

性感與感性：論水墨人物畫

Sensuality and Sensibility in Chinese Figure Painting

劉素真 Liu Su-Chen

國立台灣藝術大學書畫藝術學系 專任助理教授

摘要：

「畫魂—潘玉良展」挾電影、電視劇播放的聲勢，2006年2月起在「國立歷史博物館」展開為期半年的台北、台中展，主人翁潘玉良的傳奇性使展覽本身更具魅力。此次的展出作品中，最引起筆者注意的是為數眾多的水墨裸體畫作。中國人物畫，由獨占鰲頭的主流地位，到退居山水等其他畫科之末位的演變歷程，光環不再；但近年兩岸不約而同地以此為主題，隔著海峽以人物畫為主題舉辦展覽。2005年，有中國藝術研究院美術館的「南北人物—當代中國人物畫學術交流展」，同時配合開幕當日舉辦了學術研討會，針對此次展覽的創作以及中國人物畫的現代走向展開熱烈討論¹。由多元次文化平行共構的當今藝術環境，「人物畫」是否能在沈寂千年後再度揚帆邁向新紀元？而我們又是否已準備好讓「水墨人物畫」走進當代呢？

觀潘玉良先生的人物畫，不得不感佩於她高超的描寫張力，若要略過那忽而正對、忽而轉頭背向著我們的「女性裸體畫」，可能是一件辦不到的事，那豐腴健美的女體，獨創的點描法，任肌膚之美恣意的流竄。這充滿官能之美的人物畫，超越了普遍存在於中國人的「大腦認知」，也超越了「以形寫神」的傳統的文人審美思維。

中國文人將「激情」藉萬物之形對應萬物之理，因此「中國美學要求永遠存有一『遠外』的境界：言外之意、象外之象、餘味無窮」²。人物畫自東晉顧愷之（345~406A.D.）提出「傳神論」以來，就認定了「人的精神狀態、氣質、風度尤其是從人的眼神中所流露的深淺不同的思維以及所反映的知識修養等等，才是一個人所持有的內容」³，換句話說，人物畫追求的是人的整體的體現，而非短暫或瞬間的生命狀態。因此具感受力，並能敏銳的感知「美」的存在的「感性」之美（Sensibility），應是中國人物畫家表現的重點；而非強調性感、性特

¹http://big5.xinhuanet.com/gate/big5/news.xinhuanet.com/newscenter/2005-04/19/content_2849920.htm

²林志良、張婉真譯 Francois Jullien著《本質與裸體》台北 桂冠圖書股份有限公司 2004 p.47

³陳傳席《中國繪畫理論史》台北 東大圖書 1997年 p.9~10

徵、官能性之美，強出人體的「性感」(Sensuality)之美。這會是一直存在於西方繪畫中的「裸體」圖像，不會在中國畫史上駐足的原因嗎？。本文論以這兩種觀點切入，試圖檢視中國「水墨人物畫」⁴的繪畫思維、繪畫風格形成之間的筆墨位相的意義。

關鍵字：人物畫、性感、感性、筆墨位相 (phase)

一、前言

「曼妙女體的歌頌」、「情愛人生」、「與自然的對話」或是「傳奇人生」四大主題、120 件精品傾巢而出，件件都叫人驚豔。荷花池畔，國立歷史博物館「畫魂—潘玉良」展場前，莘莘學子摩肩接踵絡繹不絕，導覽解說之聲此起彼落；印象深刻的是先生的水墨作品，那新鮮欲滴好似隨時都會從畫框裡滾落而下的水果 (圖 1)，以及那些或臥或起、體態豐潤洋溢著生命感的裸體女性圖像 (圖 2)，每一件皆打破了水墨畫技法表現的窠臼，水墨的靜物和人體的質感表現，在先生的彩筆下看不到任何遲疑或困惑。

面對滿牆的裸體畫作，在驚嘆之餘不禁要問：在技法上，水墨與「裸體畫」並不相背，為何中國兩千年的繪畫史中，卻獨缺這一畫科。潘玉良的水墨裸體畫在漫長的中國漫漫文化長河中又該如何定位？「裸體」為何只能在「春宮圖」中曖昧地裸露？在中國畫中發展最早的中國人物畫，即使在「引西潤中」的思潮號召之下，有機會接受西方藝術洗禮的近現代，裸露的裸體圖像也僅有過零星之作，可是這些作品終歸還是中國「水墨裸體畫」(圖 3、4、5)，它們和潘玉良先生的「裸體畫」仍然有著明顯的差異。我們沒有理由懷疑「中西融合」的中國現代巨匠們—徐悲鴻、林風眠等的描繪能力，更確定技法與媒材並不足於構成任何表達阻礙，這背後應該有強勁的文化與思想厚度，支撐著中國人物畫家千年不動的堅持。

