

傅狷夫初期畫藝傳承-- 「悟墨」與石濤「一畫」為核心

潘 禧

佛光大學藝術學研究所助理教授

摘 要

傅狷夫在近現代台灣的水墨藝術的發展上，具有承先啓後的影響，其影響首要在於將中國傳統繪畫思想核心的師自然的理念，在近現代水墨遭受西方寫實主義的嚴格考驗下，加以重新思考，並且實踐，創造出易於傳統形式而具備土地情感的視覺世界。因此，如果說，渡海四家，張大千、黃君璧、溥心畬以及傅狷夫四人之中，對於大自然的反省與實踐的成果而言，顯然，傅狷夫的成就與影響最為豐碩，而其嶄新的視覺影像背後依然存在著傳統與現代接續的無窮可能性。本論文就此反省近現代中國文化中對於繪畫的革新課題，由此思考傅狷夫初期創作的關鍵性轉換，其中特別是從石濤「悟墨」的體悟，藉此探討石濤的「一畫」內涵，最後則是藉由數件傅狷夫初期作品的探討，說明傅狷夫初期畫藝的傳承。

關鍵字：傅狷夫、水墨畫、傳承、

一、前言

本論文旨在透過傅狷夫的論畫文獻以及畫作，探討傅狷夫初期畫藝的傳承，特別是集中於從「悟墨」出發，進入石濤「一畫」思想；最終舉出幾件出其作品，透過形式的分析研究初期作品所達到的大自然體驗的意義。近現代中國水墨畫所遭遇的課題，並非是文化的內化問題，而是傳統如何透過與西洋接觸的思想，自我轉化，重新拾起自我藝術的自信心，由此展開新的步伐，邁向自我文化的認同課題。特別是，台灣美術在近現代的發展相較於其他國家主體建構的單純性，如何透過與大自然的對話，進而內化以獲得具有歷史感的風土，發展出與土地緊密結合的藝術表現則是美術史上的重要課題。因此本論文分成「水墨革新的寫實」、「傅狷夫的『悟墨』與石濤的『一畫』」、「初期傅狷夫水墨畫的風土性」三部分進行論述。

二、水墨畫革新的寫生課題

近代水墨畫如何面對西方思潮而有所革新，可以說是每一位畫家不容忽視課題。傅狷夫指出：「我們要從事改革，無疑的非致力寫生不可，……然而寫生也有他的效用限度與範圍，所以只能說是改革方法之一端，例如，寫生對章法的影響是特別大，可以不落陳套，對於題材，就不一定因為寫生而在意義上能得到豐碩的效果，在技法方面亦然。」¹傅狷夫對於革新手段的效用以及其制限相當清楚，然而在近代水墨革新運動中，寫生往往被高度擴大其效能。近代水墨畫的革新運動的背景十分複雜而多樣，面對西方船堅炮利的科學主義的威脅，中國文化從「中學為體，西學為用」，轉移到了直接到日本、歐美學習，獲取革新的契機。這一階段的水墨畫革新成果，首先值得注意的是將西洋學院主義的觀念轉移到中國而獲得成功的徐悲鴻。

「余返自歐洲，標榜現實主義，以現實為方法，不以現實為目的。當時攻擊者紛起，然我行我素，不以為意，寧願犧牲我以就自然，不願犧牲自然以就我，而足能於無形中勝利。」²

徐悲鴻在一九三九年對日抗戰期間，訪問新加坡，發表了〈中西畫的分野——在新加坡華人美術會的講話〉。在此所說的「現實」應指本質之外的現象存有，

¹ 傅狷夫〈漫談國畫的改革〉，收錄於《傅狷夫的藝術世界·論文集》（台北市，國立歷史博物館，1999年），頁17。

² 徐悲鴻1939〈中西畫的分野——在新加坡華人美術會的講話〉。

而其主張顯然是對於現實的重視，而非主觀心靈自由的標榜。徐悲鴻所說的寫實主義並非是法國庫爾培（Courbet）所表現出那種對於出自工業革命造成社會現象的社會問題或者政治問題的批判，而是透過寫生的手法來表現對象。³因此，在此所說的寫實主義實際上就是對於外在現象的再次肯定，藉此來革新既有藝術自然疏離所產生的形式化流弊。然而，我們詳加思索就能了解到，他主張那種客觀自然的再現模仿正是西方繪畫中逐漸沒落的學院主義的自然觀，同時也是在改革主義心目中喪失地位的保守主義的僵硬的形式。在此值得注意的是徐悲鴻所說的「我」與「自然」，兩種顯然在表現主體與被表現的客體上是相互對立，因此才會有「寧願犧牲我以就自然，不願犧牲自然以就我」這種矛盾性的二元對立關係。這種強調客觀寫實主義最終在中國共產黨統治大陸之後，與理想的社會主義結合，變成一種鼓吹與歌頌社會主義的美術手法，喪失藝術獨立自主的特質。我們就西方繪畫的寫實主義的發展而言，出自於巴比松畫派之後的社會批判，而非徒然停留在徐悲鴻所主張的學院主義的寫實主義，因此，其歸國之後在題材表現上往往只是學院主義那種歷史畫、神話故事的中國版，在深沉的藝術內涵上往往值得商榷。傅狷夫所認識到的侷限也正是如此。

因此，就徐悲鴻同時代的西方繪畫而言，已經分化為多樣多彩的畫壇氣象，而在中國，前衛的改革主義者，將繪畫與國難結合，成為救亡圖存，或者民族精神的表現手段。只是，不論徐悲鴻的中央美院或者嶺南三傑、林風眠的折衷主義，在一九四九年的大陸變局中都沒有到台灣來。所謂渡海四家中的張大千、溥心畬，在大陸時期已經卓然有成，而黃君璧與傅狷夫則尚屬含藏階段。而這四位當中相對於革新主義的濃烈氣氛，往往表現出逐步反省傳統繪畫思想，進而求其突破。因此，他們反而表現了更為完整的文化接續的關係。

