

钱松喦：打出中国新山水画的样板

■ 本报记者 施晓琴



钱松喦

“55年前，也就是1964年，钱松喦第一次在中国美术馆举办了他的个人画展，这次画展后来被华君武称为‘中国新山水画的样板’。此后，钱松喦以其样板的作用影响和带动了整个20世纪中后期以来中国山水画的发展，并创造了他独有的艺术面貌。因此，在其诞辰120周年的特殊日子里，我们用120件作品来纪念这位20世纪伟大的画家。”今年是著名山水画家钱松喦诞辰120周年，7月31日，在中国美术馆开幕的“中国美术馆捐赠与收藏系列展：笔墨松喦——钱松喦诞辰120周年纪念展”上，展览策展人陈履生说道。

钱松喦（1899—1985），江苏宜兴人。如果细数他有生之年历任江苏省国画院院长、江苏省美术家协会主席、中国美术家协会常务理事、顾问，第四、五、六届全国人大代表等职务，似乎并不能够让人一下子看到这位画家在美术史上的独特贡献。但如果从他的艺术履历和创作风格的变化与创新来看，他的举足轻重便一目了然。这也是此次展览想要表达的。

此次展览展出了中国美术馆馆藏钱松喦作品20件和家属提供钱松喦作品100件，以及诗稿、创作草图等珍贵文献资料75件，通过“祖国山河抖擻描”“迢迢我自江南来”“拾翠披云寻我师”3个主题，提炼出了钱松喦艺术道路上的重要经历、风格转变及其绘画语言的独特性。

对景写生 早于“壮游”之前

钱松喦家中四代以教书为业，家学渊源深厚，因此他自幼便接受诗文书画的教育和熏陶；1918年考入江苏省立第三师范学校，这是其绘画生涯的一个重



江南鱼米丰(国画) 51×83厘米 20世纪70年代 钱松喦

要阶段。在此期间，钱松喦师从胡汀鹭研究中国传统绘画，刻苦临摹石涛、石谿、唐寅等人的作品，同时还初次对如透视、色彩、解剖、光影等西画技法有了接触和了解，为日后创新实践打下坚实基础。

从钱松喦出生于晚晴时期及其接受艺术启蒙的经历来看，他早期是一个有着深厚功底的传统文人画家。1929年，民国教育部在上海举办第一届“全国美术展览会”，钱松喦一人就入选了2幅作品——《寿者相》和《山水》。“考察钱松喦的早期作品，可以看出其与大多数同代人一样，并没有脱离从临摹入手的学画方式，但他并不是一个墨守成规的人。可能是受到当时新学的影响，也可能是他领悟到了现实与画谱之间的某种内在联系。”陈履生通过研究其作品发现，钱松喦13岁就开始对景写生，不断从真实山川中获取思考和灵感的源泉，在艺术的探索过程中，钱松喦表现出多路向发展的特征。

钱松喦21岁（1920年）时就作了以对景写生为基础的，描绘无锡鼋头渚、锡山、惠山诸名胜的12幅山水画，表现出了他对家乡山水的体认。在不断深

入表现他熟悉的太湖流域的山山水水之时，钱松喦寄希望用新山水、新内容来焕发艺术的时代光彩。他的山水画兼及农家和渔民生活，既反映了农耕文明的江南传统，又有了不同以往的现实气息。《善卷之春》《渔村饭香》《杏花春雨江南》，都是在江南风情中体现出这一时期的时代生活。而到了1958年的《江南春》《春耕》就有了明显的不同，表现时代主题再也不是新旧结合中的点缀，或者是过去文人所擅长的点睛之笔，而是一种全新的格局和气象。

钱松喦真正闻名全国，是由于上世纪60年代他参加了那场著名的二万三千里的写生壮游行动，及壮游归来后在中国美术馆举办的专题展览，但是，他在山水画中对景写生的追求和实践，早已开始了。这对于深受旧时代影响，文人画笔情墨趣已深入骨髓的钱松喦来说是难能可贵的突破。“早年钱先生虽在古贤范本中得秀逸之气，但画风尚未摆脱古人样貌，直到新中国建立，其艺术才真正发生质变走上巅峰。”中国美术馆馆长吴为山说。自此，他转变了画家脱离大众自视高雅的身份意识，重新

认识到生活与人文之于山水画创作的重要意义，以传统毫端追踪时代大势，不断将个人的主观感受和歌颂新主题注入画幅之中，将曾经空洞贫乏且远离生活的山水拉回现实，实现了艺术的经世致用。

突破自我 描绘祖国山河

从上世纪50年代中后期开始，钱松喦每年都要跋山涉水，遍览名山大川，拜谒革命圣地，以充沛的精力和旺盛的创作激情，表现新中国的巨变。在20余年的时间中，钱松喦几乎走遍了所有的革命圣地，在“江苏省国画工作团”历时3个多月、跨越全国8省的写生壮游中，“老画家”钱松喦担任副团长。团长傅抱石提到钱松喦说过：“一辈子都不会忘记延安。”在此后的数年中，他创作了大量革命圣地山水画，其中《红岩》《延安》等负有盛名，在一个时期内起到了示范作用。陈履生认为，在钱松喦上世纪50年代以来的生产建设题材作品中，有一个从点缀到集中表现的发展过程。到了60年代，出现了为时人高度

