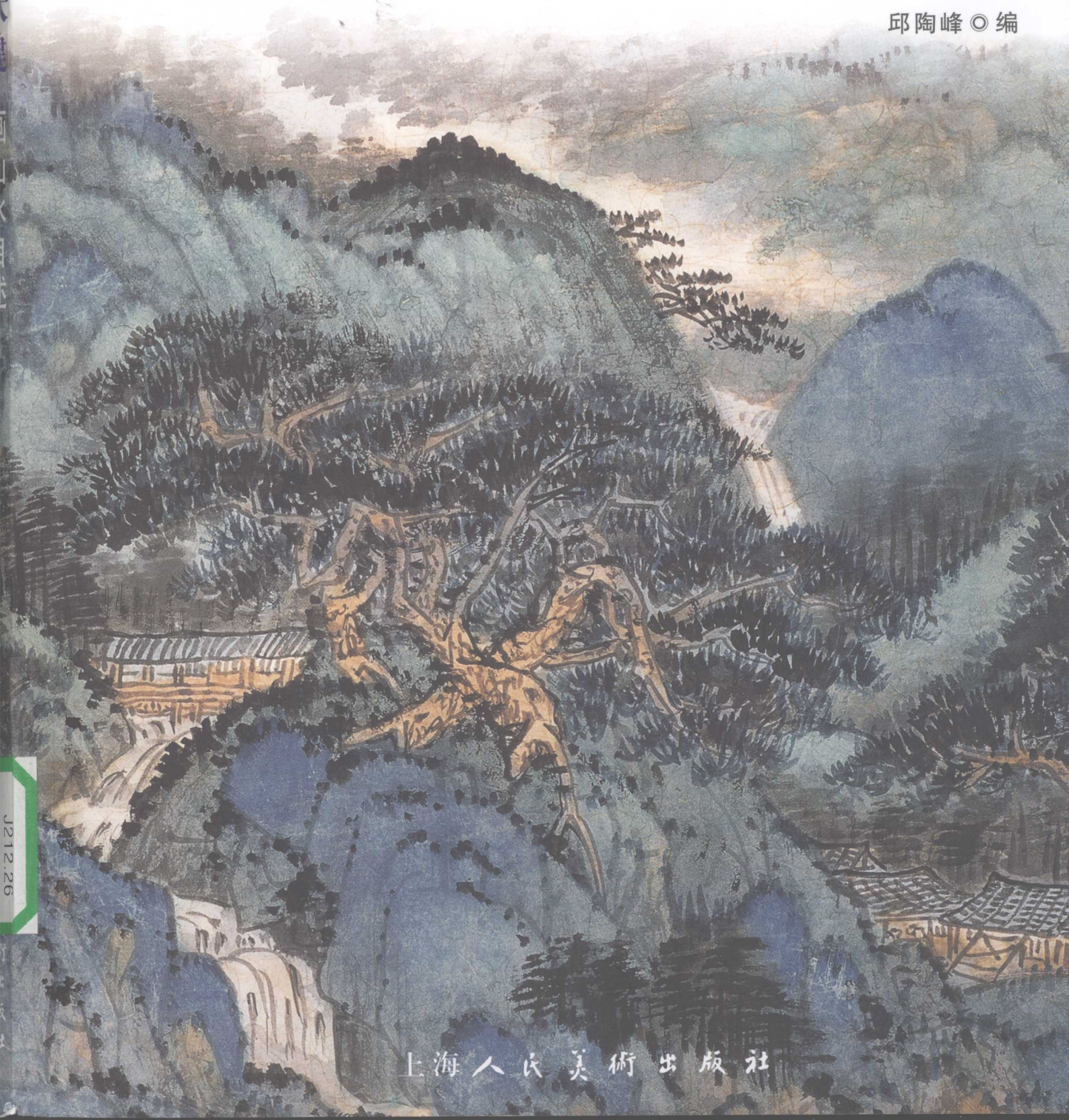


『名家讲稿』

賀天健畫山水自述

邱陶峰◎編



上海人民美術出版社

『名家讲稿』书系

公曆一九六六年九月
賀天健製於上海中國畫院

賀天健 画山水自述

邱陶峰 | 编

上海人民美術出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

贺天健画山水自述 / 贺天健著. — 上海: 上海人民美术出版社, 2009.1

ISBN 978-7-5322-6067-6

I. 贺... II. 贺... III. 山水画—技法(美术) IV. J212.26

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 197951 号

名家讲稿

贺天健画山水自述

著 者 贺天健

编 者 邱陶峰

主 编 李 新

策 划 邱孟瑜

责任编辑 周卫明

潘志明

技术编辑 陆尧春

出版发行 上海人民美术出版社

(上海长乐路 672 弄 33 号)

制 版 上海立艺彩印制版有限公司

印 刷 上海丽佳制版印刷有限公司

开 本 889 × 1194 1/16

印 张 12

版 次 2009 年 1 月第 1 版

印 次 2009 年 1 月第 1 次

印 数 0001 — 4000

书 号 ISBN 978-7-5322-6067-6

定 价 58.00 元

贺天健与中国山水画教育

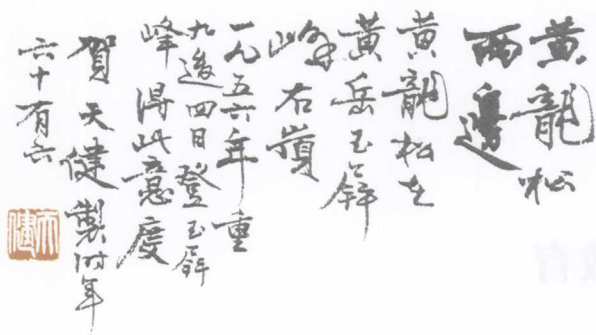
——代序

贺天健(1891-1977)是活跃于20世纪中国传统山水画坛的一位创作大家。他精通各种笔墨技法,构图大胆又富试验精神,画风极其奇丽雄浑,有高古青绿,有典雅浅绛,有豪放淋漓,有怪异几何多变的山水画格,为他在近现代中国画史上赢得了重要的一席。贺天健也是近代中国全方位职能艺术家的代表人物。除了个人创作,他毕生对于推广中国画不遗余力,早年即参与美术社团活动,积极组织画会,其中包括20世纪30年代全国最大规模的“中国画会”,并主编该会发行的《国画月刊》,发表了多篇文章讨论中国画发展与技法继承问题。贺天健也致力于中国画教育,他与中国画教育的联系分为三个面向:最早在私立的美术专门学校执教;后来自己也收授门徒;再就是新中国成立后受聘于官方的“上海中国画院”,担任副院长一职而正式收纳画院学生。

