



中國文化大學藝術研究所美術組

碩士論文

現代女性體態美初探



此論文為藝術學碩士學位之部分要求

指導教授：歐 豪 年

研 究 生：賴 嚴 禾

中華民國 98 年 06 月

中國文化大學

碩士學位論文

現代女性體態美初探

研究生：賴嚴禾

符合演奏/創作組部分要求
經考試合格特此證明

口試委員：_____

指導教授：

所 長：

口試日期：中華民國 98 年 6 月 15 日

Chinese Culture University

The Graduate Institute of Arts

The Beauty of Modern Female Figure

by
Lai Yen-ho

**A Thesis Submitted to The Graduate Institute of Arts
in partial fulfillment of the
requirements for the degree of
Master of Arts in Fine Arts**



Approved by:

Professor Directing Thesis

June, 2009

論文摘要

論文名稱：現代女性體態美初探

校（院）所別：中國文化大學藝術研究所

畢業時間：九十七學年度第二學期

與題要別：碩士論文

指導教授：歐豪年 博士

研 究 生：賴嚴禾

本論文以美的觀點出發，探討現代與女體之間的結合所給人的美感，亦或流行性較高的傳達。

第一章先介紹筆者的研究動機與研究方法。第二章和第三章介紹中國畫論中許多名人所提出的觀點及理論，並以此為基礎，再淺談中國仕女畫發展。第四章分析傳統美與現代美的差異，隨後簡略介紹時尚的歷史與源流。之後筆者用本身的創作理念與作品來呈現「現代女性體態美初探」的中心思想。第五章筆者把本身的創作分為四大類，並且對每一類作品作簡明的介紹，此四類包含了臨摹、寫生、人物肖像畫、仕女畫。第六章是關於筆者在美術創作上一路走來的創作心得，包括了心靈之美和美的迴響，此兩者均為藝術創作極重要的元素。

關鍵辭：現代、女性、體態美

Thesis Abstract

Title: The Beauty of Modern Female Figure

University or College: Graduate Institute of Arts, Chinese Culture University

Date of Graduation: June, 2009

Subject: Master's Thesis

Advisor: Professor Au Ho-nien

Graduate: Lai Yen-ho

Fashion means a prevailing custom or style of dress, etiquette, socializing, and so forth. It, characterized by changing, is by no means everlasting. The fashion today may be obsolete tomorrow. The study is based on the viewpoint of beauty and explores the modern beauty which is attributed to the combination of fashion and female figure. This thesis also illustrates the ideas and concepts of my paintings on account of the fusion of beauty of traditional Chinese female figure and that of modern female figure.

The first section describes the motivation and the methodology of this study. The second and third section illustrates the perspectives and theories proposed by those outstanding and renowned painters in Chinese history. In the fourth section, I analyze the differences between traditional beauty and modern beauty as well as demonstrate the history of fashion. Furthermore, I use my artistic creation as well as the ideas and concepts of my painting to portray the main idea of this thesis. In the fifth section, I divide my artistic creation into four categories, including imitation, painting from nature, portrait paintings, and traditional Chinese painting of beautiful women. Each is given a detailed description. Section six concerns what I have learned during the years of painting.

Keywords: modern, women, the beauty of figure

【目錄】

論文摘要中文摘要·····	I
論文目次英文摘要·····	II
目錄·····	III
圖版目次·····	V
第一章緒論·····	1
第一節創作研究的動機·····	1
第二節創作研究的目的·····	2
第三節 研究範圍與方法·····	3
第二章中國畫論之人體美學·····	6
第三章中國仕女畫的發展·····	9
第四章現代女性美演變·····	33
第一節傳統美·····	33
第二節現代美·····	38
第五章「現代女性體態美」創作解析·····	41

第一節創作的形式與內容·····	41
第二節表現技巧與方法·····	43
第三節作品表現解析·····	47
一、臨摹·····	48
二、寫生·····	57
三、人物肖像畫·····	62
四、仕女畫·····	96
第四節人物畫創作心得·····	128
 第六章結論·····	 132
第一節 心靈之美·····	132
第二節 美之迴響·····	134
 【參考文獻】	
參考書目·····	140



圖版目次

圖 1	長沙陳家大山楚墓《人物龍鳳圖》	7
圖 2	晉 顧愷之《女史箴圖》局部	8
圖 2-1	晉 顧愷之《女史箴圖》局部	8
圖 2-2	晉 顧愷之《女史箴圖》局部	9
圖 3	晉 顧愷之《洛神賦圖》局部	10
圖 3-1	晉 顧愷之《洛神賦圖》局部	10
圖 4	唐 張萱《虢國夫人游春圖》(摹本)	11
圖 5	唐 張萱《搗練圖》	11
圖 6	唐 周昉《簪花仕女圖》	12
圖 6-1	唐 周昉《簪花仕女圖》局部	12
圖 6-2	唐 周昉《簪花仕女圖》局部	13
圖 6-3	唐 周昉《簪花仕女圖》局部	13
圖 7	唐 周昉《揮扇仕女圖》	14
圖 7-1	唐 周昉《揮扇仕女圖》局部	14
圖 7-2	唐 周昉《揮扇仕女圖》局部	14
圖 8	唐 周昉《調琴綴茗圖》	15
圖 8-1	唐 周昉《調琴綴茗圖》局部	15
圖 9	唐 陝西乾縣永泰公主墓壁畫《仕女圖》	16
圖 10	五代 顧闳中《韓熙載夜宴圖第一部》	17
圖 10-1	五代 顧闳中《韓熙載夜宴圖第二部》	17

圖 10-2	五代 顧閔中《韓熙載夜宴圖》局部	17
圖 10-3	五代 顧閔中《韓熙載夜宴圖》局部	18
圖 10-4	五代 顧閔中《韓熙載夜宴圖》局部	18
圖 10-5	五代 顧閔中《韓熙載夜宴圖》局部	19
圖 11	宋 李公麟《傳宋李公麟畫麗人行》	19
圖 11-1	宋 李公麟《傳宋李公麟畫麗人行》局部	20
圖 12	明 吳偉《武陵春圖》	21
圖 12-1	明 吳偉《武陵春圖》局部	21
圖 13	明 唐寅《秋風紈扇圖》	22
圖 14	明 唐寅《孟蜀宮妓圖》	23
圖 14-1	明 唐寅《孟蜀宮妓圖》局部	23
圖 15	明 張靈《朝仙圖》	24
圖 16	民初上海的女性服飾	26
圖 17	中國婦女的傳統服飾——「旗袍」	28
圖 18	筆者作品一 歐豪年《戲水裸女》(臨摹)	43
圖 19	民國 歐豪年《戲水裸女》	44
圖 20	筆者作品二 克林姆《達娜耶》(摹本)	46
圖 21	筆者作品二 克林姆《達娜耶》(摹本)局部	46
圖 22	克林姆《達娜耶》	47
圖 23	筆者作品三《人體寫生畫像-1》	50
圖 24	筆者作品四《人體寫生畫像-2》	51
圖 25	筆者作品五《人體寫生畫像-3》	52
圖 26	筆者作品六《河岸蓮倩》	56
圖 27	筆者與好友 Julie 的合照	57
圖 28	筆者作品七《憩》	58

圖 29	筆者作品七《憩》局部	58
圖 30	筆者作品八《花樣年華》	60
圖 31	筆者作品八《花樣年華》局部	60
圖 32	筆者作品九《契機》	62
圖 33	筆者與好友小白的合照	63
圖 34	筆者作品十《蠱惑》	64
圖 35	筆者作品十《蠱惑》局部	64
圖 36	蔡依林舞孃專輯封面照	65
圖 37	筆者作品十《蠱惑》第二張臉部局圖	65
圖 38	筆者作品十《蠱惑》矯枉過正的蘋果	65
圖 39	蔡依林舞孃專輯預購封面照	65
圖 40	筆者作品十一《觀音》	67
圖 41	筆者作品十二《洗滌》	69
圖 42	筆者作品十三《飄零》	71
圖 43	筆者作品十三《飄零》局部	71
圖 44	筆者作品十四《水中漫步》	73
圖 45	筆者作品十五《輪迴》	75
圖 46	筆者作品十六《暗黑》	77
圖 47	筆者作品十六《暗黑》局部	77
圖 48	克林姆《Judith II》	78
圖 49	筆者作品十七《纏足》	79
圖 50	筆者作品十八《憶瓷驚夢》	81
圖 51	筆者作品十八《憶瓷驚夢》硝煙未完成的照片	82
圖 52	筆者作品十九《清宮殘夢》	83
圖 53	筆者作品十九《清宮殘夢》第一張用紅色硝煙	84

圖 54	筆者作品二十《唐媛》	86
圖 55	筆者作品二十《唐媛》局部	87
圖 56	筆者作品二十一《夢》	88
圖 57	筆者作品二十一《夢》局部	88
圖 58	筆者作品二十一《夢》第一張局部	89
圖 59	筆者作品二十一《夢》第一張	89
圖 60	筆者作品二十二《背影》	90
圖 61	筆者作品二十三《斯巴達少女》	92
圖 62	筆者作品二十三《斯巴達少女》局部	92
圖 63	筆者作品二十四《舞自我》	94
圖 64	筆者作品二十五《星空下》	96
圖 65	筆者作品二十六《四季-1》	98
圖 66	筆者作品二十七《四季-2》	99
圖 67	筆者作品二十八《四季-3》	100
圖 68	筆者作品二十九《四季-4》	101
圖 69	筆者作品三十《樓鎖愁黛》	104
圖 70	「伊達兵庫」頭飾	105
圖 71	日本浮世繪中的藝妓	105
圖 72	翁奉納(筱山市 春日神社)能劇表演	106
圖 73	能面 小面	106
圖 74	筆者作品三十一《孤影紅綃》	107
圖 75	筆者作品三十一《孤影紅綃》創作過程照片	108
圖 76	筆者作品三十一《孤影紅綃》臉部特寫	108
圖 77	筆者作品三十二《三春暉》	109
圖 78	筆者作品三十二《三春暉》局部	109

圖 79	筆者作品三十三《對話》	111
圖 80	筆者作品三十三《對話》創作草稿的照片	112
圖 81	筆者作品三十三《對話》臉部特寫	112



第一章 緒論

第一節 創作研究的動機

裸體，作為一種藝術形式或表現題材，自古而今隨著時代背景、文化、流派演變，歷經截然不同的風格展現。

古斯塔夫·克林姆（Gustav Klimt，1862年－1918年），一直是筆者深愛極為欣賞的畫家之一，其畫風給了筆者本身相當大影響與感悟。克林姆作品特色在於特殊的象徵式裝飾花紋。適用大量金片拼貼，華麗風格以及強烈的裝飾意味濃厚，沉悶的美感與大膽象徵其寓意，有些充滿性暗示，挑戰時代的保守。克林姆畫作另一特色為畫中主角大部分都是女人，主題則為“愛”“性”“生”“死”之間的輪迴宿命。即便在這個時代再次回顧，也能依舊感受他的前衛性與獨創性。

文藝是一種慰情的工具，所以都帶有幾分理想化。藝術家不滿意於現實世界，纏想像出一種理想世界來彌補現實世界的缺陷。¹

筆者本身也相當愛畫女性，倒也不一定是以裸體為主，覺得女人的曲線像是水流般，清澈而透亮，滑嫩也細緻些。衣物之間與本體產生自然的相互作用，更加襯托更性感的完美比例。絲緞般的秀髮稍作撥動，不時散發出淡而優雅的芳香，

¹ 朱光潛，《文藝心理學》（台北：開明書局，58年12月第重1版發行，88年1發），頁208。

恰到好處的勾人。縱使清爽俏麗的新穎短髮，也能彰顯女性內在的自信與美感，同樣有的無與倫比的誘人魅力。加上日新月異的化妝技術讓女性更美了，臉龐、雙眸、唇形……等，都令畫家久久無法釋手的創作題材，更是筆者本身的源源不絕的靈感來由，值得進而加以探討之。

第二節 創作研究的目的

藝術的表現，「就是要藉由任何『式』傳達出使他人能有相同體驗的感情」。

2

女性的創作，希臘維納斯女神，周昉的仕女圖，至唐代的環肥燕瘦，現代資訊發達，人對女性美的論點已經有些變化。從古至今，不分中外，女性體態一直是藝術家著墨甚多的創作題材。女性體態之美在藝術家巧奪天工的手筆下，展露無遺。另外，隨著時代推移，人們對女性體態之美的定義，也有所改變。唐人喜歡豐腴的女體，然而，大多數的現代人認為，「瘦」才是女性體態美的典型。由此可見，人對女性美的觀點已經改變。因此，如何才是現代時尚女性體態美的典型？是這篇論文將探索的。

本研究的題目：「現代女性體態美初探」，從字面上來說就是現代與女體之間作為結合，給人產生現代性的美感，亦或流行性較高的傳達。女性自然美從一

² 劉文譚《現代美學》，第三章「藝術與情感」，(台北：臺灣商務印書館，民國76年)。

絲不掛到藉由衣物或是裝扮來超越自我整裝待發的表現是本研究的主軸，以「美 (beauty)」的觀點為出發。初步的探討，能達成現代時尚美的傳達為最高原則。

「現代女性體態美初探」的研究意義，即是經由女體自然的體態透過時尚產物的洗禮一番後得到更多美感，是筆者認為最豐富情感的表達，華服頭飾、細膩雕琢、大筆揮毫之下得到毫無保留的情感抒發，畫筆遊走鏗然發響，於畫紙上炙熱閃耀，光芒萬丈。

第三節 研究範圍與方法

西洋學者康德《判斷力批判》書中，認為美是開闢了感性與理性統一的美學之路，即所謂審美判斷力，也是情感判斷力，並提出了美是無念、無帶目的性的形式。

筆者作為藝術創作者，秉持著堅苦卓絕的心力與精神，盡力展現個人特色以及所學長才，努力不懈的創作。既然以「現代女性體態美初探」為研究主題，就會探討傳統與現代甚至古代的演變的女性，以一些畫家為例作為當代的表徵，最後著重於現代女性的裝扮，動感靜謐無一不作，從現代人普遍的眼光角度來尋求內心最深處的悸動與共鳴。

本論文的研究範圍資料包含如下：

一、文獻資料：整理前人的相關研究，藉以建立對此研究主題之探究基礎。

二、圖片資料：從各圖書館與美術館的查詢，找尋有關時尚、現代女性等方面的資料。

三、網路資料：從網路上收尋相關的中英文的網站，再利用電腦工具加以統整、彙集。

在上述的範圍資料內，以下研究方法討論：

一、歷史研究法：

從中國各種流派探究繪畫創作的表現方式，藉以吸取他們的經驗及智慧成果，也從西洋美術史大師的作品呈現與理論詮釋加以深入地分析與研究、並比較他們的異同點來轉化形成自我創作的元素。

二、實驗研究法：

實體操作是最佳方法，更是造就不凡畫作的不二法門，參照古代至現代，體悟中國與西方的不同表現方式，從「臨摹」、「模仿」到「創造」，走出前人影子，師其心不師其跡，自我風格脫穎而出。

三、比較法：

通過對前人文獻或所蒐集的資料的比較，找到研究對象的相同點和不同點，並加以研究、探討。

四、歸納分析法：

秉持研究女性內心與外在的結合，透過歷代傳承、水墨創作，達到自我繪畫創作最好的展現，正是筆者研究為此的最大目的。



第二章 中國畫論之人體美學

中國畫論有許多名人提出觀點及理論，其中影響甚巨的是南齊時代的著名人物畫家和美術理論家謝赫。

“六法”是南北朝時期生活在提出來的，謝赫擅長肖像畫和仕女畫，據載他訓練有敏銳的觀察力和深厚的默寫功夫，但是，他在中國畫史上的地位，主要還是取決於他在理論方面的貢獻，他的著作《古畫品錄》，初步奠定了中國畫理論的完整體系，提出了品畫的藝術標準——“六法論”。

“六法論”有哪些內容呢？它包括氣韻生動、骨法用筆、應物象形、隨類賦彩、經營位置、傳移模寫六個方面：

氣韻生動：氣韻指什麼呢？就是畫面形象的精神氣質，也就是以前東晉人物畫家顧愷之稱爲的“神”。氣韻生動就是指畫面形象的精神氣質生動活潑，活靈活現，鮮明突出。也就是“形神兼備”，中國畫的要求，不僅要描繪出物件的外形，而且還要表現出它的精神。人物有精神，山水、花鳥也有精神。達到神似，就能氣韻生動。許多畫家認爲，沒有氣韻的作品是不能稱之爲畫的。當然，要表現出藝術形象的生動性、真實性，即氣韻，也與其他五法分不開的。氣韻生動也離不開構圖立意、筆墨技法的，因此，它和其餘五法是一個整體。其他五法同時也離不開氣韻生動，否則，也就成爲了缺乏靈魂的純技術性的東西。

骨法用筆：骨法原來是指人物的外形特點，後來泛指一切描繪物件的輪廓。

用筆，就是中國畫特有的筆墨技法。骨法用筆總的來說，就是指怎樣用筆墨技法恰當地把物件的形狀和質感畫出來。如果我們把氣韻生動理解為“神”，那麼也就可以簡單地把骨法用筆理解為“形”了，因此，氣韻生動和骨法用筆又有著密不可分內在聯繫，“形”的描寫借助於筆墨寫出來，而寫形又不過是手段，其目的是表現“神”，這與顧愷之的“以形寫神”的表現客體的法則是一致的。

應物象形：就是畫家在描繪物件時，要順應事物的本來面貌，用造型手段把它表現出來。也就是說，描繪事物要有一定的客觀事物作為依託，作為憑藉，不能隨意的主觀臆造。也就是客觀地反映事物，描繪物件。但是，作為藝術，也可以在尊重客觀事物的前提下進行取舍、概括、想像和誇張。這可以說是指一種創作態度和方法。

隨類賦彩：則是指色彩的應用了，指根據不同的描繪物件、時間、地點，施用不同的色彩。中國畫運用色彩同西洋畫是不同的，中國畫喜歡用固有色，即物體本來的顏色，雖然也講究一定的變化，但變化較小。

經營位置：則是指構圖。經營是指構圖的設計方法，是根據畫面的需要，安排調匿形象，即通過所說的謀篇佈局，來體現作品的整體效果。中國畫也是歷來重視構圖的，它要講究賓主、呼應、虛實、繁簡、疏密、藏露、參差等種種關係。

傳移模寫：就是指寫生和臨摹。對真人真物進行寫生，對古代作品進行臨摹，這是一種學習自然和繼承傳統的學習方法。

六法對於畫家和繪畫作品來說，是全面的最高的要求，一般都是很難完全達

到的，各擅一節足矣。我們瞭解掌握六法，便於理解古人品評繪畫的標準和著眼點，從而客觀地對待中國的美術遺產，以及在我們欣賞傳統的中國繪畫時，會從中獲得某種啓示。

其中又以〔隨類賦彩〕這六法之一法最與筆者自身有深切的影響。原意是指，繪畫時要按客觀事物應有的顏色去設色用彩。隨類，是繪畫主體認識客體色彩的行爲；賦彩，是繪畫本體用色彩創造本體的行爲。兩者完整地構成了繪畫主體行爲，從認識色彩到表現色彩的全過程。隨、類、賦、彩四字各有其意義，對其整體意義的理解，從行爲方式上，關鍵在於隨、賦二字的解讀；從行爲目的上看，關鍵在於類、彩二字的解讀。筆者繪畫特色愛用較多色彩，大膽豪邁，故希望能更朝心靈邁進。筆者認爲，繪畫藝術更大的成就是人的主觀創造，而非完全受制於客觀的照相術，能做到“從心所欲而不逾矩”才是最高境界。

第三章 中國仕女畫的發展

人物畫，是以人物形象為主體的繪畫之通稱，中國的人物畫，簡稱“人物畫”，是中國的一大畫科，出現較山水畫，花鳥畫早些；力求人物個性刻畫的逼真傳神，氣韻生動、形神兼備。其傳神之法，就是常把對人物的個性表現，寓於環境、氣氛、身段和動態的渲染之中。故中國畫論上又稱人物畫為“傳神”，大體分為道釋畫、仕女畫、肖像畫、風俗畫、歷史故事畫等。然而仕女畫便是人物畫中其中一種，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。

帛畫是戰國時期民間喪俗中常見的喪物，是留存至今的先秦時代極其珍貴的繪畫實物資料。長沙楚墓出土的旌幡性質的帛畫是先秦帛畫的精品。以《人物龍鳳圖》為例，是現今發現的中國最早的一幅帛畫。



【圖 1】

《人物龍鳳圖》1949年2月 出自長沙陳家大山楚墓 帛畫 31 x 22.5cm 現藏湖南省博物館

鳳圖》為例，是現今發現的中國最早的一幅帛畫。

這幅帛畫在畫法上以墨線勾描，線條挺勁有力，頓挫曲折富於節奏的變化，

而黑白組合，更具裝飾趣味。在人物的唇上和衣袖上，還可以看出施點朱色的痕跡。造型比較準確，能表現出一般的情態。特別是圖中婦女細腰的形象和恬靜飄逸的風度，長裙曳地，兩手合十，神態度誠。在她的上方，畫有一龍一鳳，形態夭矯，極富動勢，正向天空飛升。特別是鳳鳥的高視闊步，長尾倒旋，更加强畫面奮發昂揚的勃勃生氣。

