

# 女貞之歌：論駱綺蘭〈擬玉溪生燕臺四首〉對李商隱的承變及其意義\*

李品杉<sup>\*\*</sup>

## 提要

本文以駱綺蘭〈擬玉溪生燕臺四首〉為中心，藉由與李商隱〈燕臺四首〉的比較，以求能夠初步探究「李商隱如何影響清代女性詩人」這一論題。從駱綺蘭的擬作來看，確可見得李商隱對駱綺蘭有著特殊的影響，但駱綺蘭在擬作中也有相當鮮明的新變意識，呈現她對於李商隱的反省與挑戰：形式上，她雖繼承了

---

本文 111.08.31 收稿，112.03.02 審查通過。

\* 本文原為蔡瑜先生「詩學研究法與論文寫作」課程所撰寫之期末報告，曾宣讀於「《中國文學研究》第五十五期暨第四十五屆論文發表會」（臺北：國立臺灣大學中文系，2022 年 11 月 15 日）。撰寫本文的過程中，蔡瑜先生於課堂上悉心指導，陳占揚學長、擔任論文發表會討論人的游勝輝學長、及匿名審查人俱提供了寶貴意見，謹致謝忱。

\*\* 國立臺灣大學中國文學系碩士班二年級。DOI:10.29419/SICL.202307\_(56).0006

李商隱詩中意象的華麗與模糊性，但去除了意象的跳躍性；她也加強了全詩的聯章性，形成特殊的「擬作聯章」。內容上，她在擬作中呈現對李商隱原詩中「女性與豔情連結」的不滿，轉而引入「文士化的女性形象」。從此個案，便可修正先行學者對「李商隱如何影響清代女性詩人」的既有論述，尤可見女性詩人學習李商隱時未必學其「陰柔美」，而展現具有「男女雙性」特徵的詩風。就駱綺蘭的作家研究而言，過去學者主要由駱綺蘭的編輯行為呈現她「追求詩名」這一迥異於過往女詩人的特徵，本文則指出，從擬作中亦可見得她在詩歌表現上也力求「詩名流傳」的企圖。

**關鍵詞：**駱綺蘭、李商隱、〈擬玉溪生燕臺四首〉、擬作、男女雙性

# **Songs of Nu Zhen:**

## **Luo Qilan's *Imitation of Yu Xisheng's Yan Tai Si Shou* and the Meaning Behind Her Imitation of Li Shangying**

**Li Pin-shan\***

### **Abstract**

This thesis centers on Luo Qilan's *Imitation of Yu Xisheng's Yan Tai Si Shou*. Through a comparison with Li Shangying's *Yan Tai Si Shou*, this article attempts preliminarily research into the question of "how Li Shangying affected women poets of the Qing Dynasty." Reading the poems reveals that Luo Qi Lan had an apparent intent to innovate by showing her reflections on and challenges to Li Shang Ying, while also being influenced by him in her imitation poems. In the literary form of the poems, she inherited the gorgeousness and ambiguity of imagery from Li Shangying's poems. However, she removed one feature from Li Shangying's poems: obscure correlations between images. Additionally, she strengthened unity of her group poems as well, creatively structuring a "group of imitation poems." In the literary content of the poems, Luo expressed her dissatisfaction with the connection between women and romantic themes, introducing "gentlemanly women" (no different from ordinary male intellectual "gentlemen" who care for the country and people) as

---

\* M.A. student, Graduate Institute of Chinese Literature, National Taiwan University.

her response. By analyzing these poems, we can rectify the existing discourses on “how Li Shangying affected female poets of the Qing Dynasty.” This paper’s analysis especially shows that women poets did not always acquire so-called “feminine beauty” from Li Shangying. On the contrary, they manifested an “androgynous” style. With regards past research into Luo Qilan, scholars have suggested that her book editing work shows that her “pursuit of literary fame” was distinct from that of other women poets in the history. This article points out that Luo’s imitative poetry works show her intention to pursue poetic fame.

**Keywords:** Luo Qilan, *Imitation of Yu Xi Sheng’s Yan Tai Si Shou*, Li Shangying, *Yan Tai Si Shou*, imitation poems, groups of imitation poems, androgyny, the pursuit of literary fame

# 女貞之歌：論駱綺蘭〈擬玉溪生燕臺四首〉對李商隱的承變及其意義

李 品 杉

## 一、前言

討論明清女性文學時，「文學傳統」如何被才女們接收與運用，一直是重要的議題。<sup>1</sup>本文出於相似的關懷，想要試圖探索女性詩人在詩歌史上的定位，尤其是女性詩人與既有詩歌傳統的關係。「女性」一詞從不只指涉一連串身體特徵，還包含社會加諸某類身體的連串規範。這些規範讓「女性特質」被創造出來，基於女性共有的「女性特質」（這個特質也會伴隨個人性、個人處境、社會規範的調整而波動），也許會讓女性在詩史上有意識或無意識地特別受某些詩

<sup>1</sup> 在〈末代才女的「亂離」詩〉一文中，孫康宜儼然畫出了一條「蔡琰影響杜甫，再由杜甫進一步影響明末女詩人」的宗譜，以此去呈現「亂離詩」所反映的「男女雙性」現象；Yanning Wang 則觀察到以駱綺蘭為首的女詩人，寫作了「女游仙詩」這一遊仙詩的變體，並將之和過往的游仙文學傳統進行參照，指出女性文人在「女遊仙詩」中對文學傳統的挪用。此類學術論著都可見「文學傳統」是討論明清才女的重要參照點。見〔美〕孫康宜：〈末代才女的「亂離」詩〉，《國際漢學》2003年第1期（2003年），頁240-258；Yanning Wang, "Qing Women's Poetry on Roaming as a Female Transcendent," *Nan Nü* 12 (2010), pp.65-102.

歌流派或詩人的影響。因此，我想探問的是，「女性」作為女詩人共有的特殊身分，是否會影響女性詩人和詩歌傳統的接受關係？而假若答案為「是」，那又如何影響？

這是本文形構問題的起點，勢必需要對女性詩歌具一定規模的考察才足以真正回答此問題，而答案亦包含推翻上述從「女性」身分出發討論「女詩人」的基本預設。基於篇幅與學力的限制，在本篇文章中，我想要特別聚焦在「李商隱」對清代女性詩人的影響。幾位學者指出，清代女性詩人與李商隱之間有格外深刻的接受關係，或可作為定位女詩人位置的線索。孟留喜研究隨園女弟子屈秉筠時，在「李商隱：公認典範與女性語言」一節中提到，屈秉筠自稱以李商隱為模範，而認為自己學不來李白、杜甫。對此，孟氏引用了 Alicia Ostriker 的女性詩學理論，以為「語言主要是男性化的，但是女性不斷嘗試從男性那裡『竊取』以表達她們的體驗」，進而指出，「李商隱的語言」更為適合變造為女性的語言，因此屈秉筠才以李商隱為模範。之所以合適，孟氏明確指出了「主題」的因素：「李詩主題引起她（屈秉筠）詩學上的共鳴，因為李主要寫的是愛情、友情和女性」。<sup>2</sup>雖然孟氏專就屈秉筠作論，但最終他也透過屈秉筠，指出李商隱在題材、形式等方面自然地吸引了女詩人，而視李商隱為女詩人的「公認典範」。

此外，米彥青在爬梳清代李商隱詩歌的接受史時，特立一章寫「清代女詩人對李商隱的隱性接受」，認為「擅長情韻、絢爛心境、又有著獨特陰柔詩風的李商隱詩歌」和女詩人的詩作頗為相合，便稱女詩人對李商隱「無論在意境還是思想內容上都有著一種先天的接受」，<sup>3</sup>其論點和孟氏說法頗能呼應。

<sup>2</sup> [加] 孟留喜著，吳夏平譯：《詩歌之力：袁枚女弟子屈秉筠（1767-1810）》（南京：江蘇人民出版社，2020年），頁113-114。在書中，孟氏亦認為，李商隱詩的「語言」也是屈秉筠（代表整個清代女詩人）選擇學習李商隱的原因，只是他未詳述李商隱詩究竟有何語言風格。

<sup>3</sup> 米彥青：《清代李商隱詩歌接受史稿》（蘇州：蘇州大學博士學位論文，2006年，羅時進教授指導），頁196。

學者的說法看似言之鑿鑿，但不免啟人疑竇。將清代女性作家視為一整體探討其源流固然有一定理據（亦即前文所述的「女性特質」），但清代女性作家數量之多，<sup>4</sup>加以分散在清代近三百年的時間段中，其間的異質性該如何處理？孟留喜僅就屈秉筠一家析論，遂視李商隱為一「公認典範」，是否合宜？米彥青對清代女性詩人風格的描述較為籠統，預設了女性詩具有「柔美溫婉的詩意滋潤」等特質，以此論證李商隱對她們有所影響，會否過於想當然爾？這些都值得再質問下去。<sup>5</sup>

其中，駱綺蘭的〈擬玉溪生燕臺四首〉便深刻地表現出，在實際的女詩人個案中，「李商隱」所具有的典範意義頗為複雜。

駱綺蘭（1756—？），字佩香，號秋亭，江蘇句曲人，著有《聽秋軒詩集》，並編選《聽秋軒贈言》和《聽秋軒閨中同人集》。自幼從父學詩，博涉典籍，隨後為王文治、袁枚、王昶三人之女弟子。<sup>6</sup>駱綺蘭在明清才女文化的漸變中，頗

<sup>4</sup> 清代婦女作家數量之多，諸多研究清代女性文學的論著都有提及，如鍾慧玲：《清代女詩人研究》（臺北：里仁書局，2000年），頁2。鍾慧玲便提及，胡文楷《歷代婦女著作考》已收錄清代女性作家凡三千五百餘人，考量失收等情形，實際數量可能更多。

<sup>5</sup> 用接受美學的概念來說，米彥青、孟留喜二人可能都預設了女詩人群體對李商隱的接受具有特定的「期待視野」（horizon of expectations），亦即他們在閱讀開始之前已預備好了思維定向或解讀框架。然而，正如李宜學所檢討的，這一被研究者劃定的「期待視野」，內涵一預設：今人可以客觀地判斷過去讀者的思維定向。然而，究竟是彼時讀者群真實採用這樣的審美標準，抑或那其實是今人所強加的概念，實頗具爭議。此外，假設真能勾勒出讀者的「期待視野」，但要如何由點擴及面，或許也是一大困難，問題並不在「找不出『期待視野』」，而在「有太多『期待視野』」（不同的女詩人可能有不同的觀點），「太多期待視野」亦形同「期待視野」這一概念失去效用。是以我認為，將女詩人視為籠統的群體是有危險的，而本文將要處理的駱綺蘭，正揭示了上述問題。李宜學對接受美學的描述與反省，見李宜學：《李商隱詩接受史重探》（新竹：國立清華大學中文系博士論文，2009年，蔡英俊教授指導），頁4-5、281-287。

<sup>6</sup> 駱綺蘭更詳細的生平介紹，可見林好秦：《駱綺蘭及其作品研究》（臺中：東海大學碩士論文，2010年，鍾慧玲教授指導），頁31-57。

具代表性意義。她曾感嘆：「閨秀之名，其傳也亦難於才士」，<sup>7</sup>可見她對「名」的重視。趙厚均、羅彬兩位學者，皆分析了駱綺蘭如何運用社會互動、詩文集編輯等方式，充分運用自身的資本，以達致「求取文名」的目的。<sup>8</sup>對比過去女性忌諱文名流傳而在死前焚稿的行為，<sup>9</sup>駱綺蘭正足以展示「才女文化」的轉型。

「求取才名」的特徵，已呈現駱綺蘭「文士化」的傾向。駱綺蘭在時人來看，也往往被認為有「丈夫之氣」，<sup>10</sup>「無世俗見，女子態亦不沾之」，<sup>11</sup>甚而其才、其性情也被認為超越多數男子。<sup>12</sup>這類說法，頗能呼應孫康宜所謂「男女雙性」（androgyny）之說，亦即明清女性呈現了男性文人的價值觀，而成為「文士化的女性」。<sup>13</sup>

在對駱綺蘭的認識下，以下問題應能被提出：假如我們不再單純地將跨越數百年的女詩人視為一整體，而將歷史文化脈絡引入，具體討論某一時空背景之中的詩人，她對李商隱的接受又會是什麼模樣？我將在本文指出，駱綺蘭（擬

<sup>7</sup> 清·駱綺蘭：〈閨中同人集詩序〉，《聽秋軒閨中同人集》，收錄於肖亞男主編：《清代閨秀集刊·第十六卷》（北京：國家圖書館出版社，2014年），頁331。

