

一個清代閨閣的視角——顧太清（1799 —1877）畫像題詠析論**

毛文芳*

〔摘要〕

畫像題詠，是跨越詩／畫的一種奇特文本。身為滿清皇眷的顧太清，所著《東海漁歌》、《天游閣詩集》等集收錄了許多畫像題詠文字：有的藉以憑弔早夭的少女、有的歌揚美麗的歌妓，更多為彈琴、尋梅、吹笛、簪花、絡緯、執薰籠、桐蔭下等美人圖而題。其中稱「小照」者，乃閨秀詩情畫意的寫照，顧氏為這些熟識的女友畫像題詠，充分表現了女性之間的情誼。顧氏的畫像題詠既可視為個人生命的縱深，亦可作為時代的剖面。本文以太清一生詩詞作品所呈現出來的生命經驗為背景，分由夫妻畫像、歌妓畫像、少女遺像、男性畫像、囑題畫像、雅會圖、閨閣畫像、刺繡圖等一系列題詠為論述主軸，貫串全文，各畫像子題分別涉及了畫面觀看、寫作心理、姊妹情誼、女性社群、文學傳播、文學聲譽、意識認同（包括：自我、性別、集體、國族、文化）……等諸多面向。筆者將以一個閨閣的視角為策略，鋪展太清的畫像題詠為詮釋線索，並向外延伸，進而探查清代時期與畫像相關的女性書寫與文化意涵。

關鍵詞：顧太清、畫像題詠、閨閣、女性書寫、清朝

** 本文初稿〈閨閣才女顧太清的畫像題詠〉原為會議論文，發表於『第二屆女性書寫』國際學術研討會（民國91年5月23-24日，臺北：淡江大學中文系、漢學研究中心合辦），拙文發印之初，尚有若干研究心得因不成熟而未置入，後經筆者漸次補定，除了在全文架構與論證內容上作了更審慎的處理外，章節文字亦增補甚多，今文除了保留初稿原有文字外（約2萬餘字），還作了將近一倍篇幅的增潤，題目亦作修改，已非會議論文集之初稿模樣，特此說明。感謝兩位匿名審查教授之寶貴指正，筆者內文已據審查意見作適度修改。顧太清生平的畫像詩詞題詠，筆者已製成簡易年表，詳見文後附錄。

* 國立中正大學中國文學系副教授

一、引論

明末清初以來，肖像寫照逐漸成為普遍的風氣。以女性畫像為例，仕女畫與小照寫真，在畫面的構成上，看似相近，但作畫動機畢竟不同，仕女畫目的在存留典型美女的身影，寫真畫則為特定的像主作形象紀錄。以圖像的觀看而言，仕女畫欲呈現女性的姿儀態貌，寫真畫則要訴諸真人的比對想像。儘管畫家為女性繪像有不同的訴求，但是在中國的繪畫傳統中，無論是仕女畫或女子寫照，皆可謂文人文化長期積累的產物，終究以符合男性的觀看心理作為造像標準。¹女子畫像，如果轉換視角，置於女性的觀看視野下，會有如何的讀者反應呢？

（一）一幅閨閣小照

悠然。長天。澄淵。渺湖煙。無邊。清輝燦燦兮嬋娟。有美人兮飛仙。悄無言，攘袖促鳴絃。照垂楊、素蟾影偏。羨君志在，流水高山。問君此際，心共山閒水閒。雲自行而天寬，月自明而露溥。新聲和且圓，輕徽徐徐彈。法曲散人間。月明風靜秋夜寒。（頁 270）²

這闕詞〈醉翁操·題雲林湖月沁琴圖小照〉，是清代著名女詞家顧太清為閨友許雲林一幅畫像的題詞。讀者可由詞題上想見這幅畫像主角操琴於月下湖邊的景致，那位月夜湖邊操琴的人是誰？許雲林受到才女母親梁春繩的文藝調教，擅長鼓琴，是太清嫁為奕繪繼室後，於三十七歲往來熟稔後，定交一生的閨閣知友。

1 明代題佚名繪〈千秋絕艷圖〉為一極特殊的圖卷，該卷共繪有六十位歷史上著名的佳麗，畫面可別為五十七段。所繪佳麗中，有的實有其人，如公主（西成公主、樂昌公主）、寵妃（飛燕、梅妃、貴妃）、才女（班昭、李清照、謝道韞、卓文君、娟娟等）、情女（孫蕙蘭、蘇若蘭）、名妓（薛濤、蘇小小）、名女人（二喬、王昭君、西施）等，有的則為文學中的虛構角色，如：鶯鶯、綠珠、羅敷……等。此圖卷可謂為一部簡明的女性圖史，豐富呈現著文人對女性的審美品味。該圖參見《中國歷代仕女畫集》（天津：天津人民美術出版社，1998年），圖例 52。

2 本文所引據顧太清與奕繪二人詩詞版本，為張璋編校：《顧太清奕繪詩詞合集》（上海：上海古籍出版社，1998）。太清詩作引自《天游閣詩集》，詞作引自《東海漁歌》，奕繪詩作引自《觀古齋妙蓮集》與《明善堂文集》之《流水編》，詞作引自《明善堂文集》之《南谷樵唱》。為免蕪雜，文中所引詩詞，均於引文之末夾注張校本之頁碼，不再另註。

這年約為清道光 20 年（1840），當時太清四十二歲左右，彼此結識超過五年的穩固友誼，使得太清為閨友的畫像題詞，超越了人像寫真的觀看層次。太清有意忽略雲林的面貌與身影，而以長天、湖煙、清輝、蟾影的湖月視覺場景，融入秋夜風靜中琴樂聽覺的幻像，貼近那位經常相伴出遊、酬詩往來，在畫中或攘袖促絃、或輕徽徐彈的知己心境，太清以筆墨重現了知友生命中一段山閒水閒、雲行天寬、月明露溥、彷彿飛仙的演奏經驗。

顧太清為滿洲鑲藍旗人，本名鄂春，姓西林覺羅氏，名春，字梅仙，又字子春，道號太清，晚號雲槎外史，常以太清春、太清西林春、雲槎外史自署。是清初漢化滿人鄂氏之後。³生於嘉慶四年（1799），卒於光緒三年（1877），享年七十九歲。歷經清帝嘉、道、咸、同、光五朝。蜚聲清代詞壇的顧太清，有「男中成容若，女中太清春」之美稱。⁴其夫奕繪，為將軍兼詩人，有大量詞詩創作，二人情篤酬唱，為世傳之佳話。⁵太清所處的時代，正是清朝由盛轉衰的時期，

3 顧太清的姓氏名號如謎。太清的身世，普遍的說法有三：（一）舊說以為顧太清為尚書顧八代之曾孫女。（二）舊說亦以為鄂爾泰之曾孫，幼經變故，養於顧氏。（三）新說亦以為鄂爾泰之後，進一步考證說太清祖父鄂昌為大學士鄂爾泰之侄，曾為甘肅巡撫，因牽連胡中藻案獲罪入獄自盡，鄂家受牽連，成為罪人之後。太清入為貝勒奕繪（乾隆帝的曾孫）側室，呈報宗人府時，假託榮府護衛顧文星之女而改之。詳參黃嫣梨〈顧太清的思想與創作〉，《社會科學戰線》1993：2，頁 244-249。張璋編校本（同註 2）「前言」一文，則為黃文所謂第三種，並推測鄂昌之子鄂實峰為生，後移居香山，娶富蔡氏女為妻。太清為長女，其兄少峰，曾做地方小官，妹旭，字霞仙，能詩。三種說法雖各異，但可肯定的是其為滿洲望族之後，且因為避忌滿人漢化問題和姑侄聯姻的事實，乃在即入貝勒奕繪側室報宗人府時，偽託榮府護衛顧文星之女而改姓顧。關於顧太清的家族生活研究，臺灣中研院經濟所學者劉素芬，結合清皇族宗室的玉牒官方文獻與太清的詩詞集，作了細密翔實的考訂，詳參氏著〈文化與家族——顧太清及其家庭生活〉，《新史學》第七卷一期，1996 年 3 月，頁 29-67。

4 〔清〕況周頤曰：「曩閱某詞話云：本朝鐵嶺人詞，男中成容若，女中太清春，直闖北宋堂奧。」參見況著《蕙風詞話續編》卷二，「太清春東海漁歌」條。收入唐圭璋編《詞話叢編》（台北：新文豐出版社，1988 年）第五冊，頁 4567。

5 顧太清有詩八百餘首，詞三百餘首。奕繪有詩一千一百餘首，詞近三百首，奕繪創作的年代很早，屬早慧詩人，太清二十六歲嫁與奕繪為側室，婚後感情甚篤，形影不離，結伴出遊。太清向奕繪學習作詩填詞，約於三十一歲起，二人唱和的作品逐漸增多，夫婦二人酬唱之盛，為歷史之最。分別收入二人的作品集中，詳參同註 2。

既有過一段情感投合的婚姻生活，卻不幸長期孤寡，雖享有皇戚官眷的榮顯，卻又飽嘗人間的辛酸。這些心理微曲，幸賴太清一支健筆，銘刻了下來。一生創作不輟，她以詩詞紀錄了自己的一生。⁶

畫像題詠作者撰寫之初，必然是由畫像的觀看入手，畫像題詠最理想的研究，當然是有圖本可供比對，然而肖像畫蹟的存留遠不及文字題詠流傳之便利，因此題畫研究者，必需透過文字的蛛絲馬跡，重建原來可能的畫面。⁷畫像題詠的手法不拘一格，惟大致包含一個寫作的趨勢：以視覺觀察描述畫面景致，與小照人物進行思惟的對話，這些出於讚佩、疼惜、歎惋、質疑等各種可能角度的對話，經常引發題詠者自我的反思。畫像題詠者由畫面的線條、色彩、形廓、景致等視覺元素開始尋思，雖然以瞬間凝定的暫時姿態現身，畫中人畢竟指涉著一位真實存在的特定人士。是故無論題詠者與像主的關係為何？是他題或自題？觀看畫像時，游移於真人比對／虛實想像之間，均為題詠者帶來豐富的思惟。

（二）顧太清畫像題詠的文化書寫意涵

文人畫像繪製的風氣，歷來已久，明清時期大盛，這與自我顯揚的個人主義抬頭、傳神技法的進步、贊助風氣的興盛，均有密切關係。畫像進一步作為表彰志趣的圖像紀錄，甚至成為另種傳記的形式。女性畫像隨之而興，檢視袁枚的《隨園詩話》，關於女性畫像的記載，不勝枚舉，像主的身份亦多元，或虛擬娉婷，實無所指的女性畫像如〈紅袖添香圖〉；或友輩妻子、姬妾的小照如〈惠姬探梅小照〉、〈姚秀英小照〉；或歌妓寫真如〈張憶娘簪花圖〉、或伶人索題如〈陳蘭芳

6 太清幾乎年年都有〈生日詩〉的寫作，似乎是有意以詩作為紀錄自己的見證。

7 臺灣地區題畫文學的研究領域，拜賜於幾位學者之力關，現已漸成規模。前輩學者如李栖教授有《題畫詩散論》（台北：華正書局，1993）、《兩宋題畫詩論》（台北：學生書局，1994）等專著，並著有其他相關的期刊論文。於中研院任職的衣若芬博士，多年鑽研於唐宋時期的題畫文學，亦累積了相當可觀的研究成果。鄭文惠教授繼其力作《詩情畫意——明代題畫詩的詩畫對應內涵》（臺北：東大圖書，1995）一書後，又陸續發表了精彩的題畫相關研究。餘如包根弟、戴麗珠、楊雅惠……等教授，亦有詩畫關係探討的論著出版。諸位學者分別提出或材料、或方法、或斷代文學、或文化意涵等不同面向的精彩論著，均給予筆者甚多啟發，率皆筆者本文論述之能形成的重要背景。

小照)、或為女弟子題畫像如〈隨園湖樓請業圖〉……等。⁸女性無論寫真留影或乞人題詠,已成為當時流行的文化現象。⁹

至於女性撰寫的畫像題詠,則是跨越詩／畫一種奇特的女性文本。顧太清四十二歲寫下的那首雲林小照題詞,神韻纖柔靈動,是她一生畫像題詠的個例。顧太清與夫婿曾分別請黃道士為其寫真,二人除自題畫像外,也相互題跋。太清的畫像題詠中,除了夫婿的題像外,亦有憑弔早夭的少女,或是藉以捧譽著名的艷妓,更多為彈琴、尋梅、吹笛、簪花、絡緯、執薰籠、桐蔭下等傳統仕女畫情境而題。其中題名為「小照」者,多是顧氏熟識的閨友畫像,表現著女性間的情誼。太清的畫像題詠約有二十餘首,雖在其詩詞創作中,佔有很小的比例,¹⁰且跨越的歲月,亦僅屬中年時期而已。可惜畫蹟絕大部份已經亡佚,無從逕行具體比對。然而就書寫的角度而言,這批前後將近二十年的畫像題詠,包含了許多具典型意義的課題。就像主的身份而言,有長輩、晚輩、男性、女性、古人、今人、道人、仙姑、丈夫、自己等,不一而足。其中又以女性畫像居多,不僅有當代的長者、閨友、歌妓,亦有歷史美人、前代后妃或虛擬的仕女、道姑……等。題畫的動機亦不盡相同,或為哀悼、或感情誼、或應索題、或表讚頌,呈現了太清社會網絡的縮影,更表徵了太清的文學聲譽。

這些畫像的題詠,太部份是為同性所寫,對話的主題除了涉及寫作欲望的女

8 這些女性畫像,分別參見袁枚著、王英志校點:《隨園詩話》,收入《袁枚全集》(上海:江蘇古籍出版社,1997年)第3冊。〈紅袖添香圖〉,卷7,頁206;〈惠姬探梅小照〉,卷16,頁535;〈姚秀英小照〉,卷14,頁460;〈張憶娘簪花圖〉,卷6,頁200;〈陳蘭芳小照〉,卷9,頁780;〈隨園湖樓請業圖〉,《隨園詩話補遺》,卷1,頁553。

9 明末湯顯祖在《牡丹亭》戲曲中,創造了少女杜麗娘遊園傷春後,執起丹青「寫真」留影的情節,可謂揭開了明清婦女寫照風氣的序幕。畫像中的女主角,等待他人眼光的肯定與讚賞,又不斷回應「我是誰?」的內在呼聲,女性自我的不確定性,隱藏在畫像背後。「寫真」成為一個不斷鋪敘擴展的主題。關於女性畫像牽涉的性別文化思考,詳參筆者撰〈寫真:女性魅影與自我再現〉一文,收入拙著《物·性別·觀看——明末清初文化書寫新探》(臺北:臺灣學生書局,2001年12月),頁308-325。

10 顧太清文學創作,一生不輟,寫作題裁,遠非畫像題詠所能盡括,其作品可謂表達了賦性高雅嫺淑、感覺敏銳細膩、情感豐富爛漫、宅心慈惠仁厚、意識樂觀開明等性格特質。參見同註3,黃嫣梨文,頁245-247。

性心理之外，還關係到自我認同的性別面向。太清與奕繪婚後，於京城結識了一批以官眷為主的閨中知友，自行組成女性詩社，結伴出遊、雅會賦詩、相互題辭，閨友們傾怨訴苦，相互扶持，彼此聲援。女性畫像結合女性題詩、主動寄贈、相互題跋，成為女性群體連繫的一種方式。若以社會網絡的角度而言，由這批畫像加以延伸，也大致區劃了太清的交遊圈域，以及文學活動的氛圍，進而形成群體自覺與群體認同。除了見面贈答之外，遠方友人的畫像隨尺牘夾帶，以郵寄的方式遞送，涉及了社會面向的文學傳播。

由女性社群的這個角度而言，以許雲林為代表的南方漢族閨閣，與身為滿清旗人的太清，結成一生的知交。清代中葉以後，清廷已警覺並企圖扭轉滿人漢化的嚴重現象，而太清嫁入皇室，卻選擇與文風鼎盛的江南杭州才女交往，自為其文學的價值判斷所驅使，國族認同與文化認同孰輕孰重？亦為一值得探索的問題。

身為滿清皇眷的顧太清，其畫像題詠既是個人生命的縱深，亦可視為時代的剖面。筆者以太清一生詩詞作品所呈現出來的生命經驗為背景，分由夫妻畫像、歌妓畫像、少女遺像、男性畫像、囑題畫像、雅會圖、閨閣畫像、刺繡圖等一系列的畫像題詠為論述主軸，貫串全文，各畫像子題分別涉及畫面觀看、寫作心理、姊妹情誼、女性社群、文學傳播、文學聲譽、意識認同（自我、性別、集體、國族、文化）……等諸多面向。筆者將以一個閨閣的視角作為寫作策略，鋪展太清的畫像題詠為詮釋線索，並向外延伸，進而探查清代時期與畫像相關的女性書寫與文化意涵。

二、夫妻畫像的自題與互題

活躍於盛清乾隆的袁枚曾曰：「古無小照，起于漢武梁祠畫古賢烈女之像。而今則庸夫俗子，皆有一〈行樂圖〉矣。ΛΛ索題者累百盈千，余不得已，隨手應酬。嘗口號云：別號稱非古，題圖詩不存。」¹¹袁枚的觀察與訾議，反映了時人寫照流行風氣之盛。顧太清與奕繪夫妻二人，皆有個人畫像，亦各有自題與互

11 參見同註 8，《隨園詩話》卷 7，頁 223。

題詩。奕繪三十六歲有「黃冠小照」，太清三十六歲亦有一幅「道裝像」。奕繪三十九歲「聽書觀瀑圖」繪成的同年，太清亦留下了「聽雪小照」。太清為自己留下小照，應係受了夫婿奕繪喜愛留影寫真的影響。以下先就奕繪的畫像開始談起。

（一）奕繪的畫像

年輕時即對書畫頗有愛好的奕繪，¹²四十歲短促的一生，留下了至少五幅個人畫像：二十二歲的「拈毫小照」、三十三歲的「寫真」、三十六歲的「黃冠小照」和「聽書觀瀑圖」、三十九歲的「觀瀑圖」。¹³

二十二歲繪成的「拈毫小照」最早，自題詩曰：

掣電韶華廿二年，畫中把筆意欣然。一塵猶染拈花偈，十種原皆識字仙。
赤手差勝真我懶，白頭應倍故吾憐。問形試學淵明語，掬水方知月在天。
眉彩長拖別有真，無端一一畫根塵。好將夢裡生花筆，常伴圖中駐景人。
不易區分惟物我，最難相肖是精神。朱顏慣學湯盤語，逝水流光日日新。
（頁 400）

