

質有趨靈

江兆申先生的書與畫

許郭璜

「茶原翰墨」捐贈作品中書畫六十幅，大抵出於一九九三至九六年間。山水為主，亦有花卉寫生，並兼用生宣、日製羅紋紙，以及雁皮紙等數種趣味殊異的材質來創作，展現出江先生嫺熟的繪畫技巧與獨絕風尚。

誠然，這幾年間所作乃凝集畢生之精萃，然檢視每個時期，儘管各具風貌，其實仍有軌躅可循。不妨從繪畫技法和表現內容兩方面來探索。

秉持傳統繪畫觀，筆法當是關鍵。依先生體驗，「練字是畫家訓練手的最好方法」，由於「手經過訓練，他的筆墨才有深趣。」所以他在書法方面精力於學，既深益廣，從青

年時期的楷、行、篆、隸，直至晚年，於篆書、草書、北碑，謹守法門，不廢臨池。凡此，無不冀望借書法之功入於畫筆。

從作品觀察，一九五〇至七

〇年間，方峻倔傲的筆調為歐陽詢（五五七—六四一）楷法的挹注；七〇年代後期，則由嚴謹的端楷化為流暢的行書筆意，線條婉轉靈動，毫端中滲入了潑灑淋漓的水墨趣味，擴展

出一種恣肆縱放的風采，湧現自信而雍容的器度。

八〇年代後，畫家告別歐法的險絕峻峭、神馳飛揚的揮灑，轉而傾向虞世南（五五八—六三八）、顏真卿（七〇九—七八五）的圓潤、厚重。畫法亦隨調度，落筆趨緩，烘染淡墨及色彩的層次增加；且在整理完墨、色之後，又再用濃墨局部醒提，使畫面顯示出更為端凝豐厚的質感。這種轉變，是在一九八四年前後，先生

六十歲之際。

「六十耳順」，是一個人生轉折的時期，對先生來說正是畫風再次變革的關鍵點。畫筆由放漸收，熟而後生，由巧趨拙，追求淳樸的藝術境界。這種崇尚拙趣的觀念，在其跋〈董其昌自書詩卷〉中表露無遺：

