

明清闺阁绘画研究

李湜著

紫禁城出版社



图书在版编目 (CIP) 数据

明清闺阁绘画研究 / 李湜著. —北京: 紫禁城出版社,
2007. 7

(紫禁书系)

ISBN 978-7-80047-643-3

I. 明… II. 李… III. 中国画—艺术评论—中国—明清
时代 IV. J212. 05

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 108847 号

明清闺阁绘画研究

著 者: 李 湜

责任编辑: 江 英

装帧设计: 李 猛

出版发行: 紫禁城出版社

地址: 北京东城区景山前街 4 号 邮编: 100009

电话: 010-85117378 010-85117596 传真: 010-65263565

邮箱: ggzjc@vip.sohu.com

印 刷: 北京方嘉彩色印刷有限公司

开 本: 787×1092 毫米 1/16

印 张: 18

版 次: 2008 年 12 月第 1 版

2008 年 12 月第 1 次印刷

印 数: 1~1,500 册

书 号: ISBN 978-7-80047-643-3

定 价: 68.00 元

全国艺术科学「十五」规划课题研究成果

明清闺阁绘画研究

李湜 著

紫禁城出版社

目录

第一章 明清时期的闺阁画家	004
---------------------	-----

第二章 明清闺阁画家的画学途径	016
-----------------------	-----

一 家学	018
------------	-----

二 自学与外学	026
---------------	-----

三 画学“样本”	036
----------------	-----

第三章 明清闺阁画家的绘画创作——花鸟画	046
----------------------------	-----

一 文俶与周氏姊妹：点染写生，彩毫娟秀	048
---------------------------	-----

二 李因、陈书：墨笔写意，白阳风韵	059
-------------------------	-----

三 恽氏闺阁画家群：没骨花鸟，南田风致	069
---------------------------	-----

四 马荃：写实花鸟，勾染逼真	078
----------------------	-----

五 其他闺阁画家：花鸟有声，各具神采	082
--------------------------	-----

第四章 明清闺阁画家的绘画创作——人物画	102
第五章 明清闺阁画家的绘画创作——宗教画	118
第六章 明清闺阁画家的绘画创作——山水画	138
第七章 明代闺阁画家与妓女画家比较	156
第八章 清代闺阁画家与宫掖画家比较	180
第九章 明清闺阁画家与男性画家比较	190
第十章 明清闺阁画家作品的传播	198
第十一章 明清闺阁画家的诗文创作	218
第十二章 明代女性画家作品真伪问题	232
附 录	244
附录一 宋代女性画家	246
附录二 绘画中的女性形象演变及乾隆朝宫廷仕女画	255
附录三 《石渠宝笈》、《秘殿珠林》中著录的陈书作品	270
参考书目	278
后 记	282

晚晴
山陰
江上
草堂
畫



第一章 明清时期的闺阁画家

清代画史学家汤漱玉在所撰《玉台画史》^①中,将女性画家分为四大类:宫掖、名媛、姬侍、名妓。这其中,在宫廷中从事绘画活动的宫掖画家,因其流存的作品凤毛麟角,既缺少时代的连续性,也缺少作为一个绘画群体的总体特征,而难以成为一个创作体系。因此,真正构成明清时期女性绘画主体的是名媛、姬侍和名妓。

名媛中的“媛”,原指“美女”,如《诗·邶风·君子偕老》:“展如之人兮,邦之媛也。”明清时,它通常指来自良好家庭环境的女性,即大家闺秀。姬侍,即“侍妾”之义,如《北齐书·上洛王思宗传》云:“便纵酒肆情,广纳姬侍。”明清时,用于指与男性有婚姻关系的正妻之外的女性。因为名媛画家与姬侍画家既不像宫掖画家那样隶属于宫廷,也不像名妓画家那样风尘度日,她们生活在某种特定的家庭之中,因此,我们把她们统称为“闺阁画家”。她们有的来自文化世家特别是书画世家,有的来自官宦、商贾之家,也有的是妓家从良女子。由于她们染于丹青,便有了一个不同于世俗女子的称谓——“画家”或“善画者”。这其中,来自书画世家的女子更享有得天独厚的书画氛围,因为翰墨飘香的家庭环境,有助于她们自幼对书画进行近距离地观察与了解,从而激发出浓郁的创作兴趣;家中丰富的书画藏品,有助于她们在名品佳构中寻求艺术真谛,陶冶艺术情操;此外更重要的是,她们能够随时与喜书擅画的亲属探讨画理、切磋画艺,得到高水准的艺术指点。因而来自书画世家的闺阁画家,其艺术成就在总体上要高于其他背景下出身的女性画家。

