

中文摘要

女性艺术是性别意识倡导下的一大艺术景观。本文尝试运用西方女性主义理论,通过二十世纪中国女性艺术作品中“女性与镜子”图像所隐含的社会性别观和艺术创作的内在含义,对二十世纪中国女性艺术和女性图像进行文化解读,从中透视女性艺术的性别话语特征,探寻历史语境中女性自我意识的变迁和女性艺术的发展历程,以及女性艺术在当下艺术世界的意义。

女性作品中表述女性与镜子关系的形象,是女性自我观照文化心理与艺术观念的重要表现。本文分为三大部分,第一部分概述艺术中的女性与镜子。首先对镜子的文化内涵进行梳理,人类早期从临水照容开始审视自我形象,青铜镜的发明使人类对自身形象的自视更加具有社会性,西方玻璃镜的发明为人类自我形象的自视提供了方便。在东西方文化中,镜子的社会文化功能不仅体现在照容理妆上,它更是一种文化心态和哲学景观的表现形态。在西方文化中,镜子中的形象被认为是实相,是对客体的真实再现。在东方文化中,镜中形象只是一种神采或精神的外显,镜像是虚幻的。其次通过对女性与镜子关系的阐释,揭示出女性在历史文化中的地位。同样艺术、女性和镜子的关系构成了女性艺术发展的主要历程,最后介绍西方女性主义及其研究方法的基本特征。

第二部分分析女性艺术家作品中描绘女性对镜凝视在不同历史时期的不同创作内涵。二十世纪初“五四”时期,女性艺术家作品中镜子里的形象,显现出女性争取与男性平等的文化心理,体现了女性

与传统决裂的信心和对未来的执着。二十世纪中期,女性与男性在趋同的社会大目标下,女性与镜子发生了背离,女性的性别特征被遮蔽了,女性回避对自我的观看。八十年代,女性在社会改革开放和西方文化冲击下,开始在镜子中关注自我,突显性别特征,这里既有对历史的反省也有对新生活角色的向往和尝试。九十年代,女性艺术家开始对自身社会角色在各种社会关系中的表现通过自审和戏谑的方式展现出来。至九十年代中期,女性主义艺术逐渐形成气候,在主流文化中成为不可忽视的一部分。在这一历史线索中,女性艺术家笔下的镜中形象昭示出中国女性成长的轨迹和女性艺术发展的历程。透过镜中显现的女性形象也正是女性在历史和文化中自我认证的写照。

第三部分是结论,镜子作为媒介使女性在自我凝视中,通过镜中影像的想象认同实现了自我认证。但镜子作为一个工具或是媒介,仅仅是主体认识自我和认证自我的必要条件,却不是实现自我的根本。女性在自我认证的基础上更应突破镜子的围困,在历史和文化的建构中,不断地印证自己,才能最终实现自我,与男性进行平等对话。

女性艺术在当代中国同样面临着困境,女性如何在当代的艺术语境中生存和发展是一个相当复杂的问题。女性艺术无论从理论角度还是实践角度都受制于多方面因素。女性艺术家需要新的时代面前,在各种角色里不断地确立自己的位置,以更深远的目光,探寻女性艺术更广阔的发展空间。

关键词: 镜子; 女性艺术; 自我凝视; 自我意识

分类号: J120.9

Abstract

Female art is splendid art scenery under the influence of gender consciousness. By using the western feminist theory, this thesis attempts to have an cultural understanding of the female art and female image in the 20th century of China in terms of the connotation of “female and mirror”. It aims to penetrate the gender utterance characteristics of female art in the 20th century China, as well as the transference of female’s self-consciousness and the development of feminist art in the context of history. Furthermore, the significance of female art is explored in the current field of art.

The image of the relationship between female and mirror created in the female works is an important presentation of female’s self-consciousness of cultural psychology. The thesis divides into three parts: in the first part, expounded the female and mirror in art. Firstly, cultural connotation of the mirror is combed. Human in the early time realized their self-image from the water, and started to establish the self-image. With the invention of bronze mirror, human’s self-image consciousness became more socialized. The popularity of the western glass mirror promoted this process. Both in China and the Western culture, the mirror is not merely for reflecting image; it has become an important reference in the artistic domain. In the western culture the image in the

mirror is trueness. In the Eastern culture the mirror reflects a harmony mood between the subject and the object. The image of mirror is illusory. Secondly, the relationship between the female and the mirror explains female's social status and historical root of loving the mirror. Relationship among art, female and the mirror expounded the female in the early time and the mirror entering art is the result of the masculine artist who considers the female as the landscape. At last the western feminism and the significance of research technique are introduced.

The second part is to analyze the different creative connotations in the description of female's self-gaze image during different historical period. In the beginning of 20th century "54" it reflects the cultural psychology of female' to go out of their private space and struggle for the equality with man as well as the confidence of breaking off the tradition desire for the future in the work of female artists. Female departed from the mirror and female gender was sheltered by masculine under special condition of the female and the male in the intermediate 20th century. With the social open-up policy and the impact of western culture in the 1980's China, females start to pay attention to self in the mirror, and give prominence to gender characteristic of female. This is the historic introspection and their yearning for new life role. In the 1990's female artists started to self-examine and tease their social role in all kinds of relations. In the middle of 1990s, feminist art began to enter into

mainstream culture, and played a noticeable part in it. In this historical clue, the mirror image in their works revealed Chinese women's growing-up course and the cultural portrayal of their self-identification.

The third part is the conclusion, the mirror confirms and identifies female' self-image, however, as a means of vision and media, the mirror is a must when woman realizes her self-recognition and self-identification rather than the essence of self-realization. Women should breakthrough the circle of mirror on the basis of self-identification, go out of the "mirror city" and prove their ego in the construction of history and culture in order to realize their ego and the equal dialogue with man.

The female artists still encounter a dilemma situation in modern China society, so it is a rather complex problem for them that how to survive and develop in the modern artistic context. Female art constrains from multi-faceted factors in the angle of both theory and practice.

They should set up their own status in all kinds of roles and pursuit a more wide space of development with a profound vision in the new era.

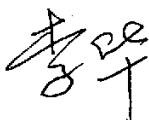
Key words: mirror; female art; self-gaze; Self-consciousness

Category number: J120.9

独 创 声 明

本人声明所呈交的学位论文是本人在导师指导下进行的研究工作及取得的
研究成果。据我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其
他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得_____（注：如
没有其他需要特别声明的，本栏可空）或其他教育机构的学位或证书使用过的材
料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明
并表示谢意。

学位论文作者签名：



导师签字：



学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解学校有关保留、使用学位论文的规定，有权保
留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。
本人授权学校可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可
以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。（保密的学位论文在
解密后适用本授权书）

学位论文作者签名：



导师签字：



签字日期：2006年5月7日

签字日期：2006年5月7日

前 言

在性别意识流行的当下，女性主义已然成为人类认识自然、社会和自身的一个重要的方法。女性艺术也成为艺术史中一个重要的组成部分。本论文以艺术作品中女性与镜子的关系为切入点，以女性主义理论为依托，通过艺术作品中女性对镜自我凝视的瞬间复杂心态，阐明女性在二十世纪漫长历史中的生存境遇和心理特征。镜子对女性来说是再平常不过的必备日用品，这种自明性的东西却有着丰富的文化内涵和精神指向——是女性形成自我、认识自我和发展自我的重要依据。通过对艺术、女性和镜子的关系的阐释，将进一步深化对女性艺术的研究。在中国艺术史中女性艺术始终处于边缘，目前女性艺术史的研究也多限于资料的梳理。本文试图通过女性艺术作品中女性与镜子的关系对二十世纪中国女性艺术、女性生存的历史文化背景及女性自身的历史进行研究，这将对当下女性艺术家的创造和女性认识自我及男女两性关系的建设与发展具有一定的文化研究意义。

本文希望通过女性艺术家的作品复活女性生存的历史和文化——即女性从被压迫走向觉醒，从觉醒走向偏离，从偏离到复归女性本体，即女性经验和意识的确认与张扬。希望这篇论文能为中国女性艺术史的研究添砖加瓦。

第一章 艺术中的女性与镜子

艺术是表达人类理想和现实冲突的重要方式，也是一个呈现性别关系的巨大空间。长久以来，在以男性为中心的艺术领地，女性一直是男性艺术家表现的对象和客体。艺术史中的女性形象多是男性艺术家根据自己的想象和要求塑造的，体现男性愿望和意图。女性通过自己创造的艺术形象反映女性文化心理的作品一直处于边缘地位。在艺术史中，女性艺术家对自我形象的塑造多是凭借镜子实现的。镜子作为媒介，体现了社会对个体的评价标准和要求，即女性对自我形象的确认依赖于社会确立的标准。在以父权为中心的社会中，这一标准体现了男性的意志。同时女性艺术家作为自我意识鲜明的性别群体，通过作品不断呈现出女性对其社会角色的反思、批判和重塑，以期实现自我认证。但传统的性别意识作为一种文化先存，使女性对自我的凝视，不可避免地沾染上男性的目光，从而变得复杂。

翻开厚厚的人类艺术史，无论是东方还是西方，女性形象占据了艺术史相当重要的一部分。可以说女性的形象成就了艺术的辉煌，正如歌德所言：“伟大的女性指引我们上升。^[1]”也正是在塑造女性艺术形象的过程中，提升了人类



图1 镜前维纳斯与两个小天使 提香

审美的精神境界。同女性作为艺术形象进入艺术殿堂一样，镜子作为女性的伴生物也同样步入了艺术圣地。

艺术作品中表现女性与镜子题材的作品随处可见，从中国魏晋时期顾恺之的《女史箴图》中宫廷贵族女子的照镜理容，到当代女画家镜前自审的画作，从意大利文艺复兴时期提香唯美的《照镜的维纳斯》到墨西哥女画家克欧·弗里达震撼人心的自画像，无不体现了女性与镜子相关的艺术情结。在不同的历史时期和文化语境中，女性与镜子的关系被赋予了不同的文化内涵，女性透过镜子看到的影像折射出人类历史与时代的文化景观。

第一节 镜子的文化内涵

镜子作为一种实体，是人们日常生活的照容器物，也是人类进行社会生活所必需的用品。人们凭借镜子中的影像来观看自我，整理仪容，确认自己的形象。人类最早自我形象确认依赖于临水照容，随着生产力的发展，金属铜镜的发明，镜子广泛普及开来。近代西方发明的玻璃镜，成为今天日常生活的重要用具。在这一漫长的演变过程中，镜子作为一种媒介，已渗透到民俗、宗教、文学和艺术等人类生活的各个方面，透视了人类的心理活动，参与了人类文明的建构，折射出历史和文化的变迁，成为人类文化和精神的物质载体。

古希腊神话中，河神凯菲斯的儿子那喀索斯喜欢以水为镜，对着河水欣赏自己映射在水中的倒影，并为自己的形象所倾倒，由于这种心理的折磨，抑郁而终，死后变成水仙花，日夜映射在水中。这是人类早期临水照容的写照，表达了人类普遍的一种自我爱恋情结。这个

神话说明主体通过对自我影像的观看进而实现对自我的认证，即主体——影像——自我认证的过程，这一过程和结果是主体社会性文化心理、文化身份产生的重要中介。



图2 裸女照镜 乔凡尼·贝利尼

古希腊柏拉图提出了摹仿说，也就是三个世界之说：理式的、现实的、艺术的。艺术世界依存于现实世界，现实世界依存于理式世界。艺术是对理式摹仿

的摹仿，艺术是现实世界这个影子的影子。亚里斯多德创立的摹仿说延续了西方二千年的文明，使以再现和写实为主的艺术创作原则提升为对自然世界“典型”的提炼。文艺复兴时期达芬奇提出：“镜子为画家之师”，“画家的心应该像一面镜子，永远把它所反映事物的色彩摄进来。^[2]”在达芬奇看来，艺术就是一面镜子清晰地反映出画家视域里的理想世界，艺术模仿自然并超过自然。M.H.艾布拉姆斯在《镜与灯：浪漫主义文论及批评传统》中探讨了模仿和表现冲动之间的矛盾——古典主义是艺术家在自然面前树起的一面镜子，浪漫主义则是艺术家灵感的自发冲动，是照亮艺术的明灯，二者之间始终存在着不可调和矛盾。

法国精神分析学家拉康（Lacan）提出了镜像阶段理论。所谓镜像阶段是指人的心理形成过程中的主体分化阶段，是对人的心理发展过

程的认识，也是人的自我意识生成的理论。他根据婴儿不同时期对自身镜像的反应，将镜像阶段分为三个时期：前镜子时期、镜子时期和后镜子时期。前镜子时期是指婴儿从出生到六个月时期，婴儿开始对自身的躯体和外部世界产生意识，是意识从无到有的阶段。这些意识仅是片断，不具有完整的认识意义。镜子时期是婴儿六到十八个月时期，婴儿会首次从镜子中辨认自己的影像，并做出多种表现行为确认自己。这一阶段婴儿确立了自己的完整形象，并进入语言系统，在语言系统中分清自我与他人的关系。后镜子阶段指婴儿与周围的环境之间建立了联系，从而对自我认识加以肯定。在此过程中主体的生理、心理成长与符号化的过程结合起来，成为一个具有一定语言能力和文化意义的个体。在拉康的理论中，婴儿是通过镜子开始认识自我的，这是主体研究自身、自身与环境之间关系的开端。在这里，镜子是主体自我形象得以确立的重要依据，也是作为辅助观看者主体性生成的重要工具。镜子作为反射物为主体提供了关于主体的影像，凭借镜中影像，主体确立自我的形象，使主体从肉体的、幻想的人变成现实的人，把自我与他者区分开来。所以说，镜像阶段作为人的心理形成过程中的主体分化阶段，即是指主体与镜像的分离，肉体自我与社会自我的分离，是主体构建完整自我的主要依据。也可以说，在镜中自我观看到一种理想的自我，或是虚构的自我，主体关于自我的观念是在这种虚构的形式中建立的，然后以这种虚构的形象去认识自我，修正自我。镜子在此，具有奇妙的功能：世界被逆转过来，作为观看者的主体为被观看的镜像客体所塑造，主体通过镜像来获得自我，或修整

主体意识，镜子拆解了观看的秩序。通过镜像理论可以看出，自我内心与身体外部镜像不是一种同一的结合体，它们不仅处于分裂之中，而且自我经常把身体的外部镜像视作一种符号化的面具。镜像既可以被主体看作是想象化的载体，也可以被看作是符号的象征之物，是构筑主体意识的关键所在。拉康镜像理论中的自我认证观点与女性主义理论的自我认证具有相通的成分。女性主义理论认为在以男权为中心的历史文化中，女性作为主体是缺失和匮乏的，女性实现社会化的主体生成，依赖于自我身份的认同。

美国社会学家查尔斯·霍顿·库利(Charles Horton cooley)在《社会组织》一书中提出“镜中我”的概念。他认为，主体的行为很大程度上取决于自我认识，而这种认识主要是通过与他者的社会互动中建立的。社会是反映自我的一面镜子，主体透过这面镜子认识自我。因此，库利的“镜中我”理论也可理解为：主体通过社会交往这面镜子认识自我和把握自我。

在西方文化中，镜子作为一种媒介是主体沟通自我、理想形象和社会形象的重要依据。镜像既是摹仿真实，又是超越真实的“典型”形象。主体通过对这种“典型形象”的认识和理解，实现对自我的塑造。

中国古代从先秦诸子开始便有了对镜子的描述，《老子》第十章提出“涤除玄鉴^[3]”，认为主体对“道”的观照，须保持如镜一般虚静明澈的状态，清除主观欲念，做到“致虚极，守静笃^[4]”，这一提法对后世产生了深远的影响，尤其是在艺术创造方面，奠定了中国古代艺术

重心境和主观体验的基石。这里，中国传统文化中的镜像与西方传统文化中的镜像产生了巨大的分歧，即中国的“心镜”更多主观内悟色彩，而西方的镜像多是介入现实的社会生活。庄子在《天道》篇中提出“圣人之心静乎！天地之鉴也，万物之镜也。^[5]”主张在静心自明的状态下参悟大道。可见，中国的“心镜”具有超现实的色彩，是一种理想天地的感悟。魏晋南北朝时刘勰在《文心雕龙》中以镜子比喻创作主体、作品和鉴赏者。如《铭箴》中“铭实表器，箴惟德轨，有佩于言，无鉴于水。^[6]”说明主体要注重对事物的本质探求，不应仅取外在的形式。宋代严羽在《沧浪诗话诗辨》中提出“诗者，吟咏情性也。盛唐诗人唯在兴趣，羚羊挂角，无迹可求——如空中之音，相中之色，水中之月，镜中之像，言有尽而意无穷。^[7]”认为作品应有丰富的形象蕴含，从任何单一角度都难以完全把握，如同观览镜中影像，虚实难辨，神韵无穷。这种观点与佛教思想相融合，注重主体内心的澄明和清澈的体验。中国古代镜（鉴）作为一种心像，是虚幻的，在艺术中则表现为对宇宙生命的形象化感悟。

