

女性： 美术之思

徐虹/著



江苏人民出版社

女性：美术之思

徐虹／著



江苏人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

女性：美术之思 / 徐虹著. —南京：江苏人民出版社，
2003.11

ISBN 7-214-03567-7

I. 女... II. 徐... III. 女性—艺术史—研究—中国
IV. J120.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 056622 号

书 名 女性：美术之思
著 者 徐 虹
责任编辑 张慕贞 蔚 蓝
出版发行 江苏人民出版社（南京中央路 165 号 210009）
网 址 <http://www.book-wind.com>
集团地址 江苏出版集团（南京中央路 165 号 210009）
集团网址 凤凰出版传媒网 <http://www.ppm.cn>
经 销 江苏省新华书店
照 排 南京展望文化发展有限公司
印 刷 者 扬州鑫华印刷有限公司
开 本 787 × 1092 毫米 1/16
印 张 17.25 插页 1
印 数 1—4130 册
字 数 157 千字
版 次 2003 年 11 月第 1 版 2003 年 11 月第 1 次印刷
标准书号 ISBN 7-214-03567-7/J · 146
定 价 28.00 元

目 录

绪论	001
女性美术的发生	009
水火土的礼赞	017
植物的改造与使用	029
古代女性画家的画为何如此稀少	037
传统文士笔下的女性	047
“观音大士”和“花花草草”	059
“我们也要学画”	085
男画家群中的女画家	107
“新女性”与“受难母亲”	123
“考考妈妈”与“海岛姑娘”	145
开放时代的女性艺术	161
使人惊恐的花朵	178
她，她的家庭	197
我的感觉 我的身体 我的方式	211
对话——与喻红	228
现在和未来的女性艺术——答水天中	250
我的女性观	262

绪 论



男人们经常说他们并不轻视妇女，他们对待妇女的态度就像对待世界上一切事物一样公平合理，好像妇女的不被重视是妇女自身的问题，完全应该由妇女自己负责。在美术史的问题上也是如此，男人们认为无论古代的还是近代的，无论是“洋”的还是“土”的，都应该“只论好坏，不分男女”。在这种貌似公正的面纱掩饰下，男性美术史家们用他们的眼光和趣味，挑选着、评判着男人和女人的绘画……不论他们是怀着为文化艺术的“公心”，还是怀着一己之好的褊狭“私心”。流传至今的各种美术史籍，最能说明女性在男性眼中的真实地位。

事实就是如此。翻开古代和近代美术史，要寻找女性画家，真像“大海”捞针——她们人数稀少、生平事迹记载稀少、作品被记载的稀少、画幅能流传至今且可以见到的更是稀少……

在中国美术史上，妇女的艺术才能一直不被承认，她们的姓名和艺术贡献要么不被提及，如被提及也只是一种点缀。妇女作者的名字是

在宋代以后才被较多的提及,但这些妇女艺术家只是在她们男性亲属的姓名之后出现,她们作为女人,无论多么有名气、有贡献,都只能作为某某人之妻、妾,某某人之女、孙女、侄女,某某人之姐妹、堂表姐或者堂表妹等等身份,才能在史籍中出现。比如,“赵希全妻汤氏”、“宗妇曹氏”、“魏越国夫人王氏”、“忠恕之曾孙女郭氏”、“陈晖之子妇方氏”等。这些女性艺术家的绝大部分连自己的名字都没有,证明男性美术史家根本没有将她们当做独立的艺术家看待。有些女画家也有以个人身份出现的,但多是妓女。有意味的是,作为不被正统社会所认可的女性,就是没有姓氏可依归的女性,也就是被认为不能以男性的从属身份出现的女性才有独立的身份。如“苏翠者,建宁之妓,以写兰竹名”……但妓女显然是作为“名不正”的卑贱者。另外,有极少数女性有名有姓,如“女史则以卢媚娘之飞雪为特色”。这种极其简单的评语,一般都用在末流男画家身上,由此可知女性画家的地位之低。

相对于绘画史中女画家的被忽视,民间妇女的工艺创作更被视做不登大雅之堂的“手工活”而被拒绝刊载。在绘画史上偶尔有所提及,也是因为有特殊原因,而不是承认妇女具有和男人一样的艺术才华。

