

第三章 仕女畫創作的現代性

歷史文藝發展，都與時代精神有關，當然也和環境的要求相合。如果說，「現代」一詞除了時間的定義之外，也是指一種進步的、革新的精神性，西方藝術史家將一八九一 至一九一八年間開始的繪畫流派，列為近代藝術發展的起源⁶⁶。回顧這一段政治、社會、經濟、工業皆為急遽變遷的年代，反映在藝術表現上，同樣是風起雲湧。資訊的快速發展，使現代藝術開始以快速的腳步，朝向多元性的發展，因此身為一個藝術創作者，實在必須在既有的資源中尋出新的途徑，以思考未來開展的方向。本章即就中國仕女畫意義、象徵意涵、美學觀點論述，最後再列舉現代(民國以後)人物畫家的作品分析，希冀對於筆者日後的創作有所助益。

第一節 中國仕女畫

仕女畫一作「士女畫」，人物畫的一種。原指以封建社會中上層士大夫和婦女生活為題材的中國畫；後為人物畫科中專指描繪上層婦女生活為題材的一個分目⁶⁷。

就現今所發現的仕女畫而言，最早的一張當是兩千三百餘年前的長沙出土帛畫《夔鳳仕女圖》(圖 3-1)，時間屬於紀元前三世紀的戰國時期。畫面上一位盛裝簪花細腰潤裙的仕女，背景為夔鳳紋樣，似為二者相鬥之圖。細腰或許和「楚王好細腰，宮人多餓死」的傳說有關。也由此可知道此項古代審美標準傳說之若干程度的可信性。由於在這一帶出現了有名的「楚筆」——中國最早的筆的實物在此地現身作證，我們對這幅《夔鳳仕女圖》上線條的筆法可以進行深一步的探討。從這幅畫在絲織品(帛)上的用線技巧來看，中國畫真不愧是所謂的「線條的雄辯」⁶⁸，西方人一向如此稱許中國畫的用筆，我們也用這幅帛畫的線條造詣得以知

⁶⁶ 何恭上，近代西洋繪畫，台北：藝術圖書公司，頁 25。

⁶⁷ 中國美術辭典，台北：雄獅圖書公司，頁 67

⁶⁸ 李霖燦，中國美術史稿，台北：雄獅圖書公司，頁 161。

道，此項藝壇特色的源遠流長。看這幅高三十一公分帛畫上的線條勁遵有力，使我們知道了畫者對線條的運用和控制，都不是泛泛地一日之功。中國人不僅在這時後對線條已能掌握，看女子髮飾及長裙的大塊著墨，使我們知道，即使是在那麼早期的時間裏，「筆墨」的配合已為後來中國的繪畫遙植下很良好的基礎。



(圖 3-1) 《夔鳳仕女圖》，長 31cmx 22.5cm，1949 年

長沙陳家大山楚墓出土，湖南省博物館收藏

帛畫內容分上下兩層，下層一側身而立女子，頭梳後垂長髻，身著雲紋大袖長袍，雙手上舉合掌作祈福狀。畫的上面繪一龍一鳳，左側為一蜿蜒豎垂卷尾的龍，有雙足；右邊為一昂首奮爪卷尾的鳳鳥，作騰空飛狀。⁶⁹強調宗教與信仰，人物的描繪趨於忠實的描寫，重點在主角本身與接引的過程，故墓主的描繪偏向肖像畫的性質，妝扮方式在簡單的表達中傳達出來。

傳統的仕女畫，追求作品的耐人尋味，因此具有「意存筆先，畫盡意在」的尚意特質；加上顧愷之「四體妍媸，本無關於妙處，傳神寫照，正在阿堵之中」

⁶⁹ 熊傳薪，《楚國 楚人 楚文化》，台北：藝術家，頁 56。

⁷⁰的重氣韻、不求形似為主的要求；以及仕女畫本身所獨有的陰柔美的特質，使中國傳統仕女畫與西方繪畫史中的女性表現上有著莫大的差異性。

及至二十世紀，因受西風東漸的影響，引西潤中成為繪畫潮流不可抗拒的趨勢。素描寫生為主的仕女畫日益增多，題材的擷取也更加多元化和富於時代情調。而部分藝術家在受到西潮的衝擊下，走向借古開今的創作道路，由中國傳統藝術裡再汲取養分作為再出發。且隨著政治文化、社會經濟的變遷，女性意識的自覺逐漸滲入現代仕女畫創作之中，給予有志於此的創作者更大的發展空間與詮釋方向。