著名漢學家Francois Jullien提出：「對於中國人而言，一個人的面容是最重要的揭露場域，而面容之中，又以眼睛之傳神為至要」⁵的看法，這也是六朝晉顧愷之「傳神寫照」論的核心，它揭示了中國人物畫的重點並影響深遠。但我們是否完全又正確的詮釋了「傳神論」？它是否是左右中國人物畫的發展方向與風格的背後推手？

⁴「水墨人物畫」在本文中作廣義的界定，意指所有的人物畫。

⁵沈清松〈裸露或穿衣：一個哲學問題〉《本質與裸體》台北 桂冠圖書股份有限公司 2004 p.v



圖 1 潘玉良 《蘋果與花》62*46



圖 2 潘玉良 《背臥女子》93*69 1960



圖 3 張大千 《午息圖》
46*29 1951

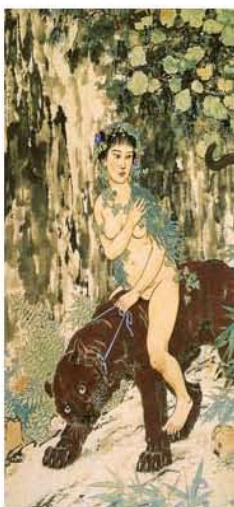


圖 4 徐悲鴻 《山鬼》
111*63 1943



圖 5 林風眠 《裸女》34*34
80 年代

二、從「歷史畫」到「肖像畫」的筆墨位相

中國人物畫從「成人倫、助教化」出發，歷經主流到末位的流變，隨著朝代的更迭，風格與筆墨亦隨之一變；代代有新局，朝朝有奇人，面貌豐富而各有特色，要在短短的篇幅下，一言道盡千年以上之人物畫演變，絕對是有困難的，在此僅依風格與筆墨特質簡述各朝代之間的發展脈絡，並以筆墨的發展、變化的階段、狀態、時期來界定各時期的「筆墨位相」。

1. 魏晉與唐—密體到妍麗

「人物畫的包涵豐富，舉凡歷史畫、故事畫、仕女畫、風俗畫、肖像畫，甚至於鬼神宗教畫等，無一而不屬於人物畫的範疇之內」⁶。若以漢代為藝術自覺的分界點，魏晉為人物畫正式進入畫像的階段來看，提出「傳神論」的顧愷之，無疑是建立中國人物畫審美基調的宗師，他的「春蠶吐絲描」，若非不動之心絕無法成就連綿不斷的線條之美，而緊勁綿密的「密體」風格，將儒家賦予中國女性不可少的「女德」，恰如其份地重重地織進了《女史箴圖》卷裡（圖 6）。

中國第一個盛世—唐朝，則善用造形與色彩描寫人物的身份與內在心情，並以風姿綽約、華麗而不失典雅的仕女生活圖像（圖 7、8），凸顯了經濟發達的社會風貌，同時宮中百無聊賴的漫漫歲月，盡寫在周昉的紹華即逝的嬪妃身影中（圖 9）。

以閻立本的《步輦圖》與張萱的《搗練圖》為例，就可體會唐朝畫家高超的造形能力。閻立本的《步輦圖》（圖 10）是紀錄貞觀十五年（641A.D.），唐太宗接見吐蕃史臣—祿東贊的情景，祿東贊身穿模樣特殊的服裝與唐朝臣內侍站立一旁，一同向對面坐在步輦座上的唐太宗行禮；乍看之，左邊三人過度彎曲的雙腳，好像重心不穩，無法承受身體整個重量的感覺，但若將雙腳改為如圖 10-1 挺立的自然站姿，反而減弱了吐蕃使者恭敬的氣氛，大唐的「文成公主」可能不會跟隨祿東贊嫁到吐蕃，果真如此歷史就要重寫了。再以圖 11 張萱的《搗練圖》為例，原畫的宮女上半身微向後傾斜（左圖），優雅自然地拉著白布，但若將宮女的上半身改成直立姿勢（右圖），則拉白布的雙手就顯得不自然而力道不足。

在用色上，雖然唐人不曉得現代的「色彩學」的配色原理，但卻都巧妙的捕捉到色彩心理學的要點（參照圖 12）⁷。例如以紅色為主調的《虢國夫人遊春圖》與《簪花仕女圖》，象徵富貴與華麗，而以白色為基調配以粉藍、粉菊、粉綠等顏色的《搗練圖》則顯得輕鬆優美。

