

陸
遜
少

全集

陸
蠡
少

图书在版编目 (CIP) 数据

陆俨少全集. 1, 绘画卷 / 郎绍君主编. —杭州: 浙江人民美术出版社, 2008.10

ISBN 978-7-5340-2530-3

I. 陆… II. 郎… III. ①陆俨少 (1909~1993) —全集
②中国画—作品集—中国—现代 IV. J222.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 138238 号

出品人: 奚天鹰

出版发行: 浙江人民美术出版社

地址: 杭州市体育场路三四七号 (邮编: 310006)

<http://mss.zjcd.com>

电话: (0571) 85176548

浙江人民美术出版社营销部

地址: 杭州市体育场路三四七号一九楼 (邮编: 310006)

电话: (0571) 85176089 传真: (0571) 85102160

制 版: 浙江新华图文制作有限公司

刷 印: 深圳雅昌彩色印刷有限公司

本 开: 787 × 1092 毫米 八开 四十二印张

数 册: 三〇〇〇册

次 次: 二〇〇八年十月第一版 二〇〇八年十月第一次印刷

价 价: 柒佰圆

定 版 印 开 印 制

《陆俨少全集》编辑委员会

顾问 梁平波 许江

编委会主任 林晓峰 钱巨炎 童健
副主任 张华胜 奚天鹰

策划 孙永 王雄伟

主编 郎绍君

执行主编 孙永
执行副主编 金光远 俞建华 陆亨

编委会成员
万青芳 车鹏飞 王漪 王冬龄 王健尔 王雄伟 孔仲起 卢辅圣
孙永 许江 池沙鸿 刘健 张伟民 张华胜 陈向迅 陈家泠
宋玉麟 沈明权 陆亨 陆亶 金光远 郎绍君 卓鹤君 姜宝林
俞建华 洪惠镇 茹峰 赵养正 徐一轩 奚天鹰 舒士俊 童中焘

(排名按姓氏笔画为序)

文字总监 俞建华
卷首语 舒士俊
责任编辑 王雄伟
释文 俞建华
文字校审 俞建华

编辑例言

一、《陆俨少全集》的作品主要征集于全国私人藏家的精品，同时酌收部分博物馆、艺术馆、宾馆、高等艺术院校和国家公共会馆所收藏的作品。

二、全集收录陆俨少绘画、书法作品一千五百余件。第一至第四卷为绘画，第五卷为书法，第六卷为主要著述、诗作和年谱。

三、作品以创作年代为序编排，无年款的作品按风格相应穿插在各个时期中。同时期作品的前后编排次序，根据需要参差调整。

四、入选作品的著录形式为：题目、质地、创作年代、尺寸、收藏者、题跋或释文、钤印。

五、除陆俨少夫人朱燕因的收藏印作释文外，其他私人藏家的鉴藏印不释。与陆俨少艺术活动关系密切的收藏单位，或释其收藏印，或标示其单位名称。

六、全集使用规范的简化汉字。个别难辨之字，用□表示。题跋和书中误书或漏字，用括号标出。

七、为使读者能完整地了解陆俨少的艺术，全集刊登了他的主要著述和部分诗作。年谱为准确反映陆俨少的艺术成就和画学思想，将他的有关手稿、书信、藏品以及记录生平活动的照片一并整合编排，以便扼要而形象地展示陆俨少的艺术思想及其发展过程。

八、全集所收的作品均经《陆俨少全集》编辑委员会审定。

策 划	孙 永 王雄伟
主 编	郎绍君
执行主编	孙 永
执行副主编	金光远 俞建华 陆 亨
文字总监	俞建华
卷首语	舒士俊
责任编辑	王雄伟
释 文	俞建华
文字校审	俞建华
装帧设计	俞佳迪 李华佳 程 勤 远 伟
图版摄影	阿 伟 许 军 史 梁 松 林
资料编务	邢鸽平 卫 英 王晓黎 齐蕙青
责任校对	黄 静
责任出版	陈柏荣

超世俗的诗性追求

郎绍君

今年农历五月初九，是陆俨少百年诞辰，我有机会阅读了他的大量作品，感慨良多，遂有此文。全文分四节，曰：边缘生存、古典修养、师人·师物·师心、分期与作品简论。

边缘生存

二〇世纪中国知识分子的生活，与社会革命和各种政治活动有密切的联系。钱穆在《中国知识分子》一文中曾说：『试问这四十年来的知识分子，哪一个能忘情政治？哪一个肯埋头在学术界？偶一有之，那是凤毛麟角。』钱氏是站在学术的立场说这番话的，其批评的矛头直指重政治轻学术的倾向。不过，这种倾向不能只归咎于二〇世纪知识分子对政治的不『忘情』，因为『治国平天下』是中国士人的传统，而中国人的国家、民族、党派、族群认同，也从来没有像二〇世纪这样强烈与极端。一方面，是知识分子不忘情于政治；另一方面，是政治逼迫知识分子去参与。而且，在政治之外，他们总还有别的关怀，别样的生活，否则，二〇世纪的学术与艺术成果，从何而来呢？

二〇世纪的艺术和艺术家深受政治的影响与制约，是不争的事实。但这种影响与制约，因艺术类属、功能与艺术家个体的选择而有所不同。在革命时期，漫画、版画是『战斗的艺术』，漫画家和版画家是『革命的艺术家』；中国画则多被看作『有闲阶级的艺术』，国画家也大多生活在革命大潮之外。古元、彦涵的木刻，是与他们的革命生涯共生的；吴昌硕、齐白石、黄宾虹、潘天寿、吴湖帆、张大千、林风眠、傅抱石、陈少梅、陆俨少的中国画，是与他们远离政治事功的生活相一致的。身处『边缘状态』，有相对充裕的时间，有热烈的艺术追求，甘于寂寞耕耘，是国画家获得深厚功底和杰出成就的基本条件。陆俨少即典型一例。

