

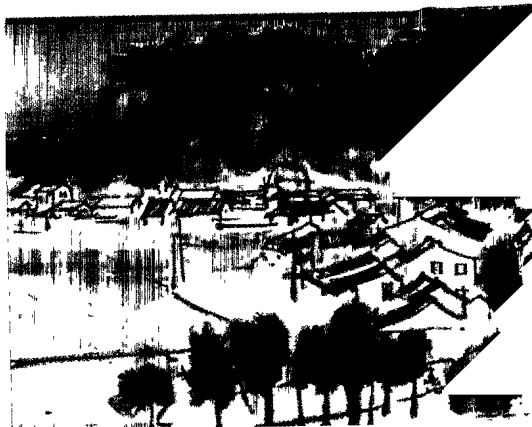
水彩畫、水墨畫創作之融合 與教學之應用

水彩專題 FEATURE OF WATERCOLOR

壹、緒言

不論從純粹繪畫創作的立場或繪畫教學立場來看，我們都不難看出水彩畫與水墨畫兩者之間，具有非常明顯的同質性，譬如兩者均運用水性顏料，兩者均以水為主要調合劑，兩者均可在短時間內以輕便的紙張、布料、軟硬筆毫或其他相近之替代品作畫等等。然而，當我們從東西方繪畫發展史中去瞭解兩者之發展淵源，再加上實際的創作研究時，卻又發現兩者之間的表現方法與工具雖然相近，但因工具、畫材、技法之應用各具特性，思想觀念與民族性又不盡相同，因此在早期東西方藝術交流機會不多，彼此互不影響的情況下，造就出風貌迥異的中國水墨畫與西洋水彩畫。隨著工商、文化的交流，繪畫上的交互影響終免不了，尤其性質相近的水墨畫與水彩畫，只要創作者長時間的執意反覆運用水墨與水彩雙邊嘗試實驗作畫，並巧加交互融合應用，則另一種繪畫風貌，自然應運而生。

自民國以來，在中國國畫傳統觀點與表現技法中溶入西方繪畫之特點，而且頗受敬重者不乏其人，如徐悲鴻、張大千、黃君璧、劉海粟、林風眠……而近三、四十年來，國內兼採中西繪畫整合表現的畫家為數更多。當前國內繪畫的風氣之所以能蓬勃發展與繪畫思想開放和個人繪畫意識、風格之自由表現有著很大的關係。水彩畫與國畫之間，在頗多共通性質的因素影響下，彼此交互融合於創作表現中，實



屬相當自然的現象。

專事藝術創作者的所作所為，當然自持上述目的而行之，若就学校教育立場觀之，由於數十年來，國內中、小學美術課程的國畫、水彩教學或作文、週記、書法等活動常使用毛筆，使國人自幼即有書法、水墨與水彩的基本學習經驗，因此一旦開始嘗試以毛筆作畫或欣賞他人創作國畫或水彩畫時，很容易藉著過去既有之水彩與水墨學習經驗體會出個中真趣。就因為這樣，使得水彩與水墨相關的藝術表現活動成為一般社會大眾最容易入手的作畫方式。

再就強調培養美術專業人才的高、初中美術班、大專美術科、系學生而言，國畫、水彩、書法都是必考科目，他們如願考入學校後，如果經由任課教師適當的提示與教導，則兩者的融合應用必可達到淋漓盡致之境界。

本文之要旨就是從水彩與水墨混合應用的嘗試創作中，找出突破過去既有模式，進而建立一個既富創意而又能充分表達個人思想感情的繪畫程序與風貌，同時也在繪畫教學活動中，找到一套能打破過去局限於以單一媒材為繪畫教學訴求的限制。此外，在多元文化的層面上保有中國繪畫基本精神又能吸納西方繪畫優點的方法。整體而言，本文所探討的重點尚有下面幾個重

點：

一、從實際的創作體驗中，深入瞭解中國水墨畫與西方水彩畫創作的精神旨趣與技法融通途徑。

二、由中外文獻與名家作品分析中，探究水彩畫與水墨畫的發展根源。

三、探討多元化教學應用方法與適當的繪畫步驟，期能突破為當前美術教學建構一套可行的水墨與水彩融合表現教學法。

貳、水彩畫與水墨畫的界定與兩者融合創作之可行性

（一）探索水彩畫的定義

水彩畫 (watercolours) 這個名詞，從字義上看，並不難瞭解它指的是將水溶性顏料調合適量的清水，薄敷於白紙或色紙上所畫出來的畫。它所使用的顏料是以色粉調合樹脂或水溶性膠製成，一般是調合阿拉伯膠 (gum arabic)。水彩顏料通常是透明的，但加調白粉後即不透明，稱為不透明水彩或樹膠水彩顏料，也可加調酪蛋白，即牛奶的磷蛋白。古典的英國畫法係以白紙留作最亮的部分，單層或多層重疊敷色作畫，即所謂透明重疊畫法。另一派採用調入不透明顏料 (body colour) 的畫法則被稱為不透明畫法。

John Holden 在〈水彩畫〉一書曾寫道：

「當 "watercolours" (水彩) 這名詞是描述一種顏料時，它僅指任一可用於調水的色料。它同時也被用於繪畫技巧的分類，例如它是說明水彩是與油畫性質不同的顏料，它暗示一種優美透明的顏料與厚重強烈油彩之間的差異。事實上，"aquarelle" 這名稱比較能精確描述水彩所給人的感覺，然而目前很少被用。此外，尚有 "transparent watercolor" 代表透明水彩，用於區分它與其他不同水彩的特性。至於 "gouache" 則是描述另一種顏料和技巧，它是不透明 (opaque) 的水彩顏料，缺少 "aquarelle" 或 "transparent watercolour" 的透明感。」(Holden, 1987, p.4)

Graham Reynolds 在 1971 年出版的〈水彩畫簡史〉(Watercolours A Concise History) 一書裡就曾提到：

「用心去辨別水彩畫 (watercolour drawing) 與一般人所認知的某些同質性繪畫形式是有其必要的。這些定

義的界定，來自習慣上的說法重於絕對性的邏輯說法，而最近的情況則已日漸改變；不過，直到 1900 年代，已得到的廣泛共識是在水彩畫的構成要素。」(Reynolds, 1985, p.8) Reynolds 所指的水彩畫構成要素，首先談到的是顏料可溶於水，工具是水彩筆，塗繪於紙張表面。色料薄，可以透出紙張的光潔與色彩的亮麗色調。這些特性是水彩畫的特有性質。

如果不局限於這種透明表現方法，也可以調以不透明的白色料，使它變成一種類似膠彩的不透明畫法。他又提到許多使用其他媒材，而又能顯示出與水彩畫具有同質性 (analogy) 的實例。有些畫比較偏重於表現以明亮背景來襯托清純、單薄的色料。這類畫可溯源到濕壁畫和洞窟古壁畫。另一類則畫在紙上，有的全用水彩筆，有的則只有一部分是用水彩筆。

整體說來，Reynolds 所界定的水彩畫要比一般的習慣說法周詳，他的水彩畫概念也正是目前國內水彩畫界較能認同的水彩畫。我們更由上述兩本書的作者對水彩畫的闡述中，發現他們尚用有多種名稱代表不同性質的水彩畫。

此外，在中世紀、文藝復興時代以至十七、八世紀的許多繪畫草稿 (the illuminated manuscript)，例如圖二十一、二十二、二十三、二十四、二十五的德拉克洛瓦與林布蘭水彩稿，使得我們必須在此討論水彩素描 (watercolor drawing) 和水彩畫 (watercolor painting) 的微妙問題。(註：上述引述 Reynolds 所提到的 watercolor drawing 依筆者判斷應涵蓋水彩素描與水彩畫)

