

海

派

代

表

書

法

家

系

列

作

品

集

上海市書法家協會編

上海書畫出版社



謝稚柳

吳昌碩

沈曾植

弘一

沈尹默

王蘧常

來楚生

潘伯鷹

白蕉

陸儼少

謝稚柳

附
本
年



海派代表書法家
系列作品集
謝稚柳



上海市書法家協會 編

上海書畫出版社

圖書在版編目（C I P）數據

謝稚柳／上海市書法家協會編．—上海：上海書畫出版社，2006.12
（海派代表書法家系列作品集）
ISBN 7-80725-374-6

I .謝... II .上... III .漢字－書法－作品集－中國－現代 IV .J292.28

中國版本圖書館CIP數據核字（2006）第073900號

責任編輯	吳 甌
技術編輯	錢勤毅
責任校對	倪 凡
審 讀	沈培方
作品攝影	李順發
	劉榮虎
潘祥餘	
封面設計	潘志遠
版式設計	徐紅珍
曹 翔	

海派代表書法家系列作品集	
謝稚柳	
編者	上海市書法家協會
出版發行	上海書畫出版社
地址	上海市延安西路593號
郵編	200050
網址	www.shshuhua.com E-mail: shcp@online.sh.cn
製作	杭州乾嘉文化藝術有限公司
印刷	山東新華印刷廠臨沂廠
開本	787×1092 1/8
印張	44.5
版次	2006年12月第1版 2006年12月第一次印刷
印數	1—2000
書號	ISBN 7-80725-374-6/J·357
定價	580.00圓

《海派代表書法家系列作品集》編輯委員會

顧問：陳東 吳貽弓

主編：周慧珺 遲志剛

副主編：陳燮君 盧輔聖 戴小京

編委（按姓氏筆畫爲序）：王偉平 吳建賢 吳貽弓 周慧珺 陳東 陳燮君

張森 童衍方 劉一聞 遲志剛 盧輔聖 鮑賢倫 戴小京 韓天衡

本卷主編：王偉平

副主編：邵仄炯

前言

周慧珺

『海派』作為一種特指的文化現象，既不是地域性名稱，也非任何風格流派所能涵蓋。而且，從今天的視角看，『海派』這一概念也早已逸出了當日產生這一名稱時的界定，成為特定的歷史條件下中國文化在上海集中生發的一道亮麗景觀。

由于地理的、經濟的、政治的、歷史的、文化的乃至國際方面的種種因素，在十九世紀中葉以後的一百多年時間裏，上海迅速孵化成為中國最具活力的城市。在她兼具東方文化特徵和西方現代色彩的神秘魅力感召下，幾乎這一時期中國文化史上所有的精英，都在這裏留下了足跡和身影。這種集全國精華之合力所構成的文化形態，如果摒弃一切狹隘的片面的習慣認識，就其大和包容性而言，海納百川應是『海派』最具積極意義的詮釋。

中國近現代書法史上最為絢麗的篇章，便是在這樣的文化大背景下，在上海這座大舞臺上演繹的。這不僅是因為中國近現代書壇上各個時期的領軍人物，都或在這裏駐足或與這座城市有着千絲萬縷的聯係，人才之盛，有全國半壁江山之稱；也不僅是因為在一百多年的時間裏，書法界從結社、出版到展覽等重大事件都無不率先在這裏上演，風氣所向，引領時尚，輻射全國；更是因為這一系列人物事件組合下所產生的特殊的社會效應和價值意義，以及由此形成的藝術思潮和新型格局，從晚清以來一度陷入低迷徘徊的書法藝術又重新走出了一輪新的歷史高度。

從趙之謙橐筆滬壖時起，經吳昌碩領袖藝林、沈尹默主盟書壇，及至十年浩劫後，王蘧常、謝稚柳等老一輩

書家復出，從主要的活動時間和對書壇的影響看，《海派》書法陣營的書家大致可分為三個時期：前期代表人物有趙之謙、張祖翼、吳昌碩、沈曾植、汪洵、曾熙、李瑞清等，中期有沈尹默、李叔同、潘伯鷹、黃賓虹、吳湖帆、張大千、馬公愚、來楚生、白蕉、拱德鄰、鄧散木等；後期有王蘧常、陸儼少、王个簣、唐雲、陳巨來、謝稚柳、方去疾等。這個陣營中的書家或以書法為主，或書畫雙絕，抑或書畫印三者俱精，乃復更有旁通國學、詩詞、音韻、考釋、鑒賞、西方美術者。可謂異人輻輳、巨匠如林，成就之高、影響之深遠，堪稱數百年來之僅見。

