

晚明青樓畫家馬守真的蘭竹畫

許文美
國立故宮博物院
展覽組

提 要

繪畫是晚明妓女展現才藝的技藝之一，蘭竹畫更是晚明青樓畫家的代表性題材。晚明青樓畫家馬守真（1548-1604）蘭竹畫有名於時，對開啓時代風尚有助益之功。對於馬守真的個案研究，有助於了解晚明青樓畫家蘭竹畫的藝術特質、意涵與運用。

在嘉靖（1522-1566）年間金陵一地妓院的激烈競爭下，馬守真早年即以「湘蘭」為號，並以蘭為繪畫題材，早期畫作受到吳派花卉畫風格影響；萬曆初年更和活躍金陵一地的蘇州文士王穉登、張獻翼等人酬和，蘭竹畫也進一步轉向文人寫意畫風，逼近文徵明的蘭竹畫風。在文徵明蘭竹畫風的影響下，身為妓女的馬守真由於所處情境的不同，其蘭竹畫的表現有別於文徵明等文士之作。馬守真藉由「湘蘭」之名，推展作品的詩畫意境：以《九歌》湘君、湘夫人典故，塑造「湘」為富含情愛意象的詞語，並與「蘭」的意象結合，使畫中之蘭有如湘水之神一般有情。如此一來，馬守真的蘭竹畫不僅將文徵明蘭竹畫中強調文士間知音之寓意，轉化為男女間情愛的知音，更使得畫中之蘭宛如女畫家的化身，呈現了特殊的女性意象與訴情功能。

關鍵詞：馬守真、晚明、女畫家、蘭竹畫、妓

一、序 論

不論是從畫史的撰述，或是流傳至今的畫作來看，明代的女性畫家在女性藝術史上是相當活躍的。以最具代表性的清代湯漱玉所撰《玉臺畫史》而言，書中收錄的歷代女畫家，屬於明代即有九十二位。活躍的明代女性畫家既然衆多，由於明代女畫家所屬之社會身分不同，在《玉臺畫史》即以「宮掖」、「名媛」、「姬侍」、「名妓」等不同女性身分分門別類載之。¹其中「姬侍」為數不多，「宮掖」更屈指可數，因此五十一位之多的「名媛」與三十二位之多的「名妓」實際上為明代女畫家的兩大類別。

「名媛」畫家的興盛和明代中期以來，閨閣中教育的日漸普及有關，尤其是江南一帶的仕紳階層，延聘老師至家中教導女子的風氣有之；具有文藝才能的女子，甚至可能成為士人結磷的夢寐對象。²至於「名妓」畫家又和明代娼妓的盛行關係密切。明代初年入罪犯、俘虜為官妓，並在當時的國都南京設置十六樓以處官妓；成祖時甚至將沒籍縉紳的妻女親戚配入教坊。³到了宣德年間，娼妓事業雖一度較為沉寂，至嘉靖萬曆之後，經濟繁榮加上消費風氣日盛，風俗卻日漸奢靡。⁴晚明妓女之盛，在謝肇淛的《五雜俎》中已被形容為「今時（指萬曆）娼妓佈滿天下，其大都會之地動以百計，其他偏州僻邑，往往有之。」⁵各種型態的妓女活動其間，如直接提供性服務的土娼、以色藝招攬客人的遊妓等，而「名妓」則意指妓院中之色藝非凡者，這些名妓憑藉著自身的才藝，躋身於文人之間。身處所在的妓院又刻意將環境營造為園林式的生活情境，在繁華的城市中

1 (清)湯漱玉，《玉臺畫史》，收入中國書畫研究資料室編，《畫史叢書》（臺北：文史哲出版社，1983年再版），頁1871-1878。

2 Irving Yucheng Lo, "Daughters of the Muses of China", in Marsha Weidner ... [et al.]. *Views from Jade Terrace: Chinese Women Artists 1300-1912* (Indianapolis, Ind.: Indianapolis Museum of Art, 1988), pp.41-51.

3 王書奴，《中國娼妓史》（上海：上海書店，1992），頁198-224。

4 如明末文士顧起元（1565-1628）的《客座贅語》多敘及南京一地的故實與風尚，即對明代中期南京一地風氣的轉變，有很生動的描寫：「有一長者言：『正嘉以前，南都風尚最為淳厚。荐紳以文章政事、行誼氣節為常，求田問舍之事少，而營聲利、蓄伎樂者，百不一二見之。……而扶倡優、耽博奕、交關士大夫陳說是非者，百不一二見之。軍民以營生務本、畏官長、宋樸陋為常，后飾帝服之事少，而賣官鬻爵、服舍亡等，幾與士大夫抗衡者，百不一二見之。婦女以深居不露面、治酒漿、工織紉為常，珠翠綺羅之事少，而擬飾娼妓、交結娼媼、出入施施無異於男子者，百不一二見之。』」見顧起元撰，《客座贅語》（元明史料筆記叢刊，北京：中華書局，1987），卷1，頁25。

5 謝肇淛，《五雜俎》（臺北：偉文圖書出版社，1977），卷8，〈人部四〉，頁199。

迥非塵境。⁶而這些名妓在男女有別傳統社會中，扮演著情愛追逐的角色，提供的正是現實生活難以獲致的愛情，在中國古代社會中顯得相當特殊。⁷

晚明妓女盛行，湯漱玉《玉臺畫史》所收錄的三十二位「名妓」畫家的活動時代亦多屬晚明，足見繪畫這項藝術活動，已成為晚明妓女足以展現才藝的技藝之一。這種現象亦非偶然得之，在明代社會的變遷之中，妓女的角色並非固定不變。曹大章〈秦淮士女表〉記：

國初女伎尚列樂官，縉紳大夫不廢歌宴，革除以後，屏禁最嚴，當時胭脂粉黛翡翠鴛央，二十四樓分列秦淮之市，憾無有紀其盛者。⁸

在明代初年，熟諳樂舞的妓女主要是歌宴中的陪襯角色，甚至到了明代中期，文士成為社會的重要階層，妓女仍主要以歌舞為文人助興。⁹妓女以歌舞為文人助興的形象除可見於文獻記載中，亦留存於繪畫作品之中。例如明代中期浙派重要畫家吳偉（1459-1508）在金陵頗富浪蕩氣息的环境，發展出特殊的人物白描風格，他作於1503年的〈歌舞圖〉（圖1），描繪的正是年僅十歲的歌伎李奴奴舞姿曼妙的表演情景。吳偉另一幅〈武陵春〉（圖2）更堪稱見證南京一地妓女形象的轉變，畫中的主角齊慧真雖為妓女，卻獨鍾情於江南傅生，在傅生因罪出戍廣西後，竭資營救不得，後竟憂憤而死。〈武陵春〉除以輕盈淡放的線條，描繪齊慧真一手拖腮，一手持情人留寄之物的姿態，藉此表達出齊慧真對傅生的情思，更重要的是此畫以繪製文人肖像畫時常用之文玩場景，襯托出齊慧真如後跋所言：「自少喜讀書，能短吟五七絕句，鼓琴自能譜調」之近於文士的形象。¹⁰因為齊慧真正是一位具有詩才的妓女，被稱為詩伎，她不僅因執著於傅生的情感，而受人稱義，其和傅生之間情感交流之詩作，亦廣為流傳。¹¹

在明代中期，繪畫可以作為男性畫家紀錄妓女形象的媒介，到了晚明時期，

6 關於明清妓女文人化的現象，參見王鴻泰，〈青樓名妓與情藝生活—明清間的妓女與文人〉，《流動與互動—由明清間城市生活的特性探測公眾場域的開展》（國立臺灣大學歷史研究所博士論文，1988），頁244-291。

7 王鴻泰，〈青樓：中國文化的後花園〉，《當代》，第137期（1999年1月），頁16-29。

8 （明）曹大章，〈秦淮士女表〉，收入（明）清苕花史，《品花箋》（明末雋秀閣刊本，國家圖書館藏），頁1-2。

9 王鴻泰，前引書，頁261-274。

10 關於明代著名浙派畫家吳偉在金陵環境中發展出特殊人物畫風格之論述，參見石守謙，〈浪蕩之風—明代中期南京的白描人物畫〉，《美術史研究集刊》，第1期（1994年3月），頁39-61。

11 （明）周暉，《續金陵瑣事》，收入《筆記小說大觀·第十六編第四冊》（臺北：新興書局，1976），頁157-158。

繪畫更是妓女足以表達自我才華的藝術活動之一。也因此，湯漱玉在編寫《玉臺畫史》時，編錄屬於晚明的妓女畫家就有二十一位之多（參見表一）。晚明妓女畫家藉由繪畫展現才藝的情況，雖可能隨著個別畫家有所不同，但從《玉臺畫史》收錄了包括呼文如、馬湘蘭、馬文玉、徐翩翩、薛素素、頓喜、卞賽、卞敏、姜如真、楊妍、寇湄、楊宛、楊璆姬、朱馥等十四位名妓畫家皆擅長畫蘭的情況來看（參見表一），蘭畫顯然是晚明妓女畫家繪畫的重要題材。¹² 過去研究古代女性畫家的藝術史學者，如Ellen Laing已指出明清妓女畫家最常繪及蘭，因妓如蘭般居於幽僻之地。¹³ 而李湜亦藉著對北京故宮博物院明代女性畫家作品頗為豐富的典藏研究下，不僅延續《玉臺畫史》「名媛」及「名妓」的分類，更進一步認為「名媛」、「名妓」不僅是身分的劃分，更是創作態度及作品風格上的分野。李湜認為，相對於創作態度自娛性頗高的「名媛」畫家，「名妓」畫家的創作態度傾向遣懷，尤擅長以蘭畫映襯妓女們身處青樓卻心懷高潔的特殊心態；在名妓畫家參與文士雅集、或與文士交往的過程中，蘭竹畫以形象簡單，創作時間短，簡單幾筆便可神氣完足，適合於妓女繪畫；論中所舉最具代表性的例子正是晚明名妓馬守真、薛素素等。¹⁴ 晚明妓女畫家擅蘭者為數之多，若加上《玉臺畫史》「姬侍」分類中原為妓並擅畫蘭者，為數勢必更加可觀。¹⁵ 甚至如晚明沈德符（1578-，萬曆舉人）在敘及揚州培養姬妾的技能時，亦記載了「能畫者，不過蘭竹數枝。」¹⁶ 沈德符雖語帶輕蔑地認為姬妾能畫的，不過是數筆即能完成的蘭竹畫，卻顯示了蘭畫已深入晚明女性繪畫的範疇。

在這些文獻基礎上，更值得探究的是晚明青樓畫家的蘭畫特質。如上所述，以往研究者雖以蘭代表清高，能夠映襯青樓女子身處青樓卻心懷高潔的特殊心態，說明晚明青樓畫家與蘭畫的密切關係，但是對於晚明青樓女子如何將明代原本屬於文士傳統的蘭竹畫轉為己用，並且廣被接受的現象，仍缺乏探究。尤其若

12 (清)湯漱玉，前引書，卷5。

13 Ellen Johnson Laing, "Women Painters in Traditional China", in Marsha Weidner ed., *Flowering in the Shadows: Women in the History of Chinese and Japanese Painting* (Hawaii: University of Hawaii Press, 1990), pp.91-93.