中世紀和文藝復興時期，從學徒培養到成為畫家，必須歷經「素描」的學習歷程，也就是說他必須學習如何從他周遭的視覺世界裡，賦予各種物象的輪廓與光影。這就是我們通常創作一件藝術品之前的基礎訓練。在材料的應用上只要能在紙張或相類似的材料上留下所要的圖像資料或相關記錄就行。不論是金屬筆、炭筆、粉筆、鉛筆、沾水筆、毛筆或煤煙製成的褐色顏料 (bistre) 都可以運用。在那種情境下，所訓練的「水彩畫」(watercolour drawing)，也就是「水彩素描」，它幾乎被視為 "watercolour painting" (水彩畫) 的同義字。(Reynolds, 1985, p.9)

我們從上面的描述可以明確得知，中世紀與文藝復興時期的水彩畫是屬於繪畫創作前的準備與我們現代繪畫觀念裡，將水彩畫視為一種獨立而又具有特性的繪畫表現形式是不同的。

水彩係色料調清水作畫；水墨則係以墨調清水作畫。顯然，這只是直覺的依據繪畫時所使用的色料和調和劑而界定的名詞。其中賴以凝聚色料與墨粉的膠，以及兩者之間各自使用何種工具，何類顏料，何種紙張，從字義上可就找不出來。再者，就創作活動的本質而言，我們仍不能不考慮到其名詞背後的習慣性意涵，那就是中國水墨畫是用毛筆著墨水畫在紙上、布上、版上、灰泥牆面上，甚或其他物面上的；而西方水彩畫是用水彩筆畫在紙上、布上、版上、灰泥牆或其它物面上。此外，若從繪畫表現出來的視覺效果去探討，則更應說明它所具有的許多特性。

（二）探討水墨畫的定義

水墨畫是中國的固有藝術表現方式之一。在中國繪畫史上占有重要地位與著色畫並稱「水墨、丹青」，成為中國畫的代稱。西方人士通稱它為 "ink painting"，是屬於一種純用水墨、不用色彩的畫體。

唐朝王維、張璪的破墨山水將墨色分成深淺濃淡多種層次，進行表現，奠定了水墨畫的地位（大不列顛百科全書，第十三冊）。「王墨（王洽）創潑墨之體，酒顛畫狂，毫無繩墨。是為王維畫之第二次解放。山水至此，已無復拘謹之跡，純任畫家個性，信手揮灑，皆成佳作。」（俞劍華，民64，台6版，頁111）

五代荊浩在評論唐代張璪的畫時曾說：

「隨類賦彩，自古有能，如水暈墨章，興吾唐代。故張璪員外樹石氣韻俱盛，真思卓然。不貴五彩，曠古絕今之未有也。」（甄溟，民61）

由於這種採單一色表現法具有充分發揮「如兼五彩」的特殊表現功能，歷晚唐、五代、宋初更經過荊浩、關仝、董源、李成、范寬等大師的努力，於是便有「畫道之中，水墨為上」之說。其後郭熙、李唐、馬遠、夏圭、梁楷、牧溪等人在這方面的成就亦極為突出，加上文人畫家文同、蘇軾、米芾、米芾父子、楊補之等在梅、竹、山水等方面的倡導，加以紙張的廣泛應用，紙、墨之間的相得益彰，比畫在絹上更能收到「運墨而五色具」的繪畫表現效果。元四大家之後至揚州八怪形成了水墨高步畫壇的局面（大不列顛百科全書，第十三冊）。

水墨畫大致可以說是始於唐，成於宋，定於元，

盛於明清。它對日本室町時代（1338—1573）影響很大。李唐、馬遠、夏圭、梁楷、法常等畫家對日本的影響更為突出。例如日本的周文、雪舟兩位繪畫大師便是著名的代表人物。

上述有關水墨畫的名詞界定係得自典籍上的記載，然而，面臨當代繪畫創作理念的百花齊放狀態衝擊下，「水墨畫」的名詞的界定，常成為當前國內學者爭論的議題。譬如民間文教團體最近曾於民國八十四年十二月十七日在台北市士林外雙溪國立故宮博物院行政大樓演講廳舉辦的「海峽兩岸美術交流學術研討會」，會中就再度被提出討論。

研討會中，「台灣近代彩墨畫之發展」一文提到：「一九五〇年代，『東方畫會』、『五月畫會』對畫壇的刺激下，年青一代畫家大膽吸收歐美藝術新潮，反對臨摹抄襲古人，但也推崇傳統優良的精神，在繪畫形式上，走向不受形式拘束的抽象或大寫意。追求新畫趣的畫家為有別於保守的「國畫」，另以「水墨」為名。」（林柏亭，民84）

會中，在名詞的界定上，有主張以「水墨」替代「國畫」，以利於突顯中國畫的宏觀意義，免於將國畫局限於地域性的繪畫形式，並使國畫表現觀念與技法成為國際共通的藝術語言。此一觀點，也在大陸學者所發表的論文「再談中國畫的傳統與創新」一文裡提及：

「現在理論界已經有一種主張，認為中國畫的稱謂已經大大妨礙了中國畫的現代化進程，影響了中國畫的國際性擴展和同世界美術接軌，所以應用『水墨畫』取代中國畫了。」（劉勃舒，民84）

不過該文認為取消中國畫的立論者犯有三項錯誤：

「一是看不到中國畫自身的生命力，所以總以為中國畫消亡在即；二是企圖澈底反傳統，其結果是走向虛無主義與取消主義。作用於中國畫的是全面改造中國畫，或者是以西方現代主義取代中國畫的固有精神。三是立論者所期望的是清一色的現代主義美術的天下。」（劉勃舒，民84）

總言之，該文主張仍使用本有的中國畫名稱，並建議中國畫應該努力在自己的局限性裡找出突破的途徑。此一局限性有些是來自傳統，但通過創新就可以使「傳統」在局限中發出新的生命來。

另有主張「水墨」這名稱似乎未顧全「色彩」的存

在，因此應採用「墨彩」這個名稱。至於稱之「彩墨」者，亦不算少數，從國內近年來「彩墨畫展」之常見情形可見一斑，而林柏亭先生認為一九七〇年代，鄉土運動與新寫實主義興起，寫實畫風工筆重彩因而重獲重視，「膠彩」畫部也因此於省展獲准成立……一九八〇年代進入資訊發達而自由的時期，各種風格派別的繪畫都受到尊重，因為沒有任何畫種或畫派能單獨解決繪畫問題。因此，他認為「水墨」、「膠彩」帶有風格流派之成分，主張以「彩墨」來統稱較具客觀性。（林柏亭，民84）

至於西方世界所謂的 "washing drawing" 大致與中國水墨畫相近，但兩者所象徵的內在意義與所用材料卻有差異。在大不列顛百科全書裡將之譯名「水墨畫」，解釋為：「通常用畫筆將稀釋的墨水、深褐色顏料或水彩顏料在寬闊畫面上均勻塗開，作品上不留畫筆痕跡的一種畫法。這種技法通常和鋼筆或鉛筆線條結合運用，以線條確定畫的輪廓而以水墨表現色彩、景深和體積感。在西方世界裡，水墨的自由運用首見於十五世紀義大利畫家波提切利和達文西等人的作品中。其後一百年內，此項技法曾獲高度發展，它可以同時運用兩種色調的水墨，使一色逐漸轉化成他色。」（參閱大不列顛百科全書，第十三冊）這類水墨畫可在本研究的許多例圖中得到印證，如圖一四、一五、一六、一七、一八、二四 都是。