二十二歲冬季，奕繪寫下了這首自題寫真，本應是一位意氣風發的青年，卻在詩中，挪用塵染、拈花、根塵、水月等佛家語彙與意象，表達老成出世的感悟。當年七月間，奕繪的親叔祖嘉慶皇帝顛琰於熱河避暑山莊病逝，享年六十歲。奕繪當日即為這位叔祖皇帝作〈仁宗睿皇帝輓歌〉（頁 392），後又作了感懷悵然的〈自灤陽迴京宿兩間房值中秋日陰雨纏綿感舊書懷愴然作紀事詩十韻〉（頁 395）。後者詩中環繞著皇帝駕崩而興起生命流逝、佛緣多阻的感懷。這幅「拈毫小照」究

12 二十二歲時，曾在一首詩題云：「余自去年五月，恭校王考書畫並題跋收藏寫真，錄成三卷，名之曰：南韻齋寶翰錄。今已就大半……。」云云。頁 380。

13 奕繪分別有〈自題拈毫小照〉（庚辰，頁 400）、〈自題寫真寄容齋且約他日同畫 俄羅斯畫師阿那托那畫〉（庚寅，頁 496）、〈小梅花·自題黃雲谷為寫黃冠小照〉（甲午，頁 658）、〈自題聽書觀瀑圖〉（甲午，頁 561）、〈自題觀瀑圖〉（丁酉，617）等。太清作〈丙戌夫子游房山得山水小軸甲午同題丙申夏偶檢圖又互次前韻各成二首〉（甲午，頁 73），奕繪有〈次太清甲午題無名氏觀書聽瀑圖〉（甲午，頁 600），顯示這幅山水景，在夫妻二人間，不僅一次題跋。

竟是在什麼狀況下被畫出來？受限於資料之故，未能得知。《顧太清奕繪詩詞合集》扉頁所附之「奕繪畫像」〔圖 1〕，恰是拈毫造型，或許即為其底本。¹⁴清初肖像畫家曾鯨曾為漢人王時敏繪製小照〔圖 2〕，王為清初著名的山水畫家。曾鯨所繪為王時敏二十五歲時，手持拂塵、打坐於蒲團上的小像，風流倜儻，目光炯炯有神，面目與坐姿傳達了像主英氣勃發的氣質。奕繪「拈毫小照」的畫面，呈現了蓄鬚薙髮、凝眼直視、右手拈毫微抬、左手平置、正襟危坐的半身姿形，老成持重的端相，似乎有意斂收青年像主的自信神采。奕繪寫於冬季的這首題詩，由畫面上觀看到的，是一個風塵僕僕、人生早悟的自己，或許與當時家國之喪的心理衝擊有所關連。

三十三歲的奕繪有〈自題寫真寄容齋且約他日同畫〉詩，題下自注：「俄羅斯畫師阿那托那畫」，第一段詩曰：

北極寒洋俄羅斯，教風頗近泰西規。十年番代新游學，百載重來好畫師。
 （自注云：其畫頗近西洋郎公）圖我衣冠正顏色，假君毫素見威儀。神巫
 何術窺壺子，地壤天文各一時。（頁 496）

清廷早已有異國人士來訪的蹤影，此詩寫著一位俄羅斯畫家阿那托那以西洋畫法為自己寫真的種種觀感。¹⁵容齋是奕繪同輩中令其欣賞的旗人，¹⁶在二十歲〈賀

14 《顧太清奕繪詩詞合集》（同註 2）扉頁有「奕繪畫像」，可能係奕繪〈自題拈毫小照〉的圖本，依一般常理留影的習慣判斷，人們會盡量避免留下造型重複的影像流傳。奕繪雖留下許多題畫像詩，經過詩文的比對，各幅畫像各自有不同訴求點的造型。故這幅特別突出拈毫造型的畫像，為該詩圖本的可能性極高。又及，若此畫繪於二十六歲之後，以夫妻相互唱和的習慣而言，太清不應沒有任何題詞流傳，畫像製成於奕繪二十二歲時，當時太清尚未入門，故未有和作是有可能的。由以上種種跡象顯示，此像恐係「拈毫小照」的圖本，其可能性極大。

15 西方繪畫技法約在晚明已隨著傳教士傳入中國。康熙時期，義大利耶穌會傳教士郎士寧來到中國，因善畫，召入內廷供奉，其畫風參酌中西畫法，獨樹一格。以油畫、空間透視等西洋畫技繪成的仕女畫，在清代中後期亦開始出現。參見同註 1，《中國歷代仕女畫集》，圖版 240，佚名繪，「油畫仕女屏風」。

16 旗人裕恩，字容齋，與奕繪同為皇族，為奕繪好友。官拜二等鎮國將軍，又任吏部右侍郎。奕繪《觀古齋妙蓮集》、《明善堂文集——流水編》中，有許多作品的寫作對象為容齋，二人

裕容齋擢副都統作〉一詩（頁 348），即表達了對容齋才識的讚佩，與「鵬飛獨掣碧雲高，奉寶新承帝寵褒」的容齋相比，奕繪自謙曰：「自愧才疏宜懶散，日長拈筆飲醇醪」。奕繪面對這樣一位擁有一生情誼的朋友，時相懷想。自題寫真第二段詩中繼續說到，希望情誼甚篤的容齋，能有機會來與相聚，屆時「重倩此公揮健毫」，並預先設想了兩人合像的構圖：「聽水看雲同入定，據梧挾策各分勞。」奕繪藉著這幅未成形的虛擬畫像構想，希望以共同繪像的方式，鞏固朋友間的情誼：「且令後世傳佳話，殊勝登臺享太牢。」奕繪不僅寄詩給容齋過目而已，當然也寄去了那幅畫像。

是年年末，奕繪再作一首〈題容齋小照次見題小照韻〉（頁 505），顯然容齋已對奕繪的寫真畫像題詩，奕繪正尋同樣模式，題容齋小照以和。這首題詩，說明了年初的期望成真。題詩句中夾注曰：「容齋三十三歲，小照尚藏余家」，顯然當初合像的期望並未實現，而係容齋個人的寫照。奕繪「焚香靜對無餘說」，端詳著好友的畫像：「即看雲水深山像，如觀輝光滿月儀，」置身於雲水深山處的容齋，威儀飽滿，說話寄意：「此後至人顏可駐，從前俗手畫堪憎。」翻出舊藏的好友小照，或寄去個人小照，進行紙上面目的對話，成為朋友之間題詩唱和的新型式，流傳在男性的文人世界。

奕繪三十六歲時的畫像有兩幅，「黃冠小照」為道士所繪，容後再論。另一幅「聽書觀瀑圖」其實是一幅山水小景。奕繪二十八歲時，曾到自己大南谷的莊園一帶遊歷，攜回於當地房山發現的這幅山水畫。〈自題聽書觀瀑圖〉一詩，可略見畫面構圖之端倪：

瀑布千尋背草堂，長松百尺隔溪廊。行來童子真堪畫，坐上高人定不狂。
堆案圖書應日展，過橋樓閣漸雲藏。一湖秋水無遮礙，時有鐘聲出上方。
（頁 561）

首段描述了瀑布、草堂、長松、溪流的景物佈置，以及人物：行路童子與座上高人。次段觸角深入山水間之建築：屋內桌案、橋樑、樓閣、鐘寺。這幅山水畫由

房山攜回之後，經過九年來的觀想，成為奕繪個人志趣的寫照，次段詩續曰：「羲農以上名誰在，水石其間著我宜。洗硯旋添飛瀑雪，烹茶自檢老松枝。嗒然隱几忘言說，斯境何殊太古時。」奕繪詩題注曰：「是圖無畫者姓名年代，余丙戌冬得之房山，今遂以為小照」，「聽書觀瀑圖」遂由山水小景，援作畫境理想的個人小照。這樣藉畫抒情表意的作法，可說是後設的寫真，不僅呼應、更強化了清初以降個人畫像的言志傾向，寫真畫像，由傳統的寫形、寫神，進一步地邁向抒情寫意的範疇。

在山谷間觀水流動以體察物性，似乎是道教思惟的奕繪長期的嚮往。早在七年前二十九歲時，已表現了對道教意境的嚮往。習畫不久的他，已有「磐陀流水」圖繪成，然而「何時添寫長眉像？」¹⁷這個心目中的繪像理想，十年後，果然由畫家為其達成。奕繪三十九歲時，有一幅自為主角的畫像：「觀瀑圖」。〈自題觀瀑圖〉詩中，一樣是山、水、石、澗、巖花、深草的襯景，像主造形為：袒右襟，垂左足，白疊衣，碧玉簪，坐盤陀，捋長髯。（頁 617）奕繪透過置於現場的捋髯肉身，觀其瀾、飲其流、嗅其香、聽其音、觸其風，以悅其心目，享受清福，同時興起天地空渺之感，並觀想百年後事。

同年，太清亦為丈夫這幅新畫像作了〈題夫子觀瀾圖〉，詩曰：

空谷野雲寒，悠悠天地寬。磐陀垂露草，澗水響風瀾。
盤礴毳衣古，逍遙赤腳安。道人心自在，且作片時觀。（頁 91）

作為妻子的太清，對於奕繪一生的自在道心，體會甚深。

（二）夫妻二人的道裝像

由二十二歲的年輕時期開始，直到逝世前一年三十九歲，將近二十年間，奕繪四度繪像，多次自題畫像，強烈表達存留個人真影的企圖。太清體會著夫婿以畫像言志、抒情、寫意，乃至冥契人生況味的用意，她為自己留下小照，顯然深

17 〈磐陀流水〉的自題畫詩曰：「清流環涌石磐陀，沙水幽幽長碧莎。樵斧漁舟不到處，仙人敷座待降魔。淡淡波紋吳道子，平平石面李公麟。何時添寫長眉像，流水聲中入定身。」頁 451。

受奕繪的影響。奕繪三十六歲委製「黃冠小照」，太清亦有「道裝像」，二者應為一組畫像，由同一位道士黃雲谷、在同一年（道光 14 年，二人皆三十六歲）、以同樣的扮裝構想（道教服飾）繪成，概係結婚十周年的紀念畫像，為二人文學志趣相投、詩詞唱和的婚姻生活，留下見證。以下先由太清的道裝像題詩，開始探討。

1. 太清的「道裝像」

此像是道士黃雲谷為三十六歲時的太清所繪，太清〈自題道裝像〉詩曰：

雙峰丫髻道家裝，回首雲山去路長。莫道神仙顏可駐，麻姑兩鬢已成霜。
吾不知其果是誰？天風吹動鬢邊絲。人間未了殘棋局，且住人間看奕棋。
（頁 42）

題詩由畫面中道服裝扮的自我觀看開始寫起（雙峰丫髻道家裝），雖有成仙的期盼，仍不免生命時間流逝的感懷（麻姑兩鬢已成霜），面對換上道裝的畫像，產生了自我疏離感。

麻姑對太清來說，是個重要的宗教想像對象，¹⁸三十一時，她曾對唐寅的麻姑畫像寫下題詩，詩云：「螺髻雙垂綰墮雲，天衣無縫妙香薰。從容素手舒長爪，綽約酡顏帶薄醺」（〈題唐寅畫麻姑像〉，頁 21），太清的確欣賞著唐寅畫筆下麻姑女仙的綽約酡顏，但面對道裝畫像中的自我容貌時，仍為無可避免的衰老興歎：「莫道神仙顏可駐，麻姑兩鬢已成霜」。進一步自問：「吾不知其果是誰」？在凝視陌生化自己的過程中，引發了自我的省思與解嘲，幸有麻姑女仙「滄海迴看幾更變，靈臺曠劫自耕耘」（同上，頁 21）的逍遙意境提供嚮往：「且住人間看奕棋」。

太清這幅道裝畫像，結婚十年的丈夫，為其寫下〈江城子·題黃雲谷道士畫太清道裝像〉，詞曰：

全真裝束古衣冠，結雙鬢，金耳環。耐可凌虛，歸去洞中天。游遍洞天三

18 太清〈題唐寅畫麻姑像〉頁 21，奕繪亦有題詩〈唐寅麻姑次太清韻〉，頁 499。

十六，九萬里，閱風寒。 榮華兒女眼前歡，暫相寬，無百年。不及芒鞋，踏破萬山巔。野鶴閒雲無掛礙，生與死，不相干。(頁 659)

奕繪看著道服裝扮的妻子，先想像著她進入道家憑虛御風的逍遙意境，再以現實婚姻生活的豐足，帶出旁觀的眼光，提出道家式的人生寬慰。奕繪、太清與道教白雲觀主張坤鶴時有往來，並留有許多詩詞紀錄。¹⁹詩詞中傳達出坤鶴老人的談論，使人忘憂頤養，是夫婦二人宗教信仰的重要依靠，顯然太清夫婦受這位白雲觀主的影響不小。

太清曾為坤鶴老人的畫像題詩：〈水龍吟·題張坤鶴老人小照〉(頁 187)，詞的上片圍繞著避離世間的仙家景致，以及坤鶴老人的過去事。下片浮現出畫中「七十年華，雙眸炯炯，照人姿媚」一位老神仙，那「清風兩袖、飄然到處」的身影，給予太清「此生如寄」的啟發，不妨「逍遙物外，一瓢雲水」。由觀看畫像引發了人生體悟。

逍遙憑虛的道教信仰，將太清的創作，染上空靈脫俗的氣氛，一闕〈玉連環影·燈下看蠟梅〉詞云：

瑣瑣，三五黃金顆。為愛花香，自起移燈坐。影珊珊，舞仙壇，蠟瓣檀心，小樣道家冠。(頁 187)

又號梅仙的太清，說明了自己愛梅的性格，蠟梅在晃動迷離的燈影下舞動身姿，白瓣粉蕊看成了道家冠。太清雖是看花，卻在道教氣氛下，幻想成戴上道冠的自我表演。全真道人張坤鶴過世，太清在輓詞上曰：「七十年，算是遊戲人間一夢。從此謝凡塵……鍊成冰雪肌膚，馴龍調鳳，道高德重，寶籙丹書親奉，一朝歸去，

19 奕繪有〈過白雲觀時張坤鶴老人將傳道戒蓋七次度人矣〉頁 587、〈四月三日白雲觀觀授全真道戒〉頁 599……等詩。太清有〈壽張坤鶴五首〉頁 31、〈次夫子燕九白雲觀放齋原韻〉頁 28、〈遊城南三官廟晚至白雲觀〉頁 32、〈四月十三聽坤鶴老人說天戒是日雷雨大作旌旆霑濕口占一截句紀之〉頁 75、〈冉冉雲·雨中張坤鶴過訪〉頁 200、〈臨江仙慢·白雲觀看坤鶴老人受戒〉頁 203、〈黃鶴引 輓白雲觀主張坤鶴老人〉頁 267 等作，這種友好關係，直至道人往生。

御萬里長風相送」(〈黃鶴引·輓白雲觀主張坤鶴老人〉,頁267)。坤鶴老人彷彿以自己演示了道教的人生,為太清帶來人生無比的欣慰。

2.奕繪的「黃冠小照」

三十六歲的奕繪,為自己畫像題詞〈小梅花·自題黃雲谷為寫黃冠小照〉曰:

貴且富,萬事足,行年忽忽三十六。清風清,明月明,清風明月,於我如有情。全真道士黃雲谷,畫我仍為道人服。上清冠,怡妙顏,飄然凌霞,倒影不復還。蓬萊島,生芝草,萬劫無人盜。御罡風,乘飛龍,紫鸞翱翔,左右雙玉童。執圭中立天仙戒,瘦骨峻嶒心自在。意生身,無邊春,游戲恒河,沙數世界塵。(頁658)

奕繪與太清二人,對全真教頗為熱衷,一樣嚮往曠達成仙的逍遙意境。奕繪在畫中一逕是瘦骨峻嶒,加上頭戴道冠、微露笑容、執圭站立的裝扮,仙風道骨的造型,呼之欲出。整首題詞在奕繪的自我觀看中,「御罡風,乘飛龍,紫鸞翱翔」,「飄然凌霞」,恍如靈魂的飛揚,表現出正處於三十六歲壯年時期的奕繪,既富且貴的自足心態,²⁰以及對全真教崇仰所流露出來的法悅與喜樂。

太清為丈夫畫像作有〈題黃雲谷道士畫夫子黃冠小照〉,詩曰:

紫府朝元罷,雲霞散滿衣。桓圭隨寶籙,法駕引靈旗。自是真人相,如瞻衡氣機。三山應有路,附翼願同歸。(頁42)

20 奕繪少年得志,乾隆皇帝為其高祖,為大清皇室之一員,不僅十五歲時,便著有令族中長輩讚賞的《讀易心解》,在才慧方面,嶄露頭角。十七歲時,因父榮郡王卒,而襲爵貝勒,參朝班。二十三歲便編成自己早年的詩作《觀古齋妙蓮集》,二十六歲排除萬難地娶了心儀的才女太清為側室。之後,亦皆在朝任有官職。曾官拜正白旗漢軍都統,為軍隊中的高級職務。三十六歲之年,在京城郊外的南谷別墅,為自己建立一座桃花源。是故,寫出這樣一篇志得意滿、嚮往遊仙的題詞,與生命的經驗充分印證。而對奕繪一生打擊最大的罷官一事,發生於次年,即其三十七歲之年,從此以後始一蹶不振,以四十英年而亡。詳參同註2,張璋編校本,「附錄四」:〈顧太清奕繪年譜簡編〉,頁719-754。

比較夫妻二人的題詩，男女相互觀看的眼光並不相同。太清畢竟不如奕繪自我觀看時的意氣風發，反而出於冷靜旁觀的語調，在桓圭、寶籙、法駕、靈旗等名物展列的宗教氣氛下，謙順地表達伴隨夫子的心願。

（三）太清的「聽雪小照」

1. 自題與他題

奕繪、太清夫妻二人的畫像，除了十週年結婚紀念的道裝畫像外，三年後兩人三十九歲時，又請人繪製了一組表達二人志趣的寫照：太清的「聽雪小照」、奕繪的「觀瀑圖」（按前文已論）。太清小照自題詞曰：

