

力求在現與超越在現—
中國現代工筆重彩畫發展斷想

洪再新

The Development of Modern Chinese Kung-pi-chung-ts'ai-hua (Heavy-color Painting in Elaborate Style) on the Chinese Mainland / Hong, Zai-Xin

摘要

本文從兩個互動的層面考察了工筆重彩畫在中國現代的發展；一是認識該體裁負載現實社會生活的視覺信息量的變化，即 1949 年後它在大陸受到政府和美術學院的重視，在繪畫再現進程上取得的突出成就，以明確其功能特徵；二是把體裁自身作為視覺信息的媒介，分析近十五年來工筆重彩所面臨的各種課題。在超越以往敘事性再現模式上，大陸的工筆重彩畫嘗試了許多方法，但由於體裁自身歷史的制約，仍然存在著諸如缺乏理論關懷、亟待精品與大家等問題。通過對二十世紀中國重彩的歷史觀照，使這些問題趨於明朗，也因此使我們對其前景充滿信心。

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

壹

討論一種傳統繪畫體裁在現代中國社會中的際遇，可以從兩個互動的層面著眼：一是看其負載現代生活的視覺信息量的多少；二是看其自身作為視覺信息的衍化過程。工筆重彩畫在中國現代的發展歷程，亦可作如是觀。

從歷史上看，正是工筆重彩這一傳統繪畫體裁開啟了中國古典繪畫再現進程的序幕¹，西漢馬王堆的「魂幡」曾使多少人為之怦然心動。這個肇端於人物題材的進程，隨著其描繪範圍向山水、花鳥諸多方面的拓展，並在兩宋達到完滿的境地後²，便從中國的主流文化圈中游離出去，而通過大眾文化圈在民間得以傳承。中國近現代的畫家，就是在這樣的藝術史格局下接受這份古典的遺產。

對二十世紀的中國畫家來說，這究竟是怎樣一份遺產？工筆重彩畫在中西古今的藝術大衝撞中到底何所適從？為此，選擇這一體裁的畫家以大半個世紀的藝術實踐，在觀念和手法上進行了艱苦的探索，續寫著它耐人尋味的現代篇章。因篇幅關係，本文著重就這一體裁在美術院校教學與創作中的境遇，展示其跌宕起伏，略帶傳奇色彩的經歷，認識其在相關的社會政治背景下力求再現和超越再現的過程。通過對該歷程反映出的重大問題的歷史觀照，可以引起畫家和美術研究者對它更深切的理論關懷，有助於它今後的發展。囿於見聞，此篇的論述範圍僅以大陸的現代工筆重彩為限。

貳

在清點工筆重彩畫這份遺產前，有必要先回顧一下近代「改造中國畫」的幾次大的論戰。無論是民國前陳獨秀、康有為等人「打倒四王」的吶喊³，抑或 1950

¹ 參閱 Max Loehr: "Phases and Content in Chinese Painting", in *Proceedings of the International Symposium on Chinese Painting*, National Palace Museum, Taipei, 1972, pp.285-297.

² 參閱 Wen Fong: "Image of the Mind", Princeton University, 1984, Chapter One.

³ 參閱郎紹君〈「四王」在二十世紀〉，文載《清初四王畫派研究》，朶雲編輯部編，上海書畫出版社，1994年，835-867頁。近代最早激烈批判包括「四王」在內的人文寫意畫的，當推康有為。他在《萬木草堂藏畫目》中指出：「中國畫學至國朝而衰弊極矣，豈止衰弊，至今郡邑無聞畫人者。其遺餘二、三名宿，摹寫四王、二石之糟粕，枯筆數筆，味同嚼蠟，……。」繼康氏之後，激烈批判寫意畫的文化名人是陳獨秀，他在《新青年》雜誌六卷一號（1918）上發表了〈美術革命〉一文，矛頭直指「四王」。他說：「若想把中國畫改良，首先要革王畫的命。因為要改良中國

年代江豐等人認為「中國畫不科學」的武斷⁴，還是 1980 年代李小山輩發出「中國畫危機」的驚恐⁵，其針對的所謂中國畫，其實都與工筆重彩這一體裁關係不大。這說明中國畫的主導地位早在數百年前就由「丹青」讓給了「水墨」，所以在二十世紀首當其衝、數遭劫難的自然也就非水墨寫意莫屬了。這幾次討論的改造途徑與方案各不相同：康有為只記得中國宋代有「油畫」品質的再現傳統，但卻根本忽視工筆重彩這個近代已經微不足道的體裁；從延安魯藝美術系出來的江豐則因熟悉民間傳承的年畫形式，對單線平塗具有民衆喜聞樂見的功能而懷有樸素的感情⁶；而主要基於「狼來了情結」提出改造中國畫的李小山，恐怕是對整個傳統繪畫喪失了興趣。不難看出，工筆重彩想要在二十世紀重現往昔的光彩，再領風騷，確實不是靠其體裁自身可以了事，而是首先要仰仗於其所能負載的現實生活的信息量，奪路前行。正因為如此，它有待於國家的重視，期望國立美術院校的承認和兼容，以蔚為大觀。也正因為如此，只有實現了這種期待之後，才可能高視闊步地邁向變化莫測的藝術市場，去幻想更加燦爛輝煌的新世紀。所以當我們聽到中國工筆畫學會會長潘絜茲先生預言：「工筆畫將成為中國畫主流」⁷時，不禁會對「中國畫」這個更大的概念提出質疑它是與中國的文人階層聯繫在一起的概念，當這個階層經過「五四」新文化運動的衝擊而漸趨瓦解之後，中國畫的基本土壤和人文內涵也因此動搖⁸。近年有所謂「大中國畫」的提法，希圖

