



國立台灣美術館  
National Taiwan Museum of Arts



### 3.

## 大學教職的歷練

戰後公費時期的師範校院，學生在完成學校課程「結業」時，往往要到中、小學實習一年，期滿及格之後才算正式「畢業」。因此梁秀中在臺灣師大藝術系完成四年的學業之際，正式的法說是「結業」；在系上擔任實習助教一年期滿後，才算正式畢業。由於她任助教一年中表現績優的緣故，因而第二年（1960）8月，獲系上正式聘為「助教」。



【本頁圖】1970年代，梁秀中任教師大時於素描教室留影。

【左頁圖】梁秀中，〈戲獅〉（局部），1974，紙本設色，100×55cm。

## 助教時期的成長

舊制的大專院校教師分成教授、副教授、講師、助教四個等級，講師以上的教師可以授課，至於助教等級，除了得在專科學校的五專前三學年（比照高中、高職學級）授課之外，基本上以擔任系上繁瑣的行政工作為主。臺師大藝術系屬大學體制，因此梁秀中擔任助教期間，完全處理行政業務而未授課。



梁秀中於課堂中指導學生素描花卉。

助教之工作類同於職員，甚至更為瑣碎。除了固定之行政業務之外，還需秉承系主任隨時交辦事項，甚至還得協助資深教授收整學生繳交之作業等。敬業而細心的梁秀中對於這些瑣事的處理都相當得體而樂意。比較特殊的是，身分特殊而備受尊重的溥心畬教授，當年雖是飽學之士，但在日常生活中卻相當離譜。據說除了穿衣服扣錯鈕扣，穿鞋

襪有時也會左右不同，甚至忘了穿襪子。而且往往忘記授課時間點，甚至在校園迷路忘了怎麼回家等。有人認為是他早年舊王孫身分被服侍慣了，因而缺乏自理生活之能力；更有人認為他因改朝換代，又逢亂世而故意裝糊塗所致。因此臺師大藝術系每逢溥心畬上課時，都會派專人接送。與梁秀中同班的王家誠（1932-2012，前國立臺南師院教授）在2002年出版的《溥心畬傳》一書中如此寫道：

當年（1959）9月下旬，一個新學年開始。剛從師大藝術系畢業，留系擔任助教的梁秀中，接下前往臨沂街迎請溥心畬到校上課的任務。

出乎意料之外地，梁秀中這項任務輕鬆順利。往往一到寒玉堂，心畬早已著上長袍準備出發，只要幫他找老花眼鏡和煙嘴就可以步出玄關，隨即坐上秀中僱來的三輪車，向師大緩緩而行。

途中不忘稱讚三隻泰國猴的乖巧，說猴性類君子，善解人意，猴性則近小人。秀中暗忖父親梁中銘一生擅於畫猴，敢情畫的盡是「小人」；這話可不能讓父親知道。而心畬卻由衷欣賞梁中銘一幅頭戴破斗笠，穿蓑衣的牧童。

為了酬謝她的接送，心畬隔不久會以手拓的魚、古瓦或小幅對聯為贈。

到校授課時，心畬一反往昔，很少抱怨學校課程不當，或數落總統無用才雅量，無論講解、示範，都顯得妙趣橫生，條理分明。

除了接送上、下課之外，還須為老師準備墨、硯、茶，尤其溥心畬習慣盤腿坐著上課，因此要特地為他準備一張坐得舒適的大凳子。隔一甲子以上，迄今梁秀中依然記得到溥老師家中接他時，要幫忙準備很多東西，如幫老師買「新樂園」牌子香菸、帶煙嘴、找老花眼鏡等物品，然後出發前要大聲說：「老師我們去上課啦！」上課時，則隨侍在旁幫忙磨墨，天氣熱時還幫老師搨扇子，讓溥老師頗為開心。心情一好，就隨手寫寫畫畫贈送同學、助教，卻無鈐印，蓋因當年其印章皆由溥夫人李墨雲女士掌管，如有人拿其字畫到溥家鈐印，夫人每鈐一個印就要索價五百元。不過梁秀中任助教期間，由於讓溥老深感滿意，因而獲贈一幅對聯作品。

助教時期的梁秀中，除了尊師敬長，觀察細膩而牢記師長的需求之外，對於系內的學弟妹們，也是隨和親切而富於同理心。彭宇薰所撰《逆境激流：林惺嶽傳》裡頭提到了一件往事：當年大二的林惺嶽買不起油畫顏料，意圖以不透明水彩當油彩來畫。系



2022年，梁秀中攝於自宅。左右字幅為溥心畬贈予之對聯，中間畫作是與父親梁中銘合繪的作品《水牛》。圖片來源：王庭玖攝影提供。



1963年，梁秀中與林惺嶽（左）、余秉中（右）合影於野柳海邊。



約1969年，梁秀中與先生及三個孩子的全家福。

展時一向要求學生背誦其自創「水彩、水彩，有水有彩……」水彩經的馬白水老師，看了很不以為然而無法接受，自然無法得獎。當時由外國駐臺使節夫人所組成的「國際婦女會」，舉辦了一個獎金高達一千元的美術比賽。然而系上規定只有在系展中得過前三名獎項的人，才可報名參加校外競賽。系展未得獎的林惺嶽因此跑去和助教梁秀中商量，梁助教對林惺嶽向來很友善，不多說的蓋了系戳讓林惺嶽報名參賽，但言明如果他得獎就算了，沒得獎的話就不要把幫忙之事張揚於外。結果那次的比賽林惺嶽獲得了第一名。或許由於其結果是為系上爭光，加上梁秀中在系上師生中的好人緣所致，因此蓋系戳之事遂不了了之。甚至翌年林惺嶽再度榮獲國際婦女會水彩組競賽第一名之後，系上老師也敞開心胸，接納了這類畫風而榮獲畢業展之第一名佳績。這件事不但可以顯示出梁秀中之隨和而富於同理心，而且對大學時期的林惺嶽產生不小的激勵作用。

助教時期的梁秀中，不以打雜為苦，而樂於在師長旁協助、見習，每年系上舉辦的春季旅行活動，以至於莫大元老師的教學參訪之行政聯繫等，她都積極參與，從做中學。對於系務規劃、運作等細節，都有深入了解。這段助教時期的歷練，為其日後擔任行政主管職務奠定了踏實的基礎。此外，她在擔任助教及講師期間，長期協辦系務，經常往各處室虛心請益、溝通業務，因而與不少行政主管及行政人員建立不錯之互動關係，對其日後擔任系、所主管的業務溝通，以

及重點的掌握方面，無疑助益頗多。

從實習助教、助教，以至升等為講師以前的這段時期，她從新婚少婦，隨著長子方子元（1961-）和次子方麒舜（1962-）之相繼誕生，而升格成為人母角色，自然也帶動其繪畫題材的改變，最為明顯之處，開始對於「親情」主題詮釋作品的陸續出現。她曾在接受黃姿尹訪問時提到：「人一生過程有很多受外界影響，我喜歡畫親情是因為我自己有小孩子了、當媽媽了。」這種「生兒育女方體父母恩」之心境，可以理解成支撐其創作「親情」系列的源源不斷之動力所在。然而檢視其早期的親情畫作，則最早出現於其長子出世一年半以前的〈母親五十肖像〉。

〈母親五十肖像〉，畫於1959年中秋後三日，也是她剛從大學結業留系擔任助教一兩個月左右，取材於太夫人坐在籐椅上在燈下為家人織打毛線圍巾的神情。畫面以穩定性極高的三角形構圖營造安定、溫馨的感覺。太夫人穿戴整齊，似乎是為慶祝五十歲生日所



