

台灣水彩意象

陳陽春水彩創作與欣賞

Images of Taiwan in Watercolor

Chen Yangchun Watercolor Creation and Appreciation

編著—莊興業



國立台灣藝術教育館
National Taiwan Arts Education Center

目次

CONTENTS

4	第一篇 臺灣水彩畫的發展
	一、臺灣早期水彩畫教育
	二、臺灣水彩畫的特色
	三、影響臺灣的前輩水彩畫家
20	第二篇 臺灣水彩畫家陳陽春
	一、生平摘述
	二、藝專求學時期
	三、專業創作時期
	四、國際交流時期（1994～迄今）
	五、藝術扎根時期（1985～2011年）
	六、催生淡水八里畫派（2009年）
26	第三篇 陳陽春水彩畫創作風格之形成
	一、創作題材之演變
	二、創作技法之演變
	三、創作內涵之演變
44	第四篇 陳陽春水彩畫創作思想與理念
	一、水彩畫學習的要領
	二、藝術的人生觀
	三、時人對陳陽春水彩畫作的評述
49	陳陽春水彩與淡彩速寫作品賞析
97	陳陽春水彩畫教學示範
110	參考文獻

第一篇

臺灣水彩畫的發展

「水彩畫」是以水為溶劑調和顏料作畫的表現方式，狹義的「水彩畫」是指用水彩筆沾顏料，以水為稀釋媒介，於紙上作畫，通常分為「透明水彩」及「不透明水彩」。廣義的「水彩畫」泛指用水調和顏料繪製之圖畫，包括史前的岩洞畫、中國的水墨設色畫、西方的濕壁畫及蛋彩畫，所有用水調和透明水彩、不透明水彩、中國畫顏料（含膠彩畫顏料）、蛋彩、水性粉彩、水性壓克力顏料等水性媒材所繪畫的作品均稱之。

各種顏料的繪畫都是由「色粉」、「黏著劑」、「溶劑」組成，「顏料」則是由有顏色的「色粉」與動物性、植物性或合成「黏著劑」組成，如市售的水彩畫顏料多是由有顏色的「色粉」與「黏著劑」（阿拉伯膠、樹脂）調和少許甘油所製成。「透明水彩」顏料的「色粉」粒子較細，「黏著劑」使用阿拉伯膠調和甘油製作，故顏色鮮豔華麗，畫畫時可以把顏色透顯出來，造成疊色的效果，故利用這種特性可以輕鬆的畫出層次非常豐富、通透清亮兼具明度與彩度的作品。「不透明水彩」的顏料的「色粉」的粒子較粗，「黏著劑」多使用合成樹脂製作，畫畫時顏料有覆蓋的特性，色彩透明度低，所以常利用覆蓋的方式繪畫，畫出來的色彩比較有厚重感。中國畫或膠彩畫所使用的顏料其「色粉」多使用礦物性顏料，色料粒子於研漂極細的情況下，調和適當的動物性膠（如鹿角膠、魚膠、驢皮膠、牛皮膠、豬皮膠、骨膠等），能產生色彩飽和豐富的明度與彩度，其保存性亦較植物性顏料更耐久而不褪色。蛋彩顏料亦以「色粉」調製「黏著劑」（如動物性的蛋黃、魚膠、酪蛋白、鮮奶，少數也有以植物性的阿拉伯膠或無花果膠）而成，一般乾得較快，通常能保持與原色相類似的色彩為其特點。「溶劑」是作畫時用來稀釋顏料的，以產生濃淡效果，如水彩、水性粉彩、水性壓克力、中國畫顏料用水當做溶劑，而油畫顏料則用松節油做溶劑，或用亞麻仁油、核桃油、罌粟油等快乾油來調合油畫顏料作畫。

十五世紀末歐洲始有狹義的「水彩畫」出現，德國畫家杜勒（Albrecht Durer）的水彩作品並將水彩畫成為新興畫種，杜勒除了留下許多木刻版畫、銅版畫、油畫外，還畫了許多動物、植物與風景的水彩寫生作品。十六、

十七世紀的水彩畫以荷蘭為代表，大部分是單色系繪畫，多為畫家油畫創作前的寫生草稿。直到十八世紀起水彩畫於英國才漸漸發展為普遍獨立的畫種，十九世紀英國的水彩畫家泰納 (J.M.W. Turner) 於 1820 年到義大利旅遊後，開創了水彩畫前所未有的顛峰。美國的水彩畫則從十九世紀中葉開始興起，重要水彩畫家荷馬 (W. Homer)、沙金特 (J. S. Sargent) 等人可視為美式水彩畫的代表。臺灣水彩畫最初以西方藝術的型態呈現，始於二十世紀初藉由任教於師範學校之日籍美術老師引入臺灣，培養了不少臺籍水彩畫家。戰後 (1945-1960) 臺灣脫離日本殖民統治，回歸祖國懷抱，加上大陸來臺的藝術教育者，引進中國風的水彩畫。1960 年代後，受「現代繪畫運動」思潮的影響，臺灣畫會的相繼成立，臺灣水彩畫的發展即因水彩畫媒材與技法的多樣性，呈現多元豐富的特色。

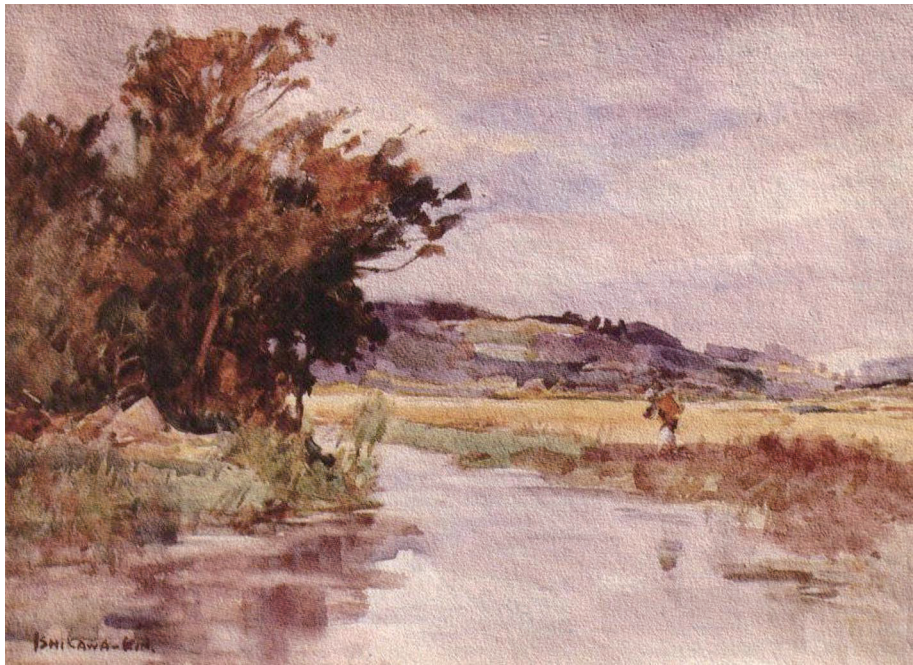
由於水彩畫顏料、材料與用具較簡單，使用方便且更經濟，對初學者較易於掌握色彩與明暗的變化，加以水彩畫具有清爽、瀟脫、流暢、靈動的特性，為多數畫者喜愛。往往在水彩畫創作時，以透明水彩畫顏色的透明、流動、潤澤性，或使用不透明水彩畫的重彩技法，乃至乾濕技法或各種創新技法的並用，致使畫面產生許多不同的特殊效果，對畫者與觀眾均能引發更大的回響與感動。

一、臺灣早期水彩畫教育

(一) 日治時期水彩畫教育萌芽

1910 年國語學校增設小學師範部將習字圖畫科改為圖畫手工科，公學校師範部之課程則將圖畫手工單獨成科，課程內容分別為圖畫、寫生、黑板畫。1919 年頒布的臺灣教育法第 12 條規定：「圖畫教育是為了精密的觀察，而且能自由而正確地圖繪出來。此外，能在公學校中培養教授圖畫的方法，並且培養美感。寫生是主要的課題，臨畫和考察畫並在黑板上練習。課程中幾何畫和教學方法也在教授範圍之內。」當時推動圖畫課較重視其實用技能性，因為當時認為繪畫能培養學生觀察並精準地描繪事物的能力，學校裡的圖畫課如同數學、歷史等學科一般，屬於實用技藝的教育。寫生是自由繪畫中很重要的一部分，而圖畫教育受到日本自由畫運動的影響，逐漸轉為藝術創作，其中圖畫教育的寫生則多以水彩畫或鉛筆速寫方式表現。

當時於國語學校就學的倪蔣懷、陳澄波、陳英聲及於葫蘆墩公學校就學的楊啟東、廖繼春，於太平公學校就學的楊三郎、陳德旺、陳清汾，於岸裡公學校就學的廖德政，於臺中中學校就學的陳慧坤，於臺北高等學校、臺中第一中學校任教的美術老師鹽月桃甫與學生許武勇、魏火曜、呂璞石、陳德旺、蕭如松等，於臺南州立臺南第二中學校任教的廖繼春，於臺北第一高女



石川欽一郎〈風景〉

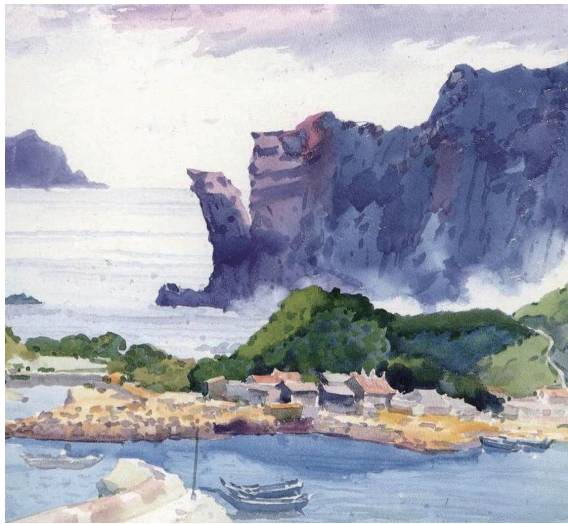
任教的藍蔭鼎，於臺北師範學校任教的美術老師石川欽一郎、安東豐作、江間常吉、田村美壽，於該校就學的陳植棋、倪蔣懷、陳英聲、李澤藩、葉火城、李石樵等，日後多成為臺灣水彩畫教育的先驅。當時除學校設有圖畫課之外，民間社團也有開設類似美術訓練班的課程，例如臺北師範學校任教的石川欽一郎成立了「暑假美術講習會」及校外的「學生寫生會」、「臺灣水彩畫會」等組織，當時「學生寫生會」成員包括「臺北師範學校」學生及校外的張萬傳、陳德旺、洪瑞麟等人，藍蔭鼎則參加「暑假美術講習會」接受石川欽一郎的特別指導。



石川欽一郎〈台北總督府〉

（二）臺灣光復後水彩畫教育概況

臺灣光復（1945年）後早期的師範學校（臺北、新竹、臺中、臺南）及1946年6月成立的臺灣省立師範學院美術科系為廣泛培育臺灣地區的美術師資及畫家的搖籃。1960年代中國文化大學成立了藝術研究所之後，開始培養美術史、藝術理論方面的人才。1987年7月臺灣的九所師專升格為師範學院，1991年7月又分別改隸為國立師範學院，為臺灣光復後培育藝術教育師資，1946年6月臺灣省立師範學院正式成立，1955年6月改制為國立臺灣師範大學，廖繼春、陳慧坤、張義雄、莫大元、陳慧坤、黃榮燦、林聖揚、孫多慈、袁樞真、馬白水、李澤藩、李石樵、李梅樹、趙春翔、朱德群、李焜培、林仁傑、黃進龍等先後任教該校。1955年國立藝術學校成立，1960年改制為國立臺灣藝術專科學校，1994年升格為國立臺灣藝術學院，



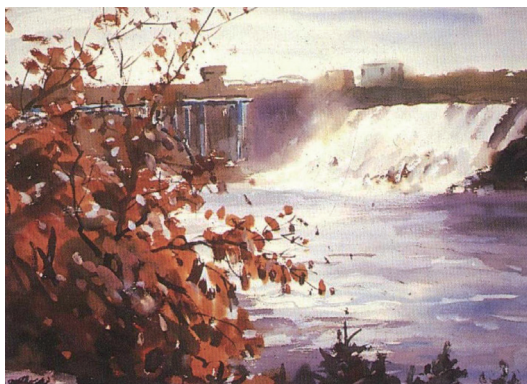
馬白水〈野柳寫生〉1962



李澤藩〈南湖〉1951



馬白水〈意造碧潭〉1958



鄭香龍〈尼加拉大瀑布〉

2001年改名為國立臺灣藝術大學，李梅樹、廖繼春、李石樵、李澤藩、洪瑞麟、施翠峰、王家誠等先後任教該校。1951年政工幹部學校成立美術組，1960年梁鼎銘在復興崗政工幹部學校設立藝術系，與其弟梁中銘、梁又銘等栽培出畫壇無數的水彩好手，如舒曾祉、宋建業、金哲夫、鄧國清、梁丹丰、梁丹卉等人。

二、臺灣水彩畫的特色

近代中國美術史研究者張元茜曾嘗試將早期的臺灣水彩畫家簡略分為三種類型：第一類屬於透明水彩中濕畫法渲染類型，表現出渾厚、完整而清爽的主題，以王藍、席德進等為代表；第二類從西方嚴謹的水彩技巧出發，再漸漸演變為自己的風格，以劉其偉、馬白水、胡笳為代表；第三類延續石川遺續，以臺灣風土人情為主題，在光復前後畫壇風靡一時，代表畫家為藍蔭鼎、陳陽春等人。

蕭瓊瑞教授於《水彩畫研究報告專輯》中，參考相關文獻資料，將臺灣的水彩畫列出十種風格或類型：1. 中國風的追求、2. 從英國正統技法出發、3. 深掘來自土地的情感、4. 在形色的本質中思考、5. 精細的寫實、6. 明淨剔透的靈視世界、7. 詩情的抽象、8. 內心世界的探索、9. 技法開拓與實驗精神、10. 富設計與裝飾的唯美風格。其中有關中國風的追求類型的畫家相當多，且彼此風格差異甚大，應可再細分為水彩技法中國意境的追求、中國畫技



舒曾祉〈黃山群峰〉



陳陽春〈冬暖〉1992



文霽〈荷花〉



張杰〈荷花〉

法的水彩展現二類，楊恩生教授亦曾對臺灣水彩畫百年分期列出各個時期水彩畫的代表畫家，茲將有關臺灣水彩畫家較具代表者，綜合歸類並簡述其特色如下：

（一）中國意境的追求：

馬白水則將水彩提昇到哲學觀、美學觀的掌握，一方面也落實到媒材、技法、墨色、空間等技術層面的探索，更重視意境的追求。馬電飛常以拓印、乾擦、水洗等技法，以自然主義的寫實畫風，企圖在水彩、抽象、中國意象間，作一融合表現。陳克言的水彩是在大片渲染色彩中，施以豪放的國畫筆觸。許汝霖以充足的水分追求物我交融的中國美學趣味。舒曾祉因鑽研易理、禪學，色彩較為豐富變化。王舒以光源的掌握、意境的呈現為特色。徐樂芹表現大自然旺盛不屈的生命力量。鄭香龍以明快的色彩和俐落的筆觸，描繪鄉土風光。陳陽春的寫意題材作品，展現生活觀、美學觀的意象。張榮凱的作品，簡潔、明朗、略富童趣意味，有中國畫的空靈效果。胡笳常以透明的重疊法與大片渲染法，顯現明快、透明的本質。吳承硯於高度寫實技巧中，賦予畫面主觀的設色，營造出玄想的意境。龐曾瀛、謝以文則以彩墨的方式表現水彩特有的寫意與想像空間。王家誠水彩受馬白水影響，重視留白、色面間層次的豐富與意境的追求。

（二）中國畫技法的展現

王藍重視「水渲色染」的效果。文霽則嘗試水彩與水墨間的交互表現。許忠英類似張杰、文霽的風格。金哲夫表現出井然有序的渲染、潑墨特色。席德進於1969年發現「本畫仙」的日本宣紙，常以明艷單薄的色彩，以多層覆蓋的刷染墨、彩，盡情揮灑表現出淋漓暢快，富有詩意的風格。陳明善受到席德進畫風的影響，常表現明淨爽朗的風格。劉文三則融合席德進與



席德進〈明潭之晨〉



陳明善〈海礁〉

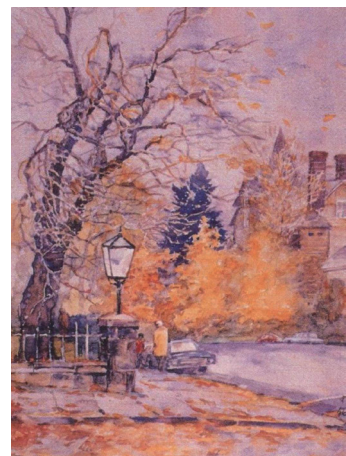
舒曾祉的畫風。劉木林亦深受席德進的影響，以大筆渲染表現山水相融的美感。林順雄則以中國工筆畫或現代裝飾意趣的水彩畫風呈現。許分草結合國畫皴法與半自動技法，以卷、軸形式表現水彩畫。蔡信昌以簡捷構圖與豐富的水分表現風景、花卉之美。陳主明用筆大膽、色彩簡易，擅長捕捉自然景物之重點及留白。

（三）英國正統水彩技法見長

藍蔭鼎與陳陽春的水彩畫筆調或線條，細膩、精妙如國畫筆觸，特別重視色彩高度透明的層次變化，為英國水彩常用的縫合、重疊技法的表現。施翠蜂以英國式透明水彩畫法為基礎，作品傾向理性而節制，講究畫面空間的井然有序與物象質感與量感的呈現。沈國仁、曾文忠皆重視寫生，以明快爽朗的色調表現透明水彩畫法的特色。陳榮和多以速寫作品創作出類似石川欽一郎的水彩風格。李薦宏擅長運用點、線、面交錯的象徵意涵，表現透明水彩明亮通透的空間效果。張煥彩以透明水彩捕捉寫生對象的律動與情態，重視光影明暗的變化。何文杞以細膩的透明畫法，描寫臺灣鄉土景緻。曾興平擅以留白與點狀重疊的英國風技法，表現岸邊海景與水景的磅礴氣勢。梁鼎銘、梁中銘、梁又銘三兄弟水墨、油畫、水彩均擅長，水彩以細膩生動的筆



藍蔭鼎〈喜慶年年〉



梁中銘〈黃葉舞秋風〉



陳陽春〈農家樂〉1999



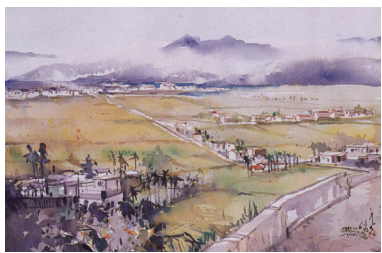
胡茄〈風景〉



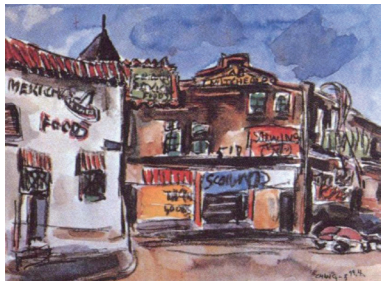
李澤藩〈城隍廟〉1959



楊啟東〈鄉間小路〉



陳陽春〈米鄉台東〉1999



張萬傳〈墨西哥街景〉

觸，施以輕淡透明的色彩見長。胡笏、鄧國清均以英式重疊、縫合技法，表現臺灣鄉土市集特有的人文情懷。宋建業以單純、諧和、明淨的水彩描繪出亮麗耀眼的熱帶風光。

(四) 抒發鄉土情感

李澤藩作品從透明水彩轉入不透明水彩畫法後，筆觸上以大筆揮刷轉向細筆交錯，色彩上從沉穩平實轉而明豔活潑的層層相疊，深掘出鄉土生活中生命的本質。楊啟東五十歲前以水彩創作為主，筆觸、色彩層層堆疊，企圖掌握鄉土的堅實質感與量感，色彩以忠於理性客觀的固有色彩為主。曾現澄常以簡潔筆法與單純色調，表現鄉土厚實而溫暖的感受。陳陽春的水彩畫歷程，有許多臺灣鄉土生活寫生與回憶的作品，記錄了臺灣當代的風土民情。陳誠早期水彩近似馬白水的畫風，後期以平實溫暖具理性的色調與筆法，描繪臺灣鄉土風光。尤明春講究寫生以適度水分表現自然美多層次的厚重感。陳樹業以簡樸的筆觸厚實半透明色彩，表現鄉土深層的情感。劉文煒以簡捷有力的筆觸刻劃景物，以諧和色調，賦予寫生對象一種形式結構上的秩序。陳甲上透過非忠實自然的描繪，於靜觀加以融化與取捨後，賦予作品主觀美的表現。羅清雲常於水彩中融入拓印技法，增加畫面厚重而深沉的質感。張秋台、張文卿均受李澤藩影響對臺灣鄉土生活環境懷有深刻的感情。簡嘉助的鄉土風景作品以厚重的固有色彩堆疊中，顯現雄渾沉毅的風格。柯榮豐、柯適中、孫心瑜均以精密寫實質感呈現鄉土氛圍與生命力。

(五) 形色本質思考彰顯生命力



陳誠〈嘉南小鎮〉



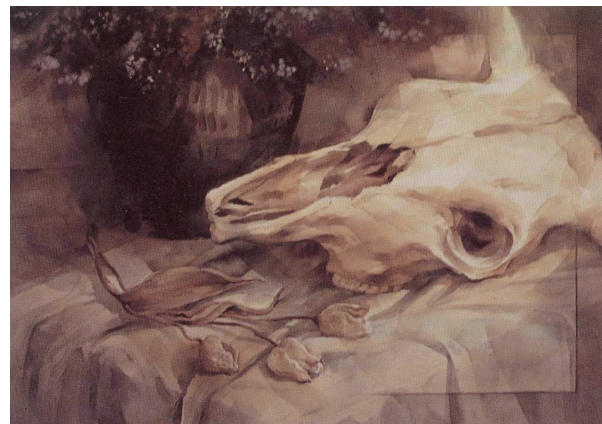
陳陽春〈韓國之冬〉2008



洪瑞麟〈盼〉



汪汝同〈市集〉



洪東標〈寂〉

張萬傳與洪瑞麟均以大膽而洗鍊的線條與色調，將不透明水彩表現出精妙的色調本質與生命力。李德以線調與形態的變化，掌握物象與繪畫的本質。孫明煌受教於張萬傳以樸拙精鍊的線條與色彩，顯露率性的詩意。賴武雄多以穩定深厚的形色表現繪畫的本質。馮金葉以簡捷淡化的形色表現繪畫的意趣。

