

江兆申先生的書畫造詣是中國當今藝壇最傑出的成就，這點早為論者所公認。他書畫風格以及藝術境界的所以形成，因此成為後學者追求學習的典範；而我們如果從「個人成長」與「時代變化」互動的角度來看，更可在他身上驗證中國傳統繪畫在台灣四十年來的繼承與發展。

中國傳統繪畫到了一九四九之後的台灣，由於政治的變遷，遭受了有史以來最嚴酷的考驗。其一，是政治的不安；其二，是技術的斷層；其三，是整個環境的異化；其四，是時代的現代化；其五，是藝術思想的革命；其六，是社會的貧窮；其七，是外來文化的衝擊。這種種複雜的原因，使中國的傳統繪畫在一九四九以後，很困難而又寂寞的在台灣勉強依靠「過海三家」----張大千、溥心畬和黃君璧----維持了下來。

「困難而又寂寞」並不是單純或是感性的形容詞，在當時的台灣----大決戰後敗將殘軍退守喘息、隨時可能爆發殲滅血戰的窮困僻遠之地，屬於文人雅事的書畫確實沒有生存空間；困難和寂寞，其實只是一種通俗的說法而已。但我們唯有如此才可能回溯當年的困境，明白「過海三家」的成就與貢獻。正如台灣後來的經濟發展是現在世人所共識的奇蹟一般，當我們快速穿越時空的迷思，立足於今日的富裕，回頭審視書畫目前在台灣的演進蓬勃，進一步去探討其中的演變時，便可以從江兆申先生身上，看到中國繪畫史上很難找到相同例子的、極為動人的過程。

「過海三家」的成就是不可抹殺的，沒有他們在繪畫上的傳承，現在的台灣畫壇不可能出現如此繁盛的局面；但如果嚴格審視「一個」藝術家的成長，江兆申先生他個人以及從他傳承下來的一切現況，無疑要比「過海三家」的任何一位都要來得驚人，而且值得深思。江兆申師事溥心畬，他的藝術精神面貌亦承繼溥心畬最為人們所樂道的文人風格，但在時代處於新舊衝突、政治處於極度不安的大環境中，江兆申卻宛如中流砥柱，不但不受新舊衝突的撼動，而且跨越時代潮流的變化，建立了個人特有的風格和面貌，同時也培育、影響了許多年輕的畫家，成為現在台灣繪畫足以和大陸相抗衡的一派「勢力」來，這在海峽兩岸文化藝術上各自發展了四十年之後的現在，尤其具有深刻的時代意義。

論者最為稱道的，當然是江兆申在傳統藝術上多方面的高度造詣，以及在這樣深厚的基礎下，表現在他藝術創作上強烈鮮明的文人風格----那種令人心曠神怡、深遠厚重的境界。沒有過人的才情和廣受認同的成就，不可能建立這樣的局面。最令人值得深思的恐怕在於，江兆申如何可能做到這些。事實上，在台灣近三十年來的水墨發展上，「江兆申」三個字代表的，不僅是中國傳統水墨文人畫的傳承，更是一個流派的開創，同時也是一則詩、書、畫、篆刻、鑑賞、藝術史等等方面才華都極其精純的「傳奇」。以目前海峽兩岸的社會環境和教育體制而言，要培養出像江兆申這樣對中國傳統文學藝術各方面的修養都能夠如此廣博深厚、同時又具有世界性眼光和胸襟的人才，恐怕不再可能，而單純從書畫藝術的成就而言，最為可貴的，則是他在傳統技巧中所發展出來的「時代面貌」。這種契合時代脈動的視覺藝術究竟是如何出現、完成的，其美學觀念與技巧的實現又是如何從傳統中脫穎而出，是中國傳統藝術與文化在現代社會中「如何找到」新的生命、新的位置的重要課題，也是現在的藝術創作者一定會面臨的關卡。