先秦帛畫對後世繪畫上的研究有相當重要的意義，人物繪畫也開始有了初步發展。

經過秦漢壁畫藝術、畫像石和畫像磚藝術的人物畫洗滌過後，到了魏晉南北朝的繪畫的量上有了極大的增長，並取得了諸多開創性的成就。

魏晉南北朝時期，由於士族興起，士大夫畫家活躍於畫壇，他們有特殊的社會地位和充足的時間，並有較高文化修養，對繪畫的提高和發展，有了重要的影響力。

顧愷之（348年～409年）³擅畫人物畫，畫人物有突出的特點：第一神態的表達，對眼睛的刻畫尤為重視。人問其故，顧曰「四體妍蚩，本無關於妙處，傳神寫照，正在阿堵中。」第二注意抓特徵，將人物的個性細節描繪生動有趣。第三用背景烘托其人物性格，第四把文人的審美趣味融入宗教畫。

表現手法上，顧愷之繼承了漢代的傳統並加以發揚，以線條最有表現力。唐代張彥遠論其運用線條的特徵是“緊勁連綿，循環超忽，格調逸易，風趨電疾”。

³字長康，小字虎頭，生於晉陵無錫。

後人稱譽為有“春蠶吐絲，春雲浮空，流水行地”之美。

現存顧愷之的作品多為後代的摹本，如《女史箴圖》《洛神賦圖》《烈女傳·仁智圖》等，以《女史箴圖》《洛神賦圖》最為出名。



【圖 2】《女史箴圖》(局圖) 晉 顧愷之

現藏倫敦大英博物館



【圖 2-1】《女史箴圖》(局圖) 晉 顧愷之

是晉代文學家張華所寫的一篇旨在勸說婦女如何立身處世，修養品德的文章。

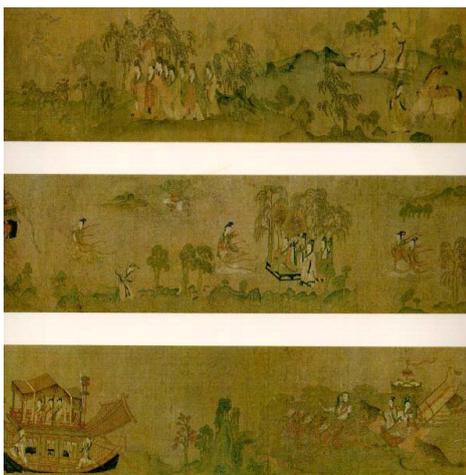
『茫茫造化，二儀既分。散氣流形，既陶既甄。在帝庖羲，肇經天人。爰始夫婦，以及君臣。家道以正，王猷有倫。婦德尚柔，含章貞吉。婉嫵淑慎，正位居室。施衿結禕，虔恭中饋。肅慎爾儀，式瞻清懿。樊姬感莊，不食鮮禽。衛女矯桓，耳忘和音。志厲義高，而二主易心。玄熊攀檻，馮媛趨進。夫豈無畏？知死不愴！班妾有辭，割驩同輦。夫豈不懷？防微慮遠！』⁴

⁴ 《新譯昭明文選》2672 頁



【圖 2-2】《女史箴圖》(局圖) 晉 顧愷之 現藏倫敦大英博物館

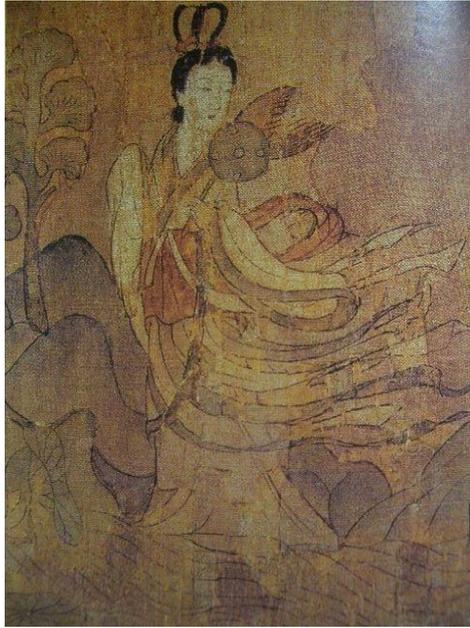
教育宮中婦女如何爲人的一些封建道德規範，秉持正道，合於禮儀規範。不可矜持今日之榮貴而專寵傲慢，應當慮及形勢會生變而防微杜漸。其人物面目衣紋，氣韻古樸，毫無纖媚之態。線描細勁，有如春蠶吐絲一樣細密流暢，並且“薄染以濃色，微加點綴，不求暈飾”。該圖按故事內容分段作畫，線條柔軟而纏綿，這種線條的出現與篆書的影響是分不開的。後人也逐漸將這種畫風嫻靜的線條，不再賦加色彩使之獨立成爲畫種，謂之“白描”。“白描”工夫也成爲了中國畫的一種基本功。這幅畫較好的注重了人物的內心的精神狀態。



【圖 3】《洛神賦圖》(局圖) 晉 顧愷之

《洛神賦圖》是根據曹操兒子曹植的一篇洛神賦而作畫，描寫他於洛水畔見

到美麗女神的景象。目前留傳於世的四卷洛神賦圖為宋代摹本，皆非出於顧愷之所畫，原畫已佚失。畫中講述 曹植與侍從站在洛水岸上，女神宓妃飛馳於河面上。六龍拉起一車，女神就坐在上面，車上旗幟飄揚。後段描寫曹植乘上一華麗大船尋找洛神下落。



【圖 3-1】《洛神賦圖》(局圖) 晉 顧愷之

以隱喻他對曹丕的不滿與動甄妃的思念。此畫又是顧愷之運用文學作品將它具體表現成畫面的另一經典之作。

張萱，長安人，生卒年不詳，是一位唐朝的宮廷畫家。他的藝術創作活動主要集中在唐開元、天寶年間（713—755），張萱供奉於內廷，在集賢院中任畫直，司宮廷畫家之職。他以善畫貴族仕女、宮苑鞍馬著稱，他與稍後於他的仕女畫家周昉在畫史上相提並論。他的作品今已無一遺存。歷史上留下兩件重要的摹本：一是傳說宋徽宗臨摹的《虢國夫人游春圖》卷，一是《搗練圖》卷。



【圖 4】《魏國夫人游春圖》(摹本) 唐 張萱



【圖 5】《搗練圖》唐 張萱

張萱的繪畫題材是宮廷裡的人物活動，他的人物畫雖限於宮庭內，但展現了較為龐大的場景，這促使他掌握多種畫科的造型手法和表現技巧。張萱以其精湛的畫藝從根本上確立了仕女畫在人物畫中的重要地位。仕女畫多是描繪貴族婦女、宮妃或者其他婦女的宮廷生活情景。張萱所繪的仕女形象與周昉作品中的形象具有共性：女性一般都豐肥豔妝，用筆工細，設色勻淨，張萱的仕女畫在人物畫史中影響深遠。

晚唐時期的人物畫藝術進入深化期，最有名的人物畫家是周昉。繼張萱之後影響最大的人物畫家。



【圖 6】《簪花仕女圖》唐 周昉（絹本·設色，46 x 180 公分） 遼寧省博物館，瀋陽，中國

周昉，京兆（今陝西 西安）人字仲朗（一說字景玄），身卒年不詳，唐代畫家。出身官宦之家，畫風自然而然就有一種貴族風格。曾官至宣州長史。他擅畫肖像畫他的畫法一開始是效法張萱的，後來因為兩人的畫不分軒輊，周昉才利用不在耳根染朱色的作法，來將自己的作品跟張萱做分別。周昉雖然是貴族出身，但他並不會自恃甚高，反而很注重人民對他畫作的評價。曾經在作畫時，因為要傾聽人民對畫的看法，有缺點就改過，導致那幅畫畫了幾個月，等到終於沒有人有意見了，他才完成那幅作品。宋代的米芾把他和顧愷之、陸探微、吳道子並稱為人物畫的四大家。周昉傳世的作品有《簪花仕女圖》、《揮扇仕女圖》等。



【圖 6-1】《簪花仕女圖》〔局部〕唐 周昉（絹本·設色，46 x 180 公分） 遼寧省博物館，瀋陽，中國

《簪花仕女圖》以四位貴族婦女為主體，分為"戲犬"、"漫步"、"看花"、"採花

"四個情節。這幅畫最右邊的是一位身穿紅衣的貴婦，手中拿著拂塵在逗狗兒玩耍，與她左側的貴婦相呼應；再往左是另一名貴婦，手裡拿著花，似乎在沉思，她身後站著手持團扇的仕女；最左邊的貴婦，則邊把玩著蝴蝶，邊回望白鷺，不



【圖 6-3】《簪花仕女圖》〔局部〕



【圖 6-2】《簪花仕女圖》〔局部〕

遠處還有一位身著紅衣的貴婦走來。周昉用主大從小的構圖方式，將主要的四位貴婦突顯出來，而畫中出現的犬、鶴、辛夷花，點出了人物活動的地點是宮苑。畫中婦女體態豐腴，動作柔和，顯現出唐代對婦女的審美觀念。在畫法上，人物的描法以遊絲描繪為主，加上色彩的輔助，成功展示出衣服及肌膚的質感，讓人感受到唐代婦女的美感。



【圖 7】《揮扇仕女圖》唐 周昉（絹本・設色，33.7x 204.8 公分）北京故宮博物院，中國



【圖 7-1】《揮扇仕女圖》〔局部〕唐 周昉



【圖 7-2】《揮扇仕女圖》〔局部〕唐 周昉



《揮扇仕女圖》這是一幅描寫唐代宮廷婦女生活的佳作。全卷所畫人物共計十三人，分為五個自然段落。起首第一段為“揮扇”，凡四人：一位戴玉蓮冠的妃子按紈扇慵坐，其右一女官紫袍束帶，兩手橫扇，另有兩女持梳洗用具侍立於左側。第二段為“端琴”，凡兩人：一拖髻者抱琴至，另一垂鬟女子在協同解囊抽琴。第三段為“臨鏡”，凡兩人：一戴唐巾人持鏡卻立，一姬擁髻對鏡，衣錦燦若。第四段為“圍繡”，凡三人：其中一姬持團扇，倚繡床，支頤有倦態，兩女對繡，第五段為“閒憩”，凡兩人：一妃妝者背坐揮小紈扇，引頸遠眺，另

一姬倚桐凝佇，茫然出神。五個段落似離還合，從不同的側面，刻畫了人物在不同場景中的各種心理狀態。在畫中，作者通過對嬪妃的生活的描繪，表達出她們寂寞、沉悶、空虛、無聊、幽恨暗生的心情。畫面結構井然，線條秀勁細麗，賦色柔麗多姿，艷而不俗。



【圖 8】《調琴綴茗圖》唐 周昉（絹本·設色，27.9 x 73.7 公分）納爾遜藝術陳列館，美國



【圖 8-1】《調琴綴茗圖》〔局部〕



【圖 8-2】《調琴綴茗圖》〔局部〕

《彈琴仕女圖》又名《調琴綴茗圖》，內容是畫三名貴婦在兩名仕女的伺候下，悠閒地彈琴、喝茶的情景。整幅畫構圖鬆散，但周昉透過人物的視線及動作，巧妙的將焦點集中在彈琴者上面，可惜的是人物的長相、表情沒有太大的變化，顯得不夠生動。人物線條以遊絲描為主，加以鐵線描；人物造型則保留豐腴的時代特色。

唐代是墓室壁畫的又一個黃金時代。在1950年以來的考古發掘中，發現了大量唐代壁畫墓，其中許多有明確紀年，形成了一個清晰的發展脈絡。



【圖 9】《侍女圖》唐 陝西乾縣永泰公主墓壁畫

永泰公主墓，墓室繪滿壁畫，繪有儀仗隊、侍女、青龍白虎等動物和各種日用器具等，是已發現的唐壁畫中水平較高的作品。其中畫於前室東壁的《侍女圖》尤為突出。這幅作品分左右兩段，右側共畫九人，前八人為侍女，髮髻高聳，肩背披巾，上穿羅襦，下著絳裙，各人手中執盤、持燭臺、捧食盒、執如意、執拂塵不一，後為一男侍，手捧包袱。九人之間相互呼應，似在緩步徐行。人物表情，或秀眉緊鎖，或神態憂鬱，或明日停滯，或凝神若思，細緻入微。左側畫侍女六人、男侍一人，情節大體與右側相似。這壁畫形象地反映了封建王族生前那種呼奴喚婢的生活場面。

唐王朝滅亡以後，中國歷史進入了一個混亂時期，出現了藩鎮割據的局面，

歷史上稱爲“五代十國“，簡稱“五代“。



【圖 10】《韓熙載夜宴圖第一部》五代 顧闳中 北京故宮博物院，中國



【圖 10-1】《韓熙載夜宴圖第二部》五代 顧闳中 北京故宮博物院，中國



【圖 10-2】《韓熙載夜宴圖》〔局部〕五代 顧闳中 北京故宮博物院，中國



【圖 10-3】《韓熙載夜宴圖》〔局部〕五代 顧闳中 北京故宮博物院，中國



【圖 10-4】《韓熙載夜宴圖》〔局部〕五代 顧闳中 北京故宮博物院，

中國

《韓熙載夜宴圖》，五代十國時南唐畫家顧闳中的作品，見於宋《宣和畫譜》，也是顧闳中傳世的唯一作品，元代湯垕《畫鑒》、清代孫承澤《庚子消夏記》、顧復《平生壯觀》、《石渠寶笈初編》等書皆著錄。清末流出宮外，曾為張大千所得。現藏於北京故宮博物院。

南唐後主李煜聽說韓熙載生活「荒縱」，派畫院待詔顧闳中到韓熙載家窺探，回來後憑「目識心記」畫作此幅反映韓熙載夜宴情況的長卷，真實地描繪鬱鬱不得志的韓熙載縱情聲色的神情。全畫分五段，段落之間，以屏風、帳篷等相隔：第一段「聽樂」，圖中人物有李嘉明、新科狀元郎粲、太常博士陳志雍、紫薇郎朱泚、善舞少女王屋山等；第二段「觀舞」，韓熙載親自擊鼓伴奏，王屋山翩翩起舞；第三段「歇息」，畫面由動轉入靜，有客披被而眠，韓熙載坐在榻上與侍女調情，有一侍女以琵琶遮面；第四段「清吹」，韓熙載右手持扇，正在欣賞樂隊吹奏笛簫；第五段「散宴」，人或攜妾離去，或依依不捨。



【圖 10-5】《韓熙載夜宴圖》〔局部〕五代 顧闳中 北京故宮博物院，中國

《韓熙載夜宴圖》在繪畫史上有著重要地位。它的主要藝術成就是透過具體的生活描寫來表現人物內在的思想感情。主要人物韓熙載的形象是透過眾多人物之間的相互聯繫和呼應來表現的，使他在各個

活動中都處於支配的突出地位。周圍人物輕鬆快樂的情態，襯托了韓熙載老成持重的形象。他雖然置身於夜宴的環境之中，卻又超脫於歡樂氣氛之外，顯露出他矛盾重重的內心世界。



【圖 11】《傳宋李公麟畫麗人行》宋 李公麟 國立故宮博物院，台灣

宋代的仕女畫中還有傳李公麟的「麗人行圖」，是寫唐杜甫名詠「三月三日天氣新，長安水邊多麗人……」詩意，也是虢國夫人承主恩，平明騎馬入宮門。卻嫌脂粉污顏色，淡掃蛾眉朝至尊的寫實國畫，直把唐代仕女的雍容華貴美貌奢侈都描繪得如在眼下⁵

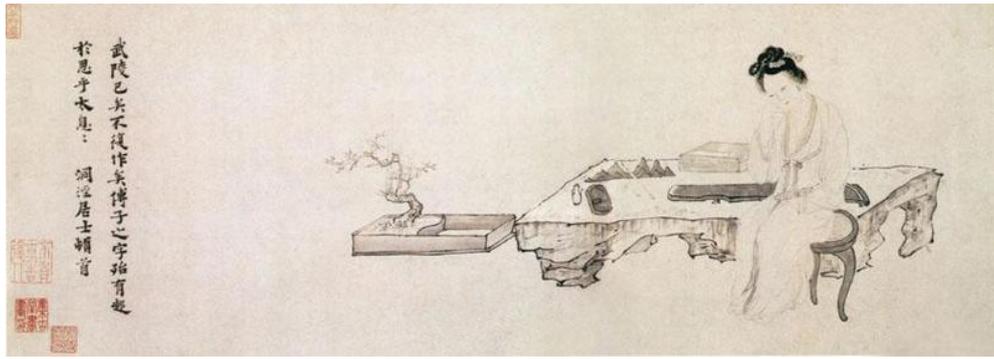
⁵ 李霖燦，《中國美術史稿》，（台北：雄獅圖書股份有限公司，2006年4月再版），頁167。



【圖 11-1】《傳宋李公麟畫麗人行》〔局部〕

這幅畫，是根據杜甫（712-770年）所寫的樂府古詩「麗人行」而訂名。內容描寫楊貴妃的姊姊虢國夫人等一行共九人，在初春時節騎馬出遊的情景。北宋末年，畫院曾有「摹張萱虢國夫人遊春圖」，與本畫的構圖十分近似，後人可能因為李公麟（1049-1106年）擅長人馬題材，就認定「麗人行」是他的仿古作品。實際上，此畫完成的時間，應當在南宋以後。

明代人物畫相比山水和花鳥來說，其發展並不顯著。人物畫題材除畫歷史人物外，以士大夫與仕女畫為最多。



【圖 12】《武陵春圖》明 吳偉 北京故宮博物院，中國



【圖 12 - 1】《武陵春圖》〔局部〕明 吳偉 北京故宮博物院，中國

《武陵春圖》圖中女子武陵春的面部和衣紋均以細勻的淡墨線條繪成，只在眼眸、髮髻處用重墨點染，這種特殊的用墨方法不僅形成了生動的墨韻，同時也令畫面清雅秀潤，更貼切地表現出女主人的纖秀文靜之美。此外，吳偉在創作上還採用了借物言志的藝術手法，以石桌上陳設的琴、筆、硯等文房用具揭示出武陵春內在的文化修養，以石桌左側的盆景梅花象徵武陵春心志如梅的高尚情操。以這些帶有寓意性的物品作為襯景點綴畫面，無疑在充實武陵春形象的同時也豐富了畫面的視覺感受。吳偉憑藉其精湛的藝術造詣曾分別於明成化和弘治年間奉

召進京供奉宮廷。他性情孤傲，不慕權勢，為朝廷內外的惡濁環境所排斥。返回江南後，他常以飲酒狎妓遣釋鬱悶的心境，所以，他對青樓女子的生活有一定的接觸和了解。當他聞知富有文采的武陵春身在青樓而不受所處境地的影響、對愛情忠貞不渝時，為之深深感動，遂援筆作此圖，以示對武陵春的同情與敬仰。清吳麒《圖繪寶鑒續纂》認為吳偉“畫人物落筆健壯，白描尤佳”。此幅便是吳偉晚期白描畫中的精品。吳偉的白描人物宗法唐代吳道子和宋代李公麟，強調線條自身婉轉流動的韻律感和塑造形象的精確性。

明代中葉的人物畫家，以明四家中的唐寅和仇英較為突出。另外一個重要的人物畫家是張靈。唐寅和張靈均擅長仕女畫，造詣頗深。





【圖 13】《秋風紈扇圖》明 唐寅 上海博物館，中國

秋風紈扇圖為唐寅水墨人物畫代表作，畫一立有湖石的庭院，一仕女手執紈扇，側身凝望，眉宇間微露幽怨悵惘神色。她的衣裙在蕭瑟秋風中飄動，身旁襯雙勾叢竹。此圖用白描畫法，筆墨流動爽利，轉折方勁，線條起伏頓挫，把李公麟的行雲流水描和顏輝的折蘆描結合起來，用筆富韻律感。全畫雖純用水墨，卻能在粗細，濃淡變化中顯示豐富的色調。畫左上部題詩：“秋來紈扇合收藏，何

事佳人重感傷，請把世情詳細看，大都誰不逐炎涼。"借漢成帝妃子班婕妤好色衰恩弛，好比紈扇在秋風起後被擱棄的命運，抨擊了世態的炎涼。顯然，這是與唐寅個人生活的不幸遭遇有關的。畫中女子一臉哀怨，或許正是唐寅自身的寫照。



【圖 14】《孟蜀宮妓圖》明 唐寅 【圖 14-1】《孟蜀宮妓圖》〔局部〕

北京故宮博物院藏，中國

此圖為唐寅早年工筆人物畫的代表作。畫五代西蜀後主孟昶宮內故事，四個盛裝宮妓的神情狀貌。畫上題：『蓮花冠子道人衣，日侍君王宴紫薇，花柳不知人已去，年年斗綠與爭緋。』

