

中国古代书画研究 十论

谢稚柳/著

名家专题精讲

/论书画鉴别

/晋唐宋人法书名作考论

/敦煌艺术研究

/徐熙研究

/两宋名家画集序论

中国古代书画研究

· 十 ·

论

张其成 著

张其成 著

张其成 著

张其成 著

张其成 著

张其成 著

论

张其成 著

中国古代书画研究

十论

谢稚柳/著

/论书画鉴别

/晋唐宋人法书名作考论

/敦煌艺术研究

/徐熙研究

/两宋名家画集序论

名家
专题
精讲

图书在版编目(CIP)数据

中国古代书画研究十论/谢稚柳著. —上海:复旦大学出版社, 2004. 5

(名家专题精讲)

ISBN 7-309-03881-9

I. 中… II. 谢… III. ①汉字-书法-研究-中国-古代
②中国画-研究-中国-古代 IV. J212

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 004902 号

中国古代书画研究十论

谢稚柳 著

出版发行 复旦大学出版社

上海市国权路 579 号 邮编 200433

86-21-65118853(发行部) 86-21-65109143(邮购)

fupnet@fudanpress.com <http://www.fudanpress.com>

责任编辑 陈麦青

装帧设计 陈萍

总编辑 高若海

出品人 贺圣遂

印刷 浙江省临安市曙光印务有限公司

开本 890 × 1240 1/32

印张 10.25 插页 2

字数 262 千

版次 2004 年 5 月第一版 2004 年 5 月第一次印刷

印数 1—6 000

书号 ISBN 7-309-03881-9/J · 62

定价 22.00 元

如有印装质量问题, 请向复旦大学出版社发行部调换。

版权所有 侵权必究

绪 言

徐建融

收在本书中的十组论文和一篇附录，比较集中地体现了谢稚柳先生在书画鉴定和美术史论研究领域的学术思想和成就。谢先生是当代艺坛罕见的集书画家、鉴定家、史论家于一身的一位艺术大师。但与一般的书画家、鉴定家、史论家不同，他不是单纯地为书画而书画、为鉴定而鉴定、为史论而史论，而是无意而有机地把三者融于一炉。他多次对人谈起，自己并不是为了当鉴定家而研究鉴定，为了当史论家而研究史论，而是为了搞好书画创作而研究鉴定、研究史论。结果，通过鉴定和史论的研究，使他对传统的真伪和优劣取得了全面而深刻的认识，为他创作时的借鉴奠定了坚实丰厚的基础；而他在创作实践方面的体会和成就，同时也造就了他在鉴定和史论研究方面的真知卓识。可以说，知行合一，也就是理论和实际的密切结合，是谢先生治学、治艺的最大特色。

在《论书画鉴别》一文中，谢先生全面论证了古今的各种鉴定方法，认为最根本的是要取得对“书画本身的认识”。而所谓“书画本身”，则是指它们的笔墨，包括它的个性风格、时代风格、流派演变的特点等等。那么，又该如何来认识笔墨呢？在通常的情况下，多是依靠鉴定者

大量地接触实物所积累的经验,尽可能全面地比较同一时代、同一地区不同画家的风格,同一画家不同时期的风格。这一鉴定的流派,可以称之为经验派,古今的书画商、收藏家,今天文博机构的研究人员,大多属于这一派,而尤以张葱玉、徐邦达、刘九庵诸先生为代表。如从徐邦达所著《历代书画流传年表》、刘九庵所著《宋元明清书画家传世作品年表》等,足以证明他们在接触实物方面的数量之大、用眼之勤。在此基础上,鉴定者便得以从一个时代、一个地区、一个作家、一个作家的某一时期的大量作品中,特别地提炼出某一件或几件作品,作为鉴定时参照比较的样本,通常称作“标准器”。当面对一件待鉴定的作品,它是某一时代、某一地区、某一作家、某一作家某一时期的,在鉴定者的脑海“信息库”中便立即涌现出该时代、该地区、该作家、该作家该时期的“标准器”,并将待鉴定作品的笔墨风格与“标准器”的笔墨风格作比较,相符合的,就是真,不相符合的,就是伪。

然而,谢先生认为,如此的认识和鉴定方法,还是有相当局限的,因为“鉴别的标准,是书画本身的各种性格,是它的本质,而不是某一作家的这一幅画或那一幅画”。特别是,当历史上不少著名的书画家,根本就没有一件确切可靠的作品传世,自然也就谈不上“标准器”的确立。按照如上的方法,一旦有他的作品出现而有待鉴定,岂不成了束手无策?

