

中国
水彩画
艺术

文献集

主 编 骆献跃 王 平
副主编 韩洪刚 潘欣信
石君一



广西美术出版社

彩绘当代

中国水彩画艺术文献集

骆献跃 王 平 主编

韩洪刚 潘欣信 石君一 副主编

广西美术出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

彩绘当代: 中国水彩画艺术文献集 / 骆献跃, 王平
主编. — 南宁: 广西美术出版社, 2010.8
ISBN 978-7-5494-0049-2

I. ①彩… II. ①骆… ②王… III. ①水彩画—作品
集—中国—现代 IV. ①J225

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 166657 号

彩绘当代 中国水彩画艺术文献集

Caihui Dangdai
Zhongguo Shuicaihua Yishu Wenxianji

主 编: 骆献跃 王 平

副 主 编: 韩洪刚 潘欣信 石君一

出 版 人: 蓝小星

终 审: 黄宗湖

图书策划: 姚震西

责任编辑: 马 琳

装帧设计: 韩洪刚

校 对: 王雪英 陈叶萍 尚永红

审 读: 郭 艳

出版发行: 广西美术出版社

地 址: 南宁市望园路9号

网 址: www.gxfinearts.com

邮 编: 530022

制 版: 杭州新海得宝图文制作有限公司

印 刷: 杭州杭新印务有限公司

开 本: 787 mm × 1092 mm 1/16

印 次: 2010年9月第1版第1次印刷

印 张: 16.75

书 号: ISBN 978-7-5494-0049-2/J · 1286

定 价: 88.00元

版权所有 翻版必究

彩绘当代

中国水彩画艺术文献集

骆献跃 王 平 主编

韩洪刚 潘欣信 石君一 副主编

广西美术出版社

水彩画的新时代

尚 辉

作为传入中土最早的西洋画种，水彩画早已成为中国美术的重要组成部分。这种重要组成，一方面得益于水彩这种简单易行的绘画材料可以充分地体现西洋绘画的色彩与造型观念，是早期西洋绘画向中土传播最便捷而有效的途径；另一方面则是水彩的水性特征和中国画尤其是写意水墨画因材质的相近而形成相似的审美意趣，中国画家对于水彩的鉴赏与创作有种本能的亲近感，因而水彩画一旦舶来中土，便迅疾落地生根开花结果。20世纪以来的第一代中国西画家几乎都曾涉猎过水彩画创作，并随着每位西画家的创作个性而形成了丰富多彩的风格面貌。

水彩画的简单易行是画家进行色彩训练最有效的手段。色彩教学、采风写生、创作小稿，都须史离不开水彩这个画种。但久而久之，我们在把水彩作为轻音乐、轻骑兵的同时，也往往把这个画种作为小画种。这种观念导致了在中国美术在很长一段时期内对于水彩画创作的忽视，不仅专业水彩画家较少、艺术地位低，而且创作观念也相对滞后，整体上缺乏学术探讨的氛围与探索的勇气。把水彩作为小画种的原因，除了上述技巧技艺方面的成见，还有审美观念上的偏见。比如，中国的水彩画大多是“重水”不“重彩”、“重笔”不“重形”、“重境”不“重绘”的，总体上只能削弱“彩性”向水墨画靠拢。再比如，追求水彩画透明、灵巧、轻淡的审美品质，而忽视了水彩画凝重、浑厚、苍茫的审美品格。对于水彩画的创作过程，往往也是注重“色”与“水”的一次性发挥，尚不知水彩还有干笔画法，还可以具有一定的反复性和持久性的创作过程。

这种情形直到第九届全国美展才发生根本的转机。第九届全国美展水彩画、粉画展极其客观地反映了20世纪90年代后水彩画对于本体价值的重新确立。这种对水彩画本体价值的重新确立，放弃了“水”的特性，将“彩”移至主角的位置，从而把水彩画的色彩表现力推向极至。而且，水彩画的幅面也开始涨大，除了没有光泽，许多作品在色彩的表现力度和造型的精微度上都几近油画，写实技巧和表现的深刻性

