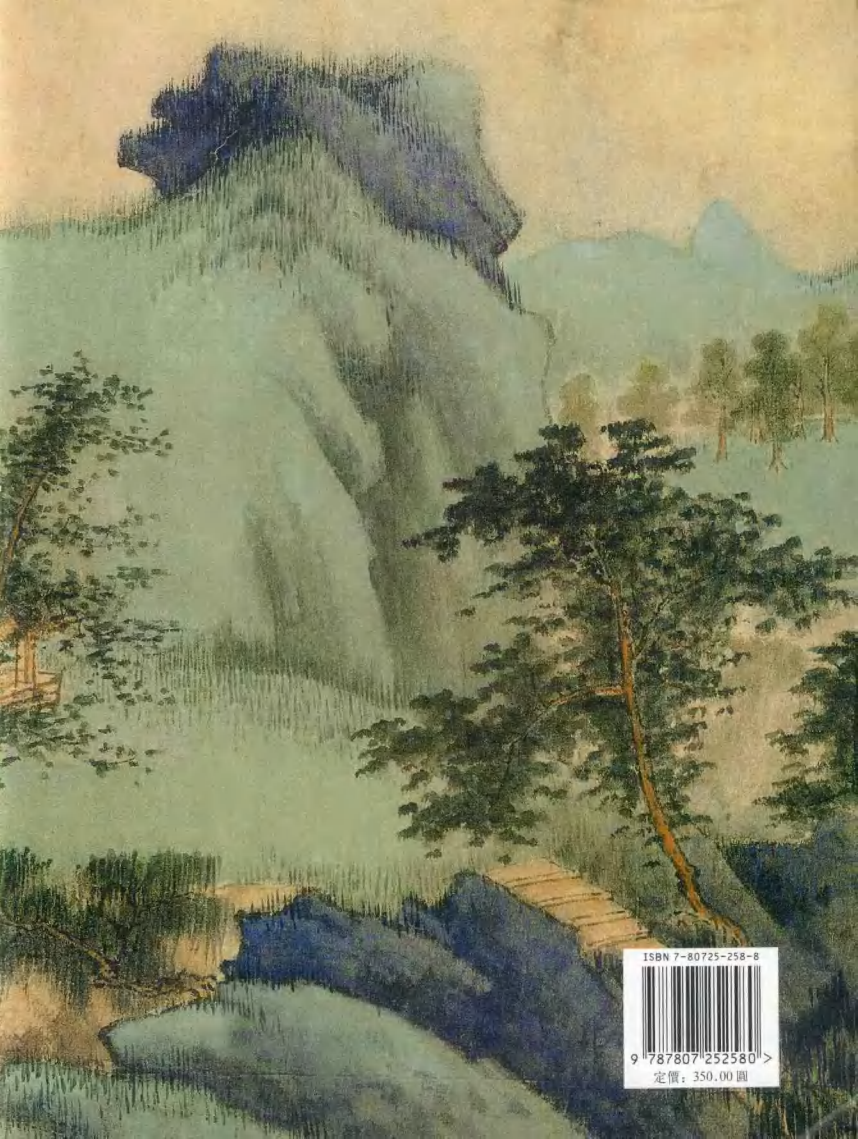




ISBN 7-80725-258-8



9 787807 252580 >

定價：350.00 圓

近現代中國畫名家

謝稚柳

上海書畫出版社



圖書在版編目(CIP)數據

謝稚柳 / 謝稚柳繪. — 上海: 上海書畫出版社,
2005.12

(近現代中國畫名家)
ISBN 7-80725-258-8

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 (2005) 第 144223 號

特約編輯: 謝定偉

責任編輯: 張春記

技術編輯: 楊國麟

錢勤毅

裝幀設計: 楊國麟

責任校對: 郭晚霞

近現代中國畫名家——謝稚柳

◎ 上海書畫出版社 出版發行

地址: 上海市延安西路 593 號

郵編: 200050

網址: www.duoyunxuan-sh.com

E-mail: shueph@online.sh.cn

上海麗佳製版印刷有限公司製版印刷

各地新華書店經銷

開本: 635 × 965 1/8

印張: 33 印數: 1-1,500

2006 年 3 月第 1 版 2006 年 3 月第 1 次印刷

ISBN 7-80725-258-8/J · 242

定價: 350.00 圓

近現代中國畫名家

謝稚柳

上海畫報社 版

略論謝稚柳繪畫藝術的形成與發展

湯哲明



謝稚柳在莊燕堂中

謝稚柳一生畫履很長，自少年入塾迷戀上繪畫，他畢其一生致力于此。謝稚柳的繪畫在近現代畫壇上具有鮮明的代表性，無論是他最早涉獵的花鳥畫，或是他後來致力最深的水墨畫，包括他間作的人物畫，都以精工典雅為尚。他的藝術追求，代表了近現代畫壇一股重現宋元乃至晉唐繪畫輝煌的思潮，與明清以還發展迅猛的文人水墨畫派形成鮮明的反差。謝稚柳是畫家，更是學者和詩人，他力圖維繫古代士人畫高貴儒雅的品味。作為一名學者，他致力於美術史研究和古畫書鑒賞，並取得了極富建設性的成就，成為這一領域無可爭議的權威。需要說明的是，他這一令人矚目的成就，其實是在他對繪畫創作的巨大熱情之上，而他的學術，反過來又對其繪畫及其藝術風格的形成起到了極大的促進作用。要評析謝稚柳的藝術，離不開對他學術的探討，而探討他的學術，又無法繞開對他藝術的闡述。基于此，本文擬以謝氏一生畫風變遷的幾個階段為線索，試圖對他的繪畫藝術、藝術思想以及學術研究、作一些粗淺的探究。

一 少時弄筆出章侯（初學—25歲前後）

（從漢書心卷徵引：少時弄筆出章侯，（謝稚柳《藝事十言》之一）

這是謝稚柳晚年回憶自己少時在錢名山影響下書學陳老蓮時寫下的詩句。

陳老蓮的繪畫藝術，正如謝稚柳本人評價的那樣，在“明代三百年中，它是獨立不倚的格調”（《水墨畫》）。然而，謝氏對陳的研究，却屬於“奇僻調”中的奇僻調。因為謝之師法陳老蓮，主要並非學他賴以成名的人物畫，而是學他相對名氣較小的花鳥畫和書法。謝稚柳雖然也畫過一些陳老蓮式的大頭小身的人物，但他對陳的這類變形人物的總體評價却不以為然，他曾批評陳的人物“身體的比例極不相稱”，“一些動態的表現，也顯得迂怪而過分”，“他這種迂怪的個性表現，是不足為訓的”。（《水墨畫》）陳老蓮的花鳥畫雖然名氣不及人物畫來得人，但在明清畫壇却也是卓然獨立的，而其花鳥畫雖亦尚誇張變形，相對其人物畫而言却不顯得十分怪誕，相反如小頭肥身的鸛鳥和腮頸壯碩的荷花以及屈屈彎彎的梅樹等等的造型倒別有一種憨拙的風采。這是謝稚柳所能接受的“奇僻調”。陳老蓮的花鳥取法宋人頗多，在尚誇張變形之外更體現出宋畫工整富麗的格調，蠅頭的刻畫入微，雙勾墨竹的精工寫實芭蕉的清雅秀逸，淡雅中不乏高貴麗艷的色調，呈現出一派精美中蘊含俊俏冷豔的氣格，這是陳老蓮畫中的“奇僻調”，也是謝稚柳所“賞心”的“奇僻調”。謝之于陳畫多取法于筆，這其實正是他個性的體現。

