

现代名家翰墨

陈鹤

丛书

谢稚柳

Xie Zhiliu

徐建融 著

西泠印社出版社



现代名家翰墨鉴藏丛书

卷十六

谢稚柳

徐建融 编著

西泠印社出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

谢稚柳 / 徐建融著. — 杭州: 西泠印社出版社,
2005.5

(现代名家翰墨鉴藏丛书; 16)

ISBN 7-80517-902-6

I. 谢... II. 徐... III. ①谢稚柳—中国画—艺术
评论②中国画—收藏—中国 IV. ①J212.05 ②G894

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 049785 号

现代名家翰墨鉴藏丛书 (卷十六) · 谢稚柳

丛书策划 林宏伟
责任编辑 刘远山
封面设计 项瑞华
责任出版 李 兵
出版发行 西泠印社出版社 (杭州市马坡巷 39 号 310009)
印 刷 杭州杭新印务有限公司
制 版 杭州美虹电脑设计有限公司
经 销 新华书店
开 本 680 × 920 1:16
印 张 11.25
版 次 2005 年 6 月第 1 版 2005 年 6 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 7-80517-902-6 J·903
定 价 38.00 元

版权所有·侵权必究

(如有印装错误, 请与本社发行部联系调换)

根据谢稚柳的传统观,中国画的传统,
是应该而且能够被作为普遍性而推广的,
是“画以画传”、“人以画传”的唐宋画家画传统,
即所谓“传统的先进典范”;而“画以人传”的明清文人画传统,
尤其是野逸派传统,则应看作是特殊的一脉,
从精神上汲取它们的内涵和形式。

然而,根据长期的实践体会,谢稚柳固然赞同文人画野逸派的创意,
但自始至终坚持认为,中国画作为绘画,应该是写实的。
这就需要画家以生活为创作的唯一源泉,“外师造化,中得心源”,
需要画家具备坚实的形象塑造的基本功,
包括形象本身的形神兼备、物我交融,
以及配合形象塑造的笔墨的精妙生动。

谢稚柳的绘画,在“画”的本身注重“画之本法”,
形神兼备、物我交融的形象塑造,源于生活又高于生活,
精严生动、妙到秋毫的笔墨抒写,
配合了形象的刻画又有其自身的美感;
在“画”之外的“人”的方面,
书法、诗文、鉴定、画史研究,无不有卓然的成就彪炳于世。
尤其是他在鉴定方面的贡献,可以说是迈绝古今;
他在画史研究方面的贡献,揭示了“传统先进典范”的正脉,
正本清源、中流砥柱,力挽狂澜。

这是一部

现代书画鉴藏的实用工具书。

也是一套

汇集现代名家大师的

学术研究丛书。

她是介绍现代名家大师

的小百科全书；

而对于每位读者来说，

她又是一套较为全面的

了解现代名家绘画艺术的好书。

顾问

启 功 陈佩秋 程十发

钟银兰 杨臣彬

编委会（按姓氏笔画排序）

叶 子 江 吟 肖 平

林宏伟 侯 辉 徐建融

主编

叶 子 江 吟

前言

中国书画的鉴定与收藏,不但伴随着中国书画发展的历史而发展,而且历代的书画鉴藏又促进了画论的研究与发展,由此又导致了书画风格和流派的形成与发展,从而规范了艺术家们个性品格的形成与确定,从中可见书画鉴藏的重要作用和历史价值。翻开中国书画发展史,展阅历代有关绘画与书法的诸多理论专著,内中不少的论述其实是有关书画鉴藏内容的,并业已形成一种专门的学问——中国书画鉴定学。而对这一学科的建设,古人已做了大量的工作,取得了非凡的成就。这一方面表现在皇家内府著录书籍的问世,另一方面则是私家个人著录专辑的大量涌现。拿内府著录书籍来说,最为著名的莫过于宋代徽宗时的《宣和书谱》和《宣和画谱》,再一便是清代康熙时的《佩文斋书画谱》和乾隆时的《秘殿珠林》及《石渠宝笈》了。而就私家的著录书籍而言,从南北朝时虞龢的《论书表》、谢赫的《古画品录》,到唐代朱景玄的《唐朝名画录》、张彦远的《历代名画记》和裴孝源的《贞观公私画录》,又从宋代米芾的《书史》、《画史》,邓椿的《画继》,再到元代周密的《云烟过眼录》和汤垕的《画鉴》,以及明代朱存理的《珊瑚木难》、都穆的《寓意编》、文嘉的《钤山堂书画论》、赵琦美的《铁网珊瑚》、张丑的《清河书画舫》、詹景凤的《东图玄览编》等,直至清代安岐的《墨缘汇观》、高士奇的《江村消夏录》、顾复的《平生壮观》、吴昇的《大观录》、吴其贞的《书画记》、吴荣光的《辛丑销夏记》,以及陆心源的《穰梨馆过眼录》和顾文彬的《过云楼书画记》等等。这些著录专著的流传问世,不但大大丰富了中国书画理论的研究与发展,而且为人们学习、研究、收藏历代中国法书名画提供了重要的参考价值,从中透露出古人超凡的睿智卓识与胆略才华。

