



工筆重彩

在美術發展中的 重要性

沈以正

我國在漢代時，着色以朱紫為多，青綠重彩的色料，隨佛教東傳而經絲路傳入，由今日庫車以至敦煌等地的壁畫中，不難瞭解青綠色在繪畫發展中的重要性。南北朝已啟迪唐畫的先聲，張彥遠評隋代的精意宮觀謂：「狀石則務於雕透，如冰漸斧刃，繪樹則刷脉縷葉，多栖梧苑柳，功倍愈拙，不勝其色。」便已道出用色已極為工整，今日傳世展子虔游春圖卷，尚譽為「唐畫之祖」的作品代表。而盛唐時李思訓、李昭道父子的金碧山水，正式以重彩施金成為唐畫的特色。

工筆繪畫，就字意來說，指精工精謹的表達方式。勾勒形象後經多次傳染，以呈現外物華美的特色。中國畫以內容來分，有山水、花鳥和人物，遼寧省博物館所藏的傳周昉的簪花美人和波斯頓博物館之宋徽宗仿張萱搗練圖卷，故宮的唐人宮樂圖等，都可為傳世工筆人物的代表作品。花鳥畫的重大發展期為五代，所謂「徐黃異體」，指黃筌一脈用筆的骨法濃重，徐熙却重

色彩傳染，故宮藏品中徐熙的玉堂富貴和趙昌的歲朝圖不僅設色明艷，千花百葉後面的絹地上，都以石青鋪染，即所謂「水天通色」，染出青色的天空，是真實的描繪手法。這裏要特別釐清的是今天就傳世作品來分析，黃氏為墨重於色，徐氏的風格却正相反。米芾畫史記述徐熙的桃子染色後「高出紙素」，這和記載中言徐氏作畫有用粗絹，是極適合重彩法的。徐熙的孫子崇嗣以彩點寫的「沒骨」畫法，實由徐熙同一理念去發展的。現今傳世宋人冊頁中花卉為數頗多，以今日繪畫理念評述宋畫，不僅形象正確，賦色尤妙，以厚重勝。記載中也道，韓若拙每作一禽自嘴至尾足皆有名，毛羽可數，都是以精工見長。後人每以「院畫」一詞以為工筆的同義，徽宗時不但重視物形的正確，花的四時早晚、中午的形相差異都要條理分明，宋畫的精謹，已推到極致。由於宋初黃居寀供奉內廷，成為翰林圖畫院的宗師，這類以宮廷珍禽異卉為主要題材內容的作品後人稱之謂「院畫」。



隋 展子虔 游春圖卷(部份)

唐 周昉 簪花仕女圖卷(部份)





唐 舞樂屏風 (局部)

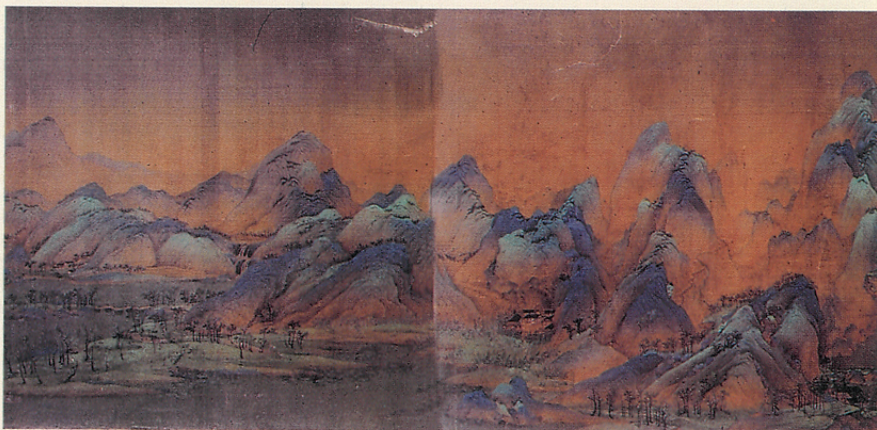


宋 黃居采 山鷓棘雀圖 軸



宋 王希孟 千里江山圖卷 (部份)

