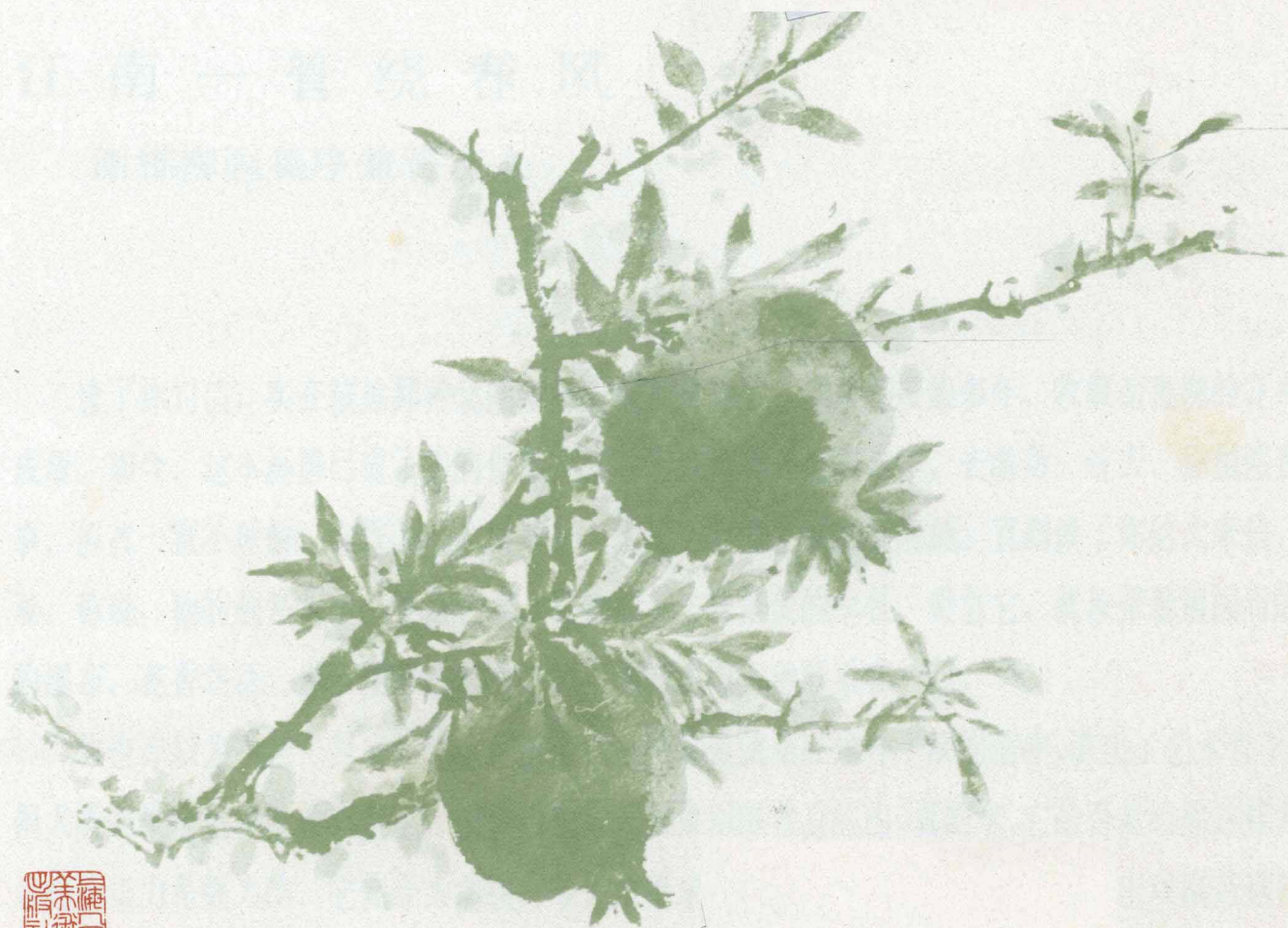


謝稚柳畫集



谢稚柳画集

谢稚柳画集

责任编辑：陈贞馥 装帧设计：陆全根

上海人民美术出版社出版

上海·长乐路672弄33号

新华书店上海发行所发行 上海市美术印刷厂印刷

开本 787×1092 1/8 印张 14.5 环衬 2

1981年4月第1版 1981年4月第1次印刷

印数：0.001—1,500

统一书号：8081·11916 定价：27 元



江南一管绕春风

谢稚柳画集序兼答友人

郑 重

读了你的信，实在被你那种爱画如命的精神打动了。你苦心搜集多年，收藏谢稚柳的花鸟、山水画，并装裱成册。如今，这本画册已成了你的伴侣，带着它到世界各地去讲学，去游历。过去，你虽然在信中几次提到这件事，但我一直不理解，你作为一个科学家，为什么会爱上谢稚柳的画。直到读了你这次来信，我才知道其中的奥秘。你说：他的画是写实，更是艺术，它给你带去的是美的享受，带着它，就象带着祖国青的山，绿的水，飞白的瀑布，花香鸟语。这一切都把你的心和祖国的山河大地联系在一起。

你也许以为这是一封平淡的信。但是你是否知道就是在这样平淡的信中，讲出了艺术哲学。艺术来源于生活，但人类的生活更不能没有艺术。请你想想看，如果面临着真的山，真的水，它是否能给你这样大的感染力量呢？艺术的感染力是强大的，它能令人向往，令人去追求和探索。一部史诗是这样，一出戏剧是这样，一篇小说是这样，一张现实的或历史的画卷，不也同样是如此吗？所以，我们对艺术的认识，不但要认识它能够熏陶人，感染人，打动人；而且更要研究它为什么能够产生这种力量，探讨形成这种艺术的内在规律。

要认识谢稚柳的艺术，那就让我们先从认识画家谢稚柳开始吧。

