

## 從氣韻生動到寫生：傅狷夫水墨的地方演繹\*

廖新田

From Vividness of the *Qi* Rhythm to Outdoor Sketching: The Local Rendition of Fu Chuan-Fu's Ink-wash Paintings / Liao, Hsin-Tien

### 摘要

臺灣水墨發展，初始自清領遺緒，渡海書畫散見於各處落戶紮根，雖尚不成氣候。此一文化臍帶於日本殖民時期逐漸被切斷，在官展政策的支持下，日本繪畫取而代之，枝葉漸茂。戰後臺灣復歸中華民國，國共對峙下，中原渡海與文化傳承始復甦，政權轉換之際，文化認同也遭受重大衝擊。1950年代起發生的「正統國畫論爭」標誌著這一段的掙扎，影響所及，現代水墨進場、日本畫另名為膠彩畫，臺灣藝術劇場換幕。除人物場景，藝術理念的對話亦是焦點：「氣韻生動」與「寫生」立場分立，前者為傳統繪畫與抽象水墨所供奉，後者為本土藝術家與改革派所支持。除卻此論爭，渡海書畫家中，有識者認知「師造化得心源」的古訓新意，乃以中原傳統為根基戮力開發與臺灣環境結合的寫生水墨，傅狷夫是其中的佼佼者，形式、技法、美學均讓人耳目一新，特別是入古出新的效果與臺灣水墨風格的誕生，影響深廣。本文以渡海、離散、在地化等觀念檢視這一段歷程的演繹，探索「氣韻生動」與「寫生」在臺灣水墨發展的競合軌跡，並以傅狷夫水墨為典例用以詮釋與界定臺灣水墨在地化之意涵。臺灣水墨的發展可以重新定位其價值與關係取向，從縱向轉換到橫向架構的思考，更能全觀地掌握水墨藝術的在地意義與精神。這些具體的案例分析，結合跨域理論，始能建立本土的藝術論述。

**關鍵字：**傅狷夫、臺灣水墨、氣韻生動、寫生、渡海、離散、在地化

---

\* 本文原發表於「傅狷夫教授書畫藝術風格發展學術研討會」，2017年3月4~5日，依評論修正而成，感謝羅振賢院長的指正。

## 壹、前言：氣韻生動的辨證

無庸置疑，「氣韻生動」是中國書畫理論中最重要的美學觀念之一，歷經數千年的推演詮釋，雖不至於顛撲不破，但歷朝數代文人墨客的焦點仍然圍繞於此，發展出非常具有特色的中國藝術理論，並區別於西方的藝術觀念。南齊謝赫《古畫品錄》六法以序列呈現（氣韻生動、骨法用筆、應物象形、隨類賦彩、經營位置、傳模移寫），高低階序的暗示確立了氣韻生動的主角地位，架構既定，順藤摸瓜，理所當然。不過，要讓這數千年來的藝術菁英「臣服」，其論述內容在書畫傳承、文化厚度、邏輯說服力與詮釋都有一定的發展性，方能綿延不絕，此起彼落；尤其是大開品藻風氣，如宋黃休復的「逸神妙能」、劉道醇的「六要六長三品」等等，中國繪畫批評模式於焉開展。

即便氣韻生動被視為繪畫的最高等級，如宋郭若虛所論「六法精論，萬古不移」，或清黃鉞〈二十四畫品〉所言「六法之難，氣韻為先」，事實上此概念首先並非鐵板一塊，不可動搖，仍有待諸多討論來釐清其階序、性質、義涵、方法論等問題；其次，此概念並沒有清楚的界說，更有誤讀偏解之舉。根據徐復觀《中國繪畫精神》〈釋氣韻生動〉一文中分析此「素樸系統」是集體智慧下的成果，非謝赫一人所獨創。他開宗明義地說明這個詞在創作與理論上的歧義、複雜與可變性，因而有未完成的思辨工作等待後人持續接棒：

六法中的氣韻生動，乃最重要，而又最不容易理解的。我國過去對名詞的使用，既不十分嚴格；許多人提到此一重要詞句時，也多只作片斷地詮釋。……不過氣韻生動一語，不僅後來隨時代的不同，隨作者的不同，而將其意義多少有時引伸、移轉。……今日要了解中國藝術的精神，勢必須先把這句話的原有意義，加以確定、疏解。<sup>1</sup>

徐復觀說「中國的繪畫，不離自然以言氣韻」，他極力將氣韻的內涵鋪陳開來，從時代背景的廣義狹義來耙梳「氣韻生動」，筆者摘要幾點觀察如下：

- 一、它並非穩定明確的藝術理念（或理論），後人多犯籠統或主觀之弊。
- 二、它源自「人倫鑑識」，用於行儀性格的趣味審辯，後為老莊美學轉化為「藝術的發見」。這是中國藝術自律性的關鍵指標，顯示中國繪畫美學脫離了成教化助人倫的社會功能而獨立開來（弔詭的是，它卻源自人品評價）。

---

<sup>1</sup> 徐復觀，《中國繪畫精神》，臺北，學生書局，1981年，頁145-146，7版。

三、六法乃品評序列，但創作技法上，氣韻不可學，由最後第六法逐步倒推回來，水到渠成，不可強求，誠如郭若虛所論：「古法用筆以下五法，可學。如其氣韻，必在生知」、「人品既已高矣，氣韻不得不高。氣韻既已高矣，生動不得不至。」

四、氣韻確立了神形二分理論與超越論，申而言之，氣韻有超越性，擺脫形似（如人物花鳥蟲魚）的限制，從有限超脫到無限，也就是呼應蘇東坡「論畫以形似，見與兒童鄰」的提醒。

五、「氣」與「韻」原乃分立，前者指涉生命力度（陽剛）、後者指涉情調氛圍（陰柔）。進一步而言，氣韻與生動有主從關係，前者為主、後者附隨，前者是目標、後者是條件，但亦有另外的邏輯：有氣韻必有生動（如張彥遠的「生動須神韻而後全」），或生動自然導致氣韻（清方薰山說「能會生動，則氣韻自在」）。

六、筆墨方面也和氣韻分別有所聯繫：「筆上論氣，墨上論韻」，結合上面莊子美學，虛、淡、空、玄的意境要求應運而生。

七、山水畫以莊學為基礎，清虛玄遠的主張遂成為美學判準，人與自然的關係更為流動，外在世界與內在精神的對話更為密切，因此山水畫最能符應此道，如《東坡論畫》所云「山水石竹木水煙波雲，雖無常形而有常理」，掌握了自然法則，就把握人在其中所體悟出來的精神。換言之，氣韻和自然在形態與理念上的親近性讓兩者成為最佳夥伴關係，所謂「萬物靜觀皆自得，四時佳興與人同。道通天地有形外，思入風雲變態中」（程顥〈秋日偶成〉）。

