

# 從丹青到膠彩

詹前裕

## 壹、從國畫名稱之議談起

本省光復後，結束了日本人的統治，回歸祖國懷抱，但在藝術創作方面，仍然延續日本官辦的「臺展」與「府展」模式，將繪畫區分為東洋畫與西洋畫兩大部門，至民國三十五年第一屆臺灣全省美術展覽會成立後，東洋畫部才改稱國畫部。隨著民國三十八年的政局逆轉，許多水墨畫家陸續遷臺，他們看到省展中的「國畫」作品之後，認為本省籍畫家對中國畫的認識不清，誤把日本畫當作中國畫展覽，而發表文章糾正，或主張劃清界線，於是展開幾十年的名稱派系之爭，雖然不劇烈，却歷時很久<sup>1</sup>。

臺籍藝評家或畫家則主張：他們雖然是到日本學畫，但畫法與風格是源於我國唐朝，屬於北宗畫派，與南宗的水墨文人畫，皆為國畫的兩大系統，不能說那一畫派是正宗，那一畫派為非正宗<sup>2</sup>。在當時的情況下，以設色為主的東洋畫，無法在美術學校中立足，只在私塾傳授。

此後又因歷屆省展國畫得獎的分配問題，兩個派系從第十五屆省展開始，區分為「國畫第一部」——展覽傳統的水墨畫，「國畫第二部」——展出以設色為主的東洋畫，延續至第二十七屆省展為止。民國六十二年省展作了大幅度的改組，西畫部則依素材觀念區分為油畫、水彩、版畫等部門，却廢除了國畫第二部，並拒收框式裝裱作品，原先第二部的畫家，被摒棄於省展門外。

省展改組的震憾再度掀起了「國畫」名稱之爭，國畫第二部的畫家中，有人主張改稱「新國畫」，也有人主張改稱「現代國畫」，以區別傳統的水墨畫。不過「新國畫」也罷，「現代國畫」也罷，皆是以畫風的新舊為區分的標準，殊欠妥當，因為畫風並無永遠的「新」或「現代」，今天新的風格，過了幾年或幾十年，可能變成舊的、傳統的。西洋繪畫以「素材」的觀念分類，則較具有共通性與永恆性，三百年前所稱的「油彩」或「油畫」，至今仍然如此稱呼，將來也不至於改變。在這種國際慣用的素材媒劑分類的趨勢下，林之助教授在民國六十六年提出「膠彩畫」，替「東洋畫」正名，他說：「我一直不同意『東洋畫』這個名詞，既然以油為媒劑稱為油畫，以水為媒劑稱為水彩，為何不能稱以膠為媒劑的繪畫

註 1：參閱《雄獅美術》72 期，謝里法撰〈臺灣東洋繪畫的第五度空間〉，39 頁。

註 2：參閱謝里法撰《臺灣美術運動史》，第 248～249 頁，藝術家出版社。

為膠彩畫呢？以工具材料而命名，清楚明瞭，可以避免許多誤解。」<sup>3</sup>

膠彩畫命名之初：並沒有獲得完全的認同，但又找不出更恰當的名稱。從三十四屆省展開始，在膠彩畫家的極力爭取下，又恢復裝框形式的作品收件，膠彩畫與水墨畫合併審查，第三十五屆省展開始，又恢復國畫第一部及第二部的形式。民國七十年「臺灣省膠彩畫協會」正式成立，此後每年舉辦一次會員聯展，接著省展也從第三十七屆開始，將「國畫第二部」獨立改稱為「膠彩畫部」，逐漸緩和了國畫名稱之爭。民國七十四年東海大學美術系首先開設「膠彩畫」課程，禮聘林之助教授任教，使膠彩畫逐漸在學院美術教育中生根。如今它已經逐漸受到承認，新生代的藝術史家或畫家，已經不再排斥它，甚至體認到它在中國現代藝術中，所扮演的重要角色。

「膠彩畫」的名稱雖然誕生了十二年，社會上仍有許多人（包括畫家或美術從業人員）對膠彩畫的淵源與範疇，甚至材料工具都很陌生。譬如三年前，臺北市立美術館舉辦了一次「印象臺北」畫展，就把膠彩與油畫、水彩、粉彩等素材並列於西畫部門中，更造成一般人的迷惑，因此有必要將我國設色繪畫的發展，作簡單扼要的敘述。