赞誉的《常熟田》，作为一个时代的标志，这幅作品也代表了钱松喦在新山水创作方面的高度。

众所周知，传统山水画的经营位置自明清以降便趋于程式化。钱松喦从此处着眼，大胆取舍，打通花鸟山水之界限，模糊主次选景之差异，甚至以某单一植物作为主景而将山川平原作为配景，创造了一批迥异于传统的山水画构图。如他以独松为题材“一树成图”，将传统经典图像符号进行大刀阔斧的个性化改造，推出了造型雄奇瑰伟的“钱家松”图式。

钱松喦对构图的推敲打磨亦值得关注。很多图式在大小不同的作品中被反复运用，举一反三的微妙差异使其匠心彰显无遗。比如《常熟田》系列作品，他跳出了传统“三远法”窠臼，以一种鸟瞰的视角将原本应该水平展开的稻田“竖”了起来，同时采用“满构图”的方式，将整个画面绝大部分的稻田进行了由实到虚的处理，实现了视觉上的单纯而丰富。这种构图脱胎于写生又超越了写生，未脱离古趣，又令今人常看常新。



红岩(国画) 104×81.5厘米 1962年 钱松喦 中国美术馆藏

“他的每一笔都是‘钱松喦’。”中国美术家协会副主席、江苏省国画院院长周京新感慨，钱松喦的独特性在于把传统经典中最醇厚的那一部分释放出来，跟最鲜活的生活结合在一起，他的融合是有相当大跨度的。“同时代很多画家的笔墨也在向现代转换，但现在回头再看，钱松喦的意义恰恰在于他坚守传统经典的初心，又与时俱进，用最古老的矛攻下了最现实生活的盾。传统中国画经典构建里有一个重要标志，就是语言进入到笔墨本身，而不是整张画里面有语言。就如当一座艺术高楼里面的每一块砖头里面都有自己的语言时，就真正确立了自己的语言构建。”

在20世纪的中国绘画史上，钱松喦由旧变新，由新而引领时代，成为我们所期望的那种既顺应潮流又继承深厚文学血脉的一代名家。“此次展览不仅是展出钱松喦有感于时代、有感于生活而记录下的真与美，更在于鼓励和引导当下的画家不忘初心，‘深入生活、扎根人民’，努力创作出更多无愧于伟大新时代的艺术精品。”中国美术馆党委书记燕东升说。

云月三千里——江明贤的艺术特色

■ 陈履生



江明贤

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，一方面受到传统中国文化的熏陶，接受着师大艺术系所秉承的来自大陆的艺术传统的教育，成为他的根基所在。另一方面，他又有着上世纪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。

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及认知。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



长安古城(国画) 68×136厘米 2018年 江明贤

响，也有此后本土化思潮的侵入，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，他的那些具有个人风范的台湾风情作品却具有代表性。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。他将台湾看成是自己的母亲，而对于它的描绘，江明贤称为是“所要尽的一份孝心”。在这种心态下，江明贤不仅是“观物以情”“移情入物”，而且是“托物言情”，这种转化在绘画上的意义就是脱离了现实和自然的束缚。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300年历史和历史变

迁中的各种信息，更加丰富了乡土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大而空的表现形成了鲜明对照。

在20世纪中国绘画发展史上，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，这不仅带来了许多新的技法，同时也带来了审美上的变化。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，江明贤却发现了这一传统的可贵之处，并以多年的努力进行了发展。因此，江明贤的作品表现了他的前辈们之间的传承关系，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》等，有着异曲同工之妙。江明贤的《新竹北门大街》与黎雄才《武汉防汛图》中那种典型的岭南画风中关于建筑的画法，也是血脉相连；而《南投原住民部落》与关山月《山村跃进图》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中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。

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，尤其是在他表现现代建筑方面，不厌其烦，更为他开拓了一个被其他画家视为畏途的新方向。《纽约第五大道》《旧金山掠影》《纽约洛克菲勒中心》等作品中，江明贤不仅在题材方面突破了禁区，更是将当代水墨画的表现引上了现代性的探讨之中，以都市化的现代景观取代了农业社会中的田园风格，由此衍生出的《巴黎塞纳河畔》《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“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》等显然又是另外一种趣味。江明贤对于建筑的执着表现以及高产，可以说是超常的。

1988年是江明贤艺术履历中的一个历史坐标，这一年7月，在香港新华社推荐下，他应原文化部邀请赴大陆访问，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40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，还有幸与刘海粟合绘《黄岳雄姿》，自此开始将大陆名山大川作为表现题材，也加深了对中国传统文化的感情。21世纪后，随着两岸交流的日益扩大，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，在大陆画家中也并不多见。仅以近年来的代表作品为例，《敦煌月牙泉》（2006年）、《凤凰古城》（2007年）、《黄鹤楼》（2008年）、《平遥古城》（2008年）、《苏州虎丘》（2009年）、《延安印象》（2009年）、《鼓浪屿》（2010年）、《富春江畔》（2011年）等，他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动心的卧游的对象，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”联接现实的独特风格。