

容色描绘：晚明女性诗歌的新变及其原因与意义

熊 啸

(浙江财经大学 人文与传播学院, 浙江 杭州 310018)

摘 要: 梁代以降, 描绘女子容色的一类诗作多被称为宫体诗或艳诗, 其创作源于男性诗人对异性的观赏与描绘。时至晚明, 女性诗人也开始关注这类题材, 其内容主要包含对女子妆容、装饰、身体部位的刻画, 并多使用一些美女的典故, 显示出对前者写作传统的接受。此类诗作的出现既是晚明女性诗歌书写空间拓展的表现, 也与此时期女性价值观的转变相关。女性诗歌在明中叶以降的兴起, 本于男性编辑者的整理与提倡, 相关研究尤应注意两种性别在文学内部及外部的交流互动, 也应考虑女性诗人为这类传统题材赋予新意义的可能, 对该问题的探讨应将其置于性别与题材、传统与新变等多重要素构成合力的状态下进行判断。

关键词: 晚明; 女性诗歌; 新变; 性别; 题材

中图分类号: I206.2

文献标识码: A

文章编号: 1672-1217(2021)05-0023-07

收稿日期: 2021-07-16

基金项目: 浙江省教育厅一般项目(Y201942638): 崇情话语体系下的晚明女性诗歌研究;

浙江省高校重大人文社科攻关计划资助项目(2021QN039): 中国古代女性文学的艳体化批评与阐释语境研究。

作者简介: 熊啸(1986-), 男, 江西玉山人, 浙江财经大学人文与传播学院讲师, 文学博士。

女性诗歌^①的创作在晚明开始趋于兴盛, 其具体现象主要表现为大量女性诗歌总集、别集出版, 女性诗人群体及交游网络形成, 代表性诗人及相关现象、效应出现等等。当前学界的研究多倾向于在强调女性意识的基础上探讨女性诗歌的价值, 但中国女性文学在明代的兴起先于嘉靖以降男性文人对女性诗歌的整理与弘扬, 此外晚明女性价值观的变化也构成其补充要素之一, 因此也不宜忽视两种性别在文学内部及外部场域的相互作用。本文所欲探讨的一个问题是: 如果一种涉及性别因素的题材在男性的诗歌书写中已经形成固定的传统, 女性诗人在处理该题材时会有怎样的表现? 从题材和性别两种视角加以审视, 对该问题的处理可能会更加全面, 得出的结论也会更为妥当。是以本文拟选择“女性的容色描绘”这一题材, 来对晚明女性诗人的此类创作及其背后多重因素交织的“合力”作一大致呈现。

一、现象：晚明女性诗歌对女子容色的描绘

与晚明女性诗作数量增加相伴生的是题材的扩展, 以描绘女子容色为主题的诗作普遍出现。此类诗作此前为男性所擅长, 诗中女子作为被描绘对象, 主要源于男性对异性的观赏及其文学呈现, 如今却为女性诗人所操作。这类诗作在梁代多归入宫体诗的范畴, 在唐代以后则一般称作艳诗或艳体诗, 一些研究者也会将此类诗作视为男性作者对女性的“凝视”(gaze), 一定程度上反映出男性对异性的审美偏好: 诗中的女性形象往往偏向柔弱、哀愁, 而当诗人的视线集中在某些点或面上, 又会使得描写形象呈现出一种性吸引的魅力。这类诗作也常使用固定的典故, 它们多指向过去文学作品或传说中的美丽女性。当女性诗人

^①“女性诗歌”这一概念在学界一般指的是女性诗人创作的诗歌, 其作者性别限定为女性; 后文所说的“女性题材诗作”则是题材与女性相关, 作者则不限性别。两类诗作存在部分重合之处, 但非同一概念, 本文所欲探讨的正是身为作者的“女性”和题材的“女性”在诗中所可能产生的复杂互动关系。

