

陸儼少全集



陸壘全集





陆俨少近影

序

江辛眉

我获知陆俨少教授的画名，距今已有三十多年了。抗战胜利后，我的好友吴纪群与吴湖帆先生的女公子思欧结婚未久，我是嵩山路四欧堂上的常客。回忆当年，惨绿少年，疏眉侈口，对于书画艺术，虽然是门外汉，但却嗜痂有癖。常常要发表一些好高骛远的谬论，湖帆先生也不以为忤，时时报以一笑而已。有一次纪群约我前去，适逢冯超然先生在座，与湖帆先生剧谈甚酣。他们从宋代陆游的《入蜀记》，谈到长江三峡，又谈到抗战胜利后，有位画家从蜀中乘木筏顺流东归，从此深谙水势的三昧，而画艺大进。我开始时并不知道他们说的是什么人，后来听得湖帆对超然先生说：“读书万卷，行万里路，在这方面的功夫，我们是不足的，……将来我的及门，恐怕谁都比不上你的陆俨少呢？”至此，我方才知道他们所赞不绝口的就是陆俨少了。后来我问纪群，又进一步知道他是冯超然先生的入室弟子。虽然当时尚未相识，但是忻慕之意，中心藏之。

一九五七年下半年，在反右的浪潮中，我在政校，挨了几次斗争，心情很不舒畅，有一天钱镜塘过舍，携来清代奚冈和陆俨少的山水各一幅，陆画功力深湛，笔墨溯四王而上，我从未见过他的作品，当时很高兴，想把这幅画留下来，而镜塘坚不肯予，并告诉我陆俨少亦因直言而获谴的消息，我听了心里很不是滋味。迨后大家走过了一段艰难的历程，直到一九八二年年底，我过陈巨来兄寓庐闲谈，看到他为巨来写的《觅句图》时，又想起二十多年前的旧事。据巨来说俨翁所居同我是在一条路上，几乎是望衡对宇，可是那时还是无缘识荆。今年春日通过小友孙韬的介绍，得与俨翁会面，二三十年来神交的梦影，大有相见恨晚之感，而且又为俨翁的画册作序，象老朋友那样的从容谈艺，相视一笑，莫逆在心，这大概是释家所说的“缘法”吧！

俨翁原名同祖，一字宛若，嘉定县南翔人。自小性喜绘事，曾在无锡美专学习，十九岁时，从上海名画家冯超然先生游，遂为嵩山草堂的入室弟子。当时上海画家中最有名望的是三吴一冯，三吴是吴湖帆、吴待秋和吴子深，一冯便是冯超然，其中以冯超然、吴湖帆二人画艺最高。吴的笔墨恬静古雅，富有词意，尤长于设色，冯则挥洒清醇，卓然不群，两人交往深厚，同住嵩山路，时相过从。所以俨翁当时，也时时得到湖帆的指点，由此画艺大进。特别是在一九三五年，南京国民党政府举行第二届全国美展，展出了许多历代名迹。他特地赶到南京，潜心观摩，朝斯夕斯，把这些名画的用笔要领，全部加以默记于胸中。他自己说：“其中最所铭心绝品，如范宽《溪山行旅图》、董源《龙宿郊民图》、李唐《万壑松风图》、郭熙《早春图》、传董源《洞天山堂图》、宋人《小寒林卷》，以及元代诸大家，如黄子久《富春山居图卷》、赵松雪《枯木竹石图》、高房山《晴麓横云

图》等等。我朝也看，晚也看，逐根线条揣摩其起笔落笔，用指头比划，闭目默记，做到一闭眼睛，此图如在目前，这样把近百幅名画，看之烂熟。我自比‘贫儿暴富’，再不是闭门造车，孤陋寡闻了。后来……如巨然《秋山问道图》、赵松雪《鹊华秋色图》等，我总是仔细观看，不放过一切看画的机会……这样仔细看，逐笔看，也是一种读法，其效果等于临摹，而且如果仔细的看，胜过马虎草率的临，收益还大。有些人说我对中国山水画有些传统，认为一定临过很多宋元画，其实我哪里有机会临宋元画，如果真的有些传统功夫的话，也是看来的……看进去之后，就能用到创作上。当今七十多岁，还在吃这些老本。”（《陆俨少自叙》，以下简称《自叙》）这一段话，十分重要。对于后学来说，无疑是度人以金针，要知一个成功的画家，“师承”是主要的最初一关，对于画家本身的技巧和鉴赏力都起着重要的作用。常言道：“名师出高徒”。就是概括地说明“师承”之重要性，当然其中还有一个师造化的问题，那仅不过是阅历和眼界的转语，艺术上的带路人，应该是首要的一环。冯超然先生的画艺，自然是近代画家中的正统，他曾对俨翁和他的外甥张谷年说：“中国山水画自元明以后，流传有绪，不绝如缕，一条线代代相传，现在这条线挂到我，你们两人用功一点，有希望可以接着挂下去”。这几句话，是冯超然先生的自负处，也是他的自信处。俨翁说：“冯先生真是我的好老师”。（《自叙》）这话一点也不假，我们所以这样说陆俨少教授在艺术道路上迈出的第一步，就是不同凡响的一步。其次在向传统学习方面，俨翁采用的方式，也是不同一般性的临摹。关于临摹，向来就有“心摹手追”的说法。其中自有精粗、高低、深浅之分。一般粗糙的、低次的、浅薄的临摹，就是人们常说的“依样画葫芦”而已。他们所追求的仅不过是外表的形似，是粗枝大叶的，眼光浅近，立足点低，即所谓浅尝辄止。俨翁所述说的临摹，虽然不是用笔墨对临，却都是一种高级的心摹，精研古代名迹的笔墨关键，仔细观察其起笔落笔的规律，抓住整个画面的经营特点，比划默记，务使烂熟于胸中，这种锲而不舍、一丝不苟的精神，虽然并不用对临摹写的功夫，而恰恰能收到“意与古会”、“形神俱合”的效果。可以这样说，现代画家中能真正领略到传统笔墨之三昧的，据我看来，俨翁是其佼佼者。以上俨翁的一段自叙，正是质朴而精辟地道出了个中奥秘，确实是后学的津梁。