在中西方文化中镜子喻示了不同的文化精神和文化心理。西方传统文化中镜子是一种工具，是实证精神下对于“真”的追求和探索。所以说，镜像在西方多与社会生活相关联的，在艺术中表现为在真实基础上的“典型化”塑造。在中国传统文化中镜子是一种呈像的物体，镜像是虚幻的，需要主体的洞察，同时“镜”又是主体心境的喻示，它远离社会生活，具有主观内悟的色彩。主体通过镜像来认识自我和生命的状态，从而使主体进入与自然相通的境界，达到天人相合的“至

善”境地。

本文希望通过艺术作品中女性在镜子前自我凝视的形象，表现女性的生存境遇和女性艺术家的精神指向与价值观念，演绎女性艺术在中国二十世纪的发展历程。女性艺术同样也是一面镜子反射出（男性）



图3 维纳斯化妆 巴罗·卡利阿尼

艺术发展轨迹。在这里镜子具有双重含义，一方面，镜子作为实体或隐在的实体而出现在艺术作品中。这包括艺术作品中出现的女性照镜和以镜子为参照的艺术家的自画像。镜子中的影像正是女性致力于实现的一种社会形象和艺术形象，是女性社会化期待角色。这里镜子代表一种社会标准，体现了社会对于个人的要求与规范。同时女性艺术家作为自我意识鲜明的群体，对男性中心文化塑造的女性形象进行反思，希望通过镜子重塑女性的形象，显现女性的真实生活样态。另一方面，镜子作为喻体而存在，在男权中心的社会，男性艺术是映照女性艺术的一面镜子，女性艺术反过来也是映射男性艺术的一面镜子，镜子是双向的，向多重意义敞开。正如法国女性主义批评家露丝·伊莉格瑞（Luce Irigaray）的代表作《他者女人的反射镜》中认为：“镜子是反射性的，由于它的反射，镜像内外的形象颠倒过来，女性正是照亮男性的一面镜子，是男人的他者，男人的底片或映像，是男人的反面、黑暗大陆，是缺失性的男人；而这一切从另一个角度而言，也都需要镜子来重新照射、揭露和曝光。^[8]”

镜子从其诞生以来就是人类探寻自我、自然和社会的一种重要工具，是艺术表达的重要媒介，折射出人类心理世界的丰富性和无限性。艺术中女性与镜子的关系同样映现出一个丰富的意义世界。

第二节 女性与镜子的关系

女性与镜子有着天然的亲密关系。这种天然的亲密关系以一种集体无意识被继承下来，成为一种文化默认。女性长期蛰居在闺阁揽镜自照和遐想；而男性则在不断的社会实践中塑造自身形象，印证自身价值。在以父权文化为中心的社会里，一切都贴上了父权的标签，主体缺失的女性无法主宰自身命运，在镜子中也无法观看到自身的真实面目。所以说女性对自我的认识是在镜像的虚构中形成，这种镜像是男性、历史和文化的集合力量赋予女性的一种自我认知方式。女性在对镜中自我的凝视过程中看到一个显在的“我”——作为生理性别有生命力的个体存在；隐在的“我”或作为意识中的“我”则是被历史和男权文化塑造的影像，这里的镜子即代表私我又隐含男性的窥视。所以说女性的镜子又往往是男性目光的替代。在女性对自我形象的想象中，男性目光始终占据着一个被预留的位置，看与被看的关系作为文化先存始终存在，女性即是看者也是被看者。英国学者约翰·伯格在其著作《观看之道》中研究了这种男性与女性、观赏者与被观赏者、主动与被动的观赏机制观念的形成，他认为：“男性在决定如何对待女性之前必须先观察女性，所以，女性在男性面前的形象，决定了她所受的待遇。为了多少控制这一过程，女性必须生来具有吸纳并内化这种目光的能力。因此，女性作为观察者的一部份自我如何对待那作为

被观察者的另一部份自我，具体地表明了，外界可以且该如何来对待她，这种自己对待自己的表演式处理也构筑了女性存在和女性风度。每名女子总是需要不断地去裁决何者是她的身份所‘允许’或‘不允许’的，她的一举一动，不管动机与目的为何，皆被视为在暗示别人该如何看待她。^[9]”在以男权为中心的社会中，男性的目光始终是女性观看自我的重要依据。正如女性文化研究者林丹娅所言：“当我们生活在一个实际上就是以男权文化为主导历史的社会里时，我们实际上也就生活在以男性眼光为标准的社会里，生活到处弥漫着男性镜子碎片的社会里。人们的眼睛与心灵，包括所有的女人，都不可避免地要沾上男性镜子的碎片，都不可避免地会具有男性的眼光。^[10]”



图4 梳妆的维纳斯 提香

女性喜欢照镜的根源是复杂的。一方面，中国古代封建社会的女性生活在父权至上的社会，在“男尊女卑”的社会价值观念，“士为知己者死，女为悦己者容”的传统社会信条和“女子无才便是德”的社会评判标准的操控下，女性的自主意识在以容貌作为悦人悦己的生存状态下丧失了。这里有着作为人生理属性的“生产力原因”，但父权社会在为女性定制价值标准时起到了更大的作用。为此，女性只能以男性的目光观看自我，装扮自己，使自己的容貌和举止更符合男性社

会的标准。约翰·伯格曾精确地描绘这一现象：“一个女人必须不停地看着自己。她几乎总是与她的形象如影相随。当她走过一间屋子，或是当她在父亲去世的时候哭泣时，她几乎不能避免地想象着她自己在走路或者哭泣的样子——她自己作为自身的感觉被取代了，代之以自己被别人欣赏的感觉。^[1]”也就是说，女性的心中始终有一面观察自己的镜子，女性消耗自己的精神资源去试图想象注视者对于她形貌的看法，这使女性花费过多的心思用于外在形貌上，既而削弱了女性的精神探求。镜子成了男性目光的替代物，是一种既成的标准，是“悦己者”的男性为女性制定的一整套的言行规范，并且“内化”为女性思想行为中无意识活动的一部分。正如尼采所言男性为自己塑造了女性形象，女性便模仿这个形象塑造了自己。女性只能遵守和顺从这一标准才能生存，任何自主的尝试都将付出代价。



图5 苏姗娜出浴 丁托列托 1555 年

另一方面，从社会心理上分析，在长期的父权文化压抑下，女性创造力无法发挥，在历史和文化中的建树相对较少。历史和文化是绵延的，超越时间的限制，男性在将世界对象化的过程中体验到创造的成就感。女性在创造生命的欢欣中也有成就感，但生命作为肉身的存在是受制于时间的，被创造的生命作为客体的同时也是自主的主体，而女性在这一领域依然处于

无法实现自我的孤独中。再则，封建社会“男主外，女主内”的传统社会分工，将女性的生存空间限制在家居内庭，视域的窄狭，使女性更多的时候面对自己。这种生活现状的孤独，使女性渴望对话与交流。而这种交流在缺乏平等的社会里是难以实现的，所以女性只能通过镜子实现这种交流和对话。女性在镜中看到的是自己，也可能是一个理想对话者，虚构的自我，或者说是一个理想的男性，或者是多重影像的叠加。



图6 镜中 托马斯·克尔

自从女性与镜子结缘，镜子无时无刻不在改变和引导着女性对自我的认知。尤其是当今女性在女性主义思潮的引领下，对自身性别的关注和认同，使女性与镜子的关系透过历史的阴霾和文化的雾障显得更为清晰明见。

第三节 艺术、女性和镜子的关系

女性形象的塑造是艺术永恒的主题，女性与镜子是早期男性艺术家热衷的表现题材。男性艺术家笔下描绘女性与镜子的画作，大多是女性照镜梳装，在仪容和举止上符合男权社会的标准。这里女性仅作为纯粹的观看对象，貌似悦己实际上是悦人。女性对自我的观看和凝视，实际上是男性对女性的观看和凝视，女性仅仅作为被观赏的客体存在，是间接和被动的景观呈示。男性艺术家在表现女性照镜的过程

中，这种性别的优越感是显而易见的。



图7 镜前的维纳斯 委拉斯贵支 1657年

女性艺术研究表明：在过去的两个世纪里，女性，尤其是女性人体表现构成艺术史最重要的主题。在绘画中表现女性的身体经常是通过男性的愿望与想象来具体化的。这种凝视过程

是男性潜意识心理的表达，女性在画作中以被动、消极的姿态呈现，男性观赏者在观赏画作时同样作为性别的优胜者被邀请进入男性的幻想世界^[12]。事实上，一些男性艺术家喜欢描绘女性照镜子。英国学者约翰·伯格认为：“男性艺术家在作品中表现女性照镜子，镜子的真正作用是纵容女人成为艺术家的同谋，着意把自身当景观展示。^[13]”这其中表现的就是男性的主动姿态，女性的被动呈现。在西方大量的油画作品中都有这种倾向——意大利提香的《镜前维纳斯与两个小天使》（图1）、《梳妆的维纳斯》（图4）、乔凡尼·贝利尼的《裸女照镜》（图2）、巴罗·卡利阿尼的《维纳斯化妆》（图3）、丁托列托的《苏珊娜与长老》（图5）、鲁本斯的《维纳斯化妆》（图8）、法国吉罗代·特里奥松的《扮成丹娜埃的朗吉小姐》、西班牙委拉斯贵支的《镜前的维纳斯》（图案7）、托马斯·克丘尔的《镜中》（图6）、德国L·拉因布鲁格的《镜中夫人》（图9）、安顿·阿因斯尔的《被镜子迷住的姑娘》、马奈的《娜娜》（图10）和毕加索的《化妆的女人》（图11）等等；中国明

清时有许多佚名画家描绘女性照镜子的作品，清代朱本的《对镜仕女图》，作品中女性的照镜只是摆出一种姿势成为男性赏析的景观，是男性优越心理在艺术创作中的体现。

在中国古代封建社会善画女子极少描绘自己的形象，多以花鸟树石寄寓情怀。进入二十世纪以来，女性第一次使用油画写实语言凭借镜子里的形象描绘自己，观看自己，直视自我。开始了女性艺术家以女性特有的视角和思维方式进行艺术创造，表现女性独特的生存境遇和情感抒发。女性作为自主的人首次实现了自身的社会价值。女性艺术家以镜子为参照的自画像最能体现出

女性在时代面前的复杂心态，一方面是女性艺术家对女性自我角色的认知和期待，另一方面是对现实处境中自身身份确认的渴望和信心。二十世纪八、九十年代在西方女性主义思潮的影响下，女性艺术家作品中呈现出女性自我追问和试图自我确认过程中产生的种种矛盾心理。这些矛盾来自传统、家庭、性别和躯体等多方面，但最主要的还是中国社



图8 维纳斯化妆 鲁本斯

会改革开放的大语境。为此女性艺术家作品中女性形象的表情和姿态非常复杂，呈现多种风貌。

女性艺术家作为创作主体存在的同时又以客体身份表现自己。女性的自我认识在作为审视与表现主体又作为被审视与被表现客体的双

重凝视中获得。女性艺术家以镜子为媒介的这种极具个人色彩的艺术形式，也是女性对文化和社会评判反思的一种重要手段，这可以说是女性以特有的个人化的或私人化的方式介入文化和社会体系，从而实现女性自身的主体建构。

作为共同参与人类文明建构的男性和女性来说，始终在相互的抗争和扶持中前行，互为认证。正是在这一层面上，对艺术作品中镜子与女性的关系的研究加深了对性别文化的理解和认识。

第四节 女性主义的引入

在性别意识流行的当今，涉及女性问题必然与女性主义相关联。作为学术研究，这里有必要对与女性相关的一些问题加以简要梳理，以便更好地理解女性和女性主义运动。这里的“性别”作为一种角度或立场，并不是指生理性别（sex），人基于先天具有的生理特性的性别；而是社会性别（gender），人在社会化的过程中根据社会规范所获得的对性别的认知，这一角度更多包含对性别的自觉与反思。社会性别角度突出对女性创造的研究，但又不局限于此，它扩大了女性主义的思考范围，致力于研究文化深层的社会性别问题。因为女性问题不是单纯的性别关系或男女权力平等问题，



图9 镜中夫人 L.拉因布鲁格

它关系到我们对历史和文化的整体看法和所有解释。只有在此基础上才能对女性形象、女性艺术和女性艺术家的创作有更深刻的理解和认识。

一、女性主义的源起

“女性主义”一词，最早出现在法国，是启蒙运动所倡导的“人权平等”的一部分，主要是指女性的社会平等。“五四”时期，经日本中介传入中国，最初定名为“女权主义”，着眼于男女社会权力平等的时代特征。“女权主义”和“女性主义”并没有本质的区别，而是认识层次的加深。女性主义涵盖并超越了两性的权力关系，更加关注性别冲突和性别独属的多层次内涵。女性主义是一种立足于男女平等的信念和意识，以反对包括性别歧视在内的一切形式的不平等为宗旨。

最初的男女平等思潮主要是由男性社会精英们发动和领导的，正如中国“五四”运动开始的女性解放运动，成为男性实行社会变革的一种社会力量。在西方文艺复兴时期，薄伽丘、蒙田和乔叟等人文主义者就在婚姻家庭领域提出“男女平等”，其后也出现了个别先觉醒的女性。如1729年，英国克雷弗特发表了题为《女性权力》的论著。有组织的女性解放运动在二十世纪开始出现，1848年，第一届女权大会在美国纽约州召开。二



图 10 娜娜 马奈

十世纪初期，“男女平等”主张得到了西方资本主义国家政府的响应，如 1920 年，美国女性获得选举权；1928 年，英国女性获得选举权，中国也参与其中。但“二战”期间和战后，欧美主要国家政府在对待女



图 11 化妆的女人 毕加索

性的态度上，激怒和刺激了知识女性阶层。在战争年代，大批男性走上战场，国内劳动力奇缺，国家以爱国和“男女平等”的名义动员女性走出家庭参加社会劳动；战后，从战场上回来的男性需要工作，国家又以做“贤妻良母”为由，要求女性为男性让出她们已经在社会立足的工作岗位。社会对女性这种前后截然不同的态度，迫使知识女性重新思考女性与男性的权力关系和性别角色内涵。

由此，有别于男女合作方式的独立自主的女性主义运动在欧美各国先后出现。1929 年英国女作家弗吉尼亚·伍尔芙发表了《自己的一间屋子》的文章，抨击无处不在的性别歧视现象，分析女性若要成就自己，应当具备的社会前提条件，首先是宽松的社会制度和经济独立。法国女哲学家西蒙·德·波伏娃 1949 年出版了《第二性》，将女性主义思想进一步深化。她的名言：“女人并不是生就的，而宁可说是逐渐形成的。在生理上、心理上或经济上，没有任何命运能决定人类女性社会的表现形象。决定这居于男性与无性中的所谓具有女性气质的

人的，是整个文明。^[14]”这种文化生成论的提出，揭开了历史厚重的面纱，露出了女性历史的真实面目；男女性别差异，不是基于生理和心理性别的差异，是文化和语言构造的结果。这两位女性的思想成为女性主义运动的主要理论依据，对西方女性主义思潮产生重要的引导作用。

二、女性主义的分期

女性主义运动在不同的历史分期侧重于不同的社会诉求层面。

早期的女权运动，是十八世纪启蒙运动的一个晚生的分支。主要发生在英、法等国，致力于女性自身权利的争取，以女性的公民权为主要内容，如女性的参政权、选举权、就业权、平等教育权和财产继承权等等。实际上，是女性通过各种形式争取与男性平等的社会权利。这一时期有代表性的女权思想论著主要是英国女作家玛丽·沃斯通克拉夫特 1792 年出版的《女权辩护》，英国政治学家、经济学家、哲学家约翰·斯图尔特·穆勒 1869 年出版的《妇女的屈从地位》。

后期是第二次世界大战以来，以美国二十世纪六十年代女性运动为起点的。此时的女性运动随着战后格局的变化呈不同的形态。主要目标是消除两性差异，实现事实上的男女平等。这种平等立足于对女性自身特点的认同和性别分析，所以也称为女性主义运动。这一时期女性主义运动主要致力于文化领域的扩展，并试图消解父权文化背景下的社会观念和社会体制，铲除滋生性别歧视现象的社会文化土壤。女性主义思潮是西方资产阶级知识女性发起的一场运动，是后现代主义思潮的伴生物。在后现代解构一元中心、二元对立的社会体系时，

女性主义以挑战传统父权意识为己任，致力于社会秩序的重建，提出重写历史，颠覆父权，清算历史的主张。在大量的历史事件中引证女性沉痛的被压抑的事实，以及女性形象在父权文化中被歪曲和扭曲的现象。提出女性是被男性文化想象和价值取向所造就出来的。男女两性之间的差异不仅在生理上、心理上，更体现在二者之间的一种政治权力的关系。这一阶段的主要代表人物和著作是西蒙娜·波伏娃《第二性》、贝蒂·弗里丹《女性的奥秘》、凯特·米利特《性政治》、舒拉米思·费尔斯通《性别辩证法》和维维安·戈尼克和巴巴拉·莫立《性别歧视社会中的妇女》等等。由此，女性主义作为一种新的世界观和意识形态对所有父权社会的文化遗产进行了规模空前的批判和清理，它与风行欧美的各种后现代思潮一起，催生了诸如女性主义文学、女性主义史学、女性主义社会学、女性主义心理学、女性主义神学、女性主义哲学、女性主义经济学、女性主义法学、女性主义人类学、女性主义教育学和女性主义伦理学等诸多分支学科。女性主义思想逐步开始由思想与学术边缘进入主流话语空间，并迅速扩展到世界其它国家和地区，欧美各综合性大学也相继建立了与女性相关的各种教学学科与科研机构，并且成为大学综合实力的一个重要评判指标。