兀對殘燈讀。聽窗前、瀟瀟一片，寒聲敲竹。坐到夜深風更緊，壁暗燈花如菽。覺翠袖，衣單生粟。自起鉤簾看夜色，壓梅梢萬點臨流玉。飛雪急，鳴高屋。亂雲黯黯迷空谷。擁蒼茫、冰花冷蕊，不分林麓。多少詩情頻在耳，花氣薰人芬馥。特寫入、生綃橫幅。豈為平生偏愛雪，為人間留取真眉目。攔干曲，立幽獨。（頁 229）

《金縷曲·自題聽雪小照》，是太清三十九歲時所作，畫像約即作於此年。詞的意想與內容，可說是完全根據「聽雪小照」〔圖 3〕的畫面而來。²¹ 上片細節紛呈地交待了小照主角所立身的周繞環境，閨房案上擺著書（兀對殘燈讀），簾幕鉤起（自起鉤簾），顧太清便裝穿著（覺翠袖，衣單生粟），站在洞窗前（聽窗前），右後方油燈一盞（壁暗燈花如菽），欄杆外寒竹數叢（寒聲敲竹），庭院中古梅一株（壓梅梢萬點臨流玉）。顧太清獨自一人倚欄干（攔干曲，立幽獨）的身姿，由雪景充滿的視覺聽覺開始，勾起她下片一連串寒夜蒼茫的想望。

太清女性詞人的纖膩敏感，長於空靈中的傾聽。〈醉翁操·題雲林湖月沁琴

21 太清這幅「聽雪小照」畫像原作者不知是誰？太清後人恒紀鵬將原畫攝成照片，啟功藏之，後名畫家潘絜茲受李一氓所託，於一九七八年四月重新繪製，收入李氏收藏裝禎之西泠印社本《東海漁歌》卷首。圖上方，有啟功先生題「聽雪圖」三個大字，並題有雙行小字「西林覺羅夫人小照潘絜茲摹一九七八年四月啟功」。《顧太清奕繪詩詞合集》（同註 2）卷首所冠，乃以彩色照片拍攝自此摹本。詳參同註 19，〈顧太清奕繪年譜簡編〉，頁 740-741。

圖小照〉一詞，太清聆聽畫中雲林的湖煙琴音，在自己的小照中，又細聽窗前寒雪敲竹，整首詞充滿詩情畫意，是典型的才女閨閣畫像的實例。

奕繪為妻子的「聽雪小照」，題了一首詩曰：

飛素暗群山，寒雲冪空谷。晚妝淡將卸，函書初罷讀。窗燈明罔罔，翠袖伊人獨。

倚欄正傾聽，晶然天地肅。雪聲不在雪，乃在梅若竹。寒香撲鼻孔，清音慰心曲。

斯情正堪畫，此景良不俗。遠勝暴富家，高樓紛酒肉。行年垂四十，日月車轉轂。

歸去來山中，對酌春巖綠。（〈題太清聽雪小照〉，頁 617）

夫妻二人分別題畫，並未混淆主客關係。太清的題詞中，明顯意識到畫中人就是自己，兀對、聽、覺、坐到、自起……等語，有自我色彩在內。奕繪的題詩，用「伊人」「翠袖」二語，先將自己置於一個旁觀的角度，再由遠景逐漸拉近，簡筆勾描畫中景物，以及妻子的身影。寒香撲鼻、清音慰心，美景當前帶來的精神豐足，遠勝過高樓酒肉。看著太清畫像，不免想起自己規畫已久、位於大南谷、即將完竣的世外桃源，並為自己與妻子二人提出寬懷之道：「歸去來山中，對酌春巖綠」。逝者已遠，行樂及時，流露了觀畫者由畫像引發愉悅人生的追求與體會。²²

2. 畫像觀看的性別角度

太清夫妻的畫像互題，既表明著夫／妻的情感角度不同，同時亦暗示了男／女性別觀看的視角不同。以自題寫真為例，男女兩性如何觀看自己的畫像？性別觀點下的論述差異何在？晚明以降，具有傳記性質的男性肖像畫繪製，蔚為流行。許多文人與自己的畫像，產生了對話般的自述。如梅鼎祚〈自題小像〉云：

22 三十九歲那年，奕繪已修建三年的大南谷建設將竣，規模宏大。參見同註 20，〈顧太清奕繪年譜簡編〉，頁 740。顯然到了三十九歲的奕繪，對於二年前的罷職事件，不再提起。在寬慰妻子的同時，也給自己一個寬慰的機會。

知是肉身影身，知是人相我相，但置丘壑之中，不問像與不像。眼突四海橫空，腰瘦一生倔強，文筆枉卻虛名，書袋多他業障。儘從朱墨平章，何用丹青形狀。合留素紙糊牕，歲歲梅梢月上。²³

梅鼎祚洞悉畫像不過是自己肉身的一個虛幻影像，「眼突」、「腰瘦」在他的眼裡，都成了個性的象徵表現。他既不理會「像與不像」的問題，與畫像中的自己似乎亦有隔閡，面對自己小照的梅鼎祚，在題詠中發出一連串的解嘲與戲語。

李流芳亦有〈自題小像〉：

此何人斯，或以為山澤之儀，煙霞之侶，胡栖栖於此世。其胸懷浩浩落落，迺若遠而若邇兮，其友或知之，而不免見嗤於妻子。嗟咨兮，既不能為冥冥之飛兮，夫奚怪乎藪澤之視矣。²⁴

李流芳指著畫中人喃喃自訴：你是誰？你這個山澤煙霞之侶，怎麼棲遊於世間？胸懷浩落如仙能得知友，卻得不到俗家妻子的共鳴。這種心靈嚮往飛翔的希望，只能化為藪澤的吟詠而已。畫像中的人，似乎是李流芳的知己，諦聽他內心的傾訴。

男性文人在小照題詠中，面對畫像，多藉著隱身的方式，與畫中人對話，吐露出一種隔離觀照的細語。而女性面對自己的畫像，經常會有自憐的傾向，如陳玉秀〈題自寫小照〉：「輕綃一幅展蛾眉，疑是妝臺鏡裡窺。誰識紅顏真面目，如今惆悵寫新詩。」²⁵看畫如照鏡，充滿濃濃不遇的自憐色彩。小青〈無題其三〉：

新粧竟與畫圖爭，知在昭陽第幾名，（自負語。）瘦影自臨春水照，卿需憐我我憐卿。（卿字我字從何分出。妙。）²⁶

23 引自杜聯誥輯《明人自傳文鈔》（臺北：藝文印書館，1977年），頁197。

24 引自同註23，《明人自傳文鈔》，頁109。

25 該詩轉引自黃儀冠著《晚明至盛清女性題畫詩研究——以閱讀社群及其自我呈現為主》（臺北：政治大學中文研究所碩士論文，1998年）頁192。

26 引自鍾惺輯《名媛詩歸》卷35，收入《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴文化事業公司，1997年）集部第339冊，頁398-399。

此詩前兩句，小青似乎很滿意自己的鏡中粧影，可媲美仕女畫。後兩句，則與水中影像對話，自己與水影惺惺相惜。鍾惺的句評：「自負語」，解讀了小青顧影自負自憐的女性意識。在末尾詩評上，鍾惺更仔細地闡述：

姬嘗言姬好與影語，或斜陽花際，煙空水清，輒臨池自照，對影細細如問答。婢輩窺之，則不復耳。但微見眉痕慘然，似有泣意。今讀此絕，既說自臨，又說相憐，一我兩名，相須相顧，知其無聊悶鬱，偶嘗為此。²⁷

小青與自己的影像說話，鍾惺頗能感受她在世界上孤獨無靠的生命況味。

男女兩性在面對自我畫像時，心態相當迥異，這與男女對自我期許的不同有關。看著畫像，男性在主／客兩重身份間，評價著自己在世上的存在價值，能否大展鴻圖？而女性看著自己的畫像，彷彿照鏡一般，紅顏誰識？身託何人？悲憐眼前的自己，發為命運的觀察與喟歎。

3. 傳世欲望

晚明時期男女自題畫像，存在著自我期許與自我悲憐的不同。²⁸清代中期顧太清那幅小照題詞，似乎發出了不一樣的女性聲音。「聽雪小照」，可能是太清特意請人寫真，詞句曰：「豈為平生偏愛雪？為人間留取真眉目」，雪景當前，冬夜寧謐，廣漠靜好，敲竹寒雪聲中，太清彷彿傾聽到自己內心一種意欲流傳後世的聲音。這幅小照，太清曾託許雲林向汪允莊夫人索求題詩，允莊效花蕊宮詞體為八絕句以報之（頁 116，「鈍宦評語」）。女性畫像已成為宣揚聲譽，聯絡情誼的媒介，不僅突破了「拋頭露面」的禁忌，更進一步鼓舞女性的傳世欲望。

晚明湯顯祖戲曲《牡丹亭》的女主角杜麗娘，作者湯顯祖著力於傳統女性叛逆與勇敢的性格描繪，尤以安插的「寫真」齣，最富女性意識，在該齣戲文中，麗娘照見往日豔冶輕盈、如今消瘦憔悴的鏡中人，對「紅顏易老」有所體悟，因

27 同註 26，小青〈無題其三〉，詩後批語。

28 筆者檢視杜聯吉輯《明人自傳文鈔》（同註 22），發現男性在主／客兩重身份間，評價著自己在世上的存在價值，能否大展鴻圖？而女性看著自己的畫像，彷彿照鏡一般，紅顏誰識？身託何人？悲憐眼前的自己，發為命運的觀察與喟歎。

有容顏存留的焦慮，故要「寫真」：「若不趁此時描畫，流在人間，一旦無常，誰知西蜀杜麗娘有如此之美貌乎？」湯顯祖設計了整個作畫過程：齊備丹青絹幅、攬鏡顧影、自畫寫真，由頰、唇、髮絲、雲鬢、秋波、眉山、似愁笑靨、風立細腰、手撚青梅……各個身體細部的觀察，而描繪鏡中自我影像。杜麗娘照鏡筆描寫真，以「流在人間」的方式，表現了女性的傳世欲望。²⁹

晚明的湯顯祖畢竟是男性，杜麗娘亦屬虛構而已，女性的傳世欲望，明末以後，則由女子自己發聲。名妓柳如是，曾以幅巾弓鞋的男士扮相，至半野堂謁訪錢謙益。清人余秋室繪有〈河東君初訪半野堂小影〉〔圖4〕，畫中人頭戴幅巾，身著寬大道袍，裹覆著纖瘦的軀體，余秋室傳達了異於傳統仕女圖麗粧服飾的刻畫。這幅喬裝男性的畫像，使後人惘懷不已，可謂柳如是傳奇一生的縮影。柳如是以詩畫才藝著稱，與江南諸才子有風流交往事蹟，終嫁錢謙益為妻，其最為世人稱道者，是明亡之際，勸錢謙益殉明以全名節，錢謝之不能，柳卻視死如歸，這一段史實，使得錢柳二人節操在後人心中，有很明顯的對照，不僅以自身行動（男裝、殉國）參與文人的價值，更在《列朝詩集小傳》的編輯中，進一步為詩藝著稱的女性，青史留名。³⁰

柳如是興致勃勃的男性扮相，並非孤證，與當代的喬裝意識，有所關聯。明末清初，流傳著許多女性喬裝的故事。³¹乾隆時期女性彈詞家陳端生，透過《再

29 關於《牡丹亭》「寫真」齣中，湯顯祖對杜麗娘的性格描繪以及女性意識的展現，詳參同註9，拙著〈寫真：女性魅影與自我再現〉一文。

30 錢謙益編《列朝詩集小傳》（台北：世界書局，1985年）「閩集」部，有香奩上、中、下共一百餘人，這些女性詩料的編輯，由柳如是所協助編纂而成。詳下集頁724-796。

31 關於明清戲曲中，女扮男裝的戲曲創作，詳參葉長海撰《戲曲與女性角色》，《九州學刊》6：2，1994，頁7-26。又關於女扮男裝性別意識的研究，詳參華瑋撰：〈明清婦女劇作中之「擬男」表現與性別問題——論《鴛鴦夢》、《繁華夢》、《喬影》與《梨花夢》〉，收於華瑋、王璦玲主編：《明清戲曲國際研討會論文集》（台北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，1998年）下冊，頁573-623。而探討《再生緣》中女主角孟麗君的喬裝意識與傳世欲望者，詳參胡曉真撰：〈女作家與傳世欲望——清代女性彈詞小說中的自傳性問題〉，收入《語文、情性、義理——中國文學的多層面探討國際學術會議論文集》（台北：臺灣大學中國文學系，1996年4月），頁399-435。又全面探索明末清初喬裝小說的著作，詳參蔡祝青撰：〈明末清初小說中男女扮裝之性別與文化意義〉，嘉義：南華大學文學研究所碩士論文，2000年。

生緣》的撰寫，化身為故事中的孟麗君，反抗皇帝賜婚，換穿男裝赴考，並自我寫真。³²然而寫真的過程幾番波折，畫像屢改屢敗，目的在確認「我是誰」？這種確認卻總是難以確定，有待他人的眼光。隱藏在這些畫像背後的，是女性自我的不確定性。女扮男裝透露了女性參與男性價值世界的意圖，女性作者陳端生透過換裝與寫真的故事情節，演示著一幕幕女性自我認同的場景。³³與顧太清有所交誼的吳藻，亦寫作了一部自傳意味濃厚的戲曲《喬影》，以女主角謝絮才獨白，娓娓道出才女的傳名後世的欲望與焦慮。

謝絮才生長閩門，性耽書史，自慚巾幗，不愛鉛華，襟懷曠達，如絕雲表之飛鵬。但是因為女兒身，只能空自悲歎。進而突發奇想，為自己描成一幅小影，換掉閩裝，改作男兒衣履，名為「飲酒讀騷圖」。整幕劇作，便圍繞著謝絮才觀看畫中自己的男兒扮相，引發種種思考。絮才以屈原自比：「我想靈均千古一人，後世諒無人可繼，若像這憔悴江潭行吟澤畔，我謝絮才此時與他也差不多兒」，可惜女子才華再高，能像屈原、李白等偉大詩人一樣，被人詠懷嗎？誰來憑弔？「我想靈均，神歸天上，名落人間，更有箇招魂弟子，淚灑江南，只這死後的風光，可也不小，我謝絮才將來湮沒無聞，這點小魂靈，飄飄渺渺，究不知作何光景？」既無人憑弔，就自輓吧！劇末「收拾起金翹翠，整備著詩瓢酒瓢呀，向花前把影兒頻弔」。擬設一個祭弔的場面，由劇中女身的謝絮才，憑弔畫中自己的扮男喬影。³⁴

32 《再生緣》彈詞作者為女子陳端生，在第十回〈孟麗君花燭潛逃〉，寫主角孟麗君為了忠於原來婚配，逃避皇帝賜婚，決定女扮男裝赴京考試，留下自畫寫真給雙親。繪畫可能為當時才女熟習的技藝。陳寅恪推測這樣的情節安排，可能和作者陳端生工畫有關，故略帶自傳性：「或端生自身亦工繪畫，觀其於《再生緣》第參卷第拾回中，描寫孟麗君自畫其像一節，生動詳盡，乃所以反映己身者耶？」參氏著：〈論再生緣〉，收入《陳寅恪先生文集》（台北：里仁，1982），冊1，《寒柳堂集》，頁66。

33 關於孟麗君女性意識的探討，請詳參同註31，胡曉真〈女作家與傳世欲望——清代女性彈詞小說中的自傳性問題〉一文。

34 請參《泉唐女士吳蘋香喬影傳奇》清抄本，現藏於臺灣國家圖書館善本書室，第15159冊，該抄本未標頁碼，亦未見繪像。另有道光乙酉彙山吳載功刊本《喬影》，收入長樂鄭氏印《清人雜劇二集》，原本藏哈佛大學漢和圖書館。關於吳藻《喬影》的研究，鍾慧玲教授撰有〈吳藻作品中的自我形象〉，《東海學報》37卷第1期，1996年，頁107-128，該文對筆者甚有啟

螺峯女士顧韶曾為該劇繪影：「飲酒讀騷圖」〔圖 5〕，顧韶以線描畫出著裝儒服的女性纖弱身姿，一手持酒杯、另一手執離騷卷，立於天地間。一位男性畫贊者，也被引入了性別變換的思惟中：

是耶非耶，顛之倒之，形本僑耳，影又喬斯，其才則雄，其風則雌……絮才大慧，絮才大愚，不屑兒女，乃成丈夫，多少鬚眉，甘婢甘奴，滄涼今古，愁懸此圖。³⁵

《喬影》劇本寫成，有許多女性以詩文題跋，紛紛表示對「喬影」的觀看意見。³⁶「隨題隨刊，不敘次第」，顯示當時題辭與出版的狀況。

喬裝代表女性自覺意識的向前推進，柳如是、孟麗君（陳端生）、謝絮才（吳藻）等女性的儒服扮裝，成為向男性文人價值認同的宣示。杜麗娘、孟麗君、顧太清以寫真畫像，自我書寫女性的面容、身姿與心緒，均抒發了女子流傳後世的欲望，並透過女子社群間的相互題跋，傳播女性以才揚名的寫作風氣。

三、兩幅歌妓畫像

三十七歲的太清，曾為姚珊珊、陳三寶兩位歌妓的畫像題詞，前者題詞為《金縷曲·題姚珊珊小像》（頁 197），寫真場景在月夜：「珊珊月下來何晚」，一幅典型的美人圖：「畫圖中，雲鬢鬢，羽衣輕軟」、「倩倩真真呼不應」。手上也許持著管簫：「恍惚曾聞，筠簫象管」。句末自注云：「或謂憑虛公子姬人」，說明姚珊珊原係某公子寵姬的身份，如此出身，使太清在觀看畫像時，流露出對姚珊珊生涯

發，謹此致謝。

35 螺峯女士顧韶所繪「飲酒讀騷圖」，附於同註 34，道光乙酉臬山吳載功刊本《喬影》中，承中研院文哲所研究員兼副所長華瑋女士提供，謹此致謝。畫贊為鍾績辰所撰，詳見同註 34，清刊本卷首〈題泉康女士吳蘋香飲酒讀騷圖小影〉。

