



谢稚柳谈艺录

大师谈艺丛书

张春记 编

河南美术出版社

大师谈艺丛书

谢稚柳谈艺录

张春记 编

河南美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

谢稚柳谈艺录/张春记编. —郑州:河南美术出版社,
2001.6

(大师谈艺丛书)

ISBN 7-5401-0942-4

I. 谢… II. 张 III. 艺术理论-文集 IV. J…

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 0000 号

谢稚柳谈艺录

大师谈艺丛书

张春记 编

责任编辑 尤汪洋

河南美术出版社出版

新华书店发行

郑州东方红彩印有限公司印刷

850×1168

大 32 开本

7.125 印张

175 千字

2001 年 6 月第 1 版第 1 次印刷

印数:1—3 000 册

ISBN 7-5401-0942-4/J·828

定价:12.00 元

代序：百年翰墨祭斯文

——谢稚柳先生的人品和艺术

● 徐建融

编者按

此文从谢稚柳先生的为人处世、诗文修养、书画鉴定和史论研究、绘画、书法五个方面论述、评价了他在学术、艺术上的成就，认为他能把这多方面的成就融会贯通地集于一身，最主要的一点，在于他自觉地继承、发扬了传统文化的精华——斯文。“言而不文，行之不远。”

—

“千古奎章丧师表，百年翰墨祭斯文”，这是我为谢稚柳先生去世而写的一副挽联，上句是因先生在文博事业方面的贡献而发，下句是就先生在书画艺术方面的成就而言。一代大师遽归道山，对于传统文化的发展，所留下的历史性遗憾，决不是在短时期内可以弥补得了的。陆俨少先生早就说过：“像谢先生这样的人物，历史上几百年也出不了一个。”确实，20 世纪的书画史上，尽管名家辈出，高手如云，但能融会贯通地集文博、收藏、鉴定、史论、诗文、词曲、书法、绘画等多方面成就于一身的，上下千年，纵横万里，先生真称得上是绝无仅有、无与伦比了。

我曾经指出，处于世纪末的今天，一方面，各种“非传统”文化因素的大量侵入，不断地改变着中国文化的性质；另一方面，许多具有传统典型性人物的相继去世，他们的人格、操守、学识、修养以及因这些复杂因素作为背景才有可能达到的成就，也因他们的故去而逐渐消逝。对于这种消逝，在今天的

书画界似乎有两种意见,一种意见认为旧传统已经不适应新时代的需要,束縛自解,不仅不必为之惋惜,反而应为之欢欣;另一种意见则坚持新时代的发展不能撇开旧传统的既有成果,典型顿失,不能不为之痛心疾首,并应化悲痛为力量,前仆后继,志道宏毅。有一位散文作家曾写过一篇“笔墨祭”,大概可以代表第一种意见;而我的这篇“斯文祭”,当然是第二种意见的支持者。虽然同样是以“祭”命题,但“祭”的心情是大不一样的。前一种“祭”,有些像新王朝的君臣对旧王朝的祭奠,带有一种送别的意思,尽快把旧王朝埋入坟墓了事;后一种“祭”,则有些像旧王朝的孤臣宿儒对先朝的祭奠,带有一种复辟的意图,以坚定重建旧王朝的忠贞信念。《论语·子罕》中提到:子畏于匡,曰:“文王既歿,文不在兹乎?天之将丧斯文也,后死者不得与于斯文也;天之未丧斯文也,匡人其如予何?”对于先生的去世,同时又是处在新潮蜂起的世纪末氛围之中,孔子的这段话,也许正可以激励我们后死者的宏毅精神:只要知其应为,则虽知其不可为而仍应为之。

邓椿《画继》曾经指出:“文者,画之极也。其为人也无文,虽有晓画者寡矣;其为人也多文,虽有不晓画者寡矣。”那么,什么叫“文”或称“斯文”呢?我想,它主要是指书画家的人品包括胸襟、气度和学识、修养而言,前两者可称为先天的人品,后两者则可称为后天的人品。没有高尚的人品,决不可能达到书画艺术的最高境界,这是由实践所证明了的中国书画乃至整个传统文化注重“斯文”的精义所在。本文所要谈的,虽然仅仅是谢稚柳先生的人品和艺品,但在斯文式微、日渐扫地的今天,通过此文所要表达的,却并不仅仅局限于我对先生个人的哀思,而是旨在弘扬整个民族文化尤其是书画艺术的斯文精神。