## 貳、丹青的起源與發展

距離今天約六、七千年前的彩陶文化開始，中國人就知道運用大自然的豐富色彩，在陶器上描繪施彩，大部分是抽象幾何式的圖案，也有魚、蛙、鹿、人面等具象的圖畫。經分析研究的結果，彩陶上的顏料多屬於土質，也有礦物質，土質顏料取材自大地的泥土，如黃土（黃色）、紅礬土（紅橙色）、褐土（茶色）、骨灰（黑色）、赤鐵礦（赭色）、石灰石（白色）等。上述色土或礦石需調入獸脂（牛、馬、鹿等筋皮中的膠脂），畫在陶罐的表面<sup>4</sup>。在顏料與媒劑上，彩陶已經具備了膠彩畫的雛形，日前日本製造的顏料也以水干顏料（土質顏料）與礦物質顏料兩大類為主，只不過現代製造的顏料，色彩種類較多，膠的提煉較精而已。

我國最早關於工藝的專門著作是《周禮·考工記》，主要以物質的分類（木材、玉石、金屬、皮革、陶瓷、色彩）為基礎，其中設色之工即包括畫工、績（繪）工、鍾氏、筐人、愷氏等五種<sup>5</sup>。可見周朝對色彩很重視，而設立專官，管理繪畫之事。

註 3：見《雄獅美術》72 期，第 46 頁，〈為東洋畫正名，兼介林之助的膠彩畫〉。

註 4：見林書堯著《色彩學》第 46~47 頁。

註 5：見十三經本《周禮》冬官·考工記，第 70 頁，開明書店版。

「丹青」一詞也出現於《周禮》中之：「掌凡金玉錫石丹青之戒令。」<sup>6</sup>，此外《管子》中也見「丹青在山，民知而取之。」<sup>7</sup>丹青最早是指可以製成顏料的礦石，即丹砂（朱砂）與青臙（空青），皆產於越雋郡。後來「丹青」意義擴大，泛稱繪畫顏料，「丹青之妙」即指色彩之美，如《漢書·蘇武傳》云：「雖竹帛所載，丹青所畫，何以過子卿？」<sup>8</sup>又由於朱砂、空青等礦物色的顏色鮮明，不易泯滅，所以被比喻為事情的光明顯著，毫無疑惑的意思，譬如《後漢書·公孫述傳》中云：「帝乃述書，陳言禍福，以明丹青之信。」<sup>9</sup>此外揚雄《法言》曰：「或問聖人之言，炳若丹青。」皆從礦物色的永恒持久性格而來，凡屬於表彰賢烈、宣揚禮教的繪畫，也必用丹青來彩繪。

西元 1972 年在長沙馬王堆西漢古墓出土的帛畫，所使用的顏色，豐富而鮮艷，大致可以歸納為礦物色（朱砂、土紅、銀粉、石青、石綠等）、植物色（青黛、藤黃）、動物色（蛤粉）；施彩的方法，基本上用單線平塗，也採用渲染畫法與退暈畫法<sup>10</sup>，從帛畫上華麗的色彩與神秘的內容來看，我們不難想像到漢朝繪畫的盛況。

到了東晉，「丹青」逐漸轉變為繪畫的代名詞，《晉書》中稱顧愷之「尤善丹青，圖寫特妙。」<sup>11</sup>即用丹青來代表他的繪畫藝術。顧愷之的代表作「女史箴圖」，色彩優雅透明，不求暈色，以植物色與礦物色並用；在其撰寫的《畫雲臺山記》中，也提到了色彩的運用，諸如「凡天及水色，盡用空青」、「畫丹崖臨澗上」、「作一紫石亭立」等。顧愷之除了秉持寫實的觀點，運用空青替水、天作隨類賦彩之外，也用紅色、紫色為山崖、岩石設色，渲染仙人活動的境界氣氛，可稱為浪漫主義的賦彩法<sup>12</sup>。