由以上可知，它仍然帶有「只可意會不可言傳」的神祕主義色彩，面對現代主義，這層面紗將被掀起或取代。誠如潘灑分析近代中國藝術發展中寫意和寫生的更替：

中國繪畫理論基礎思想乃重視主觀主義，早在六法中已確立，所謂行而上的「氣韻生動」以及藝術表現上的「骨法用筆」，往往與神祕主義般的主觀心靈密切相關。<sup>2</sup>

這股頗為沉滯的保守勢力在民初時期面臨相當大的挑戰，特別是現代藝術觀念的

---

<sup>2</sup> 潘灑，《傅狷夫美育思想研究：筆墨·風土·臺灣美感》，臺北，臺灣藝術大學，2009年，頁30。

衝擊。而更值得注意的是，徐的分析純就氣韻生動一詞深入內部予以剖析，欲求其「真義」、「原解」，並未考量到其他條件所帶來的變異，特別是時空的因素，是否因此有意義上的位移狀態，是值得進一步探索的，這也是本文的興趣焦點所在。

二次大戰後臺灣成為中國書畫的另一重要發展基地，在文化大革命、中華文化復興兩股勢力對峙下重新定位、深化與轉向，時空隔閡讓臺灣水墨面對傳統中國繪畫的美學有重新蛻變的可能，我們不禁要問：渡海名家是中國書畫傳統美學的延伸，還是另一藝術品項的誕生？如何界定臺灣的水墨藝術及其風格？傳統、現代性、文化離散（cultural diaspora）、在地性如何共振，相互激盪出新的藝術火花？氣韻生動的地方性考察，在此似乎就有了管窺這個問題意識的價值，特別是戰後臺灣有渡海畫家和正統國畫論爭的歷史課題鋪陳於前。

## 貳、「渡海」：傳統水墨的質變

在 1903 年人類能突破地心引力而航向天空的壯舉前，「渡海」一詞意味著冒險與不確定的命運。茫茫大海橫亘著的不只是波濤，而是未知，那才是滔天巨浪，足以滅覆船堅與志壯，因而生死未卜的未定狀態總是讓人格外悸動與不安。蘇東坡〈六月二十日夜渡海〉渡海詩倒是反映他樂觀看開的態度，即便現實官場生活是極度被壓抑的。<sup>3</sup>此詩描述渡海的興奮感和對未來的樂觀期待，人生觀也有了偌大的頓悟或轉折。只要渡海的故事不斷，也就有源源不絕的悲劇式的人文靈感與哲思。臺灣歷史中的渡海概念，也同樣暈染了這種「苦雨終風也解晴」的情緒和感懷。1978 年 12 月 26 日，當雲門《薪傳》演出「渡海」<sup>4</sup>橋段（圖 1），接下來的「拓荒」、「野地的祝福」、「死亡與新生」、「耕種與豐收」與「節慶」劇碼則暗示雄心壯志之旅的重大報償。以洪荒般的意志之力倖存於新天地後，演出的不再是生死搏鬥，而是另一段舊與新、記憶與現狀、傳統與創新的文化纏綿，糾結著濃得化不開的「鄉愁」——原來出走他鄉仍然逃不出鄉土的羈絆，那是一輩子的如影隨形跟隨，一條如母親的臍帶，要瀟灑地說擺脫其實並不容易、也做不到。1974 年余光中的《鄉愁四韻》形容鄉愁的滋味是酗酒的滋味、鄉愁的燒痛是沸血的燒痛、鄉愁的等待是家信的等待，憂鬱而沉重。換言之，「渡海」後的情緒是極為複雜的，除了破釜沉舟的決心轉變為綿綿的懷鄉思緒外，時態上從未來轉

<sup>3</sup> 「參橫鬥轉欲三更，苦雨終風也解晴。雲散月明誰點綴？天容海色本澄清。空餘魯叟乘桴意，粗識軒轅奏樂聲。九死南荒吾不恨，茲遊奇絕冠平生。」

<sup>4</sup> 圖像參自 <http://www.cloudgate.org.tw/news/show/440>（瀏覽日期：2016 年 11 月 24 日）

向過去。不過，臺灣的文化地理經驗似乎註定了這種漂泊的動態命運就是臺灣文人的離散經驗，也是臺灣的歷史經驗，黃英哲說：

臺灣地理位置，以及臺灣的歷史發展機緣，使得其歷史充滿了各種人群的遷移的故事，南北往來，漂泊東西，離散經驗，早就內含於臺灣歷史發展的動力中。……穿梭中國、日本、臺灣三地的文化人，他們在分裂動盪的時代，或為求學之故，或因政局因素，漂泊異鄉，也使原先可能固著的文化產生流動。這些文化人的際遇呈現了近代東亞離散經驗。<sup>5</sup>

臺灣的「渡海文化」是《薪傳》外傳，高潮結束之後，並非完結篇，相反的，待處理的遺緒漫佈於文學與藝術等領域，尋找、衝突、協商、調和……形成臺灣文化必須面對的諸種問題。此一伏筆，隨著文化認同的思辨／辯，也在臺灣最被視為穩定的藝術形式「水墨」發展中逐漸浮上檯面。中原懷鄉成為不可迴避的主題，傳統是主要標竿，加上政治的變動成為主要改變文化方向與內涵的壓力來源，文化認同危機與轉換正是此時所有藝術所必須面臨的核心挑戰。這種觀察已溢出純粹藝術價值或圖像形式的考察，而是藝術社會學與後殖民文化批判的範疇。總之，傳統的藝術史分類架構恐怕已無法全然擔負起這種藝術現象的分析與詮釋，更細微而重要的部分是藝術理念的變遷，是否也因著這種文化環境的變化而有「質變」的可能，更是很少被觸及，本文所企圖探討的「氣韻生動」（觀念與實踐層面）的臺灣美術演繹，便是從這種問題意識出發。

中原水墨移入臺灣已超過百年，連橫《臺灣通史》〈藝文志〉（卷二十四）有言，開創尚武、守成右文，是故：「我先民固不忍以文鳴，且無暇以文鳴。」篳路藍縷以啟山林之後，始有文化娛樂活動。被認為是開臺書畫文士的沈光文，1652年乃因颶風漂流來臺，歷史偶然性在這個傳說中展現無遺——臺灣水墨注定是要以漂渡為起點。之後，傳統書畫人士紛紛渡海，林朝英（1739-1816）的「竹葉書」、謝穎蘇（1811-1864）文人氣息、呂世宜（1784-1859）則被譽為「臺灣金石學之父」，和中原書畫相比規模體系顯然侷促，只落得「閩習」之評：好奇騁怪，筆霸墨悍，失之重俗。<sup>6</sup>日本殖民時期，日人鄉原古統（1887-1965）、木下靜涯（1889-1988）在臺灣培育日本畫後進，日後形成鮮明的風格，追隨者眾，其中

<sup>5</sup> 黃英哲，《漂泊與越境：兩岸文化人的移動》，臺北，臺大出版中心，2016年，頁9-13。

<sup>6</sup> 參閱廖新田，〈明清、日治時期大臺北地區美術的發展〉，刊於《日治時期臺灣官辦美展（1927-1943）圖錄與論文集》。臺北：勤宣文教基金會，2010年，頁191-209。