从历史上来看，一个艺术家的成长，往往和他童年时代的爱好是分不开的。江南名城之一的常州，是一个画家辈出的地方。也许就是这个原因吧，在这个城市里，爱画、画画古已成风。这个风气和其他的风俗习惯一样，绵延不断地一代代流传下来。时俗一旦变成风气，就可以影响着许多人，更影响着童年的谢稚柳。他一边读书，一边学画，教画的老师就是那时故宫博物院印刷出版的画册。严格地说那时不能算画画，用他自己的话来说，只不过是“东涂西抹”。学画的目的是什么呢？他常常给人天真的回答：“好玩。”一个人处在孩提时代，想干一件事的确是谈不上什么目的的，那仅仅不过是觉得“好玩”罢了。

就这样，他过了十七年“东涂西抹”的岁月，到十九岁的时候，一个偶然机会，他看到明代陈老莲的一张梅花真迹。那种高古奇特的艺术风格，打动了他那爱画的心灵。更使他感到惊奇的是在梅花的老根旁，为什么会有三枝老枝破土而出？正如他的诗所写的那样：“春红夏绿遣情多，欲剪烟花奈若何。忽漫赏心奇僻调，少时弄笔出章侯。”从此，他结束了东涂西抹的生活，爱上了陈老莲，走上了陈老莲的艺术道路。他领会陈老莲作品的精神，吸收了陈老莲的表现技法，在当时那种以大笔粗放为美的浪潮中，他保持了工笔细写的风韵。就连他的书法也都是带着陈老莲的秀逸。

这已经是五十年前的事了。五十年后的今天，他的画风变了。在他的作品中不大能找到陈老莲的遗风了。唯独在画梅的时候，还保留一点陈老莲的影子。你看，展现在这本画册中的《梅枝雪羽》、《红梅》、《苔枝缀玉》三帧梅花，那淡而粗的树干，浓而密的分枝，还有一点陈老莲的遗意外，古雅的构思，苍劲的笔调，充满运动和节奏

感的线条，都有着他自己鲜明的个性，表现出耐人寻味沉着含蓄的艺术效果。难怪连他自己也说：“陈老莲的东西都忘光了，再也画不出那样的画，写不出那样的字了。”也许你会觉得奇怪，象他这样很讲究艺术传统的人，居然把自己的师承都忘了，那不是“数典忘祖”吗？中华民族是讲气节的，最恨那些民族背叛者。但是，在艺术传统上，中华民族对她的后代又是很大方的，希望后代能在前人的基础上继承、发展、创新。因为只有这样才能得到生存，中华民族的传统艺术才能有前途和希望。如果我们的艺术都是步着古人的后尘，一成不变地在那里依样画葫芦，其结果只能是僵化、颓败，最后走向灭亡。谢稚柳胆敢忘记陈老莲，也就是对自己过去的艺术一次否定。这就是一个艺术家的勇气。因为在忘却旧的过程中，逐步走上了新的道路。

