



大陸政治繪畫 的形成與發展

莊申（作者現任中央研究院歷史語言研究所研究員）

壹、油畫

董希文是在一九七三年過世的，當時正是「文化大革命」高潮。從一九五〇到一九七〇年的二十一年之間，董希文（一九一四—一九七三）是大陸油畫界一位相當重要的人物。他的主要創作路線有兩條，一條是從事真正的政治畫，譬如他的《開國大典》，表現了毛澤東、劉少奇、周恩來等人站在天安門的城門上，面對一片紅色五星旗海與人海。這種直接歌頌中央政權的畫蹟就是最典型的政治油畫。他的第二條路線，是從事所謂的「民族畫」，也就是儘量利用油畫的功能，來表現與中國傳統的文化、思想與政治等等，一切與中國有關的事物。董希文生前是北京中央美術學院油畫系的專任教授；北京中央美術學院就是原來的國立北平藝術專科學校。在一九四九年，這個學校的最後一任校長是徐悲鴻（一八九五—一九五三）。

大陸淪陷後，中共當局把北平藝專重新改組之後，再加擴充，而成為北京中央美術學院。為什麼說是擴大呢？因為只是繪畫一門，已經分為水墨畫系（後改名為彩墨畫系）、油畫系，還有版畫與宣傳畫系等三個系（後來再把第三個系加以擴充，而分為版畫系和年畫與宣傳畫系等二系）。從這三個系的名稱可以知道，大陸方面對於帶有政治色彩的宣傳畫，是非常注意的；在最高學府裏設立一個學系，來培養專門為政治宣傳而從事藝術工作的人才，是前所未有的事。至於油畫系，除了負責一般的教學，又設立了三個工作室。指定負責工作室的教授，都是系內特別重要的教授，譬如董希文，就是指定負責第三工作室的教授。為了讓工作室的教授能夠帶好研究生，中央美術學院的「領導」當局特別減輕他們在系裡的教學負擔；所以工作室教授的主要教學工作，是在一般教學之外指導研究生。

在教學方面，這三個工作室似

乎是各有任務的。譬如第一工作室的負責教授是吳作人。由於他在一九三〇年代到比利時去學油畫，對於歐洲古典畫風很熟悉，所以他的任務是指導研究生對於歐洲大陸畫風的瞭解與學習。第二工作室的負責教授是羅工柳。由於他是蘇聯的留學生，所以他的任務是指導研究生對於蘇聯畫風的瞭解與學習。在一九五〇與一九六〇年代，正是中共向蘇聯一面倒的時期，「向蘇聯學習」的學習態度，是當紅的（所以在一九五五年二月，中央美術學院曾經聘請蘇聯畫家馬克西莫夫到北京來，一面擔任中央美術學院的顧問，一面為由這個院所辦的油畫訓練班擔任指導教授，為期長達兩年）。可是吳作人既比羅工柳資深，又是徐悲鴻一手提拔的人，所以儘管他在中央美術學院的油畫系並不擔任蘇聯繪畫方面的課程，仍以吳作人的地位最高（因此，徐悲鴻死後，就由吳作人繼任中央美術學院的院長，時間長達二十年。現任院長靳尚誼，正是吳作人在一九

五〇年代指導過的，第一工作室的研究生)。至於董希文，他沒到過蘇聯，也沒到過歐洲，只是一名國立藝專的畢業生。可是他在一九四〇年代，就以油畫貴州苗族同胞的生活而出名。所以到一九五〇年代，他在中央美術學院的教學工作，一方面要領導油畫系研究生，另一方面要盡量從事邊疆民族生活的描寫，以形成民族畫風氣的開展。一九五七年，董希文發表了一篇文題是〈從中國繪畫的表現方法談到油畫中國風〉的文章，這篇文章不但可以代表他作畫的原則，也可代表他的繪畫思想。

