

中國水彩畫，水彩中國化

——談 1949 年中共建國前的中國水彩

中央大學藝術學研究所 李亦梅

前言

在中國，水墨畫是為人熟知且發展成完整體系之畫種。中國畫家們自古以來透過水與墨在畫絹、紙上描繪山水、人物、花鳥畜獸……等，展開多元的樣貌，並為中國繪畫史寫出璀璨的一頁。到了明末清初，傳教士前來中國，使得中、西方開始有了文化上的交流。此時，各式各樣的珍奇也紛紛傳入中國，其中也包括水彩畫。水彩畫於明、清之際進入中國並在中國扎根。這裡，筆者想要討論的是，和中國水墨畫同樣以水為媒介的畫種——水彩畫，如何在中國開花結果？中國人如何接受、吸收這樣外來的產物？其表現的方式是否又有獨特之道？

關於中國水彩畫的歷史，目前學界有了不少研究，但多集中討論水彩畫的沿革及其對中國畫產生什麼樣的影響為主，較少人探討中國水彩畫和西方水彩畫——特別是英國水彩畫之間的關聯性。有鑑於此，筆者試圖由本文去理解中國水彩畫究竟是如何地受到西洋水彩畫的影響？並將時間點鎖定於 1949 年中共建國前。在這期間內，中國的水彩發展無論是在技法或是思想上，是否和西洋有相似、謀合之處？又，當我們在探討水彩畫時，18、19 世紀早已發展成熟的英國風景水彩畫是不可避免觸及的一環，其表現特點也值得注意。而中國的水彩畫家們是否也學到了英國水彩畫之精髓？意即，筆者也要試圖去了解，中國水彩畫與英國風景水彩畫之間的相關性。

一、中國水彩畫的發端與沿革

在討論中國水彩畫前，筆者擬先略述關於水彩畫的歷史。眾所皆知，水彩畫起源於西方，並且在西方成爲一獨立的繪畫形式表現。欲了解中國水彩畫的發端與沿革，勢必先從水彩畫的「源頭」——即西方水彩畫認識起。之後，又因爲中西貿易交流，這一外來的繪畫種類也引進了中國，開啓中國的水彩畫發展。

（一） 水彩畫史概述

所謂的「水彩畫」，廣義而言，是指使用水彩顏料描繪的作品。它是以水為稀釋媒介，混和顏料後，在紙張或是其他媒材上表現物象的作畫方式。而畫者則是透過不同的技法以及顏色的變化在畫紙上充分表現出水彩之特性。依照水彩顏料的屬性，可分為透明水彩（transparent watercolor）¹ 及不透明水彩（body-color 或稱gouache）² 兩大類型。

而水彩畫發源於西方，最早可由文藝復興時期追溯起。德國的杜勒（Albrecht Dürer, 1471-1528）讓水彩畫成為獨立畫種時，便揭開了水彩畫史的序幕。杜勒部分的素描作品加上一些墨水或帶有色彩的顏料，使之成為早期的水彩畫。但也有些是更加自由地運用水彩技法的作品，如 1494-95 年間他到義大利去旅行時，為了描繪當地的景象，便利用簡便的水彩顏料畫下當地的景色。代表作如 1495 年的 *View of the Castle at Trent*³ 【圖 1】。在這件作品中，我們可以看到杜勒兼用透明與不透明水彩：城堡採用透明水彩描繪，城堡前的土坡則改採不透明水彩混色法，以作出特殊的效果。如此兼用透明與不透明水彩的技巧也成為杜勒的獨特畫風。此外，又如 1502 年的 *The Hare*⁴ 【圖 2】是杜勒為人熟知的代表作，細緻的筆觸、精細的技法，將野兔描繪的栩栩如生。根據史料記載，杜勒於 1490 年代就創作了 32 件水彩風景畫，⁵ 可說是水彩畫先鋒者，為西洋水彩畫展開新面貌。

在杜勒之前，畫家們已使用水和膠調合透明或半透明的顏色在羊皮紙上作畫；或者是採用濕壁畫的藝術創作——即在壁泥未乾之前就用顏料在上面作畫，可謂水彩畫的前身。⁶ 之後，文藝復興時期，一些畫家們會用毛筆沾水調褐色畫

¹ 透明水彩為水彩畫中的主流，又稱古典水彩。主要的表現手法是在白色或接近白色的紙上，運用透明水彩顏料以及各種用色技法，使作品顯露出透明效果。一般是先用淺色開始逐步加深，如此一來才能讓白紙的白透出，因而產生透明感。參見楊恩生編著，《不透明水彩：歷史、材料、技法》（台北：新形象，1980），頁 9。

² 不透明水彩是因為在顏料中混入白色（Chinese White）使顏色彩度降低而變得不透明，它就如同廣告顏料一樣是用色素與樹脂合成，藉以覆蓋畫面。和透明水彩的使用方式剛好相反，不透明水彩是由暗面到亮面逐步處理的程序，特別是在亮面處加白。而不透明水彩的主要技法有三：一是類似油畫式的畫法，二是半透明法，三是白底法。參見楊恩生編著，《不透明水彩：歷史、材料、技法》，頁 9-11。

³ *View of the Castle at Trent*, Albrecht Dürer, 1495, Pen and black ink, with watercolour, touched with white bodycolour, 19.6×25 cm, London British Museum. 圖取自 Giulia Bartrum, *Albrecht Dürer and his legacy: the graphic work of a Renaissance artist* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2002), p. 109.

⁴ *The Hare*, Albrecht Dürer, 1502, watercolour and bodycolour heightened with white, 11.7×74 cm, Vienna, Albertina Gallery. 圖取自 Giulia Bartrum, *Albrecht Dürer and his legacy: the graphic work of a Renaissance artist* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2002), p. 270.

⁵ Giulia Bartrum, *Albrecht Dürer and his legacy: the graphic work of a Renaissance artist* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2002), p. 107.

⁶ 參見王維芳，〈水彩畫的沿革及其在中國的傳播〉，《美苑》，04 期（1984），頁 43。

素描，或者是在鋼筆、鉛筆、炭筆等畫材繪成的作品上施上淡彩，即素描為主、色彩為輔的作品，可看作是水彩畫的雛型。⁷

自從杜勒的水彩畫作品問世後，水彩畫已成為一種與其他畫種，如濕壁畫、油畫……等有所區別之畫種，並且具有獨特鮮明的特色。而水彩畫要傳入中國，是要到了明、清時代；並直至清代末期，在上海開始傳播此一畫種。⁸

（二） 水彩畫在中國

水彩畫如何由西方進入中國？主要是透過三條途徑：⁹ 一是透過西方傳教士的輸入，將西方的水彩畫顏料、技法……等帶入中國；二是聘請西方講師們來華教授，讓中國人得以了解西方水彩畫；三是中國派遣留學生出國留學，學成歸國後，將技法與心得再傳授給國內的學生。以下分別講述：