（六）精細的寫實與超寫實

陳東元、楊恩生、洪東標、謝明鋁、卓有瑞等均以精細描繪風格見長，陳東元以細緻的筆法描繪臺灣風土文物首開風氣之先，至楊恩生的寫實技法開創了當代的高峰，謝明鋁與洪東標較重視技巧意念的嘗試，卓有瑞則朝向超寫實的表現。

（七）簡潔明淨的靈視世界

汪汝同受曾景文水彩畫影響，善於運用簡潔的色調，來營造形簡意深、層次豐富又剔透明淨的視覺美感。陳俊洲於前述基礎上，又借用立體派分割



李仲生水彩作品 1974



王攀元〈歸途〉

與重組等手法，達到一種物象重疊、時空交錯的夢幻效果。戴懋龍的色彩則更為飽和明亮，構圖與空間的呈現也愈趨繁複。陳陽春早年與曾景文深入的接觸，近期亦常見極簡潔的色調，表現出色、墨簡潔明淨的空靈意境。

（八）抽象的組合與超越

抽象藝術的發展，多以純粹的形象、色彩、空間、線條等視覺要素，投入內在主觀的組合與超越，以幾何、韻律、抒情等不同情態呈現多樣的面貌。李仲生、蕭仁徵、郭軻、劉文煒、王家誠、吳文瑤、陳誠、何瑞雄、陳正雄、謝文昌、陳家榮、徐畢華等人於創作歷程中，都有抽象水彩作品的出現。

（九）內心世界的探索

李仲生是一位藉著抽象形式，超越現實探索「心象世界」的藝術家，他以內在的直觀，掌握「純粹性」繪畫的元素，選取適當的媒材技法表現，運用形與色的聯想，嘗試聯繫抽象與心象的兩個世界。王攀元則以極為簡約、深沉、單純的形色，以隱喻、內斂、象徵的方式，抒發自我的內心世界。

（十）重視技法的開拓與實驗

劉其偉深具人文、實驗與研究精神，以水彩、壓克力顏料、粉彩、蠟筆、石墨等媒材，輔以牛膠、樹脂、甘油、食鹽、醬糊、爽身粉與酒精、水等「黏著劑」與「溶劑」，長期投入不同質感與風格技法的探索，或運用縫合法將物象分解與重組、或借抽象聯想將主題形象化，開拓主題與造型的表現。李焜培持續以冷靜知性的創作，長期投入各種不同技法與畫風的研究。謝明鋁則嘗試以不同的技法，探討不同「質感」與「觸感」的變化，色彩瑰麗流暢，



劉其偉〈寒露〉

重視色塊、明暗、筆觸、肌理的處理，講究作品中的「統一中有變化」與音樂性的「韻律節奏感」。

（十一）富設計與裝飾的唯美風格

畫家趙澤修以物象的固有色為主體，對比強烈，畫面充滿故事情節與敘事性。郭博修的作品蘊涵強烈插圖設計的意味，掌握光影、透視與氛圍的塑造。高山嵐的水彩作品顯現構圖設計意味，常以景點人物呼應主題。梁丹丰、梁丹卉、梁丹美等長期旅遊寫生，風景花卉作品均呈現構圖的創意表現，尤以花卉作品更富裝飾趣味性。陳陽春早期作品以細膩的筆觸，捕捉人物、風景的剎那印象，強調輕快、明朗的調性，也講究透明、活潑的色彩，畫面匠心獨運，增加作品的內涵與趣味性，成為雅俗共賞的佳作。藍榮賢的作品華麗濃郁，以設計與裝飾意趣為特色。孫密德的作品充滿唯美、夢幻的情境。

臺灣光復後的水彩畫，一方面因許多畫家來自不同的成長背景與教育環境，以及更多的外來媒材、資訊的輸入，使臺灣水彩畫呈現更多元的風貌。但因我國的水墨設色畫與水彩畫多以水為「溶劑」，尤其對氣韻與意境的追求則為臺灣多數中國風的水彩畫家的共通性，雖然許多水彩畫於形式與技法表現的風格差異甚大，但中國文化特有的內涵，不論或顯或隱、或多或少均表現於作品中，且多數畫家於不同時期的作品，常表現不同的風格與特色。

例如陳陽春有不少寫意題材的水彩作品，具有第一類水彩技法式中國意境追求的特色，同時亦有第三類英國正統水彩技法的表現風格，格外重視色彩高度透明性的豐富層次變化，畫作題材上則多為臺灣鄉土生活環境的寫生與回憶作品。



郭博修〈農牧〉



陳陽春〈小鎮〉



石川欽一郎



鹽月桃甫〈虹霓〉

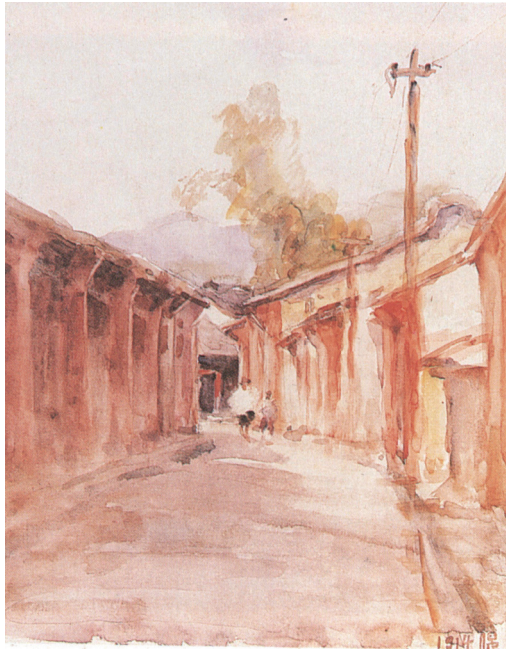
三、影響臺灣的前輩水彩畫家

(一) 石川欽一郎 (1871~1945)

又名欽一廬，1871年生於日本靜岡縣。十七歲入東京電信學校，隨小代為重老師學西畫。1889年石川氏陪同英國水彩畫家阿爾富瑞·伊斯特至日本各地寫生，1899年石川氏的畫作已在日本的「明治美術會」多次入選，同年辭去大藏省印刷局技師職務，前往英國隨伊斯特研究水彩畫，次年返回日本後，除擔任翻譯工作外，到處旅遊寫生及參展。1907年來臺擔任臺灣總督府陸軍通譯官，同時兼任臺北國語學校美術教師，帶動學生寫生的風氣，使寫生成為教學重心，培養學生對自然的觀察力，加強純美術的創作，他於1907年至1916年、1924年至1932年前後兩次來台，共計居留十八年之久，對臺灣圖畫教育的啟蒙，扮演著關鍵性的角色。旅臺期間石川欽一郎除了擔任「臺北第二師範學校」的「芳蘭繪畫部」繪畫展覽活動的指導外，也在1924年被聘為圖畫教科書編修的臨時委員和小學、公學校教員檢定臨時委員，因此全島地方性的圖畫講習會，常被派任前往擔任講習員和評審委員。積極在校內外推廣水彩畫，在《臺灣日日新報》、《臺灣時報》、《臺灣教育》發表大量的畫作與文章，出版《最新水彩畫法》、《課外習畫帖》、《山紫水明》等，並指導七星畫會、臺灣水彩畫會、基隆亞細亞畫會與各級學校美術講習會及業餘美術團體，大力提攜後進，對1920年代的臺灣畫壇深具影響力。石川欽一郎並曾致力於地方畫會、展覽活動的推廣，成立「學生寫生會」，成員多為北師校內外學生，如陳植棋、倪蔣懷、陳英聲、李澤藩、葉火城、李石樵、張萬傳、陳德旺、洪瑞麟等均為一時之選，後又成立「暑假美術講習會」，藍蔭鼎亦加入其中。

(二) 鹽月桃甫 (1886~1954)

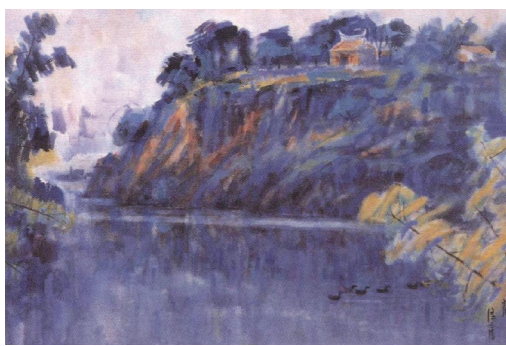
本名善吉，家姓永野，日本宮崎人，自幼生長在貧困的農家，1908年入贅為鹽月傳次郎的婿養子，改姓鹽月氏。1912年東京美術學校畢業，曾任教於大阪與松山，「桃甫」的別號始於此。1916年作品入選第十屆「文展」。1921年來臺任教於臺北高校及臺中一中，1926年與石川欽一郎、鄉原古統及木下靜涯一起建議總督籌創「台展」，並擔任台展十年和府展六年之主要評審，對臺灣美術之推展貢獻卓著。作品筆觸活潑線條流利、色彩表現具有野獸派的狂熱，喜歡以臺灣原始藝術之野性美及生命力為題材。被譽為「野獸派鬼才桃甫」，有東方高更之稱。其學生許武勇曾於〈鹽月桃甫與石川欽一郎〉中指出其教學從不給學生一套固定的模式，而以研究探討的態度來開導學生。學生魏火曜曾回憶說：「當年臺北高校諸多教師中，鹽月桃甫」



倪蔣懷〈景美街道〉



藍蔭鼎〈竹林農家〉



李澤藩〈靜〉

甫老師的教學法，是最讓學生銘感深刻的。他從不教技巧的問題，而著意於研發技法，所以教學時，也只是就學生的作品加以批評而已。鹽月桃甫強調作品要有個性及創造性，主張自由思考的重要性。不要用手畫畫，要用頭腦畫畫。」

（三）倪蔣懷（1894 ~1943）

原名君懷，基隆瑞芳人。秉性謙讓，酷愛美術。臺灣總督府國語學校畢業，受知於石川欽一郎，畫風樸素溫厚，別具一格。一生傾囊貢獻於臺灣美術之振興及美術人才之扶植，繪畫之餘兼營礦業。當時西洋畫在臺省尚稱草創時期，倪氏首創「七星畫壇」，再組「臺灣水彩畫會」，又創「赤島社」，並負擔其經費。1927年獨資設立臺灣最早之美術研究社，是臺灣企業家贊助美術的先驅，禮聘恩師石川欽一郎專任指導。石川歸國後，組織「一廬會」，每年舉行畫展紀念，鼓勵後進。

（四）藍蔭鼎（1903 ~1979）

籍貫臺灣宜蘭縣羅東鎮，祖籍福建漳州，藍蔭鼎曾師事石川欽一郎，作品入選帝展三次，1929年榮獲英國皇家水彩畫協會會員，1960年代晚期和1970年代，曾任臺灣電視公司要職及華視文化公司暨中華電視台董事長。他在畫作之外的文學作品，以《宗教與藝術》、《藝術與人生》、《鼎廬小語》三書最為知名。1971年歐洲藝術評論學會以及美國藝術評論學會將他選為第一屆「世界十大水彩畫家」之一。水彩作品曾在日本、法國、英國、菲律賓、義大利、美國、泰國、新加坡展出，為臺灣首位應邀訪美的藝術家。亦曾任聯合國藝術委員、中華民國教育部學術審議委員、中華文化復興運動推行委員會委員。

（五）李澤藩（1907 ~1989）

臺灣新竹人，1921年進入臺北師範學校（即今臺北市立教育大學），為石川欽一郎學生，主攻水彩。1926年畢業後，進入新竹公學校（今新竹國小）教書。戰後，他轉任新竹師範與師大美術系教師，一直到1970年代退休為止。1935年之前，他的畫作極具石川的英式畫風，婚後畫風轉為明亮寫實。他以觀察自然、把握靈感、大膽嘗試、用各種方法表現本質的寫實風格，為臺灣鄉土畫作的主流，1974年獲得文藝界的金爵獎，1983年文建會選為臺灣十大畫家之一。



馬白水與陳陽春（1996年）

（六）馬白水（1909 -2003）

1909年出生於遼寧本溪，1929年畢業於遼寧師專美術科，為我國早期著名水彩畫家和美術教育家。37歲辭去吉林長白師範學院教席，騎單車周遊全國寫生繪畫。1948年渡海寫生至臺灣，並於中山堂展覽，造成轟動，受到當時師大美術系學生的好評，要求系主任莫大元聘用馬白水。在當時保守的教學環境下，馬白水算是第一位由學生遴選的老師，轟動一時，馬白水也引以為榮，在師大一教二十七載，培育不少知名畫家，劉國松、李焜培、王家誠、陳誠等人都是他的學生。他將水彩技法集結於1957年出版《水彩畫法圖解》，以圖文配合方式呈現中西融匯的水彩畫風，多次榮獲國家級獎章，亦為臺灣藝壇培育了無數優秀的種子教師。馬白水作品早期深具英國傳統水彩特色，幅面宏大，用彩華麗，以明亮透明的色調和簡潔大方的造型，結構出一件件水氣酣暢、色彩瑰麗的作品。晚期運用國畫紙筆，配合西洋水彩顏料，將東方筆墨的氣韻，注入西方鮮亮原色的理性塊面中，嘗試創作中西融匯的水彩畫風。

（七）胡笳（1911 -1979）

浙江鎮海人，除就讀上海美專外，亦進入「白鵝畫會」並向創辦人之一的潘思同習畫兩年，專長水彩，曾獲水彩畫金爵獎，著有《胡笳速寫畫集》。1935年從軍，任步校繪圖工作，到各地的寫生稿極多，同時也不時發表各地的抗戰事蹟與鄉間小景的畫稿。1950年胡笳來臺定居土城，1955年任教復興美工、文大與淡大等校。由於早年受到潘思同的影響，畫風接近英國



胡笳〈烏來途中〉



曾景文題贈陳陽春相片（1994年）



曾景文與陳陽春於碧潭寫生（1997年）

的傳統形式，間接影響台灣新一代水彩畫風。他早期作畫時會刻意留下底稿素描的線條，再以平塗、縫合法快速的完成透明度極高的作品，畫面刻意留下有趣的留白。後期作品之構圖更趨嚴謹，逐步使用較多的渲染與重疊的畫法。

（八）曾景文（1911 -2000）

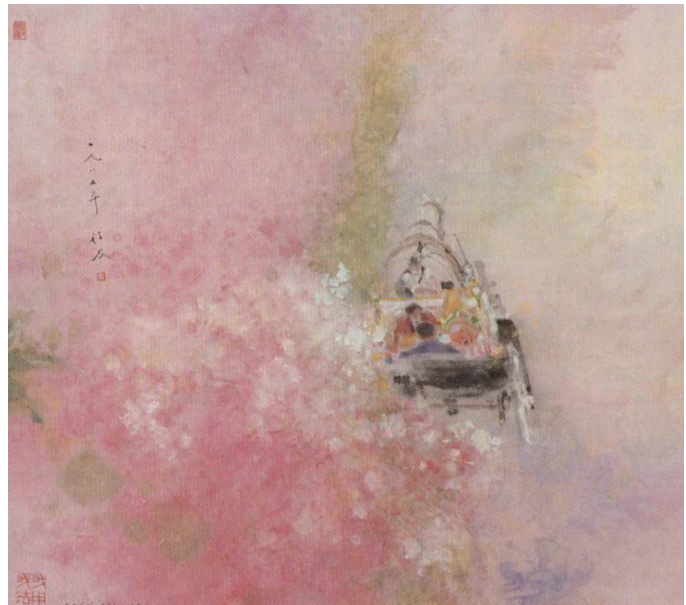
生於美國加利福尼亞洲的渥倫市，五歲隨父回到香港，家裡以雜貨店為生。上學時老師給他取了一個學名：景文，以景致來作文，這個名字激發了他當畫家的決心。之後他就以景文的英譯為名，他的英文名字就寫成 DONG KINGMAN，在校期間曾景文的書法和水彩畫特別出色。1929年，十八歲的曾景文又回到加利福尼亞洲的渥倫市，並入 Fox Morgan 藝術學院深造。雖然他有多方面的藝術造詣，卻決定專攻水彩畫。在緊接著的大蕭條時期，曾景文成為美國著名的藝術家以及加州學院派的代表。1936年他在舊金山藝術協會舉辦個人畫展，獲得空前成功，一舉成名，並授予了最高榮譽—海豚獎。其水彩畫作收藏於芝加哥藝術中心、波士頓美術館、國際設計學術中心、大都會博物館、紐約現代藝術中心、舊金山博物館、惠特尼美術館等，為世界著名的華裔美籍水彩畫家。

（九）程及（1912 -2008）

1912年生於江蘇無錫，1930年加入上海白鵝畫會，1940年連續四年舉辦個展，1942年出版《程及水彩畫輯》，並先後任教於上海務本女高及聖約翰大學建築系，教授水彩畫及素描至1946年，1949年、1950年分別加入



李澤藩〈靜〉



程及〈春水泛舟〉1985

美國水彩畫協會、費城水彩畫會，1967年首度來臺展出，1972年至1978年擔任紐約全美藝術協會理事，曾於1988年9月於國立歷史博物館舉行畫展、12月於臺中臺灣省立美術館舉行畫展，藉色彩抒發生命的悲憫與歌頌，多年旅居美國，為全美水彩協會董事，為一世界性的中國水彩畫家，是少數海外發展有崇高藝術成就的華人，為美國十大水彩畫家。常使用毛筆、宣紙，以韻律的筆觸，創作出特有的中國式水彩風格，有時因特殊質感的需要，於紙面以黃砂鋪陳再行敷彩，或於宣紙背後托上細布以乾、濕並用的方式搨染，他認為水彩畫「要見筆、見色，色感色調的調和，用紙用水表達水彩在表現方法上的特殊和突出的性格。」

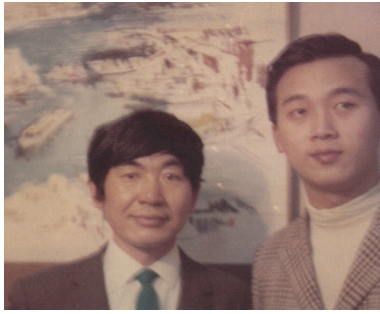
（十）劉其偉（1911 -2002）

1911年出生於福建福州，祖籍廣東中山縣，原名劉福盛，8歲全家因茶葉生意滯銷躲避債務移居日本橫濱，10歲改名劉其偉。1923年東京大地震又移居神戶，由於家中生意經營不善，以打工賺取自己的學費，18歲畢業於日本神戶英語神學院，為名畫家兼人類學家，以水彩混合媒材作畫備受喜愛，其作品的產量豐富，晚年將多數作品捐贈給美術館。

劉其偉曾以探索非洲、大洋洲和婆羅洲等地原始藝術享有盛名。其一生關注藝術人類學和原民族文化，並持續出版相關著作，致力於藝術推廣其對大自然的熱愛和自然生態保育。1950年劉其偉的水彩作品〈寂殿斜陽〉入選台灣第五屆全省美展，加強了他走上畫家之路的信心。隔年4月，劉其偉舉辦第一次個展。1954年5月出版第一本翻譯作品，1959年與畫家好友籌組



劉其偉〈水上的貧民窟〉



席德進與陳陽春

「聯合水彩畫會」（今日的中國水彩畫會）。劉其偉在七〇年代正式邁入職業畫家生涯，並以教學，翻譯出版藝術理論書籍為副業，期間並受邀至海外展出，劉其偉曾任教於政戰學校、中國文化大學、東海大學、輔仁大學及國立臺北藝術大學，出版有《水彩畫法》、《現代繪畫基本理論》、《藝術與人類學》、《台灣原住民文化藝術》、《藝術人類學：原始思維與創作》、《圖說印度藝術》、《藝術零縑》等書。

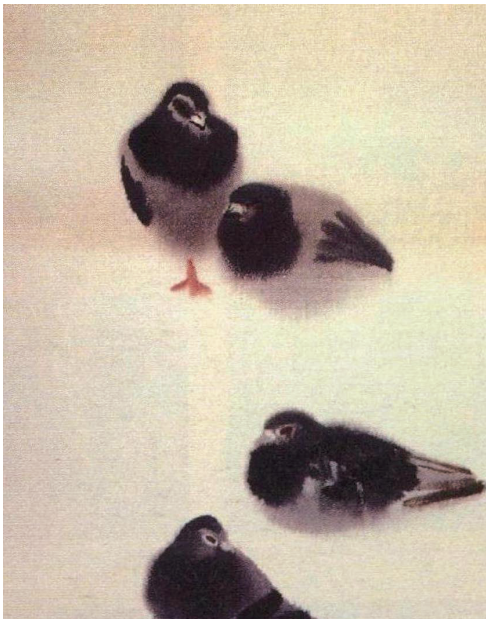
（十一）王藍（1922 ~2003）



王藍〈京劇人物〉

生於天津，在北平長大，自幼習畫。七七抗戰時，他走出藝術學校投筆從戎，在太行山與日軍戰鬥，戰地歲月豐富了生活體驗，充實了創作題材，使他成為傑出的小說家。曾在原籍河北省阜城縣當選第一屆國民大會代表。他的小說風行一時，如《藍與黑》描寫抗戰時期感人的烽火戀情，被譽為四大抗戰小說之一，曾在臺灣拍成連續劇。他因緣際會投入水彩畫的創作，水彩畫作品系列中，最為人稱道的是國劇人物，獨樹一格。1966年獲頒中華民國畫學會水彩畫金爵獎，1971年夏威夷大學頒贈給他「教授之教授」的榮譽。

（十二）席德進（1923 ~1981）



席德進〈鴿〉

於1923年在四川嘉陵江上游的一處小鄉村出生，家境尚稱富裕，接受過私塾教育，讀三字經、百家姓，1931年在私塾國畫老師的指導下與繪畫結緣。1933年舉家逃難到四川南部縣城，進入公立小學就讀，接觸新式教育，眼界為之一亮。戰亂中，席德進考進成都技藝專科學校，受到留法畫家龐薰琴的啟發，接觸到馬蒂斯〔Matisse〕、畢卡索〔Picasso〕等畫家的作品，接著轉至沙坪壩國立藝專，受教於林風眠，並與趙無極、朱德群、李仲生諸位畫家多所往來，追求藝術的心志更加真切。後赴美考察，受普普、歐普、硬邊藝術的影響，作品中加入許多歐普和硬邊主義的形色表現。晚期他經過一再省思，還是回歸到他最原始而自然的家鄉，席德進的繪畫創作多樣化，融合傳統與鄉土，結合水彩、水墨與油畫，兼納東西方繪畫特色，開創出個人雄渾動人的獨特風貌。1948年席德進隨國民黨政黨來臺，在省立嘉義中學任教。1941年成為專業畫家，移居台北。1957年創作〈賣鵝者〉獲選巴西聖保羅雙年展，1962年應美國國務院之邀赴美考察。1963年7月由紐約移居巴黎，在西歐繪畫三年。1966年在香港舉行個展後返臺。