每一種藝術的完成都不應該脫離時代獨立，理論上不應該，實際上也不可能。從「進化論」的角度觀察，我們可以輕易發現，沒有一種藝術是脫離時代的，從唐詩、宋詞、元曲、明清的小說傳奇，到現代文學的散文、小說、現代詩，歷歷分明的指示著時代的變動和藝術演化之間密不可分的關係；文學如此，繪畫書法亦然，自唐朝的楷書、北宋的山水畫成為中國平面藝術的主流開始，南宋的重意、元代的冷澀、明朝的溫潤、清朝的復古、到民國時代的全面衰退以至於今日在經濟繁榮政治安定雙重前提下的再度蓬勃，我們也都可以找到諸多例子，證明「文化成就反映時代氛圍」的關係。在我們的時代裡，江兆申正是一個承先啟後的例子。江兆申早在幼童時代便展現過人的藝術才華，他六歲就開始雕刻、七歲畫畫、八歲為人寫扇面及對聯，十歲開始賣印養家，十一歲，刻碑。這種大天才是他日後成為一代宗師的雄厚本錢，但正如任何一個藝術家所必須經歷的苦學階段，他在一九四九渡海來台之後的十六年裡，雖然在名師溥心畬門下，但「名師」並未使他得以迅速成名，相反的，他在個人惡劣的經濟條件下於書畫篆刻古文經典等等方面所下的苦功夫，都紮

實得令人咋舌，那些因為沒有印刷書本可讀而抄寫的古文詩詞、雙鉤填墨做成的印譜，字裡行間處處都是老到辛辣得不像二十幾歲的手筆。

是這種天才和功力，所以他在四十歲進入故宮工作後短短兩年內，就能寫出幾篇國際級的學術論文，並因此被邀請赴美研究；這在困頓閉塞的民國五十年代末期，在中國人尚未著手研究本國藝術精髓而外國卻早已高手林立的時代，對江兆申個人和故宮而言，都是一個被國際社會肯定的開始。進故宮、去美國，這兩項對個人眼界的開闊極有幫助的經歷，使他更能掌握時代的脈動，而不受傳統藝術觀念的限制，在當時新與舊、傳統與現代、古典與西方種種文化觀念嚴重衝突對立的時代氛圍中，沒有被傳統的龐大勢力和新潮的洶湧聲音所淹沒，反而能夠走出傳統，進入現代，並且將兩者融鑄為一。

本來中國水墨畫當時最為人垢病的，是技巧的陳腐與意境的朽舊，以及一味抄襲前人畫作的風氣，而江兆申的筆墨師承古人，「繪畫語彙」中的皴法、渲、染、乾濕濃淡以及山石江流樹木雲雪人物屋宇等等，無一不是傳統的技巧，但他的山水在賞心悅目之餘，卻在飄逸中多了深厚，在典雅中多了人間性，因此他的繪畫雖然來自傳統，但以現代的眼光去看，自有一種和古人作品不同的新意。他繪畫風格的「開創性」，即是以此為基礎。

中國水墨是世界上所有繪畫中，語彙最為完備的一個系統，這也正是學習傳統繪畫的人能夠輕易入門而很難建立個人面貌的原因，但江兆申到底是江兆申，他並未刻意追求技巧的突破，他的畫法在傳統的技巧中都可以找到相同、類似的「語言」，完全沒有比較「新」的一些水墨畫家經常使用的撕、拓、揉、等等等等的「非筆墨」式的技巧，也沒有特別尋求構圖、設色，甚至題材的上的「新奇」，他只是在傳統的工具與方法中，表達了自己對大自然、對山水、對自己心中的美的憧憬和體會。

幾乎是在大家都還在為傳統與創新爭辯得面紅耳赤的時候，他就已經如此篤定的走在自己的路上。民國五十七年，他遊蘇澳、花蓮、天祥，歸來後作「花蓮紀遊冊」十二開，「覺得可以用自己的筆法去表現，而不必拘泥於傳統的皴法。」先生後來如此自道，雖然語言輕淡，沒有什麼「主義式」的呼籲和「宣言式」的主張，但卻在這種從「寫生」出發的實踐下，開創了中國水墨在現代社會----和千百年來那變動不大的農業、集權的社會有著前所未有的巨大差異的大環境----中，再一次變革的可能。