不管是来自书画世家,还是来自官宦或商贾家庭,“闺阁画家”这一共同的身份,使她们构成了一个既不同于男性画家,也不同于妓女画家的绘画群体。相对于妓女画家和宫掖画家,她们以其规模之大,相关文献和留存作品之多,而成为我们探求古代女性绘画史时最主要的资源,从而也赋予我们关于古代女性绘画的最基本的印象。

① 汤漱玉著:《玉台画史》,上海古籍出版社,1996年。

明代，随着资本主义萌芽的出现，手工业和商业的发展带动了城市经济的繁荣，绘画世家、私家收藏、文人雅集等现象映衬着这一时期文化的兴盛。在这种综合的文化氛围中，闺阁绘画得到了空前的发展。

明代的闺阁画家主要集中在江南，尤其是吴门地区^①。吴门有着悠久的历史渊源，三国时期的陆逊，晋代的陆机、陆云；盛唐的韦应物、白居易、刘禹锡等都做过苏州刺史。宋、元以后，它逐渐成为文人荟萃之地，江南的重要文化活动中心。至明代，这里更是当朝重要画家、文人的聚集地。一时派别林立，如山水画创作上有以戴进^②为首的“浙派”，以吴伟为首的“江夏派”，以沈周^③、文征明为首的“吴门派”，以董其昌为首的“华亭派”，以蓝瑛为首的“武林派”等；花鸟画创作上有以陈淳、徐渭为首的写意派，以周之冕、孙克宏为首的勾花点叶派；人物画创作上有勇于创新的陈洪绶、崔子忠，同时还有以曾鲸为首的“波臣派”等。此外，还形成了大批以文化为业的创作世家并形成了各自的艺术体系，它们或是父子相继、夫妻相传，或是精研诗词文章、或是专擅翰墨书画，一个个以家族为单位的文化群体伴随着家族人口的自然增长而扩展和蔓延。如绘画史上颇有影响的文氏家族，自文征明始，以后又有文彭、文嘉、文伯仁、文从昌、文从简、文俶、文震孟等纷纷参与绘事。在不自觉的文化传播下，每个家族成员都在耳濡目染中被卷入这种文化的传承体系中。而闺阁画家正是在这些文化世家中起步、成长起来的一种画家类型。她们在翰墨飘香的家庭环境中长成，得以饱览大量家藏的优秀作品，并且能够亲受父兄们的笔墨熏陶。这不仅引发了她们对书

① 苏州为古吴都城，因此有吴门之谓。吴门地区包括苏州各县和周边地区，如常熟、宜兴等地。

② 戴进〔1388～1462年〕，字文进，号静庵，钱塘〔今浙江杭州〕人。宣德年间应召入宫廷画院，后回乡以卖画为生，工山水，兼能人物、花鸟、走兽。所作山水，师马远、夏圭，并取法北宋郭熙、李成和元诸家，以简劲纵逸画风见长。其画风在明代画坛有重大影响，为“浙派”的开拓者。

③ 沈周〔1427～1509年〕，字启南，号石田。擅绘山水、花鸟。早年师法五代董源、巨然笔意，中年宗法元人黄公望画风，晚年推崇元人吴镇墨趣，形成其多样化的笔墨风格，既有笔酣墨畅的“粗沈”，又有用笔工细缜密的“细沈”。他与文征明、仇英、唐寅合称“明四家”。

