

鐵筆柔情：近代篆印世界的女性側影^{*}

高大威^{*}

摘 要

在中國藝術的發展過程中，篆刻一向以男性為中心，女性印人寥寥而居於邊緣位置，其參與人數不僅遠低於男性，亦遠低於女性的詩人、畫家。究竟可考的女性印人有哪些？身份為何？從事篆印者的兩性比例大概是多少？這些問題一直缺乏專門探討，亦即本文期以補闕的一項重點。其次，明代中葉以降，文人親自操刀篆刻的風氣轉盛，所謂「無事不可入印」之閒章亦隨而蓬勃發展，那麼，男性印人之柔情寄託於篆印的風貌若何？此為本文重點之二。從傳世印譜與相關文獻普遍考察，筆者發現四個世紀以來，其內容刻記兩性繾綣之情者微乎其微，有之，或出以含蓄手法，或彰顯情義而抑制情欲。明、清時期在兩性情欲方面，詩文戲曲明顯呈現開放趨勢，對照之下，閒章文本則甚為保守，民國後，女性印人增多，此現象卻未見突破，因知篆刻本身即藏有深固的歷史印記。

關鍵詞：篆刻、閒章、印文、印人、女性

2005.04.04 收稿；2005.07.19 審查通過；2006.02.05 修訂稿收件。

^{*} 本文經《政大中文學報》兩位匿名審查人惠予意見，特此致謝。諸意見於本文修訂稿有業已據改者，亦有筆者於理未能同意者，其重點或補述於正文，或繫之於註腳，不另劃專節回應。

^{*} 高大威現職為國立暨南國際大學中國語文學系副教授。

Eros Expressions under Engraving-knives: Female's Silhouette in the Seal Art

Gao Da-wei^{*}

Abstract

In Chinese seal art development, not the female, but the male artists always stand in its center. Not only the female were less than the male in this field, to contrast with another forms of creation, such as poems, paintings, the female were much less either. How many seal-woman were there? What were their status? And what the ratio of the female to the male was? Academic studies about these are quite little, and the subjects mentioned above are this paper attempt to go into. From mid-Ming dynasty, many men of letters participated in engraving seals, and almost any kind of text can be brought into the seal. How the love to the opposite sex were shown in seal-texts? To study seal texts that remained, we found there were few that with amorous emotion in past four centuries, and they largely with veiled expressions, or beyond sex. Even if the seal-women had increasing after 1911, this situation is still exist.

Keywords: seal, engraving, Eros, female, male, text

^{*} Associate Professor, Department of Chinese Language and Literature, National Chi-Nan University.

一、論題之義界與限制

本文之名「鐵筆柔情：近代篆印世界的女性側影」，宜先為解題，「鐵筆」即刻印之刀，為篆界習稱，無待贅說。「柔情」於本文，則取其廣義，謂女性之情思，析言之，其所指涉，面向有二：一指女性印人透過刻印所表現之情思，一指男性印人透過刻印所表現對女性之情思。然而，前者所能討論者不多，原因是相對於男性，歷來女性印人甚寥，而可考知者，其印文傳世而得見者更少，欲逕從女性印人所流傳一鱗半爪之印文，進以描繪其所寄情思，實受限於材料而難以展開，換言之，由於作品之直接材料有限——其限制非在「取材」，而在原始材料本身，故不足以呈現一「女性印史」式之構圖。欲探索女性表現於印文之種種情思，其受限之客觀情況遠遠甚於女性之發諸詩、文者，可說在篆藝領域，女性之發聲更形微弱。可據之女性印人作品既罕，除非嚮壁虛造，否則無由論述，學者於此若加勤檢，自不難知悉。因此，本文之論述方向乃由作品轉而鎖定女性印人本身，如：可考之女性印人有哪些？見於相關文獻之人數若何？藉此以呈現近代女性在篆藝世界中之參與實況。

至於本文所拈「柔情」之第二義——男性印人透過刻印所表現對女性之情思，則可據以探析之直接文本略多，此亦相對前者而言，若從整體著眼男性印人所為之印文，則其涉及對女性情思者，數量實極為有限。本文廣從一般文獻與印譜所載印文所揀出與此相關之文本，亦僅能勾勒其大概輪廓¹。材料之先天限制直接影響及本文之論述架構，是以筆者僅能試圖從材料顯現之不同方面考觀「鐵筆」所寄之「柔情」²。

中國在「現代轉向」(the modern turn) 之後，新思潮之衝擊開啟了觀念之多樣發展，印藝亦不能自外於此，無論印文之內容、表現手法或參與者身份，都有更寬廣之發揮空間，不過，實際考探，可發現相對於文學、繪畫等藝術形式，印文所普遍呈現之風貌穩定得多，亦保守得多。傳統意致在篆藝世界仍屬主流，與此相異者固偶見及，亦少見遭致直接

¹ 為突顯此現象，本文乃以「女性側影」一詞替代初稿擬題之「女性身影」，意謂考探過往鐵筆留痕，但能一窺女性之側面，而求其正面之完整影像，殆不可得。

² 或許緣此，本文審查人之一乃生「自我發揮」、「任意性的論述」等隨感。然而，除非避此主題不論，否則，在基本材料之限制下，如何建構？怎樣論述？持其見者宜置身研究語境，具體明之，以免流諸虛論。

撻伐者，但其仍存在於被視為「另類」之處境，猶未出現能與傳統分庭抗禮之勢。簡言之，本文之探討重點在近代篆藝，但若將視野轉向當代，亦可明顯察知：迄今，篆藝發展有變化而無革命，另類表現有其自由空間，卻非居主流，篆藝所承傳統之影響，依然強韌。

二、位處邊緣的女性印人

在篆藝創作的領域裡，歷來女性的參與人數遠不及男性，其懸殊的實際狀況可透過幾部有關印人的傳記以窺大概，周亮工《印人傳》、汪啟淑《續印人傳》、葉銘《再續印人小傳》以及其《廣印人傳》中，皆可發現女性身影，這四部印人傳記收錄的印家頗有重複，愈晚出的傳記，所收印家愈多，職是之故，本文主據葉銘《廣印人傳》進行統計³。

《廣印人傳》所錄印家凡一千五百五十六人，其中女性有十四人；而在其《補遺》部分有兩百八十五人，中含女性十人。合計後，總人數為一千八百四十一人，女性凡二十四人，約佔總人數的百分之一。該書所列女性印人有：

韓約素	賀桂	何玉仙	孫鳳臺
高元眉	許延祜	方若徽	周綺
楊瑞雲	金素娟	孫錦	卮霞女士
熊巧男	張頰娥	梁淑貞	黃苑玕
香紉蘭	楊瓊笙	張可	梁苑素
沉月娛	李錦襄	柳七孃	

《廣印人傳》及其《補遺》中，以上諸名皆見於劃列的「閨秀」部分，「閨秀」別列而置於全書最末，可見其「第二性」的次要意味，雖然不能將此簡單解釋為對女性印家的個別歧視，但，其以性別分類以及編次之先後確實反映了傳統男尊女卑的基本觀念，類似情形習見而不限於篆藝一道，如：宋代魏慶之的《詩人玉屑》品藻古今人物部分，亦將「閨秀」列於末，並於標題註曰：「女類也。」其前則是佛家之「禪林」、道教之「方外」⁴。

