



關於明代中後期 女性畫家現象的思考

／黃建軍

明代中後期黨禍酷烈，政在闕廢。文士紛紛循默避事，雅好藝文聲樂。家庭的影響，文士的傳授，社會經濟的發展，地域傳統文化的繁榮，影響了女性從事繪畫創作，導致女性畫家歷史性的大量增多且繪畫水準大幅提高，其中社會倫理觀念是最前提的因素。閒適是理解女性繪畫的關鍵。關注這一現象，對豐富明代繪畫總體風貌，有著不可或缺的作用，至少希望傳統畫史中，對女性畫家扎眼的隔膜，甚至忽視，能夠得到改變和修正。

在中國畫史既定的語言中，「畫院畫家」、「文人畫家」的意義只是用於對男性畫家群體內部的劃分，並沒有一個稱謂如對應男性畫家那樣對應於女性畫家，女性畫家只是受到諸如名媛、名妓等標示出身名詞的修飾。這個問題並不全是由外而內的事情，恰恰是由畫史甚至藝術史本身的狀態引發出來的，在中國封建歷史的明清時期暴露無遺。無庸置疑，階級社會頑固的男性化傾向，對畫史產生了致命的影響，可以說，畫史不僅僅冷落了女性，它甚或成了一種男性的話語，偏護社會對性別的構造。在性別

差異鬆動的今天，我們應盡可能的拋開固有的對婦女的成見，站在比較公允的立場上，以傳統中國畫發生盛大轉折的明代為背景，從男女的性別角度觀照從事繪畫的女性。

一個現象：明代女性畫家歷史性的 大幅度增多

相傳繪畫始創於上古時代舜妹嫫，而直至唐張彥遠所著首部繪畫通史《歷代名畫記》裏才真正有女性畫家的記錄，僅載一人，這還是建立在對畫史資料進行廣泛搜集和系統整理的基礎上的，可見唐之前女性從事繪畫的不是很多，能被史載的就更少了。即使到了宋朝，皇帝雅好丹青倍加推崇，設翰林圖畫院，納畫學入科舉考試，但當時從事繪畫的女性，鄧椿《畫繼》中記七人，《宣和畫譜》裏有三人，沒有現象表明擅長書畫的皇帝有鼓勵女性繪畫的意思。至於元代社會，對女性繪畫似乎也一樣冷淡，能如管夫人（名道昇，趙孟頫妻）受到元帝褒獎的純屬特例。事實上，元代從事繪畫的女性見於夏文彥撰寫的《圖繪寶鑑》中有四人。到了明

代，情況有了比較明顯的變化。僅姜紹書《無聲詩史》中就載有三十一人，並闢有女史專卷。一如作者在《無聲詩史》五卷卷首所云：「扶輿清淑之氣，不鐘於男子，而鐘於女子，醴泉紫芝之鮮於江河蔓草者，無所因也，丹青出粉黛，非天授鳳翥，而驅而習之？余每見丹青繪事，其豐神思致，往往出人意表，不惟婉而秀，蓋由靜而專也，名媛可無記乎？」他雖沒能說出女子從事繪畫的原因，但對以往被忽視的繪畫女性給予了積極的關注和贊賞。這裏他繼承《明畫錄》各門裏以名媛、妓女來區分女性畫家。把畫史中女性畫家分得更細，記載更多的莫過於清初湯漱玉的《玉臺畫史》，女性畫家被分為宮掖、名媛（五十六人）、姬侍（九人）、名妓（三十二人）四類。而該書共載有史以來女性畫家人數如下：宋以前十五人，宋三十四人、元九人（至此期妓女尚少習畫），明九十七人。初步統計，明代之前女性畫家之和為六十七人；而明一代則有一百二十五人之多，其中又多見於明代嘉靖後。除人數遠超過歷代，明代女性畫家作畫能力也遠非昔比。唐宋元時期為數不多的繪畫女



性能力多有限，只是用「梅蘭竹菊」四君子題材略試筆墨偶寄閒情，像技藝較全的管夫人實屬寥寥是個例外。明代女性畫家則表現為一方面修養較高，大多琴弈書畫詩文皆能；另一方面她們多不再侷限於四君子題材且兼擅數種畫科如山水、花鳥甚或頗有難度的人物畫、插圖。值得一提的還有：妓女畫家也在此期開始大量出現。那麼這些現象是偶然的嗎？如果不是，那又是什麼因素決定了這些非偶然的歷史產生呢？換句話說，究竟是什麼因素影響了明代女性從事繪畫的人數大量增加和繪畫水準大幅提高呢？