古代美术史记载最早的女性工艺创作者,是吴王孙权的妃子、丞相赵达的妹妹赵夫人。她能画画,更有一手出色的针绣活,又织得好锦,“能于指间以采丝织为龙凤之锦”,在吴王宫中被传为“绝”活。纵观几千年中国妇女在针刺织造上留下精品的何其多也,为什么别人不提而偏偏提吴王妃呢?因为吴王妃的精湛技术被用来为吴王的雄才大略服务——这位王妃不仅将自己所画的山水画贡献给了孙权,而且精心绣制了一幅六国山河地形图,让孙权日夜观看以准备称霸谋略的实施:“孙权尝叹魏蜀未平,思得善画者图山川地形,夫人乃进所写江湖九州山岳之势。夫人又与方帛之上绣作五岳列国地形,时人号为针绝。又以胶续丝发作轻幔,号为丝绝”。这位吴王妃赵夫人可称才艺出众,《历代名画记》记述三国时的吴国绘事,选中的两个画家,一个是曹不兴,一个就是赵夫人。记载中说曹不兴能画很逼真的苍蝇和龙,孙权让他画屏风,因笔误落污点,他就势画成一只苍蝇,孙权以为是真的,就用手去弹;他画的龙也是像活的一样……当时是“画名冠绝”。但无论

如何，吴王妃赵夫人应该和他齐名才对，一个画名冠绝，一个号称“三绝”。在离当时较近的记载中对她所作的评价很高，可见是比较接近同时期人们价值观的，即将针绣和织造看成一种很高的技艺。绘画艺术和手工艺在当时的区分不像后来那样等级严明，画和工艺都是“手艺活”。不像以后，妇女们在工艺上的创造一概被拒之艺术史门外。当时善于泥塑的工匠，也可以受到画史纂述者的注意，但正统画史绝不记载在编织刺绣等艺术上有发明有成就的女性。虽然吴王妃赵夫人“善画”，然而，对吴王妃赵夫人的称赞和颂扬更是站在男性文人的立场上，是以对男性中心社会和男性最高理想作出贡献的表彰而不是由于她的艺术才华。因为“女子无才便是德”，不显示女人的才华而衬托男人的才华，才是女人惟一可能的选择。吴王妃能成为“画史之祖”——《历代名画记》所载从轩辕黄帝至唐会昌元年 370 名画家中惟一的女性的关键在此。

此后最重要的绘画史籍《图画见闻志》所录从唐会昌元年历五代到北宋熙宁七年(公元 1074 年)的 278 名画家中，没有一位女性。

南宋邓椿《画继》，是继郭若虚《图画见闻志》之后的一本著作，记载的北宋熙宁七年(1074 年)到南宋乾道三年(1167 年)的 94 年间的 219 人中，女性画家共 6 人，是古代绘画史中记载女画家比例较高的一本著作，但女画家的比例还不到 3%。

宋黄休复《益州名画录》所记 58 名画家中也无一女性。

清人编撰的《画史汇传》总共收录画家 7500 多人，共 74 卷(加附录)，女史 5 卷(附录里有尼姑和女道士)。其中，汇总唐代史料记载的画家三百余人，有“女史三人”，所占比例 1% 不到。所汇总的宋代画家中，女性画家有“后妃九人，女史十二人，妓三人”，而《中国画学全史》称宋代画家“千人以上”，以此估计，《画史汇传》收录女性画家比例不到 2.5%。

综上所述，传统绘画史确实是一部为男性撰写，也由男性撰写并撰写男性文化的历史。即使作为点缀和陪衬，女性也都难以侧身其间。这种局面大致可有几种解释：

1. 虽然名门闺秀与倡优在与她们的丈夫和文人名士交流中被赏识，但本身作为独立活动的个体因牵涉到与男性画家的等级等对立因素，男

性画家从感情上难以认同。这些女性如要被记载,必须与这些男性画家的绘画才能及其功业联系时才有可能,而且是以从属的身份被记载。然而,正如男性学者章学诚在《妇学》里谈到女性的贡献时不得不承认的,“凡斯经典礼法、文采风流,与名卿大夫有何区别?然皆因事牵连,偶见载籍,非殊著业……”

