

 学苑文丛

自画像里的 百年中国女性

视觉图像与空间叙事研究

董琦琦 著

學苑出版社

 学苑文丛

自画像里的 百年中国女性

视觉图像与空间叙事研究

董琦琦 著

學苑出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

自画像里的百年中国女性：视觉图像与空间叙事研究 / 董琦琦著. — 北京：学苑出版社，2016.5

(学苑文丛)

ISBN 978-7-5077-4977-9

I. ①自… II. ①董… III. ①女性—肖像画—绘画评论—中国—现代 IV. ①J214

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 055812 号

出 版 人：孟 白

责任编辑：李 耕

出版发行：学苑出版社

社 址：北京市丰台区南方庄 2 号院 1 号楼

邮政编码：100079

网 址：www.book001.com

电子信箱：xueyuanpress@163.com

联系电话：010-67601101 (营销部)、010-67603091 (总编室)

经 销：全国新华书店

印 刷 厂：北京京华虎彩印刷有限公司

开本尺寸：880×1230 1/32

印 张：7.25

字 数：138 千字

版 次：2016 年 5 月第 1 版

印 次：2016 年 5 月第 1 次印刷

定 价：28.00 元

本书受北京市属高等学校高层次人才引进与培养计划
(The Importation and Development of High-Caliber Talents
Project of Beijing Municipal Institutions) • 青年拔尖人才项目
“图像中的身体与空间叙事研究：以中国女性自画像百年艺术
实践为例 (IDHT201304082)” 资助。

作者简介：

董琦琦，1981 年出生，女，文学博士，副教授，毕业于中国人民大学文学院，现在北京联合大学师范学院语言文化系任教。先后在《文艺研究》《外国文学》《福建论坛》《江汉论坛》《齐鲁学刊》《社会科学辑刊》等刊物上发表学术论文 30 余篇，主持、参与国家级、省部级、委办局项目若干项。

目 录

第一章	艺术格局的异变与重组	1
一、	传统女性画家的文化生态	1
二、	民国女性画家的自觉突围	8
三、	三类女性画家	23
第二章	大一统时代权力话语对女性图像的干预与修正	47
一、	美术的生存境遇	48
二、	“十七年”女性自画像	55
三、	“文革”女性自画像	69
四、	女性自画像的典型要素	82
第三章	改革思潮下的女性表达	89
一、	1976—1984 年的人道主义	89
二、	1985—1989 年的现代性回归	106
三、	1976—1989 年的图像建构	124
第四章	空间关系中的女性身份	133
一、	自然生命本能	135
二、	去“他者化”的自我型构	140

三、审美革命	146
四、情欲突破	155
第五章 多重镜像中的女性自我	167
一、遭遇现实的女性自我与社会情境的转型	169
二、趋向内转的女性自我与遮蔽场域的浮现	188
三、表达个性的女性自我与艺术形式的革新	206
后 记	223

第一章 艺术格局的异变与重组

清赵翼以“国家不幸诗家幸，赋到沧桑句便工”来描绘诗的发展，其实这句话用来形容同为艺术形式的绘画也是极为贴切的。民国时期风起云涌，政治体制几经变革，为几千年桎梏所累的女艺术家走出深宅大院，步入新旧观念更迭、中西文化碰撞的时代洪流中，试图挣脱传统樊篱和枷锁，无不预示着中国女性意识的觉醒。

一、传统女性画家的文化生态

《红楼梦》第六十四回“幽淑女悲题五美吟，浪荡子情遗九龙珮”中，黛玉责嗔宝玉把自己的诗词拿给外人看，宝玉辩解道：“我多早晚给人看来呢。昨日那把扇子啊，原是我爱那几首白海棠的诗，所以我自己用小楷写了，不过为的是拿在手中看着便易。我岂不知闺阁中诗词字迹是轻易往外传诵不得的。自从你说了，我总没拿出园子去。”^① 宝玉的一席话道出了千百年来传统中国女子的文化生存状态，女子的诗词字迹不仅不得外传，且无法像男子那般借以求得功名成就。

① [清]曹雪芹：《红楼梦》，北京：人民文学出版社，2008年，第890页。

与此相反，历史上，王勃、李白、杜甫等诗人无不携带诗词“朝扣富儿门，暮随肥马尘”，走上仕路官场，性别差异在此可见一斑。

自有文字记载以来，中国传统文化大体是以男性为主导的，甚至不夸张地讲是男性独裁的文化，这种文化背后的强大支撑是儒家思想。儒家通过构建一系列伦理规范来维护、稳定国家秩序，“三纲五常”就是其中典范。“三纲”是指君为臣纲，父为子纲，夫为妻纲。“五常”是指“五伦”，即古人所谓君臣、父子、兄弟、夫妇、朋友五种常见人际关系。在上述伦理规范中，君臣、父子、兄弟、朋友四种关系的所指对象均未涉及女性，唯有夫妇关系有所包含，只是女性作为“有夫之妇”出现，不过男性附庸罢了，并未获得独立身份。在这样的文化氛围中，女性的声音无法张扬，品格无法彰显，陷入群体性的失语状态，且波及各个艺术门类，诗词、绘画皆如此。

