

陸隴少冊天祐選

謝慕題



應該看到斧劈皴系的山水與披麻皴系的山水皴法在用筆上主要有兩點不同：後者的山石外廓綫一般一筆畫成，至多分二筆；前者山石外廓綫側一般多筆畫成，且在山石棱角轉折處明顯分筆，這一點不同。另一點是披麻皴系的畫皴綫條與外廓綫條方法基本一致，多以中鋒行筆，所以熟練者可以兼勾帶皴，邊勾邊皴，勾皴合成，靈活隨機地來表現山石，皴與外廓綫是綫與綫的關係。斧劈皴系的畫皴用筆與外廓用筆方法迥異，畫皴的用筆多是側鋒，卧筆劈刮成面，而外廓用筆多是中鋒，皴與外廓綫是面與綫的關係。不諳此道者往往感到格外别扭的原因就在不習慣畫皴與勾廓用筆的不時轉換，難以統一。陸儼少先生經過多年實踐，天才地將南北宗用筆統一於畫面，在他的筆下北宗中有南宗的柔韌，南宗中又有北宗的剛挺。用作北宗，山石外廓綫的轉折處已迹連一筆，呵成一氣，外呈方折，內現圓健，剛中透柔，雄中見秀，劈刮成皴，也講究軟硬兼施，雖威不霸，雖猛不野，重按處不板滯，輕提處不浮躁。所作南宗，山石外廓綫化圓為方，化柔為剛，皴筆堅挺爽辣，神定力足，因勢縱筆，氣度雄大，筆如鋼絲，韌中見硬。在他看來，南北二宗，雖然貌離，實則神合。彼此異中有同，熔於一爐，無非是化剛為柔，化柔為剛，剛柔互補，陰陽調合，這在用筆上要求就不止是單純能表現南宗的陰柔，或是單純能表現北宗的陽剛，得貌遺神的能陰能陽并不等同於遺貌得神的調合陰陽。這裏要指出的是，陸儼少先生并不僅僅是能調合陰陽，融匯二宗只是其奠基的手法，真正的營造還在於他與之若即若離貌離神合的創意。他作的一些長卷中，山石常有夾南夾北，時南時北，或難名南北的皴法，令人目不暇接，但又合諸統一，較之單純的南宗或北宗皴法來得豐富耐看。這種隨機處理而自然生成的皴法，特點是加強南北呼應，即令南宗不過柔，北宗不過剛，趨向中性，形成一種嶄新的面貌。

二、節奏鏗鏘，擲地有聲

用筆的節奏在人物、花鳥、山水畫中，以山水畫為最，原因是山水畫皴法本身的不時之需所致。這裏強調山水畫的用筆節奏，并非表示人物、花鳥畫用筆無節奏或少節奏，主要是彼此節奏的類型不同。人物、花鳥畫的節奏以單筆節奏為主，組合節奏為輔；山水畫的節奏則反之。因為作為山水畫主要手法的皴法對組合節奏的依賴性簡直達到不可須臾離之的程度。歷代大家都將皴法節奏視為山水畫生命之源，窮鑽極研。我們知道皴法雖在北宋成熟，但其時的皴法節奏并不怎麼強烈，原因在於寫景式山水受物象的製約而不能盡情抒發。自元四家始，寫意式山水已拋開物象的製約而強調筆意的淋漓盡致，皴法節奏也隨之日見強烈，日見個性，及至董其昌又有所發展。但是元四家與董其昌的皴法節奏盡管合諸完美，畢竟尚屬南宗一家之言，也就是偏向陰柔內含的一路，陸儼少先生由於對北宗素有研究，因此在其皴法中注入陽剛外放的基因，使之剛柔相濟，南北兼得，互為表裏，相輔相成，音節更趨鏗鏘，韻律更趨分明，這是與南宗大師們的不同之處。

