

秀外慧中·優雅傳神——梁秀中時裝水墨人物畫之探討

黃冬富

Aesthetic Intelligence and Graceful Realism

—An Exploration to the Modern-dressed Figure Ink Paintings by Professor Liang

Shiow-Chung / Huang, Tung-Fu

摘要

治藝長達一甲子，持續任教於臺灣師大美術系接近半個世紀的梁秀中教授，是戰後初期臺灣專業藝術教育體系所培育而出的第一代傑出水墨畫家之一，也是二十世紀中葉以戰畫、宣傳畫引領畫壇的梁氏三傑（鼎銘、又銘、中銘）家族的第二代成員。長久以來，梁秀中以其時裝水墨人物畫建立起個人畫風辨識度。本文排比戰後臺灣時裝水墨人物畫家梁秀中的歷年畫作，歸納其主題類型以及畫風發展軌迹，嘗試區分成（一）親情系列（1959年～）、（二）土地鄉情系列（1963年～）、（三）域外來風系列（1971年～）、（四）時尚美女系列（約1971年～）等四個系列進行析探。希冀藉以檢視其一甲子繪畫生涯的發展脈絡、畫風特質及其時代意義。

關鍵字：梁秀中、臺灣師大美術系、臺灣美術、時裝水墨人物畫、梁氏三傑

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

前言

自古以來由華人文化所建構而成的繪畫藝術傳統當中，就題材層面而論，人物畫一向被認為難度最高。早在公元四世紀後期的東晉顧愷之就提到：「凡畫，人最難，次山水，次狗馬，其臺榭一定器耳，難成而易好，不待遷想妙得也。」¹據顧愷之的觀點，人物畫之難，除了在於必須掌握描繪對象的人格特質、情態和神采的「遷想妙得」之外，同時也牽涉到「有一毫小失，則神氣與之俱變矣。」²的造形嚴謹度之課題。具體而言，人物畫之難於山水和花鳥等題材，主要在於造形比例之精準、動作姿態之自然以及神情性格之掌握等要求特高，只要稍有出入，很容易被人一眼即看出破綻。回顧中國繪畫史，自元明以降，文人畫成為畫壇主流，追求發揮筆墨表現機能和文學意境蔚成風氣，實對物像的深刻觀察以及造形嚴謹度的訓練，逐漸為畫界所忽視，因而作品能夠達到「形神兼備」的人物畫家也隨之遞減，導致二十世紀前半葉留學返國「引西潤中」的改革水墨畫名家徐悲鴻即認為人物畫是中國近三百年來最弱的一環。他在〈任伯年評傳〉一文中更強調：

學畫必須從人物入手，且必須能畫人像，方見功力及火候純青，則能揮寫自如，游行自在。比之行步，慣經登山則走平地時便覺分外優游，行所無事。³

如是之論點，頗能彌補元明以降「尚意輕形」的閉門造車式文人畫末流所產生的弊病，同時也呼應西方藝術教育體系所講究素描基礎的時代潮流。

1940 年代末期國民政府遷臺，追隨政府渡臺的第一代國畫家，擅長人物畫者，比起山水和花鳥仍相對偏少。第一代渡臺的人物畫名家，基本上以傳統而疏離生活的古裝人物題材為主，如張大千、溥心畬、金勤伯、吳詠香（除張大千之外，其餘三人皆任教於臺灣師範大學藝術系）等人皆屬代表人物，在人物畫科裡面堪稱大宗；至於比較生活化的時裝人物，主要僅有梁氏三傑之譽的梁鼎銘、又銘、中銘昆仲三人（皆任教於政工幹校美術組），以及高一峰等少數幾人。戰後以來，臺灣陸續在大專校院成立美術相關科系，學校專門美術教育多有素描和解剖學課程，也都兼含中國和西洋繪畫技法和理論的廣博基礎研習，因而逐漸培育出第二代的傑出時裝水墨人物畫家，如李奇茂、鄭善禧、梁秀中……等人，而且後來都在大專校院任教，對臺灣畫壇帶動不同層面之影響。其中，梁氏三傑之梁