³ 馮承輝《印識》中載入的印家人數較少，故不以之為據。

⁴ 參魏慶之，《詩人玉屑》（臺北：臺灣商務印書館股份有限公司，1983年），頁360-376；

實際上，在「閩秀」一門之外，也偶見涉及女性者，如：錄列俞廷槐時，最末提到：「無子，一女亦工篆刻，惜其名不傳。」⁵類似的情形亦見於論列姜煒，其云：「其子若女，目染耳濡，莫不工鐵筆焉。」⁶如此記敘，女性印人乃是以無名氏的身份附帶提及。

進而考求，於《廣印人傳》中可復見兩名女性，一是列於「名士」之中，受戒於棲霞寺的妙慧；一是列於「日本」之末，為江木冷灰博士夫人的欣欣女史⁷。

將這些併計，《廣印人傳》中述及的女性印家，總數仍不到三十。二〇〇三年，韓天衡主編之《中國篆刻大辭典》刊行，此工具書為目前為止載列印人最多者，收錄所及，至於當代。女性印人部分，除見於《廣印人傳》者外，又載有：文靜玉、許延祚、張貞範、章韻清、章韻玉、劉令佑、羅金淑、劉淑媛、施酒、言筠心、沈慧、宋貞、彭媽、孔儀姑、楊雪明、談月色、洗玉清、林籀宦、徐燦章、李善芬、劉淑度、顧青瑤、趙林、徐潤芝、李慧、李羅、孟昭麗、陳慶國、施德中、黃印珠、吳甌、林淑女、鹿芳、駱芃芃、吳永方、鄭麗芸、錢治英⁸，多出《廣印人傳》者，凡三十人，若與重見《廣印人傳》者合計，則為五十七人，其中，丁卓英乃因善製印泥而見載，若復併入，則為五十八人⁹，其數固倍增於《廣印人傳》，但其所載男性印人之增加數目更多，該書所載全部印人共三千八百九十八人，當中，女性僅五十八人，則兩性差距更為懸殊¹⁰。

此外，正史中敘傳亦多與此相類，如：張廷玉的《明史》就將「方外」、「閩秀」繫於最後。

⁵ 葉銘，《廣印人傳》，收錄於《明清印人傳集成》（臺北：文史哲出版社，1997年），頁372，這是承取汪啟淑《續印人傳》的說法，汪書在「俞廷槐傳」中說：「惜無嗣，惟一女，亦工篆刻，有女能傳業，故人擬淑皮之有班昭、中郎之有蔡琰云。」見前揭書，頁163。

⁶ 葉銘，《廣印人傳》，見前引書，頁401；此亦承自汪啟淑《續印人傳》之說，汪書云：「且子若女，習熟見聞，莫不工鐵筆焉，風雅萃於一門，亦足侈矣。」見前揭書，頁171。

⁷ 葉銘，《廣印人傳》，分別見前引書，頁439、444。妙慧部分，亦見於《再續印人小傳》，見前揭書，頁316-317。

⁸ 徐潤芝以降，已屬現代女性印人。

⁹ 重複者為：韓約素、楊瑞雲、金素娟、方若徽、許延初、李錦襄、周綺、柳七娘（「娘」或作「孃」、孫鳳臺、張可、張頰、梁宛素（「宛」或作「苑」、梁淑貞、黃苑珩、賀桂、卮霞、沉月英（「英」或作「瑛」、熊巧男、孫錦、楊瓊笙，共二十人。參韓天衡主編，《中國篆刻大辭典》（上海：上海辭書出版社，2003年）。

¹⁰ 當代印家的相關情況，可略參二〇〇二年顧工與陸昱華所編《印林擷英——全國當

至於傳統作傳者的記述方式，大致有二：一是簡列其人事蹟。此有：張頰娥、黃苑珩、香紉蘭、張可、梁宛素、柳七孃等；另一是敘明其為某某之女或某某之室、姬，出以這種記述方式者為多。茲各舉一例：

△熊巧男，字襄如，錢塘守默女，刻印宗漢工花卉。

△孫鳳臺，字儀九，崑山人，吳宗萬諸生室，得其家傳，好吟詠，尤長鐵筆，頗有漢人神趣，有《水南繡餘草》。

△韓約素，字鈿閣，梁千秋侍姬也。幼識字，能擘阮度曲，兼工琴。嘗從千秋學篆，遂能奏刀，頗得梁氏家法，名流巨公以為鈿閣圖章較重於千秋云。¹¹

中國傳統社會以男性為中心，所以列敘女性印人時，於其身份多繫以父家或夫家，此不難理解。由於女性的社會生活空間狹窄，直接影響了她們在篆藝方面的發揮，一是無以傳其學，只屬個人寄情之娛事；再者，男性印人輯有個人印譜者甚多，民國以前，女性印人個人印譜流傳者少，但偶可見及，如：張澐為其妻劉淑媛所輯之《玉芬館印存》、章韻清與章韻玉姊妹合刻之《鴻雪樓印譜》、方若徽之《閒雲閣印譜》¹²。鄭逸梅曾在古玩舖中購得一印拓，未詳何人所輯，其中載有「明末幾位名姝如卞玉京、薛素素、柳如是的小印」¹³，但這些是她們所使用的章，未必是她們親刻之作品。唯印人評印時，倒能就印論印，不受性別之干擾，如前引文中的韓約素，她是梁裘（千秋）之侍姬，從其學習篆刻，反而青出於藍、更勝於藍，治印得到的評價甚至超過了身為何震高足的夫婿，周亮工在《印人傳》中兩及於此，一在〈書梁千秋譜前〉云：

代印社社長篆刻集》一書，該書所收作品徵自中國二十餘省、市以及香港等地的五十五家印社，連同特邀篆家七人，共計八十六人，其中卻只有一位是女性，即：大慶印社副社長劉鳳榮，此可窺知當代男、女印家人數差距仍大。詳顧工、陸昱華編：《印林擷英——全國當代印社社長篆刻集》（蘇州：古吳軒出版社，2002）。

¹¹ 葉銘，《廣印人傳》，以上見前揭書，頁439。

¹² 民國時代，女性個人的印譜持續增加，如：徐燦章之《散朗軒印存》（「印存」亦有作「印印」者）、劉淑度之《淑度印草》（「印草」亦有作「印集」者）、談月色之《月色印譜》等；當代者如：駱芄芄之《芄芄印拾》，其數量固不斷增加，但仍遠少於男性之印譜。

¹³ 鄭逸梅，〈錢名山為柳如是辨誣〉，見其《鄭逸梅選集》（哈爾濱：黑龍江人民出版社，1991年）第2卷，頁525。

千秋有侍兒韓約素，亦能印，人以其女子也，多往索之，得約素章者。往往重於千秋云。

「人以其女子也，多往索之」，當是以稀為貴，不因女子治印而相輕，亦不因其侍姬身份而有分別之見，周亮工另在〈書鈿閣女子圖章前〉中云：

與鈿閣同時者為王修微、楊宛叔、柳如是，皆以詩稱，然實倚所歸名流巨公以取聲聞。鈿閣，弱女子耳，僅工圖章，所歸又老寒士，無足為重，而得鈿閣小小圖章者，至今尚寶如散金碎璧，則鈿閣亦竟以此傳矣。嗟夫！一技之微亦足傳人如此哉！¹⁴