现代书画的鉴藏历史与古代相比,收藏家、鉴定家为数也不少,然于理论的建树却似乎不及古人。就官方来看,目前最有影响的,便是新中国成立后,由文化部文物局组成的中国书画鉴定组,在对国内存世的古代书画经过全面而系统的考查鉴别后,最后编辑出版了大型图册《中国古代书画图目》和《中国古代书画目录》。而就私家来说,重要的著录

书籍却不多见。就连张伯驹、吴湖帆、张大千、叶恭绰、徐森玉等大藏家也未有专门的著录书籍问世，更不要说一般的收藏家了。不过，著名收藏鉴定家张珩先生倒是有一本小册子《怎样鉴定书画》留传了下来。这本看似不太起眼的、仅两万字的小册子，却从理论和实践上，首次提出了中国书画鉴定的方法——主要依据和辅助依据，这不但为人们鉴别书画的真伪提供了一个正确的方法，而且为我国书画鉴定学的创立开了先河，其价值与功绩似乎超过了古人。此后的许多鉴定类图籍，大致都脱离不了这一范围与框架。

近年来，随着书画艺术品市场的日渐升温，赝品也大量增多，与此同时，书画鉴定类的著述图籍也不断问世。这内中不乏有真知灼见的，但也有外行充内行的，更有貌似专家然却滥竽充数的，甚至还有像明代张泰阶和清代杜瑞联所撰的《宝绘录》和《古芬书画记》那样，专做伪著录的。然不管如何，有一点是清楚的，这些鉴定类的著述，大都仅局限于古代的书画作品范围，而于现代书画的鉴定基本尚未涉及。

《现代名家翰墨鉴藏丛书》便是顺应时代的发展而产生的。因为随着中国艺术品市场的不断发展，古代书画作品存世量的减少，现代名家书画已成为人们投资收藏的热点。也正是基于这一点，投资者、收藏家们更是急切企盼着有这类的鉴藏专著问世，以正确指导人们的投资和收藏。西泠印社出版社慧眼独具，投入了大量的人力与财力，精心策划出版了这套丛书，这无疑是填补了国内有关现代绘画鉴藏类学术专著的空白。

本丛书选定中国现代绘画发展史上较有影响的若干艺术家，并以每位画家个案为中心，综合汇集而成的一套大型丛书。在具体的画家选定中，除了在现代绘画史上已有定论的吴昌硕、黄宾虹、齐白石、林风眠、张大千、潘天寿、傅抱石、徐悲鸿和吴湖帆等大师之外，还选定了在现代绘画史上具有较大影响的李可染、陆俨少、溥儒、于非闇、冯超然、贺天健和谢稚柳等名家。这些名家大师不但人格高迈，学问精深，技艺超众，而且在艺术市场都具有一定的影响力。

《现代名家翰墨鉴藏丛书》虽是围绕鉴定与度藏的内容开展论述，但为使本丛书具有史料性、学术性、权威性和可操作性，在具体的撰述中，除了对每位画家的各科作品的鉴定，作品真伪对比实例分析，画家作品市场现状和前景预测，画家书画作品拍卖价格等进行详尽的论述外，还对每位画家的生平经历、艺术的师承渊源、个性品貌及其艺术成就进行较为全面的分析论述，并附上每位画家的艺术年表、款识印鉴等详尽资料，使之成为具有相当学术价值、史料价值的工具类小百科全书。尤其鲜明的一点是，本丛书还扩大了图版的容量，增强真伪对比图目，且每幅图版附以精美的文字点评，力求突出阅读的视觉审美效果。