画的初步兴趣,而且更使她们在日后的生活中以笔墨为伴,借书画来消磨悠闲安逸的时光,或娱悦身心,或以出售创作的绘画作品来补贴家用。

明代闺阁绘画得以兴起,还源于思想界对女性才学的重新认知和赞赏。自明正德〔1506年〕以后,伴随着手工业和内地商业及海外贸易的日益发达,在手工业领域出现了资本主义萌芽,受其影响,各种学术思想也日趋活跃,在明中晚期,萌发了妇女个性解放的思潮。在当时,具有先进思想的吕坤、汤显祖、袁宏道、谢肇制等文人,在妇女问题上都不同程度地提出反对传统礼教,赞美女性才智的新看法,从而引发了社会对女性价值的重新审定。文人士大夫择妻或与异性交往,大都以具有诗词书画修养的女性为对象,这也就要求女子们以笔墨为提高自身素质的一种手段,以达到与文人雅士在同一层次上的文化交流、情感沟通。受这种风气的影响,连当时的达官贵人也竞相督促自家女子学画。孙承泽《思陵典礼纪》载^①,明末,扬州把总^②田宏遇为了抬高其女儿的身价,专门请人教其“生而聪慧”的女儿学书作画,意“欲为士绅侧室”,结果,其才貌双全的女儿被崇祯皇帝选入后宫,成为明朝末代皇帝的宠妃^③。与此同时,明代女性的自我意识也在逐步增强,部分知识女性如李因、柳如是、黄皆令等已不再甘于沦为社会的“第二性”,而是追求男女平等。她们积极地参与各种文学、书、画诸艺术活动,从而进入到一直是男人独享的文化艺术空间。“文人不能诗,而女子能诗;谏臣不上书,而女子上书”^④虽然不是一种普遍现象,但是它从一个侧面说明了当时女子们对于诗画领域的积极介入。

到了清代,闺阁绘画在明代兴盛的基础上,又有了进一步的发展,越来越多的闺阁画家不断冲破封建伦理的防线,开始从被禁锢的家庭中走出,进入开放的社会,她们不以炫其才为耻,而是像男性文人画家一样,积极开展雅集笔会活动,如商景兰家首开闺阁中结社联吟作画之风,随园女弟子应袁枚^⑤之约雅集于西湖等。当然,在封建礼教浓重的阴影中,仍然不乏有保

① 孙承泽《思陵典礼纪》:“皇贵妃为田宏遇女,生而聪慧。宏遇为扬州把总,觅善书画者教之,欲为士绅侧室,以为奇货耳。充待选入,宠冠后宫。”商务印书馆,1939年。

② 官名。明代驻守京师的京营兵分为三大营,设千总、把总等领兵官。各地总兵之下,也分设把总之职来领兵。

③ 崇祯皇帝有两位宠妃,一位是袁淑贵妃,一位是田宏遇之女田贵妃。

④ 陈际泰著:《已吾集》,台北伟文图书出版社有限公司,1977年。

守的闺阁，以诗画外传为耻。史料记载，福建晋江人施朝凤，以闺作不宜见于外为由，诗成即焚其稿。浙江海宁人、陈咸备之妻查昌鹈，她在所辑《学绣楼名媛诗选》自序中，亦言自己“至声韵之学，往往见猎心喜。然不敏，未尝能作，且以非女子事，辄不敢为，偶有小咏，即焚弃之，不复存稿。”所幸像施朝凤、查昌鹈这样的人终究为少数。清代闺阁画家无论人数，还是作品数量都超过了历代女性画家及作品的总和，在绘画技法的多方运用上，更是远胜于各代女性画家。可以说，中国闺阁绘画到了清代才展开其最为可观的一页。因此，第一部专事录载女性书家的《玉台书史》〔厉鹗撰〕和第一部专事录载女性画家的《玉台画史》〔汤漱玉撰〕也便在清代刊行，这也改变了把女性附录在男性之后而仅作为点缀的画史写法。