一九五〇年，中共第一次以武力進入西藏，鎮壓藏胞，出現「血洗西藏」的行動（今年正是中共血洗西藏的四十週年）；多數藏胞雖然反對中共，可是也有一部份藏胞願與中共合作。在這些「合作」人士之中，有許多人在過去身份是奴隸。為什麼西藏還有奴隸的存在？西藏的省會拉薩有一座西藏最大的寺，叫布達拉宮。這座廟的原有基礎是在唐代初年，唐太宗把文成公主嫁給吐蕃的酋長棄宗弄贊之後，由棄宗弄贊為文成公主所修建的一座城堡。這座城堡後來雖然被火焚毀，但從一六四五年（清初順治二年）開始，西藏的喇嘛與居民又在城堡的廢址上，重新修建一座可供喇嘛居主的佛寺。這座用五十多年的時間才修建完成的佛寺，就是現在的布達拉宮。屈指算來，現在的布達拉宮歷史也快有三百年了。從



圖1 董希文，《翻身奴隸》，1962

清代起，西藏的達賴喇嘛就一向住在這座廟裏。喇嘛在西藏享有特權；寺廟不祇有許多廟產，而且還有許多廟奴。窮苦的廟奴身份是奴隸，他們不但永生永世都屬於這個寺廟，如果沒有得到喇嘛的允許，廟奴的身份是永遠不能改變的。他們自己是廟奴，他們的兒子，甚至孫

子也都是廟奴。可是中共進入西藏以後，就不顧西藏的社會傳統，而把這些屬於布達拉宮的廟奴，完全用武力解放了。董希文既曾在一九五四、一九五五，與一九六一年三次入藏，親自觀察藏胞生活，所以他才能在一九六二年畫成以藏胞為主題的《奴隸翻身》（圖1）

這幅畫的主題雖然用繪畫藝術來描寫邊疆人民生活的情况，可是畫面的內容頗可符合第三油畫工作室設立的宗旨。從這個角度上來看，這幅畫實在是一幅宣傳意味很重的政治性油畫，不過根據大陸方面的資料，這幅畫「只是一幅尚未完成的油畫速寫。」一九六〇年代後期，董希文的身體狀況不佳，在政治思想上又受到鬥爭，所以他一直沒有機會去把這幅油畫速寫畫成

一幅完整的油畫。雖然如此，由這幅油畫速寫仍可看出來，在一九六〇年代初期，油畫為政治服務、也就是為共產黨思想服務，是當時很重要的趨勢。不只在油畫方面，董希文如此，在國畫方面，許多畫家也如此（這一點下面在介紹水墨畫的時候，還會談到）。由董希文在油畫系所指導的研究生趙友萍的畫與董希文的作品主題是一樣的。譬如以趙友萍在一九六四年所畫的《

代表會上之西藏婦女委員》為例（圖2），這幅畫的主題不但也是西藏藏胞，更重要的是，由趙友萍所強調的參加了人民政治協會的代表，本來也是農奴。總之，用董希文與趙友萍這兩幅油畫為例，可以反映出一九六〇年代初期，在北京的最高藝術學院——中央美術學院裏，如何用油畫來創造政治畫，為當時的政治局面服務。限於手邊資料，中共的政治性油畫只能介紹到此為止。

