

十分山水十分詩

江體山水詩中看

陳錦梅

中國文人向來是具有典型性和類群性意義的社會身分，由其所發展出來的文化基本理論，皆建築在以「心」為本體的「抒情傳統」之大架構上，共同演繹出中國抒情傳統之譜系。文人畫便是其中的一環，它承載著文人特殊的「情感與形式」，融詩、書、畫於一爐的綜合藝術。回顧文人畫最初的人文精神探討，蘇東坡〈文與可墨竹屏風贊〉見端倪：「與可之文，其德之糟粕；與可之詩，其文之毫末。詩不能盡，溢而為書，變

而為畫，皆詩之餘。」一句「皆詩之餘」，間接道出詩是中國文化的縮影；當蘇軾稱許王維：「味摩詰之詩，詩中有畫；觀摩詰之畫，畫中有詩。」時，「文人畫」通過文學化、詩化的深化儀式而合一。歷代論詩畫關係時，宋人張舜民稱詩為無形畫，畫為無聲詩；至元代黃公望便以「聲」來指稱二者的關係，清初王原祁更稱「詩畫、音畫相通」；以此視之，元清的詩畫關係已從以繪畫為主體的審美標準，轉向以詩歌為主導的

審美意識，逐漸以「聲」的要素作為審美，甚而取攤破的詩法，致力於筆墨抽象結構給予新釋。而南渡來台的江兆申在溥心畬的建議下先詩後畫，他如何接續甚而推進畫史上的詩畫進程？衍生出本文「江體山水詩中看」的一探究竟。

台灣水墨畫壇與江兆申的自我創作定位

光復後的台灣文化面臨正統與改革，以及外來美術思潮的交鋒，如

何「現代」又「自主」，成為台灣畫家生命場域中共同的議題。第一次於一九五七—一九七〇年間的國際抽象主義，寫生成為傳統的改良關鍵。第二次於一九七〇年代初，在全球經濟衰退影響的大前提下西方的現實主義、超寫實主義與台灣在國際外交一連串挫折回歸台灣鄉土文藝的風潮不謀而合。第三次於一九八〇年代，全球後現代其多元、自由的精神特徵，在台灣經濟繁榮的浮現及民國七十六年的解嚴，開啓後現代主義與新文人畫的對話。綜觀《靈漚類稿》一百四十七首詩作中，內容除了能見度最高的緣情身影外，尚含言志審美的觀畫詩，江兆申透過這些詩作，陳述了他對時代敏銳的體察與自我的定位。

一九六九年〈題畫〉

我心有所寄，下筆無今古，
於古亦今，生兒忽齊父，
索劍莫刻舟，索音莫膠柱，
我筆寫我心，我心隨所取，
可念壽陵人，量足以適履。

這首詩的時代背景，足以反應後殖民地台灣對外來文化的影響焦慮，

國際抽象主義引入，產生激進的西化現象。江兆申以「我」響應「道」的「創生原理」。自可不受拘泥「下筆無今古」、「我筆寫我心，我心隨所取」超然獨立自足，甚至更積極「於古亦今」，賦於變通的神來之筆，即陳朝姚最《續古畫品錄》：「質沿古意而文變今情」的詮釋精神。

一九六一年〈贈傅狷夫〉

飛來黛色細絲冷，亂出青叢鶯雀疑，
正似西湖二三月，十分山水十分詩。

即以肯定辭肯首「寫生」台灣新土的創作方向，救脫國畫於改革困境。此「寫生」並非單純僅畫其所見的地理經驗，而是寫其所見之「感」，「要畫這種畫，必要到大自然中去盤桓、去感受、去吸收，然後用自己的思想，存精去滓，大幅度的割捨，加以再組織，……此時『意蘊』和『技法』也很難分」，故稱揚傅狷夫之寫生如意象的篩子「十分山水十分詩」。

一九八〇年〈庚申十一月自摩耶精舍歸賦呈大千居士〉

丁椿鶴膝佑陵書，掛樹靈猿老易圖，

勝日山堂清睡足，好分餘墨到蝸居。

描繪張大千畫室的壁上陳列，展示著其師曾熙臨寫〈石門頌〉勁挺逸韻的筆跡和其母所繪貓蝶嬉戲的「耄耋圖」。詩人既稱許大千不忘本，又讚揚別開生面的能量；其所創造出潑墨、潑彩畫風，既與西洋抽象呼應，亦能發揮傳統水墨之趣，因而道出向大千先生「好分餘墨到蝸居」的歎羨。