1. 透過西方傳教士的輸入

當傳教士進到中國後，除了在中國傳教外，為了吸引更多民眾信仰基督教、天主教，他們利用各種西洋畫書籍、或是教授繪畫技法……等的方式來引起民眾們的注意，進而讓更多中國人信仰他們的宗教。其中，和水彩畫引進相關的是在1864年，上海天主教會在徐家匯土山灣創辦了孤兒院附屬美術工場，其中附設「圖畫間」，亦稱「土山灣畫館」，一批傳教士們有系統地教授西洋繪畫，並且訓練宗教畫人才，使得當時的土山灣畫館成為我國最早建立的傳習機構。¹⁰

當時土山灣畫館採工徒教授制，由法國傳教士教授擦筆畫、木炭畫、鉛筆畫、鋼筆畫、水彩畫以及油畫……等西洋的畫種，並利用範本臨摹聖像的方式，讓中國學生能夠臨摹歐洲各樣名畫。徐悲鴻（1895-1953）曾於〈中國新藝術運動的回顧與前瞻〉一文中提及土山灣之貢獻：

天主教入中國，上海徐家匯亦其根據地之一，中西文化之溝通，該處曾有極珍貴之貢獻。土山灣亦有習畫之所，蓋中國西洋畫之搖籃也。……¹¹

⁷ 參見同上註。

⁸ 參見李劍晨主編，《中國現代美術全集——水彩》（香港：錦年出版；台北：錦繡發行，1998），頁3。

⁹ 參見李劍晨主編，《中國現代美術全集——水彩》，頁4。

¹⁰ 參見陸長明，〈“土山灣畫館”作為早期西畫傳授機構的辦學模式研究〉，《美術界》，2008年，7月，頁72。

¹¹ 轉引自柯羽陽，〈曦光耀華宇——土山灣畫館在中國近代美術教育史中再定位〉，《藝術理論》，

土山灣師徒制的教授方式維持了 80 年，也因此培養出一批中國水彩畫人才。代表人物如徐詠青（1880-1953）¹²、周湘（1871-1933）¹³、丁悚（1891-1972）¹⁴、張充仁（1907-1998）¹⁵、杭稚英（1901-1947）¹⁶……等人，使得土山灣畫館確實成為中國水彩畫發展之搖籃。

另外，康熙時期來朝的義大利傳教士郎世寧（Giuseppe Castiglione, 1688-1766）更是將油彩、水彩技法融入中國繪畫當中，讓畫面看起來更富立體感與空間深遠感，並創作了許多作品，這樣的作法使得中國人開始認識水彩畫。

2. 聘請西方講師們來華教授

1903 年的《癸卯學制》執行後，使得圖畫課得以在中、小學堂發展。而優級師範學堂專修科在圖畫手工科¹⁷ 成立後，水彩畫也得以在這些學堂中被教

2008 年，11 月，頁 35。

¹² 徐詠青是我國最早倡導及推廣西洋繪畫的人，特別是對西洋水彩畫在中國的傳播作出了極大的貢獻。自幼失去雙親的他，為上海天主教堂收養，並在其中的徐家匯土山灣圖書館習畫。在圖書館裡，他向劉德齋學素描、水彩以及油畫。由於他的努力，使得他在 16 歲時便進入土山灣印書館作美術工作，並且致力於西洋畫的介紹和研究。之後又在上海創辦了美術學習班，教授素描、水彩以及月份牌的製作。著名的月份牌畫師杭稚英、金梅生等人都是他的學生。參見王維芳，〈中國水彩畫的開創者徐詠青〉，《美術史論》，第 2 期（1986），頁 58-59。

¹³ 周湘於青年時期曾在土山灣畫館學習過，奠定了他在西洋畫的基礎。1898 年時去過日本和法國，回國後創辦「上海油畫館」。上海油畫館雖是一個小規模的教畫場所，但培養學生眾多，我國早期畫家如劉海粟、烏始光、丁悚、陳抱一等都曾在此畫館學習過。周湘當時所畫的水彩畫中西合璧，並主要以中國畫的方式為主導。他曾出版過《水彩畫二十四孝》圖冊。參見中國水彩畫圖史 <<http://www2.cnarts.net:82/gate/big5/www.cnarts.net/cweb/exhibit/show/shuicai/zuopin.asp>>（2009/06/14 瀏覽）

¹⁴ 丁悚師承周湘，剛開始學西畫，後鑽研國畫，尤擅諷刺畫。曾任上海美專、同濟、晏摩氏、神州、進德等校的教授，並為上海《申報》、《新聞報》、《神州日報》等重要報刊作插圖。其子丁聰（1916-2009）同樣也是著名漫畫家。丁悚於 1926 年與黃文農、張光宇、魯少飛、葉淺予等發起成立了我國最早的民間漫畫團體漫畫會。代表作有《中國最近之悲觀》、《豺狼當道》、《民國九年六月裡的上海人民》等。參見 <<http://baike.baidu.com/view/196016.htm>>（2009/06/14 瀏覽）

¹⁵ 張充仁於 1914 年入土山灣美術附屬美術工廠，並在照相製版間隨愛爾蘭籍導師學習素描及法文。1931 年他前赴比利時布魯賽爾市皇家美術學院雕塑系進修。1936 年回國後在上海舉辦繪畫、雕塑作品個展、並創辦「充仁畫室」，積極從事美術教育及創作。50 年代至 80 年代曾任教於上海美專雕塑系及上海油畫雕塑院。1998 年逝世於法國，享年 93 歲。出版有《張充仁雕塑選》、《張充仁水彩畫選》；並有編著《拜占庭藝術》、《繪畫色彩問題》；譯著《藝用人體解剖》、《麥塞克的雕塑》等。參見張充仁個人官方網站 <<http://artist.artxun.com/Z/19-18403/info.shtml>>（2009/06/14 瀏覽）

¹⁶ 杭稚英於民國初年在上海商務印書館工作，學習書籍裝幀、商品裝潢以及廣告藝術...等實用美術。離開商務印書館後便自立門戶，開始了月份牌年畫兼商品包裝的製作，廣受歡迎，也延攬了許多門生，使得「杭派」從此發展起來。他曾使用擦筆水彩畫技法描繪月份牌，這樣的畫法既有西洋水彩畫的色彩，又兼帶中國傳統線條，因此非常受到當時社會的歡迎。1947 年杭稚英過世後，「稚英畫室」並沒有因此解散，仍由其弟子繼續經營，維持至 1953 年左右。參見王維芳，〈月份牌年畫家杭稚英〉，《美術史論》，第 4 期（1987），頁 36-38。

¹⁷ 圖畫手工科在圖畫科目學習上，除了有西方的素描畫、水彩畫、油畫、用器畫、圖案畫外，也有中國傳統繪畫之人物、山水以及花鳥畫……等。手工方面則有金、木、竹、漆等各種工藝。參見陳瑞林，《20 世紀中國美術教育歷史研究》（北京：清華大學出版社，2006），頁 54。

