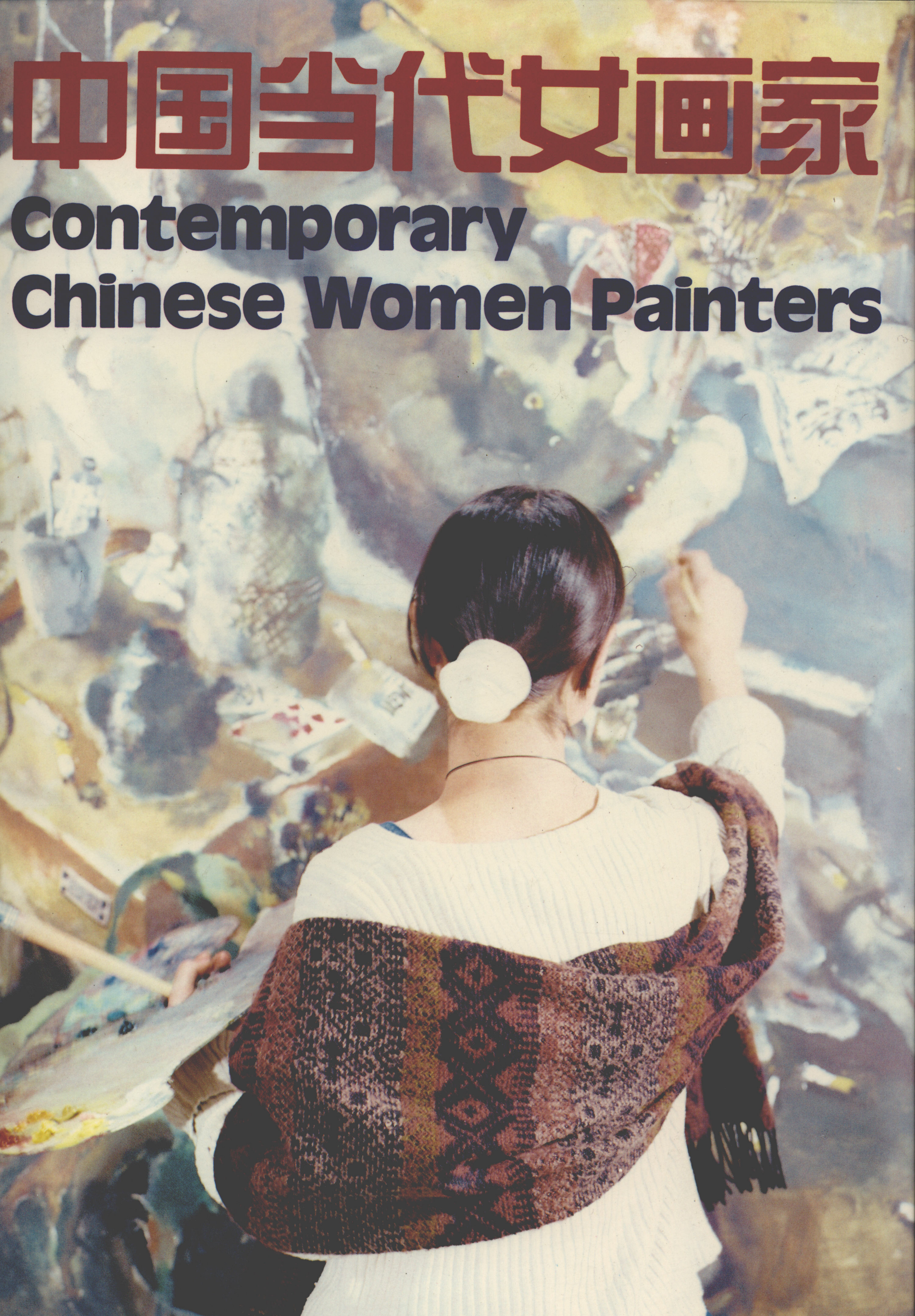


中国当代女画家

Contemporary
Chinese Women Painters



中国当代女画家

Contemporary
Chinese Women Painters

江苏工业学院图书馆
藏书章

图书在版编目(CIP)数据

中国当代女画家/石铃 郑小娟主编。

—北京：外文出版社/湖南：湖南美术出版社，1994

ISBN 7-119-00724-6

I. 中… II. ①石… ②郑… III. 画家—中国—现代②
绘画—中国—现代—画册 IV. ①J221②K825.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (94) 第 07972 号

©外文出版社 / 湖南美术出版社

外文出版社出版

(中国北京百万庄路 24 号)

邮政编码 100037

湖南美术出版社出版

(湖南省长沙市人民路 14 号)

邮政编码 410011

精美彩色印刷有限公司印刷

中国国际图书贸易总公司发行

(中国北京车公庄西路 35 号)

北京邮政信箱第 399 号 邮政编码 100044

1995 年(8 开)第一版

(汉 英)

ISBN 7-119-00724-6 / J·1262(外)

29800

84-CE-748S

中国当代女画家

Contemporary
Chinese Women
Painters

中国当代女画家

Contemporary Chinese Women Painters

外文出版社 湖南美术出版社

Foreign Languages Press
Hunan Art Publishing House

主编:石 铃
郑小娟
编辑:严秋白 郑宝雄
责任编辑:严秋白
设计:李士伋
摄影:王春树 孙树明等

Chief Editor: Shi Ling Zheng Xiaojuan
Editors: Yan Qiubai Jia Baoxiong
Executive Editor: Yan Qiubai
Design by: Li Shiji
Photographs by: Wang Chunshu Sun Shuming

