

失落的历史

中国女性 绘画史

陶咏白 李湜 著

湖南美术出版社

凡 例

1. 本书收集画家作品 179 幅。因历史的原因文中提到的部分作品未能刊登。

2. 本书下篇中的绘画作品大都来自全国各地资料馆，文史馆、图书馆中的各种期刊，画报等资料，作品尺寸大小无记载，因此下篇中所用作品均未标出尺寸。

导 言

以性别观念研究绘画史，作为一种立场，一个角度，一种方法，这是与传统绘画史研究不尽相同的领域，其中也包含着对传统绘画史的僭越和颠覆。提出“女性绘画史”这一新概念，无可避免地引起了不少争议。人们质疑到底有没有“女性绘画”？认为女人画的画和男人的画没什么区别，提出“女性绘画”纯属多此一举。我们之所以提出“女性绘画”并为其编写史书，是有着复杂而深刻的历史原因的。

（一）“女性绘画”一词的由来

“女性绘画”一词的启用，见著于 90 年代初，而以“女性”这一概念研究文学、诗歌、电影等文学艺术的学术活动，则发轫于 80 年代。在“女性文学”、“女性诗歌”、“女性电影”等新名词、新概念，纷纷登场亮相的热潮中，“女性绘画”的研究，还沉默着。到了 90 年代，人们却还回避用“女性绘画”这一称谓，摸不清“女性”这一概念之所指，似乎它还带有说不清道不明的“女权主义”和“女性主义”的问题。因而，至今有人（尤其是有些美术界的领导）宁可用“妇女的画”、“女人的画”来指称女画家作品，而对“女性绘画”一词讳莫如深，似乎时代并未推进这些人的思考前进一步。

女权主义、女性主义，这两个外来词，其实质是一致的。在中国谈及“女权主义”这词，大有谈虎色变的感觉，男人讨厌，女人更讨厌，生怕沾上边。因而大陆和港台以及华文地区都谨慎地翻译为“女性主义”，显得平和许多。其实这是泛指西方妇女

解放运动中不同的阶段所主张男女平等的各种思潮而言。西方的女权主义运动大致经历了女权—女性—女人三个不同阶段。

第一阶段是 20 世纪初到 50 年代，女权运动带有浓厚的政治色彩，是为争得男女平等的权力而斗争。

第二阶段是从 60 年代开始，女权主义者一改初期“注重平等”的政治色彩，以强调男女的“性差异和独特性”为特点的新女权主义。她们在意识形态领域展开了对男性本位文化的批判，主张将女性世界和女性话语作为研究对象，重新解读传统的文艺史和文艺理论，女性主义者意欲建立女性自己的理论。由此形成了女性主义的两个学派——英美学派和法国学派，由此又派生出了自由主义女性主义、马克思主义女性主义、精神分析女性主义、后结构主义女性主义，还有第三世界女性主义等，形形色色的“主义们”都汇聚在“女性主义”的旗帜下，多元共存，不断发展，显示出这一新学科虽不成熟但具有朝气蓬勃的生命力。

第三阶段是 80 年代出现的第三代女权主义者（又称后女权主义），不再强调男女的对立或女性一元论，将“女权”、“女性”整合折衷成为重“女人”的女权主义。强调男女文化互补关系，使世界成为具有新生意义的后现代世界。

西方女权主义思潮的发展，从女权—女性—女人的过程，是一条从求“同”到求“异”，并由“异”再到“谐”的发展轨迹，这表明了两性的矛盾、对抗、冲突将朝向对话、互补、共识转换发展，建立一种男女平等意义上的新型伙伴关系。

中国并没有西方孕育女权主义运动的社会背景，也从来没有过“女权运动”，有的是“妇女解放运动”，两者有着不尽相同的历史内涵。本世纪初，女权主义伴随西方的各种思潮进入中国，被男人接过来反对封建主义。不管哪个政党领导，中国的妇女解放运动都没有偏离民族解放的轨道，也可以说，中国的妇女解放运动是攀附在男性进行民族解放运动上的枝蔓。1949 年妇

女解放了，从父权制家庭中解放出来，从“家庭中人”变成“社会中人”，即国家的人（注：李小江《性别与中国》P.6）。这是西方妇女梦寐以求奋斗了二百年的理想，但是因为中国的妇女解放从来不是妇女们自己起来做的事，而是处于被动的地位，接受男性来解放自己，因而就缺乏女性主体意识的自觉，几千年的封建社会，使女性自身意识深层积淀着男权时代的文化残渣，女性的怯弱、顺从、依赖等等弱质，即使被解放了，也很难成为独立自强的人。况且在“男女都一样”的口号下，客观上更驱使女性向男性自觉认同。