正如《玉台画史》所言，“丹青之在闺秀，类多隐而弗彰”^①，中国古代虽然不乏擅长绘画的女子，然其作品流传在世的确不多。探究原因，我们不妨看看《红楼梦》六十四回中薛宝钗的说法：“林妹妹这虑的也是。你既写在扇子上，偶然忘记了，拿在书房去被相公们看见了，岂有不问是谁做的呢。倘或传扬开了，反为不美。自古道‘女子无才便是

^① [清]汤漱玉、汪远孙：《玉台画史》，杭州：浙江人民美术出版社，2012年，第273页。

德’，总以贞静为主，女红还是第二件。其余诗词，不过是闺中游戏，原可以会，可以不会。咱们这样人家的姑娘，倒不要这些才华的名誉。”^① 身为封建女性典范，薛宝钗言语间无不流露出社会体制对女性的定位。当是时女子不被鼓励接受教育，男子对女子实施的是“愚人”政策，希望其贞静顺从男权社会规范，犹若《玉台画史》记载：“马氏名闲卿，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’。”^② 与此同时，女性的活动范围主要局限在家庭内部，无法像男子那般自由出入交游，因此说绘画视野相对狭窄，即使偶有机会接触诗词绘画活动，也多半是作为闺中游戏参与罢了，无所谓自觉创作意识渗透其中。有赖于此，我国有明确史料记载的女画家寥寥无几，其流传至今的墨宝亦是微乎其微。

唐张彦远所著《历代名画记》是我国第一部系统载录绘画艺术的通史，始于轩辕黄帝，止于唐会昌元年（公元841年），画家传记及相关资料在书中占据大量篇幅，在出现的370名画家中唯有一位女性画家，“吴王赵夫人，丞相赵达之妹。善书画，巧妙无双，能于指间以彩丝织为龙凤之锦，宫中号为‘机绝’”^③。此后各个朝代均有绘画史籍相继诞生，对于女性画家而

① [清]曹雪芹：《红楼梦》，北京：人民文学出版社，2008年，第890页。

② [清]汤漱玉、汪远孙：《玉台画史》，杭州：浙江人民美术出版社，2012年，第241页。

③ [唐]张彦远：《历代名画记》，杭州：浙江人民美术出版社，2011年，第80页。

言，或者无从提及，或者稍有涉足，不甚重视。

较唐代而言，宋朝整体文风趋于内敛，少了唐代盛世的奔放张扬，多了几分向内心深处的求索，文人士大夫倾向于在诗词绘画当中寄托自己的生活情趣，米芾、文同等就热衷于绘画创作及相关理论构建。另外，宋朝还设立了翰林图画院专门支持绘画发展，尽管如此，从事绘画创造的女性人数并未明显增加。郭若虚《图画见闻志》记载的从唐会昌元年历五代到北宋熙宁七年（公元1074年）的278名画家，没有一位是女性。邓椿《画继》中出现了7名女性画家，《宣和画谱》里唯有3人。

元代一朝见诸各种佚书文献的女性画家也不过管道昇一人，夏文彦编写的《图绘宝鉴》记录了从古时传说到元代的画家1500多人，女画家仅7人。

明代理学盛行，对妇女的伦理要求极为苛刻，然而此时女性画家人数较之于以往朝代而言却是有所增加，姜绍书对于中国绘画史上女性“缺席”现象表示惋惜，并经由《无声诗史》第五卷卷首语表示：“余每见丹青绘事，其丰神思致，往往出人意表，不惟婉而秀，盖由静而专也，名媛可无记乎？”^①为了填补学术空白，姜绍书在《无声诗史》中专辟女史卷，记载女性画家31人，并借鉴《名画录》体例，以名媛、妓女两类区分女性画家。尽管女画家人数有限，但是编