陆俨少出生于嘉定，在上海读中学，一度求学于无锡美专，继而拜师王同愈、冯超然，往来求艺于嘉、沪之间。二十五岁时，父亲去世，他担负起赡养母亲和妻子儿女的担子，但因不是名画家，无法以卖画维生。而且，他厌恶靠人捧场、迎合买家心理的卖画生涯，而希望『做一个自作主张、不因人热的国画家』^①。于是异想天开，用母亲的私房钱在离杭州四十公里的上柏山买了二十亩地，造了三间房，种竹栽树，效古人乐志田亩、耒耜躬操、穷岩幽谷之意。但迁居乡间仅半年，『七七

事变』爆发。他不愿做日寇顺民，毅然抛下农场，避难西行，辗转来到重庆。当时的重庆，是战时国民政府的政治文化中心，云集了来自全国各地的著名文化人与艺术家，国立艺术专科学校、中央大学艺术系也迁校于此。不为人知的陆俨少，投靠表兄，在重庆某兵工厂谋得一事务员之职，终日记工、记账、领料，余暇读书作画，但除了老同学吴一峰等，几乎没有人熟悉他。一九四二年，他请了三个月的假，到成都、乐山、宜宾三地办个展。在成都，他拜访了四川省教育厅长郭有守，郭说：『在成都开画展，人事第一，作品第二。』他说：『二十年学画，未学人事。』回到小客栈，他在灯下草就一篇《启事》，叙述了自己的学画经历，然后谈到在四川的生活和寻求知音的心情：

会更丧乱，因缘入蜀，乃逼贱事，四载巴渝，辄用为叹。则幸遂夙志，将登峨眉，上青城，卷轴自携，道出上郡，窃欲问艺于贤达之前，得一言以为重。夫物有感召，赏音匪远，而敝帚自珍，固亦不作善价以沽。嚶其鸣矣，求其友声，惟褒惟贬，可师可友，并世君子，幸有以教之。^{〔四〕}

在陆俨少心中，他做事务员乃权宜之计，是不得不做的『贱事』。其夙志在艺术。展览虽卖画不多，但得到了一些名士的好评，美学家朱光潜参观后，『说是到四川以来看到最好的一个画展』^{〔四〕}。但画展的成功并没有改变他的生存状况，也没有帮助他进入重庆的文化圈。到一九四四年，他已经有了五个孩子，加上两位老人，全家九口，都靠他维持。『生活之压力，始终令人透不过气来』^{〔五〕}。但就是在这样的境遇中，他仍然保持着读书作画、孜孜以求的心情和热情。

抗战胜利，他回到嘉定，以卖画维生。新中国之始，国家实行计划经济和一体化管理，艺术市场萎缩，陆俨少失去了卖画条件，他携家迁居上海，参加了三个月的连环画学习班，被分配到一私人皮包公司当绘图员。虽然是不得已，毕竟没离开绘画，一家人的生活也得以维持。一九五六年冬，安徽省文化局聘他到合肥一个艺术学校当绘画系主任。但当他听吴湖帆说上海要成立画院，他可能被聘为画师时，他立刻放弃了安徽的选择。次年，他作为『编外人员』被聘为上海画院画师，每月领八十元津贴。^{〔六〕}虽非画院正式编制，待遇也远不如安徽，但一想到『国画院是国画最高学习和研究机构，在其中可以提高水平，作出贡献』，他就感到无比的兴奋。^{〔七〕}但好景不长。一九五七年，他响应『鸣放』的号召，给上海市美术家协会提了几条意见，竟被定为『反党反社会主义的右派分子』。一九六一年摘了『右派』帽子，但仍然被看作『摘帽右派』，备受歧视。一九六二年，浙江美术学院需要山水教员，院长潘天寿因看到陆俨少的一部《杜甫诗意册》，遂到上海商调。几经商讨，上海画院只同意每学期两个月『兼课』。一九六五年，因教育部取消兼课制而中止。『文革』期间，陆俨少被打成『没有改造好的地主分子』，受到激烈批判、百般凌辱甚至逼供殴打，全家五口人生活费被减到五十元。直到一九七九年，七十一岁的陆俨少才正式调入浙江美术学院，结束在上海画院的『编外』身份。

陆俨少常以『沉沦』『困厄』『坎坷』形容自己在政治上受冤屈、人事上受歧视、生活上受贫穷的境遇^{〔八〕}，相比避难四川的八年，后来的遭遇有更多的精神摧残。如果说早年的边缘生存主要是生存环境所致，『反右』后的边缘生存就主要是政治伤害所致。避难巴蜀，他甘心情愿；改画连环画，他没有怨言；进入上海画院，他感到幸运和兴奋。他在《自叙》中说：『国画院是我们的『命根子』。回想起这段日子，充满着愉快、幸福和希望。我与同行时常相互探讨、作画，日有所进境……』

那时国画院在高安路，画师是可以不坐班的，但我总是每天到画院，早出晚归，风雨无阻。^①这样一个本分的、热爱中国画笔墨事业的艺术家，却连续遭遇无端的政治伤害！但面对强大的国家力量和国家意识形态，他只有忍受，只能偶尔作曲折的倾诉。一九七四年夏，陆俨少在一幅画上作了一篇题为《桐乡岂爱我，我自爱桐乡》的跋文：

予先世本浙江桐庐人，高大父力田，贫不自存，行贾江南，遂著籍嘉定。丁丑违难，予自桐庐登舟，溯江而西，山川云树，恍如旧识，心中固已藏之。自解放来，往来浙东西，不一至江上，于桐庐也益爱之。而自愧背叛贫农阶级，猿猜鹤怨，恐不复为乡中父老所爱矣。顾于桐乡之感情，日增月积，未尝少替，桐乡不能爱我，而我则爱桐乡甚切，即或横遭阻力，其志弥坚，誓不少夺，清泉白石，实闻斯言。偶读《王临川集》，有《桐乡岂爱我，我自爱桐乡》之句，虽荆公指舒城而言，予用其意，则不啻为予咏也，而又岂仅桐乡已哉！因作小图，并书其上。甲寅八月。

