

海

派

代

表

書

法

家

系

列

作

品

集

上海市書法家協會編

上海書畫出版社



陸儼少

吳昌碩

沈曾植

弘一

沈尹默

王蘧常

來楚生

潘伯鷹

白蕉

陸儼少

謝稚柳



12
12
12



海派代表書法
家系列作品集

陸儼少

上海市書法家協會 編

◎上海書畫出版社

圖書在版編目（C I P）數據

陸儼少／上海市書法家協會編．—上海：上海書畫出版社，2006.12
（海派代表書法家系列作品集）
ISBN 7-80725-378-9

I .陸... II .上... III .①漢字－書法－作品集－中國－現代②漢字－印譜－中國－現代 IV .J292.28

中國版本圖書館CIP數據核字（2006）第073896號

責任編輯	吳 甌
技術編輯	錢勤毅
責任校對	周倩芸
審 讀	沈培方
作品攝影	李順發
	劉榮虎
	潘祥餘
封面設計	潘志遠
版式設計	劉麗娜
	曹 翔

海派代表書法家系列作品集	
陸儼少	
編者	上海市書法家協會
出版發行	上海書畫出版社
地址	上海市延安西路593號
郵編	200050
網址	www.shshuhua.com E-mail: shcph@online.sh.cn
製作	杭州乾嘉文化藝術有限公司
印刷	山東新華印刷廠臨沂廠
開本	787×1092 1/8
印張	42.5
版次	2006年12月第1版 2006年12月第1次印刷
印數	1—2000
書號	ISBN 7—80725—378—9/J·361
定價	580.00圓

《海派代表書法家系列作品集》編輯委員會

顧問：陳東 吳貽弓

主編：周慧珺 遲志剛

副主編：陳燮君 盧輔聖 戴小京

編委（按姓氏筆畫爲序）：王偉平 吳建賢 吳貽弓 周慧珺 陳東 陳燮君

張森 童衍方 劉一聞 遲志剛 盧輔聖 鮑賢倫 戴小京 韓天衡

本卷主編：張偉生

副主編：徐一軒

前言

周慧珺

『海派』作為一種特指的文化現象，既不是地域性名稱，也非任何風格流派所能涵蓋。而且，從今天的視角看，『海派』這一概念也早已逸出了當日產生這一名稱時的界定，成為特定的歷史條件下中國文化在上海集中生發的一道亮麗景觀。

由于地理的、經濟的、政治的、歷史的、文化的乃至國際方面的種種因素，在十九世紀中葉以後的一百多年時間裏，上海迅速孵化成為中國最具活力的城市。在她兼具東方文化特徵和西方現代色彩的神秘魅力感召下，幾乎這一時期中國文化史上所有的精英，都在這裏留下了足跡和身影。這種集全國精華之合力所構成的文化形態，如果摒棄一切狹隘的片面的習慣認識，就其大和包容性而言，海納百川應是『海派』最具積極意義的詮釋。

中國近現代書法史上最為絢麗的篇章，便是在這樣的文化大背景下，在上海這座大舞臺上演繹的。這不僅是因為中國近現代書壇上各個時期的領軍人物，都在這裏駐足或與這座城市有着千絲萬縷的聯係，人才之盛，有全國半壁江山之稱；也不僅是因為在一百多年的時間裏，書法界從結社、出版到展覽等重大事件都無不率先在這裏上演，風氣所向，引領時尚，輻射全國；更是因為這一系列人物事件組合下所產生的特殊的社會效應和價值意義，以及由此形成的藝術思潮和新型格局，從晚清以來一度陷入低迷徘徊的書法藝術又重新走出了一輪新的歷史高度。

從趙之謙橐筆滬甯時起，經吳昌碩領袖藝林、沈尹默主盟書壇，及至十年浩劫後，王蘧常、謝稚柳等老一輩

書家復出，從主要的活動時間和對書壇的影響看，《海派》書法陣營的書家大致可分為三個時期：前期代表人物有趙之謙、張祖翼、吳昌碩、沈曾植、汪洵、曾熙、李瑞清等，中期有沈尹默、李叔同、潘伯鷹、黃賓虹、吳湖帆、張大千、馬公愚、來楚生、白蕉、拱德鄰、鄧散木等；後期有王遽常、陸儼少、王个簣、唐雲、陳巨來、謝稚柳、方去疾等。這個陣營中的書家或以書法為主，或書畫雙絕，抑或書畫印三者俱精，乃復更有旁通國學、詩詞、音韻、考釋、鑒賞、西方美術者。可謂異人輻輳、巨匠如林，成就之高、影響之深遠，堪稱數百年來之僅見。