第二篇

臺灣水彩畫家陳陽春



王家良與初中一年級的陳陽春

一、生平摘述

陳陽春 1946 年出生於臺灣省雲林縣，父親陳輕杉、母親吳素梅。陳陽春打從記憶開始就喜歡塗鴉，真正開始學寫毛筆字是六、七歲時，父親找了一個長輩黃傳心老師的字讓他描紅，小小年紀的陳陽春怕弄髒了範本，特地用一張玻璃紙把那張字包起來，在上面鋪紙天天描，引發了他學書法的興趣，奠定書法根基後，陳陽春小學、初中代表學校參加雲林縣的校際比賽榮獲書法、水彩第一名，自幼已具藝術天份。黃傳心被視為其藝術生涯的啟蒙之師。

黃傳心（1895～1979），字傳心，名法，號劍堂，為臺灣東石鄉人。聰穎有才氣，舉凡堪輿、醫術、卜爻、詩詞、管弦、棋奕、書法、丹青、拳術、燈謎等百家技藝，幾乎無一不精通。曾為黃海岱的五洲園木偶劇團編寫《虎兒道祖》、《瀟湘夜雨》、《紅烏巾》等劇本。光復後，黃傳心應聘虎尾區署秘書，之後還曾擔任虎尾中學教師、虎尾糖廠文書、雲林縣文獻委員會編輯等。1956 年間移居朴子街並將平生所學之技藝濟世，1979 年因病卒。曾任嘉義縣詩人聯誼會、樸雅吟社、江濱吟社、石社、嘉義文獻委員會等顧問。著有《劍堂吟草》、《劍堂吟草續集》、《丹心集》、《戲劇劇本》、《臺灣童謠編》、《雲嘉文獻》。

另外一位影響陳陽春一生的人是王家良師傅，在陳陽春十四歲那年發覺他喜好藝術、繪畫，經常流連他開的書畫裱褙店前，欣賞畫作，認為陳陽春是個有心人，遂收他為徒，從此影響他此生要走上繪畫之路。

王家良師傅原籍浙江，1950 年隻身來臺，為求溫飽投身軍旅，服務於臺北松山空軍警衛隊，於四年的軍旅期間，本身雖非美術科班出身，但因緣際會參與了海報宣傳插畫工作，曾希望接受劉獅及李仲生諸大師的指導。後來雖對繪畫仍有極高的興趣，卻苦無經濟能力，祇能至北部知名的畫室旁聽。1953 年他調至嘉義空軍警衛隊北港分隊，直至 1959 年退伍後，從事書

畫裱褙工作。而原從事雕塑的劉獅改學國畫成名，原本學音樂的李仲生，卻因繪畫而成為大家，頗富傳奇色彩。

陳陽春得力於幼年札下厚實的書法基礎，更承受了王師傅的啟發與指導，堅持透明水彩與水墨意境的結合，故而能於國立藝專畢業展時嶄露頭角，獲得師長青睞。無怪乎早期陳陽春接受管理雜誌林瑞霞專訪便表示：「就這樣…開始了他對藝術的追求，不顧高中師長的反對…選擇繪畫作為他終身的事業。王家良的水彩深深影響了他的作畫基礎，後來陳陽春進了藝專，得到更多名師指點，但他仍說：『王老師的啟蒙始終影響了他的風格！』臺灣的農村可說是孕育自然之美的地方，它有著鄉土的純樸之美，更有著濃郁得化不開的人情味。也許由於出身農村，陳陽春的畫兼具純樸，有人情的特色」，王家良老師亦為影響他日後步上水彩藝術創作與教育之啟蒙恩師。

二、藝專求學時期

陳陽春幼年練習書法，屢次得獎，可見其過人的天份，跟王師傅習畫時雖以水彩為主，仍偶有涉獵國畫及素描。高中畢業旅行曾到臺北中山堂看國畫大師傅狷夫水彩畫形式的臺灣山水畫，對其十分嚮往，於就讀藝專美工科期間，雖主修設計，亦兼習素描、油畫，但幾乎沒有國畫及水彩的課，因此曾與美術科同學合資上傳狷夫私人的繪畫課。因為美術科本身就排有傅老師的課，理論部份於上課時已講過，即要求同學讓他晚上去老師家聽課畫畫，習作部份則由他帶傅老師的畫稿回來給同學觀摩，兩人都可以受益。故於國畫方面除了旁聽傅老師的課外，更親炙其門下，前後達六個月之久，後因無力負擔費用而無法繼續學習。而與傳統國畫暫時劃上休止符，此後兩年餘的心靈激盪，竟為水彩與國畫找出一條調合互融的道路。

陳陽春始終認為：「一個體內流著中國血液的畫家，作品裡不能沒有中國文化的根源，而西方畫家的一些高超技巧，我們也應加以採用。」中國書畫的基礎教育乃有助於水彩創作的民族文化活水源頭。

在學習水彩畫的道路上，陳陽春並不是那麼一帆風順，由於當時的聯考制度，他被分發到國立藝專美工科。因此他接受純美術的教育，就比美術科來得少。陳陽春回憶道：「可是，我喜歡畫，因此，我常躡掉一些不重要的課，去旁聽美術科的課。」於藝專求學期間，除了旁聽傅老師的課以外，時常到臺北牯嶺街的舊書攤，去尋找水彩畫書籍或雜誌，把喜歡的圖片剪輯下來，日夜研究琢磨，吸取各家的優點，逐漸轉化為自我創作的特色。

藝專畢業前之科展，經考慮再三，選定以水彩作品參展。傅狷夫老師看見陳陽春參展的水彩作品時，竟然說以後不需再跟他學山水畫了，當時陳陽春以為傅老師對他有所不悅，所以如此說；待稍後藝專教授國畫的任博悟老師竟也因欣賞陳陽春的水彩作品，願意畫一張畫跟他交換時，才恍然大悟老



任博悟參與陳陽春創立的逍遙雅集（1996年）



陳陽春應邀於美國田納西大學藝術系講學（1994年）



陳陽春應邀於美國田納西大學訪問教學（1996年）

師對他的水彩作品充分肯定與賞識。

任博悟於1909年農曆12月27日生於北京，於北京大學就讀期間，課餘從蕭謙中習山水，從齊白石習篆刻，書法則四體兼擅。1940年遊武夷山，於閩南惠安獲識弘一大師，並皈依三寶。1948年以「中央日報」記者身份來臺，曾任教於國立藝專，1972年出家於臺北樹林吉祥寺，法名本慧，內號宗達，1978年秋移居中壠圓光寺，於佛學院教授中國文學。任博悟於出家二十餘年後，仍不忘當年與陳陽春換畫的約定，親至陳陽春畫室履行承諾，以書法作品換取陳陽春的水彩畫作。1998年春任博悟回河北趙縣西卜莊探親，1999年1月8日圓寂於家鄉柏林禪寺，世壽九十，僧臘二十六，戒臘二十六，法承曹洞宗，舍利安奉圓光寺福慧塔。

三、專業創作時期

陳陽春畢業後於廣告公司服務，一方面將學校所學加以運用，廣告設計工作雖與藝專所學相關，但與擅長的繪畫，仍有相當大的落差，加上工作之餘所繪的水彩創作又屢獲收藏家青睞與收購，故興起嘗試專業水彩創作的決心，斷然辭掉廣告公司的工作，步入專業水彩創作的生涯，造就其一生不悔的志業。

陳陽春辭去廣告公司工作邁入專業創作時，當時臺灣畫壇從事專業水彩創作者極少，陳陽春成功嶺受訓時期的患難之交吳文德先生，甫從美國經商返國，於觀賞陳陽春的水彩畫後，每月慨然贊助一萬元支持其創作，長達一年的經濟支助，使陳陽春能專心致志從事創作，並開創出自我風格的繪畫藝術。更由於學生追隨其習畫，於教學相長中，結交許多好友，如當時服務於國防醫學院的黃秀文博士及東華合織的陳玉璞副總，雖師從年輕的陳陽春學畫，卻在無形中間接影響了他日後待人處事的風範，使其社會歷練更加圓融，深切體會人不能離群索居，更應取之於社會，用之於社會。

四、國際交流時期（1994~ 迄今）

陳陽春認為：「藝術家最重要的是，對人對己的真誠和對藝術執著，四十年前跟王老師學畫時，就選擇了水彩，至今仍不改初衷。」「畫家只須忠於創作，在好的創作基礎上，交流才具意義。…從長遠來看，無論是創作的觀點，藝術工作者都應該有更寬闊的胸襟和更遠大的目光，在接受傳統浸淫之外，也敞開心扉去接受世界性的美感經驗，創作出世界性的作品，這樣才能達到真正的文化交流的目的。」

陳陽春四十八歲那年開始走入國際，即1994年受美國田納西大學的邀

請，以「訪問學者」身份前往講學、展覽，次年再度以「訪問教授」身份前往該大學講授水彩畫創作，開始了他的國際交流期，此一短期講座共分十二講次，每次以一主題創作為例，當場揮毫示範並講解，在第二堂課時便爆滿，吸引了別班的學生，要求同堂上課，甚至有學生曾誇張地說：「你是上帝派來救我們的使者，當我們的畫作經老師修飾一下，立即充滿生機。」後榮獲田納西大學所在地納克斯維爾市的榮譽市民和市鑰，並在附近的美術館展出。

舊金山世界日報以「陳陽春文化大使之旅訪美談藝術」為標題，介紹他以獨創『迷離夢幻』技法聞名的臺灣水彩畫家陳陽春到美國訪問、交流、講學，舊金山是他文化大使之旅的第一站，行程排得滿滿。自此「文化大使」的稱謂不逕而走。

陳陽春曾先後講學於美國田納西大學、瑪莉維爾學院、愛羅蒙特學院、聖荷西大學，新加坡南洋藝術學院、馬來西亞中央藝術學院、香港中文大學、菲律賓聖湯瑪士大學、菲律賓中正學院、國立中興大學、國立臺灣藝術大學、國立臺北科技大學。

2000年5月陳陽春赴日本參加日本亞細亞工藝美術館舉辦為期一年的〈陳陽春的世界〉畫展，除了展出二十幅風景及水彩仕女作品外，還有一些T恤、茶杯墊、複製畫、畫集、月曆等衍生產品，種類之多，連他自己看了也嚇一跳，原來這些都是美術館董事長平田寬在臺灣時的私人收藏，他退休之後回日本，開了一間小型美術館，這次舉辦畫展，事先並未告知畫家本人，開展前才邀請赴日，想給畫家一個驚喜。

之後又受邀至日本、香港、英國、法國、中美洲等展覽，2000年6月他接受新聞局駐外單位之邀，赴泰國、馬來西亞、新加坡、韓國巡迴展覽，繪畫題材中有大量的鄉土作品。

於2001年陳陽春在外交部駐外單位邀請下前往約旦、土耳其、巴林等國巡迴展覽，前後在海外二十個國家地區舉行個展，作品以臺灣風景及美女圖兩個系列為主，所到之處均受到歡迎及肯定，無形地將臺灣介紹到各個國家，進而凝聚當地僑胞的情感，增進國際友誼。

香港因國際交流之熱絡與都市發展之迅速，無論經濟、文化各方面均有長足之發展，僅以藝術一項而言，更是東方文化交會點，因此在美術的表現上可謂佔盡優勢，如加上大陸與臺灣藝術家之攜手合作，以香港為中心向外拓展，兩岸三地美術發展必然有其國際性與空間性。故陳陽春自1984年起即赴香港旅遊寫生及開辦個展。於大陸改革開放後，更前往寫生創作，其早期的風景作品如〈蘇州水鄉〉（1986）、〈徐悲鴻的故鄉〉（1990），均為初期到大陸參訪時的作品。回想第一次參訪大陸的時候，參觀了許多的畫院，大陸的自然山川資源豐富，有看不完的人文歷史、古蹟文物，陳陽春於2002年5月正式應大陸廣東省順德市「天任美術館」、佛山市「石氏文化

藝術館」之邀，首度赴大陸舉辦個展。

陳陽春認為：「不同的政治背景有不同的生存環境，從長遠來看，無論就經濟的或創作的觀點，藝術工作者都應該有更寬闊的胸襟和更遠大的目光，在接受傳統浸淫之外，也敞開心扉去接受世界性的美感經驗，創作出世界性的作品，這樣才能達到真正的文化交流。」

五、藝術扎根時期（1985~2011年）

陳陽春自十四歲起學畫，迄今已四十餘年，歷經啟蒙、求學、站穩專業水彩畫家的腳步，展現個人風格，再邁入國際文化交流。他在走入國際社會的同時，仍未忘懷家鄉的藝術發展，自1985年起不但返鄉舉辦個展應邀主持美術家座談會。有感於國外先進國家藝術環境比較普遍，城鎮鄉村、大街小巷，都可見藝術的軌跡，反觀國內早期藝術彷彿是文人雅士專屬的休閒活動，民間參與度仍嫌不足，基於藝術家的使命感，乃積極推動文化下鄉，希望縮短城鄉差距，藝術下鄉扎根提升全民文化水準。

陳陽春深深覺得：「藝術創作固然在求新求變，但絕不是標新立異、弄巧炫奇，無論怎樣創新都離不開文化的子宮，文化的淬鍊；正所謂什麼樣的時代，產生什麼樣的文化藝術。從另一個角度來說，偉大的作品也可以激盪風潮，開創新時代的文化藝術風尚。藝術為時代背景所醞釀，由傳統而創新，不斷推陳出新，因此須正視當代本土的藝術家，唯有灌溉自己的土地，花木才會盛開於自己的庭園中。」乃開始積極於國內各級學校如中興大學、臺北科技大學、臺灣藝術大學、虎尾高中、雲林科技大學開辦講座及教學課程，深耕臺灣放眼國際，培養國內藝術人才。

六、催生淡水八里畫派（2009年）

陳陽春覺得文化氣息的醞釀與形成，足以印證國家的富庶和文明，倘若一個人的努力可影響少數朋友的參與，那麼這些人又可帶動其他朋友的興趣，文化藝術的風氣便容易形成。於久居北臺灣並常至國內外旅遊寫生之後，更對淡水、八里的風情有著深刻的印象，淡水不但有其特殊的地理環境，依山傍水，觀音山夕照、淡水河的波光帆影，不論晨曦、日落、黃昏各有不同的景致，自日據時期起就常為旅居臺灣的畫家入畫的題材。加以近年國內對古蹟、歷史建築、自然景觀的維護及社區總體營造的推動下，淡水的紅毛城、滬尾砲台、紅樹林等生態景觀，與河岸長堤、咖啡館、藝文中心的相繼增設下，使宿有「東方威尼斯」之稱的淡水，更有著濃濃的「巴黎」左岸情懷。陳陽春老師常偕國內外畫家至淡水寫生，並協助當地藝文活動的

推廣，於是向淡水鎮長倡議設立「淡水八里畫派」的構想，希望藉由國內外有志一同的藝文人士共同推動，使國內的藝術村能逐漸形成。



陳陽春 〈淡水懷舊〉1999



陳陽春 〈八里之美〉2006

第三篇

陳陽春水彩畫創作風格之形成



陳陽春〈雨打芭蕉〉1973



陳陽春〈古樹〉1973

自 1973 年陳陽春邁入專業水彩畫家時期，即對其創作題材與技法，不斷的尋求提昇與超越。他早期的創作題材，因嚮往大自然，多以寫生風景為主，走入農村田野、古街聚落、寺廟建築，對都市叢林的描繪則較少，技法上則由傳統寫實的水彩畫入手，不斷吸取中外水彩畫家的技法，融入中國水墨畫的特質。並遠赴國外遊歷寫生，除開拓視野外，逐漸擴大至花卉、仕女、宗教、蟲魚、走獸等不同題材與技法的挑戰與突破，特別是涉及中西技法的調合，如光影色彩之表現、東方水墨畫境的追求，均為其努力尋求的創作風格。

陳陽春自幼生長於雲林鄉下，有著農村樸實堅忍的個性，故早期作品充滿著對鄉土的熱愛與懷念，加上其過人的藝術天份，經過啟蒙及學校藝術教育的養成之後，經由其對藝術的執著與自我不斷的淬煉，在題材上不斷的尋求新意，對中西技法的不斷吸納與融匯，開創了東方水彩的新境界。本篇將對其創作題材及技法的演變與風格分述之。

一、創作題材之演變

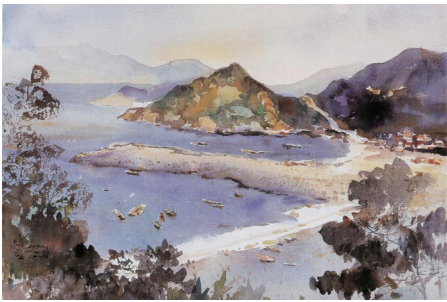
陳陽春水彩畫創作初期多就地取材以臺灣鄉情為主，以鄉土風景畫、花卉為主。後於遊歷寫生及畫展中發覺女性題材之新意，乃嘗試創作仕女畫。縱然水彩畫以人物畫最難，由於本身具有書法線條之根基，且企圖自我超越，以週遭熟悉的東方女性為題材，適度運用中國書法的筆觸，嘗試從各種不同角度刻畫不同風範內涵之女性力求神形兼具，所創作題材之多樣，或溫柔婉約女士、或嫵媚動人之佳麗、或純樸天真的少女、或修行之女尼、或觀世音菩薩、媽祖等等，均以神韻之掌握為要。茲就繪畫題材之種類分述之：

1. 風景水彩畫

初期以臺灣鄉土風景寫生為主，1973 年至 1983 年多為臺灣農村



陳陽春〈赤崁老街〉1990



陳陽春〈馬祖港灣〉2000

鄉土寫生作品，如〈古樹〉（1973）、〈雨打芭蕉〉（1973），至1984年之後漸漸出現故鄉懷舊及古街聚落作品，如〈北港牛墟〉（1986）、〈赤崁老街〉（1990）、〈九份黎明〉（1992）等，此時用色明顯亮麗許多，光影變幻渲染通透，為其風格上的一大轉變。之後更因至各地遊歷、參展、講學，國外及大陸地區風景寫生作品逐漸增多，如〈夢幻櫻島〉（1991）、〈泰國水鄉〉（1993）、〈馬祖港灣〉（2000）、〈伊斯坦堡之秋〉（2001）、〈舊金山遠眺〉（2002）、〈京都聖地之冬〉（2003）等。早期從臺灣的農村田園、寺廟、古街、聚落、山林、湖泊、海濱、離島的風光無一不是取材的對象，其中對雲林故鄉濃郁的情懷，更是屢見不鮮，到國外遊歷寫生後，各國的湖光山色、名勝古跡、風土民情，舉凡都會繁華到鄉野漁村、叢山峻嶺至河港景象、北國雪地乃至蠻荒大漠無不入畫。

2. 仕女水彩畫

陳陽春在多年創作後警覺到：「在藝術的創作上，某一題材熟練之後，不可太拘泥於同一題材，以免故步自封，而易於走入死胡同，如果說藝術品只代表某個區域性，缺乏廣泛的國際觀，那麼其作品價值就有待商榷。」人



陳陽春〈笛音佳人〉1985

物是畫家眾多題材之一，而人物中又以女性美線條的細微最適於傳達創作的意念，因此，女性模特兒就成了畫家創作時，激發靈感的一個泉源。

其仕女畫更因寫意對象背景的差異，呈現出多元不同的風貌，如不同領域、年齡、階層的女性有不同的風情。成熟的女人，雖不再擁有青春、朝氣、活力，卻能隨著年齡的增長，散發出智慧、涵養、儀態之美，那是一種經過琢磨、歷鍊之後的風韻展現。

而其仕女畫對象的選擇卻需具有相當的條件，他說「模特兒的條件，不只要有美的外貌，而取捨的標準更在性靈之動人與否，能否激發畫家創作的欲望。」各種女性美的樣態，不論是清純或嫵媚、野逸或嬌羞、隨性或典雅、沉思或飄逸，都需透過畫家與寫意對象的互動，陳陽春喜歡表現美女若隱若現的情思，看起來似笑非笑的感覺，予觀者無限的想像空間，尤其特別喜歡以東方女性為其仕女畫的創作題材，乃因東方女性的含蓄、氣質，很能牽動創作者與欣賞者的遐思。

3. 宗教水彩畫

除宗教建築之外，於1987年偶然起意為造訪畫室的女尼寫意畫，見〈靜心養性〉（1987）、〈靜思自得〉（1987）等作品，令人心境清明，是其繼仕女畫之後，人物畫的氣質內涵頓入超脫的階段，因緣際會恭繪了多幅媽祖及觀音菩薩水彩作品，如〈媽祖緣喜〉（1988）、〈觀自在〉（1990）、〈竹林觀音〉（2003）等作品，讓人觀之更覺法喜充滿。



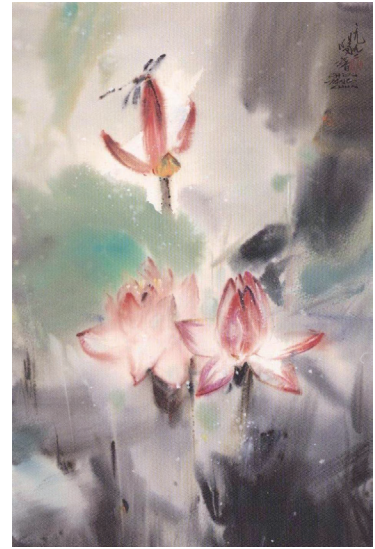
陳陽春〈靜心養性〉1987



陳陽春〈觀自在〉1990



陳陽春〈五福臨門〉1988



陳陽春〈春到荷塘〉1992



陳陽春〈海鷗之旅〉1991



陳陽春〈踏青〉2003

4. 花卉、禽鳥、蟲魚、走獸水彩畫

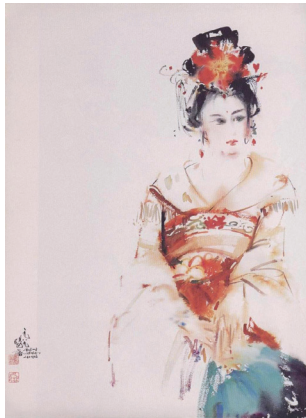
較仕女畫更早的花卉作品，見〈春到荷塘〉（1992），與一般畫家的花卉作品不同，於嬌豔欲滴中展現生命的氣息，禽鳥蟲魚作品同樣別富生趣，如〈五福臨門〉（1988）、〈海鷗之旅〉（1991）、〈竹籬野趣〉（2004），且有時與仕女畫的搭配，延伸出不同的意趣，如牛、馬、駱駝等走獸作品，〈大陸沙漠之旅〉（1997）、〈踏青〉（2003）更是鄉野大漠中應景的題材。

二、創作技法之演變

陳陽春從學習水彩畫到專業創作水彩畫，其創作技法的演變不但繁複且



陳陽春〈山居閒情〉1991



陳陽春〈仕女〉1989



陳陽春〈雙十絕色〉1988



魏斯〈後院一角〉

劇烈，可以說由大破至大立，為了拋開前人窠臼，不論用筆與設色，均以粗放、強烈、奔放為特色，先經破壞再建設的過渡期，然後漸次調整融合技法與充實內涵。其技法的演變，又分為初、中、晚三期。