他后来对这段题跋作了解释：『我深知解放后党给我第二次艺术生命，因而深深感谢党。但在十年“文革”中，“四人帮”横行，我被当为阶级敌人看待，横被摧残，即使是这样，我还是坚信共产党，还是热爱党，始终不渝。为了表明心迹，我借用王安石诗句“桐乡岂爱我，我自爱桐乡”，不敢明言之，还是自诩称先世桐庐人，以证实桐乡诗句，恐后人不察，因赘于后。』^②他所用《自爱庐》这个斋号，也是取自《我自爱桐乡》之义。^③今天读此题跋，我们可以感到画家在逆境中的委曲申诉，但其复杂的心理，未必是这段题跋所能完全传达的。但有一点是清楚的，即他没有因为《桐乡不爱我》，而生出通过参与政治活动以改变自己处境的渴望（不少艺术家是这样做的），他在种种困境中，始终不放弃献身书画艺术的理想。边缘生存给他带来贫困和痛苦，但也从另一方面给他带来激励，他的深厚功力和杰出成就，正是在这种境遇中逐步获得的。当许多画家为了《政治上正确》而放弃自己之所长，追随主流，迁就时风，因而失去了对伟大传统的敬畏，降低了应有的艺术水准时，陆俨少却通过艰苦的努力，步入自己艺术的高峰期。譬如在被打成《右派》之后，他每日都要去接受《劳动改造》，但没有使他消沉，反而激起他《一切置之度外，只是潜心钻研山水画》的志趣。^④有一套长达二百余页的课徒画稿，就是在劳动之余完成的。

在上海的三十年间，陆俨少一家三代七口人挤在一间二十五平方米阴暗潮湿、鼠虫跳蚤为患的石库门底楼里，在一张兼为全家人饭桌、孩子功课桌、妻子缝衣摘菜桌的写字台上，创作了数以千计的作品。《文革》前期，他被剥夺了作画的自由，就拾了一支破笔，蘸着清水在桌面上勾画。《边缘生存》作为一种境遇，并不必然地成就学者和艺术家，只有像陆俨少这样身处边缘却决不萎靡退缩、认准目标、安之若素、奋斗不已的人，才有获得大成功的可能。

《边缘生存》是一种弱势存在，常常成为被忽视、受损害的对象。陆俨少是个书生气十足的人，性格质直，不善交际，有很强的自尊心但又谦卑低调。连连遭遇挫折后，他学会了曲折迂回、随遇而安。他的斋号《骖骃楼》《穆如馆》，印章《我能屈曲自世间》，都表达了同一个意思。《骖骃》涵意屈曲，他以此警戒自己不要太直，要圆转些。《穆如》典出汉书，说一个叫穆生的人告诫办事要见机而行，陆俨少以此二字《警戒自己也要像穆生那样见机行事》^⑤，这使他在困厄与苦难面前，能够《屈曲》忍受，专心于书画创作，但他并没有因此而变得圆滑。这让人联想到他的两个前辈：林风眠和刘海粟。一九三八年，

林风眠因学潮和复杂的人事关系，辞去国立艺专校长之职，退守为普通画家，专心艺术探索；一九五〇年，他又辞掉中央美术学院华东分院教授，「避居」上海，躲过政治险境，继续艺术求索。「文革」中有四年牢狱之灾，年近八旬移居香港，仍孤独而坚韧地守着自己的探求。与林风眠相比，陆氏是一个被长期忽视的画家，没有过林风眠年轻时的辉煌，始终保持着一种低调甚至谦卑的态度，但他对艺术的执著与林风眠并无二致。刘海粟在「反右」和「文革」中也历尽劫难，也有过「屈曲」的日子，但他从不甘于边缘生存，总要看准时机，追逐搏弈，再塑「金身」，但他所追逐的，并不全是艺术。他的艺术成就难与林风眠、陆俨少相比，也就无言可说了。艺术家都生活在社会之中，渴望进入主流社会，得到话语权，获得广泛影响和市场上的成功，而不希望自己被边缘化、被冷淡、受损害。这是人之常情。但艺术需要精神的酿造，需要内省性，需要专注与磨练技艺，需要寂寞、孤独甚至贫穷。古人曰「诗穷而后工」，历来获得大成就的艺术家，都不免经历坎坷，大约就是这个道理。

「历尽坎坷见在身，行年八十尚精神。空余笔砚平生志，自比未堪更后人。」这是陆俨少在八十岁写的《自咏》诗。历尽坎坷，认证了自己的成功，欣慰之余，仍觉壮志未酬，而寄希望于后来者。这不是成功者的自赏，而是智者、探求者的喟叹。

古典修养

二〇世纪，传统型画家不少，但像陆俨少这样成就杰出的并不多。他提供了多方面的经验，其最突出者，是古典修养。传统中国画是一种古典艺术，杰出的传统画家都具有深厚的古典修养——对中国艺术和相关人文传统有深度的把握。试对陆俨少的古典修养作一解析。