除了陳老蓮的繪畫，謝稚柳還學其書法。謝在成名後常對人說起自己對書法并未下過很大的功夫，這其實是相對其繪畫而言的。因為他的繪畫可以說是集古所長而自成一體，而他的書法相對繪畫來說，則并未在前人的書海中廣搜博討，而是專學宋兩家自出一格，且他長期浸淫的陳老蓮書法在書史上并非非宗師巨匠，故謝繼會自覺在書法上用功不足。事實上，陳老蓮書法的名氣雖然不大，氣格卻頗高，包世臣論其“行書逸品上”，一方面道出了陳書的精

要，另一方面也充分說明了謝稚柳之書學陳氏，乃是緣其雅逸，這同樣也是他個性的體現。

謝稚柳之學陳老蓮書法，用功極深。他早中期的書畫題跋，信札手記，足以亂真陳氏，且此一書風一直保持到1969年他轉學張旭、懷素方始改變。然而謝稚柳之學陳書，却也絕非陳的翻版。如果將兩人書法細一比較，即可發現陳書中有一種偏強逆澀的筆意為謝所遺，而陳之秀逸又為謝所強化。這不但體現了謝稚柳對陳老蓮的改造，而且再次提醒觀者，那種秀逸、清潤、文靜的氣格，乃從謝氏的骨髓中透出，既昭示了他獨特的個性，同時也成為貫穿他藝術生涯的一條主線。

謝稚柳對陳老蓮書法改造的特點，同樣體現在其學陳的繪畫上，即強化其軟潤秀雅的一面而淡化其古拙奇岸的另一面，這一特點在謝氏早年大量師法陳老蓮的作品中可以一覽無遺。以謝稚柳作于1939年的《紅葉蝴蝶》為例，此畫幾乎所有的畫面元素都來自陳老蓮，從奇拙的折枝到雙勾的竹葉，從刻畫入微的蝴蝶到畫面款識，均無一例外，但畫面所透露出的氣息較陳老蓮更偏于清新秀逸，而遠陳畫古樸奇拙之致；又如1941年所作之《荷花蝴蝶》，造型、筆墨完全是從陳氏畫風中脫胎而來，然較之陳作則明顯更多軟潤秀雅而少虬蟄之趣……類似體現取捨陳老蓮畫風的作品，不但充分地反映了謝稚柳的個性和審美，並且這樣的追求，並不隨其師法對象的改變而改變，而始終貫穿于其一生的畫風之中。

謝稚柳初習花鳥之餘也間作人物，亦師陳老蓮，如作于1943年的《仿陳老蓮人物》等，但謝之所畫人物，在師法陳老蓮之外，分明還受另一人的影響，即是他的“小兄”張大千。直到1940年代，在謝氏《柳陰清暑》、《梅竹客話》等圖中，我們還可看見大千的些許影子。

提起在畫壇號傳為美談的“張謝之交”，我們無法繞開另一個人，這就是謝的胞兄謝玉岑。這位才華橫溢但卻命運多舛的詩人，在其短暫的一生，雖然只留下了一部凄婉的詩詞稿和其密友張大千一句“業餘畫（即文人畫）天下第一”的評語，但却因其深厚的學養和廣泛的交游深刻地影響了其弟一生的藝術道路。事實上，始于1929年的“張謝之交”，其中的“謝”最初指的乃是太謝玉岑，“張”則指張善孖，“張謝之交”是由兄及弟，即由最初張善孖與謝玉岑的交游發展至張大千與謝稚柳的友誼。張與太謝訂交之時，小謝方告別寄園（即錢名山居名）和他師從了近五年的老師，亦即太謝的岳父錢名山，入南京國民政府財政關係署從事檔案管理工作。次年，謝稚柳在上海張大千畫展上初識其畫，大感欽羨，與大千相過從遂始于此。此後，兩人常在張的蘇州寓所網師園內一起作畫，由于張大千的人物畫與花鳥畫亦師陳老蓮，故當時兩人的畫風即有相似處，後又同赴敦煌考察壁畫，受青唐人畫風影響，人物畫風更為趨近。兩人初識之時，張大千已名滿畫壇，而謝稚柳方初出茅廬，張因與太謝的情誼而對小謝頗多關愛之心，並且對其才藝亦激賞有加，而謝對張則存景慕之心，至1935年謝玉岑辭世，兩人更是情好日密。謝玉岑對其弟的影響，不僅在於幫助他步入了一個品高趣雅的書畫家圈子，而且在于對他一生以儒雅為尚的藝術理想產生了深遠的影響。

謝稚柳1910年出生于常州的一個書香世家，父仁湛、伯父仁黼皆舉孝方，表伯錢名山為著名的江南大儒。稚柳兩歲時父親與伯父猝然故世，錢名山承擔起照顧謝氏孤孤的責任，玉岑、稚柳先後入寄園從其學，太謝還成為錢的女婿。謝稚柳在長達五年的求學過程中迷戀上了書畫，精通此道的錢名山對其亦點撥良多，謝稚柳述上被稱為“奇僻澗”的陳老蓮畫，亦是從觀賞錢名山的藏畫開始。是時先于稚柳離開寄園的玉岑因與寒之友畫會的一批書畫家相唱和而結識了鄭午昌、錢瘦鐵、張善孖、張大千、徐悲鴻等一批活躍于畫壇的名手，自己在學詩、授課之餘也兼習書畫，而以儒雅趣高為尚，屬典型意義上的文人畫。本受錢名山以畫為樂之熏染的謝稚柳在其兄的影響下步入畫壇，雖并未像玉岑那樣純粹將繪畫視為餘事，但其畢生作畫均以詩意詞境為尚，以及晚年書法集間世執意易其名為《書集》等等事例，皆充分

紅葉蝴蝶 1939年 謝稚柳



紅葉蝴蝶 1939年



荷花蝴蝶 1941年



湖陰清暑 1944年

證明了“文”與“雅”而并非僅僅是“法”，乃是貫穿他繪畫藝術的另一條主線。晚年的謝稚柳將錢名山手書“胸襟歸平淡；真放本精微”的對聯一直張于壯暮堂壁，并且寫下“儒家一跡士人畫，心力虛拋四十年”的詩句，既是對自己藝術生涯的概括，亦是對自己藝術理想的坦陳。這一藝術理想的形成，不可不謂與謝玉岑、錢名山有直接的聯係。

1943年謝稚柳于客居的重慶舉辦了其生平第一個畫展，這可以視作其師法陳老蓮告一段落的標志。次年他應張大千之邀遠赴敦煌考察壁畫，石室的千壁月青在其眼前展開了一片全新的盛國天地。雖然他并未像張大千那樣專事臨摹，而是把精力投諸資料的整理，但自敦煌歸來後他作畫便逐漸脫去陳老蓮的舊習。雖然直至1940年代末，謝畫之中仍保留着不少陳氏的風尚，但其畫上溯唐宋的方向已不可逆轉。