（一）初期水彩畫技法

陳陽春認為水彩畫的學習乃需經過「臨摹」、「寫生」、「創作」三個過程，主張「理論與實務並重，人品畫品如一」。於其 1974 年出版的《世界水彩畫選—水彩畫法》，可見其廣泛搜集取法的國內外水彩畫家相當多，如英國的泰納（Turner）、吉爾亭（Girtin）、科特曼（Cotman）、寇任斯（Cozens）、科羅姆（Crome）、美國的荷馬（Homer）、沙金特（Sargent）、馬林（Marin）、魏斯（Wyeth）、華裔的曾景文、程及、日本的石川欽一郎、山內雨海、菲律賓的蔡惠超、國內的藍蔭鼎、馬白水、劉其偉、李澤藩…等。該書主要陳述水彩畫技法的基本原理，如渲染法的基本要領、構圖的方式、乾筆的應用、色彩的表現、括擦及水洗的效果、並特別介紹留白的自然、筆觸的飛白乾擦濃淡所表現的意境。

1973 年走入專業畫家時期，陳陽春於形體多變的無常中，漸次體悟多元融匯，掌握瞬間與藝術的永恆，如早期的農村寫生的風景作品〈古樹〉（1973）、〈雨打芭蕉〉（1973）等，不論農舍、樹叢的線條、筆觸，一改初期的粗獷豪邁，逐漸趨於熟煉而嚴謹，色彩渲染的層次更見明朗。

（二）中期水彩畫技法

中期以後因常到國內外遊歷寫生，創作題材更為多元，除國內外風景寫生外，陸續出現花卉、仕女、宗教、蟲魚、走獸等作品，但仍以國內風景及仕女系列為主，此期光影及色彩的變化更為鮮活，畫中的意境更為深遠。如〈赤崁老街〉（1990）、〈石碇老街〉（1990）、〈山居閒情〉（1991）等臺灣鄉間系列作品乾濕並用，於渲染的色彩交融中，配合適度的留白，產生空濛的意境。而此期仕女畫如〈彩墨佳人〉（1984）、〈笛音佳人〉（1985）、〈仕女〉（1989）、〈雙十絕色〉（1988）等，背景與軀體調合的留白中，主體人物的形態，藉設色簡筆勾勒，配合淡彩渲染，簡約而有朦朧美，流露出超脫世俗的恬靜空靈。

（三）晚期水彩畫技法

李焜培教授曾於《現代水彩畫法研究》一書詳盡介紹近代水彩畫技法，如重疊法、空白法、渲染法、縫合法、淡彩法、平塗法、乾筆法、

濕中濕法、裱貼法等。陳陽春教授自 1994 年走入國際交流之後，其技法上已從一般傳統的水彩畫中洗鍊出來，並認為技法的運用並非千篇一律，乃在師法自然，創乎自然，其於田納西大學的講稿「大自然的美學論」也提到：「從事藝術工作者，若能融入自然，渾然忘我，創作者更善於有感而發，訴之於作品，自會脫俗感人，別出心裁。…藝術家當以天賦敏銳易感的心靈，不斷探索大自然的奧妙、美感，從大自然中汲取源源不絕的題材加以記錄、思考，這樣才能創作不輟，亦即『臨摩、寫生、創作』。進而取之自然而更甚於自然，也才不致辜負了造物者的一番美意。」其晚期技法的表現則不拘一格，為下列諸技法的融合，主張理論與實技並重，人品與畫品如一。

1. 渲染法（使畫面產生朦朧之美）

運用水的流動性的畫法。先在畫紙上用排筆沾清水刷上一層，然後在紙上著色，或以大量的水分將兩種以上的不同顏料，藉彩筆及水分使顏料自然交融或互滲，產生流動、滲染、暈開的效果。減弱筆觸以簡化物象或調合色彩光影，使其淋漓空濛，表現出迷離朦朧的意境。

2. 縫合法（適合處理複雜之畫面）

於畫面渲染時，保持與鄰近色塊之間適當間距，以控制兩色塊間不同色彩的浸融，以充分掌握描繪物象形體的整體性，往往以一次用色表現，很少加以重複塗抹修飾，常可見不同色塊的間縫。

3. 重疊法（英國傳統畫法，表現較佳質感）

將色彩以彩筆分層逐次的交疊或重疊畫上去，往往等上一層色彩乾了再加次一層的色彩，具有穩定協調的特性，為規律性的畫法，亦為一般傳統的基礎技法。

4. 水洗法（具特殊效果）

乃於已著色的區塊、色層，以水彩筆或吸水材質擠去水分，吸起部分畫下的顏色，或沾水洗掉減弱部份色層，使之露出水洗擦拭的底層或較淡痕跡，往往運用於水景或透明物象的表現。

5. 噴灑法（加強趣味性）

藉助筆刷或噴壺器具等敲擊或控制噴灑出的顏料（水分）產生大小、粗細、聚散有致的色點，或使畫面色塊遇水滴而融出或暈化，產生水痕或暈開的效果。

6. 勾線法（讓主題更突顯）

運用不同筆意或書法性線條，配合遲疾頓滯等畫法，將線條韻致融入畫中，賦予繪畫生命力。

7. 留白法（製造意境）

適度的留白使畫面顯出空靈寧靜的感覺，讓觀者緊繃的心靈，獲得舒暢喘息的空間，空並非無，乃留下更大的想像空間。陳陽春認為「繪畫通常描述的是景物、人物，但氣韻卻往往在”空靈”處，正確而適當的運用”留白”的效果，襯托出主題，並在視覺上予人清爽、舒暢的美感，它不僅使觀賞者集中注意力，也為畫面留下一方遐想的空間。」「”留白”即是”心靈上完全寧靜”的象徵。在一片無邊無涯的靜謐裡，心靈自然好似掙脫了一切束縛，而變得異常輕鬆、自由、敏捷與暢快了。」

8. 平塗法（水彩畫之基本技法，可處理大塊空間）

以筆畫調出適當的色彩，以一致規律的方向施彩，因筆觸痕跡一致，畫面產生光滑均勻的質感，常使用在大面積物象的描繪。

9. 刮擦法（使畫面產生部份亮光）

以刀、筆桿、指甲等硬物，於未乾透之深色層間刮出透亮的白或相當淺的線條或肌理，可表現出強光反射透亮的效果。

10. 乾筆法（有意想不到的效果）

部份的乾筆法配合紙張的肌理，往往使乾中帶濕或濕中帶乾，擴大延伸表現出不同的視覺效果。

陳陽春藝術風格，一如其溫文儒雅的個性，經過漫長演變的過程。「繪畫與其他各種藝術創作一樣，作者本身以其親身體驗或綜合多項藝術，而後終能自成一格，總之，創作最好的途徑，乃取本身熟悉的題材做雛型，待技巧圓熟後才有更高的境界出現。唯有由內形諸於外的創作，才愈見真摯可愛，藝術的真諦在求真、求美，矯情造作必然經不起事實的考驗，而終至功虧一簣。」故其認為藝術為生活真實體驗之呈現，藝術是由生活中提煉出來，生活須藝術來點綴，藝術則是從生活中得到靈感與啟示，其風格演變一如其對生命藝術的漸次體悟。

三、創作內涵之演變

陳陽春自 1973 年走入專業水彩畫家時期，初期十年（1973-1983 年）的創作題材以臺灣風景寫生為主，有農村田野、古街聚落、城市風貌、寺廟建築等作品，技法上不但有英國傳統水彩寫實細密的表現方式，更有美式水彩酣暢及歐式浪漫不羈的情趣，並蘊含著極濃厚的中國水墨特質。中期（1984-1993 年）則因常至國外遊歷寫生，創作題材更加多元，除了國內外的風景寫生外，陸續出現花卉、仕女、宗教、蟲魚、走獸等作品，此期中西技法的結合漸趨成熟，不但光影及色彩的變化更為鮮活，畫中的意境也益形深遠。其近期（1994 年以後）的水彩畫，融合了東方水墨的靈性及西方水彩的光影，在水彩技法如水份的控制、色彩的掌握和構圖的講究，漸臻化境。分別依不同創作內涵詳述其各期繪畫之創作背景、影響與繪畫特質。

（一）初期水彩畫作品（1973-1983）以臺灣鄉土風景畫為主

陳陽春十四歲習畫正值一九六〇年，台灣畫會漸漸風行，是年三月二十五日（美術節）於歷史博物館召開「中國現代藝術中心」成立大會，其中的「聯合水彩畫會」便是臺灣早期的水彩畫會。當時少數具國畫基礎的水彩畫家，嘗試尋求水墨寫意與水彩渲染的水彩畫風，如馬白水、王藍等。被時值陳陽春就讀臺灣藝專三年級，甫自巴黎回國的畫家席德進，偶然於畫廊看見陳陽春的水彩作品認為：「太中國味了。」沒想到後來席德進也大力提倡「中國味的水彩畫。」另外日本石川欽一郎及其弟子藍蔭鼎等經常深入台灣鄉野寫生，輕快活潑的筆法，觀察入微的臺灣鄉土特色，使陳陽春早期習畫亦間接受其影響，然而當時臺灣的畫壇從事水彩畫的並不多，專業從事水彩畫者更是少之又少，陳陽春受了師長及前述幾位大師的鼓勵，於一九七三年毅然走入專業水彩畫創作之途。



陳陽春〈農家〉1973



陳陽春〈遠樹小築〉1973

陳陽春於一九七〇年首次個展於臺北「精工藝廊」，可略窺甫自學校畢業水彩作品的風貌，廣泛吸納中西水彩繪畫的特點。於一九七三年步入專業水彩畫時期，即勤於深入台灣鄉野寫生，如〈農家〉（1973）、〈遠樹小築〉（1973）、〈樹林〉（1973）等寫生作品。於一九七九年定居臺北都會地區後，除了都市街景寫生如〈北港街景〉（1979）、〈中正紀念堂〉（1979）等作品外仍不乏鄉土懷舊之作如〈日出而作〉（1979）、〈竹籬野趣〉（1979）、〈休憩的水牛〉（1980）、〈石碇〉（1983）等創作。其繪畫特質分析如下：

1. 線條：筆觸細緻繁複線條短促，為畫面構成的主要視覺語言，輪廓線明顯，通幅表現出嚴謹厚實的感覺。
2. 結構形態：構圖重視實景比例及空間遠近，多採用遠近法、透視法，整體表現有空間遠近深度感。
3. 色彩：全以實景寫生為主，色彩多採統一調和的低彩度色相設色，色階之彩度及明度的變化均不大。
4. 明暗：重視西方明暗光影的呈現，採自然光影的柔和漸變，充份掌握自然環境的朝夕陰晴不同的氛圍，如〈破曉時分〉的陽光初露、〈雨打芭蕉〉的風情、〈雨過天晴〉的清朗。
5. 肌理：重視自然實物本身的肌理，藉由細緻的筆觸詳盡描繪對象的質感，塊面渲染的表現較少，多以水洗法表現漸層的物象。
6. 媒材：經濟情況較不允許，畫材紙張、顏料的種類較為單一，筆觸及調性的差異較不明顯。
7. 技法：多採重疊法、勾線法、水洗法，水分的渲染變化較少，畫幅中的留白較不明顯。

（二）中期水彩畫作品（1984-1993）

以風景及仕女為主，輔以花卉、宗教、地方人物畫及禽鳥作品。陳陽春幼年奠基的書法根基，用筆精妙外，另外亦得自於二十世紀初著名英國水彩畫家佛林特之女性作品的啟發，獨到的領悟：「他的人物畫（女性模特兒），不僅肌理分明，其晶瑩剔透，彷彿連那芬芳的氣息及肌膚的彈性皆可感覺出來。…佛林特描寫女性，小至風景中的陪襯人物，大至模特兒的特寫，不論是簡單幾筆或細膩描繪，不僅栩栩如生，彷彿自畫面走出，更令人贊嘆的是，這些女性彷彿個個有其特性，氣質、表情同時包含著一個複雜的、隱晦的故事。」此期的創作動機，一方面因為受其影響創作的靈感不斷的湧現，創作的題材與領域亦多方的突破，於大量創作品的出現之餘，相對的經常舉辦畫展，這種喜悅更想讓廣大的群眾分享。

1. 風景水彩畫

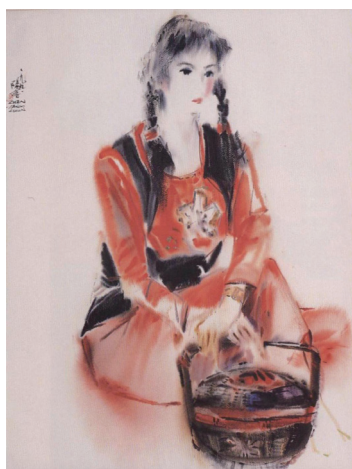
中期以後除國內鄉情系列作品之外，國外風景寫意作品逐漸增多，此期



陳陽春〈曲線之外〉1992



陳陽春〈低語〉1990



陳陽春〈懷舊〉1991

對中西技法的表現漸趨成熟，對光影及色彩的掌握更顯鮮活，畫中的意境更為開闊。如〈曲線之外〉（1992）、〈冬暖〉（1992）、〈泰國水鄉〉（1993）等，尤其〈曲線之外〉之作，對梯田水中倒影的掌握、肌理的呈現、乾濕變化的運用、點景，人物動態神情的詮釋，均能駕馭自如，除此之外，不斷拓展不同的生活領域，藉以豐富藝術的內涵。

2. 仕女水彩畫

於 1984 年代起，遊歷寫生之餘及參觀畫展人群中，陳陽春發覺女性題材之新意，嘗試自我超越，以身邊熟悉的東方女性為題材，創作出許多仕女畫。

自古中國畫中的人物畫包涵甚廣，如歷史畫、仕女畫、故事畫、風俗畫、肖像畫、宗教鬼神畫等等，在中國的人物、山水、花鳥三大畫系中，以人物畫發展最早，亦佔據重要的地位，其中又以人物畫較難，早在晉時顧愷之的畫論中也提及：「凡畫、人最難，次山水，次狗馬。臺榭、一定器耳，難成而易好，不待遷想妙得也。……美麗之形，尺寸之制，陰陽之數，纖妙之跡，神儀在心，而手稱其目者，玄賞則不待喻。」可知對人物畫應掌握用筆，注重對象的神采，而以形神兼備為要。

同樣的，陳陽春的人物畫也注重神韻，企圖掌握人物的表情與動態，對構圖造形的拿捏、線條的掌握、色彩的運用、氣氛的營造都有獨到之處。他除了吸收西方畫作透視光影與色彩變化的技法外，更融和中國水墨畫的線條之美與飛白乾濕筆法之運用。尤其適度的留白，使美女畫給人無限的遐思，

且對畫中人物的穿著衣飾，搭配畫境的需求，加入不同的創意。

此期以美女為基本布局，由於遮遮掩掩及朦朧的意境，總有種欲迎還拒、半遮面的特殊效果，令人在意猶未盡之餘，更想再多看幾眼。美女畫因為身上猶著衣飾，藉著不同款式、色彩、質感的服飾，經由畫者的造境，將畫中女子的性情整個烘托出來，不但充實畫面的流動感，更讓人物鮮活具有生命力。

傳統人物的描寫以點睛最難，尤其經由眼神的傳達來反映人物的內在情緒；中國人物畫，自古以來，很多畫家都認為最難表現的是手部，除了欲抓住模特兒的美感，更希望藉由畫作，適度展現畫家的個性，嘗試結合彩墨的技巧，將女人的曲線與外在的感覺一併完整呈現。

3. 宗教、地方人物水彩畫

陳陽春對美的詮釋：「慈悲是一種美，健康也是美，感性是美，智慧也是美，美是沒有模式限制的，只要用心經營，不同的層面都可營造出自己獨特的風格之美。」由藝術品所呈現創作者所表現的生命力，透過欣賞解讀，可以影響我們的精神世界，激發我們的思想，並豐富我們的精神生活。

（三）近期水彩畫作品（1994~2011）

劉其偉認為：「以水彩畫人體要避免細緻的描寫，並且要盡量省略不必要的色階和調子。最重要的是隨時牢記著大而簡單的塊狀，並維持色度的簡



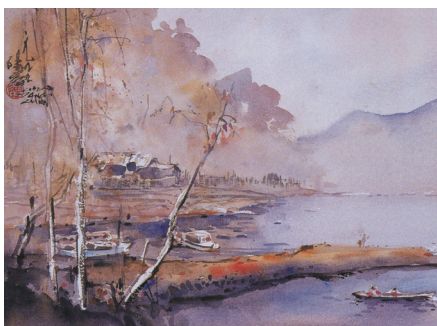
陳陽春〈靜思自得〉1987



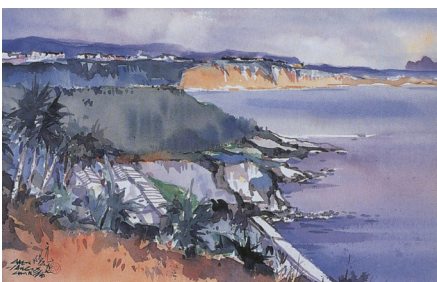
陳陽春〈媽祖緣喜〉1988



陳陽春〈松山慈佑宮〉1994



陳陽春〈日月潭之秋〉1997



陳陽春〈東岸之美〉1997



陳陽春〈北海道所見〉1998

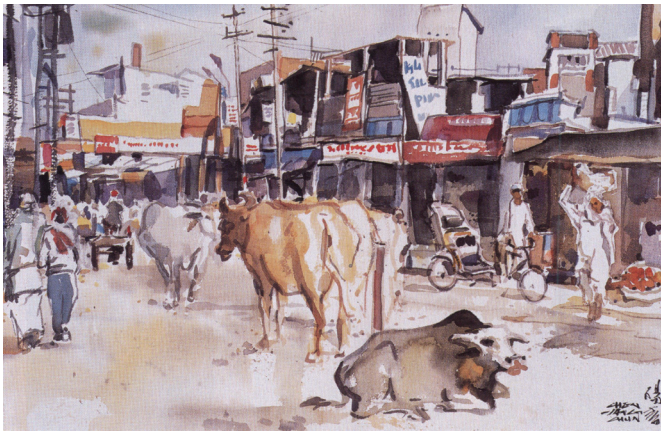
化；如色度複雜，絕不會是一張好的人體畫。」魏嫩（Roger Vernam）也說：「人物的描寫，不妨把技法忘掉，讓你的畫筆自由自在的在紙面渲染。不要顧慮畫錯，它將會幫助鬆緩你的情緒，……如是，技法自然會像 Bo-Peco 的綿羊一樣，慢慢地會回到家裡來的。」大師之言，指出人體水彩畫的高難度與不易控制性，可儘量省略繁複不易調和的色階與調性，作品或可成功展現。由晚近 2003 至 2004 年陳陽春風景、美女水彩畫的創意，可看出陳氏顯然已超越此一樊籬，邁向大開大闢的境界。

1. 風景水彩畫

陳陽春晚近風景水彩畫的創意，在於對通俗題材的畫作所融入主觀的造境，亦能雅俗共賞之餘，藉由格調高超所顯現的畫境，引起人們廣大的回響、感動之餘，使畫作轉化出盎然的情趣。如〈松山慈佑宮〉（1994），廟宇為臺灣早期常見的景致，也是臺灣畫家常描寫的題材，不但構圖絕美，意境深遠，並使水彩畫融注東方繪畫的特色，以濃烈對比的色彩表現臺灣特有的風情，純樸中洋溢著溫馨祥和的氣氛。〈日月潭之秋〉（1997），秋高氣爽的潭邊，掩映於層綠叢樹間，遠處山嵐如煙，隱約可見遠山與近景的互相輝映，構圖取景乃至用色，除寫實外，適度的造景，使畫作於不失真中展現美的境界。〈東岸之美〉（1997），堅實的東部海岸亦為臺灣畫家繪畫的題材，唯作者適度的留白，配合明亮的色調，使海面充滿陽光的璀璨，明快亮麗的色彩，寫出臺灣特有的濃郁鄉情。尤以善用各種融合技法，於強烈對比及光影的變化下，使整體畫面更為明媚動人。

陳陽春國外風景創作技法表現更是多樣，如〈北海道所見〉（1998），雖有類似北國風光水彩畫的味道，在中國式速寫的留白筆法下，表現明顯的透視空間結構感，以淡彩平塗及渲染法產生特有的空間光影效果。此外於暈染筆觸下，配合嚴謹的構圖，突顯出主題色彩及明亮顯眼的留白肌理，為畫家獨具的畫風。〈悠遊印度〉（1999），採東方水彩虛實的表现方式，於古老舊建築的肌理，聖牛與檢樸苦修的生活境況，蘊藏著歷史文化的光輝，以沉穩熟練的筆觸速寫古城的悠遠歲月。人與牛的動靜對應，配合淡彩光影的留白，鮮黃赭青的色調，顯現古街的沉穩寂靜，宛如時空的交錯，賦予生命傳承的意義。〈韓國初秋〉（2001）融合中西並用的格調，嘗試詮釋中國式筆法的枝幹，配合明晰流暢的設色，採西方空間光影的留白，讓遠屋顯得更為明亮，遊人騎著腳踏車的動態呼應，使鄉城充滿了蓬勃的生氣。〈舊金山中國城〉（2003）則於特殊的取景構思下，兩側漸遠的高樓，於舊金山擁擠的都市叢林中，格外顯得生機盎然。以彩筆加以點染與留白虛實相生，使單調的都市建築，藉光影流動的變化，搭配彩旗廣告看板的相互襯托，取得整體的和諧。

〈京都聖地之秋〉（2003）突顯出宗教的化外淨土，近景崢嶸的老松樹



陳陽春〈悠遊印度〉1999



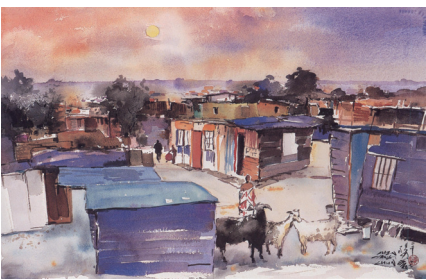
陳陽春〈韓國初秋〉2001



陳陽春〈舊金山中國城〉2003



陳陽春〈京都聖地之秋〉2003



陳陽春〈南非村落〉2007



陳陽春〈巍巍愛丁堡〉2008

與聖地建築的孤立寂靜，引領出聖地的幽思，朝聖者正於聖殿內靜修，待引渡向聖潔的彼岸，筆簡意賅而寂靜的深潭，於渲染的氛圍中，襯托出聖地清修的澄澈清明。〈南非村落〉（2007）原為高度開發的喧囂城市，環繞週遭卻是廣漠的大地與荒蕪的鐵皮屋村落，產生貧富差距的明顯對比。於冷灰色調的鐵屋上，遠天渲染出霞光映照的光輝，陰暗與污穢中隱約顯露出光明希望。許多連鐵皮屋都無法擁有的大地子民，因善心人士的濟助麵包、毛毯，而能免於嚴冬面對生命的威脅。從繪畫表現的深意，流露出悲天憫人的人性。