也着手处理这类诗作时，用文化研究理论中的“凝视”来定性这一描写行为是否还足够准确？若非如此，又应如何看待这类诗作？

这类诗作所描绘的形象大致可分为三类：一类为虚构人物，一类为其他真实人物，一类为作者自己。虚构人物可以是描绘画中人或历代小说、戏曲女性角色的诗作，可略举数首。沈宜修《题美人图》其一：“薄薄罗衫宫样新，梨花裙映碧苔茵。顰眉尽日思何事，宛转秋波不溜人。”^①叶小鸾《咏画屏上美人十首》其二：“晓妆初罢出房栊，闲看庭花树树红。立久暗多惆怅事，好将春意付东风。”其七：“庭雪初消月半钩，轻漪月色共相流。玉人斜倚寒无那，两点春山日日愁。”^②这些形象对熟读此类诗作的读者而言并不陌生，她们都可归入此前同类型诗作所描绘的女性群像当中。“顰眉”“惆怅”“愁”等词可视为诗意成立的关键词，此外部分诗句如“立久暗多惆怅事”袭自韩偓《松髻》“坐久暗生惆怅事”^③，显示出此前诗歌传统的影响。在描绘同类型人物且诗作格调没有太大区别的情况下，男女性诗人的此类作品应当说没有什么本质上的差别。

第二类人物多为作者的亲友，故此类诗作多为赠诗，如沈宜修《颜延之有〈五君咏〉暇日戏拟为之》其一：“佳人字倩倩，绰约多娟娟。丰既妍有余，柔亦弱可拟。巧笑思姜庄，宜顰羨西子。沉香倚画栏，独立谁堪比。春雨泣梨花，华清竟杳矣。”^④叶纨纨《题琼章妹疏香阁》：“朝霞动帘影，纱窗曙色长。起来初卷幕，花气入衣香。中有倾城姿，春风共回翔。玉质倚屏暖，瑶华映貌芳。佳人真绝代，迟日照新妆。还疑琼姓许，独坐学吹簧。”^⑤若男性诗人对一位美丽的女子进行描绘时，她一般需要具有能任人自由观赏的身份，如妓女或与之类似的女道士；良家妇女绝难进入其中，如杜甫的《月夜》即曾因为描写妻子的玉臂而遭到后人非议。当女性诗人作诗描绘亲友时，其创作出发点自然与男性诗人描绘妓女等颇不相同，这是此类诗作的特殊之处。但在文本层面，这类诗作却与前一类诗作不存在太大的区别，因对美人的描绘早在此前的诗歌传统中形成了固定的模式。其大抵具备如下要素：对妆容、装饰或身体部位的描绘、美女典故的使用、环境的烘托渲染，事实上若将诗题和作者隐去，读者便很难分辨其创作背景与动机了。这类诗作还可将合欢诗或催妆诗包括在内，这是一类对新婚之人表示祝愿和戏谑之意的诗作，其在过去也多为男性作者所包办。女性诗人的创作对象同样是其亲友，如沈宜修《七夕赠六妹合欢》、徐媛《戏赠表妹合欢诗三首》、桑贞白《送女适夏催妆》等，其内容也多涉及对女性容姿的刻画。

真实人物的身份中还有一类，则是妓女，描写妓女的诗作在唐代开始大行其道，因这一群体与科举阶层的关联颇为密切，故多见诸诗作与传奇。在晚明，则因部分女性交游范围扩大，其诗集中遂也出现此类诗作，尤以徐媛和陆卿子具有代表性，在这类诗作中，我们可以看到对被描写对象性魅力的描绘或暗示。如徐媛《咏妓》：“雅调度新声，歌珠散舞裾。妖姿宜巧笑，冶媚漫生春。举袖香分席，凝眸态横陈。既知非洛浦，何事育斯神？”^⑥这类诗作与男性诗人同类作品的差别几不存在，但二者的写作动机仍存在一定的区别。尽管女性诗人的创作也可能抱有一些戏谑和调笑的成分，这或许会给她们带来放诞的名声，但“放诞”对晚明人而言并非不可接受。这类作品也为高彦颐所注意，她在分析陆卿子写给歌女及徐媛的诗作时认为其展现了女性之间的性吸引，也即一种近于同性恋的情感，并指出女性间的相互吸引在当时是可以被接受的^⑦。这当然是一种见解，但本文的探讨主要聚焦于文本，即女性诗人在过往的文学传统中选择哪一脉