女性、女人、妇女三个词同指性别中的“女”在中国似乎并没有什么很大的区别，但在西语中的女性为 WOMAN，女人为 WOMEN，一字之差，它们分别代表着两个不同概念，前者表示抽象、整体的概念；后者则表示具体的人。而“女性”一词的概念还有其二重性，它既是生理性别——指男女在身体构造上的差异，所谓的“自然”部分；又是社会性别——指两性在文化规定、秩序和规范上形成的男优女劣所造成的男尊女卑的不平等。因而法国存在主义作家西蒙·波娃在她的著名的《第二性——女人》一书中，道出了一个真理：女人之所以成为“第二性”，不是天生的，而是男权社会生成的。在中国传统文化中没有“女性”的称谓，却有“在家为女，出嫁为妇，生子为母”的说法，并且随着身份的改变，又有不同的内涵：“有贤女然后有贤妇，有贤妇然后有贤母，有贤母然后有贤子孙；生化始于闺门，家人利在贞女”（清·陈弘谋《教女遗规》）。可见封建社会以三纲五常的道德规范，把女性塑造成贤妻良母式的社会形象。“女性”的称谓，是在“五四”新文化运动中传入中国，并普遍地运用于白话文的新文学中，这是先进的知识分子接受了西方性二元论的观念来超越封建的人伦的范畴。“女性”一词也就成了当时“反孔”的一个新话语，成为一个充满反叛意义的符号。“女性”这

个新名词流行不久，早期共产党人批评“女性”一词是资产阶级意识形态的产物，遂将西语中的 WOMAN 译作“妇女”，强调妇女和无产阶级解放事业的利益是一致的，敦促妇女投身到社会运动中去。可见，把“女性”译为“妇女”的称谓是带着政治色彩进入中国的话语之中的。“女性”一词，于“文革”后的新时期再度崛起，强调性别差异的女性观念，是对纯政治化“妇女”一词的抵制，是对长期来抹杀男女性别差异使女性男性化的批判，主张恢复女性的自然本质或保持女性的自然本质。80年代的“女性文学”、“女性电影”等研究，开始竖起了女性主义批评的旗帜，90年代才有了“女性绘画”研究的起步。

（二）何为“女性绘画”？

何为“女性绘画”？一般的概念是从性别来甄别，认为：凡出自女画家之手的绘画作品，均为女性绘画。也有从题材来甄别，认为不管性别中的男女，只要是画女性题材，都看成为女性绘画。如果给女性绘画作个确切的界定，可以这样认为：出自女画家之手，以女性的视角，展现女性精神情感，并采用女性独特的表现形式——女性话语，凡此种种的绘画，称女性绘画。这种较为严格的界定，可看作是女性绘画的内涵，而前两种即可作为女性绘画扩展的外延。无可否认，作为文化的“女性绘画”它本身具有双重性，它既是总体文化成员，又有自己的领地。借用英国人类学家埃德纹·阿登那夫妇关于女性文化学的观念来阐述，他们认为女人构成了一个“失声的集团”，而她们的文化与现实生活圈子同（男性）主宰集团的圈子相重合，却又不完全能包容，如图：女性文化圈有部分与主宰的男性文化圈重合，而那溢



出的呈月牙形的部分，是女性独有的属于无意识的感知经验领域，这是不能用主宰集团所控制的语言来表达的。因而这部分是“失声”女人的空

间，是块“野地”。在这块野地上因女性共同的历史经历和感受，形成了女性超越时空的“集体经验”，这是在道德行为规范、价值观念、人际关系和交流方式等基础上凝聚起来的“集体经验”。形成了同一性别构成了同质的“女性意识”。这女性意识涵盖着女性对历史的反思，对命运的反思，对价值的自省以及内在体验、审美活动等一系列的自我感受、认识评价。这块“野地”上的女性意识，也就形成了女性绘画的内核。当然女人画的画不一定都具有女性意识，因为她们还活动在总体文化圈内，自然地反映在自己的艺术中；而具有女性意识的画也并非一定具有审美价值。但作为女性主义批评的视角和立场，我们更重女性绘画中的女性意识和社会作用，选取女性在自我解放的历史进程中具有代表性的画家及作品，梳理成史。

