

# 韶秀雙璧

## 明末清初的閨閣與名妓繪畫藝術



鄭淑方

清代湯漱玉（一七九五—一八五五）《玉臺畫史》輯錄歷朝女性畫家二三七名，有明一朝合計一〇四名，為歷代之冠，其中「名媛」與「名妓」畫家形成兩大創作群體（附表），自上世紀晚期即受到學術界持續關注。本文從社會網絡（或稱社會聯結）的觀點，詮釋明末清初「名媛」與「名妓」繪畫風格的源流，分析藝術作品的產出，受到家內空間或公共空間中的男女兩性關係以及女女同性情誼所影響，旨在說明當代女性繪畫特有的樣貌。

### 自由思潮與女性崛起

明朝中葉以後，箝制女性的貞節觀，透過國家旌表制度、教化性鴻文以及鄉里間的口耳相傳，交織成綿密的道德譜系並徹底被實踐。大明律法的節婦觀念，影響女性婚姻自主權，更剝奪財產繼承權的保障（註一），致使女性社經地位低落。然而，心學

興起，帶動自由思想的發展，而且在十六世紀後，城市經濟逐步發達，傳統社會風氣漸行轉變，李贄「男女平等」與馮夢龍「才德不相妨」等進步言論，開啓了女子教育的先聲（註二），仕紳和商賈家庭的女性成員開始接受文學教育，並活躍於藝文創作的領域。明中晚期湧現女性參與文藝

創作和品鑑活動的諸多案例，說明原本禁錮女性的生活型態已開始產生變化，成為孕育女性才情、豐富雅致生活的土壤。

晚明王穉登（一五三五—一六一二）《吳郡丹青志》〈閨閣志〉輯錄蘇州地區女性畫家仇珠的作品與生平；對於女性藝文創作的整理與記



明 林雪 山水 卷 局部 蘭千山館寄存國立故宮博物院

《秦淮畫舫錄》以及吳應箕《留都見聞》所描寫的風月往事。

回顧明末清初女性畫家的研究，二十世紀八、九〇年代之交，學術的觸角已探向閨閣畫家的藝術成就（註三），至九〇年代，名妓畫家繼而成爲新的研究議題（註四），學者分析兩者間的差異，進行風格類型的比較研究（註五），學界大致維持上述研究取向，持續深化議題的討論（註六），而女性繪畫品評與鑑藏則是近年關注的另一項專題。（註七）西方學者討論女性藝術時，「女性特質」（Femininity）是不斷被辯證卻無定論的議題，本義指女性在「內在心性」或「外在行爲」上，相對「男性特質」（Masculinity）、可清楚被辨識的性別角色特徵。然而，女性主義「本質論」者與「非本質論」者對女性特質之由來一直僵持不下，面對女性藝術風格究竟是「生物本能」抑或「社會建構」的歧見，本文以 Lisa Tickner 的主張爲論據：「在男權宰制的社會中，無法尋得女性特質的原始樣貌（The hopelessness of excavating

a free or original femininity beneath the layer of patriarchal oppression)。」（註八）因此關注女性文化的塑造、實踐與表現風格如何受到社會及文化機制的影響，分析明末清初具代表性的女性畫家馬守貞（一五四八—一六〇四）、仇珠（十六世紀）、邢慈靜（一五七三—一六四〇後）、文俶（一五九五—一六三四）、李陀那（活動於明朝晚期）、黃媛介（一六一四—一六六九前）（註九）、李因（一六一四前—一六八五）、顧媚（一六一九—一六六三）（註十）與林雪（約活動於十七世紀）等人的山水、人物、花卉、草蟲畫作，旨在探討「閨閣」與「名妓」兩大才女陣營的繪畫風格，呈現趨同或趨異性發展？下節將透過個別作品的分析，歸納整體發展的樣貌。

