

西湖一靈秀——由《翠螺閣詩詞彙》看清代才女 旅遊生活美學

林小涵

一、前言

清代學術稱盛，婦女文學亦然，承明代發展而更加蓬勃發展¹，加上明末心學及公安派文學理論的思潮帶動，打開清代婦女文學發展之風。而其中世家流風亦為清代婦女文學提供孕育的園地。藉由家門內的婦女教育，以及家門外無論是經由婚姻、結社……等活動，結合當代詩話的流傳、書業的發達，形成了龐大而普及的婦女創作風氣，這樣家庭的風雅，更成為知識階層得以標榜炫耀的門風。因此在這樣的環境下，女性詩人們不僅可以創作，更經由以家庭為中心，開拓詩作交流的可能，《翠螺閣詩詞彙》便在這樣時代背景下產生。

凌祉媛（1831-1852），字菑沅，浙江錢塘人，知縣丁丙妻。生於道光十一年辛卯四月八日，卒於咸豐二年壬子五月二十日，年二十二歲。凌祉媛之父凌詠，任光祿寺署，以書香傳家，凌祉媛幼時便秉母教，其母朱安人以毛詩內則為教，凌祉媛丈夫丁丙曰：

生而穎慧，七歲讀書。內塾朱安人授以毛詩內則諸篇，時能窺其大義。尤嗜詩，十歲後輒吟亦輒工。所作雖無淵源，頗能肖古。性幽嫻凝重，戚族罕覩其面，女紅之暇，偶及楮墨，書法亦勻秀，時作小詞曼聲，自度飄飄然，有出塵之慨。（〈亡婦凌氏行略〉，附《鏡舞集》1a）

由此行略可見凌祉媛所受的養成教育，以及他以詩自娛的創作生活，其中，除了實際詩文的創作外，凌祉媛對書法藝術的玩賞，更可以看出從他詩作中透出的生活情味之所由。

凌祉媛二十歲嫁丁丙，夫妻之間情意甚篤互有唱酬，惜丁炳集不存，而凌祉

¹ 胡文楷《歷代婦女著作考》中，及明代婦女 230 人，其中隆慶、萬曆以後幾占半數，可見明代婦女文學發展之況；而清代閨閣文學則承繼晚明風氣而更加開闊，如胡文楷書中清代條目下共錄有婦女作家 3563 人。見胡文楷：《歷代婦女著作考》（上海：上海股及出版社，1985），總目，頁 3-35。

媛集中未收唱酬之作。《翠螺閣詩詞彙》為咸豐四年甲寅（1854）丁氏延慶堂刊本，前有莊仲方作傳，並有于克襄、高學沅、魏謙升、高炳馨、朱智、朱城及女史吳藻、關鐸作序，以及高均儒、陳來泰及女史鮑靚、高茹、施貞、孫佩蘭、齊學裘、夏尙志、高學淳、吳元禧、趙我佩、汪靜娟……等人題詞，後有叔譽跋。全書共分五卷，書後附有《鏡舞集》為其夫丁丙悼亡之作。其中值得注意的是兩人兩年的婚姻生活中，凌祉媛因「母患風疾，動止維艱」²，返家親侍湯藥而「歸寧過半」³，即因凌祉媛歸甯事疾佔婚姻生活之半，因此實際的婚姻、夫家的生活經驗相對他在本家而言，是較短乏的，這樣的狀況亦反映在《翠螺閣詩詞彙》創作比重上。但也因為這樣相對於其它女性詩人在婚姻生活時間的更為壓縮，凌祉媛作品顯得相對詳盡的原生家庭生活的生命觀照則更顯豐富：即不同於其它女性詩人常因嫁作人婦，必須負擔家庭生計、生育……等眾多瑣碎事務而失去創作時間、空間⁴，短暫的婚姻生活使他「尙未開始」經歷太多可能使寫作中斷的事物（便因生命結束而使寫作中斷），也因此從《翠螺閣詩詞彙》可清晰看出婚姻對古代女性的衝擊及造成的轉變（在此我想強調的是這樣的衝擊不一定是負面的）。也就是由長期穩定、熟習的環境被移植到未明的境地的衝突或對此做出調適或無法調適的反應，也就是無論在時代背景下收文學思潮、家門風氣影響下所產生的才女文化，或是更為細膩的對自己所擁有寫作、理解所身處生活能力的認知與應用皆可在凌祉媛《翠螺閣詩詞彙》讀出，這些融合共象與殊象的特質，即

² 凌祉媛事親至孝為人稱頌，在莊仲方之序中記載：「母患風疾動止維艱，故當歸寧奉事以而疾加劇，婦適遍詣廟中禱於神願以身代，而家人未知之也。繼而泣語其夫曰，吾不久於世矣，以身代母矣，勿漏言以重親憂。未幾即病，迨母病癒而婦遂卒，蓋天重其孝，鑒其誠而從之也。」見《翠螺閣詩詞彙》，卷首，〈傳〉，1a-1b。其中除了點出凌祉媛對親情的重視外，亦可見年甫二十才出閣的他，確實與本家有極深的依戀感，這樣的情形也反映在《翠螺閣詩詞彙》中，全集五卷中僅有末卷〈畫眉餘畧集〉是凌祉媛在婚後創作。

³ 丁丙在〈亡婦凌氏行略〉中曰：「外姑患風疾，動止維艱，婦日事葭苓代籌瑣屑，以故歸余以來，歸甯過半」見《翠螺閣詩詞彙》，附《鏡舞集》1b-2a。

⁴ 經常在文學創作或傳記資料中，廣被稱揚的是所謂「伙伴式婚姻」，其所形容的即是高彥頤所定義的「有知識的、琴瑟和諧的夫妻組和」，在此句緊接著高彥頤點出了這樣一種不停被稱頌的美好婚姻模型下所隱含的危機，也就是「夫婦過份親密，便會對大家庭的人倫秩序造成威脅」。見高彥頤著（Dorothy Ko），李智生譯：《閨塾師—明末清初江南的才女文化》（江蘇：江蘇人民，2004），頁179。為何會造成威脅？或是所造成的威脅為何？不在本篇討論之中，但卻點出婚姻關係背後不可或缺的責任部分，即初期的對翁姑、家庭成員生活上的照應，或是其後對整個家庭鑰匙權的掌握、生育、教育……等責任的履行，因此相對於因些事務而被迫中斷創作的女性詩人來說，凌祉媛經歷婚姻及其初期責任中的作品，可做為我們對當時女性詩人「階段性」生命歷程的研究切入點。