三

明代书画家兼鉴藏家汪珂玉〔1587～？年，字玉水，号乐卿，自号乐闲外史〕，山东盐运使判官，平日里酷爱古籍、字画的收藏。他在寻访、收藏的过程中，不带有任何地位尊卑或者男女性别的歧视，因此，其藏品富甲一时。崇祯十六年〔1643年〕，他将所藏所闻所见的书画作品编撰出版，名为《珊瑚网》〔共48卷〕，是现今重要的书画鉴藏书之一。汪氏在编辑整理的过程中，通过对男女画家作品的多寡比较，不禁发出“丹青之在闺秀类，多隐而弗彰”的感叹，得出了闺阁绘画隐于画坛，不彰显于世的结论。虽然，该结论为一家之言，但是它基本上反映了女性画家在当时画坛中的一种现状，这一现状或多或少遮蔽了明清闺阁绘画的光辉。

造成“丹青之在闺秀类，多隐而弗彰”的原因有很多，其中主要是男性对女性绘画艺术的忽视。这种忽视以各种面目，体现在各个层面上，如在画史文献的出版物上，从成书于唐代大中元年〔847年〕的中国第一部绘画通史张彦远《历代名画记》开始，至20世纪初的清代末期，在千余年的岁月里，介绍画史、画传的书藉不下百余部，而专门介绍女性画家的书藉却仅有

① 袁枚〔1716～1797年〕，字子才，号简斋，晚年自号苍山居士，钱塘〔今浙江杭州〕人。乾隆、嘉庆朝重要的诗人、诗论家，与赵翼、蒋士铨合称为“乾隆三大家”。

一部，即1831年汤漱玉在丈夫汪小米的支持下编辑出版的《玉台画史》。我们从男女画家间出版物的数量悬殊上，就已然最直接地感受到女性艺术不被社会所重视，在画坛上的“隐而弗彰”了。

翻开画史、画传，在这些由男性编纂的书籍中，有的根本就没有对女性画家的介绍；有的虽然有，也只是为了求得全书结构的完整，而将她们作为一个补充部分，被放在每个章节的末尾，如徐沁的《明画录》、陶元藻的《越画见闻》、冯金伯的《墨香居画识》等。也有的是将女性画家设立为一个独立的章节，被列于全书的结尾处，如张庚的《国朝画征录》、鱼翼的《海虞画苑略》、姜怡亭的《国朝画传编韵》、冯金伯的《国朝画识》等。显然，女性画家们的这种“彰”，是作为男性画家的点缀品出现的，实际上还是“隐”的一种变相表现。

那些有幸被记载于画史、画传中的女性，主要分为三大类：闺阁、妓女和宫掖画家。从入选人员的标准上，同样可以看到社会对女性在艺术上的一种“忽视”。作者在选录时，不是看重女性的画风传承、作品鉴藏以及艺术成就等，而是看重她的家庭背景，如是何人之女或何人之妻、之母，或者她与男性间有何风流韵事等。因此，在画史中常见的闺阁画家是：元代著名画家赵孟頫之妻管道升^①、明代著名文人画家文征明的玄孙女文俶、著名画家仇英之女仇珠、清代身居刑部侍郎要职的钱陈群之母陈书、著名画家恽寿平的后裔恽冰等人；常见的妓女画家是：与著名文人有交往的马守真〔与王穉登^②〕、薛素素〔与沈德符^③〕、柳如是〔与钱谦益〕、董小畹〔与冒辟疆〕等人。这样的结果是，有些女子实际上仅略通画艺，或者根本就不擅绘画，只因拥有特殊的家庭或韵事，便被收录书中，如宋代的著名女词人李清照以及皇族贵妇杨妹子等。而那些没有强有力的男性背景的绝大多数女性画家，连一简单的介绍都没留下就被“隐”去了。汤漱玉的《玉台画史》从历代画史、