⁶李霖燦 〈序〉《人物畫的真善美》台北 文建會 1988 年 p.6

⁷小林重順《カラーリスト》講談社 1999 年 第三刷 p.121



圖 6 顧愷之
《女史箴圖》局部



圖 7 張萱
《虢國夫人遊春圖》局部



圖 8 周昉《簪花仕女圖》局部



圖 9 周昉《揮扇仕女圖》局部



圖 10 閻立本《步輦圖》局部



圖 10-1



圖 11 張萱《搗練圖》局部



圖 11 快樂與有活力的
配色



圖 12 「単色から広がる配色イメージ」

2. 五代與南北宋—寫意到減筆

五代南唐的《韓熙載夜宴圖》，是故事畫的經典之作，無論構圖佈局或人物描寫都可說是集人物畫之大成。宋代藝術的發展，則是百花齊放，可是百姓人民卻經歷了顛沛流離之苦；政治不穩，文人雖身負重責卻無力回天，因此與禪僧道士共同轉入內心世界，寫意抒懷的「文人畫」遂為主流；人物畫表現也跟著一變，內在心情藉著人物畫抑揚頓挫的線條而稍獲舒緩。如李唐的《採薇圖》，以有角度波折變化的「折蘆描」強調出麻布的質感與內心的糾葛和悲憤⁸（圖 13）。在李唐之前，北宋的李公麟早已將水墨線條推到最高峰，並將「白描」從粉本獨立

⁸參照 劉興珍《中國巨匠美術週刊・李唐》台北 錦繡出版社 1995 年 12 月 30 日 p.12
傅熹年主編《中國美術全集・兩宋繪畫下》台北 錦繡出版社 1989 年p.18

出來，而文獻記載「體弱多病而生性謹慎的李公麟只是以晉宋的楷法入畫。與其他文人相比，他的作品更多的是對生活深入觀察和精心思考的結果而不是瞬間創造力的爆發。」⁹。人格特質與細膩的觀察力促使他將線條推向筋骨兼備的境地，從圖 14 的左右腳部解剖圖與李公麟所繪《五馬圖》中人物裸露的雙腳相比對，李公麟線條的描繪張力，一目了然，一切都不必贅言了。



圖 13 李唐《採薇圖》
局部



圖 14 左圖為達文西的解剖圖（轉錄自《藝用解剖學》）
右圖 李公麟《五馬圖》局部

宋的另一「減筆」風格則由梁楷成就之。被譽為禪宗繪畫重要代表人物之一的「梁瘋子」參透禪理，以最少的筆墨為觀者留下最大的想像空間，在《六祖截竹圖》裡（圖 15），他以禿筆中鋒頓挫有力、寥寥數筆寫六祖：少時即上山打柴，未讀書不識字，以身體勞動頓悟南宗禪理的「慧能」。當他在畫《潑墨仙人》時（圖 16），「他把墨色由『線』的約束中提跳了出來，作『面』的淋漓揮掃」¹⁰，將水墨淋漓發揮到頂點，留下更多「空靈」，這更符合了禪宗繪畫哲理：

禪宗繪畫多以叛逆的減筆畫法繪成，其原因除卻與若干禪理的吻合之外，可知是因為簡括的形體留予觀者思惟的餘地較多，較有助於將觀者的心境引向相外的原故。」¹¹

⁹胡德智〈線條的旋律—北宋人物畫概述〉中國畫經典叢書編輯組《中國人物畫經典·北宋卷》北京 文物出版社 2005 序文

¹⁰李霖燦〈序〉《人物畫的真善美》台北 文建會 1988 年 p.56

¹¹嚴雅美《潑墨仙人圖研究—兼論宋元禪宗繪畫》法鼓文化 2000 年 摘錄自該書網頁
<http://www.cbibs.edu.tw/publication/LunCong/027/027.htm>



圖 15 梁楷
《六祖截竹圖》
73*32



圖 16 梁楷
《潑墨仙人》
49*28



圖 17 唐寅
《王蜀宮妓圖》
125*64



圖 18 陳洪綬
《歸去來圖》1650 年

3. 元與明—重筆墨到自我表現

在中國繪畫演進中，所有的畫科、技法、表現形式等都已經開發殆盡的元朝，畫家只有從「師古」中求取新意，趙孟頫提出「書畫同源」，就預告了一個追求筆墨趣味、「詩、書、畫」同體的新紀元。

緊接著的明朝，更進一步的以仿古為志向，又因為朝廷的苛政，文人仕進之路都坎坷；社會與經濟型態的轉變，藝術市場於是乎成熟，文人才有安身立命之處。因此以鬻畫為生的畫家，形成另一種藝術現象。唐寅、仇英是其中的代表，畫風除了集前人之大成之外，為符合社會美感意識形態和主流價值觀，作品多了一份耽美與柔弱（圖 17）；另外有以表現自我為目標，飽學、狂放不拘的陳洪綬，其人物畫充分表達了人物與環境、主體與客體的對應，可說是東方的「表現主義」者（圖 18）。