林玉山、郭雪湖與陳進以「臺展三少年」的名號銜接東亞書畫傳統，寫生、工筆與筆墨韻味兼俱。二次大戰後，大陸書畫人士姚夢谷、胡克敏、馬壽華、黃君璧、傅狷夫等先後渡海來臺，日本與中國兩股文化浪潮在戰後激盪，加上新世代醉心現代抽象畫以及熱衷於傳統書畫之改革，臺灣水墨的發展已經大大地「偏離」了中原書畫的文人規範，以現代（抽象）與在地（寫生）為軸，開發出新的水墨品種，其DNA是多樣的，因此難以歸類其影響因素，雖然材質與工具上仍可見出傳統起源。

根據蕭瓊瑞的研究，戰後臺灣美術的發展大體以「學習新法」區隔於大陸的「汲古潤今」路線。臺灣的現代水墨「由『學習新法』路徑出發，所塑成的一種嶄新的『臺灣經驗』，與中國大陸自民初以來由『汲古潤今』一路所成就的水墨傳統，並無淵源。」<sup>7</sup>這種朝向新舊的分類固然方便地標定了兩岸水墨風格差異，但無法解釋臺灣水墨和中國傳統美學和新法之間的「藕斷絲連」的動態關係，例如：材質仍持續使用、美學觀念仍然被供奉為重要指導、創作者的來回移動等等。在筆者的觀察中，更多的是雜揉（hybridity）與流動的狀況。細究此二分架構，「汲古潤今」視水墨發展為一種文化傳遞，古今、甚至優劣的位階已不言而喻，涵納在「汲」與「潤」兩個動詞之內。「今」之所以有價值乃因「古」的啟示與帶領，是意義產生的所在，多少延續了「今不如古」的觀點（因此有「復古主義」的主張），而後來的「文化復興」的概念也多少影射這個看法。而「學習新法」的除了說明了西方現代藝術的影響，「新」也可能來自新環境的刺激（也就是在地化），現實的情況是創作實踐與觀念在個別藝術家與繪畫團體中均有變遷調整的跡象，如移動、遷徙、融合、改寫等等所帶來的衝擊等等。

事實上，被視為是中國文化指標性的水墨經歷了「正統國畫論爭」、國家化文化、中華文化復興運動、鄉土運動、現代化、本土化運動等等階段，要將臺灣的書畫完全視為中原文化的延長（一種另類「內地延長主義」的觀點）恐怕過於簡化，因此起源與從出的關係被確立後，中國傳統成為臺灣水墨的主要參考點。戰後，因著文化政治的激變，渡海來臺國畫家和臺籍日本畫家在沙龍展上的競爭有不同的創作主張，甚至衝突。「正統國畫論爭」撼動了臺灣的日本畫、傳統的中國畫，並產生創作分類的調整：國畫一、二部以及膠彩畫。筆者曾於〈臺灣戰後初期「正統國畫論爭」中的命名邏輯及文化認同想像（1946-1959）〉：微觀的文

---

<sup>7</sup> 蕭瓊瑞，〈中國美術現代化運動與臺灣地方性風格的形成——一個史的初步觀察〉，收錄於《臺灣美術史研究論文集》，臺中，伯亞，1991年，頁1-43。

化政治學探析)<sup>8</sup>探討這一段文化鬥爭的歷史，事件中再次確認是否認同中國文化成為日本殖民時期臺籍膠彩畫家的作品在省展系統中正不正統、符不符合「政治正確」的標準答案。這種施壓者（外省籍書畫家）和受壓者（本省籍日本畫畫家），立基於銜接傳統的命定論述。渡海帶來的是不可違逆的傳統，詮釋路徑指向原鄉；然而，後者的抵抗說詞則指向在地，以「寫生」帶來水墨變易鬆脫傳統「臨摹」的桎梏。例如王白淵為臺灣東洋畫家辯護的立論以詮釋東洋畫的脈源為國畫「北宗」，臺灣東洋畫之異於國畫乃地方化的結果，並沒有動搖文化國本云云：

本省畫家的國畫，係出自北宗即院體派者，當然其中有多少日本畫的風味，或是本省獨自的鄉土色，但由寫生即象形而出發，而達到氣韻生動者，為中國古典美術的最高秘訣，是故強辯以本省國畫為日本畫不是國畫者，係對藝術一知半解之言，不必置論。<sup>9</sup>

值得注意的是，這裡，王白淵將寫生與氣韻生動兩個概念視為臺灣與中原水墨的指標。而氣韻與否則是銜接中國正統藝術的判準，看來已脫離形式的檢視，進入理論論述的辯證。

臺灣水墨發展初期，明顯可以看到一種帶有抵抗性的拉鋸論述：用「寫生」取代「傳統」，用「新」說服「舊」，用「本土」延伸並淡化傳統指控的「異端」與「奴化」。「正統國畫」議題中，銜接中國傳統與否是雙方論辯的焦點，而尋找精準堅實的立論依據與修辭並能通暢地運用象徵操作，成為取得有利的文化位子的護身武器，也是戰後初期國民政府面臨國家文化之現代性危機的因應策略。個人的文化認同與國家的關係之形塑也因之顯現。溥心畬以「雖脫逸正宗，但多命意新穎、別成格調」鼓勵之，<sup>10</sup>這裡的邏輯暗示特別有趣：遠離正統仍然有其價值，而且報償是創新的、自成一格的。然而，堅持傳統正宗論者如劉國松以「偽傳統」抨擊臺籍畫家轉換「南畫」為「國畫」的諸種努力，自身與傳統有一段不算太短的差距卻視為正統。<sup>11</sup>其實，劉國松的抽象水墨也不是舊傳統，而是改革

<sup>8</sup> 廖新田，〈台灣戰後初期「正統國畫論爭」中的命名邏輯及文化認同想像（1946-1959）：微觀的文化政治學探析〉，《台灣美術四論：蠻荒文明，自然/文化，認同/差異，純粹/混雜》，臺北，典藏，2008年，頁61-109。

<sup>9</sup> 王白淵，〈臺灣美術運動史〉，《臺北文物》3卷4期，1955年，頁64。

<sup>10</sup> 〈溥心畬稱讚 中西融匯別成格調〉，《新生報》，1949年11月19日，第6版。

<sup>11</sup> 劉國松，〈為什麼把日本畫往國畫裡擠？九屆全省美展國畫部觀後〉，《聯合報》，1954年11月23日，第6版；劉國松，〈目前國畫的幾個重要問題〉，《文藝月報》2卷6期，1955年，頁7-8；

