

中國「色彩」： 從李叔同到羅爾純

• 顏 榴

一 緣起李叔同：中國的第一幅印象派油畫

2011年10月，中央美術學院美術館在清理民國美術藏品時，一幅名為《半裸女像》的油畫被確認為李叔同作於1909年左右的作品。為此，美術館從畫家當年留學日本的學校借出了他的《自畫像》(1911)；2013年春，李叔同的這兩件存世油畫在北京「芳草長亭：李叔同油畫珍品研究展」展出^①；一同參展的還有近四十幅早期中國留學生的自畫像^②。

李叔同於1906年以李岸為註冊學籍名到東京美術學校留學，師從黑田清輝。1910年，他的作品《朝》入選代表日本當時最高油畫水平的「白馬會」展覽，備受日本《都新聞》記者讚賞——二十世紀初，法國印象主義前期的外光派作風雖已成為日本油畫的學院派傳統，但讓「新時代的一個清國人」^③學來卻意味深長。印象派真正為日本接受是在明治四十年(1907)之後，到1910年還被視作一個新鮮事物；此後十多年，印象派、後印象派及野獸派畫風迅速成為日本

畫壇的焦點。除李叔同外，1905到1911年間，在東京美術學校西洋畫科就讀的中國留學生還有九人^④，從2013年的「芳草長亭」展上可以清楚地看到，他們並非都接受了這一風潮的影響。

李叔同不僅是清末民初第一批西洋畫科留學生中第一個採用「新」方法的中國人，即使與當時的日本洋畫界比較，也走在了前列。在《自畫像》中，他的身後是樹幹，遠處的樹林隱約可見，陽光射下來，草地泛黃，光斑也散落在他的臉上與肩部的衣褶上。畫家以細筆的多重色線對臉部和背景作着重點染，外光感強，補色關係清楚。但景深感相對較弱，顯然把注意力放在了色彩上而淡化了空間感。與其他留學生的自畫像作品不同，他將自己置身於明朗的自然之中（而非室內），表情全無其他同學那般拘謹，還帶着一絲微微的笑意。對臉部輪廓的塑造，可見其素描功力，但憑藉色彩，他的精神氣質得以張揚。這是李叔同青春時代一次意氣勃發的自我寫真，但是眼神又流露出憂鬱。

至於《半裸女像》的構圖方式，顯然來自老師黑田清輝的《畫室之窗》(1907)、《樹蔭》(1908)⑤，但畫中的裸體女人沒有置身戶外草地，而是閉目坐於室內的靠椅上，避免了與畫外觀眾目光相對。女人倦困的姿態閒適，表情微妙，尤其是畫面洋溢出夢幻般的溫暖與詩意，透露民國初年的浪漫氣息。然而，一如《自畫像》中的光照射在萬物上，賦予人世美麗的色彩，「芳草碧連天」被最敏感的心靈率先捕捉到，又在剎那間由這雙慧眼看破紅塵，洞穿「夕陽山外山」的無盡悲涼。1918年，這位精通六藝的才子、民國新文藝的先驅，在杭州出家，不僅作別了油畫，也作別了印象派。

被日本記者稱奇的《朝》，應當是中國人的第一件印象派油畫作品（現僅存圖錄），而《自畫像》則是中國現存最早的印象派作品。出手不凡、起點很高的李叔同，很可能成為第一位中國印象派油畫大家，但他早早參透世間萬象的「色空」，將「色彩」這一油畫的核心問題拋給了後人。

二 民國西畫色彩觀念 影響國畫用色

中國傳統繪畫在唐宋時期已經使用豐富的礦物色彩。到了元代，文人畫興起，「平淡天真」、「清水出芙蓉」的審美嗜求，漸成主流；畫面上單純用墨而不施其他色彩，佔了上風。水墨暈章、墨分五色，成為繪畫公認的「雅」的標準。而華麗的彩色除了為宮廷裝飾服務以外，也為民間百姓歡迎，降為「俗」的特質之一。清代畫家在「多用色好，還是不(少)用色好」

的問題上，儼然分成了「尊色」和「崇墨」兩派。

崇墨派的代表王原祁和盛大士認為：「設色即用筆墨，用色所以補筆墨之不足，顯筆劃之妙處。」「色之不可奪墨，猶賓之不可奪主。」他們不是把用色與用墨混為一談，就是將二者分為賓主關係。尊色派的代表俞蛟則認為，崇墨派實際是避開用色難度來貶低注重色彩運用的畫家，「蓋畫着色為難，重色尤為難……世人避難就易，以墨汁塗抹，聊圖簡便」。然而崇墨派把設色等同於畫匠，對尊色派畫家具有強大的「人格」殺傷力。雖然張庚據此反駁，「蓋品格之高下不在乎迹，在乎意，知其意者，雖青綠泥金亦未可儕於院體。況可目之為匠耶？不知其意，則雖出倪入黃，猶然俗品」⑥，但在兩派的爭論中，崇墨派勝出，國畫主要用墨色和偏於暗淡的色彩，已然成為中國傳統繪畫美學深入人心的風格與標識。

清朝末年，廣東地區湧現一批畫西洋畫（以下或稱西畫、洋畫，皆為同義）的中國人，國畫界大為觸動。嶺南從事水墨繪畫的畫家陳樹人得風氣之先，最早接納了西方現代光學和色彩理論。他在《真相畫報》上發表連載文章〈新畫法〉，把「色彩」列為與「形狀」和「氣勢」同樣重要的繪畫基礎三要素之一，並用示意圖說明甚麼是「三原色與四間色」，介紹了「寒色與暖色」、「透明色與不透明色」，強調色彩最該注意的是調和，「所謂調和者，在其色與餘色之關係」⑦。中國畫家初涉西畫，就基本抓住了色彩的要旨。

逐漸風行的西畫對國畫形成了某種衝擊，但接受過新式美術教育、且

為李叔同高足的豐子愷，在國畫領域依舊推崇「繪事後素」，而且從西畫色彩理論中找到了依據^⑧：

中國畫中，「墨畫」的地位很高……根本地想，繪畫既不欲冒充實物，原不妨屏除彩色而用黑墨。照色彩法之理：黑是紅黃藍三原色等量混合而成，其中三原色俱足。拿俱足三原色的黑色來描在完全不吸收三原色的白色的素地上，色彩的對比非常強烈，本來可以不借別的彩色的幫助了。

但西畫變化多端的色彩讓國畫家尚其達意識到國畫與西畫之間的用色顯然不同：「西畫之色，摹擬對象之光與色，中畫乃偏於主觀而富含深沉意味之色，故大率以墨為主，以色為輔。」雖然色彩在國畫中處於輔助地位，但他以「溫色、寒色、熱色」來稱謂傳統國畫顏料的各種色彩，並歸納出色彩調和的要點，「國畫中之設色，常有滿幅寒色，着熱色一點，或滿幅熱色着寒色一點，於全畫觀之，仍甚調和，蓋寒色與熱色對立而成溫色故也」。如此掌握得法，便可體會到色彩的妙處：「埋無迹，漸疊積，是亦設色之三味也」^⑨。設色有三味，相當於肯定了色彩所蘊含的豐富關係在審美上的價值。這是民初以來國畫界對於色彩的少有肯定。

三 留日與留法畫家的色彩啟蒙

二十世紀上半葉，至少有一百多名中國學子分別在日本、法國、比利

時留學，感受到印象派在西方畫壇地位的逐步鞏固，並通過他們的日本老師黑田清輝、藤島武二、中村不折、梅原龍三郎等，法國老師德加 (Edgar Degas)、柯羅蒙 (Fernand Cormon)、勞朗斯 (Paul Aéfert Laurence)、洛蘭 (Ernest Laurent)、西蒙 (Lucien Simon)，以及比利時老師巴斯蒂昂 (Alfred Bastien) 等人親近了色彩，使得民國初年的中國美術界在油畫的色彩理論與印象派繪畫理念的輸入方面，幾乎同時而且同構^⑩。

日本留學生中，王悅之較早接受了外光派。王道源一出手就表現出快速而輕鬆的筆觸。關良起初不能接受「毛毛糙糙」的印象派，但通過對着西歐畫展作品一連十多天的朝夕揣摩，終於豁然開朗，領略到它的「美」。陳抱一及他的學生關紫蘭求學時間雖相隔十年，但均受到留法洋畫家有島生馬與中川紀元偏好後印象派畫風的影響。丁衍庸對色彩之運用絲毫不覺困難，加之「把印象科學的實證來分析各種的色彩」^⑪，大膽塗抹，成績達全班之冠。最受日本老師器重的是衛天霖，他的畢業創作《閨中》(1926) 初步呈現了複雜的色彩構成，得到藤島武二的讚許，留作研究生。

法國的留學生與考察者中，喜好印象派、後印象派者大有人在。唯一得到該派畫家親炙的是1913年便到達巴黎的李超士，他一度迷上了色粉畫(又稱粉畫)，曾入德加的畫室得其教誨。作為少有的法國與羅馬美術學院的雙重優等生，潘玉良很早就表現出對光與色彩的敏感。其描繪兩位女子在溪水邊沐浴的《清晨》(1928)，

