

论清代“姑苏版”中的女性符号

庄唯¹

(南京财经大学 艺术设计学院, 南京 210046)

【摘要】:年画是清代民间艺术的重要组成部分,而“姑苏版”则是年画艺术的高峰。尤施卡的性别/性符号理论可用之解读清代“姑苏版”中的女性符号,探讨这一符号的内在构成,通过分析其图像特征、社会隐喻以及精神追求,探讨其背后隐藏的深刻社会文化内涵。尽管“姑苏版”女性形象并不能代表清代女性的整体风貌,但通过阐述该地区的女性符号特征,对明清乃至近代妇女思想研究都有一定的启发意义。

【关键词】:清代 姑苏版 女性符号

【中图分类号】:J229 **【文献标识码】:**A **【文章编号】:**1001-862X(2021)01-0174-007

清代康熙至嘉庆年间的苏州版画制作精良,堪称中国传统版画之最,蜚声海内外,被日本学者黑田源次冠以“姑苏版”之名^[1],而其涉及女性主题的画作更是其中较为独特的一部分。这一时期,云集于苏州的画师工匠不仅描绘出一个个生动传神的传统女性,将其作为教子育子之典范,同时在技法与思想上也有较大突破,为我们展示了渴望精神生活的“新女性”形象。基于此,本文将从图像结构、社会隐喻以及精神追求三个层面探讨清代“姑苏版”女性符号的文化内涵。需要说明的是,之所以使用“女性符号”对“姑苏版”中的女性进行抽象概括,是因为她们具有相似的生活样态与精神追求,可以通过符号学的角度进行统摄性的研究。本文借助达琳·M·尤施卡(Juschka,D.M.)的性别/性符号理论加以论述。其中的关联性在于,性别/性的概念在尤施卡所建构的体系中注重领域的划分与修辞的表达,此恰与“姑苏版”中不同类别的女性符号相互应和。通过解读与分析“姑苏版”中的女性画作,能够探寻各类女性符号所蕴含的内在结构,并从形式与观念的层面建构不同领域的符号系统。

一、性别/性符号体系与“姑苏版”女性符号的前文本

黑田所称“姑苏版”一词之所以被当下学者广为沿用,无外乎其概括之准确。就“姑苏”一词而言,包含了地域与文化两个方面的信息。学界对于“姑苏版”的产地一直存有争议,但据黑田所云:“所谓‘姑苏版’,又称‘苏州版’,即华南江苏首府苏州所印者,就中以苏州桃花坞(苏州城内近北之地,阊门内之一区域)所出为多。”^[1]从“姑苏版”绘画风格也能够辨别出,其“文气”的特质受到了姑苏吴门画派的影响,而姑苏画工对于女性形象的刻画更能凸显吴地妇女真实的生活状态。尤施卡将性别/性均置于社会建构之中,认为“性别是社会范畴,它优先于性,性建构于其上。”^[2]并借助于三种代表性叙事(符号—象征、神话、仪式)在三个不同领域(形而上学、社会的、生物学的)所产生的影响以揭示它们在性别/性层面的具体应用。值得注意的是,尤施卡所构建的性别/性符号体系借助了不同文本与不同论域,其文本对象既包括古罗马角斗士、经典之作《荷马史诗》,还涉及后现代小说及希腊神话等。这些西方文本中的性别/性意识形态并不完全适用于本论题,中西方的文化体系、社会构成及思想观念差异较大,且本文所论及的女性符号来源于“姑苏版”这一特殊的文化现象,是故将性别/性符号系统中的三个领域换作:图像的、社会的与精神的。那么,依据尤施卡的性别/性符号理论,“姑苏版”女性符号是如何形成的?在进行社会以及精神层面的分析之前,需要从图像的层面考察其文本的建构过程。

¹基金项目:江苏高校哲学社会科学研究基金项目姑苏版’版画的数字化呈现方式研究”(2018SJA0254)作者简介:庄唯(1988-),安徽芜湖人,南京财经大学艺术设计学院讲师,主要研究方向:文化哲学。

