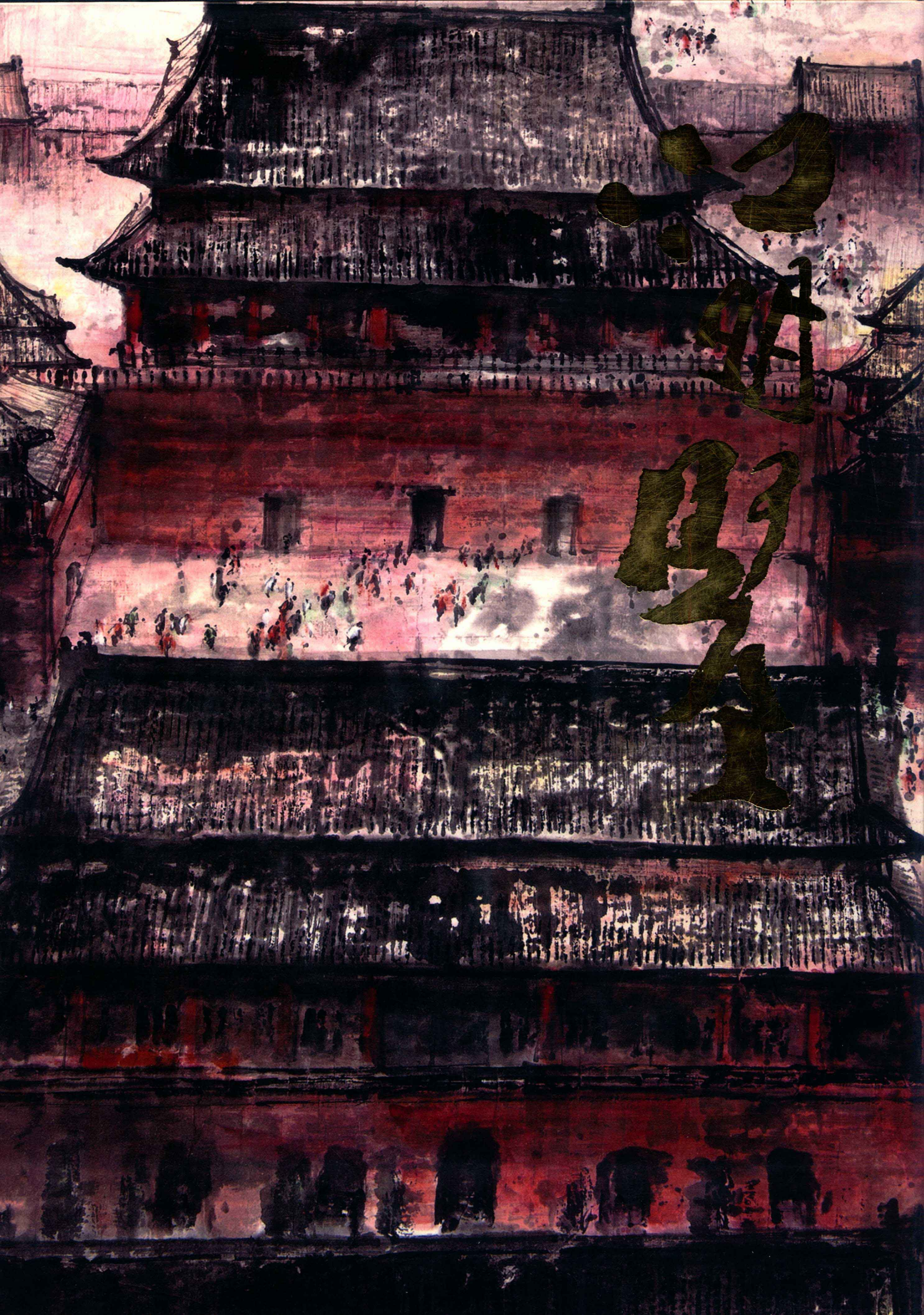




中国近现代名家画集

江 明 贤

人民美術出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

中国近现代名家画集. 江明贤 / 江明贤绘. — 北京:
人民美术出版社, 2011.12
ISBN 978-7-102-05867-2

I. ①中… II. ①江… III. ①绘画—作品综合集—
中国—现代②中国画—作品集—中国—现代 IV.
①J221 ②J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第258791号

中国近现代名家画集

江明贤

编辑出版 人民美术出版社

(100735 北京北总布胡同 32 号)