〈巍巍愛丁堡〉（2008）的畫境中，俯視愛丁堡山城，櫛比鱗次亂中有序的民居建築，引人發思古之幽情。全幅畫以黑白有力的色調處理，尤其在類似單調的建築群中，透過不同筆意及錯落有致的安排，既營造統一和諧的氣氛又顯現豐富的韻律感；以虛實相生相長，使近景山坡建築及遠山的空間無限遼闊。



陳陽春〈思念的人〉2008

2. 仕女水彩畫

陳陽春有感於「尋求靈感的唯一條件就是經驗的累積，在創作上欲達收放自如之境，須要功夫的磨練，因此要成為一位有為的創作者，經驗的累積及功夫的磨練是突破靈感與造就靈感不可或缺的不二法寶。」1995年起陳陽春的作品中，其仕女速寫增多，對人物造形、線條及用色不斷的淬煉，如〈色彩與線條〉（1998）、〈自在〉（2001）、〈恬適〉（2002）、〈少女情懷〉（2002）、〈品茗〉（2002）、〈淡彩速寫〉（2002）、〈紅衣女〉（2002）等速寫淡彩作品，其筆觸則更為簡潔。



陳陽春〈恬適〉2002



陳陽春〈紅衣女〉2002

於技法淬煉的同時，開始尋求各種不同題材的溶入，如將花果、樹鳥與美女畫的結合，可見於〈背影〉（1995）、〈思慕的人〉（2002）、〈恬適〉（2002）等創作；又如閒棲的禽鳥與悠遊於美女周遭的游魚，見〈低語〉（1990）、〈魚水之歡〉（1997）、〈靜思〉（2000）、〈嬌媚〉（2002）。此期創作題材的多樣，是其迷離夢幻、飄逸出塵時期的巔峰之作，如〈真情〉（1995）、〈春之頌〉（1997）、〈遐思〉（2000）、〈靜思〉（2000）、〈飄逸之美〉（2000）及〈花語〉（2002）、〈思念的人〉（2008）等作。如此難以掌握的題材，亦能輕易駕馭，畫中以筆墨傳神寫出少女的嬌柔純真，鮮嫩的大紅袍與黃綠的蕉葉紫果取得和諧的對比，以適度的墨韻表現出烏亮長髮與背景，再以留白點綴的繁花相襯，於淡青、橙黃渲染調和的空間，襯托出清新的少女情懷。

陳陽春於近兩年，創作無數的風景美女水彩作品，好似四季美女風情畫，略加詮釋如下：

a 〈尋夢園〉（2003）

此幅水彩作品以細步穿梭的和服少女與遠景深處的日式豪宅大院相呼應，描述少女細步穿梭於層層花圃之中，細心探視深幽小徑，希望能找尋出美夢的方向。於迷離夢幻的花樹叢間，鮮綠與嫩黃的淋漓渲染下，陪襯出幾許疏落的紅花，反襯出行於乾筆皴擦留白的小徑中白衣和服少女的動勢，與厚實濃淡墨黑的高聳庭院大宅遠遠相互呼應，似乎隱約暗喻少女的憧憬與夢想，就算豪門深似海，或許可一探森森庭園幽境裡，雖不停的邁出細碎的步伐，努力尋找去向，但是否會忽略身邊如許優美的景致。畫面處理的方式，乃以快速俐落的筆觸寫出穿梭而行少女的動勢及點染出小道，再於遠方平塗、重疊畫出日式深宅大院，以便與主題遙相呼應，待勾寫出建築四周園景及遠山後，以渲染及噴撒法使近景遠天產生朦朧意境，最後以紅花綠葉對比的色調點醒通幅的生機。

b 〈夢鄉〉（2003）

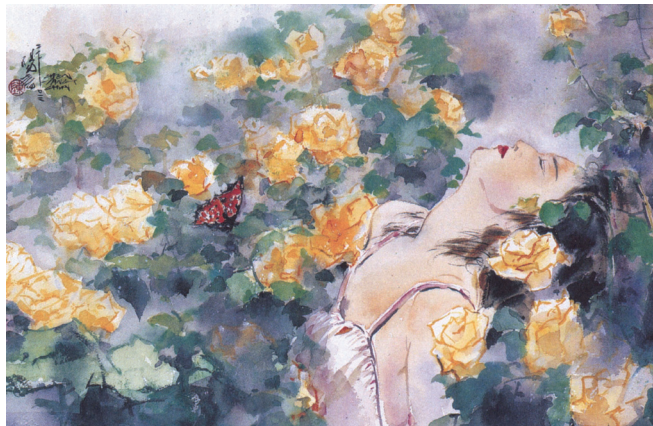
春天繁花似錦的一片黃玫瑰花叢中，一位著露背紫羅蘭寬鬆衣裳的美女，開懷凝神如入夢鄉情思中，一抹紅唇與翩翩起舞的鳳蝶相互呼應，彼此正舒暢的吸吮著甜蜜的花香，伴隨著甜美的憧憬。畫面藍中帶紫的背景，不但襯托出翠綠葉間的黃花，更突顯出掩映其間白晰女子的膚色，兩腮的粉嫩及髮稍的酣暢，洋溢著溫馨幸福甜美的滋味，好似落入春天的夢境中。畫幅中描繪出仰面而立女士的姿態，尤其閉目沉思的神韻及髮梢的飄逸已使畫面氣韻生動，又使黃色玫瑰及綠葉遠近聚散穿插其間，藉由色彩渲染乾濕相破產生律動的動勢，使畫面出現更強的感染張力，最後以紅唇、鳳蝶、用印來對比提點出通幅的氣韻神采。

c 〈秋詩篇篇〉（2003）

低頭沉思的長髮女士，身著寬厚和式絳紅大袍降低色階與深秋搖曳生姿的黃花相當調和，上方糾結纏繞的白花，勾勒出複雜的愁思。整體以濃淡相破、乾濕並用設色下，局部的留白使靈動的筆觸，營造出秋色的凝重氣氛。



陳陽春〈尋夢園〉2003



陳陽春〈夢鄉〉2003



陳陽春〈秋詩篇篇〉2003

前景的黃花及背景有著西方水彩渲染光影變化的效果，又以中國寫意筆法勾勒出主題人物與狂草般的花枝，使光影、煙雲渾然一氣。正是陳陽春對畫勇於嘗試及突破，吸收西方透視光影色彩變化的技巧，再加以融合中國水墨畫的線條、留白效果，除了有明暗光影的變化，更使彩墨交相融合，營造出特有的空靈意境。

d〈若有所愛〉（2003）

身披潔白大袍下吹彈可破的嬌柔身軀，置身霧動霜結的梅林雪海中，更顯得冰清玉潔。先寫意出俯身而視雙手挽衣女人的樣態，乾濕並用下配合適度的留白，大筆揮灑出身披白色大袍的姿態，以簡練概括的筆觸勾勒出飄逸下垂的白袍。更以枯辣的筆意寫梅幹枝梢，留白相間點染出俯仰相映成趣的雪梅，尤其下方塊面乾擦濕染的霜雪，使得景致更為深邃，以青藍與淡紫濕染背景，營造出渾穆清嵐初冬景象。陳陽春常藉由水分的乾濕相襯，將畫面表現得淋漓盡致，作品不但增加透明性，更給人輕快明朗的感覺，此於水彩畫實屬高難度創作，而仕女畫尤甚。

e〈暗香〉（2004）

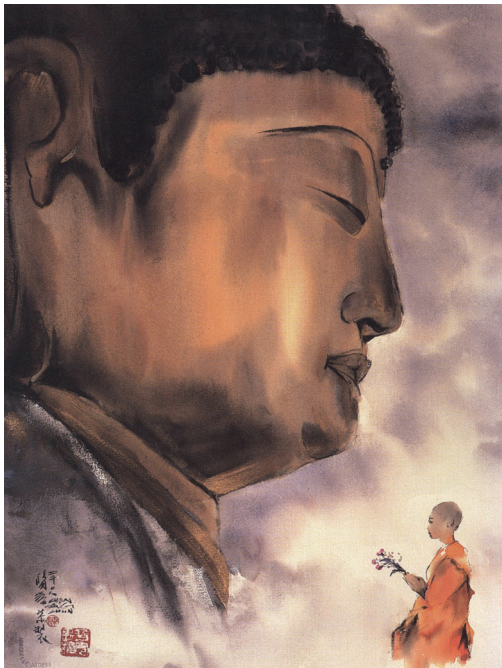
陳陽春喜歡將畫中的美女畫得「似笑非笑」表面看似冷漠，實則內心如火，給人無限想像空間。此圖表現東方女性特有的冷漠含蓄與靈秀解語的氣質，深冬



陳陽春〈若有所愛〉2003



陳陽春〈暗香〉2004



陳陽春〈虔誠佛光〉2008



陳陽春〈關聖帝君〉2008



陳陽春〈慈航普度〉2009



陳陽春〈觀自在菩薩〉2008

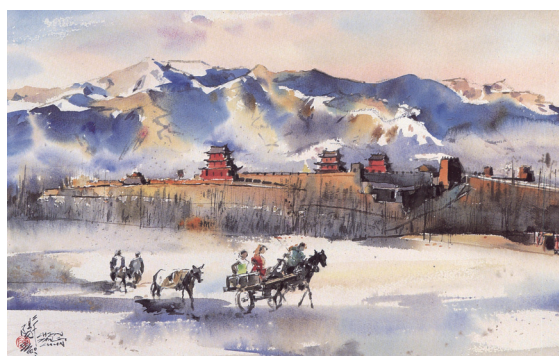
的蕭肅，以壓雪低垂的梅枝，抖落出飽經風雪的寒意，似乎突顯天地間的枯寂冷漠，實則內心正如枝頭解語初鳴的鳥，於萬般沉寂之後，欲盡訴衷腸。畫中難能可貴的，除了寫出飽經風雪仕女複雜的心境，更畫出微風抖動雪枝飄落下隱隱的梅花芬芳，彷彿聽到鶯啼婉轉嘹亮的歌聲，不但使觀者融入畫境，更是一幅具有生命力的藝術創作。正如陳陽春常談到的：「畫家若能將豐富的經驗與感性的心靈充分融合，充分運用暗喻、聯想、象徵等方法來擴展美的題材，即使只是一個平凡不起眼的角落，也能在轉眼間變成一幅耐人尋味的畫面，這也是繪畫最可愛、最迷人之處。」

3. 宗教、地方民族人物水彩畫

繼仕女畫之後，陳陽春由宗教上的體悟修持，配合高超畫技的淬煉，使其人物畫及宗教、地方民族人物畫的氣韻內涵，頓入超脫的階段。如恭繪之〈觀自在菩薩〉（2008）、〈虔誠佛光〉（2008）、〈觀自在菩薩〉（2008）、〈關聖帝君〉（2008）等，由於藝術來自生活的洗練，作者冀望將儒家的進取、佛家的超脫、道家的飄逸皆融匯於其藝術中，曾經數度以觀音為題材入畫，畫前先行齋戒沐浴，以誠敬虔誠的心恭繪，畫中慈光普照下菩薩慈悲皎潔的聖容，顯現普渡眾生的一念心。

4. 花卉、禽鳥、走獸水彩畫

陳陽春的花卉作品於嬌豔欲滴中展現生命的氣息，而禽鳥走獸作品則別富生趣。〈絲路之旅〉(2002年)、〈歸〉(2003年)、〈南非獅園〉(2007年)、〈泰國古寺與大象〉(2008年)、〈巴林所見〉(2008年)等作品中之馬、獅、象、駱駝等走獸，勾寫出動物的神態，於適度留白乾溼並用渲染下，呼應出自然環境與生物間的生生不息。



陳陽春〈絲路之旅〉2002



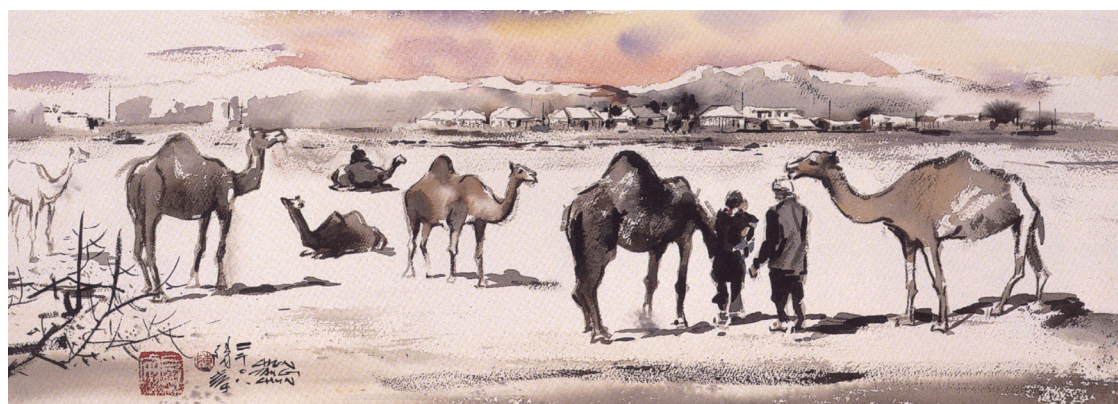
陳陽春〈歸〉2003



陳陽春〈南非獅園〉2007



陳陽春〈泰國古寺與大象〉2008



陳陽春〈巴林所見〉2008

第四篇

陳陽春水彩畫創作思想與理念

水彩畫源自十八世紀之前的西方，直到十八世紀末才由英國畫家確立此一具有透明效果的繪畫藝術。日本石川欽一郎 1907 至 1916 年來臺擔任總督府翻譯官及國語學校（台北師範學校）教官時，倪蔣懷、陳植棋、李澤藩、藍蔭鼎、張萬傳、葉火城、洪瑞麟、鄭世璠、李梅樹、楊啟東等前輩畫家都受到他的啟發，奠定臺灣美術教育之基礎。他深入臺灣鄉野，啟蒙台灣畫家愛自己的鄉土，他彩繪無數的臺灣鄉村圖畫，輕快活潑的筆法，觀察入微的鄉土特色，扣人心弦。陳陽春早期亦間接受其影響，揮灑彩筆表現對鄉土的熱愛。

陳陽春認為藝術的創造在未經顯現之前，祇是一種意象的聯想。但是，意象的再現卻是一種經驗，在未加入作者本身的情感、理性之分析與統整之前，絕不可能產生藝術，藝術必須有獨立的生命，意即「創造的想像」。而創作靈感本身有兩個特徵：其一是它突如其來，其二是它不由自主。往往經驗的累積及功夫的磨練是突破靈感與造就靈感不可或缺的不二法寶。主張靈感：「等它來不如找它來，而尋求靈感的唯一條件即是經驗的累積，在創作上欲達到收放自如之境界，亦即是功夫的磨練。」陳陽春臺灣水彩畫創作的理念，可歸結如下數點：

構圖、色彩、肌理為其繪畫形式的表現重點，尤以構圖及色彩為其繪畫作品中極為重要的視覺語言。長達四十年的創作生涯中，他的水彩畫已融合了東方水墨的靈性和西方水彩的光影，其創作題材，包括風景、仕女、花卉，能瞬間掌握自然萬物的精髓，尤其構圖中虛實的巧妙安排，明暗光影的幻化，使畫面淡雅清新、豔而不俗。他認為藝術家需兼具真、善、美與愛，尤其那一股綿綿的愛更是藝術創作的原動力。就整體而言，已將西洋水彩的技巧與中國水墨的精神，巧妙的組合，塑造出東方水彩畫的風範，畫中不但流露作者的思想、感情，並使觀賞者獲得深深的共鳴。

一、水彩畫學習的要領

水彩畫是一門不易專精的學問，它不似油畫，稍有偏差還可以慢慢地添補做些修改，水彩正如同書法般，下筆就不能更改，而且不只是筆觸、線條，

還有色彩、乾濕程度和濃淡、深淺的控制問題，要達到超凡的境界更是難上加難。畫家的審美力要高，這樣畫出來的畫，不但自己滿意，也讓人接受。他認為學習水彩畫不可或缺的要訣，有下列要點：

（一）搜集題材

學畫者通常可藉照相搜集題材，亦可將眼底之景物畫於速寫本，最好還是寫生，室外寫生最難之處是光影隨時在移動，或因環境惡劣，畫者必須在短短數分鐘內捕捉意境，傳達美感，因此當您觀察感興趣的景物時，最好能馬上速記下，至於明暗的安排，賴於平日多觀察，那就是表現立體感的妙方，才有把握畫下一幅有內涵的水彩畫。要達到預定的效果，並無一定的方法可循，此乃水彩畫的自然美，也是構成畫本身具有獨特吸引力的條件。

（二）由淡彩入手

初學者往往易被色彩的魅力所迷惑，而對物象的形態及明暗看不準確，忽略了繪畫的基礎—素描是繪畫必修的功夫，初學時自然不感興趣，待理解之後，它在筆觸和調性的領域中，將深深體會到其生命力。素描在我們的繪畫生涯中永遠不會有止境，初學水彩畫不妨在風景素描或速寫上著色，一般稱為淡彩，十八世紀之前，英國的水彩皆是淡彩，小畫要有大畫的氣勢，而大畫必須有小畫的緊湊，一氣呵成，不可拖泥帶水，在色彩上要免於俗氣，妥善地了解畫材和性能，發揮它的特性，找適當的題材配合，以達相得益彰之效。

（三）勿使畫筆停頓

我們當然可以用長篇幅去解釋和分析水彩的技巧、構圖，但最重要的創作因素卻是本能的直覺，其價值是不可否認的，水彩的技巧非一成不變憑實際經驗累積出來，創作的原則就是不停的繪畫、思考，勿使畫筆停頓。

（四）畫出心中世界

水彩畫的困難，在於把一個通俗題材創造出雅俗共賞格調高超的作品，坦誠自然的意境，讓別人從漠不關心進而引起回響，由厭煩轉為讚歎、感動人，或由單調變成生趣盎然，我們描寫一個主題，若太抽象，有種不實在的感覺，若太寫實，則又過於呆板，或有討好觀眾之嫌，一切技巧只是表達目的方法，而人生的歷練和思想所引發出來的內涵才是重要的。

（五）瞭解畫材性能

初學者通常只用一種紙張作畫，達不到預期的效果，或無法表達自己所

第四篇

陳陽春水彩畫創作思想與理念

水彩畫源自十八世紀之前的西方，直到十八世紀末才由英國畫家確立此一具有透明效果的繪畫藝術。日本石川欽一郎 1907 至 1916 年來臺擔任總督府翻譯官及國語學校（台北師範學校）教官時，倪蔣懷、陳植棋、李澤藩、藍蔭鼎、張萬傳、葉火城、洪瑞麟、鄭世璠、李梅樹、楊啟東等前輩畫家都受到他的啟發，奠定臺灣美術教育之基礎。他深入臺灣鄉野，啟蒙台灣畫家愛自己的鄉土，他彩繪無數的臺灣鄉村圖畫，輕快活潑的筆法，觀察入微的鄉土特色，扣人心弦。陳陽春早期亦間接受其影響，揮灑彩筆表現對鄉土的熱愛。

陳陽春認為藝術的創造在未經顯現之前，祇是一種意象的聯想。但是，意象的再現卻是一種經驗，在未加入作者本身的情感、理性之分析與統整之前，絕不可能產生藝術，藝術必須有獨立的生命，意即「創造的想像」。而創作靈感本身有兩個特徵：其一是它突如其來，其二是它不由自主。往往經驗的累積及功夫的磨練是突破靈感與造就靈感不可或缺的不二法寶。主張靈感：「等它來不如找它來，而尋求靈感的唯一條件即是經驗的累積，在創作上欲達到收放自如之境界，亦即是功夫的磨練。」陳陽春臺灣水彩畫創作的理念，可歸結如下數點：

構圖、色彩、肌理為其繪畫形式的表現重點，尤以構圖及色彩為其繪畫作品中極為重要的視覺語言。長達四十年的創作生涯中，他的水彩畫已融合了東方水墨的靈性和西方水彩的光影，其創作題材，包括風景、仕女、花卉，能瞬間掌握自然萬物的精髓，尤其構圖中虛實的巧妙安排，明暗光影的幻化，使畫面淡雅清新、豔而不俗。他認為藝術家需兼具真、善、美與愛，尤其那一股綿綿的愛更是藝術創作的原動力。就整體而言，已將西洋水彩的技巧與中國水墨的精神，巧妙的組合，塑造出東方水彩畫的風範，畫中不但流露作者的思想、感情，並使觀賞者獲得深深的共鳴。

一、水彩畫學習的要領

水彩畫是一門不易專精的學問，它不似油畫，稍有偏差還可以慢慢地添補做些修改，水彩正如同書法般，下筆就不能更改，而且不只是筆觸、線條，

還有色彩、乾濕程度和濃淡、深淺的控制問題，要達到超凡的境界更是難上加難。畫家的審美力要高，這樣畫出來的畫，不但自己滿意，也讓人接受。他認為學習水彩畫不可或缺的要訣，有下列要點：

（一）搜集題材

學畫者通常可藉照相搜集題材，亦可將眼底之景物畫於速寫本，最好還是寫生，室外寫生最難之處是光影隨時在移動，或因環境惡劣，畫者必須在短短數分鐘內捕捉意境，傳達美感，因此當您觀察感興趣的景物時，最好能馬上速記下，至於明暗的安排，賴於平日多觀察，那就是表現立體感的妙方，才有把握畫下一幅有內涵的水彩畫。要達到預定的效果，並無一定的方法可循，此乃水彩畫的自然美，也是構成畫本身具有獨特吸引力的條件。

（二）由淡彩入手

初學者往往易被色彩的魅力所迷惑，而對物象的形態及明暗看不準確，忽略了繪畫的基礎—素描是繪畫必修的功夫，初學時自然不感興趣，待理解之後，它在筆觸和調性的領域中，將深深體會到其生命力。素描在我們的繪畫生涯中永遠不會有止境，初學水彩畫不妨在風景素描或速寫上著色，一般稱為淡彩，十八世紀之前，英國的水彩皆是淡彩，小畫要有大畫的氣勢，而大畫必須有小畫的緊湊，一氣呵成，不可拖泥帶水，在色彩上要免於俗氣，妥善地了解畫材和性能，發揮它的特性，找適當的題材配合，以達相得益彰之效。

（三）勿使畫筆停頓

我們當然可以用長篇幅去解釋和分析水彩的技巧、構圖，但最重要的創作因素卻是本能的直覺，其價值是不可否認的，水彩的技巧非一成不變憑實際經驗累積出來，創作的原則就是不停的繪畫、思考，勿使畫筆停頓。