授。代表的學堂如兩江師範學堂以及北洋師範學堂。¹⁸ 水彩畫開始納入中國的教育內容，可以說是中國美術教育中的一大轉折。

1906年兩江師範學堂聘請日籍教師巨理寬之助（生卒年不詳）、鹽見競（生卒年不詳）擔任水彩、油畫等西畫以及手工課程之教學教師，以培養良好的水彩師資。巨理寬之助與鹽見競兩人將明治維新以後日本所引進的西方美術傳入中國，使得當時中國接受了一定程度西洋風潮洗禮。¹⁹ 1907年，北洋師範學堂也仿造兩江師範學堂，聘請專業的水彩教師來教授水彩技法，讓更多中國人得以接受水彩教育，²⁰ 造就一批水彩畫師資，並得以因此教育更多下一代。而呂鳳子（1886-1959）就是在兩江師範學堂培養出來的水彩畫家之一。當時學部舉辦全國性、分科性學位考試，稱為「考試出洋留學生」制度，而當時藝術科考試中的西洋畫創作，就是用水彩畫的方式進行的。²¹

3. 派遣留學生出國留學

最早赴英、美學習西方美術的是李鐵夫（1869-1952）²²，1910年他學成歸國後，先後於天津工業專門學校、浙江兩級師範學堂教授圖畫，大力推動水彩畫於中國的發展。²³ 另外，早期的中國水彩畫家如李劍晨（1900-2002）²⁴、關廣志（1896-1958）²⁵、蕭淑芳（1911-2005）²⁶ 等人大都留學歐洲，所受到的教育

¹⁸ 參見吳嘉陵，《清末民初的繪畫教育與畫家》（台北市：秀威資訊科技出版；紅螞蟻經銷，2006），頁44。

¹⁹ 參見陳瑞林，《20世紀中國美術教育歷史研究》，頁54。

²⁰ 參見李劍晨主編，《中國現代美術全集——水彩》，頁4-5。

²¹ 參見王維芳，《水彩畫的沿革及其在中國的傳播》，頁47。

²² 李鐵夫原名玉田，十八歲時得親屬贊助出國留學，先到美國，後轉赴英國阿靈頓（Arlington）美術學校研究西畫，為我國最早赴西方學習油畫的留學生。一生有絕大部分的時間都在美國從事藝術創作，後又入美國「美術設計研究院」（Academy of Design）達十年之久。1905-1925年間師從美國畫家威廉·切斯（William Merritt Chase, 1849-1916）和約翰·薩金特（John Singer Sargent, 1856-1925），掌握了寫實派油畫的精湛技巧。1950年回到廣州，曾任華南文藝學院教授，1952年病逝於廣州。出版畫冊有《李鐵夫》畫集。參見傳承藝術中心網頁 <<http://www.ccartsc.com/Artist.php?aid=16>>（2009/06/14 瀏覽）

²³ 參見李劍晨主編，《中國現代美術全集——水彩》，頁5。

²⁴ 李劍晨於1926年畢業於國立北平藝術專科學校，後於1937年赴英國倫敦大學院深造，1938年則轉赴法國研習繪畫與雕塑。1939年歸國後曾在重慶國立藝專擔任教務長，並且兼任西畫系主任；1941年後到中央大學建築系、南京工學院、東南大學建築系等高等院校任教。出版了《水彩畫技法》、《李劍晨水彩畫選集》等書。值得一提的是，1958年出版的《水彩畫技法》成為當時美術教育中水彩畫教學最主要的範本與教材，此書在海內外共發行了20萬冊，實屬可觀。參見 <<http://www.xici.net/b813065/d57995534.htm>>（2009/06/14 瀏覽）

²⁵ 關廣志是北方有名的水彩畫家和美術教育家。早年畢業於瀋陽美專後，曾在燕京大學任教。1931年赴英國深造並專門研究水彩畫、水粉畫，是英國皇家美術學院最早的中國留學生。1934年回國後，先後在燕京大學、北平國立藝專、輔仁大學、清華大學等高等學校任教。後為清華大學建築系教授、中國美術家協會會員。出版品有：《關廣志畫集》。關廣志擅長水彩畫、水粉畫、鋼版畫等，在繪畫題材上則擅於古建築和園林風景並多取材於古都北京，可以說他是水彩描繪北京的畫家。參見李劍晨主編，《中國現代美術全集——水彩》（香港：錦年出版；台北：錦繡發行，1998），圖版說明；中國水彩畫圖史

是英國傳統水彩畫的薰陶，因此在他們歸國後，也以同樣的技法流傳在中國，而他們所培養的學生也屬於英國水彩畫的繪畫風格。

二、1949 年前中國水彩畫之發展

清末，西方水彩畫傳入中國後，開始在中國傳播並成為中國水彩畫的啓蒙階段。此一時期，徐家匯土山灣圖畫館培育出一批優秀的水彩畫家，他們為中國的水彩畫發展播下種子，成為中國水彩畫的開拓者。一直到了民國建立時期，中國水彩畫又有了新的發展，尤其在五四運動前後更是達到第一個高峰階段。²⁷ 緊接五四而來的是中國的對日抗戰。究竟在 1949 年中共建國前這一時期的中國水彩畫有著什麼樣的發展，是本節欲探討的部分，並將討論內容鎖定於此階段的水彩畫家及其作品、水彩畫特色。

(一) 水彩畫家及其作品

1. 徐咏青

學得一身油畫好工夫的徐咏青，曾替土山灣教堂畫過大幅的油畫壁畫；但後來為了教學方便，他致力於水彩畫的創作和研究。代表的水彩畫作如繪於 1920 年代的《無錫寄暢園》²⁸【圖 3】，在這件作品中，可以見得徐咏青試圖用不透明水彩去表現寄暢園風景優美、水色波光淋漓的效果，這是他習自西洋畫法的成果。此外，除了吸收外來藝術的養分，他也不忘中國本身的藝術特質，常和任伯年（1840-1896）、吳昌碩（1844-1927）、徐悲鴻等人來往，彼此交換中國藝術心得；也曾協助劉海粟（1896-1994）辦學。²⁹

<<http://www2.cnarts.net:82/gate/big5/www.cnarts.net/cweb/exhibit/show/shuicai/jianjie.asp>>
(2009/06/14 瀏覽)

²⁶ 蕭淑芳是著名畫家吳作人（1908-1997）的妻子。求學過程如下：1926-1928 年入北平國立藝專學西畫；1929-1930 年轉往南京中央大學藝術系，並師從徐悲鴻先生；1930-1933 年前往北京，並跟隨汪慎生（1896-1972）、齊白石（1864-1957）等人學中國畫；1937 年到瑞士和英國學習，並舉行個人畫展。又，1940 年回國後，曾在北平國立藝專、中央美術學院等處教授，任教經驗豐富。代表作如《丁香花》、《大麗花》及《女少先隊員》等。出版有《走過九十一蕭淑芳畫集》、《蕭淑芳畫選》、《榮寶齋蕭淑芳花卉畫譜》、《吳作人、蕭淑芳中國畫集》……等。於 2005 年 12 月 20 日在北京逝世，享年 94 歲。參見蕭淑芳個人官方網站

<<http://artist.artxun.com/X/22-21106/info.shtml>> (2009/06/20 瀏覽)