明代流行寫「祖先遺容」，促進了肖像畫的發展，其中的代表一曾鯨將肖像畫技法推向高峰，他善於捕捉對象的精、氣、神，同時突破人物畫臉部的平面性，不漏痕跡地營造富於立體感的臉部表情（圖 19），為清代的西洋技法的引進埋下了伏筆。



圖 19 曾鯨《王時敏像》64*43
1616



圖 20 任熊《自畫像》
178*79



圖 21 任伯年
《以誠五十一歲小像》
132*42 1877

4. 清朝與近現代—新舊並行到中西融合

清朝，一個最為大家熟悉的朝代，中原文化混合了外族文化，再加上前朝遺族、文人的內心糾葛，交織成一部既保守又前衛的藝術史。石濤的「我用我法」與任熊、任薰、任預、任伯年「海上四任」的新風格（圖 20、21），再算上善於在生活中取材的齊白石（圖 22），無論在肌理與量感的表達上，以及運用線條轉折或輕重緩急凸顯人物個性和內在氣質的表達方面，清朝畫家們承先啓後地開拓了民初「引西潤中」的先河。

「變法、革命、改良到調和」，是近現代的藝術發展的寫照。徐悲鴻以西方人體明暗畫法寫中國故事畫以及現實生活中的平民百姓（圖 23），突破傳統構圖並提升了作品自身的戲劇張力。林風眠則融合中西，賦予「仕女」現代生命感而再創「中國美女」（圖 24）。是新舊時代更迭給了他們這千載難逢的機會，他們也沒有辜負社會的期待，為中國水墨畫打開了一條前所未有的新局面。這樣的歷史脈動，透過現代的藝術教育體系，如從核心向外擴散的水紋，餘波蕩漾，在不

期然之下，竟與潘玉良的人物畫接了軌¹²。



圖 22 齊白石
《搔背圖》



圖 23 徐悲鴻
《巴人汲水》局部
1937



圖 24 林風眠
《仕女》70*69 約 60 年代

三、「阿堵」迷思

眼睛為「靈魂之窗」，東西方皆然。中國在第四世紀由東晉顧愷之首先提出了這千年不敗之論：

四體妍蚩，本無關少，於妙處傳神寫照，正在阿堵中。¹³

其影響之大，一千六百年之後的現在，仍然為立志於水墨創作的莘莘學子不可不知的經點論述。就連西方的東方學者也耳熟能詳，《本質與裸體》的作者 Francois Jullien 即認為：

那微妙的部位，便是瞳孔。透過瞳孔，可傳達人物真實或形像上的神氣；軀體的形態及其美醜無關重要，而瞳孔的落筆，暗示或「點出」整體的生動，乃至肖像「躍然」且真實的性格。¹⁴

¹²按：潘玉良是由當時的上海美專校長，本身也是畫家的劉海粟力挺，於 1918 年考入該校，開啓了她的藝術生涯。楊克明 總策劃《畫魂—潘玉良》台北 民生報社 2006

¹³周積寅《中國畫論輯要》江蘇美術出版社 1985 年 p.170

¹⁴林志良、張婉真譯 Francois Jullien 著《本質與裸體》台北 桂冠圖書股份有限公司 2004 p.102

但是「阿堵」兩字，是六朝及唐人常用的指稱詞，相當於「這」或「這個」的意思。換句話說，顧愷之並沒有明確的指出「阿堵」＝眼睛或瞳孔；再從顧愷之給裴楷畫像之事來看，畫像的頰上本來沒有毛，他給他畫了三根毛之後，才覺的「神彩殊勝」，因此可斷定「眼睛」非「傳神」唯一的條件。若從早期的人物畫大部分為全身像來看，臉部表情全集中在小小的臉上，眼睛的部分經常只能以細細的線條代替，有時甚至於不見所謂的瞳孔（參照前述諸例圖）。

但不可否認的是眼睛的確最能表達一個人的喜、怒、哀、樂，眼睛的表情一變，神情即為之一轉。根據建立「臉部動作識別系統」（FACS）的學者保羅·艾克曼（Paul Ekman）的研究：人類臉部的表情有一萬種以上，臉部肌肉、眼臉、眉毛等等都是閱讀表情的重要線索，因此筆者選擇了南唐顧闳中的《韓熙載夜宴圖》的主人翁—韓熙載的臉部作為實驗對象，理由是他壓抑真實感情強顏歡笑地舉行夜宴，所以他的臉部表情，尤其是眼睛應該是畫家的表現的重點。而根據研究報告：「擔心、憂慮或受到控制的害怕。眉毛的位置是這些感受最可靠的訊息之一」（圖 25）¹⁵。

