出版社，2002），卷 9，頁 298。

³⁸ 胡文楷，《歷代婦女著作考》（上海：上海古籍出版社，1985），頁 933。

³⁹ 王英志，《袁枚評傳》（南京：南京大學出版社，2002），頁 277-278。

⁴⁰ 梁紹壬，《兩般秋雨齋隨筆》，收入劉獻廷等編，《清代筆記叢刊》第 3 冊（濟南：齊魯書社，2001），卷 1，「甌北控詞」，頁 2409。

⁴¹ 章學誠，《章氏遺書》（臺北：漢聲出版社，1973），外編卷 3，頁 894。

《春草閒房》、《侶松軒》兩詞集。取法南宋，風韻蕭然，而所適皆不偶，故多幽怨語。」⁴²《晚晴移詩匯》也曾經這樣介紹孫雲鳳：「工詩詞，通音律，兼精繪事。……于歸後，所天見筆硯輒憎，因斯反目，軫紆結轡，一寓於詞。」⁴³ 都說她們有所適非人之悲，以及不甘命運之心。孫雲鶴曾寫有〈寶劍篇〉：「寶劍遺編在，挑燈擊節吟。恩仇千古事，湖海一生心。氣逼秋霜冷，光騰夜月沉。從軍應有願，慷慨答知音。」⁴⁴ 充滿豪情，氣魄甚大，與一般女子的作品風格不同，或許可以從一個方面說明她們的創作個性。孫雲鶴為自己的《聽雨樓詞》作序時這樣說：「昔先嚴有言：閨中兒女子之言，不足為外人道。然而結習未忘，人情不免。」認為多年心血，若不保存下來，深覺可惜，⁴⁵ 也能從一個側面看出她的風格。乾隆年間，雖然豔情詠物詞的創作進入了一個新階段，但女子所寫的作品卻少見，孫氏姐妹遭遇坎坷，心有不平，立身衰門，更見個性，她們延續這種創作風氣，也在一定程度上體現出了特立獨行的精神。

在這些女詞人中，吳藻 (1799-1862) 的時代略晚。她的題為〈噫〉和〈息〉的兩篇〈沁園春〉，由實而虛，可以說是詠女性身體之作的一種變調，反映了豔情詠物詞在一個方面的發展趨向。⁴⁶ 這實際上有著詞壇走向的大背景。例如，從順康到乾嘉，詞壇上多詠帆影，對此，夏志穎已經作了一定的研究，他在討論為何李符詠帆影詞能夠成為經典時指出：「清初的『帆影』詞創作各自為陣，其影響力要等到乾嘉時期方才顯現與發揚。……清初『帆影』詞大多重在繪形，與這些詞相比，李符之詞對立意則有所強調，至少謝章铤從中讀到了『寄慨深遠』，而詞中富有生命感的帆影也可能會給讀者留下某些『何必不然』的閱讀體驗。李詞在對形、意的描寫上暗合了清代詠物詞審美理想的變遷，這或許是他的無意之舉，也或許體現出一位傑出作家對文學發展趨向的敏感性。」⁴⁷ 這種虛詠在豔情詠物詞中也體現了出來。如殷如梅 (1753?-?)、王初桐 (1730-1821) 等都有詠淚、汗之作，朱昂（生

⁴² 張宏生，《全清詞·雍乾卷》第2冊（南京：南京大學出版社，2012），頁1236。

⁴³ 徐世昌，《晚晴移詩匯》，《續修四庫全書》集部第1633冊（上海：上海古籍出版社，2002），卷186，「孫雲鳳」，頁426。

⁴⁴ 袁枚，《隨園女弟子詩選》，收入王英志主編，《袁枚全集》第7冊（南京：江蘇古籍出版社，1993），卷3，頁82。

⁴⁵ 徐世昌，《小檀樂室匯刻閩秀詞》第6冊（中國國家圖書館藏清光緒二十一年至二十二年（1895-1896）刻本），孫雲鶴《聽雨樓詞》，卷首。

⁴⁶ 在《小檀樂室匯刻閩秀詞》中，還有一些女詞人寫了諸如〈悶〉、〈瘦〉一類的詞，以其更趨抽象，故不予涉及。

⁴⁷ 夏志穎，《乾嘉詞壇專題研究》（南京：南京大學中文系博士論文，2010），第3章，〈乾嘉詞壇創作題材的收穫〉，頁80。

卒年不詳)〈百緣語業〉更加變本加厲，寫了大量的諸如詠淚、汗、笑、啼、喜、驚、嗔、羞、慙、悔、慮等之作，更是有意識地變實為虛。這一類的變化在當時作家來說，是自覺的，正如乾嘉年間的史蟠(1767-1808)在其〈沁園春〉四首的序中所說：「龍洲始以此調詠豔，後人因之，駢妍騁秘，已無奇不搜。暇日與孫子瀟偶論及此，輒易為兩字題，各賦四闕。」⁴⁸ 這四闕分別題為〈瞳神〉、〈頰暈〉、〈鬢影〉、〈肌香〉，已見出在後世「駢妍騁秘，已無奇不搜」的情況下，如何翻空出奇的焦慮。嘉道之後，可能是由於常州詞派的興起，注重詠物詞的格調，豔情詠物詞的創作漸漸減少，而吳藻卻仍然選擇這種題材，顯得與眾不同。眾所周知，吳藻是一個極有創作個性的作家，她的詞作〈金縷曲〉(悶欲呼天說)和〈洞仙歌·贈吳門青林校書〉(珊珊瑣骨)等，挑戰社會身分；她的戲曲《喬影》，自比名士，都是特立獨行的做法，而她的這類書寫，也能體現出這一點。

四、雅俗之分與傳統內外

清代女詞人寫作此類豔情詠物詞，在女性寫作的傳統中，有一定的特殊性，個中原因值得思考。

如前所述，對於首作俑者劉過的兩首〈沁園春〉，最早的評價見於宋末張炎的《詞源》。在〈詠物〉一節中，張炎評價這兩首詞是「工麗」。當然，這個評價還有前提，即「不可與前作同日語耳」，⁴⁹ 所謂「前作」，指的是史達祖(1163-1220?)〈東風第一枝·春雪〉、〈綺羅香·春雨〉、〈雙雙燕·燕〉，以及姜夔(1154-1221)〈暗香〉、〈疏影〉、〈齊天樂·促織〉等。儘管如此，在張炎心目中，這兩篇在宋代詠物詞中至少可以居於二流的地位，也能夠作為宋代詠物詞的一個方面的代表。由此，可以進一步考察宋人對詠物詞的看法。