然而，謝稚柳畫之轉師唐宋也并非始其面壁石室之時，早在其主政花鳥禽之餘兼習山水之日，他就已開始了對宋畫的追憶。

二 絕“池沼”而“江海”（25歲前後—40歲前後）

謝稚柳正式開始習畫山水是在1936年。比他初習花鳥畫晚了很長一段時間。謝稚柳學畫山水的方法十分特出，即有意識地避開對近現代畫壇影響極大的明清山水畫的影響。直接師法宋人。謝稚柳曾自作詩云：“細參絕艷銀鈎筆，不識元明哪有清。”雖然謝氏山水畫并非全然不師元明清。如他頗偏愛元代主家的山水畫，偶爾也取法石濤的筆意，但他所以對宋畫如此情有獨鍾，并且窮其一生精研于此，却是有着非常深層的原因的。

宋元是中國山水畫史上的高峰，宋人在寫生造境方面無與倫比。元人則于筆墨抒情一途別開生面。然而逮至明代，吳門畫壇領袖沈周、文徵明力師元人，令山水畫主流出現了程式化的傾向，至董其昌倡以南北宗論，四王吳惲成為畫壇正宗，非但使程式化傾向日甚，而且清初宮廷繪畫與文人畫的合流，令于明清成為主流的元代文人山水圖式成為功力化的象征符號。山水畫之不以山水為師，也久矣。與此同時，崇尚性畫的另一派文人畫為矯其偏弊，我自用法，重開長于情感表現的粗筆水墨畫派的生面，隨著近現代文人繪畫的日趨世俗化和美術學院化潮流的興起，這一畫派，出現了成為畫壇新時尚的傾向。

近現代中國繪畫史的肇始，是以打破程式化和復興繪畫的寫實性為其重要的特色。此一思潮，無論在接納西洋美術還是在恪守傳統的畫家群中，都具有相當的普遍性。1980年代以還，出于對“文革”美術定寫實于一尊的反動和受西方現代繪畫流派及形式主義美學的影響，不少人認為寫實繪畫理應趨于沒落，甚至進此認為20世紀初復興寫實繪畫的思潮是一種錯誤的選擇。對於這種看法，本文不擬作過多討論，而只想說明一點：撇開20世紀上半葉受西方寫實繪畫影響的中國畫家不論，單從傳統畫史的發展而言，復興繪畫的寫實性其實是出于矯正中國畫自明清以來長期存在的程式化偏弊而產生的一種合理化選擇。這是客觀存在的史實，并不是個人的好尚為轉移，治學嚴謹者當不應對之進行刻意的歪曲。

謝稚柳“不識元明哪有清”的思想正是這一合理化選擇的最佳注釋。

且不說謝氏“不識元明哪有清”的畫學思想，先談他“不識元明哪有清”的山水畫。

謝稚柳的山水畫主要是學北宋人。北宋包括五代末期在山水畫史上乃是大師輩出，標程百代的時代。北宋山水畫流派眾多，李成、范寬、董源等皆是開一代風氣并對後世產生深遠影響的作家。除了荆關山水畫因無可信畫本傳世而未嘗師學（近年來由《溪山圖》引發的大討論，令董巨的山水畫派亦呈援柳逃難之象）。謝稚柳對五代北宋山水畫的研習，具有一種一網打盡的氣度。

早在1933年，謝稚柳于南京見到傳為巨然的《秋山問道圖》，就到之進行了臨摹，自1936年正式研習山水畫後，他又臨摹過范寬《溪山行旅圖》、燕文貴《海風圖》等名迹。約于1945年前後他對李成、郭熙派的山水畫又產生了濃厚的興趣。1950年代則對當時被歸于董源名下的江南畫派進行了深入的研究……通過對五代北宋山水畫的廣泛深入研究，從1940年代中期，他的山水畫開始“大進”。“大進”表現在兩個方面：其一是通過較長一段時間對五代北宋山水畫的研究和學習，謝稚柳的山水畫已呈現出淳厚的北宋氣息；其二是在對北宋山水畫的研究比較中，謝氏不斷有選擇地融會並重新組合北宋各家山水畫的元素，逐漸開始形成其獨特的個人畫風。

1940年代中期對謝稚柳的繪畫生涯無疑具有重要的轉折意義，非但因為他早年師法陳老蓮的花鳥畫風開始不變，而且因為他的山水畫在轉師其最感欽羨的李成、郭熙、王翬後得以精進。

1945年謝稚柳曾畫過一幅《峨眉金頂》，從此圖中可以看出，其時他的山水畫水平尚不十分出來。而就在同一年，謝稚柳在西安結識了著名收藏家、京城四大公子之一的張伯駒，張收藏的一些名畫，尤其是王翬的巨迹《漁村小雪圖》強烈過眼，令他畫山水的興趣迅速轉向了李郭畫派。

也就是在學習宋人山水的同時，即1940年代中後期，謝稚柳的花鳥畫也開始日益擺脫陳老蓮的影響。儘管其時謝氏的花鳥畫還保留了不少陳老蓮的影子，但已能明顯看出他力圖向宋人靠攏的傾向。1948年謝稚柳曾畫過一套山水花鳥冊頁，其中三幅花鳥畫及其變化關係正可視作其花鳥畫格體由陳老蓮轉向宋人的例證：其一畫梅花一株，無論從造型抑或是筆墨俱明顯地出于陳老蓮，梅枝呈旋轉狀，梅花圓潤豐滿，透出陳畫特有的盎然古意和誇張手法。而畫中特有的一股溫潤典雅之氣，則顯現出謝對陳的改造；梅枝通體以色略接近的滂墨反覆皴擦，花瓣復以淡墨烘染，全畫顯得清雅秀逸，溫潤可人。此幅《梅花》正可視作謝稚柳學習變化陳老蓮畫風的代表作品。此冊中的另一幅《花鳥》體現出的却是完全不同的另一種風尚，此畫從右下角橫出一枝，枝上栖小鳥一隻，枝下翠竹叢生，生意盎然。值得注意的是畫面描繪的景物和構成畫面的筆墨已與謝氏久習的陳老蓮拉开了距離；樹枝的畫法更能令人聯想起王翬筆下的垂角松枝，小鳥的造型也擺脫了陳老蓮的那種頭小身肥的造型，而頗有宋人林椿畫禽鳥的遺意；枝下叢竹用淡墨皴出，竹葉長健而清瑯，顯然從一定程度受到了南宋楊无咎、陈雨功等人的影響。從此畫透出的嫺靜的宋畫氣息中，我們能感受到謝稚柳已決意與同他熟諳的陳老蓮分道揚鑣了。當然，事實上謝稚柳的花鳥畫并未徹底地摒棄陳老蓮的影響，老蓮畫的一些造型和筆墨因子早已融入了謝氏的血脉，直到他的花鳥畫步入成熟期也即為人稱道的“新宣和體”形成階段，也未改變，此套冊頁中的一幅《水仙》就恰如其分地說明了這一點。這是一幅典型的以陳老蓮格調寫宋人氣韻的作品：圓筆橫斫作蘆石；石上出水仙數枝，石邊濃墨大點。此皆陳老蓮慣用的手法。但是，經謝稚柳的處理，此畫傳達出的氣息却已完全在宋而不在明了。其實謝稚柳對陳老蓮傳統也并未作多大的變易，他只是抓住了宋畫的重要特徵，即寫生狀物的嚴理性：蘆石的用筆雖同陳一致，但皴擦繁複，形象裝飾，力求表現對象的質態；花鳥造型雖亦出于陳，但線條均勻之精工準確與陳的逸筆草草的誇張性不盡相同，務求傳達出對象的物理。此畫給人的總體印象與陳老蓮畫的誇張變形已大異其趣，而與宋畫的寫理盡性連理同枝。總之，此冊花鳥是謝稚柳花鳥畫從其早期師法陳老蓮的階段向師學宋人階段過渡的最具代表意義的作品，謝氏的花鳥畫正是通過宋人花鳥畫風的洗滌，纔步入了其成熟期。