傳統元素成為現代抽象水墨。

傳統派以原鄉渡海為正統，透過藝術鬥爭持續掌握權力，寫生派則以地方化育作為因應（以「汲古潤今」作為緩衝），打開一條新路徑，兩者就此分道揚鑣。再加上劉國松的「項莊舞劍意在沛公」：為他的抽象水墨找到正當化的論述基礎，<sup>12</sup>這場國畫的正統性論爭捨「渡」（渡海，如渡海三家）而就「離」（離散，離家出走後乃自立門戶）是整個發展的趨勢。「渡」的觀念保留與觀照文化臍帶，而「離」的視野則關注主體自身的形塑，傾向採取傳統和斷裂的態度，兩者所形構的文化認同儼然是不同的狀態。在筆者看來，前者的主體性建構的企圖朝向外外部（遙遠的原鄉）聯結，後者則傾向重整內部成為獨立的個體（就地取材）。不過，筆者在〈近鄉情怯：臺灣近現代視覺藝術發展中本土意識的三種面貌〉<sup>13</sup>中指出本土化是一條不斷協商調整的歷程，僵化而固著的本土和傳統一樣不利於藝術的發展。問題的核心是：本土化如果走的不是「渡海」思維，而此遺緒一如殖民歷史，無法否認掩飾，那麼如何處理它，才能成功地成為獨立的文化體（與體系）？

臺灣水墨捨棄「渡海」論述的目的在於找尋在地化的新路徑，藉此並擺脫傳統中國論述的臍帶，形成可能的新的主體性。如此，臺灣的水墨方有可能擺脫國族色彩，在臺灣美術版圖中重新歸位、生根，成為臺灣美術的一部分，而非僅是以中原母文化來作為排除異己的口實，或當下臺灣藝術政策資源分配與分類的依憑。<sup>14</sup>

中國水墨的跨域與異化，和其所移居的在地文化融合成為新水墨形態與意識。水墨的離散作用在此不是分別、斷裂、或以原鄉文化為上，離散成為一種具有積極作用的調整水墨脈絡的作用力。前述這場海外實驗，說明臺灣水墨透過離散作用而在地化的觀點是可能的。糾結於傳統的再生，或纏繞於「渡海」後文化真實性的維持，無助於臺灣水墨本土化的發展，而離散觀點的提出，在這裡有了積極的本土化意義。如前所推論，從渡海到水墨本土化的文化邏輯如果無法擺脫去中國化或無根的疑慮（根據正統國畫論爭的歷史事件和來自中國的無根批評），那麼渡海到離散所獲的推論將正當化水墨本土化或臺灣化的結果，因為這個模式一

---

劉國松，〈看偽傳統派的傳統知識〉，1966年，收錄於《臨摹·寫生·創造》，臺北，文星書店，頁107-115。

<sup>12</sup> 廖新田，〈劉國松抽象水墨論述中氣韻的邏輯〉，《臺灣美術》104期，2016年，頁34-55。

<sup>13</sup> 廖新田，〈近鄉情怯：台灣近現代視覺藝術發展中本土意識的三種面貌〉，《文化研究》2期，2006年，頁167-209。

<sup>14</sup> 廖新田，〈用真作為疼惜在地美學實踐〉，《蘋果日報》，2016年6月10日，焦點評論，A17版。



如高行健、朱德群與趙無極的離散，他們的藝術成就不會被框限在文化原鄉的判準。類似的提問，吳繼濤在「渡·水墨南渡與在地變遷」展覽中敏銳地觀察到臺灣水墨內外交迫下的困境提問：

在經歷“正統國畫”爭論的衝突，與第一波民族自決鄉土運動，八〇年代過後的臺灣水墨，便夾雜在中原傳統、自動性抽象、異國移植與彩墨路線的集體潮流中載浮載沉；對這塊土地而言，正統書畫的逐漸僵化、混用西方形式的偏頗空洞，都曾經困擾過水墨書畫前進的力量。究竟如何才能能在文化傳承、引潤西學間，憑藉出自身的主體意識？<sup>15</sup>

這兩個詮釋路徑的差別在於：「渡海→本土化」vs.「渡海→離散（全球化）→本土化」，後者繞道全球化詮釋路徑，那麼本土水墨的另類風格的取得就有其可能。特別是，好的本土文化是流動與多樣態整合，而非僵化的、所謂原汁原味的本土，那樣的本土絕非來自「渡海」的傳承，而是來自以創造為尚的「離散」，如此才能讓本土具有創造性。<sup>16</sup>過去筆者探討臺灣美術的本土面貌，<sup>17</sup>而本研究試圖追溯其促成的動力來源「離散」則是企圖將「渡海→本土化」的模式以離散為中介探討變異與主體化的可能。

潘禧於「離散的夢土」策展論述中以「根」與「路」細緻地釐清其糾纏並建立起臺灣近當代水墨系譜的理論基礎與主體性，試圖打開異於起源與傳承邏輯的新論述：

對連接斷裂之間的藝術創作者而言，離散並非一種中斷，而是架起兩種差異之間的橋樑，因其為試圖融入在地的根源性的異質性，同時又保有自身與他者之間的差異性。離散雖被視為失根或者離根，在某一部分其實具有雙重「中心」的對話可能性。這種中心乃是「離散」的始源，包括家園、族群或者國家，或許我們可亦稱為「夢土」(dreamland)；另一部分則是離散者的居留地。前者被視為「根」(roots)，後者則是「路」(routes)。……根是離散者的夢土，那是記憶與過往；路是某種因緣而滯留的土地，屬於

<sup>15</sup> 吳繼濤，《渡·水墨南渡與在地變遷》，臺中，：華瀛藝術中心，2001年，頁4。

<sup>16</sup> 廖新田，〈近鄉情怯：台灣近現代視覺藝術發展中本土意識的三種面貌〉，《文化研究》2期，2006年，頁167-209。

<sup>17</sup> 同上註。

當下，也是相對於記憶的未來，引領著離散者邁向未知世界，同時又作為形塑當下為夢土的追尋。<sup>18</sup>

「離」的概念的提出，其所引發出來的論述想像，和「山水『合』璧」（「山水合璧——黃公望與富春山居圖特展」，國立故宮博物院，2011.6.2~2011.9.5）中「合」的概念異曲亦不同工，是朝向藝術主體性的重新探索與建立的思考，而非失落的彌補、縫合，甚或是佛洛伊德式的匱乏自卑。

總之，從渡海思維模式轉向離散思維模式，主要在試圖讓發展在臺灣百年的水墨有其文化主體性，而不必被貼上中國文化的標籤而不能融入臺灣文化社群之中。創作與理念上，臺灣水墨的本土蛻變，以倡議寫生為主，除前述正統國畫論爭中做為對抗論述的策略，傅狷夫走的是另一條師造化的路徑：以臺灣特殊的自然環境為師，轉化傳統創作元素，開創出風格獨具的臺灣水墨畫，一個地方性風格因此誕生，重新詮釋中國水墨離開中原後開枝散葉、自立門戶的藝術故事。

### 叁、傅狷夫的在地化水墨

前文提到兩個分歧點：一是戰後臺灣「正統國畫論爭」規範了水墨發展的路徑，其中氣韻生動論述扮演一定角色，特別是劉國松推動抽象水墨和對臺灣的日本畫家的「偽傳統」不滿。<sup>19</sup>另一方面，對氣韻生動著墨甚深的徐復觀強調自然外形之把握與精神之超越這兩者不可偏廢，這和劉的革中鋒的命和抽象化水墨（即中國畫與抽象殊途同歸：寫實→變形→寫意→抽象）是截然不同的態度。<sup>20</sup>其次，寫生的觀念是臺灣畫家在這場「正統國畫論爭」辯論中重要的立論。事實上，傅狷夫也曾針對國畫與日本畫提出看法，實則持比較寬容中道的立場：

