

賀天健畫集

賀天健畫集



贺天健画集

责任编辑：袁春荣 装帧设计：戴定九

上海人民美术出版社出版

上海长乐路672弄83号

新华书店上海发行所发行 上海中华印刷厂印刷

开本 787×1092 1/8 印张 14

1982年12月第1版 1982年12月第1次印刷

印数：0,001—2,200

统一书号：8081·12219 定价：27.00 元



序

天健老人以八七高龄走完了他的艺术道路，他虽然与世长辞了，贺天健的艺术之树常青。在山水画上，他是一位传统功力深厚，并且有新的突破和创格的大家。这突破、创格也就是他在传统绘画土壤上开出的一朵新花，给我国传统山水画增进了一份珍贵的遗产。

他出身贫寒，靠刻苦自学，养成了他坚韧不拔的毅力，锲而不舍地从事学习和艺术实践。幼年时，夜间读书习画，连豆油灯都点不起，常到庙里捡拾残烛以照明，九岁学画，四十后成名，毕生博览群书，勤恳治艺，七十余年如一日，留下了大量的画幅诗篇。他对历代各画派、各家法作过深入的钻研和探求，尤其是对古人依据地质结构形貌所创造的各种皴斫方法，更作过苦心孤诣的临习。青年时代因下过硬功夫，他能把历代诸家派的画法一一背默出来，从传统上追源探流。为了探知唐代山水画的勾斫法，他便按古籍的记载或宋、明的青绿山水画，如赵千里等的皴法及现存的石刻佛像背景的山石皴法等等，追索上去，推想而作出他的吴道玄、李思训等的皴斫法。这种推想具有科学精神，也可看作是古法失传的再创造吧。他治学(艺)严谨，坚信无规矩不能成方圆，在规矩中死下功夫，才能打下扎实的基本功。贺天健在后来创作上能运用自如地使用各种皴法笔力去表现不同的山川情状，这与他丰实的技法储藏是分不开的。学习传统是为了取得前人的经验和成果而开拓自己的蹊径，弄不好则常易陷进去而拔不出，即所谓“落套”、“结壳”，也就谈不上创造和发展了，古往今来，这种状况是较多的，而贺天健在艺术上是有独到见识的，随着他对艺术的深入理解，他终不满足于师法古人，更不甘食人残羹，而走向自然以造化为师，并应用他接触过西画的一些方法，边写生边质证各种皴斫技法之所由来，反复观察分析，而逐渐做到造化在手，法为我用。形成贺天健山水画独特的艺术面目。“学本领要从死里边活回来”，这话可说是他学习和创作历程的结论，画家习艺的过程就好比是蝴蝶化身，从作茧自缚到破壳而出，是相反相成的。贺天健也爱以蛇蜕壳一次而成长一次的道理，来比喻学习与创造从必然到自由的关系，这位老画家也就是在钻进去跳出来的曲折途中经历过来的。由于他善于撷取众家之长，在师造化之中，很注意对自然情性的深入观察和凝神感受，在不同的自然对象面前和境界之中，善于运用不同的艺术手法去抒写画家自己的不同感受与意致。他的画艺，或工或写，金碧或青绿，淡彩或水墨，无所不能，随机应变，丰富多姿，各显异彩。一个真正的艺术家在形成自己的艺术风格之后，不断求变和善于变化又是很重要的，画一幅作品就是一次新的创造，不是重复和复制。画家贺天健有深厚的学力和卓越的见识作为基础，他的许多作品摆在一起，并不使人感到雷同或似

