

江兆申成功三要訣

——看得準、把得穩、落手狠

一、「海峽兩岸山水第一人」？

像江兆申這樣一位中國近代藝術史上的重要人物。將來寫二十世紀中國藝術史（包括書史、畫史、印史），甚至是藝術史學史的人，無論怎麼說，就非提到「江兆申」三個字不可。既然這樣「教我如何不講他？」

張大千先生在世的時候，談到江兆申的山水畫，譽他是「海峽兩岸第一人」！「海峽兩岸」若指的是一九四九年兩岸被隔絕以後，就未必完全正確。因為這四十多年來，可以有資格爭「第一」的還有不少，例如黃賓虹、齊白石（水山也突出）、傅抱石、李可染、溥心畬、黃君璧，以至僑居美國的王季遷，還有說此話的張大千；若大千先生說此話的時候，指的是「當時」在世的山水畫家，也未必令人心悅誠服。反正大千先生的話總是「半真半假」，不必認真考證，更不必做太多的推敲。然而若單從某種觀點說，被揄為「兩岸第一」也是當之無愧的。

二、詩、書、印可與明四大家相頡頏

無論如何，像江兆申這樣聰明的人，總是要把他放進整個中國藝術史中來談的。若從明代說起，他的詩、書（印更不必說）都會超過「明四大家」。他說：「文徵明在明代四大家中排名第

一：可是仔細研究，他的排名第一並不是因為他的畫，而是他的「德望」（註1）。言下之意他並不太讚許文的畫；江兆申對於沈周（一四二七—一五〇九）如何品評定位？未及查核。但在畫的風格上他去沈周較遠，也缺乏沈的蒼老、凝重、生辣、粗率；在明四家中，江先生在才華、性情、畫風上最接近的應是唐寅（一四七〇—一五二三），他的《關於唐寅的研究》也是他治學過程中的力作，由於這樣的因緣，所以他對這位「江南第一才子」情有獨鍾，接受他的影響也最多。所以朱惠良說：「如果（江）老師早生，或伯虎晚生五百年，兩人一定會成為莫逆知交，而互相激進出的藝術光芒不知會多耀眼！」（註2）。這話只能算說對了一半。因為以「南京解元」的書、詩（唐寅不擅印）在江先生的心目中是不會口服心服的。果真唐解元能晚生五百年（生於一九七〇）且有幸能投入江門，那極可能會「激進出耀眼的藝術光芒來」。反過來，那就很難說了。（註3）

兆申先生談到文徵明時，最後還加了一句，「如果讀書不求甚解，很容易被文獻所蒙蔽。」那麼江先生所稱文徵明之所以被排名第一的「德望」又是什麼呢？在中國人的觀念中所說的「德望」，絕不單指「道德聲望（譽）」，當然還包括家世祿位。文徵明在蘇州是「世家」，父親作過溫州太守。他個人則曾任翰林院待詔（明清時待詔只是翰林院的屬官，也是清官，秩從九品，職位很低。



山居清事 1992年代

93.5×48cm

此為兆申先生退休後隱居涉園之作，用筆瀟灑中略帶荒率感，缺少1970年代遊美歸來後之堅實厚重感。



董其昌尊稱他「太史」，以示尊崇而已；但在畫家中，有個「待詔」銜已經很令人「眼紅」了。然而文徵明的「德望」，「待詔」固然發生了很大的廣告效果。而實際上，他的「德望」確實來自文人和畫壇，加上蘇州的商業經濟集團。他的家族後輩擅畫的就有十多人，加上他的大批及門弟子的擁戴，更重要的是無聊文人的歡呼、禮讚。——這就是文徵明「德望」形成作用的動力和原因。由這一群「利益集團」所共同製造出來的碑銘、傳記、題詠、祝頌，與史實、事實都有了很大的距離。所以江先生才語重心長地說：「讀書不求甚解，很容易被文獻所蒙蔽」。