「寶如散金碎璧」，可知時人珍視之一斑〔圖一：A、B〕。



〔圖一：A 韓約素印〕



〔圖一：B「鈿閣」旁款¹⁵〕

清人〈論詩絕句〉曾有四首詠及韓約素，一是陳鱣所作，詩曰：

書中有女畫中詩，此意何如倒好嬉；
畫向蘭閨求鐵筆，前惟何媛後韓姬。

何媛指史忠之姬何玉仙，湯漱玉《玉臺畫史》與厲鶚《玉臺書史》皆謂何玉仙「能篆書」¹⁶，韓姬則指韓約素。另一詩為倪元印所作：

腕弱難勝巨石鐫，梁家約素說當年；
迴文小篆經纖指，粉影脂香絕可憐。

¹⁴ 兩段引文俱見於周亮工，《印人傳》，同前揭書，頁26、31。

¹⁵ 見季崇建、吳旭民、何鴻章編，《中國閑章藝術集錦》（上海：上海古籍出版社，1992年），頁56。

¹⁶ 湯漱玉，《玉臺畫史》、厲鶚，《玉臺書史》，二書皆收錄於《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，2003年）冊1084，頁368、414。

另一出自吳騫之筆：

梁家小婦最知音，方寸蟲魚竭巧心；
他日封侯祝夫婿，不須斗大羨黃金。

又一為楊復吉所詠：

寫生彩管識林風，鈿閣尤傳鐵筆工；
珍重芳名芬弱腕，一時雙絕擅閨中。

沙孟海亦曾援韓約素「鑿山骨」語以入印，並刻邊款誌之（〔圖二：A、B〕¹⁷），



〔圖二：A〕



〔圖二：B〕

足見韓約素篆印造詣受男性論家普遍重視的程度。民國後，儲南強曾得韓約素遺印，經潘稚亮審鑒確定而視若瑰寶，其印載「愉曾」二字，邊有鈿閣款，傳是周亮工故物¹⁸。韓約素早已成為女性印人的代名詞，民國的談月色亦頗擅篆刻（〔圖三：A、B〕¹⁹），曾有人誣其印出自夫婿蔡哲夫之手，蔡因作詩云：

哀翁六十眼昏昏，治印先愁臂不仁，
老去千秋有鈿閣，床頭反誣捉刀人。

¹⁷ 孫洵，《民國篆刻藝術》（南京：江蘇美術出版社，1996年），頁137。

¹⁸ 鄭逸梅，〈「洞天四寶」刻印者潘稚亮〉，見其《鄭逸梅選集》第2卷，頁543。

¹⁹ 孫洵，《民國篆刻藝術》，頁103。



〔圖三：A〕



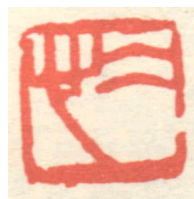
〔圖三：B〕

又，王家葵在《印壇點將錄》中有一詠女印人劉淑度篆印成就之詩，云：

迅翁遺印始知刻，法度借山亦自慢，
百石一編心力在，操觚鈿閣箇中尤。²⁰（〔圖四：A、B〕²¹）



〔圖四：A〕



〔圖四：B〕

蔡哲夫以「鈿閣」沉談月色，王家葵以「鈿閣」贊劉淑度，韓約素（鈿閣）已不能以個別用典視之，而是印壇共同的象徵符號。

明、清之世，男性印人的妻妾不乏耳濡目染而通曉篆藝者，周亮工曾作〈憶圖章〉詩，云：

得款頻相就，低崇愜所宜，
微名空覆斗，小篆憶盤螭；
凍老甜留雪，冰奇膩築脂，
紅兒參錯好，慧意足人思。²²

²⁰ 以上二詩俱見於王家葵《近代印壇點將錄》，見「海納堂書法篆刻網」：
http://wt2.sme.gov.cn/jsp/main/module/news/news_view.jsp?corp_id=20031126111742&ch_id=20031127191837&news_id=20031130112415&sel_page=2。

²¹ 孫洵，《民國篆刻藝術》，頁122。

²² 周亮工，《印人傳》，同前揭書，頁32。

這是周氏懷念自己與侍姬共同從事印藝所寫下的詩。此外，汪啟淑之姬楊瑞雲、金素娟、素雲皆因習染而曉印²³。男性印人對篆印的喜好往往直接影響了身邊的女眷，而培養出若干女性印人，尤其是男子將妻子帶入印藝的天地，民國建立後這種現象仍多，如：吳昌碩之於施酒、吳隱之於孫錦、蔡哲夫之於張頰娥與談月色、壽石工之於宋君方、楊照雋之於徐燦章，皆其顯例。

此外，明末幾位名妓從良者也多涉篆藝，蔣元龍詩云：

曾見河東小印章，橫波封號也堂堂；
風流舊院贏佳話，馬四娘和薛五娘。²⁴

河東指柳如是，橫波即顧媚，馬四娘是馬湘蘭，薛五娘即薛素素，四人都列名於「秦淮八豔」之中，並皆精繪事，但蔣元龍所見印章是否她們親刻則未可知。

男性為主的傳統治印圈子並無排斥女性之意圖，評價篆藝時也沒有性別上的偏見，這是可以肯定者，但是，傳統社會在兩性交往上的基本限制，畢竟使篆刻史上的女性表現仍呈一鱗半爪的點綴地位，無法和男性印人相頡頏，既無弟子可傳，亦難成為開宗立派的大家，傳統社會的性別觀念直接阻礙了女性在篆藝上的充分發展，此是傳統女性之悲哀，亦是篆刻藝術史的遺憾。清亡之後，情況始有改變，據鄭逸梅云，其時婦女刻章而著名者有：蕭爛、顧青瑤、談月色、趙含英、趙林、錢漪蘭等²⁵，但在印林之中，女子從事篆刻的人數和影響仍不及男子，囿於社會的兩性觀念，女子本身也往往將藝術創作視為女性「本務」外之餘事，項養和有一印曰：「閑處光陰女紅餘事畫宗北苑書法南田」，程懷珍則有一印，文曰：「繡餘」²⁶，項之「女紅餘事」與程之「繡餘」意同，雅承傳統的意向中亦正顯示其所受既定觀念之拘牽²⁷。

²³ 俱見汪啟淑，《續印人傳》，同前揭書，頁196-197、204。

²⁴ 蔣元龍，〈論印絕句〉，收錄於顧湘輯：《篆學瑣著三十種》，見《續修四庫全書》冊1092，頁24。

²⁵ 鄭逸梅，〈藝林散葉續編〉，見其《鄭逸梅選集》第3卷，頁506。此是鄭逸梅隨舉之例，鄭所未及的劉淑度、徐燦章、宋君方等亦皆同一時期的女性篆印名家。

²⁶ 鄭逸梅，〈藝林散葉續編〉，見其《鄭逸梅選集》第2卷，頁478、483。

²⁷ 類似觀念表現在女性詩人別集命名上之例尤多，如：紀瓊有《繡餘小稿》、王郁蘭有《繡餘瑣錄》、袁棠有《繡餘吟稿》、史岑和周馥兩人都著有《繡餘吟草》、范滿珠有

在傳統篆藝世界，女子處於邊緣，其遺憾不僅在於印章刻治一端，男女情致、社會處境等種種差異對印文內容本有影響，如：冒辟疆之姬金玥、蔡含嘗合筆畫紅梅玉茗，畫上小印曰：「書中有女畫中詩」，厲鶚並謂曾見明妓徐鶯鴻書扇印文曰「徐夫人」，乃「以婦人用男子事」²⁸，又，明代秦淮一妓女之私印印文曰：「同年平章風月事」²⁹。此類零星流傳的印文可視為鐵筆下之陰性書寫，別開生面而使得印文內容豐富多樣。但在傳統以男性為主體的篆藝社群中，其發聲、傳播的機會不免受限，多僅成為文人雅士之談助而已。