需要說明的是，謝稚柳的花鳥畫是早于山水畫的成熟而成熟的，約在1945年以後他的側



晚晴全信 1945年



水仙夢語 1946年



花鳥 1345年



水仙 1540年

人風格已經形成。而以謝氏一生的繪畫成就，山水畫和花鳥畫是兩大重要的組成部分，尤其是1950年代以後，他作畫的興趣和成就皆偏于山水畫，因此謝氏整個繪畫生涯的成熟，當以其山水畫的成熟為標誌。

人們通常將謝稚柳及其師法的宋人的勾線填彩的花鳥畫稱為“工筆”（關於這個用詞的失誤之處及其以訛傳訛的歷史，這裏不作展開），但觀謝氏的所謂“工筆”，却明顯可以感受到其“不工”的特色，這種“不工”主要體現在畫面形象雖尚整飾謹嚴，作畫過程雖經三烘九染，但其用筆卻仍瀟灑飛動如書寫，賦色則愈厚而潤滑。這種“不工”的特色，首先源自其由“文”的涵養而形成的以精工涵泳高雅的風格。其次還緣其畫之“不識元明清”，避免了沾染明清以還院體勾線填彩花鳥畫流于刻板的通病。正是明清院體花鳥的這種通病及其同時水墨粗筆文人畫的大盛，一方面促使近代畫家時之與“畫工（家）畫”聯係在一起而視之為小道，另一方面造成此道愈來愈缺乏有才情者的參與，近代粗筆水墨畫家錢瘦鐵譏之為“女紅”，便是例證。謝稚柳等人的花鳥畫的出現，既打破了其時畫壇的偏見，也重新振起了宋人花鳥的精粹，而其畫“工筆”的“不工”特色，非但與他直接追跡的宋人有直接的關係，同時更與他赴敦煌考察唐畫有密切的聯係。

事實上，宋元繪畫，無論是設色花鳥還是水墨山水，絕無所謂的“工筆”與“寫意”之別，而就設色花鳥來說，“富貴”與“野逸”的格調，倒是有着顯著的差異。“富貴”一路重在勾勒填彩，層層深厚；“野逸”一派則偏于水墨淡彩，力求“墨墨而五色具”，以色補墨之不足，因尚用筆和墨韻。然而對形象把握的嚴謹性，却是兩派共有的特色。

謝稚柳師法宋人的特色，在于“富貴”與“野逸”兩家皆不偏廢。他成熟期的花鳥畫，既學“富貴”之勾勒，亦求“野逸”之瀟灑，雖尚重彩賦色而殊少平塗渲染，而以彩代墨，用筆隨意輕澀并追求層層疊加的豐富筆韻，這樣就避免了大片色彩堆積的平板，增加了畫面層次和豐富性，令畫面產生一種虛而厚、清而實的效果。需要指出的是謝氏花鳥用色雖然整麗，但却更強調清雅，給人以華而不俗、麗而潤滑的感覺。謝稚柳在《水墨畫》一書中連用了“清高”、“清朗”、“清絕”、“淡清”的一連串詞匯來形容南宋楊無咎、趙孟頫的畫風，一方面顯示出他對這一畫派的喜愛，另一方面更體現出他對“清”氣的崇尚。可以這麼說，一個“清”字，同樣就是對謝稚柳用墨用彩最精確的概括——他的水墨時而瀟灑深重，色彩時而整麗動盪，但其面却分明透着一股絕塵去俗的清冷之氣，遠然如在千里之外，可遠觀而不能褻玩。

然而，正是這樣的用色和用筆，在避免了艷俗的同時，却又振起了一種中國畫近千年來久違的高華。能够感受并擁有這種高華，顯然僅就宋畫的精雅和高貴還是難以涵蓋的，這理所當然地是與謝稚柳和張大千一起長時期而面壁石室是分不開的。謝氏在其《敦煌藝術敘錄》一書中曾贊評那些千年古壁的高華與繁麗：

平時所見時富代變遷，凡變相中有一而而已。正如敦煌經江海之不同……

又在《敦煌有筆記》一文中感嘆武德之後的壁畫：

清新華貴，繁華絕艷……處處新麗，得未曾有。

事實上，謝稚柳的用色正是有意識地在向這一方靠攏，他之奔學陳老蓮而轉向唐宋，差不多正是從敦煌歸來以後，其間的聯係自不待言。此外，謝氏成熟期花鳥畫的線條勾勒，在其一貫的行書筆意之外，還吸收了敦煌壁畫中的“複合綫描”法，這正如他在《敦煌藝術敘錄》形容唐人壁畫用筆時所敘述的：

起稿時墨一澀，到全部畫好時，這起首的線條，已被顏色所掩混不見，必要再在顏色上提一澀。

這樣一來，顏色下面隱約可見的起首的線條與色彩表面複幻的線條相互交織，形成豐富而虛實相映的線條組合，這既克服了重彩畫易板滯的弊病，更令畫面產生靈活飛動的“用筆”感。這既是唐人壁畫的傳統，亦成為謝稚柳重彩花鳥的新創；既是謝氏工細畫“不工”的奧秘，也令傳統的雙勾填彩法在當代又重現光彩。

在經過對唐宋繪畫長期的研究之後，謝稚柳在理性上明了此一畫格在後世的衰落并非其本身的問題，也更堅定了其畫追求精工鉅麗的信念，而他的審美理想亦逐漸形成，即在“文”與“雅”的基礎上重興唐宋繪畫的形神兼備。這既是其時畫壇久違了的一種格體，也是對清民以來粗筆水墨成為畫壇時尚的一種反動。

緣于此，謝稚柳後來在《水墨畫》一書提出了自己對蘇軾“作畫以形似，見于兒童輩”的理論的理解。由于這首論畫詩，長期被作為“不能形似”的業餘文人畫家有意識地訓誡為“作畫不要形似”的金科玉律，故他清晰地意識到，要重興神形兼備的畫格，必須首先從理論上擊破為人們長期曲解和迷信的這一教條：

繪畫不要講形似，幾乎是不可思議的。……這兩句詩，只是特別強調了“形似”以外的即遠過“形”所產生的神情，乃是反對專以“形”為滿足，以為到達了繪畫的終點。……不過，如他這樣的說法，這樣的語氣，是不夠明瞭，容易誤解的。

由以形寫神的角度出發，對於中國畫家所津津樂道的“筆墨”，謝稚柳也力矯其形而上學的抽象和玄奧色彩。

筆法沒有固定的形式，要配合到描繪的對象，筆的運用，就視複雜而需要變化，需要粗的，細的，闊的，狹的，橫的，豎的，挺挺的溫柔的和各種不同的變化。

因此，他在《水墨畫》一書開宗明義地提出：“水墨畫是寫實的。”

