

女

艺术中的女性

中国艺术史坐标系列丛书

编主
著 编
蒋 杭 顾
英 春 丞
英 晓 峰

性

JM 吉林美术出版社

中国艺术史坐标系列丛书

艺术中的 女性

■ 丛书策划 功一

■ 主编 顾承峰

■ 编著 杭春晓

蒋英



图书在版编目 (CIP) 数据

中国艺术坐标. 女性 / 顾丞峰主编. — 长春: 吉林美术出版社, 2006. 2

ISBN 7-5386-1995-X

I. 中... II. 顾... III. 艺术史—中国

IV. J120.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 007460 号

中国艺术史坐标系列丛书——艺术中的女性

丛书策划 功 一

主 编 顾丞峰

编 著 杭春晓 蒋 英

责任编辑 功 一 林 鸣 于才晟

技术编辑 赵岫山 郭秋来

封面题字 任宗厚

封面设计 姜殿坤

版式设计 林 鸣 于才晟

出版发行 吉林美术出版社

地 址 长春市人民大街 4646 号 邮编 130021

制 版 吉美雅昌彩色制版有限公司

印 刷 辽宁美术印刷厂

开 本 787 × 960 毫米 1/16

版 次 2006 年 7 月第一版 第一次印刷

印 数 1-3000 册

印 张 5

ISBN 7-5386-1995-X/J · 1675

定价: 22.80 元

主编前言

关于历史，我们以往听到最多的就是：历史是人民创造的。接下来又有一句话：要“还历史的本来面目”。其实，历史的“本来面目”不过是依叙述人叙述的角度和观点不同而呈现出来的面貌，从这个角度看，当年胡适先生一直挨批的著名论断——“历史是任意打扮的小姑娘”也不过是强化了叙述者的作用。况且，盛行于西方的后现代学说中的权力话语理论，更从另一个角度证明“本来面目”只不过是话语权掌握者的叙述而已。

那么什么是艺术的历史？最常见的说法是：艺术史是艺术图像的历史，以往多年来我们被告知如此。也有人认为艺术史是眼睛的历史。这种看法强调了人的主观感受性，比图像说进了一步。还有人推崇艺术史是观念的历史，黑格尔老早就这么认为。近一二十年来，人们则更时兴从文化的角度看艺术史。

不错，关于历史的说法是五花八门；关于艺术的历史，同样各唱各的调。

记得是契诃夫说过：“有大狗，有小狗，小狗并不因为有大狗叫就停止，每只狗都应该发出自己的声音。”那么，我们的这套丛书又该发出怎样的声音？我既不想去佛头著粪，也没兴趣锦上添花，更不愿做“剪刀加浆糊”式的工匠。

同样是历史的那些原材料，我们做的这道菜必须要有新意，要“又好看，又好吃”（引用伟人毛泽东的话），丛书名之为坐标，那么坐标定位在哪里？

我们的叙述客体选择的是中国美术史上

的现象和图像，因为那是我们最熟悉的领域。

我们的叙述者——作者们都是年轻有为的学者，虽然他们普遍都有着硕士、博士的头衔，但同时他们也是很好的说故事者。起码他们是按照“专家写小册子”的要求来写的。

我们设立的叙述框架——坐标，有三方面：一是作为艺术主体的人，二是作为客体的物，三是主体间的沟通。

第一个坐标涉及到人，就是与中国艺术关系密切的三类人：一是始终唱主角的**文人**，二是始终隐匿无声的**工匠**。关于前者，世界上没有哪个国家在历史上产生了像中国这样的独特的文人阶层。他们将中国古典艺术推向极为精雅化，文人画正是这一阶层审美最独特的结晶。但文人艺术的高度发达既形成了中国古代艺术的高度成就，也限制了中国艺术在现代进程中的脚步。关于后者，中国古代的工匠创造了辉煌的艺术，但他们基本上没能留下名字。他们是怎样由于文人的审美观占据主导地位而成为“沉默的大多数”的？他们的审美观念与文人的审美有什么关系？他们技艺的传播又是通过什么方式？这些是该书要分析的。第三类人就是**女性**。女性是艺术表现永恒的客体，但在中国艺术中男性的目光始终贯穿，每个时代的女性形象体现出作者怎样的观念？通过对女性的表现表述了怎样的社会和审美的变化？该书对这些都有涉及。

