

呂佛庭畫風發展之脈絡

黃冬富

屏東教育大學副校長

前言

當代書畫大家呂佛庭教授（號半僧），兼長繪畫、書法、詩詞創作以及畫史、畫論之學術研究，各皆成就卓越而早獲藝壇以至於學術界之公認，加以其素性寧靜淡泊而穩重謙和，因而望重士林，近數十年來，人皆以「佛老」尊稱之。

佛老從五歲開始習字，六歲開始誦詩，八歲開始學畫，十歲開始茹素習佛，以後詩、書、畫以及參研佛理，幾乎成爲他的日課，直到九十多歲依然持之以恆而罕有間斷，也因而建構出他個人的風格特質。其中繪畫一項是他用功最深，成就最高，也最能呈現他藝術風格全貌之縮影，故本文針對其歷年畫風發展之脈絡，試作梳理分期，以呈現其演變之軌迹。

一個畫家的風格演變，從醞釀以至成熟，往往不只二、三年的時間；而且變革以後，有時仍然會反芻以往之畫風，這是進行畫風分期之難點。然而爲了凸顯佛老一生畫風之演變軌迹，擬權宜從佛老與傳統和自然之對話方式的變革開端爲分期點進行分期析論。

佛老曾於 1966 年 2 月 12 日於《國語日報》副刊〈書和人〉裡面發表〈半僧傳〉的自傳長文，其中分析自己的畫風說：

「在民國二十五年（1936）以前，是以古為師的階段；二十五年至三十九年（1950）是以自然為師的階段；三十九年到現在（1966），是以心為師的階段。今後，我還希望更上一層樓，能再走到無心絕相更高的境界。」

如是之分期，基本上也是著眼於畫家自己的主觀意象與傳統和自然之間的對話關係之演變。以下參考如是之分期方式，在排比佛老其歷年畫蹟之後略作調整，試作如下之五期劃分：

一、集大成法古期（1948 年以前）

佛老於抗戰年間曾繪寫八十幅歷代名將圖，由河南省入蜀沿途舉辦畫展，藉以激勵民心士氣。1948 年七月渡台之初，於台北中山堂舉辦畫展時大部分是人物仕女，少部分是山水¹。顯然他來台以前的畫作以人物畫為最多，可惜這些早年作品迄今幾已散佚殆盡，目前僅存的〈喬山四皓圖〉和〈五老圖〉都是 1947 年所完成的精品。前者屬人物畫，後者雖屬山水，但人物點景所佔之份量也不輕。這兩件作品之題材和畫風都非常接近，這類避世高士的題材，一向為佛老所喜愛，文人畫家常藉物述志，由此可以窺出畫家之胸懷和志向。

這兩件作品人物之姿態和神情之描寫均頗細膩，開相略近於黃慎，而衣紋筆線以尖筆中鋒重按而輕提的細長撇捺之法，頗似梁楷的折蘆描。至於背景山水岩石結構較方，皴法則摻合了長披麻、馬牙、折帶，以新筆（有筆尖）生宣作畫，中鋒直線長皴放筆直掃，用筆灑脫縱逸而勁挺有力。〈五老圖〉之近、中景方稜巨石，近外緣部份，勾皴筆線和烘染特深，頗富立體量塊感，有些近於唐寅和周臣之趣味，遠景山頭則近於黃公望〈九珠峰翠圖〉，山腰又摻用馬牙皴……。綜言之，從這兩件作品可以看出本期畫風多以雜揉古法的仿古造境為多，可見佛老當時對古代畫法涉獵之廣，同時也隱然顯現出畫家個人意匠之融入，或可謂之「集大成」法古期。

二、嘗試寫生期（1948~1960 年）

來台以後，佛老於教學、作畫之餘，經常遊覽本島之名山勝境，並透過學習古人之經驗，凝神觀照自然之餘，亦往往速寫草稿而形諸於畫。如 1949 年以獅頭山石階步道為主題的〈獅山櫻徑〉（施華堂藏），用仰視角度定點取景，全幅一筆不苟的而工整寫實，不藉助於烟嵐之烘染和留白來營造氣氛和增加空間感，宛若當場實對寫生。1950 年佛老參考自己早年於北平抱著古琴盤趺坐於老梅樹下的獨照為母本，所畫的〈自畫抱琴觀流圖〉，相較於〈獅山櫻徑〉而言，寫生之手法已然更顯收放自如。畫中人物和老梅採用寫實手法，其他配景則用寫意方式。主題人物用中鋒作鐵線描，用筆雖細而沉勻流暢，開相清雋，身軀結構和姿態造型嚴謹，顯見其素描功力。披石以折帶、馬牙皴法為之，簡鍊而靈動，遠景完全留以虛白而稍作烘染，使畫面更見空靈。其工寫並用而能相互調和，虛實相生，堪稱佛老存世人物畫作之精品。