我們明顯發現中國水墨畫、西洋水墨畫間的確有其相近之處，但細加分析比較下，卻又可找出其間的基本差異。單就中國傳統水墨與西洋水墨（washing drawing）之間，即存在下列不同特徵：1.傳統的中國水墨畫強調筆墨與氣韻，對於所描繪物象的光影效果並不重視；西洋水墨則特別注意光影表現。2.中國水墨強調意境的營造與詩畫合一；西洋水墨強調形似，與現實生活結合。3.中國水墨在畫面的留白與著墨之間存在著象徵虛實對應之效果；西洋水墨則僅在最亮處留白，少有大面積的留白情形。

（三）探討水彩畫、水墨畫融合創作的可行性

誠如上面有關水墨畫、水彩畫的界定所得到的印象，水墨畫是源自中國唐朝，卻反而成為現代許多畫家給予中國畫的新名詞；而水彩畫雖然常被國人視為

西方藝術表現形式。但我們從過去東、西方留下來的繪畫藝術資產裡卻可以發現中國畫中也有水彩畫的同質跡象，西洋畫裡也可以找到類似中國畫的表現特徵。這個問題可在下一步驟的東、西方畫家作品圖例中找到線索。

水彩與水墨，縱使存有許多東西方不同看法，然而，眼前我們所強調的是繪畫創作實驗，其最可貴之處就是可以摒除一切不必要的顧慮，透過不斷的嘗試錯誤，努力探尋各種可供開發的可能性。更何況我們並不難從古今中外眾多畫家的創作中找到可供參考的軌跡。

參、東西方水彩與水墨畫作品舉例分析

一、從畫跡中探尋水彩、水墨融合創作實例

融合水彩、水墨創作的歷史淵源，我們並不難找出其歷史軌跡。從中國畫史加以研判可知，中國繪畫原本就很重視色彩的應用，譬如魏晉南北朝時代，謝赫的六法裡，有「隨類賦彩」之說，唐朝吳道子的「吳裝」淡彩，李思訓、李昭道父子的青綠山水，都直接提示或強調繪畫中的色彩意義。

我們可以在中國歷代彩繪壁畫或重彩國畫中找出相當類似於水彩與水墨混合運用的實例。中國大陸的敦煌千佛洞裡的壁畫與新疆吐魯番盆地的高昌石窟壁畫（圖一），的確是中西文化交匯的結晶。那兒的洞窟壁畫以中國國畫的固有物線描畫法，鉤繪出複雜的群像，並賦予濃豔的色彩。大陸學者柳洪亮先生在「高昌石窟概述」中提到：

「高昌石窟創始於公元四世紀……由於山體主要是砂礫層、砂岩和泥岩，不適宜雕刻，所以採用泥塑繪畫手段。壁面製作，先在牆面上抹一層麥草泥，再抹一層摻毛、麻的泥，然後抹上一層薄薄的純細泥，研磨光潔，壁面質堅平滑，吸水性適中。壁畫的製作過程，在壁面上刷一層白灰，用淡墨或紅色打底稿，然後敷色填彩。造型以粗細相等的鐵線描為主要手段……」（《中國美術分類全集……新疆石窟壁畫第六集》P.15）依據柳氏的描述研判，此一洞窟壁畫的製作法似

乎與西方的「濕壁畫」雷同。它的繪畫表現方式：人物造形與鐵線描之筆法應用均屬道地的中國繪畫藝術表現法，經過濃豔的重彩敷設與邊飾圖案搭配後，呈顯濃厚的中西混合格調。設若洞窟的泥牆更換為吸水性較弱的水彩用紙，則所畫的壁畫不也就成了水彩畫了嗎？水彩畫、水墨畫與彩墨畫之間，彼此到底該如何界定呢？國內一般人通常以使用西方傳統水彩筆與水彩顏料畫在水彩紙上就認為是純粹的西方水彩畫，其實以完全相同的工具、材料畫出深具中國畫的墨韻筆趣，則稱之為水墨畫又何妨呢？而用中國傳統毛筆在國畫紙上畫出不帶有絲毫筆墨趣味的水彩畫又有何不可呢？如果兩者混合表現於作品中，就冠之彩墨畫不也是理所當然嗎？當然，為了明確區分，還是有必要深加探討研究。

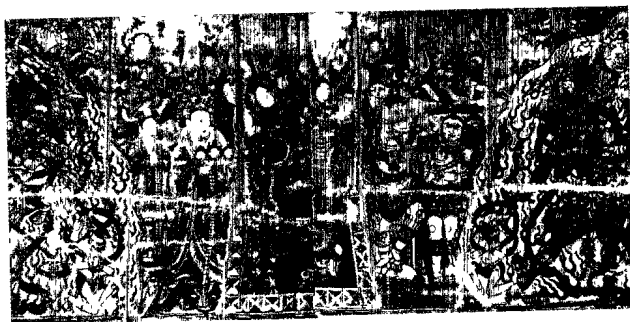
接著再從我們中國繪畫名跡中舉兩幅類似融合水彩與國畫的作品探討之：

中國五代的徐熙與其孫崇嗣的花鳥畫，善以寫生入手，採沒骨表現法。畫花著色常以色暈淡而成，手法與水彩頗相近，我們從他的作品「玉堂富貴圖」（圖二）所呈現的色彩與取景法即可感受出來，但由於它是畫在絹本上，而不是畫在水彩紙上，當然在視覺效果上，與一般所見的水彩畫就不盡相似。

另二幅作者不詳的五代時期作品「丹楓呦鹿圖」（圖三）與「秋林群鹿圖」所採用的筆法近似沒骨法，也是畫在絹本上，整體觀之，中西畫法混合表現的特徵十分明顯。如果所採用的不是絹布而是現今常用的水彩紙，那麼這兩張畫與西方水彩畫所呈現的效果必然極為相似。

由上面所提到的例子可以瞭解中國繪畫藝術具有西洋水性彩畫方法的事實，已經有相當漫長的歷史。因此，若從歷史文獻中去探討水墨與水彩的融合歷史，則勢必有更廣泛的發現。

現在我們僅簡要引述幾位大家熟



▲圖一 新疆吐魯番高昌石窟壁畫「大悲變相」（二十窟）——引自中國美術分類全集，新疆石窟壁畫第六集



▲圖二 五代 徐熙
「玉堂富貴圖」絹本 112.5×38.3cm



▲圖三 五代人「丹楓呦鹿圖」絹本 118.5×64.6cm

知的現代畫家的見解來說明水彩與水墨融合表現於繪畫創作與一般學校或社會人士美術學習活動中的可行性。

畫家席德進先生早在民國五十七年出版的畫集裡就提到：

「……我們用毛筆沒有困難，用線條方面，書法大大地幫助了我們，因此水彩畫在我國極為普遍，為一般從事繪畫的人所喜愛。」（席德進，民57，民73）。

民國六十三年畫家陳景容教授出版的「水彩畫研究」一書就提到：

「……我國，因為一直有水墨，傳統性的毛筆運用，畫起水彩來可說是十分方便；況且在中學、大學的美術課程又有專門的科目，因此在我國畫水彩畫的人也不少。可以說是最普遍的一種繪畫技法。」（陳景容，民63，p2）