但是，正當徐悲鴻等人大力提倡以西潤中這種論調時，傅狷夫則在傳統繪畫精神中反覆推敲與思考。「『四王』的才氣都不大，讀他們的畫，他們的詩文和理論，都沒有什麼特別感受。」⁴對於四王的強烈批判到了民國以後以西方創造形式風格為主的形式主義滲透到東方之後，四王的地位受到貶抑，石濤的地位則受到尊崇。相對於此，四王難道在有清兩百餘年來都是臨古的糟粕嗎？高居翰這樣說：「王原祈的矯正之法是直截了當地將自己訂位於某單一風格傳統之中，並認定其為最佳的傳統——實則，在他的想法中，這也是唯一正確的傳統……」⁵不論是哪個時代，都會產生對前朝繪畫成就與思想加以整理、反省的趨勢。清初王翬對於繪畫衰敗的說法實際上與徐悲鴻等人的看法又何曾不同，與康有為的論點

³ 請參閱〈寫意與寫實在近代水墨畫表現中的逆轉〉，本論文發表於「中國書畫藝術百年之回顧與前瞻」國際學術研討會，會議地點：中國文化大學大校館，會議時間：2007年5月21-22（一、二）。主辦單位：中國文化大學美術學系，協辦單位：廣州大學美術學院、印第安那波里斯大學、歐豪年文化基金會。

⁴ 參閱陳傳席《中國繪畫理論史》（台北，三民書局，2004年），頁267。

⁵ 參閱高居翰《氣勢撼人》（上海，上海書畫出版社，1982），頁122。

又何曾有別。「嗟呼，畫道至今而衰矣！其衰也，自晚近支派之流弊起也。」⁶ 因為時代的差異，故而表現出不同的立場，現今對於四王的批判也僅能表現出民國時期改新主義的部分觀點而已。因為，不論是清代以前的浙派、吳派、雲間派以及王原祈的婁東派、王石谷的虞山派也都是站在自己認定的風格取向中，對於前人的斟酌損益。

相對於當時高漲的水墨畫改革主義聲浪，對於四王嚴加批判的時代，傅狷夫在來到台灣之後，以一貫的師法傳統，師法自然的立場，對於四王繪畫倒是抱持中肯的論述。「惟麓台在朝，炙手可熱，論勢力盛於石谷，而石谷筆墨能鎔鑄諸家，自有識者，故畫名則以石谷為盛。」⁷ 這段話足以見到傅狷夫對於歷史評價的客觀性，一來站在現實主義的角度說明王原祈的影響力，一來站在藝術角度肯定王石谷鎔鑄諸家的才能，絲毫不涉及情緒用語以及對於前人的貶抑。他最後引用王羲之蘭亭集序的說法，「後之視今，猶今之視昔，悲夫。」傅狷夫對於歷來繪畫潮流的認識相當清楚而真切。他並沒有厚污古人以求身價，也不是盲目曲從於流俗。

他相當清楚古今藝術表現在於「筆、墨、景」三項，藝術表現只是並非當時所標榜的題材新穎，而是那種表現出藝術家精神本體的內在性的筆墨。尤其是筆墨的領悟成為他初期畫風的重要起點。

三、傅狷夫的「悟墨」與石濤的「一畫」

傅狷夫在一九四五年抗戰即將勝利之前，在四川舉行展覽。這個展覽大體反應出他創作的起點。「關於題材，在拙作中顯然是未加注意，因為我還在探索，我蓄意在筆墨方面著力，……」⁸ 近代水墨的革新著重於題材，次要的筆墨；因此所謂水墨畫的革新往往由題材入手，而非筆墨。這點明顯地受到西方繪畫傳統的影響。相較於西方繪畫著重繪畫範疇，特別是以神話、歷史畫為題材的傳統，中國繪畫則以山水為大宗，而其精神並非透過大自然的題材，而是藉由筆墨以表現出繪畫的內在精神。只是，傅狷夫並非指出題材並不重要，而是在他創作的發展歷程而言，筆墨的涵養大於形式表現的題材；亦即以直觀而灑脫的筆墨呈現畫家內在精神是他必須面對的問題。

傅狷夫師學於王潛樓，而王潛樓的風格出於清初四王，著重傳統筆墨。現今

⁶ 周亮工《讀畫錄》，轉引自高居翰《氣勢撼人》（上海，上海書畫出版社，1982），頁120。

⁷ 傅狷夫〈心香室漫談〉，收錄於《傅狷夫的藝術世界·論文集》（台北市，國立歷史博物館，1999年），頁39。

⁸ 傅狷夫〈渝展小言〉，發表於1945年5月25日，收錄於《傅狷夫的藝術世界·論文集》（台北市，國立歷史博物館，1999年），頁10。

我們可以看到傅狷夫〈山水長卷〉(1947)，呈現出融合王潛樓與四王的影子，只是，在墨趣上著重於濕墨表現的意趣，譬如蕭瑟的蘆葦，遠近變化層次井然。傅狷夫在當時銳意革新的潮流中，採取了從傳統吸取養分，藉由筆墨表現新風格這條較為遲緩的發展道路。只是，值得注意的是，他在浸潤了四王的摹古主義之後，進入了被推崇為革新的石濤的世界。而且，顯然在傅狷夫初期繪畫形成中，石濤起了積極作用。