<sup>8</sup> 趙厚均：〈乾嘉閨秀的才名意識與文化轉型：以駱綺蘭為中心〉，《中正漢學研究》2018年第2期（2018年12月），頁143-160；羅彬：〈看不見的手——駱綺蘭及其選集的背景〉，收錄於〔加〕方秀潔、〔美〕魏愛蓮編：《跨越閨門：明清女性作家論》（北京：北京大學出版社，2014年），頁104-136。

<sup>9</sup> 見鍾慧玲：《清代女詩人研究》，頁310-315。

<sup>10</sup> 清·曾燠：〈聽秋軒詩集序〉，收錄於清·駱綺蘭：《聽秋軒詩集》（清嘉慶金陵龔氏刻本），頁曾序3a。見明清婦女著作，<https://digital.library.mcgill.ca/mingqing/chinese/index.php>，查詢日期：2023年10月18日。

<sup>11</sup> 清·王文治：〈聽秋軒詩集序〉，收錄於清·駱綺蘭：《聽秋軒詩集》，頁王序2a-2b。

<sup>12</sup> 如袁枚：「其高識遠見，視大男子裁如嬰兒」。見清·袁枚：〈聽秋軒詩集序〉，收錄於清·駱綺蘭：《聽秋軒詩集》，頁袁序3a。

<sup>13</sup> 〔美〕孫康宜：《古典與現代的女性闡釋》（臺北：聯合文學出版社，1998年），頁74。

玉溪生燕臺四首〉的寫作，正展現了她所處時代特殊的才女文化，而這並非「陰柔美」等詞可以概括的。

不只是駱綺蘭在才女文化中具有代表性，〈擬玉溪生燕臺四首〉本身也頗有特殊之處。在李商隱詩集中，〈燕臺四首〉多被認為能充分代表他的詩風。<sup>14</sup>在清代女詩人的著作中，王采蘋有〈讀詩雜擬五十首〉，選取歷代詩人作品進行模擬，模擬李商隱時，便以〈燕臺春〉為對象，或可見得〈燕臺四首〉對清代女詩人的特殊性。<sup>15</sup>在我所能掌握的清代女詩人作品中，又僅駱綺蘭以組詩形式完整擬作了〈燕臺四首〉。<sup>16</sup>尤其，駱綺蘭自己的詩集中，僅〈擬唐人獨鵠歌〉和〈擬玉溪生燕臺四首〉兩組作品明確標明擬作，前者從詩中內容來看頗明顯受到唐代李咸用〈獨鵠吟〉一詩之影響，但與後者相較並無標明原作者，益發可見「擬玉溪生」的特殊性。因此，在討論「女詩人對李商隱的接受」這一議題時，從駱綺蘭出發或有所收穫，本文才想針對〈擬玉溪生燕臺四首〉深入析論。

針對駱綺蘭的擬作，本文想要討論的是：她如何擬作李商隱詩？在其擬作行為背後，她可能如何詮釋李商隱的詩歌題材及形式？而在其擬作之後，呈現出怎樣的文學或文化意義？

<sup>14</sup> 勞榦稱：「李義山七言古詩之中，類似李賀體的頗為不少。其中『燕臺詩』因為他自己非常得意，曾為此詩做一個『柳枝』的故事。實際上有無此故事，在可信與不可信之間。不過『燕臺詩』是他得意的重要作品，卻在此可以證明。因而為著討論義山七古，卻不能不舉出燕臺詩。」見勞榦：〈李商隱詩之淵源及其發展〉，收錄於國立中山大學中文學會主編：《李商隱詩歌研究論文集》（臺北：天工書局，1984年），頁100。

<sup>15</sup> 清·王采蘋：《讀選樓詩稿》（1894年，光緒甲午年吳縣朱氏槐蘆翻刻本），卷4，頁14b-15a。見明清婦女著作，<https://digital.library.mcgill.ca/mingqing/chinese/index.php>，查詢日期：2023年10月18日。

<sup>16</sup> 本文又以「聯章」稱呼〈擬玉溪生燕臺四首〉和〈燕臺四首〉。相對於「組詩」只強調一題目下有數首詩歌，「聯章」一詞更強調組詩內各首詩歌之間有主題上的推移。「組詩」與「聯章」之間意義的分判，感謝匿名審查人提醒。

在進入討論前，茲引駱綺蘭詩（以下簡稱駱詩）、李商隱詩（以下簡稱李詩），為求閱讀方便，將標題季節相同者並列如下：<sup>17</sup>

栗留學語楊枝軟，鴨眠莎草金塘暖。千丈遊絲搖遠空，青天不動行雲懶。  
王孫騎馬嘶長隄，飛花膩人人未知。踏春只看閒桃李，冰崖誰問梅魂死。  
百舌嘈嘈枝上喧，冷血淺開紅杜鵑。蒼帝飈輪霎時返，惟有綠陰如舊年。  
(駱〈春〉)

風光冉冉東西陌，幾日嬌魂尋不得。蜜房羽客類芳心，冶葉倡條遍相識。  
暖鵠輝遲桃樹西，高鬟立共桃鬟齊。雄龍雌鳳杳何許，絮亂絲繁天亦迷。  
醉起微陽若初曙，映簾夢斷聞殘語。愁將鐵網罥珊瑚，海闊天翻迷處所。  
衣帶無情有寬窄，春煙自碧秋霜白。研丹擘石天不知，願得天牢鎖冤魄。  
夾羅委篋單綃起，香肌冷襯琤琤佩。今日東風自不勝，化作幽光入西海。  
(李〈春〉)

含風八尺鋪象牀，綠蕉千丈遮紅廊。蝦鬚簾子冷波熨，鎮心冰齒爪如蜜。  
美人夜起摩訶池，繁星滿池蟾影低。釵橫鬢亂倚闌立，照見薄羅紅玉肌。  
丁丁銀漏梧桐院，日光淡吐黃金線。玉井飄黃莫報秋，暗裏流光急如箭。  
(駱〈夏〉)

前閣雨簾愁不卷，後堂芳樹陰陰見。石城景物類黃泉，夜半行郎空柘彈。  
綾扇喚風闔闔天，輕帷翠幕波淵旋。蜀魂寂寞有伴未，幾夜瘴花開木棉。  
桂宮流影光難取，嫣薰蘭破輕輕語。直教銀漢墮懷中，未遣星妃鎮來去。

<sup>17</sup> 詩見清·駱綺蘭：《聽秋軒詩集》，卷3，頁3b-4b；唐·李商隱著，劉學鋗、余恕誠集解：《李商隱詩歌集解》（臺北：洪葉文化，1992年），頁79-80。

濁水清波何異源，濟河水清黃河渾。安得薄霧起絪裙，手接雲輶呼太君。

（李〈夏〉）

西風吹庭草猶碧，千山萬山秋一色。蒼梧大野如織空，洞庭波時月微白。

長宵涼露凋桂馨，殿頭九子搖金鈴。金蟆蘸水寒免濕，嫦娥獨向青旻立。

牽牛織女限河梁，弄玉吹簫清怨長。人間天上永相望，又見紅日生扶桑。

（駱〈秋〉）

月浪衝天天宇溼，涼蟾落盡疏星入。雲屏不動掩孤嚙，西樓一夜風箏急。

欲織相思花寄遠，終日相思卻相怨。但聞北斗聲迴環，不見長河水清淺。

金魚鎖斷紅桂春，古時塵滿鴛鴦茵。堪悲小苑作長道，玉樹未憐亡國人。

瑤琴愔愔藏楚弄，越羅冷薄金泥重。簾鈎鸚鵡夜驚霜，喚起南雲繞雲夢。

雙璫丁丁聯尺素，內記湘川相識處。歌脣一世衝雨看，可惜馨香手中故。

（李〈秋〉）

重幃深深覆金屋，蘭焰無輝弄寒綠。瑤琴澀縮弦如冰，彈向青天不成曲。

女龍雌鳳慣孤棲，閒憑赤闌日又西。銅壺似通東海水，冷月上窗不肯低。

犀觴難解丁香結，一寸芳心鑄成鐵。枯松千丈欲何為？女貞青玉凌霜雪。

（駱〈冬〉）

天東日出天西下，雌鳳孤飛女龍寡。青溪白石不相望，堂中遠甚蒼梧野。

凍壁霜華交隱起，芳根中斷香心死。浪乘畫舸憶蟾蜍，月娥未必嬋娟子。

楚管蠻弦愁一概，空城舞罷腰支在。當時歡向掌中銷，桃葉桃根雙姊妹。

破鬟矮墮凌朝寒，白玉燕釵黃金蟬。風車雨馬不持去，蠟燭啼紅怨天曙。

（李〈冬〉）

兩組對照之後，會發現駱詩實化用了不少李詩，並可將駱綺蘭化用李詩的情形分為兩種：一為同季節化用，二為跨季節化用。先就「跨季節化用」來說，如駱〈冬〉：「瑤琴澀縮弦如冰」，應是化用李〈秋〉：「瑤琴愔愔藏楚弄」，原歸秋季的詩句化入駱綺蘭詩則變入了冬天，這種跨季節的詩句化用便是「跨季節化用」。相對地，所謂「同季節化用」，即指同季節間的詩句化用，如駱〈冬〉有「女龍雌鳳憒孤棲」句，明顯化用李〈冬〉「雌鳳孤飛女龍寡」，便屬之。依照這一分類所對照出的化用情形，請見附錄表一、表二。以下析論駱詩的擬作，許多部分將就詩句化用進行分析。

## 二、意象性質的承變

本文欲從「意象」、「題材」、「聯章體制」等面向，由小到大逐層分析駱對李的擬作。本節將聚焦於「意象」進行分析，先指出李商隱究竟有哪些意象特質，以指出駱綺蘭擬作時的承繼與創變。

### (一) 李商隱詩的意象特質

李商隱詩歷來以難解著稱，〈錦瑟〉正有「無人作箋」之恨，〈燕臺四首〉也被認為特別難解。針對〈燕臺四首〉，朱彝尊和屈復的總評頗值一提：

朱彝尊曰：語艷意深，人所曉也。以句求之，十得八九，以篇求之，終難了然。定遠謂此語不解亦佳，如見西施，不必識姓名而後知其美，亦不得已之論也。

屈曰：是四首詞太盛，意太遠，味太薄。四句一解，格不變化，全無盛唐諸公之起伏頓挫，讀者望其雲霧，人人為絕不可解，可嘆，可嘆！<sup>18</sup>

朱、屈二人對〈燕臺詩〉皆就「語彙特徵」及「句／篇（篇章結構）」發論，並觀察到了類似現象。

就語彙特徵來說，朱曰「語艷意深」、屈曰「詞盛意遠」，詩中語彙相當精緻華麗，又皆內涵相當深遠的意涵，甚至難免讓屈復覺得「過」了，而有「太盛、太遠」之評，這便呈現出李商隱詩中「意象的華麗性」與「意象的模糊性」。〈燕臺詩〉中顏色紛繁，又多用質地高華的詞彙與典故，固可見「華麗性」。至於「模糊性」是指，李商隱詩的意象往往讓人感覺深藏意旨，但要挖掘這些意旨又讓人感覺太深，便讓人有種說明不清楚、模糊的感覺。

就「句／篇」關係來說，朱彝尊認為，將李詩的詩句從全詩中拆出來讀，那尚可曉，但全詩作為整體來讀，就難以讀懂了。屈復稱〈燕臺詩〉「四句一解」，認為李商隱以四句為一段構思，全詩就是由一段又一段的四句詩組成，每個段落內可謂「詞盛」，但段與段間卻「格不變化」，內部思路沒有承接或翻轉，讓人感覺不到每段間的「起伏頓挫」，除了味薄的問題外，也讓讀者「絕不可解」。總之，兩人都稱，就算排除了意象的華麗性與模糊性問題，<sup>19</sup>〈燕臺詩〉仍舊難解，且難解的關鍵在於李商隱的「篇章結構」安排。

我同意李詩的「篇章結構」不易看出，但我認為，不可說〈燕臺詩〉結構上無「起伏頓挫」。結構難曉，關鍵實出在李詩意象間的跳躍性上。郝世峰說：

<sup>18</sup> 朱、屈的看法，轉引自唐·李商隱著，劉學鋡等集解：《李商隱詩歌集解》，頁91-93。

<sup>19</sup> 實際上，意象的模糊性和跳躍性是非常相關的。畢竟讀者往往是在詩句脈絡中才感覺到意象內尚有深意，既涉及詩句脈絡，那就會和意象間的交互作用脫不了關係。然而，「模糊性」畢竟除了脈絡的因素外，也還有詞彙自身的因素，因此這裡才將「模糊性」與「跳躍性」分隔開來。