畫，斷不能不採用洋畫的寫實精神。……像（四王）這樣的畫學正宗，像這樣社會上盲目崇拜的偶像，若不打倒，實是寫實主義，改良中國畫的最大障礙。」

⁴ 參閱方增先，〈斥右派分子的「中國畫不科學論」〉，載《美術研究》1957年第4期，25-31頁。

⁵ 參閱李小山，〈中國畫之我見〉，載《江蘇畫刊》1985年第7期。

⁶ 魯迅藝術學院於1938年在陝西延安成立。江豐（1910-1982）翌年執教該院美術系，後為主任。其創作的第一件作品是三色套印的新年畫《保衛家鄉》。他回憶說「魯藝的美術系，實際上成了木刻系。」參閱其〈溫故拾零——回憶延安美術活動散記及由此所感〉，載《江豐美術論集》，人民美術出版社，1984年，上冊，293-7頁。

⁷ 見潘絜茲，〈六點希望——第三屆中國工筆畫展學術研討會發言〉，載《中國畫》第64期，第10頁。

⁸ 高世名先生在本文手稿上指出：「近年來所謂『中國畫』已為『水墨』取代，這意味著它已與其它的畫種一樣，僅僅作為一種媒介而非具有深厚的文化涵養與情感聯繫。就中國畫的改造而言，它正是在打破傳統的各種體裁與限制，並非從可附帶的信息量上找出路，而是從表現手法的廣度、力度和有效性上尋找發展。不過隨著表現手法的拓展，各種技法、材料的使用，『中國畫』已不存在。再何況『工筆畫成為中國畫的主流』，它從表現手法上自詡的界限本身已將改造的道路阻死，只是憑著它的裝飾性，才長期成為市場上的寵兒。這進一步證實，它已不再與精英階層發生

將文人傳統和民族民間傳統熔於一爐，同樣不能擺脫工筆畫所面臨的現實困境。如果我們假定潘先生的預言不錯，那就意味著在本世紀末，倘若再有改造中國畫的運動，其鋒芒將直指工筆畫而不是其他。這顯然就是一種痛苦的期待。雖說潘先生要到三年後才「莊嚴宣告」「一個新的時代」的開始⁹，但與其這樣樂觀，反不如冷靜地作一檢討，思考工筆重彩畫曾經、正在或將要遇到難題，或許比什麼都更為緊迫和重要。任何前瞻性預想，必須要在現實的上下文中找到自己的可能性。現在讓我們言歸正傳，看看何謂傳統的工筆重彩。

工筆重彩人物畫是我國傳統人物畫中的一種藝術形式（畫體）。工筆是從用筆方法上和寫意畫相區別，重彩是從用色方法上和水墨、淡彩（在山水畫中叫淺絳）、白描畫相區別；所以工筆重彩人物畫，就是用筆工整細緻、色彩濃重鮮麗的人物畫。¹⁰

現在如果去掉「人物」二字，潘絜茲先生這個定義用來界說工筆重彩畫，也大致不差。換言之，這一體裁是通過在繪畫表現方式和材料技法上與其他傳統繪畫體裁拉開距離得以確立的。其用筆的工整細緻、色彩的濃重鮮麗，曾在藝術再現的歷史過程中扮演過主角。在說明這個過程時，潘絜茲先生也發表過精到的見解：「因為向群眾作宣傳，要求形象的鮮明性和具體性，工筆重彩畫體兼有這兩方面的長處，當然是最適合的形式了。這就不難理解為什麼在古代的廟堂、石窟、寺院、宮觀會出現這許多工筆重彩的禮教畫和宗教畫的原因了。」¹¹

回到本世紀上半葉，工筆重彩的地位之所以被輕視，原因有二。先就其寫實功能而論，它舉步維艱。中國古典繪畫對於形象鮮明性與具體性的要求，是和西洋古典繪畫及其後來的發展大相逕庭的，工筆的用線與重彩的用色，在觀念與材料上都各行其道。當二十世紀初中國建立美術院校，創辦者們在強調造型藝術鮮明和具體的形象時，自然而然想到的是西洋的古典繪畫傳統，無心去關注自己從前的遺產。這既和辦學者個人的學歷有關，更受當時整個學習西方時潮的影響。