表現了晨光從她們頭頂射下來而映照出肌膚的透明感。

另一些畫家從臨摹與模仿大師名作開始。劉抗模仿德加，呂斯百認同塞尚 (Paul Cézanne)，汪亞塵在羅浮宮裏臨摹馬奈 (Édouard Manet) 的《吹笛少年》(1866)，劉海粟模仿莫奈 (Claude Monet) 與梵高 (Vincent van Gogh)，秦宣夫甚至設法找到加歇 (Gachet) 醫生的兒子保羅收藏的梵高遺作並臨摹，形體把握得很準，但筆觸較之梵高則顯得柔弱。周碧初臨摹過點彩派畫家西涅克 (Paul Signac) 的《阿維尼翁的教皇宮殿》(1900)，但又不滿於其使用過多色點所導致的太過緻密而不透氣，於是去掉了暗紫的滯重，向莫奈的清新靠近，恢復了畫面的生機。頗為有趣的是顏文樑，理性上他認為「近代法蘭西之藝術界已日形衰落」^⑩，卻憑着本能將色彩直覺打開，不由自主地吸收了畢沙羅 (Camille Pissarro)、西斯萊 (Alfred Sisley)、莫奈等人的繪畫技法，遊歷意大利期間的《威尼斯聖馬克教堂》(1929) 等寫生作品，即為典型的印象主義畫風。

還有一批留法畫家的色彩感覺更多地來自寫生。林風眠自進入柯羅蒙工作室後，以大量時間作戶外色彩寫生，形成了他後來以色彩為主導、筆法迅疾的格體。吳大羽的油畫幾乎靠自學，他覺得老師那些「像」印象派的作品筆觸滑膩不可取，於是常去博物館看畫而不臨摹；他崇尚畢加索 (Pablo Picasso) 和野獸派的馬蒂斯 (Henri Matisse)，曾得到過立體派畫家勃拉克 (Georges Braque) 的指導。龐薰棨起初不理解敘利恩繪畫研究所 (Académie Julian) 老師所說的「在色

彩中黑色是不存在的」^⑪，後在戶外寫生中得到波蘭人的指點——顏料管裏的顏色不表達感情，要在調色板上調出來，只用紅、黃、青三種便可——於是做了色彩的主人。吳冠中聽到老師杜拜 (Jean Dupas) 稱讚他「色的才華勝於形的把握」^⑫後，轉到蘇弗爾皮 (Jean Souverbie) 門下，致力於探索色彩，後來又求學於有「色彩魔法師」之稱的畫家洛特 (André Lhote)，受益匪淺。

早期中國洋畫家大都難以忘記他們年輕時在海外的「色彩」啟蒙——透過印象派為主的西畫作品，使他們窺見了一個本國藝術前所未有的神奇世界。若是依照傳統的中國繪畫觀念，他們對色彩絕不會有如此強烈的感受。當汪亞塵看到東京美術館陳列的印象派人體與風景畫時，他嘆服雷諾阿 (Pierre-Auguste Renoir) 是「描寫外光中女子肉體美的能手」^⑬，梵高則是解決色彩難題的典範。

從1920年代初至1930年代中期，留學歸來的畫家聚集於上海、杭州、南京、北京等各大都市，在公立與私立學校任教，或組建各種西洋畫藝術團體，形成了日漸濃郁的西畫氛圍，也構成了民國前期文化生活的獨特景觀。陳抱一在上海江灣所建的寬大而設備齊全的西洋畫室，常常舉辦沙龍。寫生更是西畫家的標誌行為。1920年代，王悅之為北京的中山公園、北海、德勝門留下剪影；陳宏在上海呂班路上的法國公園裏捕捉「朝暮的情趣」，描繪「四時的景色」^⑭；唐蘊玉截取了蘇州之街「明射着都市的塵囂」^⑮。1930年代，劉抗每年春秋兩季都要帶着上海美術專科學校的學生去蘇、杭等地旅行寫生。精於理

論的汪亞塵在其油畫集中，表明自己用四十分鐘畫出普陀山的早晨，「捉住自然的力量」^⑩。陳抱一則告訴學生，陰沉的天氣不能寫生，只有等到晴朗才動筆。

在這些畫家的人物畫中，以女性形象最為多見。繼最早的李叔同《半裸女像》後，王悅之的《搖椅》(1921-1923)帶有中國家居女人的恬淡與民國時代的春天氣息。淑女關紫蘭作於留日前後的《秋水伊人》(1930)等畫作中，女性像水蜜桃一般泛着汁液的光暈，幾乎為她的自我寫真。衛天霖《倚坐的裸女》(1930)開始注重在人物形體的嚴謹結構中追求色彩的豐富層次。丁衍庸的青春少女像為時人稱道，或頭戴西洋禮帽、裝扮洋氣，或為抱着樂器的裸女，以筆意草草的大色塊寫出女人美的風味，富於憂鬱氣質。最善於勾勒女性纖細之美的張弦，以獨有的線條以及背景色彩的暈染，使女人像幽靈般漂浮，具有詩性內涵。

1920年代中期之後的二十多年裏，一批「現代中國西洋畫家」享譽民國。在梁得所主編的生活文藝雜誌《良友》畫報以及與李樸園等人合著的《中國現代藝術史》中，這些畫家獲得的評語近似：「作風近印象派」、「色調感覺敏銳」、「用色鮮明響亮」等。《美術生活》雜誌發表陳抱一《小孩之夢》(1925)，稱讚他「色彩與筆觸極似法國印象派大家莫利梭夫人 Berthe Morizot [應為 Morisot]」^⑪。1929年，潘玉良在第一屆全國美術展覽會上名聲大噪，《婦女雜誌》讚譽《顧影》(1929)的技巧得自德加等人，不讓莫奈，由此她被公認為典型的「印象派」。而她的好友邱代明有一幅

《肖像》(1931)，畫面不用透視而用顏色來概括，有印象派味道的色塊感覺。當時的批評家評點現代中國洋畫常常以印象派大師作為標準，李寶泉從王道源「輕鬆優秀的作風」聯想到德加的「粉筆畫手法」與馬奈色彩的關係^⑫，而在日本外交官駐廣州總領事須磨彌吉郎的記憶中，陳宏的幾件香港街市系列作品，綠色使用之巧妙「完全可以匹敵馬奈等人」^⑬。

與上海星羅棋布的畫家群不同，1929年以後國立杭州藝術專科學校迅速成為民國西方現代藝術的大本營。吳冠中憶起他求學時，和同學在圖書館裏陶醉在印象派及其之後的現代派藝術裏，搶着翻閱從莫奈到畢加索的畫冊。校長林風眠此時創作的油畫在色彩上對野獸派有所吸納。西畫系主任吳大羽則以突出的色彩表現能力贏得了僅次於校長的威望，教授李樸園稱他「以色彩為其情感的表白者」，技巧的運用很接近於印象派^⑭。1935年，十五歲的朱德群與十四歲的趙無極考上杭州藝專，吳大羽引導朱德群愛上油畫，用莫奈、畢沙羅、梵高、塞尚的作品教導他「不要太注意透視，要多注意光線顏色的對比」^⑮。朱德群由此陶醉於塞尚。趙無極聽了林風眠的課，喜歡上印象派的明朗與輕快，後來選擇去巴黎也是因為喜歡印象派。

四 寫實與印象：「兩條路」爭論始末

值得注意的是，印象派手法雖已在早期的中國洋畫界蔚然成風，然

而畫家水平參差不齊，甚至有「冒牌西洋畫派……一點練習也沒有，只有大言不慚地自欺欺人」^⑳。1928年，時任上海新華藝術專科學校教務長的俞劍華撰文指出，這個畫派的首領常把「後印象派」、「表現派」、「未來派」等名詞當作口頭禪，膽小的照着畫片臨，膽大的任意妄為，起初說是自我表現、生命表白，後來便以塞尚、梵高、高更(Paul Gauguin)自居。未曾出洋的俞劍華曾跟隨過早於李叔同出國的資深畫家李毅士學畫，最不能忍受的就是那些冒牌洋畫把「大紅大綠，一塊一塊的好好的顏色，塗在布上，好像是大花面，二花臉」^㉑。

這「冒牌西洋畫派首領」指涉誰呢？上海美專的校長劉海粟最為接近。他很早就致力於傳播印象派和後印象派，在日本會晤藤島武二，因在歐洲與畢加索、馬蒂斯等名家交遊論藝而聲名鵲起，回國後既著書立說，也留下了不少畫作。1932年，倪貽德撰專文評介，「那寫生，便是取了印象派的手法的。海粟先生正可說是這種畫派的代表者。色彩是傾向於綠玉、玫瑰、朱色、空青等鮮豔強烈的色彩，為用明暗的對比，而慣以紫色描寫陰影，筆觸近乎點描，所取的畫材，常是坐在樹蔭下外光的人物，夕陽無限好的湖山，以及沐浴在光線下的紅牆綠樹」。劉海粟的《向日葵》(1930)顯然臨摹自梵高的同名作品，尚能掩蓋其素描基本功的弱點；《肖像》(1930)描繪一位少婦倚坐桌邊，用色堆積出來的女人身體，結構比例失調。但倪貽德並未指出這一點不足，而是宣稱「一般覺悟的青年畫

