

以傅狷夫〈海濤卷〉款識探討其畫水法之開拓與創作表現

Research on the Technique of Water-Painting from the “Article’s Sign & Seal” of “Seawaves” by “Fu Chuan-Fu”

黃光男博士

Huang Kuang-Nan

台灣藝術大學教授兼校長

楊企霞

Yang Qi-Xia

台灣藝術大學造形所書畫組碩士

摘要

從傅狷夫〈海濤卷〉款文內容中，所提晚唐孫位畫水之妙法，歷來文史雖有記載，然卻無畫跡可以得見，實為可惜。由傅狷夫款文提出的內容，可知其對古代畫法之源流知之甚詳，並加以探究使見古而知今。傅狷夫以個人所創之海水點瀆法，獨步當代，並以石濤“書與畫天生來自有一人職掌”之語自勵，其於繪畫技法之開創理想，不言而喻。

【關鍵詞】傅狷夫、海濤、水法、創作表現。

一、前言

在中國的山水畫中，水是一個重要的命題，凡江河湖海、灘峽瀑布、水口溪澗等不同的景象，皆屬畫水技法之表現範疇。東晉顧愷之於〈洛神賦圖卷〉中以游絲描法畫水面波紋，即所謂「水不容泛」。此後，山水畫逐漸獨立成科，山水畫中之畫水技法亦逐漸豐富與成熟。在傳統畫水技法有以空水法、染水法、皴水法、鉤水法為表現，亦有多種技法混用者。大體而言，元以前以勾水法和染水法為表現較多，元、明、清則增加了空水法之運用。

關於「水性」的敘述，郭熙父子之《林泉高致》有透徹之敘述：

「水活物也，其形欲深靜，欲柔滑，欲汪洋，欲迴環，欲肥膩，欲噴薄，欲激射，欲多泉，欲遠流，欲瀑布插天，欲濺撲入地，欲漁釣怡怡……此水之活體也。」¹

傅狷夫在徜徉海濱，觀浪濤起伏，透過不斷的觀察體悟，遷想妙得海水之形韻、體勢。

傅狷夫有感於古之畫水留白法，雖能引發空間之意境，卻無法具體呈浪水濤濤之勢；而水紋鉤寫法雖可寫水勢之態卻失之太工；水面烘染法則較適表現於靜態水勢之波光潋潋。故此，傅狷夫採用點、染兼用之水法而創「點漬法」，以意筆寫浪濤澎湃之動勢，使筆調充滿節奏與生命感，潮起潮落的變化皆在筆墨意趣之中，此法具備了創作之新意與時代性之創法，可謂前無古人後無來者。

在傅狷夫研創浪濤水法之過程中，〈海濤卷〉作於民國七〇年間，無論在繪

¹ 宋·郭熙、郭思撰：〈山水訓〉，《林泉高致》。盧聖輔主編：《中國書畫全書》第一冊，頁499，1993～1999年，上海出版社。

畫研創與畫史源流上均有精湛的表現及精闢的見解，使見古而知今，本文將以傅狷夫〈海濤卷〉之款識，探究古來畫水之源流與技法表現，進而析探傅狷夫畫水法之開拓與研創表現。

二、〈海濤卷〉及其款識

傅狷夫於民國七〇年時期所作〈海濤卷〉（圖1）款識云：

「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，筆精墨妙，氣象雄肆。²同代李瓊³，亦工水，擅作驚濤駭浪、拍岸浮空之觀。又有北宋董羽⁴，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，皇子尚幼，見畫驚哭，不敢視，乃令圻墻之，卒不獲賞云。⁵北宋專事畫水者，尚有孫白⁶、曹希仁⁷、戚文秀⁸、蒲永昇⁹、徐友¹⁰、釋象徵¹¹等人¹²，

² 俞劍華：《中國繪畫史》上冊，頁120，1937年1月，臺灣商務印書館。

³ 李瓊其名亦見於俞劍華：《中國繪畫史》上冊，頁121，1937年1月，臺灣商務印書館。另有《白蓮集》載：李瓊，唐末處士。善畫，有海濤圖。僧齊已有觀其畫海濤歌云：「李瓊奪得造化本，都盧縮在秋毫端。」參閱俞劍華編：《中國美術家人名辭典》修訂本，頁410，2005年1月，上海人民美術出版社。

⁴ 董羽：宋人，字仲翔，毗陵（今江蘇常州）人。善畫龍魚，尤長於海水。喜作禹門砥柱，驚雷怒濤。參閱俞劍華編：《中國美術家人名辭典》修訂本，頁1224，2005年1月，上海人民美術出版社。

⁵ 俞劍華：《中國繪畫史》上冊，頁173，1937年1月，臺灣商務印書館。

⁶ 孫白，宋人，善畫水。唐人孫位畫水，必雜山石為驚濤怒浪。而孫白始別意作潭泊淩源，不假山石為激躍而自成迅流，不借灘瀨為湍濺而自成衝決。參閱俞劍華編：《中國美術家人名辭典》修訂本，頁679，2005年1月，上海人民美術出版社。

⁷ 曹希仁，此應為傅狷夫之筆誤，實則為“曹仁希”。曹仁希：宋人，《圖畫見聞誌》作曹仁熙。字企之，昆陵（今江蘇常州）人，善畫水，凡為驚濤怒浪，萬流曲折，以至輕波細溜，於一筆自分淺深之勢。參閱俞劍華編：《中國美術家人名辭典》修訂本，頁892，2005年1月，上海人民美術出版社。

⁸ 戚文秀：宋，昆陵（今江蘇常州）人，工畫水，筆力調暢。參閱俞劍華編：《中國美術家人名辭典》修訂本，頁890，2005年1月，上海人民美術出版社。

⁹ 蒲永昇：宋，成都人。善畫水，蘇軾嘗得其畫二十四幅，每觀之則陰風襲人，毛髮為立。參閱俞劍華編：《中國美術家人名辭典》修訂本，頁1264，2005年1月，上海人民美術出版社。

¹⁰ 徐友：宋，吉州（今江西吉安）人。於太平寺壁畫清濟貫河圖，一筆紆繞長數十丈不斷，却立而觀濤瀾洶湧，目為之眩。參閱俞劍華編：《中國美術家人名辭典》修訂本，頁699，2005年1月，上海人民美術出版社。

¹¹ 象徵，此應為傅狷夫之筆誤，實則為“象微”。象微：宋僧，江陰（今江蘇江陰）人，景祐（1034～1038）初以善畫水名於時，號象微水。參閱俞劍華編：《中國美術家人名辭典》修訂本，頁1112，2005年1月，上海人民美術出版社。

併上諸家，惜皆無遺跡傳世，不容參證。惟自宋元而後之畫水作品觀之，無論瀕洞滄澗，沸涌湍狀，悉以線條表其狀貌，即所謂鈎勒法也。是幀以余之點漬法為之或謂於古未合，但繪事尚變而患拘執，乃不宜自囿於往時形象，而汨沒自家思想。石濤上人云，書與畫天生來自有一人職掌¹³，即此意耳。覺翁傳狷夫寫記於有所不為之齋。」

此款提到歷來畫水名家之文史記載及技法之運用，如晚唐孫位、李瓊；北宋董羽、孫白、曹希仁、戚文秀、蒲永昇、徐友、象微……等，此足見傅狷夫對於水法研究之匠心獨具。款文中亦談到傅狷夫個人對於繪畫的看法，其有感創作貴於有自家思想與表現，而將所創之「點漬法」運用於浪濤水法之上，突破了傳統的形制進而以一家之法 執掌，實屬不易也。