都达到了相当高的水平。有的作品游离了水彩画所谓透、薄、轻、空、灵等本体特质，而呈现出水溶剂色彩造型的另外一个空间，就仿佛把水意酣畅、色彩洗炼和用笔潇洒的水彩画从虚化镜头转向高度聚焦的镜头。这种高度聚焦的镜头，无疑为世纪之交中国水彩画的发展打开了另一扇色彩表现的通道。它不仅可以刻画对象许多细微的特征，带来坚实、谨严、沉着而又浑厚的色彩造型，而且可以深化作品主题与意境的表达。

第九届全国美展水彩画、粉画展绝对是中国水彩画发展的一次重要转机。此次大展之后，中国水彩画主要向着“彩性”方面探索掘进。相比之下，此后中国水彩画大展中那些水色氤氲、甜柔矫饰、满足于小情小趣的作品比重直线下降了。不仅如此，水彩画也走出了写生、写实的套路，对西方现代艺术观念的吸收和现代审美趣味的追求，使许多作品或是以哲理意味或是以抽象构成追寻水彩画的当代性审美表达。一些作品试图在削弱或淡化固定意义的形象说明后，呈现一种纯粹的当代视觉体验。

尽管模仿油画语言是水彩画蹒跚开拓自己色彩造型空间所不可避免的过程，但这种模仿的拐杖毕竟不属于自己。第十届、第十一届全国美展水彩画、粉画展对于第九届全国美展的这种水彩画倾向进行了反拨、调整和纠偏，水彩画的水性特质与彩性特质获得了协调发展，水彩画的造型性、主题性与意境性都表现出非凡的坚实感和表现力。可以自信地说，水彩画在当代中国再次获得了独立的审美空间，是当代中国美术不可被其他画种审美语言所替代的重要画种。

已走向大画种的水彩画、粉画尚存在许多值得深入研究与探讨的课题。比如，在水彩画领域可以作为一个时代标志的经典作品还很少，这表明水彩画的审美独立性以及人文关怀的深广度还有待进一步升华与拓展。再比如，水溶剂是水彩画最重要的物质媒介，在当代艺术拓展边缘、模糊边界的时代，水彩画在完成水性与彩性特征的探索之后如何体现更深刻的当代性？在笔者看来，水彩画家只有破除“水”的文化身份，才能跨越到更广阔的艺术领域并真正走进当代艺术。还比如，审美的视觉性是当代文化的重要特征，但一味追求视觉审美的张力与暴力最终只能获得感官上的刺激，而没有精神的震撼与文化的内省，这种刺激只能流于即时与浅薄的视觉体验。水彩画的深层发展也必然是一种文化审美的发展，因而水彩画艺术主体的个性、感悟、品位、修为便必然会提到一个重要的高度。这些，都应该说是中国水彩画当下面临的困境与问题。而这些困境与问题将开启的是中国水彩画的一个新时代——一个经历过水墨画的“水性”和油画的“彩性”的砥砺，而走向语言独立和审美升华的时代。挑战必然意味着新的机遇与发展。

2009年11月29日星期日晚于北京团结湖寓所

应对挑战：关于水彩画的反思

潘耀昌（上海大学美术学院）

与油画、国画、版画等圈子一样，水彩画界也有自己的难题，承受着沉重的压力，其表现为画家们的一种危机感。在1949年以前，水彩画与油画地位相当，同属于西画，没有什么区别，甚至尺寸大小上一般也没有太大差别。当时尚未形成水彩画家社会组织，水彩画家也没有危机意识。水彩画家的危机感首先出现在新中国成立之后，而中国水彩画历史的低谷出现在“文革”时期。当时，水彩画处在主题性油画、民族性国画、政治化年连宣和版画的挤压下，因自身人物造型能力的不足而被彻底边缘化，因被认为难以承担重大题材，又缺少民族传统的积淀，故而被称为轻音乐、小画种。以后，水彩画家们也自甘这样的地位。改革开放之后，情况发生了变化，虽然新一代水彩画家仍有危机感，但其原因主要已不再是能否承担重大题材的问题，随着思想解放和视野扩大，这已不成为问题。真正的原因是水彩画艺术市场发展的滞后和话语权的依然缺失。在诸画种形成的许多社会组织的竞争中，中国水彩画界面对其他画种及其行业组织咄咄逼人的态势，一直有一种危机意识。