<http://www.renmei.com.cn>

编辑部: 85114277

发行部: 65252847 65256181

邮购部: 65229381

责任编辑 管维 刘士忠

责任印制 文燕军

制版印刷 北京雅昌彩色印刷有限公司

经 销 新华书店总店北京发行所

2012年4月 第1版 第1次印刷

开本: 787毫米×1092毫米 1/8 印张: 27

ISBN 978-7-102-05867-2

定价: 350.00元

版权所有 翻印必究



江明贤

目 录

画出一片新天地 ——评江明贤的绘画创作·····邵大箴	1
江明贤的艺术特色·····陈履生	5
暮 归 1968年 150cm × 180cm·····	11
东港渔民 1968年 177.5cm × 94cm·····	12
类 聚 1970年 55cm × 108cm·····	13
西班牙城堡 1974年 102cm × 68cm·····	14
北美掠影 1977年 94cm × 69cm·····	15
西湖之秋 1989年 41cm × 152.5cm·····	16
秋山瑞瀑 1990年 60cm × 168cm·····	17
苏州水巷 1991年 70cm × 251cm·····	18
江南水巷 1991年 70cm × 250cm·····	19
大 昭 寺 1992年 45cm × 180cm·····	20
拉萨哲蚌寺 1992年 48cm × 178cm·····	21
绍兴水乡 1992年 61.5cm × 244cm·····	22
布达拉宫 1992年 120cm × 244cm·····	24
四川乐山大佛 1992年 116cm × 242cm·····	26
布达拉宫宫顶 1992年 45cm × 180cm·····	28
玉屏楼远眺 1993年 75cm × 140cm·····	29
天都峰远眺 1993年 75cm × 140cm·····	30
鹿港龙山寺 1994年 61cm × 242cm·····	31
水苍遗韵 1994年 68.5cm × 68.5cm·····	32
纽约第五大道 1995年 97cm × 188cm·····	33
旧金山掠影 1995年 72cm × 238cm·····	34
台湾文武庙门神 1995年 97cm × 188cm·····	35
桂林山水 1995年 61cm × 243.5cm·····	36
桂林山水 1995年 210cm × 120cm·····	37

纽约洛克菲勒中心 1995年 120cm × 60cm·····	38
巴黎赛纳河畔 1996年 48cm × 186cm·····	39
巴黎香榭里榭大道 1996年 48cm × 186cm·····	40
朝 天 宫 1997年 122cm × 244cm·····	41
台北迪化街 1997年 48cm × 176cm·····	42
庙 会(八家将) 1997年 66.5cm × 97cm·····	43
庙 会(七爷八爷) 1997年 62.5cm × 96cm·····	44
澎湖大天后宫 1998年 74cm × 92.5cm·····	45
城隍庙会 1999年 50cm × 82cm·····	46
南方澳渔港 2000年 34.5 × 136cm·····	47
高 雄 港 2000年 48cm × 178.5cm·····	48
云山瑞瀑 2001年 35cm × 138cm·····	49
小桥流水人家 2002年 34cm × 137cm·····	50
阿瑟巴斯卡大瀑布 2002年 60cm × 60cm·····	51
班夫国家公园 2002年 67.5cm × 69cm·····	52
杰士伯之冬 2002年 30cm × 120cm·····	53
魁北克古城 2003年 70cm × 248cm·····	54
魁北克之秋 2003年 68cm × 136cm·····	56
台中公园 2003年 137cm × 34.5cm·····	57
荆州古城 2004年 67cm × 70cm·····	58
秋 江 2005年 34.5cm × 141.5cm·····	59
南投九九峰 2005年 69cm × 136cm·····	60
碧 潭 桥 2005年 135.5cm × 68.5cm·····	61
台湾传统艺术中心 2005年 68cm × 136cm·····	62
京都金阁寺 2005年 34.5cm × 135.5cm·····	63
布达佩斯圣母院 2005年 84cm × 50cm·····	64
京都银阁寺 2006年 69cm × 45cm·····	65
台北大湖公园 2006年 45cm × 179cm·····	66

东京浅草寺	2006年	34cm × 136.5cm	67
长安古城	2006年	45cm × 186cm	68
台北承恩门	2006年	96.5cm × 68cm	69
黄河圣境	2006年	62cm × 232cm	70
台南大天后宫	2006年	97cm × 89cm	72
艋舺剥皮寮	2006年	58.5cm × 97cm	73
黄河大铁桥	2006年	68cm × 137cm	74
华山胜览	2006年	140cm × 70cm	75
莫高窟观音彩塑	2006年	96cm × 120cm	76
莫高窟大佛	2006年	138cm × 69.5cm	77
嘉峪关	2006年	69cm × 136cm	78
敦煌月牙泉	2006年	47.5cm × 177.5cm	79
云冈石窟	2006年	69.5cm × 138cm	80
中岳嵩山	2006年	140cm × 74.5cm	81
岳阳楼	2007年	96cm × 88cm	82
淡水红毛城	2007年	91.5cm × 242.5cm	83
曲阜孔庙古柏群	2007年	68cm × 136cm	84
台北大龙峒远眺	2007年	88cm × 95cm	85
恒春古城	2007年	96cm × 86.5cm	86
淡水河畔	2007年	41.5cm × 151.5cm	87
台南孔庙	2007年	136.5cm × 69cm	88
台南安平古堡	2007年	84cm × 153cm	89
凤凰古城	2007年	90.5cm × 240cm	90
张家界	2007年	94cm × 214cm	92
东岳泰山	2007年	96cm × 218cm	94
北港朝天宫	2008年	91cm × 242cm	96
艋舺龙山寺	2008年	48cm × 164cm	98
黄鹤楼	2008年	136cm × 68cm	99
凤凰古镇	2008年	69cm × 85.5cm	100
台北迪化街	2008年	97cm × 87.5cm	101
山西乔家大院	2008年	97.5cm × 176.5cm	102
红楼梦大观园	2008年	68cm × 136cm	104
霞海城隍庙	2008年	69.5cm × 136cm	105
平遥古城	2008年	97cm × 88cm	106
北京故宫	2008年	153.5cm × 83.5cm	107
台北五城门	2008年	153.5cm × 83cm	108

