

法度與妙理—傅狷夫書藝特色

廖新田博士

台藝大藝政所副教授

出新意於法度之中，寄妙理於豪放之外
—蘇軾《書吳道子畫後》

提 要

關鍵字：傅狷夫、

一、傅狷夫學習書法的歷程

傅狷夫教授，本名抱青，1910年出生於杭州，自小承襲家學古訓，八歲從其父學習書法、篆刻與詩文，自描紅習字的啓蒙開始，不僅文學根柢深厚，也培養出嚴謹而務實的學習態度，自幼受父親一手調教，除了古文、書法、篆刻之外還多方涉獵，並以行書《蘭亭序》、《聖教序》爲日課，歷經年餘始探索出學習行書的門徑，之後又以《三希堂法帖》爲範本，於是視野漸開，更努力廣泛臨摹諸家精髓。¹

傅狷夫學習書法的歷程，主要是從歐體入手，進而摹顏柳，弱冠之際即已遍臨歷代諸大家，甚至涉獵海上諸時人；此後，又上溯秦漢六朝，作篆、隸以及方筆之書體，雖然遍臨各大家的書藝，博覽諸家精髓，卻領悟到此舉失去書藝精純的意義，於是轉而專注於晉人諸帖爲範本。是時，抗戰爆發，傅狷夫遷居四川，攜帶《集字聖教序》、孫過庭《書譜序》、文徵明數帖隨身而行，閒居在家即以習字解悶，於是行書的造詣端賴於此。至於草書的喜好與培養，則是在1949年來台以後，以生活環境漸趨安定，開始參考各項書籍，購求各類書帖，於是醉心於草書的追求，並嘗試創作「連綿體」近二十年。²

傅狷夫學習書法的歷程，可以分爲以下三個不同的時期：

第一期是從小寫歐字，等達到橫平豎直的要求後，開始臨寫柳字，在換寫《顏氏家廟碑》與《麻姑仙壇記》。那時即主張力求方正而不全依碑帖的結構。約在十五、六歲時，就能書寫一般賀禮的對聯，繼而寫行書，以《蘭亭序》、《聖教序》爲日課，並從家藏的《三希堂法帖》內獲得極大的啓發。

第二期是自民國二十四年開始，由於轉任職於南京，之後又隨國民政府到四川，此時期專攻文衡山行書與孫過庭《書譜》，致力甚勤。篆書臨摹李陽冰的《三墳記》、《城隍廟碑》，並涉及楊沂孫、趙之謙、鄧完白、吳昌碩等；隸書則是臨寫《乙瑛》、《禮器》兩碑最久，旁及近代伊秉綬。北碑則深愛《張黑女》、「二爨」（《爨寶子碑》和《爨龍顏碑》）、《龍門十二品》等，對於方筆竣整的格法甚有心得。

第三期是自民國三十八年來台至今，爲排遣幽思的情緒，開始研習大草。首先，從王鐸草書詩卷下功夫達五、六年之久，深悟草法中「抑揚頓挫」、「爭讓避就」的原理，其後更博涉諸家，對王羲之父子、智永、張旭、賀知章、懷素、黃山谷、

¹ 周月圓，〈彩繪人生，書畫雙絕〉（《傅狷夫的藝術世界·論文集》，國立歷史博物館編輯委員會編輯，臺北：國立歷史博物館，1999），頁140。原刊於《青年戰士報》，1982年3月27日。

² 陳子和，〈狷介之傅狷夫〉（《傅狷夫的藝術世界·論文集》，頁94。原刊於《中國藝文》，第3期，1971年6月。

米南宮、祝枝山、黃道周、傅青主、張瑞圖、許友等，無不臨習。³

草書的發展大致可分為五種：章草、今草、狂草、連綿草、標準草書。其中「連綿草」是指一筆直書，連綿不斷，貫串整幅，組織成另類的書法藝術趣味，主要是以明代王鐸、傅山為代表。⁴ 傅狷夫從小的書法學習，是從「三日一帖，五日一碑」的紮實訓練開始。來臺以後，逐漸以書畫寄託心境，並搜羅相關名家碑帖，對於王鐸所寫的草書《五律杜詩》，以其極為流利自然，因此特別鍾愛珍藏，在苦練許久之下，進而對大草有更深刻的認識。⁵ 對於各家碑帖的學習，每一碑帖，臨寫月餘便棄之而另習新本，⁶ 如此用功之勤，汲取各家之新意，尤以苦練王鐸草書，因而造就日後在創作「連綿草」的絕佳表現。

書法的美在於空間之運用，在於線條之起落與墨跡之分布。傅狷夫書法的成就，足以媲美繪畫藝術的創作，人稱「書畫雙絕」，實當之無愧。他以行草為主的創作，下筆力道、運勢，拿捏得恰到好處，有如繪畫之布局、章法、結構。以畫法入書的「連綿草」常數十字一氣呵成，動勢、行氣與留白空間形成強大的力量。篆、隸、楷的厚重與行草書的豪邁，可說是傅狷夫個性與見解的抒發。傅狷夫可說是台灣近代最具視覺性與繪畫性的書法家，在書法上功力的運轉與文字造形原理的學習，無論是真、草、篆、隸各體，都逐一研習而樂此不疲，每日幾乎沉浸思考書藝一、二小時，其中最具心得的就是草書的書寫。傅狷夫將存於心胸的意境，寄於筆端之上，展現出千萬軍馬的氣勢，雄偉而恢弘，展現線條的雄辯的藝術性效果。練習寫字與練習書法是不同的，前者是寫某家之體，後者則是必須在造型、佈局上有所領悟，方能下筆有神。書法本就是由線構成的造形美，兼具有空間的伸長，時間的韻律，空間能使線條發揮機能性，產生視覺上的舒適感；時間能使書法得到連續運動的張力，隨著筆劃起伏而構成方向的積極，傅狷夫書法的運用如火純青，從文字造形上得到情感的解脫，這種心貫於筆，筆行於紙的書法，已是藝術純粹的領域。⁷

覺翁書學淵源可歸納幾點：

- 一、從楷入手，初學歐、虞、顏、柳等之規矩。
- 二、行書日課蘭亭、聖教，後擴及三希堂法帖等，再續文徵明。
- 三、繼涉秦篆漢魏諸碑如李陽冰三墳記、城隍廟碑、乙瑛、禮器、曹全、張黑