就水彩画摆脱危机的策略而言，存在两种呼声，一种是借鉴其他画种的技巧，发展水彩画的表现手段，丰富水彩画的语言；另一种是坚持维护水彩画语言的纯粹性、独特性。可是，前者会导致水彩画丧失自我而被其他画种同化的担心，后者会招来水彩画停滞不前的忧虑。今天，尽管从内部来看，无论就队伍的规模还是作品的数量质量来看，水彩画都较以往有了显著的进步。但从外部横向比较来看，先前的危机感不但没有消失，反而加重了。究其根源，是主体意识的缺位，对水彩画在观念和学术上引领潮流的创新意识不足，缺乏像特纳或“桥社”画家那样跨画种的大家，还有，缺少历史、文化、理论和美学的积淀，未能在美术界掌握话语权，引领潮流。如曹植言，“文以气为主”，如果水彩画家如此谦卑，缺少底气，如何培育作品的浩然之气。因此，我们的策略是，不应让这种压力和危机感成为水彩画发展的阻力，相反应当将之化为动力。因此，有必要强调以下三点：

一、彩画首先是绘画。

要确立水彩画家的主体意识，必须树立水彩画首先是绘画的观念。正如林风眠所强调的，绘画就是绘画，不分中西。当然也不必强调画种的区分，避免制造画种对立和门户之见。也就是说，不应拘泥于水彩，被“水彩”之名所困，要把关注点从“技”转向“道”。水彩画家同样可以而且有能力承担绘画观念创新的职责，甚至理应当仁不让，因此需要有宽广的视野和包容的心态。应该注意到，水彩画是西画在中国最早的传播者。水彩画的传入与西学东渐同步，是最早认识西画观念的实践媒介。早在康熙乾之际，西方传教士和画家已把水彩画传到中国沿海地区和宫廷之中。水彩画的观念、技巧引起了中国士人和皇室贵族的好奇心。在宫廷中，它通过吸纳中国画的趣味和技巧而赢得皇室的喜爱。当时在人们眼中，水彩画与中国画的区别主要不是画种的区别，而是它与中华绝异的绘画观念。也就是说，起主导作用的是观念而不是材料。还有，19世纪英国以特纳为代表的浪漫派水彩画，影响到后来法国的印象派，冲击了沙龙的审美标准，推动了20世纪绘画的新潮，其革命意义不可低估。但今天，水彩画引领观念的意义和作用被削弱了，似乎拱手让给了油画和国画。至少在水彩画的展览和批评中，观念创新没有引起足够的重视。这虽说有其客观的历史的原因，但从主观上看，水彩画家过分拘泥于技法的实验和描述性的绘画语言，无意中忽视了与时俱进的观念创新，放弃了对绘画话语权的触摸和掌控。

二、国画也是水彩画。

虽说水彩画来自西画，但在中国人眼里，水彩画与中国画本身有一种亲缘关系，因此没有必要人为设定界限和禁区，强行区分中西差别。从材料、技法上看，中国画与水彩画没有根本的不同，以发展的眼光宏观地考察，中国画就是水彩画。而且在像丢勒、伦勃朗这样的西方画家的水彩、水墨画中，也可以看到中国人熟悉的笔墨线条语言。从用笔用色等技法来看，水彩画的笔法技巧与中国画有很多相通之处，如水彩的枯笔、拖笔、扫笔，干笔、湿笔以及干笔留空，与中国画以及书法的各种用笔，包括皴擦、飞白等，颇为相似。还有，水彩画和国画都讲究的渲染效果和用色之法等等。从材料来看，水彩画和中国画都使用