江兆申所說的「德望」，還可以引申為「年高德劭」，文在四家中比沈多活了七歲，比唐多活三十二歲，比仇（約一四九四—一五六一）也多活了二十多年。而且文在八十以後仍可以作蠅頭小楷（當時尚無眼鏡，故文氏可能為近視者），做為一個藝術家真可謂得天獨厚了。由此使我聯想到，若上蒼再多賦予兆申先生二十年，讓他活到黃賓虹、齊白石那樣的年齡，像他那樣高智慧、又肯用功的人，自然又是另一番境界，也必能多留下幾千件更成熟的作品。那麼兆申先生走的實在太早了些！

我常說，人生是一場百米賽跑，也是百年賽跑。在世界藝術史上，莫迪里安尼（一八八四—一九二〇；三十六歲）、梵谷（一八五三—一八九〇；三十七歲）都是短跑名將；而畢卡索（一八八一—一九七三；九十二歲）、齊白石（一八六四—一九五七；九十三歲）、黃賓虹（一八六五—一九五五；九十歲）等則又都是馬拉松獎牌的角逐者。

那麼，文徵明的「德望」也不是擄來的。據說，文徵明的父親居官清廉，他的子孫、門人都能克紹

箕裘。護住文門的門風於不墜。這也是一種德望和福氣。而文徵明的待詔生活並不愜意，所以只做了三、四年便辭歸蘇州，過著半隱居式的生活，賣畫情形卻不錯（註4），且多與文人雅士富商相交往，又有大批門生故舊、子弟兵的頌揚、擁戴，或許這都是江兆申所說的「德望」。

三、山水寓俊偉沉厚於清簡淡遠中

把兆申先生的詩、書、畫加篆刻的總成績，和清代六大家相比，也毫不遜色。若要分門別類一家一派來比較分析，須要很長的篇幅，最少六家的詩和書（印更不必說）沒有一家能超過江的。這大概不會有疑議。蔣勳說江先生的畫與漸江（俗姓江，安徽歙縣人與兆申是同鄉）有些淵源。評者謂漸江之畫「看似清簡淡遠，實則偉俊沉厚，寓偉俊沉厚於清簡淡遠之中」（註5），把這些評語移贈兆申先生也是很恰當的。

四、成功三字訣——準、穩、狠

壽石工治印有三字訣：即看得「準」、把得「穩」、下手「狠」。其實做任何事要成功都離不開這三個字。江兆申是最能掌握這三個字的藝術家。現在先說「準」，在一九五〇年代初，他剛到臺灣的基隆落腳，在基隆中學充任一小職員（最初尚無資格教書，後來才取得教員資格），就早已看準了他這一生要走的路——藝術。當時從大陸流亡到臺灣的藝術家，大都在忙著爭地盤、打天下、辦展覽、組書畫會，他卻淡然地對一位同輩藝術家說：「你們去忙吧！三十年以後見分曉」（註6）。果然到了一九八〇年代初，他便成了臺灣藝壇上光耀奪目的新星。另一個「準」的例子是，當他在基隆教書時，就看準了周澄是一匹「千里馬」，三四十年来便一直撫愛有加，而後成為江門「第一號」人物。

與「準」密切相關的事是「抉擇」。抉擇是人類最高的智慧。江先生在作學術研究時也充份運用了他抉擇的智慧。一九八〇年我剛回國時，曾抱了很大熱誠想研究五代北宋那一段時間內的幾件無名款的山水畫——如傳為荆若的《匡廬圖》，傳董源的《洞天



西塞山前 1986年代 49.5×62cm

此幅整個重心在畫幅左邊，有左重右輕之感，故作者乃於右上題張志和漁歌子，遂使畫幅有平衡感。又此幅左質實而右空靈，有虛實相生之效果。



蒼山暮靄 1984年 70.3×135.8cm

此幅用筆輕靈，用色分三層，近景著花青；中景用赭，遠山用紫色，效果極突出中間留大片空白。山水留白處，是以「白」為形。乃山水畫家最難處，亦表現其天才功力的地方。此幅俱見作者之才氣。