第二个坐标涉及两个对象：一是中国艺术传统中最大的资源——**自然**。中国古代绘画中的自然从开始就是人化的自然。山水画独特的视角、独特的处理方式以及背后文人与自然“天人合一”的关系，决定着山水画发展的脉络，也决定了山水画重个人感受、重意境而不重形似的中国古代审美的特点。另一个对象则是中国艺术中的一条隐秘的传统，那就是艺术中的**神秘**。随着考古学和民

俗学的发展，越来越多的资料被挖掘出来，而且其图像所显示的风格和创作观念对以往的中国美术史都形成了挑战，对它们的整理意味着对中国美术史的重新洗牌。

第三个坐标涉及沟通。中国艺术向来尊崇儒雅，但它的另一面：**反叛**，却为我们以往所忽视。中国文人中有放荡不羁的一种类型，这些人敢于对社会习俗痛加批判，敢于在艺术的创作中打破窠臼，甚至不惜被人指为大逆不道，他们的创作大胆泼辣，违反常规，风格独树一帜。他们是我们民族性的另一面。还有文化的**冲突**，冲突主要指境外艺术风格对中国的影响和中国艺术对周边乃至对西方的影响。冲突是一种挑战，挑战——应战的结果是使得艺术的面貌变得异常丰富。最后是**传播**，传播有两重意义：一是艺术法式、样式在各个时代是如何传留并发展的；二是社会经济、政治等各项因素如何成为决定某时期艺术发展的决定性因素的。社会如何影响艺术，而艺术又是如何影响社会，这是该书要解决的问题。

不错，将上面标出粗体的词组织起来，就是我们八本丛书的书名，我们的坐标定位于此，可以说这个框架已经很丰富了，至于它是否生动，能否感染读者？只能说，我们耕耘了土地，期盼它有好的收获。

顾丞峰

2005年于南京

□目录

前 言	/1
-----	----

第一章 庙堂之上 —— 母性的神权世界	/7
尘封了的母性时代	/7
母性的神化——女神雕塑	/8
岩壁与器物上的生殖女性	/12
非人间的神秘——神话化的女性	/19

第二章 厅堂之中 —— 儒学的妇德世界	/23
“天人三策”——儒行天下	/23
厅堂之上——端庄主妇	/25
厅堂之下一劳作之女	/27
汉墓幽魂——升天德妇	/29
苦口陈箴——贤女警世	/33

第三章 勾栏之内 —— 观玩的欲望世界	/38
亦庄亦邪女儿国	/38
庭院牡丹——后宫深院的慵闲尤物	/41
秋风纨扇——望穿秋水的怨女思妇	/44
“小红低唱”——文人墨客的红粉知己	/46

第四章 四重唱外 —— 不是女人的女性世界	/49
厅堂之外——天上人间的普通一员	/49
民俗风情中的劳作女性	/51
心向往之的世外神仙	/53
梵界天使，亦男亦女观世音	/56

□目录

第五章 与时俱进 — 女性形象的两种异化	/61
主动与被动 — 政治经济的西化	/61
广告明星 — 名利场中的摩登女郎	/63
“男女都一样” — 政治语境下的半边天	/67

后 记	/72
-----	-----

前言

女性艺术研究从属于“女性艺术”这一新兴学科之范畴，它是女性学与艺术学两者的交叉学科，带有很强的创新性。“女性艺术”一词，出现在20世纪80年代，是以“女性”这一概念研究文学、诗歌、电影等广义上的文学艺术的学术活动。在“女性文学”、“女性诗歌”、“女性电影”等新名词、新概念纷纷亮相的热潮中，狭义的“女性艺术”之研究还保持着一种相对的沉默。但恰恰是这种沉默，更使得这一话题具有开拓意义。因为，从性别观念研究艺术史，作为一种立场、角度或方法是与传统艺术史研究不相同的，这其中还包含了对传统艺术史的更新与重组以及对对中国男权社会的历史反思。