First Edition 1995
ISBN 7-119-00724-6

© Foreign Languages Press, Beijing, 1995
Published by Foreign Languages Press
24 Baiwanzhuang Road, Beijing 100037, China
Distributed by China International Book Trading Corporation
35 Chegongzhuang Xilu, Beijing 100044, China
P.O. Box 399, Beijing, China
Printed in the People's Republic of China

目次

Contents

- 8 序言——女儿国的圣歌
- 29 中国画家
- 125 油画家
- 177 版画家
- 214 装饰画家、漆画家、壁画家、水彩画家等
- 239 图版目录

- 18 Preface—A Sacred Song
from the World of Women
- 29 Traditional Chinese
Painting Group
- 125 Oil Painters
- 177 Graphic Artists
- 214 Decorative Painting,
Lacquer Painting, Mural
Painting and Watercolour
Painting Artists
- 239 A List of Works Selected

女儿国的圣歌

陶咏白

这部冠以“女”字头的画集，收录了当代中国具有代表性的 69 位女画家的作品，并且从主编、编辑到书籍装帧，加上我的评述，均由清一色的女性来完成，成为地道的女性世界。它不是以“女”来取得社会的青睐而放宽评审的尺度，它是中国女性作为独立的“人”，用自己的智慧、能力、勇气、胆量，取得艺术创造中的卓越成就并昭示于众。可以说，它是中国女性自尊、自信、自强的象征。

一、女人，独立人格的呼唤

当今，世界性的女权运动方兴未艾，由此而产生的“女性学”、“女性人类学”、“女性心理学”、“女性文化学”等新兴学科也应运而生。而名目繁多的女性节日由来已久，如法国的“女性节”，美国的“母亲节”，德国的“太太节”，日本的“少女节”等等，但极少听说冠以“男”字的节日与活动。这种对女性的强调，并不表明女性的强大，恰恰是因为在人类的地平线上，女性地位的陷落。这是女性被压抑心态的呻吟和呐喊，是力求作为“人”的女性对自身价值的确认所作的一种抗争。

人之初，女人曾作为女神迎来了人类文明的曙光，而文明却带来了相反的结果，历史进入男人时代，女神一步步沦为女奴，最终失去了“人”的价值。

中国自周制礼，便开始倡导妇女“三从四德”^①，要求女子屈从男权，谨守所谓品德、辞令、仪态和手艺的闺范。西汉时，光禄大夫刘向（约前 77—前 6）作《列女传》，以传记方式提出女

子行为标准。至东汉，才华横溢的女史班昭（约 49—约 128）撰《女诫》，系统化理论化地解说规范了三从之道和四德之仪，《女诫》成为束缚妇女手脚的一条沉重的枷锁。五代南唐的李后主（李煜，937—978），荒唐地喜欢女人小脚，自此，一条裹脚布捆绑了女子千余年。到了宋代，中国便有了一整套严厉的诫惩女性的封建礼法，经元明两代的极端提倡和宣扬，进入清代后而至极点。几千年来，女人在“三从四德”的重压下，在“弱智论”、“卑贱论”和“女祸论”的歧视中，饱受摧残，甚至自己也看不起自己了。正如西蒙·波娃所说，女人不是天生的，是被文明塑造出来的^②。

人类历史倾斜的地平线终究还要在新的意义上恢复其平衡。法国 1789 年大革命时发表的《人权宣言》，竟也忽视了女性的权益，从反面唤起了女性的觉醒。当时，革命妇女的领袖奥伦比·德·古日于 1791 年发表《女权宣言》^③，由此点燃了世界女性解放运动的火炬，开始了女性有意识地整体参与的革命运动。中国有几千年封建传统的沉重锁链，妇女解放的步伐就更为艰难曲折。如以太平天国所出现的男女平等意识为萌芽的话，也比西方迟缓了近一个世纪。从严格意义来讲，中国妇女的解放运动，并非是女性自身觉悟而倡导的独立的女子运动，只是攀附在男性倡导的社会革命大树上的枝蔓而已。

新中国成立后，尤其是进入改革开放的新时期，这第二次思想解放运动，才真正点燃了女性自觉之光。研究自身、认识



墨竹 元 管道升

Black Bamboo, Guan Daosheng, Yuan Dynasty

自身、解放自身的意识在改革的大潮中,逐渐为妇女,尤其是知识界妇女所认同,致使1985年前后所掀起的“女性文化”研究的热潮经久不衰。无疑,女画家们走在了前面。她们以自己的艺术,热情积极地参与这场文化的新运动。1985年“女版画家10人展”在中国版画史上开创了女性画展的先例;紧接着,处于改革开放窗口的深圳,有18位非美术科班出身的年轻女子,在紧张的工余,创作了78幅作品,办起了“深圳女画家画展”;1986年底,“女雕塑家作品展”在中国美术馆拉开帷幕;1987年2月“女画家9人作品展”又在中国美术馆隆重推出,老、中、青三代女画家以雄强的阵容展示了当今女画家的实力与潜质;而1989年先后毕业于美术院校的8位二十几岁女子推出的“女画家的世界”,则显示出最年轻一代女画家的风姿与力量。此后女画家又逐渐走向世界去展示自己的风采。1989年,“中国女画家精英展”赴日展出;1990年,“中国现代妇女画展”赴澳门;而女画家被邀出国讲学或进行艺术交流的更难以数计。短短十余年,匆匆趑行,中国女画家正在积聚自己的力量,以整体参与的意识,介入新时期的改革机制之中,以自己雄厚的力量,矫健的步伐,迎接着种种挑战与考验。