① 管道升〔约1262～1319年〕，字仲姬，吴兴〔今浙江湖州〕人。著名书画家赵孟頫妻。封魏国夫人。工绘梅、兰、竹等。

② 王穉登〔1535～1612年〕，字百谷、伯谷，号半偈长者等，原籍江苏江阴，移居苏州。嘉靖末入太学，万历时曾召修国史。主明代吴门词翰之席30余年，著有《吴郡丹青志》等。

③ 沈德符〔1578～1642年〕，字景倩，又字虎臣，浙江嘉兴人。万历举人。精音律，熟谙掌故。著《野获编》、《清权堂集》。

画论以及其他史料中,极力寻查自原始时期的嫫祖至19世纪初的女性画家,也仅得216名,这些人显然仅是女性画家中的极小部分。

而从实际的情况看,女性画家留存下的画作少之又少,约计400件〔套〕左右,完全无法与男性画家数10万件〔套〕的绘画藏品相提并论。女性画家画作少的原因除参加创作的女性人员本身就比较男性少外,另一个重要的原因是,古代女性在封建社会的重重伦理、道德的束缚下,在政治上无地位,经济上不独立,婚姻中不自主,社会地位甚至低微到失去了自己的姓名权的地步。当女性们多被称作李王氏、赵吴氏、刘张氏,沦为社会第二性时,女性画家也自然步入“人贱画微”的境地。她们的画作很难被世人所重视,并且作为藏品而流存。

女性绘画的“隐而弗彰”也有来自女性自身的原因。其主要表现是她们缺乏书画创作的艺术自觉性,往往将书画艺术视为雕虫小技,不宜张扬的闺房行为,认为不值得借此来展示自己的才华,博得世人的尊重。代表人物是明代的方维仪。

方维仪,名仲贤,字维仪,桐城〔今属安徽〕人。生于明万历十三年〔1585年〕,卒于清康熙七年〔1668年〕,自幼聪慧机敏,生长于良好的家庭文化环境中。其父方大镇曾任大理少卿,虽然不擅绘画,但是,家中有着丰富的诗文书画藏品,这使维仪得以从观摩高品味的艺术作品中汲取营养。其姊方孟式〔字如耀〕、弟方孔炤〔字潜夫〕,堂妹方维则〔字季准〕皆敏而好学,能诗擅画。姊弟几人常研讨画理,品评诗文。

方维仪是中国历史上难得的既能诗文又妙于书画,有着深厚文化素养的才女,同时也是位少有的长寿之人和从事创作活动时间最长的女性画家。她享年84岁,潜心于创作60余年,从北京故宫博物院藏其《蕉石罗汉图》轴〔图1〕款识“皖桐姚门方氏维仪薰沐写,时年七十有八”可知,她至少78岁还在勤于作画。但是,她留存下来的作品却很少,除北京故宫博物院藏的《观音图》、《蕉石罗汉图》外,还有安徽省博物馆藏的《罗汉图》、《大士像图》;辽宁旅顺博物馆藏的《罗汉图》等,总共不过十余件。造成这一矛盾现象的原因,就在于她自身持有“不炫其才”的低调人生观和视书画为“末技”的创作观。其姊方孟式在为她所著的《清芬阁集》序中,说她:“加慧益敏,而不炫其才。”并说,她曾将所绘的相貌端庄,笔法精妙的观音、罗