海濤卷（局部）（圖1）

關於畫「水」之技法，史載唐末晚唐孫位¹⁴有極佳的表現。關於晚唐孫位以來之畫水曾有下列文史之著錄記載，北宋黃休復所作《益州名畫錄》¹⁵：

¹² 俞劍華：《中國繪畫史》上冊，頁191，1937年1月，臺灣商務印書館。

¹³ 石濤：《題畫詩跋與題記》，原文為「余常見諸名家動輒仿某家法某派，殊不知詩與畫 天生自有一人職掌之事，必欲實求其人，令我從何說起？」潘運告主編：《題畫詩跋與題記》，《清人論畫》，頁40，2003年，湖南美術出版社。

¹⁴ 孫位：唐·東越（今浙江東部）人。後遇異人得度世法，改名遇，居會稽山（今浙江紹興）因號會稽山人。畫水入神，所謂孫位之水，張南本之火，幾於道也。其所畫〈高逸圖〉現藏上海博物館，為希世之珍。參閱俞劍華編：《中國美術家人名辭典》修訂本，頁681，2005年1月，上海人民美術出版社。

¹⁵ 宋·黃休復：《益州名畫錄》，卷上。《寺塔記·益州名畫錄·元代畫塑記》，頁1～2，1964年5月，人民美術出版社，北京。

「孫位者，……光啟年應天寺無智禪師請畫山石兩堵龍水兩堵。……其有龍拏水洶，千狀萬態，勢欲飛動。非天縱其能，情高格逸，其孰能與于此耶……。」

故於《益州名畫錄》中之逸、神、妙、能四格中惟孫位為逸格一人。宋鄧椿所撰《畫繼》卷九〈雜說〉亦載：「畫之逸格，至孫位極矣！」¹⁶



唐 孫位 高逸圖 絹本 設色 45.2x168.7cm 上海博物館藏



唐 孫位 高逸圖（局部），左圖為阮籍，右圖為劉伶。

孫位畫作於宋代時尚有三十餘件，時至今日僅存〈高逸圖〉一件人物畫，而其餘畫作皆無傳世。此作卷首有宋徽宗趙佶以瘦金體所跋之“孫位高逸圖”，圖中描繪竹林七賢的人物故事，七賢中僅存山濤、王戎、劉伶、阮籍四人，其餘三人稽康、向秀、阮咸則於北宋時佚失。此作人物之線條曲張有力，設色高雅，人物相貌則各具神韻可謂形神兼備，足見其筆墨之精妙。

¹⁶ 宋·鄧椿：《畫繼》。盧輔聖主編：《中國書畫全書》第二冊，頁723，1993～1999年，上海書畫出版社。

李薦《德隅堂畫品》記載孫位所作之〈春龍起蟄圖〉：

「蜀文成殿下將軍孫位所作，山臨大江，有二龍自山中出，……波濤震駭，澗谷瀾漫……筆勢超軼，意氣雄放，非其胸中磊落不凡能窺神物變化，窮究百物情狀，未易能也。……。」¹⁷

由李薦記載孫位所作之〈春龍起蟄圖〉，文中提及孫位所作水勢波濤洶湧澎湃，氣象雄壯奔放，以胸中磊落不凡的高逸之情，而能深得萬物情狀與變化。

北宋蘇東坡〈書蒲永昇畫後〉云：

「古今畫水，多作平遠細皴，其善者，不過能為波頭起伏，使人至以手捫之，謂有窪隆以為至妙矣。然其品格，特與印板水紙爭工拙于毫厘間耳。唐廣明中，處士孫位始出新意，畫奔湍巨浪與山石曲折，隨物賦形，盡水之變，號稱神逸。其後蜀人黃筌¹⁸、孫知微¹⁹皆得其筆法……。知微既死，墨法中絕五十餘年，近歲成都人蒲永昇，……性與畫會，始作活水，得二孫本意，自黃居寔兄弟²⁰、李懷

¹⁷ 宋·李薦撰：《德隅堂畫品》。盧輔聖主編：《中國書畫全書》第一冊，頁 991，1993 ～ 1999 年，上海書畫出版社。

¹⁸ 黃筌：五代·後蜀（903？～965），字要叔，成都人。刁光胤入蜀，授之竹石花雀，又學孫位龍水、松石，李昇山水、竹樹、及滕昌祐花竹，薛稷鶴，資諸家之善，脫去格律，自成一體。參閱俞劍華編：《中國美術家人名辭典》修訂本，頁 1155，2005 年 1 月，上海人民美術出版社。

¹⁹ 孫知微：宋人，字太古，太宗、真宗（976～1022）時眉州彭山（今四川彭山）人，一作眉陽人。用筆放逸，不蹈襲前人筆墨畦畛。參閱俞劍華編：《中國美術家人名辭典》修訂本，頁 684，2005 年 1 月，上海人民美術出版社。

²⁰ 黃居寔兄弟：為黃居實、黃居寶、黃居寔。

黃居實：五代·後蜀，成都人。黃筌子，善畫花雀，紹興秘閣中儲藏有會禽圖。參閱俞劍華編：《中國美術家人名辭典》修訂本，頁 1145，2005 年 1 月，上海人民美術出版社。

黃居寶：五代·後蜀，成都人。字辭玉，黃筌次子，畫得父傳，工花鳥及松石，風姿俊爽，以八分書知名。參閱俞劍華編：《中國美術家人名辭典》修訂本，頁 1145，2005 年 1 月，上海人民美術出版社。

黃居寔：五代·後蜀，成都人。字伯鸞。黃筌季子，傳家學，工畫花竹翎毛，寫山水、怪石、尤過乃父。參閱俞劍華編：《中國美術家人名辭典》修訂本，頁 1145～1146，2005 年 1 月，上海人民美術出版社。

衰²¹之流皆不及也。……如往時董羽，近日常州戚氏²²畫水，世或傳寶之。如董、戚之流，可謂死水，未可與永昇同年而語也。……。」²³

依蘇東坡文中所述古今畫水多以平波細紋，了無新意，而唐人孫位將湍急的巨浪與曲折的岩石依其形貌生動的描繪，窮盡水勢之變化，堪稱神奇超逸。蘇東坡對其傳人黃筌、孫知微、蒲永昇亦給予肯定，而認為董羽和常州戚氏所畫之水則未能與蒲永昇相提並論。

東坡又云：

「如蜀孫位、孫知微所畫石間奔流，盡水之變。……畫水之變獨（一作蜀）兩孫，當世（一作與不）傳者歸九原。（古今畫水，唯作平遠細皴，獨有孫知微畫活水，盡其變態。）」²⁴

蘇東坡此文再次提到孫位及其傳人孫知微畫水神妙之法，亦可見其對孫氏二人畫水法之認同與欣賞。

元湯垕於《古今畫鑒》云：

²¹ 李懷衰：宋·蜀郡（今四川成都）人，工畫花卉翎毛，學黃筌，亦善山水。參閱俞劍華編：《中國美術家人名辭典》修訂本，頁410，2005年1月，上海人民美術出版社。

²² 戚氏：指戚化元、戚文秀、戚舜臣。

戚化元：宋·毘陵（今江蘇常州）人，家世畫水，兼工魚龍。有〈歸龍入海圖〉，筆力崢嶸，有風浪起伏之勢。參閱俞劍華編：《中國美術家人名辭典》修訂本，頁890，2005年1月，上海人民美術出版社。