²⁷ 參見李劍晨主編，《中國現代美術全集——水彩》，頁 7。

²⁸ 《無錫寄暢園》，徐咏青，1920 年代，水彩、紙本，尺寸不詳。圖取自李劍晨主編，《中國現代美術全集——水彩》，頁 4-5。

²⁹ 參見王維芳，〈中國水彩畫的開創者徐詠青〉，頁 59；王維芳，〈水彩畫的沿革及其在中國的傳播〉，頁 47。

當時土山灣有一批專門研究西洋繪畫的人才，他們共同組織了「加西法畫室」，教授大家西洋美術理論以及繪畫技法。徐詠青就是其中最具影響力的人物之一。³⁰ 此外，張聿光（1885-1968）³¹ 也是其中不遺餘力的一員。由於他們的努力，使得水彩畫得以在中國展開新的面貌。

2. 李鐵夫

最早赴英、美學習西方美術的藝術家代表——李鐵夫，代表的畫作如《瓶菊》³²【圖 4】，確切年代不詳，僅知是李鐵夫早期的作品。筆者試由李鐵夫生卒年去作推斷，此件作品應作於 1885-90 年左右。另外值得一提的是，這件作品究竟是李鐵夫在美國接受教育時所畫的？或是在出國留學前就完成了的？這點值得多加思考。但從資料記載可以知道的是，李鐵夫在美國所接受的是油畫寫實技巧，他的老師 William Merritt Chase 和 John Singer Sargent 都是美國寫實畫家，因而也能掌握寫實派油畫的精湛技巧。但筆者所列舉的作品卻是一件非寫實的花卉水彩，由此推測，此件作品應是李鐵夫早年尚未到美國留學時所作的作品，仍保有中國傳統水墨暈染效果。

從這件作品可見李鐵夫運用了水彩技法上的渲染法以及濕色法（又稱濕中濕畫法），使得水彩顏料在濕潤的紙面上擴散、調合，濕中疊色的方式，呈現出濕潤、滲透，甚至帶有些模糊、物體界線不清的特別效果。如此的濕色法，不在乎筆觸的特性，也不會特別在意顏色溢出輪廓線外，這也是之所以我們無法在第一時間就判別出他所描繪的景物是菊花的緣故。而如此濕中濕的創作方式，類似於中國畫中的戲墨、暈染法，即是使用水與顏料讓作品內容表現出淋漓盡致的樣子。

在水彩畫中，渲染的技法最能表現出淋漓盡緻、柔和優美的感覺，但是畫家必須要能夠清楚掌握顏料的特性，否則容易在顏色調合時，渲染失敗，造成畫面混濁、髒掉的現象。由此可見李鐵夫有著深厚的功力以及熟練的功夫，能夠確實掌握紅、黃、綠、藍……等顏色在紙面上的融合與變化之效果。

廣東水彩畫協會主任，同時也是著名的中國當代水彩畫家羅宗海（1935-）

³⁰ 參見王維芳，〈水彩畫的沿革及其在中國的傳播〉，頁 47。

³¹ 張聿光別名鶴蒼頭，曾任中國美術家協會會員及上海中國畫院畫師等職位。一生與藝術教育相關的事蹟包括了 1905 年到寧波蓋智堂任國畫教師、1909 年在上海為《民報》畫漫畫，1914-19 年間任上海圖畫美術院的首任校長、上海美專教授……等。張聿光又擅畫各種題材的繪畫作品，凡人物、山水、花鳥走獸……等無所不能。1935 年出版《聿光畫集》兩集，後又出版《聿光畫集》三冊。其繪畫繼承任伯年畫風，並吸取西畫技巧而形成自己的風格。代表作品有《雙馬》、《袁世凱騎木馬》。參見張聿光個人官方網站〈<http://artist.artxun.com/Z/17-16501/>〉（2009/06/14 瀏覽）

³² 《瓶菊》，李鐵夫，年代不詳，水彩紙、水彩，38×58 公分，廣州美術學院藏。圖取自李劍晨主編，《中國現代美術全集——水彩》，頁 1。

提及，李鐵夫是著名的油畫家，同時在水彩畫的表現技藝也相當高超。³³ 在 20 世紀初期，廣東是最早接觸西方繪畫的地點，當地出現了李鐵夫等重要畫家。而 2006 年廣州所舉辦的「中國百年水彩畫展」中，李鐵夫的水彩畫作品《瓶菊》被作為《中國百年水彩畫集》大型畫冊的封面圖，可見得李鐵夫這件作品受到相當程度的重視。³⁴

3. 關廣志

關廣志是另一位留學英國的水彩畫家，代表的作品有《北京香山琉璃塔》³⁵【圖 5】，在這件作品中，可以見到關廣志利用縫合法的方式來表現香山景象。縫合法是組織各個局部渲染塊面，然後形成一個統一畫面的技術；在作畫過程中，為了避免兩種顏色相互暈染、滲透而形成敗筆，畫家會刻意先留一條微縫，當顏色漸乾時，再適當地處理這條白色隙縫，因此稱為縫合法。縫合法為西洋水彩畫中的特殊技巧，在中國並未有如此畫法出現。可見得這些留英的畫家們皆能吸收並採納縫合法特色。此外，在這件作品中還利用其他技法，如蔚藍的天空仍可見到渲染技法的使用。

另一件作品——《晉祠》³⁶【圖 6】同樣也是利用縫合法的方式表現，無論是描繪建築物或是樹石，皆一次完成，用色乾淨俐落、薄而透明。此外，在這件作品中，我們可以看到關廣志在描寫建築物影子以及樹影斑駁景象時，所採用的是「紙上混色法」，意指不在調色盤上調色，改以直接在畫紙上作混色的動作。這樣的作法，可以讓色彩更為自然、不呆板且富有清晰特質。紙上混色法也可算是縫合法之一，畫家在紙上直接作混色的動作，通常是用來表現物體的陰影，這樣的作法就不會讓影子因彩度或明度過高而搶走畫面重心，因此畫家常利用紙上混色的方式來描繪陰影處。

4. 李劍晨

李劍晨是中國水彩畫史中重要的代表人物之一，他除了留下不少的繪畫作品

³³ 參見

<<http://www.tourtw.com/doc/1002/3/2/0/100232092.html?coluid=55&kindid=1154&docid=100232092&mdate=0911123624>> (2009/06/24 瀏覽)

³⁴ 參見

<<http://www.tourtw.com/doc/1002/3/2/0/100232092.html?coluid=55&kindid=1154&docid=100232092&mdate=0911123624>> (2009/06/24 瀏覽)