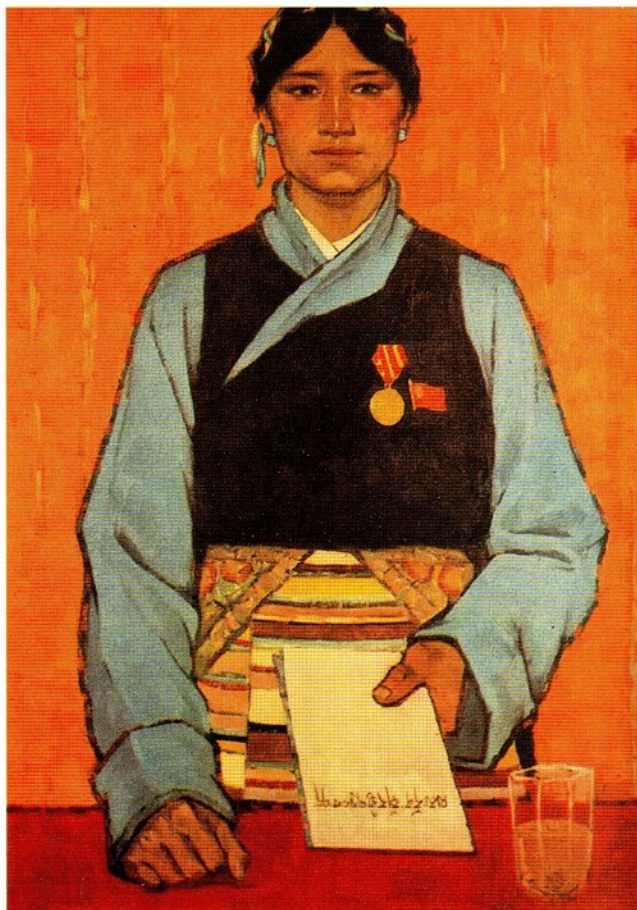


圖2 趙友萍，《代表會上之西藏婦女委員》，1964

貳、水墨畫

在水墨畫方面，首先介紹石魯（一九一九—一九七九）在一九五九年所畫的《轉戰西北》（圖3）；石魯是四川仁壽人。他從抗戰期間開始，到他在近年過世，幾十年來，一直都生活在西北。一九五〇年代，大陸的藝術家先在北京成立中國美術協會，然後又在各陸選續成立各地的分會。石魯就是中國美術協會陝西分會裏的重要人物，後來以他和趙望雲為中心，而成立了「長安畫派」。這個畫派可以說是最近四十年來，大陸水墨畫裡的一個重要的地方畫派。大體上，長安畫派所描寫的景物大都與西北的地理環境有關。在《轉戰西北》這幅畫中，有一個身穿黑衣的人，站在山崗上，人物的背景是一片光禿禿的高原，向後無限的延伸。這種景觀就是典型的西北黃土高原。穿黑衣的人是誰呢？他就是毛澤東；共產黨

自從在江西被圍剿之後，一路逃走，先後穿越四川、青海與西康，最後抵達西北部，住在延安。一九五九年，共產黨在大陸的美術界與文藝界發起「又紅又專」的洗腦運動；所謂「紅」就是靠左，服從共產黨；而所謂「專」就是專業。如果只是「紅」，而沒有「專」，這樣的人只是垃圾，中共雖不致不要，至少不會重視。可是如果又有專長，又是極左派，那才是中共所需要

的。所以從一九五五到一九六〇年發起了「又紅又專運動」。石魯既是共產黨員，又是畫家，這正是標準的「又紅又專」的藝術家。

為了表達西北人民對毛澤東的擁戴，石魯描畫了毛澤東。在《轉戰西北》裡他所畫的毛澤東，不是正面的，而只是他的背影。從這個角度來觀察，《轉戰西北》的完成是帶有政治性的，不過石魯對這幅畫裡的政治性的表現，不是直接的

而是間接的；所謂間接的表現，就是以藝術性的手法來表現，半側面的背影當然不會像表現一個正面的立像那麼富於說教性。這幅畫的畫題是《轉戰西北》，意思就是毛澤東雖被迫離開了江西的「白區」，卻發展了西北的「紅區」。他既有「紅區」為根據地，他的仗，還是要再打下去的，既要再打下去，當然就有打勝的機會。所以在《轉戰西北》裏，石魯把毛澤東表現成一個站在山坡上思考的人，所思考的應該是將來怎麼和國民黨再打下去的戰略。這就是畫裡的政治性，也就是石魯創作這幅的重點。

值得注意的是，穿黑衣的毛澤東所站立的山崗，是染成一片紅色的，這片紅色具有兩種功能：第一、正好配合又紅又專的「紅」(The Redness)；紅，等於「左」，「左」等於「忠」。第二、黃昏時，夕陽的光芒雖然照不到遠處，卻是照在前景之山崗上的。毛澤東有一首詞牌是《憶秦娥》的詞，最後兩句是「蒼山如海，殘陽如血」，所以這幅畫裏的紅，把紅色的兩種功能都發揮了；一方面能夠配合「又紅又專」的紅，一方面也能表示毛澤東詞裏的「殘陽如血」的紅。中國畫家常常喜歡用古人詩裏的、或者詞裏的意境來畫出「詩意圖」或「詞意圖」（這種例子太多了，不需要一一列舉的）。石魯這幅《轉戰西北》既表現了毛澤東詞裏的意境，可以說是一幅詞意圖。從這個角度來看，他這幅畫除了表