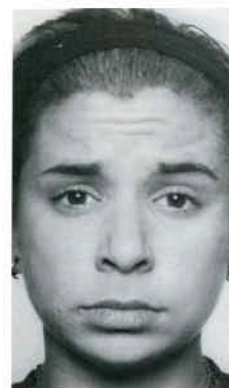


圖 25

因此筆者依前述的研究，將原圖分三階段修改，依次為 1.修改眉毛（圖 26-1）、2.修改眉毛與眼睛（圖 26-2）、3.僅修正嘴形（圖 26-3）；原圖（圖 26）的韓熙載雙眉微蹙，同時眉心與額頭上揚，圖 26-1 則首先將其上揚的眉毛修正為中性表情的直線，但是緊蹙的眉心，還是讓韓熙載看起來相當不快樂；圖 26-2 是將眼睛放大並加大瞳孔，如此一來韓熙載的表情變的比較有精神，甚至有一點咄咄逼人之勢；最後直接把他緊閉的嘴角改成上彎，同時把嘴邊深深的法令紋也稍做上提的修改，很明顯的韓熙載有了比較快樂的表情（圖 26-3）。因此可以證明表情的形成除了眼睛、眉毛、嘴巴之外，臉部肌肉的牽動也是重要關鍵。從這個實驗，不得不佩服古人細微的觀察力與描寫力，韓熙載的表情完全符合故事中男主人的內心寫照。縱使在沒有科學研究支撐之下，南唐的顧闳中仍然超越時空掌握了臉部的結構與表情。

眼睛固然是一個人與外在溝通的最重要的器官，但是單憑眼睛並無法完全表達或解讀人類的內心世界，例如圖 26-3，雖然上臉部不動而只有改變嘴角，韓熙載的表情卻由憂傷轉化為高興。又以 19、20 世紀的義大利以拉長的臉形與脖子和不畫眼珠的人像出名的畫家—莫迪里亞尼（Modigliani 1884~1920）的作

¹⁵易之新 譯 Paul Ekman 《心理學家的面相術—解讀情緒的密碼》 台北心靈工坊文化事業股份有限公司 2004 年 p.278

品爲例，圖 27 左圖的原作上，保留了畫家慣常不畫眼珠的表現形式，右圖則攫取畫家其他人像的「眼球」移植在原來沒有畫眼睛的人物上；另外圖 28 與 29，畫家畫的是同一模特兒—珍妮·赫布特妮，比較左右兩張畫，一邊畫上了眼珠的珍妮，另一張則沒有瞳孔，但有或沒有畫眼球，都無損於人像的特質，也不會因爲沒有劃上瞳孔而讓人覺得畫中的人物是一個盲眼人。

