

# 清代女性自題畫像意義探析<sup>\*</sup>

卓清芬

## 提要

清代盛行描繪個人的小照、小像，女性也不例外。不同類型的畫像，顯示了清代女性自我觀看、自我認知、自我定位的心理投射；而透過題詠自己的畫像，更突顯出清代女性自我書寫、自我形塑、自我呈現的主觀意志。**從自己的畫像題詠中可以見到清代女性對於親族關係中的自我定位、自我形象的重塑建構、理想志趣的追尋等隱藏的心理層面。**不同的形象顯示女性不一樣的自我定位，以及期望被他人理解的內在心性，也為較少人留意的清代女性自我書寫提供了更豐富的面向。

關鍵詞：清代女性 女性形象 畫像 題畫 自傳

## 一、前言

清代是女性創作最為興盛的時代，據胡文楷《歷代婦女著作考》著錄清代女性作者的人數為 3 660 餘人，遠超過漢魏六朝 33 人、唐五代 22 人、宋遼 46

\* 本文曾獲科技部補助專題計劃《清代女性詞之自題畫像研究》100-2410-H-008-037-，謹此致謝。

人、元代 16 人、明代約 250 人。<sup>1</sup> 明清以來文學世家的啓蒙教育，為女性創作奠定了良好的基礎。隨著清代中葉以後女性作者大幅度的增加，作品質量也急遽提昇，詩詞結集出版者比比皆是。文士對閨秀詩詞的編選、出版、品評、獎掖蔚為風尚，閨秀與文士詩詞往來酬贈的風氣也逐漸開啓。袁枚(1716—1797)招收隨園女弟子、陳文述(1771—1843)招收碧城仙館女弟子，對於女性從師、交游、創作、出版尤有推波助瀾之功。而熊璉(1758—?)撰寫《淡仙詩話》、惲珠(1771—1833)編選《國朝閨秀正始集》、沈善寶(1808—1862)編撰《名媛詩話》等，更是企圖從文士手中取回女性自主選刊、傳播、評價女性作品的主導權。在重視女性才學的風氣下，清代女性的自我意識和創作自覺更加顯揚。

目前學界對於清代女性作家作品的研究，或集中在群體研究，如施幸汝《隨園女弟子研究——清代女詩人群體的初步探討》、<sup>2</sup> 郝麗霞《吳江沈氏文學世家研究》、<sup>3</sup> 蔡靜平《明清之際汾湖葉氏文學世家研究》等；<sup>4</sup> 或著重在個別作者的研究，如吳智琪《徐燦及其作品研究》、<sup>5</sup> 黃馨蓮《左錫嘉與冷吟仙館詩稿研究》、<sup>6</sup> 陳瑞芬《汪端研究》、<sup>7</sup> 李映瑢《顧太清東海漁歌研究》等。<sup>8</sup> 或從文體分類研究，如鍾慧玲《清代女詩人研究》、<sup>9</sup> 胡曉真《才女徹夜未眠——近代中國女性敘事文學的興起》、<sup>10</sup> 趙雪沛《明末清初女詞人研究》等；<sup>11</sup> 或從女性文學

1 胡文楷編著，張宏生等增訂：《歷代婦女著作考》（上海：上海古籍出版社，2008 年），頁 1206。

2 施幸汝：《隨園女弟子研究——清代女詩人群體的初步探討》（新北：淡江大學中國文學系碩士論文，2005 年）。

3 郝麗霞：《吳江沈氏文學世家研究》（上海：復旦大學出版社，2009 年）。

4 蔡靜平：《明清之際汾湖葉氏文學世家研究》（長沙：岳麓書社，2008 年）。

5 吳智琪：《徐燦及其作品研究》（臺中：東海大學中國文學系碩士論文，2007 年）。

6 黃馨蓮：《左錫嘉與冷吟仙館詩稿研究》（臺中：東海大學中國文學系碩士論文，2007 年）。

7 陳瑞芬：《汪端研究》（臺北：臺灣師範大學國文研究所碩士論文，1987 年）。

8 李映瑢：《顧太清東海漁歌研究》（屏東：屏東教育大學中國語文學系碩士論文，2008 年）。

9 鍾慧玲：《清代女詩人研究》（臺北：里仁書局，2000 年）。

10 胡曉真：《才女徹夜未眠——近代中國女性敘事文學的興起》（臺北：麥田出版社，2003 年）。

11 趙雪沛：《明末清初女詞人研究》（北京：首都師範大學出版社，2008 年）。

文化著眼，如王力堅《清代才媛文學之文化考察》、<sup>12</sup>段繼紅《清代閨閣文學研究》等，<sup>13</sup>主題式的跨文類研究較為少見。

筆者在閱讀清代女性詩文集時，發現清代女性多有在自己的肖像畫上題辭的風氣。晚明開始重視個人的肖像和寫真，<sup>14</sup>清代寫真的風氣較明代更盛，上自帝王下至百姓，都有“行樂圖”或“小照”、“小像”，<sup>15</sup>個人畫像通常都延請時人題詠，也成為文人交游傳情、表達志趣、廣結人緣、擴展聲譽的媒介。<sup>16</sup>而清代女性在這股風潮之下，也流行繪製個人“小照”、“小像”。題詠之人除了家族親人、閨中密友之外，也有在政壇、文壇的社交圈有一定地位的男性或女性。藉著畫像的題詠，拓展女性的交游範圍，使人際之間的互動更為頻繁，情感交流也更加緊密。在詩詞品題的互動過程中展現彼此的才學志趣，不僅可以找到惺惺相惜的心靈知己，也達到切磋交誼的目的。

在題詠個人小像的潮流中，值得注意的是清代女性題詠自己的畫像所蘊含的意義。清代女性的個人小像或由自己描繪，或出自他人手筆，而自己題寫在畫像上的文字，無論是採取詩、詞、文、贊哪一種文體，都顯示了清代女性自我書寫/自我形塑/自我呈現的主觀意志，以及自我觀看/自我認知/自我定位的心理投射。目前學界對於人物畫像題詠的研究，大多集中在唐、宋、明三朝，且以男性文人為主，<sup>17</sup>明清女性畫像的研究並不多見，毛文芳《卷中小立亦百年：明

<sup>12</sup> 王力堅：《清代才媛文學之文化考察》（臺北：文津出版社，2006年）。

<sup>13</sup> 段繼紅：《清代閨閣文學研究》（天津：南開大學出版社，2007年）。

<sup>14</sup> 張冠印：《明代的人物畫》，《中國人物畫史》（北京：文化藝術出版社，2002年），頁173—204。

<sup>15</sup> 清·袁枚：《隨園詩話》：“古無小照，起於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。……索題者累百盈千，余不得已，隨手應酬。”見王英志編：《袁枚全集》（南京：江蘇古籍出版社，1993年），頁223。關於明清的“行樂圖”和文人畫像，可參看毛文芳：《導論編：圖成行樂》，見毛文芳：《圖成行樂：明清文人畫像題詠》（臺北：臺灣學生書局，2008年），頁3—96。

<sup>16</sup> 毛文芳：《導論編：圖成行樂》，《圖成行樂：明清文人畫像題詠析論》，頁43。

<sup>17</sup> 相關研究如鄭文惠：《詩情畫意——明代題畫詩的詩畫對應內涵》（臺北：東大圖書股份有限公司，1995年）、鄭文惠：《文學與圖像的文化美學——想象共同體的樂園論述》（臺北：里仁書局，2005年）、衣若芬：《觀看、敘述、審美——唐宋題畫文學論集》（臺北：中研院文哲所，2004年）、衣若芬：《游目騁懷——文學與美術的互文與再生》（臺北：里仁書局，2011年）。

