

從鑑定學視角探究傅狷夫書畫藝術風格的變遷軌跡 ——以「藝術創作方法學」為理論基礎

Critical Analysis of the Stylistic Changes of Fu Chuan-Fu's
art through the lens of Art Authentication - with Arts-based
Research Methodology as the Theoretical Basis

葉國新

Dr. Ye Guo-Shin

台灣師範大學美術學系助理教授

摘要

在藝術鑑定學中，藝術家的個人風格變遷是十分重要的鑑定依據。本文自晚近西方所探討之一套分析、解剖藝術家創作風格之「藝術創作方法學」切入，根據「經驗探究」、「解釋論述」與「批判過程」的創作／理論途徑，解剖傅狷夫的創作歷程，探究其如何收集、分析資料，受到何種內、外在因素之影響，又是如何藉由對傳統與自身創作的批判而逐步開展／發展自身之創作。此後，即以此為基礎，針對傅狷夫書畫之筆墨、設色、構圖、書法筆跡、落款、鈐印等各方面之系統化的觀察研究，全面探溯其書畫藝術風格的變遷軌跡。

【關鍵字】 傅狷夫、藝術創作方法學、藝術鑑定、風格變遷

一、前言

傅狷夫（一九一〇-二〇〇七），本名抱青，又名唯一，後因與傅抱石之名過於相似，遂避之另取筆名狷夫，取《論語》中「狂者進取，狷者有所不為也」之典故。另有野客、個園、西泠游子、雪華村人、淡墨先生、心香室主等號，六十歲後自號覺翁，生於浙江杭州西湖畔。其齋號名眾多，如心香室、停雲館、過雲樓、復旦樓、納山樓、耐煩室、聊聊廠、無是廠、冷蕊廠、飛夢草堂、獨酌草堂、老梅書屋、停雲草堂、樺樺草堂、復旦寓廬、願花常好樓、有所不為齋等。

在傅狷夫的藝術中最為人所津津樂道者，莫過於其所開創的「裂罅皴」、「塔山皴」與表現驚濤捲浪等獨特技法，局部結合西方透視構圖、素描的光影效果及水彩敷色的技法，將台灣的獨特景觀以前所未有之法入畫，開啟了台灣水墨山水藝術的新語彙。而在書法方面，則其充滿圖像性、映現了所謂「書畫同源／合一」之中國傳統美學命題的「連綿草」，亦是最為人所熟知的成就之一。不過，一位藝術家固然有其整體及突出的藝術風貌，在其一生的創作歷程中，隨著藝術養分、歷史背景、社會環境、藝術思想等因素的改變以及藝術技法的成熟等影響，也必定會不斷蛻變與發展。從早年到晚年，從不成熟到成熟的各個階段，都會細部投射到作品上，產生不同時期的風格樣貌。傅狷夫從十七歲（一九二六年）正式學習書畫，至二〇〇七年逝世，藝術生涯長達約八十年，期間受到內在與外在各種因素的交織影響，使書畫表現風格幾經鮮明的變遷軌跡，分別呈顯於各時期的作品畫面之中。

在藝術鑑定學的領域裡，藝術家的風格變遷是重要的鑑定依據，鑑定者必須對藝術家不同時期的形態特徵全盤了解，再輔以嚴謹的考證態度，才能夠握有充足的籌碼，以便在緊要關頭見招拆招，還以真／偽作品原有的實質本相。而晚近西方學界所探討之「藝術創作方法學」，指出藝術家的創作活動乃通過「經驗探究」、「解釋論述」及「批判過程」三個途徑，恰好給予了探究藝術風

格變遷一個邏輯化且近乎科學的理論路徑。根據藝術創作方法學的思考路徑，每一位書畫家在不同時期，都會基於不同的內在本質、外在環境，而呈現出不同的創作方法及其成果。而當我們利用這些成果，回頭去分析某一藝術家在不同時期的創作方法，也就能依此去解剖一件被宣稱為早、中、晚或任一時期的作品，是否確實符合該宣稱。

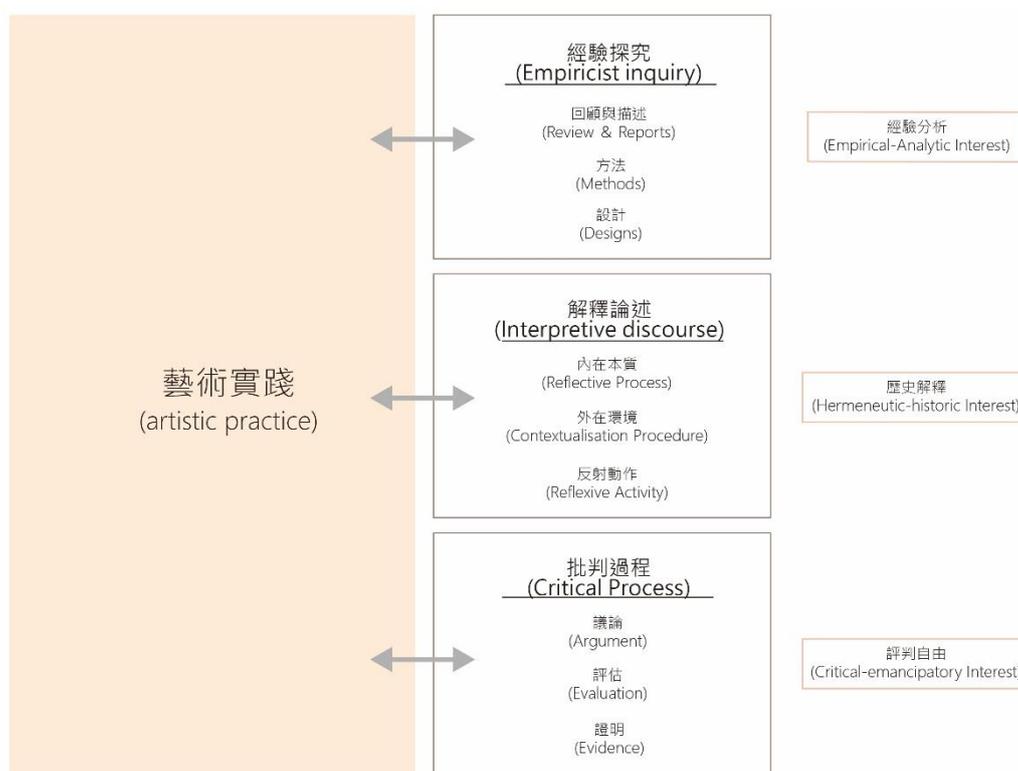
本文將首先概述藝術創作方法學，並討論其與藝術鑑定之間的雙向關係；而後循此方法學之理路，通過檢視傅狷夫的藝術學習經驗以及在不同時期所受到的各種內、外在影響，來爬梳其藝術歷程；最後，再根據其各時期「反射」形成之藝術表現，進行風格變遷的考證與分析，以提供鑑賞傅狷夫作品的另一視角。

二、以創作方法學檢視傅狷夫的藝術創作歷程

晚近，西方學界開始探討一種「藝術創作方法學」(Arts-based Research Methodology)，以彌補實證科學(Positivist Science)之研究方法難以用於藝術人文學科的缺陷。此種「藝術創作方法學」的建構既有助於將藝術家的「藝術創作」理論化與結構化——因為「藝術創作」歷來被視為較傾向主觀的、無法解釋、難以系統分析的；而此學說也助益了藝術鑑定學的發展，提供另一種角度以及科學化、系統化、較全面性的「解題方式」來解剖藝術作品，因為藝術鑑定之所以被認為是不易踏入的領域，正是由於在以往，「藝術風格」很難被客觀地、有系統地邏輯分析。

實證科學大約在十八世紀晚期以後成為西方知識探究方法中的主流，然而它以「實際驗證」為宗旨，依據經驗、觀察、實驗等科學手法來獲取知識的方法，卻很難使用在藝術人文學的研究上。正如 Graeme Sullivan 所言：「儘管科學性探究具有其主流地位，但對於所有人類的需要以及知識而言卻被證明是有

限的。」¹「藝術創作」因具有實踐性質，且又無法僅用準確的經驗數據的方式來獲取知識，與科學學門不同，因此「藝術創作方法學」乃成為科學研究以外的另一個領域，以作為人類知識探究中的新貢獻。

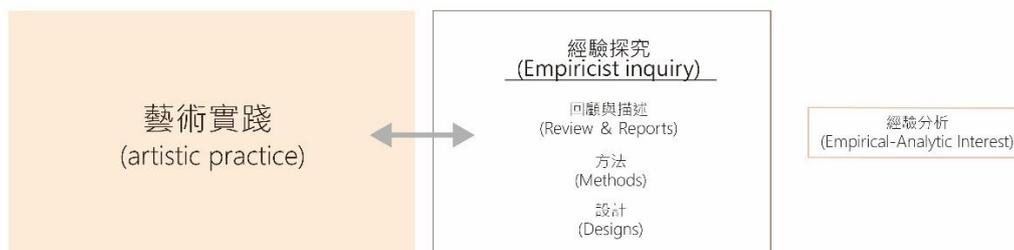


在「藝術創作方法學」的論述中，藝術創作實踐會通過三種途徑來進行，分別是經驗探究（Empiricist Inquiry）、解釋論述（Interpretive Discourse）以及批判過程（Critical Process），而這個靈感是源自於哈伯瑪斯（Jürgen Habermas, 1929-）²的認識論。³此三種途徑分別指向了前人資料的收集、自身創作的剖析，以及對傳統的批判和突破。

¹葉國新翻譯，原文“although scientific inquiry has enormous status, the capacity to cater for the full dimensions of human need and knowing is shown to be limited.” 引自於 Sullivan, Graeme.(2005). Art practice as research: inquiry in the visual arts. Thousand Oaks: Sage Publications. 65.

²哈伯瑪斯為德國當代重要哲學家兼社會學家，亦為後期馬克思主義法蘭克福學派的代表性人物，其所提出／建構的著名理論包括「批判理論」、「溝通行動理論」等，均對後來的哲學與社會學帶來了深遠的影響。

³哈伯瑪斯言道：「它包含了技術的、語境的，以及批判的理解」。葉國新翻譯，原文“to include technical, contextual and critical understanding.” 引自 Habermas, Juergen.(1971). Knowledge and Human Interests: A General Perspective. Boston: Beacon Press. 314.



