



圖一 江兆申 赤壁圖 1979 70×132.5cm

醉素兩禿翁，追逐世好稱書工」。

（追逐世好稱書工）（東坡詩「顛張醉素兩禿翁，追逐世好稱書工」）。

蘇軾因烏臺詩案，蒙受不冤之屈，心中自是鬱悒不樂，謫居黃州時，放情山水，聽任自然。眼前所及盡是一片心靈風景，此地是否為三國

### 銘石紀行

蘇軾因烏臺詩案，蒙受不冤之屈，心中自是鬱悒不樂，謫居黃州時，放情山水，聽任自然。眼前所及盡是一片心靈風景，此地是否為三國

# 我為河漢接輿辭——

## 江體山水的題畫美學

陳錦梅

題畫詩可分為自題、他題兩類。

或為加深畫意，或為點明畫意之不足，或為平衡畫面空間，然為了詩畫之間於關聯性或畫面的統一性，觀畫經營，亦成必然。一九八〇〈既題堪白芍芍藥圖戲寄此並乞一枝〉：「君作宜春曼妙枝，我為河漢接輿辭，能分一朵寒家壁，好使蜂狂也不疑。」首句寫好友吳平作「宜春曼妙枝」，如同溱洧河畔初春的少女，從花的浪漫意象，著手輕盈的形姿；並敷色淡雅的靛青，象徵清俊野逸。次句寫自己受邀題字。倘在畫上題款必與其精神相呼應，並留意與畫面相和諧的佈局，於是詩人選擇清逸的「接輿辭」

（註二）題在畫幅上方，使之詩畫意境相得益彰，詩畫位置經營兼融一體。這首詩傳達了詩/畫的「意象互涉」和詩/圖的「位置經營」，間接點出江兆申對於題畫議題的重視。

### 江兆申與蘇軾

東坡這位文化史的全才，其動人之處，在於他的人生思考和文化性格的獨創性和超越性，比起陶淵明、王維、白居易，更具典型性和吸引力。其一生經歷兩次「在朝—外任—貶居」的過程，既經順境，復歷逆境。從生活實踐探索人生底蘊，承認人生悲哀又力求超越，這是東坡的思維特

質。中國繪畫在張彥遠認為風格進步完備的終結時，東坡提出唯一的因應之道即是重回古代大師作品，透過復古而創新。並在詩化的抒情言志下，進而追求「寫意」，改變了繪畫的功與意義。任真的陶淵明、詩畫佛的王維、忠貞愛國的杜甫、顏真卿，其生命形象，都在蘇軾的和陶詩、文人畫理論、書法的顏體復興，一一鮮活起來。將這群不隨時光消逝的文化典範，烙痕成日後一部中國文化接受史，成為後世文人競相仿效的對象。

東坡生命與文化的超越才性，深深地吸引江兆申的注意，潛移默化的力量，無遠弗屆。分別於

一九六一、一九六二詩作：〈東坡九百二十九歲生日集張惠老清齋〉、〈甲辰東坡生日王仲文家鴻假座寶齋〉，前者表達蘇軾愛國進策的智慧與辯才，後者傳意東坡自適的生命和忠君的深情。書藝創作：一九七九〈小楷書蘇東坡鳳翔八觀詩〉，接受其美學觀點，一九九〇〈行書蘇詩四屏〉、一九九二〈蘇詩軸〉、〈行書東坡梅花十句絕〉、一九九四〈四色宮絹行書蘇詩屏〉、〈行書赤壁二賦〉等，實踐其「造意無法」書學觀。一系列畫作計有：一九七九〈赤壁圖〉、一九八三〈赤壁舟遊〉、一九八四〈蘇子夜遊〉、一九八七〈東坡詩意圖〉、一九八九〈滄洲趣冊〉〈十開之七一前赤壁〉、一九九一〈東坡詩意圖〉、一九九二〈山水十六開〉〈之十三—後赤壁〉、一九九四〈後赤壁圖〉，展現