家，都在新的影響之下，在描寫着印象派風的洋畫了」^㉒。

王濟遠便屬於這批較早的「覺悟」者，他自學西畫並到歐洲考察，回國後任上海美專的副校長，忙於行政事務之餘，也在1929年出版了油畫集^㉓，成為知名洋畫家。《太陽光》(1926)雖試圖用色彩的凹凸起伏來表現午後陽光下的花瓶與水果，但僅有印象派作品的表面效果。《曾經滄海》(1928)描繪披衣坐在海邊的裸體女子，有意從其肌膚的光斑裏顯示色彩斑斕的變化，但顏色不佳，女人的披風結構處理顯得蒼白。遊歐期間，王濟遠的畫作處理色彩關係較之前成熟，但回國後的《首都鼓樓》(1931)為典型的紅牆綠樹，用色大膽卻有失和諧。對此，從巴黎高等美術學院回國不久的秦宣夫就1935年王濟遠的北平展覽會不客氣地發表了意見：畫面之所以暗是因為作者「對於用光(光的方向、光的分布)和色值明暗一點把握沒有……深淺明暗的對照往往發生錯誤，該深的不深，應淺的不淺，結果是遠近虛實不分，畫總是塞死在鏡框裏。……對於色彩的認識還有許多不妥之處……不能把數目繁多的色彩用到好處」，究其原因在於「王先生缺乏西畫的基本練習……『趣味』的洗練上更缺乏修養」^㉔。後輩秦宣夫對王濟遠這位「畫伯」的批評相當中肯，他強調西畫的基本功，告誡喜用多種顏色者必須能用色彩來表現明暗，否則就會適得其反。

可以說，作品有如此明顯色彩缺憾的王濟遠尚且位居梁得所的西洋畫名家之列^㉕，足以暗示出那個時代的風氣——畫家不管基本功是否扎

實，凡大膽使用色彩者都獲得了某種「寬待」，因而阻隔印象派並否認色彩表現的力量，其實也來自藝術不成熟的標榜者自身。由此回溯1929年那場著名的「二徐之爭」，似乎不難理解同樣是巴黎美院高材生的徐悲鴻憤怒的緣由。

1929年4月，國民政府教育部主辦的第一屆全國美展在上海開展後，時任南京中央大學藝術系主任的徐悲鴻拒絕參展，對展覽中現代派手法的西畫作品嚴厲表達了自己的「惑」，他貶低「馬耐Manet之庸，勒奴幻Renoir之俗，腮惹納Cezanne之浮」^⑩，只對莫奈和德加有好感。這一批評直指當時中國西畫家群起學習印象主義以後諸家的「時髦」，文中的「無恥」、「卑鄙」、「商業」等字眼激怒了詩人徐志摩，他同時發表〈我也「惑」〉，力爭從印象主義到野獸主義這些新派畫家的藝術地位，尤其維護塞尚這個「不冕的君王」^⑪。徐悲鴻繼而又推出〈「惑」之不解〉等兩文，堅持自己的寫實主張^⑫。

李毅士發表〈我不「惑」〉，支持徐悲鴻。他坦言自己研究了二十多年洋畫，還是弄不懂塞尚等人，甚至認為他們若在中國盛行，會「衝動了中國社會，禍患不淺！」但他似乎覺得這種說法不夠客觀，又分析了中國藝術的環境與西洋不同，「一片灰色的顏色中加上一點紅，我們覺得十分的有趣。倘若滿紙灰色的背景，還沒有塗好的時候，這一點紅似乎加也不適當了」。「滿紙灰色的背景還沒有塗好」，是指當時學習西方古典油畫的畫家較少、真正掌握其技巧的則更罕見的事實，那些感受到西方現代藝術

之風的青年由於缺乏嚴格的技術訓練，僅憑狂熱畫出的作品未達水平。李毅士認為，待「歐洲數百年來，藝術的根基，多少融化了。再把那觸目的作風，如塞尚奴〔原文如此〕馬帝斯一類的作品，輸入中國來」^⑬。

面對當年人心思亂的中國社會，李毅士意圖用藝術的力量調劑安慰人們的思想和精神。他的憂心忡忡並非多慮，抗日戰爭的全面爆發客觀上支持了他的觀點。1932年上海的「一·二八事變」致使陳抱一的江灣畫室被毀，從此終結了他十多年平靜的創作時光，生活陷入困頓。1937年，新華藝專的校舍亦毀於日寇炮火，最終停辦。那一年也終結了杭州藝專的輝煌，林風眠解職離開學校，翌年吳大羽未被杭州藝專聘用。流離失所的西畫家中有投身抗日救亡宣傳活動者很快發現，寫實才是便利的手段。

雖然戰爭所致的物質困難使得油畫發展陷於停滯，但至少抗戰期間「新派畫」還得以延續，林風眠就曾稱讚秦宣夫在重慶的創作色調可愛，新鮮動人^⑭。1942年，陳抱一的〈洋畫運動過程略記〉一文明確將早期的中國西畫家分為兩類：第一類是通俗的洋畫，屬於寫實的，特點是有明暗光影的；第二類是印象派風味的洋畫，屬於不太寫實的，特點是色彩鮮豔的^⑮。徐悲鴻自然屬於前者，而林風眠、吳大羽等人則屬於後者。這也正是中國西畫發展一開始便形成的兩條路徑。1950年秋，當徐悲鴻看到「以往流行的形式主義……都銷聲匿迹，不打自倒」時大感「痛快」^⑯，他和李毅士的寫實主義理想即將在新中國實現。

五 蘇聯的影響與印象派的惡名

1949年，徐悲鴻在北京執掌新成立的中央美術學院，而最早完成自我批判的倪貽德和龐薰栻等人則到了形式主義的大本營杭州藝專，接受軍管代表的領導。令徐悲鴻興奮的是，經過一年的徹底改革，杭州藝專改為中央美院華東分院，這是他反對並與形式主義鬥爭了近三十年才得來的勝利。

第二次世界大戰後的世界政治格局切斷了中國油畫與東洋和西洋的聯繫，自此在藝術上倒向社會主義陣營的老大哥蘇聯，成為技術上需要被幫扶的對象。建國初期的青年畫家普遍面臨「色彩」不過關，即「土油畫」^⑧的困擾，這時蘇聯美術高校的教學大綱與教材迅速輸入，全山石、羅工柳被送到蘇聯美術學院留學，素描基本功扎實的全山石接受了其油畫教學普遍採用的印象派技法，羅工柳則強烈意識到油畫最重要的是一定要「色彩」過關。1955至1957年，馬克西莫夫（K. M. Maksimov）來到中央美院開辦油畫訓練班，培養了二十一個學生，如詹建俊從導師的外光作業中受益，獲得了處理色彩關係的方法，結業創作《起家》（1957）贏得一致讚許。

然而，當這些學生剛剛在實踐中獲益，理論界卻風波驟起。1956至1957年的冬春之際，蘇聯畫家對印象派又展開爭議，這一絲風吹草動在中國激起軒然大波。中央美院率先展開討論：印象主義是現實主義還是鴉片煙？時任中央美院院長的江豐認為「印象主義不是現實主義」，版畫家王

琦則認為「印象主義是自然主義」。他們的否定文章待《美術》先刊登了蘇聯一組批判力度最強的文章之後才推出發表。但武漢中南美術專科學校的王益論就此嗅出了「左」的教條主義氣味，杭州華東分院的金冶在其主辦的一期《美術研究》上着力推崇印象派風景畫的價值，北京的許幸之也以〈印象主義就是印象主義〉的近似觀點作結^⑨。

然而，否定和贊同印象主義的江豐、王益論、金冶在1957年竟然都被打成「右派」，批判的矛頭又轉向林風眠和許幸之。林風眠1958年春出版的《印象派的繪畫》^⑩小冊子上一篇不長的序言，被指責為「嚴重形式主義傾向」；對許幸之的批判文章附帶着他對自己資產階級觀點要加以克服的公開信。同年，中央美院的優等生袁運生的畫因為畫得像印象派而成為年輕的「右派」。美術界開展「雙反運動」（反浪費、反保守），畫家被要求從思想深處「交心」。經過這一番「燒掉個人主義」、「與資產階級思想決裂」的洗刷過程，早年留學於比利時的徐悲鴻的愛徒、此時已任中央美院院長的吳作人，1960年也著文說我們不要再「迷信歐洲的從意大利文藝復興一直到十九世紀的各個歷史時期的名師巨匠」^⑪。