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目，……所以國畫與日本畫，其間絕無是非的存在。研究藝術本無國界之分，我們沒有理由來予以限制。……總之，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通的原則，就是以創造為貴。<sup>21</sup>

<sup>18</sup> 潘潘，〈離散的美學——生命之旅與歸程的臺灣近當代水墨世界〉，刊於《離散的夢土》，宜蘭，蘭陽文教基金會，2016年，頁7。

<sup>19</sup> 同註12。

<sup>20</sup> 甚至是自然美學觀也是相對的。劉國松認為形象是壓抑、抽象是解放，而徐復觀在《中國繪畫精神》第三章〈釋氣韻生動〉在最後一個註解（註106）意有所指的說自然的超越如氣韻生動主張才是大自由、大解放：「現代的抽象藝術，蓋始於對自然之壓迫感。實則只是自己未曾淨化的心，壓迫自己的心。」同註1，頁224。相關論爭分析，參閱註12。

<sup>21</sup> 傅狷夫，〈心香室畫譚〉，1952年，收錄於國立歷史博物館，《傅狷夫的藝術世界：論文集》。臺北，國立歷史博物館，1999年，頁13-14。

但他也認為日本畫欠缺「沉厚之氣」，並強調發揚傳統文化的重要：「切莫遺忘國畫的真精神——筆、墨、神、韻」<sup>22</sup>。

其次，傅狷夫的寫生來自「外師造化中得心源」的書畫傳統，雖然不像是林玉山、郭雪湖、王白淵等人在正統國畫論爭中是為了自己創作的正當性起而激辯。在〈漫談國畫的改革〉一文中強調創新形式、意義、筆墨，非得致力於寫生不可，也聯繫到謝赫的六法論述：

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……<sup>23</sup>

他曾在《蘇花道中》(圖2)題識：「寫生求其意足即止」，<sup>24</sup>呼應早年來臺的體悟：「畫本無法，若一味求工，反失之板滯矣」。<sup>25</sup>傅狷夫 33 歲時結識陳之佛(1896-1962)。創作實踐上，陳也強調從寫生出發，但「高明之處是超越了客觀之形，在形似之外更得其神采，可謂來自寫生，又高於寫生。」<sup>26</sup>對於寫生，陳之佛有獨到的看法，認為是創作之首要：

寫生、觀察便是使畫家對於一切表現對象的生活狀況及其形態動態都得到深刻的了解，也就能夠奪得造化之妙……<sup>27</sup>

這位 1919 年進入東京美術學校工藝圖案科的高材生，其創作觀念，特別是寫生，也不難理解非全然來自師造化的理論，而是結合了日本的藝術觀。因此，傅狷夫向當時在四川重慶中央大學藝術系任教的陳師請益，也間接地獲得這些跨國的藝術知識，因此極為相近。

<sup>22</sup> 傅狷夫，〈閒話畫壇〉，1946 年，收錄於國立歷史博物館，《傅狷夫的藝術世界：論文集》，臺北，國立歷史博物館，1999 年，頁 11。

<sup>23</sup> 傅狷夫，〈漫談國畫的改革〉，1951 年，收錄於國立歷史博物館，《傅狷夫的藝術世界：論文集》，臺北，國立歷史博物館，1999 年，頁 17。

<sup>24</sup> 國立歷史博物館，《傅狷夫的藝術世界：水墨畫》，臺北，國立歷史博物館，頁 104。

<sup>25</sup> 傅狷夫，《試新》題款，《傅狷夫的藝術世界：水墨畫》，臺北，國立歷史博物館，1950 年，頁 40。

<sup>26</sup> 陳傳席、顧平著，《陳之佛》，臺北，藝術家，2003 年，頁 74。

<sup>27</sup> 陳之佛，〈談宋元明清各時代的花鳥畫〉，轉引自陳傳席、顧平著，《陳之佛》，臺北，藝術家，2003 年，頁 139。

藝術創作的「意到」，才是主要考量。黃光男曾提及，正統國畫論爭及水墨改革的辯論，他雖然沒有真正涉入，但「內心深處，卻觸發他省思的力量」<sup>28</sup>。傅狷夫深知六法之道，<sup>29</sup>反而是推遲氣韻生動的探究而樂見鑽研其他較具體可行的五法（看法和郭若虛相似）：

南齊謝赫所創的六法，其中的氣韻生動是抽象的，詮釋愈多，愈覺模糊，所謂一涉言筌，便落跡象了。故從事於此者應先多研究體會其餘的五法，一旦水到渠成，氣韻生動的端倪，不求自現矣。<sup>30</sup>

在一段回應文章中，傅狷夫對六法的見解是相當務實而客觀的，從創作的角度公允地給予各法應有的功能，以傳移模寫為例：

六法中的「傳移模寫」，原先也是對工筆人物畫而言，所以不必歸罪於它。至於臨摹二字，要分開來用，因為臨是看了稿本畫，摹是把紙絹覆蓋在稿上畫，是兩種不同的方法。在應用上，可以如此說：書法可臨可摹，工筆畫可臨可摹，寫意畫可臨不可摹。<sup>31</sup>

另外，在一段少見的反諷式的幽默描述中，藉由一位食古不化的畫者口中操練「氣韻生動」口號用以說明這個概念可能帶來的「負面」效應：

文章是自己的好，自古通病，繪畫亦然，也是眾所週知。因為如此，就發生了許多可笑的事。「啊！若干年來，畫不出好東西，但這幾幅，認為是我以往未有的得意之作，您瞧，章法筆墨……」「六法之中以氣韻生動為第一」，朋友！您評評看，氣韻生動這四個字，我這幾幅應該當之無愧吧！<sup>32</sup>

<sup>28</sup> 黃光男，〈傅狷夫藝術創造性之研究〉，《傅狷夫的藝術世界：水墨畫》，臺北，國立歷史博物館，1999年，頁9。

<sup>29</sup> 〈心香室漫談〉十四：「南齊謝赫，是繪畫六法的創說者。他畫人像，不必對著人面細細端詳，只要看一下，便即落筆，而能畫得神情畢肖……」參閱傅狷夫，〈心香室漫談〉，1967年，收錄於國立歷史博物館，《傅狷夫的藝術世界：論文集》，臺北，國立歷史博物館，1999年，頁35。

<sup>30</sup> 傅狷夫，〈心香室談片〉，1967年，收錄於國立歷史博物館，《傅狷夫的藝術世界：論文集》，臺北，國立歷史博物館，1999年，頁46。

<sup>31</sup> 傅狷夫，〈讀「國畫要變嗎？」有感〉，1967年，收錄於國立歷史博物館，《傅狷夫的藝術世界：論文集》，臺北，國立歷史博物館，1999年，頁56。