本丛书对每位撰稿者的选择也是一个难题。但选择的标准只有一个，即选择那些真懂艺术，熟悉画家，且能分辨真伪的行家里手。这些作者群中，既有美术院校的教授，也有博物馆、美术馆的研究员，还有美术出版系统的编辑，更有各大拍卖行的鉴定从业人员等。他们在各自繁忙的工作中，抽出了大量的精力和时间，为此付出了不小的代价。在此，笔者代表出版社和编委会向他们表示由衷的感谢。需要说明的是，鉴于中国书画真伪辨识之主观性、艰难性与复杂性，本丛书撰述之观点，选配之图版，仅系每位作者本人的学术研究之观点，只供读者在阅读学习时作参考。

最后，值此丛书即将出版之际，还诚恳希望专家、学者和广大读者提出批评指正。并期盼以后有机会，再陆续出版另外一些卓有成就的书画艺术家的专集，以进一步满足广大读者的需求。

叶 子

二〇〇四年十二月二十三日

于杭州苦竹斋

目 录

绪言 /1

一、谢稚柳的生平 /13

二、谢稚柳的艺术成就 /23

（一）书画鉴定 /23

（二）书画史研究 /30

（三）绘画艺术 /33

（四）书法艺术 /75

三、谢稚柳书画作品的鉴定 /79

（一）概述 /79

（二）人物画鉴定 /92

（三）花鸟画鉴定 /95

（四）山水画鉴定 /97

（五）书法作品鉴定 /99

四、谢稚柳作品真伪对比实例分析 /103

五、谢稚柳作品的市场现状和前景预测 /131

六、谢稚柳作品的拍卖行情 /145

七、谢稚柳艺术年表 /161

八、谢稚柳款识印鉴 /164

绪 言

谢稚柳的名字，是与中国画的传统联系在一起的。但是，什么是中国画的传统？对这一问题的认识，从明代隆万之后，便进入了一个误区；至20世纪，因多种主客观的原因，更扩大了这一误区。早在1930年，吴湖帆便曾在不公开的日记中震惊地指出，在一些并世的号称“传统”的大家中，对中国画传统的认识，竟有着惊人的无知和误读！1980年之后，在学术界所提出的以吴昌硕、齐白石、黄宾虹、潘天寿为“传统四大家”的口号，便是由一批“并未全面、深刻地研究、理解传统的传统”学者所提出来的。这一口号的实质，是以“吴、齐、黄、潘”所由来的明清文人画野逸派的徐渭、四僧、八怪为传统的唯一代表，至少是最优秀的代表。那么，唐宋的画家画，吴道子、张萱、李成、范宽、郭熙、王希孟、张择端、南宋四大家、武宗元、李公麟、黄筌、赵昌、崔白、李迪，还有敦煌的壁画、两宋的院画，算不算传统呢？以元四家、明四家、董其昌、清六家为代表的文人画正统派，算不算传统呢？

显然，以文人画，尤其是文人画野逸派为传统的唯一代表，是对于博大精深的中国画传统的非常片面的认识。而正是基于这样片面的认识，便把唐宋画家画传统贬作了再现的、落后的艺术，把文人画正统派传统贬作了保守的艺术，二者同时又都是封建性的艺术；而文人画野逸派传统则被认为是唯一的、表现的、先进的、创新的，而且是人民性、民主性的艺术。所以，我们今天要想继承传统、弘扬传统，就只能继承、弘扬文人画野逸派的传统。

然而，谢稚柳并不是如此片面地、简单化地认识传统。他是通过对包括明清文人画野逸派在内的整个中国绘画史的全面、深刻的研究来认识传统，并明确指出了在今天的时代背景下继承、弘扬传统的方向。他明确地反复指出，晋唐宋的绘画及其所代表的画家画传统，是中国绘画史上浩瀚的“江海”，是“传统的先进典范”，元代时则开始走下



图1 山鹧鸪雀图轴 黄居采 北宋

绢本设色 97 × 53.6厘米

台北故宫博物院藏

绘画性绘画的传统，以笔墨服从于形象的塑造，所以强调“画之本法”。

坡路，至明清的文人画（包括正统派和野逸派）则萎缩成了“池沼的一角”，“萎靡地拖延了五六百年”，尽管有石涛、八大等成就辉映千古，但从整体上看，却是“如水流花谢，春事都休”。