曾相识，而使人感到是在相互补充、相互丰富，显出大家的风度。

学死的东西是为了创造活的，没有深厚的功力便难以创造，死功夫又不等于艺术，真正的艺术作品是艺术家思想感情的升华，用贺天健自己的话说，便是“感情的产物，性格的灵魂”。他忌为作诗而诗，为画而画，他常借诗词的意境和音乐的韵律节奏去启发自己的画因，抒写出自己从实景中所感受得来的真情。他在创作之前，往往以“鼓气、逗情、助兴”之法来拨动自己的画机，借吟唱甚至舞蹈来触动自己的艺术激情。为了表现山川的气势与情性，他在体验生活观察自然对象之中，常喜欢仰卧于草地或山坡上，看高空浮云的飞动，从中领略其起伏变幻的意趣，把这意趣画入他所想画的山水画中。这也说明，画家写景也就是画情，情趣与意匠紧相契合融化，才有诗情和画意，决定艺术有无内涵的力量，关键也就在此。贺天健很重视“移情”和“迁想妙得”等艺术哲理在绘画创作上的重要意义，因而面对实景时，他往往观察到出神入化物我两忘，所有这些，都储入他的艺术创作的“仓库”之中，成为创作灵感的一种能源。

作为一个真正的艺术家，具有一颗赤子之心是可贵的，天真和憨直是这位艺术家的气质，人们常会看到他在作画之中遇到兴致高昂时，突然手舞足蹈或唱起山歌来，不了解他的人也许会感到怪异，熟悉他的人常说他是“老天真”，其实，这正是画家在创作中思想感情闪出火花时的真实流露，也是他的赤子之心的一种映象。五十年代间，我曾见到他几次高兴地拿出一本他得意的大写意的山水册页，这是老人在一次聚会后回家，振奋之余一鼓作气画到半夜而成的。看到这些画幅，便使我想起那次聚会他喝了酒之后，兴高采烈地站起来，边作摇橹状边唱太湖渔歌，而逗得满堂欢跃的情景……这都还历历在目似的。

一九四九年上海和全国解放，贺天健时年五十九岁，正是他画艺臻于成熟而跃进高境界的阶段。新社会使他很自然的产生一种翻身感，从他的心底里发出热爱，整个五十年代至一九六六年十年动乱之前的十六年间，正是这位老画家创作最旺盛的时期，作品别开生面，进一步地在传统上开出新花，如《九月桐江柏子红》、《桐江》、《河清可俟图》、《江东图》、《大江帆影》、《舜柯山下图》、《鼇头渚间罾泥图》等等，都可看出作者以新的美学见地去抒写祖国河山的新情致。这些年的画风，更显得气势雄壮，境界开阔，笔力豪放浑厚，艺术形式和表现手法不同，但都显出一种朴茂清新的气息，更富有艺术韵味，具有时代感，这也可说是作者对新生活热爱之情的倾吐吧。可惜他刚刚见到“四害”被除而瞑目，否则，天健老人必将为人民创造更多更新的精神财富，这是人们深感痛惜的。

沈东壁

一九八〇年七月于上海

仰俯天地大 局促南北宗

——记述著名山水画家贺天健

江东老画师贺天健(1890—1977)，登巉岩，凌绝顶，泛江湖，涉溪涧，探幽壑，入烟云，对祖国河山，饱览饫看，搜妙创真，在中国山水画的领域里，耕耘了近八十年，成为名驰中外的现代山水画大师。