首先是「文」的修养。古人曰「画者，文之极也」，也许是一种夸张说法；但有「文」无「文」，却划定了不同境界的艺术与艺人，也成为绘画品质高下的一个决定性因素。这和现代人把绘画单纯视为一种技艺，是很不一样的。元代以降，具有诗文书画全面修养的文人艺术家主宰画坛，钱选、赵孟頫、黄公望、吴镇、王蒙、倪瓒、沈周、文徵明、唐寅、徐渭、董其昌、陈洪绶以及四王、吴历、恽寿平、四僧、扬州八家直至晚清近代赵之谦、吴昌硕、齐白石、黄宾虹、陈师曾、溥儒、潘天寿、傅抱石等等，都具有很高的古典修养。^{〔四〕}陆俨少出身于经营米业的小商之家，但这没有影响他对「文」的兴趣与学习。他的父亲，「文学修养，胜过一般读书人，也写得一手工整的小楷」^{〔五〕}。而儒商合流，是明清以来中国文化的一个显著特征。^{〔六〕}陆俨少就读的上海澄衷中学，在二〇年代开设有「读经复古」课，并指定学生每年自学一部古代经典，陆俨少学过《论语》《汉书·艺文志》等。中学毕业后，他又从师于著名学者王同愈。王乃晚清翰林，曾任江西学政，晚年侨寓嘉定南翔镇，与陆家为近邻。多年的时间里，陆俨少在王同愈的指导下学习诗文书画，并养成了「白天作画，晚上读书」的习惯。《陆俨少自叙》说：「在家无事，不惯空坐，总是手执一卷……好读《史记》，下及韩、柳、欧阳修、苏东坡以至归有光，皆所耽习；于诗好李杜集，以及李长吉、李商隐诸选本。一篇上咏，咀嚼涵泳，觉历代宏篇名著，撮其精英，移之于画，无非佳

制。……窃以为学画而不读书，定会缺少营养，流于贫瘠，而且是意境不高，匪特不能撰文题画，见其寒俭已也。我得到王同愈先生的指导，一面读书，一面写字，和画分头并重，互相促进。我自己有一个比例，即十分功夫：四分读书，三分写字，三分画画。我知道的东西不多，不会琴，不会棋，也不会其他娱乐，只有此三者有癖嗜，而且常常鞭策自己，要学得好一点，把诗、书、画三者，当作我一生的寄托，锲而不舍。」^{〔二七〕}笔者认真阅读了《陆俨少题跋集》（打印本），得到的印象是，陆氏的古文、诗歌水准，与擅作诗文的画家如吴昌硕、黄宾虹、陈师曾、溥心畲、潘天寿等名家相比，并无愧色。

陆氏的诗歌，多作于抗战期间的蜀中。一九三七年，他匆忙避难西行时，只带了一本钱注杜诗，「闲时吟咏，眺望巴山蜀水，眼前景物，一经杜公点出，更觉亲切。城春国破，避地怀乡，剑外之好音不至，而东归无日，心抱烦忧，和当年杜公旅蜀情怀无二，因之对于杜诗，耽习尤至」^{〔二八〕}。他的这些诗作，羁旅抒怀，情动于中，没有无病呻吟之病。如《秋兴六首》，虽无杜甫《秋兴八首》的沉郁高古，但造词精隽，意象深幽，即便写景句如「江云寒不举，蜀雨断还飞」「商声移古树，秋色满高林」等，也透露着国难羁旅之痛。「寒怜秋树瘦，明爱晚山晴」两句是上一下四句式，纯从杜诗「青惜峰峦过，黄知橘柚来」一类句式中脱化而出，但并无摹拟的痕迹。^{〔二九〕}再如《与谢半农同游惠山寄畅园》：「重到惠山路，名园岁月深。清池写林影，黄叶堕秋心。怀古情犹昨，伤时病至今。无多寻壑兴，谢客强同吟。」其忧沉之思，也颇见杜诗气象。《题李长蘅秋林落照图卷》：「细路秋曾入，荒郊每自临。空怀高咏地，不见古檀阴。落日人方醉，潜鳞水共深。披图人往矣，应识此时心。」诗中由描述《秋林落照图卷》，想到画家李流芳生逢朱明末季，社会黑暗，绝意仕进，潜隐于画；最后感古伤今，蒿目时艰，而有所期盼。李流芳字长蘅，号檀园，侨居嘉定，与程嘉燧等称「嘉定四君子」，是陆俨少家乡之先哲，陆故而有「披图人往矣，应识此时心」的感慨。

陆俨少的散文，多为书画题跋，有纪游、叙事、怀人、论画等，文字简明洁净，兼有柳文之清逸、苏文之跌宕，经得起反复吟读。陆氏同代画家，不乏谙熟古文者，但精于古文写作的不多，而像陆氏这样留下十数万题跋的，还未曾见。这里举数例以飨读者：

一九六七年所写《题跋集序》，这样记述学画历程：

予自髫髻，未知读书，即好涂鸦。书墙浣壁，狼藉画图。初无亲故诱掖之助，而有章侯外家之奇。稍长，意志益坚。而鰕尔小邑，无丹青名宿，收藏世家，可资以进业者。年十八，苏州王胜之丈移寓南翔，因与相识。又因丈介，翌年获从武进冯超然先生游。丈谓予曰：「使子如石谷，则超翁可无愧于廉州，而予其为烟客乎？」予遂慨然思自振起，以上踵前贤之遗躅。每见一图，形诸梦寐，心摹手追，寢食俱废。间亦务为游览，穷历山川高下，此其志固已不在明清间矣。

短短百余字，叙事、写人、抒情，把自幼学画拜师及自学奋求过程，描绘得委婉生动，读之朗朗上口。古文如此，白话亦佳。《陆俨少自叙》《山水画刍议》二书及诸多题跋，或白话，或文白相兼，皆词清意朗，读起来引人入胜。陆氏尤多写景之短文，黄山、三峡、雁荡、峨眉，以至无名小景，一到他的笔下，都形神毕现，有境有趣，令人不忍释卷。如题《雁荡古

竹洞：

自灵峰右腋，拾级数百步，有歧路峭焉潜通，其始隘仄，稍进豁朗，洞壑俨然，如展堂庑，是曰古竹之洞。阶前盆盎杂陈，蒔幽花名草，凉飈自岩顶掩冉而下，披拂云树，清气流转，摇动众芳，沁人肺腑。予以为雁荡胜境，虽二灵不是过也。

这样的文字，不免联想到柳宗元的山水记。陆俨少一向喜爱柳文，他说：『柳子厚山水记造语精深峻洁，读之挹味无穷。言情写景，皆在人心目中，而不能出诸口，无不曲折尽其致。』这用来评价陆俨少的山水记，也是贴切的。他说自己作题跋『字不妄下，取其简要清通，明洁雋永。一画才成，辄题数行，二者互相发明，寄托遥深，成为有血有肉的组成部分，使览者心驰画外。』并非夸张之词。笔者读过不少近现代人的书画跋文，就文学性而言，似以陆氏为最。高二适说陆氏的题跋『高洁雋永』，是为知言。