³⁵ 《北京香山琉璃塔》，關廣志，1940 年代，水彩紙、水彩，55×37 公分，藏處不詳。圖取自李劍晨主編，《中國現代美術全集——水彩》，頁 5。

³⁶ 《晉祠》，關廣志，1954，水彩紙、水彩，55×37.5 公分，藏處不詳。圖取自李劍晨主編，《中國現代美術全集——水彩》，頁 6。

外，更出版了許多與西洋美術史、西洋繪畫技法相關書籍，對於中國水彩畫之發展有重大的貢獻。他曾赴英國倫敦大學院留學，並在當地學習水彩技法。代表作品有《靜物(一)》³⁷【圖 7】，在這件作品中，可見得他融合許多水彩技法在其中，如：疊合法、渲染法……等技巧而繪成。如在盤子的描繪，是將褐色調的顏色依明度的高低，一層一層堆疊上去，色彩在多次重疊之後，可以產生明確的立體感、空間感及筆觸意味；並在盤子光亮處留白，或是加以不透明的白色顏料，以製造盤子的光亮質感。而背景則採用渲染法，土黃色系的顏色巧妙的融和在一塊兒，卻不顯黯沉。這些都可看出李劍晨在水彩技法上所下的功夫之深。

另一件完成於 1930 年代的作品是《故宮秋色》³⁸【圖 8】，在這件作品中，依然可見鉛筆素描底稿痕跡，建築物是以疊色法繪成，背景的花叢樹木則是以渲染法草草帶過，並且刻意降低其色彩的明度，以烘托出建築物明顯位置。

5. 張充仁

曾於上海土山灣畫館學畫的張充仁，練就一定程度的繪畫基礎功。之後轉往比利時留學後積極創作，以雕塑和油彩、水彩為人熟知。1935 年他榮獲比利時皇家亞爾培金質獎章、布魯塞爾市政府獎章……等，讓他在雕塑以及繪畫上更受人肯定。

繪於 1935 年的《佛羅倫斯》³⁹【圖 9】是張充仁在比利時期，遊歷各國的寫生體驗。他曾到法、英、荷、德、奧、義等國。這件作品即是他前往義大利佛羅倫斯時所描繪的景色。畫中，張充仁利用透明水彩去製造前景陰影與遠處光亮的對比，巧妙的紙上混色技法讓前景顯得更乾淨清透，沒有任何混濁感。

若將此作對照今日佛羅倫斯景像，即可發現，張充仁所描繪的是佛羅倫斯領主迴廊 (Loggia della Signoria; 也叫做 Loggia dei Lanzi)⁴⁰【圖 10】，它位於領主廣場與舊皇宮旁。張充仁描繪時的視點是由主迴廊看向廣場的景象，領主迴廊中可見「手持梅杜莎頭顱的帕爾休斯」(Perseo con la testa di Medusa)【圖 11】⁴¹之雕塑。雖是陰暗處，卻也能利用不同明度的色彩去表現出雕塑的立體，實可稱為佳作。

³⁷ 《靜物(一)》，李劍晨，1930，水彩紙、水彩，46×32cm，藏處不詳。圖取自李劍晨水彩作品集<<http://www.luosen.com/wsmz/ljc/ljc-cn.htm>> (2009/06/14 瀏覽)

³⁸ 《故宮秋色》，李劍晨，1930，水彩紙、水彩，45×34cm，藏處不詳。圖取自李劍晨水彩作品集<<http://www.luosen.com/wsmz/ljc/ljc-cn.htm>> (2009/06/14 瀏覽)

³⁹ 《佛羅倫斯》，張充仁，1935，水彩紙、水彩，55×38 公分，藏處不詳。圖取自李劍晨主編，《中國現代美術全集——水彩》，頁 25。

⁴⁰ 圖取自<http://image09.webshots.com/9/5/16/58/109451658SCPATL_fs.jpg> (2009/06/23 瀏覽)

⁴¹ 圖取自<<http://static.panoramio.com/photos/original/1070716.jpg>> (2009/06/23 瀏覽)

另一件同樣也是繪於 1935 年的《威尼斯水城》⁴²【圖 12】，同樣也是張充仁遠赴義大利時所描繪的風景畫。他利用透明水彩去表現出威尼斯浪漫的水上風情，採用渲染法及縫合法表現出波光淋漓的水色，以及房舍之間狹窄的水道。從這件作品我們還可以明顯看到張充仁也使用了西方的單點透視法，是受到西式教育後的影響。

（二） 中國水彩畫之特色

中國水彩畫表現方式分為三個領域：一是表現水色變化的英國式透明水彩畫風，二是由月份牌水彩畫轉變的新年畫，三是水粉（不透明水彩畫）創作的政治宣傳畫。⁴³ 水粉畫是較傾向於油畫的表現方式，而這樣的表現也使得我們在討論水彩畫時，會特地將透明水彩和不透明水彩分開來討論。當我們在賞析這些中國畫家們的水彩作品時可以發現，畫家們可能會同時使用透明與不透明水彩顏料進行創作，讓畫面更富層次感。

而在技巧的使用上，透過這些水彩作品讓我們知道，中國畫家們融和了中西方的技巧，讓中國水彩畫得以傳達出不同的韻味。如李鐵夫的作品中仍可見得保有中國水墨暈染技巧的效果。另外，渲染法以及濕中濕畫法則是中國畫原有的表現技法，可以製造出水墨和色彩相互融合、暈染的結果。關廣志、張充仁等人所使用的縫合法則是屬於西方水彩畫獨特技巧，它雖是西方的繪畫技巧，中國畫家們也能汲取其中養分，將這樣的技巧轉化於自己的水彩畫作品中，使得畫面的表現更為多元。

綜觀 1949 年前中國水彩畫的表現內容，是以寫實的方法去再現客觀的對象，對景寫生成為水彩畫的主要方法。換句話說，中國畫家們仍強調「眼見為憑」，對於物象有了明確的認識後，才會動筆描繪。這也和中國傳統水墨中寫意以及寫生的概念相近，可見得中國水彩畫也沿襲著中國水墨畫的精神，並進一步將其發揚光大。

在中國的水彩畫作品中，我們看到畫家們遵循著西方傳統水彩畫之影子，並調合著中國傳統水墨畫所講求的氣韻、意境……等。可說是繼承著英國 18、19 世紀水彩畫傳統的基礎上，加上中國水彩畫家對於自身民族風格的了解後，呈現出來的樣貌。

⁴² 《威尼斯水城》，張充仁，1935，水彩紙、水彩，55×38 公分，藏處不詳。圖取自李劍晨主編，《中國現代美術全集——水彩》，頁 26。

⁴³ 參見牛向陽，〈試論新中國水彩畫的發展(1949—1966)〉，《電影評介》，08 期（2008），頁 83。

三、突破與否？談水彩中國化

(一) 淺談 18 至 19 世紀英國水彩畫——以桑德比與泰納為例

18 世紀英國皇家藝術學院成員之一的英國水彩畫家——桑德比 (Paul Sandby, 1725-1809) 以不透明水彩作為創作方式，他熱衷於水彩畫的推動，並促使英國皇家學院推動水彩畫教學，對於水彩畫教育之貢獻功不可沒。且桑德比的作品使得水彩畫提升到得以和油畫相抗衡的地位，因而被稱作「英國水彩畫之父」(Father of English watercolour)。⁴⁴