平遥古城	2008年	48cm × 197.5cm	109
武陵源	2008年	34.5 × 116cm	110
澎湖古厝	2008年	60cm × 120cm	111
台南赤崁楼	2008年	152cm × 84cm	112
寺庙与灯笼	2008年	83cm × 153cm	113
莫斯科红场	2008年	48.5cm × 181cm	114
莫斯科掠影	2008年	62cm × 244cm	115
莫斯科城	2008年	68cm × 67.5cm	116
圣彼得堡教堂	2008年	97cm × 90cm	117
莫斯科红场教堂	2008年	97cm × 90cm	118
武陵胜境	2008年	66cm × 213cm	119
莫斯科修女院	2008年	42cm × 151cm	120
上海豫园	2009年	34.5cm × 135cm	122
苏州园林	2009年	41cm × 152cm	123
玉山初晓	2009年	62cm × 206cm	124
苏州水巷	2009年	97cm × 89.5cm	126
苏州虎丘	2009年	69cm × 125cm	127
苏州拙政园	2009年	35cm × 136cm	128
乐山大佛	2009年	84.5cm × 50.5cm	129
西门町红楼	2009年	50cm × 83.5cm	130
板桥林家花园	2009年	34.5cm × 136cm	131
龙柱与石狮	2009年	84cm × 152cm	132
万华老街	2009年	51cm × 84cm	133
台北101远眺	2009年	84.5cm × 50.5cm	134
龙柱	2009年	83.5cm × 51cm	135
阿里山日出	2009年	48cm × 176cm	136
日月潭	2009年	96cm × 89cm	137
阿里山日出	2009年	140cm × 75cm	138
峨眉胜览	2009年	63cm × 241cm	139
南非开普顿	2009年	48cm × 176cm	140
玉山日出	2009年	83.5cm × 153cm	141
非洲所见	2009年	97cm × 88cm	142
非洲狮子王	2009年	94.5cm × 92cm	143
延安印象	2009年	53cm × 232cm	144
南非好望角自然公园	2009年	60cm × 120cm	146
台北西门町	2009年	69cm × 136cm	147

台北故宫	2009年	41.5cm × 153.5cm	148
南非好望角	2009年	142cm × 37cm	150
惠安渔船	2009年	97 × 89cm	151
至善之春	2009年	51cm × 83.5cm	152
镰仓鹤冈八幡宫	2009年	35cm × 137cm	153
镰仓大佛	2009年	137.5cm × 69.5cm	154
惠安渔港	2009年	98.5cm × 83cm	155
扬州静香书屋	2010年	31.5cm × 179.5cm	156
扬州何园	2010年	68cm × 136cm	158
鼓浪屿鸟瞰	2010年	151.5cm × 84cm	159
鼓浪屿	2010年	44.5cm × 180cm	160
惠安渔船	2010年	138cm × 34.5cm	161
片石山房	2010年	45cm × 182cm	162
扬州瘦西湖	2010年	69cm × 68.5cm	163
古运河之春	2010年	57.5cm × 88cm	164
惠山寄畅园	2010年	45cm × 181cm	165
印象江南	2010年	70cm × 184cm	166
太行山	2010年	96.5cm × 180cm	168
王莽岭上	2010年	75cm × 142.4cm	169
太行山	2010年	75cm × 140cm	170
抚琴台	2010年	141.5cm × 75cm	171
锡涯沟	2010年	142cm × 75cm	172

太行胜境	2010年	91cm × 91cm	173
碧潭桥下	2010年	137.5cm × 34cm	174
云岩飞瀑	2010年	74.5cm × 142cm	175
王莽岭	2010年	75cm × 143cm	176
龙胜梯田	2010年	34cm × 138cm	177
广西梯田	2010年	69.5cm × 137cm	178
柳阴船影	2010年	137cm × 35cm	179
大地交响——龙胜梯田	2010年	136cm × 350cm	180
新叶古村	2010年	124cm × 124cm	182
雾峰林家花园	2010年	47.5cm × 179cm	183
雾峰景薰楼	2010年	96cm × 86.5cm	184
富春江渔船	2010年	91cm × 91cm	185
富春山居	2011年	48cm × 184cm	186
澳门大三巴教堂	2011年	97cm × 88cm	187
富春江畔	2011年	48cm × 182cm	188
九份之春	2011年	60cm × 96.5cm	189
卢沟晓月	2011年	48cm × 181cm	190
新富山居图	2011年	60cm × 3600cm	193
江明贤常用印章			199
江明贤艺术年表			202

画出一片新天地

——评江明贤的绘画创作

邵大箴

近百年来，中国画界围绕水墨画问题展开了无数次争论，持不同观点的人从不同角度发表了许多有价值的意见。画界的仁人志士们也做了许多有意义的探索，在创作实践上取得了丰硕的成果。20世纪水墨画衍变的历程清楚地显示出，其变革的主要途径不外乎是以古开今和中西融合。前者是在发掘包括文人水墨在内的传统资源的基础上，推动文人水画面向生活、面向现实，反映现代人的感情；而中西融合，是从西方艺术中吸取造型观念和手法，来丰富中国画的表现手法，即人们常说的“借西润中”。在这方面，前50年主要吸纳西方古典写实手法，充文人画忽视造型的不足。后50年来不少画家转向借鉴西方现代主义流派的绘画语言，把新的表现、象征、抽象手法运用到水墨中来，以开辟新的表现途径。水墨画面临的革新任务迫使我们不得不严肃地思考，如何认识和处理绘画语言的普遍性和民族、地区的差异性之间的关系这样一个问题。文人画为主流的传统水墨画，以写意为其主要美学追求，有与其他绘画形式（如西方古典油画）不同的、特殊的语言表述方式，但它也是属于造型艺术的一种，它也是通过点、线、面造型形成的视觉效果去感动观众。从这个意义上说，它和其他画种没有本质的区别。但在表现手段上，它异同于其他画种的特色，它以笔墨的趣味和格调为其主要的评品标准。进入现代社会之后，传统的文人水墨面临着转型的问题，即如何适应新时代的审美需求，在内容和形式上进行艺术革新。对这个问题比较敏感的是两类人，青年艺术家和在国外受过西方艺术熏陶与教育的艺术家。当他们在实践上做出回应时，往往有两种态度和两种做法：对传统文人画观念和笔墨规范的激烈批判和彻底颠覆，重起炉灶；大胆吸取西画的表现观念和手法，使之与传统文人水墨相交融，开辟水墨的新途径。