民國六十五年畫家李焜培教授出版的「二十世紀水彩畫」一書裡，在論及我國與亞洲水彩畫近況時提到：

「至於日本的水彩……自然主義者石川欽一郎的單純原野直觀風格與滲合中國畫筆墨之趣，曾為中、日畫壇之巨臂……而我國水彩畫壇是可以從下列的陳述見其梗概：先輩林風眠的重於『形』與『色彩』的新國畫與水墨交融，可以看出受歐風影響之顯著……曾景文和趙無極、劉其偉三位含有較充分的現代繪畫因素。許漢超、黃玉蓮夫婦則為濕中濕的抒情畫家。有關畫壇元老，畫風介乎寫實至後期印象派野獸派，各有獨自風格者有梁鼎銘、馬電飛、藍蔭鼎、胡笳、梁中銘、李澤藩、王楓、施翠峰、洪瑞麟、蔡惠超、吳承硯、沈國仁……而介入中國畫精神與書法者有元老畫家馬白水、王藍，以及席德進、張杰、高山嵐、龍思良。郭博川將野獸派之氣焰減弱，而把稚拙簡雅的畫風表現於宣紙毛筆之上。早期致力於複雜街景及現傾向於東方氣質的抒發，擅長水彩的趙春翔現專注於水墨和壓克力……」（李焜培，民65）

大陸學者包立民於民國七十六年集編二十三位大陸畫家、學者對張大千藝術成就的評價而出版的「張大千的藝術」一書中，葉淺予先生在「張大千的藝術道路」一文寫道：

「……有人說潑彩法是受西方新流派的影響，唯一根據就是張大千他僑居國外多年之後，才運用此法，他們不知道大千出國以前的複筆重色山水，已預示此法將

應運而生。大千自己也否認潑彩法是學外國的。中國的潑墨山水，由來已久，由潑墨而發展為潑彩，使運筆簡化，得形象豐厚，是順理成章，必然要走的一步。有些人少見多怪，不相信中國畫家自己能創造潑彩法，這可能是門戶開放以來崇洋思想的反映吧。」（包立民76，P.6）

另一位學者，華夏先生「萬變不離其宗」一文寫道：「如從『潑彩法』具體運用的情況來看，實際上，所『潑』的並不完全是『彩』，是『彩』與『墨』的結合。潑墨法為中國畫所固有，如這種『潑彩法』果真是從潑墨法發展而來，那麼『潑彩法』裡的傳統特色的因素就不可以低估。」（包立民，民76，p.40）

由上述簡短的引述，不難看出東方人的水彩畫與水墨畫之間的融合應用與個人繪畫創作風貌的具現，全看創作者既有的體驗與臨場創作時的拿捏運用。至於所表現出來的是純粹的歐美水彩畫風或是純粹東方風格的水墨？或水彩與水墨的綜合表現？或全屬個人原創性的彩畫與墨畫？當然是隨人而異了。

水彩畫在國內繪畫界向來被視為西洋繪畫形式的一種，與傳統的中國國畫之間，彷彿截然不同的兩個繪畫類型。在西方許多有關水彩畫史的書籍，也都從歐洲談起，並強調水彩畫在英國的發展歷程以及後來在歐洲各國和美國的發展情形，從未論述水彩畫的繪畫方式與東方水墨繪畫的許多類似點。一般東方的藝術學者，似乎也都很少去關照這個問題。然而，中國人自有歷史記載以來，素來善用軟、硬筆毫著手書畫創作，中國繪畫對氣韻生動、位置經營、骨法用筆、隨類賦彩、傳移摹寫、應物象形的要求，加諸書法的楷、隸、篆、草等書體的運筆勁勢，字體間架、布白，與整體的氣韻與行契的許多要領，既已熟記在心又能靈動在手，於是，當西方水彩畫的顏料、筆、紙、及相關媒材引進東方之後，彼此間的交融所產生的繪畫形式，當然就別有一番風味。

東方繪畫因為透過對書法的認識以及運用它特有的工具和材料而發展出一套令人推崇的技巧，直到現在，東方水彩畫仍與書法或水墨畫有著密切關係（Frederick Wong，1977，p.9）。在形的捕捉上，自然形象的精確再現，在東方繪畫裡並不嚴求，但對他們所處的大自然裡，如何成功地表現出他們的感情卻是最重要的（Frederick，1977，p9）。在技法方面，今日東方水彩畫家常以更豐富的色彩融入水墨畫中，而水墨畫

家更以中國毛筆與用色習慣營造出特有的風貌。

二、東、西方水彩與水墨畫作品舉例分析

當今畫壇，運用東方繪畫工具、媒材、技法和創作理念融於西畫創作表現中或以西畫創作工具、技法改變中國傳統繪畫風貌的東、西方畫家實在不勝枚舉。其主要因素乃是出於近百年來國際交通方便，彼此往來頻繁所致。然而，大家也該知道在東、西方藝術文化交流未盛之時，西方水彩與東方水墨已從各自發展中顯現許多相近似的繪畫風貌。下列所舉畫家作品包括彼此未交流與相互交流後的作品。首先舉我國數位畫家故說明如下：

我國畫家徐悲鴻由於遊學國外多年，中西繪畫技法造詣極高，加諸他學成歸國後，積極倡導「中國畫改良論」，融匯中西的途徑進行中國畫的創新（徐慶平，民82）。他的許多國畫作品均融入西方水彩畫的特色。探究其因，可從他的學畫歷程得知他早年隨父親學畫與其到上海進修學藝階段是以中國書畫為主要表現方式，遠赴歐洲學畫之後，所畫的國畫格調即揉合了中西畫法。

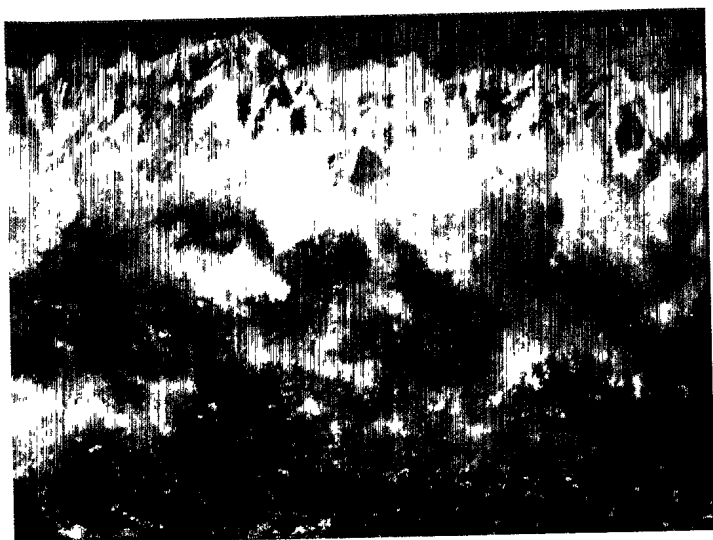
他的「喜馬拉雅山」（圖四）與「沉吟」（圖五）兩幅圖中在流暢的中國筆墨趣味中充分流露水彩畫的明

朗輕快與透視法。

林風眠先生兼擅中西繪畫，二十一歲時負笈巴黎習畫，二十六歲時返國後，二十七歲首次個展即同時展出油畫和國畫一百多幅。二十九歲出任杭州國立藝術學院院長。他在國畫創作中融入西畫畫法，正如李霖燦先生在「我的老師——林風眠」一文所說的：「在西湖藝專時光，他已經在作『水墨畫』的嘗試了。」（林風眠畫集，民78）可見他的水墨畫混合西方水彩畫的表現的歷史相當長。茲舉其中兩幅，如圖六的「宮女」與圖七的「鷺」即可得到見證。