影響明代女性從事繪畫的因素

歷史發展到明代嘉靖時期，種種深刻的社會變化開始發生，此時黨禍酷烈，政在闖豎。「於是時，動則無救時行道之實，處則有尸祿洿朝之議，將為國家耶，或毀之已，曾不若懷而不售之為愛也。將為國器耶，或壞之已，曾不若藏而不用之為愛也。」士大夫人人自危，政事無功。又據《明史·隱逸傳》「當時魏科顯爵，整

治上無地位，經濟上不獨立，婚姻上不自由，只能依附於男子，可謂「陰卑不得自專，就陽而成之。」婚嫁是女子一生的歸屬，家庭是她們主要的生活範圍。洗玉清在《廣東女子藝文考》自序中談到，因為男性家庭的影響促成了三類才女：「其一，名父之女，少稟庭訓，有父兄為之提倡，則成就自易。其二，才士之妻，閨房唱和，有夫婿為之點綴，則聲氣相通。其三，令子之母，儕輩所尊，有後世為之表揚，則流譽自廣。」可見，當



明 邢慈靜 墨梅圖軸

時才女絕大多數或出生簪纓之家文學世族，或為官宦之妻名士之配，她們的成才是與家庭文化傳統文學淵源密不可分。畫史中，第一類如仇氏（仇英之女），邢慈靜（邢侗之妹）等；第二類如文倣（趙靈筠妻）、崔子忠妻女、李因（葛征奇侍姬）等；第三類如文氏（張昌嗣母）、龍夫人（孝廉科寶母）等。這類女性長期在繪畫的環境裏耳濡目染，當其深處幽居百無聊賴之際，則吟詩弄賦，習書作畫打發光陰。她們易得名士指點，或與



明 曹妙清 折枝花卉圖紈扇

天網以羅英逸，民之秀者無不觀國光而賓王庭，槁形泉石，絕塵當世者，靡得而稱焉。」文士既隱不成又得為朝廷服務，最好的辦法就是「紛紛循默避事」，以至「嘉靖末年，海內宴安，士大夫有富厚者，以治園亭、教歌舞之隙，間及古玩。」文士們的這些舉措，無疑會對作為家庭主要成員的女性產生不可低估的影響。女性政



明 文倣 萱石圖軸



明 李因 石榴綵帶圖軸



明 李因 芙蓉鸞鴛圖軸

會，常常能聽到關於藝術的種種見解，目睹文士之間的書畫助興、詩文唱和或者品詩賞畫活動。因為藝伎的自由性，她們受文士的直接傳授的機

會要多些，所以這類女性的書畫造詣都具有相當的水準，如李因「畫花鳥，葉大年授以筆法，蒼秀入格，點染生動，大幅亦佳，此閨閣中而得士

善畫親屬探索畫理切磋畫藝，又有家藏書畫觀摩參考，練習亦多，故水準一般不錯。此期女子中甚至有很多衝破世俗，專門師從善藝的非本族文士學習書畫，如「吳筠，工畫山水，用墨有法，青綠亦佳，筆致秀拔不群，受姚石村。」

隨著明代中葉商品經濟的發展，文化空前繁榮，歷史上最為龐大的妓女群亦在此期形成，再加上明政府罰良為娼的政策使大批「犯官」有教養的眷屬淪落青樓，這其中就不乏才華橫溢者。一些風塵女子為了迎合社會，介入高層次的文士圈，除了以姿

色為本外，亦以琴棋書畫絲竹歌舞無所不能的文藝修養點綴自己。封建的男性社會發展至明代對女性有著「女子無才便是德」的倫理束縛，然而男性又矛盾地追求有文藝造詣的女性，甚至將那些確有才華的青樓女子納為姬妾或正房。可以這樣說，中國封建女性的歷史一部分，需要在這些藝伎的修養身世中去探討。面對豐富的生活，雅好藝文聲樂的文士往往混跡於青樓優伶之間，文士們在繪畫創作中也多描繪姿態閒逸、體態柔弱、情緒淡漠、意多嫵婉的藝伎形象。這類女性畫家陪侍文士，參與文士的雅集筆