至此，印象派的惡名塵埃落定——它是非現實主義、頹廢形式主義的代表，是腐朽反動、鴉片煙、怪畫的代名詞。取而代之的是一種名曰「社會主義現實主義」的創作方法，夾帶着蘇聯主題性、情節性繪畫的構圖模式，成為中國油畫家仿效與研究的對象，並且作為被認定的主流語彙

漸漸成了唯一的繪畫語言。一切與它不相符合的方法不僅羞於見人，還被視為洪水猛獸。這使二十世紀後半期的中國西畫家面臨了巨大的、艱難的人生考驗。

油畫的過去四十年是微不足道的嗎？建國後近十年來發展的表現技巧遠勝過去嗎？1960年吳作人說這番話時顯然有難言之隱。江豐1954年訪問蘇聯回來後，勸衛天霖不要畫風景畫，拋棄印象派，免得被誣為「形式主義」^④；華東分院副院長顏文樑在這一年總結出他的油畫八法，幾乎都是印象派慣用的方法，但他卻不承認自己喜歡印象派^⑤。金冶的《繪畫色彩方法論》早在1947年就作為華北聯合大學美術系的講義，直到1956年加入了「寫實色彩方法與非寫實色彩方法的區別」一節後才得以出版^⑥。書中強調，非寫實也就是形式主義的色彩方法不正確，印象主義就是其生長根源。於是這樣一本系統講述油畫色彩方法論的書，竟沒有選入一個印象派畫家的作品。1958年以後，畫家的說法矛盾重重：艾中信一邊檢查自己強調形式美感甚至懷疑故事情節在繪畫中的作用是錯誤的，一邊又認為印象主義不僅可以吸收也有獨立存在的價值；董希文則承認自己縱然對印象派、後印象派口頭上批判，但一見到原作時從感情上就激起不可自制的興奮^⑦。1950年代末在蘇聯完成了由「土」到「洋」轉變的羅工柳，卻在1960年代初表示，「中國油畫……應該向老百姓學習，去掉歐化的毒」^⑧。

上述心手不一的矛盾，讓中國油畫家拋棄自己原先所學的那一套印象派色彩方法，使美術界噤若寒蟬，

進入了長時期的集體迷惘狀態。正是在這種背景下，那些默默堅守、披荊斬棘踏出新路的探路者，才顯得格外重要。

六 建國後三代印象派畫家的際遇

新中國成立後的三十年，從第一代到第三代畫家^⑨大都經歷了命運的沉浮。他們或早逝與非正常離世；或移居海外，在國際畫壇獲得成功；或放棄畫油畫，轉向中國畫或工藝美術；或私下堅持繪畫，但淡出了畫壇。

抗戰以迄新中國成立以後，中國西畫界隕落了幾顆富於才華的明星。從1936到1945年間，張弦、王悅之、陳抱一相繼病逝，陳宏溺水身亡，邱代明死於重慶大轟炸；王道源1950年起先後任教於廣州和武漢的美術學校，1958年以「歷史反革命」的罪名送勞動教養，1960年病逝於湖北沙洋農場^⑩。呂斯百1950年到蘭州西北師範學院建立藝術系，1957年調任南京師範學院美術系主任，在文化大革命中被指責「在解放前樹立反動藝壇的旗幟」，1973年不堪精神壓力於家中自盡^⑪。

王濟遠與汪亞塵分別在1941和1948年赴美，丁衍庸1949年移居香港，他們都教授中國書畫，從此不再畫油畫。潘玉良因為早年做過雛妓受盡攻擊，無法忍受社會的歧視，自1937年後旅居巴黎，其創作持續到1960年，獲得法國藝術界的多種榮譽。劉抗1942年定居新加坡，開創南洋畫派，成為新加坡畫壇泰斗。周

碧初1949年移居台、港，後僑居印尼自由創作，獲得聲望；1959年回國，供職於上海美專與上海油畫雕塑創作室。關良1957年赴東德寫生辦展，作品曾被搶購一空。

龐薰棻在1940年代轉向工藝美術設計，1954年籌建完成中央工藝美術學院，基本放棄油畫。唐蘊玉在1950、60年代還堅持畫畫，其後在上海的幾所中學任教至退休。關紫蘭1958年後很少畫畫，1963年加入中國美術家協會。

劉海粟與顏文樑各自的私立美專被合併後，兩人分別到無錫與杭州任職。劉海粟把對色彩的熱情轉換到國畫中，創作潑彩山水；顏文樑則把自己多年的探求總結為《色彩瑣談》一書^{④9}。

1949年，衛天霖對來拜訪他的羅工柳說，解放以後，靜物畫沒甚麼用，想改畫人物畫，但羅工柳卻認為他的靜物畫太好了，應該堅持。到1963年，衛天霖的三間東房裏已經堆滿了油畫作品，但文革中畫作大批遺失。他在批鬥中一隻耳朵失聰，後來停止作畫，待1970年七十二歲離休回家，方才恢復。1974年，他的《瓶花》被列入「黑畫展覽」而遭批判，但已經泰然處之^{⑤0}。

林風眠1951年辭去教職，移居上海，潛心作中國畫，但還在1958年專門編著出版了《印象派的繪畫》一書。文革中，他將自己的上千幅國畫和一些油畫焚毀，但在六十八歲時仍要接受勞動改造，又以「日本特務」的罪名被拘捕入獄四年半。1971年，他在獄中承認自己是搞形式主義的印象派（另外還有蘇天賜、關良、胡善餘），1974年因彩墨畫《山區》（1962）

被「四人幫」定為「中國印象派權威」與黑畫家，再遭批判^{⑤1}，1977年移居香港。吳大羽1950年被解聘後，十年沒有工作，到1960年被聘為上海美專油畫系教師，1965年調任上海油畫雕塑研究室專業畫家。他因宣講藝術風格的古怪為正常、抽象派藝術對社會主義藝術有利，在文革中被定為「反動學術權威」遭批鬥，且畫室壓縮為僅10平米的小閣樓。他偷偷畫小幅的畫，一旦有人來訪，就馬上把畫藏進抽屜，從此再無大幅的作品。

1956年，華東分院同一工作室的方干民、胡善餘與林達川，遭到只有三個學生報名的冷遇，因為學生大都選了蘇派的工作室。方干民一心想進入主流，改變畫法，卻不幸成為浙江美術學院教師的反面典型，無論怎麼畫都被批判。文革中他遭批鬥後曾服毒自殺未遂，1978年後他重拾畫筆寫生，但新作已無人重視。深得林風眠讚賞的胡善餘和從日本載譽回國的林達川既無課可上，安於所處的邊緣位置默默畫畫，留有一批作品。

許幸之1954年任中央美院美術理論研究室主任，1957年遭批判，文革結束後又發表關於後印象主義大師的創新的演講。秦宣夫1952年起在南京師範學院教授油畫與西方美術史，1979年去電視台講授印象派繪畫。1952年，吳冠中因在中央美院的課堂上介紹西方現代繪畫，被斥為「資產階級形式主義的堡壘」，人物畫被批判為「醜化工農兵」，他改畫風景，調離美院後，每年都出外寫生，創作大量的油畫與水墨畫，並且筆耕不輟。1979年，他關於繪畫的「形式美」與印象主義繪畫的兩篇文章影響深遠^{⑤2}。

可以說，建國以來三代畫家都面臨着這樣的處境：徐悲鴻以素描為主導的寫實主義教學觀念是美術學院的正宗，創作社會主義現實主義的主題性繪畫是油畫家的使命。人物畫地位優越，風景畫、靜物畫位置尷尬，「土油畫」雖然有醬油色的遺憾，但作這類繪畫不會犯錯；一旦在色彩上有所追求，就會被戴帽批判。然而，色彩之於油畫家是難於割捨的一極，何況第一、二代學有所成的油畫家大都形成了自己的色彩主張。衛天霖認為色彩有高低貴賤之分，以鈷藍最高貴⁵³。許幸之強調油畫的色彩性能猶如提琴一般，從低到高的層次必須統一在色調裏⁵⁴。批判過形式主義的倪貽德談到，色彩也有結構，是六種寒色加暖色的對比、呼應和平衡⁵⁵。身處一片綠油油的江南風景，胡善餘發現畫綠色用兩位數的顏色太豔，而三位數的顏色複合以後就比較沉着⁵⁶。

在政治運動較少因而文藝政策相對寬鬆的兩個短暫時期（1953至1956年和1962年左右）與文革後期，油畫作品的光感和色彩感明顯加強。林風眠雖不作油畫，依然在其彩墨畫裏體現出他不凡的色彩形式感，如1950年代末至1960年代初所作的《田間》、《夕陽》、《仕女》等。董希文的主題性繪畫《春到西藏》（1954）和林達川的《豐收》（1976）更像是一次寫生。久居蘭州的呂斯百面對1954年夏天青島海濱的興奮點燃了他的色彩感覺。秦宣夫對1956年國慶遊行場面的捕捉，屬於典型的日光題材，是在心中追隨莫奈，試圖駕馭都市的大場面景象。周碧初的華僑身份為他帶來在全國各地旅行寫生的便利，他傾情描繪