因此,在谢先生,对笔墨风格的认识,就不只限于接触实物的经验,进而更依靠在创作实践中所取得的颖悟。这一鉴定的流派,可以称之为实践派。自然,这一派的鉴

定家,同时也必为具有较高或很高造诣的书画家。作为代表性的人物,除谢先生外,还有张大千、吴湖帆等先生。那么,这样说,是否意味着具有较高或很高造诣的书画家,就一定是出色的实践派鉴定家呢?并不是的。因为,具有较高或很高造诣的书画家有三类:第一类即谢先生等,是通过全面地比较、研究而后选择几种传统(主要是唐宋传统)加以继承发扬的;第二类如黄宾虹、潘天寿、齐白石、吴昌硕等,是一开始就认定某一种传统(主要是明清传统)加以继承、发扬的;第三类是反对继承传统,纯粹强调个性创意的,如吴冠中等。由于书画鉴定的对象主要是传统型的作品,因此,这三类画家中,第三类不能成为鉴定家当然毫无疑义,就是第二类,其实也是不能成为优秀鉴定家的,如黄宾虹先生在鉴定方面的出错率便非常高之。究其原因,是因为这两类画家的艺术造诣虽然很高,但他们对传统笔墨的认识却有很大的盲目性和局限性,这种局限性固然帮助他们创作中个性笔墨风格的建树,但却限制了他们鉴定时对于他人笔墨风格的全面准确认识。

谢先生的书画,早年学陈老莲,包括他的花鸟画和小行书。青年后与张大千、徐悲鸿等交游,开始接触到各种画派及大量顶级的公私收藏,包括敦煌莫高窟的壁画。从此对传统有了一个全面的认识,从陈老莲幡然改图,另立门户。人物学唐人,认为陈的迂怪个性是不足为训的;花鸟学宋人,包括院体和徐熙的落墨法;至于山水,则一开始就从宋人入手,巨然、李成、范宽、郭熙、王诜、燕文贵直到元代的王蒙,无不兼收博蓄,广为涉猎;而书法,则沉

潜于张旭、怀素的草书。我们知道，明清的传统，正是对晋唐宋元传统的“学一半，抛一半”，因此，把握了明清，并不意味着就能认识唐宋，而把握了唐宋，则正意味着可能认识明清。由于谢先生对于所要传承的画派和不拟传承的画派，千般的笔墨，万种的风貌，都作过全面深入的比较、研究，所以，对于各家的笔墨风格，自然也就取得了切身的体会，知道它们的特点在哪里？好在哪里？差在哪里？高在哪里？低在哪里？尤其是对于自己所传承的一些画派，体会更加深刻入微。《老子》说：“一生二，二生三，三生万物。”谢先生对传统的实践认识，从一家一派开始，扩展到两家两派、三家三派……举一尚且可以反三，何况他所深入投入过的，不仅用眼、用心，更用手所延续过的经典画派有十数家。因此，千家万派，包括他画过的，看过的，没有画过的，没有看过的，自然都能深入它们的三昧。俗话说：“读书百遍，不如抄书一遍。”由动手画过的，可以加深看过的印象，由看过的，又可以帮助一旦见到没有见过的画家和作品的认识。他所画过的经典传统有十数家、上百件，所看过的历代书画有数万件，则即使遇到没有见过的画家和作品，自然也就能见微知著地洞悉其真伪了。

上文提到，经验派鉴定时用作笔墨风格比较的依据，是他们用眼观看、用心提炼出来的非常具体的“标准器”。那么，像谢先生这样的实践派，鉴定时用作笔墨风格比较的依据又是什么呢？我们不妨称之为“标准水平”，它是鉴定家用眼观看、用手临习、进而用心提炼出来的。它不是一件具体的作品，而是一个抽象的、只可意会不可目识