陆俨少的书法独树一帜，为书画界公认。他自幼临池，中学时每日早四时起床，伏于一老式皮箱上学书。于碑，初学魏，继写汉；于帖，初写杨凝式，继写苏、米。在重庆期间，『公余每以片纸抄唐宋诗文，既不临帖，复以己意为之，成为似隶非隶的书体』，抗战期间题画，大多用此奇异之体。其特点是横画阔竖笔细，与金冬心漆书略有相近，是由写碑变化而来，奇崛、生辣，别具一格。后因冯超然批评为『天书』，遂弃之，改『写冯承素《兰亭序》，日以二过为课』^[10]。如果说他最初学书，是以『正』入门，到抗战期间以意为之的自由体是『奇变』，那么抗战以后改写冯本《兰亭》，即可以说是由『奇』而『返正』了。

陆俨少说他的学书经验，一是临写碑帖，要选择『字体点画风神面貌与我个性相近』者；二是对碑帖要熟读，明了其结体、点画的特点，心摹手追，默记在心；三是学而能化，不重复熟面孔，『一变而成新调』。^[11]简而言之，是『择』『读』『化』三个字。每个人的具体做法可以不同，但这三个字所体现的态度与方法，有普遍的意义。我们虽不能复见陆俨少的学书过程，但其书作，不论隶、真、行、草，都各具面貌，迥异时风，是很清楚的。他题画常用的行草，取杨凝式纵横飘逸之气而不模其形似，结体近于苏字之肥厚而更趋纵放，笔画时见出米字的险峻，但变其顿挫为圆转，而以画入书，更增加了变化和灵动。可以说，他以个性的力量化承了经典，有所创造，与其诗文绘画的化承创造是一致的。一九八八年，他在《题自书卷》中写道：『予尝有志学书。记在少时，为之也勤，朝夕临池不辍，日数十纸，随手抄录前人诗文，而未尝临摹，间则读帖，以指划肚而已。中经丧乱，散失殆尽，偶捡旧篋，尚得二百余纸，顷付装池，聊以自览。书虽末艺，然能巍然自烹，独立门户，无所依傍，而点画之间，提按转折，舒展恢廓无遗憾，盖旷二三百年而或无一人焉……』^[12]是否超越了古今，固不能以书家自评为准，但『独立门户，无所依傍』八个字，他是当之无愧的。

陆俨少学画山水，启蒙于《芥子园画谱》，继而在王同愈、冯超然指点下探奥四王，再上溯私家和故宫所藏历代名画，最后形成自己的画法风格。陆俨少家无收藏，与著名收藏家的联系也很少，诚如他自己说的『我哪里有机会临宋元画，如果真有些传统工夫的话，也是看来的，而且看得也不多』^[13]。所谓『看来的』，是指一九三五年第二届全国美展展出故宫及私家

藏历代名画，陆氏特地到南京参观，对百余幅铭心绝品加以「细心揣摩」，「早也看，晚也看，逐根线条揣摩其起笔落笔」。^{〔四〕}不久，在上海又如观看中国赴伦敦的历代名画展。对陆俨少来说，看而不临是不得已，热切的渴望和难得一遇的机会，逼着他看到、理解和记住了更多的东西。「看」而不临，对其他学画者也许没有多大成效，但对陆俨少确实产生了深刻影响。他说：「这样仔细看，逐笔看，也是一种读法，其效果等于临摹。」「看进去之后，就能用到创作上。」看未必等于临摹，这不仅因为每个人的「看」有所不同，也因为每个「看」的人不一样。陆俨少能以「看」代替临摹，首先是他有临摹的基础，特别是四王一系重视学古、重视笔墨的基础；二是他看得比别人更认真；三是他有很高的悟性和超常的视觉记忆力。严格说，「看」只能记住对象的主要特点，不会注意也记不住那些次要、细微和没兴趣的东西；临摹注意的是整个作品，主要的、次要的、细微的都不能放过；「看」的过程更主动，有更强的选择性；临摹的过程更客观，容不得更多的选择，但会得到对作品更清晰的印象，即客体本身会受到比「看」更多的注意，因而主客之间的联系会变得更紧密。当然，「看」与「临」的方法、目的与效果因人而异，不能一概而论。陆俨少以看画融会宋元，宋元绘画对他的约束不会很大，他的主体性发挥就会强一些。他各时期的作品，很少有像金城、张大千作品那样酷似古人、酷似某家某派者，而是多不知其出处，但个性特点相对鲜明，应与此有关。晚清以来，画家多为「正统派」风格画法所束缚，因为他们过分强调摹古，且一味强调临摹派系作品。民国时期的很多画家，重视临摹宋元和明清个性派画家，改变了学古对象，但在态度、方法上却没有跳出「正统派」的摹古模式，加上忽视师法造化，不免重蹈「泥古不化」的老路。陆俨少能够超越他们，也得益于重视「看」的方法和强调主体把握的态度。