工農住宅、水利工程以及革命紀念地，作品給人一種「國有山河燦如錦」的強烈觀感。居於濟南的李超士因體弱難以出外寫生，多以粉畫臨窗畫風景，雖意在寫實，卻讓那些普通的蔬菜瓜果形態飽滿、富於生機。胡善餘的《桃子和壺》（1963）等水果靜物畫，善於將多種水果諧調擺放，畫面看似淡雅，實際用輕鬆的筆觸交代了準確而微妙的色彩變化層次。

油畫創作環境備受壓抑，但第一代畫家中還是有兩位憑藉其毅力在色彩表現上漸入佳境。衛天霖早年的人物畫也較為出色，但抗戰與內戰時期，只有他的花卉靜物畫獲得長足的進展。《白芍》（1963）等作品色調明亮飽和，顯示他的色彩技法已經成熟，尤其是那種獨特的藍色，無論是作為主體還是背景，都獲得了鮮明的個性。在民國西畫家中，衛天霖是少有的避開了食洋不化、一味模仿的毛病，而在畫作中融入中國題材、中國美學的人。他的「瓶花」系列，畫面顯得異常精緻和沉靜，幾乎能和西方大師相媲美。新中國成立後，憑藉很深的民族藝術素養，衛天霖的畫筆讓任何一樣普通的生活物件都顯得親切而平和，無論兔兒爺、暖水瓶、青花瓷瓶還是菠蘿、蘋果、芍藥花，厚堆的筆觸層層疊疊，不同的物象幾乎要融為一體，各自散發迷人的光彩。這種溫暖的色調其實來自於畫家最後所處的創作並不自由的艱苦年代，其間透露的對生活的熱愛更加動人。到1970年代後期，衛天霖畫花卉的色彩已經爐火純青。《青花瓷瓶中的白芍》（1976）的冷色調發出一種深沉而燦爛的光感，尤其是經過他反覆提煉與錘打的藍色調，沉甸甸有如金屬一般的

質感，十分高貴，既是花卉本身顏色的呈現，也是畫家堅強人格的寫照。

吳大羽1929年被留法好友林文錚推舉為「中國色彩派」的首位代表，「顏色一攤到他的畫板上就好像音樂家的樂譜變化無窮！西方藝人所謂『使色彩吟哦』，吳先生已臻此妙境」^⑤。這與其於人物畫創作上的優勢有關。《良友》畫報1934年評價他的《人體》(1929)和《女孩》(1932)「用色是非常複雜而鮮麗」，還能與流利的筆觸達到畫面的和諧^⑥，這較之風景靜物畫難度更大，因而得到當時洋畫界的公認。吳冠中後來回憶起吳大羽當年的幾件大幅人物畫作品(現已不存)，還念念不忘其畫面色調的多種變化^⑦。可惜這面「杭州藝專的旗幟」在1938年倒下，之後僅在1947至1949年有教職。那時他曾致信學生，將色彩描述為「隱晦的勢象」之美，有如建築的抽象，樂曲的韻致，又類似舞蹈和佳句^⑧。此時吳大羽理解的西畫色彩似乎已超越色彩本身，走向藝術的靈韻之美，這使他在建國後不具備進行人物畫創作的情勢下，改畫花卉，並向抽象藝術發展。從1950到1980年代，由花卉題材脫胎而出的《無題》系列，既有現代主義的影子，又未失印象派的味道，還有中國潑墨美學三者的綜合。他的色塊動感強，筆觸蘊含肌理，情感充滿韻律的詩意。畫家不追求色彩的強烈，而追求自由精神的瀟灑。雖處逆境，他的內心並沒有鎖閉而是大開，帶來畫面的酣暢淋漓。吳大羽內心情感能夠飽滿地噴發出來，還在於落實到嫺熟的技術上，尤其是早期印象派都躲避使用黑色(只有馬奈、塞尚運用為佳)，而他將黑色這種中國畫墨色

的主色與其他顏色相互印證，顯現出他作為中國畫家少有的成熟。

七 從第二代到第三代畫家的色彩突圍

如果說，中國西畫的第一代畫家親抵油畫發源地，有藝術選擇的自由並對之相當堅定，第二代畫家的大多數雖遇戰亂依然有機會選擇留洋，那麼第三代畫家所處的歷史位置卻不免尷尬。如何破解色彩的奧秘並完成自我的創造？作為林風眠和顏文樑的學生，趙無極、蘇天賜、羅爾純以各自的智慧與意志力走出了非凡的歷程。

1940年代的最後兩年，對於林風眠所器重的兩位學生而言是一個重要的分水嶺。1948年，渴望去法國的趙無極終於在父親的資助下定居巴黎，蘇天賜則在這一年成為杭州藝專復校後林風眠的助教。翌年，趙無極在巴黎開辦了他的第一個展覽，藝途開始理順；蘇天賜則畫出了《黑衣女像》(1949)，堪稱二十世紀上半葉中國油畫人物畫的傑出代表。正當蘇天賜「興奮地瞻望前景」^⑨，1950年，《黑衣女像》被指為資產階級形式主義的典型，「危險」的畫家立刻被調離杭州的美院，輾轉青島、無錫，最後在1958年留駐南京藝術學院。

1950年代初期，當趙無極如願探索印象派畫風的時候，蘇天賜經過政治學習後新畫了幹部和農民形象的油畫，但在整風中仍被認為是歪曲勞動人民形象而被批判，檢查了五次都不能通過；之後他改用普通人的眼光來觀察，幾乎回到了抗戰初期畫宣傳海報的狀態。1950年代中期，趙無

極不再繪畫印象主義的人物、風景，一躍而入抽象藝術；此時，蘇天賜才在北京接觸到馬克西莫夫所推廣的蘇派畫法，很快掌握並且證明自己也可以畫這些情節性的歷史畫。偶爾，蘇天賜特有的被對象形式感所激發出的善感能力，使他得以逃脫某種藩籬，讓作品區別於同類的政治性繪畫面貌。1959年《渡江稿》的夜景表現與《沸騰的高爐》的火光場面顯然借鑒於莫奈等印象派畫家。早年擅長人物肖像的蘇天賜因模特難求與政治風險，而無法再畫這一類題材，所幸1953年他在蘇州農村寫生時發現了太湖之美：「在若晴若雨的迷蒙水氣中，一切都自然舒展，閃閃發光……。它與西方油畫中所描繪的甚麼塊面表現、光與影的對比全不相干。要畫出它，必須創造我們自己的方式」^⑥，從此聚焦發力於江南水鄉圖景，1960年代初有所獲。

1979年春，蘇天賜看到新進口的西方美術畫冊時恍然覺醒，這二十多年來他幾乎把油畫「忘記」了。再沿富春江寫生時心境打開，他終於擺脫了從前的所有束縛（包括畫宣傳畫的手法）。1982年以後，趙無極回國開始在浙江美術學院講課。而此時蘇天賜的油畫作品色彩趨於豐富，將之前的灰調子提高了亮度，筆觸也更加自由。1987年，蘇天賜帶着對油畫技法的探求到巴黎「朝聖」，然而從博物館出來後，他感覺自己出去得太遲了，只能做一件事——讚美上帝所創造的大自然。此時，定居巴黎的趙無極已成為蜚聲國際的抽象繪畫大師，稱讚蘇天賜的這些風景畫比過去的人物畫更好也更自由。巴黎之行後，蘇天賜畫中意象的主觀性更為強

烈，情感也更加飽滿，他強調自己是通過游動的視角來追蹤對象的神韻，進行意象表現的探索^⑦。2005年，在上海春季藝術沙龍的畫展上，蘇天賜被譽為「意象油畫」的代表人物。

至於羅爾純在油畫界出道甚晚，堪稱大器晚成。1946年他有幸成為蘇州美術專科學校的最後一屆學生，在學校的石膏像教室裏勤奮鑽研，鍛練了學院派嚴謹的寫實功底，又憑兩幅風景畫獲得學校春季油畫寫生第一名，校長顏文樑以自己的一幅水彩風景畫送給他作為獎勵。然而1950年畢業到北京後，羅爾純卻做了十年的出版社編輯而不能畫畫。這期間，中央美院的詹建俊已作為「馬訓班」的優等生而成名。1959年，羅爾純終於成為北京藝術師範學院的講師，得以畫畫；他被油畫教研組組長吳冠中吸引，常聽他談起梵高、塞尚、郁特里羅 (Maurice Utrillo) 等人，開始注意印象派及其以後的畫家。1964年，羅爾純調到中央美院附中任教，面臨「創作」問題，三十五歲才開始「摸油畫」^⑧。可隨後便在文革中下鄉勞動，被迫放下畫筆。1970年後，他被抽調到革命歷史博物館和國務院去畫歷史畫與賓館畫，曾試着按照蘇派的方法來創作卻遭失敗。