三、閒雅印文中普遍缺席的繾綣

何以閒章之中甚少見與女性有關的文本³⁰？原因不難理解，印章的刻治、賞玩，在古代男性為中心的社會裡，本屬男性文人的場域，在女子身上遂出現了嚴重的「社會剝奪」現象。但值得思考的是男性世界中的女子身影為什麼又相當罕見？女性在男性的情意世界中自不可能缺席，古代女性何在？平常，存於相夫教子的脈絡；非常時，置於節烈傳中，其中有「情」、有「義」，而「欲」不與焉——或者說，隱而諱之。相夫、教子以及床第之外，男女間的感情果真空白嗎？實則行動文本有之，書寫文本尠見。如果呈現，在文人觀念中似乎就成了俗牒之物，予人不登大雅之感。在人倫秩序為內核的生活劇場中，女性角色至為重要，在倫理脈絡之外，則戲份重而角色輕，「窈窕女子，君子好逑」的重點因此存在於對女子「淑德」的詮釋閱讀之中。《孟子·滕文公篇》中說：「父子有親，君臣有義，夫婦有別，長幼有序，朋友有信。」³¹這

《繡餘草》、范滿林有《繡餘徵略》……等，此外，亦見以「紅餘」、「織餘」命名者。

²⁸ 見沈濤輯，《絳雲樓印拓本題辭》，收錄於嚴一萍選輯：《叢書集成三編》（臺北：藝文印書館，1971年），頁1；厲鶚，〈和沈房仲論印十二首〉，見其《樊榭山房續集》，收錄於沈雲龍主編，《近代中國史料叢刊續輯》（臺北：文海出版社有限公司，1983年）冊602，頁489。

²⁹ 倪印元，〈論印絕句〉，收錄於顧湘輯，《篆學瑣著三十種》，見《續修四庫全書》冊1092，頁16。

³⁰ 印章往來於兩性之間者則偶可見及，如：陳祖望即曾受請刻了兩枚小印送給表妹，一是「相思得志」，一是圖畫印，以供「箋頭牘尾用之」（卷一九·七三），這是他表妹寫信要用的閒章，故「相思得志」云云，當非指他們二人而言。

³¹ 《孟子·滕文公篇》語，見朱熹，《四書章句集注》（臺北：大安出版社，1996年），頁264；後世的〈白鹿洞學規〉亦取載以為規準。

種種關係對待之中，只有在夫婦間強調的是「分別」、「殊異」的原則。就人倫之發生而言，《周易·序卦傳》說：「有男女，然後有夫婦；有夫婦，然後有父子；有父子，然後有君臣。」³²《禮記·昏義》也說：「男女有別，而后夫婦有義。」³³這皆倫理秩序考量下的解讀，「別」幾乎成了男／女、夫／婦關係中最重要的屬性。

明、清時期，禮教之外，由男女間的情欲嚮慕演成了大量文本，如：《金瓶梅》、《西廂記》、《紅樓夢》乃至《肉蒲團》等，情欲表現尚見於彙印的《霓裳續譜》、《白雲遺音》等³⁴。整體來說，反映的是矛盾現象，這種雅、俗分立而並行的發展一直存在，例如馮夢龍採集了大量的山歌俗調，主題多在男女，而且情欲方面的表現大膽露骨，他另一方面則寫成了《四書指月》，孜孜發皇禮教的明倫正誼。

明、清正是閒章大量產生的時期，印文卻極少有涉及男女情欲者，在少數看得到的相關印文中，表現也合乎雅的傳統標準，此類「可登大雅」的印文如：徐三庚之「願天下有情人成眷屬」(10474〔圖五〕³⁵)、「如華美眷」(02335〔圖六])、高嶠之「願作鴛鴦不羨仙」(10476〔圖七])、趙之琛之「神僊眷屬」(05911〔圖八])，同一印文，趙懿亦有作(05912〔圖九])。



〔圖五〕



〔圖六〕



〔圖七〕



〔圖八〕

〔圖九〕

³² 阮元校勘十三經注疏本，《周易注疏》（臺北：藝文印書館，1981年），頁187-188。

³³ 阮元校勘十三經注疏本，《禮記注疏》（臺北：藝文印書館，1981年），頁1000。

³⁴ 明、清男女情欲走向的專門研究，可參張宏生編，《明清文學與性別研究》（南京：江蘇古籍出版社，2002年）一書；以及李孝悌的《十八世紀中國社會中的情欲與身體》，見其《戀戀紅塵：中國的城市、欲望與生活》（臺北：一方出版有限公司，2002年），頁53-140。

³⁵ 本文所載印蛻，除另標以註腳者外，凡圖中標示阿拉伯數字者，即出自《二南堂印譜》（臺北：二南堂工作室，1999年）；標以國字卷頁者，則出自小林斗編，《中國篆刻叢刊》（東京：株式會社二玄社，1984年）。

稍濃者有羅福頤的「燕子聲聲裏相思又一年」(卷四〇·一八一〔圖一〇〕)、許鍼的「無說相思處」(07415〔圖一一〕),亦有語本漢武帝〈秋風辭〉之「蘭有秀兮菊有芳,懷佳人兮不能忘」的印文³⁶,如:錢式的「裏佳人兮不能忘」(10016〔圖一二〕),同此語句,程大年亦有作(10015〔圖一三〕),《飛鴻堂印譜》亦收有不知名者之作(10385〔圖一四〕),胡正言也曾援之治為二印³⁷,王大炘則襲引《楚辭·九歌·湘夫人》「沅有芷兮澧有蘭」語,略改其字而刻成「沅有芝兮湘有蘭裏佳人兮不能忘」(03558〔圖一五〕),唯自其邊款,知此印只屬玩藝之作,未必果有繫念的佳人³⁸。



〔圖一〇〕



〔圖一一〕



〔圖一二〕



〔圖一三〕



〔圖一四〕



〔圖一五〕

倒是在王大炘另一小印出現了他的妻子,印文為:「吳下王大炘方芬夫婦同欣賞」(卷三八·八三〔圖一六〕),似供押於書畫之用。



〔圖一六〕

³⁶ 見遼欽立輯校,《先秦漢魏晉南北朝詩》(北京:中華書局,1983年)冊上,頁94。

³⁷ 分見胡正言,《印存初集》、《印存玄覽》,皆收錄於《續修四庫全書》冊1091,頁389、435。

³⁸ 據此印旁款,王氏乃為友人蘭泉所作,參小林斗盦,《中國篆刻叢刊》卷38,頁78。

夫婦合印者尚有張春水、陸璞卿之「文章知己患難夫妻張春水陸璞卿合印」，二人賴鬻書畫維生，此當即蓋於書畫之印³⁹。瞿秋白、楊之華夫婦也有一合用四字印，文曰：「秋之白華」，將二人姓名錯落成文，甚具文趣巧思⁴⁰，陳巨來因生活清苦，與妻子牛衣相對，乃易「夫婦齊眉」之一字而為「夫婦齊霉」，以自我解嘲⁴¹。字面較熾烈的有吳讓之的「天下有情人盡解相思死」(01011〔圖一七〕)⁴²，另外，楊汝諧有「情癡」(06484〔圖一八〕)和「美人兮天一方」(05098〔圖一九〕)的印文，極可能是寄託一己的相思，但無從考索，這可謂傳統文人雅士對男女私情的隱諱傳統，並非全無衝決者，畢竟寥寥，至少在自我表現層面極為克制。