的“档次”。“标准水平”的认识，包含了对于“标准器”的认识，但“标准器”的认识，却不能包含对于“标准水平”的认识。当一件待鉴定的作品，是某一时代、某一地区、某一作家、某一作家某一时期的，但该时代、该地区、该作家、该作家该时期的“标准器”储存“信息库”中，却没有这样笔墨风格的信息，在经验派的鉴定家，他便无能为力。然而，在实践派的鉴定家则凭借自己在创作实践中的颖悟，此时，脑海中就会涌现出该时代、该地区、该作家、该作家该时期的“标准水平”，两相比较，相符合的，便是真，不相符合的，便是伪。举其实例，上海博物馆所藏有赵孟頫题诗的《洞庭东山图》轴，明清以来一直被作为赵氏的真迹。但由于在赵氏的传世作品中，已被确认的各种笔墨风格的“标准器”，无一与此图相符，因此，1980年代，有的鉴定家提出它不是赵氏所画，而是一件赵题元画。而谢先生则指出：“在元代，除了赵孟頫，又有哪一个画家的创作能达到这样的水平？”此图作为赵氏真迹遂成定论。又如同为上博所藏的佚名《雪竹图》轴，经谢先生鉴定，认为是五代北宋初的徐熙所作，至少也是徐熙“落墨法”的传派。按徐熙的作品，从“标准器”的立场，是一个空白，一个盲点，没有可供比较的依据。正因为此，所以，徐邦达先生认为此图并非徐熙，也并非徐派，而是“早不过南宋，晚可以到元、明之间”的画家所画。而谢先生则依据了对于“标准水平”的认识，认为：“绘画之至者是风格，所以形成风格是一幅画的整体，所以形成画的整体的是技法，所以形成技法的是笔墨。因而，不能认识历代的绘画，就不能认识一代的绘画。何以故？一代有一代的各

种风格，汇而为一代的时代风格，可以看出这一代的绘画，不能为那一代所有；那一代的绘画，也不能为这一代所有，每一时代的风格有别。不明白这个道理，就可以任意把这一时代的画看成那一时代的画，可以把近的看成远的，远的看成近的。这就是要理解历代的绘画，才能理解一代的绘画。否则，就可以把一幅画，早可以看到南宋，晚可以到元、明之间，把一幅画的风格跨越了三个时代，还有什么时代风格可言呢？”尽管像《雪竹图》这样的笔墨风格，无法以“标准器”为依据，按图索骥地来确认它的时代和作者。然而，以“标准水平”为依据，它正是五代宋初时代多种风格中的一种，正是画史上失传的盲点——徐熙的“落墨”画派。

论到对“历代的绘画”的全面认识，则进入了美术史的研究，它与书画鉴定的研究，有着一一种一般与个别的相辅相成的关系。而在大多数的美术史家，乃是遵循了“进化论”的思维，认为从上古而晋唐宋元，而明清，由画家画而文人画，是一个不断地由“落后”向“先进”、由“先进”向“更先进”的发展过程。由此，大多数的鉴定家、画家，对于传统的认识，也就都是执著于明清，而忽视甚至贬斥了唐宋。然而，谢先生对于美术史的认识，并不拘囿于“进化论”。他始终认为，艺术不同于科学，它并不一定沿着时间的推移而不断地进步，而也有可能是衰落的。就像明清的诗，并不比唐代的李杜更“先进”一样。明清的书画，尽管它也有新的创意和成就，但相比于晋唐宋元，在总体上，它是衰落了，而绝不是更“先进”了。专以中国画的传统而论，它的“先进典范”，不是明清，而是唐宋；明