書齋：〈癩雲窩〉（坡詩「天上白雲如我癩，日高猶宿翠微巔」）。充分呼應東坡超然生命的影響力。

### 參與構圖的題畫

江兆申曾在一九五七年最困頓孤寂之際，寫下他對生命的體會〈釋生化〉：「寒窗獨坐，潮音夜喧，聲自億萬，莫可端倪，一波生而一浪息，一浪息而一波生，生化迭更，遂成無量數。……」（註二）隔代相呼蘇軾泛遊赤壁的「人生如夢」、「盛消衰長」、「怡然自得」，更以「生化迭更」的體悟來參與構圖的題畫。本文試從江體山水中寫東坡「赤壁」之文本者，共計六圖，來探討江氏別具風采的題畫美學，經筆者觀察可分為「銘石紀行」、「山水交影」、「天字漂雲」、「截斷語脈」、「反常合道」五種題款模式的意象經營。

濤裂岸，捲起千堆雪」的徵象；而另一客面向左邊仄直逼天的峭壁，但見一丹楓孤掛，即意象「一時多少豪傑」、「雄姿英發」。值得一提的，四人皆「面無五官」，一任他們的肢體語言、面向的穿插，感應萬類、超越太虛，這是畫家的神來之筆，不以目遇而以神遊，欲將觀者攝入赤壁浩瀚的時空去冥想……。

綜觀此兩幅款書氣象非凡，與舟中泛客，形成對角線的視域，別具「自然與人事」的對比。同樣落款於垂直的左壁上，長條直書，一瀉千里，目的在賦予高遠山體無比「氣勢」與「質感」，發出威臨觀者、震懾觀者的氣魄，此時無論畫中的旅人或畫外的觀眾，都將同喟宇宙雄偉而「人生如夢」了。

### 山水文影

前後赤壁賦是蘇軾〈念奴嬌——赤壁懷古〉的姐妹之作，可謂宋朝最著名的兩篇散賦。取材雖無一相似，意旨卻同一機軸。是蘇軾怡然心境的寫照，是莊子逍遙遊境界的描繪，同時也是江兆申胸中儲藏的丘壑。



圖二 江兆申 赤壁舟遊 1983 46×60cm

亂石崩雲，驚濤裂岸，捲起千堆雪。  
江山如畫，一時多少豪傑。  
遙想公瑾當年，小喬初嫁了，雄姿英發。  
羽扇綸巾，談笑間、檣虜灰飛煙滅。  
故國神遊，多情應笑我，早生華髮。  
人生如夢，一尊還酹江月。  
作為蘇軾的追隨者，江兆申如何以畫和詞呢？一九七九〈赤壁圖〉（圖一），始驅筆與之唱和。景象皆往畫幅邊緣分布，極力製造畫面的遼闊感。前景一株高挺的松樹，只露出其頂端。右下角一夜扁舟，舟中三人，正是東坡與客泛舟江上，主景一片連屏斷崖，則是名傳千古的赤壁，山石紋理造形雷霆萬鈞，江上近乎是波平如鏡，兩相比較，倍覺赤壁的突兀與雄奇，足見江兆申掌握了詞中上闕時空背景的廣闊鋪陳。至於如何在寧靜的江面暗示「驚濤裂岸」，以作為下闕從懷古到傷今的慷慨激昂呢？歷來畫家最常藉旅人「異時同圖」的重複出現，來展現敘事的內在時間。

江兆申跳脫這樣的框架，尋求其他與東坡相關的母題，以樹喻人。米芾曾形容蘇軾畫道：「作枯木，枝幹虬屈無端，石皴硬，亦奇奇怪怪無端，如其胸中盤鬱也。」蘇軾亦在〈書王定國所藏煙江疊嶂圖〉提到：「君不見武昌樊口幽絕處，東坡先生留五年。春風搖江天漠漠，暮雲卷雨山娟娟。丹楓香鴨伴水宿，長松落雪驚醉眠。」觸發江兆申創作的筆端，將之重重疊疊江上松、浮石楓，以其茂盛的生命力，作為松聲如濤似浪的聯想，或者「夸父鄧林」悲劇英雄的想像，類比「千古風流人物」、「一時多少豪傑」，希望讀者「發現敘述的關聯」，引起接受主體的「內源時間」。