對陸先生的用筆節奏可從點、綫、面三個角度來加以分析。點，在山水畫中至關重要，它雖是繪畫最小語言單位，但因其前後延伸便是綫，周邊擴大便成面，所以是綫面的基礎，與綫面組合又是整幅畫面基礎。對其處理得當，可以錦上添花，神采煥發，反之便會佛頭着糞，前功盡棄。所以畫家對下點歷來慎之又慎，不敢掉以輕心。但是慎而不放又會造成氣勢不足，忸怩小氣，拘束如轅下駒的窘象，給人不適之感，所以既慎又放始終是畫家追求的目標。我們分析陸先生的點，可以發現其除在大小、濃淡、枯潤等外觀上相間迭見，交叉互映外，又在輕重、疾徐、順逆等內裏巧為施力，微調勢向，『當其下筆風雨快，筆所未到氣已吞』，筆落紙上，沙沙作響，力隨點至，勢不可止，且點且轉，蕩氣迴腸。他的點取勢組合與前人不同，強調S形走向。這種走向，利於積勢，便於發氣，一經啟動，慾罷不能，瀟瀟灑灑，自起節奏，節奏可生氣勢，氣勢又生節奏，別有一種難以喻說的快感。在這種形勢下，點的毛、圓、力、辣自然匯集，悅人眼目。綫，陸先生的處理又有與前人不同之處，這裏從單筆綫、多筆綫兩方面來分析。他的單筆綫運行時中指頻頻顫動，且顫

且行，屋漏蟲蝕，紛至沓來。這種『顫』是其多年用筆創造。應該指出，顫筆與不擅用筆者無病呻吟的抖筆根本無關，抖筆雖是企求綫條澀毛感，但取法不當，痙攣寒戰，如發癲癇，不能自控，結果造成筆勢混亂，力量抵消，自相踐踏，面目可憎；顫筆則不同，顫的目的是以顫動頻率來微調筆毫，使之注墨均勻，增加綫條蒼茫渾厚感，也就是澀毛感。但是，『顫』頗非常有講究，必須視綫的表現需要來調整緩疾，它完全是即興的、自然的隨機發動，不能預測，不能製作，是一種功到自然成、不期然而然的產物。若是刻意追求，便失自然韵味，於畫無補，反而有害。『顫』主要是用來表現山石外廓及樹干、枝等對象的，並不是不問青紅皂白地一味去顫。即使使用顫，也是視需要或疾或緩，或有或無，恰到好處，不作賣弄。多筆綫節奏不同於單筆綫節奏的相對獨立相對自成單元，它是一種排列有序前後關聯的組合節奏，幾乎是皴法的專利。往往發力開筆，接二連三，排山倒海，勢不可阻，非一氣呵成則不能呈一片化機。這種皴法上的節奏，陸先生除注意在局部山石上體現外，還注意在整體畫面上予以突出，他非常注意局部節奏的趨向組合，強調與整體節奏的有機配合，將各局部節奏的分勢組構成整體節奏的合勢，涓滴成流，衆流歸海，浩蕩磅礴，震撼人心。對面的處理（這裏的『面』不是塊面之謂，它是指用筆單位）陸先生又別有一功。他的面，不同於一般的潑墨、潑彩或借助工具噴射墨、色所形成的面，這些面或無用筆，或系製作，缺乏畫家主觀情感的流露，不能完全體現個性，易造成千人一面的雷同。陸先生是以多筆迭加積墨積色來表現面的，這種面，因以用筆作主導，所以能生動地控製面形，大小由人，不似前者不能有效控制，比較被動。以筆作面，也能很好地體現節奏，甚至感覺更爲強烈，因爲這種面，需要大筆蘸水墨點去，由潤至燥，一路直下，通神貫氣，生妙布奇。它的形成，其實是一種疊點，或大或小、或重或輕、或燥或潤、或濃或淡、或疾或緩、或順或逆均視所需相機而定，須眼觀六路，隨時審視調節與其它部分的合諧關係。此種由墨、色疊成的塊，又與其旁留白處形成強烈的對比，斑斕奪目，留白處亦隨之產生動勢，出現節奏。陸先生正是通過把握點、綫、面的節奏，以至把握局部節奏，最後把握整體節奏的，所以他的畫面總有攝人魂魄的吸引力與韵律感。