宋 徽宗 瑞鶴圖 卷



元代以水墨放逸反對宋畫的工整，明代畫院却頗能包融水墨與彩色並存。明中期以後，仇英以摹宋畫深悉重彩勾染之法，開了晚明吳彬、陳洪綬等筆情墨趣與重彩的兼重。也促成了清代畫院焦秉貞、袁江等工筆繪畫的發展。值得一提的是清代的沒骨花卉。明畫院知名的如邊文進和較晚的呂紀，都能繼承宋院體精密描繪的技法，以後的陸治與周之冕，發展為寫生及勾寫並重的技法。而陸周二家均長洲人(今蘇州)，因此在清初太湖的鄰近地區有常熟的馬肩和其子馬元馭，無錫的鄒顯吉與從子鄒一桂，常熟的蔣伊與其子蔣廷錫，蘇州的王武，常州的惲壽平和唐荃(光)等，尤以惲壽平為最知名。以上各家均近蘇州，濱太湖地區，蔣廷錫、鄒一桂

及馬元馭作品大都存留宮禁。唐荃當時以畫荷名世，時人稱「唐荷花、惲牡丹」。惲氏能名傳後世，以詩文超逸、書法俊秀、畫筆敷色生動，時稱三絕，為時人所重。惲氏勾花不重墨線，色墨交相運用，傳色雖層層疊染，能艷而不俗，品格尤高。撞水撞粉等技巧，後由宋光寶影響到廣東的居巢、居廉，開日後嶺南一派。惲氏以自然為師，王翬道及他每畫一花，必折枝插入瓶中極力摹寫，得其生香活色。要知嶺南重寫生，居廉作品中若干均自寫生得來，故徐悲鴻論中國繪畫，竭力推重花卉繪畫，謂深得自然之妙故也。清代雍正乾隆朝的沈銓，取法北宋徐黃的技法，點染穠艷而工細精麗，兼具光影變化特色。雍正七年携弟子赴日本，圓山應舉稱其為

「泊來畫家第一。」日後圓山應舉的圓山派也即一七五一至一七七一的江戶後期諸家，多少受到沈氏的影響。日本明治的花鳥畫有習圓山派的幸野楳嶺，傳承的竹內栖鳳更由歐洲帶回新的寫景方法，也影響到嶺南三傑筆墨色彩兼重，光影和撞水、撞粉間的微妙變化，其中的脈絡，確是可以順序探索的。

二

就前述的中國繪畫發展歷史中，大致瞭解工筆繪畫在清末以前發展的趨勢。如果要綜論工筆畫在民國年間的發展趨勢，應該就正統繪畫與非正統繪畫二大途向來說明。

所謂非正統的繪畫是指與傳統繪畫略有區分而與民間現實生活密切關聯的如肖像畫家，年畫工師等，一般稱為「巧匠畫師」。他們大致承襲了院畫的觀念，以精密工細見長，却結合了民間習知的題材。像海上畫家錢慧安承習清末仕女畫家改琦和費丹旭、王素等的工筆仕女，二十出頭已是名肖像家，而光緒年間到過天津楊柳青為該地畫過不少稿樣。點石齋畫報創於光緒十年（一八八四），雖然石印出版品，描繪極為精工，由畫家吳友如、金蟾香、田子琳、張志瀛、馬子明、符良心、周慕嵩、何元俊、何明甫、賈醒卿、朱儒賢等分別繪圖後印製。在海上畫壇中這些畫家聲名均不大，若干也可能多少畫些寫照或行樂圖之類的畫作謀生。但是工力深厚，精於寫生，像吳友如石刻版本的人物、走獸等的畫集，與芥子園畫傳等都是流傳頗廣而為一般初期學習作畫的上好範本。這些畫家在士大夫為重的社會中是較被輕視