思想活躍，眼界開闊，以一種新的認識來觀照書法，是《海派》書法陣營崛起的關鍵原因。十九世紀後期至二十世紀前期是一個政壇上風雲激蕩、思想界新潮迭起的年代。作為鴉片戰爭後開埠的遠東第一重鎮上海，一方面得風氣之先，承載着各種思潮的碰撞乃至西方現代科學技術和價值觀念的影響，另一方面又正好處在市場經濟衝擊下封建勢力相對鬆動的區域。在這樣的歷史背景下，作為時代風向標的文藝的每個領域都涌現出了一批有識之士，代表着變革的要求，進行着順應時代需求的呼喚和探索。

書法界風氣轉變最具標誌性的成果便是結束了南北對峙、碑帖紛爭的互相攻訐局面，以一種前所未有的開放視野和兼容并蓄的博大胸襟，突破了人為設置的壁障，走出了偏執一隅的碑帖窠臼。我們看到，不僅吳昌碩以遠涉三代秦漢的獨特視角和立場構築着自我的書學話語，而不涉足碑帖之爭的漩渦；即使是碑學重鎮的沈曾植，也能以《趣博而旨約、識高而議平》的理性姿態，修正着碑學的偏頗，終身浸淫于三王、二爨之間，開創了熔南北書流于一爐的先河。這無疑給書壇帶來了一種新的氣象。到了新文化運動以後，局執于狹隘碑帖觀單一指向的弊端日益顯現；一代高僧弘一法師、北大學人沈尹默，都以其出碑入帖的理論和實踐，在清除館閣陋習的同時，不約而同地揚起了重溯帖學優秀傳統的風帆。這是一次具有否定之否定意義的突破，旗幟所向，得到書壇大批有識之士的廣泛響應。在白蕉、潘伯鷹等書人共同努力下，不僅衝破了以往非此即彼的單一沉悶局面，而且還使在式微中備受冷遇的帖學得以復興。風氣所及，書壇門戶大開，來楚生、王蘧常、謝稚柳、陸儼少等多方探討，吞吐翕張，各逞絕學，形成了一個多元并存、异彩紛呈的局面。

《海派》書壇陣營又是一個充滿活力、人才輩出的群體。究其所以，崇尚卓越，不斷進取是其重要特徵。新型的移民城市，給上海藝林帶來了新的風氣。不重門楣、不講資歷、拒絕平庸、注重實力，成為一個時代的共識。綜前所述，《海派》書法陣營中的代表性人物，都是來自各地的精英。這些書家，不僅眼界開闊，心雄萬夫，而且多為學貫古今甚而學貫中西者。他們對於藝術史和藝術發展規律，有着深刻的認識。當他們深厚的學養和過人的才華在上海林林總總的人才高地上蒼萃時，不甘人後和追攀前賢的雄心壯志總是能在最大程度上激發起每個人的想像力和激情，從而衍化為豐富和超越自己的巨大力量。以前面提到的這些書家為例，他們中間的極大部分人并不是在功成名就後纔來上海的，他們各自藝術生涯中的黃金階段或重要轉折恰恰是到了上海後纔出現的。近現代藝術史表明，在上海藝術品市場上形成的自發性激勵機制，有效地刺激了人才高地的培育和發展。晚清至民國

期間在上海蔚為風氣的結社現象，清楚地記錄着人才流動的活躍狀況。有多少書人，正是在這樣的人文環境中，內修外揚，陶冶涵泳，相互砥礪，不斷汲納，以至煅造成才的。

晚清民國時期，又是書法史上一個發現和科學進步的重要時期。受時代之惠，廣大書人纔有可能獲得日新月異的信息，以豐富書法藝術的表現力。無論是吳昌碩的遠紹三代秦漢，還是王蘧常獨闢蹊徑的章草書法，足跡都探及到了歷代書家的空白處。這固然是他們的智慧所致，但如果不是時代造就，仍是以前的書家不可想像的。而沈尹默、白蕉、潘伯鷹諸人重溯帖學的寶貴啓示，與印刷技術的昌明有着密切的關聯。沈尹默關於筆法探研的索解，就是在得到了米芾七帖真迹的照片、王獻之《中秋帖》、王珣《伯遠帖》以及日本所藏王羲之和大量唐宋書家的印刷品後獲得的。這個認識不僅影響了一個時代，還廓清了帖學末流籠罩在帖學上的陰霾，歸還了優秀傳統的本來面目。

在近代藝術史研究中，一直有關於上海的商業氣氛對藝術的影響方面的觀點。我們認為，在藝術發展中，市場的指向並不唯一也不永遠代表正確。如何正視市場，自覺抵制其消極因素，一直是懷有崇高抱負、具備獨立自由人格的藝術家的嚴峻課題。近現代《海派》書法陣營崛起和成功的事實表明，絕大部分書法家在上海的商業氣氛中始終沒有迷失其文化本性。在中國社會發生了不可逆轉的變化之際，藝術家的生存時空也在變化，他們適時順勢地作出了一些變化和調整，應是文化發展自身的訴求。由於中國書法的自足性體系，她的發展基因，甚至相比中國畫而言還要狹窄得多。在如何體現時代特徵，而又不喪失中國藝術傳統的自主性方面，《海派》書法陣營中那些杰出的代表給我們留下了豐厚的遺產。