①④沈宜修：《鹁吹》，叶绍袁原编，冀勤辑校：《午梦堂集》，北京：中华书局，2015年，第122页；第47页。

②叶小鸾：《返生香》，叶绍袁原编，冀勤辑校：《午梦堂集》，第380-381页。

③韩偓著，吴在庆校注：《韩偓集系年校注》，北京：中华书局，2015年，第812页。

⑤叶纨纨：《愁言》，叶绍袁原编，冀勤辑校：《午梦堂集》，第291页。

⑥徐媛：《络纬吟》，《四库未收书辑刊》柒集第16册，第341页。

⑦高彦颐著，李志生译：《闺塾师》，南京：江苏人民出版社，2005年，第285-287页。

来描述此种同性之间的相处方式。

第三类描绘自己的诗作极为特殊，这在男性的诗作传统中并无先例可循。如叶小鸾《秋日村居次父韵作》其二：“徘徊妆罢后，迤逦绮栊开。日静披云卷，衣香覆羽杯。雨惊残叶去，风送晓凉来。数朵芙蓉花，秾姿亦丽哉。”^①在《午梦堂集》中，沈宜修、叶纨纨与叶小鸾皆作有《秋日村居》，且皆为次叶绍袁韵之作，这些诗作的风格大抵悠闲静谧，应视为对创作时叶家诸人生活状态的反映，叶小鸾此诗尤值得注意。“徘徊”对应“妆罢”，足见一片怜惜赏爱之情，“绮栊”即窗栊，“迤逦”为次第之意，前两句所呈现的是妆后自赏之余推开窗户，将其人向外界缓缓呈现的少女形象，既有欣喜，又不乏优雅的从容。此前《古诗十九首·青青河畔草》的“盈盈楼上女，皎皎当窗牖”^②与韩偓《新上头》的“为要好多心转惑”^③等与之在诗意上亦有相似之处，但此诗对自我形象的呈现仍令人颇感新鲜。在尾联，作者注目于水中的芙蓉花，发表对其秾姿的赞美，实则也可视为对自己的暗喻，从中不难体会到一种满足的自信。

叶小鸾还有一组《拟连珠》，分别咏女子之发、眉、目、唇、手、腰、足、全身，其自叙戏拟自梁代刘孝绰的《艳体连珠》，但此种专咏女子身体部位的命题法却似起于南宋刘过《沁园春》咏美人指甲、美人足一类。这类作品可能在晚明也颇为流行，如闵正中、曾汝鲁合著《美人诗》二卷中即多咏女子身体部位，部分诗作的内容几与秘戏图相仿佛。叶小鸾的《拟连珠》固然也不可避免地会涉及对身体各部位的描绘，但其内容并无遮遮掩掩的暗示，而主要是大方从容的呈现。尤可注意的是，作者反复表达女子的美源于天然而非装饰的观点，如“盖闻光可鉴人，谅非兰膏所泽；髻余绕匝，岂由脂沐而然”，“梁家妖艳，愁妆未是天然”，“故秀色堪餐，非铅华之可饰；愁容益倩，岂粉泽之能妆”^④等，几可视为《牡丹亭》中杜丽娘“可知我常一生儿爱好是天然”^⑤的注脚。当然爱好天然也不妨妆罢徘徊的自赏，无论何者，都可见叶小鸾对自身之美的欣赏与自信。潘光旦论晚明冯小青诗“瘦影自临春水照，卿须怜我我怜卿”为“影恋”之病征的文本例证^⑥，但考虑到《牡丹亭》的先导效应与叶小鸾诗的旁证，则这类情况在晚明可能并非个案。