“女性艺术”概念的提出与西方女权主义的发展密切相关，其中带有误导倾向的“女权主义”、“女性主义”，这些词汇泛指西方妇女解放运动中不同的阶段所主张男女平等的各种思潮。它大致经过了女权——女性——女人三个不同阶段，^①并最终走向人性化地强调男女文化以互补关系相互和谐。站在男女互济的基本观点上，对男权历史下的女性艺术史的发展进行系统梳理与研究，看来是一种极有价值的尝试。它一方面作为“女性学”的研究分支，一方面又作为“艺术学”的研究分支，以性别加形象的基本方法，不仅可以渗透艺术形态学的研究，更能直观而形象地深入到男权社会中的某一特定领域下的社会思潮与社会结构。“女性艺术”的研究是以两个研究基础为前提的：一为“女性学”研究，二为“艺术史”研究，两者在今

天都发展成为深入而系统的学科。

早在18世纪,女权思想就在西方资产阶级民主思想的基础上孕育并发展起来,代表这一思想的论著有1792年英国玛丽·沃斯通克拉夫特撰写的《女权辩护》一书与英国约翰·斯图尔特·穆勒1869年出版的《妇女的屈从地位》。随着女权主义运动的发展,到20世纪70年代初,有关妇女问题的研究成果大量出现,较为著名的有:贝蒂·弗里丹的《女性奥秘》、凯特·米利特的《性的政治》、罗宾·摩根的《姐妹情谊是有力的》、舒拉米思·费尔斯通的《性别的辩证法》、伊迪丝·霍希诺·阿尔特巴赫的《从女性主义到解放》、维维安·戈尼克和巴巴拉·莫立的《性别歧视社会中的妇女》等。这些论著既是产生于20世纪第二次妇女运动浪潮的代表性著作,也对妇女运动向学术界的延伸,对以后的女性研究的发展产生了重要影响。通过这些著述以及活跃于社会各个层面的妇女运动进军校园,进入各级高等教育和成人教育领域;通过教育和研究手段,启发妇女的觉悟,并对传统的学科进行批判、改造和重建,形成了一个崭新的学术领域,即女性研究。女性研究在我国起步较晚,但发展迅速。在大学、社会学科学研究机构以及各级妇联组织中,女性研究已形成一個正式的研究领域,1998年北京大學开始招收女性研究方向的硕士研究生。许多研究人员经过长年教学研究工作的积累,通过对传统文化和传统学科中女性问题的反思与感悟,自发地投入到这一领域中来,从历史、文化、经济、社会等各个角度对妇女问题展开研究,并已取得丰硕的研究成果。②

“女性艺术”的研究基础极为厚实。作为广义上的“女性艺术”在文学、电影等诸多领域也有较为显著而突出的成果。真正将狭义上的“女性艺术”结合于女性学与艺术学的综合研究中,则还较为罕见。至今只有可数的几部较为重要的研究成果:陶咏白、李

湜《失落的历史——中国女性绘画史》、廖雯《女性艺术——女性主义作为方式》、李湜《李湜谈中国古代女性绘画》等。这些研究都是以女性的创作者为基点展开的,其探讨的逻辑原点是艺术活动中的主体——人,而不是艺术的本体——艺术品。这种研究的逻辑起点必然导致“女性艺术”研究存在着一种不可回避的缺失。

对女性艺术的研究存在着两种切入角度:一是女性的创作者,即艺术创作中的主体——人;二是艺术中的女性,即艺术之本体——艺术品。前者多是在男性画家之外追寻被历史遗忘了的女性画家,并在对这种“遗忘”的反思中还原一部完整的艺术史,它探寻的问题多为女性绘画的价值与特征,更多的意义还是处于一种艺术史的拾遗补缺上。后者是以图像中的女性形象为切入点,在对图像的梳理与辨析中探寻此类艺术形象的发生与发展,进而探寻这种流变背后的历史性。本书采用后一研究角度,首先作为图像存在的女性形象,相对于画面之后的女性创作者更能直观地再现某一时代下的女性存在方式,并隐含着作为主要受众——当时的男性对待女性的态度与评判取向,这相对于单纯地对女性创作者的研究,更能全面而动态地反映当时社会的性别构成模式。其次,这种研究的切入在今日学术界,具有较大的可开拓空间。