先生的德高望重,在社会上是有口皆碑的。他是真正的毫不利己、专门利人,仁慈、宽厚、恢宏的胸襟和气度,无论识与不识,只要与他稍有接触的人,几乎没有不从他那里得到物质的或精神的帮助的。孔子曾说:“能行恭、宽、信、敏、惠于天下为仁。”又对曾参说:“吾道一以贯之,忠恕而已矣。”这是斯文的极致,也是先生做人的基本准则。在“文人相轻”的艺术界,特别在世风日下的今天,能像先生这样恪守忠恕之道的,已经寥若晨星。从积极的一

面，他是“己欲立而立人，己欲达而达人”，凡别人有求于他，只要自己力所能及，他总是无私地予以帮助。从消极的一面，他是“己所不欲，勿施于人”，从来不在背后道人短长，即使别人做了对不起他的事，他也不予计较，反而以德报怨。“文化大革命”中，先生的书画被抄劫一空，工宣队保管不善，被人偷走不少，后来落实政策，无法一一发还。其中有一套《十幅图》是专门为佩秋老师画的，又有章士钊的题跋，不仅画得极精而且有着重要的纪念意义，经打听是被一位造反派偷走的，便通过工宣队向此人索回。到了“反击右倾翻案风”，此人借机贴先生的大字报，说先生是在对工人阶级“反攻倒算”。“文革”结束后，此人来先生家，先生依然客客气气地对待他，凡有所求，无不答允。80年代后期，香港中文大学召开中国画的讨论会，有一位姓吴的画家大骂传统是绊脚石，要与之彻底决裂，而对西方的现代艺术，应像“海盗”一样赶快抢过来。佩秋老师当场予以驳斥，说西方的东西可以借鉴，但中国人穿了西装却不能换去黑头发、黑眼珠。王己迁先生立即表示赞同，并指斥某些中国人就是恨不得把头发染黄、眼珠染蓝。先生会上没有发言，会后则对这位画家作了严肃的批评，无非也是给人面子，与人为善的意思。又有一次，一位客人拿来一幅程嘉燧的山水画请先生鉴定，先生打开一看，便说是假的。这位客人一时大急，原来他初涉艺术品市场，花了4万元购进此画，企图有所升值，结果却吃亏上当，如何承受得了！先生当场拿出4万元钱，劝他不要急，“这幅画就卖给我吧，作为研究之用”。后来，有知情者了解到此画在市场上不过值800元，这位客人是存心利用先生的仁厚以牟利，不禁十分气愤，便想代先生出面把画退给他，先生坚决不答允，并把这幅画锁了起来，从此再也不让提起此事。今年2月11日以后，先生住进瑞金医院接受治疗期间，仍不断有人前来求字索画，先生不顾病重体弱，在病房里摆了一张小画桌，一次又一次地满足来人的要求。我们看到他书写时手不停颤抖的样子，真是于心不忍！但几次让他回绝客人的求索他都没有同意。5月30日晚，先生病情突然恶化，香港的一位好友王先生闻讯后于次日即飞来上海看望，先生于弥留之际，于6月1日凌晨让人打电话给佩秋老师，要她尽快赶来医院有话交代，谁也没有料想到他所要说的竟是要佩秋老师代他设宴招待王先生！当晚

10时,先生鹤驾西归,噩耗传出,艺林同悲,海内外来电、来人吊唁的络绎不绝,灵堂内外,摆满了花篮;6月7日为先生送行的仪式上多少人哭拜在地,花圈、挽联一直摆到了殡仪馆大厅门外的大道两侧,里外三层,长一百余米。

先生在世的时候,他的艺术、人生都已达到了辉煌的境界,去世以后,又是如此地备极哀荣,为他的一生画上了一个圆满、完美的句号,并在后世必将留下深远、广泛的影响。这一切,求之与?抑与之与?借用子贡的话:“夫子温、良、恭、俭、让以得之,夫子之求之也,其诸异乎人之求之与?”没有其高尚、斯文的人品,又何来其圆满、完美的艺品?