谢稚柳向陈老莲的挑战，不是自今天始，而是在二十七岁的时候，他寓居雾都重庆，开始研究了中国绘画艺术发展史，鉴赏着各种流派，他发现今人的山水多推崇清代石涛、四王，花卉多宗八大、恽寿平；而这些清代的大手笔又都崇向明代的沈、文、仇、唐；明代诸家又宗法宋元。这种逐代上溯的历史现象引起他的深思，陈老莲可以从宋元入手学起，自己为什么不可跳过明、清诸代，直抵宋元呢？宋代以下，画家多崇宋代，而把它看得是一座高不可攀的高峰，这是有历史因缘的。中国绘画起创之初，人物、山水、花卉混为一体，发展到唐代成为高峰。自王维创作山水，离人物画而独立成科，在绘画领域中别开生面，历经晚唐、五代到宋，人物、山水、花鸟都自成体系，对峙于画坛之上，使中国绘画艺术发展到完美成熟时期，形成了自唐以来的新的高峰。谢稚柳这一新的发现，就使他沿着陈老莲的足迹，追溯到北宋画坛，开始了新的探索。

经过一番艰苦的历程，他终于找到了燕文贵、范宽，找到了董源和巨然。“江山目染得奇兵”，这一切都使他在现实生活中，进入了新的艺术天地，开拓新的领域，那银钩绝艳之笔，不但在清代看不到，就是在元、明时期也是很难看到的啊！他象一个有着健康、顽强胃口的饿汉，来到丰美的筵席上，如痴如迷、如醉如狂地吞食着。但他没有因为饥不择食而得了消化不良的胃病，经过他的咀嚼，一切都消化了，该吸收的他吸收了，该排斥的他排斥了。他的艺术生命得到充实，在健康地向前发展着。

在绘画史上，有不少宗尚宋元的画家，虽然吸收了北宋山水的叠嶂层峦，布局严密稳重，风貌古雅，但却失之为繁杂无章，缺少韵味；有的追求南宋、元代的疏旷逸远，具有墨韵淋漓之妙，但是逸笔草草，玩弄墨趣而走向缥缈轻浮的歧路。而谢稚柳的山水取宋元之所长，去其所短，有选择地吸收了董源和巨然的布局、章法、气度及某些满纸烟云的墨韵，把色彩水墨冶为一炉，用灵活变化的方式，使色彩虽然浓重，却又清润挺秀，风韵动人。和他的花卉一样，既从古中来，又不泥古不变，充满生活气息；既是自造新腔，又笔笔有据而不超越法度；既擅重山大岭，又可淡墨平远。

对一个探索心非常强烈的艺术家，怎能安于那种“痴绝雾城年少客，寻常晓月误帘钩”的生活呢？他不满足低徊于宋元楮素之间，不满足于半幅盈尺、一山一水的咨嗟欣赏。他要溯流而上，对中国绘画艺术探本求源。于是，他就整理行装，离开雾都重庆，飞越秦岭，西渡流沙，来到“黄河远上白云间”的塞外，到敦煌研究壁画去了。

一到那里，他就被那圣洁的佛地景色打动了。三危山下，莫高窟金碧辉煌，诸佛都在拱手打坐，好象在迎接这位艺术家的到来。他用艺术家的智慧和敏锐的眼睛观察这里的一切：从殷商的青铜器、玉器上的花纹，战国的漆画，汉代的石刻和砖画，这一切的艺术风格和流派，在莫高窟北魏到盛唐的壁画中，都找到了它们的继承系统和演变之迹；从北魏到唐，中间经过四十年的隋代，轻轻地结束了魏的矫诞夸张的格调，导引了唐代的气度雍容、中和真实的画风；从唐武德到天宝之间，那一系列的壁画，就象带露的花朵一样展现在谢稚柳的眼前，使他清楚地看到盛唐绘画艺术从含苞到盛放，有一日千里之势，发展快极了，初唐图画《秦府十八学士》的阎立本，在画坛上的领导作用，明显地影响着敦煌壁画。但是，他也感到遗憾，在大同殿壁一日间写嘉陵江三百余里山水的吴道子，那种“吴带当风”的气派，为什么在这里找不到一点痕迹？