¹ 原載顧愷之，〈論畫〉，收入張彥遠，《歷代名畫記》顧愷之條。引自何志明、潘運告編著，《唐五代畫論》，長沙，湖南美術出版社，1999 年，頁 206。

² 原載顧愷之，〈魏晉勝流畫贊〉。同上註，頁 208。

³ 徐悲鴻，〈任伯年評傳〉，1950 年。引自《藝術家》雜誌第 92 期（1983 年元月）所轉載，頁 104。

中銘教授長女梁秀中，同時也是五〇年代臺灣師大藝術系培育而出的高材生，其後又任教臺師大藝（美）術系長達 40 年以上，其間也主持過系、所和學院之行政主管職務，顯得格外特殊。

壹、家學與師學

梁秀中教授原籍廣東順德，於 1934 年出生於南京，從小生長於藝術氣息濃郁而強調「以畫筆報國」的梁氏家族中，幼年時期抗戰軍興，開始也隨著家人而歷經廣西桂林以至於四川重慶的抗戰逃難遷徙生活。遷臺以後，於 1954 年在臺北市靜修女中高三之美術課受日治時期前輩東洋畫名家林玉山教授啟蒙，1955-1959 年於臺灣師大藝術系求學時期接受完整的專業美術教育之訓練，並於 1959 年畢業之際，以成績優異而留系擔任助教，直到 1999 年屆齡退休之後，仍任教該系博、碩士班課程，前後任教臺灣師大長達半個世紀左右。

兼長油畫、水彩、水墨、漫畫……的梁氏三傑，自北伐、抗戰以至國民政府遷臺初期，始終在國民政府文藝政策尤其在美術宣傳領域佔有舉足輕重之地位。1950 年代初期，政工幹校美術組（政戰學校藝術系之前身，現改名為國防大學復崗校區應用美術系）創立之初，梁氏三傑即任教於該校，對於政工幹校「為秉持『心物合一』之藝術觀，透過嚴格造型基礎訓練與真摯的感性啟發，表現蘊善於美的革命藝術。亦即樹立融『唯美、政教、實用』於一爐之健康寫實畫風。」⁴的教育目標之確立，以及「為人生而藝術」的繪畫觀，無疑影響深遠。⁵從題材類型而論，政工幹校美術體系特長於宣傳畫、戰畫、漫畫等，較具政策宣傳功能之畫類，若就材質層面而言，其重視嚴謹造形以及生活化取材的時裝水墨人物畫，在 50、60 年代間，相較於其他大專院校美術科系，也足以算是該校美術科系之特色和優勢。值得一提的是，上述特色和優勢，正與梁氏三傑的指導和推動關聯緊密。梁父中銘之創作特重寫實，水彩和速寫尤其功力超卓，其學生鄧國清（曾任政戰學校藝術系主任）稱譽他：

最精采的就是速寫，一支鉛筆走遍天下，……排線、結構、人物、動物、鳥獸什麼都行，什麼都難不住他，功夫很厲害，在臺灣我沒看到第二人！⁶

⁴ 張德文，〈近三十年來我國大學院校之美術教育〉，《教育資料輯刊》第 11 輯（抽印本），國立教育資料館，1986 年，頁 24。

⁵ 鄭雅文，《梁鼎銘昆仲繪畫之研究》，佛光山人文社會學院藝術研究所碩士論文，2004 年，頁 126-128（金哲夫訪談記錄）。

⁶ 鄭雅文，《梁鼎銘昆仲繪畫之研究》，佛光山人文社會學院藝術研究所碩士論文，2004 年，頁 129。（鄧國清訪談記錄）

梁秀中自幼耳濡目染，對其日後選擇當時大專院校美術科系以至於國畫界較少人投入的時裝水墨人物畫風，應有相當之關係。

此外，梁氏曾自述大學時期的學畫情形：

國畫方面受金勤伯、吳詠香、溥心畬及黃君璧諸位老師指導很多，暑假時又曾隨邵幼軒老師學寫意花鳥。西畫方面有林聖揚、馬白水、袁樞真及廖繼春等多位老師教誨。但真正啟蒙的老師應是林玉山教授，是他教我用毛筆畫水仙，……而且他的寫生功夫、做（作）畫認真的態度，影響我良深。另外一位是莫大元老師，他再三的提示我們，將來要做個好老師，而不以做大畫家為目標。⁷