在这种大的文化背景中,这部集当代女画家精英的大型画集的问世,其意义就非同一般了。与其说它是一部画集,勿宁说它是一首女儿国的圣歌。

二、古代,几乎被湮没的画史

不妨追述一下千百年来女画家的历史,也许更能理解女画家们奋斗的意义。历史上中国曾有不少杰出的女画家,但在男性编纂的史书中几乎被偏见和片面湮没了。即便如此,我们也能从正史及野史、杂记的断简残篇中捕捉到她们似有若无的影子,看到中国女性美术有着悠久的历史,历代女画家曾作出过卓越的贡献。

相传上古时代,舜的妹子嫫是创造绘画的祖先,故称她为“画嫫”。《历代名画记》记载:三国(220—280)时,吴国之主孙权(182—252)的夫人赵氏能写“江湖九州山岳之势”,曾在一方丝帛上绣出《五岳列图》,时称“针绝”。她还能在指间挑绣龙凤之锦,称为“机绝”,又能用发丝粘连成幔帐,而被称为“丝绝”。当时虽与那个顶顶大名“误点成蝇”的曹不兴可以并列,但史书上独独没有留下她的真姓名。《中国美术家人名辞典》记:五代后唐(923—936)有一位李夫人,为“郭崇韬(?—926)伐蜀得之。夫人以崇韬武弁,尝郁悒不乐。月夕独坐南轩,竹

影婆娑可喜,即起挥毫濡墨,模写窗纸上。明日视之,生意具足。或云:自是人间往往效之,遂有墨竹”。对李夫人,《十国春秋》、《书史会要》及《图绘宝鉴》均有记载。看来,“墨竹”的艺术形象,也可能是这位心情孤郁的李夫人所创造。历史上



兰石图 明 马守贞

Orchid and Stone, Ma Shouzhen, Ming Dynasty

叫赵氏、李夫人的女画家为数不少,后人却无法知道她们的真姓名。在中国美术史有一些记载的是元朝女画家管道升(1263—1319),她“能书,善画墨竹、梅、兰”(《图绘宝鉴》卷五),并书《千文》,很受仁宗帝赏识,命秘书监收藏,并讲“令后世知我朝有善书妇人”(《魏国夫人管氏墓志铭》)。一些身陷风尘的才女,如明朝的名妓马守贞(1548—1604)、薛素素(1573—1620),她们才貌双全,绘画上有一定造诣。马守贞是一代画兰的妙手,因她又名湘,所以有“湘兰之名独著”之称;薛素素的花蝶、人物皆工,尤工兰竹,时人评她:“下笔迅埽,各具意态,虽名画好手,不能过也。”但是,她们出众的才艺很少为男性美术史家所关注和著录,只有清代女史家汤漱玉编著过《玉台画史》,列历代女画家201人,分宫掖、名媛、姬侍、名妓等。所以说,中国古代的女子美术史,在一定程度上是被湮没的历史。

中国古代女性绘画因受着男权主义的制约,其特征便显而易见,一般都弥漫着闺阁情、阴柔气。在“庭院深深”,“帘幕无重数”的闺阁中,绘画成为女子寄托情思的圣地,或叹喟人生,或寄托情爱,或笔墨消遣,从中得到一点温馨的慰藉。一般说来,贵妇、小姐们因身居内宅,交友面狭窄,她们的绘事大都得自家传而画业专精一面,艺术上也显得单一单薄;风尘女

子要接待各方文人墨客,能得众人之长,艺术上有更多的活力,更具开放性。从创作心态看,贵妇、小姐生活安适,心情恬淡,绘画侧重于自娱,画风娟秀而稳定;沦落风尘的烟花女,要与命运抗争,绘画更多是为了遣怀,适兴抒情,画风相对活泼。不过,她们都受到男性绘画观念的束缚。一方面,她们以男性对女性画作的品评为准绳,作品偏于细腻、纤柔;另一方面,她们有时又模仿男画家的画风,以自己成为“闺阁李龙眠”、“闺阁十洲”为荣^④。由于古代女画家并没有女性审美主体的自觉,也就缺少了女性艺术独立的审美品格。

三、现代,觉醒中的新女性

中国女画家主体意识的真正觉醒,是与中国革命运动中的民族觉醒与解放斗争分不开的。辛亥革命(1911)前后,出现了像秋瑾(1879—1907)这样的女革命家,也涌现了一些具有先进思想的女画家。她们随着时代的进步,从封闭的个体的自我走向群体的社会,将绘画创作与社会历史进程联系在一起,以民族危亡为己任,这种社会角色的转换,根本上改变了审美的价值观,给女性绘画注入了新的生命。