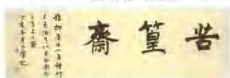
謝稚柳于中國畫史特別是唐宋畫史的研究深度，至少就目前而言，是極少有人全及的。他深知水墨畫的起原，原本是出于寫山水之實的需要，筆墨或者說筆法，也是為了應對寫生的要求而產生。至于說後世文人畫興，令水墨畫脫離了唐宋繪畫以形寫神的主旨，而僅僅成為一種怡情遣興的工具，這在謝稚柳看來，至少是不够全面也是不宜極力提倡的。換言之，他并不反對文人畫追求清雅的书卷氣的格調，而反對的是文人畫脫離繪畫本體的業餘化、泛泛化傾向。維護繪畫的專業性和純正性，促使了謝稚柳始終將唐宋畫格定位在“先進”的位置上，其目的，正是為了對抗清民以來日熾的“畫氣不畫形”的業餘文人畫時尚。

然而，要對抗這股時尚，將面對文人長期主宗話語權後的中國畫批評史上的一些陳舊教條，尤其是董其昌的南北宗分宗所帶來的一些似是而非之論。

20世紀是中國歷史上天崩地解的時代，文人士大夫作為中國歷史的特殊產物，隨着社會的激變已不復存在。但出于歷史的積蘊和慣性，“文人畫家”的名分對新興的中國藝術家而言仍有着特殊魅力，直到今天，有些早已不知科舉為何物的一些國畫家依舊對“文人”兩字趨之若鶩，猶如享受着民主自由的現代女性標新立異地向往起“烈婦”稱號和宗族家法般潛循。在新的藝術家觀念逐漸取代傳統文人畫觀念的時刻，出于對文人畫遺留的陳規的藐視，張大千曾干脆地提出自己的畫是“畫家畫”而非“文人畫”，但對作為精研畫史的謝稚柳來說，他必須理性地、正面地去消解文人畫流衍至今的那類負面效應：



張大千書“苦筆圖” 1947年



湯伯書“苦筆圖” 1947年



錢松 1945年

所謂南士大夫畫。士人畫、士氣。都是滿的恭恭。而以士大夫畫作為藝術性高的代表。其藝術性低的。稱爲匠人畫。

在《董其昌所謂的“文人畫”和“南北宗”》一文中，謝稚柳理直氣壯地對某些正統文人畫觀念發難了。這一難，正難在以出身、身份論品第的文人畫批評史的關節點上，換言之，就是試圖以繪畫本身而非文人、詩人身份的標準來品評繪畫。這其實是一個並不複雜的道理，因為恐怕沒人會相信，北大、復旦的文科教授以及詩人、學者纔是今天最好的畫家，但在文人階級主宰畫史，顛倒批評話語權的時代，這幾乎就是合理的現實，并且流風延宕，至今不絕。唯其如此，謝稚柳纔會以“藝術性”易士大夫身份、不但力矯文人畫、匠人畫的分宗之弊，并且還開一時風氣但却因出身“江海微賤”遭雅馴的北宋名家燕文貴以應有的畫史地位……需要說明的是，他這種不迷信和不盲從前人的實事求是的氣度，是需要深厚的學識底蘊及在此基礎上形成的充分的自信心為保障和前提，而擁有這份自信與底蘊，從根本上來說，乃取決於他長期優游唐宋古畫“江海”的經歷與貫通古今畫學的涵養。

三 從《十幅圖》到《林亭山色》（40歲前後—70歲前後）

謝稚柳繪畫進入完全意義上的成熟期可以1954年所作的墨筆《十幅圖》卷中的山水畫為標誌。因為如前所述，謝氏畫的成熟當以晚於其花鳥畫形成個人風格的山水畫為標誌，而這卷《十幅圖》中的山水畫則代表了其山水畫風範的確立。

這是一卷由十冊冊頁裝成冊的手卷，依次畫松、竹、荷、茶花、樹石小鳥和五幅山水。五幅山水各名為《松湖》、《澗山泛棹》、《水村》、《蘆汀泊舟》和《山閣春深》。卷首章士釵為書“謝稚柳十幅圖”五個大字并題畫詩一首，此外每冊畫後各題詩一首，卷尾有謝本人的跋及沈尹默、潘伯鷹、賀麟卒的唱和。

前已述及謝稚柳的山水是從35歲前後見到大量宋人名迹後得以大進，建國之初謝稚柳受聘主持上海文管會書畫鑒定工作，大量接觸古典名迹，又使他的眼界更上層樓，畫風亦隨之日趨成熟。在他所見古畫中，對他影響最大的應是王詵和當時傳為董源的作品，這很明顯地反映在《十幅圖》卷的山水畫中。

此卷第一幅寫虬松一樣，老筆濃墨勾寫枝幹，幹上以無數濃淡乾濕相間的墨點描繪樹皮的皺紋，松針則用彈性極強的尖鋒細筆由外內寫入。運筆速度較快，狀如鑽針，鋒毫頓現，復以淡墨渲染針葉和松管，松幹邊以介葉狀的苔點提神，枝幹和細筆的松針形成鮮明的對比，樹的造型蜿蜒飛動，優美生動。此松的開頭和畫法一目了然地出于王詵，我們若將王詵的《漁村小雪圖》中部的兩株松樹與之作一對比便可知了：相同的墨點松皮和介葉狀的苔點，同樣的鑽針式松針和鹿角、蟹爪狀的枝幹，這一切都具體地說明了此畫與王詵的血緣關係。

我們且將這一血緣關係放入此卷的最後一幅《山閣春深》中進行一番考察：此畫寫一片崇山峻嶺和其下一帶平衡的景色。畫面左下角的坡坳及其上的幾株老樹構成了畫面的近景，近景中處于最前端的四株古樹的造型顯然也是從王詵所隸屬的李郭畫派而來，尤其是偏于右側的第二株挂滿藤蘿的錐樹幾乎就是《漁村小雪圖》中枯樹的翻身作性，另三株錐樹也是在此基礎上再略加一些新發的樹葉，王詵畫中冬日的枯樹在謝稚柳的筆端就成了春天新發的林木。順着左側的坡坳向上是崖壁，崖壁以下乃是成片的峰壁，崖壁和峰壁的表現手法與《漁村小雪圖》亦相似，即以圓筆連勾帶皴地漫寫山體大形，然後在筆墨交疊的飛白處因勢刻劃地刻畫出山石結構。值得一提的是謝稚柳變化了《漁村小雪圖》中峰頂圓點林木的處理——這類林木同樣也是郭熙所喜愛的，我們在郭氏的《幽谷圖》和傳為郭氏的《山村圖》中都可



謝稚柳手抄本《畫史》



謝稚柳手抄本《畫史補遺》

以看到類似的林木——但謝氏在此圖峰頂上所畫的林木，確切地說是松樹，却同樣也出自《漁村小雪圖》，只是王詵將它們畫在蒼苔平緩的坡坨和較矮的峰巒上。

謝稚柳就這樣重新組合變化着王詵畫中的元素，把它們統一在自己的作品中。

《山間春深》雖然明顯地取法王詵，但對謝稚柳的處理，此圖却同樣也明顯地與《漁村小雪圖》存在着差別。仔細比對可以發現，在《山間春深》中李郭畫派中處理山石凹陷的那些老雲皴法不見了。在《漁村小雪圖》和郭熙《早春圖》中，這是運用得最廣泛也是最典型的技法，即先以側筆拖泥帶水地進行刮擦，然後在飛白處因勢利導地用蜷曲的短線條織出石紋。但在謝稚柳的筆下，我們卻只見到細筆的直皴和刮擦，勾皴的步驟則被省略了。而是通過大片水墨渲染令畫面更具整體感。我們暫且將這種畫法稱作“簡筆李郭”，謝稚柳似乎不太喜愛太過複雜的勾皴而將之演化成這麼一種他最常用的體格，如在《松溪鳴琴圖》和《雲外青簫圖》等一大批作品中他都採用了這樣的畫法。然而，正是這類大片水墨渲染的畫法，不但令畫面刮擦的筆觸顯得模糊而混茫，同時也令我們聯想起傳為董巨畫派——“一片江南”式的平淡天真，更令我們聯想到謝氏本人的論畫詩句：“初意逸筆董巨置，江山日染得奇兵。”