是本篇文章所嘗試加以探討、著眼之處。

而西湖以「人間天堂」之美名著稱，風光秀麗並於其上流存許多人文古蹟。文人西湖以風景名物相互聯繫，西湖周遭許多居民與西湖以生記得一存更為緊密的結合，有趣的是與歷史遺跡一樣的歷經朝代更替，遺蹟不斷的歌詠、翻修，西湖邊的各種營生，也不停的被一再地重複。清代才女之一的凌祉媛及其創作群體亦經常遊賞於西湖，除了由美學之角度觀賞西湖之外，凌祉媛遊湖賞景並且精確地運用典故賦詩，一如歷來暢遊其間的男性文人。其中值得注意的是，這西湖與吟詠其上的文人們結合為一種地域文化後，西湖意象化成為一種被歌頌的空間（espace louangés），在這樣被極度書寫的空間場域中，凌祉媛究竟要如何「安頓」（logés）自己對於西湖這個空間的記憶、感覺？在歷史文化符碼中，凌祉媛著眼的是被看做鄉野日常生活的生計、農事，相對於經由這些生活瑣事為起點，凌祉媛觀看、描寫的西湖從被男性文人不斷建構的西湖意象中脫出，從細微卻有其必要性的小事入手，依然凌祉媛觀察到的西湖除了詩意，更以其富饒餵養生民，荷浪成波、波光映上綠柳、湖上一葉葉小艇以及揮汗其間的農婦漁夫，初步構成凌祉媛心靈中的西湖樣貌。本文即希望藉由對於凌祉媛《翠螺閣詩詞彙》之研究，由觀察清代女性地景書寫作為研究路徑理解其生活美學。

二、女性創作：誰的聲音？

清代出版業發達，是歷來研究中所共同認定為清代女性創作多能付梓刊刻的重要原因，然而序、跋、題詞乃文人結習，故在女性創作刊行時亦不能免，鍾慧玲便指出這樣的題詞主要「是以時賢名媛的題序，或述作者家世生平，或言其傳作源由，或推美其文藻」⁵。而眾題詞的撰作人除了以親屬關係有直接聯繫的親屬及家中其它女性作家外還可能有其它文人或曾經互相唱酬的閨友，而足以支持這樣複雜的作品流通、題詞的背景，則由當時文風興盛、出版業發達所賜。而在這樣的脈絡之下，自然在文集刊行時所得題詞越多，則越顯作者聲名及交遊的廣闊，這樣的情形在雷瑨、雷城合輯之《閨秀詩話》·卷八所載熊璉之言記錄當時情形：

⁵ 鍾慧玲：《清代女詩人研究》（台北：里仁，2000），頁 281。

詩集都四卷，皆女士手抄。字格簪花，工整麗。簡端名人題序至二百餘章，則見女士才德負一時重望，為士林所推重也。⁶

而不容忽略的是，清代女性文集的出版除了在世時獲得男性文人（父親、丈夫、導師）的幫助而出版外，有極大部分是在女性作家去世之後由親人為之編輯出版的，造成這樣的情形大部分的原因是女性為自身所具有的才德的衝突，或是避免後世對其創作可能的誤解所做出的選擇，凌祉媛《翠螺閣詩詞彙》的編纂即為一例，在凌祉媛病逝之後，由其夫丁丙整理其作品刊刻：

無子女，著有翠螺閣詩彙四卷、詞彙一卷，……筆墨為余婦一生言行，若不亟行，縷述懼將就湮滅，因籠述梗概，以告立言君子采擇焉。（〈亡婦凌氏行略〉，鏡舞集 3a-3b）

其中「以告立言君子采擇焉」，就指出了丁丙在整理、集結凌祉媛遺作之後，將之交付給相熟文友，請其立傳作序：

論曰婦德惟貞烈，足傳此外，則孝行獨重而嫻於風雅次之。孺人乃孝行與詩兼之，誠閨秀之稱首者矣。余與其父交有年，今其夫又來請，故記之。嗚呼若孺人者，故自足以傳矣，又何待余文哉？（〈秀水莊仲方撰傳〉，傳 1b-2a）

由這篇置於全集之首的傳記所載，不僅可映證前述的文集刊行前請作序、題詞風氣之盛，更發現了可加以討論之脈絡，莊仲方寫到「論曰婦德惟貞烈，足傳此外，則孝行獨重而嫻於風雅次之。……故自足以傳矣，又何待余文哉？」雖然作傳題詞皆不出溢美之語，但卻從中發現了男性文人對女性作家之創作的態度，似乎是曖昧模糊的。故本節試圖由卷首諸篇題詞諸多讚美揄揚之句中，爬梳出男性文人對於女性作家及其創作的較為接近真實的態度。

才、德、命

凌祉媛《翠螺閣詩詞彙》中篇首便有眾多題詞，是這種時代風氣下之產物，在前言中已有討論。由題詞中主要可以看出時人對「才」、「德」、「命」之關係的不斷探討，而從《翠螺閣詩詞彙》題詞之中，則體現了某些共同之處：

⁶ 雷君曜，雷君彥同輯：《閨秀詩話》（上海：掃葉山房，1928），24a。

女而有士行，彤管所必錄。餘事擅文章，亦復超流俗。豈曰閨中秀，無才乃稱福。錢唐凌夫人，天賦清才足。生小嗜吟咏，素有仙心蓄。腕底彩霞飛，紙上清風穆。嗤效玉臺體，喜和陽春曲。惜哉倏歸真，年華一何促。奉倩為神傷，遺編畀我讀。寒鐙照昏花，佳處輒三復。瑤篇定壽世，永永留芬馥。班姝與謝女，千秋繼芳躅。（〈震澤陳來泰認菴題詞〉，題詞 1a-1b）

雙旌江表舊門楣，鏡檻幽蘭綴碧枝。鴛書雅裁蘇蕙錦，雁箋工咏左芬詩。詞宗白石清真法，帖寫黃庭恰好時。合與丁仙作佳偶，添香夜半讀書帷。小謫剛逢浴佛辰，龍華會上證前因。拈花解脫琴臺泣，遺稟空留硯匣塵。閣冷翠螺吟韻舊，釵飛紫鳳淚痕新。荀郎自是詩腸斷，殘簡宜同片玉珍。（〈海甯吳元禧葆山題詞〉，題詞 4b-5a）