戚文秀：宋·毘陵（今江蘇常州）人，工畫水，嘗畫清濟灌河圖，中有一筆長五丈，自邊際起，超騰回摺通貫於波浪之間，與眾毫不失次序。參閱俞劍華編：《中國美術家人名辭典》修訂本，頁890，2005年1月，上海人民美術出版社。

戚舜臣：宋人，有所畫水，在蕭山縣覺苑寺佛座後壁。濤瀾洶湧可駭。參閱俞劍華編：《中國美術家人名辭典》修訂本，頁890，2005年1月，上海人民美術出版社。

²³ 宋·蘇東坡：〈書蒲永昇畫後〉。《經進東坡文集事略》，《四部叢刊本》卷六。

²⁴ 宋·蘇東坡：〈雪浪石盆銘〉一作〈雪浪齋盆銘〉。《蘇東坡全集·後集》卷八。

「蜀人畫山水人物皆以孫位為師，龍水尤位所長者也，世言孫位畫水，張本南畫火……嘗見孫位水宮，魚龍出沒于海濤，神鬼變滅於雲漢，覽之凜凜然，真杰作也。」²⁵

元湯垕於文中提及孫位畫水之神功，言其水濤得見其形如聞其聲，氣勢凜然為難能可貴之傑作。

清代方薰於《山靜居論畫》云：

「孫位畫水於大同殿壁，中夜有聲，嘗謂言者故神其說，及見石谷清濟貫河圖，筆勢浩汗，沙黃日薄，一望彌漫，畫水隨筆曲折卷去，如聞奔騰澎湃聲發紙上，旁觀朱王者，移時色沮，以手指曰，前年舟過幾危此處，畏途逼人，無那太似，相與稱嘆，乃知前人神妙，固不足怪也。」²⁶

除上述史論外尚有明·楊慎、清錢杜提及其他畫水法之表現，楊慎於《畫品》道：

「蜀僧楚安畫山水於扇上，安姑蘇臺或滕王閣，千山萬水，盡在目前。…李思訓畫掩障上，玄宗夜聞水聲，通神手也。毗陵曹仁希畫水無敵，驚濤怒浪，細溜輕波，一筆自分深淺之勢，敏而不失其真。閩邱秀才²⁷，凡作水先畫水頭，後畫水紋，頃刻而成驚濤洶湧，勢欲掀屋。」²⁸

²⁵ 元湯垕：《古今畫鑒》。盧輔聖主編：《中國書畫全書》第二冊，頁 896，1993～1999 年，上海書畫出版社。

²⁶ 清·方薰：《山靜居論畫》。沈子丞編：《歷代論畫名著彙編》，頁 592，1974 年 4 月，世界書局。

²⁷ 閩邱秀才，宋江南人，不記名，長於畫水，無所宗師，自成一家。參閱俞劍華編：《中國美術家人名辭典》修訂本，頁 1395，2005 年 1 月，上海人民美術出版社。

²⁸ 明·楊慎：《畫品》。沈子丞編：《歷代論畫名著彙編》，頁 244，1974 年 4 月，世界書局。

楊慎言蜀僧楚安畫山水於扇上，安放於姑蘇臺或滕王閣，而千山萬水之景盡在眼前。李思訓所畫山水，連唐玄宗在夜裡都能聽見水聲，真是技藝高超。曹仁希與閻邱秀才二人畫水亦頗得水勢態，皆為畫水妙手。

清錢杜於《松壺畫憶》中道：

「網巾水趙大年最佳，其後文五峯可以接武。其法貴腕力長而勻，筆勢輾而活。郭忠恕畫清濟貫濁河圖，一筆貫四十丈，安能有若是之長筆。」²⁹

錢杜認為趙大年所畫網巾紋之水最佳，其後文伯仁畫水筆勢柔軟而靈活，而郭忠恕畫水，一筆貫通四十丈可謂不易。

三、古人論畫水之法

關於畫水的敘述史載有以下敘述，唐王維於〈山水論〉云：「春景則……水如藍染；夏景則綠水如波；秋景則天如水色。」³⁰

宋郭熙、郭思於《林泉高致》中言：

「畫水，則波不過三五波，此不淳熟之病也。……畫水，齊者、汨者、卷而飛激者、引而舒長者，其狀宛然自足，則水之態富贍也。」³¹

「水活物也，其形欲深靜，欲柔滑，欲汪洋，欲迴環，欲肥膩，欲噴薄，欲激射，欲多泉，欲遠流，欲瀑布插天，欲濺撲入地，欲漁釣怡怡……此水之

²⁹ 清·錢杜：《松壺畫憶》。沈子丞編：《歷代論畫名著彙編》，頁 521，1974 年 4 月，世界書局。

³⁰ 唐·王維：《山水論》。沈子丞編：《歷代論畫名著彙編》，頁 32，1974 年 4 月，世界書局。

³¹ 宋·郭熙、郭思：《林泉高致》。盧輔聖主編：《中國書畫全書》第一冊，頁 499，1993～1999 年，上海書畫出版社。

活體也。」³²

〈山水論〉中僅談到水色之變化而未言及畫水之法，而至郭熙父子將畫水技法之表現與各種水勢之動態變化敘述精彩而詳盡。

南宋馬遠在山水上的表現有卓越之成就，就水法之特出表現，流傳於世者有十二幅以水為主體的冊頁。馬遠〈十二水圖〉卷分別為波撼金風，長江萬頃，洞庭風細，細浪漂漂，湖光瀲灩，雲舒浪卷，黃河逆流，雲生蒼海，層波疊浪，寒塘清淺，曉日烘山，秋水廻波。此冊之畫水技法主要以線條鉤寫為主，間有渲染，馬遠運用十二種不同的鉤水法，將水之各種形態，描寫得淋漓盡致，可謂集水法之大成。馬遠〈十二水圖〉卷，為絹本設色，原為十二開冊頁，現裝裱成手卷，此卷現今藏於北京故宮博物院。

南宋馬遠除〈十二水圖〉卷之畫水精品外，尚有藏於臺北故宮博物院之〈畫水二十景〉圖卷，此為水法長卷，其上有：子瞻赤壁，虎瓜成波，西風羊角，太乙蓮舟，洞庭秋月，秋□□釣，微風漾波，驚濤怒浪，春潭發蟄，大江悠悠，漁浦渡，西興渡，越州蕭山，錢塘潮，海門山，黃河，張騫乘槎，淙湍驚□，禹門三級，太白騎鯨。此二十種水紋各以不同之法，將形形色色的動態水勢，作如此精湛之表現，可謂屈盡水態變化之能事。