三、以寫入定，波瀾老成

所謂『筆力能扛鼎』，是指筆氣沉着，能殺毫入紙，力透紙背，它的關鍵是一『寫』字。但是畫之『寫』，有別於『書』之寫。二者雖都強調以腕運筆，巧力鋪毫，但貌似情非，畫之用筆因表現對象的需要顯然方法要復雜得多。由於復雜，在某些難度大的場合，『寫』的宗旨，有些人會有意無意地背離，以描代寫。能否貫『寫』於始終，其實是一個筆性的問題。筆性雖能在後天修煉，但先天的因素不容忽視。猶如運動員，先天素質好，加以訓練，容易成才，有向世界紀錄挑戰之條件；倘若先天素質差，經過努力，他可以改寫自己的以往成績，但決無衝刺世界記錄的可能。何謂筆性？其外現爲筆觸，其內在爲筆感。筆觸的優劣，完全取決於筆感的敏鈍。筆觸有迹可尋，筆感卻無形可見，難以喻說，非個中人不能悟其仿佛。它是先天素質與後天修養的結合物、混血兒。筆感不是自我感覺，有人一向自我感覺良好，顧盼自雄，這只能自欺，但不能欺人，更不可能欺世。筆感的敏鈍受筆頭大小的影響，這裏說的筆頭大小，不是指筆的型號規格，而是指控筆輔毫的水平。有些人以爲用大筆揮寫便是筆頭大，用小筆作畫便是筆頭小，實是大謬不然。不擅用筆即用大筆也是筆頭小，擅用筆者即用小筆也是筆頭大，關鍵是否能恰如其分地鋪毫注墨。所謂的控筆，就是控毫，要提按自如，萬毫齊力，盡毫所能，方是高手。倘若提不起、按不下，以及有提無按或有按無提，均是出敗筆的前奏。

陸先生作畫一般喜歡一支筆到底，不似他人往往視所需隨時換筆。他的畫法，強調的是盡筆之功能表現物象，在這種情況下，一支筆要當作幾支筆來用，要隨時能調節筆觸的大小粗細。在長期的此種用筆環境訓練中，使其獲得了心手兩忘，心手合一的自由。他行筆時結合指顫變速注墨，或疾或緩，不讓鋪毫中輟，或提或按，注意殺筆入紙。不管風吹草動，萬變不離其宗的是始終最有效、最清

醒、最自如地把握筆毫與紙面的接觸角度。這種角度只能因物隨機控制，對其自如運用雖需後天勤勉努力，也需先天素質可造。它幾乎無規律可循，不能刻意追求，某種意義上是純憑感覺行事。由於近幾十年來所生產的紙質遠遠不及從前，古人不怎麼費力即可很好表現筆情墨趣的自由，今人因材料的限制便無法得到。實踐者均知，要在現今的生宣上作畫，首先必須分出很大精力去對付紙性，然後才能談其它發揮，這種分散精力如履薄冰如臨深淵式的謹慎，勢必帶來程度不同的拘束，增添了前所未有的繪畫難度。但是，任何事物都有兩面：紙質佳，因可使人忘乎所以地揮灑，無後顧之憂，所以會見好就收；紙質差，迫使人必須殫精竭慮地探索在其上有所作為的現實可能，從而為謀求生存另起爐竈。在這種形勢下，優勝劣汰將是不可避免的，有所新的成就，也是時勢所造。人們將陸儼少先生的用筆再放到這一背景中進行考察，就不難發現他的不同凡響之處。在生宣上最難把握的兩種用筆，一種是淌筆（筆中含水飽和），一種是渴筆（筆中含水極少），淌筆因含水量多，觸紙即化，稍有不慎，頓成墨豬；渴筆因含水少，艱澀難行，力大毫散，力小痕無。但是淌筆與渴筆，正成強烈比照，功效顯著，不擅此道，必落下乘。陸先生對二者的處理方法是把握控筆之『度』，淌筆水多，宜疾宜輕，做到疾中毫鋪，輕中力到，能疾能輕，方能控制注水，從而製約筆痕漲縮，達到預期目的。渴筆水少，宜緩宜轉，做到緩中墨注，轉中鋒聚，能緩能轉，便可燥中得潤，從而體現枯筆情韻，完善表現功能。渴筆比淌筆的把握難度大，而且在現今的生宣上表現難度也大，因其難，所以對用筆技巧要求更高更嚴，陸先生的指顫法很大程度上便是在此種環境製約中應運而生的，頻頻指顫以不時轉筆相結合，使渴筆點、綫燥中有潤，毛中見圓，解決了在生宣上充分體現渴筆優勢的技術難題。