他（案：李商隱）的詩歌的結構常常不注重意象間的表面關係，而是以心使物，因心造境，偏於表現意象下面的深層底蘊，因此，意象間的表面邏輯關係相當隱約不定，甚至彼此不相關聯。<sup>20</sup>

此說精準地指出了李詩中「意象」與「結構」的關聯。清代讀者閱讀〈燕臺詩〉時，常引李商隱〈柳枝〉詩序中「幽憶怨斷」四字，認為〈燕臺〉四首便分指幽、憶、怨、斷的心境，<sup>21</sup>雖難免被批穿鑿附會，但此說正暗示了，〈燕臺詩〉的主題應是抽象而難以捉摸的心緒，而非具體的情境、物事或議論。正因為李詩主題的特殊性，為充分把捉詩中抽象的心境，李商隱便大量鋪排了未必有「表面關係」的意象，透過「意象下面的深層底蘊」交會出詩歌的主題，這正是所謂「以心使物，因心造境」。

具體來說，〈燕臺詩〉除了「燕臺」這個意義不明的詩題之外，<sup>22</sup>還有「四季」的小標題。然而，李詩未必每個意象都扣合其詩題的季節，甚至還有超出該季節的情形。如〈春〉：「春煙自碧秋霜白」，「秋霜」意象一般來說不適合寫入以春天為季節的詩中。〈夏〉：「桂宮流影光難取」、「未遣星妃鎮來去」，前句「桂宮」指「月宮」，但桂樹應為秋季的植物；後句「星妃」指織女，七夕則為秋季的節日，置於夏季應屬不倫。又如〈秋〉：「可惜馨香手中故」，「馨香」雖可指前句「尺素」上存留的手澤清香；但前文又有「相思花」，或可推斷此句典出古詩〈庭中有奇樹〉：「馨香盈懷袖，路遠莫致之」，古詩中正臨「綠

<sup>20</sup> 郝世峰：〈《選玉溪生詩補說》前言〉，收錄於王蒙、劉學鐸主編：《李商隱研究論集》（桂林：廣西師範大學出版社，1998年），頁479-480。

<sup>21</sup> 如徐武源、馮浩便這麼解釋，馮浩甚至在〈春〉、〈秋〉、〈冬〉三首中分別找到了幽、怨、斷字，並稱「〈夏〉雖無『憶』字，而憶之情態自呈」，坐實此論。見唐·李商隱著，劉學鐸等集解：《李商隱詩歌集解》，頁93。

<sup>22</sup> 有關「燕臺」意涵的討論，可見葉嘉瑩：〈舊詩新演：李義山〈燕臺四首〉〉，收錄於氏著：《迦陵論詩叢稿（修訂本）》（石家莊：河北教育出版社，1998年），頁230-231。

葉發華滋」的季節，顯然亦非秋天。諸例皆顯示意象脫離季節的情況頗多，可見李並非以「季節」為核心構思意象，<sup>23</sup>這讓意象間的關係格外「隱約不定」；真正讓李詩的意象得以組構起來的，實為全詩抽象而難以捉摸的意緒。

綜上，我們可以清楚看見李商隱〈燕臺詩〉詩歌主題的抽象性，以及由這一抽象性連帶引發的意象間的跳躍性。

## （二）駱綺蘭詩的意象特質

駱綺蘭大致繼承了李詩意象的模糊性與華麗性。以〈秋〉為例，色澤豐富，「桂馨」、「金鈴」、「金蟆」等華麗的詞彙相繼出現，正是「華麗性」的表徵。全詩中除了意象的排列之外，較無直陳心志之句，因此要解讀詩意便需多費一番心力。〈秋〉中羅列了舜與娥皇女英、嫦娥、牽牛織女、弄玉蕭史等諸多典故，其意涵為何詩意表面並未點明。須藉「人間天上永相望」這一具全詩綱領地位的詩句引導，才能看出各典故中「永相望」的悵惘，並再由用典數量之多，再度證成「人間天上永相望」作為定理的加倍悲哀。從此正可見詩歌意象的「模糊性」。

但是，駱綺蘭詩顯然較無「意象的跳躍性」，同用詩題中的季節作為檢驗，可以發現駱詩意象皆扣合標題的季節。要解釋這種現象，便需放到「擬作」的脈絡來說。一方面，駱詩新造的詞句皆合乎標題的季節；另一方面，駱綺蘭也透過

<sup>23</sup> 葉嘉瑩詮釋〈夏〉詩時，提及李商隱〈夏〉詩中的夏天其實與一般人對夏天的印象脫節，詩中不寫炎熱、強烈、喧囂，反而寫陰暗、淒清、寂寞。繼而葉嘉瑩稱：「一篇作品中最重要的並不在作者感情的對象是什麼，而乃在於作者感情的本質是什麼。」所謂「對象」，指的就是「夏」這一具體情境下的各式物象，但這些物象的質地卻和「夏」的一般形象彼此扞格。因此，葉嘉瑩認為，在讀李詩時應該要意識到這些「對象」的解讀只是「手段」，關鍵實是「作者感情的本質」，好比得魚忘筌，「對象」只是捕魚的籃網，「本質」才是讀詩時更應把握的東西。「得魚忘筌」的呼籲，正呼應了郝世峰對李商隱的論述。見葉嘉瑩：〈舊詩新演：李義山〈燕臺四首〉〉，頁230-231。

「跨季節化用」，在保持與李詩間「擬與被擬」關係的前提下，將四季意象擺置於應在的季節中，意象歸位後，李詩中的「意象跳躍性」到駱詩中就消失了。

具體而言，如李〈夏〉：「未遣星妃鎮來去」，星妃指織女。織女應為秋季的意象，於駱詩中，便移置秋季：「牽牛織女限河梁」。又李〈夏〉有「桂宮流影光難取」，桂樹這一較近於秋日的意象被移置駱〈秋〉，而有「長宵涼露凋桂馨」一句。另外，駱〈秋〉有「蒼梧大野如織空」，跨季節化用李〈冬〉：「堂中遠甚蒼梧野」，也可視為將四季意象重新安置的例子。從駱〈秋〉全句「蒼梧大野如織空，洞庭波時月微白」來看，駱綺蘭確實從李〈冬〉中接受到了舜與娥皇女英的典故（詳見附錄注），又歷來常稱舜和娥皇女英即《楚辭》中的湘君、湘夫人，〈湘夫人〉有「嫋嫋兮秋風，洞庭波兮木葉下」一句，季節屬秋。如此，舜、娥皇女英等典故應屬秋季，駱綺蘭將李〈冬〉中的「蒼梧」移置〈秋〉詩，便可見她重新排列意象的意圖。

透過數組「跨季節化用」重新排列意象，意象與季節有了明確的對應關係，閱讀時，讀者雖然需要解讀意象（意象仍具模糊性），但都清楚這些意象和季節明確相連，而不易有意象與意象間有所跳躍而難以釐清關聯的問題。<sup>24</sup>這便和李商隱「以心使物，因心造境」的創作手法而創作出的詩歌有極大的不同，「意象跳躍性」在此作法中被減弱乃至解消了，駱綺蘭詩因此也更為可曉，較易解讀出其中內涵。

<sup>24</sup> 李詩與駱詩在「意象跳躍與否」上各有其可能的好處與相應的壞處。駱詩的「清楚」可能損卻詮釋的空間與奇詭的詩境。就李詩來說，如張采田認為，李商隱是學李賀之最佳者，正在於他除了能學得李賀的好處（「哀敢頑艷動人」、「練字調句，奇詭波峭」），又能不蹈襲李賀的用語與典故，從而能「語語運以沉思，出之奇筆」，造成出人意表的奇幻效果。反之，自然是語義較難曉。此處我無意於給出我對於李詩與駱詩作法的評價，只是描述出各自特徵與其間的承變關係。張采田評，轉引自唐·李商隱著，劉學鋡等集解：《李商隱詩歌集解》，頁 96。

要探尋駱綺蘭重新調度季節意象的動機並不容易，但我們可先討論這麼做的效果，再反向推測駱綺蘭可能的目的。就個別詩作來看，重新擺置意象後，意象間的跳躍性隨之減弱，便讓詩意更為可曉。若把「組詩」視為整體來看，重新排列四季意象，其實讓駱綺蘭的〈燕臺詩〉更像是一組聯章。其「聯章性」既來自於四首同時化用／擬作了李詩，也來自於四首以季節為題的詩歌，其中意象皆緊扣季節發揮，不會像李詩那般四首意象相對錯落，以「季節」連結全篇的意義較不清楚。<sup>25</sup>不管怎麼樣，駱綺蘭這一調動都讓自己的詩作相較於李詩更易讀出意旨，或正出於對「詩意可曉」的要求，駱綺蘭才重新調度意象，便能免於先前屈復「絕不可解」、「味太薄」等等對李詩的批評。<sup>26</sup>

從這點可以進一步看出幾個訊息：首先，駱綺蘭必然熟讀了李詩。梅家玲曾引用巴赫汀（Mikhail Bakhtin）的理論詮釋謝靈運的擬作，指出擬作者往往需先深入體知擬作對象的感受，是為「神入」；在「神入」後，進而回到自身，「賦予神入的經驗內容一種形式」，達到「賦形」的效果。<sup>27</sup>可以說，駱綺蘭必然非

<sup>25</sup> 葉嘉瑩解釋〈燕臺詩〉的四季問題時，便以為「不可過於拘執實指」，從春到冬更適合當成「整個的永恆周遍之感」，而不適合當成實際的春、夏、秋、冬。雖然葉嘉瑩主要對話的是明末清初往往附會實事來解李詩的箋釋家，但她的說法正反映出，李詩的四季具有極強的「象徵性」，這一「象徵性」一部分也來自詩中季節意象的錯落。見葉嘉瑩：〈舊詩新演：李義山〈燕臺四首〉〉，頁 236。

<sup>26</sup> 除了前引朱彝尊、屈復外，許多讀〈燕臺詩〉的人都認為李詩難解。如何焯雖稱四首「絕奇之作」，但也說「〈夏〉一首思致太幽，尋味不出」。紀昀認為，〈燕臺詩〉「自有一種佳處，究非中聲」，為張采田大力批判。張氏以為，紀昀只是在讀〈燕臺詩〉時感覺「莫名其妙，而又無疵可摘」，才給了一個折衷的看法；不論張采田對紀昀的批判是否正確，這仍折射出時人面對〈燕臺詩〉時往往「莫名其妙」，讀不出其中究竟有何趣味，也就不好對〈燕臺詩〉給出公允的評價。總之，一如〈錦瑟〉詩招來「獨恨無人作鄭箋」之嘆，〈燕臺詩〉在清代也多被認為難解。見唐·李商隱著，劉學鋡等集解：《李商隱詩歌集解》，頁 91-97。

<sup>27</sup> 梅家玲：〈論謝靈運〈擬魏太子鄴中集八首并序〉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〉，收錄於氏著：《漢魏六朝文學新論：擬代與贈答篇》（臺北：里仁書局，1997 年），頁 46。

常仔細地經歷了「神入」的過程，方能進行充分的「賦形」，如未經熟讀，不太可能如此靈活地調整李詩意象。遑論駱綺蘭在一般的「同季節化用」（「春擬作春」一類單純地一對一擬作）之外，還多加入了「跨季節化用」（讓原詩與擬詩的〈春〉、〈夏〉、〈秋〉、〈冬〉產生一對一之外複雜的交會關係）。從兼用「同季節」與「跨季節」化用，還可得知，駱綺蘭乃是把李商隱的〈燕臺四首〉當成一個整體閱讀，才能夠將李詩的意象進行複雜的重新組構。<sup>28</sup>此外，從以上內容我們可以看出，駱綺蘭並非無條件接受李詩的語言形式。她固然熟悉李詩的形式特徵（因此才能繼承其「模糊性」並修正其「跳躍性」），但也對李詩特徵伴隨的問題有所反省。

### 三、女性題材與豔情詩旨的轉化

除了形式上「意象」性質的改變外，駱詩在內容上也與李詩有所不同，這點尤其展現在駱詩女性題材與詩旨內涵的變化上。無論是李商隱或駱綺蘭，都在詩中書寫了女性，但其間的女性形象不盡相同，詩旨也有所變化，從此不同處也能看出作者看待女性的視角差異。