第二節 女性圖像之象徵

繪畫藝術嚴格說來都屬於符號的圖像藝術，充滿了象徵的意象，因為形式的表現，都在視覺符號中完成⁷¹。藝術符號是一種具象徵的抽象，或者說是一種抽象的具象。不論原始或現代，利用圖象象徵著客觀世界，象徵著主體心靈，象徵著主、客觀交匯的人類生活⁷²。所謂的象徵，是以符號或實體作為某種代表性意涵的呈現⁷³。藝術家之所以能創造出新的藝術語言，是因為能夠更清晰的喚起隱藏在傳統中，或是在新的物象中所隱含的另一個含意，即所謂的象徵。象徵是一個意象，他能觸發讀者心中客觀具體的事實，而那事實會令讀者聯想到另一層的含意⁷⁴，象徵的表達方式，往往傾向於曖昧，既令人嚮往，又令人迷惑，好像披上一層神秘的外衣，籠罩了一層迷人的彩霧，但其表象之內，是蓄豐盈，奧妙無窮⁷⁵。而圖像言語由形象元素在一定的結構下組合而成，由於元素本身的特質及其組合關係，產生可感受或可理解的意義，所以圖像被納入意義系統，是語言

⁷⁰ 顧愷之《品評魏晉勝流畫贊》，收錄於俞昆編，中國畫論類編，華正書局，頁 349。

⁷¹ 黃光男，宋代繪畫美學析論，台北：漢光文化，頁 341。

⁷² 余秋雨，藝術創造工程，台北：允晨文化，頁 227。

⁷³ 西洋美術辭典，雄獅圖書公司，頁 830。

⁷⁴ 劉若愚著，杜國清譯，中國詩學，頁 83。

⁷⁵ 沈謙，象徵之美與真實生命的體現——以現代文學畫的意義為例，《美的呈現》，台北市立美術館，頁 59。

以外的言語形式⁷⁶。故蘇珊 朗格(Susanne. K. Langer)說：「藝術是人類情感的符號。」⁷⁷

象徵是藝術表現的方法之一，象徵做為一種藝術符號，其形象代表的意義與被代表物之間的關係，不完全是任意約定的結果，而是以某種形象、功能或含意的相似性作為基礎。在藝術中的象徵，不只是意義的連結，而是在形象的直覺上，也能激起類似的感情，才能達到藝術符號上象徵的目的。做為藝術符號的象徵，如果只是意義上的連結，將是薄弱且缺乏表現力的，象徵是一種自律的活動，是一種自發性的活動。象徵是最好的情感表達方式；理念是創作的精神，而創作則是將內在的情感、意念外化轉為作品的形式，呈現出理想的情境。通常象徵是以某種實有物以表示一種觀念。象徵作為觀念的托附手段，到如今如此廣為使用且歷久不衰。藝術的社會性藝術在社會的作用不是直接改造社會或滿足人們的物質需要，而是滿足人們精神生活的追求或反映當時社會與環境。因此繪畫創作之表現是多樣的，隨著作品的完成，藝術家的思想和感情得以抒發和流露。反映生活是藝術所固有的本質特徵之一，世界上沒有不具備這個本質特徵的藝術作品。離開了社會生活，藝術就不能存在。

表現女性的圖像，經常展現其心理的特質，也就是所謂的陰柔特性，包括溫柔、謙遜、慈愛、親切、無私、體貼他人、善體人意、直覺過人與感覺纖敏、自戀、自我憐惜⁷⁸，在藝術作品的呈現中，女性經常以其美貌、美德作為詩歌與繪畫可說是最廣泛的運用象徵形象，以達到隱喻與想像的目的，例如以女性為寄情描繪的文學作品：

手如柔夷，膚如凝脂，頸如蝨蟻，齒如瓠犀，螭首蛾眉，巧笑倩兮，美目盼兮。《國風 碩人》

野有蔓草，零露漙兮。有美一人，清揚婉兮，邂逅相遇，適我願兮。

⁷⁶ 李明明，古典與象徵的界限，東大圖書公司，頁 111。

⁷⁷ 蘇珊 朗格著，劉大基譯，情感與形式，頁 2。

⁷⁸ 羅思瑪莉 佟恩著，刁筱華譯，女性主義思潮，頁 4。

野有蔓草，零露漙漙。有美一人，婉如清揚，邂逅相遇，與子偕臧。《國風 野有蔓草》

桃之夭夭，灼灼其華；之子于歸，宜其宜家。

桃之夭夭，有蕢有實；之子于歸，宜其家室。

桃之夭夭，其葉蓁蓁；之子于歸，宜其家人。《國風 桃夭》

由來自獨立，本自號傾城，柳葉眉間發，桃花臉上生，碗搖金釧響，步轉玉環鳴，纖腰宜寶襪，紅衫豔織成，懸知一顧重，別覺舞腰輕。（初唐 太宗 徐賢妃《賦得北方有佳人》）⁷⁹