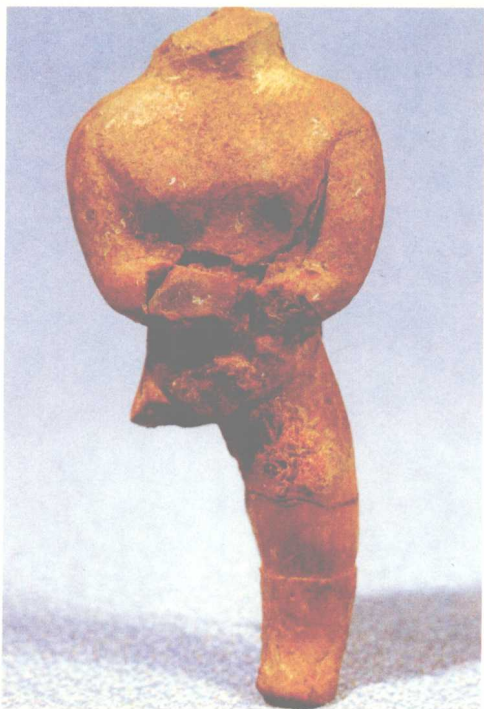
本书在方法上主要采用图像分析与历史分析相结合的基本原则,分段地对女性艺术形象进行双重探究:一是女性艺术形象本身在美术意义上的流变与发展;二是这种流变与发展内在的原因,即它与当时男权社会的历史发展存在着怎样的因果关系,并在这一过程中注重艺术形象对历史所具有的一种启示作用。

本书将得出这样的结论:中国女性艺术形象伴随着中国社会由母系走入父系,直至男权社会的不断完善,至于近现代的性别解

放运动，大致上经过了四个阶段：神性——教化——观玩——异化。

第一阶段为远古至先秦时期（图1、2）。此间，女性由于早期令人难解的生殖角色和哺育职能对新生命的优先权，决定了她们在人类重视生命繁衍的母性时代的重要地位。这一阶段可大致以夏、商为界，分史前与先秦两个时期。史前时期，女性艺术形象主要集中在带有巫术意味的岩画、雕塑及器物图绘上。这里的女性等同于母性，并得到宗教化的膜拜与尊敬，艺术形象也多丰腴厚实，以适应生殖标准下的美感需要。先秦时期，先民告别了蒙昧与无知，随着对生殖认识程度的加深，女性与母性的神化开始剥离。但由于神话与传说的流传，使得这一时期的女性艺术形象虽然渐渐告别巫术的神性，却仍然保留着浓厚的神话意义上的神性。它广泛地出现在一些壁画或帛画之上，形象多怪异或神秘，笼罩着一种无法名状的非人间的气息。

第二阶段为秦汉至隋唐时期（图3）。这一时期，以儒家伦理观念为核心的男权社会结构不断完善，“性”从生殖中分离，转而成为男性在其权力辐射下的“财产”。并且，伴随着这种“财产”的不断“私有化”与“实用化”，一套新的控制这种“财产”的规范与要求也就相应地不断完善。女人作为自然人的存在价值局限在生育这一生物性的范畴，而女人的社会价值也只有通过对男性配偶的“服从”和“服务”质量上才能得以体现。儒家的教化思想在女性艺术形象中占有主导地位。为了能够让女人心甘情愿地接受一整套“控制”的规范，并使之成为一种社会伦理的习惯，大量宣扬妇德的女性艺术形象出现在社会的各个层面，其中便包括刚刚兴起的卷轴人物画。从某种意义上说，烈女、仁女、智女成为了一个时期人物画的主流。并且，为了适应“贞节”的需求，此间的女性艺术形象多是端庄而沉稳的。