他别署纫香居士，画斋名“开天天楼”。

一

江苏南部的无锡市，濒太湖之滨，那儿水暖风轻，山绿树翠，是个风光旖旎的鱼米乡，哺育才人的佳胜地，贺天健生于兹，可谓得天独厚。

贺天健很小就死了父亲，由祖母敖氏抚养长大，家境很清贫。他性格豪爽而带点怪僻，急躁而带点神经质，天真而又恃才傲物，被目为“狂士”，为旧社会权贵所不喜。

他从小就喜欢学画，九岁时跟从肖像画家孙云泉习传神画。教他练目力，老师手举小碟一只，目不转睛地仔细看，然后藏过碟子，须在纸上画出碟子圆度的大小，画好后用碟子去合，要尺寸一样。这样方圆严谨的肖像画羁绊不了他，他向往千岩万壑，烟波泉石的山水画。贺家东邻有位姓邵的，在天井里晒旧字画，内中有沈石田、文徵明的作品，他央祖母敖氏借来临摹，一年下来临了一百多张。十四、五岁时懂得有三个山水境地：一个是人世间的实境；一个是山水诗中的意境；一个是山水画里的画境。他爱真山真水，家离惠泉山不远，常常爬到后山的石门上去看奇石。开始，总觉得现实的山石和画里的山石颇不一样，多看看，有点领悟了，原来画的时候，可以增删。十五岁那年有事去宜兴，一段走陆路，坐牛头车，在山丛间颠着走，面面是山，处处见岭，忽然悟出山头有折搭扭旋的地方，山的脉络向四面垂斜，远看不是披麻皴和解索皴吗？他高兴得大叫起来，于是朝也看，暮也看，再对照古人的山水画作品，慢慢懂得了古人作画有取舍，能概括，有美的追求，所以能够绘制出美好的山水画。

青年时期，是贺天健临摹和写实相结合的时期，又是法画和界画兼爱并学的时期。

他一面学习“四王”，一面也探索石涛、石谿和“扬州八怪”的笔墨情趣，他还探索过梁楷、牧溪、石恪等阔笔奔放的气局，心胸日渐开阔了。他不菲薄“四王”，认为虽有过多侧重仿古和矫揉造作的弊病，但也认为王翬能把宋元各派画家综合起来，创造了一种体例完整的画格，很了不起。王原祁能将元代黄公望一系“就其实质而揉和之，就其精神而融化之”，黄公望没有完成的，王原祁完成了，也了不起。但贺天健没有囿在“四王”的圈子里。一度也迷信过“名

人”，曾经去拜谒当时赫赫有名的何维朴，但空空洞洞说了一通什么“要忠于古人形式呀！”“笔笔要有来历呀！”贺很失望。还是前辈大师说得对：“师古人不如师造化。”他膺服李邕说的“学我者死”的主张，便到镇江一带体察米芾的“落茄法”，坐船到燕子矶、采石矶，去体察五代的山水画大师董源怎样来自生活创制出披麻皴。他往游常熟虞山，坐只小船泛游尚父湖，看拂水崖，看剑门，在那里看到了北宋初的山水画大师范宽的横解索皴、刮铁皴、雨点皴，师造化得了门径，就“不必千金买范宽”了。

他还用功读书，钻研前人著录，读了唐代吴道子“臣无粉本，并记在心”的话，感到看了真山真水，必须牢记。又读了晋代顾恺之的“迁想妙得”，必须进行凝神的艺术构思。他十分倾心石涛的《苦瓜和尚画语录》。在理论联系实际上，他得出四条体会：（1）要长期的深入烟云，观察大自然；（2）多读文学书籍，细细咀嚼；（3）刻苦地练习书法；（4）甄陶天机，融化物我。记得在一九五九年，贺老曾对我说过以上四点，他喟叹现在有些青年人习画只知攻技法关，而忽视其他修养，实在是走狭路，到一定阶段就上不去了。

到了中年，贺天健的天才禀赋显露出来了，加深了孙云泉前辈教他的练眼功力，他遨游了山东的泰山，闽浙的仙霞岭、大悲岭、三片石，再度泛游太湖、尚父湖，得到：（1）重峦叠嶂，长山大岭，其中必有一条主脉牵引、总领、散布，出现折搭映带；（2）独特的山、阜、邱、墩，定有相呼应的背景。认为五代、两宋的山水画，师造化而承传统，范宽的画，笔笔是整笔，具有自然规律和艺术规律，元、明有成就的画家，都是从五代、两宋的机杼上生发出来的。在他三十几岁时，提出了一个口号：“师法五代、两宋山水画的法度与精神，为今日创作的路径。”这一提法不是为了复古，而是重视民族绘画的优良传统，不要隳了法度和精神。

在他四十岁左右，注意到：（1）对画史上演变下来的各个流派面貌要记得住，默得出，这不仅是精熟传统技法的一个重要标志，也是“人为我用”、“物为我化”的必要手段。（2）勤于练习笔势。（3）注重“三看”：对真山，从静观到凝神；对古今名画要静看、细察，区分优劣；对自己作品要严格，好的巩固，坏的剔除。