柳容婀娜 肌膚紅潤，柔姿靡質，妖豔天逸，絕眾挺出，嬋然容冶，漫綠騰光，以橫波修蛾，濯色以總翠，齒編貝，鬢含雲，顏綽約以冰雪，氣氛郁而蘭燠，腰配激而成響，首飾曜而騰文或纖麗，婉以似羸而穠盛態而多肌。（盛唐 呂向《美人賦》）⁸⁰

雲想衣裳花想容，春風拂檻露華濃，若非群玉山頭見，會下瑤台月下逢。（李白 清平調）⁸¹

天生麗質難自棄，一朝選在君王側，回眸一笑百媚生，六宮粉黛無顏色。春寒賜浴華清池，溫泉水滑洗凝脂，侍兒扶起嬌無力，始是新承恩澤時，雲鬢花冠金步搖，芙蓉帳暖度春宵。 太液芙蓉未央，芙蓉如面柳如眉。（白居易《長恨歌》）

由此我們可以發現如此的美好形容，以文字的比喻、想像來形容女子之窈窕可人，藉此可窺見中國傳統對女性的審美標準，而這些文字經過畫家自我的轉

⁷⁹ 《全唐詩》，卷五，徐賢妃，頁 60。

⁸⁰ 《全唐文》，卷二零一，呂向，《美人賦》。

⁸¹ 邱燮友、劉正浩注釋，新譯《千家詩》，台北：三民書局，頁 227。

化，加上個人主觀的意識，便產生了不同風格詮釋的視覺藝術作品，也形成日後仕女畫作中，女性美好形象的圖像依據。在此審美觀的影響下，郭若虛於《圖畫見聞誌》中，便產生了中國人對仕女畫的認知標準：「歷觀古名士畫金童玉女及神仙星官中有婦女形象者，貌雖端嚴，神必清古，自有威重儼然之色，使人見則肅恭有歸仰心。今之畫者，但貴其姱麗之容，是取悅於眾目，不達畫之理趣也。觀者察之。」⁸²

清 蔣驥在《讀書紀聞》裡亦承上論有「為神女寫真在端嚴，不在嫵媚，如麻姑、洛神隨波上下，御風而行自有天然態度。」⁸³

仕女之工，在於得其閨閣之態，唐周昉張萱，五代杜霄周文矩，下及蘇漢臣輩，皆得其妙不在施朱傅粉，縷金珮玉，以飾為工。（元 湯垕，《畫鑑論人物畫》）⁸⁴

論美女，則蛾眉皓齒，如東鄰之女；瓊姿豔逸，如洛浦之神，至有善為妖態，作愁眉啼妝，墮馬髻，折腰步，齟齬笑者，皆是形容於議論之際而然也。（《宣和畫譜》人物敘論）⁸⁵

凡具有象徵性的繪畫形式，必能造成心靈的想像與寄興，尤其是作者與觀賞者之間，互為激盪的象徵意義，才是意境豐富的原因。⁸⁶

第三節 人物畫美學觀點

繪畫創作的美學根據，來自儒道禪的心靈世界包括道德、人格、自然與妙悟，

⁸² 郭若虛，《圖畫見聞誌》論畫人物，收錄於俞崑編，中國畫論類編，台北：華正書局，頁 451。

⁸³ 清 蔣驥，《讀書紀聞》神女論，收錄於俞崑編，中國畫論類編，台北：華正書局，頁 321。

⁸⁴ 元 湯垕，《畫鑑論人物畫》，收錄於俞崑編，中國畫論類編，台北：華正書局，頁 479。

⁸⁵ 《宣和畫譜》論道釋人物番族，收錄於俞崑編，中國畫論類編，台北：華正書局，頁 467。

⁸⁶ 黃光男，宋代繪畫美學析論，台北：漢光文化，頁 343。

表現在繪畫上的，如教化功用、心性修養的工夫，以及純粹性靈的寄託。⁸⁷

魏晉南北朝的畫論家，在魏晉玄學的影響下，先後提出了繪畫美學三個著名的命題：傳神寫照、澄懷味象、氣韻生動，在這三大命題中，傳神寫照和氣韻生動在今日已為人所熟知，且為人物畫評論的重點⁸⁸。

(一)、傳神寫照

「傳神寫照」是東晉大畫家顧愷之（約 345-417）提出的一個重要觀點。《世說新語，巧藝》有一則記載：

顧長康畫人，或數年不點目睛。人問其故。顧曰：「四體妍媸，本無關於妙處，傳神寫照，正在阿堵中。」

顧愷之的這句話是很有名的。在這句中，顧愷之提出了「傳神寫照」的命題，並且指出，「傳神」處主要在於眼睛，而不在於「四體妍媸」。也就是說，顧愷之認為，畫人物畫要想傳神，不應該著眼於整體個形體（自然的形體），而應著眼於人體的某個關鍵部位（即後來蘇軾說的「意思所在」），「傳神寫照」中的「神」，就是指人的精神（神明、神情、風神）。顧愷之說的「神」，主要指一個人的個性和生活情調。顧愷之在《魏晉勝流畫贊》中也談到傳神的問題。他說：