思想活躍，眼界開闊，以一種新的認識來觀照書法，是《海派》書法陣營崛起的關鍵原因。十九世紀後期至二十世紀前期是一個政壇上風雲激蕩、思想界新潮迭起的年代。作為鴉片戰爭後開埠的遠東第一重鎮上海，一方面得風氣之先，承載着各種思潮的碰撞乃至西方現代科學技術和價值觀念的影響，另一方面又正好處在市場經濟衝擊下封建勢力相對鬆動的區域。在這樣的歷史背景下，作為時代風向標的文藝的每個領域都涌現出了一批有識之士，代表着變革的要求，進行着順應時代需求的呼喚和探索。

書法界風氣轉變最具標誌性的成果便是結束了南北對峙、碑帖紛爭的互相攻訐局面，以一種前所未有的開放視野和兼容并蓄的博大胸襟，突破了人為設置的壁障，走出了偏執一隅的碑帖窠臼。我們看到，不僅吳昌碩以遠涉三代秦漢的獨特視角和立場構築着自我的書學話語，而不涉足碑帖之爭的漩渦；即使是碑學重鎮的沈曾植，也能以《趣博而旨約、識高而議平》的理性姿態，修正着碑學的偏頗，終身浸淫于三王、二爨之間，開創了熔南北書流于一爐的先河。這無疑給書壇帶來了一種新的氣象。到了新文化運動以後，局執于狹隘碑帖觀單一指向的弊端日益顯現；一代高僧弘一法師、北大學人沈尹默，都以其出碑入帖的理論和實踐，在清除館閣陋習的同時，不約而同地揚起了重溯帖學優秀傳統的風帆。這是一次具有否定之否定意義的突破，旗幟所向，得到書壇大批有識之士的廣泛響應。在白蕉、潘伯鷹等書人共同努力下，不僅衝破了以往非此即彼的單一沉悶局面，而且還使在式微中備受冷遇的帖學得以復興。風氣所及，書壇門戶大開，來楚生、王遽常、謝稚柳、陸儼少等多方搜討，吞吐翕張，各逞絕學，形成了一個多元并存、异彩紛呈的局面。

《海派》書壇陣營又是一個充滿活力、人才輩出的群體。究其所以，崇尚卓越，不斷進取是其重要特徵。新型的移民城市，給上海藝林帶來了新的風氣。不重門楣、不講資歷、拒絕平庸、注重實力，成為一個時代的共識。綜前所述，《海派》書法陣營中的代表性人物，都是來自各地的精英。這些書家，不僅眼界開闊，心雄萬夫，而且多為學貫古今甚而學貫中西者。他們對於藝術史和藝術發展規律，有着深刻的認識。當他們深厚的學養和過人的才華在上海藝林總總的人才高地上薈萃時，不甘人後和追攀前賢的雄心壯志總是能在最大程度上激發起每個人的想像力和激情，從而衍化為豐富和超越自己的巨大力量。以前面提到的這些書家為例，他們中間的極大部分人并不是在功成名就後纔來上海的，他們各自藝術生涯中的黃金階段或重要轉折恰恰是到了上海後纔出現的。近現代藝術史表明，在上海藝術品市場上形成的自發性激勵機制，有效地刺激了人才高地的培育和發展。晚清至民國

期間在上海蔚為風氣的結社現象，清楚地記錄着人才流動的活躍狀況。有多少書人，正是在這樣的人文環境中，內修外揚，陶冶涵泳，相互砥礪，不斷汲納，以至煅造成才的。

晚清民國時期，又是書法史上一個發現和科學進步的重要時期。受時代之惠，廣大書人纔有可能獲得日新月異的信息，以豐富書法藝術的表現力。無論是吳昌碩的遠紹三代秦漢，還是王蘧常獨闢蹊徑的章草書法，足跡都探及到了歷代書家的空白處。這固然是他們的智慧所致，但如果不是時代造就，仍是以前的書家不可想像的。而沈尹默、白蕉、潘伯鷹諸人重溯帖學的寶貴啓示，與印刷技術的昌明有着密切的關聯。沈尹默關於筆法探研的索解，就是在得到了米芾七帖真迹的照片、王獻之《中秋帖》、王珣《伯遠帖》以及日本所藏王羲之和大量唐宋書家的印刷品後獲得的。這個認識不僅影響了一個時代，還廓清了帖學末流籠罩在帖學上的陰霾，歸還了優秀傳統的本來面目。