〔圖一七〕



〔圖一八〕



〔圖一九〕

這些情繫相思的印文中，相思的對象都是隱藏的，彷彿一個僅將情愛留跡標題的隱藏檔。鈐印屬於一種自我公開的行為，印文隨著特定紙面而進行跨越時間、空間、對象的傳播，文人即使願意主動標識自己對異性的情愫，卻多採淺嚐則止、點到為止的方式，細節損之又損以至密而不宣，但見相思，不見繾綣。檢按歷來印譜，泰半如此。

四、兩樣情——沈復之「倫」與袁枚的「不倫」

在傳世印譜之外，有一特別的例子，在《浮生六記》的〈閨房記樂〉中，沈復寫道：

³⁹ 鄭逸梅，〈藝林散葉續編〉，見其《鄭逸梅選集》第3卷，頁478。

⁴⁰ 鄭逸梅，〈藝林散葉〉，見其《鄭逸梅選集》第3卷，頁304。

⁴¹ 鄭逸梅，〈刻印巨擘陳巨來〉，見其《鄭逸梅選集》第2卷，頁741。

⁴² 吳讓之猶有「一生辛苦為情多」(卷二二·一〇九)之印，其所言情，或亦與男女有關。

是年七夕，芸設香燭瓜果，同拜天孫於我取軒中。余鑄「願生生世世為夫婦」圖章二方，余執朱文，芸執白文，以為往來書信之用。⁴³

《浮生六記》不是虛構的小說，而屬紀實追憶之作，沈三白與陳芸娘鸞鶼情深，沈氏遂將兩人心願表現於「願生生世世為夫婦」的閒章之中，而且刻了兩方，一朱文，一白文，朱文與白文又稱陽文、陰文，二人在彼此往還的私箋上，沈三白印陽印朱文，陳芸娘鈐陰印白文，心心相印之中，寓有「一陰一陽之謂道」乾剛坤柔相契之意，是私室之中極富情趣而相當貼切的發想。但是，留傳於世的閒章，多半鈐於書法、圖畫和書本的扉頁，所以沈三白、陳芸娘之例顯得極為特殊，若沈氏未撰《浮生六記》一書，儘管得見許多印譜，後人仍無由而知。

傳統社會重視男女有別，士大夫對於女性，在倫理綱常的觀念架構之外鮮有稱道者，女性的正面故事多是「傳德不傳色」的，袁枚在傳統社會乃勇於跳脫這個框架的代表人物，《隨園詩話》敢肯定男女私情，甚至辯稱《論語》「吾未見好德如好色者」的本義不是禁人「好色」，而是孔老夫子慨歎世人在「好德」方面的表現未如「好色」，袁枚不諱言自己好色，甚至與畢沅、鄭燮一樣有斷袖之癖，袁枚是兼好男、女之色的雙性戀者，他又廣收女弟子，教詩、遊冶、唱和，這些驚世駭俗的行為，遭受了章學誠等的嚴厲攻擊。從傳統的印章中，固然未見袁枚對特定女子或男子表達愛意的印文，不過，袁有一方「錢塘蘇小是鄉親」傳世。蘇小小是南齊錢塘名妓，早卒而葬在西泠之塢，「錢塘蘇小是鄉親」語出大曆十才子之一的韓翃，他的〈送王少府歸杭州〉一詩中寫到：「吳郡陸機稱地主，錢塘蘇小是鄉親。」⁴⁴李賀、元好問、徐渭等亦嘗以詩或詞詠之，袁枚取了韓翃之語入印，蓋在自己的詩集上，曾引起小小風波，袁枚的《隨園詩話》，曾敘及其事——

⁴³ 沈復，《浮生六記》（臺北：三民書局股份有限公司，1998年），頁10。

⁴⁴ 韓翃〈送王少府歸杭州〉之全詩為：「歸州一路轉青蘋，更欲隨潮向富春，吳郡陸機稱地主，錢塘蘇小是鄉親。葛花滿把能消酒，梔子同心好贈人，早晚重過魚浦宿，遙憐佳句箇中新。」見其《韓君平集》，收錄於《唐五十家詩集》（上海：上海古籍出版社，1992年）明銅活字本，頁379。

余戲刻一私印，用唐人「錢塘蘇小是鄉親」之句。某尚書過金陵，索余書冊。余一時率意用之。尚書大加訶責。余初猶遜謝，既而責之不休，余正色曰：「公以為此印不倫耶？在今日觀，自然公官一品，蘇小賤矣。誠恐百年以後，人但知有蘇小，不復知有公也。」一座蹶然。⁴⁵

袁枚用「錢塘蘇小是鄉親」一印被指為「不倫」，這樣的批評所代表的其實是當時士大夫階層的普遍觀念，認為蘇小小雖有才貌，但身為妓女，不僅無德可稱，更有害「風教」，袁枚認為遊戲為之，無傷「風雅」，這是一般人不接受或不敢明目張膽說出來的。當時主流的觀念不接受，降至後世，確如袁枚所預料，拋開禮教觀點，蘇小小畢竟「萬古流芳」了——「誠恐百年以後，人但知有蘇小，不復知有公也」⁴⁶。

現今可見「錢塘蘇小是鄉親」印，除袁枚所用者外〔圖二〇〕，尚有陳豫鐘及陳光佐的作品〔圖二二〕，三印收此供參：

〔圖二〇：袁枚用印⁴⁷〕〔圖二一：陳豫鐘刻印⁴⁸〕

〔圖二二：陳光佐刻印（卷三一·一五五）〕

⁴⁵ 袁枚，《袁枚全集》（南京：江蘇古籍出版社，1993年）冊3，頁15。

⁴⁶ 禮教主義者的理解可能恰恰相反，認為蘇小小乃是「遺臭萬年」，不論評價是正面抑或負面，袁枚所謂「但知有蘇小」的預言則已應驗。

⁴⁷ 此印見於上海博物館編，《中國書畫家印鑑款識》（北京：文物出版社，1987年）上冊，頁722。

⁴⁸ 章放童，《中國印爭歛硯賞玩》（臺北：新潮社文化事業有限公司，2005年），頁38。

直至民國，仍有視袁枚為無聊文人者，魯迅諷刺道：

至於西湖風景，雖然宜人，有吃的地方，也有玩的地方，如果流連忘返，湖光山色，也會消磨人的志氣的。如袁子才，身上穿了一件羅紗大褂，和蘇小小認認鄉親，過著飄飄然的生活，也就無聊了。⁴⁹

魯迅特別提到「錢塘蘇小是鄉親」，所秉持的雖非傳統士大夫的觀點，而是現代知識分子的淑世立場，但在新舊古今之間，魯迅的批判依然屬於道德命題下的產物。與魯迅交誼甚篤的陳衡恪則有一印是為求教的女子所刻，印文是：「槐堂女弟子」，槐堂是陳衡恪的號，辛亥後，陳初至北京，住在新華街張棣生院子，院中有大槐樹，因取以為號⁵⁰，該印邊款識曰：

南蘋專心績事，問道于余，為刻此印，以志不忘。若擬隨園，則吾豈敢。壬戌八月，師曾記。(卷四〇·四三)