梁秀中，〈母親五十肖像〉，1959，彩墨、鑿宣，75×38cm，臺北市立美術館典藏。

【下二圖】  
梁秀中·〈元兒〉，1961，  
水墨、紙，35×34cm。



作的打扮，其神態雍容優雅，坐姿端莊自然，相當典雅而富書卷氣，可以看出與女兒極為親近的血緣關係之氣質。人物造形和姿態均甚嚴謹，

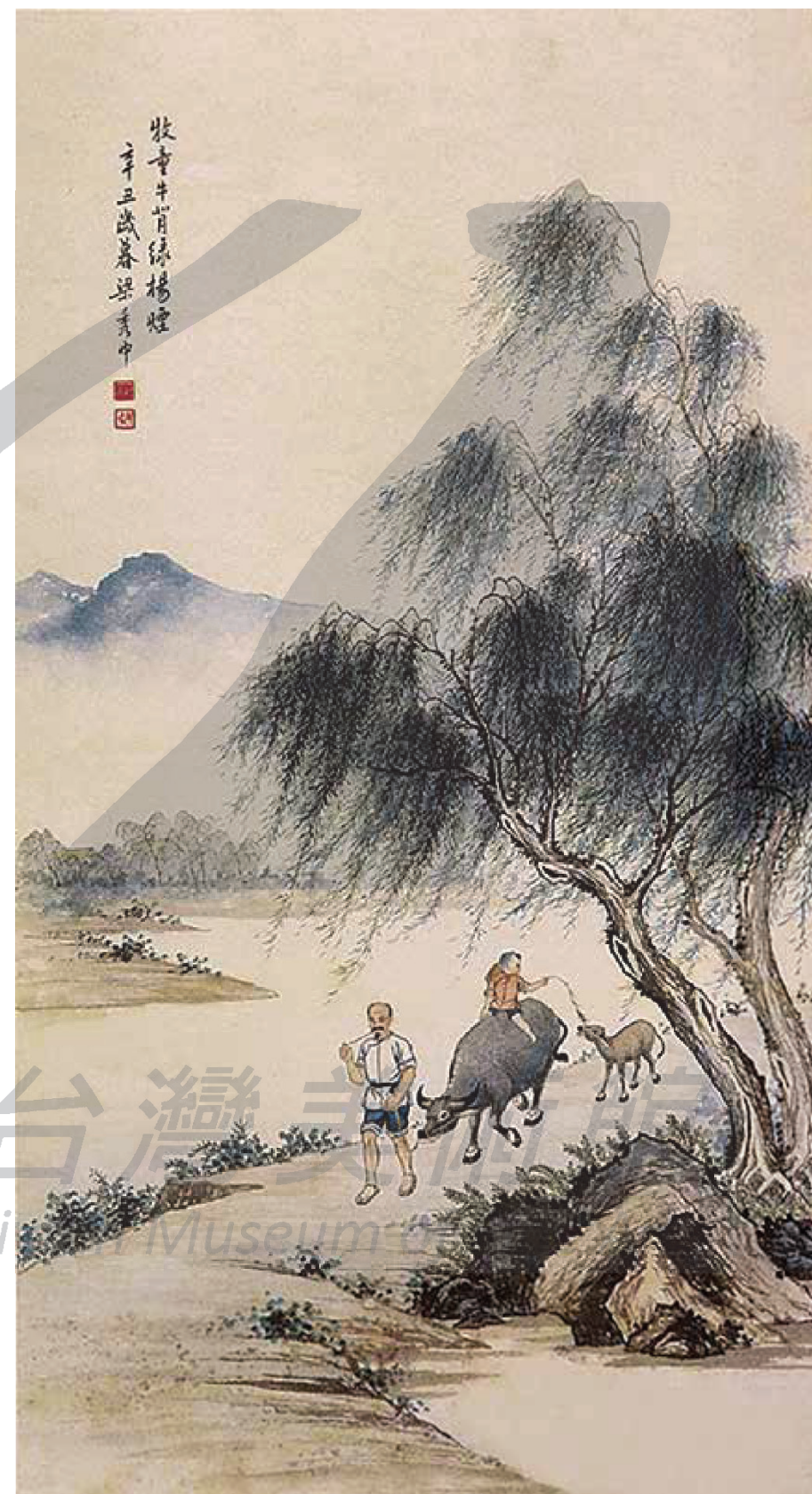
打毛線的雙手動作，以及專注之神情也都相當傳神，隱約透露出太夫人心繫家人的偉大母愛之親情，足以展現出其紮實的素描功力及解剖學素養，藍色的旗袍外罩橙黃色的唐裝外套，其色彩之互補尤其產生畫龍點睛的醒提作用。全畫筆線勻整而富有彈性，優雅而自然，親情洋溢。這件作品已然成功地消融內化其師學和家學之影響，幾乎看不出臺師大教授，以及梁氏三傑畫風之影子，堪稱是梁秀中早期重要代表作之一。

1961年和1962年，其長子和次子相繼出生，初為人母的喜悅，促使她將兒子納入畫中，同時也將親情的描繪，擴展到祖孫之情、兄（姊）弟之情、天倫之樂的場景。

1961年冬天，〈元兒〉一式兩件小品係以其長子為主題。其一畫長子坐著低頭伸手撥弄玩具鋼琴，另一則畫身為人母的自己，懷抱著元兒逗玩，一副「有子萬事足」的神情。這兩件小品主要運用水墨筆線的表现機能，勾繪而不藉助於西畫的光影烘染手法。華人古代畫家純用傳統線描手法畫嬰兒孩童，容易出現徐悲鴻（1895-

1953）所譏：「無論童子，一笑就老；無論少艾，攢眉即醜。」之毛病。畫中母親頗為時尚的髮式，以小寫意手法畫得相當得心應手而且自然流暢，展現出男性畫家所較不擅長的女性特質。這兩件小品，由於造形掌握頗為精準，加以其線條之概括能力已趨得心應手之故，因而顯得頗為自然而優質，並未出現徐悲鴻所顧慮之弊病，且達形神兼備之境地。也顯見梁氏當時已具扎實的素描基礎及解剖學素養，同時也能將上述素養內化為水墨畫線描的表现功力。

在其成功的特寫家人之同時，接著又更進一步地嘗試以造境方式，構想一些溫馨的家人相處之畫面，配以山水（風景）場景。1961年所畫的〈綠楊煙〉，完成時間與〈元兒〉相近，畫中祖父帶著孫兒漫步途經塘邊的柳蔭小徑準備出外放牛。祖、



梁秀中·〈綠楊煙〉，1961，彩墨、紙，90×48cm。

孫皆著民初莊稼人服飾，祖父一手持著旱煙管，另手執著韁繩，悠閒地走在前頭，孫兒跨騎於祖父所牽的母牛背上，並轉身回頭以楊柳枝逗弄跟隨在最後面的小牛，祖、孫和母牛、小牛之間聯結成頗為溫馨而有趣的呼應關係。畫中人物雖屬意想，但造形頗為嚴謹；牛的畫法也似乎刻意避開她從小耳濡目染所習見的父親（中銘先生擅長畫牛）小寫意水牛畫風，而採取與畫面呈現統調的宋畫畫法；至於配景的山水畫風，則主要透過其師承的吳詠香、金勤伯的北宗山水畫風，進而聯結南宋和明代院畫系統。

梁秀中，〈天倫樂〉，1962，  
彩墨、絹，66×43cm。



1962年的〈天倫樂〉，畫祖母和媽媽於田邊樹下含飴弄孫之溫馨畫面，接近中央坐於竹椅的祖母，笑容可掬，身體前傾並伸開雙手，似乎召喚著坐在地上的孫兒：「過來，阿嬤抱抱！」，站在小孫兒後面的小姊姊也傾身低頭，似乎催促小弟回應祖母的召喚，其間之呼應關係相當生動；左下方的媽媽坐在竹椅上低頭專注織打毛線，似用眼睛餘光一邊照顧著竹製嬰兒車內的小嬰兒。右下角點綴著倒置的竹椅、小水桶和小鏟子在畫面中發揮平衡作用。配景與〈綠楊煙〉(P47)相近，同樣屬南宋和明代院畫體系而略顯拘謹；唯人物畫之比重更高，完全主導整個畫面的重心，也頗能詮釋畫面的主題氛圍。當年梁秀中又添次子，〈天倫樂〉畫中坐在地上的幼兒年齡近於長子，嬰兒車內的嬰兒則近於次子，有兩個兒子當母本，使得梁秀中畫起幼兒來格外生動傳神。