上面这段话是我在欣赏江明贤先生画作时产生的感想。江明贤是享誉海内外的著名艺术家，早在1988年，他就应国家文化部邀请，在北京中国美术馆和上海美术馆举办个展，这是两岸隔绝四十年后台湾画家首次来大陆的个人展览，这一举动开启了两岸美术交流的新气象。当时我就领略其艺术风采，后来还有幸为江明贤先生水墨艺术撰文，略加评述。十多年过去了，又读到他的许多新作，对这位勤奋、执着而又硕果累累的艺术家有了更多的了解，也有很多感想。今年，江明贤又要应邀来大陆举办展览，我谨借这个机会结合在中国有特殊意义的“水墨问题”，对他的艺术历程和成就发表些浅见。

在几十年的艺术生涯中，江明贤历经艰辛、上下求索，追寻革新之路。综观其艺术风格，他是属于我前面说的将西法融化在传统水墨中来进行艺术革新的艺术家。

江明贤接受过全面、系统的美术教育。1968年他毕业于著名的台湾师范大学艺术系，在学期间他在国画、油画、素描、水彩方面均有名师指导，基础功夫扎实，成绩优异，曾获台湾青年学艺竞赛国画第一名和师大美术系国画第一名，毕业后不久的1972年，便在台湾省立博物馆举行个展。江明贤有良好的国画基础，但是就像许多有志于革新中国画的青年人一样，他渴望对当代西方艺术有更深入的了解，以使自己的艺术能与世界艺术潮流相呼应。江明贤后来回忆说：“当时西方绘画对我而言，无疑是一部色彩和造型的革命史篇，尤其是印象派、野兽派、表现派的色彩理论观；后期印象派、立体派、结构派的造型理念等，冲击出二十世纪西方画坛一片绚丽又多彩、多姿的表现形式，令充满创作欲望的我，迫不及待想去一窥究竟。”

（江明贤：《风格的挑战与形成—我的绘画历程与创作理念》）他在西班牙中央艺术学院攻读了硕士学位，全面研究了西洋古典艺术与现代艺术流派，分析它们的表现技巧和技法。之后又旅居美国，在纽约圣若望大学教授水墨画。显然，这期间他对美国的现代艺术特别是抽象表现主义有了更深刻的认识。从华人地区赴欧美研究绘画艺术的人，在深入地学习和研究了西方艺术之后，往往能回过头来更客观地体会到东方绘画的魅力。江明贤敏感于西方绘画求新求变的能力，从中得到不少刺激和启发，但他同时却越来越明确地意识到，他与水墨有断不了的缘分，他的艺术之根在故土，在台湾。他的志向也越来越明确，奋斗目标越来越清晰：继续在水墨画领域探索创新之路。

前面说过，写意的文人画有自己独立的美学追求和价值标准，这些美学追求和标准具有特殊的优长是毋庸置疑的。但正如一切优长之中不可避免地包含了不足和短处一样，文人画远离现实的“出世”感，它空灵、超逸、高古的风格，在现代社会环境中受到严峻的挑战。它的表现题材狭窄和范式化，它鄙弃形似和体量感，它忌讳鲜丽的色彩……都给企望革新水墨的人们留下了大显身手广阔的空间。江明贤的艺术革新也是从这里开始的。在他面前摆着的课题，是扩大题材范围，在绘画的造型、光影、色彩、肌理等形式语言方面做革新的努力，但同时要小心翼翼地保存水墨的特性。无疑，这是一件艰难的任务。江明贤深知这一点，强烈的个性意识和一种使命感激励他义无反顾地向前迈进。江明贤清醒地意识到，他的新探索要不同于前辈的艺术家们，既不同于20世纪上半期的徐悲鸿、林风眠、刘海粟等探求中西融合的先驱们，也要与颇受他尊重、在20世纪中期崛起的旅居法国的著名艺术家赵无极、朱德群等人拉开距离。在这里，有两个因素极为重要，那就是他个人的性格与气质，还有他受到的各种现代艺术的熏陶。他说：“与生俱来的想‘自发我之肺腑，揭我之须眉’的强烈创作意识，使我的水墨画的表现、技法形式呈多元性发展，颇异于传统中国画的格局。特别是加上西方素描的笔触，层次描绘和繁复的拖、拉线条；油画般的色块肌理，和对透视与光线的掌握技巧；以及版画的拓印、滴洒的表现。”（同上）

上个世纪70年中期，江明贤开始尝试用水墨来表现欧美古代建筑遗迹（如城市古堡、教堂）以及风景名胜（如大峡谷、尼加拉大瀑布），也就是说他用水墨来表现客观的实景，在技巧、技法上做中西融合的试验和探索。他这样做的目的很明确，是“将中西方的特长作一番消化，不刻意追求曲高和寡的空灵境界，只希望能传达水墨的现代精神，解脱传统山水中形和线条的层层束缚。”（同上）类似的试验和探索可以说一直延续至今天，只是在各个不同阶段探索的重点不同。