清人謝章铤(1820-1903)《賭棋山莊詞話》說：「詠物南宋最盛，亦南宋最工」。⁵⁰ 這是一個準確的判斷。詠物詞之所以如此繁盛，是由於在南宋人的審美觀念中，它是雅的一種表現。在南宋，詠物詞的產生過程與文人雅集有密切關係。張炎《詞源》卷下〈雜論〉說：「近代楊守齋精於琴，故深知音律，有〈圈法周美

⁴⁸ 張宏生，《全清詞·雍乾卷》第15冊，頁8474。

⁴⁹ 張炎，《詞源》，卷下，〈詠物〉，頁262。

⁵⁰ 謝章铤，《賭棋山莊詞話》，收入唐圭璋編，《詞話叢編》第4冊，卷7，「顧梁汾詞」，頁3415。

成詞〉。與之游者，周草窗、施梅川、徐雪江、奚秋崖、李商隱，每一聚首，必分題賦曲。」⁵¹ 這個「每一聚首，必分題賦曲」，具體所指雖是宋末楊氏群體，但在南宋詞壇應有其代表性，因為文人聚首，類似詞社，正宜分題而賦。張炎自序其《詞源》說：「生平好為詞章，用功逾四十年，未見其進。今老矣，嗟古音之寥寥，慮雅詞之落落，僭述管見，類列於後，與同志者商略之。」⁵² 他說自己寫作《詞源》的主要動機是「慮雅詞之落落」，是則其討論的內容當然與南宋以來詞壇的復雅之風密切相關，而從《詞源》各類所討論的作品看，詠物詞佔了一個很大的比例，因此，也就不妨認為，在張炎的心目中，詠物詞是雅詞的重要代表。⁵³ 即如詠梅，肯定是社事之常，周密 (1232-1298) 〈齊天樂〉（宮簷融暖晨妝懶）小序寫道：「紫霞翁開宴梅邊，謂客曰：『梅之初綻，則輕紅未消；已放，則一白呈露。古今誇賞，不出香白，顧未及此，欠事也。』施中山賦之，余和之。」⁵⁴ 就可以從一個特定角度看出他們的活動方式。這種精緻的品味，正是他們雅玩心理的一種表現。周密曾提出賞梅應忌之事，凡五十八條，⁵⁵ 也可以和他的上述小序互參。至於詠物詞需要學問的支撐，符合南宋以來詞創作中的才學化的傾向，也是不待贅言的。因此，儘管在境界的層面，張炎認為劉過的兩首〈沁園春〉比不上姜夔〈暗香〉、〈疏影〉及他所列舉的其他詠物之作，可能是由於缺少言外之意，但是，在這個意義上，他還是將其納入雅詞的範疇，予以讚揚。這一點，對後人影響很大。

或許正是由於張炎在《詞源》中將劉過的〈沁園春〉二首納入了雅的範疇中，當明清之際大量的模仿之作出現時，詞壇也及時做出了回應。蔣景祁 (1644-1697) 在其編定於康熙二十五年 (1686) 的《瑤華集》中，曾經選入朱彝尊詠物寫豔系列的〈沁園春〉十三首，並加評語說：「豔情冶思，貴以典雅出之，方不落〈黃鶯〉、〈掛枝〉聲口。如竹垞〈沁園春〉諸作，摹畫刻露，庶幾靖節〈閒情〉之遺，非他家可到。」⁵⁶ 首先認定其「典雅」，並與明代以來流行的〈黃鶯兒〉、〈掛枝兒〉等較為粗俗豔情文學加以區別。而作為詠物詞，在表現方式上，或言功用，或摹形狀，往往大量運用典故，稱得上「摹畫刻露」，同時又非常書面化，在

⁵¹ 張炎，《詞源》，卷下，頁 267。

⁵² 同前引，〈序〉，頁 255。

⁵³ 關於這個問題，門人姚道生在其博士論文《樂府補題研究》中有詳細研究。姚道生，《樂府補題研究》（香港：香港浸會大學中文系博士論文，2016）。

⁵⁴ 唐圭璋，《全宋詞》（北京：中華書局，1965），頁 3272。

⁵⁵ 周密，《齊東野語》（北京：中華書局，1983），卷 15，「玉照堂梅品」條，頁 274-276。

⁵⁶ 蔣景祁編，《瑤華集》（北京：中華書局，1982），〈刻瑤華集述〉，頁 7。

這個意義上，蔣景祁就給出了「典雅」的判斷，其實也是對於同類現象的整體性論定。

既然這一類的作品基本上可以納入雅的範疇之中，而求雅正是清代初年浙西詞派提出的重要主張，是則當時作家大量創作此類作品，就可以從一個角度得到合理解釋。女詞人加入這股風潮之中，當然也就可以理解了。