前述幾件作品，顯見梁秀中擔任助教的最初幾年，極力追求跳脫家學和師學的藩

籬，多以造形嚴謹的工筆填彩畫風，繪寫生活化的時裝人物。然而在墨韻的發揮上，則顯得比較有限。

〈嬉羊圖〉畫於1963年冬天，梁氏也以兩個孩子作母本寫入畫中，柳蔭下小哥哥手持草料餵羊，弟弟又喜又怯地躲在哥哥身後探頭觀望，兄弟二人和餵食的山羊之間形成生動的呼應關係，也洋溢著天真的兄弟情，遠處點綴雙羊低頭吃草，更增加景深效果。此畫筆墨漸趨奔放，在墨韻以及用水方面更能得心應手地發揮。其山羊畫法很容易讓人聯想到以水墨畫羊享譽畫壇的又銘伯父，雖然她的山羊畫得比較含蓄而內斂，不過仍然顯現出，在面臨突破筆墨表現之瓶頸時，潛藏於其意識中的家學養分，仍然具相當程度的借鑑和運用。

除了親情系列之外，長久以來受到父親「一枝鉛筆走天下」（鄧國清語）的隨時隨地速寫習慣的感染，也常隨時在臺灣各地旅程中，頗為用心的以畫筆來記錄這塊土地的人文風情。戰後初期國畫部風格主要可分成兩大系統：其中大多數的評審委員以及不少參展畫家之畫風，係延續日治時期臺、府展東洋畫部體系，以膠彩畫為主流的生活化工筆重彩寫生畫風，講究造形的嚴謹和色彩的運用，這一系統多屬臺籍前輩畫家。此外，在中央政府遷臺前後，大量中原畫家薈萃臺灣地區，為傳統水墨畫播種、傳薪，重視筆墨和意境，講究文人品味的畫風；就題材方面而論，以山水畫最多，人物畫次之，花鳥畫較少。由於這兩類畫風之鑑賞品味規準頗有落差，並且在國畫部裡面爭取同一部門的獎項，因此曾發展出一段「正統國畫之

梁秀中，〈嬉羊圖〉，1963，  
彩墨、紙，90×50cm。



【右頁上圖】  
梁秀中雙鉤白描寫生稿〈百合花〉。

【右頁下圖】  
梁秀中，〈洋蘭〉，1957，  
彩墨、紙，31×25cm。

爭」。臺灣省政府教育廳為了平息這種爭論，遂從全省美展國畫部開始設國畫第一部、國畫第二部（東洋畫），分開評審，各取前三名。1963年12月，梁秀中取材於宜蘭頭城海濱漁家網魚景象的〈頭城漁父〉，榮獲第18屆全省美展國畫第一部第一獎（第二部第一獎則為謝峰生的〈黃昏陋屋〉），開創戰後水墨畫家在臺灣省展以人物畫獲得首獎之先例。檢視該屆省展畫刊所收錄的國畫作品，幾乎盡屬疏離生活的傳統國畫，相形之下，〈頭城漁父〉格外顯得生活化而貼近土地。時值颱風將至，兩個漁夫站立海面、抓緊時間以網罟專注地撈捕魚苗，海面浪潮翻湧，遠天濃雲密布。這幅畫捕捉了漁家為養家活口而與天候爭時間，與浪潮搏鬥的人文關懷之畫面。仍展現其一貫優雅的筆墨特質。生活化取材當中，臺灣畫壇的鄉土風興起於1970年代中期，梁秀中的〈頭城漁父〉或可稱得上是鄉土畫風的先行者之一。此外，在省展的權威性仍然很高的當時，她能一舉榮獲國畫部首獎，因而讓她榮登國內畫壇之檯面而備受矚目，稱得上是一戰成名之作。

【左圖】  
梁秀中，〈頭城漁父〉，1963，  
紙本設色，90×48cm。

【右圖】  
1963年，前省主席黃杰（左）  
觀賞梁秀中的得獎作品〈頭城漁父〉。



## 教學相長的畫藝精進

緊接著省展第一名的榮耀，過幾個月後，她以《中西美術史蹟之比較研究》一書通過升等為講師。成為講師以後，雖仍義務幫忙系務，但就開始必須上臺授課。

當時林玉山老師有意將一年級的國畫花卉課讓給她上，雖然大學時期曾在金勤伯、吳詠香老師的課堂上，學過工筆和沒骨花鳥畫，大三暑假甚至也還專程到邵幼軒畫室中學習小寫意花鳥畫。不過當她面臨要承接以寫生花鳥、走獸馳名畫壇的林玉山老師的花卉課，一時之間頗感壓力沉重。為求慎重起見，於是商請林老師准許她先隨班觀摩其教學一年，等第二年再接下這門課。個性寬厚隨和的林玉山自然爽快地答應，從此梁秀中才正式觀摩、學習林玉山的創作和教學的過程，補足了大學時期未能接受其指導的缺憾。

由於花卉課教學之需要，因而讓她開始下功夫以雙鉤白描之手法，用心觀察寫生各式花卉，目前她仍保存著〈百合花〉、〈洋蘭〉、〈芙蓉花〉等數百幅折枝花卉白描寫生畫稿，其中部分還略施暈染，其造形嚴謹而細膩優雅，顯現初期觀察之深刻，態度之嚴謹，以及線條之勻整而工韻兼備，顯然林玉山嚴謹而深入的寫生觀察的作畫態度對她頗有啟發。其中不少優質畫稿，只要賦彩並補





梁秀中在師大課堂上教學，右前方為 66 級的林仁傑。

上蜂、蝶之類的小昆蟲，就可成為正式作品。這批數量可觀的畫稿，說明她為了講授花卉這門課，投注了可觀的心力，當然同時也讓她拓展出更為寬廣的畫路來。

臺師大美術系62級的呂燕卿（前國立新竹教育大學退休教授）憶及：1969年就讀臺師大美術系大一入學之初，工筆中國畫課即由梁秀中老師所講授，當時梁老師之教學

由寫生工筆花卉入門，強調課程學習重點在「學習觀察」、「花卉的質感」、「工筆的秩序」及「寫生要融入個人之性格」為主。經過半個世紀以上，迄今她還記得當年上課之情形：

全班同學上課前，必須自己到花店買花卉如劍蘭等，上課前擺在畫桌上，自己先鉛筆勾勒（西畫式）在筆記本畫→馬上啟動工筆中國畫步驟：裱紙為主，磨墨……然後以小紅豆筆墨線勾勒→白描後……填彩……設色……以至於營造氣韻等。要求作品完美靈動才能過關；期中考與期末考，學生須自備花卉與繪畫工具，自行布局，然後在兩小時內完成作品。

記得梁秀中教授教導寫生構圖技法很嚴謹且步驟分明，常親自示範，如何以紅豆筆勾勒？如何運用羊毫筆？如何「分染」與「單染」之方法？以及畫紙大小圖面的空間處理等，皆詳細示範解說，最後如何重點加強以營造完整性，並鼓勵在畫上自己題字或名款等。

呂燕卿深覺上了梁老師當年這門課，啟發了同學們創作時要堅持與

全神投入，每件作品都要融入自己的審美意識，追求「美的本質」，以及必須兼備西方與東方的創作能量。推敲當年梁老師要同學買花描繪之意：一方面不希望大家隨意採折花木，破壞環境生態；另一方面，則由於自己花錢所買，才會更懂得珍惜，因而多數同學課後往往會帶回宿舍繼續練習。上述這種教學方式，也隨著時代之改變而作滾動式的微調。

曾任臺師大副校長的陳瓊花教授曾撰〈梁秀中——靈秀麗脂〉一文提到：

求學中很深刻的記憶之一，大一時上國畫基本技法課程，梁秀中要我們寫生，筆者就路邊生長獨特紫色之植物為題，進行練習，但是，因非名花草卉，心裡難免不安，不知是否可行，就像試著突破規範的孩子，但又希望大人們可以容忍接受。結果，梁秀中不但沒