一九八三〈赤壁舟遊〉（圖二）。本圖無論文本、母題皆與前幅相同，然構圖精煉，僅以兩崖開以及一楓一松的對峙方式，架開中軸江上舟的敘事舞台。舟中四人，童子楫槳與蘇軾端坐，二人正面對江，背後江面空靈幽遠；一客吹簫面向右側斜崖，觸目崖際虬松橫架，崖腳岩石崢嶸，隕石墜江，一如「亂石崩雲，驚

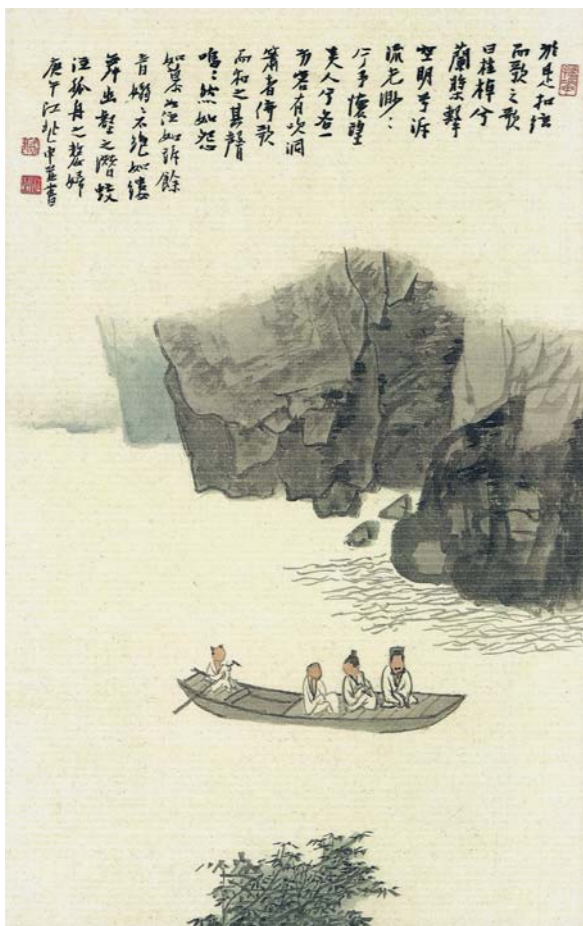


圖三 江兆申 蘇子夜遊 1984 49×60cm

境。總之無論題款或畫境，其審美意趣兼具「氣勢」與「神韻」。

**天宇漂雲**

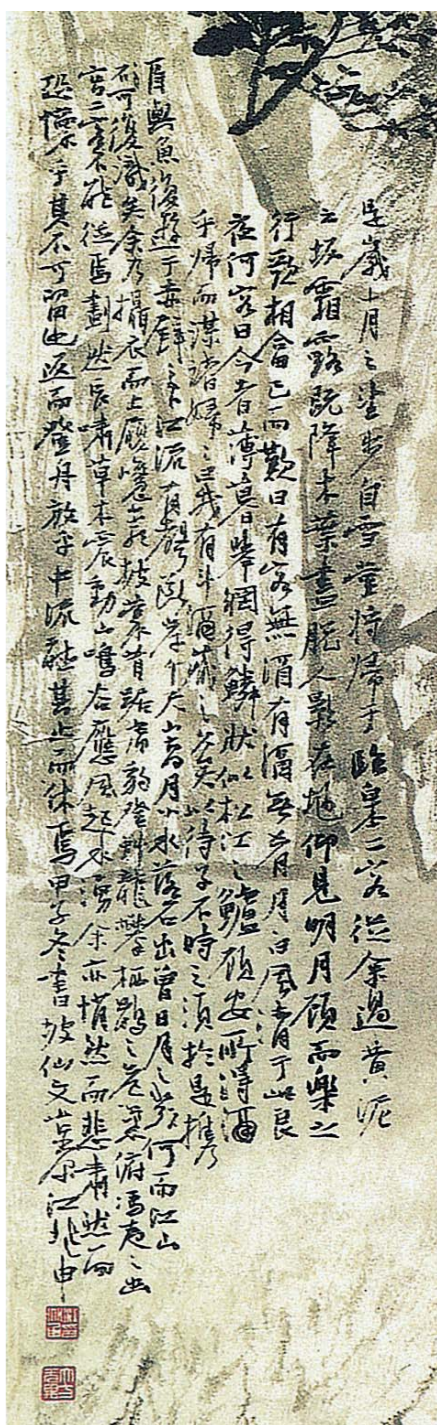
一九八九《滄洲趣冊》〈十開之七〉（圖四）。本幅構圖奇，留白特多，蒼逸之氣滿幅。一葉泛舟居中，下銜「露頂竹叢」，上接「無頂山屏」，即呈現水平的浩瀚。「浮見」的「半叢竹」、「半屏山」之物象，「不滿」於前後景遙遙相離的畫面，象徵「不圓滿」的「滄桑」，誠如款書：「於是扣絃而歌之，歌曰：桂棹