類似的筆墨特點在《十幅圖》卷的《溪山泛棹》中顯得更為鮮明，此圖松樹、雜樹以及主體山石的畫法同樣是取法王詵和郭熙，但在畫面的遠景山石畫法中我們却分明看見了當時傳為董巨的那種筆意，令畫峰巒上蒼苔的渴筆墨墨完全是從傳為巨然的《秋山問道圖》和《萬壑松風圖》中生發而來。這種特點在《十幅圖》卷的《水村圖》中變得再鮮明不過：畫中山體完全採用了披麻筆法，只是在近景坡坨和中景山頭上點綴了李郭派的松樹。

在《十幅圖》卷最末一幅《廬山泊舟》中，這種重新組合不同派別的古畫元素的做法變得如此令人一目了然。此畫中的山石完全是從傳為董派的畫法中變化而來，近景兩株松樹，一株取法李郭派，另一株則是從傳為巨然的《屏岩書樹圖》中變化而來。一旁一株下垂的雜樹造型則令人想起傳為巨然的《秋山問道圖》中的雜樹，而中景、遠景的林木則又採用了李郭派的蟹爪、鹿角樹法，而近景坡脚下列出現了傳為董派《夏景山口待渡圖》、《澗湖圖》中的那種蘆草。

謝稚柳就是這樣把李郭畫派和傳為董巨畫派的造型和筆墨元素重新組合起來，構成自己的圖式和風格。謝氏在1940年代中期見到并鑒定的一批宋人名畫，如張伯駒處見到的王詵《漁村小雪圖》，經謝改定為王詵的《溪山雨霽圖》（美國弗利爾美術館藏），經謝定為王詵并一度為他本人收藏的墨筆《煙江疊嶂圖》（今上海博物館藏），1947年見到張大千收藏的《蕭湘圖》（故宮博物院藏）及同年所見龐萊臣收藏的《夏山圖》（上海博物館藏）等，包括他此前于1937年第二屆全國美展上見到的郭熙及傳為董巨的原作，成為促成他1950年代風格形成的關鍵，當這些流行千年的山水畫元素被有選擇地糅合在一起，謝稚柳獨特的山水畫格體開始形成。

我們對謝稚柳山水畫風的分析亦可得出如下結論：謝氏山水是李郭派和傳為董巨派的綜合體，在造型和鋪陳方面近于李郭派，在筆性和氣格方面則偏于董巨，但給人的總體感覺則近于李郭派，這是因為鋪陳和造型是畫面的顯性反映而筆墨和氣息則是畫面的隱性反映。當然謝氏亦假董巨派的筆墨對李郭派山水進行了一定的改造，例如董巨派用筆較平淡直白，粗細變化小，用墨層次過渡柔和，這令謝在畫李郭派造型時摒棄了一定的細線刻畫，令畫面效果更趨整體，畫面氣息則更顯平淡天真。

不過，僅以李郭與董巨的造型筆墨來說明謝稚柳山水畫的特色，仍顯不夠全面。如前文所述，西渡流沙的面壁石室為謝稚柳由“池沼”而“江海”的畫學歷程起到了扳道岔的關鍵作用，謝氏畫風中由此亦深深地透瀾了敦煌古壁上千年丹青的高華。這種高華，在謝氏山水



春山飛瀑 1932年



墨竹 1956年



黄山松雲 1970年代

畫造型與圖式的日趨成熟後自然而然地反映出來，即為他所專擅的那類青綠重色山水。

作於1970年代初的《林亭山色》便是謝稚柳此類山水畫中的巔峰之作。時值動亂年代，謝氏雖得閑賦，但紙缺少筆，難為無米炊日久，偶暫檢得片紙，即精意圖寫，極勾皴點染之能事，故此一時段所作，如《山村晴色》等，多為短絀小卷，然皆精妙不可言，此《林亭山色》便屬其中的代表。

無論是《山村晴色》，還是《林亭山色》，都難免令人想起兩件彪炳畫史的青綠山水巨迹——王希孟的《千里江山圖》和傅抱石的《江山秋色圖》，然而在筆者看來，儘管在用色深重上與《千里江山圖》、《江山秋色圖》相類似，但謝稚柳的青綠重色山水畫可能更多地還是得益唐人壁畫。

雖然《千里江山圖》與《江山秋色圖》同樣是紹武唐人設色，但其作者的興趣，更主要的是集中在對勾皴填彩的古法演繹上，因而在筆墨上主要強調的是勾皴之法來突出色彩的深重與華麗。換言之，其特點是用色彩的沉厚響亮來取代墨色的鮮活變化，故此兩圖，給人的總體感覺是見筆而不見墨，尚色而不尚墨。謝稚柳的青綠山水正是在此一點與《千里江山圖》、《江山秋色圖》之間存在着微妙的差別，他的興趣，體現在水墨與丹青的并舉。換言之，他在強調追求用色高華的同時絕不願意放棄筆墨相濟的生趣，不願意放棄水墨寫生的精妙性和生動性。

追求色彩與水墨的并舉，這是傳統小青綠山水畫的特色，傳世如趙令穰《萬松金闕圖》、趙孟頫《鵲華秋色圖》、錢選《浮玉山居圖》皆是此中代表，但出于色不礙墨、墨不礙色的需要，小青綠山水常常更多地運用汁綠、花青等透明的植物色而非石青、石綠等有覆蓋性的礦物色，故往往又須放棄用色的響亮沉厚為代價。正是受敦煌古壁的熏染，謝稚柳在不願放棄水墨趣味的同時同樣也絕不願意放棄色彩的高華沉厚。這就決定了他的青綠山水畫，是回春追求水墨鮮活生動與色彩沉厚高華兼得的方向前行，也決定了他的青綠山水畫，既不同于傳統勾皴填彩的大青綠法，亦不同于傳統色墨兼濟的小青綠法。這一特色，尤其鮮明地體現在《林亭山色》中。

此卷自首至尾，沐浴在一片由石綠、石青厚積而成的燦爛色彩中，但縱觀全畫，又不乏墨分五彩的妙致。這是因為謝稚柳巧妙地運用了以水墨刻畫林木、以青綠重彩刻畫山體的分而治之的處理方法，在畫林木時盡量突出筆墨的生動變化，而在畫山石時又盡量突出色彩的絢爛富華。

水墨的妙用在于能够盡精微、致廣大，渾然天成地表現自然對象，在由唐唐勾皴填彩的色彩畫法向兩宋墨分五彩的水墨畫法的發展過程中，山水畫的崛起起到了關鍵性的轉折作用。正是由于水墨巧寫自然的妙用勝于以色彩刻畫對象所致，謝稚柳在《林亭山色》中以水墨圖寫林木，而以色彩繪寫山體，給人以強烈的林木刻畫精到已極且墨色生動清潤的感覺，正是充分運用了水墨渾然天成地巧寫自然的妙致。