在藝術創作實踐這一領域中，**經驗探究**的過程是從收集資料開始，例如藝術史、畫家傳記、繪畫技法等，接著選擇如何分析這些資料，最後設計研究的項目。傳統水墨畫中的臨摹是個很好的例子。一個藝術家在學習的過程中臨摹師長或不同大師的作品，便是收集歷史資料、分析資料的步驟，而此步驟是全新的藝術創作風格成形前不可或缺的設計／計劃過程。

傅狷夫早年對古今書畫家作品的廣泛臨摹學習，便是其經驗探究的重要過程。其繪畫最初自《芥子園畫譜》、《奚鐵生樹木山石畫法冊》與名人畫集入手。一九二六年，其十七歲時入「西泠書畫社」師從社長王潛樓學畫，除臨摹老師的畫稿之外，又臨摹清初四王，再上溯李唐、范寬、馬遠、夏圭等五代兩宋畫家作品，此後，又推向近代胡佩衡、張熊（子祥）、任伯年、蒲作英等，並旁及指畫的探索。清初四王代表著「正統」文人畫路徑，李、范、馬、夏為北宗之楷模，而近代胡佩衡為北京畫派的要員，繪畫傾向傳統面貌；然而，張熊、任伯年、蒲作英卻又為海上畫派畫家，作品具有雅俗共賞與市場化的美學傾向。但由於當時珂羅版複印之古畫取得容易，時代較近的明清古畫真跡亦不難獲得，因此其所臨摹之對象更不會僅止於上述所提及者。⁴根據這些龐雜的學習對象，我們恰能看出傅狷夫在「收集資料」的步驟中並未設限，這一點，不但與其喜愛自由的性格相聯繫，更反映為其日後創作不拘一格、不拘成法的特性。一九三四年後傅狷夫入南京數年，一度對石濤產生濃厚興趣，追摹深研。其雖未曾提及此興趣產生的契機，不過其一九四〇年代的許多繪畫作品在筆墨法、構圖、畫面意境各方面確實明顯帶有石濤的面目，對於其技法的深化大有

⁴傅狷夫：〈我的書與畫（下）〉，刊於國立歷史博物館編輯委員會（編）《傅狷夫的藝術世界論文集——傅狷夫文存、評介文錄》（台北，國立歷史博物館出版，1999年3月），62頁。

助益。除了外在可見的形式之外，石濤對傅氏尚有一重要影響，是在於石濤「我自用我法」與「搜盡奇峰打草稿」的創作理念。前者強調應超脫古人藩籬、表現自我並創新，而後者則指向了師造化的重要性，這與傅狷夫貫串一生的創作哲學可謂兩相契合。除此之外，傅狷夫在〈漫談石濤上人的繪畫技巧〉一文中更直述其從中領悟創作的四個要領：其一，臨摹作品應求神似而非全然形似；其二，書畫本同源，書法有助於繪畫筆法之增進；其三，多觀察自然、且多閱讀寫景記遊之詩文；其四，下筆不妨大膽，切莫膽怯，修飾適當即可，否則會失真。⁵

在繪畫技法之外，傅氏早年大量閱讀中國古典詩文典籍，則對於文人水墨與傳統文化、美學的養成亦產生了極大的影響力。

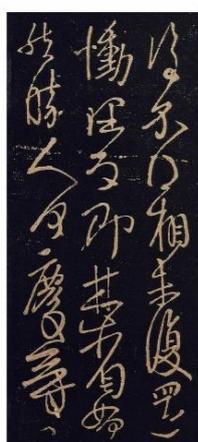
而書法方面，主要從歐陽詢《九成宮醴泉銘》、柳公權《玄祕塔碑》、顏真卿《顏家廟碑》與《麻姑仙壇記》等楷書入手。此三家的嚴謹楷法，訓練了傅氏書法筆畫的法度規矩與結體空間的框架能力，雖與傅氏日後志趣不甚相符、且其中晚年也極少楷書作品，卻是其啟蒙與基礎奠定的重要過程。此後因有感於自身書跡方正呆板，遂於十五、六歲始鑽研王羲之《蘭亭序》、《大唐三藏聖教序碑》，以及乾隆年間編纂之《三希堂法帖》等行書，開啟了其廣學碑帖之道路。至一九四九年渡台之前，傅氏臨習最勤、著力最深者，包括文徵明的行書及小楷、孫過庭《書譜》等。此外，又臨習《張黑女墓誌》等北碑、《乙瑛碑》、《禮器碑》、清代伊秉綬的隸書、晚清楊沂孫、趙之謙、鄧石如的篆書、吳昌碩所書之《石鼓文》，亦曾陸續寫過金農、鄭燮、王夢樓、何紹基、康有為、曾熙、李梅庵、鄭孝胥、劉山農等書家法帖，可謂各體均擅。觀其所學，不僅駁雜，且偏向造形性較強的書跡，來強化自身書法的圖像性、視覺性、自由性，而非固行一條嚴謹的「正軌」⁶，如其自言：「可說只要造形上比較特殊一

⁵傅狷夫：〈漫談石濤上人的繪畫技巧〉，《暢流》（台北，暢流半月刊社發行，1952年11月1日），7頁。

⁶其曾自述：「近代伊秉綬的隸書，據說出自衡方碑，我於衡方無何興趣，對伊書卻有偏好，迄今偶作摹擬。這種情形，曾有人問我何不取法乎古？我的回答是『聊適己意』。」透露出其在

些的無不喜愛」、「昌老所書石鼓的結體，雖有人詬病他與原拓離譜，而我正愛他的自由發揮」⁷，已儼然找出了一條符合其性情與喜好的道路。此也與傅氏之個人創作哲學不謀而合：

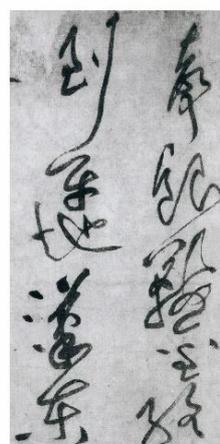
現在每有年輕朋友詢及學字應選何種碑帖時，我的答覆總是不明確的，我會說你見那一種喜歡就學那一種，便有進步，我若指定某種，你恰對它見而生憎，是不會有興趣去研究的。⁸



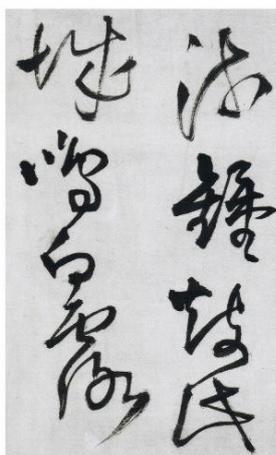
王獻之《十二月帖》（局部）



米芾《蜀素帖》（局部）
27.8 x 270.8cm



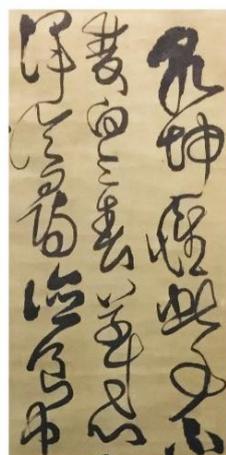
黃庭堅《李太白憶舊遊詩卷》
（局部），尺寸從缺



王鐸《草書七律五首卷》（局部）
1642年，26 x 469cm



張瑞圖《自書詩冊》
（局部），尺寸從缺



傅山《慶壽詩》（局部）
122.4 x 51.7cm

圖 1

「資料收集」上的主要追求在於符合己意、選取自身所需，而不是某個「非它不可」的「正統」脈絡。

⁷傅狷夫：〈我的書與畫（上）〉，刊於國立歷史博物館編輯委員會（編）《傅狷夫的藝術世界論文集——傅狷夫文存、評介文錄》（台北，國立歷史博物館出版，1999年3月），58頁。

⁸同前註。

至渡台後，傅氏又將精力轉向狂草，從王鐸的《草書詩卷》入手，苦心鑽研，又擴及二王、智永、張旭、懷素、黃庭堅、米芾、祝允明、黃道周、張瑞圖、傅山、許友諸家草書（圖1）。王鐸的《草書詩卷》為傅氏苦練五、六年，用心尤深，傅氏草書運筆之自然流利、線條內含粗細濃淡之強烈張力，均得自於王鐸甚深。除王鐸之外，二王、黃庭堅、米芾、張瑞圖、傅山之書跡亦是其臨習最勤者。由此，從早年選擇學習對象的自由廣泛以及對「特殊造形」的偏好，又歷經二王行書、孫過庭《書譜》的今草，再連接至渡台之後的大草、狂草，為其中晚年連綿草⁹之形成鋪陳了一條有跡可尋的資料／元素線索。



解釋論述的過程在本質上是一種歷史性的詮釋，此意所指，是藝術家在創作的過程中，會有三個歷史性的要素，影響他們如何用其作品傳達自己的意圖、情緒、心境甚至美學理念、人生哲理等訊息給觀者。這三個要素分別為：「內在本質」、「外在環境」以及「反射動作」。

內在本質 (Reflective Discourse) 指涉著藝術家的個人身份背景（如國籍、階級、性別、職稱等）、成長經歷，以及其所出生／成長之地域文化、歷史或美學背景等。

傅狷夫生於浙江杭州西湖畔，出身書香世家，父親傅御曾參與秀才選拔，對於傅氏之學識教養以及雅興之培養具有深厚的影響力，自其幼時便親自教導

⁹連綿草，是相對於字與字之間獨立、不連貫的獨草而言，字尾與次字字首之間有連綿之筆意，普遍認為是由王獻之流暢縱逸的連筆草書發端。

詩詞經文、篆刻、敦促臨習書帖，使其自幼便浸淫於文人風氣之中。¹⁰故傅氏在其成長經歷中飽受中國傳統文化、藝術、哲學、文學、美學等薰陶濡染，加上杭州自古即為具「山水登臨之美，人物邑居之繁」¹¹的秀麗地域，文人雅士往來聚集，擁有豐富的藝術及美學資源。這些背景均為傅氏與生俱來之「內在本質」，不僅直接影響其選擇傳統水墨媒材為繪畫創作形式，更形成了他日後創作當中濃厚的中國美學、文學與文化等元素。