蜀后主每於宮中裹小巾，命宮妓衣道衣，冠蓮花冠，日尋花柳以侍酣宴，蜀之謠已溢耳矣，而主之不挹注之，竟至濫觴，俾後想搖頭之令，不無扼腕。唐寅。』

作者在揭露諷刺蜀主腐朽生活之餘，亦抒發了對宮妓們不幸遭遇的同情。

圖中衣紋用鐵線描，細勁流暢，設色妍麗。畫面中間一正一背兩個宮妓，穿著的顏色強烈對比，造成醒目的效果，奇餘顏色亦濃、淡、冷、暖互相呼應或映襯，變化十分巧妙。



【圖 15】《朝仙圖》明 張靈 北京故宮博物院藏，中國

仕女的臉部，柳眼櫻唇，下巴尖俏，應是當時的社會審美觀，同時又以「三白法」將人物額頭、鼻梁、頰部施以白粉，使仕女顯得秀麗嬌柔，具有立體的效果。

此圖又名《招仙圖》，是幅以景寓情的傑作。皓月當空的橋頭處，一清麗女子低眉籠袖悄然佇立。張靈通過繪女子的飾帶微微上揚，岸邊的蘆荻搖擺不定，巧妙地暗示出晚風席地而起的寒意。通過構圖上大面積留白的處理烘托出畫面寂

寞淒涼的氛圍。女子在此蕭索的情景中不禁惆悵慨嘆之情陡起，而這種淒婉的心境亦是作者自身不得志的寫照。

圖中女子的畫法承襲了宋元以來的“白描”技法。張靈以墨筆勾描人物面部及衣紋服飾。線條遒勁圓轉，富有表現力度並有輕重緩急等諸多變化，顯示出作者以線造型的精湛造詣。此外，張靈還根據所繪物象的不同巧妙地運用了墨染法，人物的頭部以濃墨暈染，蘆荻、芙蓉葉等為深墨暈染，衣裝飾帶用淡墨暈染，深淺程度不同的墨韻無疑起到了擴大畫面的層次和空間感的作用。此圖不僅是張靈的代表作，亦是明代白描人物畫的精品之作。

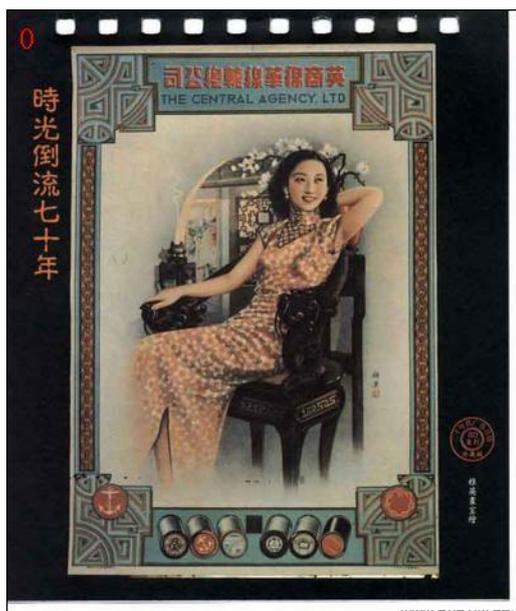
仕女畫自唐以後就在走下坡路，五代的「韓熙載夜宴圖」可以說是一種餘音的迴響，已顯示出氣勢的漸轉衰微。到了宋代則可云已近尾聲，所以我們也可以這麼說，中國的人物在藝術史上出現發展得早所以衰落得也早，這種演進趨勢，在仕女畫上表現得尤為顯明。⁶

⁶ 李霖燦，《中國美術史稿》，（台北：雄獅圖書股份有限公司，2006年4月再版），頁168。

第四章 現代女性美演變

第一節 傳統美

自乾隆之後，西洋商品日漸輸入我國，制裝的外來原材料大大吸引著國內的婦女們，於是在衣著家具上明顯地出現了變化，形成崇尚「新式」、「西式」的風氣。辛亥革命後，服制形式大變，清代的官吏衣著和頂戴都被淘汰。最突出的就是剪辮，當時「剪」與「留」，已經成為革新和保守的分水嶺。剪辮的先行者是城市中的官吏和知識分子，偏遠鄉村仍不輕易接受。當時旗人盛裝雖然消失了，但是旗袍仍然存在，女學生中的「藍布旗袍」是領銜的式樣，而後日漸流行起來。由於電影的出現，電影明星成為逐漸顯赫的人物，上海成為中國女裝的大本營，粵裝、港裝成為上海裝的一個支派。



民初上海的女性服飾

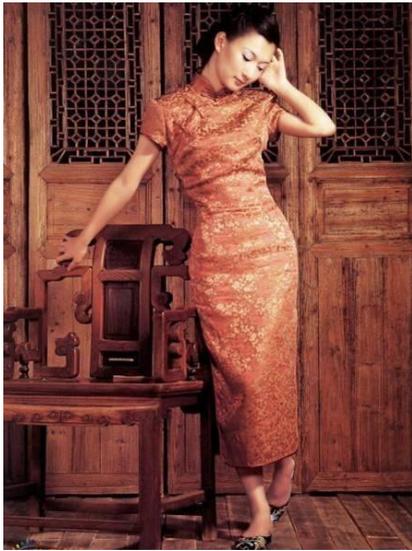
民國初年女子的生活起了變化，居住在大都市的摩登女子，受外來思潮影響，紛紛走出閨房，奔向社會，投身電影業、商業、手工藝業、做教員、舞女以至做官吏等，由於此類職業的要求，改裝換容就成為必然之事。由於城市與外界交往頻繁，因此服裝的款式、材料變化快，而邊遠山區和農村，相比之下幾乎相差一百五十年。比如當上海女子已經開始整燙頭髮，腳穿高跟鞋時，河北的三河縣婦女頭上還戴著三、四百年前的冠子，足下還纏著一雙「三寸金蓮」；當北京的貴族婦女已經著貼身旗袍之時，在甘肅還有三十年前上海時興過的大瓊滾袖衣。民國元年政府規定了男女禮服的形制，都市女子結婚採用頭披白紗，身著絲織禮服，手持白色花束，舉行「文明」結婚，農家女子仍然穿紅襖，戴珠冠，乘坐紅轎，保持著舊式風俗。民國初年，福建一些地區甚至還在延用著明代的婚裝，女子頭戴瓦楞帽或方巾，身披霞帔戴珠冠，男人頭戴大禮帽，上綴紅緞辮或紅絲線，這男女二者的裝束實不相稱，與都市的距離也更大。北伐以後，政府規定新服制，

男子採用中山裝和西裝。這兩種服式均為外來式樣，在官職人員和知識界比較多用，夏季選用白色，其他季節選用黑色或深色。長袍馬褂仍然是常服的一種。立領、三袋七個扣子的學生裝主要是高等學府的制服。長袍外加坎肩、馬甲使用也很普遍。此外上衫下褲或外罩一條裙(圍系式的或長或短的小裙)，是鄉間男女的普遍裝束。

女裝在這個時期變化較大，有保留清式偏襟衣褲的；有上衣下裙仿效西式的；學堂中女學生多穿著偏大襟上衣底襟圓擺，齊肘中袖短衫，黑色綢裙。社會婦女的常裝仍以旗袍為主，民國廿年以後這種裝束又普遍流行起來。新裝的總趨勢分兩種類型，一種是各種素色或者印花面料的曲線長旗袍，特點是在衣邊加瓊條、補花或衣外加套小馬甲和絲質圍巾，另一種是上衣下裙分開的衣裙式。二十世紀三、四十年代由於外來商品的進入，西方生活習俗的滲透，國內大城市女子頻繁地出入交際場所，使得社會風氣為之一變，合體著裝最為突出，洋式衣裙還要配上眼鏡和手錶，遮陽傘握在手中，更顯新潮和浪漫。歐洲和東洋摩登時裝，從短裙、內衣以及色彩等方面影響著國內的女子，仿效的人越來越多。甚至還出現模仿美國的簡便裝束，愛好運動的女士們多穿紅色鑲銀鈴的百褶裙，並以胸罩代替舊時的肚兜（我國自古流傳至今的一種用紅布繡花，並加金銀鏈，掛在頸部的護身衣）。此外連衣裙（五十年代甦聯稱「布拉吉」）也較為普遍，追其根源，我國古代傳統服式就是上衣下裳的連衣形式，只不過由西方再度傳入則更加簡化和便於活動罷了。

在民國以後的二十年代至四十年代，裘衣仍盛行於富人家，反毛大衣外用是自古至今的貴重衣物。清代的「端罩」也是一種反毛對襟式外衣，其區別在於不是翻領。「斗篷」是一種外出常用的服式，著此裝瀟灑自如，風度翩翩，當時這種斗篷在上層人士的男子和老年女子中比較流行。以上服式雖然只有幾種類型，但是由於我國人口眾多，地域遼闊，地區差異較大，所以眾多地區的服式可從幾種類型的服式中利用色彩、裝飾、原料的不同選擇，變異出更多的服式品種來。皮鞋、提包和傘，都是日本「東洋女」帶進來的。光緒末年在廣州就已出現過這種裝束，被人們稱為「自由女」裝束，這表示了她們開放的思想和行爲。民國初期開始有一些人行「文明結婚」、做「文明事業」、成立「小家庭」等，他們所穿的摩登服裝叫「文明裝」。西方服裝對我國的影響，主要在二戰後的時期。我國女留學生有不少去歐美名城尋求配偶，於是將東方的裝飾藝術帶向西方，同時又將歐洲的服裝、飾物和化妝品等帶回我國，這些女性自然而然成爲外國商品的推銷者和消費者。時裝的興起，也促進了童裝的發展，迫使不利於兒童身體發育的緊窄小旗袍和短褂改變成適合身體發育的新式童裝。

今則衣服之製又爲一變，褲管較前更巨，長已沒足，衣短及腰。」在西方文化的影響下，中國婦女改變了胸、肩、腰、臀完全呈平直狀態的傳統服裝造型，將衣服裁制得更加稱身適體。



中國婦女的傳統服飾——「旗袍」

筆者在這裡著重介紹一下中國婦女的傳統服飾——「旗袍」，旗袍原是滿族婦女穿的長袍。1924年（民國十三年）11月5日，溥儀被逐出紫禁城，北京幾百年來旗人婦女梳大板頭的風氣，到這是根本絕跡了。但北京街頭旗人婦女穿的旗袍卻悄悄地在北京市民中流行起來了。很快地從北京流傳出去。20年代中葉起，婦女穿旗袍已風靡全國。旗袍穿在身上合身合體，自然優美，顯得亭亭玉立，俏麗大方，且易裁易做，又省料子。外國來中國遊歷者，甚至美學家、藝術家無不稱讚中國婦女的衣服最富於線條美。

民國初年，婦女服裝一般仍保持著上衣下裙的形制，和清代服裝相似。有些青年女子由於受日本女裝的影響，穿窄而修長的高領衫襖和黑色長裙，時稱「文明新裝」。隨著海外貿易日漸發展，羽紗、呢絨、洋綢、花布等外國衣料及各種外國服裝源源輸入，傳統的服飾開始有所變化並日趨華麗，出現了不少奇異服裝。

北伐以後，女裝變化較大，有保留清式偏襟衣褲的；有上衣下裙仿效西式的；學堂中女學生多著偏大襟上衣底襟圓擺，齊肘中袖短衫，黑色綢裙。社會婦女的常裝仍以旗袍為主，民國二十年以後這種裝束又普遍流行起來。新裝的總趨勢分兩種類型，一種是各種素色或者印花面料的曲線長旗袍，特點是在衣邊加鑲條、補花或衣外加套小馬甲和絲質圍巾，另一種是上衣下裙分開的衣裙式。

第二節 現代美

近代中國的女性不但被廣告文化充分利用，她們更為平面媒體、爭相報導，論評的對象。梅嘉樂(Barbara Mittler)發現，十九世紀末到二十世紀初，中國的傳媒試圖以女性為目標，建構「新女性」和「新中國」的圖像，因此，她以社論、新聞報導、廣告產品和插畫為例，觀察不同傳媒描寫的女性，是如何呈現中國現代性的特色。

從這些文類中，梅嘉樂(Barbara Mittler)看到，他們所建構的女性複雜而多樣，並且充滿矛盾，例如插畫把公眾女性當做主體，社論或報導卻又將女性放在課題的位置，以道德的立場，對她們批判。梅嘉樂(Barbara Mittler)認為，中國的現代性並不完全複製自西方，只從中選擇中國人想像的理想目標；同時，「中國現代性」是不穩定的，傳媒所勾勒的「新女性」矛盾形象，正顯示中國面

對新事物時的焦慮。她更強調，女性被當作現在性的代表，是中國的光榮，但卻也是現代性最令人害怕的部份。⁷

中國自從鴉片戰爭後門戶洞開之，工業革命和西方文化對於中國女子的美的欣賞產生了深刻的影響。傳統中國女子保守的形象漸漸得到解放，婦女的服飾型態脫離明清時代的衣著形式，融入西方時尚的元素。化妝品的發明和廣泛運用也深深影響中國對女性美的欣賞，在某些場合，化妝似乎除了為外表增添美感外，更重要的是禮貌的表現，這是由美昇華成的美德。工業革命所帶來的科技文明，創造了全新的色彩美學和更為繁複或簡潔的造型，將西洋藝術自印象主義之後的美學觀、藝術觀、時尚觀、生活觀等結合，其藝術本質與時尚藝術，則成為新時代中國女性不可或缺的時尚風潮。近代由於女權運動盛行，婦女意識提高，傳統中國根深蒂固的男尊女卑的觀念已漸漸淡薄，男主外女主內已不是主要的社會型態，女人已經不再只是家庭主婦，女人社經地位逐漸提高，在社會上擁有了一席之地，因此和女性相關的服裝、飾品、髮型、等等有了極大的改革，而新的產品也層出不窮，如化妝品、香水。

西方文化在近代強勢滲透東方文化，隨著科技更為發達，全球化成為抵擋不住的潮流，展現出現代美的時尚女性已不能侷限於僅僅用某一個國家或地區為觀

⁷ 作者：游鑑明、羅梅君、史明主編 原文作者：Yu Chien-ming, Mechthild Leutner、Nicola Spakowski (eds.) 譯者：洪靜宜、宋少鵬等，《共和時代的中國婦女 Women in China: The Republican Period in Historical Perspective》，（台北：左岸文化，2007年03月29日出版），頁8。

點來評判，而是要以全球的觀點為觀點。在紐約、東京、巴黎，這些世界各地最能表現現代美的時尚都會區，我們看見現代美和時尚的瞬息萬變，設計師設計出千變萬化的女性服飾，創造出多變的女人風貌，巧妙地勾勒著女人風情萬種的身體線條，為女性的現代美寫下璀璨的篇章。



第五章 「現代女性體態美」創作解析

第一節 創作的形式與內容

靈感是藝術作品的靈魂，藝術作品因為它而有生命、有活力。靈感讓藝術家感覺到嶄新的創作體驗，到達未曾經歷的境界，此情感的力量導引他心向一個有內容的形式發展，將作品以理想形式完成。

文藝作品都必具完整性。它雖然可以同時連用許多意象，而這許多意象卻不能散漫零亂，必須為完整的有機體。創造的想像和尋常幻想的分別就在此。尋常幻想是散漫、零亂的。兩個意象稍可接觸，即相依附，展轉流散，沒有底止。如果把這一串幻想寫出來，處處都是牛頭不對馬嘴。創造的想像卻須把散漫、零亂的意象融成一氣。把原來散漫零亂的意象融成整體的就是情感。⁸

當代藝術家們感受到的苦惱，有很大一部分是因為無法脫離舊的思考模式和創作手法，「創作」變成不是創作，只是舊想法的再現，所以無法對自己創作出

⁸ 朱光潛《文藝心理學》(台北：開明書局，58年12月第重1版發行，88年1月新排1版發行)，頁206

來的作品滿意。

藝術，就是要不斷去探索，挖掘，只有不斷的推陳出新，注入新血，藝術才能生存。老調重彈，是製造而不是創造。在新的歷史條件下，有才能的、真正的藝術家們不能安於這種現狀，而感到身的苦悶，是可以理解的。現在他們都在對自己的任務的性質，進行自覺的、有意識的思考，從而形成一種普遍的、對理論問題的關切。這是藝術的覺醒。反映在創作中，就一種渴望破束縛的力量。

形式是創造出來的，不是靠模仿得來，正如同思想是生長出來的，填壓灌輸進去的不是思想。在探索未知的世界的時候，錯誤是必然會發生的，我們必須允許這種錯誤，但對於已知的就要力求避免再次犯錯。西方現代派藝術存在的時間非常短暫，這已經證明了它缺乏生命力，為什麼我們還在再重複它呢？我們可以創造自己的現代派嗎？

如果沒有探索，沒有變化。差異和多樣性，又能夠選擇些什麼呢？既然是探索，失誤當然是有可能的。透過失誤，我們才能從中學習，才能找到真理，或者說發現價值。我們要創造我們自己的價值。在這個意義上，可以說狄德羅的話是有道理的，他說最有才華的學生，最不適宜於基礎課。假如十個學生都是有才能的，他們就會設定自己想要變成什麼樣的人，每幅畫都會展現出不一樣的感覺，這樣的畫才能表現出自己的個性，如此一來，十幅畫就有十種境界，這才是創造的真諦。放手自己去創造，也就是給予自己機會去探索新的感受，去發現新的創作形式，也就是允許適當的犯錯。藝術家應當用自己的眼睛看，用自己的耳朵聽，

用自己的心靈感受， 用自己的腦子思索，而不要用同一個模式來鑄造藝術。過去的傳統有的好有的不好，不論好不好，藝術生命力的源泉不是傳統而是生活，是生生不息的活的生活。藝術不是從自身延續過來的東西，而是活的心靈對活的生活所作的活的反應。

「十日畫一山，五日畫一水」，甚至「二句三年得，一飲雙淚流」，甚至「四十年來話竹枝，日間揮灑夜間思」。藝術節奏的這種緩慢，是同生活節奏得緩慢合拍的。不變的社會有不變的生活理想和人格理想，所以與之相應的藝術對它的追求，總是能找到自己的知音的。



第二節 表現技巧與方法

創造藝術是一件煞費心血的事，又不能裨益實用生活，許多藝術家都以窮終身，何以追求藝術者仍絡繹不絕呢？這就由於藝術是一種情感的需要。真正藝術家心中都有不得不說的苦楚。如果可以不說而勉強尋話說，那就是無病呻吟。⁹

經過一步步論述，始終無法離開的是創造的命題。藝術創造是具體的，但我們卻處於一種宏觀的創造環境中。這就決定了，我們的創造必然離不開背景。

⁹ 朱光潛《文藝心理學》(台北：開明書局，58年12月第重1版發行，88年1月新排1版發行)，頁207

因此，讓我們離開藝術實例和具體分析，從宏觀上來伸張創造的本義。因此時間必將證明，創造的命題，直接關係到中華文化的沒落和新生。

藝術家表現藝術的手法很多，他們可以用各種不同的媒材來展現自己的創作，表達自己內心最寶貴的想法，這也是身為藝術家最可貴的地方。由於人的個別差異，每個人有自己的想法，這些想法上的差異性，造就了各種不同型態的藝術創作，也使藝術創作精彩萬分，多采多姿。

天地之間萬事萬物都是藝術家創作的題材，所以元朝的翁森云：「好鳥枝頭亦朋友，落花水面皆文章。」藝術家從萬事萬物中選擇他們所關心的題材，以及用一切能夠應照其心的事物，來表達其內心的思想、情愫。由於藝術家透過各種形式的藝術傳達內心的悸動，因此藝術是載體，承載著藝術家非文字的語言。每一種形式的藝術都是會說話的，繪畫的語言，在於繪畫的造型、色彩、構圖、圖像以及氣氛的營造，就如隸書蠶頭雁尾、圓起圓收，端正沉穩的筆法，流露出沉靜、正直的風格；草書一瀉千里的線條，著重整體行氣的流暢度，有長江奔騰而下的氣勢，亦透露出「竹杖芒鞋輕勝馬，誰怕？一簑煙雨任平生。」的豁達氣度；冷的色調，表現出畫家較為沉鬱、悲觀的情感；暖的色調，則透露出畫家積極進取、樂觀開朗的情感。不同的藝術家用不同的方法和媒介傳達情感。文人畫給人一種宛如回到古代時空，拾起書本，翻起詩經、楚辭的感覺；現實、象徵、寫生的作品，主要是描寫作者自身對於美感的體認，及敘述自己內心深處的情感，給

人一種閱讀小說而內心深深被劇情勾動的歡愉。

筆者認為，除了勤於練習筆墨線條之外，必須要對週遭的環境及大自然詳細觀察，因為大自然就是無盡的寶藏。不時走出畫室，四處體驗，就會發現處處皆是感動，一花一木都是靈感，都是創作的泉源。