贺天健天赋异秉,早年却并无理想的习画环境和明确指导,大部分全靠自学而成。他自言,16岁以前是“盲目学习的”。他从借画、找印刷品临摹开始,凭着一股对山水画的着迷热爱,不断自行摸索各种笔墨技巧,揣摩画史记载,再配合四处写生,全靠自学融会贯通。他在弱冠以后又重新苦练书法,以古拙的碑体为主,锻炼出了深厚的笔力。在个人摸索的过程当中,他接触到风格各异的作品,一点一滴扎实地临摹不同皴法、墨法。他阅读了大量的画史故实与评论,全盘理解历代绘画风格的嬗变和发展。贺天健在不同阶段有不同学习重心,造就他后来能够掌握各家各派的精髓,将之融贯呈现于个人的创作中。对有助于构图与技法的参考对象,他均抱持开放的态度,曾经提到运用西画元素有助于他写实境以及用色;也曾在描绘秦岭的画幅上题字,直言构图灵感来自报纸的新闻摄影。

说到贺天健与近代美术教育的渊源,起于上世纪10年代中期,在家乡无锡的“积余学校”担任水彩和铅笔画教师,这证明了他熟悉西画技法。数年后,30岁出头的贺天健开始在一些美术专门学校教中国画。他曾经任教的机构,有明确记载的有“南京美术专门学校”以及他参与创立的“无锡美术专科学校”。上世纪20年代晚期贺天健搬到上海,接下来的十年间,他在本埠“上海美术专门学校”、“昌明艺术专科学校”、“新华艺术专科学校”执教。

中国第一所新式美术专业学校出现于清末民国初,当时官方成立了“艺术专门学堂”。私立的美术教育机构则始于1912年成立的上海“美术院”。自此,中国的美术教育形式开始制度化、系统化,有别于以往学徒拜入私人门下的形式。许多美术学校建制多元科目,如“中国画”、“西洋画”、“雕塑”、“手工”等等。私立美术专门学校在二三十年代十分盛行,多半由热忱的艺术家创立,旨在推广美术技能并培育新人才,但由于筹款不易或因共事者理念不合,维持的时间多半十分短暂。在当时,这些美术学校提供了新的发挥场域,有不少国画家除了创作事业之外,也在多处兼课。



学校式的美术课程与传统师徒授受的形式，最明显的规格差异在于空间、时间、人数等，班级教室与私人画室的氛围不同，学生见习时间与授课时的人数多寡也不同，但两者最本质的差异可能在于师生关系。传统中国画教学方式以反复临摹为基础，门下弟子能长期亲炙观摩师傅的笔法、作品、收藏，与同门彼此切磋，因此整体关系密切，甚至形成所谓门风派别。有些知名画家的斋名后来往往因此成了知名堂号，例如：吴湖帆(1894-1968)的“梅景书屋”，郑午昌(1894-1952)的“鹿胎仙馆”，张大千(1899-1983)的“大风堂”等等，而学生便以门人自居。扎实的传统临摹训练，能造就弟子深厚的笔墨功夫，却也容易束缚了个人发展，以至于堂下门人风格都近似师长。而在新式学校课程中，则师生关系较少依附，学生对老师的归属感弱。虽然缺乏名师庇荫照顾，但相对而言，受独门风格的影响有限。贺天健早期在美术教育机构培养的学生并没有太多记录，后来较知名的学生有无锡美专的吴荣康(1911-2003)与昌明艺专的罗铭(1912-1998)，但绘画风格和贺天健的联系并不大，前者以画鲤鱼出名；后者为新式“水墨写生”先驱。

据相关记载，贺天健在私立美术学校教书，晚至1939年的新华艺专。但从上世纪30年代初期开始，贺天健也招收自己的弟子，吸引多人慕名而来。贺天健与他门下的学生关系较密切，这个阶段拜师的学生当中，为人熟知的有陆小曼(1903-1965)、杨石朗(1914-2000)。陆小曼在夫婿徐志摩(1897-1931)逝世后，决定致力精进画艺。贺天健收她为徒时曾定下严格习画规定，后来陆小曼获得老师肯定并且活跃于上海美术圈，并在上海中国画院成立后，与老师同时成为该院第一批画师。贺天健在抗日战争期间留驻上海，为了传承中国绘画精神而继续教画，杨石朗是这个时期的学生，其天才受到贺天健瞩目，曾经协助他办个展出画册，十分爱护。但后来杨石朗又拜入吴湖帆门下，在画坛引起风波，造成贺、吴嫌隙，直至二人同入上海中国画院才告消弭。杨石

朗的画风的确兼具两位大师特色，邵洛羊评：“青绿设色，略近吴湖帆；水墨泼放，却似贺天健。”

贺天健收徒授业一直持续到上世纪60年代，旋即受委任在上海中国画院教授山水画。当时为了响应周恩来总理延续中国画传统的政策，中国自上世纪50年代后期，在北京、上海、江苏设置国画院。上海中国画院从1956年开始筹备，3年后正式成立，由丰子恺(1898-1975)担任院长，王个移(1897-1988)与贺天健两人担任副院长。贺天健任画院副院长期间，同时负责山水画一科，挑选了从绘画比赛中脱颖而出的邱陶峰，以及被西安美院指派前来学习的苗重安为学生。