在今天的书画界,关于人品与艺品这一传统的命题,多有人持不屑一顾的观点,其理由是赵孟頫、张瑞图、王觉斯的人品不足称道,而他们的绘画、书法均达到了很高的成就。对此,我早已加以阐释,所谓“人品”,并不是一个政治的或道德伦理的观念,而首先是指一个人的胸襟、气度的大小而言。从这一意义上,赵孟頫等其实与颜真卿、苏东坡等处在人品的同一高度上。大和小,是一个相对客观的概念,因此,历来对于君子、小人之分,看法也就比较容易取得一致。善和恶,是一个相对主观的概念,因此,不同的时代、不同的阶级,对于性善、性恶之别,甚至可能得出绝然相反的结论。当然,如果超越于政治之上,站在纯粹伦理道德的立场上,善和恶也可以成为一个相对客观的概念,所谓“君子成人之美,小人成人之恶”,便是指此而言。在近百年的书坛画苑,论到人品,谢稚柳先生是当之无愧地跻身于第一等的,赢得了海内外社会各界、各阶层广泛的尊敬。典型虽失,精神犹存,只要我们真心诚意地追随于先生的为人准则,比之漠视甚至全盘否定传统人格精神的斯文扫地,对于中国书画艺术的跨世纪发展,总要有意义、有价值一些。

孔子说:“生而知之者上也,学而知之者次也,困而学之又次也,困而不学,民斯为下矣。”先生的高尚品格,有许多方面是与生俱来、生而知之的,同时他又不断地学而知之,以扩充先天的素养。他从来没有“不知而作之者”,而总是好古敏求,“多闻,择其善者而从之,多见而识之”,“发愤忘食,乐而忘忧,不知老之将至”,对于物质生活,他是知足而长乐,对于艺术和学术,他是知不足而“学而不厌”。在他最后的几个月里,我每星期去探望他一次,每次

他都与我探讨艺术、学术上的问题，如他感到自己的手颤抖得厉害，做工细一路的画风总是力不从心，便准备在出院以后进行变法，改画粗放的一路；对八大山人“三月十九”的签押，旧说悼念崇祯自缢的日子，他感到不一定准确，可能应释为“闰三月”，并表示自己已没有精力再做研究，嘱我从这个角度去做一些工作，弄清这一签押的真正涵义究竟是什么？博物洽闻、高明深远如先生，好学不倦尚如此，我们不是生而知之者，先天的根柢明显不足，又是处在今天这样一个文化动荡的时代，又有什么理由困而不学、不知而作呢？

传统书画艺术不同于其他艺术如雕塑、工艺，尤其是不同于西方艺术的一个重要之处，就是它并不仅止于是一门技术，更是一门人生的修养课业。作为书画之极致的文，也就是斯文或称书卷气，其典雅的意境，一方面反映了书画家先天的胸襟、气度，另一方面也反映了书画家在书画之外的学识和修养。陆游论诗，以为“汝果欲学诗，功夫在诗外”，学习书画艺术，功夫同样也在书画之外。作为人品的先天性因素，胸襟、气度当然也是可以在后天继续加以培养的，这就是所谓“学做人”，但它更多地是生而知之的；而与书画相关同时又在书画之外的学识、修养，如博物、收藏、鉴定、史论、诗文、词曲等，则基本上属于后天的好学不厌才能有所收获的东西，它们对于书画艺术品格的提升，与先天的胸襟、气度同样重要。今天，有些年轻书画家认为书画的书卷气与书画之外的斯文博学无关，只要在书画本身的技法方面勤学苦练，便能收到立竿见影之效。这种急功近利，头痛医头、脚痛医脚的做法，实际上是把书画艺术等同于一般的技术，助长了书画界斯文扫地的风气。

尽管先生一生与人为善、成人之美，却不是无原则的“好好先生”，对于原则问题，他是一贯地旗帜鲜明的。有一种在中小学生中广为推广的“书法速成器”，一段时间在上海乃至全国的一些大中城市颇为风行，他感到这样下去会误人子弟，便挺身而出，在电视中明确表示了反对的态度。对于某些“书画家”所搞的“前卫书法”、“新潮绘画”，他表示那是书画家个人的探索自由，“他们走了弯路碰壁之后会自己回过头来的，虽然对于他们个人是损失，对于整个书画艺术的发展却是能够提供一些有益的教训的”。