第一，在“姑苏版”的女性符号中，大部分的象征性元素来源于传统民间年画。具体而言姑苏版”中的象征表达主要分为两种：一是谐音类的图像符号，另一类是非谐音类的图像符号。对于前者，画家将富有吉祥喜庆的话语通过谐音的方式转为具体的图像符号，如“吉”与“鸡”同音，便以鸡的形象代表吉祥；“贵”与“桂”同音，便绘桂花象征富贵；石榴去皮之后露出许多的籽，而“子”与“籽”同音，便以石榴寓意着多子多福，等等。明末绛州年画《加官进禄》（光前堂作坊，私人藏）、山西临汾的《富贵大吉》（私人藏）、杨柳青的《鲤化千年》（杨柳青年画馆藏）等均包含谐音的符号表达。而非谐音类的图像符号应用更加广泛，不同的符号寓意与历史典故、社会风俗息息相关。例如在“姑苏版”中，绘有童子弯弓搭箭，射中三个水果，预示着乡试、会试和殿试全部高中。《礼记》有云：“麟、凤、龟、龙，谓之四灵。”^[3]古人认为麒麟有祥瑞之兆，故绘女子、童子与麒麟相伴，意喻着麒麟送子。再如孟母断机的典故流传很广，《三字经》有云：“昔孟母，择邻处，子不学，断机杼。”^[4]故将女子、机杼与童子三种符号合为一图，包含有教育意义。在清以前的年画中，金代的《随朝窈窕呈倾国之芳容》（俄罗斯亚历山大三世博物馆藏）、明代的《雄鹰镇宅》（私人藏）、《寿星图》（王树村藏）等都是非谐音类符号的象征表达。从上述两个层面来看姑苏版”女性符号的象征性表达与传统的年画文化关系甚密。

第二，明万历年间的苏州版画深刻地影响了“姑苏版”的发展。郑振铎曾云：“苏州的桃花坞以刻印年画著名于世，但不知始于何代。”^[5]通过对比隆庆五年（1571）的《西厢记杂录》与万历二十四年（1596）的《顾仲方百咏图谱》之后，他形容后者“一洗过去的简陋”^[5]，随即推断出万历年间的苏州木刻画为“姑苏版”奠定了发展基础。此外，周心慧在《中国古版画通史》中对明代苏州版画有较为详尽的论述，通过分析顾正宜的《百咏图谱》（万历二十四年）、姑苏龚邵山梓行的《新镌陈眉公先生批评春秋列国志传》（万历四十三年）以及何壁校刊本《北西厢记》（万历四十一年）等，周先生指出：“万历间苏州所刊版画，在数量上还不是很多，但上述作品，几无一不是精品。”^[6]就此而言，万历年间的苏州版画以其刀法细腻与秀雅展现出奇迈之象，明末苏州版画从工艺流程以及刻版的精细程度上都形成了较为统一的标准，将其作为“姑苏版”的前文本较为合适。

第三姑苏版”中的女性形象无论在勾线还是设色方面都很讲究，这些精湛的技艺与徽州刻工的参与不无关联。郑振铎曾云：“万历中叶以来，徽派版画家起而主宰艺坛，睥睨一切，而黄氏诸父子昆仲，尤为白眉。时人有刻，其刻工往往求之新安黄氏。”^[7]程颖曾云：“徽州刻工进入苏州是一个重要的促进因素，而苏州本地吴派画家的加入，又使苏州版画的风格自成一派。”^[8]虽文中并未考证吴派何家与哪一幅版画有关联，但分析明末徽州刻工及其与吴派画家的关系，便可窥得其中端倪。首先，以嘉靖四十一年（1562）的《筹海图编》为例，在此刊本十三卷中，不仅包含有苏州刻工的姓名，也有一批徽州刻工，如：“新安黄璫”“新安黄黻”“新安黄乐”等，由此可推断，这些刻工来自徽州虬村的黄氏家族，这是徽州刻工参与苏州版画制作的具体例证。其次，清人俞正燮云：“康熙四十八年……小说淫词，严查禁绝，板与书销毁，违者治罪，印者流，卖者徒。乾隆元年覆准，淫词秽说，叠架盈箱，列肆租赁，限文到三日销毁。”^[9]到了乾隆时期，禁令更加严厉，许多精于小说插图的刻工被迫转向木刻年画的制作，这其中不乏技艺绝伦的徽州刻工。再次，万历年间的《樱桃梦》（1616）载有插图 20 余幅，并刊有“长洲钱谷写”，钱谷为吴县人，游文徵明门下。这些插图为“徽派版画的杰作，然而插图的作者很多是苏州的画家”^[10]。由此可知，“姑苏版”受徽州刻工的影响极大。