他在〈悟墨〉這幅作品上面，做了有趣的題跋，「玉几山房畫外錄載大滌子有云，作畫多用悟墨，悟者無心，所謂天然也。余最喜此語，常以是獲得新意。戊子春狷夫并記。」在此所說的《玉几山房外錄》應該是揚州八怪之一陳撰的著作《玉几山房外集》。⁹首先指出，傅狷夫閱讀揚州八怪之一的陳撰著作，而陳撰在揚州八怪中屬於個性最為鮮明與突出的人物，只是因為從不賣畫，後世較少了解他。傅狷夫對於陳撰的喜愛也說明了他自己人格卓然不群的特質之一。其次，這幅稱為〈悟墨〉作品上提到的大滌子石濤，「作畫多用悟墨」一語雖然意味著對於用墨的領悟，實際上意味不明。但是，當我們閱讀石濤相關著作時可以找到蛛絲馬跡。然而，在論述石濤之前，我們稍微回顧董其昌的繪畫思想。

文人畫與禪學的交涉向來爭論已久，首次系統性地將禪與文人畫相比擬的是明代董其昌；只是因為這種論述得他在近代中國繪畫史產生極度爭議。¹⁰這些爭議往往將董其昌視為混淆近代中國繪畫的罪人，而對於其論述內涵欠缺深入理解。董其昌指出：「士人作畫當以草隸奇字之法為之，樹如曲鐵，山似畫沙，絕去甜俗蹊徑，乃為士氣。不爾，縱儼然及格，已落畫師魔界，不復可求藥矣，若能解脫繩束中，便是透網鱗也。」¹¹

他清楚指出兩點，一是繪畫表現必須結合書法，融會書法進入繪畫；第二繪畫不是技術表現，能夠如此才能體現文人之精神。中國繪畫的基礎依然是書法。繪畫之根源在於精神，而且是士氣。這兩點狀似尋常論述，其實標舉了文人繪畫對於技術表現上的態度。然而，最終他以《碧巖錄》來論說藝術自由自在的道理。¹²「若能解脫繩束中，便是透網鱗也」，實際上對比於畫師的技術性，對於藝術

⁹ 陳撰(1678—1758)，字楞山，號玉幾、玉幾山人，鄞縣人，居錢塘，以書畫遊江淮間，遂流寓揚州。初主鑾江項氏，項氏中落，又館于筱園主人程夢星，晚年江都江鶴亭延之入康山草堂，直至終歲，是揚州八怪中唯一不以賣畫為生的畫家。乾隆元年(1736)被薦舉博學鴻詞科，拒不應試。為人品性孤潔，不原與達官貴人交往。常與汪士慎、高翔、萬鶚等在揚州馬日涓玲瓏山館賦詞作畫。所作花卉，疏簡間逸，格調清雅，尤精寫梅。與李鱓齊名，人稱復堂玉幾。工詩文，為文學家毛奇齡(1623—1716)弟子，著有《繡綉集》、《玉幾山房詩集》並輯有《玉幾山房畫外集》。

¹⁰ 關於此點最早引發爭議的論述的是民國童書業「中國山水畫南北分宗說辯偽」，《考古》四，1936。然而，最有系統論述董其昌思想的卻是《文人畫粹編》卷五，中央公論社，1979。此外，古原宏伸編《董其昌の書畫》，東京，二玄社，1981。都是最龐大的董其昌論述。

¹¹ 畫禪室隨筆，福本雅一他譯，日貿出版社，東京，1984。頁

¹² 「三聖問雪峰，透網金鱗，未審以何為食。峰云，待汝出網來，向汝道。」語見《碧巖錄》四十九則「三聖以何為食」。參見入矢義高・溝口雄三等譯註《碧巖錄》卷中，東京，岩波文

精神的認知只有經過解脫的人才能了然。掙脫漁網的魚兒意味著精神的自在顯現。即便是藝術根本精神不可學而致之，實際上，依然可以根據畫家之修養而獲得超邁的可能性。

他爲了說明此點指出：「畫家六法，一氣韻生動，氣韻不可學，此生而知之，自有天授。然亦有學得處，讀萬卷書，行萬里路胸中脫去塵濁，自然丘壑內營，立成鄴鄂，隨手寫出，皆爲山水傳神。」¹³

古代文化精神的學習以及親近大自然可以脫去塵俗的羈絆，信手表現而能夠傳達出大自然的根精神。在此董其昌似乎強調了古代精神的重要性，然而親近大自然而後產生的精神也能獲致繪畫之真精神。對於前人古代文化之繼承，可以發現他以「讀萬卷書」爲論述之外，其實也重視以天地爲師。

「畫家以古人爲師，已至上乘，進此當以天地爲師，每朝起看雲氣變化，絕近畫中山，山行時，見奇樹，須四面取之，樹有左看不入畫，而右看入畫者，前後亦爾，看得熟，自然傳神。傳神者必以形，形與心手相湊而相忘，神之所託也。」

大自然之形象必以形體呈現，當畫家時常親近大自然，提筆創作時自然表現與技術行爲合而爲一。董其昌進一步對於古代藝術表現歷史作成總結。

董其昌對於藝術鑑賞頗有心得，爲摩詰作品所傾倒，對倪迂的逸品而讚嘆不已。而且在此時，對於古代繪畫之研究、品鑑可以說達到高度成就之時代，擬古風格因爲時代之趨勢而對於古代繪畫面目競相仿效。¹⁴只是，所謂擬古精神在董其昌對於禪的理解而言，正如同禪師語錄對於學人的意義，故而對於藝術表現而言，他也同樣採取這種立場，只是他將古代作品當作公案來參究。

