

文章编号: 1673-1646(2024)06-0061-08

图像化的女性观：民国新兴百美图 中女性形象之嬗变

胡莹琳, 陈娟

(中北大学艺术学院, 山西太原 030051)

摘要: 新兴百美图是中国民国时期社会经历巨变和中西文化剧烈碰撞下的产物, 亦是记录民国大众集体观念转变的图像笔记, 其中网罗了大量反映该时期女性观重要转向的内容。民国时期新兴百美图的变化主要体现在女性形象的视野、生活、姿态三个方面, 这些变化折射出民国社会对女性社会权力、社会作用、社会地位等方面的态度及看法的演进。基于这些转变, 明清时期形成的“程式化”女性形象审美范式在新兴百美图中并非彻底消解了, 而是随着民国社会大众对女性期待的转变, 转向了新的“程式化”。

关键词: 新兴百美图; 女性形象; 女性观; 图像

中图分类号: J205 **文献标识码:** A **doi:** 10.3969/j.issn.1673-1646.2024028

引用格式: 胡莹琳, 陈娟. 图像化的女性观: 民国新兴百美图中女性形象之嬗变[J]. 中北大学学报(社会科学版), 2024, 40(6): 61-68.

Pictorial View of Women: Evolution of Female Images in the Newly Emerging Hundred Beauty Picture of the Republic of China

HU Yinglin, CHEN Juan

(Arts Faculty, North University of China, Taiyuan 030051, China)

Abstract: The newly emerging hundred beauty picture is the product of the great social changes and the violent collision of Chinese and Western cultures during the Republic of China, and it is also a kind of image notes to record the collective concept changes of the Republic of China, which includes a large number of contents reflecting the important changes in the perception of women during the period. Through the investigation of the development of the newly emerging hundred beauty picture, it can be summarized that the changes of the newly emerging hundred beauty picture in the Republic of China are mainly reflected in the vision, life and attitude of the female image, which reflects the evolution of the attitude and view of the social power, social role and social status of women in the Republic of China. Based on these changes, it can be seen that the “stylized” aesthetic paradigm of female images formed in the Ming and Qing Dynasties did not completely disappear in the new hundred beauty pictures, but turned to a new “stylized” with the change of the public’s collective expectation of women in the Republic of China.

Key words: the newly emerging hundred beauty picture; female image; ideas about women; graphics

古今中外, 不乏热衷于刻画女性形象的绘者。女性之美一向是中国历代文士笔下创作的重要内容之

收稿日期: 2024-03-27

基金项目: 山西省教育厅 2023 年度山西省研究生创新项目: 禁锢·转变·解放: 清至民国中国绘画之女性形象流变研究(2023KY618)

作者简介: 胡莹琳(1999—), 女, 硕士生, 从事专业: 艺术学理论。E-mail: funingning0822@163.com。

通信作者: 陈娟(1982—), 女, 副教授, 硕士生导师, 从事专业: 艺术学理论。E-mail: 20112689@nuc.edu.cn。

一,由于部分文人墨客不满足于仅仅通过文字来品评美人,进而才有了图文并茂的形式。学界针对新兴百美图的研究目前相对较少,但随着近年来女性相关话题热度的增长,该类研究也在逐步增多,尤其针对当中女性形象的研究。王树村属于较早一批研究新兴百美图的学者,他的文章《闲说民初时装百美图》^[1]《上海的“新美人”图》^[2]都侧重于对新兴百美图中女性着装变化的论述。近十年来,针对新兴百美图的研究中,刘秋兰的研究是相对深入的,她的多篇文章《清末民初新兴百美图研究》^[3]《〈海上百艳图〉与民国新兴百美图的滥觞》^[4]《百美图的传统与谱系》^[5]都对百美图进行了溯源,较为全面地分析了新兴百美图从诞生到兴盛的过程,也将传统百美图与新兴百美图中的一些常见母题进行了比对。此外,陈建华的《摩登图释》^[6]及姚玳玫的《文化演绎中的图像:中国近现代文学/美术个案解读》^[7]两本著作中都列举了部分新兴百美图作为研究文化变迁的依据。总的来说,过去的研究中大多专注于图像本身的转变,或是图像与社会文化观念变化的关联,对女性观变化的论述仍相对缺少针对性。