另外，女詞人從事這類題材的寫作，還和她們有意識地突破原來女性詞的創作傳統，而向男詞人建構的傳統靠攏的創作傾向有關。

在詞的創作中，從宋代開始，雖不斷有女作家出現，但考察這些作家的創作風貌，總的來說，題材尚比較狹窄，以離情別緒，時序感懷之類居多，雖偶然也有別調，畢竟不夠突出。在女性創作的傳統中，這種情形持續了很長時間，至晚明開始發生變化，至清代則變化顯著。標誌之一，是通過學習或模仿男詞人創作的題材或方法，來為原來的傳統注入新的因素。比如，與李清照齊名的徐燦（1618?-1698?）在不少地方都對其前輩有所突破，特別是描寫易代之悲，李清照主要還是通過自己生活的變化，來表現國家和社會的動盪，是以小見大的寫法，而徐燦則有不少作品，或直接寫故國之思，或借詠史和懷古寫故國之思，境界就顯得更為開闊，而這種表現方式，顯然是從男詞人那裡借來的。另外，清初有一位女詞人高景芳（生卒年不詳），寫了不少表現瑣碎的日常生活的詞，如〈中興樂〉十首，分別題為〈磨鏡〉、〈整書〉、〈檢衣〉、〈洗硯〉、〈養花〉、〈嘗茗〉、〈理琴〉、〈觀劇〉、〈調鶴〉、〈禮佛〉，讓我們看到了一個生活在官宦人家、書香門第的女子某一方面的生活方式，也讓我們看到了進入清代以來，女性詞作中所出現的新題材，並提供了認識古代婦女生活的新角度。這一類的作品，和人們一直以來所體認的女性詞有相當的距離，實則反映了古代女子婚後的某種常態，只是由於在傳統的氛圍中，這往往顯得不夠詩意，因而被有意無意地忽略了。但這種寫法，仍然可以在男詞人筆下大量看到，因此也可以認為是從男詞人那裡借鑒而來的。

這樣一種情形說明，清代的女詞人有著突破原先女性詞創作傳統的鮮明意識，她們把向男詞人靠攏作為一種重要的策略，其中所蘊涵的思路之一，是對自己作為一個作家，而不僅僅是作為一個女作家的認識。因此，當她們發現男性詞人的某種新追求之後，往往自覺跟進，則創作豔情詠物詞也就並不奇怪了。

五、普泛之情與切身書寫

在中國古代文學的傳統中，對於創作而言，以往的文學遺產是非常重要的資源。從魏晉南北朝開始，詩壇上就出現了許多「擬代」之作，如擬古詩十九首等。⁵⁷ 這些擬代之作，並不能簡單地看作詩人失去了自己的創造力，在中國特定的文學語境中，它既是向已成經典的古人的作品學習，也是希望在創作過程中挑戰古人。進一步說，還包含對某些既定情感模式的嚮往和羨慕，更何況這一過程中確實也能增強對生活的體認，就像宋代的陳淵所寫：「淵明已黃壤，詩語餘奇趣。我行田野間，舉目輒相遇。誰云古人遠，正是無來去。」⁵⁸ 這當然不能說陳淵對生活就完全沒有自己的觀察了，其實不過是一種對藝術和生活關係的感受而已。

從另外一個方面看，也不可否認，在一個結構相對比較穩定的社會裡，隨著各體詩歌的成熟，模式化的寫作也越來越明顯，造成的結果往往是，寫作的動機不一定出於情不自禁，而往往就是因為心理需要。錢鍾書曾經批評中國古代的某種創作狀態：

從六朝到清代這個長時期裡，詩歌愈來愈變成社交的必需品，賀喜弔喪，迎來送往，都用得著，所謂「牽率應酬」。應酬的對象非常多；作者的品質愈低，他應酬的範圍愈廣，該有點真情實話可說的題目都是他把五七言來寫「入股」、講些客套話虛文的機會。他可以從朝上的皇帝一直應酬到家裡的妻子——試看一部分〈贈內〉、〈悼亡〉的詩；從同時人一直應酬到古人——試看許多〈懷古〉、〈弔古〉的詩；從旁人一直應酬到自己——試看不少〈生日感懷〉、〈自題小像〉的詩；從人一直應酬到物——例如中秋玩月、重陽賞菊、登泰山、遊西湖之類都是《儒林外史》裡趙雪齋所謂「不可無詩」的。就是一位大詩人也未必有那許多真實的情感和新鮮的思想來滿足「應制」、「應教」、「應

⁵⁷ 有關研究，參看梅家玲，《漢魏六朝文學新論：擬代與贈答篇》（臺北：里仁書局，1997），〈論謝靈運〈擬魏太子鄴中集詩八首並序〉的美學特質——兼論漢晉詩賦中的擬作、代言現象及其相關問題〉，頁1-92。

⁵⁸ 陳淵，《默堂先生文集》，《四部叢刊廣編》集部第38冊（臺北：臺灣商務印書館，1981），卷5，〈越州道中雜詩〉之八，頁28。

酬」、「應景」的需要，於是不得不像《文心雕龍·情采》篇所謂「為文而造情」，甚至以「文」代「情」，偷懶取巧，羅列些典故成語來敷衍搪塞。⁵⁹

錢先生所指出的現象，確實在中國古代的詩歌創作中大量存在著，他的批評也是一針見血的。不過，如果不是把中國文學史上出現的每一首詩都用最高的標準來要求，則還有必要回到具體的創作情境中，去瞭解作家實際的創作心態。錢先生說，詩歌在生活中「愈來愈變成社交的必需品」，這句話也可以換成另外一種表述，就是對於古人來說，詩歌實則就是一種生活方式，是一種用文字來加以表達的交往方式。因此，反映在這個文字形式中的，就既可以是自己的情，也可以是他人的情，甚至可以是古人的情——也許這幾方面根本就是沒有辦法明確區隔的。因此，如果在詩歌創作中發現了某些趨同的情感模式或表現方式，也不是什麼意外的事。

相對而言，詠物詩是一個更容易趨同的領域，在中國古代這樣的社會中，人們的價值觀變化不大，如果不是特定的生活經歷和特定的胸襟氣度，要在詠物詩的傳統定勢中寫出自己完全與眾不同的東西，那是可遇不可求之事，並非詩歌創作的常態。從這個思路來看待諸多歌詠女性身體的作品，就可以得出一個明確的認識：題材的特殊性，決定了有關作品不可能有著根本的區別。在這些作品中，其基本套路不外乎三個方面，一是外觀描寫，二是「言其用」，三是運用典故。從這個意義來看，這些女詞人所寫，大多是一些普泛的情調，是被男性建構好了的一些題材的延續。那麼，從文學史的角度來看，應該怎樣認識呢？這個問題可以從兩個方面說。若是考慮文學史的演進，則這一類作品，從劉過，經過元明個別詞人的跟進，至明清之際眾多作家投入創作，擴大其題材，發展其手法，再到雍乾之際不少作家的變本加厲，已經達到登峰造極的地步，諸女詞人創作的作品，從總體上說確實沒有在文學史上提供特別新鮮的因素。然而，換一個角度看，這種題材原來都是非常男性化的，如同一部文學史基本上是男性所建構的一樣，這一類的題材也是由男性建構，並基本上由男性參與的。從北宋李清照，到南宋朱淑真，發展到金元時代，還有明代的大部分女詞人，她們的作品基本上就是其本人生活的反映，而很少進行虛構的「創造」，因此，她們中的相當一部分也就只能處在文學史的邊緣。不過，眾多女作家涉足於這個原本只是男作家活動的領域，至少可以說明，她們的創作已經部分地從「生活」狀態，進入了「創作」狀態，她們也就有了把文學生活化、社交