《海派》書法陣營是一個時代的高峰，是群體作用、共同智慧的結晶，是一宏偉的紀念碑群。挖掘這份寶貴的遺產，總結近現代《海派》書法崛起及成功的經驗，是當代上海書法人義不容辭的責任。為此，我們編纂了這套《海派代表書法家系列作品集》，希望它對當代的書法創作和學術研究提供有益的借鑒和幫助。

本書從立項到實施，得到上海市委宣傳部、上海文化發展基金會大力支持，謹此表示衷心感謝！

始知新格負奇名

王偉平

謝稚柳先生是我國當代杰出的書畫家、學者及鑒賞家，他的書畫藝術飲譽海內外，極受世人的推崇與喜愛。可以看到歷史上大凡有大成就的畫家，亦必然是一個大書家，宋代有米芾、蘇東坡，元代有趙孟頫，明清則有文徵明、董玄宰、徐文長、朱耷等。當代謝稚柳亦精于繪事，綫描勾勒、賦彩渲染、落墨寫意，無論山水、花鳥均取唐宋之餘韻，故其畫名載譽久矣。然其書法藝術的精妙與別開生面，同樣堪與其繪畫媲美。為此，上海市書法家協會編撰謝稚柳書法集，將先生不同時代具有代表性的書作收入一冊，我們可以從中較清晰地看到謝稚柳先生書法演變的全過程，以及他吸納古人、融會經典、探索新意的軌迹，也給後學者帶來很多有益的啓示。謝稚柳先生曾自言：『自己既無意當書家，也無意當畫家，只是因為興趣、喜歡、愛好，情之所鍾，就這樣結下了不解之緣。』他正是一種無功利的平和心態，加之天資、才情，以及不懈的追求，從而能在書法藝術上取得令世人矚目的成就。

謝稚柳（一九一〇—一九九七），名稚，字稚柳，後以字行。先生出生在江蘇的一個書香門第。祖父謝祖芳，號養田，好詩，著有《寄雲閣詩鈔》四卷。父親謝仁湛、伯父謝仁卿皆工詩詞。兄長謝玉岑才氣俊邁，古文根底深厚，于書畫、詩詞頗有造詣。謝先生從小在這樣的家庭氛圍中長大，耳濡目染，自然在他幼小的心靈上埋下了藝術的種子。

先生十六歲入寄園，從游于錢名山門下研習國文詩書。錢名山（一八七五—一九四四），又名錢振鏗，晚清進士，江南著名學者、詩人，後弃官回鄉過着教書耕學的隱士生活。寄園為名山先生講學、著書之地。錢名山的書法頗負盛名，他初學顏魯公，後學漢隸、北碑，晚年學懷素。他作書不主張執筆高和懸腕作書，認為會影響到力的運行，不能做到沉着痛快。錢名山的書法筆致遒勁、圓渾，用筆留行適度，多以北碑筆法摻入行草，故其書渾厚大氣，樸素有致。錢名山先生的為人為學都深深地影響着謝稚柳，寄園的生活為謝稚柳的學識與藝術之路打下了堅實的基礎。為此，謝稚柳常言：『我是從寄園走出來的。』在讀書之餘，謝稚柳對書畫的熱情一直十分濃厚，十九歲那年，謝稚柳畫了一幅梅花圖。錢名山見之曰：『這張梅花畫得太散了。』于是拿出了自己收藏的一幅陳老蓮的梅花示之。謝稚柳一見傾心，畫中那勁挺又顯拙趣的枝幹、飽滿圓潤的花朵，透出淡淡的、奇崛冷艷的寒意，尤其是老蓮秀逸的款識更深深打動了他，從此謝稚柳迷上了陳洪綬，一發而不可收拾。他如飢似渴地心慕手追，後來幾乎可以到亂真的地步。陳老蓮的書法在歷代書法中算是一支奇葩，老蓮書法以行書為主，用筆綫條雖輕却流暢、舒展、提按有致，細而不乏質感，行筆雖牽絲纏繞然全無媚俗之態。其字結體瘦俊，中宮收緊，撇捺外圍舒展似有山谷遺意。老蓮書法與其繪畫一樣均不落他人之樊籬，故史料曾對他的書畫有這樣的評語：『……個性強烈，極富創造，超技磊落，有太古之風。』謝稚柳青年時代的書風即是承接了陳老蓮書法的筆意并以此為底譜慢慢展開的。