花蓮紀遊冊（之十一）1968年作 40.3×28.6cm

此冊係兆申先生遊美之前作，此頁正所謂「北宗」家法，且富有創意，如水中巨石，用螺紋皴法，水亦用極傳統之畫法，卻極見才情。

山堂》，以及遼墓出土的《深山棋會》等，我認為這一批畫對中國山水畫史的研究具有關鍵性的地位，我也自信會有些人所不能道的發現；江先生卻給我澆了一下冷水，他說：「別傷那些腦筋，就算你有了新發現，誰會相信你那一套！」最後又加了句：「不信你就試試看，反正我不會去做那傻事！」所以他把研究的重心一直放在南宋以後，而把那些不可能有結論的問題，只是輕描淡寫一筆帶過。另一個例子是，我一九八〇年代初，就訪問了國內外藝術史專家們，想選出「二十世紀中國畫壇的十位最突出的人物」。他不但參與意見，卻只是淡然地說：「別傷腦筋，你選不出來！」江先生治學、交友、收弟子都有很聰明地抉擇。

再說「穩」。但就前面已提到的「三十年後見分曉」一語，已足可說明他「穩操勝算」的信心和他日後步步為營地一步一步爬到「藝術宮殿」的副座的寶座上，都可說明他行事之穩健。——記得當他剛榮任副院長時，我因事去故宮，順便向他道賀，由於故宮我早就很熟，未經通報便逕入其辦公室，見他正忙著處理公事，便輕輕拍了一下背，並以「相君之背」相勉。他淡然一笑，再一

此山峻極
 千仞
 層巒
 疊嶂
 雲霧
 繚繞
 仙居
 之
 地
 也
 丁巳仲夏
 畫
 於
 滬
 上
 吳昌碩

此幅特重用墨，近山蒼茫渾厚，造型亦極美。遠山筆與墨交互為用，尤見功力。

者」只有在「看準」、「把穩」並「能狠」，還不一定能「竟成」，最後還要看「天命」（天所給予的條件）。有關「天才」的問題，古今中外討論的已很多。此處不容詳論。以下只是對江先生的「天才論」提出一點個人粗淺的看法。

國人在傳統的觀念中，認為一個成功的藝術家（廣義的，包括文學、音樂等）其成功的基本條件有二：即天才和功力。而事實上，人類歷史上「真正偉大」的「天才」除了以上兩個條件外，還要靠「時勢」、「運會」或「天命」，用現代語言說，可叫做「時代氛圍」。譬如，同樣品種的松杉，種在台北市，無論如何澆灌、護持它，也絕對長不出像阿里山的神木來；不管什麼品種的龍蝦，在淡水河裡總長不大。因之，我總認為教育的功能是有限的，個人努力的效果也很有限，品種優良（天才）也不可靠，「時代氣候」（陽光、空氣、水份等）才是成就「天才」的重要條件。二十世紀末是一個「揠苗助長」的時代，一切藝術大都是「速食麵」、「飼料雞」式地被提早上市。「天才」的出現是急不得的，所謂「五百年而有王者興」。所謂「王者」即真正能振興國家、創造文化或創造偉大藝術的人，五百年可能才出一個。江兆申清楚地知道這一點。所以他說：「一個時代裡要出現一個真正偉大的藝術家都是很難的！」二十世紀後半，沒有一個「大將領」，因為沒有戰場可實現其天才。沒有經過戰場經驗的「名將」，都只是紙上談兵的「假將」。

六、江兆申論「自然」

江兆申在《畫語錄》中說：「畫家到了最後，還是要從真山真水去找他的養分。」（註9）從真山真水去找養分，就是「外師造化」；但只是「外師造化」還不夠，還要「內探心源」。在「探心源」這一方面，江先生是通過了他的「人文素養」，尤其是「詩」（廣義的詩，也可說是文學）才和內在的心靈（源）相通。他在「探心源」這一方面曾做了很大的努力，也已經有了很高的成就，所以才特別強調「真山真水」的重要性。中國文人畫家作畫總是先向「內探心源」，成就高了才想起「外師造化」（師自然），近代

大家中多數都走這條路。如張大千、溥心畬都是先內後外的。齊白石、黃君璧則是比較偏外或先外的（西洋畫比較先外後內，如塞尚）。江兆申顯然走的是先「內心源」，然後「外造化」的路。這兩條不同的路，大致可說明中西繪畫根本的不同。