然而作为一个有极高成就的画家，单凭师承与汲取传统的营养，还是远远不够的，主要还要具备学问、修养、阅历以及对美学的理解等各个方面。俨翁自小力学不倦，在澄衷中学读书时，就学过《论语》和《汉书·艺文志》，于国文会考中，名列前茅。又酷爱《史记》及《韩昌黎文集》，对于李白、杜甫的诗，尤其喜爱，特别是对于杜诗、辛词寝馈更深，所以俨翁在抗战时入蜀，供职于重庆第二十兵工厂秘书室及兵工厂农场时，颇有文名，受知于当时四川的名士芮敬于先生，认为他的文章有东汉人的气息。一九五〇年画成《杜陵〈秋兴〉诗意图卷》，卷尾附诗六首云：



杜陵《秋兴》诗意图卷(附诗) 一九五〇年

万里伤浮梗，八荒共陆沉。楼高惊客眼，春动见天心。绿竹倚花净，清江隐雾深。家山无短梦，巴蜀入长吟。

初寒生昨夜，薄雾又今朝。江水无穷极，秋天正寂寥。怀归东路永，涉世后时凋。岁晚青松意，同心恍可招。

客里惊年换，天隅觉事非。江云寒不举，蜀雨断还飞。无复乘高兴，真成逆浪归。浮鸥吾语汝，日暮更相依。

急急雁鸣度，团团蟾影临。商声移古树，秋色满高林。城阙惊寒事，风霜向暮砧。侧身当此日，还对蜀江深。

云天看雁过，晴雨到鸠疑。山色秋多兴，江光晚与宜。折花疏寂历，倚树小欹危。九日虚佳节，三年实在兹。

迂疏宜畎亩，出处各生平。即事非今古，哀时尚甲兵。寒怜秋树瘦，明爱晚山晴。后日谁能料，空怀植杖耕。

以上六首五言律诗，无论从音节、句法、韵味各方面来看，都具有浓厚的杜味。例如“寒怜秋树瘦，明爱晚山晴”两句是上一下四的句式，纯然是从杜诗“青惜峰峦过，黄知桔柚来”（《放船》），“碧知湖外草，红见海东云”（《晴》）等句式中脱化而来。这种句式可以说是杜甫对诗律的一种创新的句式，真是体现了“晚节渐于诗律细”这句话的一个方面，虽然为后人诗律的领域里开拓了疆土，但事实能学到手的也不多。俨翁这两句诗句，造语浑成得其神似，一点也看不出摹拟的痕迹，足见他对于杜诗研究功夫之深厚，是现代画家中所罕见的。他的书法的造诣高超，从小就从《魏灵藏》、《杨大眼》、《始平公》入手，又写过《张猛龙》、《朱君山》，后来写《兰亭》，于杨凝式、苏轼、米芾诸家，无所不窥，郑虔三绝，萃于一身。