由篇首題詞可看出除了經常出現在女性作品及前呈現出對其作品讚美揄揚之詞，並且以「班姝」（班婕妤）、「謝女」（謝道韞）、「左芬」之詞相比擬外，尚出現另一脈絡，也就是將才女與早慧、福薄、多疾、夭亡、至孝，甚至在題詞中更其中特別的是，在題詞中時常將凌祉媛作為富有文才的早夭女性此一身份與仙女受謫而下凡之事相互比附：

編蒲是以鴻廡聯吟，鹿車對咏，來鐙盞真協雙聲，拈到尖叉同賡七字，訪茂漪之格，風簾則互習簪花，吟道韞之詞，雪案則迭酬咏絮。齊詩讀罷愛聽鳴雞，唐韻書成願隨跨虎，方謂鶴成丁，令曲總雙飛，時拊凌華歌終九奏。矣而乃紅蘭委露，碧月埋雲，香少返魂，絲難續命，微之情重，眼任常開，奉倩神傷，體從何慰？徒夢葳蕤之鎖，驛近稠桑即留，通替之棺，人無靈藥，用是哀集遺編，刪存佳什，殘釵蛻化，與鍼線而未開，牘紙蟬封，借棗梨以不朽。此翠螺閣遺集之所由刊也，觀其嚙羽含宮，鏘金戛玉，鍊冰作骨，鏤月為心，非小鸞綺麗之詞，得大家莊姬之度，當作枕中鴻寶。（〈仁和譚廷獻滌生題詞〉，題詞 13a）

彤管飄零又嬾詞，檀奴回首淚如絲。可憐華燭分明夜，不是香車歸省時。青天碧海總茫茫，歸即當歸大士堂。自是小鸞難懺悔，人間傳徧返生香。（〈仁和譚廷獻滌生題詞〉，題詞 13a）

其中提到了明末吳江著名文學世家中的女兒葉小鸞，葉小鸞父母葉紹袁、沈宜修皆對創作有濃厚的興趣，兩人間更共同對於詩歌、宗教、對孩子的文學教養展現興趣，相處模式近於「伙伴式」理想婚姻狀態，兩人共同對對道教與禪宗的興趣

更成爲此家族的家庭傳統⁷，沈宜修面對女兒們的死亡之際，宗教是他尋求解脫的媒介之一。在他們的女兒葉小鸞死去後，認爲他是仙女下凡，並且將葉小鸞遺體不僵硬的情形，解釋爲他女兒哪是謫仙的證據，並且期盼經由種種儀式，能與女兒來生再聚。高彥頤指出：「對於這樣婦女在在家內對虔誠的追尋和在每日生活中的絕不懈怠，都是晚明中國世俗佛教運動發達的組成部分」⁸，並且指出藉由褚宏這個佛教復興運動領導人的提倡，使這一世俗運動從晚明持續流行到清代。以明末葉小鸞爲例，才女經常性的被與謫仙連結，年輕無染的肉體與詩才的「清」、「真」相互結合，在這樣的宗教、文化流風中，葉小鸞似乎成爲一個文化符碼（codes culturels）⁹，而凌祉媛則因爲他的才華以及早逝生命，被納入論述之中。

而這樣文化符碼的形成似乎與明、清文人對「才」、「德」關係的探討有極大關係。不同於中國傳統重德輕才的觀念¹⁰，明末清初之際的文章可以經常針對才、德間關係公開思考，此現象具體表現爲明末清初「女子無才便是德」的格言流傳¹¹。在各種的討論中，透露出一種喧囂的矛盾訊息，女性的聲音既受到標舉，一方面他們的才華卻又遭到質疑。而這樣的不信任，便出於女性作家在文學創作上的種種表現，女性在文學創作上的成就顛倒、翻轉了歷來對才德觀念的定見。而這樣的才德觀的討論被女性作家的豐富創作挑起之際，才與命的關係也不斷受

⁷ 高彥頤指出：「在上層婦女的家庭生活中，宗教虔誠是一個主要內容；宜修和他家中的女性，只是明末清初江南許多事例中的一個。……沈宜修是這一世俗的三教合一運動的典型實踐者。她的一部份興趣是知性的；她特別被秘宗、禪宗冥想和天台宗的義理所吸引。但更重要的則是家內的實踐。在她的孩子們剛學曉說話之前，宜修就教導他們放生。在後來的日子裡，她利用其持家者的權力，通過保持一個嚴格的素食廚房，而將她的虔誠強加給了她的家庭。」又說：「蘇州靈媒陳夫人就特別傳授女身優於男身這一道理，……沈宜修經常與他接觸並通信；失去親人的葉紹袁，更是乞求他從其死去的妻、女那裡傳遞消息。包括向葉紹袁和錢謙益這樣的文人在內的信徒都相信，她（按：指靈媒陳夫人）是一位千年行家再生到了一個女體中，以幫助世界尋得輪迴中的解脫。小鸞……」

⁸ 高彥頤著（Dorothy Ko），李智生譯：《閨塾師—明末清初江南的才女文化》（江蘇：江蘇人民，2004），頁199。

⁹ 羅蘭·巴特指出文化符碼是「發自人類傳統經驗的集體而無個性特徵的聲音，做出了這種表述。此單位因而源自格言符碼，這類符碼是文時時引及的諸多之識或智慧符碼之一；我們以及寬泛的方式稱之爲文化符碼」，見羅蘭·巴特著，屠友祥譯《S/Z》（上海：上海人民，2000），頁82。

¹⁰ 劉詠聰：《德·才·色權——論中國古代女性》（臺北：麥田，1998），頁179。

¹¹ 劉詠聰：《德·才·色權——論中國古代女性》（臺北：麥田，1998），頁311-313。

到關注。中國傳統上多認為「才」雖然特殊（或許說是一種「天賦」），卻有也先天蘊含另一方面的不足。也就是「才」被賦予上一種「不祥」之意，因此有「才多妨命」、「才厚福薄」之論述產生¹²。而在這樣特殊的才德、才命關係中，如凌祉媛一般的女詩人正不斷振筆疾書。

三、生活美學：清與真

在明清女性作家蓬勃發展之際，中國男性文人發展出一套與西方男性文人截然不同的思考脈絡，也就是他們不但不向西方男性文人一般排斥女性創作者及其作品，中國男性文人更是對女性創作者及其創作採取鼓勵及表揚的提倡手法。在這樣的脈絡下，從六朝肇始男性文人便發展出一套才女觀，也就是除了以美貌做為心目中理想的佳人之外，更開始注重其創作才能，而這樣的傾向發展到明清時，「演變」為文人文化的主流，因而成為明清婦女文學空前繁榮的助力之一。而這樣的演變，孫康宜認為與明清文人文化的特殊性是息息相關的：