藝術不是曲高和寡的產物，藝術是要能反應生活現實的，這樣才能感動人。藝術要根據生命的體驗，將內在的情思呈現於藝術品中。就如東晉顧愷之提出「遷想妙得」的精論，意指遷想這種主觀活動，乃是一種對作品的移情作用。

筆者在創作時主要注重三部：用筆、用墨、用色。接下來筆者會針對這三部分作逐一的介紹。

一、用筆

南朝謝赫在論畫「六法」時把用筆排在首位，可見用筆的重要。唐代張彥遠《歷代名畫記》云：「夫像物必在於形似，形似須全其骨氣。骨氣，形似皆本於立意而歸乎用筆。」石濤更主張要在「筆鋒下決出生活」即是說作畫要在筆下見功夫。由此可見用筆用線是多麼的重要。

不論用筆用墨有多少不同操作，最終目的在產生許多不同形式的線條。「許多不同形式」意謂有許多變化。大概包括：大小、長短、粗細、乾濕、濃淡、強弱、剛柔、方圓、輕重、虛實、巧拙、光毛、疾徐、頓挫、滑澀、張弛、曲直、晦明、繁簡、利鈍、鬆緊、參差、逸筆草草與工整嚴飭.....等。而以上所標舉皆



正反兩極，中間還有無數層次。所以中國的線內涵之豐富，形式之多樣，是難以生數。

筆者認為創作必須具備良好的基礎技巧，技巧是爲了表現的需要，但技巧一旦脫離了藝術家的思想便會失去他的生命，因此筆者希望能透過線條，表現出自我的生命體悟及感觸，表現出歡樂、悲傷的情緒起伏。一下筆的當下，即融入畫中之情境，把自己的情感映照入畫中，讓自己沉浸在對象的思緒中，心無旁騖，將富有生命力的線條，以毫端流出，順著自己內心深處的感動，完成畫作。

二、用墨

墨的運用對於作品的表現是很重要的，因此在創作前要充分了解墨的表現力。落墨是一筆畫的起始，因此也是關鍵之所在，一筆的成敗端看墨落的好不好。

在傳統水墨畫中，線的表現有極豐富的內涵，盧沉先生說得很有道理：「用筆要以中鋒爲主，線要遒勁，要毛，要沉著，不能草率。清龔半千談到用筆，曾說：線忌草，忌梗，要遒勁。草，就是軟弱；梗，就是枯梗；遒勁是內在的，像繃著的弓，箭還沒有放出去，有內在的力。要把筆作爲神經的一部分去鍛鍊。」石濤在《畫語錄》中第一章說「一畫」。一畫就是一幅畫開始的一筆。他說「一畫者，眾有之本，萬象之根」，「此一畫收盡鴻濛之外，及億萬筆墨，未有不始於此而終於此」。宗白華說：「中國人這枝筆，開始於一筆，界破了虛空，留下了筆跡，既流出人心之美，也流出萬象之美。」所以，要了解中國的線，先用一畫，即一筆，也即一根線剖析，不失爲進入中國線條堂奧的法門。

中國的線，傳統有「十八描法」，不論什麼法，在線條的表現功能來說，要有多種不同的線型，才能負擔表達不同物象，表達不同情調的任務。在用筆的方法，有中鋒、偏鋒、順鋒、逆鋒等等不同的方法。在用墨來說，有乾、濕、濃、淡。淡墨可以談到「無墨求染」，濃墨則從濃墨、枯墨到焦墨，也同樣是層次豐富。筆的含水量從濕筆、乾筆到渴筆，也有無窮的變化。

筆者認為用墨要靈活多變，要在一筆的單純中創造無限變化，要在一筆的統一中創造衝突的美感。用筆落墨必須大膽，但必須要有一顆細膩的心，才能把落墨這個一筆的關鍵處理得很好。在用墨的千萬變化中，可以體驗到濃淡墨韻的情趣，有時也可以獲得意想不到的效果。

三、用色

筆者認為，用色並沒有一個標準規定。由於每個人的喜好不同，審美觀也不盡相同，因此對於色彩的運用也會不同。藝術是多樣化的，在用色方面，筆者認為只用跟著自己的喜好即可。當然，不同的題材選用的色調也會不同，若是想要表達較為沉鬱的氣氛，暗色系是比較常用的；若是表達開朗的氣氛，暖色系是叫好的選擇。中國水墨畫一向有重色輕墨的現象，但筆者認為色和墨同等重要，色和墨的交互使用，可以相輔相成，更增添色彩的變化，可以使畫面更加活潑。

第三節 作品表現解析

筆者在大學到研究階段裡，有許多各式各樣的作品，其中又以仕女人物畫為多。筆者在此把自身創作分為五大類，並且對每一類作品作簡明的介紹。此五類包含了臨摹、寫生、人物肖像畫、象徵主義、仕女畫。

一、臨摹

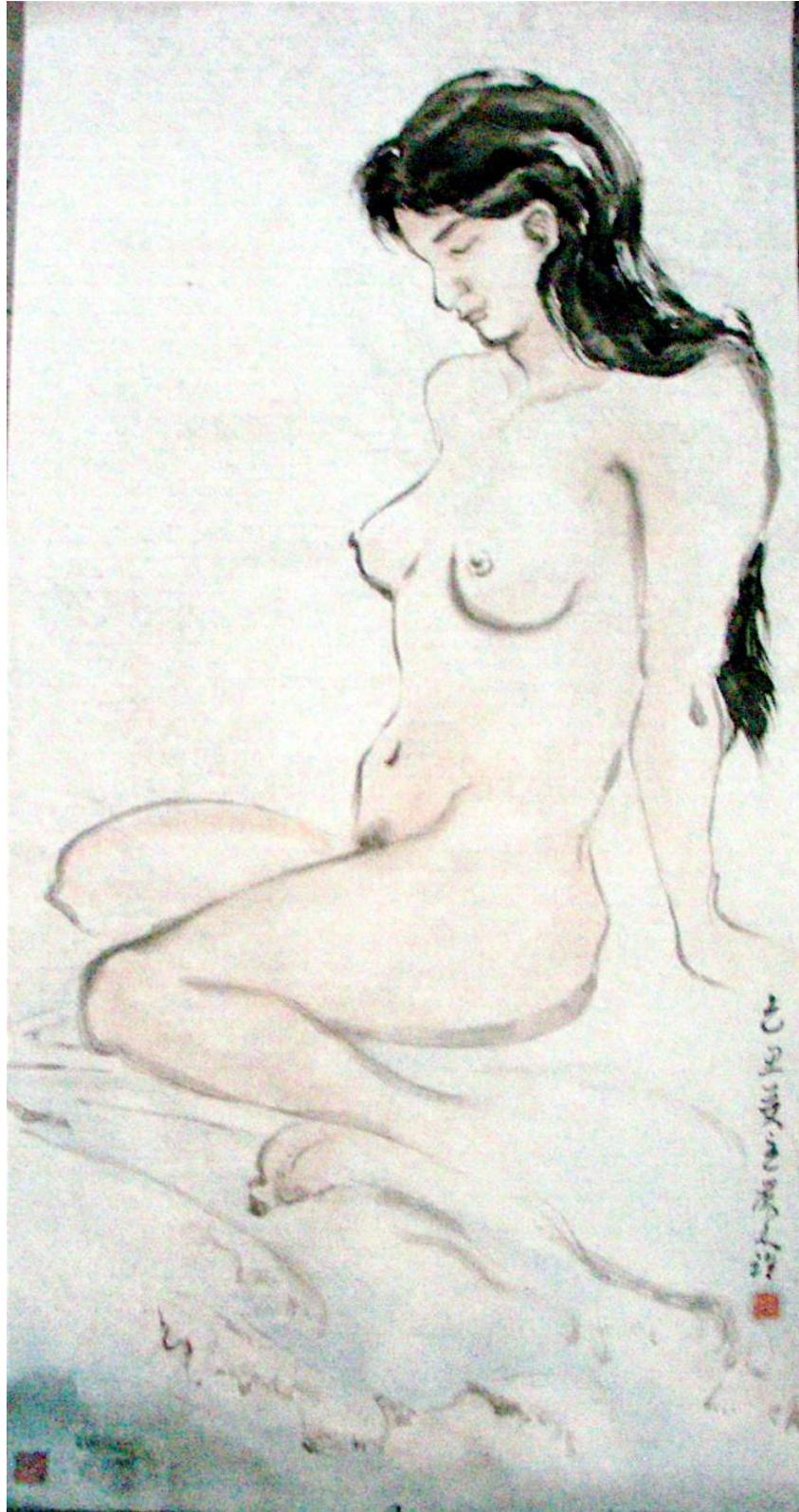
繪畫上的傳移流布，靠的是模寫。傳移模寫，指的是臨摹作品。傳，移也；或解為傳授、流布、遞送。模，法也，通摹、摹仿。寫亦解作摹。謝赫把模寫作繪畫美學的名詞肯定下來，並作為“六法”之一，表明古人對這一技巧與事情的重視。顧愷之就留下了《摹拓妙法》一文。模寫的功能，一是可學習基本功，二是可作為流傳作品的手段，謝赫並不將它等同於創作，因此放於六法之末。

人打從瓜瓜墜地開始就是不斷得學習，一開始都是仿倣。臨摹是全心全意，儘量依照一件原作自己再複製另一件仿作。「臨」是面對的意思。「摹」是模仿、摹寫。面對原作以相同或相近的工具材料，揣摹原作的技巧，忠實地摹畫。中國的書法與傳統繪畫的學習，首重臨摹；西方美術館也不乏畫家或學生申請到美術館去臨摹名作的情事。仿倣是不是面對名家作品的臨摹，而是以名家的觀念、技法種種特色來作畫。看上去很有某家某派的特點，但對象、構圖、構思是自己所設計的。這是較高級的「模仿」，必須在非常理解、精熟某家某派的繪畫理念與表現方法，掌握了其規律、特質與技巧之後才能做到。所以稱為「仿倣」，即模

擬與效法。也可說是「師其法」。破繭而出是另一種更高級的「師其心」，舉一反三，另造新聲。「臨摹」是直接、完全的照原作臨摹，「仿效」是不一粉本的模仿，「破繭而出」則是參考原作，自出機杼，成為相對的創作。

臨摹的真正意義與方法是通過感官再用心體悟，用腦理解，然後學習、吸收，成為自我的營養，以幫助自我成長。用相同的工具材料動手摹繪固然是臨摹，沒用工具材料摹繪，只在心中揣摩、熟記，實質上也是「臨摹」。因為同是面對佳作，用心學習。臨摹是學習的方法之一，是手段，不是目的。臨摹不在於摹繪得分毫不差，力求逼真，也不必是原作的複製。臨摹一定要選取歷史上大家的傑作，還不應只限一家一派才不會陷入一套成法中跳不出來。臨摹主要在學習、體驗前人的經驗與優秀的表現方法，提升我們運用工具材料的能力。臨摹好處很多，因此筆者也有臨摹之作，以下筆者就簡單介紹這些作品。

(一)《歐豪年戲水裸女作品臨摹》



《歐豪年戲水裸女作品臨摹》136.5x79.3cm

作品名稱：《歐豪年戲水裸女作品臨摹》

媒材：紙本、水墨設色、壓克力顏料

創作年代：2009 年

尺寸：136.5x79.3cm

所作裸女畫以筆墨線條勾勒婀娜體態、閒適的神韻，渲染出吹彈可破、晶瑩

剔透的肌膚，高雅脫俗。¹⁰



¹⁰黃承志，《從人體的律動穿透藝術－正視人體之美》，（台北：長流美術館，2008年3月），頁



《戲水裸女》136.5x79.3cm



歐老師作畫的確給筆者這樣的感受。從大學開始就一直跟著老師學習，在課堂上對教學相當要求，常常會覺得同學們都還不夠努力，因而激動之餘，深切將嶺南之特色提摘要，使學生能在錯誤中成長。老師平時也具有相當詼諧輕鬆的一面，其學生真的仍相當喜愛他。記得老師私下有與筆者講過好好努力朝這方向邁進有一定的收穫，雖說現在還有很大段距離，但筆者已經走向了正確的大道，就繼續加油吧！筆者的繪畫創作許多指導與鼓勵都是來自於老師，相信老師對筆者期許甚高，時常多見老師嚴格指導筆者學習的方法與捷徑。

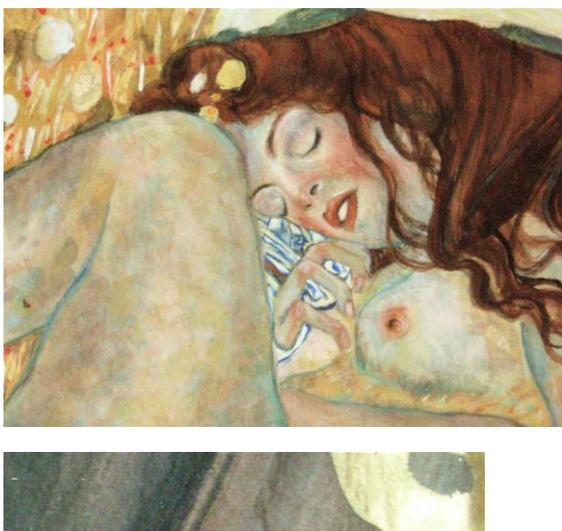
猶記大學期間，老師常常在課堂上請模特兒擺姿勢，在時間內作畫，把筆墨趣味飛速展現於白紙上，即便是短時間出來的作品也充滿著文人雅士之氣。這正是筆者所欠缺的，常常會拘泥一些細節，使畫面變僵甚至弄濁。筆者這就記取這些特點來加以揣摩學習構成老師這張《戲水裸女》圖。



(二) 克林姆《達娜耶》(摹本)



克林姆《達娜耶》(摹本) 紙本、水墨設色、壓克力顏料 77x83cm 2008 年



作品二

作品名稱：克林姆《達娜耶》（摹本）

媒材：紙本、水墨設色、壓克力顏料

創作年代：2008 年

尺寸：77x83cm



達娜耶 (Danae) 1907/08 年 畫布、油彩 77x83cm 格拉茲，私人收藏

克林姆的作品可以視為是對上一代歷史文化的反叛，由此誕生了一種「女人形式的世界」，用來應付社會以及個人的危機。¹¹

¹¹高特弗里德·弗里德爾 (Gottfried Fliedl) 著，《古斯塔夫·克林姆》，(塔森 TASCHEN)，頁二二八。

達娜耶 (Danae) 的神化是描述他被化爲金雨的宙斯 (Zeus) 臨幸的故事，一直都是知名藝術家熱愛的題材。當克林姆處理這個題材時，他剝去了所有敘述性與暫時性的成分，而專注表現生命孕育化爲永恆的剎那。這幅畫結合了新藝術中「生殖力」(omnifruitfulness) 的題材與克林姆心目中對完全自足的女性情慾的執迷，幾乎斷絕了與原始神話及傳說的指涉。畫中帶有弧狀輪廓的形狀與裝飾成份等構圖元素，都賦予了這幅畫情色的氛圍，尤其是畫面上的金色更提升了這種效果。對人物的局部表現與扭曲比例的透視法在賦予了達娜耶身體的情色魅惑力，然而畫中的裝飾圖案卻又製造出一種疏離感來：

「金雨緩緩滑入達娜耶的體內，與裝飾元素為這個古代的題材帶來了聖潔脫俗的氣氛。一些迷人的裝飾物帶來的快感不僅具有補償效果，這種性慾上的至樂也是男性伴侶無法達成的。這種快感使女人的血肉幻化成為裝飾性的密碼，轉變成藝術品。愛慾因此變成了崇拜物。」¹²

達娜耶 (Danae) 是克林姆作品中，用來描述全然自主的女性這一概念最極端的例子。而畫中經由風格化與形式化所製造出來的疏離感，目的即在強調這種自主性，依如他數量龐大的其他裸女作品，這幅呈現了陶然忘我的性慾的畫作中，裸女也變成了裝飾圖案的一部份。

¹² Pfabigan 氏著作，《Werner Hofmann: Das Fleisch erkennen》(維也納、萊比錫，1942年，維也納：1956年第二刷)。頁一二二

筆者也深受這張的作品的魔力影響，決定起筆臨摹。首先先量長度，目的盡量與原畫同大小，構圖位子近乎與原作相同，連旁邊的裝飾圖案都不外乎雷同。顏料方面，因為中國墨彩顏料有很多種，除了不斷堆疊、加厚之餘，還加了些壓克力顏料，畫筆仍舊是持著毛筆來作畫，顏色盡量相同，但因照片顏色會有些微落差，但大抵臨摹相當完整，也深刻體會西方情慾大師克林姆的濃烈情感。

二、寫生

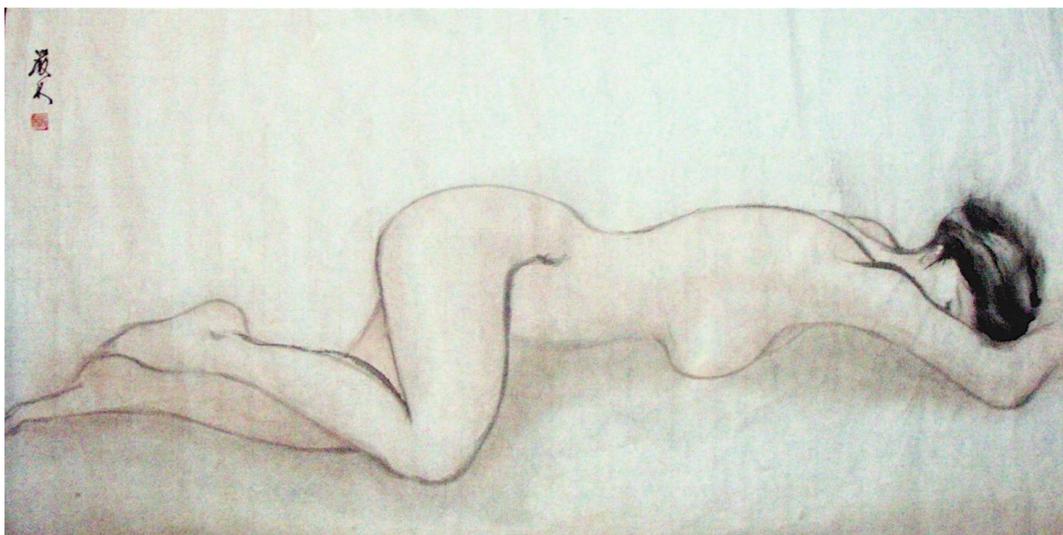
裸體，一直是探究藝術的重要形式，是藝術學院的養成訓練，再藝術作品中亦佔有很大的比重。¹³



不論從事哪種創作，素描都是基本功夫，這就像學音樂的人，鋼琴是最基本的學習樂器一樣。因為任何畫作的呈現，都需要透過「素描功夫」在空間感上的扎實訓練，才能達成純熟運用技巧的化境。有了堅實的技巧，就能千變萬化，隨心所欲的朝向自己的喜好向度發展，於是才有了個人創作風格的呈現，先是「直接寫生法」，態度忠實而客觀；「間接寫生法」則經過主觀取捨，師造化而要求得其神韻；再以「對景生情法」，自我掌握大自然的抽象語言，或觸景生情所生發的情感。

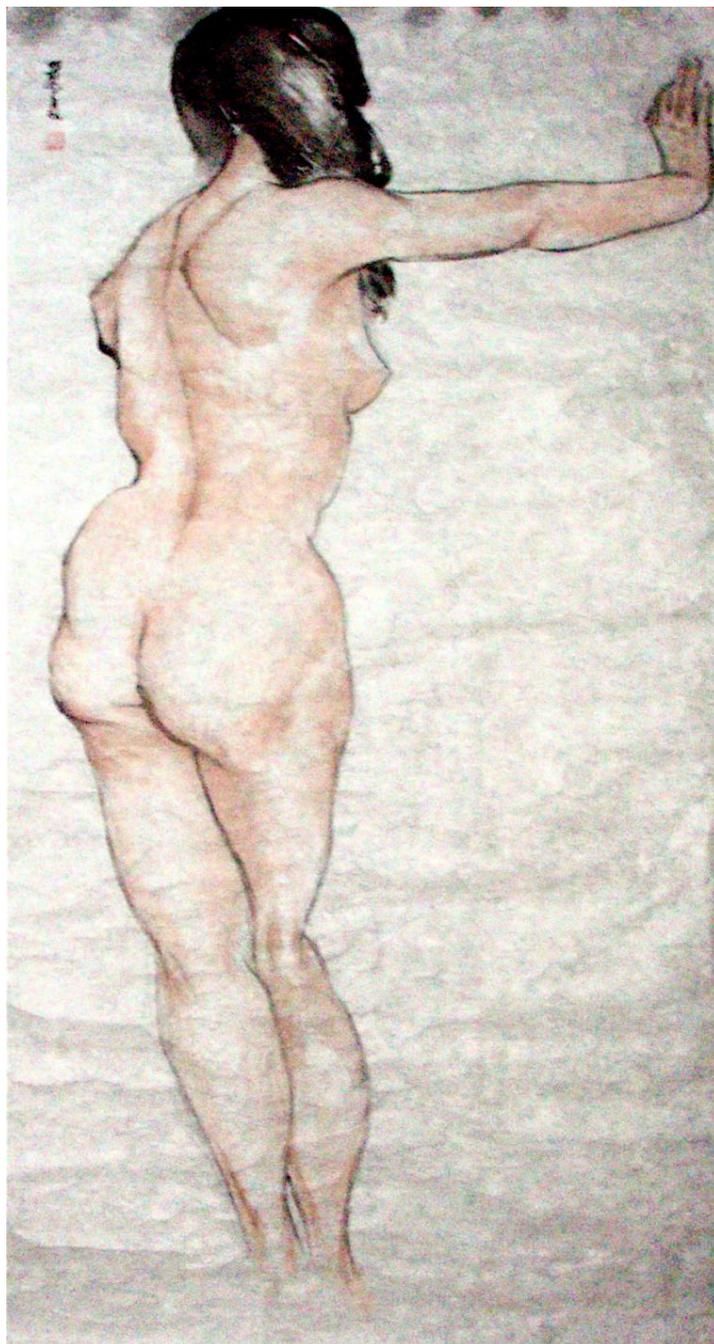
¹³黃承志，《從人體的律動穿透藝術－正視人體之美》，（台北：長流美術館，2008年3月），頁8