抗战军兴，俨翁尽室西行，深入巴蜀，历尽千辛万苦，过着与当时杜少陵同样的艰虞生活，可是从巴蜀的重山复水之间，也大大地开拓了眼界。尝至成都、灌县，上青城，观水离堆，沿岷江乘木船下五通桥，经乐山、犍为至宜宾。又经泸州、江津而返归重庆，看遍川中的山山水水，深受造化的启发。有一次他到一个小小的市集马家店，从平冈远岫之间，发现了美不胜收的境界。他说：“有市集曰马家店者，集后平峦一带，有次秋雨乍晴，岚翠犹湿，白云红树，烂然如锦。因忆恽南田有记黄子久《秋山图》一文，读之不胜神往，而名迹久堙，结想为劳，及今忽见此景，惊呼‘黄子久，黄子久’，恐黄子久犹有未到处。一旦得之，引为快事，归后不能忘怀。”可是隔了几天后重到此地，山峦依旧而神采全非。他又说：“犹以为晴雨不同，故相差异。后于雨后再往，亦非旧观，固知观山须有缘，即如胜境，更须天时，始称联璧。”他提出这个“缘”字，确乎是道出了自然的奥秘，要知同样是观赏山水，有晴雨之不同，有明晦之不同，有时序之不同，更有因观赏者心境之不同而发生差异，原因是多方面的，这跟诗的境界完全相同。苏轼《百步洪》云：“作诗火急迫亡逋，清景一失后难摹。”陈与义《春日》云：“忽有好诗生眼底，安排句法已难寻。”指的就是这个道理。俨翁能领悟到这层道理，而用个“缘”字来概括，实是深中肯綮，说明他对于观赏山水是个“真赏”者，是真正的行家，以此移植到他自己的艺术创作中去，领会深刻，自然是不同一般的了。

抗战胜利之后，俨翁东归心切，乘了木筏，顺流东下。这是一种冒着极大风险的壮举，但是也是一次大开眼界的机会。主要是峡江之中，水势复杂，有东流的主流；也夹杂着西流的支流，驶过险滩，水势湍激，泗沚奔腾，偶一不慎，顿成齑粉。如此过瞿塘、滟滪，下巫峡，瞻望神女之峰，经新滩、泄滩，至鬼门之关，其间水势变化，各不相同，惊涛骇浪，急湍回流，浪花浮沫，不可名状。俨翁说：“经过各滩，因滩石结构不同，水势亦无有相同者，真是千变万化，各尽其致。所以我说坐一次木筏，胜过坐轮船十次。由重庆到宜昌，走了一个多月，犹如补上了一次大学课程，得益匪浅。”我说这岂止是一次大学的课程，简直是一次水势性状研究的专题博士生课程。目今画家中能画出水势泱泱万状的，只有陆氏独擅胜场，达到了神妙毫巅的境界。这不是我一人在过盛其辞，我想凡是有识者，都会承认这个事实的吧！抗战时期流离琐尾的生活，对于一个人来说，也许就是生活中坎坷的一部分，可是反过来说，确实也锻炼了人和造就了人材。俨翁的四川之行，当时也许会有道途艰虞的慨叹，看来似乎是有所“失”的，但是在俨翁艺术的生涯中，这一段经历，恰恰是大有所得”。也可以说俨翁艺术上的巨大成就，就是以这次西蜀之行为契机的。无怪乎吴湖帆先生与冯超然先生，对于俨翁读万卷书、行万里路的壮举，发出啧啧的赞叹声来。常言道“国家不幸诗人幸”，画家亦复如是，这句话实是一种朴素的辩证法。

俨翁为人恬淡冲和，撝谦有仪，但是在艺术的鉴赏和绘画的理论上自有一套独立性的见解，决不人云亦云，阿谀时好。所以我说他颇有些象陶靖节的样子，尽管写过“采菊东篱下，悠然见南山”那样恬静的诗句，而同时还有“刑天舞干戚，猛志固常在”那样刚毅非凡的句子。俨翁对历代画家的评价，也是刚正不阿、不偏不倚的。例如“四王”的山水画，在清代的中叶和末叶，曾占有统治的地位，然而由于学习者陈陈相因，熟而生腐，逐渐走向僵化的死胡同去，这未必是“四王”的罪过，而是“四王”习气的罪过。任何艺术作品，包括诗、书、画，一有习气，便入恶道，即使是杜甫、王羲之，都是如此。晚近画家对于“四王”往往持排斥的态度，而山水画中的石涛，以生拙的笔墨，取而代之，使人觉得耳目一新，殊不知“四王”与石涛，都是从董香光嬗递而来。寸有所长，尺有所短，二者事实上都具有优点和缺点。可是在“四王”没落的今天，人们所看到的，都是缺点；而在石涛的上升时期，又一窝风地称美于他。这种时尚的好恶，很不公平，而俨翁却有十分中肯的看法，他论“四王”时有一段很精辟的话道：“平心而论，‘四王’还是有它存在之价值，有许多宋元遗法，赖‘四王’而流传下来，如果食古不化，那末及其末流，陈陈相因成为萎靡僵化，这是不善学的缘故。”论石涛时说：“（石涛）一种生拙烂漫的笔墨，新奇取巧的小构图，有过人处。但其大幅，经营位置每多牵强窘迫处。未到流行自如，左右逢源的境界。所以他说‘搜尽奇峰打草稿’未免大言欺人，而他的率易之作，病笔太多，学得不好，全受传染。”在石涛红极一时的今天，能作此持平之论，该是多么可贵呀！其所以可贵之处，一是对历来画家的流别，观察周密入微，故而判断正确。二是不逢迎时好，实事求是，讲求辩证，体现在他的画作之中，这就能够做到茹古而生新，取神而遗貌的最主要原因。同时他向前人学习，也有一定的要求和方式，而且有自知之明，并不盲目地崇拜。吴湖帆先生画名重一时，是他艺术生涯中领路的前辈之一，他并不由此而奉为圭臬。他说：“当时吴湖帆的画有天下重名。他设色有独到之处，非他人所及。我有八字评他画：‘笔不如墨，墨不如色’。如果也走他这条路，研求设色，虽然他的法子可以学到，然其一种婉约的词境，风韵嫣然的娴静美，终不能及。人各有所禀赋，短长互见，他之所长，未必我亦似之；而我之所长，亦未必他所兼有。我自度禀赋刚直，表现在笔墨上，无婉约之致，是诗境而非词境。他主娴静，而我笔有动态，各不相及。所以如果走他的路，必落他后；而用我所长，则可有超越他的地方。同能不如独诣，于是我注意线条，研求笔墨点线，笔笔见笔，不欲以色彩取媚，绝去依傍，自辟蹊径，以开创新面目。”这一段文字，对于后学来说，至关重要。一个人走在成功道途上，首先要有股倔强劲，要有自己的想法，要有自知之明，不要蹈袭前人，依傍前人，甚至敢于向前人挑战，这才有出息。前几年有位画家要我为他画的《篱菊图》题诗，我在末二句中写道：“不向旁人篱下过，自家风格自家知。”也就是这层道理。另外俨翁在对待石涛的态度上，既有肯定，也有批评，