清,不过是在唐宋“先进典范”的形式上作了一些整合、变通,却远离了它之所以成为“先进典范”的精神。

全面地研究、认识传统,不仅仅是为了取得对于鉴定工作所必需的“标准水平”的认识,更是为了取得对于书画创作继承传统时所必需的借鉴的认识。因为,在谢先生看来,在艺术多元化的今天,通过借鉴来继承、弘扬传统,应该是必要且重要的一元。而要想借鉴,就必须弄清:一、什么是传统的精华?什么是传统的糟粕?我们应该借鉴的,是传统的精华,而不是糟粕。二、什么是今天条件下我们有可能继承、弘扬的精华?什么是今天条件下我们基本上没有可能继承、弘扬的精华?我们应该借鉴的,是今天条件下有可能继承、弘扬的精华,而不是基本上没有可能继承、弘扬的精华。三、什么是在专业的圈子内具有普遍推广价值的精华?什么是仅具特殊意义的精华?我们应该普遍推广的,当然是具有普遍意义的精华,而不是仅具特殊意义的精华。比如说,宋代张择端的《清明上河图》为什么画得这么好?画得这么好,需要画家具备怎样的条件?张择端具备了这样的条件,今天的画家,是否也能普遍地具备这样的条件?八大山人的花鸟画、吴昌硕的花卉画为什么画得这么好?画得这么好,需要八大山人、吴昌硕具备怎样的条件?八大山人、吴昌硕具备了这样的条件,今天的画家,是否也能普遍地具备这样的条件?不弄清这些问题,借鉴,难免成为东施效颦。而为了弄清这些问题,对于美术史的研究、评价,又不能不依据通过创作实践所获得的颖悟和体会。由于大多数美术史家,都是为美术史而美术史,一方面,他们缺

少创作实践的体悟,另一方面,他们的目的也不是把美术史的研究服务于创作实践的借鉴。因此,他们的美术史研究成果,无论在历史定位的准确性方面,还是在现实参照的价值性方面,无不存在着严重的缺憾。而谢先生就不一样了,由于他在书画创作方面的高深造诣,对于历史上不同的风格流派,不论他用手画过的,还是没有用手画过的,都能清晰地知道哪一些是格调高的?哪一些是格调低的?哪一些是在今天的条件下有可能传承的?哪一些是今天的条件下难以传承的?哪一些是具有普遍意义的?哪一些是仅具特殊意义的?这样,通过美术史的研究,他不仅给出了历史上各家各派的准确定位,同时也指明了不同的传统在创新中传承的不同的可能性。

我们可以举一个例子。比如对郭熙的评价,在俞剑华等先生的各种《中国绘画史》中是这样说的:“善山水寒林,得名于时,初以巧赡致工,既久,又益精深,稍稍取李成之法,布置愈造妙处,然后多所自得。至摅发胸臆,则于高堂素壁,放手作长松巨木,回溪断崖,岩岫巉绝,峰峦秀起,云烟变灭,晦霭之间,千变万状”云云。这段话,第一,完全是从《图画见闻志》、《宣和画谱》中抄拼而成;第二,它对于郭熙艺术风格特点的描述,显得笼统而不具体。而谢先生则通过把郭熙与王诜作比较,指出两人虽然都是学的李成,但“郭的用笔,是壮健,气势雄厚。它的特征是圆笔中锋而富于凝重。王的用笔,是爽利,气格俊俏,特别显露着圆笔尖锋的特性。这是两人的根本分野,至于铺陈习性和描绘形体以及墨法这些方面,两人不免有相通之处。……郭熙的画笔,不是爽劲俊俏而是温和

的情调。而王诜的笔势,真所谓‘毫锋颖脱’。在总的看来,王诜之于李成,较之郭熙似更要亲切些。”这就把郭熙的笔墨风格特点,深刻而形象地揭示了出来,证之于《早春图》、《幽谷图》等传世的郭熙真迹,显得异常地贴切。应该说,俞剑华等美术史家,肯定也是反复地观摩过《早春图》等实物的,在这方面,谢先生比他们并不具备更多的优势。但由于他们在绘画实践方面的欠缺,使得他们虽然面对着郭熙的真迹,对于郭熙笔墨风格的认识,却不能深入它的骨髓而只能停留在《宣和画谱》的评语。而在谢先生,当他面对郭熙真迹之时,帮助他认识郭熙笔墨风格特点的,主要的绝不是《宣和画谱》的评语,而是他在创作实践中所获得的对于用笔用墨的切身体会。这,是从美术史的研究对于各家历史定位的准确性而言,有没有书画创作的实践体会,其结论将是如此地径庭。