14 李湜，〈明代名媛名妓繪畫藝術的比較〉，《美術史論》，1992年1期，頁74-78。李湜，〈明代青樓文化觀照下的女畫家〉，《故宮文物月刊》，第17卷第12期（總204期，2000年1月），頁108-116。

15 如顧媚（1619-1664）在《玉臺畫史》中雖因後嫁與龔鼎茲被歸為「姬侍」，且時代劃於「國朝」（清朝），然顧媚原本為妓，且有名於明末，應一併觀之。

16 (明)沈德符，《萬曆野獲編》（1615年序），收入《筆記小說大觀本·第十五編第六冊》，卷23，〈廣陵姬〉條，頁597。

回歸明代妓女繪畫史的發展，從晚明少數擅長山水的青樓畫家，如西湖妓林雪（活動於十七世紀前半期）以山水畫聞名¹⁷，金陵妓范珠畫山水能對客揮毫¹⁸等例子來看，交遊廣闊的晚明青樓畫家，並非不能涉足山水題材。更重要的是，參照明代嘉靖之前的著錄文獻，見諸記載的女性畫家雖然為數較少，從《明畫錄》、《無聲詩史》等幾部畫史零星的記載來看，金陵一地名妓如林奴兒、朱素娥等，擅長的題材很可能反以山水為主。成化間（1465-1487）善畫之秦淮妓林奴兒，風流姿色冠於一時。《明畫錄》記載她的繪畫作品「畫山水宗馬遠，筆力差勁。亦能人物」¹⁹。至於她的師承，周暉則記載她「學畫於史廷直、王元父二人，筆最清潤。」²⁰史廷直即南京一地著名的畫家史忠（1438-約1506，字端本，一字廷直）²¹，現今流傳的史忠繪畫作品如1504年〈晴雪圖〉（圖3），畫中以濃淡的墨色、近似斧劈皴的筆法，帶出雪後轉晴山林中行旅的景象，畫中輕快的筆法，和不拘物象輪廓的手法，呈現出「雲行水湧」的特色；尤其脫胎自馬夏的筆法，近於金陵一地流行的浙派風格²²，然因用墨較為清淡，有別於蔣嵩等浙派畫家，或許可藉此風格特色，側面窺見林奴兒的山水畫風，以及她獲得「清潤」讚譽的緣由。林奴兒的另一師承王元父，應指金陵王孟仁（字元甫）；在成化年間，金陵李季昭的扇骨，和王孟仁的畫，堪稱二絕，足見王孟仁亦是當地名家。²³王孟仁的畫風如何？周暉《金陵瑣事》載王孟仁的畫「山水清潤有法」，曾受到蘇州畫家文徵明（1470-1559）的讚賞。從謝應午題王孟仁畫：

吾愛王摩詰，從來老畫師。鉛華渾欲喜，墨韻自生姿。疏樹秋雲合，孤舟晚鏡移。煙江會濁泛，相對正堪疑。²⁴

中「疏樹秋雲合，孤舟晚鏡移。煙江會濁泛，相對正堪疑。」之句，亦可以看出王孟仁畫作重視表現煙雲之氣的墨色，構圖較近於南宋式的小景山水。此外，《無聲詩史》的作者姜紹書亦藏有王孟仁畫扇，畫中「一人凝神湛思，靜對綠

17 (明)姜紹書，《無聲詩史》（畫史叢書本），卷5，頁1041-1042；（明）徐沁，《明畫錄》（畫史叢書本），卷5，頁1188。

18 (明)姜紹書，前引書，卷7，頁1092。

19 (明)徐沁，前引書，卷5，頁1189。

20 (明)周暉，《金陵瑣事》（1610年序），收入《筆記小說大觀本·第十六編第三冊》，頁132。

21 俞劍華編，《中國美術家人名辭典》（上海：上海人民美術出版社，1992年6版），頁157。

22 高居翰將史忠歸為「逸格畫家」，認為他的畫接近院派晚期「狂野」派畫家如蔣嵩作品的風格。見高居翰，《江岸送別》（臺北：石頭出版社，1997），頁155-159。

23 (明)姜紹書，前引書，卷3，頁998。

24 (明)周暉，前引書，頁105。

蕉」，是屬於王孟仁人物畫的面貌。²⁵而金陵另一名妓朱素娥，與金陵名士陳沂（1469-1538）交善；她最受人傳誦的即為獲知陳沂選入翰林庶吉士時，將平生與之酬唱的書畫作品緘封寄還。朱素娥繪畫即受陳沂指導，善畫山水小景。²⁶從陳沂喜畫宦遊時歷覽之名山大川，而且所作卷軸被稱為「得馬遠夏圭之妙」²⁷的情況來看，二位金陵名妓林奴兒、朱素娥，可提供我們側面窺見十五世紀下半至十六世紀上半葉，金陵一地名妓繪畫或受當地畫家影響，呈現出遠承馬夏風格的浙派山水畫風。

對照明代中期的名妓繪畫，晚明青樓畫家對於蘭畫投入的精力，顯然勝過其他的繪畫題材。這種發展使得清初王概《芥子園畫傳》（1679年刊於金陵）〈畫蘭淺說〉一篇，甚至將晚明擅長蘭畫的青樓畫家稱為一派：

畫墨蘭自鄭所南（鄭思肖）、趙彝齋（趙孟堅）、管仲姬（管道昇）後，相繼而起者，代不乏人，然分為二派。文人寄興，則放逸之氣，見於筆端；閨秀傳神，則幽閒之姿，浮於紙上，各臻其妙。……以及明季，張靜之、項子京（項元汴）、吳秋林、周公暇（周天球）、蔡景明（蔡一槐）、陳古白（陳元素）、杜子京（杜大綬）、蔣冷生（蔣清）、陸包山（陸治）、何仲雅（何淳之）輩出，真墨吐眾香，硯滋九畹，極一時之盛。管仲姬之後，女流爭為效顰，至明季馬湘蘭（馬守真）、薛素素、徐翩翩、楊宛若（楊宛），皆以煙花麗質，繪及幽芳，雖令湘畹蒙羞，然亦超脫不凡，不與眾草為伍。²⁸

晚明以煙花麗質涉及蘭畫的的青樓畫家被歸為一派，其作品之幽閒之姿，亦具其妙，超脫不凡；在此「閨秀傳神」可與「文人寄興」分庭抗衡。

投身蘭竹畫的晚明青樓畫家之中，馬守真可說是最常被提及的一位，不僅因她的活動年代稍早一生於嘉靖二十七年（1548），卒於萬曆三十二年（1604）——更因她的蘭竹畫有名於時，作品相較其他青樓畫家質量均過之。與她同時活躍於萬曆年間、而生年應稍晚之擅蘭青樓畫家有名者有徐翩翩²⁹、薛素素³⁰等人，

25 同註23。

26 （明）周暉，前引書，頁133；（明）姜紹書，前引書，頁1040。

27 （明）徐沁，前引書，頁1158。

28 （清）王概，〈畫蘭淺說〉，《芥子園畫傳》，收入俞崑，《中國畫論類編》（臺北：華正書局，1977），頁1116-1117。

29 姜紹書《無聲詩史》：「徐翩翩，金陵妓。萬曆初以色藝擅聲，能寫墨蘭。」見（明）姜紹書，前引書，卷7，頁1091。

30 Tseng Yu-ho, "Hsueh Wu and Her Orchids in the Collection of the Honolulu Academy of Arts", *Arts Asiatiques* (1995), pp.197-208. 李湜，〈明代女畫家薛素素和她的幾件作品〉，《文物》，1992年10期，頁86-88。

明末更有「姿容勝之」而蘭畫「步追馬守真」的顧媚（1619- 1664）追隨其後³¹，足見馬守真對於開啓時代風尚的助益之功。由於目前青樓畫家收藏作品分散，畫作雖陸續出版但仍少見的情況下，對於馬守真的個案研究，有助於我們了解晚明青樓畫家蘭畫的藝術特質、意涵及運用。本文擬分析馬守真畫作風格，探討馬守真畫風轉變與馬守真和文士交往的關係，並進一步以畫家詩作意涵對照蘭竹畫的表現，藉以了解馬守真如何在晚明以蘭竹畫開展情色對話，並具體使蘭畫成為青樓女子的象徵。

二、早期作品〈蘭竹石圖〉

在名妓的養成過程當中，早期的教育及技藝的訓練至為重要。吳偉〈歌舞圖〉中的李奴奴年僅十歲，即能表演歌舞。余懷（1616-1696）在《板橋雜記》中，也曾提到明末名妓董白的教養過程：

董白，字小宛，一字青蓮，天姿巧慧，容貌娟妍，七八歲時，阿母教以書翰，輒了了。少長，顧影自憐，針神曲聖，食譜、茶經莫不精曉……。³²

七、八歲的董白在阿母的教導下即顯露聰慧，稍長更具有針黹、唱曲等多項技藝。而多才多藝的馬守真勢必在年幼時即受到良好的技藝訓練，因為馬守真能歌善舞³³，精於北曲³⁴，能譜寫詞曲³⁵，且工筆札，通文辭，書法被評為若游絲弱柳，婀娜媚人³⁶。而善於蘭畫之名尤著，幾篇有關馬守真的傳記中，都提及馬守

31 (清) 余懷著，李金堂校注，《板橋雜記》（明清小品叢刊本，上海：上海古籍出版社，2000），中卷，〈麗品〉，頁29。

32 (清) 余懷著，李金堂校注，前引書，中卷，〈麗品〉，頁34。

33 馬守真擅歌舞可由王穉登挽之云：「歌舞當年第一流，姓名贏得薄青樓。……」得知。見（明）周暉，前引書，頁124-125。錢謙益則記馬守真：「所居在秦淮勝處……教諸小鬟學梨園子弟，日供張燕客，羯鼓琵琶聲，與金縷紅牙聲相間。」見（清）錢謙益，《列朝詩集小傳》（臺北：世界書局，1986年3版），頁765。

34 馬守真精於北曲，在南曲盛行的明代，顯得獨樹一格。相關文獻可見沈德符，前引書，卷25，〈北曲傳授〉條，頁646。沈德符在《萬曆野獲編》記：「甲辰年（1604）馬四娘以生平不識金閨為恨，因擊其家女郎十五六人來吳中。唱《北西廂》全本。」馮夢禎更記錄了馬守真表演技藝的精湛：「（萬曆）甲辰（1604）……楊蘇門與余共十三輩，請馬湘君，治酒包涵所宅。馬氏三姊妹從涵所家優作戲。晚馬氏姊妹演《北西廂》二出，頗可觀。」馮夢禎，《快雪堂集》（萬曆年間刊本，國立故宮博物院藏），卷61，頁9。明代以娼兼優風氣盛行的情形，可參見王安祈，《明代傳奇之劇場及其藝術》（臺北：學生書局，1986），頁88-94。