2. 虽然妇女中不乏丹青能手,但由于社会性别分工限制,大都“养在深闺人未识”,没有机会被社会了解。她们的作品只能在亲朋好友小范围中传递,散失的很多。所以,就是史籍上偶有记载,也没有作品流传,对后世也就没有影响。而且,在那小圈子里,她们是属于没有姓名的一个群体,同时代的史家也无从知晓她们的真实姓名。

3. 长期的性别歧视使广大妇女失去受教育的机会,下层妇女情况更糟。如章学诚考证古代妇女受教育状况时谈及:“惟行于卿大夫,而非齐妇女皆知而学。”推及妇女绘画也只可能在朝廷命官士大夫的妻女或者名妓优伶中见到。而大部分民间妇女的艺术活动是以刺绣、剪纸和泥塑等形式流传,文人士大夫们的偏见,使她们的姓名难入史籍。



到了宋代,绘画史中逐渐有了一些关于女性绘画和女性画家的记载。元、明、清诸朝,女画家的记载才多起来,但与男性画家们的记载比较,人数仍然很少,仅占百分之几的比例,显然只是一种点缀。比如元代夏文彦编《图绘宝鉴》记载“由史皇……下迄元”,“一千五百余人”,女画家有7人。清代徐沁《明画录》所记明代画家1028人,女画家22人。她们的不被重视仍然可以从数字比例上看出来(而清代女性汤漱玉撰写的《玉台画史》中,按官掖、名媛、姬侍、名妓编排,有官掖20人,名媛125人,姬侍16人,名妓40人,又附“别录”收录15人,共收录226人)。

进入美术史籍的女性画家,仍然存在署名问题。例如,明代女画

家仇珠是明代画家仇英的女儿，画人物画细腻而有情致，但史籍上只以“仇氏”的称呼出现。另外史籍上出现的某某夫人等，也是有姓(父姓)无名，如赵夫人、李夫人，但妓女照例全名，如吴梅仙、马守贞等。这说明男性美术家和画史撰写者查实女画家姓名的麻烦和不便；或者他们能按社会习惯方式记载，就已是对女性莫大优厚了。所以能侧身其间的女性作品，也就必须是符合男性的艺术规范，适合男性文人们的口味，按他们的品评标准选择进入史籍的女画家。这样，使原本在绘画上就处于边缘位置的女性的处境更加艰难。

从题材上看，女性作者的绘画题材没有越过已有的一些内容，如花鸟、人物、山水等，女性画家不外乎画些仕女、观音、墨竹、花卉等。所以，在这些男性画家擅长的门类里女性画家只能依附于男性画家，而略有表现而已。比如赵孟頫的妻子管道昇，在古代美术史所记载的女性画家中，她的地位是最高的一类，因为美术史记载她的条目内不仅称她为管夫人，还记下她的字号“仲姬”，这似乎与男性有差不多的地位了。管道昇善画墨竹，一般的评论是清雅劲挺，然而她也有豪逸浓郁的一面，艺术造诣不比她丈夫赵孟頫的墨竹逊色。然而，她是女流，画史记载她的时候，她的地位排列不要说在她丈夫之下，也在元代的其他画家之后。她的作品留存很少，被确认的一件是她和丈夫赵孟頫、儿子赵雍之作装裱在一起的一幅墨竹，正是由于经好事者将一家三人的作品装裱在一起，她的作品才得以长远流传。又如宋邓椿《画继》所记黄庭坚的姨母李夫人，因为她临摹别的男画家所画的竹子很有名，“见本即为之，卒难辨”，才被记载。明代女画家仇珠的人物画被说成是“绰有父风”，并且“一扫脂粉气，真女中伯时”(伯时，宋代名画家李公麟字)。

可见，对这些女画家的肯定是有条件的，首先是因为这一类题材一直为男性文人所喜好；其次，作品的品鉴标准按照男性文化的风尚和需要来设定。因此，对女画家的推崇，无论如何也不会超出同时代男画家的地位。这样，由于女画家的点缀其中，更显得男性文化所树立的品评标准是天经地义，“老少皆宜”，以此巩固处于中心地位的男性文化，并为他们更好地服务。