顯然，大學時期課堂上金、吳、溥等諸師所教導的傳統古裝人物畫對其技法畫風之奠基關聯極為密切；然而在其心目中，真正發揮觀念引導作用而且影響深遠的則是林玉山教授的寫生精神和嚴謹的作畫態度，溯其原委，應與其自幼以來父親和伯父們，都同樣重視寫生，講究嚴謹造形以及生活化取材，有相近頻率所產生的親切感所致。此外，莫大元老師所再三強調以教學為重的敬業精神，也與梁氏三傑在政工幹校極為敬業的教學態度同調。

當時利用暑假隨邵幼軒學習寫意花鳥，據梁氏所云，係出於其尊翁中銘教授之建議，主要用意在於加強與師大藝術系師長專長領域較具互補性之區塊，以拓展其畫風領域和視野。⁸她也曾在接受訪談時，提到其父中銘教授在家中常挑她所畫人物之毛病「老是說這個腳不對，那個頭不對，那個什麼不對的。……」⁹顯示出平時對其繪畫造形嚴謹度之要求和指導。雖然梁氏曾表示很少直接學習梁氏三傑的畫風，但是顯然梁氏藝術世家的家學淵源，尤其中銘教授的觀念引導，對於其繪畫的學習和創作生涯之發展，應該發揮相當程度的潛移默化之作用。

就目前可見梁氏大學時期之國畫作品，其畫風仍帶有很濃臺師大教授的師承影響，真正消融內化所學而營造出其自我面貌，直待他完成大學學業以後，留系擔任助教期間，才正式展開。

貳、四種時裝人物系列之發展

梁教授（以下簡稱梁氏）兼長人物、花鳥和山水，然而長久以來，始終以人物畫為其第一強項，而且早在臺灣畫壇中建立其鮮明的個人畫風辨識度。本文主

⁷ 梁秀中，〈畫說從頭〉，收入臺灣省立美術館編輯委員會編，《梁秀中六十回顧展》，臺中，臺灣省立美術館，1994年，頁8。

⁸ 據筆者於2014年11月15日訪談梁氏於高雄林章湖畫展會場。

⁹ 前揭鄭雅文，《梁鼎銘昆仲繪畫之研究》，佛光山人文社會學院藝術研究所碩士論文，2004年，頁124。

要以其人物畫之主題和畫風之發展作為切入點，嘗試分成親情系列、土地鄉情系列、域外采風系列、時尚美女系列等四個系列的畫風進行分析。

一、親情系列（1959年～）

在梁氏超過半個世紀以上的繪畫創作生涯當中，對於親情的描繪，始終在各時期皆佔有相當程度之分量。她曾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。¹⁰

這種「生兒育女方體父母恩」之心境，可以理解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》（圖 1），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，可以看出與梁氏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以及解剖學素養，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，堪稱梁氏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》（圖 2）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，一付「有子萬事足」的神情。這兩件小品主要運用水墨筆線的表現機能勾繪而不藉助於西畫的光影烘染手法，古代畫家純用傳統線描手法畫嬰兒孩童，容易出現徐悲

¹⁰ 引自黃姿尹，《梁秀中生命史及其畫藝之研究》，國立屏東教育大學視覺藝術學系碩士論文，2012 年，頁 194。

鴻所譏「無論童子，一笑就老；無論少艾，攢眉即醜。」¹¹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，且發形神兼備之境地。也顯見梁氏當時已具紮實的素描基礎以及解剖學素養，同時也能將上述素養內化為水墨畫線描的表現功力。

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、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。畫中人物雖屬臆想，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。

1962年的《天倫樂》（圖3），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》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。當年梁氏又添次子，《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，使得梁氏畫起幼兒來格外生動傳神。