(三)《人體寫生畫像 - 1》



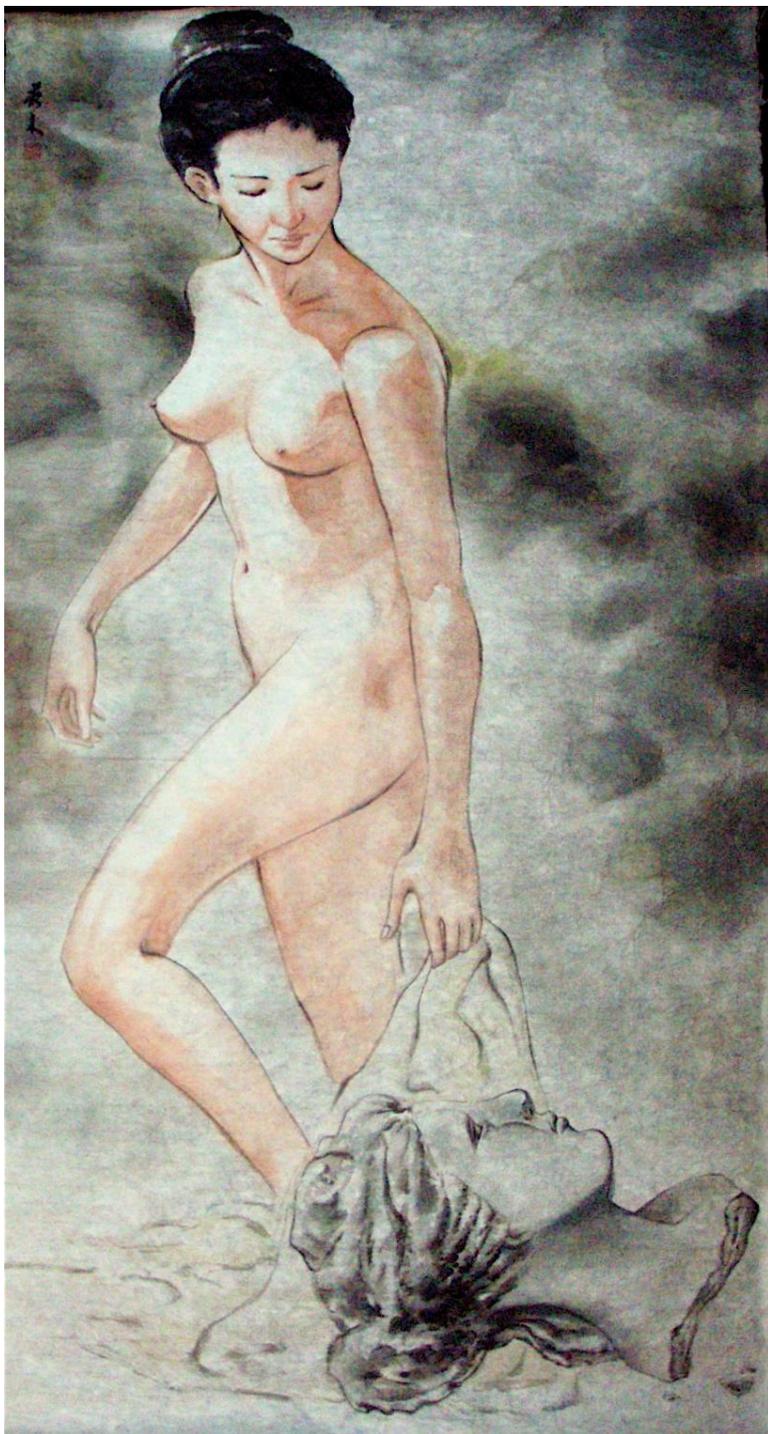
《人體寫生畫像 - 1》紙本、水墨設色 137x70cm 2007 年

(四)《人體寫生畫像 - 2》



《人體寫生畫像 - 2》紙本、水墨設色 145x76cm 2007 年

(五)《人體寫生畫像 - 3》



《人體寫生畫像 - 3》紙本、水墨設色 140x76cm 2008 年

作品三

作品名稱：《人體寫生畫像 - 1》

媒材：紙本、水墨設色

創作年代：2007 年

尺寸：137x70cm

作品四

作品名稱：《人體寫生畫像 - 2》

媒材：紙本、水墨設色

創作年代：2007 年

尺寸：145x76cm



作品五

作品名稱：《人體寫生畫像 - 3》

媒材：紙本、水墨設色

創作年代：2008 年

尺寸：140x76cm

這三張都是人體寫生的作品，所需時間雖不多，但能抓到其特點，重點形體抓牢瞬間捕捉畫面，用畫筆代替真實呈現死板毫無感情的相機。筆者之前發現寫生真的需多練習，無法簡單細膩刻畫強調筆趣，是努力學習的方向之一。所以在改良下這三張就有較多筆趣產生。

加以說明《人體寫生畫像 - 3》，此畫右下角放了倒的維納斯代表顛覆了美的傳統，世俗眼光放到一邊，自信才是王道。還有筆者竟意外發現水墨素描石膏像還蠻有趣的。

三、人物肖像畫

肖像人物畫簡稱肖像畫，是人物畫中的一種。特色就是要肖似像主，因把其神情特徵，表現在畫中使人一觀便知。

專指描繪人物形像之畫，可分為頭像（民間畫工習稱「大首」）、半身像（民間習稱「雲身」）、全身像（民間習稱「整身」立像稱「立正」，坐著的全身肖像習稱「花整」，佇立或行動的全身肖像習稱「雲整」）、群像等，畫一家大小的群像稱「合家歡」、「家慶圖」，穿戴整齊或衣官服的稱「冠靴像」或「衣冠像」，給死者遺體畫像稱「揭帛」，要求描繪的人像神情意態逼真傳神。

中國肖像畫的歷史悠久，在談到包括人物畫在內的肖像畫時，一般稱為「寫真」、「寫神」、「寫照」、「傳真」、「傳神」、「傳影」等等。從其稱呼便可了解肖像

畫的要求，傳達出描寫對象的真實性與精神性，也就是除了肖似對象表現特徵，還要表現神情氣質。古代繪畫，以「像人」為先，謝赫稱袁蓀「像人之妙，亞美前賢。」歷史上記載最早的肖像畫，是殷商高宗武丁時代夢見名臣的傳說，因而有「畫像求賢」的故事。

中國肖像畫的繪製大概有兩種方式，也就是「面寫」和「背擬」。「面寫」就是在現場對著像主作描繪，「背擬」則是畫家在仔細觀察後，在憑記憶畫出。姚最在《續畫品錄》中記載，對我國繪畫理論做出貢獻最大的謝赫，就是一位擅長背擬的肖像畫家，他作肖像並不對著對象寫生，而是經過觀察後，「一見不忘」，回家再背擬出來，卻比對著對象寫生還逼真。元代王繹有一段很著名的話：

「彼方叫嘯談話之間，本真性情發現，我則靜而求之，默識於心，閉目如在目前，放筆如在筆底。」¹⁴

中國肖像畫家程序大致是這樣的：首先畫家依靠視覺的記憶力，用「一見不忘」的辦法抓住對象的神態，之後隨即速寫起稿。正所謂

宋·陳造曰：「著眼於顛沛造次、應對進退、顰笑適悅、舒急倨敬之頃，熟視

¹⁴ 彭萊，《古代畫論》，（大陸：[上海書店出版社](#)，2009年1月），頁204。

而默識，一得佳思，亟運筆墨。」¹⁵

此論最佳。六朝顧愷之曰：

「四體妍蚩，本無善於妙處，傳神寫照，正在阿堵中」¹⁶

由此便知肖像畫重點的神韻何其重要。筆者作畫時也常強調眼神，這樣一來此畫才能傳神。

唐人張彥遠《歷代名畫記·敘畫之源流》有云：

「夫畫者，成教化，助人倫，窮神變，測幽微，與六籍同功，四時並運。」

17

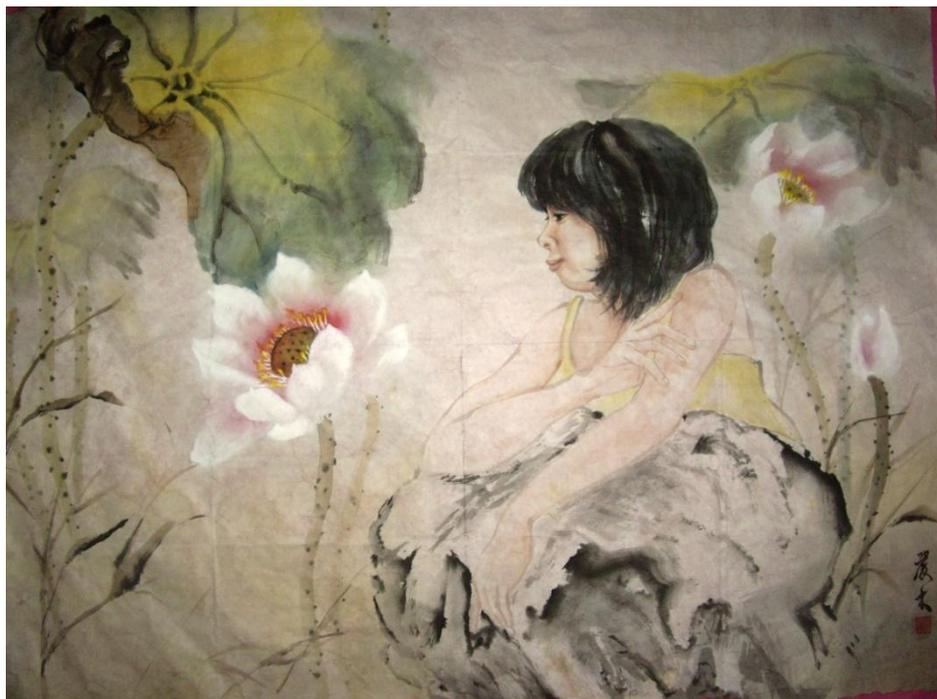
由此觀點說明先民早就強調藝術的道德教育功能。與其謂「成教化，助人倫」依附於美術來進行，毋寧說中國繪畫藝術從誕生不久已經被賦予貫徹道德力量。

¹⁵ 彭萊，《古代畫論》，（大陸：[上海書店出版社](#)，2009年1月），頁169。

¹⁶ 袁有根等，《顧愷之研究》，（大陸：[民族出版社](#)，2005年8月），頁128。

¹⁷ 作者：[\[唐\]張彥遠](#) 撰，譯者：[承載](#) 譯注，《[歷代名畫記全譯（修訂版）](#)》，（大陸：[貴州人民出版社](#)，2009年2月），頁298

(六)《河岸蓮情》



《河岸蓮情》紙本、水墨設色 96x69cm 2008 年

作品六

作品名稱：《河岸蓮情》

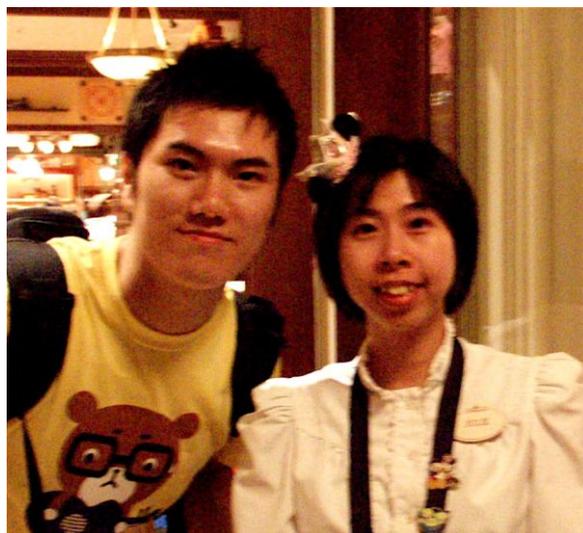
媒材：紙本、水墨設色

創作年代：2008 年

尺寸：96x69cm

此畫像是筆者的香港好友 JULIE，與他相識可堪稱緣分阿。初次出國到香港迪士尼樂園遊玩，快打烊時另一群朋友還意猶未盡在買東西，在等他們之餘就和他聊上了天，沒想到人相當和善且健談。回國之後還是不間斷連絡，透過無距離網路、視訊讓我們越來越熟，友情愈來愈深。

因為他的個性相當乖巧純真，現今社會如此複雜、人心險惡，還能出淤泥而不染的人極少，藉由荷花陪襯他的美，就是那麼地自然不造作。



筆者與好友 JULIE 的合照 2008

(七):《憩》



《憩》紙本、水墨設色 76x56cm 2007年



《憩》局部

作品七

作品名稱：《憩》

媒材：紙本、水墨設色

創作年代：2007 年

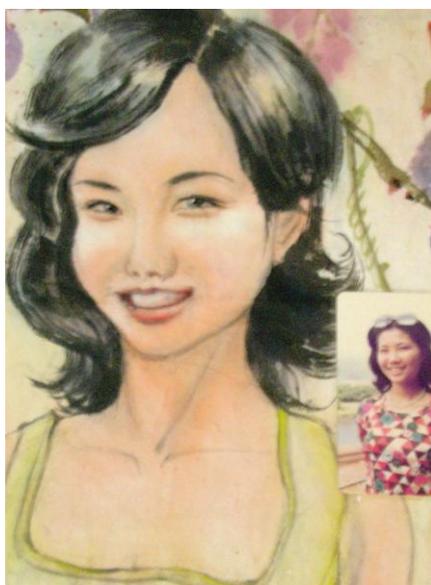
尺寸：76x56cm

此圖是好友躺在床旁邊，靜靜地看著筆者，這時筆者正在擬其他的草稿，回頭一瞥，驚覺好友躺在床旁邊的畫面非常動人，她專注且安心的眼神，讓人不禁立刻拿筆捕捉瞬間的感動。筆者用筆把吹彈可破的香唇細膩描繪，其次再用筆勾勒出頭髮的柔順，當然勾人帶水的眼神也不容忽視，剩下衣紋、布紋用大筆帶過即完成，這張也能算是件速寫的作品，前後不到 15 分鐘，但是卻能把她甜美的臉發揮得淋漓盡致。

(八)《花樣年華》



《花樣年華》紙本、水墨設色 75x75cm 2007年



《花樣年華》局部

作品八

作品名稱：《花樣年華》

媒材：紙本、水墨設色

創作年代：2007 年

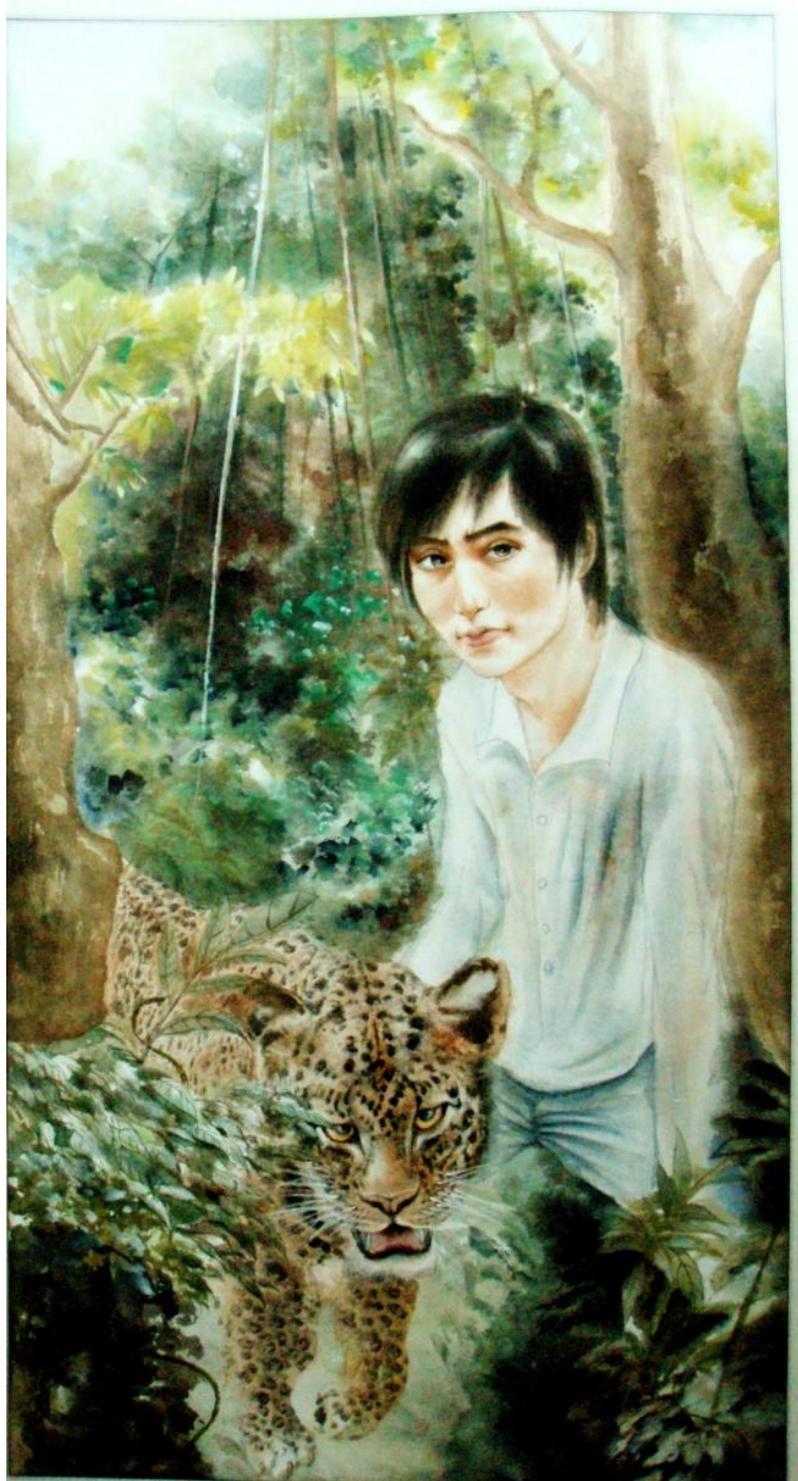
尺寸：75x75cm

這張畫是拜筆者的好友所託，要當成母親節禮物拿來做孝禮的。雖然與好友的媽媽相處時間不長次數更是一隻手數得出來，但卻發現媽媽其實是一個相當風趣又可愛的家庭主婦，每當見到他時總是穿著相當可愛的圍裙，從廚房衝出來大叫筆者的名子。得知筆者要替他作畫時，興高采烈地翻箱倒櫃的拿出一本本舊相簿，熱情且活潑的個性表現得一覽無遺。

媽媽年輕真的是個大美人，不論長相身材實在相當出色，雖說人老一定不復當年，但是媽媽現在看起來仍然是有自信的貴婦，風采依舊。

作畫概念想把媽媽以前戀愛的幸福甜蜜的樣子表現出來，遇見愛人害羞嬌滴滴的表情把它延伸，配上紫藤為背景，點上一些些白點，讓花香隨著花開散慢慢發出來，最後染上鵝黃色的墨彩，不會太耀眼但又不失其光輝，把畫面張力發展到最大。