近现代画家对传统的选择，可分为两大倾向，一是倾向选择文人（隶家）画传统，一是倾向选择画家（行家）画传统。说「倾向选择」，是他们大多有兼取的特点，很少有单取一宗的。这是二〇世纪传统型画家的一个重要特点。吴昌硕、齐白石、黄宾虹、陈师曾、潘天寿、朱屺瞻等，主要继承文人画特别是明清文人画传统，如八大、石涛、八怪、新安诸家，强调写意与表现，以书入画，不特强调院画传统，即不突出工笔画法，不突出描绘性，不强调题材的多样化等。黄宾虹比较特殊，他早年脱胎于新安派，但并不追求对新安的像似；晚年十分推崇宋画，但又极少真正取法宋画，而是单取能「层层深厚」的积墨法。对于院体、非「隶家」山水画，如浙派、吴门画派等，他都相当的排斥。倾向选择文人画的其他画家，多不同程度地吸取「行家」「北宗」画法，潘天寿就对明代浙派有所借鉴。重视继承「行家」「北宗」同时兼取「隶家」「南宗」的画家，以金城、吴湖帆、溥心畲、冯超然、张大千、谢稚柳、陆俨少等为代表，或由宋元而下至明清，或由明清而上溯宋元，强调对宋元画（包括四王、董其昌临摹的宋元画）的临摹与借鉴，强调描绘与工笔的能力，金城就明确提出以工笔为「常轨」，以写意为「别派」的主张。^{〔五〕}但各家的具体借鉴与化育并不相同。冯超然虽以「正统」自居，但其画取法文沈，下接四王，重视丘壑，显然是以「能」为主，即以「行家」兼取「隶家」的。吴湖帆兼学四王与吴门，并上溯宋人，画风婉约而工致，喜用熟纸，以色、墨的渲染为主要画法，而对生纸上的写意颇为不屑。其「行家」其表，「隶家」其内的特点是很清楚的。张大千、谢稚柳与吴湖帆画风各异，但重视描绘、画风工致、喜用熟纸、多继承宋画传统的特点相当接近。陆俨少受教于冯超然，

又与吴湖帆相熟，就灵活活泼的笔法而言，他接近于文人画，与冯吴张谢都有很大距离；就重视丘壑、空间与结构的塑造，能作各式各样点景人物诸方面而言，他又和他们相近，而远于黄宾虹、潘天寿等。总的看，陆俨少的选择主要是元明画，如元代钱选（在青绿方面）、赵孟頫、高克恭、黄公望、王蒙、吴镇，明代唐寅、董其昌等。如果说，其四〇至五〇年代的作品，还能指出是某家法或近于某家法，六〇年代以后的作品，就很难作出这种辨认了，因为都化成了他自己的面貌。有人说陆俨少学石涛，他很不认可——「今颇有谓予学石涛者，不知学元人而出之以放，无有不似石涛也。石涛学元人，予亦学元人，故谓予与石涛同师而兄弟云者，或有可说；至谓师弟子者，则冤矣」^{〔二六〕}。「学元人而出之以放」，未必都似石涛，但学元人而「出之以放」，实是认知陆俨少山水的一条途径。

陆俨少对传统的选择与把握，在相当程度上依赖于他对画史的认知。学习并熟知画史，是学习与把握传统的不可或缺的重要内容。一个对中国艺术传统缺乏了解、鉴赏力低下的人，不可能有力地继承与开拓中国画，成为优秀画家。举例说，对以董其昌、四王为代表的「正统派」，世纪前半叶有康有为、高剑父、徐悲鸿、陈独秀、滕固、邓以蛰、俞剑华等的激烈否定；到五〇年代，这种否定被系统化，并纳入统一意识形态，成为政治色彩浓厚的权力话语。美术史家王逊、阎丽川、李浴等编写的中国美术史教材，都把董其昌、四王归之于与马克思主义历史观相悖的「复古主义」「形式主义」。但陆俨少根据自己的学习经验，坚持认为四王是有价值的。他说：「有许多宋元遗法，赖四王而流传下来。如果食古不化，那么及其末流陈陈相因，成为萎靡僵化，这是不善学的缘故。所以学四王必须化，化为自己的面目，我就是从这条路走过来的。」^{〔二七〕}把四王与「陈陈相因」的「四王末流」者区别开来，强调要「善学」而不要轻易把传统划分为「好」的与「坏」的，这是更理性的态度。一九八〇年，陆俨少在一则题跋中写道：「董玄宰不愧为豪杰之士，自其崛起，而风气丕变，无论四王，即八大、石涛、石谿，亦不能出其樊篱。予不敏，何能外此！故有谓予学石涛者，未能首肯，只有老董，吾师乎！吾师乎！」^{〔二八〕}一九八九年题《水墨山水卷》又说：「董其昌一变吴门画派，直入董巨堂奥，遥接元四家，以水墨为主，清初四王暨四僧皆宗之。今之少年，鄙薄传统，号称创新，或以抽象为名，好为无根不经之论，甚或讥评前辈。四王诚有不足之处，董其昌实发其蕴，首得要妙，予此卷略师其意，故并记之。」他对董其昌与四王的看法，到九〇年代，得到中外艺术史界的广泛共鸣。^{〔二九〕}他的认知虽非学术形式的呈现，却是以深厚的古典修养为支撑的。

民初以来，石涛在美术史书写中不断被重新塑造。齐白石、陈师曾、陈半丁、刘海粟、张大千、傅抱石的论画文字，还有诸多著述对石涛的称颂，皆可作证。但陆俨少有自己的看法。他认为，「石涛的好处能在四王仿古画法笼罩着整个画坛的情况之下，不随波逐流，能自出新意。尤其其他的小品画，多有出奇取巧之处，但在大幅，章法多有牵强违背情理的地方。……用笔生拙奇秀，是他所长，信笔不经意病笔太多，是其所短。设色有出新处，用笔用墨变化很多，也是他的长处。知所短长，则何尝不可学」^{〔三〇〕}。这种「知所短长」的剖析态度，植根于对画家和画史的洞察，这洞察也是以古典修养为基础的。二〇世纪对石涛形象的再塑造，与美术界对「正统派」「复古主义」的简单否定有一种反向的连带关系，贬此需要褒彼，或者相反——这是世纪性的二元对立思维在艺术领域的典型表现。陆俨少对石涛的评论，固非对这种思维逻辑或权力话语的抵制，但