前述幾件作品，顯見梁氏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》（圖4）畫於1963年冬天，梁氏也以兩個孩

¹¹ 徐悲鴻，〈中國畫改良論〉，1920年。引自郎紹君、水中天編，《二十世紀中國美術文選》（上），上海，上海書畫出版社，1996年，頁42。

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，仍然作相當程度的借鑑和運用。

畫於 1977 年的 6 尺高 3 尺寬《天下父母心》(圖 5) 大中堂，堪稱梁氏親情系列的用心之作。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、神情以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。¹²

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。

完成於 1978 年的水墨人物畫《親情》，畫一樸素而秀雅的母親，背負嬰兒，低頭將雙手搭在女兒肩上，表情慈祥，似乎正吩咐女兒一些事情；天真開朗的女兒，手抱著洋娃娃抬頭開心的回應；母親背後的嬰兒似乎也感染到這種溫馨的親子互動氛圍而顯得頗為開心。梁氏曾表示，為了精準描繪這種背負嬰兒的綁背帶，曾經特地經過一番現場深入觀察和親自操作的歷程，¹³因而畫來輕鬆自然而得心應手。這種對於描繪對象嚴謹不苟的理性分析觀察之態度，除了其師林玉山教授

¹² 引自創價藝文中心委員會編輯部，《濡墨清雅任悠遊——梁秀中水墨畫展》，臺北，勤宣文教基金會，2011 年，頁 15。

¹³ 黃姿尹，《梁秀中生命史及其畫藝之研究》，國立屏東教育大學視覺藝術學系碩士論文，2012 年，頁 92。

之外，也傳承了梁氏三傑製作戰畫嚴謹考證的研究精神。

相對於《天下父母心》而言，1984年元旦所畫的《金婚之喜》（圖6）則似乎洋溢著鶼鶼情深的幸福氣氛。此畫係梁氏為祝賀父母結婚五十周年所畫的雙親畫像。畫中梁父坐於案前低頭作畫，梁母則遞茶相伴，用筆雖簡，畫幅也不算大，但特質和神情都掌握得非常到位，堪稱其「筆無妄下，形神兼備」的階段性佳作。

1987年所畫的《慈暉》（圖7），梁氏在畫面款識中註明「憶兒時所見」，畫中梳著包頭穿著深色粗布衣服的母親，懷抱嬰兒隱身於柳樹後方，解開前襟哺乳的親情畫面，成為特寫之焦點，其餘配景多以色墨相融的沒骨點染，更加凸顯主題。主角的母親，從服飾和氣質觀之，較近於勞動界，在長久以來多取材優雅而帶書卷氣女性為主的梁氏而言，這件親情系列作品，顯得格外特殊。

1989年梁氏升格當了祖母，含飴弄孫的愉悅心情之投射，讓她對於祖孫同樂情景的描繪，更能體會其內在的心情，其1994年取材於東臺灣原住民的《祖孫樂》（圖8），祖母的慈祥和滿足、孫女的天真和開朗，以及其間微妙的親情互動，描繪得格外傳神，畫面也極具感染力。「親情系列」作品，在梁氏歷年畫作中，堪稱大宗。也顯出其親情的敏感度特高以及重視家庭觀念的女性特質。

2005年以南臺灣漁家父母兒女4人坐在木麻黃防風林旁空地上，同心協力織補魚網的《全家福》（圖9），除了洋溢著濃醇的家庭溫馨感之外，也透露出對於她在臺灣生活超過半個世紀以來，所回饋給這塊土地的鄉土深情。因而這件作品，亦堪納入「土地鄉情系列」之範疇。

二、土地鄉情系列（1963年～）

梁氏雖然不是出生於臺灣，然而從14歲（1948年）隨家人遷臺以來，迄今已逾56年。雖然講起臺語還不夠流利，不過長久以來卻頗為用心的以畫筆來記錄這塊土地的人文風情。1963年12月，她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獎，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》（圖10）格外顯得生活化而貼近土地。臺灣畫壇的鄉土風興起於1970年代中期，梁氏的《頭城漁父》或可稱得上是鄉土畫風的先行者之一。