⁵⁹ 錢鍾書，《宋詩選注》（北京：人民文學出版社，2005），頁43。

化的可能，因而體現出女性文學的某種發展。再者，這一現象也可以說明，明清女詞人對女性創作在題材上較為狹窄或單一，也有一種焦慮，她們不斷從男性作家那裡借鑒題材，有時雖然顯得有點突兀，卻正是這種心理的反映。晚清王闈運(1832-1916)對六朝宮體詩曾作出這樣的評價：「詩咏性情，有時應用廣宴密坐，賦咏為歡。梁苑作賦，後乃為詩。建安已來，遂為例作。既非不得已之作，仍有爭高下之心。故曰『老莊告退，山水方滋』，皆托物以成什也。爰及齊梁，因有宮體，游覽咏物，悉入閨情。蓋取其妍麗，始能綿邈。」⁶⁰認為宮體詩寫閨情，正是出於在山水、玄言等題材都漸成陳腐之時，詩歌創作尋求突破的某種動機。他進一步討論了詞的創作：「詞所以多言閨房者，患其陳腐，故以芬芳文之，亦猶六朝宮體，只是詩料，而論者乃以妖豔譏之，是不知文體也。」⁶¹拿來認識女性寫作的這些題材，也能有所啟發。

然而，雖然是從「生活」進入了「創作」，但「創作」中也還有特定的「生活」，這就要以從生活史的角度加以看待。1913年，有人撰寫〈閨秀詞話〉，刊載於《時事新報》新增月刊《時事彙報》第一號「文藝專欄」上，其中談到孫雲鶴：「宋劉改之以〈沁園春〉咏美人指甲及美人足，體驗精微，一時傳誦。詞體本卑，雖纖巧，無傷也。後人紛紛效之，俱無足道，惟元邵復孺美人眉目二首，差堪媲美耳。近讀錢塘女史孫蘭友《聽雨樓詞》，亦依其調咏指甲云……。又咏後鬢云……。此則現身說法，宜其工妙矣。」⁶²「現身說法」四字，耐人尋味。顯然，這位詞話的作者是從性別的角度著眼的，他注意的是女性文學書寫的生活化，或女性生活的文學化。塗染指甲，梳攏髮髻，原是古代女性生活的重要內容之一，是瑣細的、非常日常化的，如果說，有些作品寫到這些，總是打上了相思或離別的痕跡，那不一定完全是生活的常態。可是自從明代以來，女子的詞創作就有非常明顯的日常生活化傾向，意在將平淡而具體的日常生活藝術化地表現出來，而不是像以往那樣以大喜大悲去創造藝術效果，這當然使得作品不一定具有視覺震撼力，以及明顯的心靈衝擊力，但是，也往往可能更加符合居家過日子的狀況。孫雲鶴及其他女詞人筆下所寫，雖不一定完全是自己的生活，但由於性別的因素，裡面又不可能沒有其自身的體驗，這種亦實亦虛的情形，也應該成為研究明清女性生活史的重要資料。

⁶⁰ 周頌喜整理，〈王闈運未刊手書冊頁〉，《船山學刊》，2（長沙：2001），頁33。

⁶¹ 王闈運，《湘綺樓集外詩文》（香港：龍門書局，1968），〈論詞宗派·示蕭幹〉，頁85。

⁶² 無名氏撰，楊傳慶點校，〈閨秀詞話〉，《文學與文化》，2（天津：2012），頁131。

六、觀看角度與自我意識

通過回顧文學史，我們得知，詩歌的「緣情」傳統至宮體詩而達到另一種極致，此後在詩歌史的發展中，時起時落，但詞這種文體先天就有描寫美人愛情的品質，因此，南宋劉過以〈沁園春〉二調寫美人身體，在相當長的時間裡，並沒有受到社會的抑制，發展到明清之際，在詞壇上乃犖犖大觀，而至雍乾時期，更是引起了眾多詞人的濃厚興趣。至於不少女性詞人也加入了這種格調的創作行列，雖然在廣泛性、豐富性上不如男詞人，但也是文學史發展上的一個新現象。從內容和表現手法上看，她們的作品大致可以納入男性創作的傳統，或許可以稱之為「泛」，但是，這本來就是一個男性特定的創作領域，女性的加入，從一個方面說明，她們也有意識地加入了當代的文學思潮。

然而，如上所述，雖然在作品中是從一個普遍意義上把身體文學化了，這些女詞人所描寫的仍然是（廣義上的）自己的身體。清初詞人吳綺（1619-1694）為《眾香詞》作序時，曾指出：女性的作品，「應濃應淡，自譜畫眉；宜短宜長，親填搗練。」⁶³ 意思是說，女作家們自己寫的東西，由於是對自己本身生活的刻畫，無疑比男作家對女性的描寫，更為真切和生動。這個看法或許會有不同的理解，但就其深層心理看，猶有可說者。

在建立其女性主義文學批評立場的時候，西蒙·波娃（Simone de Beauvoir, 1908-1986）在著名的《第二性》（*Le Deuxième Sexe*）一書中，提出了一個重要的觀點：男女之間的關係是不平等的，女子處於被觀看的位置（Being looked at）。⁶⁴ 這一觀點，被視為早期女權主義爭取兩性平等的挑戰性論述，早已被學術界認為是具有歷史局限的。不過，倘若放在具體的歷史過程中，去考察某些特定的事物，我們仍然可以發現其中閃爍著的耀眼光芒。即如在宮體詩的系列中，物化了的女性身體，正是被觀看的，而且觀看的角度越來越細緻。如果說，歐陽炯的〈南鄉子〉（二八花鈿），被觀看的還是整體的話，則從劉過開始，就刻意將這個整體中的一部分加以放大，以凝聚觀看者的視點，以便細細欣賞和品味。所以，若說這一類作