在近代藝術史研究中，一直有關於上海的商業氣氛對藝術的影響方面的觀點。我們認為，在藝術發展中，市場的指向並不唯一也不永遠代表正確。如何正視市場，自覺抵制其消極因素，一直是懷有崇高抱負、具備獨立自由人格的藝術家的嚴峻課題。近現代『海派』書法陣營崛起和成功的事實表明，絕大部分書法家在上海的商業氣氛中始終沒有迷失其文化本性。在中國社會發生了不可逆轉的變化之際，藝術家的生存時空也在變化，他們適時順勢地作出了一些變化和調整，應是文化發展自身的訴求。由於中國書法的自足性體系，她的發展基因，甚至比中國畫而言還要狹窄得多。在如何體現時代特徵，而又不喪失中國藝術傳統的自主性方面，『海派』書法陣營中那些杰出的代表給我們留下了豐厚的遺產。

『海派』書法陣營是一個時代的高峰，是群體作用、共同智慧的結晶，是一宏偉的紀念碑群。挖掘這份寶貴的遺產，總結近現代『海派』書法崛起及成功的經驗，是當代上海書法人義不容辭的責任。為此，我們編纂了這套《海派代表書法家系列作品集》，希望它對當代的書法創作和學術研究提供有益的借鑒和幫助。

本書從立項到實施，得到上海市委宣傳部、上海文化發展基金會大力支持，謹此表示衷心感謝！

熔書畫于一爐 創陸家之書風

——陸儼少書法藝術淺析

徐一軒

一

古之善畫者皆善書也。正如沙孟海先生于上世紀九十年代《題陸儼少書畫合集》中所云：『書畫皆一流，古今不數數觀。余舊題陸宛若行書冊，嘗舉雲林、雪个。今序其例：如松雪、衡山、香光、老蓮、南田、悲盦，當吾世者缶廬、大頤二子，宛若亦其選也。』蓋以上例舉者皆為畫壇巨擘，亦為書壇大家，于此可見書畫一脈同流的藝術規律和特點。陸儼少先生是當代極具影響力的山水畫大師，他開創的陸派山水畫已為世人所熟諳和推崇，被譽為二十世紀最後一位文人畫大家，其人品、畫品、書品、詩文皆臻一流，渾然無間而又熔鑄一爐，堪稱詩書畫三絕者，這在當今書畫界內似已形成共識。先生雖以山水畫名世，然識者或謂其文有漢魏遺風，其書亦不在畫下。位雖在畫家之列，然其書置于古今書家之中，也能獨樹一幟而熠熠生輝。關於這方面，陸儼少先生在一則題跋中也有這樣的自我評述：『書雖末藝，然能巍然自喜，獨立門戶，無所依傍，而點畫之間，提按轉折，舒展恢廓無遺憾，蓋曠二三百年或無一人焉。予無書名，然每私自與今之善書者比，進而竊與古之大家相高下，則無甚愧焉。而為畫名所掩，又不表曝于人，故知之者甚少。然知與不知，予之書故在焉。後之人可以考論，則庸有傷

乎。』從這裏可以看出陸先生對自己的書藝很自信，也是很自負的。

陸儼少先生的書法，體勢倨偉寬博而不傲舉弩張，點畫沉着而間之纖穠，行筆流逸自然而不粗率，通篇富變化而不故作，這樣一種自然瀟灑與嚴謹質拙糅合在一起的獨特書風，正由于富于內涵，所以不僅使人乍看之下就會為其超塵絕俗的獨特面貌所吸引，更會令人在反復觀賞之後感到韵味雋永，而書中溢露出來的韵致和氣息，又使人感到大師深厚的文化底蘊和獨特的個性氣質。一種既是現代的，又是傳統的，賞讀之下可給人以無盡美感的書風，為中國近現代書法史添了光彩一頁。

陸先生是一位具有全面修養的畫家，他之所以在詩文、書法上刻苦學習，是因為自幼有長輩的正確引導。他自叙道：『年少時，看到和我一樣愛好美術的同學都轉到上海美專去讀書，很羨慕，也想去，但父親不答允。他說即使要學畫，也應該多讀書，讀書太少，不宜過早學畫。』（摘自《陸儼少自叙》以下簡稱《自叙》）他弱冠之年即從蘇州王同愈老先生學習。『在先生的指導下，一面讀書，一面寫字，和畫畫分頭並重，互相促進。』并說：『我自己有一個比例，即十分功夫：四分讀書、三分寫字、三分畫畫。』（《自叙》）。他用這一比例做學問，并能幾十年鍥而不捨，孜孜不倦地下功夫。正因為手不釋卷，博覽群書，不斷充實自己的精神內涵，茹古涵今，纔能長葆藝術青春。他說『竊以為學畫而不讀書，定會缺少營養，流于貧瘠，而且意境不高，匪特不能撰文題畫，見其寒儉已也。』（《自叙》）他還認為：『讀書可以變化作者的氣質，氣質的好壞，是關於學好畫的第一要事。氣質是創作的一面鏡子，直接反映到創作上去。』這裏雖在論畫，也是在論書。多讀書，提高文學修養，不僅可撰文做詩，為畫畫所需，更重要的是潛移默化地改變了作者的氣質，強調了氣質和學養在書畫創作上的重要性，有了它，反映到創作上，就有文野之分，『亦即前人所主張畫要有書卷氣』。