聯繫而成為一種俗文化。」

⁹ 同註 7。

¹⁰ 《工筆重彩人物畫法》，北京畫院編，潘絜茲執筆，天津人民美術出版社，1978 年，第 2 頁。

¹¹ 同上，第 3 頁。

以國立藝術學院 1928 年成立後的建置為例¹²，開始的西畫系、國畫系合二為一，林風眠在國畫科只聘了花鳥寫意畫家潘天壽。整個學院，基本上是西畫的天下。到 1939 年重新把繪畫系分成西畫系和中國畫系，但聘用工筆重彩的教授微乎其微。1940 年代初一度掌校的陳之佛教授，雖留日專攻圖案，也同時創作工筆花鳥，可謂碩果僅存¹³。但其作用在學校十分有限。這反映出工筆重彩與傳統文人階層的分離，早已成為俗文化或曰大眾文化的一份子，是其地位衰微的第二個基本原因。據中國美術學院的顧生岳教授回憶，1950 年代初，要想在江南一帶求工筆重彩的老師，幾乎找不到人。足見傳統文人畫在江南的勢力之盛。他本人正是在滬學西畫，而後改行畫工筆重彩的¹⁴。北方院校中情形稍好一些，先後有于非闇、徐燕蓀、胡佩衡以及張大千等在執教或創作，培養了一批畫家如潘絜茲、田世光等。這批力量並沒有被「改良中國畫」的教育家徐悲鴻所倚重，相反地，他特別推崇的恰恰是花鳥寫意大師齊白石。由此看來，無論是北方徐悲鴻體系中的西方古典主義，還是南方林風眠體系裡的西方現代派藝術，都沒有中國古代工筆重彩這一適合再現視覺形象的體裁放在眼中，他們只認同傳統主流文化中的精萃，把文人筆墨蘊含的骨力和意趣展現於各自的畫風之中。這批二十世紀新美術先驅們的目光，直到 1949 年之後，才逐漸自覺不自覺地轉向為政府所提倡的民間年畫上。從此，工筆重彩畫翻開了它嶄新的一頁。

參

中華人民共和國成立之後，延安出來的美術幹部對工筆重彩這一文化遺產實行的改造利用，規模是空前的。1940 年代張大千對敦煌壁畫的臨摹，曾在文化藝術界引起很大震動，但社會上層並沒有因此垂青工筆重彩這一體裁。1949 年底，這一體裁長期被拒斥於大雅之堂門外的局面發生了轉變，而其起因正是文化

National Taiwan Museum of Fine Arts

¹² 國立藝術院 1928 年在杭建立，1930 年改名為國立杭州藝術專科學校，1938 年改為國立藝術專科學校，1950 年改為中央美術學院華東分院，1958 年改為浙江美術學院，1994 年改為中國美術學院。後面行文隨年代稱其校名，不另註。關於中國畫系科建置的沿革，參見范達明，〈中西藝術關係與中國畫專業教學〉，載《浙江美術學院中國畫六十五年（續編）》，浙江美院出版社，1993 年，30-54 頁。

¹³ 參閱沈嘉，〈陳之佛及其工筆花鳥畫〉，載《朶雲》，1992 年，第 2 期，90-94 頁。

¹⁴ 據 1995 年 3 月 18 日筆者訪問顧先生的記錄。

部長沈雁冰（茅盾）先生的一道公文。他在〈關於開展新年畫工作的指示〉中指出：

「年畫是中國民間藝術中最流行的形式之一。」作為對比，舊年畫曾經是封建思想的傳播工具，而經過 1942 年在延安召開的文藝座談會以後，許多美術工作者，改造舊年畫用以傳播人民民主主義思想的工作已獲得相當成績，新年畫已被證明是人民所喜愛的富於教育意義的一種形式。在 1950 年春節快要到來之際，文化部要求各地文教機關團體，把和春節密切相關的新年畫工作作為年前文教宣傳工作的重要任務之一。為此，他提出新年畫的宣傳要點是努力使其為當前國家的政治需要服務，同時「在年畫中應當著重表現勞動人民新的、愉快的、鬥爭的生活和他們英勇健康的形象。在技術上，必須充分運用民間形式，力求適合廣大群眾的欣賞習慣。在印刷上，必須避免浮華，減低成本，照顧到群眾的購買力，切忌售價過高。在發行上必須利用舊年畫的發行網（香燭店、小書攤、貨郎擔子等等），以爭取年畫的廣大市場。在某些流行『門神畫』、月份牌畫等類新年畫藝術形式的地方，也應當注意利用和改造這些形式，使其成為新藝術普及運動的工具。為廣泛開展新年畫工作，各地政府文教部門和文藝團體應當發動和組織新美術工作者從事新年畫製作，告訴他們這是一項重要的和有廣泛效果的藝術工作，反對某些美術工作者輕視這種普及工作的傾向。此外，還應當著重與舊年畫行業和民間畫匠合作，給予他們必要的思想教育和物質幫助，供給他們新的畫稿，使他們能夠在業務上進行改造，並使新年畫能夠經過他們普遍推進。」¹⁵這道指示從原則到措施都交代得十分詳盡，其意義大可關涉對整個中國現代畫史的認識¹⁶，細則能看出對工筆重彩形式的重新評估。從指示的精神看，各大美術院校要進行制度上的調整以適應新形勢的變化¹⁷（如國立杭州藝專 1949 年 10 月第二度合西畫中畫二系為繪畫系，中央美院 1952 年建立了彩墨畫系），與此同時，政府以新年畫運動來改造畫家的世界觀，樹立藝術為工農兵服務的方向，則顯得更為重要。它要求畫家們放下架子，走到民衆之中，用老百姓喜歡的「丹青」畫法，從事新政權方針政策的宣傳普及工作。出於社會變革的需要，工筆重彩這一與民衆生活