【左圖】  
梁秀中，〈薔薇〉，1975，  
彩墨、紙，39×26cm。

【右圖】  
梁秀中，〈水仙〉，1975，  
彩墨、紙，40×27.5cm。



有責難，而且就畫本身的表現來提供具體的意見，如此的指導，給予筆者很大的鼓勵。其一，當然是對自己能力的肯定；其二則意味著，藝術創作可以隨心所欲；其三，藝術是可以不同於傳統的作法。直至今日，自己身為教師，也就常以秀中老師的作法，隨時自我提醒，在思想與指導上，要保持彈性與寬廣的胸襟。

此外梁秀中也很注重學生面對實物實景寫生的深入觀察之造形訓練。曾任教小學及臺師大附中的74級賴寶玉接受黃姿尹訪談時曾提到：我研究所時寫生了好多木棉花，也照了好多相，可是我畫了好多次都發現沒有很理想，有一天（梁秀中）老師到我的畫室來，就告訴我說那個木棉花的枝條是雖然很堅硬，可是它是有彈性的，就是柔中帶剛，還有它有很多小花苞，而且木棉花畫太多不好看，不要畫太滿。因此我豁然開朗，覺得我會畫木棉花了，就是

梁秀中·〈秋石櫛〉，1975，  
彩墨、絹，58×88cm。



老師在最關鍵的時刻，會把我點醒。

正如所謂「臺上一分鐘，臺下十年功」。由於梁秀中長期深入的觀察寫生，以及豐富的創作經驗累積，因而在指導學生時，很容易找到畫面問題的癥結點，能夠在關鍵處給予適當的改善建議，往往稍作調整之後，讓一張看來不太對勁的畫，馬上活了過來而富有生命力，因而讓不少學生受益不淺而感到敬佩。

然而在各種繪畫題材當中，梁秀中始終對於人物畫著力最深，成就也最為顯著。她於1978年發表一篇〈我喜歡人物畫〉（1978.10.29《民族晚報》）其中提到：

我生長在戰亂中，動亂生活中，對人的觀察特別敏銳，對於人性、感情，看得相當透澈，……受了父親的影響，我喜歡人物畫，畫的也是現實社會中的人物，尤其是鄉下農村的人物，經常在我筆下出現，我總覺得，人物畫不能離開群眾太遠，離開群眾太遠，對於賞畫者來說，只能欣賞，發思古幽情，但不能引起他的內心情感。……我想表現的就是一

梁秀中·〈船家女〉，1965，  
彩墨、紙，134×68.5cm，  
圖片來源：國立歷史博物館典藏提供。







種平易、能與觀畫者共鳴的情感。當然要求人物畫的成功是很不容易的，因為它的取材與表達都很困難，失敗的成分多，但是人物畫能夠給人時代感，一幅畫中所代表的，除了人與感情之外，還有時空的代表性，這也就是在國外許多藝術館中傳之不朽的名畫多為人物畫的原因。

當年臺師大美術系的國畫組「人物畫」，通常開在大三下學期，以及大四上學期，梁秀中教三年級下學期是以寫生人物畫為主，範畫練習為輔。往往前兩週會發下畫稿借給學生臨摹參考，以練習運筆、用墨、敷彩之法；此外也會介紹中國人物畫之源流及演變，各家畫派、各種描法，畫論中關於人物比例，以及解剖學原理等。其後每隔兩週請模特兒著唐裝（如1982年的〈花影滿園〉（P91））或長裙供學生現場寫生，也兼請僑生著異國服飾供同學寫生（如1975年的〈家書抵萬金〉，1977年的〈印度

女郎〉（P74上圖）等都是從現場示範，回家之後整理而成的精品）。此外要學生平日加強人物速寫，每週要當平日作業繳交。期許學生們能表現男女老幼等各種形態、容貌、神韻，以及服飾姿態之變化。至四年級則須為畢業製作而創作，她除了要求學生自己尋找創作的題材，同時也格外加強群像之間的呼應關係。

在1978年6月出版的臺師大《美術學系系刊》中，梁秀中發表了〈談人物畫的教學〉一文，其中特別提醒同學們畫人物不宜只依賴照片，她強調：

……將思想和感情結合，通過自我的情趣，在畫面才能傳達出人物的「神韻」。然而許多學生常喜歡拿照片來作畫，以為就是畫現代人物了，孰知那只是一個空洞的形骸，毫無內容。……人物畫並非畫「鏡中之影」，尤其中國人物畫更是要注重內在的「感」，才能「以形寫神」，達到「傳神」之妙。……

依賴了照片的外形就只畫輪廓，連衣服內的骨骼軀體都不表現，

【左頁圖】  
梁秀中，〈家書抵萬金〉，  
1975，彩墨、紙，  
137.5×68.5cm，  
國立臺灣藝術教育館典藏。

梁秀中，〈臺東港〉，1969，  
彩墨、紙，60×94cm。



更何談畫出人之神情哩！所以要創作一幅感人的畫，一定要自己親身地去觀察和體驗，更要有「感」而畫才行。在構思時，我們要用眼睛去「看」，用腦筋去「想」，用心靈去「感」，盡量培養情緒，醞釀情感，直到「感情移入當中」，而達到「渾然忘我」，如癡如醉的境界，常有神來之筆，傑出的表現。

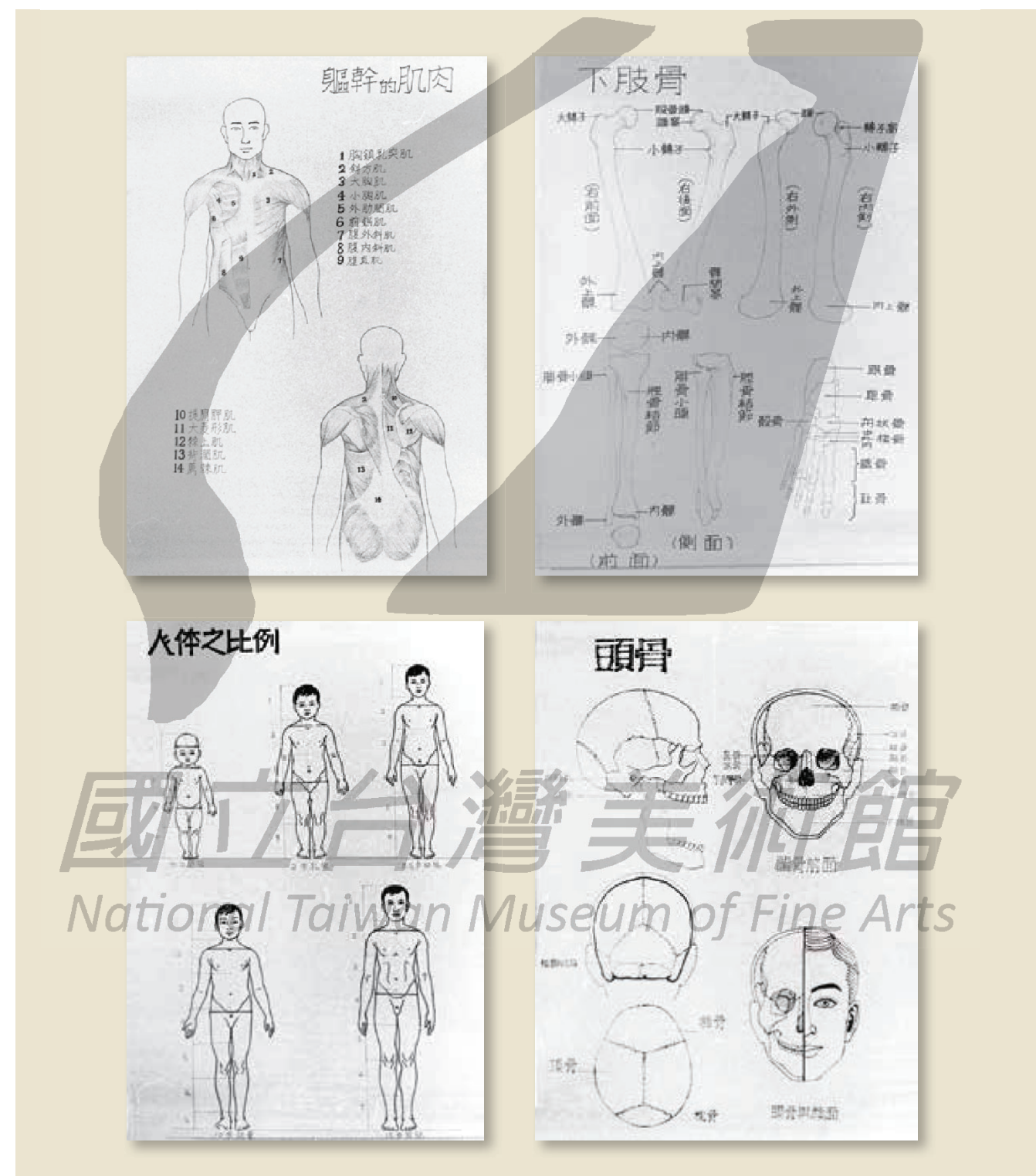
上述這段文字，基本上顯示出當時她在時裝人物的創作和教學的基本理念。梁秀中教國畫組人物畫，經常請同學擔任模特兒，直接現場寫生，剛開始會先讓學生以鉛筆打稿，定稿之後再轉成水墨畫；其後也會進一步訓練學生直接用水墨半寫意的方式直接寫生。為了讓學生知道作畫的步驟和要領，她往往會親自示範再佐以講解。她格外強調眼神的表達及神情之掌握。因此之故，此後其畫作中有不少出於課堂上之示範，或與同學一起畫相同之模特兒，甚至直接捕捉課堂上正沉浸於作畫情境之同學，帶回家之後再繼續整理成為正式作品，是以其不少畫作相當生活化。同時也因而「教學相長」，讓自己鍛鍊出手、眼、心之間「得心應手」之創作能耐。