作为女画家最早投身于革命的要数何香凝(1878—1972)。她1908年入东京本乡女子美术学校,后入上野美术学校,是中国早期赴日的美术留学生之一。在东京,何香凝参加了孙中山领导的同盟会,毕生是位革命家。她主张“为人生”的艺术,常画雄狮、猛虎、寒梅、苍松、翠柏,来寄寓对民族觉醒的愿望和信心。她继承传统绘画,却摒弃了旧文人的趣味和一般女子绘画的阴柔之气,以雄强的阳刚之美抒写自己的胸怀与远大志向。新中国成立后,她成为第一个登上全国美术界领导地位的女画家。为革命献出生命的女版画家夏朋(又名姚馥,1911—1935),1929年就读于杭州艺术专科学校,在学校参加进步艺术团体“一八艺社”,后被选为“左联”美术家联盟执行委员会的委员。她积极投入共产党的地下工作,三度被捕,死于狱中,年仅24岁。她的作品,大都表现劳苦大众的苦难生活及斗争,如《清道夫》、《四等车厢》等,刀法奔放,一派豪迈粗犷的气魄。在民族危亡的时刻,不少学美术的女青年把自己的青春与伟大的解放事业联系在一起,如张吾真、张晓飞、杨军、张菊等毅然奔赴延安参加革命;有的则像郁风那样在国统区积极投身抗日救亡和解放斗争。她们以美术为武器,唤醒民众,并探索艺术大众化的道路。

还有一批女画家,她们虽未直接参与革命斗争,却以女性

特有的敏感,把自己对动荡时代的感悟注入她们的作品,或者在艺术观念、艺术语言的革新中,作出了自己的贡献。方君璧、蔡威廉是中国最早赴欧学习绘画的女性。方君璧生于1898年,幼年随家人赴法,先入朱里安学院,后入巴黎国立高等美术学院,为该院第一位中国女学生。1924年她的作品入选巴黎沙龙展,被誉为“东方杰出的女画家”。她在油画艺术实践中,较早地探索着中西方融合的道路。蔡威廉(1904—1940)早年随父蔡元培(1868—1940)赴欧,毕业于法国里昂美术学校,1928年后执教于国立杭州艺术专科学校,是该校出色的西画教员之一。她的学生中,有后来出名的赵无极、朱德群、吴冠中等。她的巨幅油画《秋瑾就义图》(200×300cm)是画史上第一幅描绘秋瑾的画作,也是一个女性画家对作为民族英雄的“女人”价值的张扬。潘玉良(1895—1977)自幼父母双亡,一度被迫沦入青楼,18岁从良,靠自己的天分和勤奋考入上海美术专科学校,后赴法国和意大利学习油画与雕塑。1929年回国,在母校及国立中央大学艺术系任教。她的油画充溢着活力,色彩浓艳而厚重,用笔大胆泼辣,被时人誉为“中国印象派第一人”。后来,她又将中国画的线条融入油画,赋予作品以东方神韵。她在三十年代移居法国,曾获法国国家金像奖、罗马国际艺术展览金质奖、法国女画家协会大奖等,达二十一次之多。这位心高志远的女子,为了自身价值的确认,以桀骜不驯的性格和独立不羁的人格向世俗挑战,成为女画家中最杰出的人物之一。出身名门的孙多慈(1912—1975)是画家、教育家徐悲鸿(1895—1953)的得意女弟子,其艺术观念却要比先生开明得多。五十年代她曾赴欧美进修,对被徐悲鸿贬斥的印象派之后的艺术流派作了深入研究,容纳了为徐所不齿的“马踢死”(马蒂斯)等现代艺术,并向她任教的台湾师大艺术系的学生作了详细介绍。此后,不少学生成为台湾现代艺术的主将。孙多慈一生挚爱徐悲鸿,但徐艺术上的偏颇,她并不盲从,表现出艺术上的独立品格。

三十年代,中国早期现代艺术团体“决澜社”中有一位女性画家丘堤(1909—1953)她曾留学日本,才华出众,她的作品《花》获得过“决澜社”奖。新中国成立之初,她设计的“采茶扑蝶”舞服装荣获嘉奖。近年发现了她早期作的油画《无题》,将女人体安排在大自然中,笔法流畅,风格自然,似有“天人合一”的寓意,是一幅难得的佳作。另一位女画家周丽华已鲜为人知,她的身世无从查考。三十年代出版有她的油画集,其中



兰石图 明 薛素素

Orchid and Stone, Xue Susu, Ming Dynasty

一幅《嫠妇》，把一个女人在“三从四德”礼规重压下的处境、心态，用类似摄影叠印的手法恰当地表现了出来。

综上所述，二三十年代的现代女画家，她们已走出闺阁，在中国新文化的重建中，发挥了自己的作用，同时又促进了自身的觉醒。在艺术上，有的因革命所需，探索着大众化、通俗化的道路，有的在世界艺术潮流与本土文化的交汇中寻找到自己的立足点。她们关注的题材从内容到表现手法，都强烈地显示出新女性的特征。

四、综观：四世同堂的格局

新中国成立后，随着妇女地位的提高，女画家队伍迅速扩大，进入改革开放的新时期，更是人才辈出，业绩昭著，似可以与男性画坛对峙。从年龄结构来剖析，总体上是由四代女画家形成了四世同堂的格局。诚然，“代”的差异并不仅仅是年龄之别，但不同的年龄，往往标志着时代条件、生活环境的不同，从而所面临的问题和所追求的目标也各异。这四代人又可大略分为三个不尽相同的类型，即：稳定型的第一代，转换型的第二、三代，开放型的第四代。