清女性畫像文本探論》主要以圖像畫蹟的視覺和心理觀看為研究範疇,<sup>18</sup>與筆者的研究方向略有不同。筆者擬從這些帶有強烈的自述/自傳性質的書寫,觀察清代女性的自我建構和自我論述,並從清代女性所賦與的個人形象中探討女性的精神心理層面以及女性自我書寫的文化意涵。

由於民間的寫真畫像藝術價值不高,不受文人、畫家重視,<sup>19</sup>女性肖像畫的畫蹟留存甚少。因此本文的研究重心並不在於畫像和題辭所組成的視覺性的圖像觀看,而是從清代女性詩詞文集中輯錄出自題畫像的相關作品,剖析清代女性的自我意識和自我呈現,因此研究材料主要根據清代女性著作的文獻資料,而非大量散佚、所存有限的畫像圖蹟,如若有少數存留的畫像,當與題畫文字一併參看。

## 二、清代女性自題畫像的類型

如同文人的“行樂圖”或畫像,清代女性也是有意識地將個人形象置於某種特定的場景或情境之中。從清代女性自題畫像的作品主題觀之,可大致分為以下幾種類型:

### (一) 標舉母德

清代女性有《課子圖》或《課女圖》,<sup>20</sup>一肩承擔起教養子女的重責大任。畫中的女性兼具多重身分,既是能詩擅文的才女,也是督促課業的嚴師,更是克盡職責的良母。如袁枚兩位女弟子駱綺蘭(1755—1813)自繪自題《秋燈課

<sup>18</sup> 毛文芳:《卷中小立亦百年:明清女性畫像文本探論》(臺北:臺灣學生書局,2013年)。

<sup>19</sup> 簡松村:《寫真傳神——中國古代的人物肖像畫》:“寫真畫到了清代,雖有蓬勃發展之勢,然因士夫畫家不屑此道,在藝術上始終未能立一正身之處,加上社會觀念,在一般收藏家眼中亦多不屑一顧。”《故宮文物月刊》,1987年第5期,卷5,頁110。

<sup>20</sup> 有關清代女性課子詩文的研究,可參看鍾慧玲:《期待、家族傳承與自我呈現——清代女作家課訓詩的探討》,《東海中文學報》,2003年第15期,頁177—204;劉詠聰:《清代女性的課子書》、《清代女性的課子詩文》、《清代課子圖中的母親》,見劉詠聰:《才德相輝:中國女性的治學與課子》(香港:三聯書店,2015年),頁24—195。

女圖》,<sup>21</sup>戴蘭英(1756—1820)有《秋燈課子圖》。<sup>22</sup>翁瑛(1796—1861)有《桐陰教子圖》,<sup>23</sup>殷如琳(1818—1892)有《寒燈課子圖》等,<sup>24</sup>顯示女性以母德為取向的自我定位。

## (二) 記憶親情

為紀念家族難得的歡聚,段馴有《枝園話舊圖》;<sup>25</sup>思念逝世的雙親,殷秉璣(1821—1881)有《乘槎入海圖小影》,<sup>26</sup>姚若蘅(1826—1885)有《望雲思親圖》等,<sup>27</sup>突顯親情在女性生命中的重要位置。以詩畫見長的湯貽汾(1778—1853)為其母楊氏繪《吟釵圖》,<sup>28</sup>楊氏39年來佩戴著14歲時父親贈送的玉釵,幾番流離遷徙,玉釵始終無恙。某日枕上輾轉,玉釵戛然而斷,楊氏為此作兩首七言絕句以記之,有“於今別有思親淚,記與釵時新上頭”之句。<sup>29</sup>湯貽汾為母親繪製畫像,錄其詩於圖上,遍徵題詠,後輯為《斷釵吟》4卷。<sup>30</sup>

## (三) 記錄生命中的重大事件

女性生命歷程中的重大事件,常以圖畫作為記錄。陳蘊蓮(1799—1869)自繪自題《信芳閣八圖》,<sup>31</sup>依次為“琴瑟和鳴”、“蕉下評詩”、“月下聯句”、“風

21 駱綺蘭:《聽秋軒詩集》,清嘉慶金陵龔氏刻本,卷1,頁13上。

22 憚珠輯:《國朝閨秀正始集》,清道光十一年(1831)紅香館刻本,卷13,頁17。

23 同上,卷20,頁4。

24 殷如琳:《碧華館吟草》,1932年排印本,卷1,頁4。

25 單士釐輯:《閨秀正始再續集初編之三》,民國元年(1912)活字印本,頁1。

26 殷秉璣:《玉簫詞》一卷,徐乃昌:《小檀欒室彙刻百家閨秀詞》,清光緒二十二年(1896)南陵徐氏刻本,頁10。

27 徐乃昌輯:《閨秀詞鈔》,清宣統元年(1909)小檀欒室刻本,卷15,頁20。

28 憚珠輯:《國朝閨秀正始續集》於楊氏生平條下云:“貽汾,字雨生。秉慈訓,工詩善畫,有儒將風,曾繪《吟釵圖》以誌慕。”見憚珠輯:《國朝閨秀正始續集》,清道光十六年(1836)紅香館刻本,《補遺》一卷,頁37上。

29 楊氏:《斷釵吟有序》,憚珠輯:《國朝閨秀正始續集》,《補遺》一卷,頁37上—37下。

30 湯貽汾為其母楊氏繪《吟釵圖》遍徵題詠,江南閨秀和詩者衆。詳見何湘:《“閨閣載賢亦矜慧”——談清代群芳題詠〈斷釵圖〉之本事、內容與意義》,《作家雜誌》,2013年第10期,頁135—136。

31 陳蘊蓮:《信芳閣詩草》,清咸豐九年(1859)刻本,卷5,頁33。

雪籲天”、“寫韻謀生”、“刲股療病”、“目不交睫”、“秋窗風雨”，記錄了她與夫婿左晨婚後的生活。前三圖展現夫妻品題聯句的和諧美滿，第四、五圖呈現了她為夫婿外出擔憂祝禱、寫詩作畫分擔家計的辛勞，第六、七圖描繪她在病骨支離時割左肱讓病篤的夫婿服下始痊，以及夫婿頸背生瘡，陳蘊蓮為之持管吹藥、目不交睫的情景。第八圖描繪因夫婿在外花天酒地，自己在風雨中深宵獨處的寂寞。八圖由婚姻生活中的重要片段串連而成，呈現了女詩人由幸到不幸的人生際遇。

陳蘊蓮的姪女左錫嘉（1831—1895）自繪自題《孤舟入蜀圖》，<sup>32</sup>記錄其孤身一人帶著八名幼兒，護送其夫曾詠的靈柩回返故鄉，一路上驚險萬狀，遇官兵索錢、劫盜窺伺、風浪阻舟，呼天泣血，瀝酒以禱而風遽止的艱辛歷程，刻鏤著太平天國之役中離亂、行旅的印記。<sup>33</sup>

#### (四) 表達理想志趣

女性的肖像常藉“扮裝”的方式表達理想志趣。駱綺蘭（1755—1813）有《歸道圖》，<sup>34</sup>顧太清（1799—1877）有《道裝像》，<sup>35</sup>劉慧娟（1830—1880）亦有《歸道圖》，<sup>36</sup>以道家裝束呈現思想意趣的歸趣。吳藻（1799—1862）自繪《飲酒讀騷圖》，<sup>37</sup>是自己女扮男裝飲酒讀《離騷》的自畫像，也是其雜劇《喬影》中女主角謝絮才恨為性別桎梏的自我寫照。吳藻藉著服裝/性別的越界，突顯被女性身分所壓抑的豪情壯志。

文人畫像以詩情雅意抒情寫志居多，<sup>38</sup>女性畫像亦是如此。顧太清有《聽雪小照》，<sup>39</sup>袁綏（1794—1867 後）有《桐陰待月圖》。<sup>40</sup>袁鏡蓉（1787—1852 後）有