在明清時代，所謂的「文人文化」是代表「邊緣文人」的新文化——他代表了一種對八股和經學的厭倦以及對「非實用價值」的偏好。首先他重情、尚趣愛才——特別是崇尚婦才，迷醉女性文本，把編選、品評和出版女性詩詞的興趣發展成為一種對理想佳人的嚮往。……更重要的是明清文人與才女的認同。基於自身的邊緣處境，明清文人特別對薄命的才女產生一種「懷才不遇」的認同感。……於是文人文化與女性趣味合而為一，而男性文人的女性關注也表現了文人自我女性化的傾向。¹³

而有趣的是，明清文人正廣泛的繼承屈原《離騷》以來所開創的傳統之時，明清女性詩人紛紛表現出一種「文人化」、「儒雅化」的傾向，藉由寫作中的「自發性」、「消閒性」、「分享性」達成一種風格上的「男女雙性」（Androgyny）的理想¹⁴。

¹² 劉詠聰指出：「……他們覺得有為之賢者，有才之文士，際遇每多乖舛，倒不如庸碌平凡，邀些傻人福份。」並舉例李白、杜甫、白居易、蘇軾……等人之詩為例。見劉詠聰：《德·才·色權——論中國古代女性》（臺北：麥田，1998），頁311-313。

¹³ 孫康宜：《古典與現代的女性闡釋》（臺北：聯合文學，1998），頁73-74。

¹⁴ 孫康宜指出：「Androgyny 這個名詞在台灣被譯成『雌雄同體』，但我認為把它譯成『男女雙性』更能表現其精神上及心理上的文化認同意義。……我以為用 Androgyny 這個名詞來解釋明清才

而在這樣一個「男女雙性」的脈絡下則發展出男性文人對審美的特殊感悟，也就是孫康宜所謂「一種把沈痛的心情昇華為被欣賞、被理解的感悟最重要的是，傳達這種感悟的語言就是純真而質樸的語言——亦即明清人所標榜的『清』的美學特質」¹⁵，在明清男性文人的標榜下，「清」及同樣概念的「真」從一種魏晉品評人物的概念、唐宋文學藝術品評術語，一轉而為對女性創作者的一種認同特質（同樣這樣的轉變也是一種「經典化」的過程，相關論述見本文第 8 頁）。也就是「難原本極具『男性化』的清的特質漸漸說成女性的特質，而女性也被認為是最富詩人氣質的性別；換言之，女性成了詩性的象徵」¹⁶。

而這樣的「清」與「真」的特質，之所以被標舉易受當時文學流派之影響，如當時深受晚明公安派影響的錢塘人袁枚，大大力提倡竟陵詩學的思想，其中主要的主張便是寫詩要寫「性情」認為「言詩之必本乎性情」¹⁷，因此做為女性文學的倡導者，袁枚的詩學觀必然對清代婦女文學產生影響：

不須重問舊茅茨，雲樹蒼茫故國思。軟語呢喃曾識我，長途憔悴最憐伊。
秋風怕咏樓頭賦，夜月誰歌塞上詞？來歲花間早相待，殷勤先為繫紅絲。
（〈歲云秋矣，梁間燕子將有去思，絮語喃喃，听夕無間。豈其不忍別余歸耶？爰作小詩以祖其行〉，〈南園萍寄集〉 4a-4b）

凌祉媛聽到簷間燕語呢喃，又值他由北郭初至城南寓居之際，不禁興起對家園的思念，聽到燕聲吱喳復時已歲末，乃興起為燕子餞別之念。在詩作中凌祉媛時而將燕子看成遠來探看他的故人，認為「軟語呢喃曾識我」（或許是凌祉媛自己認為曾識燕子），時而又化為自己眼中的燕子，當著秋風而愁不能止，最後凌祉媛恢復自己的身份，並許諾「來歲花間早相待，殷勤先為繫紅絲」希望能在來年能再度與燕子相會。從凌祉媛詩作中，可以想見他尋聲而得簷間之燕，而目光與思緒就此常駐其上，而除了想像燕子來處及去處外，更在詩中化身為燕，藉以遨翔。凌祉媛這樣寫作的手法便產生在這樣的文化脈絡之下，少女凌祉媛以童稚的眼光觀察屋宇間的燕子，以天真、帶有幻想色彩的敘事描寫自己對舊居的懷念。凌祉媛這樣一種結合遊戲與幻想的抒情方式，除了受袁枚提倡直抒性情的寫作風氣之

女的『文人化』傾向是極其和是的。因為在西方，自從柏拉圖開始，Androgyny 這個字就表示一種藝術及真理上的『性超越所指』（a kud of transcendental signified）——它既是美學的，也是文化的。」孫康宜：《古典與現代的女性闡釋》（臺北：聯合文學，1998），頁 74。

¹⁵ 孫康宜：《古典與現代的女性闡釋》（臺北：聯合文學，1998），頁 82。

¹⁶ 孫康宜：《古典與現代的女性闡釋》（臺北：聯合文學，1998），頁 82-83。

¹⁷ 袁枚，王英志校點：《隨園詩話》卷三（南京：江蘇古籍出版社，2000），頁 257。

影響外，似乎與佛洛伊德（Sigmund Freud）對作家而作的討論呼應。

佛洛伊德認為作家經常喜歡藉由縮短自身特性與常人本質的差異而作的一種澄清，也就是經常保證每人身上都隱藏著一位作家，並且舉出兒童與最初寫作痕跡關係為證¹⁸，並且認為：

作家（Dichter）所作所為——如遊戲中的兒童，他創造了認真看待——投入大量情感——幻想的世界，卻又截然劃分這世界與現實。作家當作遊戲一樣創作，必須根據組以複製表象的具體物體；而當語言記下這項創作時，便已經記下兒童遊戲與文學創作的類似（Verwandtschaft）……由於很多事情如果是真實的便無法帶來樂趣（Genuß），而在幻想遊戲中卻能夠，本身錐心刺骨，卻能成為作家、聽眾與觀眾快樂（Lust）的泉源，因而由寫作世界的子虛烏有（Unwirklichkeit）產生了對藝術技巧極具重要的後果。¹⁹

佛洛伊德認為成長中的人雖然表面上看似終止遊戲、放棄遊戲的樂趣，但是他認為「瞭解心靈生活的人都知道，幾乎沒有向放棄一度常過的快樂同樣困難的事」²⁰、「我們無法放棄任何事情，而只是以別的事情加以替換」²¹，而佛洛伊德稱這樣的替換為幻想，也就是建造空中樓閣、編織所謂的白日夢（Tagträume），並且認為「我認為大多數人一生中都會有過幻想，這是受人忽視已久而且意義為曾足夠受到重視的事實（Tatsache）」²²：