南宋馬遠〈十二水圖〉卷

³² 宋·郭熙、郭思：《林泉高致》。盧輔聖主編：《中國書畫全書》第一冊，頁499，1993～1999年，上海書畫出版社。



馬遠〈十二水圖〉〈波聲金風〉局部



馬遠〈十二水圖〉〈洞庭風細〉局部



馬遠〈十二水圖〉〈層波疊浪〉局部



馬遠〈十二水圖〉〈寒塘清淺〉局部



馬遠〈十二水圖〉〈長江萬頃〉局部



馬遠〈十二水圖〉〈黃河逆流〉局部



馬遠〈十二水圖〉〈秋水廻波〉局部



馬遠〈十二水圖〉〈雲生蒼海〉局部



馬遠〈十二水圖〉〈湖光激灑〉局部



馬遠〈十二水圖〉〈曉日烘山〉局部

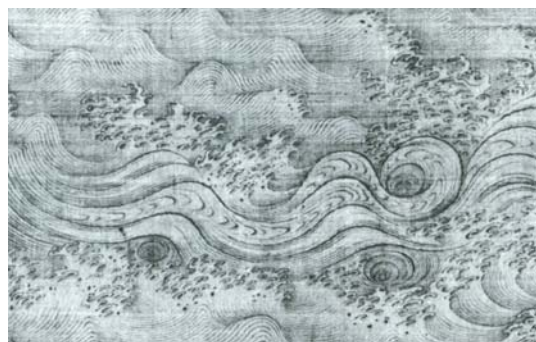


馬遠〈十二水圖〉〈雲舒浪卷〉局部



〈十二水圖〉〈細浪漂漂〉局部

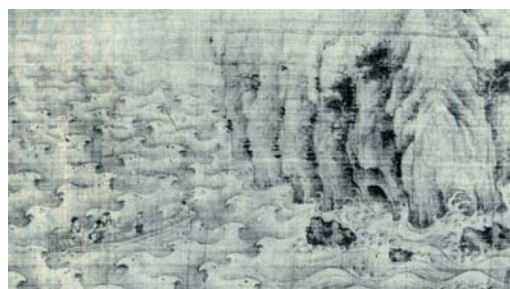
馬遠〈二十水景〉圖卷



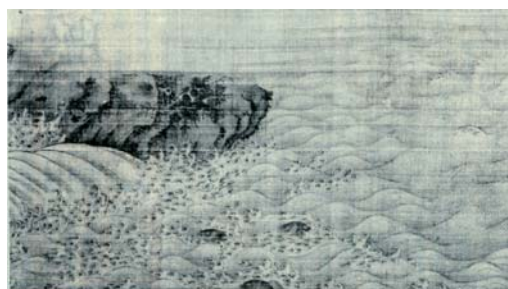
馬遠〈二十水景〉局部



馬遠〈二十水景〉局部



馬遠〈二十水景〉局部



馬遠〈二十水景〉局部

宋韓純全於《山水純全集》〈論水〉中言：

「夫水者，有緩急淺深，此大體也。……有驚濤怒浪，湧滾騰沸，噴濺漂流，……。固畫水者，宜天高水闊為佳也。」³³

韓純全提出畫水體態應有緩急深淺之變化，有時驚濤駭浪，有時滾湧澎湃，有時濺水噴流。

元李澄叟於《畫說》中道：

「畫山水者，須要遍歷廣觀，然後方知著筆去處。……澄叟自幼而觀湘中山水，長遊三峽夔門，或水或陸盡得其態。……自江陵登三峽夔門，……重灘逆瀨匯伏狂瀾，旋□回流，雄波急浪，備在其間。」³⁴

由李澄叟文中可知畫山水之人當廣為遊歷作為親身體驗，於自然中體悟繪畫用筆之表現。其自幼而長遊三峽夔門，觀察其間水陸形勢之態，以動態水勢之變化作為多樣性表現。

清唐岱於《繪事發微》中云：

「宋人多作波紋，有沄沄之態。元人但點綴碎石沙痕，有流動之形，皆得水之榮貌也。今人有未見真山水面目者，輒畫波紋風浪，則板刻不舒暢。」³⁵

³³ 宋·韓純全：《山水純全集》。沈子丞編：《歷代論畫名著彙編》，頁136～137，1974年4月，世界書局。

³⁴ 元·李澄叟：《畫說》。沈子丞編：《歷代論畫名著彙編》，頁166～167，1974年4月，世界書局。

³⁵ 清·唐岱：《繪事發微》。沈子丞編：《歷代論畫名著彙編》，頁414，1974年4月，世界書局。

在中國的山水畫中，水是一個重要的命題，凡江河湖海、灘峽瀑布、水口溪澗等不同的景象，皆屬畫水技法之表現範疇。東晉顧愷之於〈洛神賦圖卷〉中以游絲描法畫水面波紋，即所謂「水不容泛」，此後，山水畫逐漸獨立成科，山水畫中之畫水技法亦逐漸豐富與成熟。以水態之表現者有靜水、微波、激流、巨浪等形態，以技法呈現者有空水法即畫水留白法、有水紋鉤寫法、鉤染兼用法、烘染兼勾法……等。

歷來水法之表現有隋展子虔〈遊春圖〉、唐李思訓的〈江帆樓閣圖〉、唐盧鴻〈草堂十志圖〉、南宋佚名之〈赤壁圖〉、夏圭之〈長江萬里圖〉、馬遠〈十二水圖〉、〈畫水二十景〉圖卷、趙釵之〈長江萬里圖〉、李嵩〈夜潮圖〉、宋佚名〈松澗山禽圖〉、宋李迪〈春潮帶雨〉、南宋佚名〈錢塘觀潮圖〉、金武元直〈赤壁夜遊圖〉、元佚名〈江山無盡圖〉、明仇英〈臨宋人畫圖冊〉、藍瑛〈仿古山水圖冊〉、陳洪綬〈黃河巨津圖〉、清袁江〈觀潮圖〉、金廷標〈白描羅漢〉……等。