再過兩年之後所畫的〈雪山古木〉，係以雪山山脈裡的八仙山冬景為描繪主題，在筆墨意趣的發揮方面則更顯得心應手。該畫係採弧形的上升、前推之移動

¹ 呂佛庭，《憶夢錄》，台北：東大，1996 年初版，頁 203 - 204。

視點取景，虛實節奏更有變化。筆墨蒼潤深厚，氣勢宏偉，在結合傳統筆墨和自然觀照之層面上，比起前兩件寫生作品，更加穩健成熟。右上角佛老以具章草味之行書自題詩作：「深山寂寂白雲浮，無限春光處處幽。巖下桃花峰上雪，令人一步一回頭。」詩情、書趣、畫意相得益彰。末兩句點出他以移動視點方式取景，而且用歸後「憶寫」方式來完成，具有更多主觀意趣之發揮空間。在 1960 年由啓明書局印行的第一本《呂佛庭畫集》中，佛老附有親撰之〈中國山水畫淺說〉之專文，在論「應物寫形」時，佛老提到：

「應物寫形就是所謂寫生。在元代以前，無論山水人物、花卉翎毛，大都用寫生的方法。如荊浩就寫幽崖古松，董源對寫金陵真山。不過到元代以後，一般畫家多避難就易，競相臨摹，忽視創作，故對於寫生反不注意了。

國畫雖也著重寫生，但與西畫的寫生方法不同。西畫寫生必須面對實物，忠實地描摹，以形似為主。而國畫寫生多半是用間接的方法，只攝取景物之特點與其生意，在形似之外，更要求其神似。這與西畫的寫生的方法是大異其趣的。」²

從這段論述可以看出，佛老認為寫生是跳脫法古之藩籬而邁向創作的必循途徑。然而國畫的寫生方式並不同於西畫，他所提出的間接寫生之法，也就是「憶寫」之方式，因為只攝取景物之特點和生意而不為形似所羈絆，是以讓畫家之主觀意匠能夠擁有更大的發揮空間，並藉筆墨意趣的表現機能來追求氣韻生動的「神似」和「寫意」之境地。檢視本期佛老的台灣勝境寫生作品，多屬如是之憶寫作品，而且有愈來愈加重其主觀的心靈意造成分的趨勢，因而也有不少造境之作品出現。

在造形母題和筆墨技法上，佛老在經過長時期廣泛取法古人以及觀察自然的歸納沉澱之後，本期也從以往山石造形的方稜結構以及馬牙、折帶以至於直擦皴之體系跳脫出來，畫法上逐漸以「鬆」、「活」、「老」兼具的曲線系統之解索皴為其主軸。綜觀其 1960 年出版之第一本個人畫集裡面所收錄的 32 件作品，幾乎大部分都是這類畫風。其中〈雪山行旅〉（1949 年？）一作目前還看得到³。此畫為絹本設色，畫面呈正方形，畫幅不大，但採北宋中峰鼎立的大觀式構圖法造境。山頂略採俯視角度以丁香枝作積雪寒林，近於范寬；左側之字型平遠河谷暗示空間的延續深度感，納高遠、平遠、深遠於一圖者，皆受郭熙〈早春圖〉的空間經

² 詳見 1960 年版《呂佛庭畫集》，啓明書局印行（未編頁碼）。

³ 〈雪山行旅圖〉一作，左下角以寫經小楷署「雪山行旅圖 佛庭」款，並鈐兩印，1960 年出版之佛老畫集未標示該畫之完成年代，1991 年台灣省立美術館出版的《呂佛庭繪畫藝術之研究報告、展覽專輯彙編》中，經佛老追憶該畫完成年代而標示為 1949 年完成，然筆者排比其畫風和書風，覺得此畫之完成年代大約應在 1958 — 59 年之間。

營理念之啓發；左岸矮山之筆法造形又與黃公望〈富春山居圖〉之旨趣相近；茶黃絹底，天空和水面皆染以灰青，山和樹之陽面則罩以白粉，苔點先以墨爲之，再以白粉局部重疊罩點，山石皴廓也以石綠局部重勾；行筆蜿蜒屈曲，解索筆意富於律動感和節奏感，頗能貫徹其「宋人丘壑，元人筆墨」之繪畫理念，雖屬「集大成」式法古畫風之延伸，但在筆墨、意境方面已然大不同於前一期，而且其個人風格也更趨明顯。