江兆申自己如此創作，對門徒弟子的要求也是如此。他從來不讓學生「臨」他的畫稿，他可以從最基本的技巧說起，也可以直接進入最為形而上的精神體會和學問意境中去排比解說，他可以示範最基礎的筆法，也可以抽離具象的束縛，直接闡釋觀念與想法，但是，他就是不讓學生亦步亦趨，被他個人的風格所籠罩，「多看古畫，那裡面有古人最豐富的技巧，但一個畫家到最後仍然要從大自然去找到他自己的養分。」江兆申不止一次的如此提醒，要學生從學問、繪畫技巧、書法和生活中去尋找適合自己性情的東西。他甚至告訴他的學生，看過他的示範之後，「就要把它忘掉。」

文化藝術的發展往往離不開社會時代和個人才學的相互影響，江兆申在個人的成就上，以來自大陸安徽家鄉的黃山、新安江那片大好山水的自然景致，和「徽派篆刻」、「新安畫派」的深厚文化風氣為基礎，來台後，在溥心畬門下嚴謹治學以及故宮諸多內府歷代經典的長期浸淫中，他繼承了中國傳統藝術最為堂皇大氣的一面，他的人和他的作品不可避免的具有明顯的貴族性格，但這種貴族性格表現於書畫者，只是彰顯了他作品中氣韻韶華的特質，並未限制他作品的可親性。當然，一個藝術家無法自外於大環境的影響，在江兆申歷年的作品中，我們也可找到許多時代的痕跡。早年的時代的大動亂、個人的困頓，以及藝術長途上諸多只有創作者本人才可以感受到的壓力，表現在他當時作品中的，是充塞沈鬱的構圖、狂放多變的筆法墨色、才氣縱橫的畫境詩情，展現的是一種「山勢迫人」的氣勢力道，使看畫的人不禁隨著他的筆墨而呼吸急促起來，因為那畫面裡有一種力量在典雅渾厚的氣韻中不安的流動著，有一種無聲而凌厲的心情，在安祥寧靜的畫面中隱藏著……，在一九七九年出版的「江兆申作品集」中，我們還可以看到這類的作品；但是漸漸的，他的畫他的書法柔和了起來，或許筆法狂放依舊，或許構圖充塞綿密依舊，但畫面的境界似乎多了一些從容，多了一些溫潤，多了一些可以讓人舒展心胸的空間，這和時代的趨於安定，個人創作日漸成熟的寧靜，都是事實上的互相呼應；至於他自故宮博物院副院長任內退職，遷居埔里鄉間的一年

來，由於鄉居的閒散，由於身體的日漸健康，他的作品又再度產生變化，其寧靜、其溫潤、其安祥，正如惠風和暢的春日，有一種中人欲醉的欣喜，畫家以其身處環境和心中境界入畫的風格，完全表露無遺。