的，但是他們所描繪的社會百態，如吳友如所繪清代仕女們的家居生活，描繪的細膩，設色的工整端麗，確是美術史上工筆繪畫的重要史料。又如年畫高手高桐軒，也傳世了上千件的稿本。

此外值得一提的是西藏地區和四川、青海西鄰邊區的唐卡。唐卡承襲了唐代金碧山水的遺風，主要風格分兩部份，傳自尼泊爾地區源自印度較早的風格，着色穠麗深厚，以藏區諸神佛及大德為主，佐以動物、建築及儀軌之法器。青海同仁縣吾屯藝術，在熱貢區方圓十餘里間成年男子幾乎都人人能畫，畫面中除主要的神佛外，山水、花卉與樓閣界畫均極擅長，精用赤金描線。除大都作畫於布地外，以蛋汁及膠滲入色料，如染花則用天然色料，染黑則用煙炆，確實是唐代畫法的延續。這也就是為何大千先生將敦煌壁畫摹在布地上，並僱青海喇嘛為之設色的原因。與日本的膠彩畫相比較，唐卡因襲傳統，受題材限制而數百年來沒有變化，膠彩受西方文明侵襲而有了革新的需求，尤其像竹內栖鳳等名家，確實到過歐洲，深悉繪畫需從寫生、工具、顏料、構成等多項要素去改良，日本繪畫的革新，確也奠下了嶺南諸家和徐悲鴻等要求國畫改良的先聲。

所謂的正統畫派，大致指承受惲壽平沒骨花卉一脈的繼續在畫壇求發展的畫家們。上海地區畫家集居於此人數頗多，如海上四任之任熊、任薰、任頤和任預，工寫兼具，頗能由陳洪綬的重彩畫法中求取新意。齋名梅景書屋的吳湖帆，畫風潤麗豐腴，清雋明潤，青綠設色山水得趙孟頫遺韻，為民國年間海上畫派三吳一馮中的重要代表。任伯年以後享譽國際的花鳥畫家，尚有



清 惲壽平 花卉軸



五代 敦煌藏經洞發現八臂十一面觀音像



民國 熊松泉 雙虎



民國 張其翼 擬趙昌花鳥



民國 葉人麗 賞幽圖



民國 劉亦屏 菊壽



民國 鍾質夫 牡丹



田世光 丹楓玉羽

張書旂、江寒汀等人，勤於寫生、設色、用粉及描繪上極為生動，是承襲這一系統發展的名家。

與上海相對的為北京地區，以金城所創立的湖社為主，金城字拱北，號北樓，曾倡議成立故宮博物院的前身古物陳列所，並創立湖社畫會，聚徒講授，山水花鳥，取法宋元，以工帶寫，秀麗可觀。湖社對今日海峽兩岸工筆重彩的發展，影響深遠，而湖社經文革而沉寂了數十年，又在北方復社，晏少翔、田世光、鍾質夫等都是中堅份子，上次兩岸工筆大展，田、鍾二氏均提作品參展，說明他們在工筆花鳥中貢獻的心力和對發揚湖社精神的期望。