<sup>32</sup> 〈心香室漫談〉六，同註29，頁28。

不必過度拘泥於類似六法傳統，正是傅狷夫在這一段「寓言」之後的建議，因為以古法為正統、圭臬者，實忽略今人的創造性與地域之個別性。一份三頁手稿〈談氣韻生動〉的結論也反映這種無須盲目跟隨虛飄的見解（圖3）：

氣韻生動在繪畫法則上所佔的地位固然重要，但高談深奧玄虛的理論，終於使人茫茫然而於事毫無裨益。所以我們應該把這個問題簡單明瞭的弄清楚，而且要使其切于實用才行。

這是極為務實的態度，在深知中國藝術史中氣韻理論演繹之後的深刻體悟。避開氣韻的模糊，傅談「韻」是從比較具體的創作層面切入，也就是從可執行面出發，沒有「高處不勝寒」的神秘感：

畫面形式，實無規則可言，只是墨韻、筆意、色調、虛實、疏密、濃淡、聚散、遠近、大小安排得有韻律節奏……<sup>33</sup>

在形神方面（對照於本文第一節徐復觀氣韻生動摘論第4點），傅也認為兩者兼備為佳，並再次進階為遺貌取神的寫意，<sup>34</sup>可見他並不忽略氣韻生動所揭示的內涵，只是更重視務實面。他說：「國畫欲不落跡象，固非從規矩入手不可，但往往有一入規矩而不得復出者如欲求不落跡象譚（談）和容易哉！」<sup>35</sup>陳之佛曾致函傅從渲染入手，以求靈氣生動：「畫山水於渲染一事頗關重要，倘渲染得宜，則雲氣生動，統體皆靈。」<sup>36</sup>也是從技術層次追求抽象的目標，想法與做法是一貫的。

傅狷夫非常重視藝術批評。<sup>37</sup>諸多評論中對他的寫生式水墨，甚少以氣韻生

<sup>33</sup> 傅狷夫，〈隨感錄〉，（未註年代），收錄於國立歷史博物館，《傅狷夫的藝術世界：論文集》，臺北，國立歷史博物館，1999年，頁71。

<sup>34</sup> 傅狷夫，〈心香室談片〉，1967年，收錄於國立歷史博物館，《傅狷夫的藝術世界：論文集》，臺北，國立歷史博物館，1999年，頁52。

<sup>35</sup> 傅狷夫，《溪山人家》題款，1956年，收錄於周淑蕙編，《傅狷夫教授百歲誕辰紀念書畫集》，臺北，臺灣藝術大學，2009年，頁38。

<sup>36</sup> 陳之佛，斯舜威釋評，《陳之佛致傅狷夫手札六十九通釋評》，杭州，浙江人民美術出版社，2011年，頁198。轉引自劉芳如，〈傅狷夫先生家族捐贈文物概述〉，《傅狷夫先生家族捐贈文物圖錄》，臺北，故宮，2017年，頁282。

<sup>37</sup> 傅狷夫，〈漫談畫展和發揚我國美術的正當途徑〉，1954年，收錄於國立歷史博物館，《傅狷夫的藝術世界：論文集》，臺北，國立歷史博物館，1999年，頁19-21。另參閱〈心香室漫談〉六，同註29，頁29。

動評價之。除了黃光男的〈躍動的畫境：寫在傅狷夫書畫集前〉有這麼一段評述提及：

傅狷夫教授體察國畫創作的要件：是時代精神、環境影響，以及個人才思的寄寓，不論是求六法中的氣韻生動，或四格中的神逸，都必須在繪畫本質上有所體認才能表現出傑出的作品，國畫寫生才能具有實質的意義。……其中的重點，在於肉眼能觀察到的真實，是臺灣山水的壯麗與亞熱帶氣溫所孕育的熱情，而心靈上則感受到充滿生生不息的氣氛……<sup>38</sup>

這裡，寫生體現了藝術意義與書畫傳統，同時具體地反映了時代與在地精神，結合理想與現實於一爐，也是傅氏鼓勵學生身體力行的展現<sup>39</sup>。這個逆反的模式襯托出寫生觀念的重要：寫生把握了現實生活環境的變遷與時代社會的需求（不論來自內在還是外在），並發揚書畫傳統與呼應藝術精神（「在地時空→觀察寫生→書畫傳統→藝術精神」）。而傳統書畫因古典的積累，可說是由上而下模式：「氣韻生動→筆墨表現→特定時空主題」。兩者明顯的差異在於前者體現了藝術家特定時空環境下活生生的美感體驗與實踐，因此作品是因時因地因人制宜的，或許並不直接對應於藝術教條，卻是靈動而有潛在性，符合藝術的探索與超越精神。因此我們理解到傅狷夫面對臺灣特有的山川紋理，乃發展出不同的皴法如裂罅皴、點漬諸技法予以「傳神寫照」之。傳統書畫模式規制了特定的美學範疇，時空條件的變因都必須服膺在該教條之下，因而地方性的表現反倒是有可能被壓抑的。因此，傅狷夫的水墨實踐，在歷經傳統嚴格的洗禮與環境的刺激下，成為傅申所論定的「臺灣山水的代言人」，是「被公認為最能表現臺灣山水意境和風貌的國畫家」。<sup>40</sup>在這篇重要而深刻的評析中，他極準確地定位了傅狷夫在臺灣水墨史上的特殊貢獻與地位，以區別於其他渡海畫家的傳承傳統書畫風格，更融合古代寫意與現代寫生，相當深刻精彩而具有強烈的史觀評價，同時涵蓋了藝術與社會環境的諸種文化與政治因素所完成的判斷：

<sup>38</sup> 黃光男，〈躍動的畫境：寫在傅狷夫書畫集前〉，1992年，收錄於國立歷史博物館，《傅狷夫的藝術世界：論文集》，臺北，國立歷史博物館，1999年，頁186。

<sup>39</sup> 當時一封寫給學生羅振賢的一封信中，他說：「欲達其目的，仍在勤習與多看，空想無益耳。總之，任何事必須篤行實踐，方始有所體會，藝術於此尤為重要，否則，能說不能行，仍徒然也。」林佳穎、陳侶佐編，《傅狷夫書札集粹》，臺北，臺灣藝術大學，2009年，頁44。

<sup>40</sup> 傅申，〈雲水雙絕 裂罅無儔：傅狷夫先生八十畫展感言〉，1989年，收錄於國立歷史博物館，《傅狷夫的藝術世界：論文集》，臺北，國立歷史博物館，1999年，頁19-21。另參閱〈心香室漫談〉六，同註29，頁161。

狷翁在畫史的傳承上有一個特殊地位，他是將傳統的中國書法，活用在臺灣的自然山水上，然後使其在臺灣生根孳長的重要環節。由於時代的契機，轉變了畫家生活和創作的環境，使中國傳統的大陸山水畫風，在狷翁的作品裡顯示了轉型的趨向，並催生了完全屬於臺灣本土的中國山水畫。這樣的說法，容或有簡化和偏重的傾向，然而比較起同輩的許多大陸移居畫家，就其來臺後接受臺灣自然山水影響而導致風格轉變的程度，及影響力的深度和廣度都是有限這一點而言，是有其客觀的事實根據的。<sup>41</sup>