水溶性颜料，而且都有丰富的纸上作画的经验。更重要的是中国画积累了丰富的理论和美学，可资水彩画借鉴，并在观念上给水彩画提供灵感启示和创意支持。总之，在融通中国画方面，中国水彩画家有得天独厚的优势。

三、水彩画是个开放体。

无论观念还是技巧，水彩画都极富弹性，可以在中西之间、各画种之间吸纳众长，游刃有余。它不但与国画、油画相通，而且亦与版画相通。例如版画的黑白、明暗、阴阳等关系以及其高度的概括性等，与水彩语言相近，亦可为水彩所用。如何兼得众长而不为其所囿是个值得思考的问题。从西方水彩画历史看，水彩画也经历过摆脱油画作画步骤、放弃追逐油画效果、避免成为其附庸的过程，到19世纪，开始呈现出水彩画独特的轻快明朗简练的效果，显示出与众不同的特性，其地位也因此得到提升。许多著名艺术家，如英国油画家特纳、康斯太布尔，我国雕塑家张充仁、版画家古元、油画家吴冠中等等，同时也是著名水彩画家，有优秀的水彩画作品传世。他们及其水彩作品的存在大大提升了水彩画的地位。由此可见，水彩画界不是封闭的行会，而应是开放的社会，其成果应得到共享。学术讨论不应仅仅是水彩内部的问题，而且更应包括艺术的普遍性问题。不但水彩画家走出去，涉猎其他领域的创作，应当受到鼓励，而且也要热情地把其他种类的艺术家请进来，邀请他们加盟水彩画活动，从而形成开放互动的格局。在美术史论的建设方面，水彩画界也应有所建树，做出自己的贡献。

水彩画具有明快、概括、即兴等特点，更适合做抽象语言的实验，给画家集中精力于形式问题和率性发挥提供了机会。现在水彩画在颜料、纸张的质量和性能上都大有改进，其局限性得到克服，因此缩小了与油画、国画的差距，亦可以承担较复杂、尺寸较大的作品。再加上水彩画具有普及性和深厚的群众基础，其发展前景令人看好。

上 编

20世纪中国水彩（水粉）画史 >>>

潘耀昌 撰

目 录

20世纪中国水彩（水粉）画史/潘耀昌/9

前 言/11

1. 水彩画先声——20世纪之前中国的水彩画/12
2. 清末民初水彩画的传播（1900—1911）/14
3. 民国时期的水彩画（1912—1949）/16
4. 1954年新中国水彩画大检阅（1950—1954）/21
5. 水彩画的黄金时期（1955—1965）/22
6. 文革时期至70年代末（1966—1979）/29
7. 80年代的崛起（1980—1990）/31
8. 香港澳门与台湾（1900—2000）/35
9. 今日水彩画（1991—2000）/38
10. 结语/49
11. 参考资料/51

中国水彩画大事纪略/潘欣信/59

20世纪中国水彩（水粉）画史

潘耀昌（上海大学美术学院）

前言

水彩（Aquarelle），英文俗称water-color，其意就是水加彩，指以水为溶剂的颜料。此外，还有树胶水彩（gouache）和蛋彩（tempera），通称水粉，亦多以水为溶剂，只是颜料较厚，多含粉质，因此不透明，亦称广告色。水彩画、水粉画，指的都是以水溶性颜料掺水在纸面上作画的画种。二者都以水为溶剂，以水来调和颜料，不过，水彩画强调的是颜色的透明性，色彩轻薄透明，底层颜色往往能透到面上来，画面的亮部往往靠底色表现，即用留空法，作画不便修改；而水粉画强调的是颜色的不透明性，或者说覆盖性，即多用粉质颜料。颜色比较厚，亮部多靠覆盖含粉亮色来表现，作画便于修改。二者并没有严格的区别，行家们对水彩画和水粉画的概念通常也不严加区分，所以在以后的行文中，为方便起见，所说的水彩画一般兼有水粉画的含义，非特别需要，不再一一指出，特此声明。