稳定型的第一代：是指跨越了几个时代已进入古稀之年的老画家，除上文提及的何香凝等人外，还有许多杰出的人物，如陈佩秋、王叔晖、俞致贞、萧淑芳、徐坚白、刘自鸣、李苦禅等。她们中有的师承某家，有的出洋留学，基于早年视野的开阔，学养的深厚，深谙艺术之真谛，在自己所选择的绘画范围中精耕勤作，随时代而前进，自信地创造着自己的艺术天地。

转换型的二、三代：第二、三代的年龄虽然有差异，而且不少是师生关系，但她们从文革到开放的新时期有过相似的生活经历，曾一度为艺术的“共性”创造，而失落了艺术中的“自我”，因而在以后的艺术生涯中都有一个寻找“自我”到创造“自我”的过程。

第二代是指新中国早期培养出来的女画家，目前正进入第二个青春期——即由中年逐渐步入老年。如赵友萍、庞涛、萧惠祥、蒋采苹、张自蕤、郑爽、王玉珏、周思聪、郑小娟、朱理存等等。她们与新中国一起成长，文革前，自觉地投身到广大人民参与的社会主义革命和建设中，把绘画当作革命宣传的工具，习惯于领导出题目，群众出生活，自己出技术，较少考虑独特的个性创造。她们成熟于相对封闭或半封闭的年代，在较单一的美术教育模式中形成了“线”型的思维和单向的艺术

观念。新时期开放以来,面对奇异多彩的世界艺术,她们多少有些无所适从。正如这个年龄段的画家举办的“半截子画展”前言所述:“先生说我们是没出壳的鸡,后生说我们是腌过的蛋……”,在新的艺术浪潮到来之时,她们困惑,甚至痛苦地发现藉以安身立命的艺术大厦正在倾倒。当她们从反思中清醒过来后,不得不下定决心,与第三代甚或第四代的年轻人在同一起跑线上举步去寻找失去的“自我”。由于痛苦的前后及程度不同,有的蹭着往前移步,有的大跨度地急起直追。

第三代女画家是成长在文革中的“红卫兵”时期,如今已近40岁或40岁出头,如聂鸥、蔡皋、王公懿、陈巽如、赵晓沫、胡明哲、徐乐乐、王彦萍、邵飞等。她们在“红、光、亮”变了味的艺术气氛中成长,靠印刷的画片、画集学画,靠画宣传画、连环画起家。这代人的青春换来了中国沉痛的历史教训,她们也在巨大的“伤痕”中唤醒了自己的主体意识。她们虽与第二代有过相似的艺术追求,终因“一无所有”而在艺术观念的转换中不像第二代画家那样包袱沉重,变革的步履要快得多,坚定得多。但她们又不像第四代的“毛丫头”那样无所顾忌地去迎接现代艺术的洗礼,她们从艺术的“共性”中分离出来,跨进

“自我”艺术的世界时,与第二代人的心态一样,仍负荷着某种历史使命感,自觉地想在中国艺术走向现代、走向世界的道路上,架起一座具有中国特色的桥梁。

第二、三代女画家是当今女性绘画队伍的中坚力量,她们人数多,掌握的画种门类广。处于社会变革的深入思考之时,她们在转变艺术观念、重新确立价值取向的艺术探索中,呈现出多姿多彩或变幻莫测的风貌。

开放型的第四代:她们出生在六十年代,是在改革开放的伟大转折年代走进画坛的女娃们,如潘缨、刘幽莎、贾鹃丽、陈淑霞、韦蓉、喻红等。当她们拿起画笔的时候,正是国门大开、西方文化涌入和民族文化再发现之时,僵化的艺术规范正在瓦解,而新的较成熟的艺术思想还未建立。她们没有负担,视野开阔,行动果敢,在艺术上较快地创立了自己的形象。所以人们又称她们为“新生代”。

这四代女画家,各据一方宝地,各领一路风云,谱写着中国女画家的当代史。

五、横视:各领风姿的群落

以年龄划分的四代女画家,从画种门类的角度来看,又可

花鸟 清 马荃

A Bird and Flowers, Ma Quan, Qing Dynasty



分为国画群、油画群、版画混合群。这几个群落,并非界限分明。因为有的画家近几年开始涉足于其它画种,并且有所成绩。这一点,从本画册所录的作品中便可看出。总之,她们在各自的园地里,辛勤耕耘,创造着自己的价值。

国画群

这个群落,相对油画、版画群落来说,人数多,分支细,包括人物、山水、花鸟;从画法分,又有工笔与写意。如今,作为“国粹”的中国画正经历着由传统向现代形态的转换过程。近年,标以“新工笔”、“新国画”、“新文人画”的诸种旗号,时而叫人眼花,时而令人定睛,无非说明:中国画走向世界已是刻不容缓的选择。女画家以自己作品的魅力,参与了这场具有历史意义的革命。