在《清末民初新兴百美图研究》一文中,刘秋兰提出百美图的生成实际上集合了烈女和百媚两个看似相反的二元传统^[3]。因此,若不从其名而从其意去探寻的话,百美图在中国的绘画史上实则已有了十分绵长的脉络。明代中叶,文人品评美人的娱乐方式风靡一时,而后在晚清报人对晚明文人的追慕中,这种赏花品花的热潮再次被掀起,同时也大大推动了百美类书籍的出版,百美图于晚清再次复兴。晚清画家吴友如恰逢这一时期成为《点石斋画报》的主笔,并凭借其独树一帜的画风声名远播。离开点石斋后,吴友如另起炉灶创办了《飞影阁画报》,其笔下的作品焦点从时事画转向了仕女人物画,其间留下粉本众多。上海的一位壁园同人于吴友如离世后,斥巨资购其粉本一千二百幅,并将这些粉本汇编成《吴友如画宝》,其中从《飞影阁画报》“沪装仕女”“时装仕女”辑出的图像被汇编为百美图谱系中的重要转折之作——《海上百艳图》^[5]。而后,新兴百美图在《海上百艳图》所开创的以女性日常生活为中心进行描绘的时尚叙事图示中打开了发展的大门。

新兴百美图的诞生和兴起绝非单方面原因促成的,而是包括观念、技术等在内的多方面因素共同作用的结果。石印技术传入中国,《点石斋画报》以画为主,以文为辅,“开吾国画报之先锋”^{[7]5-6}。画报等图像类出版物的盛行,不仅打开了阅读无疆界的新世界,大大拓宽了信息的传播面,同时也让

新兴百美图有了依存的主要载体。刊载于这些印刷物上的新兴百美图所描绘的生活化女性,一方面由于来源于现实的生活,反映着民初社会大众对女性的总体看法和观念;另一方面,正是这种具有生活化的图像叙事方式,持续让读者在阅读中确信着图像所表现的女性正是根植于日常生活中的女性形象,是实际存在的。虽然,这些图像一定反映着其绘者的个性和女性观,但从众多的个别中总能窥见一些反映社会总体观念的共通之处。

更何况,包括新兴百美图在内的海派艺术具有以女性作为叙事中心的传统^{[8]78},结合当时特殊的社会和文化背景来看,彼时大众在女性身上寄托了太多的期待,这些观念和期待会潜移默化地融入新兴百美图画家的观念中,凝聚成具象特征,映照在新兴百美图中的女性形象身上。因此,要从新兴百美图这个特殊的载体中去摸索女性形象中暗藏的民国时期大众女性观的线索,就更加有理可依了。

1 新视野:从“无”到“有”的女性自我

在中国父权社会兴起之前,原始社会末期男女在社会生产中的分工逐渐趋于明确。由于男性天生具备体力优势,在经济活动中发挥着主导性的作用,而女性则逐渐失去了在经济生活中的优势地位,男女社会地位逐步发生逆转,以此为基础逐步形成了“男尊女卑”的价值观念,至此也是女性受到压迫的开始。封建社会,为了强化这种关系,女性所接受的教育自然以“三从四德”“三纲五常”等封建伦理纲常作为准则,目的是培养“主内”的贤妻良母,让女性逐渐成为男性家庭和社会的附属品。《女论语》中,女性被要求“莫窥外壁,莫出外庭,窥必掩面,出必藏形”^{[9]15}。在这样的教育之下,女性的独立人格自然被压抑,自我意识无从滋生,她们的视野也止于院墙之内。

随着西学东渐的深入以及辛亥革命的爆发,在男性思想启蒙者的带领之下,社会上掀起了男女平等的思潮,女性接受教育的程度逐渐提高,其自我意识和性别意识也在被动中苏醒。立于新的起点之上,中国女性睁开双眼,以全新的视角观察世界和自我。百美图则记录着女性视野变化的过程。早期的百美图,描绘拘于庭院之内的女性形象,其中女性的目光所及自然是庭院内的一方天地。新兴百美图从传统中走来,与《海上百艳图》一脉相承,其中大量母题沿用自《海上百艳图》,或是更早的百美图。部分母题在重复的

模仿和沿用中能够始终保持与原型中母题及原本主题的一致性,而有的母题却会通过其传达的情绪和内涵在延续中逐渐偏离原本主题。

《海上百艳图》中收录的《视远惟明》(见图 1)系晚清画家周慕桥之作。画中,三位晚清女性登于高楼,其中一位手持望远镜眺望远方,顺其目光望去,分明是一座具有西方象征意义的教堂。在后来的三位具有代表性的新兴百美图画家——沈泊尘、丁悚、但杜宇的作品中皆出现了“登高望远”这一母题的作品。然而,当这些母题被再现,画中女性的目光不约而同地望向了广阔无垠的星空。此处,女性形象在画作与观看者之间充当着视线引导者的角色,引导观者看向她们眼中看到的事物,同时也在无意识中将其绘者对彼时女性视野的认知或是期待流露出来。