三、女性主义重要流派及其观点评析

在女性主义运动的后期，形成了一个女性研究的热潮，女性主义流派开始走向多样化。主要流派有——

自由主义女性主义，以人的理性与感性的问题为研究基础。

激进主义女性主义，研究自然与文化教育的问题。

马克思主义和社会主义女性主义，关注公众领域与私人领域的问题。

精神分析和社会性别女性主义，探讨关于主体与客体的关系。

存在主义女性主义，关注女性作为他者的历史揭露。

文化女性主义，关注心灵与肉体的问题。

后现代主义女性主义，致力于传统男性中心社会的解构，重建女性话语。

生态女性主义，注重人与自然的相谐及可持续发展。

多元文化和全球女性主义，指出文化、种族和民族是造成女性被压迫的根源。

总之，各个流派从不同的社会角度和结构层面探讨了与女性相关的问题，加速了女性主义理论的建立与完善。

四、女性主义方法论的意义

性别意识是二十世纪整个人类关注的一个新视点，可以说是继种族、阶级、宗教、地域之外的一个重要的认识方法。从学术工作方法论意义上讲，女性主义倡导的性别意识是重新认识人类自身、历史和世界的一个重要路径。女性主义基于性别意识对人类已有的理论和知识系统提出了全面质疑和挑战，这种挑战如今构成了当代知识体系不可忽视的一面。在当代理论繁杂的派系中，女性主义无疑是旗帜鲜明的、醒目的。她以其明确的问题意识、尖锐的批判锋芒和坚韧的实践精神，不仅一步步改变着女性自身的命运，同时也在人类文化知识的勘误和理论空间的拓展方面，表现出独特的革新力量和鲜明的个性。

尤其是后结构主义以后的女性主义学者，不断地深入文化思想内部，对父权制的历史文化结构和男权思想结构进行全面解析，并提出质疑，对其形成根本性的冲击。女性主义已然成为置疑男权社会的一大变革力量。这是历史的进步，也是人类的进步。

本文中对于女性的称谓大多采用了“女性”这个专有名词。实际上，在特定的历史时期女性有着不同的称谓，称谓的变化喻示了女性不同的社会地位和心理结构，从最初的妇、妇人、妇女、女人到女性，女性的内涵逐渐加深，女性自身的社会特性逐渐显现。女性这一名词更具有学理性，着眼于与男性相对的一种社会性别的认同，即性别的平等和自由。正如女性艺术家，同样经历了善画女子、女画家、女艺术家、女性艺术家，再到女性主义艺术家这样一个看似简单而实际蕴含丰富的历史称谓变化。这里体现了女性在不同历史时期社会角色和文化心理的变化。

第二章 自我凝视与历史断想

以镜为鉴可以正衣冠，以史为鉴可以知古今。在这里“镜”和“史”结合构成了女性自我认识和自我发展的主要历程。

当代艺术评论家贾方舟曾言：“一部人类艺术史，差不多就是一部男性视觉经验史。^[15]”在二十世纪之前，中国女性绘画历史几乎一片空白。仅有清朝末年女学者汤漱玉编撰的《玉台画史》，收录了古代见著史籍的女画家 226 人，按宫掖、名媛、姬侍、名妓编排，她们大多表现传统绘画题材，以花鸟偏多，寄寓情感。这时女性能画者和善画

者史家分为两派，闺阁一派多秉承家学，画风相习，如元代管道升（赵孟頫之妻）、明代文淑（文征明之玄孙女、文从简之女）、仇珠（仇英之女）、清代任霞（任伯年之女）；另有青楼一派如才女马守真、薛素素、柳如士等，从她们的作品来看人物画相对较少。

略见的女性照镜画作多是男性画家笔下女性勤于理容装扮，举止得体，符合父权社会的规范。唐代朱庆馀的诗《近试上张水部》（又名《闺意献张水部》）：“洞房昨夜停红烛，待晓堂前拜舅姑。妆罢低声问夫婿，画眉深浅入时无？”^[16]形象而典型地隐喻出中国古代封建社会



图 12 女史箴图 顾恺之 东晋

君为臣纲、父为子纲、夫为妻纲的内涵，男性是女性面前最重要的一面镜子。东晋画家顾恺之创作的《女史箴图》（图 12）是较早描绘女性照容梳妆的画作。作品描绘封建时代宫廷女子的生活，画中间一位贵族女子正在对镜梳妆，左边的侍女在为贵族女子梳理发髻。铜镜为圆形，放在一个特制的镜架上，镜子旁还有长、圆不同的梳妆盒。画面

右边还有一贵族女子，正左手持镜右手整理并欣赏自己的发髻。绘制《女史箴图》的目的主要是告诫女性遵循封建道德，宣扬对主当忠，对神当敬，对夫当从的女性箴条。

在以往的历史中女性作为第二性的卑微地位，即使才华卓著者，也仅是唐代女诗人渔玄机在《游崇真观南楼睹新及第题名处》诗中所云：“云峰满目放春晴，历历银钩指下生。自恨罗衣掩诗句，举头空羡榜中名。^[17]”的慨叹和自恨。在封建社会女性无法在社会中证实自己的能力，正如马斯洛所言：“才能也即是需要，才能或器官不用，就会变成疾病的中心，或是衰退，从而使人削弱。^[18]”女性艺术创造才能的削弱正是能力得不到发挥所致。在明清盛行的仕女画中，女性孱弱的形貌是时代审美趣尚的体现，同时也是中国古代女性倍受压抑的精神面貌写照。

明清仕女画中出现了一些佚名画家描绘女性照镜子的作品，孱弱病态的仕女把玩着手中小巧玲珑的镜子，女性无法真正观看到自我。清代朱本《对镜仕女图》（图 13）中描绘一女子晨起对镜梳妆，前边一面大镜，后边侍女手持一



图 13 对镜仕女图 朱本 清代

面略小的镜子对照着画中女子的发髻。事实上，画作中的这面镜子正

是父权社会为女性制定的纲纪伦常。自我缺失的女性仅以容貌作为立身之本，并且女性的外观被物化为各种可观可赏之物，如芙蓉、弱柳、软玉、春葱、金莲之类，其可摘可采、可攀可折、可弃可玩的被动意味不言自明。

历史地分析，明清时期作为封建王朝的末路，人性压抑的底线，必然成就“五四”时期女性的觉醒与抗争。在中国二十世纪的历史演进中，女性在激烈的社会变革中逐渐确立了自身社会地位和价值观念，在镜子中观看到自我的真实面貌。这种通过镜子实现的视线交流揭示了女性处身的社会环境和生存关系，显示出对女性内心世界的关注和理解，是女性自我生成的重要方式。

第一节 “自信”与“执着”

——“五四”时期女性艺术中的自我凝视

二十世纪初，中国在西方帝国主义列强的枪炮轰击下，封建主义社会闭关锁国的大门洞开。国家的命运，民族的危亡成为时代摆在人们面前的首要任务。有识的社会精英们在面对西方强大而不可敌的攻势时，一方面对封建社会的弊端展开全面攻击；另一方面，以西学的先进性为目标开始倡导社会变革，这便形成了“五四”新文化运动。“五四”新文化运动在科学和民主的大纛下，女性解放和个性解放同时成为时代的主题。女性在争取男女平等的前提下成为这一运动的受益者，开始关注自身的权益。一大批先觉的女性走出家门，接受教育，成为自谋职业的新女性。女性从事艺术创作也成为一项社会认可和支持的事业。女性艺术家在女性觉醒的大潮中作为先觉者，以“自信”和“执

着”的品质展现新的时代标准。女性第一次以自己的视角通过镜子观看到自我，将女性从被观看的客体角色跨入了自我凝视的主体位置，从而突显了女性的存在意义和社会价值。

一、“五四”时期的新女性观

纵观历史，中国封建社会中女性在父权制社会三权（夫权、族权、宗法权）统治下，社会地位低下。女性不曾有属于自己的历史，女性的历史是用男性的手笔书写的。正如法国女性主义批评家朱丽亚·克莉斯特娃（Julia Kristeva）所言：“父系社会的建立源于一场‘性别之战’，也许是一场性别文明之战。”^[19]“五四”运动也是一场性别的文明之战。在西方科学与民主的先进文化带动下，在男性社会精英的倡导下，部分知识女性开始在西方女权运动提出的男女平等、女性选举权、受教育权和经济独立权等方面进行权力斗争。这场运动是时代主题与女性自身命运的合奏。在这一时期女性解放运动与西方早期的女性解放有着相同的目标，少数先觉的知识女性以广大女性代言人的身份，冲击原有的社会制度和意识形态。注重自身社会权力的争取，“女人也是人，也要有独立人格”，女人要成为一个与男人一样的具有社会权力和价值的“人”。这表征了这一时期知识女性主体意识的觉醒，但对于女性个体意识的表现和抒发还有一段相当长的历史距离。

女性在“五四”时期第一次获得了自身的社会价值和地位，脱离了依附人格，也脱离了家庭的羁绊，从而获得“女性”这一独特的社会身份。女性从背离家庭开始，与封建父权体制相抗衡，使自己成为一个社会的“人”。在古代封建社会，女性的全部历史都贴上了家庭的

标签。在社会伦理秩序里，所有的原则和标准从家庭开始运行，正如恩格斯所言：“女性在某种程度上一出世就已经结婚，同整个一群异性结了婚。^[20]”女性在家庭中的命运从其一出生就注定了。所以说女性在与封建家庭决裂，走向社会的过程中获得了社会身份，成为具有社会身份的人。女性这一身份的获得改变了以往女性与社会、女性与男性、女性与家庭、女性与女性、女性与自我等等一系列的关系，女性的自主意识成为各种关系中主导因素。

女性站起来成为和男性一样的“人”和走出去成为社会的“人”的最终目的是成为一个“自我实现的人”。在新文化运动的带动下，女性在接受教育和留学风潮中涌现出一大批在各行各业独占鳌头的优秀人才，其间有女律师、女教师、女工程师、女画家等等，她们是女性自我实现的开创者。

总之，在“五四”新文化运动中，女性作为男性社会精英们实施社会变革的有生力量，实现了女性自身命运的变革。女性在追求与男性平等的人的社会地位时，成为了一个具有社会意义的人，一个实现自我价值的人。这是女性首次以自己的奋争书写女性的历史。

二、女画家身份的确立

女性在背离家庭，走向公共空间从事艺术创造的过程中，女性艺术家获得了自身的身份认同。这一身份的获得是与“美术救国”的理想相一致的。作为西方先进知识引入的油画，带动了美术教育的兴起，蔡元培、康有为和陈独秀等社会变革家们将艺术作为时代变革的先声，成就其变革社会、改造国民品性的社会功能。以油画写实的科学性改

造中国画的随意性和模糊性，既而改变中国国民的惰性思维。艺术从古代修身养性的愉悦功能一跃成为主导时代变革的主力。

女性获得画家这一身份的过程中也获得了塑造女性形象的权利。女性艺术家在参加美术学堂和留学热潮中掌握了表达情感和思想的艺术技能，以自身的形象为依据塑造了那个时代女性眼中的真实形象，实现女性自身的艺术理想。在这种形象中女性第一次看到了自己，不再是男性艺术家笔下体现男性意志和审美趣味的复杂形象。女性艺术家作为一种社会角色本身改写了女性的历史，也改写了男性主宰的艺术史，以前所未有的姿态进入了艺术历史。正如法国女权主义理论家埃莱娜·西苏（Helene Cixous）所言：“女性必须把自己写进本文——就像通过自己的奋斗嵌入世界和历史一样^[21]。”女性艺术家同样通过自己的奋争将女性的形象和女性的名字嵌入了世界和历史中。在“五四”新文化运动中催生出一大批女性艺术家，她们开始关注女性自身的问题，其中有潘玉良、孙多慈、丘堤、金启静、陈进、关紫兰、蔡叔欣、陈露霞、叶佩芬、曾奕、方君璧、邹紫溟、李白新、肖珉、葛健豪、蔡威廉、唐蕴玉、袁枢真、张荔英、杨华光、方召麋、荣君立、何玉莲、陆传纹、钟独清、陈芝秀、张倩英、苏雪



图 14 自画像 孙多慈 现代

艺术史，以前所未有的姿态进入了艺术历史。正如法国女权主义理论家埃莱娜·西苏（Helene Cixous）所言：“女性必须把自己写进本文——就像通过自己的奋斗嵌入世界和历史一样^[21]。”女性艺术家同样通过自己的奋争将女性的形象和女性的名字嵌入了世界和历史中。在“五四”新文化运动中催生出一大批女性艺术家，她们开始关注女性自身的问题，其中有潘玉良、孙多慈、丘堤、金启静、陈

进、关紫兰、蔡叔欣、陈露霞、叶佩芬、曾奕、方君璧、邹紫溟、李白新、肖珉、葛健豪、蔡威廉、唐蕴玉、袁枢真、张荔英、杨华光、方召麋、荣君立、何玉莲、陆传纹、钟独清、陈芝秀、张倩英、苏雪

林、萧淑芳和谈景澜等等。作为画家她们以女性独特的艺术思维和创作手法表达了新的社会形势下女性的生存境遇和情感体验。

镜子作为一种社会标准，体现了时代对女性和女性艺术家的一种要求。女性艺术家透过艺术作品中的镜子看到的这一形象正是体现女性实现社会角色的愿望。镜子里映现出的女人不再是一个“为悦己者容”的女人，而是一个经济独立，思想自由的新女性，一个在社会上与有男性平等地位的职业女画家。这表现了女性艺术家进行艺术创造的自觉和参与历史、重构历史的积极姿态。

三、艺术中女性的自信与执着

自信和执着是这一时期觉醒了的女性所体现出的一种优秀品质。自信是个人从内心对自己的认可、接纳和赏识，是作为人首先具备的一项品质。执着是一个人对待事物的态度，体现个人的心理素质和品格。这是常用于男性身上的一种品质——坚定、果敢和持久，是一个人的意志和完整人格的体现。自信和执着在一个人的品性中具有同构性。女性在争取与男性同等权力的同时具有了这种品格，女性艺术家塑造的女性形象中也透露出女性的这种优秀品质。

自画像作为以镜子为依托进行自我形象描绘的作品，是画家在特定的时空中对自我凝视和自我认定的一种方式，是艺术家最具有个性特征的作品。从这一点上分析，自画像也是画家自我生成的一个重要的方式。叔本华认为：“一个人照镜子



图 15 风 郁风 现代

时，永远不会以陌生人的眼光来审视自己，他的自我意识只会不停地低声提醒自己：‘我看到的不是另一个自我，而是我的自我。’^[22]”正是女性自我意识的确立，使画家在拥有了完整意义上的自我的同时进入男性统治的艺术领域。在潘玉良和孙多慈的自画像中，女性第一次将自己的形象和灵魂完整地坦露在公众面前，女性坚定自信的形象便是“五四”时期女性最具代表性的精神写照。在潘玉良和孙多慈之前没有出现过这么富有震撼力的女性画作。以女性的头像为主的肖像画在历史上是极少出现的，大幅的作品在油画的写实功能和色彩张力的表现中，女性艺术家的形象变得鲜明而不同寻常。在其后的历史中表现女性如此坦然地直视自己，直面人生，直对社会的勇气和决心的作品也是不多见的。所以说这一时期自画像中的形象具有深刻的历史意义和文化内涵。

男性艺术家自画像中透露出的信息与女性艺术家不尽相同。男性艺术家的自画像往往意义自足，以理性的眼光观看自己，表现当下情境。无论是西方大师勃朗宁、丢勒还是中国艺术家徐悲鸿的作品都展现出这种风貌。尤其是徐悲鸿的自画像，从中可以显见男性作



图 16 自画像 潘玉良 现代

为社会主体承担时代变革重任的义不容辞的责任。相对于男性来说，

女性艺术家更关注个体化的表达和陈述。这与女性的心理特征有关，女性在感受力和直觉上的优势，使女性个体化的生命体验和情感体验更为深刻和复杂。



潘玉良的自画像是中国较早具有女性意识和主体意识的画作。画中镜子里映现的女性形象，不再是柔弱可人的传统中国式的“美人”，而是一个在男权话语操控下进行艺术创造的职业女性。这与传统“画我”的作品完全不同，是“我画”的作品，是“我”从被观看

图 17 自画像 潘玉良 现代 的对象转向一种主动的对“我”的观看，视角的转换不仅仅是一个简单的看与被看的关系，其间包含着深刻的历史和文化内涵。这种表达是与女性的真实生活相贴近的。从潘玉良的两幅自画像（图 16、17）中显示出画家不同时期的心境，一幅以印象派活泼的色彩和随意的笔触表现画家在一扇敞开的窗子前，手扶一盆鲜花，神情自然。另一幅则以写实的创作原则表现画家在一扇封闭的窗子前，手扶桌子，一盆鲜花在身旁，画家的表情凝重。潘玉良对自我的凝视表现出其在特定的历史条件下的不同心境。从潘玉良曲折而富于传奇色彩的人生经历中可以看出，她经历了作为女性最大的屈辱和最大的荣光，从失去人身自由和人格尊严的青楼女子到成为一个没有名份的小妾再到一位享誉世界的女画家。其“相貌平平”的外表透露出其个性的刚强和坚定，当然也有不易觉察的无奈和沉重。从潘