在现行的观念中，水彩画多指从西方直接引进，或者通过日本转口的画种。从西方美术史来看，这一画种始于15世纪的欧洲，最早的著名画家有德意志地区的丢勒（Albrecht Durer, 1471—1528），而18世纪起在英国得到蓬勃发展。然而以水溶色、以纸为地的水彩画，并非西方独有，我国古代纸本绘画，也适合水彩画的定义。从材料上看，中国古代纸本画与西洋水彩画没有什么本质区别，只是中国画一般还使用墨色（黑），甚至以墨色为本，所用地纸为绢或宣纸，而且没有水彩画这样的称谓。盖因自明代万历年间，西方传教士入华开始，西方绘画传入中国，与中国绘画形成一种对照，打开了中国人的视野，出于中西观念形态的差异，于是有中西绘画的区别与比较，西洋画之称谓也因此而渐渐流行。我国新兴的水彩画，从观念上看，是依附于西洋画的，因此有别于传统中国画。但是1953年至1957年间，在新国画运动中，中国画一度削弱传统笔墨的美学意义，代之以西方素描观念，其名称亦被改为彩墨画。唯独这时的彩墨画与从西方引进的水彩画在观念上最为接近。¹但由于传统中国画的文化负载深重难以舍弃，彩墨画的名称在1957年之后就寿终正寝了。

西洋水彩画传入我国之后，其历史不长，但这段历史同样包含着观念、技术、形态的发展演变。水彩画概念本身是建立在材料工具层面的，观念上与油画等西洋绘画没什么两样。但是，相对而言，水彩画往往依附于壁画或架上油画，在技术上仅仅作

完成既定造型目的之手段，而自身并无需要表现的独立价值，它只不过被看作一种方便简捷的工具而已，用来作壁画、架上油画、版画，以至雕塑、建筑、环境等设计的效果图。但是随着水彩画主体意识崛起，试图展现自身独立的文化价值和审美价值，它开始摆脱作为壁画或架上油画的附庸的地位，其形态逐渐凸现出独立身份，证明它具有与壁画、架上油画、版画同等的价值。或更进一步说，它摆脱了狭隘的画种的意义而上升到更高的境界，也就是说，消解了它自己，绘画就是绘画，既不分中西，也不分油国版等画种，至此水彩与水墨、油彩等一样，都是实现绘画目的的媒材，具有同等的地位。水彩画历史意识的萌生大致源于上述的理由。

因此，就20世纪中国水彩画而言，所面对的问题是，引进时间不长的西洋水彩画尚缺乏中国本土文化的根，而且传统短缺，这不仅因为在中国的历史不长，而且由于文化交流的障碍，对西方的传统也了解不深。与传统中国画相比，既没有大量的创作积累，也没有丰富的理论积淀。可是，与同是引进不久的油画相比，由于油画的材料比较特殊，与我国迥异，而且技法也比较复杂，所以油画在我国流行稍迟，主要靠大批留学生归来之后得以推广。水彩画则使用相对方便，颜料及用法也与中国相似，所以较早为中国人接受，是中国人最早体验西方绘画的一种方式。水彩画引进之初主要是作为了解、学习西方美术的观念、理论和实践的一种便捷工具，而不是作为有独立审美价值的画种。与油画相比，无论在尺寸、精确程度、复杂性、气势等方面，均处于劣势，难以抗衡；与也是引进的版画相比，在表现的冲击力和复制的便捷上，也没有优势可言，因此水彩画在美术圈子中一直缺乏号召力和话语权。作为专业的水彩画家，为了自己的生存和事业的发展，需要开拓水彩画的空间，在中国社会特定的时空之中，经过数代人的努力，中国水彩画的历史由此展现。本文根据这一思路，以各时期各地区水彩画的现象以及画家的活动为线索，撰写20世纪中国水彩画的历史。