壬戌年即一九二二年，已值中國文化與社會轉向現代的進程，上距袁枚已一個多世紀，流露的氣息仍偏保守。繪事受陳衡恪指點的齊白石則為繼室胡寶珠刻有多方印章，如：「齊白石婦」、「齊寶珠」、「寶」、「光明」、「桂子」等，閒章則刻有一枚「山姬帶病相扶持」(圖二三)，以此感寄繼室帶病照拂之情⁵¹。

⁴⁹ 川島，〈憶魯迅先生一九二八年杭州之遊〉，見「杭州市網」：

<http://www.hangzhou.gov.cn/main/gb/tradition/introduce/citylog/viewarticle.jsp?artid=2065>，並為余秋雨〈西湖夢〉一文所引，見其《文化苦旅》(臺北：爾雅出版社有限公司，1992年)，頁208。直至今日，大眾討論重修蘇小小墓時，仍有人表示西泠橋另一邊即秋瑾紀念雕像，紀念蘇小小的「慕才亭」則是對秋瑾的侮辱，再修蘇小小墓更屬挑釁，參「人民網」：

<http://bbs.people.com.cn/bbs/ReadFile?whichfile=705557&typeid=17>。

⁵⁰ 參鄧雲鄉，〈姚茫文與陳師曾〉，收錄於其《雲鄉叢稿》(石家莊：河北教育出版社，2004年)，頁278。

⁵¹ 見張蔭培編，《齊白石篆刻集》(北京：人民美術出版社，1997年)，頁257-258及頁13。又，齊白石除為妻陳春君刻「白石之妻」、為繼室胡寶珠刻「齊白石婦」外，為家人之外的女性所治印甚夥，女弟子部分如為王妙如刻之「王妙如」、為瞿令聞刻之「令聞作畫」、為張秀珍刻之「秀珍」，其他又曾為于非闇女弟蕭淑芳作、為徐悲鴻女弟孫多慈作、為女畫家邵逸軒作、為名伶王玉蓉作、為熊十力女熊仲光作、為楊度女楊雪慧作……，不一而足，但除為女弟淑度所刻「白石門人」印之外，餘皆名號、齋室、押畫章之屬，印文與兩性並無直接關係。



〔圖二三⁵²〕

晚明以來，閒章的印文儘管閒放、自由，但是，除了袁枚一輩，少有膽敢公然以冒不倫之諱者，即使非出於詼諧遊戲，而是真切表達一己對異性的情思，也多是半露半隱，聊慰相思而已。「山人」一派的明、清文人，在其作品中並未全然忽略女性，多將之視為美的凝視對象，且喜以花為喻，衛泳所輯的《枕中秘》裡有〈談美人〉一篇，即言「美人是花真身」⁵³，張潮的《幽夢影》更為明顯，如謂：

以愛花之心愛美人，則領略自饒別趣；以愛美人之心愛花，則護惜倍有深情。

又如：

蝶為才子之化身，花乃美人之別號。

以及他描述的：

所謂美人者，以花為貌，以鳥為聲，以月為神，以柳為態，以玉為骨，以冰雪為膚，以秋水為姿，以詩詞為心，以翰墨為香，吾無間然矣。⁵⁴

張潮這番「無間然」的塑形，可謂陰柔之至。當代女性主義者面對此種女性畫像的男性構圖，必然甚「有間然」。在男性為中心的時代，此觀點之普遍，不難理解，程大年有一印即曰：「美人是華真身」(05099〔圖二四〕)，但在閒章印文中，此卻絕無僅有，未若近代山歌、戲曲、小說中所見者。

⁵² 見張陰陪編，《齊白石篆刻集》，頁13。

⁵³ 衛泳輯，《枕中秘》，收錄於《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴文化事業有限公司，1995年）冊152；「美人是花真身」一語亦載見於閒章印文。

⁵⁴ 以上引文，見於張潮，《幽夢影》，收錄於陳繼儒等著、羅立剛校注，《小窗幽記（外二種）》（上海：上海古籍出版社，2000年），頁179、180、199。



〔圖二四〕

山歌來自一般民眾，戲曲、小說雖然出自文人之手，在當時多數文人士大夫眼中仍屬「俗文本」，文人雅士即使偶然進入，整體說來，仍然將其放在邊緣的位置，至多點綴在清言小品之中。至於閒章，多出現在男性文人之間往來的場域，「小兒女」昵昵之情不免傷「雅」，可以說，雅章絕俗，致使倩影難覓。

五、從「情欲」到「情義」

趙之謙有印，文曰：「小人有母」（卷二六·一六二），此四字是襲用《左傳·隱公元年》鄭伯克段於鄆故事中穎考叔對鄭莊公之語⁵⁵。趙氏此印，據其旁款，乃應友人魏稼孫囑刻。對於母親，古代男子可如此大聲向人宣示，對於所戀慕的女子，分貝顯然弱得多。趙之謙亦曾因懷念亡妻而刻了一對印章，白文者是：「俛仰未能弭尋念非但一」〔圖二五〕，朱文者是：「如今是雲散雪消華殘月闕」（卷二六·一四三，〔圖二六〕），乃同治元年（1862）趙三十四歲時所作⁵⁶，二文款款深情於此年亡於紹興的妻子范璈，兩印八面皆布以界欄，鐫有款文，內容是〈亡婦范敬玉事略〉（〔圖二七〕），在當年十月前後寫交弟子錢式刻成⁵⁷，其肅穆與史傳、族譜所見者無異。

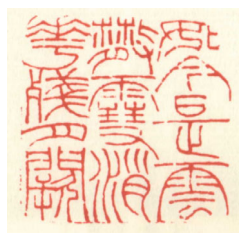
⁵⁵ 阮元校勘十三經注疏本，《左傳注疏》（臺北：藝文印書館，1981年），頁37。

⁵⁶ 趙之謙夫婦結褵於道光二十七年（1847），同治元年，不僅趙妻亡故，其女蕙樸亦夭折，趙之謙「悲盪」印之款文云：「家破人亡，更號作此。同治壬戌四月六日也。」可知趙氏此年傷痛之深。