一九四〇年謝稚柳任職于當時的監察院。時于右任為監察院院長，沈尹默、汪東、葉元龍為監察委員，喬大壯為參事，謝稚柳為秘書，因此與這些前輩過從甚密，獲益匪淺。其中尤以與沈尹默先生的交往成為影響謝稚柳書法探索與發展的一個重要契機。沈尹默是當代杰出的書法家，其書取法晉唐，亦善詩詞。謝稚柳與沈尹默相識在重慶，當時兩人同住重慶陶園，僅有兩屋之隔，幾乎是朝夕相見，他們時常談論詩詞與書法。時年沈尹默近六十歲，謝稚柳三十歲，緣于書法與詩詞，兩人建立了深厚友誼，成了忘年之交。謝稚柳曾回憶：在陶園時，沈尹默生活極有規律，每天起床後首先研好一池墨，早餐後如沒有其他事一個上午就是為人寫字或臨帖，《伊闕佛龕碑》他一臨就是幾百遍。對褚遂良書體的研究學習，是用過很大功力的。他對唐人的正書，幾乎無不學遍，有一個時期，又寫魏碑以及宋人行草書。在重慶的幾年中，幾乎沒有一天間斷過，真是數十年如一日。這種治學的精神，讓謝稚柳懂得一個成功的大書家，要付出多少精力，乃至整個生命。抗戰勝利謝稚柳與沈尹默先生回到上海，又與沈尹默先生對巷而居。兩人依然常在一起談論陳簡齋的詩和晏小山的詞，又常論及書法，列舉唐宋一些名家的書體和筆勢。謝稚柳在沈尹默《論書叢稿》的序言中提到：沈尹默先生經常對人說，書法首先要能懸腕，當他談到黃山谷說的『腕隨己左右』時，就以手作執筆的姿勢向左右搖擺，以示腕要靈活。事實上，尹默先生的原意，只是說明腕要靈活，而真當執筆臨箋，只是立正了筆，提按自如，左右靈動，而并不是把筆左右搖擺，而懸腕也

不是寫字從頭至尾腕都不許着桌，只是應該懸就懸。例如寫小正書，就用不着完全把腕懸起，作大書時就根本不可能不懸腕。我所見尹默先生作書時就是如此。有人遂以為作書時必須把筆在紙上左右搖擺，也必須從頭至尾不許着桌，這完全是誤解了尹默先生當時解釋懸腕與『腕隨己左右』的原意。這些雖是回憶沈尹默先生論書的文字，但從中也透露出謝稚柳自己對書法的感悟和真知灼見。

這段時期謝稚柳又與潘伯鷹先生相識。潘伯鷹是近代著名書家。潘伯鷹愛慕謝稚柳的畫曾尋人相求，謝稚柳畫了一幅工筆梅花相贈，潘伯鷹甚是高興作詩回贈，由此兩人相交甚密，往來書信頗多談詩論書，持續了十幾年。俗話說近朱者赤，近墨者黑，與沈尹默和潘伯鷹這些書家交往使謝稚柳對書法的認識更加完整與深入，同時讓謝稚柳開始感到自己那手老蓮體的書法，雖嫻熟超逸，但未能盡寫胸中之氣，于是他決定從陳老蓮書法中走出來，去吸收更多的東西，在不知不覺中他已走上了書法探索的新路。

二十世紀五十年代，上海市文物管理委員會成立，聘謝稚柳為編纂，主要負責接收和收購文物的鑒定工作，由于工作緣故謝稚柳看到并接觸到大量珍貴的書畫，尤其是唐宋的書畫作品讓謝稚柳時時感受并沉浸于唐人那偉岸、雄健、雍容的廟堂之氣中，于是他對書畫又有一番不同以往的新感受。古人云：『取法乎上得乎其中，取法乎中得乎其下。』多年來對歷代書畫名迹的鑒賞與辨別大大開闊和提高了謝稚柳的眼界，這為他以後在書藝上的發展埋下了伏筆。

時代風雲突變，在『三反』、『五反』運動中，謝稚柳遭到了莫須有的罪名，成為了『封資修』的代表人物和反動學術權威，被隔離、審查，并數次抄家，使他的身心受到巨大的打擊。六十年代的『紅色風暴』席捲大江南北，謝稚柳的藝術之路又蒙上了一層厚厚的陰影，但是其對書畫藝術的那份執著感情却絲毫沒有消退。六十年代末，由于眼疾，謝稚柳終於結束了隔離生活回到家中。眼疾經治療後略有好轉，他便迫不及待地開始研治縈繞心頭已久的徐熙的落墨法。于是他的畫風由工細設色逐漸向色墨相融轉變，畫上的筆墨也由此開始豪放起來。

在畫風轉變的同時，謝稚柳的書風也開始了新的變革，七十年代謝稚柳對張旭的《古詩四帖》着了迷。一九六二年，謝稚柳在瀋陽博物館鑒定書畫時曾見過唐代張旭草書《古詩四帖》，此卷草書古詩四首，前兩首為梁庾信的《步虛詞》，後兩首為宋謝靈運的《王子晉贊》與《岩下一老公四五年贊》，五色箋，共四十行，一百八十八字，卷末無款。謝稚柳一看到此帖即被其宏大的氣魄，高遠的意境，精湛的筆法所深深打動。關於此卷書法作者是誰的真偽考辨却眾說紛紜，因此多年來始終是一樁懸案。謝稚柳先生既不迷信先賢，也不憑簡單的言詞論據枉加定論，他從張旭書法的本身特徵出發，以草書衍變發展的歷史為視角，從書法風格的時代流變等方面進行了深入、嚴謹的探究。謝稚柳在其論文中曰：『即從晉唐以來的書體發展來看，這一卷的時代性，絕不是