突出色彩的高華，是《林亭山色》的最大特色。然而正是由于有了表現林木的水墨，纔越發突出了此圖青綠設色的高華。重墨與重色的混用，既是謝稚柳青綠山水畫的重要特色，為古人所不見，亦是他拈出五代落墨法的新創，開古法之新顏。

由于有了深重的水墨作為對比，謝稚柳的青綠重色顯得越發沉雄。這是因為純以響亮深重的色彩作畫，不易精到地刻畫對象，故容易造成浮薄而裝飾性過強的感覺。而有了深重的水墨壓住陣脚，即便使用再鮮亮的色彩也不易令畫面滑向輕浮。憑藉水墨林木壓陣，謝稚柳得以在《林亭山色》中恣意突出山體用色的響亮厚重。畫中山體，大半是用厚重的石綠乎乎地厚塗而成，幾乎不加皴筆，只是在山體轉折處運用了其獨創的、由李郭畫派直筆點苔變化而來的平頭亮筆散點，約略提醒結構，使青綠重色的山石與水墨林木的精到刻畫之間呈現一



竹園圖 1950年

種強烈的對比。這一簡一繁、一華一實、一明一暗、一色一墨、一綽綽一生動的對比，令謝稚柳全然實現了其水墨瀟灑與色彩豪華并用兼得的理想。

爲了完善由樹向山、由水墨向色彩的過渡，謝稚柳在畫卷中部純以水墨畫出一組山石，就在這組有蒼虬盤旋其上的山石中，他選擇了最左方的一塊墨色深重的山石，賦以青綠重色，使墨與色渾然一體，并令此組山石由其右的水墨潑寫變化到其左的青綠重彩，完成了全畫由樹到石、由水墨向色彩的過渡。而那塊墨與色互用的山石，即運用了謝氏所專擅的落墨法。關於落墨法，我們將在下文詳述，這裏要說明的是，正是因這塊落墨法寫就的山石，畫家纔不露痕跡地巧妙完成了山水墨林木向重彩山石的過渡，令全畫墨與色分而治之却相得益彰。這既是《林亭山色》的新穎，亦是謝氏青綠山水畫的獨創。

從《十幅圖》到《林亭山色》，自1950到1970年代，謝稚柳幾乎完成了他本人對於完善并超越古人山水畫的所有構想，正是在這一完善和超越的過程中，他獨特而成熟的山水畫面貌最終脫穎而出。

至此，我們可以來分析謝稚柳畫學之路的發展要旨了。

謝稚柳之畫是學者之畫。所謂的學者，并不僅僅指他是飽讀詩書之人，而主要是指他是研究中國畫的學者，而即使是他飽讀的詩書，也始終圍繞着他傾注畢生精力的中國畫學。所謂的學者之畫，并不是像很多人所誤解的那樣是指一般的知識分子或者文人作畫，而是指像謝稚柳這樣爲完善并發展自己的繪畫而研究畫史，而他研究畫史的所得又成爲發展完善其繪畫最爲重要的營養。謝稚柳研究畫史最重要的特色，乃是絕去“我注六經”式的悲愴然，同時亦力成從理論到理論的形而上學，特重實事求是的嚴謹作風，特重具體作品的考訂而不輕易相信古代文獻。憑藉鳳毛麟角但却真實可據的古傳世作品，他避開了畫史上大量以繪傳畫的文獻陷阱，厘清了傳統畫史由古而今天的發展路線，從而跨越了爲萬筆墨而筆墨的近代畫學而力探筆墨從無到有的水墨畫源頭，并進一步探究在水墨畫世界之外同樣具有豐富內涵而在元代以後已逐漸爲人們所淡忘的中國著色畫傳統。在其超越古人的畫學建樹的基礎上，謝稚柳建立起他本人遠絕近世的繪畫格體，綜合了中國繪畫史上各具特色的水墨畫與著色畫傳統的優良，集其大成，自出機杼，開創出筆墨與色彩互用的全新繪畫風格。

儘管謝稚柳從理性上認識到水墨畫的起源是出于寫山水之實的需要，也極爲強調寫生對繪畫創作的重要作用。但在寫生一途上他似乎用功不多。這令我想起英國美術史家貢布里希在論述中國畫時講過一段大意如此的話：中國畫家喜歡用一種古怪的方式來參悟自然，能够在自然山川中體會到古代的繪畫傳統并以之生發到自己的創作。比較西畫普及後學院派的對景寫生，謝稚柳幾乎是一位不寫生的畫家，但與其同輩陳陸少等人一樣，謝稚柳并不喜對景打稿而極喜游歷山川。從青壯年時的游黃山、登雁蕩、渡流沙，到年事既高時的游粵北、訪羅浮……他的足迹遍布了大半個中國。謝稚柳固然并不對景寫生，但却在廣泛的游歷中體悟着古代的繪畫傳統，并將這種感受和着對自然的清新感受，一同生發到自己的創作中去。這恐怕也就是貢布里希所說的中國畫家的那種“參悟自然”，或者說是寫生罷。

當然，謝稚柳也并非絕對的不對景寫生，如在畫竹一科，他甚至曾專門極竹以奉其師事。就謝氏的竹畫而言，我始終有這樣一種感覺，其于畫史之上唯有不逮于徐熙《雪竹圖》處，餘皆可愧他色。而他于1950~1960年代以陳鶴秋寫生稿所作的《茶花山鷓鴣》、《白棕山果圖》等，非但皆師古復出新，問自家“新宜和體”面目，而且比諸先賢，亦不遑多讓。不過，謝稚柳得自寫生的作品，在寫生的自然清新之外，却分明還隱藏着什麼別的東西，是即古代的繪畫傳統。

陳佩秋先生曾說：謝先生很少專門臨摹古畫，但所畫却神似郭熙、王詵。識畫而入骨髓。



水仙 1976年



白頭紅尾 1976年



紅葉竹子 1977年

師心未必蹈迹，這既是學者之畫的一種表現，同時也令謝稚柳繪畫上的某些創格，具有一種發掘遺珍式的考證和研究色彩。這一特色，充分地體現在他對佚失的落墨畫格的探究和研習上。

四 “落墨”新顏（60歲—79歲前後）

謝稚柳自1969年開始研究的落墨法開闢了其繪畫的又一新領域，而他的落墨畫既可以看作是對其成熟畫風的升華，亦可認為是對個人風格的完善。

謝稚柳之研究落墨法，終于主客觀兩個方面的因素：客觀上1969年的突患眼疾和腦血栓使他視力大減，精力驟退，暫時難為精工之畫，與此同時他却因禍得福，使對他的隔離審查暫告一段落，得閒賦居家，潛心繪事。主觀上則因他久已對南宋徐熙的野逸畫風情有獨鍾，同時更對畫史上馳稱的極具神秘色彩的徐熙落墨畫格具有濃厚的興趣，故一俟眼疾有所好轉，他便全身心投入到他探索畫史迷津的工作中去。

謝稚柳對落墨法的研究首先是因鑒定上海博物館收藏的《雪竹圖》引起的，這幅經海上著名收藏家錢鏡塘收藏的巨迹經謝氏過眼，即被認定是徐熙傳世的孤本，避免了流失海外的命運。