从图像的层面分析“姑苏版”及其中女性符号的前文本，不仅可以论证其与年画、版画以及文人画之间的关系^②，还能够明晰其与传统作画经验的契合点，以此构建其作为木刻年画与文人画互相融合的绘画范式。依照尤施卡的性别/性符号理论，如若理解“姑苏版”女性符号在社会领域与精神领域的运行，需要先分析其在图像领域的结构特征。

二、“姑苏版”女性符号的结构特征

现存“姑苏版”资料以女性为主的图像占有很大的比重，若将每幅作品中的女性当作一个整体符号看待，其与所处画面的空间关系以及与周遭环境的配色关系均和明清时期的文人仕女画有相似之处。若将整体的女性符号进行分解，探寻其局部的意象内涵与象征意义，则“姑苏版”中丰富多彩的女性符号与文人笔下程式化的仕女符号有区别，多元化的诠释也使其成为清代苏州女性生活的真实写照。具体而言姑苏版”女性符号的结构突出表现为以下三个方面：

第一，叙事结构。现存“姑苏版”中的女性图像无一例外都采用了叙事性的绘画表现手法，有别于传统的肖像画，创作者所关心的并不是单个女性的容貌特征，而是根据需要将其置于特定的场景中，通过对于女性及其生活环境的精细描绘来实现特定情境以及话语关系的建构，并试图与观者进行语义的连接。叙事性绘画的根本目的在于信息的传递，而信息能否从被编码的图像中得到准确的解译则成为了叙事结构中的关键。姑苏画工深谙其道，通过画中的题诗与题词、人物的神情与动作以及场景与空间三个相互关联的不同层面组成了女性符号的叙事结构。这里以《双桂轩弹琴图》（日本大和文华馆藏）为例，图中母亲端坐于画面正中的案桌前，双手抚琴，神态悠闲。画面右侧的孩童欢笑着凝视母亲，一旁的侍女搂着孩童露出关切的神情。人物角色作为造型的符号在场景中所形成的三角形结构将画面中的人物姿态、动作以及屋内陈设串接到叙事的序列中，而母亲抚琴的姿态与神情是促使整个事态发展的原动力。为了突出叙事结构的完整性，母亲身后附有题联，曰：“杏雨松风竹叶，茶烟琴韵书声。”^{〔3〕}此与窗外的景物相互应和，烘托了叙事的环境氛围。由此可见，经由人物一场景一题诗所构成的叙事结构其特征在于，通过造型符号之间的相互关系或者符号主体与某一物体所产生的特定影响烘托出叙事的主旨。为了突出女性符号的主体性，画面中次要的叙事元素在空间位置与颜色层次上都与之存在较大的差异性。例如，在《琴棋书画图》（高福民藏）、《书画美人童子图》（欧洲木版基金会冯德宝藏）以及《旗女出游图》（日本天理大学图书馆藏）等作品中，女性符号作为画面的叙事主体，无论是在尺寸大小、妆容服饰，还是姿态动作上皆不同于其余造型符号，这种叙事元素的差异性不仅没有冲淡主旨内涵，反而凸显了女性符号进行图像信息传达的重要性。