⁶³ 徐樹敏、錢嶽，《眾香詞》（上海：大東書局，1934），卷首。

⁶⁴ 西蒙·波娃在《第二性》中提及：「女人是財富和獵物，是運動和危險，也是保姆、嚮導、法官、調解者和鏡子。」西蒙·波娃著，陶鐵柱譯，《第二性》（臺北：貓頭鷹出版社，1999），頁193。

品，體現的是男性的審美視角，是男性對女性的「觀看」，應該是能夠成立的。然而，當女性本身也介入到這一過程中時，她們又是在「觀看」什麼？

首先應該指出，在一個男性意識為主的社會裡，她們觀看的視角也免不了男性化，即如葉小鸞和其母沈宜修的〈擬連珠〉諸作，就其身分來說，頗有出位之思，但仍然不出她們的環境規定。葉紹袁 (1589-1648) 曾經有驚世駭俗的女子「三不朽」之說，云：「丈夫有三不朽，立德立功立言，而婦人亦有三焉，德也，才與色也，幾昭昭乎鼎千古矣。」⁶⁵ 葉小鸞及其母親對女子身體的描寫，也就是對「色」的欣賞，或許和葉紹袁的影響不無關係，甚至可能就是葉紹袁女性理念的某種體現。

因此，男女詞人在創作這一類作品時，其內容結構和表現手法大致相同，女詞人或許只是浸染了詞壇的某種風氣而已。不過，總體趨向的一致，不一定代表可以完全泯滅差別，落實到某些具體層面，其實男女詞人仍有一定的不同。如沈謙 (1620-1670) 〈青玉案·美人手〉這樣寫到：「柔膩滑明如雪。曾得見、湘簾揭。巧弄機關春意洩。輕翻小鏡，暗題密字，驀把魂靈捏。淚珠彈盡相思血。倦抵牙齦自微齧。繡帶慵拈人代結。玉箏絃斷，翠奩脂冷，重殺針兒鐵。」⁶⁶ 再看葉辰（生卒年不詳）同調的〈詠手〉：「纖纖玉筍有如削。菱花細把烏雲掠。彤管鴉黃初畫學。爐香燒燼，自捲簾幕，紅豆拋雙雀。閒遊漫數花間萼。雙雙戲挽秋千索。重整雲翹歸繡閣。停針暗想，情懷難卻，悶把蘭腮托。」⁶⁷ 兩篇作品的基本意象大體一致，不外乎色白、纖細、照鏡、捲簾、停針；寫作脈絡也相同：借少女的生活，寫出其相思，最後相思情深，以至於針線慵拈。基本上就是以手為主體，描寫情竇初開的少女的活動。但如果仔細比較，我們也會發現，葉辰作品中的形象更為生動，這是因為作者創造了一個更為具體的生活情境，從照鏡、學畫、捲簾、餵雀，到數花、打秋千，最後回到繡閣，進入相思，表現了一個完整的過程，寫出了一個少女具體的生活內容，而沈謙的作品，則就顯得瑣碎，不過是羅列一些意象而已。同樣是沈謙，他用豔情詠物的經典之調〈沁園春〉寫的〈美人腰〉：「輕要雲支，纖愁煙裊，擅名楚宮。似垂隄欲斷，月臨細柳，穿花易損，春在游蜂。拜跪須扶，欠伸又困，持履真憂掌上風。曾親見、拾將裙帶，兩結心同。」

⁶⁵ 葉紹袁原編，《午夢堂集》上冊，〈午夢堂集序〉，頁1。

⁶⁶ 南京大學中國語言文學系，《全清詞·順康卷》（北京：中華書局，2002），頁2004。

⁶⁷ 徐世昌，《小檀欒室匯刻閩秀詞》第3冊，《閩秀詞鈔》，卷5，頁27上。

舞時翩若驚鴻。真不負、陳王小賦工。被鄰姬捏取，悔教賭賽，情人抱過，恰便裁縫。蓮錦拴愁，雲英繫恨，反類東陽病後容。天生就，豈減厨能學，休恨肌豐。」作者自注：「『拾得娘裙帶，同心結兩頭』，出樂府。『無端鬥草輸鄰女，更被捏將楊柳腰』；『纖腰曾抱過』；『以意忖情量，蓮錦束瓊腰』，俱古詩。雲英裙名，見《飛燕外傳》。」⁶⁸ 這還只是作者自己注出的典故，他沒有注的還有不少，如「楚宮」，〈管子〉「七臣七主篇」：「夫楚王好小腰，而美人省食。」⁶⁹ 《資治通鑒》卷四十六〈漢紀三十八〉：「〈傳〉曰：吳王好劍客，百姓多創瘢；楚王好細腰，宮中多餓死。」⁷⁰ 又如「陳王小賦」，指曹植〈洛神賦〉，其中對洛神的描寫有「翩若驚鴻，婉若游龍」⁷¹ 等。又如「東陽病容」，沈約曾為東陽知府，世稱「沈東陽」。《梁書·沈約傳》：「百日數旬，革帶常應移孔；以手握臂，率計月小半分。」⁷² 此即所謂「沈腰」或「沈郎腰瘦」之由來。⁷³ 對比曹鑿冰的〈沁園春·腰〉：「軟款圍來，尺六無多，纖柔絕倫。向燈前敬側，驚回柳影，花邊宛轉，羞睹蜂魂。染恨千絲，縈愁幾縷，半幅曾窺湘水裙。臨風去，怕娉娉嫋嫋，化作行雲。曉寒料峭難溫。好緩束吳綾茜色新。為妝成有意，憑闌倦舞，醉餘無力，倚幾慵伸。剝棗應憐，偎琴更惜，透體沉檀一撚春。誰堪擬，似盈盈佩玉，洛浦仙人。」⁷⁴ 清代女性受教育的程度很高，上面沈詞中的典故，並不生僻，應該是在這些女詞人力所能及的範圍內，可是，曹氏卻沒有刻意掉書袋的追求，雖然其中也有語典，並不影響直觀的閱讀理解，這或者也有特定的原因。在清代，很多男性作家在從事詠物詞的創作時，都有一個類似詞社的圈子，因此，往往也有炫才的動機，這就可以從一個方面解釋為什麼許多詠物詞寫得很像掉書袋的比賽，但女作家卻大致並不如此，不僅女性創作的傳統對此沒有要求，即使在現實生