「內心源」、「外造化」究竟應孰先孰後？這是一個美學上、教育上的大問題，也是中國繪畫未來出路的第一個大問題；第二個問題是「心源」和「造化」如何接連的問題；第三個問題是「心源」和「造化」（廣義地說是心以外的世界）是宇宙的兩極，我們向內外兩極探的最終目的是什麼？這三個大問題可能是整個中國書畫美學的核心問題。尤其是第三個問題。這裡只能簡單地談一下：

「內探心源」就儒家說是心性之學，其實道家、釋家也都講心性，只是說法不同而已。儒家談心性，追探到最後就是要到達「聖而神」的境地。聖神向外一轉則可通「天」，則可與「造化」通。孔子說：「吾道一以貫之」。老子也說：「天得一以清，地得一以寧，神得一以靈，谷得一以盈，萬物得一以生，侯王得一以為天下貞。其致之一也。」（共同追求得到的是一樣的。都是那個「一」。）「一貫」、「得一」就是把「心源」和「造化」完全打通融貫為一。所以一個藝術家果能「內探心源、外師造化」就是向心性的源頭探到底，再向外通過自然萬物與「造化之神」相會。二者相通互融相溶於「一」，那才是「寫生」的最後鵲的。能「得一」、「呈一」者，便是石濤的「一畫」之境。

但是一般的寫生，並不一定能「得一」、「呈一」，並不能使內外融通為「一」（「一」是圓滿、完整之「一體」）。所以江兆申說：「畫畫一定要多觀察，觀察大自然的一切，所以現在人會說要畫畫就得寫生；但這並不全對，畫畫並不是寫生，寫生也並不等於畫畫」。但古希臘哲學發展史早就證實了，循自然以求本源（質），乃是緣木求魚，永遠得不到真果。於是蘇格拉底要反躬自省，從「自我」求本源；孟子也是要由盡心、知性而知天；禪宗更是主張發現「真我」，回到「本心」。以「真我」、「本心」來認識世界，始能與「造化」相契。必須如此，「內探心源，外師造化」這條路

此間簾影空如水

陳懷迦句

何處琴絲細若塵

壬申冬月江兆申

琴絲

申冬月江兆申

空

才可以走得通。江先生對於這條路深有所悟，而且是「起而行」，絕不「坐而談」。所以他所說的：「畫家到最後，還是要從真山真水去找他的養分」一語，千萬不能忽略「到最後」三個字。因為他學畫的歷程是先臨摹，「到最後」才重視「真山真水」；甚至他仍是循溥心畬先生所主張的：「做一個畫家要先讀書、再寫字，最後畫畫」這條路。我倒從不這樣堅持，因為通向「真理」的路是「條條大路通羅馬」的。然而中國傳統的畫家仍然是由「內探心源」再「外師造化」的。最少江兆申是堅持這條路的。

七、從美學觀點論江兆申的書法

所謂「從美學觀點」是把江先生的書法當作一種客觀的、普遍的「藝術品」來看，那麼批判的標準，就不單從「書法」這一點來看，甚至也不單從東方或中國的觀點來看，而是要廣泛地藉用東西方美學借用建築、音樂、繪畫的原理來評價他的「書作」，那麼我所見的「美」就和傳統的審美標準必然有些距離，甚至會相矛盾。這一點，首先希望能得讀者的諒解；其次是，在傳統觀念中，為名人寫悼念文字、畫遺像時，絕對不可畫「陰影」只准許畫「亮面」。於是使碑銘、行狀、哀悼一類的文字，統統變成了石刻像或「家藏影」，只可在家廟、祠堂裡聊供子孫頂禮膜拜。有人說：一棵大樹向陽面越大，其背陰面也就越大。江先生是棵大樹，該被允

許鉤劃幾筆陰影，這是要證明的第二點。

在兆申先生為朱惠良臨李北海碑後跋中說：

「李北海前於顏柳，後於褚薛，書風結體似從懷仁集右軍聖教序出，用筆中鋒近北魏鄭文公碑，益之以奇峭。後之徐浩便從中取法，北宋蔡京與四家（米芾、黃庭堅、蘇軾、蔡襄），舍莆田（襄）外，無不取資。及元趙孟頫、鮮于、龔璘、楚石輩；明之祝允明、唐子畏、董玄宰等，無不沾溉矣。但學古人惟取其精華，棄其糟粕，借他人心為己用，若近之高邕之則笑顰貌，枯索寡味矣。丁卯（一九八七）夏，試臨一通與惠良」（註10）。