### 女性繪畫作品分析

#### 一、山水畫

中國繪畫以內容分科，具優位性的山水畫題材，反而是女性較難成就的項目。固然明清山水畫以摹古爲能事，不強調實景觀察的重要性，但傳世山水畫的女性作者，多數具有旅行或巡遊的經歷，如馬守貞、林雪與黃媛介等。她們或爲女妓，或爲閨秀，雖都以裏纏小腳爲美事，可是女妓伴隨名流吟賞山水，或從事泛舟、觀景式旅行，享有更多身體的行動自由；而名門閨秀只有在男性家族成員仕宦轉徙或從事休閒活動時，方能同其遊玩觀賞，直到明末清初翻天覆地動盪之時，才打破此分界線。

馬守貞〈秦淮水榭圖〉卷（圖一）佈局簡中寓繁，以俯視角度，畫寬闊江流的岸邊小景，通幅表現寧靜澹泊的意境。畫幅右側寫坡石亭子，左側以江水遠接天際，簡淡筆法遠追倪瓚，俯瞰視角與構圖元素則與文徵明〈風雨孤舟〉（圖二）有異曲同工之處。作者款識「萬曆丙子（一五七六）春二月畫于秦淮水榭。湘蘭女史馬守貞」，並鈐有「守貞」、「馬湘蘭印」。馬守貞，小字玄兒，又字月嬌，以善畫蘭，故號湘蘭。出身青樓，通音律，擅歌舞，曾撰《湘蘭子集》。常來往於文人墨客間，《畫史會要》記吳門王穉登曾爲其挽詩：「描



圖一 明 馬守貞 秦淮水榭圖 卷 東京博物館藏 引自《定靜堂清賞》



圖二 明 文徵明 風雨孤舟 冊頁 Nelson Gallery-Atkins Museum藏 引自《Eight Dynasties of Chinese Painting》

載，與當時的審美意趣和藝文時尚不無關係。從《吳郡丹青志》到彙整歷代擅繪事女性的專史—清代湯漱玉（一七九五—一八五五）《玉臺畫史》，中國畫史中的女性意象自此日益清晰。《玉臺畫史》所纂集的明朝女

性畫家中，名媛與名妓兩個創作群體，才情難分軒輊，更是當代文化的亮點。名媛畫家又稱閨閣畫家，意指名門望族或文化世家中能書善畫的女子，她們受業宿儒，自幼接受家族成員的啓發，深受豐富家藏的薰陶，長成後多嫁名士爲妻，林下風範，自然天成。名妓畫家來自青樓，歷代具備藝術修養的北里女子，以明代取得的藝術成就最高，形成具有文化影響力的創作群體。明代妓家文化素質的提升，與政經形勢息息相關：明代官妓制度罰良爲娼，迫使犯官妻女發入教坊；明中晚期，在政治腐敗、物質文明發達的時期，經濟力爲妓業興盛起了推波助瀾之效。然而朝綱不振，士子報國無門，開花榜、品名妓成了集體性的時尚活動；爲滿足這些具有藝術修養的顧客，妓院亦延師培養實用技能，文人也在各式場合中提供指導。傅山嘗云：「名妓失路，與名士落魄、齋志沒齒無異也。」所言即是潘之恒《巨史》、余懷《板橋雜記》、冒襄《集美人名詩》、趙慶積《青樓小名錄》、曹大章《秦淮女士表》、捧花生



圖三 明 林雪 山水 卷 蘭千山館寄存國立故宮博物院



圖五 明 仇珠 唐人詩意圖 軸 局部 國立故宮博物院藏

即嫻翰墨，好吟詠，工書畫，人以衛夫人目之，張岱〈贈黃皆令女校書〉贊曰：「未聞書畫與詩文，一個名媛工四絕。」早年許楊世功，聘後家貧不能娶，太倉張西銘溥聞其名，往求之，父兄勸其改字，誓不可，履約食貧，以文采畫藝及擔任閨閣塾師，維

持家庭生計。乙酉（一六四五）年清兵南下，嘉興瀕於毀滅，媛介逢亂被劫，後迫於經濟壓力，轉徙於江南地區及京城尋求贊助者的經歷，記錄在《兩浙輶軒錄》：「乙酉遭亂，轉徙吳閩，羈白下，後入金沙，閉跡牆東，張無放及夫人于氏資給之，時時