陸先生在讀書的同時，也深知書法對繪畫的重要性。他認為『畫不必天天動筆，而寫字則不可一日間斷。書畫同源，字寫好了，對學好畫有很大的幫助。寫字在進程中間，點畫不能有一筆敗筆，同樣情形，一畫之成，中間也不能有敗筆。』書法中有很多規律與畫法相通，可以相得益彰，互相促進。『再則書法藝術，沿流至今，名家輩出，總結了很多好的形象經驗，如折釵股、屋漏痕、錐劃沙等，能增加綫條美。字帖的臨摹範本，亦多反映了名書家的忠義之氣或瀟灑倜儻的高尚品質，耳濡目染，日久也潛移默化受到影響，變化學畫人的氣質。』（《學畫微言》）與學文同理，這些話闡明了寫好字對畫好畫的重要性。不僅書法的用筆可以用到畫上去，多臨名帖也可以改變人的氣質。讀書、寫字的目的都是為了畫畫，而且是下了苦功夫的。真是無心插柳柳成陰，先生雖無心成文學家和書法家，然而現在看來，詩文、書、畫三方面的建樹，互為融通，成為『三絕』。

陸先生的書畫藝術，其成功的另一個很重要的原因是他有獨特的治學精神和治學方法。學習書畫，首先要接觸傳統。俗話說：『熟讀唐詩三百首，不會作詩也會吟。』作書畫也如此，要多看傳統名作。陸先生說『畫讀得多了，胸中有數十幅好畫，默記下來，眼睛一閉，如在目前，時時存想，加以訓練，不愁沒有傳統。』他又進一步說：『一件好作品，在技法上總有它的好處，也一定有不足之處，所以第一必須要有辨別好壞的能力，看出哪些是它的好處，哪些是它不足之處。』（《山水畫芻議》）提高了辨識能力，結合自身的情況，纔能進行揚棄。正因為有較高的識見，所以對傳統大家也不盲目迷信，認為：『我對前代大家，一向不是無條件崇拜，我認為即使是大家，一定有所長，也一定有所不足。』『擇取其可以吸收的東西盡量吸收過來，加以消化，成為我自己的血肉。』（《山水畫芻議》）在他數十年的藝術實踐中，正是基于這一高起點，有客觀科學的認識論和治學觀，纔能探得傳統的堂奧，並成功地化出來。『學而能化』，『化』是關鍵，也最不易做到，這雖要靠每個人的悟性，也要有『食不甘，寢不熟也。一藝之成，甘苦自知，有不足為外人道者』的治學精神。

陸先生自幼學書，他十四歲高小畢業，到上海澄衷中學讀書，『于書法，早上四時起床，磨墨練字，初學龍門石刻中的《魏靈藏》、《楊大眼》、《始平公》、後來也寫過《張猛龍碑》、《朱君山墓志》等』（《自叙》）足見少年時用功之勤，其在《題自書卷》中這樣說：『予嘗有志學書，記在少時，為之也勤，朝夕臨池不輟。』并卓有所成，在一次書法評選中，得過好評。他少時學習書法，也受到當時崇碑風氣的影響，北碑學得很見功底，為他的書法奠定了一個很好的基礎，並一直影響到後來的書風。他書法結體之筋骨實根植于北碑，其用筆沉着痛快，主張頓挫提按要『殺』，『下筆要如刀切，筆的邊緣要有「口子」』。在他的行草書中，亦隱約地顯示出魏碑漢分的體勢。如他署名的『陸』字，明顯具《張猛龍》、《張黑女》意態。

陸先生學古，常反其道而行之，或不甘被傳統所囿，主張獨立門戶。作畫如此，作書亦如此。他『在重慶期間，公餘每以片紙雜抄唐宋詩文，既不臨帖，復以己意為之，成為似隸非隸的書體。這種書體橫畫闊而豎筆細，也不同于金冬心之漆書，我自以為有古拙意。』（《自叙》）這種書體的作品，現在流傳不多，偶或得見，代表了該一時期變法的嘗試。『山東王獻唐先生極稱之，我也以此寫信給馮超然先生，及勝利回來馮先生斥為「天書」，不好認識，我自己後亦厭之。』（《自叙》）終於放棄。陸先生在記叙他書法探索歷程時說：『我書法面貌數變，這是最突出的一次。書畫家一生面目不能一成不變，長作此體，說明他坐吃老本，不動腦筋。』（《自叙》）他的這段話告誡我們：搞藝術要不斷求變，要動腦筋，只有在不斷的求索過程中，纔能一步步地邁向藝術的巔峰。