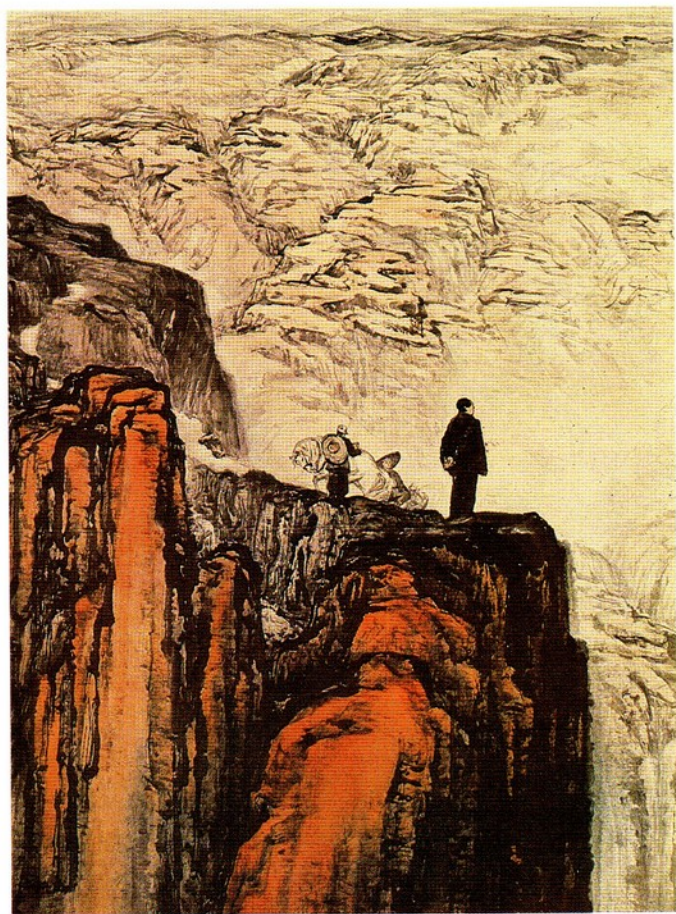


圖3 石魯，《轉戰西北》
1959

現了中國大陸現代繪畫獨具的政治性，也有與傳統國畫以文學題材入畫的創作方式相合的一面。

一九六〇年代，以毛澤東的詞來畫「詞意圖」的風氣正式展開了，石魯的《轉戰西北》中雖未直接點出毛澤東的詞句，可是「蒼山如海，殘陽如血」這兩句詞的詞意是隱約包含在畫裏的。李可染以毛澤東的另一首詞之詞意而畫成的《層林盡染》，與《轉戰西北》的表現方式是不同的。出身於國立杭州藝專的李可染（一九〇七—一九八九），中日戰前，曾在畢業後留在母校擔任講師。但在抗戰期間，他卻到廣西桂林，在中央政府的宣傳部裡從事抗日的美術宣傳工作。政府遷臺時，他留在大陸，先在中央美術學院的彩墨畫系任教，後來才轉到北京畫院，專門從事創作，不再教畫。

從一九六〇年代到一九七〇年代，他以《萬山紅遍，層林盡染》為題，一共創作過四幅山水畫（圖4）。題在畫上的那兩句，是由毛澤東的詞《沁園春》裡抽出來的。這幅畫既然都是山水畫，看起來好像與政治沒有什麼關係，卻是李可染在「文化大革命」時期（一九六六—一九七六）的「保身符」。在這四幅畫上既然都題了毛澤東詞的摘句，所以李可染就以「層林盡染，萬山紅遍」這兩句詞作為掩護，而盡情描寫秋天的景象。因此這四幅《萬山紅遍》，既是一種以紅色為主的山水畫，卻也是一種政治畫