（三）关于女性主义 批评史观

中国女性绘画发展的历史是一部女人从“非人”到“人”到“女人”的奋斗史，这也与中国整个社会发展历史同步；与从封建社会进入半封建半殖民地社会进程中伴随而来的资产阶级民主、自由思潮影响下引发的妇女运动同步。女性绘画史所呈现的是从古代的女性绘画缺少独立审美品格，依附于男性绘画的话语模式中哀叹“非人”的命运，到“五四”后女性开始寻求自我的独立人格和在绘画中逐渐显露出的女性话语的发展轨迹，这是一条女性绘画走向自觉的路途。作为女性主义批评与一般的艺术批评所不同的是，在指认为女性绘画时，更多地从作者所持的女性主义立场和女性经验来表达，而不完全是一种审美价值的评判。因而会常常碰到这样一类情况，往往被男性批评家认为无足轻重的人物或作品而我们则视为珍宝。如 30 年代上海有位女画家周丽华，她画的一幅油画《嫪妇》，画面中是一寡妇的头像，在她身后、周围出现了隐隐约约许多的人头，大概是公婆、妯

嫒、叔伯等家族和左邻右舍们。他们冷眼相看，监视着这位寡妇，就像一张无形的网，紧箍在这位不幸的女人头上，画面给人一种巨大的压抑感。这幅画给我的触动极深，我想只有女人才能有这么深切的感受，并借电影化出化入的手法创造出一种独特的绘画话语（这种电影手法直到 80 年代才又有人运用），画出这么撼人心魄的画。我对这个发现十分惊喜，并推荐给三个刊物，但都没被采纳，理由或许是画面较灰，清晰度差，而更深层的是画面女像不漂亮且一副苦相，不符合男性审美的标准。这就说明我们所站的立场不同而各有选择。我站在女性主义立场，认为这是幅具有鲜明女性意识的作品而倍感珍贵，而男性编辑则从艺术效果或印刷版面效果去衡量，不予采纳。

又如对于阴柔美与阳刚美的审美标准也存在着不同的评判标准。

历来对于女性的艺术以阴柔美为品评的标准，似乎阳刚美只属于男性。这种男刚女柔审美传统观念的形成，是随着社会的变迁而逐渐演化，不同的社会对“女性美”有不同的标准，原始社会以朴素为美，到汉唐时注重女性的姿色美，到明清竟以病态的柔弱为美了。这种“女性美”观念的演化是与中国封建社会传统的儒家妇道联系在一起的，其中渗透着儒教对女性“三从四德”整套伦理观念的驯化，把女子屈服顺从视为美德，因而把女性的柔弱视为美。因而站在男权文化中心的立场上对女性的艺术评价亦以“阴柔美”为指归。其实人的个性（包括艺术个性）是多重的、多面的、多样的。作为一个具体的“人”，男性中有的偏于刚，也有的偏于柔，或外柔内刚，或外刚内柔，女性亦然。如果说，中国古老的哲学以太极中的阴阳鱼来解释万事万物的相生相长、相辅相成的辩证关系的话，先哲们对阴阳的解释是科学的、也是唯物的。阴柔美、阳刚美作为审美欣赏是互补的，作为美学品评标准，男女都该是同一的。然而，站在男性文化中心的

角度品评女性艺术，就进入了一个误区：因为传统的观念中男女有尊卑之分，阴阳也就有高下之分。如果有的女性艺术显出了强健的画风，也会以“无女子的纤弱之态”或“有丈夫之气概”来赞誉，来表明女性艺术超越了自身的阴柔而进入了男性美学的高层次，实质上仍是褒阳贬阴的审美观。如果跳出这种樊篱，站在男女平级的水平线上审视，阳刚是美，阴柔也是美。女性艺术不单以阴柔为指归，阳刚也同样是女性艺术美学品格之一。