南朝大畫家陸探微、張僧繇等皆以色彩的表現為主，有的畫風細密工整，有的豪邁疏朗，張僧繇更取法西域、印度的「凹凸花」暈染法，表現形象的立體感，創造了完全用色彩表現的「沒骨畫法」。在謝赫六法中，「隨類賦彩」只居六法之一；稍晚的藝評家在其《續畫品》中，除了肯定的用丹青來代表繪畫之外，更強調色彩的批評，譬如「賦彩鮮麗，觀者悅情」、「點黛施朱，輕重不失」<sup>13</sup>，顯示

註 6：見十三經本《周禮》秋官·職金，第 58 頁，開明書店版。

註 7：見《管子》卷十一，小稱第三十二，第 440 頁，先知出版社。

註 8：見《漢書》卷五十四，蘇武傳，第 2466 頁，中華書局版。

註 9：見《後漢書》卷十三，隗囂公孫述列傳第三，第 542 頁，鼎書書局版。

註 10：見《馬王堆漢墓》，弘文館出版社，第 154 頁。

註 11：見《晉書》卷九十二，顧愷之傳，第 1571 頁，藝文印書館。

註 12：參閱葛路著《中國古代繪畫理論發展史》第 37 頁，丹青出版社。

註 13：姚最《續畫品》中，品評嵇寶鈞、聶松的評語，第 10 頁；品評焦寶願的評語，第 11 頁。

出南朝後期受佛教藝術東傳的影響，逐漸產生了以色彩為主的新畫風。

同時期的北朝敦煌壁畫，更以強烈的色彩表現宗教題材，頗有西方現代繪畫的趣味。敦煌研究院的段文傑院長即指出：「北涼、北魏時代，土紅塗底，色種較少，形成了單純、明快、渾厚、樸實的暖色調。西魏、北周，主題畫以粉壁為地，色彩日益豐富起來。《淮南子》裡說：『白立而五色成矣。』在粉壁上施青綠朱紫，顯得格外清新、爽朗和絢麗。隋代色調開始進入金碧輝煌、豪華壯麗的階段。」<sup>14</sup>到了唐朝，色彩更趨向於濃艷縹麗，厚重的顏料發揮了最高的彩度，設色技法也從強烈對比的原色搭配，發展到混色、間色的運用，如紫、緋、橙、褐等色彩，並且調入白、黑，產生了多種明暗的層次。

敦煌壁畫所用的顏料種類繁多，礦物質顏料有石青、石綠、朱砂、銀朱、黃丹、石黃、赭石等，土質顏料有紅土（紅礬土）、高嶺土、白堊等，植物顏料有靛青、胭脂、梔黃、烟炷等。就青色的礦物色而言，就有七種深淺明暗不同的顏色，綠色也有五種不同深淺的顏色。上述顏料呈粉末狀，皆需兌入適量的膠水，才能固定在牆上，經歷千餘年不剝落。

唐朝是丹青藝術的極盛時期，詩文、畫評或史籍中，到處可見「丹青」之詞，晚唐張彥遠在其《歷代名畫記》中，更屢用丹青代表繪畫，單是記述閻立本的一段中，就五次提到丹青，難怪後人評閻立本「馳譽丹青」。就畫蹟而言，則有近年來在吐魯番阿斯塔那唐墓中出土的絹畫，或大批敦煌絹畫，雖經千餘年，色彩艷麗如新。民間輾轉流傳下來的唐朝名家作品（或可靠摹本），如閻立本「歷代帝王圖」、張萱的「搗練圖」、周昉的「簪花仕女圖」、唐人「明皇幸蜀圖」等皆表現出豐腴的人物造型與濃麗輝煌的色彩，表現出大唐文化藝術的燦爛光彩，而盛唐李思訓父子所創的、「金碧山水」更為這種風格的極致。

編撰於西元 847 年的《歷代名畫記》中記錄了丹青的顏料與工具：「……夫工欲善其事，必先利其器。齊紈、吳練、冰素、霧綃，精潤密緻，機杼之妙也。武陵水井之丹，磨嵯之妙，越嶠之空青，蔚之曾青，武昌之扁青（上品石綠），蜀郡之鉛華（黃丹也），始興之解錫（胡粉），研鍊澄汰，深淺輕重精窳。林邑崑崙之黃（雄黃也，忌胡粉同用），南海之蟻鉤（紫鉤也，造粉胭脂），雲中之鹿膠，吳中之鱧膠，東阿之牛膠（采章之用也）、漆姑汁鍊煎，並為重采，鬱而用之（古畫皆用漆姑汁，若鍊煎色，於綠色上重用之）古畫不用頭綠大青，取其精華，接