玉良开始女性艺术家创作视角转向了自身，关注女性自身的生存现状和情感表达。作为女性艺术家，潘玉良特殊的人生经历和特殊的艺术成就最能深刻体现出中国女性在时代变革中的复杂心态。为此，潘玉良不仅是中国二十世纪第一位最有影响的女性艺术家，也是中国女性艺术的开创者和奠基人。

孙多慈的画作（图 14、18），相对潘玉良来说更为自信和坚定，同样是两幅自画像，画中的艺术家手持画笔和调色板，职业身份一目了然。清秀的面庞显得果敢执着，黄色的基调透出明朗、坚定和自信，女画家在镜中看到的不再仅仅是一个女人而是富于创造力的职业女画家，正站在画板前绘画，而观赏者在与其目光相撞的瞬间体悟了画家的内心世界，一种呼应关系形成了。

巴赫金曾言，在女性的作品中包含着某种对话体系^[23]。在女画家的作品中我们能看到一种交流和对话关系，这种交流和对话主要是通过眼神和肢体语言来实现的。这或许与女性沉默的历史有关，大凡女性创造总有意欲表达的情感在其中，这种表达本身正是女性寻



图 18 自画像 孙多慈 现代

求对话的开始。潘玉良和孙多慈的多幅自画像均以肖像画的形式绘制，

画中人物的眼睛处于画面的四分之一处，恰好与观赏者的目光形成一种对视关系。画家自信坦诚的目光，与观赏者探寻的目光交融沟通，传达出女性作为主体的存在意义和价值。



图 19 我的家 潘玉良 现代

潘玉良的作品《我的家》(图 19) 这种目光的交流最为突出，这是一幅画家在家中描画自己的自画像，她身边的两位男子——她的丈夫和儿子，正在欣赏其未完成的作品。画中画家的目光探出画外与观赏者形成一种交流，而画板上的画家的目光同样指向观赏者，画面上的画家与画板上的画家一同把目光引向观赏者，形成一种对视关系。画作

将观赏者放在“镜子”的位置，画家在绘制自己的画像时，正是注视着这面“镜子”；画家在观赏者“镜子”上双眼直视，改变了以往观赏者的性别，从男性转变为女性，回望自身。为了加强这颠倒过来的凝视，自画像中的自画像同样向外注视着观赏者。此外，虽然画中男性的凝视落在女性身体上，可在画家的自画像里，两位男性都是被次要地表现出来，他们的凝视是一种穿过画家自画像的间接凝视。从这幅作品中可以看出，画家将男性的凝视转为女性目不转睛的凝视，这种凝视反过来又在回望其作为一名职业画家的生活。女性话语表达方式

在这里初步生成，它是一种中国女性特有的迂回表达方式。画家将自己置身于多面镜子前，双重的镜像中画家对自我的身份得以确认。画家在镜子中看到的自己是一个拥有完整家庭的职业女画家，这是一个理想的人生场景。镜子为画家提供的是一个虚拟的或是理想的形象，潘玉良的人生缺憾正体现在家庭上。通过对双重镜子中自我的凝视和审察使画家获得了女性在时代面前家庭与社会的双重角色，从而使画家的主体地位在镜像中得以确立。女性不仅可以作为社会中的职业画家，同样在家庭中也是处于主要位置的，是家庭的核心。女性的家庭核心位置只有在女性艺术家的笔下才出现。

女性艺术中这种目光的交流在以往的艺术历史中是看不到的。过去的艺术作品中女性的主体性缺失使女性无法观看到自己。女性的目光极少与观赏者形成一种交流，而以低眉垂目的含蓄和内敛作为女性的美德修养。女性形象承担着男性的观看、品评和把玩，在明清仕女画中这种形象特别突出。潘玉良和孙多慈的自画像中画家的目光没有一丝怯懦和不安，画家的目光是自信坦诚的。法国哲学家梅洛·庞蒂（Merleau Ponty）指出：“艺术家用感官来接近世界，并用独特的语言来谈论这个时代，每个时代都通过自己的艺术幻想，为自己寻找自己的历史之根，寻找自己家园的原始意象。^[24]”潘玉良和孙多慈的自画像正是她们以激情化的表达方式为“五四”时代创造了女性原始意象。她们自信和执着的优秀品质，标示着女性已经作为一个实有群体而存在，同时也表征一种精神立场，这既代表一种社会力量，又是一种文化力量，而正是这种力量最终成为指引女性发展寻求自我的主力。

在男性的作品中这种通过镜子实现的对话的愿望是极少的,即使是男性描绘女性同样难以看到这种对话和交流的愿望。有时表现得更多的是男性艺术家与男性观赏者和收藏家对女性欲望化的表述,其间女性的形象同样迎合男性心理。这与女性艺术家表现女性具有完全不同的意味。英国学者约翰·伯格认为男性艺术家在表现男女两性情感的艺术作品中同样可以看出男权社会的影子,女性的观看处理得别具用心。他指出:“画中还会出现一名男性情人,可是画中女人的眼神难保投向此君,她经常旁顾或把视线越出画面,秋波投向自诩为她意中人的那位观赏者和收藏者。^[25]”这是男性艺术家的作品标识。

“五四”时期激烈的社会变革使男性艺术家承担了重建历史的重任。男性热衷于历史性主题的描绘,以一种历史使命感和文化参与者身份进行历史建构。徐悲鸿的《田横五百士》、《九方皋》等历史题材的画作表达了在激烈的社会变革中男性艺术家的深刻思考。极少男性艺术家热衷于女性形象的描绘,徐悲鸿的女性肖像同样注重对女性柔和一面的刻画,一直是男性眼光中对女性的观望和凝视。女性形象表现为被设置在注视下的一种退缩或回避。约翰·伯格认为:“男性观察女性,男性风度作为一种影响力使女性成为被观察者。女性一直在接受着一个虚拟的观察者(观众)的目光。^[26]”实际上,从古至今男性艺术家的作品中男性对女性观望的目光不曾改变。

作为女性艺术家潘玉良和孙多慈获得了与男性艺术家同等的社会地位,她们的自信和执着是时代的赋予和自身才华的彰显。对于真正的女性意识的显现在这一时期仅仅是发萌阶段,以一种简单的方式介

入，表现女性自身关注的一些问题。动荡的时代没有提供宽松的社会环境和充足的条件使女性在各种“关系”里进行全方位地思考。正如潘玉良和孙多慈的命运一样，她们走出来，在男性的社会里找到了属于自己的位置，她们才华盖世，艺术成就卓著。然而艺术史对她们的抒写也仅是了了数笔，人们更感兴趣的是她们传奇般的人生故事。而这些完全遮蔽了她们的个性发挥和历史地位及历史作用。她们自身的命运也同“五四”时期的“娜拉”一样在出走后面对着重重困境。潘玉良辉煌的成就没有遮挡起早年不为世容的屈辱，转而被逼抛家弃国，在永无归期的孤旅生涯中辞世。孙多慈同样在不为世容的与徐悲鸿的情爱中走向无爱的人生，最后在孤独的异国告终。虽然她们的从艺路途艰辛，但正是她们自信和执着的开拓精神为女性艺术的创作开辟了道路。

第二节 “遮蔽”与“回避”

——二十世纪中期女性艺术中的自我凝视

在“五四”中刚刚获得自信的女性还没来得及回视自身的性别，时代的大潮把女性夹裹着走得更远了。二十世纪三、四十年代中国革命战争的持续，女性作为被解放的对象成了革命中的一员。女性在摆脱封建桎梏的同时，便成为国家和民族危亡命运中的一个特殊集体，是革命需要的有生力量。在五、六十年代女性同样作为无产阶级的劳动者在社会主义新中国的建设和发展中树立了群体形象。

革命战争的洪流和社会主义建设的激情使女性彻底摆脱了旧社会的压迫和摧残。以革命者和劳动者身份换取了人身自由和独立，而作

为女性本身却被时代变化的激情遮蔽了。无论从穿着打扮上，还是言行举止到思维习惯上，女性已完全被男性同化了。时代所倡导的“男女平等”，更多的是“男女一样”，许多女性学者将这一时期的女性定义为“男性化”、“中性”和“非女性”，总之是与女性自身性别相背离的，是一种抽空了性别的解放。女性学者李小江曾将中国的女性主义称为“父性的女性主义”，孟悦和戴锦华也认为“无性别是一个神话陷阱^[26]”。在以男性为中心的政治集权化社会，遮蔽了女性的真实面貌，同时也淡化了女性的个体意义和性别意义。女性艺术家的创作同样是在社会意识形态下的创作，以集体主义和革命主义为价值前提，抹杀了性别文化的差异性。

如果说“五四”时期女性在“平等与自由”这面巨大的镜子前第一次看到了自己作为“人”的真实样态，那么在以阶级作为社会评判标准的体系里，镜子同样映射阶级的影子。镜子作为梳装理容的工具成为资产阶级的产物，是资产阶级腐朽生活的标志，是与社会主义劳动者界线分明的。只有不劳而获的资产阶级小姐才喜欢镜子，在镜子中顾影自怜。即使女性偶尔照镜梳装，镜中出现的也仅仅是一个男性化的影像。正如女性的视线与镜子相背离，女性回避观看自我，或根本看不到自我，女性的自我消失了，与男性的自我达到了一种不和谐的“同一”。所以说镜子在女性艺术家的创作中也消失了，女性艺术家没有面对镜子的自画像或以镜子为题材的画作。女性艺术家的创作与男性艺术家一样关注重大历史事件，或是主题先行的革命精神抒发。女性艺术家偶尔描绘的女性形象也与男性艺术家笔下相类同，是一种

概念化的女英雄形象。

一、二十世纪中期的女性观

中国革命的过程是艰苦卓绝的。领导者深刻认识到人民力量的重要性。占人口一半的女性是巨大的人力资源，是推动革命的有生力量。马克思曾言，没有妇女的酵素，就没有伟大的变革。恩格斯在《家庭、私有制和国家的起源》中也指出，妇女解放的第一个先决条件就是一切女性重新回到公共劳动中去^[28]。列宁在《论苏维埃共和国女工的任务》中提到，要彻底解放妇女，要使她们真正与男子平等，必须有公共经济，必须让妇女参加公共劳动，这样妇女才能与男子处于平等地位。从马克思列宁的阶级斗争首先解放生产力和生产关系为主观点，女性和男性一样是生产力和生产关系的要素。毛泽东深知在中国女性作为被压迫者和被剥削者具有反抗的强烈性和斗争的彻底性，在革命和建设中将发挥至关重要的作用。为此女性必须在社会政治、经济和法律上达到与男性的平等地位——“时代不同了，男女都一样，男人能干的，女人也能干^[29]”、“妇女能顶半边天^[30]”、“中华儿女多奇志，不爱红装爱武装。^[31]”正是在这种社会主导话语的推动和感召下，中国女性的命运彻底地改变了。女性成为新中国翻身主人的标志，社会进步的重要标尺，社会主义国家和人民胜利的象征。这种身份上的优越，一方面是女性解放的历史标志，同时也历史地忽视了对女性身份的关注。正如女性文化研究者荒林所言，“这是中华民族渴望现代化进程的国家运动对于妇女的工具化和政治化。^[32]”作为和男性一样的劳动者，突出了女性作为可利用的社会资源的功能化存在方式。然而在

社会进步强调男女都一样的过程中，忽略了一个事实，男女的差异。在封建社会，父权社会为达到对女性的控制竭力倡导男女的差异，当然这种差异是建立在社会不平等的基础上的差异，女性作为弱者或不完整的人出现的。但“男女一样”同样置女性于一种新的历史境地，为女性解放增加了新任务。

二、男性审美标准认同下的女性性别的遮蔽

二十世纪中期中国女性与男性一样投身到社会中，这一时期的女性艺术家大多毕业于艺术院校，受过良好的专业艺术训练，如聂鸥、赵友萍、温葆和周思聪等。在创作题材上与男性艺术家有着同样的宏大叙事和主题关注，努力表现爱憎分明的阶级立场和可歌可泣的人民生活。

女性艺术家表现与男性艺术家相同的女性形象，是时代所歌颂的铁姑娘形象。如潘嘉峻的《我是海燕》，杨之光的《矿山新兵》与女艺术家王霞的《海岛姑娘》、赵友萍的《女委员》是一样的女性形象。女性在性别上对男性的认同中，女性的目光无法观看到自我，女性的真实感受淹没在宏大的社会性价值标准中，女性个人的、自我的意识被“国家”的、“集体”的思想同化了。

三、类型化的铁姑娘形象

一个时代的女性形象往往折射出一个时代对女性的审美理想。铁姑娘正是中国革命和建设时期对女性的理想化审美和颂扬，体现了整个社会的审美趣尚。女性在“五四”时成为了一个自我觉醒的“人”，在历史的演变中，这个“人”发生了变化。社会为其选定的一个动听

的名字——铁姑娘。

铁是一种高硬度金属。多用于形容男性，“铁肩担道义”、“铁血丹心”。姑娘一词，自古以来是形容少女的娇美温柔，用铁来修饰姑娘，充满了阳刚和豪迈之气。铁姑娘既有外表的刚硬，“铁身板、铁臂膀、铁手掌”，也有内心的刚强，承受与男性同等的重负和压力，女性在看似轻松的外表下承受着来自家庭和社会的双倍重压。最初的铁姑娘



图 20 做人要做这样的人
单联孝 1972 年

还是一个李铁梅式的女性，在一个强有力的革命目标（红灯）引导下走向新生。铁梅还具有女性特征，红衣长辫，一身凛然之气。号召所有的女性“做人要作这样的人”（图 20）。这是一个在红灯指引下独立的穷苦女性，铁梅在镜子中看到的是一个革命的新人。在历史不断演进中，“铁梅”逐渐放弃了自己的红装和长辫，穿上和男性一样的黑蓝装，剪成齐耳短发，成为一个男性化的新形象。作为主体的她们是无产阶级的劳动者——工人、农民的代表，是一个失去历史重负的女性形象。正是这一形象与镜子相背离，告别小女人或资产阶级情调，成为人民大众的一员。

在这里传统女性的阴性之美，娇好面容，柔媚身姿都丧失殆尽，成为和男性一样的劳动者。女民兵、女工人、女社员、女干部都是一样的形貌，“浓眉大眼圆脸盘，身粗体壮铁腰板”。女性形象的这种类

型化或是概念化模式将女性的个体化和个性化存在完全遮蔽了。

四、女性观的政治化图解与自我的对立

人类社会的性别观是随着时代的不同而变化的，女性观在男权社会可以说是男权中心的反映和标志。铁姑娘也正是以男性特点规范女性的一个典型样本。在这里铁姑娘强调了翻身做主人的广大女性自食其力的能力。她是区别新旧时代的根本标志，是中国人民翻身做主的标志，是社会主义建设发展的标志。

女性作为一个集体的概念在这一时期再次被提及，“五四”新文化运动倡导的科学民主和自由平等的人性观中，女性解放和个性解放相伴生，是人的解放的双重奏。女性的个性在对自我的认识中有所张扬，但在革命和建设时期这个性被遮蔽，女性成为一个集体的概念。这个集体中不仅有女性同时还包括着所有的男性特征。作为主体的自我成为与集体相对立的一个概念，女性的自我在时代的面前被集体的力量同化或是淹没了。

五、艺术中女性对自我的回避

在革命理想主义和集体主义价值观指引下，时代遮蔽了女性的特征。遮蔽是外力对事物的干预，从而使事物的第一面目无法正常显现。在海德格尔看来，遮蔽也就是敞开。当女性自身的性别特征被遮蔽时，同时女性的地位也在“男女都一样，男女平等”的话语中敞开，显露出女性生存的另一样态。女性艺术也表现出性别的遮蔽，与性别相背离的特点。

女性艺术家奉家丽在接受澳洲女艺评家采访时说：“女性从自然存在到社会存在都潜伏着自我异化和社会异化的双重威胁。^[33]”女画家王霞 1961 年创作的《海岛姑娘》（图 21）一画中描绘了一位身着宽大工装的健壮女性，肩扛劳动工具，在强烈的阳光照射下，脸上的表情坚毅，大步迎面走来。这种“气拔山兮力盖世”的形象充分显示了“妇女能顶半边天”的豪迈之气以及女性的自我异化和社会异化。以纯黄色和蓝色为主色调的画面中透出一种生活幸福的平静和劳动富裕的满足。但海岛姑娘的形象本身却没有幸福的满足感。海风和阳光紫外线作用下的红肿的脸庞，粗壮而有些笨拙的身躯与海边旖旎的风光形成了强烈的反差。正是女性劳动的艰辛才能换来这样的幸福场景。这一时期的社会理想在这



图 21 海岛姑娘 王霞 1961 年

幅画作中通过一个铁姑娘的形象表现得淋漓尽致。画中女性的目光斜指向远处，并不与观赏者形成交流的对视关系，目光中透露出劳动者的自信和自足。这是女性艺术家对于女性本身的理解和阐释。时代遮蔽了女性的特征，女性在丧失了女性特质的同时也丧失了女性所欲表