用筆遺墨之間，作書不能忘巧，作畫多能用拙，故書又不如畫。以畫推之，數百年一人而已。若以書論，則當時並馳爭先者，頗為不乏。惟其山

水能用拙，且不喜設色，亦不用人物點景，披頭亂服，蒼蒼莽莽，故真龍一出，而葉公反懼。

論趙孟頫亦持同見地：「與董思白質性相近者，索之古人，則有趙松雪，所謂先後兩文敏也。雖功力盡瘁於書，而繪事遠過於書，皆以畫能用拙。」

成就董、趙二家畫藝，為先生所稱許的皆出於「去巧取拙」。而跋此卷是甲子（一九八四）上元，時年正



圖一 江兆申 秋江曉黛 軸 1994 136×67公分 國立故宮博物院藏



圖五 江兆申 江山新雨 軸 1993 186×94公分 國立故宮博物院藏

是重視作者的思想而不過分重視寫生，……：「所謂『思想』，可與畫「理」相通。」

詮證其作，戊申（一九六八）年的〈花蓮紀游〉十二開冊（圖七），充分掌握了絕壁臨海的蘇花道，峽谷逼仄、擎天石壁的燕子口、九曲洞，

以及天祥、長春祠絕妙勝景等特質，裁減增添，采筆藻飾，亦正符合畫家不直接對景步趨圖繪的理念。

稍後，游阿里山，歸作紀游冊八開；以及游南投草屯九九峰、蘭陽平原、嘉義竹崎等地皆有寫景之作。大抵皆是見景生情，藉以發揮。

除此，「景」與「境」、「境」與「情」的錯綜相契，可舉二幅敘述。

〈泛舟〉作於一九七四年，是年冬天畫家遊南投草屯九九峰，見「叢山排雲，沿河西展，蒼崖幽靜處，潭水明瑩。」回來審視此作，覺得遊歷

樹〉（圖四）中刺銳如鐵針的樹鬚，不待多言，分明從篆書轉化而來。

此外，〈居之安〉（約一九九二）筆力雄渾的隸體，闊重儼然富篆書意味，結字莊嚴大度有顏真卿端楷的肅穆恢弘氣息，是晚年書法的新境界。此橫幀融合了篆、隸、楷體，打破形式藩籬，所散發出蒼鬱的渾厚感，可在〈江山新雨〉（圖五）、〈草嶺〉（圖六）圖中濃郁的墨色、凝重的筆法深切地感受到，畫家將筆墨挹注於圖象中，濃烈地迸裂

開來。毋需刻意營造，而自成風韻。

「寫景與敘情」，無疑地是先生山水畫創作的主軸。融情於景，陶鈞畫思，衍胸中丘壑，化自然美境。先生認為無論描繪任何實景，均要呈現自我意念。「景」與「情」的融合，即是外在物象與內在思緒的鑄鑄，否則只浮現視覺上的「眼觀」，無法提升至性靈的「心觀」，當然也難以傳遞繪畫藝術的特質。儘管畫風隨著年歲有所變化，回顧其一生所作，持此定則幾不更易，若地泉由裡往外湧

出，綿綿不絕；堅執的意志，不因時興而動搖，終生奉行不渝。

所以「景」之構築，要闊大深遠，依其見解，認為傳統的中國畫大都不從對景寫生入手，而是蒐集許多不同面向、層次的景物，加以安排組織而成，「山分十面，可入畫的不過一角；樹分四面，可入畫的不過一面。……身入名山，遠觀得其氣勢，近觀得其幽妙。」這種眼觀心照、造意為尚的取景理念，與董其昌主張：「當以天地為師，每每朝看雲氣變幻，絕近畫中山，樹有左看不入畫而右看入畫者，前後亦爾，看得熟自然傳神。」其理相近。注重的是「觀」，心領神會，與大自然契合為一。由此觀之，中國畫的「章法」並不全然等同西洋繪畫的「構圖」。