這樣的觀察，說明地方因素對傳統水墨的衝擊是有積極變遷的可能。傅家山水不但是鮮明的臺灣水墨風格，也是兩岸以及華人水墨藝術世界中一個極具啟發性的案例，誠如黃冬富所稱「戰後臺灣寫生山水畫導師」，<sup>42</sup>寫生在此標誌著臺灣山水畫創作的特性。

不過，眾多褒評中，傅狷夫作品被批評為有「水彩畫感」是最讓人錯愕不解的。傅狷夫當然知道水墨與水彩的差異，他曾在區別國畫與日本畫的文章中有日本畫「仍不能脫胎於中國畫與水彩畫」，並給予「用水重疊而不免缺乏沉厚之氣」的評價，雖然並非全然負面。<sup>43</sup>這些類似評論或疑問如下：

近來見其染色也嫌俗嬌。<sup>44</sup>

常常我們看了傅氏的作品之後，有難分它究竟是一張「國畫山水」還是「水彩風景」的感覺。<sup>45</sup>

他的畫雖是正統的國畫，然而其畫中的山、海、雲、樹以及石的素材均適用於水彩畫，……<sup>46</sup>

傅老功力不弱，是觀水有得進而試探其源流變化之作。只是有一點近似西洋水彩畫的風貌，古人不曾這麼畫過。<sup>47</sup>

<sup>41</sup>同上註，162。

<sup>42</sup> 黃冬富，〈戰後台灣寫生山水畫導師——試論傅狷夫山水畫風特質及其時代意義〉，《傅狷夫教授書畫藝術風格發展學術研討會論文集》，臺北，臺藝大，2017年，頁75-92。

<sup>43</sup> 同註21。

<sup>44</sup> 黃祖蔭，〈明日的國畫家〉，1979年，收錄於國立歷史博物館，《傅狷夫的藝術世界：論文集》，臺北，國立歷史博物館，1999年，頁109。

<sup>45</sup> 范丹忱，〈畫家中達人傅狷夫〉，（年代不詳），收錄於國立歷史博物館，《傅狷夫的藝術世界：論文集》，臺北，國立歷史博物館，1999年，頁129。

<sup>46</sup> 李奇茂，〈傅狷夫其人其畫〉，1989年，收錄於國立歷史博物館，《傅狷夫的藝術世界：論文集》，臺北，國立歷史博物館，1999年，頁153。

<sup>47</sup> 李霖燦，〈裂罅皴的詮釋：讀傅狷夫山水有得〉，1989年，收錄於國立歷史博物館，《傅狷夫的

傅申的評論清楚地解釋了傅狷夫點染和水彩畫的差別：

狷翁自創的彩色點漬法，具有時代特色，是二十世紀的產物，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植基於深度的傳統，雖已蛻變出來，仍然是不折不扣的國畫。<sup>48</sup>

筆墨功夫一直以來都是傅狷夫最重視的修為，和西洋水彩畫有所聯想是相當大的誤解，也可能是因為文人情懷為現實生活情調逐漸取代，以及地誌學式的表現(臺灣地方命名為畫題，如塔山、大里等)出現在傅家山水所致。從《雲沙小艇》(1947，圖4)到《圓通寺側》(約1950，圖5)，從《梧桐庭院》(1947，圖6)到《北港遊蹤》(1955，圖7)，從《山光雲影》(1945，圖8)到《郊遊記事》(約1955，圖9)，不只是畫題的改變，也是觀念、技法、心境的轉折。面對臺灣濕潤的環境，以實驗性表現特殊的地理紋路，線條減少、點染增加所呈現的效果，自然和大陸山水有所不同，若說因此和水彩畫接近也只是視覺的表象，是沒有任何學理依據的。表面的相似不等於內容相似，藝術作品圖像的解析總是需要以作品的內外要素綜合衡量方臻客觀。他發明新皴法以能真切地描繪所見所感，是水墨渲染與沒骨效果而非水彩式的塗抹填色，此差異在創作思維上是巨大的。

#### 肆、小結：橘越淮而為枳？

戰後初期，島內文化鬥爭因著去殖民與回歸中國文化而成為政策主流，造成認同的困擾、甚至痛苦可以想見。這種意識型態(如中原文化是臺灣文化的嫡系，其次摹本，等而下之就是「庶出」)至今仍然遺存，並視為藝術批評的架構。在一本2008年中國藝術研究院的博士論文〈亂象與主流——臺灣當代美術的文化生態〉中，以「無根性」描述臺灣藝術發展的根本問題。論文主題「亂象」，定義了本土化的實質為「去西方化」與「去中國化」，並警告臺灣文化本土化導致「文化失憶」的狀態。<sup>49</sup>以傳統為唯一判準，無形中形成了文化霸權，忽略文化藝術演繹的內部細節與發展的可能性，那是人類社會無法拒絕的時空因素，因而

---

藝術世界：論文集》，臺北，國立歷史博物館，1999年，頁163。

<sup>48</sup> 同註40，頁160。

<sup>49</sup> 陳明，〈亂象與主流——台灣當代美術的文化生態〉，中國藝術研究院博士論文，2008年。



無法看出其差異，因為答案已在這高低差序的固著架構中早就被確定。<sup>50</sup>楚戈和陳克環兩人也曾認為傅的作品稍缺傳統的境界與詩意要求，<sup>51</sup>反映出傳統書畫美學（如氣韻、意境、神形、虛實、渾厚、巧拙等）依然是水墨畫品質的判準，而強調寫生和地方性的主題凸顯傅家水墨的興趣已從氣韻生動的想像移轉到現實世界中畫家與環境真正的美感互動了。至於橘優枳劣？品種不同，自是無比較之必要，各有優缺特色，有文化原鄉牢不可破的概念者，期間隱藏的恐怕是文化優越心態或某種中心論（如歐洲中心論）作祟吧！

這篇論文從氣韻生動展開離散的旅程（以正統國畫論爭為例），提出「渡海→離散（全球化）→本土化」模式，而從寫生與水墨地方化結束問題的討論（以傅狷夫水墨為例），再提出「在地時空→觀察寫生→書畫傳統→藝術精神」，目的在於從臺灣水墨發展的軸線檢視水墨藝術在臺灣的意義，並且更能釐清臺灣水墨和中原水墨的異同與競合。可以肯定的是，傅狷夫的水墨演繹證明寫生在臺灣水墨發展的重要性，而傳統論述中如氣韻生動的美學觀念已逐漸為寫生所融和，更貼近地方脈動，而不是遙遠時空的空靈召喚。不過，寫生是路徑、手段，不是終極目標，透過寫生促成眼心手的重新協商，開啟新的表現形式與視覺語彙，以實踐藝術與美學的理想才是核心。傳統的發揚比傳統的保存更為重要，因此無不無根、失不失憶已無關宏旨了。換言之，臺灣水墨的發展可以從縱向架構轉向橫向架構的思考，重新定位其價值與關係取向，或可更為精準地掌握水墨藝術的在地意義與精神。水墨畫在戰後七十年的發展演變中，傅狷夫無疑是臺灣水墨的「新地方色彩」（有別於日治時期的「地方色彩」）的開創者，也是中國傳統書畫在時空離散下一位典型的創新藝術家。傅老曾有一回應文〈讀「國畫要變嗎？」有感〉<sup>52</sup>，「國畫」真的要變嗎？從 1951 年的〈漫談國畫的改革〉，又從其創作發展的傑出成果來看，傅狷夫所追求的臺灣水墨新世界，答案昭然若揭。