（四）畫出心中世界

水彩畫的困難，在於把一個通俗題材創造出雅俗共賞格調高超的作品，坦誠自然的意境，讓別人從漠不關心進而引起回響，由厭煩轉為讚歎、感動人，或由單調變成生趣盎然，我們描寫一個主題，若太抽象，有種不實在的感覺，若太寫實，則又過於呆板，或有討好觀眾之嫌，一切技巧只是表達目的方法，而人生的歷練和思想所引發出來的內涵才是重要的。

（五）瞭解畫材性能

初學者通常只用一種紙張作畫，達不到預期的效果，或無法表達自己所

想的意境時，往往就灰心了，這是很可惜的事，不同的紙張有不同特點，如畫法接近國畫或飛白的筆觸，可選用宣紙或粗面的水彩紙。一般水彩畫紙的微粒有平滑的、細密的或粗糙的，後者較為適用，它有足夠的「齒紋」，使透明的顏色達不到的地方，仍保有其紙的本色，自然而然地就富有質感了。

二、藝術的人生觀

陳陽春不但將藝術、宗教、思想、感情、生活融於一爐，其繪畫兼取寫生取真、造境取意，企圖追求水彩之清靈、水墨之意境、油畫之厚重，其繪畫藝術來自生活的提煉，以自然為師，將儒家的進取、佛家的超脫、道家的逸趣融匯於其創作中。

在他眼中真善美愛是其創作的原動力：「宗教即藝術，藝術即宗教，宗教家有藝術家美的格局，藝術家有宗教家的胸懷，我認為宗教與藝術是很接近的。藝術家嘔心瀝血於創作領域中，以期作品能讓更多人欣賞、浸淫藝術之中，不也是一種布施嗎？」

愛美、審美的能力，在成長的過程中，如常接觸、栽培、薰陶，這樣不只能美化我們的視覺，精神與心靈皆能獲得提升，美感並非人人得而有之，它也是經過訓練和經驗累積而來，美感的啟發，可由我們生活周遭環境去觀察、培養，諸如一花一木，甚或枯枝落葉，涓涓流水都會引起我們遐思、觸動心弦，因此以自然為師將有所獲。

三、時人對陳陽春水彩畫作的評述

鄭芸於 1985 年評述陳陽春仕女畫道：「女人那種生活在生命中最具靈性、婉約有緻、溫存可人的一面，以各種不同的角色，一一在畫面上表現出來。不同格調的女人，表現出不同的層次，從畫裏可以看出這些女人的教育水準，以及職業的大概，陳陽春以他最敏感的筆觸，輕輕帶過任何一個足以顯示畫中人特色的重點。」

李黨於 1989 年採訪報導：「在我們的觀念裡，水彩畫就是寫生，然而，在陽春先生的畫中，他寫的雖是自然的風景，但經由靜觀、摹寫、移情到忘我的思索，筆下出現的，卻是一個寧謐安詳的世界，抒情的韻味充塞在畫面的每一個角落，濛濛的煙景，蘊藉無限，使人悠然地神往於那亙古的空間裡。陳陽春生長於以宗教聞名的北港，純樸的鄉土民情，遼闊的田野景色，孕育出他一顆誠摯的藝術心靈。陳陽春筆下的女人充滿生命力，在現實與非現實間，散發出如詩般的遐思。這些美女畫作，大都以靈巧的渲染技法完成，神似而非形似，與一般的人物畫大相逕庭，…畫家著重意象，追求心靈上的美

感，以感覺為訴求，筆下的美女，有喜悅與憂愁，有甜蜜與惆悵，多樣化的情感交迭，組成了她們生生不息的生命力。以水彩來表現藝術，“水”佔著很重要的地位，水份的掌握和水份的效果，是構成整個畫面的精神與生命，經由長時間的努力，陳陽春的技巧幾已達到出神入化境界，更難得的是，他將中國水墨畫的意趣，補以西畫奔放、淋漓的技巧和創意，形成自己獨特的畫風。」

劉其偉於 1994 年曾與陳陽春一同旅遊寫生，贊許他為：「臺灣最成功的專業水彩畫家之一」。美國水彩畫家曾景文對其畫作贊賞道：「已將西洋水彩的技巧與中國水墨的精神，巧妙的組合，尤其畫面的留白，讓人留下深刻印象」。並稱許其創作題材之廣泛，尤其虛實的安排更有獨到之處，在明暗上有時突破既有的光影，構圖上也力求嚴謹與變化，用色方面則獨偏中間色，因此畫面淡雅悠遠。

程及亦曾面囑陳陽春：「研究用自己的方法畫出巨幅水彩畫。」臺灣國際水彩畫協會鄭香龍理事長則列舉陳陽春水彩畫的幾項特點：（1）貫通古今融匯中西（2）畫中美女躍然紙上（3）意到筆不到（4）線條流暢俐落（5）畫中富有詩意（6）構圖嚴謹，不落俗套（8）文化大使當之無愧。

鄭乃銘於 1987 年 9 月幼獅文藝發表《陳陽春的色彩留白》，指出陳陽春的作品以「臺灣鄉間」及「美女」兩類見長：「陳陽春在處理鄉間系列作品，泰半應用水墨渲染的色彩漸近技法，尤其在牆面或建築體上，因



陳陽春〈老香港〉2008



陳陽春〈四川老屋〉2008

使用這種技巧，更顯得一種古樸美感。至於他慣用的留白處置，常讓畫面產生色度的光線感，而適當的留白也讓畫面有一個呼吸的機會，不致在作品上堆砌滿滿的，讓整幅畫充塞過度膨脹的擁擠。…他的美女不像國畫仕女圖那般細膩，也不像一般寫實人物畫的真切，嚴格來說，他以水渲染的方式來鋪陳人物的畫法，臉部表情都盡量被淡化；但由其輪廓看來都沉靜而恬適，像超脫於世俗之外的種種束縛。此時最明顯的一點是他從來不在美女畫面上設背景，人才是主體，而他並不特別交代畫中的人是什麼時代，充其量從服飾窺探出種族差異，其餘的全寫在欣賞者自己的心靈中了。」

2009年2月陳陽春水彩作品於中興大學藝術中心展出時，該藝術中心主任陳欽忠教授贊賞陳陽春的水彩作品：「空靈的意境，透明的色彩，含濕帶渴的線條，水墨寫意式的留白與渲染，形成一種獨特的風格與美感。」

陳陽春2008年後出現近乎「水墨式水彩畫」的作品，如〈老香港〉（2008）、〈四川老屋〉（2008），以水墨的線條、墨韻的渲染與大片的空間留白為主調，僅施以極淡的水彩點醒其間，已掌握了景物的本質，抽離繁雜的色彩與形態，產生虛實相生，更為通透空靈的意境。

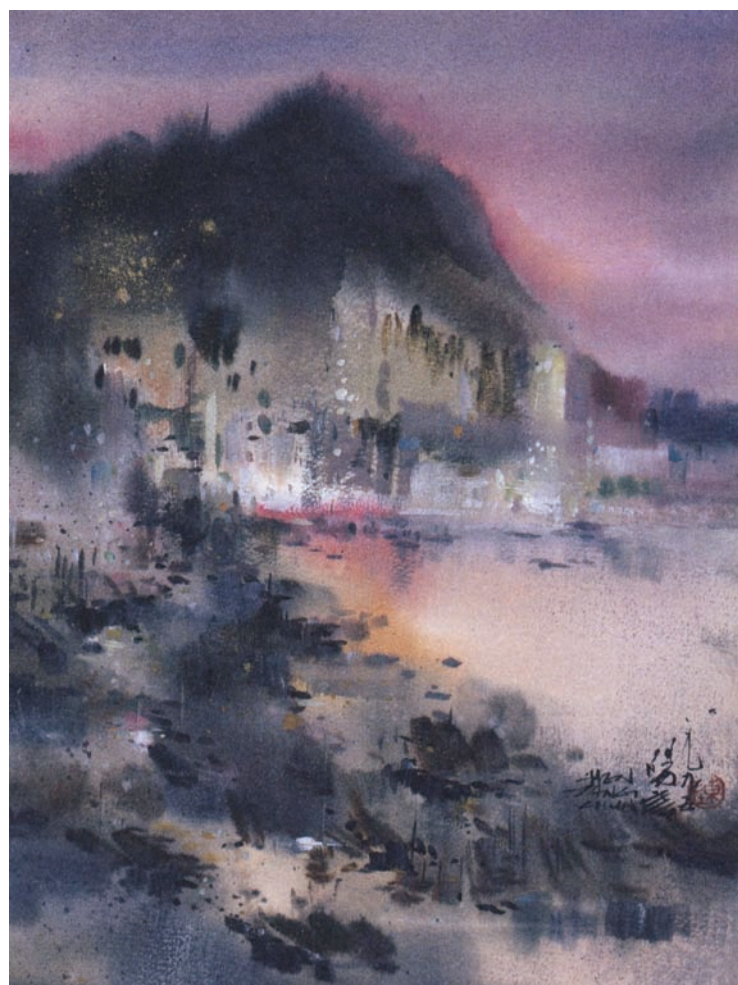


陳陽春水彩與淡彩速寫作品賞析

1. 香江夢惘

38×28cm 1995

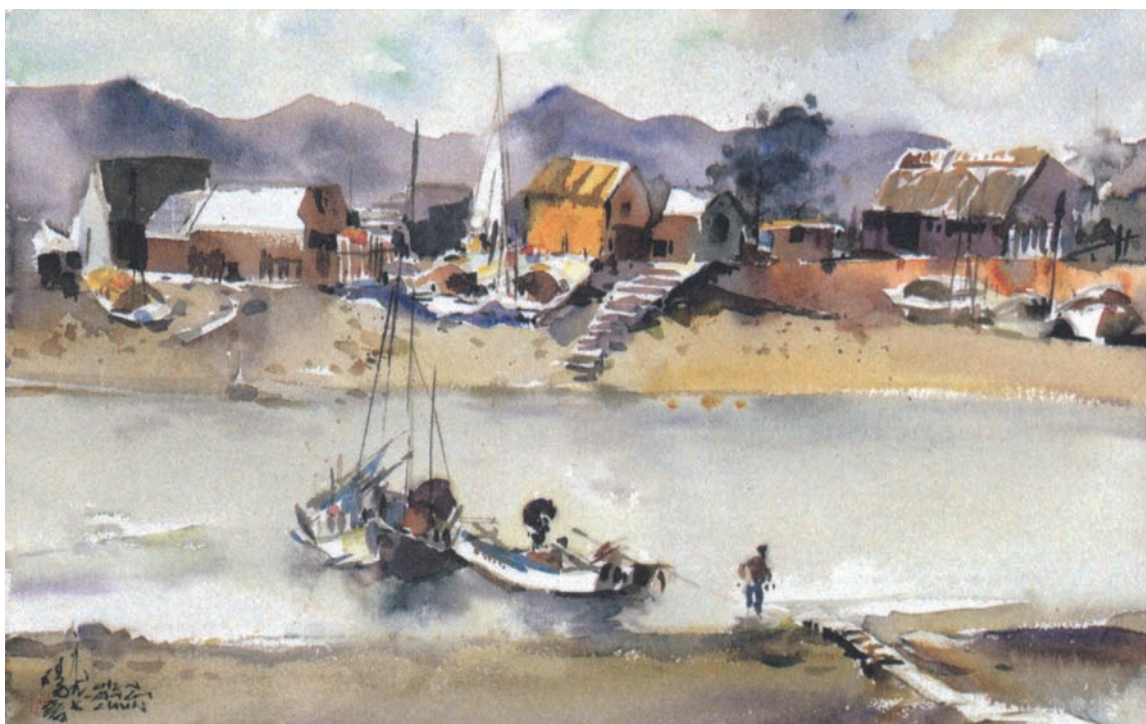
陳陽春早在 1984 年赴香港旅遊寫生，並舉辦〈香江夢惘〉水彩畫個展，這幅〈香江夢惘〉描繪香港黃昏華燈初上，夜色迷濛，燈光與水影相互輝映下的景象，畫面中濃淡、乾濕的墨色相映成趣，質感肌理的運用與揮灑，藉橙黃、微紅與厚白的塗刷噴點下，襯托出燈光的閃爍與迷離夢境，有著夢一般的詩意。

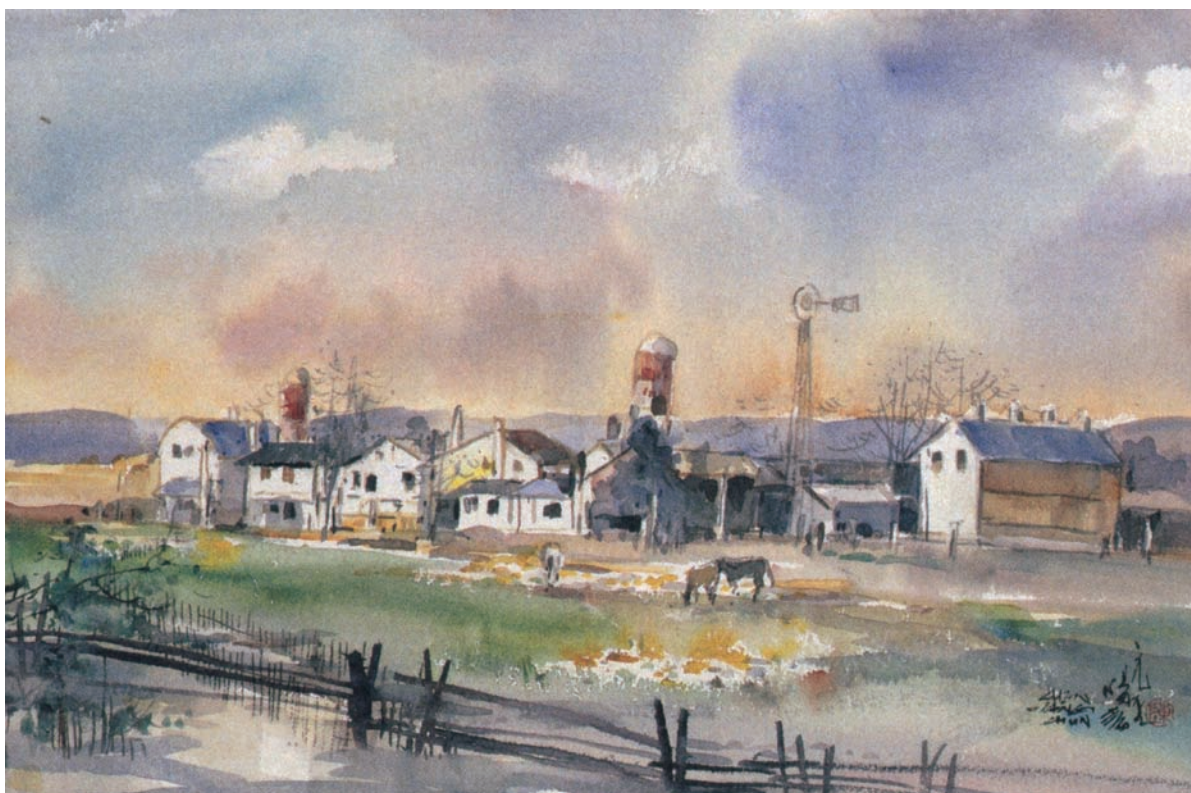


2. 香港漁村

38×57cm 1997

香港為國際貿易航空、商埠的轉運站，也是臺灣畫家進行國際交流或舉辦畫展經常往來之地，但多屬於過境的匆匆一瞥；繁華都會中即將消逝的香港小漁村，數說著即將過往的歲月；漁村聚落的簡陋與沙岸的歸帆及漁人恬淡的情態，簡略醒目的構圖與筆觸，活絡了孤寂的漁港村落。





3. 美國牧場（水彩）

1997年 38×57cm

美國牧場的空曠，屋舍聚焦於天空雲彩的輝映襯托下，圈欄草畦內，低頭的馬兒正專注享用富麗生氣的鮮草，圈欄厚重的筆觸，流暢又具韻味，倒映周邊的小樹叢及天光景緻，房舍、雲間、草場及水畦明亮顯眼的留白肌理，透出雲際的光影映照著大地萬物，顯現出自由、開放與包容的鄉居國度。



4. 彰化老屋（水彩）

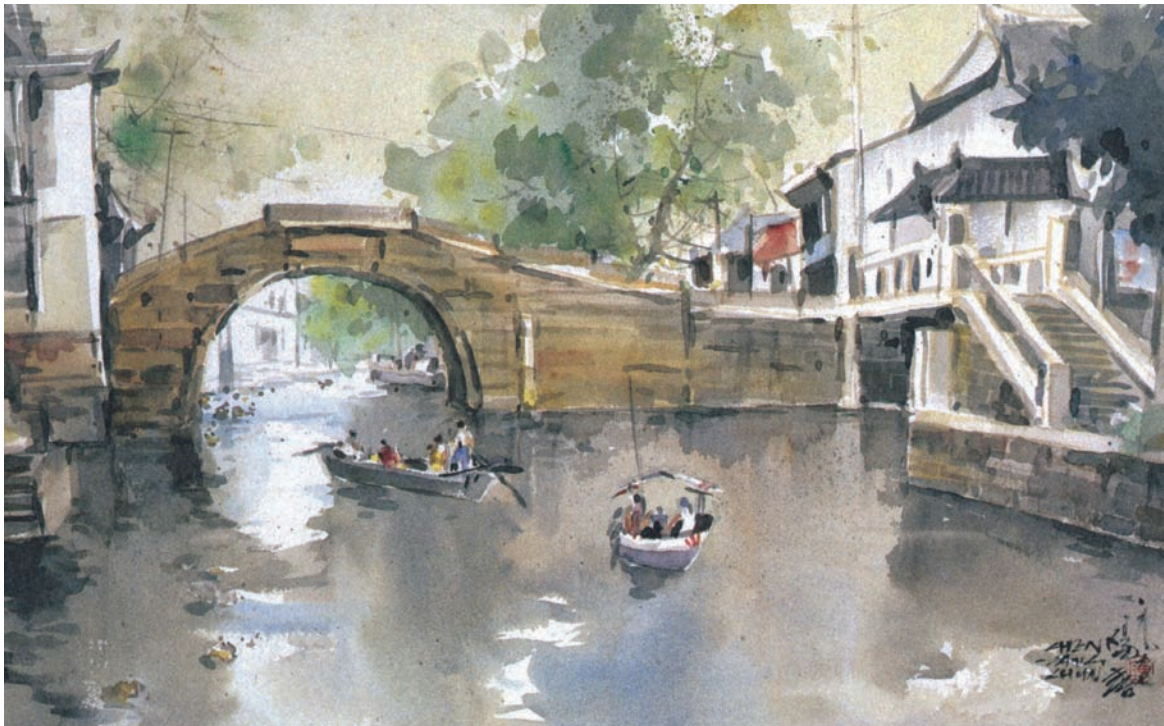
38×57cm 1998

赭瓦老屋櫛比鱗次掩映於樹叢間，高聳樓牆外，辛勤的鴨農與聚散有致的群鴨，相互呼應；灰濛樸實的色調，幾抹黃赭適度的調和，顯現生命萬物的無常，又存有不變的本質，使畫作於不失真實中，彷彿走入綿延不絕的滄桑歲月，卻又踏實點滴蕩漾在眾生的心中。

5. 周莊水鄉（水彩）

38×57cm 1998

水景的波光粼粼，尤其畫面藉著透明水彩的渲染乾擦留白，使水波倒影展現出動人的蕩漾情懷，船中人物寫意筆趣的動態呼應表現，更突顯出畫境神韻情態的掌握，均是畫家最難但又最想挑戰的題材。周莊水鄉拱橋下，暢快律動的水波光影，顯現出藝術家對水景技法的精鍊，老舊建築歲月痕跡的質感肌理，均為畫家多年不斷淬鍊下，游刃有餘豐富多樣韻致的展現。



6. 夢幻香港（水彩）

38×57cm 1998

都會夜景表現是許多畫家不敢嘗試的題材，卻常見於陳陽春的水彩畫創作中，水彩的黑已不足以表現夜幕時，畫者則大膽以濃重的墨色，配合墨色神彩韻致的濃淡變化，於適度的留白中配合明亮的橙橘色調，使畫面中央天光燈影的璀璨，明快亮麗的色彩，抒寫出香港的綺麗夢幻。



7. 凝視 (簽字筆速寫)

38×30cm 1998

採用西方速寫及東方寫意的表現形式，傳神寫意出仕女獨坐凝思的神韻，以沉穩簡鍊的筆觸勾勒出凝視的眼神及手部肢體的情態，以虛、實相應的筆法與構圖，強化出內外動靜的張力。不需景物的襯托或色彩的點染，已充分展現女性溫柔婉約的特質。



8. 品茗（簽字筆速寫）

38×30cm 2000

用軟性炭筆輕重有別的筆觸，描繪端杯品茗仕女的姿容，輕衫薄縷不受束約的筆法，顯露出閒情逸趣下品茗的情境，畫中仕女視線所及處，為使構圖調和的必要性，打破空間合理性，所繪低頭吃草的馬兒，不知它是否亦能品嚐出畫外的意趣。



9. 愛丁堡之冬（水彩）

38×28cm 1999

以濃淡有致的墨韻褐色基調，層層寫意出建築物於大雪敷蓋的景象，更用陡勁流暢的乾枯筆觸飛寫出枝梢，劃破寒冬透露出的生命力。遠天及近景的河道，經由適度的雲氣水痕，使空間光影留白富於變化，建物一側乾抹的橙黃，配合遠景建物天空雲影與近景雪岸中水間的湛藍，使冬天的城市綻放出無限生機。



10. 荷香（速寫淡彩）

38×30cm 2000

此幅側坐斜倚高腳木椅上，陷入沉思中的女子，筆意輕快靈妙而安祥，巧妙地以淡彩渲染的荷花背景，醒覺透發出女性慧質的靈性，荷香如同縈繞穿梭在迷離夢幻的靈思之中，顯現出清淨無染的真空妙有的意趣。



11. 回眸（簽字筆速寫）

38×30cm 2000

右手撐地側坐的女子，正欲梳理髮梢的心境，似乎如奔馳曠野後的野馬，於稍事安歇下，漸次撫平紛亂的思緒，回眸奔馳後復歸平靜的理性呼喚；雖是簡筆的人物速寫，為考慮畫作的寓意、醒題，畫家充分掌握賓主、構圖、質量的協調與平衡，以遠景黑馬的匆匆一瞥與人物姿態相互呼應，配合得恰到好處。



12. 憩 (速寫淡彩)

38×30cm 2000

右手撐頭側臥的女性速寫，內心的恬適酣暢，畫家為配合人物的需要，以淡彩寫意的荷池鋪陳出人物的心境，構圖、色彩、質感肌理，乃至造境，為作者人物繪畫創作表現的特質；不拘中西繪畫的素材或技法，西方的速寫、彩墨的渲染、寫意或半自動技法的噴染，配合畫作的需要，亦可兼容並蓄於一爐。



13. 鳥語花香（簽字筆速寫）

38×30cm 2001

僅以筆白描寫意出仕女的純真慧質，因簽字筆一落筆後即無法再次修改，畫家已累積四十餘年的寫生經驗，於如此複雜的構圖中，先速寫出仕女的主體，再配合人物主題，勾勒出鳥語花香的情境，襯托出仕女與解語花鳥之情景交融和諧的氛圍。