桑德比的水彩作品是對大自然作深入的觀察後，將原本盛行的水彩地形圖繪推進一步。代表畫作如 *Road through Windsor Forest*⁴⁵【圖 13】，值得一提的是，Windsor Castle 以及 Windsor Great Forest 是桑德比常描繪的題材。在 *Road through Windsor Forest* 作品中，桑德比試圖用水彩去表現自然中的光與空氣。畫作中的雙樹被描繪得特別細緻：畫家利用黑細線勾勒描繪樹幹、樹葉則用平塗法後又以黑線勾繪以製造葉片層次感……等表現方式，在在可見桑德比在這件風景中的細膩描繪程度。

到了 19 世紀，英國畫家泰納 (Joseph Mallord William Turner, 1775-1851) 為當今人們熟知的油彩及水彩風景畫家。他常運用油彩及水彩技法描繪光與大氣之間巧妙的變化。代表油彩作如 *Snow Storm, Steam-Boat off a Harbour's Mouth*⁴⁶【圖 14】，充分表現了暴風雪來臨的樣貌，水氣、風雪……等自然景觀，都被泰納以如詩的技法表現。觀者在觀看這件作品時，不免會擔心著，與暴風雪抗鬥的汽船在這股漩渦中不知會飄向何處。

除了油畫作品為人稱道外，泰納晚期的水彩風景作品更是打破了原有的寫實觀念，不再僅是針對真實物的再現而已，而是改以主觀性的描繪，融入自己的創作想法和理念，創造出別出一番風味的系列作品。其獨特的融合與表現，利用冷暖色調製造空間深度效果，確實將水彩畫推向極致。從泰納作品可以看出他擅於描繪變化多端、瞬間即逝的效果，其代表作如 *Beaugency*⁴⁷【圖 15】，兼用透明與不透明水彩、渲染與重疊法等技巧的運用，描繪出該法國 *Beaugency* 城市之水上

⁴⁴ 參見 Graham Reynolds, *Watercolors: a concise history*, London: Thames and Hudson, 1971, p. 54-58.

⁴⁵ *Road through Windsor Forest*, Paul Sandby, watercolour, 37.3×53.4 cm, Victoria and Albert Museum, London Photo John Webb. 圖取自 Graham Reynolds, *Watercolors: a concise history*, p. 73.

⁴⁶ *Snow Storm, Steam-Boat off a Harbour's Mouth*, Turner, 1842, oil on canvas, 91.5 x 122 cm, London: Tate Gallery.

⁴⁷ *Beaugency*, Turner, 1830, watercolor, 11.8×17.5 cm, Oxford: Asbmolean Museum. 圖取自 Barry Venning, *Turner* (London; New York: Phaidon, 2003), p. 155.

景色。另一件作品*Evening: Cloud on Mount Rigi, Seen from Zug*【圖 16】⁴⁸ 則表現出山上的天空雲彩、大氣、光……等的景象變化。這件作品同樣利用透明與不透明水彩去表現出如此效果。尚有利用透明水彩表現水上風光的作品，如*St. George the Elder from the Customs House*【圖 17】⁴⁹，這是泰納遠赴威尼斯時所描繪的水城景色，利用透明水彩呈現出當地光影變化效果；遠處的光亮與背光的建築物則以灰調子呈現，更顯畫面上的對比。從這些作品都可以看到泰納在處理這些景象時，對於光與色彩的領悟，以及他在畫紙上的實踐。

水彩顏料在紙上所產生的透明感，對於表現稀薄、細膩的大氣效果尤其適合。這也是之所以泰納除了利用油彩外，也常使用水彩來表現英國大氣變化的緣故吧。且水彩畫能夠製造出顏料在水份中流動的效果，藉此來記錄大自然中的空氣與陽光……等自然景象的變化，這也是油畫無法超越之處。因此，在西方畫種中，水彩畫仍有其重要的地位在。也是英國水彩畫之發展更奠定水彩畫在西方的重要位置。

而英國水彩是否也影響著中國水彩之發展？前輩畫家們至英國留學歸國後，在創作表現上是否可以看到英國水彩畫之特色？更甚者是將其發揚光大，創作出帶有中國味道的水彩畫？這是值得多加討論的。

（二） 水彩中國化的過程與成果

中國前輩畫家們留學歸國後，將水彩畫的菁華帶回中國，並創作出精彩的水彩作品。而英國水彩作品中所呈現出的技法如渲染、乾筆、重疊……等，讓我們想起同樣以水作為調和媒介、表現出水暈或乾筆效果的中國水墨畫。對於中國畫家來說，水彩畫的技巧自然而然會對他們產生一些影響。

針對中國水墨與水彩之間的關連性，林風眠曾提到，中國水墨畫與水彩畫不同於西方油畫之處在於：中國水墨與水彩是流動性質的畫料，因此可以快速表現出暈染效果；但其色調深淺不易控制，也沒有油畫來得表現凹凸感。此外，中國的水墨以及水彩會因為時間長久後而變色，較不持久；且水彩畫的色料不易改變，一旦畫上了就難以增補塗改。但是中國的水墨以及水彩畫所強調的是個人斷片以及抒情的描寫，不似西方油畫只著重於社會、歷史以及生活上種種的描寫而

⁴⁸ *Evening: Cloud on Mount Rigi, Seen from Zug*, Joseph Mallord William Turner, 1841, watercolor, 21.8×26.8cm, Oxford: Asbmolean Museum. 圖取自 Barry Venning, *Turner* (London; New York: Phaidon, 2003), p. 155.

⁴⁹ *St. George the Elder from the Customs House*, Joseph Mallord William Turner, watercolor, London: British Museum. 圖取自 Jose M. Parramon, *The big book of watercolor painting: the history, the studio, the materials, the techniques, the subjects, the theory and the practice of watercolor painting* (New York: Watson-Guption, 1985), p. 26.

已。⁵⁰ 林風眠還提到，中國在風景畫的表現上，是以情緒的傳達為主，名家皆飽遊山水而在情緒濃厚時一發胸中之所積，所畫的是一種印象的表現，從來沒有一個中國風景家對著山水照寫的。⁵¹ 因此，東方的風景是印象的重現，而西方的風景則是對於對象的忠實描寫。西方藝術是以模仿自然為中心，傾向於寫實；東方藝術則是以描寫想像為主，是傾向寫意為主的。⁵² 但林風眠並不排斥中西方在藝術上的溝通與調和，意即，中西方應在構圖或是技法……等繪畫表現上，有所調整與融合之動作，開創更多絕佳的藝術作品。

我們可以這麼說，中國水彩畫家在汲取西方水彩畫養分後，加以中國水墨逸趣，呈現出帶有中國韻味之水彩畫。中國人常認為自己國家的繪畫和西方有著極大的迥異，但這僅於油畫的部份。在西方，畫家們通常都會學習油彩作為自身的創作表現方式，油畫可以任意清洗、塗改，且保存性佳，深受西方畫家與收藏家的喜愛。若和油畫相較，同樣帶有色彩表現的水彩畫卻有著不同的屬性：它既無法隨畫家心意作塗改動作，畫家們創作出的作品保存期限也較短。反觀，若將水彩畫和中國水墨畫相比，兩者在特性上的相近性更高。中國畫所用的是水與墨的交融，時而配上色彩；水彩則有相同的作法，是利用顏料和水的融合下所作的變化。另外在表現技法上，中國常會用到濕筆暈染、乾筆皴擦、平塗、留白……等方式和水彩也是相似的。

