中国女性书法文化研讨——上海市中青年书法学术沙龙第四期

历代女性书法生态

追溯中国历代女性书法生态，可以为我们探究“女性书法女性化”问题提供历史延续的综合背景。即“从意识形态上看，我们对这个世界及人的认识完全模仿着产生这些认识的社会秩序。对女性的研究不仅与女性有关，更多的是与支撑着男性对女性统治的社会制度和意识形态框架有关。”鉴于史料和思想原因，我们考察历代女性书法生态就将1919年五四新文化运动、1949年共和国成立、20世纪80年代改革开放，分别作为考量中国女性书法发展的时间界线。

综观整个中国古代书法史，男性的优越特权毫无疑问地存在。直至五四新文化运动之前，在中国漫长封建社会的文化模式中，男性主流文化所曲折地要求女性在文化体制中扮演着被动顺从的弱角色。在男性价值观占主导地位的封建社会里，女性往往以边缘的方式介入书法创作，她们的书法与闺阁生活密切相关，是被传统男性观念所压抑、扭曲了的女书墨象。

古代中国传统封建社会根本不鼓励女性书法才能的发展，只有极少数获得成就的女书家，而且她们无一例外是男艺术家的女儿，或是与某男艺术家有亲密关系的女性。传统女书家成长的历程中，男性支持具有重要的决定作用。可见中国书法界里女性受到排斥，正是由于书法学科构造上所存在的传统父权主义，是传统社会阶层习俗所致，而且父权与各阶层长久以来一直维持着这种不平等的书法状况！

但发人深思的是，邻邦国日本在较中国更为彻底的父权主义社会意识下，倒滋生出女性意味十足的女性化书法图式：假名书法。这值得我们反思！

如此漫长的中国历史，为什么没有出现伟大的女性书法艺术家？答案也许如琳达·诺克林所说的“在社会教化和鼓励上，女性优秀道德的标准也似乎拒绝了女性成为伟大艺术家的可能”。多数艺术家的成长案例说明：作为女性要想在艺术领域取得成功，必须面对社会的种种压力，放弃婚姻或爱情，背负反对习俗和不够“女人味”的名声。也许这仅仅针对西方“主客二分”背景里女性艺术发展历程的阐释，倘若将其置于中国传统“天人合一”的社会背景中，在男性书法显盛而女性书法呈边缘化的旧时代，古代女性书法卑微而尴尬的境遇确实令人失望！

为什么？为什么？为什么？

中国古代历史上的女书家非常罕见，原因可能是古人衡量女性美德时常奉行的“女子无才便是德”的评判标准有关，加之历代各朝上层建筑都不遗余力褒扬所谓忠孝贞烈，故书法史上鲜见卓越的女书家，屈指可数有蔡文、卫夫人、赵子昂之妻管道升等。此状况直至明末才稍有改观，因明末政治衰败、皇权减弱、性别旧观念动摇，才女书家涌现。史载可知明代女书家有“用笔迅疾”之邢慈静，“吴中二家”之陆脚子、徐小淑，“书无媚骨”之杨宛，“闺阁铁汉”之蔡玉卿等。但是她们往往都将书法当作闺房消闲、修行之为，且都与其父或男师友的关注教诲息息相关，而非自律自觉的女书状态。

早在16世纪晚期，广陵黄一正编撰百科全书中还有女史、才女激增的社会事实，即知当时女性书家的背景，正如高彦颐《闺塾师》所引：“与惯常理想如淑女、静女相比较，有一批不符合旧社会性

张亚琦 （华东师范大学书法研究生），在思考女性书法时，我以为首先应该以不带有任何性别观念的态度去看待。所谓“女性书法”及其对应的“男性书法”并不带有性别不等的意念，而是指向“女性”与“男性”两种不同的美。
--

中国女性自古以来受环境与社会伦理的影响，往往会形成依赖的性格与习惯，表现在书法上，如古代中国较为著名的几位女书家，都与男性难以割离，较难独立。例如卫夫人与王羲之、管道昇与赵孟頫等，书法史上很少出现独立的女性书家，这种情况直到近现代才得以略微改善。