1/ 红山单腿女佣(正面)



2/ 红山单腿女佣(背面)



3/《列女仁智图》(局部) 东晋·顾恺之

第三阶段为中唐至明清时期。期间艺术品中的女性形象从家庭中解放出来，她们不再承担伦理道德宣扬者的责任，而是在玩耍与嬉戏中展现作为女性存在的特征——舒缓与娇柔。但这种解放并非女性本身的解放，而是基于男性在取舍态度与兴趣上的转变。这一阶段，男性以强大的伦理道德观念稳定了其庭院中的女人后，转而将“性”的目光由家庭投向了院外勾栏。女性的形象由教化内容走向了被观玩的欲望世界。这一转变首先是在上层贵族社会中完成的，中唐张萱、周昉的仕女图，女人如同鲜花一样地被置身于画面，她们的存在价值亦如花开花落时为人所赏所叹一样。艺术中的女性形象终于走到了它在中国的最终预期：男性目光下的一个美感世界。这一“美感世界”更因文人时代的到来而得到进一步的强化与发展。中国文人似乎天生在道德的取舍上便存在着矛盾的双重性。他们一方面可以在学堂为“德”争论不休，另一方面却又可以在勾栏妓院，为

争夺美人垂青而使尽浑身力气，乃至口诛笔伐。从某种角度上看，他们是以风流为幌子来突破道德的限制，从而更加自由地乐于食性之中。艺术中的女性形象便成为他们挥洒自己风流情节，并从中获得一种欲望满足的最为有效的途径之一。在这个时期，由于观玩的主体存在着贵族与文人的差异，故而女性艺术形象在形态上也存在着华美与文弱的差异。宋之前，女性形象因贵族审美口味的需要，在形态上多雍容、华贵而富态；宋之后，女性形象适应文人求淡求雅的口味，在形态上多清羸柔弱，纤细而典雅。

第四阶段为清末民国初年至建国后社会主义经济恢复期。女性以西化为目标的新文化运动而走出了传统的封建制度，新女性的形象成为女性独立的某种口号与方向。但这种性别解放在中国的土地上却来得并不彻底，因为经济与政治的外在影响，在艺术形象的体现上成为了封建女性艺术形象在近代合乎逻辑的两种异化方式——不是一种独立

的革命的方式。清末民国初,在强大的经济力冲击下,被解放伊始的女性在艺术形象的体现中出现了强烈的商品化倾向,这是半殖民地经济无序发展下的女性艺术形象的异化,她们在灯红酒绿的花花世界中尽显女性在形象上的商业价值。随着新中国的建立,计划经济的实施,中华大地告别了商品经济,女性艺术形象的经济异化情况得到了根本的改观。然而早在革命时期就已存在的女性艺术形象的政治异化却愈演愈烈。女性在得到解放同时,也承担了大量的社会工作,她们和男人们一样劳动,一样开会,一样地受到毛主席的接见。然而当我们在为女人获得新生而高兴的时候,有没有人想过,这些在外战天斗地的女同志,她们仍承担着繁重的家事。美术作品中背着孩子劳动的妇女,边给孩子喂奶边开会的女村民比比皆是。她们走出家庭和男人们同战在经济建设第一线,以新女性面貌出现的时候,同样要承担传统女性所承担的一切家事。她们是解放了,但这种解放却是以牺牲女性独立的存在价值为前提的。从某种意义上说,她们是将自己变成了男人以后才获得了这样的一种解放与这样的一种艺术形象的体现。

在一些宗教艺术和风俗画中还存在着不同于上述四个阶段中的女性形象,但是她们却无法打破这四个阶段间存在着的发展的逻辑次序。原因有二:首先她们的出现都依附于某种特定的环境或氛围,没有形成一种阶段性的独立发展的过程,多是因为某种需要而零散见之;其次,也是最为重要的,这类形象本身作为性别的特征并不强烈,也就是说无论男女,都不会改变它原有的文化性质或功能。举个例子,将观音改为男性并不影响观音的存在价值(男性化的观音在艺术史中也确实存在),还比如在风俗画中,无论男女都只是民俗的组成,而非性别的区分,它们并不存在着一种具有差别的在性别上的表征意义。因此在一定意义上我们可以称此类