第二，象征结构。读者虽然可以通过“姑苏版”中的人物、场景、动作、神态等叙事元素理解创作者的创作意图，却并不意味着这种直观的视觉符号感知能够帮助人们厘清每一个叙事结构的线索。事实上，绘画形式与其内在意义之间的勾联往往融入了创作者的主观意图，所谓的“主观”并非指画家依据个人喜好而恣意妄为，而是基于当时经济发展、社会风俗与信仰文化所形成的一种叙事策略，它是一种象征，这一结构便是“姑苏版”女性符号在叙事策略上的重要体现。一方面，女性符号的象征表达最为直观地体现在色彩的选取上。“姑苏版”中的色彩通过多版套色印刷的技术实现，也就是说画家在创作伊始便对于叙事信息进行了选择，各种叙事元素的组合与筛选都不会跳出画家的意图预设。“姑苏版”女性图像“色度浓艳，用深红、深绿、深黄等色，构成极度强烈的印象”^{〔11〕}。在表现休闲娱乐活动的《海棠风筝图》（日本天理大学图书馆藏）与《美人秋千图》（日本海杜美术馆藏）等作品中，画中的主体人物大多用红色、黄色等暖色调进行敷彩，象征着吉祥喜庆。而在《采莲母子图》（日本个人藏）、《渔娘图》（日本个人藏）等母子图中，母亲衣着大体呈墨色与深紫色，而孩童所着皆为红色，色彩的反差使得女性形象在视觉上偏离了画面的主体位置，象征着母爱的牺牲奉献精神。另一方面，饱含寓意的物体也是象征结构的重要组成部分。画中的女性在其衣纹中绘有类似富贵花开的图样，意喻着吉祥喜庆。不仅如此，女子手持物品也极为讲究，如意象征着吉祥，牡丹花象征着富贵，莲花象征着连生贵子等。此类画作中的女性符号与传统年画的主旨精神相互对接，形成了特定的符号意象。就此而言，由色彩与物体所构成的象征结构其特征是以时人所熟知的风俗习惯与文化信仰作为依托，将富有寓意的具体物体或者颜色融合到女性符号之中，将看似并无关联的叙事元素组合在一起，使女性符号借助象征手法而具有内涵的丰富性与层次性。

第三，情感结构。需要说明的是情感结构”这一概念出自于雷蒙德·威廉斯（Raymond Williams）关于“文化唯物主义”的论述，但我们对于情感结构的剖析并非依照其研究路数展开，而是具体考察清代“姑苏版”中女性符号所表现出来的意识结构。基于现存的图像资料姑苏版”中关于女性的作品大多与情感表达相关，甚至可以说女性符号的叙事与象征表达都围绕着情感而展开，脱离了情感，符号便失去了现实的指称，仅仅成为形式的表征。而情感结构的生成主要呈现出双重性特征：例如，在《春苑喜鸟图》（海外藏）与《四童折桂图》（日本海杜美术馆藏）等母子图中，她们教子育子默默付出，同时又在《妻儿待郎图》（海杜美术馆藏）与《双美秋欢图》（个人藏）等作品中抒发育儿之累与思念之苦，体现出内心的怅然悲惋。在《美人闺房图》（法国国家图书馆藏）与《美人画松图》（日本个人藏）等美人图中，她们既遵守着传统礼教和道德规范，在空落的闺阁之中品读诗书，自娱自乐，同时又在《美人带鳌图》（个人藏）与《双美泛舟图》（日本海杜美术馆藏）等作品中表现出不甘寂寞、渴望自由的心境。似可认为，情感结构的双重性表达在象征结构的映衬之下突破了清代叙事语境的观念束缚，将清代吴地女性的生活状态较为真实地表露出来。换言之，编码者对于图像的设计仅仅停留于叙事策略与象征结构的层面，而对于情感结构的搭建却未加修饰与斟酌，通过题诗、题词的直白表露以及图像的逼真传达，构成与读者之间的交互对话。

综上所述姑苏版”女性符号在叙事结构、象征结构以及情感结构的共同作用下形成了独有的艺术风格。值得注意的是，这

些女性符号在象征元素的修饰下,整体风格并未指向浓厚的装饰意味,而是保持了写实的特征,最大限度地减少了视觉阻碍与认知偏差,保证了符号主体在图像领域的顺利运行,为后续研究奠定了基础。

三、“姑苏版”女性符号所蕴含的社会隐喻

18 世纪的苏州女性在成为“姑苏版”的描刻对象、画作不断销往海外的过程中,已然成为清代苏州乃至整个东方的广告符号。朱迪斯·巴特勒(Judith butler)说:“它(商业广告)并不标明一个独立存在的实体,而只是在特定的文化和历史关系系列中的相对的聚合点。”^[2]。在清代吴地世风的影响下,“姑苏版”女性符号也暗含了较为典型的社会隐喻,王树村评述这些女性绘像:“表明了封建思想的婚姻问题在人们头脑中已起变化……它的出现是民间文学艺术对清朝文化专治的对抗。”^[12]可见其创作过程中蕴含的社会批判理念。与性别/性符号理论相关姑苏版”女性符号蕴含的社会隐喻主要体现在以下两个方面:

