

傅狷夫山水創作之地域因素

羅振賢

摘要

山水畫旨在表現自然，表現自然就難免感染著地域性的色彩，欲表現自然，有賴於深入生活體驗。人類文化之起源，即深受其生存環境之影響，可說任何民族的文化成果，無不受其居住環境的影響，而完成其獨特的表現。王微敘畫有謂：「望秋雲、神飛揚、臨春風、思浩蕩」，山水所表現的內涵，已然進入心靈境界，非外在形象的描摹。山水畫所表現者，除了自然之啟發，更在於藝術家主觀取捨與理想的充分發揮，隨著不同的環境，人文景觀也各殊其況，更因不同的思想、觀念、生活型態，而展現著迥異的風格。

傅狷夫因時代環境的變遷，民國三十八年追隨國民政府前來台灣，在新環境的刺激下，以其鑽研繪畫創作之精神，鍥而不捨，心領神會，終於在寶島景物的啟發與體悟中，創造了山水畫史上前所未有的裂罅皴，以點漬法表浪濤，以染漬法寫雲海，成就他劃時代的創舉，在山水畫史中留下輝煌的紀錄。

循著狷翁創作所引發靈感的足跡，一一探索其汲取的要素，可以深切瞭解其用心與勇於嘗試各種不同形式與技法。而臺灣許多山光水色，也一一成為他山水作品的主角，並列於中國山水繪畫之林，凸顯其新藝境，樹立獨特的臺灣山水風格。狷翁能以其睿智及時反應時代與環境賜予的創新契機，真切地體悟特殊情境，仔細觀察四時變化與山石紋理的結構，營造了清新雅逸、親切自然的風格，成功地贏得「臺灣山水代言人」與「臺灣水墨開拓者」的美譽，實至名歸，誠如李霖燦教授所說：狷翁在山水畫的三大傑出成就，真是足以笑傲平生！

關鍵字：傅狷夫、水墨畫、傳承、山水

一、地域與畫風

山水畫旨在表現自然，表現自然就難免感染著地域性的色彩，欲表現自然，有賴於深入生活體驗。人類文化之起源，即深受其生存環境之影響，可說任何民族的文化成果，無不受其居住環境的影響，而完成其獨特的表現。藝術乃民族文化之精華，亦是生活的寫照，一個民族的盛衰，政治的更迭，社會的發展，都可從其文化與藝術的表現看出它的端倪。

虞君質教授於論中國繪畫的地域因素中曾說：「藝術是民族精神最具體的象徵，同時也是國家文化最真切的表白。藝術家憑其高聳的想像，熱烈的情感與偉大的抱負，把時代的萬千形色納入完整精鍊的形式之內，舉凡清風明月、長江大海、山崎川流、鳶飛魚躍，乃至春雲秋樹、紅豆綠蕉、愁思綺夢、雁爪魚鱗之歎，一入作家之手，便能融合天人，歸納宇宙，從一端而概括全體，從物質而顯精神，從剎那而表現永恆。」

中國之文藝思想與審美觀，自古以來就體現著老莊的哲學思想，自然不但是道的本源，亦是倫理道德與審美的核心。老子：「人法地，地法天，天法自然」，自然化育萬物而行無言之教。推究中國文化特重自然，形成人文思想與自然主義為重心，乃因「環境」孕育而成。

山水畫表現之內涵包羅萬象，大之可寫名山大川，狀烟雲之變幻，小之可寫園林小景，亭台樓閣，描述生活點滴。王微敘畫有謂：「望秋雲、神飛揚、臨春風、思浩蕩」，山水所表現的內涵，已然進入心靈境界，非外在形象的描摹。山水畫所表現者，除了自然之啟發，更在於藝術家主觀取捨與理想的充分發揮，隨著不同的環境，人文景觀也各殊其況，更因不同的思想、觀念、生活型態，而展現著迥異的風格。

由於地理環境的差異，也影響了氣候的變遷，俗話說：「南人食米，北人食麥」、「南船北馬」，都是因為氣候的不同而影響到農產與交通的結果。一般而言，北方氣候乾燥，農作物不易生長，生活較困苦，在此生長的人自然具有刻苦耐勞的性格；南方氣候溫和，物產豐富，生活悠閒，注重享樂、崇尚浮華的性格。發之於藝術表現，乃有截然不同的面貌。

「皴法」乃源於對自然山石陵谷的直接觀察與體會，與地質學亦有密切的關係。地形因地質之不同有了山岳、高原、盆地、丘陵、平原、台地、地塹之分別，由於高低差距大，氣候與人文產生了變化。「淮南為橘，淮北為枳」，宇宙中任何事物均脫離不了地域因素的影響。據畫史所載：「荆浩、關仝，家居北方太行、

華嶽之間，作品好作雲中山頂，四面峻厚，百丈危峰屹立青冥；或上突危峰下瞰窮谷，大石叢立，屹然萬仞，色如精鐵，四面斬絕；或秋山寒林，林居野度，漁市山驛，使見者面臨灞橋風雪之感。董源、米芾，家居南方，故所作秋嵐遠景，多寫江南真山，不作奇峭筆墨，山上常有雲氣，坡下時露碎石，或雲山烟樹，水墨淋漓，一片江南雨中景象。」畫家生活於天地間，在自然的日夜浸淫下，畫風也就很自然地受到景觀的影響。

藝術是以思想為骨幹而以感情為血肉，追求藝術除了悉心探索自然奧秘，還得在表現能力上下功夫。傅狷夫因時代環境的變遷，民國三十八年追隨國民政府前來台灣，在新環境的刺激下，以其鑽研繪畫創作之精神，鍥而不捨，心領神會，終於在寶島景物的啟發與體悟中，創造了山水畫史上前所未有的裂罅皴，點漬法表浪濤，以染漬法彩飄逸烟雲，成就他劃時代的創舉，在山水畫史中留下輝煌的紀錄。

二、裂罅皴之創造

中國山水畫之別於西洋繪畫者，「皴」法之創建形成了其獨特形式之一。皴字本指皮膚拆裂之意，皮膚於天氣寒冷受凍而龜裂，造成了許多紋路謂之皴。自古以來，中國山水繪畫之形成，與全世界各民族完全相同，早期先民以人物、動物之形象塗於山洞牆壁上，至今仍可以在各著名洞窟中了解先民於洪荒草創期，對生活週遭之狩獵、收割之記述，即先民生活之寫照。

晉顧愷之《女史箴圖》只以細線勾勒輪廓，再填以顏色，未作較細微之皴紋。展子虔《游春圖》仍是有勾無皴，傳為唐人所作之《明皇幸蜀圖》則勾勒皴法已較往昔之作繁複，可謂皴法已漸趨成形。這也是山水繪畫獨立成科後，在藝術發展中逐步發展的重要歷程。有謂「皴法為山水畫之靈魂」，於傳神寫照中建構了東方繪畫中獨樹一幟的風貌。