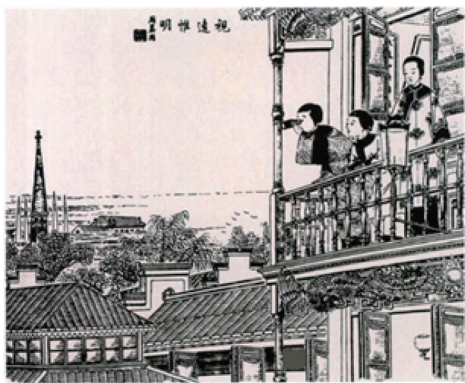


图 1 《视远惟明》吴友如绘

结合历史背景来看,鸦片战争之后,面对民族危机,大批忧国忧民的有志之士将目光转向西方各国寻求救国的良方。与此同时,女性问题逐渐被结合到民族存亡的话语中,梁启超更是将女学的普及与中华民族的兴盛联系起来,认为两者之间是成正比的关系,他指出:“女学最盛者,国最强,不战而屈人之兵,美是也。女学次盛者,其国次盛,英、法、德、日本是也。女学衰,母教失,无业众,智民少,国之所存者幸矣,印度、波斯、土耳其是也。”^{[10]97}相较于民国时期而言,清末还仅是女学的起步阶段,女性的思想还未得到解放,至民国时期,却屡屡掀起女性解放热潮,女学也在此间被逐渐广泛普及。同时,自立能力和更广泛先进的知识成为彼时女性教育中的主要内容。那么,如果说《视远惟明》中女性目之所及的西式教堂象征着遥远的西方文明,暗示着晚清女性对西方文化的神往,后三幅画面中的浩瀚星空则暗示着民初女性探索更广阔天地的愿景。由于“星空”的意象相较于“教堂”而言更具抽象性,能够为观者提供更多的想

象空间。故此,从画面隐含的意义来看,前者呈现出的依旧是女性顺应男性期盼之下的追求,而后三者中的女性由于有了更加广阔的视野,其追求也有了更广泛的选择性,在她们身上呈现出的更多是因自我意识逐渐苏醒而带来的自主性追求和选择。从画面构图来看,其中的改变也是微妙的。《视远惟明》绘的是侧面的视角,观者与画中人物之间似乎更有距离感,像是一个站在画外的旁观者,而后三者的视角则在画中女性的背面,这也就意味着,观者与画中女性观看星空的视角几乎是一致的,此时观者就更像一个身临其境的同行者,或者就是画中的女性。从这个角度来看,这又何尝不是女性主体性增强的一种表现呢?

除此之外,在众多新兴百美图的作品中,出现了更多女性形象迈出庭院,以崭新的视角或是借助照相机等新工具观察、记录外部世界的案例。同时,知识女性的形象开始取代清代流行的妓女形象,成为新兴百美图中引领潮流的角色。新兴百美图中女性的视野变化和自我意识的苏醒,带来的不仅是对外部世界的关注,也将她们的目光逐渐转向对自己身体的关注。

“对镜理妆”是百美图中被广为沿用的另一母题,这一母题到了新兴百美图时期产生了一些新的变化,传统的百美图或是仕女图中,与女性相联系的往往是尺幅小巧的照容镜,而部分新兴百美图中出现了更多尺幅较大的全身镜。据考,全身镜绝非近代才开始出现在中国。“照身大镜”这一名称首见于康熙二十五年(1686年)的一则纪实价值较高的外交记录当中,其中记录的“照身镜二面”说明这种物件早在 1686 年之前就已经进入中国宫廷^{[11]44-47}。当然,当时这种物件对于寻常百姓而言必然是罕见的,更鲜见于女性主题的作品中。虽然晚清时期出现了一部分记录女性立于全身镜前的摄影作品,但是在百美图中却鲜少得见。若说小镜子或是“容镜”对应的是面容,则大镜子或是“全身镜”对应的是整个身体,二者之间是“面”和“体”的区别。因此,在新兴百美图中多次出现的全身镜,既是民国时期现实生活新变化的反映,也是新兴百美图本身新变的反映,其中暗含的是画中女性目光由面容向身体的转移这一事实。

“镜”在中国传统的人物画中常常作为一个十分具有隐喻性的存在,与画中人物的关系是暧昧且微妙的,且常被看作是一种自我认知的媒介^[12]。但杜宇所绘《浴罢独立》(见图 2)中塑造了一位赤身

立于全身镜前的女子,身姿曼妙,曲线流畅。他将画中女子的表情描绘得十分生动,其眼神并不是直视镜中的自己,更不是直视画外的观者,而是以一种回避的目光看向一侧,眼神里充满了羞意,恰是这种羞意证明了此时此刻该女子的注意力是放在自己裸露的身体之上的。绘者更是巧妙地利用镜像,将画中女性身体的前后两面都展示出来。这样大面积裸露肌肤的女性形象,在传统的百美图中是前所未有的。反观丁悚所绘的《花影衣香》(见图3),镜前的女子穿戴整齐,目光端详着镜中的自己,左后方墙上挂着的一幅半裸女子的画像与镜中正在穿衣的女性形成了鲜明对比,更加透露出画中女性对自我审视的过程是对自己身体重新认识的过程,也是修正自我认知和自我意识的过程。