形象为“不是女人的女性形象”。

既然“不是女人的女性形象”并不能干扰我们所说的女性艺术形象神性——教化——观玩——异化的四个发展的阶段性,那么我们也就可以戏称这四个阶段为中国女性艺术形象伴随男权社会制度化而发展的四重唱,并从这四重唱中探寻作为女性存在方式在艺术形态上的流变规律与其社会发生机制。

注释:

①参见陶咏白、李湜《失落的历史——中国女性绘画史》。

②参见刘霓《西方女性学》。

第一章 庙堂之上——母性的神权世界

■ 尘封了的母性时代

■ 母性的神化——女神雕塑

■ 岩壁与器物上的生殖女性

■ 非人间的神秘——神话化的女性

■ 尘封了的母性时代

男性在这个社会中所具有的优越性源于一个概念——父系社会。似乎上帝在创造性别差异的同时，也造就了社会在性别结构上的差异与不公。女人作为一个群体的存在价值，就类似肋骨附属于人那样附属于男性。

“耶和華上帝让他沉睡，他就睡了。于是，取下他的一根肋骨，又把它与血肉结合。耶和華上帝就用那人身上的肋骨造成一个女人，并领她到那人跟前。那人说：‘这是我骨中的骨，肉中的肉，可以称她为女人，因为她是从男人身上取出来的。’”

这是《创世纪》告诉人们的，也是父系社会必然的精神理论。我丝毫不奇怪于这样一次聚会：即1400多年以前，在父权制达到它的巅峰时期，马康教堂内曾有众多高级神职人员郑重其事地聚会讨论一个问题——女人是否具有灵魂？到会的僧侣中，几乎一半的回答是否定的。最后，基督教会只以一票之差的微弱票数，通过了一个结论——女人虽然是低级生物，但仍然拥有类似灵魂的东西。

女人是源于男人的一部分，故而她虽然低级，却还是因为男人的缘故而具有了类似灵魂的东西，勉强接近男性的高贵。对此，基督教神学家托马斯·阿奎那的一句话可以作为一个时代在观念上对女人的总结：“女性是成长很快的杂草，她们是不完全的人类。她们的身体因此发达较快，因为这种身体没有什么价值，也因为造物者对于这种身

体不曾用心。”

在中国，女人这种相对于男性的低微也是随处可见的。魏人曹彰，在路上看见一匹驄马，欢喜异常。便寻其主人说：“余有美妾可换，唯君所选。”马主人指了其中一个，曹彰便拿她换了那匹马。这里，女人的价值与马等值。正如民间常用的一句话：“兄弟如手足，女人如衣服。”手足不可断，而衣服却可以随穿随换。女人相对于男人的存在价值可见一斑。

但如果我们抛开人类文明史中带有男性歧视眼光的性别时代，并以此追溯其发展的源头，我们便会触摸到另一个尘封了的时代——母系社会。那里没有“以妾换马”的故事，更不会存在商讨女人是否具有灵魂的聚会。女性是那个时代社会发展的主导力量。可是，“母系”是否真如其名称，可以和“父系”完全对应存在？许多女权主义者都曾从这个角度对母系社会作过探究，并期望能够挖掘出一个女人统治男人的历史背景。

如果这种背景真的存在，“母系”真的能和“父系”相对立，那么这样一个社会，在性别的结构上，恰恰是我们所看到的另一个“父系”时代，只不过女人不再是肋骨，而是男人是肋骨。虽然这种理解方式会增强今日之女权主义者与强大的不平等现状抗争的自信与力量，但它却并非真实。我们很难在人类早期的文化遗存中找到一个“女儿国”存在的证据。