第一,女性符号的空间隐喻。现存“姑苏版”画作中的女性符号主要在形式与内容两个层面实现了空间隐喻的建构。从构图的形式来看,闺房中的女性独自一人处于画面的中下方,周围留有大片空白,冷清寂寥,如《绣鞋美人图》(海社美术馆藏)、《富贵美人图》(个人藏)等。此与另一类郊游嬉戏的女性图像并不相同,她们大多被安排在画面的中心区域,且衬景丰富,热闹非凡,如《双美爱竹图》(海社美术馆藏)、《双美舟游图》(海社美术馆藏)等。空间构图的差异性说明了两类女性符号具有一定的现实指涉,闺阁女子四周的大片留白恰似其寂寞无助的内心写照,正所谓:“相思有万千,满腹惆怅与那个言。”^[4]画面中毫无修饰的空白成为了闺阁女子无形的精神枷锁。此外,这些闺阁美人图中都会放上一盆牡丹或是菊花,在空荡荡的房间内格外引人注目,这些花长得再娇艳,也如同这女子一般无人欣赏,成为了闺阁女子生活情状的外显表达。反观美人冶游图,女子大都结伴出游,或泛舟湖面,或闲庭信步,四周的怪石、墨竹、柳树、娇花与荷叶等衬景无不围绕着女子。这类图像几乎没有留出明显的空白空间,即便如《美人带鳌图》(私人藏)这样衬景较少的图画,大片的空白之处也会附有作者的题词。如果说冷寂是闺阁美人图的情感表达,那么热闹则是对于冶游图的最佳诠释。一抑一扬之间,体现出清代苏州地区妇女解放思潮的萌动。

从图像内容上看,吴地女性的生活状况可以分为两类,“一部分诗礼之家妇女谨守闺训,严守贞节观念……更大部分妇女却表现出适性而为,在有限空间张扬自我个性。”^[13]呈现在画面中即为闺阁中的女子与户外游玩的女子,而后者频频露面公共场合也引发了诸多社会矛盾,如乾隆《长洲县志》卷十一载:“不论城内外,遍开戏园,集游惰之民,昼夜不绝,男女杂混,此奸盗之原,风俗之最敝,也宜亟禁止。”^[14]此与闺阁女子“大门不出,二门不迈”的传统形象形成了较大反差,这其中的社会根源涉及多个方面,若从性别符号学的角度来看,女性生活空间的扩大直接影响了男性的生活习惯。子曰:“非礼勿视,非礼勿听,非礼勿言,非礼勿动。”^[15]即要戒除违背礼制的念想,有了违礼之念,便会生出“奸盗”之事。在“姑苏版”中亦有表现女性外出之时所造成的影响,《美人带鳌图》诗云:“天然俊俏难描画,捉鱼入市上街坊。引得闲人心似火,争先恐后话声扬。”^[6]生活空间的转化使得女性符号融入到男性符号的运行空间之中。中国传统两性符号的运行机制正如尤施卡所云:“在此(男性霸权)意识形态系统中,男性/男人/男性气质凌驾于和超越于女性/女人/女性气质的价值。”^[2]而当吴地女性主动走进男性的空间领地,妩媚时尚的女性气质似乎反过来超越了男性气质。如“姑苏版”美人图多将男性喻作蝴蝶、柳树、荷叶、墨竹等元素伴于女性左右,图像之中对于男性符号的隐喻化表达虽然凸显了女性的内在气质,但却无法消解男性/男人对于女人/女性略显占有和操控的凝视目光。这也是尤施卡将传统生物学系统中的性纳入社会系统,从而构建了性别/性符号体系的表现之一。在乾隆时期严厉的封建专制制度之下,吴地女性的外出游览仅仅是对于传统妇女空间领地的拓展和对于传统女性生活方式的抵制,尚未形成争取平等权力的反抗意识,在意识形态系统中,女性与男性依然是不平等的存在。