³ 蘭陵，〈傅狷夫八十書展：擅繪山水海景尤稱一絕，草書狂放暢快獨步藝壇〉（《傅狷夫的藝術世界·論文集》），頁 177。原刊於《大眾周刊》，235 期，1989 年 5 月。

⁴ 徐永進，〈草書藝術〉（《筆歌墨舞—書法藝術》，台北：國立歷史博物館，1999 年 6 月），頁 165-166。

⁵ 蔡文怡，〈嶽奇傲岸奪造化—傅狷夫的繪畫生涯〉（《傅狷夫的藝術世界·論文集》），頁 116-117。原刊於《雄獅美術》，1980 年 9 月。

⁶ 〈藝文春秋：與高逸鴻齊名的傅狷夫〉，《聯合報》，1956 年 6 月 29 日，6 版，聯合副刊，藝文天地。

⁷ 黃光男，〈為中國畫詮釋新意義的畫家〉（《傅狷夫的藝術世界·論文集》），頁 148。原刊於《臺灣時報》，1985 年 3 月 11 日。

女、龍門二十品等。

四、博覽明清書家如金農、鄭板橋、王文治、何紹基、趙之謙、康有為、曾熙、鄭孝胥、天台山農、吳昌碩、楊沂孫、鄧石如、吳昌碩、伊秉綬等。

五、草書鑽研王氏父子、智永、張旭、懷素、黃山谷、祝枝山、賀知章、孫過庭書譜序、顏魯公爭座位與祭姪稿、傅山、米芾、許友、張瑞圖、黃道周等筆法，特別是對王鐸草書用力甚深，領會抑揚頓挫、爭讓避就之理。

二、「連綿草」與書畫同源理論

傅狷夫自幼遍習諸家書法，從初學歐陽詢、虞世南楷書，繼而涉獵秦篆漢魏諸碑，但因自身個性較為接近行草書，而且喜好連綿草，所以致力於王羲之父子、張旭、懷素、孫過庭、米芾、黃山谷、文徵明、祝枝山、傅青主、王覺斯諸家，下過很深功夫去臨摹筆法，取得各家長處。

草書是中國書法藝術最抽象者，同時可說是最高境界。當欣賞草書作品時，客觀的形象與主觀的情感藉此聯想而融合，引起移情作用，產生美感共鳴，將自身的活動投射到千變的線條與萬化的結構中，因而感受到一種增加生命活力的情感。⁸ 這種最抽象的書法藝術，早在漢代的文人就對此傾心不已，以致於當時的趙壹提出〈非草書〉的論點，勸戒時人不因過度沉溺於草書的藝術創作，⁹ 而趙壹所撰〈非草書〉的背後意涵，正是代表草書藝術之所令古今文人著迷的特點—恣意揮灑的自我藝術創作。

傅狷夫積五十年的繪畫經驗，認為書與畫本屬同源，故而畫中不妨兼有書意，書法中也不妨兼有畫意。¹⁰ 正由於善用筆墨之變，書法兼具氣勢與韻律的美感，使文字本身的造象與形勢，賦予獨立的生命力量，即使無須認識文字的意義，也能不自覺為之震攝。¹¹ 書法起筆與落筆之間，筆鋒上傳達流露出一股遒勁，使人在書法上感覺到中國讀書人書傲之氣，因此在畫壇上許多畫家公認傅狷夫的畫作，其神韻正是來自於他的書法基礎，進而使畫作富有生氣而傳神，也就是詩人王維所謂「詩中有畫，畫中有詩」的道理。¹² 以書理增益畫藝，或以畫理豐富書藝，可說是傅氏創作的準則。他早年曾在畫中題款：「東坡居士詩論書灑云，天真爛漫是吾師，予謂論畫法亦應爾。」可見其重視程度。

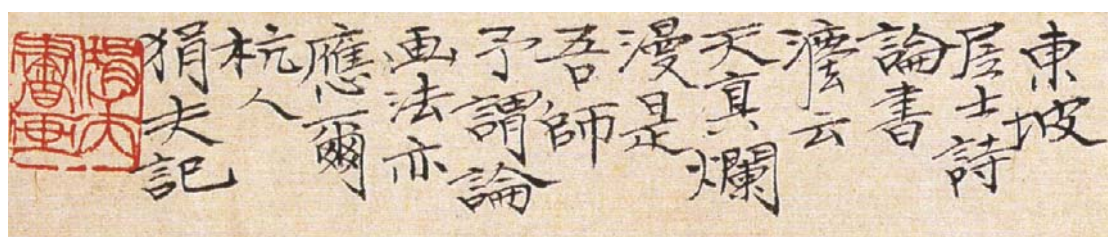
⁸ 林金聰，〈書法藝術中之藝術—草書：觀傅狷夫先生草書有感〉（《傅狷夫的藝術世界·論文集》），頁 166。原刊於《現代美術雙月刊》，1989 年 3 月 25 日。