(九) 《契機》



《契機》紙本、水墨設色 140x76cm 2008年

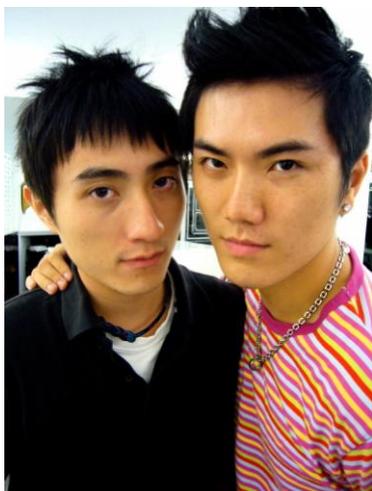
作品九

作品名稱：《契機》

媒材：紙本、水墨設色

創作年代：2007 年

尺寸：140x76cm

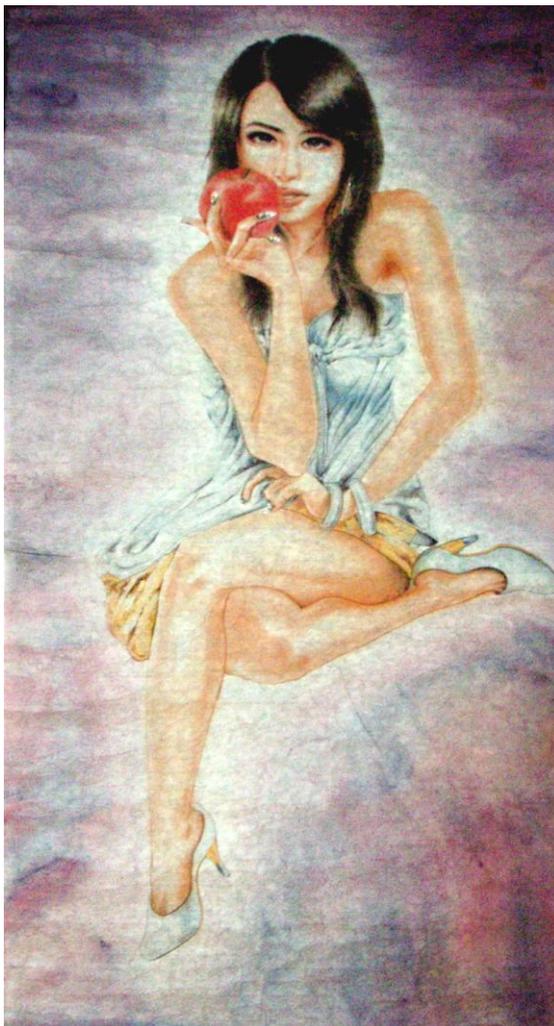


筆者與好友小白的合照 2007

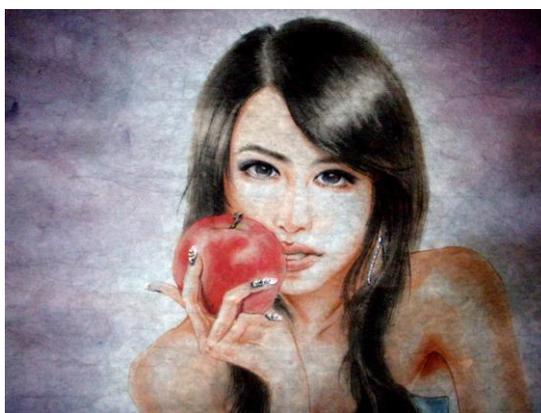
此畫像人物名子叫做小白，本名戴嘉余，同樣文化藝研所的同學，更是筆者無化不談的好友。創作此畫動機是爲了要鼓勵他走出低潮期，當時正逢工作與學業都遇到了瓶頸，希望所愛的豹能與他相伴，準備好時機蓄勢待發，陪他衝出迷惘的森林，迎向一望無際的陽光大道。

眼神堅定帥氣細膩描寫，頭髮也是層層暈染，希望能把他的氣質相對提升，皮膚白淨，身型較爲偏瘦。陽光灑落兩者的身上，讓畫面能更加有生氣也另一種空氣流動的抒發。

(十) 《蠱惑》



《蠱惑》紙本、水墨設色 140x76cm 2007年



《蠱惑》局部

作品十

作品名稱：《蠱惑》

媒材：紙本、水墨設色

創作年代：2007 年

尺寸：140x76cm

此畫像是筆者一直以來的欣賞的偶像蔡依林 JOLIN 小姐，那種努力認真不懈的精神值得效法，更是筆者如此死忠不貳心的最佳原因。



第二張的作品臉部局圖



2006 舞孃專輯封面照

稱作《蠱惑》其名稱是因，想把 JOLIN 充滿性感魅惑眾生的眼神傳達出來。手拿著鮮紅禁忌的蘋果，刻意放在嘴邊，引人遐想。身體坐姿略呈 S 型更是展現撩人的動態，最後加上背景紫紅色再用淡墨多次渲染，把主體浮出畫面，形成偌大的強烈地衝擊。

筆者畫了大約有三四張因為眼神何其難掌握，或是一不留意眼神出現的方向

並不如意，便立刻功虧一簣。髮、眼、指甲彩繪都極細膩描寫，看起來就如同真人一般。



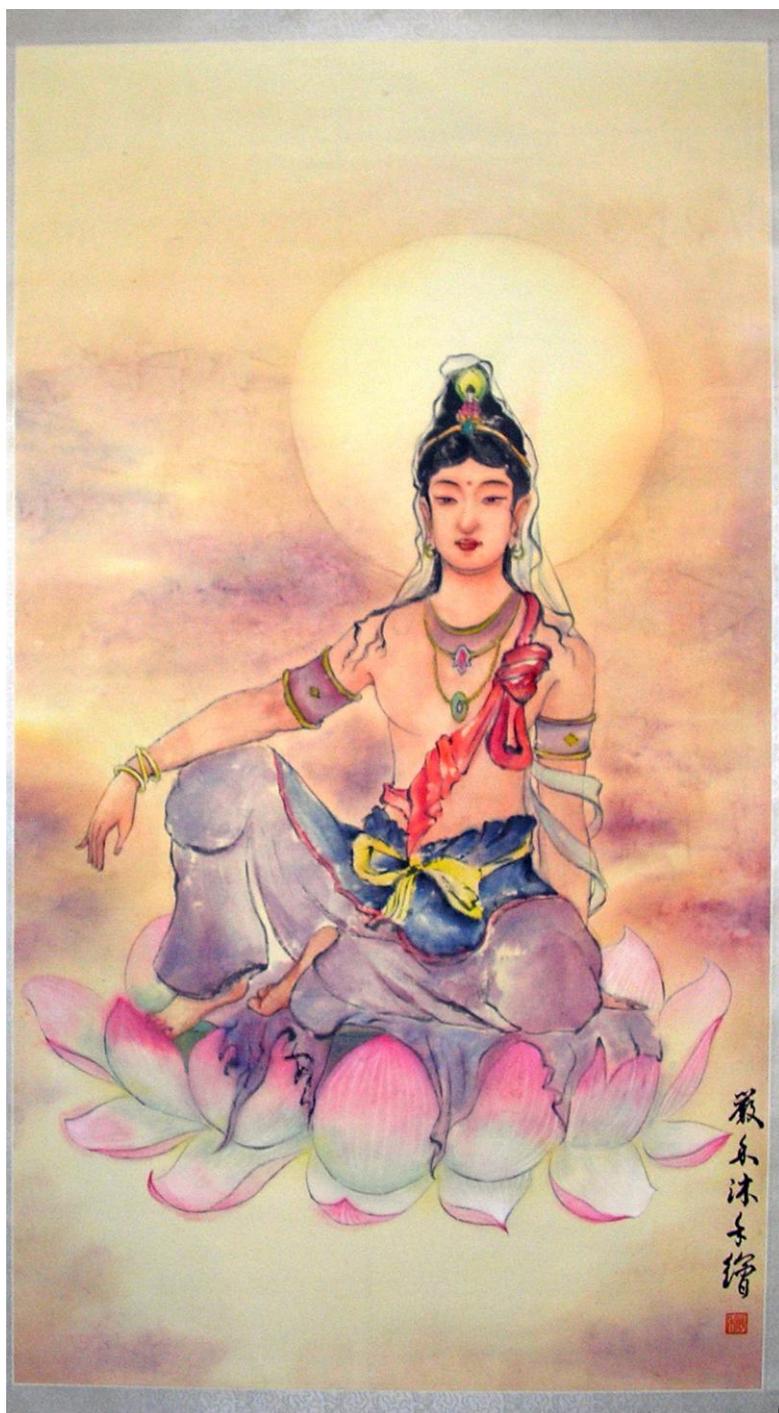
矯枉過正的蘋果



舞孃專輯預購封面照



(十一)《觀音》



《觀音》紙本、水墨設色 140x76cm 2006年

作品十一

作品名稱：《觀音》

媒材：紙本、水墨設色

創作年代：2006 年

尺寸：140x76cm

從小生長在佛法家庭，除了家裡的人長期茹素外，對佛法的薰陶更是比別人更來得強烈，耳濡目染下對於菩薩的莊嚴法像更是相當的景仰，每當心情不好時或是生活出現煩惱時，總是獨自跪坐在菩薩面前希望祂能給筆者指點迷津，這就是這張最主要的創作動機。

神態自若的觀音莊嚴地坐在大蓮花上，

「池中蓮花大如車輪，青色青光、黃色黃光、赤色赤光、白色白光，微妙香潔。」

18

七彩放光天空襯托祂的法相。觀音菩薩象徵著筆者每當碰到困厄時的救贖，祂能把筆者混沌的心帶向平靜，讓筆者有一顆正向的心能面對未來種種的挑戰。觀音菩薩就是暴風雨中的一盞明燈，指引我度過重重挑戰。

¹⁸ 盧勝彥，〈九品蓮華生一蓮生活佛講阿彌陀經〉，（台灣：大燈出版社，2008年11月），頁86。

(十二)《洗滌》



《洗滌》紙本、水墨設色 140x76cm 2007年

作品十二

作品名稱：《洗滌》

媒材：紙本、水墨設色

創作年代：2007 年

尺寸：140x76cm

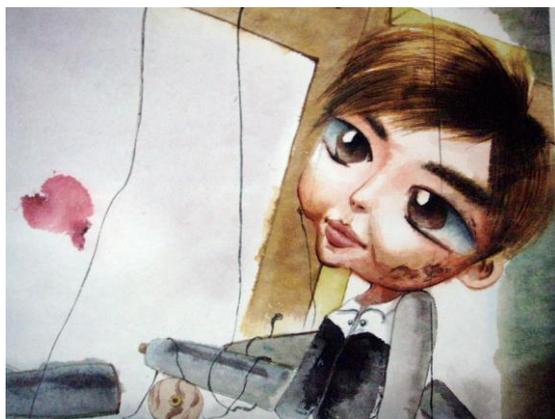
同上一幅創作再次強調菩薩對筆者的的重要性，象徵觀音菩薩對於業障的洗滌。畫中前方的女子有一個混亂不明的靈魂，透過觀音菩薩的佛法教化，滌盡他的業障，並指引她一條光明之路。這就象徵了每當筆者有不好的想法萌生時，觀音菩薩總是能給我力量，滌盡我的業障，讓我不要誤入歧途，並且邁向光明之路。

用三段式前、中、遠景來作構圖，淡墨把背景往後推遠，讓整體空間感擴大，營造出觀音菩薩宏觀的氣度，以及佛法遍及一切的普渡眾生的大愛。

(十三)《飄零》



《飄零》紙本、水墨設色 135x37cm 2008年



《飄零》局部

作品十三

作品名稱：《飄零》

媒材：紙本、水墨設色

創作年代：2008 年

尺寸：135x37cm

這是筆者心情的某一時期一個寫照，當時正逢愛情結束，相當低落。覺得愛情總是像個傀儡玩偶，綁手綁腳因為愛而甘願受牽絆，少了愛了束縛，便從高處墜落，摔得一身傷痛。

用傀儡玩偶借喻主角，左上角玫瑰象徵愛已流逝，花瓣有巧妙地安排飄落下，正巧眼望著那一片花瓣，主角眼睛清澈，像是無奈的宣告，看透了這一切，明白了這愛情的道理，身體的疼痛比不上心裡的椎心千萬分之一。

(十四)《水中漫步》



《水中漫步》紙本、水墨設色 140x76cm 2007 年

作品十四

作品名稱：《水中漫步》

媒材：紙本、水墨設色

創作年代：2007 年

尺寸：140x76cm

這次筆者從未畫過的題材之一，水中的女人。一種動態的美感，一種靜態的光感，相輔相成造就一副美景。女人黃衣服在水中看起來跟精靈一樣，耀眼動人，構圖略呈 S 型，筆墨應該更用多一些會更好，線條要再有力些，不過這也是成長過程的一些寶貴紀錄，替筆者邁向成功之路點滴鋪陳。

這幅圖描繪一名在水中的女子。水象徵壓得人喘不過氣的重重困難，畫中女子被水包住，她努力掙脫，想逃出昇天。這時，千萬金輝灑下，象徵著救贖，女子踏著金縷前進，冀望抓住最後一絲希望。

(十五)《輪迴》



《輪迴》紙本、水墨設色 140x78cm 2007年

作品十五

作品名稱：《輪迴》

媒材：紙本、水墨設色

創作年代：2007 年

尺寸：140x78cm

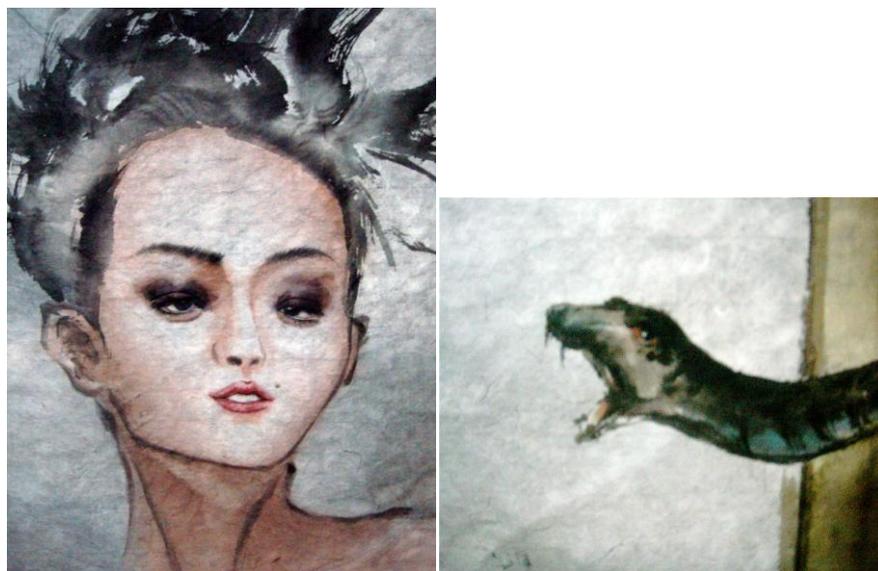
猶記前年夏天，家姊心血來潮買了許多條魚來養，在筆者家中庭院外面添了不少動態美景，每日細心飼養，但是養不到一個月就斷送黃泉，經過好幾次也都是如此，看著一條條被家姊命名的魚就這樣被埋入土，心情多少也受了影響，決定畫一幅魚的作品。

創作的靈感就是來自這麼生活這麼簡單的一點點激發，利用之前有試著練習過的潑墨渲染，大量地花青撞墨與底圖的赭紅形成一種凝聚的力量，也代表了一種意向的輪迴，右上角的魚和左下角的女子形成無聲的對話，女子的眼中還有淚水證明他的感情如此地濃烈且深刻。

(十六)《暗黑》



《暗黑》紙本、水墨設色 140x76cm 2008年



《暗黑》局部

作品十六

作品名稱：《暗黑》

媒材：紙本、水墨設色

創作年代：2008 年

尺寸：140x76cm



《Judith II》1909 年 現藏威尼斯·現代藝術畫廊

古斯塔夫·克林姆(Gustav · Klimt)給了筆者很大的靈感。右邊是他於1909

年創作的茱迪絲 II。

女性致命的吸引力這一在世紀之交深受喜愛的題材，同時被視為是一種令人恐懼的力量，這反映了當時社會女性角色的改變，赤裸裸的呈顯了自己的慾念，在神話外衣的掩飾下，茱迪絲一變而為性慾的寄託物，不是一個女英雄殺了一個無法克制自己慾念的男人，而是一個為自己的情慾所淹沒，危險又不可預測的女人。

這就激發筆者效仿畫一位致命吸引力的女人了。筆者強調臉部的妝彩，刻意用灰紫色來層層細染眼影部分，顯得加倍神秘感。嘴角邊再輕點一顆痣，讓性感吸引力上升，頭髮水墨趣味表現得宜，手握征服男人的權仗的象徵。一手破開兩旁單調意像的木門，左上角的蛇嘴血盆大口，代表惡勢力的入侵，使整張氣氛更為強烈，意圖更為鮮明。可惜身體擺動有些許僵硬，為其畫之些微遺憾。

（十七）《纏足》



《纏足》紙本、水墨設色 140x76cm 2007 年

作品十七

作品名稱：《纏足》

媒材：紙本、水墨設色

創作年代：2007 年

尺寸：140x76cm

相愛的兩個人，不見得能朝夕相處，既使身分隔兩地，心也要朝向他飛去。兩旁是水流，象徵連綿不絕的相思，又是糾纏的千萬髮絲，象徵解不開的愁思。主角因現實因素不能與愛人相見，如足被纏，只能將心化爲蝴蝶，翩翩朝他飛去。此畫利用直線三分法構圖，把畫面分成視覺上最佳的黃金分法，中間主體部分留白，讓空氣流竄，左右兩旁分別用排筆飛快走筆與山石水流自然流下，形成些許地方飛白效果與自然水漬的暈美。設色也同樣毫不扭捏，用誇張地大量墨藍、花青、赭石來點綴與山石皴法來突顯主角臉部的細膩哀愁，右下角的蝴蝶翩翩飛舞，以工筆技法加以描寫且打破三分構圖的僵局，使畫面連結性更加完整。主角嘴唇微開，欲言又止的神情是這幅畫其伏筆，留給觀者無限遐想空間。

（十八）《憶瓷驚夢》



《憶盜驚夢》紙本、水墨設色 140x76cm 2008 年

作品十八

作品名稱：《憶盜驚夢》

媒材：紙本、水墨設色

創作年代：2008 年

尺寸：140x76cm

創作者有時常會遇到腸思枯竭的窘境，面對一張張巨幅白紙，不知從何下手，腦中儼然呈現相同空白的畫面。



《憶盜驚夢》確煙未完成的照片



筆者也常爲此而煩惱，臥睡在案頭不經意執筆點下，墨就自然點暈，此時彷彿聽到遠方傳來轟轟巨響，靈感有如波濤綿綿不絕一湧而出，無法抵擋。此時腦中片片光影閃過，有如幻燈片一張一張投影在白布上，浮現的不是令人醉生夢死的愛情故事，而是許久之前一本介紹英法聯軍如何如強盜般強取豪奪中國古物的歷史悲劇。悲劇的歷史，導致大批古物的流失，迸的一聲一碎裂，碎裂後的古物

沖入靈感大海，重組，《憶瓷驚夢》油然而生。筆者在畫中把古代清朝的青花名瓷用工筆加以細寫，利用墨藍點入水中的自然動態而發想，描寫出煙硝籠罩名瓷沉鬱頓挫的哀慟情緒，烘托主角對夢中青花瓷流入外人之手的不捨之情。以英法聯軍為底，串寫出失去珍寶的家國傷痛，整張畫面流露出烏雲壓頂的氣氛。



(十九)《清宮殘夢》



《清宮殘夢》紙本、水墨設色 140x76cm 2008年

作品十九

作品名稱：《清宮殘夢》

媒材：紙本、水墨設色

創作年代：2008 年

尺寸：140x76cm



第一張用紅色硃煙畫的《清宮殘夢》

延續上張的硃煙情境畫法，這次主角換成慈禧太后，藉由慈禧與圓明園的密切關係加入八國聯軍的歷史哀痛，最後背景用淡墨寫上南唐李後主的詞來串起一張完整的創作。慈禧太后大興圓明園，卻因戰爭而被燒毀。背景一首李煜的虞美

人，道盡國破山河的感嘆。從她的指尖流出清末繁華落盡的衰敗景象，讓人不勝唏噓！

第一次筆者用紅色硝煙來畫，但覺得畫面看起來好似有點濁，雖說紅色與衣服的黃色相當合諧。所以最後仍決定用黃色硝煙來畫，果然比較順暢。強調慈禧個性化的妝扮，分別在眼影、眉頭、嘴角細膩處理，頭上誇張華麗的與手上戴的黃金雕花假指甲也是陪襯慈禧的貴氣與權勢，也使主體成次更為鮮明。

四、仕女畫



仕女畫是人物畫中以女性形象為描繪對象的繪畫。仕女畫在中國繪畫發展過程中，其表現領域也不斷擴展。幾件傳為顧愷之作品的宋人摹本是現存中國最早的卷軸仕女畫，它們代表了魏晉時期的仕女畫風格，描繪的女子主要是古代賢婦和神話傳說中的仙女等；而唐代畫家熱衷表現的對象則是現實中的貴婦，通過對納涼、理妝、簪花、游騎等女子的描寫，向人們展現了當時上層婦女閑逸的生活及其復雜的內心世界；五代、宋、元時期，世俗、平民女子題材開始出現於畫家筆下；明、清時期，戲劇小說、傳奇故事中的各色女子則成為畫家們最樂於創作的仕女形象，仕女畫的表現範圍已從最初的賢婦、貴婦、仙女等擴展到了各個階層、各種身份、各樣處境的女子。