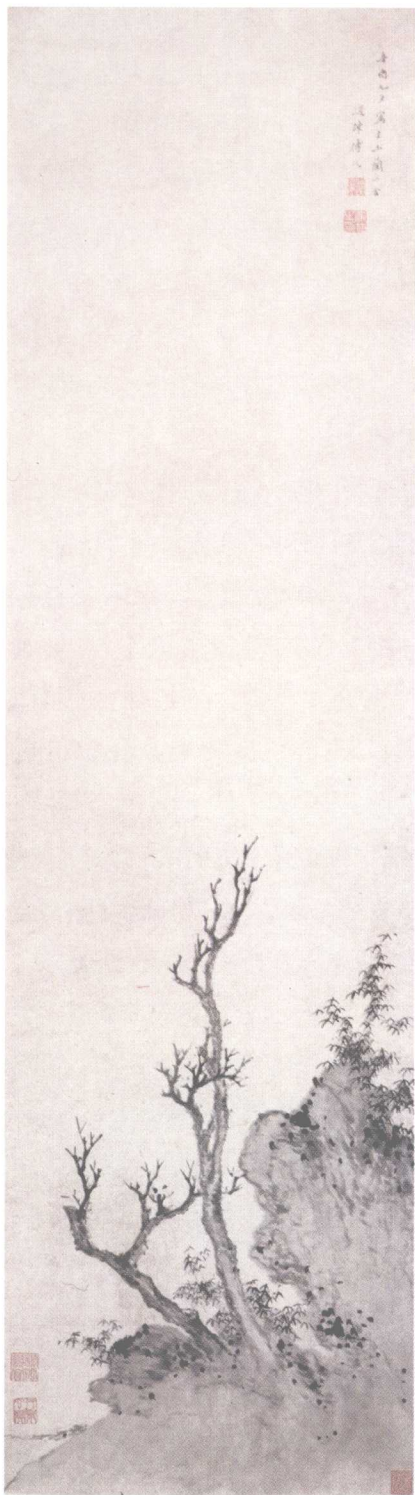
[图1] 方维仪 《蕉石罗汉图》轴
纸本 墨笔 纵65.3厘米 横32.5厘米
北京故宫博物院藏

汉像，“鄙为末枝”而束之高阁；视自己仿晋卫夫人、柳永书法所写的，令外人“咸捧如宝”的楷书扇面，“讳之为余艺”。方孟式在序中还指出，方维仪不仅对其书画作品如此低调，就是对她创作的诗文也是或销或隐，不求彰显。方维仪曾将所作的情真意切的离忧怨痛之词，“草成多焚弃之”。据胡文楷《历代妇女著作考》统计，方维仪生前曾编撰有《清芬阁集》〔八卷〕、《宫闺诗评》〔一卷〕及《宫闺诗史》等8部书，可惜这些书也大多未流存下来。方维仪在逝世前，给侄子方以智的信中，曾再三叮嘱：“余《清芬阁集》汝勿漫赠人。余甚不欲人之知也。”如此这般，方维仪留存下的诗文、画作少之又少，成为我国文化艺术宝库中的一个遗憾。

女性缺乏艺术创作的自觉性还表现在，认为书画、诗文创作其实就不是妇人应该做的事。钱谦益《列朝诗集小传》以及周晖《金陵琐事》均记明代马闲卿〔号芷居，陈鲁南夫人〕善山水白描。画毕多手裂之，不以示人，曰：“此岂妇人女子事乎”。清苕溪生辑《闺秀诗话》记清代张烜妻刘氏，生前以贤孝称于乡里，临死时，将自己所作的诗文投于火中。并说：“妇人之分，专司中馈，留此何为？”上述女诗人查昌龄、施朝凤，也都有以闺作不宜见于外为由，诗成即焚其稿之事等。

这些女性诗人、画家更为看重的是所谓的“妇道”、“妇德”。“妇道”就是“闭门相夫，关门教子”、服侍公婆、操办家务。因此，认为写诗作画完全是她们份外之事，偶有小作也往往将其销毁，深怕以擅诗文、书画之名外传，而有失其恪守妇道的贤、孝形象。那么“妇德”是什么？女诗人单士厘〔字受兹，浙江萧山人，归安钱恂妻〕在《清闺秀正始再续集初编》序中，感叹女诗人“能诗者不知凡几，而有专集者盖少，专集而刊以行世者尤少”时，做了明确的回答，曰：“中国妇德，向守内言不出之戒，又不欲以才炫世。”简言之“妇德”就是让女性内敛、沉默，不能以才情四外张扬炫耀。傅道坤是明代闺阁画家中严守妇德的典型代表。