画院虽是20世纪中国国家设置的美术机构，但是贺天健的教学方式与美术院校的公开化相比，仍更依循传统。他授课的场所不在校园，而是在自家公寓的画室内，传授形式如同昔日所谓“入室弟子”，对待学生亦师亦父。贺天健一周上课一次，讲课时间相当长，经常留下学生在家用餐。贺天健基于倡导优秀传统以及为国家培养人才的责任感，为两位学生制订了相当系统周详的培训计划。根据邱陶峰与苗重安两人回忆，贺天健理想的教学规划有四个阶段：第一个重点是介绍历代皴法，对学生讲述画史并且示范历代名家笔法；第二个阶段是临摹古代名品，学生根据印刷画册或博物馆展品摹绘全幅作品；接下来的重点是写生，贺天健带领学生到户外观察自然，对景用心拟稿；最后的阶段是学习用色。可惜的是，贺天健尚未正式教授用色方法，即遇上政治动荡开始，两位学生遂被迫中断学习。

贺天健于1960年秋天任教上海中国画院之前，在同年春天已经写成半自传体裁的《学画山水过程自述》，两年后正式由北京人民美术出版社出版。贺天健写作此书的年龄大约70岁，画龄长达六十多年，画艺已臻纯青，而画坛上的名望也高。《学画山水过程自述》等于是老画家对自身学



习历程的记录与心得，共分三编。贺天健先在书中与读者分享自己的童年、少年、壮年不同习画时期，在山水画领域里懵懂、受挫、坚持、领会、苦练种种心情，平实而恳切；接着仔细阐述学画步骤，以及笔墨、构图、用色的技巧。书中详尽道来画家数十年的创作与教学经验，提醒读者几个较为抽象的观念与作画态度，特别是“突破障碍方能前进”，可以说也符合每一位学山水画者的研习历程。

邱陶峰是贺天健晚年最亲近的学生。1988年，他与上海人民美术出版社合作，将老师授课示范图稿与听课笔记一一整理，出版了《贺天健课徒画稿》。书中选择了一百零一幅图稿，配合简要的笔记批注说明。这个独特的出版物除了本身的绘画史料价值外，为早期国画教学留下记录，也是了解贺天健教学与技法的主要资料，重现画家循循善诱以明示画道的手迹。

《学画山水过程自述》与《贺天健课徒画稿》珠联璧合，反映了贺天健山水画创作与教学的要旨精髓。和贺天健同时期的画家，相关的出版物多为画册或画论，鲜少记录本身学画、教画的过程点滴，而一般人也不清楚画家的养成，以及画家传授画技经验的贡献。贺天健强调老师要带领学生熟习历代画史与笔墨技法，而不是推销自己的风格样式。他也确实贯彻其教学理念，与许多画家授徒的态度不同，他坚持不让学生临摹他的作品，而学生们成熟的绘画作品也都各自有不同面貌，有独立的笔路风格。他们当中有多位后来也投身中国画推广、传承与教育等工作：吴荣康创办“无锡市书画院”并担任院长；罗铭任教西安美术学院；苗重安原在此受他指导，毕业后选入陕西省中国画院；邱陶峰成为上海中国画院高级画师。

现在上海人民美术出版社将《学画山水过程自述》与《贺天健课徒画稿》二书整合为一重新出版，这不仅是画家创作文字与图像的完整结合，更是画史上难得的师生著作合璧。无论是山水画的学习者或是爱好者，在相互对照贺天健自述与画稿的同时，能一次吸收思想与实践的精粹，也能感受画家对艺术的坚持，以及他提携后进的心情。这项出版工程具有十分长远的意义，有助于近代山水画史重要记录的流通与流传，开拓当代新读者群，延续贺天健在山水画教育方面的影响。

自唐朝五代开始滔滔不绝，从江南太湖畔到西北长安城，贺天健对于传承中国山水画的贡献，至今仍然持续绵延，继续辐散。

中国台湾 张瀚云

美国加州大学圣塔芭芭拉分校艺术史博士
现任美国汉庭顿图书馆艺术馆研究员

目 录

贺天健与中国山水画教育——代序 张瀚云	1
---------------------	---

引 述

学习国画六十三年回顾

一、兴趣阶段（从九岁到十六岁）	2
二、临摹写生阶段（从十七岁到二十七岁）	5
三、师法五代两宋阶段（从二十七岁到三十七岁）	9
四、向外发展阶段（从三十七岁到四十七岁）	12
五、风格自创阶段（从四十七岁到五十七岁）	14
六、风格变革阶段（从五十七岁到七十岁）	21

第一编 课徒稿

第一部分 石法	26
第二部分 树法	84

第二编

学山水画的过程

一、学习传统	98
二、师法造化	104
三、自行创稿	116
笔墨技法和设色法	121
颜料和画具画材	131
题识和画面的关系	133

第三编

山水画的教与学

一、如何跟老师学习	136
二、画道上须突破的四种障碍	138
三、古代画作与画派范例分析——兼论画家与师法造化的关系	142
四、如何提高中国画创作水平	149
五、画语别解两则	162
六、创作散谈	168

贺天健范图

编后记

学山水画和学画山水，其相与之间有着距离，是很明显的。然而学山水画就是为画山水而用功的，画山水也就是为作好山水画而致力的。这是一个反复相与而互用的过程，是不可省掉、不可违背的一个规律性的实践。

山水画是画的名词；画山水，是反映客观真实的动作，是一个动词。学山水画，在我看来，就是向古人作品或名家的作品学习，把它做范本；而画山水是要有了理法上的修养，而后能够对真山真水描绘成一张画。这两种质地虽然不同，但可以统一来讲的，不过是一个前后的次序而已。我是一个六十三年专门研习国画和五十二年靠作画为生的人，其间当然有一段一段的过程及一点一滴的经验，这是可以肯定的。本编引述请允许我来谈谈本人学山水画和学画山水的演变史。我把我学习的时期分成若干段陈述于下——