由於臺師大的學生，都是受過全方位的專業美術教育，為接駁時代之脈動以及學生之需求起見，她除了教授時裝人物畫之外，也深入鑽研藝用解剖學。1972年臺師大美術系（1967年臺灣省立師範大學藝術系改隸改名為國立臺灣師範大學美術系）開始實施新的課程，自大三以上先分成國畫、西畫、兩組教學，幾年後又增加了設計組。當時三年級國畫組分成人物、山水、花鳥三科，梁秀中就講授人物畫，教授國畫組的水墨人體素描、藝用解剖學等課程。為了教有別於生物、醫學領域的「藝用解剖學」，她廣泛收集海內外相關文獻資料，而且親繪全開尺寸的人體骨骼、肌肉的大型掛圖以輔助講解，包含頭部、軀幹、手、腳等，都有詳細的圖示分析、解說，甚至其升等教授之論文也以《解剖學與人物畫》（1973）為主題。

據呂燕卿之回憶：梁秀中當年在藝用解剖學課堂上，不但要求學生必須能畫出掛圖上的人體骨骼、肌肉，牢記各部位之名稱，還希望學生能進一步以藝術觀點區別男女、不同年齡層以及動態中，骨骼和肌肉的變化。其

創作、教學與學術研究相輔相成，正所謂「教學相長」，讓梁氏對於衣服底下的人體骨骼、肌肉狀態更能得心應手地精準掌握，實踐古人「以形寫神」之傳神要領。其教學讓學生人物畫的造形更趨嚴謹，同時她

梁秀中任教臺師大藝術系時曾教授解剖學，圖為她繪製的教學掛圖。



梁秀中·〈母與子〉·1964·  
彩墨、紙·71×42cm。



也拓展並深化其繪畫的內涵和造形的嚴謹度。此外梁秀中所指導的碩士生畫家程錫牙，在其碩士論文中就提到她授課時：「時常不忘提醒學生加強素描速寫的重要性，尤其作為一位人物畫家，必須不斷的訓練人體素描，人體基本結構才能掌握，才不至於鬧笑話。……蒙受其惠及影響所及之晚輩學生，不計其數，也為人物畫史的傳承，記下不可抹滅的功績。」

這種為了教學和創作而勇敢迎向以往較少觸及的領域考驗，以增益其所不能的敬業精神，深值敬佩。

檢視這段時期她在畫風上的改變：長久以來秀麗優雅帶有書卷氣而筆墨清雅的時尚美女題材，一直是梁氏具有辨識度的招牌畫風。就目前可見之圖版，最早見其於1969年發表於第1屆全國大專院校教授美術作品聯合展覽的〈母與子〉。畫一位母親背負嬰兒，一手牽著孩兒背風而行進中，從主題而論，可歸之於其「親情」系列。畫中母親雖然穿著無袖桃色洋裝，腳穿木屐，衣著與一般婦人無異，雖其服飾還稱不上「時尚」，然而秀髮微卷，容貌秀麗而氣質優雅，再加上宛如模特兒般的高挑身材，卻頗具現代感。這件作品或可算得上開啟她時尚美女系

列的雛型。

1971年應邀參與第6屆全國美展的〈淡水河畔〉，取材於河畔養鴨女的工作情形。畫中的養鴨女頭戴斗笠、衣著樸素，腳穿木屐，惟容貌仍維持其一貫的端莊秀雅的招牌風格。養鴨女背風站在岸邊，揮手張口，與遠處河面舢舨上的漁夫打招呼。岸上數十隻鴨子成群結隊地從養鴨女背後繞過前方，陸續下水朝舢舨方向游去，與遠處圍繞著舢舨的鴨群相互呼應。人和鴨的視線均聚焦於遠處舢舨，數以百計的鴨群每隻各有不同姿態和角度之變化，空間景深效果亦佳。此畫足以顯示出，精善人物畫的梁秀中，畫禽鳥之造詣，依然不容小覷，堪稱是她用心經營的階段性代表作。

畫於1970年的〈晨〉(P62)，取材於大清早正在中山南路打掃馬路的清潔婦，頭戴斗笠的清潔婦全套裝扮相當寫實，略俯其上半身，其力道透過雙手握著的細竹柄而貫注於正與地面接觸磨擦的竹掃帚頭，造形、動作姿態和神情都稱得上「形神兼備」。身後隱約可見清潔推車，身旁



【左圖】  
1971年，梁秀中於第6屆全國美展與作品〈淡水河畔〉合影。

【右圖】  
梁秀中·〈淡水河畔〉·1970·  
彩墨、紙·135×69cm。

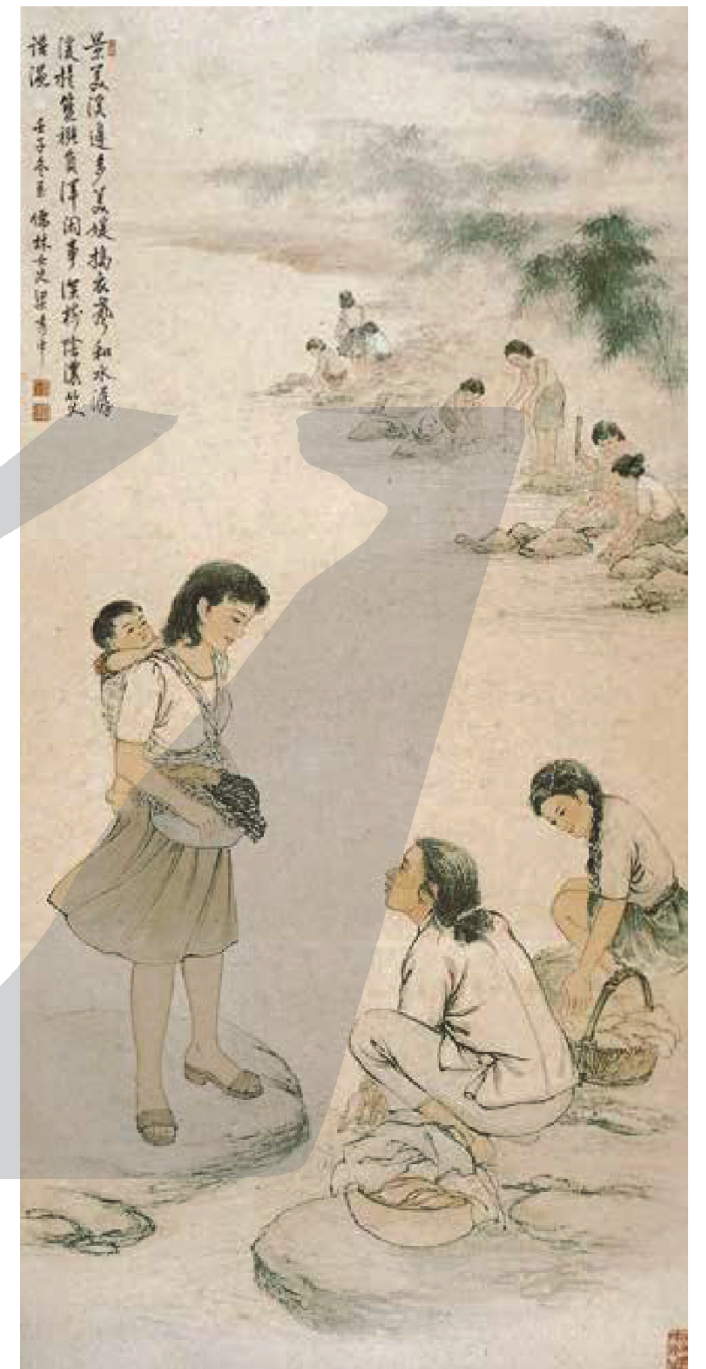
的安全島內杜鵑花開，邊緣以鐵條彎曲成弧狀交錯，記錄了當年街道之狀貌。遠景景福門隱現於晨霧籠罩的椰林之間，添增推遠空間的大氣感。在貼近庶民勞動生活之中，也添增了文學性的優雅詩詞意境。