圖四 江兆申《滄洲趣冊》十開之七 1990 35×22cm

一九八四〈蘇子夜遊〉（圖三）他以落筆生風雨的畫才，練意蘇軾〈後赤壁賦〉：

是歲十月之望，步自雪堂，將歸于臨皋，二客從余過黃泥之坂，霜露既降，木葉盡脫，人影在地，仰見明月，顧而樂之，行歌相答。已而嘆曰：「有客無酒，有酒無肴，月白風清，于此良夜何？」客曰：「今者薄暮，舉網得鱗，狀似松江之鱸，顧安所得酒乎？」歸而謀諸婦，婦曰：「我有斗酒，藏之久矣！以待子不時之須。」於是攜酒與魚，復遊於赤壁之下，江流有聲，斷崖千尺，山高月小，水落石出，曾日月之幾何，而江



圖三 蘇子夜遊局部

今蘭漿，擊空明兮泝流光，渺渺兮予懷，望美人兮各一方，客有吹洞簫者，倚歌而和之，其聲嗚嗚然，如怨如慕如泣如訴，餘音嫋嫋不絕如縷。舞幽壑之潛蛟，泣孤舟之嫠婦。」

（前赤壁賦）此一橫書式隻字片語的「文字面」，頗有奇趣：看似阻隔了空間延展，然自畫面最上端進題下的視覺意象，又如「天宇漂雲」游離而悠遠，與不見五官正面相迎的泛客、浮舟，水天一色，遂成一「私密

的浩瀚」。足見畫家將人生存在的時空，運用「眼中景，心中事」的結合狀態：讓讀者直接從「畫面」中去感受那份難以盡說的情意，達到「餘音嫋嫋，不絕如縷」的境界。這一虛實物象浮水天的畫面經營，看似不經心卻十分謹慎細心的手法，實取法宋·玉潤〈山市晴巒圖〉、〈遠浦帆歸〉以蕭散、簡單的佈局，以筆墨達成在形象上的部份暗示整體的目的，來表達意義上的纖細情感。才情縱橫的江

山不可復識矣。予乃攝衣而上，履巖，披蒙茸，踞虎豹，登虯龍，攀栖鵲之危巢，俯馮夷之幽宮，蓋二客不能從焉。劃然長嘯，草木震動，山鳴谷應，風起水湧，余亦悄然而悲，肅然而恐，懷乎其不可留也。返而登舟，放乎中流，聽其所止而休焉。

江兆申以「几」字型構圖法，立即分區呈現斷崖千尺／悠悠江水／輕舟中流的簡潔畫面。此幀最成功的地方，在於虛實相破的技法與浮生／永恆的意境融合為一。畫面呈現岸上的「施皴實景」，水面的「無皴虛景」，一實一虛「攤破」的手法，虛實明暗乾溼相融之間存在著反襯的對