他进一步重视理论研究，他在学习中的体会是：（1）不可以过实——过实乏灵巧之趣；（2）不可以过虚——过虚出俭涩之状；（3）不可以过奇——过奇会显出犷悍之气；（4）不可以过平——过平有庸懒之概。虽语焉不详，却颇具见地。

这一期间，他每游一地必写日记，详记万水千山的疏密远近，风雨晦明，以及纵横吞吐的配搭与变化。他认为，把写生稿和游记紧紧连接，进行创作时，有助于画境的缔造。同时，他还读了不少文章诗词，文从明代归有光入手，上溯到史记，再还下来读戴褐夫、方望溪、姚抱惜、刘大魁……。诗从清代龚定庵、黄仲则上溯到唐代李白、杜甫、韩愈、孟郊、李义山、李长吉、白居易，上追到晋代的陶潜、谢灵运，下还到宋代的王安石、苏轼、黄庭坚，他喜欢陈后山，着实琢磨过一番，词则爱宋代的周清真、柳耆卿、李清照、姜白石……。他四十岁后，规定每天做七律两首，对诗文勤学苦练，十分惊人。

在四十三岁（1933年）时，曾前后主编过《画学月刊》、《国画月刊》。从四十五岁起，完全以卖画为生。

贺天健四十岁以前的画尚力、尚巧、好显示，之后，进入了成熟阶段，画风开始放逸了，阔大了，他追求奇诡、放诞、险谲，多方杂取众长，逐渐形成了自己的艺术面目。

抗日战争时期，贺天健近五十岁了，他处在忧愤中。虽不能出门，可不放下画笔，他盘算着画风的丕变：不常看古画，以免被它圈住；落笔前找窍门，探新意，常常憧憬以前游过的地方，多读历代游记；仰卧地上看云霞，构思打稿。他揣摩着，一张好画不仅要有“意境”，而且还要有“化境”，作画能“神而化之”。在这国家民族多难之秋，他有时有了早饭没夜饭，锅灶常常是冷的，仍然聚精会神，潜心钻研，他的画出现了亢奋、沉雄、幽情、郁抑、纵放等多种的格调，他认为“画是感情的产物、性格的灵魂”，他试图从各个角度呼喊出自己的艺音：“贺天健风格！”这时期他开始授徒。

贺天健五十九岁时，全国解放，诞生了新中国，他在政治上和艺术上都获得了新生，产生了强烈的翻身感。

他开始有了“画应该为人民服务”的思想。旧社会里，他常常画“高隐图”、“幽壑谈道图”，不知画过多少次的“独树老夫家”、“杨柳岸晓风残月”，现在感到陈旧了，他想起石涛说的：“笔墨当随时代。”以六十高龄，再度到镇江、扬州、苏州、杭州去，到安徽佛子岭水库、梅山水库去，到淮南一带深入生活，思想感情起了大变化，努力写生勾稿，反映社会主义时代的景象。解放前，贺天健凭着一副傲骨，蔑视旧社会的反动权势，到底是处处碰壁，不仅创作没有自由，甚至连饭也吃不上。解放后，人民政府关心他，当选为上海市的人民代表，上海中国画院副院长，一九五九年八月在北京举办了《贺天健个人画展》（时 69 岁），后来还送到丹麦去展出，被誉为“水墨画大师”。一九六〇年七月，他去北京参加了第三届全国文代会，兴奋地写下了《京华吟》，中有“一枝秃笔走天下，百折千磨真可嗟。国有河山灿如锦，髯从图画白成体。蹉跎七十今非老，检点寻常何足夸。六亿人民都解放，恩荣岂独我心嘉”。

在最后的三十年中，画了无数的画，佳作如林，如《九月桐江柏子红》、《华山苍龙岭图》、《鬲泥图》、《云开日朗》、《山高水长》、《阳朔剪影》、《东风晓谷图》等。在一九五九年的大热天，贺老兴致勃勃为北京人民大会堂“上海厅”创制一帧巨幛大幅，我一直陪着他，替他做一些辅助工作，他挥笔又挥汗，接连画了十天，完成了一幅构图壮阔、气势刚猛、笔墨谨严的晚年代表作品《河清可俟图》。