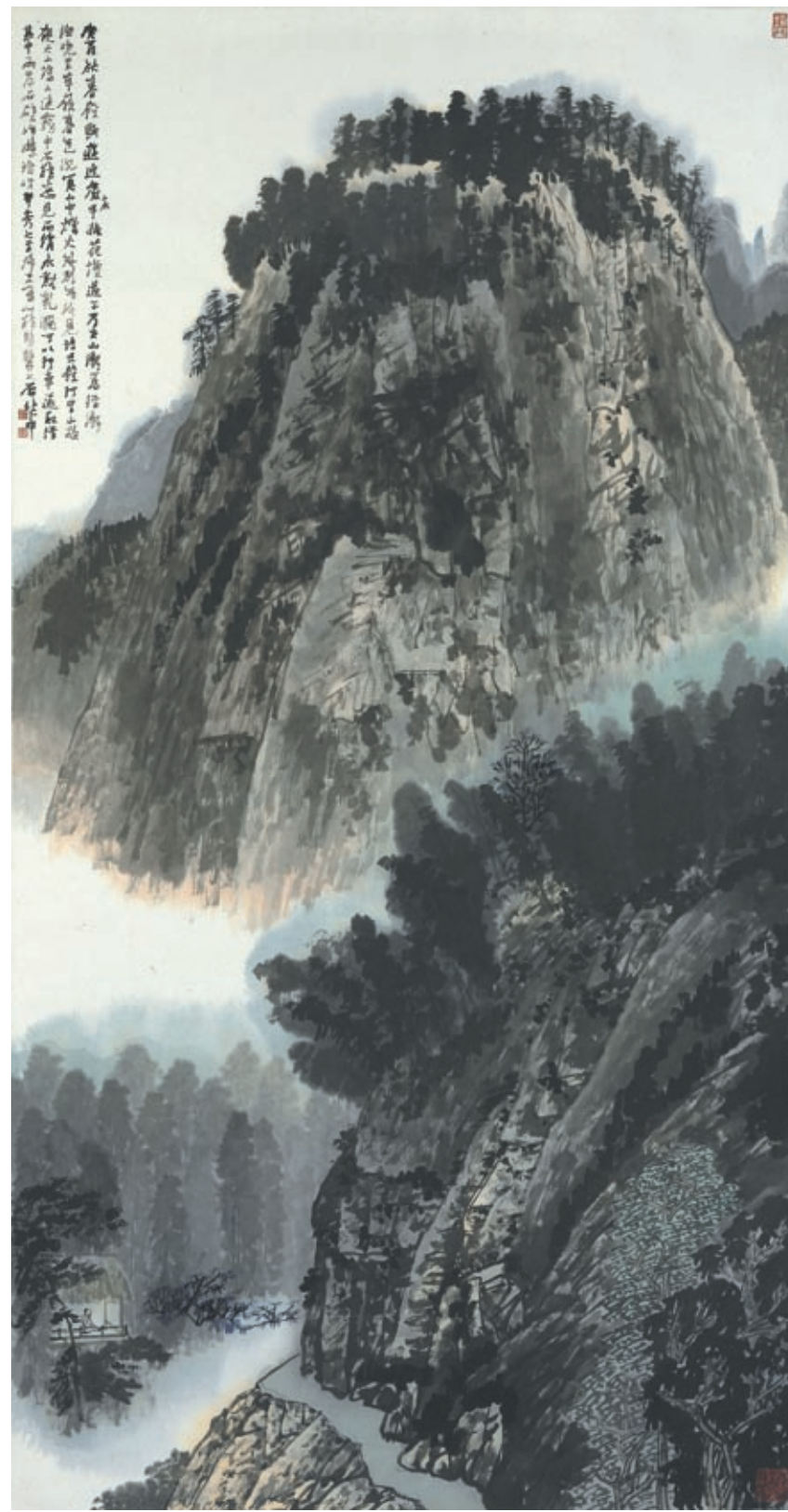
黃公望《寫山水訣》：「作畫祇是簡理字最緊要。唐吳融詩：『良工善得丹青理。』」闡述了自來久遠的繪畫觀。奉此圭臬，他並強調：「中國畫不論在那一個時代，或多或少的都在重視作者的主觀而不過分重視客觀的真實，因之處理畫面的方法



圖四 江兆申 山園鐵樹 軸 1994 138×69公分 國立故宮博物院藏



圖七 江兆申 花蓮紀游 十二開冊（局部） 1968 40.1×28.5公分 私人收藏



圖六 江兆申 草嶺 軸 1993 188×97公分 國立故宮博物院藏

所見與實景有相吻合處，後加題識，以記錄由。又〈夾岸長林〉（圖八）亦復如是，此圖先有草稿的勾勒，之後遊覽泰緬邊界的桂河，見河兩岸「林木高聳，水深平岸。」竹筏穿行其中，與原先的草圖隱然暗合，歸而