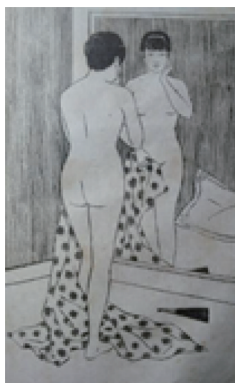


图2 《浴罢独立》但杜宇绘



图3 《花影衣香》丁悚绘

相较于传统百美图,这一时期新兴百美图中所刻画的女性普遍呈现出女性自我意识苏醒的迹象,她们的眼中更加充满对外部世界和自身自主性的观察和审视。无论是画中女性观看外部世界的目光发生了改变,还是观看自身的目光发生了改变,这些目光的变化都意味着女性自我意识的逐步苏醒是普遍可见的,她们开始以自我为中心去探索未发现的世界,也开始思考自我的性别角色和身体特征^[13]。可见,该时期新兴百美图绘者对女性形象的

塑造,也在有意识地转向对身体的强调。这些女性形象不仅透露着绘者期望这些女性在观看世界时打开更宽阔的视野,也隐含着民初社会期望女性离开男性,成长为更独立,更具广阔视野和见识的新女性的期待。因此,新兴百美图既是具有纪实性的图像资料,又是帮助彼时人们构建新女性形象这一想象的图像工具,同时这一图像工具也会不断加强着人们对新女性形象的确信。

2 新生活:从“贬”到“褒”的西方美人

中国自古视己为文明的中心,将外域则视为“蛮夷”之地。因此,对于西方女性形象的想象并不是一开始就持以认可的态度,而是经历了一个由“贬”到“褒”的复杂过程。对于西方女性的称谓更是从贬义的“番妇”“夷妇”,改称为中性的“西妇”“洋女”,最后才逐渐赋予了“西方美人”的美称^{[6]1-4}。在文人的笔下,逐渐从清末强国保种语境下催生出抽象的“西方美人”的理想原型。随后,在因民初大众对政治失望而意外发展出的繁荣文化景象中,“西方美人”这一形象具象化为回归日常的无数女性个体。这样的变化同样也映照在图像中,形成民初新兴百美图中西化的女性形象及其生活表现。

当西方文化入侵,新兴百美图绘者所构建的女性空间中日益充斥着西方文化浸染的痕迹。女性形象作为这些西化空间中的主人公,是西化的女性空间中最重要的构成元素,也是绘者所构建的西化生活的一部分。自吴友如开创了百美图的时尚叙事模式之后,这种模式被新兴百美图绘者们广为沿用,因此,早期的新兴百美图大多聚焦于通过多变的装束来展现女性之美,这一时期的时装女性题材在无形中成为了一种时代的符号^[14],体现在这些女性形象身上最突出的西化特征,也是其着装上的西化。新兴百美图中即便大多数的女性依旧身着较为本土化的装束,但部分大胆的绘者,也尝试着将西化的服饰加诸女性形象的身上。其中,一部分绘者只是在传统的服饰上进行增添,或是以西式的装束替换中式的部分,或是直接对服饰进行西化的改动,改动后的服饰介于洋装与中式之间,如赵藕生《美女活动写真二集》封面插画中新娘(见图4)身着的袄裙,整体上看依旧是具有明朝和满族服饰特点的民国袄裙,然而从裙子上的褶皱来看,其形制却是经过改动的,新娘的头上更是直接戴上了西式的拖地头纱,而不再是中式的盖头。更有甚者,直接

将画中女性的着装完全易服为西式或是日式的装束,如《申报》插图(见图 5)中打网球的女子则是通身的西式打扮,身着西式的束腰裙装、运动鞋,头上留着卷曲的短发,戴着时髦的帽子,完全是“西方美人”的形象。不可排除的是,这些图像的绘者在塑造这些形象时带有一部分追求趣味性和创造性的心理,因此,这些易服的女性形象也难免带有表演性的意味。但另一面,这种将女性形象进行易服的行为,既暗含着包括绘者在内的社会群体对民初女性新生活的向往和想象,也是他们对另一种社会文化中衍生出的生活的向往。