女性在社会分工方面无法取得与男性同等的对待，因此在艺术上也极难形成属于自己的独立的艺术道路。一个人要形成独特的艺术风格，必然受其人生经历、学识、修养、艺术审美等要素的影响，中国女性书法如果想要取得足够的进步，那么作为其主体的女性首先要具有独立之精神。我认为现如今的环境对女性来说是一个大机遇，社会强调平等自由，越来越多的女性在社会上争取话语权，男女都可以平等的接受教育，男性也在为推动两性平等、女性发展作出努力，所以作为一名书法专业女青年研究生，我没有理由不立大志、不奋斗。现在书法专业的女性越来越多，在很多院校女生数都远超过男生，如果书法专业女生们在艺术上可以突破现有的自我，就会可能改变女性书法的现状。

就我个人书法的实践来讲，不一定要盲从老师。我们需要虚心向老师们学习，但是老师所教的并不是全部真理，需要我们自己在实践中去验证真理。其次是不盲目追求书写的所谓“丈夫气”。当两性被强调平等时，女性书写具有“丈夫气”时往往会被赞扬，但这是被误导的审美观。女性有其所独有的美，一件优秀的书法作品理应是具备女、男双美意境的，例如二王、董其昌、虞世南等书家。太过阳刚会指向粗俗，太过柔美会指向阴柔。并不是阳刚就一定是好的，柔和就不是好的。在我学书时，最开始确定一个法帖或风格时，总是喜欢从一而终，很少再去尝试不同的风格或是法帖，在某种程度上是好的，但局限性也很大，总是难以开阔视野，更难形成属于自己的艺术道路。

所以在学书过程中，我认为一定要具有探索

女性书法“女性化”

——有关女性书法研究的思考

顾琴

别类型的女性：女史，通书；女士，女有士行……”以及“明末清初江南才女文化的发展，随着这一地区因城市化和商品化而增值的财富，相辅相成的。女性受教育，读书，出版和旅行机会的不断增加，都是这一才女文化增长的必要条件”。³

如上文所述，中国传统社会的女性书法现象形成，其父亲或者丈夫的关注和支持非常重要。这些极少数杰出的女书家们，毫无例外都是男性文人艺术家的妻女，或者是和主流社会男性文人艺术家有亲密关系的女性。上流社会的女性无疑是受文化教育(包括书法教育)最早的受益者，而在中国传统理想的男女伙伴式婚姻(companionate marriage)关系中，女性书法状态还蕴含着德、才、美的新理想女性因素，犹如欧洲日制——上层社会针对艺术群体总是提供名人资助和观众，多元的艺术包括音乐、文学、绘画等，贵族们总是对这些艺术创造给予浅薄的影响。他们有享受教育的优势，大量的空闲，常常被鼓励去涉猎艺术，甚至将自己发展成高雅的业余爱好者。中国盛清时代亦有此境：“当时江南世家大族中，女孩从小就接受教育，并受到鼓励去写诗(如果具有特别的天赋，她们还会被鼓励去学习绘画和书法)直到出嫁。”

当然由这繁荣的“才女文化艺术”发展来推演，当时的女性书法或许也具有发展的可能性。但在传统中国上流社会所特有的夫妻“唱和”(即共同赋诗韵合诗文)制度中，女性书法意识不可忽视的被视为女性自我满足和拥有丰富文化生存状态的佐证，不出家庭围墙，士绅之女可以博览群书，填诗赋词，琴棋书画，享受着赋诗书写的欢愉。相对狭隘的私人共鸣般的“唱和”机制使当时“女性书法”与“女性诗文”成为有限的等同性别平衡器效用的“女性才华”而得到发扬。此外，明清比较流行的男师女弟的状况，也不失为当时女性在从师学艺的良好途径，史载就有：明末李贽曾受梅澹然为入室弟子，袁枚所教授的随园众女弟子等。这种教学模式某种程度的推动了当时才女书画诗的发展，并且逐渐将女性引领至自觉艺术的领域。亦如袁枚著述中描绘才女鲍之蕙为新嫁娘时候甚至已达“奁具旁一日无笔砚，便索然不乐”之境。“这是当时才女对自己艺术才华自我维护的特例，当时女性才德书艺的重要地位也由此可见一斑。