老天開洪鑪，大地做灸甕。炎官威炎張，旱魃虐權縱。煎熬毒鮮加，鍛鍊苦殊眾。喘急胡牛奔，聲停乾鵲唳。北風披乏圖，西爽挹無縫。符六癸不靈，伏三庚卻中。著衣先流汗，揮扇勿手空。趨炎非吾儕，暹暑商侍從。亟喚素蟾來，快把赤烏送。纖潔碧紗廚，髣髴白雲洞。清宜竹簟陳，香愛荷瓶供。解渴瓜試浮，迎涼草先種。四更風露微，一枕清涼癡。寢入水晶

¹⁸ 佛洛伊德（Sigmund Freud）著，陳健宏譯：〈作家與幻想〉，《中外文學》第21卷，第6期），頁57。

¹⁹ 佛洛伊德（Sigmund Freud）著，陳健宏譯：〈作家與幻想〉，《中外文學》第21卷，第6期），頁57-58。

²⁰ 佛洛伊德（Sigmund Freud）著，陳健宏譯：〈作家與幻想〉，《中外文學》第21卷，第6期），頁58。

²¹ 佛洛伊德（Sigmund Freud）著，陳健宏譯：〈作家與幻想〉，《中外文學》第21卷，第6期），頁58。

²² 佛洛伊德（Sigmund Freud）著，陳健宏譯：〈作家與幻想〉，《中外文學》第21卷，第6期），頁58。

壺，絳雪元霜凍。(〈酷熱〉，珠潭玉照集 4a-4b)

在凌祉媛詩〈酷熱〉中，可以讀出因為凌祉媛不耐天氣的過於炎熱，亟欲尋找消暑之法，由整體來看，詩作顯現出一種恆動感。似乎因為懊熱使得凌祉媛無法久待一處，因「著衣」而「流汗」，由此開始不停的動作，不停的揮扇、移動至陰涼（暗）的廚房、移動去食瓜、種草，最後止息於四更後的清涼夢。而在描述這樣因天熱而躁動情態，凌祉媛除了使用緊湊的手法，不斷的移動空間、變換動作之外，在全詩的開頭凌祉媛便使用誇張而近於佛洛伊德所謂白日夢的寫作手法。「老天開洪鑪，大地做炙甕。炎官威炎張，旱魃虐權縱。煎熬毒鮮加，鍛鍊苦殊眾。喘急胡牛奔，聲停乾鵲唳。北風披乏圖，西爽挹無縫」，形容天氣熱的像是老天打開了大火爐，而大地如被置於甕中炙燒著，神怪紛紛出籠，就是爲了要讓炎熱張牙舞爪、席捲各地。最後凌祉媛形容在這樣的酷熱下，眾生彷彿在接受一種鍛鍊、一種煎熬。凌祉媛會這樣寫作當然與當時的婦女宗教信仰有關，不過在此或許將之看做心中情感的一種自然反射，或許更能貼近作者當時不假思索的心情。最後凌祉媛以動物受熱之苦痛狀態，來顯示出他自身的不耐。在傳統上通常將這樣的寫作手法看做是一種譬喻或是誇飾的手段，但如果將他解釋作一種在懊熱而造成的思慮遲緩、半夢半醒情況下所進行的幻想遊戲作品，似乎更可以貼近此詩。而在這樣的幻想遊戲中，凌祉媛一如孩童，作天真的想像及跳躍式敘述，除了顯示男性文人對風的倡導對女性作家起到的作用之外，更符合佛洛伊德對作家與幻想關係所下的結論，也就是「描繪幻想時所滿足的美感慾望……這種慾望的滿足爲誘惑獎賞（Verlockungsprämie）……而文學作品（Dichtwerk）的真正樂趣源於心裡緊張（Spannung）的解除」²³，也就是凌祉媛以無法忍耐的懊熱製造出一種充滿壓力、極度緊張的張力，在這樣的張力之下，他進行著一種近似白日夢的構築遊戲，在遊戲中享受著兒童一般純真的樂趣，而最後緊張解除後，所產生的樂趣則由作者與讀者共享。

閨秀詩人之眼

孫康宜提出關於「清」的觀念最初呈現爲：「代表魏晉人士最爲欣賞的一種外在與內在的魄力。『清』首先意味著脫俗，是形與神結合所產生的美感，他強

²³ 佛洛伊德（Sigmund Freud）著，陳健宏譯：〈作家與幻想〉，《中外文學》第 21 卷，第 6 期），頁 58。

調一個人身上與生俱來的高貴與典雅的氣質。其次，『清』還意味著天性、本質的自然流露，以及質樸的現象的呈現。此外，他也被理解為一種得自天地的秉賦，與作家的風格息息相關。」²⁴也就是因為「清」這樣與高貴典雅的氣質，以及天性、本質自然的流露……等特性的相互比附，這種特殊氣質，便與明清女詩人普遍的「文人化」傾向產生連結與認同，及孫康宜所說：「明清以降的文人把『清』的美學推廣到才女的身上。他們更傾向於把『清』等同於女性詩歌的品質。女性被說成是最富有詩人氣質的性別，它簡直成詩性『清』的象徵」²⁵。而這樣降「清」做為女性詩人及詩性的象徵，明末詩人鍾惺首先將女性本質與「清」的關係做出說明，他在《名媛詩歸·序》云：

時也者，自然之聲也。非假法律模仿而工者也。……若夫古今名媛，則發乎情，根乎性，未嘗擬作，亦不知派，無南皮西崑，而自流其悲雅者也……夫詩之道，亦多端矣，而吾必取於清。……男子之巧，洵不及婦人矣！……蓋病近日之學詩者，不肯質近自然，而取妍反拙……。²⁶

而由鍾惺對於「清」的解釋中，可見鍾惺所謂「清」具有「美善相兼」之特質，女性詩作之所以清，鍾惺認為乃是因其缺乏吟詩屬文的嚴格訓練，以及現實生活的侷限性，而因為這樣生活的有限性、未雕琢的特質，是得女性詩作保持豐富的想像力以及屬於詩更純然的感性，也就是這樣社會、文化、身體上的隔離，使得女性作家的創作保持的單純、潔淨的本質，而更能接近「真」的境界。