外在環境（Contextualisation Procedure）包括他所接觸的藝術家師長、同儕或其他前輩大師的美學思想、藝術理論、主流的藝術活動（如鄉土藝術運動、美國抽象表現主義運動等），以及其所處時空的實際文化藝術環境，都會影響其藝術創作。相較於內在本質之強調與生俱來或自然背負的內在元素，外在環境更強調外來的一切環境對藝術家無所不在的滲透與影響。

我們可分別從傅狷夫的師承、時代及地域主流藝術／美學思想、時代氛圍以及所在地域四個面向，略述傅狷夫藝術歷程中重要的外在環境影響。

師承方面，其一九二六年（十七歲）入「西泠書畫社」師從當時的社長王潛樓習畫。王氏為清內廷供奉，繪畫上各體均長，其中尤擅山水，極強調傳統筆墨功夫，風格主要走四王與五代董源一脈，以南方之披麻皴系為主，擅長積墨，使墨色沉厚豐潤，且十分著重構圖布局的經營（圖2）。傅氏在入社前因聽



圖2 王潛樓《淵明松菊圖》，83 x 30cm

¹⁰蔡文怡記述道，傅狷夫父親對傅氏文學啟蒙影響甚大，直到傅氏四十多歲時，每日早晨起來，仍是喜歡先在畫室中點燃清香，吟誦唐宋詩詞，沉醉於寧靜中。參見蔡文怡：《雲濤·雙絕·傅狷夫》（台北，雄獅圖書出版，2004年4月），13頁。

¹¹歐陽修：〈有美堂記〉，刊於《歐陽修全集》（北京，中國書店出版，1986年），第四十卷，280-281頁。

聞山水須下功夫鑽研，而刻意選擇難路入手，習畫七年間均隨王氏專研山水，在筆墨基本功與畫面布局章法經營上打下了十分紮實的基礎。後來山水畫也成為傅氏創作的的主要畫科及題材；然除此之外也偶學花鳥，但主要僅是對照實物寫生，以為消遣，且據其自述，當時只學畫梅。¹²一九三七年，其因戰亂入四川，曾師事當時著名的工筆花鳥畫家陳之佛，傅氏雖未從陳氏習工筆花鳥，但陳氏以擅於用色聞名，畫面色調紛呈，千變萬化，對於傅氏繪畫帶來了很深遠的影響。我們從傅氏中晚年繪畫色彩運用之大膽，敢於使用高彩度、高明度、高對比度的色彩，卻能夠平衡整體畫面的視覺效果，達至既豐富又色墨交融的和諧境界，可知其在陳氏處所習得之用色啟發。更重要的是，陳之佛曾勉勵傅氏的繪畫已有自己的面貌，只須按自己的意思畫下去即可，而不必刻意再拜某位資深山水大家為師，¹³使傅氏從此以造化為師，不再執著於師從某位畫家，此對於傅氏整體創作生涯而言，無疑為一關鍵的分水嶺。

時代及地域主流美學思想方面，傅氏置身於二十世紀中國藝壇，正值受西方藝術思潮與技法衝擊，而形成中與西、保守與革新激烈拉鋸的時代。彼時作為杭州藝術之重鎮的杭州藝術專科學校集結林風眠、潘天壽等具有革新與前衛意識的書畫家，表徵著中國美術現代化的中心；而從五四運動（一九一九年）後發端之民族主義的藝術思潮，至一九三〇年代因逢中國民族存亡之危局而發展至鼎盛，其不似傳統派排斥西化、堅守傳統，也並不追求全然西化、揚棄傳統，而是主張「泯中西之界限，化新舊之門戶」、「引西潤中」等藝術理念。¹⁴傅狷夫恰於此時結束西泠書畫社的修業而入南京謀職，亦受到當時這種主流風氣影響，而此風氣亦與傅氏不願在藝術上設限的性格兩相符合。此外，傅狷夫在南京時，經常參加中國美術會春秋兩季畫展。中國美術會乃於一九三三年十

¹²同註 4。

¹³蘇峰男：〈傅狷夫的一瓣心香〉，《紀念傅狷夫教授——現代書畫藝術學術研討會論文集》（台北，國立台灣藝術大學、國立歷史博物館發行，2007年12月），39頁。

¹⁴參閱 a、朱和平、羅丹丹，〈現代藝術思潮背景下中國藝術發展流變〉，《貴州大學學報（藝術版）》（貴州，貴州大學學報（藝術版）雜誌編輯部出版，2010年12月），第四期，16-20頁；b、黃宗賢，〈抗戰前新美術運動回眸〉，《藝苑（美術版）》（江蘇，南京藝術學院出版，1999年11月），第四期，33-40頁。

一月由南京國民政府發起成立，該會的目的有二：「一是與全國的藝術家一個均等的機會向民眾發表藝術；二是促進全國藝術的進步。」¹⁵該會展覽所徵集的作品並無地域以及風格的限制，相當自由且包容性高，參展者有徐悲鴻、陳之佛、潘玉良、吳作人等人，可謂集傳統派與折衷派畫家作品於一堂，暫別門戶之見，互相切磋討論。這種開放的藝術環境，不僅在中西藝術理論與繪畫技法上均對傅氏有所刺激，對於其兼容並包的創作哲學，亦有一定的影響力。

從傅氏曾發表之諸多畫論中，便能夠窺探其對此波論爭以及中、西繪畫之態度，如其於〈心香室畫譚〉中提出「創造性」的重要：

從事國畫或日本畫（或西洋畫），均無不可。不過我們應該了解一個共同原則，就是以能創造為貴。¹⁶

而在〈心香室談片〉中又闡述道：

談國畫吸收西畫之長的問題，時有所聞。西畫之長為何？要吸收的又為何？原無定論，各有看法；不過如何吸收而仍不失國畫精神，這卻是一定的原則，所以要細心研究之後而大膽嘗試。¹⁷

由此可得知，傅氏已明確地表達出自己的創作中心思想，乃是以「國畫精神」為主，保持傳統不失，再細心研究外來養分，不畏懼改變與進化而大膽吸收嘗試。於另一篇藝論文章〈漫談畫展和發揚我國美術的正當途徑〉中，其更進一步指出：

¹⁵中國美術會編輯委員會：《中國美術會季刊》（南京，中國美術會出版，1936年1月1日），第一卷第一期。

¹⁶傅狷夫：〈心香室畫譚〉，刊於國立歷史博物館編輯委員會（編）《傅狷夫的藝術世界論文集——傅狷夫文存、評介文錄》（台北，國立歷史博物館出版，1999年3月），14頁。

¹⁷傅狷夫：〈心香室談片〉，刊於國立歷史博物館編輯委員會（編）《傅狷夫的藝術世界論文集——傅狷夫文存、評介文錄》（台北，國立歷史博物館出版，1999年3月），46頁。

學古人和學近人甚或摻和西洋東洋方法，都應認為是一種手段，要擷其髓棄糟粕，若一味食而不化，充其量是做到高明的複製術，這樣做下去，窮其天年，於你有何？運用之妙，在乎一心，學者應於了解基本方法之後，發揮了基本方法之後，發揮自己個性，振奮創作精神，若能持之以恆，我想不難獲得新的技巧，成就新的風格……¹⁸

歸納此三則文字，其顯示出的重點有二：其一，對傅氏而言，無論是中、西甚至東洋，均不應成為繪畫創作的阻礙，傅氏之創作哲學雖仍以傳統為本，然卻強調「創新」二字，若能成就嶄新風格，則融入西法或東洋畫法之精髓並無不可。其二，無論取法對象為何，都應取其精華，不能一味照搬照用，而應將各法融為一體後，創造出屬於自己的新面貌。因此，傅狷夫在傳統的基礎上，亦開始關注西方繪畫作品，我們觀其日後繪畫中的設色、構圖、寫實性乃至媒材的使用等各方面，確實均有受到西畫的影響。

至渡台初期的一九五〇年代，更逢台灣美術界陷入寫實與抽象、傳統與現代的論爭之中，傅氏雖未參與論戰，亦未對任何一方表示贊同與反對，但也不斷在自身的傳統道路與格局中，揉合現代化與西方繪畫的養分，與時俱進。

時代氛圍方面，二十世紀的中國不僅藝術界風雨飄搖，政治上亦是動蕩不安，內部的長年戰亂與一九四九年的變局，使一批渡台藝術家飽受離亂之苦，積鬱難抒，對於他們的藝術創作往往有著深切的影響。傅狷夫的書法從今草轉入狂草與連綿草，便是一個例證。其曾自剖道：

三十八年初播遷來台，憂思萬端，寢食不安，公餘之暇，排遣之方，一惟臨池而已，可是總覺得以孫過庭書譜序或魯公爭座位、祭姪文稿

¹⁸傅狷夫：〈漫談畫展和發揚我國美術的正當途徑〉，刊於國立歷史博物館編輯委員會（編）《傅狷夫的藝術世界論文集——傅狷夫文存、評介文錄》（台北，國立歷史博物館出版，1999年3月），20頁。

等為範本，頗受拘束，不能任情揮灑，乃決心作大草之研究，欲藉縱恣的線條，來發洩胸中的悒鬱。¹⁹

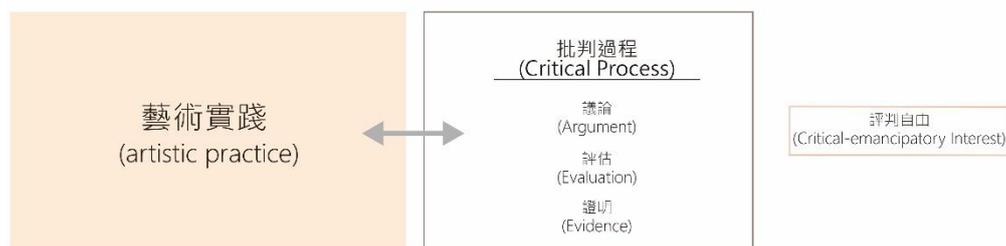
對於傅氏渡台後的書法創作，我們若僅聚焦於傅氏對書畫同源、圖象性與創作自由性等美學上的追求，而未能結合其此番心境一同觀看詮釋，便很難體會其中晚年之連綿草在揮灑自如的形式中那些抑揚頓挫之筆劃、運力萬鈞之氣勢，其實都指向了其自身悒鬱內心的狂洩，並隱含對各種框架與牢籠的衝撞、解脫之意圖。