但须注意的是古代女性书法或吟诗赋词只是生活的点缀而已，女性文艺仅局限于私塾家学的小范围，真正的女性艺术教育机会都被剥夺，实际上也意味着她们被剥夺了创作艺术作品的可能，除非她是一个顽强有发明天才的女性。简单而言，古代女书家本质上只是男性“唱和”形式的书写配角。

此外，因为中国古代民间传统供奉家内女神的习俗，女性常常将手抄佛经、画观音像作为积功德的修行方式。这一女信徒中普遍存在的书法敬神行为，可以被看成是一种更高层次的女性书法表现形式，那些女性手抄佛经的书法作品甚至带

的精神。从另一角度来看，女性学者很多也是继承传统的忠实实践者。另外，女性在竞技方面的敏感度往往天生弱于男性，但是对笔墨的感受以及美的体会上却有着男性无法匹敌的与生俱来的优势。所以在有着书法竞赛中女性如何应对，如何发挥女性天生的优势，而现代展览中关于感受笔墨的实验作品比重很小，多在书家个展中看到。这些是我在学习过程中遇到的一些问题以及对自身的反思，这些问题可能也是一些女学书者的困扰。

任何一个话题一旦牵扯到“女性”，总是无法逃过如今轰轰烈烈“女性运动”。女性主义艺术史的发展从60年代的妇女运动开始，琳达·诺克林在《为什么没有伟大的女艺术家？》中肯定的指出社会对男女的不平等对待是女性艺术家难以出现的重要原因，而并非是“天才艺术家”的原因。艺术才能需要从小培养，而后天的培养条件明显是不平等的。在视觉艺术中，女性往往被作为被描绘的存在，而非主动创作的个体，女性往往被拒接进入真正的文艺殿堂，就好比中国古代女子学习琴棋书画往往是为了消遣娱乐，亦或是提高“才女”的名气，或是西方20世纪时依然禁止女性参与人体写生课，许多有才能的女性艺术家只能限制在风景、静物中。

曾经限制女性书家、女性艺术工作者的各种条件现如今都已得到改善，我相信，女性艺术工作者一定会在现在或者将来在艺术史中留下浓烈的色彩。作为占据人口二分之一的女性，是艺术活动的重要组成部分，女性艺术的成长也是艺术发展的需要，缺少女性为主体创作者的艺术史是片面的，是有缺失的。

郭楚楚（华东师范大学书法研究生）：八十五年前，上海成立了中国女子书画会。这个由女性书画家自发组建的书画民间团体，在风雨飘摇的政治环境下活跃了15年之久。中国女子书画会，不仅仅是民国时期唯一以女性性别称谓的民间团

体，更堪称中国美术史上规模最大的女子美术团体，可以说，它凸显了旧中国女性社团敢为天下先的勇气。

女性的书画及女性书画家，载于中国文化史上的，可谓寥若晨星。以书法史为例，史册所载有蔡文姬、卫夫人、武则天、管道昇等，她们为后世所知，多半不是缘于书法艺术，如蔡文姬以文采胜，附于其父蔡邕；卫夫人因教授王羲之而留名；武则天为九五之尊，管道昇所书书斋以其夫赵孟頫，同裱一卷之中。亦有古代女性篆刻家，若韩约素、杨瑞云等，情致大体相似。延至上世纪三四十年代，中国女子书画会曾编辑出版《中国女子书画》特刊四期，会员达到200余人，在今人熟知者，也不过陆小曼、李秋君、潘玉良、周炼霞、潘素、何香凝、方君璧数位而已。其中原由，除了旧社会女性地位低下，女性自我追求的觉醒落后之外，很重要的一点是女性艺术家不以名利为最高的追求。