<sup>32</sup> 左錫嘉：《冷吟仙館詩稿》，清光緒辛卯（1891）刻本，卷4，頁4。

<sup>33</sup> 左錫嘉的詩詞記錄此事之外，瞿惠遠：《左錫嘉及其詩詞稿研究——以生平境遇為主》（臺北：政大中文所碩士論文，2008年）亦有詳盡描寫。

<sup>34</sup> 駱綺蘭：《聽秋軒詩集》，清嘉慶金陵龔氏刻本，卷4，頁21下—22上。

<sup>35</sup> 顧太清：《天游閣詩集》，清宣統元年（1909）刻本，頁14。

<sup>36</sup> 劉慧娟：《曇花閣詩鈔》三集，清光緒十六年（1890）刻本，頁16。

<sup>37</sup> 吳藻：《香南雪北詞》，清光緒十年（1884）刻本，頁1。

<sup>38</sup> 毛文芳：《導論編：圖成行樂》，《圖成行樂：明清文人畫像題詠析論》，頁33。

<sup>39</sup> 顧太清：《東海漁歌》，民國二年癸丑（1913）印本，頁4。

<sup>40</sup> 袁綏：《瑤華閣詞》補遺，徐乃昌：《小檀欒室彙刻百家閨秀詞》，清光緒二十二年（1896）南陵徐氏刻本，頁7。

《桐陰坐月圖》,<sup>41</sup>孫采芙(1825—1881)有《桐陰待月圖》、<sup>42</sup>鄭蘭孫(1819—1861)有《玉窗春曉圖小影》、<sup>43</sup>《西窗坐月圖小影》、<sup>44</sup>談印梅(1791—1820)有《落花人獨立微雨燕雙飛小影》、<sup>45</sup>陸蒨有《綠窗聽雨圖》、<sup>46</sup>《拈花小影》、<sup>47</sup>陸韻梅有《梅花小影》,<sup>48</sup>以雪、月、桐、梅等物象,襯托女性文雅的氣質和高潔的志趣。

宗粲有《月榭尋詩圖小影》、<sup>49</sup>翁端恩(1826—1892)有《梧館吟秋圖》,<sup>50</sup>呈現出尋詩覓句的才女形象。

趙我佩(1821—1861)有《暝琴綠陰圖》、<sup>51</sup>呂采芝有《停琴佇月圖》、<sup>52</sup>吳納有《彈琴小像》、<sup>53</sup>沈蕊有《月底修簫圖》、<sup>54</sup>董琬貞有《梅窗琴趣圖》,<sup>55</sup>透過琴、簫等樂器,曲折地傳達出隱藏於内心的心曲。

### (五) 日常生活的寫照

取自日常生活場景的女性畫像,如翁端恩有《種菊補籬圖》,<sup>56</sup>錢孟鈺

41 袁鏡蓉:《月藻軒詩草》,清道光二十八年(1848)刻本,卷1,頁8。

42 孫采芙:《叢筆軒遺稿》,清光緒丁亥(1887)世澤樓木活字本,卷2,頁8。

43 鄭蘭孫:《蓮因室詞集》,清光緒元年(1875)刻本,頁3。

44 同上,卷下,頁11。

45 談印梅:《九疑仙館詞》,徐乃昌:《小檀欒室彙刻百家閨秀詞》,清光緒二十二年(1896)南陵徐氏刻本,頁1。

46 陸蒨:《倩影樓遺詞》,徐乃昌:《小檀欒室彙刻百家閨秀詞》,清光緒二十二年(1896)南陵徐氏刻本,頁8。

47 同上,頁2。

48 陸韻梅:《小鷗波館詩鈔》,清·蔡殿齊輯:《國朝閨閣詩鈔》,清道光二十四年(1844)刻本,頁7。

49 宗粲:《蘭香館吟草》,清光緒六年(1880)常熟宗氏刻本,頁10。

50 翁端恩:《簪花閣詩餘》,徐乃昌:《小檀欒室彙刻百家閨秀詞》,清光緒二十二年(1896)南陵徐氏刻本,頁1。

51 趙我佩:《碧桃館詞》,徐乃昌:《小檀欒室彙刻百家閨秀詞》,清光緒二十二年(1896)南陵徐氏刻本,頁14。

52 呂采芝:《秋笳詞》,徐乃昌:《小檀欒室彙刻百家閨秀詞》,清光緒二十二年(1896)南陵徐氏刻本,頁4。

53 吳納:《嘯雪庵詩餘》,徐乃昌:《小檀欒室彙刻百家閨秀詞》,清光緒二十二年(1896)南陵徐氏刻本,頁10。

54 徐乃昌輯:《閨秀詞鈔》,清宣統元年(1909)小檀欒室刻本,卷14,頁16。

55 同上,卷10,頁20。

56 翁端恩:《簪花閣詩餘》,徐乃昌:《小檀欒室彙刻百家閨秀詞》,清光緒二十二年(1896)南陵徐氏刻本,頁2。

(1739—1806)有《紉秋小照》,<sup>57</sup>賀雙卿(1715—1735)有《種瓜小影》。<sup>58</sup>亦有以居室為背景者,如汪端(1793—1839)有《環花閣圖》、《蘿月山房圖》,<sup>59</sup>錢守璞有《耦耕硯館圖》等。<sup>60</sup>

### 三、清代女性自題畫像的意義

人物畫像又稱“寫真”。湯顯祖(1550—1616)膾炙人口的劇作《牡丹亭》中“寫真”一齣,其中杜麗娘“手畫形容,傳於世而後死”的自畫像尤為關鍵。<sup>61</sup>杜麗娘因夢成疾,為情憔悴,昔日輕盈艷冶,而今無存。因此描畫真容,留存人世。並自題詩句於其上:“近觀分明似儼然,遠觀自在若飛仙。他年得傍蟾宮客,不在梅邊在柳邊。”<sup>62</sup>除了預示柳夢梅的姓名之外,也寫出其“自在若飛仙”的自我形象以及對愛情的渴求和期盼。

無論是自己提筆描繪,或是由他人繪像,清代女性要以什麼樣的服飾、裝扮、姿態、表情呈現在畫像之中?畫中人只有自己?還是另有他人?畫中的他人是夫婿、子女還是其他親友?背景是在室內還是戶外?選擇哪些器物、擺設構成圖景?清代女性有衆多的選擇,藉由畫像“再現自我”的過程中,建構出自己心目中的理想形象,或者希望被他人認知的自我形象。有些女性的寫真小像不只一幅,在不同的時空之中,形塑出不一樣的自我形象。

“寫真”留存了外表的容顏和姿態,而自己書寫的“題辭”則揭示了女性內在的精神內涵。外表和內在,構成了一個完整的自我形象。對於交游圈較為狹隘的女性而言,從自我意識的覺醒到有意識的自我呈現,所表達的意義是十分

57 錢孟鉅:《浣青詩餘》,徐乃昌:《小檀欒室彙刻百家閨秀詞》,清光緒二十二年(1896)南陵徐氏刻本,頁3。

58 賀雙卿:《雪壓軒詞》,徐乃昌:《小檀欒室彙刻百家閨秀詞》,清光緒二十二年(1896)南陵徐氏刻本,頁1。

59 汪端:《自然好學齋詩鈔》,冒俊輯:《林下雅音集》,清光緒十年(1884)刻本,卷7,頁18。

60 錢守璞:《繡佛樓詩稿》,清同治八年(1869)刻本,卷1,頁18。

61 湯顯祖:《牡丹亭·作者題詞》(臺北:里仁書局,1986年),頁1。

62 湯顯祖:《牡丹亭·寫真》,頁65。

重大的。以下將清代女性自題畫像的意義分為幾點說明：

### (一) 自我觀看

畫像本屬於被觀看被凝視的對象，但當畫中的人物是自己時，她同時是“審視者”，也是“被審視者”。她以“審視者”的身份觀看著她內在的“被審視者”的自我，藉此刻畫出她想要呈現在別人眼中的自我形象。<sup>63</sup>