圖4 李可染，《萬山紅遍》



圖5 關山月，《萬山紅遍》，1973

。不過畫裡的政治意識，並不像董希文的《翻身奴隸隸》那麼開門見山。因為這幅畫的政治性比較含蓄，而藝術性比較強烈，所以在類別上，把《萬山紅遍》看成山水畫，當然要比把它看成政治畫更自然，也更合理。從這個角度上看，彩墨畫和油畫的表現，畢竟是有若干分別的，這也可說是中國畫和西洋畫不同的地方吧。

一九七三年，關山月也曾以《

萬山紅遍》為題作畫（圖5），這就是說，他也和李可染一樣，曾以斷章取義的方式去套用毛澤東的詞，而從事紅色山水的創作。這種風氣，從一九六〇年代，持續到一九七〇年代，貫穿整個「文化大革命」時期。關山月是廣東的重要畫家，他的老師是高劍父。一般而言，高劍父與他的弟弟高其峰，以及陳樹人都是嶺南派的創始人。目前，關山月除了是廣州畫院的院長，也

兼任廣東藝術學院的教授，可是在一九六〇年代，他還沒有這麼高的地位。一九五九年，他與傅抱石合作，從毛澤東另一首詞牌是《沁園春》的詞裏摘出了一句「江山如此多嬌」，然後畫了一張大畫。他在中共畫壇的地位就是靠這幅《江山如此多嬌》而奠定的。在「文化大革命」期間，關山月再用毛澤東另一首詞的「層林盡染，萬山紅遍」來作畫，祇不過是把他在一九五九年就開始的，在山水畫滲入政治因素的作畫路線，繼續走下去而已。

一九六二年九月，毛澤東為江西的名勝廬山，寫過一首七絕。此詩的最後兩句是：「天生一個仙人洞，無限風光在險峯。」由潘天壽（一八九七—一九七一）在同年所作的《無限風光在險峰》，就是毛澤東的詩意圖。潘天壽是遠從一九二八年開始，就已經任教於杭州藝術專科學校。他早年研究藝術史，一九三六年曾在上海商務印書館出版的《大學叢書》裏，寫過一冊《中國繪畫史》。直到現在，在某些地方，這本書還有參考的價值。政府遷臺後，中共把杭州藝專先改為中央美術學院華東分院（近年才改成浙江美術學院），沒到臺灣來的潘天壽，這時已是一位資深教授，所以不但繼續在該院教授國畫，而且還擔任過幾年系主任。

在繪畫方面，他以八大山人的畫風為基礎，再加變化，筆觸堅勁，構圖強悍，風格峭利（所以大陸上的評論家認為潘天壽的畫風是「

一味霸悍」)。他的山水畫就比較少有自己的面目。可是他畫山水，常用手指作畫；《無限風光在險峰》就是一幅指畫（圖6）。乍看之下，它只是一幅普通的山水畫，與政治是完全無關的，可是潘天壽既在畫面上題了毛澤東某首詞裡的一句「無限風光在險峰」，這就是使

圖6 潘天壽，《無限風光在險峰》，1963



得這幅畫與李合染、關山月的《萬山紅遍》一樣，也成為帶有政治性的山水畫。

傅抱石（一九〇四—一九六五）是江西新喻人，早年留學日本。一九三〇年代，他已在南京中央大學美術系任教。可是當時的教授，譬如徐悲鴻、高劍父、張大千，和黃君璧等，不但都比他資深，也都比他年長。在那時候，傅抱石的資歷既不能和這幾位致授相提并論，所以在中央大學的藝術系，他祇能教篆刻與藝術史。到中日抗戰的四〇年代，中央大學由南京遷到四川重慶，這時高劍父和張大千都已離開中央大學，徐悲鴻也經常不在校內，住在金剛坡的傅抱石，大致是在一九四〇年代才從事國畫創作的。一九四八年，他在中央大學由重慶遷回南京以後，在上海舉行首次個人展覽，作品全部賣出，轟動一時。可是第二年政府遷臺，他并沒離開南京。