懷有這種不甘被傳統所囿，而時時欲衝破藩籬，獨立門戶的他，并不等于不要傳統，或是心猿意馬，隨意塗

鴉，藐視法度。相反，而是處處在傳統經典中汲取營養，立足于高起點，學習古人法書的精華，他認為古人的東西，『有些對我有營養，可以吸收，但也有些雖屬有營養，對我却是不能吸收。要擇取其可以吸收的東西盡量吸收過來，加以消化，成為我自己的血肉。』（《山水畫芻議》）在浩如烟海的書家中，他選擇了王羲之和楊凝式作為自己研究學習的對象。

中年時，他對王羲之諸帖認真臨摹，勤奮鑽研，一度曾以《蘭亭》作為範本，日課兩遍。堅實的王字功夫，為其後來的書法創作打下了良好的基礎。陸先生這時期之所以鍾情于王羲之，是因為他認識到書法幾經演化，發展到晉代，無論是用筆與結體都具妍美之態，『古質而今妍』，并把以王羲之為代表的晉人之韻，在臨帖中加以吸收、掌握。『臨《神龍蘭亭》如是復有年，後來放弃臨帖，改為看帖，尤喜楊凝式及宋四家諸帖。』（《學畫微言》）他稱：『最初學楊凝式，旁參蘇米，以暢其氣。但我對此諸家，也未好好臨摹，不過熟看默記，以指畫肚而已。楊凝式傳世真迹不多，我尤好《盧鴻草堂十志跋》，但未臨過，不過熟看而已。楊凝式書法出于顏魯公，但一變而成新調。黃庭堅說：「世人但學蘭亭面，欲換凡骨無金丹。誰知洛陽楊風子，下筆便到烏絲欄。」就是稱譽其不是死學而是化出自己的新意。我們學楊凝式，也應該學他的精神，在他的基礎上加以變化。所以我學楊凝式，不欲亦步亦趨，完全像他。因此有人看到我的書體，而不知其所從出。這是我的治學精神，不拘書法，作畫，貫穿始終，無不如此。』（《自叙》）陸先生的這段學書自述，把他的治學精神和方法闡述得非常清楚。首先，他學楊凝式，是學楊凝式的治學方法和創新精神，師其心而不師其迹。楊凝式書出于顏魯公但一變而成新調。千年的風雨和兵燹消蝕了楊凝式大量的佳作，流傳至今的只有《韭花帖》、《盧鴻草堂十志跋》、《神仙起居帖》、《夏熱帖》等幾件屈指可數的作品，但在這僅存的一些作品裏我們仍可窺見一代大家的神韻風貌。他從唐代歐陽詢、顏真卿入手，加以縱逸、變化，再上追晉人，得王羲之《蘭亭》的真諦。康有為說他的《韭花帖》：『變右軍面目，而神理自得。』即指他學《蘭亭》而不做表面模仿，以己意出之，并另有蕭散之意。精湛的筆法，強烈的個性和獨特的創新精神，使他成為從『唐人尚法』到『宋人尚意』這一歷史階段的關鍵性人物。同樣，陸儼少先生學楊凝式也是學他的創新精神，楊凝式在學歐、顏的基礎上『加以縱逸』與陸先生『旁參蘇米以暢其氣』的主張是不謀而合的。他通過臨摹，有了堅實的王字基礎，又轉向對楊凝式的研究，心慕手追，再參以蘇軾書的圓腴風雅，米芾書的縱逸跌宕。當然，陸先生書體的形成，從傳統淵源來說，并不是僅囿于這幾家，他是一位『飽學并且學而能化』，具有很高悟性的人。傳統的精粹，經他吸收，一變而成他自己的面貌，而不知其所從出。這裏我們又可看到陸先生是一位藝術個性極強的人，這點也實與楊凝式有相同之處。陸先生學書的方法改為看帖後，『揣摩其用筆之法，以指畫肚，同時默記結字之可喜者牢記在心，一有餘晷，抄書不輟，如是積紙數尺，隨看帖，