往來虞山與柳夫人為文字交。其兄開平不善也。然皆令實貧甚，時鬻詩畫以自給，後僦居西陵。所居一樓與兩高峰相對，踰糜側理，是其經營終不免賣珠補屋之歎。」以及姜紹書《無聲詩史》：「困於携李，躓於雲間，栖於寒山，羈旅建康，轉徙金沙，留滯



圖四 明 黃媛介 戲墨山水 扇面 國立故宮博物院藏

蘭寫竹寄卿卿，遺墨都疑淚染成。不遇西川高節度，平康浪得校書名。」湘蘭與蘇州文士友善，山水畫受元四家與吳派影響，可由此作窺得一二。

女性畫山水多數為平淡天真的小品，較罕用複雜筆墨來圖寫山川，林雪〈山水〉卷（圖三）橫四四七·五公分，誠屬難得。林雪，字天素，閩（福建）中妓，後寄居西湖，能吟詩，工書善畫，傳世畫作以山水為多。松江派董其昌《容台集》讚：「山居荏苒，凡三十年，乃聞閩秀之能畫者，一再出，又皆于武林之西湖。初為林天素，繼為王友雲。天素秀絕；友雲澹宕，特饒骨韻。」此卷表現水路相連的江南景致，房舍、舟楫點綴其間，娟娟可愛，功力俱足。楷書款識：「天啓壬戌（一六二二）仲夏寫。閩中林雪。」清人黃易（一七四四）一八〇二）在拖尾跋語中，追懷天啓初（一六二二）年林雪與董其昌、陳繼儒和汪然明等泛舟出遊的文人雅集。此卷墨色清淡，古雅秀潤，黃易評論此卷山水氣韻與趙文度、李肇亨相類，與董其昌風格不

遠。林雪另作〈仿黃公望山水圖扇面〉（Museum für Ostasiatische Kunst 不列藏）以及〈山水圖扇面〉（私人收藏），筆墨技法遠師董源、二米及元四家等南宋大師。李光陽《西湖逸史》：「林雪，字天素，閩妓也，入武林寄寓湖上。工書善畫，臨摹古幅，嘗亂真。董思白（董其昌）贈以詩曰：『片雲占斷六橋春，畫手全輸妙與真。鑄得幹將呈劍客，夢通巫峽待詞人。』」林雪結識董其昌並曾獲其題詩相贈，黃公望對董其昌山水畫風的影響，林雪當是有所取益，《花隱編序》將林雪與倪瓚、黃公望相比擬，即是此意。

黃媛介〈戲墨山水〉（圖四）畫山石間喬松高挺，掩映空亭，以淡墨濕筆塗抹遠山，復以濃墨畫幹點苔，得吳鎮（一二八〇）一三五四）之沉鬱茂潤；景緻疏遠清曠，兼有倪瓚（一三〇一）一三七四）簡淡畫意。因明末清初正逢政權更迭，或以此呼應元代的野逸情懷。媛介楷書題款：「丁未（一六六七）春日戲墨。皆江嘉興（人，文學家黃象山妹。髫齡



圖七 明 邢慈靜 畫大士 軸 國立故宮博物院藏

曹大家而外，則有如左太冲之妹芬，鮑明遠之妹令暉。至以書法稱者，衛夫人而外無聞焉。夫人生天地間，倘專一長，即足以垂不朽，況巾幗乎？乃夫人以古賢媛之罕見者，兼而有之以視左芬輩，兄妹齊名流傳藝苑者為何如哉？」慈靜自幼資質敏慧，書畫俱絕，亦工詩，著《非非草》。

〈畫大士〉（圖七）在墨箋上，以泥金白描觀世音菩薩，大士法相莊

嚴，手持串珠，足踏蓮瓣，衣裾飄揚，既現灑脫飄逸風姿，且流露纖纖女子的嫵雅清韻。畫幅上方以小楷泥金書四言八句贊語：「感應無方，智慧無礙。以最勝緣，得大自在。清波蓮葉，法相胥融。亦仙亦佛，長生之宗。信女人慈靜畫并贊。」行文禮讚諸佛菩薩，祈求修得大智慧，自在解脫。《明史》記載：「邢侗：妹慈靜，善做兄書。」《武定州志》亦