對於徐熙畫的特色，宋人梅堯臣是這樣形容的：

多年粉剝露墨跡，撥窺功夫始審微。

沈括則在《夢溪筆談》中記載：

徐熙以墨筆為之，殊草草，略施丹粉而已。

可見，落墨是以較為放逸的水墨大體描繪形象，然後再在墨筆的基礎上用色彩（多為礦物色）覆蓋其上，以色補水墨之不足，最終的效果是色與墨的渾融，造型與筆墨的兼得。《雪竹圖》雖屬墨筆，但其行筆運墨的規律與史料記載賦色以前的徐熙畫法相類，而與李唐在《德壽壽畫品錄》所記徐熙畫竹之法更是一致的：

根、幹、節、葉，皆用濃墨畫，其間橫比略以青綠點拂，而其蕭然有掃雲之氣。

謝稚柳正是據此確定此畫為徐氏故物，與此同時完整地推導出了落墨的方法：

所謂落墨，是挾枝、葉、莖、葉的正反凹凸。先用墨充勾染的全部把它描繪了出來，然後在某些部分略略加一些色彩。它描法是，有雙勾的地方，也有不用雙勾片用粗筆的地方，有用濃墨或淡墨的地方，也有工細或粗放的地方。整個的畫面，有的地方只有墨，而有的地方是墨色勾，所有的描繪，不論在形或神態方面，都表現出“落墨”，即一切以墨求真定，而彩色只是處于輔助地位。

雖然謝氏此論在當時亦引發過不同意見，但由於證據的真實可信，隨著時間的推移，此一觀點已成不移之論。憑藉對落墨古法的研究，謝稚柳開創出他獨樹一幟的畫風，不但以落墨法大量作花鳥畫，還將其別出心裁地引入了山水畫的創作。

謝稚柳作于1976年的《修竹圖》是演繹并發展《雪竹圖》的典型範例，除了沒有像《雪竹圖》那樣在落墨的同時兼用雙勾細描，此畫幾乎全面地延用了《雪竹圖》的技法，竹的幹、節、葉以及每節上半節都用濃墨粗筆，下半節則留白處理，整幅畫濃淡墨色互用，同時在竹葉葉尖及“其間橫比略以青綠點拂”，并且又在此基礎上突發奇想，在兩枝竹幹中部略加黃綠

色，進一步加強竹色的真實感。謝稚柳自1909年始作落墨而一發不可收拾，作畫多題“落墨”兩字，從《雪竹圖》所引出的靈感被生發到其創作的方方面面——落墨畫牡丹、畫荷花、畫湖石，乃至畫山水。上述《林亭山色》中運用的某些技法便是一例，而約略同時所作的另一卷《破墨山水》則正是他純以墨筆演繹畫史失傳了上千年的落墨法的登峰造極之作……帶着落墨的奇想，他的青綠山水畫跨越了自1950—1960年代精詣清雅的舊書，超越了石室丹青而生發的華貴絕艷，向着渾茫古澀逼近。

以落墨法作山水是謝稚柳別出心裁的創格，為前人所不見。有趣的是他拈出落墨法與其友張大千的潑墨潑彩法幾乎是在同一時段出現，兩者遙相呼應，在形式上亦有相似處。事實上，張的潑墨潑彩與謝的落墨在形式上的相近處，其實也正緣于兩人共同的審美追求。但若深究一步，不難發現，謝氏落墨法與張氏意在筆先的潑墨潑彩法在原理上其實并不一致，“落墨為格，雜彩副之”纔是“落墨”的本意。換言之，落墨相對潑墨潑彩更具理性色彩，即不像潑墨那樣任感性發的生發，而是胸有成竹地先以墨筆定其結構，再配以色彩補筆之不足，落墨非但可以像潑墨潑彩那樣僅用于闡發和大章法的處理，還可超越潑墨而用于小結構的精雕細琢。謝氏也常有如此即興發揮，如他多喜在松針和樹葉濃密處抹上淺赭石膏、石綠，使原本比較沉悶的重要空透透明；同時亦增強了高墨猶綠的意趣。

可以藉此進一步說明的是謝稚柳與張大千在繪畫上的相似與相肇處。

深厚的交誼和共同的審美決定了謝稚柳與張大千在畫風上的相似，如前所述，謝稚柳視張大千為“小兄”，其早期繪畫如師法陳老蓮的折枝花鳥以及人物畫，亦曾受到過大千的些許影響。但謝稚柳畢竟是特立獨行的大家，他雖欽佩大千的畫技，但卻絕不甘被他的畫風籠罩。自1940至1950年代，也即謝稚柳繪畫日漸成熟的階段，隨着其師法宋人的日益深入和他“新宣和體”花鳥畫風、師法王誥的山水畫風形成，謝稚柳的書風已同大千全然拉開了距離。簡單說來，其花鳥畫比較大千的勁爽清剛更顯醇厚秀潤，在筆致的爽利上雖有不逮大千處，但在格調的文秀上却更勝其一籌；而在山水畫上，由于謝氏的“不識元明哪有清”，令其山水無論在造型還是筆墨上，都呈現出一派醇厚已極的宋人風韻，比較大千畫山水時時流露出的石籛餘韻來，謝氏山水更顯現出他窮追宋人的高遠，尤其是在山水造型上，即使上溯數百年，其間抵稱得宋畫百代標程之遺規者，捨稚柳而誰誰！深研畫史，窮追古人，非但令謝稚柳拉開了與張大千畫風的距離，更令其畫的格調日益遠絕于近世。

至此，我們可以進一步探討謝稚柳繪畫與其鑒賞古畫之間的密切聯係了。事實上，謝稚柳在古畫鑒定一途上所取得的巨大成就從根本上說，乃源于他窺探古人全貌，整體把握傳統的學畫熱情，而鑒定古畫却最終與繪畫創作一樣都成為他藝術生涯和成就中不可須臾分離的兩大組成部分，并且兩者之間最終形成了一種相輔相成、水乳交融、缺一不可的血緣關係。以他的創作方式，離開了古畫鑒賞幾乎是不可想像的，而以他的鑒賞風格，又注定需要藉深厚非凡的繪畫功力來參悟。從謝稚柳初習陳老蓮之日起就注定了他畢生會將繪畫創作與古畫鑒定牢牢地聯繫在一起，而憑藉着他過人的天賦同時也憑藉一定的機緣，謝稚柳最終將這兩個方面都發展到了非凡的高度。他既成為近代屈指可數的超越古人的鑒賞巨眼，也成為成就卓著的美術史家和我國博物館事業的奠基者之一，更成為當代卓越和富有創造力的書畫大師。

早在初習陳老蓮畫風之時，謝稚柳就購買了陳氏的一幅《梅花》原作玩賞摹寫。又常入博物館和私人藏家處觀摩歷代名迹。由熱愛，學習陳氏繪畫，他開始研究陳氏生平，1934年他撰寫的《陳老蓮》一文發表于《京滬周刊》，成為他平生第一篇學術論文，也成為他正式研究美術史的開始。1942年謝稚柳與張大千同赴敦煌，張大量臨摹壁畫，他則系統整理資料，歸來後他著作了《敦煌石窟記》和《敦煌藝術敘錄》兩書，開敦煌畫學研究先河。大量鑒賞



竹聲圖 1955年



簞山小鳥 1977年