反正谁掌握着“话语权力”，谁就占据主导位置，女性在传统美术

史中的被动地位是很显然的。



女性在艺术中的创造力被激活，是历史的过程。20世纪初期的“五四”新文化运动引导“她”冲击封建传统文化的束缚，使妇女的潜能得以释放。

在妇女投身革命斗争和生产建设的同时，女性艺术家也用艺术确立她们在文化上的地位和价值。新时代“男女都一样”的理想，给女艺术家留下深刻影响，但她们可以按两种不同方式来理解“男女都一样”的意义：1. 确立妇女做人的权利；2. 像男人一样才算人。前者激励妇女挣脱封建伦理的桎梏，走上独立、自主、追求平等的道路；后者却以男人为模式而忽略了女性特有的问题，导致在艺术创作中不仅没有对已有的男性中心话语的艺术评判模式提出质疑，反而加强了所谓“不分性别，只论好坏”的倾向，即仍然是由“一种标准”的艺术评判模式排挤女性和她们的艺术。

这段时期确实出现了很多女性艺术家，她们也留下了很多作品，但她们基本上是在男性设计好的艺术理想中奋斗。这段时期，女性艺术家走出家门，走出国门，走向社会，走进学校……女学生、女教授、女画家都以“独立的人”的姿态出现在画展、学校、画室和文献中。

但在这看似“轰轰烈烈”的背后，却仍然有一张无形的网在规范着她们的艺术行为。因为评判她们艺术的标准仍然局限于男性社会的需要和标准，只是此时的男性社会对女性的要求和古代社会已有所不同，但在本质上要求女性的服从是一样的，在文化艺术上也同样如此。由此，她们的艺术想像力和创造力没有得到真正的体现，她们仍然被美术史所淹没，有所区别的是，以前是淹没她们的姓名和艺术活动痕迹，这一次却成功地淹没了她们的创造活力，用的是一种女性自以为满意的方式。于是乎，她们再一次陷入了一种无奈的境地——她们仍然无法发出自己真正的声音，而继续被男性美术史家所忽视。男性美术史家以自以为公正的标准选择、评判女性艺术家的艺术，去掉不符合他们口味

的，培养他们所喜好的，继续巩固他们在文化领域的地位。

1987年上海辞书出版社出版的《中国美术辞典》收录民国以来美术家173人，其中女性仅6人。在1990年出版的《中国大百科全书·美术卷》中，收录现当代美术家132人，其中女性只有两个人，一是何香凝(廖仲恺夫人，曾任中国美协主席)，一是王合内(法国人，雕塑家王临乙的夫人，晚年加入中国籍)。不管编者和撰稿人是有意还是无意，这样的编选标准和编选结果荒谬得令人不可思议。经过近百年的教育和宣传，男女平等观念应该已深入人心，知识分子更应该对此有明确而坚定的认识和信念。但传统势力的强大超乎人们的想像，在人们脑海里根深蒂固的歧视妇女的观念，仍然以各种方式发挥着作用，无论就业、升学、提干、下岗、加薪、分房和各种利益分配上的倾向性以及势必影响国家长治久安的农村男女童生育比例的严重失调，都明确告诉有思考力的人们，男女两性不平等的问题并没有变成历史。

20世纪90年代以后，女性主义思潮对中国文化界发生明显的影响，尤其借世界妇女大会在中国召开的动力，中国新一代知识妇女的思想起了极大变化。如果说“五四”妇女的进步动力是借助于来自外部的“他动”推力，那么20世纪90年代的妇女崛起则是思想自觉的结果，这是来自“自动”的内力。这一点在90年代女性艺术家的作品中表现得比较明显。这一时期涌现出了在艺术思想上和风格上各不相同的艺术家，她们很少有包袱和顾虑，在艺术思想感情和表达手法上比以前的女画家更为自由和大胆。她们彼此间常常保持独立，这既是她们个人生活经历和成长背景不同所形成的，也是由于她们对世界和社会的观察角度的差异所造成的，这些都留在了她们的作品中。但这个时期的女性艺术家仍然有其共同性，比如，对女性从生理到心理的一种“痛感”，对女性身份概念的反感和疑虑，对女性在社会中的生存状态的思考。这种思考有时是认同，又忽而质疑和反抗，或者在心态上的各种变化……这些在她们的工作中都有丰富和细致的反映。从更大的层面上可以看到的是当代的女性开始有了自己思考的问题，并同时产生了不同的艺术表达手段。从艺术的角度看，这一代女艺术家的贡献大于以往任何时期，并真正有了属于自己的一席之地。