35 馬守真所著詞曲亦有傳世，如《眾香詞》收有馬守真九首詞。見（清）徐樹敏，錢岳同選，《眾香詞》（臺北：富之江，1996），數集，頁3-4。

36（明）王穉登，〈金陵麗人紀〉，收入（明）清苕花史，《品花箋》（明末饒秀閣刊本，國家圖書館藏），附〈馬姬傳〉，頁6。

真雖然有多個不同字號之稱呼，因善畫蘭，故「湘蘭」之名尤著。³⁷然而，也因王穉登〈馬姬傳〉中記馬守真「以善畫蘭，號湘蘭子，而湘蘭獨著。」影響所及，以至後人順理成章，認為馬守真先善畫蘭，再號湘蘭。³⁸馬守真善於畫蘭與自號湘蘭之間的先後關係，於今日固然難以考證，然而，值得注意的是，若從馬守真畫於嘉靖癸亥（1563）的〈蘭竹石圖〉（圖4）中款題「玄女子湘蘭馬守真」來看，馬守真恐怕早年便以「湘蘭」為號，展開妓女的生涯。

〈蘭竹石圖〉是目前所見馬守真作品中年代最早者，當時馬守真年僅十六歲。以一個妓女的生涯而言，正是受過良好的技藝訓練後，展露頭角的時機。嘉靖（1522-1566）年間，在富饒的金陵一地，妓院之間競爭頗為激烈。而馬守真在激烈的競爭中，容貌雖稱不上出眾，卻以個人的特質與才藝稱盛。³⁹金陵妓院之興盛及競爭，從王穉登〈馬姬傳〉中的敘述可見一斑：

嘉靖間，海宇清謐，朝野熙熙，江左最稱饒富，而金陵為之甲。平康諸姬先後若，而人風流豔冶，鵲黑鴉黃，傾人城國者何限。在馬姬先者，劉、董、羅、葛、段、趙；與姬同時者，何、蔣、王、楊、馬、褚，青樓所稱十二釵也。⁴⁰

在競爭激烈的環境中，這些青樓女子欲立足，還需有一名號來幫助她們。曹大章〈秦淮士女表〉中記：

曾見金陵名姬，分花譜，自王寶奴以下凡若，而人各綴一詞，切而不雅。十二釵女校書錄，差強人意，未盡當家。⁴¹

名姬分花譜，並各作一詞，意在藉花自喻。在此，王寶奴等人的詞作被曹大章評雖稱得上切題，修辭卻非全然含蓄典雅；十二釵的情況雖然稍好，但也僅於差強人意。因此曹大章大費周章地作〈秦淮士女表〉，以士人科榜的方式，將秦淮諸

37 (明)王穉登〈馬姬傳〉：「馬氏同姊妹四人，姬齒居四、故呼四娘。小字玄兒，例行曰守真，又字月嬌，以善畫蘭，號湘蘭子，而湘蘭獨著。」王穉登，前引文，附〈馬姬傳〉，頁2。錢謙益：「馬姬，名守真，小字玄兒，又字月嬌，以善畫蘭，故湘蘭之名獨著。」見錢謙益，前引書，頁765。

38 如《宮閨氏籍藝文考略》：「馬守真字月嬌，小字玄兒，以善畫蘭，號湘蘭子，金陵妓。」轉引自胡文楷，《歷代婦女著作考》（上海：上海古籍出版社，1985），頁152。

39 王穉登〈馬姬傳〉中記：「湘蘭名益噪，諸姬心害之。及見馬姬高情逸韻，濯濯如春柳早鶯，吐辭流盼，巧何人意，人人皆自顧弗若也。」可見金陵諸姬的競爭。見王穉登，前引文，附〈馬姬傳〉，頁2-3。

40 (明)王穉登，前引文，附〈馬姬傳〉，頁2。

41 (明)曹大章，前引文，頁1。

姬區分等第，並用意象思惟的方式，品藻秦淮諸姬。⁴²從這樣的例子來看，不論是名姬自分花譜，或是男性的品藻諸妓，都顯示在當時這些青樓女子與花之間的類比與互通；而且這些青樓女子能以花為詩題自喻，甚至以花為畫題自喻。金陵舊院另一位善用梅花作為詩畫題材的名妓王賓儒，亦是在類似情況下產生。《圖繪寶鑑續纂》記王賓儒愛好文墨書史，吟詠詩畫。她雖然一生期盼如卓文君一般地遇見司馬相如之相知者，卻以終身不遇為恨。其梅花詩云：「虛名每被詩家賣，素艷嘗遭俗眼嗤，開向人間非得計，倩誰移上白蓮池。」⁴³詩中正是藉梅花之素艷，引喻自身生於俗世之無奈，《圖繪寶鑑續纂》並藉此評其詩意與委身蔓草者不同。此種立意，正如馬守真在〈蘭竹石圖〉的題詩所言：「雖與小草伍，幽芬出谷中，素心托君子，豈可拂清風。」強調蘭花雖生長於蔓草之間，卻是清香獨著的涵義類似。

換言之，青樓女子選擇以花卉代稱，並進而以花卉做為繪畫題材，有其身處環境的特殊性，可用來表達自我。這種情況在晚明之前的金陵已偶見前例，成化間妓林奴兒在從良之後，有舊知想要見上一面，林奴兒因而在扇面上畫上柳枝，並且題上一詩拒絕：「昔日章臺舞細腰，任君攀摘嫩枝葉，從今寫入丹青裏，不許東風再動搖。」⁴⁴林奴兒以柳的形象，生動地比喻身為妓時任人擺佈的情景，其畫柳枝以自喻的作品今已不復見，無法具體得知畫作的實際面貌。馬守真〈蘭竹石圖〉此幅嘉靖年間的早期畫作，卻可提供嘉靖年間金陵名妓花卉作品的具體面貌。分析〈蘭竹石圖〉，畫幅高102.2公分，寬31.1公分，採用細長軸的形式，此種細長之軸的形式，可說是明代蘇州畫家沈周（1427-1509）、文徵明（1470-1559）發展個人畫風之後，帶動風潮的繪畫裱裝形式。⁴⁵畫面中近景坡陀繪上蘭、竹與石。蘭用雙鉤白描，雙鉤白描的花卉技法可溯源至宋代趙孟堅（1199-1295），在姜紹書《無聲詩史》中亦稱馬守真：「蘭仿趙子固（趙孟堅），竹法管夫人（管道昇）俱能襲其餘韻。」⁴⁶《圖繪寶鑑》載趙孟堅「善水墨白描水仙花

42 曹大章撰寫的用心及當時男性品藻妓女之書寫文化，參見毛文芳，〈名卉的比附與知識的戲耍〉，《物·性別·觀看—明末清初文化書寫新探》（臺北：臺灣學生書局，2001），頁435-449。

43 （清）謝彬纂輯，《圖繪寶鑑續纂》（畫史叢書本），卷3，頁931。同書同卷〈王蕊珠〉條目下亦載：「或疑即賓儒，名姬雪梅之女。題畫扇送人云：『閑年漫訝久無詩，獨立蕭條月上時；故把一尊相憶處，梅花為放兩三枝。』」

44 （明）周暉，前引書，頁132。

45 James Cahill, *Parting at the Shore: Chinese Painting of the Early and Middle Ming* (New York & Tokyo: Weatherhill, 1978), p.220.

46 （明）姜紹書，前引書，頁1041。

蘭山簪竹石，清而不凡，秀而雅淡」。⁴⁷ 今日所見傳為趙孟堅的白描花卉作品多屬墨畫水仙。⁴⁸ 然而，馬守真對於宋代趙孟堅白描花卉的仿倣，很可能受到十六世紀上半吳派畫家引用趙孟堅白描風格繪製花卉的風潮助長，如文徵明〈洛浦凌波〉（1533，〈花卉冊〉第八開，圖5）及王穀祥（1501-1568）〈花卉冊〉中〈水仙〉（圖6）皆可見到清秀雅淡的白描花卉風格。在金陵荆山書林刊印、周履靖（活動於萬曆年間）編輯的〈九畹遺容〉（1590年序）中，亦有雙勾白描蘭之畫譜。⁴⁹ 〈蘭竹石圖〉的竹幹亦特別修長，並以濃淡對比明顯的墨色，分別竹叢的遠近；竹葉不重視向背處理，而是以近乎介字平面橫向排開，重視平面裝飾化的效果。雖則《無聲詩史》稱馬守真「竹法管夫人」，然〈蘭竹石圖〉與現今研究者認為可能為元代管道昇真跡的作品如〈墨竹圖〉卷（北京故宮博物院藏）⁵⁰ 和〈煙雨叢竹〉（臺北故宮博物院藏）⁵¹ 等，不論就構圖或是筆法而言，均差距頗大。〈蘭竹石圖〉竹幹、竹葉的畫法，反而近於文徵明作品，如〈朱竹〉（1555，圖7）的處理方式。⁵² 而〈蘭竹石圖〉中以橫筆配上側筆直向的短皴，交疊出石面的凹暗處，亦近似文徵明〈畫竹〉冊（1538，圖8）中石塊的皴筆。〈畫竹〉冊中可見文徵明融合元代黃公望披麻皴及倪瓚折帶皴的企圖，馬守真〈蘭竹石圖〉雖未必具有對古代大家風格的強烈意識，但卻有以乾筆反覆皴擦的筆墨效果；而石塊由小面積累積成大面積的堆疊畫法，也早已見於文徵明〈古柏圖〉（1550，圖9）的石塊處理。⁵³

整幅〈蘭竹石圖〉除了強調纖細優雅的蘭竹造型之外，更以淡墨作為墨色的基調，使得全幅散發出清雅的風格。淺色淡墨是吳派花卉畫的特色之一，吳派花卉畫的創始人沈周最初即以淺色淡墨作畫，開創出吳派花卉畫的特色，其後文徵明、陳淳、陸治（1496-1577）、王穀祥、周之冕（生年不詳，約卒於萬曆末年）

47 (元) 夏文彥，《圖繪寶鑑》（畫史叢書本），卷4，頁764。

48 Osvald Siren, *Chinese Painting: Leading Masters and Principles* (New York: The Ronald Press Company, 1958), Volume II, pp. 158-160.