三、主觀寫生期（1960~1980年）

本期爲佛老畫風邁入成熟的重要時期，其畢生耗神最多也最具代表性的四件百尺長卷當中，〈長城萬里圖〉（1962年元月—1963年2月）、〈長江萬里圖〉（1963.7—1965.6）、〈橫貫公路圖〉（1969.2—1969.8）等三長卷都完成於這段時期。長城、長江兩長卷都屬懷鄉大陸的憶寫作品，雖然其中大部分行程，佛老在大陸時期多曾親自遊歷過，而且製作之前也曾下過相當功夫蒐集相關之參考資料，然而在相隔20年以後於台灣憶寫故國河山，自然不適合於採忠實自然的寫實手法，不過相對地，也給予佛老更爲寬廣的心營意造之「寫意」空間，正符合於他平素所深切認同的唐代張璪「外師造化，中得心源」之理念。實際上「寫實」與「寫意」只是一個比較性的說法，在同一畫家風格發展的歷程中，仍有此輕彼重或此重彼輕之現象。正如所謂「尙意輕形」之「輕」，並非代表著完全的放棄；「尙」也不代表著完全的採用一樣。

〈長城萬里圖〉爲絹本設色，長134尺，寬2.2尺，東起山海關，西至嘉峪關，沿長城的關隘城郭、山寺野店以及駝馬人物，都穿插於深山曲水間，饒富趣味。由於長城依山而築，是以畫中崇山峻嶺密實連綿，而在接近卷尾塞外之處才有較多之虛曠。運用雲頭、解索、荷葉皴法，較諸前一期用筆更顯典雅而蒼厚，造形母題和筆法方面受到郭熙的影響很深。〈長江萬里圖〉也是絹本設色，長190尺，寬2.5尺，據《半僧日記》所載，此卷係由東向西畫起，先畫大江入海之浪濤和巨帆，而後崇明島、長江口、江蘇……，逐漸往上游畫至長江源頭青海犁石山而結束。相較於長城圖而言，此卷有幾點不同：（一）沿江重要城市及名山勝境不但都繪寫於絹素之上，而且皆以寫經小楷標示其上，顯見佛老對於中國地理之素養。（二）由於有一江之隔，更方便於空間的推遠，因而佈局更見空靈。（三）筆墨更爲清潤而從容，更富立體感和層次感，造形結構更嚴謹而變化更多。

此外，本期由於中部橫貫公路開始通車，沿途高山深谷、巉巖峭壁，氣勢磅礴，有似佛老深切認同的北宋大家山水氣象，因而吸引他六度往遊，完成不少以橫貫公路景點爲主題之系列畫作，目前國立台灣美術館所藏的佛老〈太魯閣燕子口〉一作即屬其中之一，然而最具代表性者，仍屬橫貫公路長卷。〈橫貫公路圖〉長卷爲紙本設色，長90尺，寬2.3尺，由西向東畫起，西起大甲溪入海，東至

太平洋。相較於長城、長江兩長卷，其主要不同點有二：（一）對於各景點特色之掌握更為具體。由於地點鄰近，容易按圖索景而與實景相互對照之故，因而佛老在此卷裡面，對於各景點特色之繪寫，更忠實於實景現狀，是以畫中雖未標示景點名稱，但卻不難辨識。（二）由於此卷為紙本，不同於前兩卷之絹本，因此行筆疾速，不但筆墨之濃淡、枯潤變化幅度更大，而且筆線之節奏，參以草書筆意，宛若驚蛇入草，起伏轉折，頓挫勾鎖，極富節奏感，造形意味很強，形成佛老個人「驚蛇皴」⁴之招牌風格。他在 1964 年 4 月 22 日的日記裡再度對於自己所認同的間接寫生之法加以重申：「……間接寫生第一步必先面對實物，攝取物之神態。第二步再參合己意，揮灑成之。寫生重在寫物之生意，不可專尚物之形似，苟重形似而捨意，則即落下乘矣。初學不可不知也。」⁵