当然，我们可以看到，长期的男性中心话语影响不会在短期内消失，这种影响在这个时期一直是以一种双语方式存在于女性艺术家的作品中，同时，男性中心思潮时起高潮。在女性艺术家努力争取自己生存空间的同时，也不时遇到男性中心观念的抵制。比如，一些男性策展人公然声称当代中国没有好的女画家，因此他们的展览拒绝当代女画家的加入。从各种貌似公正的“只论好坏，不分性别”的声音中，我们仍然可以感受到以男性文化为中心的美术史一贯的冷漠和自以为是，男性中心文化的声音继续通过历史长河贯穿古今……

但从远古时代开始，女艺术家一直也有她们自己的声音，这种声音虽然很微弱，却一直没有被消除。如果仔细倾听，在男性中心话语的生硬轰响中总会听到女性单薄而尖利的叫声，并传入我们的耳底，让我们心神不宁。进入20世纪的“革命”和“建设”时期，好像女性的声音变得响亮起来，但那似乎是一种“假声”，我们要仔细分辨，才能听清属于女性自己的“真声”。到20世纪90年代，女性自己的声音才突现出来，并有了连贯的合唱……但是，不容忽视的是，这仍然是一种不和谐的合唱。如何使两性和谐地歌唱成为可能，既是历史遗留给人类的问题，也是女性能够继续努力和奋斗的动力源泉。

女性美术的发生

在很多描绘古代美术史的论著开篇中，人们都把绘画的创造归功于一个男性的氏族领袖。

如传说：“有巢氏绘轮圆螺旋。”有个叫有巢氏的，会做木器，绘轮圆螺旋，将此用做木工活的绳墨……

“庖羲氏画八卦”。八卦的出现被说成是中国文字图画的开始，是比结绳记事更进一步的文明。这个叫庖羲氏的，他观察天空的千变万化的气象，又观察大地丰富多样的植物，也察看鸟兽漂亮的羽毛……从微观和宏观把握中，用乾、坤、坎、离、震、艮、巽、兑的象征性笔画画出“八卦”，以此象征天地万物和它们之间的关系……

“史皇作图”。史皇是传说中黄帝的大臣，他的工作就是画画，描画自然界的各种事物(史皇，黄帝臣；图，为画物象)……

“仓颉造字”。仓颉也被传说是黄帝的大臣，他仰头观察黑夜天空奎星的曲线，俯身观察龟背上的花纹、鸟的羽、山川的构造以及禽兽留下的迹印，将其转变成文字……

《通鉴外纪》：“黄帝作冕旒，正衣裳，视翟草木之华，染五彩为文

章，以表贵贱。”

《尚书·益稷》：“予欲观古人之象：日、月、星辰、山、龙、华虫，作会；宗彝、藻、火、粉米、黼、黻、絺绣。以五彩彰施于五色，作服，汝明。”

孔安国云：“会五彩也，以五彩成此画焉。”

有的传说和记载将绘画的发端归功于自然的神力，如“龟字效灵”（仓颉为帝，南巡狩，登阳虚之山，临于元扈洛洞之水。灵龟负书，丹甲青文以受之，参见《河图·玉版》）、“龙图呈宝”（河以通乾出天苞，洛以流坤吐地符，河龙图发，参见《春秋说题辞》）……

在中国的文化传统中，龟和龙一直是被当做与男性有关联的神奇动物，它们的出现与男性相关联。在古代有关的传说中，神龟的出现和龙的出现被视做吉祥的预兆。在有关文明起源的神话编造中，这些呈文明之宝的神物，把宝物贡献给了男性人物。这里的含义是明确的，即文明的起源和创造功在男性。