¹⁵ 載《人民日報》，1949 年 11 月 27 日。

¹⁶ 參閱陳履生，〈新年畫創作運動與《群英會上的趙桂蘭》（上）〉，載《廣東美術家》，1993 年，第 2 期，第 45 頁。

¹⁷ 參見江豐，〈為了滿足實際要求，美術教育必須提高一步〉，載《文藝報》，1952 年，第 10 期。文中有 1951 年前國美術院校現狀的調查。

十分貼近的藝術表現形式，得到了政府的提倡，這包括各級文教部門領導的重視，美術院校系科設置與教學方針的調整，新聞媒體的輿論導向，全國性的調展評獎制度以及計劃經濟中巨大的發行量，它們極為有效地在短時間內調集了眾多的學院派畫家參與其事，使千百年來形成的畫壇格局為之改觀。儘管這是改造和利用民間的舊形式，但全國範圍的美術普及運動，對蟄居於象牙塔之中西各派的畫家卻產生了很大的影響。在被稱為「現代藝術」大本營的杭州國立藝專，教務長龐薰楙檢討說：「本人過去也曾經提倡過新派畫，而今天來執行這個新的教學計劃，希望借此贖罪，使藝術完全達到為人民服務的目的。」¹⁸ 潘天封教授在參加土改後，也嘗試他所陌生的題材技法，畫了工筆人物畫《繳公糧》，力圖跟上時代的步伐。而在中央美院，年青一代的畫家在創作上大顯身手，如林崗的《群英會上的趙桂蘭》、鄧澍的《保衛和平》和彥涵的《新娘子講話》，被當時大陸最具權威的《人民日報》甄選為提高全國年畫創作水平的三個樣板¹⁹。其中備受各種輿論好評的《群英會上的趙桂蘭》，恰好是利用工筆重彩形式最為成功的範例。首先它是描繪勞動英雄和國家領袖的主題人物作品，具有極大的社會宣傳與教育意義；其次是它對單線平塗裝飾風格的突破，使之接近古典的寫實風貌。而縱觀全國各地的評論，人們更是關心其認識教育的功能，體裁本身則沒有被提上議事日程。這就是說，短暫的新年畫運動繪出了工筆重彩在後來多變的政治運動中發揮其特長的可能性。

在唐宋時代，工筆重彩能夠用來創作各種題材。而到本世紀中葉之後，這些題材又重新有了主次之分。關於「牡丹好，丁香也好」的討論²⁰，不但提到了所謂「百花齊放」中的主花次花，還牽涉到關於花鳥畫有無階級性的政治成份問題²¹，產生了學術與政治混淆不清的局面。在此複雜的思想認識背景下，從單線平塗的民間年畫底子上振興起來的工筆重彩形式，通過在美術學院中的教學實踐，開始在人物題材上有所建樹，使之更突出地達到宣傳教育的功用。這種對工筆重彩如何再現人物題材的關注，構成了 1980 年代之前工筆畫家們所要解決的主要課題。

¹⁸ 〈杭州國立藝專繪畫系教學小組會議記略〉，載《人民美術》，1950 年，第 1 期。

¹⁹ 見 1952 年 9 月 5 日《人民日報》，載蔡若虹〈從年畫評獎看兩年來年畫工作的成就〉。

²⁰ 《美術》雜誌編輯何溶在 1950、1960 年代撰寫了〈山水花鳥與百花齊放〉、〈牡丹好丁香也好〉等論文，曾引起美術界大討論。

²¹ 1960 年代初，全國各地的報刊上出現了這一問題的討論。

在 1955 年中央美院華東分院也成立彩墨畫系時，十分明確地定出了「以人物畫為主，以寫生為主，以工筆為主」的方針，可以看出與傳統文人水墨寫意山水花鳥教學的強烈反差。把人物畫作為突破口來革新中國畫，將宋以後水墨山水佔據主流地位的「無人之境」置換成描繪人們現實生活轟轟烈烈的壯觀場面，在當時是符合社會變革需要的²²。山水、花鳥較之人物形象，對普通的勞動大眾而言，顯得距遙遠一些，他們的欣賞水平和審美需要停留在基本民間年畫的程度，畫工們所謂「畫中要有戲，百看才不膩」的畫訣，實際代表著普通老百姓的認識水準。中國人物畫是要在此基準上為人民服務，所以工筆就必須發展單線平塗，形成有強烈再現性效果的繪畫特色。這麼一來，使得人物題材十分走紅。回顧 1980 年代前三十年中的人物畫成就，可注意到新老畫家在反映現實生活和描繪故事題材方面都有一定的突破，如姜燕的《考考媽媽》（1953），洋溢著濃厚的生活氣息，敘事情節也很生動，深得時人的讚譽²³。潘絜茲先生的《石窟藝術的創造者》（1957），選題極為巧妙，找到了內容與形式的內在聯繫，發揮了工筆重彩人物的特長。而王叔暉創作的《西廂記》連環畫（1956）亦為廣大讀者所歡迎，在古裝人物題材方面做了成功的探索。