一、兴趣阶段（从九岁到十六岁）

一、爱山水画而引起学习的兴趣。

二、爱好真山水，不会画真山水。

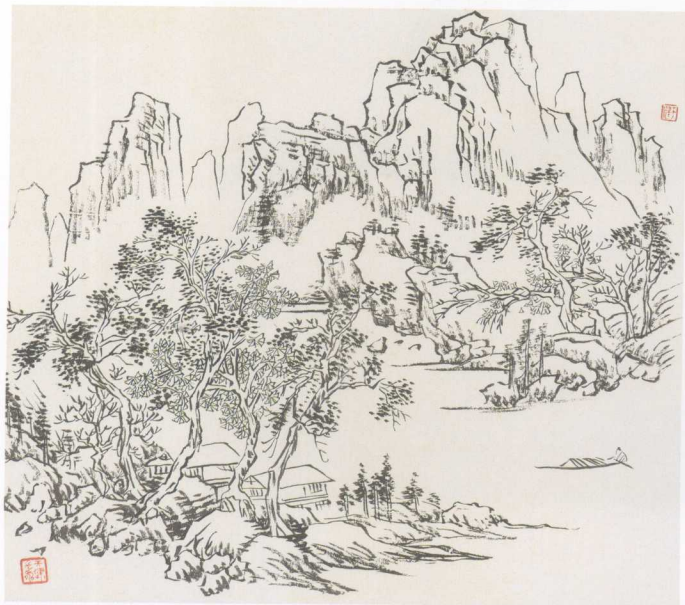
三、从画中山的规律里，探索过去的大画家怎样把真山画成画中山的诀窍。

四、画真山水仍旧像画里的山水，并且也不成熟。

我在八岁时喜欢学画，到了十岁左右看见东面邻居邵家在天井里晒的旧字画，内中有很多册页和手卷。在这些绘画中，我最爱的是沈石田、文徵明的山水画。里边有青绿色的山水画，能引人爱好。我就请我的祖母敖氏向他们借来让我临摹。我临了好几遍，老是不像，再临，约有十余次，临了百余张，历时二年多。

我总觉得画中的山，是画家脑子里想出来的山，人世间是没有那样的山的。这一观念，在我脑子里盘踞了五六年，后来读了些画史，才把它打破。我既然爱画中的山，我就天天向古人的画本临摹，东借西借不知借过了多少画本，但是我在这时既无鉴别真假能力，又无辨别好坏的识力，只要看见有比我画得好的画，我就向它学习。

贺天健十三岁时摹明人稿本（之一、之二）



从九岁起爱上了画中山，一直学山水画到十四岁时候。在这一阶段时期中，自以为世界上有三个山水境地：一个是人世间山水的实境；一个是唐宋历代诗里边的山水境地；一个是画里边的山水境地。这三个山水境地比较起来，人世间的山水终没有诗和画里的山水好，因此就喜欢学山水诗、学山水画；并且要在实境里找一处和诗里画里一般的相似的山水境地，不料无论何处找不到它。今日想来：我那时脱离现实的情况竟到这样地步！

不料这个坚决脱离现实的感情，终究在艺术上的研究发生了问题而给以打破。这“事故”怎样发生起来的呢？是这样：我为了要学得像范本一样，达不到目的，我就常常思索着挖窍门，就想到明末清初某些画家们老是在画上题着临某家仿某家抚某家，或用某家笔意拟某家等等辞句，便起了怀疑：他们为什么要这样写，究竟是什么道理？原来某家某派创始这一派、这一套的原因，是他们只能依傍前人而作画的，方才认识他们不会独立创作的原因。我想，既然有这样的原因，那末如果是穷源究根的学者，就应该追溯上去向那创始家派的画家去学习。于是打定主意，就直追元代、宋代上，但是宋的画、元的画看不到也借不到，不得已，就想去读画史汇传，以及关于画史和画理的书籍，无奈一时也不易找到。幸而有友人借给我看，看了以后方才知道宋元人的画所以好，是从真山真水里去学来的；即我那偏爱的画中山，原来也不是在另一天地间所有的东西，还是人世间所有的东西。这一个笼罩在我头上五六年的迷阵竟在这样的怀疑情况下给揭开了。这是一。

理法上的问题，也在不久的时间里得到体会了，就是唐代张璪所说的“外师造化，中得心源”的名言，不料更加得到启发。然则以上的体会和启发从哪里得到的呢？是直接向造化去学习，而后得来的。假若当时不肯用用心、不动动脑筋，也还不可能得到的。这是二。

有了上面两个启示，我就对人世间的山水境地换了态度，用师法造化来要求自己更加迫切了。于是就到近地的惠山、舜柯山、青山等处去寻可以画的山。寻来寻去，寻不到可画的山；常常听人家说石涛也要搜寻到奇峰才打草稿的，我们这里没有奇峰，所以我要画奇峰就难了。后来我想到惠山梢头的石门去画，石门是两块大石头，倒有些像画中的山，有些像奇峰，就去照它画。不料画来画去画不像，并且它是什么皴也看不出来。到这时，又不期而然地回到画中山的道路上去学习了；对于人间山仍旧觉得不好看，而对于画中的

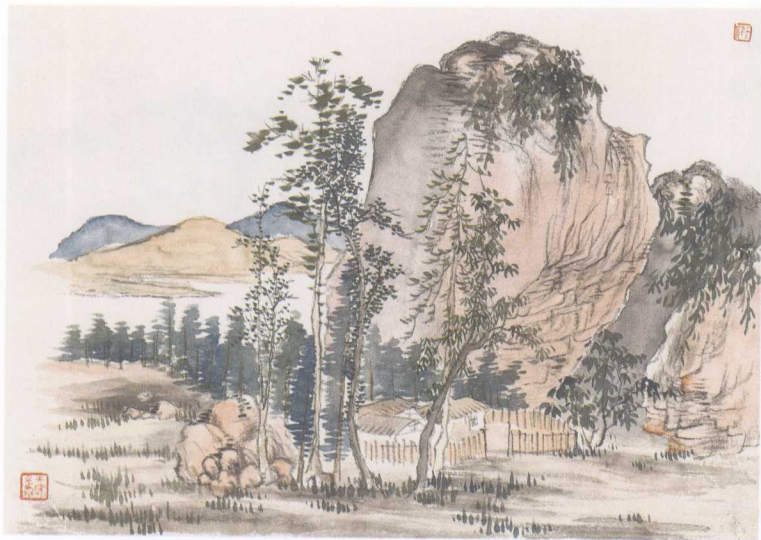


贺天健十五岁时临摹清宫廷画家山水人物小册页（之一）

山不是人间山的疑问依然存在着，但是另一面对石门写实的意志也不放松。这就在我学习上又引起了一个矛盾：不知多少次去看了石门，终究是画不出来，真是苦恼得很！（不多年前有一个只会临摹的画人，去到桐江画真景，他竟画不成功。可见，仅有临摹功夫没有写实功夫，是没有用的。但是话又要说回来了，仅有写实功夫没有临摹的基本功夫，而于写实也难以完成的。这两项功夫是相互为用的，实则临摹就是为了要写实；质言之，临摹是为写实的张本，是为写实的工具。）