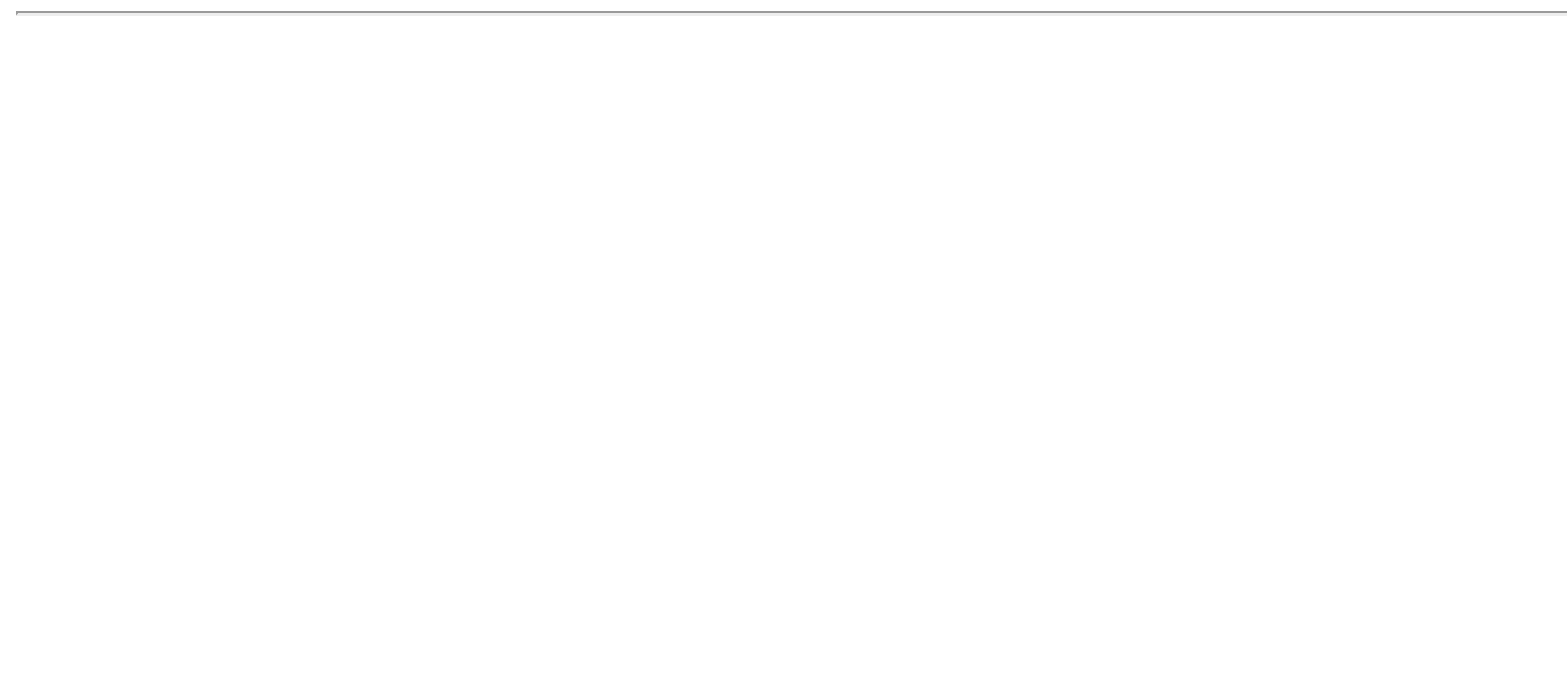
「台灣江派」的出現不但是台灣畫壇的盛事，證諸中國千百年來的繪畫歷史，也是極為特殊的現象，近者如「過海三家」，遠者如北宋荊浩、關仝、董源、巨然、李成、范寬、郭熙，南宋李唐、馬遠、夏圭，元初趙孟頫，明代的董其昌、文徵明、唐寅，清代的石濤、八大、八怪、吳昌碩、齊白石等等，這些大家都能以個人風格和互相之間的影響互動，帶領一代文藝的風騷，固一世之雄也，卻未能以一己之風格，而造化出一個時代的面貌；以今日海峽兩岸文化各有發展，友好好奇之餘難免相互較勁的情況，江兆申無意中所開創的江派風格，更是顯得重要。在台灣本土的繪畫發展上，尤其具有無與倫比的意義。