江明贤把自己的艺术创作历程划分为几个阶段：学院派时期（1958—1968），留学西班牙、旅寓欧美时期（1973—1977），返国后的乡土题材和赴日发展时期（1977—1987），大陆风光创作时期（1988—1997），古迹巡礼时期（1997年之后）。这几个阶段不仅反映了他艺术成长的过程，而且也表明他有广泛多元的艺术

追求。用他自己的话说，就是“希望自己勇敢去接触各种画风，绝不预先设限或避难趋易，以让自己有更加宽广的创作空间。生活在这科技文明一日千里的世纪里，我期许自己具有现代人的觉醒和时代的使命，创作更多具现代感、民族性的水墨精华。”（同上）他的这段表白能帮助我们理解他具有鲜明个性的艺术风格。

综观江明贤几十年的探索成果，我以为他的水墨艺术创作具有鲜明的融合性和综合性的特色。他的水墨创作建立在全面扎实和雄厚的艺术功底之上，东方与西方、传统与现代、水墨与油彩、素描与笔墨……凡是能用于自己创作的，他都加以利用。在他看来，这些不是彼此对立、矛盾，而是可以相互结合、相互交融的。他不惜用这些手段来加强语言表现的厚度与深度，强化画面的表现力。形成他艺术综合性的主要因素是他由好学积累起来的广博修养。在艺术上他不吃“偏食”，不论传统还是现代，学院派还是前卫，凡是好的、有表现力的艺术，他都欣赏和吸收。在欧洲，他迷恋葛雷克、维拉斯桂兹、林布兰、哥耶、凡高、高更、塞尚，也十分喜欢康定斯基、达利；在美国，他赞叹波洛克、圣·法兰西斯的创新精神，同时也被安德鲁·怀斯乡怀的感伤情调所感佩。在日本，他细心研究日本水墨画的发展趋势，虚心学习日本艺术家的敬业精神和认真态度，特别受到平山郁夫《丝调之旅》专题展作品构图严谨、气势雄伟的震撼；在大陆，刘海粟画风的宏大气势，尤其是李可染层层积墨在“染”上下功夫，使画面层次丰富、浑厚华滋，更使他受到不少启发。他的这些亲身感受，既开阔了他的视野，丰富了他的绘画技巧，更激励了他的创造勇气，刺激了他的创新精神。

在创作上他试图把自己掌握的素描、速写能力，尤其是写动态人物的娴熟技巧，把油画的鲜艳的色彩，和中国传统的水墨神韵与技巧溶于一炉，形成一种新的具有综合性特征的艺术。显然，这种综合性与传统的水墨单纯性不同，它带有折衷的特色，即亦西亦中。江明贤努力在这综合性的艺术语言中显示他期待和向往的“民族性”。为此，他在两方面做了努力，强化个性和追求表现语言的“形神兼备”。所谓“强化个性”，就是他坚持画自己独特的感受，坚持用个人独特的笔墨，摒弃陈陈相因的笔墨模式；所谓“形神兼备”，就是他尊崇以形写神和“似与不似之间”的理念，既不拘泥于形似，也不走向纯粹的抽象，在意象的表现中探索新路。江明贤运用综合性、融合性的艺术语言取得了良好的效果，他的作品给人们的视觉和心理的感受是丰富的、多层次的。

应该重视江明贤在开拓题材内容方面所做的努力。绘画的时代性无非表现在两个方面：新的题材内容和新的表现语言。而这两方面又是互相关联的。拓展新的题材内容，历来是创新艺术家们首先关注的课题。江明贤坚持画与传统水墨不同的题材，且不断变化自己作品的题材内容，其主要目的无非是为了表达现代人的感受和具有现代感的水墨语言。从他早期描绘欧美城市古堡、教堂、大峡谷景色的水墨作品兼用中西画法之后，后来他回到台湾把目光投向乡土题材，画台湾的风土人情，画溪头、爱河、日月潭、横贯公路，画庙宇，画乡居野趣；到大陆旅游画大陆风光，画长城、黄山、桂林山水，画布达拉宫、乐山大佛；继而迷恋台湾古迹和风俗人情，画文武庙门神、北巷朝天宫、九龙柱，画淡水老街、迪化街景……他的画风不断在变化，徘徊在中西之间的技巧也随之发生着变化。

新的题材内容和新的表现对象必然要求与之相适应的线条、色彩和构图，必须会引起形式语言的变革。因题材不同他采用不同的画法。一般说来，他不满足传统笔墨的点擦皴染，而加用西画的拓、印、喷、洒技法和肌理效果，还有素描碎细笔触，甚至采用重彩技法：他舍弃“计白当黑”，采用“满构图”，在满满的画面上运用笔的轻重缓急和墨的浓淡虚实，再加上一次又一次的拓印、拓染、墨染，让画面透气而活泼生动。

显然，因江明贤描写的多为实景，考虑到表现对象之“阳刚”性质或质朴、粗犷、斑驳之特点，他常常舍弃传统的水墨技法，用西法来表达其坚实的体积感和重量感。当需要表现烟云变幻和带有抒情特点的景色