比效應，神奇地將人生如夢的虛幻，意寓其中。蒼勁細線空鈎映水的峰月之景，是筆、墨、水、紙彼此自然接觸的效果，濕中求濕，影中求景，頗富空靈之美。既有「山高月小，水落石出」的完整性，又因倒影的幻化頓發「曾日月之幾何，而江山不可復識矣。」的無窮感懷！全圖以渴筆直皴，刻意留白以為為光。看似自然簡淡，積染的處理過程必也不虛的層次周到，正點出畫家以寫「雪圖」（註三）的獨特表現方式詮釋「月夜」。

本幅題款極為特殊，從上兩幅獨佔山壁的氣勢，轉而兼映水中之韻的「出位之思」，「山水交影」的款



圖六 江兆申 後赤壁圖 1994 136×66.5cm 國立故宮博物院藏

讀者帶著探索的好奇心，去辨証字跡辭意，去領會畫外之意，真是高明之至。

**反常合道**

一九九四〈後赤壁圖〉（圖六）。畫家採用上實下虛構圖，將虛幻的江水放在畫幅的下端，而置堅實的山石於畫幅上方，形成明顯的虛實

對比，作為東坡「避世離群」、「歸返人間」兩種心境的轉位。圖之上半，意在呈現大自然高偉雄奇的一面，一種凜然不可征服的面目。交相錯置的群峰，在積墨使厚的驅筆下，兼具五墨反覆擦染石質的堅厚與下劈的氣勢，與幾處方筆單挑的擎崗，於朦朧的月夜中幻化著石影幢幢奇異詭怪的氛圍。被畫家以孤光聚焦的白衣

文士是極富於冒險精神的蘇子，偏要探一探大自然最幽深高峻的地方，於是獨自一人「履巉巖，披蒙茸，踞虎豹，登虯龍，攀栖鶴之危巢，俯馮夷之幽宮。」一連串的探險代表他向自然挑戰，他對人生無所畏懼的精神。在黑夜的深山中，當他「剴然長嘯，草木震動，山鳴谷應，風起水湧。」時，他才凜然驚於自己的孤立，驚於



圖五 《山水十六開》十六開之十三 1992 32.7×16.5cm

兆申卻能在玉潤「不圓滿」的圖式中，加入「水平」的封閉與寧靜，其中衝突與超越的禪意，怎不叫人拍案叫絕。

**截斷語脈**

如果上幅是冊頁平遠悠悠的情境，此幅一九九二《山水十六開》〈之十三〉（圖五）則是仰角的高遠氣氛。

章法簡易的畫面一開始就充滿「暗示性」的手法。江兆申以不畫五官的四人背、向、俯、仰，直寫「山高月小」深遠、高遠的視覺經驗。其中背對舟中三人的高裝巾子者顯然是蘇軾，引導觀眾進入前後交疊的兩側壁影，藉著米芾平淡天真的墨點，聚散散、影影晃晃、跳躍著流動的音符，如灑水跳珠穿梭兩壁之間，與筆

法明顯的馬牙石、Y隼石，在月光下交溶成「水落石出」、「曾日月之幾何，而江山不可復識矣」的視覺多義性。而題畫如朦朧錯綜的句法，緊貼左下山陰的崖腳沈睡，唯有「日月之」、「矣」甦醒於明鏡的江邊，有意讓字跡在「識」與「不識」之間，遙映高掛的懸月，形成「截斷語脈」、「語斷意不斷」的意趣，驅使