五代時傳為荆浩所作「匡廬圖」之皴法表現，應是古代流傳畫跡中，皴法漸驅成熟，可以得到明顯印證。往後范寬「谿山行旅圖」之雨點皴，郭熙「早春圖」之雲頭皴以及李唐「萬壑松風圖」之斧劈皴，都是皴法發展達到成熟階段之作。郭熙於所著之「林泉高致」集中，對皴法有了進一步的描述：「淡墨重疊，旋旋而取之，謂之幹淡。以銳筆橫臥，惹惹而取之，謂之皴擦。以水墨再三而淋之謂之渲，以水墨滾同而澤之謂之刷，以筆頭直往而指之，謂之擗，以筆頭特下而指之謂之擢¹」。郭熙現身說法，如何用筆，表達皴法，都做了深入的說明，歷代皴

¹ 林泉高致（畫訣），郭熙、郭思父子著，俞昆編，中國畫論類編，華正書局。

法的建立，都應是畫家長期深入生活體驗與參悟的結晶，也是山水繪畫精神表現的重要元素。

藝術創作有時是因緣際會，能夠掌握創作契機，才能有所得。傅狷夫教授（1910~2007，杭州人，本名抱青，號覺翁。）自幼生長於書香門第，由於酷愛書畫由父親傅御先生指導文學、詩詞、書法與篆刻。十七歲正式入杭州西泠書畫社，向社長王潛樓先生（1871—1932）習畫，專攻山水，七年的學習歷程，除臨摹師稿外，也兼習古人之作，利用柯羅版印製之古代書畫，在條件欠佳的年代，能充分學習領會已屬不易，狷翁在這方面下了不少刻板的工夫。也臨寫近人畫作，如胡佩衡、張子祥、任伯年……等，對指畫也加以研究，奠定紮實的山水繪畫基礎。二十五歲前往南京任職，此時正是徐悲鴻提出兼習中西之論點，狷翁此際亦開始醞釀著中西合璧的創作觀。民國二十六年（1937）抗戰軍興，狷翁隨著部隊由南京經湖北、湖南、廣西到重慶，沿途體悟著大山大水的震撼，桂林山的突兀奇峭，嘉陵江的蜿蜒清朗、三峽諸峰的蕭森峻拔，長江的急流險灘等，真山真水的親身體驗，靈山秀水所給予的感受，大大地改變了狷翁山水畫的取景、佈局以及表現技法，也為日後創作奠定了進一步的基礎。

一九四九年三月，狷翁全家渡輪由上海經台灣海峽來到台灣避難，一切在台灣困頓中重新安排住家以及子女的教育，可謂人事倥傯，經歷著人生悲歡離合，心中苦悶自不在話下。他曾提及：三十八年大陸淪陷，我隨工作機構遷移台灣，不得不與年邁的雙親離別，萬萬沒想到會從此音訊全無，我們夫妻倆帶著三個小孩，最小的還在襁褓之中，憂思萬端，終日寢食不安，只能每日一柱香遙念雙親，公餘之暇只得以書畫為精神寄託，作為生活的消遣。

到台灣初期，傅狷夫暫住南港，一家六口（來台當年次女出世）有了安身立命處所。兵工廠的眷舍門前景色怡人，視野遼闊，水田就在眼前，竹林農舍，一片青山綠水，可謂山光水色共徘徊，這時狷翁常以身旁景物為素材，創作了樸實無華的農村景象，如畫作：



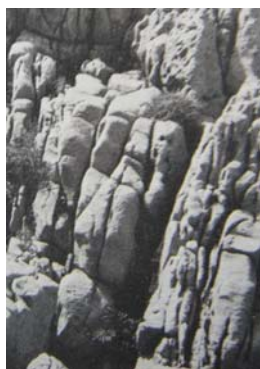
▲ 郊遊記事 29 x 60cm 1955



▲ 北港遊踪 61 x 94cm 1955

這些農村田野所見就是狷翁繪畫中所堅持實踐的基本理念：繪畫當隨時代、環境之改變而有所變革，他逐漸地把視覺的觸角放到寶島的一事一物，東北角的大里、野柳與石門是他觀察浪濤變化萬端的常去之處，海岸邊奇石嶙峋，岩石皴紋殊狀，在寫生觀點的充分發揮下，漸有所悟。他認為山岩峭壁皴紋，雖經歷代名家之智慧，已然累積了二十餘種皴法，但這些皴法仍不足以完全涵括大自然中的所有山川景物，仍待有心人身體力行，發掘新的皴法，為山水畫史寫下新的一頁。東西橫貫公路自民國四十四年國民政府為開發東部，希望能促進交通建設與經濟繁榮，改善東部人民生活，乃積極循著日本佔據台灣時期所規劃的路線，藉由榮工處許多榮民們的辛勤開闢下，歷經艱險，犧牲了許多榮民同胞的寶貴生命，終於在四年多的時程，完成了東西橫貫公路的通車，為這雄偉壯麗的山河打通血脈，造福了東部同胞也為藝術家們找到一處可以展現才華的美景。

雖然東西橫貫公路已闢建完成，然而蘇花公路的連結以及交通網路的建設，仍未能同時達成，想一覽中橫面貌，並非那麼容易！！狷翁在求知與創作的慾念下，克服了總總困難，親臨其境，以捕捉創作靈感，其觀察至為仔細，不但對景點整體的體悟，更在山石紋理中也開啓了他「皴法」新境的念頭。從海岸邊與大山大水中的山石紋理，結合了歷代山水皴法的發明，綜合匯整成足以表現台灣地質特色的「裂罅皴」。