已到不惑之年的羅爾純還沒有弄出一幅「創作」，對形式感的覺醒卻發端於色彩。1971年初春，在廣西桂林的疊彩山上，羅爾純於寫生中有所頓悟，畫出了《桂林三月》。此後，油畫色彩成為他真正面臨的重要命題。一次家鄉之行，湖南的紅土丘陵給了羅爾純靈感，他終於找到了自己的語彙——鄉土題材。在來不及仔細思考怎麼畫的情況下，他滿懷異

常充沛的對鄉土的熱愛去湘西、廣西、雲南等地大量寫生，收集素材。1978年春天，十九世紀法國農村風景畫展在北京、上海引起轟動，吳作人說，「這就是以莫奈為首的著名的印象派」^⑤。這一年四十九歲的羅爾純終於完成了第一幅油畫創作《架起友誼四海橋》（與丁慈康合作，也是他唯一的一幅主題畫）。長於蘇派主題性繪畫的馮法祀認為，它「充分吸收印象主義的光感與色感並加以發揮，達到表現環境氣氛和人物情緒的高度，黑色人種的膚色，表現得如此透明美麗，人物動作姿態如此自然生動，人物情緒如此熱烈準確，是一幅對形式美感進行長期探索卓有成效的作品」^⑥。羅爾純憑藉本能孤獨地探索，意外地得到了主流繪畫的認可。

時代已經轉向，不再有蘇天賜的困境出現。1980年，吳甲豐的《印象派的再認識》^⑦一書出版後，印象派自然解禁，羅爾純在知天命之年接受詹建俊的邀請，成為中央美院油畫系的教師，創作旺盛，嶄露風采。1992年，羅爾純赴巴黎國際藝術城（Cité internationale des arts）交流，獲得法國藝術家居留權，遊歷了歐洲、非洲、美國、東南亞等地。在東西方遊走的過程中，年過六旬的羅爾純進入了藝術創作的爆發期。他博採西方現代派繪畫眾長，創作日臻完善，顯示出用色彩抒情的強烈魅力，並受到海外藝術界的青睞。英國批評家蘇立文（Michael Sullivan）認為他的畫「一掃中國油畫畫壇幾十年的沉悶空氣」，「凡高定會滿意和贊同他作品的所為」^⑧。然而，羅爾純的低調和隱士做派使他鮮為人知，其名聲及畫價與他的藝術價值極不相稱。直到

2015年他八十五歲之際，才在中國美術館首次（也是唯一一次）舉辦了個人畫展（「大美至樸——羅爾純藝術展」），而當年10月底羅爾純在家中遭遇火災忽然離世（原因至今不明），則宣告中國油畫的色彩命題在他那代畫家中就此終結。

八 掙扎之繭與破繭而出

一百年來中國油畫的發展進程，伴隨着歷史、政治的風雲詭譎，使最能體現油畫藝術形式之美的色彩語彙的表達歷經磨難。時代動盪、國家危難、政治左禍，固然是一種阻礙，然而對普天下的藝術家而言，外在的困境永遠存在。畫家個性及個體的選擇來自其思想膽識與人格力量，才是決定其最後成就的根本所在。

作為最早的留法畫家之一，曾受過印象派大師德加親炙的李超士一直伴隨林風眠執教杭州藝專，但他只是基礎課教學的重任級教師，因而在1942年被陳抱一列為與李毅士同類的通俗寫實洋畫的代表。李超士當年關注的是粉畫這種材料的特點，忠厚樸實的性格讓他更認同於西方學院派寫實主義，直到晚年一直把精力貫徹在對物體的描摹上，對色彩的運用未能有進一步的深入。

如果說，徐悲鴻1929年對印象派及現代派的貶低，多少來自對當時魚龍混雜的洋畫界現狀的不滿，情有可原，那麼1950年以後由於他極力倡導寫實主義，卻無形中使這一藝術主張演變成一種政治態度，他鍾愛的學生也未能倖免於一次次波折（當然由於他1953年即去世，並未能看到

這一後果)。呂斯百留法時師從勞朗斯，追隨塞尚，回國後聽從徐悲鴻的教導，畫面變為灰色調，但仍未失卻色彩的豐富性；建國前夕呂斯百先是經過十個月的政治學習，文革中又寫過數次交代材料卻不能通過，終致絕望。所幸，忠實於徐悲鴻教學理念的吳作人找到一個變通的辦法。1957年初他在中央美院的討論會上說，徐悲鴻一開始反對印象主義，後來也吸收了它的技法，所以印象主義的技法與現實主義並不矛盾。於是在寫實之名下，他和一些畫家將印象派手法融入到社會主義現實主義的主題性繪畫創作中，不失為權宜之計。倒是由徐悲鴻推薦到比利時留學的沙耆，因為精神失常，得以在家鄉浙江鄞縣接受治療並順利作畫。他的藝術思維並未陷於混亂，畫面的顏色考量顯得老到，富於節奏與韻律感，一批批作品先後在1983、1998年於杭州、北京、上海面世，反響強烈，一度令專家震驚^⑥。

劉海粟作為與徐悲鴻對立的一極，在藝術觀念上享有先進性。但是他1930年代的油畫作品正如前述俞劍華批評的那樣，由於技術上的不太過關，更多只是徒有洋畫的形式；加之他忙於應酬社會事務，畫面收拾總嫌欠缺，造成一種中不中、洋不洋的簡陋結合；又由於他當時自詡與西方大師同步，給青年畫家一種他是中國西畫大師的錯覺，紛紛仿效，引向了某種歧路。

同為與寫實派相對的另一極，林風眠、吳大羽等人受難最為深重，但他們在主流的社會主義現實主義的語境裏、印象派已邊緣化的情勢下，於集體主義時代裏盡力彰顯個人的表

達，有種雖九死而終未悔的堅守。或許由於歷史的宿命，林風眠駐足於中國美學，畫作局限於仕女圖與江南水鄉的視覺愉悅，尚未能全面而徹底地揭示色彩的複雜性，但其作品風格的獨特，形式的精緻與完整，已讓他成為一代宗師。吳大羽較早領悟到色彩奧妙，可惜命運多舛，不能自由地畫畫，全心全意地錘煉油畫語言，終未能真正完成自我。性格溫和的胡善餘沒有受到太多政治運動的干擾，慢慢解決了色彩問題，但作品還缺乏一種顏色的強度與密度。吳冠中受批判後不願按政治模式畫人物畫，倒是風景畫的構圖取得重大突破，色彩更多具有裝飾性。蘇天賜致力於創造一種不同於西方油畫模式的方式來表現太湖那種鬱鬱蔥蔥的旖旎，畫面多為江南題材吳儂軟語的抒情意味。

事實上，作為顏文樑的學生，羅爾純也曾經困惑了不短時間。顏文樑原本就抱定的對寫實的堅定信念，通過在法國深入研習素描得以加強，注重明暗關係勢必削弱對色彩關係的投入。雖然1970年代中期顏文樑私下裏對羅爾純說「我現在也很喜歡印象主義」^⑦，但畫家精雕細刻的慣性，終於使他在晚年的作品中完全擺脫了印象主義。今天看來，顏文樑的一些寫生油畫，比那些費時頗長的作品更加耐看，對色彩、光線有着本能敏感的他，受其繪畫觀念的支配，漸漸消釋了這部分的才華。羅爾純年輕時曾非常欽佩老師的色彩修養，卻不解老師很少談到印象派，教學中也不曾涉及，但他接受了老師的觀點：「看色彩要快，要像貓捉老鼠那樣敏捷，快，才能感受到色彩的新鮮、準確。」^⑧羅爾純畫畫以快著稱，多少與此相關。

更重要的是，沉默內向的他幾乎排除了所有非藝術的干擾，只專注於繪畫的技術與藝術本身，從而給了我們一種純粹繪畫的美感：從1980年代初期《西雙版納的雨季》(1981)把人們的眼睛照亮，到中期《雞冠花》系列(1982-1985)的符號提純，再到1990年代《九月》(1995)把鄉土記憶、人物造型與色彩技法融於一體，他貢獻了成熟而完美的色彩，提升了中國油畫的色彩品味，成為不折不扣的色彩大師。更為難得的是，他畫面中那些樹的三角形、錐形形態，樹像石頭一般的造型，以及道路的扭曲與直線的確立，使畫面獲得了深度與力度，這種情感的強度在中國油畫界十分罕見，他更被譽為「東方梵高」。

2015年4月27日，在「大美至樸」展的研討會上，一位與羅爾純同齡的老藝術家說：「我們走的是美術工作者的路子，他走的是藝術家的路子。」這番肺腑之言道出了二十世紀下半期中國油畫家的歷史困境：茫然、失落、不堅定、自我質疑，甚至走向自毀自棄之路；也意味着自省：藝術家需回到以美為皈依的標準，弘揚純藝術的價值；更凸顯出羅爾純的不凡：被時代推到邊緣的他獨自攀登，規避了各種藝術陷阱。