由此可见，女性主义批评观和女性史观与传统批评史观不尽相同的是：更注重人物的女性立场和作品中的女性意识，以及在妇女运动进程中的历史意义。这也构成了本书的特色。

（四）中国绘画史是女性“缺席”的历史

人类由男女两方共同创造，人类的文化历史也是由两性共同创造，缺一不可。人之初，女人曾作为女神迎来了人类文明的曙光，相传舜之妹——嫫，是绘画的祖先，故称她为“画嫫”。依据现代科学的测定，原始彩陶上留有女性的指纹，也留下了人类最早的绘画，那么，绘画的发明者是女性无疑。然而历史进入男人时代，女神一步步沦为女奴，失去了作为“人”的价值。虽然历史上曾有不少在绘画艺术上有创造性并影响后人的女画师，如山水画的胚胎出自三国时期（公元220—280年）赵夫人之手；被文人一再传扬的“墨竹”的艺术形象，也是最早出自于五代南唐（公元923—936年）的李夫人之手。她们的功绩，在美术史上是不该被抹掉的，然而，她们并未进入所谓的“正史”，只在野史、杂记等断简残篇中才捕捉到她们的影子，她们也只被称为李氏、赵氏等，连名字都不曾留下。以男性文化中心观念编撰的史书，女人的功绩，往往被偏见和片面所湮没。她们是被放逐在男性中心权力文化之外的“边缘文化”。因而流传至今的史书，

是男人的历史，却是女性“缺席”的历史。因而作为“女性主义”批评的基本立场，就是要把那“失落”的历史找回来，填补人类文化历史中那残缺的历史。诚然，一切历史撰写都是当代史，作为本书作者也不可回避地以女性的立场和视角去填补历史的空白，这也许是我们与以往传统的历史观相同的女性史观吧。

（五）本书的宗旨、提要

中国女性绘画史，是一部专门阐述中国女性绘画发展的史书。清代女史家汤漱玉曾编有一本《玉台画史》，汇聚各种史料，辑录了 201 位女画家，分为宫掖、名媛、姬侍、名妓四类，是一部具有极为重要的史料文献价值的书籍，但她没有以自己的历史理念统领全书阐述女性绘画发展的总体脉络，因而还不是严格意义上的史书。本书的宗旨则追寻从人类的祖先原始社会至 20 世纪前半叶（1949 年新中国成立前）中的女性绘画的踪迹，寻觅那些被丢失、被遗忘的女性绘画的历史碎片，聚拢整理，以女性从“非人”到“人”的觉醒进而到“女性”的觉醒为主线串联起来编写成一部完整的女性绘画史，填补已有的中国绘画史中另一半历史的空白。

全书分为古代和近现代上下两篇。

上篇为古代篇，从史前至清代，按时序纵向梳理，分四个时期：

第一章 史前至唐代，女性绘画从原始社会的滥觞，到唐代的消沉；

第二章 五代至元代，女性绘画峥嵘初露，有个别女画家脱颖而出；

第三章 明代是闺阁画家与妓女画家各领风骚的年代；

第四章 清代是妓女画家退隐而闺阁画家一枝独秀的年代。

古代的女性绘画历史是一部以消沉为基调的历史，虽然也出

现过明清时期较为繁荣的局面，但这只是相对于女性绘画本身而言。总体上它只是漂移在以男性为主导的整个古代绘画史的“边缘文化”，仅作为从属于男性文化中心的点缀品而存在。

在“男尊女卑”的社会制度中，她们只被称为李氏、张王氏等，她们失去了自己的姓名权，而未留下自己的姓名。“人贱画微”，她们的艺术不被重视，她们的才华被埋没，也是必然的结果。即使有些女画家幸运地留下了姓名，并且她们的艺术还得到了很高的评价，但要看到在她们的背后往往站着一位名声赫赫的男性支撑着。元代管道昇背后是其丈夫，大名鼎鼎的书法家、画家赵孟頫；明代的仇珠背后是其父仇英；清代任霞的背后是其父任伯年。而妓女画家，则得名人墨客的垂爱而捧起来。以至有些女性把绘画与风流韵事相联系，以为女人画画是很下流的做派，因而从把自己的绘画视人，甚而画后一一销毁不留痕迹。

流传于今的作品，大都是闺阁画家与妓女画家的作品。闺阁画家都是一些贵妇、小姐，她们深居内宅，交友面狭窄，绘事大都得自家传而画业专精一面，显得单薄；风尘女子接待四方文人墨客，能得众人之长，艺术上多有活力，虽她们命运多舛，但比贵妇小姐反倒个性自由得多，艺术开放得多。

绘画对于古代女性画家来说，除极少数以卖画为生外，大多数女画家则是为了排遣闺房闲情，或以画自娱，或以画自诫，对于绘画本体缺乏关注，对绘画语言和形式缺乏主体的独特的追求，她们只以男性的审美标准为指归，以成为“闺阁十洲”、“闺阁李龙眠”为荣，因而古代女性绘画并没有自己独立的审美品格。她们大多是会画画的女人，还够不上“画家”的称谓，而闺阁情、阴柔美成为古代女性绘画的总体特征。