歷代畫水技法表現



東晉顧愷〈洛神賦圖卷〉局部



隋展子虔〈遊春圖〉局部



唐李思訓〈江帆樓閣圖〉局部



唐盧鴻〈草堂十志圖〉局部



北宋張擇端〈清明上河圖〉局部



南宋佚名〈赤壁圖〉局部



南宋夏圭〈長江萬里圖〉局部



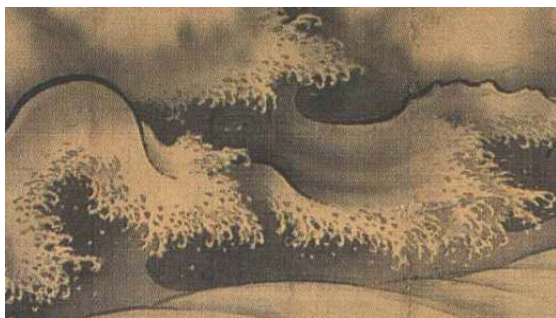
南宋趙孟頫之〈長江萬里圖〉局部



宋李嵩〈夜潮圖〉局部



南宋佚名〈錢塘觀潮圖〉局部



宋李迪〈春潮帶雨〉局部



宋佚名〈松澗山禽圖〉局部



金武元直〈赤壁夜遊圖〉局部



元佚名〈江山無盡圖〉



明仇英〈臨宋人畫圖冊〉局部



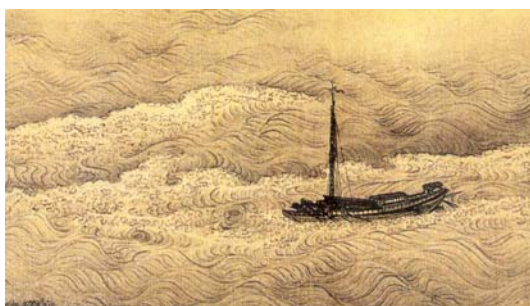
明藍瑛〈仿古山水圖冊〉局部



明謝時臣〈高江急峽圖〉局部



明陳洪綬〈黃河巨津圖〉局部



清袁江〈觀潮圖〉局部



清金廷標〈白描羅漢〉局部

關於畫水之水態表現，清人錢杜、石濤皆有細膩而生動之描述，清錢杜於《松壺畫憶》中道：

「畫水勢欲速筆欲緩腕欲運意欲安……水有湖、河、江、海、溪、澗、瀑、泉之別，湖宜平遠，河宜蒼莽，江宜空曠，海怡雄渾……」³⁶

清石濤於《石濤畫語錄》中言：

「海有洪流，山有潛伏；海有吞吐，山有拱揖；海能薦靈，山能脈運。……海之汪洋，海之含泓，海之激嘯，海之唇樓雉氣，海之鯨躍龍騰；海潮如峰，海汐如嶺。」³⁷

四、傅狷夫畫水技法之開拓與表現

（一）海水、浪濤之觀察與體悟

古人之重視山水，乃因山水合於道，以水之柔弱之無形，於無形之中卻有一股強大的力量。海浪之波濤衍生起伏、漲落、陰陽之體勢，具有獨特之美感，其幻化無常而生命多姿實令人陶醉。海岸岩石之如如不動，為恆常之態，而潮浪起伏伏無所定率正是「以靜制動」、「以動觀靜」的動靜相生之理。

水是川流不息周流不居的，傅狷夫面對大海而能凝眸終日，靜觀浪濤起伏，進而心領神會，透過不斷的觀察體悟，妙得海水之形韻、體勢，將浪大如山，澎湃洶湧，扣人心絃之浪態，描繪出其形，其聲，其神韻，而於水法中開創新法，為當代浪法表現之先驅。傅狷夫云：

³⁶ 清·錢杜：《松壺畫憶》。沈子丞編：《歷代論畫名著彙編》，頁 520，1974 年 4 月，世界書局。

³⁷ 清·石濤：《石濤畫語錄》。姜一涵：《石濤畫語錄研究》，頁 181～182，1982 年 10 月，中國文化大學。

「憶昔舟經臺灣海峽，見水深於黛、浪起如山之壯觀，心裏常醞釀著這種畫面，就時到海邊徘徊，以觀察波濤洶湧的情態，凡此種種，目之所接，心之所會，莫不有助於筆墨，故試以點漬法寫波浪。」³⁸

傅狷夫對海的寫生觀點：

「對海寫生不能見一筆畫一筆，面對汪洋一片的大海，無論是浪水濤濤、驚濤駭浪，都不要急著動筆，而是要靜下心來反覆且細微的觀察。從浪水的激流到消逝，潮浪的湧起到潮落，浪花的形成到消失，其間水紋的變化多端，有波濤匯集，有拍浪後回波蕩漾久觀後必得其規律。可以背、默、寫、照之法對各種水的流勢變化反復實踐，自然就能逐漸掌握畫海浪的方法與規律。」

（二）海水、浪濤之技法表現

傅狷夫在民國五〇年代之前，未有以海浪為主要表現之浪濤作品，其海浪作品出現於民國五〇年以後。由於傅狷夫身歷驚濤駭浪之境，那水深於黛浪起如山之壯觀景象深深烙印於腦海之中。故於民國五〇年選擇提早於軍職退休，將所有心力致力於全職創作，並作浪法之研創。其以搭小火車的方式至大里，面對掀天巨浪，默識那瞬息萬變之水勢浪態，而創立了特有之浪法—「點漬法」。

「點漬法」—以筆肚調水使充滿水分而以筆尖沾黛青色點染，運用水分色彩之深淺表現海浪激湍之態並呈透明之狀。而水頭之上留白，其後以黛青色渲染並畫起伏之勢，使呈現奔浪飛迸、激湍洄流之勢。此畫法前所未有，將驚濤駭浪、水濤飛濺之狀以活水之姿展露無遺。

傅狷夫不拘古法，引西方畫水素材結合水墨之皴染用筆，研究直接以花青上

³⁸ 傅狷夫：〈浪跡藝壇〉，《國魂》。1977年4月。

色點染之法，創出「點漬法」（圖 2）更延展此法表現於溪、瀑、浪濤等以「水」為主題之技法表現。為了試驗花青久後是否容易褪色，傅狷夫將畫海之作以陽光長期曝曬，經由不斷的嚐試，發現花青經久後會褪色，最後選用不易褪色之牛頓水彩 A4indigo 取代花青，為其技法試新之表現。



海浪點漬法（圖 2）



大里海浪 楊企霞攝

對於傅狷夫之寫浪技法，台灣藝術大學校長黃光男博士言：

「傅狷夫繪寫海浪的技法是點漬法——即鈎勒加上渲染的綜合體，也有混點浸漬於紙面的性質，這種技法是他在自然海水中觀察所得。傅狷夫畫浪頭常在岩石皴後，以鈎勒法抒寫，浪腰則以渲染筆法為之，海水平流則點漬為重。或有人以為此種方法類似西洋畫法，其實不然，西洋水彩畫法，當事實地作畫，而傅狷夫則是徘徊於實地作深切觀察、銘記於心後的著作，既是寫實也是寫意。」³⁹

就傅狷夫自創之水法表現，傅申教授言：

「蓋狷翁自創的彩色點漬法具有時代的特色，是廿世紀的產物，直接使用色彩點染描繪，在傳統的畫法中稱之為「沒骨法」，是一種最與西洋水彩畫相近的畫法，可是狷翁的畫又絕對是根基於深度的傳統，雖已蛻變出來，卻仍然是不折

³⁹ 黃光男：《中國巨匠美術週刊—傅狷夫》，090 期，頁 8，1996 年 5 月，錦繡出版事業股份有限公司。

不扣的國畫。」⁴⁰

以下將以傅狷夫畫水之法分期探討，以作為其風格技法之比較與說明。

1、民國五〇～六〇年代水法表現

民國五〇～六〇年代是傅狷夫水法所得最多的時期，此時期傅狷夫以大里海濱、蘇澳海濱、東澳海濱等火車可達之點，作為海浪技法研創之根據地，不斷於海邊默識浪濤之特性與造形特徵，於自我創作中實踐寫生之理，因而創作了〈蘇澳海濱〉（圖3）、〈海濤〉（圖4）、〈龜山海濱〉（圖5）、〈大里海濱〉（圖6）、〈海濱〉（圖7）、〈東澳一角〉（圖8）等多件海浪作品，其中〈大里濤聲〉可謂此時期之代表作。



〈蘇澳海濱〉（圖3）

（1）風格技法

此民國五〇～六〇年時期所畫海浪以「用色」渲染為主要表現，以藍色點漬出海水動勢，而以留白作為水面反光與浪花之表現。對於大里海濤浪法之研創，傅狷夫言道：

⁴⁰ 傅申：〈雲水雙絕 裂罅無儔—傅狷夫先生八石畫展感言〉，《藝壇》，第254期，頁4-8，78年5月。

「觀察自然所獲的啟示，我發現用線條的表達，絕不能畫出驚濤拍岸的狀貌，於是我以適當的留白與曲盡極致的點漬，驅使波濤奔來眼底，這種畫法，可以施之於任何水態，對險灘亂流，效果猶佳。」⁴¹