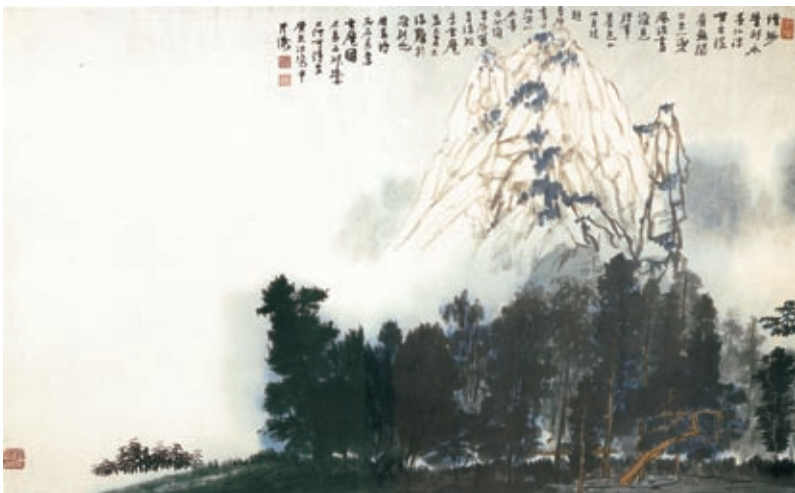
一九九〇年〈寄鮑弘達〉

放翁詩思如湧泉，行誣坐默動萬首，
隔溪達者接古歡，腕底江河翁與耦，
十日水石窮搜摩，短松架壑趨嵯峨，
三面臨虛一面活，攀高走險絕雲蘿，
我生迂愚別有嗜，仰望長天訝天闊，
坐凜山風入鬢霜，朦朧不覺雙眸豁，
飛螢點點入青林，月照寒塘界林末。

一九八七年的解嚴和一九九一年的故宮職退，致使江兆申致力於兩岸的文化交流。此詩闡述黃山雄奇靈秀的通體美，鮑弘達搜摩神韻，江兆申坐凜心會，盡在「有別」的審美觀，展現無遺。江先生以「物我合一」的臨場感說「我」，以「望」、



圖二 張大千 溪山寬句

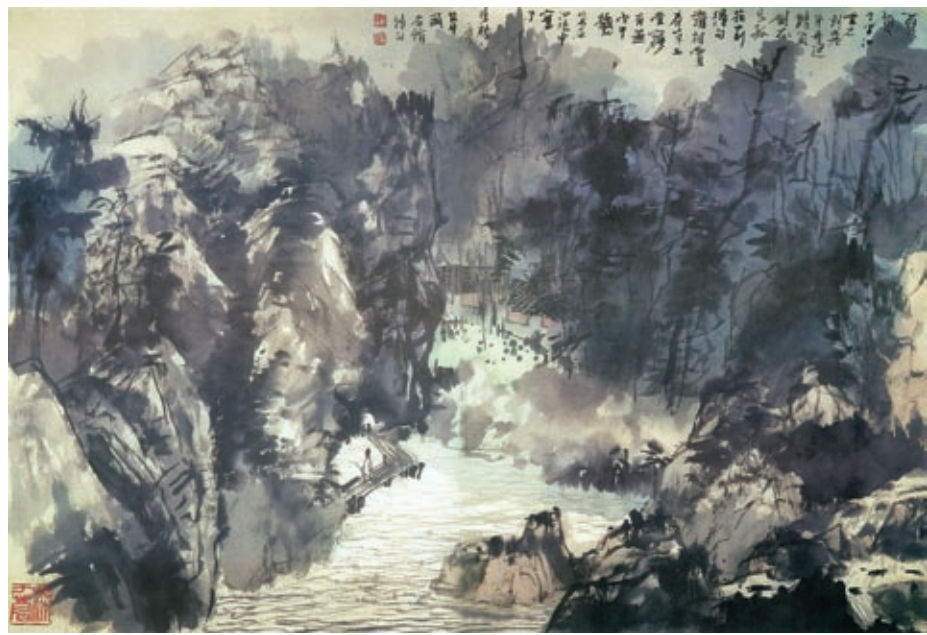


圖三 江兆申 林隙棹舟 1983

深淺分其層次，間用石綠、淺絳；行筆流利，墨色酣暢，有如一番滂沱大雨，清心之氣瀾漫。款書：「千里江雲不到吳，斗邊龍氣劍長孤；花前得句誰相賞，春草西堂夢有無。」這首題畫詩出現了互補畫意的絃外之音，透露出江兆申企圖據《晉書》卷三十六《張華傳》，來詮釋畫家筆墨自如之