綜看李詩四首，前二首應是站在男性的角度，書寫自己對於心中伊人的愛戀，〈春〉中追尋著頭束「高鬟」的「嬌魂」，〈夏〉中則渴望「星妃」可以一

<sup>28</sup> 「跨季節化用」在駱詩中其實有多種情形，在本節中主要提及駱綺蘭重新安置四季意象的「跨季節化用」。事實上，駱綺蘭亦在跨季節化用時，透過不同的季節特性讓李詩意象的張力得以增幅。如：駱〈冬〉「瑤琴澀縮弦如冰」擬李〈秋〉「瑤琴愔愔藏楚弄」，後者的瑤琴季節位在秋天，尚能彈奏出幽微的悲音；但駱綺蘭把「瑤琴」移置冬天，「彈向青天不成曲」的，除了琴聲之外，或也包含了琴聲內涵的悲哀心緒，冬天是連悲哀都述說不出了。從這種例子亦可看出，駱綺蘭必然細膩地咀嚼、吸收過李詩，才能這麼靈活地調度意象。

直待在自己身邊不要離去。後二首則是「女性敘述者文本」，<sup>29</sup>〈冬〉詩以女性口吻自述了女子孤寡而近乎絕望的心緒；〈秋〉詩則極類閨怨詩，如「古時塵滿鴛鴦茵」一句，寫「鴛鴦」這一夫妻意象的蒙塵，配合「欲知相思花寄遠」等句，可說全詩主要站在閨中怨婦的角度書寫相思閨愁。總體來看，雖然二首從男性視角出發，二首從女性視角出發，但四首共同寫關乎男女愛情的「豔情」題材應無可疑；也正如吳調公所述，李商隱的愛情詩多寫悲劇情感，詩中男女可能經過種種追尋的努力，但最終無一不沉淪於愛情的惆悵，深陷「情」結之中。<sup>30</sup>雖然亦有詮釋者以為「豔情」只是李詩表層的訊息，「豔情」後實有身世或政治的託喻，<sup>31</sup>但不管如何，李商隱〈燕臺詩〉中必然有一層次的詩意圍繞「女性、愛情與愁怨」等關鍵字展開。

然而，駱綺蘭詩的表現卻不太一樣。這可從兩個面向來說：

其一，駱詩中並無明顯從男性視角出發的文本。綜看整組詩，實可見得相關聯的主題，皆涉及一名女性與愛侶分別後處理孤獨的過程（論證詳第四節），顯見女性視角。若將各詩章獨立來看，〈夏〉全詩集中描述一位女性；〈秋〉用典時皆集中於女性視角，而寫嫦娥、弄玉，或化用曹丕〈燕歌行〉：「牽牛織女遙

<sup>29</sup> 李宜學使用敘事學理論中「敘述者」的概念，提出「女性敘述者文本」的概念來詮釋李商隱詩與《花間集》詞。在其定義中，只要「擔任陳述行為的主體，乃是以第一人稱直接講述自己的感受；同時，這個陳述行為的主體，是一名女性」，便可視為「女性敘述者文本」。李宜學亦以此概念詮釋〈燕臺四首〉，惟本文僅認為〈春〉、〈夏〉宜視為「女性敘述者文本」。見李宜學：《李商隱詩與〈花間集〉詞關係之研究——以「女性敘述者」為主的考察》（高雄：國立中山大學中國文學系碩士論文，2000年，簡錦松先生指導），頁15、32-33。

<sup>30</sup> 吳調公：〈論李商隱的愛情詩〉，收錄於國立中山大學中文學會主編：《李商隱詩歌研究論文集》（臺北：天工書局，1984年），頁382。

<sup>31</sup> 如清代紀昀：「以『燕臺』為題，知為幕府託意之作，非豔詞也」，正持「託意言志」之說。尤其紀昀駁斥「豔詞」之論，正可見〈燕臺詩〉以這兩種解讀為主流。轉引自唐·李商隱著，劉學鋡等集解：《李商隱詩歌集解》，頁94。

相望，爾獨何辜限河梁」這一擬代思婦聲音的質問；<sup>32</sup>〈冬〉詩則可說是「女性敘述者文本」，這兩首都明確站在女性視角上書寫。〈春〉則沒有明確的女性角色在詩中，敘述者也無明顯可辨認性別的特殊聲線，駱綺蘭在創作時或許無意於選定某一性別的敘事視角，這首詩或可判為無性別，或就一般認定作者與敘述聲音重疊的習慣，視詩中的敘述聲音由作者——駱綺蘭這位女性——擔任。由此可見，駱詩確實沒有從男性視角出發的文本，和李詩並不相同。

其二，駱詩中寫及女性時，往往骨氣非凡，與女性相連的也未必是愛情，〈冬〉一首尤其明顯。這可逕從〈冬〉詩結篇來看：

枯松千丈欲何為？女貞青玉臨霜雪。

在兩句詩中，駱綺蘭儼然將「枯松」與「女貞」對比起來。要說明對比的意涵，得先了解「松」與「女貞」這兩種植物在文化中的含意：

先述松樹，《論語》有「松柏後凋」之說；劉楨詠松柏的著名作品〈贈從弟〉中，松樹即使面對慘淒冰霜仍終歲端正。<sup>33</sup>由這些例子可見，「松柏」與儒家文化傳統中的「君子」形象密切相連，那是男性文士堅毅精神的象徵物。

再述女貞，「女貞」是一樹名，遇冬不凋，《藝文類聚·木部》在「女貞」條下收有晉·蘇彥〈女貞頌〉：「女貞之樹，一名冬青，負霜惹翠，振柯凌風，故清士欽其質，而貞女慕其名」，頗能說明其性質。<sup>34</sup>所謂「貞女慕其名」，正有另一文獻可以並參：

<sup>32</sup> 逯欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》（北京：中華書局，1998年），頁294。

<sup>33</sup> 魏·劉楨〈贈從弟·其二〉：「亭亭山上松，瑟瑟谷中風。風聲一何盛，松枝一何勁。冰霜正慘淒，終歲常端正。豈不罹凝寒，松柏有本性。」見逯欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁371。

<sup>34</sup> 《藝文類聚》中，「女貞條」下尚收有以下資料：鄭氏〈婚禮謁文贊〉曰：「女貞之樹，柯葉冬生，寒涼守節，險不能傾」、〈典術〉：「女貞木者，少陰之精，冬葉不

〈貞女引〉者，魯漆室女所作也。漆室女倚柱悲吟而嘯，鄰人見其心之不樂也，進而問之曰：「有淫心欲嫁之念耶，何吟之悲？」漆室女曰：「嗟乎嗟乎子無智，不知人之甚也。昔者楚人得罪於其君，走逃吾東家，馬逸蹈吾園葵，使吾終年不願菜。吾西鄰人失羊不還，請吾兄追之，霧濁水出，使吾兄溺死，終身無兄，政之所致也。吾憂國傷人，心悲而嘯，豈欲嫁哉？」自傷懷結，而爲人所疑，於是褰裳入山林之中，見女貞之木，喟然歎息，援琴而弦歌，以女貞之辭云：「菁菁茂木，隱獨榮兮。變化垂枝，合秀英兮。修身養行，建令名兮。厥道不移，善惡并兮。屈躬就濁，世徹清兮。懷忠見疑，何貪生兮？」遂自經而死。（《琴操·貞女引》）<sup>35</sup>

在這段文字中，魯漆室女本懷「憂國傷人」之心，卻因為自己女性的身分，被誤解為「有淫心欲嫁之念」，自己的志節無端遭人誤會，遂遁入山林，見女貞木，既感於「女貞」之名，復感於女貞木「遇冬不凋」、「厥道不移」的氣骨，便將自己投射於女貞木上，並因此自縊。總之，「女貞」在文化傳統中與女性的氣節密切相連，而這裡的氣節並不單指忠於丈夫，而包含類於男性文士的「憂國傷人」之忠情。

綜合來看，「松」可視為男性氣骨的象徵，「女貞」則代表了女性的氣節。在駱詩中，即使是千丈松樹在酷寒中都已凋零，問「欲何為」，說明著枯松既凋便無所可為；相對之下，「女貞」卻在霜雪中仍然青翠，保有「玉」般美麗而忠

落」，可以並參。見唐·歐陽詢等撰：《藝文類聚》（北京：商務印書館，2006年，文津閣四庫全書本），卷89，頁12。

<sup>35</sup> 漢·蔡邕著，清·阮元輯編：《琴操》（南京：江蘇古籍出版社，1988年），頁18-20。

貞的氣質。在枯松與女貞的對比下，代表女性的女貞樹毅然挺立的姿態便更凸顯了出來，宣示著女性更強於男性的氣節。<sup>36</sup>

除了駱〈冬〉結篇之外，駱〈冬〉「女龍雌鳳慣孤棲」同季節化用李〈冬〉「雌鳳孤飛女龍寡」也頗值一提。在李詩中只強調「孤寡」的痛苦處境，但駱綺蘭在「孤」之上加了「慣」字，一方面呈現出詩中女性面對著更嚴峻的恆長孤寡，另一方面，這位女子竟在這麼長的孤寡中得以宣稱已然「習慣」，其氣骨之驚人亦使人驚嘆。<sup>37</sup>從這一化用中，正可看出李詩女性沉浸於悲傷，而駱詩中的女性強力振起的差異。點鐵成金一般，駱綺蘭便在李詩詩句的基礎上，部分翻轉了李詩的詩意而帶來截然不同的感覺，進而符應「肯定女性氣骨」的新詩旨。

總之，從駱〈冬〉中可以發現，駱詩中的女性比李詩中的女性顯然更有昂揚的氣概，而且，女性的骨氣也未必在「愛情悲劇」中表現出來。駱〈冬〉實有諸多意象使之可置入閨怨詩的解讀框架中，遑論其業師王文治已在《聽秋軒詩集》序中，強調駱詩多為丈夫世治逝後作，<sup>38</sup>當詩中寫到一位女性「孤棲」於深夜裡、「重幃」深深覆蓋的「金屋」之中，傳統詩學脈絡中的讀者便很容易將詩中的愁

<sup>36</sup> 這句詩可並參梁·簡文帝〈貞女引〉，此詩正就「貞女引」這一歌曲背後魯漆室女的本事而作。詩曰：「借問懷春臺，百尺凌雲霧。北有歲寒松，南臨女貞樹。庭花對帷滿，隙月依枝度。但使明妾心，無嗟坐遲暮。」其中，「北有歲寒松，南臨女貞樹」正和駱詩意象相應，只是在簡文帝詩中「歲寒松」與「女貞樹」在形象上是對等的；駱綺蘭則改寫「枯松」以托襯、推高了「女貞」的力量。見宋·郭茂倩編：《樂府詩集》（北京：中華書局，1998年），頁844。

<sup>37</sup> 同樣的氣骨亦見於駱綺蘭的〈女游仙詩·其一〉、〈秋夜對月〉等詩中。〈秋夜對月〉：「自是姮娥孤處慣，秋來倍顯玉精神」，駱綺蘭寄託於嫦娥，表達出因孤獨而愈見氣概的姿態。〈女游仙詩〉亦寫嫦娥，詩云：「不是姮娥拏獨處，何人領袖廣寒宮」，其詩袁枚力讚有「自命不凡」的風骨，並配合駱綺蘭時已喪夫的處境，稱此詩「大為少婦守寡者生色」。同理，〈擬玉溪生燕臺四首·秋〉中有「嫦娥獨向青旻立」，放在駱詩意象使用的一貫性下，應亦有同〈秋夜對月〉一般的氣質。見清·駱綺蘭：《聽秋軒詩集》，卷3，頁11b；卷1，頁11b；清·袁枚著，顧學詰校點：《隨園詩話補遺》（北京：人民文學出版社，1982年），卷9，頁817。

<sup>38</sup> 清·王文治：〈聽秋軒詩集序〉，收錄於清·駱綺蘭：《聽秋軒詩集》，頁王序2a。

情一律訴諸守寡或思念丈夫的苦痛——換言之，在詩中，試圖彈奏樂音的瑤琴之所以「彈向青天不成曲」，又或者「芳心」在固結的愁思下「鑄成鐵」，讀者很容易將之歸因於駱綺蘭丈夫早逝的事實。然而，除非將這首詩聯結到閨怨詩傳統，駱〈冬〉中其實並無「直接」指涉愛情主題的詩句，而駱綺蘭寫及「女貞」意象，雖然未必用魯漆室女的典故，但假如我們將魯漆室女的故事作為警惕，便能明白，我們並不能單單就女性憂傷孤處的表象，就直截認為她深受相思閨怨所苦，否則我們就好比《琴操·女貞引》中的鄰人一樣誤解了魯漆室女，損傷了一位滿懷「憂國傷人」之情的女性。<sup>39</sup>這樣來看，駱綺蘭可謂在文化與文學傳統中，標榜了另一種「女性」典範，這種女性並非一直以來在詩歌中被男性詩人（包括李商隱）反覆重寫的相思怨婦，而有著愛情之外其它的關懷，「女性題材」便不再與男女豔情必然綁縛在一起了。<sup>40</sup>