三

現今大陸地區工筆重彩的發展，大致以天津(北京)、魯迅兩畫院為主，餘為南京及杭州等地區。主要的畫家，應先推張大千、于非闇、陳之佛三位大師，而實際上北



方即以北京為主，南方則以南京為重心。

前面提到過金拱北先生始創湖社，又於一九一〇年大力推展中國畫學研究會。而大千先以其特達之智慧，研究中國繪畫中日趨沒落的工筆重彩。相傳大千先生早年赴日本即為研究染織，日本對唐代繪畫重彩的研究定也使他戚戚於心。所以返國後即由陳洪綬等的技法中致力研究，除工筆人物外，對金碧山水，院體工筆設色的花鳥繪畫，探源索究，發時人之所未發。三十年代，金城、汪慎生和于非闇等，成立了北京古物陳列所附設研究館於故宮西華門內，開館八年，人才輩出。當時授課除黃賓虹、汪慎生、錢桐、溥儒、齊白石外，大千先生一九三六年列名為教授並兼南京中央大學教授。抗日時潛離北京後，實際課業以于先生代理為多。當時進入研究館知名的有田世光、俞致貞、劉力上、鍾質夫等人，來臺的則為吳詠香、陳雋甫夫婦。大千先生工力天資高邁絕代，不但對金碧山水，潛心古人並有新的創見，對院體花鳥的設色技法，也有獨創的研究。于非闇早年也從寫意花鳥着手，漸入沒骨畫法範疇。與大千先生交往後，大千先生力勸對工筆花鳥深入研究。要知道在清代晚期，士大夫階層深受文人畫思想的影響，尚寫意而輕工筆。認為工筆是工匠之畫，缺少文人閑雅清淡的意境。大千先生和于非闇的由明陳洪綬入手，追溯宋元，以徽宗朝前後期院畫為目標，刻意追求，形成一股新的風潮。非闇先生若干作品，更由宋緙絲中探求青綠設色的技法，汲取古人的長處。他的學生中什九均像田世光、潘絜茲等均受大風堂影響，像蕭建初、俞致貞等還



于非闇 玉蘭花開引黃鸝（部份）





晏少翔 秋牧圖



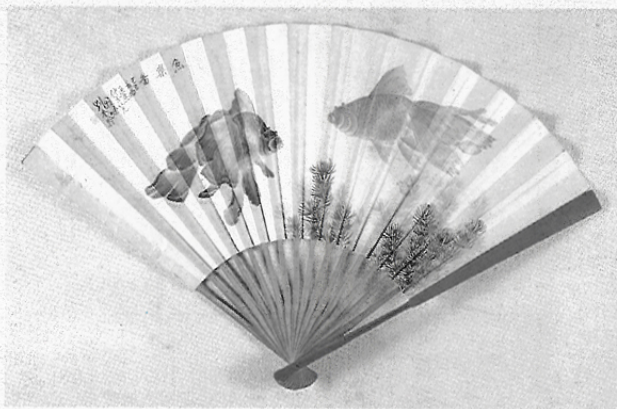
劉力上 俞致貞 合作 春暉 (部份)

專程赴成都隨侍大千先生研習。而于先生弟子多人，如唐鴻等在花鳥上繼承師法，俱為當今大陸地區工筆花鳥的代表人物，影響深遠。大千先生的弟子們如何海霞、胡契青、蕭建初及俞致貞等，多年來也培養眾多後起之秀，蔚成風尚。現今湖社中像晏少翔、對工筆重彩不斷研究並主持湖社的社務，其人物畫與徐燕蓀、王叔暉均有極深厚的工力，所以他們以湖社為凝聚的重心，使工筆重彩在水墨畫強大的壓力下，能維繫不墜。天津地區的傑出大家值得一提的有劉奎齡，是以寫動物知名的劉繼卣的父親。劉奎齡以真實的寫生為基礎，研究西方光影的變化，減低線條的勾勒，不但形相生動，可以說與滲以西方畫法的程璋和繼承郎世寧的馬晉外獨樹一幟的大家。可惜當時工謹的技法未必普遍為畫壇重視，其名聲不出天津一地，殊為惋惜。

與北方地區相對峙的有曾任中央大學教授、主任和抗戰初杭州藝專校長的陳子佛。陳氏早歲修紡織



陳之佛 榴花群鴿



民國 劉奎齡 魚樂園

圖案，杭州高工紡織科畢業後，入日本東京美術學校研習六年，是由設計走向工筆花鳥的大家。他在工筆勾勒的方法中不時運用了撞水撞彩的技法，尤其在熟紙上使用飽和的水墨，成為他這一系統的特色。此外嶺南高其峯等人，運用撞水撞粉與光影和寫生結合，用山馬筆，墨線有力而濃重，設色時工中兼寫，也可說是工筆中的某種面貌，像楊善深若干寫生作品中，不難看到典型的調和中西畫法的效果。