14. 日出·杭州（水彩）

38×57cm 2003

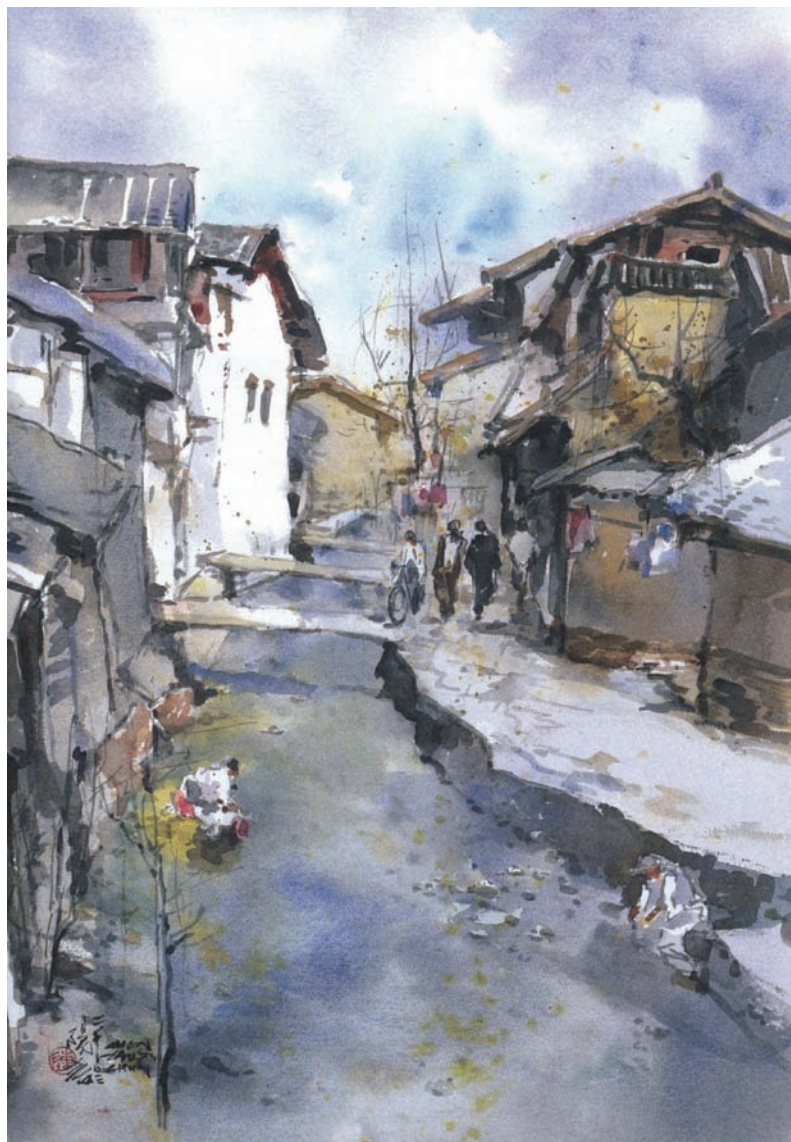
水景情態的多變，會隨著週遭的天候、景物、動靜、明暗，產生不同光影幻化，尤其藉著藝術家充份掌握透明水彩不同技法的展現方式時，瞬間即可對單一水景題材表現出千變萬化的樣貌情境。日出·杭州的景象，聚散有致的行船於水波光影中蕩漾，量體極重的近景與遠景的老舊建築，藉著畫面上的幾許垂枝，分別劃破歲月的空寂，與行船光影呼應出多樣鮮明的情懷。



15. 雲南老街（水彩）

38×57cm 2003

雲南老屋錯落延著小河兩岸而築，溝通兩岸的板築小橋數座緊接於相鄰的小巷道，畫家捕捉了過往的行人或通行的腳踏車，以及河岸邊浣衣的村婦，在在顯示出小小村落的人們生活的溫馨與關懷，幾棵落葉繽紛的樹枝點綴於映徹雲天的小河上，數說著鄉居歲月中萬物的無爭與樸實。



16. 蘇州水鄉（水彩）

38×57cm 2003

僅以蘇州水鄉河道旁一側緊鄰兩層樓的老瓦屋為主題，明顯聚焦於屋中一家人的生活起居，屋簷下晾曬的排排衣服，引道的階梯，河道上載運生活物資的渡船，使平板的構圖中，因通過的人物及水波的光影動態而豐富了起來，這正是畫家打破傳統構圖匠心獨運的佳作。



17. 新竹內灣 (水彩)

38×57cm 2003

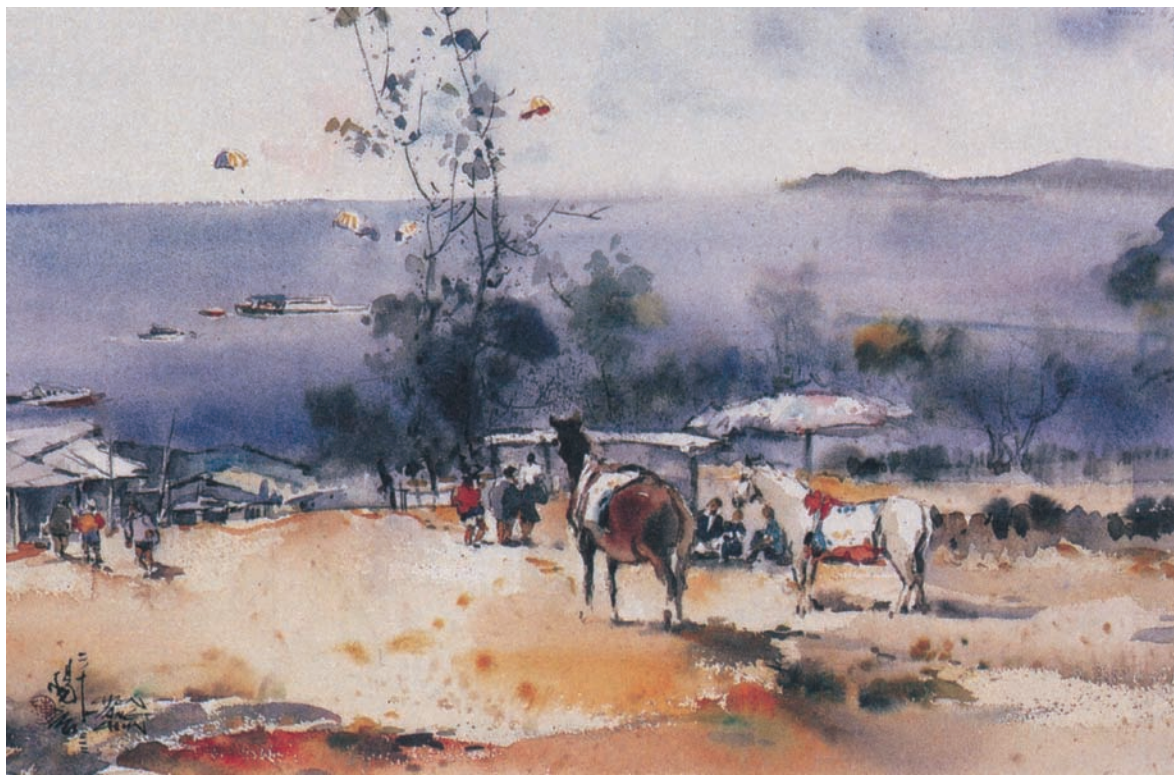
新竹內灣吊橋及建物的部份留白，矗立於蒼鬱翠林之中，益發讓人感受到大自然的清新與怡人。吊橋鋼索鐵線的勁道與細緻勾寫，更突顯藝術家一生寫實的功力，是沉潛又蘊涵無限生命的力與美，使通幅作品充滿了韻律與節奏；雲霧氣息悠遊於深山建物及溪谷近景之中，宛如沐浴於林野自然的懷抱。



18. 泰國離島 (水彩)

38×57cm 2003

泰國離島為一現代遊憩設施與常民鄉土景物並陳的地區，遠處平靜無浪的大海，幾艘遊艇穿梭其間，伴隨著近處廣佈的紅土、砂地的馬匹，優雅而稀疏的樹叢，配合喧囂的人群，深深刻劃出當地鄉土人情與外來文化的激盪，更凸顯大海與自然無限的包容與共存。



19. 湖邊秋色 (水彩)

38×57cm 2003

環山靜碧的湖邊，簡陋木柵圈圍的小碼頭，與岸邊疏落枝條的幾株老幹及新枝相映成趣；歸航即將靠岸的兩艘漁船，秋後收網的漁獲，僅堪一家溫飽。老幹凋零伴隨著兩三支新苗，生命的代代延續，榮枯與共的新生與傳承，藝術家的心靈關照是如此的微細深入，貼進了大自然與萬物的生命意義，湖光掠影自然萬象的呈現，透露出生命的悠遊與自在。



20. 基隆港灣（水彩）

38×28cm 2004

從山上遠眺俯瞰，整個基隆港灣一覽無餘，週邊環山由近而遠的筆觸及彩度層次分明，襯托出港區及天際的開闊與明亮，港內貨輪與週遭矗立的群山建物，產生動與靜的調和，尤其天空的雲霞與遠觀時一波如鏡的港區，更能撫慰遊子離鄉跑船飄泊的心靈。



21. 悠閒 (水彩)

38×28cm 2005

仕女可說是畫家近二十年最成熟的題材，自認仕女畫最難的地方在於手勢的掌握，而人物內在的氣質及神韻姿態的呈現，則為人物畫成敗最大的關鍵。畫家以彩筆速寫仕女閱書時的悠閒專注，簡潔暢快律動的筆觸，淡彩的渲染與烘托，顯現出創作者對人物情境的熟稔與精鍊，以簡筆略施淡彩中乾溼柔和的筆調，傳達出意想不到的豐富情境。



22. 常州小巷（水彩）

38×28cm 2005

常州小巷兩排簡樸的民居小屋，與遠處高聳的教堂成鮮明的對比，民屋沉悶的線條色塊與留白表現出樸實簡陋，雄峙的教堂如同電線桿般穿破天際彩霞，於陽光照射下顯得明亮動人，對老街人物變遷的關懷，流露出無與倫比的真摯之情。



23. 澎湖寫生 (水彩)

38×28cm 2005

澎湖仍保留臺灣早期的城鄉面貌，老屋伴隨著層層的樓房及富麗雄偉的廟宇，週邊隨處可見開闊茂密的田園，近處高峙的電線桿竟以雙勾精準的寫畫出來，儼然成為主角般挺立於人車稀疏的大馬路上，廟堂屋脊燕尾及電線桿頂部漸次融入濕中濕畫法的天空雲際，烘托出極為調和、平衡的構圖。



24. 楊橋老街（水彩）

38×28cm 2005

楊橋老街河道一側緊鄰兩層樓的老屋旁，茂密的叢樹林園，竟也有著依山傍水的明媚風光，小河邊引道階梯下辛勤樸實的村婦，是歷經多少代的傳承，仍安居立命於此，如華樹般卓然而立於人生舞臺，經由孤寂的身影及天際流水的蒼茫對照，愈加豐富其生命的韌性，對岸偃仰的老樹及小屋，則對照出賓主間構圖的巧妙反差。



25. 八里之美 (水彩)

38×28cm 2006

淡水八里之美經常成為臺灣早期畫家寫生創作的題材，畫家常常邀請國內外的藝術同好及學生友人前往寫生及長住，平沙岸邊的船隻碼頭尤其於落日餘暉映照下，多變而饒富情趣，歲月的延續與緬懷中，代代傳承的心靈美感，與大自然萬物相生相長，河岸平沙與川流不息的河水，充滿周而復始的生機，生命於變動中，隱約透露其不變的本質。



26. 泰國水鄉（水彩）

38×57cm 1993

本幅泰國水鄉之作，對動態波光水影的掌握、肌理的呈現、乾濕變化的運用、景點人物動態神情的詮釋，均能駕馭自如，有著英國水彩畫的特色。除此之外，更加拓展不同的生活領域，藉以豐富藝術的內涵。





27. 雲南之秋 (水彩)

38×28cm 2006

層層的遠山與岸邊的密林，環抱著映照天空雲霧的水面，伴隨著穿透雲霧的光影灑落於秋天稀疏枝葉的林間，近景林岸的厚重與沉穩，三兩垂釣的船隻與秋風，劃破了水天的寧靜，由近而遠的水景山色不但層次分明，筆觸及彩度亦由擾動濁重中，反襯出水的清明透亮，真可謂萬物靜觀皆自得，飄盪心靈於明理澄靜後，方能復歸智慧心光的再現。



28. 臺南白河鎮 (水彩)

38×57cm 1994

老樹紅瓦屋為臺灣早期鄉村的寫照，也是臺灣畫家常描寫的題材，可以看出陳陽春在創作歷程中，與前輩畫家藍蔭鼎先生間的交互影響，不但構圖之美，意境深遠，使水彩畫融注東方繪畫的特色。此幅畫以濃烈的對比色彩表現南臺灣特有的風情，純樸中洋溢著溫馨祥和的氣氛。

29. 香港舊街 (水彩)

38×57cm 1997

本圖有類似英國風俗水彩畫的味道，在速寫式的筆法下，表現明顯的透視空間結構感，以淡彩平塗及渲染法產生特有的空間光影效果。此外於律動的筆觸下，配合嚴謹的構圖，產生突顯的主題色彩及明亮顯眼的留白肌理，則為畫家獨到特具的畫風。

30. 內湖金龍寺 (水彩)

38×57cm 1998

醒紅光鮮亮麗的主題，掩映於層綠叢樹間，遠處山嵐如煙，隱約可見層層山坡，矗立著無數洋樓，與廟宇相互對照，近景的樹幹枝梢，也與廟殿如燕尾之飛簷互相呼應，可見構圖取景，乃至用色，除寫實外，適度的造景，除使畫作不失真外，更展現出美感的境界。



31. 藍衣女速寫 (速寫淡彩)

30×40cm 1998

人物畫的簡筆速寫，最難之處在於神韻姿態的掌握。畫者以簽字筆速寫出藍衣女的雍容華貴，暢快律動的線條，顯現出藝術家對素描技法的純熟與精鍊，乃為其數十年不斷淬鍊的展現，加上單色簡筆淡彩更突顯豐富多樣的韻味。



32. 板橋鄰家（水彩）

31×41cm 1999

古老的舊街，常為臺灣畫家寫生繪畫的題材，唯畫者適度的留白，配合明亮的色調，使畫面充滿陽光的璀璨，明快亮麗的色彩，寫意出臺灣特有的濃郁情懷。尤以善用各種技法的融合，方能於色彩強烈的對比及光影巧妙的變化下，使整體畫面點襯得如此調和。



33. 新加坡懷舊 (水彩)

27×38cm 2001

採西方水彩速寫的表現方式，於古老舊街牆面斑剝的肌理，蘊藏著歷史文化的記憶，以沉穩熟練的筆觸速寫出古建築的歲月痕跡。三輪車及腳踏車的動態相為呼應，配合淡彩光影的留白，醒紅鮮麗的牆面，打破古街的沉寂，宛如風華再現，賦予了新的生命。



34. 蘇州街景 (水彩)

38×57cm 2002

以西方水彩速寫的格調，嘗試詮釋中國蘇州的古老舊街。明晰流暢的筆觸，配合空間光影的留白，讓舊屋顯得高聳明亮，街上穿梭其間騎著腳踏車的遊人，使老街充滿了蓬勃的生氣。



35. 舊金山遠眺 (水彩)

38×57cm 2002

兩座高聳雲霄的白色建築，於舊金山擁擠的都市叢林中，格外醒目動人。畫家伉儷當時登上高樓，據高臨下的感動，返國後以彩筆宣洩。量體過重而單調的都市建築，藉光影、樹叢的變化，搭配空茫的山光遠景，整體畫面營造出一片和諧之感。



36. 桂林晨曦（水彩）

38×57cm 2003

此幅為中西繪畫融匯的代表作，將桂林山水以水彩為媒材，表現出水墨的深遠意境，不露痕跡巧妙地將西方的光影變化融入東方水墨的靈性。晨霧穿梭縈繞於寫意設色的群山間，又瀟灑漂浮於田野樹叢中，迷離夢幻的多層次光影變化，譜出令人驚豔的山水樂章。



37. 京都聖地之冬 (水彩)

38×57cm 2003

近景崢嶸老幹的梅樹與幼梅爭吐芬芳，梅花的皎潔孤傲，引領出聖地所在，三五朝聖者正翹首於孤舟中，待引渡向聖潔的彼岸。簡練的筆意下寫出梅幹的屈伸蟠繞，小舟中人物、點景均生動而筆簡意賅，於局部留白渲染的氛圍中，襯出遠處聖地的光潔。



38. 紅衣女（水彩）

38×57cm 2003

以筆墨傳神寫意出少女的嬌柔純真，鮮嫩的大紅袍與三兩株黃花形成和諧的對比，用流暢墨色線條表現出烏亮長髮，再以不同筆法勾寫出似微風飄逸的茅草，於淡青、黛赭渲染調和過度飽和的對比色中，襯托出如朝陽般的少女情懷。



39. 馬來西來之檳城所見（水彩）

38×57cm 2003

高角度俯視下，盡覽檳城全景，夕陽餘暉映照返港船隻，大樓林立的喧囂，與對岸青山的靜穆，產生明顯對比。水天與山景渲染出空濛的大地，霞光映照，滌蕩著城市的陰暗與污穢。構圖、色彩、肌理為作者繪畫形式表現的重點，流露出中西繪畫兼容並蓄的一面。



40. 竹林觀音（水彩）

38×57cm 2003

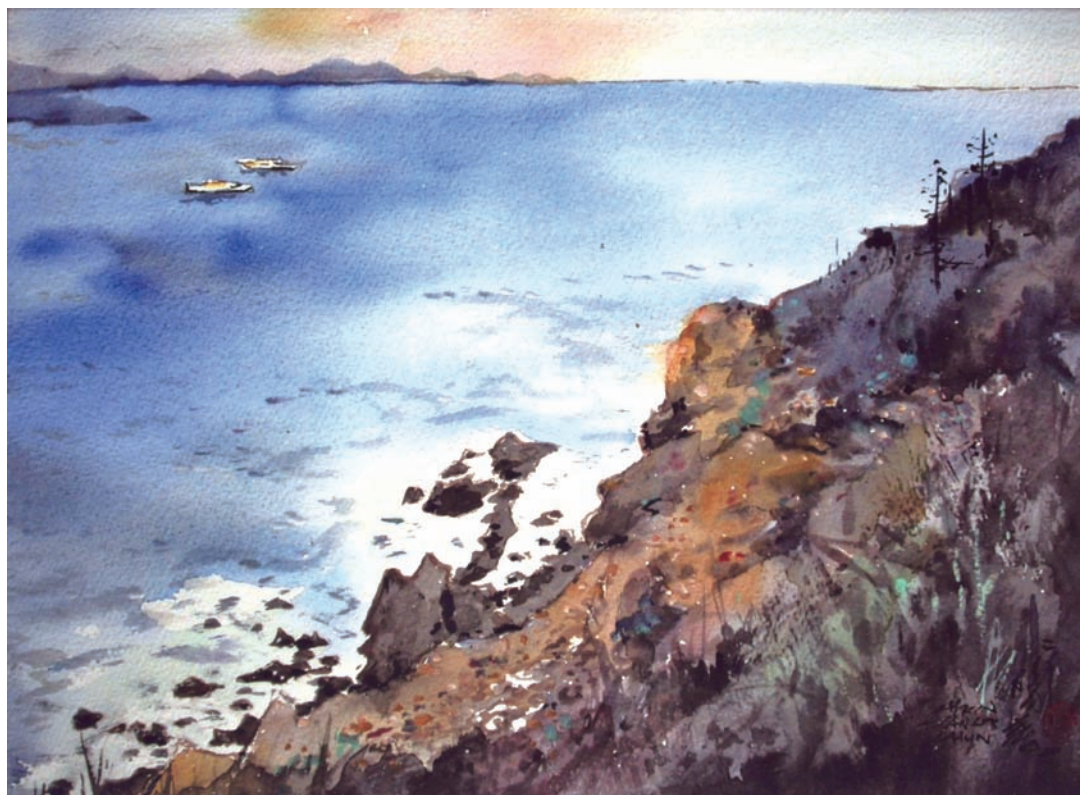
藝術來自生活的提煉，作者冀望將儒家的進取、佛家的超脫、道家的飄逸皆融匯於其藝術中，曾經數度以觀音為題材入畫，畫前先行齋戒沐浴，以誠敬虔誠的心加以恭繪。畫幅中於竹林掩映下襯出菩薩慈悲皎潔的聖容，示現祂發願普渡眾生的大悲心。



41. 馬祖海濱 (水彩)

31×41cm 2004

堅實的馬祖島嶼沿岸與浪花拍岸湛藍的大海，形成對角線的構圖，整整佔據了十分之九的畫面，不但遠山將海景推得更为深遠，藉由白浪與海天光影的映照，舒緩了緊繃的張力，於巨大厚實的岩壁下，更顯得大海的深沉包容，兩艘對駛的輪船，為孤島運載滿船的希望。



42. 竹籬野趣 (水彩)

30×40cm 2004

本幅以簽字筆速寫的雞群動態及屋角籬舍，因簽字筆的筆觸變化不大，欲表現動態唯有借助高超的運筆速度及律動變化方足以達成。畫者對素描技法經不斷淬鍊遊刃有餘，且對萬物情態掌握已如身化，畫中公雞的雄昂闊步與母雞各種不同情態的掌握，使賓主構圖層次更加豐富。



43. 安徽水鄉（水彩）

27×38cm 2004

安徽一處依山傍水的村落，遠處黑瓦白牆古建築的穩重，與近處兩艘行船的動態相承接呼應，於寒梅、古屋、船身的巧妙留白中，幾許胭紅點綴出主題，搭配水面光影的生動景象，透露出水鄉的溫馨恬適與自在。



44. 朱家角水鄉（水彩）

27×38cm 2004

俯視著朱家角蜿蜒的水道，緊鄰兩側櫛比鱗次亂中有序的古宅民居，引人發思古之幽情。全幅以中間色調處理，尤其在類似單調的建築群中，透過不同筆意及錯落有致的鋪排，既營造統一和諧的氣氛又顯現豐富的韻律感；以大氣深遠法抒展出景深，更在明亮曲折水道的近景及深遠處，藉船隻橋樑烘托出主題樂章。



45. 荷香（水彩）

27×38cm 2004

為一幅深具中國傳統破墨重彩寫意花卉味道的水彩作品，先勾勒粉紅荷瓣與寫意出嬌嫩掩抑有致的莖幹，大寫意的幾抹翠黛新葉於乾溼並用的渲染下，更襯托出荷花的空靈清雅，加以泥金及少許白粉的潑彩技法，產生氤氳漫漶的氛圍，通透出一份高貴與芬芳的荷香。