▲ 海岸奇石



▲ 狷翁所創裂罅皴



▲ 山石紋理



▲ 裂罅皴示範



▲ 山石紋理



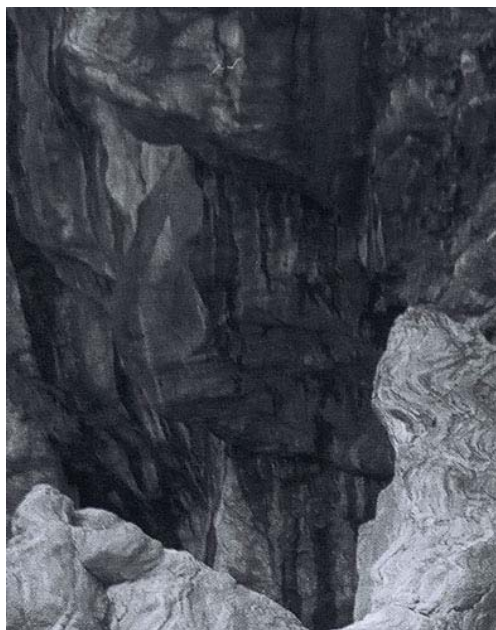
▲ 裂罅皴示範



▲ 山石紋理



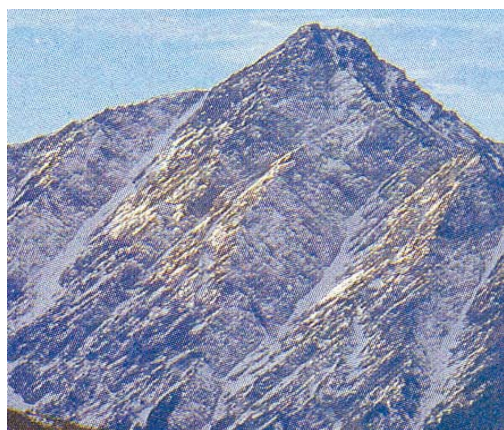
▲ 海濱一角 184 x 91cm 1988



▲自然紋理



▲橫貫公路一隅 90 x 45cm 1977



▲ 自然山皴



▲ 疊嶂流雲 118 x 59cm



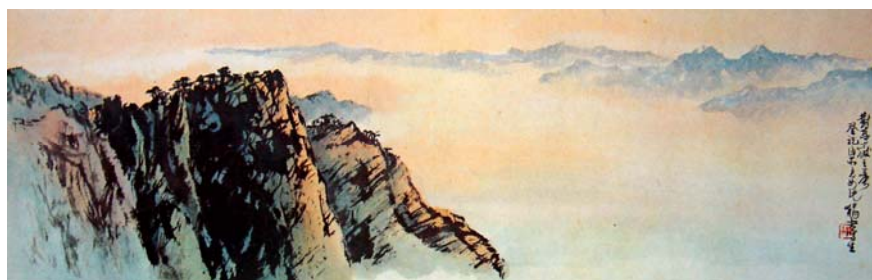
▲ 自然紋理



▲ 對高嶽（局部）



▲ 自然紋理



▲ 對高嶽之晨

狷翁曾謂：「初來台的最初十餘年中，我曾二上阿里山，三遊東西橫貫公路；目之所接，心之所會，有助於筆墨，仍屬不少，就平時觀察之所得，乃創裂罅皴……」為經實地考察所得摻合了古人之技法所創建，藝評家姚夢谷教授說：「畫山畫石似斧劈非斧劈，似亂柴非亂柴，似卷雲非卷雲，完全以意綜合，運狂草筆法為之」創建「裂罅皴」，結合了馬牙皴、斧劈皴、亂柴皴等技法以表現台灣山石之特有紋理。李霖燦教授於裂罅皴的詮釋文中認為：「皴法」還有其時代的特殊意義，因為古人之可以擁有以上多種傳統的皴法，不論其為荆關、董巨、抑為李郭、范米，都是中原河山江南景色的鍾靈毓秀，一直到石濤上人的卷雲盤絲，也還是陽朔漓江的影子在閃爍生輝。而傅老師則是獨受大時代之厚賜，入三峽、過海峽、登大塔山、經太魯谷，見古人之所未見、畫古人之所未畫，雖不免於顛沛流離，但詩窮而後工，其成就自然超越前賢戛戛獨造。因台灣山水之蒙養，加以智慧與堅強毅力的不斷揣摩，佐以書法精湛之功力，終於開拓了山水畫史中璀璨的新頁。



▲ 狷翁速寫作品



▲ 速寫作品



▲ 速寫作品



▲ 速寫作品



▲ 黃石公園一角



▲ 晴雪



▲ 山水〈二〉 1979 59x119cm



▲ 雲山高隱 120x60cm



▲ 蘭亭 119x56cm



▲ 五葉松 180x90cm



▲ 蒼松四幅連屏 216x356cm



▲ 山石紋理之美



▲ 山石紋理之美

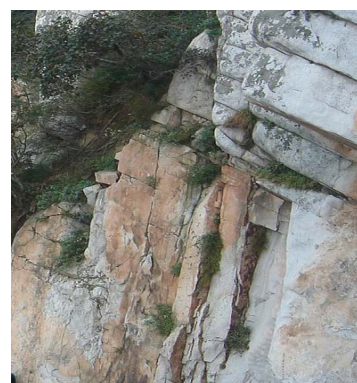


▲ 山石紋理之美



▲ 大里濤聲

▲ 山石紋理之美



▲ 山石紋理之美

三、染漬雲烟飄渺

翻開山水畫史作品，表現群山峻嶺，或迤邐山水，策杖尋幽……者多。以雲海為主題者似不多見，即或有之，仍以線條勾勒為主，難以表現雲烟飄逸，裊繞靈動之姿。大自然山水中，烟雲變幻，或因地理位置與季節變化而有所不同，則雲烟之起伏也大異其趣。狷翁於山水創作取材自實地觀察體悟，「寫生」是他堅持創作的改革之道，狷翁曾言：「我們要從事改革，無疑的非致力於寫生不可，其實，寫生二字，不過名詞較新而已，早在南齊謝赫的六法中就有應物象形、隨類賦彩之說，後人避難就易，只知臨摹為尚，乃至每況愈下，不可收拾，此風於趙孟頫力倡師古之後，清代尤甚，甚至有清代無畫之嘆！……寫生對於章法的影響特別大，可以不落陳套²。」狷翁對於寫生取材可說身體力行，來到台灣初期，因阿里山有森林鐵路之便，曾六上阿里山，實際觀察阿里山之雲煙變化，得其神髓而能開拓雲煙、雲海表現之新境界。

筆者第一次上阿里山前曾請教傅老師，他說：「中秋節前後是阿里山雲海最易形成的季節」，這是狷翁多年來上阿里山觀雲海的心得。在台灣因海島型氣候，空氣潮濕，山中雲煙飛舞是較容易產生的。由於隨著軍旅生涯，狷翁曾於對日抗戰開始，離開江南入四川，一路上的雄偉山川給予大開眼界，正可以超越臨摹師稿的約制，從真山真水中體悟山靈。民國三十八年，又是一個嶄新的環境，台灣山水秀麗，尤其東西橫貫公路氣勢雄偉，阿里山古木參天，煙雲裊繞，都一一進入狷翁的畫中，成為了其山水表現的主軸，更由寶島山川給予的靈感，而研創了山水畫技法的新猷。

