

謝維柳盛期合集



圖書在版編目 (CIP) 數據

謝稚柳盛期風華 / 謝稚柳繪. —上海: 上海人民美術出版社, 2008

ISBN 978-7-5322-5850-5

I. 謝... II. 謝... III. 中國畫—作品集—中國—現代
IV. J222.7

中國版本圖書館CIP數據核字 (2008) 第119747號

謝稚柳盛期風華

繪 畫 謝稚柳

封面題字 陳佩秋

策 劃 謝定偉

責任編輯 戴定九 范奕彬

責任校對 申 軍

裝幀設計 姚偉延 汪 超

出版發行 上海人民美術出版社

社 址 長樂路672弄33號

設計製作 上海公牛廣告有限公司

印 刷 上海中華商務聯合印刷有限公司

開 本 635×965 1/8

印 張 60

版 次 2008年9月第一版 第一次印刷

印 數 0001-1500

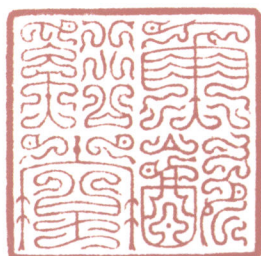
書 號 ISBN 978-7-5322-5850-5

定 價 380.00元

謝稚柳盛期風華

上海人民美術出版社

柳



目 錄

11 謝稚柳盛期畫格述論 湯哲明

22 圖 版

23 三清圖

24 逋僊沉夢

25 玉蘭小鳥

26 教學稿十六頁

34 枝頭小鳥

35 倣老蓮居士筆 梅花

36 瓊蕊幽素

37 桃花春禽

38 南無觀世音菩薩

39 子猷看竹圖

40 修竹仕女

41 柳陰泛舟

44 華山東峰

45 峨嵋華巖頂

46 倣宋徽宗雪江歸棹

48 旗亭賭唱

- | | | | |
|-----|-------------|-----|--------------|
| 64 | 嫁妹圖 | 124 | 效巨然萬壑松風圖卷 |
| 68 | 榭樹唬猿 | 128 | 倣北苑山水 |
| 70 | 坐看峨嵋 | 130 | 秋後林邱 |
| 71 | 峨嵋秋色 | 131 | 雲壑松風 |
| 72 | 谿山秋霽 | 134 | 江山佳勝 |
| 73 | 山水清音 | 136 | 山水通景八屏 |
| 74 | 效黃鶴山樵 | 146 | 山谿清勝 |
| 76 | 瀟湘雨過 | 150 | 牡丹圖卷 |
| 77 | 雪山尺雁 | 152 | 荷塘清趣 |
| 78 | 江村霽雪 | 153 | 荷塘過雨 |
| 79 | 松山積雪 | 154 | 翠藻鴛鴦（與陳佩秋合作） |
| 81 | 霜枝鸛鵒 | 155 | 荷風雙禽 |
| 82 | 紅葉秋禽 | 158 | 春山曉靄 |
| 83 | 翠竹幽棲 | 160 | 谿山林藪 |
| 84 | 深竹棲禽 | 162 | 高山松茂 |
| 86 | 重巒樓閣 | 166 | 山水冊十二頁 |
| 87 | 長松雅閣 | 180 | 碧桃雙雀 |
| 88 | 倣宋元山水花鳥冊 八開 | 181 | 聽松圖 |
| 97 | 四美圖 | 182 | 松鷹圖 |
| 110 | 花鳥山水冊八頁 | 184 | 海棠白頭 |

185	落枝紅萼	229	廬山詩意
186	海棠山鵲	230	翠蓋紅蕖
187	戲蝶圖	231	翠佩紅裳
188	水墨花鳥冊十八頁選七	233	荷塘鵲鴝
193	茶花山鵲	234	重嶺幽壑
194	蘆汀秋色圖卷	236	秋嶺雲泉
196	松瀑圖卷		
198	丹霞山色		
199	富春山色		
200	臨泉蕩舟		
202	重巒飛瀑		
204	粵北錦江山色		
204	陳子昂詩意		
205	斗大草堂圖		
206	雪齋圖		
208	山隈秋碧圖卷		
224	層巒清響		
226	秋浦漁父		
227	危峰飛瀑		
228	廻谿清遠		