至於面對實物（景），如何攝取物之神態？從佛老諸多「遊記」性著述之中，可以找出不少的段落透露出其觀照思維之軌迹：

「二日微明即起，六時開船。大雨如注，雲氣瀰漫，遠山近樹，一片模糊，宛如米家山水圖畫。十里至鴉婆灘，此為岷江中第一險灘。」⁶

「過貓兒峽，岸北峯巒尖峭，石壁嵯峨。船家多就石隙結板屋以居。山畔鑿有仄徑，行旅絡繹不絕，宛然一幅關仝山水國畫也。」⁷

「車進峽谷，隨著河流與鐵路，宛轉前行。左右峯巒和巖崖，都是石灰岩，崩成像中國畫裏面的馬牙皴和斧劈皴。我在車上速寫速記又拍照，忙煞了兩隻眼睛。」⁸

這種觀照自然的方式，與明董其昌所云：「朝起看雲氣變幻，可收入筆端。吾嘗行洞庭湖，推蓬遠望，儼然米家墨戲。」⁹「湘上奇雲大似郭河陽雲山，其平展沙脚，與墨瀋淋漓，仍似米家父子耳。」⁹之情形頗為接近。換句話說，他們都是透過自身對藝術傳統的學習經驗去觀照自然。在感受自然景物之際，同時也認真地比對其與自己以往所學習的繪畫傳統之間的關係。這種觀照自然的方式，經過其平素所深切認同的張璪名言——「外師造化，中得心源」之整合，則「傳統」、「自然」和「作者的意匠」三者之間的對立關係方始得到了調和而且相輔相

⁴ 佛老的「驚蛇皴」一詞，筆者就讀中師時期並未聽他親口提及，但若干學長卻口耳相傳，邇來在高木森學長之文章中首度見到正式述及。參見高木森，〈台中師範的難忘歲月——師恩永在，孔德無疆〉，收入國立台中師院《蛻變進行式——形塑中師新美學》，2003年12月，頁12—13。

⁵ 《半僧日記》（戊）手稿，頁37—38。

⁶ 呂佛庭，《蜀道萬里記》，台北：暢流，1972年初版，頁105。

⁷ 同註6，頁128。

⁸ 呂佛庭，《美歐遊踪》，台中市立文化中心，1988年出版，頁37。

⁹ 董其昌，〈畫旨〉（訂補本），收入于樸，《中國畫論彙編》，台北：東方，1962年初版，文引頁71—72。

成。

然而在「攝取物之神態」以後，如何進一步「參合己意」以「揮灑成之」？基本上，他認為「氣韻生動」為山水畫之極致，而氣韻本來是從筆墨生發出來的¹⁰。甚至在討論中國繪畫傳統中的精華時，他更明確的指出：「國畫的生命是在筆墨，國畫的美雅是在意境。」¹¹基於上述，有助於讓我們理解佛老本期主觀寫生畫風強烈筆墨表現機能，以及長久以來一直堅持著詩意雅境之基本理念。

在 1974 年佛老自印的《呂佛庭名勝畫集》裡面，收錄了幾件不拘繩墨的簡率變革畫風，其中年代最早的是一幅完成於 1960 年的〈朦朧烟樹〉立軸。此畫以一種蔗渣草結般的破鋒散皴，結合小潑墨和暈染，在草草不經意的快速飛白逸筆中，也夾雜著渾潤的墨韻，營造出一片霧氣瀰漫的氛圍感，正如他日記中所說的，是其畫風又一次改變的里程碑¹²。畫面左上側題有「朦朧烟樹望依稀，松嘯水吟是也非。無限江山任我造，脫盡雕飾觀化機。佛庭」，下鈐兩印。所謂「無限江山任我造」，正是代表著其「以心為師」之理念，至於「脫盡雕飾觀化機」，也頗近於唐末黃休復於〈益州名畫錄〉中所形容的「逸格」：「……拙規矩於方圓，鄙精妍於彩繪，筆簡形具，得之自然，莫能楷模，出於意表。」之畫風，甚至帶有些許禪味。這一路畫風之進一步發展，對其禪意畫風之形成，關係頗為密切。

四、禪意潑墨期（1972～2005 年）

《宣和畫譜》載范寬

「喜畫山水，始學李成，既悟，乃嘆曰：『前人之法，未嘗不近取諸物，吾與其師於人者，未若師諸物也；無與其師於物，未若師諸心。』於是捨棄舊習，卜居終南太華岩隈林麓之間，而覽其雲烟慘淡、風月陰霽難狀之景，默與神遇，一寄于筆端之間……。」¹³