决不无条件崇拜，他说：“有人说我学石涛，我对石涛在‘四王’笔墨占据整个画坛之时，能独出新意，是有好感的。但我从未临过石涛画，石涛学元人而加以放，我也学元人，师法相同，学而能放也相同，所以我戏言和石涛是师弟兄，而不是师弟子。我对前代大家，一向不是无条件崇拜，我认为即使是大家，一定有所长，也一定有所不足……”一个人立足点的高下牵涉到个人的气质问题，“扬州八怪”中的郑燮诗、书、画都臻精妙，是我向来所敬佩的人，但有一次我看到他一方“青藤门下走狗”的印章时，心里很是别扭。明知是一种开玩笑的口吻，觉得总有些肉麻当有趣之感。所以我对俨翁关于艺术的理解，十分赞赏，真是“吾无间然矣”。

同时画家的画品，往往跟自身的人品互为表里的。俨翁一生诚实真率，无论作画或说话，待人接物，总是直抒胸臆，以诚相见。解放以后，上海国画院成立，俨翁被吸收为画院画师，当时心情欢愉，充满着幸福和希望。画院画师本不坐班，而他还是天天到院，早出晚归，积极性很高，简直把画院看作自己的“命根子”。一九五七年整风开始时，俨翁以真诚的赤心讲了一些对上海美协的意见和建议，可是由于众所周知的原因，把他错划为“右派”，几乎剥夺了他作画的权利。他往往在劳动之余，偷偷地用手指在大腿上比划，或者回家后，在家里作画。虽然是一种受尽煎熬的生活，他还是那么自强不息、孜孜不倦地钻研和创新山水画的技法，使之愈臻完美。当然这中间还有他夫人朱燕因同志全力支持的功绩，而他那种坚韧不拔的性格，真正体现了冯超然所嘱咐的那种“殉道精神”，实在令人钦佩。甚至在一九六四年已经摘帽以后，为了画一幅新国画《沸腾的上海工业区》，被人诬告画内有反动标语，险些锒铛入狱。俨翁对逆面而来的险浪，一个个都顶了过去，长时期以来被人看作反党反社会主义的人，恰恰是热爱祖国、热爱党、热爱社会主义的人。虽则历尽风霜磨难，被剥夺了最佳的工作年龄，但他还是真诚地诉说：“靠党的英明，使我得免于难”。这是何等宽厚的度量与胸襟呀！

刘海粟大师告诉说：“陆俨少不但是个传统功夫最扎实的画家，而且人品极高。整风之前，安徽省以高薪（相当于三级教授的待遇）邀他前去，由于湖帆和我的挽留，他甘愿拿比安徽少三倍的工资留在上海，结果在反右时吃了苦头，我心上至今还十分疚歉”。过去冯超然先生曾告诉他“名利心不可太重”，他确是切切实实地做到了。

一九六一年俨翁摘帽以后，政治问题仍然没有最终解决，生活还是比较艰苦的。这时潘天寿先生主持浙江美院，见到俨翁的画作，坚决邀请他去任教，经过多次交涉协商，总算顺利地解决问题。俨翁到了浙美以后，如鱼得水，作出了很大的贡献。有人说潘天寿先生与俨翁素不相识，何以受到他如此之器重？甘冒政治上的风险，甚至在“文革”中间也作为潘先生罪名之一，这到底什么缘故呢？这件事情，是俨翁在朋友交往之中，值得大书一笔的美谈。潘天寿先生是我十分敬佩的大画家，然而他不仅仅是在艺术上有很高