达的愿望。坦然的姿态、凝重的表情均表征了那个时代女性对自身性别的漠视和对时代的呼应。整个画面在艺术语言上，高强明度的用色极其富于装饰意味，这正是文革时期“红、光、亮”艺术的先声。女性艺术家通过对女性形象的塑造表现了女性在特定时代的文化心理，这正是整个社会清教徒式氛围和女性处身其间境况的真实反映。

女画家赵友萍《代表会上的女委员》与男画家陈衍宁《女委员》(图22)表现相同的主题。在这两幅画中女委员在神态和形貌上虽有差别，但是二者同样是表现女性在中国共产党的领导下获得了政治身份。政治地位的平等和政治身份的获得是女性成为人民大众一员的标志。这里的女性作为女干部身份出现的，突出女性的社会角色。在画中女委员的目光同样与观赏者相离，一种男性式自足在眉宇间流动。



图 22 女委员 陈衍宁 70 年代

总之，在这一时期时代的遮蔽和女性自我的主动回避，致使女性特征削弱，抽空了性别的女性仅仅作为一个空洞的符号存在，女性放弃了对自我的凝视。

第三节 “反省”与“尝试”

——八十年代女性艺术中的自我凝视

市场经济取代计划在八十年代以后的中国社会扮演了主角，为社会结构的打散和重组奠定了基础。随着整个社会制度的转变，以

阶级为纲的社会运行机制被以经济为中心的社会所取代，社会价值观从集体主义转向对个性推崇。改革开放政策使西方资源大量涌入，成为中国发展的重要参照和依据，也加速了中国的国际化步伐。艺术家们在西方文艺思潮的推动下，试图通过各种形式实验，突破艺术创作中宏大叙事和主题先行单一画风，力争创建多样化的艺术格局，以此加速中国艺术由传统形态向现代形态的转换。女性在多变的时代面前经受了双倍于男性的心理承担，女性首先在身份上确立女性性别和个性，实现人的社会生存价值；其次要应对新时代的快速变化，建立女性文化和价值观，找回性别自我。个性独立和性别自我同样在多元时代面前遇到重重障碍。因为价值观念和评价标准的打破和重建是一个相当漫长而复杂的过程。女性艺术家作为先觉的女性群体，首先表达了女性这种复杂的心态。她们在新的时代面前进行自我反省，放弃对宏大叙事的政治性关切，在与女性息息相关的日常关怀中表现女性对自我个性的认定和性别角色的回归；其次在艺术表现形式上进行摸索，不再拘泥于传统的主题性写实与再现的表述，而是以新的艺术形式表现女性在现实面前茫然和无奈的真实心理。

在回归自我的过程中镜子作为女性的生活必备品再次出现在女性艺术家的作品中。女性的目光在镜子前再次观看到了自我，这一消失已久的形象。女性印证了自我的存在，在镜像的虚构和想象中女性确立了自己的性别身份。同时女性艺术家也通过镜子中的形象打破传统和时代对于女性的规范，力图表现女性在多变时代的真实心态。

一、八十年代的女性观

德国哲学家马丁·海德格尔（Martin Heidegger）说过：“当物体或欲望从遮蔽中展现出来时，真理就会相随出现。^[34]”八十年代正是女性之真渐渐敞开的时候，女性在经过了革命和建设时期的极度激情和自我淹没后，一改铁姑娘女性特征的遮蔽和伤痕反思时期女性的受伤面貌，开始回视传统并张扬自身特性。但时代的变化太快，加上西方资源的大量介入，在传统与现代之间，女性一时无法为自己定位，女性问题成为继“五四”之后又一个全社会关注的“热门话题”——“女人的出路在哪里？”但这次与以往不同的是女性问题不再是由男性精英们所倡导和指引，而是由女性自己觉醒和组织起来的对自身问题的关注。

在这一时期，女性在传统与现代的碰撞中，女性的社会角色走向多元化，女性观发生了深刻的变化。女性不再是单一的面貌，或是以社会的一个集合概念而存在。部分女性开始回归传统女性角色，以家庭为中心，以贤妻良母为人生目标，远离喧嚣的社会生活。随着市场经济的发展，部分富有挑战精神的女性在商海搏击，进行自我探寻，确立了自身的社会价值，成为不让须眉的女强人。市场经济倡导的消费至上原则，使部分追求安逸生活的女性，放弃对自身价值实现的努力，自甘成为男性的观看对象和欲望对象。但伴随着西方女性主义思潮的引入，中国女性学科的确立，女性群体开始觉醒，在社会实践中不断探寻实现自我社会价值和人生理想的新径。

二、女性艺术家的角色定位

正如西方现代文艺思潮以艺术为先声，以激情的创造震撼人们的

视听，从而引起全社会的现代化转型。中国八十年代中期的“八五美术新潮”成为新艺术运动的标志，绘画成为参与社会变革的一股强有力的视觉力量。在短短的几年时间里，中国年轻的艺术家们将西方二百余年的艺术轮番上演了一遍。青年艺术家以社会文化代言人的身份表现出鲜明的批判意识，试图以理想主义缓解社会变革时期人的精神失落与理想追求之间的矛盾，希望在艺术中建立一种精神化的理想图景。然而在这场轰轰烈烈的社会变革思潮和艺术革命中，女性艺术家在沉重的历史教训和忙乱的现实场景前显得过于平静和淡然。

文革之后的阵痛和反思，使女性认识到自身性别的缺失和否定是一种违反自然规律的文化行为。女性在铁姑娘“木兰式”角色错位后，开始角色返还——“脱我战时袍，着我旧时裳。当窗理云鬓，对镜贴花黄。^[35]”女性艺术家的创作转向对自身生活的开掘，将日常生活价值进一步提升，理想化，从而构成一个真正超越的女性世界。女诗人翟永明在《当男权遇到女权》一文中认为：“对于女性而言，男权所带来的启迪是：解放千年来对女性艺术的束缚和已有的偏见，而当艺术进入生活范畴，女人们就开始证明她们才是生活的高手，或者说，女人和生活本身就是艺术。^[36]”女性最真实的生活是在维持日常生活的秩序中度过的，女性对真切的生活体验最深刻。可以说，日常生活是艺术对现实更高的感受形式和再现形式，是任何艺术家都脱离不了的现实基础。表现在艺术创作中，相对于男性艺术家而言，在题材上，女性艺术家多喜欢表现自己熟悉的生活，家居摆设，母子亲情，花草树石等等，以家庭和亲情为主的画作一时兴起。在艺术语言上，以公

共化的传统语言模式为标准，兼有对形式的探求。但这些画作对女性意识的突破和当代女性生存状况和心理构成的反映相对较少。

在“八五”美术新潮后，部分女性艺术家在画作中尝试表现女性意识并借助各种媒材进行创造。在艺术形式上更为多样化，作品中开始萌生以表现性别为特征的女性艺术倾向，突显“个人”特征的绘画风格。镜子也成为女性艺术家热衷的题材，女性在镜子中观看自我的方式也发生了变化。镜子成为女性实现生活理想不可缺少的道具。通过镜像女性观看到了自我，同时女性也对自我生成的环境进行不断的反省和深思。

三、生活的反省——走向日常态

文革后的反思和时代主题的变化使艺术创作开始关注日常生活。在西方艺术介入的形势下，女性艺术家开始大胆的尝试表现自我。安定平和的生活使女性艺术家有良好的心态从事艺术创造，她们以其特有的敏感、直觉和体验表现日常生活的诗意和美感，表达女性独特的情感和思想。

日常生活是人类生存的本质，是对人的存在的基本肯定。日常生活主要体现在对个人生活或是家庭生活的关注上。家庭作为社会的细胞，是一个充满温情关爱的避风港，是作为个体的人获得生命确认，体现人的价值的一种方式。而对于女性这样的空间却情有独钟，也可以说自古以来“家”是女性永远绕不开的主题。在八十年代家庭生活的描绘成为中国女性艺术家热衷的题材，这种题材就是表现女性对日常生活的关怀。在这一时期将日常生活上升为一种和崇高历史同等价

值的方法，或者说用日常生活来抵制崇高历史和宏大政治，这是女性面对现实的一种积极的文化策略，是用日常生活的价值解构历史政治的伟大价值，突显个人社会价值和生存意义的方式。从这一点上说，女性更优于男性艺术家的贴近生活的表现。匈牙利当代学者阿格尼斯·赫勒在《日常生活》一书中指出：“日常生活之中‘我们的存在’有两种情况：一种是‘幸福’，另一种是‘有意义的生活’。前者体现人生的完成式，是‘有限成就’的满足，后者则是现代人面对充满欲望冲突、价值冲突的世界而避免沉沦的生存方式，是个体在无限宇宙中确立自我的前提。^[37]”女性对日常生活的关注更多地体现出女性通过日常生活与社会建立关联，从而在社会中确立自我。

镜子作为日常生活的一个道具，在女性的日常生活中可以说是一个更具有深意的道具。在这一时期女性被遮蔽的性别特征在镜子前再次出现，镜子映射出女性生活中最精彩和生动的一面，镜子前的女性恢复了作为女人的形貌，开始展现女性柔美娇好的身姿。韦蓉的《镜子》（图 23）是以写实手法表现女性在镜前整妆的瞬间，画中可以看出女性艺术家在镜子前的自信和坦然。硕大的镜子占据了画面二分之一的空间，艺术家在观看镜子里的自己，镜中形象的目光指向画外与观赏者形成一种交流和对视的关系。艺术家既在看自己也在看观赏者，艺术家与画像之间是一道门，这道门是镜子反射出来的，这道门恰好分割了现实中的艺术家与镜子中的影像。作品将日常生活中一个简单的瞬间赋予了不同的意义，少女瞬间的动态和姿容展现了青春的风韵和朝气，提升了日常生活的价值。女性在梳妆整理自己的过程中女性



图 23 镜子 韦蓉 油画 1989 年

的自我再次回归，这与以往不同的是女性的梳妆理容不再是男性艺术家笔下的风景，而是女性艺术家对自我的描绘。在前期的压抑中女性从不敢正视自己，如今女性可以自如地表现自己美好的一面，自身性别独属的健康靓丽，这是理想主义盛行的时代表征。苇容的作品恰好表现了这一时期女性对自我的认证和欣赏。约翰·伯格在《观看之道》

书中通过观看的不同方式探讨了两性的关系，他认为：“男性观察女性，女性注意自己被别人观察，这不仅决定了大多数的男女关系，还决定了女性自己的内在关系，女性自身的观察者是男性，而被观察者为女性，因此她把自己变作对象——而且是一个极特殊的视觉对象的景观。^[38]”在这里，女性作为景观已经发生了质的变化，女性自己描绘自己，观赏自己。画家、画家的形象、画家的镜像三者之间形成了一个相互观看和凝视的关系。这种关系里更多地体现出女性对于自我的肯定和欣赏，观看方式发生了根本的变化，这种形象不再仅是男性眼中的女性，而是女性对自我的把握和控制，是女性在时代面前自我反省和自我表达的信心呈现。

喻红的《自画像》（图 24）也同样传达了女性在新的时代面前对自

身性别的自信和对日常生活的赞美。在喻红的自画像中，女性以全身的形象在镜子中出现，不是“五四”时期以肖像为主突出女性的表情和目光为主的形象表达，注重女性精神面貌的展现。而是日常生活的一个瞬间，一个青春靓丽的女子在镜子前的自我欣赏。作品中的背景抹去了，仅是年轻女性对自我的欣赏。突出了女性艺术家作为个体存在的时代意义，女性发现了自己，并且开始表现自己最美好的一面。这正是八十年代整个社会对女性意识回归的赞扬和对个体存在意义的肯定。



图 24 自画像 喻红 1988 年

四、回归自我的尝试

A·马塞勒认为自我的定义

是指一个完整的个人。完整的自我，在西方现象学中分为三部分：即内在自我、人际自我和社会自我，三者对立统一，协调互动。内在自我是与孤独中的内在体验相伴的心理状态，它是维护女性自我的根本。但“五四”和革命建设时期，中国女性的内在自我长期处于压抑和封闭状态。以社会自我的发展为主实现女性的社会价值。进入八十年代女性的内在自我有所突出，女性专注于对自我的孤独体验，这是以往女性艺术家极少涉及的领域。渴望完整独立的存在是人的本能，女性必须走出内在自我的自闭情境，才能实现完整意义上的自我。事

实上,女性的自我更多地受男性世界的渗透和左右。女性艺术家作为较早实现自我的一部分知识女性,她们首先在艺术创作中通过自己的形象描画表现女性自我生成的过程和方式,以及在实现自我过程中受制于人际和社会的种种复杂心理。

女性艺术家在创作中的艺术表现方法不再以写实为主,而是尝试新的艺术表现手法,尤其借鉴西方艺术抽象化和寓意化的表现方式进行形式探索,表现女性在时代变迁中复杂的内心世界。在艺术语言上,也进行大胆的突破,如画过《代表会上的女委员》的赵友萍转向“泼彩油画”的创作,欧洋在中国意象美学精神的指引下探索意象油画的道路。在对西方女性艺术家的借鉴中墨西哥女画家克欧·弗里达(Frida Kaul)对于女性艺术家的影响较深。她的作品大部分(图 25、26)是以镜子中的自我形象为依据的自画像,这是画家鲜明自我意识的集中体现。由于长年卧床的身体,她只能依靠镜子中的自我形象来表现对生活的各种感受。其自画像摒弃了传统肖像画以“美”和“像”为形式化的审美标准,以严肃冷漠,略带男性化的形象表现画家内心世界的复杂多变。画面意象繁复,旺盛艳丽的热带植物,怪诞神秘的猴子、黑猫、鹦鹉,沉重苦涩的荆棘等等与画家的自我形象一起传达了



图 25 两个克欧·弗里达

美好与痛苦,生机与险恶的激烈冲突和画家坎坷多变的人生体验。这

种将历史、现实、幻想、传说、神话和个人的意象化符号拼接或杂揉一起，创设一个神秘化和情绪化自我世界的创作方法，超越了现实社会中男性中心的直线型创作原则，以更为女性化的表述方式实现了女性对自我的关注和认证，如《梦》、《两个克欧》（图 25）、《有小猴的自画像》（图 26）和《飞翔的床》等等。这种表现样式为中国女性艺术家提供了新的创作理念，女性艺术家不再以写实为主表现生活或是描摹生活情境，而是通过镜中的形象表现女性的复杂情感和心理状态，突出女性的自我意识以及自我意识与社会环境的冲突和矛盾。



图 26 有小猴的自画像
弗里达

俞红的《肖像系列》同样是在写实的基础上，以寓意化的表现方式传达女性在时代面前心态变化的作品。这些通过镜子审察自己的自画像为主的作品中，《紫色肖像》（图 27）是较有特色的一幅。虽然这幅作品是以写实为主的自画像，但画中的人物已超离了镜子以写实肖像描摹具体物象的主要功能。画面具有象征意味，人物形象作为意象化的象征符号，通过荒诞的姿态、模糊浪漫的表情，以及画面怪异的构图、超现实主义的背景，强烈的紫色调和装饰性技法，人物处理成近似剪影的效果。形象从虚幻的空间中孤立出来，造成与周围环境的疏离，人物与现存世界的联系淡化。暗示了女性寻求自立精神的愿望，隐喻了女性对以男性中心的生存空间的冷漠和无奈，传达出特定时代中女性个人内心的虚空、无助和脆弱感，以及人生的虚幻和空茫感。

画家借助镜子看到的是一个更为真实的自己，不是现代历史画作中一贯表现“坚强”的女性，或在家居环境中没有欲求，随遇而安的女性，而是一个在时代面前难以自控而又有些失重的真实女性。这种对女性内心世界的观照和表达，摆脱了以往绘画题材中对虚幻宁静的追求，而是对女性的真实心态和情感进行自觉的表达。

画家通过镜子塑造了自己的艺术形象，画家在凝视自己的过程中女性的自我实现的艰难清晰可见。女性以一种反思的态度突破镜子中的形象，镜子中映射的不是男性社会所倡导的单纯的女性形象。而是女性艺术家体验的在巨变的时代面前女性内心的真实而又复杂的感受，一种不安和焦虑的情绪传达了女性的内在信息。前难以自控而又有些失重的真实女性。这种对女性内心世界的观照和表达，摆脱了以往



图 27 紫色肖像 喻红 油画 1989 年

绘画题材中对虚幻宁静的追求，而是对女性的真实心态和情感进行自觉的表达。画家通过镜子塑造了自己的艺术形象，画家在凝视自己的过程中女性的自我实现的艰难清晰可见。女性以反思的态度突破镜子中的形象，镜子中映射的不是男性社会所倡导的单纯的女性形象。而

是女性艺术家体验的在巨变的时代面前女性内心的真实而又复杂的感受，一种不安和焦虑的情绪传达了女性的内在信息。

总之，八十年代中国女性艺术家在多变复杂的时代面前，一方面经过反省重新找回了女性身份，并积极地参与到社会实践中。另一方面女性又经过对历史和现实的反省，在西方女性主义思潮的引领下，打破了男性文化规定的社会标准，自觉地探寻女性存在的意义，对女性的自我实现进行有价值的探索和尝试，成为九十年代女性文化全面展开的先声。