这一切他都看到了，都认真地研究了，眼界开阔了。这使他感到平时所见的前代绘画，只不过是其中的一角而已，和敦煌的艺术相比，真是太渺小了。一年的敦煌生活，绚丽高华的千壁丹青，把谢稚柳的宗向五代、北宋的艺术思想与艺术风格，和中国绘画发展的历史衔接起来了，引导他的绘画艺术从池沼奔向江海，向博大精深发展。

现在，我们认识了谢稚柳经过长途跋涉，攀登了隋唐、宋元及明代的三座艺术高峰，在那里逗留、浏览，寻其规律，探其精微，别其真伪，从中吸取了营养，这就是他的绘画艺术的来龙去脉。

隋唐、宋元和明清，是我国绘画发展史上三个明显的历史阶段。考查这些时期的社会历史，就可以非常明显地看出每个时期的历史风貌都面目分明的通过绘画艺术表现出来，艺术的发展和社会的发展，这两者又完全相符。艺术必然表现生活，绘画也不例外，画家的才能、嗜好与艺术风格，与那个时代的社会风貌、群众的生活习惯与思想感情同时在变化，而且是朝着同一方向在变化。有人把这种变化和地质发生变化一样，地质每发生一次突变，必然会有新的动植物出现。社会和时代精神发生一次变化，必然会有新的、代表那个时代理想的艺术出现。我们中华民族的艺术，集中了东方艺术的典型，那泥土与气候环境，孕育着一种独特的艺术风格，产生了独特的表现方法，那就是用中国的笔，中国的墨，中国的纸和中国的砚池，表现出中国的绘画艺术——中国画。现在，我们要进一步研究谢稚柳生活这样的土壤、气候环境中，受着社会主义这个时代精神的陶冶，开出了什么样的艺术之花，也就是他给我们带来了什么样的富有生命的艺术，什么样的意境，什么样的色彩，把这一切归结起来，就是要研究他那艺术美的本质。

艺术的价值在于生命。人们对艺术的要求不只是形式的完美，而且要能够传神，把客观事物内在的精神实质表现出来，赋予艺术以新的生命。这是中国绘画艺术传统的精髓。谢赫六法论的“气韵生动”，顾恺之的“迁想妙得”，荆浩的“搜妙创真”，苏轼的“形神兼备”等说法，都是主张要用形象思维的方法来进行艺术创作，要求艺术要有生命。没有生命的绘画，就不能打动人的心弦，不能引起人们的共鸣，那就不能成为艺术，只不过是教科书上的标本罢了。标本的功能是增加人们的知识，这是标本的独特作用，但它没有感染力，是一种无生命的东西。

谢稚柳是怎样赋予他的艺术以生命的呢？请打开画册，看看选在这里的六幅荷花吧。荷花，人们早已就赞誉

它有“处污泥而不染”的情操，又久已成为诗人爱吟咏、画家爱描绘的对象，在我国绘画史上有不少高手为荷花留下了千姿百态的情影。但是在同一本画册里，连续见到同一画家的六幅荷花，对画家来说需要有怎样的勇气与自信，对赏玩者来说每幅荷花又调动了多少欣赏情趣，才能多看而不厌？谢稚柳的荷花就是具有这种感人的力量。你看画家对荷叶的描绘，采用浓淡水墨为基础，杂以青绿色彩，达到水墨交融的艺术效果；用粗笔大写，尽情夸张，使荷叶变其形而保持情态；而对荷花的花瓣则用工笔细写，刻意求精，显示了花的娇态，粗细浓淡的对比鲜明了，个性强烈了。

那《朝霞艳锦》中的一朵粉红荷花，亭亭玉立在墨彩交融的荷叶之中；那《白莲》又带着几分羞怯，躲在荷叶下好象在窃窃私语；《荷净纳凉时》中的荷花与大石头争雄，形成了刚柔相济的格调；《莲塘清趣》中花与鸟怡然自得；《红莲》则象一群采莲少女，在荷叶掩映中弄水嘻笑，宛如姜白石的词句：“闹红一舸，记来时，尝与鸳鸯为侣”的情境，在这热烈的场面中又都没有离开那清静、潇洒、高雅的风姿。这一幅幅荷花，有的象在那里吟咏“绿肥红瘦”的李清照，有的象在翠枕庵蒲团上打坐的妙玉，有的象“抱琴弹向月明中”的陈妙常，有的则象在游行队伍中的林道静了。清静、潇洒是她们共有的素质，只是在不同的环境中表现出不同的性格罢了。