首先是外在形象的部分，畫像主要訴諸視覺的呈現，女性在題詠自己的畫像時也往往特別強調視覺的因素，仔細審視著自己的容貌、妝容、表情和體態。

鄭蘭孫《雙調南鄉子·自題玉窗春曉圖小影》：“羅袖曉寒添。纔罷晨妝掩鏡奩。臉暈消紅眉減翠，懨懨。修到梅花亦可憐。”<sup>64</sup>陸蒨《高陽臺·自題綠窗聽雨圖》：“徑竹敲寒，庭梧滴翠，六時幽夢難成。蠟淚橫流，照來瘦影娉婷。夫容鏡褪紅潮暈，耐這般、淒楚寒更。最無聊、鈴語簷前，也自泠泠。”<sup>65</sup>在近距離的自我觀看中，凝視著自己的容貌表情，畫外的自己對畫中的自己產生同情、憐憫的情緒，在我/妳的親密對話中，或是我/她的觀看距離中，流露對於自我的認知和理解。

鄭蘭孫《自題西窗坐月圖小影》之一：“爲周爲蝶不分明，我是何人誰是卿？望去丰神憐此日，悲來事緒感今生。春蠶作繭全身裏，蠟炬成灰徹底清。惆悵掃眉閨閣裏，也教福命誤才名。”<sup>66</sup>“我是誰”是畫外之我的疑問，而“誰是妳”則是畫中之我的疑問。自我觀看的結果，產生悲憐的情緒，一種被束縛的絕望，對女性才命/才福相妨的惆悵和無奈表露無遺。鄭蘭孫前後有《玉窗春曉圖》、《西窗坐月圖》兩幅小影，並有《雙調南鄉子·自題玉窗春曉圖小影》4首和《自

<sup>63</sup> John Berger(約翰·伯格)：Ways Of Seeing《觀看的方式》(臺北：麥田出版社，2005年)：“女性的身份就是由審視者與被審視者這兩個對立的自我所構成。……她必須以她內在的‘審視者’自我對待她內在的‘被審視者’自我，藉此向別人展示他們該如何來對待她這個人。”頁57。

<sup>64</sup> 鄭蘭孫：《蓮因室詞集》，清光緒元年(1875)刻本，頁3。

<sup>65</sup> 陸蒨：《倩影樓遺詞》，徐乃昌：《小檀欒室彙刻百家閨秀詞》，清光緒二十二年(1896)南陵徐氏刻本，頁9。

<sup>66</sup> 鄭蘭孫：《蓮因室詩集》，清光緒元年(1875)刻本，卷下，頁11。

題西窗坐月圖小影》七律 4 首。<sup>67</sup> 看到舊時的玉窗春曉圖小影，撫今追昔，更添傷感。西窗坐月圖圖成後，懸諸壁間，“夜燈對影，余懷黯然”，因而又題六絕句以自弔。<sup>68</sup> 面對自己不同時期的畫像，其實是“現在的我”和“過去的我”的互動，是自己過去的詮釋者。<sup>69</sup> 今昔心境的對照，也勾勒出內在心性轉變的軌跡。

賀雙卿《玉京秋·自題種瓜小影》：

眉半斂。春紅已全褪。舊愁還欠。畫中瘦影，羞人難閃。新病三分未醒，淡胭脂，空費輕染。涼生夜，月華如洗，素娥無玷。翠袖啼痕堪驗。海棠邊、曾黏萬點。怪近來、尋常梳裹，酸鹹都厭。粉汗凝香，蘸碧水、羅帕時揩冰簾。有誰念。原是花神暫貶。<sup>70</sup>

看到自己眉目含愁的容顏、削瘦病弱的身影，仍然不辭辛勤的勞動著：“有誰念？原是花神暫貶。”“花神暫貶”是角色的錯置、才情的斲傷，賀雙卿“負絕世才，秉絕代姿，為農家婦。姑惡夫暴，勞瘁以死”。<sup>71</sup> 在自憐自傷的情緒中，只能以原是暫貶紅塵的花神自我慰藉而已。從清代女性的自我觀看和認知，可以明白其人生追尋的目標和價值。

## (二) 自我形塑

畫像描繪出女性的容貌、表情、姿態，以及人物活動的居室空間、布景等等。而題在畫上的題辭，最主要的作用就是補足畫中人所未能傳達出來的精神意念。由於是“自題”之故，清代女性的畫像題詠，呈現出自我的個人形象。

67 鄭蘭孫：《蓮因室詩集》二卷、《蓮因室詞集》一卷，清光緒元年（1875）刻本，頁3、頁11。

68 同上，頁12。

69 胡曉真：《傳世欲望——女性彈詞小說的自傳性》：“撰寫自傳的過程就是‘現在的我’與‘過去的我’的互動過程……所以作傳者其實是自己的過去的詮釋者。”胡曉真：《才女徹夜未眠——近代中國女性敘事文學的興起》（臺北：麥田出版社，2003 年），頁91。

70 賀雙卿：《雪壓軒詞》，徐乃昌：《小檀欒室彙刻百家閨秀詞》，清光緒二十二年（1896）南陵徐氏刻本，頁1。

71 陳廷焯：《白雨齋詞話》，見唐圭璋編：《詞話叢編》（北京：中華書局，1986 年），卷5，頁3895。

鍾令嘉《題自繡梅花詩圖三首》：

屈鐵孤梅葬古苔，巡簷寒萼凍難開。分明一幅鵝溪絹，繡出詩人小像來。  
淚珠成串上殘絨，十指寒香敵朔風。驀地停針魂欲語，梅花如雪照房櫺。  
身後君無封禪書，回文老去底須摹。他時留與兒孫看，此是安人繡字圖。<sup>72</sup>

鍾令嘉十八歲嫁蔣堅為妻，蔣堅為一介秀才，家徒四壁，婚後生活清苦，鍾令嘉以其擅長的縫織刺繡貼補家計。其子蔣士銓撰《鳴機夜課圖記》記載母親寒夜一邊做針黹，一邊課子夜讀的情景。鍾令嘉以凌霜傲雪的梅花自喻，留下繡梅花詩圖的女詩人形象，以示兒孫。

曾懿《自題》：

彼何人斯，持躬若玉。西窮雪山，北涉燕山，游將周兮五嶽；南浮闊海，東遵勃海，迹幾偏于四瀆。坤道湮無，伊誰匡扶。崇我文德，詩書自娛。肅我壺範，教養與俱。大巧若拙，大智若愚。中流失船，千金一壺。人書竝壽，鑄影爲圖。爲問今吾，何似故吾。乃系以贊曰：秋月鑑吾心，秋水澄吾神。如日之方曠，如花之當春。皎皎而清，肫肫其仁。熙熙乎，翼翼乎，長保我渾金璞玉爛熳之天真。<sup>73</sup>

曾懿為曾詠與左錫嘉之女，幼承母教，研讀經史，雅擅丹青。婚後隨夫婿袁學昌宦遊閩、皖、浙、贛20餘年，自題像贊的開端即述及此段遍遊大江南北的經歷。曾懿之母左錫嘉撰有《曾氏家訓》1卷，<sup>74</sup>其中“女訓”篇分為閨訓、婦道、侍舅