畫家張大千的「潑彩」作品也是中國國畫溶合西畫特性的成功實例。誠如前述葉淺予與華夏兩位先生對張大千「潑彩畫」的闡述，他的潑彩乃源於中國的傳統潑墨，他曾在敦煌臨摩重彩壁畫，又久居國外多年，潑彩的靈感應是來自多年經驗的醞釀與實驗而來。在中國宣紙、棉紙、絹布上完成一幅潑彩畫，不論先作好鉤、皴、擦、染再潑彩，或是先潑彩再鉤繪與點景，都能顯現中西繪畫交融的效果。下面兩幅畫（圖八、九）就中西畫混合的成果。

臺灣宜蘭籍的畫家藍蔭鼎的許多水彩作品，既是水彩也是國畫，若要強加歸類為水彩或國畫，就得視作品所表現出來的效果而定。藍蔭鼎先生常運用許多特殊媒材來嘗試表現自己想要的效果，如亮處加臘，蔗渣擦刷，乾筆重墨鉤繪屋宇與點景人物，使得整幅



▲圖四 徐悲鴻作品「喜馬拉雅山」（引自1993，榮寶齋畫譜）



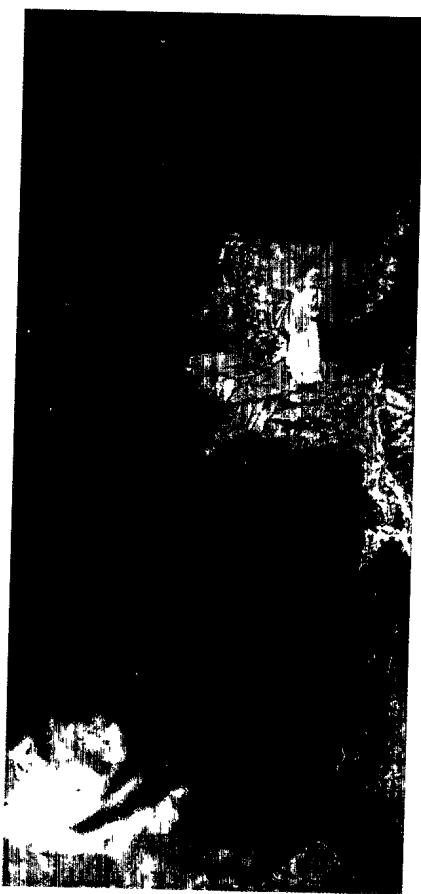
▲圖五 徐悲鴻作品「沉吟」（引自1993，榮寶齋畫譜）



▲圖六 林風眠作品「宮女」畫於1978年



▲圖七 林風眠作品「鷺」畫於1987年



▲圖八 張大千作品



▲圖九 張大千作品



▲圖一〇 藍蔭鼎作品「安居樂業」



▲圖一一 藍蔭鼎作品「教堂晚鐘」

作品的感覺既是水彩也像似國畫。

上面兩幅畫中，右幅（圖一一）近似水彩，但以如此黑白圖片呈現，卻是十足的水墨風貌。左幅（圖一〇）則以乾筆鉤繪出整幅畫的架構，水彩顏料輕快的統整遠近空間與景物色彩，溶東方筆墨與西畫透視法於一體。

數十年來，國內畫家將水墨與水彩融合應用者為數不少，而經過多年嘗試後也提出他們的創作心得。茲引述如下：

席德進先生就曾提到：

「假如我們不是那麼狹義地去解釋水彩畫，我們何嘗不可以說中國宋代的潑墨畫法不也是水彩嗎？所不同的是中國畫以墨為主，以墨當色罷了（墨分五色）。所以我們畫起水彩來就比西洋人方便」（席德進，民57，p73）

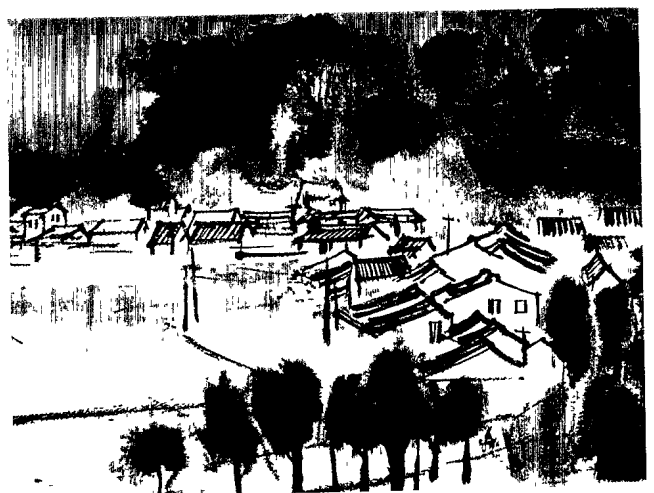
他又提到：

「水彩畫中有許多表現方法我們可以向國畫學習，國畫中顯示空間並不像一般畫水彩者所採用的遠近濃淡法，或近大遠小的透視法。國畫中的空間是意識的空間。近代的西畫也用此法，或用色彩的對照，來顯示空間……」（席德進，民57，p72）

席德進先生的許多作品中，早期任教於嘉義中學時，所畫的水彩作品並未融入國畫水墨表現的特色，1960年代才逐漸凸顯水彩與水墨兩者交融的獨特效果，到了他晚期，有時以水彩紙快速而又精練的揮灑出帶有濃厚水墨韻味的水彩，有時又以國畫紙畫出帶有一般水彩趣味水墨畫。他的晚期作品可以說是充分揉



▲圖一二「新竹郊外」席德進 畫於1961年



▲圖一三「山谷小鎮」席德進 畫於1968年



▲圖一四 拉斐爾「眾聖者擁戴的聖母子」
26.5×22.8cm 畫於1506年



▲圖一五 拉斐爾「與杜托比亞士、天使、聖鳩樓在一起的聖母子」
25.8×21.3cm 畫於1513—1514年

合水墨與水彩的最佳說明。下面兩幅畫（圖一二與圖一三）是他1961與1968年所畫的圖。

至於西方畫家的作品也有許多類似中國水墨畫法者，下列所引數幅即是。

義大利文藝復興時代的拉斐爾（Raphael, 1483—1520）在他的素描稿中，有幾幅採用褐色墨水的畫法與中國水墨畫法頗為相近，例如「聖彼得、聖波納德、僧侶和聖奧古斯丁擁戴下的聖母子」（圖一四，The Virgin and Child enthroned between St. Peter and St. Bernard and a monastic saint and St. Augustine）是以毛筆著褐色，用色筆加出亮處，再以尖筆勾繪輪廓。另一幅「與杜托比亞士、天使、聖鳩樓在一起的聖母子」（圖一五，The Virgin and Child with Tobias and the Angel and St. Jerome），也是以毛筆著褐色，用色筆畫出亮處，再以黑色粉筆鉤繪外形。

帖波婁（Giovanni Battista Tiepolo, 1696—1770）所留下的許多素描作品，大多以褐色墨水鉤繪，以褐色顏料渲染，再用黑色粉筆加強畫面的整體效果。下面三幅素描圖就是實例：

「兩個男聖者的斬首」（圖一六，Beheading of Two Male Saints）、「一個男人與女聖者的斬首」（圖一七，The Beheading of Male and Female Saint）、「聖者擁戴的聖母子」（圖一八，The Virgin and Child Enthroned with St. Sebastian and a Franciscan Saint）

德拉克洛瓦（Delacroix, 1798—1863）的水彩作品，有好幾幅相當類似國畫畫法的作品，例如「研究波斯人的小畫片」（圖一九，Feuille d'études d'après les miniatures, 1823—1825）、「馬廄裡的三匹馬」（圖二〇，Trois chevaux à l'écurie, 1823—1824），「蠻橫攻擊馬匹的老虎」（圖二一，Tiger attaquant un cheval sauvage, 1825—1826），「騎馬者」（Cavalier, 1831）（圖二二），「臥坐的一對老虎」（圖二三）等。