四、由秀入拙，以古生新

我們若將陸先生前後繪畫作品作一比較，就不難發現他七十年代前的用筆娟秀積密，靈氣外露，此後漸趨渾厚老辣，古拙蒼莽。這種前後的巨大變化，昭示了畫家的探索追求軌迹。七十年代前的用筆偏于陰柔，飛絮游絲，蠕蠕冉冉，秀外慧中，通微造妙，精能宏博，師心立異，以情勝。此後的用筆由柔轉剛，骨戛青玉，老筆紛披，斂芒藏銳，古神今貌，天然淒泊，大巧若拙，以理勝。從用筆的情到理，也就是由秀入拙的內在原因。書畫用筆的關鍵說到底就是離紙鎮紙的功力，通俗點講就是拎得起，撇得下。陸先生的前期用筆離多於鎮，故偏於秀，機不可測；後期用筆鎮多於離，故偏于拙，莊重難犯。十年動亂是其用筆風格轉換時期，畫如其人，正是命運多舛造成其靈氣外露轉為韜光俟奮。後期用筆完全是獨善潛修的心境流露，當時不能公開作畫，繪畫工具也遭沒收，有相當一段時間他只能苦思冥想，徒手劃空，心感手應，以意念行筆；偶爾得筆，便蘸清水在桌上描劃，轉腕顫指，進行特種訓練。這為期不短的中止繪畫，并未使之消沉自棄，反激其砥礪自強。因禍得福，有了反思和內功訓練的時間，使之用筆達到爐火純青的境地。這段時期同時也是他由入古到脫古的分水時期。這裏所說的不是指純粹意義上的『入』與『脫』，因為陸先生在『入』上，始終有『脫』的躁動；而在『脫』上，始終又有『入』的遙控。所以他的用筆形成自我風格，雖無劈空而來的意外感，卻有水到渠成的新鮮感。他的『新』，既基於古，又離於古，異夢而同床，異象而同宗。他的法，既得於古，又異於古。『上法不法，是以有法；下法不失法，是以無法。』他正是本着這條宗旨，在中國畫用筆上開闢了前所未有境地。他這方面的高度成就，也就是他藝術的粹粹所在。

囿於篇幅，其他方面的分析不再展開。

本集主要精選畫家創作旺盛期具有代表性的作品，分為正副二編。正編的選擇強調風格多樣化，以彩色精印；副編將所搜羅的冊頁逐一以黑白印出，并附著錄，以便讀者了解全貌。希望它的出版能使人們對陸儼少藝術成就有一更全面的認識。

目 錄		一九 《渾厚冊》
序		二〇 《出舊冊》
正編		二一 《山水冊》
		二二 《用故爲新冊》
		二三 《聊爾山水冊》
一	《山水冊》	二四 《山水冊》
二	《山水冊》	二五 《仿古山水冊》
三	《杜陵詩意冊》	二六 《山水人物花卉集冊》
四	《山水冊》	二七 《山水小品冊》
五	《永州八記冊》	二八 《杜甫詩意冊》
六	《宋人詩意冊》	二九 《水石梅花冊》
七	《毛主席詩意圖冊》	
八	《山水冊》	副編
九	《山水冊》	
一〇	《新題材山水冊》	
一一	《小中現大冊》	
一二	《山水花卉冊》	
一三	《山水冊》	
一四	《雜畫冊》	
一五	《花卉冊》	
一六	《杜甫詩意冊》	
一七	《宋元遺韻冊》	
一八	《江山筆力冊》	