一、水彩画先声——20世纪之前中国的水彩画

西洋水彩画是在近代中西文化交流中传入中国的，与西学东渐的历史同步。早在明代万历、天启年间，葡萄牙人在中国沿海地区活动，开始了中西文化的接触。1580年起，耶稣会传教士罗明坚（Michele Ruggieri, 1543—1607），多次随葡萄牙商船到广州参加定期集市，两年后与另一位耶稣会传教士利玛窦（Matteo Ricci, 1552—1610）正式定居广东肇庆，从此揭开了天主教会进入中国内地传教的序幕。来华传教士们随行携带着宗教绘画，包括圣经的插图，其中就有用水彩画材料和技法绘制的，加之传教士中不乏善画人才，²他们在自己所建教堂中绘制壁画，利玛窦还在南京、南昌等地多次向中国人讲解西方绘画原理，从而给中国传来了西方绘画的信息。³之后，康熙年间来华传教士意大利人郎世宁（Giuseppe Castiglione, 1688—1766），乾隆年间来华传教士法国人王

致诚 (Jean Denis Attiret, 1702—1768)、蒋友仁 (Michel Benoist, 1715—1774), 以及波希米亚人艾启蒙 (Ignatius Sickeltart, 1708—1780), 也擅长水彩画, 并在宫廷传播。此外, 欧洲一些国家已有外交使团和商务团体来华, 其中也有画家, 尤以英国水彩画家居多。由此中国士民开始接触到与中华迥异的绘画观念并对之作出不同的反应。

水彩画的称谓可追溯到清代康雍乾之际, 当时宫廷档案“清档”(各集成作坊清档)曾提到过“水彩画”。例如, 其中提及, 清高宗弘历喜欢“水彩画”而不喜欢法国传教士王致诚的油画, 他品评道, “水彩画意趣深长, 处处皆宜, 王致诚虽工油画, 惜水彩未惬朕意, 苟习其法, 定能拔萃超群也”。因而, 希望他用中国传统材料以合乎中国人视觉习惯的方式作画, 故谕知工部, “王致诚作画虽佳, 而毫无神韵, 应令其改学水彩, 必可远胜于今”。看来, 乾隆帝令其改画“水彩”, 是觉得“水彩”的观看方式较接近中国人的视觉习惯, 且较能表现神韵。所谓水彩画法, 就是西洋传教士郎世宁等及其学生用中国工具按西方观念作的绘画。对照当时的作品可以看到, 这些“水彩画”与传统中国画一样, 也是在纸上或绢上以笔蘸墨用水调和颜色制作的。这种源于西方绘画的观念, 兼顾中国人观赏习惯的“水彩画”, 与我们今天所说的水彩画已经非常接近了。⁴

18、19世纪广东沿海地区, 特别在广州、香港、澳门, 活跃着一批作画以外销为目的的画家, 可以称之为外销画家, 著名的人物有史贝霖 (Spoilum) 和关作霖、关乔昌 (林呱, Lamqua, 活动于1825—1860)、关联昌、关廷高 (廷呱, Tingqua)、关贤等关姓画家, 还有英文署名为Sunqua (新呱, 活动于1830—1870)、Chow Kwa (周呱)、Youqua (煜呱, 活动于1840—1870)、Chitqua (齐呱, 钱呱)、Puqua (蒲呱)、Tongqua (东呱)、Tongqua Jr. (小东呱)、Foiequa (奎呱)、Fatqua (发呱)、Hingqua (兴呱) 等人,⁵其中也有人画过水彩画, 如廷呱 (Tingqua, 活动于1840—1870) 所画《廷呱画室》就是水彩画, 其《葡萄牙妇女》和《中国官员》则属于水粉画。

另外, 在巴黎国家图书馆藏《中国造纸技术》文集中所刊《晒纸图》(1775)、画册《茶叶的种植和焙制》中《踩茶图》(18世纪)、豪华纸本《收稻图》(18世纪), 以及今藏法国雷纳美术和考古博物馆罗比安总统收集的特藏, 根据《制茶图》(18世纪初)绘制的向法国人出售茶叶的图画系列, 均系水彩画, 虽作者佚名, 但从造型风格上判断, 作者似为中国人。巴黎遣使会档案馆藏有一幅身着中国服装的古伯神父像, 是佚名水彩画, 从对洋人肖像造型上看, 也像中国画家所作。还有一幅水彩味的水墨画, 藏尚蒂伊喷泉图书馆, 描绘圣方济各·沙勿略在广州上川岛的一顶毡帐中死亡的图画, 据说也出自中国画家之手。⁶