謝稚柳盛期畫格述論

湯哲明

謝稚柳是近代畫史上創作與理論兼修並善的巨人，他的繪畫創作與美術史研究、書畫鑒定之間形成了一種相輔相長的關係。謝稚柳晚年雖有“耻爲畫師”的自況，但從本質上說來，他其實是爲了創作，爲了全面地師法古人而從事書畫鑒定和史論研究，書畫鑒定與美術史研究倒恰恰是他在繪事上晉階的級梯。建國以後因種種原因，謝稚柳的畫名反爲其鑒名所掩，晚年漫筆窮於應酬，世人因多不知其畫而至不知其善畫者。故爾他上述的自況，似乎是文人畫家對以畫爲業的不屑，其實不過是順水推舟的自謙甚或自嘲而已，我儕若信以爲真，於其繪畫的認識則難免皮相。

事實上，謝稚柳作畫涉獵之廣，功力之深，取法之古遠，眼界之寬廣，在當時的畫壇甚爲罕見，尤以其20世紀30年代至70年代的細筆花鳥與全景山水，包括60年代末始創的落墨花鳥、山水爲代表，造型嚴謹而筆精墨妙，精工典麗而沉厚恢宏，允推不世出的大家。

謝稚柳一生畫臘雖長，但精品力作存世卻並不多。究其原因，不外有二：其一因建國以後，他長期供職於文管會、博物館等文物研究單位，未專職於畫院從事創作，而尤爲重要的是，其畫所追求的風雅格調，在當時屬於邊緣化的個別現象，不在當紅的主流之列，這既造成其創作時間受到極大限制，也造成世人多不以畫家而以理論家目之。其二是以70年代爲一轉折點，他以未屆花甲之年即患目疾頭風，風腕顫指，且文革中缺紙少筆，難爲往日精工之筆，而文革結束後更因聲望日高，作畫窮於應酬，益少精品力作，進一步造成時人不以優秀畫家視之。

然而，事實上謝稚柳青年時期受徐悲鴻之聘任中大花鳥畫科教授之時，當時年齒與聲望皆長於他、“渡海三家”之一的黃君璧僅是同校的講師，而建國後名噪畫壇的傅抱石甚至擔任的是同校美術史而非中國畫的教席。尤其是傅抱石，由建國前之教授美術史至建國後成爲紅極一時的畫家，與謝稚柳建國前以畫名世而建國後卻以研究著稱之間，形成了鮮明的反差。

自20世紀50年代至今，人之所知謝稚柳者，多以他名噪一代的鑒定法眼，而不知其畫之精妙，乃至不少與他相識、不相識的人士，於其繪事，或未睹其早歲的精品力作，或多見其晚年之應酬之筆，未見全豹者有之，妄發議論者亦有之，想當然地對其繪畫造詣率作評議。這固然是以偏概全的不允之論，也是促使筆者對盛期畫風作一闡述與探討的原因。

需要說明的是，20世紀80年代後期至90年代前期，美術史論界出現過一股對近現代畫史定位的熱潮，當時產生的一些“定論”，至今影響着學界。然而類似的“定論”非但有“梁山好漢排座次”之嫌，而且主要是下意識地根據50年代畫家的影響力印象化地形成，在相當程度上缺乏必要的學術性。對於20世紀美術的研究，90年代祇是開端，當時對20世紀畫史畫家的認識，無論是從資料的掌握還是對作品的理解，都十分有限，而且存在着嚴重的認識缺陷。由於衆所周知的原因，不僅20世紀很多重要畫家的代表作品是於90年代以還隨着藝術市場的復興而重見天日，而且由於某些不可抗拒的原因，對於一些重要畫家的評論，建國前後曾大相逕庭，有的畫家因此迅速走紅，有的則長期被冷落甚至被定性爲“反動”。這種並不以畫家、論者個人意志爲轉移的“定論”的形成，雖事出有因，但畢竟至今仍影響深遠。如何去除類似的迷霧，既包括政治性的，也包括地域性的，還藝術史以真實的面目，還去今未遠卻長期被冷落的畫家、畫風以公允的評價，仍將是一個長期而困難的過程。

本文所欲闡述的謝稚柳繪畫，便屬於曾經被冷落之列。事實上對謝稚柳繪畫的重新認識，嚴格地說始自20世紀90年代以後藝術市場的復興，如前所述，此前人們是知其畫而不知其善畫。謝稚柳的創作盛期爲20世紀30至70年代，與之相近的乃是陸儼少，由於年齡的原因，兩人皆學畫於建國之前而享大名於文革之後，