為了實現人物題材的突破，寫生成為改造舊形式的主要手段。傳統的工筆畫家多以粉本遞傳，對於造型的訓練並不重視。對此，文化部 1955 年向全國美術院校推廣的蘇聯契斯恰可夫素描法，定下了人物寫生明暗塊面表示法的標準，用以達到逼真的效果²⁴。但這卻與用線造型的工筆畫教學矛盾，學生不敢用線概括所畫對象，在反復塗改畫稿之下，出現了潘天壽先生說的「臟面孔」。在浙江美院，國畫的素描教學改革並不聘請資深的工筆重彩畫家，而是挑選造型能力較強，天賦很高的青年教師大膽嘗試，解決難題，最後由顧生岳等人創立了國畫專業素

²² 參見鄭朝，〈我院中國畫歷史上的幾個重要階段〉，載《浙江美院中國畫六十五年》，浙江美院出版社，1993 年，73-84 頁。

²³ 參閱葉淺予，《姜燕畫選》序，人民美術出版社，1963 年。

²⁴ 契斯佳科夫（ТеткоТетпоBny YncTakob, 1832-1919），俄羅斯著名畫家、美術教育家。長期任教於彼得堡美術學院。列賓、蘇里科夫都是他的學生。他對完善油畫和素描的現實主義教育體系，貢獻很大。他著重指出，素描是全部技巧的基礎，它應該表現空間的三維形態，塑造體感、量感、空間感；素描教學的目的，就是要通過嚴格的，由淺入深的教學程序，使學生明確認識到造型過程的連貫性，由整體到局部，再回局部回到整體，最終熟練地掌握素描的一切手段。

描，其寫生和速寫的線條結構逐漸自成一派，在全國產生了廣泛的影響²⁵。曾以《群英會上的趙桂蘭》聞名於世的林崗，在留蘇回國後又創作了《遠方的客人》（1964），顯示出其新的繪畫技巧，用強化再現能力的工筆語言加深了主題的刻劃。其目的是力求古典油畫的三維效果²⁶，以適應當時公眾新的審美眼光和政治宣傳的需要。靠著輿論的引導，蘇聯巡迴畫派成了人們視覺印象中最為真實的藝術，使其他畫種與表現形式都不約而同地向它看齊。為了突出人物題材，學院和政府對工筆重彩傳統的研究上也做了組織安排。中央美院民族美術研究所的工筆名家于非闇先生出版了《中國畫顏色的研究》（1955）和《我怎樣畫工筆花鳥畫》（1957），華東分院的金冶先生則在《繪畫色彩方法論》（1956）中專章論述中國古代的重彩原理，皆堪稱力作。在此前後，文化部組織了兩院的師生赴敦煌、永樂宮以及各大博物館臨摹古代壁畫和卷軸，使一批學西畫出身、起先不懂工筆重彩的學生「剃度入門」，系統了解了歷代壁畫和工筆重彩卷軸畫的風格、技法演變與製作過程。中國美院的宋忠元教授，便因此而畢生從事工筆重彩人物畫的教學與創作。由此可知此舉在培養工筆重彩人物畫家上的積極意義。²⁷

圍繞著人物題材如何再現生活的問題，工筆重彩在三十年間得到了大力的提倡和重現，發揮了重要的社會教育功能。但這在「文革」期間出現了偏差，如領袖像與工農兵形象的「紅、光、亮」程式，成為「假、大、空」的化身，甚至還有學院畫家為工農兵代筆作畫的弊端，試著把民間畫工的經驗提升到新的藝術創作原理上，造成了十分僵化的局面。如從典型環境中塑造典型人物，本來是現實主義的創作手法，等一變到「三突出」，即「所有人物中突出正面人物，正面人物中突出英雄人物，英雄人物中突出主要英雄人物」，就成了千人一面的八股。如果我們僅就工筆重彩這一體裁自身的發展考察，便會發現存在於其敘事論創作模式中的病根。敘事論模式²⁸是以外在於繪畫的社會（如政治、歷史、倫理等

²⁵ 顧生岳（1927- ），中國美術學院中國畫系主任、教授，著有《顧生岳工筆人物畫選》、《顧生岳人物速寫選》、《顧生岳談速寫》等專業素描著作，自成一體。

²⁶ 變單線平塗為刻劃立體感分明的造形技法，多以古典油畫為樣板。林崗從前蘇聯留學歸來，在新年畫創作中也努力強化了三維空間的表現。

²⁷ 參見宋忠元，〈我院中國人物畫發展的歷程〉，載《藝術搖籃——浙江美術學院六十年》，浙江美術學院出版社，1988年，270-271頁。

²⁸ 敘事論模式是從創作方法本身著眼的，它不同於表現論模式，後者總是與創作主體聯繫在一起。就本文提到的這段工筆重彩畫發展情況而言，由於其功能與政府需要相關聯，所以其形式本身也往往淪為一種程式符號。這在「文革」期間被推到了頂峰，此時，繪畫不再是一種個人性的