妙筆如張華、雷煥得天地之華的龍泉、太阿雙劍；當劍忽於腰間躍出墮入水時，不見劍，但見兩龍，各長數丈，須臾，光彩照水，波浪驚沸。一如《寬句》通幅用筆自由狂放，直、橫、欹、側，變化無窮；此大寫意的神采，實得之於張大千一九七三《溪山寬句》（圖二）後的融視。但《張

華傳》中最後雙劍盡失的情節，對於江兆申又是何種寓意呢？真正藝術最高的境界是莊子得魚忘筌的以技進道；江兆申如何跳脫南張北溥的雙劍，使自己得之於劍又失之於劍，完成自我煉鑄的書寫，才是他最想要「寬句」。江先生藉力使力思考著如果張大千的以色破墨、王原祁以雲氣之「虛」破山體之「實」，是《圖畫見聞誌》：「畫小石者，每留素以生雲，或借地而為雪，其破墨之功，尤為難也。」所言的改革變化之功，那他要將自己的「破體」的靈視將指向何方？一九八一《陸劍南詩意》款書：「翠崖紅棧鬱參差，小益初程景最奇；誰向毫端收拾得，李將軍畫少陵詩。辛酉入夏，山居作此，取陸劍南詩補白。」道出玄機，以「李將軍畫少陵詩」隱喻自家「技法」與「境界」的改革方向。明言的宣示，則在一九八三《林隙棹舟》（圖三）款書：「縹緲營邱水墨仙，浮空出沒有無間。爾來一變風流畫，誰見將軍著色山。此東坡題晉卿句。北宋以水墨為尚，惟晉卿寫青綠效李雲麾，蓋大



圖一 江兆申 寬句 1978

「坐」、「入」等「訝」、「凜」、「覺」的感覺語言，融入「心眼」的主觀意識，表達「造境」的界域。綜合諸詩所提出的看法，歸納得其連環相扣的思想核心語：「古

今」、「我心」、「我意」、「自運」的「獨立精神」。這股與自然和古今典範爭功的精神，直與當時水墨改革的時代之聲相呼，且是江兆申的自我定位的泉源。

十分山水十分詩——圖像時間化的實踐

「成功的文學作品是焦慮的完成，而非焦慮的紓解。」江先生肯定黃賓虹、傅狷夫、張大千為現代水墨改革的典範，然超越典範必須有所變，才能代雄，這便是「我筆寫我心」的妙用。

李將軍畫少陵詩——「以書染天」破體新語的發現

「藝術家一定要有所發現，不是生活本身，就是表現的手段。」在江兆申詩畫練意的參照系中，吾人發現江先生將詩、畫、園林三者視為藝術同體表現。詩法的借句等同於園林借景、相當於畫家對典範的寬句。考察江先生明示詩作借句、借景的使用記錄於一九九四《題畫南洋海棠》「瓔珞纏枝淚掛腮，多情紅雨

臥蒼苔，英雄早謝歌風意，一寸相思一寸灰。借句」所借者李商隱《無題》詩句、一九八〇《庚申十一月自摩耶精舍歸賦呈大千居士》「一弓小拓回旋地，卻引青山入檻來。」「指點煙茫對鷺翎，好峰能借別家青」所借者溪河兩岸風景於林園。無論是借句、借景，皆能鑲嵌詩句於詩中、稼接景物於園中，形成詩中詩、景中景。被引用的詩句、景觀是一種凝象，又是一種符號，被刻意建構為某種多聲話語：是李商隱的聲音，詩裏海棠花的聲音、又譬況江兆申的聲音，層層道出際遇的滄桑。這是一個重新被「妝點」的句子，置入引號，多重聲音交相回盪，同時將自己放進典範的系譜，成為激盪火花的古今參照系。這種創作模式也出現在一九七九《湖山小景》「偶作湖山小景，隨意點染，圖成覺在夏禹玉趙吳興之間，昔人於文字有所謂闡與古合者，此意或亦似之。」借畫史典範入畫似於文字借句，等於為一九七八《寬句》作了後註。試看《寬句》（圖一）畫中水墨渲染為主，以濃淡