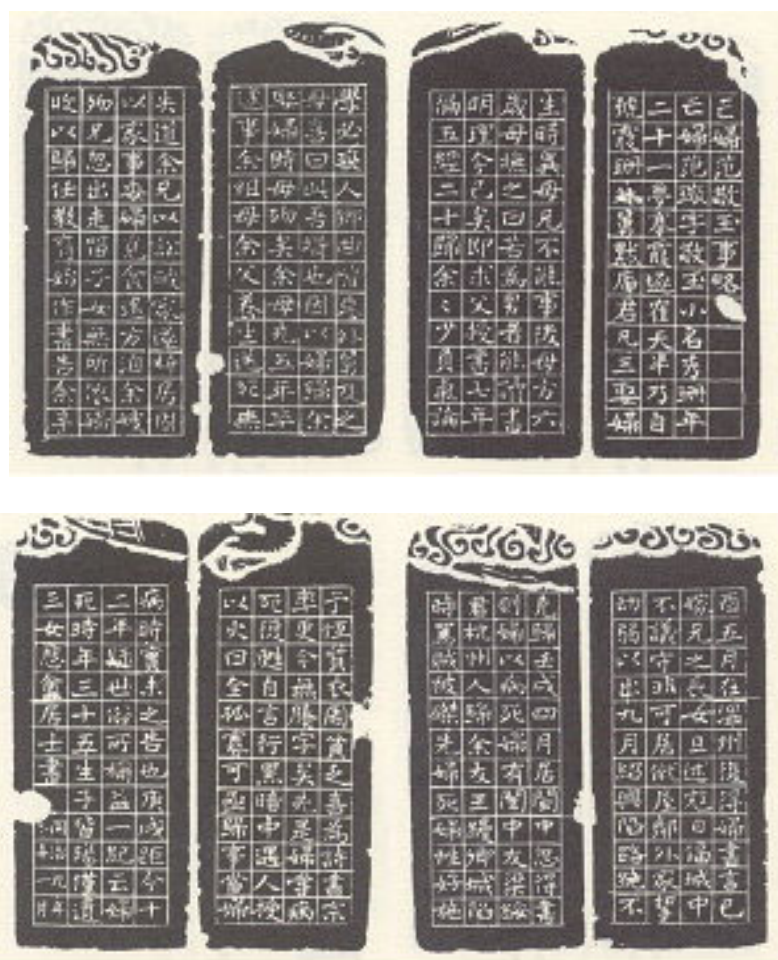
⁵⁷ 參鄒濤編，《趙之謙年譜》（北京：榮寶齋出版社，2003年），頁95。



〔圖二五〕



〔圖二六〕



〔圖二七〕

趙之謙另有一印，亦為悼其妻、女所作，印文為：「餐經養年」〔圖二八：A〕，此印猶存於今〔圖二八：B〕，印身四面並刻有佛像與誌記款文〔圖二八：C〕。

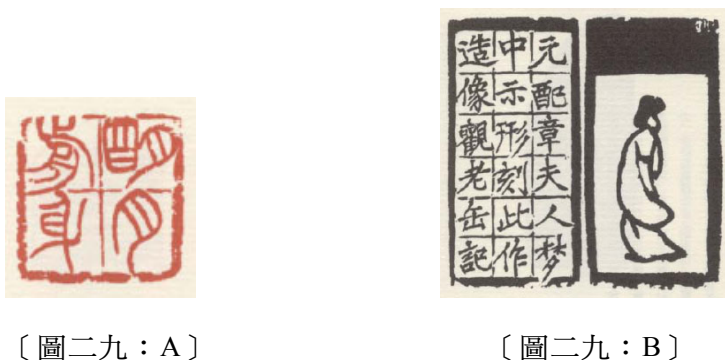


〔圖二八：A〕

〔圖二八：B〕

〔圖二八：C〕⁵⁸

為亡妻刻者，尚有吳昌碩於宣統元年（1909）作的「明月前身」，此語取於司空圖〈二十四詩品〉洗鍊一項之「流水今日，明月前身」⁵⁹，吳氏印石兩側分別刻上一圖一文，圖以簡單的線條刻畫了其妻之身影，文則以碑體刻道：「元配章夫人夢中示形，刻此作造象觀。老缶記。」（卷三五·一三七〔圖二九：A、B〕）甚見深情。



〔圖二九：A〕

〔圖二九：B〕

⁵⁸ 見「中國篆刻家網站」：<http://www.co888.com/kk/zpz-gd/zpz005.htm>。

⁵⁹ 郭紹虞集解，《詩品集解》（北京：人民文學出版社，1998年），頁14。

夢懷亡妻，吳昌碩除了刻印為寄，亦寫了一首〈感夢〉詩，詩題下之小序云：「元配章氏難中病沒，倉卒薶桂樹下，亂定，發之不得，傷哉！甲申九月晦，蘇州寓中忽夢見之。」詩曰：

秋眠懷舊事，吳天不肯曙，微響動精爽，寒葉落無數。
 青楓雨冥冥，雲黑月未吐。來兮魂之靈，飄忽任煙霧。
 涼風吹衣袂，徐徐展跬步，相見不疑夢，舊時此荆布。
 別來千萬語，含意苦難訴，我昔避賊難，從父止皇路，
 奉母賴汝賢，山野同去住。壬戌賊東下，我歸三月暮。
 牆屋一無恙，舊物雲煙付，劫火燒不盡，中庭桂之樹。
 我母為我言，是汝葬身處，汝死未及旬，當時記不誤。
 賊平奉父歸，甲子中秋度。亂後百事廢，薶骨先所務，
 攜鉏闢榛莽，形蹟了無遇，淚下聲復吞，裴回空四顧。
 倉皇遠來意，之汝憐我固，慰汝一言在，吾身困猶固。
 後匹蕩湖施，家計頗吾助。大兒年十二，作詩漸成句。
 次兒九歲彊，弄筆滿天趣，而雖非母出，母汝汝當護。
 汝言我長佩，汝德我長慕，他年招魂葬，同穴傍祖墓，
 黃泉無自卑，百歲猶旦暮。⁶⁰

此詩情摯而傷痛，但是，印文裡，如前趙之謙及此吳昌碩之作，何以所見皆悼憶亡妻之作？這樣的情感表現和蘇東坡因夢追懷亡妻的〈江城子〉⁶¹，情調殊無二致，逆追唐代元稹、晉代潘岳，此類文本早已出現。愛偶在世，倩影少現於印文，往往鐵筆成文時，對方早已於人生現場退席。吳昌碩與其原配章氏的際遇比較特殊，吳、章在訂下婚約後，猶未成婚而洪楊之變起，吳因避居浙皖鄉間，章府為女安全計，就在原期之前將女遣嫁，章氏卻不幸死於難⁶²，吳昌碩面對自己與章氏的情緣、遭遇，內心之哀淒與複雜可知。吳昌碩之外，一般傳統男性文人寫下的情

⁶⁰ 吳昌碩，〈感夢〉，見其《缶廬集》，收錄於沈雲龍主編，《中國史料叢刊三編》（臺北：文海出版社有限公司，1985年）輯8冊78，頁14。

⁶¹ 其詞曰：「十年生死兩茫茫。不思量，自難忘。千里孤墳，無處話淒涼。縱使相逢應不識，塵滿面，鬢如霜。夜來幽夢忽還鄉。小軒窗，正梳妝。相顧無言，惟有淚千行。料得年年腸斷處，明月夜，短松岡。」見蘇軾，《蘇軾全集》（上海：上海古籍出版社，2000年），頁582。

⁶² 吳瑤華，〈重印缶廬集跋〉，收錄於吳昌碩，《缶廬集》書末，頁2。

深悼亡文字不少，妻子在世時的繾綣之作卻不多。儒家文化對夫婦間講「別」重「敬」，對此自有影響。

對歷來的印主而言，其所愛戀的女子在生活現場中不可能全然缺席，此不僅可依常理推知，沈復《浮生六記》之外，從冒襄《影梅庵憶語》、陳裴之《香畹樓憶語》、蔣坦《秋燈瑣憶》等，亦可得知女性情愛在男性文人私生活中的份量。然而，在印文世界，女性卻多半失蹤，唯見才子，不見佳人，當是來自禮教觀念的囿限，認為鴛鴦蝴蝶、兒女私情難登大雅，此兼抑了男、女兩性的情思表現。