<sup>72</sup> 鍾令嘉：《柴車倦游集》，見清·蔡殿齊輯：《國朝閨閣詩鈔》，清道光二十四年（1844）刻本，卷3，頁20。

<sup>73</sup> 曾懿：《古歡堂集》，清光緒三十三年（1907）刻本，卷首。

<sup>74</sup> 林玫儀教授於上海圖書館訪得《曾氏家訓》1卷，收於《曾太僕左夫人詩稿合刻》，清光緒十七年（1891）華陽曾光煦定襄官署刊本。見林玫儀：《試論陽湖左氏二代才女之家族關係》，《中國文哲研究集刊》，2007年第30期，頁182。

姑、和妯娌、節義、母儀、御下七節。曾懿撰有《女學篇》，開篇的《女學總論》指出：“陶融女子之性質，必教以讀書明理為第一義。”<sup>75</sup>此外，教育子女、勤儉勞苦、醫學衛生，也是女學教育的主要項目。曾懿在自題像贊中既重視詩書文德的陶養，也重視坤道壺範之母教。像贊著重內在心性的闡述，心似明鏡，神如秋水，有儒家之仁厚誠摯，亦有道家渾樸之天真。由儒道思想性情的涵養，投射出才德兼備的自我形象。

### (三) 自我呈現與他人觀看的互涉

除了女性自己題寫個人畫像之外，他人題寫在畫像上的題辭，顯示了他人觀看的角度，形塑他人心目中的女性形象，或者敘述其所認知的像主的志趣襟抱。他人或者是男性，或者是女性，由此引發的性別觀看也產生了不同的趣味。從女性畫像的“自題”到“他題”，顯示了清代女性自我呈現的多重層次。

董琬貞《青玉案·自題梅窗琴趣圖》：

梅花不作瑤琴主。更絕塞，霜笳苦。畫裏韶光如夢度。朱闌池澈，綠窗  
花雨，舊是藏春處。如今並命天應妒。無限香消碧煙縷。只恐人梅  
同老暮。蘆簾紙閣，思量歸去，試聽冰絃語。<sup>76</sup>

詞中並未著重自己的外形，只有“只恐人梅同老暮”的“人”字微露此中有人之意。董琬貞強調“韶光如夢”、“只恐人梅同老暮”的時間焦慮，而徐庭照《蝶戀花·湯雨生都督賢儻董雙湖夫人索題梅窗琴趣圖》卻勾勒出優雅的美人形象：

問訊江南春到未？添炷爐熏，淨几冰絃理。玉腕雙擡羅袖起，翠禽飛上  
闌干嘴。畫幅生綃煩鶴子（圖為樂民公子作），人與梅花，一樣多風

<sup>75</sup> 曾懿：《女學總論》，《女學篇》，卷1，頁1。收於曾懿：《古歡堂集》，清光緒三十三年（1907）刻本。

<sup>76</sup> 徐乃昌輯：《閨秀詞鈔》，清宣統元年（1909）小檀欒室刻本，卷10，頁20。

致。疏影暗香傳綠綺，小紅不用吹簫侍。<sup>77</sup>

窗外梅花疏影橫斜，几案上爐香裊裊，美人憑几彈琴，微露雙腕。闌干上有翠鳥啁啾，扣合《龍城錄》所載，隋代趙師雄遊羅浮山，夢見與一淡妝素服的美人飲酒，有綠衣童子在旁歌舞。醒來發現自己睡在梅花樹下，上有翠禽鳴唱，原來夢中的美人、童子為梅花、翠禽所化。將董琬貞的形象比擬為風致嫣然的梅花仙子，男性觀看的角度顯然與女性像主的自我表述大相逕庭。

顧太清《金縷曲·自題聽雪小照》：

兀對殘燈讀。聽窗前、蕭蕭一片，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。飛霰急，響高屋。亂雲堆絮迷空谷。入蒼茫、冰花冷蕊，不分林麓。多少詩情頻在耳，花氣薰人芬馥。特寫入、生絹橫幅。豈為平生偏愛雪，為人間、留取真眉目。闌干曲，立幽獨。<sup>78</sup>

顧太清以“聽雪”為畫像主題，以杜甫“天寒翠袖薄，日暮倚修竹”的佳人形象自喻，呈現自己愛詩愛雪的幽獨本性。汪端則以梅花美人來形塑顧太清：

彷彿唐宮說采蘋，驚鴻小影此花身。冰肌玉骨雲霞質，朱邸嬪娟第一人。  
脂田粉碓重天潢，內苑新開玉照堂。仙處無雙誰得似？內家粧勝壽陽粧。

國香空復羨芳蘭，國色從他說牡丹。爭似玉梅風格好，繡襦甲帳耐春寒。  
曼香春霽滿瑤臺，畢竟宮梅勝野梅。寫出玉鉤簾外影，月明林下美人來。  
華陽女史曾相識，為說金闕有此圖。今日真從圖裏見，萬梅花擁一仙姝。  
仙姝畢竟花知己，靜到無言亦賞音。不是雙鬟橫玉篴，便應纖指撫青琴。

<sup>77</sup> 徐乃昌輯：《閨秀詞鈔》，卷13，頁22—23。

<sup>78</sup> 顧太清：《東海漁歌》，民國癸丑（1913）印本，頁3。

玉貌亭亭隱碧紗，幾生修到卷中花。暗香疏影羅浮夢，來伴仙人萼綠華。  
紅羅四辟擁宮亭，應有新詞上翠屏。綠水青山香雪海，簪毫來學畫中聽。<sup>79</sup>

汪端的題詩共 8 首，詩題為《表妹許雲林自京師以太清福晉聽雪圖索題，為效花蕊夫人宮詞體書八絕句應之》。汪端擬花蕊夫人《宮詞》的絕句風格題詠顧太清聽雪小照，以唐宮梅妃、瑤臺仙姝比喻太清國色天香、身分高貴，雖亦點染梅花的特質，但多從“暗香疏影羅浮夢，來伴仙人萼綠華”，“今日真從圖裏見，萬梅花擁一仙姝”讚美太清宛如梅花仙子一般。8 首絕句只有最後一首扣合“聽雪”主旨，其餘幾首則較側重梅花與美人。汪端稱美顧太清的容貌而非內在心性，自我觀看和他人形塑的重心確有不同。

在題辭的公共集體文本空間中，題辭者以不同的形式敘述同一個畫面或事件，情感各有側重，形成一個各自詮釋、互相補充的集體對話空間，在不同的視角中，賦予圖中人不同的形象。

#### (四) 內在心理的書寫

“寫真”的“真”字除了指外表形貌的真實之外，也可以賦與“真”字另外一層意涵——內在自我的真實。畫像上的題辭表達了清代女性內在的精神、心理層面的自我論述和自我建構，使“寫真”的“真”字同時具備“外”與“內”的雙重意涵。

清代女性畫像上的自我書寫展現了各種不同的心理層面。男性文人經常以畫像表彰個人功業，女性雖無仕宦功業可言，然而在自題畫像之際，不禁衡量著現實中的自我與理想中的自我所形成的落差，理想追尋的落空，往往產生憤懣、抑鬱、落寞等種種情緒。如談印梅《沁園春·自題小影》：

---

79 汪端：《自然好學齋詩鈔》，收於清·冒俊輯：《林下雅音集》，清光緒十年（1884）刻本，卷 10，頁 33—34。

來自何方？去自何年？孑然一身。向花間小立，瘦真露骨。燈前密坐，交已忘形。卿本工愁，我猶落魄，同作天涯薄倖人。披圖處，獨卿能憐我，我也憐卿。何妨。遁入空門。早拋卻、紅塵換白雲。奈乾啼濕哭，未能免俗，風磨雨折，不若無生。萱草長枯，春暉久老，無復爺娘喚女聲。君因怎、也心如棋局，抱恨難平。<sup>80</sup>