鳳僊

金鳳僊乎僊，幽花幻嬌小。霜繁驚素秋，露濃媚清曉。丹穴攢芳心，絳痕染蔥爪。佳名不敢呼，盈盈女兒好。

雞冠

唳月悄無聲，鬪霜濃有影。如舞復如飛，秋光一枝領。瑣碎蹙丹砂，翦裁盤紫頂。獨立誇高官，畫圖寫英挺。

金錢

圓迹日微鎔，暗香露輕鍛。本色卻不如，銖三復兩半。唐盧肇金錢花詩有本色，金錢卻不如句子午驗開落，買笑豈煩喚？牽牛負聘錢，欲借償萬貫。

²⁴ 孫康宜：《文學的聲音》（臺北：三民，2001），頁26-27。

²⁵ 孫康宜：《文學的聲音》（臺北：三民，2001），頁27。

²⁶ 鍾惺：《名媛詩歸》（明萬曆刊本；上海有正書局影印）

玉簪

娟娟玉玲瓏，臨風放花早。瓊臺清寢幽，鏡檻微香嫋。霧鬢更雲鬟，最餘遺縹緲。金釵十二行，妝成都壓倒。〈〈新月上鉤夕陽畱綫晚涼院落吟懷悄然砌卉盆花各含生意分裁短什聊期無負秋容耳〉〉，珠潭玉照集 11a-12a)

在這首〈新月上鉤夕陽畱綫晚涼院落吟懷悄然砌卉盆花各含生意分裁短什聊期無負秋容耳〉中，凌祉媛以組詩的型態分詠鳳仙、雞冠、金錢、玉簪四種植物，全詩初次讀之給人清新之感，再次細讀則可發現其中所流露「美善相兼」的「清」的特質。詩中整體呈現的是一種「暗香浮動」的視覺、嗅覺效果，凌祉媛將場景設定為「嘯月悄無聲」的「寢幽」之際，在這樣寂靜中似乎一切屬於日間的紛擾皆寂靜、沈澱下來，而詩人察看的眼睛，似乎也更加澄澈清明。凌祉媛所題詠的植物皆為一年一生的草本植物，看似纖弱，但又格外清新、嬌嫩，正符合女性被賦予（或者因此而內化）的特質，凌祉媛以「霜」、「露」、「獨立」、「英挺」、「玲瓏」、「清」、「香」……等字眼來描寫這些植物絕塵之處，除了顯出所描寫事物本身的特質外，也讓人感受到觀察、描寫者不染一塵的思緒，而呈現的是一種擁抱人、大自然本初狀態的生生不息之氣。

孫康宜在《古典與現代的女性闡釋》中提出：「許多明清文人為了提拔女詩人，採用一種有趣的策略（strategy）——那就是，再三地強調《詩經》中的許多篇章乃為女子所作，以便藉此證明孔夫子在選師三百時特別看重女性。由於《詩經》的詮釋一向與道德風教息息相關，所以不少明清文人就利用這個性別策略來打破『女子無才便是德』的謬論，從而提升了閨秀詩人的普遍地位」²⁷，這樣的說法便是出於這種「發乎情，根乎性」的真實歌詠而來。承接前段討論，在此再佐以孫康宜的說法，看出由明代一直延續至清代的對於女性創作的才德觀點的討論，如再加上袁枚與章學誠針對女性創作以及文化地位的爭辯²⁸，姑且論爭辯的立場、正確性為何，則不難看出在這些討論中透出了男性文人已無法忽視清代女性作家大量創作的現象。而面對蓬勃的女性創作現象，當時男性文人對此的詮釋解讀之一，即孫康宜所謂的文人將歷來與風教相結合的、富有道德色彩的《詩經》與女性創作結合，而達到一種「把原來邊緣性的女詩人選集提升為『經典化的選集』（Canonized anthologies）」²⁹，而在這樣的過程中，「清」與「真」的美學特

²⁷ 孫康宜：《古典與現代的女性闡釋》（臺北：聯合文學，1998），頁 69。

²⁸ 孫康宜：《古典與現代的女性闡釋》（臺北：聯合文學，1998），頁 134。

²⁹ 孫康宜：《古典與現代的女性闡釋》（臺北：聯合文學，1998），頁 69。

質也成爲經典化女性作品過程之要素。而從凌祉媛的創作來看，似乎在這樣的觀念籠罩下，「清」、「真」不再單方面的爲男性文人標舉女性作家之創作，而真正成爲內化於女性本質、體現於創作的一種特質。

四、文本風景

在前面的討論中試圖針對女性詩作中的「清」、「真」特質被不停標舉脈絡探源，可以看見的是女性之所「相對」於男性而具有「清」、「真」特質的具體因素是生活經驗與思想上的被保護、隔離，即女性雖然仍可藉由宗教活動、結社、隨夫上任……等機會，得到開拓視野的機會，但大體上女性的生活範圍仍是以「閨中」、「家內」爲主。值得注意的是，高彥頤提出了明清之際女作家在「閨範」、「禮教」束縛下，發展出的一套「通融」、「極具流動性」的生活方式，他說：「通過離家外出旅行或成爲使其男性親屬相形見絀的知名作家，其它閨秀詩人更爲公開比遨遊於社交和公眾名利場中」³⁰、「家內生活和貞潔美德，更多地取決於女性道德的堅貞不二，即她的主觀願望，而不是其身體的有形所在」³¹，從高彥頤的論述中顯示早在明末清初之際，女性作家便跨越了公開反抗的手段，而藉由組成社團或是身份的轉移，悠遊於男性文學、公眾領域之中，這樣的跨越、流動則自此不斷發展。在內外差異、自由道德的交織影響下，結社吟詠與附屬於其中的短程旅遊則更爲廣泛的成爲女作家們創作靈感的來源。

意象化的西湖

西湖，古稱武林水，又稱金牛湖、明聖湖³²。唐代因湖在錢塘縣內，改稱錢塘湖，此湖因位於杭州城西面，故稱「西湖」。它以「人間天堂」之美名著稱，風光秀麗並於其上流存許多人文古蹟。回顧許多的歷史軼聞，戰國時期吳越相

³⁰ 高彥頤著 (Dorothy Ko)，李智生譯：《閨塾師—明末清初江南的才女文化》(江蘇：江蘇人民，2004)，頁 232。

³¹ 高彥頤著 (Dorothy Ko)，李智生譯：《閨塾師—明末清初江南的才女文化》(江蘇：江蘇人民，2004)，頁 233。

³² 田汝成：《西湖遊覽志》卷1〈西湖總敘〉又云：「漢時，金牛見湖中，人言明勝之瑞，遂稱明聖湖。以其介于錢塘也，又稱錢塘湖。」頁1。見田汝成《西湖遊覽志》：(台北：世界書局，1963年)，頁34。