最後，由於傅狷夫的繪畫以寫生為基礎，故所在地域的轉變在傅狷夫的藝術生涯中是極為重要的環節，其歷經江南、四川、台灣與美國四處主要的地域變遷，直接對其繪畫的題材內容選擇甚至表現方法產生了影響。一九三七年從江南入蜀，傅氏的山水題材自然地從柔美秀麗的江南風光轉向了險峻的蜀地風景，畫面表現更從前期之偏重師古、臨摹與想像，轉為對自然景物的揣摩與描繪。渡台後，更因台灣獨特的地景風貌與四周環海的地域特性，逐漸創造出諸如裂罅皴、塔山皴與海浪畫法等有別於傳統水墨視覺表現方式的新技法。一九九〇年，傅氏移居美國，經常於彼處各地遊歷，筆下亦出現了許多異域景象。

反射動作的完成，也就意味著藝術家個人風格的形成。當藝術風格形成，藝術家的個人歷程、創作偏好、作品內容與這些歷程的連結，以及作品與當時整個社會文化的連結都會被逐漸揭露出來，能夠呼應一部分關於「這個作品想要傳達什麼樣的聲音、情緒或美學觀念？」「它是經由什麼樣的技巧與方法被創作出來的？」「是哪些因素決定了這種藝術風格的內容與形式產生？」「此藝術風格對於同時代藝術家甚至後代產生什麼樣的影響？」等問題。但反射動作仍會持續發展進化，當藝術家在創作過程中不斷以上述問題反省自身的創作，他們便能不斷在此循環的過程中，繼續成長、蛻變，以求創作出最接近他們心中

¹⁹同註 7。

所欲傳達之意念的作品。



當經驗探究與解釋論述已有足夠基礎並成熟時，才能進入到**批判過程**的階段，此階段的重點在於突破傳統框架，因為傳統框架會限制住創作者的想像力與潛力。正如 Sullivan 所指出，知識是經驗、推論與探究三者的結果，若我們想要再進一步深入理解知識的話，不僅需要自己研究，也需要批判前人的研究。同理可證，一個藝術家必須通過批判過程，才能夠發現隱性的束縛框架，進而從框架中找出突破的缺口，去進化甚至蛻變，產生新的創作可能，而更能夠傳達出最接近他心中所想傳達的意念。

舉例言之，傅狷夫的海浪畫法約於一九六〇年代形成，是源自對中國古代畫水技法的深刻認識、畫壇前輩在筆墨設色等技法上的啟發、²⁰不避「中西合併」的創作理念、²¹渡台後觀察海浪實景並批判／跳脫前人水法框架等諸多元素所成。而此一獨特風格形成之後，隨著其長年的寫生體悟、技法的試驗與進化、對筆墨色掌握能力的提升等等變化，自渡台初期至晚年，亦不斷有所進展。²²數十年間，傅氏不斷開拓新的海浪表現方法，浪花與海岸岩石的畫法、整體構圖、色彩的運用均與實境愈為契合，技法愈趨爐火純青，構圖愈為靈活，視覺畫面之變化更加豐富而自然，直至一九八〇年代以降，更完全突破實

²⁰例如陳之佛所開創之「積水法」，強化水、墨、色之間自然調和與滲化的關係，應對傅氏畫浪所創造之「點漬法」有所影響。

²¹如其點漬法吸收了水彩畫的用色技巧，更大膽使用牛頓水彩 indigo（靛青色）來改良傳統花青容易褪色的缺點。

²²關於傅狷夫畫水技法的發展與演變，詳見黃光男、楊企霞：〈以傅狷夫《海濤卷》款識探討其畫水法之開拓與創作表現〉，《現代書畫藝術風格發展國際學術研討會論文集》（台北，國立台灣藝術大學出版，2009年7月），1-42頁。

境的框架，真正走向了「中得心源」、隨心所欲的境界。

既然藝術創作實踐的方法有這三種途徑，那麼我們也就能夠從這些途徑中的蛛絲馬跡，反過來應用於藝術鑑定之上。因為當我們知道一個藝術家的創作過程與方法——他們利用什麼樣的筆法、墨法、設色、構圖等「藝術風格」與技法、是處於什麼樣的社會文化背景、受到什麼樣的時代風格影響、具有什麼樣的成長經歷、受教於哪些師長、同儕或前輩大師，而影響技法風格甚至落款鈐印的方式；又置身於什麼樣的自然環境之中，從而影響其創作的主題素材、基底媒材；此外，其融合內在與外在因素之下的自然反射動作，又是如何進化蛻變，產生個人風格的時期演變——若我們能夠一一理解並剖析這些特徵，我們也就能夠利用這些特徵去比對某一件聲稱為該創作者的作品，是否符合該藝術家的創作方法與風格，從而判別出真偽。換言之，藝術鑑定中的「藝術風格分析」，其方法與過程其實便是科學性、系統性、邏輯性地全面解剖藝術品。

三、傅狷夫書畫風格變遷之考證與分析

傅狷夫整體書畫表現風格的變遷與其所在地域的改變關聯極深，其中最重要的一個分界點，便是一九四九年渡海來台。在渡台之前，傅氏的創作處於基礎養成學習的時期，通過師古人與師造化的過程，積累其創作的基底元素。渡台之後，則真正進入開展個人創造性的階段，其典範性之山水風格亦已儼然初步形成。經歷數十年不輟的創作實踐，至晚年移居美國，又因所見景象大異於兩岸山水，而再度有了新的變化。本節即分為渡台前早期、台灣時期、旅美時期三大區塊，以討論傅氏書畫藝術風格的變遷。

（一）渡台前早期（一九二六-一九四九）

從傅狷夫一九二六年入西泠書畫社學畫開始，至一九四九年渡台以前，其臨摹大量古今書畫家作品、研讀歷代書畫家的美學思想理念、吸收並批判當代美學潮流，更透過寫生向自然造化取材，除了養成厚實的筆墨技法基礎之

外，亦形成了自身書畫創作的基調與風格取向。

在此期間，其「臨摹／師古」與「寫生／師造化」亦有一階段性的分隔，傅氏之長子傅勵生便曾憶及：「父親常說他是二十五歲以前在桌上用功，二十五歲以後在戶外用功。」²³若以確切的時間點來說，則一九三七年可為分界。一九三七年前，傅氏跟隨其師王潛樓自四王之途徑進入山水畫領域，廣泛臨摹諸家筆墨，奠定技法基礎。此時期其繪畫風格保守，王潛樓與四王、董源、馬、夏的影子較深，筆墨構圖師法古人為多，故多為傳統程式。然此時期最末，其開始鑽研石濤的筆墨、構圖等技法，並受石濤「搜盡奇峰打草稿」、「我自用法」等藝術思想之啟發甚大，而成為渡台前極為重要的創作元素之一。一九三七年後，傅氏因避中日戰亂入四川，可視為其寫生期的正式開始。此時，傅氏開始實踐「搜盡奇峰打草稿」的創作哲學，面對壯麗而險阻的巴蜀山川與嘉陵江水，細心觀察體會，汲取此間造化的形貌、色彩、結構等，不僅促使著其繪畫題材從古人範式或江南柔美風光轉變為蜀地之實景山水，更讓前期所積累的筆墨技法基礎找到了突破的出口，而得以從古人／傳統的框架中初步掙脫，找到了筆墨自由發揮的天地。今日尚可得見的傅氏早期作品較多集中於一九四〇年代晚期，恰好能夠作為其早期創作最後的總結。從這些作品來看，筆墨技法的運用已頗為成熟且多樣化，有擅用斧劈皴系表現山石堅硬的質地，可見馬、夏面貌者；有以濕墨為主調，以米家皴法作雲山，而顯蒼茫迷離之氛圍者；有以披麻皴為主作連綿山體的長卷形式，明顯為南宗風格者。然整體而言，筆致均較為柔和，運筆與結構稍微板滯，色墨層次較為輕淡，偏向秀逸雅致之風格，且點苔較多，筆墨大抵仍脫胎自古法，得自於臨摹經驗的技法應用仍大於從寫生經驗所得者。

²³傅勵生：〈我的父親〉，刊於《新方向、新精神——新世紀台灣水墨畫發展學術研討會論文集兼論傅狷夫先生書畫傑出成就》（台北，國立歷史博物館出版，1999年4月），6頁。



圖3 傅狷夫《山光雲影》，1945年，86 x 31.5cm



圖4 傅狷夫《桃花源記(一)》，1947年，108 x 57cm

作於一九四五年之《山光雲影》(圖3)便為傳統文人山水之面目，以純水墨表現，筆墨蒼莽，濕墨粗筆點苔，遠山則以淡墨皴染出類米氏雲山；而中景意境空靈，頗得石濤的筆墨意趣；山石結構皴法中的長披麻，柔韌而具勁道，則又源自於董源、黃公望一脈。一九四七、四八年的《桃花源記》系列作(圖4)，是其早期經典作品之一。其筆墨、構圖布局、山石形貌各方面雖仍帶有石濤的影子，但顯然已開啟了自我面目。此系列三幅作品筆墨清雅秀逸，淡墨輕皴山石，其線條肯定、準確，似有融合斧劈、披麻、米點、折帶、馬牙等不同皴法，卻又與此諸種皴法稍有差異，可見傅氏已試圖根據觀察實景所得之印象，以不同筆法之變化來表現，運用上已頗為靈活，只是仍多來自於對傳統技

法的學習經驗。設色上以花青為整體畫面的色彩主調，並以淺絳色襯托形成對比，翠綠而明亮，遠山更以淡青綠色沒骨渲染以取代傳統的淡墨，顯出素淨而明媚的氛圍。

除了山水畫之外，傅氏亦有少許花鳥作品，但均聊以遣興而已。其於西泠書畫社學習期間曾學畫梅花，後來梅花成為其一生偶一為之的花卉作品中最常見的題材。根據傅氏自述，其在四川萬縣時，也畫棕櫚芭蕉以為消遣。²⁴