圖八 東坡詩意圖 1987 34×137cm

極運用書法本身「時空意象」的原感，轉為圖一至圖六以部份暗示整體的母題或人物面向的冥想，示意無盡的時空，「禪意」十足。(三)積

大自對人的壓迫感。於是「余亦悄然而悲，肅然而恐，懷乎其不可留。反而登舟，放乎中流，聽其所止而休焉。」從高山下來，回到自己的小船上，任船在江水中飄流。而畫中特別安排一道懸泉從隙崖落江，很自然地將畫面切換成大白之寧靜江面，即乘載著東坡心境的超越與回歸。最巧妙的是江兆申藉流水引出洋洋灑灑的小楷款書後赤壁賦全文，四平八穩的座落在空靈的左半水面，以沈練的筆端寫出東坡探險的體驗，引領觀者接續畫裏未完成的旅程：「時夜將半，四顧寂寥，適有孤鶴，橫江東來，翅如車輪，玄裳縞衣，戛然長鳴，掠予舟而西也。須臾客去，予亦就睡，夢一道士，羽衣翩跹，過臨皋之下，揖予而言曰：赤壁之遊樂乎？問其姓名，俛而不答，嗚呼噫嘻，我知之矣。疇昔之夜，飛鳴而過我者，非子也耶。道士顧笑，予亦驚悟。開戶視之，不見其處。」而餘味無窮。「反常合道」的題畫方式，則是此畫感人的地方，藉前景的「無跡流水」引出「有跡文字」的一大段道理來。一則，將筆鋒由寫景極為自然轉入人生哲理的

討論。二則，視唐楷為實質量感的寫貌空間。歐陽詢《率更書訣》：「肥則為鈍，瘦則露骨……斜正如人」所強調的是實體物象及真實空間的歸約掌握，因此江兆申以歐陽詢《九成宮醴泉銘》楷書所組成的「後赤壁賦全文」，朗現在隙泉石出的大白水畔，致使每一個字在「一點成一字之規，一字乃終篇之準。」的空間秩序中，顯現歐楷特質「險勁」——「字內有穩與不穩微妙結合的緊張結構」，化字字奇正的意象為千重萬疊的擎石，其間所傳遞「法度森嚴與生命萌動的矛盾統一」，不正是東坡最愛詠嘆的奇石本質嗎？畫家妙想選擇的生命辯證在畫面展現無限層次的穿透力，從落款歐楷，往上對角泉石，再左上對角孤光蘇軾、空勾的擎崗與最左上邊角月光，其所形成的「>」連線張力，都在畫家巧妙地安排下，構成「有意義的形式」，共同攜手寫進了蘇子謫居黃州的環境與人生體認的總和。歷來最難克服詠懷敘事的時空氛圍、心境的切換與超越，都在本幅最簡易的微妙章法中迎刃而解了。



圖七 東坡詩意圖 1991年 97×180cm

出位之思的題畫遊境

胡應麟嘗謂：「前赤壁自白露橫江數語外皆議論，無可摹寫，後赤壁文簡于前而實景實情不啻十倍畫家。」這正說明了江兆申何以在一系列的「赤壁圖」中，僅有一九九九《滄洲趣冊》〈十開之七〉寫前赤壁賦的主因。

東坡的赤壁文本，本就藉江山以吟志。面對古蹟詠懷，最容易觸發人事的感懷和生命本質的省思。蘇軾「人生如夢」、「逍遙思想」的哲理之問，易於表現於文學，卻難於表現於繪畫。江兆申抓住東坡赤壁文本對佛家「六塵幻化」和莊子「物固自化」可轉換性的「遊觀」：(一)除赤壁文本，畫家尚挪借東坡《書王定國所藏煙江疊嶂圖》、《書晁補之所藏與可畫竹》之蘇氏集團專有意象「丹楓」、「虬松」、「清竹」，象徵「生命本質」的可超越性。(二)從圖一極力描繪畫面各類母題的遼闊感，轉為圖一至圖六以部份暗示整體的母題或人物面向的冥想，示意無盡的時空，「禪意」十足。(三)積

理，演繹赤壁文本「逍遙遊」思想。(1)題畫款式遍及歷代書風之美，以其時代不同的審美觀意象「物固自化」的哲理。圖一、圖二、圖三是超長巨篇幅行書的明代勢態，圖四為手卷行書的宋意心印，圖五是尺牘行書的晉韻神采，圖六為碑體歐楷的唐法律度。(2)以筆墨能運五玄色的節奏，象徵「六塵幻化」之變的玄遠。江兆申曾於《書與畫》一文，言及書與畫於「用筆」與「筆墨」技法形式的彼此「濟用」。例舉顏真卿祭侄稿用枯墨、王安石好用淡墨、董其昌用枯墨的「帶燥方潤，將濃遂枯」、徐渭枯淡濃墨相參、王鐸興意墨瀟，書家用墨，從濃到淡，從枯到濕，層次無拘束。(註四)將它們運墨五色的形式多變納入「赤壁」題畫的運行，賴墨色的深淺、濃淡、燥潮等變化，製造實體感以及第三度空間「游離」、「聚散」的「想因」幻覺。(3)徹底將題畫元素視為畫中物象，參與構圖，跨越時空。有書於斷崖的高遠氣勢、有越壁侵水倒影於江面之景中影的深遠或闊遠、有寫滿最上端畫緣的悠遠天書、有截斷語脈