第四节 “自审”与“戏谑”

——二十世纪九十年代女性艺术中的自我凝视

九十年代正是中国市场经济全面发展，国际化全面推进时期。作为一种新文化力量的女性主义文化思潮，促使中国先觉的一批知识女性开始对中国文化进行反思，女性主义观念下新的艺术主张，成为一股逐渐增强的艺术力量。尤其是95年第四届世界妇女大会在北京的召开，推动了中国女性学科的确立和女性文化的全面展开。中国女性艺术的自觉，也达到了历史高峰，女画家展览也层出不穷。首先是来自学院的八位女画家的联展《女画家的世界展》，之后，98年出现了三个重要的展览，3月份的《世纪·女性艺术展》，4月份台北的《意象与美学——台湾女性艺术展》，6月份德国波恩的《半边天——中国女性艺术展》，之后还有《99“心花”女画家五人油画展》、《本色——女画家的世界作品展》、《七日风景——北京七位女画家联展》、《与性别无关——沪宁青年女艺术家联展》、《新学院女性展》以及喻红的《目击

成长》个人展等等。女性艺术已然成为中国艺术中一种凸显的景观。

在全球化的进程中,中国女性艺术家吸收和借鉴了西方女性主义艺术家创作中的成份,力图完成中国化的改造和重塑。在这样的文化背景下中国女性艺术家开始以一种全新的视角观看自我、社会、历史和文化。女性艺术家在艺术语言上采用女性特有的言说方式进行艺术创造。女性艺术家一方面对自身的性别加以自审以确立自身的性别认同,一方面以调侃和戏谑的方式对男权文化进行反思和批判。

这时期女性艺术家创作了大量以镜子为媒介的作品,表现在多元文化时代女性对自我观看的珍视和自我确认过程中的复杂心态。这些作品有别于“五四”时期的肖像作品。也不同于二十世纪中期女性在镜子前的失真,八十年代女性在镜子前找回的形貌,更多地是将女性形象置身于女性化或是私人化的空间,女性期望以这种个人化的存在方式表述女性在时代面前对自我真实境遇的探寻。镜子中同样出现了女性的整个身体的形貌或是裸体形象,也包括男性的形象和男性身体。镜子作为一种社会标准体现了女性在当代社会中复杂的生存境遇,女性希望通过镜子观看到真实的自身形象,进行不断地自我探寻。但是正如镜子中所映射的一样,女性渴望自我的同时,女性的自我受到社会各方面因素的影响和制约,这些因素多来自于社会生活、历史和文化等等,比如传统的习惯势力、家庭的沉闷、身体的压抑、性别和身份的界定困难,还有受制于男性的阻力等等,女性在镜子中的形象便在这些关系中呈现出了多种风貌。画面上的女性形象因对现实的思考

而变得多样化，女性的自我追问和自我确认过程中产生了各种各样的心绪——犹疑、困惑、自足、哀叹、不安等等，形象的表情和姿态与画外的观赏者之间产生了一种互为凝视的关系，传达了女性在“看”与“被看”关系中的复杂多变的心路历程。

一、九十年代的女性观

九十年代是价值观念多元并存的时代，女性在时代面前的选择变得前所未有的宽阔。尤其是在西方女性主义思潮的影响下，性别意识成为一个重要的认识方法、视角和精神立场。在后现代解构一元中心、二元对立的对传统父权意识的批判中，女性关注的不再仅是个人的或是私人的问题，而是对整个社会、机制、制度对待女性的各种反映和表现。女性意识也成为女性在时代反思中刻意追求的一种自我肯定和自我表现的重要内容。但在大众文化的规导下，在新媒体的视觉图像引领的流行时尚里，女性形象在社会生活里依然是消费时代的欲望客体，女性更加突出了被看对象的境遇。女性在多元化的时代里要实现真正的自我是艰难的，但宽松的社会条件还是为女性提供了挑战自我和社会的机会。

二、身体的介入

九十年代始，女性艺术家不约而同地将创作转向“自身”这个命题，专注于自身经验的呈示。这种以独特的女性角色体验的情感历程，构成了女性艺术探索中一个极为重要的特征。女性在自我认证的过程中身体成为女性的出发点，希望通过最真实的身体找回自我。女性在

镜子中看到的不再仅是女性的目光和脸庞所显示出的女性对自我的认知和期许，而是女性的整个身体在画面中的呈现，女性通过自己的身体和所处环境的关系，表现女性艺术家对自身境遇和身体对于女性存在意义的思考。许多女性艺术家开始描画镜子中女性的身体或裸体，通过镜子表现社会对于身体的接受与宽容。

身体进入镜子是与整个社会文艺思潮相关联的。九十年代西方文艺思潮进一步引入中国，成为中国文艺发展的重要参照。知觉现象学家梅洛·庞蒂（Merleau Ponty）提出“我即是我的身体。”^[39]《阅读身体系列》丛书的“编者的话”认为：“身体是一个悖论。一方面它是被自然、社会与文化构成的。人类的身体形象、身体经验和身体知识都受制于具体的生活环境和文化形态，因此身体有一部历史，而非一成不变……另一方面，身体又是构成世界的原型。人类从远古时代起便以自己的身体为原型去构想宇宙形态、社会的形态，乃至精神的形态……维柯在他的《新科学》中把它概括为原始心智的普遍规律，在文明世界里它依然以诗性智能的方式积极运作着。”^[40]身体作为一种社会符号在当代成为人类构建新的

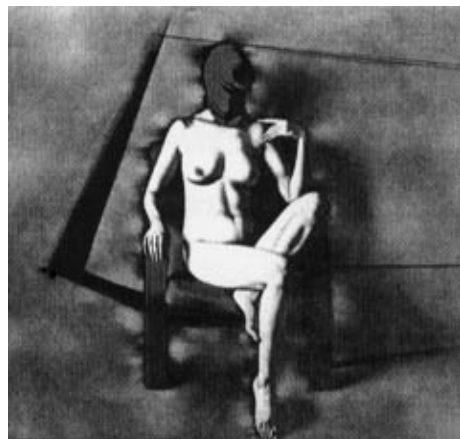


图28 自语之十一 刘虹 1993

理想的支点。传统的父权文化系统，女性的身体符号被编码置换成各类可供品评的物件。从花草比喻的物品化到仕女画的欲望化呈现，女

性的身体一直是男性观看的对象和欲望客体。正如本雅明曾言：“女性、异己的身体，历来是男性行使幻想暴力和构思社会问题的宝贝清单。

[41]”女性的身体一直承载着男性的激情、幻想以及破灭，同样也承担了历史的伤痛和重负。比如明清仕女画多是失意文人或学士借用女性的身体表现自身的境遇，战争年代受难的母亲形象，七十年代的伤痕



图 29 自语之八 刘虹

美术——何多苓画作中的少女、土地、房屋构成了一系列围绕女性形象的社会、历史的反思表现，时代的重量压在了少女单薄的身上，这是男性社会处理社会困境时采取的曲折的策略。

女性艺术家之所以以“身体”作为突破口，是因为女性作为一种性别存在，身体是证明自身存在基本物质，是女性成为充分意义上的女人的前提。正如埃莱娜·西苏所言：“这身体曾经被从她身上收缴去，而且更糟糕的是这身体曾经被变成供陈列的神秘怪异的病态或死亡的陌生形象，这身体常常成了她的讨厌的同伴，成了她被压制的原因和场所。身体被压制的同时，呼吸和言论也就被抑制了。[42]”“女性的身体未曾自主，因为身体并非单纯的肉躯，而是一种语言论述，一种观念或是一种记号甚至是一种建制。人的身体是镌刻着历史的表面，人们用语言去谈它，身体就在观念里被融解。人虽然好象有实质的身体，但它只不过是分解的自我所赖以存在的地方，一个解体的体积。[43]”

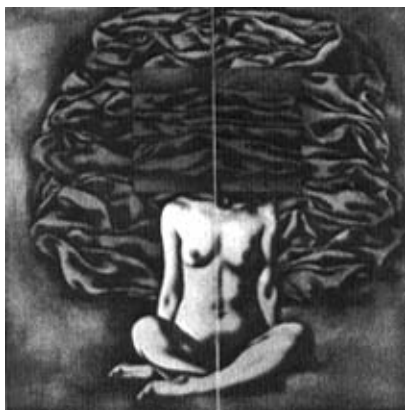


图 30 自语之四 刘虹 油画

刘虹的作品《自言自语》(图 28、29、30)系列通过女性的裸体表达了女性对身体的探寻意识。画中女性的形象以裸体为主,女性以身体表述自我在时代面前的种种境遇,具有象征意味。女性的头部被遮去,女性不再凝视自我,女性在镜子中无法观看到自我,或是女性有意避开对自我

的观看,而是将观赏者置于镜子的位置,并用女性特有的身体姿态表述女性内心世界的孤独情境和潜藏的欲望。布状或丝织物体密密麻麻的褶皱如同女性的情感和思想,凌乱而不规则,无始终地组绞在一起。红色的织物是女性的象征,是鲜血和女红。画面运用切割、错位、遮蔽等空间处理方法,使女性内心不平的心绪得以缓和。女性被遮挡的头使女性只能沉入自己的内心观看自我,男性或他人永远无法看到女性的真实面貌,无法开启她们的内心世界,至多是观看到她们的身体。而她们的身体是孤独的、冷静的,甚至是理性的,苍白敏锐,不带任何欲望。女性在拒绝言说、交流和凝视、被控制的过程中,女画家对女性生存情境的反思一目了然。刘虹以写实而概括的手法,明暗色调的归纳化处理和几近黑白的色彩设置,将写实语言引入了一种单纯化的表现策略,富有形式的美感,展现了女性特有的敏感灵慧的视角。

胡塞尔（Husserl）现象学认为回到事物自身，也就是回到活生生的自身生命体验，来追寻生命的意义。每个身体即代表着每个不同的个体，每一个身体也都在述说着每一个个体不同的经验。女性的生活更多的是面对家庭，在申玲的作品中家庭和身体的关系达到了最好的结合。擅长表现派手法的申玲，其画作往往



图 31 照镜子 申玲 油画 1994

表现日常生活中的女性情状，《照镜子》（图 31）、《小花壶》（图 33）和《春逝》都是表现女性在镜前自我凝视的画作。大凡女性艺术家表现女性照镜子的作品，女性形象多为侧身或是背影，而镜像中的人则是正面像，目光与观赏者构成一种交流的对视关系。《照镜子》中镜像比主体形象显得高大，显然是通过修饰后的形象，是女性致力于实现的一种社会形象，是女性按照社会的要求和标准进行自我设计的形象。镜子正体现了这一功能，女性艺术家通过这个自我期许的形象为社会塑造了时代所倡导的形象，也成为观赏者所致力于效仿和实现的形象。而 1999 年的作品《男人·女人之飞了》（图 32）却表现了女性与男性在浴室中的场景，一面硕大的镜子立于前面。镜中是女性的裸体，男性在镜中看自己也在看女性，男性在镜子中的影像变得比实际高大强壮。伍尔夫在《一间自己的房间》中探讨过这一问题，

她说：“多少世纪以来，女性都是作为一面镜子，映照出两倍于正常大小的男人形象，具有神奇和美妙的作用——如果（女性）开始讲真话，镜子里的形象就缩小；那么，男性的合理性就成问题——镜子的视点至为重要，因为它担负着维持生命的责任；它刺激着神经系统，如果把它拿开，男人就会死，好像吸毒鬼不能享受他的可卡因。^[44]”

画中女性的存在映照了男性的高大和强壮，而女性本身并没有意识到这一点，女性只在镜中观看自我。裸体是人最为真实和自然的形象，是卸下一切伪装和面具的存在。但在这种情况下女性依然没有逃脱作为被观赏者的角色设置，没有逃脱男性在女性面前的自我放大功能，男性同样以观赏者自居。

这里女性的裸体是真实的、自然的，不是男性艺术家笔下观赏的或欲望化的客体，以表现女性身体的美为主。



图 32 男人·女人之飞了 申玲

在当代语境中身体发挥了以往历史无法发挥的

作用，女性艺术家有意打破男性中心文化对女性身体的欲望化编码，将身体从男性手中解放出来，还原给女性自己，从而释放出女性身体前所未有的生命力。同时女性也希望藉由身体语词及其象征符码来检视自身的处境，进行两性关系的探讨以及社会结构的检视。透过身体和镜子，女性艺术家以个人创作来间接地实践其当代的存在意义和更

开放的文化理想。但身体作为一种符号又同样陷入女性自设的怪圈，落入了男性窥视的窠臼。

三、女性的自审

事实上，从社会意义上分析，不存在完整意义上的人，只有不同性别的人，每个人是带着性别的眼镜来看世界的。“千百年来，作为生物个体而相对独立的人，总是以其特定的性别身份存在于人类社会中。^[46]”九十年代在大众文化的介入下，媒体以巨大的优势塑造着女性形象。女性在镜子前的自我凝视和观看不再是传统角色中的自恋，虽然这是部分女性主义者倡导的女性自信自爱的主动表现。女性更多的是反思女性在传统和现代中的不同角色以及这些角色规定性的历史生成。女性对镜凝视

也具有了前所未有的多重性。女性对自己的性别认同中不再是作为一个简单的女性生理特征的存在，更多的是一种在文化层面上的女性与男性平等的自我认同。西蒙娜·波伏娃对此感

慨道：“男人永远不会以性

别作为起点去展现自身，他不用声明他是一个男人，但如果我想定义自己，就必须先说‘我是个女人’，所有的讨论也必须以此为前提。

^[46]”所以说性别成为了女性进行自我观看和自我确认的重要一步。



图 33 小花壶 申玲 油画

这一时期女性艺术家作品中镜子映射出的女性形象体现了女性对自身性别的关注和认同。从这一点上分析，中国女性艺术家受西方女性主义艺术的影响颇深。西方女性主义艺术在二十世

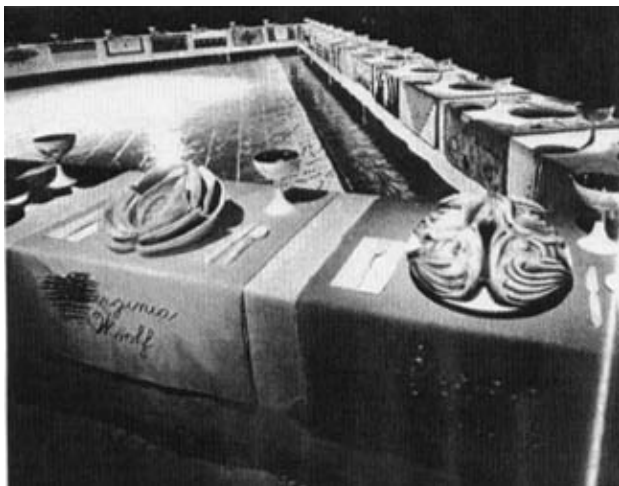


图 34 晚宴 芝加哥

纪七十年代时达到了一个新的高潮，一批女性艺术家对艺术界公认的男性化语言模式和男优女劣的传统观念进行公然的挑战，但她们又难以冲破处身其间的这种语言模式和观念。为此，她们试图开拓女性专属的语言空间。美国女性主义艺术家朱迪·芝加哥（Judy Chicago）创作了当代女性主义艺术的典型范例。其作品《果皮背面》、《伟大的妇女们把自己变成了蝴蝶》创造了带有“中心图像”的女性生殖形象，从本质上对男性生殖和由此象征的男性社会等级制度进行挑战，提升了女性生殖力同等于男性的强大和富有象征意义。《晚宴》（图 34）是女性主义艺术史上的经典巨作。作品调动了多重与女性相关的元素：由 39 个餐桌组合成庞大的晚宴场景；使用了三角形这一女性器官的象征符号；39 个餐桌上分别是西方历史上 39 个女性的座位，中央地板上书写 999 个女性的名字；餐桌上的主菜盘中盛放的不是美食佳肴，而

是灿烂的女性器官的装饰图案。《晚宴》以独特的方式上演了西方文明史中女性最绚烂的一幕。芝加哥认为：“主动地看自己与被动地看是不同的，这种力量的产生来自于你对自己的性别有认识，对女性自身有了解。女性主义者扩大了‘观看’的意义，它不仅是指看这个动作，而且涉及如何去看，以及个人在观看时唤起的力量。^[47]”这正是女性观看的意义所在，是女性对自身性别的一种主动的接受，它有力地挑战了男性所创造的美学观念，成为当代女性主义艺术重要的哲学依据。

文化学者乐戴云曾把女性意识归纳为三个层面，第一个是社会层面，从社会性阶段结构看女性所受的压迫和及其反抗压迫的觉醒。第二是自然层面，以女性生理特征研究女性自我，如周期、生育、受孕等特殊经验。第三是文化层面，以男性来参照，了解女性精神文化方面的特殊处境，从女性角度探讨以男性为中心的主流文化以外的女性创造的“边缘文化”及其所包含的非主流的世界观、感觉方式和叙事方法。第三个层次才是