媒材方面，傅狷夫寫書法或作畫都習慣用山馬筆，尤其是日本鳩居堂的山馬筆，這可能是受到傅抱石的影響。傅抱石在一九四〇年代居四川時，便使用鳩居堂的山馬筆作畫，山馬筆是硬毫，筆鋒長且彈性硬度大，便於皴擦、勾斫山脈。傅狷夫恰在此時與傅抱石結識，至渡台以後，也仍然採用鳩居堂山馬筆以逆鋒作裂罅皴，表現出山脈剛勁如切的質感特性。

鈐印與落款亦是探究書畫家風格變遷的重要元素。歸納言之，傅狷夫的繪畫鈐印方面約可分成三大類。其一，為反映名號、籍貫的印章，如傅、傅氏、傅抱青印、傅狷夫印、覺翁、杭人傅狷夫、淡墨先生、心香室主、野客、雪華村人、西泠游子、覺翁海外老筆、覺翁八十後作等印。其二，為反映其齋室名的印章，如心香室、過雲樓、復旦、復旦樓、納山樓、獨酌草堂、停雲草堂、飛夢草堂、老梅書屋、有所不為齋等印。其三，為詩詞閒印：浪跡藝壇、恕醉人、世事浮雲、山野自喜、棲心覺岸、一瓣心香、野客記遊、月蘧、九十後作等印。

根據目前可見之樣本及相關資料，其在渡台前即有使用「淡墨先生」（杭州時期）²⁵、「傅」、「傅抱青印」（主要為一九三七年前）、「傅氏」等印。另外有幾枚印章能反映一定的時間點，如魏大堅於一九四四年為其鑄刻「獨酌草堂」、

²⁴同註 4。傅狷夫於四川時期因公務而經常於重慶、萬縣之間往返。

²⁵同註 10，38、42 頁。

一九四八年刻「有所不為齋」、「無是齋」、「耐煩室主」等齋室印。

落款方面，其於一九三七年前會落「傅抱青」相關之名款，而一九三七年入蜀後，因與傅抱石過於相近，遂改名「狷夫」，後始用「傅狷夫」之名作畫，相關款署有「傅狷夫」、「狷夫」、「杭人傅狷夫」等。其渡台前所寫之落款書體相當多樣化，反映了其少時至中壯年時期對各家書法碑帖的多方涉獵，如近似文徵明風格之小楷、融合《張黑女墓誌》北碑筆意與二王書體之行書、金農體等均有。

齋室名的變遷是最能反應鈐印及落款變化的線索，因書畫家在遷徙的過程中往往會不斷取新的齋室名稱。在傅狷夫的齋室名中，「獨酌草堂」、「有所不為齋」、「無是齋」、「耐煩室」均為渡台前即有者，故作品鈐印及落款均可見之。

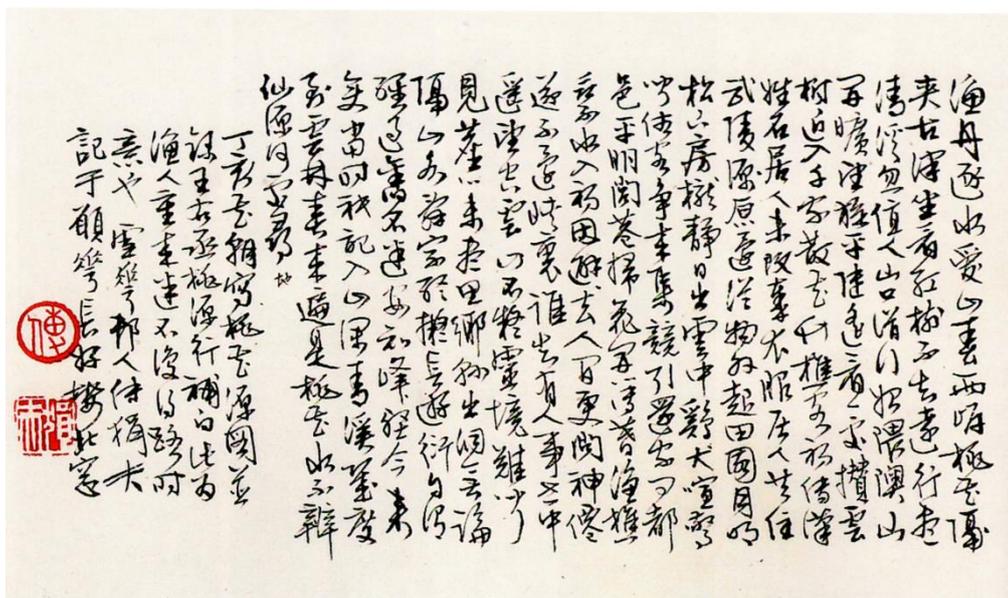


圖 5 傅狷夫《行書（無題）》，1947年，尺寸從缺

書法創作方面，此時期傅氏尚在臨習階段，且抱持「海納百川」之心態，多方學習，故此時期書風帶有他人的影子。從一九三〇年代末至四〇年代可見的書跡來看，用筆偏好剛健之風，楷書端正嚴謹，可見出於顏、柳、歐體之跡，而接近文徵明小楷之風範。行、草書尚較保守，行書內含王羲之與文徵明之筆意，草書則兼具孫過庭之筆勢，尚未全然脫胎出自家風貌（圖 5）。

（二）台灣時期（一九四九-一九九〇）

一九四九年，傅狷夫渡海來台，因地域環境及其心境的遽然變化，促使著其書畫風格有了鮮明的轉變。渡台以後，隨著其眼前地景樣貌的變化、以及自身心靈與自然造化的彼此契合，使傅氏前期所積累之創作基礎開花結果，在將各家技法融會貫通並運用得更為純熟之後，終能擺脫某家某法的框架，得以用己意表現出山水景象，從而真正邁入了其藝術歷程中的創造性階段。在台灣四十年的創作生涯裡，傅狷夫寫生不輟，如其子傅勵生所憶述：

在父親那個時代，騎了單車再轉公共汽車，轉了公車再轉火車，出門一趟如臨大敵，以從來不善認路的父親，如果不是真心愛好自然的話，那裡有人願意那麼折騰？可是父親為了寫生，真是千辛萬苦不辭，台灣名勝如阿里山、墾丁、蘇花、橫貫公路等地，他不知去過多少遍。²⁶

通過長年寫生之眼見心識，傅氏遂以其獨到的「點漬法」、「染漬法」、「裂罅皴」、「塔山皴」等新的山水技法，開創了「傅派山水」一脈。綜觀其台灣時期的創作，筆墨運用愈趨靈動自如，用色大膽而豐富，層次更加厚實，視覺表現變化豐富，將前期尚且保守的筆墨程式完全解放，藉由重組與創造，形塑了新的藝術語彙。

在渡台初期，傅氏的繪畫仍然保留了前期面貌，筆墨與用色輕淡雅逸，顯示此時其兀自在摸索的過程當中。然而與渡台前相比，其渡台初期的畫作卻也已呈現出個人的面目，顯然環境的急遽改變已然對其產生衝擊，牽引了創作風貌的改變。如果說渡台前的四川寫生時期，傅氏猶然在傳統古法與眼前實景中拉扯搖擺，則自渡台後，其創作追求更加朝向對實境的貼近。從其一九五〇年

²⁶同註 23。

代初期的繪畫來看，不僅客觀寫實性加強，也已適當融入西方素描光影變化之觀念與水彩的敷色技法，再加上畫家個人獨特視角、主觀觀點及巧思而成。如作於一九五〇年左右的《阿里山孔子廟》（圖 6）一圖，其構圖顯然已運用了透視法則，有較強的寫實性，在線條與色彩的表現上更帶有水彩與素描的元素。然而畫家以主觀視角為起點，截取一方天地剪裁入畫，參天古木直接貫穿畫面的左半部，背景作淡青色渲染，再疊染淡墨，刪繁就簡，使森林影影綽綽，本應為主角的孔子廟座落畫面下方，隱蔽一角，引領觀者視線曲折轉入，突顯出此處之幽深意境，再配合以篆書所寫之題款，強化了古老的氛圍。大約自一九五〇年代中期開始，其繪畫之墨色便漸趨濃重，畫法更加呈現出個人風貌，傅派山水面目已隱現端倪。觀一九五八年之《福磯小景》（圖 7），以較濃重的墨色粗筆皴寫山石，線條曲折，以繁複多變的角形、弧形來描繪山石構造，雖尚未成熟地形成裂罅皴等傅氏典型筆法，卻可見畫家已掙脫傳統框架，試圖將眼前真實的山石紋理面貌以新的筆墨技法表現出來；點苔極多，但其墨點也已非全然的傳統樣貌，而更加接近實景所示；流水則尚未完全擺脫傳統的勾線畫法，但也已有新意。題材方面，一九五〇年代其筆下所繪之對象，以居處所在的南港景色及其他台北地景（如木柵指南宮、內湖圓覺寺）為主，亦已有太魯閣、阿里山等地之寫生作品。除此之外，此時期尚有許多懷鄉之作，如《巫峽揚帆》、《輕舟出峽》等描繪長江三峽之景、《黃山夢影》、《古道西風》等遙想故土山河的作品，寄寓了畫家思鄉的情懷。

傅氏於一九六〇年（五十一歲）自公職退休，開始投入職業書畫家的生涯，潛心藝事，故一九六〇年代為其創作轉趨旺盛且真正開始迸現個人創造性的時期，其畫海浪之點漬法、畫山石之裂罅皴、塔山皴、直點皴、先點後皴等個人典範性的山水語彙與風格樣貌形成，可謂其個人藝術風格的奠定／發展期。在此期間，其曾四度登阿里山，三遊東西橫貫公路，經常赴海濱觀海，更於台灣四處遊歷，所繪題材包括阿里山、玉山雲海、東西橫貫公路、大里、龜山、蘇澳等處海濱、蘇花公路、對高嶽、祝山、廬山、淡水、埔里、霧峰眉溪