下篇为近现代篇，自清末民初至新中国成立前，即 20 世纪前半叶。与上篇不同的是本篇从横向梳理，分别透析女画家以各

自不同的绘画艺术在社会运动及新艺术运动中所作出的成绩。分五个部分：

第一章 走出闺阁 投身社会；

第二章 传统绘画系脉中的新闺秀；

第三章 西画运动中的新女性；

第四章 致力于社会革命的女画家；

第五章 台湾早期的女性绘画。

清朝末年民国初期是中国社会经历了漫长的封建社会后，因衰败屈辱而图谋改革，进入了风云激荡的转型期。革命的大潮荡涤着千年封建的旧思想、旧观念，唤起了女性的觉醒，尤其在“五四”新文化运动的感召下，女画家开始挣脱旧礼教的枷锁，走出闺阁，投身社会，并进入了一贯被男性独霸的画坛，参加展览，参加画会，自觉展现女性的绘画风貌。30年代，更有一批女画家自动成立了“中国女子书画会”，这是迄今为止中国女画家人数最多、阵营最强、持续最久的一个由女性自己组织起来的画会组织。它是中国女画家主体意识开始广泛觉醒的标志。

二三十年代的女画家，一个重要的特点是开始了“人的觉醒”。为摆脱对家庭、对男人的依附从属关系，争得独立的人格和地位，开始谋求经济的独立。不少女画家或以教画为职业或以卖画为生，开始了职业女性的生涯。而又有一批女画家，在民族危亡的时刻，义无反顾地走上革命的道路，以画笔参加了民族、民主的运动。因为社会角色的转换，艺术也一改古代的闺阁情、阴柔气。随着新艺术运动的发展，女画家们的艺术观念也开始更新。继承传统绘画的女画家，不少人已不满足于在小天地里画花鸟仕女，转向了山水画，并且不满足于临摹古人古山水，而能行走天涯，开眼界，扩胸怀，在名山大川中汲取创作素材，画出了真情实感的山水画；从事花鸟仕女画的女画家也从临摹转而写生，使所画对象具有活力。更有一批学习西画的女画家不仅在

目 录

导 言	(1)
-----	-------

上 篇 史前一清代

第一章 女性绘画的滥觞(史前一唐代)	(3)
--------------------	-------

第一节 绘画——女性的创造(史前)	(3)
-------------------	-------

第二节 从空白的历史到第一位女画家(夏—魏晋南北朝)	(6)
----------------------------	-------

第三节 在文化繁荣的映衬下的女性绘画(隋唐)	(10)
------------------------	--------

第二章 峥嵘初露的女性绘画(五代—元代)	(15)
----------------------	--------

第一节 竹文化影响下的女画家	(17)
----------------	--------

第二节 花鸟、山水、人物各显其能	(24)
------------------	--------

第三章 闺阁画家与妓女画家各领风骚(明代)	(29)
-----------------------	--------

第一节 文化世家中的闺阁画家	(30)
----------------	--------

1. 出入花蝶世界的文俶及其他女画家	(31)
--------------------	--------

2. 传写仕女人物的仇珠及其他女画家	(35)
--------------------	--------

3. 观音、罗汉托真情的方维仪及其他女画家	(37)
-----------------------	--------

4. 表现男性人物的李翠兰	(40)
---------------	--------

5. 笔情墨韵山水间的黄皆令及其他女画家	(41)
----------------------	--------

第二节 青楼文化观照中的女性绘画	(44)
------------------	--------

1. 寄情山水的柳如是、范珏	(46)
----------------	--------

2. 净洗铅粉写花鸟的李因	(47)
---------------	--------

3. 以兰寄怀、为兰写神的马守真及顾眉	(50)
---------------------	--------

4. 游艺于花卉、山水、人物间的薛素素	(55)
---------------------	--------

第三节 “自娱”与“遣怀”——闺阁画家与妓女画家	(60)
第四节 主体与从属——男性绘画与女性绘画	(64)
第四章 妓女画家与闺阁画家的消长(清代)	(68)
第一节 闺阁画家群芳争艳	(70)
1. 画坛姊妹——周淑祜、周淑禧	(70)
2. 怡情山水——王端淑	(73)
3. 妙笔生花——马荃及其他女画家	(75)
4. 中西合璧——蒋季锡、蒋淑	(80)
5. 题材多样——陈书	(83)
6. 恽家闺阁——恽冰等	(85)
7. 伯年遗风——任霞	(89)
第二节 女性绘画创作群体	(93)
1. 随园女画家	(93)
2. 宫廷女画师	(97)
结 语	(99)