于是乎，人类生活和精神方方面面一切事物的创造发现的功劳和名誉都属于男性。如盘古开天辟地，蚩尤制作兵器，黄帝“作舟车”、制衣冠……或者去发现和“拿来”的事物也都是男性的功劳，如神农尝百草、神农教民耕作、燧人氏出火……这些传说给后人的印象是，人类文明的发源统统是男性的贡献，与女性毫无关系。这好像不仅要证实女性对于人类的生存和发展没有奉献，所以女性是低一级的性别；而且，女性这一性别似乎都不曾在远古存在，否则，人类的一部生存发展史怎么可能没有女性的身影？

人类文明的演进变化，实系古代多民族男女两性共同创建，而这些如人类开始用工具描画和书写的有关事情，由传说而入史籍或本来就由男性史家杜撰，由此而被认定是由一个个英明的男人突发奇想的伟大创造，这连男性史家中的部分人也觉得不免牵强。“多士分工，万物并兴，实非一手一足之烈……非可图责望于少数智能之士”（柳诒徵：《中国文化史》，中国大百科全书出版社，1988年版）。

从人类学家对一些原始部落的描述中可以发现，原始人为了捕猎动物，为了抵御生老病死及自然界带来的各类灾难，他们在身上、脸上

画上彩条和花纹，起到安慰自己、惊吓对方的功能。后来由于气候的变化，人类开始在身上裹上树叶和兽皮，以后又有了用植物茎编制的织物，织物上绘花纹。这与原来用植物和兽皮的记忆有关，因为植物和兽皮是有花纹的，也与人们的巫术仪式有关。而这时开始，也就有了从花纹和色彩中划分等级的意识和目的。从最为原始的模仿自然到人类主观地赋予自然以抽象的意义，这中间走过了漫长的道路。但无论如何，我们能从地下挖掘的考古物中获知的是，绘画的出现，是与女性的劳动和创造紧密联系一起的。

以后有人写到，是女人第一个发明了绘画。

明代金铎《画史会要》记载“上古说文云：画嫫，舜妹也，画始于嫫，故曰画嫫”。金铎说他根据汉代许慎《说文解字》记载，舜的妹妹叫嫫，绘画从她开始出现，所以她的姓名也叫画嫫。

清代专门记载女性画家的史籍——汤漱玉的《玉台画史》记“世但知封膜作画，不知舜妹嫫始。客曰：‘惜此神计，创自妇人。’予曰：‘嫫尝脱舜于瞽象之害，则造化在手，堪作画祖。’”张萱《疑耀》也引许慎《说文解字》：“画嫫，舜妹。画始于嫫，故曰画嫫”。

民国时期的郑午昌在所著的《中国画学全史》中称虞舜时“时人始有以画名者，则舜女也。首与二嫂谐，尝脱舜与瞽、象之害，《列女传》亟称之。宜其造化在心，别具神技……是戮首之前，虽有图画究属为极幼稚之线描，即有见用于事物，无非为似文字非文字雏形画。或有形廓初具，色彩杂傅（如黄帝之染衣裳），要亦不足当美术之称。及戮首出则始有大贡献于绘画，使绘画之事，自成为我国美术之一体，虽非始作画者，亦足当画祖称。顾戮首对于画事，究有何种贡献，卒以代远无考。至唐张氏彦远见《穆天子传》，‘昼于河水之阳’，即误以封为姓，以昼作画，尤属纰谬。故论画祖者，求之史皇则太遥，傅为封膜则更诞，似当以戮首为正……”

郑午昌是 said 在虞舜时开始有以画闻名的，是舜的妹妹戮首。戮首与舜的两位妃子曾经帮助舜逃脱舜的父亲瞽和同父异母弟弟象的陷害，《列女传》极为称赞她，又说她画画胸有成竹，出神入化……在她之前

的图画都很幼稚，都是为实用服务的，或类似象形字，或只是初具形状和轮廓，色彩不成体系，这些都不能称之为美术。之后敫首出现，她对绘画有很大贡献，使得我国有了自成一体的美术，虽然敫首不是最初发明绘画者，但也足够称得上画祖了。

当代美术史家俞剑华1937年所著《中国绘画史》里记载：“至舜妹敫首遂有画祖之号，而年久远无所考证后人必欲于每一事物，求其创始之祖，非诬即凿。”又“金赅《画史会要》：画嫫，舜妹也，画始于嫫，故曰画嫫。”前一条与郑午昌重复，后一条来自明代金赅。

