

陆俨少论艺

陆俨少原著 舒士俊选编

上海书画出版社

名家论艺经典 ● 专家选编导读

ISBN 978-7-80725-888-9



9 787807 2588

定价：25.0

陆俨少论艺

陆俨少 原著

舒士俊 选编

上海书画出版社

导言·····	1
陆俨少白叙·····	15
山水画刍议·····	99

导言

舒士俊

出版社要我推荐陆俨少画学方面的著作，虽然陆先生生前各类题跋短文也撰有不少，较为完整的著作却只有两部——《陆俨少自叙》记写的是他的生平，《山水画刍议》讲述的是他的画法。这两部著作陆老写作时随兴所至，算不上是很严密的理论阐述，但这些年我正是反复阅读它们及陆老其他相关的题跋短文，再认真细读其画作、回忆自己以往从师于陆老的经历，才渐渐从中悟到陆老画学的关键所在。本文拟从布势之道、运势之功和晚年变法三个方面，来阐述我对“陆家山水”的最新感悟。

一 布势之道——探求章法形制规律之奥

陆俨少曾多次对人戏言“我是画到哪里算哪里”，其画法也确是下笔先由局部画起，笔笔生发，而后成局，但他在作画时心中考虑最多的，还是章法境界的布势之道，即章法的运作规律。若说笔墨是一幅画气韵的运行和分布，那么章法便是这幅画气韵的总纲和分布之谱。

有不少人似乎对传统大同小异的章法形制不屑于一顾。更有不少人虽痴迷传统,却不谙全局变通而囿于一味地临摹操演,最终多被浩瀚的传统所淹没。其实在传统章法形制之中,却蕴涵着乾旋坤转、收放开合呼应等与西画全然不同的奥理。一个画家若是对于笔墨之气运行依附于山水构成的理法规律,亦即笔墨的生发之道胸中有数,则其笔下的笔墨必然气清;反之画家若对理法规律心中茫然,则其笔墨必然畏缩犹豫而气馁;若是画家心中理法混乱,则其笔墨之气也必杂乱无章。因而清人论画便云:“画中理气二字最须参透,有理方可言气。……理与气会,理与情谋,理与事符,理与性现,方能擦落筌蹄,都成妙境。”(秦祖永《桐阴论画》)“腹稿不充,笔无适从”,“理正气清,胸中自发浩荡之思,腕底乃生奇逸之趣”。(王昱《东庄论画》)最能参透山水构成奥理者如石涛,自谓“搜尽奇峰打草稿”,其实关纽却在于他对奇峰构成所蕴涵奥理的体悟。石涛执此奥理以驭山水,其章法便屡变屡奇。

陆俨少在早年有个关键性的事件,便是他曾专程由上海赶赴南京观看近百幅历代名画。一般总以为他那次去看画,看的主要是笔墨,可那些功力精深的宋元名家之迹,又岂能让才二十七岁的陆俨少在不满两星期的短时间内就一下子学得?古画论中说“先究格法,次辨清浊”,亦即是主张先研究其章法规律,再论其笔墨好坏。若看一下陆俨少的早年之迹,我们很快也会明白这点。陆俨少早年的笔墨功力还远未炉火纯青,那能让他在短时间内看得烂熟而大感获益的,应是山水的章法规律和境界。正是早年那一次他对于大家气局的苦苦探究,使他深得山水造境之法,这给他以后的山水气韵带来了整体品格上的助力。因而在为《陆俨少全集》所撰卷首语中,便这样评价他早年气势构架阔远而用笔气息幽微清纯的山水:

陆俨少早年对于章法结构宏观变化规律的探求可谓贪得无厌,而在笔墨操运上他则关注幽微的气息变异,这使得陆俨少早期

所作的山水画产生了宏观与微观的对比反差。气局大而韵致幽，正是其早年画风的魅人之处。《中庸》释儒家哲学所云“致广大而尽精微，极高明而道中庸”，在陆俨少早年的山水画中，竟得到了微妙的体现。

正是早年那次异于常人的读画经历，使陆俨少能抓住画面形制结构的变异规律，对于“咫尺万里”的空间间隔处置感悟尤深，亦使他在以后的写生和创作中对于山水画宏观空间的把握，站在一个超越凡庸的制高点。陆俨少后来的山水尤以布势、运势之妙卓烁古今，其风格起点亦即在于此。