随着西方绘画观念的逐渐传入, 水彩画作为简捷便利的工具最先在我国流行, 并肩负着西洋画的称号。上海是我国早期水彩画的大本营。徐悲鸿所称“中国西洋画之摇篮”的上海徐家汇“土山湾画馆”, 1864年(清同治三年)前后, 由上海天主教会的外洋传教士主持, 正式向中国孤儿传授素描、水彩、油画等西洋艺术。“画馆”的初始目的是培养宗教艺术人才, 但其影响不限于天主教绘画, 而且对西洋画在中国的传播做出

了特殊的贡献。“画馆”的主持人之一，刘德斋（1843—1912）修士，原来擅长中国画，后又学西画，尤善水彩风景画。他与任伯年（1840—1895）素有交往，常带学徒走访任宅，观摩中国画技艺。学徒中徐咏青⁷（1880—1953）属于佼佼者，他吸收西洋绘画经验，又与任伯年、吴昌硕（1844—1927）交往甚密，因而对中、西绘画都有较深理解，尤其擅长水彩画，被认为是我国早期水彩画家中有较高成就者之一。⁸据1921年进入“土山湾画馆”学艺的张充仁（1907—1998）说，当时画馆内有法国修士带来的鲁弗朗水彩、水粉和油画颜料。⁹

二、清末民初水彩画的传播（1900—1911）

上海“土山湾画馆”培养的艺徒中，除了徐咏青，还有周湘（1871—1933）、丁悚（1891—1972），以后又有杭穉英（1900—1947）、张充仁（1907—1998）等，他们都是20世纪中国水彩画的重要画家。有中国水彩画开拓者之誉的徐咏青，擅长水彩风景画，画有《杭州西湖》《虎丘》等作品，1913年在商务印书馆主持图画部，培训出杭穉英、金梅生（1902—1989）、金雪尘（1904—1996）等画家，他们后来都成为以水彩为工具的著名月份牌画家。周湘是个活跃的教育家，长期从事美术教育，曾赴日本及欧洲诸国考察美术，学习水彩画和油画，中西画兼善，也教习水彩画，还出版过《水彩画二十四孝》图册，上面有两江优级师范学堂的监督、著名书画家李瑞清（1867—1920）的题词以及其他名人的题咏和序文，最后还有西洋画家琼斯（Moore Y. Jones）的英文序，¹⁰设计相当到位。其画风吸纳西洋的明暗素描关系和透视原理，据陈抱一（1893—1945）评价，“所画的水彩主要是中西合璧的题材”，“看他的水彩画似乎仍不外呈中国画方式所导来的那种趣味。”¹¹陈抱一的评价也适合于徐咏青。周湘还与徐咏青、张聿光、丁悚等人组织“加西法画室”，研究和推广水彩画，在上海享有一定盛誉，后又任在上海四马路独自开设一间水彩画馆，专门教授水彩画（陈抱一还提到颜料的引进）。

我国早期西画家一般都画过水彩。例如，李铁夫（1869—1952）就是油画、水彩兼善。他于1887年进入英国阿灵顿美术学校攻读美术，在中国美术史上大概是第一位出国留学学生。在英国这个水彩画的国度里，学习美术自然会接触到水彩画。自1897年至1906年间，他往返游学、工作于加拿大、英国、美国之间，1912年又进入纽约美术研究院，并担任纽约艺术学生同盟（Art Students League of New York）肖像画副教授。当时有机会向著名画家蔡斯（William Merritt Chase，1849—1916）和萨金特（John Singer Sargent，1856—1925）学习，这两位画家留学欧洲时也受到19世纪英国水彩画和法国印象派的影响。李铁夫很佩服他们，从他那轻快明丽的水彩画和油画中，也可以看到他们的共同趣味。李铁夫1932年回国寓居香港，一直到晚年，仍坚持作水彩画，留下了许多