艺术家和他的艺术，就象母亲和儿子一样，儿子是母亲用血肉和奶汁哺育而成，母亲对儿子有着深沉的母爱。艺术呢？应该是从艺术家的灵魂中创造出来的。唯物主义者是不相信灵魂之说的，这里所说的灵魂只不过是艺术家的思想、感情和内心世界，艺术家应该把这一切都交给自己的艺术。一个艺术家如果不爱自己的艺术，在创作中没有一股激情，他的艺术也就没有生命。屈原写《离骚》，司马迁写《史记》，是从“灵魂”中出来的；李白的“斗酒诗百篇”，杜甫的“语不惊人死不休”，是用他们的心血浇灌出来的；柳宗元的《永州八记》，苏轼的《赤壁赋》，看上去很悠闲，而实际上是发自内心的呼喊。

诗文是这样，绘画不同样是如此吗？顾恺之出于对佛的虔诚才画云台山；吴道子受蜀地烟水云山的感染，写嘉陵江于大同殿壁；王晋卿被贬江乡而作《渔村小雪图》，这一切虽然都是历史陈迹了，但它们都凝结着作者们的心血，虽时经千古，历尽沧桑，但艺术生命仍然闪烁着光彩，绵绵不息地流传着。谢稚柳在艺术创作中，同样是把自己的心交给艺术。在“四人帮”覆灭的前夕，他用豪放大写的笔作“山雨欲来风满楼”寓意深刻的山水。周恩来总理逝世时，他一边揩着泪水，一边挥毫壮祖国山河大地之雄，题写着“山高高兮水流长，江河大地飞骨香”的诗于画上，泪墨交织，寄托着对周总理的哀思。在新长征开始的时候，他用重彩笔作山水、花卉，以颂祖国春回大地。这样，画家笔下的山水、花鸟不再是生活的点缀，也不是纯粹的笔情墨趣，而是有血有肉的生命，活生生的体现了时代精神，它安慰了死者，激励今人奔向未来，令后人不会忘记对他们已成过去的今天。

中国绘画以得其意境而见长，艺术的生命常常是通过意境体现出来的。有人干脆说意境是绘画艺术的生命。宋代书画大家苏轼提出“诗中有画”、“画中有诗”的艺术理论，就是提倡诗画都要追求一种美妙的意境。艺术总是从生活中提取形象，而形象又总是有限的和偶然的。如何使“有限”之中蕴藏着更多的“无限”，“偶然”中体现出更多的“必然”，这就需要艺术家们经过“由表及里”“去伪存真”的工作，使艺术具有画外音，景外意，这样就能用很

少的东西表现出很多的东西，很有限的形象表现出广阔的内容。这样的艺术就达到了无限的境界，绘画也就有了生命，主题思想突出了。作者在山水中好写瀑布鸣泉，常常能使山水出新颖的意境。《深山急湍》立意在“深山”，急湍的泉水不是暴露无遗，而在万山丛中一股急流夺石而出，用浓重的焦墨写山势之重，从而显示出急湍的力量；《山涧急湍》立意在“山涧”，虽然同样写泉水之急湍，画面上山势淡远，涧边可见，涧水流动之势，卷起一阵阵浪花；《千峰竞秀》则写层叠高耸的山峰，两股瀑布从峰巅夺峰而下，大有“飞流直下三千丈”的意境；《山阁泉声》则是写瀑布于阁下，告诉观赏者这股瀑布经过人工改造而被利用了。这种同一内容的题材，在作者的笔下能表现出多样化的意境来，正说明画家在构思布局上是颇费匠心的，做到了有限中得无限，尺幅之中得千里之势。

最使人不能忘怀的是那幅《竹禽图》，意境含蓄而深刻。画家用淡绿挥扫，写晴竹数枝，笔笔有生意，面面得自然，一切都使人感到静极了。不仅如此，作者还用“东原雨散长烟芜，春水无涟静北湖，漠漠晴晖风竹定，穿林鸟语落珍珠”的诗句，来加深扩大这种一切寂静而只闻鸟声的艺术境界，具有一种耐人寻味的沉着、洗练、含蓄的艺术效果，充分体现了作者追求内在含蓄美的美学思想。在画史上有不少画家用在画上题诗的办法，来扩大、加深画的意境。但是，如果画的本身没有诗意，即使是再好的诗，画的意境还是出不来的。画的意境贵在含蓄，就象话剧中有时用沉默来刻画人物的内心世界，可以产生很大的艺术力量。一张画如果是一览无余，明明了了，那里还有意境可言呢？所以，明代唐志契论画山水，曾谈到画的境界要“藏”，他说：“露而不藏，便浅薄；藏而不善藏，亦易尽矣。”作者对画的意境不但做到了“能藏”，而且做到了“善藏”，可谓“能”“善”兼得。