36 吳藻的鬚眉性格，不僅表現於《喬影》的構想而已，在《畫林新詠》、《清代畫史增編》、《兩般秋雨庵隨筆》等書，亦有吳藻自寫男裝小影、為飲酒讀騷圖、已作文士妝束等紀錄。詳參黃嫣梨《文史十五論》（北京：北京大學出版社，2001 年）〈清女詞人吳藻交游考〉一文，頁 113，注釋第 2 條。

的同情：難寫寸心幽怨，離合神光空有夢，夢高唐路杳情無限，公子憑虛卿薄命，對影徒增浩歎，人間事，本如幻。姚珊珊究竟是誰？「或謂」云云，只是傳聞，作者太清顯然並不熟識，而「好事者，新詞題滿」，太清亦為眾多題跋者之一。

為歌妓名姬畫像題詩，是久遠的傳統，宋代已出現歌姬畫像的紀錄，洪邁《容齋詩話》記載：「莫愁者，郢州石城人。今郢有莫愁村，畫工傳其貌，好事者多寫寄四遠。」³⁷莫愁為六朝錢塘名妓。明初吳偉擅繪歌妓，亦畫了一系列畫像如：〈武陵春圖〉、〈歌舞圖軸〉、〈鐵笛圖卷〉等，畫面上題遍文士題跋，瀰漫了濃厚的文化氣息。³⁸

太清另有一首歌妓畫像題詞：〈琵琶仙·題琵琶妓陳三寶小像〉（頁 197），詞曰：「歌舞風光，十三歲，索五千金高價。休矜燕子輕盈，腰肢更嬌妩」，點出畫像主角的年齡、身價與輕盈的體態。明初弘治年間吳偉的〈歌舞圖軸〉〔圖 6〕，畫像主角是李奴奴，年方十歲。³⁹圖上半幅共有包括唐寅、祝允明等人的六段題文，圖下半部，為一群人（四男二女）圍繞著一位纖小女子，觀其舞蹈的身姿。太清詞中的陳三寶亦然，因歌舞技藝超絕，周旋於男性觀眾間，故太清一語雙關地說著：「十里湖光，無邊山色，花底冶游」。詞末則略顯戲謔：「爭不似，潯陽湓浦，抱檀槽，感動司馬」，倒是一句「好稱珠勒金鞍，許誰迎迓？」指出了歌妓生涯帶有的濃厚商業社會氣息。

清初流傳一幅〈張憶娘簪華圖卷〉，據袁枚《隨園詩話》記載：

康熙間，蘇州名妓張憶娘，色藝冠時。蔣繡谷先生為寫〈簪花圖〉小照。乾隆庚午，余在蘇州，繡谷之孫漪園，以圖索題。見憶娘戴烏紗髻，著天

37 參見洪邁《容齋詩話》卷 3，收入吳文治主編《宋詩話全編》（南京：江蘇古籍出版社，1998 年），第 6 冊，頁 5620。

38 吳偉繪有〈武陵春圖卷〉、〈鐵笛圖卷〉，詳參《中國繪畫史圖錄》（上海：上海人民美術出版社，1997 年）下冊，頁 536、534-535。〈歌舞圖軸〉，參見《中國美術全集》（臺北：錦繡出版社，1989 年），繪畫編 6「明畫上」，圖 121，以及《明代人物畫風》（重慶：重慶出版社，1997）。為歷史名妓畫像的風氣，顯然歷久不衰，今有道光年間為六朝名妓莫愁、光緒年間為唐妓薛濤製箋圖的石刻畫像流傳，可供參考。請見《中國美術全集》「石刻線畫」冊，圖 118、127。

39 畫像上有唐寅題詩，款曰：「吳門唐寅題李奴奴歌舞圖。時弘治癸亥三月下旬，李方年十歲云」。

青羅裙，眉目秀媚，以左手簪花而笑，為當時楊子鶴筆也。題者皆國初名士。⁴⁰

此幅張憶娘寫照為絹畫，由蔣繡谷覓人寫真繪成，執筆者為虞山楊晉。此卷圖幅題跋的規模，已非吳偉的歌妓畫像所可比擬。題跋六十餘人，其中不乏當時知名人士，如袁枚、錢大昕、尤侗、沈德潛、洪亮吉、余懷、陳邦彥、姜實節……等。於乾隆己卯年秋裝禎，西莊王鳴盛題簽，康熙間已有人題款。江標曾圖記曰：「圖藏豐潤張氏，借觀數月細審，畫幅似臨本，題詠半是真跡，半係摹寫，殊不可解，然流轉有自，無二本也。江標記。」⁴¹細察題跋內容，各有不同想法，有的以諧謔調笑的口吻題識：「任人攀折也無妨、繡谷歡場五十秋」、「繡谷主人出是圖索題，書此博笑」。有的競相標榜收藏風雅：「武陵君曾許以千金為余購之」、「此卷藏棄篋中，為誰何竊去甲子冬，檢點舊物，始知失之，懊恨不已。」亦有為憶娘幻滅身世感傷者，如：「鏡裡煙花粉黛」、「可憐煙花身世」、「名士佳人士一邱，零落玉釵」，或藉此發抒生命時間流逝的感歎。

清初〈張憶娘簪華圖〉來自於名妓繪像的傳統，動輒數十人的大規模男士題詠，紀錄名流觀畫的心得。袁枚對於歌妓抬高身價的方式，頗為明瞭：

近日士大夫凡遇歌場舞席，有所題贈，必諱姓名而書別號，尤可嗤也！伶人陳蘭芳求題小照，余書名以贈云：「可是當年陳子高？風姿絕勝董嬌嬈。自將玉貌丹青寫，鏡裡芙蓉色不凋。」「叔子何如銅雀妓？古人諧語最分明。老夫自有千秋在，不向花前諱姓名。」⁴²

歌妓為了提高聲譽，往往自己準備小照，請名人題詩，稱詠其詩才容貌。題詠的對象為名妓，涉及集體窺視的意涵，歌妓自備寫照向名人乞題、藉以抬高聲譽的流行風氣，反應了商業化社會，應酬社交的活絡機制。

40 參見同註 8，袁枚《隨園詩話》卷 6，頁 200。

41 關於〈張憶娘簪華圖〉的題跋，詳見《明清人題跋》（台北：世界書局，1988 年）下冊，〔清〕江標錄：〈張憶娘簪花圖卷題詠〉，頁 567-585。

42 參見袁枚《隨園詩話補遺》卷 9，同註 8，頁 780。

太清稱許琵琶妓陳三寶：「眉日本然清楚，被旁人偷寫。」為歌妓寫像、競相題跋以追憶一代風流，不僅可以滿足男子對畫中歌妓的世俗窺視慾，而寫滿眾多題跋的圖面，宛如微型的社交圈，前呼後應，在畫幅上聯繫成一個文人社群的對話空間，名流文士的題識，宛如各種聲音的交織。清代中期，太清以閨閣皇族身份，參與了名妓畫像的對話社群，表徵了女性社交層面的拓展，與女性文學聲譽已經受到的重視。

四、一幅少女的遺像

太清在三十七歲是年，作詞《乳燕飛·題曇影夢痕圖》，題下注曰：「孫靜蘭，許雲姜之甥女也，十二歲歿於外家。外祖母許太夫人為作是圖，題詠盈卷，遂次許淡如韻二闕」。「曇影夢痕圖」是早歿少女孫靜蘭的遺像，由外祖母梁春繩（即許太夫人）追憶所繪。許太夫人以「曇影夢痕」畫喻外孫女青春凋逝，早凋的優曇那就是靜蘭的化身。太清此詞共有兩闕，第一闕詞曰：

情惘絲絲縮。問花神、飄香墮粉，是誰分判？纔見花開又花落，不念惜花人惋。禁不得、猛風吹斷。總有遊魂知舊路，奈匆匆，短劫韶光換。空悵望，海山遠。優曇那許常相伴。照慈幃、殘燈尚在，夢迴不見。十二碧城縹緲處，去去來來如幻。倩好手、圖成小卷。塵世自生煩惱障，暮年人、咄咄書空喚。司花史，瑤池畔。峯髻芙蓉縮。（頁 192）

詞中以花開不禁猛風吹斷而迅速凋落為譬，惋惜這位早逝少女的短劫韶光，以及暮年長輩空留憾恨的歎歎。第二闕詞文，重現畫中的影像，少女「峯髻芙蓉縮」、著「揉藍衫子」，洞門畔，有翳蘿薜的綽約仙子一旁哀戚：「若有人兮翳蘿薜，綽約不勝哀惋」。畫中時空為月夜荒野：「月明中，翠崖千仞」，遠方應有碧雲，或許近處還有些桃花。畫面在特殊的時空經營下，依稀是夢境。⁴³「寫向圖中疑是夢，夢醒誰真誰幻」？虛幻的畫像，卻以真實為底本，畫中人如此鮮明，而已然

43 奕繪亦有題詞〈金縷曲·題曇影夢痕圖，次許子雙韻〉，可為此畫像的構圖作補充：「紅塵碧落神仙伴」、「影珊珊，洞門飛瀑，容顏乍見。萬樹碧桃花深處。」頁 669-670。

杳去。人生的醒與幻，一時不知如何想起。「倩好手，圖成小卷」、「空賺得，題詩盈卷」，這位令人心疼的折翼少女，便如此醒活在長輩們的繪筆與詩筆下。

孫靜蘭為許雲林之女，雲姜之甥女，外祖母梁德繩，即雲林、雲姜二姐妹之母，字楚生，為博學多聞的錢塘才女，能書、畫、琴、篆，以詩聞名，晚號古春軒老人。德繩為工部侍郎梁敦書之女，適兵部主事許宗彥（周生）為妻。長女雲林所適為休寧貢生孫氏。次女雲姜所適之阮福，為芸臺相國阮元之五子，阮元飽學之名，響譽當時。靜蘭幼時曾許字姨母雲姜之子、阮元之孫（即靜蘭之表兄）阮恩光，惜未嫁而卒。⁴⁴

這位十二歲早歿少女孫靜蘭的畫像，奕繪也有詞〈金縷曲·題曇影夢痕圖，次許子雙韻〉（頁 669-670）。不久之後，太清聞說孫靜蘭已載入阮氏家譜後，又有〈重題曇影夢痕圖〉詩，重題了這幅畫像：「幻影浮泡無處尋，風花彈指去來今……。入譜即非虛玉境，除災悔不下金鍼。」（頁 52）那如曇花一現、泡影消逝的靜蘭，終究因能入夫家阮氏族譜，而有了世間的歸宿。太清文友吳藻亦曾為孫靜蘭的圖填詞〈洞仙歌·題曇影夢痕圖〉，句云：「繡到紫姑鞋，虬箭丁丁，痛隔夜蘭芽摧早。」夾注曰：「歿前一夕，製紫姑鞋，漏三下始寢」，⁴⁵還原了靜蘭歿前的最後場景。

何以這位少女的折翼，為太清帶來這麼大的感傷？太清與梁氏、許氏、阮氏彼此連結的姻親家族，有長久而鞏固的情誼，尤其家族中的兩代才女梁春繩、許氏姐妹，時有詩詞唱和往來，尤其雲林、雲姜姐妹，更是太清一生彼此慰持的閨閣知友。儘管以一位宅心仁厚、情思綿邈的女詞家，哀悼少女早歿、紅顏薄命，乃屬自然詩情的流露，但是面對靜蘭遺像——「曇影夢痕圖」的感傷，背後仍不

44 鈍宦在太清〈重題曇影夢痕圖〉詩末，有幾段零星評語，曰：「孫靜蘭為雲姜女甥，又許字雲姜之子恩光。恩光為芸臺相國第五子福之子。雲姜蓋許周生駕部之女，芸臺相國之子婦。」又曰：「雲姜名延錦，見相國為駕部所撰家傳。」又曰：「梁楚生恭人德繩《古春軒詩集》有〈哭外孫女靜蘭〉詩，又有〈答太清福晉惠詩〉七律一首。」又曰：「太清為許滇生尚書母夫人之義女，仁和許氏與德清許氏聯譜，故太清與兩許皆往還。」（以上頁 52）。嘉慶年間兩位進士——德清許周生與仁和許滇生——二許氏聯宗，太清不僅與兵部主事德清許周生的女眷友好，亦為尚書滇生許母之義女，稱滇生為六兄。詳參同註 1，張璋編校本，「附錄七」：「顧太清奕繪社會交往主要人物志」，頁 786-787。

45 引自徐乃昌輯《小檀欒室彙刻閨秀詞》（台北：富之江出版社校印，1997），頁 357。

免牽動著細密堅穩的人際網絡。

五、兩幅男性畫像

由前文可知，奕繪對個人寫真抱持著高度的興趣，文人以寫真畫存留自己的影像，誠為當時流行的風氣。寫真畫，在清代以後的發展，已將「傳神寫照」的觀念擴大，⁴⁶面貌神似之外，畫中人的生活型態、言行動作、處境理想，皆可成為一種象徵，並與畫像贊助者、畫家以及觀眾的喜好相互呼應。⁴⁷人物畫的傳統表現，總是通過人物動態描寫和環境佈設的渲染，刻畫與烘托人物性格。明清的肖像畫，更加強了面部的神情刻畫，捕捉人物的姿態語言，以及空間佈白的巧妙處理，將紀念性轉為觀賞性，傳統肖像畫被推向一個新的水平，肖像愈加富有造形變化，如葉紹袁與錢謙益二人，曾以頭戴竹笠、執杖、微笑的造形，留下常樂農夫的寫照；羅聘戴笠穿蓑扮成漁翁、項聖謨撫鬚而立、王鑒立身展閱畫軸、傅山交腳而坐、董其昌一派優雅地便裝閒坐、吳偉業戴笠輕裝執卷、段玉裁執菊花、孫原湘執蘭花、張熊裸身閒坐納涼。餘如騎馬、策杖、聳肩、捧石、捲袖、泡茶……等，各種休閒扮演的肖像造形，不一而足。⁴⁸〈王士禎放鷗圖卷〉〔圖7〕描繪椅榻閒坐的王士禎，右手輕扶左臂，左肘托在椅榻的扶靠上，垂掌握著一本卷開的書，悠雅文士的休閒造像，以及四圍的空間佈置，是畫家禹之鼎刻意設計的構圖。與現代的攝影沙龍，頗為類似。既表現人物身體相貌，亦注重人物的衣飾與處境

46 關於人物畫、傳神理論在明清以後的發展，詳參同註 9，拙著《物·性別·觀看——明末清初文化書寫新探》，第肆篇「寫真：女性魅影與自我再現」，頁 283-291。

47 在明末人物畫類型中，僅保留少數過去流行的主題而已，新時代的肖像畫充滿象徵性，少現實即景之樂，亦少舊文學、舊歷史的題材。參見高居翰著：《氣勢撼人——十七世紀中國繪畫中的自然與風格》（臺北：石頭出版社，1994 年），第四章〈陳洪綬：人像寫照與其他〉，頁 189。

48 清代眾名流的肖像造形，最著名者為《清代學者像傳》，該傳有二集，第一集由清葉衍蘭輯摹、黃小泉繪，1930 商務印書館珂羅版印本，繪有顧炎武至魏源共 169 人的像，依生卒年先后編次，像後各附一傳。第二集則由葉恭綽輯，楊鵬秋摹繪，1953 年影印，補收前集未收之學者，此集有像無傳。另今人亦有以工具書方式蒐錄歷代名人肖像，有蘇州大學圖書館編著，瞿冠群、華人德執筆編撰：《中國歷代名人圖鑑》（上海：上海書畫出版社，1989）。

描繪，以此烘托人物的身分、意趣和愛好，這些都成為肖像畫的重要組成部分，文人在被畫時，喜歡裝扮成農夫、漁翁等非平日的相貌，藉以表達個人的嚮往與志趣。⁴⁹

太清四十三歲為一位王孫公子的畫像題詞，正是如此風潮下的產物，〈惜秋華·題竹軒王孫祥林小照〉詞曰：

萬里高空，度西風畫出，一行飛雁。三徑菊花，東籬露黃開遍。遙山澹染青螺，愛野色、行尋步緩。消遣。惜秋光，好把寒香偷剪。不問秋深淺。待白衣送酒，倒翠尊花畔。逍遙甚、更脫帽垂襟疏懶。王孫富貴風流，況大隱、旁人爭羨。舒眼。任天涯、日酣雲展。(頁 275-276)

詞的上片，太清將畫家為王孫營造的秋日淵明式野逸空間畫面，一一轉譯成詞句，那個富貴風流的王孫祥林，以脫帽垂襟、待酒醉倒的形影，在太清的下片詞中現身。這樣的構圖畫面，應是畫家應王孫祥林的希求而繪，祥林為了寫照而作此扮相，在虛構的繪畫場景中，表徵個人隱逸的理想，太清聰慧地指出「王孫富貴風流，況大隱，旁人爭羨」，將這樣一個扮相演出的小照畫像，推向一個有像主、畫家、觀者共同參與的文化活動。

太清另題了一幅義兄許滇生的抒情畫像，〈瑤華·代許滇生六兄題海棠庵填詞圖〉：

閒庭日暮，絳雪霏香，繞海棠無數。苔痕草色，自有箇，人在花深深處。故燒高燭，照春睡，烏闌親譜，衍波箋、斟酌宮商，付與雙鬟低度。紅牙緩拍新聲，正料峭微寒，花影當戶。搓酥滴粉，還又怕，簾外柳梢鶯妒。春陰乍滿，卻不是，聽風聽雨。擅風流，小樣迦陵，一縷茶煙輕護。(頁 263)

這是一幅詩情畫意的文士繪像。先由飄景、海棠、苔痕草色間的庭院開始寫起，

49 關於清初的人物肖像畫特性，參見楊新、班宗華等人合著《中國繪畫三千年》(台北：聯經出版社，1999年)，聶崇正撰「清代」部，頁 271。

白、紅、綠艷色對照景致為襯景，庭院深深處，應有個佳人立在花叢掩映處。書齋窗戶形成一個觀看像主的框架，室內燃著高燒，像主正在燭下斟酌宮商，專注填詞。屋室內似有另位雙鬟佳人，正為新詞合拍試吟，進入下片，料峭寒風拂過，花影映射在戶。室內香粉脂濃，與簾外柳鶯相互媲美，室內溫熱的茶煙一縷升起，烘暖成整間屋室的浪漫，輕輕托護著這個美感細膩的場景。