晚年的蘇天賜曾檢視自我，從1950到1979年將近三十年裏，為了保留在繪畫隊伍中的位置，他配合美術界所推動的各項運動，主動地進行藝術觀念的改寫，向寫實主義低頭。雖然憑藉着早年練就的快速造型技巧，一次次從各種政治活動中撤離，得以站在畫布前享受那一刻安寧，也勝任繪畫不同題材作品，但在不斷的運動和敲打中，畫家被迫放棄了早年

的形式美學追求，在創作中失去了長期錘煉其形式的過程，常常處於惶惑和苦惱中。文革時期，蘇天賜肩負繪製巨幅宣傳畫的政治任務，對他之前的所有畫法作了徹底改變，不再有任何個人的繪畫特徵。當趙無極1983年回國時得知這些狀況後，深感中國美學的停滯以及與國際藝壇脫節，他認為社會主義現實主義是繪畫美學的一種倒退，中國畫家在宋朝或更早就已經解決了空間和美學的問題，為甚麼還要學蘇聯這種反對美的東西——「愚蠢的大傢伙」^⑳。

1958年始有「油畫民族化」提法後^㉑，蘇天賜一度將油畫畫成了新年畫。然而「民族化」是一個古怪的說法，藝術本來只有好和壞、高和低，拿民族化作為遮羞布來自我搪塞與自我愚弄，已被藝術史證明為臨時應急，甚至欺騙了很多藝術家。羅爾純毫不掩飾自己對印象派大師的喜愛，晚年甚至重畫莫奈寫生之景。這雖然是繪畫的大忌，卻飽含他的真情實感。對他而言，沒有民族與非民族的有意區分，也沒有過去與現在之別，只有內心的靈魂才是唯一的力量之源。尊重情感與想像是表達的必然，因為心靈自己會精打細算。

九 「梅杜莎之筏」的悲壯與輝煌

回望一百年來中國印象派畫家的創作歷程，李叔同所在起點很高，但他中途退場，大半生時間沒入佛光。其後另一個高點是留日的衛天霖，在求學時技法領先於日本同學，二十八歲畢業時獲「首席」之譽，被導

師留在日本，其習作被當成範本；回國後不時有日本畫家慕名前來拜訪，不幸這段經歷也導致了政治的誤會而讓衛天霖處境艱難。然他算是一個近乎自我完成的印象派大師。在他之後，真正自我完成的只有從沒留過洋的羅爾純。這三個人是中國印象派畫家群落的三個節點，從開始到發展，再到終結。

公允地說，印象派在第一次世界大戰前後的歐美已近乎終結，抵達中國後卻引起回聲與影響久遠。從美學上講，印象派的美學自然比徐悲鴻的寫實主義更契合世界美學發展潮流。按理中國畫家在1930、40年代就應該完成與這種繪畫風格的對接，但劉海粟那批畫家由於認識能力以及藝術氣質的問題，把印象派作為時髦，未能深入理解並融會貫通（移居法國的潘玉良除外）。1950年代，大多數畫家轉向國畫或工農兵題材，而其間執著於色彩命題的衛天霖，色點的緻密與複雜程度在中國當屬最高；羅爾純憑藉強烈的情感一極，與技術產生了前所未有的完美結合，是中國印象派油畫家的巔峰。

但半個世紀以來，中國印象派畫家群落面對的是近乎自污與自罰的歷程，誰畫印象派風格的作品，也就是到了「梅杜莎之筏」^④上，遭遇的是海水的蹂躪以及自我解體的可能。就這個群落的時運不濟以及政治與歷史的詭異來看，二十世紀中國追求的是力量的命題，為民族救亡的歷史宿命裹挾，美的命題相對次要，而戰爭與革命成了這個世紀無法迴避的奏鳴。當然，革命和戰爭不只是中國的，同時也是世界的。與國內的畫家相比，趙無極以印象派為入口，進入抽象領

域後，取得新的突破，最終進入了中西兩種美學所交纏的「逍遙遊」境界，與世界的藝術發展潮流同步，甚至有所超越。

二十世紀上半葉，現代主義美學在西方興起，其後則是我們一直所說的後現代。而此前的印象派之所以偉大，是因為它是科技與資本崛起之前大地最後的讚美詩，也即海德格爾（Martin Heidegger）所說的「詩意的棲居」^⑤。每一位印象派大師幾乎都是詩人，是在晨光與暮色裏分分秒秒體驗大自然變化的使者。但隨着現代世界裏人的異化問題，畢加索《亞威農少女》（1907）的登場已是必然，大自然也不再成為畫家表達的重要主題。但奇怪的是，儘管經歷了新美學的洗禮，葉芝（William B. Yeats）所言的「可怕的美」^⑥的全球降臨，今天世界各地舉辦的印象派繪畫大展，卻全都無一例外地受到觀眾喜愛，2004年「法國印象派繪畫珍品展」在中國的轟動令人震驚。可見這個命題以及與大自然相聯結的情感，是我們根本不能讓度，也無法割捨的。

中國印象派畫家群落在這一百年裏面臨過三大困境：政治和歷史的貽誤、外部國際環境下革命和戰爭的主導、群落自身的混雜以及對印象派認識的調適與校正。二十世紀的中國在政治上選擇了激進的馬克思主義與列寧的理論，在藝術上卻回溯十九世紀的寫實主義，一直未能與二十世紀的新藝術思潮真正對接。由於迴避不了戰爭與革命以及其對美學的闖割，本應更早完成的中國油畫的色彩問題，在重重阻隔後愈加困難，幾乎直到1980年代以前，油畫除了「紅光亮」以外，大多都是「灰土黑」。

也許，這既是象徵，也是寓言。中國印象派起點的李叔同，以皈依佛教作為自己繪畫美學的終結，而最終篤信佛教的羅爾純抵達了色彩的彌高境界，在2015年初冬的火災中去世，近乎鳳凰涅槃。2013年展出李叔同的《半裸女像》，原本是向觀眾揭示一個中國印象派起點的謎，最終羅爾純所遭遇的那場大火如今也成了一個謎。在「諸神的黃昏」，大師退場以及娛樂和嬉戲充斥的當下，唯有失敗的英雄才值得人們緬懷與尋找。他們呈現了「梅杜莎之筏」的悲壯，而悲壯正是生命意義與價值的所在。

註釋

① 《半裸女像》曾兩次發表，參見《女》，《美育》，創刊號（1920年4月20日），頁碼不詳；《裸女》，《美術研究》，1959年第3期，頁42。數位專家對此畫作著錄查考與技術檢測的過程，詳見〈李叔同油畫《半裸女像》的重新發現與相關研究〉，載中央美院美術館「芳草長亭：李叔同油畫珍品研究展」場刊（2013），無頁碼。

② 東京藝術大學所藏的中國留學生自畫像油畫現存四十四幅，時間為1911至1946年。2013年有近四十幅參展，包括本文提到的李叔同、陳洪鈞（陳抱一）、劉錦堂（王悅之）、王道源、丁衍庸、衛天霖、許達（許幸之）。

③ 轉引自西槓偉：〈關於李叔同的油畫創作〉，載曹布拉主編：《弘一大師藝術論》（杭州：西泠印社，2000），頁114。

④ 分別為黃輔周、曾延年、譚誼孫、白常齡、陳之祀、汪濟川（汪洋）、方明遠、潘壽恒、雷毓湘，他們的自畫像均見於「芳草長亭」展。

⑤ 西槓偉：〈關於李叔同的油畫創作〉，頁116。

⑥ 關於崇墨派與尊色派的主張及有關爭論，均轉引自尚其達：〈國畫色彩雜談〉，《中國美術會季刊》，1936年第3期，頁38。

⑦ 樹人述：〈新畫法〉，《真相畫報》（廣州），1912年第10-11期，頁13-15。

⑧ 豐子愷：〈繪事後素〉，載《藝術漫談》（長沙：嶽麓書社，2010），頁68。

⑨ 尚其達：〈國畫色彩雜談〉，頁37。

⑩ 顏榴：〈民國時期印象派概念的流傳和書籍的傳播〉，《中國美術館》，2008年第8期，頁81-88。

⑪⑫ 倪貽德：〈藝苑交遊記·南遊憶舊〉，載林文霞編：《倪貽德美術論集》（杭州：浙江美術學院出版社，1993），頁250；249。

⑬ 顏文樑：〈法蘭西近代之藝術〉，載尚輝編：《顏文樑研究》（南京：江蘇美術出版社，1993），頁210。

⑭ 龐薰琹：《就是這樣走過來的》（北京：三聯書店，2005），頁46-47。

⑮ 吳冠中：《我負丹青：吳冠中自傳》（北京：人民文學出版社，2004），頁58。

⑯ 汪亞塵：〈雷諾阿及其作品〉，載王震、榮君立編：《汪亞塵藝術文集》（上海：上海書畫出版社，1990），頁462。

⑰ 張澤厚：〈美展之繪畫概評〉，《美展彙刊》（上海），第9期（1929年5月4日），頁2。

⑱ 汪亞塵：《汪亞塵油畫集》（上海：大東書局，1932），頁10。

⑲ 陳抱一：《小孩之夢》，《美術生活》，第6期（1934年9月1日），無頁碼。

⑳ 參見〈王道源展覽語錄〉（2011年8月2日），廣東美術館網，www.gdmoa.org/zhanlan/zhanlandangan/15/22/01/19902.jsp。