《頭城漁父》之後，梁氏接著持續取材於臺灣庶民的勞動婦女，畫出不少頗具分量的作品。如1970年應邀參與第6屆全國美展的《淡水河畔》（圖11），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。此畫足以顯示出精擅人物畫的梁氏，畫禽鳥之造詣依然不容小覷，堪稱梁氏用心經營的階段性代表作。

古來中國人物畫家較少擅長處理人數眾多的群像畫面。1973 年梁氏以興建中的《曾文水庫》(圖 12) 工地為主題，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，人物之佈局以及空間感的營造都極見功力。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底之深。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 年臺師大美術系 64 級校友詹前裕，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。

取材於南臺灣七股鹽田的《鹽田風光》(圖 13) 畫於 1974 年，是梁氏畫作中極為罕見的三拼巨幅。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。鹽田女工的造型仍維持梁氏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。

1981 年的《澎湖風光》(圖 14)，相對於《鹽田風光》之清遠優雅，呈現出另一種更加重視肌理表現的滄桑感之氛圍。在風強浪急的天候下，畫面中心特寫一坐一立的兩名採貝(或採集海菜)婦女，為防強風和烈日以及涉水採集之準備，兩人從頭、面以至於手、腳，都作了嚴密的包覆，僅剩兩眼和指稍暴露在外。左側坐姿婦女，迎風仰首對口鼻包覆作最後之綁紮，眼神與其前方持著扁擔已著裝完畢的站立婦女交會，神情上顯示著兩人似乎在聊天候、話家常。草地上三個竹

簍猶空，說明了時值上午正式上工以前。畫中筆調趨於蒼渾拙澀，搭配著珊瑚礁岩矮牆以及舊竹簍、婦女的粗布服飾……等，格外能彰顯澎湖特有的風物景致之特質。相較其以往的作品，《澎湖風光》更能貼近離島的土地情感，也說明了梁氏已然自我超越而邁入另一境界。

為了徹底解決人物畫的造形問題，梁氏長久以來除了勤練素描，經常寫生之外，更是用心鑽研人體解剖學，甚至從 1971 年開始，勇敢地接下了系上「藝用解剖學」以及國畫組的「人體素描」（圖 15）之課程。1973 年更以《根據解剖學原理研究中國人物繪畫》一書為升等論文，升等為教授。在學理研究以及「教學相長」之下，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」¹⁴之傳神要領。1987 年她在輔大課堂上即席示範速寫的《顏輔同學小像》，不但看書的神情專注而傳神，尤其未畫出座椅，但其坐姿卻毫無差失；此外 1985 年取材專注於為卓別林瓷偶彩繪修飾的白髮老匠師之《巧匠》（圖 16），以及 1987 年描繪思鄉殷切的老榮民之《歸夢到家山》，其造形、姿態以至於細膩的手勢、神情，都畫得相當傳神，正所謂「以形寫神」之典型佳例。梁氏歷年作品中，「土地鄉情系列」精品不少，也特具感染力。雖然她這一系列畫風，較少質樸的泥土味，但孕育自書香世家的以及個人氣質的優雅書卷味，則是有別於其他本土畫家相近題材所展現之個人特質。

三、域外采風系列（1971 年～）

1971 年 5、6 月間，梁氏應邀赴菲律賓馬尼拉講學一個多月，身為畫家的她，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》（圖 17）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，讓梁氏倍感親切，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。

《韓國民俗音樂》（圖 18）畫於 1974 年，演奏樂器的手指動作和姿態，就一般水墨畫家而言，原本格外細膩而不易精準掌握，畫中梁氏以其紮實的素描、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，詮釋得頗為自然而生動。與之相近的如 1977 年的《印度女郎》，其舞蹈身段以及細膩的手指動作的描繪，也有相近的異曲同工之趣。