「上元後三日，友人以巨然松陰論古圖，售予余者。余懸之畫禪室，合樂以享同觀者，復秉燭掃二圖，厥明以示客。客曰，君參巨公禪，幾于一宿覺。」¹⁵

他將南宗繪畫的初祖之一的巨然和尚作品視爲禪師公案來參究。他以臨摹來

庫，1998年，頁173。

¹³ 同注釋三。

¹⁴ 「到了明代萬曆左右，另一方面可說是往後美術史學開端的古畫研究、鑑賞、收集變得興甚也是特徵。王世貞、陳繼儒、項元卞、李日華、莫是龍、董其昌的畫論、鑑識助長了時代的復古主義傾向。在畫學上面，首先古畫的學習被視爲必須的階段，擁有仿董巨、仿米芾、大癡款式的畫盛行起來。反對明初標榜寫生的畫風，作畫的範例與其是以自然爲法毋寧是以古人爲法，觀賞自然也是以古人畫趣爲基準，這成爲明代繪畫衰弱的主要原因。」中村茂夫《石濤一人と藝術》，東京，美術出版社，1984。頁397。在此中村茂夫指出第一，擬古風格爲時代之潮流，第二，影響所及古人作品與觀點主導繪畫旨趣。那麼，如此一來所謂董其昌的行萬里路自然也就受到古人筆趣之影響了。

¹⁵ 福本雅一等人譯《畫禪室隨筆》東京，日貿出版社，1984。頁106-107

代替禪宗上的言語表現之阻絕，推翻邏輯形式的表現，以筆意來臨摹古人作品，試圖融會古人精神。¹⁶巨公禪所指的是將巨然和尚的繪畫作品，董其昌將其當作如同遮斷言語邏輯的禪宗公案來思考。「一宿覺」意味著如同六祖參五祖宏忍時留宿一夜而開悟之意。將繪畫當作公案參究的情形我們也可以在清初四僧的髡殘石谿的詩歌上獲得訊息。他在〈題淺絳山水圖幅〉中寫到：「年來學得巨公禪，草樹雲山信手拈。最是一峰孤絕處，晴霞霽映蔚藍天。」¹⁷石谿同樣也將繪畫當作公案，相對於董其昌作品以擬古為主，石谿和尚畢竟是一位僧人，固然以古人作品作為參究對象，實際上卻能將大權作用發揮到極限，脫卻古人面目，「信手拈」掃卻了山水的現象界的依傍，「一番拈起一番新」。重要的是石谿是以一位開悟的僧人，藉由其轉化萬物之生命機趣禪悟來面對古人作品。¹⁸如果我們就清代初期的四僧藝術表現而言，可以找到共通之處，亦即他們在繪畫表現與禪修行上具有共通的藝術涵養與生命體驗。

此外，弘忍則將繪畫創作之感悟以清靜無染的境界來加以表白。「纔出蘆花來，溪光果如鏡。一絲未忍投，忽作滄浪詠。」¹⁹在此蘆花表示煩惱瑣染污的生命體，勘破煩惱而洞見生命本質則以鏡子來比喻開悟，處於悟境而不滯於現狀，乃能發出生命深處的歌詠。「忽」字意味著觀照自我的瞬間反應。漸江和尚對於生命的體悟，近代畫家黃賓虹也有其論述。黃賓虹之〈揭示漸師畫涵秘義〉一文，就南北宗論述來說明董其昌的觀點。「而人謂漸師尊師雲林者，全屬皮相之論。……是不明畫有筆墨，而並不明畫有邱壑之言也。或以為漸師得黃山邱壑之靈氣，非徒得某家某人筆墨之神妙，實不若謂黃山為漸師胸中所積藏可也。」²⁰在此，我們清楚地知道，所謂董其昌所標所指的是北派，皆為宮廷畫師，徒然具有山川之表象，亦即黃賓虹所謂「邱壑」之寫實能力卓著；然而相對於此，畫家之主觀筆墨表現能力卻相對缺乏。他提出「邱壑」對「筆墨」之說，取代董其昌的「鉤」與「渲染」，將南北派的差異清楚說明。然而，對於禪師的旨趣而言，黃賓虹的洞見似乎更為深刻，他說「黃山為漸師胸中所積藏可也」說明了漸江對於大自然已然獨具自我詮釋能力，而非古人面目，實自開面目，將主體與對象之關係也可以在漸江對倪雲林的論述中看到。「傳說雲林子，恐不盡疏淺。於此悟文心，繁簡求一善。」漸江質疑傳說中倪瓚作品的蕭散風格，在此的否定並非倪雲林的藝術表現形式，而是對於形式的執著，至於藝術表現的繁與簡也只是形式之

¹⁶ 關於他以筆意臨摹古人作品，誠如他所說的：「余家有趙伯駒春山讀書圖，趙大年江鄉清夏圖。今年長至，項晦甫以子昂鵲華秋色見貽，余兼採三趙筆意為此圖，然趙吳興已兼二子，余所學為吳興多矣。」《畫禪室隨筆》，頁 110。董其昌所謂臨古人作品，其實是兼採古人之長的意臨。

¹⁷ 參見釋明復編輯《高僧書畫款識》，高雄，太谷文化事業，1996。頁 79。

¹⁸ 同上，頁 6-7。「雖然草樹湖山、峰霞天空字字說的是山水景色，實無一語道著山水諸物，故不礙紙上筆下，生靈活現，連勾勒揮灑不到處，留控的白紙上，也掘出生活。」