陆俨少一生钟情诗文，将历代鸿篇名著“撷其精英，移之于画，无非佳制”，这显示在他身上有着文人“士气”的一面，亦为他摆脱传统束缚、驰骋意境想象，拓展出一片广阔的艺术天地。而在陆俨少的身上，也有着院体“作家气”的另一面。他早年喜爱明代项圣谟的山水，而项被董其昌评为“士气作家俱备”这六字，正与陆俨少的天分和喜好相一致。“陆家云水”出其笔下，固然与其天生禀性及后来乘木筏下峡江的行踪有关，但其传统渊源显然受李唐等院派以线条画水的启迪。在1950年代初，陆俨少迫于生计，曾一度改画连环画，后来他也画过大量题材画。中年时期，陆俨少状物写象的兴趣相当广泛，不但山水、人物、花鸟皆有涉猎，梯田、公路、水车、厂房、汽车、轮船乃至飞机，竟在画中都时有所见，对于各种题材，陆俨少皆能应付裕如。在“文革”之后，他又应邀画了不少大幅布置画。这些皆显示了陆俨少意匠经营的才能，亦是他身上“作家气”的明显体现。

因此，陆俨少虽是一位文人画家，他在章法形制结构上的孜孜探索，可能亦受到关注形式探求的董其昌的影响，但他“士气作家俱备”，应该说其身上的“作家气”才更是他作为画家的立身之本。早年取法传统，陆俨少注重于探究山水形制结构的变化规律；中年注重写生，他关

注山川回环曲折的来龙去脉及其间的盘转衔接；晚年画山水，他也仍注重于深究章法格局的生成规律。长期痴迷于探求形式感，使陆俨少对立轴、手卷、册页、扇面等各种形制的笔墨操运皆得心应手。即便晚年已享大名，陆俨少仍不断地探求变法，这亦与他对风格形式的追求无限痴迷有关。

陆俨少对章法境界的探求相当广阔，而他又善于及时缩小视野关注圈，并非一味地拓展战线，所取题材相对集中。陆俨少一生虽作画无数，但前后画得最多的，还是杜甫诗意图、云水图和梅花图，每一系列皆不下数百幅。同一系列之作当然并非简单的机械重复。我见他画杜甫“高江急峡雷霆斗，古木苍藤日月昏”的诗意，前后就画过多幅，虽所画皆为苍藤古木、峡壁和湍流、舟楫，但各幅上下、高低的摆布皆有所不同，可见他正是借助于相对重复的修炼，来对题材形式作更为集中而深入的探求，以尽抉其底蕴灵苗。

在山水画面组合构成中，陆俨少最注重突出的是气势。他要求以笔墨构成的虚实对比，来突出画面主题；又要求“一开引起一合，开合之间，要有一定的倾向”，“小开合包括在大开合之间”，整个画面要笔笔增益其势，处处增益其势，在彼此呼应之中求取共同的态势倾向。陆俨少还指出章法规律有相避、相犯、相叠三个诀窍，并将繁复的章法取势变化以“之”、“甲”、“由”、“则”、“须”五个字来形象化地概括。这样由博返约地探究章法形制规律，精益求精，终使他“理正气清，胸中自发浩荡之思，腕底乃生奇逸之趣”，“陆家云水”也因而出神入化，遂至于名扬天下。

二 运势之功——修炼积健为雄的笔力

陆俨少山水之妙，在于布势和运势。他是先求山水构架态势之理，再求笔墨贯通态势之力。布势，重在画面构架气局和程式程序的有序

设计；而运势，则重在向构架和程式灌注生气和力量，使画面产生迷人的动感。前者好比是火箭结构设计，其程序结构有几节，其中衔接配备有何环节皆不可缺少；后者则好比是给火箭结构灌注能量、点火升空，若是能量不足，火箭便无法升腾至高远。若说布势靠的是识见，那运势要靠的便是功力。陆俨少后期的山水佳作气局宏阔而生气盎然，布势和运势皆达于佳境。当然他笔下的功力修炼，亦不是一蹴而就的。