# 葉原翰墨——江兆申夫人章桂娜女士捐贈書畫篆刻展

葉原翰墨——江兆申夫人章桂娜女士捐贈書畫篆刻展

The Art of Chiang Chao-shen:  
Paintings, Calligraphy, and Seals  
Donated by Mrs. Chiang Chang Kuei-na

展期：2010/04/01 ~ 2010/06/25  
陳列室：210、212室（5月14日更換部分展品）  
Period: April 1-June 25, 2010  
Galleries: 210, 212 (partial display change on May 14)

國立故宮博物院  
NATIONAL PALACE MUSEUM

辨識趣味的「謎」遠、有反常合道書於前景江鏡的平遠哲思。從致力題畫的位置經營，進而轉化「字面」像「山」、如「雲」、猶「水」、似「影」、若「碑石」等「物固自化」的意象，或讓「字面」跨位山水、山天之際，或讓「字面」當下融入畫中母題，引發哲理性的人生感、歷史感、宇宙感，創造出勢/韻/情/思等題畫遊境。這些「出位之思」的精心設計，展現了江先生的書法功力、書史涵養與獨特的題畫觀。

有深味。  
觀察江先生唱和蘇軾的圖作，尚有一九八七、一九九一同名為〈東坡詩意圖〉的傑作（圖七、八），此二圖的題畫意趣，呈現款書從上方對應正下方主人翁的模式，可謂一九八九《滄洲趣冊》「天字漂雲」——「以文對畫中要角」的旁支。綜觀江氏參與構圖的題畫，不外乎這幾類的演繹。蘇軾：「賦詩必此詩，定知非詩人。」江先生卻能在同一「赤壁」主題，竭盡所變之能的題畫新詮，最能彰顯東坡「我書意造本無法」的書學理論。如果比對歷代畫家所展演的存世赤壁圖，即可看出江兆申在詩書畫位置經營兼融一體的突圍與新意，這正是江兆申接受蘇軾生命與文化之超越才性的發揚光大。

餘響

現今新興的文創風潮，如排山倒海在世界各地展開，如何兼顧「時代、民族、世界」，當讀者蒞臨故宮「葉原翰墨——江兆申夫人章桂娜女士捐贈書畫篆刻展」時，驅使我們追思

之旅，經眼之所見，放心之所感者，盡是「入古常新」的醍醐灌頂，江先生為今日的文創，立下一個群起效尤的最佳典範。而故宮的精心策劃，以主題規畫、多媒體互動，莫不引導觀者進入江先生的文藝情境，這一神會時空創意，何嘗不是蘇軾、江兆申文創精神的接力共鳴曲？

作者為文化工作者

註釋

1. 《論語·微子》：「楚狂接輿歌而過孔子。」：「接輿楚人，佯狂避世，夫子時將適楚，故接輿歌而過。」見朱熹集註：《四書集註》（台北：世界書局，1979年），頁127。
2. 見江兆申：〈釋生化〉，載《靈滙類稿》（台北：世界書局，1997），頁28。
3. 北宋郭若虛《圖畫見聞誌》：「畫山石者多作鬚頭，亦為凌面。落筆便見堅重之性，皴淡則生麻凸之形。每留素以成雲，或借地而為雪。其破墨之功，尤為難也。」點出「雪圖」獨特的表現方法。
4. 江兆申〈書與畫〉，載《靈滙類稿》，（台北：世界書局，1997），頁81-84。
5. 唐·孫過庭撰，朱建新箋註：《孫過庭書譜箋註》，（台北：華正書局，1985），頁16。