女性钻研书画艺术，不功利，她们沉浸于艺术的出发点、落脚点都不是名利。如若上述中国女子书画会的诸位，本就是活跃于艺坛的佼佼者；抑或是被喻“民国最后的闺秀”张充和，自谦慎说：“她这辈子，就是玩。”历史上的女性多依附于男性而生存，她们醉心于艺术，周遭的环境是纯净的，更无需趋于功利。如韩约素归为梁赛之侍姬后从梁氏治印，别具慧心。周亮工在《印人传》中记其事：“(约素)颇得梁氏传。然自怜弱质，不恒为人作，一章非历岁月不能得。性惟喜铸钱，以石之小逊于冻者往，辄曰：欲依凿山骨耶？”女印人之形象鲜活，与名利却是毫不相干的。

女性对事物的感知与男性有着很大的差别，她们更注重内心，更加感性。女性书家的作品，往往不在视觉效果上做文章，而是将其心绪隐于纸面之下，是需要观众用心去感知的。女性从事书法、篆刻艺术创作，在力量、速度等方面是远远不及男性的，这种弱势，不仅是生理因素的差异，还有体现在意识上。大多数女性书家往往着眼于传统书法、印风，在历史中寻找一至二种，积数年乃

有一丝宗教意味，这是以往女书家达不到的境界。直至清末到1949年，自主意识的女性艺术才在中国萌芽，且主要以海派文化或京津派文化为主导。尤其是上世纪二三十年代始，伴随中国近现代艺术教育的兴起，女性们开始走出闺阁，通过构建书画诗文风格来表明其艺术力的自觉。如1934年在上海成立“中国女子书画会”，可见评述：“这是中国历史上第一个由女性自发组织的女性艺术家团体，长久以来女性艺术家渴望有展示自身艺术风采的自由天地……成员有冯文凤、顾青瑶、顾飞、陈小翠、陆小曼等……当时上海报载称为盛极一时的女子艺术界空前之集合。”事实上这批女性书画家在近代中国书法界与绘画界都具有不容忽视的地位。

所幸的是在本文撰写过程中，笔者欣见最近杂志已刊出相关古代女书家的史料汇集文章(参见：老城《女性书法家纵观(上)和(下)》分刊于《书法》杂志2009年11、12期)此处不再赘言。

关于1949年后中国女性书法发展状况，我们基本以1980年、1990年为界分为三个时期：前期(1949—1980年左右)为女性书法初兴期，代表女书家其中有秉承民国遗风的游春、萧娴、谈月色等，包括建国后涌现出的周慧珺、周昭台等。值得关注的是上世纪六十年代，正值西方女性主义兴盛期，中国社会全面进行的政治运动所倡导男女平等，据载：“当时社会提倡：有一种梦——男人能办到的，女人也能办到……”当时的政治氛围使中国女性陷入一种革命功利主义色彩的“女性解放、半边天”的生存现实，落实到那个时代的女性书法风格又可能出现女性书法“反求现象”，即其书法标准趋向于绝对平等的男性化书风，有时甚至表现过激的书写行为从而掩盖了女书家自在书写的特征。

中期(1980—1990年左右)，为女性书法发展期，社会开始关注女性，书家队伍逐渐成形，女书家群体交流不断组织化，涌现出一大批颇具女性自主意识与书法实力的女书家，如：林岫、孙晓云、胡秋萍等，她们无疑为新时期女性书法进步做了实践与理论的双重准备。

新时期(1990—至今)为女性书法新盛期，面临国际新秩序、知识经济、信息多元、全球化等新格局，促使中国女性书法进入实质性的新发展期，女书家对于女性书法女性化的思考更为全面，并且由于身份的转型她们更多趋向于运用专业的书法语汇表现其真实的精神性灵，颇具人性回归的含义。这一时期力行实践女书法的女性书家们，无论从年龄层次还是专业背景而言都呈多元化、专业化趋势。其中不容忽视的是出生于20世纪70年代的青年女书家，她们大都自信而独立，具备良好的书法专业背景，都相当关注自己的文化针对性，而且努力主动将女性方式介入书法艺术，希望在女书意境中主动获得自由“我在”(being)的世界。相对前辈们而言，她们对女性生命意识及与此相关的女书笔墨、女书图式、女书意象等艺术方式相当重视，并试图寻找最恰当的甚至具有象征意义的