---

世界書局出版《南朝唐五代人畫學論著》。

註 14：見《中國美術全集》繪畫編 14 集敦煌壁畫（上），第 30 頁。

而用之。百年傳致之膠，千載不剝，絕仞之毫，一劃如劍。」<sup>15</sup>這是我國畫史畫評中，對繪絹、顏料、用膠、用筆的一篇最早最具體的記述，其中透露唐朝畫家常用的青色礦物質顏料有沙青、空青、曾青、扁青等數種，作為賦彩媒劑的膠，則有鹿膠、鱈膠（魚膠）、牛膠、漆姑汁等。我們現在所稱的「膠彩」，可以從張彥遠這段話中找到淵源，這種「以膠敷彩」的繪畫，即為丹青。

以設色為主的繪畫一直延續至五代，代表性的畫家有周文矩、顧闳中、黃筌父子等。甚至在北宋畫院中，仍是主流，不過北宋設色受水墨畫的影響，已經漸趨淡雅。北宋末年，以水墨表現為主的文人畫興起，又賦予「丹青」另一個意義，就是代表畫工，如蘇軾詩句云：「何年顧陸丹青手，畫作朱陳嫁娶圖。」一般民間也稱畫工為丹青師傅。至此以設色為主的畫風，漸受文人畫家的歧視，被貶為民間畫工的謀生技藝。

宋徽宗時期是我國繪畫史上極為輝煌的時代，各種不同的畫風、技法並存，頗有百家爭鳴之勢，但是設色繪畫也漸趨沒落，南北宋之際的李唐與趙伯駒兄弟的青綠山水，已經有很濃厚的水墨趣味；而花鳥畫家李迪、李安忠，人物畫家蘇漢臣以及稍晚的劉松年之後，已經後繼乏人，無法與後起的水墨畫相抗衡。

### 叁、畫風與素材的轉變

去年九月四日，省立美術館舉辦「當代膠彩畫之回顧與展望」座談會，筆者提出的報告中，針對我國繪畫史中的素材、畫風、技法、意境等諸要素，將傳統繪畫區分為兩類傾向：第一類是「丹青」，即上述以設色為主的繪畫，除了北朝敦煌壁畫之外，大致傾向工筆的、寫實的、理性的、色彩華麗秀美或帶裝飾的特點，描繪物象的線條功能，在於客觀的表現其特質。第二類是水墨，其特點大致為：意筆的、簡化造型或誇張變形的、偏向感性的、色彩樸素淡雅，意境蕭疏荒率的特點，在線條的運用上比較主觀，或藉以發揮書法金石之意趣。當然也有介於兩者之間的折衷畫風。

第二類為水墨畫，興起於色彩最華麗的盛唐，乃詩人畫家王維在安祿山之亂後，退隱輞川，改變早年金碧畫風，而用水墨畫抒發內心的感受，其後又有張璪、王默等畫家繼續發展。北宋以降，逐漸變成繪畫的主流，代表性的畫家有蘇東坡、米芾父子、梁楷、牧谿、元四家、徐渭、清初四僧，以及揚州八怪以降的近代名家多屬之。南宋以來，第一類的設色繪畫亦有數次復出，譬如元初的錢選與趙孟

---

註 15：見張彥遠撰《歷代名畫記》卷二，第 73~75 頁，世界書局出版《南朝唐五代人畫學論著》。

類提倡復古，也畫過青綠山水與重彩人物畫；明初畫院畫家邊文進、郭純等；明四大家中的仇英、文徵明，都畫過青綠山水或重彩花鳥，但皆未形成氣候，只是在水墨畫的主流中，聊備一格而已。