⁹ 趙壹，〈非草書〉（收入《歷代書法論文選》，台北：華正書局，1984 年 9 月），頁 1。

¹⁰ 林馨琴，〈傅狷夫展近作〉（《傅狷夫的藝術世界·論文集》），頁 106。原刊於，1977 年 5 月。

¹¹ 陳克環，〈傅師之「變」〉（《傅狷夫的藝術世界·論文集》），頁 107。原刊於《中華日報》，1977 年 5 月 8 日。

¹² 周安儀，〈浪跡藝壇的傅狷夫〉（《傅狷夫的藝術世界·論文集》），頁 110。原刊於《青年報》，1979 年 3 月。



見識傅氏草書者，無不被他雄渾的氣勢、靈動的結體、飛跳的點線所吸引，甚至有振撼之感。羅家倫非常欣賞傅狷夫的草書，曾說：「他的行草剛柔互濟，筆墨之間充滿畫意，觀字如觀畫。」¹³ 對於傅狷夫的草書風格，羅志希稱爲「原是一幅勁竹」。書法家王壯爲亦稱許道：「狷夫的書法不下於他的畫，他也是十人書展中的第一人，其草書恐怕是十人中的第一人。」，皆能得其中筆墨精神之要。¹⁴ 姚夢谷在評論傅狷夫畫作時，闡述歷代諸名家所秉持「古人言畫，必先言書」的論點，並例舉陸探微的一筆畫、王子敬的一筆書、張僧繇的一點一畫，乃至於吳道子的離披點畫，都是由書法的筆法轉化而來，所以筆鋒運轉爲點畫，必須根植於書法，藉由精熟書法技巧，轉而作畫，方能事半功倍。因此，郭熙所說「學畫無異於學書」，是指畫作的筆墨通於書法；唐寅也說「世之善書者多善畫，由其轉腕用筆不滯也」，則是指筆意適用於繪畫，這些都是書畫同源的論點。所以傅狷夫以臨池碑帖爲日課，書畫由心，因而奠定其狂草的藝術價值，姚夢谷讚揚傅氏書法的成就可爲代表：「狷夫之書藝如此，由心達意，以意運氣轉腕，力亦隨之，不論從他畫的線條或款字的變化上，都能看出息息相關之處。」¹⁵ 傅狷夫的繪畫揉合書法技巧，乃「運狂草筆法爲之」，誠如范寬所謂：「師古人不如師造化，師造化不如師心源」，而狂草筆法卻正是「師心源」的最高境界，不僅富於時代新意，

¹³ 牟崇松，〈傅狷夫先生書畫藝術〉（《傅狷夫的藝術世界·論文集》），頁 101。

¹⁴ 周安儀，〈浪跡藝壇藝的傅狷夫〉（《傅狷夫的藝術世界·論文集》），頁 110。原刊於《青年報》，1979 年 3 月。

¹⁵ 姚夢谷，〈書畫同源論傅狷夫畫〉（《傅狷夫的藝術世界·論文集》），頁 135。原刊於〈傅狷夫書畫選集第九種序文〉，1981 年。

更將書法入畫意展現的至為精妙。¹⁶「我寫字，就是畫畫」，最能代表傅狷夫的創作觀，這般自我解嘲，以畫意入書，線條奔放，獨特的書法之中，筆鋒流傳著傳統讀書文人的特性，開創現代草書的新頁。¹⁷

傅狷夫出色的草書藝術，在於行草能夠發揮的範圍較大，跟作畫一樣能乘興縱筆不受拘束，也正是他遍習各大家書法，而後能另闢蹊徑，創造出個人的獨特風格後醞釀出極具個人色彩的書風。¹⁸ 書法藝術中，最能表現心性者為「連綿草」，傅狷夫自詡不敢標新立異，只是順應自己的個性而已。¹⁹ 他也自認為，寫連綿草是一種享受，因為草書本身的筆畫雖有其規則性，但是真正寫起來卻可以隨心所欲，隨佈局需要來銜接，時時都是創意，刻刻皆為挑戰。同時藉由墨色之間的乾枯濃淡，運筆的輕重緩急，字體結構的鬆緊，佈白的進退，令人有意氣飛揚的感受。²⁰

草書就各種字體而言並不實用，藝術性較強，可純為欣賞用途。往往一篇洋洋灑灑的草字，雖內容不易辨識，卻能讓人感受其妙境。誠如傅狷夫所主張的，看草書是不需要太注重字裡內容，重要的是欣賞用墨的乾澀、粗細，以及字體之間的行氣、結構。因此，傅狷夫專注於連綿草書的創作，並曾出版《傅狷夫行草書卷》一書，收錄南宋的十首七律：「晚賦」、「幽居」、「留題雲門草堂」、「湖上晚歸」、「僧房假榻」、「宴西樓」、「醉中戲作」、「寄湖中隱者」、「江樓夜望」、「橫波亭」等。²¹ 古人所謂「石如飛白木如籀」，是說明書法繪畫兩者相得益彰、形質互通之理。而傅狷夫日常除繪畫之外，對於書法日課未嘗間斷，雖在行旅之中，所到之處皆筆硯自隨，能畫則畫，畫餘則寫，因此書法與繪畫的功力是齊頭並進，同時在繪畫教學之際，屢屢談及書法對繪畫的重要性，並不談論深奧的理論，而是以一句話概括：「只要筆能提得起，筆在手中要能轉。」筆能提得自然腕肘著力，筆畫沉厚；筆在手中轉動之間，能使線條生動活潑，無僵化滯呆的毛病。²² 言簡意賅，切中要點，確實發人深省。正由於傅狷夫對書藝創作求新求變的精神，將諸家之長轉化為自身蘊涵，於是造就出屬於自我的獨特書藝之美。羅振賢回憶，傅氏曾說寫書如舞蹈，在進退揖讓間得其韻律、觀其動靜有據之理。這個說法可在他的作品中得到印證。

¹⁶ 李霖燦，〈裂罅皴的詮釋：讀傅狷夫先生山水有得〉（《傅狷夫的藝術世界·論文集》），頁 164。原刊於《傅狷夫書畫選集第九種序文》，1989 年 3 月 25 日。

¹⁷ 周月圓，〈彩繪人生，書畫雙絕〉（《傅狷夫的藝術世界·論文集》），頁 140。原刊於《青年戰士報》，1982 年 3 月 27 日。

¹⁸ 簡自信，〈永遠年輕的傅狷夫〉（《傅狷夫的藝術世界·論文集》），頁 93。原刊於《中國時報》，1970 年 3 月。

¹⁹ 程榕寧，〈剪裁實景，經營意境：傅狷夫重視外在筆墨及內在涵蘊〉（《傅狷夫的藝術世界·論文集》），頁 133。原刊於《大華日報》，1980 年 8 月 31 日。