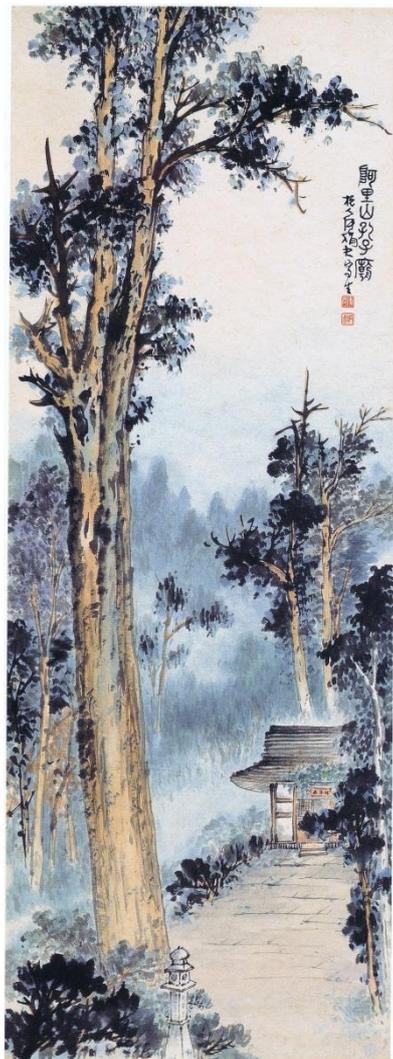


圖 6 傅狷夫《阿里山孔子廟》，約 1950 年，96 x 35cm

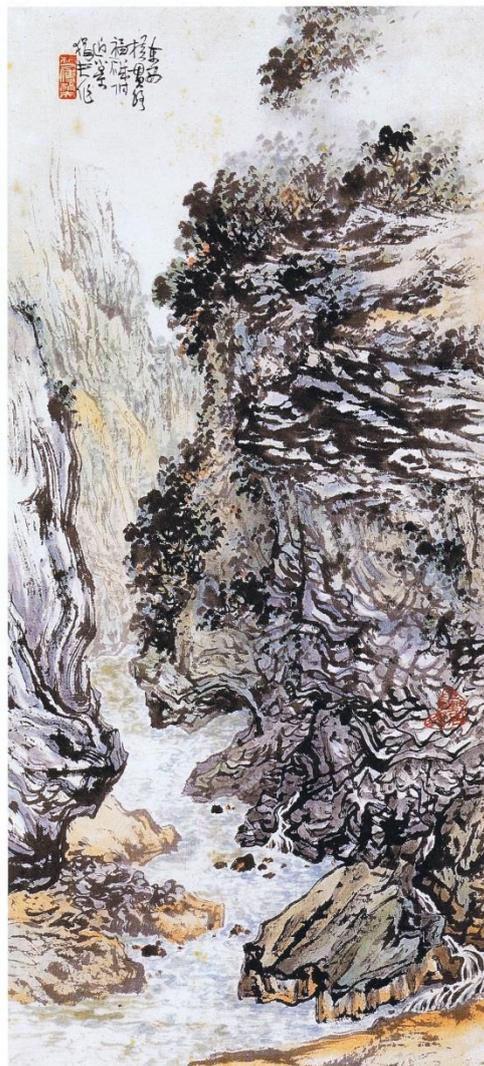


圖 7 傅狷夫《福磯小景》，1958 年，66 x 30cm

等地之風光。而其筆墨技法更是隨境而變，隨境而生。由於台灣位在受太平洋板塊擠壓而多高山的區域，山巒高聳連綿，岩石堅硬嶙峋，在自然的長年雕塑乃至摧折中形成各種不規則的傷痕裂隙，傳統山水畫中無論是解索、斧劈或馬牙等專用以描繪堅硬石質的各種皴法，無一能夠表現此特殊地貌。由此，傅氏遂從馬牙、斧劈等為基礎，根據實境而摸索、變化出如裂瓦紋痕的「裂罅皴」。如其作於一九六五年的《輕舟出峽》（圖 8）與《雲山高瀑》（圖 9）二幅作品，其山石均已可看出裂罅皴之運用，只是前者以長江三峽為題材，是其將新的皴法創造挪移入四川寫生時期觀察所得之景貌記憶而成，微帶遙遙想像的成分；後者則描繪台灣實景，針葉林隨山勢蜿蜒而上，中景山壁以裂罅皴寫出特殊肌理，但在雲海的描繪上則仍較為傳統。海浪是傅氏從此時期開始著力鑽研的表

現對象，雖仍較顯平實，畫面變化亦較微小，然畫浪的點漬法也已然出現並成熟，已能掌握以花青之海水及留白之浪花的對比來表現海浪的畫法，且亦能夠捕捉浪花拍打滾動的動態樣貌。在設色方面，綜觀此時期的傅氏繪畫，基本已形成其以青色、藍色為畫面主調的主要敷色風格，而此與台灣之自然環境亦關聯甚深。此時期傅氏亦有少許類似西方抽象繪畫的作品，如一九六五年之《萬竿煙雨》，採用礬紙為基底媒材，並以大量水分將筆、墨與花青色暈染開來，將具體實景模糊化，進入渾成流動、類抽象的境界。



圖 8 傅狷夫《輕舟出峽》及其局部，1965 年，95 x 31cm

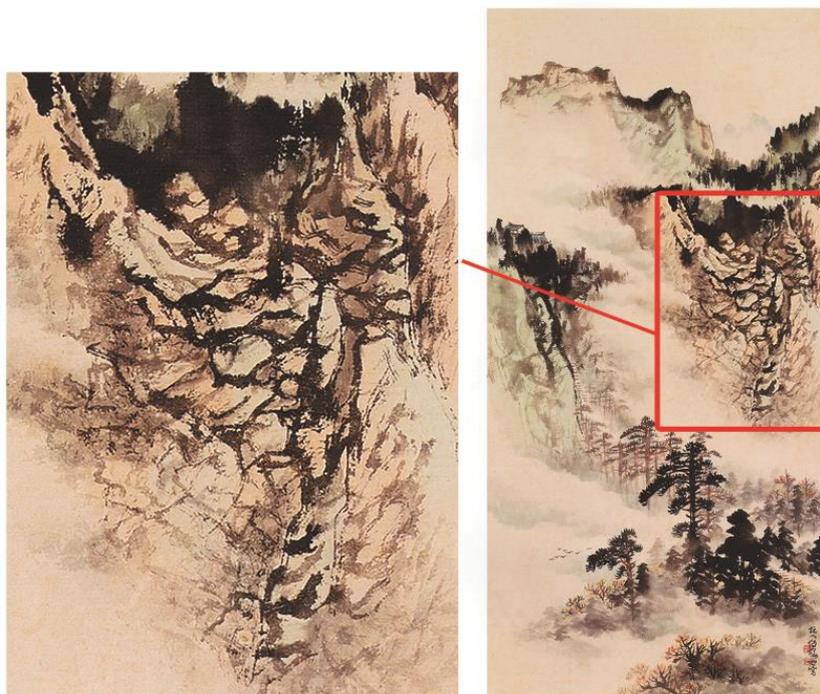


圖 9 傅狷夫《雲山高瀑》及其局部，1965 年，120 x 60cm



圖 10 傅狷夫《五葉松》，186 x 92cm

一九七〇、八〇年代，其繪畫進入成熟期，筆墨不再受傳統派別法門的拘束，更從對實際景貌較為客觀的再現，轉為造化與心源更緊密的兩相契合，不僅整體繪畫構圖更具完整性與寫意性，且出現了諸多「造境」、「造意」的作品。題材上仍多阿里山之雲海、破曉或日暮景象、對高嶽山景、東西橫貫公路、浪濤、瀑布等，除此之外，「五葉松」亦開始成為其常見之繪畫題材（圖 10）。新創之各種技法亦已於此時完成且運用純熟，並於一九七四年出版《山水畫法初階》，以為總結，無論技法理論還是作品數量，均為其藝術生涯的高峰期。綜觀此二十年間的傅氏繪畫，筆法老辣渾成，沉穩剛勁，變化繁多，用色愈為大膽、成熟。如其畫山石，以裂罅為主、直點、先點後皴等為輔，用濃墨及焦墨寫老辣之草書筆意，縱橫折曲，強化了畫面的視覺效果，亦有用來表現阿里山中塔山山石而創之塔山皴。如作於一九七四年的《江山帆影》（圖 11），其筆墨較之前期即更為成熟，以裂罅皴與馬牙、解索之變體等皴法所形成之環繞山體，筆法縱橫多變，盡顯嶙峋險峭，構圖大開大闔，高低起伏錯落有致，配合濃淡墨色的變化而充滿韻律；江水已完全擺脫傳統以線條表現的畫水法，而以純熟的點漬法渲染並對比出水面的紋路。