荷石圖

所不同的是陸儼少因稱雄浙地而聲名鵲起，無論在生活上還是在藝術公認度上，都堪稱“晚晴”，而謝稚柳雖鑒名播於海內外，但其畫名在大陸卻尚未得到真正的認同。這，也是本文撰寫的初衷之一。

我在《略論謝稚柳繪畫藝術的形成與發展》一文中曾歸飭謝老畫學的行程，並粗略地劃以師陳老蓮期、師宋人期、落墨寫意期、回歸20世紀50年代畫風期的四個階段，本文則擬就他所擅的不同畫科展開分述。需要說明的是，上述階段的劃分，其實亦貫穿於他所擅的花鳥、山水乃至人物等不同畫科之中，如其花鳥畫有師陳老蓮、師宋人期，闊筆寫意及落墨法期，回歸20世紀50年代畫格的四個階段，而他晚於花鳥畫開始研習的山水畫，就祇有師宋人、落墨法及回歸20世紀50年代畫格的三個階段，其兼習的人物畫，分期相對並不分明。另需說明的是，謝氏晚年畫風，包括落墨法中的部份畫格及其去世前回歸20世紀50年代風格的階段，不在本文論述之列，原因是此類畫風不在“盛期”之屬。本文之稱“盛期”者，在時間上乃指謝氏於20世紀80年代以前的創作，也即指他健康狀況尚不足以影響其創作質量的時代。

本文的探討着眼於謝畫的題材與畫格，由於花鳥題材繁多，故宜分述，山水畫則多筆法上的細微差別，故祇合綜述，而人物畫屬偶一為之，本文亦不過漫議而已。

一 花鳥畫格分述

1 短暫的師明清意筆花卉期

筆者近見一套冊頁（見本冊P26至P34），細讀可知在謝稚柳的學畫過程中，曾有一個短暫的師法明清諸家如白陽、石濤意筆花卉的過程。此套冊頁，也因此具有非常獨特的史料價值，它既說明了謝氏包括與謝趣味相近的一代畫家是如何從以海派為主力的近代繪畫傳統中掙扎出來，向高古的宋元傳統的轉進，也印證了宋元傳統於五六百年之後，在20世紀初至40年代的再度振發，具有歷史的合理性與必然性。

此套冊頁，是謝稚柳在中央大學授課時的課徒稿。除了《蕉葉秋禽》（P30）、《山茶小鳥》（P31）、《碧桃》（P30）、《水僊》（P33）等六開可以窺見其成熟風格的影子，其他如《秋菊》（P31）、《芙蓉秋蟲》（P29）、《瓜果》（P33）、《牡丹》（P27）等多開，卻分明從白陽、石濤等人中陶鑄而來，初睹幾不能想見是謝氏親筆。尤其是師法白陽的《牡丹》，甚至與八怪及近代海派都有一定的血緣關係。然而細究之下，以其中的兩開《秋菊》、《竹菊》（P31，P33）與其在1952年潘伯鷹所跋《花鳥山水冊八頁》中的一開《秋菊》（P110）相比，尤其是花頭的勾勒法、枝葉的點虱畫法，誠屬血脉相連的一家眷屬。由此可知，謝氏20世紀50年代的畫風雖久已與唐宋人同氣連枝，但其早年，也曾受到過當時熾於畫壇的明清及海派畫風的影響。時代性是存在於每個畫家作品中潛移默化的因子，但大畫家的可貴之處，在於能夠從既往時代的包圍中掙扎出來，開啓另一個新的時代。

謝稚柳後來所以師法宋人的動因，其實已鮮明地呈現在這幾開冊頁中，即造型的嚴謹性與形象的整飭性。這是對元明以還文人畫日益脫離寫生造境的反動，是20世紀絕大部份時間裏中國繪畫界最為重要的潮流。需要說明的是，80年代以來，出於對50年代政治干預藝術而定現實主義於一尊的反動，更由於受西方現代主義藝術抽象化的影響，學界有一種全面否定20世紀上半葉畫壇復興寫實主義的傾向，這是極不客觀且有違史實的。