唐以前所有，而筆勢與形體也不爲晉以來所有，從王羲之一直到孫過庭的書風都與這一卷大相徑庭，迥異其趣。這一流派的特徵，在于逆折的筆勢產生的奇氣橫溢的體態，顯示了上下千載特立獨行的風貌。』謝稚柳經過對張旭《古詩四帖》草書的仔細解析，得出了其書法迥異于晉唐之法的論斷，他將此帖與唐幾位大家的書法又作了進一步的分析比較，并從中窺見出淵源，于是他繼續闡述道：『顏真卿、懷素對張旭都拳拳服膺，從顏真卿與懷素的書體中，漏泄了春光。後代的楊凝式、黃山谷亦推崇張旭。張旭的書法藝術，即當時出于親授的顏真卿，到宋代私淑的楊凝式、黃山谷，儘管在他們的特有風格中得到了共通性，但顏真卿的行筆是直率的，懷素是瘦勁如驚鷲股，楊凝式的《神仙起居法》是柔而促的，《夏熱帖》則是放而剛，黃山谷又轉到了溫凝俊俏的風貌。當時以張旭爲神皋府，至此已神移情遷，他的流風，從此歇絕了！』謝稚柳以敏銳的目光和豐富的學養對張旭的草書進行了學術上的闡述，最終把歷來糾纏不清的《古詩四帖》爲張旭真筆這一問題作出了徹底澄清，這也是他在古書畫鑒定上的重大功績之一。謝稚柳不僅在對張旭草書的學術理論與鑒定上取得了可喜的成績，而且在吸納張旭草書筆法融入自己書風的實踐中同樣取得了令世人驚嘆的成就，對張旭《古詩四帖》的辨識與學習直接影響了謝稚柳七十年代以後的書法，也是擺脫陳老蓮書風開始銳意變法圖新的一個重要轉折點。

謝稚柳晚年將自己畫室取名曰『壯暮堂』，乃取曹孟德的『老驥伏櫪，志在千里，烈士暮年，壯心不已』之句。步入晚年的謝稚柳仍以飽滿的創作熱情，讀書作畫，英風壯志絲毫不減當年。一九七九年上海與大阪結爲友好城市，七十歲的謝稚柳率領上海書法代表團出訪日本。一九八二年在日本舉行了中日二十人書展，這是由中國書法家協會首次組團訪日，謝稚柳率中方代表團前往參加，得到了日本書藝院的熱烈歡迎。翌年經中宣部批准，文化部文物局成立全國古代書畫鑒定小組，由謝稚柳任組長，在全國範圍內對現存的古代書畫進行全面、系統地考查與鑒定，同時編定目錄、圖目及畫冊，這項浩大的文化工程歷經八年，鑒定書畫八萬餘件。謝稚柳爲之嘔心瀝血。這次中國古代書畫的鑒定可謂是中國書畫史上的一次壯舉，由此謝稚柳的鑒定水準在全國書畫鑒定界取得了舉足輕重的位置。一九八九年八十一歲的謝稚柳擔任了上海市書法家協會主席。

縱觀謝稚柳書法藝術之歷程，不難看出有着這樣三個不同的階段。第一階段是學習陳老蓮書法的階段。他十六歲入寄園受業于江南大儒錢名山，向老師學做人和做學問，并未專習書法。但偶然的機會謝稚柳看到了陳老蓮的畫，在習畫之餘迷上了老蓮的書法。在他二十歲到三十歲左右，這一時期謝稚柳用筆勁健，結體瘦俊，提按分明，行氣自然流暢，書于三十年代的《行書冊頁》，很好地體現出陳老蓮書法的特色以及他個人書法功力與修養。謝稚柳憑着自己的才情與天分，直取老蓮書法的風骨神韻，將其書法演繹得惟妙惟肖，幾乎已到亂真的地步。但藝術的真諦在于傳承與發展，雖然謝稚柳寫了一手嫺熟的老蓮書法，但總是有明顯的臨摹前賢的痕迹。隨着閱歷