一九八七年兆申先生六十三歲，是他藝術生命中的顛峰期，惜乎迄無緣見到惠良女史此一珍藏。單此一百四十一字跋文，就是書學史上的珍貴資料。文辭之簡潔，取徑之博約，當今之世極少有人能寫出這樣一則跋來。若非對唐後書法流變史熟爛胸中，何能提筆而就？至於評高邕之句，更是鞭辟入裡，快人快語。

有人說：中國文字是中國文化的象徵和結晶，而中國書法則是中國文字及中國文化之美化和雅化。不了解中國文化就無法了解中國書法。所以透過中國文化去認識書法是無可取代的路徑。因之，西方藝術史學者，是無法把「書法美」講出來的。沒有好好唸過中國古典書的人，也不易把書法講好。

在《江兆申書語錄》中說：

「要研究一個時代的畫，最好是從『一個』畫家開始，以那個畫家當標準，然後一步一步的把那個時代的特色抓出來。一個時代的造型、顏色、構圖等等的趣味和特色是一定的。」（註11）

以上的話既是藝術史的方法，又是美學的方法。對於從事書畫創作的人也有用。我自己研究中國畫就是從石濤開始，一泡就是四十年。延伸到近代則緊盯著齊白石、黃賓虹；研究近代書法則是於右任、齊白石為標準；對於西方近代藝術史，一開始就緊盯著塞尚，然後馬蒂斯、孟德里安、米羅……。

在近代書史中，若對於右老有了相當程度的理解，就會真切

地感到鄭曼清先生之書，在功力、天賦上都是一流的，境界就是沒有右老那麼博大、寬厚、從容，而且多創造性。（註12）用右老的標準看兆申先生的書，也總覺得「文人氣」太重了些。他讚揚齊白石說：「齊白石之所以成為齊白石，就是因為他保持而且發揮了他那股『村氣』（註13）『村氣』就是鄉野之氣。也就是『質勝文則野』的『質野』之氣。我們偶爾從電視上觀賞奧運場上的長跑或拳擊手，就覺得自己太『弱』了。這『弱』是無可奈何的事。兆申先生在書法上當然知道他和于齊有別。所以他說：『誰都不要（更不可能）完全像誰，重要的是要找到自己的趣味』。他認為『自己的趣味』才是最重要的。『自己的趣味』就是『適性』，這一點很重要。江先生在當今書壇上確實有他自己特殊的風味。

我們怎敢要求他像于、齊？也不必硬拿他和于、齊相比。

反過來說，如果我一開始就選定二王一系的書家為「標準」，或以當代的劉太希、彭醇士、陳含光等為「標準」，那一定會覺得齊白石的書法太「離譜」了，太野了。當今書壇仍然以二王居正統地位，所以能欣賞齊白石的人仍屬少數。因之，無論學藝術史或學藝，第一次所選的「標準」很重要，一旦選錯了，先入為主，觀念、習慣一生都難改變。我個人學畫是從石濤入手，崇尚齊白石和黃賓虹，並以之為品評之「標準」；於書法則嚮往于、齊；然而於江兆申亦頗能欣賞其獨特的「趣味」。

書法之結體上，大致可分兩大類：一是用「方」（又可分長方、橫方二類），一是用「圓」。用筆也約可分方圓二系。江先生的書，不管用筆或結體都是略偏於「方」的。在筆劃的組合上則時有孤峭奇險之筆，頗有意想不到的趣味。他隨時都在這些小地方上求「破」，而且每次都有很好的效果。可是他的「破」卻無法像齊白石那樣，一下子就跳出鍾（繇）、王（羲之）的天網地羅之外，而藉著《天發神識》、《祀三公山》結合他自己的印和畫而營造出一種三千年來獨一無二的格調。若以西方現代藝術理論來論斷齊白石的藝術，也可以找出一些符節扣合的地方。這是齊白石的偉大處，江先生很能欣賞齊老的「村氣」。齊老能跳脫出數千年來中國書法的「大網」而成為真正的「透網錦鱗」則是他人所不及處。