¹⁹ 同上，頁 10。

²⁰ 摘錄自同上書，頁 52。觀於此點之論述黃賓虹首先論述前人對於漸江並不屬於古人之何派，若將其歸屬於北派實為錯誤。其次指摘歸類北派只是將漸江視為徒具自然邱壑而未具筆墨精神，其錯誤依舊。

一而已，故而「繁簡求一善」乃是排除繁簡之執著而獲得自然自在之面目。²¹

對於石濤之研究頗為眾多，然而並不因龐大之文獻而使得對於他的研究趨於了解，因為大抵上對於石濤研究之焦點往往集中於「一畫論」以及晚年「棄僧入道」之最終世間身分的歸屬謎團上。關於後者，持反對者不乏其人，然而涉及龐大之論證在此不另論述。²²本文僅就「一畫論」進行論述。首先我們將目光投射到「一畫論」。我們標舉了「一畫論」作為論述乃在於一畫乃是石濤藝術創作論的核心課題，在他《畫語錄》處處可見有關「一畫」的闡述。²³

「太古無法，太朴不散。太朴一散，而法立矣。法立於何，立於一畫，一畫者，眾有之本，萬象之根，見用於神，藏用於人，而世人不知。所以一畫之法乃自我立，立一畫之法者，蓋以無法生有法，以有法貫眾法也。」石濤〈一畫章第一〉往後成為繪畫之公案，難以使人透析，論述者眾說紛紜。而紛爭者也在於儒釋之間的解釋，實際上往往後人也根據了石濤往年棄僧入道的觀點而對此加以臆測。故而立論自然也就有別。

首先我們注意到的是「太古無法」的「太古」當為「父母未生前面目」那種生命的根源性本體。²⁴「法」在佛教裡面包含有為法與無為法，並非如同老子那種宇宙生成論的時間概念，意味著超越現象界的有無相對立的存在。「太朴不散」

²¹ 觀於此點亦可參見石谿詩：「何須分夢覺，畫山亦可遊。無煩動琴操，心賞目悠悠。」同上書，頁 96。關於此點，也是如同禪師對於夢與覺得喝破，直斥世間了然皆是一大夢境，藝術表現之山川作品本是一大夢中之遊境。虛境與實境全在於得以超然之人手中。

²² 反對石濤棄僧入道說法者都能以禪解石濤繪畫之本質者，可參閱釋明復《石濤原濟禪師行石考》、中村茂夫《石濤一人と藝術》。前者以其禪僧之身分，就當時叢林、社會、政治以及禪宗掌故與公案闡述石濤之叢林生活與內心世界；後者則以石濤書畫所呈現的題跋、詩歌與作品構成石濤之人格與藝術。兩者之論述皆參酌禪藝術之內在精神之解讀，頗為深刻，亦有別於落入文字解釋者。相對於此，即使最近出版之《石濤藝術世界》（遼寧，遼寧美術出版社，2002 年）也都漠視石濤修行生活精神層次，只是往往憑藉著些少資料而否定其精神內涵，對現實生活徒加臆測，譬如「在南返揚州之後，石濤終於脫去袈裟著黃冠裝而『自托於不佛不老間』。修建大滌堂為定居之所，從此以賣畫維生，並娶妻生子，以此結束『半生雲遊客』的生涯。」頁 135。相較於石濤詩歌中的禪境，後世對石濤生命情趣之論述頗為世俗，難以與其精神之高亢相詰抗。譬如，題畫〈初得長竿一枝述懷〉七首之一「多少南朝寺，還留夜半鐘。曉風難依榻，寒月好扶筇。夢定隨孤鶴，心親見毒龍。君能解禪悅，何處不高峰。」如此充滿冰冷而喜悅的詩歌表現，實在難說明棄僧入道的目的何在。關於棄僧入道的情形同樣也發生在八大山人這位宗世後人的身上，並且也是娶妻生子，如此天倫之樂似與文人理想生活有關，卻非禪門之所當行，關於此點或與後世文人關佛，對石濤、八大之附會頗多有關。故而許多往後出現文獻似乎往往為說明這一事件而出現，對於八大與石濤晚年之謎著實令人不解。

²³ 石濤對於一畫的論述在《畫語錄》中處處可見，除第一章之外，關於一畫論可以在以下看到。譬如第二章「古今法障不了，由一畫之理未明。」第六章「一畫者，字畫下手之淺近功夫也。」第七章「煙縕不分，是為渾沌。闢渾沌者，舍一畫而誰耶。」第八章「以一畫測之，即可參天地之化育也。」第九章「一畫落筆，眾畫隨之。……審一畫之去來，達眾理之範圍。……因受一畫之理而應諸萬方，所以毫無悖繆。」第十五章「畫乃人之所有，一畫人所未有。」第十七章「一畫者，字畫先有之根本也。字畫者，一畫後天之經權也。能知經權而忘一畫之本者，是由子孫而失其宗支也。」第十八章「以無為觀之，則受有為之任。以一畫觀之，則受萬法之任。」

²⁴ 關於此點，立論者眾，若從言語的考據而言，當或出自《烈子》、《荀子》；然而思想的內容並不同於其文字起源。參見《臨濟錄》「你只一個父母，更無何物，你自返照看。」矢義高譯註《臨濟錄》，東京，岩波文庫，1998。頁 43。並參見中村茂夫《石濤一人と藝術》，頁 139。