圖五 江兆申 靜影沉壁 1984

染天」的自家語；既傳達六朝文「浮光躍金，靜影沉璧」的畫境，又別裁於黃賓虹的古籀（夜山圖意）（圖六）。獨具詩學審美的江兆申認為畫家除了應以「目」顯「色」於自然之外，還要以「聽」、「觸」、「嗅」感通「自然」，一九八五〈銀潢瀉月〉（圖七）妙用傳統雪圖留白的技法寫夜。運用董、范直皴和馬、夏斧直劈側皴法交互運用，加以墨色烘染，僅讓微妙的留白處集中於方圓、直斜不同的北宋山頭，如白紗輕瀉；類比右邊峽峙黝深山石傾瀉而出的白暇隙泉，如水霧流光，「聲色交響」。二意象並列的效應共同指向畫幅左下背山圍林深處的虛室世界，有一白衣文士靜坐，夜讀「臥聽銀潢瀉月聲」。一九八七〈春華畫錦〉（圖八），則藉由左右相傾的線條，企圖營造線上景物隱喻的伏流動勢；獨樹一格的色感，除了線上景物交織「春華」突破輪廓線的花青外，則在其餘畫面空曠的留白處散發淡赭、淡綠的清潤渲染，暗示春光潛暖的作用，天地盡見一片通透的波光，清新可人；



圖四 江兆申 江干煮茗 1984

青大綠難於雅馴也。用其詩而反其意。雲麾固不易為，營邱又何可得至。」傳達「古為今用，用古不拘泥於古，需要高人的才情和膽識，勾勒未必李將軍不可，水墨也不一定效法李營邱，把兩種前人截然不同的畫法並用，照樣可以成爲一幅好畫。」再詳而言之，則是一九八二〈闊浦遙山〉款題的自我詮釋：「作畫總以粗細、濃澹、枯濕、疏密、大小、夷險、繁簡、遠近、輕重相間變化。繁者不使人厭其詳，簡者不使人覺其略，其中佈置總宜斟酌。腹稿既成，下筆便無顧忌，然後漸近自然。」這種「用其詩而反其意」之「不同的畫法並用」，顯示了江兆申欲以詩法「對比反襯」入「筆墨造境」，且視「用其詩而反其意」的遣詞爲「化語」，向典範挑戰。一九八四〈江干煮茗〉（圖四）款書顯示，畫家欲以文徵仲畫品茶圖之文本與謝靈運「餘霞散綺，澄江淨練」詩意對話。畫中藉陀坡後方崛起兩個李唐樣式的塔峰和對岸的頂天群嶺以及浮柱、暗礁，皆以長短交互的折帶乾筆寫出不同方

向圭片所結組的山石造型，且從左至右賦色紫、紅、澄、黃、青綠的墨彩，令光源中的色澤，透過大白鏡江的折射對比出色帶分明的彩虹，朗現於連壁天幕，以呈現自己設色能雅馴李思訓大青大綠，又能改造文徵明〈林樹煎茶圖卷〉細碎的小塊面爲空勾賦彩的大色塊，以展現自家領悟謝靈運詩意的繪畫理想。一九八四〈靜影沉璧〉（圖五），畫題辭道出：「浮光躍金，靜影沉璧，六朝之文有畫意者。然國人作圖，不畫光影，故夜山極難爲；近人惟黃樸老擅爲之，樸翁本色畫便蹊徑模糊，不拘形相，螺蚓直是古拙書。以拙筆近之，知相去逾遠矣。甲子秋夜偶然發思，因復記之庶幾以書染天。」且看江兆申如何「用其詩而反其意」成功地傳達這樣的新視域，畫中「書染」的「空勾單彩」，猶如銀月駐蹕的語彙，在原本相鄰的「靜影」山體陪襯下，遂令「浮光」破出的意象倍加明顯；這種以自運楷隸的「空勾單彩」和積迭墨山並列，兼具寫實與抽象的時間語彙，江兆申特別命名爲「以書



圖七 江兆申 銀漢瀉月 1985

王原祁〈華山秋色〉有皴和沒骨的遠嶺之間，稼接李思訓「空勾填淡赭」呈現兼具「描寫性」、「抽象性」、的「日景映壁」的氛圍，不但如王原祁的「空靈白雲」具有攤破山體之實的「虛實相生」效果，同時增加畫意深遂高遠的迢遞感，遂令今日「溪亭」的空間有了更濃烈懷舊的「時間書寫」。自此之後他快馬加鞭積極地在畫史的系譜尋覓造境如老杜沈鬱頓挫的理想典範石濤、黃公望、夏圭，活用他們〈黃山圖〉〈遊張公洞之圖〉奇石撼人的幻象氣勢、〈富春山居〉縱橫畫風、〈溪山清遠〉以樹石表現連景中分景的造景法，完成巨幅大作一九九〇〈清輝娛人〉、〈高山急峽〉、一九九一〈彭蠡秋光〉、〈長林大澤〉，展現大氣開合，晴嵐幽谷，山勢儼然的磅礴氣度。以「奇悍無等倫」之「楷隸渾筆」創造等齊張大千「元氣盡淋漓」之「以色潑墨」，分別以「筆」、「墨」之雙峰，力鼎於水墨的現代化與抽象化。脫盡窠臼，從張大千「好分餘墨到蝸居」的影子，出張大千的影子。