清初及盛清因國力強盛，經濟繁榮，設色繪畫又有復甦的跡象，以惲壽平的「沒骨花鳥」、郎世寧中西合璧的畫風較具代表性，並影響到畫院御用畫家如蔣廷錫、鄒一桂、焦秉貞、唐岱、冷枚等人，不過這個時期的繪畫，受董其昌等學者排斥北宗的影響，厚重的礦物質顏料用得較少，普遍追求秀逸的審美趣味，與唐朝金碧輝煌的賦彩風格，不盡相同。

繪畫素材與風格的形成，與時代的經濟、政治、社會、文化的情況息息相關，我們可以從歷史的發展規律中，歸納出第一類型的丹青，其萌芽的相關條件如下：

- (一) 經濟繁榮，人民生活富裕。
- (二) 政治安定，少有戰亂的威脅。
- (三) 帝王貴族重視藝術，禮遇畫家。
- (四) 外來文化藝術的交流融合。

第二類型的水墨畫，則幾乎與前者相反，其興起的因素，大致可歸納為：

- (一) 經濟蕭條，人民生活貧困，畫家沒有餘力購買昂貴的礦物質顏料，亦缺乏有財力的後援者。
- (二) 政治不安定，戰亂頻仍，畫家多有流亡的心態，講求速成的揮寫，無心作細筆暈染的耗時工夫。
- (三) 畫家遭受亡國之痛，或為了逃避政治迫害與歧視，多隱居山林，以水墨抒發胸中蒼涼蕭疏的意念。
- (四) 文人畫家或禪畫家為了追求藝術上的創新與個性的發揮。

在水墨畫盛行的時代，用「丹青」來稱呼繪畫的情形已經減少，因為水墨畫家既不用「丹」，也不用「青」，用它來稱呼水墨畫，似乎不切實際，不過在清初至盛清期間，因設色繪畫再度盛行，倒是出版了幾本書，對於中國傳統顏料的選擇、研漂、用膠、敷彩等方法，敘述得較詳細，諸如：約西元 1679 年出版的王概《芥子園畫傳》、1756 年出刊的鄒一桂《小山畫譜》、約 1781 年的沈宗騫《芥舟學畫編》以及 1797 年出刊的廷朗《繪事瑣言》等，儘管當時的士大夫階級提倡水墨淡彩的風格，但是在鴉片戰爭以前，重視色彩的丹青傳統，仍然蓬勃發展著。

清朝乾隆初年，蘇州出現了中國第一家專業製造顏料的「姜思序堂」，它所

製售的顏料，在初期選擇很精，研漂很細。它又把顏料兌入膠水，製成了膏。使用時只兌些水，使它溶化，就可應用，非常方便。另外，如石青、石綠、朱砂等，則是漂製成細粉末，用時只兌些膠水就可以<sup>16</sup>。

在此以前，選擇及研漂顏料的工作多由畫家親自動手，或由弟子代勞，自從姜思序堂開始製售水溶性的膏狀顏料以後，畫家就方便不少，漸漸的必須兌膠使用的粉末狀礦物色，也因用者漸少，而種類銳減。明朝楊慎在其《丹鉛總錄》中記錄了 72 色名稱，近代于非闇在其《中國畫顏色的研究》中尚列出 37 色，但是目前市售的顏料僅剩十餘色，色彩種類的減少，可說是近代水墨畫泛濫的必然趨勢，只是我國祖先研製顏料的方法却逐漸失傳，令人扼腕嘆息。

日本保存了我國唐宋時期研漂顏料的古法，近代又以科學方法改進，製造出數百種不同的色彩。在天然礦石逐漸不敷畫家使用之際，又用陶藝的釉藥加熱至不等的高溫，冷卻後研磨成人造的「合成礦物質顏料」、「新岩」等，色彩種類極多，品質耐久不變色，又因價格比天然礦物色低廉，逐漸成為日本膠彩畫的主要顏料。