图35 倒影 闫平

女性艺术家致力于探求的，女性艺术家通过镜子这一女性化的物品表达

独属的女性意识。闫平的画作一直以张扬母性的精神作为创作主题,《倒影》(图 35)借助镜子观看到的不是镜前的自我影像而是借助镜子实现的影像,作品中主体形象侧面与正面的镜中影像相互映衬,镜外的女性一身家装,裸露的肌肤呈现自然的肉色,镜中的影像却相反是一身职业装的女性,身着理性的蓝色套装,自信而坦然。女性在镜中的自我凝视有了不同的意义,女性看到的是一个自立自强的职业女性,一个在家中可以享受生活,在外面可以独挡一面的职业女性,女性的双重角色一目了然。作品表现了女性在镜子前的装扮和修饰是女性自我分裂的过程,实际上也是女性意识与自我意识的相合,是女性实现社会化的过程。在这个过程中女性遵从着社会标准,在想象认同中找到了自我。

巴赫金曾言:“一个人在审美上绝对地需要一个他人,需要他人的观照、记忆、集中和整合的功能性。^[48]”女性在审美上的他人就是男性,或是镜子中的自己。女性在自我探寻的过程中同样经受来自家庭观念中女性角色设定的压力。女性最贴近的家庭生活成为女性观看自我和实现自我的一个阻力。刘曼文《平淡人生》系列,正是女性对家庭生活这种处境的深刻思考。在其画作中女性作为家庭主妇并没有电视剧和广告中所呈现的幸福和满足感。女性在家庭中的困境是无法掩盖的。波伏娃曾说:“婚姻是一种奴役形式。它带给女性的只不过是华而不实的平庸生活,这里没有远大的抱负和激情,缺乏目标的日子无限重复,生活轻松流逝,没有人质疑这种生活的目的。^[49]”历史虽然跨越了半个世纪,女性依然在传统的角色下生活,并要承担家庭和职业的双倍劳动。女性透过家庭中的镜子观看到的形象显得沉重无奈,

这才是女性真实的生活形象。男性画家往往将女性描绘成快乐的富有奉献精神的家庭主妇。

刘曼文的自画像《窗外的大风景》



图 36 窗外的大风景 刘曼文 1996 年

(图 36), 作品是从室内看室外, 画面的五分之四是窗户, 窄窄的窗沿和一条条金属窗框将室内室外分成两个世界。室外春意盎然, 绿草红墙, 高楼白云, 生气勃勃。室内窗前放置一张画家的自画像, 画中画家正手拿画笔和调色板作画。这张画中画色调黯淡, 气氛沉寂阴郁, 与室外景色形成强烈的对比。画中右侧悬挂的鸟笼, 关着一只色泽明艳的小黄鸟。画家



图 37 平淡人生之三
刘曼文 1996 年

以鸟自喻, 小鸟与画中画家的形象一样孤绝无奈。这正是画家困守家庭的心境写照, 一种无法超越的痛苦弥漫其间。画家对自我的凝视中产生的是落漠和孤绝的情绪, 女性的自我观看在这里表达的多是一种人与自然, 人与社会, 人与自我无法相融的分裂或撕裂感。正如这幅画中所安排的三个层次, 近景自画像中孤寂的自我, 中景窗外温馨的自我

然，远景喧闹的现代文明社会。这时女性自我凝视关注的是女性在各种“关系”中的处境和命运。

心理学家荣格将中年称为“个体化”时期，自我曾被忽视的方面开始突显出来，内心深处的“无意识”开始表现出来，与理性共同发展创造性思维；个体化的另一方面，是开始对自我和他人的本性、



图 38 平淡人生之四 刘曼文 1999 年

“动物性”等人性的阴暗面有了比较清醒的认识。在创作《平淡系列》时刘曼文已步入中年，作品主要表达了女性作为家庭的一员同样无法摆脱男性的注视，女性实现自我的空间是狭窄的也是艰难的。作品多以画家平常的一家三口的家庭生活为依据，依靠镜子反映平淡人生中的无奈和沉重。镜子是女性的另一双眼睛，女性通过镜子来规范自己，镜子成为了判断标准，而自己的真实感受往往被忽视或掩盖。在《平淡人生》之四（图 38）中画家选取浴室的环境作为描述空间，镜子几乎占据了画面的全部空间，镜子中是画家的自我观看，同时视线也指向浴池中的孩子。女性照镜子在这里，表现出一种无力自我控制，屈服于自我情绪下的形象，这是当代女性自审中的无奈。在另一幅《平淡人生》之六（图 39）中画家以自画像的形式再现了家庭生活的沉重。

在最安全自然的家庭中每一个成员都同样失去了自然的天性，画家直面观众，面部涂上了面膜，完全失真的姿态，双臂无助地紧抱在一起。而作为丈夫则在她身后拿着照相机偷窥她，儿子同样带着有色眼镜在后方注视她，画面呈示出一种无处可逃的压抑感。即使在家庭中女性同样缺乏安全感，男性同样用摄影镜头和有色眼镜观看女性，女性的自我凝视则在镜中变得不安定和恐慌，只能涂上面膜进行自我保护。在这里面膜一方面是女性企图留住青春美貌，另一方面也是女性的一种自我安慰，一种暂时逃脱被盯视、审察的危险，进入休养松弛的思考状态，是对自我的一种保护。但是社会的目光，男性的目光无时不在地侵袭女性的个人生存空间。女性的自我在家庭中依然受到重重阻挠，镜子中观看的自我也是失真的。

男性艺术家在新的时代面前也开始进入自审阶段，将目光深入到自我的深处。梁卫洲的作品表现了男性艺术家在新的时代面前对自我



图 39 平淡人生之六
刘曼文 1999 年

的审察和关注。96 年他在上海美术馆举办了《镜中的男人》个人画展，其画作中总是出现两个相同男性的主体形象，或裸体或着衣，被一面镜子隔着，其间时常穿插着一只白猫或是皮影面具之类的图像，画面散发出一种焦虑、躁动和孤独寂寞的情绪。这是与女性同样的心理体察，表现男性在飞速变化的时代面前的焦灼感、无助感和自我实现的艰

难。

许多女性艺术家在进行自审的同时，选取与女性生理或心理相关内容或材料，通过女性特有的艺术语言进行创作，如蔡锦的《美人蕉系列》、陈妍音的《箱子系列》、林天苗的《床》、姜杰的《婴儿》和施慧的《巢》等等，充分显示了女性艺术家以女性目光审视世界，思考现实，觉悟生活，呈现生活真实样态和直面生存现状的勇气。

四、戏谑的自由

戏谑是以一种游戏和调侃的方式表现生活，突出喜剧效应，在喜剧背后往往是一种反思与批判。戏谑也可以称为是看破之后的反击。这种艺术思维是九十年代所特有的一种艺术创作方式，许多艺术家采取古今意象的架接和拼凑，多种艺术元素交织的创作手法，表现文化多元时代女性艺术家内心充满矛盾和冲突的复杂心态，以及确立价值观上的犹豫。这种戏谑以后现代所惯用的貌似轻松、幽默、嘲讽等调侃手法以期实现对性别背后整个社会文化的反思和批判。

西方女性艺术创作为中国女性艺术开创了新的思路。进入后现代女性主义时期，西方女性主义向更为理论化的方向发展，对前期女性主义的一些观点进行批评或否定，认为男女性别的差异是绝对的，男女的平等是相对的，男女平等观本身就是父权社会思维观念的延续，不能从本质上提升女性的社会地位。相应的女性主义艺术的焦点也转向对艺术和文化的性别分析上来，女性主义艺术改变了以往女性艺术的激烈的、紧张的对抗性，以一种反讽、幽默手法调和着前期女性艺

术的怒气，实质上却是更为激进和宽泛。“游击女孩”（Guemla Girls）是这时期的典型范例。因其发音类似于大猩猩（gorilla），因此这个团体出现时，总在头上戴着大猩猩的面具，将男性对女性漂亮性感的消费观念和标准彻底消除在凶恶的面具里。她们最著名的一幅招贴画上写着：“女人必须裸体才能进入博物馆吗？进入现代艺术区域的艺术家女性不足 5%，但 85% 的裸体画像是女性。^[50]”她们如游击队般出现在艺术的各个领域里，以尖酸讽刺又幽默的方式检索艺术界对于女性的不平待遇，因此平反了不少艺术界对于女性的封杀。

九十年代，美国举办了“坏女孩”的艺术展，在艺术观念上和表达方式上集中体现了女性主义艺术打破偶像的实践，倡导“用脑子来感觉，用身体来思考”的主张，在精神指向上和语言模式上对男性价值观念和标准进行批判和颠覆。“垃圾女孩”也是典型代表，她们将垃圾坑作为关注的焦点，提出艺术对环境保护的参与性和艺术家的社会责任感的重要性。中国女性艺术家在吸收西方女性主义艺术创作观念的同时，开始对中国文化进行戏谑和批判，尤其是男权思想集中体现的传统文化。传统文化以一种巨大的惯性在现代生活中延续着的，可以说是女性要实现自我的巨大障碍。对传统进行戏谑和调侃以实现女性对男性中心社会的批判是女性艺术家的艺术策略。袁耀敏的作品《兵马俑系列》（图 40）是最有代表性的，镜子里呈现的是传统文化中变异的艺术形象。她将中国传统威猛的兵马俑形象进行改装，穿着轻纱薄透的羽衣，敷彩明艳，对比性强，笔触松动而感性化，形象姿态妖娆，涂脂抹粉，揽镜自赏。再加上中国传统的女性化意象荷花，使

画面显得更为复杂。这种角色的调和有着特殊的意味，是一种性别的复杂生成，俑与妖的复合体。兵马俑是中国千年来对男性性别的一种设定，也可以说是中国男权社会的标志，是延续二千年男权思想的集中反映，是强大的传统

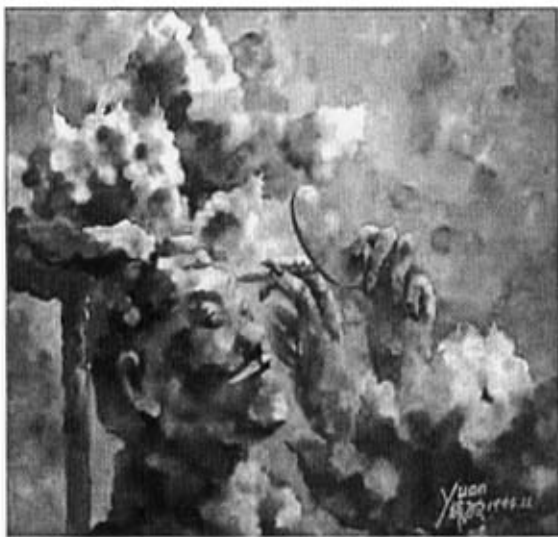


图 40 兵马俑系列 袁耀敏 1997

力量的代表。妖是一种介于女性化的设定，是自由的个体，在娇柔艳丽的外表下往往是一种对既定规则不遵从和嘲讽性的破坏。正是二者的揉和形成了这一充满文化构想的形象。女性的形象即使是在今天开放的社会格局下同样负载着千年的男权意识，难以自拔。女性在镜中看到的是个包裹严密的男性面容，而女性自身想挣脱还原成女性的本性，只有借助妖化来实现女性的这一理想。袁耀敏选择秦俑作为自己的艺术表达符号，意识到当代社会中关于传统与现代文明的冲突，男性话语方式与女性主义意识之间的冲突，这种矛盾将会长期持续下去。

在传统文化中女性是男性凝视的承担者，男性占据主动位置。在崔岫闻的作品中男性与女性的目光发生了逆转，女性拥有凝视和观看的主动权，是男性的镜子，而男性承担女性的凝视和观看。这是女性

主义艺术中新的两性观察视点。其作品《玫瑰与水薄荷》（图 41）系列中表达了女性有如薄荷般清醒富于理性，又有玫瑰般的梦想。画中男性一律全裸面对观赏者，男性器官成为画中的主要表象，一直处于画面的焦点，而以审视姿态出现的女性多是背影，偶尔露出的面容也是表情冷漠，没有一丝热度，画面通过扭曲的线条和阴冷的色彩传达出一种苦涩、压抑的情绪。崔岫闻说：“我画中的女人永远都是穿衣服的，而男人是不穿衣服的。其实很简单，当你了解自己的时候，你永远都是要探寻未知的世界。男性世界你是不了解的，他的身体像桌子一样，只是个载体。进入人的精神世界一定要先通过躯壳，至于是什么方式，美还是丑，那只是你的感情瞬间投入的一种表达。^[51]”女性观看男性的过程中女性突出了镜子的作用，依靠女性这面镜子来反映男性。崔岫闻通过这种戏谑的方式重新认识了两性关系，视角的转换为人们提供了新的思维方式和观看视点。

这种女性的视角转换使女性不再凝视自我，相反女性能以男性般的眼光注视男性。女性的凝视同样有力，不可抗拒，这具有解构主义的色彩和意味。女性同样可以在男性的参照下实现主体、身份、性别的多重回归和认定。奉家丽的作品同样对男性话语中心社会的荒谬进行戏谑和调侃，同时对女性自身角色规定的盲从进



图 41 玫瑰与水薄荷系列
崔岫闻 1996 年

行调侃，其作品中浓烈的商业气息和华丽的色彩传达了女性在消费时代普遍的茫然惊慌和失控的情绪。这种独特的艺术表现方法是女性在女性主义运动中重新认识自我的必经之途。

陈羚羊的《十二月花》（图 42），同样是以戏谑的方式对传统中的镜子进行颠覆。作品突破了镜子对女性容貌的关注，转向对女性经验的挖掘和戏谑。尤其是作为女性生理特征的月经，进入镜中，成为映射女性的另一种面目。作品以十二面镜子为主，老式镜子、花窗格式等中国传统形式，阴柔、稳重的光色处理，笼罩着女性器官，在这里自我凝视转变成一种女性生理特征的抒写。中国传统观念中一年十二个月月开花的诗

意表达，隐喻了一年十二个女性生理事实。陈羚羊以看似传统的形式打破了传统，以类似女人味的方式毁坏了女人味。作品对女性问题的直接选择，对女性身体真实和美丽的同时关

照，对中国传统的女性化形式的使用，都体现



图 42 十二月花之十 陈羚羊

了画家对女性与文化的深入思考。这里女性真实的生理经验成了女性艺术的表现焦点。艺术家以戏谑的方式将女性的真实生理表现在镜子

中，镜子在这里具有了不同寻常的意义。这是女性对自己生命最真实的观看，是美与痛相联的真实生命体验。

总之，九十年代这条以镜子为线索贯穿的女性艺术经历了从个人经验和个人空间的自审到对人类社会问题的批判，从女性经验的呈现到对文化的戏谑，表征了女性艺术无论从美学品格和精神指向上均已进入了一个崭新的境界，成为当代艺术中不可缺少的一部分。女性艺术既是在女性自我探寻和认证的语境中生成，又以女性特有的视角进入当代公共话语中。女性艺术不仅是为女性的存在争取权利，从本质上分析，它也是整个人类文化成果的一部分，是女性用自己独特的有别于男性的话语参与人类文明的建构。它扩大了人类的视野，丰富了人类的经验，为人类更好地应对未来，实现人类两性相和的共同理想进行了有益的探索。

第三章 镜子的突破与女性艺术走向

历史是循环前进的，人作为历史的人，必然受制于历史。两性关系的历史和文化状况经历了差异与同一的演变过程，正如女性主义理论家伊丽莎白·斯佩尔曼（Elizabeth Spelman）在《无关紧要的妇女：女性主义思想中的排斥问题》中所言：“否定人的差异和否定人的同一，这都同样有可能造成对人们的压迫。^[52]”女性和镜子的关系更多的是女性与男性关系的反映，镜子是女性认识自我，规范自我和突破自我的一个重要的工具。从艺术作品中镜子透射出的女性形象，是女性在时代面前对自我的认知和对文化反思的结果。为此，在女性的心理成长中镜子起到了重要的作用。

第一节 镜子的限制与突破

镜子作为媒介，使女性在自我凝视中通过镜中影像的想象认同，实现了自我认证。但镜子作为一个工具或是媒介，仅仅是主体认识自我和认证自我的必要条件。或者说镜像作为一种影像仅仅给予女性一种平面的自我认证，镜像以其虚构性和想象化存在为人的主体性生成确立了依据和参照，却不是自我生成的根本。主体与镜像之间有着根本的不同，镜像往往是社会给予女性的观念性的形象。而作为主体的女性在镜子中看到的并不是自身内心需求的真实形象。

事实上，镜子限定了女性的生存空间，使女性的目光滞留在透明的想象中，女性只有穿过镜子才能看到真正的自己。为此，女性不应耽于镜前的自恋和自怜，将视野局限在狭窄的镜中，在虚空中作茧自缚，遮蔽了精神的丰富性和无限性。女性在自我认证的基础上，更应突破镜子的围困，面向广阔的现实生活，参与到历史和文化的建构中，不断地在实践中印证自己，才能最终实现自我，确立真正的女性意识和女性气质，实现与男性的平等对话。

戴锦华认为：“女性在今日文化中遭遇的是镜城情境，在男性文化之镜中，她要么是花木兰化妆成男人，要么就是在男性之镜中照出男人需求的种种女人形象，是巫，是妖，是贞女，是大地母亲。只有在女性自身体验的忠实写作中，才能打破所有镜子。^[53]”女性艺术家只有在自身体验的忠实创作中才能打破所有的镜子，获得全新的自由，实现自我的社会价值。这是女性作为主体存在的必要条件和时代的使命。