⁶⁸ 南京大學中國語言文學系，《全清詞·順康卷》，頁 2023。

⁶⁹ 黎翔鳳撰，梁運華整理，《管子校注》（北京：中華書局，2004），卷 17，頁 989。

⁷⁰ 司馬光，《資治通鑒》（臺北：大申書局，1979），卷 46，頁 1480。

⁷¹ 曹植，〈洛神賦〉，收入嚴可均，《全上古三代秦漢三國六朝文》（京都：中文出版社，1981），卷 13，〈全三國文〉，頁 1122。

⁷² 姚思廉，《梁書》（北京：中華書局，1973），卷 13，頁 236。

⁷³ 在此類作品中喜歡注出典故的當然不止這一首，另如陳玉瑾〈沁園春·美人額〉（素粉難描），作者也在最後這樣注道：「《毛詩》：『螭首蛾眉。』天妝：八月朔，以盛樹葉露，研辰砂，點染身上，宋孝武殷淑姬，恒當額點之，謂之天妝，顏色倍常。和熹皇后五歲，夫人為翦物傷額。謠詞：『楚王好廣眉，宮中皆半額。』」南京大學中國語言文學系，《全清詞·順康卷》，頁 7803。

⁷⁴ 徐世昌，《小檀欒室匯刻閩秀詞》第 2 冊，《閩秀詞鈔》，卷 3，頁 6 下。

活中，她們大多也沒有這樣的環境。不過，她們不斷介入一些反映男性性別觀念的題材，有時還加以擴充，多方開掘，或許又不僅是追隨，還有爭奪話語權的動機。只是這個問題涉及面甚寬，容當以後詳加討論。

（責任校對：李奇鴻）

引用書目

一、傳統文獻

- 王世貞 Wang Shizhen, 《藝苑卮言》 *Yiyuan zhiyan*, 《續修四庫全書》 *Xuxiu siku quanshu* 集部第 1695 冊, 上海 Shanghai: 上海古籍出版社 Shanghai guji chubanshe, 2002。
- 王闈運 Wang Kaiyun, 《湘綺樓集外詩文》 *Xiangqilou jiwai shiwen*, 香港 Hong Kong: 龍門書局 Longmen shuju, 1968。
- 毛亨 Mao Heng 傳, 鄭玄 Zheng Xuan 箋, 孔穎達 Kong Yingda 疏, 《毛詩正義》 *Maoshi zhengyi*, 香港 Hong Kong: 中華書局 Zhonghua shuju, 1964。
- 司馬光 Sima Guang, 《資治通鑒》 *Zizhi tongjian*, 臺北 Taipei: 大申書局 Dashen shuju, 1979。
- 朱熹 Zhu Xi 集註, 《詩集傳》 *Shi jizhuan*, 上海 Shanghai: 上海古籍出版社 Shanghai guji chubanshe, 1980。
- 李商隱 Li Shangyin 撰, 馮浩 Feng Hao 箋注, 《玉谿生詩集箋注》 *Yuxisheng shiji jianzhu*, 上海 Shanghai: 上海古籍出版社 Shanghai guji chubanshe, 1979。
- 沈雄 Shen Xiong, 《古今詞話》 *Gujin cihua*, 收入唐圭璋 Tang Guizhang 編, 《詞話叢編》 *Cihua congbian* 第 1 冊, 北京 Beijing: 中華書局 Zhonghua shuju, 1986。
- 沈德潛 Shen Deqian, 《國朝詩別裁集》 *Guochao shi biecaiji*, 香港 Hong Kong: 中華書局 Zhonghua shuju, 1977。
- 周密 Zhou Mi, 《齊東野語》 *Qidong yeyu*, 北京 Beijing: 中華書局 Zhonghua shuju, 1983。
- 周頌喜 Zhou Songxi 整理, 〈王闈運未刊手書冊頁〉“Wang Kaiyun weikan shoushu ceye”, 《船山學刊》 *Chuanshan xuekan*, 2, 長沙 Changsha: 2001, 頁 31-34。
- 況周頤 Kuang Zhouyi, 《蕙風詞話》 *Huifeng cihua*, 收入唐圭璋 Tang Guizhang 編, 《詞話叢編》 *Cihua congbian* 第 5 冊, 北京 Beijing: 中華書局 Zhonghua shuju, 1986。
- 南京大學中國語言文學系 Nanjing daxue Zhongguo yuyan wenxue xi, 《全清詞·順康卷》 *Quan Qing ci: Shun Kang juan*, 北京 Beijing: 中華書局 Zhonghua shuju, 2002。
- 洪邁 Hong Mai, 《夷堅志》 *Yijian zhi*, 上海 Shanghai: 上海古籍出版社 Shanghai guji chubanshe, 1978。