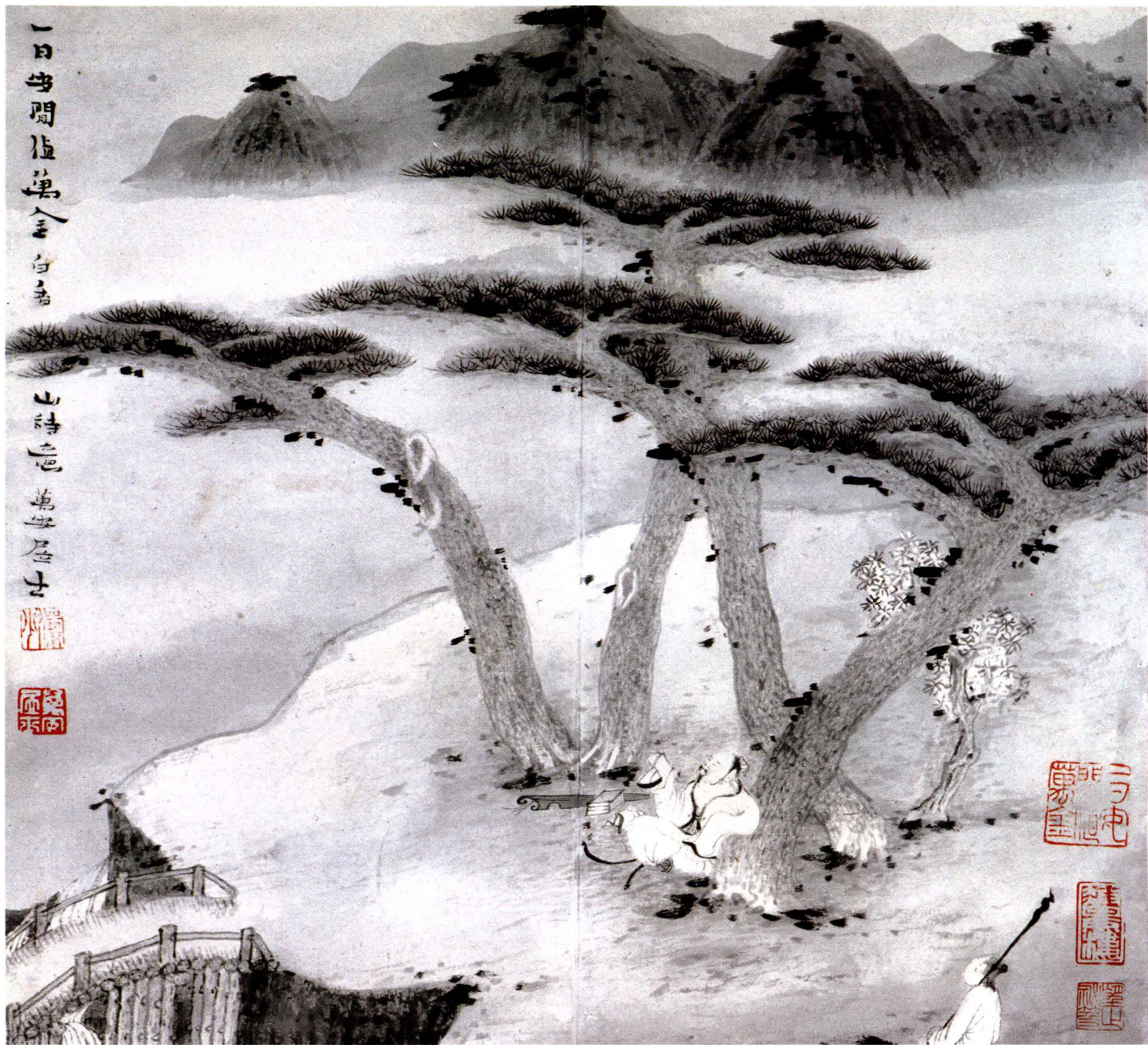
正
編



白以陳老道有以徐初
重慶中家山石學初
如舊志可初古人
甲申秋歲之月記



《山水册》之三