云：「慈靜：書畫俱稱絕品，與兄侗齊名。」慈靜書法受邢侗影響，行筆穩健有力，所題小楷，筆畫結體多出自鍾王，簡古醇厚，健中寓柔，不失清新適媚之氣。

整體說來，女性因為生活空間的封閉性，所作人物題材不及男性豐富多元，且因缺乏系統性的專業培訓，對須把握精準造形的人物，多數無由措手，致使女性較少去進行該類題材



圖六 明 仇珠 白衣大士圖 軸 局部 國立故宮博物院藏

雲陽。」媛介跋涉羈旅，尤脫閨閣畦徑，終成就山水畫作，贏得《池北偶談》：「工山水」美譽。

二、人物畫

在各種繪畫題材裏，畫人最難，顧愷之《魏晉勝流畫贊》曾記：「凡畫，人最難，次山水，次狗馬，臺榭一定器耳，難成而易。」南宋院體至

明代職業畫家，多能狀寫人物，仇英（約一四九四—一五五二）融合唐宋以來畫風，所繪人物精妍華麗，其女仇珠工筆重彩人物，傳神入化，是位可與文倣媲美的吳門女畫家。仇珠《唐人詩意圖》（圖五），畫中仕女佇立於花木前，淡妝華服，賦彩細膩。王穉登《吳郡丹青志》稱許仇英：

「髮翠豪金，絲丹縷素，精麗艷逸，無慚古人。」《讀書輯略》言：「嘗見仇氏（珠）撫李龍眠白描《群仙高會圖》長卷，人物百餘種，工致秀逸，似不食人間煙火者。」仇珠綽有父風，並非過譽。

仇珠另作《白衣大士圖》（圖六）以起伏多變、剛健流暢的線條描繪身軀與衣紋，畫中觀音盤坐蓮花上，展現沉靜洗練的工夫。汪珂玉《珊瑚網》云：「仇氏著色白衣大士像，無論相好莊嚴，而環絡上堆粉圓凸，宛然珠顆。」佛教宣經活動是明代婦女獲取知識的教育管道，透過僧尼對經典的闡述，廣大女眾接受因果與輪迴的觀念，女性畫家也因此偏好佛教題材，其中又以聞聲救苦的觀世音菩薩最受歡迎，邢慈靜即以擅繪大士、題寫經文著稱。

邢慈靜，號蒲團主人、蘭雪齋主，山東臨邑人，書家邢侗（一五五一—一六一二）妹，嫁貴州左布政使馬拯為妻。清代莫樹椿歎：「嗟乎！天之鍾靈毓秀，誠不擇人，何獨于夫人而特厚也。稽古閩秀，以才學稱者，



圖九 明 文淑 畫鴛葉圖 成扇 國立故宮博物院藏



圖十 明 李陀那 水仙 扇面 國立故宮博物院藏



圖八 明 文淑 畫春蠶食葉 軸 國立故宮博物院藏

的創作。但從傳世畫作看來，不論以簡取勝的白描寫意線條，或是工整細致的設色技法，女性畫家至遲在明代中晚期，已能透過不同的筆墨技法，力求人物造型的表現。

### 三、花鳥草蟲畫

女性畫家擅寫花卉竹石或鳥雀蟬蟲等景物，文淑、馬守貞、李陀那與顧媚皆是箇中翹首。

文淑（一五九五—一六三四），

《無聲詩史》另作文淑，字端容，江蘇長洲（今蘇州）人。貢生文從簡之女、文徵明玄孫，自幼賦性聰穎，善繪事。適寒山趙靈均為妻。趙家係宋代趙氏皇族後裔，靈均母為陸師道（一五一一—一五七四）女陸卿子（約活動於明隆慶萬曆年間），文趙通婚，聯結蘇州三個顯赫書香門第。