- 姚思廉 Yao Silian, 《梁書》 *Liang shu*, 北京 Beijing: 中華書局 Zhonghua shuju, 1973。
- 姚際恒 Yao Jiheng, 《詩經通論》 *Shijing tonglun*, 臺北 Taipei: 藝文印書館 Yiwen yinshuguan, 1960。
- 班 固 Ban Gu, 《漢書》 *Han shu*, 臺北 Taipei: 鼎文書局 Dingwen shuju, 1985。
- 袁 枚 Yuan Mei, 《隨園女弟子詩選》 *Suiyuan nüdizi shixuan*, 收入王英志 Wang Yingzhi 主編, 《袁枚全集》 *Yuan Mei quanji* 第 7 冊, 南京 Nanjing: 江蘇古籍出版社 Jiangsu guji chubanshe, 1993。
- 徐世昌 Xu Shichang, 《小檀樂室匯刻閩秀詞》 *Xiaotan luanshi huike guixiuci*, 中國國家圖書館藏清光緒二十一年至二十二年 (1895-1896) 刻本 Zhongguo guojia tushuguan cang Qing Guangxu ershiyi nian zhi ershier nian (1895-1896) keben。
_____, 《晚晴簃詩匯》 *Wanqingyi shihui*, 《續修四庫全書》 *Xuxiu siku quanshu* 集部第 1633 冊, 上海 Shanghai: 上海古籍出版社 Shanghai guji chubanshe, 2002。
- 徐 鈞 Xu Qiu, 《南州草堂集》 *Nanzhou caotang ji*, 《續修四庫全書》 *Xuxiu siku quanshu* 集部第 1415 冊, 上海 Shanghai: 上海古籍出版社 Shanghai guji chubanshe, 2002。
- 徐 陵 Xu Ling, 《玉臺新詠》 *Yutai xinyong*, 上海 Shanghai: 商務印書館 Shangwu yinshuguan, 1929。
- 徐樹敏 Xu Shumin、錢嶽 Qian Yue, 《眾香詞》 *Zhongxiang ci*, 上海 Shanghai: 大東書局 Dadong shuju, 1934。
- 郭茂倩 Guo Maoqian, 《樂府詩集》 *Yuefushi ji*, 北京 Beijing: 中華書局 Zhonghua shuju, 1979。
- 唐圭璋 Tang Guizhang, 《全宋詞》 *Quan Songci*, 北京 Beijing: 中華書局 Zhonghua shuju, 1965。
- 陳 淵 Chen Yuan, 《默堂先生文集》 *Motang xiansheng wenji*, 《四部叢刊廣編》 *Sibu congkan guangbian* 集部第 38 冊, 臺北 Taipei: 臺灣商務印書館 Taiwan shangwu yinshuguan, 1981。
- 曹爾堪 Cao Erkan, 《南溪詞》 *Nanxi ci*, 收入張宏生 Zhang Hongsheng 主編, 《清詞珍本叢刊》 *Qingci zhenben congkan* 第 2 冊, 南京 Nanjing: 鳳凰出版社 Fenghuang chubanshe, 2007。
- 章學誠 Zhang Xuecheng, 《章氏遺書》 *Zhangshi yishu*, 臺北 Taipei: 漢聲出版社 Hansheng chubanshe, 1973。

- 梁紹壬 Liang Shaoren, 《兩般秋雨盦隨筆》 *Liangban qiuyu'an suibi*, 收入劉獻廷 Liu Xianting 等編, 《清代筆記叢刊》 *Qingdai biji congtan* 第3冊, 濟南 Jinan: 齊魯書社 Qilu shushe, 2001。
- 遼欽立 Lu Qinli, 《先秦漢魏晉南北朝詩》 *Xianqin Han Wei Jin Nanbeichao shi*, 北京 Beijing: 中華書局 Zhonghua shuju, 1983。
- 張炎 Zhang Yan, 《詞源》 *Ci yuan*, 收入唐圭璋 Tang Guizhang 編, 《詞話叢編》 *Cihua congtan* 第1冊, 北京 Beijing: 中華書局 Zhonghua shuju, 1986。
- 張宏生 Zhang Hongsheng, 《全清詞·雍乾卷》 *Quan Qingci: Yong Qian juan*, 南京 Nanjing: 南京大學出版社 Nanjing daxue chubanshe, 2012。
- 彭定求 Peng Dingqiu 等, 《全唐詩》 *Quan Tangshi*, 北京 Beijing: 中華書局 Zhonghua shuju, 1960。
- 葉紹袁 Ye Shaoyuan 原編, 冀勤 Ji Qin 輯校, 《午夢堂集》 *Wumengtang ji* 上冊, 北京 Beijing: 中華書局 Zhonghua shuju, 1998。
- 無名氏 Wumingshi 撰, 楊傳慶 Yang Chuanqing 點校, 〈閨秀詞話〉“Guixiu cihua”, 《文學與文化》 *Wenxue yu wenhua*, 2, 天津 Tianjin: 2012, 頁 128-138。
- 馮金伯 Feng Jinbo, 《國朝畫識》 *Guochao huashi*, 收入故宮博物院 Gugong bowuyuan 編, 《故宮珍本叢刊》 *Gugong zhenben congtan* 第463冊, 海口 Haikou: 海南出版社 Hainan chubanshe, 2001。
- 賀裳 He Chang, 《皺水軒詞筌》 *Zhoushuixuan ciquan*, 收入唐圭璋 Tang Guizhang 編, 《詞話叢編》 *Cihua congtan* 第1冊, 北京 Beijing: 中華書局 Zhonghua shuju, 1986。
- 趙與時 Zhao Yushi 著, 齊治平 Qi Zhiping 校點, 《賓退錄》 *Bintui lu*, 上海 Shanghai: 上海古籍出版社 Shanghai guji chubanshe, 1983。
- 蔣景祁 Jiang Jingqi 編, 《瑤華集》 *Yaohua ji*, 北京 Beijing: 中華書局 Zhonghua shuju, 1982。
- 黎翔鳳 Li Xiangfeng 撰, 梁運華 Liang Yunhua 整理, 《管子校注》 *Guanzi jiaozhu*, 北京 Beijing: 中華書局 Zhonghua shuju, 2004。
- 劉熙載 Liu Xizai, 《詞概》 *Ci gai*, 收入唐圭璋 Tang Guizhang 編, 《詞話叢編》 *Cihua congtan* 第4冊, 北京 Beijing: 中華書局 Zhonghua shuju, 1986。
- 劉勰 Liu Xie 撰, 王利器 Wang liqi 校證, 《文心雕龍校證》 *Wenxin diaolong jiaozheng*, 上海 Shanghai: 上海古籍出版社 Shanghai guji chubanshe, 1980。
- 魏泰 Wei Tai 撰, 李裕民 Li Yumin 點校, 《東軒筆錄》 *Dongxuan bilu*, 北京 Beijing: 中華書局 Zhonghua shuju, 1983。