的豐厚，知識的積累，眼界的開闊，欲求從老蓮書體的樊籬中走出的想法愈來愈強烈，這便促使謝稚柳書法進入了第二個發展階段。

第二個階段約在四十至六十年代，這一段時期跨度最長，應是謝稚柳先生吸納積累的一段重要時期。在這三十年的時間中，謝稚柳初與于右任、沈尹默、潘伯鷹相識、相知、相交，後又受張大千之邀赴敦煌考察，前後完成了《敦煌石室記》、《敦煌藝術敘錄》。五十年代上海文物管理委員會成立，他收購、鑒定、編纂歷代書畫名作，完成著作《水墨畫》。六十年代國家文物局組織成立中國書畫鑒定小組，謝稚柳成為其中一員，在全國範圍內進行書畫鑒定工作。雖然這幾十年間奔波忙碌，謝稚柳卻從未間斷過書畫創作，並多次舉辦畫展，出版畫集。從這些具體事例的表面似乎看不出謝稚柳在書法的實踐與理論上有多少實績，但是我們從另一個角度去分析便不難發現，正是與前輩于右任、沈尹默、潘伯鷹等書法大家的交往，讓他對書法有了較全面、系統且深入的理解，正由于敦煌之行豐富了他的人生閱歷，正由于對大量古代書畫的鑒定、收購、編纂的工作讓謝稚柳開闊了眼界，明澈了中國書畫的精髓，與華夏文脈之傳承，也正由于長期的繪畫實踐讓他感悟到書畫同源的精妙之處。在這一時期謝稚柳的書法雖仍存陳老蓮之骨體，但作品已傳達出唐人書法的筆意。也許正是因為書外工夫的滋養之豐，尤其專心繪事，多沐于唐宋畫風之遺韻，所以細觀謝稚柳此時的書法，明顯與老蓮有了許多相異之處。其一，老蓮書法轉筆處以『折法』居多，故其字時有骨力外露結體奇突之感。謝稚柳則化方為圓，將『折法』化為『轉折并用』；其二，從整體結字來看，老蓮結字點畫疏密、聚散變化較明顯，有些字局部筆畫緊收，部分筆畫張揚，節奏強烈，然而謝稚柳結字只取老蓮清逸俊秀之姿，字的點畫分布則是在勻稱之中求變化，少大開大合，多寬博大度。用筆的收斂、伸展，不有意加強或誇張；其三，在字的取勢上有所不同，老蓮字有右高左低之感，主要取斜勢，謝稚柳的字則求端莊、穩健，堂堂正正。綜其三點足以看出謝稚柳的書法在老蓮的體貌風骨上正依據自己的審美追求漸漸地不停滯地變化探索。上海博物館藏宋王詵的《煙江疊嶂圖卷》，後有一段長跋正是他這一時期書風的代表之作，由此可見謝稚柳此時書風已從老蓮的影子逐步淡出，點畫與氣息間已溢出濃郁的唐人風韻。豐富的積累與書藝上的漸變，為謝稚柳書法最終破繭而飛作出了堅實的鋪墊。

第三階段約七十至九十年代。如果說謝稚柳早年對陳老蓮書風的興趣是由畫及書的無心插柳，中年對唐人書法的傳移模寫與借鑒變通是繪事鑒餘之後的多方探索，那麼晚年對張旭草書的鑒賞與實踐則是主觀、積極地潛心鑽研。七十年代初謝稚柳開始精研張旭的草書，他曾借來《古詩四帖》印本用毛邊紙勾填一卷，平心靜氣地臨摹，用功之勤，可想而知。此時書風已明顯地從老蓮風骨之中脫出。七十年代至八十年代謝稚柳多作草書及大草書，他將張旭草書立鋒逆行，靜動交織的行筆，嚴謹偉麗的結體，大開大合的章法，舒展飛動的氣韻和宏大高深的意

境融入到自己書風的血脉之中。僅百多字的《古詩四帖》在謝稚柳的演繹下，讓久不爲人所知的張旭草書又重新煥發出新的生命與耀眼的光華。然雖學長史之法，但自能不卑不亢，熔冶數家自創新格，這是他才情、智慧、學養的高度結晶與充分顯現。此時謝稚柳的書法呈現出不激不厲的個儻與灑脫，飄逸而不流美，筆法精妙，縱擒適度，墨氣淋漓酣暢，作品傳達出一股富麗堂皇的浩然正氣。九十年代，謝稚柳的書法由縱恣飄逸轉爲敦厚凝重，用筆提按牽絲減少，結體更加端莊、沉穩，線條更加凝練厚實，氣象似黃鐘大呂，恢弘雄壯，作品時時隱含着一股強大的震撼力，真正達到了人書俱老的境地，令一般書家實難望其項背。