时,他则采用大量泼墨,用块面渲染成半抽象,有时还加入类似素描的笔触,以达到虚实相生的艺术效果。至于他写古典诗词表现文学意境的作品,常用写意法,作品呈半抽象形态。

颇有意思的是,江明贤在一些山水画布局中,用玉器上各种“龙”的造型来构造山势起伏,因为“龙”的造型变化无穷,且势态符合造型法则,使他的山水画构图不同于别人,再加上画面上弥漫着的非自然光线,予人以宁静而幽深莫测的感觉,还有他吸纳的西画成分……这些因素综合在一起,使他的画风自成一格,有独特的面貌。

江明贤坚持的艺术理念和实践是有挑战性的,从文人画的观念来要求江明贤的水墨作品,显然不完全符合传统的“规范”;从激进的角度来看他的创作,有人也会认为他的创作不够“前卫”,没有走到纯抽象的地步,更没有摆脱书写和绘制。大家知道,目前不论在大陆还是在台湾,有所谓“水墨艺术”和“水墨画”的争论。有一种意见认为,水墨画停留在用水墨手段在平面上绘制,已经落伍于时代,已经不可能有任何新的作为。今天应该将水墨从平面创作、从“画”中解放出来,做所谓“水墨艺术”。这几年,许多观念水墨、水墨装置、水墨行为应运而生。我以为,水墨作为媒介,作为一种表现手段,它有广泛的可能性。对一些年轻人正在做的带有实验性的水墨,只要是真诚的、健康的,我们应该采取欢迎的态度。但是,以为平面的水墨画因此就应该被淘汰,就不能再适应时代的要求,这种看法未免失之于偏颇和武断。我想,在这个问题上,江明贤的意见和我是不会有多大出入的。我们看到,在一片消解水墨画的声浪中,他仍满怀信心地创作水墨画,坚持走自己的路。他之所以能这样顽强、执着,“一意孤行”,因为他有自觉的艺术追求。江明贤清楚地知道,如果亦步亦趋地按传统规范去做,便不能摆脱前人的窠臼,不能自立门户。同时,他的个性和他受到的教育,他的艺术素养,决定了他不会走完全叛离传统的道路。他既不属于新文人画派,也不能归纳到前卫阵营中去。面向多姿多彩的现实,尊重传统,广泛地吸纳各种艺术养分,培育自己的个性风格,是他一直在孜孜以求的。三十多年的艺术实践和他的艺术成果,确立了他在台湾,在华人画坛中的位置,他的作品得到了社会的承认和画界的好评。他已经画出了一片天地。目前,他正在把更多的精力用在创作台湾本土的民俗古迹,并在此基础上开拓新的绘画题材,强化自己的个性风格,相信他一定能达到他的理想目标,再“画出一片新天地”来。

本文作者为中央美术学院教授、美术学研究所所长
2005年3月于北京

江明贤的艺术特色

陈履生

“余自一九七二年游学欧西后，皆以造化为师，并以中得心源之传统画学思想为创作之准则，期能融西润中，在题材与表现上突破前人。”——江明贤题《观音山下》

在20世纪中国绘画史上，中国台湾是一段特殊的篇章。这不仅是因为台湾有着特殊的地缘文化，更重要的是因为它有着特别的历史文化背景，因此，台湾各个领域的问题都显得很特别。在经历台湾20世纪50年代政治风雨的洗礼之后，这一时期成长起来的画家在接受西方文化方面，表现出了两种绝然不同的态度，虽然，他们在某些点上有殊途同归的迹象，可是，在更大的范围来看，不同的价值取向却反映出了根本的文化对立。

江明贤的文化背景不同于那些由大陆迁台、在台湾成长的画家。他作为台湾本土的画家，一方面受到传统的中国文化的熏陶，接受着台湾师范大学美术系所秉承的来自祖国大陆的艺术传统的教育，成为他的根基所在。另一方面，他又有着20世纪70年代初留学西班牙以及定居美国的经历，这就决定了他的学养背景的复杂性。这是台湾许多画家都有的一个几乎相似的背景，因此，他们也都有着难以回避的一个相似的话题。江明贤面对西方文化的接受和融合，反映了他对传统和现实的把握以及对传统和现实的认知。基于乡土的情感，很长一段时间以来，他把自己表现的对象集中在台湾的古迹风情之上，倾情研究和探索，形成了一套属于自己的语言体系，并成为他最具有代表性和最具特色的题材。从台湾现代艺术史的角度来看，他的这一类作品既有台湾乡土化艺术思潮的影响，也有此后本土化思潮的融入，但这并不重要；重要的是，他将自己的笔墨语言定位在“融西润中”之上，从此，就决定了他的艺术走向脱离了本土化的藩篱，进入到一个“突破前人”的自我的境界。

虽然，江明贤的绘画题材具有多样性，但是，他的那些最具个人风范的台湾风情作品却最具代表性。它们渗透着海洋性的气候，从街巷到田园，从官府到庙堂，从牌坊到龙柱，从门神到灯笼，无不表现出了那些可以认同和值得认同的文化符号，也无不反映出那些在特定地域内的公共生活本身的凝聚力和亲和力。江明