关于“女性书法”主题大讨论

至数十年的功，打磨至极致。然而对于现当代的探索前沿的关注、创新的尝试少之又少。

女性的爆发力远不及男性，但从耐力和毅力而论，却不落下风。展览中常见女性书家所作大尺幅的小楷、篆书作品，动辄以千字计，“精致”“工稳”“流美”“精微”等词汇常用以形容女性的书作、印作，一方面是对女性艺术的肯定，另一方面也构建出了女性艺术的“隐形围城”。在这“围城”之内，创作是安全的、稳定且有价值的，出了这“围城”，女性艺术家需要探索、创新、甚至是突围。路程是艰辛的，结果亦未可知，然而，社会对女性艺术的鼓励、肯定和支持，无疑是当代女性艺术家最需要的。艺术即自我，即自信，祈愿当代的女性书家们都能走出“围城”，盛开各各不同的艺术之花。

陈晨晨（华东师范大学书法研究生）：纵观书法发展史，历代书家可谓层出不穷，然就性别而言，女性书家几乎寥若星晨，这与古代封建道德观念的束缚有着极大的关系。随着社会环境的日益宽松，女性群体越来越受到关注，其在社会中的地位也逐渐提升。

就书法这门艺术而言，女性书法是否应该被单列出来？我个人认为有必要。正如女足、女排、女乒等，女性书法也因具有女性特有的闪光点而另具一格。

女性书法，顾名思义，是相对广大男性书法群体而言的。书法作为中国的优秀传统文化，以其独特的生命力绵延至今并且日益受到关注和重视，想见其魅力之所在。然漫漫书法史长河中，女书家的身影似乎并不多见，但仍无法遮掩女性书法的光芒。

书法中常有以女性的姿态作形容，如“插画舞女”“低昂美容”“舞女登台，仙娥弄影，红莲映水，碧波浮霞”等。最初人们喜欢把书法比作大自然中的各种物象，似乎与其有异曲同工之妙。近取诸身，远取诸物，物象与书法本体总是有千丝万缕

中国传统固有的书法体制使女性没有可能取得杰出的书法成果，整个书法历史里女书家极少，这是不可反驳的。因为她们书法实践时，必须同时与内在自我怀疑和外在可笑的赋有优越感的鼓励抗争，而两者与书法艺术本身没有特别关系，却真与性别有关。

我们以上对女性书法创作状况的梳理，意在反思各时期女性书法创作体验过程，亦是通向书法女性化独立意识的理论尝试。无论古代女性还是现代女性，在艺术范围内最大努力的挣扎创造，若被置于艺术史长河里也仅是艺术弱势群体温柔而尴尬的抗争。如果再有意识地将自己的作品贴附“女性”标签的话，其功用实质就是不堪忽视、不堪误读的标识，然而处于优势主导地位的男性创作者们从来不需要这些！

旧制中的女艺术家往往发现自己无意识已成为建立在父权社会及男性优势基础上牺牲品。这种父权制的社会旧秩序使多数女性没有完成精神的自主和独立，这种对于自我控制的匮乏直接导致女艺术家缺失完整意义的自觉与自律，当然也就无法彻底的关注自身的艺术理想，具体到书法创作，就是她们书法的思考度、艺术力都很匮乏。同样现代有名气的女艺术家，由于她的名望和作品中体现出的各种矛盾冲突，足以使她成为一个典型。自古以来，中外的女性反习俗的行为和普遍的声音仍然宣告她不是一个富有“女人味”的女人，这一状况在世界女性艺术家创作历程中具有相当的普遍性。巴巴拉·布勒·莱尼斯(Barbara Buhler Lynes)《奥基夫与女性主义》文所述：“女性艺术家奥基夫对自己的花卉作品的诠释辩解，以及她对自己女性主义身份的矛盾态度阐述她对女性气质的拒绝。”¹⁰