婚後伉儷偕隱，怡情林壑。文淑喜繪花木草蟲，曾臨摹內府藏本草圖，並對日常習見的景物賦予細膩觀察，隨手描摹皆能綴其生趣，作《寒山草木昆蟲狀》冊。

文淑《畫春蠶食葉》（圖八）畫面清新可人，表現枝葉茂密、結實累累的桑樹上，三隻春蠶正蠕蠕爬行。全幅勾畫細謹，景物清晰勻整，綠



圖十一 明 馬守貞 雙鉤蘭 卷 國立故宮博物院藏

名妓畫家常以畫寓情，抒發胸中逸氣，馬守貞寫荒坡野嶺中的幽蘭，亦是以此自況心境的表現。馬守貞〈雙鉤蘭〉卷（圖十一）畫蘭石錯落相生，構圖別具一格。通幅以簡筆勾勒坡石，並藉濃淡、乾溼的皴擦，表現坡土石塊的肌理。白描蘭草以嫺熟勁練的筆法雙鉤，落筆間提按輕重變化明顯，又不失流暢。看似隨意的

葉、紅果以及白蠶，色彩配搭巧妙，以女性細膩精微的觀察力與工整纖細的筆墨，為這幀構圖精簡的畫面，營造出清雅的視覺效果。文倣繼承文氏家族的筆墨技法，在父親清潤、秀逸風致的薰陶下，狀寫花卉草蟲，皆能得其生機意趣。明末錢謙益評其：「點染寫生，自出新意，畫家以為本朝獨絕。」幅右上方楷書自識「庚午（一六三〇）三月既望，天水趙氏文倣畫。」下鈐「趙文倣印」與「端容」二方作者印記。

文倣另作〈畫鴛栗圖〉（圖九）描繪粟花斜倚湖石，花卉苞萼鮮潤，枝條荏苒，深得迎風滄露之態。芳叢左側湖石，以多層次的渲染技法表現光影變化，定止的石頭與迎風搖曳的花卉，動靜相生，倩華娟秀之韻，溢於毫素。摺扇面多凹凸，金箋著色不易，用筆忌重描，難度益高。文倣兼容文、趙兩家薰陶，加上終身努力不輟，故《國朝畫徵續錄》評曰：「吳中閩秀工丹青者，三百年來推文倣為獨絕。」扇面右側以娟秀小楷題寫「戊辰（一六二八）春三月既

望，天水趙氏文倣寫。」並鈐有「文倣」、「端容」作者印記。文倣喜繪罌粟蝶蛾，類似題材尚見於北京故宮博物院所藏扇面〈鴛栗蝶圖〉。李柁那（柁另作佗或陀，那另作娜）〈水仙〉（圖十）選自《花卉畫冊》第十二開。構圖簡潔，以墨線勾勒迎風飄拂的水仙，花葉清簡，翻轉處以水墨渲染，更見綽約生姿。柁那筆法追仿南宋趙孟堅（一一九一—一二六四）白描水仙，幽妍秀潔，特饒清逸風韻，《明畫錄》、《無聲詩史》皆以善繪水仙譽之。李氏生卒年不詳，約活動於明朝晚期，嫁福建莆田郭聖僕為妾。依畫幅鈐印「石城女子」，推測柁那原籍石城。

文倣另作〈畫鴛栗圖〉（圖九）描繪粟花斜倚湖石，花卉苞萼鮮潤，枝條荏苒，深得迎風滄露之態。芳叢左側湖石，以多層次的渲染技法表現光影變化，定止的石頭與迎風搖曳的花卉，動靜相生，倩華娟秀之韻，溢於毫素。摺扇面多凹凸，金箋著色不易，用筆忌重描，難度益高。文倣兼容文、趙兩家薰陶，加上終身努力不輟，故《國朝畫徵續錄》評曰：「吳中閩秀工丹青者，三百年來推文倣為獨絕。」扇面右側以娟秀小楷題寫「戊辰（一六二八）春三月既

卷雙鉤墨蘭，即取法趙子固、文徵明白描雙鉤花卉技法。卷末王穉登草書題：「秋老妝樓雨似塵，筆寶書卷鎖相親；一枝寫出湘皋影，仿佛波凌解佩人。癸巳（一五九三）閏月齋頭坐雨。閩馬姬畫蘭走筆戲題。王穉登。」青樓翹楚與文壇領袖承迎有情，明《巨史》〈馬姬傳〉即是輯錄王穉登以第一人稱敘述之內容。