二

我对先生的最早了解,是在60年代念中学时读到他的一本《水墨画》而引起兴趣的。此书概述了中国水墨画发展演变的传统,虽是一本学术性很强的著作,但文字清丽潇洒,如行云流水,真有唐宋散文的风采。当时对书中所阐述的道理虽然还不是很懂,却深深地被他的文采所吸引住了。如书中论赵大年的画派:“他写景,在于溪上的平林村落,水际的风蒲飞凫,不是烟雨的江乡,便是萧疏的水国。这样的光景,充满了坦荡清空的诗情墨意。”这样的文字本身,岂不也是“充满了坦荡清空的诗情墨意”?直到今天,我认为还没有哪一部中国美术史专著在文质并茂方面能达到它的水平。以至于80年代我在浙江美术学院读研究生时,对此书中的观点、文字之熟悉,几乎如数家珍,令同学感到诧异。80年代之后,先生因体力的关系,逐渐疏远了文章的写作;至90年代,凡有约稿,一般多由门生友人代笔,而我的代笔颇受先生的青睐,认为可以乱真。其实,由我代笔的几篇文章,观点都经过先生的明确交代,文笔也尽量靠近先生的作风,但先生的文风,乃是经过长期修炼而成,我的仿效,只能得其皮毛而已,火气总感到重了一些,未能达到先生炉火纯青的境界。

《水墨画》这本书,今天已经很难见到。因此,去年龚继先兄责编《鉴余杂稿》的修订本出版事宜,在我的极力怂恿下,将《水墨画》一并收入,得以让更年轻一辈的学子受益。

先生出生于常州的一个书香世家,祖父辈三人,梦葭、玉阶、香谷,皆才气俊迈,长于诗文,梦葭并中过秀才;祖养田、伯仁卿、父仁湛,也都长于诗文,中过秀才,是为一门三代四秀才。生长在这样的家庭里,先生从小就受到良好的诗文熏陶,7岁入塾认字,12岁学诗,16岁入寄园,师从表叔江南名儒钱名山。名山先生为光绪二十九年(1903年)进士,辛亥革命后绝意仕途,以诗文自娱,教书为业。据先生回忆少年时的学习生涯,名山先生做诗主张“有理、有意、有味,并要有声、有色”,长期聘用镌版工人养在家中,每有诗作,汇聚成集后即付剞劂,刊印后再分送友好。他对学生的要求十分严格,如果深夜

听到学生读诗平仄不协时，即使已经躺在床上，也要起来加以纠正；每七天出一作文题，评讲非常认真。在大小同窗中，先生年龄最小，所写的诗文却最得赞许。

我们今天还能看到的先生早年的文章，如1939年所写《玉岑遗稿·序八》，1943年所写《敦煌石窟叙录·概述》，1948年所写《陈老莲》等，都是用文言写成，或感情真挚，或析理清楚，无不措辞精练，文采生动，实际上都是在寄园打下的基础，而与后来《水墨画》等著述的白话文风，显然是一脉相通的。所以，有人说，只有做好了文言文，才能真正做好白话文，这不是没有道理的。

先生喜欢李义山的诗风，但主要是取其华美，却不取其晦涩艰奥。虽然华美，但又绝不过多地加以雕饰，而是直率地抒发自己的情感，所以又近于杜牧。用他自己的话说：“余少读古人诗，窃好之，然又不能竞学，偶事吟咏，实不能为诗也。卒不能忘，以是每于茶后、醒时、绘事余、行旅中、有意无意之间，若有所触，口自吟讽，不耐细究，故率多短什，实无足言诗也。”这主要是因为他后来以绘画为专业，诗反成了余事的缘故，所以自谦如此。而“不耐细究”一语，正道破了他做诗纯任自然的直率风格。他虽学李义山，又有与李义山明显的不同处。我们读李义山的诗，往往但觉其美，却难解其意；读先生的诗，则不仅觉其美，并能知其意。所以，1975年10月，他的《绘事十首》一出，即广为流传，唱和者甚众，王云凡先生将和诗加以荟集，竟有100首之多。

先生一生所写的诗数量很多，但因为无意做诗人，所以大多已经散失。1983年，赵汉钟先生曾为辑集出版，得120首；1995年，又辑得119首，合前出120首编为一集，名《壮暮堂诗钞》，由我编校，上海书画出版社出版。之后，我又陆续辑得二十余首，拟在适当的时候一并公诸于世。

关于先生的诗词，我曾有一诗相赠：“老谢飞光大谢仙，蓬莱消息付谁传？池塘春草鸣禽变，小谢风流得惠连。”主要是就先生一门诗礼相传，家学渊源而言，而其兄玉岑先生的诗风灵心秀口，渊然冷然，应与先生的清俊华丽，亦不无相通之处。但事实上，当时对玉岑先生的作品见得还不多，只是有