一九五二年他先在南京師範學院藝術系任教，等到一九六〇年，中共在南京成立南京畫院，傅抱石才被委任為南京畫院的首任院長。可是在創作方面，傅抱石早在一九五〇年就開始以他的山水畫來描繪毛澤東在幾首詞裡裡（譬如《沁園春》、《清平樂》和《七律》）所提到的景物。到這時候，他的表現不但是「紅」（他參加了中國共產黨），而且也是「專」（他在一九五九年，以教授的身份由南京被調往北京，主持人民大會堂之繪畫工

作）。前面提到的以毛澤東的詞句「江山如此多嬌」為畫題的那張大畫，就是這個時期在北京完成的。

一九六一年，毛澤東作了一首詩，題是《答友人》的七律。該詩的最後兩句是：「我欲因之夢寥廓，芙蓉國裏盡朝暉。」傅抱石在一九六四年所畫的《芙蓉國裏盡朝暉》這幅畫，就是用毛澤東的《答友人》那首七律裏的最後一句為畫題而畫成的山水畫。

總之，以由李可染與關山月所畫的《萬山紅遍》、潘天壽所畫的《無限風光在險峰》、傅抱石所畫的《芙蓉國裡盡朝暉》（圖7），以及由傅抱石和關山月合作的《江山如此多嬌》為例，可以看出來，在從一九五〇年代初期到一九七〇年代中期的這二十五年之內，用毛澤東的詞裡摘句來作毛澤東的詞意圖之風氣，是非常流行的。也許在打擊右派的運動中，利用毛澤東的詞，來掩護畫家非極左派的身份，正是這群畫家無不要創作政治山水畫的一種共識吧。

參、中央黨史畫

在大陸的政治畫方面，除了毛澤東的詞意畫，可以算成一種類型，還有另一種類型：這類政治畫，雖與毛澤東的詞完全無關，可是與中共的黨史發展卻是密切相關的。在這方面，前面所提到的傅抱石、關山月以及錢松岳都是重要作家。先看傅抱石；一九五二年，中共的



圖7 傅抱石，《芙蓉國裡畫朝軍》，1964

「第一屆全國國畫展」在北京舉行，傅抱石用《搶渡大度河》與《更喜岷山千里雪》等兩幅畫參加這個展覽會。《搶渡大度河》與由紅軍在岷山的雪山進軍，是中共從白區逃到紅區去的兩萬八千里徒步長征的過程中，兩個重要的階段。傅抱石畫這兩個長征的片斷，無疑是對中共黨史的一種讚美，也就等於對中共黨史的一種宣傳。在這方面，傅抱石政治態度方面對中共一面倒的行動，不但比關山月與錢松岳要早了十年以上，而且可說比任何人都早。再看關山月。

關山月在一九六二年畫成的《砂洲堤》（圖8），就是與中共黨史有關的另一幅政治山水畫。表現在畫面裡的幾幢小房子，在建築物表面絕無任何顯著的特徵，而在景色方面，環繞房子四周的風景也毫不出奇。所以就題材而言，這幅畫簡直可以說是一無可觀。可是根據關山月在畫上所寫的話題語：「毛主席曾在這座小房子裡住過一年多」，可以知道關山月所以要畫這幢不起眼的小房子，完全由於毛澤東曾在這裡住過一個時期，所以成為與中共黨史有關的一個紀念地。

又如由畫家在畫上題著：「一九七三年重畫廣州農民運動講習所舊址」的《星火燎原》（圖9），是關山月在畫成《沙洲堤》十一年以後，也即畫成於一九七三年的另一幅黨史畫。所謂「廣州農民運動講習所」，是共產黨在一九三〇年代，為中共黨員訓練馬列思想而設的營地，這個營地從一九五〇以後，就沒有使用了，現在已改成了一座小型的紀念館。這個紀念館雖然不一定是中共培育人才的所在，卻至少是強化中共幹部共產思想的地方。從自然景物方面來看，這個講習會