49 周履靖編，〈九畹遺容〉，收入楊家駱主編，《藝術叢編》（臺北：世界書局，1962），第一集第十二冊。

50 圖版見陶詠白、李湜，《失落的歷史——中國女性繪畫史》（長沙：湖南美術出版社，2000年），彩圖1。關於此畫論述並參見該書，頁21-23。

51 陳葆真，〈管道昇和她的竹石圖〉，《故宮季刊》，第11卷第4期（1977年夏季），頁65。

52 明代墨竹技法的特色，尤與元代諸家之不同與比較，參見陳葆真，前引文，頁66-67。

53 James Cahill，前引書，頁239。

等人，受到不同程度的影響，時見清雅風格的花卉畫作品。⁵⁴而淡墨亦是藝評家評論吳派花卉畫的焦點之一，王世貞（1526-1590）在評論吳派畫家時，即將沈周的淺色水墨花鳥置於五代徐熙的傳統下，他認為：

花鳥以徐熙為神，黃荃為妙，居案次之，宣和帝又次之。沈啓南（沈周）淺色水墨，實出徐熙而更加簡淡，神彩若新，至於道復（陳淳）漸無色矣。⁵⁵

由此觀之，馬守真〈蘭竹石圖〉蘭花講究清雅的淡墨，正是深受吳派花卉畫美感營造的影響。至於〈蘭竹石圖〉的構圖，亦承襲自吳派花卉畫的餘韻。此圖以軸的形式畫上近景坡陀，配上簡單的花卉竹石，這類構圖從沈周〈芝蘭玉樹〉（1478，圖10）中便可見運用；馬守真另一幅〈蘭竹水仙圖〉（無紀年，圖11）也有類似的構圖手法。而此種構圖法很可能隨著吳派畫風的日漸盛行，常見於江南一帶。與馬守真約略活動於同時的花卉名畫家孫克弘（1533-1611），作品時見這類構圖。孫克弘為華亭人，最初以父蔭任應天治中，後擢升湖北漢陽太守，主要活動於江南一帶。⁵⁶他雖身為文吏，並非職業畫家，但花鳥畫頗有名氣。其寫生花鳥作品如〈玉堂芝蘭圖軸〉（1609，圖12），構圖與母題取法自沈周，但有別於沈周花卉畫的清雅設色，設色較為鮮麗。孫克弘這種做法，正是將原本屬於吳派畫家頗具特性的個人風格，轉變為可綜合其他花鳥畫風的普遍畫風。也因此，如徐沁《明畫錄》即載孫克弘：「其寫生花鳥，古則趙黃，近則沈陸」。⁵⁷徐沁在此，雖然以溯源至五代的趙昌、黃荃，闡釋孫克弘作品中的鮮麗設色，但在《明畫錄》一書中卻顯得自相矛盾，因為就在此書花鳥一卷的〈敘〉中，徐沁即承襲王世貞的說法以徐熙、黃荃分為二派，論及明代花鳥畫的承襲與發展：

寫生有兩派：大都右徐熙、易元吉，而小左黃荃、趙昌，正以人巧不敵天真耳。有明惟沈啓南、陳復甫、孫雪居輩，涉筆點染，追蹤徐易。⁵⁸

此處的孫克弘被歸為徐熙、易元吉一派，顯現出徐沁前後論點的不一致，而這種

54 關於沈周的花鳥畫請參考陳傳席，〈沈周在畫史上的重要作用及其花鳥畫〉，《吳門畫派研究》（北京：紫禁城出版社，1993），頁280-299。沈周對花卉畫用墨的看法，如《式古堂書畫彙考》所記：沈周「五月五日端午，與王理之合作梅竹圖並題：『崑山人士多畫梅，與王理之論其用墨太重，殊失清野，是有累於梅矣。……』」轉引自江兆申，《文徵明與蘇州畫壇》（臺北：國立故宮博物院，1987年再版），頁43。

55 （明）王世貞，《藝苑卮言》，轉引自俞崑，前引書，頁1076。

56 （明）陳繼儒，《晚香堂集十卷》（明崇禎刊本，北京大學圖書館藏），卷9，收錄於四庫禁燬叢刊編纂委員會，《四庫禁燬叢刊》（北京：北京出版社，2000），集部，第66冊，頁664。

57 （明）徐沁，前引書，卷6，頁1200-1201。

58 （明）徐沁，前引書，卷6，頁1193。

現象正好反映出晚明時期吳派風格風行，原屬個別畫家的特殊風格，在流傳與被學習的過程中，已被簡化為普遍的作風。不論如何，孫克弘的例子正好反映出十六世紀後半，吳派花鳥畫風在江南頗具影響力。⁵⁹馬守真的〈蘭竹石圖〉亦在這種風潮影響下，以致其構圖、蘭竹石的技法、清雅淡墨的運用，都略帶吳派的特色，但是又無法追溯至吳派個別畫家。

值得玩味的是，馬守真所居之金陵一地，曾經是滋養浙派的地域，具有強烈的地方傳統⁶⁰，甚至如前文所論，即使活動其間的妓女繪畫也受到影響。但是馬守真〈蘭竹石圖〉所顯露的卻是深受吳派影響的畫風。嘉靖年間金陵風尚的轉變，或許可藉明末錢謙益（1582-1664）記〈金陵社集諸詩人〉得一梗概：

嘉靖中年，朱子介（朱曰藩）、何元朗（何良俊）為寓公；金在衡（金鑾）、盛仲交（盛時泰）為地主；皇甫子循（皇甫汸）、黃淳父（黃姬水）之流為旅人；相與授簡分題，徵歌選勝。秦淮一曲，煙水競其風華；桃葉諸姬，梅柳滋其妍翠。此金陵之初盛也。⁶¹

這段被錢謙益認為是嘉靖年間金陵的藝術盛事，當發生於1558至1559年之間。⁶²這其中，金鑾、盛時泰為金陵一地的文人；朱曰藩（1500-?）、何良俊（1506-1573）因任官居金陵一地，朱曰藩時任南京禮部主客郎中，何良俊為南京翰林院孔目，皇甫汸（1503-1582，1529年進士）與黃姬水（1509-1574）為蘇州人，如黃姬水即在1555年至1561年之間因避倭夷之禍，僑寓金陵一地。⁶³這些文人藉由詩社的聚會，帶動了嘉靖年間金陵的藝文氣息，他們的聚會雖以詩會為主，但從

59 16世紀下半金陵受吳派品味影響的作品亦包括山水畫作，如郭存仁、吳彬的山水作品皆可見其影響，參見石守謙，〈由奇趣到復古——十七世紀金陵繪畫的一個切面〉，《故宮學術季刊》，第15卷第4期（1998年夏季），頁38，註12；頁47。

60 至今學者對明代浙派繪畫已有較為深入且完整的研究，舉其要者如鈴木敏，《明代繪畫史研究·浙派》（東京：木耳社，1968）；James Cahill, *Parting at the Shore* (New York & Tokyo: Weatherhill, 1978), pp.3-56 & 97-134；Richard Barnhart, *Painters of Great Ming: The Imperial Court and the Zhe School* (Dallas: Dallas Museum of Art, 1993)；石守謙，〈浙派畫風與貴族品味〉，《東吳大學中國藝術史集刊》，第15卷，頁307-342。

61（清）錢謙益，前引書，附〈金陵社集諸詩人〉，頁462-463。

62 錢謙益《列朝詩集小傳》〈朱曰藩〉：「嘉靖戊午（1558）、己未（1559）間，子价在南主客，何元朗在翰林，金在衡、陳久舉、黃淳甫、張幼于皆僑寓金陵，留都人士，金子坤、盛仲交之徒，相與選勝徵歌，命觴染翰，詞藻流傳，蔚為盛事，六朝之佳麗，與江左之風流，山川文彩，互相映發，不及百年，蕩為禾黍。」見（清）錢謙益，前引書，丁集上，頁448-449。

63 金鑾、盛時泰、朱曰藩、何良俊、皇甫汸、黃姬水等人在（清）錢謙益《列朝詩集小傳》中皆有傳。分別見（清）錢謙益，前引書，頁449-450；頁458-459；頁448-449；頁450-451；頁413-414；頁451-452。

這些文士對於繪畫藝術抱持的態度，不難看出這些文士與吳派的淵源，以及金陵一地浙派、吳派勢力的消長情形。何良俊本身即為藝評家，家中富收藏，並得機緣與文徵明鑑賞書畫，深受文徵明影響。⁶⁴他對當朝幾位繪畫名家的評論，在《四友齋叢說》陳述甚明：

若我朝善畫者甚多，若行家當以戴文進（戴進）為第一，而吳小仙（吳偉）、杜古狂（杜瑾）、周東村（周臣）其次也，利家則以沈石田（沈周）為第一，而唐六如（唐寅）、文衡山（文徵明）、陳白陽（陳淳）其次也。

他以「行家」和「利家」來區分浙派、吳派的繪畫特質，而：

衡山本利家，觀其學趙集賢（趙孟頫）設色與李唐山水小幅皆臻妙，蓋利而未嘗不行者也。戴文進則單是行耳。終不能兼利。此則限於人品也。⁶⁵

足見曾在金陵盛極一時的浙派，在何良俊眼中已不如具有的文人畫特質的吳派繪畫。蘇州人黃姬水為黃省曾之子，黃省曾曾從文徵明遊，而黃姬水的書法則學自吳門名家祝允明（1460-1526）。至於金陵人盛時泰，畫山水竹石仿倪瓚，近取沈周⁶⁶，可見其藝術理念近於吳派取之取元四大家為藝術滋養。在1558年至1559年的藝文聚會盛事，還可以看到金陵一地妓女的參與，所謂「……相與授簡分題，徵歌選勝。秦淮一曲，煙水競其風華；桃葉諸姬，梅柳滋其妍翠。」金陵一地的妓女們並非隔絕於潮流之外，故以這段藝文盛事被錢謙益認為「六朝之佳麗」與「江左之風流」「山水交影，互相映發。」⁶⁷嘉靖中年金陵風尚的轉變，正是馬守真成長的氛圍，而〈蘭竹石圖〉則具體呈現了其影響，馬守真即在此種氛圍下崛起。

三、萬曆年間的寫意畫風

如果說〈蘭竹石圖〉是受吳派畫風遺緒影響的作品，馬守真之後的作品，則是經歷了對筆墨的探索之後，進一步呈現的寫意畫風，在整體表現上，更接近文徵明的蘭竹畫風。這樣的發展，可從馬守真畫於隆慶壬申年（1572）的〈蘭石圖軸〉（圖13）見到端倪。〈蘭石圖軸〉蘭瓣的收筆雖顯突兀，部分蘭莖線條的筆力亦顯斷續不足，但整體而言，已以沉穩的筆力表現蘭瓣、蘭葉的舒展，石塊的

64（明）何良俊撰，《四友齋叢說》（北京：新華書店，1997），卷28，頁255。

65（明）何良俊，前引書，卷29，頁267。

66（明）徐沁，前引書，頁1158-1159；（明）姜紹書，前引書，頁1010-1011。

67 同註62。

輪廓線及皴筆亦相當簡潔，並見少許飛白的效果，而且竹葉的按提相當俐落。引人注目的是，此作雖和嘉靖年間的〈蘭竹石圖〉都以近景坡陀表現蘭竹石題材，但此幅不僅以墨筆表現，畫中前景坡陀呈現的更非〈蘭竹石圖〉中淺近空間的推移，而是突顯筆墨的趣味，使畫面的空間更加抽象。由此可知，如北京故宮收藏的〈蘭竹水仙圖〉（圖11）雖無紀年，從畫中對於須要一筆畫成的蘭葉，形成筆墨時須轉筆的技法還未完全掌握的跡象來看，此幅作品應屬馬守真早期作品，推測成於1563至1572年之間。

目前可見馬守真幾幅紀年作品如萬曆癸巳（1593）菊月的〈蘭竹圖〉扇（圖14）、萬曆甲午中秋（1594）的〈蘭竹石圖〉扇（圖15）和畫於癸卯仲秋（1603，即過世前一年）的〈蘭竹圖〉扇（圖16）皆以筆墨趣味取勝。李湜在敘及1594年的〈蘭竹石圖〉扇時即認為：

此圖筆法看似豪放狂野，實則筆墨、構圖頗為講究。圖中的蘭葉以不見線痕的墨筆一揮而就，迅速的行筆令葉面深淺有別，枯潤有致，在豐富了視覺效果的同時，張揚了蘭之飄逸灑脫的韻致。⁶⁸

具體點出馬守真萬曆年間蘭竹畫對於筆墨的講究。即使如1603年的〈蘭竹圖〉的蘭雖採雙鉤白描畫法，但也用筆迅速，顯得格外放逸，已非嘉靖年間白描蘭之面貌。另外，日本澄懷堂美術館收藏的〈蘭竹卷〉（圖17-1~17-3，原為冊頁，後裱為卷）。雖不若前述幾幅筆墨灑脫放逸，筆力亦顯柔弱，但能藉濃淡墨色，講究佈局，使畫面饒有韻味。