八、從「易象」的觀點看江兆申

在一九八八年五月台北國立歷史博物館所舉辦的「張大千學術討論會」中，我以《從「易象」觀點論「南張北溥」》為題提出論文。曾經掀起一點小小漣漪。現在我要藉用同樣的方法來看江兆申其人。

我從一九六〇年代開始研究《易經》，出門旅遊或上下班總是隨身帶本《易》，或許是精誠所至吧，日子久了也頗有受用處。有一次王壯為先生在歷史博物館開書展，在開幕式中，輪到王先生致謝辭時，他上了台卻一言不發只翹首四望。那次兆申先生和我由於遲到，沒有座位只得並站在場邊。我頓有所感，輕輕碰了他一下：

「王老先生正在找你呢？」

「瞎說！找我幹嘛！」

言猶未了。王先生竟大聲喊：

「我找故宮博物院的江副院長！」

兆申先生拱了拱手，並沒有上台。反問我：「你怎麼知道王先生找我？」

坦白說，王先生何以要找江副院長？我也說不出個理由來，那只是一種純然地感應。觀「象」就是靠那種霎那間的「寂感真幾」（一種純真的心靈之碰觸）。以江先生的智慧，他不太願意別人事前就看穿他的心事。所以，自那以後來往也就越來越少。

張佛千先生透露，兆申先生自許是「心中無人，目中有入」，其實他是「白眼青天，傲視群倫」。張先生又說：「凡不願而又不得不敷衍者，畫末常有此章——『呼我為牛』閒章。（註14）」

兆申先生大概是藉用了魯迅的「橫眉冷對千夫指，俯首甘為孺子牛」的典故。以表示贈畫的不得已和極端不滿，以此來發洩委屈。這使我想起龔半千來，在他死前一位惡吏逼畫，他竟然以死來抗拒。如果他像兆申先生藉閒章出出氣，就不須以生命為賭注了。看來江先生還算棋高一著呢！

一個藝術家，若是恃才傲物又不能遠離現實。這是藝術家最

難解開的矛盾，也是悲劇性格的表徵。江先生雖然已經退休隱於埔里，可是他卻退而不休，例如他瀋陽、上海兩地展覽的交涉、作品的準備，兩岸庭院建築的規劃等，都會耗損精神、生命。一個人無論如何瀟灑，只要有俗務就會傷幻身、傷俗情。這是無可避免的。

易傳曰：「顯諸仁，藏諸用；聖人以此洗心。退藏于密。吉凶與民同患，神以知來，知以藏往，故君子之道鮮矣！」「顯諸仁」是發自己的潛德幽光。而且潛德幽光要自然而然地發，急也急不得；「藏諸用」是「知，止於其所不知；至矣」的至境，我們的智慧、能力發揮到了某種程度就要「止住」（即「藏」以待用）。像江先生這樣高智慧的人，只要活著就有大用。就是「藏諸用」的真義。江先生是一個不能善用「藏」的人。有些時候他是欲藏益顯（露）。朱惠良很能感到這一點。她說：「學生們對老師始終敬畏有加，他洞燭世事的銳利眼神，不怒而威的懾人氣勢，總讓人覺得在他面前一切缺點都無所遁形」（註15）。這就是他的「欲退還出」、「欲藏益顯」的本性所使。

在近代中國藝術史上，江兆申無疑地是一個重要人物。我會說過凡中國第一流的大藝術家（指書畫家），都可以納入廣義的文人畫家之下：齊白石是大匠式的文人畫家；黃賓虹是純儒的文人畫家，溥心畬是內儒外釋的文人畫家，張大千是道家（莊列）趣味極濃的文人畫家，鄭曼青是老子氣味的文人畫家（且帶有濃厚的江湖氣），劉延濤是陸游式的文人畫家。而江先生被列入「文人畫家」之列自毫無問題，但在思想上他究竟應屬那一家？恐怕要問他的眾及門弟子了。不過，我總覺得江先生略帶法家氣味。又帶三分名士氣。還有一點點「江湖味」。這種感覺不知能得到高明及江門高弟的認同否？