圖8 關山月，《砂洲堤》，1962

圖9 關山月，《星火燎原》，1973



的舊址祇是普通農村的一角，而不是什麼重要的地方，所以在畫面上，紀念館也毫無出奇之處；關山月只是在木棉盛開的時候，到此一遊，所以他在為中共思想發源有關的紀念地作紀錄畫的時候，增加了一點木棉的紅色。關山月既能用紅色來畫《萬山紅遍》，看來在這幅畫裡的朵朵紅色的木棉花，雖然是描畫嶺南春景時所使用的一種顏色，卻也未嘗不可看作他順便用來強調象徵中共之「紅」的一種政治性的色彩。總之，以關山月的這兩幅黨史山水畫為例，畫裡的主題並沒有政治因素，要讀過畫上的題字，才知道這些景色平凡的山水畫，原來也是帶有強烈政治意識的山水畫。

由南京畫院的重要畫家錢松岳一九六五年畫成的《瑞金雲石山》和《延安頌》也屬於黨史畫下的政治山水畫。前面已說過，延安是中共逃離江西「白區」之後，所建立起來的紅區根據地，「白區」與「紅區」都與中共的黨史有關。所以描寫「白區」與「紅區」的風景，也就等於是為黨史作畫。瑞金位於江西南部的閩贛邊界，是中共在「白區」時代的根據地。一九三四年，中共從「白區」撤退，舉行「萬里長征」之前，毛澤東就在瑞金住了三年多的時間，可是中共在「白區」很少有值得強調的建設，所以錢松岳描畫的白區，祇能選瑞金的雲石山上的古老建築來作畫（圖10）。在錢松岳的《延安頌》裡，高原上的高塔是相當引人注目的