二、诗作及其文本面貌生成的原因

女性诗歌在晚明兴起的原因，学界已有不少论述，晚明这一时期的社会经济、思想、风俗等方面都发生了较大转变，从而在多个学科领域的研究都被认为是一个重要的分界点。在文学层面，其变化主要表现为对情感与个性的高度张扬（尽管这一趋势在明中叶就已出现），女性文学的兴起也与之相关。具体而言，则是人们开始意识到女性与男性基于性别差异而表现出的某些特质，并给予其高度评价，晚明的流行语“天地英灵之气，不钟于男子，而钟于妇人”^⑦即是其典型代表。究其根本，其核心仍在于对个性的弘扬及对“真”的推崇，女性被认为较少受到学识、社会风气等外在、后天因素的影响，从而能够保有其本真，由此出发，女性所创作的作品也因其“真”而受到赞誉。这在某种程度上可视为对“诗言情”这一文学创作之本的回归，但这一观念也带有鲜明的时代性特点。本文所探讨的问题也不能脱离这一大的社会及文化背景，但本文的关注点则主要聚焦于文学内部，即从文本层面而言，这类由女性书写女子容色的诗作及其

①④叶小鸾：《返生香》，叶绍袁原编，冀勤辑校：《午梦堂集》，第370页，第422-424页。

②萧统编，李善注：《文选》，上海：上海古籍出版社，1986年，第1344页。

③韩偓著，吴在庆校注：《韩偓集系年校注》，第776页。

⑤汤显祖：《牡丹亭》，济南：齐鲁书社，2004年，第22页。

⑥见潘光旦：《冯小青：一件影恋之研究》，上海：新月书店，1929年。

⑦田汝成：《西湖游览志余》，上海：上海古籍出版社，1998年，第249页。

文本面貌的形成原因为何？下文拟从三个角度进行探讨。

一是男性诗歌书写传统的影响。在中国古典文学尤其是诗歌中，两性之间的关系较别国文学尤为密切且复杂，此因在男性诗歌的书写传统中，“女性”是极为重要的一类题材，其具体类型却颇为驳杂。描绘女子容色一类，可上溯至《诗经·卫风·硕人》和《楚辞》的《招魂》《大招》，梁代宫体诗中尤多此类作品；书写男女情感一类，可上溯至《诗经》中典型的郑卫之风，南朝乐府民歌中亦多此类作品，文人的创作则自中唐元稹以降不绝于书；还有一类虽也涉及前两类诗作的内容，却被认为暗含作者的政治寓托，此又可上溯至《离骚》与汉儒对《诗经》的阐释，后世则有张衡《四愁诗》，曹植《七哀诗》《美女篇》等，但这也只是一种可能性较高的假设，我们对这类诗作难以做出完全肯定的决断，如李商隐《无题》的主旨在后世即存在诸多解释，它们只能维持其共存的状态。

本文所探讨的诗作主要受到上述第一类作品的影响，上文的分析已经指出，尽管创作目的与出发点不尽相同，但当女性诗人试图在诗中描绘虚构或真实的女性形象时，她们所使用的词藻、典故乃至模式、结构主要都来自男性诗歌的写作传统，若将诗题和作者隐去，读者在多数时候很难判断作者的性别。但女性诗人或较少以一种色情的视线呈现诗中的女性形象，康正果在分析朱淑真和韩偓描写女子沐浴的诗时即提出韩诗的焦点“落在美人的肉体上”，而朱诗“更接近闺中人的真实感受”^①。这固然是一种普遍现象，但在晚明，如徐媛、陆卿子等女性诗人也开始尝试以更加“男性化”的视角来描绘女性，则反映出她们对此类诗作传统接受程度的进一步提高。是以在中国古典诗歌的体系中，我们不宜为两种性别及其书写划下一条截然分明的界限，二者固然存在区别，但也不无共性，这种共性在很大程度上与中国古典诗歌模式化书写的传统基因相关。如边塞、咏物、山水、田园等题材类型的诗作在大致确立了其书写范式之后，后世诗人的创作遂很难再出其范围。