#### 肆、膠彩畫不等於東洋畫

在「膠彩畫」出現之前，一般人習慣將此類作品稱為「東洋畫」，事實上兩者的意義與範疇並不相同，我們不妨先探討「東洋畫」的產生背景。林之助教授認為：「自從日本明治維新以後，為了區別受西風影響的繪畫，而有東洋畫與西洋畫之分。東洋畫是泛指中、韓、印、日的東方繪畫而言，而東方文化向以中國為主導，所以中國畫乃為東洋畫的根源。」<sup>17</sup>依日、韓等國的解釋，「東洋」是指與「西洋」相對的亞洲地區，而國人對「東洋」的解釋不同，即專指我國東邊的日本<sup>18</sup>。中日甲午戰爭以來，日本多次侵華的史實，引起國人對「東洋」的不良觀感，多少有指責與排斥的意味，「東洋鬼子」是指日本人，因此「東洋畫」也被狹窄的指為「日本畫」，以致造成許多誤解。

依國際上的說法，認為東洋畫是泛指東方繪畫，比較合理，因為東方繪畫在素材上、藝術思想上、技法上都與西洋的油彩、水彩、蛋彩、粉彩等類別不同。在韓國若干美術大學中，也設「東洋畫科」，他們所教授的內容則為東方繪畫素

註 16：見于非闇撰《中國畫顏色的研究》，第 30 頁，華正書局出版。

註 17：見「東洋之累——為膠彩畫正身」，民國七十一年十二月二十一日之臺灣日報。

註 18：中文大辭典第 6978 頁對「東洋」的解釋有：(一) 對西洋而言，汎稱亞洲東部各國。(二) 國人稱日本為東洋。

材的水墨與膠彩，而非日本畫。

以往在繪畫的分類上很不統一，有依題材分類者，如西洋畫中的人物畫、靜物畫、風景畫等，中國（或東方）則區分為山水畫、花鳥畫、人物畫等。也有依據畫風、技法或繪畫思想區分者，譬如西洋畫中區分為寫實、抽象、半具象，甚至細分畫派為浪漫主義、印象主義、立體主義、表現主義、超現實主義……名目極多，而中國傳統繪畫則區分為工筆、寫意、沒骨、青綠……，也有概略的依時代性區分為現代、傳統、古典……不過上述的分類，在研究美術史時尚可，但在當代的藝術作品分類或展出時，就易生爭端，譬如有些作品介於兩類之間的折衷形態，就很難歸類。此外東方國家在西洋強勢文化的激盪下，又冒出以國家或地區來命名的繪畫類別，如中國畫（或國畫）、日本畫、韓國畫、東洋畫、印度畫等，更趨複雜。

目前國際上習慣用素材媒劑作為繪畫的分類標準，其中以亞麻仁油或松節油為媒劑者稱為油彩（或油畫），以水為媒劑者稱為水彩，以蛋為媒劑者稱為蛋彩（或卵彩），而不用法國畫、英國畫、義大利畫等國名分類，以避免爭執。大家逐漸體認到，畫家可以有不同的國籍，而素材應該是全人類所共通使用的。

東方國家就比較混亂，其傳統繪畫部門，常區別為中國畫（國畫）、日本畫、韓國畫等，甚至還加上水墨畫、東洋畫、彩墨畫、膠彩畫等，各類畫別的範疇不清，或相互重疊，在國際藝術交流頻繁的今天，實在不適宜再堅持狹窄的民族觀念，硬把國名加在繪畫類別上，否則徒增困擾。當一個西洋畫家運用毛筆、墨、宣紙等工具所創作的畫，不知應該歸類於中國畫？韓國畫？日本畫？還是西洋畫？上述東方民族的繪畫，其素材大致相同，可歸納為水墨畫與膠彩畫兩大類，或再加上介於兩者之間的「彩墨畫」比較恰當。

筆者強調膠彩畫不等於東洋畫，是兩者的範疇不一致，若依國人的解釋，認為東洋畫就是日本畫的觀念，是不恰當的，本文第二節中也敘述了古人所稱的「丹青」即為今天的膠彩，它是唐朝以前的中國繪畫主流。若依日、韓等的解釋，東洋畫是指東方繪畫，也與膠彩畫有別，因為東洋畫除了包括膠彩的部分範疇之外，也包活了水墨畫在內，而且「東洋」含有地域的觀念，若用東方的繪畫素材來模倣西洋畫的風格或畫法時，是否適宜再稱為「東洋畫」，尚待商榷。