除了各種扮裝或休閒造型的畫像之外，填詞圖亦為清代盛行的畫像題裁之一。太清那幅與題詞幾乎完全符合的「聽雪小照」，看來亦是依照填詞圖的構想而繪成。以詞人尋思填詞、合拍試吟的寫作活動，作為描繪像主的主題。這與透過外在形體的扮裝，以改變平日造型為訴求的繪像不同，「填詞圖」將畫中人置於一種理想化的生活型態中，環境、言行、舉動，皆成為象徵的一環，與像主、畫家以及觀眾的期待相互呼應。填詞圖既要符合詩情畫意的詞境柔美氣質，並有意將像主塑造成自得其樂的高雅填詞專家，傳達其文學志趣，「填詞」表徵的是清人普遍追求的理想化文學性格。

這兩幅男子畫像，向太清索題，不僅出於個人私誼，亦表示太清文學的名聲，在當時受到不小的矚目。

六、太清生命歷程的轉折

道光十八年，太清四十歲，奕繪因病亡故，太清遭逢家難，被迫攜二兒二女移居邸外，〈七月七日先夫子棄世十月廿八奉堂上命攜釧初兩兒叔文以文兩女移居邸外無所棲遲賣以金鳳釵購得住宅一區賦詩以紀之〉（頁 104）一詩可知。連續二年間，太清在多首詩作中，表達對長子載鈞處理家事不當之憂慮。⁵⁰次年七

50 太清於奕繪逝世次年，四十一歲，寫下〈題先夫子雷泉歌卷後此井為長子載鈞填平〉（頁 106）一首，悲憐夫子所浚之雷泉井，為長子所填平。另同年〈七月七日先夫子小祥率兒女恭謁南谷痛成二律〉詩末自注云：「南谷丙舍有大安山堂、霏雲館、清風閣、紅葉菴、大槐宮、平安精舍，皆夫子度其山勢，因其樹木而構之。及闌干、窗櫺，皆自畫圖而製，並題額賦詩。予每從游，皆宿於清風閣。今大槐宮、平安精舍盡為長子載鈞所毀，且延番僧在清風閣作法以祓除。」（頁 107）。又次年，〈庚子清明前一日率五兒載釧八兒載初宿清風閣夜話有感兼示兩兒〉一詩（頁 113）詩末自注曰：「當初先夫欲為百年計，南谷一切花木、果蔬若干畝，及牛欄、豕欄若干數目，皆有詩，見《明善堂·流水編》（按奕繪詩集）第十五卷。今一旦為長子

月下旬，太清作一詩，詩題甚長，直接明陳：

七月廿一南谷守兵來報，寶頂為山水傾陷，當初設立護衛一員辦理山田事務，自載鈞承襲後撤回，惟留兵丁五人而已。今伊所信用者，多負販廚役等，賞賜無節，皆諂媚小人，不諳大事，雖有舊臣數人，略有規諫者，輕則罰俸，重則斥革，終日昏昏，惑於群小，故祭祀籩豆之事，置之不問。無奈釗初兩兒，皆在幼年，而衣食尚不給，況於修葺乎？思量及此，五內焦灼，得不痛哉？（頁 118-119）

此後經年，太清自率已出之兩兒兩女祭拜亡夫，為奕繪長子處理家務的作風深感憂煩。二年後，婆婆作古，太清在斷七之期奔喪，卻遭到長子無禮對待，太清在〈滿江紅〉一詞題下自注：

辛丑十一日為先姑斷七之期。前一日，率載釗、載初恭詣殯宮致祭。月之九日，長子載鈞由南谷遣騎傳諭守護官員及廚役等，初十日不許舉火。予到時已近黃昏，深山中雖有村店，因時當新年，便餅餌亦無買處。有守靈老僕婦熊嫗不平，具菜羹粟飯以進食。嗚呼！古人有云：「周公與管、蔡，恨不茅三間。」誠所謂也。遂填此闕，以記其事。（頁 271）

可能出於嫡子庶母矛盾心結而致的種種鴻溝與摩擦，以及文化背景的差異，造成太清與奕繪長子不和，是長期之事，皆為太清的寡居歲月帶來精神之苦。⁵¹

奕繪逝世與遭逢家變的多重打擊，育兒成為太清活下去的重要力量。太清對待兒女，原就顯現出溫柔敦厚的仁慈母愛，⁵²尤其對已出之長子載釗有較高的期

載鈞賃出，每年祇得租錢六十餘千。予非揚彼之不孝，實因天下之為子孫計者勸。」（頁 113）

51 關於太清與奕繪長子的失和，除了與載釗為嫡出、太清為庶母的矛盾情結之外，另概有文化背景差異、宗教信仰不同、生活方式的認同有別、滿漢習俗的不同等難以跨越的文化鴻溝。詳參同註 3，劉素芬文，頁 55-58。

52 太清在兒女年幼時，所表現的母愛，正是詩人本色，〈舞春風·詠花幡並序〉，序云：「窗外葡萄纔生嫩藥，多為鳥雀銜去，思之無計。釗兒用五色帛剪成細縷，以竹枝懸之架上，隨風飄颻，頗有意趣，亦可全果之生，亦可觀兒之智。喜而譜此小令。」（頁 268）。觀物之趣、觀

許。四十三歲時，十七歲的載釗，遠行開啟自己的前途遠景，太清寫下了〈三月廿四送釗兒往完縣查勘地畝以此示之〉，流露出對其子的諄諄教誨：「騎射莫教閒裡廢，文章最好客中研。」（頁 124）半個月後，又寫了一首〈閏三月初二病中憶釗兒〉，在病榻上沈重的寡母心聲：「幼弟不知愁，伴予惟兩妹。」（頁 126）旅途的載釗，不忘搨拓孝烈教軍古碑、以及購回糧店古拙石缸，回家敬獻寡母，由太清所作的〈孝烈將軍記並序〉（頁 127）以及〈萬松涵月歌並序〉（頁 128），可知太清對這個「好古」、「頗類其父」的兒子，甚感安慰之意。

太清在詩詞中，經常表現出對載釗的疼愛之情。事實證明，太清對於載釗的騎射、文藝努力督責，亦儘力為載釗的仕途鋪路。載釗後來果然在仕途、娶婦、生子各方面皆稱順利，為太清帶來無比欣慰。二十歲那年，載釗果然不負太清期望，順利通過皇族測試，封授爵號，授三等侍衛。十八歲娶了棟鄂氏的秀塘為妻，秀塘加入二位小姑以文、叔文向太清學習詩詞的閨閣教育。秀塘之母棟鄂少如，因為姻親的關係，後來也與太清往來唱和，建立良好的閨誼。載釗長大成人，授了爵位，家庭生活始稍好轉。太清五十九歲，奕繪正室妙華所生長子載鈞卒，因無子，由載釗長子溥楣繼嗣，奉恩襲鎮國公。這時的太清，已近六十歲，之前共有將近二十年時間，家族失和的苦痛，只能以育兒之事自勉，忍辱負重。⁵³

四十歲，丈夫亡逝後，過去夫婦二人酬唱的時光不再，悲痛逾恆的太清已不能作詩，打算封筆不再創作。到了冬天，在檢視丈夫遺稿時，觸景傷情，首度拾起詩筆，寫下夫亡後第一首詩，詩題自我注釋地為寫詩心情紀實：

自先夫子薨逝後，意不為詩，冬窗檢點遺稿，卷中詩多唱和，觸目感懷，結習難忘，遂賦數字，非敢有所怨，聊記予生之不幸也，兼示釗初兩兒。
（頁 103）

兒之智，均可見太清在兒女教養過程中的流露出來的詩人本色。

53 一說太清於此時始遷回榮府官邸，在邸外賃居近二十年，詳參同註 2，張璋「前言」，頁 4，以及「附錄四」：「顧太清奕繪年譜簡編」，頁 719-754。而據學者劉素芬考定，其實太清在奕繪亡故三個月後，被趕出榮府，二年後，至遲到道光二十年十月以前，因載鈞被派往守護西陵，而太夫人重病，太清遷回榮府親侍湯藥，且有詩詞作品可證。當以劉說為可靠，詳參同註 3，劉文，頁 54、頁 61。

寡居以及家變所帶來的心理創傷，太清仍得亦以文字遣懷：

臘盡春迴，歲華虛度。隨緣隨分行其素。非非是是混行莊，圮橋且進黃公履。

偶爾拈毫，曲成自顧。唾壺擊碎愁難賦。敢將淪落怨天公，虛名多為文章誤。

老境蹉跎，寄懷章句。潛身作箇鑽研蠹。自憐多病故人疏，消愁剩有中山兔。

每到思量，熱心如炷。問天畢竟何分付？但求無事是安居，成仙成佛何須慕？⁵⁴

這兩闕詞表露了強烈的身世感受：歲華虛度、老境蹉跎、多病、故人疏。惡劣的寡居歲月，儘管可以寄懷章句、潛身鑽研，卻也感受到文學才華的孤寂，以及空虛名聲之無益。才華與虛名，在激烈的家變中何用？反成受創的箭靶，噤若寒蟬的太清，只求無事安居而已。譬如五十二歲的中秋月圓佳節，仍娓娓傾訴：「多少銷魂滋味，多少飄零踪跡，頓覺此心寒。……誰管秋蟲春燕，畢竟人生如寄。」（〈水調歌頭·中秋獨酌，用東坡韻〉，頁 261）這種生命如寄的心理，成為太清後半生孀居歲月的情感基調。

太清在遭逢夫亡家難之際，除了寄託於育兒以苟活之外，另一個重要的生存力量，來自於詩友們的精神支持。許滇生、項屏山夫婦，以兄嫂／妹姑之誼，給予她溫暖的濟助。⁵⁵奕繪亡故是年歲暮，太清首度在邸外寡居，許滇生贈以銀魚螃蟹作為新年禮物，太清詩云：「門庭無客至，盤合感兄憐。」一年後，屏山又送一袋糠，助太清飼豬，貼補家計，太清有感而云：「一袋糟糠情不淺」。⁵⁶除了

54 參見〈踏莎行·遣悶〉以及〈前調〉二闕詞，頁 265。

55 太清為許母之義女，故稱滇生為六兄，許滇生與許周生為錢塘許氏聯宗，太清與二許家族交誼甚好。由詩詞交往得知，滇生與屏山，在奕繪亡故後，甫開始進入太清的詩詞世界，概係許母認太清作義女之事，約於此期左右。

56 分別參見太清兩首詩詞：〈許滇生司寇六兄見贈銀魚螃蟹詩以致謝〉，頁 104，〈唐多令·十月十日，屏山姐月下使蒼頭送糠一袋以飼豬，遂成小令申謝〉，頁 263。

許氏夫婦以物質接濟，表達關切的情誼之外，作為文學才女，晦暗中的執筆動力何在？砥礪切磋、友好扶持的閨閣情誼，成為祛除太清生命陰霾的光束。

七、囑題畫像、雅會圖與女性社群

（一）締結交遊圈

太清二十六歲嫁給奕繪，隨著夫家為皇室親族之便，結識了當時朝廷官宦之家的女眷。太清首度描述女性交遊的一首長題詩是〈法源寺看海棠，遇阮許雲姜、許石珊枝、錢李紉蘭，即次壁刻錢百福老人詩韻二首贈之〉（頁 48），是太清與許雲姜、石珊枝、李紉蘭等女友初遇的紀錄。許雲姜為芸臺相國之子阮福妻，石珊枝為獨許溟生尚書之子金橋妻，李紉蘭為戶部給事中衍石給諫錢儀吉子錢子萬妻。這三位朝廷要宦之子媳，於道光十五年伴遊北京法源寺，太清詩曰：「邂逅江南秀，檀欒法界煙，題詩寄同好，問訊綺窗前」。太清夫婦與相國阮元家族的往來，由〈讀芸臺相國學經室詩錄〉（頁 59）揭開序幕。當年太清三十七歲，是個人交遊尤其是閨閣交誼的豐收年。除了上述許、石、李三女之外，還陸續結識了陳素安、陸綉卿、汪佩之、古春軒老人（雲姜母）等。之後二年間，又結識了吳藻、許雲林（雲姜姐）、佩吉、金夫人、徐夫人、錢叔琬（珊枝小姑）……等。

與太清維持長期交往者，皆有豐富的文藝修養。太清與南樓老人陳書這位女性長輩，曾有題贈往來。南樓老人為宮中著名女畫家，畫法兼擅，因子錢陳群官至刑部侍郎，故受封太淑人，藉子之手向皇宮獻畫，受皇帝寵愛。由於太清喜好繪畫，故與宮中女性長輩畫家往來，成了結識同道、揣想畫境、琢磨畫技的機會。⁵⁷太清的交遊，大致以在朝官眷為主。如二許為才女梁德繩（古春軒老人）之女，姐妹倆師從乃母習詩詞、書畫、琴篆，連陳文述子媳汪端，亦從梁姨母學詩。李紉蘭婆母即錢儀吉之妻陳爾士，為刑部員外陳紹翔之女，聰慧好學，博通經史，長於吟詠，紉蘭長於篆刻，曾售篆字，助其夫讀書。陸綉卿為畫家潘曾瑩之妻、

57 太清有〈題南樓老人魚籃觀音像〉（頁 66），畫面上一尊稽首的慈悲觀世音，一籃隨手任升沈，碧藻、風鬢，彷彿是南樓老人的化身。另又有〈題陳南樓老人畫扇〉（頁 41）、〈鷓鴣天·題南樓老人秋水圖〉（頁 209）等。

汪佩之為內閣侍讀潘曾紱之妻，二人互為妯娌，皆有詩名。吳藻為著名戲劇《喬影》的作者。陳素安、張佩吉二人皆工吟詠，後者為仁和許滇生（太清義兄）之甥女，工琴善畫。再加上三十九歲結識的沈湘佩，個人才氣縱橫，善書畫、工詩賦，詞作名傾一時。這些隨家族或嫁赴京城的南方閩秀，與太清展開了長達一生的閨閣情誼。太清在詩詞作品中，經常不厭其煩地自我注釋，標幟著閨友間的情誼。⁵⁸太清甫結識閨友之初，曾作一首詞紀女伴交遊：〈玉樓春·廿四，仍同雲姜、紉蘭、素安、金夫人、徐夫人過棗花寺看牡丹，因前日風雨，花已零落殆盡〉（頁 213），奕繪亦以同曲和作〈玉樓春·十姐妹〉，詞云：「輕羅乍試薰風信，濃澹梳裝較分寸。誰家姐妹倚闌干，畫棟珠簾人遠近。」（頁 685），奕繪見證與支持著妻子的文學同性交誼。

（二）漢滿之間的交誼

身為滿清皇眷，太清的遊歷範圍，若與交遊廣闊的吳藻相較，⁵⁹其實是有很大的侷限。以其詩詞有自我注釋的習慣來判斷，太清引為知己的閨閣友輩，幾全為南方漢人，且集中於蘇杭一帶。許周生家族（其妻梁德繩、其女雲林、雲姜）、義兄許滇生家族（其妻項屏山、其子許金橋）為錢塘人；芸臺相國阮元家族（其子阮福、其女孫手蓉）為江蘇儀徵人，錢儀吉家族（其子錢子萬，子媳李紉蘭）亦為浙杭人。其餘才女如沈湘佩、汪允莊（陳文述子媳，稱梁德繩姨母）、陳素安、吳藻、余季瑛……等，皆杭州人；獨學老人石蘊玉、石珊枝（許金橋妻）、陸秀卿、汪佩之……等，為蘇州人。這些南方漢人，例如阮元為相國，在京多年，許周生授兵部主事、許滇生曾刑部侍郎、兵部尚書等職，錢儀吉官至戶部給事中，均曾一度供職京師，隨赴京師的女眷因而與太清有結識交遊的機會。

太清在奕繪亡逝前，其詩詞交往的對象，均為南方漢人之朝官女眷。據傳太清為罪人之後，為嫁奕繪而改姓呈報宗人府之事，成為不可公開的祕密。這件不光彩的祕密，使夫家與姻親間形成的家庭氛圍，對太清造成不少的壓力，成為日

58 關於太清與閨閣知友之交誼與相關背景資料，詳見同註 2，張璋編校，「附錄四」（同前），以及「附錄七：顧太清奕繪社會交往主要人物志」，頁 783-789。

59 出身於商人之家的吳藻，詞作中，顯示一生交遊廣闊，結交之輩擴及三教九流。詳參同註 36，黃嫣梨撰〈清女詞人吳藻交游考〉一文。

後家變、被太夫人逐出皇族家門、成為落難寡婦的重要因素之一。太清與長子載鈞的長期失和，更係滿漢文化的差異所致。⁶⁰這樣的背景，使得婚後有很長一段時間，除與丈夫共同參訪的皇族活動外，太清似乎低調行事，刻意與滿人保持疏離，太清所願、所能得到的旗人友誼，極為有限，可能是真實處境所致。而與南方才女的詩詞交往，則顯露出個人的社交熱力。

太清的詩友幾為南方蘇杭的漢人，京師官眷，確有結識上的地利因素，而在朝文武百官，太清的交往，何以獨鍾蘇杭？既是處境所致，亦是緣遇，更是出於選擇。這與太清的漢化背景有關。太清家祖鄂爾泰為漢化已深的滿人，太清早年亦曾遊歷江南，亦屢屢自言詩書傳家，不僅愛好詩詞，有著向漢人文學傳統學習的創作熱誠。江南一帶文風鼎盛，歷來已久，尤其清初蕉園詩社等當時名門閩秀的社集，使蘇杭的女性寫作形成風氣，並聲名遠播。婚後恆住京師的太清而言，投入南方文人的社群，結交知己，進而認同漢人的文學傳統，成為其人生理想價值的追求。相較而言，馬上得天下的滿人，以習騎射為重，寫作風氣並不普遍，文學傳統亦顯得薄弱，皇族中如奕繪如此具有高度文學修養者，已屬鳳毛麟角，以文學結緣的太清，嫁作奕繪側室，相互唱和，更是稀罕。奕繪生平唱和的滿族詩人，僅寥寥數人而已，皇族中的文學愛好純屬個人興趣，並非普遍的風氣，太清如何從中覓得創作上的知音？

當時道教信仰早已深入漢族之士大夫階層，太清與奕繪結婚後，夫妻二人崇信全真道教，著道裝繪像，並與道人往來頻繁等行徑，與當時滿清貴族信奉藏傳佛教之喇嘛教不同。太清個人更展現了對漢人文化的認同，其生活價值傾向、教育子女科舉仕宦、於三年服喪期滿後婚嫁兒女，可證明其深受漢化宗法觀念與家族制度之影響。從身份上說，太清確乎是滿族，而從文化認同上來說，太清則又彷彿脫胎自漢族。太清在仕宦與婚姻，代表著滿人漢化之深，標幟著皇族宗室融入漢化的過程。⁶¹