“母系社会”在人类历史中难道只是一种概念上对“父系”的反抗，而并不是一种真实存在的历史阶段？回答这个问题，答案的关键在于对“母系社会”的认知角度。如果我们认为“母系社会”是一个相对“男权社会”而存在的“母权社会”，那么它就不是真实存在的人类历史，因为这种以“夺权”为基点的提法，本身便带有强烈的父权制下的思想烙印。

人类从动物社会模式走向人类社会模式

之初始，必定带有其早期形态中的某些“母性原则”，并且伴随着人类自身的进步而不断地丰富着这种原则。然而无论它怎样的丰富，当人类还没有步入父权制的文明大门之前，这种以种群的生命繁衍、生活延续为中心的“母性”，始终不二地起到维护人性和人际关系尺度的作用。在生殖角色和哺育职能对生命的优先权上，它并没有多大的变化，并且与动物界相似的是具有一种天生的关爱、宽容与忍耐力。那么，在人类文明的序列上，在男性建立自己的统治方式之前，还应该存在着一个以母性为纽带的社会模式，或许它就是我们日常所谓的“母系社会”。但以雌性为中心并非是一种“雌性统治”，也即所谓的“母系社会”并非一种女权社会，严格意义上说它为“母性社会”似乎更为妥帖。

然而这种母性原则的社会模式面对男性充满对抗性的勇气与力量，乃至智慧的原则时，不可避免地溃败了。恩格斯称之为“女性具有世界历史意义的失败。”从此，女性交出了社会的中心权，无可奈何地随波逐流，乃至最终魔法般地成为男性手中的权杖。从此人类的两性也在非对称的两极中开始了一个全新的男权时代。并且这种男权的辉煌笼罩了人类的记忆，以至于人们渐忘了曾经拥有的母性时代。

今天当我们跳开父系社会的权杖，重新再现这段尘封已久的往事时，我们会在历史的遗存中找到这一时代的蛛丝马迹，并在这些零星的碎片中拼凑出一幅母性时代的“肖像”。

■ 母性的神化——女神雕塑

辽宁省西部喀左县大凌河西岸的黄土山梁上，有一个叫东山嘴的村落，它的北部有一个红山文化的大型祭坛遗址。这个遗址坐落在山梁正中台地上，四周为一望无际的平川之地。1979年和1982年，考古工作者在此进行了两次大规模发掘，发现一组石砌祭



4/ 红山胖裸女

坛和少量陶器、石器、小型孕妇雕像、大型人物坐像、双龙首璜型玉饰、猪骨和鹿骨等遗物。其中最引人注目的是孕妇雕像，因为它是中国考古界首次发现的史前女性塑像。

这个孕妇雕像出土于祭坛前端的石圈形台址之中，共有两件，(图4、5)系陶土所塑，均为裸体立像。头及右臂残缺，腹部凸起，臀部肥大，左臂弯曲，左手贴于上腹，有表现阴部的记号。一件通体打磨光滑，似涂有红衣，形体肥硕，腹部尤其圆鼓，下肢稍弯曲，下端残缺，残高5厘米；另一件表面不磨光，体态修长，上体前倾，下肢略显弯曲，残高5.8厘米。两件孕妇雕像以极其简练的手法与流畅的线条突出并强调了大肚、肥臀、粗腿的特征。风格小巧简朴、具体生动，给人以原始稚拙之美。根据该地所出陶片表明，祭坛的主人是红山文化后期的居民，距今约

5000年左右。

这两件小型孕妇雕像与欧洲奥瑞纳文化出土的妇女小雕像在许多方面是相似的。尤其是它的大腹特征，直接表现的含义可能与祈求生育及丰产相关。考古学家认为，东山嘴祭祀遗址的规模，显示出当时已经形成了相当复杂的宗教体系，女神在当时的信仰世界中占有相当崇高的地位，而这和母权制是联系在一起的。俞伟超先生则认为：“在母权制的农业部落中，把妇女像作为崇拜的神像，还可能具有另一种意义，即作为农神的象征。美洲的一些印第安人，当年曾把与生活有重要关系的三种农作物——玉米、豆子和南瓜作为农神，祭祀时则以妇女为代表。从东山嘴陶塑像的形态看，能够直接表现出