此番論述，並非是與本文毫不相關的饒舌，筆者試圖要說明的是，在無論是西方寫實還是抽象藝術的影響之外，20世紀有一大批中國藝術家，按着中國畫自身的發展邏輯修正並推動其發展。謝稚柳，亦是其中極具代表性的一位。他所以會追蹤高古的唐宋傳統，脫出明清至近代的繪畫傳統，正是他試圖復起中國畫寫實因子的體現。因而他雖然亦師法白陽、石濤，但卻極力突出造型的嚴整性，這是他客觀上師法明清乃至海派傳統過程中真切的主觀意圖。

清末民初時期突破四王正統派形式主義審美籠罩的傾向，在畫史上曾以兩種



荷花蝴蝶

不同的面貌呈現，一為“強其骨”的文人金石大寫意，主要產生在花鳥畫壇；另一則是脫離文人寫意畫，追跡寫實性的宋元畫格，如至今沒有受到足夠重視的京江、松壺等畫派，更多是存在於山水畫壇。後一種發展方嚮，亦即以山水畫為主力的追跡宋元的畫學方嚮，在20世紀宋元名畫散於民間的條件下，引發了以北方金城、溥儒、陳少梅、于非闇、田世光，南方張大千、吳湖帆、陸儼少以及謝稚柳等為代表的山水、花鳥畫的復古運動，並於20世紀20年代至40年代達於高潮，與20世紀上半葉主要形成於花鳥畫壇的大寫意洪流分庭抗禮、交相輝映。所惜建國後因金城之托庇於徐世昌、張大千之渡海以及對所謂“封建審美”的批判，令此一藝術潮流長期被定性為“保守主義”，此實有違史實的武斷之論。

2 專師陳老蓮期

謝稚柳早年的花鳥畫曾專攻陳老蓮，有詩為證：“忽漫賞心奇僻調，少時弄筆出章侯。”在師法陳老蓮的過程中，謝氏也曾受到過他“小兄”張大千的些許影響，由此捏和並開創出其早年幾種有代表性的花鳥畫格體。這一時期，可以視作是其藝術風格成型的第一個階段。

梅、荷、水僊，是謝稚柳早年師法陳老蓮時畫得較多的題材，也是在他幾能亂真陳氏的書法之外，堪稱師學老蓮最為盡心之處。

謝稚柳之師陳老蓮，除了偶一效之的人物畫，更多取法的是其祖述宋人院體的花卉。從謝氏《水墨畫》對陳洪綬的評價中，可知陳氏迂怪的變形人物畫風並未令其心悅誠服，而陳氏畫格在明清300年的“獨立不倚”，又極獲其讚許，從中不難體會出謝稚柳對其花鳥畫的拳拳服膺。從謝氏對師法宋人院體的陳氏花鳥畫的服膺，我們又不難理解他最終何以全力地轉向唐宋畫格，並且作畫以“不知元明哪有清”為榮。謝稚柳師法陳老蓮畫格，在造型嚴謹之外追求的是格調的清逸，前者是他作為一名諳於“六法”的畫家的結果，後者則是其自幼師從錢振煌，畢生以詩書為樂的結果。以嚴謹精雅的造型匹配清逸而富書卷氣的格調，乃是謝稚柳畢生繪畫的最大特點。謝稚柳早歲師陳老蓮的畫筆，在刻意擬倣之外亦流露出他本人獨特的氣質。我曾在《略論謝稚柳繪畫藝術的形成與發展》中論及：與謝師學陳老蓮書法一樣，陳氏繪畫中一種古拙奇岸的氣質為謝所遺，而陳畫清逸秀雅的特點又得到了謝的強化。而這種優雅而文靜秀美、瀟灑而氣定神閑的率意神氣，乃是謝稚柳一生繪畫中的主綫。