一个粗略的印象而已。但与词学界的朋友、前辈谈起玉岑先生，无不交口称赞，认为当世词坛，堪与瞿禅并称瑜亮。好像是1995年前后，有一次遇到玉岑先生的女公子谢琏女史，谈到欲觅《玉岑遗稿》为难，回答说1989年已由常州市文学工作者协会重新编印出版。一个月后，收到谢琏女史寄来的《谢玉岑诗词集》，细细拜读一过，方才感到大谢、小谢的诗风，原来是大相径庭的。大谢是哀婉倩约，如不胜情，尤以词胜；小谢则华丽直率，坦荡豁达，诗优于词。我把这一看法对先生说了，先生表示首肯。

先生做诗的另一个特点，是多与书画有关，或题画，或评画，在他的诗集中几乎占了一半以上。他的少年时代，绘画是读书的余事，中年以后，诗反成了书画的余事，但又因为与书画相关，所以余事不余，不妨视作其书画创作的一部分。他用书画滋养了诗心，又用诗心滋养着书画艺术的高雅境界。正如他的书画创作，总有书卷气扑人眉宇；他的诗词创作，也总有画意墨情沁人心脾。一则有形而无声，胜于有声；一则有声而无形，如有有形。所以，先生命我为他的《诗钞》作序，我说：“不知夫子之诗者，请观其画，知夫子之画者，益宜观其诗而已矣！”尤其是与画史、画论、鉴定相关的一些诗，因先生的识见之高、之精，更为传统的诗词开出了一个新的境界。如《绘事十首》中提到“细参绝艳银钩笔，不识元明莫论清”，《张旭草书古诗四帖二首》中提到“直立毫锋倾逆势，始知新格负奇名”等，无不见道入微，决不是一般的诗人者流所能写得出来的。

三

先生在书画鉴定、美术史论包括敦煌学研究方面所作出的贡献，得到举世的公认，但他常常向人提起，“鉴定家”的头衔是人家封给他的，“我自己从来就没有想过要当什么鉴定家，只是为了学习绘画，才仔细地研究古人的作品，最初是零星地看，后来看得多了，不断地积累，渐渐地就形成了系统的认识”。认识从一家开始，对一家认识透了，学到了他的画法，同时也就学到对他的作品真伪的鉴别方法。逐步扩展开去，由一家而两家、三家，直到对整个书画史上千家的笔墨、万般的风采都能了如指掌，进而也就能将传统的各种

优秀技法加以融会贯通，达到升腾变化，自成面目，同时也就从实践性较强的鉴别上升到理论性较强的史论研究。因此，书画鉴定和美术史论的研究，完全可以说是先生学习书画的副产品，但由于他的这一副产品是建立在对于笔墨风格的非常具体的研究基础之上的，所达到的认识的深刻性，也就决非一般的鉴定家和史论家所能同日而语，从而在传统的书画鉴定和美术史论研究领域开拓出了一个全新的境界。

先生曾撰有《论书画鉴别》一文，全面地论证了各种传统的鉴别方法，如著录、题跋、印章、别字、年月、避讳、题款等，认为：这些鉴别方法，“一般说来，不能不承认都有一定的作用，然而，这种鉴别方法的根本缺点，在于抛开了书画的本身，而完全地利用书画的外围为主，强使书画本身处于被动地位，始终没有意识到这种方法所运用的依据，仅仅是旁证，是片面的，是喧宾夺主，因而是非常危险的”，在许多情况下，它们“不但不能解决矛盾，相反地会引起更严重的矛盾，而终于导致以真作伪，以伪作真的后果”。当然，这样说，并不是意味着可以完全撇开这些方法，而只是要求把这些方法从鉴别的主要依据的位置上撤换下来，摆到旁证的位置。那么，对于鉴别起决定作用的主要依据又是什么呢？先生认为，应该是对于“书画本身的认识”，“不掌握书画的内部规律，反映书画的本质”，“听任旁证来独立作战”，“所产生的结果，是书画不可认识论”。

对于书画本身的认识，具体分为四个方面：笔墨、个性、时代性、流派，而关键点首先在于笔墨。一幅作品的特征是笔墨的性格，笔墨所形成的形式，形式所产生的风格，风格所昭示的流派渊源。四者是分不开的、综合的，最终又都归结到笔墨，即从笔墨看个性，从笔墨看时代性，从笔墨看流派的渊源关系。