整體而言，從隆慶末年所見的墨蘭技法，至晚年飄逸的風格，馬守真一生畫風的變化可謂不大。其畫作喜以蘭、竹、石作為畫面基本構成，蘭為畫面的焦點、位置略傾側，後側配以竹，石多飛白效果，這種畫面的安排，承襲了明代中葉文徵明蘭竹畫的風格，如臺北故宮所藏〈畫蘭竹〉（約1544年，圖18）即為文氏典型的蘭竹畫作品。文徵明曾經臨元代趙孟頫〈蘭石圖〉刻本⁶⁹，也自表述尤喜鄭思肖、趙孟堅、趙孟頫等文人畫蘭的系譜⁷⁰，尤其承襲趙孟頫「石如飛白，木如籀，寫竹還需八法通」之書法入畫理念，發揮蘭竹畫題材。然文徵明雖承襲

68 參見北京故宮博物院網站 <http://www.dpm.org.cn>

69 王連起，〈文徵明《臨趙松雪蘭石圖》考—兼談文氏蘭竹題材繪畫〉，《故宮博物院院刊》，1993年3期，頁63-68。

70 故宮博物院編，《明代吳門繪畫》（北京：紫禁城出版社、香港：商務出版社，1990），圖版29，文徵明〈蘭竹圖卷〉卷後自跋。

趙孟頫的繪畫理念，若細緻分別，文氏與趙氏蘭竹仍有不同，趙孟頫蘭竹畫如〈竹石幽蘭〉（圖19）所呈現，構圖講求左右均衡，用筆勁利，頗能表現幽蘭之韌勁，而文徵明蘭竹畫多採傾側構圖，重視筆劃的轉折、相間與交錯⁷¹，尤其藉運筆的轉折表現蘭如臨風之發散清香，含蓄中自有一股清雅之氣，在其〈蘭竹圖卷〉（圖20）所見，更是以叢蘭做為巨幅長卷，表現九畹清香。這種畫蘭的趨勢，更為文徵明門人周天球（1514-1595）所繼承，周天球〈叢蘭竹石圖卷〉（圖21）雖不如文徵明含蓄，卻揮灑自如，所畫之蘭不僅是臨風之蘭，更如疾風下之蘭。文徵明的蘭畫風格，在隆萬年間不僅由門人承繼，甚至在前述金陵荊山書林刊印、周履靖編輯的〈九畹遺容〉中，亦以蘭譜的形式，教導源自文徵明蘭畫蘭葉筆墨交疊的畫法（圖22）。雖然〈九畹遺容〉重視蘭花在不同氣候的各種姿態，已偏離了文徵明蘭畫裡含蓄內蘊表現方式，但在前附周履靖所撰的〈寫蘭訣〉中，不僅強調「石須飛白」、「或增翠竹一竿，兩竿荊棘，枝枝能助奇觀」為文徵明蘭竹題材常使用的構圖，更在篇後以「師宗松雪，方得正傳」作結，反映的仍是文徵明對於趙孟頫蘭畫一系重視的概念。⁷²

Ellen Johnson Laing論及馬守真時，已指出馬守真常作的蘭石題材亦是文人繪畫常涉及之題材，而馬守真的畫作亦頗具文人之風。⁷³李滉則認為，馬守真作畫傾向文人寫意之風，應當和她有機會和文人酬和有關。⁷⁴檢視馬守真的詩詞作品可得知，和她密切往來的蘇州文人包括張獻翼（1527-1613）、王穉登（1535-1612）等人。張獻翼（字幼于）為吳門著名的張氏三兄弟之一（張鳳翼、張獻翼、張燕翼）。張家和文徵明關係密切，早在1550年張鳳翼一次病重時，文徵明就曾為張鳳翼畫〈古柏圖〉（圖9）預祝他康復，畫上並有吳門多位包括王穀祥、周天球、陸師道、袁尊尼、黃姬水、袁褰、陸安道、文彭、文嘉、彭年等文士的題詩。張獻翼年少時曾以詩贄於文徵明，受到文徵明稱賞。嘉靖中年為國子監生⁷⁵，亦經常往返於蘇州、金陵之間，在1558至1559年間因僑寓金陵而為文會重要成

71 Richard Edward, *The Art of Wen Cheng-ming (1470-1559)* (Ann Arbor: University of Michigan Museum, 1976), p.132.

72 同註49。

73 Ellen Johnson Laing, "Wives, Daughters, and Lovers: Three Ming Dynasty Women Painters", in Marsha Weidner ... [et al.], *Views from Jade Terrace: Chinese Women Artists 1300-1912*, p.38.

74 李滉，〈談明代女畫家馬守真畫蘭〉，《文物》，1991年7期，頁81-83。

75 見（清）錢謙益，前引書，452-453。

員⁷⁶，在萬曆初年時更與王穉登「以勝流而至止」活躍於金陵文壇⁷⁷。馬守貞曾經寫過一首〈歸朝歡小春別張幼于〉⁷⁸充滿情愛的情詞；另一首〈小春別張幼于〉：「故人一別久，千里隔山川，乍見渾疑夢，相看各問年。挑燈腸欲斷，祖酒思還牽，此際堪愁恨，浮生愧薄緣。」⁷⁹則是相別多年，再見故人的詩。甚至直至1604年中秋，朱承綵在金陵大開詩社時，張獻翼仍為活躍要角，擔任分賦簡題的角色，而馬守貞在當時則領銜金陵妓女們，為宴集緝文墨理弦歌。⁸⁰

至於馬守貞和王穉登的情誼，一向頗為後世文人所津津樂道。馬守貞在1572年的〈蘭石圖軸〉（圖13）上即有王穉登的題跋。王穉登十歲能詩，名滿蘇州，嘉靖末年入太學，在文徵明過世之後，王穉登成為文壇領袖達三十餘年之久。⁸¹他在萬曆初期活躍於金陵一帶，在錢謙益〈金陵社集諸詩人〉一文亦清楚記載，錢謙益此文中敘及前述嘉靖年間金陵初盛的文風之後，接續論及萬曆初年金陵文風再現的高潮：

萬曆（1573-1620）初年，陳甯鄉芹，解組石城，卜屋笛步，置驛邀賓，復修青溪之社，於是在衡（金鑾）仲交（盛時泰）以舊老而蒞盟，幼于（張獻翼）百穀（王穉登）以勝流而至止。軒車紛遞，唱和頻繁。……此金陵之再盛。⁸²

此次文風再盛，是由陳芹（嘉靖舉人）再修詩社⁸³，嘉靖年間活躍於金陵文壇的金鑾、盛時泰等人於萬曆初年再度蒞盟，蘇州人士則有頗具才名的王穉登及張獻

76 同註62。

77 見（清）錢謙益，前引書，附〈金陵社集諸詩人〉，頁462-463。

78 詞如下：「塞雁剛來秋整冷，霜打池荷魚畏影，月華空好暮生寒，庭前風禿梧桐梗，酒輕吹易醒，登樓漫把鴛釵整，捲湘簾，遠峰翠列，掩映紗窗扁。檻外愁雲堆萬頃，日卜金錢無一准，燈花昨夜焰仍雙，柔情又把佳期等，不念人孤另羞看，舊寄書和信，繡床空，鴛鴦繡罷，怪說他交頸。」見（清）徐樹敏、錢岳同選，前引書，數集，頁4。

79 （明）周履靖編，《香奩詩十二卷》（1595序，明萬曆梅墟周氏刊巾箱本，國家圖書館藏），所收（明）馬月嬌，《湘蘭詩集》，上卷，頁11-12。同詩亦收錄於（明）朱元亮輯注校正，張夢徵彙選摹相，《青樓韻語》（臺北：廣文書局印行，1980），頁61。

80 錢謙益記：「承綵，字國華，齊藩宗支，散居金陵。……萬曆甲辰（1604）中秋，開大社于金陵，胥會海內名士，張幼于輩分賦簡百二十人，秦淮伎女馬湘蘭以下四十餘人，咸相為緝文墨、理絃歌，修容拂拭，以須晏集，若舉子之望走鎖院馬。承平盛事，白下人至今艷稱之。」見（清）錢謙益，前引書，頁471。

81 見（清）錢謙益，前引書，頁481-482。

82 同註77。

83 有關陳芹生平，參見（清）錢謙益，前引書，丁集上，頁459-460。

翼參與。從馬守真畫於隆慶末年〈蘭石圖軸〉上已有王穉登的題詩，以及萬曆初年王穉登活躍於金陵的地緣來看，嘉靖年間已頗具名氣的馬守真，很可能實際參與了萬曆初年金陵的藝文盛會。

馬守真與王穉登的一段情緣，在王穉登〈馬姬傳〉中敘述詳盡：

詞郎有墨者，以微譴逮捕之，攫金半于，未厭，捕愈急。余適過其家，姬被髮徒跣，目哭皆腫，客計無所出，將以旦日，白衣冠送之，渡秦淮，會西臺御史索余八分書，請為居間獲免。姬歎，王家郎有心人哉！欲委身於我。余謝姬念我無人爬背癢，意良厚，然我乞一丸茅山道士藥，豈欲自得姝麗哉！脫人之厄，而困以為利，去厄之者幾何！古押衙而在，匕首不活余胸乎！由是不復言歸我。⁸⁴

這段文字所描述的正是即使是身為名妓的馬守真，也必須面對妓女賣笑生涯的險境與窘境。所謂「詞郎有墨者」應指一位墨姓南京詞部郎，馬守真因故得罪了這名官員，而他不僅利用機緣奪取了馬守真的錢財，更欲將她逮捕入獄。正在眾人無計可施的情況下，適巧西臺御史向王穉登索取書法作品，王穉登因而請御史居中協助，化解了馬守真的危機。然而，王穉登雖解除了馬守真的危機，馬守真並且心懷感激欲嫁與王，在事件落幕之後，王穉登卻認為不應趁人之危，自擁姝麗。儘管如此，經歷此事之後，兩人的情緣卻維繫了一生。在王穉登《南有堂集》中，收有〈馬姬四十初度戲贈長句〉以及〈句曲曉行涼風颯至因寄馬姬〉二詩⁸⁵，馬守真《湘蘭詩集》中也有〈有懷〉、〈賦得自君之出矣五首〉及〈悔別王生二首〉等詩⁸⁶，足見二人之情深意篤。而馬守真在王穉登七十大壽時（1604），帶著家女郎到蘇州為王穉登祝壽，因燕飲累月，歌舞達旦，隨後回到金陵後疲累而病，燃燈禮佛，沐浴更衣，端坐而逝，結束了她五十七歲的生涯，而被後代文人引為浪漫事蹟。⁸⁷