- 魏 憲 Wei Xian, 《枕江堂集》 *Zhenjiangtang ji*, 《四庫全書存目叢書》 *Siku quanshu cunmu congshu* 集部第 264 冊, 濟南 Jinan: 齊魯書社 Qilu shushe, 2007。
- 魏慶之 Wei Qingzhi, 《詩人玉屑》 *Shiren yuxie*, 上海 Shanghai: 中華書局 Zhonghua shuju, 1959。
- 謝章鋌 Xie Zhangting, 《賭棋山莊詞話》 *Duqi shanzhuang cihua*, 收入唐圭璋 Tang Guizhang 編, 《詞話叢編》 *Cihua congbian* 第 4 冊, 北京 Beijing: 中華書局 Zhonghua shuju, 1986。
- 顏之推 Yan Zhitui 撰, 王利器 Wang Liqi 集解, 《顏氏家訓集解》 *Yanshi jiaxun jijie*, 上海 Shanghai: 上海古籍出版社 Shanghai guji chubanshe, 1980。
- 嚴可均 Yan Kejun, 《全上古三代秦漢三國六朝文》 *Quan shanggu sandai Qinhan Sanguo Liuchao wen*, 京都 Kyoto: 中文出版社 Zhongwen chubanshe, 1981。

二、近人論著

- 王英志 Wang Yingzhi, 《袁枚評傳》 *Yuan Mei pingzhuan*, 南京 Nanjing: 南京大學出版社 Nanjing daxue chubanshe, 2002。
- 西蒙·波娃 Simone de Beauvoir 著, 陶鐵柱 Tao Tie-zhu 譯, 《第二性》 *Di er xing*, 臺北 Taipei: 貓頭鷹出版社 Maotouying chubanshe, 1999。
- 金一平 Jing Yiping, 《柳洲詞派》 *Liuzhou cipai*, 上海 Shanghai: 同濟大學出版社 Tongji daxue chubanshe, 2002。
- 胡文楷 Hu Wenkai, 《歷代婦女著作考》 *Lidai funü zhuzuo kao*, 上海 Shanghai: 上海古籍出版社 Shanghai guji chubanshe, 1985。
- 姚道生 Yao Daosheng, 《樂府補題研究》 *Yuefu buti yanjiu*, 香港 Hong Kong: 香港浸會大學中文系博士論文 Xiangang jinhui daxue zhongwenxi boshi lunwen, 2016。
- 馬大勇 Ma Dayong 編著, 《史承謙詞新釋輯評》 *Shi Chengqian ci xinshi jiping*, 北京 Beijing: 中國書店 Zhongguo shudian, 2007。
- 夏志穎 Xia Zhiying, 《乾嘉詞壇專題研究》 *Qian Jia citan zhuanti yanjiu*, 南京 Nanjing: 南京大學中文系博士論文 Nanjing daxue zhongwenxi boshi lunwen, 2010。
- 梅家玲 Mei Jia-ling, 《漢魏六朝文學新論：擬代與贈答篇》 *Hanwei Liuchao wenxue xinlun: nidai yu zengda pian*, 臺北 Taipei: 里仁書局 Liren shuju, 1997。
- 張宏生 Zhang Hongsheng, 〈典雅與俗豔——朱彝尊〈沁園春〉寫豔諸作的時代風貌及其歷史評價〉“Dianya yu suyan: Zhu Yizun ‘Qinyuan chun’ xieyan zhuzuo

- de shidai fengmao ji qi lishi pingjia”, 《安徽大學學報》 *Anhui daxue xuebao*, 5, 合肥 Hefai : 2012, 頁 62-70。
- _____, 〈情感體驗與字面經營——納蘭詞與王次回詩〉“Qinggan tian yu zimian jingying: Nalan ci yu Wang Cihui shi”, 《社會科學》 *Shehui kexue*, 2, 上海 Shanghai : 2012, 頁 168-178。
- 錢鍾書 Qian Zhongshu, 《管錐編》 *Guanzhui bian*, 香港 Hong Kong : 中華書局 Zhonghua shuju, 1979。
- _____, 《宋詩選注》 *Song shi xuanzhu*, 北京 Beijing : 人民文學出版社 Renmin wenxue chubanshe, 2005。
- 歸 青 Gui Qing, 〈論體物潮流對宮體詩形成的影響——宮體詩淵源論之一〉“Lun tiwu chaoliu dui gongtishi xingcheng de yingxiang: gongtishi yuanyuan lun zhi yi”, 《上海大學學報》 *Shanghai daxue xuebao*, 4, 上海 Shanghai : 2004, 頁 41-48。
- _____, 〈宮體詩淵源論二題〉“Gongtishi yuanyuan lun er ti”, 《上海大學學報》 *Shanghai daxue xuebao*, 3, 上海 Shanghai : 2006, 頁 70-77。

A Study of Romantic *Yongwu Ci* by Women Writers in the Qing Dynasty

Zhang Hongsheng

Department of Chinese Language and Literature
Hong Kong Baptist University
hszhang@hkbu.edu.hk

ABSTRACT

Liu Guo 劉過 (1154-1206) composed two romantic *yongwu ci* 詠物詞 with the title *Qinyuan chun* 沁園春 that gained widespread attention among *ci* writers during the Ming-Qing transition, as well as during the reigns of Yongzheng 雍正, Qianlong 乾隆 and Jiaqing 嘉慶. At this time, many female writers participated in this literary trend, the significance of which is discussed in this article. The women skilled at writing *ci* on romance and fragrance usually had distinctive tastes. Since this kind of *ci* usually possessed the attribute of *ya* 雅 (elegance), their work can be classified under the category of *shangya* 尚雅 (upholding *ya*). Meanwhile, their writing demonstrated their tendency to draw close to the male writing tradition by breaking through the traditional restrictions of earlier female *ci*. Although their works inevitably reveal the limitations of a patterned and stereotyped writing style, women's compositions on their own bodies can be viewed as a kind of breakthrough in displaying their lives in the inner chambers. Besides, compared with the male focus on literary allusions, women's writings are more concerned with describing immediacy, which became an important feature of their work.

Key words: Qing dynasty, women *ci* writers, romance and fragrance, *ci* on objects, life-orientation

(收稿日期：2016. 9. 26；修正稿日期：2016. 12. 5；通過刊登日期：2016. 12. 15)