<sup>39</sup> 孫康宜認為：「就寡婦詩人而言，她們的作品重在自我抒情，她們常常毫無保留地發揮並展示自己的內心世界，給讀者一種十分真切而可信之感，故與男性文人所寫的『為文造情』寡婦詩有基本的不同。」相較於文學傳統中男性筆下的「寡婦」相較，真正具有寡婦身分的明清女性詩人更真實地呈現了一名寡婦的情感、思考與生活。然而，這一對「寡婦詩人」的整體論述，不免將女詩人的「寡婦」身分看得過於重要，乃至將寡婦詩人的所有作品皆與其寡婦身分連結，以致減少詮釋空間，並錯誤地預設「婚姻」為女性必然回應的主題。駱綺蘭作為寡婦詩人，而有些拒斥自己被輕易地以「寡婦」定義，便可作為複雜的反例。這也再次呈現深入女詩人個體與作品的重要性。孫康宜說，參見〔美〕孫康宜：〈寡婦詩人的文學「聲音」〉，收錄於氏著：《文學經典的挑戰》（南昌：百花洲文藝，2002年），頁315-333。

<sup>40</sup> 自六朝以來，「思婦」題材的詩歌創作中近乎僵化，產生了極強的文類規範。梅家玲進一步指出，這類思婦題材的詩歌還「建構出特定且僵固的『性別身分』，並反過來支配、規範了真正女性的言行模式」，由此來看，駱綺蘭對另一女性典範的肯定便意義非凡。參見梅家玲：〈漢晉詩歌中「思婦文本」的形成及其相關問題〉，收錄於氏著：《漢魏六朝文學新論：擬代與贈答篇》，頁147。不過，在《琴操·女貞引》以及駱綺蘭的詩中，雖然並沒有直接貶抑豔情主題，但顯然更肯定對公領域有所關懷，這是古典中國「詩言志」的觀念下產生的價值判斷。就現代觀點來說，這種將私領域與公領域的題材秤兩論斤的作法，其實並不恰當，畢竟這兩類題材說到底不該有價值上的差異；同理，我也並不否定李商隱詩中沉淪情感之中的姿態，這種姿態也有它非常迷人的地方。未免造成誤會與困擾，在此特別說明。

駱綺蘭在化用李詩的過程中減弱「豔情性」的作法，在稍微不同的層次上，也見於她的〈春〉詩對李〈春〉的「同季節化用」中，析論如下。

先從李〈春〉說起。全詩以追尋「嬌魂」為主題，「東西陌」表示追尋空間之廣，而「幾日」則說明追尋時間之長。「蜜房」二句自比為蜜蜂，就算識遍陌上的花叢，卻終「尋不得」求索的「嬌魂」。至「暖靄」二句，於「暖靄輝遲」這般恍惚夢幻的佈景下，詩中主述者隱隱約約地看見了桃樹西邊與桃花相映的「高鬟」，在不斷失落之後終於看見了求索的希望與終點。沒想到，一句「雄龍雌鳳杳何許」瞬間戳破了「暖靄輝遲」的魔幻時空，希望破滅，失落加劇，於焉本聚焦於「桃樹西」的鏡頭拉開、上移，「絮亂絲繁天亦迷」呈現的一片空茫，正映寫出了期待破碎後的心靈殘墟——如此，「絮亂絲繁天亦迷」可說在詩中佔據著「高潮點」的位置，正好在「雄龍雌鳳杳何許」一句的急轉之後呈現強烈的落空感。然而，到了駱〈春〉中，本為一句七字、極其凝鍊的「絮亂絲繁天亦迷」，被改寫為「千丈游絲搖遠空，青天不動行雲懶」十四字，密度降低、節奏變緩；內容上，兩句詩可說只是單純的寫景，並加以「搖」、「不動」、「懶」等字呈現出寧靜慵懶的春日氛圍，李詩中的力量感全然付之闕如。

這一改動與駱詩詩旨有關。「踏春只看閒桃李，冰崖誰問梅魂死」或可做為全詩綱領，看出詩中的張力。這兩句詩上下處處充滿強烈對比：「踏春」的和煦安詳，對上「冰崖」的寒冷險峻；「閒桃李」自在悠閒地生長著，梅花卻已死盡化為魂魄。從「只看」和「誰問」的對照中，便可看見詩人呼告的面孔：人們更該看見的是「冰崖梅魂死」，而非踏春時的「閒桃李」。梅花在文化裡長期寄寓著堅忍不拔的意涵，但在過度嚴酷的環境下仍舊不免凋零。面對「梅魂死」，觀覽春景的遊人們卻一點不顧，只是麻木不仁地遊賞罷了。在這裡，雅／俗的對立便隱隱呈現，駱綺蘭強調，高貴的「梅魂」比俗氣的桃李更值珍視。

綜看整首駱詩，前四句的寫景旨在為「踏春」的現實佈景，寧靜慵懶的表面深層藏有對「梅魂」的忽視，「千丈游絲搖遠空」二句便承載著這種表裏雙層次意涵。放在「擬」的脈絡裡，這兩句詩對「絮亂絲繁天亦迷」的改造，本身也呼應了表裏層次的張力：彼時李詩裡所具有的強烈情感，如今遊人心中一點不存，只剩「懶」的心志了。如此，駱綺蘭的「擬作」可謂先破壞了李詩原旨，並讓「破壞」的擬作行為也符應了詩旨。「冰崖誰問梅魂死」對「幾日嬌魂尋不得」的化用也有同樣的道理。「梅魂」極有可能是擬仿「嬌魂」構詞而造，從「嬌魂」到「梅魂」，原本李詩中對「嬌魂」存有激烈而痛苦的求索，便反襯出如今世人們對「梅魂」不聞不問的無情，這和「絮亂絲繁天亦迷」的改寫有著同樣的邏輯。

以上主要分析了駱〈春〉對李〈春〉「幾日嬌魂尋不得」和「絮亂絲繁天亦迷」二句的同季節化用。而從這裡的分析中，我們可以看出，駱綺蘭對李商隱的擬作中，並不會跟隨李詩同季節原詩的詩旨發揮（〈冬〉詩亦然，只是〈春〉詩更明顯），而會重擬詩歌主題。尤其，她在重擬詩旨之後，仍會化用李詩的詩句，並在對李詩的破壞性重寫中，強化自己詩作的張力、更加強詩旨的發揮，足見其巧思。放在本節對「女性題材」的關注下，更值一提的是，駱〈春〉擬作了李〈春〉，其中由「嬌魂」到「梅魂」的改寫，原本「追尋伊人」的主題便被代換為對社會風氣的控訴——在這詩旨的代換中，本來李詩中女性形象鮮明的「嬌魂」消失了，代之以一首不見男女情愛，而見社會關懷的詩歌，在這過程中，「豔情因素」也就被減弱、乃至化除了。作為一位女性詩人的駱綺蘭，可說突破了自身「女性」身分和特定寫作題材的連結——這較〈冬〉詩解除了「女性」和「豔情」之間的連結，又是另一個層次。或許，就是在魯漆室女這樣的女性典範下，駱綺蘭才重新調整了詩歌的主旨，化除了女性與豔情在詩歌傳統中過於緊密的連結。

總體而言，李商隱詩可被詮釋為一首首寫女性、寫愛情的豔情詩，其中女性或是男性愛情的對造一方，或作為主體沉浸在愛情的焦慮與失落之中。相對之下，駱綺蘭詩中並無從男性視角出發的詩作；又，雖然李、駱同寫女性，但駱綺蘭詩中的女性氣力昂揚，並不沉溺於哀愁之中。此外，駱詩相對李詩而言，都頗有「豔情性」減弱的傾向，這都呈現出駱綺蘭將「女性」與「豔情」這兩種傳統中難以分別的主題分開的努力。

#### 四、擬詩與聯章的交織

在第二節中，我已略略觸及了「聯章」的問題。駱綺蘭在擬作中調度李詩意象之後，也讓自己的詩作更像一首明確以四季為脈絡組構的聯章了。相對於李詩四首的句數參差，駱詩四首皆為十二句，可能也正出於「聯章」架構的考量而增強其一致性。<sup>41</sup>我認為，駱綺蘭的「聯章意識」非常清晰，除了明確認識到聯章的「整體性」，她還靈活發揮聯章的其它特性，將「聯章」和「擬詩」結合在一起，形成非常特殊的「擬作聯章」。以下將分數點來談論駱綺蘭「擬作聯章」的特殊作法。

<sup>41</sup> 駱綺蘭對李商隱〈燕臺四首〉的擬作，亦在體式的模擬上展現，兩人皆用「七古轉韻體」。根據王力的考察，此體正格基本具有「平仄多數入律」、「四句一換韻」、「平仄韻遞用」三大特徵。雖則駱、李二人並無嚴格符合這些條件（如就韻腳來考察，時有兩句即換韻、同韻母四聲通押、換韻韻腳仍用仄韻等情形），但仍可見兩人的詩作有貼近上述三特徵的趨勢。需澄清的是，雖則駱綺蘭擬作改為齊言，可見其強化整體性的特殊意圖，但七古轉韻體並無嚴格的句數規範，李商隱四首篇幅不一並不代表缺乏聯章整體性。見王力：《漢語詩律學》（北京：中華書局，2015年），頁375。以體式檢視駱、李詩作的觀點，感謝匿名審查人的提示。

## (一) 駱〈夏〉對李〈夏〉與〈洞仙歌〉的雙重擬作

我在附錄表一中指出，駱〈夏〉全詩或皆從李詩「蜀魂寂寞有伴未」來。之所以這麼說，乃是因為駱〈夏〉詩意明顯囊括了蘇軾的〈洞仙歌〉，而〈洞仙歌〉所寫正是蜀主與花蕊夫人，和「蜀魂」便能產生聯想。有關駱詩與〈洞仙歌〉的關係，這裡亦整理一表格如下：

駱綺蘭〈夏〉	蘇軾〈洞仙歌〉 <sup>42</sup>
含風八尺鋪象牀	水殿風來暗香滿
蝦鬚簾子冷波熨	繡簾開
美人夜起摩訶池	蜀主與花蕊夫人夜納涼摩訶池上（詞序）
繁星滿池蟾影低	一點明月窺人、時見疏星渡河漢
釵橫鬢亂倚闌立	敲枕釵橫鬢亂
照見薄羅紅玉肌	冰肌玉骨
玉井飄黃莫報秋， 暗裏流光急如箭。	但屈指西風幾時來，又不道流年暗中偷換

除了以上句間的化用關係外，駱詩、蘇詞在結構上，都有詩、詞中人物「未意識到時間推移」轉向「意識到時間推移」的前後安排。<sup>43</sup>從此可以證明，駱綺蘭〈夏〉

<sup>42</sup> 宋·蘇軾：《東坡樂府》（上海：上海古籍出版社，1979年），頁13。

<sup>43</sup> 詩、詞前半部分，作品中的人物並未意識到時間一直都在流逝的事實；但駱詩至「丁丁銀漏梧桐院」、蘇詞至「時見疏星渡河漢」開始，雙雙發生轉折。伴隨著人物意識到時間推移的現實，「時間」的存在也被點了出來，本來納涼的美好於焉罩上陰影，人們知道美好終究不會常駐。甚至「蜀主與花蕊夫人」的故事對蘇軾和駱綺蘭來說都是歷史典故，在後見之明中，蜀國後來的滅亡便成為「美好不常駐」極其有力但也甚為殘酷的證明，詩、詞中的悲哀便不只是發現了「時間終會流逝」的定則，甚至「流逝」還以「家國敗亡」的真實情境極其戲劇化的展演出來。總之，駱綺蘭全詩在結構上也囊括了〈洞仙歌〉，連帶地也把〈洞仙歌〉中精微的「時間焦慮」敘述也承襲過去了。