图 4 《美女活动写真二集》封面 赵藕生绘



图 5 《申报》插画《打网球》鹏绘

历史上有两位有名的皇帝,乐于将自己的御容绘入各类画像中并进行易服,他们即雍正和乾隆父子。中国古代皇家对于帝王之像的绘画十分严谨,因此,在这二者之前,这种易服的御像是前所未有的。其中,雍正好易服为异国人士,而乾隆则好以自己的御容替换部分具有汉人文化内涵的肖像画中的人物形象。根据巫鸿等资深学者从心理学的角度对这对满族父子这一喜好的推测,二者存在一个相似之处,即对另一文化的好奇和占有或凌驾于其上的野心^{[15] 50-68}。此处提出该案例,并非要证明其与新兴百美图中易服女性形象之间的关联。然而,从创作构思者的角度来看,新兴百美图中易服

的女性图像的构思者与易服的帝王图像的构思者的确存在心理上的相似之处。民初大众也怀揣着对另一种文化的向往,只不过此时是对他国先进文化的向往。这两个相似的案例及其背后相似的心理,分明构建着对另一文化向往的心理与人物形象易服现象之间的关联,虽然不一定能证明这种心理就是导致易服的女性形象出现的直接原因,但至少可以确定的是,这种文化向往的心理在某些程度上必然影响了新兴百美图中女性着装的变化。

与此同时,女性空间作为一个完整的空间整体,女性形象仅仅只是其中重要的构成元素之一。围绕着西化的女性形象,新兴百美图绘者所营造出的被认知、想象、表现的女性世界或场所的女性空间中包含的器物及居住者的活动等元素也逐渐走向西化的趋势。^{[16]17-18}

传统百美图大多借助文学、神话、戏剧、历史故事来塑造画中的女性形象。早期这些女性形象要么是虚无缥缈的构想,要么是深居宫墙之内的宫廷女子或是贵族女子。到了清朝时期,受到当时女伶、女唱书等女艺业、妓女业的繁荣和发展,百美图中出现了大量妓女的形象,她们成为画中多种新风尚的引领者^[17]。民初新兴百美图中的女性则是冲破了院墙的桎梏,走向千变万化的场景之中,其职业和身份也随之变化。新兴百美图的画家则是通过对生活化的日常事件和活动来界定画中女性的身份,同时也打破了传统百美图中女性形象的虚构性,让她们变得鲜活起来。望远镜、电话、自行车,甚至是飞机、汽车和枪支等外来物,出现在新兴百美图画家营造的女性空间中,与其他元素共同概括着民初女性的新气质。同时,这些变化也揭露出新兴百美图的画家迫不及待利用新事物去衬托民初女性新生活的意图。

出现于新兴百美图中的新事物通过与画中女性的互动产生紧密的联系,丰富和改造着她们的日常活动方式,尤其是休闲娱乐的方式。琴棋书画是自古以来绘画中展现女性生活最常见的主题之一,而随着西洋化的趋势深入到绘画中,新兴百美图中所描绘的琴棋书画也不再停留于传统的方式,而是将这些活动中的核心载体进行了西化的置换,其中女性拉起了小提琴,跳起了交际舞,也参与到石膏写生中。看似这些图像是对“琴棋书画”这一传统母题的继承,实际上早已偏离了原母题的传统韵味,充满了西化的渴望。新兴百美图中所记录的民初女性的生活和娱乐方式的场景,有很大一部分于当时的人而言都是大开眼界的,

甚至是令人瞠目结舌的。同时,也不难发现,随着时间的推移,新兴百美图画家对此类西化的娱乐场景或是生活场景的刻画也愈发游刃有余,当中西化的元素也越来越多。

若说器物和服饰是反映画中女性生活静态的一面,画中各色女性活动则是她们生活动态的一面,新兴百美图绘者将动静结合,共同塑造了民初受西方文化影响的新女性及其西化的新生活。无论是新兴百美图中易服的女性形象本身,还是用于衬托女性形象的器物及女性活动的西化,都并非传统百美图自然发展更新的结果,而是近代媒体以西方为镜,将“西方美人”作为塑造理想女性的参照,从而重新定义女性之美的表征。早期,这些穿着时髦、烫着卷发、生活方式西化的“摩登女郎”不仅被视为新女性的象征,也被看作是具有现代化思想、精神和知识的正面形象^[18],因此,“西方美人”作为构建“新女性”形象的一种理想原型,既是对女性外在美的借鉴,也是新文化、新思想的化身。