儘管在仕女畫中出現的並不一定是佳麗美女，但人們還是習慣於將仕女畫

稱為「美人畫」。仕女畫的畫家們按照自己心中「美」的理想來塑造各類女性形象，不同時代的畫家都以其當時對於「美」的理解來進行創作，因此，一部仕女畫史其實也是一部「女性美」意識的流變史。

在筆者的創作當中，以仕女畫數量為最多，這些畫主要是用來展現女性體態美。而這些仕女畫中的女性包括了古代的貴族，日本的女性，也有現代的模特兒，琳瑯滿目，以下是筆者對於這些作品簡明的介紹。



(二十)《唐媛》



《唐媛》紙本、水墨設色 140x76cm 2007 年

作品二十

作品名稱：《唐媛》

媒材：紙本、水墨設色

創作年代：2007 年

尺寸：140x76cm



《唐媛》局部

因先秦開始有許多壁畫，所以筆者有感而發，藉由唐朝永泰公主出嫁的濕壁畫來作背景，前景主角而畫永泰公主來呈現。爲了表現出前後的強烈對

比，背景人物刻意用一些些食鹽點散開來，撞水暈染技法加以來寫，形成些許點狀的邊角，最後再用淡墨騰璜加紅褐色大筆渲染，呈現出腐舊且濕氣相當重等效果。前景主角跳出以寫意筆法勾勒出女性的神態，線條大方自然，細寫主角的臉龐、眼睛、頭髮、首飾、衣著等，極力表達主角雍容貴氣，氣宇非凡。眼神充滿智慧沉著，唇角微張更加自然地流露出待嫁的女兒心。



(二十一)《夢》



《夢》紙本、水墨設色 170x103cm 2006年



《夢》局部

作品二十一

作品名稱：《夢》

媒材：紙本、水墨設色

創作年代：2006 年

尺寸：170x103cm

這張創作來到大學時期，初次對仕女畫有了興趣，不管是女體還是眼神嬌羞之氣，舉手投足都深深吸引著筆者。試用寫意筆法呈現仕女舒服睡倒在河邊的美景，這張《夢》是筆者畫過第二張的作品，其原因第一張的背景較為不純熟，荷花畫為死板，求好心切之下捲土重來，可是筆者第一張仕女的美貌自然流露出來的臉龐已不復見。這就是創作的意義，雖說第二張神情也稱得上美貌，但總覺得比起第一張，似乎還有些微差距。但以整體而言第二張當然是好很多。



《夢》的第一張局部



《夢》的第一張

(二十二)《背影》



《背影》紙本、水墨設色 75x75cm 2007 年

作品二十二

作品名稱：《背影》

媒材：紙本、水墨設色

創作年代：2007 年

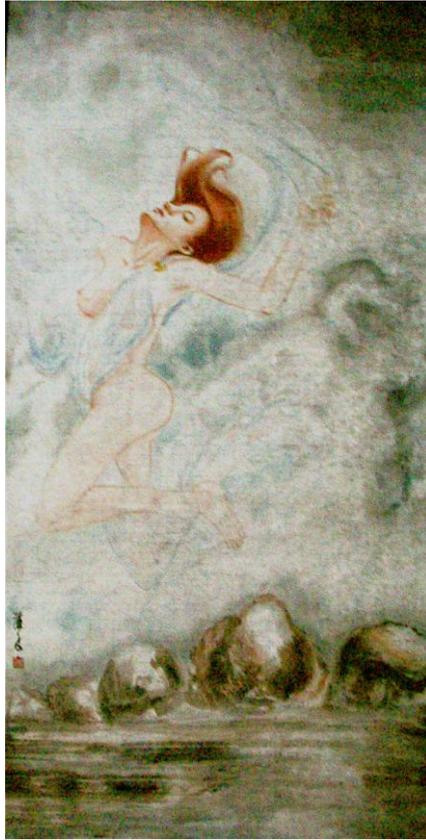
尺寸：75x75cm

此圖想嘗試畫看看女人背部曲線美，人美還是花嬌？記得楊貴妃的美貌連花看了都害羞起來有「羞花」之稱的美名。以這概念為出發，完成了這一幅創作。

可惜筆法略顯無力，否則女人線條會在更有力些，筆趣濃淡可再加強，但旁邊的牡丹畫得倒蠻成功的。



(二十三)《斯巴達的少女》



《斯巴達的少女》紙本、水墨設色 137x67cm 2008年



《斯巴達的少女》局部

作品二十三

作品名稱：《斯巴達的少女》

媒材：紙本、水墨設色

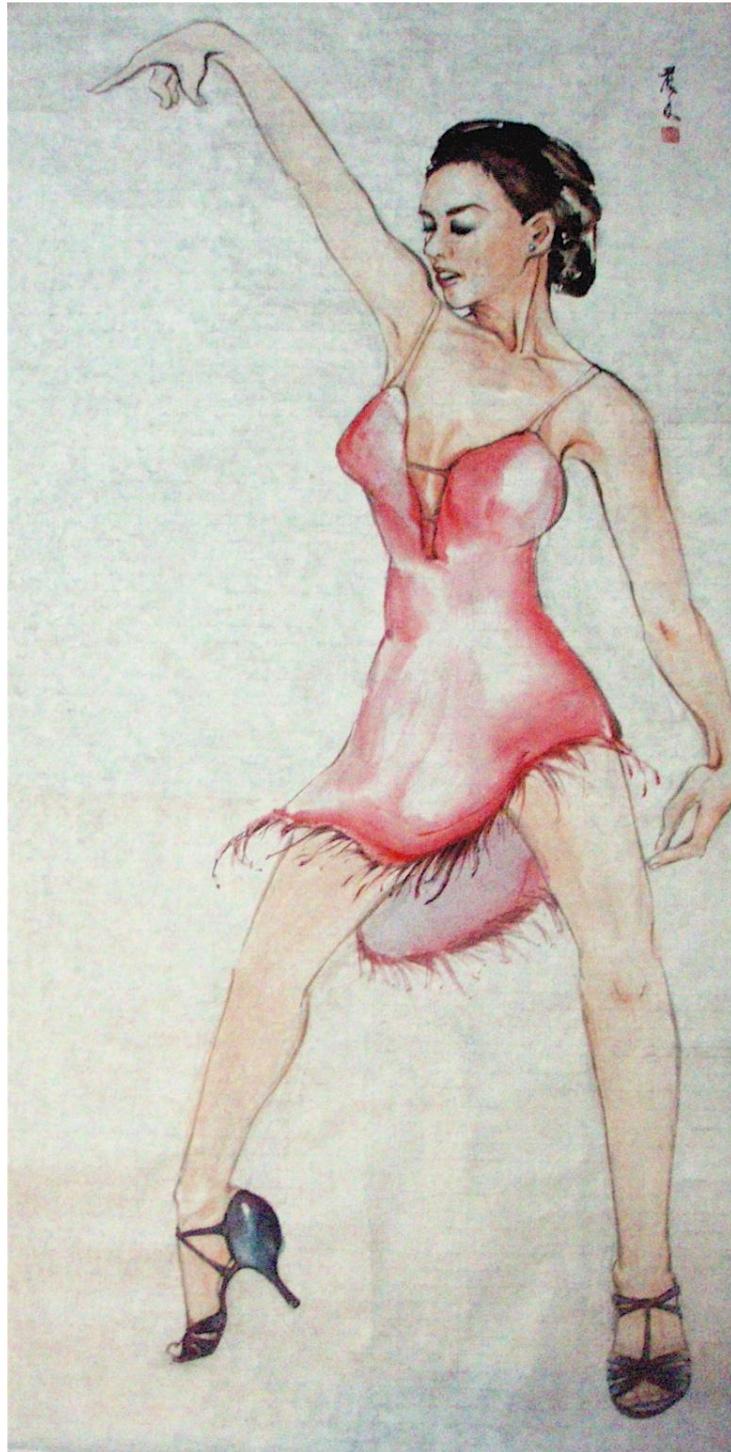
創作年代：2008 年

尺寸：137x67cm

這張畫是來自電影情節的情節，劇情是王室贈送一個斯巴達的少女，畫面呈現一個美若天仙的女子在天空中跳躍，舞動身上的薄紗，隨著音樂自然擺動，性感而具有智慧的象徵。想把這美妙的畫面瞬間捕捉於白紙上，背景略嫌單調，石頭的排列顯得些許呆板，筆墨線條要更加強才行，不過臉部表情與頭髮柔順畫得像當自然。



(二十四)《舞自我》



《舞自我》紙本、水墨設色 137x67cm 2008 年

作品二十四

作品名稱：《舞自我》

媒材：紙本、水墨設色

創作年代：2008 年

尺寸：137x67cm

力與美一直古今中外許多畫家愛不釋手的題材。這是畫動態女子跳國標舞蹈，希望產生肌肉力與美的表徵。筆者相當喜愛這雙高跟舞鞋，讓女子不僅有自信也為他的性感加分，整張水墨運用得宜，運筆線條比上一張明顯進步許多。臉部與頭髮也加入快速飛筆的勁道，使臉部表情充滿自信且頭髮烏黑亮麗又不失水墨趣味。



(二十五)《星空下》



《星空下》紙本、水墨設色 140x76cm 2008 年

作品二十五

作品名稱：《星空下》

媒材：紙本、水墨設色

創作年代：2008 年

尺寸：140x76cm

這次想嘗試畫一個女生稍微現代又帶有點貴氣的樣子，身上披皮草，頭髮梳得相當整齊，氣質不凡。在夜晚欣賞倒掛在蒼穹的點點繁星，望極天涯，不失為貴族子女表達浪漫愁思的好方法。

作畫方式為，先把金粉加國畫膠，並調好比例，加點水使它不會太濃而化不開。背景先染一層墨藍，再染一層淺紫紅，最後再把調好的金粉潑上去，周圍的用灑點的方式完成，主角用寫意的筆法，濃淡強弱筆鋒有勁，頭髮有濃淡墨韻。

(二十六)《四季-1》



《四季-1》紙本、水墨設色 100x70cm 2009年

(二十七)《四季-2》



《四季-2》紙本、水墨設色 100x70cm 2009年

(二十八)《四季-3》



《四季-3》紙本、水墨設色 100x70cm 2009年

(二十九)《四季-4》



《四季-4》紙本、水墨設色 100x70cm 2009年

作品二十六

作品名稱：《四季- 1》

媒材：紙本、水墨設色

創作年代：2009 年

尺寸：100x70cm

作品二十七

作品名稱：《四季- 2》

媒材：紙本、水墨設色

創作年代：2009 年

尺寸：100x70cm



作品二十八

作品名稱：《四季- 3》

媒材：紙本、水墨設色

創作年代：2009 年

尺寸：100x70cm

作品二十九

作品名稱：《四季- 4》

媒材：紙本、水墨設色

創作年代：2009 年

尺寸：100x70cm

看過許多時尚的雜誌報導，圖片等涉獵，這次想把現代服飾加入筆者的創作中，利用水墨寫意筆法來描繪時尚女性。這是四張聯品，拆開來看又是分別是獨立的作品。由中國的祥雲圖案為背景讓四張畫景密串連，祥雲相同顏色卻有紅、橙、綠、藍等如四季變化之改變。藍色是寒色系，代表冬天。畫中女子手捧一株植物，象徵雖然冬天寒冷無比，冰天雪地，植物只剩枯枝，動物也處於冬眠階段，但這不是絕望，亦不是死亡，而是落紅本非無情物，化作春泥更護花的希望與期待。女子手中的植物，是生命種子保存的象徵，保存它不在冬天壞死，並期待它在緊接而來的春天能綻放無比的生命力，開出豔麗的花朵。畫中女子也可說是一名生命的守護者，眼神中流露出堅毅的神情，傳承生命的使命就是她的不朽的職志。

（三十）《樓鎖愁黛》



《樓鎖愁黛》紙本、水墨設色 137x67cm 2009年

作品三十

作品名稱：《樓鎖愁黛》

媒材：紙本、水墨設色

創作年代：2009 年

尺寸：137x67cm



「伊達兵庫」頭飾



日本浮世繪中的藝妓

從高中時期就對日本文化有濃厚的興趣，自學五十音之外，還去大學旁聽日文課，相較之下比一般生還認真，私底下拼了命問老師問題，平常閒暇之餘也一直看日劇，增強自己的聽力。也特地認識一些會日文的朋友甚至是日本人，只爲了能讓自己日文更強，就跟畫畫一樣，在快樂的學習中成長。

同樣地這次做足了事前功課，來完成這次的花魁。

在傳統日本，把沒有經過藝術培訓而在酒席倒酒的女性稱為「[酌婦](#)」，社會地位低微。[賣淫](#)女子則一般固定地被稱作「[女郎](#)」、「[遊女](#)」，她們之中，級別最高的稱「[太夫](#)」、「[花魁](#)」。「太夫」或「花魁」不但年輕貌美，且於[茶道](#)、[和歌](#)、[舞](#)、[香道](#)等諸藝皆有不俗的造詣，服務對象只限於達官貴人，達官貴人亦以客禮待之，所以社會地位相對較高。但是無論「女郎」、「遊女」還是「太夫」、「花魁」，都是會賣身的，而藝妓的真正身份是藝人，主要工作是待客作藝。¹⁹

然而因為藝妓行業的興盛，求人益多，且為風花雪月的環境，多少不免有唯



能面 小面（こおもて）



翁奉納（[筱山市](#) 春日神社）能劇表演

¹⁹ [馬蘭達、傑利](#)，《[京都盆路](#)》，（台灣：[秀威資訊](#)，2008年2月），頁154。

利是圖的業者，所以也有藝妓的出身是因為生家需用錢、孤兒等等社會弱勢的因素，而簽下賣身契，或遭人口販子販賣的。也許是為了早日還債贖身，也許是抗拒不了金錢誘惑，有些藝妓便開始從事性交易。儘管如此，真正一流的藝妓還是「賣藝不賣身」的。辭去藝妓工作後即與愛人結為連理，共組家庭者亦不乏其人。

那面具是日本的能劇（日文漢字書寫為，能。是日本獨有的一種舞台藝術，是佩戴面具演出的一種古典歌舞劇，由中世紀從中國傳入日本的舞樂和日本的傳統舞蹈融匯，從鎌倉時代後期到室町時代初期之間創作完成。能在日本作為代表性的傳統藝術，與歌舞伎一同在國際上享有高知名度。）裡的能面，能面又分多不同的樣貌，有男有女，有老的有年輕的。筆者這次畫的是小面，亦代表年輕女子。筆者想傳遞女子，無法合愛人在一起，每天只能賣笑賣藝的心情寫照。女子悲從中來，就像戴著面具在過生活，只能把心關起來。

(三十一)《孤影紅綃》



《孤影紅綃》紙本、水墨設色 180x97cm 2009年

作品三十一

作品名稱：《孤影紅綃》

媒材：紙本、水墨設色

創作年代：2009 年

尺寸：180x97cm



《孤影紅綃》臉部特寫



《孤影紅綃》創作過程照片

筆者的論文名稱爲「現代女性體態美」，以美國名模爲主角，身穿一身火紅長禮服，背景以希臘羅馬帕德嫩神殿爲舞台，灰色把天空和背景往後推，也製造一些雲霧把氣氛做到最佳，更突顯模特兒衣服的紅。旁邊是筆者起的稿，先用朱標加淡墨來寫膚色，但因畫中女子是黑人所以膚色的墨更比平常重了些。筆者相

當喜愛初稿的臉部水墨墨韻，運筆也相當流暢，力道也掌握十分恰當。眼神的感情傳達也非常直接，落款的榴心空壘舞裙紅是南宋名詞家吳文英的詞句，筆者在此擷取一句用來描繪畫中模特兒紅色長裙曳地的美感。裙襬先收束在散開，充分展現圖中女子的好身材，眼神炯炯，更散發出高傲又迷人的氣韻。



(三十二) 《三春暉》



《三春暉》紙本、水墨設色 140x76cm 2009年



《三春暉》局部

作品三十二

作品名稱：《三春暉》

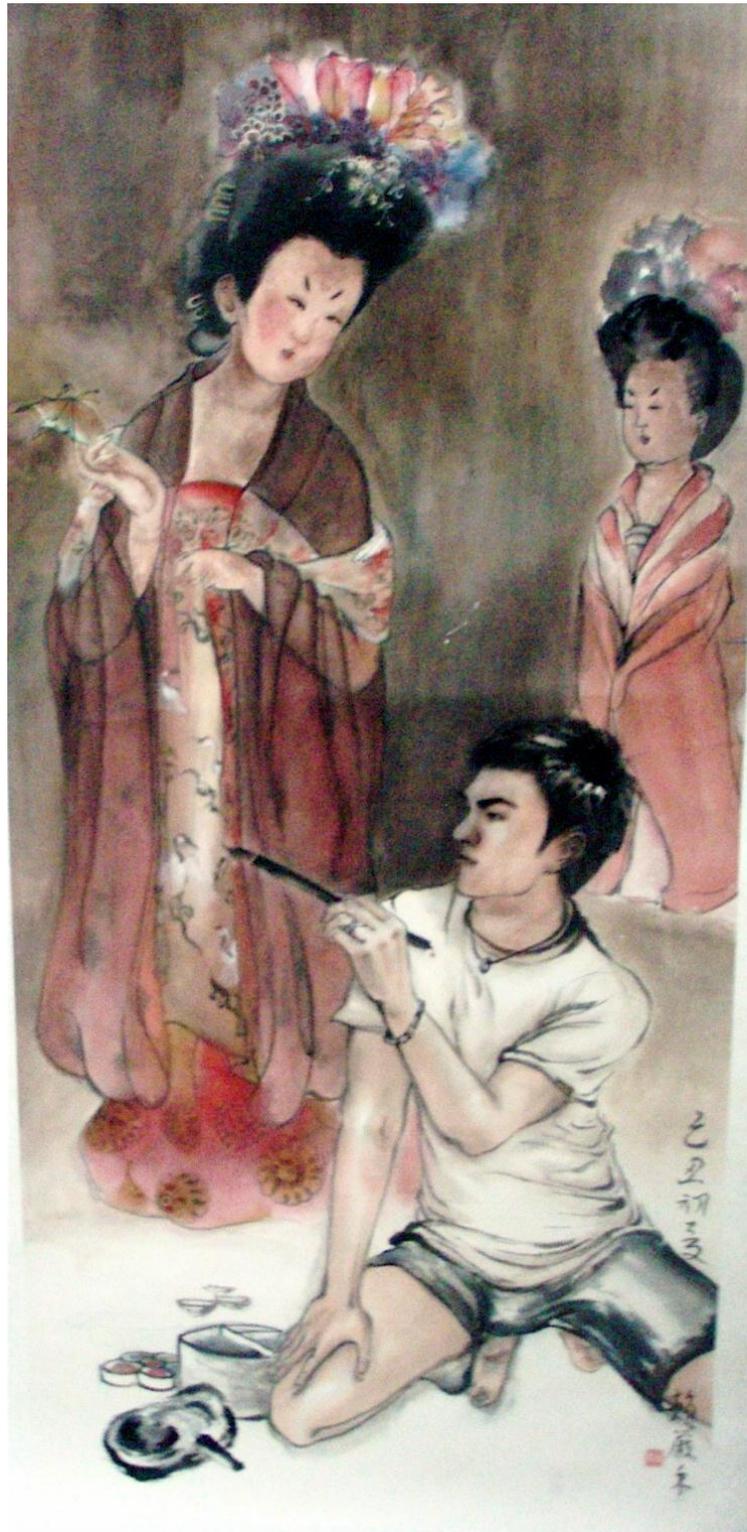
媒材：紙本、水墨設色

創作年代：2009 年

尺寸：137x67cm

記得國小作文總是會寫到母親，這也是畫畫比賽也缺一不可的題材。母親一直是偉大的象徵，更是辛苦的代名詞。筆者這次畫了年輕的媽媽抱著一個小嬰兒的創作，背景的櫻花灑落更顯得，母愛動人偉大，襁褓中的嬰兒也幸福無憂地看著遠方，小心翼翼呵護自己的寶貝。整張畫面採用較粉色系畫法，始做規看起來更加柔和，把母性光芒發展到最大。