就狷翁生活範圍觀之，江南是其奠定傳統筆墨基礎時期，巴蜀九年是其領略名山大川醞釀變法時期，台灣的四十餘年，是其完成建立傅家山水風格的立法時期。獨樹一幟乃是藝術家追求的目標，如何突破傳統觀念、章法、筆墨的拘束需要有遠見、有理想、有抱負者方足以致之。

狷翁每於造訪名山大川，皆攜畫本便於寫生勾勒與記載心得，於雲煙之觀察甚為細膩，曾於山水畫法初階「行雲」中說：「雲之變態，與水相若，動靜聚散，因風而異，所謂波譎雲詭，不可捉摸，故畫雲若水，總以活潑自然為主。其分層次之方法，以高處明，低處暗為原則（高處即受光處），但亦須視環境情形如何而有所不同。例如對受光之方向，附近物體之障礙等，均宜注意。」倘若沒有親身體會，必然無此精湛見地。深入山林，偶遇煙嵐濃霧，體霧薄景深，霧濃景淡，瞬息萬變，雲煙飛舞，人在煙雲飄渺中，有如神仙之境。近觀遠望都予繪寫山水直覺感受，誠如荆浩筆法記中所謂：「刪撥大要，凝想形物。」透過顧愷之「遷

² 傅狷夫，漫談國畫的改革，暢流半月刊，1951.6。

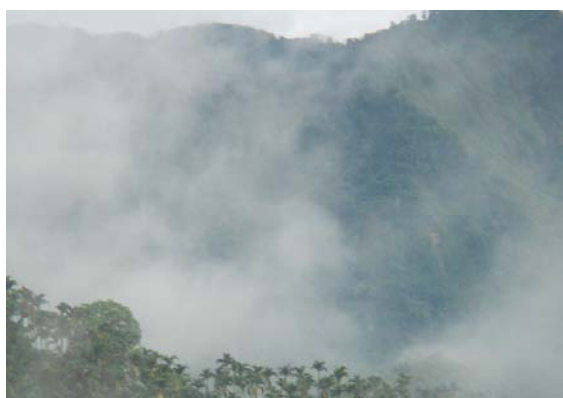
想妙得」與「以形寫神，形神兼備」的過程，則於中西繪畫技法參合運用，有了一番新的氣象。

狷翁表現雲煙善以染漬法爲之，也運用了如水彩之表現技法，突破古人以線勾勒之法，而達飄逸飛揚之致，山川因雲而漂浮，如大海之遼闊，雲海予人以暢神悠然自得之樂。而狷翁之能得自然旨趣，飄然靈動，都得力於台灣山水之所啓發，足爲寶島山水傳神。

傅申教授認爲：「古人論雲，重在表現春夏秋冬季節之變化或早晚之不同。然而不論是在實際的畫蹟上，或者只就畫史的文字資料上，在這一方面有傑出成就的畫家也是極少見的。而且論其觀點，不論是在平地或山中，皆是自下望上，作仰視之象。只有近代的畫家，有賴交通之便利，入山越深，登山越高，經常能看到白雲平鋪如海的景象。甚至於乘坐飛機，上穿雲層，俯視無不如海，因此近代人對雲海的體驗遠超過古人，故而畫雲海也只有到了二十世紀，才邁入一個新的里程³」。

確實在時代環境變遷中，隨著交通工具的發明以及山水園林的開發，許多名山勝景都一一展現其豐富多姿的美妙給予藝術家創作上更豐沛的靈感。筆者曾二十餘次遊東西橫貫公路，上阿里山、北橫、南橫、遠登黃山、華山等五嶽，也親臨張家界，再再地領略了山水烟雲變幻無窮之。即使以照相機攝其變滅之相，仍難找到完全相同的情境。而狷翁之雲海，烟霧之表現爲古人所未曾有之境，已然成就其獨特面貌。

以下爲台灣山水中雲煙實景與狷翁山水創作相互關係之比照：



▲ 阿里山雲煙飄渺



▲ 雲海畫法示範

³ 雲水雙絕絕罅無儔，傅狷夫八十書畫選集序文，華正書局，1989.3。



▲ 阿里山煙雲



▲ 對高嶽



▲ 橫貫公路雲煙飛舞



▲ 雲山無盡(局部)



▲ 天祥煙雲



▲ 雲耶 水耶 任君猜



▲ 雲煙裊繞



▲ 雲濤示範



▲ 霧意



▲ 香林村在晨霧中



▲ 陡壑雲騰 90x180cm



▲ 雨後遊眺 30x60cm



▲ 對高嶽 182x89cm



▲ 川東所見 60x29cm

四、點瀆浪濤展新境

水之於山水繪畫具有活絡畫境與蘊含哲理，老子所謂：「上善若水，水善利萬物而不爭，夫唯不爭，故無尤。處眾人之所惡，故幾於道⁴。」水對環境適應力強，然卻永不隨環境而改變，老子希望人人以水之美德為宗，則離道體不遠！水在其功能中，展現了居下的本質，柔弱中又具剛強之特性，對於水在山水畫中的表現，也給予了各種不同的感受。

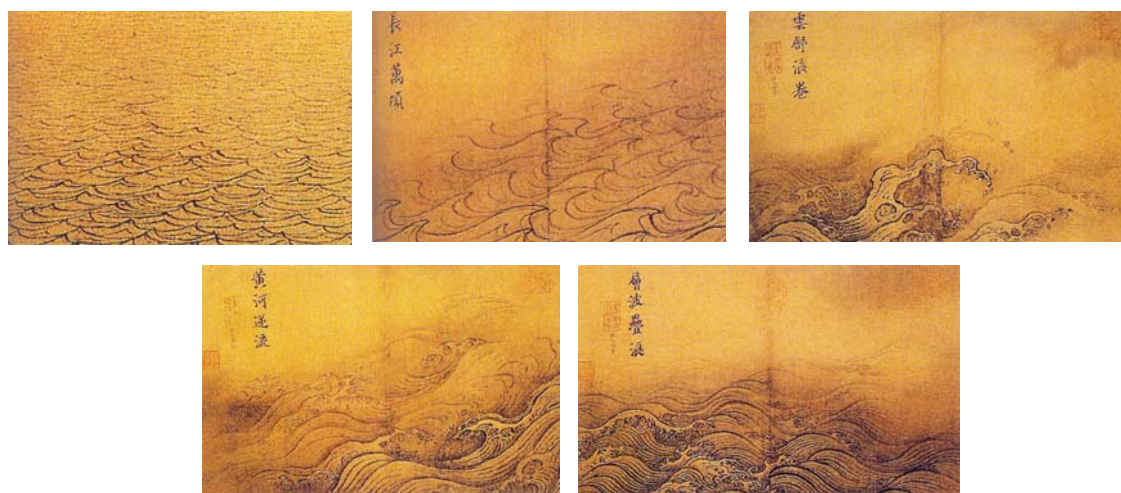
郭熙於山水訓中有：「山以水為血脈...，故山得水而活，得草木而華，得烟雲而秀媚。水以山為面，以亭榭為眉目，以漁釣為精神，故水得山而媚，得亭榭而明快，得漁釣而曠落⁵」。水流通暢，則山水氣韻活絡，是故自古以來，山水畫家表現水之情態者多矣！江流、溪澗、湖海、飛瀑、浪濤各安其所，也自有其不同之情態。然自古以來大多以線條表現為主，如馬遠之十二水圖為有蹟可考者，乃中國畫中之新創，是經過對造化的深入觀察，以其靈妙之畫藝，表現了十二種狀態各異，趣味橫生，以水為主體的冊頁，均以線條勾勒，寫盡流水變化，有各