一九七七年四月二日，这位山水画的一代宗匠逝世了，终年八十七岁。

二

“仰俯天地大，局促南北宗”。这是六十年代贺天健撰写的一副楹联，道出了他对创作山水画的抱负和见解。董其昌把山水画分为南北两宗，虽然流派繁多，百艺竞秀，但毕竟有局限，贺天健是不愿寄人篱下，受人羁绊的，他神游于广阔无垠的天地间，寻求创作的源泉。他作画，主张“宋人格律，元人笔意”和有时代的气息，主张刁斗森严，甲兵整齐，笔墨、格调、意境要富有民族的优良传统。溯其渊源，初期有清代王翬、吴历的胎骨，并受有新安派梅瞿



山和浙派戴进、吴伟的影响；稍后，汲取了元代王蒙、黄公望的法乳，并上溯到宋代的李唐、牧溪和夏珪。他所作的山水画雄奇恣肆，水墨淋漓，充满着艺术生命的活力。作画重用笔，纵横畅爽，挺劲狠辣；用水用墨铺展舒放，沉厚饱满；设色也讲究，认为大自然的山川草木，由于空气流动，云日映掩，风晴雨雾，瞬息万变，说不上有固定的色彩，就不能用单纯的、固定的颜色，必须多层次的运用复色，才能描绘出大自然的真貌。他对青绿设色中的

的笼青法和螺青法，积有丰富经验。色彩敷用上还受到外来艺术的影响。

解放后，他几次外出写生，有人说新事物、新内容难以入画，他不以为然，说这是没有看惯的缘故。唐、五代、宋、元、明、清以来，有出息的画家哪一位不画自己当时碰到的新事物和新内容？北宋末年的李唐，渡江到了临安（现在的杭州），看到了江南景色，他的皴笔长起来了，石画得温润，水画得轻软，画的是眼中之景啊！

贺天健对待构图打稿的工作十分认真。他说，古人画一张画要“九朽一定”——即用朽炭打稿反复多次，最后定稿。说画大幅作品尤须注意，既要照顾到整幅的气势，也要虑及局部的细处，一件作品是从小处积累到全局，从许多局部姿态构成整体姿态，故画中一点一拂，都要打起精神去对待。一九五九年画的《河清可俟图》，他构思一天后动手挥洒：左方下部黑松浓郁，上部耸立山崖两座，其间缀以飞泉两叠，右方中下部分小山揖浪，下画坡陀涧水，斜出黑松红枫各一，以策呼应，中景黄河横贯，远处大山迤迤，格局是宏阔的，在左中部画些什么呢？老画师沉思了，我也参与了商酌，足足放下了两天，待上述各部位大体绘就后，才填绘低矮山丘两垛，衬以远杉，缀补成局。贺天健创作时，那种认真对待一石、一水、一草、一木，是值得我们学习的。

三

对中国画的历史和理论，贺天健也素有研究，有些见解很卓越，有些见解很独特。这里约略谈几个问题：

（一）关于师古人，如何批判继承中国画的传统问题

贺天健认为毛泽东同志提出的“推陈出新”，在原则上已经正确地阐述了这个命题。有了

陈，才有新，对陈，是“推”而不是“丢”，要推陈，先要懂得陈，到“陈”的里面去留学一番，为了出新，不妨向文化遗产深入进去，下一番功夫，当然，要跳得进，出得来。通过练功实践，熟悉了“陈”，才出得了“新”。现在许多青年人，对“陈”只是遥远的瞟一眼，自以为懂了，就急急忙忙去创“新”，往往不自觉的丢了优良传统。譬如给小孩子洗澡，自然要倒掉脏水，可不要把小孩一起倒掉。作画没有法子，只好将西洋的水彩画、油画技法硬搬到宣纸上。他还认为有些年老的画家也赶时髦，实际上手头的传统技法功夫并不够，也不妨实实在在的补补课，为了继往开来，不怕“返老为童”。