当然，对以上的记述也完全可以反驳，说绘画是女人的创造或由某一名女性开始，如果没有明证，就说绘画是由某一个男性创造和开始一样的荒谬和武断。而且，我们从这些传说来源中也发现不少的问题。比如，关于“画嫫”，《史记·五帝本纪》记载她是黄帝的元妃，又叫“嫫祖”、“雷祖”。她显然是黄帝的妻子而不是舜的妹妹。后来人们将她奉为养蚕的始祖而不是绘画的祖宗。明代金赅的记载显然是错误的。而且，翻遍汉代许慎的《说文解字》，没有“嫫”字，但有“敫”字。解释是，敫首：研治也。并注：“舜姊名敫首”，也就是说敫首是舜的妹妹。关于画嫫的传说到此划上了句号。因为，《史记》和《说文解字》丝毫没有说敫首是画画的。

中国美术史家郑午昌在1929年所著的《中国画学全史》里说到敫首曾经解救舜于危难之中，她能画画，且很精通。并注明出自《列女传》。但翻开汉代刘向所撰的《列女传·仪传·有虞二妃》中，只有记载“舜之女弟系怜之，与二嫂谐”一句，没有记载敫首的名字，这里倒记载了她和娥皇、女英协同救舜脱于危险的事迹。等舜升为天子后，娥皇为后，女英为妃。那个陷害舜的父亲瞽瞍和同父异母的弟弟象倒有了好的去处和结局，再也没有敫首的事了，更没有记载敫首如何画画的事情。而文后的礼赞是奉献给舜的两位妃子的，说她们“以尊事卑，终能劳苦”，以帝尧女儿的身份丝毫没有骄的意思，含辛茹苦，又要劳动，又要侍候公婆，还肩负父尧的指令监督丈夫舜，动不动还要在舜和瞽瞍间协调，危难时还要出手相救等……这些记载都没有敫首的份。

于是人们不禁要问，美术史家们如何误读了古史，后来人又如何将错就错以至于传流至今呢？

俞剑华所编《中国美术家人名辞典》中说画嫫的误传从明代沈颀开始：“此误始于沈颀《画麈》……”；郑午昌的失误显然是根据前代史家而来，但许慎《说文解字》中没有关于嫫的记载，只有“舜娣名戢首”。于是郑午昌将几家记载和《列女传》合二为一，在记载中去掉了嫫的名字，将绘画的创始人算在戢首的名下。然从郑午昌撰写的那一段有绘画起源的文字看，显然他没有觉得绘画始于一位与帝王有关的女性会有什么问题。他或许认为明清人的失误，是错在人名，而不在事实。

然而，他引的《列女传》中也没有记载戢首能画的事迹，他显然有意地误读了《列女传》。

美术史家们的考证癖可见诸很多地方，惟独对这有明显疑问的叙述却不作订正，而与此有关的古籍并不难找。或者，他们认为绘画起源于女性或和女性有关只是传说而已，既然只是传说，就没有必要花力气去考订修正了。

我们也可以像对待其他有关创造发明者的记载那样来对待有关“嫫”和“戢首”的记载。

传说看似荒唐，但如细加分析，某些事实也会像冰山浮出海面般显示其真实面貌。如果对比男性们的各种贡献传说，对于女性贡献的传说也表明了人类发展过程中的真实存在。我们可以看到那些传说记载的正是人类文明进程中的各个阶段，阶段性的变化表明人类逐渐掌握了工具，衍生了文明。绘画是这个过程中产生的事物，是人类认识和掌握世界的一种方式。这中间，男女两性共同创建了文明。有时是女性起着显著的作用，有时是男性占主导而女性的作用是潜隐的。只是长期以来由于男性把持着人类文明的解释权，所以将人类发展过程的成果悉数归于男性名下，女性的有关成果被隐去，只留存在一些看似矛盾和牵强的传说中。但如果我们不去考证有关女性对人类、对绘画的贡献的传说，就会抹煞女性对人类所作的贡献。往往越是看似荒唐和牵强的传说，越表明在漫长的时间中它存在的可能性，因为越古老的传说经历的时间越长，中间的变化越大，后人也越觉得离奇和不可思议。所以，比较男性