如何从画中山的规律里，探索过去画家把真山画成画中山的诀窍？在这阶段里，对于真山真石画不像的时候，不再像以前把画不像的真山，认为是因为它不像画中山来宽恕自己了；何况那石门很像画中山，近于关仝、李唐一路的，自己深深体会到是自己没有本领的缘故。于是乎一面在临摹方面更加一把劲，再读到荆浩、巨然、郭熙、黄大痴等理法著作，心胸渐渐地开朗起来了。从这时期里，得到一个批评：就是自己对真山真石不会看，对于真山不相信是画中山的蓝本。对于画中山也不细细钻研它的来历。在今天想来那时只有一个感性认识，没有理性的认识，因此就做了一个绘画的机器人。

在我十五岁那年的秋天，我的堂叔因事差我到宜兴去，不料在回来的路上被那大自然把我启发开来了。回来是从陆路坐牛头车在重山叠岭里走，还有一条从水路坐帆船行的。陆路之上面面是山、处处是岭，虽则大多数的山是土肉重、石骨少，而在远处望去，忽然觉得山头“折搭”扭旋的地方向四面络下去的形象，你说不像“披麻”皴、“解索”皴像什么呢？从此知道了古代画家对于山石的真形是有地地道道的现



贺天健十五岁时临摹清宫廷画家山水人物小册页（之二、之三）



实性的理解的，并且不像自然主义的画家只会笨照着原封不动地把现实对象描绘下来。这是多么有重大价值的艺术创造啊！米元章的“落茄法”在这里也能质证出来，因为这时的天气是刚在宿雨初收的时候。

这样逗留看着，把行程耽误下来了。我记得和同伴商酌后就在那里的花藏寺留宿了一宵。花藏寺对面是太湖，风景是壮阔得很，这里地名叫石埠，山名叫鸡坑。我在这一天收获到山水画艺术上的启发是不少的。由是我就跨进了画山水能在真实基础上加以艺术发挥的领域。

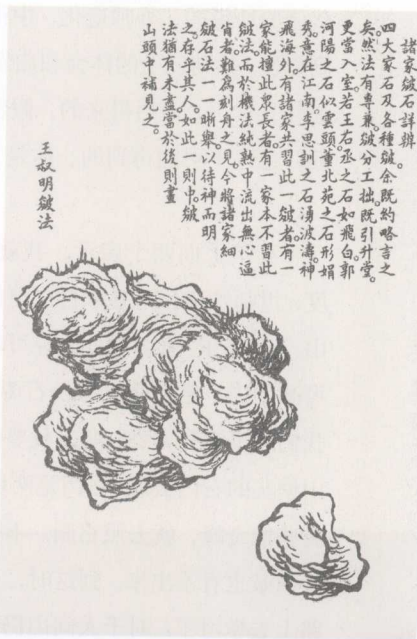
因为宋元山水画家的真迹不易看到，偶有看到，也不允许我们有多余的时间研究。什么皴是什么家所创，只在《芥子园画谱》上看到，或在其他著作的文字记载上去会意，尽管你思索或学晋代顾长康的“迁想”，或细细地推测，也终是渺茫模糊的。后来忽然得到一个好办法，就是从清代画家如王石谷的临本上去寻找，再从清代画本一步一步推到明代的周东村、唐六如、沈石田、文徵明所模仿的什么家什么派上去。在这样的探索下，虽则很难看见宋元的山水画真迹，也觉得相去的距离是不多了。既有如此的发觉，又得到宜兴回锡道中对自然界有了领悟，居然我在十六岁的上半年中间，就能把惠山的石门画像了，而且它那皴斫的确是在荆浩、关仝的系统里的。

画真山水仍旧像画里的山水，它的原因在哪里？就在下面几种：只在石谷诸人的临本上去追查宋元大家的业绩，不料所得到的，哪里会有宋元大家的精神面貌，仍旧是王石谷、王烟客、王湘碧、文徵明、沈石田等人的格调和气息。因此尽管你画的是真山水的精神面貌，但是给人家看看，还是指

着说从石谷、烟客等等的稿本上临来的，而且到后来变本加厉地给他们束缚住了。其中王石谷、王烟客最容易束缚人以致结成壳的，这个“壳”结了以后，谁知道好不容易才摔掉呢（我历时有十年之久）！这是一。

我一向爱画里的山水，觉得比人世间的山水好而美，虽则从大自然已一度体察出古人山水画艺能之所出的渊源，但是浅薄得很。至于透视上的距离等等都不了解，因此也无从分出高低远近。即使有远近，也不过把墨色分浓淡与树的大小而已；而且所用的墨色，实则也只在形式好看与否的关系上去分浓淡。总而言之，我的意愿，只是要把它画得和石谷诸人的画一样面貌。这是二。

老实说，大自然的无限情景是开拓人的胸襟的。但是一个无写生修养的人，一旦到了大自然里去，你说不会被弄得手足无措、不知怎样着手，是不可能的。因为看看许多地方，都觉得是不可以画的，实则不是不可以画，而是自己不会画，也不知从何画起是真的。因为我写实的修养刚刚开始，那末，就不得不把脑子里留下来的旧画“印象”配合上去。这是三。