明周天球（一五一四～一五九五）〈墨蘭〉卷，可說明湘蘭在吳門文士中的尊崇地位。幅中描繪墨蘭十餘株，繁花幼蕊，幽香逼人。筆勢或偃或仰、或濃或淡，極盡變化之能事。畫上題跋多達數十餘則，內容從詠贊蘭蕙到綜論技法，再現時人以文會友、樂在其中的風尚。馬守真行書題：「手攜蘭蕙兩三栽，日暖風和次第開；坐久不知香在室，推窓時有蝶飛來。」（圖十二）周天球少遊文徵明門下，望重文林，且晚明書畫品鑑仍以男性題跋女性作品為主流，湘蘭題詩品鑑名士畫作，以此展現文采，實屬罕見。王穉登為湘蘭賦挽詩十二絕句，嘗謂書體「小字蠅頭密又



圖十二 明 周天球 墨蘭 卷 局部 馬守真題跋 國立故宮博物院藏

斜」，幅中跋文的筆劃組合與結構規律，可作此形容。

明中期花鳥畫的表現技法有了新的突破，擅長水墨寫意的大家應運而生，李因即是女性代表人物。李因（一六一四前～一六八五），字今生，號是庵，錢塘（今杭州）人。早年為妓，因詩才與崇禎元（一六二八）年進士葛徵奇（？～一六四五）結縭，二人唱隨風雅，忘情於山水翰墨間。順治二年（一六四五），國破夫亡，生計驟變，寡居生活窮困淒涼，以紡織作畫自給，陳維崧《婦人集》稱：「水墨花鳥，幽淡欲絕。」倍受時人贊許，黃宗羲（一六一〇～一六九五）曾為其立傳。李因〈畫花鳥〉（圖十三），構圖靈活，鳥雀造型生動，運筆大方，落墨為葉，極具變化而呈現豪邁放逸的筆調，疏爽雋逸的風貌，頗得陳淳（一四八三～一五四四）餘韻。畫幅右側行書款識：「乙巳（一六六五）初春，海昌女史李因畫」，兩印漫漶不識。清寶鎮《國朝書畫家筆錄》評：「水墨花鳥蒼古靜



圖十三 明 李因 畫花鳥 成扇 國立故宮博物院藏

逸，頗得青藤（徐渭）、白陽（陳淳）遺意。所畫極有筆力，無輕弱態，當時名譽甚隆，真閨閣翹楚也。」

顧媚〈畫幽蘭〉（圖十四）卷長五五一·八公分，寫幽蘭交錯相間，或與翠竹叢生，或與荊棘相雜，或生於坡石之側，或倒垂在懸崖邊下。作者淡墨寫蘭，濃墨點畫竹草，飛白鈎石，綻放神清骨秀之姿。《桐陰論畫》稱「畫蘭各種，風晴雨露，均極傳神。」據卷尾款題「戊子（一六四八）秋日摹趙松雪筆意」，顧氏以書法入畫的理念，承襲自趙孟堅、趙孟頫與文徵明等文人墨蘭系譜，以巨幅長卷狀寫蘭葉因風翻轉的筆勢，當是追摹文徵明〈蘭竹圖〉卷（北京故宮藏）與周天球〈叢蘭竹石圖〉卷（北京故宮藏）的構圖布局和筆墨情趣。顧媚（一六一九～一六六三或一六六四），又作顧眉，字眉生，江蘇上元（今南京）人。雖出身青樓，工詩畫，尤善音律。余懷《板橋雜記》稱其：「莊妍靚雅，風度超群。鬢髮如雲，桃花滿面。弓彎纖小，腰支輕亞。通文史，善畫蘭。



圖十四 清 顧嫻 畫幽蘭 卷 蘭千山館寄存國立故宮博物院

追步馬守真，而姿容勝之。時人推爲南曲第一。」崇禎年間嫁進士龔鼎孳（一六一五—一六七三）爲妾，婚後改名徐善持，字智珠，號橫波。幅中有黃媛介、蔡潤石（一六一六—一六九八）、蔣季錫（活動於清康熙