²⁰ 林馨琴，〈「連綿草」寫來隨心所欲：傅狷夫創新法樂在其中〉（《傅狷夫的藝術世界·論文集》），頁 103。原刊於《中國時報》，1977 年 7 月 19 日。

²¹ 林馨琴，〈傅狷夫展近作〉（《傅狷夫的藝術世界·論文集》），頁 105。原刊於 1977 年 5 月。

²² 馬晉封，〈「棲心覺岸」話心香〉（《傅狷夫的藝術世界·論文集》），頁 144。原刊於《雄獅美術》，1983 年 10 月。

草書在書家的簡化、挪移及自由揮灑之下，不容易為普遍一般人所認識，然而欣賞草書的人，多半陶醉在筆鋒、墨意、局勢、氣概等節奏韻律上，傅狷夫的書法更是「字外無法」、「無法至法」的最佳詮釋。其用筆上，善於兼用中鋒、側鋒、倒鋒、逆鋒等筆法；筆畫之方圓，結構之方圓皆能兼顧，疾澀之艱顯其勁道，墨色輕重映出層次。點畫運筆之間有孫過庭之韻律、黃山谷之神采，有懷素之簡筆穿插、有傅青主之繁華纏迴。空間佈局之中，大小疏密有致，黑白相間，渾然一體。在整體氣勢上，有取張旭之中貫直下，雜揉懷素之傾斜欹正之姿態。兼有諸家精髓之外，更加上傅狷夫自身的胸懷與意境，或許他沒有刻意像誰，也不必像誰，更曾自剖道：「我雖不敢作『冶諸家之長於一爐』之想，但相信博涉諸家總比寢饋一家，所獲為多，或許能探出一條路來。」²³

三、求新求變的實驗精神與「童體書」創作

傅狷夫日課碑帖，用功甚勤，但並不因此死守規矩，亦步亦趨。對書藝體察的敏銳與創新精神，可從一張仿兒童書法筆意中可看出。他喜以「天真爛漫是吾師」自況。此句原出蘇軾「書論」：「詩不求工字不奇，天真爛漫是吾師」，指書畫精神乃結合率真的人格氣質。所謂「法度」是嚴謹的書法傳統精神與表現特質，而「妙理」是個人才情的縱橫發揮，兩者合一方臻至境。不工不奇、天真爛漫不是放浪形骸，而是不逾矩的書畫人生體驗。

寫字作畫並非只是技巧，而是著重在思考，因此傅狷夫經常思考，如何求新求變。凡有各種書畫展必定前往欣賞，多方面吸收，因為不論一件作品的繁簡，都是真善美的結合體，要是欣賞者能有所共鳴，它的外在筆墨與內在涵蘊都是同等重要。²⁴ 書法家王壯為對於書畫求新求變的態度，曾有過深刻的評論：

曩嘗論書有詩云：「新陳總代謝，譬諸除與乘，大人雖尚變，非為略其恆，有已而能久，片言堪服膺，書道如此畫，亦何莫不然。」今人求變，譁眾瞬成泡影，或輾轉陳迹，不能自拔，是殆以其於變與恆，已與久之理未知徹耳。²⁵

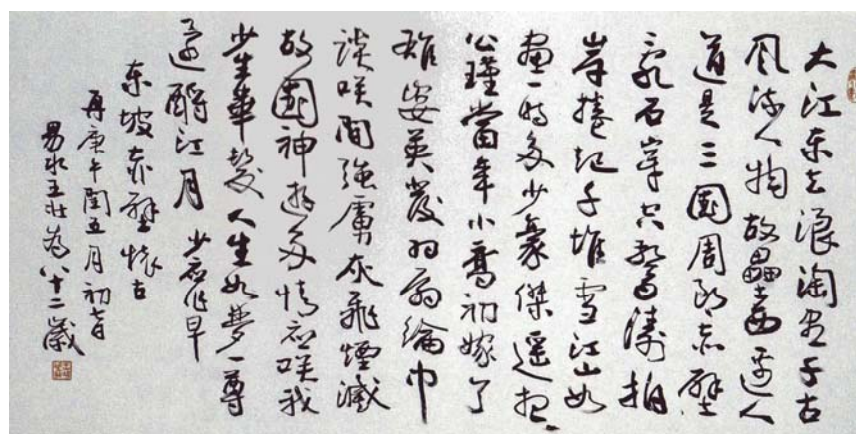
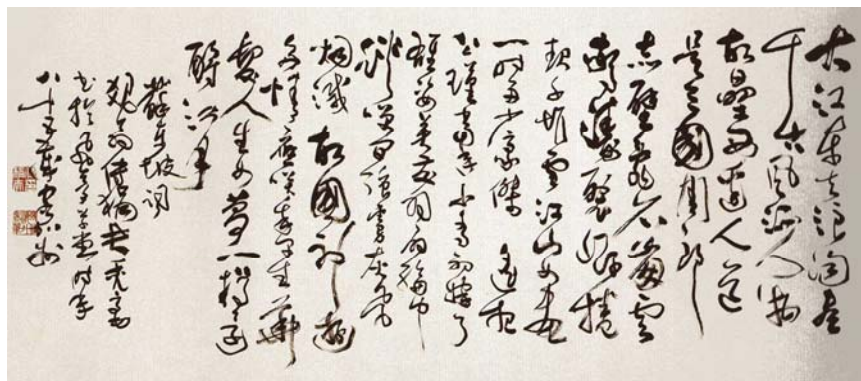
王壯為所論不僅點出書畫同源之理，更說明書畫藝術需要不斷的持續與創新，才能造就更高的藝術價值，因此「求變」與「能久」實為兩個重要條件。就王壯為

²³ 蘭陵，〈傅狷夫八十書展：擅繪山水海景尤稱一絕，草書狂放暢快獨步藝壇〉（《傅狷夫的藝術世界·論文集》），頁 178。原刊於《大眾周刊》，235 期，1989 年 5 月。

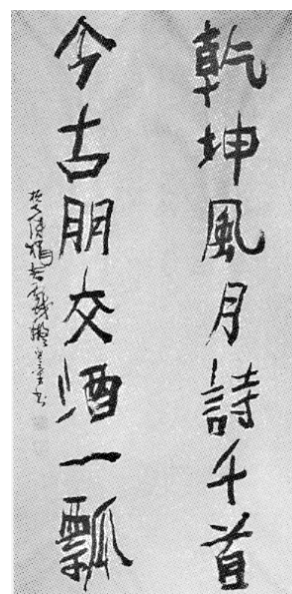
²⁴ 程榕寧，〈剪裁實景，經營意境：傅狷夫重視外在筆墨及內在涵蘊〉（《傅狷夫的藝術世界·論文集》），頁 133。原刊於《大華日報》，1980 年 8 月 31 日。

²⁵ 王壯為，〈傅狷夫書畫選集第九種序文〉（《傅狷夫的藝術世界·論文集》），頁 134。

所觀察，傅狷夫之所以能在書藝方面有所創見與特出，亦有賴於「求變」而「能久」的要件，並非單純的譁眾取寵、盲目追隨，而是完全發自於內心對藝術的一份堅持。比較傅、王二人於高齡時所書之赤壁賦，前者不論在氣勢、格局與創新上，都顯現較為游刃有餘的表現。