陆俨少曾回忆自己早年的笔性说：“我禀性内向，临事迟疑，不善交接人物，无丈夫卓厉奋发之志，而写字作画，下笔委婉，少剽悍刚毅之气。”陆俨少早年的画室名为“骖骖楼”，这“骖骖”也就是圆转屈曲、佩韦佩弦之意。而这种偏爱委婉柔俊的禀性，在其早期的笔墨中自然有所体现。

至晚年，陆俨少在《自叙》中却回顾说：

在六十年代以前，我的画风较为缜密娟秀，灵气外露；七十年代以后，日趋浑厚老辣，风格一变。我早年笔墨流传较少，自认早年笔未到沉着痛快境地，而反得世人赏识，难道是物以稀为贵，得之为难故耶？老杜云：“文章千古事，得失寸心知。”我自认近年笔力比前较为雄健，一扫柔媚之习，然过此则流于犷悍。

为何陆俨少后来的笔性会由柔转刚，走向沉着痛快？显然，他并不像现在不少画家那样，满足于固守早期柔婉的用笔而一生不变。虽知天生的柔婉笔性不可能一下子被改变，但他一生总在有意识地积蓄力量，力求使自己的笔性转弱为强。

陆俨少早年的书法不仅写《兰亭》，也练过魏碑，他还练过一种以己意为之，横画阔竖笔细，似隶而非隶的书体，意在追求用笔的古拙。因其时吴湖帆用笔的婉约之致与陆俨少相近，后来陆俨少的用笔便有意向刚直发展，这尤体现于他的树石构成。而陆俨少对于范宽、李唐和

陈洪绶的欣赏和对于杜甫沉郁诗风的耽迷，显然也有助于其笔性由柔向刚、由飘逸向沉着的转换。

陆俨少这种转换笔性的努力，正说明了中国书画的用笔修炼与人生自然成长的奥理相通。一个小孩的成长，其躯体气力必由弱小而渐渐走向健壮；及至人生顶峰，则又由健壮而渐渐趋向衰弱。唐代司空图《诗品》阐释风格雄浑所用的八个字“积健为雄、返虚入浑”，正可用以说明书画用笔修炼与人生宇宙的自然生长相通的奥理。我们若是将石涛、黄宾虹、陆俨少等大家的早、中、晚期的用笔作比较，便可发现他们在笔力修炼上，都是在走着积健为雄的路。

唐代韩愈云：“气，水也；言，浮物也。水大而物之浮者大小毕浮，气之与言犹是也。气盛则言之短长与声之高下者皆宜。”清代方薰《山静居画论》亦云：“气韵生动为第一义，然必以气为主。气盛则纵横挥洒，机无滞碍，其间韵自生动矣。”笔力的雄壮正与生命力的健壮一样，都是内气充溢的体现。而书画家下笔要求气盛，则正是笔健而气充溢的有力体现。杜甫有诗云：“凌云健笔意纵横。”陆游亦有诗云：“养气塞天地，吐出成霓虹。”其实无论诗文还是书画，只有养气充盛、笔力雄厚，才能给挥写带来极大的自由。陆俨少晚年主张用笔要重而有内劲，笔的边缘要有“口子”如刀切，墨痕要到边反浓，正是要求笔迹体现出气盛而鼓溢之状。用笔气盛乃至鼓溢，正是生命力弹性充盛的显示。

中国书画之所以要用有弹性的毛笔而不用硬笔，要用有伸缩性的宣纸而不用硬纸，中国画的线条之所以要讲究弹性，因为中国书画所要营造的，乃是一个充盈着生命力弹性的空间。因而所谓的“笔意纵横”，不仅应指用笔的横向拓展要收放自如，还当指用笔的纵深开掘要提揪随意。陆俨少晚年主张用笔要提得起、揪得下，“要一揪到底，揪得重，揪得杀”，就因为只有那样，才会使笔下的气充实鼓溢，就好像把一个弹簧挤压得很紧，逼使它所显现的弹性更趋强烈。前人画论所云“笔力沉贯纸背，光气发越于上”，其实即是空间弹性之显现。石涛在《画语录》