它不同于这样的思维和话语，是肯定的。

中国古典文化虽然分门别类，却又是相互连带的整体，我们说的古典修养，正是由「整体继承」而形成的人文与艺术修养。中国绘画具有很强的综合性，诗文书画印、相应的知识系统和内在修炼，是一个有机的整体。整体继承是对「画学」而非单纯「画艺」的继承。^[1]当然，不能把整体继承理解为胡子眉毛一把抓或浅尝辄止的广泛涉猎。能画多种题材，能掌握多种形式，能押韵作诗，能书写题跋，但样样稀松浅薄，仍然是隔雾观花，不知底里。没读懂《周易》《老子》，却能够谈玄论道，装神弄鬼，不过哗众取宠而已。整体继承是对待传统的一种方法，采用了这种方法，并不意味着具备了古典修养。它还需要长时间的用功，求得一种文化上的通识和对传统艺术的深度把握，进入这种境界，即便像吴昌硕那样只擅长花卉，也是一位有古典修养的画家。

对中国艺术传统，陆俨少广涉而能通，进而达到了一定的深度。他写的大量题跋，举凡画史、书史、画家、书家、诗人、散文作家，皆信手拈来，纳入笔底；而其感怀议论，常常超出画域，表达一种更宽博的人文关怀。如他画《稼轩词意册》，有题：「辛弃疾当南宋初年，身陷戎虏，倡建义军，严惩叛逆，只身渡江，可谓勇矣。自其来南，上书十论九议，其报仇卫国、收复失地之志，未尝少衰。即屏处带湖飘泊瓢泉之间，江湖摇落，而每饭不忘家国，岂不谓之忠烈也哉！」再如画《柳宗元山水记》，题：「柳子厚山水记造语精深峻洁，读之挹味无穷，言情写景，皆在人心目中，而不能出诸口，无不曲尽其致。当永贞时，唐室既危矣，先生与王叔文、刘禹锡诸公七八辈，奋然自任，思所以剪除宦寺，兴革利弊，以天下元元为重。宏业未就，为小人所中，一斥不复。顾其用世之心，虽平居游宴，未尝一日忘之，千载而下，及于今兹。历世既久，治乱兴衰得失之故，斑斑可考，潜耀不泯，光烈重熠。予读先生文集，则又不独赏其语言文字之工而已也。」^[2]从这两段题跋可知，陆俨少以古人诗词作画，不限于对诗词本身的欣赏与图释，他还熟悉与关注这些诗人作家的思想行迹，他们的道德、智慧、「以天下元元为重」的精神境界。这表现了一个文化人的本色、胸襟和积极入世的情怀。

画家谈论书画，是很自然的事，但谈论与谈论不同。陆氏谈论书画，虽为即兴随笔，只言片语，却能仰观其阔、俯察其微，由道入技，拎出自己的见地。譬如，他说北宋董巨派、荆关派、李郭派，皴法不同，风格各异，但「气象的高华壮健，笔墨的变化多方，韵味的融液腴美，三者相同，毫无异样」，「都达到了艺术上的高度境界」。今天学习宋人，既要通过临摹将他们的技法「化为己有」，也要去看「真实的山水，对照古法，猜想他们怎样经过反复的实践，而创造出这种风格和皴法来」，这样「就不会因为临了古画而食古不化」。^[3]这一分析的深刻性在于，他看到了标榜学宋人的画家，多一味临摹，学古不化，并没有学到宋人从造化自然寻求新画法、新风格的创造精神。

陆俨少把山水画的演变，归纳为斧劈皴和披麻皴两大系统「一盛一衰，互相代替」的过程。他说：

唐代的山水画派，尚属草创时期，后来荆关出来，斧劈画派，遂趋成熟。以至五代后期，董巨画派，以披麻为主，创为新调，于是画法大备，到达了山水画的全盛时期。各家各派，自立面目，争妍竞艳，百花齐放。但到后来，董巨画派，由盛而衰，直到南宋初年，江贯道可称董巨画派的末流，于是刘李马夏，代之而兴，以苍劲见长，

斧劈为主。这样延续了一百余年，亦已达到了衰败阶段，所以元代赵松雪一变南宋画派，远宗董巨，有所发展。黄王倪吴号称元四大家，于是水墨画派，独盛画坛。下至明初，亦已逐渐失去活力，无甚创新。浙派继起，戴进、吴小仙、蓝瑛等只不过袭用南宋画法，建树极少，直到沈文唐仇出来，才算是代表这一时期的作者。唐仇是明显地运用斧劈皴，沈文亦多短笔勾斫，上加圆点，其用笔也近于斧劈。沿袭到明末，这一画派只有老框框，干巴巴，毫无生气，已近衰亡了。于是董其昌创为『南北宗』之说，而褒南贬北，实则主张恢复董巨披麻画法，下开四王恽吴，号为清六家。他们类多摹拟古法，无甚生气。同时石涛、石谿，能于四王风气中间，挣扎出来，赋予新意，但不过是在主流中间的一个回波，还不能取而代之。一直到达解放之前，中国山水画还是处在低潮时期。^{〔三四〕}

对于画史来说，这种循环轮回式的、单纯从技巧系统进行派分的论述，显然过于简单，但它扣住了笔墨语言及其风格变化这个本体，看到了中国画是在继承前人成法的基础上变革演进的特点，又能以如此简洁的文字，把山水画技法的传承演变，概括得清晰明了，而所涉历代画家，也多能一语中的，平实稳当，而决无矫情偏激之言。