<sup>50</sup> 廖新田，〈就《臺灣前衛藝術的主流化及其危機》一文與陳明先生商榷〉，《藝術國際》，2011 年 6 月 7 日，<http://review.artintern.net/html.php?id=16980>（瀏覽日期：2016 年 12 月 10 日）

<sup>51</sup> 楚戈說：「他山水的結構佈局不能和他技巧上的領悟同時並進。他的觀察只限於『實地』的觀察，以致於影響他『捲起千堆雪』的海濤之境界不能更為開闊，他的『萬竿煙雲』也只能使我們喜愛不能令我們達到那契合的陶醉的境界。」（但，楚又矛盾地在這段之前說他並未脫古出新：「他筆法中過『碎』的缺點也日漸消失，而渲染與用墨也漸趨渾厚（過去作品較薄），但他的思想仍然無法擺脫古人是我所惋惜的。」）（楚戈，〈傅狷夫的國畫〉，1966 年，收錄於國立歷史博物館，《傅狷夫的藝術世界：論文集》，臺北，國立歷史博物館，1999 年，頁 90。）陳克環說：「國畫的表現手法是抽象而非寫實，以寫實來表現物象予國畫以更明確的實質感，但以地評限上的太陽來寫落日，比起『巴山夜雨』中以山溪激流寫夜雨，究竟缺少了一些詩意，藍天似不若無色之天的無極無限更具哲意。」（陳克環，〈傅師之「變」〉，1977 年，收錄於國立歷史博物館，《傅狷夫的藝術世界：論文集》，臺北，國立歷史博物館，1999 年，頁 107。）

<sup>52</sup> 同註 31。

最後，觀念演繹上，本文無意將氣韻生動與寫生分割再加以對立，或將帶有理論意涵的前者和帶有實踐意涵的後者混為一談；從創作角度而言，兩者是並行不悖互相幫襯的。「從氣韻到寫生」指涉一種水墨創作觀念焦點的遷移而非消長——從文化政治的「正統國畫論爭」到在地性的寫生山水的確立。毋寧的，本文企圖從理論文本發展的比較，重新檢視與再詮釋氣韻和寫生這兩個水墨藝術中不可或缺又不分軒輊的觀念如何在臺灣的文化脈絡與藝術家的在地實踐中有了新的面貌與意涵。「寫生」除了作為創作上是不可或缺的實踐原則，也因著臺灣特殊的歷史情境將它放入文化與藝術的論述脈絡中來思考——描寫臺灣地景的生命紋理，因此「寫生」二字因為這樣的風土演繹而有著更崇高的意義。



國立台灣美術館  
*National Taiwan Museum of Fine Arts*

## 參考書目

### 中文論著

- 王白淵，〈臺灣美術運動史〉，《臺北文物》3卷4期，頁16-64，1955年。
- 吳繼濤，《渡·水墨南渡與在地變遷》，臺中，華瀛藝術中心，2001年。
- 周淑蕙編，《傅狷夫教授百歲誕辰紀念書畫集》，臺北，臺灣藝術大學，2009年。
- 林佳穎、陳侶佐編，《傅狷夫書札集粹》，臺北，臺灣藝術大學，2009年。
- 徐復觀，《中國繪畫精神》，臺北，學生書局，1981年。
- 國立故宮博物院，《傅狷夫先生家族捐贈文物圖錄》，臺北，故宮，2017年。
- 國立歷史博物館，《傅狷夫的藝術世界：水墨畫》，臺北，國立歷史博物館，1999年。
- 國立歷史博物館，《傅狷夫的藝術世界：論文集》，臺北，國立歷史博物館，1999年。
- 陳之佛，斯舜威釋評，《陳之佛致傅狷夫手札六十九通釋評》，杭州，浙江人民美術出版社，2011年。
- 陳明，《亂象與主流——臺灣當代美術的文化生態》，杭州，中國藝術研究院博士論文，2008。
- 陳傳席、顧平著，《陳之佛》，臺北，藝術家，2003年。
- 黃冬富，〈戰後臺灣寫生山水畫導師——試論傅狷夫山水畫風特質及其時代意義〉，《傅狷夫教授書畫藝術風格發展學術研討會論文集》，臺北，臺藝大，2017年，頁75-92。
- 黃英哲，《漂泊與越境：兩岸文化人的移動》，臺北，臺大出版中心，2016年。
- 新生報，〈溥心畬稱讚 中西融匯別成格調〉，《新生報》，1949年11月19日，第6版。
- 廖新田，〈用真作為疼惜在地美學實踐〉，《蘋果日報》，2016年6月10日，A17版。
- 廖新田，〈明清、日治時期大臺北地區美術的發展〉，刊於《日治時期臺灣官辦美展(1927-1943)圖錄與論文集》，臺北，勤宣文教基金會，2010，頁191-209。
- 廖新田，〈近鄉情怯：臺灣近現代視覺藝術發展中本土意識的三種面貌〉，《文化研究》2期，2006年，頁167-209。
- 廖新田，〈劉國松抽象水墨論述中氣韻的邏輯〉，《臺灣美術》104期，2016年，頁34-55。

廖新田，《臺灣美術四論：蠻荒 / 文明，自然 / 文化，認同 / 差異，純粹 / 混雜》，  
臺北，典藏，2008 年。

劉國松，〈目前國畫的幾個重要問題〉，《文藝月報》2 卷 6 期，頁 7-8，1955。

劉國松，〈為什麼把日本畫往國畫裡擠？九屆全省美展國畫部觀後〉，《聯合報》，  
1954 年 11 月 23 日，第 6 版。

劉國松，《臨摹·寫生·創造》，臺北，文星書店，1966 年。

潘禧，《傅狷夫美育思想研究：筆墨·風土·臺灣美感》，臺北，臺灣藝術大學，  
2009 年。

潘禧，《離散的夢土》，宜蘭，蘭陽文教基金會，2016 年。

蕭瓊瑞，《臺灣美術史研究論文集》，臺中，伯亞，1991 年。

#### 其他（網路資料）

廖新田，〈就《臺灣前衛藝術的主流化及其危機》一文與陳明先生商榷〉，《藝術  
國際》，2011 年 6 月 7 日，<http://review.artintern.net/html.php?id=16980>（瀏覽  
日期：2016 年 12 月 10 日）

國立台灣美術館  
National Taiwan Museum of Fine Arts