1971年除夕所畫的〈人物（鄉間所見）〉，是她繼〈頭城漁父〉之後更為成熟的鄉土風之優質畫作。畫中保存了半個世紀以前臺灣農村常見的「踩水車」引水灌溉的景象，畫中踩水車的少女，上半身趴在三根竹竿搭建而成的H型支架上，臉部五官開相顯得較為貼近勞動階級，不

同於其以往氣質優雅的時尚美女。微風吹拂，帶動柳條和裙襬飄揚，增添幾分優雅意境。線條的表現也跳脫了「十八描」的傳統人物畫線描技法，而就衣裳的質感、身體結構去觀察寫生提煉出更為生活化的線條。很容易讓人想起六十年前名為〈水車姑娘〉臺語歌曲的內容之情境，優雅之中兼帶本土氣息。

〈浣衣〉這件高6尺、寬3尺的大畫，完成於1972年。其場景取材自溝子口世新大學（當年稱為「世界新聞專科學校」）附近的景美溪畔，早年常有不少婦人在那裡洗衣，當年梁秀中曾幾度專程前往觀察，也畫過幾張素描草稿，尤其對於左側背著小孩，手捧一盆待洗衣物，腳穿木屐的立姿少婦，為捕捉其複雜的背帶網綁之法，特別經過深入地觀察、揣摩一番。為了讓視平線能推得上去又能顯得自然，因而雖以西方透視法為基礎，但仍在中、遠景參用了華人古代的移動視點取景法。畫中人物共十一位，姿態、動作各自不同，彼此之間又有微妙的呼應關聯，尤以近景站立略低頭俯視的少婦，與其對面蹲坐仰頭的洗衣老婦間之互

梁秀中，〈晨〉，1970，  
彩墨、紙，135×67.5cm。



動神情，顯得格外傳神。人物服飾之線條，也直接從布質肌理的觀察提煉而出，不受傳統人物畫「十八描」所規範，相當生活化，捕捉了已經超過半個世紀的庶民生活之歷史鏡頭。左上角以行書題詩：「景美溪邊多美媛，搗衣聲和水潺湲。提籃襖負渾閑事，深樹濃蔭笑語溫。」詩情畫意相得益彰。

畫於1973年春天的〈拾荒者〉（P.64右圖），畫中揹著竹簍、戴著斗笠的拾荒老榮民，低頭逗著一對穿著講究，正雙載騎著兒童三輪車迎面而來的小兄妹，老幼、貧富之間對比鮮明，但彼此神情、姿態的互動卻相

當緊密而傳神。畫家題以陸放翁詩，用來詮釋當年的拾荒老榮民，感嘆兩岸之分隔，心中似乎將未來「反攻大陸」以重返家園的夢想，寄望在孩童這一代的畫境寓意。

1971年5、6月間，梁秀中應行政院僑委會之聘，前往菲律賓擔任六週「菲華暑期文教研究會」講習教師，並由菲律賓第一夫人接見。身

【左圖】  
梁秀中·〈菲婦織布〉，1971，  
彩墨、紙，135×60.5cm。

【右圖】  
梁秀中·〈拾荒者〉，1973，  
彩墨、紙，134×69cm。



為畫家的她，自然運用畫筆記錄域外特殊風物景致的雪泥鴻爪。〈菲婦織布〉係取材自馬尼拉碧瑤山區的原住民織布的景況。同屬南島語系的菲國碧瑤原住民的織布方式與風格與臺灣原住民頗有相近之處，讓她倍感親切，隨即以鉛筆當場速寫記錄，返國後才以彩墨繪製成正式作品，從體質人類學的角度檢視畫中對於碧瑤原住民的老婦臉部五官特質的捕捉，也頗為到位。基本上，在1960年代末期，其個人畫風辨識度已然呈現。

## 畫壇上嶄露頭角

1973年梁秀中正式通過教授之升等審查，達到了大學教師的最高層級；年底開始以「特約」（即後來的「邀請作家」）身分提供畫作於全省美展中展出；翌（1974）年9月應邀於臺灣省立博物館舉行了首次的個展，同時也印行了一套「梁秀中人物畫選」而受到畫壇的肯定；1975年開始陸續應聘擔任北市美展（第7屆起），以及全省美展（第30屆起）、全國美展（第9屆起），以至於中山文藝獎、國家文藝獎等重要大展、獎項之評審委員；1977年再度應聘赴菲講學，榮膺菲華文教團團長；1978年開始應聘兼國立臺灣師大美術學系主任，1981年兼臺灣師大美術研究所的首任所長，1986年起榮任臺灣師大藝術學院院長等行政職；同時也在本期開



【上圖】1971年，梁秀中（左1）赴菲講學時，贈畫予菲律賓總統夫人伊美黛（左3）。

【中圖】1974年，梁秀中於臺灣省立博物館舉辦首次個展的看板。

【下圖】1974年，梁秀中於臺灣省立博物館舉辦首次個展時留影。



【左圖】  
1970年代，梁秀中擔任臺師大美術系主任時期留影。



【右圖】  
1974年，梁秀中(中)於臺灣省立博物館舉辦首次個展與父親(右3)、先生(右1)、胡克敏(左3)等人合影。

始應教育部、考試院等機構敦聘為各種委員等。此外也榮獲臺灣省文藝作家協會中興文藝獎(1979)、中華民國畫學會金爵獎(1981)、中國文藝學會榮譽文藝獎章(1994)等，這些在當時的臺灣畫界中都算得上是種難得的榮耀。同時也讓一向低調的梁秀中，正式在臺灣畫壇上嶄露頭角。

在1980年代中期以前，大專院校之教授、副教授、講師、助教均有定額限制，與現今體制不同。換句話說，要是有位教授退休或離職，才可以帶動一位副教授升等為教授，一位講師升等副教授的機會，以及補上一個助教缺。因此能升等為教授，實屬不易。此外1990年以前，大學教師升等完全以與任教科目有關的學術論文之審查為主，不同於今日之多元升等。

長久以來在一向低調內斂的梁中銘眼裡，梁秀中永遠是他心中的掌上明珠，就像目前不少已屆法定老齡者於在世父母的心目中，永遠還是小孩一樣。因而雖然梁秀中曾得過省展第一名，而且已然建立起個人畫風之辨識度，但他仍一直希望女兒不要輕易舉行個展。當梁秀中已然升等為教授時，而且已屆四十不惑之齡，臺師大美術系的袁樞真主任遂忍不住的提醒梁中銘說：「梁先生，您女兒已經是教授了，可以讓她開開畫展，不然人家以為她不會畫畫。」因此梁父才轉而支持女兒舉行1974年9月於臺灣省立博物館的首次國畫個展，配合這次個展，也出