第二,女性符号的身体隐喻。梅洛-庞蒂云:“我们看到身体分泌出一种不知来自何处的‘意义’,因为我们看到身体把该意义投射到它周围的物质环境和传递给其他具体化的主体。”^[16]他认为身体的存在是接受和传递经验意义的关键。便如理查德·沃林所云:“身体是这样一个中介,我们由此既输出了意义又受到了来自某个前定周围世界的意义。”^[17]现代哲学认为,身体的肉身与灵魂不再是分割的二元对立,而是和合为一的整体。由此而产生的中介功能在“姑苏版”美人图中得到了充分的彰显,具体而言表现为接受与传达两个层面。从接受的角度来说姑苏版”中的女性符号并非独立存在,其之所以被吴地百姓乃至海外藏家广为接受,并成为吴地特有的版画形式,与由来已久的制版工艺、西洋绘画的明暗透视法以及文人群体的志趣追求不无关联。在

《美人读书图》（秋田市立红炼瓦乡土馆藏）与《花木兰》（海杜美术馆藏）等美人画中，女性都呈现出婀娜的体态，凡有肌肤裸露之处，均以细线勾勒，敷以淡彩，此与文人画所绘之法几近相同。正如阿理克所云：“年画的根源与文人艺术的根源是一致的。”^[18]而这些女性衣饰的褶皱缝隙之间，又借鉴了西洋铜版画的阴影明暗法。由是之故姑苏版”中的美人较文人仕女更加立体真实，较西洋圣母图则显得文气古雅。从传达的角度来看姑苏版”中的美人大多身穿深色罩衫，衬衣、腰带以及弓鞋多用艳丽之色，配色庄重又不失喜庆。云肩、罩衣及头钗多有祥云花卉图案，呈现出富贵吉祥之意。

“姑苏版”女性符号的确立，既不以清代文人笔下“表现女性‘倚风娇无力’的仪态为他们的审美追求^[19]，也不似西画之中“笔致精细的彩绘圣像画”^[20]。再回看“姑苏版”女性身体之构成，其借助衣饰、姿态与神情三者叠加而指示的社会隐喻就显而易见了。换言之，“姑苏版”中的女性符号并未受到清代理学思想的影响而削减了应有的魅力，也未受到西画圣母图的影响而改变了吴地女性的生活样态。遮蔽在薄纱之下凝脂般的身体消解了“理”的束缚，悲愁与欢乐真切地描刻在美人的眉宇之间，成为清代吴地女性生活的真实写照。

四、“姑苏版”女性符号所蕴含的精神追求

受吴门画派的影响姑苏版”中的女性形象本应如文人仕女图一般无异，然而这些女性形象所彰显出来的个性与时尚，显然与清代文人笔下一味追求风露清愁、满腹幽怨的柔弱女子有着莫大区别。

首先姑苏版”所描绘的女性敢于表达内心的真情实感。如尤施卡所言，在男性/男人/男性气质长期居于主导地位的时代，女性的情感需求、女人的身体欲望以及女性气质的外在表达都被严重地抑制。随着明清时期男女平等思想的不断发展，以及“社会、政治、经济等领域的变革，以男女有别、男尊女卑为核心的妇女观开始受到冲击与挑战”^[21]。然而，无论是在宫廷、文人群体还是民间年画的坊肆之中，对于女性的刻画“大多没有什么深刻的社会内容和积极的思想意义，多着眼于特定情境中的人物仪态和由景物出发的瞬间感情波澜。其中隐含着画家伤感、惆怅、落寞的情愫，一种人生空幻之感或淡淡的花月之愁萦绕在闲适文人的笔端”^[22]。清代画卷中的女性在情感表达上大多沦为画家们的私人定制，而“姑苏版”女性对于悲与喜的体悟并非空穴来风，而是源于真真切切的生活感悟。如“想才郎何日锦衣还”^④“捕得金鳖称有兴，渔姑快活喜非常”^⑥“觅利良人音信无，别后到今径一载”^⑦“你看畜类也晓图欢乐，双双草内舞翩翩，奴是才郎一玄鱼，清静”^⑧等等，都描写了女性于生活中得意与失意之心境。女性符号在这些诗词的映衬之下与清初所制《熙朝名绘》（个人藏）、《圆窗美人图》（个人藏）等表现传统道德的美人画相比，已经大有变化。事实上，这些鲜活的女性形象原本多存在于小说唱本之中，但清政府的禁令极为严酷，如康熙十四年（1675）禁止邪教的处分条例有云：“如愚民创建淫词不能查禁者，反给告示者，罚俸一年。”^[23]“上述唱词一般都被视为‘淫词秽说’，属于诏谕‘限文到三日销毁’的范围。”^[22]虽然清代民间小说唱本被禁毁，但表现女性热爱生活、追求进步思想的符号形象大量出现在“姑苏版”中，反而扩大了此类女性符号的传播。