林布蘭（Rembrandt, 1606—1669）的畫稿也有許多類似水墨畫者，如「年輕女人坐像」（圖二四，A Young Woman Seated，大約畫於1645年）是先以硬筆勾繪人物後，著以褐色底再染上少許紅色；另一張「女人睡姿」（圖二五，A Woman Sleeping，大約畫於1655年），是以毛筆勾繪圖像之後，快筆渲染褐色背景（Slive



▲圖一六 「兩個男聖者的斬首」
帖波婁 (Giovanni Battista, Tiepolo) 50 × 36.8cm



▲圖一七 「一個男人與女聖者的斬首」
帖波婁 (Giovanni Battista, Tiepolo) 畫於1730年代早期
49.8 × 36.3cm



▲圖一八 「聖者擁戴的聖母子」
帖波婁 畫於1730年代
30.8 × 24.8cm



▲圖一九 「研究波斯人的小畫片」 德拉克洛瓦
1823 - 1825年 23 × 18cm 水彩畫



▲圖二〇 「馬廄裡的三匹馬」 德拉克洛瓦
1823 - 1824 14.3 × 22.5cm 水彩畫



▲圖二一 「蠻橫攻擊馬匹的老虎」 德拉克洛瓦 1825 - 1826年
17.8 × 24.7cm 水彩畫



▲圖二二 「騎馬者」 德拉克洛瓦 1831 年 水彩畫



▲圖二三 「臥坐的一對老虎」 德拉克洛瓦 1829
8 × 19cm 為研究石版畫而畫的素描稿



▲圖二四 林布蘭 「年輕女人坐像」 約畫於 1645 年。



▲圖二五 林布蘭 「女人睡姿」 約畫於 1655 年

, 1965, 圖 448 及圖 525)。

兩幅畫給人的感覺均一氣呵成，簡潔明快，其運筆與用水效果均與中國水墨極相近。

這張水彩畫顯然受到東方繪畫的影響整體感覺與中國水墨十分類似。

綜覽以上所舉作品，不論東、西方畫家，所畫的水彩畫或水墨畫作品，在創作表現的媒材、工具運用上有其差異但頗為類似，呈現出來的格調，則因東西方所追求的旨趣不同而產生差異。在中世紀以前，西方水彩畫尚屬於「水彩素描」或「西式水墨」階段，在畫面上的完成度不高，中世紀以後，水彩畫的獨立性逐漸突顯，色彩顯得豐富而有變化。

不過像拉斐爾、帖波婁所畫的那四幅，因為反復塗抹與修飾較多，而較缺中國水墨的墨韻筆趣。德拉克洛瓦、林布蘭與耐提思(Nitiss)的那幾幅，筆趣墨韻猶如出自東方人之水墨畫。克列孟納(Cremona)的那幅四女郎則出現了水彩與水墨交融的趣味。可見西方水彩與東方水墨之間技法之差異，除了源於工具、紙質不同與彩色與墨色之巧妙應用外，彼此交融應用並無滯礙之處。至於前述國內前輩畫家兼採水彩水墨融合表現者均已展現輝煌成績。

因為有這麼多成功的例子，加上數年來筆者的親自實驗創作研究所獲得的成果，使我得以肯定水彩、水墨融合創作在繪畫教學實務上應無太大困難，設若有任何困難問題，恐怕就只有存在於教師本身所持的理念以及他在水彩與水墨雙方面是否有過實際創作經驗。

肆、美術教學上的應用

一、各種教學法在融合教學中的適用性

一般教學原理與教學方法均可應用於水彩畫與水墨畫融合創作教學。聚斂式的教學法可以用來指導學生精熟各種既有的不同製作程序，擴散式的教學法則可以用來引導學生開發獨特的創作方法。

國內教育學者介紹一般教學方法時，常依據教學科目或教學方法本身的性質加以區分為認知領域、情意領域、技能領域三層面的教學。如黃光雄教授主編

的「教學原理」裡就作如此分法（黃光雄，民）：

(一) 認知領域，包括講述教學法、精熟教學法、啟發教學法、協同教學法、設計教學法等。

(二) 情意領域，包括道德討論教學法、價值澄清法、角色扮演法、欣賞教學法等。

(三) 技能領域，包括練習教學法、發表教學法等。

這種分法可以讓教學者執行教學工作時，先從三領域去判斷自己該採那一領域的教學法，然後依實際需要，選擇其中較適當的一種方法或兩種以上的混合應用。

徐南號教授則將教學法區分為個別化、系統化、創造化、社會化、藝能化等五類教學法（徐南號，民 74）：

(一) 個別化的教學與輔導，包括自學輔導法、道耳頓制教學法、編序教學法、診療諮商法等。

(二) 系統化的教學法，包括萊因五段教學法、莫禮生單元教學、達尼洛夫教學法、教學工學系統等。

(三) 創造化的教學法，包括問題教學法、設計教學法、發現教學法創造教學法等。

(四) 社會化的教學與輔導，包括民權初步式的教學法、研習式教學、分組活動式的教學法、戲劇式的教學法、團體輔導法等。

(五) 藝能化的教學法，包括一般單元教學法、練習教學法、發表教學法、欣賞教學法等。

任何教學法之應用是否得宜，取決於教師是否能在熟稔各種教學的特性與優缺點之後，把握適當的時機、情境、對象靈活應用之。一位專業素養良好，教學經驗豐富，教學情緒穩定，又能充分瞭解學生需要的教師，隨時可能由上述種種方法的運用中，變化出許許多多新方法。

水彩畫與水墨畫的教學，在一般人的想法裡，總以為它是純粹技巧性的教學法。於是依上述分類而只知道應用練習教學法、發表教學法、欣賞教學法。事實上，在繪畫教學過程裡，為了使每位學生能充分表現自己的獨特風格，所以，最需要的是「創造化的教學法」。不過，為了先讓學生熟悉基本工具的操作與材料的使用要領，以及觀摩一些優秀的作品，「練習教學法」與「欣賞教學法」是必然要採的方法。在練習教學法的推展過程中，「引起興趣——示範——模仿——覆練習——成績考查」（練習教學法的運作程序）等活動都有必要加入創造思考教學法的觀念與作法



▲圖二六 Jacob Jordaens(1593 – 1678)
燭光下的婦女與孩童(Two Women and a Child in
Candlelight) 14 × 18 7/8 in(357 × 479mm) 此
畫完成於晚年。



▲圖二八 Guercino 聖·凱瑟琳的神秘婚禮(The Mystical
Marriage of St. Catherine)黑粉筆，鋼筆，毛筆
與褐色墨水(256 × 203mm) 畫家努力運用毛筆與墨
染表現光和寫實的效果。



▲圖二七 Giuseppe de Nittis 水中白楊 (Poplar in Water)
(326 × 251mm) 畫於1878年

。練習法與欣賞法著重在技巧的熟練與作品優劣的判斷，而創造性教學可以引導學生發揮潛能與自己的個人特色。

藝術品的創作與欣賞，前者可以表現創作者的美感，後者可以找出藏匿在藝術品裡的美感。水彩畫與水彩畫的美感在那裡？劉文煒教授在省立美術館出版的美術欣賞叢書「水彩畫」裡曾從「和諧問題」與「秩序問題」兩個重點分析美感存在的因素，他提到：