陆俨少对古今画家、作品多有评点。这些评点，从大处着眼、细微处落笔，言简意赅，显示了很高的鉴赏力。如《拟钱舜举浮玉山居图卷》跋：『元季山水画，承南宋钱塘画派，一变刻划之迹，而崇尚水墨韵致。钱舜举、赵孟頫实为先导。领袖群伦，创一代新风。黄王倪吴随之，于是文人画兴，高峰突起，顿开异境。今上海博物馆皮藏钱舜举《浮玉山居图卷》，设色淡雅，精气内涵，一种书卷之气，盎然楮墨之间。观其下笔，细如毛发，而不觉其纤弱。玩味咀嚼，其虚和冲夷之致，令人躁释矜平。』^{〔三五〕}陆氏的青绿山水，正是师法钱舜举而有所变化，清丽古雅，秀逸超拔，与其对钱氏的认知，正相互表里。再如《题徐文长字卷》：『徐文长初佐胡宗宪幕，自宗宪之败，意常不自得，而抑郁悲愤无聊之志，一发之于笔墨，观此卷可知矣。其所遭遇至奇，故书亦奇，有明一代书家如文祝辈，何足以拟之。』^{〔三六〕}褒徐抑祝，有鲜明的倾向性，但对徐文长的评点，知人论艺，十分贴切。再如《题潘天寿花蝶图》：『自明清以降，有擅写生，晕朱染墨，点叶分花，大率取法新罗、八怪，上亦仅及青藤、白阳，以至晚近，能跳出山阴、安吉之藩篱者，盖亦鲜矣。自宁海潘天寿氏出，笔从拗折，墨落凝聚，砍斫而下，千钧为重，遂使城插汉帜，赵地尽靡。』^{〔三七〕}从明清近代花鸟画的派别与演变谈到潘天寿的艺术，笔涉徐渭、陈道复、华岳、八怪、任伯年、吴昌硕和他们的追随者，最后论及潘氏艺术拗折、凝聚、锋利、重拙等扫除凡格的特点，总计不过百字，俯瞰画史，切中要害，文气的奇肆，也是少见的。

改革开放以降，新思潮此起彼伏，中国画论争再起波浪。陆俨少以开放的态度对待各种新的探索，但坚持传统的基本原则，偶有所论，皆能一针见血。一九八四年，台湾画家刘国松到杭州办展并赠陆画作。陆回赠七律一首，称赞刘画『风裁别具，耳目一新』^{〔三八〕}。两年后，他见一些青年画家纷纷效颦，以抽象制作代替笔墨，遂指出：『点画之间，至于随意转折，有意无意，剥剥落落，如虫蚀木，偶尔成文，此笔墨之极致，而抽象寓其中矣。如借重外物，为拓印洗擦之术，与己之感情无与焉，曷足贵乎？』^{〔三九〕}同一年又说：『绘画贵在抒写性灵，而性灵出于手笔。书画同源，俱以笔运，因之书之抽象，即画之抽象也。顾运笔而达抽象之妙境，非旦夕可到，锲而不舍，积以岁月，而后可见也。又抽象必有所附丽，否则形象不彰，何

以动人？……所谓抽象者，借重外物，拓擦冲洗，初无定识，拓擦十纸，可取一二，而且夕之间，其法可得。以是有小慧者，群而趋为捷径，而画道坏矣。〔四〇〕这两段话包涵着深刻的见解，如：制作法脱离自己的感情，中国画的抽象即笔法的抽象，笔法是有难度的技巧，制作法旦夕可到，必为投机者大开方便之门。今天读来，仍如闻棒喝。

对于艺术家来说，『古典修养』似可以『文』『技』二字概括。『文』即人文，涵容诗词文赋、传统智慧、传统思想与道德人格的修炼。『技』即技能、技巧，大凡对材料工具的熟悉与掌控，象形能力，结构画面的能力，以及对笔墨、色彩语言的把握，俱可包容于『技』的范畴。文人画的传统，强调『文』的修养，往往忽视『技』的修炼；作家画的传统，强调『技』的修炼，缺乏『文』的修养。『文』与『技』的获得，都需要长期的学习、研磨与探索，是不可能『速成』的。此外，古典修养的获得，也需要相应的环境与条件。陆俨少及其同代传统画家，在青少年时期还有尊重传统、认真学习传统的基本环境，也许可以说，他们是得以亲近传统、获得深厚古典修养的最后的一代。二〇年代以后出生的画家，就相差很多了，因为尊重传统、学习传统的氛围被暴烈的现代化进程所摧折。这一历史性落差，是二〇世纪中国独有的文化现象。

在全球化日益逼近、『现代性』成为主调的今天，我们还能不能恢复对传统应有的尊重？传统文化所具有的神圣性（『克里斯玛』特质），还能在怎样的程度上占据中国人的心灵？疏远甚至脱离了古典修养，传统绘画乃至传统诗歌、文学、戏剧、音乐等等，能够摆脱式微的命运吗？

师人·师物·师心

自从唐代张璪提出『外师造化，中得心源』，这八个字就成为中国绘画特别是山水画创作的最高准则。但怎样看待与实践『师法造化』，怎样理解『中得心源』，怎样处理师造化与师古人的关系，向来因人、因派别、因艺术环境的变迁而有不同。张璪生活的唐代，正是山水画的初创期，还没有形成完整的技巧系统与精神模式；他强调『造化』与『心源』两个方面，是适当其时的。五代两宋是山水画的成熟期，那些开派的大家，一方面承继了隋唐山水画的成果，一方面从造化自然汲取创造新的图式与形式语言的营养，山水画创作的精神模式与技巧系统得以确立。至元代，画家们继续着从造化自然吸取完善山水画的体制与语言的过程，同时也突出了对五代两宋董巨、荆关、李郭和马夏衣钵的承继，二元性的『外师造化，中得心源』，变成了三位一体的『师人·师物·师心』（即师古人、师造化、师心）。至明代，『师人』即对既定模式的选择与承继演为主流，师法造化逐渐被淡化。清代强化了这一进程，以『正统』自居的画家，专注于派系性形式风格的承继与玩味，更加强调师法古人，也更加疏离造化和师心独造。二〇世纪以来，这一趋势被大大逆转——西潮汹涌而来，以西画为主课程的现代美术学校成为传承中国画的主要场所，西人『模仿现实』观念与对景写生方式受到空前重视，『师古人』受到蔑视，三位一体的有机传统遭受更加严重的割裂。

陆俨少主要是以师徒兼自学的传统方式学习中国画的〔四一〕，他重视学习传统但不辗转摹仿，重视以传统的方式师法造化