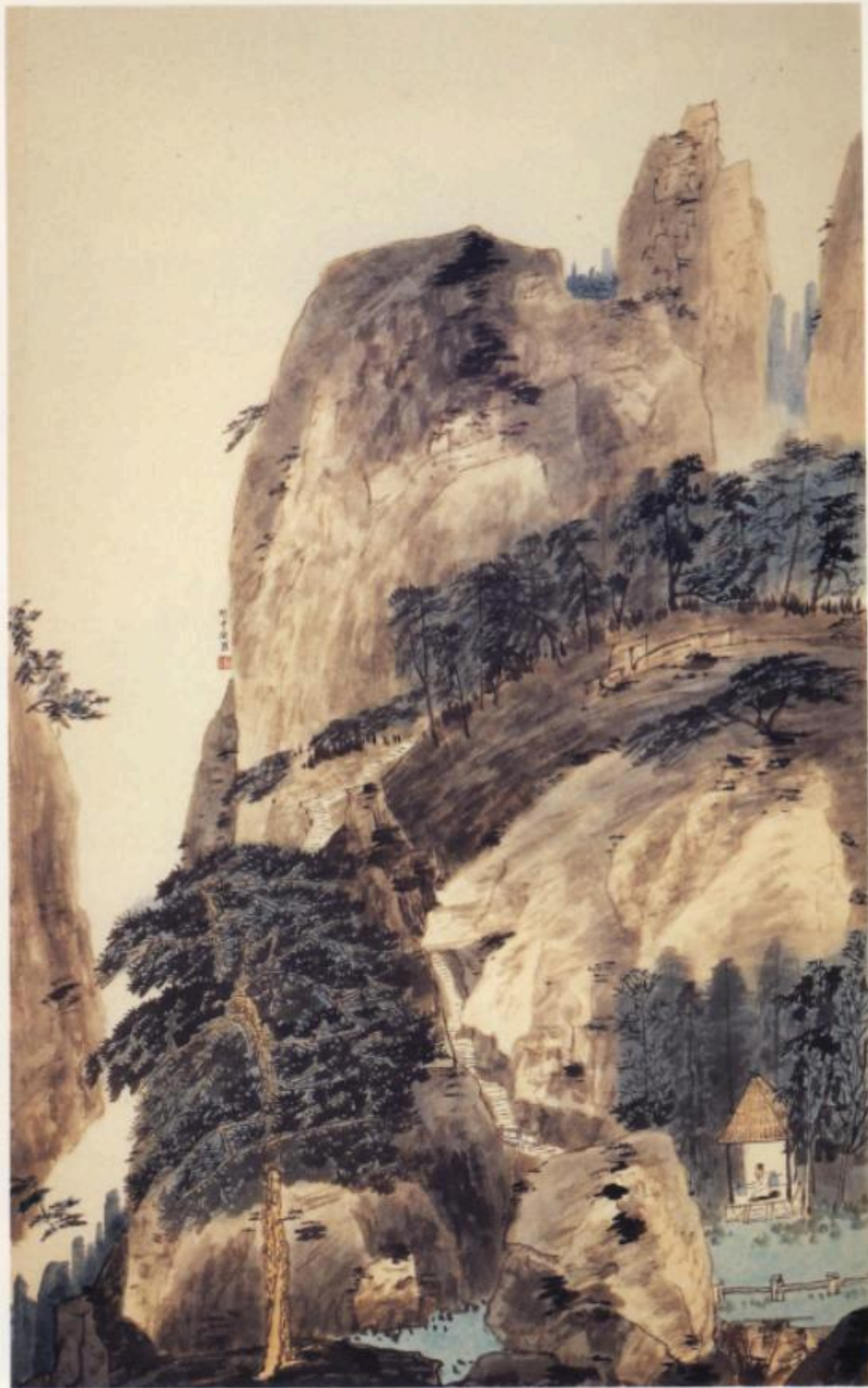
傳統與創新是四十年來台灣文藝發展中最具爭論的話題，從最初的完全西化、新古典主義、回歸傳統到傳統與創新並行的現在，我們看到舊有的文化藝術如何在變化激烈的時代社會中調整位置和體質，如何在最初的一片「追殺」聲中生存、汲取新的養分、慢慢再次發展，以致於新舊不再衝突對立，互相接納對方，找到彼此尊重的立足點……等等，所謂「文化生態」的「進化」，到民國的八十年代，應該才算進入一個比較合理、多元、而又「民主」的局面；正是因為當初環境的惡劣，我們才越發覺得傳統國畫能有今天的這種發展，尤其值得我們珍惜，而將來的如何繼續成長演變，在台灣繪畫風格已與大陸明顯區分的此時，也因此特別引人思索。