的「朴」乃表示煩惱與妄念，妄念一散，呈現生命清靜之本體。²⁵大體而言，國內對於《畫語錄》研究以姜一涵《石濤畫語錄研究》為重要專書，關於石濤「一畫論」他以老子、易經以及禪學中來尋找其依據。這些依據可以說都是石濤一畫論的言語出處，然而卻並不足以詮釋其完整思想。因為這幾種依據對於石濤思想的完整性欠缺有系統說明，僅能藉此找到言語的相互關係而已。²⁶對於石濤思想之起源論述者眾，但是最為根源的一畫論可以進一步來思考。「玉林通秀曾問本月：『一字不加畫，是甚麼字？』本月答曰：『文采已彰。』」²⁷關於此點，姜一涵認為如同存在主義所言「存在先於本質」。然而，所謂一畫是否就是所謂存在主義的觀點呢？或者如同羅家倫《石濤年譜》所言，將朴與法解釋為亞里斯多德的質料與形式²⁸；或者如同徐復觀《石濤之一研究》解釋為胡塞爾現象學的純粹直觀呢？²⁹實際而言，這些論述並沒有將石濤思想根據他思想形成的環境來闡述，正如同姜一涵所言，石濤具有生活經驗與宗教修持；然而，即便如此，姜一涵卻沒有深入石濤思想形成過程中最為豐富的參究過程，以此為核心來論述《畫語錄》。

關於時石濤「一畫論」的課題，我們依然回到他生命獲得自在的禪宗叢林生活之思想根源來進行論述，如此可更為清楚《畫語錄》的真正意義。「師問院主，什麼處來。主云，州中糶黃米去來。師云，糶得盡麼。主云，糶得盡。師以杖面前畫一畫云，還糶得這個麼。主便喝，師便打。」³⁰這段和尚與執事的對話，頗為傳神。和尚問從哪裡來，答道：從州裡賣黃米回來。和尚又問，賣得盡麼。達道：賣得盡。於是和尚便在執事面前用禪杖在虛空中畫下「一」字，問道：還賣得這個東西嗎？執事對此喝斥，和尚舉起禪杖便打。這種對話可說是禪宗裡面慣用的手法。³¹在於使用非文字而是動作那種瞬間且身體性，傳達出非言語世界的本質。相對於此的則是透過言語的非邏輯性來截斷對方思路，掌握當下疑團的瞬間生命湧現。譬如說《碧巖錄》二十一則：「僧問智門，蓮花未出水時如何。智門云：蓮花。僧云：出水後如何。門云：荷葉。」不論荷葉與蓮花都是非一非二，

²⁵ 參閱《宛陵集》「妄本無體，即汝心所起。汝若視心是佛，心本無妄，那得起心更任於妄，汝若不生心動念，自然無妄。」參閱中村茂夫《石濤一人と藝術》，頁 140。實際上，關於此點之解釋足以看出中日學者之間對於石濤研究之間的最大差異。姜一涵完全站在文字考據來思考石濤思想，請參閱姜一涵《石濤畫語錄研究》，台北，中國文化大學出版部印行，1981。頁 54。相對於此中村茂夫則全然採取禪宗立場。

²⁶ 觀於此點可參閱姜一涵《石濤畫語錄研究》，台北，中國文化大學出版部印行，1981。頁 54-55。姜一涵在此詳細羅列一畫論的言語出處，然而卻忽略了思想的有機體很難以其出處作為其解釋的根源。對此何紹基以「空諸依傍」來敘說其思想內涵，而姜一涵則將文字根源視為基礎，但是又說「畫語錄卻非一般畫論所比，它是透過創作心得和不平常的生活體驗，加上宗教上的修持功夫。」只是其宗教體驗為何在此並無法交代清楚，故而注釋時往往遊走於各論述之間而不得整體之詮釋。

²⁷ 參見《五燈全書》卷七三。

²⁸ 參見中村茂夫《石濤一人と藝術》，頁 144。

²⁹ 同上。

³⁰ 參見入矢義高譯註《臨濟錄》，東京，岩波文庫，1998。頁 160-161。

³¹ 「淨以足畫一畫曰，者裡道句，看。師（皓月）曰，請和尚收足。淨曰，未在便道。師便喝，淨領之。」參見《五燈全書》卷 102。

一體不二的個體，生命之本源非執於表象也非著重其內容之兩端之一。關於《畫語錄》的論述，中村茂夫的堂堂巨著顯然足以深入禪典敘說其本懷。他說：「這種一畫的公案，也從旅庵傳到皓月。在禪的對答中，面對有關禪本質的提問者，回答者必須藉由間髮不入的動作，在其時、其處提出適當解答，這種解答是回答者隨處做主，捉住萬法，讓提問者知道與此相契合的境界，這是超越言詮的瞬間行爲，其表現的方法什麼都可以，在禪語錄中向來流傳著使用拄杖、棒喝的行爲。」³²因此，所謂一畫在此可以解爲，超越言語可以詮釋的生命本質的世界，亦即生命本體，也就是禪宗裡面的悟境。於是當真正的生命世界一經開展，藝術家的創造性也就能隨之產生其積極效能。這就是石濤所謂的「立一畫之法者，蓋以無法生有法，以有法貫眾法也。」在此所謂無法與有法即是超現象界的生命本體與現象界的萬物。³³於是繪畫表象也是如此，「夫畫者，從於心者也」表示繪畫創作者對於現象界的表現都是依根源性的心靈來表現對象，亦即萬法唯心的概念。³⁴因此，能夠徹底以通透的心靈來表現萬物，就能使得世間萬有之本意自然握取。石濤標示了根源性的主體，藉此來釐清屬於世間法的繪畫表現乃在於超越性的心靈主體的本然彰顯。

由此可知，經由董其昌提出南北兩宗的觀點之後，中國繪畫思想對於如何引禪入畫，表現出積極的態度，除了董其昌之外石谿、漸江更是如此。然而，作為創作者的主體性如何開展，漸江已經提出了「溪光如鏡」的大圓境智的觀念。石濤更是明確的舉出「一畫」這種開悟的生命本源與如何超越現象界的對象作為論述起點。³⁵