而当代女书家孙晓云提出将女性书法视为“女红”的观念就颇具智慧，可以看成是其明确女性书法艺术主体身份的、同时强调书法女性化的自主性，同时巧妙地將女性书法归为日常生活中的自觉行为。

(未完待续)

- 葛内塞尔达·波洛克. 女性主义对艺术史的介入、失落与寻回——为什么没有伟大的女艺术家？中国人民大学出版社2004年11月版，第1页。
- [美]高彦颐著. 李志生译. 闺塾师，江苏人民出版社2005年第1版，第125页。
- [美]高彦颐著. 李志生译. 闺塾师，江苏人民出版社2005年第1版，第21页。
- [美]素恩. 定宜庄 严宜箴. 缀珍录——十八世纪及其前后的中国妇女. 江苏人民出版社2005年第1版，第104页。
- 袁枚. 随园诗话补遗. 卷8第65条，第789页。
- 包铭新. 海上闺秀. 上海画报出版社，2003年1月版 第44页。
- 李小江. 华夏女性之谜. 生活·读书·新知三联书店，1990年12月北京第1版，第2页。
- 楚默. 书法解释学. 上海百家出版社，2002年10月版第160页。
- 葛内塞尔达·波洛克. 观点、声音和权力：女性主义艺术史和马克思主义. 失落与寻回——为什么没有伟大的女艺术家？中国人民大学出版社2004年11月版，第151页。
- 李建群. 从诺克林到波洛克——西方女性主义艺术史理论与实践的发展. 失落与寻回——为什么没有伟大的女艺术家？ 前言，中国人民大学出版社2004年11月版，第7页。

的联系。女性亦因其特殊性，与书法中的某一类风格特征完美暗合。

一阴一阳，一刚一柔，呈现的是不同的视觉感受和生命感悟。相较于广大男性同胞，女性书法更有其特殊的生命特征和迹象。女性书法多阴柔之美，尽管也不乏其阳刚的一面。往往当男性书家中体现这种柔性之美时较容易被大部分人所看中，其中最典型的就是唐代的褚遂良，其书法空灵、飘逸、通韵，有美女娴媚，不胜罗绮之态，可谓开启唐楷之门户。他书法里所体现的柔性的、女性的姿态对后世影响深远，褚体这一书脉大受追捧，至今仍是书法里的一大热门。

反之，女书家中有一男子之气呢？《宣和书谱》中评薛涛书法时有“字无女子气，笔力俊激”之言。可见，人们对女书家这一特殊群体有一定的约束。女书家若具阳刚之气，则较意突显，然若过之，又失其端庄典雅之风范。另外，女性书法中所体现的“刚”相较于男性也不尽相同，这也为我们留有一个思考和启示。

作为艺术主体，女书家在书写内容、形式、用笔方式、章法布局等方面，都有其相对特殊性。其书写内容多摘抄婉约之诗词或自作诗文之类，形式多以小尺幅见长，如信笺、扇面等。在用笔等方面，则多细腻、委婉之笔触。由此种种，女书家更需加强对书写材料的敏感度，比如在纸张的选择上，可多尝试不同细腻程度的、较光滑的给人以连贯、流畅之感，较毛躁的则多一份苍劲、老辣之气。而这种由材料带来的截然不同的视觉效果以及书写体验是技法层面所无法替代的。

与此同时，女书家多静态之作，难免落入单一的书写状态而显得匠气。所以，在书写过程中还应多加强墨色、节奏等方面的对比，在不断觅适过程中寻找自己的个性所在，也就是回归一种日常书写应有的状态。

追究其内在因素，大概得于女性细腻、丰富的情感。女性似乎有一种与生俱来的对形象思维以及内心世界的关注能力，这在以情感为生命的书法艺术中，无疑占据着某种独特的优越性。通过精神层面的升华，从而达到书法“含情万里，标拔志气，翻藻情灵”以及“变化气质、陶冶性灵”的目的。