至于从美术史的研究对于现实借鉴的引导而言,实践体会的重要性更显而易见,却又为大多数人所视而不见。

明代的董其昌曾有一段名言:“以丘壑之奇怪论,画不如山水,以笔墨之精妙论,山水决不如画。”扩展到所有的题材,也就是:“以形象之丰富论,画不如生活,以笔墨之精妙论,生活决不如画。”这一段话,引导了整个明清绘画的发展,注重于笔墨的所谓“独立审美价值”,而忽略了形象的塑造,忽略了“生活是艺术创作唯一源泉”的普遍真理性。我们知道,唐宋的绘画讲究“外师造化,中得心源”,坚持“生活是艺术创作的唯一源泉”,所以,不仅笔墨的精妙,生活不如画,形象的丰富,画尤高于生活。明清

传统,固然是从晋唐宋元传统一脉相承而来,但它所承袭的,不过是晋唐宋元的笔墨,而抛弃了对于形象塑造的关注和对于造化生活的沉潜。然而,根据“进化论”的偏见,大多数美术史家认为这就是艺术由“落后”向“先进”的“进化”;根据美术史家们的引导,大多数画家又认为中国画的传统就是明清文人画的笔墨,它不仅区别于唐宋的画家画,同时还区别于外来的西洋画。而致力于笔墨的努力,结果却不仅没有能有效地弘扬传统,反而早从1935年便形成了如傅抱石先生“痛心疾首”地指出的“吴昌硕风漫画坛,中国画荒谬绝伦”的局面。

然而,根据长期创作实践的体会,谢先生并不是如此地来认识传统。在他的心目中,笔墨、形象并高于生活,比之只是笔墨高于生活、形象却不如生活,绝不是各有千秋,可以同日而语的,当然更不是前者“落后”、后者“先进”。所以,明清文人画的笔墨,仅仅只是中国画传统的一部分,而且是特殊真理的部分;唐宋的画家画,才是具有普遍意义的“传统先进典范”。中国画的传统,应该是以“生活是艺术创作唯一源泉”的“外师造化,中得心源”。这一传统,包含了两个前提,大前提是形象塑造的丰富性,小前提是笔墨表现的精妙性。作为中国画,毫无疑问,不能不讲究笔墨,但中国画既是绘画,既是艺术,同样毫无疑问的是,它不能不讲究形象,不能不讲究生活。笔墨服务于形象的塑造,形象提炼于生活的真实。而学习传统,传承传统,借鉴传统,弘扬传统,根本的正在传统“外师造化,中得心源”的精神,而不能仅在传统表面的笔墨形式上用功夫。以笔墨为传统,往往导致可以不要形

象,不要生活;而以生活为传统,则必然兼顾形象和笔墨。这是一个主次本末源流的关系问题,纲举则目张;如果本末倒置,源流混淆,则难免顾此失彼,因小遗大。

因此,面对大多数美术史家对中国画创作实践的引导,除笔墨的“独立审美价值”之外,还有诸如诗书画印的“三绝”、“四全”,画法全是书法,功夫在画外,游戏翰墨等等,谢先生始终认为,中国画既然作为绘画,其自身的价值、要求、标准是第一位的,各种画外的修养固然重要,但再重要也不能取代其自身的规定。这就像要想成为一名优秀的足球运动员,当然需要他长跑跑得快,但我们绝不能用长跑的要求、标准来培养、评价足球运动员。而要想成为一名围棋的高手,棋外功夫、以棋会友、以棋为乐、胜固可喜败亦欣然等高论,也业已被无情的事实成百上千次地证明是弊大于利的。以这样的理论来引导实践,要想振兴围棋,已经基本上没有可能;要想振兴中国画,又有多少可能呢?