與蘇軾〈洞仙歌〉密切相關，甚至，與其說駱〈夏〉擬作李〈夏〉，毋寧說駱〈夏〉更主要擬了蘇軾〈洞仙歌〉。何況駱詩對〈洞仙歌〉的擬作幾乎亦步亦趨，已近乎「擬篇」了。<sup>44</sup>但又因為我們清楚知道〈夏〉屬於〈擬玉溪生燕臺四首〉中，必然和李詩有或淺或深的關聯，因此會發現所擬〈洞仙歌〉中「蜀」這一地點扣合了李商隱「蜀魂寂寞有伴未」。駱〈夏〉、李〈夏〉和〈洞仙歌〉之間因此產生繁複的關係，駱綺蘭可以說是在擬作〈洞仙歌〉時，同時達到了與李〈夏〉必須建立擬作關係的要求。

我認為，〈夏〉詩額外引入蘇軾〈洞仙歌〉作為另一互文文本，<sup>45</sup>是駱綺蘭在鮮明的聯章意識之下精巧的運思。「聯章」的特殊性在於，聯章內各詩作往往內在完足、可以給與讀者充分完整的詩意體驗，但因為這些詩作被以某些名義「組」在一起，便額外產生了透過「多詩並讀」以發掘更多詩意的樂趣——可以

<sup>44</sup> 根據沈凡玉的看法，所謂「擬篇法」，嚴格、狹義來說應該「全篇結構、句數完全相同，且內容嚴密次第對應前作」。不過，詩人實際擬作時並不真的那麼嚴格地遵守「擬篇」原則，但擬作時又呈現了「擬篇」的特徵，單以嚴格、狹義的「擬篇」定義實不足充分表現詩人的擬作行為，沈凡玉於是提出了「寬泛的廣義標準」，涉及三種情形。其中，情形二：「結構、句數略有不同，但後作主題內容與銜接順序大致與前作相似，具有對應關係，並以不同語言表達」正合乎駱詩對蘇軾〈洞仙歌〉的擬寫情形，因此，這裡以「擬篇」一詞來指稱駱詩對蘇詞的改寫。見沈凡玉：〈從擬篇法論陸機對南朝詩人的影響〉，《臺大中文學報》第45期（2014年6月），頁133。

<sup>45</sup> 「互文性」(intertextuality)一詞為法國符號學者 Julia Kristeva 所提出。Gérard Genette 在討論五種「跨文本性」(transtextuality)——含括文本和其它文本之間所可能有的各種關係——時，將 Kristeva 的「互文性」列為其第一種跨文本性，並將之依照文本關係的明顯程度，分析為至少三個層次：第一層次是「引用」(quoting)，指一文本明確標明對另一文本的引用。第二層次是「抄襲」(plagiarism)，即一文本未標明但卻顯然借用另一文本的內容。第三層次是「暗示」(allusion)，亦即要充分了解一文本的意義，它與另一文本之間的關係是必要的先備知識。此處駱綺蘭對蘇軾的化用，便是在「暗示」一層次上的互文性，讀者若能知道〈洞仙歌〉與駱詩的關係，將更能了解駱詩的意義。而駱詩對李詩的化用，則既有「引用」和「暗示」兩層次的性質，駱既標明了擬作對象為李，而其詩則透過「化用」的隱微方式和李詩產生關連。參見 Gérard Genette, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, trans. Newman Channa & Claude Doubinsky (Lincoln: University of Nebraska Press, 1997), pp.1-2.

說，「聯章」在作為「一組詩」的同時也是「多首詩」，並不會因為一首詩屬於某一組詩之中，這首詩就沒有獨立價值。

在駱綺蘭〈擬玉溪生燕臺四首〉中，四首詩個別「擬」了原詩，〈夏〉詩與「蜀魂寂寞有伴未」的關聯便確立了「擬」的關係，這是擬詩四首作為「一組詩」的共同特質；但〈夏〉詩因為仍有自己的獨立性，它便又「擬」了〈洞仙歌〉，這種現象與〈春〉、〈秋〉、〈冬〉三首並不平行，而是〈夏〉的獨立特性。綜合來說，駱〈夏〉同時與李〈夏〉、〈洞仙歌〉有擬作關係的情況，正是〈夏〉同時屬於一組詩又具有獨立性的展現，駱綺蘭因為同時注意到了聯章中個別詩章的雙重性格，便讓〈夏〉同時與雙重原作產生擬作關係，引入〈洞仙歌〉讓「擬詩」和「聯章」雙雙有了更豐富的面向。<sup>46</sup>

以上專就駱〈夏〉中的特殊形式說明，尚未深入內容來說。以下我便將析論駱〈夏〉對李〈夏〉、蘇軾〈洞仙歌〉的雙重擬作究竟如何帶來「更豐富的面向」或「更多詩意的樂趣」。

這可從「蜀魂」一詞說起。大部分李詩的註解認為「蜀魂」乃用望帝杜宇之魂化為子規鳥的典故，馮浩注曰：「『蜀魂』指子規，取春時也。言爾春時寂寞，今樂有伴未？」<sup>47</sup>整句詩乃是叩問化為子規鳥的望帝是否不再寂寞了。不過，到

<sup>46</sup> 以上對組詩與聯章的看法，來自黃奕珍杜詩研究給予的啟發。黃奕珍認為，杜甫自秦入蜀紀行詩 24 首作為組詩「蹊徑各各不同」、「處處換筆」，便讓讀者意識到 24 首作為一整體的同時，又各有「引人尋幽探勝」的紛繁面目。此外，24 首紀行詩中，〈鳳凰臺〉一首，基於特定的標的，又可跨出組詩、和非屬 24 首組詩的〈萬丈潭〉合併為組詩閱讀。綜合來說，紀行組詩 24 首、〈鳳凰臺〉、〈萬丈潭〉三者的關係，便極類駱綺蘭擬玉溪生聯章（存有擬李〈夏〉的「擬」的規範）、駱〈夏〉、〈洞仙歌〉三者的擬作關係，都掌握了「聯章」同時是「一組詩」又是「多首詩」的特性，讓「聯章」形式（駱綺蘭更是「聯章+擬詩」形式）有了多層次的閱讀可能。參見黃奕珍：〈論杜甫自秦入蜀紀行詩的成就與其文學史地位〉，《臺大文史哲學報》第 56 期（2002 年 5 月），頁 258-261；黃奕珍：〈論〈鳳凰臺〉與〈萬丈潭〉「鳳」、「龍」之象徵意義〉，《漢學研究》第 21 卷第 1 期（2003 年 6 月），頁 163-192。

<sup>47</sup> 轉引自唐·李商隱著，劉學鋗等集解：《李商隱詩歌集解》，頁 85。

了駱詩中，雖然場景都在「蜀」地，但並未提及望帝，反而提及摩訶池旁納涼的美人：花蕊夫人。從望帝到花蕊夫人，主題便由男性轉向女性，從所用典故產生變化上，讀者便可看出駱綺蘭從女性視角出發的書寫意識。有趣的是，對照駱〈夏〉與〈洞仙歌〉，會發現駱綺蘭在擬篇〈洞仙歌〉的同時，似乎漏掉一個非常重要的元素：蜀主孟昶。在〈洞仙歌〉原作裡，納涼的不只是花蕊夫人而已，同時還有孟昶在側，詞序明寫，詞中亦有「起來攜素手」說明詞中不僅一人。然而，駱綺蘭詩裡，卻彷彿只有「美人」一人獨自納涼，與美人相伴的蜀主消失了——孤獨的美人，便隱然地和李詩中寂寞的蜀魂對應起來；既然「蜀魂寂寞有伴未」是句叩問，駱綺蘭似乎便用了孤獨的美人來回答：仍舊沒有伴、仍舊寂寞。

但美人寂寞的意涵是什麼？這得回到駱〈夏〉全詩脈絡來推測，詩中諸如「鎮心冰齒爪如蜜」等情景的描寫，都呈現出炎炎夏日下的清涼享受，這和〈洞仙歌〉中花蕊夫人和孟昶夜下池邊納涼的基調是一致的。「繁星滿池蟾影低」一句可特別注意，對照「時見疏星渡河漢」句，原本〈洞仙歌〉中，天上只是「疏星」，駱〈夏〉中的摩訶池裡則鑲綴著「繁星」——就此來看，說駱〈夏〉與〈洞仙歌〉基調一致尚且不足，駱〈夏〉的夜晚其實比〈洞仙歌〉更美麗、更愜意。再回到「美人寂寞」，雖不能說少了孟昶更為美好，但可以確認的是，只有美人一人絲毫無損她在池邊的享受。這便頗能呼應前文對駱詩女性題材所作的分析：「女性」不必得和「愛情」一類主題相連，美人寂寞並不減損什麼，並不代表她就深陷相思閨怨之中。在整首〈夏〉詩裡，美人的愁並不來自孤寂，而是來自時間焦慮，「莫報秋」的呼籲乃是期望能夠留住現有的美好；時間焦慮的愁又更反過來說明了獨自在池邊納涼是一大享受。

從以上對駱〈夏〉的詮釋，應可看出，駱詩中這麼豐富的意涵，其實都是在與李〈夏〉、蘇軾〈洞仙歌〉的交參互讀中被讀取出來的，「雙重擬作」便製造了寬廣的解讀空間（尤其，「交參互讀」的體驗相對於「詩內詮釋」是更少行經

的解讀路徑，因此更為有趣，堪稱是場大腦遊戲），益發可見駱綺蘭文織「擬詩」、「聯章」兩者特性以創造「擬作聯章」的精巧之處。

## （二）駱詩對李詩結尾的擬仿與創新

綜觀李商隱四首詩，會發現〈春〉、〈冬〉二首結尾作意相似：

〈春〉：夾羅委篋丹綃起，香肌冷襯錚錚佩。

今日東風自不勝，化作幽光入西海。

〈冬〉：蠟燭啼紅怨天曙。

二首結尾都強調「時間的推移」。〈冬〉與杜牧〈贈別〉「蠟燭有心還惜別，替人垂淚到天明」意象相似，杜牧詩強調的是「惜別垂淚」的時間之長，李商隱則側重蠟芯融化代表的時間推移。「天明」意味著夜晚的終結，在「怨」字中便隱隱寄託了渴望保住夜晚、拒絕時間向前流移的焦慮。更有趣的是〈春〉的結尾，〈春〉全詩以「幾日嬌魂尋不得」點明「追尋」主題，「春」在詩中好比「追尋」的時限，詩中人物「海闊天翻」的追尋，正是企圖趕在春去之前找到自己追尋的「嬌魂」。然而，結尾「夾羅委篋」等意象都說明著春天已去、夏天到來的事實，追尋者終究把握不住春天，悲哀在於他終不及在時限前尋得所思的伊人。據此分析，〈春〉在結尾安排的「由春入夏」、「時序推移」，與〈冬〉相同，都帶來了強烈的時間焦慮感。

同樣的作法，也在駱詩中呈現，茲引駱詩四首結尾：

〈春〉：蒼帝飄輪霎時返，惟有綠陰如舊年。

〈夏〉：丁丁銀漏梧桐院，日光淡吐黃金線。

玉井飄黃莫報秋，暗裏流光急如箭。

〈秋〉：人間天上永相望，又見紅日升扶桑。

〈冬〉：枯松千丈欲何為？女貞青玉臨霜雪。

在四首結尾中，前三首都明顯有「結尾點明時序推移」的特徵。〈春〉詩中，「蒼帝」為春神，春神的回返便意味著春去。後句「綠陰如舊年」則點出了夏日風光，相對於「舊年」的夏日來到，二句便表示時序已由春入夏。值得一提的是，這裡駱綺蘭還使用了「跨季節化用」，「惟有綠陰如舊年」所寫景色頗類李〈夏〉「後堂芳樹陰陰見」，駱綺蘭可說是將李〈夏〉的開頭移植自己〈春〉詩的結尾，讓「春去夏來」的感覺在化用之中又被增幅。

至於〈夏〉詩，情況與〈春〉詩類似，「梧桐」葉落表示秋來，「莫報秋」三字正意味著時序已至夏秋之間的過渡。〈秋〉詩雖不採「由秋入冬」的結構，但「紅日升扶桑」便極似李〈冬〉「蠟燭啼紅怨天曙」，同樣「由夜晚到早晨」、同樣使用「紅」這一顏色，駱、李詩句都呈現出時間推移帶來的焦慮與憂傷。

然而，前三首如此，駱詩第四首獨獨沒有承襲李詩結尾而安排「時間推移」。上節已經分析過駱〈冬〉結尾，可見其中宣示著女性更強於男性的氣節。正是呼應詩中女性振起的氣骨，唯獨在結篇看不見時間焦慮的〈冬〉，在與其它三首對比時，就加倍突出了「女性氣節遇險不傾」的力量感。「聯章」這一形式會提示讀者在各首詩間交參並讀的可能，駱綺蘭可說就是利用了聯章這一特質，配合前三首模擬李詩，而〈冬〉不模擬李詩的不對稱性，讓讀者感覺到自己的詩作與李詩截然不同的姿態：一種更強健的女性身姿——「新變」往往需要在「承襲」的基準上觀測，但因為「聯章」的形式，駱綺蘭的新變便在「不模擬」中反而被表現出來。