3 新姿态:从“弱”到“强”的女性楷模

早期男权社会下,时代对女性总体的审美需求不可避免地随着男性对女性的审美需求画上了约等号。自宋代开始,社会整体针对女性的审美取向开始转向文气清秀、弱柳扶风的类型,直至清代对此类型女性的审美趋向更有方兴未艾之势。彼时的文学作品中也早就透露出那个时代对女性的喜好,正如小说家曹雪芹在《红楼梦》中所描绘的,“娴静时如姣花照水,行动处似弱柳扶风。心较比干多一窍,病如西子胜三分”^[19]⁴⁹,清代画像中的女性更是各个好似那林黛玉的旖旎之态,周身无不充斥着“病态之美”^[20]。或坐或站,传统百美图中的女性身体总像一株风中的狗尾草,身体纤柔,永远伸不直的脊背,脖子前倾,肩膀下塌,头部向一侧的肩膀微侧,用身体书写着怯懦和不自信。正是受到中国传统观念中“男尊女卑”的封建伦理观念的影响,古代文人或是画家笔下树立的女性楷模也通常是忠于家庭和丈夫的形象,女性的柔弱作为她们的主要特征因此被刻意放大,形成了古代女性之美的外在表现及其形象典范,来表明女性对家庭和男性的依赖性和从属性^[21]。传统百美图中具有教化作用的女性楷模形象也不外乎如此,大多姿态谦卑。

到了民国时期,当面对救亡图存的时代主题,精英男性将自己对国家危亡的不安和焦虑转嫁于女性

身上,他们希望通过体育运动,让女性获得强体魄、高素质,以满足“上可相夫,下可教子,近可宜家,远可善种”^[22]的新要求,并承担起“国民之母”的责任。加上当时无论是经济的发展还是社会风气都在向着一个更加开放的趋势发展,促使人们逐渐沾染了西方的文化和审美^[23],至此,中国传统中崇尚的“病弱之美”于民初的审美需求而言就逐渐如冬扇夏炉,进而被西方观念中的“健康之美”取而代之。审美的改变,一方面造成新兴百美图中题材的转变,女性参与体育运动的题材成为流行。包括台球、网球、排球、高尔夫、保龄球、乒乓球等在内的新兴球类运动在新兴百美图中屡见不鲜,民初的媒体则希望通过图像呼吁女性积极参加体育运动。正如上文中提到的《申报》插图中所描绘的打网球的女子,身体呈现出夸张的幅度,充满了蓄势待发的张力和动感,手上高举一球,上书“健身”二字。从这一细节来看,该图像的绘者明显是在树立一个热爱运动且擅长运动的楷模形象,意在倡议女性积极参加健身。另一方面,当西方观念中的“健康之美”成为民国时期大众眼中认可的审美观,也普遍改造着新兴百美图中大部分女性的身体姿态。新兴百美图作为一种普遍出现于印刷媒体上的图像,大多数时候的确能够对观者起到教化或是榜样的作用。为了让新兴百美图中的女性形象能够发挥榜样作用,从而以强烈的视觉冲击力刺激女性参与体育运动的欲望,这些出现在运动场景中的女性的身体都不再是纤弱的,而是更加健康的、饱满的。与此同时,她们的身体常被赋予夸张的动作幅度和极强的动感,一举一动大开大合,完全不似传统绘画中女性形象的温婉可人,而是灵动鲜活的。《新新百美图》中就收录着一幅极具趣味性的图像(见图6),画中女子将球杆背于身后,扎着步子,眼神坚毅,从身后准备击球。该画的绘者沈泊尘刻画了一种非常规的击球姿势,不仅迅速抓住观者视线,同时也将画中女性在运动中游刃有余的自信姿态表现得淋漓尽致。由此可见,运动于女性形象而言,不仅是对她们身体的重塑,更是要以一种可贵的体育精神改变她们的精神气质,让她们获得自信的精神面貌。

随着“健康美”的审美观在民国大众的观念中扎根,新兴百美图中的女性逐渐将肩膀同身体一同打开,挺直了脖颈,仰起下颌,目光变得愈发坚毅。从站到坐,从运动到各种日常活动的场景中,新兴百美图中的女性用身体传递着“新女性”自信、独立的姿态。“柔弱”不再是女性的代名词,精神的强大外化为女性形象“强化”的表征。在部分新兴百

美图的图像中,一些英姿飒爽的女性形象更是以略显夸张的姿态出现在大众的视野中,比如《新新百美图》中所刻画的两为女性:一位腾空于九尺高杆之上,双臂如雄鹰展翅,双腿蜷起,裙角飞扬,豪放地将穿在裙子里的裤子展露出来;另一位则双手举着猎枪,单膝跪地,姿势十分标准,目光则专注且坚毅。二者的举止与明清时期文弱秀气的女性的行为举止大相径庭,甚至在她们的身上看到了男性倾向的姿态,弥漫着不属于传统女性的豪放和不羁,对传统礼教形成强烈的挑战,透露出其绘者沈泊尘将女性“雄化”的强烈意图,及其潜意识中对女性社会地位提升和女性身体解放的认可^[24]。同时,结合两幅画像右侧的题字来看,画中的两个女性形象分别与“英雄”和“男儿”这两个形象相提并论,并以此二者作为参照物进行了比较。因此,虽然没有明确说明,但绘者所刻画的沈佩贞和独自射猎的不知名女子大概不仅是出于有趣,更是将这两者作为女性的楷模形象突出她们胜于男性的一面。这种将女性形象“雄化”处理的图像在新兴百美图中绝非个案,也不乏将女性形象纳入具有家国意义的画面中的图像,“雄化”的身体仪态为这些画面中的女性形象镀上了鲜明的英雄色彩。