無聲之詩亦有聲——「迴旋視域」的江體山水

職退故宮，隱居揭涉園的悠閒，從容與自然處，顯現了江兆申與時代的語義，已從故宮集大成的挑戰典範走向揭涉自然，與自然爭功的階段。這是接續「聲畫」尚未竟功的努力，因此盡令畫作的主體專注於日月之「浮光與情韻」的「時間」圖像，處處呈顯懷古詩景中最常見的殘陽明月、山川流水、花開花落等意象，傳達自然之常與人文之變的對比結構模式，實現自己山水畫的空間經驗時間化。於是他寫揭涉園中〈南洋海棠〉、〈秋溪寒漲〉，台灣山行的〈山行紀遊〉、〈瀉白浮清〉、〈風斗櫃〉、〈八通關〉，大陸紀遊的〈嚴陵釣台〉、〈西子湖〉、〈黃山〉，緬泰紀遊的〈夾岸長林〉，莫不運用景的空間經驗來詮釋時光情韻，從眼前實景「天地」轉入時間「悠悠」的情操表現。其中〈秋溪寒漲〉陰雨新晴、〈八通關〉山體陰陽、〈園居圖〉與〈夾岸長林〉兩岸明暗，皆以詩法的「對比」語彙呈



圖六 黃賓虹 夜山圖意 浙江博物館藏

「日比玻璃，皆光明故」，「日似玻璃光，亦必具玻璃聲矣。」畫境泉湧

李賀「羲和日敲玻璃聲」的天音交響。以簡喻繁的筆墨，如借最精簡的文字，營造意象豐富的絕句，特饒現代感。江兆申藉此二畫妙顯「曲喻」之美感——「聲畫」，打破常人感官的邏輯性，予人「無理」的感受，最終

的目的在於附加「空勾單彩」流光化的時間韻律。

當技法造境的自家「破體」新語發現後，緊接著是杜甫沉鬱頓挫境界的巨幅挑戰。一九八八〈溪亭話舊〉（圖九）款書：「杜工部詠畫詩皆深得畫詣，後世畫人之擅文字者□□閩筆能與杜公磨壘相搏，蓋筆不

能勝也。戊辰中秋後偶作大幢，因取工部戲題王宰畫山水歌題白。」充滿對杜甫就畫論畫的敬意，欲以杜甫對王宰「工遠勢古莫比，咫尺應須論萬里。焉得并州快剪刀，剪取吳松半江水。」的妙境讚譽，化為自我攀登的指標，向古今典範所建立視覺化「開合、起伏」的龍脈爭功。江兆申曾在《故宮讀畫劄記》稱許王原祁〈華山秋色〉（圖十）：「此畫累石成山。而不覺細碎。蓋用墨渾厚。足以總攝全體。雲煙漫漶。是黑中求白。實裡求虛。遂使近山益形突出。背山漸澹。漸簡。漸小。而層次因之井然矣。」因此他覓句〈華山秋色〉為〈溪亭話舊〉的藍本，二畫皆筆墨細膩與視野高遠；石象結構佈局由左而右上，右邊以「白雲」、「留白水域」映襯，構成相當耐看、耐想的畫面。但江兆申山石的視覺程式，已從王原祁的鑿頭積壘，轉向夏圭〈溪山清遠〉、陸治〈溪山仙館〉深具指向式的斜崗和圭角造型而層見疊出，可謂變王原祁之「渾碎」為更「簡潔的大山」；遠景的天色，更在



圖十 清 王原祁 華山秋色 國立故宮博物院藏

平台相互暉映，又和近、遠景的空勾「日景映壁」對映，形成「夏晴映碧晚晴幽」當對句日景交疊遞進的複合意象，這是江兆申以「三個日山境趣時生」換骨王原祁〈山中早春圖〉（圖十二）以「十個臺地向勢指引」的新曲獻唱。以少總多的「音畫」經營功力，無論就有形視覺色彩意象的突顯或無形時間之質地以及波光聲韻的豐富表現，其藝術的精煉度都比王原祁尤勝一籌，充滿簡約俐落的現代風。然它與懷古詩法「人事與自然對比」的「時間化」圖式，顯然還不是江兆申「圖像時間化」最理想的視域。