㉑ 西上實編：〈須臾筆記——中國近代繪畫編（三）〉，載《學叢》，第27號（日本：京都國立博物館，2003），頁129-30。

⑳ 李樸園：〈我所見之藝術運動社〉、〈吳大羽年表〉，載吳崇力、壽崇寧主編：《吳大羽作品集》（北京：人民美術出版社，2015），頁774。

㉑ 祖慰：《朱德群傳》（上海：文匯出版社，2001），頁69。

㉒㉓ 俞劍華：〈現代中國畫壇的狀況〉，載顧森、李樹聲編：《百年中國美術經典文庫》，第一卷（深圳：海天出版社，1998），頁173。

㉔ 倪貽德：〈劉海粟的藝術〉，載《倪貽德美術論集》，頁40-41。

㉕ 王濟遠：《王濟遠油畫集》（上海：大東書局，1929）。

㉖ 秦宣夫：〈讀王濟遠畫伯的畫〉，載《秦宣夫文集》（南京：南京師範大學出版社，2006），頁326。

㉗ 李樸園等：《中國現代藝術史》（上海：上海良友圖書公司，1936），頁39。

㉘ 徐悲鴻：〈惑〉，《美展彙刊》，第5期（1929年4月22日），頁1。

㉙ 徐志摩：〈我也「惑」〉，《美展彙刊》，第5期，頁2。

㉚ 徐悲鴻：〈「惑」之不解〉，《美展彙刊》，第9期，頁2；〈「惑」之不解（續）〉，《美展彙刊》增刊（1929年5月），頁2。

㉛ 李毅士：〈我不「惑」〉，《美展彙刊》，第8期（1929年5月1日），頁1。

㉜ 林風眠：〈新藝術與宣夫的畫〉，《大公報》（重慶），1945年12月9日。

㉝ 陳抱一：〈洋畫運動過程略記〉，《上海藝術月刊》，第5期（1942年5月），頁103、104。

㉞ 徐悲鴻：〈一年來的感想〉，載王震、徐伯陽編：《徐悲鴻藝術文集》（銀川：寧夏人民出版社，1994），頁584。

㉟ 「土油畫」指建國後的本土畫家沒有掌握用色彩造型的技法，導致畫面普遍色彩灰暗，以1950年代的一批革命歷史題材畫為代表。

㊱ 本段所有觀點，參見美術史系通信組：〈關於印象主義的討論〉，

《美術研究》，1957年第2期，頁24-30；遲軻：〈一個印象主義討論會的記要〉，《美術》（北京），1957年第6期，頁47-49。

㊲ 林風眠編：《印象派的繪畫》（上海：上海人民美術出版社，1958）。

㊳ 吳作人：〈關於油畫發展的幾點意見〉，《美術》，1960年第8、9期，頁23-26。

㊴㊵ 柯文輝：《衛天霖》（南寧：廣西美術出版社，2002），頁106；105。

㊶ 金冶：〈顏文樑先生的藝術道路——在上海慶祝顏文樑先生學術討論會上的發言〉，《新美術》（杭州），1982年第4期，頁79。

㊷ 金冶：〈後記〉，載金冶編著：《繪畫色彩方法論》（北京：朝花美術出版社，1956），頁92。

㊸ 艾中信：〈與資產階級思想決裂〉、董希文：〈我的檢查〉，《美術研究》，1958年第2期，頁37-39。

㊹ 羅工柳：〈關於油畫的幾個問題〉，《美術》，1961年第1期，頁41。

㊺ 中國油畫界一般將生於1890至1900年代中期、在1920年代結束留學回國者稱為「第一代畫家」，如李超士、陳抱一、王悅之、王道源、汪亞塵、關良、徐悲鴻、林風眠、劉海粟、陳宏、丁衍庸、衛天霖、張弦、潘玉良、邱代明、吳大羽、許幸之、龐薰棻、王濟遠、方干民、周碧初、倪貽德、關紫蘭、唐蘊玉、顏文樑；生於1900年代末至1920年代初、在1930至1950年代有留學經歷的稱為「第二代畫家」，如劉抗、呂斯百、吳作人、秦宣夫、胡善餘、林達川、沙耆、董希文、羅工柳、吳冠中、朱德群、趙無極、蘇天賜；生於1920年代末至1930年代的稱為「第三代畫家」，如全山石、羅爾純、詹建俊等。

㊻ 蔡濤：〈王道源：男優·校長·間諜〉，《藝術世界》，2008年第1期，頁8。

㊼ 參見關紅實：〈在20世紀中國美術教育情境中的呂斯百〉（南京師範大學博士論文，2005）。

④⑨ 顏文樑：《色彩瑣談》（上海：上海人民美術出版社，1978）。

⑤⑩ 柯文輝：《孤獨中的狂熱——衛天霖傳》（北京：首都師範大學出版社，2013），頁151。

⑤⑪ 陸民：〈一本本地道道「復禮」、翻案的畫冊——評《中國畫》〉，《文匯報》（上海），1974年3月20日。

⑤⑫ 吳冠中：〈繪畫的形式美〉，《美術》，1979年第5期，頁33；〈印象主義繪畫的前前後後〉，《美術研究》，1979年第4期，頁49。

⑤⑬ 許幸之：〈繪畫札記二篇·風景寫生應注意的事項〉，載許國慶編：《許幸之畫集》（北京：中國文聯出版公司，1996），頁228-29。

⑤⑭ 金一德：〈倪貽德教授關於藝術教學的談話錄（1962-1963年）〉，載《倪貽德畫集》（上海：上海人民美術出版社，1981），頁73。

⑤⑮ 肖峰：〈胡善餘——色彩語言的大師〉，《美術》，2015年第4期，頁60。

⑤⑯⑰ 〈吳大羽年表〉，頁773；775。

⑤⑱ 〈現代中國西洋畫選之五：吳大羽〉，《良友》，第88期（1934年5月），無頁碼。

⑤⑲ 吳冠中：〈吳大羽——被遺忘、被發現的星〉，載上海油畫雕塑院編：《上海油畫雕塑院吳大羽》（上海：上海教育出版社，2003），頁3。

⑤⑳㉑ 蘇天賜：〈我站在畫布面前〉，《南京藝術學院學報》（美術與設計版），2006年第4期，頁2；2-3。

⑤㉒ 蘇天賜、鄔烈炎：〈信步與回眸——蘇天賜教授訪談錄〉，《南京藝術學院學報》（美術與設計版），2006年第4期，頁11。

⑤㉓㉔ 羅爾純：〈我的50年繪畫生活〉，載吳為山主編：《大美至樸：20世紀中國油畫名家羅爾純》（北京：中國美術館，2015），頁292；291。

⑤㉕ 吳作人：〈深厚的友誼，美妙的風情〉，《美術》，1978年第3期，頁42。

⑤㉖ 馮法祀：〈羅爾純在繪畫上的探索〉，《美術研究》，1983年第1期，頁30。

⑥① 吳甲豐：《印象派的再認識》（北京：三聯書店，1980）。此書初版五千冊，1982年再版一萬冊，1998年又由北京中國文聯公司出版。

⑥② 參見蘇立文（Michael Sullivan）著，陳衛和、錢崗南譯：《20世紀中國藝術與藝術家》，下卷（上海：上海人民出版社，2013），頁268；〈關於羅爾純的繪畫藝術〉，載《大美至樸》，頁307。

⑥③ 石炯、高昕丹：〈《沙耆油畫藝術研討會》紀要〉，《新美術》，1998年第4期，頁17。

⑥④ 黃覺寺：〈序：畫家的生平與藝術〉，載《顏文樑》（上海：上海人民美術出版社，1985），頁3。

⑥⑤ 趙無極、馬爾凱（Françoise Marquet）著，邢曉舟譯：《趙無極自傳》（上海：文匯出版社，2002），頁2。

⑥⑥ 吳作人：〈對油畫「民族化」的認識〉，《美術》，1959年第7期，頁18-20。

⑥⑦ 法國畫家籍里柯（Theodore Gericault）的油畫名作《梅杜薩之筏》（*The Raft of the Medusa*, 1819），以高超的寫實手法描繪海難求生者的慘狀，色調光影對比強烈，悲劇性力量令人震驚。

⑥⑧ 海德格爾（Martin Heidegger）：〈荷爾德林和詩的本質〉，載海德格爾著，孫周興譯：《荷爾德林詩的闡釋》（北京：商務印書館，2000），頁35。

⑥⑨ 葉芝（William B. Yeats）：〈一九一六年復活節〉，載葉芝著，袁可嘉譯：《葉芝詩選》（北京：外語教學與研究出版社，2012），頁157。

顏 榴 中央美術學院藝術史博士，現為中國國家話劇院研究員，《國家話劇》主編。