意境是画家的艺术思想和艺术风格的具体的体现，它不是无源之水，就在生活之中。意境的雅俗、高低，是由画家对生活的观察、理解的深浅和厚薄决定的。作者的生活兴趣是广泛的，生活的积累是深厚的。蜀山秦岭，渤海苍涛，皖山云路，粤江秀水，塞外长风大漠，都留下了他的足迹。丰美的大自然生活，充实营养着他的艺术生命，丰富升华他的艺术境界。《红莲湾》是作者一九六二年塞外之行的写生之作，但为什么描绘的是江南山水境界呢？从这幅画的题语中，我们才知道画家对意境的体察是细腻入微的，他写道：“辛丑之秋，有内蒙古之行，过通辽，游莫力庙湖，时红莲盛开，紫燕群飞，不知身在塞外也。”画家把握着这个意境的特性，而且被它陶醉了。同样描写塞外景象的《塞上马群》的画卷，却表现了“天低四野碧虚澄，碱草平铺翠似绫，极目平原向空阔，如云骏马气骁腾”的豪迈意境。这两幅画生动地说明，画家如果对生活没有深刻的观察与体验，对同样的塞外，是辨别不出这样不同的意境来的。

作者对山水画得积翠连绵，对花鸟表现得清思飘逸，这说明他对描写的对象是经过反复观察与体会所积累而成的。几十年的绘画生涯，连他自己也说不清楚画过多少幅梅花，应该说是驾轻就熟了。但是，在“四人帮”批“黑画”的风头上，他还兴致勃勃地到郊区去看梅花，徘徊树下，乐而忘返。他说：“游山观花，不只是看它的形态，更重要的是看它的神态，每看一次都会有新的眼界，得出新的体会。”正因为画家每次观察客观事物有新的眼界和体会，所以他的艺术境界就不断得到纯净和升华。自然界的优美情景，不是看了之后马上就能溶解的，更不可能

立刻在艺术中体现出来，形成一种艺术境界。它常常潜藏在那里，过了若干年之后，不知不觉地在艺术中产生效果。在这方面，作者记述了一段意味深长的体会。他有一首写黄山的诗：“天风吹袂鲫鱼背，迎客蓬莱不遇仙。千峰百嶂阅太古，触雾凌云已少年。”这首诗的题目很长：“近稍弄墨，不觉有黄山松涛意。忆予登此山，时年二十六，回首已近四十年矣。”这里所说的“黄山松涛意”，就是说他的艺术出现了新的境界，而这种感受却是四十年前的事了。看，艺术感受的潜在时间是多长啊。作者的这段体会说明了艺术境界不是纯客观的，而是经过艺术家对客观事物的浓缩、凝炼、概括和集中之后才产生的。这样产生的艺术境界才能更强烈、更精粹，更能加强独特的艺术效果。

要了解并爱好绘画，眼睛必须对色彩特别敏感。墨和颜色是中国画的重要物质基础，对于创造民族形式的艺术具有独特的作用。谢赫的六法论就提出“随类赋彩”，就是要根据不同的对象、不同的环境而灵活设色。作者的艺术所以能给人以强烈的印象和诱惑力，打动观赏者的心，这正与他能用一种纯洁的、清华的笔墨与色彩荡漾在画面上，那凝重清润的笔意，兼之流动的墨韵，呈现出激动而不是柔婉的情调。《滇茶山鹧》用工细的画笔，使嫣红的山茶花和浓绿的叶子产生了丰富的共鸣；叶面和叶背从明亮到阴暗，有不少层次，白脖、黑身、花尾的山鹧，设色用墨对比强烈而调和，形成优美抒情的画面。那《落墨牡丹》和“红霞万朵百重衣”的《拒霜图》，墨彩缤纷的叶子中烘托出五彩的牡丹和红艳的拒霜，画面是何等华丽，但画家能做到脱尽火气，艳而不俗。画册中有许多大青大绿重设色山水，表现出“重岭高低压几州”的沉重气势，但又能做到重而不板。这一切都表现出作者对墨彩运用的独特的才能和健康的审美情操。