⁴ 老子，老子讀本，大方出版社，1974.4。

⁵ 郭熙父子，林泉高致，中國畫論類倫。

種不同流水展現豐姿。餘如五代關仝之「秋山晚翠」，范寬之「谿山行旅」，李唐「萬壑松風」，李成「寒林圖」，等幾乎都以線條表現流水、瀑布，千百年來似已成定律，誠如傅申教授所言：「水本無定形，以線範之，終究是表現方法的一種，而這一種方法竟然行之千百年而不變，直至狷翁才在畫水的成就上，以及表現的方法上，有所突破而開了一個新的紀元⁶。」

如果不是動盪不安的年代，不是戰爭的影響，狷翁不必然會因環境的不斷變動，而引發了他繪畫創作上的新思維。他說：「民國三十八年（西元 1949 年）春」



▲馬遠之十二水圖之一、二、三、四、五

由上海來台，船經台灣海峽至高雄港登岸，此行始識水深如黛浪起如山的大海，心中就是醞釀著這種偉大的畫面，於是我常到太平洋邊大里一帶去觀察洶湧的波瀾⁷。」

由於台灣海峽給予的震撼，狷翁掌握了創作的契機，杭州雖靠近海岸邊，然而在未離開家鄉之前，卻從未曾發現浪濤之美，事實上在身邊的許多事務是最容易被忽略，甚至被遺忘的，可不是嗎？有了深刻的體會與印象，當定居於南港以後，難以忘懷在海中所見、所感、所悟的情境，毅然克服交通的困難以及經濟上的拮据，仍不斷前往東北角的大里、野柳、石門等地去捕捉浪濤的各種水態，其精神令人敬佩。

狷翁的長公子勵生在談及父親時說：「五十歲那年，是父親一生重大的轉捩點。他毅然退休，只拿退休金五萬元……，離職後專心以書畫為生，不謀他職。我上有一姊，下有弟妹各一，四個人交起學費的時候，我想那時父母心中壓力一定很大。」在那個年代想以畫謀生，真是談何容易？但事實上狷翁毅然接受了現實社會的考驗。尤其當時交通環境欠佳，他都騎著腳踏車再去轉搭小火車，經常由師母陪同到大里海邊寫生。為了捕捉老師往日看海的情境，筆者曾多次開車前

⁶ 傅申，雲水雙絕裂罅無儔，傅狷夫八十書畫選集序文，華正書局。

⁷ 傅狷夫，我的書與畫（下）藝壇，第 33 期，1970.10。

往探索，事實上單單大里並無太多可供入畫的景物，更何況海浪並非隨時就會出現。若不是集多次且長時間的經驗，是難以掌握浪濤出現的時機，其情況只比雲海出現機率高些，但絕非垂手可得。爲了深入探討海浪的互動、爭讓、迂迴，浪花四濺或如千軍萬馬之勢滾滾而來，相信要走好長一段路到石城或大溪以揭取美景吧！狷翁有了明確的目標，加上夫人席德芳女士的大力支持，經常陪同前往觀濤，終日不發一語，始有深刻體悟。他告訴學生：「別以爲海浪到處流竄，雜亂無章，事實上浪濤是一波接一波而有所重複的，若仔細觀察，必有所得」真是經驗之談。

台灣的海岸地形與海水之作用密不可分，「海水經年累月不停地衝擊海岸，藉著波浪、海流、潮汐三種營力，對海岸進行侵蝕、搬運及堆積的作用。在這個過程中，塑造了許多的海岸小地形，如海蝕崖、海蝕平台、海灘、沙嘴和潟湖等，使海岸地形富於變化⁸。」台灣北海岸與東北角地形特殊，又是觀賞海浪絕佳之地，狷翁能克服各種困難，來台灣不久即經常到海邊去捕捉浪濤創作的靈感，經過無數次的反覆揣摩，一反傳統表現浪濤以線條勾勒的方法，借用如水彩畫渲染法經十餘年成功地開拓了山水畫史上表現海水、浪濤以及飛瀑的新藝境，爲時代寫下新的史頁。

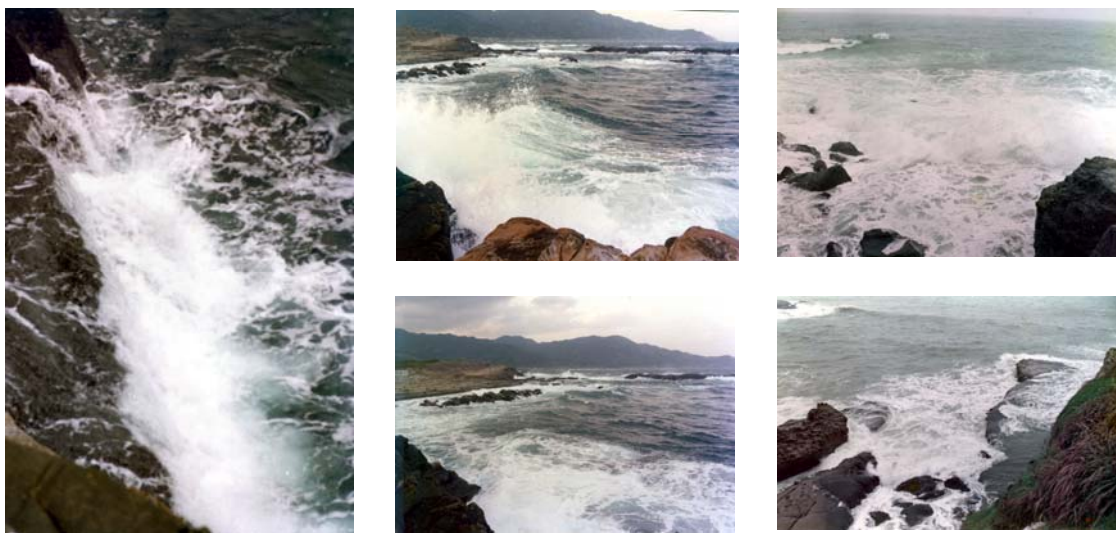
海濤卷是狷翁得意之作，其款識有：「晚唐孫位，善畫龍水，史載其所作龍拏水洶，千狀萬態，勢欲飛動，筆墨精妙，氣象雄肆，同代李瓊者，亦工水，擅作驚濤駭浪，拍岸浮空之觀，又有北宋董羽，善畫海水，太宗作端拱樓，命羽四壁畫龍水，羽極其精思，半年而畢，太宗與嬪御登樓，皇子尙幼，見驚哭，不敢視，乃令圻墻之，卒不獲賞云。北宋專事畫水者，尙有孫白……等人，併上諸家，惜皆無遺跡傳世，不容參證，爲自宋元而後之畫水必品觀之，無論瀕洞滄溟，沸涌湍狀，悉以線條表現其狀貌，即所謂勾勒法也，是幀以余之點漬法爲之或謂與古未合，但續事當變而患拘執，乃不宜自囿於往時形象而汨沒自家思想。石濤上人所云：「書與畫天生自有一人職掌」即此意耳。