透過四首結尾的比較，實亦能見得駱詩全篇的旨意。在四首詩中，她似乎對「孤獨」這一主題反覆致意。〈春〉寫獨有自己在乎「梅魂死」的怨懟之情；〈夏〉則從「蜀魂寂寞有伴未」，想像孤處的花蕊夫人；〈秋〉則就神話與詩歌典故中與愛侶分別的女性，書寫「人間天上永相望」的悲哀；〈冬〉更是明白點出女性「孤棲」的處境。如若判斷這組詩為駱守寡後所作，此詩或可視為她對喪夫之痛的排解——死去的梅魂或人間天上相隔的愛侶，皆可呼應這樣的解讀。由此來說，以四季為線索寫作的〈燕臺〉詩，作為一具統合性的聯章，正書寫著不斷變換的外在景緻下綿長深遠的孤獨。然而，當李商隱在詩中沉溺於情感漩渦時，駱綺蘭所呈現的卻是對「孤獨」多面向的感受：可以像〈春〉、〈秋〉般埋怨與哀嘆，亦可像〈夏〉呈現閒適的情調，或同〈冬〉一般超越「孤獨」而展現昂揚的氣骨，並拒絕像魯漆室女般被簡單認識為因婚戀而痛苦的思婦。結尾的差異正呼應了駱綺蘭以整首聯章作為整體加以思考，並在擬作的脈絡中，藉由對李商隱全詩意旨的翻轉，而呈現個人心志的企圖。<sup>48</sup>於此我們便能看出，駱綺蘭確實結合了〈擬玉溪生燕臺四首〉「擬詩」與「聯章」的雙重特徵讓自己的詩意表達更具豐富性。

從以上針對駱綺蘭「擬作聯章」的討論，可見她對聯章特質的靈活運用，再再反映了駱綺蘭強烈的聯章意識。其中尤可看出，駱綺蘭確實通讀了李詩，才能

<sup>48</sup> 在駱綺蘭的〈擬唐人獨鵠歌〉中，她對李咸用〈獨鵠吟〉的擬作，也具有抗拒簡單的「閨怨詩閱讀框架」的傾向。駱詩篇首接續漢魏六朝已被大量開發的「雙鵠」、「雙鶴」題材，似乎同樣書寫「比翼的飛鳥突遭風波而分離」的主題，隱約聯結到夫妻或愛侶的別離。然而，在李咸用〈獨鵠吟〉寫「離羣脫侶孤如仙」之「獨鵠」的啟發下，駱詩中「雙鵠分離」之後孤獨的鵠鳥，卻力圖「隻翼奮秋風」，展現極強的氣骨。同時，利用「化用」的技巧，駱綺蘭也繼承了李咸用書寫孤鳥高翔的詩句，尤其，駱綺蘭將「離群脫侶孤如仙」一句改寫為「離群脫侶由來慣」，正類於「女龍雌鳳慣孤棲」對「雌鳳孤飛女龍寡」一句的化用。由此，閱讀〈擬唐人獨鵠歌〉時，便不能只讀出裡頭「失去伴侶」的痛苦，也要讀出跨越此痛苦並由此自我提升的力量。參見清·駱綺蘭：《聽秋軒詩集》，卷1，頁3a；清·彭定求編：《全唐詩》（北京：中華書局，1960年），頁7380-7381。

在「擬作」之餘又考量「聯章性」，一方面讓自己的詩作更具整體性，另一方面也達到了形式上的新變。透過擬詩與聯章的交織，駱綺蘭在形式新變的同時，也讓駱詩多了各式各樣的閱讀機轉，展開更豐富的解讀方法與意義向度。

## 五、結論：駱綺蘭擬詩中呈現的文學與文化意義

本文已就三個面向分析了駱綺蘭的擬詩，指出其在內容、形式上對李詩的承變，應已指出其特殊性及所具獨創性，以下便將就前文的發現，說明駱綺蘭擬詩中呈現的文學與文化意義，尤其會藉駱綺蘭的案例對「清代女詩人接受李商隱」之說提出我的看法。

一如梅家玲所說，擬作會經歷「神入」與「賦形」這兩大階段，從創作自起心動念以迄作品成形的過程，往往能夠投映出擬作者對於原作內容與形式的「認同」，在其中感到「我」和歷史遠方的他者之間「同有的情懷」。自此出發，駱綺蘭明確標明擬作的篇目極少，卻特別選擇了李商隱〈燕臺詩〉進行擬作，並將春、夏、秋、冬四首通擬一遍，便可推測李商隱之於駱綺蘭存有相當特殊的意義，駱綺蘭可能認同了〈燕臺詩〉——作為一組李商隱的代表詩作——的形式或內容。從本文的討論中，我們也一再看見，駱綺蘭必然非常仔細地閱讀了李詩，這可再強化「李商隱對駱綺蘭存有特殊影響」的論點，頗能支持米彥青、孟留喜等人「清代女詩人接受李商隱」的論述。

不過，在米彥青、孟留喜等人的論述中，說明「接受」或「影響」時，往往都只強調「承襲」的一面，而較少提及「創新」的一面。米彥青尤然，論整體女詩人時本不易談「創新」，但即或論及個別女詩人對李商隱的接受時，他都強調

「學」的一面。<sup>49</sup>至於孟留喜，從其認為女詩人有意「變造」男性語言來看，他對「創新」實有所強調，但在為文時終未具論，只是肯定了李商隱作為女詩人「公認典範」的合理性。本文經由對駱綺蘭〈擬玉溪生燕臺四首〉的仔細分析，可以明確看見，駱綺蘭在接受李商隱部分特質的同時，其實也大幅度地改動、翻轉了李詩的形式與內容，可謂充滿「新變」的意識。對駱綺蘭來說，李商隱並不只是創作的模範，李詩中仍有諸多可以調整的地方——甚至可以說，李商隱在作為前輩詩人的同時，也是駱綺蘭有意「挑戰」的對象。<sup>50</sup>

「挑戰」的概念頗能呼應學者對駱綺蘭「力求傳名」的觀察。我在前言已然提到，駱綺蘭有相當強烈的求名意識，而前輩學者多從駱綺蘭的交遊與編輯行為切入討論。本文正能指出，在文學創作上，藉由「擬作」這一形式，駱綺蘭或也有意藉由「挑戰」李商隱以肯定自己的詩才，建立作為詩人的名聲。<sup>51</sup>

<sup>49</sup> 如論晚清女詩人呂碧城，雖說「碧城在瓣香義山的同時，力求使作品……翻陳出新，努力形成自己特有的藝術個性」，引詩為證時，仍只說「襲風義山」、「師範李商隱」等等，並不提及呂碧城究竟如何在李商隱的基礎上翻陳出新。見米彥青：《清代李商隱詩歌接受史稿》，頁 212-214。

<sup>50</sup> 在這個意義上，駱綺蘭對李商隱的擬作，亦可呼應布魯姆（Harold Bloom）所謂「影響的焦慮」。他認為，強者詩人身上發生的「詩的影響」，往往是透過對前輩詩人的「有意誤讀」（misprision）達致的，必須要像俄底浦斯一般「弑父娶母」——此處的母親正是謬斯女神——才能戰勝前人，躋升於強者詩人之列。駱綺蘭改變李詩的視點、詞彙、詩旨等的做法，也可說是對李商隱的「有意誤讀」，在偏離原詩的化用與鋪展中，迎來了自身的新變。見〔美〕哈羅德·布魯姆著，徐文博譯：《影響的焦慮》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，1989 年），頁 3-16。

<sup>51</sup> 「擬作前代詩作」一直具有挑戰前人的功能，陳恩維便以「改良性模擬」這一概念來說明。他指出，這類模擬行為的發生，「是因為那些對自己的才華有充分自信的擬作者意識到古人之作在內容和形式方面都並非盡善盡美，所以在模擬之時對古題採取了一種俯瞰的態度，正視其不足」，如陸機〈遂志賦〉模擬班固〈幽通賦〉，便在其序中自謂「欲麗前人」，指明班固〈幽通賦〉這篇「清典」為創作時不可迴避的挑戰對象。見陳恩維：《模擬與漢魏六朝文學嬗變》（北京：中國社會科學出版社，2010 年），頁 112-113。

「挑戰」除了就「詩藝高低」來論，也可就內容來說。本文指出，駱綺蘭在創作女性題材時，可說翻轉了李詩中沉陷愛情的女性形象，減弱了女性與豔情的連結，而讓自己重新擬作的〈燕臺詩〉不若李詩那般充滿引人浮想的豔情元素，讓人感到駱綺蘭對於女性在社會、在詩歌傳統中既有形象的不滿。她對李詩的改動，可說也是在「挑戰」李詩中對女性形象的塑造。<sup>52</sup>以空間概念來比喻，本來詩歌中的女性題材可發揮的疆域窄小，詩人多就「閨怨」發揮，駱綺蘭則可謂大舉拓展女性題材的書寫版圖。

「女貞青玉凌霜雪」——聯章四首壓卷之作的最後一句——正可作為駱綺蘭於詩中呈現的作者形象與詩風的表徵。「女貞」凌駕於「枯松」隱喻地呈現了「挑戰」，而「女貞」背後隱含的魯漆室女故事，正是藉這樣的樹種，跨越數代，重新歌唱〈女貞引〉這樣一首歌曲，突破固化的女性形象加諸女性的屏障，由此引入了類於「文士」的、懷有「憂國傷人」之心的女性形象。即或在擬作李商隱這一詩風頗具陰性特質的詩人，駱綺蘭仍鮮明的呈現了孫康宜所謂「男女雙性／文士化女性」的特徵。

以上實足以修正現有「清代女詩人接受李商隱」的論述，如米彥青稱：

清代女詩人在接受義山詩的過程中，融合各自身世經歷所帶來的個性氣質的痕跡，在詩作中雖有不同方式的呈現，但陰柔美是她們的共性。<sup>53</sup>

<sup>52</sup> 這點亦可就 Alicia Ostriker 的女性詩學理論來看。她指出，美國 1960 年代至 1980 年代的女性詩人，並不使用「陰性語言」（langage des femme），她們選擇的是侵略「現存的語言聖堂」。比如，花、水、大地在文學傳統中經常作為女性身體的意象，女性詩人則在創作中轉化了這些意象的內涵：花代表力量而非脆弱，水代表安全而非死亡，大地代表具創造性的想像力而非被動的生產力。駱綺蘭將詩中的「女性」意象與「閨怨、豔情」的穩定連結加以破壞，亦是一頗具叛逆性的「侵略」行為，並由此在詩歌實踐中找回作為女性詩人的發聲空間。見 Alicia Ostriker, "The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking," *Signs* 8.1 (1982), p.71.