我們可以通過謝稚柳與陳老蓮畫風的比較來進一步說明上述的觀點。

以本冊中收入謝氏兩幅以梅花、水僊為題材的作品，一為癸未（1943）年《倣老蓮居士筆》（P35），一為壬午（1942）年所作《三清圖》（P23）為例，比較現藏中國歷史博物館的陳洪綬《卧石老梅圖》與現藏故宮博物院的《梅石圖》：二圖在章法上皆為元明以還花鳥畫最為常見的折枝構圖，造型奇肆處都甚相似，並皆以側筆刮擦枝桿，復以細筆勾勒輪廓，桿頭出筆寫小枝並圈寫梅形，筆法略近於老蓮，此皆謝稚柳刻意師學前賢處。而其不同之處在於：陳畫更重於筆而謝畫更重於墨。陳畫如《卧石老梅圖》以點皴枝桿（謝氏早年梅花亦有學陳這類點皴者），《梅石圖》以側筆刮擦，落筆皆起訖分明，不多事烘染，通幅有一種強勁的用筆感，兼之筆頭旋轉多變，故畫面有很強的力度感，甚至略帶躁動的生氣；相對而言，謝畫用筆雖與之相類，但落筆水份較多，皴寫枝桿後復以澹墨加以烘染，無復出跳的筆致，故全畫更多溫潤的靜穆氣。但其用筆的力度感則明顯要弱於陳，筆法亦不似陳畫有旋轉的遲澀感，而特多順勢而為的飄逸氣，故造型雖與陳畫相倣而多奇逸之趣，但整體氣息卻更偏於溫潤清逸，而無陳畫用筆奇肆的古拙感。又如以《三清圖》中生於梅下石上的水僊，比較現藏翁萬戈處陳洪綬之《三處士圖卷》中的水僊，造型用筆亦皆相近，但陳畫水僊，更強調落墨運筆中的小動作，同一綫條，陳最喜突出其間一波三過、一唱三嘆的豐富內涵，故其用筆即使畫順暢如水僊者，亦平生一股逆勢顧盼的遲澀感；而謝



紅葉蝴蝶

氏所畫正是在此與之有明顯的差異，即更着力於表現筆綫順勢而為的流暢性，為突出這種流暢感，他甚至將莖葉的形體誇張得特別修長，而其用筆清新飄逸不似陳筆之重留滯感，兼之特善以澹墨渲染水僂莖葉、梅枝和石塊的溫潤氣氛，故其畫比較起其紹武的先賢來，自然多清雅溫潤的氣息而少生拙奇瑰之感了。

如上所述，因造型趨於寫實而修繕先賢的筆墨設色，是謝稚柳師法陳老蓮畫的重要特色。除了上述作品，以謝氏早歲師陳洪綬所作荷花（參見：《荷石圖》，載上海人民美術出版社1989年版《謝稚柳八十紀念畫集》P5；《荷花蝴蝶》，載名家翰墨·第四十四期《謝稚柳特集》P57），比較於現藏故宮博物院陳氏《荷花鴛鴦圖》等圖，都可得出相同的結論。而以謝稚柳這幾件作品的風格而言，除卻他所專師的陳老蓮之外，又分明受到過另一個人的影響，是即其小兄張大千。

紅葉小鳥之類的母題，夙為大千所喜，張氏此類花鳥畫創作，不計其數。謝稚柳二三十歲時從其游，染翰弄筆，不免受到時已名滿天下的張髯的影響，紅葉小鳥這類頗具時代感，亦即以傳統筆墨配以摩登化的色彩搭配，也自然而然地進入了謝氏的畫面（參見《紅葉蝴蝶》，載名家翰墨·第四十四期《謝稚柳特集》P56）。當然，謝稚柳之受張大千的影響亦絕非是一種被動的接受，而是與他下意識地修繕陳老蓮的筆墨一樣，乃是一種師法先賢、友朋而又欲自出新意的嘗試與努力。無論是古代的陈老蓮還是與他同時代的張大千，其實都是青年時代的謝稚柳在繪事上晉級的階梯。

20世紀40年代初，在張大千的召喚下，剛剛年過三十的謝稚柳婉拒了徐悲鴻繼續擔任中央大學教授的堅請而奔赴敦煌。西域古窟中的千壁丹青，為謝稚柳畫風的嬗變打開了另一扇輝煌絢爛的大門，上述謝稚柳之師法陳老蓮，雖然籠罩了其30年代直至40年代中期十餘年間畫風的行程，但最終卻為他義無反顧地置之不理了。