“我”生在世間“來”與“去”皆非自主，意識到“我”的孤獨存在，於是畫中人的“卿”與畫外人的“我”之間，構成一而二、二而一的依存關係，看似是最親近、最緊密相連的伴侶，也是同病相憐的知己，實則卻是孑然一身的孤獨自我。談印梅父母雙亡，在所追尋的愛情和才名幻滅之後，<sup>81</sup>“落魄”、“抱恨難平”顯示欲遁入空門的極端痛苦和苦悶。

吳藻《沽美酒兼太平令·自題飲酒讀騷圖》：

黯吟魂若個招，黯吟魂若個招。神欲往，夢空勞。紙上春風有下梢，歌楚些，酌松醪。能幾度夕陽芳草，禁多少月殘風曉，題不盡斷腸詞稿，又添上傷心圖照。俺呵收拾起金翹翠翹，整備著詩瓢酒瓢。呀！向花前把影兒頻弔。<sup>82</sup>

吳藻藉著雜劇《喬影》的女主角謝絮才，說出自己的心聲：“生長閨門，性耽書史；自慚巾幘，不愛鉛華。”“若論襟懷可放，何殊絕雲表之飛鵬；無奈身世不諧，竟似閉樊籠之病鶴。”現實中被性別束縛的女性，看著女扮男裝的自畫像，心比天高，卻終將湮沒無聞，才學、理想終究落空，只能抒發滿腹的牢騷憤懣，徒然自招其魂，自弔其影而已。

趙我佩《百字令·自題暝琴綠陰圖》：

<sup>80</sup> 談印梅：《九疑仙館詞》，徐乃昌：《小檀欒室彙刻百家閨秀詞》，清光緒二十二年（1896）南陵徐氏刻本，頁1。

<sup>81</sup> 鄧紅梅：《女性詞史》（濟南：山東教育出版社，2000年），頁402。

<sup>82</sup> 吳藻：《香南雪北詞》，清光緒十年（1884）刻本，頁1。

濃陰似水，正疏疏雨過，涼生高樹。滿徑苔錢鋪翡翠，恰好攜琴閒住。雲影拖藍，山光蘸碧，淺暈雙眉宇。焦桐倦理，鴨爐煙燼香炷。堪歎海上情移，鍾期已杳，誰是知音侶？舊調悲涼彈不得，忍把么絃重撫。淚濕紅綃，微停綠綺，冷落瀟湘譜。空林人靜，夕陽淒對無語。<sup>83</sup>

庭中高樹濃陰，苔錢滿徑，綠陰下攜琴獨坐的女子，眉宇含愁，望著香爐中的煙裊裊上升，此為圖像所呈現的外表形象。趙我佩自喪偶之後，更有知音不存，淒然無語的孤寂寥落之感。

由於女性才學的突顯和才名意識的焦慮，<sup>84</sup>個人名聲是否得以顯揚，成為閨秀才女關注的焦點。清代女性或拜師自薦以得提攜，<sup>85</sup>或結交文士才女以求延譽。<sup>86</sup>當理想幻滅、才名落空之際，飽嘗現實痛苦的心靈便常遁入宗教，以求內心的寧靜與救贖。

病中題寫自己的畫像，往往備感淒清愁苦。左錫嘉《病中繪像自題》：“搘管兮凝思，對鏡兮神馳。體態兮頓減，眉黛兮含悲。苦心兮難寫，病骨兮費支。獨生兮猶死，留影兮孤兒。”<sup>87</sup>左錫嘉接獲夫婿曾詠病逝安徽的消息之後，哀慟逾恒，形銷骨立。追畫先夫遺像後又為病中的自己繪像，病骨支離，雖生猶死，繪圖留影，以供兒女日後憑弔。左錫嘉喪夫之際雖萌殉夫之念，但仍一肩扛起

<sup>83</sup> 趙我佩：《碧桃館詞》，徐乃昌：《小檀欒室彙刻百家閨秀詞》，清光緒二十二年（1896）南陵徐氏刻本，頁14。

<sup>84</sup> 張宏生：《才名焦慮與性別意識——從沈善寶看明清女詩人的文學活動》：“正是過人的詩才，使她（沈善寶）具有了強烈的自信，並產生了強烈的求名之心……伴隨著自信產生的正是焦慮。”張宏生編：《明清文學與性別研究》（南京：江蘇古籍出版社，2002年），頁828。

<sup>85</sup> 康正果：《泛文和泛情——陳文述的詩文活動及其他》：“好名的表現正說明她們要求得到與文人同等的承認……‘拜先生’更可視為閨秀從文人那裏學來的一種自薦手段。”《當代》，2002年第173期，頁103。

<sup>86</sup> 如沈善寶：《清河呈春曉李觀察》：“爲仰官牆賦遠遊，今朝先幸識荊州。龍門身價人爭羨，水部才華孰與侔。”希望道光八年（1828）任職於河庫道的李湘茝加以援引。見王力堅：《沈善寶與山東壽光安邱李氏之情緣》，見王力堅：《清代才媛沈善寶研究》（臺北：里仁書局，2009年），頁106。又張宏生：《才名焦慮與性別意識——從沈善寶看明清女詩人的文學活動》：“女性群體意識的增強，也是希望‘閨門雅頌留名久’的表現。”張宏生編：《明清文學與性別研究》，頁837。

<sup>87</sup> 左錫嘉：《冷吟詩館仙稿》，清光緒辛卯（1891）刻本，卷4，頁2。

爲人媳、爲人母的責任，孤身一人，帶著八名幼兒扶柩返鄉。病中的自我凝視，凸顯女性的身體感覺、心理認知、情感狀況，以及精神上的反思，<sup>88</sup>呈現出罹病的身心逸出“日常”軌道之外，在“非常”狀態時的自我省思。

許多女性的自我期許是建立在教子有方的母親角色之上，也以能完成這樣的目標和任務爲榮。翁瑛《題自寫桐陰教子圖》：

崑山產良玉，雕琢成圭璋。我子負聰明，髫年戒嬉荒。炎炎長夏日，課讀桐陰旁。展卷清風來，開軒胸膈涼。繪蓮近君子，虛心學修篁。雲歸山自在，樹遠夕陽黃。寸陰良可惜，慨然祇自傷。熊丸非奇事，畫荻亦尋常。所難在兩子，仲郢與歐陽。夫子重道德，志每慕柴桑。兒曹勤學業，瑾瑜發奇光。官出讀書貴，名由世澤長。寫我劬勞意，手澤兒好藏。荷風與竹露，披圖自有香。<sup>89</sup>

兒子資質聰明，勤學努力，翁瑛親自督導教誨，夏日在桐陰下課讀，期望能够琢玉成器。翁瑛認爲恪盡母親教子的職責“非奇事”、“亦尋常”，難在兒子是否能够如願成材。以“蓮”的君子之德、“竹”的虛心有節作爲立身處世的楷模，期勉兒子將來讀書作官，流芳百世，不負自己的劬勞辛勤。

### (五) 女性自傳的補白

廣義的自傳書寫，並不僅是傳記，也包括了自序、自爲墓誌銘、自贊、日記等書寫呈現個人生平際遇、性格特色的文類。<sup>90</sup> 以數量而言，清代女性的自傳書

<sup>88</sup> 方秀潔：《書寫與疾病——明清女性詩歌中的“女性情境”》：“女性對於疾病書寫的興趣並非在於疾病本身……在於將患病視爲一種手段來表明對生命的體驗存在著其他可能與維度：女性私人生活中的身體感覺、心理認知、情感狀況以及精神上的反思。”見(加)方秀潔(Grace, S. F.)、(美)魏愛蓮(Ellen, W.)編：《跨越閨門：明清女性作家論》(北京：北京大學出版社，2014年)，頁26—27。