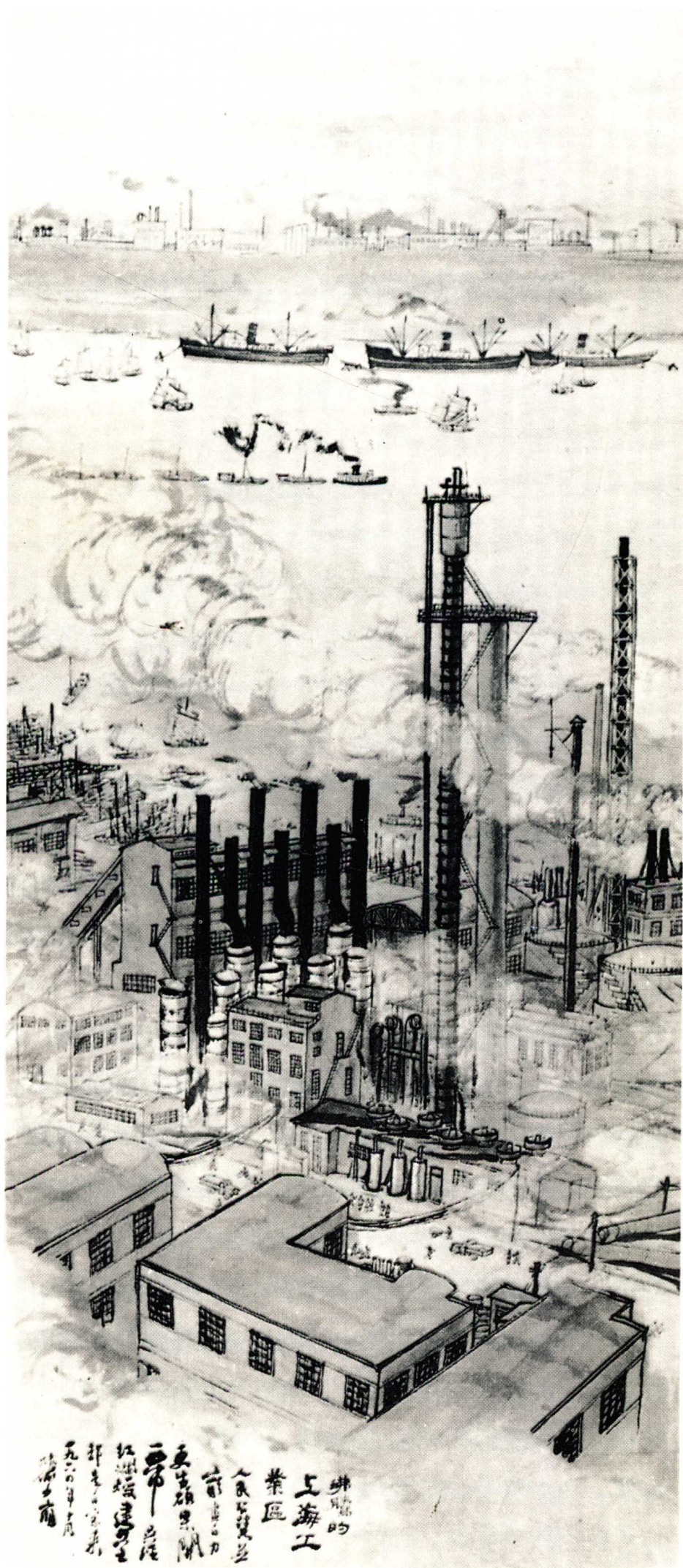
沸腾的上海工业区

一九六四年

的造诣，主要是他的品质也非庸常所能企及，是严翁赏音的钟子期。

陆游在《示子遫》的书诗中写道：“汝果欲学诗，功夫在诗外”。什么是“诗外”的功夫呢？就是指在探求诗的技巧以外，还必须配合自己的胸襟、气质、学问、修养、品格、阅历以及对艺术的理解等等。诗与画本是同源，作为一个画家，仅仅掌握绘画技法而缺乏画外功夫，那不过是个高明的画匠而已，焉得名家？以上我所喋喋不休的，都是严翁在画外的东西，正是严翁之所以能卓然成家的主要原因。

这次上海人民美术出版社编印《陆俨少画集》，亦把许多严翁自己保留的



精品，公诸于世。《画集》的编辑同志为了供给我写序的参考，携来了有关俨翁画作的大量摄影资料，时间编排，从四十年代直到八十年代，真是琳琅满目，美不胜收。可以清楚地看出俨翁在绘画艺术前进的履痕。一九四三年的《瑞雪启春图》，画的是云山古树，残雪未融，而在茫茫的天宇之间，似乎已透露出一丝丝春意。这幅画不但显示了扎实的传统功夫，而且也抒写了作者渴望抗战胜利的心情。应该说是俨翁入蜀以后的力作。特别是一九四四年所作的《洛神图》，画的是凌波仙子，罗袜生尘，衣裳组紃。飘然霞举，与脚下的粼粼细浪，展示了非凡的线条功夫。在俨翁整个艺术的长河中，四十年代的作品，仅不过是发轫之初，然而已展现了卓越的才华。