凡生人無有手揖眼視，而前無所對者。以形寫神而空其實對，荃生之用乖，傳神之趣失矣。空其實對則大矣，對而不正則小失，不可不察也。一象之明昧，不若悟對之通神也。⁸⁹

既然傳神重要，那麼，憑藉什麼傳神呢？顧愷之提出以形寫神論。他認為神存在於客觀本體的形體之中，神是通過形表現出來的沒有形，神就無從寄寓，形與神是相對的統一體。

就人物畫來說，顧愷之首先注意的是頸部的形之傳神作用，「寫自頸已上，寧遲而不雋」。因為頭面傳神重要，所以畫時要謹慎，寧可畫慢些，不要太流利

⁸⁷ 黃光男，宋代繪畫美學析論，台北：漢光文化，頁 256-257。

⁸⁸ 葉朗，中國美學史，頁 127。

⁸⁹ 顧愷之，《魏晉勝流畫贊》，收錄於俞崑編，中國畫論類編，台北：華正書局，頁 347-350。

了，在頭部的五官形象裡，哪部分又比較重要呢？顧愷之認為眼睛最為重要，即「人物鬼神生動之物，全在點睛，睛活則有生意。（宋 趙希鵠《論畫人物》）」⁹⁰，

傳神正在眼睛，顧愷之還曾說過「手揮五弦易，目送歸鴻難。」因此，他對眼睛特別提醒道：「與眼睛之節，上下，大小、濃薄，有一毫小失，則神氣之俱變矣。」他的理論體現於他的藝術實踐之中，《洛神賦圖卷》裡的神女，水上的輕盈行徑，是靠飄揚的衣帶描繪的；那種脈脈含情，眷眷不捨，若即若離的神情，眼睛起了大作用⁹¹。誠然，眼睛是心靈的鏡子，眼睛反映人的思想情感活動最為鮮明。

從「以形寫神而空其實對」一句的字面上看，可以作兩種理解。一種解釋，顧愷之在這裡是肯定「以形寫神」的。這句話意思是說，畫家目標是「以形寫神」，可是如果所畫的人「空其實對」，就不能傳神。另一種解釋，顧愷之在這裡並不肯定「以形寫神」，這句話的意思是說，如果畫家僅僅抓住所畫的人形體來寫神，而所畫之人卻「空其實對」，那麼就不可能達到傳神的目的⁹²。學術界多數是按前一種解釋來說明這一句話的。但是從後面的「一象明昧，不若勿對之通神」一句，以及前面引的「四體妍媸，本無關於妙處」的話看來，後一種理解可能更符合顧愷之的原意⁹³。

由於通常把「以形寫神」當作顧愷之的理念，因此「傳神」的思想就被理解通過人的一般的「形」（自然的形體）來傳達人的一般的「神」（精神）。事實上顧愷之並不認為人的「形」的一切方面都和「神」有關，而且繪畫要表現的「神」也不是一個人的道德學問，而是一個人的風神、風韻、風姿神貌，即一個人的個性和生活情調，本來，生活中的每一個人都是「形」與「神」的統一，但是繪畫中的「形」「神」統一的人物形象，卻完全是一個新的質。從「形」這方面來說，畫家把人物形體中那些不能表現「神」的、偶然的東西，經過提煉而淘汰了，只

⁹⁰ 宋 趙希鵠，《論畫人物》，收錄於俞崑編，中國畫論類編，台北：華正書局，頁 470。

⁹¹ 葛路，中國古代繪畫理論發展史，台北：華正書局，頁 29-30。

⁹² 葉朗，中國美學史，頁 127-150。

⁹³ 同上註。

留下可以表現「神」的東西。借用惲壽平的話來說，就是「洗盡塵滓，獨存孤迥」⁹⁴。寫照非畫科比，蓋寫形不難，寫心為難，寫之人尤難也 蓋寫其形，必傳其神；傳其神，必寫其心。⁹⁵