氣者。」至於馬湘蘭「其書不惟為風雅者所珍，且名聞海外。暹羅國使者，亦知購其書扇藏之。」其水準之高下自不待言。

除了家庭的影響，文士的傳授，社會經濟的發展，地域傳統文化的繁榮也影響著女性的繪畫創作。三國吳而後，江南歷經開發，物產富饒，富室經濟發展，尤其唐宋以來經濟中心南移，江南一帶到了明代已成為全國經濟最發達的地區之一。尤其明萬曆以後，資本主義萌芽，流民進入城市，手工業商業迅速發展，物質文明促進了地域傳統文化的繁榮，一如袁宏道所言「徽人近益斌斌，算繙料籌者，競習為詩歌，不能者亦喜蓄圖書及諸玩好，畫苑書家，多有可觀。」商賈業儒、文人經商，文藝開始世俗化，古玩書畫收藏盛行。這些都吸引了大量身分各異的從事書畫者的出現，如仇英就是以漆工躋身文士畫林，應項元汴、陳宮一類文人收藏家的要求摹售古畫為生；一些以地區為中心的名家和流派各成體系，各科繪畫全面發展。在這樣的氛圍薰陶下，女性從事繪畫成為上流社會、文士家庭和青樓女子中一種比較普遍的

現象，她們所繪也不再是「聊復自娛」、「使人不可多見」的活動，更不是馬閑卿（陳魯南妻）所疑「此豈婦人女子事乎」，畫完以後多將畫撕毀，而是出現了不但自己從事繪畫甚至還有自己的傳人的女性畫家，如文倬。

事實上，影響女性從事繪畫的前提因素是社會倫理觀念。在中國自古淑女無不知書，女性知書是為了她們成為男性社會的賢女貞婦，「夫在家為女，出嫁為婦，生子為母。有賢女然後有賢婦，有賢婦然後有賢母，有賢母然後有賢子孫。王化始於閨門，家人利在女貞。」至於從詩作文則為婦德不修，為「棄其禮而妄托於詩」，為「以詩敗禮」。中國封建男性社會的女性理想，在明初期的提倡的程朱理學中也得到明顯的反映。導致歷史對女性教育與男性教育的迥然不同，所以在詩文書畫的學習上女性要比男性艱難。「女子之詩，其工也，難乎男子。閨秀之名，其傳也，亦難乎才士，何也？身在深閨，見聞絕少，既無朋友講習，以論其性靈；又無山川登覽，以發其才藻。非有賢父兄為之溯源流，分正訛，不能卒業也。迄於歸後，操井臼，事舅姑，半



明 馬守真 溪山平遠圖冊



明 文倬 寫生花蝶圖卷



明 薛素素 吹簫仕女圖軸

明初期封建禮教極度發展，《客座贅語》卷一中如此描述：「南都風尚最為醇厚……婦女以深居不露面、治酒漿、工織紵為事，珠翠綺羅之事少，而擬飾娼妓、交結紺媚，出入施無異於男子者，百不一二見之。」

閑適之趣：女性繪畫中的創作精神

「繪事必多讀書。讀書多，則古今事變多，不狃於見聞，自然胸次廓徹，山川靈秀，透人性也，時一灑落，何患不臻妙境。」那麼我們接下來的疑問是：在歷史為女性的學習打開門縫的時候，女性畫家在創作中又反映了什麼呢？

另外元明以來士大夫家以至偏民小戶莫不裹足，纏足已從宮女娼優姬妾一類女子發展到足不出戶的富室女子。女性的肢體和行為受到嚴厲的約束，這些使明代婦女較之以往女性更多了一種幽禁孤獨憂鬱愁悶卻非常細膩的閑適之趣。古代婦女本少經濟之志，又閑居在家相夫教子，再能做的就是賞花弄月吟詩作賦撫琴繪畫了。這些都決定了她們的生活方式和閑適有關，故而她們的繪畫也多以反映閑適為主要內容。閑適是理解女性繪畫的關鍵，所謂閑適是指一種精神心境的狀態，即平和恬靜、悠閑自在、任隨自然、與世無爭，此種情境可以產生超然物外的情趣。但女性閑適之趣和