抗战胜利以后，俨翁自从江路乘筏归来，历滩渡险，穷其水势，画艺日益精进，从五十年代开始，画下了许多图册和图卷，如著名《杜陵〈秋兴〉诗意图卷》、《杜甫诗意册》、《消暑山水册》、《江山小景册》，以及《杜甫入蜀诗册》、《江路乘筏图卷》、《画中诗意册》等，有些作品幅式不大，而精妙绝伦。以画水势为例，《画集》收入的《江山小景册》共有四幅，册之三，画的是奔流激漓，汨汨而来；册之四，画的是洄流白浪，訇腾不已；册之七，画的是江平风软，縠纹粼粼；册之十二，画的是涧壑流泉，激石有声。这四幅的水势，各有不同，各臻其妙。再看他其他的作品，所画的水势，千变万化，无一雷同，如《杜甫诗意册》，“峡云常照夜”一幅的洄流细浪。《杜陵诗意册》，“楚宫腊还荆门水”一幅的激湍奔流，与《江山小景册》中的水势，即使题材相同，也另有一番面目，所以说俨翁的画水势，古往今来，允称独步。历来论山水画的技艺，每多重视画山容的皴法，对于那些什么披麻、斧劈都研究得十分到家，独对于水势的研究，似乎还很不够，关于这一点，在俨翁的作品中，可以获得很多的启迪。

俨翁的构图，在入川以前基本上是师法传统的，出川以后，阅历丰富，眼界开阔而内蕴日多，在构图上逐渐突破常规，自出机杼。特别是他的画册与图卷，象一组组精美的组诗，构图的变化，层出不穷，好象是随手拈来毫不费力，但往往令人意想不到，如《就新册》中的《天山公路》从俯视的角度着笔，蜿蜒的公路，在画面的下方，犹如在你的脚下，但不是下临深谷，而是缭绕在开阔的山坡之上，淡扫几笔，把雪夜的神态刻划了出来。在茫茫苍苍之中看到一条弯弯曲曲的征途，右上方则对比鲜明地画着一座山峰，给人沉重地压在心上，但从山峰的后面放眼出去的雪峰，又给人以一种舒展极目的感觉，这样情绪上的起伏，和构图上表现出来的开合效果，互为表里，确是高妙。又如一九七五年所作《名山图卷》中的《崖南》，正面山崖突立，崖上长松挺拔，几乎占据了一半以上的画面，而山崖的背后是碧波接天，一望无际，鸥鸟翻翔，风帆往来，远处孤屿出没，悬浮在浩淼水光之中，顿时把不到一半的画面，推出一派空旷开阔的境界，使人感到浩瀚无际。这种构图的方式一般很不容易讨好，而俨翁却是胸有成竹地安排了一种十分巧妙

的画面，使多者不臃肿，少者不偏仄，相反于小中见大与山峰劲松取得相对的平衡，构图之妙处，非得仔细咀嚼，是难以参透此中奥秘的。又如《云栈访碑图》画一条栈道自右向左，到了画面中间折而向上，消失在崖缝之中，前面大山如壁，上不见顶，几枝老树在崖顶下垂，枝盘节错，古趣槎枒。崖缝间流泉一道，直下深溪，溪中山石荦确，有一块大山石挡住水势，大石之前的水，激荡而波，大石之后的水缓流而平，栈上二人如蚁，衬出一派古境的幽静之趣，与访碑的主题，造成一种绝相吻合的气氛，位置的经营，别出心裁。一般画家的构图方法，总是由大到小，先定好位置，摆正大轮廓，然后逐渐勾勒、烘染，以迄以成。俨翁的构图恰恰是反其道而行之，他说：“我一反此法，而是由小到大，笔笔生发，初无定稿，积小而成大面。在创作过程中，每或思路断绝，形势扞格，山重水复，终已无路，而转折之间，柳暗花明，绝处逢生，又是一个新境界。这样出奇制胜，可使章法灵活，免于雷同”。（《自叙》）这一段话，无疑是目今绘画构图方式一种新的理论，而这种理论是俨翁亲自从他创作实践中所总结出来的经验。这种经验正是从日积月累的笔墨功夫中领悟出来的，一旦功夫纯熟，如尉繚之弄丸，行所当行，止所当止，达到了笔酣墨畅，心与天游，风吹水面，自然成文的境界。董其昌说：“行万里路，读万卷书，胸中丘壑内营”。这就是形成俨翁构图上独树一帜的方法的真正来历。