¹⁴ 原載顧愷之，〈魏晉勝流畫贊〉，收入張彥遠，《歷代名畫記》。引自何志明、潘運告編著，《唐五代畫論》，長沙，湖南美術出版社，1999 年，頁 208。

1985 年梁氏曾往美國伊利諾大學香檳校區研究及講學，《傑克遜教授》(圖 19) 即為伊大教授寫像，畫中人物個性和神采躍然紙上，稱得上是梁氏肖像畫作品中的精品。

大約在梁氏屆齡退休(1999 年)，轉任臺師大兼任教授以後，其畫風更趨收放自如。如 2001 年的《領隊小姐·沙巴導遊》，2004 年《非洲母子》(圖 20)……等，都可以看出現場即席繪寫的率真和自然的趣味，因而顯得格外的簡逸生動而更富天趣。猶如蘇東坡所說「無意於佳，乃佳」之名言。《非洲母子》一畫，更延續其「親情系列」之精神，強調「為母則強」的偉大母愛。2005 年的《南非記遊》以及《南非農婦》(圖 21)，則是歸返臺北之後，重新整理繪製而成的正式作品，畫面的完整度相對較高。其「域外采風」系列，不但能呈現異國服飾特色，對於外國人的臉型、五官、神情，以至於體型結構等層面，都有相當精準的掌握，頗具異國風味，亦增加梁氏畫風類型的多樣化。

2007 年的《我們都是一家人》(圖 22) 以及《小喇嘛》兩件接近正方形作品，都取材於藏族人物之群像，特別的是，兩者都摻用西方硬邊藝術之型式，背景以線條分割出由內至外三層同心的幾何形方框。在外框部分運用了拓印等特殊技法，以營造斑駁肌理，其上並用篆文書寫藏傳佛教咒語，頗能營造出一種結合西方現代藝術以及藏傳佛教神秘感的某種特殊趣味，也頗具後現代的精神。

四、時尚美女系列(約 1971 年~)

長久以來秀麗優雅而帶有書卷氣的時尚美女題材，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 屆全國大專院校美術暨美術有關科系教授聯展的《母與子》¹⁵ (圖 23)。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「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梁氏時尚美女系列的雛型。其後這一系列作品則多搭配比較時尚或優雅的服飾。如 1971 年的《馬尼拉灣》，1973 年的《閑愁》，1974 年的《秋色》，1976 年的《夢幻人生》(圖 24)，1977 年的《芭蕉葉葉為多情》……等，這些畫中秀麗優雅的時尚美女，似乎都是高社經地位家庭，而且都帶有書卷氣，尤其皆與梁氏本人有些相近的氣質和神韻，帶有相當程度的

¹⁵ 刊載於國立臺灣藝術館主編，《藝術雜誌》4 卷 4、5 期合刊，1968 年，頁 24。

自我形象投射之意趣。畫中女士微卷而自然秀麗的長髮樣式，服飾配件的深入觀察，以至於肢體語言的細膩詮釋，這種對於時尚文化的敏銳度，優雅的書卷氣息，以及帶有記錄性等特質，與日治時期前輩東洋畫家陳進頗有相近之調性。

1982 年的《花影滿園》(圖 25)，畫中人物頭髮略作復古造型，但卻畫得很實而造形嚴謹，背景則以極為模糊而虛淡的洋紅、花青色彩灑點，並略作暈染，營造出彷彿隱約間如夢似幻的落英繽紛之意象，相當具有文學意境。這件作品，也開啟了梁氏日後常運用虛幻而朦朧的背景來烘托，以凸顯主題的聚焦效果。2002 年的《繽紛》(圖 26) 甚至將主角人物聚焦於左上角的一個小角落，大部分畫面滿佈著朦朧淡雅而虛幻的藤蘿之屬的紫色花草。這類高反差的虛實對比之營造主題的畫風，相當夢幻，也極具詩意和張力。