九、「無憾」是生命中最大的福氣

人的一生中到達某種人生境界時，都會注意到福德雙修。試問在世界史上有幾個平民百姓幾千年來被歷代帝王將相所匍匐跪拜？又有幾家的平民宅第為官家不斷修護增建綿延數千年之久？

對拋蓮藕種橫塘新綠生時水佩風裳無數

今友人贈此紙巨幅懷往事遂將詩語得十七字聯而得八十字之對聯新綠生時水佩風裳無數

猛拍闌干呼鷗鷺五湖舊約煙蓑雨笠相過

龍州飛渡一名張卡書八分書款於廣信士畫樓保心堂在夏多新堂堂集信書不若一方於應不若行字

張卡書

順敵永室詩浩道

綠生

上聯稼軒浣溪沙

十七言長聯 1991年作 368.5×35.5cm

作者特意把隸書寫得很「生」、「澀」、「拙」，好像不夠開闊，卻極有意趣；款書卻極活潑自由，整體觀之，行氣自然而流利。

如果有，那只有孔子一家。所以「德配天地」、「道貫古今」、「萬世師表」的大匾，只有這一家掛得起、撐得住——這是福德雙修的正果。「孔家店」永遠不會被打倒。近年來，我才慢慢體會到修

德和修福的莊嚴神聖。一般人燒香拜佛、修橋補路，只能幫助佛堂增光、香燭店發財，行人方便而已。福德之修比修成一個大藝術家要難得多。

在中國近代藝術史上最有「福氣」的藝術家要算張大千了。死後五院院長執紼，國旗覆棺。千萬人送葬祭拜。在整個歷史上也屬空前。所以高陽先生稱為「樂喪」，以其死得其時、得其所，得其應得和欲得，死得泰然而無憾！這是大福、大慧！

大千先生卒前數年，把一塊墓石從加州運回台北，並作了一首自輓詩：

片石峨峨只自尊，遠從海國得歸根；餘生餘事無餘憾，死作梅花樹下魂。

一個人毫無餘憾地離開這世界，千萬人中也難得其一；讓後死者也覺得「無憾」，那就更難了。最少大千先生於我不能無憾！西班牙近代三巨匠之一——達利。（另一人是畢卡索和米羅）。生前留給政府數千件生平傑作和一千萬美元興建其個人之博物館，所以當他最後住院時，總統佛朗哥每天都要親自電話請安。其尊榮比五院院長執紼就更真實些。從這一觀點看，大千先生之葬，對後死者（在感覺上）是「有憾的」。最少我認為「摩耶精舍」的作品和格局都只能算是「聊勝於無」，太寒儉了。和他出葬的風光是不相稱的。大陸的畫家如齊白石、徐悲鴻、李苦禪、

黃胃、王雪濤，甚至范曾等，都有他們自己的「館」。相形之下，像江兆申這樣出色的藝術家，無論如何是最該有個「館」的！若沒有，後死者總會覺得「有憾的」！

兆申先生太早離開我們，對他自己說是死有餘憾的，因為他還有許多未了的願和情，尤其是那些不願說或不便說的；對後死

者而言，他本應該有更多的好東西留給社會和國家。如果他自己也有此念，我們就會更遺憾而悲慟了！

十、「靈滬館」和「揭涉園」

在我寫《南張北溥》時，曾提到張大千的「大風堂」、溥心畬



無虛心膽醉時真



篆刻 降福穰穰



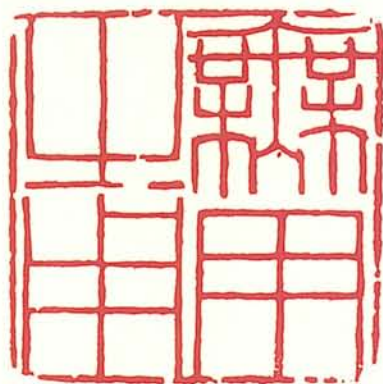
兆申椒原書畫



好夢



偶有所得便欣然忘食



無用之用

的「寒玉堂」和黃君翁的「白雲堂」都足可當做藝術家本身的象徵符號來看，有聲有光有色，兼有響亮、遼闊、晶瑩之美。此外小靜軒（馬壽華）、歇腳齋（臺靜農）洞天山堂（莊慕陵）也別有雅趣。在學術界的「甲骨四堂」（羅振玉、雪堂；王國維，觀堂；董作賓，彥堂；郭沫若，鼎堂），真可謂「天作之和」無法假借。又當代藝術史界有「三申」（江兆申、莊申、傅申）也很巧。