等)涵義為表現目標的,繪畫由此被置於一種隸屬關係之中,即形式隸屬於功能。1949 年以後,工筆重彩基本屬於表現客觀物象的自然主義功能,而在此後,則迅速與社會生活聯姻,投身於官方話語的宣傳播撒之中。這種忽略自身形式發展的問題,在新年畫運動中已經初露端倪,直到「文革」後相當長的一段時間才真正引起人們的注意。

肆

擺在新時期工筆重彩畫家面前的重大課題是如何脫離一種敘事論的模式,超越再現,使體裁自身得到更大的發展。但這個超越存在著許多障礙。

首先是在題材上的問題。大概與物體運動的慣性原理一樣,「文革」後工筆重彩的教學與創作在基本套路上一仍其舊,重新主持全國美協的江豐主席不改初衷,強調區分主花與次花²⁹。客觀上,百廢待興的時局急切地呼喚著反映現實生活的力作。表現重大事件的人物題材依然很受重視。如恢復高考後,中央美院研究生首屆畢業展中,李少文的《九歌》組畫(1980)、樓家本的《華夏之魂》(1980),在謳歌民族精神、力求將「革命現實主義與革命浪漫主義相結合」上,有了新的突破。與此同時,更多的工筆人物畫家把注意力轉移到一些政治傾向不明顯的題材上,著重在美化人們生活上花功夫。最流行的內容如邊疆風情、少數民族人物、現代女性形象,幾乎成為工筆人物最能發揮特色的表現主題。這種「主題先行」的新套路,由於有生活的給養,又有古代卷軸畫作為借鑒³⁰,還有國外如日本美人畫的參照,所以很快就臻於圓熟。它們對於飽經風霜的中國老百姓是一種感情上的慰藉,讓人更能體會生活中瞬間的甜美。天津美院畢業的何家英後來居上,其描繪鄉村少女的優美畫面如《十九秋》(1983),成為公眾喜愛的懷舊對象。作為貼近人們生活的藝術表現形式,工筆重彩對這轉變期的社會風貌與心態有較典型的再現,故在全國性美展中,這類題材的作品頻頻獲獎,並對學院和社會上從事工筆重彩創作的畫家產生很大的作用。在計劃經濟體制下,全國統一的參展評獎模式培養出了一些精於此道的創作高手。例如描繪漢唐絲路風情的作品,總是

創作,而成為一種立場、身份的象徵。承高世名先生指明這一點,特此申謝。

²⁹ 江豐,〈美術教學和美術創作中的幾個問題〉,1981年12月26日在浙江美術學院師生大會上的講話,收入《江豐美術論集》,人民美術出版社,上冊,1984年,271頁。

³⁰ 這也包括對西藏唐卡藝術的借鑒,最有影響者有韓書力的連環畫《邦錦美朵》(1984年)。

能在美展中榜上有名，其中的問題還是敘事論模式與生俱來的形式的貧困和內容的程式化。與人物畫中淡化政治主題的傾向同步的，是工筆重彩花鳥、山水及鞍馬走獸等題材的復興。工筆重彩花鳥在民初已十分衰微，于非闇先生是從一位民間畫工那裡學得一些要領，再自己琢磨宋人畫法而自成一家的³¹。1960年代初，中央美院開設過這一專科，由郭味蕓、田世光先生執教，但在整個繪畫教學與創作中，它仍處於從屬的地位。由於它的裝飾性，它主要成為實用美術專業的必修課。「文革」之後，它的負載功能與人物畫裡的中性題材最為接近，所以畫家能充分地發揮想像，去營構千姿百態的畫面空間。可以比較一下杜曼華教授的《孤挺》（1985）與陳之佛教授的《櫻花小鳥》（1959），不難看出兩代畫家的風格傾向。後者的清俊恬靜與前者的清空幽遠，表現出思想感受方式之間發生的變化。兩位畫家都受日本工筆畫的影響，也都執教學院的工藝美術專業，但我們從杜曼華的幽蘭中體會到更多西方構成的因素，可稱一絕³²。這類精品在「文革」後湧現了不少，其新穎獨特的創意往往較其他題材先行一步。相比之下，青綠山水的創作要艱難很多，這主要與該傳統的長期失落有關。胡佩衡、惠孝同、賀天健等名家有很深厚的功力，但以水墨設色為主。中國美院童中燾、孔仲起、卓鶴君等教授，從1970年代起時有一些工謹的青綠山水，如卓的《茶鄉春早》（1973）、孔的《黃鶴樓》（1981）以及他們合作的唐詩、宋詞、元曲插圖掛曆和《長江萬里圖卷》掛曆（1993）都很受歡迎。前者作為年畫，後者作為掛曆，市面上發行情十分可觀。近年江南盛行水墨重彩，對美院師生的創作有較大衝擊。不過總的來說，工筆畫展中山水的比重依然是不足的，它留給工筆重彩的這片天地，的確非常誘人。還有一些傳統的題材沒在學院教學中引起注意，如鞍馬走獸雜畫之類。顧生岳教授在做國畫系主任時，曾主張補此缺門，終因師資不足，至今仍無著落。就整體而論，「文革」以來在題材上的選擇，儘管面鋪開了，可以再現的範圍也很多，但是都還不是在形式語言上進行大的突破，因為對工筆重彩來說，這種突破意味著自我否定。