《書譜》云：『初學分布，但求平正，既知平正，務追險絕，既能險絕，復歸平正。初謂未及，中則過之，後乃通會，通會之際，人書俱老。』書法的三個境界與謝稚柳書風的轉變似有相合之處。細心分析謝稚柳書法的三個階段之流變，不難看出謝稚柳的書風除早年學老蓮書風外，基本以唐人爲基調，晚年將長史草法之妙融以自身的體會而獨樹一幟。中國書法至晉唐時已完成了字體與書體的演變。隨之唐人將書法審美之視角轉移至法度上，于是大興尚法之風，唐代真書的八法皆備，法度森然已將法的演繹推至書法史的最高點。然而令人驚奇的是唐代的草書如其真書一樣，傲然矗立于歷代草書的最高峰。懷素之狂、張旭之顛，將草書之美發揮到淋漓盡致，成爲百代後世的典範與楷模。唐代真書與草書占據了中國書法史上最爲重要的兩個制高點。謝稚柳以其豐厚的學養與功力，加之敏銳的眼光與理性的思維，在中國傳統書畫的長河中將目光鎖定在唐人的身上。可以這樣說，一個書家的成功與否，其重要的一部分是取決于他對傳統經典的選擇與運用的能力。謝稚柳借助唐人書風雄健、寬厚的雙翼，獲取了自身書法探索與騰飛的可能性。在謝稚柳的書法中，運筆造意的宋人之習，嬌弱尚態的元人之風，以及逞才使氣少風骨而多意趣的明清之弊蕩然不存。故其寫字從不刻意設計與安排，無絲毫作態取寵之疑，一切由心生發，自然而然，通篇寫來如大珠小珠落玉盤，擲地有聲，大氣而雄健，這正是唐人博大雍容、剛烈正氣的陽剛之美。

謝稚柳作書執筆較低，此亦可能受錢名山先生主張執筆宜低之說，他寫字時不管小字還是大字，書時腕不懸起而是着于書案之上，尤其是寫大字。衆人難以理解，如一味將手腕、肘部枕于書案加之執筆低，如何將筆墨綫條施展得開？其實不然，早年謝稚柳曾看沈尹默先生習書，沈尹默對作書用腕有自己的一番見地。謝稚柳深得其中三昧，故其肘腕并非攔死在書案上而是若即若離，擦案而行。謝稚柳身型不高，故寫字站立而作伏案狀，執筆時拇指直豎，下筆時筆杆後傾，着紙即推杆令筆鋒直立而行。行筆時腕肘俱活，提按轉折，心手相應，故令所書綫條質感豐厚。若逢大字則直按筆根，毫無遲疑，爽利之極。先生作書皆以狼毫筆，且硯淨墨新，故其書滋潤雋逸，時有淡墨但絕少宿墨枯筆。此外先生作書極少重寫，點畫間若有小誤，會略作改筆，若有缺漏則于後補之。嘗有

人求其書對聯，書就上聯八言，下聯七言，求者疑惑，公曰：『若求書而非求句，少一字何妨。』求者遂欣然携之去。

風格是藝術成熟的標志，是藝術企求的至高境界。在謝稚柳書法中最能體現他書法風格或是書法成就的即是他的草書。古之草書可分為章草與今草，章草始於秦漢之際，是一種解散隸體的快寫法，今草則由章草發展而來，他脫去了章草筆意中的隸法，加強了點畫及上下字之間筆勢的連綿。今人所指草書者則多為今草。草書作為書法藝術門類中的一支奇葩，其審美的一大特徵是由筆畫的縈繞與連綿而生發產生的流動之美。正如崔瑗《草書勢》中所言：『狀似連珠，絕而不離。』與此同時，草書之魅力又在于最大程度地擺脫了文字的框架結構，讓線條的連綿與流動得到最大的自由，謝稚柳的草書很好地把握了這一特色。在謝老晚年書法的代表作《繪事十詩》手卷中可以看出，此卷線條時而似高山飛泉一瀉千里，時而似溪水潺潺徘徊不絕，其粗筆重墨處若古木老藤盤踞山岩深土，細筆游絲處又如早春柳絮飛揚漫舞。一件優秀的草書作品不但要體現出字的流動與連綿，而且還要達到『真草互通』的審美要求。唐孫過庭《書譜》中曾舉過這樣的例子：『伯英不真而點畫狼藉，元常不草，使轉縱橫。』鍾繇擅長真書，然其用筆多有使轉之法，而張芝的草書則給人點畫狼藉之感，此處『狼藉』是指其草書皆有楷書的點畫之意。我們再回頭細觀謝老此卷書法：停筆、重筆、轉筆、引帶及脫卸之處雖變化多端然未亂其法，在變化流動的線條中觸目之處皆有點畫可尋。真所謂『動不舍靜』。

如果說在隋唐的草書大家中，智永與孫過庭的草書以用筆使轉縱橫、出規入矩的『法度』勝，那麼以懷素、張旭為代表的草書則以其體勢飛動、意態奔放的『氣勢』勝。宋郭河陽言：『張顛見公孫大娘舞劍器，而筆勢益俊。』其中一個『勢』字道出了張旭草書精妙之法門。舞動的『勢』是草書之美的又一重要特徵，少了這一『勢』筆下的字便沒有了生命。謝稚柳追慕《古詩四帖》，將僅百餘字的張旭草書幻化出無窮的篇章，其中尤得力于『勢』。謝稚柳的草書，無論行筆、線條、結體、章法處處緊扣一個『勢』字，並將其貫穿作品始末。每字或旋、或仰、或留、或伏，好似各種舞姿的優美動作，徜徉在書法線條所構成的藝術空間之中。得『勢』必定要在一定的速度、節奏中連續運動方纔顯現，這就不難理解謝稚柳行筆那疾風驟雨般神速的緣故了。謝稚柳曾在《張旭草書古詩四帖二首》中贊曰：『墨痕盤鬱古藤縈，行迹迴翔大翼輕，直立毫鋒傾逆勢，始知新格負奇名。』今天來看這其實也是對謝稚柳草書的真實寫照。