贤所表现出来的像《清明上河图》一样的市井生活，也像《清明上河图》一样反映了与之相应的时代，他将葡萄牙人称为美丽之岛（Formosa）的台湾看成是自己的母亲，而对于它的表现，江明贤称为是“所要尽的一份孝心”。所以，在这种心态下，江明贤不仅是“观物以情”，“移情入物”，而且是“托物变情”，这种转化在绘画上的意义就是脱离了现实和自然的束缚，这对于每一位有成就的画家来说，都是一种历史性的飞跃。另一方面，为了更好地表现台湾本土的文化特征，他又紧紧地抓住一些重要的细节，如《澎湖古厝》（2008年）中门前的老井和自行车以及工具，院内的狗，电视天线和电线杆上的鸟，它们所透露出的三百年历史和历史变迁中的各种信息，更加丰富了想吐题材所要表现的内容。这些画面中的各种细部和细节，是江明贤绘画中的可读可品之处，也是他与一般画家的不同之处，更与当代水墨主流中缺少细节的大而空的表现形成了鲜明的对照。

从绘画史的一般规律来看，市井、民俗的表现很容易落入到市井和民俗的一些符号之中，或者堕入到对这些符号的猎奇状态之内，从而失去其中最为重要的精神性的内容，使画面呈现出与市井、民俗相应的俗气。可以说，这是将视角投向市井和民俗的画家最容易出现的弊病，这也是中国古代前贤所论的最为致命而且难以根治的毛病。江明贤出污泥而不染。他以积极入世的精神，破解了传统文人画远离尘世的逸气，在乡土文化与都市情怀的双重关系中，将对于台湾寺庙、建筑的独特感受形之于画面，所表达出的现实性的人文关怀，蕴含了超越符号之上的精神性的内容。当然，这种表达的方式得力于他掌握的绘画语言，包括一些极富现代性的表达方式。所以，由此形成了他的作品在审美上的特色。

在中国20世纪的绘画发展史上，许多新的社会变化进入了绘画的视野，现实中的新的建筑和公用设施以及新的交通工具等，都成了画家表现的对象，那么，这不仅带来了许多新的技法，同时，也带来了审美上的变化。这种具有时代特征的新的技法，是前无古人的时代创造，也形成了中国绘画发展的新的传统。当台湾画坛上许多人在面对西方艺术的巨大诱惑时，将这一本应珍视的宝贵传统抛弃而投向现代化的路途，江明贤却以其先见之明，发现了它的可贵之处，并以多年的努力作出了现实的发展。因此，江明贤的作品表现了他的前辈们之间的承传关系，反映了20世纪50年代以来历史发展的脉络。江明贤的《省立博物馆》，和傅抱石的外国写生作品中的一些现代化建筑的画法以及所营造的现代氛围，如《多瑙河畔》、《布拉格宫》（南京博物院藏）等，有着异曲同工的美妙。江明贤的《新竹北门大街》，与黎雄才《武汉防汛图》（中国美术馆藏）中的那种典型的岭南画风中的建筑的画法，也是血脉相连。而《南投原住民部落》与关山月《山村跃进图》（深圳关山月美术馆藏）所表现出的对当代田园的感受，同样表现出了岭南山水风格中的特色。这种比照说明了江明贤的艺术处在中国绘画发展的一个过程中，是承前启后的一个阶段，其中的每一处关联都验证了他的突破。

中国传统的山水画内都有一些屋宇的点缀，以表现人的踪迹和与人的关系，但一般都比较简单。而以写生为特征的江明贤的水墨画，画面中出现了大量的各式各样的现代建筑，表现了他对于建筑的特殊偏好。然而，建筑对于中国画家来说，却是水墨画不太容易表现、不太容易处理的对象，画家一般都避而远之。历史上表现亭台楼阁的界画，又往往不为品评家所重，其原因就是不可避免的“匠气”，而这一“匠气”则为文人画家所不齿。可是，江明贤的现代教育背景为他的这种题材选择奠定了基础，因此，他首先纯熟地运用西画中的透视法，把中国传统绘画中不太为人们所关注的建筑以及建筑中的各种现实的透视关系表现出来，由此也形成了他绘画中一个方面的特点。而在屋面的处理中，他将现实的单一化表现得充实而丰富，但又显得空灵而有变化，特别是在《碧潭春晓》中，画面下方的平房屋面，与上方的现代化拉索桥之间的对比所表现

出的社会的变化，在笔墨的虚与实的处理中，给人以许多想象的空间，显现了“台湾古迹风情之美”。他的有关建筑的种种表现，没有影响到中国传统绘画中的一些趣味的表达，相反，这种水墨的现代化不仅发展了传统的中国画艺术，而且，为当代水墨画增添了许多新的审美内容。在“庙脊双龙”的画面处理中，江明贤将人们的视线从现实中的非常具体的形象，转移成为一种视觉的幻像，这种巧妙利用中国画艺术中虚实关系的手法，反映了传统中国画艺术中的“写”的内涵，并将传统文人画艺术中脱离尘世的“写”，变为入世的“写”。

可以说，用中国传统水墨表现建筑之美是江明贤艺术的一大特色，尤其是他在表现现代建筑方面，不厌其烦，更为他开拓了一个被其他画家视为畏途的新的方向。《纽约第五大道》，《旧金山掠影》，《纽约洛克斐勒中心》，城市街区和建筑的透视，建筑的直线和硬边，都是中国绘画过去所没有过的艺术问题。江明贤的艺术表现不仅在题材方面突破了禁区，更是将当代水墨画的表现引领上了现代性的探讨之中，以都市化的现代景观改变了农业社会中的田园风格，由此衍生出的《巴黎香榭里榭大道》、《巴黎赛纳河畔》、《莫斯科红场》、《莫斯科掠影》、《莫斯科城》、《莫斯科红场教堂》、《圣彼得堡》，不只是一种景观变化中的异域风情，而是江明贤用中国的笔墨去化解中国笔墨核心问题中的“写”的局限，让那些实实在在的建筑结构关系表现出中国笔墨的空灵和虚化，从而增加生动的气韵。如此，在回到本土的时候，《北京故宫》，《台北五城门》，《中正纪念堂》，《台北101远眺》，《台北故宫》，《台北西门町》，显然又是另外一种趣味。而同样是建筑，《台北迪化街》，《朝天宫》还是透露出那种台湾乡土的情趣。这些相对于一位年仅七旬的画家来说，他对于建筑的执着表现以及高产，都可以说是超常的。由此人们不得不对他的勤奋表现出由衷的敬佩。