《山水册》之六



《山水册》之八



《山水册》之一一



二 《山水册》之一



《山水册》之二



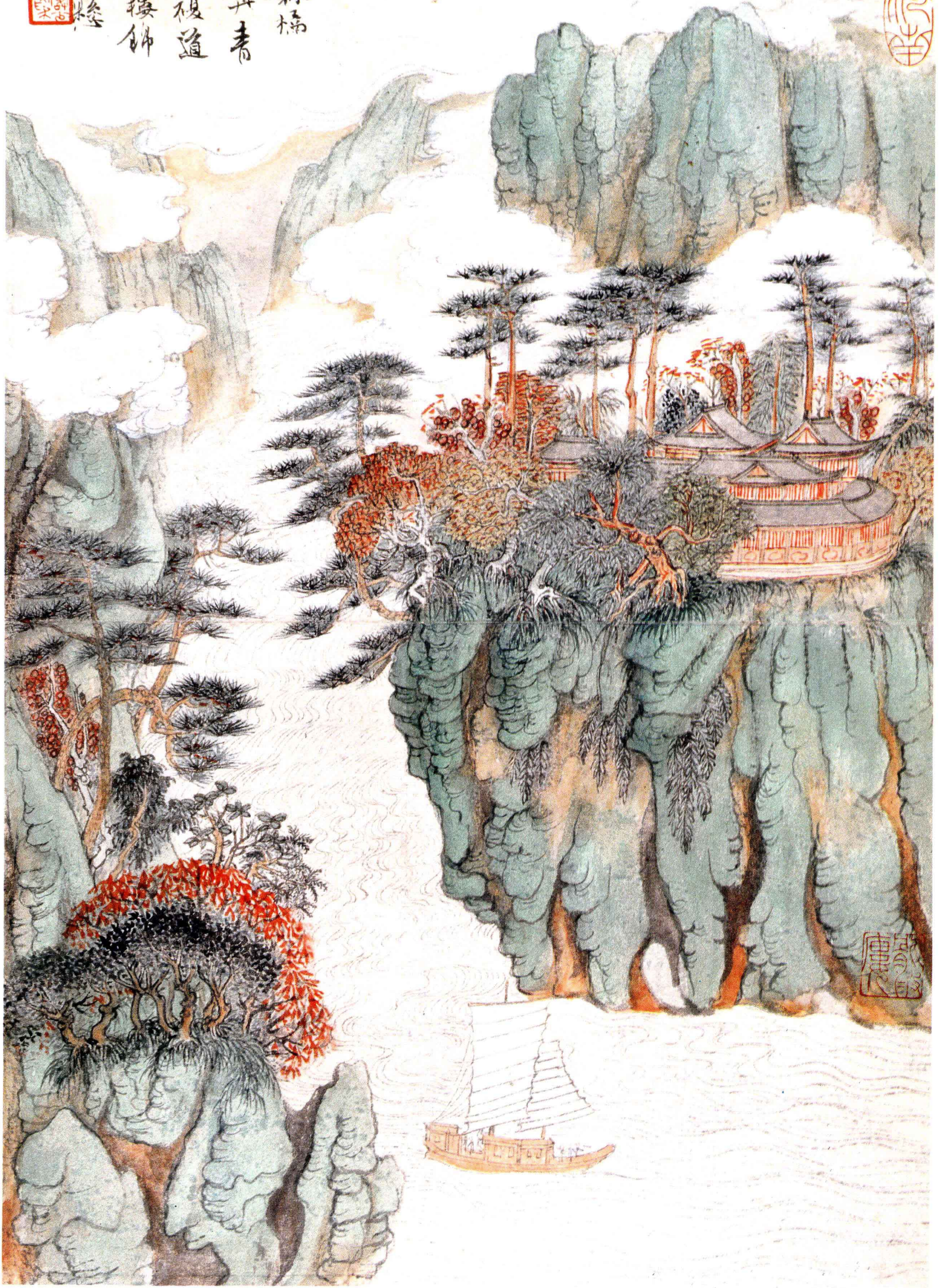