附表

朝 代	宮掖	名媛	姬侍	名妓	別錄	總人數
虞舜—唐朝	4	5	0	1	0	10
五代十國	2	3	0	0	0	5
宋 朝	10	17	3	4	0	34
金	1	2	0	0	0	3
蒙 元	0	9	0	0	0	9
明 朝	4	59	9	32	0	104
清 朝	0	43	5	4	20	72
歷朝人數	21	138	17	41	20	237

資料出處：（清）湯漱玉《玉臺畫史》與《玉臺畫史別錄》

年間）與姜桂（？—一七六二）等一時才女題跋，見證顧媚與名媛間的情誼，難能可貴。

媛介不僅是名妓柳如是的閨中摯友（見陳寅恪《柳如是別傳》），且與中國古代女性文學史上非常重要的創作群體——以商景蘭爲領軍的山陰邵氏家族女性文學群體——相識交遊，詩集結成《越遊草》及《錦囊集》（附編於《祁彪佳集》），名士更爲媛介寫序、題跋作傳，如錢謙益《黃皆令新詩序略》、《士女黃皆令集序》，毛奇齡《黃皆令越遊草題詞》，熊文舉《黃皆令越遊草序》，施閨章《黃氏皆令小傳》。當時穿梭在閨閣、名妓創作群體間，促成才女交融者，除媛介外，尚有陸卿子（名士趙宦光妻、文淑婆婆）與徐媛（一五六〇—一六一九；文士范允臨妻），她們和名妓往來的贈答詩至今仍見流傳。同時，名門閨秀更可透過父兄或丈夫的引介，與具有名望的文人切磋交流。諸多案例顯示，明清婦女才情觀與生活空間有了極大的進展，此一突破也呈現在藝文的發展上。

結論

在明末清初的社會網絡中，文士、閨秀與名妓相互交融，直接影響女性繪畫風格的發展。閨秀與名妓畫家透過不同的媒介，與畫史上的偉大傳統產生連結：閨閣畫家藉由男性家族成員融入畫派，代表性人物爲吳門仇珠與文淑，名妓畫家則在公共領域中，透過文人名士參與當代風潮，以馬守真、林雪等爲典型；而黃媛介的才情、閱歷與性格，正是聯繫、促進才女交流的橋樑。

儘管名媛與名妓接受教育的動機大相逕庭，然而名媛教育的養成者，經常也是雅集筆會中，女妓逢迎趨附、學習畫藝的名士，在此情況下，閨閣與名妓畫家既有師承或家學上的共通淵源，並得藉由閨塾導師與男性文士的媒介，相互激盪並深化彼此的藝術語言，兩者的繪畫風格因而表現出趨同發展的特性。依畫科論，林雪、馬守真和黃媛介筆下山水的構圖形式與筆墨技法，受到元四家、吳門畫派或松江畫派的影響；李因、馬守真、顧媚與李柁那等花鳥畫家，或

追摹趙孟堅、文徵明白描雙鉤花卉技法，或以書法入畫，承襲趙孟堅、趙孟頫與文徵明等文人墨蘭系譜，或以陳淳清新率性筆意勾勒物象，皆以筆墨技法的變化，追求文人花鳥畫的審美意趣。惟人物畫的創作，因爲青樓教育務實、速成的培養機制，對於需

要投注較多專業訓練的人物造型，則鮮少出現在名妓作品上。

在倫常綱理中，閨閣與名妓的關係雖屬遙遠，但繪畫風格卻呈現殊途同歸的發展過程，她們不僅是元代文人畫的傳燈者，也是吳門畫派或松江畫派的追隨者，主要因爲她們都是男

性文士的依附者，缺乏挑戰繪畫傳統的創作意識，況且提供當代女性完成自我實踐的教育體制，尙付之闕如，她們精湛的畫藝，只是文人流風的餘韻，無法超越時代的巨擘，開創歷史性的地位。<sup>10</sup>