下 篇 民国初期—解放前

第一章 走出闺阁 投身社会	(105)
第一节 概 述	(105)
第二节 中国女子美术教育的萌动	(106)
1. 波澜起伏的妇女运动	(106)
2. 兴女学运动	(109)
3. 女子美术教育的萌生	(113)
第三节 步入画坛	(115)
1. 名份的独立	(115)
2. 自立的教职、鬻画生涯	(117)

3. 进入画会·····	(120)
4. 展览会上展风姿 ·····	(125)
第四节 中国女性画会的启动·····	(129)
1. 中国女子书画会 ·····	(129)
2. 香港女子书画会·····	(132)
第五节 三种类型的女画家·····	(133)
第二章 传统绘画系脉中的“新闺秀” ·····	(134)
第一节 概 述·····	(134)
第二节 行脚天涯写山水 ——李秋君、顾青瑶、顾飞、鲍亚辉、 樊诵芬、潘素、方召麐等·····	(135)
第三节 生意盎然的花鸟画 ——吴青霞、俞致贞、胡絮青、萧淑芳等 ·····	(147)
第四节 走向“现实”的仕女画 ——陈小翠、王叔晖·····	(162)
第五节 多彩人生 各竞风姿·····	(169)
1. “宁为华夏孤魂”的溥杰前妻——唐石霞 ·····	(169)
2. 为保国宝，逃亡欧美的宫廷女画师——杨令蕻·····	(170)
3. 中国女子书画会的创始者、主持人——冯文凤·····	(174)
4. 活跃于二三十年代的交际名媛——陆小曼 ·····	(174)
5. 学画出身蜚声文坛的女文人——苏雪林、凌叔华·····	(176)
6. 复现古代文明的神技手——冯忠莲、江南苹·····	(177)
7. 敦煌石窟的守护神——李承仙等 ·····	(178)
8. 桃李满天下的园丁——张红薇 ·····	(180)
第三章 西画运动中的新女性 ·····	(182)
第一节 概 述 ·····	(182)
第二节 深厚的写实功力 多向的发展 ·····	(184)

1. 巴黎国立高等美术学校的第一位中国女学生——方君璧·····	(184)
2. “中国西洋画家中第一流人物”——潘玉良·····	(187)
3. 画出女人的“难”的周丽华·····	(194)
4. 保持艺术独立品格的孙多慈·····	(197)
5. 梁氏大姐——梁雪清·····	(201)
6. “一颗早逝的星”——蔡威廉·····	(202)
7. “失踪”35年的李菁莘·····	(205)
第三节 重表现的现代艺术风貌·····	(208)
1. “她是远处的一盏明灯”——关紫兰·····	(208)
2. “决澜社”中惟一的获奖者——丘堤·····	(213)
3. 一位“不寻常的女性”——梁白波·····	(217)
4. “中华独立美术协会”中的女画家——曾奕·····	(222)
第四章 致力于社会革命的女画家·····	(226)
第一节 概述·····	(226)
第二节 民族危亡时刻投身于民主革命斗争·····	(226)
1. 终生献身于革命的辛亥老将——何香凝·····	(226)
2. 为革命献出了年轻生命的富家小姐——夏朋·····	(230)
3. 活跃于革命宣传战线上的一员骁将——郁风·····	(232)
4. 在漫漫人生途上寻求解放的跋涉者——刘苇·····	(239)
第三节 抗日烽火中奔赴延安·····	(241)
第四节 迎接解放 投奔解放区·····	(245)
第五章 台湾早期的女性绘画·····	(248)
第一节 概述·····	(248)
第二节 殖民文化与传统文化双重约束中的女性绘画·····	(251)
1. 为本土女性造像的开创者——陈进·····	(251)
2. 穿华服的《自画像》作者——黄荷华·····	(253)

3. 《温爱图》中寄憧憬——范侃卿	(253)
4. 以振兴汉学为己任的实践者——蔡旨禅	(254)
结语	(256)
后记	(259)
彩图目录	(262)
彩图	(1)