第二节 女性艺术的困境与走向

中国女性艺术从其诞生以来，经过一个多世纪艺术家们的共同努力，在东西方文化的交流与碰撞中逐渐成熟。中国女性艺术吸收了当代西方女性主义艺术中的经验和模式，并实现了中国化的改造，表现了当代中国女性的生存境遇与心理构成，推动了中国当代女性艺术的发展和繁荣。

但女性艺术在当代中国同样也面临着困境，女性如何在当代的艺术语境中生存发展本身就是一个复杂的问题。女性艺术在中国虽然是艺术世界必不可少的一部分，但作为一种理论还不成熟，没有形成体系化，没有确立明确的观点（有一些女性艺术家本身反对理论化），没有形成真正的有实力的群体，多是零星的组织或是热心参与者。女性艺术家更注重个体化的表达、个人经验的呈示和感性化的表达。同时无论从理论角度还是实践角度中国女性艺术既受制于主流化和大众化，也受制于男性话语和西方中心话语等多种因素，无法在短期内探寻一条明晰的路径。

女性艺术批评同样在男性中心话语中遭受男性批评话语的误读，因为从事艺术批评的批评家、策展人大多数是男性。目前，中国女性艺术基本处于男性批评话语和权力标准的评判和制约下，男性批评话语对女性艺术的误读或是伤害是不容忽视的。许多女性艺术家同样以功利的目的迎合男性艺术批评话语，以期获得机会和成功。所以说女性艺术批评话语的建立在当前也面临着重重的困境——有社会机制的围困，男性话语的控制，也有女性自身的认识问题。为此，中国女性

艺术在新的时代面前要建立自身的批评机制和话语，需要相当长的一段时间。

所以说，在新的时代面前，中国女性艺术家无论是在艺术实践，还是在理论建设上，要进行大胆地探索，在各种角色里不断地确立自己的位置，以更远大的视线，探寻女性艺术新的发展和更广阔的空间，为人类文化贡献出女性特有的敏感、平和而又坚强的一份力量。

结 语

镜子作为人类生活的必需品,是人类社会化过程中的一个重要工具,也是人的心理形成过程中的一个媒介。女性与镜子的关系可以说是女性与男性之间关系的表现,女性在镜子中看到的影像是男性中心文化为女性定制的样板,女性对自我的凝视中也多是男性目光的替代。表现女性与镜子的关系的画作同样也是这一关系的体现。早期艺术作品中女性和镜子的关系多是男性笔下的一种景观展现,女性作为男性欲望的对象和客体而存在。

在中国艺术史上,女性在二十世纪初才开始具有自我描绘的能力,通过艺术中的镜子表现女性生存的真实样态。二十世纪中期女性在革命和建设中性别被时代所遮蔽,女性同样回避自我的观看。直到八、九十年代女性才在镜子中观看到处身文化中的自我形象,女性艺术家的反思和批判能力构成了这一时期女性文化的中心力量。女性通过镜子中的自我形象表现女性对于时代的思考和评判。但镜子同样成为女性无法逃脱的屏障,限制了女性对于精神世界的探求和思考。

所以说女性要抛开镜子,走向公共空间,在社会实践中不断地发展自我,认证自我,从而实现女性作为人所具有社会价值感和成就感。女性艺术家同样也要在自身忠实的创作中表现女性的生存境遇和思想情感,引导女性艺术走向更广阔的发展空间。

注 释

- [1][德]歌德著《浮士德》钱春绮译,上海译文出版社1982年版,第1页。
- [2]杨身源、张弘昕编著《西方画论辑要》,江苏美术出版社1990年版,第121页。
- [3]张震点校《老子庄子列子》,长沙岳麓书社1989年版,第3页。
- [4]同上,第4页。
- [5]同上,第52页。
- [6]梁刘勰著《文心雕龙译注》陆侃如、牟世金译注,齐鲁书社出版社著1995年版第199页。
- [7]张葆全、周满江撰《历代诗话选注》,陕西人民出版社1984年版,第105页。
- [8]汪民安《露丝·伊莉格瑞的非一之性》文化研究网,<http://www.culstudies.com/>
- [9][英]约翰·伯格《观看之道》戴行钺译,广西师范大学出版社2005年版,第46—47页。
- [10]林丹娅《女性视点:广告与魔镜》《中国女性文化 NO.1》荒林 王红旗主编 中国文联出版社2000年,第37页。
- [11]沈奕斐《被建构的女性——当代社会性别理论》,上海人民出版社2005年版,第162页。
- [12]李建群《性别关注——西方女性主义艺术史研究的新阶段》《美术观察》2004年第3期,第109页。
- [13][英]约翰·伯格《观看之道》戴行钺译,广西师范大学出版社2005年版,第52页。
- [14][法]西蒙娜·德·波伏娃《第二性》陶铁柱译,中国书籍出版社1998年版,第309页。
- [15]《美术文献·男性艺术专辑》总第20期,湖北美术出版社2000年7月版,第2页。
- [16]萧涤非、周汝昌等撰写《唐诗鉴赏辞典》,上海辞书出版社1983年版,第985页。
- [17]班友书编《中国女性诗歌粹编》,中国文联出版公司1996年版,第159页。
- [18][美]贝蒂·弗里丹著《女性的奥秘》巫猗云等译,江苏人民出版社1988年

版,第283页。

[19]孟悦、戴锦华《浮出历史地表——现代妇女文学研究》,中国人民大学出版社2004年版,第2页。

[20]马克思、恩格斯《马克思恩格斯选集》第四卷,人民出版社1972年版,第67页。

[21]张京媛主编《当代女性主义文学批评》,北京大学出版社1992年版,第188页。

[22]乔纳森《自画像》<http://www.iro.umontreal.ca/~nie/olivetreescene/field/j/002.htm>

[23]孟悦、戴锦华《浮出历史地表——现代妇女文学研究》,中国人民大学出版社2004年版,第42页。

[24]胡经之主编《西方文艺理论名著教程》下卷,北京大学出版社,2003年,第377页

[25][英]约翰·伯格《观看之道》戴行钺译,广西师范大学出版社2005年版,第58页。

[26]同上,第56页。

[27]孟悦、戴锦华《浮出历史地表——现代妇女文学研究》,中国人民大学出版社2004年版,第254页。

[28]马克思、恩格斯《马克思恩格斯选集》第四卷,人民出版社1972年版,第71页。

[29]引自毛泽东1964年6月畅游十三陵水库时对青年的谈话《毛泽东思想胜利万岁》北京1969年,第243页。

[30]毛泽东语《最高指示》,北京1968年,256页。

[31]《毛泽东诗词》北京,1960年,255页《七绝为女兵题照》:“飒爽英姿五尺枪,曙光初照演兵场。中华儿女多奇志,不爱红妆爱武装。”

[32]荒林 王光明:《两性对话——二十世纪中国女性与文学》,中国文联出版社2001年版,第27页。

[33]南嫫《破译才女:没有一只船能够驶过美丽的塞壬岛》

<http://www.fashion.com.cn/content.asp?newsid=>

[34][德]海德格尔《人,诗意地安居——海德格尔语要》郜元宝译,上海远东出

版社 1995 年版, 第 106 页。

[35]姜书阁、妆逸波选注《汉魏六朝诗三百首》《木兰诗》岳麓书社 1992 年版, 第 422 页。

[36]翟永明《当男权遇到女权》, 2002 年 4 月 3 日发表于《翼·中国女性诗刊》网络版。

[37]<http://www.chinapoet.net/cgi?forum=10&topic=1731&show=100> 中国诗人论坛——一组诗歌和评论

[38][英]约翰·伯格《观看之道》戴行钺译, 广西师范大学出版社 2005 年版, 第 47 页。

[39]胡经之主编《西方文艺理论名著教程》下卷, 北京大学出版社 2003 年版, 第 366 页。

[40][英]布莱恩·特纳著《身体与社会》马海良、赵国新译, 春风文艺出版 2000 年版。

[41]荒林 王红旗主编《中国女性文化 NO.1》, 中国文联出版社 2000 年版, 第 3 页。

[42]张京媛主编《当代女性主义文学批评》, 北京大学出版社 1992 年版, 第 193 页。

[43]南方朔《在语言的天空下》, 台北大田出版社 2001 年版, 第 65 页。

[44]张京媛主编《当代女性主义文学批评》, 北京大学出版社 1992 年版, 第 289 页。

[45]李小江《妇女研究在中国》杜芳琴、王向贤主编《妇女与社会性别研究在中国(1987——2003)》, 天津人民出版社, 2003 年版。

[46][法]西蒙娜·德·波伏娃《第二性》I 陶铁柱译, 中国书籍出版社 1998 年版, 第 10 页。

[47]《与朱迪·芝加哥和米丽阿姆·莎皮若的对话》《女性主义艺术的力量: 1970 年代美国运动的历史和影响》纽约阿布伦出版社, 1994 年。

[48]巴赫金《审美活动中的作者与主人公》《巴赫金全集》第 1 卷河北教育出版社, 1998 年, 第 133 页。

[49][法]西蒙娜·德·波伏娃《第二性》陶铁柱译, 中国书籍出版社 1998 年版,

第 515 页。

[50]廖雯《女性艺术——女性主义作为方式》，吉林美术出版社 2000 年 3 月版，第 107 页。

[51]《崔岫闻——像旷野中狂野的玫瑰》全球通女性。

http://www.chinabright.com.cn/gotone/200403/ms_02.htm

[52]沈奕斐《被建构的女性——当代社会性别理论》，上海人民出版社 2005 年版，第 58 页。

[53]戴锦华《雾中风景》，北京大学出版社 2000 年版，第 93 页。

参考文献

书目:

- [1][法]梅洛·庞蒂《知觉现象学》，商务出版社 2000 年版。
- [2]荒林 王红旗主编《中国女性文化 NO.1》，中国文联出版社 2000 年版。
- [3]胡经之主编《西方文艺理论名著教程》上、下卷，北京大学出版社 2003 年版
- [4]班友书编《中国女性诗歌粹编》，中国文联出版公司 1996 年版。
- [5][美]贝蒂·弗里丹著《女性的奥秘》巫猗云等译，江苏人民出版社 1988 年版。
- [6][英]约翰·伯格《观看之道》戴行钺译，广西师范大学出版社 2005 年版。
- [7]张京媛主编《当代女性主义文学批评》，北京大学出版社 1992 年版。
- [8][法]西蒙娜·德·波伏娃《第二性》陶铁柱译，中国书籍出版社 1998 年版。
- [9]孟悦、戴锦华：《浮出历史地表——现代妇女文学研究》，中国人民大学出版社 2004 年版。
- [10][英]弗尼吉亚·伍尔夫《一间自己的屋子》王还译，北京：生活、读书、新知三联书店 1989 年版。
- [11]戴锦华《雾中风景》，北京大学出版社 2000 年版。
- [12]沈奕斐《被建构的女性——当代社会性别理论》，上海人民出版社 2005 年 4 月版。
- [13]徐虹《女性：美术之思》，江苏人民出版社 2003 年 11 月版。
- [14][美]罗斯玛丽·帕特南·童《女性主义思潮导论》艾晓明等译，华中师范大学出版社 2002 年 10 月版。
- [15]廖雯《女性艺术——女性主义作为方式》，吉林美术出版社 2000 年 3 月版。
- [16][英]伊丽莎白·赖特《拉康与后女性主义》王文华译，北京大学出版社 2005 年 3 月版。
- [17][日]福原泰平《拉康镜像阶段》王小峰 李濯凡译，河北教育出版社 2002 年 1 月版。
- [18][日]由水常雄《镜子的魔术》孙东旭译，上海书店出版社，2004 年 6 月版。
- [19]叶梦、邹建平主编《美丽欲望》湖北美术出版社，2003 年 8 月版。
- [20][美]菲莉丝·契斯勒《写给年轻女性主义者的信》严韵译，台北市女书文化

事业有限公司 1999 年 5 月版。

[21]朱安娜·莎克《女性笑声的革命性力量——女性主义与当代艺术》陈淑珍译，台北远流出版社 2000 年版。

[22]格蕾斯达·波洛克《视线与差异——阴柔气质 女性主义与艺术历史》陈香君译，台北市远流出版社 2000 年版。

[23]林佩淳主编《女艺论 台湾女性艺术文化现象》，台北市女书文化出版社 1998 年版。

[24]南方朔《在语言的天空下》，台北大田出版社 2001 年版。

[25][英]伯特兰·罗素《婚姻的革命》靳建国译，东方出版社 1998 年版。

[26]荒林 王光明《两性对话——二十世纪中国女性与文学》，中国文联出版社 2001 年 6 月版。

[27]李小江《解读女人》，江苏人民出版社 1999 年版。

[28]湖北省美术家协会主办《美术文献·中国女画家专辑》，湖北美术出版社 1995 年第 2 期（总第 4 期）。

[29]《美术文献·男性艺术专辑》总第 20 期，湖北美术出版社 2000 年 7 月版。

[30]陈东原《中国妇女生活史》，商务出版社 1937 版。

[31]李小江等《文学、艺术与性别》，江苏人民出版社 2002 年 10 月版。

[32][德]E·M·温德尔《女性主义神学景观》刁承俊译，北京：生活·读书·新知三联书店 1995 年 8 月版。

[33]A·马塞勒等主编《文化与自我：东西方人的透视》，浙江人民出版社 1998 年版。

[34]筱敏《女性的天空》，花城出版社 1990 年 5 月版。

[35]李小江等《女性？主义：文化冲突与身份认同》，江苏人民出版社 2000 年版。

[36]刘慧英《走出男权传统的樊篱：文学中的男权意识的批判》，北京：生活·读书·新知三联书店 1995 年版。

[37]岛子主编《女娲之灵》，珠海出版社 1999 年版。

[38]黄宾虹、邓实主编《中华美术丛书十七——玉台画史》，北京古籍出版社 1998 年版。

[39][英]玛丽·沃斯通克拉夫特《女权辩护》王葵译[英]约翰·斯图尔特·穆勒《妇

女的屈从地位》汪溪译，北京商务印书馆 1996 年版。

[40]王红旗主编《中国女性文化 NO.3》，北京中国文联出版社 2001 年版。

[41]孔新苗、张萍《中西美术比较》，山东画报出版社 2002 年版。

[42]孔新苗《二十世纪中国绘画美学》，山东美术出版社 2000 年版。

[43]李银河《女性主义》，山东人民出版社 2005 年版。

[44][法]让·克鲁德·考夫曼《女人的身体，男人的目光》，社会科学文献出版社 2001 年版。

[45]王政、杜芳琴《社会性别研究选择》，北京：读书·生活·新知三联书店 1998 年版。

[46]李银河主编《妇女：最漫长的革命》，北京：读书·生活·新知三联书店 1997 年版。

[47][美]琳达·诺克林等《失落与寻回——为什么没有伟大的女艺术家》李建群等译，中国人民大学出版社 2004 年 11 月版。

[48]陶永白、李缙《失落的历史：中国女性绘画史》，湖北美术出版社 2000 年版。
论文：

[1]易英《个人方式与整体面貌》，《美术研究》2000 年第 2 期。

[2]李建群《性别关注》，《美术观察》2004 年第 3 期。

[3]耿幼壮《从女性主义到后女性主义》，《美术观察》2003 年第 3 期。

[4]徐虹《我的感觉、我的身体、我的方式——解读 20 世纪 90 年代女性艺术》，
《文艺研究》2003 年第 2 期。

攻读学位期间发表的学术论文目录

- 1、《欧洲名画欣赏丛书——100 幅意大利名画》山东美术出版社 2005 年 6 月第一作者
- 2、《从董其昌南北宗论看明代文人画的禅意呈现》《中国学术研究》2005 年第 9 期第 16 页 独创
- 3、《镜子与女性自画像——“五四”时期中国女性艺术中的自我凝视》《时代文学》2006 年第 2 期第 58 页 独创

致 谢

我曾在少年时以狂热的激情，阅读女性作家和艺术家的作品，希望在女性的作品中寻找一种身份与性别的认同。在她们的工作中总有一种触动我神经的东西，那可能就是我们通常意义上所说的女性特质，而这种与生俱来的生命特质对女性来说是相通的。随着年龄的增长，我阅读了许多与女性相关的理论书籍，包括女性主义的理论书籍，使我对女性作为一种性别的历史与现状有了更深刻的理解。我有幸能在成熟的年龄再返校园，从事自己感兴趣的研究。在学术领域，站在理论的高度去研究分析性别与艺术这种文化现象，在纷繁的现实中透视历史和文化的本质。感谢我的导师孔新苗老师，在论文选题、资料收集和写作过程中给予我的启发、指导和帮助，在他超拔的毅力、严谨的学术态度和严格的治学方法中，我学到了作为一名学者的优秀品质。感谢高毅清教授和刘宁博士，作为女性，她们以宽阔的胸襟和视野，为我树立了理想的人生风范。同时感谢曾经教过我的所有老师，在他们身上总是闪现着人性光彩的一面。感谢我的同学和朋友们给予过我的帮助，感谢我挚爱的家人在求学过程中给予我的支持与关怀。

李 华

2006年4月17日