二是女性诗歌书写空间的扩展。这一问题仍可以朱淑真作品作为参照，她的诗歌绝大多数是较为典型的闺情诗，书写范围大抵不出闺中。其诗作目录以春景、夏景、秋景、冬景、吟赏、闺怨、杂题、花木等分类，其中春夏秋冬类占绝大多数，既有学诗伊始以四季为题的练习痕迹，又符合闺秀诗人活动空间相对狭小的事实。诗歌内容多围绕个体的所见所感展开，缺乏兴观群怨之“群”的要素。至晚明，女性诗人并非个别而是群体式地出现，此因当时人开始重视家中女性的文化教育，并以具有文才的女性作为其家族文化的标志，由此鼓励了女性的文化学习与文学创作。女性诗人群体的出现也为其书写空间的扩展提供了必要的条件，她们可以开始唱和、赠答，而如上文提及的描绘女性亲友的诗作也要求写作者与被赠者皆具有一定程度的文学水平，其创作才可能成立。此外这些诗作也反映了闺中女性之间的相处方式，如下面一段文字的记载：“尔时倩倩脂凝玉膩，微丰有肌，姊妹妯娌间戏呼为‘华清宫人’，偶当日午梦余，云鬟仿佛，余曰：‘此真沉香亭上宿醒未解尔。’诸女伴笑，谓余曰：‘汝能作《清平调》咏之乎？’余曰：‘愧非青莲，先有捧砚人在此矣。’群相一粲。”^②张倩倩是沈宜修的表妹，在这篇为她所写的悼文中，沈宜修回忆了她们相处的一个欢乐片段，可知当时女性间较为亲密的相处方式被记录进诗文是一个常见的现象，这段文字恰乎是《颜延之有〈五君咏〉暇日戏拟为之》的另一版本。晚明的这类诗作则丰富了闺阁诗作的多样性，显示出此时女性诗人的作品更加具体化、世俗化及个性化，这类作品摆脱了程式化的闺情、闺怨类主题，是其闺中真实生活片段的一个反映。

三是女性价值观的判断标准由“德”向“才”乃至“色”的转变。在晚明以前，衡量女性价值的核心要素始终是“德”，这一评判标准在汉代确立，自宋元以降越来越趋于严苛。在嘉靖时期出现的一批较早的女性诗歌总集中，编辑者所强调的多是女子的德及其编集行为的“存史”意义，如田艺衡《诗女史》序：

①康正果：《风骚与艳情》，上海：上海文艺出版社，2001年，第351-352页。

②沈宜修：《鹁吹》，叶绍袁原编，冀勤辑校：《午梦堂集》，第251页。

“盖美恶自辨，则劝惩攸存，非惟可致皇猷，抑亦用裨阴教，其功茂矣，岂小补哉？”^①一些编者亦明确区分良家与倡家身份的差异，从而将女子的德行置于更为重要的位置，如酈琥《彤管遗编》序：“学富行秽，续为一集。别以孽妾文妓终焉，先德行而后文艺也。”^②但这种观念在万历以后的女性诗歌总集中逐渐被打破，不仅不同身份的女性得以并置，存诗原则强调的也是她们的才情，而非德行，如郑文昂《古今名媛汇诗》凡例：“但凭文辞之佳丽，不论德行之贞淫。……皆为平等，不定品格，不立高低”，并强调“集中不录《关雎》诸篇者，彼盖六经之文也”^③，明确将女性诗人的作品与经典剥离，突出其文学属性，这是明中叶至后叶编诗者对女性诗人及其作品评判标准的一个明显变化。

叶绍袁在《午梦堂集》序中提出了一个有名的观点：“丈夫有三不朽，立德、立功、立言，而妇人亦有三焉，德也，才与色也，几昭昭乎鼎千古矣。”^④他将才、色与德并置，并将其与男子的三不朽并列，赋予其高度的意义。在后续的论述中，他提出“色”一般为士大夫所讳言，此或因“好德”与“好色”已被孔子置于天平的两端（“吾未见好德如好色者”），后人遂不敢犯此忌讳；“才”则因多数女子无暇学习，难以具备，遂使衡量女性价值的标准统归于“德”，但这种观念在晚明已经发生了明显的松动。