中说“运笔极重处，却须飞提纸上，消去猛气”，这运笔极重之后的“飞提纸上”，亦正是笔力健拔带来的生命力弹性的体现。

一个书画家是否有大功力、大手笔，是决定他能否成为大家的关键性因素。在画史上用笔以柔见胜的，在宋代有马和之，在清代有恽寿平和华岳，他们皆是名家，但一生恪守用笔柔婉，使他们终究未能升格为大家，华岳即被黄宾虹批评为“求脱过早”，而明代唐寅用笔柔而能刚，则堪称大家。清代梅清和石涛，早年所作山水皆柔婉而有灵气，石涛还曾向梅清取法，但后来石涛成为大家，梅清却仍只是名家，石涛后来的笔力雄强，亦是关键因素之一。也不光山水画家如此，海派花鸟画家吴昌硕和虚谷二人家数的大小，笔力强弱的差异应亦是关键因素；当代程十发和刘旦宅的人物画，笔力之强弱明显有别，这亦是决定他们家数大小的关键因素之一。

用笔举重若轻而达到的柔婉，即前人所谓“扛鼎力中有妩媚”，“百炼刚化为绕指柔”。毕竟经积健为雄而后再返虚入浑的柔婉，其用笔轻重对比变化所产生的弹性韵致和天趣，是单一的稚嫩柔婉所难以比拟的。因而，历来的大家皆力求笔力健拔。石涛说：“有真精神、真命脉，一时发现，直透纸背，此皆以大手眼，用大气力，摧锋陷刃不可禁。”黄宾虹亦认为“古人名作重在笔力之强弱分优绌”，“用笔之功力，如挽强弓，如举九鼎。力有一分不足，即是勉强，不能自然”，黄宾虹因此批评娄东派和虞山派：“于酣畅之意未足者，因腕力荏弱耳。”在黄宾虹看来，笔力酣畅正是石涛和石谿强于“四王”之处。

上一节我们讲陆老探求布势之道，这一节讲他修炼运势之功。运势之功与布势之道契合而得心应手，即构成了“陆家山水”独具的神妙气韵。陆俨少一生的用笔由“积健为雄”的修炼而趋浑厚老辣乃至举重若轻，其笔墨风格的发展与传统笔墨从工笔到小写意再到大写意的发展规律正相一致，这不仅使其笔意纵横苍莽沉厚，且使他在用笔营造弹性空间方面，达到由旷而入微的微妙境界。

三 晚年呼唤变法魂兮归来

作为传统派大师,陆俨少一生在章法和用笔上不懈修持,使其画格局气派之大,笔力挥写之健,深得传统之道(形制规律)与精神(笔力)之大者。可以说,陆俨少探究布势之道,是理性地研究一幅画的骨格分布规律;他致力于运势之功,则是感性地锻炼一幅画的气血运行。不过他仍不以此为满足,作为一位现代画家,他晚年还屡屡呼唤变法,渴望着在传统骨格气血的基础上再求面貌变化,以期形成对传统既有面目的大突破。

陆俨少在《自叙》中曾自述为了不让吴湖帆的设色山水笼罩自己,有意不用重色而采用淡设色,以免掩盖线条墨痕,期与吴湖帆拉开距离。见到张大千的泼彩,陆俨少亦曾认为“是他所长,而恰恰是我的所短”。笔者因而一度也认为陆老重墨骨而轻色彩的特有画风,是他有意拒绝“穿上现代外衣”。但为何他在晚年却又执著探求色彩的变法?

早在1961年,陆俨少在一部《怡然册》中就曾题道:

石涛有云:“笔墨当随时代。”此句是顶门棒喝。……夫所谓笔墨者,充其极不过优孟衣冠,今时亦何用古人之翻版。孤立以言笔墨,未见其有当也。学古人要为今用,故必有所创,创而后能合德者也。迷途知返,请自今始。

而至1990年,八十二岁的陆俨少回忆往昔时又说:

一艺之成,甘苦自知……及其深入传统,入之弥深,出之弥艰,行者凝神以视,休则宵焉以思,睡则梦中瞿然而醒也。盖精神所注,无时不在画也。长想及今犹未甚老,当嶄然出新,以别于旧,贾