陳世驥說：「流動和含蓄，可說是時間在詩中示意作用的兩個根本條件。」如果說懷古詩「流水」的晝夜不捨，最能點現時間的恆常流動；而山語矗立，穩固篤定，最不具流動意象。江兆申理應專注於「水」，但他反其道而行，他要山也能流水化，一方面顯現江兆申「好奇求變」的個人特質；另一方面以符合「向山問道」文人畫之永遠的哲理詰問。一九九四〈山窗寄靜〉（圖十三）的題款「錄辛稼軒長短句，愛其山居情味且達道任天動靜無不自適。」吐露了這個情意結。「如何寫道的川流不息」，「挑戰山水空間揭示時間的永恆」，

正是江兆申的終極目標。江兆申藉揭涉園的山窗一角揭開自己與道的對話。畫中前景為四合院居所，屋前大樹濃蔭，主客促膝談心，院中翠草青綠，怪石獨立。屋後擎崗拔起，山脊曠野層延，間有小路梯階可通綠蔭環繞的幽亭，眺望幽遠的湖光山色；小徑之傍，山勢巍然雄峻，山根巖穴聳牙，深邃神奇。處處皆流露可居可遊可望的山水精神。此作與陸治〈飛閣凭江〉（圖十四），同為「上實下虛」之構圖，極為特殊。二人最不同處在於江兆申變法陸治邊角為正面中軸——「俯仰之間，奇崛頓挫」永恆不息的循環性，形成的主因將題款由常規的遠景放置前景，且遠景以最簡約的空勾與沒骨清楚交代，然遠景筆法一經蘇軾「以書入畫」的要求，已由寫實入抒情，是時間心跡的嵌入。一如前景之朗現，誠如書法時間之本質：等於昭告了「線條」是中國藝術造型的根本元素，是中華文化獨有的特徵，是文人畫辨識的標記。雖一反視覺常態，卻呈現其構圖之奧妙如同絕句律詩之「首句押韻式」——「尾首句



圖八 江兆申 春華畫錦 1987

現畫意的視覺化，賦予最能在畫面直接訴諸「自然與人事」的對比結構模式。

江兆申深賞杜甫，這株心苗，

遠在年幼為許承堯先生補杜甫草唐詩集時，已深深埋下，影響範圍至深至大。再看他在成就詩人之道時，視杜甫為可學可敬的對象；作畫時題畫以老杜，從其詩境悟畫境；亦在一九八五研究唐寅時，從詩路的辨味，可以分出唐寅與朱曜作者的不同，論及朱曜的「誤入雲龍山路下」學自杜甫〈秋興八首〉「香稻啄餘鸚鵡粒，碧梧棲老鳳凰枝。佳人拾翠春相問，仙侶同舟晚更移。」杜甫「倒裝句」比「鸚鵡啄餘香稻粒，鳳凰棲老碧梧枝」原句，因變平板為頓挫，語勢健峻，可以增加「意」的深度，且出於自然，而朱曜的倒裝卻是為平仄所限。就純詩論的

觀點，江兆申對老杜摘句批評目的在評估詩句的價值，藉以闡發詩句的意義特性和語言技巧；被摘引的詩句往往具備兩個共通點：一是對偶句，一是描寫景物，此正顯示中國詩歌在形式上講究對偶，在內容上注重意象表達的藝術特點，江兆申這一批評策略反映了一種特殊的詩學旨趣和美學的要求。才學敏捷的他乘此詩翼於畫翼，我們知道對偶句位置經營於七律的「中間聯」，相當於畫境的「過接映帶間」，能使整個龍脈活潑其間，一九九四〈清江一曲〉（圖十一），即做了這樣的處理，中景這顆空勾的綠石，靈透無比地嵌映在文士草堂的後方，不但與草堂上空勾如鏡的綠景