「童體」或可稱為「擬童體」，是傅狷夫嘗試「擬兒童書」所展現的創作書體，雖然目前謹見一件，卻可看出他嘗試實驗的精神。楚戈曾以「五四運動」所帶來覺醒與前進的立場加以觀察，認為國畫所受到的影響是最微小的，同時也感受到現今國畫家仍在重覆依循傳統的舊路，以致於目前大多數的國畫家在教授學生時是採取向後退的態度，所謂「幹著『技巧傳技巧』的老勾當」，對學藝的青年不失為一種損失。然而，楚戈卻極為推崇傅狷夫在書藝上獨特的風格與創造價值，特別是對「擬兒童書」的讚揚：但他的「擬兒童書」給了我們一個希望，我們相信他有完全放棄他「熟練的技巧」的一天反璞歸真，而從稚拙上追求恆古常新的「生意」與藝術上的完美。²⁶



²⁶ 楚戈，〈傅狷夫的國畫〉（《傅狷夫的藝術世界·論文集》），頁90。原刊於《畫外話》，1966年2月。

因此，對楚戈眼中所見的傅狷夫而言，正是放棄了極其純熟的高度技巧，轉化為古樸真摯的表現，如此才能臻至藝術上的創作意境。傅狷夫所創新的「童體」書藝，則是反映出內心深處的意境，早年在藝專教授書畫之時，一定要求學生從臨摹入手，奠立紮實的基礎後，同時又要學生走出自己的特色，這種崇古又不泥古的觀念，更直接表現在他的藝術創作上。²⁷傅狷夫亦深刻體認到，書本無法，法由心造，因個人巧智不同而有異，但是整體過程上，必須初則守法，進而變法，再進而立法，從最初的守法轉而一番險絕變化，方能有另一境界的出現。²⁸所以簡自信認為：「傅狷夫的童體也是很有名的，大概就靠他追求童心這一點，使他的作品得以經常年輕。」正因為對藝術觀念的開放，因此能夠盡情放任，並藉由放任而找到自我的個人風格。²⁹

傅狷夫所展現的「童體」，大致可以概括兩種意涵：一、反璞歸真的純真心境；二、遊戲的藝術實驗性質。所謂純真之心，頗類似於晉代王廙所說「畫乃吾自畫，書乃吾自書」的理論，³⁰王廙為王羲之叔父，具有深厚的書法技藝與理念，所提出的書學思想，即反映出強烈的個人藝術創作風格；其後明代文學家李贄的「童心說」更予以深入闡揚此論述，李贄認為「天下之至文，未有不出於童心者也」，其中提出在文學上反對完全的復古主義，作品的優劣不是愈仿古愈好，而是需要不斷變化和發展。³¹而西方藝術史上以盧梭（Henri Rousseau）為代表的樸素派，也強調「樸實藝術」的反璞歸真，並側重於創造當下的心靈活動，展現出一種「畫我所做，做我所畫」的精神。因此，傅狷夫書畫藝術的展現與個人深居簡出的個性有關，前人所謂「先悟而後落筆」，書畫正是其心悟的世界；³²同時擺脫一味的復古、不斷創新變化的藝術態度，正是契合傅狷夫「童體」的創作精神。

遊戲的藝術實驗性質乃藉由刻意誇張的點、線轉折與停頓，展現大膽的拙劣印象，疏落乾渴的筆墨之間，夾雜著看似粗劣的造形，這正是建立在精純各名家書藝之外，跳脫於流暢適勁的常理表現，也試圖擺脫傳統規範的框架，具有強烈地藝術實驗性質，亦頗有宋代蘇軾所提倡文人「墨戲」的意味。這種實驗性質的作法，早在十人書展時傅狷夫便開始嘗試，並引來王壯為的發問：

事實上，我作字確有畫意滲入，不過這個構想，也是試探性質，適合與否，還不敢自信，不意壯為兄非但已為恰當無比，並且還引起他對書法上的許多想法，因此他曾試作亂影書和毫墨樂章等。³³