“文化大革命”中间，俨翁又受到了不可避免的冲击，在沉闷的低气压之下，恰恰完成了他在艺术上的变法，一种叫作“留白”，就是在画面留出许多白条作为表现日光、云气、流泉的需要。据俨翁说是十多年前，在皖南写生，下午的光斜照在山岭层林之间，边缘起一道白光，西画家称之为“轮廓光”，俨翁说这种白光“条理清晰，觉得好看，……回想在传统技法中未有用之者，就大胆试用……去年从井冈山回来，反映满山林木，用上去说不定是什么，既可表现云气，又可表现流泉，又可表现轮廓光，但在画面上有了这些条条，就变化多姿，增加装饰美”（陆俨少《山水画刍议》，以下简称《刍议》）。俨翁把这种新的技法，施之于创作之中，果然获得了很好效果，从此也确定了俨翁变法的新风貌，如一九七五年的《浮天水送无穷树》与《万壑松风》等作，都运用了这种技法。而在一九七七年的《井冈山五哨口图卷》上表现得更为突出，《柳永之间山水图卷》之《钴鉞潭西小丘记》、《石涧记》、《小石城山记》诸作，幅幅精妙绝伦，对于新技法的运用，更脱去了斧凿的痕迹，望之若无，视之即有，真是技而进乎道矣！

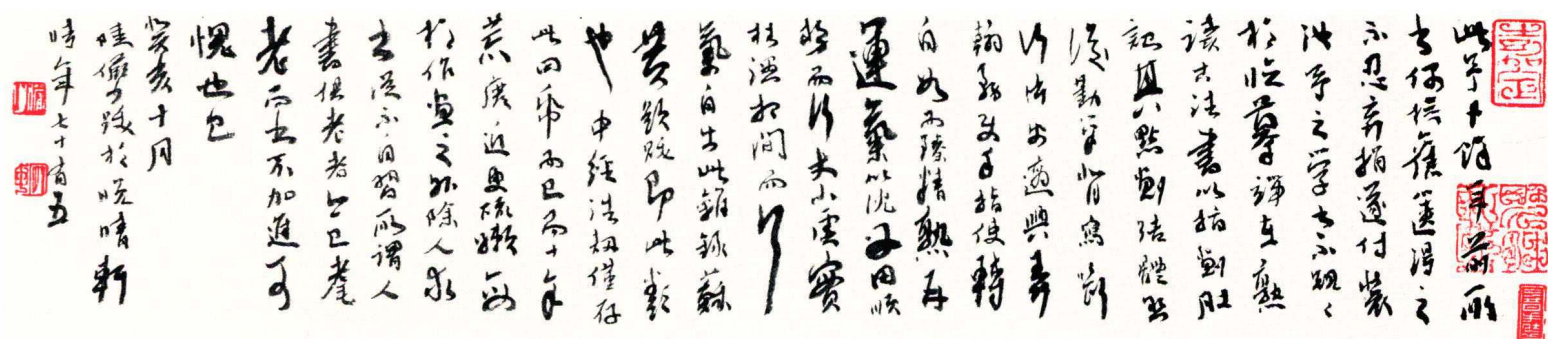
俨翁还有一种大块水墨的创新画法，用笔在点和线之外，还运用了“块”，因之有人称之为“墨块”，这种大块水墨的运用在古法中也罕见的。俨翁自己说：“前人所没有的，为了需要，后人尽可以创造。所以我认为用笔除点线之外，还须善于用块。画面上有了几个大块水墨，互相呼应，能使画面不平。而浓的水墨大块，往往即是一幅画的显眼处……可以别开境界，创出奇景，非意所及。”（《刍议》）对于“墨块”的画法，开始时我有些接受

不了，认为对比太强烈，似乎有点火爆气，同时容易造成画面上的一种习气，使后之学者，容易取貌而遗神。但久而久之，反而觉得醇醇有味，更想到做诗有诗眼，作画为什么不可以有画眼呢？诗画同源，其理同然。俨翁提到“显眼”二字，岂不是在画理之中也悟出了一个“眼”字吗？因此大为折服，纵观他变法以后的画作，莫不贯串着这种新的技法和新的精神。自来墨守传统者，往往鄙薄创新；锐意创新者又往往无视传统，二者都执有一偏。一般又都认为俨翁是一位对传统造诣极深的画家，而不知只有对传统造诣极深的人，才有可能创新，才有可能把传统与创新和谐地结合起来，这就是司马迁所说的“究天人之际，通古今之变”方才能成“一家之言”（《史记·太史公自序》），对于俨翁的画艺来说，是当之无愧的。