贺天健还提出了一些比较独特的见解，他说：应该向传统中具有发展机能的流派学习。“小四王”派及“后四王”派已经是“大四王”的强弩之末，向它学什么？花卉到朱梦庐、沙山春等的身上，还会发展出些什么来？人物画到俞达夫、倪墨耕等身上，任伯年的艺术机能已经停止了。吴昌硕是成功的，但从扬州画派绵亘到他身上也无力发展下去了。他身上的“笔势”，可以作为传统的写意法之一种，而物象的夸张如大葫芦、大菊花，以至菊叶、牡丹叶不分，墨叶的中间一大笔是枝？还是茎？这些疵病，是不能发展下去的。另如石涛、八大的画派，我认为只能观赏探研，不能向他们一模一样的学。因为它是“及身而止”的。（原文见贺天健《学画山水过程自述》第164页）

（二）关于如何师法造化的问题

贺说：宋代的范中立，提出“古人不足师，当师造化”。也就是生活实践是创作的源泉。画山水的人要懂得地貌学，什么叫嶽、峦、峰、冈、岭、崖、岩、峤、巘、嶂、岫、壑谷、嵎、矾、丘、阜……；山中空气里的水分变化多，也有云、烟、雾、霭、岚、气……的变化；水，也要区别江河大川、溪流涧水、瀑布、泉流……，太湖有个鼋头渚，渚，是水汇蓄在崖之间的水域，画家要有起码的地理常识。

如何师造化，他分为：

（1）全面观察。有次贺去浙江桐庐写生，从拱辰桥乘船，过富阳，他兀是呆呆的看，不动笔，看清了两旁山岸，偶尔勾点稿，第二天只看不画，几天后到七里泷，主要时间还是看，到了严子陵钓台，大家抢角度，忙动笔，贺只在船窗远眺，画了一幅水墨山水，大家终于惊异，“居然很精神！”贺认为，第一步是全面观察，弄清长山大岭的来龙去脉，分布和汇合情况，以致路径的隐显，林木的聚散，水流的分歧，云烟的流停，“皆要析览无余，一股脑儿看个明白，以备部分取景的需要”。

（2）择要质证。从山石的自然现象来质证古人皴法的由来。贺以游浙东诸暨五洩见到的山石皴斫为例，他从五洩的七十二峰东面的一条岭上去，岭前“曲涧峻崖，石皴均作荆（浩）、关（仝）法，……度岭脊，西北望，群峰如箭、如笏、如剪、如斧、如椎，……远望之有似小斧劈皴法。……逾岭得寺，有瀑布挂两崖间，此第五洩也。崖皴为‘刮铁间折带’，荆浩与刘松年合矣。……凡宋代中之李成、刘松年、王晋卿、李晞古、燕文贵，无不取其式而为法。……”

贺天健在他游记中的这段叙述，说明古代大画家的皴斫技法乃来自大自然实景，绝非杜撰，贺曾在镇江北固山上看雨中的东西南三面山态，深感除了米芾的落茄法（米点）外，没有

更好的表现形式了。

此外，贺天健还阐释了：(3)选取角度；(4)凝神领会；(5)审量面点关系；(6)构思成章等以虚带实地从几方面的艺术处理手法，来叙述他“师法造化”的实践体会，都相当精辟，发人思悟，不赘述了。但我还得说一段贺天健亲口对我讲的有关中国山水画的写生方法：人们通常认为中国山水画的写生方法只是采用鸟瞰法(居高俯视)，实则不然，若只有此法，就难得体势，画出来象地图，瘫在纸上立不起来，中国山水画的传统构图法，是俯视、平视、仰视结合起来，流动地观看山景，看全貌也看局部，既远眺，也近看，山上、山下、山前、山后、山左、山右都看，不受焦点透视束缚，自然跳出鸟瞰法的局限，经过主观的合理想象，进行艺术构思，然后动笔画出了“画中山”，这是要苦心经营的，做到“闭门造车，开门合辙”的艺术要求，这乃是中国画“师事造化，物为我用”的传统诀窍。