傅道坤自幼受良好的家庭文化环境的影响，喜书擅画，姜绍书《无声诗史》记她“尤工山水，唐宋名画，临摹逼真，笔意清丽，神色飞动，咸比之管夫人。”可是，她嫁同郡范太学为妻后，只是勤勤恳恳地履行妇道而不再从事绘画创作了。陶元藻记：“居一二载，绝不露丹青”。其绘画才干是在一次



[图2] 傅道坤 《枯木竹石图》轴
纸本 墨笔 纵115.5厘米 横30.8厘米
北京故宫博物院藏

元宵节灯会上,为解“灯带失绘”之急,迫不得已显露的。当时“张灯街衢,灯带失绘,众仓皇觅善手不得。傅闻之,援笔立就,名大振”。〔陶元藻《越画纪闻》〕傅氏画名外传后,上门求画者甚多,但是,她不炫其才,只是碍于亲朋好友的情面,才作些应酬画,“非妯娌亲洽,展转相挽,终不得也。”^①现今,北京故宫博物院藏有傅道坤《枯木竹石图》轴〔图2〕,全图分上下两部分,上半部不绘一笔,仅以行书体款题:“辛酉七夕写于玉兰小舍,道坤傅氏。”下半部绘枯木、翠竹与湖石相伴小景。图中重点表现的石,先以淡墨勾勒出轮廓,再以润墨晕染石面,最后以重墨点苔,浓淡墨的相互映衬,不仅丰富了石面的层次变化,而且加强了其厚重感。从中可见其娴熟的笔墨技法、上虚下实的构图布势和文人画简约的审美意趣。

陈文述《画林新咏·补遗》记与傅道坤同一时代的周素芳,也是位不事张扬,只将画赠与闺房好友的女性画家,她“工诗善书,为榕皋老人女弟子。白描士女最工,然矜惜殊甚,非闺阁素心友不能得也”。同样的还

① 姜绍书著:《无声诗史》,于安澜编《画史丛书》,上海人民美术出版社,1962年5月。

有：钱谦益《列朝诗集小传》记明代程宝云“姿容秀曼，心性温柔。吐属雅雋，不苟酬应。”平日里“喜握管作字，笔力遒劲，人难辨其为女子所书。然非风雅客，不轻出示。”王韬《海陬冶游附录》记清代张燕仙，她：“能画花卉，喜作蕙草、海棠，调粉晕色，终日不倦。所作妩媚秀逸，一望而知为闺中手笔也。自恃其长，不轻为人下笔，以故知之者少。”由程宝云的“喜握管作字”、张燕仙的绘画创作“终日不倦”推断，程宝云和张燕仙都是多产的书画家，但是她们儒雅高洁“不苟酬应”、“不轻为人下笔”的性格，以及“然非风雅客，不轻出示”的行为，无疑令她们的字画数量虽多，可是难于面世。受知面的小而窄，必将导致她们书画才艺的被埋没。目前，尚未发现程宝云、张燕仙的作品传世。

造成“丹青之在闺秀类，多隐而弗彰”的原因，表面上看是女性画家的个人品性所致，是种自觉自愿的“隐”，实质上这个“隐”是社会上盛行的“女子无才便是德”、女子要恪守妇德、遵守妇道等观念，对女子思想侵害后的一种结果。受侵害最为严重者是明代早期和中期的女性。此外，这些闺秀画家的“隐”，是迫于社会上妓女画家们的“彰”显现出来的，尤其当明代的妓女绘画达到一时之盛，马守真、薛素素、柳如是、顾眉等人受到了文人们的高度追捧，她们与文人间互为酬答的诗文、画作随处可见时。像刘氏、马氏这样过于传统的闺阁女性，便不自觉地避妓如避虎，深怕自己擅诗文或工书画的名声外传，被人误以为是风尘女子，而有失其恪守妇德、妇道的形象。