現在來看體裁自身的問題，隨著各類題材描繪程式的產生，工筆畫家們不得不思考工筆重彩這一體裁自身的變化，即如何使適合再現物象的形式語言也能傳

³¹ 參閱于非闇，《我怎樣畫工筆花鳥畫》，人民美術出版社，1957年。

³² 參閱《杜曼華工筆花鳥畫集》中的范景中、王嘉驥文。臺灣霍克藝術會館，1994年。王先生提到《孤挺》與日本版畫的關係，這是頗有見地的，杜的確對日本來華展出的當代版畫尤為傾心，多有資鑑。

達個性鮮明的私人話語。這可以從創作實踐與理論反思兩個方面，認識這一體裁所處的困境。在創作實踐上，由於改革開放和轉向市場經濟，整個中國畫壇都在尋找自己的出路。1985年新潮美術運動是發源於浙江美院的，因此國畫系畢業班的宋陵也以工筆人物率先投身其中，做了大膽的嘗試³³。除了材料上以化纖織物代替絹帛宣紙外，最突出的表現是在創作觀念上打破以往故事情節的鋪敘，把物象符號化。其創作的《大海》（1984）把寶鋼的生活體驗變成人與現代工業環境的對話，畫面只有簡單的視覺符號，形成冷峻的抽象意念。這和前述李少文《九歌》組畫注重變形和畫面分割的處理不同³⁴，也區別於顧生岳提出的以意筆情趣加入工筆線條的主張³⁵，而是對體裁本身的一種挑戰。可以看出，這種嘗試明顯受了西方現代派的影響，並不在乎傳統對工筆重彩體裁的界定。不言而喻，這引起了很大的爭議。與直接取法西方現代派不同，更多的工筆畫家偏愛日本現代畫，認為可以借鑒的形式語言更理想³⁶。較之清末民初學習日本的情形，現在的氣氛要濃烈的多。交流擴大，風格也更接近。如中央美院畢業的吳團良，一變其主題性非常清楚的再現風格（如《送牛圖》，1983）為主觀抒情的面貌（如《戈壁深秋》，1991），其構圖、造型和色彩都吸收了東洋的夢幻情調，帶有宗教的神秘感。超越再現的努力，在變形一端頗多餘地，如中國美院唐勇力的《敦煌之夢》（1994），可以說是一種代表。但是再往前走，便會出現危機：要麼脫離傳統工筆重彩的界定，成為新的體裁；要麼滑向現代工藝繪畫，與構成設計同一面貌。超越的艱難在於找到合適的起點，而我們對工筆重彩形式語言的認識，正是這個起點的標誌。不妨再以潘絜茲先生在第三屆中國工筆畫展學術研討會上對這一體裁的最新界定與前引他對工筆重彩的定義做一比較³⁷，就可以看出同一概念的延異。但是體

³³ 參閱拙文，〈勇敢的犧牲——觀 85'新空間畫展〉，載《美術》，1986年，第2期，44-47頁。

³⁴ 參閱水天中，〈彩墨寫出無聲詩——讀李少文「九歌」組畫〉，載《美術研究》，1981年，第1期。

³⁵ 參閱顧生岳，〈「不似之似」——試論傳統工筆人物畫造型特徵〉，載《浙江美術學院中國畫六十五年（續編）》，158-167頁。

³⁶ 參閱蔣采蘋，〈從日本畫的發展所想到的〉，載《美術研究》，1980年，第3期，65-67頁。馮遠，〈現代日本畫的啟示〉，載《新美術》，1994年，第2期，14-17頁。

³⁷ 潘先生對工筆重彩畫的新認識是這樣的：「提倡沒骨畫和白描畫。工筆從來就是勾勒與沒骨比翼齊飛，現在勾勒盛而沒骨弱。沒骨畫有很多成就，用水用粉很活潑生動，不可等閑視之。兩者結合，可以生面別開。白描是工筆基礎，也成為獨立畫種，有大發展的潛力，也要大力挽一下。這樣一來，工筆畫就完全了，整體結構就構成了。」「重彩為主。這是工筆畫再現輝煌的根本。」