3 師唐宋期

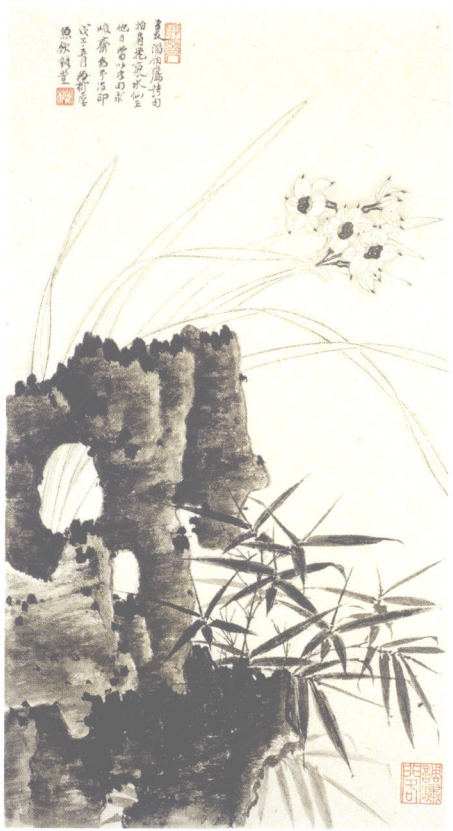
20世紀40年代中期直至50年代，謝稚柳的花鳥畫出現了新變。一方面，傳世宋元畫因溥儀的竊鬻而散佚民間，北方中國畫研究會大量編輯出版當時藏於故宮博物院的經典名迹，令謝稚柳的目光被迅速地吸引至兩宋花鳥畫的格體，另一方面，敦煌的千壁丹青已大開他的眼界，令其覺今是而昨非：“平時所見的前代繪畫，祇是其中的一角而已。正如池沼與江海之不同。”他已不再局限於文人畫，即使是陳老蓮在明清時獨立不倚的重彩，亦不能阻止其更進一步，即向以宋人精妙典雅的造型與高古時代的唐宋畫壁的華彩相通融的方嚮挺進。此刻，無論是陳老蓮，抑或是早年略曾師法的白陽、石濤，都已成為他藝術道路上的舊轍。

謝稚柳花鳥之轉師唐宋格體，充分地反映在從他40年代中期以還直至50年代所專擅的幾類題材上，如竹、荷、松、山茶、水僂、枯木竹石等。這些題材，有的是他在師陳老蓮時期便即熟稔的，但此一階段所作，卻與往日的舊體拉開了明顯的差距。這種差距，可以概括為一句話，即去以往富有裝飾性的造型而使之更趨於寫實，筆墨也更顯整飭謹嚴、渾厚結實。下面我們且分而述之。

首先談談謝氏的畫竹。

謝稚柳之畫竹，幾令人發當世一人之慨，頗以為自昔《雪竹圖》以下，不作第二人想。謝氏於40年代後期額其在滬上虹口的居所曰“苦篁齋”。所苦者，被竹不得活，惟餘篁也。而他種竹的初衷，固因“不可一日無此君”之思，更欲以竹為師，寫之萬本而奪其真。久而久之，他的筆下，無論是新篁還是老竹，無論是仰式還是俯式，無論是墨筆還是重色，無論是落墨還是雙勾，無論是疏體還是密體，無論是作為畫面主體還是作為畫中配景……都有了獨特而生動的表現。不誇張地說，謝稚柳畫竹在整個近現代畫史上，都誠可謂為能真正存其形而奪其神者，他是繼承了前人程式中的精華又能自出新意、自成新格的一人。即使單憑畫竹一科，謝稚柳也足以在近現代花卉畫史上毫無愧色地佔有無以取代的一席之地。

困擾筆者的一個問題，是謝稚柳40年代畫竹與《雪竹圖》的關係。謝氏畫竹，曾受《雪竹圖》甚多影響，他嘗論是圖的落墨畫法云：



水僂竹石



翠竹幽禽

把枝、葉、蕊、萼的正反凹凸，先用墨來連鈎帶染的全部把它描繪了出來，然後在某些部份略略地加一些色彩。它的技法是，有雙鈎的地方，也有不用雙鈎祇用粗筆的地方，有用濃墨或澹墨的地方，也有工細或粗放的地方。整個的畫面，有的地方祇有墨，而有的地方是著色的。