先生对于书画鉴别方法的这一认识，完全是从他学习书画创作的实践经验中体会得来的。因为，根据他自己的实践，一位书画家对于印章的使用，并不是限止在固定的几方，即使同一方印章，也因印泥的干湿稀稠，铃印时的垫纸厚薄、用力大小，以及受印纸绢的不同伸缩程度，而会使铃盖出来的印文发生多种多样的变化；至于别字的出现、年月的错写等情况，更是任何一位书画

家在创作中所不能绝对地避免的。惟一不变的,便是书画作品本身的笔墨,包括它的个性和时代性、流派和风格。即使一位书画家在不同的年代、不同的创作情境中可能出现不同的笔墨风格,这种不同也仅止于是表象的,其实质必然是一脉贯通的。先生早年的绘画学习,是从陈老莲入手的,在很长一段时期内,他到处寻找陈老莲的真迹,分析、研究、揣摩它的笔墨性格,甚至自己也收藏了不少陈的作品,因此,对于陈的不同时期、不同题材、不同风格的画法,取得了全面而深刻的认识。这种认识,反映在他早期的书画创作中,一手陈老莲的笔墨,几乎可以乱真,绝非一般“只看不练”的鉴定家所能企及;由此,反映在他后来对于陈老莲作品的真伪鉴别中,也就能够犀烛镜悬明察秋毫了。

嗣后,他又钟情于李成、范宽、郭熙、王诜一路的北方山水画派,作为比较的对象,同时热衷于董源、巨然一路的江南画派。我们看他70年代之前的山水画创作,一副李、郭的面貌,偶作董源、巨然、王蒙,也是形神俱肖,就不难得知,他对于北宋南、北两大山水画派的笔墨之认识,实已深入骨髓。由此,又奠定了他后来对于北宋山水画真伪鉴别的基础。著名的王诜《烟江叠嶂图》,在很长的一段时期内,从南看到北,多少鉴定家一致看假,而先生根据自己对于李、郭、王山水画笔墨风格的实践经验,经过再三研究,慎重考证,最后确定为真迹无疑,使鉴定史上的这一大公案最终定论。

为了学画,先生到处看画,广泛地与收藏家交游,从庞莱臣、张伯驹的藏品,到敦煌莫高窟、榆林窟的千壁丹青,他无不心摹手追,穷其究竟,结果,画学成了,鉴别真伪的眼光也练出来了。虽然,一般的鉴定家学鉴定,也多从看画开始,但由于看的角度不一样,所能收获的成果也就不一样。一般的鉴定家,看画只是为了练眼,通过长期的积累,形成一定的经验,但由于“眼高手低”,这种经验没有经过亲手的尝试和实践,在认识上毕竟有它的局限性,而不可能真正是深刻入微的。尤其是对于历史上一些没有样本、流派可资比较的书画家的作品,光看不练,甚至连经验也无从积累,一旦面对他们的作品,孰真孰伪,难免茫然不知所措。先生则认为,光看不练是不行的,光凭看到的有限经验也不可能解决层出不穷的矛盾。眼高固然是好事,但只有把手

也相应地提高上去,这样的眼高和经验才是真正靠得住的,可信赖的。看在眼里,记在心里,但得心还须应手,得心而不能应手,说明还不是真得,至少在认识上还有着不可逾越的障碍。先生可以称得上是真正能将眼、心、手三者沟通起来的鉴定家。

在这方面一个典型的例子,便是对于徐熙《雪竹图》的鉴定。据文献记载,五代南唐的画家徐熙以“落墨”法画花鸟,与同时西蜀的黄筌以勾勒法画花鸟各擅盛名,但黄家画体后来进入北宋画院成为标准的格式,学者甚众,迄今所传宋代院画花鸟,多在其画法的范围之内;而徐氏画体入宋后受到排斥,其画迹湮灭无存,因此,后世对于所谓的“落墨”法,也就无从窥其真面了,鉴别徐熙的作品,可以说是毫无经验可凭。这幅《雪竹图》无款,从它的风格看,为五代、北宋无疑,但它的笔墨技法,却是五代、北宋的画坛上任何一位画家的作品中所未曾看到过的。先生从画家的角度仔细分析、研究了它的画法:“那些竹竿是粗笔的,而叶的纹又兼备有粗、细笔的勾描,是混杂了粗细不一律的笔势的。用墨,也采取了浓和淡多种不混合的墨彩,竹的竿,每一节的上半,是浓墨粗笔,而下半是空的。一些小枝不勾轮廓,只是依靠绢底上烘晕的墨而反衬出来,这些空白的地方,都强调了上面是有雪的。”这种画法,“是突破了唐、五代以来各种画派的新颖奇特的风格”。进而与文献记载的徐熙画法相比较,也是正相符合的,从而得出结论:这幅《雪竹图》,看来正是徐熙仅存的画笔。