《山水册》之六

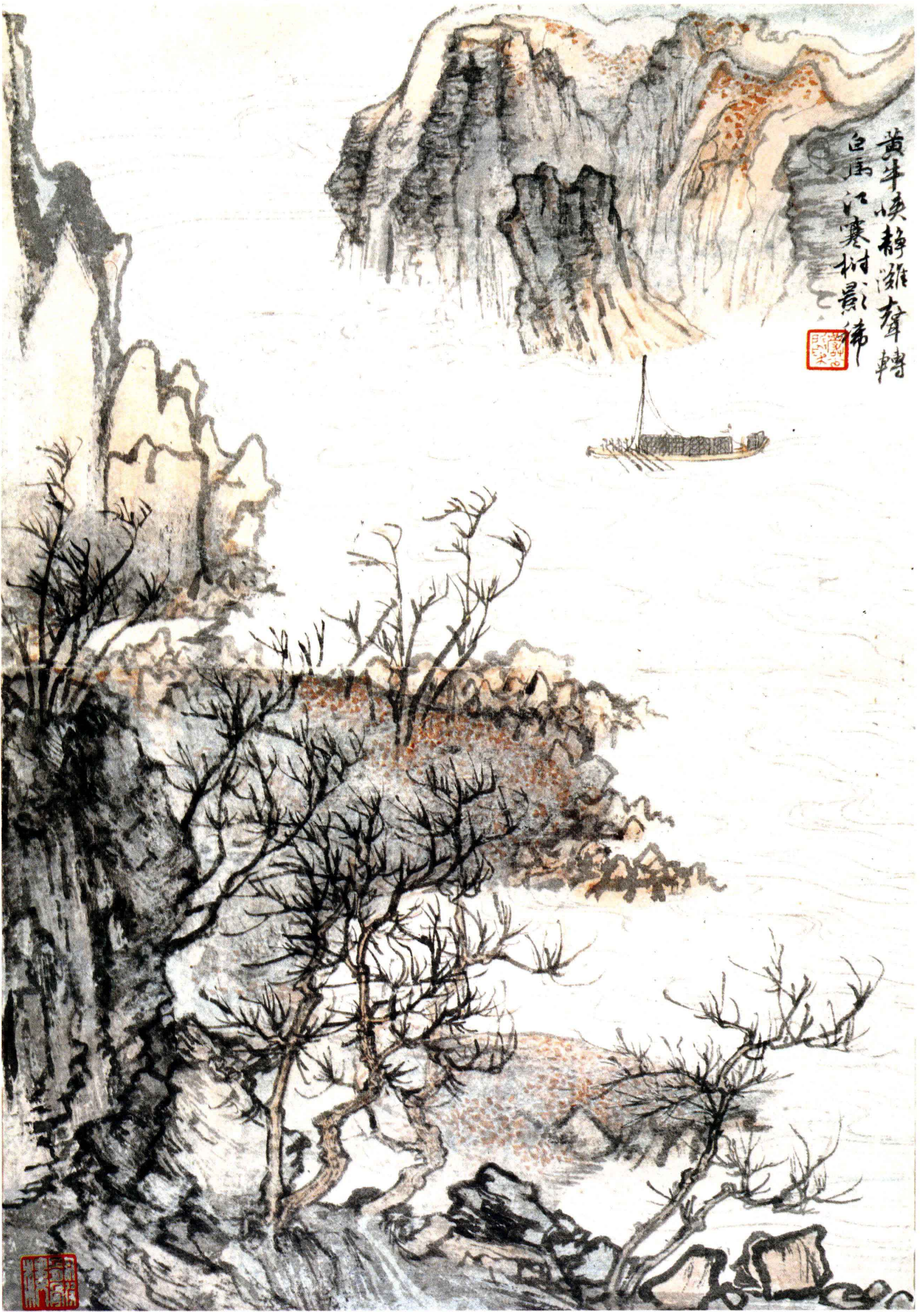


《山水册》之七



楓林掃
桐丹青
合複道
重樓錦
繡
錦





《杜陵詩意冊》之三