(二)、氣韻生動

「氣韻生動」，最早見於南朝畫家謝赫(生卒年不詳)的《古畫品錄》一書⁹⁶。謝赫在《古畫品錄》的序中提到繪畫的「六法」，「氣韻生動」居首位，謝赫說：

六法者何？一，氣韻生動是也；二，骨法用筆是也；三，應物象形是也；四，隨類賦彩是也；六，傳移模寫是也。

六法被前人贊為「千載不易」、「萬古不移」，在中國繪畫史上影響極大，而「氣韻生動」的影響尤為重大。「氣」不僅構成世界萬物的本體和生命，不僅構成藝術家的生命和創造力的整體，而且也構成藝術作品的生命。有了「氣韻」，畫面自然「生動」，換句話說，有了「氣韻」，畫就有生命了，畫面形象就活了。有了「氣韻」，畫面形象自然符合「形似」的要求，因為「氣韻」要求表現人的「風姿神貌」，而人的「風姿神貌」，離不開人的自然形象，卻又超出人的自然形象，就人的「風姿神貌」離不開人的自然形象這點來說，有「氣韻」就必有「形似」(或是說，一張畫符合「氣韻生動」的要求，就必定符合「應物象形」的要求)。所以唐代張彥遠在《歷代名畫記》中說：「今之畫縱得形似，而氣韻不生，以氣韻求其畫，則形似在其間矣。」又說：「若氣韻不周，空陳形似，筆力未道，空善賦彩，謂非妙也。⁹⁷」因此，「畫人物畫以得其性情為妙。⁹⁸」(元 趙孟頫《松雪論畫人物》)

⁹⁴ 同註 85。

⁹⁵ 宋 陳郁《藏一畫腴論寫心》，收錄於俞崑編，中國畫論類編，台北：華正書局，頁 473。

⁹⁶ 古畫品錄，約 532-552，南齊 謝赫著。

⁹⁷ 張彥遠，《歷代名畫記》，收錄於俞崑編，中國畫論類編，台北：華正書局，頁 32。

⁹⁸ 趙孟頫，《松雪論畫人物》，收錄於俞崑編，中國畫論類編，台北：華正書局，頁 475。

第四節 現代水墨畫家在人物畫上之表現

藝術的形成可說是社會的反映與環境的寫照，一個藝術工作者必須對所處的社會環境有更敏銳的洞察力，不論是悲觀亦或是樂觀，主觀還是客觀，都可以透過創作者的表現形式，將之表現出來，藝術作品於是誕生。

中國工筆人物繪畫藝術，源流久遠，經先民努力經營，孜孜鑽研，耗精竭神，於萌發、茁長的過程中，努力求變，創造出輝煌的傳統。各時代的畫家無不日寫夜思，瀝心泣血，潛心創作。從研究中國繪畫史，可以了解，傳統是在不斷的創新與改變中形成，換句話說，不斷創新乃是優良傳統精神之一，然一位好的藝術家要做的，決不僅僅是完成一幅作品，而且要創造出他獨有的世界。我們可以從每個時代大多數人共同的嚮往中，總結出當時代的美感訴求與美的典型，從唐代美術作品中得知「美的造型」是豐腴、雄健、自信與活力；到了五代、宋朝，因為士大夫的意識抬頭，平淡樸實的仕女風貌取代了盛唐的絢麗多彩；而明清以來，由於婦女地位的逐漸低落，「可憐」成為女子美的典型，於是倒眉、削肩、纏足、弱不禁風的女子大量在藝術中出現，發展到相對於唐代貴族婦女美的另一個病態美的極端。茲就現代人物畫家（民國以來）上的表現，分析以下數位代表畫家的創作風格：

（一）徐悲鴻（1895-1953）（圖 3-2）

徐悲鴻主張摒棄臨古，師法自然，唯有從「真實景物」中取材學習，才能救中國畫，並以西洋寫實精神融合傳統國畫留白的空間處理手法，使主題突顯，又有中國繪畫淡雅簡樸的風貌，如《愚公移山》、《山鬼》等，其最大的成就是西畫素描寫生技法發揮到了極點，並突破文人畫的限制，豐富了中國人物畫的面貌。徐悲鴻的國畫宗法任伯年，得任之神韻，兼融西畫寫實之法，開創了一派畫風。



(圖 3-2) 徐悲鴻，《印度婦人像》，水墨設色，35cm×68cm，1943 年

(二) 潘玉良 (1895~1977) (圖 3-3)

潘玉良是旅居法國的女畫家，她並沒有系統地接受過傳統的中國畫訓練，對於中國畫中筆墨技巧，雖臨摹過一些名家作，但掌握的並不精深，反不及其對西洋畫精髓的把握，這固然是一大缺憾，但惟其如此，才使她不受傳統中國畫的技法、理論之限，能夠輕鬆自如地作畫。她的中國畫最突出的特點是散發著濃郁的中國氣質和中國精神，畫中流露出的是中國式的情調，同時又能很自然地將西畫之長融入其中。她的中國畫造型厚重，結構準確，色彩交融透疊，重本色和氣韻，是應東方畫理而生的樣式。以女人體為主要題材，這也是她的中國畫突出的特點之一。