隨手抄書，二者同時進行。看帖所以擷取其意，注入心目，抄書所以訓練指腕，運轉自如，二者相輔不悖，并行而不偏廢，我自創此法，行之有效，得益甚大。」（《學畫微言》）這段話，概括了陸先生一貫的治學方法，不獨書法，畫亦然。記在先生二十七歲時，南京國民政府舉辦第二屆全國美展，展出故宮及私人收藏名迹，其中精品有一二百件，他特地去南京觀看。『擇其優者一百幅左右，細心揣摩，看它總的神氣，再看它如何布局，如何運筆，如何渲染，默記在心。……我早也看晚也看，逐根線條揣摩其起筆落筆，用指頭比劃，閉目默記，做到一閉眼睛，此圖如在目前，這樣把近百幅名畫，看之爛熟，我自比「貧兒暴富」。』又說：『這樣仔細看，逐筆看，也是一種讀法，其效果等于臨摹，而且如果仔細地看，勝過馬馬虎虎地臨，收益還大。』現在陸先生用于書法也是這個方法，一邊看帖，一邊以指畫肚，默記結字之可喜者就能消化吸收。并能把所得，通過隨手抄書加以變化綜合，并時時『存想養氣』，如此積以時日，把歷代法書中能為我所吸收的營養不斷通過讀帖加以吸收，漸漸滲透到自己的書風中去，做到『一眼看上去是他新的獨特面目，細看却都有來歷，或是融合多家筆法，或在某一家筆法上有所更改變異，便成自己的東西。』這是一個艱苦的藝術創造的過程，要經過藝術家長期辛勤勞動，苦思探索，還要具備許多客觀條件『始克于成』。陸儼少先生的這種治學精神和方法，是值得好好效法的。

三

陸儼少先生的書法，最具特色的莫過於結體和章法。他作畫的方法是筆筆生發。面對宣紙，先凝神靜觀，審度部位，胸有成竹，然後一筆下去，接着第二筆、第三筆，層層生發，由小到大，即由局部到大片，筆到意隨，隨畫隨生發，以至成圖。其作書也是用這種方法。因為作書必須是由上到下逐筆逐字，由局部到整體來完成的，書寫中，字形的結構，通篇章法的安排，一般都憑平時積累的經驗，更多的是憑平時訓練中重複的經驗來完成的。這樣寫出的書作就容易產生變化不多、雷同之弊端。相對陸先生的書作在字形、章法方面的變化就較多。他的結體，可用富變化而不怪誕這句話來評述。即筆落紙上，隨機生發，因勢結字，純任自然。但這是有難度的，因為在書寫過程中，筆的起伏的節奏、速度的控制，容不得半點疑滯，主要是憑作者的書寫習慣和經驗來完成的，筆是跟着感覺走的。從這點來看，陸先生跟其他書家也一樣。所不同的是，他書作中帶有不主故常，時出新意的結字，點畫的組織如行雲流水，隨着筆勢的節奏，常常生發出一般常人書寫中不易想到的結構來。

他主張書畫貴在『靈變』，說道：『書要好，必須有靈變，而這二字，是互為表裏的，有靈必有變，不變也無靈，有變纔有勢。』他又說：『畫有靈氣，一在筆，二在墨，三在構圖，自古大家，從未有過沒有靈氣的，不過各有各的靈氣。』強調一幅好的書畫作品要有靈氣，有靈氣纔有變化，氣韻纔能生動。他之所以常常在書寫中

突破字體結構的一般常規，正是他非常善于取勢的緣故。因為『有了勢就出奇，一眼看去，聳神驚目，就能抓住人。』（《學畫微言》）書寫時，抓住了勢，寫到興酣時，有時對點畫隨心所欲地組織，不拘法度，而法度又自在其中。這一方面基于他對傳統法則的熟練掌握，也與他貴能靈變有關。抓住了勢，就能八面出鋒，結字時務追險絕，又能復歸平正。每個字，既是整篇作品組成部分，又可拆開來逐字欣賞，結體跌宕而重心自在，達到了履險如夷的境界。然而要做到履險如夷自非易事，這就要求書畫家具有靈變的素質。如他所說：『要變也不是無原則的亂來，像有些青年，橫塗豎抹，不擇手段，標新立異，嘩眾取寵。』『只是高明的變，其規律是不容易尋到的，是一種無規律的規律。』先生是山水畫大師，他書法中這『靈變』的特點與他山水畫的創作方法大有相通之處。特別是他書法中的造險與破險，更是直接受益於他山水畫中的筆筆生發、蓄勢與縱勢的有關氣勢的理論。他論述『氣勢』時說：『破平之法，是在險絕，險絕一定要有傾向性，即倒向一面。』又說：『越是險，越是有氣勢。』聯係到他書法中的某些字的結體，字的點畫欹側起倒，疏密聚散常隨氣勢的需要作變化。並且經常『變化多方，不可捉摸，只見他遲速頓挫，不可端倪，這樣變有助於靈氣的到來。』（《學畫微言》）點畫之間都用勢相連接，『小之一個局部，都要有輕重，再小一點一綫，都要為這個勢服務，每一筆，都要增益其勢，而不是減損其勢，要做到筆筆有着落，筆筆都能看，筆筆都起作用，經得起推敲。』強調局部點畫與整體節奏的有機配合，將局部的點畫節奏構成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。因此我們欣賞陸先生的書作，尤其是他中年時期的行草，其勢開張，靈氣流溢，整篇作品輕重虛實，布置得宜，耐人尋味。