如果在過去的歲月中，江兆申可以說是一個成功的例子，那麼他對自己的繪畫的態度也許號可以提供一些微妙的訊息。

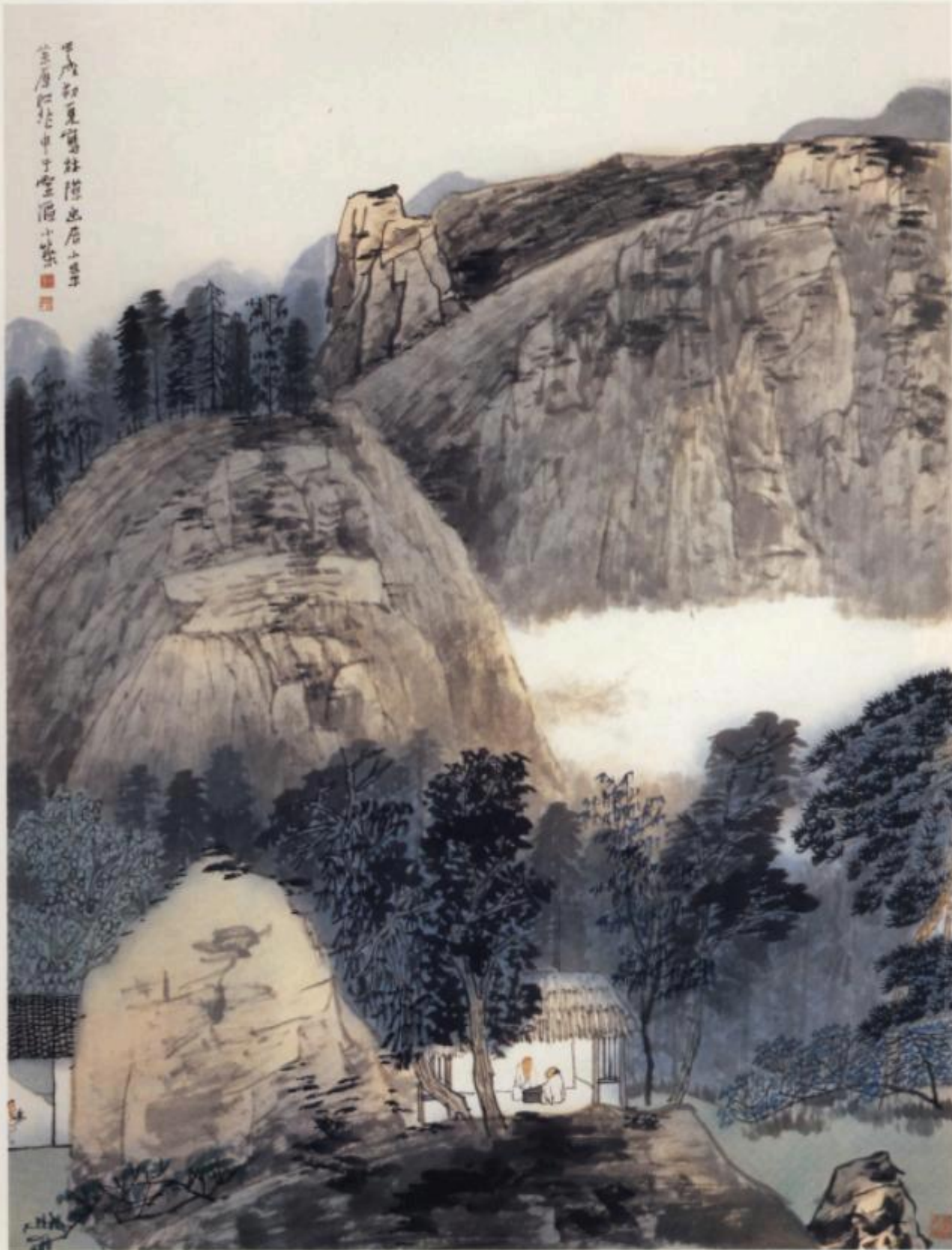
在江兆申的年表中，有關「學習」繪畫的部分，幾乎完全找不到什麼文字敘述，包括對他影響最大的溥心畬在內，江兆申也說，「溥老師根本不叫我畫。」唯一詳細形容過的，是溥先生過世那年，江老師到臨沂街拜望溥先生，溥先生剛畫好一張手卷，要他拿出來「好好仔細看看」，然後問他：「你看這畫染了幾次？」江老師回答，三遍，而答案是十遍。江兆申對他自己繪畫的態度，約略如此，他說，「我只是慢慢的在畫，畫得不好，但還是慢慢的繼續在畫。」

從事傳統的書畫創作，最困難的是有自己的風格，但江兆申對自己的藝術卻從來不強求，他說：「我向來是順其自然，沒有預設過自己要變成什麼樣子。」或許就是這種態度，所以能在極端困難的時候不為所困，而且開創新機。先生曾說：「畫畫乃是文人餘事，歷史上許多有成就的畫家，都是讀書人在閒暇之餘『玩』出來的。」這樣的說法，在講究快速、效率、功利的現代社會雖然表面上「不合潮流」，但證諸先生的成就，未免不是一記醒人的棒喝。





甲戌初夏寫此隱居山景
金厚仁於申子空齋小景



任君西湖
 環抱地打
 陽明湖廣
 石澗花所
 不雅免令
 芳池收植
 厚木森鬱
 湖石三潭
 月臺有勝
 丁巳春
 吳昌碩