60 太清屢屢自言詩書傳家。又可由太清葬石榴婢與滿人妙華夫人殉葬物細節的不同，可見其差異。又太清處處留心農作稼穡情形，認同中華田園生活的方式，而載鈞則將南谷的農場賃出，符合滿人貴族地主的習慣。又太清重祭祀、反貴族奴隸制度等社會主張，均符合漢人的文化。詳參同註 3，劉文頁 55-58。

61 太清在皇清家族反對漢化的聲浪中，仍堅持其家祖漢化的傳統，詳細史料的考據，請參同註

若與之前的行跡相較，中年以後，太清出現了與滿人往來的紀錄，輔國公祥竹軒為一位有權勢的旗人，以詩酬贈最頻繁者，是筠鄰主人載銓，載銓為奕繪從兄定親王奕紹的長子。太清中年以後，與載銓這位在朝權貴人士熟稔友好，可能與其子的仕途與晉身有關。載銓自道光十九年起至二十四年間，擔任室考試務，正當載銓封授爵職之時，故可知太清與其結好，應非單純的詩詞往還，兼寓有為子仕途鋪路的寡母用心。⁶²太清女性詩社的友輩中，棟阿少如是太清長子載銓媳秀塘之母，棟阿武莊則是輔國公祥竹軒的夫人，另有頗知武略的富察蕊仙三人，這是太清隨著年歲的增長，較晚出現、且極罕見的少數旗人閨閣。

（三）仕女畫囑題

太清有一幅〈題李太夫人小照〉，是女性長輩的畫像題詩，「四年前識夫人面，今向圖中得見之。……花翎特獎書生貴，雲誥先揚阿母慈。」詩中夾注曰：「時雲舫從征粵東，賞戴花翎，授湖北鄖陽知府」（頁 129）。四十三歲的太清寫作此詩的目的，在褒揚育有兩位出眾兒子的李太夫人，並表達崇仰之意：「居民翹首仰光儀。」太清許多詩作難免有應酬意味，中年以後，為了兒子載銓的仕途打算，在社交上，儘量結識如筠鄰主人等權貴人士，可視為母親的責任感驅使，這是女性社交較為現實功利的一面。

太清許多囑題之作，大致在中年以後多了起來。才華洋溢的女畫家，學習著仕女畫的傳統，描繪著陰柔感性的畫中人，太清題詞如：〈凌波曲·孫嫫如女士囑題吹笛仕女團扇〉（頁 239）、〈南鄉子·雲林囑題薰籠美人圖〉（頁 256）、〈伊州三臺·題雲林扇頭彈琴仕女〉（頁 232）、〈庭院深深·杏莊婿屬題絡緯美人團扇〉（頁 281）、〈殢人嬌·題扇頭簪花美人〉（頁 285）、〈早春怨·題蔡清華夫人桐陰仕女圖〉（頁 289）、〈金縷曲·題吳淑芳夫人霜柏慈筠圖〉（頁 286）……等。在〈賀新涼·康介眉夫人囑題榕陰消夏圖〉一詞中，有「寄都門，女伴題詩滿」（頁 216）句，可想見女性繪畫，由女性題詩，主動寄贈，相互題跋，已成為女性群體連繫的一種方式。這些仕女畫囑題，既證明了太清閨閣交遊的頻繁往還，亦顯示了享有文學聲譽的太清，在女性社交上的活力。

3，劉文，頁 55-62。

62 太清結交載銓的深意，詳參同註 3，劉文頁 59-60。

（四）女性詩社

在京師一帶的女性社群中，太清以皇室閨閣才女、誠信謙和的身份，以及敏慧的詩才，獲得頗高的讚譽。這群才女，成立了詩社，沈湘佩紀錄如下：

己亥秋（按：太清四十一歲），余與太清、屏山、雲林、伯芳結「秋江吟社」，初集「牽牛花」，用「鵲橋仙」調。太清結句云：「枉將名字列天星，任塵世、相思不管。」雲林云：「金風玉露夕逢秋，也不見、花開並蒂。」蓋二人已賦悼亡也。余後半闕云：「花擎翠蓋，籐垂金縷，消受早涼如水。紅閨兒女問芳名，含笑向、渡河星指。」虛白老人大為稱賞。⁶³

庚戌年七月，奕繪英年早逝後，喪夫、家難的雙重打擊，以及兩對兒女撫育的重任，何以為生？依上文所載，己亥年（即太清喪偶次年），沈湘佩結合一批包括太清在內的京師閨秀，成立「秋江吟社」。閨閣才女們頗有寬慰太清、姐妹扶持的用意。該年太清與湘佩、雲林、妹霞仙等常有往來，亦相互酬唱，寫了一批社課詩。⁶⁴閨閣知交的友誼支持，在創作上彼此的觀摩切磋，寄情翰墨是太清逐步拋開悲傷的最佳動力。

文人結社具有很大的社會功能，在唱和優遊的生活中，以舉詩會，有時可達百人，可見詩歌流布及社會迴響之廣遠。閨閣組社之風，亦起而倣效。女性結社吟詩，自清初以來漸盛，杭州的蕉園詩社、大抵為親族的關係，及至乾隆年間吳地的清溪吟社，以張允滋為首，或本為世交，或慕名而至，漸不止是姻親關係，已擴及於不同家族的名媛閨秀。道光尚有湘潭梅花詩社，皆為規模大小不一的女性社群。⁶⁵或以篇帙相往、或聚會宴遊、或徵詩吟詠、或與文人唱和，皆表達了

63 本段文字，轉引自同註2，張璋編校本，「附錄五」：「顧太清奕繪生平事跡輯錄」，〈名媛詩話〉篇，頁757。

64 如〈社中課題〉（頁110）、〈冰床·社中課題〉（頁111）、〈暖炕·社中課題〉（頁111）等。

65 關於清代女性詩社的相關紀錄、活動性質探討，悉得自鍾慧玲教授撰《清代女詩人研究》（台北：里仁書局，2000年）第三章「清代女詩人的文學活動」，頁173-205，鍾教授大作為清代女詩人研究中之翹楚，筆者近年於清代女性文學研究的範疇知識與視野形成，獲致該書啟益甚鉅。

清代女詩人社交的群性色彩。才媛藉著親戚同里友好的關係，與詩文字結緣，開拓女性的社交空間，並爭取文化上得以發言的位置，彼此聲援，女性間形成師誼，聯繫家庭集會與文人結社，成為異於傳統的、溝通閨秀的女性世界。⁶⁶

（五）詩會圖

早在太清三十九歲時，曾有詞作〈鵲橋仙·雲林囑題閨七夕聯吟圖〉，詞中提及：「閨中女伴，天邊佳會，多事紛紛祈禱」（頁 228），在前年的閨月中，雲林顯然於七夕節令應景邀集了一批閨中女伴，以詩聯吟相會交誼，並為詩會留下一幅紀念圖。經過一段時日後，雲林甫以詩會聯吟圖請太清題詞。考察太清的詩詞作品，以及平日詳述緣由的習慣，這次盛會，太清似乎未參加，倒是前一年的臘月間，太清確實兩度邀集眾姐妹賞花賞雪、雅會賦詩。⁶⁷

太清所見的「七夕聯吟圖」，是典型的雅會圖繪。閨秀聚飲繪圖，徵詩紀盛以為風雅，往往留下了寶貴的雅會實況。如此作風，效法自宋代以來男性文人的雅集活動，宋徽宗繪有〈文會圖〉傳世；北宋年間，王詵在自家庭園邀聚了包括蘇軾、黃庭堅、李公麟、米芾、秦觀、晁無咎、張耒等十六位名人，雅士高僧，盛會一時，為歷史著名的「西園雅集」。當時雅集的實況，由大畫家李公麟繪製〈西園雅集圖〉卷〔圖 8〕，米芾則撰寫了一篇〈西園雅集圖記〉。歷代以來，南宋馬遠、元代趙孟頫、明代唐寅、仇英、尤求均繪有〈西園雅集圖〉，文人雅集的圖／記，亦成為後來女性雅會的學習典型。

清代才女屈秉筠曾邀集十二女子宴聚，席中並以古代名姬作為各月花史，以與會閨秀分別屬之，繪作〈雅集圖〉，極盡風雅之能事，描繪一個生動的女性社群，文人孫原湘為撰〈蕊宮花史圖並序〉，共襄盛舉。至於乾隆年間，袁枚在西湖一次大規模的女弟子集會，更造成轟動。乾隆庚戌年，七十歲的袁枚至西湖掃

66 關於女性詩社的活動如何建構情節元素，凸顯主題意義，呈現性別意識以及文化社團的遊戲美學，詳參江寶釵撰〈《紅樓夢》詩社活動研究——性別文化與遊戲美學的呈現〉，《中正中文學術年刊》創刊號，1997年11月，頁1-24。

67 太清三十八歲作有〈臘月十三，雪中，天寧寺看唐花，且邀後日諸姊妹同賞〉（頁82），同年又作〈十五，雪後，同珊枝、素安、雲林、雲姜、紉蘭、佩吉，天寧寺看西山積雪，即席次雲林韻〉（頁82）。

墓，杭州士女多來執贄，大會於杭州湖樓，枚乃屬婁東尤詔寫照，海陽汪恭製圖以誌盛，於嘉慶元年繪製而成「湖樓請業圖」〔圖 9〕。五年後重會，再次宴集杭城女弟子，亦補小幅於原圖之後。⁶⁸圖後袁枚對眾多女弟子一一記其姓名，親自題識其上，時人題跋甚夥。⁶⁹這樣的雅會活動，不僅表露了袁枚藉名門閩秀簇集，進一步建立文學聲譽；亦標幟著女性由閨房走出、尋求能見度的文化價值。

盛清時期的女性社群與詩會，已經相當普遍，閩閣才女齊聚一堂，借鑑於男性文人的矩度，營造屬於自己的文學領地，各種詩會圖，均可作為最佳見證。顧太清在這種氛圍下，為知友們的七夕聯吟圖，以詞作參與盛會。四十四歲時，太清受兩位女性請託而作文會圖題詞，一為〈惜黃花·題張孟緹夫人澹菊軒詩舍圖〉（頁 282）。上片「秋容圍屋」、「伴黃花，繞疏籬，幾竿修竹，插架祕圖書」，重現該圖的場景——「澹菊軒詩舍」，下片「丰神靜肅，墨華芬馥……彤管振琳瑯……雅稱箇，紉蘭餐菊」，描寫眾才女的各種姿態，詞句「羨伊人、羨伊人……閩閣知名宿」，以及夾注「聞孟緹善書」等語看來，太清並未參與該會，與張夫人亦不十分熟稔，概係請託之作。

太清另一首〈多麗·題翁秀君女史群芳再會圖〉（頁 282），概係翁秀君以圖徵集的詩作。顯然這幅群芳圖是熱鬧非凡的，眾才女們「展冰綃、研朱滴粉」、「拈霜毫、慢渲細染」，各自較勁；「蕊宮仙子鬥新妝」、「環肥燕瘦幾評量」、「陸離交錯，顛倒費端詳」等句，還原一個吟畢詩作評價的場面，「故向人間，流傳神品，千年艷質好收藏」，則肯定女性作品、流傳人間的文學價值。

女性詩會在清代中期以後的蓬勃現象，不僅突破了過去女性寫作的禁忌，而動輒眾會、繪圖、徵詩，亦表徵了女性透過群體認同的寫作欲望。太清不僅自己有《天游閣詩集》、《東海漁歌》傳世，在其詩詞作品中，不乏為女性文友的詩集題詞，諸如〈木蘭花慢·題長洲女士李佩金《生香館遺詞》〉（頁 194）、〈金縷曲·

68 袁枚委製之〈隨園湖樓請業圖〉，引自同註 65，鍾慧玲一書卷首。據鍾教授所按，原圖為民國十八年，上海神州國光社出版之《隨園湖樓請業圖》一書所攝，詳參氏著扉頁說明。本文〔附圖八〕即引自鍾教授大作卷首，謹此誌謝。

69 乾隆 55 年庚戌春，袁枚至杭州掃墓，浙中士競來執贄，大會於西湖湖樓，且繪圖誌盛，有紀事文：「閩秀吾浙為盛。庚戌春，掃墓杭州，女弟子孫碧梧（按雲鳳字）邀女士十三人，大會於湖樓，各以詩畫為贄，設宴席以待之。參見同註 8，《隨園詩話補遺》卷 1，頁 553。

題《花簾詞》寄吳蘋香女士，用本集韻》（頁 206）、〈金縷曲·題劉季湘夫人《海棠巢樂府》》（頁 217）、〈一叢花·題雲林《福連室吟草》》（頁 223）、〈一叢花·題湘佩《鴻雪樓詞選》》（頁 244）、〈金縷曲·題俞綵裳女史《慧福樓詩集》》（頁 296）……等。由閨閣間的相互酬唱，到以圖繪公開、詩作集結出版，得以有機會進入文學史中流傳，在在皆為女性的寫作，營造了自然發展的空間。

八、閨閣畫像與來世盟約的姐妹情誼

（一）三幅知己的閨閣畫像

太清幸福婚姻生活的留影「聽雪小照」以及題詞，已成絕響，丈夫亡逝後，再沒留下任何畫像。但數年間，心境轉折之後，亦開始提筆為閨中知友雅緻的小照題詞，除了本文引論已述及的〈醉翁操·題雲林湖月沁琴圖小照〉之外，另有〈看花回·題湘佩妹梅林覓句小照〉與〈桃園憶故人·題紉蘭妹蘭風展卷小照〉二作。這些知友的寫真，與太清的「聽雪小照」一樣，每幅畫中皆有一個抒情寫意的表演主題：太清是聽雪填詞、許雲林是湖月沁琴、李紉蘭是蘭風展卷、沈湘佩是梅林覓句。顧太清處於女性才華已普遍受到應有肯定的盛清後期，曾經有著與兩幅自我畫像的對話經驗，當她看著閨中知友們的虛擬畫像，與認知中那個才華橫溢的知友作一比對，會有如何的想法？

1. 李紉蘭／蘭風展卷小照

李紉蘭是太清在京城結識最早的南方漢人閨閣才女之一，〈桃園憶故人·題紉蘭妹蘭風展卷小照〉（頁 282），是在李赴大梁七年後的題詞。⁷⁰ 紉蘭以畫像為尺牘，索題傳達情誼。七年未再謀面，當太清收到郵遞而來的紉蘭畫像，實在是

70 太清與奕繪的詩詞創作，在詩題中，多有紀年的習慣，其詩詞合集便以紀年的方式呈現。雖〈桃源憶故人·題紉蘭妹蘭風展卷小照〉未紀年，然該詞前有〈惜秋華·壬寅（按太清四十四歲）七月廿一日……〉，以及〈瑤臺聚八仙·祝芸臺相國八十壽〉、後有〈喝火令·戊申（按太清五十歲）新秋望日偶成〉等紀年詞，再由此間的時序發展來看，該詞以後直至〈喝火令〉之前，可辨的時序更替有四次（約四年），是故太清寫作〈桃源憶故人〉一詩，應在四十五歲左右。又〈看花回·題湘佩妹梅林覓句小照〉亦作於此期略早之時。

欣喜萬分，急於展卷觀畫觀人：「故人寄到蘭風卷，快覩畫中人面。」七年來知友可好？「七載丰姿微變，不似當初見。」那個當年為了愛畫，不惜耍賴的紉蘭目前遠在大梁，⁷¹同時結識的雲姜也早已定居江南。太清從畫像中看見了歲月悄悄走過的痕跡：「從新拭目從新看，轉覺愁添恨滿」。七年內，二人最要好的姐妹之一石珊枝隨著夫君的亡逝，留下了甫產下的遺腹子而棄世。太清自己則又接連遭遇人生最大不幸，五年前，奕繪病亡，寡婦孤兒竟披家難棄離家門，賃居他處。太清所見畫中紉蘭面容的愁添恨滿，該是自己深沈哀傷的心情投射！

生命失依了，還有什麼可以依靠？女性情誼，在成為寡婦後的太清，極重要的精神支柱：「數字真情寫遍，託付南歸雁。」如同詞題所示，這是一首憶念故人的畫像題詞，小照成為久違朋友之間傳遞影像訊息的書寫媒介。太清不但從畫像中讀出了知友的現況、友誼的懷想，亦一併省思了個人的生命經驗。展開小照畫像，與知友的紙上面目對話，成為朋友之間題詩唱和的新型式，不僅流傳在男性文人世界而已，也是女性聯絡情誼的重要模式。

2. 許雲林／湖月沁琴圖小照

本文在引論處，已探討了太清為閩友許雲林的畫像題詞——〈醉翁操·題雲林湖月沁琴圖小照〉。題畫當時，太清四十二歲左右，與雲林建立了五年相識的穩固友誼。處於夫亡與家變的沈慟時期，太清在雲林畫像的觀看，是一次難得而寧靜的寫作經驗。整個以長天、湖煙、清輝、蟾影營造起來的湖月視覺場景，秋夜風靜，自然融入了琴樂的聽覺想像，烘托雲林那彷彿飛仙的演奏形象。這位工詩詞、擅鼓琴、精篆刻、擅花卉的才女知音，經常如此貼近地相伴出遊，為太清甫遭寡居的歲月，憑添幾許光彩。

雲林這幅小照，亦曾向頗有交誼的吳藻索題：〈高陽臺·雲林姊屬題湖月沁琴小影〉，詞曰：

71 太清有詩〈再用韻〉（頁 53），詩題注曰：「來詩索錢野堂山水，予以壁間四幅畫解贈之。先以畫倩題，不意今為魚聽軒有也。」按指紉蘭喜太清畫，將原贈雲姜之畫先行取走。故太清又有詩〈次日雲姜書來告我四幅雲山盡為紉蘭移去奈何云云予復以野堂紫薇水月一軸相贈遂倒押前韻成詩五首〉（頁 53）。太清擅畫，姐妹爭相索乞，太清將調笑親匿的場面，載入詩中。