无论唐宋的传统,还是明清的传统,画家画的传统,还是文人画的传统,十全十美的事情是没有的,关键的是要看它们在今天的条件下,传承的前景究竟是利大于弊,还是弊大于利。平心而论,谢先生各方面的修养,比之那些大倡画外功夫的史论家和画家,不知要高明多少,但他通过自己的创作实践,通过对美术史演变的研究,所致力于向人们推介的,却不是功夫在画外的明清文人画,而是强调生活、强调绘画基本功、强调以形象塑造为大前提、笔墨表现为小前提的唐宋画家画。从敦煌石室的丹青千壁,到两宋名家的卷轴全集,在同时代的美术史研究中,

其中流砥柱、力挽狂澜的苦心孤诣，通过如他所反复强调的“生活、借鉴、实践”的序列，成功地把历史的研究转化成了现实的动力。我们只要注意一下 1980 年代的新华书店中，铺天盖地的“怎样画中国画”技法书，诸如“葫芦”、“葡萄”、“梅花”、“小鸡”等等，无不是明清文人画的形式和皮毛，而今天，则涌现出大批唐宋画家画的经典解析。正本清源，谢先生的学术艺术思想，厥功至伟。

对于谢先生来说，书画鉴定、美术史研究、创作实践，三者之间是一种互动的三赢关系。他在创作实践方面的成就和造诣，固然帮助了他在书画鉴定和美术史研究领域卓越的贡献和建树，为一般的鉴定家和史论家所难以企及。他在书画鉴定和美术史研究领域的贡献和建树，同样也帮助了他在创作实践方面的成就和造诣，使他成为多元化中最重要的一元——晋唐宋元书画传统的继承和弘扬者中最杰出代表。他对张旭《古诗四帖》和柳公权《蒙诏帖》的鉴定和研究，促成了他 1970 年代书风的转变，由陈老莲娟秀的小行书，一变而为波澜壮阔、大气磅礴的狂草书，从单个的结字到总体的布局，郁勃的生命张力中，依稀可以看出张旭和柳公权的胎息。他对敦煌壁画的研究，促成了他的人物画，远离了明清的迂怪情调和笔墨趣味的玩弄，而使唐人的雍容恢弘焕发出新的风华绝世。他对徐熙“落墨法”和宋人院体花鸟的鉴定和研究，促成了他的花鸟画由陈老莲改弦易辙，而更加注重写生，注重师法造化，以精妙生动的笔墨，高华典雅的色彩，配合形神兼备的形象塑造，真态生意，一派天工清新。他对李成、郭熙、王诜山水画的鉴定和研究，促成了他的山

水画从一开始便取法乎上，千岩万壑，重峦叠嶂，大山大水，高深平远，壮丽之致，映带无尽。而他对八大、石涛的鉴定和研究，又促成了他在画家画的基础上，汲取文人写意之长而舍其短，偶作逸笔阔墨，草草处不离法度，纵心所欲而不逾矩。

谢先生的一生，知行合一，实事求是，永远学而不厌，学而不知足。因此，他的学术和艺术思想固然是一以贯之的，但具体的观点，却绝不是一成不变的，而始终是伴随着岁月的推移和经历的增长不断地发展、深化乃至转变。例如，收入本书的研究石涛的几篇论文，其中关于石涛生卒年的认识，从《关于石涛的几个问题》到《谈石涛二事》，时隔二十多年，便有着新的引申。又如对于董源、巨然的认识，收在本书中的论文，其实并不代表他的最后观点，大约在1995年前后，对于传世的董源《潇湘图》、《夏山图》、《夏景山口待渡图》以及巨然的《层崖丛树图》等，他已有了新的看法，认为并非董巨真笔，欲作论证而天不假年。

说到1995年，那是一个令我们扼腕的年头。从这一年的夏天直到1996年的夏天，谢先生最关心的便是“要准备后事”。他的所谓“后事”，也就是把他一生的著述尽可能完整地结集出版。这一迫切的心情，也许是因为他已预感到属于自己的时间已经不多，但除此之外，至少还有如下三方面的原因：

一、他对自己的著述成果是非常看重的，因为他自信自己的思想观点不是凭空而谈的无的放矢，而是有着切实的价值，但在特殊的背景和形势下，这一切却未能引起