潘玉良用全部的精力來塑造東方女性的優美體態和溫柔的性格。在她晚期藝

術作品中所描繪的題材幾乎可以歸入女人的話題，更重要的是，她向我們展示的這個世界浸透了女人的感性，充滿了女性對生活特有的體驗和感覺，同時又具有強烈的個人特色。她的中國畫在技法上也與別的國畫家有很大的不同，她在宣紙（有時也用水彩紙）上，用墨勾線，在色彩的運用上，她大量地使用西洋水彩畫顏料，用細小的筆觸皴擦，猶如印象派畫家用點彩法作畫一樣，表現出微妙的體積轉折和空間關係，色彩很豐富。不用平塗而用許多顏色的點來追求真實。她還在宣紙的正反兩面反覆烘染，取得厚實豐富的肌理效果，用線條很講究，粗細濃淡，剛柔滯留，飽含了豐富的藝術言語，卻十分簡潔。

融和中西藝術的代表作。畫中人體造型完美，色彩處理的渾厚柔和，人體和襯布的輪廓的用墨線勾勒地恰到好處。女人的體肌膚質感豐滿、圓潤，似乎有血液在皮膚下流動，整個畫面含蓄動人，構成詩一般的意境，她還吸收中國民間年畫風格創作出反映世俗生活場景，人物的造型和刻畫的表情上卻沒有舊仕女畫的造作之態，給人親切可喜的感覺，這是她向中西融合進軍的新突破。

在她的中國畫中，流露著唯美的、夢幻般的意境，是超越現實生活的另一個世界，是一種心靈的慰藉。在一片朦朧的氛圍中，觀者延長了感覺的時間。她所表達的其實只是她的理想所構築起來的內心幻象，在一片迷濛的詩意中泛起淡淡的、悠悠的鄉愁。她始終保持著入乎其中出乎其外的自省。她追求藝術上的真實，在創作中不掩蓋自己對「唯美」的偏執，也不掩蓋對世俗生活的虔敬，她的作品中透視著普通人對現世的感應。

更為重要的是，她的晚期藝術諭示著這樣一個事實：藝術上的中西融合是近百年來中國的許多藝術家所尋求的途徑之一，且已取得一定的成果，中國的美術家近百年來所探求的這條道路，是符合藝術發展的規律性的。

她的中國畫囿於傳統技法，賦色濃豔，雍容華麗，運筆準確並大膽採用油畫中各種適合表現技法，簡潔而厚實，畫面中帶有強烈的西洋繪畫的感覺，這與她的中國人的氣質和精神有關，也是她的中國畫所獨具的魅力，同時潘玉良的藝術亦為中西藝術融合提供了這個新的研究視角，她的藝術在中國近代藝術發展中，

無疑的佔有一席重要的位子。⁹⁹



(圖 3-3)潘玉良,《女人體》,水墨,69.5cmx92cm,1959年,安徽省博物館藏

(三) 林風眠 (1900-1990)

林風眠屬民初繪畫革新派畫家,基於延展傳統、順應時代的需要,他強調中西繪畫的結合,透過寫實手法捕捉現實題材來強化傳統,林氏以超越寫實的基礎來探索筆墨情趣與構圖造型之突破,融合東西方的藝術觀念,站在「引西潤中」的觀點進行繪畫革新,在人物畫的創作表現手法上深具前瞻性。(圖 3-4)

林風眠在西歐是學油畫的,但是他認為「中國有自己的筆墨道道兒」,當他流連於巴黎東方博物館和陶瓷館的這些瑰寶之時,一方面他是激動,另一方面,他為中國繪畫應該走向那條道路而猶豫、徘徊以至苦惱,當他走到十字路口時,他不得不稍稍緩步,並以此「旦夕思考」,因此在他回國後,除了在課堂上教油畫外,自己一邊作畫,一邊摸索走一條「中西調和」的道路,即便是對待油畫他也在思考「如何民族化」。當他拿起畫筆時,或以「西」為主,或以「中」為主,不斷地反覆嘗試著,他的一般狀況是:畫人物不論仕女或戲曲人物,以「中」為主,著重在墨線上的變化,有的設以水墨淡彩,幽雅之至;畫山水則以「西」為

⁹⁹ 王玉立,《雙玉交輝專輯 潘玉良》,藝術家(245期),頁208-218。

主，著重透視或明暗上的變化，因此他的作品都表現出他獨有的「風眠風格」。¹⁰⁰



(圖 3-4) 林風眠，《寶蓮燈》，彩墨，68cmx64cm，1960 年

(四) 蔣兆和 (公元 1904-1986)