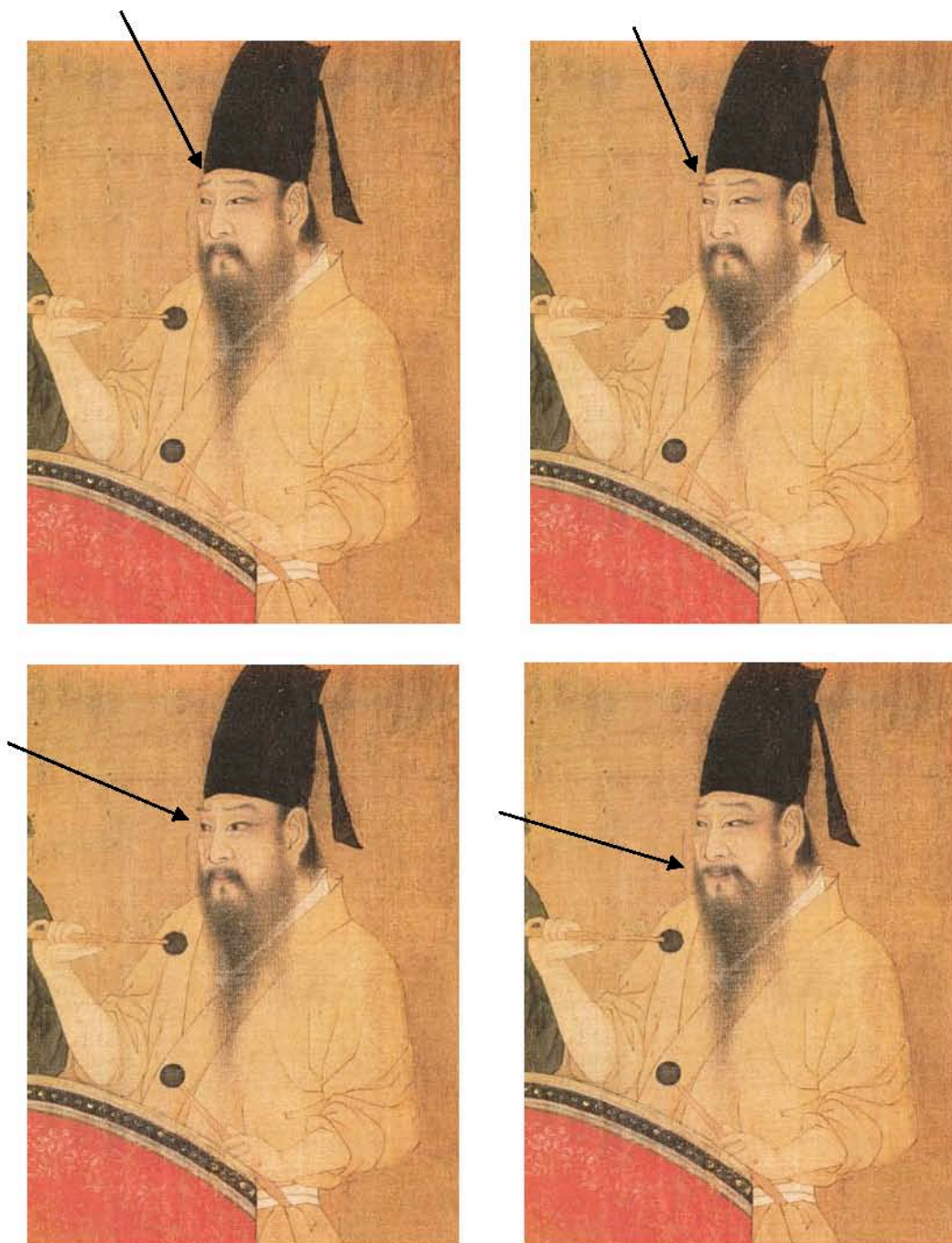


圖 26 (左上)·26·1 (右上)·26·2 (左下)·26·3 (右下)
顧闳中《韓熙載夜宴圖》局部



圖 27 莫迪里亞尼 Modigliani 《繫黑領結的少女》
左圖是原作，右圖由筆者加上瞳孔之作



圖 28 莫迪里亞尼
Modigliani
《珍妮·赫布特妮》
46*29 1918



圖 29 莫迪里亞尼
Modigliani
《珍妮·赫布特妮》
100*65 1919

因此，顧愷之所言：「傳神寫照，正在阿堵之中」，是否誤導了後人太專注於眼睛或瞳孔的功用；從其他文本資料中，如顧愷之的畫人不點睛、「點睛便語」，以及張僧繇畫龍不點睛、「點睛即飛去」之說，更加提高了「阿堵」的魅力，但也造成「阿堵」＝「瞳孔」的誤解，而歷代言論更推波助瀾加深此一印象：

- ◆ 傳神之難在於目。(北宋·蘇軾《東坡集》)
- ◆ 神在兩目。(清·蔣驥《傳神秘要》)
- ◆ 眼爲一身之日月，五內之精華。非徒襲其跡，務在得其神。神得則呼之欲下，神失則不知何人；所謂傳神在阿堵間也。(清·丁皋《寫真秘訣》)

從此「阿堵」之論幾乎是中國人物畫的金科玉律、一種不變之「定說」，就連西方漢學家都要將此言奉爲圭臬，但殊不知顧愷之所言，是在人物畫該有的條件都完成之後，萬事具備才能「點睛便語」，換言之，必須是「形具而神生」(荀子《天論》)。當完成「以形寫神」的基本要求之後，畫家才能如「畫龍點睛」般，將生命力注入畫中，如此不單是寫其人之「形」，而能寫其人之「心」。

回顧前人畫作，有時只見「眼」不見「珠」，卻仍然能傳其人之「神」，因此「阿堵」並非單指「瞳孔」，應該廣義地指稱人物的「眼神」而言。而欲達到「傳神」則必須靠平日的細膩觀察，才能下筆如神，「形神兼備」。

四、「性感」與「感性」

1. 「裸體」V.S.「形神」

「人體」對西方來說，自柏拉圖始即認爲是一種與數學相關的存在，新柏拉圖主義學派創始人—普羅丁(Plotinus 205~270)曾指出：

自然中存有的理則(logos)，乃是身體之美的模範。——，換句話說「身體之美有一個「原型」，這原型構成了它真正的形式，這就是藝術家努力尋求達到的。¹⁶

因此「裸體在藝術教學過程中之具有養成地位，有如哲學中的邏輯：歐洲學院中的訓練描繪裸體，正如同理論教學中，必須鍛鍊真理之論證。」¹⁷，這樣就可以理解文藝復興時期追求完美比例的雕像以及歐洲藝術史中「裸體圖像」的濫觴。也