在工笔画领域中,第一代的王叔晖和俞致贞在传统的根基上,又从写生入手,强化工笔表现手法。王叔晖(1912—1983)这位终生未嫁,把毕生情爱都倾注于艺术的画家,一生创造了许多著名的连环画作品。如:《西厢记》(获1956年全国连环画一等奖)、《红楼梦》、《杨门女将》、《花木兰》等。俞致贞曾从师于张大千(1899—1983),是一位耕耘在教育园地的花鸟画家。她的《月季蝴蝶》、《百花争艳》、《待露》、《萝卜蚱蜢》等画,笔致工细而生动,用色艳丽而不媚俗,自有一股清雅之气扑面而来。从中,可看出画家自身的素养不凡及与世无争的气度。她们二人,一个专于人物,一个专于花卉草虫,都以自己精湛的功力与脱俗的风骨,在当今画坛上颇负盛誉。此后的第二代,在创造现代意味的工笔画的道路上,艰苦地探索着。北方的蒋采苹,执教于中央美术学院,以画少数民族女子著称,且善于作新题材的尝试,画风稳重清丽。南方的王玉珏,也以画现代人物为主,画风明快端丽。中南的郑小娟和西南的朱理存,潜心于少数民族风情的描绘,形成了各自的抒情风格。现已去美国的周菱,曾一度生活在云南,她的工笔重彩带着她那典雅与温柔的气质,别具东方女性的风韵,在当今风靡了美国的“云南画派”中,她是重要的成员之一。这几位对传统工笔绘画造诣较深的女画家,在表达自己的情感和对生活的感受中,都在寻找一种适合于自己个性的语言,对传统作了适度的创新。

在写意画领域中,大多数画家在突破半个世纪以来写实国画的程式中,有的回归古代传统,走复古以开新的路;有的以西方现代艺术的形式规律来突破传统,走“离经叛道”之路。

周思聪在这两方面都作出了有价值的探索,成为当今画坛上最令人瞩目的画家之一。1959年她还在学生时期,作品就获得“第七届世界青年联欢节”银质奖;1979年的《人民与总理》,获全国美展一等奖。她在八十年代创作的《矿工图》系列作品,突破了流行的写实模式,引入平面切割、时空错位和变形手法,以其强烈感情表现和真实描绘,产生了震人心魄的力量。1985年,周思聪因病魔缠身只能作小品,她的《彝女》系列复归传统,重视造型的独特,笔墨的韵味,以及内在的抒情性。她以柔韧的细线,冷冷的色晕,带着淡淡的忧伤,表现彝女背负重物在旷野里、寒风中艰难跋涉的孤独形象。后来的《墨荷》系列,是这种风格的延续。像周思聪这样,一手伸向西方现代,一手伸向中国传统,进行双向探索的画家还有许多,王迎春即其中之一。她的毕业创作《黄河在咆哮》及与杨力舟合作的《太行铁壁》大幅作品,也借西方现代的画面构成,使画面气势雄浑而具有力度。后来,她从民间艺术、儿童画中吸取拙趣,并变化造型,创作了一批充满乡土味的农民形象,给人印象颇深。

近年十分活跃的“新文人画”在画界很有影响,以此自标的画家们,重笔墨情趣,重文人传统,又敏感于当前的世态心理。其中有一位颇有才华的女画家是南京的徐乐乐。她刻苦研学陈老莲(陈洪绶,1598—1652),又有自己的新意,所画人物于丑中透着朴拙,多少带点戏谑。北京的聂鸥,当她做了母亲以后,悟性大发,一改往日追求的严肃画风,在小品中以母性题材显示了她的本色与才华。她用枯笔、破笔,散淡悠然的线,创造了她的平淡隽永的画风。还有邓林,除画墨梅外,近年以古陶纹样为母题,变化为抽象水墨,喜欢以运动的线的旋律把握气韵的流转,画风一如她本人性格,粗犷豪放。她设计的大挂毯,尤有气魄和意味。湖南的蔡皋,其《不肯长头发的颜色》等带着儿童的天真和奇思异想而别具情趣。而身处澳门,创办了“澳门文化体——现代画会”的袁之钦,将书法、印章融进画面,构图讲究,色彩丰富,具有一种神秘感。王彦萍是一位表现力很强的女画家。她注重内心的抒发,而所选的题材则以云南风情为主。她用积墨和强烈的红、黄、蓝色刻画人物和景物,把传统墨韵与现代绘画的躁动不安融为一体。这或许是“文人画”现代的新开端。胡明哲,这位曾把青春献给黄土高原的女画家,于八十年代末画了《高原的歌》、《高原的祭》等系列作品,借助西方现代构成,描绘出了心中神秘而

崇高的世界。她近来的作品愈益工整,而变形亦更趋奇特。邵飞把民间艺术的造型和色彩与现代人的梦幻揉在一起,赋予画面以强烈的装饰性格。陈巽如则把民间木版年画中的形象重新组合,给人们讲述着她的神怪故事。邵陈二人利用土与洋之间强烈的反差所造成的荒诞感,使画作别开生面。刘幽莎的《湘西行》,讲究线条的单纯和飘忽的动感。此后她转向没骨画,用色的渲染造成闪烁的光感效果,把人引入空蒙神秘的境界。陈行则突破宣纸材料,以麻布为纸作水墨,她用扎染等手法,让墨色渗入布纹,收到自然天成的妙趣,造型是现代的,而趣味是传统的。以上几位女画家的探索,对传统笔墨来说有点“离经叛道”,人们对此褒贬不一。在这条路上行走的画家不太多,因为风险大,难度更大。而不能不承认,女画家们以自己的胆识和才华,在突破传统的路上,作出了有价值的探索。

油画群

油画传入中国已近三百年。前两百多年,没有被中国本土文化所接受,现在的油画是本世纪初由留学生引进的。新时期绘画观念的更新,绘画样式的变革以油画家最敏捷。在油画界变换着这个“主义”那个“流派”的嘈杂氛围中,女油画家显得很沉着,她们在创作中更忠于自己的感受。