四

臺灣地區膠彩畫法是由日本移植而深具本土色彩的表達技法，使用的色料、畫布或畫紙，都與傳統素材有別，尤其在構圖上接了西方的橫式裝裱，不祇是中西畫法的融通，更能看出吸收西方的優點而為我所用的新方向。工筆重彩的院體花鳥，影響最大的為金勤伯老師和弟子喻仲林。金老師早年入燕京大學研究生物，受伯父金城影響，拱北先生於抗戰前去世，改師姑母王金章女士，在嚴謹的設色用筆的訓

練下，對院體花鳥有獨到的研究。來台後不僅是湖社的代表，學生喻仲林頗有出藍之譽，上追宋元，汲引許多新的技法，廣收學生，成為臺灣工筆重彩花鳥畫的中堅。此外如旅居南美的伍楫青、臺灣的周以鴻、翁文煒等，都能稟承傳統，發展自我的方法與面貌。

五

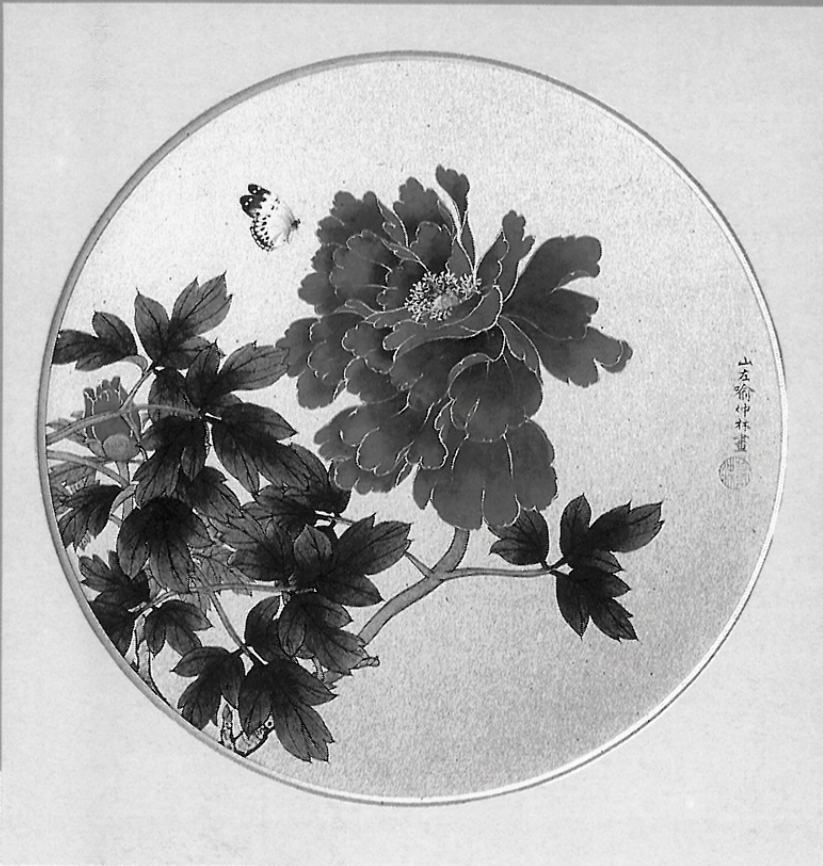
水墨與彩墨在文革前後衍生了不少爭執。鄭明現代水墨家摸索一書中列舉了潘天壽、李可染、錢松岳、陸儼少、程十髮、石魯、黃秋園八家，事實上由大陸大學中為水墨畫系、彩墨畫系的定名不斷發生爭執，可以看出二者之間是否並存的矛盾。由近幾年來大陸自第三屆全國美展迄今，均可發現工筆重彩重新被畫壇所重視的趨勢。其原因大致可說：(一)工商業發展後生活安定，在經濟迅速成長下，繪畫市場熱絡工筆重彩易於為一般人接受，甚至轉用於商業運用的需求也日益被重視。(二)西方的新寫實主義擡頭，新寫實超越了舊有寫實觀，部份可作較有深度的描繪，技法理念與工筆重彩頗具相通相成之處。(三)以抽象理念融入水墨，同樣亦可融入工筆重彩，因此工筆重彩在虛實、結構、誇張、變形等前提下，有了新的語彙和詮釋。因此，今天水墨與工筆重彩不但沒有對立性，而不少畫家致力於二者的融通與協和。天津畫院的何家英和李永文以水墨寫生的技巧，新寫實的觀念，可以說是自蔣兆和的水墨素描繪出「流民圖」以後，致力於水墨與工筆協調後觀念技法表達的典範。尤其在插畫的範圍內，屬於政教性的宣傳畫在大陸地區的畫壇中頗為突