^① [明]姜绍书：《无声诗史》，上海：华东师范大学出版社，2009年，第103页。

者有意为之地让其自立门户，在目录学层面上与男性拥有同等地位，这为后世绘画史书写女性画家开辟了良好局面。

以上各个朝代，绘画史的撰写编辑无一例外是由男性执笔完成的，由于是以男性视角为介入前提的，故而即使偶有文献典籍提及女性画家，也未能挣脱传统艺术评价机制的框架与规定。直至清代，汤漱玉“幼耽翰墨，尝仿厉太鸿《玉台书史》，踵其义例，别为《画史》一编”^①。第一部由女性著述的绘画史《玉台画史》方才得以诞生。《玉台画史》共收录女画家223人，分为宫掖、名媛、姬侍、名妓四类。尽管《玉台画史》一书之于女画家的分类明显存在局限，然其在以男权为主导的绘画史上仍旧不乏划时代意义，暗示着女性开始对自身地位及历史际遇进行反思。另外，清彭蕴灿编撰的《画史汇传》辑录了上起上古黄帝，迄于嘉庆、道光年间一千五百余名画家评传，全书七十二卷，附录二卷，可分为八部分，“国朝圣制”“古帝王门”“画史门”“偏阙门”“外藩门”“释氏门”“后妃门”“女史门”，其中“后妃门”“女史门”专门编写历代女画家，可见清朝之于女性画家的重视。

通过上述资料的梳理，我们不难发现时移世易，女性画家载入史册的人数越来越多，之于女性画家的认识愈发清晰，分类也更为详尽，风气转型的发生与以下几点不无关系：（一）文明进步。中国古代能描会画的女性画家人数逐渐增

^① [清]汤漱玉、汪远孙：《玉台画史》，杭州：浙江人民美术出版社，2012年，第193页。

加，基数的扩大势必导致其中多数被载入史册。(二)封建制度的衰落。始于秦始皇统治的封建制度历经沧海桑田，逐渐走向式微，其对女性的压迫与抑制率先引发文人志士的同情与怜悯，文人志士通过其擅长的树碑立传方式表达了之于女性的声援与支持。(三)女性自身努力。自男权社会确立以来，女性长期处于边缘地位，绘画于其而言不仅是接受知识启迪的路径，而且是其发现自身存在价值的重要媒介。

女性绘画史已经拉开序幕，女性画家被言说的机会明显提升，且较之于男性画家比例而言仍旧是微乎其微。与此同时，查证有据可考的女性画家，其中具有独立人格的依然是乏善可陈。纵观我国绘画史，女画家之所以被记忆下来不外乎如下几种原因：(一)绘画技术高超自不必说。(二)社会地位显赫。为绘画史正式载录的第一位女画家赵夫人是丞相赵达之妹，吴王孙权之妻，身份高贵，而管道昇背后有赵孟頫，仇珠背后有仇英，任霞背后有任伯年等等。换言之，这些女子如若不是凭夫，凭父，或者倚仗其他社会关系，出人头地唯恐是难上加难。有人说中国历史本就是一部达官权贵的自述史，就此而论似乎也不无道理。另一方面，出身优越的女子可以拥有更多机会接受教育，亦为其锤炼绘画技艺提供了可能。(三)风流韵事。女画家中有相当一部分来自于妓女这一特殊阶层，她们或出于生存的需要苦练绘画以求博得名号，吸引文人骚客注意，或在与文人士大夫的交往过程中耳濡目染，渐渐习得绘画技艺。不得不承认的是，关于女

性画家的历史书写很大程度上不过被视为风流韵事的一种点缀罢了，叙述者把目光主要投射在其风花雪月的生平经历上，客观公正的评价较为罕见，如柳如是的画之于其和钱谦益的故事，马守真的画之于其和王穉登的佳话等大抵如此。（四）德行符合封建标准。宋朝越国夫人王氏善画竹，《宣和画谱》对她的记载是“不复事珠玉文绣之好，而日以图史自娱，不复事珠玉文绣之好，而日以图史自娱；取古之贤妇烈女可以为法者，资以自绳。”^①唐朝张夫人绘画高妙，张说《李氏张夫人墓志铭》评价其“性孝悌柔婉，能日诵数千言，习礼明诗，达音妙绘。德容言工，盖出人也。”^②此类例子在绘画史上不胜枚举。“贤妇烈女”“性孝悌柔婉”等术语标志着封建社会之于女子伦理道德的评价机制，要求女子守贞洁，在家孝顺父母，出嫁顺从夫君等，这些观点在无形之中阻碍了女子对于外面世界的探索与发现，禁锢了其思想，扼杀了她们的艺术创造能力。

尽管女子开始进入绘画历史，但是较之于男性而言仍旧无法同日而语，地位低下不说，且无独立人格可言，她们有时甚至连完整姓氏都无法被流传下来，多半被命名为某某氏，某某人之女，某某之妻，某某妃，某某美人，这种身份标识无不暗示着男权文化的影响。一批妓女名字之所以有据可循，

① [清]汤漱玉、汪远孙：《玉台画史》，杭州：浙江人民美术出版社，2012年，第200页。

② [清]汤漱玉、汪远孙：《玉台画史》，杭州：浙江人民美术出版社，2012年，第212页。

并非源自传统艺术评价机制对其的尊重与赏识，而是出于一种根深蒂固的社会偏见，即身份低微的女子可以抛头露面。传统桎梏的苛严程度可见一斑，女性画家求得独立人格、自由身份的征程漫长而绵延。