第一代女油画家,大都出洋留学,或受过学院正统的训练,或接受了现代艺术的洗礼。归国后,虽曾受到艺术创作的种种限制,但并不能改变她们对艺术价值选择的初衷。徐坚白是林风眠(1900—1991)三十年代的学生,后去美国芝加哥美术学院学习。1949年回国参加了革命,后为广州美术学院油画系教授。她以开放的艺术观念悉心扶助着年轻人的艺术创作,自己的画作造型坚实厚重,色彩丰富饱和,用笔洒脱自然,一如她为人的质朴诚恳。刘自鸣于1950年从法国巴黎高等美术学院学成归国后,不追随当时国内油画“苏化”的时风而融合传统“文人”画的意味,创造着中国式的写意油画,格调清新淡雅。1986年在湖北江陵发现了已失踪三十多年的女画家——李菁苹。四十年代她已名扬海内外,被誉为“中国一娇娜”。1951年因受诬“特务嫌疑”被拘捕,出狱后她靠卖冰棒、打小工度日。文革以后才寻到她,落实政策恢复名誉时,已年近七旬。此后她重新拿起画笔,作品神秘怪诞,是超现实的。她早年曾得到徐悲鸿的赏识,人生经历的颠危困厄,使她的艺术跨越了年龄的沟壑,而与“新生代”同步。第一代女画家的艺术是自信的,也是个性化的,既来自心灵,又是她们人格的

写照。

二、三代画家就不同了,她们在封闭的艺术圈内如同“瞎子摸象”,没有出国留学或考察的机会,因而当国门开放的时候,才发现有众多的艺术样式可供选择。如赵友萍、庞涛、鸥洋,她们都是五十年代“苏式学院派”训练出来的业务尖子,六十年代也有作品问世。她们虽然性格与爱好各不相同,但因限于划一的创作原则与写实模式的规范,当时她们的作品的风貌差别很小。改革开放后带来的西方思想、艺术,使她们一度困惑。八十年代初期,她们有机会到欧美考察或进修,直接感受到了油画诞生地的文化气息,了解了油画的真谛。归国后,即刻迈开了改革的步履。赵友萍搁下她大半生为之拼搏的写生色彩技能,试着不用笔,搞起了泼彩油画,从色彩自由流动的机遇性中寻求画面的意象。鸥洋则用笔去探索东方女性所特有的抒情风格。她们的画走出了写实的樊篱,进入抽象与半抽象之间。庞涛是比较理性内向的女性,她用平面构成重新组合中国古代青铜纹样,画出了一批象征中华民族文化的抽象画。尽管以上几位画家已年过半百,世人对她们这些探索性作品也褒贬不一,她们还是充满自信,展着沉重的翅膀飞向自己理想的天国。

更多的女画家并没有出国的机会,她们在自己生长的土地上吸取营养,借鉴西方艺术中某些因素,去创造自己的个性语言。曾长期在陕西的张自蕤,借陕北民间艺术来充实自己的油画语言。生活在开放城市广州的吴海鹰,则追求“豪华落尽见真淳”的审美品格,她的成名之作《红花岗的回忆》,用单纯的红黑大色块造型,画面大气而不落俗套,端庄而有力。湖北的程犁,对故土楚文化的究本穷源,孕育了她油画与壁画中奔放、雄浑的浪漫情调。蔡蓉,为实现“女性独立人格”,追求“具有永恒意义的精神价值”,她几进西藏,画出了一批神圣肃穆具有宗教意味的肖像画。四川的刘虹,以女人体为语言符号的《冥想》系列,是女性对这个世界的感悟与慨叹,是女人对自身的写照。

蔡蓉与刘虹都属于“思考型”的第三代,作品中带着某种理性色彩,显得较沉郁。而第四代女画家的绘画语言便纯粹得多,轻松得多。贾鹃丽笔下的《秋瑾》,没有蔡威廉画中的悲壮,没有王公懿木刻中的英姿,秋瑾只是个着古装的长脖子的淑女而已,这全出于贾鹃丽对明、清时代淑女的端庄风韵的喜爱。她以后的《宫内》系列、《无言歌》系列,画的是古老的歌,却又是一个现代人的心态,画出自己感觉中的神秘世界——



狮 现代 何香凝

A Lion, He Xiangning, modern

“一个醒着的梦”。韦蓉则截然相反，她用照相写实手法，极冷静地画生活场景中一角，纷繁的闹市在她的画面中凝固成为冷漠的世界。如果说韦蓉的画在闹中取静，那么陈淑霞用装饰色块造成的多层次的神秘空间，却是静中寓动了。她画中的主体——物的形象往往是虚幻的，而它们的影子则是实的，这本末倒置的构思与处理来自她的感悟，她说：“往往很熟悉的人，会突然变得模糊陌生了。”这就形成她独有的奇妙画风。年仅22岁的喻红，已是中央美术学院的教师了。她的画总给人一种突兀、鲜亮的强刺激，这来自对生活强聚焦的观察之后冷静地思考，再用画笔主观而强烈地表达出来，形成了她