芥子园画谱

二、临摹写生阶段（从十七岁到二十七岁）

这是临摹和写实相结合的一段时期，又是法画（写意画）和界画并爱而开学的时期。我在十六岁的时候，在无锡这个地方一向被“四王”（王时敏、王鑑、王翬、王原祁）空气笼罩的区域，融入了石涛和“扬州八怪”等“疏体画”又称“写意画”，总称叫“法画”的新空气后，那“四王”的空气就逐渐被冲淡了，我的头脑，当然因之也就有了变革，对金冬心、罗两峰、李复堂以及华秋岳等也有了亲近的倾向。

我既然又爱上写意画，又更加在笔墨上下功夫，只知道笔情墨趣便是画的“艺能”；又因题款的关系，再加紧读唐宋人的诗词以及小品文字。但是一读到董其昌所提倡的学画须“读万卷书，行万里路”的句子，又不自觉怅然，不知如何措手！然而很是相信董氏这句话，认为这一提法不是没有理由。好在年纪尚轻，想把读书当作第一功夫来做，相信所谓“读书破万卷，下笔如有神”是可靠的。但是那“破”字的含义，究竟怎样讲？那时虽则知道是指能把万卷书的理和义皆明白无余，即是破的解释，但如果破了它，怎样和画有关系，却不甚明白。不过对于诗歌等古典作品，还是喜欢再读读，自以为和画多少也有些关系的。

书法的魏碑张猛龙是在二十三岁开始学的。因为我在十四岁时邑人秦老先生赠给我的李公麟《九歌图》画册影印本（是文明书局出版的），每张有赵仲穆的《九歌》字，爱它很秀丽，就一直照它学习。我在扇面上写了一些小字，人家看见了，老是称赞我写的好，我便以为不必改弦更张了。然而一面终觉得写大字不坚挺、不浑劲，有改学颜书的必要。后来在二十一岁时候，到了上海，被一个姓张的老人批评得体无完肤。他说你这种字做人家的书记写写信件是恰当的，要想当一个书法家，那就非打破它不可。从此以后，渐渐觉得他这样提醒我，是好意，也是有识见的，就去请他指教。他很快乐，就对我说：写字要有骨、有肉，要骨肉停匀，方才算好。你的字太柔滑了，也太甜俗了。你要把它破到不成一个字，宜乎先从“龙门二十品”入手。我就听了他的话，学了一二年后，就没有一个人不说我写的是一手丑字，自己看看，也觉得不好看。但是张老先生却说：这就好了，换张猛龙碑学吧。我就学张猛龙碑以及张黑女碑、隋碑、汉碑、篆籀等，学习到三十七岁后改习褚河南、虞世南、李北海等，直到现在。学书的过程就叙述到这里为止，因无必要，以后就不再提了。

现在又要谈我的画了。我的画怎样呢？一面学习“四王”中的石谷、烟客的规律。一面也研究石涛、石谿及“八怪”的笔墨情趣。

为了要把这两条道路走得正确些，找到一些关于这两派的理论著作阅读。其中最令人钦佩的是《苦瓜画语录》一书。我读了再读，不知读了多少遍，我这个鄙仄的胸襟在他影响之下，也会逐渐开朗起来的。到了二十一岁去南京读书，在那六朝金粉的江山里，书虽读不成，而在我的画方面，却受到了大大的益处。后来又去镇江去体会米元章怎样在这里进而得到落茄法的启示。再坐了船从镇江向上游行，到燕子矶、采石矶等处去体会南唐董北苑怎样在这里创出披麻皴的来历，成就了莫廷韩、董其昌的南宗建立的系统。而我的山水画体验，从此和以前又大不相同了。在这里可以附注这样一句话：后来人家说我的山水画有创造性，那末，它的渊源实在就从那时候获得的。

我于是就对“四王”的山水画认为有矫揉造作得太过的弊病。而另一面，认为



万壑争流图 明文徵明



仙山楼阁图 清 王时敏

“四王”的山水画，在时代历史及传统上，它是完成了应尽的责任的。即以王石谷来说吧，他是把宋元山水画家派的东西综合起来创成一个风格，尤其是了不起的。其余“三王”如烟客、湘碧，能把元朝山水画系统综合而变化成为自己一个面目，这也是了不起的。麓台专以大痴所不能完成的，麓台为之而完成了，自然也了不起的。有的说，在这方面他们有了脱离现实的趋向。但在石谷是不尽然的，他是有很多著名的反映现实的作品留传下来的，就是因为功夫深，不免在手法上有许多习气。李北海所谓学我者死，即此缘故。

我到这时才对“四王”有上述的认识。如果有人问我，你

学了王烟客、王石谷的山水画派，到后究竟有无害处？我一定拿“不是没有好处”来回答的。因为这两家的真迹还是容易看到，在他们那里曾经间接揣摩到宋元大家的业绩精神，所以对于后学是有用途的。他的好坏在于你向他学的人要有所辨别、有所抉择，不要一味盲目地向着学。

我从此就有一个信念：山水画是从真山水画出来的，不过你应该把它画得比真山水好看。这一目标使我再向故纸的画理画法中去搜索诀窍。因为这类书除了已经归于编辑成专集外，还有许多的散记或杂文等尚未搜入，散处在各种札记杂志里边。凡是每地区有图书收藏机构的地方我都去借看，虽然得到一些画家传记、逸事等等的知识，也有一些启发的好处，但是从此我对写实这一门，更加专心注意。于是，就向西洋画法方面去学习写实的技法。总的说来，我对西画的学习，也历时有五六年之久。

山水清音图
清 石涛

我既学习西画，对于国画有没有帮助？我和上面一样拿“有好处”来回答。帮助我胆大地写实境，是西画的功效。

在这时期里，我又到常熟去看虞山。学了黄大痴的样，坐了一只船在尚父湖里泛游，看拂水崖、剑门，所谓“不必千金买范宽”这句话实是有根据的。我就把拂水崖和剑门当作范宽的范本看了。这是“横解索”皴吧？这是“刮铁”皴吧？把它和范宽画的传说质证了一番。我就在剑门和拂水崖的对照之下动笔写实的了，居然这一次收获了十余张的成品。我在家乡的惠山石门也再去写它的照了，觉得石门皴斫和王石谷学李唐有些相像。再到太湖里西湾去写犊山门的景色。