版了「梁秀中人物畫選」一套十張明信片大小的畫片，當時德高望重的書畫界大老馬壽華特別為這套畫片的封套題簽。這套畫片中有穿著無袖粉紅旗袍，秀髮隨風飄舞，頗為優雅的時尚美女〈春風〉，有如自畫像一般；有本土寫生的〈採茶女〉，捕捉戴著斗笠、包著頭巾配備齊全的採茶女，於山坡採茶之畫面；也有分別描繪西施、王昭君、貂蟬、楊貴妃(P68四圖)的古裝「四美人」，雖屬古裝，但其氣質、神情、姿態以至於造形方面，都頗為用心而講究。由於梁秀中對於舉行第一次個展也有很高的自我要求的緣故，因而作品極具品質，獲得藝術界相當不錯的反應，尤其前輩師長給予不少的鼓勵，讓父女倆也都信心倍增。

從升等為教授開始，到她擔任系所行政主管以前的五、六年間，是梁秀中創作力格外旺盛的首度高峰期，期間出現不少具分量之精品。升等為教授的1973年的夏天，她以興建中的〈曾文水庫〉(P69)工地為主

梁秀中·〈採茶女〉·1974·  
紙本設色·46×69cm。





【左上圖】  
梁秀中·〈西施〉，1974，  
彩墨、紙，66×66cm。

【右上圖】  
梁秀中·〈王昭君〉，1974，  
彩墨、紙，66×66cm。

【左下圖】  
梁秀中·〈貂蟬〉，1974，  
彩墨、紙，66×66cm。

【右下圖】  
梁秀中·〈楊貴妃〉，1974，  
彩墨、紙，66×66cm。

題，畫了一幅高6尺、寬3尺結合山水背景的人物群像大中堂。畫中由近到遠數十位戴著安全頭盔、身穿工作服的工作人員，或鑽地、或鏟土、或挑土、或測量等，動作姿態各異卻彼此微妙呼應（據畫家表示：當時工地並沒有如此多人同時在現場，但這些人物和機具都是分批速寫，以及親眼觀察過，然後在畫室中組構而成）。古來中國人物畫家較少擅長

處理人數眾多的群像畫面，此畫人物之布局及空間結構的處理都極見功力。作為背景的曾文高壩，以及山巒、崖壁的山水場景與人物群像頗為調和，也反映出其山水畫根柢之深。中景畫出當時水墨畫界很少人觸及的挖土機、卸貨車、吊車等現代工程機具而且在畫面中毫不突兀，畫中景物甚多卻毫無壅塞感。此畫不但在時裝人物和現代景致的結合上作了成功的示範，同時對於其後不久水墨畫界陸續出現描繪工業社會機具的題材，也有相當的啟發作用。1978年其學生詹前裕（64級），即以相近主題的水墨畫〈石崗大壩〉榮獲雄獅新人獎第三名之榮譽。其畫中工業社會的水壩，以及挖土機等現代機具的描繪，在當時頗受矚目。

1973年12月下旬，梁秀中出席國際美術教育協會亞洲區

梁秀中·〈曾文水庫〉，1973，彩墨、紙，  
180×90cm。



第3屆美術教育會議，順道赴日韓考察，這幾天當中她用畫仙板以捕捉旅途所見之景象，其中〈淺草餵鴿婦〉一作，取材自一位老婦人在廣場餵食群鴿的景象，作為配景的群鴿，生動而自然，可以看出其翎毛題材之功力，小寫意的速寫手法毫不矯飾，頗合於蘇東坡「無意於佳，乃佳」之名句。〈韓國民俗音樂〉和〈蟠桃一熟三千年〉應該也是這次考察行程中所捕捉到的新題材。尤其前者畫中近距離特寫兩男一女穿著韓國傳統服飾並列而坐，演奏三種不同的傳統樂器。有道是「畫人難畫手」，尤其演奏樂器的手指動作和神態，對於一般水墨畫家而言，原本格外細膩而不易精準掌握，畫中梁秀中卻以其扎實的素描、解剖學素養，以及得心應手的筆線功力，將異國民俗音樂的演奏場景，詮釋得頗為到位而自然生動。

取材於南臺灣七股鹽田的〈鹽田風光〉畫於1974年，是其畫作中極

【左圖】  
梁秀中，〈淺草餵鴿婦〉，  
1973，彩墨、紙，  
27×24cm。

【右圖】  
梁秀中，〈蟠桃一熟三千年〉，  
1973，彩墨、紙，  
135×68cm。



為罕見的三拼巨幅。由近而遠十多位鹽田中穿戴著防曬裝備齊全的女工，從梳集鹽粒、裝籃、挑上鹽山集中後，再進行梳整等連續動作，巧妙地呈現在同一畫面之中，而且聯結其動線，也融入斜線推移的空間感之營造。鹽田女工的造形仍維持梁秀中招牌式的高挑身材和優雅氣質，搭配鹽田的遼闊、清遠之畫境，生活化之中，猶帶有詩意。

同樣畫於1974年的絹本設色之〈採蓮〉也是相當優雅的精品，畫中以沒骨設色之法，整池的荷花荷葉，角度姿態變化無窮，兼具明暗光影之表現，寓變化於統一。撐船、採蓮的兩位戴笠辮髮少女，一立一蹲，造形嚴謹而自然，在畫面上有畫龍點睛之效果。氣氛的營造以及大局感甚佳，畫境宛如一首優雅的詩。



梁秀中，〈鹽田風光〉，1974，  
彩墨、紙，130×196cm，  
國立臺灣美術館典藏。

梁秀中，〈採蓮〉，1974，  
彩墨、絹，87×156cm，  
臺北市立美術館典藏。





【右頁圖】  
梁秀中，〈天下父母心〉，  
1977，彩墨、紙，  
181×89cm。

梁秀中習慣利用空檔休閒時讀唐詩、宋詞等，看到喜歡的句子則往往隨手記在筆記本內，常藉著徜徉在詩詞意境中神交古人，並進而融入其畫境中。從這幅〈採蓮〉，可以看到這種典雅的詩情畫意之展現。

【左圖】  
梁秀中，〈夢幻人生〉，1976，  
彩墨、紙，134×68.5cm。

〈夢幻人生〉和〈偷得浮生半日閒〉皆畫於1976年，前者畫中那位穿著無袖旗袍，長長的微捲秀髮，頭枕在交叉的雙臂上的時尚美女，伏案小寐，桌上畫具齊備，展開的紙上已畫蘭草數株，宛如她的自畫像