(三) 关于自行创稿问题

贺认为创稿是一件不容易的事，要放上“自行”两字，它要有作者本人多方面的积累和储藏，而后才能“胸有成竹”、“胸有丘壑”，达到“造化在手”，左右逢源，画出不落窠臼，出奇制胜的佳作来。贺说，构图之前有一段艰苦的构思过程，内中包括从“迁想”到“妙得”的两层进程，这里董其昌说的“读万卷书，行万里路”决不可缺一，“读万卷书”是得间接经验，“行万里路”是得直接经验，一定要在两方面做十足的功夫。研究构图还包括章式、布局、结构。认为对景写生也不过是一种临摹，算不得创稿，创稿不仅要摆脱前人的旧稿，还要能摆脱对景的描绘，才能溶千岩万壑于胸中，移动山岳，指拔烟云，创制出奇妙的山水画来，所以必须是“自行”的。“江山如画”，正因为画的要求须比真山真水更美。

(四) 关于如何欣赏、品评山水画

贺说：山水风景是一种自然美，人人喜爱，经过画家概括提炼成为艺术美。中国的山水画讲究“品”，人贵立品，画也贵立品。画有五种品：山林气、庙堂气、书卷气、市井气、江湖气。庙堂气的画，堂皇雋丽，宜悬挂在大厅会堂，书卷气、山林气的画，适宜张挂在书房，市井气、江湖气的画，讲究表面好看，格调不高，旧社会的暴发户，多半爱买这种画。市井气的画还有甜俗味道，叫做蹙黑派。这是古人评议山水画的一种品评原则，在今天未必全适用，但多少还有参考价值。

中国山水画最重皴斫，通常叫“皴法”，虽然也有没骨法的画法，但多半山水画是有皴笔的，丢了山水画中的皴笔，等于不要了“骨法用笔”，不要了中国式的山水画，有人想舍弃山水画中的皴法，去乞借西画技法中光的明暗处理来解决画面上的立体感和质感，这就丢了中国画中的笔墨，根本谈不上中国画的富于民族形式的艺术美了。画中能具有高超的笔墨技法是不容易的，功夫不到，运笔落墨就会出现呆、板、滞、结、弱、飘、痴、懈等疵病，画中没有这些疵病，才会出现姿致、韵致，出现山水画中的艺术美——英俊、雄壮、宏阔、潇洒、柔和、妩媚等等。姿致是静的，韵致是动的，相辅相成，矛盾统一，产生节奏感，就具有艺术上的感染力了。

一幅作品，如果一看就觉得好，未必是佳作。唐代的阎立本，到荆州时，得睹南朝梁张

僧繇的画，第一次看，觉得没有什么好，盛名之下，不过尔尔。第二次再去看，感到好了，直到第三次再去看，才看出张僧繇的画确有过人之处，他十分赞叹，“十日不去，寝卧其下对之”。可见一张好画是要经得起看的。

（五）关于授徒的若干问题

中国山水画遗产十分丰富，浩如烟海，他主张按照朝代，择有生机、有发展的流派，顺序地介绍唐、五代、宋、元、明、清各代山水画大师们的山石画法和树法，每次当场作山石的勾、勒、皴、擦、点、染的技法示范稿一张，要徒弟照样临摹三张以上，下次上课带去。他边画边讲，叙述某一大师风格技巧上的来龙去脉，反复阐明画理：画无定法，不可套死公式，“良工善得丹青理”，元画和宋画不同，画理也是发展的。学习古人，不是要求形似于古人，乃求神合于古人，他主张“从死里活出来，从板里动出来”。他认为打“基本功”无非两点：一是师造化，二是师古人，他说“师造化”是源，“师古人”是“流”。他说“临摹”顺序大体可分：对稿面临、掩本背临、隔时默临三种，尔后可在意思上“遗其格而取其意”，在神情上“遗其质而取其神”。