回歸到馬守真與王穉登的交往可能對馬守真繪畫產生的影響，王穉登本身雖然對於詩文書法較為專精，但是對繪畫的鑑賞也不遺餘力，尤其出身吳門，對於

84 （明）王穉登，前引文，附〈馬姬傳〉，頁2-6。

85 （明）王穉登，《南有堂詩集》（明崇禎丙子（九年）陳克懋釀警刊本，國立故宮博物院藏），卷3，頁35；卷4，頁35。

86 （明）馬月嬌，前引書，上卷，頁3、20-21。

87 （清）錢謙益，前引書，頁765-766。

吳門畫家更是推崇備至。王穉登對吳門畫家作品的了解，可從王著《吳郡丹青志》得知。他在1563年時為《吳郡丹青志》寫序時，提及著述此書的緣由起於癸亥（1563）秋日，在他臥病齋居，雨深巷寂時，他展閱所藏名畫，深感吳郡名彥妙匠之苦心，因成此書。此時序成距離文徵明1559年謝世，已約四年時間，王穉登此時正值青年時期。王穉登與文徵明兩人年齡雖然差距頗大，但王穉登少時曾侍文徵明⁸⁸，即使文徵明過世之後，王穉登與文徵明次子文嘉（1501-1583）仍十分友善，兩人經常一起鑑賞畫作⁸⁹。而如文嘉作於1561年的蘭畫（Museum of Fine Arts, Boston藏）⁹⁰卷後即有王穉登題詩，萬曆癸酉（1573）年文嘉甚至為王穉登的居所畫了一幅〈王百穀半菴〉圖（北京故宮藏）⁹¹，兩人並可能於1578年同時鑑賞品評文徵明〈湘君湘夫人〉⁹²。王穉登與文嘉亦有姻親關係，其一女為文嘉子文元善之妻。⁹³以王穉登在吳門活躍的程度，在馬守真的傳記中對她發出「畫蘭最善，得趙吳興、文待詔三昧」⁹⁴之評價⁹⁵，足見文徵明蘭竹畫寫意風格在馬守真風格的重要性。

88 雖然Alice R.M. Hyland認為王穉登並無受到文徵明親自指導，但是從文徵明〈湘君湘夫人〉作品上王穉登「少嘗侍文太史」之句，及王穉登〈冬日齋居奉懷文待詔先生〉一文，可確知王穉登少時為文徵明學生。前者圖版見故宮博物院編，前引書，圖版17；後者引自（明）文徵明著，周振道輯校，《文徵明集》（上海：上海古籍出版社，1984），頁1670。Alice R.M. Hyland研究見Alice R.M. Hyland, "Wen Chia and Suchou Literati: 1550 - 1580", in Chu-tsing Li ed., *Artists and Patrons: Some Social and Economic Aspects of Chinese Paintings* (Kansas: The Nelson - Atkin Museum of Art, 1989), pp.127 - 138.

89 文徵明過世之後，文嘉起而活躍吳門，對於網絡蘇州文人具有凝聚力，而王穉登亦是其中重要成員。相關的探討見Alice R.M. Hyland, 前引文。

90 Alice R.M. Hyland, *The Literati Vision: Sixteenth Century Wu School Painting and Calligraphy* (Memphis: Memphis Brooks Museum of Art, 1984), Fig. 30.

91 故宮博物院編，前引書，圖版73。

92 同註88。

93 Alice Rosemary Merrill, *Wen Chia (1501-1583): Derivation and Innovation* (Michigan: University of Michigan, 1981), p.161.

94 （明）王穉登，前引文，附〈馬姬傳〉，頁6。

95 Marsha Weidner認為馬守真的蘭畫可能受過吳門周天球的指導，見Marsha Weidner ... [et al.]. *Views from Jade Terrace: Chinese Women Artists 1300-1912*, pp.72-73。然而筆者認為由於Marsha Weidner所據為《石渠寶笈三編》所載馬守真〈畫蘭〉一冊後副葉周天球所題，彭年曾攜此冊請周天球題跋（見胡敬等編，《石渠寶笈三編》（臺北：國立故宮博物院，1970），頁2120），以及臺北故宮博物院藏周天球一幅款題1580年的〈畫墨蘭〉卷，上有馬守真的題跋（見國立故宮博物院編，《故宮書畫圖錄（十九）》（臺北：國立故宮博物院，2001），頁284），而推測兩人的關係。然馬守真〈畫蘭〉一冊現今僅見文獻著錄，不見作品，無法判知作品的真偽；傳周天球〈畫墨蘭〉卷，蘭畫筆墨缺乏變化，與現今北京故宮博物院所藏周天球的〈畫蘭竹石圖卷〉（圖20）差距頗大。馬守真與周天球是否相識？以及畫作是否受過其指導？俟考。

四、蘭竹畫的情色意涵

馬守真的畫風雖受文徵明等人蘭竹畫的影響，強調寫意的畫風，但由於妓女畫家參與繪畫時所處情境的不同，馬守真的蘭竹畫呈現出別於文徵明蘭竹畫之不同意涵與運用。

從馬守真居處在「秦淮勝處，池館清疏，花石幽潔，曲廊便房，迷不可出。」⁹⁶之敘述來看，秦淮一處妓院刻意營造出園林情境的做法，使得妓女的居處具有文人所重視的清雅意趣。⁹⁷在具有園林意趣的妓院中，放眼望去的花卉植物對馬守真而言，也如園林之於文人般地可供歌詠與寄情。馬守真〈詠松竹梅〉一詩如此寫道：「松竹梅三友，青青小院東，人情恆不變，物態亦相同。對此情千里，相思恨萬重，何時遊子到，盡日坐芳叢。」⁹⁸詩中以冬日院落一角松、竹、梅青翠的樣貌，勾畫出歲寒中三種植物相依的情景，而馬守真認為人世間的情感，必定也能如松竹梅般地堅定不移；這種情感更易引人想起遠離的遊子，令人不禁遙問遊子，何時再歸來身處這繁花盛開的庭院。此處「芳叢」一詞，既指妓院真實的園林環境，也譬喻著妓院中繁麗的女子。由此可知，「花」—「女性」、及「花卉植物的物態」—「男女之情」，具有對應關係。在百花之中，馬守真引以為號的蘭花，更是遍植於居所之處，襯托著當中的女角；馬守真〈詠蘭〉一首即寫道：「楚蘭紛透室，啞影傍瑤臺，清風天際至，願度幽香來。」⁹⁹這些蘭花不僅遍繞室外，搖曳著美麗的花影，每當清風吹拂時更帶出陣陣幽香。也因此馬守真一再稱呼自己的居處為「蘭館」、「蘭室」等，例如王穉登贈硯，馬守真即題銘「百谷之品，天生妙質。伊以惠我，常伴蘭室」¹⁰⁰，意謂王穉登所贈之硯將珍藏於蘭室。而「蘭室」之「蘭」，不僅可供馬守真自喻清高雅潔，亦蘊含著自古以來，只有高人雅士才懂得欣賞深谷幽蘭之雅潔清香之意。〈言別〉詩二首其二：「一從蘭室結同心，流水高山得賞音，朝夕相看情更洽，酣歌聯袂意何深。」¹⁰¹在蘭室中訴情、酣歌之趣，只有賞音者才能意會。而此種以幽蘭蘊含知音之意，更是明代中期文徵明蘭竹畫的深意，如〈蘭竹畫〉（圖18）上題詩：「清真寒谷

96 (清)錢謙益，前引書，頁765。

97 王鴻泰，前引書，頁255-259。

98 (明)馬月嬌，前引書，上卷，頁9。

99 (明)馬月嬌，前引書，上卷，頁3。

100 轉引自李湜，前引文，頁81。

101 (明)馬月嬌，前引書，下卷，頁13。

秀，幽獨野人心，結意青霞珮，傳情綠綺琴。」詩意即是以深谷之蘭、竹比喻幽居獨處的隱士：蘭花花葉披離的形象有如青雲般的珮帶，適於高人佩帶；而竹在風中發出悅耳聲音有如琴音，此琴音亦僅有知音才能聆賞。此處「綠綺」一詞，取自西漢才女卓文君與文學家司馬相如的典故：西漢卓王孫之女卓文君才貌出眾，擅長彈琴，寡居在家；一日在父親舉辦的宴會上，聽到司馬相如琴聲，體會對方求愛之意，趁夜隨相如私奔。司馬相如所彈之琴即名為「綠綺」之古琴。換言之，文徵明〈蘭竹畫〉表現的隱逸之情，只有如蘭竹般清高的人士，才能彼此理解體會。而此畫正是文徵明餽贈友人之作，想必文徵明是希望受畫者見到此畫時，感受到文士相知相惜之情。¹⁰²

很顯然地，文徵明以承襲趙孟頫的蘭竹題材，進一步賦予蘭竹畫富含知音之意，蘭竹畫自然成為文士間情感交流之物，此種文士文化在文徵明後仍有所延續。文徵明門人、得蘭竹畫嫡傳的周天球，其畫於1570年的〈叢蘭竹石圖卷〉（圖21）即為居北京時為一位詹事瑤村先生所作，周天球並且在畫卷後錄寫唐代楊炯的〈幽蘭賦〉，以長篇巨幅的文字頌讚蘭「雖處幽林與窮谷，不以無人而不芳」的精神。馬守真在這樣的文化下，巧妙地將原可代表文士間的相知之情，敘及男女之情，並藉「湘蘭」之名推展詩作和畫作的意境。在馬守真1572年具有筆墨意趣的〈蘭石圖軸〉（圖13）中，藉著「翠影拂湘江，清芬瀉幽谷」之題詩，特別點出畫中之蘭非一般的蘭，而是生長在湘江邊的蘭花，此即特別點出「湘蘭」中具有地理概念的「湘」字，溯及屈原《楚辭》的文學傳統。因屈原《離騷》中既多有如「滋蘭之九畹」、「紉秋蘭以為佩」名句，而依照東漢王逸的說法，屈原寫作背景當在「楚國南郢之邑，沅湘之間」，如此一來「湘蘭」一詞宛如屈原作品的精髓。而〈蘭竹石圖〉強調「湘蘭」的意圖，亦可與1563年的〈蘭竹石圖〉（圖4）做一對照，後者畫上雖已署名湘蘭，但觀其詩「雖與小草伍，幽芬出谷中，素心托君子，豈可拂清風。」仍是一般詠蘭詩。反之，1572年〈蘭石圖軸〉（圖13）強調「湘蘭」，不僅符合女畫家的名號，詩中「拂」、「瀉」二個頗具動態與流動感的動詞，對照作品中畫蘭筆墨的舒放，更具抒情效果。而馬守真緣引屈原《離騷》文學傳統意圖，顯然亦為觀畫者意會，王穉登在此畫題上：「芳澤三春雨，幽蘭九畹青，山齋人獨坐，對酒讀騷經。」便表達出觀看馬守真蘭畫，宛如閱讀屈原的《離騷》。