²⁷ 〈傅狷夫提攜後進輕名利〉，《聯合報》，1998年12月10日，14版，文化。

²⁸ 傅狷夫，〈心香室談片〉（《傅狷夫的藝術世界·論文集》），頁51。1967年6月10日。

²⁹ 簡自信，〈永遠年輕的傅狷夫〉（《傅狷夫的藝術世界·論文集》），頁93。原刊於《中國時報》，1970年3月。

³⁰ 轉引自《歷代名畫記》

³¹ 蕭義玲，〈李贄「童心說」的再詮釋及其在美學史上的意義〉，《東華人文學報》，2000年7月，頁169-187。

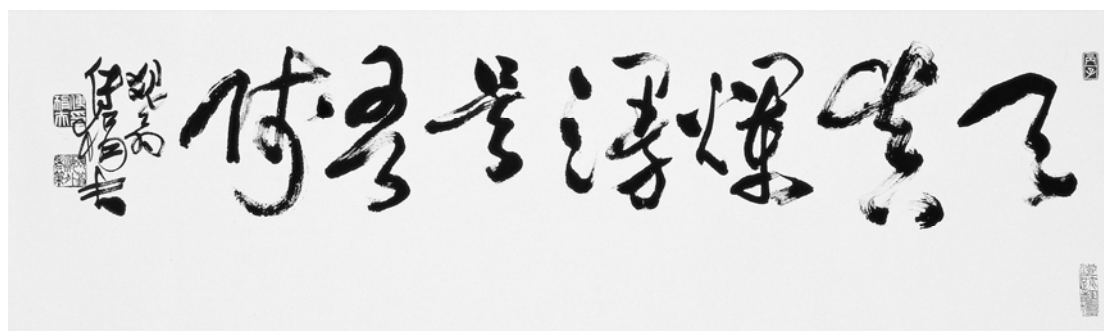
³² 〈傅狷夫揮毫山水間〉，《聯合報》，1977年4月26日，9版，萬象。

³³ 傅狷夫，〈我的書與畫〉（《傅狷夫的藝術世界·論文集》），頁60。原刊於《藝壇》，31期，1970

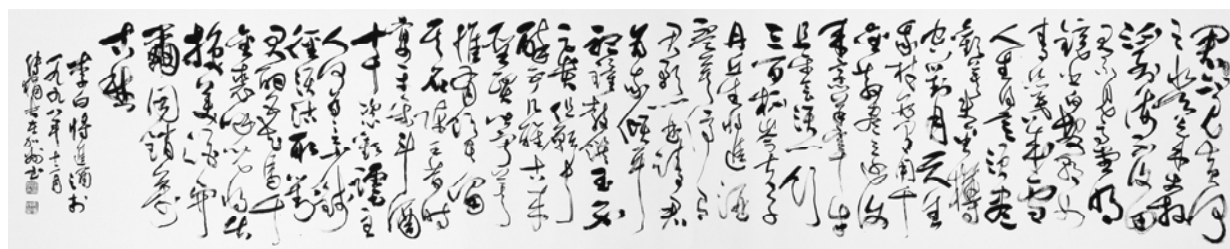
可見傅狷夫在書寫連綿草的同時，已經開始初步嘗試類似的藝術實驗，這種創新的精神不僅帶動王壯為試作「亂影書」和「毫墨樂章」的嘗試，也影響後來對「擬兒童書」藝術創作的開啓。

四、傅狷夫書法作品八評

書法品評，古來有制，然由於其抽象特質，不易體悟。現代藝評方法以「描述」、「分析」、「詮釋」、「評價」概之，進程清楚，可為參酌。以下擇傅氏書法表現八例試評之，求其謹嚴之評論結構。

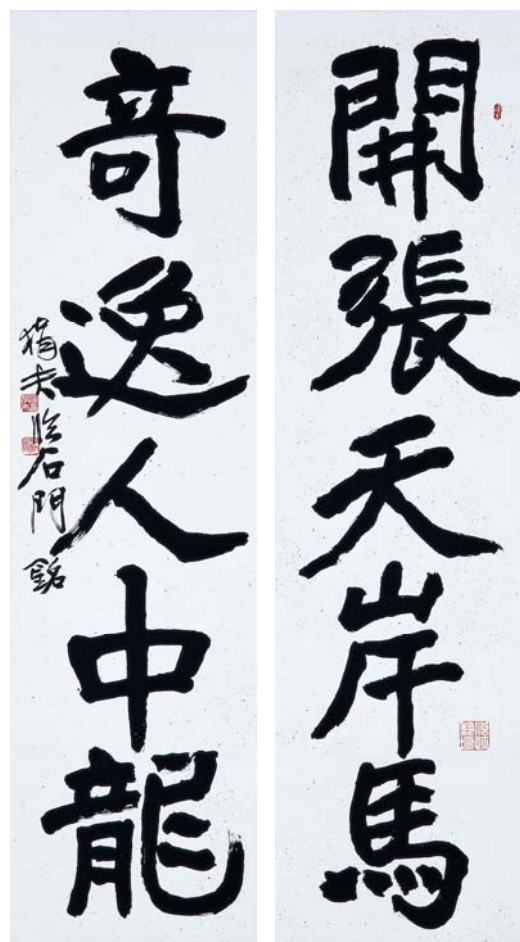


一、《天真爛漫是吾師》：全幅七字，由右而左，字字獨立，大小君等，筆鋒含蓄內斂。中鋒用筆顯明，筆筆鈍、筆筆緩而筆筆澀、筆筆圓，轉折亦是如此，和其他率性出鋒的做法大異其趣。整體看來和緩而行，舒態盡露。此句原出蘇軾書論「詩不求工字不奇，天真爛漫是吾師」，董其昌《畫禪室隨筆—論用筆》言此論為「丹髓」，其精神乃追求脫去法書窠臼，強調率性出新的書法創作與美學表現，所謂「作書最要泯沒稜痕，不使筆筆在紙素成板刻樣。」蘇東坡的這種出入法度的美學觀亦可見於他對吳道子的評論：「出新意於法度之中，寄妙理於豪放之外」，傅狷夫深深有所體會，並每每引為座右銘。早在 1949 年一張「山居」(27x66cm) 水墨作品裡便題記此句，並視為書與畫之圭臬。然，觀此作可知，傅氏的天真爛漫並非肆意妄為或全然的有所不為；有所不為乃有所為之續語也，是走「拙藏」的路線，偏好不刻意雕鑿，或將雕鑿含蓄其中，這在結字方面透露的雄健氣習可見出端倪。