「和諧問題」包括「形」和「色彩」兩條件。「形」的融合、對比、對稱、均衡、線條、面積、點線面的適當搭配可以產生美感。「色彩」的「色相調和」、「明度調和」、「彩度調和」、「補色調和」、「調子調和」、「寒暖色調和」、「同化作用」可以產生美感。

「秩序問題」包括「形象的組合」與「色彩的組合」。「形象的組合」可藉漸層、反複、律動、虛實、

調子、數目、心理與物理現象產生美感。「色彩組合」可藉色彩的注目性、漸層秩序、輕重性、調子問題、物理與心理現象產生美感。(劉文煒, 民 80, p14)

劉教授對「美感產生」的分析,可謂深入淺出。他把抽象的美感用文字具體的加以說明,的確很有意義。水彩畫的美感可以用上述說闡釋,而水彩與水墨融合之後的美感,依然可以用這些道理來解釋

「練習法」強化水彩與水墨融合創作技巧的精確與熟練,「欣賞法」則告訴人們學會捕捉美感與體驗美感的要領。技巧熟練而缺乏創意則所製作的作品無新意。藝術創作的學習,只求熟練而不求個人思想感情與創造力的發抒,那麼藝術創作教學就失去它追求真、善、美的本質意義。因此啟發創造力的教學法絕對不可輕忽。至於水彩與水墨的融合練習過程中為了明辨其創作的意義,也需要透過加入價值澄清法、發表法等等。在指導學生執行創作的過程中,更可運用「設計教學法」的步驟,依周詳的教學活動計劃推展教學活動。

二、水彩與水墨融合創作的教學步驟

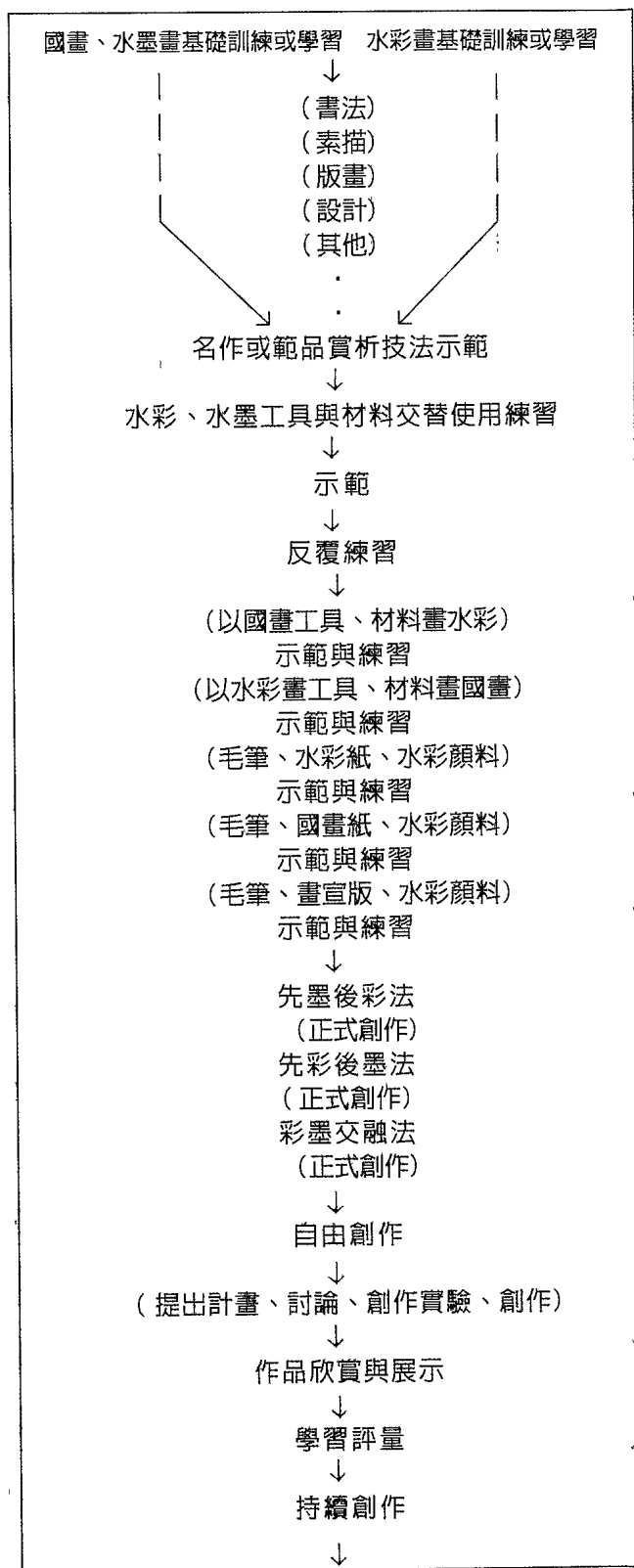
水彩畫與水墨畫同時著手混合教學,必須先具有水彩畫和水墨畫的基礎。當然,如果有多樣技法的溶入更好,如書法、版畫、設計及其他的種特殊技法,都有助於促進創作品風貌的多樣化。

「技法是在繪畫研究上必要的條件,尤其是在學習過程中,應多作技法嘗試,但若是把它當作至上的法則依據,又覺得不妥當。一件完美的水彩畫,它富有純粹繪畫內容,不論使用任何技法,都無礙作品格調之高低,材料和技法是屬於個人自由的流露,畫家能發現自己的技法,才能產生獨特的有個性的、輝煌的藝術作品。」(劉文煒, 民 80, p 9)

劉文煒教授針對水彩畫技法的學習,提出上述精關的看法,誠然值得大家參考。水墨畫和水彩畫之學習道理相同,尤其在兩者相融之後更能深入驗證其中道理。

為了使教學過程明晰,特以上一節所討論的種種可供本項教學運用的教學法依下面的發展程序圖示如下:

水彩畫與水墨畫技法混合應用的步驟極富彈性,可謂千變萬化繫乎創作者之「心」與「藝」,而成果



水彩、水墨技法交融創作教學步驟圖



▲圖二九 Tranquillo Cremona(1837-878)四女郎 水彩畫
500 × 350mm

這張畫表現出柔軟、模糊的水彩畫輪廓，畫在很能吸水的紙上，使得形狀不清楚並轉化為純粹的光與色彩效果。

優劣端看下列幾點：

1. 水彩畫與水墨畫的基本工夫紮實否。
2. 勤於試驗與研析工具、材料交替使用之成效否。
3. 能否突破既有之方法，再創新的表現方式。
4. 能否巧妙地綜合應用所學之各種技巧否。

三、教學對象與教學內容

從前述有關創造行為特徵的描述中，我們已經知道把既有的許多資料和技術加以整合可以產生新的資料和技術，繪畫創作也常採用此一模式。水彩畫與水墨畫融合創作教學，就是一種創意繪畫教學，除了創造思考的訓練之外，透過教材的前後銜接與技法的反

複嘗試工作達成創作目標是很重要的。

水彩畫與水墨畫融合教學並不受年齡的限制，但宜依運用工具、調配水彩水墨、掌握筆墨趣味能力的高低提供不同的教學指示與教材內容。茲分下列兩部份敘述之：

一、教學重點如下：

1. 幼兒到小學低年級，只是強調提高學生的學習水彩、水墨繪畫的興趣。
2. 國小中年級到高年級，宜分別進行運筆、墨韻、用色的基礎訓練。
3. 國中階段，繼續加強運筆、墨韻、用色訓練，尤須加強形廓、光影、質感、構圖、空間、透視等表現要素的認識與訓練。
4. 高中階段，繼續將國中階段所學熟練，並配合各種不同繪畫表現形式整合應用之。
5. 大學階段前期，強化創造行為的心理分析，熟悉繪畫創作表現的發展歷程，力求理論與自我實踐的體驗與相互印證。
6. 大學階段後期，建立獨立自主的創作發展計劃，運用多年訓練、學習的紮實基礎，力求自我實現。