將未竟之作完成。

另外，〈雲巖霜樹〉（一九九四，見頁十五）是以山巖、雲海、奇松佈列，遠山植尖筍狀山峰，作者雖未題名出於黃山何峰何嶺，但描繪的則是黃嶠特色。這種意與神會的繪

畫觀與石濤有切合處，一如石濤在其〈山水精品〉冊中云：「余得黃山之性，不必指定其名，記上燕思道兄與昔時所游之處，神會之也。」毋庸註明，會心不遠，自是高妙。

一九九一年九月，先生辭別數



圖九 江兆申 風櫃斗 軸 1993 146×75公分 國立故宮博物院藏

參考文獻

1. 江兆申,〈書與畫〉,《故宮文物月刊》,一卷一期(1983年4月),頁105。
2. 江兆申,〈談中國文人畫〉,《故宮文物月刊》,四卷四期(1986年7月),頁27。
3. 江兆申,〈東西行腳〉,收於《靈滬類稿》,(台北:世界書局,1997),頁614。
4. 江兆申,〈跋董其昌白畫詩卷〉,收於《江兆申行書小楷集》,台北:圓神出版社,1997。
5. 李葉霜撰,《石濤的世界》(台北:雄獅圖書公司,1973),頁121。
6. 董其昌,《畫眼》,收於黃賓虹·鄧實編,《美術叢書》,初集第三輯,頁27。
7. 李義弘口述,楊武訓整理,〈未完成的畫〉,收於《江兆申紀念集》,頁141-143。

作者為本院書畫處退休同仁

一切歸於平澹的心緒：「吸茗其下，談往古來今，都不擇辭，興至則言，意索遂默，至不知今世是何世。」將滿山滿谷的芳芬，演作梅樹，並藉陸游梅花詩抒發：「何方可化身千億，一樹梅前一放翁。」化有形為無形，若獨立遺世，導引觀者思想的羽翼，隨著擴展無限延伸。

靈。畫家藉由「景、情、境」渾融精鍊的圖象，引領我們昇華到另一嶄新的藝術境界，而得到人生的真諦。一九七六年初春，先生歷覽壯麗的尼加拉瀑布後慨歎：「天下事不論是非美惡，只要到了最高的境界，都是畫不像，寫不成，說不得。」一九九六年五月他暢遊北寧、哲里木盟、西林格勒牧區。無盡草原、荒寒遼闊的北地景致，給畫家強烈的震撼。多年來創作經驗的累積，境界

的提昇，使他滿懷信心醞釀眼前景物，在心中勾勒著。然而，一個無法挽回的突然，沉痛地劃下了休止符。究竟其心目中的構思是如宋人〈小寒林圖〉（台北故宮）的平野景象？郭熙〈窠石平遠〉（北京故宮）的遼遠荒率？抑或許道寧〈漁父圖〉（美國堪薩斯博物館）的壯闊峻峭？令人好奇，令人深思。

十年公職生涯，隱居南投埔里鯉魚潭側，隨興行遊，以畫筆記述臺灣山林野趣，留下傳頌千古之作。

〈草嶺〉是阿里山、草嶺一帶紀行，畫家見鄉間綿密的樹林，崢嶸奇秀的山勢，有所啓發，而成此圖。〈籠蔥春茂〉（一九九四，見頁十八）畫中突起的山巒，用濃淡的墨色和濕潤的筆觸，堆疊層層的林木，豐沛的水墨表現，雖不知何地？但通

幅充滿了海島台灣夏季潮濕的潤澤，讀之倍感親切。

南投縣東埔鄉紀之游作（八通關）（一九九四，見頁二三），前畫巨岩斜劈而下，山腳白梅一株立大石上；緊鄰後方，紅樹鮮麗，背山高聳則佈滿了濃翠的杉樹林。此幅構圖簡，大開闔，畫家巧思，運用不同的色系以及疏朗與繁密的對比，構成活潑生動的畫面。以筆法論，落筆太

實，無所回護；過於取虛，難盡詮釋。輕重兩相得宜，虛實呼應，有了起伏，孕育氣勢，方是大境界。

至於將景與境的融合發揮到更為圓熟，可以〈風櫃斗〉（圖九）為例。此幀章法已脫離傳統結構形式，將花卉山水合一，老梅「枝似盤龍，花如剪素」，幅中迴盪著山谷間的清風和幽雅襲人的香氣。畫家在佈完景後，撫今追昔，靜聽天籟，敘述晚年



圖八 江兆申 夾岸長林 軸 1994 147×75公分 國立故宮博物院藏