102 許郭瑛，〈明文徵明畫蘭竹〉，《故宮文物月刊》，第9卷第10期（1992年1月），頁124-131。

然而，馬守真對於「湘蘭」的運用仍不僅於此，檢視馬守真《湘蘭詩集》，還可見馬守真與男性酬和時，藉「湘」一字開展豐富的情愛意象。如〈寄張補軒〉一詩：

獨坐空庭記往年，蘭湯欲共晚風前，即今兩地歎孤枕，何日重逢醉綺筵。
萬疊楚山人去遠，千尋湘水夢相連，音書雖見人難見，悶倚雕闌淚灑然。¹⁰³

詩中「萬疊楚山人去遠，千尋湘水夢相連」之句，明顯引用屈原《九歌》中〈湘君〉、〈湘夫人〉的典故：湘君、湘夫人原為帝堯之女娥皇、女英，後嫁為舜之二妃。由於舜到南方巡視，死在蒼梧之野。二妃初時沒有隨舜南行，後來追至洞庭湖、湘水一帶，得知舜已死，雙雙投入湘水而死，死後成為湘水之神。¹⁰⁴ 如此可知，馬守真正是藉由湘君、湘夫人千里相尋的典故，傾訴自己思念之情。也因此，馬守真詩中「楚地」、「湘水」、「湘江」等詞，多蘊含傳情意象，譬喻自身如同湘水之神一般深情。如〈對花〉一詩：「心事對花陳，花光亦媚人，來時百花盛，去日已歸春。物態催行客，書回恐戀新，楚山今別遠，幽夢暗相侵。¹⁰⁵ 中「楚山今別遠，幽夢暗相侵。」和「萬疊楚山人去遠，千尋湘水夢相連」有異曲同工之妙。尤其當「湘」與「蘭」的意象結合之後，畫蘭可以成為傳情的媒介。馬守真〈題蘭石圖〉一詩：「誰寫清幽事，敢謂顧長康，石借崑山玉，花分楚畹香。葉翻風味媚，情共月明長，願祝君千歲，名同不世芳。」¹⁰⁶ 其中「花分楚畹香」句自是強調楚地之蘭，「願祝君千歲，名同不世芳」亦是引用蘭雖開於無人深谷，亦自芬芳的傳統比喻。而值得注意的是，詩中用以描述蘭花形象之「葉翻風味媚，情共月明長」，卻是將受風吹動的蘭花蘭葉，賦予陰柔的傳情形象。此處別於文徵明等蘭畫，對蘭花形象不同的註解，也可由現今臺北故宮收藏的〈蘭竹圖〉扇（圖14）映證。此畫題所稱受畫對象「長兄」雖未註名何人，但必然是

103（明）馬月嬌，前引書，上卷，頁4。

104 關於屈原《九歌》中湘君、湘夫人所指何人，歷年來即有多種不同的說法。根據陸侃如的整理，歷代的異說有九種，在清代以前亦可歸為五種：其一認為湘君為舜之二妃，但不提湘夫人（西漢劉向《列女傳》）；其二認為湘君是水神，湘夫人是帝舜的二妃（東漢王逸《楚辭章句》）；其三認為湘夫人是帝舜的二妃，不提湘君（晉張華《博物志》卷8〈史補〉）；其四認為湘夫人是帝之二女，不提湘君（張華《博物志》卷6〈地理考〉）；其五認為湘君為娥皇，湘夫人是女英（唐韓愈《黃陵廟碑》）。見陸侃如，《中國詩史》（臺北：明倫出版社，1969），頁101。筆者在此亦參照明末馬權奇在〈湘中怨詞〉後錄屈原〈湘君〉、〈湘夫人〉前之引言，而推測馬守真之引用較接近唐韓愈的說法，見（唐）沈亞之撰，馬權奇閱，收入（明）清茗花史，前引書，頁24。

105（明）馬月嬌，前引書，上卷，頁1。

106（明）馬月嬌，前引書，上卷，頁11。

位男性，畫中蘭花傾側轉姿、蘭葉翻轉的花影，正是上述「葉翻風味媚」詩句的具體形象，而畫上題詩：「風過幽香迢遞，月明環珮琳瑯。空憶美人千里，那知只隔瀟湘。」不僅呈現風過蘭香傳播、花影在月光下顯得皎潔明亮的清雅氣氛，更藉由「瀟湘美人」（不僅指畫中之蘭，亦是隱身畫作後的女畫家），而傳遞出如遠似近一種人間情愛追逐的趣味。

由此可知，包括1594年的〈蘭竹石圖〉扇（圖15）、1603年〈蘭竹圖〉扇（圖16）、日本澄懷堂收藏無紀年的〈蘭竹圖〉卷（圖17-1~17-3）等。作品雖為畫蘭，卻宛如女畫家的代言。因此，男性觀者在觀看這些蘭畫時，也經常發出傾向陰柔特質的評論，如清初孔尚任評馬守真一幅作於1603年的墨蘭「蘭葉雙鉤，筆秀而勁，襯以竹石，皆楚楚有致。」¹⁰⁷徐沁在《明畫錄》中評馬守真「其墨蘭一派，瀟灑恬雅，極有風韻。」¹⁰⁸

馬守真的蘭畫，可說是明代青樓女子以詠物詩表達自我心聲的傳統，具體化為繪畫的形式，並成功地廣被接受。此種以詩作自我表達，可溯自文獻中零星的記載，如前述成化年間林奴兒以柳為詩畫自喻：「昔日章臺舞細腰，任君攀摘嫩枝葉，從今寫入丹青裏，不許東風再動搖。」正德間妓以骰子為詩：「一片寒微骨，翻成面面心。自從遭點污，拋擲到如今。」¹⁰⁹譬喻自身為妓遭人拋擲的命運。相較之下，馬守真藉花吐情，卻鮮少吐露不滿心聲，其〈鸚鵡〉一詩：「永日看鸚鵡，金籠寄此生，翠翎堪足羨，朱嘴善含聲。隴樹魂應斷，吳音教乍成，幽禽人不識，只可伴閨情。」¹¹⁰詩句對亮麗外表的鸚鵡卻在金籠度過一生感傷，亦自傷身世，屬於馬守真對妓女身世抒發傷感的少見聲音。而馬守真在面對情色環境中，亦未見如景翩翩（活動於萬曆年間）〈解嘲〉一詩：「世上徒誇屋是金，明珠換骨不換心。一自臨邛罷綠綺，只今千載無知音。」¹¹¹強烈指出情愛之不可倚靠，千古以來，如西漢司馬相如與卓文君的情愛故事已難尋覓。馬守真終其一生以「湘蘭」為象徵—多情，但不流俗—來盡力維持對青樓世界情愛不確定性的選擇權。王穉登1591年為馬守真的出版文集作序時，為馬守真下了最佳註

107（清）孔尚任，《享金簿》，收入黃賓弘，《美術叢書》（臺北：世界書局，1962），初集第七集，頁221。

108（明）徐沁，前引書，卷6，頁90。

109（清）錢謙益，前引書，頁762。

110（明）馬月嬌，前引書，上卷，頁10。

111 葛曉音選注，《中國歷代女子詩選》，（北京：北京大學出版社，1995），頁124。

腳：

有美一人，風流絕代。問姓則千金燕市之駿，託名則九畹湘江之草。輕錢刀若土壤，居然翠袖之朱家；重然諾如丘山，不忝紅粧之季布。珮非交甫曷解，梭不幼輿焉投。...¹¹²

從這個角度而言，馬守真的蘭畫在某些作畫場合雖不排除助興的功能，卻同時開拓些許的女性空間。馬守真1604年的〈蘭竹石圖〉（圖23）為少見的長卷，細加審視，畫中筆墨為多人合作¹¹³，雖然如此，最後仍由馬守真題詩：「離離蕭艾不堪珍，九畹湘皋更可親。入室偏能忘嗅味，始知空谷有幽人。」以對此畫下做一總結，足見以蘭代表青樓女子的意象已發揮它的作用。

五、餘 論

活動於萬曆年間的青樓畫家薛素素曾有一〈漫興〉詩言及：「詩草從人選，蘭花應客求。」¹¹⁴反映出名妓詩畫受需索的情形。以馬守真而言，其詩作廣被晚明文士接受，在有生的萬曆年間至少出版過三次：其一為錢謙益記載，馬守真有詩二卷，前有萬曆辛卯（1591）王穉登序¹¹⁵；其二為冒伯馨集秦淮妓女鄭如英、馬湘蘭、趙今燕、朱秦玉之作，合為《秦淮四美人選稿》¹¹⁶；其三為周履靖為妾桑貞白出版《香奩詩》（1595年序）時，收錄的《湘蘭詩集》。¹¹⁷而馬守真的蘭竹畫具有廣泛的流傳，「不惟風雅者所珍，且名聞海外，暹羅國使者亦知購其畫扇藏之。」¹¹⁸馬守真透過個人獨特的風格、精湛的才藝，在晚明興盛的出版文化和社會大眾對情色需求的推波助瀾下，所達到的聲名被稱為：

無論宮掖戚畹、王公貴人、邊城戍士、販夫廝養卒，雖烏丸、屠各，番君、獯長之屬，無不知馬湘蘭者。……姬聲華日盛，凡游閒子、沓拖少年、走馬章臺街者，以不識馬姬為辱。¹¹⁹

112（清）錢謙益，前引書，頁765-766。

113 筆者2002年10月前往北京故宮提件看畫時，蒙李湜女士特別提醒畫作中筆墨不一致的現象。

114（明）周履靖編，前引書，所收薛素素，《南游草》，〈漫興二首〉其二，頁21。

115（清）錢謙益，前引書，頁765-766。

116（清）錢謙益，前引書，頁767。

117 同註79。

118（明）姜紹書，前引書，卷5，頁83。

119（明）王穉登，前引文，附〈馬姬傳〉，頁2-3。

反映出名妓在晚明大眾生活中扮演的角色。而馬守真的蘭竹畫既然在當時具有相當的名聲，如何被納入畫史同樣引人注目。在重視師承的畫史傳統下，明姜紹書《無聲詩史》即稱馬守真「蘭仿趙子固，竹法管夫人，俱能襲其餘韻。」的確，如馬守真在〈蘭竹水仙圖〉（圖11）款題中亦自稱此畫為「臨管夫人三友圖」，然而上文已詳論馬守真蘭竹畫深受文徵明等人影響，而晚明流傳的管道昇墨竹縱然不少¹²⁰，恐真偽參雜，馬守真所臨之作未必是元代管道昇的真跡，更可能是已受明代畫風影響下，流傳為管道昇的作品。元代才女管道昇的真跡與風格於今日固然仍有爭議¹²¹，但元朝才女管道昇在晚明被提出，與其說是女性畫家風格學習的來源，不如說是在晚明眾多女性畫家擅長蘭竹畫的情況下，反映出畫家與畫評者欲建立女性畫家典範的企圖。從馬守真的例子來看，晚明女性畫家蘭竹畫所流露的陰柔特質，反而是作為和流傳元代管道昇畫作比較的切入點，以至於晚明有評「管夫人書法畫法皆文弱秀潤，望而知為閨閣中人」¹²²之論，而如董其昌則持另一種看法，認為管道昇竹畫「勁挺不似閨人手筆」¹²³、「管魏國寫竹，自文湖州一派，勁挺有骨……」¹²⁴。馬守真的蘭竹畫既未必和管道昇直接相關，從馬守真蘭竹畫得文徵明三昧、蘭竹畫內涵對《楚辭》文學傳統的引用、以及其蘭竹畫強調蘭的清雅高潔時，同時開展與文士間的情色對話等多項特質來看，馬守真的蘭竹畫提供認識晚明青樓畫家蘭竹畫更為真實的一面。