需要指出的是,先生在对《雪竹图》的鉴定和“落墨”法的考订之时,其花鸟画风已经开始偏离陈老莲,而从两宋工笔设色的院体探源问津。我们知道,两宋院体花鸟出于黄家富贵的体制,正是徐熙野逸作风的对立面。因此,在这一鉴定和考订的过程中,他在绘画实践上的认识所起的作用是不言而喻的。而当这一鉴定和考订工作完成之后,他的花鸟画风又从勾勒填彩幡然改辙,转向了落墨的一路。可见画画帮助了他的鉴定,而鉴定同样帮助了他的画画,眼与手的提高,在他始终是相辅相成,而不是一高一低地割裂开来的。

与此相类的另一例子,便是对于张旭《古诗四帖》的鉴定。为了弄清此帖的用笔特点,他不惜花费大量的时间和精力,把它的全部文字一丝不苟地

加以双勾廓填。结果,鉴定的结果出来了,他自己的书风也发生了一大变化。

综观先生的一生,他对于古代书画的“看”,大体上可以分为三个阶段。第一阶段是40年代之前,主要是从画画的角度,为了学习古人的优秀技法而看画;第二阶段,是50至70年代,他一方面供职于博物馆,另一方面又不愿意放弃自己作为一位书画家的身份,因此,不仅为了画画而看画,同时也为了鉴定而看画;第三阶段即80年代之后,先生的书画已自成面貌,又因国家文博事业发展的需要,主要的便是为了鉴定而看画。

由此我们可以得知,所谓“看画”,其实是大有讲究的。今天一般的书画鉴定家谈鉴定,都讲要从看画开始,其实仅为鉴定而看画,用眼不用手,心手不相应,对于书画的认识,尤其是对于变化无穷、奥妙无穷的笔墨技法的认识,实在是很难达到应有的深刻性的。

鉴定是对某一位作家的某一幅具体作品的认识,为了认识的深化和正确性,扩充出去,便需要取得对于该作家尽可能多的不同时期、不同风格作品的总体认识,这便是从个别到一般的认识论。而从学习绘画传统的立场,局限于某一家的认识还是不够的,董其昌曾提出“集其大成,自出机杼”的说法,并引大慧禅师论参禅云:“譬如有人具万万货,吾皆籍没尽。”说是:“哪吒拆骨还父,拆肉还母,若别无骨肉,说甚虚空粉碎,始露全身?”也就是要求由一家而两家、三家,进而达到对于整个传统的全面认识、全面把握,先具万万货,然后才有可能谈得上升腾变化的籍没尽。这同样是属于从个别到一般的认识论,只是在层级上更提升了一层。适应绘画学习的更高层次的需要,约从50年代开始,先生在从事鉴定工作的同时,又投入到对于整个中国美术史论系统的研究中。他认为:“祖国悠久的绘画传统,千百年来流传在壁上、绢上、纸上的艺术精英,这一丰富的宝库,将提供典型的借鉴,为现实创作奠定艺术表现的基础。”“从生活中来为现实艺术创作,有这个借鉴和没有这个借鉴是不同的,这里有文野之分,粗细之分,高低之分,快慢之分。”所谓“推陈出新”,“陈与新是相对而言的,没有陈就无所谓新,新正是从陈中出,新才能高妙;从陈中入,不是抄袭,然后出新,这便不是无根之木,无源之水”。既然要借鉴、继承传统,就产生了选择的问题,何者为艺术性高,何者为艺术性低,

何者吸取，何者扬弃？对某一家的摹习可以根据自己的爱好加以选择，但爱好有时会有偏向，要端正自己的认识，不能不对整个绘画的历史和理论，有一个全面的认识，系统的比较。

先生没有具体谈过美术史研究的方法问题，但他从学习绘画的需要出发而研究美术史论，本身就已经表示了他不同于一般美术史论家的独特方法，包括他的角度和立场。1996年，我曾请先生为我们学校美术史专业的同学讲课，先生滔滔不绝地讲了两个多小时。其重点，便是要求从作品出发，从作品的笔墨风格包括它的个性、时代性、渊源关系出发，既反对资料的僵死罗列，也反对空对空地高谈阔论。实际上正反映了他作为画家的美术史论研究方法，在美术史领域，无疑也是独树一帜的。