陸儼少先生的繪畫，以筆墨綫條獨擅勝場。早年論畫，評吳湖帆有：『筆不如墨，墨不如色』之說，于是，『我自度稟賦剛直，表現在筆墨上，無婉約之致，是詩境而非詞境，他主嫻靜，而我筆有動態，各不相及。』抱着『同能不如獨詣，于是研求筆墨點綫，不欲以色新取媚。』

故此，他對書法的用筆極為重視，可謂沉着痛快，綿密而韌連，粗而不肥，雖細猶圓。強調用筆要有靈氣，有『鮮頭』。認為『靈氣之有無，一半是天生的，即使看他下一筆，也能看出靈氣之有無。沒有靈氣，要使他靈氣，後天的獲得，極不容易。』『故大家筆墨，其鮮頭亦即靈氣，也是無怪味，而為人們所能接受。』並進一步闡述『鮮頭』之含義：『我們知道靈氣又叫鮮頭，凡好吃的東西，皆有鮮頭，魚有魚的鮮頭，肉有肉的鮮頭，雞有雞的鮮頭，同是鮮頭，而各不相同，其間有厚薄清醇之別，但有怪味之鮮頭，亦所不取。』（《學畫微言》）這裏，陸先生把靈氣、鮮頭的概念說得非常形象化和準確。他先天的筆性好，這從他年輕時的筆墨中可以看到，不論他的書風如何變化，作品中的靈氣、筆墨裏的鮮頭始終都存在的。靈氣與筆性有關，有人筆性不好，有細弱、尖薄、僵硬、粗爛、甜俗等弊病，肯定也缺少靈氣、有怪味的。雖然，通過讀書和糾正執筆的方法可以有所改變，

但要根本改變似很難做到。所以先天素質的高低是一個書畫家能否成功的首要條件，當然有了好的稟賦還要有許多主客觀條件的配合。我們看陸儼少先生書法作品裏的點畫線條，健壯而不粗獷，細密而不纖弱，韵味腴美，給人一種高華壯健的氣象，在純正不凡的美感裏流露出書家的稟兀之氣，于此也可知，書法作品裏的點畫裏是包含有多種的內涵的。

陸先生在繪畫上的用筆極盡正、側、順、逆諸般變化之能事，施之于書法則以王羲之為圭臬。王氏書法，『以為如錐劃沙、如印印泥，蓋言鋒藏筆中，意在筆先。』先生早年習魏碑，後在重慶自創書體，亦沿襲北魏碑意，成為似隸非隸的書體，皆以方筆為主。東歸以後，沉迷二王書法，筆墨線條亦循王氏旨意，以中鋒用筆為上。他認為『中鋒的好處，在於豐實壯健，而無偏枯纖弱之病。所以不論寫字作畫，都貴中鋒。』認真品味陸先生書作中的線條，特別是他的行草書，線條圓渾勁拔，力透紙背，則是運用中鋒用筆的效果。他強調用筆要圓，因為『圓的對立面是尖薄偏枯，僵硬不糯，斷續無氣，妄生圭角。』這些都是書畫用筆中的弊端，『用之于書畫，則格調難高，氣勢不生，韵味不至。』而『所謂中鋒，要求筆尖永遠在這一筆的墨痕中間，而不是偏出墨痕的邊緣，做到萬毫齊發，這樣不論豎筆、卧筆、拖筆、逆筆都是中鋒。』並將之施于書法創作之中。他還強調：『下筆時把精神的注意點，直灌注到筆尖上，全身之力隨着也到筆尖之上，如是筆像刀刻下去那樣能入紙內，而不是飄在紙面。同時筆尖所蘸之墨徐徐從筆尖滲入紙內，這樣筆既勁健有力，墨也飽滿厚重有光。』這些論述大概就是陸先生對王羲之及錐劃沙、印印泥的最好詮釋吧！他從自身的經驗出發，又進一步創造性地闡述了用筆和養氣的關係：『利用腹部呼吸，讓氣沉丹田，然後筆筆從丹田出，能收能放，從容不迫，舉重若輕，既沉着，又痛快，保持重心，似險實正。做到這點，平時可有意識地把注意點放在右手的手指上，時時存想，經過長期訓練，久而久之，一只右手絲毫不用力氣放在桌面上，或者大腿上，要感到有重量。如是，就能把全身的力量運到手指上，再從手指運到筆尖上，筆就重，就入紙。』（《山水畫芻議》）