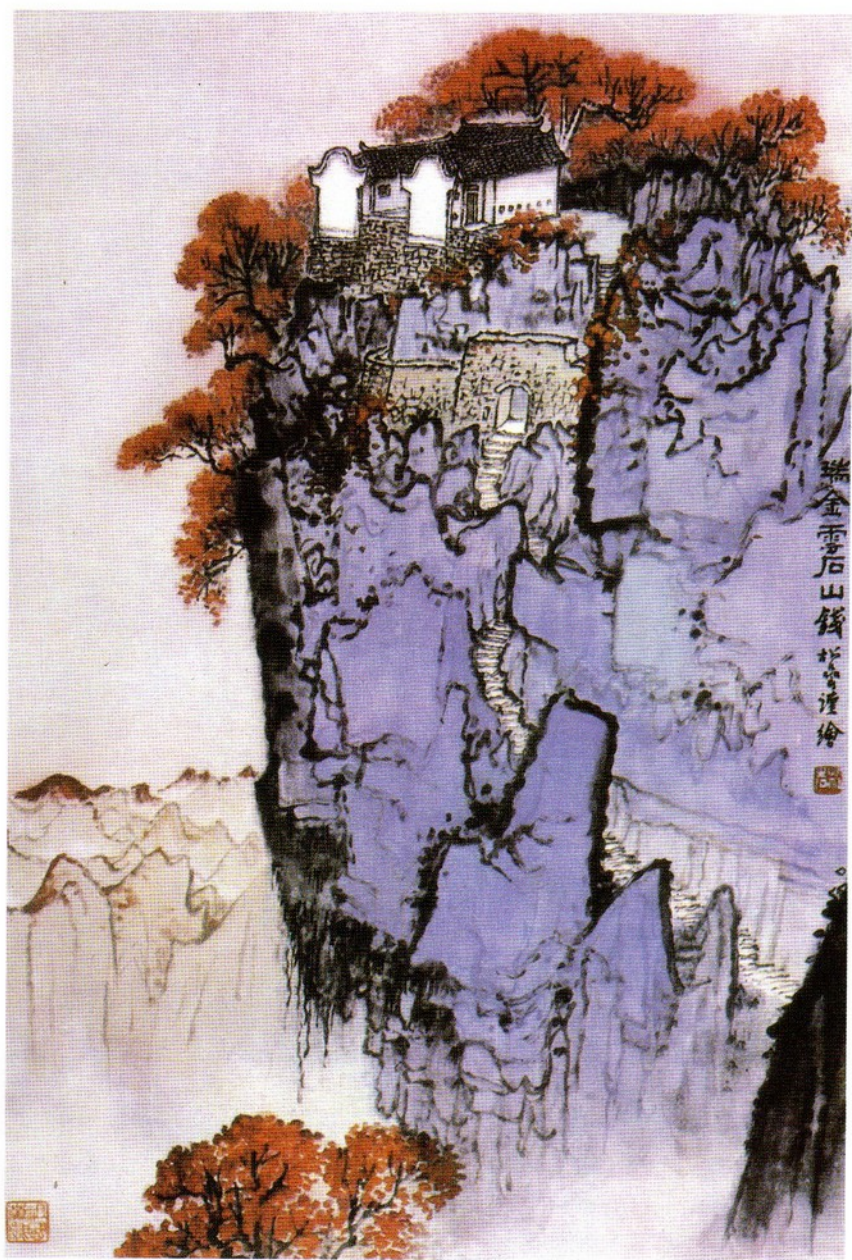


圖10 錢松岳，瑞金雲石山，1965

。延安本來並沒有這座塔，塔是共產黨到了延安之後，才修起來的，塔既修在高原上，是三、四十里內都可以看得見的指標，所以描畫這座塔，就代表中共的存在。塔下的建築物，雖然顯得零碎，卻也代表中共對延安地區零碎的開發。照這樣看，所謂「歌頌延安」的《延安頌》（圖11）似乎也不過只有這麼一點涵意而已。

在中國歷史上，有不少天子都寫過有名的詩篇，譬如在西漢初年，漢高祖劉邦寫過著名的《大風歌》，至於漢武帝不要說他有些作品，譬如《寶鼎·天馬歌》、《瓠子之歌》、《芒房之歌》、《盛唐縱陽之歌》、《西極天馬歌》和《朱雁之歌》等詩篇的詩句已佚，至少他為了思念已逝的李夫人而寫的《悼李夫人詩》與《悼李夫人賦》，不但文字尚存，而且詩文與賦文都是充滿感情的。到了漢末與三國，曹操、曹植的詩句成為建安文學的代表作品，更是中國文學史上絕不可以抹殺的事實。在唐代，從初唐的太宗、高宗、中宗、睿宗，到盛唐的唐玄宗，乃至中唐與晚唐的肅宗、德宗、文宗、宣帝，無不各有若干詩篇。五代時南唐的李後主，是中國詞學史上的一位大作家，那更是任人皆知的事。到了清代，在朝六十年的乾隆，作過幾千首詩，成為清代詩史上最多產的一位作家。可是從畫史上，有那一位畫家用漢武帝的詩，李後主的詞，或者乾隆帝的詩去畫過他們作品裏的詩圖



或詞意圖？沒有的，中國的藝術家從來不會為了迎合當代天子的意旨，而用天子的文學作品來創造政治畫的。根據這個回顧，在中國的油畫與山水畫中滲入政治因素，是現代大陸繪畫的一個非常特殊的現象

，尤其以毛澤東的詩句與詞句來創作詩意圖詞意圖，從中國藝術史的立場來觀察，更是千古所未有的事。毛澤東下台後，繼承人華國峰，雖然擔任國家主席的時間只有短短的三年，可是在油畫裏，甚至在水

墨畫裏，表現華國峰的畫蹟，也屢見不鮮。可見大陸的畫家在政治意識上，是見風轉舵的：什麼人上台當政，就畫什麼人，這種態度，固然顯得有點投機，恐怕在以左與紅為主的中國大陸上，也是不得不有

圖11 錢松壘·《延安頌》，1965



的現象吧。由張少俠與李小山在一九八六年合寫的《中國現代繪畫史》，有些見解是相當值得稱讚的。可是從一九五〇到一九七六年，把政治因素滲入中國山水畫的這個現象，不知道他們是沒有注意到，還

是避而不談，是連一句話也沒有說的。如此看來，本文就可以很自然的得到一個結論，要瞭解一九五〇年以來，特別是從一九五〇年到一九七〇年代中期的大陸繪畫，政治畫的產生與發展，應該是非常值得

注意的。

* 這是本人於八十年九月七日在本館演講的錄音紀錄稿的一部分。紀錄稿整理，由程君顯小姐負責完成，不過本人在校稿時又稍加增刪。特此聲明。