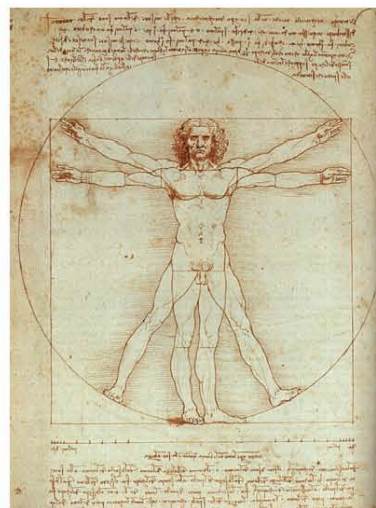


圖 30 達文西
《維特魯威人》1492

¹⁶ 林志良、張婉真譯 Francois Jullien著《本質與裸體》台北 桂冠圖書股份有限公司 2004 p.42

¹⁷ 林志良、張婉真譯 Francois Jullien著《本質與裸體》台北 桂冠圖書股份有限公司 2004 p.17

可以想見達文西留下「維特魯威人」.¹⁸（圖 30）來驗證希臘先哲的大宇宙與小宇宙之間的數學對應關係的動機了。所以「裸體」對西方來說，它是一種「藝術形式」，而且是透過人體體驗「真、善、美」的世界。因此人體本身即是一種實體的存有，這完全不同於中國的「以形寫神論」，對中國人來說，形是一種暫時的存在，因為萬事萬物皆是「流變的」，身體是承載內部「氣」的皮囊，人物畫家藉著外在可視的客體直取內在的「心」，因為描寫的重點不是可見的外在，要掌握的是生命的總體，因此自古以來才会有「不求形似求生韻」（明·徐渭）、「畫皮畫骨難畫神」（明·董其昌）之嘆。《本質與裸體》的作者Francois Jullien的以下這段話適切地解讀了「形」對中國人的意義：

整個真實界都被視為持續變化的連續體，所謂的forme，至少就我們在中文所譯出的「形」而言，並不是一個固定的視野中被觀看，而是被認為處在過渡性的狀態中。¹⁹

2. 「性感」與「感性」

當「人體」獨自存在時，並不會牽涉到任何觀看的問題，但當第二者出現時，人體就變成可視的客體，而產生觀看的「行為」和觀看的「方式」，而「觀看方式」與審美觀是一體兩面，它隨著個人、民族、時代的差異與變遷，造成觀點的變動，如「傳統中國文化與藝術選擇了體驗的身體（body as lived），古希臘選擇了開顯的身體，近代西方則選擇了解剖的、機體的身體..」²⁰等等。

對「性感」的感受力也會因上述各種因素而改變，例如對大部分的日本人來說，穿著和服的女人露在背後修長的脖子，才是最美也最性感的；在唐朝最引人遐思的，可能是豐腴凝脂般輕移著棋子的小手（圖 31），如此說來「裸體」也不等於「性感」。但是不管時間的變動，東西方還是擁有各自的共同普遍性的美感意識，它受制於整個民族的思想體系，西方對「裸體」的執著，是來自他



圖 31 《奕棋仕女圖》局部

¹⁸維特魯威人：是羅馬折衷主義建築大師維特魯威·波利歐（Marcus Vitruvius Pollio, 70-25B.C.）的《建築論》而來，他提及建築物應該具有人體一樣的比例。他指示了一些人體的正確比例，並說人體是比例的典範，因為人體若手腳張開平放，以肚臍為中心畫個圓，則手腳連成會形成方正的正方形，其頂點會剛好落在圓形上。

¹⁹林志良、張婉真譯 Francois Jullien著《本質與裸體》台北 桂冠圖書股份有限公司p.42

²⁰林志良、張婉真譯 Francois Jullien著《本質與裸體》台北 桂冠圖書股份有限公司p.vii

們對真理的追求，而中國人對裸體畫不感興趣，是因為認為身體自身並不構成完整的「一個人」，唯有藉飄動的衣帶、眼神、豐富細膩的身體語言，在人物與環境的呼應之下，才能「傳」那個人的「神」，只有千變萬化的筆墨才能成就「秩序與美感的文化理想」。《洛神賦》圖卷上「甄妃」（圖 32）往後飄動的重重衣帶，彷彿述說著曹植（圖 33）滿懷的不捨之情；《韓熙載夜宴圖》中跳著「六么」舞的名伎一王屋山的曼妙舞姿，既輕盈又優雅（圖 34），若對照（圖 35）的「身體表現印象圖表」，王屋山的舞姿應該是落在中間上方的「輕快感」與「靜寂感」之間，正符合了「六么」舞的「節奏輕快圓滑」的調性²¹，潘玉良（圖 35）《照鏡的女人》中的坐姿畫像則會落在圖表的正下方，具有強調量感的表徵，這些比照結果，令人更加訝異於古人高度的觀察與表現力的水平。在Philip G.