其余勇作最后之冲刺，完成老年变法，此予之志也。

这两段话相隔近三十年，却显示了陆俨少前后期反思传统、主张变法创新的一贯想法。早年的那段跋语虽为当时时风所驱，却表明那正是他立志变法的开端。1964年，陆俨少参加去皖南的写生，在歙县练江边见到日光斜射下山峦的轮廓光，回来后便向西画家讨教，尝试用笔墨表现岩石丛林之黑暗来衬托轮廓光之白亮，并命名其法曰“留白”。为了表现写生山水的不同面貌和气氛，陆俨少那时关注于笔墨铺陈特性的形成与变化，连续成片的运笔和湿墨的运用，且有意无意地对水彩技法有所借鉴，其变法实践其实在那个年代便早已开始了。

可惜陆俨少刚开始不久的变法尝试，却被汹涌的“文革”所阻断！在“文革”十年中，不仅写生受限，阻隔了造化对他的灵光启示，居室之局促且难于周旋，亦给他变革画法带来极大困难。但在那样艰难的岁月，陆俨少还创用墨块与空白互动的技法以灵动地表现云山，那是他对于传统点线网络式结构的有意突破。陆俨少晚年反对把山水画得太干净，主张用笔要松毛，山水要画得粗服乱头，苍苍莽莽，剥剥落落，亦是有意强化山水浑然之气，以突破形制结构过于明显的风格。

陆俨少后来很长时期延续重墨骨而轻色彩的特有画风，其实是在变法创新受阻遏境况下并不得已的选择。一旦“文革”之羁绊被去除而重获写生机会，画室条件亦得以大为改善，以往被压抑的变法之念便又无可遏制地涌上他的心头。在古今画史上，像陆俨少那样至晚年犹屡屡呼唤变法的，可谓罕有其人，从中亦可看出他思想深处的波动——其实那是他在呼唤变法魂兮归来呀！

毋庸讳言，“反右”和“文革”所经历的长时期人生不幸，却也逼使陆俨少深锲传统，激发了其内心的郁勃之气，使他后来所画的山水树石峥嵘磊落，云水回旋激荡喷薄，显示出亢奋、激昂、勃发的生命力，名扬天下的“陆家云水”亦因之而生。作为传统派大师，陆俨少晚年若不思变

法坐享声名,亦无不可。但在1978年元旦,他却画了一幅颇有抽象意味的《云深不知处》,宣称“为予七十变法之始”。陆俨少明知变法之“云深不知处”,“所谓变法,不一定是变好,也有变坏之可能”,加之年迈体衰和社会应酬遽增,这些都会给其衰年变法带来极大的阻力,但他却仍矢志不渝。因为以陆俨少的睿智,他已预见到变法的前方似有光亮,虽这光亮还闪烁靡定,但那却是他以往魂牵梦萦而未得实现的希望所在,因而他绝不愿放弃自己的艺术探求。

晚年有数则画跋可以佐证陆俨少的变法之念。1984年他有一则画跋曰:

予于山水画浸渍古法六十年,今耄老辄欲绝去依傍,另起炉灶,而未知所往,如黑夜行路,前方似有光亮,而闪烁靡定,转去转远。此数图也,不知弃去,爰公同好,希得评正。

1985年另一则画跋,陆俨少对于色彩变法表明自己“心知之而才不逮……加我数年,精进不已,或有成乎”。至于如何创新变法?陆俨少则是这样考虑的:

自从西画流入我国,它的造型方法,如块面、色彩等,有独到之处,我们可以学习的地方很多,也应该拿过来,为创新得到借鉴。因为古画注意线条,不讲究墨块,我们如果只从线条上探索,和前人的创作方法接近,容易觉得老。用上墨块,再加上色彩的变化,这些都不同于前人的创作方法,就觉得新了。要新当然可以从枝节上用改良主义的方法去求新,但一定要有方法上的大变异,才能有新的突破。

联系前两节的阐述,可以看出,陆俨少一生所作山水在章法探求

上,追求的是大格局;在用笔修炼上,追求的是大笔力;而晚年在面目创新上,他更希望追求的是大变异。陆俨少虽然在山水画的气局、力量及其变化上已有自己强烈的风格,而他仍希望在面貌变化上,形成对传统的更大突破——这便是大师的眼光和魄力!