傅狷夫除了在〈悟墨〉上流露出對於石濤的喜歡之外，實際上，這幅作品模仿自石濤，濃淡有致，筆墨相當有節制。除此之外，標題爲〈清疏〉（1948）作品上有余劍華題跋。這段提跋頗能看到余劍華慧眼所獨到之處。「作畫清疏難，迫塞而能清疏尤難，所難不在筆墨之疏密，而在氣韻之有無，漸江、梅谿、雲林固清疏，黃鶴、河南、北苑之千巖萬谿又何嘗不清疏耶。狷夫先生此幅佈局迫塞而清疏之氣溢於楮墨間，則又難之尤難者矣。受題數語，可識者棒喝，三十七年三月余劍華題於海上萬松廬。」這幅作品顯然出自於石濤筆法與構圖，兼又雜柔梅清等黃山畫派的疏朗零圍；只是，誠如余劍華所言，並非難在筆墨之清疏，實際上是氣韻之有無。畫面上採用乾濕皴擦，筆墨當屬上乘，比起〈悟墨〉由濃墨入手，更屬難能佳作。因此，余劍華以禪師口吻指出「可識者棒喝！」直截了當地說，這幅作品的可貴之處並非以言語來認識、說明，而是一種筆墨悟境的開展。

³² 同上，頁 145。

³³ 《頓悟要集》「法身乃是萬化之本。……能生萬法。」

³⁴ 「你一念生三界，隨緣被境，分爲六塵。」參閱《臨濟錄》，頁 71。這是所謂心與現象界對治而生的根本意義。然而，一念之轉，便能入淨或入穢。因此繪畫是否足以超越現象界的羈絆也在於心靈主體。

³⁵ 關於此點詳細論述，請參閱拙論〈中日禪藝術創作論之比較研究——以京都學派與石濤《畫語錄》爲中心

四、初期傅狷夫水墨畫的風土性

傅狷夫水墨作品在來台前後已經對於古人進行手模心追臨摹與體悟。這些作品之中，最明顯當屬他數件由石濤筆法入手的作品。誠如余劍華所說的「所難不在筆墨之疏密，而在氣韻之有無。」這也意味著傅狷夫的作品並非停留在筆墨的疏朗、濃密，而是在於氣韻的表現。的確，在一九四八年前後，傅狷夫逐漸顯現出自己的氣韻表達。這種氣韻的表達往後透過來到台灣之與大自然契合後的飄蕩筆墨，構成了初期水墨畫的基調，同時也是傅狷夫風格邁向筆墨清揚的重要時期。進入我們眼睛的是〈圓通寺〉（1950）、〈阿里山孔子廟〉（1950）等屬於傅狷夫自我風格的作品。

〈圓通寺〉首先吸引我們的是構圖形式，前景為雲霧飄邈的虛境，背景則為扁平的兩重山勢形成遠近，雙重山勢的表現可以看到台灣特殊山貌的寫生展現。此外，值得注意的是傅狷夫所常用的群青色不只可看到來自於石濤的影響，同時也將大自然中的色彩轉化成自我對色彩的認知。畫面上顯著留下早期石濤畫風中的渴筆皴擦效果。〈阿里山孔子廟〉融合寫生與主觀的古典構圖形式，將向來被視為遠景的點景建築拉近，神木佔據左半部，高挺直上，前後對比的結果，雖名為孔子廟，表現的卻是令人震懾的神木雄姿。神木的表現可以窺見出於寫實筆法，樹木上端的焦墨顯得灑脫而動人，濃淡相間，畫面洋溢著清朗的空氣感，由近而遠，由上而下，構成一種具有現代感的影像。孔子廟的精神並非在有形的建築物上，而是藉由神木的高聳益加顯得仰之彌高的感受。

傅狷夫繪畫的重要表現顯然在來到台灣後具有關鍵性轉變。從早期作品上的摩古主義一變為蒼潤兼具的主觀主義的客觀寫實風格。這點也印證到董其昌所言：「畫家六法，一氣韻生動，氣韻不可學，此生而知之，自有天授。然亦有學得處，讀萬卷書，行萬里路胸中脫去塵濁，自然丘壑內營，立成鄴鄂，隨手寫出，皆為山水傳神。」這裡所說的氣韻不可學，乃在於說明氣韻並非經由後天經驗的學習，而是一種自我生命的澈悟才得以獲得。這也正是石濤所一再強調的「一畫」的根源所在，也正是我與萬物一體這種連帶感的感悟。來自中國大山大水的傅狷夫，壯年時渡海來台，其生命的不安足可想見。客旅渡台，傅狷夫的創作方向頓然有了明顯的轉變。逐漸從摩古的筆墨表現，轉換到題材對象的觀察與認識。當然，他並非來到台灣才開始，早從抗戰起的顛沛流離的片刻小憩中，快速下筆，表現出我與物之間頃刻即逝的逼勒、彰顯，在與對象的對峙關係中尋求當下的融入。來到台灣之後，這種當下與物的對話關係逐漸從急迫中轉為從容，譬如〈北港游蹤〉（1955）已經將〈阿里山孔子廟〉那種對立景緻轉成悠然的田園風光，晚霞餘暉，恬然自安。