選石橫琴，摹山入畫，年年小住西泠。三弄冰絃，三潭涼月俱清。紅橋十二無人到，削夫容兩朵峰青。不分明水佩風裳，錯誤湘靈。成連海上知音少，但七條絲動，移我瑤情。泉曲欄干；問誰素手同憑。幾時共結湖邊屋，待修簫來和雙聲。且消停一段秋懷，彈與儂聽。⁷²

由吳藻的詞意判讀，這幅小照應係雲林在西湖月夜下的繪影。上半闕由琴橫石上向外拉開畫面的遠景：三潭涼月、紅橋十二、兩朵青峰，以及迷濛的湖邊月色。下半闕視點迫至近景，七條絲絃的琴隱隱搖動，綠曲欄干畔的彈琴人，何日可與簫聲結伴合奏？吳藻以嚮往者的口吻，與畫中人進行設問對話。

初蘭的「蘭風展卷小照」，雲林的「湖月沁琴小照」、太清的「聽雪小照」，以及下文湘佩的「梅林覓句小照」，是否為自畫像？不得而知，然皆透過圖像元素幻現抒情意境，表徵閨閣詩藝的志趣與才華，用以自我展示，其用意至為明顯。雲林的小照，有太清與吳藻的題詞，太清的聽雪小照，閨中好友應有題識，雲林表姐汪端允莊曾效蕊宮詞體八絕句題之。⁷³清代閩秀圖繪徵詩的風氣很盛，如駱綺蘭繪〈秋燈課女圖〉徵詩、孫雲鵬繪〈停琴佇月圖〉徵詩、顧蕙〈東禪寺折枝紅豆花圖〉徵詩、女冠王嶽蓮繪〈空山聽雨圖〉，有名士題詠者眾……。⁷⁴無論女性身份如何，往往自己準備小照，請名人題詠，稱其品德、詩才、容貌，藉以建立聲名，顯示清代女性的價值觀已大不同於昔，品題愈夥，愈見交遊之廣，見證了女性社交的手腕與能力。

3. 沈湘佩／梅林覓句小照

與其他長期分離的閨友相較，雲林與湘佩顯然在京最久，是太清心中最貼近且傾慕的兩位知友。二人與太清詩會雅集，最為頻繁密切，雲林工詩詞、喜鼓琴，尤長於繪畫，常向太清索題，二人在詩畫切磋中，獲益甚多。至於沈湘佩遊蹤遍

72 參見《小檀欒室彙刻閩秀詞》，頁 357。

73 太清交往諸才女之詩集，筆者識淺，尚未能全面掌握，目前未知「聽雪小照」是否有友人題詞流傳。鈍宦評曰：「太清曾託許雲林索汪允莊夫人題其聽雪小像，允莊效蕊宮詞體為八絕句報之。……允莊，雲林表姐」，頁 116。

74 參見同註 65，鍾書，頁 275-280。

及各地，以及灑落大方的風度，更讓太清神往不已。

太清三十九歲那年，為杭州才女沈湘佩新書《鴻雪樓詩集》題詩，概為二人結識之初，當年留下了二人多番來往唱和的詩作。太清在這些詩中，表達了對湘佩文學才華的讚譽：「憐君空負濟川才」、「不容漱玉擅風流」、「更羨當筵七步才」，而對其閨閣出身卻鉛華洗盡的瀟灑氣度，無比欣慕：「逍遙且作雲間鶴，洗盡鉛華不惹愁」、「巾幗英雄異俗流，江南江北任遨遊」、「從容笑語無拘束，始知閨中俊逸才」。⁷⁵此後，湘佩便加入了京城太清官眷的交遊圈中，時相雅會，成為太清姐妹唱和最多的對象。

結識五年後，太清題下了〈看花回·題湘佩妹梅林覓句小照〉詞曰：

忽見橫枝近水開，香逐風來。惜花人在花深處，倚綠筠、幾度徘徊。前身明月是，應伴寒梅。冰作精神玉作胎，天付奇才。怕教風信催春老，撚花枝，妙句新裁。暗香疏影裡，立盡蒼苔。（頁 280）

沈湘佩的文學造詣很高，疏影水淺、橫枝香滿的「梅林」，誠然是構設女性畫像經常運用的襯景元素，這位漫步在梅林中的女子，彷彿明月前身，又是冰玉胎骨，是上天所賦與的曠世奇才。置身於暗香疏影中，不再是落梅照鏡的傳統仕女造像，一手撚花、立盡蒼苔、妙句新裁的新形象，既是湘佩平日詩詞尋思創作的真實刻畫，亦是愛梅如痴的太清，⁷⁶聽雪填詞的經驗寫照。這首題畫像詞，太清以姐妹相惜相知的角度，翻新了舊有落梅獨立的怨懣形象，強化了閨閣才女的寫作價值。

顧、沈二人之間是惺惺相惜的感情，湘佩在《名媛詩話》中對太清的出身、為人、詩風、情誼，有以下的看法：

滿洲西林太清，宗室奕太素貝勒繼室，將軍載釗、載初之母……才氣橫溢，揮筆立就，待人誠信，無驕矜習氣。吾入都，晤於雲林處，蒙其刮目傾心，遂訂交焉。則詩有「巾幗英雄異俗流，江南江北任遨遊……」。此後倡和，

75 以上詩句，分別參見太清三組詩：〈題錢塘女史沈湘佩鴻雪樓詩集二首〉、〈疊前韻答湘佩〉、〈再疊韻答湘佩〉，詳見頁 96-96。

76 又號梅仙的太清，畫了許多以梅為主題的畫，亦有不少自題畫梅詩。

皆即席揮毫，不待銅金本聲終，俱已脫稿。《天游閣集》中詩作，全以神行，絕不拘拘繩墨。……太清詩結句最峭。……壬寅（按太清四十四歲）上巳後七日，太清集同人賞海棠，前數日狂風大作，園中花已零，落諸即分詠海棠。霞仙是日未到，次日寄四詩至，頗堪壓倒元白。太清之倚聲……巧思慧想，出人意外。⁷⁷

太清在女性文學批評家沈湘佩的眼中：才氣橫溢、揮筆立就、全以神行、不拘繩墨、巧思慧想、出人意外，獲得了很高的讚譽。

湘佩豪俠雄才、遊蹤天下，果然讓一生守在皇城的太清，欣羨不已。這正好對比出男女眼界不同的緣由，湘佩因為隨夫宦遊之故，不必困守閨域，而負有豪俠雄才，成為異俗之巾幗英雄，這正是閨閣女子亟欲突破的瓶頸。⁷⁸太清不止一次對湘佩的遨遊生涯表示欣慕，或許藉著大量與湘佩詩詞來往之便，亦彌補了自己困守閨域之憾。

（二）姐妹情誼／與君世世為弟兄

太清眾姐妹的情誼，於日常生活與文學聯繫中建立與深化。詩詞中最頻繁的交往，有幾種類型：或是相約共遊賞景、或是雅集以詩會友、或是異地尺牘相繫、或為女友的作品題詞。因此，太清的詩詞作品，經常成為事件緣由、心情反映與才華崇慕的忠實紀錄。姐妹情誼不僅反映了女性之間日常文娛的實況，有時更發揮了療傷止痛的撫慰力量。儘管彼此的聯繫，並不十分容易。

太清三十七歲左右，以京城為中心所結交一群出身蘇杭的閨閣交遊圈，經常處在游離的狀態。太清三十九歲（按道光十七年）之後，二年來陸續結識的江南才女，隨著夫家官職異動或其他宦遊因素，紛紛南歸，或離京他往。是年初春，送許雲姜南旋揚州；秋季，送珊枝扶夫柩歸武林；秋末初冬，李紉蘭隨著錢儀吉赴河南大梁講學而離京。⁷⁹次年，珊枝棄世。雲姜、紉蘭二人，罕再返京與太清

77 同註 63，「顧太清奕繪生平事跡輯錄」，頁 755-756。

78 關於明清時期許多閨閣女子，隨夫或父宦遊而拓展個人的交遊世界。詳參高彥頤撰：〈「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，頁 21-50。

79 太清有〈聞雲姜定於明春九日南旋賦此〉（頁 81）、〈歲暮寄雲林城南兼送雲姜〉（頁 83）、〈浪

雅會，⁸⁰之間的友誼聯繫，全靠尺牘傳情。隨夫宦遊的姐妹文友，必需經常「灑清淚、離觴互捧」、⁸¹或發出「不見江南尺素來，惆悵都門諸姐妹，有人花底數歸期」之癡態。⁸²閨閣情誼最大的限制是：「聚散本來無定數」，⁸³這的確是傳統婦女居於丈夫與家庭從屬地位的共同命運。

眾姐妹中，最早遭人生大慟者，為石珊枝，其夫許金橋為太清義兄許滇生之子，算起來，應為太清之子姪輩，卒年僅廿八歲。太清曾寫了一系列哀詩輓詞，撫慰這位甥媳小友珊枝，如〈乳燕飛·輓許金橋呈珊枝嫂〉（頁 231）、〈冬日接石珊枝舟抵姑蘇信〉（頁 98）、〈聞金橋生遺腹子寄賀珊枝〉（頁 98）。太清幾乎要抱頭痛哭，以感同身受的心理，悼慰珊枝。沒想到隔年，珊枝即撒手人寰。道光十八年戊戌春，珊枝歿於杭州，太清有詩〈聞珊枝棄世賦詩遙輓〉，詩曰：「傳聞乍聽驚心魄，復又沈思雜信疑，……去年別我秋風裡，今日哭君春雨時。……此生真箇會無期。」句末注云：「予去冬曾寄詩云：也知欲見真無日，水遠山長盡此生。」（頁 100）不願接受事實的錯愕感，以及水遠山長的渺茫隔離，給太清帶來第一次失去姐妹的哀慟。

太清五十二歲左右，那湖月沁琴圖的主角許雲林離開人世。太清有哀詞〈意難忘·哭雲林妹〉（頁 294），追憶二人最後一度見面的光景。兩人把袂、掬淚、說亂離兵荒的那一刻，那記憶深處雲林芳顏容光依然似玉，而無情時光何曾暫留？在亂離時代中，再穩固的情誼，亦抵擋不住病痛的摧折。中年女詞人，在詞作中表達了時間推移的強烈焦慮，既悼知友，亦為自傷。

猶記太清甫遭家變之際，杭州義兄許滇生、項屏山夫妻，曾給予人情上最溫暖的支持。同治五年，太清六十八歲，滇生亡逝，面對夫婿亡故、自身多病、其

淘沙·送珊枝歸武林〉（頁 236）、〈金縷曲·送紉蘭妹往大梁〉（頁 240）。

80 太清四十二歲冬季，雲姜返京，時與眾姐妹雅集，太清有詩〈冬月季瑛招飲綠淨山房賞菊是日有雲林雲姜湘佩吉諸姐妹在座奈余為城門所阻未得盡歡歸來即次湘佩韻〉（頁 123），之後，再無雲姜共遊之詩作。

81 出自〈金縷曲·送紉蘭妹往大梁〉，頁 240-241。

82 〈立冬前三日許滇生六兄招同雲林佩吉家霞仙堪喜齋賞菊歸來賦此兼憶屏山〉，頁 154。

83 出自〈金縷曲·送紉蘭妹往大梁〉，頁 240-241。

子仁山早歿的才女屏山，太清有著同病相憐的慰勉之意。⁸⁴三年後，屏山在扶夫柩南歸途中仙逝。太清在一首長長的詩題上說著：「七月十二日，屏山姊扶柩旋里。余送至通州，宿於舟中。是夜風雨，與姊同床，話至天明。曾有來生作姊妹兄弟之約。九月十一，余歸自馬蘭峪，聞姊於八月初九在臨清州仙逝，痛成此律。」（頁 174）同床共話，相約來生，再續姐妹兄弟之緣，是何等誠摯的告白！

早在七年前，沈湘佩已在杭州亡逝。這位姐妹的亡故，對六十四歲垂垂老矣的太清而言，是一件無比遺憾、無限感傷的憾事。〈哭湘佩三妹〉詩曰：

卅載情如手足親，問天何故喪斯人？平生心性多豪俠，辜負雄才是女身。
紅樓幻境原無據，偶耳拈毫續幾回。長序一編承過譽，花箋頻寄索書來。

余偶續《紅樓夢》數回，名曰《紅樓夢影》，湘佩為之序。不待脫稿即索看，嘗責余性懶，戲謂曰：「姐年近七十，如不速成此書，恐不能成其功矣。」

談心每恨隔重城，執手依依不願行。一語竟成今日讖，與君世世為弟兄。

妹歿于同治元年六月十一日。余五月廿九過訪，妹忽曰：「姐之情何以報之？」余答曰：「姐妹之間，何言報耶？願來生吾二人仍如今生。」妹：「豈止來生，與君世世為弟兄。」余言：「此盟訂矣。」相去十日，竟悠然長往，能不痛哉！

言到家山淚滿眶，致教雲影翳波光。關心念念愁先壟，或可驂鸞返故鄉。

因杭城屢犯，音問不通，墳墓不知安否？親戚不知存亡，是以右目失明。

年來無事長相見，今日思君無會期，笑貌音容仍在眼，拈毫怕寫斷腸詩。

（頁 169-170）

太清在詩中以散文自我注釋地詳述與湘佩的三十載情誼，這首自我注釋的哀悼詩，為中國文學史上一段女性情誼的重要實錄。

年近七十甫動筆的《紅樓夢影》一書，其中最主要在描寫女性詩社的現象，很可能係太清個人生活的延伸。而尚未發表的手稿，流傳在姐妹之間，彼此評閱修潤，形成一個小眾讀者的型式。⁸⁵太清對著湘佩的魂魄傾訴：「與君世世為弟

84 〈同治丙寅十一月初一日哭許滇生六兄〉，頁 172

85 《紅樓夢影》一書，乃《紅樓夢》續書中較晚出現的一種。作者既署名雲槎外史、亦署名西湖散人。據學者考證雲槎外史即顧太清，而西湖散人為沈湘佩。關於《紅樓夢影》的內容與

兄」。七年後，屏山仙逝時，太清亦說出同樣的話語：「來生作姊妹兄弟之約」（如上引）。以再世盟約表徵姐妹情誼，移借自男女情緣不滅，隔世再續、生生世世的盟約，成為讚頌姐妹情誼的動人話語。逝者已杳，活著的未亡者，還癡心念著靈魂的去處，悲傷逾恆以致右目失明的太清，面對仍在眼前的笑貌音容，多少往事，如何再執筆拈毫？更向誰傾訴？

中年之後，太清最為悲慟的是，這些姐妹們的日漸凋零。湘佩逝世後，頓失情感重依，在〈雨窗感舊〉詩序中，六十四歲的太清紀錄了心肺掏空後的自己：

同治元年長夏，紅雨軒亂書中檢得詠盆中海棠諸作。舊遊勝事，竟成天際浮雲；暮景羸軀，有若花間曉露。海棠堆案，紅雨軒爭詠盆花；柳絮翻階，天游閣分題佳句。今許雲姜隨任湖北，錢伯芳隨任西川，棟阿少如就養甘肅，富察蕊仙、棟阿武莊、許雲林、沈湘佩已作泉下人，社中姐妹惟項屏山與春二人矣。二十年來星流雲散，得不傷心耶！（頁 170）

太清翻檢齋中的詩社稿件，可能是當初詩社成立二年後，壬寅年穀雨日於天游閣海棠賞花那次社集所作。⁸⁶ 詩句云：「回憶舊時諸姐妹，幾遊宦海幾歸泉」。太清、湘佩、屏山、雲林、伯芳等閨閣，於道光己亥十九年成立的「秋江吟社」，詩社概為不定期活動，成立是年，太清有幾首社中課題的詩，概係詩社活動的產物。⁸⁷ 詩社友輩中，除了漢人之外，棟阿少如是載釗媳秀塘之母，棟阿武莊則是輔國公祥竹軒的夫人、略知武略的富察蕊仙三人，為太清詩友中，罕見之旗人閨閣，因為與她們夫家的往來，尚維持了太清身為皇親一員的身分。是年，太清六十四歲，回顧過往的二十年，恰是太清寡居家變、育兒艱難的二十年，詩社活動緊密維繫了姐妹情誼，足足護持著她一路走來。

相關討論，詳參張菊玲《曠代才女——顧太清》（北京：北京出版社，2002年）第六章，中國第一位女小說家——太清和她的《紅樓夢影》，頁 165-193。

86 參太清〈穀雨日同社諸友集天游閣看海棠庭中花為風吹損祇妙香室所藏二盆尚嬌豔怡人遂以為題各賦七言四絕句〉一詩，頁 134。

87 如頁 110-111，有〈憶西湖早梅〉、〈紅葉〉、〈冰床〉、〈暖炕〉等社中課題。頁 259 有〈淒涼犯·詠殘荷，用姜白石韻 社中課題〉一詞、頁 264 〈高山流水·聽琴 社中課題〉一詞，共計三處。

九、餘論：冬閨刺繡圖與才女的自我定位

(一) 冬閨刺繡圖與才女教育

太清四十四歲時，寫了一首詩〈題店壁冬閨刺繡圖〉，詩云：「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。」(頁 135) 太清另題有《瑣窗寒·題冬閨刺繡圖》，二者所題應為同一幅圖。詞曰：

弱線初添，瑣窗漸暖，閉門同繡。明金壓線，刺出一痕春透。慧心兒花樣細翻，各人施展纖纖手。意遲遲、幾度停針，生怕作來肥瘦。低首雙眉暗鬥。正無語思量，阿誰輕逗。香肩慢扣，指點綠平紅縐。踏春郊、芳草落花，緩步不染星星垢。舞迴風、小立秋千，試問誰能彀？(頁 288)

畫面為群女繡鞋圖。太清由女子巧謹刺繡的動作描述中，細緻地貼近觀畫所引發的女性情思與纖膩心理。「誰家姊妹深閨裡，一瓣猩紅刺繡鞋」(頁 135)，「慧心兒花樣細翻，各人施展纖纖手」(頁 288)，若將刺繡換為作詩填詞，這幅冬閨刺繡圖，宛如自己女性交遊的縮影。

女子巧謹的刺繡，豈不能轉化為濡墨拈毫？三十九歲是年秋末冬初，李紉蘭將隨家翁錢儀吉赴河南大梁書院講學，太清作一闕詞〈金縷曲·送紉蘭妹往大梁〉為她送行。時序正是北風初動，蕭蕭天氣冷，河水冰漸將凍，濃濃離情的太清，瞥見了才女的行篋，未見珠寶服飾、針黹繡囊，而是「滿載異書千萬卷，有師冰小印隨妝籠。」(頁 240-241) 靠著這些書卷與文房用物，女子展現才華並維持詩誼。