圖九 江兆申 溪亭話舊 1988



圖十二 王原祁 山中早春圖 遼寧省博物館藏

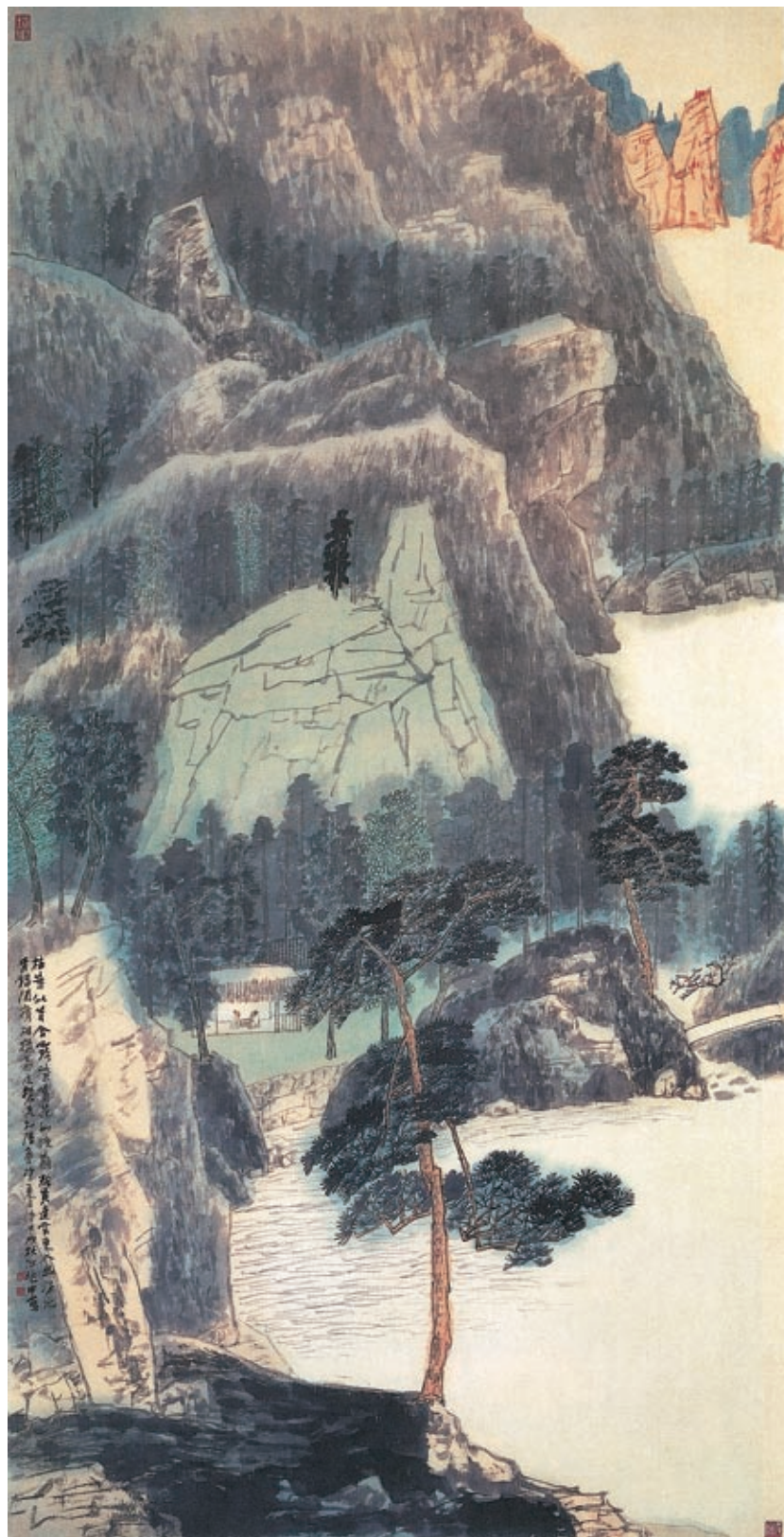
引言)：「徽南民間建築，如見『桃花源裏人家』之餘韻。」追憶江兆申選擇埔里起造揭涉園的因由——「當初是因要到近合歡山處，途過埔里，覺和家鄉安徽歙縣風光十分近似，因而興起退休後住往的想法。」這些的誘因，觸發畫家將徽居的四合院、桃源洞的美麗傳奇，以及揭涉園、隱喻畫中，形成陶、辛、江、俞的促膝對談；映照著辛棄疾長短句中「北山移」、「盤古序」、「輞川圖」的心

靈圖像，幕幕流轉，歷久而彌新。一首無聲亦有聲的生命樂章，古往今來的文化交流，兩岸山光的地理交錯，一一在「質而實綺，耀而實腴」的畫風呈現。

翻開晚明清初的畫史，董其昌研究文化偶像王維的雪景「江山雪霽」，發現王維畫風以直皴為基調。又當他詮釋〈杜陵詩意圖〉時，融合沒骨、青綠山水，以及多少含皴法線條在內，或以色線代替墨線即稱沒

骨山水的模式新詮唐代沒骨山水，來寫惠山道中之所見；石濤筆下的〈東坡詩意——細雨虬松圖〉、〈陶淵明詩意圖〉亦如是，這是他們以筆法最樸素的古風對心中偶像所獻上的敬意。

江兆申的〈山窗寄靜〉，便融合了漢唐山水的語彙精華，以人物畫榜題的方式書寫題畫詞，圈圍空間寫前景庭院，中景是王維直皴式山崗，後景是沒骨、空勾、直皴的匯聚。所不同的是江兆申以其解衣盤礴虛涵能納的創