(三十三)《對話》



《對話》紙本、水墨設色 180x80cm 2009年

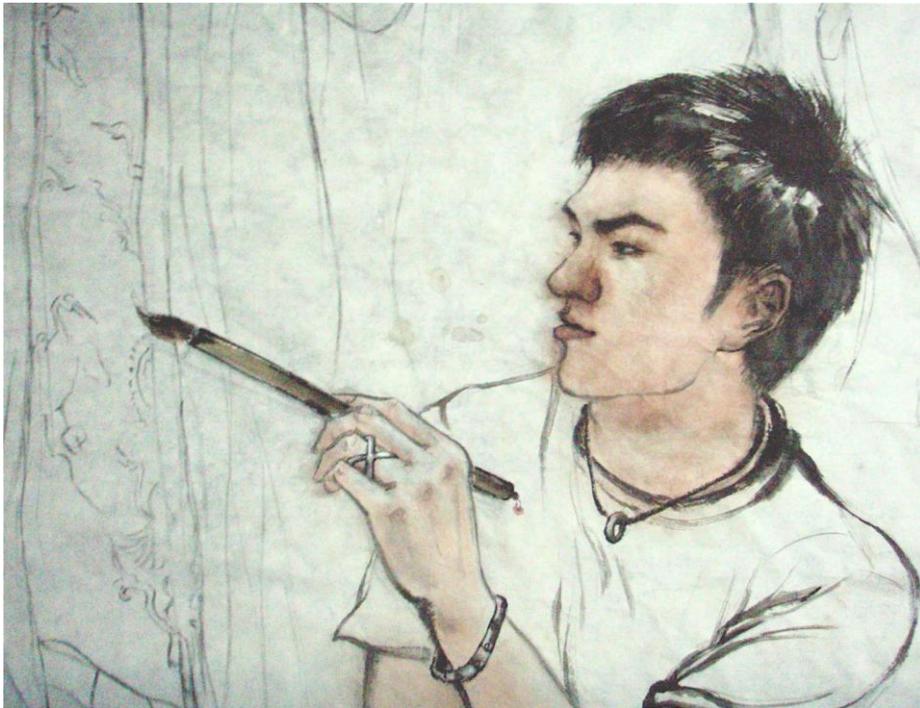
作品三十三

作品名稱：《對話》

媒材：紙本、水墨設色

創作年代：2009 年

尺寸：137x67cm



臉部特寫

這是筆者第一次嘗試把自己當做主角的構圖，感覺相當新鮮又有趣。靈感來自歐豪年老師的作品，只是不同於老師的作品是，背景不是寫字，而是畫上唐朝周昉的《簪花仕女圖》。



創作草稿的照片

作品表達出一種現代與古代的衝擊感，展現古代仕女圖與現代人物之間若有似無的關係。其間充斥著一種微妙的變化，是跨時代的對話。背後兩個唐代美女不約而同眼神都看著主角也是此構圖相當有趣的地方，前者主角用水墨寫意的用筆，後面背景較為工筆些，期望能畫得盡量向原作一般。

第四節 人物畫創作心得

由創作中筆者體悟到，描繪人物畫，除了線條、人物造型和配色等等是重要的元素之外，畫中人物的個性表達是極重要的一環。因此我們在創作人物化之前，要先充分了解所要畫的人物的心理層面。如此一來，畫中人物才会有生命力，

才能感動人，才會有藝術的語言而不是只有單獨的構圖、線條和顏色而已。探索人物的內在性格，這個道理就彷彿演員在飾演一個角色時，不能單單只注重角色的服裝、走位、動作和台詞而已，演員必須深入了解所扮演角色的心理，才能把戲演得活，演得栩栩如生。王繹主張肖像畫家應在繪畫對象的

「方叫嘯談話之間，本真性情發見，我則靜而求之。默識於心，閉目如在目前，放筆如在筆底。」²⁰

這樣充分熟悉的程度。若能做到如此，在作畫時一定能一氣呵成，並把繪畫人物的外在形象和內在心理細微地刻畫出來。

畫人物畫除了重視所繪人物的內在心理之外，捉住人物的關鍵部份也是畫好人物畫的關鍵。人體外型最顯著的部份是肩、肘、膝、髖，這幾個部位是人的骨架，它們能撐起服裝線條，因此這幾個部位是畫人物時的大關鍵。另外，額角、下頷、顴骨、指骨等等，是人物展現細微美的地方，因此也不容小覷。因此筆者認為，寫生的工夫是很重要的，平時也要下苦工去練習寫生，並且對週遭事物有充分觀察和了解，在作畫時才能得心應手，無往不利。

在畫人物畫時，服裝常常是重要的一環，因此人物的衣著線條也是畫好人物很重要的一部分。人物的衣紋，是有主次之分的。但也不是說主要衣紋就一定

²⁰ 王靖實編《任伯年畫集上》，頁 35

非畫不可，而次要衣紋就覺得不重要，可以通通省略掉。主要衣紋和次要衣紋之間是互相應和的關係，主要衣紋需要次要衣紋的襯托，因此次要衣紋也不能忽視。在描繪衣紋時必須注意，要避免兩條平行的衣紋，因為衣服會有皺摺，若有兩條平行線，會使畫面看起來不夠真實，而且顯得僵硬呆版。若真要畫兩條平行線，則可以讓它們有長短的差別，或是有傾斜角度的變化，或是用墨的濃淡讓其中一條線跳脫出來，這些都是同中求異，讓畫面更活潑的方法。

衣服有各種不同的質料，由於質料不同，筆法和墨色都要隨之變化。絲綢之類的布料，彈性加、皺褶直，所以用筆要勁挺，在線條的轉折處，也要表現如流水般的流暢度。尼龍、皮革一類的材質，因為其材質較光滑，易反光，在作畫時要特別注意明暗亮度的變化。若是畫表面較粗糙的布料，用筆應當較厚重有力，並且用乾筆，方能表現其質料。根據筆者作畫的經驗，較輕的服裝質料，不適合用太濃的墨，線條也不應當太粗；相反的，若是畫質料較沉重的服裝，宜用較濃的墨，下筆可以重些，線條也可以粗些，方能表現出較重布料的質感。

筆者認為，現代水墨畫的創作，在表現形式和技法上，應該多方面學習，在內涵的表現上，也要多方面吸收新知。筆者學習國畫的這些年來，體悟出雖然畫中國畫，也要有現代觀，也要多吸收各種不同的藝術觀念。但筆者反對一味的崇洋媚外、認為西方的藝術觀念和技法都是好的；相反的，筆者也不認為完全謹守國畫的理論而不接觸西方的思潮是正確的。中華文化歷史悠久，自然有其繪畫的優秀傳統，唯有充分了解中華文化，並且把國畫的優秀傳統融會於心之後，才能

領悟到中國畫的精髓，也才能真正做到融合中西的工夫。

筆者認為，藝術創作的內涵要從本心出發。藝術創造的目的就是要表達一己的思想、一己的感動，而藝術本身又具有文化上傳承的意義，但又不是一味地墨守古人的成規，不然只是不斷地複製而已。因此只有抓住中國文化的精髓，並融合現代的觀念與情愫，才能創造出既動人，又富生命力的新藝術。

另外筆者認為，創作技法是應該隨著時代而進步的。藝術本來就是時代的產物，是生活的反應，隨著時代的推移、演變，人的觀念會變，審美觀會變，創作技法也會變。如果人類的藝術創作只是依照古代的創作法而完全忽視新時代所帶來的新工具的話，藝術只會停留在古代，是不會進步的。



第六章 結論

第一節 心靈之美

心靈之美對於藝術創作來說是很重要的。心靈之美指的是人的內心所散發的美，心靈要如何散發出美有很多方式，如道德高尚的人可以散發出心靈美，樂善好施的人同樣也展現了心靈美。心靈之美是不會隨著時間而被淘洗殆盡的，它是永恆的，而相對於心靈美的是外貌美，它是暫時性的，會隨時間改變的。就好像唐朝女子外貌要豐腴才被當時知人視為美，而現代女子若要被視為美，就一定要瘦。然而美的最高表現並不只是外貌美，必須加入心靈美，才能使美的概念完整，也才是美的最高表現。藝術對於美的追求不僅僅是侷限於外貌美的層次，藝術是心靈美和外貌美的融合、統一，也唯有這種藝術才能感動人，才能滋潤人的心田，才能使人體驗生活的美好及世界的美妙。但是：

自然醜可以變成藝術美，近代法國雕刻大師羅丹曾說，藝術之有醜原起未能表現作品的特性，及其內在與外在的統一。根據一位法國詩人的詩，羅丹把一個昔日美女今日奄奄一息形容枯槁的老婦，在他的雕塑上刻畫得淋漓盡致傳神至極，瘡觸與線條拖透出逼人的恐怖，恐怖中卻充滿了悲憫與深沉的感召情愫，透

人肺腑。在他的藝術妙手的傳觸下，外在醜在內在性靈的真實的觸化下遁形無遺，創造了靈魂的藝術之美。²¹

女性體態美所意味的不僅僅是肉體上的美，而是心靈與軀幹肉體的協調和統一，內在靈魂的純粹美好透過血液流遍全身，自然的映照顯現出來，表明了那只是屬於統一的人體美。大家都知道自然美，就是未經雕琢而自然呈現的美，然而藝術之美的境界是比自然美要更高的，因為藝術美是透過心靈而昇華出的再生美，只有心靈才是最真實的，才能如荀子說的做到虛、壹、靜的功夫，才能承載萬物，才能涵蓋一切，才能讓美迴響，所以真正的美只能藉由這較高的境界產生出來。

從本論文以上對女性體態美的探索，筆者認為畫家筆下所展現的女性美常反映出其自身性格及對創作信念的堅持。張萱是唐朝的宮廷畫家，長期居住於宮廷中讓他會畫的題材以宮廷中的貴族仕女為主；周昉出身官宦之家，因此他的畫流露出貴族氣息，又因他自視甚高，非常注重別人對其畫作的看法，這造就了他對於其繪畫創作的堅持。這種超越自我的精神才是作品跨越時空的不朽魅力之所在。

人類從古至今不斷在追求美，但人在追求美的過程中，常常只注意到表面的外貌美，而忽略了一切的美其實本源皆是心靈之美；也就是說，心靈美的人才有能力創作出美的作品，欣賞美的事物，其作品也才能感動他人。因此我們在追求

²¹ 葉航著，《美的探我》，（志文出版社），頁二。

美、創造美的同時，必須先具備美好的善的心靈，以此直接觀照及回歸人性，才是創造美的意義所在。

第二節 美的迴響

美學之體認，與藝術創作息息相關；並賦予在人類之天性中，美學之實在，更有助於人性之探討，並借以達成某種幸福為目的。

我們的各種感官，眼睛創造視覺，耳朵創造聽覺，舌頭嚐出味覺，鼻子聞出嗅覺，皮膚感到觸覺，這些感官賦予我們感受周遭一切事物的美好的能力，而這些美好，均能幻化為美感之素材。在美之感覺中，為了達到某一程度的快樂，或某一實際之目的，才分析某一感官和另一感官之間的交互作用，和某一感官在另一感官之貢獻，在此時，使被描述的物體和觸覺感官、嗅覺感官、聽覺感官、與視覺感官作用，而且這些被描述的物體，它們依附著各種感官知覺，並與之融合，從而變成各客體之元素，同時也成為美之各元素。我們的感官之於周遭各種美的事物，就好像是對稱是對於統一作用之一種協助，它因此就具有一種價值。

一切事物並非都是同等之美，因為在它們之間必須加入人的感官判斷，形成區分美與不美之主觀的偏見，這正是美之成為美的根本原因。正如兩個學繪畫的人，一個覺得西洋的油畫比較美，一個則非常欣賞國畫中流露出的道家閒適的風格，那個喜歡油畫的人可能就會去化一些色彩華麗的莊園景觀，而喜歡國畫中間

適氣韻的可能就會畫魏晉時期竹林七賢那種感覺的畫。這兩種畫都是美，但因為加入人主觀感覺的判斷，導致個人有個人對美的偏好。另外，真實事物和個人的幻想對照起來，真實而客觀的美，只不過是意指一種和較為普遍而基本的需要所起之感應罷了。

人類有各種感官接受外在刺激，這些刺激是我們的感官直接與外界接觸而接收到的東西，再和我們的主觀判斷結合即轉化成美的感受，此為第一層美。若凡是有心靈之美之想像作用的美，稱為第二層美，即間接聯而來。在第一層與第二層之間，聯想實在扮演重要之角色，若第一層美和第二層美能緊密結合起來，所顯現出來之美感—就是表現，也就是說表現是感覺領悟(想像)之外的顯現者。筆者自己在創作的時候也時常能深深體會這兩層美互相緊密結合的美感表現，比如看到唐朝仕女畫所表現出的雍容貴氣，實在是一種美，這種由外在刺激在經過價值判斷所形成的美感是第一層美，此時筆者內心也有覺得美的現代女性圖像，這是想像作用的美，是第二層美。筆者在創作時，把這兩層美融合，即產生靈感，因此畫出《唐媛》這張畫，此即筆者對於第一層美和第二層美緊密結合的體悟。

我們的感官所感知到的刺激，都是流動的，是一種意念的流轉。

「心意是一種流質，那閃爍通過其間各種光淺與陰影，並不具真正的輪廓，而且也無永久之可能性，我們的整個心意諸事實之分類，原是假藉了各種生理條

件或是它們之表現」²²

因此心意流轉之感受要如何逃過只是閃爍的光與影的命運，就要靠繪畫來完成。從古至今多少畫作，都是記錄了畫家內心情感流轉的表現，尤其是在照相和攝影科技尚未發明的時代，繪畫是表達內心情感和內心光影結合的好方法。從魏晉開始到現代，多少以女性為題材的畫，各個都記錄了當時文人對於女性形象的感受和想像，以及當時社會對於女性的審美觀。

美是迴響在每個人的心中，因此每個人都有自己的審美觀，每個時代亦有時代的審美觀。魏晉玄風盛行，畫作多傳達出狂放不羈或是優游物外的曠達感；唐朝胡風盛行，女性穿著比較露的一服，豐腴身材微露，是當時的審美觀；反觀現代對於女性的審美觀就是要瘦，只要是瘦的女生就至少不會太醜。這種時代的審美觀，其實只是當時的每個人心中對於美的感受，迴響在社會中，進而集結成的一股時代審美觀。

杜威：「何謂善，除了自我實現其理想外，同時亦是社會大多數可認定為最佳者。」²³

²²黃光男《美感與認知－美術論文集》

(高雄：復文圖書出版社，出版二刷 1993 年 12 月)，頁 31

²³黃光男《美感與認知－美術論文集》

(高雄：復文圖書出版社，出版二刷 1993 年 12 月)，頁 33

因此杜威這句話可以充分說明時代的審美觀，即美的迴響。

美是可以迴響在任何人的心中，在藝術家要創作之前，美勢必要先迴響於心中，才能產生靈感。荀子解心篇說：「人何以知道，曰心，心和以知？曰虛壹而靜。」因此我們知道若要得到靈感，要使美迴響於心，就要先使心靜，心靜了才能像一個能夠引起共鳴的風箱，才能承載萬物，才能讓美迴響其間，創作靈感也才能應運而生。

要使美迴響於心首先必須要讓心有能承載萬物的能力，然而有時注入於心的意念並不是自己所想要的。正如筆者有時在創作時，也會碰到靈感一下來得太多而不知道該如何下筆的時候。例如同一幅背景中的女子到底要選擇畫李清照筆下的女子，滿是閨怨的沉鬱心情，還是秦觀筆下的女子，雖然憂傷但最終仍有一種超脫的領悟，這兩種心境看似相似，實則有極大差別。李清照筆下的女子有其美，秦觀筆下的女子亦有其美，她們各是鑽石的一面，若把她們再賦予現代女性的堅毅性格，則又是鑽石的另一面，此三面都有其值得創作之美，都是美的迴響。

另外，美的迴響也存乎於天地之間，連不喜歡理論的大畫家梵谷，也在一封私人信中寫道：

對藝術，我不知道還有沒有比下面更好的定義：藝術，是人加入自然，並解放自然。²⁴

²⁴ 余秋雨《藝術創造論》（台北：天下遠見出版社，2006年1月20日第一版；2008年10月30

這句話的思想近似於莊子對道的理解，莊子認為道存乎於天地之間。宇宙處處皆是道的體現，同樣的，只要我們加入大自然，融入大自然，並解放大自然，處處皆是美的迴響。錢鍾書曾這樣描述這個境界：改藝之至者，從心所欲，而不逾矩：師天寫實，而犁然有當於心：師心造境，而秩然勿倍於理。《談語錄》：「圓通妙澈，聖哉言乎。人出於天，故人之補天，即天之假手自補，天之自補，則避人巧能泯。造化之秘，與心匠之運，沉澆融會，無分彼此。」每個大師都能用自己的方法使美迴響。

藝術的感應，創作的開竅，來的時候抑制不住，去的時候也阻擋不了。它會像亮光一樣突然熄滅，又會以宏大的聲音突然鳴響。在藝術的天性敏捷活躍的時候，再紛亂的素材也能理得清楚。這種時候，思想會像疾風一般從胸中升起，語彙會向流水一般從唇中流出。在繁盛壯美的景象，也能在筆端呈現。這種時候，藝術家滿目都是文采，滿耳都是音韻，萬事萬物則都是美的迴響。在藝術的情思阻塞的時候，神志也就停滯不前，恰似一截枯死的朽木，恰似一條乾涸的河床。於是，藝術家只有把持魂魄去探尋底蘊，重振情思去努力求索，直到隱蔽著文理漸漸萌動，包裹著的文斯慢慢抽出，陷入幽谷的美才漸漸脫出。所以，在藝術創作中，太用力的構思常常失敗，而隨意為之卻較多成功創作是我在進行，但我的力卻不能強求。在思想阻塞時，放寬心，讓己心能如莊子筆下的孔竅一般，才能

讓美充斥於心，迴響於心，創作靈感才能重新拾回。

文藝創作必須調節得當，使內心清和，氣息舒暢。一旦心煩便立即放手，不要老是膠滯在那裡。感受到了意蘊就暢懷執筆，把握不住文理就悠然擱筆。以逍遙自在來對付辛勞，以談笑風生來消除疲倦。經常要讓才華的鋒芒安閒處之，讓創作的衝動留有餘地，這樣便可使藝術的刀刃永遠鋒利，使藝術的機體順理無礙。到了這種地步，與氣功無關的藝術創作，也能收到養氣健身功效。

最隱蔽、最幽深的小地方，展開的卻是一種純粹而孤立的創造。因為在最隱蔽、最幽深的環境中，人的心才能做到荀子所說的虛、壹、靜。在人類的一切創造活動中，唯有藝術的創造最為純粹。藝術創造和物質產品的創新有本質的區別。物質產品離不開特定的材料、形狀、功能、名稱，因此無論如何算不上純粹意義的創造；而藝術則構建一種原來並不存在的虛像。它即使與現實相關，也是一種主觀經驗和情感生活的表現，因此是一種真正的創造，也是美的終極迴響。

參考書目

黃承志，《從人體的律動穿透藝術－正視人體之美》，台北：長流美術館，2008年三月。

朱光潛，《文藝心理學》，台北：開明書局，58年12月第重1版發行，88年1發。

劉文譚《現代美學》，第三章「藝術與情感」，台北：臺灣商務印書館，民國76年。

[周啓成等/注釋](#)《新譯昭明文選》，[三民](#)出版社，1997年04月01日出版。

李霖燦，《中國美術史稿》，台北：雄獅圖書股份有限公司，2006年4月再版。

游鑑明、羅梅君、史明主編 原文作者：Yu Chien-ming, Mechthild Leutner、Nicola Spakowski (eds.) 譯者：洪靜宜、宋少鵬等，《共和時代的中國婦女 **Women in China: The Republican Period in Historical Perspective**》，台北：[左岸文化](#)，2007年03月29日出版。

洪藝真，〈藝術發想與創意設計-義大利經典時尚五十年〉，《現代美術 2006年2月號》，台北台北美術館，2006。

[尼古拉·懷特、伊恩·葛里菲斯等](#)，許舜青譯《時尚經濟》，序曲文化出版，2008年08月01日出版。

朱光潛《文藝心理學》台北：開明書局，58年12月第重1版發行，88年1月新排1版發行。

高特弗里德·弗里德爾（Gottfried Fliedl）著，《古斯塔夫·克林姆》，（塔森 **TASCHEN**）。

Pfabigan，《Werner Hofmann：Das Fleisch erkennen》維也納、萊比錫，1942年，維也納：1956年第二刷。

[彭萊](#)，《古代畫論》，大陸：[上海書店出版社](#)，2009年1月。

[袁有根 等](#)，《顧愷之研究》，大陸：[民族出版社](#)，2005年8月。

唐 張顏遠，[承載 譯注](#)，《[歷代名畫記全譯（修訂版）](#)》，大陸：[貴州人民出版社](#)，2009年2月。

[盧勝彥](#)，《九品蓮華生一蓮生活佛講阿彌陀經》，台灣：[大燈出版社](#)，2008年11月。

[馬蘭達、傑利](#)，《[京都岔路](#)》，台灣：[秀威資訊](#)，2008年2月。

葉航著，《美的探索》，台北：志文出版社，1988。

王靖實編《任伯年畫集上》。

黃光男《美感與認知—美術論文集》，高雄：復文圖書出版社，出版二刷 1993年12月。

余秋雨，《藝術創造論》，台北：天下遠見出版社，2006年1月20日第一版；2008年10月30日第一版第3次印行。