范寬的這種從「以古為師」而「以造化為師」，更進而「以心為師」的逐層遞進之學畫步驟，千年來影響國內畫壇甚大。1965 年 2 月 27 日，佛老應國立歷史博物館之邀前往演講，講題為「中國繪畫的四種境界」，他拈出了（一）以古為師；（二）以自然為師；（三）以心為師；（四）無意無象等四種循序漸進之繪畫境界。值得注意的是，他在古來畫壇形成學畫步驟共識的前三種境界之上，又加入了「無意無象」的最高境界。其主要理由是基於他認為「以心為師」的境界，

¹⁰ 同註 2。

¹¹ 呂佛庭，〈評三十五屆全省美展〉，收入《台灣省第三十五屆全省美術展覽會展品彙刊》，台灣省政府教育廳，1981 年出版，頁 24。

¹² 〈朦朧烟樹〉一畫未署年款，筆者查閱佛老的日記裡面所錄之題詩中，確認此畫完成於 1960 年 6 月 21 日。詳見《半僧日記》（丁）（手稿），頁 42。

¹³ 《宣和畫譜》卷十一。

雖然破除了法執與形障，可是卻加重了思量心之我執，因此必須再破我執，進而達到「無意無象」的境界¹⁴。顯然其論點是將他長久以來習禪心得援引於畫理的思維之中。

佛老所謂「意」指的就是意識，所謂「無意」就是作畫時儘管手動筆揮，而心卻守在定中。這是「佛教禪」的境界。他舉出《苦瓜和尚畫語錄》〈脫俗章〉裡面「運墨如已成，操筆如無爲，尺幅管天地山川萬物而心淡若無者，愚去智生，俗除清至也。」一段的「心淡若無」也就是「無意」的境界，繪畫創作至此境界，心靈才能得到大解脫、大自由和大自在。

其「無意無象」之理念從醞釀以至成形，至少花費四、五年之時間。據他於1960年5月18日的日記所載：

「晚上李霖燦兄來訪，我和他談無聲樂與無象畫。我覺得『聲』與『象』皆由心造，無象即無不象。蓋人之感覺不同，而由主觀的意識造出種種形象。¹⁵」這種論點似乎否認了現實生活美學的客觀性質，而將美的本原歸給了人的審美意識或絕對的精神，頗有「唯心主義美學」之意味。這與王陽明所說的「心外無物」、「有意即是物，無意即是無物」¹⁶的說法相當地接近。如從繪畫創作層面來解釋的話，比較普遍的說法可以說「向自然學習（以自然爲師）」即等於向畫家自己的「心」學習（以心爲師）。然而如果將這項理念從唯心層面更加以推展到極致的話，則似乎也可以發展成單憑感覺而無意識非形象之境地。然而檢視佛老之日記和畫冊，相關之創作實踐，一直到1973年方始出現。

「禪畫」顧名思義是反映禪宗精神的畫風，其特色往往爲水墨大寫意，不拘繩墨而隨緣自在的簡率畫風，顯現出南禪頓悟理念的直覺表現。此派源於五代時期的貫休、石恪；發展至南宋的梁楷、牧谿、玉潤達到頂峰；元明以降，突然急速衰退；明朝東傳日本，成就了默庵、雪舟、雪村等室町時代名家。

佛老從十歲開始茹素習佛，曾三度出家未果，八十多年來畫、書、詩以及佛理之參研始終爲其重要之精神寄託，數十年如一日，終致道藝相融，影響其畫風之發展。從1973年起，佛老開始以潑墨法嘗試「禪意畫」。作畫時，往往先以充沛水份打濕畫面，然後憑直覺在畫面上率意點染，或緩緩以重墨滲入的手法，讓水自由地流動、擴散、沉漬而表現出意想之外的趣味，呈顯出烟雲矇朧、空靈縹緲的大氣氛圍感。也減省了皴法、造形、佈局等人爲的心靈意造。然後在這些抽

¹⁴ 該篇講稿隨後被中華民國畫學會刊載於《美術學報》創刊號，1966年元月。

¹⁵ 同註12，頁38。

¹⁶ 王陽明〈答王純甫書〉和〈答顧東樵書〉，見《陽明全書》（一），卷四頁8暨卷二頁6。台北：中華，1979年台三版。

¹⁷ 《半僧日記》（午）（手稿），頁68—69。

象的墨象間，為增加與觀賞者之溝通起見，也視墨象之造形，而巧妙地綴以些許具象之點景，以引導觀賞者進入可居、可遊的人文意境之中，別具畫龍點睛之效。他於 1974 年 11 月 16 日的日記中寫道：「余作禪畫，端重天趣，絕棄雕飾。意在以墨為戲，而非標新立異也。……作畫必無所為，無所求，始能筆由趣生，沉塵沙而超凡塵。」¹⁷