Zimbardo Richard J. Gerrig 寫的《心裡學》一書中指出：

當你檢定一個物體時，必須把你所看到的事物和所貯存的知識加以配對。把感覺輸入系統，然後將它往上傳送，以便進行相關訊息的抽取和分析，這種歷程稱為從下往上得處理。從下往上得處理（bottom-up）寄託在經驗的現實上，並且處理點點滴滴的訊息，以及把刺激的具體物理特性轉換成抽象表徵。²²

這樣也許能解釋為何面對潘玉良的「裸女畫」時（圖 36），除了折服之外，似乎缺少深層的「共感」。是因為我們太習慣於「以形傳神」、「以形寫心」的藝術風格，在我們的記憶網路裡找不到「直接、性感」的人體圖像資料庫，除了感受到它的「性感語彙」和生命力之外，那熟悉的「象外之象」的餘韻卻遍尋不著，看來不該也不能讓我們熟悉的「感性」黯然離開，但也要留住「性感」在心頭，將它儲存在新的檔案夾中，以便下一次的讀取，讓藝術更為豐富和多元。

²¹李松《中國巨匠美術週刊—顧闕中》台北 錦繡出版 1992 年 6 月 6 日 p.14

²²游恆山 李素卿譯 Philip G. Zimbardo Richard J. Gerrig 《心裡學》台北 五南圖書 2000 年 p.361



圖 32 顧愷之《洛神賦》局部



圖 33 顧愷之《洛神賦》局部



圖 34 顧閔中
《韓熙載夜宴圖》

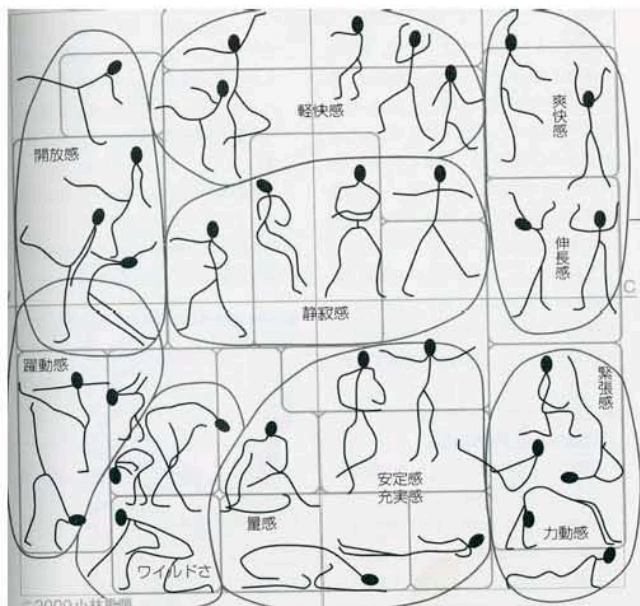


圖 35 身體表現印象圖表



圖 36 潘玉良《照鏡的女人》1949

五、參考文獻

◆ 中文書目

1. 林志良、張婉真譯 Francois Jullien 著《本質與裸體》台北桂冠圖書股份有限公司 2004。
2. 游恆山、李素卿譯 Philip G. Zimbardo Richard J. Gerrig《心裡學》台北五南圖書 2000。
3. 嚴雅美《潑墨仙人圖研究—兼論宋元禪宗繪畫》網頁資料 法鼓文化 2000。
4. 侯怡人譯 Lynda Nead 著《女性裸體》台北遠流出版 1995
5. 吳玫、寧延明譯 肯尼思·克拉克著《裸體藝術》北京 中國青年出版 1988。
6. 陳傳席《中國繪畫理論史》台北東大圖書 1997。
7. 高玉珍 The Art of Pan Yu-Lin《潘玉良畫集》臺北 歷史博物館 1995。
8. 劉興珍《中國巨匠美術週刊·李唐》台北 錦繡出版社 1995.12.30。
9. 李松《中國巨匠美術週刊—顧閔中》台北 錦繡出版 1992.6.6。
10. 傅熹年主編《中國美術全集·繪畫-魏晉～清》台北 錦繡出版社 1989。
11. 李霖燦《人物畫的真善美》台北文建會 1988。
12. 陳醉著《裸體藝術論》北京 中國文聯出版公司 1987。
13. 周積寅《中國畫論輯要》江蘇 美術出版社 1985。
14. 中國畫經典叢書編輯組《中國人物畫經典·北宋卷》，北京，文物出版社。
15. 楊克明 總策劃《畫魂—潘玉良》台北 民生報社。

◆ 日文書目

1. 小林重順《カラーリスト》日本 講談社 第三刷 1999。

◆ 網路來源

1. http://big5.xinhuanet.com/gate/big5/news.xinhuanet.com/newscenter/2005-04/19/content_2849920.htm
2. <http://www.chibs.edu.tw/publication/LunCong/027/027.htm>