贺天健在授徒教学上有丰富经验，留下不少课徒画稿，有待我们整理研究，使之流传。

*

*

*

记得远在一九六一年三月四日，我在贺家谈艺，贺老说过以下的话：“在这样伟大的时代里，我们画家应该把画出新时代风格的画，当作自己的职责。……几年来，国画家们画了不少反映现实的画，肯定是对的、好的，一时还欠纯熟不要紧，多深入生活、多探索、多写生、多创作，新时代的国画新风格就会出来。”这些话，声犹在耳，可一瞬快二十年了，贺天健老画师离开人间也快三年了，我们的画坛，受林彪、“四人帮”摧残达十年之久，就以中国画来说，现在要恢复、要提高、要发展，是相当艰辛的，追怀前贤，能无感慨，当急起直追，努力攀登新高峰。

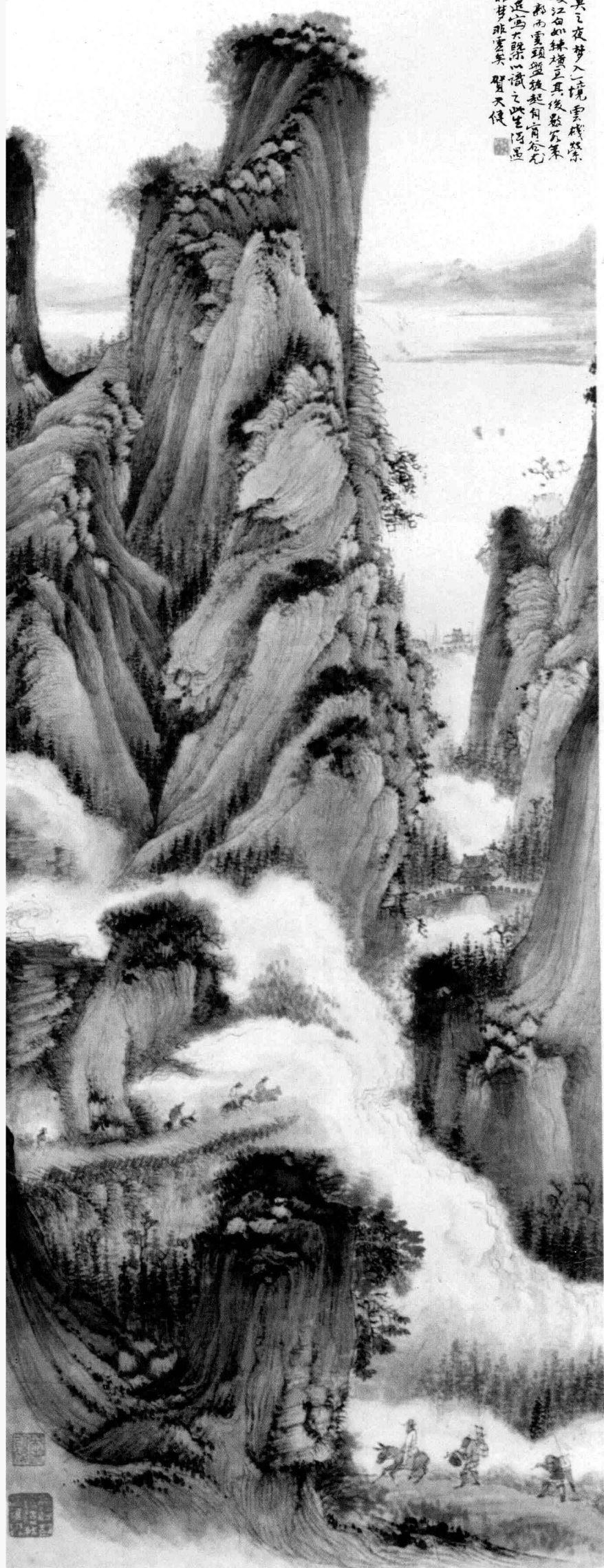
邵海平

一九八〇年七月一日

亂髮披麻志易窺古人魂魄寄於茲而今畫道成何說筆墨誰作後
知能庚午夏離暑間雲並錄舊作補然天健吟於海之



已巳年秋
賀天清作







四 空谷佳人 1935 年