古時畫水都以線條勾勒，實難表現流水奔騰，浪花四濺的景象，狷翁膽識過人，以其年歲仍可運用西法以佐傳統表現技法之不足，事實上沒骨渲染所表現之效果自可從畫中顯現其生動之勢。若一味遵循古法而不知開創，必難突破，亦難以造就個人獨特畫風。

約於 1980 年狷翁與多位前輩畫家合作大件山水，負責浪濤部份之繪製，當其欲作畫之時，電召筆者前往，以供學習觀摩。但見狷翁以其熟練之沒骨筆法點漬浪濤，審視畫面佈局中相關岸邊奇石與沙灘，下筆肯定，一氣呵成，不作重複之筆觸。因之，畫面輕快活潑，海上一望無際，而岸邊如聞濤聲，此乃積數十年筆墨功力，又勤於觀察實景，深悟水性、水情、水態，方足以達於此境。

⁸ 海水作用與台灣海岸地形，台灣的地形景觀，渡假出版社。

而水之情境除河、海、溪、澗之外，潺潺流水與飛瀑，都見狷翁運用其敏銳觀察力，洞察細節之變化，水氣蒸騰，倍感生動。「畫海浪以渲染為主，用墨或色襯托出海水白色之反光，臨寫稿本，固為學習方法，但觀察實景，尤其對於畫水更屬重要。⁹」尤其浪花撞擊礁石所形成之網狀碎礫波，以及捲動之浪頭四濺之浪花，皆以留白表現，而「瀑布下垂，觸石分流，有時風激水飛，跳珠濺沫，如輕紗，如薄霧，瞬息之間，變化多端，實有筆墨未克形容者。¹⁰」，若非筆墨功力深厚，胸有成竹，實難以達到極致。時代與環境對於一位藝術工作者而言，以時推移，當交通發達，科技文明不斷提供了更多資訊與創意，現今全省或各地欲登山入海都比狷翁所處年代方便又快捷。人在逆境中具備了堅強的意志與卓越才華，又能專注於藝術創作，才有傲視群雄的成就，狷翁之創意途徑，實值我輩效法。



▲ 狷翁所拍攝海景一、二、三、四、五



▲ 大里海濱 (羅振賢攝)



▲ 狷翁示範流水

⁹ 傅狷夫，山水畫法初階，華正書局，1974。

¹⁰ 傅狷夫，山水畫法初階，華正書局，1974。



▲ 大里海濱



▲ 滄海一角



▲ 大里海濱



▲ 狷翁示範流水



▲ 浪花四濺

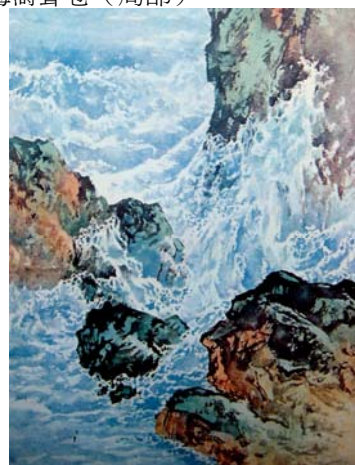


▲ 瀛海濤聲卷（局部）



▲ 大里海濱

▲ 怒濤奔壑（局部）





▲ 浪濤



▲ 黃河（局部）



▲ 長春祠



▲ 長春祠



▲ 長春飛瀑



▲ 雪竇飛瀑



▲ 基隆海濱



▲ 怒濤奔壑



▲ 晨曦



▲ 飛瀑



▲ 黃河

五、風格形成之因素與意涵

(一) 崇高理想 — 使命感

繪畫藝術之才能，大都與生俱來，難以勉強。由於酷愛藝術，往往成為藝術工作者生命中重要部份，難以割捨甚至廢寢忘食亦樂在其中。傅狷夫在家學淵源下，對文學、詩詞以及書法、繪畫、篆刻都喜好涉獵並樂此不疲。求學問貴在自己能立下崇高的志向，學畫亦然，因為有明確的目標，可以窮其一生之力，不斷突破困境，超越險阻，終可達到完美成就。狷翁在書畫領域中，曾立下宏遠志向：「我以為畫家須有一種遠大的抱負，從古法中蛻變出來，從時代腕下掙脫；要自期與古人先後輝映，與時史分庭抗禮，使其作品成為現代的產物，將

來成為史上燦爛的遺跡，這也是國畫家所負的使命¹¹。」欲在歷史長河中，面對新的挑戰，志向高遠，視野遼闊，持之以恆，必須有堅強毅力，力行實踐，始克完成。

記得黃君翁〈君璧先生〉嘗謂：畫家一生中如能有一件作品留傳後世，就心滿意足了！此一自我期許看來簡單但又談何容易？為了偉大志業可能投注一輩子的心力，也不一定能順利達成，然而做為一位藝術工作者，卻不能沒有一份崇高的理想。誠如達賴喇嘛所說：「有野心沒什麼不對，我是個佛教徒，我最終的野心要成佛，這可是很大的野心吧¹²！」事實上，他們都具有宏觀與深遠的目標，雖是個人所期許的理想，然而何嘗沒有「為往聖繼絕學，為萬事開太平」之志向，達賴喇嘛風塵僕僕地在世界各個角落宣揚教義，弘揚佛法，期待在人類互相尊重的角度下，追求世界和平，避免生靈塗炭遭致毀滅的噩運。文化的傳承，來自於歷代古聖先賢智慧的結晶與犧牲奉獻的成果。

