

江兆申的人生漂泊与艺术还乡

■ 盛学峰

1994年5月,黄山白云景区的一处摩崖上,“卧石披云”石刻开始熠熠生辉,落款“癸酉秋,茅原江兆申书”。从此,江兆申这位青年离家老大回的大书画家永远与黄山定格。正是由于游览黄山时被题刻潇洒俊逸的书法所吸引,我渐而关注并走近江先生的书画世界,以致在2018年策展“百年记忆——徽州名家书画作品展”时,我特意去芜湖拜访他的少时同窗、建筑师兼画家鲍弘达,观看其征集的江先生的作品。前阵子,黄山市举办了“江天一色——纪念江兆申诞辰一百周年书画展”,也是家乡人对他永远的缅怀。

江兆申(1925—1996年),字茅原,斋名灵沤馆,安徽歙县人,集书画篆刻、学术研究于一身,曾任台北故宫博物院副院长兼书画处处长。其诗书画印无一不精,被誉为“中国传统文人的新典型”“中国现代艺术史上的奇才”。他深耕传统书画研究,学术成果享誉海内外;创作上融宋元丘壑、明清笔墨与写生感悟,形成境界壮阔、笔墨精湛的独特风格。

宝岛艺天涯

1949年,24岁的江兆申辗转至台湾。在杭州时,曾看过溥心畲的画展,十分佩服。当年秋,江兆申便投书并附数首五言古诗给溥心畲,希望能够被录为弟子学习书画,但直到1951年才正式叩首拜师,成为寒玉堂弟子。溥心畲从未正式教授过江兆申画画,也从未对他的绘画习作进行过点评。在13年中,师生两人只谈诗文,未上画课。溥心畲对他曾经说:“我没有从师学过画。如果把字写好,诗做好,作画并不难。”江兆申先后研习《杜诗全集》《昭明文选》《庄子》《淮南子》以及韩愈、李商隐、苏轼、黄庭坚诸家文集,打下



江兆申 层岩竟爽 180.5×97 1992年

文人必修的学养基础。他曾言:“先生教我不仅是笔墨,更是心性。”这种启蒙决定了他日后艺术道路的基本方向:在传统的深处寻找创新的源泉。

1965年,江兆申在台北中山堂第一次举办个人书画篆刻作品展,这次展览使他崭露头角,获得台湾美术界的好评,他因此从一名普通中学教员进入台北故宫博物院书画处,从事馆藏书画的鉴定和整理,并被授予副研究员职称。台北故宫博物院丰富的中华艺术典藏,加上自身深厚的传统文化素养和书画创作基础,为学术研究与书画创作提供了优越条件。这之后,他发表了不少论文,《关于唐寅的研究》《双溪读画

随笔》等,使江兆申步入一流艺术史研究学者的行列。他很快由副研究员升为研究员、书画处处长、博物院副院长,并被邀请赴美国等世界各地讲学和专业研究。同时,在台北故宫博物院举办的“旅美书画作品展”和在日本东京银座举办的“江兆申、曾绍杰书画篆刻展”也让他名声大振。1991年,江兆申自故宫博物院退职之后,移居南投埔里建“揭涉园”,沐浴在山光水色田园中,他将中国的山水绘画与文人的雅趣美学推展出一番新面貌。1992年,台北市立美术馆举行“江兆申书画展”,他的《戊辰山水册》被大英博物馆收藏。鉴于江兆申突出的书画造诣,被誉为“渡海三家”(溥心畲、张大千、黄君璧)之后第一人。

为山水传神

江兆申不仅是新文人画的旗帜性人物,更是传统与现代交汇处一位沉静而坚定的守夜人。他既不盲目西化,也不固守僵化传统,而是深入古典精神的堂奥,从中开掘出与当代对话的可能性。他的山水画初看古意盎然,细观却能发现全新的空间意识和视觉结构。这种“以古开新”的创作理念,使他在传统与现代之间架起了一座桥梁,书画名家谢稚柳先生曾评价:“以清人之笔墨,运宋人之丘壑,而泽以时代之精神气韵。”

江兆申倡导文人画诗书画印一体的模式,他的书法不仅是画面的补充,更是构图的有机构成。从少年时期临习欧阳询楷书开始,至古稀之年仍然持续探求篆古,其楷书诠释出欧体的笔法,气质优雅;行书取法晋唐,受到宋人黄庭坚的影响,斜行取势,挥洒出“不美之美”的面貌。他的题诗不只是风雅的点缀,而是画面意境的延伸和深化。他早年深研宋元绘画,掌握了严谨的笔墨技法;中年后逐渐形成自己独特的“墨

骨”风格——以书法性线条构建画面骨架,以水墨渲染营造空间气氛。启功先生称赏:“为山水传神,为美好的风景传神”。江兆申在摹写历代书画名迹的基础上,试图通过对自然写生的体悟,在笔墨点染变化间取得新的次序与法则。1993年黄山景区游览返台后,他曾创作了几幅黄山写景画作。印章“物外真游”,道出了江先生希望通过游历和体验以获取真实的感受。

故乡不了情

虽然海峡两岸曾长期隔绝,数十年不能往来,但这并不能阻挡江先生对家乡先贤、亲朋好友及家园的怀念与向往。在他的书画作品中,经常有题写先贤许承尧的诗句,他还常在作品中钤盖“歙州江氏”“岩寺”“古徽州”“黄山麓”等,将思乡之情寄于其中。他在1991年的画作《岩云》中,录许承尧《文殊院》诗二首,并题写:“途时海禁渐弛,门生故旧多有游黟黄故山而发为图绘者,仆羁旅未归,时兴浩叹,因书疑盦诗以申意”。