自元明清以来的山水画,其总体特征是重点线的筋骨表现,轻体面的色貌表现,注重用笔而相对轻视用墨和用色。传统偏重于以点线抒写性情之妙,却于物理之奥微及天地间大块华彩文章的表现有所忽略。至近现代不少有识见的画家有鉴于此,遂致力于用墨、用色和用水的拓展,形成了由传统文人画向现代水墨画转型的趋向。这种转型的实质,是由单一抒写点线组合的“心灵空间”,向着既保留抒写“心灵空间”之情性,又探求“物理空间”之奥微丰富这一方向转换。而陆俨少追求大变异的睿智显示,他对于中国画这一时代性的发展趋向,显然有着超越凡辈的灵敏感应。

中国画这一时代趋向的大变异虽可借鉴西画的块面和色彩,却要在其中保留中国画的情韵和精神,又要表现出“物理空间”的微妙弹性,绝非只是照搬西法那么简单。传统表现点线网络式的空间弹性虽已有成功的经验积累,但要表现点线与块面结合的微妙空间弹性,则还很少有成法可资借鉴。陆俨少早期的山水以点线皴法之用笔为主,中期关注笔墨团块效应,其用笔虽亦有变化,但仍以恒定的修持为主,与媒材的关系并不大。至暮年他有意探求设色之幻以显“物理空间”之丰富,其色墨变化之幻讲究的是块面及其厚薄积叠、随机变通的实验性,它与媒材的变革运用关系便相当地微妙。陆俨少在变法中,觉得“前方似有光亮,而闪烁靡定,转去转远”,但他仍坚持大胆的尝试。在西画家指点下,他甚而也尝试过运用丙烯,认为“自今科学昌明,西洋颜料传入中土,则国画所资以赋彩者大开门路,又何必斤斤于赭石花青”,“存其骨法用笔而引进西洋颜料,似可一试”。作为传统派大师,陆俨少竟还有着企望中国画媒材变革的如此前瞻性学术眼光,这连当下不少年轻国

画家也望尘莫及。

假若陆俨少一生的艺事不因“文革”而被扭曲,其变法创新追求极有可能大大提前,或许陆俨少后来呈现给我们的,将会是另一种更新的面貌。但那个错乱年代的折腾,却耗去了陆俨少本可提前用于变法的许多时间,使其变法成功的可能被无情扼杀了。“文革”十年逼使陆俨少对传统入之弥深,却亦使他出之弥艰;深锲传统既是他已有成就的基石所在,亦给他的变法创新带来负面的影响。陆俨少的晚年,甚或可说是处在力求变法突破和传统惯性制约的矛盾抗争之中。一些变法之作未能如意,其实正是已有格法与他所憧憬的新貌之间矛盾抗争的曲折反映。在如此矛盾状态之下,陆俨少仍以极大的毅力坚持探索,老人的顽强精神和超凡见识确是令人钦佩。可惜天不假年,老天仍没给他完成变法的充裕时间!

虽然陆俨少晚年变法未有大成,但却带给我们深刻的启示:因为他已见前方似有光亮,这显示出未来中国画拓展的空间所在。而在当下国画圈又有几人能像陆俨少那样,有敢于变法的魄力和智慧?这值得我们深思!

陆俨少一生道路所含的悲情色彩,使其艺术蕴涵一种倔执的独特风格。在这点上他竟与石鲁有某种类似。陆俨少晚年主张用笔要“杀”,主张将章法取势变化以“之”、“甲”、“由”、“则”、“须”五个字来形象化地概括,又主张中国画的媒材要变革,这些观念竟皆与石鲁不谋而合。晚年的陆俨少和石鲁,皆含有与坎坷命运抗争的悲壮色彩,皆在挣扎抗争中力求新格,亦皆迸发出一种沉郁的情绪张力。当然他们的挣扎抗争,既使其艺术迸发出耀眼的光芒,亦难免时有草率之作。

在晚年亦有着命运挣扎之状的名家,还有一位是赖少其。不过与石鲁和赖少其相比,陆俨少晚年更为荣幸的是:因为有着丰厚而深透的传统根基,尤其“陆家云水”对于传统所形成的惊人突破,使陆俨少赢得了他所任教的浙江美院师生们的尊崇,亦使他对浙江的中国画教学作

出了极大的贡献。陆俨少山水画的整体气局之大和笔墨变化之多,亦应是石鲁和赖少其所难以企及的。

不管走过如何坎坷的艺术道路,陆俨少在毕生艺术探索中所显示的睿智和所迸发出的光辉,已使他无愧为一位山水画大师。