在各種人倫關係中，正向的聯繫都是愛，但，除了男女間的愛，其他倫理關係的屬性皆易直接轉為「義」（或「誼」）。男女或夫婦一倫，本身兼有情、欲兩種性質，所以，將情轉義之際，必須去掉男女之欲，亦即保留理性層次的 love 而刪落形軀層次的 Eros，這種意向就形成了理學家「天理\人欲」對決的大論述。誠如曹聚仁所說：「在情愛的境界中，卻有著性欲的成分，原是苦惱著理學家的課題。」⁶³不過，不只理學家，一般文人也為此苦惱，只是程度有別，用路易士（C.S. Lewis）的話來說，愛與性之聯繫不啻為上帝向人類開的一個玩笑⁶⁴。在傳統的語境中，視之為溺於私情、視之為難登大雅，這種現象固可理解，但也因此顯示逍遙閒逸、自由疏放的文人，面對小眾傳播的媒介——閒章，依然普遍受到禮教觀念或社會眼光的侷限。因知傳統文人游心六合、以印寄情之際，其所馳騁之場域，並非無邊無際。

六、結論

篆刻向來屬於以男性為主的創作活動，是陽性導向的鐵筆書寫場域，此所謂陽性，意義有二：一是印人多為男性，閒章印文的心聲多發自男性；一是男性在閒章中甚少流露出男女浪漫的愛慕之情。

印人多為男性，此現象來自於傳統社會與觀念型態的基本限制，不徒篆藝，也見於其他的藝術門類，不過，女子參與篆刻創作的比例，較之詩詞書畫者，更顯寥寥，殆因篆刻本身的工具與技法特殊，不像紙筆取用方便，而且長久以來，篆刻都是一種附屬的藝術，多成為文書、字

⁶³ 曹聚仁，《新文心》，收錄於其《書林又話》（上海：上海書店，1999年），頁345。

⁶⁴ C.S. Lewis: *The four loves* (Glasgow: Williams Collins Sons & Co. Ltd., 1986) .p.93.

畫上的配角，所以，即使在能夠執筆為文的男性群體中，奏刀篆刻者亦屬少數，女子鮮事此道，其故可知。不過，篆刻藝術就圖像角度而言，其抽象特質類似書法，不像詩文容易寄託或開發其中的「女性意識」，即使女性印人大量增加，無論在思理或實際上，是否能有所謂的「女性篆刻」亦不無疑問⁶⁵。若吾人將關注焦點轉移到閒章印文的文本，則女性立場所發出的聲音就有機會顯現。唯就現存女印人的篆印作品觀察，不僅本身數量有限，而且其中多屬私名印，至於迄今少數可見的閒章印文，其所呈現之樣貌亦泰半是中性的，與出於男性之手者無別，女性特有的聲音仍然十分微弱。

對於閒章，無事不可入印，寄情的範圍十分自由，考察男性印人的閒章文本，題材繁多，但大膽表現男女情愛者卻相當罕見，此一現象比較特殊，試觀其他藝術門類，詩詞中不乏言男女之情者，甚至有宮體豔作，丹青之中亦見仕女畫，反視篆印文本，出現女性倩影者絕少。有之，亦多著眼於其間的情義，而非情欲，如本文前舉「俛仰未能弭尋念非但一」、「山姬帶病相扶持」之類，不然就是呈現出對象未明的隱晦文本，像「燕子聲聲裡相思又一年」、「懷佳人兮不能忘」等，所思慕的女性在其中，乃成為一種「匿跡的存在」(present in absence)。

特別的是，民國之後，女性印人漸增，兩性情愛仍是自然迴避的主題，絕大部分閒章印文仍在傳統語境中遊走，不若詩文、繪畫、歌唱之放情抒發。篆印藝術，從其呈現的文本來看，幾乎全然未受現代性的衝擊。印人評章論印，關注的焦點多半在文字形體、印面布置、線條刻劃，抒寫內容則少人聞問，既可說是最穩定的藝類，亦可謂最保守的藝類，印記本身即潛藏著深固的歷史印記。【責任編校：簡名宏】

⁶⁵ 此一疑問，徐詠平、呂郁芳在〈關於女性篆刻的思考〉一文已提出，該文見《麗水師範專科學校學報》第26卷第1期（2004年2月），頁61-63。

參考書目

專著

- 二南堂工作室，《二南堂印譜》，臺北：二南堂工作室，1999
- 小林斗齋編，《中國篆刻叢刊》，東京：株式會社二玄社，1984
- 上海博物館編，《中國書畫家印鑑款識》，北京：文物出版社，1987
- 沈濤輯，《絳雲樓印拓本題辭》（《叢書集成三編》本），臺北：藝文印書館，1971
- 沈雲龍主編，《中國史料叢刊三編》，臺北：文海出版社有限公司，1985
- 季崇建、吳旭民、何鴻章編，《中國閑章藝術集錦》，上海：上海古籍出版社，1992
- 胡正言，《印存玄覽》（《續修四庫全書》本，冊 1091），上海：上海古籍出版社，2003
- 胡正言，《印存初集》（《續修四庫全書》本，冊 1091），上海：上海古籍出版社，2003
- 湯漱玉：《玉臺畫史》（《續修四庫全書》本，冊 1084），上海：上海古籍出版社，2003
- 葉銘等：《明清印人傳集成》，臺北：文史哲出版社，1997
- 厲鶚：《玉臺書史》（《續修四庫全書》本，冊 1084），上海：上海古籍出版社，2003
- 衛泳輯：《枕中秘》（《四庫全書存目叢書》本，冊 152），臺南：莊嚴文化事業有限公司，1995
- 韓翃：《韓君平集》，收錄於《唐五十家詩集》（明銅活字本），上海：上海古籍出版社，1992
- 顧湘輯：《篆學瑣著三十種》（《續修四庫全書》本，冊 1092），上海：上海古籍出版社，2003

期刊論文

- 徐詠平、呂郁芳，〈關於女性篆刻的思考〉，《麗水師範專科學校學報》，第 26 卷第 1 期，2004 年 2 月

審查意見摘要

第一位審查人：

本文探討印壇女性人數遠不及男性，在印人傳中亦位處邊緣，反映出傳統「男尊女卑」的觀念；並從印文的內容探討男女間之情意世界，因受禮教拘束，印文極少涉及男女情欲者，兒女私情難登大雅，兩性的情欲只好昇華到情義，使得印人以印寄情之際，其所馳騁之場域，受到限制。以上作者詳細論述頗發人深省，也對現代篆刻史提供論述印人的前瞻性的方向，並對篆刻藝術的欣賞除了文字形體、印面布置、線條刻劃之外，必須重視印文內容，此為本文之優點。

第二位審查人：

- 一、從論題觀之，前雖有呂郁芳撰寫〈關於女性篆刻的思考〉一文能觀照他人未能注目女性在篆刻世界的表現，然所論有限，而本文擬繼續深探此一論題，具有挖深之意義存乎其中。然而，縱觀全文所欲處理的焦點有二，一是女性印人有哪些？二是男性篆印攸關柔情之風貌為何？欲從此二議題，捕捉女性身影，其實是無法對焦的，也就是論述的進路不同，企圖建構女性身影，僅能自我發揮而已。
- 二、從本論文的論述策略觀之，似乎較偏重於後者，處理女性印人僅有第一部分，餘皆為第二部份的發揮，對於挖掘女性印人的論述似顯不足，且僅從周亮工等人的《印人傳》入手，取材似乎太少，未能為我們圖構一幅女性印史。
- 三、篆刻向以男性為主導的藝術世界，既然要掘深女性身影，當以女印為主，然而後半仍然以男印為主，所探討的是男印中的女性身影，而非女印所表現的姿影，是否能加強論述女印的部分。