作为先生美术史论研究的最重要的成果，便是他在50年代所写的《水墨画》一书。此书分“一、欣赏问题，二、水墨画的确立，三、山水，四、人物，五、花竹禽兽”五个部分。

此书的一个重要特点，在于侧重于笔墨的分析，包括它的个性、时代性和渊源关系，而这种对于笔墨的认识，无论是笼统的一般认识，还是特殊的个别认识，又都是基于他作为画家的实践经验和读画、看画的鉴定经验而来的。书中既不讲社会政治、经济、文化的背景，也不重复在任何美术史著作中随处可以翻到的画家的生卒、字号、里籍、生平。后来先生曾对我谈到这种写法的思路，他表示，社会政治、经济、文化的背景，是一般的历史书中都可以查找得到的，画家的生卒、字号、里籍、生平，同样是一般的美术史著作中可以查得到的，作为绘画史，所要认识的是画面而不是其他。虽然，对于其他问题的认识也有助于对于画的认识，但毕竟是间接的、次要的，直接的、主要的还是画本身。“画本身”又是什么？主要的也不在于它所画的是什么，而是它的具体画法即笔墨的风格。书中论到墨法：“没有一定要哪里浓或淡，但有一点是固定的，最近的山与最远的山就显然要有一定的浓与淡区别出来。显然，从眼前看去，远的山比近的山一定要淡而模糊的。而事实上，山林之中，除了远、近之外，还有更繁复的区别之点。譬如树，就有老的、嫩的、红的、绿的，前前后后、左左右右地交织着。这里的用墨，它的浓、淡，就不可能和表达远或

近的山一样简单。甚至一些山石,它的阴阳面,它的交接点,以及石和泥沙的分野,云雾的掩映,光的明暗,这些也仍然不可能与表达远或近的山那样单纯的。因此,它也可以后面的比前面的浓。但是,它不可能使阴面比阳面淡,这样是无法描绘的。”这段话,完全是从画家的立场出发,以自己的写生、创作经验把传统的墨法讲述得清清楚楚。一种技法之所以是如此而不是如彼,在一般的史论家,无非作时代思潮、美学追求方面的解释,而先生则认为“这样是无法描绘的”。这种解释,绝对是形而下的,而不是形而上的,也许显得不够宏观,“理论性”不强,然而它是真正切实的,令人信服的。又如对郭熙、王诜的笔墨风格的分析,两人同出于李成,但“郭熙的用笔,一般的看来,是秃而较大的,粗壮而圆浑的,富有中锋的含蓄性,因此是浑厚雄壮的形态。王诜的用笔,一般的看来,是尖而较小的,圆劲而秀润的,富于尖锋的暴露性,因此是清隽峭拔的形体”。这样的认识,同样是一般的史论家所不可能取得的。

先生这种美术史论的研究方法,我曾称之为“实践美术史学”。其表现有二,一是对于有作品传世的作家,必须从对其作品的认识来开始对他的风格的认识、成就的评价,而所谓对作品的认识,不能仅仅停留在用眼看,还需要亲自用手去摹拟,舍此是不可能使认识真正深化的;二是对于没有作品传世的作家,必须从记载其画风的文献资料的实践性方面还原、尝试,有所会心地去连续中断了的艺术创作的基本规律,来开始对他的风格的认识、成就的评价——对此,又不妨称之为“实践文献学”,舍此,仅止于对文献作从文字到文字的理解,同样不可能使认识真正深化、入骨,甚至有可能是完全错误的。这方面的研究,最为充分地反映在先生对徐熙落墨法的发掘方面。

近年来,美术史学界盛行一种浮夸之风,假、大、空,无限上纲上线,动辄哲学、美学,并以“宏观”、“形而上”自诩。对此,先生表示,哲学、美学的方法当然不是不能用,但脱离了作品本身,无视基本的史料和常识,不免成为空中楼阁;尤其是对于某些美术史家从一幅作品中居然可以引发出一大通哲学思想来,先生更表示“太不着边际了,画就是画,与哲学是两码事”。如何纠正这种不正的学风,先生在这方面所作出的贡献,正可以提供有益的借鉴。