膠彩的顏料與膠是起源於那一個國家或地區，因史料的缺乏，目前也很難分得清楚。就以盛期的唐畫來看，有些暖色系的色彩，在馬王堆西漢墓出土的帛畫中就被使用，屬於漢民族的傳統色彩；石青、石綠在北朝的敦煌壁畫中才大量出



現，可能從西域、印度傳來；線描的傳統是中國的，但是「凹凸花」的沒骨畫法是外來的，這些顏料與畫法，與漢民族的丹青藝術融合後，更為豐富成熟；此後又東傳朝鮮、日本，近代才由日本人發揚光大，並改進顏料、媒劑的製造。日前全球藝術家中，以膠彩（日本人也稱膠繪）作為創作素材的畫家，以日本人最多，難怪他們很自負的說「膠彩畫」就是「日本畫」，而在其美術學校的日本畫科中，也只傳授膠彩畫，水墨畫只在私人畫塾中傳授。若以中國的古老文明而言，早在六、七千年前的老祖先們，就知道以膠敷彩於彩陶之上，可以說「膠彩」起源於中國，在魏晉南北朝時，融合了印度與西域的某些特點，而唐朝綻開燦爛的花朵，形成東方繪畫的一大特色。

### 伍、膠彩與工筆重彩之比較

在清初「姜思序堂」出現之前，以設色為主的繪畫，如青綠山水、金碧山水、沒骨山水、沒骨花鳥、鈎勒填彩的花鳥，工筆重彩的人物畫等，設色敷彩時，皆需兌膠，我們可從《小山畫譜》、《繪事瑣言》、《芥子園畫傳》等清初的著作中證明。如果我們放棄山水、花鳥、人物等題材的稱呼，或工筆、寫意、沒骨等畫風或技法的稱呼，也不用中國畫（國畫）、日本畫、韓國畫、東洋畫等國別的稱呼，而用媒劑素材觀念來分類，則上述設色繪畫皆應通稱為「膠彩畫」。在專業顏料店出現後，雖然製售部分較簡便的水溶性膏狀顏料（大部分是植物性顏料），但也不適宜稱作「水彩」，因其顏料的本質未變，只不過是預先加膠，方便作畫而已，況且還有石青、石綠、朱砂、銀朱、鉛粉等大多數礦物質顏料是研磨成粉末狀，需待作畫時才兌入膠水，統一稱「膠彩畫」也是合理的。

有些反對「膠彩」命名的人，認為水彩顏料裡面也含有膠的成份，是否也可稱為膠彩？事實上，西洋的水彩顏料除了本質上與東方繪畫的顏料不盡相同之外，在製造時也將磨成粉末狀的色粉，加入阿拉伯樹膠、甘油、蜂蜜（或砂糖溶液）、牛膽汁及防腐劑等<sup>19</sup>，裝入錫管內，作畫時只需調水即可賦彩，與我國傳統的兌膠賦彩法不同，兩者不能混為一談。

目前中國大陸將這類以設色為主的畫，稱為「工筆重彩」，在北京有「工筆重彩畫會」，會員以中、青輩的畫家居多。中央美術學院的研究所，近十年來恢復招生後，也設有工筆重彩的專科。1979年隨著北京機場的七幅裝飾大壁畫的落成，色彩絢麗，筆法細緻的裝飾性風格，普遍受到重視，它可說是大陸開放政

---

註 19：見楊恩生撰《水彩藝術》，第 66 頁，雄獅圖書公司出版。

策下，新凝聚成的潮流。<sup>20</sup>北京工筆重彩畫會的會員作品與臺灣膠彩畫會的會員作品，有些近似之處，其相同處是兩者都是近年來新成立的畫會，且都以東方傳統顏料作畫，設色艷麗；不同處是臺灣膠彩畫家多用日本製造的水干顏料（土質顏料）或礦物質顏料，兌入膠水作畫，工筆重彩畫會多用中國製造的顏料，部分礦物質顏料需兌膠，膏狀顏料則調水。在畫風與技法方面，臺灣膠彩畫協會的表現題材廣泛，面貌較多，有工筆的，也有意筆的，有注重線條的，也有沒骨畫法的，更有模倣日本或西畫風格或技巧者；北京工筆重彩畫會的表現題材以花鳥較多，人物次之，以傳統的鈎勒填彩技法居多，也有注重背景的烘染者。上述兩者相異處，事實上也是整個文化或藝術的走向，即大陸比較傳統，臺灣比較國際化。