鹽瑣屑，又往往無暇為之。才士取其青紫，登科第，角逐詞場，交游日廣，又有當代名公巨卿從而揄揚之，其名亦赫然照人耳目。至閨秀幸而配風雅之士，胡為唱和，自必愛惜而流傳之，不至泯滅，或所遇非人且不解啣語為何事，將以詩稿覆醢瓮矣。閨秀之傳，難乎不難？」但是隨著明中葉宦官權貴持政，統治階級內部矛盾激化，文禁相對鬆弛，思想文藝界出現了個性解放運動，童心說、性靈說、唯情說紛紛出現。王陽明的良知說，反對保守反動的程朱理學，李贄的泰州學派又發展了其反道學因素，猛烈地抨擊封建禮教和儒學，主張男女平等婚姻自由。這些都為女性努力衝破封建禁錮提供了不可阻擋的動力。明嘉靖以後，社會主流觀念是主張女性識文斷字的，而且欣賞女性有學識修養。事實上，不但士大夫家庭書香門第的女子從小讀書，許多市民商賈人家也讓子女從小讀書，高門大戶的姬妾甚至婢女也被要求學書識算。明朝廷曾不止一次的在民間徵調才女。這些舉措影響了女性對詩文的學習，她們的學識修養為從事書畫奠定了基礎，李日華《墨君題語》裏說



明 馬守真 蘭花圖卷



性社會意識型態的整合，然後才被容納。反映在書畫上，女性要麼通過隱晦曲折的方法表現自己的書畫個性，要麼融入男性繪畫的語言系統中。而前者在明中葉以後的女性繪畫中表現得尤為突出。應當指出的是，女性畫家無論受過多麼嚴密的男性繪畫語言的訓練，只要她身處女性的境地，作品中總或多或少的流露出自身的意識情趣。她們在創作態度的表現方法上，以男性繪畫意識為轉移，可貴的是她們能超出特定的框架，表現出非凡的才能和力度，這裏她們不再是男性的影子，而是代表了自己的性別，將自己的真實情感貫徹於作品中，她們有著鮮明女性特徵的畫作，拓展了一般男性畫家很少涉及的女性情感的天地。她們把自己的情思感想都傾注於山水樹石花草蟲蝶等尋常事物中，見卉木秀茂，花草敷榮，桃穠李素，茶艷桂香，即興點染，施之圖繪。她們的作品多筆墨清純，色彩明麗，風格秀美，活脫自然，既無逸筆草草的縱橫習氣又無濃艷柔媚之態，而是強物生趣傳達微妙率真的生命之感。並因春榮秋殘日沐風欺時態種種，生出百端情緒。她們自覺地發揮了繪畫的

男性的又有很大的區別，一般文士階層無論是仕是隱，其經濟多處於中等左右，具有隱逸風雅之懷，滿足於著述講學，隱居林泉徜徉山水。區別於男性的遠離塵囂曠遠寧靜境界產生的悠閑忘我的情趣，女性情趣多反映留意生態萬物注意周邊事態的閑適心態。此中有閨中情懷，也有青樓幽怨。女性在庭院之內吟風弄月賞花鬥草乃至飛針走線閑坐暇思，當屬一種理想狀態；事實上，她們更多時候是嚮往脫離世俗的束縛。花鳥畫、觀音羅漢畫因能滿足這樣要求，特別得到女性畫家的熱衷。當然女性畫家也以極大的熱情投入山水畫的創作中去。



明 薛素素 蘭石圖軸

因為其自身的原因，作品雖然有「賴」的缺陷，（賴者，籍也，暗中依賴也。）她們臨摹法家不能廢去依靠，難脫前人窠臼。但她們這種以前人為師或是以自然為師的山水畫，反映著一種沖和暢爽清遠秀麗的境界，在這種至平至淡至無意的極為簡練的筆墨情趣中，構成一種思想情感的美。中國山水畫一向注重功力學養，講究理法意趣，女性畫家在理法揣摩研究上不夠深入，不能用複雜筆墨來結構山川氣象，而只能偏重於主觀意趣的表達，追求一種小品意趣的韻味和平淡天真的詩情畫意。

女性處於男性社會中必先經過男

特殊作用，豐富了表現題材。女性畫家的作品使社會對她們本身的性別期待相吻合，強調興會神到，追求得意忘形，以清淡閑遠的風致神韻為繪畫的最高境界。

畫史上女性畫家的被淹沒，「丹青之在閨秀，類多隱而弗彰」是一個主要原因，而更多的就是社會的原因。所幸我們從繪畫作品、詩文題跋及品評中可以關注到，明中後期女性畫家突然增多這一現象，對豐富明代繪畫總體風貌，有著不可或缺的作用，另外，至少希望傳統畫史中，對女性畫家扎眼的隔膜，甚至忽視，能夠得到改變和修正。



明 周淑禧 茶花幽禽圖軸