以上现象显示出晚明女性文学兴起的一个重要原因是男性的弘扬与提倡，其立足点则在于女性的才与色，但后者仍在一定程度上吻合于男性诗人描绘女性美貌一类作品的写作动机。但其在此时与“才”的结合更应被理解为一种欣赏与认可，而非最近较为流行的词汇“物化”，这一观念的成立基于对传统性别观念只强调女性之“德”的反驳，实为女性的自我展示提供了更大的空间。且女性自身也接受了这一观念的更新，其“才”的呈现已有大量诗集的出现作为例证，“色”则是本文所欲探讨的关键。正因为她们也认可外貌对于自身的意义，才在诗作中进行反复的描绘，不仅描绘她人，甚至也描绘自己，这正是此类诗作的价值所在。

三、诗作意义的认识与引申

如何从更深层次认识并阐述晚明此类诗作的意义？下文拟再从三个方面进行论述。

一是男性诗歌与女性诗歌的关系，二者的文本在“女性书写”这一主题上构成了一个交汇点。如前文所言，中国古典诗歌中女性题材诗作的数量与类型非常丰富，尽管文人诗歌在发展的早期不乏女性作者的参与，如徐淑《答秦嘉》即是出于亲身经历所创作的思妇诗，但在经过《古诗十九首》与建安诗人的反复处理之后，思妇题材俨然成为了男性诗人的专长，而当后世的女性诗人试图处理这一主题时，遂不得不在一定程度上受到前者的影响^⑤。一个较具代表性的例子是“香奁诗”。“香奁”作为一个与诗歌相关的概念源于晚唐韩偓的《香奁集》，宋代不少诗人模仿其诗形成“香奁体”，其大致是指以女子及其闺房生活为书写内容，风格偏向香艳柔靡的诗作。但“香奁”一词本指妇女梳妆道具，具有强烈的女性色彩，时至中晚明，伴随着女性诗歌创作的兴盛，“香奁”一词遂用以指代闺阁女性，尤其是具备创作才能的女性，如钱谦益《列朝诗集》闰集即列“香奁”类部以代指女诗人，故“香奁诗”一词又可指闺阁诗。这样一来，

①田艺衡：《诗女史》，《四库全书存目丛书》集部第321册，济南：齐鲁书社，1997年，第686页。

②酈琥：《彤管遗编》，《四库未收书辑刊》陆辑第30册，第400页。

③郑文昂：《古今名媛汇诗》，《四库全书存目丛书》集部第383册，第10页。

④叶绍袁：《午梦堂集序》，叶绍袁原编，冀勤辑校：《午梦堂集》，序第1页。

⑤梅家玲探讨了徐淑与鲍令暉思妇题材诗作文本的差别，认为后者受到了男性诗歌书写范式的影响。见梅家玲：《谁在思念谁？——徐淑、鲍令暉女性思妇诗与汉魏六朝“思妇文本”的纠结》，张宏生、张雁编：《古代女诗人研究》，武汉：湖北教育出版社，2002年，第129-144页。

诗学层面的“香奁”遂具备了指代艳诗与闺阁诗的双重含义，二者在内容与风格上也大致具备相似的特征。作为诗学批评范畴的“香奁气”也多指女性诗作的闺阁脂粉气息，这又与她们的生活体验及诗作内容密切相关。由此可见，在“女性书写”这一主题上，男性诗作与女性诗作确实存在一种剪不断理还乱的复杂关系。以往一些研究认为女性诗人的作品与男性诗人的艳诗存在本质上的区别，诚然性别视角和写作主旨的差异会为文本带来一些差别，但是否也不应忽视二者在更多层面上所表现出的共性呢？