江明贤擅长用墨，所以，他的画面有比较浓重的墨气，这也是他绘画语言方面的一个特色。他以墨的生动性突破了建筑僵硬的外轮廓，表现出了墨的气韵以及中国画所特有的偶然性中的随意性。《台北铁桥》等类似的作品所反映出的都市风情，如果没有江明贤的笔墨创造，那么，铁桥的冰冷无情也就是一种交通的方式，而画外的无情岁月就会淹没在那些笔直的线条之中。江明贤画面中以墨气构成的色调，表现出了一种合乎科学性的素描关系，显现了学院派的基本的素养。如此看来，似乎处于一个矛盾的状态，科学性和艺术性，写实性和表现性，反映在对于建筑的表现中，江明贤的个性特色则成为他的一种风格。这样的方式在20世纪中国画发展的主流中，非常容易看出其学术的渊源。江明贤在这一脉络之中的个性特色，又得益于一些具体的形式和笔法。除了建筑的梁柱和树木的主干用较长的直线外，江明贤基本上都是用短笔线和碎笔的皴擦，或细点以及小面积的渲染的累积。他以对画面整体的把握能力，把类如披麻的杂乱和琐碎整合成一个整体，个中所反映出的无序中的韵味，区别了西方绘画中的速写和素描的表现方法，当然，其中的意趣也是大相径庭。这是江明贤不同于前人的一个重要的突破口。

毫无疑问，对于每一位成功的艺术家来说，历史的机遇是其成功的一个重要的方面，而能够抓住机遇则是其成功的又一个方面。1988年是江明贤艺术履历中的一个历史坐标，这一年的7月，在香港新华社推荐下，他应文化部的邀请赴大陆访问，并在北京中国美术馆与上海美术馆举行巡回展，成为两岸隔绝四十年后首位在大陆举办展览的台湾本土画家。其间，他有幸结识了李可染、吴作人、黄苗子、程十发等一批前辈画家，还有幸与刘海粟先生合绘《黄岳雄姿》，自此开始将大陆名山大川作为表现的题材，并通过此加深了对中国传统文化的感情，也激发了他创作的信心。因此，到了21世纪之后，随着两岸交流的日益扩大和两岸关系的变化，江明贤更是积极行走于两岸之间，创作了一批表现大陆自然和人文景观的作品，其涉足范

围之广，表现题材之多，在大陆画家中也不多见。仅以所见的近年来的代表作品为例，《长安古城》（2006年），《黄河大铁桥》（2006年），《敦煌月牙泉》（2006年），《嘉峪关》（2006年），《凤凰古城》（2007年），《黄鹤楼》（2008年），《山西乔家大院》（2008年），《平遥古城》（2008年），《苏州虎丘》（2009年），《上海豫园》（2009年），《延安印象》（2009年），《扬州何园》（2010年），《惠山寄畅园》（2010年），《鼓浪屿》（2010年），《大地交响——龙胜梯田》（2010年），《富春江畔》（2011年），《卢沟晓月》（2011年），他像对待所熟悉的台湾的自然和人文景观一样，精心营造每一个画面，细心表现每一处美景，使它们成为令无数人心动的卧游的对象，而非一挥而就，地不辨东西，景不分南北。这些现实的写照，以其宽阔的视角表现了自然和人文景观中最核心的内容，严谨而不拘泥，生动而不随意，显现了“江氏山水”基于现实的独特风格。

需要指出的是，江明贤自1988年第一次到大陆举办展览之后不断的大陆之行，与他今天的艺术面貌、个人风格以及艺术成就，都有着一定的联系。尤其在大陆遍访名山大川之后，视野扩大，而触景生情往往形之笔下，《华山胜览》，《中岳嵩山》，《东岳泰山》，《武陵胜境》，《峨嵋胜览》，《太行山》，进一步丰富了“江氏山水”整体格局中的题材内容。从市井到山林，从名胜到荒野，江明贤近20年的努力和辛劳，确实让人们刮目相看。这之中他对大陆当代艺术的关注，以及大陆当代艺术对于他的艺术影响，往往反映到具体的画面之中。

以传承而立根，经交流而获益，江明贤正是在这样的过程中表现出了他在当代台湾画坛上的特殊性，而人们将其纳入到中国当代水墨画发展的整体中考量时，他在现实中的地位则超出了台湾之外。2011年，他和大陆画家合绘长达66米的巨制《新富春山居图》，则将他的艺术声名推向了一个历史的高峰。

江明贤游走在现代性与民族性之间，充分利用了本土的文化资源，为中国水墨画艺术的时代发展创造了一种新的方式，这在充斥西方文化的当代社会中，对于唤醒民族的自信心，寻找民族文化的独特性、差异性和本原性，具有重要的意义。

2011年12月修订

本文作者为中国国家博物馆副馆长

图 版