在同輩詩社活動的同時，第二代的才女教育，也在太清的家族中，默默進行。

⁸⁸太清在女兒叔文出閣時，曾占一詩示之：

88 如〈暮春閒吟將得四句值秀塘媳叔文以文兩女姑嫂學詩倩予代寫遂足成此律〉(頁 134，太清四十四歲)、〈長夏連雨七女以文擬雪月風雨四夜索詠各限韻〉(頁 156-157，太清四十九歲)、〈以文擬閨詞四題各限韻〉(頁 157，太清四十九歲)、〈五十歲〉〈七夕前一日同以文露坐以文偶成六字遂足成〉(頁 161，太清五十歲)等，以文受到太清的調教較多。

生小嬌憨性忒癡，人情物理幾曾知。從今事事須留意，不是深閨傍母時。
第一君姑孝養先，敬恭夫婿乃稱賢。還操井臼親蠶織，黽勉常將內職肩。
女子無才便是德，俗諺云然。莫因斯語廢文章。家貧媵汝無金玉，祇有詩書
作嫁裝。形影相依十六年，斯行未免兩情牽。諄諄誥誡無多語，熟讀《周
南》《內則》篇。（〈六女叔文將歸於喜塔拉氏占此示之〉，頁144）

由此詩可知太清的閨閣教育，雖承繼漢人婦德婦功等《周南》、《內則》的訓示外，太清已揚棄「女子無才便是德」的意識型態，以詩書作嫁妝，勉勵女兒嫁作人婦後，仍應不廢文章與閱讀。這樣的訓誨，太清親自以身作則，一生力行實踐。

可惜，叔文在太清四十四歲是年，遠嫁離家後，便不易再向母親請益，叔文與秀塘媳在太清六十六歲時皆因病亡故，二人皆約得年四十而已。⁸⁹由太清詩作可知，惟么女以文有較多時間陪侍其母習詩，惜未成氣候。

（二）女性的文學聲譽

女子既以詩才自許，難道就沒有焦慮與不安？文學的聲名，究竟有多重要？四十二歲那年，太清對廣收碧城女弟子而聲名大噪的陳文述，有詩譏訾，直接就詩題自為注釋地寫道：

錢塘陳叟字雲伯者，以仙人自居，著有《碧城仙館詞鈔》，中多綺語。更有碧城女弟子十餘人，代為吹噓。去秋，曾託雲林以蓮花笈一卷、墨二錠見贈。予因鄙其為人，避而不受。今見彼寄雲林信中，有西林太清題其春明新詠一律，並自和原韻一律。此事殊屬荒唐，尤覺可笑。不知彼太清此太清是一是二。遂用其韻以記其事。（頁116）

太清對於陳文述收女弟子、利用女子提高個人名聲的吹噓行徑，頗為不滿。亦對賄賂式的酬作，避而不受。尤其陳文述冒太清之名，編造往來唱和之事，在太清看來，更為荒唐可鄙。太清極厭惡藉人名聲以自高的文人，故對外在名聲的慕求，

89 乙酉年，太清廿七歲生載釗，釗十七歲結婚，娶秀塘進門時，太清時四十三歲，秀塘理當不滿廿歲，故太清六十六歲時，秀塘應只有四十出頭歲左右。

應當是很內斂的。

太清四十三歲時，王子蘭公子寄詞稱譽太清文才，太清特地譜詞致謝，詞曰：

今古原如此。歎浮生、飛花飄絮，隨風已矣。落溷沾茵無定相，最是孤臣孽子。經患難、何曾容易，況是女身蕪薄命，愧樗材枉受虛名被。思量起，空揮涕。古人才調誠難比。借冰絲、孤鸞一操，安排宮徵。先世文章難繼續，不過扶持培置。且免箇、鶉衣粟米。教子傳家惟以孝，了今生女嫁男婚耳。承過譽，感無已。（〈金縷曲·王子蘭公子壽同寄詞見譽，譜此致謝，用次來韻〉，頁 271-272。）

太清自省經過患難的自己，猶如落茵沾溷的孤臣孽子，更增添女子如飛花飄絮的命運蕪薄之感，上比古人才調，誠然困難重重，而文學虛名究竟為自己帶來的，是福抑禍？惟有以完成育兒重任，苟活而已。太清在這首致謝詞中，完全未見受譽之喜，反透露了焦慮不安的心聲。

（三）生命如此陰柔地步向終曲

在「聽雪小照」題詞中，「為人間留取真眉目」的自我期許，確實深化為顧太清文學創作的動力，在詩詞中不厭其煩地自我注釋，以及詩稿有意的編年，皆可證明太清潛藏的傳世欲望。一位閨秀女子經過夫亡、家難的打擊，再重新拾起廢筆，持續寫下去，畢竟與世間膚淺的沽名釣譽不同。對陳文述求名的鄙視，對王子蘭稱譽的惶恐，太清的文學創作，與其說在追求文學史的定位，無寧是為女性生命經驗作見證與紀錄的成份更大，只有寫作才能證明自己曾經存在！這可能就是太清認定的文學價值，如此女性本色的陰柔氣質。晚年，太清曾經憩居南谷霏雲館，紀錄了一則夢境：

辛未十二月初六日，夜夢一麗人，貌甚美，時樣宮妝。坐磐石對月鼓琴，聲音清粹，指法圓活。俟其曲終，予請其字。即轉琴背，有徑寸金字圖章一方，篆「華軒」二字。傍有小金字行書兩行，月下不甚了了。指其圖章以示予曰：「即此也。」予叩其所傳，答以曹和尚，俯笑曰：「非僧也，因

年老髮脫，故有和尚之稱。」言畢，欲行再鼓，忽啼鳥驚覺。醒來譜此小令，以記其事。（〈醉太平〉詞牌下小序，頁 298）

太清此時已是七十三歲時的老婦，寒冬之夜，還能有如此琴韻圓轉貫耳、美麗佳人對言的夢境。寫成的詞為：

風清月清，鸞鳴鳳鳴。誰家繡閣娉婷，借冰絲寫情。雲聲水聲，魚聽鶴聽。惱人好夢偏驚，是山靈化成。（同上）

太清對於文學的外在聲名，顯然並無旺盛的企圖心，也許還有那麼一點悲劇性的疏離。太清步至晚年，還能夢想：「風清月清，鸞鳴鳳鳴」、「雲聲水聲，魚聽鶴聽」回顧一生，所戀戀不捨的，該是女性陰柔氛圍中的自足與喜樂。

生命已緩步至盡，在一首悼詩中，七十七歲雙目失明的白髮人，尚能如此疼惜哀輓一位姬人少女的逝去：

（庚）姬乃姪孫溥顧侍兒。性沈默寡言笑，不好莊飾。十六歲，工女紅，善裁剪，雖盛暑嚴寒，針線不去手，及一切事務無不精心，故深得主母憐。於是秋忽染時症，遂而長往，唐人有彩雲易散琉璃脆之句。誠所謂也。（頁 176）

太清用「彩雲易散琉璃脆」來悼念庚姬，紅顏薄命之慨，如鬼魅一般，由太清心底浮出。一生以寫作自許的才女太清，終究不免為女性的命運，發出怨嗟！

病逝前最後一首詞作為〈西江月·光緒二年午日夢遊夕陽寺〉（頁 298）。人生就如一場長長的好夢，留連著就怕醒覺，而「偏教時刻無多」、「好夢焉能長作」？愛梅成癡、自稱梅仙的太清，在冬日夢境中，化身為那初放崖阿的一朵早梅，探頭映照一生走過的美麗足跡：尋訪夕陽小寺、一彎流水繞過陂陀、細路斜通小橋……。夢中如此寧靜，夢外卻略帶時間流逝的感傷。太清垂暮之作，仍為讀者展示了女性特有的陰柔氣質。

太清步入風燭殘年之後，面對著知交親人一一凋零亡故的消息，⁹⁰生命凋零的哀痛、與才女命薄的感慨，交織成一種淡淡的生命感傷，在文學筆底時時浮現了女性的陰柔氣質。而太清畢竟是堅強的，綜觀太清一生，以文學創作佳配婚姻、結識閨友、而寄託殘生、卒登天年。太清已較百餘年前明末清初的閨閣跨步向前，畢竟以實際的文學活動，肯定了女性可以才華面世。太清一生不廢創作，光緒元年，逝世前二年，已雙目失明，仍有詩作，計有：〈余七十七歲雙目失明更喘嗽夜不得寐枕上口占此律以紀其苦〉（頁 176）、〈夢中讀隋書得此二絕句醒來倩人代寫盲人夢話可發一笑〉（頁 177）二首，後者為太清在世最後一首詩作。次年，〈西江月·光緒二年午日夢遊夕陽寺〉（已如上述）為生平最後一首詞作。在最後的幾年間，太清許多詩作指向虛幻的夢境，或是夢遇山中仙靈（前文已述）、或是夢中讀史書、夢遊夕陽寺，雙目失明的太清，多以口占或倩人代寫的方式記錄下自己的心聲，直到耗盡生命儘存的一絲元氣為止。

太清於光緒三年十一月初三日逝世，享年七十九歲，歿後，與奕繪合葬於大南谷。

90 除了閨閣姐妹之外，太清已歷經了不知幾次白髮人送黑髮人的傷痛，〈乙丑（六十六歲）新正試筆〉自註：「去年八月廿五，六女（叔文）病故；廿九，五媳（秀塘）病故。」（頁 172）七十二歲，兩個曾孫患痘而亡：〈同治庚午三月毓乾毓兌兩曾孫皆患痘半月之間兄弟相繼而歿七十二歲老人情何以堪心何以忍能不病哉〉（頁 174）。

附錄：顧太清畫像題詠年表

| 年 齡 | 清帝／天干地支／西曆紀元 | 畫 像 題 詠 |
|------|---------------|---|
| 33 歲 | 道光 11／辛卯／1831 | 1. 〈題明慈聖李太后像像貯慈壽寺香閣中〉 20 2. 〈題唐寅畫麻姑像〉 21 |
| 36 歲 | 道光 14／甲午／1834 | 1 〈題黃雲谷道士畫夫子黃冠小照〉 42 2 〈自題道裝像〉 42 3. 〈水龍吟·題張坤鶴老人小照，用白玉蟾「採藥徑」韻〉 187 |
| 37 歲 | 道光 15／乙未／1835 | 1. 〈乳燕飛·題曇影夢痕圖〉 192 2. 〈重題曇影夢痕圖〉 52 3. 〈金縷曲·題姚珊珊小像〉 197 4. 〈琵琶仙·題琵琶妓陳三寶小像〉 197 |
| 38 歲 | 道光 16／丙申／1836 | 1. 〈題南樓老人魚藍觀音像〉 66 2. 〈丙戌夫子游房山得山水小軸甲午同題丙申夏偶檢圖又互次前韻各成二首〉 73 |
| 39 歲 | 道光 17／丁酉／1837 | 1. 〈題夫子觀瀾圖〉 91 2. 〈賀新涼·康介眉夫人囑題榕陰消夏圖〉 216 3. 〈鵲橋仙·雲林囑題閏七夕聯吟圖〉（按應係 39 歲初春題） 228 4. 〈金縷曲·自題聽雪小照〉（按此畫應係 38 歲冬季畫成，39 歲春季題） 229 5. 〈伊州三臺·題雲林扇頭彈琴仕女〉 232 6. 〈探春慢·題顧螺峯女史詔畫尋梅仕女，用張炎韻〉 232 7. 〈凌波曲·孫瑛如女士囑題吹笛仕女團扇〉 239 8. 〈廣寒秋·題慈相上人竹林晏坐小照〉 243 |
| 40 歲 | 道光 18／戊戌／1839 | 〈南鄉子·雲林囑題薰籠美人圖〉 256 |
| 41 歲 | 道光 19／己亥／1840 | 〈瑤華·代許溟生六兄題海棠庵填詞圖〉 263 |
| 42 歲 | 道光 20／庚子／1840 | 〈醉翁操·題雲林湖月沁琴圖小照〉 270 |
| 43 歲 | 道光 21／辛丑／1841 | 1. 〈題李太夫人小照〉 129 2. 〈題竹軒王孫（祥林）小照〉 275 |
| 44 歲 | 道光 22／壬寅／1842 | 1. 〈題店壁冬閨刺繡圖〉 135 2. 〈看花回·題湘佩妹梅林覓句小照〉 280 |

| | | |
|------|---------------|--|
| | | 3.〈惜黃花·題張孟緹夫人澹菊軒詩舍圖〉282 4.〈多麗·題翁秀君女史群芳再會圖〉282 |
| 45 歲 | 道光 23／癸卯／1843 | 1.〈杏莊婿屬題絡緯美人團扇〉281 2.〈桃園憶故人·題紉蘭妹蘭風展卷小照〉282 |
| 47 歲 | 道光 25／乙巳／1845 | 〈殢人嬌·題扇頭簪花美人〉285 |
| 48 歲 | 道光 26／丙午／1846 | 〈金縷曲·題吳淑芳夫人霜柏慈筠圖〉286 |
| 49 歲 | 道光 27／丁未／1847 | 〈瑣窗寒·題冬閨刺繡圖〉288 |
| 50 歲 | 道光 28／戊申／1848 | 〈早春怨·題蔡清華夫人桐蔭仕女圖〉289 |

※ 本表根據張璋編校《顧太清奕繪詩詞合集》，上海：上海古籍出版社，1998年。

※ 題詠作品後所附為張校本頁碼。

附圖目錄



〔圖 1〕奕繪畫像
引自《顧太清奕繪詩詞合集》扉頁

〔圖 2〕王時敏二十五歲小照／曾鯨繪
引自《中國美術全集》「明代繪畫下」圖 112



〔圖3〕西林太清聽雪小照／潘絜茲摹本引自《顧太清奕繪詩詞合集》扉頁



〔圖4〕河東君初訪半野堂小影／余秋室繪



〔圖5〕飲酒讀騷圖／螺峯女士顧韶繪



〔圖 6〕歌舞圖軸／吳偉繪
引自《明代人物畫風》頁 25



〔圖 7〕王士禎放鵝圖卷（局部）／
禹之鼎繪引自《中國古代人物畫風》
頁 128



〔圖8〕西園雅集圖（局部）／李公麟繪《中國書畫圖錄》十五冊 頁311



〔圖9〕湖樓請業圖（局部）／尤詔寫照，汪恭製圖，引自《清代女詩人研究》扉頁

主要參考書目

- 《小檀欒室彙刻閨秀詞》，徐乃昌輯，臺北：富之江出版社校印，1997
- 《中國美術全集》，錦繡出版社編委會編，臺北：錦繡出版社，1989年
- 《中國歷代仕女畫集》，天津人民美術出版社編委會編，天津：天津人民美術出版社，1998年
- 《中國繪畫三千年》，楊新、班宗華等人合著，臺北：聯經出版社，1999年
- 《中國繪畫史圖錄》，上海人民美術出版社編輯委員會編，上海：上海人民美術出版社，1997年
- 《文史十五論》，黃嫣梨著，北京：北京大學出版社，2001年
- 《列朝詩集小傳》，錢謙益編，臺北：世界書局，1985年
- 《名媛詩歸》，鍾惺編，收入《四庫全書存目叢書》，臺南：莊嚴文化事業公司，1997年
- 《宋詩話全編》，吳文治主編，南京：江蘇古籍出版社，1998年
- 《兩宋題畫詩論》，李栖霞著，台北：學生書局，1994
- 《明人自傳文鈔》，杜聯誥輯，臺北：藝文印書館，1977年
- 《明代人物畫風》，重慶出版社編委會編，重慶：重慶出版社，1997
- 《明清人題跋》，世界書局編委會編，臺北：世界書局，1988年
- 《明清戲曲國際研討會論文集》，華瑋、王璦玲主編，臺北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，1998
- 《物·性別·觀看——明末清初文化書寫新探》，毛文芳著，臺北：臺灣學生書局，2001年12月
- 《泉唐女士吳蘋香喬影傳奇》，吳藻著，清抄本
- 《氣勢撼人——十七世紀中國繪畫中的自然與風格》，高居翰著，臺北：石頭出版社，1994年
- 《清代女詩人研究》，鍾慧玲著，臺北：里仁書局，2000年
- 《喬影》，吳藻著，道光乙酉彙山吳載功刊本
- 《寒柳堂集》，陳寅恪著，臺北：里仁，1982
- 《詞話叢編》，唐圭璋編，台北：新文豐出版社，1988年

- 《詩情畫意——明代題畫詩的詩畫對應內涵》，鄭文惠著，臺北：東大圖書，1995
- 《語文、情性、義理——中國文學的多層面探討國際學術會議論文集》，臺大中文系編委會編，臺北：臺灣大學中國文學系，1996年4月
- 《隨園詩話》，袁枚著、王英志校點，收入《袁枚全集》，上海：江蘇古籍出版社，1997年
- 《題畫詩散論》，李栖著，台北：華正書局，1993
- 《曠代才女——顧太清》，張菊玲著，北京：北京出版社，2002年
- 《顧太清奕繪詩詞合集》，張璋編校，上海：上海古籍出版社，1998

The Analysis of Inscriptions on Paintings ——Viewpoints of Fair Lady Gu Tai-qing (顧太清) (1799-1877), Qing Dynasty

Mao, Wen-Fang*

[Abstract]

The inscription on painting is a kind of unique text style that is beyond poetry and painting. The collection of Gu Tai-qing from the Qing Dynasty provides many examples. There are inscriptions praising girl who died early, beautiful geisha, close friend that all express the friendship between feminine. Based on the living experience described in her collection, the study aims to understand the feeling of the viewers, author's psychology, friendship between sisters, female groups, literature influence and its reputation and conscious identity from a series of paintings that related to couple, geisha, portrait of girl, male figure, portrait for inscription, gathering and embroidery. The viewpoints of a fair lady were taken as study strategy and it explained the relation between painting and inscription in order to explore the female writing style and its cultural meaning in the Qing Dynasty.

keywords : Gu Tai-qing, inscriptions on paintings, fair Lady, female writing, Qing Dynasty

* Associate Professor, Department of Chinese Literature, National Chung Cheng University.