在陸儼少先生的用筆中，節奏強烈也是其中的一大特點。『筆既要提得起，還要撇得下。執筆中所說的起倒提按，就是這兩個方面。提得起，用筆尖；撇得下，就要用筆腹、筆根。小撇用筆腹，大撇用筆根。』如此，在書寫中不斷提按，在撇提互動中，字畫的線條就出現了粗細的起伏變化，有的字粗則形成團塊，細則輕如游絲，間以字形大小參差，跌宕相連，從而產生出強烈的節奏對比。無論線的粗細節奏如何變化，筆都在中鋒運行。能做到提得起按得下，提按自如，關鍵在能否很好地控毫注墨，做到萬毫齊力，盡毫所能，使之殺入紙中，達到中鋒用筆『勁拔而綿和，圓齊而光澤』的效果。

陸先生作書，喜用狼毫，而且一支筆到底，狼毫鋒較硬，一般人書寫線條易產生枯梗之病，而在陸先生的

筆下，線條糯軟而又藏勁于圓，古人云：『書法勁易而圓難……然書貴挺勁，不勁則不成書，藏勁于圓，斯乃得之。』陸先生書中的線條，如綿裏鐵，如印印泥，肥能見骨，枯則顯潤，既對立又和諧的筆墨關係，在他的書作中得到了充分體現。這除了他有良好的筆性外，又與他長期對傳統的研究，熟諳個中三昧有關，進而使他在勤學苦練中，達到心手兩忘，心手合一的境界。

四

陸儼少先生一生，以他的勤奮，創作了數以萬計的書畫作品，其中書法占了相當的比例。這主要散見于各種冊頁，手卷，條幅，楹聯，橫披以及繪畫作品的題跋及題款上。

陸先生早歲雖從習魏碑入手，但後來的路子基本上是循着帖學走的，是故短箋長卷，隨意揮灑。因此，現在我們看先生的書作，冊頁，手卷，題跋占了很大部分，而且非常精彩。十數開冊頁中，可以做到每開字體盡其變化，衆彩紛呈，而又整體統一；手卷則從開首到結尾，字形大小小，疏疏密密，洋洋灑灑，錯錯落落，一氣呵成，極盡變化之能事。讀書畫題跋則更其味無窮，書文相映成輝，涵泳咀嚼，百讀而不厭。

陸先生的書法，真、行、草、隸各體皆擅，唯篆書尚不多見。其真書結體寬博開張，筆法圓渾厚拙，態勢雍容穩重；尤其小真書，點畫精到，氣格高古，直追晉唐；較多的是行草書，其體勢欹側跌宕，曳曳生姿，風神萬態；隸則偶有篆意，不拘成法，天真爛漫而法又在其中。也可能是畫家書法的特點，受書法正統束縛少，反而能在有法的基礎上達到無法的境界，在『靈變』這一創作理念的指導下，用書法這一藝術載體，來寄托情感，實現自己的審美理想。

陸先生書風的演變亦和他畫風的變化相一致。在四川期間，他的書畫尚處于探索期，個人風格尚未完全形成。抗戰勝利後，由四川東歸，他的書風開始轉向王羲之，我們可從他一九五〇年所作的《杜陵詩意圖卷》跋尾中自書的《蜀中秋興》詩六首中看到，此時期的書風鳳翥鸞翔，似欹反正，飄逸挺秀，奕奕然有晉人的風流氣骨，與細密縝秀，靈氣外溢的畫風互相映襯協調，已基本上形成了獨特面貌。到六十年代，其書風繼續沿襲五十年代，行草書用筆峻利痛快，結體倚側振仰，跌宕有姿，完全形成了現在『陸體書』的風貌特徵。從該一時期畫得較多的毛主席詩意畫中可以看到，書中有畫意，畫中有書意，書畫交融，已臻完美的境地。至七八十年代，在上述基礎上，更趨成熟，他的書法，特別是行草書，隨意揮灑，佳作迭出，用筆也漸趨厚重老辣。陸先生該時期的畫風飛雲激流，重山疊水，程式風格更爲強烈，筆墨也與前期細密輕秀有異，而書法用筆正與之趨同。于此，我們也可真正體會到『書畫同源』這一含義的千古不易。陸先生晚歲，因年事已高，書法境界變