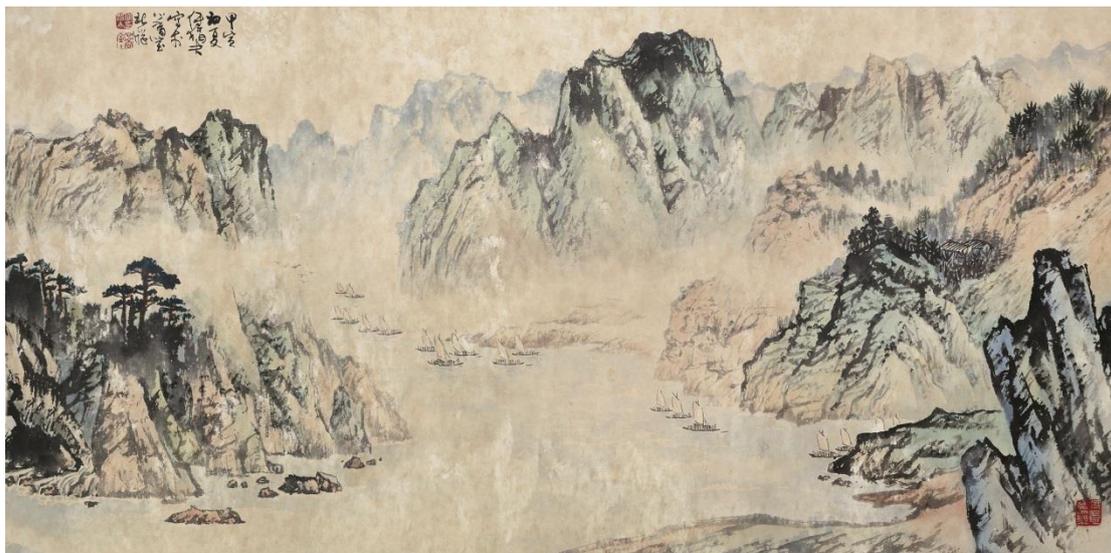


圖 11 傅狷夫《江山帆影》，1974 年，52 x 103cm

而在畫海方面，此時期其海濤的畫法亦明顯有變，表現方式也趨於成熟、豐富。前期其海浪尚專注於探索如何表現浪花本身的樣貌及其滾動拍岸的動態，且動勢較為單一。在此時期，則已開始關注整體海景的描繪，不僅海浪捲動的走勢多變、拍岸拍石激起的浪花更加氣勢驚人，在畫境中引出了激越水聲，交織出視覺與聽覺的雙重情境；而海岸與海中岩石的畫法亦趨於繁複，更配合海浪之拍打形成侵蝕面，並傳神地表現出石頭濕潤、水氣瀰漫的樣貌。由於其點漬法所用之花青顏料容易褪色，經過反覆實驗，傅氏最終選定英國牛頓牌水彩 indigo（靛青）為主要青色顏料，色彩持久而鮮明，是其不拘成法、不排斥以西方繪畫元素入於水墨畫的另一佳例。而至一九八〇年代，又更進一步發展出捲浪的畫法（圖 12）。此外，一九七〇年代以後，其以雲海為題材的作品亦增加，並運用染漬法描繪出由台灣燠熱潮濕氣候所蘊育而成的翻湧雲海。此時期亦有延續前期半抽象意味的作品，如一九七七年的《川東所見》（圖 13），以青色微加淡墨半染半潑，令淺色、淡墨與水分互相碰撞滲化，繪成濛濛雨霧中的竹林之景。



圖 12 傅狷夫《海濤卷》(局部)



圖 13 傅狷夫《川東所見》，
1977 年，60 x 30cm

至於繪畫形制方面，大約自一九八四年左右開始，傅狷夫便愈多全景寫生之橫幅巨製作品，特別能夠表現出雲海或浪濤壯闊奔騰的氣勢以及綿延無盡的開放性視野。如一九八四年的《雲山卷》(圖 14)與《海濤卷》(圖 15)，即分別為此時期雲海與海浪的經典巨製作品，展現出其筆下壯麗遼闊的台灣風光。



圖 14 傅狷夫《雲山卷》，1984 年，88 x 421.5cm



圖 15 傅狷夫《海濤卷》，1984 年，88.1 x 721.7cm

鈐印與落款方面，渡台後，除了「傅狷夫」、「狷夫」之外，「杭人傅狷夫」之署款、鈐印亦繼續使用。其中，「杭人傅狷夫」在一九五〇、六〇年代的作品中出現比例甚高，反映其懷鄉之心境，一九七〇年代後則數量減少，而以晚號「覺翁」之署款與鈐印為多。而自齋室名的變遷來看，渡台早期多落「心香室」之款，偶爾亦落「有所不為齋」，至一九七二年，傅氏居於台北市復旦橋旁，因而常見「復旦」、「復旦樓」、「復旦寓廬」等鈐印與落款。²⁷一九七六年，又起新畫室名為「納山樓」。有些印章有明確的篆刻時間，如一九六一年有吳平為傅氏刻「夢庵」；一九六四年，李大木為其刻有「老梅書屋」；閒印如「願君壽」、「得意為樂」，是傅氏於一九七四年因青光眼開刀，由好友王壯為為其所刻。此外，一九八九年，次子傅冬生於傅氏屆齡八十歲時購得品質精良的壽山石，委託吳平鑄刻「覺翁八十後作」印，其晚年常用此印；而在一九九〇年傅氏赴美前，王壯為又為其鑄刻「覺翁海外老筆」一印，勉勵傅氏在美作畫不輟。

落款書風方面，渡台後，傅氏全力投注於連綿草的研究，因此落款以行草、連綿草為多，一氣呵成，然亦會依據畫作情境選擇適合的書體來搭配書寫。例如，一九六六年，傅狷夫與妻席德芳合寫賀蔣中正前總統八十壽誕之《萬年眉壽》，即以篆書提名、楷書署款。

書法創作方面，渡台後，傅氏致力於鑽研行草書，將隨心所欲、不欲受拘束的心境反映於其上，一方面也是為了排解鬱悶的心情。傅氏偏好連綿草，字與字之間前後顧盼、行氣環環相扣、氣勢豪邁如同千軍萬馬奔騰、節奏抑揚頓挫，大筆揮就、酣暢淋漓且快意舒暢。下筆快速形成的飛白，使整體的墨韻富有層次變化。因傅氏畫家之身分，用筆自由縱逸，行氣章法與構圖巧妙，一如繪畫，因此具有很強的視覺張力，曾自言：「『我寫字就是畫畫』，實際上，我作字確有畫意滲入。」²⁸羅家倫也評論道：「他的行草剛柔互濟，筆墨之間充滿畫意，觀字如觀

²⁷國立台灣美術館收藏之《奔濤捲雪》中落款「傅狷夫寫於復旦樓頭」。此作品未落年款，但被註記為是一九六八年傅狷夫五十九歲時所作，此處記錄備考。著錄出自周淑蕙：《傅狷夫教授百歲誕辰紀念書畫集》（台北，國立台灣藝術大學，2009年4月），60頁。

²⁸同註7，60頁。

畫。」²⁹ (圖 16)



圖 16 傅狷夫渡台後書法作品一覽

(三) 旅美時期 (一九九〇-二〇〇七)

傅狷夫於一九九〇年移居美國加州，一九九二年又移居佛利蒙市，在異國環境中，繪畫風格又有所創新與轉變。然由於其已年邁，故創作產量不如前期，且於九十一歲時又因一場大病而封筆，³⁰因此其二〇〇〇年後的作品相當稀少。

綜觀傅氏一九九〇年後之繪畫創作，仍多巨幅作品，尤其表現浪濤與雲海之作更多有橫幅或長卷的精彩巨製，展現出其晚年不滅之雄心。技法已臻爐火

²⁹同註 10，58 頁。

³⁰同註 10，165 頁。

純青，筆墨粗獷老辣，蒼勁簡練，奔放隨興而富於韻律之流動變化。傅氏並將狂草之筆法運用於繪畫線條皴點之中，用筆更加靈動，且混融於畫境之中，不著痕跡，正如傅申之評論：

狷翁書畫相濟，書畫相通，尤其是他晚年獨創一格的海濤激浪，其所以能描繪得如此生動淋漓，主要是歸功於他將草書用筆的靈活變化運用在浪濤的描繪上，因此而發展出他獨具一格、靈動澎湃的千古絕唱！³¹

整體來看，其以八十一歲高齡旅居美國之後，繪畫由注重畫面細節與線條細緻度的繁而入於強調胸中意境的簡，故更加不拘一格，寫意與寫實交融，不斷開出新意。如其一九九九年之《飛雲崩雪》（又名《墨色海濤橫卷》）（圖 17），一改以往以花青／靛青水彩顏料作點漬的畫法，而嘗試純用水墨來表現海中的驚濤駭浪，更可見其筆墨法的嬉戲變幻。此卷筆墨刪繁就簡，捨去對細節刻畫的執著，而以狂草淋漓揮灑，極盡乾濕濃淡之墨法變化，整幅畫作充滿無盡的節奏韻律。又如一九九四年的《黃河》（圖 18），全圖剪去繁雜枝節，專注於對河水的描繪，以縱橫老練之筆法寫出奔騰流動、宛如從天而降的黃河濁水。兩幅作品再配合以行草或連綿草所書之題款，更使書、畫有機結合。



圖 17 傅狷夫《飛雲崩雪》，1999 年，61 x 360cm

³¹傅申：〈雲水雙絕 裂罅無儔〉，刊於《傅狷夫教授百年誕辰紀念書畫集》（台北，國立台灣藝術大學出版，2009 年 4 月），19 頁。

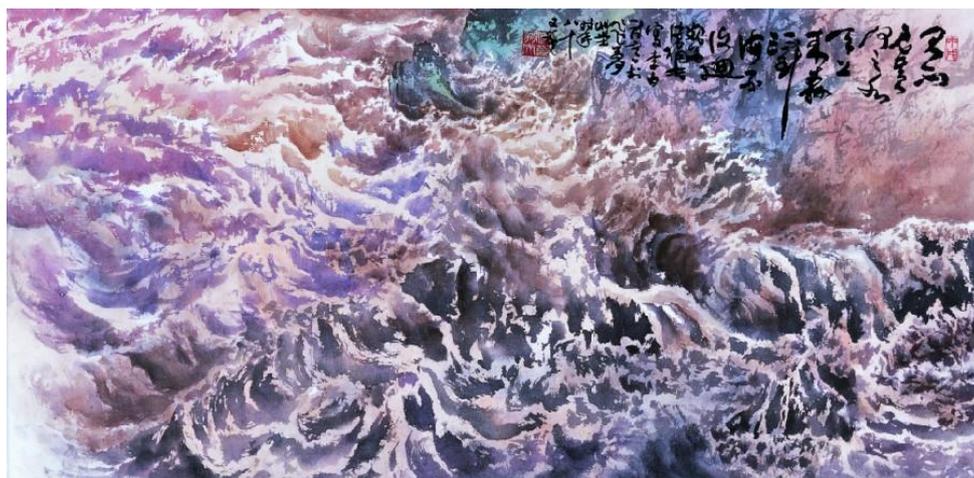


圖 18 傅狷夫《黃河》，1994 年，60 x 120cm

雖然在一九八〇年代，傅狷夫便有遊歷美國的寫生作品，然此時期出現了更多以美國寫生風景為題材之作，如《大峽谷一瞥》、一九九三年的《加州雲海日出》（圖 19）、一九九八年的《舊金山灣區之夏》（圖 20）等均為較著名者。這些異國寫生之作的用色較為豔麗，與其同時期及以往的作品有所差異，顯然是因地制宜的調整。