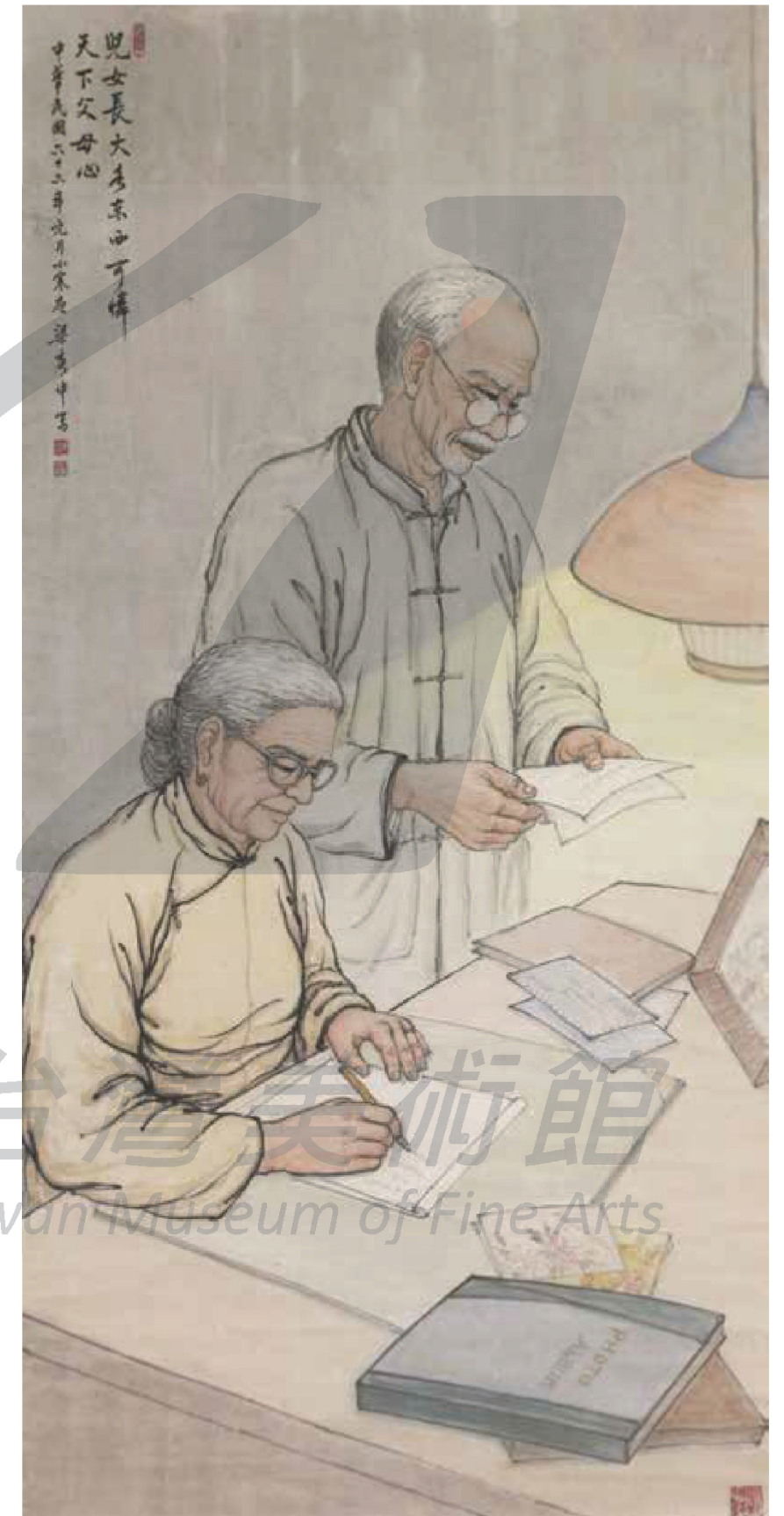
【右圖】  
梁秀中，〈偷得浮生半日閒〉，  
1976，彩墨、紙，  
129×65cm。



一般。後者捕捉靠著門板外的一個小角落，就地擺攤的修鞋匠，在工作空檔時，聽著小收音機而自我調劑的庶民生活場景。

相對於畫於〈採蓮〉的沒骨畫法，1977年的〈天下父母心〉大中堂，則純以線性表現。畫中特寫一對穿著唐衫的白髮老夫婦，藉著書信聊慰思念兒女之情。老婦人坐在案前，戴著老花眼鏡埋首於燈下寫信，老先生則挨著老妻身旁站立低頭讀信，兩人的姿態、神情及身上棉襖布料的質感，都相當傳神。桌上相簿、信封、卡片、相框散置，頗增故事性內容的張力。不透明的燈罩所形成上半部較暗、下半部明亮之光影表現，以及老先生鏡片的反光之光影效果，頗增畫面氣氛的營造。左上方自題「兒女長大各東西，可憐天下父母心」。梁氏在畫冊中加註創作背景說明：

當年臺灣時局動盪，許多父母將子女送到國外留學，且移民風氣很





盛。1976年我家小弟也全家移居美國，父母多有不捨，每每以書信、照片作為安慰。那時資訊也不發達，僅靠通信互慰，他們的心情是「兒女長大各東西，可憐天下父母心」，是真實的寫照。

雖云「真實的寫照」，但是畫中的主角並不像梁氏雙親，而是另外選擇兩位更富歲月滄桑的老夫婦作為描繪對象，比較能詮釋其孤寂的思子之情，畫境蘊含的弦外之音，頗富感染力，堪稱是她親情系列的用心之作。

1977年的〈印度女郎〉，畫中穿紗麗傳統服飾的印度女郎，優雅的姿態身段、眼神，以至於手指動作的細膩而精準的捕捉，都在嚴謹造形中洋溢著特殊的異國風韻。

1978年4月，梁秀中與父親應臺灣省立博物館之邀請，舉辦「梁中銘、秀中父女畫展」。這次的父女聯展

格外受到藝壇的矚目，報章雜誌頗多報導，尤其由梁中銘畫猴、梁秀中補景的一件由八張6尺高、3尺寬宣紙合併而成的〈百猴圖〉通屏巨畫格外受到重視和讚賞，當年（戊午）2月由書法篆刻名家王王孫於畫面左上角虛白處，以斗大篆書題以「百猴圖」之畫題；1994（甲戌）年的秋天，林玉山應梁秀中之請於右上角餘白處以行書題識了長跋，敘述此巨畫完成之始末及意義，其內容如下：

百猴圖係中銘先生一生中最大幅之作品，於民國六十五年思構經營，相續工作花了一年多時間，日夜專注於此作。畫中猴子各種習性動態，細心揣摩（摩）神貌自然，造形之美畫得其妙。百猴寫成，全幅布局也已大定。而後先生旅



1978年，梁秀中與先生合影於「梁中銘、秀中父女畫展」。

〔左與上圖〕  
梁秀中，〈印度女郎〉，1977，  
彩墨、紙，136×67.5cm。

梁中銘、梁秀中，〈百猴圖〉，  
1978，彩墨、紙，180×720cm。





美，乃將畫中之配景付與（予）其長女秀中，為之染成。六十七年先生由美歸來，見此圖完成配景，甚為高興，因與秀中聯合舉辦畫展。今先生已歸道山，秀中珍視遺澤傳家至寶，特攜請題，古人謂「世家傳舊史，盛業繼前修。」梁家父女於畫史中，必有其適當定位，樂為之識。歲次甲戌仲秋，桃城林玉山題。

梁秀中所補之大榕樹和巨石、溪澗之配景，絲毫不搶百猴之主題，而且調性與父親之畫猴相輔相成，頗為調和，堪稱絕妙。由於展出前中銘先生臥病，因此另有部分未完成之畫作，也是由梁秀中細心經營，加以補景，因而展出畫作中另有不少出於父女合作畫，而且也都自然而調和。這種繪事孝

親，一時傳為藝界美談。

此外梁秀中配合展覽而特別撰述〈父親與我——寫在梁中銘教授父女畫展之前〉一文，於開幕當天（4月18日）發表於《中央日報》副刊，其中提到：

二十年來由於教學相長，總算真正有了些心得，特別是人物畫方面。不過父親卻沒有認為我已經是「身為人師」的教授，就不再管我了，反而在我作畫之際，詳加指點，可謂督導甚嚴，真是「愛之深，責之切」。他對我的要求既嚴，所以在創作上，我就越發不敢隨便，每當一幅費了不少心血的畫，就在快要完成之時，只要發現有一點不如意，我一定會重新再作，決（絕）不會對自己的畫稍加寬宥，這種不僅把自己整個的生命和感情都投入於繪事中而刻意求好的精神，實在是不能不感謝父親幾十年來，給我加意的鼓勵和薰陶所養成。

雖然在這個時間點上，梁秀中早已樹立了自我畫風特質。然從上述這段文字中可以顯見，長久以來住在同一屋簷下的梁中銘，對於女兒的繪畫創作，仍不時地站在「旁觀者清」的制高點上，以自己深厚的創作經驗，提供品評意見，讓梁秀中發現自己畫作的盲點所在，進而改革精進。因而父女兩人之畫風雖然各異其趣，但在「師法自然」層面的頻率則頗為相近。或許基於如是的緣故，父女合作諸畫，才能夠因而宛如天衣無縫般的自然接軌而有很好的大局感。

【左頁圖】  
〈百猴圖〉（局部），右上方有林玉山補題的長跋。

1978年，梁秀中父女一同研究畫藝。