孫福照⁵³ 談論中西方的繪畫差異時，他以為西洋繪畫以肖像為主，中國畫則以山水為重。西洋畫注重寫實，而中國畫則是富有想像的作法。⁵⁴ 當我們看見一幅中國山水畫時，它是已經被幻化過的作品了，是透過畫家們遊歷山水後，將所見所聞，融合自己心中想法而寫出山水之美；反之，西洋畫則是缺少想像，西洋畫家只能亦步亦趨地依照真實的山水去描繪。正也因為如此的差異，使得中國山水畫更富特色，也成為中國畫中不可或缺的特點之一。⁵⁵ 因此水彩畫要中國化，勢必要各取所長，融合中國水墨特點加以西方水彩優勢，才能創作出獨具特色的中國水彩畫。

又，當時的中國畫家、美學家們如何來看待西洋的繪畫？陳抱一(1893-1945)⁵⁶ 曾提到：

⁵⁰ 參見林風眠，〈中國繪畫新論〉，收入林風眠，《藝術叢論》(台北：正中書局，1947)，頁128-130。

⁵¹ 參見林風眠，〈東西藝術之前途〉，收入林風眠，《藝術叢論》(台北：正中書局，1947)，頁13。

⁵² 參見同上註。

⁵³ 中國現代文學家。

⁵⁴ 參見孫福照，〈西洋畫中的風景——東方人富於自然美的感覺〉，收入賀天健等人主編，《國畫月刊》，第一卷，第四期，頁86。由於《國畫月刊》在台灣無法取得資料，在此特感謝周芳美老師提供《國畫月刊》資料。

⁵⁵ 參見同上註。

⁵⁶ 陳抱一於1915年參與發起組織，為最早研究西洋畫的「東方畫會」。曾兩次東渡日本，先後就讀於白馬會洋畫研究所、東京川端繪畫學校，受歐洲後期印象派與新現實主義影響。1921年於東京上野美術學校畢業回國，發起創辦「晨光美術會」。1925年與蔡元培等創辦中華藝術大學，

有許多人還以為洋畫重於物象的描寫，而以為洋畫之極致也只在精確地描摹物象而已。其實這樣的見解，可說是對於「洋畫」並沒有多少的認識。物形的說明圖或標本圖，只要能精微地描出物象的形相。可是在洋畫上可以稱為藝術品的一種洋畫，並非這樣的東西。……「寫實」在繪畫上的確是一種基本的探求方法。……「技法」在作畫上雖很重要，不過技法是受創作者的精神所支配著的。縱有了技法，但技法知死活是全賴創作精神知如何而決定的。……

57

由此可見，中國畫家們在看待西洋畫時，認為其技法固然重要，但也僅是作畫的基本功夫之一而已。中國作畫講求的是精神性的發想，這點就與西洋畫有很大的不同。但陳抱一這段言論僅是針對西洋現代主義之前，尤以印象派之前為主。因為西洋畫的發展從印象派之後的立體派、野獸派……等開始有了轉變，而他們的作品就不為陳抱一對於西洋畫的認知所套用。

又，中國評論家對於西洋畫家的看法又是如何？陳影梅⁵⁸ 曾對泰納的畫法進行討論，他談到：

泰納的作風雖然也受了荷蘭的影響，但是大半卻仍含著文藝復興的精神。他以浪漫的氣分來描寫崇高的情緒，所以它的風景畫不以自然為主題而把浪漫的事蹟為主題，借風景的情緒來襯托事變而已。他最喜歡用暗色系的色彩表現成朦朧而有霧氣的畫面，好像是一篇朦朧的幻想詩。大半是那永遠被籠罩在霧氣中的多水分的倫敦的環境所給他的影響吧。⁵⁹

可見中國當時的評論家及藝術家們對於西洋水彩，特別是英國水彩畫是有著一定認識的，這也使得中國水彩畫家得以從中了解、學習西方水彩畫。從陳影梅的評論中得知，中國人對於泰納的認知在於他對浪漫氛圍的描繪，也就是當泰納處理光、大氣……等自然景象時，特意去營造出詩情畫意效果。這就如同泰納自己心中情感的抒發，與中國水墨中，畫家們也常利用水墨來表現自己胸中意境。再看到中國水彩畫，除了借鏡西洋技法外，同時又納入中國傳統的水墨精神與逸趣，

與丁衍負責西畫科。曾先後任上海圖畫美術院、新華藝術專科學校等校的西畫教授。參見 <<http://www.globepainting.com/class.asp?MidCode=%B3%C2%B1%A7%D2%BB>> (2009/06/13 瀏覽)

⁵⁷ 參見陳抱一，〈關於西洋畫上的幾個問題——由中西山水畫專刊引起地一點隨感〉，收入賀天健等人主編，《國畫月刊》，第一卷，第五期，頁 104。

⁵⁸ 陳影梅，生卒年不詳，是中國現代重要的美學家，曾著有《構圖法示例》，並與陳之佛合編《西洋繪畫史話》、與許敦谷合編《繪畫入門》……等書。

⁵⁹ 參見陳影梅，〈西洋風景畫與風景畫家〉，收入賀天健等人主編，《國畫月刊》，第一卷，第四期，頁 88。

呈現出屬於自己中國化之水彩畫。中國水彩畫家應運用中國原本的寫生概念以及筆墨技法，再融合西洋畫的色彩以及構圖等，讓中國水彩畫確實達到中國化的結果。

四、結論

中國水彩畫是透過西方傳教士的輸入、聘請西方講師們來華教授以及派遣留學生出國留學……等方式，讓原本屬於西洋畫種的水彩畫進入中國。其中出國留學的徐詠青、李鐵夫、關廣志、李劍晨、張充仁等畫家們，於留學歸國後，分別於各學院教授水彩，並出版相關書籍刊物，讓水彩畫於中國發揚，也培育了更多優秀的水彩畫家。這些老一輩的中國水彩畫家們在作品表現上，一方面是承襲了西方水彩畫的技法，另一方面又加上自己國家的主題與傳統水墨特色，藉此發展屬於中國自己本土的水彩畫。

從這些中國水彩畫家的作品中我們可以看到，他們並非一味模仿西洋水彩畫而已，而是以西方水彩畫技法為根基，在內容上加以改變。如改以中國為主題的風景，或是加入了中國畫家們內心的想法與情趣；又如融合中國傳統水墨技法，搭配西方水彩畫技巧，讓中國水彩畫在英國水彩畫基礎上又添加了自主民族性。就如同葉秋原所談到的，民族是不分優劣，不應該自我否定，而應該彰顯自己民族的特質，使外國人能夠欣賞。而這也是每一位藝術家的終極任務。⁶⁰ 中國水彩畫也是如此，突破原本西洋水彩畫的框架，加上自己民族特質，使得中國水彩畫確實地中國化。