46. 北港牛墟憶往（水彩）

38×57cm 2004

北港為作者的故鄉，亦是其常見的鄉土創作主題，雖然今日的牛墟已荒蕪多時，卻是深烙內心的永恆記憶，此景依稀像是當時糖廠的建築，彷彿看見兒時成長的老眷舍。待價而估的牛群，曾是石川氏不敢著墨的景物，配合喧騰處處的議價人群，深刻刻畫出雲林鄉土動人的生活情景。



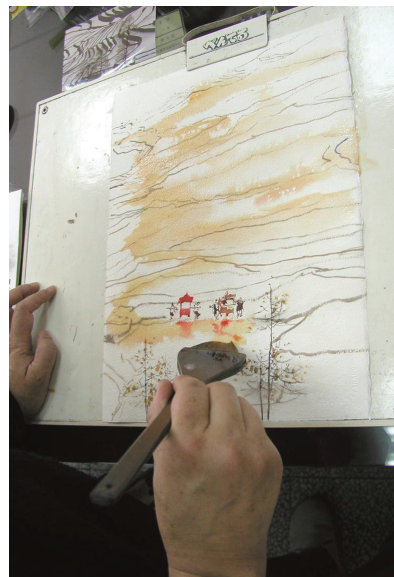


陳陽春水彩教學示範

主題一 雲南梯田迎娶



1. 用水彩筆以相似色調筆性，由近而遠繪出梯田濃淡輕重有序頗富韻律結構的田埂，再勾畫出迎娶紅轎及人物動態，依構圖需要畫出近景樹枝並妝點疏落有致的樹葉。



2. 先將畫紙依畫面渲染所需乾濕程度以排筆打濕畫紙，同時將排筆沾染土黃橙的水彩渲染出不同色調變化的水田，未乾前，再點染出紅轎的倒影。



3. 再以水彩排筆同時調染出藍靛褐等色彩，渲染出水田中倒映天光雲影的色調變化，尤其注意最透亮處留白的自然肌理與層次的豐富變化。



4. 以水彩筆沾墨色加強重點勾寫，繪出近景梯田濃淡的色彩變化及調和近景枝葉的點綴效果。



5. 部份畫面以排筆打濕畫紙，用排筆同時沾上調和後較重之濁色調，渲染出田中近景光影色調的變化，反襯出迎娶主題之鮮明與醒目。



6. 〈雲南梯田〉迎娶完成圖。

主題二 馬祖



1. 用小號水彩筆以淡赭色調，繪出馬祖地區的屋舍聚落，再以淡藍色勾畫出遠山，依構圖需要畫出近景樹叢。



2. 用水彩筆平塗出主題鮮紅橙色的屋宇牆瓦及近景房舍牆面的陰影，使色調對比鮮明但濃淡調和得宜。



3. 用水彩筆以相似統一的色調，分別繪出屋宇牆瓦及房舍彼此間的光影照射之反差，並使色彩自然融合又有少許衝撞的自然效果。



4. 用排筆描繪出遠山，並點染出海岸礁岩，於未乾之際，畫出丘陵樹叢草坡，使色彩自然流動暈染；近景處以水打濕部份畫面並以墨色畫出近景深重掩映的樹叢。



5. 用毛筆勾寫畫出左右上方近景的樹枝並妝點動態的樹葉，蘊釀出風吹搖曳生姿迭盪有致的趣味。



6. 最後以排筆乾濕並用下，揮洒出天際的藍天白雲及海面。

主題三 畫荷



1. 用小號水彩筆以相近的色調分別勾寫出荷花瓣、蓮蓬、荷葉，並考慮蓮花的生長肌理、聚散、分布與構圖。



2. 以水彩筆暈染出花瓣、蓮蓬、花蕊色調的輕重，尤其需掌握花瓣的半透明質感與光線變化。



3. 以暈染、水洗、勾勒法完成花瓣、蓮蓬、花蕊、花苞的質感、色調、賓主間的鋪排。



4. 用中號水彩筆以遲速沉穩轉折的筆法，一氣呵成寫意出水面荷葉的偃仰、輕重與榮枯，用色及形態在於充分彰顯荷花的嬌嫩與姿態。



5. 用排筆以濕中濕畫法寫出水中荷葉的掩映、淋漓、蒼潤，襯托出荷花的潔淨不染，再以蒼勁的水草連成一氣，使通幅作品呈現不俗的氣韻與高潔的姿態。



6. 畫荷的題材，可由不同媒材或技法的表現，以水彩寫意的方式勾寫出荷花瓣、蓮蓬，荷葉及背景卻多以濃墨來渲染及水份的點染烘托，將中西畫的媒材及技法巧妙的融合，展現出另一種風情。

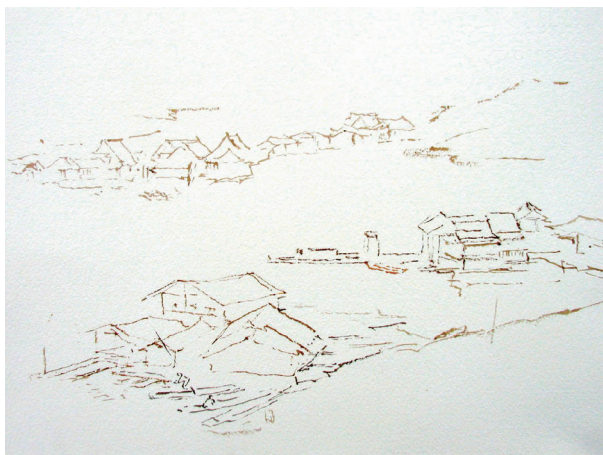


7. 此幅荷花同樣地結合中西畫的媒材及技法，荷葉以鮮豔的黃綠色水彩及墨色搭配呈現，更以現代的半自動技法，噴水於畫紙上使之傾斜流動並用手指沾水噴滴的方式，表現出自然特殊的效果。



8. 本幅荷花以中西畫媒材及技法兼容並蓄，用毛筆以水彩分別勾寫出荷花瓣及蓮蓬，再以水彩筆局部留白渲染出明暗光線，荷葉背景完全以墨色半抽象的意態呈現，亦使用半自動技法的表現方式，並於必要處噴、畫、灑出幾許金黃，使畫面穩重而莊嚴。

主題四 水上人家



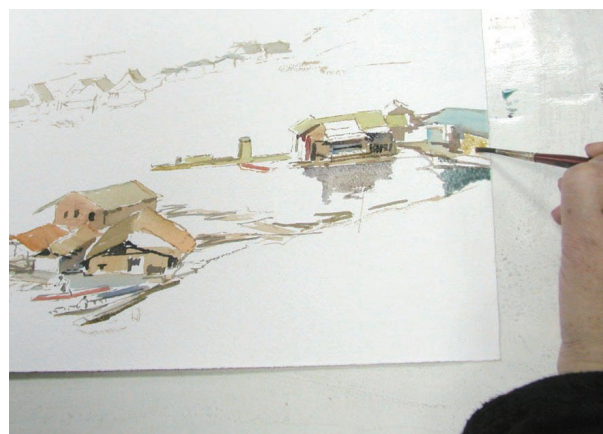
1. 使用小號水彩筆以淡褐色調，繪出水上人家的船屋碼頭，構圖線條的色澤、濃淡、虛實均為作品的主要架構。



2. 用水彩筆依序平塗出主題鮮紅橙褐青的船屋碼頭，遠處屋宇則使用彩度及明度較低的色調，使遠近層次分明。



3. 小號水彩筆調出房屋碼頭的陰影色調，由重到輕及由實到虛的順序畫出屋景建物的結構與光影變化。



4. 後用水彩筆調出房屋碼頭水中倒影的色調，以行筆的輕快律動畫出建物的倒影及水波光影。



5. 排筆先沾水依需要渲染，打濕景中水面部份，並調出水景顏色，由水面反射天空與景物所呈現的光暗面，以不同筆觸畫出水面光影的動靜變化。



6. 排筆先沾水順勢筆頭一端沾適量山景顏色，由山頭連峰從上至下轉折平塗色澤由濃轉淡，有若遠山嵐霧繚繞之感。



7. 用排筆於筆頭筆腹沾調不同草坡顏色，以平塗乾刷技法，畫出碼頭岸邊草如茵與礁岸沙地的質感。



8. 以小號水彩筆調整修飾遠景船屋景物，使整幅畫的構圖與用色能整體調和。



9. 以毛筆勾畫左下方近景的樹枝並輕點疏落的枝葉，使之與複雜的景物構圖能發揮相輔相成的效果。



10. 於畫面尚未乾透之際，檢視畫面若有用色過重或太明顯突兀之處，可用紙巾加以局部擦拭調整。

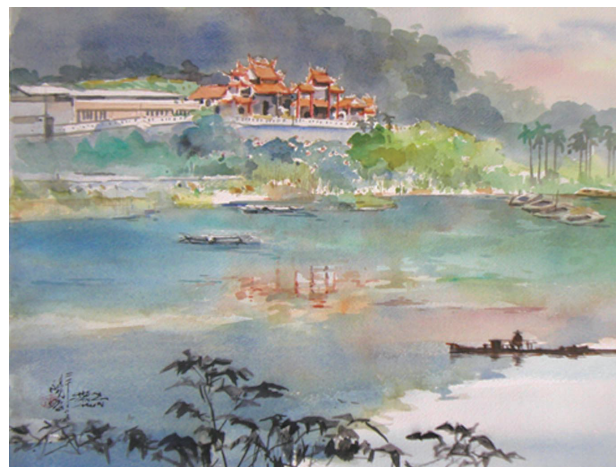


11. 〈水上人家〉完成圖

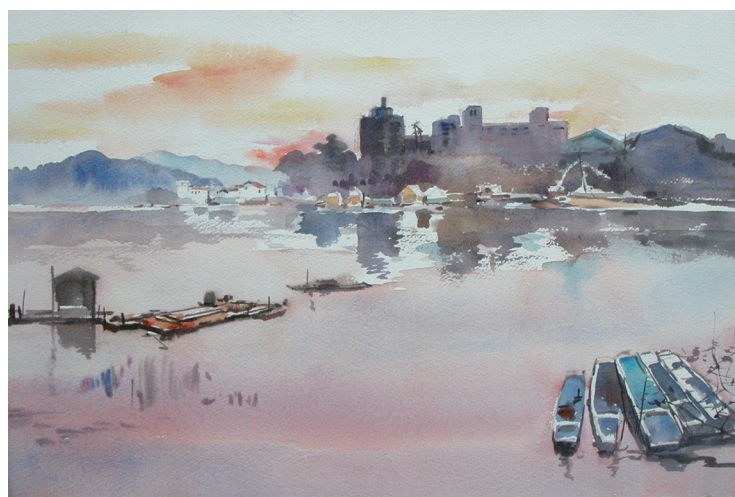
主題五 龍鳳宮、日月潭



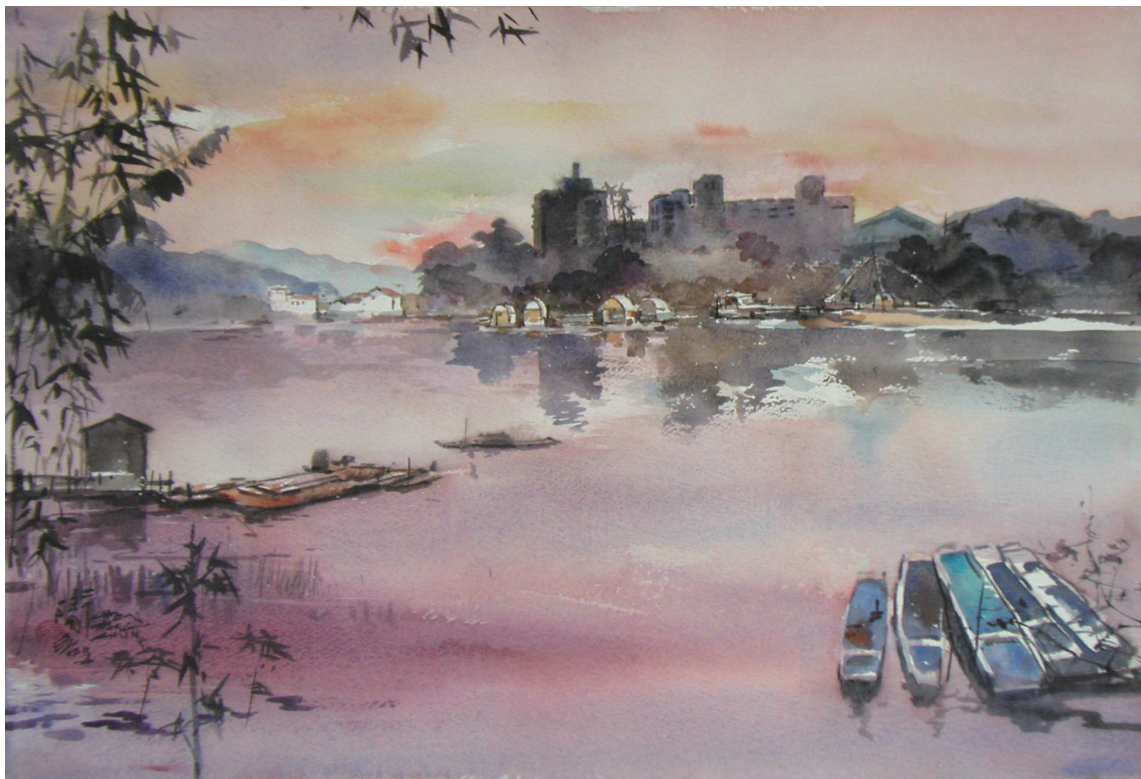
1. 先用小號水彩筆以淡橙褐色調，分別繪出龍鳳宮的廟宇、建物、遠樹、草坡、泊船及水波光影分際線等構圖，再以毛筆用深褐藍色調精細勾寫出主要的近景船板人物及樹叢。構圖的線條以不同的筆及色澤配合運筆的遲疾或轉折，就能產生濃淡、虛實、動靜等不同的情態。



2. 此幅龍鳳宮完成圖與前圖對照，可看出天空雲彩光影、廟宇、建物、遠樹、草坡、泊船與水中倒影的景色變化，尤其水面緩緩的波動，將週遭景象映照得更鮮活明媚，主景的人物動態及小船正行於水波光影分際線處，與近景的樹叢搖曳情態相呼應，使畫面倍增生動情趣。



3. 日月潭的水彩畫作已接近完成階段，天空背景及局部水面的色調還未染就，左側的構圖還需要調整補充，水面波平如鏡，寧靜裡有幾分落寞。

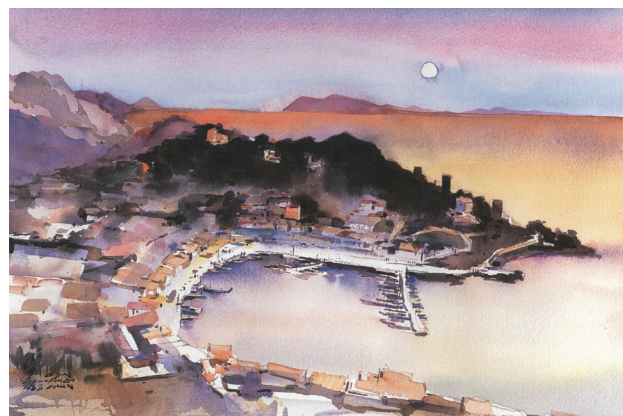


4. 日月潭環湖公路沿岸森林茂密，畫家如親臨其境般地添加了幾許樹梢，使畫面益形豐富且左右構圖更為和諧；天空背景配合水面的倒影，染出滿天通紅的彩霞，整幅畫看來更為厚實飄逸，憑添詩情與畫意。

主題六 希臘之美、希臘離島



1. 用淡褐色筆調簡略勾畫出希臘島嶼、碼頭船舶與建物等複雜的構圖，如何取舍線條及大小不同的色塊，使之能一揮而就而不失完整的表現是最大的考驗，作者選用濃重且富韻致的墨色，統一調和整體希臘島的氛圍與風情。



2. 希臘島嶼上的主題建築群以明彩度稍高之色調上色，建築物間的小空隙或色階的變化非常繁複；再用低彩度濁色調以韻律式的濃淡色塊分布，鋪陳出未以線條表現的客體建築群，色調濃淡變化漸漸反襯出留白明亮的碼頭或建物，最後以橙橘的統一色調烘染出溫和明媚的月色，使希臘島嶼及海面灑落一片金黃。



3. 本幅希臘離島海岸建物的構圖與上幅相較則顯得錯落有序，建物的線條及光影表現較為細緻，而海面近處船艇的位置與船身大小則關係此幅畫的整體構圖，背景的崇山峻嶺尚未畫出，仍保留許多空間與彈性。



4. 希臘海岸建物以明彩度較高的色調上色，掩映在翠綠的林木中，建物光照處以留白呈現且與暗面形成強烈對比，堤岸建物以淡濁色調來調和陪襯，大海的波浪光影也豐富多變，故背景的崇山選擇以灰濛的雲影來襯托整體畫面的景象與動勢。

參考文獻

- 莊興業（2006）：高雅·靈氣—文化大使：陳陽春畫傳。雲林：國立雲林科技大學。
- 陳陽春（2001）：游於藝。臺北：臺北市陽春水彩藝術會。
- 王瑩（2000）：畫壇四十年—陳陽春甘願為美走天涯。光華（25）卷8期。
- 鄭定國（2005）：日治時期雲林縣的古典詩家。里仁書局。
- 于謝鳳（1991）：收錄於陳陽春畫集—陳陽春筆下的有情世界。臺北：飛皇藝術中心。
- 莊興業（2004）：王家良先生夫人訪問記實。北港。
- 林瑞霞（1980）：植根於傳統的一位現代畫家—陳陽春的畫。臺北：管理雜誌（73）期。
- 陳陽春（1979）：陳陽春的畫。臺北：學生英文雜誌。
- 蔡怡宸（2003）：臺灣水。臺北：臺北市陽春水彩藝術會。
- 張元茜（1982）：從台灣水彩畫的發展看陳陽春的新作。臺北：藝術家（89）期。
- 蕭瓊瑞（1999）：水彩畫研究報告專輯。臺中市：臺灣省立美術館。
- 楊恩生（2008）：臺灣水彩畫百年分期概說。臺北：藝術資訊—中華亞太水彩藝術協會會刊。
- 許武勇（1986）：鹽月桃甫與石川欽一郎。臺北：藝術家（188）期。
- 曾景文（1994）：曾景文水彩畫。臺北：藝術家。
- 劉其偉（1974）：水彩畫法。臺北：雄獅美術。
- 鄭惠美（1996）：山水獨行席德進。臺北：雄獅美術。
- 李焜陪（1988）：現代水彩畫法研究。臺北：雄獅美術。
- 陳陽春（2001）：人生畫語。臺北：臺北市陽春水彩藝術會。
- 馬白水（1993）：馬白水繪畫藝術之研究研究報告展覽專輯彙編—馬白水序。臺中：省美術館。
- 黃美賢（1997）：劉其偉的繪畫。臺北：雄獅圖書公司。
- 戴銘康（1996）：陳陽春文化大使之旅訪美談藝術。舊金山：世界日報（B7）。
- 文建會（2002）：《陳陽春水彩畫集》。臺北：文建會。
- 陳陽春（1996）：陳陽春水彩畫集—從台灣畫史上看陳陽春的畫路歷程。臺北：臺北市陽春水彩藝術會。
- 陳陽春（1994）：應美國田納西大學之邀請稿之十一邁向藝術之路。臺北：臺北市陽春水彩藝術會。

- 陳陽春（2002）：仕女。臺北：臺北市陽春水彩藝術會。
- 陳陽春（1974）：世界水彩畫選－水彩畫法。臺北：歐亞出版社。
- 陳陽春（1994）：陳陽春 1994 赴美講學畫展專集。臺北：飛皇藝術中心。
- 陳陽春（1994）：應美國田納西大學之邀講稿之七－大自然的美學論。臺北：臺北市陽春水彩藝術會。
- 陳陽春（1994）：應美國田納西大學之邀講稿之十五－水彩畫初階。臺北：臺北市陽春水彩藝術會。
- 林惺嶽（1987）：台灣美術風雲四十年。臺北：自立晚報。
- 學生英文雜誌（1979）：陳陽春的畫。臺北：學生英文雜誌（vol.27no.7）。
- 陳陽春（1991）：新女性－爵士畫家佛林特比女人更了解女人。臺北：新女性雜誌社（252）。
- 李霖燦（1988）：南朝唐五代人畫學論著。臺北：世界書局。
- 陳陽春（1997）：水彩畫的要訣。臺北：藝術家（264）期。
- 崗田茂吉（1949）：榮光。日本：世界救世教。
- 林瑛瑛（2002）：仕女。臺北：台北市陽春水彩藝術會。
- 鄭芸（1985）：收錄於陳陽春畫集－放下情感世界。臺北：飛皇藝術中心。
- 粘嫦鈺（1985）：收錄於陳陽春畫集－美女入筆淡與雅。臺北：飛皇藝術中心。
- 李黨（1989）：收錄於陳陽春畫集－陽春煙景共婆娑。臺北：飛皇藝術中心。
- 葉良柳（1992）：收錄於陳陽春畫集－獨立蒼茫－談我所認識的陳大哥。臺北：飛皇藝術中心。
- 鄭乃銘（1987）：陳陽春的色彩留白。臺北：幼獅文藝（405）期。
- 陳陽春（2001）：水彩畫大師陳陽春記錄。臺北：臺北市陽春水彩藝術會。
- 席慕蓉（2004）：彩墨，千山，馬白水。臺北：雄獅圖書公司。
- 馬白水（1993）：馬白水繪畫藝術之研究研究報告展覽專輯彙編。臺中：省美術館。
- 曾景文（1994）：曾景文水彩畫－契合自然、技進乎道。臺北：藝術家出版社。

國家圖書館出版品預行編目資料

臺灣水彩意象：陳陽春水彩創作與欣賞／陳慧娟總編輯．-- 初版．-- 臺北市：藝術館，民 100. 12
面； 公分
ISBN 978-986-03-0598-2(平裝)
1. 水彩畫 2. 畫論 3. 畫冊

984.4

100025717

台灣水彩意象

——陳陽春水彩創作與欣賞

Images of Taiwan in Watercolor

Chen Yangchun Watercolor Creation and Appreciation

出版者 國立臺灣藝術教育館
發行者 鄭乃文
編著 莊興業
水彩示範 陳陽春
總編輯 陳慧娟
執行編輯 王鳳翎、楊豪森、蔡孟峰
美術排版 鄭富榮
總務 周衷蓮
會計 張淑萍
館址 10066 臺北市南海路 47 號
電話 886-2-23110574
傳真 886-2-23894822
網址 <http://www.arte.gov.tw>
印製 昆毅彩色製版股份有限公司
出版日期 中華民國 100 年 12 月
版次 初版

統一編號 1010004429
國際書號 978-986-03-0598-2

版權所有 翻印必究