圖十一 江兆申 清江一曲 1994

平仄格律必相同」的循環視域，凸顯江兆申「空間時間化」的成功創見。

眼在前景的最前方的詞題如同榜題，以行書文字所啓開心跡之旅，恰是傳達畫題長身松檢校萬里的生命質感。古來歸隱代表一種生命的理想選擇，其中的可貴，往往由感心之

物的外在境遇和生命理念的衝突所顯現。辛棄疾出生在一个具有強烈民族觀念的家庭，在南宋金人入侵之際，其公職軍旅流轉於滁州(安徽)、江西、兩湖、福建，整個生命的重心，則是他不忘收復中原的志意。而江兆申生長在重視文教的徽商家庭，在抗日期間，在安徽屯溪考取「江

南糧食購運委員會」後，隨職輾轉於江西、浙江、福建、江蘇之間；國共相爭之際，隨府南渡，整個生命的重心，則是他無法忘懷父親一心所欲栽培的文化志業。相似的地理經驗、理念固守，致使畫家在整修安徽舊居，為了呈顯安徽民居的建築所蘊含的內在精神，參閱俞宏理〈皖南徽派民居



圖十四 陸治 飛閣凭江 國立故宮博物院藏



圖十三 江兆申 山窗寄靜 1994 國立故宮博物院藏

造力，納進「若馬夏及李唐劉松年又是李大將軍之派，非吾曹當尚也。」

非董其昌主流的「鈎斂」山水。一、意譯李唐斧披直下的向勢為直斂，改用「淡」筆勾勒關荆、李唐的外在輪廓而加入直苔王原祁式的攤破，使其脊線形成開放性的造型，氣、色不受輪廓線限制而川流不息。二、且以篆法圓筆寫山石，建立自己的圓筆系統的筆墨表現形式，聯繫南北宗。三、

將李大將軍之派的「唐代山水」雅馴、素顏，以絕句律詩「首句押韻式」循環詩法之節奏，突破自己以詩

法「對比映襯」、「當對句的複合意象」、「倒裝句」出現於遠景或中遠景「過接映帶」的圖式，甚而打破傳統遠中近景三段論式的空間邏輯，呈現「回眸」的語彙，創造了有別於古今，言簡意賅川流不息的新視覺空間。

此外〈山窗寄靜〉實質囊括「時代之精神」中政治社會、科學文明、畫品的心境之一體三面的超越內涵。

不是嗎？因政治必須流亡，不能選擇的鄉疇鄉愁；因多元化後現代科學文明競爭焦慮，步入都市叢林，不自覺遠離的自然故鄉；因不能選擇的鄉疇鄉愁、不得已遠離的自然故鄉；皆在守拙筆韻，所開闢山水清音的心靈故鄉，撫平、擬補而超越了。誠如謝稚

柳的評價：「江兆申以清人之筆墨，運宋人之丘壑，而澤以時代之精神氣韻。就『時代之精神氣韻』，實與江兆申畫品的心境，相為表裏。……：因為人生的本質，一直在物質文明與精神自由的矛盾中相互衝突，由衝突而達平衡，由平衡而歸於和諧。所謂和諧，即是達到對世俗的超越，恢復到本真的世界，這一世界，便是純粹審美的藝術世界。」

結語

經由近人畫風而溯源古人，從時代觀察傳統，在時代與傳統中持有個

人風格，向來是江兆申創作的基調。

江兆申在接受蘇軾「詩畫本一律」的理念中，妙悟杜甫〈戲王宰畫山水圖歌〉、蘇軾〈跋王晉卿所藏著色山水畫〉兩首題畫詩和杜甫〈秋興〉詩法等審美意趣，透過「用筆破墨」的理論核心與「用其詩而反其意」的文本策略，令「筆墨」、「造型」、「章法」之「位置經營」統一於自運的「行隸楷篆之筆法」，凸顯自己的特質，創造「以書染天」兼具寫實與抽象的時間語彙和「迴旋視域」詩化的時間意境，作為「破體」的自家語

彙。保留典範足供辨識之特徵，而又能將典範轉化、挪移為自己獨特的江體山水，締造自我生命和文人畫南渡的新頁印記。

總而言之，詩之於江兆申繪畫的意義，實質涵蓋著（一）「即景即興」際遇抒情（二）詩情畫意的相濟相生（三）時代精神與個人風格並進（四）「與時俱進新視域」的一創新猷。江體山水在畫史上的詩畫進程，記上一筆推進的叩石功，絕對是無庸置疑的。■

作者為文化工作者