此言將點漬法之表現解說得非常透澈。觀此時期的海浪之作，浪濤起伏較小，尚無捲浪之作。作品〈大里濤聲〉（圖6）以花青點漬浪濤，以海浪迂迴之勢層層點漬，於花青點漬之上方留白，使濤浪有流動之感，前景海岸岩石旁有小處拍岸浪花，遠處以漸行漸淡，漸行漸平之浪與天交接為「海天一色」，筆法甚為細緻。而畫中大里海岸岩石表現甚為精彩，有別於他作之岩石畫法，〈大里濤聲〉堪稱傅狷夫於民國五〇～六〇年代海浪之景的代表畫作。畫作〈海濱〉作於戊申（民國57）年，此海浪畫作以層層湧現之滾動浪濤，流向天際，較特別的是於前景畫一赭色沙灘，此為海水沖刷沙灘於浪平之後所見，觀此作有退潮之勢，其畫上方有若隱若現之灘，乃為長期觀察所得。

（2）佈局章法

民國五〇～六〇年代之海浪佈局，有以局部海景為表現者，如〈海濱〉；有以大里海濱遠望龜山島之遠眺海景表現，如〈龜山海濱〉（圖3）；有以全景式海濱之景為表現，如〈大里濤聲〉。由於傅狷夫長期於寫生觀察中下了極大的功夫，甚為擅長於海浪的取景，如〈大里濤聲〉為正向取勢的拍岸之浪，〈海濱〉、〈東澳一角〉則以側向取勢如海水漲潮湧岸之浪。

以下為傅狷夫民國五〇～六〇年代之海景創作，在大里、東澳一帶，揮灑濤浪各法之藍圖，開海浪創法之宗，立浪濤點漬之派。

⁴¹ 蔡文怡：〈嶽崎傲岸奪造化—傅狷夫的繪畫生涯〉，《雄獅》月刊，1980年9月。



〈海濱〉（局部）



（浪景一）楊企霞攝



〈蘇澳海濱〉（局部）



（浪景二）楊企霞攝

民國五〇～六〇年代海景之作



大里濤聲（圖6）



海濱（圖7）

此時期為海浪點漬法之成熟期，以藍水為基底層層點漬，於浪花處留白形成對比，「浪花留白法」在其海浪作品中亦為重要特點。本時期海浪點漬法中以層層湧浪為基本表現，已有拍岸浪花之畫法表現，以海浪多樣風貌為表現手法，已有微浪拍岸之勢。

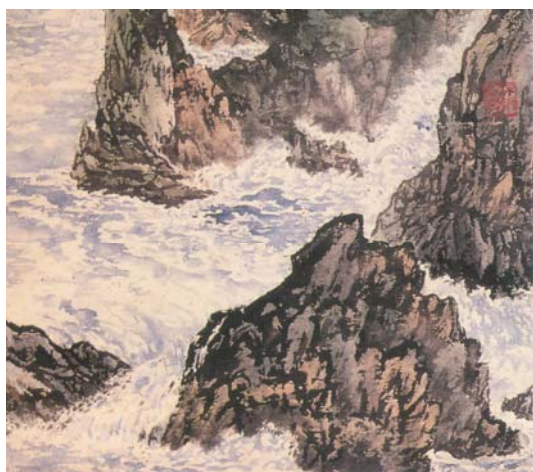
民國五〇～六〇年代海浪作品與浪景對應



東澳一角（圖 8）



（海景）楊企霞攝



大里濤聲（局部）



大里海景 楊企霞攝

2、民國六〇～七〇年代水法表現

此時期於海岸岩石有成熟表現，將岩石之肌理作了乾、擦、皴、染之混用技法，使海景之石有受海水侵蝕作用之斑剝感，亦有受海水衝擊之水氣濕潤感。

本時期作品有〈濤聲〉（圖 9）、〈怒濤奔壑〉（圖 10）、〈基隆海濱〉（圖 11）、〈大里濤聲〉（圖 12）、〈澳底海濱〉（圖 13）、〈海濱所見〉（圖 14）等作，值的一提的是其巨幅幅卷作品〈海濤大橫卷〉氣勢宏偉頗為壯觀。

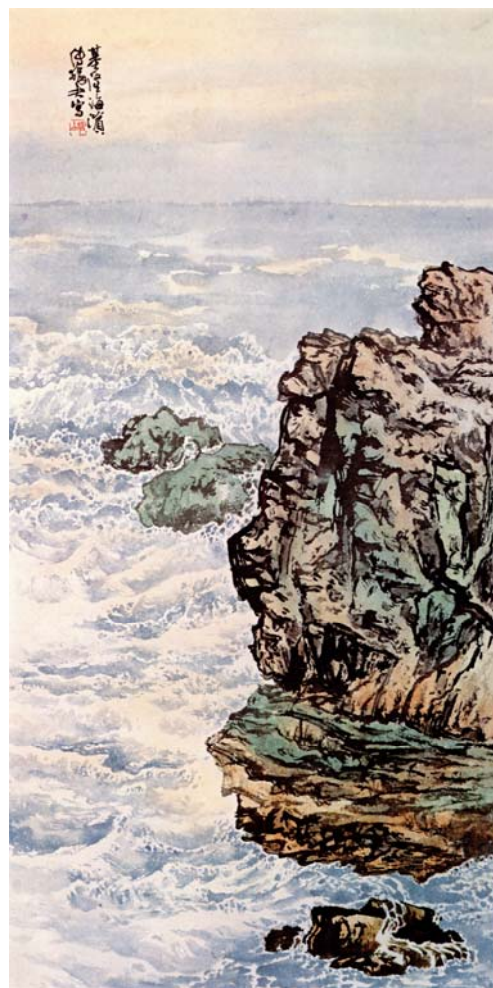


壬子（民 69）年作海濱（圖 9）

民國六〇～七〇年代之海景表現



怒濤奔壑（圖 10）



基隆海濱（圖 11）



（浪景）楊企霞攝

傅狷夫在自然海景中汲取各式浪濤之法，將其轉化成一件件精彩的海浪作品，除了精湛的技法外更融入色彩豐富的朝浪、夕浪等海濤表現元素。

民國六〇～七〇年代大里海濱畫作



大里濤聲（圖 12）



（大里）楊企霞攝

此作為傅狷夫長期於大里海濱研創作品中的經典之作，海岩在壯濶洶湧的浪勢中若隱若現，浪勢充滿多種變化，整體佈局頗費巧思。



澳底海濱 / 民國六十九（庚申）年澳底之作（圖 13）



（澳底）楊企霞攝

民國六〇～七〇年代海濱畫作



海濱所見（圖 14）



（海濱）楊企霞攝

民國六〇～七〇年代浪勢表現



平浪



拍浪



濺浪



湧浪

民國六〇～七〇年代之海浪技法表現，為傅狷夫於浪法開創之多變、成熟期。尤其在各態水勢之研究與觀察頗下功夫，在浪勢的技法表現可謂出神入化，有拍浪、平浪、湧浪、濺浪等多種表現，於海浪作品中融入海岸岩石之特徵表現，較前期更為明顯特出，筆法亦粗獷有力，不若前期之海岸岩石表現雖然豐富而略為瑣碎，此時期亦可言其海岸岩石之成熟期。

民國五〇～六〇年代與民國六〇～七〇年代之海岸岩石比較

海岸岩石技法表現



民國 50-60 年



民國 60-70 年

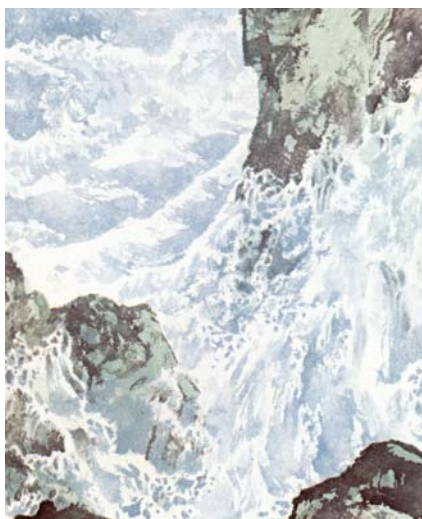
在民國五〇～六〇年代與民國六〇～七〇年代之海浪技法表現上，是由簡入繁的階段，於潮浪起伏變化之觀察，在時間的累積中領悟更為透徹，技法也越趨成熟。