眼睛和嘴一样贪馋，画家不但要有贪馋的眼睛，去审视、分辨大自然的色彩，而且要给观赏者的眼睛提供珍馐美味。作者为观赏者的眼睛制造“珍馐美味”的法宝是“落墨法”。“落墨法”为南唐画家徐熙所创造，作者是怎样继承与发展“落墨法”的呢？他曾经作过这样的记述：“当五季江南徐熙以落墨为花竹写生。所谓落墨，盖以墨为格，而副之以杂彩，其迹与色不相映隐。徐熙画迹久绝于世，予奇其所创，推此画理，斟酌去就，演为此体。易工整为放浪，而不离乎形象之中。且不独施之于花竹，兼推及于山水，思欲骋其奇气，以激扬江山之佳丽。”正如作者所说的一样，无论是荷叶或葡萄，不管是庭院中玲珑的假山或是大自然的崇山峻岭，都以落墨为格，在墨的基础上设以杂彩。在这种墨彩冶为一体的格调中，透明平静的河水，明亮开阔的草原，葱郁茂盛的林木，烟波浩渺中的水村，美丽丰富的田野，灿烂夺目的花朵，都带着浓郁酣畅的浪漫主义诗境。当他年近六十岁的时候，开始热心徐熙的落墨法，面壁十年，精心探研，他的画风由工笔细写转向豪放，色彩由明净单纯转向墨彩交融。从《拒霜沙鹭》到《拒霜秋禽》这两幅画上，我们可以看到作者画风转变的踪迹。如果在此之前，作者的画风写实性很强，现在则在写实的基础上带着一股浪漫主义风味了。“画图百派几星火，拨尽炉灰为眼前”，作者的这种统一的、谐调的浪漫主义风格，是对中国绘画艺术传统的继承和发展，在一定程度上体现了社会主义一代风貌。但是，作者还是在谦逊中带着几分俏皮地询问历史上的风流人物：“试问谨密归豪放，未委当时意得无。”

“诗不能尽，溢而为书，变而为画。”宋代文学家、书法家及画家苏轼这种诗书画统一为一体的理论，在谢稚柳的创作中得到了较充分的体现，使三者有机的结合起来。字卷《绘事十首》不但是作者对自己创作道路的小结，而且表现出他的诗和书法都有颇深造诣。作者的诗深受唐代李贺、李商隐的影响，用他自己的话来说，叫做“李贺诗中游过泳，义山诗中洗过澡。”他的旧体诗对仗工整，语句也是清新的，诗的意境象作者的画一样，是很耐人寻味的。由于本文的任务不是讨论他的诗，在这里就不作过多的论述了。

作者的字是随着画风的变化而改变的。过去，作者写的一手清秀流畅的陈老莲，这和他那个时期的画相为云蔚。当作者研究了落墨法，以放易工之后，他的书法也就想摆脱陈老莲，把黄庭坚和怀素的书风揉合在一起，创造新的风格。这个路子没有走下去，就转向唐代的张旭，在张旭的草书上花过一番心血。作者的行草有如鹰击高秋，回翔碧海；有如勒缰怒马，风姿奇丽；有如高山深林，郁结蟠藤。在笔势上，作者疾能驰，缓能疏，锋倾逆势，使人看了常有酒香破鼻，醉墨横溢的痛快。但是，作者的草书既无张旭的颠，又无怀素的狂，而是和他的画浑成一体，做到了“苦向前人求笔法”，但又是“更无毫发有遗情”，形成了作者自家的风貌。

艺术是无止境的，一个有作为的艺术家总是使自己的艺术，在变化中发展，在变化中创新。画家的可贵之处也就在这里，他不愿让自己的艺术静止在同一水平线上，而是在不断探索，正如作者自己所说的“则水击三千，六月一息”，使自己的艺术再来一次飞跃。这不只是作者个人的愿望，也是我们这个时代赋予画家的希望。最后让我们用作者的诗作为本文的结束吧：