蔣兆和，四川人，自幼隨父學畫，年輕時曾在上海先施公司照相館畫像，也曾從事櫥窗設計。學過舞台布景與月份牌，也學過雕塑生活艱苦，但對繪畫總是堅持苦學。蔣兆和代表作《流民圖》(圖 3-5)，從公元 1941 年開始構思至公元 1942 年 9 月才完成；該圖高 2m，長 20m，為了展覽於公元 1943 年 10 月 29 日改稱為《群像圖》，這是一幅同情民間勞動人民生活疾苦的精心佳構，在繪畫藝術上，他的這種表現，可謂典型的「中西融合」。他畫《流民圖》並不是偶然的，在此之前，他還畫過《賣子圖》、《走江湖》等，所以蔣兆和自己也說過：「識吾畫者皆天下之窮人，唯我所同情者，乃道旁之餓殍」，這也正如評論家所謂：這些作品全都是畫家用心畫出來的，無非為了希望改變這個不合理的社會現實。」¹⁰¹

¹⁰⁰ 王伯敏，中國繪畫通史，台北：東大圖書公司，頁 1190。

¹⁰¹ 王伯敏 (1997)，中國繪畫通史(下)。台北：東大股份有限公司，頁 1199。



(圖 3-5) 蔣兆和，《流民圖》(局部)，2m×20m，1942 年

(五) 陳進(1907-1998) (圖 3-6)

陳進於日據時代即聲名崛起，為當代最傑出的膠彩畫家之一，更是台灣第一位「閩秀」畫家出身書香門第，陳進雖處身保守社會，卻幸運的受到文化的薰陶與啟蒙，進而突破封建藩籬，開拓自我的藝術天地，更履履在激烈的藝術競賽中脫穎而出，備受矚目。雖然，陳進生長的年代，是一個充滿災難與變動的時代她所生長的地方，也是一個上演過無數人世悲、喜劇的場所，可是她無視於一切的坎坷，仍執著的以其細膩的畫眼，發掘週遭可能的美好，由其其畫業來觀察她是一位一生無悔的人世美之記錄者。¹⁰²

陳進的工筆畫法之所以給人精緻爽淨的印象，主要關鍵在於她對線條的掌握，尤其人物畫的部份最突出，不論是畫閨閣女子或她的父母等，從頭髮的根腳分明，直到腳下所著鞋履，總是以線條的力量，綜合了整體。陳進在處理人物畫時的考量是從整體架構出發的，她認為，必須將人物放置在一個現實的空間中才能使畫中的人物產生意義，因此，畫中的人物並非是肖像畫的照相式記錄，而是

¹⁰² 石守謙 (1992)，人世美的記錄者 陳進畫業研究。台北：國立歷史博物館，頁 14-54。

為了表現人物某種特殊氣質或某種情感的氣氛加以安排的。¹⁰³



(圖 3-6) 陳進，《悠閒》絹、膠彩，161cmx 136cm，1935 年，台北市立美術館藏

(六) 林玉山(1907~)

生於日據時代的台灣嘉義，自小即熱愛中國傳統書畫，稍長赴日研習素描、水彩及膠彩畫。畢業返台，先後參加台展、府展之展出，並積極組織春萌、梅檀、八朋等畫會，主張融會中國水墨傳統於自然景物的寫生表現，對現代水墨發展影響極鉅。

《歸途》(圖 3-7)一畫乃為林玉山早期的代表畫作之一，完成於台灣光復前一年，當時正值戰爭末期，民生凋敝，農村中體健的男子多被徵召赴戰，賴以維生的農事生產則由農婦照料。畫中農婦頭戴斗笠，身著護甲，布包臉頰，腳繫護套，明白呈現了當時的風土民情；而當為動力的水牛，更與人類生活合而為一，其充滿健壯的身軀、穩健篤定的神采寫照出日落的歸途及對明日的憧憬。此畫技法純粹，應用院體畫法，勾勒輪廓，再添以墨色彩繪，雖屬日本膠彩畫的寫生形

¹⁰³ 黃光男，陳進繪畫的社會性美學，收錄於《悠閒靜思——論陳進藝術文集》，台北：國立歷史博物館，頁 108。

式，然卻喜見類似宋畫的筆墨情趣、生動氣韻。畫中人物造型端裝，水牛姿態傳神，夕陽晚照物我合一，此乃藝術表現之造極者。

「經驗即為藝術」，西哲立論根據，乃在於社會現象的觀察，或為生活經驗的反。泰納亦曾道：「藝術之產生乃決定於時代、環境與個性之舒發。《歸途》名作，掌握了上述的三大要素，畫中既寫實呈現當時農村的狀況，亦傳達了當時的經濟環境，而象徵堅忍毅力的農婦及水牛更是畫家思想情懷的表露。藝術之道乃人格之真切耳，此即人格即畫格之謂。藝術精神、恆常之美、超越時空限制，彌久常新，為人生珍貴之價值，見《歸途》一畫，其意境之深遠，豈止於表象之形乎？」¹⁰⁴