图6 《打台球》沈泊尘绘

综上所述,新兴百美图时期所树立的女性楷模形象逐渐抛开了传统“病态美”的形象,追求一种在生理上和精神上都健康自由的新姿态。无论是作为榜样用于呼吁女性参与运动的女性形象还是“雄化”的女性形象,事实上都出于欲“铸造国民之母”的初衷。他们希望女性既能担负女性作为贤妻良母的职责,又能肩负“国民之母”的重担,还要作为知识全能的多元一体的形象,甚至当这种期望远超过他们对男性的期望,便赋予了女性形象“雄化”的倾向。矛盾的是,这种以男性为参照来进行的比较,其本质又何尝不是源自中国传统观念中根深蒂

固的“男尊女卑”的伦理观念呢?它依旧是传统男性文化思想的衍生品。在这样的文化环境下,女性也被意外推入了一种不齿为女性又不得不向“雄化”的形象靠近的窘境^[25]。“五四运动”之后,社会大众对女性强健体魄的推崇,再次内化为对女性独立个性的向往。因此,新兴百美图中的女性呈现出愈发自信松弛的身体姿态,仅从《申报·自由谈》刊头的时装仕女画来看,1919年以前刻画的更多是女性坐着或是站着等相对静态的姿态,而1919年之后图像中刻画的女性明显出现了更多类似于跳跃或是幅度更大的充满动态感的姿态,更加自由的氛围萦绕于她们身体的周围。

新兴百美图作为民初图像叙事语境下印刷媒体中的重要部分之一,也是民国时期新思想传播的重要图像载体,其中所刻画的女性形象更像是大众期待的理想化身。正是因为这种特殊性,尽管新兴百美图依旧具有强烈的观赏性,但是也很好地将图像的教化功能融合于其中。话语通过文字描述女性职业、教育等多个层面的变化来树立民初大众期盼的女性典范,而图像则通过展示女性的面貌、姿势、仪态甚至是气质等来展现具体的典范女性形象。新兴百美图中树立的楷模形象不再是有名有姓的某个特定个体,她既是万千女性中的某一位,也是代表了符合民初大众期待的每一位新女性,甚至可能只是虚构的想象。反过来说,印刷媒体上出现的每一位积极的女性形象个体也都有可能成为大众眼中的楷模形象,用她们的身体仪态书写着新的女性美的行为标准。

4 结 语

绘画中女性的形象在陈旧的女性观中逐渐走向单一化,又在民国时期中西文化的碰撞及新观念的形成中走向多元化的发展。许多学者认为,百美图走到新兴百美图时期已经摆脱了女性形象审美范式的“程式化”表达,然而笔者却认为这种“程式化”与其说是彻底地消解了,不如说是逐渐转化为另一种新的“程式化”审美范式。当然,这里所说的新的“程式化”并非仅是女性形象中某些外在特征的标准化,而更像是一种类似“气质”或“精神面貌”这样难以言说的特征的趋同,当然也伴随着部分外在特征的同。新兴百美图的绘者将社会整体女性观的改变融入图像化的女性形象身上,围绕着大众期待的“新女性”塑造出多元化的女性形象,然而随着时代的大势所趋,大众对时代需要的“新女性”

依旧会出现相对统一和明确的想象。因此,新兴百美图看似在追求个性化的女性形象,但这种个性化的追求在图像中浮于表面,对“新女性”的想象和期待最终趋于相似和同一,形成了新兴百美图中女性形象部分相似的表现。不同时代背景,出于不同的需求,总会对女性提出相应的期待,女性形象的图像化表现从单一化发展到多元化,再随着大众女性观的同一再次趋向于相似的过程更像一个无法打破的循环。追求女性多元化的背后,依旧潜藏着深层的同化的女性观。换句话说,视觉媒介当中的女性形象只是呈现了表面的变化,时代的审美始终会不知不觉地融进绘者的个性中,并通过作品表现出来,观看这些变化的女性形象还需要观者发挥自己的主观能动性。这也意味着,艺术家用于表现某一主题的载体或是形式,总暗含着“一个民族、一个时代、一个阶段、一个宗教和一种哲学学说的基本态度”^{[26]5}。正因如此,当女性形象出现于新兴百美图的画面中时,既作为一种图像,也作为一种具有语言性的符号,解释了时代所要传达的信息。图像的魅力也正在于此,它以直观的方式记录或传递了语言无法传达的意义。新兴百美图承载着社会文化所构建的性别的重量,较之任何历史书籍中的文字都要更为直观地让人感受到女性意识觉醒的复杂性,以及其中饱含的对新女性的种种期待。