谢氏之所以会有如此的传统观，主要有如下几点原因：

一、绘画之所以为绘画而区别于其他艺术形式，在于它的绘画性也即平面上的造型性，所以，形象造型是第一位的大前提，笔墨是服从并服务于形象塑造的小前提。这就要求画家“外师造化，中得心源”，以生活作为艺术创造的唯一源泉。而明清的文人画则把这种关系倒转了过来。如董其昌所说：

图2 双喜图轴 崔白 北宋

绢本设色 193.7×103.4厘米

台北故宫博物院藏

绘画性绘画的传统，以笔墨服从于形象的塑造，所以强调“画之本法”。

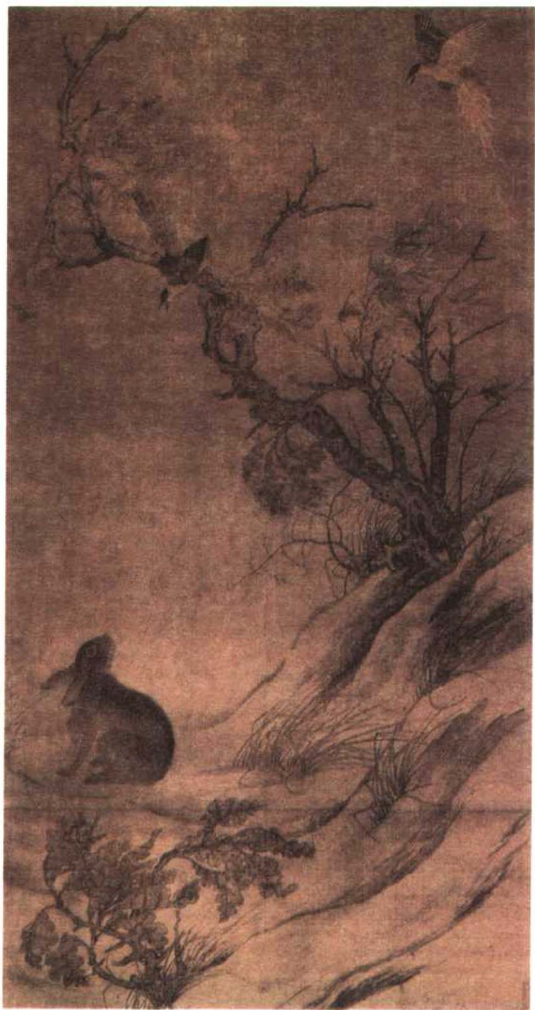




图3 兰竹图轴 郑燮 清

纸本水墨 180 × 105 厘米

上海人民美术出版社旧藏

书法性绘画的传统,以形象服从于笔墨的抒写,所以强调“画外功夫”。

“以径之奇怪论，画不如山水；以笔墨之精妙论，则山水决不如画。”笔墨成了第一位的大前提，形象则成了服从并服务于笔墨抒写的小前提。从此，艺术也就疏远了与生活之源的关系。源泉枯竭，流布自然不可能广远。

二、绘画之所以为绘画，其训练的标准和评价的标准，就应该有其自身的原则，即古人所谓的“画之本法”。绘画即使汲取姐妹艺术之长，即古人所谓的“画外功夫”，也只有在“画之本法”的基础上才有其意义。把“画外功夫”置于“画之本法”之上，甚至用以取代、否定“画之本法”，即使在特殊的情况下有其价值，也不可作为普遍性来推广。这，不仅因为如此的做法可能导致淡化，乃至取消绘画之所以为绘画的自身原则，而且因为这“画外功夫”的修养，对于大多数绘画圈子内的“画家”（行家）而不是“票友”（利家），是难以具备的。例如，作为中国画家最重要的“画外功夫”书法和诗文的修养，“书画同源”也好，“诗画一律”也好，与作为中国画家之所以是画家的最重要的“画之本法”即造型，二者的关系，自晋唐宋而元，由元而明清，由画家画而文人画，由文人画正统派而文人画野逸派，是决不可简单化地一刀切的。