藝術之可貴，在於具備了獨特的創意，寫歷史為時代留證見。山水繪畫也從無到有，從草創到完美，都累積了無數的藝術家共同努力的成果，其間也受到許許多多美學、哲學思想的挹注內涵，才益見精深。狷翁立下自我宏遠目標，也肩負著文化傳承的使命感，且能力行實踐。

（二）掌握創作契機

時代的巨輪無時無刻不在轉動，數位時代的來臨，為新的世紀，新的年代帶來無以倫比的衝擊。美國當代動畫發行商，好萊塢夢工廠執行長凱森柏格(Jeffery Katzenberg)說：「如果在創意上睡著了，我們不可能活過上一個十年¹³。」嚴酷的社會競爭，如果沒有足夠的實力與敏銳的眼光，勢必無法在一個物競天擇的環境中存活。夢工廠的創意顛覆了傳統價值，因應資訊時代，掌握了影迷們的需求，創意成為了決勝的關鍵。

加州大學柏克萊分校執行全球資訊調查，發現在 2003 年全世界的媒體、手機、網路創造的資訊約為五十億GB，這個數字相當於過去五千年所創出資料量的總和¹⁴，這驚人的數字，加上數位時代鋪天蓋地而來的資訊，如何因應，成為現代人無可避免的課題。在資訊爆炸的年代，可以看到競爭的慘烈。因之，創意與掌握時機，都非常重要。

¹¹ 傅狷夫，漫談畫展和發揚我國美術的正當途徑，三民主義月刊，第 37 期，1954.11。

¹² 達賴喇嘛，競爭、野心、快樂秘方，商業周刊，第 1015 期，2007.5。

¹³ 凱森柏格，夢工廠傳奇，遠見雜誌，2007.6 出刊。

¹⁴ 吉米威爾，學校沒教的大能力，商業周刊，第 1028 期，2007.8。

狷翁處在一個戰亂的年代，在歷經時代變遷，他由杭州而南京，再往四川而上海，輾轉來到台灣。此時此地雖在顛沛流離中渡過，然而當時的台灣甫從日本人手中解放出來，正是百廢待舉的時刻！狷翁能以智慧克服艱難，雖經濟情況欠佳，思鄉情切，但生活自由正值推展傳統文化藝術最佳時機，透過藝壇好友組織畫會，切磋畫藝又在公家設立場域與家中設帳課徒，闡揚藝術文化，尤其能深切體悟在地文化的養份，迢迢千里來到台灣，一切景物都是新鮮且值得再三體會的新環境，他以驚人的意志力，繼續著「寫生」的時程，近在北部地區的石門、野柳、大里，遠則前往阿里山、墾丁以及東部的橫貫公路，細心觀察運用中國畫傳統筆墨技法與精神於寶島的山川景物，終能發前人所未發，也是當時來台諸家所未碰觸的區塊，從寶島山川領略了創新之道，而成功地建構了「傅家山水」在山水畫史的地位。

民族文化的孕育與生活環境給予創作的啓發具有不可忽略的要素，昔日席德進、吳冠中在法國觀摩學習、創作，環境雖好，卻與心中、血脈的因緣有相當距離，除了自己的領悟也接受師長的寶貴意見，認為只有回到自己生長的環境，才容易發現自我創作內涵與面目，同樣地夏陽長年住在美國，接受記者訪問時也道出心聲：在異國從事藝術只能追隨流行，永遠跟在他人後面，真要創作還是回到自己的祖國，才較能汲取養分專注創作，型塑自我風貌。語重心長，生存環境對創作影響至鉅，如李可染所謂：人離開生活，就難有創作。

（三）生活歷練

民國 38 年時的台灣交通狀況並不發達，日本人雖於據台期間著重交通建設，但直至光復初期，仍未臻理想。由於狷翁自大陸來台經過台灣海峽，深受萬千變化的浪濤所感動，因此經常搭小火車自南港前往大里。據楊鵬飛先生所撰台灣鐵路古今站名與台灣區鐵道古今站名詞典所載：1・日據時宜蘭縣踏查報告中，驛名大里簡，大正九年十二月十日頭圍大里間開始營業，驛名大里。民國四十二年五月一日設石城簡易站，七十二年九月十五日與大里龜山均停辦零擔貨運，……三月一日起復為簡易站，七十九年四月一日改招呼站，仍由大里站管理。石城由台北出發往宜蘭，就在大里前一站。簡陋的交通設施，營運時間，班次都有限。如詞典中記載：「光復後初期國人的休閒活動，大都是看看電影，逛公園，泡溫泉，海水浴場或賞櫻(近者陽明山，遠者去阿里山)，因此民國四十一年林產管理局阿里山林場，為滿足國人的需求，在櫻花季節……，每逢單日下行列車 107 次上山……，每逢雙日上行列車 108 次下山¹⁵」由此可知，在當時交通是不方便的。

¹⁵ 楊鵬飛，台灣鐵路古今站名辭典，個人出版 1999。

在交通困境中，狷翁仍不為所挫，不斷前往大里追尋浪濤，到阿里山捕捉裊繞雲煙霧氣，赴橫貫公路揭取皴紋，然後溶匯貫通，兼以古法與西畫技法交融冶煉，而創建了「裂罅皴」，以點漬法表現波濤洶湧的海浪，用染漬法呈現了飄逸悠然自得，如行雲流水般的雲煙。這些成績是他克服了身體健康的諸多因素所完成，狷翁自小身體狀況不佳，即使任教藝專之時，每於上課中間休息時，因腸胃不佳，必須遵循醫生指示少吃多餐，吃點吐司麵包，以補充體力。而他在八九十歲時依然寫字作畫應該歸功於他每天以雙手掌搓脖子一百下、在家中騎固定放置的腳踏車、規律的散步，最重要的應該是與世無爭的澹泊個性使然。

狷翁於退休後，幾乎心無旁騖，專心創作，除了上述三大成就，更於民國六十三年（1974）集結山水繪畫之基礎技法與自創心得，完成「山水畫法初階」一書，分享其山水研習之過程，為莘莘學子引領門徑，連續出版，受其影響者，不計其數。

凡成就大業者必然有宏遠之目標與見識，藝術乃千秋事業，能有一得已彌足珍貴，雖小小一得都必須付出一生的努力與前瞻眼光才能具「開創」的能量。所謂堅若卓絕，必也於藝業中投注心力。藝術是生活的寫照，既是生活，就必得實際在自然環境中揭取精華，探索山靈奧妙，窮畢生之力，如荆浩之筆法所云：攜筆復就寫之，凡數萬本方如其真。元代黃子久曾經「終日在荒山亂石，叢木深篠中坐，意態忽忽，人不測其為何。又每往泖中通海處看急流轟浪，雖風雨驟至，水怪悲詫而不顧」。狷翁經常於海邊聽濤聲觀浪之起伏，靜坐不語，乃悟得海濤表現之傑出成就，實非偶然。