(圖 3-7)林玉山《歸途》水墨、紙，200cmx154.5cm，1944 年，
台北市立美術館藏。

¹⁰⁴ 黃光男(1991)，《眾有之本，萬象之根》，桃城風雅——林玉山的繪畫藝術，美術叢論 29，台北：台北市立美術館，頁 5-8。

(七) 丁韶光 (1939~)

丁韶光為雲南工筆重彩畫家的重要代表(圖 3-8)，雲南重彩畫是在高麗紙上，以傳統筆墨和水粉顏料，採取平面構圖、勾線、重彩的方法，創造出一種裝飾形式的繪畫，高麗紙易於暈染、皴擦，發揮墨的效果，又更厚實、耐色的反覆加工，能充分顯示色的長處，不單粉彩、水彩，甚至壓克力顏料、油彩也能混合使用¹⁰⁵，中國畫的墨色、線條在上面揮灑自如，西洋畫的色彩和現代構成方式使畫面充滿生機。

丁韶光以濃郁的民族情韻和鮮明的現代風采引人注意到雲南現代重彩畫，似乎在原始與現代之間，在歷史與現實之間，在嚴格寫實和浪漫想像之間，在民族化和現代化之間，發現了一種獨特而自然的默契，找到了一種奇妙而和諧的結合方式，他的作品都兼容了古典與現代，東方與西方的裝飾情趣。



(圖 3-8)丁韶光《樂園之夢》，紙本，104cmx104cm，1988年

¹⁰⁵ 曉雪，陳永樂畫集，雲南美術出版社，序。

(八) 陳白一 (1926~)

陳白一的工筆人物畫(圖 3-9)，無論是對主題的深刻挖掘、素材的取捨、形象的塑造、場面的烘托，還是工筆繪畫語言的運用，均達到一個相當成熟的階段，陳白一的作品喜歡表現勞動的美，他認為勞動婦女是美的，勞動的少數民族婦女更美，最適宜用工筆重彩表現，她們的勤勞、勇敢、樸實、樂觀，哪怕是粗茶淡飯、赤腳芒鞋、步履艱辛，也會哼唱小曲，心境恬靜，陳白一所要表現的正是此一少數民族的精神。¹⁰⁶



(圖 3-9) 陳白一，《水壩下》，絹本，69cmx69cm，1989 年

(九) 馬小娟(1955~) (圖 3-10)

馬小娟，筆名小涓，是現代工筆仕女畫家中深具自己的獨特面貌的代表，其作品是利用傳統工筆重彩的技法描繪出經由特意變形的人物軀體，她的作品常常會刻意強調某些部份，而予以誇張的變形，輔以詩意的傳達，常常讓觀者莞爾一笑，頗有陳洪綬的繪畫意境。

¹⁰⁶ 陳白一，白一畫集，湖南美術社，頁 109-111。



(圖 3-10) 馬小娟，《夏》，64cmx64cm，1998 年

(十) 何家英 (1957~)

觀看何家英的畫(圖 3-11)，會有種寧靜幽雅的魅力，這魅力一如林間池水，天上浮雲，空谷中無聲地飄渺的薄霧與輕煙；畫中少女個個都是沉緬遐想，默然凝思，畫家把理想的至美依托給畫中的少女，因此畫中人物的精神會有一種超然物外般的高潔，一種具有持久意味的靜態美，一種尚未經歷人生坎坷的真純。當今的人物畫，能達到如此精神層面的，恐無多也，何家英的繪畫，精緻到極致的工筆畫法，超脫於匠氣，靈秀滿紙，清新逼人，以近世社會浮燥，急功近利，能夠靜心精製，鮮有人為¹⁰⁷。

¹⁰⁷ 馮驥才 (2000)，何家英的世界，《何家英現代工筆人物畫》，天津楊柳青畫社，頁 2。



(圖 3-11) 何家英，《秋冥》(局部)

以上所列舉的當代人物畫家只是做一初步且概略的分析，旨在呈現現代人物畫家多元化發展，藝術貴在創新，不論在形式技法或精神內涵都應以更宏觀的胸襟來看它。總之，工筆人物畫已發展了千餘年，從過去的輝煌歷史，到一度的被貶低，如今似乎又重新注入了新的活力，燃起新的生機，出現了千岩競秀，萬壑爭流的新氣象。

工筆人物畫的創作應該是時代生活的反應，也應該是社會心理和審美理想的藝術表現，未來的道路，仍有待來者的開拓與創造，題材內容的多樣性是可同時俱在的，如今我們已處在一個全新的二十一世紀，在這新的世紀，蔚然復興的工筆人物畫，充滿了各種環境的變數，因此不斷地刷新史頁，相信是完全可以期盼的，且讓我們拭目以待吧！