二是男性诗人与女性诗人之间的关系及其性别观念的互动。前文也曾提及，晚明女性诗歌创作的兴盛在很大程度上与嘉靖以后男性选诗者对女性诗歌的编集与弘扬相关，其评价的着眼点亦逐渐由德转向才，从而在文学批评层面为女性诗歌的繁荣提供了理论基础。另一方面，男性诗人对女性诗歌的欣赏，也有可能因读其诗演化为想其人，因为人们普遍相信女性的文学创作源于其生活经历，这在一定程度上存在着破坏男女大防的可能性（尽管只是一种虚拟的可能性），从而导致许多女诗人不愿将其作品外传。在这种情况下，男性读者对女性诗歌批评的有效性与可靠性也应有一个恰当的判断。此外性别观念的转变也存在一个传导与互动的过程，叶绍袁提出了女性的“德才色”三不朽，前文的分析也显示出晚明女性诗人将其“色”作为重点描述的对象，从而显示出新式女性价值观在两种性别之间的互动情况。但新变并不意味着对传统的彻底否定，如收录在桑贞白《香奁诗草》中《送女适夏催妆》之后的一首诗即是《警女》，前者是对女儿容姿的描绘，后者则是对其德行方面的要求，二者的并存在明清女性诗人的创作中应是一个相对普遍的现象。

古代的女性诗歌批评或许存在着一些不能被当今女性主义理论所完全认可的现象，比如对“闺阁气”“脂粉气”的否定，或以女性诗人之作能脱离闺阁气息为高，这实则是以男性标准要求女性的文学创作，但也应注意到，部分诗评仍然认可女性诗人的“闺阁本色”，二者处于一个共存的状态。在一个以男性为主导的文学创作环境中，女性作者及其创作必然会面临两种性别之间的审视与对话。明清时期的性别观念实表现为新变与传统并存的样态，传统的一面固不必言，而新变观念一方面弘扬女性诗人及其创作，一方面也不可能完全脱离传统的语境，应当注意女性诗歌及其批评观念的多样化与复杂性，也正是这种复杂性构成了研究的出发点与价值。

三是女性诗人为传统诗歌题材所赋予的新意义。女性诗歌虽然在“女性书写”这一主题上受到男性诗歌传统的影响，但也可能在借用其“语言”的基础上做出具有创新意义的改编，从而赋予旧题目以新意义。上文即分析了女性诗人描绘其亲友样貌的一类诗作，尽管其在描绘刻画时所采用的模式和典故与男性诗人并无太大不同，但创作背景与主旨的变化却使得此种描写与典故使用带有了了一层戏谑的意味，其诗作文本遂由男性对女性的观赏转为女性间的调笑，从而在一定程度上具有了一种“解构”的色彩。又如上引叶小鸾描绘自身的诗作，其文本由男性对女性的“凝视”转为女性的自我观赏。视角的变换带来了书写立场的调整，读者所感受到的更多是一种平静的自信。观叶小鸾十二岁所作的《春日晓妆》诗，则可知此种写作方式乃是一脉相承：“揽镜晓风清，双蛾岂画成。簪花初欲罢，柳外正莺声。”^①而当她将视线转向其他女性时，尽管描写模式与典故仍与男性诗歌传统一致，但其在部分细节上也会产生一定的偏离。《偶见双美同母及仲姊作》：“昔年西子应惭独，近日东邻却遇双。黛拂春愁争对镜，笑分花靥共窥窗。若非拾翠来湘水，定是遗珠涉汉江。宋玉多情曾赋否？高唐神女亦心降。”^②一二与五六句用典，三四句描绘，这些内容没有表现出太多的创新要素，但尾句“高唐神女见之也会心服”的表述则提供了一种女性欣赏女性之美的独特视角。另一个例子是沈宜修与叶氏三女所作戏谑婢女怀春娇羞之状的词作，沈宜修词有小序：“侍女随春，破瓜时善作娇憨之态，诸女咏之，余亦戏作。”^③吟咏女子怀春这一题目的独特之处在于，它涉及