<sup>53</sup> 米彥青：《清代李商隱詩歌接受史稿》，頁 197。

根據本文分析，駱綺蘭對李商隱的擬詩，恰恰悖反於一般對「陰柔美」的認識，遑論「男女雙性」可謂清代女詩人常有的特質，以「陰柔美」概括女詩人便將失準。<sup>54</sup>又如孟留喜以為，李詩引起屈秉筠乃至整代女詩人共鳴的原因，和李詩寫「愛情、友情與女性」等主題相關，<sup>55</sup>駱綺蘭的情形也正好相反：駱綺蘭反而在擬作李詩時打斷了女性與愛情的緊密連結。

甚至，孟留喜稱，屈秉筠「學習了李詩的主題和語言，而不用考慮其政治寓意」，也顯得太過武斷。<sup>56</sup>孟氏並沒有說明為何屈秉筠「不用考慮」，背後或許隱然存有女性關心「私領域」的性別預設，但若放在駱綺蘭的例子中，尤其就〈春〉一首的擬作可以見得，清代女性也對公領域有其關懷，不可斷然認為女詩人不在乎也不必在乎李詩可能存有的「政治寓意」。<sup>57</sup>

總的來說，米彥青、孟留喜二人對「清代女詩人接受李商隱」的論述之所以產生問題或侷限，或得歸諸於對「女性特質」這一概念反省不足，而至用「陰柔美」簡單概括了清代女詩人的面貌，以致兩人針對女詩人群體普同性的論述未能貼合實際詩人的創作表現。

固然本文從同樣的「假說」展開討論——亦即「女性」身分對女詩人的寫作有所影響，並進而影響了女詩人對詩歌傳統的接受——但是，根據本文對駱綺蘭的討論，可見得此假說的危險性：一則可能使研究者先預設了一本質性的「女

<sup>54</sup> 女詩人的「亂離」詩也可作為反證，參〔美〕孫康宜：〈末代才女的「亂離」詩〉，頁240-258。

<sup>55</sup> 〔加〕孟留喜：《詩歌之力：袁枚女弟子屈秉筠（1767-1810）》，頁113。

<sup>56</sup> 〔加〕孟留喜：《詩歌之力：袁枚女弟子屈秉筠（1767-1810）》，頁113。

<sup>57</sup> 孟留喜所謂「政治寓意」，可能是指涉清代以「比興寄託」解說李商隱詩的箋釋潮流。假若就「比興寄託」來檢視的話，駱綺蘭並沒有在〈燕臺四首〉的擬作中，反映清代箋釋家的政治解讀。這裡並不是說，清代女性也有以「比興寄託」的視野接收李商隱的傾向，只是就孟留喜的判斷背後的預設加以反省。清代對李商隱採「比興寄託」視野解詩的相關研究，可參見顏崑陽：《李商隱詩箋釋方法論——中國古典詮釋學例說》（臺北：里仁書局，2005年）；李宜學：《李商隱詩接受史重探》，頁227-279。

性」，從而讓此預設先一步地框限了解讀女性詩歌的傾向；二則它也忽視了「作者個人性」這一變因。這並不代表本文能夠推翻上述「假說」，本文所論畢竟只是個案，且從此個案仍顯見「女性」身分對書寫的影響，「性別」仍然是有效且必要的分析向度；<sup>58</sup>然而，它仍對研究女性文學的方法有所啟示。而就「清代女詩人接受李商隱」這一論題來說，從駱綺蘭出發，本文已對現有的意見作出了修正，並嘗試走上從「創新」一面而論的路徑。從這一路徑出發，我們或能更重視女詩人在詩歌史上的卓異成就，肯定女詩人創作有更多樣的面貌及其文學史地位。

<sup>58</sup> 本文前言曾提及王采蘋〈讀詩雜擬五十首〉亦擬作了〈燕臺春〉，其風格便頗能用米彥青的「陰柔美」加以描述，可見米彥青等人的說法並非全無效力。是以本文想要指出的是對「女詩人普同性」的信賴應存有警醒，而非全盤推翻前輩學者的論點。

## 附錄

表一：駱綺蘭對李商隱的「同季節化用」

	駱詩	李詩
春	冰崖誰問梅魂死	幾日嬌魂尋不得
	千丈游絲遙遠空，青天不動行雲懶	絮亂絲繁天亦迷
	蒼帝飄輪霎時返，惟有綠陰如舊年	夾羅委篋丹綃起，香肌冷襯錚錚佩。 今日東風自不勝，化作幽光入西海。
夏	綠蕉千丈遮紅廊	後堂芳樹陰陰見
	含風八尺鋪象牀	綾扇喚風闔闔天，輕帷翠幕波淵旋
	〈夏〉全詩	蜀魂寂寞有伴未
秋	洞庭波時月微白	內記湘川相識處 <sup>59</sup>
	金蟆蘸水寒免濕，嫦娥獨向青旻立	月浪衝天天宇濕，涼蟾落盡疏星入
	長宵涼露凋桂馨，殿頭九子搖金鈴	金魚鎖斷紅桂春，古時塵滿鴛鴦緝 <sup>60</sup>

<sup>59</sup> 案：駱詩「洞庭波時月微白」典出《楚辭·湘夫人》：「洞庭波兮木葉下」，並參前句「蒼梧大野如織空」，「蒼梧」二字用「舜崩於蒼梧之野」的典故，又娥皇女英為舜妻，可確定駱綺蘭用湘夫人典故時，應認為湘夫人為娥皇、女英的化身。又，李詩寫及「湘川」，葉嘉瑩以為：「『湘川』之地名所使人聯想到的乃是湘靈二妃娥皇、女英泣竹成斑的一段哀怨的故事，以及死後化為湘水之神的一段神話的傳說」。對照之下，便可見李、駱皆用娥皇、女英的典故。參葉嘉瑩：〈舊詩新演：李義山〈燕臺四首〉〉，頁 270。

<sup>60</sup> 案：除同用「桂」的意象之外，亦同用《西京雜記》中趙飛燕女弟的典故。李詩中「鴛鴦緝」，朱注引《西京雜記》云：「飛燕為皇后，其女弟上遺鴛鴦緝」。駱詩中「殿頭九子搖金鈴」則出自《西京雜記》：「趙飛燕女弟居昭陽殿……（殿）上設九金龍，

	牽牛織女限河梁	不見黃河水清淺
	弄玉吹蕭清怨長	瑤琴愔愔藏楚弄
冬	閒憑赤闌日又西	天東日出天西下
	女龍雌鳳慣孤棲	雌鳳孤飛女龍寡
	一寸芳心鑄成鐵	芳根中斷香心死
	女貞青玉凌霜雪	破鬢矮墮凌朝寒

表二：駱綺蘭對李商隱的「跨季節化用」

駱詩	李詩
〔春〕冷血淺開紅杜鵑	〔夏〕蜀魂寂寞有伴未
〔春〕惟有綠陰如舊年	〔夏〕後堂芳樹陰陰見
〔夏〕照見薄羅紅玉肌	〔春〕香肌冷襯錚錚佩
〔秋〕蒼梧大野如織空	〔冬〕堂中遠甚蒼梧野
〔秋〕長宵涼露凋桂馨	〔夏〕桂宮流影光難取
〔秋〕金蟆蘸水寒免濕	〔冬〕浪乘畫舸憶蟾蜍
〔秋〕嫦娥獨向青旻立	〔冬〕月娥未必嬋娟子
〔秋〕牽牛織女限河梁	〔夏〕未遣星妃鎮來去
〔秋〕又見紅日升扶桑	〔冬〕蠟燭啼紅怨天曙
〔冬〕瑤琴澀縮弦如冰	〔秋〕瑤琴愔愔藏楚弄

說明：

上二表所謂「化用」，除了有些句子明顯使用相似意象之外，亦將兩人概念或題材類似的詩句歸入表中。如「綠蕉千丈遮紅廊」和「後堂芳樹陰陰見」同寫在人造場域中遮蔽光線而產生陰影的植物，只是一為「綠蕉」一為「芳樹」。又

皆銜九子金鈴，五色流蘇。」李詩朱注見唐·李商隱著，劉學鋡等集解：《李商隱詩歌集解》，頁87。

如「牽牛織女限河梁」對應「不見黃河水清淺」，乃因後句李詩化用古詩〈迢迢牽牛星〉「河漢清且淺，相去復幾許」，隱含了牽牛織女的神話故事，正與駱詩相同，因此也視為「化用」。

畢竟我們並不能真正知道駱綺蘭究竟在哪一面向上承繼了李商隱，只能從讀者視角出發，在對讀中尋找每一個可能的「擬作」痕跡（以意逆志式地推測作者創作的過程）。出於上述考量，我對「化用」採取較寬鬆的規定，避免漏掉「可能擬作之處」的同時，也涵融更大的討論空間。

## 徵引書目

### 一、傳統文獻

- 漢·蔡邕著，清·阮元輯編：《琴操》，南京：江蘇古籍出版社，1988年。
- 唐·歐陽詢等撰：《藝文類聚》，北京：商務印書館，2006年，文津閣四庫全書本。
- 唐·李商隱著，劉學鐸、余恕誠集解：《李商隱詩歌集解》，臺北：洪葉文化，1992年。
- 宋·蘇軾：《東坡樂府》，上海：上海古籍出版社，1979年。
- 宋·郭茂倩編：《樂府詩集》，北京：中華書局，1998年。
- 清·王采蘋：《讀選樓詩稿》，1894年，光緒甲午年吳縣朱氏槐廬翻刻本。參見明清婦女著作，<https://digital.library.mcgill.ca/mingqing/chinese/index.php>，查詢日期：2023年10月18日。
- 清·袁枚著，顧學詰校點：《隨園詩話補遺》，北京：人民文學出版社，1982年。
- 清·彭定求編：《全唐詩》，北京：中華書局，1960年。
- 清·駱綺蘭：《聽秋軒詩集》，清嘉慶金陵龔氏刻本。參見明清婦女著作 <https://digital.library.mcgill.ca/mingqing/chinese/index.php>，查詢日期：2023年10月18日。
- 清·駱綺蘭：《聽秋軒閨中同人集》，收錄於肖亞男主編：《清代閨秀集刊·第十六卷》，北京：國家圖書館出版社，2014年。
- 逯欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》，北京：中華書局，1998年。

### 二、近人論著

### （一）專書

- 王力：《漢語詩律學》，北京：中華書局，2015年。
- 梅家玲：《漢魏六朝文學新論：擬代與贈答篇》，臺北：里仁書局，1997年。
- 陳恩維：《模擬與漢魏六朝文學嬗變》，北京：中國社會科學出版社，2010年。
- 鍾慧玲：《清代女詩人研究》，臺北：里仁書局，2000年。
- 顏崑陽：《李商隱詩箋釋方法論——中國古典詮釋學例說》，臺北：里仁書局，2005年。
- 〔加〕方秀潔、〔美〕魏愛蓮編：《跨越閨門：明清女性作家論》，北京：北京大學出版社，2014年。
- 〔加〕孟留喜著，吳夏平譯：《詩歌之力：袁枚女弟子屈秉筠（1767-1810）》，南京：江蘇人民出版社，2020年。
- 〔美〕哈羅德·布魯姆著，徐文博譯：《影響的焦慮》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，1989年。
- 〔美〕孫康宜：《古典與現代的女性闡釋》，臺北：聯合文學出版社，1998年。
- Gérard Genette, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, trans. Newman Channa & Claude Doubinsky, Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

### （二）學位論文

- 米彥青：《清代李商隱詩歌接受史稿》，蘇州：蘇州大學博士學位論文，2006年，羅時進教授指導。
- 李宜學：《李商隱詩接受史重探》，新竹：國立清華大學中文系博士論文，2009年，蔡英俊教授指導。DOI:10.6843/NTHU.2009.00244
- 李宜學：《李商隱詩與《花間集》詞關係之研究——以「女性敘述者」為主的考察》，高雄：國立中山大學中國文學系碩論文，2000年，簡錦松教授指導。

林妤秦：《駱綺蘭及其作品研究》，臺中：東海大學碩士論文，2010年，鍾慧玲教授指導。

### （三）單篇論文

吳調公：〈論李商隱的愛情詩〉，收錄於國立中山大學中文學會主編：《李商隱詩歌研究論文集》，臺北：天工書局，1984年，頁381-396。

沈凡玉：〈從擬篇法論陸機對南朝詩人的影響〉，《臺大中文學報》第45期，2014年6月，頁123-180。

郝世峰：〈《選玉溪生詩補說》前言〉，收錄於王蒙、劉學鐸主編：《李商隱研究論集》，桂林：廣西師範大學出版社，1998年。

勞榦：〈李商隱詩之淵源及其發展〉，收錄於國立中山大學中文學會主編：《李商隱詩歌研究論文集》，臺北：天工書局，1984年。

黃奕珍：〈論〈鳳凰臺〉與〈萬丈潭〉「鳳」、「龍」之象徵意義〉，《漢學研究》第21卷第1期，2003年6月，頁163-192。

黃奕珍：〈論杜甫自秦入蜀紀行詩的成就與其文學史地位〉，《臺大文史哲學報》第56期，2002年5月，頁249-284。DOI:10.6258/bcla.2002.56.09

葉嘉瑩：〈舊詩新演：李義山〈燕臺四首〉〉，收錄於氏著：《迦陵論詩叢稿（修訂本）》，石家莊：河北教育出版社，1998年。

趙厚均：〈乾嘉閨秀的才名意識與文化轉型：以駱綺蘭為中心〉，《中正漢學研究》2018年第2期，2018年12月，頁143-160。

〔美〕孫康宜：〈末代才女的「亂離」詩〉，《國際漢學》2003年第1期，2003年，頁240-258。

〔美〕孫康宜：〈寡婦詩人的文學「聲音」〉，收錄於氏著：《文學經典的挑戰》，南昌：百花洲文藝，2002年，頁315-333。

Alicia Ostriker, “The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking,” signs 8.1, 1982, pp.68-80.DOI: 10.1086/493943  
Yanning Wang, “Qing Women’s Poetry on Roaming as a Female Transcendent,” Nan Nü 12, 2010, pp.65-102.