120 (清)卞永譽，《式古堂書畫彙考》（臺北：正中書局，1958），畫卷一，〈明董思白畫旨〉，頁119。

121 陳葆真，前引文；陶咏白、李湜著，前引書，頁21-23。

122 (清)卞永譽，前引書，畫卷十六，〈管夫人墨竹圖並書此君賦：竹六段，吉州楊文驄跋〉，頁147。

123 項聖謨輯、李肇亨撰，〈醉鷗墨君解語〉，收入楊家駱主編，前引書，第一輯第二十五冊，卷2，頁301。

124 此為臺北故宮博物院藏傳元管道昇〈竹石軸〉詩塘所題，圖見國立故宮博物院編，《故宮書畫圖錄（四）》（臺北：國立故宮博物院，1990），頁93-94。根據陳葆真研究，此作成畫年代應訂為明末清初，詩塘部分或為董其昌見過此畫，題上目前文字，或為題於他幅，受後人裁下合裱。見陳葆真，前引文，頁69。

表一：《玉臺畫史》卷5收錄明代名妓畫家

名妓畫家	《玉臺畫史》所引資料來源	繪畫題材	活動年代	備註
林奴兒	《明書畫史》 梅大禹《金泥蓮花記》 《金陵瑣事》	畫山水人物 曾畫柳扇	成化間	
葛姬	皇甫汈《司勳集》	尤工寫蘭	活動於十六世紀上半葉	按皇甫汈為嘉靖己丑（1529）進士
呼文如	《列朝詩集小傳》	能寫蘭	萬曆間	
朱斗兒	《列朝詩集小傳》	山水小景	十六世紀上半葉	按陳魯南（陳沂，1469-1538）曾授朱斗兒筆法。朱斗兒事蹟亦見《金陵瑣事》、《明畫錄》、《圖繪寶鑑續纂》
馬湘蘭	《列朝詩集小傳》 《無聲詩史》 《玉臺書史》	擅畫蘭	生卒年為 1548-1604	生卒年依 Marsha Weidner ... [et. al.]. <i>Views from Jade Terrace: Chinese Women Artists 1300-1912</i> 所訂
馬文玉	《列朝詩集小傳》	慣自描蘭	萬曆間	按《列朝詩集小傳》載馬文玉萬曆庚戌（1610）年遊西湖
馬如玉	《列朝詩集小傳》	不詳	不詳	
趙麗華	《靜志居詩話》	不詳	萬曆間	按《靜志居詩話》載趙麗華萬曆乙卯（1615）中秋作書畫扇
徐翩翩	《無聲詩史》	能寫墨蘭	萬曆初	
薛素素	《明詩綜》 《靜志居詩話》 胡應麟《甲乙剩言》 《式古堂書畫彙考》 《珊瑚網》	水墨大士 山水 蘭竹	活躍於 1565-1635	活動年代依 Marsha Weidner ... [et. al.]. <i>Views from Jade Terrace: Chinese Women Artists 1300-1912</i> 所訂
頓喜	《珊瑚網》 《式古堂書畫彙考》	善作蘭竹飛白石	萬曆間	按《式古堂書畫彙考》汪何玉記載頓喜於萬曆癸丑（1612）作〈春江花月社圖〉
吳綺	《樵李詩繫》	作蘭石圖	不詳	
卞賽	余懷《板橋雜記》	善畫蘭	崇禎間	按余懷（1616-1696）《板橋雜記》多載崇禎庚辛（1640-41）之後事蹟

卞敏	余懷《板橋雜記》	善畫蘭	崇禎間	同上
張喬	《翁山詩外》	畫蘭	不詳	
姜如真	徐枋《本事詩》	畫蘭	萬曆間	按《本事詩》中記姜如真畫蘭自題時：「莫雲卿(莫是龍,1539-1587)在座」。而此畫為甲戌(1574)年畫。
楊妍	《本事詩》	工畫叢蘭竹木	明末	
吳梅仙	《畫史會要》	不詳	不詳	
林雪	《珊瑚網》 李光陽《西湖逸史》 《容臺集》	山水	活躍於十七世紀上半葉	
王友雲	《容臺集》	山水	十七世紀上半葉	
范珏	《板橋雜記》	山水	崇禎間	
寇湄	《板橋雜記》 沈春澤〈寒夜醉後看寇五姬畫蘭〉	善畫蘭	崇禎間	
范珠	《無聲詩史》	山水	萬曆間	按《續金陵瑣事》亦載事蹟
楊宛	《無聲詩史》	寫蘭石	活動於十七世紀上半葉	按《無聲詩史》載楊宛後歸茅元儀
楚秀	《初學集》	山水	不詳	
楊璆姬	潘之恆《曲中記》	得九畹生態	明末	
徐佛	《觚賸》	善畫蘭	不詳	
朱馥	姚旅《露書》	工畫蘭	萬曆間	即朱無暇，按《列朝詩集小傳》載朱無暇萬曆己酉(1609)參加秦淮詩社
李貞儻	《露書》	不詳	不詳	
崔聯芳	劉鑾《五石瓠》	畫蘭	不詳	
胡茂生	汪汝謙《春星堂集》	寫竹	萬曆間	按汪汝謙生卒年為1577-1655
王阿昭	沈春澤《秋雪堂詩刪》	山水	崇禎間	



圖1 明 吳偉〈歌舞圖〉軸 局部 紙本墨筆
118.9x64.9cm 北京 故宮博物院藏



圖2 明 吳偉〈武陵春〉局部 紙本墨筆
27.5x93.9cm 北京 故宮博物院藏



圖3 明 史忠〈晴雪圖〉卷 局部 紙本水墨
142.7x46.1cm 美國 波士頓博物館藏



圖4 明 馬守真〈蘭竹石圖〉軸
紙本墨筆 102.2x31.1cm 私人收藏



圖5 明文徵明〈洛浦凌波〉冊頁 32.5x53.7cm 國立故宮博物院藏



圖6 明王穀祥〈水仙〉冊頁 紙本墨筆 25x28cm 北京 故宮博物院藏



圖8 明文徵明〈畫竹〉冊 第九開 紙本墨畫 每幅33.5x66.9cm 國立故宮博物院藏



圖7 明文徵明〈朱竹〉軸 紙本研朱 149.3x29.5cm 國立故宮博物院藏



圖9 明 文徵明〈古柏圖〉卷 紙本水墨 26x48.9cm
堪薩斯市納爾遜美術館藏

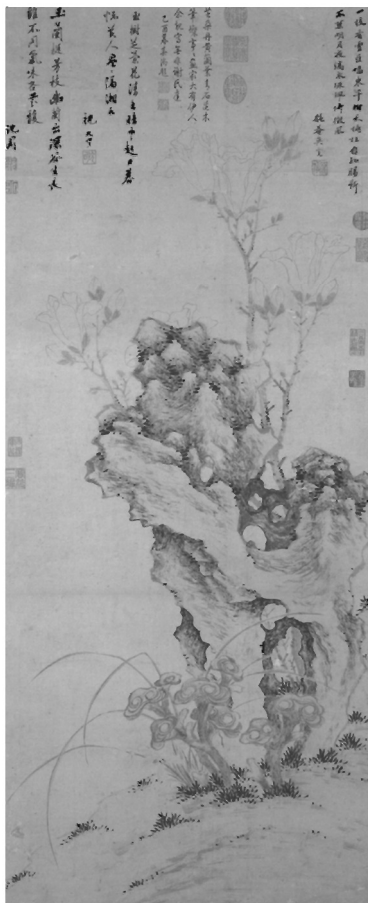


圖10 明 沈周〈芝蘭玉樹〉軸
紙本淺設色 135.1x55.8cm
國立故宮博物院藏



圖11 明 馬守真〈蘭竹水仙圖〉軸 紙本
墨筆 85.3x47.2cm 北京 故宮博物院藏



圖12 明 孫克弘〈玉堂芝蘭圖〉
軸 紙本設色 135.8x59cm 北京
故宮博物院藏



圖13 明 馬守貞〈蘭石圖〉軸 紙本墨筆
52.5x29.1cm 美國 大都會博物館藏



圖14 明 馬守真〈蘭竹圖〉扇面 紙本水墨
17.5x53cm 國立故宮博物院藏

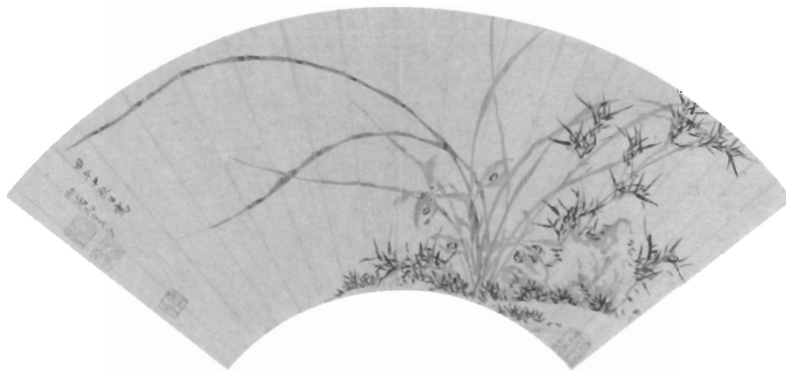


圖15 明 馬守真〈蘭竹石圖〉扇面
紙本墨筆 16.3x50.3cm 北京 故宮博物院藏

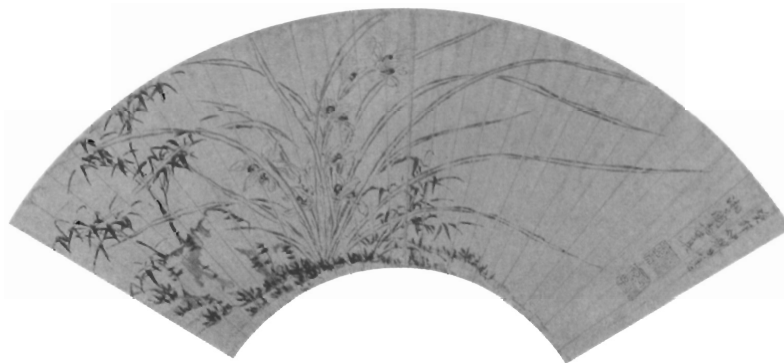


圖16 明 馬守真〈蘭竹圖〉扇面金箋墨筆
15.8x48.2cm 北京 故宮博物院藏



圖17-1 明 馬守真〈蘭竹圖卷〉第1幅 紙本墨畫 26.4x32.4cm
日本 澄懷堂美術館藏



圖17-2 明 馬守真〈蘭竹圖卷〉第2幅
紙本墨畫 26.4x32.4cm 日本 澄懷堂
美術館藏



圖17-3 明 馬守真〈蘭竹圖卷〉第3幅
紙本墨畫 26.4x32.4cm 日本 澄懷堂
美術館藏



圖18 明 文徵明〈畫蘭竹〉軸
紙本水墨 62x31.2cm 國立故宮博物院藏



圖19 元 趙孟頫〈竹石幽蘭〉卷 紙本水墨 50.5x144.1cm 美國 克利夫蘭美術館藏



圖20 明 文徵明 〈蘭竹圖〉卷 局部 紙本墨筆 26.8x730cm
北京 故宮博物院藏



圖21 明 周天球 〈叢蘭竹石圖〉卷 局部 紙本墨筆 28.3x515.5cm
北京 故宮博物院藏



圖22 明 周履靖《九畹遺容》
金陵荊山書林梓



圖23 明 馬守真〈蘭竹石圖〉卷 局部 紙本墨筆 28.8x243.3cm 北京 故宮博物院藏