二、民国女性画家的自觉突围

纵使明清以来女性画家创作增多，然其或者迫于生计，把作品当作谋生工具，或者视绘画为茶余饭后、闺中房内的消遣游戏，对绘画及其意义并无更深层次的认识，罕有人将其作为一门学问或艺术加以研究，或作为观照社会现实、表情达意的媒介予以重视。直至清末民初，受新风气洗礼，女性开始萌生现代意识，绘画被赋予更多意涵。

早在 18 世纪，一场反封建、反教会的思想文化运动在欧洲各个国家陆续登上历史舞台，这就是继文艺复兴运动之后声势浩大的启蒙运动。启蒙思想家认为唯有借助理性之光方能驱散黑暗，引导人们走向光明。他们批判专制主义、禁欲主义，倡导自由、平等、博爱，提出“天赋人权”“在法律面前人人平等”等口号。然而必须强调指出的是，这里所谓“人权”是专属男性的，于女性并无太多助益。受启蒙思想影响，西方资产阶级妇女开始争取自身平等权利。这一时期的中国尚处于清政府统治之下，直至 19 世纪中下叶西方列强通过坚船利炮彻底瓦解中国闭关锁国格局，清政府被迫签订各

种不平等条约，西方传教士开始涌入中国，在各地办教会、设学堂，接收女教徒、女学生，一定程度地推动了我国女性解放事业向前发展。

与此同时不得不承认的是，传教士在中国的活动明显带有文化入侵色彩。正如梁启超在《倡设女学堂启》中所说，“教会所至，女塾接轨。夫他人方拯我于窘溺，而吾人乃自加其桎压，譬有子弗鞠，乃仰哺于邻室；有田弗芸，乃假手于彼耦，匪惟先民之恫，抑亦中国之羞也！”^①维新派认识到西方女学之弊端，基于改良目的，他们也积极倡导女学。1889年，维新派在上海创办女子学校“经正女学”，他们相信“妇道既昌，千室良善”，受过教育的女性“上可相夫，下可教子，近可宜家，远可善种”。在上述思想影响下，1897年，中国最早的由女性（谭嗣同的妻子李闰、康广仁的妻子黄瑾娱等人）组织发起的教育机构“中国女学会”成立，学会以研究和创办女子学堂为使命。为了深入探讨妇女教育、妇女权利、妇女解放等问题，他们创办了中国第一个自办女学堂“中国女学会书塾”、《女学报》等。另外，维新派还倡导不缠足运动，康有为、梁启超、谭嗣同等先后发文声援。甚至于1898年康有为上呈光绪皇帝《请禁妇女裹足折》，针对缠足的危害，力陈“血气不流，气息污秽，足疾易发，上传身体，

① 梁启超：《饮冰室文集类编》，下河边半五郎编，明治37年（1904）发行，第694页。

或流传子孙，奕事体弱，是皆国民也，何以为兵乎？”^①维新派的这些措施与举动有利于将女性从封建桎梏中解放出来，为女性的现代启蒙奠定了基础。但是从另一方面讲，维新派无论兴办女学，还是禁止裹足，无一例外将女性身体、智力发展与子孙繁衍生息、国家强大昌盛结合在一起，最终落脚点不外乎服从且服务于男权社会需要。

1911年辛亥革命爆发，结束了中国长达两千年之久的君主专制。中华民国临时政府于1912年1月9日成立了教育部，1月19日颁布《普通教育暂行办法》和《普通教育暂行课程标准》，《普通教育暂行办法》第四条明确规定“初等小学，可以男女同校”。辛亥时期，顺应大势，产生了一批颇具社会影响力的新女性，她们积极参与革命运动，兴办女学、创立报刊、组建团体等，社会风气、伦理道德观念随之发生变化。除秋瑾、何香凝外，这一时期的杰出女性还有湖南的唐群英、张汉英、王昌国、蔡蕙，福建的林宗素等。秋瑾被视为中国女性运动的第一人，曾撰写《敬告中国二万万女同胞》《勉女权》等慷慨激昂的文章，勉励女性同胞勇敢战斗，《勉女权》宣称“吾辈爱自由，勉励自由一杯酒。男女平权天赋就，岂甘居牛后？愿奋然自拔，一洗从前羞耻垢”，主张男女平等，“旧习最堪羞，女子竟同牛马偶”，控诉封建家长制的强制性婚姻。历经前仆后继的奔走呼告，最终结果令人欣慰，女性不

^① 康有为：《康有为诗文选》，戴逸主编，成都：四川出版集团，2011年，第221页。