爭，范蠡帶著西施隱姓埋名於此，此後忘懷一切政事紛擾，鎮日泛舟於西湖之上；唐代有李泌、白居易前後到當地任官；宋代，則有王安石、歐陽修、梅堯臣等聞說西湖美麗動人之傳說，而親自到此一遊。其中尤以蘇東坡兩次治理杭州，為當地百姓立下不少偉大的功績，並且留下許多歌詠西湖的詩詞，其作〈飲湖上初晴雨後〉則為西湖打開名號：

水光潑灑晴方好，山色空濛雨亦奇。欲把西湖比西子，淡妝濃抹總相宜。

33

西湖從此被美稱為「西子湖」，在歷史勝蹟、湖光美景中，文人的不斷歌詠，而這樣的歌詠則復與勝蹟結合或成為另一型態的勝蹟，屬於西湖及遊人地域文化（Regional Culture）就在這樣的脈絡中逐漸形成³⁴。

簫管聲中盪畫橈，衣香鬢影暗魂消。流金橋與塗金墻，不覓金鍋頃刻消。
集慶禪林落日秋，昔時游讌趁風流。畫圖不缺江山缺，空羨閻妃面目留。
半閒堂外繞煙嵐，疊石玲瓏曲境探。冷笑平章事樓閣，丹青未及木棉盒。
禁煙時節盡三三，陌上人歸渡錦驂。桃李未開梅已謝，春風閒煞馬頭籃。
桃花流水了無痕，油壁香車杏墓門。簡簡不呼呼小小，西泠橋盼吊芳魂。
十里湖光漾碧空，湧金門外杏花紅。土宜齊向湖濱賣，黃胖春游樣最工。
流水潺湲響不停，飛來峯下冷泉亭。媧皇遺恨知誰補，萬古天雷一線青。
御墨新題澹復濃，麝煙凝處印飛龍。若非別取黃山產，九里應無一樹松。
松棚密密四圍遮，槿樹疏籬一帶斜。唯有普門香市好，道筍齊賣山本茶。
南屏山色最清奇，斷壙斜陽影半欹。一字沿訛存兩可，黃妃勝建號黃皮。
（〈西湖雜詩〉，停鍼倦繡集 3b-4b）

「簫管聲中盪畫橈，衣香鬢影暗魂消」首先點出場景位於西湖畫船上，遊人由穿著華貴的女性組成（或可由當時對整個對家世流風講求的脈絡推論，這些女性或可歸類為知識階層之一份子），在這樣的場景、前提下，不警這些女性得以以詩意的方式遊賞西湖，也因其知識背景的薰陶，西湖在他們的眼中超越了地理上的

³³ 蘇軾：《蘇軾詩集·上》（台北：學海出版社，1983年），頁430。

³⁴ 李大健指出：「在人類在聚落中所產生和發展出來的，它以世代積淀的集體意識為內核，形成一種網絡狀的文化型態。包含風俗、民情、宗教、神話、方言，與自然生態和種族沿革等等，組成一個相互關聯的有機系統。」李大健：〈試論地域文化對作家創作風格的影響〉，（《湖北民族學院學報》，2000年4月），頁2。

勝蹟，半閒堂、梅花、蘇小小、西泠橋、飛來峯、冷泉亭、「女媧」、南屏山、晚霞，凌祉媛遊湖賞景並且精確地運用典故賦詩，一如歷來暢遊其間的男性文人。其中值得注意的是，這西湖與吟詠其上的文人們結合為一種地域文化後，西湖意象化成為一種被歌頌的空間（espace louangés）³⁵，在這樣被極度書寫的空間場域中，凌祉媛究竟要如何「安頓」（logés）自己對於西湖這個空間的記憶、感覺³⁶？

不須鍋裏怨金銷，第一明湖水利饒。賣過荷花復荷葉，橫塘秋雨種魚苗。
風物西湖美不勝，嫩涼天氣試吳綾。澡盆權作瓜皮艇，侵曉臨流採刺菱。
（〈西湖竹枝詞〉，停鍼倦繡集 9a）

波光綠浸柳陰陰，新種魚苗小似鍼。五日東風三日雨，裏湖水比外湖深。
輞川莊外浪迢迢，攜得青罇復碧簫。商畧儂舟泊何處？嫩寒春曉段家橋。
（〈裏湖櫂歌〉，畫眉餘畧集 2b-3a）

在歷史文化符碼中，凌祉媛著眼的是被看做鄉野日常生活的生計、農事，相對於文人西湖以風景名物相互聯繫，西湖周遭許多居民與西湖以生記得一存更為緊密的結合，有趣的是與歷史遺跡一樣的歷經朝代更替，遺蹟不斷的歌詠、翻修，西湖邊的各種營生，也不停的被一再地重複。經由這些生活瑣事為起點，凌祉媛觀看、描寫的西湖從被男性文人不斷建構的西湖意象中脫出，從細微卻有其必要性的小事入手，依然凌祉媛觀察到的西湖除了詩意，更以其富饒餵養生民，荷浪成波、波光映上綠柳、湖上一葉葉小艇以及揮汗其間的農婦漁夫，初步構成凌祉媛心靈中的西湖樣貌。

知音場域

³⁵ 加斯東·巴舍拉指出這樣「被歌頌的空間」乃是由「佔有的空間、抵抗敵對力量的庇護空間、鍾愛的空間。由於種種的理由，由於詩意明暗間所蘊含的種種差異」所形成。加斯東·巴舍拉（Gaston Bachelard）著，龔卓軍、王靜慧譯：《空間詩學》（臺北：張老師，2003），頁 55。

³⁶ 關於「安頓」（logés）一詞，加斯東·巴舍拉原以此指稱為了不作為註定的「塔樓已被剷平的一群」，藉由「安頓」（logés）讓我們的潛意識及靈魂有固定居所，也就是藉由回憶起「家屋」、「房間」使得我們學習到「安居」（demeurer），而在筆者所指的安頓是借用巴舍拉「安頓」（logés）中回憶與家屋、房間以前意識及靈魂的安居所形成的連結，以此來討論凌祉媛對於已經進入世代遊歷西湖者的潛意識中的西湖，作為一個西湖所形成的文化圈的居住者、一個後來的寫作者（甚至可以更精確的說是「邊緣的」後來的寫作者），凌祉媛如何「安頓」（logés）在這其中。