我从二十三岁订润格卖画，就从另一侧面得到了一个认识，即一张画的章法格式要稳定，看上去要没有浮动的样子，这是一。一张画挂在上边要使看的人像走得进去一般，这是二。一张画还惹看，这是三。一张画挂在那里或放台上，使看的人看了再要看，可以引人入胜，耐人寻味；或者说要有青果（橄榄）的味儿，先看不能得到味道，停一会儿就会觉得有味道，这是四。这四种标准，就是当时对于画肯出钱买的人眼中所有的标准。我觉得这个标准并不是不好的，我也就建立了这个标准作画。一面卖画为生，一面就下功夫学画，在疏体的写意画上，我常常画给自己看；再在界画上开刀。

界画是工细刻画的画式，学习的人不可任意涂抹，要丝丝入扣地一笔一笔地画。你如果对它的规矩所在，不依遵了“孔趋亦趋”地就它的范，那就不成功了。元代赵子昂因为他的儿子赵雍要学画，他就教他先学界画。可见得在开始学画的时候，不应该任性任意地涂抹，应该这样一步一步规规矩矩地学习；有句老话，学本领要从死里边活回来。所谓“技巧”就是在熟能生巧的基础上产生的。又发觉，一个人若一步一步从“不合式”、“不应手”里把所产生的矛盾统一起来，也徒然浪费时间、浪费精力，得不到什么收获。学本领真像蛇的身体发展时一次一次地脱壳一样，脱了一次壳，它就长一次。因此，用功要在艰难里边去学习，这是天经地义的。

我从十九岁起，一面学西画，一面就这样刻苦耐性地学着山水画。这样一来，我的学习进程在我六七十年里，要算这个阶段是最密、最高、最深的一段了。

我读着吴道子的“臣无粉本，并记在心”两句名言，我觉得如果要达到胸有丘壑、笔参造化的目的，则非看了真山真水的妙境“并记在心”不可。应该要这样修炼着的，万不要一见东西就画，画完后便把什么都忘了，这是为画而画的态度；进一步说还不是为画而画，是为不要画而画的态度。这



仿古山水册之一 清 王鑑

里边当然在研究学习上有着不同的行径了。

我又读着晋代顾长康一句“迁想妙得”的名言，我就想把吴道子的“并记在心”的功夫做够了以后，使万山千水都在我心脑里留着印象，我就可以像人向仓库里取东西一样了，要什么东西，就可以拿什么东西出来。同时，再加以迁想到那里的功夫，以便那里的景况可以想到。把这两种功夫体验结合起来的效果，就是“妙得”了。因此，我决定在二十岁内的時候，下这两种结合的功夫。不料这功夫不是容易学的，直到现在我还是在学习。

我又读到范宽在终南山里终日凝神静坐的记载，以及黄大痴坐在尚父湖湖桥上观拂水崖的情况的记载（钱牧斋绛云楼题跋），我就回想到有人说我“对山不会看”的意思了（上边已叙述过）。说到看，就是要在“横看成岭侧成峰”的里边选择一个看的角度；既看到了，就要“凝神”，在没有选择到的时候，也要“凝神”。总而言之，能“凝神”就能达到以后作画时“迁想”的目的，也就是做它的“张本”。

一日读杜少陵诗“风急天高猿啸哀，渚清沙白鸟飞回，无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来！”到这里为止，下半首不读下去了。请问你，对于这样的气候境界，应该有什么感触？老实说就要看你是什么人、怀什么情绪，就有不同的感触了。这种描写，的确是一幅图画，是图画的实境而又是情境，且又是意境。不过是一种硬性的情操。至于王维的“落花寂寂啼山鸟，杨柳青青渡水人”；张承吉的“潮落夜江斜月里，两三星火是瓜州”；清代王渔洋的“一江红叶卖鲈鱼”，却又是一种柔性的情境和意境了。这都是由于诗人情意所关的地方和对象看上去而着眼的，可以说是诗的意境，也就是画的意境。

我在这一种启发之下，联系到画上去看，就是画的意境问题。我想画如果没有意境的话，就好似人没有内在的修养了。你想，做这种人还有什么劲头？故除了笔意技法及章法等外，我一定要向这个意境攻研。否则，更可以说所作的画是这样的画，是没有魂魄的。我再想，意境可以算作画的体魄之一，而画的灵魂则要画人的性情意志融合到画里去，那末作出的画即使不写姓名，尽管你多样化，人家一望便可以知道是某人画的。这是要苦修苦练后才可以达到的啊。我就再用如下的养料去修炼：

- (一) 阅读文学书籍；
- (二) 自己默坐而想，甄陶天机，融化物我之观（现在不知如何？是不是算已陷入了唯心的陷阱）；
- (三) 加紧练习书法（又加进章草等作范本）；
- (四) 从大自然里细致地观察。

我因为在学校教书，被束缚得不可开交，就辞去了教职，这是廿六岁上半年的事。以上种种，皆是我以后四十余年继续学习的基本条件，今天回想是很及时的。



拂水崖取画材图 贺天健



贺天健青年时画稿

三、师法五代两宋阶段（从二十七岁到三十七岁）

总的看来，我的山水画从十七到廿七岁一段的学习，只好作为基础，不能作为成就看。后来因为和吴昌硕先生、亡友俞语霜、任薰叔（任伯年的长子）等相交好，而他们也以为“四王”势力存在，画风是不会变到有骨有肉有气有魄有生命的路上去的，一定要反对“四王”。我的王石谷、王烟客气息便在这里除得一干二净的。但是接着来的便是粗豪放逸的一种阔笔气派画，就是石涛、“八怪”等在上海抬头。不料在这风气一开，也成了和“四王”势力一般的局面，在市上凡气派笔墨不如此便是不好。后来我到美专授课，学生皆喜欢大笔挥挥，一提到工细而规矩的画，就有多数人认为风格不高，不肯学它，而我却因此有些忧虑了。因为恐怕这种风气弥漫全国后，国画有陆沉的危险。