深深柳密正莺啼，艳艳花浓照眼迷。

信美人间春一片，桺边思跃绝尘蹄。

一九七九年十月于上海

目 录

一 红叶山禽
二 罗 浮
三 富春山色
四 云外青峦
五 水村清远
六 苍峰深涧
七 危峰飞瀑
八 粤北山色
九 竹禽水石
一〇 荷塘鹤鸽
一一 丹 霞
一二 千峰竞秀
一三 莲塘清趣
一四 梨树双禽
一五 山静江澄
一六 千山浓绿
一七 水驿山程
一八 青山白云
一九 红 莲 湾
二〇 拒霜沙鹭
二一 梅枝雪羽
二二 竹 禽 图
二三 黄海松涛
二四 粤山晴雪
二五 滇茶山鹧

一九四八年
一九五八年
一九五二年
一九六一年
一九六三年
一九七〇年
一九六四年
一九五七年
一九六一年
一九六〇年
一九六三年
一九七二年
一九六〇年
一九六二年
一九六五年
一九六五年
一九六六年
一九七〇年
一九六二年
一九六二年
一九六三年
一九六四年
一九七三年
一九七六年
一九六五年

二六 葡 萄
二七 牡 丹
二八 山 茶
二九 修 竹 图
三〇 芭蕉栀子
三一 落墨拒霜
三二 山谷秋深
三三 雪 山
三四 深涧泉声
三五 秋山凝碧
三六 溪山深秀
三七 溪山高远
三八 连峰秀色
三九 远村秋至
四〇 霜后山村
四一 山阁泉声
四二 碧嶂飞泉
四三 塞上马群
四四 琼花春鸟
四五 白 莲
四六 水国夏凉
四七 秋后群峰
四八 水村云岭
四九 北 京 犬
五〇 松 鹰

一九七一年
一九七二年
一九七二年
一九七二年
一九七三年
一九七二年
一九七三年
一九七二年
一九七一年
一九七二年
一九七二年
一九七二年
一九七二年
一九七二年
一九七三年
一九七三年
一九七四年
一九七四年
一九七二年
一九七四年
一九七一年
一九七一年
一九七三年
一九七三年
一九七三年

五一 朝霞艳锦
五二 红 梅
五三 源清流洁图
五四 碧峰松雪
五五 松岭云深
五六 溪山秋碧
五七 山涧急湍
五八 夏雨乍霁
五九 群山积雪
六〇 山谷水村
六一 冬岭晴雪
六二 石榴秋鸟
六三 红 莲
六四 惊 涛
六五 云谷山村
六六 溪山清胜
六七 绝顶重楼
六八 荔 枝
六九 柳 鸦
七〇 峨嵋烟景
七一 柳溪夏绿
七二 春 山 图
七三 云谷松亭
七四 桑枝栖鸟

一九七二年
一九七四年
一九七六年
一九七四年
一九七四年
一九七三年
一九七三年
一九七四年
一九七四年
一九六一年
一九七四年
一九七二年
一九七四年
一九七四年
一九七五年
一九七五年
一九七六年
一九七四年
一九七六年
一九七三年
一九七四年
一九七四年
一九七八年
一九七三年

七五 拒 霜 图
七六 秋禽野果
七七 苍 松
七八 落墨牡丹
七九 乔木林亭
八〇 横江水阁
八一 树梢飞泉
八二 群峰竞爽
八三 深山清远
八四 云壑夺泉
八五 溪山落墨
八六 深山急湍
八七 峨嵋金顶
八八 秋林寒雀
八九 苔枝缀玉
九〇 荷净纳凉时
九一 霜枝栖鸟
九二 拒霜秋禽
九三 秋 艳
九四 五 松 图
九五 莺歌燕舞
九六 自画册题识
九七 绘事十首
九八 绘事十首释文

一九七四年
一九七四年
一九七六年
一九七四年
一九七五年
一九七七年
一九七七年
一九七六年
一九七七年
一九七五年
一九七八年
一九七七年
一九七八年
一九七五年
一九七八年
一九七八年
一九七九年
一九七八年
一九七八年
一九七七年
一九七七年





羅浮傳為三山而實則一山也其地之奇麗與眾不同浮山之上有三峰
自東海院以龍王殿為止浮山之下不可勝數其地之奇麗與眾不同
望方山今年廣州美術館屬白雲園因設浮山畫展在
日計元三年一月 謝為枏上海

三 富春山色



為富江南一片山蒼茫咫尺相眉應勝若君所畫平淡天真
三筆難盡富春山色因題 謝北柳回堤昔游已幸前事矣

四
云外青峦