圖 19 傅狷夫《加州雲海日出》，1993 年，60 x 235cm



圖 20 傅狷夫《舊金山灣區之夏》，1998 年，61 x 363cm



圖 21 傅狷夫《松壑雲深》，1999 年，60 x 31 cm

題材上，除了美國寫生風景，此時期仍有描繪兩岸故土景色之作，如前文所提及之《黃河》即是。然從《黃河》落款所題：「君不見黃河之水天上來，奔流到海不復迴。覺翁傅狷夫寫李白詩意於飛夢草堂。」便可知此作主題雖為黃河，但與其說是對實景的描繪，更傾向於對詩意的視覺闡發。事實上，傅氏晚年除了美國寫生作品之外，已幾乎跳脫了「寫生」之框架，而創作了更多造境、意造的作品，景與意、造化與心源在此時的傅狷夫筆下已然統合為一。即使如《舊金山灣區之夏》，其落款所云：「一九九八年寫其大略」，亦透露了其對於捕捉山水精神的追求，已更勝於對景物細節的觀察與再現。

在設色方面，美國時期作品，其整體用色均更加大膽，不避濃重，敢於使用鮮、亮、豔的顏料，但濃而不濁，豔而不俗。如作於一九九九年的《松壑雲深》（圖 21），以其慣用的綠色為主調，以赭色作底，並使用了西方不同綠色調顏料，使之濃重而突出於畫面表層，塑造出一片蒼鬱蔥籠籠的綠意，與赭色形成強烈鮮明的對比。

從鈐印與落款來看，依循齋室名的變遷，一九九〇年，傅氏赴美國加州舊金山與長子傅勵生同住，因居所前有兩棵樺樹，故名「樺樺草堂」；一九九二年，移居加州佛利蒙市，取「佛利蒙」的諧音將齋室命名為「飛夢草堂」，作品上多見「飛夢草堂」之印，落款亦多有「寫於飛夢草堂」之字樣。

書法創作方面，在赴美定居後，傅狷夫依然喜愛連綿草，相較於在台時期，書風更加沉著老辣、雄渾大氣，反映人書俱老的狀態與心境。

四、結論

從鑑定學的視角來說，藝術家的風格變遷是極為重要的鑑定依據，它能夠幫助鑑定者剖析、比對各藝術家在不同時期的創作風格，以破解作偽者可能因為對作偽對象之風格變遷不瞭解，而產生的時期謬誤。然而，藝術家的創作風格變遷包含著十分複雜的因素，他們在不同時期於作品畫面上呈現出的結果，都是受到這些複雜交織之因素的影響所成，若鑑定者忽略了這些因素，很容易就會忽略畫面上傳達的或隱或顯的元素，而造成誤判；反之，若作偽者忽略這些因素，當然也會使他們筆下的偽造品僅止於表面形似，實則缺少其中一項乃至多項的「氣息」。

西方藝術創作方法學正是剖析藝術家創作途徑與因素之科學性／邏輯性／完整性的一套學問。本文即通過此方法學之路徑，分析傅狷夫的創作歷程、解剖其於藝術生涯中如何收集、分析資料，受到何種內、外在因素之影響，如何藉由對傳統與自身創作的批判而逐步開展／發展自身之創作。此後，則以此為基礎，全面性地從書畫表現風格、落款、鈐印各方面考察其藝術風格的變遷。

歸納並總結來說，傅狷夫一生自一九二六年拜師習藝至二〇〇七年逝世，於漫長的藝術生涯中風格不斷轉變、進化。從渡台前之江南時期以「臨古師

古」為主，廣納傳統繪畫之百川，入四川後開始實踐搜盡奇峰打草稿之理念，開啟了「師造化」的寫生之途，以應用、轉化前期師古之所得，並適當吸取西方繪畫的養分，展開了新的繪畫旅程。至台灣時期延續以寫生為主軸的創作途徑，並更加追求對實境的貼近，最終於一九六〇年代開創許多獨特的技法體系，形成傅氏典範性之山水藝術語彙，而於一九七〇年代達到成熟。此後，其又逐漸將前期師古與師造化之所得融會貫通、收歸於心，再結合自己的美學體悟，寫出無跡無痕的胸中丘壑與心靈圖像，而邁入了所謂「師心源」的階段，從而走向了物我兩忘、自成一格的理想境地。

傅狷夫被譽為「台灣水墨開拓者」，對台灣書畫發展影響甚鉅。傅氏以其獨特的畫法表現台灣風景，開創「傅派山水」一門，影響台灣水墨發展極為廣泛深遠。其不僅於藝術創作本身成就卓然，對於台灣的美術教育更是貢獻不凡。其於國立藝專任教期間，作育英才無數，如黃光男、蘇峯男、李義弘、羅振賢、涂璨琳、幹校學生鄧雪峰等，後來在畫壇皆有所成；而於心香室帶領的學生如傅申、夏一夫等，亦表現不俗。而其獨特的創新技法以及寫生精神，不僅對一九七〇、八〇年代的台灣畫壇影響甚鉅，對於日後以創新寫生山水為志向的畫壇學子，也深具啟發性。一九七四年，傅狷夫又將自己多年觀察與思考所得，系統化地編撰而成《山水畫法初階》一書，由淺入深，將所有技法一一繪製圖例、示範說明，甚至連自創技法亦毫無保留，俾使對水墨畫有興趣者能由此循序漸進，立下良好根基。一九九一年，傅狷夫獲頒第十七屆書畫藝術創作類國家文藝獎。一九九九年將生平代表作八十二幅捐贈給國立歷史博物館，二〇〇一年，更捐出積蓄於國立歷史博物館設置「傅狷夫藝術獎學金」，足見其提攜後進不遺餘力。二〇一〇年，傅氏親屬將其九十八件繪畫、九十四件書法、一百三十九方印章，共三百三十一件作品捐贈予浙江美術館，後又捐贈其手札六十九封以及手稿、文獻等，乃將其藝術成果及生涯歷史貢獻回故鄉。

參考文獻

一、西文

Sullivan, Graeme. Art practice as research: inquiry in the visual arts. Thousand Oaks: Sage Publications, 2005.

Habermas, Juergen. Knowledge and Human Interests: A General Perspective. Boston: Beacon Press, 1971.

二、中文

中國美術會編輯委員會：《中國美術會季刊》（南京，中國美術會出版，1936年1月1日），第一卷第一期。

朱和平、羅丹丹，〈現代藝術思潮背景下中國藝術發展流變〉，《貴州大學學報（藝術版）》（貴州，貴州大學學報（藝術版）雜誌編輯部出版，2010年12月），第四期。

傅申：〈雲水雙絕 裂罅無儔〉，刊於《傅狷夫百年誕辰書畫集》（台北，台灣藝術大學出版，2009年4月）。

傅狷夫：〈心香室談片〉，刊於國立歷史博物館編輯委員會（編）《傅狷夫的藝術世界論文集——傅狷夫文存、評介文錄》（台北，國立歷史博物館出版，1999年3月）。

傅狷夫：〈心香室畫譚〉，刊於國立歷史博物館編輯委員會（編）《傅狷夫的藝術世界論文集——傅狷夫文存、評介文錄》（台北，國立歷史博物館出版，1999年3月）。

傅狷夫：〈我的書與畫（上）〉，刊於國立歷史博物館編輯委員會（編）《傅狷夫的藝術世界論文集——傅狷夫文存、評介文錄》（台北，國立歷史博物館出版，1999年3月）。

傅狷夫：〈我的書與畫（下）〉，刊於國立歷史博物館編輯委員會（編）《傅狷夫的藝術世界論文集——傅狷夫文存、評介文錄》（台北，國立歷史博物館出版，1999年3月）。

- 傅狷夫：〈漫談石濤上人的繪畫技巧〉，《暢流》（台北，暢流半月刊社發行，1952年11月1日）。
- 傅狷夫：〈漫談畫展和發揚我國美術的正當途徑〉，刊於國立歷史博物館編輯委員會（編）《傅狷夫的藝術世界論文集——傅狷夫文存、評介文錄》（台北，國立歷史博物館出版，1999年3月）。
- 傅狷夫等：《心香境遠：傅狷夫的創作與傳承》（台北，中華文化總會出版，2015年8月）。
- 傅狷夫、林秋芳：《傅狷夫書畫展》（台北：清韻國際事業出版，1994年12月）。
- 傅勵生：〈我的父親〉，刊於《新方向、新精神——新世紀台灣水墨畫發展學術研討會論文集兼論傅狷夫先生書畫傑出成就》，（台北，國立歷史博物館出版，1999年4月）。
- 喻麗清：《傅狷夫在美國》（杭州，中國美術學院出版社出版，2015年12月）。
- 黃光男、楊企霞：〈以傅狷夫《海濤卷》款識探討其畫水法之開拓與創作表現〉，《現代書畫藝術風格發展國際學術研討會論文集》（台北，國立台灣藝術大學出版，2009年7月）。
- 黃光男：《傅狷夫》（台北，錦繡出版，1996年5月）。
- 黃宗賢，〈抗戰前新美術運動回眸〉，《藝苑（美術版）》（江蘇，南京藝術學院出版，1999年11月），第四期。
- 楊企霞：〈傅狷夫於石濤畫論之參悟與資用〉，《書畫藝術學刊》（台北，國立台灣藝術大學書畫藝術學系出版，2009年6月），第六集。
- 楊企霞：《傅狷夫繪畫創作之研究》（國立台灣藝術大學造形藝術研究所碩士論文，2008年）。
- 熊宜敬：〈傅狷夫·承古開今筆墨新〉，《典藏古美術》（台北，典藏藝術家庭出版，2009年5月）。
- 歐陽修：〈有美堂記〉，刊於《歐陽修全集》（北京，中國書店出版，1986年），第四十卷。
- 蔡文怡：《雲濤·雙絕·傅狷夫》（台北，雄獅圖書出版，2004年4月）。

蘇峰男：〈傅狷夫的一瓣心香〉，《紀念傅狷夫教授——現代書畫藝術學術研討會
論文集》（台北，國立台灣藝術大學、國立歷史博物館發行，2007年12
月）。