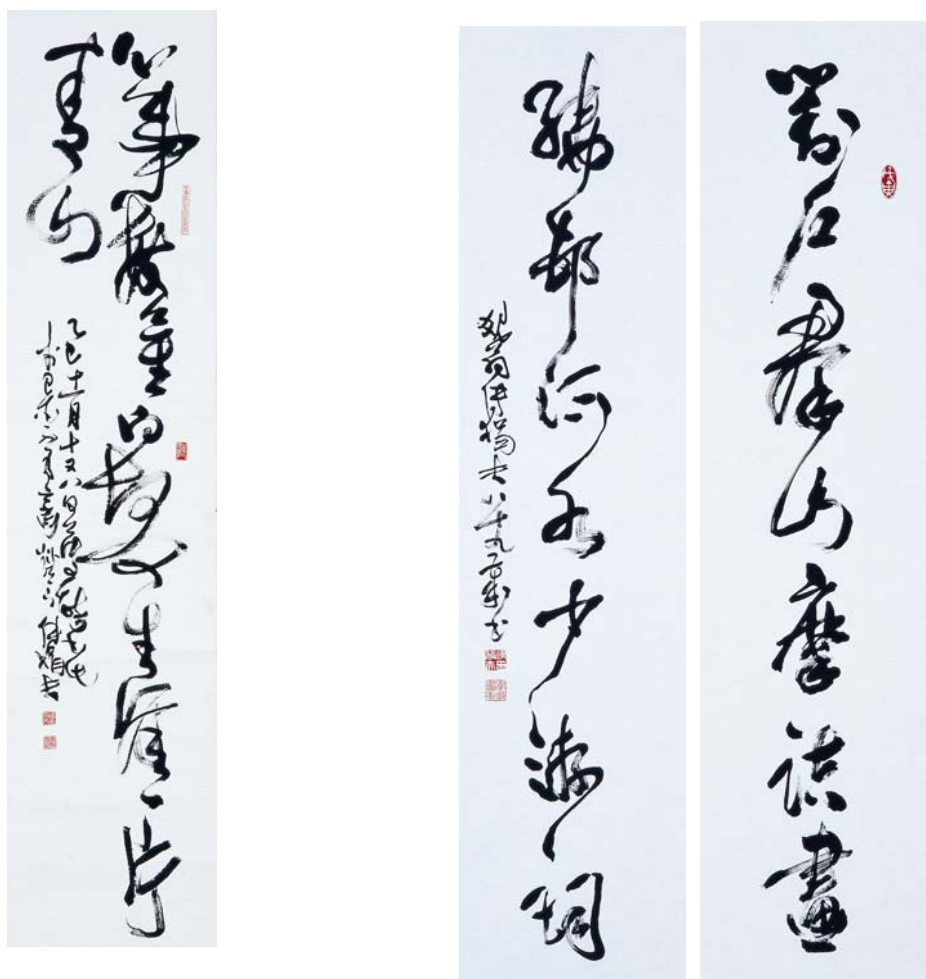


二、《李白將進酒》(1998)：在約三公尺半狹長的紙幅間以五到六字為一行落，計三十三行。初則提按錯落均勻，中後段則一致地濃墨起乾筆收，後者更扮演連綿線條的角色(如幸、停、耳、長、寔、斗、千、兒)，整體的視覺感受是瘦勁乾筆為主軸。覺翁擅長連綿書寫，「將進酒」寫來不但體驗了青蓮居士的豪邁、率真，在醺人的酒言酒語中也讓書法的線條自然而然的晃漾起來。因為情感夠濃烈、轉折夠綿長，寫起來也夠酣暢淋漓。如果循著一些耳熟的語句跟隨書家的筆跡逐步前進，我們會發現在線條的濃淡乾濕、疏密虛實、大小長短與粗細間有著率韻律感。例如：第三行細筆游絲之後以粗獷的「明」字做收尾，若比較左邊的「如」字，及右邊的「回」字，就明白他所謂「爭讓避就」、「抑揚頓挫」之理。這件作品中可以見到傅氏書法風格之一，即線條修飾不是傅狷夫所注目的，讓線條盡情遊走變化才是他所關心的，因此飛白之筆充斥，甚至有破敗之相者，但由於結構、姿態揖蕩，並不影響整體文字生動排佈的表情。

三、《五言聯》(開張天岸馬，奇逸人中龍)(1998)：仿石門筆意，中鋒大字運筆，筆筆屈滯而內擲，方中帶圓，捺與勾左右舒緩開展，呈現雄渾而開朗的氣魄。在康有為的書論中，石門銘的評價極高，綜合飛逸與渾穆的特質，另有「飛逸奇渾」、「分行疏宕」、「翩翩欲仙」、「若瑤島散仙，驂鸞跨鶴」之評，《廣藝舟雙楫》〈論書十二絕句〉云：「餐霞神采絕人煙，古今誰可稱書仙；石門崖下摩遺碣，跨鶴驂鸞欲上天。」傅狷夫臨臨摹碑帖，好求神似趣味，不喜外形仿倣，此作不但掌握了石門的精神，也了解覺翁對北碑的詮釋。毋寧的，吾人應視此為創造性的行為，以石門為骨，以創作者為肉，骨肉搭配，方臻至境。在傅老雄健凝練的線條中，北碑影響應該有相當的程度。



四、《行草書顧況句》(心事數莖白髮，生涯一片青山。乙巳十一月十又八日薄醉書此於有所不爲齋燈下傅狷夫)(1965):原詩出自顧況《全唐詩》〈歸山作〉:「心事數莖白髮，生涯一片青山。空林有雪相待，古道無人獨(自)還。」(另有作者李後主〈開元樂〉、張繼〈歸山〉)行草直幅，筆劃粗細變化劇烈，運筆左右擺盪，脫逸節度，而轉折揮霍適勁，鋒芒盡出，顯見收放之間以後者爲尙。墨色處理上一筆到底，由濕而乾，表現一口做氣的速度感。前三字起筆如收筆、收筆如起筆，銜接處逸脫常態，互爲擠壓揖讓，加以「白髮」二字大小差比甚多(「一片」等差亦鉅)，環轉無盡，間雜中偏鋒運用，再以「青山」結束，狂亂至極並嘎然而止。此作在傅氏書法風格中算是少見，整體而言醉態畢現，銜接字恣意，結構迭宕如舞如顛，左拉右扯，與題款「薄醉」不謀而合。