5/ 红山裸女

的含义是生育神，但联系红山文化的生产状况看，也许是农神，还可能兼有两种意义。……长方形的祭坛，应是祭祀地母的场所。在原始的农业部落中，人们依靠农业来维持生活，因为见到农作物是从土地中生长出来的，便以为农业收成的好坏，在于土地神的赐予。于是，普遍信仰土地神。”^①

将这两件孕妇像视作女神像，表面上看似有些过分。也许有人会说，不过就是两件普通的孕妇像，怎么能扯上农业神、土地神呢？

确实，孤立地看这两件塑像，她们只是非常普通的孕妇形象，似乎没有太多的神圣意味。但我们联系其出土地来考察她们的内涵，情况便不那么简单了。这两件孕妇像所出土的祭坛建筑基址是在大凌河流域发掘的一处规模较大的红山遗址，大约属于该文化晚期阶段。在建筑材料的加工和砌筑技术上都相当讲究。尤其在总体布局上，按南北轴线分布，注重对称，有中心和两翼之分，南北方圆对应，是目前我国发现的最早的具有中国传统特色的建筑群址。遗址选择在面对开阔河川和大山山口的梁顶，多处基址都有成组、成群立石组成的石堆。结合其中所出器物，这里应该是当时人们从事包括祭祀在内的社会活动的中心场所。对于5000多年前的红山文化的居民来说，修建这样一个大的祭祀场地不是一件十分容易的事情，需要花费巨大的人力和物力，仅仅一个氏族或部落似乎难以承受。而且，在这个基址四周尚未发现普通的居住遗迹，我们推测它应该是一个远离居民生活点，由若干氏族、部落共同使用的神圣的祭祀之地，是一个部落联盟最重要的集合地。而在这样一个地点出土的雕像，其功用肯定不会是日常生活类的，更不可能是装饰性的。并且，这两件塑像出土于遗址前端的石圈形台址中，应该处于整个祭祀过程中较为中心的位置。由此大致可以判断，两件塑像应是红山文化较为重要的宗教

崇拜对象。

那么，将妇女作为祭祀的主神，又源于何种观念？抑或它暗含了怎样一种文化上的含义？首先是它在观念上与生殖的联系。两个大腹妇人成为神祇，绝非偶然，其中似乎带有某种程度上的在观念上的历史必然性。并且这种现象也并非中国独有，相当的证据表明，在史前及人类早期历史的时代，从西班牙到俄罗斯乃至非洲大陆的广大地区都普遍存在着这种现象。尽管各个地区、各个民族对于这种行为有着不同的称呼，但是其名称和崇拜的相似性却远大于其中的差异。对此，法国的伊·巴丹特尔在《男女论》中曾有论述：“首先，为数众多的女性塑像，表明对生育的真正崇拜，到新石器时期，还出现了女神——母亲像。很明显，奥里尼阿西和格拉夫迪时期的艺人主要感兴趣的是母亲的生育能力和人类的永恒不断。格拉夫迪时期的大肚子雕像，从胸脯一直到盆骨都凸出来，表明妇女即将分娩。还有一些被人们不恰当地称为‘维纳斯’的画像，没有画出面部，只以夸张的手法画出身体中参与生育的部分。乳房、肚子、阴部、髋部，大致成一个圆，上身和两腿画得细长，像绳子一样。这个圆是生育的巫术圈。我们无法确定这些‘维纳斯’的真正作用，但可推测它是表示女性的神化和由此而来的女神的宗教——巫术权威。”

女性的生育能力被神化，并被请上庙堂之上的最重要也最直接的原因是对生育毫无了解的原始先民目睹了女性渐渐大起来的肚子和随后而来的生养，使他们不得不直面女性这种公开的、清楚明白的和显而易见的力量，而困惑于男性在这个过程中无关紧要的、可有可无的尴尬角色。于是合乎逻辑地，有关种族延续的重大任务，即向下一代显示和表现战胜灭亡所必须的神圣性——生殖力的任务便自然地落到了妇女身上。那么，在以种族繁衍为首要目的人类早期阶段，在神