金勤伯 紅葉青鳥



何家英
山地



喻仲林
牡丹
蝴蝶

出，揉合了現代意念與工筆重彩，使作品易於為一般民衆所接受，這也說明了這一現象，在現階段中頗能呈顯其特殊發展途向。

六

兩岸工筆繪畫的聯展，在藝術家的人口和努力的深度相比較，無可諱言，大陸地區均顯示其相當的強勢。工筆繪畫，學習過程繁褥，寫生不僅限於目視，所謂「神超理得」，要由探求外物的「物理、物情」入手，再表達出「物態」。物理是指結構、物情是指植物或動物的生活習性，宋徽宗時畫院名手畫孔雀升墩而不符合皇上的意念，即指所畫均畫出孔雀先伸右足為非。徽宗獎勵龍德宮畫壁能畫出月季四時和朝晚的差異，可見工筆的觀察，要精辟入裏方是。物態是指形態和特徵，外物有共性，也有特性，要能掌握某種獨特的象徵方能分外感人。古畫中畫馬在草地撓癢四肢舒散的神情，任伯年畫貓的舐腹，都是發人之所未發，感人肺腑。學習時師法古人，皆從臨摹入手，分對臨、摹臨而後背臨，以「古人為師」外即以「自然為師」，便是要寫生。寫生稿件後，再經思維的經營構圖，筆墨的運用，筆要做到起落、轉折、頓挫有致，墨要掌握焦、濃和乾濕、淡清等要旨，由白描而淡彩，由淺到深，由水性顏料到膠性等重彩。重彩和泥金均有獨特的使用步驟，需要多次的實驗，方能神超理得。古人以為水墨的揮掃得自性情，非歲月到，所以都以愈工愈遠為評。元代錢選以「隸體」來分雅與俗，錢選傳世作品均精工致極，却工而雅，仇英能名列明四大家，



正因為穠艷中不失高古。工筆重彩，不但在意趣上探求高古雄渾，在設色上更是疊積所學方能自然成佛。董其昌畫禪室隨筆中學李昭道一派，為趙伯駒、伯驥，精工之極而有士氣，直言此一派譬如禪定，積劫方成菩薩。今日欣賞工筆重彩與膠彩繪畫之可貴，除了構圖處理手法的革新求進外，質感、量感與材質的諸種條件，兼得西方繪畫的精神，亦即工筆重彩在美術史的發展中，所應有的地位與價值。不僅承襲了中華繪畫不朽光輝中重大的一環，而是以新的時代語彙來詮釋。繪畫的價值需具備獨創性，更能與地域性和時代性中重現珍惜的傳統精神，這正是現代工筆重彩在未來發展中應努力的方向。

清
唐卡
千手千眼觀音



著者
國立臺灣師範大學
美術系所兼任副教授