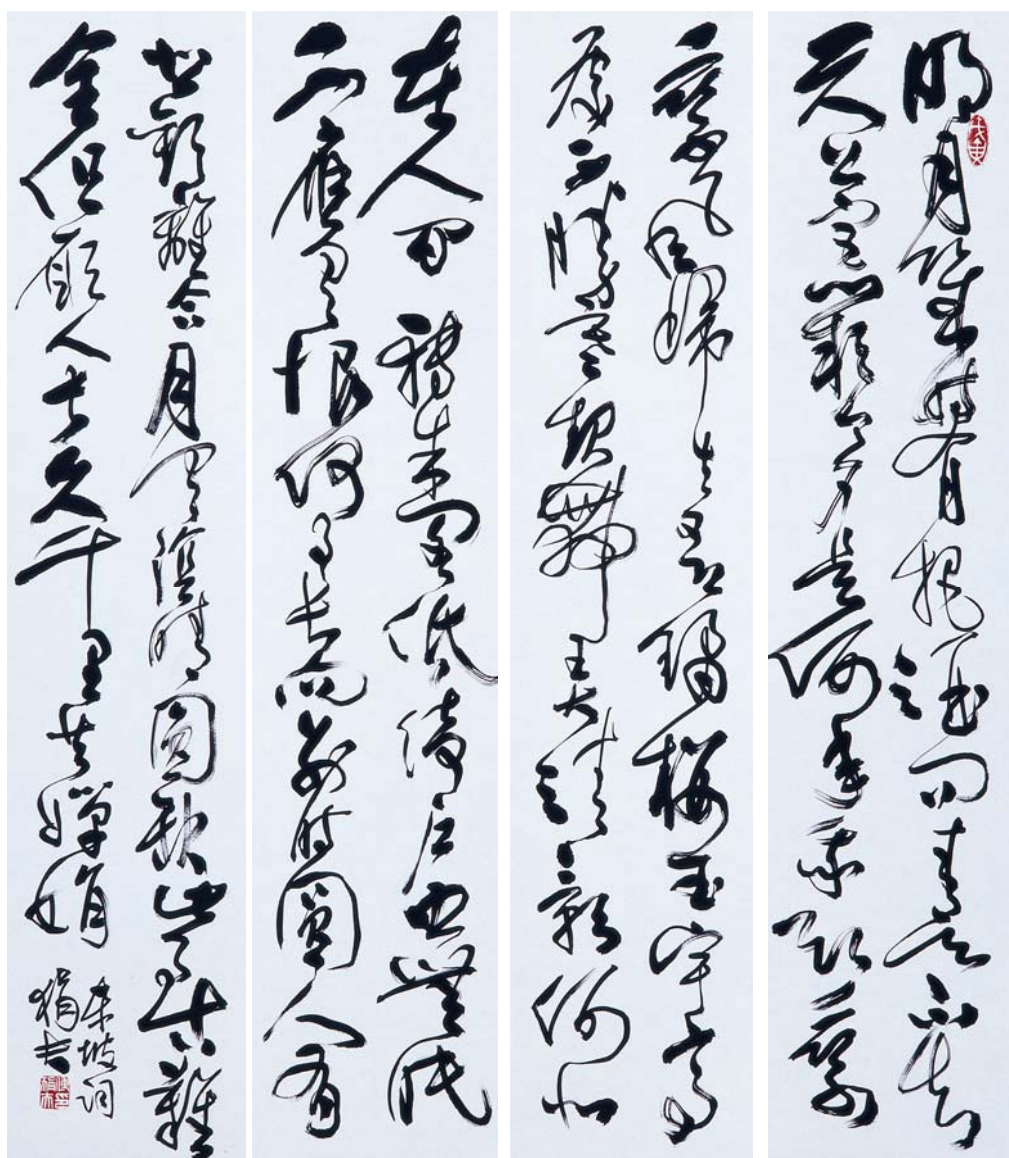


五、七言聯(對戶羣山摩詰畫，繞邨流水少游詞。絕翁傅狷夫八十九歲書)(1998):雖短短十四字，此對聯表現豐富的側鋒、提按與連綿，因而情狀豐富，意態無窮，茲舉數例。側鋒：右行「對」字順勢而下側鋒以接「戶」，宛如一字之姿，尤其是「戶」字首撇奇側無比，令人「側」目。同樣的情況在「詰」字言部、「山」字末畫也可看出。提按：書法中的線條講究變化，講究透過抽象之線條造形所組織出來的表情的運用(或血脈噴張，或平和莊茂)，因此有王羲之(〈題衛夫

人筆陣圖後)有「一波三折」、「屈折者殺戮也」的主張。他並認為「若平直相似，狀如算子，上下方整，前後齊平，此不是書，但得其點畫爾！」提按首先基本上營造筆畫粗細的效果，此作傅氏以此法讓線條展現對比之態，一提一按或數提數按間表情盡出，「羣」可為代表。連綿：連綿起初是完成一字筆順之所需，字與字之間並非要求。若字裡行間連續不斷，則傳達書寫者一氣呵成的意欲，觀者則屏息以待，張力立現。此作左行「繞邨流水」一筆不斷，最為稱絕。



六、四言聯(棲心覺岸浪迹藝壇八十九叟傅狷夫)(1998)：以飽滿的濃墨，酣暢的線條，中鋒用筆，兼有雄健與圓融之特質。字字分離，細心營造，為傅氏書法風格之代表。他擅長在粗厚筆畫中展現細膩的外圓內方的文字表情，如「心」正直仁厚、「岸」堅毅實在，「浪」更是引帶出浪花奔放的形象與聲音的想像，尤其飛白與末了一點，有如「捲起千堆雪」的豪邁，又「覺」字則波折轉折不絕，呈現俠骨柔情的一面。由於這是書畫家的心境寫照與藝術人生之領悟，因此寫來極為誠摯而深邃，令人動容。



七、東坡詞水調歌頭(四聯幅)(1998)：此詞為傅狷夫最常用的書法詩句之一，撰者另有看見橫幅兩卷，摘句橫直幅各一件。本作分四行，以十一至十四字書寫，全幅用筆倚側、筆力驚覺、線條流轉隨性。此作可窺傅氏書寫的慣性之一：當一字筆畫結束於右，欲又連綿下一字之左，因此有四十五度由右上至左下的游絲，如「有把」、「酒問」、「恐瓊」、「月有」是為「虛連」，亦有「實連」者如「是何年」、「在人」、「全但」，更有「飛白連」者如起首「明月幾時有」五字。另一值得提出的是將文字的想像結合線條、結字的表情，如「風」、「舞」等。覺翁以畫入書之意旨之一大抵在此。



八、萬壑松風舊句(1992)：此原為「松風萬壑圖」(77×188cm，國立歷史博物館藏)之橫幅之題句，以三四字為一行落，終八行以二字完筆。全幅線條粗獷雄邁，堅若枯枝鐵線，轉折間更見力道(如「峭」與「渺」)。初始「松」與「風」之連接排佈陡宕，險奇之極。傅狷夫書法力求變化，相同筆畫甚少重覆，因而賞析之際每每驚奇不已，甚少厭膩之感，如「波濤」、「渺」、「渾」、「瀛」五字，三點的排置各具情貌。由於此詩乃畫作款題，充滿了視覺與聽覺的想像，覺翁亦有意讓運筆與結構透過文字的暗示與詩的意境聯結這些自然的動態與形像，營造一種雄渾的氣魄。亦有 1981 年橫幅可茲比較。

五、小結

覺翁書法特色有五：一、以畫意入書。二、線條表情奔放。三、結字敬側揖讓。四、豪邁雄健中見爛漫、險絕顯舒態。五、承啓古風，不拘一格，具實驗經神開創現代草書新頁。他對法度的鑽研與妙理的追求，融合書與畫之創作精神與實踐，開創出獨特的傅氏書法風格。