只是，這種與大自然邂逅的寫生表現，隨著傅狷夫進入台灣深山的風光採擷，風格逐漸變化。台灣位處太平洋版塊，新造山運動形成特有的宏偉氣勢。傅狷夫畫面上開始出現濃密林相、迴盪不已的雲霧，以及拍打岩石的波濤，田園牧歌般鄉野雲圍慢慢邁向傅狷夫所特有的筆墨精神所建構的自然景觀。其中應有三項因素，首先是台灣海島氣候所特有的濕潤與炎熱氣候，雲霧蒸騰，飄然瀰漫。其次則是宏偉而挺拔的山勢，使得傅狷夫筆法不再只是古人筆下的皴擦、勾斫，而是出於大自然那種不刻意且自在的表現。此外，開啓傅狷夫山川世界的除了宏偉的山脈之外，台灣海岸那種特殊的自然樣貌，無須錢唐潮的歲時變化，而是天天以強韌的力量侵蝕著東北海岸，時時捲起千堆雪，波瀾壯闊。這些只有從台灣特有山川才能孕育出的筆法，特過傅狷夫親身體驗，使得他早年養分吸收進入到創化與轉進的階段。於是，他的筆墨世界從人文化的筆法回到非人文化的自然天真的顯露，這點正是傅狷夫將行萬里路與讀萬卷書所獲得的體悟充分顯現出來。因此，所謂氣韻生動其實可以透過參省與生命體驗的行腳獲得充分印證。

台灣水墨發展過程中，除了日據時代畫家之外，鮮少重視面對大自然來寫生，早期東洋畫的表現相當重視所謂「地域色彩」。初次發現台灣大自然之美加以謳歌的是黃土水，他說：「我台灣島的山容水貌變化多端，天然物產也好像無盡藏般，故可以稱為南方的寶庫，可比為地上的樂園，此決非溢美之詞。」從大自然中發現蘊藏的自然美感，透過藝術手法以精神層面的感動來加以表現。³⁶此外，當時應該已經被遺忘的鄉原古統的〈台灣山海屏風〉融入了東洋畫的寫生視點，表現非客觀的主觀主義的筆法，宏偉有餘秀潤不足。相對於傳統中國水墨畫表現中的書法性的線條，缺乏一種洗鍊的風格，而是依附於自然形貌的變化，毋寧是出於異文化的轉譯。傅狷夫對此也有所感，「日本畫的格調有的是完全模仿我國的法則，有些則有他們自家的面貌，但仍不能脫離中國畫與水彩畫而來。以整個畫面來看，大概可以說，用水重疊而不免缺乏沉厚之氣。」³⁷傅狷夫既不否定中日之間的根源性，同時也承認其間的差異性，差異在於日本東洋畫的表現自有其發展的文化背景，而中國水墨畫與東洋畫之間之優劣，則應在能創與否。這種對於創造性的主體的推崇，正是傅狷夫水墨畫足以開創出新面目的原因所在。

石濤題畫有言：「……吾寫此紙時，心入春江水，將花隨我開，江水隨我起。把卷望江樓，高呼曰子美，一笑水雲低，開圖煥神髓。」³⁸創作的主體描繪客體現象時，主體與客體合一，於是展現開的畫面依據主體的能創性開展，最終回到浪游於世間情趣之外的孤高心靈。傅狷夫來到台灣之後，以其寬厚的人品對於當

³⁶ 請參閱拙論〈殖民地時期台灣美術的文化移植省思〉，收錄於《日誌時期台灣美術的「地域色彩」展》論文集（台中，國立台灣美術館，2007），頁 111。

³⁷ 傅狷夫〈心香室畫譚〉，頁 13。

³⁸ 引自釋明復《明復法師佛學文叢》五（新竹，覺風佛教藝術文化出版社，2006年），卷十「高僧師畫款識集」，頁 162。

時處於矛盾狀態的中國水墨畫與東洋畫的爭議，採取主體能創性的立場，超越出文化形式上的差異。因此，他的風景畫顯得活潑而剔透，超出當時層層相因的潮流。就這點而言，傅狷夫早期的畫藝傳承中，從石濤那種主體的創造性所獲得啓發為起點，以整個台灣的風土精神為表現對象，逐漸建構出特殊而豐富的水墨世界，影響往後台灣美術的水墨畫發展甚大。

五、結論

抽象的歷史思考顯然是缺乏土地、季節變化以及個人肉體感覺的空洞化的歷史，如此只是一種漠然的生命體驗，缺乏身體感受那種如實躍動的能量。因此清初四王的摩古主義最終流於主觀的形式主義，追求者更是如此。實際上，人類是立足於土地上由身體性的感受來看世界，小自寒冷，大至建築家屋，尤其行動中發現自我，從人與自然的對話中再次發現自我。而這種生命的有限性與無限性正是人類在歷史與風土的兩方面構造方能呈現。和辻哲郎指出：「只有在精神將自我加以客體化而成為主體者之際，亦即只有在包含主體性的肉體時，那才是自我開展，創造歷史。」³⁹這裡面所說的「主體性的肉體」正是風土性，亦即歷史必須將抽象性的自我加以客觀化，而此客觀化的條件正是歷史與自我存在結合為一，如此，才是創造歷史。自我存在於風土中，感悟到存在於風土中的我，這才是和辻哲郎所闡述的風土，其根本精神是一種創造性。⁴⁰傅狷夫的風景畫往後之所以能型塑獨特風格，在於他從台灣這塊土地的觀察中將中國書法性的線條成功地帶到畫面，此外藉由特殊風土的氣候體驗與觀察，洋溢著一股生動的墨韻，引人入勝，構造出他心目中的桃花源世界。

³⁹ 和辻哲郎，《風土》（東京、岩波書店、1987），頁 16。

⁴⁰ 關於此點請參閱拙論〈風景・主體・林惺嶽--台灣現代美感的追尋〉，收錄於《歸鄉--林惺嶽》（台中，國立台灣美術館，2007年），頁 66-67。