裁本身作為視覺信息的涵量儘管有所擴大，卻並未由此增添很多新意。例如「能（將革新的中國顏料）使用在紙絹以外的木板、金屬板、建築材料上，走上大環境」，這個大環境，古人早已走了一千多年，所以前景並不明朗。如「文革」後有過幾次大的壁畫創作熱潮在全國鋪開，中央美院還為此設置壁畫系，惜乎好景不常，市場和壁畫開了個玩笑，現在人們好像已經淡忘了曾經喧鬧過的廳室，匆匆把目光轉向更時髦的現代建築裝璜。例如留在兒童動畫片中的一些精品，如張仃設計的《哪咤鬧海》、潘絜茲的《九色鹿》，都青史垂名。至於白描畫，「文革」後的連環畫熱，推出了數不清的佳作，市場幾度火爆。中央美院也成立了連環畫系，以適應其發展。不知是否有些背運，如今連環畫也被電視卡通動畫割去了大好江山。這些都類似年畫在市場上的遭遇，使從事工筆重彩畫的藝術家們望而興嘆。創作實踐的狀況如此，理論反思的情形恐怕還要令人失望，自古以來，工筆重彩的理論就比較薄弱，1950年代于非闇等人的經驗總結可以代表其主要成就。但把這一體裁作為一個整體做系統深入的研究，似乎還沒有成型。1950年代，《美術》雜誌刊出徐燕蓀、黃鈞等工筆人物名家的文章，主要是對傳統遺產表示一個態度；1970年代末以後，劉凌滄、潘潔茲、馬線、蔣采蘋、李少文、樓家本等人在《美術研究》上的論文，範圍各有不同，但並未引起全國美術界的特殊重視。在南方，大型中國畫研究季刊《朵雲》在40多期內容中，僅有王祝祺〈工筆重彩抉微〉等短文，討論它何以艷麗輝煌與墨輪廓線的妙用³⁸。如果翻閱北京《中國畫》季刊近50期中有關工筆重彩作品的評文，就會知道絕大多數是介紹說明，而從理論上深入思考工筆重彩這一體裁各種問題的，實屬罕見。所有這些現象，都表明理論研究的滯後。其深層的問題是，在國門重開後的十五年間，中國畫家在超越再現的努力中，把目光又匯聚在水墨寫意一端，幾乎重複了元以後中國文人的興趣指向。整個畫壇並不曾因為工筆重彩這一體裁面臨的困境而焦慮不安，相反的，這一困境卻是起源於理論界對於文人畫命運的深切關懷。這就是說，工筆重彩畫沒能從理論上為這個時代的中國美術提供出重大價值的命題，因而難以在思想觀念上統領時局。如果說在前三十多年主要靠政府統一的文藝方針來指導工筆重彩畫的改造利用以達到再現模式的話，那麼，此後的市場化機制就把一個

要促進中國畫顏料的革新，力求堅牢、耐久。能使用在紙絹以外木板、金屬板、建築材料上，走上大環境。」

³⁸ 載《朵雲》，第8集，上海書畫出版社，1985年，38-40頁。另外第2集（1981）上有樓家本的《談「重彩畫」》，39-43頁。

脫離理論關懷的混沌的現實拋在了工筆重彩畫家的面前。原來比較適宜公眾審美品味的這一體裁，在開放的藝壇呼風喚雨時，就難以對變化了的時尚類型做出集中的反應。對畫家來說，是否只有等待畫商對市場的操縱下，聽命於那只看不見的手？對美術學院的教學來講，是否也要隨著國際交流對話和市場流行走勢不斷調整其教學大綱³⁹？以前的畫家和公眾好像是在一個統一的看臺上欣賞獲獎者們帶著評獎制度的枷鎖翩然起舞共享歡樂，而現在走向藝術市場的畫家和贊助人，則如同步入分門別類演出的堂會，其感受到的愉悅，恐怕就是另有一番滋味在心頭。失去理論關懷的工筆重彩語言的探索，提出的經驗也許只能是「大俗大雅、曲高和寡」之類的模糊說法，彷彿馬路上讓人陷於兩難境地的那條廣告：「某某報警器向您問候平安」。從創作和理論兩方面都不難看出，「超越再現」的觀念在工筆重彩體裁自身的衍化中，好像進入了一個怪圈，總是看不到頭，走不出山。

伍

當我們把工筆重彩在現代中國大陸的傳奇過程放入藝術史的長河之中就已發現，水墨寫意依然是最近一次改造中國畫運動的焦點所在。這讓我們進一步思考工筆重彩近五十年起伏的文化起點和社會動因。立足於美術普及的出發點，伴隨著社會經濟體制和公眾審美趣味的轉化，這一在元明以來傳承於民間的古代遺產，通過國家和美術學院的改造利用，重新還給了公眾。這個了不起的藝術社會學現象，早已為國內外藝術史家所矚目⁴⁰。然而，它卻不得不帶著理論關懷匱乏的隱憂進入新的歷史時期。歷史同時給了中國畫的各種表現形式又一次超越自身的轉機，讓它們在開放了的國際化藝術市場中一爭高低、施展潛力。潘絜茲先生對當代工筆重彩畫的要求是「要有精品意識、傳世觀念、出大作品」⁴¹。這似乎暗示了要確認二十世紀工筆重彩畫大師的難題。因為工筆重彩不應該是一部「沒有藝術家的藝術史」，畢竟若只有和聲低吟，傳世之作難成旋律。從這個高度回

³⁹ 參閱童賽玲，〈93年全國高等美術院校中國畫教學研討會綜述〉，載《新美術》，1994年，第2期，18-20頁。

⁴⁰ 參閱 Michael Sullivan: "Symbols of the Eternity", *The Art of Landscape Painting in China*, Clarendon Press, Oxford, 1979, Chapter 7.

⁴¹ 同註7。

顧歷史，我們對工筆重彩這一體裁的未來仍然充滿信心，因為它還有那麼多有意思的難題留待人們去澄清。



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