其次姑苏版”女性符号催生了“富贵吉祥”的年画意境。陈宏谋在《风俗条约》中云：“妇女惟贵端庄，不在艳妆华服……乃有首戴金银，身穿罗绮，已云华美。何乃衣裙必绣锦织金，钗环必珍珠宝石，群以贵美为胜。”^[24]陈宏谋对于这类“不肯布素”的妇女持有“实无廉耻”^[24]的评价。而“姑苏版”中的女性确如陈宏谋所言，她们无论居于室内还是室外，所着服饰均十分讲究。如镶云纹滚边的大红色云肩，各色宝石装饰而成的头钗，以及薄如蝉翼的纱裙等，甚至在《下棋美人图》（个人藏）、《美人画松图》（个人藏）、《羞花闭月图》（海杜美术馆藏）等作品中，仆人们都衣着华丽，光彩照人。此与陈宏谋“裙布钗荆，足徵女德”^[24]之要求相去甚远。且不论文人、官员对于女德标准之陈腐与固化，就吴地女性对于美好生活的追求而言，不仅在某种程度上冲击了陈旧的封建伦理思想，还有利于促进女性精神面貌的改变。

再次姑苏版”女性符号体现出对于人伦教化的自觉。众所周知，传统年画之中不乏有表现教子育子、母慈子孝的作品。从形式上看，“姑苏版”中的大量母子图正契合着这一母题范式，如《三童折桂图》（海杜美术馆藏）与《采莲母子图》（个人藏）等。在这些作品中，虽然饱含了姑苏女性“想才郎何日锦衣还”^④的思君之情、“满腹愁肠与那个言”^④的育子之苦，但更多的则是“桂子灵描孕腹中的”^⑧喜悦之情，这些母子图中的女性形象大都沿袭了传统仕女的绘制方式，但在内涵表达上，这些女性符

号却超越了传统妇女的精神空间。例如，在《美人浇花图》中，孩童也仅仅在美人的身后微微一瞥，只露出大半身形，传统母子图中女性的次要形象忽而转变为一个保护者、被孩童依赖的主要对象，母亲与娃娃之间的情感亦在此间生发出来。大量的“姑苏版”母子图借助教子育子、吉祥喜庆的主题内涵，格外突出女性符号的主体性，因此也被广大百姓及海外藏家所喜爱。

如此看来，“姑苏版”中的女性符号一方面表现出对于传统文化的尊崇，如三童折桂、三娘教子、五子登科、连中三元等都表达了母慈子孝、多子多福以及升官发财的观念。另一方面，这些女性符号又以敢于吐露内心的真情实感以及追求时尚个性作为其外延特征，使得这些女性符号在文化禁锢极为严酷的封建社会具有极强的识别性。

五、结语

运用尤施卡的性别/性理论来讨论中国艺术形象，需要对其相关论点进行必要的转换，以使本文的论述置于较为合适的学术语境之中。尤施卡指出，性别/性和性别/性意识形态的研究是基于阿尔都塞和葛兰西的意识形态理论之上，正是他们对于霸权的阐释和建构，才使得尤施卡将“男性霸权”作为研究的中心，其目的在于对女性主义展开更加深刻的研究。而清代苏州地区女性主义思想正处于发展的萌芽期，女性对于几千年来封建社会男权统治的抗争意识并不彻底，正是基于这一点，运用尤施卡的相关理论对“姑苏版”女性符号进行研究能够从多维度探寻姑苏女性的心灵空间，为明清乃至近代妇女思想的演变研究提供新的视角和方法。

清代苏州商品经济的发展促使市民消费水平的提高，伴随着清初妇女解放思想的发展，姑苏女性有了较为宽松的社会生活环境。尽管姑苏女性追求时尚与结伴出游之风在一定程度上影响了封建伦理道德，遭致地方官府的打击，但她们敢于表达真实情感的勇气极大地促进了江南地区妇女精神面貌的改变，为近代妇女解放思想的萌发奠定了基础。