二、每一階段的教學提示與教材內容：

上列教學重點與教學內容之安排係針對一般愛好繪畫的學生而設計。至於能力較佳或學有專攻者則應依學生實際需要調整。（教學提示與教學內容表列於下一頁）

伍、 結論

當前中國畫在與西畫的交互影響之下，已明顯呈現下列創作風貌：

一、保留中國故有國畫傳統筆墨技法，並繼續發揚光大之。這類作品較出眾者，常以精湛的筆墨工夫見長。二、先有中國畫的深厚基礎後，轉入西洋畫的研磨，然後再回歸中國畫，這類作品常吸納西畫色彩、透視、解剖的科學應用，使中國傳統筆墨之中呈現新的敷色與構圖方式。三、在長年精練西畫表現技法後，轉入中國畫的創作，這類作品具濃厚的西畫格調

內容 階段	教學提示	教材內容
幼兒 國小 低年級	* 作畫遊戲、培養興趣 * 導引出兒童從製作活動中獲得自我滿足 * 筆法、色彩自由發揮	* 以學童自身最熟悉常見的人、事、物為表現的題材 * 以基本的水彩、水墨線畫表現它們心目中的物像。
國小 中年級 國小 中年級	* 書法基本訓練 * 指導正確的工具使用法 * 嘗試並比較墨色濃淡變化 * 嘗試水彩畫基本調色法	* 以社區、學校、家庭生活為觀察描繪題材。 * 以童話、寓言、歷史故事為想像畫的表現題材。
國中	* 熟悉書法臨帖、水墨素描、雙鉤、沒骨等表現法的關連性 * 熟悉紙張、墨韻、色彩的關連性	* 以樹木、房舍、重點風景、靜物、人物為題材練習水彩寫生和水墨寫生 * 寫生與想像題材兼顧
高中	* 嘗試水彩、水墨融合 * 繼續國中階段所學基礎整合不同的表現法 * 精密觀察描繪練習 * 水彩、水墨工具、材料交替試用	* 精密觀察描繪任何可入畫的題材 * 書法、水彩、國畫、素描同步練習 * 寫意表現法之嘗試
大學前期	* 強調繪畫創作行為的認知 * 體驗獨立創作實踐歷程 * 熟練精密觀察描繪技能 * 從美術史、美術批評、美術理論研讀心得中探索創作內涵 * 題畫研究、裱褙研究	* 嘗試以各種不同畫派表現法融入水墨與水彩創作中 * 各種國畫、水彩傳統題材 * 依計畫之實際需要安排創作題材 * 寫生、想像、創造表現兼顧
大學後期	* 建立獨立自主的創作計劃與生涯規劃 * 以厚實的美術知識、技能為基礎，力求發展目標的自我實現	* 專題創作 * 水彩、水墨融合創作展覽 * 創作表現之題材不拘工筆與寫意或抽象與具象

。至於中國畫的筆墨、畫面經營方式、氣韻的傳達較深刻掌握。

這三種風貌正足以反應出每一位創作者的繪畫表現是從何種繪畫創作教育模式發展而來。因此，在當前學校美術教學實務中，我們必須再投入很長的時間去規劃出一套既能發揚中國固有繪畫精神又能兼納中

西畫優點的教學策略。本文中，筆者已將一般適用的教學法做過一番探討，也具體提出教學步驟與教學內容，但仍須經過實際教學實驗與觀察探究。

在本著既有的創作理念，著手開始創作實驗之前，筆者首先從中西美術史的發展歷程去探尋一些類似水彩與水墨交融應用的實例，也在名詞的界定上加以

深入探索。筆者發現這種水墨與水彩融合創作模式，在過去與現今畫家中，不論東方或西方畫家均有過很多的實例可查。一般從事繪畫創作者大都能體認此一事實，但刻意去研究其中所存在的問題者並不多。在前述文獻探討中已詳加敘述，爲了取得更具體而又豐富的資料，今後筆者將進一步廣泛收集相關文獻和創作圖錄，俾益更深入的研究。至於水彩與水墨融合創作與教學應用方面的探討方面，筆者謹提下列幾點建議：

（一）有關「國畫」、「水墨」、「墨彩」、「彩墨」等名詞之爭議，我們應依作品之整體創作表現特色加以界定。

（二）過去強調傳統題材、筆法、墨趣的臨摹、背畫的國畫教學確實可以建立紮實的基本工夫，但也或多或少限制了個人的原創與創新表現。筆者以爲最佳的教學要求應該兼顧雙方面的交替練習、省思與活用。

（三）反顧並深入瞭解唐代以前的國畫作品墨、彩應用要領。從中國美術發展歷史中找回中國繪畫多彩的原貌。

（四）運用水彩、水墨的融合創作，適度賦予傳統國畫較豐富的色彩，可以使我國中小學生更樂於接觸國畫的學習。

（五）爲我國傳統美術注入新活力，學校美術教學宜力求實驗、創新、研發新教材。

（六）執行此一水彩與水墨融合的教學，宜先引導學生循序漸進的體驗水彩、水墨創作經驗。

（七）強調實驗、創新之前，宜先有紮實的傳統繪畫基礎，以免一味求變而導致中國繪畫固有特質式微。▲

參考文獻

- 李焜培(民65)：二十世紀水彩畫。台北：玉豐出版社。
林風眠畫集(民78)：台北：國立歷史博物館。
林柏亭(民84)：台灣近代彩墨畫之發展，海峽兩岸美術交流學術研討會論文。台北：沈春池文教基金會。
俞劍華(民64，台6版)：中國繪畫史。台北：臺灣商務印書館。
徐南號(民74)：教學原理。張風真發行兼出版。

- 黃光雄主編(民77)：教學原理。台北：師大學苑。
席德進(民57)：席德進畫集。台北：席德進畫室。
陳景容(民63)：水彩畫的研究。台北：茂榮圖書有限公司。
劉文煒(民80)：水彩畫。台中：臺灣省立美術館。
劉其偉(民62)：水彩畫法。台北：雄獅圖書公司。
劉勃舒(民84)：再談中國畫的傳統與創新，海峽兩岸美術交流學術研討會論文。台北：沈春池文教基金會。
藍蔭鼎水彩專輯，台北：藝術家出版社。
榮寶齋畫譜(民82)：徐悲鴻山水人物部分。北平：榮寶齋。
中國壁畫全集——新疆吐魯番(民79)。中國壁畫全集編輯委員會編，遼寧：新華書局。
故宮名畫三百種(第二卷)。台北：國立故宮博物院。
大不列顛百科全書(第十三冊)。台北：丹青圖書有限公司。
Bean, Jacob/Griswold, William(1990). 18th Century Italian Drawings in the Metropolitan Museum of Art. New York:the Metropolitan Museum of Art.
Frederick Wong(1977).Oriental Watercolor Techniques. New York: Watson-Guption Publications.
Gere J.A./Turner,Nicholas(1984).Drawings by Raphael.London:British Museum Publications,Limited.
Holden John(1987).Watercolors.New York:Gallery Books.
Petrova,Eva(1989).Delacroix(le dessin romantique).Paris.Cerled'Art.
Pignatti,Terisio(1989).Master Drawings.London:Bracken Books.
Reynolds,Graham(1971,1985).Spain:Aetes Graficas Toledo S.A.