其所追求之畫境，實取法禪宗「實相無相」，「不立文字，直指人心，見性成佛」的一種掙脫種種形相、名言束縛，而走向自由解脫之境的見性功夫之呈現。相較於前述中、日古代禪畫，佛老禪畫之不同處，在於較少豪邁粗放的激情性力動感，而更偏重於較為從容寧靜的山水詩境，頗能反映出其酷愛獨坐山間靜觀自得的陳沉靜個性。其所追求「絕棄雕飾而富於天趣」之畫境。與其深切認同的陶淵明之「此中有真意，欲辯已忘言」一語，也頗有相互會通之處。

五、晚期綿茂憶寫山水(1980~2005 年)

林木鬱鬱綿茂為台灣山岳之一大特色。佛老自 1948 年渡台以來，居台超過半個世紀以上，平時得閒喜歡登山攬勝，凝視觀照，遇有佳境輒速寫之或默記之，誠所謂「搜盡奇峰作畫稿」也。歷經長時期的寫生觀照，台灣山岳的特質也自然而然地融入其畫風之中。從 1980 年開始，佛老的山水畫開始出現山頂佈滿綿綿密密的連拖帶擦之點筆，略有范寬「山頂好作密林」之味道，其後這種綿密的點擦筆法之運用，持續在畫面上擴展漫延，有時甚至整座山、整幅畫都是以這種點擦筆法統整組成。大約到了 1989 年以後，已然成為佛老山水畫之一大特色。其點法界於米芾、倪雲林和沈石田之間，卻又自具特色。係以中鋒下筆，順鋒橫拖帶擦，收筆時有意無意間略作下彎，其間含蘊著枯、潤、疏、密、聚、散、大、小……等等變化，妙用抽象筆趣來表現具象的草木華滋、山川渾厚之態，蒼厚雄健而沉穩，人畫俱老，不但個人特色鮮明，而且也能詮釋臺灣山岳的神采和生態。相較於前此時期，更加重了視覺經驗之客觀描寫成分，在與自然的對話方式之演變中，於「外師造化，中得心源」的基本理念下，重新找到一個新平衡點。

此外，本期最重要的代表作是〈黃河萬里圖〉，此卷為絹本設色，長 220 尺，寬 3 尺，為四長卷中尺寸最大的一件。此畫雖不屬前述之綿茂點擦之畫風，但相較於以往也頗有變革。由於此畫進行之際，佛老曾兩度赴美國和歐洲旅遊，這些異國的名山勝境顯然吸引了呂氏特別的關注，返國後也陸續地繪寫了美歐旅遊的系列畫作，是以在有意無意之間，此卷也非常接近於美歐旅遊系列作品之風格。其特色有兩點：(一)佈局和空間推移之合理化。此卷雖然未採用穩定的消失點，然而佈局上顯然較其他三長卷注重整體性結構。近景的精雕細琢，遠景的簡化虛淡，以及近大、遠小的對比，推移出更為開闊的空間氣象來。視點也較前三卷為穩定。(二)筆法已無蜿蜒扭曲轉折之強烈速度感，而代之以較為沉緩穩健披麻

皴、馬牙皴以及扭曲不太強烈的解索皴，常運用逆鋒搶筆，營造出山石肌理的蒼老和硬度，呈顯出一種沉凝敦厚的特質。此外，對於各地特色點景之描寫，如炳靈寺的石雕大象，黃河濱的大盤水車以至於河上的羊皮筏子也都一一入畫，在這些細節方面的經營之用心程度，也超過前三長卷。

結語

從師古、師自然、師心而達無意無象的畫境，佛老以其持續八十多年的藝術生涯之身體力行所得，結合其佛理之參研，另闢蹊徑，自行理出一條有別於傳統繪畫的歷鍊途徑來。其畫風，也統整其書風、詩境和佛學素養、人格特質，以至於其書畫史和理論之學術研究，因而顯得調和、圓融、樸厚、含蓄而不矯飾，基本上屬典型的文人畫風。文人畫講究人品和學養，觀佛老之為人和畫風，誠可謂今之古人。其淡泊無爭、高風亮節之道德風範，在充滿功利思想之當今社會中，宛如一股清流而彌足珍貴。所謂「畫如其人」，「畫以人重」，相得益彰，在綜觀回顧佛老之藝術生涯以後，我更深有此感。