在本段論述中，主要希望討論的是知音場域的問題，而「知音」至少蘊含了兩種指涉不同的意義，一種是對世界上事物構成及蘊含的意義、美感加以理解的「知音」；另一種則是因為互為彼此創作的理解者、欣賞者而成為彼此的「知音」（此種的情形也可以擴而及之，也就是透過女性結社而產生的更為廣大的「知音」），在此本文所欲著眼的是對彼此創作互相欣賞、理解這個層面的「知音」。而將「知音」與「場域」結合，則試圖釐清以西湖作為文化土壤，以知音關係而形成的閩秀創作集團，如何從中汲取養分而形成屬於他們的文學特色。

春光九十嗟彈指，絲雨積旬愁不止。惜春兼做惜花人，清遊忽被鷺呼起。
蓑簷小集出城闈，瞻眺風光愛沅沚。青蜉三百租野航，聯袂登舟坐蓬底。
舟人解纜趁風行，獵獵衝波去如矢。雨絲煙縷蕩迴波，頃刻行程十餘里。
俄焉山色迎人來，入望皋亭散霞綺。紅雨紛紛媚水濱，素姿間雜風前李。
彷彿桃源舊徑通，盈盈一片清流水。相看人面似桃花，醉態休疑杯泛蟻。
從今始信雨游佳，漫道仙源隔尺只。觴咏移時暮色催，花香載取歸舟裏。

（〈雨中隨母暨諸姊妹泛舟至皋亭看桃花〉，南園萍寄集 2b-3b）

與母親及諸姊妹往遊皋亭山的桃花塢，凌祉媛作從凌祉媛〈雨中隨母暨諸姊妹泛舟至皋亭看桃花〉詩歌詠美麗景致。因此種景象如「清遊忽被鷺呼起」、「舟人解纜趁風行，獵獵衝波去如矢」、「雨絲煙縷蕩迴波」，皆能成為凌祉媛欣賞以及獲得愉快之處。「惜春兼作惜花人」，可以看出凌祉媛觸及對事物構成及其美感的理解、欣賞力外，其中「惜」字更將他帶入了知音場域之中，不過此處是指他對美景以及其中的典故的知音。而從此詩看出女性群體的脈絡，由家族中的母親帶領一同出遊，其中尚模糊難辨的是「諸姊妹」是誰？而旅遊途中是否已經展開了詩歌吟詠的活動？

小集蓑簷媚水濱，等閒肯負豔陽春。六朝雲樹繁花舊，三月煙花眼界新。
買棹未教伸後約，啣杯聊復滌纖塵。扁舟移向西冷去，鷗鷺紛紛解避人。
（〈春日偕孫譜香姍姊家鶴清姊書君妹泛湖即席蘇譜香韻〉，停鍼倦繡集 7b-8a）

春日凌祉媛偕同孫佩蘭諸友一同泛舟遊玩於西湖之上，從題目上可見此詩為唱和之作，就著明媚的春光，吟詠其間，真乃人間之樂事，其後凌祉媛又對這次歡樂情景再次回憶：

清遊珍重別湖濱，轉眼韶華又暮春。料有瑤篇添綺麗，媿無佳句鬪清新。

花香易醉樓頭夢，柳色遙迷陌上塵。一種閒情消不得，娟娟檐月伴嗔人。

（〈翠螺閣獨坐有懷譜香壘前韻卻寄〉，停鍼倦繡集 8a）

由此詩除了讀出凌祉媛與孫佩蘭間的情誼之外，在凌祉媛不斷前往西湖旅遊之際，從西湖看似不移的景物，與不斷推移交替的季節、年華相互比較，而興起了一種韶光易逝的感慨，而這樣的愁緒也與凌祉媛在文集的經常透露出對不得佳作而產生的苦、寒感相互結合。在這邊想要點出的是，「知音」究竟在凌祉媛（或泛指清代女性創作）上佔據何種地位？或問這樣普遍存在於男性文人場域中的結社、吟遊移植到女性創作者的身上，是否會有其它不同的作用產生？

氣味相投一見時，常教聚首比荊枝。左芬有德伊誰亞，蘇蕙多才許我師。
春煖綠窗商刺繡，夜深紅豆學吟詩。可憐往事都成夢，泉下難通尺素辭。

昔憶西湖攬勝游，韶華轉瞬八年周。蘋蘩采采看隄畔，楊柳依依感陌頭。
韻事品評三月暮，詩情珍重一篇留。而今回首雲林路，怕聽空山鶴唳秋。

造化無端降玉棺，傷心五月落梅寒。青年同學懷何遠，白髮雙親淚暗彈。
格傲簪花收隻字，韻新賦茗冷吟壇。九原銜感夫知己，賸有殘編訂夜闌。

噩耗傳來事豈非，彌留泣下類珠璣。異香繞屋乘鸞去，讖語遷居駕鶴歸。
方證蘭因悲破鏡，又驚萱萎哭慈闈。瑤臺畢竟思生我，無恙晨昏膝下依。

（〈錢唐孫佩蘭譜香題詞〉，閨秀題詞 2a-2b）

在這首孫佩蘭在凌祉媛去世之後，經由凌祉媛丈夫丁丙的邀請，而在卷首題詞中寫道「氣味相投一見時，常教聚首比荊枝」、「春煖綠窗商刺繡，夜深紅豆學吟詩」，凌祉媛與孫佩蘭兩人經常以詩相友，經常互相切磋詩藝，而由「左芬有德伊誰亞，蘇蕙多才許我師」中則隱約透露出一種「成為才女」的意想。除了聚首論詩、燈下斟酌字距所得之樂外，凌祉媛與孫佩蘭的詩會中，似乎也透出一種對成就的想望，藉由知音而形成的樂趣，也藉由知音追求更高的造詣。

五、結語

生長在西湖周遭文化圈的凌祉媛，一如歷來遊於西湖之上的文人們，深受西

湖的薰陶與啓發，必且在這樣豐富的文化土壤上，試圖耕耘與銘刻出屬於自己的創作。而在清代女性創作發達的文化背景下，與丁丙結褵的凌祉媛更能豐富的閱覽書籍、閱讀到其他女性創作者的作品，並且與之交流而激盪出更燦爛的創作火花，但是也由於這樣的脈絡，凌祉媛在詩作刊行時，及前也集結了許多題詞，提眾多的題詞雖然可看出當時文人郊遊的網絡，但也相當程度的淹沒了凌祉媛文集焦點的聚集，因此不論在創作之時或是創作之後的集結刊行，不停存在凌祉媛作品中的是一種不停出現的對主體性、尋求焦點定位的聲音。