民國五〇～六〇年代與民國六〇～七〇年代之海浪技法比較

海浪技法表現



民國 50-60 年



民國 60-70 年

在民國六〇～七〇年代之海浪作品中，基本上岩石與海浪之配置仍以“邊角對應”為主要佈局。此時期有別於前期者，在於民國五〇～六〇年代之佈局屬“平鋪直述式”，將前景、中景、遠景以連為一線之動向安排。而於民國六〇～七〇年代則以前後、左右錯置之安排，使視覺有跳躍之感，並以寫生之法表現各地域不同的岩石、浪法做多樣性之佈局表現。以作品〈澳底〉（圖 13）為例，前景直接以一橫向巨石做為佈局安排，中景以一波未平一波又起的激湍浪勢，使畫面動感十足。作品〈大里濤聲〉（圖 12），將海濱岩石與浪濤動勢，做多向之配置可謂豐富性之海、石佈局，畫中海浪其澎湃洶湧、不可抑遏之氣勢，觀之則令人屏氣凝神。

（三）民國七〇～八〇年代浪之水法表現

此時期為傅狷夫浪法表現第二個黃金時代，在這個時期中他完式了幾項水法開拓之舉，其一為「捲浪」法之表現，其二為「黃河奔流」之水法表現，其三為墨色海濤之多浪表現。

捲浪法：此法以藍色水法畫成，畫中“ㄅ”字形水勢為捲浪特點，此時傅氏浪法又增加一項新的繪畫語彙，為前所未有亦為當代之浪法空前獨步，作

品〈浪捲千堆雪〉（圖 15）、〈海濤卷〉（圖 16）、〈東坡詞意〉（圖 17）中都有捲浪之畫法，其中〈東坡詞意〉（圖 17）堪稱捲浪之代表作。

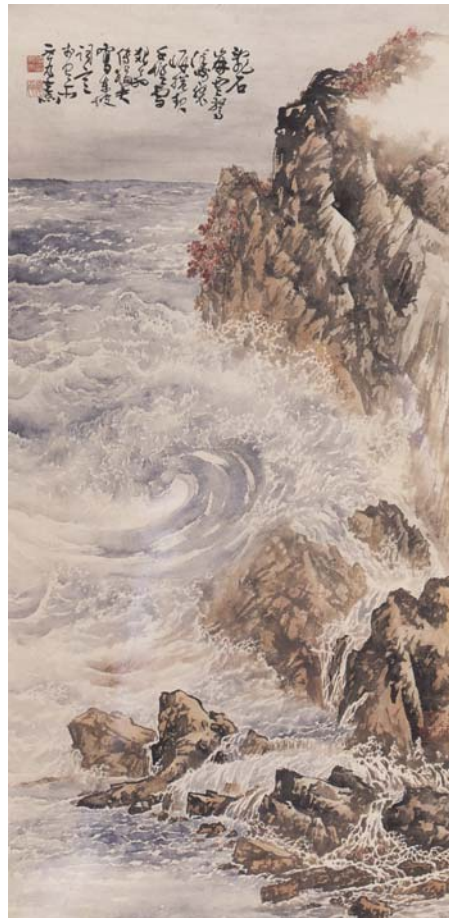


浪捲千堆雪（圖 15）



海濤卷（圖 16）

民國七〇～八〇年代浪濤作品



東坡詞意（圖 17）

此作在海浪的表現上已是捲浪之高峯，那澎湃而來的奔浪之勢藉由畫中的捲浪掀起海浪的高潮，前景迴流的海水於岩石間激盪，右邊因波濤洶湧引起浪花四濺，在浪勢的技法與佈局上皆為上乘之作，尤其海浪之留白法表現細緻而極其生動，令人望塵莫及。

下圖為民國七〇～八〇年代之捲浪分析

捲浪表現



圖 01 怒濤捲雪（局部）



圖 02 浪捲千堆雪（局部）



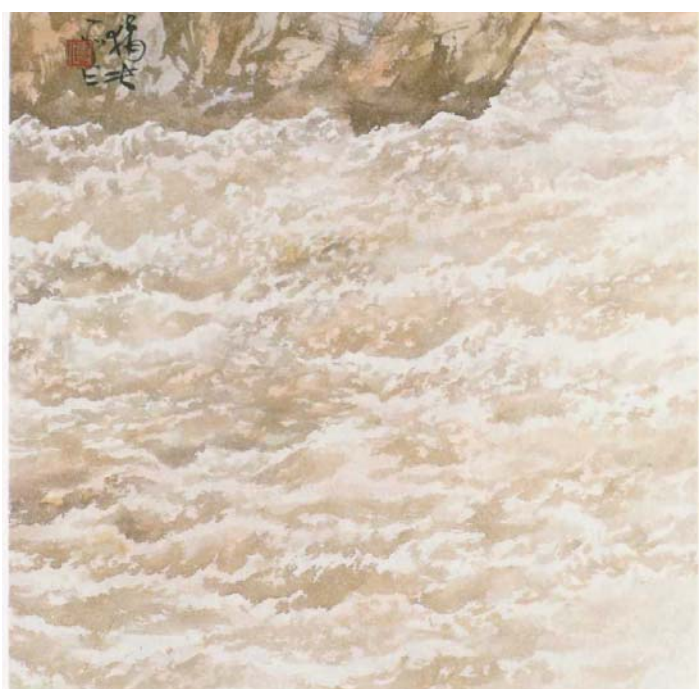
圖 03 海濤卷（局部）



圖 04 東坡詞意（局部）

圖 01 之捲浪形式尚屬單純，僅以墨畫“つ”形捲浪，捲浪與周遭拍浪連成一氣，但變化甚多。圖 02 之捲浪形式為斜“O”形，動態較圖 1 大，捲浪與周遭拍浪之變化較圖 1 明顯。圖 03 之捲浪層次較前者豐富，捲浪與周遭浪花動勢甚強。圖 04 之捲浪層次最為豐富，捲浪弧度亦最大，周遭浪花之變化層出不窮，此捲浪表現為前者之進階。

黃河奔流之水法：



黃河水（圖 18）

此時期之水法增加了濤濤黃河的畫法表現，以墨與赭黃之色相互調和，表現水中含大量黃泥之濁水，如作品〈黃河水〉（圖 18），此法於水法表現再添新貌。

墨色海濤之多浪表現：

在民國七〇～八〇年代之水法表現，最具特色者除上述水法外尚有此墨色海濤之表現，以往傅狷夫以淡墨染色、花青或靛色作為海浪畫法之基調，此時期則加入以純墨色作為浪法畫法之主要基調，使海浪之明暗對比更為強烈有力，且更富有墨韻，如作品〈墨色海濤〉（圖 19）。