①②叶小鸾：《返生香》，叶绍袁原编，冀勤辑校：《午梦堂集》，第375页，第374页。

③沈宜修：《鹁吹》，叶绍袁原编，冀勤辑校：《午梦堂集》，第187页。

对情欲萌动的书写，这对女性诗人而言存在着越界的风险。在以往的语境中，女子作诗可能会被解读为失行的先兆，如唐代著名女诗人李冶、薛涛、鱼玄机皆难以摆脱其失行的名声，《吟窗杂录》载李冶幼年咏蔷薇花的诗谶亦典型反映出后人解读其人其诗的基本路径，后世戏曲、小说亦多以男女传递情诗作为定情的重要手段，其在吸引读者的同时更容易加深此种认知。而沈宜修与叶氏三姐妹的词作则显示出闺阁文学对该题材书写的一种融通性：对怀春婢女的描写可在一定程度上构成对书写己怀的某种代偿，这即与男性诗人的写作意图大不相同。此外文本所显示的也未必全然是一个真实的婢女形象，其在一定程度上不免带有一种文雅的虚构性（如与燕子的对话和懒于弹筝的描写），其虚构部分又来自于此前诗词的传统，这些作品显示出传统与现实、写实与虚构、写人与抒怀等多重要素互相角力从而维持均衡的一种状态。

这些作品所表现出的传统与新变交织的特征也符合中国古典诗歌长期发展的基本规律，即大体以恒定性为主，但在以较长时间段为刻度的坐标系中又渐进地表现出一些新变的特征，在积累到一定程度之后再发生质变。中国的文化与文学向来维持着正与变并存的局面：就文化而言，以儒家为正，道、释为变；就文体而言，则诗、文为正，戏曲、小说为变；在诗歌内部而言，以符合诗道者为正，不合与旁逸者为变。后者虽有遭受非难批评的可能性，却也始终能在此格局中维持其生存空间，此与中国文化的一种融通性相关，这种融通性又能反过来为人所利用，在经典中寻求依据为此种“变”赋予存在的合理性，“正”与“变”由此维持着并存与转化这一相对稳定又局部变动的态势。就女性诗歌这一整体而言，女子作诗的“才”在正统观念中不被提倡，但明代女性诗歌总集的编纂者藉由“存史”并将其源流上溯至国风的阐释，为之提供了基础的理论依据。就本文所探讨的一类诗作而言，女性诗人对女性容色的描写虽缺乏先例，但其借用了男性诗歌的书写传统，从而使得这类诗歌在文本体例方面获得了依据，其部分蕴含新变可能的要素则可在这一传统形式的外壳下得到呈现，从而在传统与新变之间维持了相对平衡的状态。在研究明清时期的女性诗歌时，应在多重要素互相作用形成合力的局面中探寻其定位，并在此基础上恰当判断其新变的程度及其价值，如此可能更近于客观事实。

The Description of Appearance: Innovation of Female Poems in the Late Ming Dynasty and Its Causes and Significance
XIONG Xiao

(College of Humanities, Zhejiang University of Finance and Economics, Hangzhou 310018, China)

Abstract: The poems describing women's appearance since the Liang Dynasty are called gong-ti poems or amorous poems, the creation was based on the appreciation and description of women by male poets. In the late Ming Dynasty, female poets began to deal with this kind of subject matter, its contents mainly include the depiction of women's makeup, decoration, body parts, and the allusions of beautiful women, which shows the acceptance of the former writing tradition. The emergence of these poems shows the expansion of writing space of female poems in the late Ming Dynasty, and is also related to the change of female values at this time. The rise of female poems since the middle of Ming Dynasty was mostly due to the arrangement and promotion of the male editors, so we should pay more attention to the interaction between the two genders inside and outside the text, we should also consider the possibility that female poets can give new significance to this kind of traditional theme. The discussion on this issue needs to be judged under the combined force of multiple elements such as gender and subject matter, tradition and innovation.

Key words: the late Ming Dynasty; female poems; innovation; gender; subject

[责任编辑 唐音]