新兴百美图既是现实生活的反映,也作为绘者传递信息和思想的载体,其中所展现出来的观念变化是具备双重性的,一重是女性自身的观念变化,另一重则是绘者及对其产生影响的社会大众集体女性观的改变。这二者交织于画面之中,成为新兴百美图中塑造的新女性。因而,新兴百美图中展现出来的女性所具有的新视野、新生活、新姿态,不仅意味着女性意识的觉醒,意味着她们的社会价值和重要性在逐渐提高,也意味着社会对女性的期待和要求也越来越高。同时,众多隐含着社会对女性期待的图像中,透露着彼时女性意识的觉醒伴随着太多的被动性,所谓的女性意识的觉醒,更像是男性默许之下的部分觉醒,而非完全觉醒。

参考文献

- [1] 王树村. 闲说民初时装百美图[J]. 装饰, 2006(1): 38-39.
- [2] 王树村. 上海的“新美人”图[J]. 苏州工艺美术职业技术学院学报, 2007(2): 33-36.
- [3] 刘秋兰. 清末民初新兴百美图研究[D]. 南京: 南京艺术学院, 2016.
- [4] 刘秋兰. 《海上百艳图》与民国新兴百美图的滥觞[J]. 美术, 2014(3): 110-113.
- [5] 刘秋兰. 百美图的传统与系谱[J]. 美术学报, 2017(5): 38-47.
- [6] 陈建华. 摩登图释[M]. 杭州: 浙江大学出版社, 2023.
- [7] 姚玳玫. 文化演绎中的图像: 中国近现代文学/美术个案解读[M]. 广州: 广东人民出版社, 2010.
- [8] 李欧梵. 上海摩登: 一种都市文化在中国(1930—1945)[M]. 修订版. 毛尖, 译. 北京: 人民文学出版社, 2010.
- [9] 宋若莘. 女论语·立身章第一[M]. 北京: 中央民族大学出版社, 1996.
- [10] 梁启超. 变法通议[M]. 何光宇, 译注. 北京: 华夏出版社, 2002.
- [11] 巫鸿. 物·画·影: 穿衣镜全球小史[M]. 上海: 上海人民出版社, 2020.
- [12] 王辉. “镜中影”: 清代女性“对镜”图像与文本书写中表现的自我意识[J]. 艺术百家, 2019, 35(S1): 211-218.
- [13] 李莉. 民国时期月份牌绘画中的女性意识研究[D]. 西安: 西安美术学院, 2020.
- [14] 陈宇暄, 王磊. 符号“三分法”视阈下的民国女子瓷画研究[J]. 中国陶瓷, 2020, 56(8): 94-98.
- [15] 巫鸿, 著. 郑岩, 编. 陈规再造[M]. 上海: 上海人民出版社, 2020.
- [16] 巫鸿. 中国绘画中的“女性空间”[M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2019.
- [17] 周飞. 晚清《海上百艳图》女性图像叙事的近代转向研究[D]. 上海: 东华大学, 2022.
- [18] 章宁书. 图像中的女性意识: 以梁白波《蜜蜂小姐》系列漫画为例[J]. 美术观察, 2021(6): 47-51.
- [19] 曹雪芹. 红楼梦[M]. 北京: 人民出版社, 1996.
- [20] 罗筠筠. 关于中国古代外貌审美的历史变化[J]. 人民论坛, 2022(22): 126-128.
- [21] 李炎. 明月清风: 陈洪绶仕女画研究[D]. 长沙: 湖南师范大学, 2016.
- [22] 梁启超. 倡设女学堂[N]. 时务报, 1897-11-15.
- [23] 沈瑞. 民国时期女性视角下的绘画艺术研究[D]. 无锡: 江南大学, 2020.
- [24] 续庆慧. 图像与观念: 民国月份牌中女性图像的身体叙事[J]. 美术, 2023(2): 144-147.
- [25] 陶咏白. 走向自觉的女性绘画[J]. 美术观察, 1997(3): 45-47.
- [26] 欧文·潘诺夫斯基. 图像学研究: 文艺复兴时期艺术的人文主题[M]. 戚印平, 范景中, 译. 上海: 上海三联书店, 2011.