<sup>89</sup> 憷珠輯：《國朝閨秀正始集》，清道光十一年(1831)紅香館刻本，卷20，頁4。

<sup>90</sup> 西方學者對自傳有嚴謹的定義，若從回顧人生整體經歷這個角度檢視，完全合格的中國自傳極爲罕見。中國含有自叙或自傳性質的文類比較龐雜，可涵蓋日記、自序、自爲墓誌銘、自贊等。詳見王學玲：《不可侵犯的懺語——明清之際自叙傳文的諧謔與悔愧》，《淡江中文學報》，2005年第13期，頁71—112。

寫幾近於零，通常須倚賴男性親友或前輩名流代撰個人小傳或墓誌銘，纔得以為其人生平留下若干記錄。清代女性在自己畫像上的題辭，形塑出理想中的自我形象，展現人生志趣和幽微心性，屬於個人內在自我的一部分，可以視為是一種微型的自傳，<sup>91</sup>能補史料、傳記的不足。如錢守璞《自題耦耕硯館圖》：“小樓但寫一家春，結得幽居絕點塵。刺繡牀邊添韻事，亂書堆裏置閒身。盤餐淡薄聊容我，筆墨荒疏懶示人。賴有煙霞偕隱伴，衡門飲水不知貧。”<sup>92</sup>錢守璞為張騏之妻，陳文述之女弟子，工詩、善畫、通音律。錢守璞在《繡佛樓詩稿·自序》云：“于歸後日侍外子硯席，蓬門竹徑，淡然無求，時以詩相切劘。”<sup>93</sup>此詩正合自序中所描述的淡泊生活，有可堪偕隱的夫婿和筆硯書香為伴，即使是粗茶淡飯，也能够安貧樂道。

翁端恩《疏影·自題種菊補籬圖》：

卜居幽獨。喜荒園小小，遙隔塵俗。桃柳僵暝，斷澗頽垣，幾番曾費修築。一壺尚有容身地，況占得、數椽老屋。漫思量、魏紫姚黃，守素莫如種菊。分得鄰家佳種，輕持鴨觜去，籬畔細勑。摘蘂煎茶，猶勝餐霞，日採幽香盈掬。秋深開到黃花候，看鹿眼、補來曲曲。歎浮蹤、歲月頻移，倚遍閒庭修竹。<sup>94</sup>

翁端恩為體仁閣大學士翁心存之次女，大學士翁同龢之姐，翰林院編修、國子監司業錢振倫之繼室。居京時，錢振倫俸祿不多，翁端恩曾拔釵沽酒，牽蘿補屋。此詞寫種菊補籬的自得之樂，居處小而老舊，尚須修補，種菊補籬，倚竹煎茶，持守素志，足慰平生。關於翁端恩的生平記載寥寥可數，此詞正可作為其生平資料之補證。

<sup>91</sup> 毛文芳：《觀看自我：明人的畫像自贊》便以畫像自贊為“微型自傳的人生圖景”，《圖成行樂：明清文人畫像題詠析論》，頁128。

<sup>92</sup> 錢守璞：《繡佛樓詩稿》，清同治八年（1869）刻本，卷1，頁18。

<sup>93</sup> 同上，卷首，頁1。

<sup>94</sup> 翁端恩：《簪花閣詩餘》，徐乃昌：《小檀欒室彙刻百家閨秀詞》，清光緒二十二年（1896）南陵徐氏刻本，頁1。

胡曉真《傳世欲望——女性彈詞小說的自傳性》一文指出：“傳記所傳的並非是生命的全部，而是在某種目的論的考慮下，以某個特定的角度，經過記憶的重組，將此一生命經過篩選整理後的某些層面傳述給其他人——尤其是子孫後輩。在中國的自傳傳統中，甚且生平事跡都不見得是傳述的重點，被傳人的個性特質、生命情調等等靜態描寫往往纔是焦點所在。”<sup>95</sup>清代女性在自己畫像上的題辭，正是將篩選過後的某些生命面向，經過重組、再造，以某種特定的角度呈現個人內在的生命情調，彰顯了女性自我的主體性。

## 四、結語

清代寫真風氣盛行，女性也多有個人的小像或小照。無論是自己描繪或出自他人之手，題寫在自己畫像上的題辭，往往流露出自我書寫/自我形塑/自我呈現的主觀意志，以及自我觀看/自我認知/自我定位的心理投射。

透過清代女性作者自題畫像的書寫，可以發現女性自我呈現的層面有以下的幾個特質：

其一，清代女性的自我定位常與親族關係有緊密的聯繫，在“標舉母德”、“記憶親情”、“記錄生命中的重大事件”等畫像類型中格外明顯。由於交游圈的狹隘，女性的生活範圍大都局限在家庭之中，親族關係成為女性情感最重要的支撑與依託，<sup>96</sup>也常成為自我呈現的重要主題。無論是強調母職的駱綺蘭《秋燈課女圖》，或是思念雙親的姚若蘅《望雲思親圖》，抑或是回顧婚姻歷程的陳蘊蓮《信芳閣自題八圖》，清代女性的自我定位，往往建構在娘家和夫家的人際網絡之中，突顯作為女兒、妻子或母親的家庭責任和貢獻。

其二，清代女性個人小像中的人物活動和場景通常取材自日常生活，如宗

<sup>95</sup> 胡曉真：《才女徹夜未眠——近代中國女性敘事文學的興起》，頁 88。

<sup>96</sup> 胡曉真：《傳世欲望——女性彈詞小說的自傳性》：“女性的自我常是構築於他人的網絡之間的，有些學者稱這種人際的依存關係為文化加諸女性的‘集體身分認同’（group identity），而這種自我建構的方式通常見於群體中的弱勢。”見胡曉真：《才女徹夜未眠——近代中國女性敘事文學的興起》，頁 121。

粲《月榭尋詩圖小影》、吳紹《彈琴小像》、翁端恩《種菊補籬圖》等。個體在日常生活中創造著自己的世界，也間接地創造整個世界。<sup>97</sup> 清代女性擷取日常生活中的一個場景，置身在自己構築的小天地中，或尋詩覓句，或輕撫瑤琴，或種菊補籬，創造著自己的世界，也藉由日常生活的環境建構，呈現出內在最真實的自我。“日常性”(dailiness)可視為女性生活與創作的結構原則，<sup>98</sup> 在瑣碎的、重複的、現實的日常生活細節中形塑自我，在畫像中再現自我，展現理想的自我形象。

其三，清代女性也透過“扮裝”的方式塑造另一重身分，另一個角色。劉慧娟《自題歸道圖》以“露重鸞絛溼，風高鶴氅寒。飄飄吹縞袂，扶我上雲端”的道家裝扮表達丈夫逝世後厭棄俗世、追尋心靈依託的想法；<sup>99</sup> 吳藻《喬影·自題飲酒讀騷圖》藉由男子服裝/性別的越界，以飲酒讀騷的名士舉動，表達女子聲名終將湮沒無聞的憾恨。在佳人/名士的對立和跨越之間，彰顯女性的自我意識和主體性。

其四，清代女性在題寫自己的畫像時，透過不同的文體選擇（詩、詞、贊），或單篇或聯章，展現了自我觀看、自我形塑等多重意義。若與他人題寫畫像的題辭並觀，更能凸顯女性自我呈現與他人觀看的距離。深入鉤掘女性內在心理的書寫，能釋放出更多隱蔽的、不為人知的訊息。畫像題辭中經過抉擇之後的自我再現，也為清代女性的自傳書寫提供了更豐富多元的面向。