大約在其屆齡退休以後，明顯地陸續出現出於心營意造的簡逸時尚仕女畫，這類強調筆墨表現機能的寫意仕女，較早的作品有 2001 年以貴妃出浴為題材的《浴罷》，再之則有 2001 年的《寫意人物》(圖 27)，都是筆簡神全的精品。2004 年的《俏辣妹》(圖 28)，則一反梁氏以往氣質優雅的端莊仕女之造型，而用草草逸筆繪寫穿著暴露而帶著叛逆感的辣妹，在其歷年畫作之中，顯得格外另類。這批簡逸的時尚仕女畫，看似率意為之，但其造形結構卻毫不含糊，別具逸趣，正所謂「粗文細沈，物以稀為貴」。顯示出年屆「從心不逾矩」的七十高齡，她仍展現出突破自我框架的頑皮嘗試。

叁、畫風發展歷程和特質之觀察

如從梁氏 1955 年進入臺師大藝術系迄今，其正式從事畫藝鑽研已歷一甲子歲月。從時間軸的發展歷程觀之，其大學 4 年期間個人畫風還未凸顯，不過從 1959 年結業留系擔任實習助教不久，隨即很快地開花結果，其任教最初 10 年，在題材上以「親情系列」和「土地鄉情系列」為主，出現不少嚴謹度頗高而具個人特質的階段性代表作來，而且這兩個系列題材，持續發展相當長久，貫串其長久以來的繪畫生涯，佔有極大的比重；大約在任教 10 年以後，其「時尚美女系列」的招牌畫風已然成形，同時山水(寫景)和花鳥畫風也逐漸成熟，並且也很快地出現「域外采風系列」作品來；大約在其任教 40 年屆齡退休以後，畫風更趨奔放，而且寫景系列作品數量大增。其寫景作品，往往加上富有說明性的景點人物，用以聚焦畫面，活絡畫境，順便發揮其人物畫的強項，頗不同於一般山水畫家的貼景人物，亦屬其近期畫風特色之一。縱觀梁氏歷年畫作，可以歸納出幾

項始終如一之特質：

其一，以素描和解剖學為造形基礎，畫人物重視運用眼神以及細膩的手勢和身體姿態來詮釋心理和情緒狀態之所謂「以形寫神」。因而縱使畫古裝人物，往往仍顯得有血，有肉，有生命。

其二，所畫之女性皆高挑清秀，端莊優雅，出自高社經地位高度教養的書卷氣質，其眼神多避開直視觀眾，表現出東方女性的矜持與含蓄。同時對於髮型樣式、服裝配件以及肢體語言方面都有極為細膩的觀察與捕捉，展現出對於時尚文化的敏銳度，與日治時期東洋畫家陳進所畫之女性有著異曲同工之意趣。而且也與其父伯輩所培育而出的政工幹校體系的時裝人物畫有所區別。

其三，兼擅人物、花鳥和山水，但畫面通常以人物為主，縱使在寫景的山水畫中，點景的人物畫，往往仍有相當的說明性。

其四，善於運用淡墨，經營虛白，能虛中見實，畫境主清雅空靈，較趨柔性美。既有文人畫之雅，又能補正文人畫疏離生活之問題，而顯得相當生活化。

結語

梁秀中教授自幼以來即薰陶在以造形嚴謹、結合生活著稱的梁氏三傑之淵源家學，其後又接受臺師大藝術系全方位的專業美術教育訓練，傳承中原渡臺書畫名家以及日治時期前輩東洋、西洋畫名家的師學，廣納內化，積學致遠。長久以來秉持著「以形寫神」之理念，用心捕捉生活中所見、所感，逐漸發展出別具一格兼具書卷味和生活化特質的優雅傳神之時裝人物彩墨畫風，在戰後以來臺灣水墨人物畫界當中，顯得頗為突出。可算是戰後臺灣專業美術教育體系所培育的第一代傑出碩果之一。而且任教臺灣師大將近半個世紀，其畫風以及創作理念，對於國內畫界以及藝術教育界之影響實不言而喻。同時往往為教學需求而隨時努力增益其所不足，在「教學相長」之下，不斷深化並拓展畫路，與時俱進，展現教育家的敬業精神。身為一個卓越的畫家兼藝術教育家，其成就及其教學作為，均堪稱典範。