（四）主觀進取不囿於古法不憚他人批評

表現繪畫獨特風格，源自於個人主觀思維與獨特見解。狷翁喜好文史，從其所撰心香室漫談、故宮名畫選雋的內涵中所呈現的史觀以及他對古代文史都勤於閱讀領會之所得，能古今融合，中外互資，則發揮自我情思，當有開闊而宏觀視野，型塑自我風貌。狷翁常勉勵學生「及時行樂」，所談者即「把握當下」，做自己所當為，擇善固執，庶幾可以有成。而「自力更生」更是傅家子弟所奉為圭臬者，凡事靠自己的智慧與努力去解決，免除了依賴的心理。其實非但為人處事該如此，就是從創作角度觀之，仍然有「獨樹一幟」的期待。

中國書畫表達了作者人品學養、構思與才情，對於傳統已立之法，

認為「法合則用，法無則創」，對於政府播遷來台以後，畫壇中有種不同論點，狷翁提出了個人看法：從事國畫、日本畫或西洋畫均無不可，要以「能創造為貴¹⁶」。這無疑地是狷翁一生志業中力行實踐的準繩。所以張隆延博士有謂：「狷夫先生……有志於發揚工作，要從陳蹟中吸取精髓，以光大前規；從古法中尋求淵源以開創新機¹⁷」。書法家王壯為教授認為：藝人之於藝事，不能無「己」，惟能有己，始能別於人而勝於人¹⁸。足見藝術家應以獨樹自我風格，開創新境為一生志業，而狷翁身體力行，終有豐碩斬獲。

書畫本同源，若能互參優點，共創新猷，必然在書畫領域中，萌生新藝境。即有書法根基，又多一份繪畫性筆意；畫中有傳統筆墨，又多了書法情趣。狷翁悠遊書畫藝術，身體箇中三昧，他以為要以畫法入書，莫如行草，欲以書法入畫，則四體均可，但不可以拘泥於其筆為某體也。狷翁曾言：「寫連綿草是一種享受，草書本身的筆畫雖有其規則性，但是真正寫起來卻可隨心所欲，隨佈局需要來連接¹⁹。」書畫兩相資用，書中有畫意，畫中有書韻，連綿草為書壇所重，締造了他在書畫中輝煌之成就。

狷翁嘗謂：從事繪畫者的立意，要於守法之後，入而求出，志在變法立法，若一味傾倒一家，勢必積重難返，成為障礙²⁰！君不見海納百川，乃成其大，學習書畫，果能打好筆墨基礎，轉益多師，或能集眾家之長，擷其精華，充分發揮自我情思，則成就自我風貌，應可水到渠成。有容乃大，在為人處世足供圭臬，藝術創作亦可作為座右銘。「法合用則用，法無則創，隨機應變，乃能開宗立派。²¹」融眾法為我法，千百年來能於山水畫史中增添新頁者，相信都是有膽識，不為成法所限而能卓然自立，足供參酌。

¹⁶ 黃光男《傅狷夫藝術創造性之研究》，新世紀台灣水墨畫發展學術研討會論文集，國立歷史博物館，第58頁。

¹⁷ 張十之，《現代畫師傅狷夫》，今日世界，第101期，1985。

¹⁸ 王壯為，《與傅狷夫談藝並記其近作》，自立晚報，1966.2。

¹⁹ 林馨琴，中國時報，1977.4。

²⁰ 同註3，《心香室談片》，第50頁，1967.4。

²¹ 傅狷夫，我的書與畫(下) 藝壇，第33期，1970.10。

六、結語

資質、教育、環境都是影響一個人成長的重要因素，就傳統中國繪畫而言，水墨畫所標舉的境界，迥然有異於西方繪畫，其內涵更具備了心象與超現實的意涵，對繪畫中蘊含人文情境與哲學思想都是足以與西方繪畫並駕齊驅的重要因素。在教育過程中，狷翁由於家學淵源在文學、詩詞及書法上，從小即能奠定良好的人文內涵基礎，使他在藝術領域中遊刃有餘。

循著狷翁創作所引發靈感的足跡，一一探索其汲取的要素，可以深切瞭解其用心與勇於嘗試各種不同形式與技法。大里這小地名，將因給予狷翁創作洶湧浪濤新風貌，地靈人傑而登上了山水畫史。而阿里山、東西橫貫公路以及臺灣許多山光水色，也一一成為他山水作品的主角，並列於中國山水繪畫之林，凸顯其新藝境，樹立獨特的臺灣山水風格。以在地的、本土的視野，狷翁寫下臺灣清逸的山水情境，在中華文化藝術道統中發光，也必然在山水畫史上佔有一席之地。

狷翁能以其睿智及時反應時代與環境賜予的創新契機，真切地體悟特殊情境，仔細觀察四時變化與山石紋理的結構，營造了清新雅逸、親切自然的風格，成就了裂罅皴的創建、點漬法寫浪濤、染漬法寫雲海，開啓了傅家山水源自於環境的創作思維，成功地贏得「臺灣山水代言人²²」與「臺灣水墨開拓者²³」的美譽，實至名歸，誠如李霖燦教授所說：狷翁在山水畫的三大傑出成就，真是足以笑傲平生！



▲ 雲山卷 88.1x421.7cm



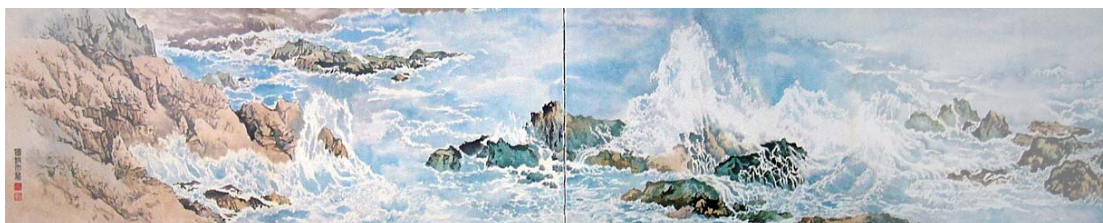
▲ 雲山無盡卷 88x423cm

²² 傅申，雲水雙絕裂罅無儔《傅狷夫八十書畫選集序文》，華正書局。

²³ 林釗，度物象而取其真《台灣水墨開拓者-傅狷夫》，正因文化。



▲ 雲海橫卷 1999 60x360cm



▲ 瀛海濤聲卷 87x424cm



▲ 海濤卷 88.1x421.7cm