作者任職於本院書畫處

註釋

1. 蔡智惠，《明代婦女財產權研究》，國立中央大學歷史研究所碩士論文，二〇〇七。
2. 李贄，《焚書》，北京：北京出版社，二〇〇〇；李贄，《藏書》，臺北：臺灣學生，一九八六；馮夢龍，《智囊全集》，南京：江蘇古籍出版社，一九八六。
3. 李湜，《明代女畫家文淑和她的幾件作品》，一九八九；李湜，《周淑禧和她的〈郊獵圖〉卷》，一九九〇；李湜，《閨閣中的天才——談吳門女畫家文淑與仇珠的藝術》，一九九〇。
4. 李湜，《談明代女畫家馬守真畫蘭》，一九九一；李湜，《明代女畫家薛素素和她的幾件作品》，一九九一；鄭淑方·Late Ming Elite Courtesan Painters: Ma Shou-zhen and Xue Su-su, 1997. 李湜·〈李因和吳荷鸞圖〉軸，一九九七；郝俊紅，《明代女畫家馬守真畫作真偽考證》，一九九八。
5. 李湜，《明清名媛與名妓畫家比較》，一九九二；李湜，《試析明清時期的閨閣、妓女繪畫》，二〇〇一；曹佳，《庭院中的閑花與深谷中的幽蘭——解讀明清閨閣畫家與青樓畫家》，二〇〇七；郝俊紅，《丹青奇葩——晚明清初的女性繪畫》，二〇〇八。

6. 李湜，《深藏閨中的明代女畫家》，一九九二；李湜，《方維儀和她的〈觀音圖〉軸》，一九九四；李湜，《明清時期閨閣畫家人物畫題材取向》，一九九五；李湜，《掀開封塵的畫卷——明代閨閣畫家藝術談》，一九九五；李湜，《周淑禧、淑禧和她們的〈大士三十二應身像〉冊》，一九九五；李湜，《青樓文化觀照下的明代女性繪畫》，一九九九；許文美，《晚明清樓畫家馬守真的蘭竹畫》，二〇〇四；錢芳，《明清女畫家現象考》，二〇〇六；李湜，《明清閨閣繪畫研究》，二〇〇七；劉坡，《秦淮馬湘蘭考略》，二〇〇七；李湜，《石渠寶笈》著錄馬守貞〈畫蘭圖〉卷考》，二〇〇九。
7. 郝俊紅，《明代鑑藏家對女畫家藝術的鑑賞》，《丹青奇葩——晚明清初的女性繪畫》，二〇〇七。
8. Tickner, Lisa. "Five British Artists", in *Difference: On Representation and Sexuality* (New York: New Museum of Contemporary Art, 1984) p. 19.
9. 關於黃媛介生年，學界另有二一六一六以及二一〇二一〇年兩種說法。
10. 顧媚卒年另說爲一六八四年。

1. 楊秀禮，《李因生年字號考》，《山西農業大學學報》二〇一〇年第一期。
2. 趙佳利，《明代宦門閨秀教育述略》，《遼寧大學學報》二〇〇八年第三期。
3. 陳寅恪，《柳如是別傳》，北京：三聯書店，二〇〇一。
4. （清）湯漱玉，《玉臺畫史》，收錄於《叢書集成續編》一〇一冊，臺北市：新文豐出版公司，一九八九，頁四九一—四九四。
5. （清）湯漱玉，《玉臺畫史別錄》，收錄於《叢書集成續編》一〇一冊，臺北市：新文豐出版公司，一九八九，頁四九五—四九九。
6. Cheng, Shu-fang, 1997. *The Late Ming Elite Courtesan Painters: Ma Shou-zhen and Xue Su-su*. MA dissertation. London: SOAS, University of London, Department of Archaeology.
7. Ko, Dorothy. *Teachers of the Inner Chambers: Women and Cultural in Seventeenth-Century China* (California: Stanford University Press, 1994)
8. Weidner, Marsha. *Views from Jade Terrace: Chinese Women Artists 1300-1912*. (Indianapolis: Indianapolis Museum of Art, 1989)