在这时我就心里打算，应该提倡学习五代两宋山水画的精神和法度。因为五代两宋几个山水画的大家，都是以写真山真水而有了成就的，如果学画的人能够在这传统上进行学习，作为写实的工具和艺能的基础，还有什么忧虑我们的山水画会陆沉下去呢！像范中立的画，笔笔是整笔，处处皆具有自然规律和艺术规律。再说元代的画家或明代的画家吧，凡有成就，都是从五代两宋的机杼上变化出来的。就说王石谷吧，他就把宋元两代的遗产融合在一起而成功的。所谓宋人的法，元人的意，是可以融合得起来的。我既然有这样的发现，就喊出了一个口号：“师法五代两宋山水画的法度与精神，为今日创作的路径。”

在我学习的进程上，从廿六岁下半年起，便得了以下几种方法：

（一）对古人的家派面貌也就是历史的演变一定要记得牢、默得出，才能对它的演变的关键所在，更可以了解得明白一些。只要一回想山水画历史近千年的过程，便能历历在目。好在影印的画片画册等逐渐出版得多了，不比我在十七岁以前了，要临古本也可以不必像从前到裱画店里偷借，到收藏家家里去商借或商看，只要到书店里买了回来，便可以从从容容临习。一次不成，两次；两次不成，三次四次皆可以，任你自由地用功好了。

有许多如唐代的“勾斫”法，就是按照明代的记载及宋明的青绿山水画，如赵千里等的皴法探索上去，而得出来的认识。我认为这一探索、这一记忆，使我在今日能够自由自在地创稿，要怎样就怎样，要画硬笔的大小斧劈皴等等，或柔笔的长短披麻皴等等，皆由这一基本练习而来的。我教学生，也是按了年代从唐代勾斫起，一直到明清两代家派的发展，当了学生面，把它背画出来给学生去学习。我曾对学生说，这是不是可以算活的绘画史课呢？在教学的效果上，是使他们原来对于皴的规律认不清的，从此可以辨得出来。

（二）人家常常说，学画应该先从工细的笔路入手，在规矩里死透了，再使它活出来，便可以放大笔头作画了，也可以学写意画了。其实它们在学习的实际规律上是不同的，我却上了上边那种说法的当。所以在十年的迷惘里，一直弄不清法画和界画的区别。哪里知道原来法画的大阔笔并不是从界画的细狭笔上放出来的，大阔笔是要向大阔笔学习的。工细而规矩的功夫只能在“章法”、“布局”、“结构”等实质形式上使学习有所约束；有这样功夫后，不致于整体的气机力量因此不结实，这是好的。而另一面，在笔性的舒放上，如果给它约束得过久，笔势就变成了细狭的笔性；尽管你画写意画，而笔性则不写意了。由此知道，写意画的大笔不是在工细笔的功夫上脱胎出来的。

过去有一个在学校中教花卉画的教师，他口里是提倡写意画，手里也是画写意画，教学生也是教写意画；但是他的笔性、笔力依然是细狭无力量，因为他以前是学工细画的。他从工细中没有把笔放出来，实则也放不出来。我既然有了这样一个“发觉”，就一面把以前所学到的阔笔“理法”，再从笔性上下功夫来补充以前的不足，差不多每天练习“笔势”。

练习笔势的方法，我在经验上得到“心得”，把它作为经常练习的课程分成若干种（在分述笔法里详述），我也曾经以此教学生，颇能见效。

(三) 我在这时对于研究上,认为对画的对象有“三看”的必要:一是对真山要静看到“凝神”。二对古代名作及近代名作也要静看、细看,把它的好处和坏处分别出来。三是对自己的画,也要细看静看;看到好的,要巩固它,看到坏的,要除掉它。总之,看真山要“凝神”——就是要心与山合成一体,而后可以把它储藏起来,作为我作画时的材料;看名画要细看,就像唐代阎立本看张僧繇的画,起初一看就走,再看就不走,再看就看了几天,这是很有道理的一个史迹;作画要给人耐看,看画也要细心耐心地看。看自己的画很重要的,你应该要在你心里头和古今人的名作比较了去看,而后衡量它,应该另外把自己作为一个第三者来专门挖寻它的病疵,不可放松;而另一面专门寻找它的好处,也不要客气。如果两者皆得不到目的,就请别人来看,一次一次地这样做,一定会有收获的。我的经验(实则不够称是经验,借来代用的),是关于“物象”要请不懂画的人;“技法”请内行人看;“理致”请鉴赏家、行家及理论家看;而主要的行动还是要在你自己修养如何。

(四) 画有“整笔”“散笔”之分。

我在二十八岁那年,作了若干张大幅画,在我的经验上发觉大画要整笔才

画得好,因为整笔有力量(在八尺以上),散笔没有力量。原因一是散笔撑不住全体;二是骨力不能帮助格局开张;三则气魄难以结实。唐代吴道子的画,重气重力就是这个道理。因为大画在笔力上,如果作画的人在气机不亢奋、不流畅的时候而力是可以运用自在的。唐代是壁画、大屏风画多,如果在创作上不懂这个关键,就注定要失败的。

小幅画在六尺以内、一尺以上,如果用整笔大挥大扫,就不成画了。即使成画,也不会富有韵致,除非像宋代画家取重于章法和笔法(南宋最得休),才保住一些韵味。否则,就不兴了。以后的淮阳的“江湖派”就犯了这个病,因为这种整笔,不和写意画的阔笔同一性质呀。如果把散笔的小画和整笔的大画对比一下,你就觉得散笔的小画中的画好看了,看上去很适意很舒服。明代沈石田、唐六如的扇面画,好像没有“四王吴恽”的扇面来得耐看,来得有味可寻。这就是一个整散笔的分歧点。

我有了以上的觉悟,就把它分别地练习着,现在能够作大画有力气,作小画有韵致。虽还不够,尚须学习,然而在这里不能不把它老实地说出来。



烟雨南湖 贺天健