三、以上是从理论上来分析。反映在实践中，唐宋的绘画，遵循了以“外师造化，中得心源”和“画之本法”为主的原则，所以，从一流的大师到众多二三流的名家乃至藉藉无名之辈，吴道子、李唐、李公麟、郭熙、黄筌、卢楞伽、张择端、王希孟、李迪、李嵩、佚名的莫高窟画工、两宋图画院众史，无不能画出优秀的作品，无非是优秀的程度有所不同，只有极少数才是画得较差的。而明清的绘画，尤其是野逸派的绘画，除徐渭、四僧等少数第一流的大师能画出优秀的作品，八怪等二三流的画家，其作品已经显得粗疏酸颓，大批“风靡画坛”的四五流画家，虽然同样是遵循了以“画外功夫”为主的原则，但由于事实上他们并未真正具备“画外功夫”，而仅仅是在表面上仿效着“画

外功夫”的画风，其创作是难以满足大雅的鉴赏心目的。

如上所述，唐宋画家画和明清文人画，尤其是野逸派，其实是代表了中国画的两种不同传统。前者强调的是中国画之所以作为“绘画”的专业要求，“画以画传”，如莫高窟和两宋画院的佚名画；“人以画传”，如吴道子、李唐、范宽、郭熙、张择端、王希孟。后者强调的是中国画之所以作为“中国”画的综合要求，“画以人传”，如徐渭、四僧、八怪。至于文人画正统派的传统，在形式上相对接近于画家画，而在精神内涵上则相对接近野逸派。因此，对于传统的认识，立足于专业性和非专业性，与立足于再现和表现，保守和创新，落后和先进，封建性和人民性，民主性，其结论会是如此的不同。

这样，根据谢稚柳的传统观，中国画的传统，是应该而且能够被作为普遍性而推广的，是“画以画传”、“人以画传”的唐宋画家画传统，即所谓“传统的先进典范”；而“画以人传”的明清文人画传统，尤其是野逸派传统，则应看作是特殊的一脉，从精神上汲取它们的内涵和形式。这一传统观，与张大千、吴湖帆、傅抱石等，大体上是相符合的。张大千就说：由晋唐宋元而明清的“一部中国绘画史，简直就是一部中华民族精神活力的衰退史”，“石涛的野逸”固然风神绝世，但不适宜大多数人去学习推广，唐宋的“画家画”才是值得学习推广的“正宗大路”。吴湖帆也说，石涛的画风，“后学者风靡从之，堕入魔道，不可问矣”。傅抱石则说：“吴昌硕风靡画坛，中国画荒谬绝伦！”他们既高度评价野逸派中个别大师的成就，又明确指出切切不可盲目推广他们的个别大师作风，正所谓“以我之不可，学柳下惠之可”，这标志着对于传统，包括野逸派传统的全面深刻的认识和对传统的真正弘扬。这样的认识不仅适合作为对历史的评价，同时还适合作为现实的借鉴。而根据学术界所众口一辞地认定并推广到了全社会认识的传统观，中国画的传统唯一并应该而且可能作普遍推广的，是“宁可画以人传，不可人以画

传”的明清文人画野逸派传统，而“画以画传”、“人以画传”的唐宋画家画传统，则是被排斥在传统之外的，至多被作为传统中不好的一脉。直到1990年，从专业的中国画名家到全社会的“中国画热”，从学术的研究到铺天盖地的“怎样画葡萄、小鸡、牵牛、牡丹”等等的中国画技法书，撇开了“三绝”、“四全”中的诗、书、印，而单学其中的画，或者口头上、理论上强调“三绝”、“四全”中的诗、书、画，而行动上、实践上只学其中的画，掀起了一股空前的继承、弘扬传统的热潮。其结果，越是加大弘扬传统的力度，却越是加快传统衰落的速度。尽管目前中国画“空前繁荣”，但大师级的中国画家在今天似乎还看不到苗子。归根到底，这与对传统的简单化、片面化的认识密切相关。人谓“根正苗红”，现传统之根既已不正，那么，传统的大师之苗又怎能绽红呢？

画家画传统观，不仅认可文人画传统观，同时也

图4 葫芦图轴 吴昌硕 清

纸本设色 120 × 44 厘米

上海人民美术出版社旧藏

书法性绘画的传统，以形象服从于笔墨的抒写，所以强调“画外功夫”。