中國書法素有『帖學』與『碑學』之分。縱觀謝稚柳書法，我們發現他自始至終都是沿着『帖學』一路走來，從未涉及過『碑學』的領域。『碑學』書風多張揚個性，奇崛雄壯，放蕩不羈。康有為提出『碑學』之十美，並影響到李瑞青、曾熙，乃至近代張大千、徐悲鴻等一大批書畫家。錢名山也是多以北碑之筆融入行草書的一代

大家，他的書風曾受到康有為的稱贊和推崇，然而謝稚柳雖師錢名山但絲毫不染北碑書風，仍堅持自己的審美，取法于典雅、雋秀、法度精妙的正統文人『帖』學一脈，其中尤以唐人為最愛。或許這也是他的品性氣質使然吧。

謝稚柳先生是當代海派書家中屈指可數的書畫兩絕的藝術家，他在書法上取得的成就與其繪畫的藝術思想與實踐有着密不可分的關聯。書法與繪畫一直被看作是血肉相連、手足與共的姐妹藝術。聞一多先生在《字與畫》一文中說道：『字與畫只是近親而已。因為相近，所以兩方面都喜歡互相拉攏：起初是字拉攏畫，後來是畫拉攏字。字拉攏畫，使字走上藝術的路，而發展成為我們這獨特的藝術——書法，畫拉攏字，使畫脫離了畫的常規，而產生了我們這有獨特作風的文人畫。』在中國美術史上，各個朝代的重要畫家無一不是當時具有代表性的書家，近現代畫家中吳昌碩、黃賓虹、齊白石、潘天壽等，他們的書法俱是二十世紀以來書法史上絕不可缺少的組成部分。謝稚柳作為當代著名畫家，對晉唐宋元優秀傳統的學習與傳承做出了杰出的貢獻。謝稚柳的繪畫人物、山水、花鳥俱佳，花鳥畫早年取法陳老蓮後轉向五代北宋，技法上無論勾勒渲染，落墨寫意皆精妙灑脫。其山水畫從王詵、郭熙、董巨一脈而來，重岩疊峰，氣象高華。人物則學晉唐之風格，或素筆白描或粉黛點染，均顯典雅、雍容之態。細究謝稚柳的繪畫與書法創作的內在聯係，首先可以感受到謝稚柳將其偏愛的時代繪畫風格延伸到了他的書法上，正因為書畫品格氣息相通，故同一時代的書風與畫風都能傳達出相同或相近的面貌與特性。早年謝稚柳是由愛慕老蓮的畫而涉及到其書法，後由于老蓮書畫中那怪誕、奇詭之氣總與自己的喜好不合而漸漸轉向晉唐兩宋。唐之人物，宋之山水、花鳥均有雅致、端莊、輝煌的氣象，在講究筆墨精妙的同時刻畫對象細膩深入，形神兼備。由于對唐宋繪畫的偏愛，于是將對畫的審美延伸到了書法，至此，謝稚柳的書法即開始轉向唐人。晚年謝稚柳研習失傳多年的徐熙落墨法，同時尋求與之相匹配的書法，于是張旭的《古詩四帖》映入了他的眼簾。至此，他的書法跨入了一個新的境界。劉熙載曰：『書與畫异形而同品。』謝稚柳對唐宋繪畫高華氣息的愛慕最終影響了其對書法的取向與格調。其次中國的繪畫與書法對線條都有着極高的要求。吳帶當風、曹衣出水的綫描，宋元山水的披麻、解索，以及花鳥畫的勾勒點寫，這些線條的氣韻、質感、力度的優劣都能體現出畫家對線條的敏感度和掌握、表現的能力。謝稚柳精于繪事，對線條的把握有着豐富的實踐經驗，加之繪畫上所講求的起承開合、虛實相生、骨法用筆、氣韻生動、經營位置等也都是書法中不可缺少的重要部分。有人認為謝稚柳未在臨池上花費太大的工夫，但在繪畫中的轉腕、行筆、布墨、運綫的本領讓他在書法的創作中受益匪淺。一九七五年，謝稚柳作的《繪事十首》不僅是他詩的代表作，更是融中國繪畫史與自身藝事于一體的高度總結與概括，是他藝術生涯的真實寫照。

書格是人格在書藝上的展現與延伸，也可說是人格魅力的外在表現。謝稚柳先生為人仁慈、寬厚，胸襟恢弘、