平心而論，「膠彩」的命名要比「工筆重彩」更富有包容性與時代性，工筆重彩則較富有民族性與傳統性。中國古代的重彩繪畫，大部分是工筆的，但是也有部分敦煌壁畫用筆粗獷豪放，況且將來若出現許多非工筆的重彩作品，則無法歸入「工筆重彩」裡，須另外命名。又「重彩」二字可能出自《歷代名畫記》中的「……並為重采，鬱而用之。」<sup>21</sup>雖有歷史的淵源，但與其相對的是「淡彩」。西洋水彩畫中也有淡彩或重彩的畫風區分，重彩在西方繪畫的衝激下，已經無法明確反映出「以膠敷彩」的東方獨特畫法，而且「工筆重彩」的命名，已經偏向於畫風與技法的區分，容易造成爭執，譬如有一幅作品，其技法介於工筆與意筆之間，設色介於淡彩與重彩之間，能否稱為工筆重彩？其範疇的劃分，頗有可議之處。

「膠彩」的名稱雖非十全十美，但是缺點較少，凡是用膠水（鹿膠、牛膠、魚膠等）作媒劑，調入礦物質顏料、水干顏料、植物顏料或金屬性顏料（金、銀、鋁等）所畫出來的作品，都稱為膠彩畫，並不限定是畫那一種風格，運用任何一種技法，也不限定是那一國籍的畫家所作。這種區分方式，正合乎國際潮流。林之助教授認為：西洋繪畫區分為油彩、水彩等類別，而中國畫則應區分為膠彩與墨彩兩大類，墨彩則包括了無彩的水墨畫與略施淡彩的淺絳畫法。這是頗具巧思的分類法，不過目前國內，甚至國際上都盛行用「水墨畫」，甚至用得很浮濫，彷彿水墨畫就可以代表所有的中國繪畫，連一些設色華麗，甚至完全不用墨的沒骨畫法，也自稱水墨畫，超出其本身的定義甚多。其實古人所指的「水墨畫」是完全不設色的<sup>22</sup>，略施淡彩者稱為「淺絳」（譬如吳道子的畫），至於介於水墨與

註 20：見陳英德著《海外看大陸藝術》第 217 頁，藝術家出版社。

註 21：同註 15。

註 22：依《辭源》的解釋，「水墨畫」是指「畫法以不施彩色及鈎勒，專以淡墨渲染而成者，謂

膠彩之間，墨與彩並重者，徐悲鴻或本省畫家鄭善禧皆主張稱為「彩墨畫」。

## 陸、結論

「丹青」從最早稱呼朱砂與空青的礦石，到代表所有的顏料色彩，進而泛指繪畫藝術，並比喻光明永恆的性格，可見中國人賦予「丹青」最完美的象徵。但是自北宋文人畫家賦予畫工的意義之後，有逐漸沒落的趨向，由於時空的不同，如今「丹青」也不適於作繪畫的類別區分。「膠彩畫」擺脫了國人排斥東洋的陰影，可以為中國現代藝術展現更多的可能性，頗值得我們發揚與研究。

從歷史的經驗告訴我們，膠彩畫的盛行是經濟繁榮、社會安定與國力強盛之下的產物，而目前臺灣國民所得已經超過六千美元，早已脫離貧窮，並超越了中國歷代最富裕的盛唐與盛清。再加上近年來一連串的政治革新運動，使臺灣逐漸走向一個新的時代，而「膠彩」也最能反映這種新時代的藝術精神。近千年來的水墨畫發展，已經使水墨有逐漸老化的傾向，而民族色彩的重振，更給膠彩提供了寬闊的園地。

## 註釋

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

---

之水墨畫。」但是目前國內許多學者為「水墨畫」重新定義，且眾說紛云，譬如姜一涵先生主張：水墨畫是新興的繪畫藝術，它特別強調「水」的功能與「墨」的自由特性，其表達方式，與傳統國畫絕不相同。