⁶⁰ 參見葉秋原，〈思想動搖中之中國藝術界〉，原載葉秋原，《藝術之民族性與國際性》（上海：聯合書店，1929），收入《民國叢書》。

參考資料

書目

1. 中國水彩畫壇編輯委員會編，《中國水彩畫壇》，台北：中國水彩畫會，1967。
2. 楊恩生編著，《不透明水彩：歷史、材料、技法》，台北：新形象，1990。
3. 朱介英著，《標準水彩畫》，台北：邯鄲出版社，1990。
4. 黃進龍，《水彩技法解析》，台北：藝風堂出版社，1997。
5. Parramon's Editorial Team 著，余綺芳譯，《水彩畫》，台北：三民書局，1997。
6. Parramon, Jose M. 著，黃天海、王之光譯，《水彩畫》，台北：三民書局，1997。
7. 李劍晨主編，《中國現代美術全集——水彩》，香港：錦年出版；台北：錦繡發行，1998。
8. 何政廣主編，《泰納：英國水彩畫大師》，台北：藝術家出版，1999。
9. Parramon, Jose M., *The big book of watercolor painting: the history, the studio, the materials, the techniques, the subjects, the theory and the practice of watercolor painting*, New York: Watson-Guption, 1985.
10. Graham, Reynolds, *Watercolors: a concise history*, London: James and Hudson, 1971.
11. Herrmann, Luke, *Nineteenth century British painting*, London: Giles de la Mare, 2000.
12. Bartrum, Giulia; with contributions by Grass, Günter, Koerner, Joseph L. and Kuhlemann, Ute, *Albrecht Dürer and his legacy: the graphic work of a Renaissance artist*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 2002.
13. Barry Venning, *Turner*, London; New York: Phaidon, 2003.

期刊

1. 賀天健等人主編，《國畫月刊》，第一卷，第四期，1935年，頁57-94。
2. 賀天健等人主編，《國畫月刊》，第一卷，第五期，1935年，頁100-120。
3. 王維芳，〈水彩畫的沿革及其在中國的傳播〉，《美苑》，04期，1984年，頁43-48、27。
4. 王維芳，〈中國水彩畫的開創者徐詠青〉，《美術史論》，第2期，1986年，頁58-61。
5. 王維芳，〈月份牌年畫家杭稚英〉，《美術史論》，第4期，1987年，頁36-38。
6. 王維芳，〈筆談水彩畫〉，《美術》，10期，1987年，10月，頁61-63。
7. 王維芳，〈水彩畫傳入中國的歷史沿革〉，《新美術》，02期，1988年，頁48-50、24。
8. 侯德明，〈觀念變革與歷史機遇——中國水彩畫漫議〉，《彭城職業大學學報》，02期，1998年，頁67-70、82。
9. 甘興義，〈淺議水彩畫的傳承與創新〉，《美術大觀》，11期，2005年，頁22-23。
10. 崔國強，〈淺談我國水彩畫中的水味追求〉，《美術大觀》，01期，2008年，頁126-127。
11. 齊喆，〈水彩中國化〉，《美術觀察》，01期，2008年，頁92-96。
12. 呂智凱，〈水彩藝術漫談〉，《美術觀察》，2008年01期，頁116。
13. 鄧軍，〈論中國水彩畫觀念的更新〉，《中華文化論壇》，2008年，8月，頁172-173。
14. 牛向陽，〈試論新中國水彩畫的發展(1949—1966)〉，《電影評介》，08期，2008年，頁83-84。
15. 王海賓，〈透納晚期水彩風景畫的現代性〉，《美術大觀》，04期，2008年，頁50-51。
16. 曾易平、肖友民，〈淺談水彩畫技法的發展與創新〉，《藝術理論》，5月，2008年，頁30。
17. 陳根雄，〈“境界”觀念與中國水彩畫〉，《美術大觀》，2008年，12月，頁241。
18. 魯桓心，〈水彩畫家藝術風格的形成〉，《文藝研究》，2009年，1月，頁147-149。
19. 趙振華，〈中國水彩畫時代精神淺議〉，《美術界》，2009年，2月，頁61。

網路資料

中國水彩畫圖史

<<http://www2.cnarts.net:82/gate/big5/www.cnarts.net/cweb/exhibit/show/shuicai/index.asp>> (2009/06/14 瀏覽)

圖版目錄

【圖 1】*View of the Castle at Trent*, Albrecht Dürer, 1495, Pen and black ink, with watercolour, touched with white bodycolour, 19.6×25cm, London British Museum. 圖取自 Giulia Bartrum, *Albrecht Dürer and his legacy: the graphic work of a Renaissance artist* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2002), p. 109.

【圖 2】*The Hare*, Albrecht Dürer, 1502, watercolour and bodycolour heightened with white, 11.7×74cm, Vienna, Albertina Gallery. 圖取自 Giulia Bartrum, *Albrecht Dürer and his legacy: the graphic work of a Renaissance artist* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2002), p. 270.

【圖 3】《無錫寄暢園》，徐詠青，1920 年代，水彩、紙本，尺寸不詳。圖取自李劍晨主編，《中國現代美術全集——水彩》，頁 4-5。

【圖 4】《瓶菊》，李鐵夫，年代不詳，水彩紙、水彩，38×58 公分，廣州美術學院藏。圖取自李劍晨主編，《中國現代美術全集——水彩》，頁 1。

【圖 5】《北京香山琉璃塔》，關廣志，1940 年代，水彩紙、水彩，55×37 公分，藏處不詳。圖取自李劍晨主編，《中國現代美術全集——水彩》，頁 5。

【圖 6】《晉祠》，關廣志，1954，水彩紙、水彩，55×37.5 公分，藏處不詳。圖取自李劍晨主編，《中國現代美術全集——水彩》，頁 6。

【圖 7】《靜物(一)》，李劍晨，1930，水彩紙、水彩，46×32cm，藏處不詳。圖取自李劍晨水彩作品集 <<http://www.luosen.com/wsmz/ljc/ljc-cn.htm>> (2009/06/14 瀏覽)

【圖 8】《故宮秋色》，李劍晨，1930，水彩紙、水彩，45×34cm，藏處不詳。圖取自李劍晨水彩作品集 <<http://www.luosen.com/wsmz/ljc/ljc-cn.htm>> (2009/06/14 瀏覽)

【圖 9】《佛羅倫斯》，張充仁，1935，水彩紙、水彩，55×38 公分，藏處不詳。圖取自李劍晨主編，《中國現代美術全集——水彩》，頁 25。

【圖 10】圖取自<http://image09.webshots.com/9/5/16/58/109451658SCPATl_fs.jpg> (2009/06/23 瀏覽)

【圖 11】圖取自<<http://static.panoramio.com/photos/original/1070716.jpg>> (2009/06/23 瀏覽)

【圖 12】《威尼斯水城》，張充仁，1935，水彩紙、水彩，55×38 公分，藏處不詳。圖取自李劍晨主編，《中國現代美術全集——水彩》，頁 26。