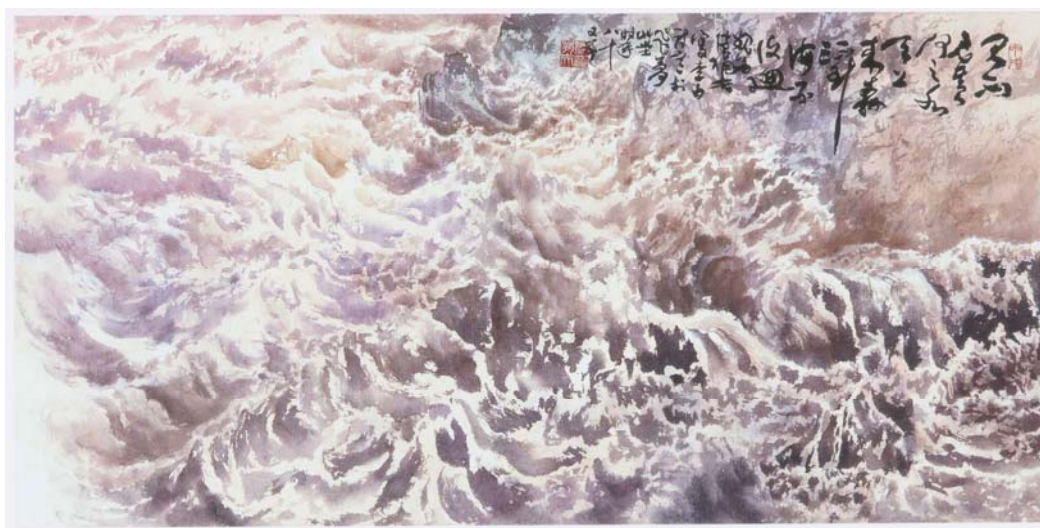
墨色海濤（圖 19）

（四）民國八〇～九〇年代之浪法表現

此時期為傅狷夫浪法之出神入化的階段，對於浪法的表現，已完全脫離海濤之實境表現，而著意於自我所造之海濤意象。傅狷夫的海浪表現由初期的「簡」，轉化為中期浪法實體豐富表現的「繁」，晚期則化各浪法表現之「繁」而為意造之「簡」。

作品〈黃河〉（圖 20），畫中濤水奔流氣勢如虹，那洶湧而起的白浪有如冉冉升起的雲煙，亦有如山峯之上的堆雪，可謂現代浪法之表現主義，堪稱此時期之絕佳代表作。此時期之巨作〈墨色海濤橫卷〉（圖 21）於民國八十八年完成，時值傅狷夫九十高齡之秩，此作無論在墨法的層次表現，海浪奔騰之形都轉化為其胸中化境，此時，浪如雲亦如雪，一切盡在不言中。

民國八〇～九〇年代之海浪畫作



黃河（圖 20）



墨色海濤橫卷（圖 21）



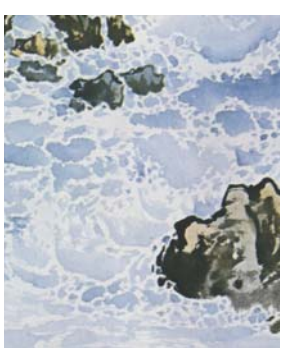
墨色海濤橫卷（局部）



墨色海濤橫卷（局部）

傅狷夫海浪技法之年代分期表

年代	民國五〇～六〇年代		
浪法			
風格	此時期之浪法尚無捲浪之勢，然浪法已為動態表現，並有潮湧之各種動態，點漬浪法已成形且手法熟稔，以藍水為浪濤畫法表現，浪花則以留白之法。		

年代	民國六〇～七〇年代		
浪法			
			
風格	此時期為浪法多變之成熟時期，尤其在各態水勢之研究與觀察頗下功夫，有拍浪、平浪、湧浪、濺浪等多種表現，由浪法圖表可見一般。		

年代	民國七〇～八〇年代		
浪法			
			
			
風格	此時期之浪法態勢更為活發，有澎湃洶湧、怒濤捲浪、狂瀾激石、餘波盪漾等多種動態水法，分別以墨浪、色浪、或於畫浪完或後淡淡染上一層顏色，言傅狷夫為當代海浪水法之開山始祖實至名歸。		

年代	民國八〇～九〇年代		
浪法			
			
風格	至此時期浪法從初期的簡，中期的繁，臻至晚期化繁為簡，而於浪法做為個人海浪符號之特有語彙，在九十高齡仍於創作努力不懈，再創浪法新意之表現，此開創之精神實令人讚佩。		

五、結論

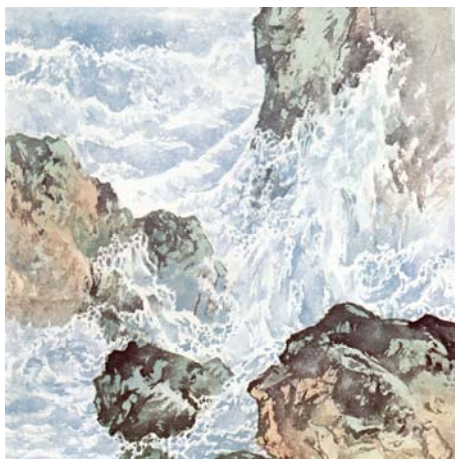
傅狷夫為中國近現代重要畫家，在渡海來臺的畫家中以關懷本土之人文風情為出發，並以個人多年研創技法引領臺灣特有的寫生風格，並機參化以自我造境賦予山水美學予寫生象外之嶄新詮釋。其以全新的技巧與表現開闢新境，為臺灣水墨畫開拓劃時代的藝術道路。

在一九四九年前後渡海來臺者，有許多已卓然成家之書畫工作者，對於臺灣水墨畫的提昇有著舉足輕重的地位。黃君璧、張大千、溥心畬在水法上亦多有表現，以浪水畫法而言以古法作為表現依據，在第一代渡海來台的山水畫家中，能

捨棄舊有的傳統與形式的束縛，而以臺灣本土山水寫生進而以浪法開宗立派者，首推傅狷夫了。

傅狷夫於來臺後，深入觀察屬於臺灣本土之地域自然景觀，其足跡遍至多處，值得一提的是他以寫生為基礎體悟自然造化之工，將自身融入於臺灣這塊土地上，他拋開了傳統筆墨的表現形式，開創屬於自我所創之創作語彙，不斷的在觀察寫生中，反覆探求當地特殊的景觀特性，並尋找符合繪畫創作的技法與元素，使其成為臺灣山水畫的一代宗師。

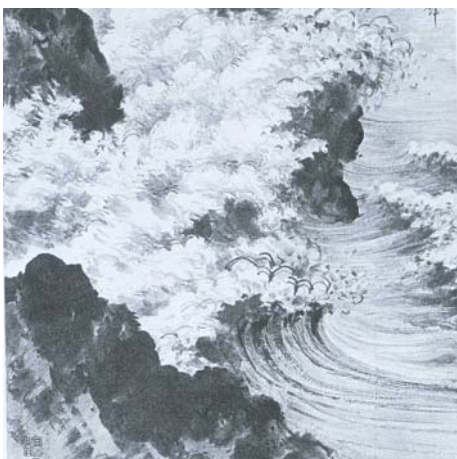
傅狷夫與黃君璧、張大千、溥心畬之浪法表現



傅狷夫畫浪局部圖



傅狷夫畫浪局部圖



黃君璧畫浪局部圖



黃君璧畫浪局部圖



張大千畫浪局部圖



張大千畫浪局部圖



溥心畬畫浪局部圖



溥心畬畫浪局部圖