（作者：臺灣中央大學中國文學系副教授）

<sup>97</sup> 李霞：《日常生活的生存模式》，見李霞：《個性化的日常生活如何可能——赫勒日常生活理論研究》（北京：人民出版社，2011年），頁49。

<sup>98</sup> 胡曉真：《傳世欲望——女性彈詞小說的自傳性》：“有學者進而推舉出‘日常性’(dailiness)來作為女性生活與創作之結構原則(structuring principle)，而相對的‘幻想性’(fantasy)則作為女性在想象層面為自己創造認同的方式。”《才女徹夜未眠——近代中國女性敘事文學的興起》，頁121。

<sup>99</sup> 劉慧娟：《曇花閣詩鈔》，光緒十六年（1890）刻本，頁16上。

## 引 用 書 目

### 一、專書

- 方秀潔(Grace, S. F.)、魏愛蓮(Ellen, W.)編:《跨越閨門:明清女性作家論》。北京:北京大學出版社,2014年。
- 毛文芳:《卷中小立亦百年:明清女性畫像文本探論》。臺北:臺灣學生書局,2013年。
- 毛文芳:《圖成行樂:明清文人畫像題詠》。臺北:臺灣學生書局,2008年。
- 王力堅:《清代才媛文學之文化考察》。臺北:文津出版社,2006年。
- 王力堅:《清代才媛沈善寶研究》。臺北:里仁書局,2009年。
- 王英志編:《袁枚全集》。南京:江蘇古籍出版社,1993年。
- 左錫嘉:《冷吟仙館詩稿》。清光緒辛卯(1891)刻本。
- 衣若芬:《游目騁懷——文學與美術的互文與再生》。臺北:里仁書局,2011年。
- 衣若芬:《觀看、敘述、審美——唐宋題畫文學論集》。臺北:中研院文哲所,2004年。
- 吳藻:《香南雪北詞》。清光緒十年(1884)刻本。
- 李霞:《個性化的日常生活如何可能——赫勒日常生活理論研究》。北京:人民出版社,2011年。
- 宗粲:《繭香館吟草》。清光緒六年(1880)常熟宗氏刻本。
- 冒俊輯:《林下雅音集》。清光緒十年(1884)刻本。
- 段繼紅:《清代閨閣文學研究》。天津:南開大學出版社,2007年。
- 約翰·伯格(John Berger):《觀看的方式》(Ways Of Seeing)。臺北:麥田出版社,2005年。
- 胡文楷編著,張宏生等增訂:《歷代婦女著作考》。上海:上海古籍出版社,2008年。
- 胡曉真:《才女徹夜未眠——近代中國女性敘事文學的興起》。臺北:麥田出版社,2003年。
- 唐圭璋編:《詞話叢編》。北京:中華書局,1986年。
- 孫采芙:《叢筆軒遺稿》。清光緒丁亥(1887)世澤樓木活字本。
- 徐乃昌:《小檀欒室彙刻百家閨秀詞》。清光緒二十二年(1896)南陵徐氏刻本。
- 徐乃昌輯:《閨秀詞鈔》。清宣統元年(1909)小檀欒室刻本。
- 殷如琳:《碧華館吟草》。1932年排印本。

- 袁鏡蓉:《月藻軒詩草》。清道光二十八年(1848)刻本。
- 郝麗霞:《吳江沈氏文學世家研究》。上海:復旦大學出版社,2009年。
- 張宏生編:《明清文學與性別研究》。南京:江蘇古籍出版社,2002年。
- 張冠印:《中國人物畫史》。北京:文化藝術出版社,2002年。
- 陳蘊蓮:《信芳閣詩草》。清咸豐九年(1859)刻本。
- 單士釐輯:《閨秀正始再續集初編之三》。民國元年(1912)活字印本。
- 曾懿:《古歡堂集》。清光緒三十三年(1907)刻本。
- 湯顯祖:《牡丹亭》。臺北:里仁書局,1986年。
- 惲珠輯:《國朝閨秀正始集》。清道光十一年(1831)紅香館刻本。
- 惲珠輯:《國朝閨秀正始續集》。清道光十六年(1836)紅香館刻本。
- 趙雪沛:《明末清初女詞人研究》。北京:首都師範大學出版社,2008年。
- 劉詠聰:《才德相輝:中國女性的治學與課子》。香港:三聯書店,2015年。
- 劉慧娟:《疊花閣詩鈔》。清光緒十六年(1890)刻本。
- 蔡殿齊輯:《國朝閨閣詩鈔》。清道光二十四年(1884)刻本。
- 蔡靜平:《明清之際汾湖葉氏文學世家研究》。長沙:岳麓書社,2008年。
- 鄭文惠:《文學與圖像的文化美學——想像共同體的樂園論述》。臺北:里仁書局,2005年。
- 鄭文惠:《詩情畫意——明代題畫詩的詩畫對應內涵》。臺北:東大圖書股份有限公司,1995年。
- 鄭蘭孫:《蓮因室詞集》。清光緒元年(1875)刻本。
- 鄧紅梅:《女性詞史》。濟南:山東教育出版社,2000年。
- 錢守璞:《繡佛樓詩稿》。清同治八年(1869)刻本。
- 駱綺蘭:《聽秋軒詩集》。清嘉慶金陵龔氏刻本。
- 鍾慧玲:《清代女詩人研究》。臺北:里仁書局,2000年。
- 顧太清:《天游閣詩集》。清宣統元年(1909)刻本。
- 顧太清:《東海漁歌》。民國二年癸丑(1913)印本。

## 二、論文

- 王學玲:《不可侵犯的懺語——明清之際自叙傳文的諧謔與悔愧》,《淡江中文學報》,2005年第13期,頁71—112。
- 何湘:《“閨閣載賢亦矜慧”——談清代群芳題詠〈斷釵圖〉之本事、內容與意義》,《作家雜誌》,2013年第10期,頁135—136。

- 吳智琪：《徐燦及其作品研究》。臺中：東海大學中國文學系碩士論文，2007 年。
- 李映瑢：《顧太清東海漁歌研究》。屏東：屏東教育大學中國語文學系碩士論文，2008 年。
- 林玫儀：《試論陽湖左氏二代才女之家族關係》，《中國文哲研究集刊》，2007 年第 30 期，頁 179—222。
- 施幸汝：《隨園女弟子研究——清代女詩人群體的初步探討》。新北：淡江大學中國文學系碩士論文，2005 年。
- 康正果：《泛文和泛情——陳文述的詩文活動及其他》，《當代》，2002 年第 173 期，頁 94—111。
- 陳瑞芬：《汪端研究》。臺北：臺灣師範大學國文研究所碩士論文，1987 年。
- 黃馨蓮：《左錫嘉與冷吟仙館詩稿研究》。臺中：東海大學中國文學系碩士論文，2007 年。
- 鍾慧玲：《期待、家族傳承與自我呈現——清代女作家課訓詩的探討》，《東海中文學報》，2003 年第 15 期，頁 177—204。
- 瞿惠遠：《左錫嘉及其詩詞稿研究——以生平境遇為主》。臺北：政大中文所碩士論文，2008 年。
- 簡松村：《寫真傳神——中國古代的人物肖像畫》，《故宮文物月刊》，1987 年第 5 期，卷 5，頁 103—110。

## Female Image in the Qing Dynasty in Portrait Painting Poems

Cho Ching-fen

(Associate Professor, Department of Chinese Literature, National Central University)

### **Abstract:**

Portraits became very popular in the Qing Dynasty, and many male scholars and female authors made “small pictures” or “small portraits”. Made by either oneself or others, the portrait and its included poem became part of the major “self-reinterpretation” channels for women in the Qing Dynasty. As the portrait recorded the female subject’s appearance and image and the poem demonstrated her spiritual contents, a full self-image was formed by combining these elements. Hence, the self-image, self-ideal, self-interest, and self-value of life of women in the Qing Dynasty are manifested in the portrait’s poem.

**Keywords:** women in the Qing Dynasty, female image, portrait, painting poem, autobiography