独特的画风。以上几位年轻女画家作为正在崛起的“新生代”的代表人物而被画坛注目。

版画混合群

木刻在中国革命年代曾是最有力而普及的画种，致使外行人至今误以为版画就限于木刻。版画包括木版、铜版、石版、丝网等，木版还分油印、水印、黑白、套色等。许多女画家爱上了彩晕墨化、清丽淡雅的水印木刻。朱琴葆，这位纺织女工出身的画家，是江苏水印木刻画派的元老之一。近年更以彩色的块结构造型，形成刚柔相济的新风。郑爽因喜爱黄永玉的木刻《阿诗玛》而选择了版画专业。虽然黄的刀法让她“过瘾”，但她还是在水印木刻中发挥了自己的创作个性的优长，并连连获奖。她的《绣球花》1982年获得法国沙龙金奖，《黑牡丹·白牡丹》、《华夏之歌》在第七届全国美展均获银奖。她的作品具有高雅脱俗、恬淡冷逸的审美境界。江苏的杨春华，她的水印木刻或吸收民间剪纸中的拙味，或采用中国文人画的“线味”，不断地开拓着自己的路。

版画不如中国水墨画那样运笔自如，又不如油画可作大幅，但它可采用多种多样的材料，有丰富多彩的表现手法，所以创作的天地十分广阔。许多女画家不安于现状，突破束缚，作着各种各样的试验。萧惠祥与周思聪一样是当今中国画坛上最令人瞩目的画家之一。她已过天命之年，至今未嫁，似乎把所有的爱都献给了艺术。她孤僻又桀骜自信，为此在工作与生活中吃尽苦头。她原学版画，后又搞油画、壁画、雕塑、水墨画，还曾搞过工艺美术，为自己开辟全方位探索的航道。七十年代末，她为首都机场设计制作的《科学的春天》大型陶版壁画，大胆地以人物形体变形组合成具有象征意义的画面，对当时还拘守写实风的画坛来说，很有耳目一新之感。从此，一向“倒霉”的萧惠祥也让人刮目相看了。之后，正当画坛为抽象艺术争论不休的时候，她又首先在重庆机场制作了两座不锈钢抽象雕塑。进而她又转向对唐三彩壁画平面立线的研究与发明，为唐三彩走向大型壁画开辟了道路，被称赞为把“黄土变成了黄金”。1986年她又完成肯尼亚体育场的大型唐三彩瓷版壁画《啊，肯尼亚》，把非洲艺术与东方艺术作了“最理想的结合”，获得各国艺术家及肯政府一致的赞扬。其间，她又投入民间艺术的研究，以现代意识重构民间图象，创作了一批壁挂。后来，她又从水墨的痕迹中悟到了时间与空间的关系，通过对水墨分离关系的把握，画出了“环形”、“折带”等抽象水墨系列。在她的作品中常出现亚当与夏娃的主题，以及

象征生命意义和性的“蛇”的形象,以蛇作为画面组织中关联各个形象的纽带,这也许是她一个未了的情结吧。她的一系列作品,显示了一个女人坚韧的品格与丰富的内心世界。

江碧波也是个爱冒险的女子。她不断变幻手法与画风,想突破版画的现有图式。她的独幅版画强调机遇性,力图将瞬间的偶然凝聚为永恒。其间充满她的生命激情及东方神秘情调。如果说,江碧波的冒险还在版画的范畴内,那么,比她年轻一代的王公懿和赵晓沫,更是脚步匆匆地走出圭臬。两人是八十年代初同期版画研究生,出生在南方的赵有着水乡女的温柔,而出生在北方的王则是一身北方女的豁达与粗犷,

风 现代 郁风 Wind, Yu Feng, modern



在艺术上也显露出各自的性格与气质。赵晓沫从版画《沂蒙采风》到拼贴的《红白喜事》系列,再到水墨《文字》系列,不论用何种技法,无论是小情小景还是具有幽深文化含义的作品,都带着女性的温馨,洋溢着轻松、纯朴、明快的抒情气息;王公懿则崇尚阳刚之美,她的木刻组画《秋瑾》于1980年获全国青年美展金奖,1984年她又推出《炎黄子孙》系列四幅画,表现了清醒的历史意识。其后,她跳出版画,使用综合材料如宣纸、墨汁、木条、绳子等,制作出全景式的装置作品《时间、空间》,并于1987年在法国展出。作品蕴含的东方精神受到西方人重视,回到本土,反被视为“怪胎”。但王公懿似乎宁愿在中国艺术走向现代融进世界大潮的奋斗中,做一名勇敢的牺牲者,继续她的探求。

综上所述,这三个群落的四代女画家,在中国的美术史上作出了很大的贡献,这贡献是用艰苦卓绝的辛勤劳动换取的。正如郁风在《二月9人美展序》中所说:

他们是——

教师

母亲

干部

主妇

然后才是美术家,

在责任和义务的重负下,

在矛盾和坎坷的干扰中,

她们没有停止前进。

正是这样,她们在繁重的生活、工作中扮演着多重角色,像牛皮筋那样伸缩着,不断调节着与“自我”的焦距。她们不埋怨命运,更不顺从命运,只是奋斗着,寻求做人与做女人的和谐,从而显示出这个时代女性的人格和力量。

六、结语

新时期以来,女画家在寻找“自我”的过程中,用女人的心去感应世界,用女人的眼光去看世界,用女人的感情去润化世界。于是她们的作品,明显地具有“女性味”,其主要表现为相当多的女画家,以女性自身为审美对象,从一般劳动妇女到女名人、女英雄都在关照之中,她们不仅极尽笔墨描绘女性千姿百态的外在美,也把女性情爱的躁动,生活的困境及理想的追求等丰富的内心世界蕴含于画面之中。由此,她们与男性画家的作品拉开了距离。这一特征,可以概括为一句话,即女性