1993年,江兆申受北京故宫博物院邀请,到中国美术馆举办书画展览,而后续展黄山市博物馆,终于回到阔别近50年的故乡。江家老屋,断壁残垣,荒园一畦,江兆申游园惊梦,想就旧址重盖画庐,好以后常来歇息。江兆申写信告诉鲍弘达,等房子建好后,他们一起来住,一起到黄山去画画,一年住上几个月,到时将有更多的艺术切磋,将向更高的艺术之巅攀登。遗憾的是“心岫山居”落成时,还未等到江先生亲自剪彩,他便与世长辞了。在江先生辞世20年之际,鲍弘达将当年在台湾出版画册的部分作品与江先生首次回大陆展出的部分作品合印成册,书名为《回首》,表达对江先生永久的思念。(作者系安徽省文艺评论家协会副主席)

照夜白——史上实存又被多次“造像”的一匹宝马

■ 徐惠林

秋晨,续披820页高居翰巨著《溪山清远:中国古代早期绘画史·先秦至宋》(据其生前系列讲座基础上,翻译、整理而来,北京大学出版社2023年1月一版)至第649页,见其有分析明代佚名《明皇幸蜀图》中的一匹白马:“大概是杨贵妃的坐骑,也许就是唐玄宗最喜爱的照夜白,我们在韩幹的画作《照夜白》中见过它。”——如将高居翰所说的“大概”去掉,则同一匹唐代真实的“马”(而非“人”),出现在不同朝代的画幅上,于我视域内所见,还是首次,抑或是存世的唯一。(唐太宗为真实存在的昭陵六骏“造像”,也只一次;存世的关羽与它的赤兔马相伴的画图多有,但赤兔马也只是在小说中的存在)

“照夜白”字面意为“照亮夜晚的白色”。史载此汗血宝马通体雪白,于黑暗中明亮异常,如同光源。此马乃唐玄宗在位时,西域宁远国王进献。玄宗因其独特外貌赐名“照夜白”,另一匹同进贡的马则名“玉花骢”。此马不仅是玄宗游历时的坐骑,更在安史之乱中陪伴其逃亡,乃玄宗深爱之象征。

《明皇幸蜀图》(以下简称《明》)存世有三幅,作于不同时期:唐李思训(一说其

子李昭道)、明佚名、明吴彬。李思训《明》图中,李隆基骑的是“三花马”,马肤红褐色;吴彬《明》中,所见唐明皇为乘驷高座,惟高居翰所说佚名《明》中的这匹,疑似照夜白。

而能确定画中骏马为照夜白的,是唐韩幹笔下的两幅图:一幅《照夜白图》,另一幅《牧马图》。《宣和画谱》著录韩幹52件作品,全都是画马之作,其中应还有多幅以照夜白为主角的,惜多无存世。

唐及以降,累世有诸多画有唐明皇的纸本、绢本画作,除上面提及之外,以及之余,还有:唐张萱《虢国夫人游春图》,唐吴道子《明皇观马图》,宋李嵩《明皇斗鸡图》、佚名《明皇击球图》,元钱选《杨贵妃上马图》,明仇英《宋人画杨贵妃上马图》,及山西定远壁画《唐玄宗封禅图》等。虽不能一一实证指认,它们中写意、意写“照夜白”作为陪衬的,也应有很多。

另有元代任仁发的《五王醉归图》,描绘了唐代临淄王李隆基与他的四个兄弟宋王李成器、申王李成礼和岐王李范、薛王李业出游饮酒,醉后骑马回家的情景。有多个版本文案称李隆基胯下的白马坐



韩幹 照夜白图(局部) 纸本

30.8×33.5cm 美国大都会博物馆藏

骑为名驹照夜白,余不予认同。因其时李隆基尚未登基坐上皇位,西域国王进献照夜白是其登基之后的事。

画马圣手韩幹的《照夜白图》,纸本,以水墨线描完成,现藏于美国大都会博物馆。画面中,照夜白被系在一木桩上,鬃

毛飞起、鼻孔张大、眼睛转视。其四蹄腾骧,似欲挣脱羁绊。此画不仅画出马的膘肥肌健的外形,更着力表现出了其桀骜不驯的雄骏神采。

就像历史上很多身怀才具不为用者,我们能从此束缚于桩的良驹的怒目圆睁、昂首嘶鸣中,感受到它的“不平则鸣”。飘逸的鬃毛、耸起的耳朵和抬起的前蹄,加强了画面所要透露的紧张感。此图用笔精简,线条细密而遒劲,渲染不多而质感、体积感颇强。

据考证,此《照夜白图》马的头、颈、前身,为真迹,而后半身为后人补笔,马尾已不存。

陕西蓝田人韩幹,少时家贫,曾为酒肆雇工,后得老乡、21岁中进士居高位的大诗人王维资助,学画十余年后得显露,入宫任职。

韩幹开创了以真马为师的写生画法,形成体态丰腴、姿态安详的鞍马新风。

真实的照夜白,借韩幹常驻马厩观察御马动态,突破前人“筋骨毕露”传统,而得以进入画幅,得以被造像(写实“照相”),由此“活”到今天,并将继续在时光的原野、艺术的疆土驰骋下去——必然之偶然,偶然之必然,幸之幸哉。