如果堂號也可以視作一種藝術創造，而成為一種「藝術品」。它是最能呈現風格的一種創作。如李可染的「師牛堂」雖有其趣味、樸趣，在感覺上總是不夠雅馴。若一聯想到「師驢」、「師馬」、「師狗」……那就不免令人莞爾。所幸李可染並不以「文人」自居。我想他一定會厭惡某些「文人」的「酸臭味」，「師牛」不雅卻不酸。

兆申先生的「靈漚館」，我不知其出處（名號取字最好不要叫人去查字典），江先生取此為館號時，也未必一定要人懂，他一定覺得別人不懂於我何有？可是碰上像我這樣的「好事者」，就非「打破沙鍋問到底」不可：

漚，通常有三解：（一）是久漬也。在北方種麻的農人，把麻收割後，浸泡在水中讓綠皮腐蝕去，叫「漚麻」。此法在詩經時代就有了。江先生是否要自己的靈感、靈氣經過長時間漚一漚？醞釀一番？（二）是水波、水泡。楞嚴經：「空生大覺中，如海一漚發」。靈漚之發，生於大覺之中。（三）漚與鷗通。《例子·黃帝》「海上之人，有好漚鳥者」。兆申先生把自己喻為靈鷗，又不願明說，還害我花不少筆墨精神，他地下有靈，當恕我饒舌。

「揭涉園」較通俗，但也非時下青年朋友所盡知。《詩·北風》「深則厲，淺則揭」。「揭」，音氣。有開、舉、擧之意。厲亦作瀕，渡也。意思是，水深時則以船渡之，水淺時只要把褲管拉起來就可涉水而過了。江先生搬到埔里後，頓覺面臨的一切都是小溝淺溪，只要牽牽褲管就可涉過了。是一種自我紓困、認為前途平安無阻之意。真沒想到臺灣海峽就是沒有讓他「揭涉」過來。

此外陶淵明《歸去來辭》「園日涉以成趣，門雖設而常關」。每天關起門來在園中散步（涉），也是一大享受。（不知他的眾

弟子曾聆乃師點破否？）

在江先生以為用了那麼通俗的字做館或園的號，仍要我花不少精神來作疏解。老朋友地下有知，一定又要淡然一笑：「別亂說了，你解不正確！我別有懷抱！」

十一、身後不會寂寞

兆申（一九二五—一九九六）長我一歲，然而他在事業、學業和藝術上都爬上了人世間的高峰，也都有著「耀眼的」（朱惠良語）的成績；而我則總愛在山野中徜徉，在每一個深壑幽谷中留連忘返，隨處享受人生。假定蒙上帝厚愛，再賜給我二三十年晚秋的陽光，我會比較看得更準，也將更穩、更狠些。那麼當我也抵達另一個世界的時候，我們都會變得「眼中有人，心中也有人」，那就可以促膝而談了。我是相信人死後有靈魂的，那我會將這篇《隨緣談》化寄到「隔岸」的「靈漚館」去！

註1 見民國八十五年五月十七日《聯合副刊》《江兆申畫語錄》。

註2 見民國八十五年六月八日《聯合副刊》朱惠良《靈漚館中》。

註3 後來讀江兆申《關於唐寅的研究》，其中論唐寅之藝術時，認為他去沈周尚有一段距離，若要求他「可大可久」就會令人遺憾的。

註4 王伯敏《中國美術通史》（5）頁三二三：「（文）到了晚年，名望更高，據說他作畫的紙絹堆積如山。他賣畫有所謂「三不應」。又據上書說，文在待詔任上曾遭到翰林們的諷刺。因為九品官是官尾巴。比縣令還低二級。」

同註3。

註5 此據江先生的朋友某畫家說，千真萬確。

註6 註8、註9、註11、註13均同註1。

註7 註14、註15均同註2。

註12 此親聞鄭曼青的同輩友所言。曼老坦然承認，他的書作，一遇到右老書在前，便「頂不住」或「不敢抗」。