類似的畫法雖然在謝氏50年代作品中頗常見，但觀其1948年所作一套《山水花卉冊》的一開《水僊竹石》（見名家翰墨·第四十四期《謝稚柳特集》P84），此法已有熟練的運用：竹葉有以復筆疊加寫成，形象富有變化而無雷同重複，渾不似元明以還作家純作“個”字的逸墨撇脫。按現有資料，謝稚柳見到錢鏡塘所藏《雪竹圖》要到建國以後，不知他此圖中的畫法究竟是早在1948年就已見到《雪竹圖》而受啓發呢，抑或是他全然是通過寫生與古人暗合，巧妙地印證了先賢的技法？總之，這對他日後拈出“落墨法”，印證其與古人對徐熙畫竹片言隻語的論述之間的關係，具有異常重要的意義。事實上，早在謝稚柳居重慶時所作的《翠竹幽禽》（名家翰墨·第四十四期《謝稚柳特集》P58）中，他已經運用了上述類似於《雪竹圖》的這種技法。是圖參李迪《雪樹寒禽》，於竹梢畫伯勞一隻，而其畫竹，姿態雖似受到宋人《梅竹聚禽》的影響，但主要還是通過寫生的滋養煥發了竹枝的生機，且粗筆、細筆、雙鈎、沒骨的復合運用，層層復加，皆與《雪竹圖》筆法相默契。可以肯定的一點，是謝氏此時並未見到《雪竹圖》。

而因長期研究宋畫，理解體會古人在筆墨上的用意，很可能已令其筆墨的表現與《雪竹圖》有所暗合。這說明謝稚柳之畫師宋人，得到其首重寫生造境的真諦，這也進一步促使了他後來開創出被一些論者評為“新宣和體”的花鳥新格。

荷花乃是謝稚柳畫之另一“拳頭產品”，而所謂的“新宣和體”畫風，也以其畫荷最稱典型。

自明清以還，畫荷名家代不乏人，若石濤、八大，善以水墨圖之，一滋潤一奇肆，皆為文人寫意中之高品，近世則張大千、潘天壽、吳湖帆等，重彩水墨，各擅勝場。謝稚柳畫荷此時已脫盡早年所學的陳老蓮習氣，全從宋人寫生中來；在格體上與大千有略近處，亦即雙勾潑墨、重色澹彩皆喜為之。而在造型與氣息上，相對於大千，謝荷則更趨文靜，尤其是他最擅長的從宋人脫化而來的大景荷花，亦即為人稱作“新宣和體”者，造型豐美優雅，筆墨率意自然，設色高華清潤，繁複深厚而澹宕清空，比諸宋人古厚處雖略不足，而其清新華貴則足令其特立獨行，不讓先賢。不誇張地說，即使單憑此一科，謝氏同樣也足以在近現代花卉畫史上佔有無以取代的一席。

即以本圖冊中收入的《荷塘鵲鴿》（P233，辛丑年作）和《荷塘清趣》（P152，己亥年作）兩幅，及名家翰墨·第四十四期《謝稚柳特集》（P65）刊載的一幅《蓮塘清曉》為例賞析之。茲三圖皆以迫塞滿紙的滿構圖為之，並畫鵲鴿穿插其間，有的更添蝴蝶、知了，令荷塘中盎然的生趣，躍然尺素間。

首先需說明的是這類構圖，為古畫中之少見，主要源於謝氏本人的寫生創稿；其次則在於其荷葉的輔陳，既皆源於宋人的雙勾賦彩，但卻又異於同儕的三礬九染，而多點染平塗。此一畫法，非但同樣能令物象深重厚實，而且更多華滋豐富的用筆感，如辛丑本多以點染配合平塗，令荷葉愈顯厚實深重，己亥本更以生紙出之，利用尺素的暈化平塗並加渲染，使荷葉別具滋潤的生趣；其三是其花頭的造型，豐滿而典雅，比諸張大千誇張而顯風流瀟灑的取勢，更多靜逸個儻的風韻；其四是畫面中的鵲鴿，這類水鳥堪稱謝稚柳畫鳥中的冠冕，其造型雖多變，但姿態卻十分經典，明顯受到宋人小品畫的影響，而筆法精詣純熟，墨色滋潤，佐以白粉點染鳥首，在生趣盎然之外又極富清新華貴之氣；其五是己亥本與《蓮塘清曉》中的蟲蝶，謝畫蝴蝶，初亦從陳老蓮立足，老蓮所畫蛺蝶，乃是他刻意師學宋人院體的成果，謝氏茲兩圖中的蝴蝶，在陳老蓮之外，似又復受到傳趙昌《寫生蛺蝶》之類宋人畫本的影響，兼之並重寫生，造型更趨精詣，設色亦華美絕倫，己亥本中荷桿上的那隻知了，更是從寫生中來，蟬翼的透明感，蟬背的光亮感，皆表現得極為充分和完美。

能與上述畫竹、荷鼎足而三的，乃是謝氏的松石（或枯木竹石）畫。松石是唐宋以還山水畫家所喜愛的題材，並且在