注释：

(1) 黑田源次为《支那古版画图录》（[日]美术研究所编，大濠巧艺社发行，1932年版）撰写序言《支那版画史概观》，其中提到：“本图录所集中国版画，以余所谓：‘姑苏版’或‘苏州版’为主。”

(2) 据阿英著《中国年画发展史略》所言，“姑苏版”中的童子图沿袭了宋代苏汉臣的绘画风格，而更多的“洋风”胜景图则大量借鉴了“泰西笔法”，本论题主要以“姑苏版”中的女性符号展开研究，所涉内容与前两者关联度不大，故此处不展开论述。

(3) 出自《双桂轩弹琴图》（日本大和文华馆藏）画中题联。

(4) 出自《妻儿待郎图》（海杜美术馆藏）题诗。

(5) 出自《双美秋欢图》（个人藏）题诗。

(6) 出自《美人带整图》（个人藏）题诗。

(7) 出自《童子折桂图》（日本海杜美术馆藏）题诗。

(8) 出自《天赐麟儿》（日本秋田市立红炼瓦乡土馆藏）题诗。

参考文献：

-
- [1][日]黑田源次. 中国版画史概观[J]. 中国版画研究, 2002, (4): 119-126.
- [2][加]达琳·M·尤施卡. 性别符号学: 政治身体/身体政治[M]. 南京: 译林出版社, 2015.
- [3]孔颖达. 礼记正义·礼运第九(卷二十二)[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2008: 933.
- [4]李逸安, 等, 译. 三字经·百家姓·千字文·弟子规·千家诗[M]. 北京: 中华书局, 2018: 7.
- [5]郑振铎. 中国古代木刻画史略[M]. 上海: 上海书店出版社, 2010.
- [6]周心慧. 中国古版画通史[M]. 北京: 学苑出版社, 2000: 186-187.
- [7]郑振铎. 西谛书话[M]. 上海: 三联书店, 1998: 203.
- [8]程颖. 清代中期“姑苏版”的几点考析[J]. 荣宝斋, 2005, (2): 187-198.
- [9]俞正. 癸巳存稿[M]. 沈阳: 辽宁教育出版社, 2003: 269.
- [10]许培基. 苏州的刻书与藏书[J]. 文献, 1985, (4): 211-237.
- [11]阿英. 中国年画发展史略[M]. 北京: 朝花出版社, 1954: 24.
- [12]王树村. 中国年画史[M]. 北京: 北京工艺美术出版社, 2002: 124.
- [13]宋立中. 明清江南妇女“冶游”与封建伦理冲突[J]. 妇女研究论丛, 2010, (1): 39-48.
- [14]顾诒禄, 等, 纂. 中国地方志集成·江苏府县志辑
- (13)[M], 南京: 江苏古籍出版社, 1991: 94-95.
- [15]张燕婴, 译著. 论语·颜渊[M]. 北京: 中华书局, 2007: 171.
- [16][法]莫里斯·梅洛-庞蒂. 知觉现象学[M]. 北京: 商务印书馆, 2012: 255-256.
- [17][美]理查德·沃林. 文化批评的观念[M]. 北京: 商务印书馆, 2000: 172.
- [18]李福清. 中国木版年画在俄罗斯[C]//中国木版年画集成·俄罗斯藏品卷. 北京: 中华书局, 2009: 490.
- [19]高靖. 清代世风影响下的仕女画与女性审美[J]. 电影评介, 2008, (9): 87-88.
- [20]杜少虎. 西洋油画的“东方化”衍变——从“入境问俗”到“曲意宫廷”再到贸易画兴盛[J]. 文艺研究, 2017, (10): 143-151.

[21]罗慧兰. 中国妇女史[M]. 北京:当代中国出版社, 2016:262.

[22]何延盈. 嘉庆、道光时期的仕女画[J]. 美术研究, 1991, (3):51-56.

[23]冈昆,等,修. 钦定大清会典事例(卷一百三十二)[M], 光绪二十五年石印本.

[24]袁景澜. 吴郡岁华纪丽·吴俗箴言[M]. 南京:江苏古籍出版社, 1998.