俨翁在画作中，另一种特色就是有“动势”，这个“动”字，即气韵生动，神采飞动之“动”，对于画作来说至关重要。上面我说到俨翁画水势之高妙，全在他笔触上的动感，他画的云彩，往往用笔勾勒，有人就认为是他特有新技法，叫作“钩云”，其实“钩云”本是古法，在古代青绿山水画中，就有大钩云、小钩云之法，米芾的雨景山水中，有时亦间用此法。两宋以后画云多用烘染，这样于“动势”颇有局限，俨翁为补其不足，把古法再度更新，创造了独特的钩云技法，他说：“云是水蒸汽凝聚而成，在山下为雾为霭，在高处即是云，在绘画方面，有所谓‘停云’和‘崩云’之分。停着不动的，谓之停云……可以用水墨烘染渲染之法来画，至于崩云，如不用线钩出，则不能表现它的动势。而同样钩云，如六法中芝头状的大小钩法，大致只能表现停云，而不足得其飞动之势。”（陆俨少《山水画中的云水画法》，《美术之友》1984年第二期）所以便参酌古意，创立新法，用线条钩出，打破芝头框框，把云层琢磨出阴阳两面，萦回屈佞，疏密聚散，各有法度。参与“墨块”、“留白”技法，互相参插，造成一种流动的动感。这是从缜密观察中作出的大胆革新，化腐朽为神奇，这才真正叫做“推陈出新”。试观一九七五年的《爱新就新册》之三，一九七六年的《巫峡清秋》与一九七八年的《云深不知处》、《井冈山黄洋界》，都成功地运用了这种高超的技法。

本册所选入沪前的人物画不多，可是从前面谈到的《洛神图》，已见其不凡的功力，而一九六二年所作的一幅《人物图》更为生动。这幅画画一个壮士猎手，缩手袖间，屈一膝以支其假寐，悠闲自在而豪气内蕴，对于这位能诛逐狐兔的壮士，画家在作画时连自己的感情也倾注进去了。俨翁在山水画中间，有时也插进一些模糊的人影，象《云栈访碑图》的栈道上就有二个人站着；《治印图》，屋中有人凭几治印，《杜甫诗意册》、《稼轩词意图》以及《怡然册》中均有写意的人物而神态都很逼真。

本册选入俨翁的花卉作品不多，虽若吉光片羽，可是精采纷呈，都是铭心绝品，如一九七四年的一幅《荷花》，翠盖亭亭，神清如水。我看到晚近诸家画的荷花，海粟以水



自书卷题跋 一九八三年

墨淋漓胜，大千以婀娜多姿胜，稚柳以体态娟秀胜，而俨翁此作风神绝代，自辟町畦，自是超凡入圣。特别是他画的梅花，古趣烂斑，枝干槎枒曲盘，笔笔中锋，都是籀篆功夫，颇似得陈洪绶之神髓而尤胜一筹。一九八四年在台湾刊行的《雄狮美术》上刊载《谈陆俨少的艺术》一文，寄自香港的作者郑明。他在文章中写道：“陆俨少在创作山水画之余，间亦写些花卉小品，尤以梅花为多。其梅花干虽取法陈老莲，但在用笔上却有所区别，陈老莲虽用侧锋，陆俨少乃以中锋写之，看上去较为厚拙。而花瓣则朵朵明清圆润，下笔一丝不苟，至于画花萼，前人用好几点，他则只用一点，看起来更觉完整与清晰。”这一段话，基本上是深中肯綮的。本册所选入的《梅石图卷》，其中梅花的姿态，最富拙趣，显示了书法的深厚功力。画给刘旦宅伉俪的《梅花册》，信手拈来，都成妙谛，真所谓“得神得骨而意在尘外”。我记得黄山谷《题黄斌老画竹》诗云：“酒浇胸次不能平，吐出苍竹岁峥嵘，卧龙偃蹇雷不惊，公与此竹俱忘形”。如果改易三字，把“吐出苍竹”之“苍竹”二字，改成“梅花”或“寒梅”二字，第四句“此竹”之“竹”易成“花”字，以题俨翁之画梅，我看是最为确切的了。

在这本画册上所选入的俨翁作品，都是有代表性的绝品，其编之精，印刷之美，几乎可与原作相埒。而跨度长达四十年之久，其中把俨翁的艺术历程和绘画的理论，都可以由此而推求寻绎。我对俨翁艺术的评述，仅不过是一种肤浅的看法，只能对这本画册作一些向导的工作，也可以说是抛引玉之砖，希望今后能够见到研究俨翁艺术的专著，吾将拭目以待之。

目 录

- 一 青城图(142.5×46.4厘米)一九四二年
- 二 瑞雪启春图(92.5×38.8厘米)一九四三年
- 三 洛神图(104.8×44厘米)一九四四年
- 四 江涛万古峡(29×31.9厘米)一九四四年
- 五 水阁幽居图(65.8×30.9厘米)一九四七年
- 六 杜陵《秋兴》诗意图卷之一(28×58厘米)一九五〇年
- 七 杜陵《秋兴》诗意图卷之六(28×58.4厘米)一九五〇年
- 八 杜陵《秋兴》诗意图卷之七(28×58.5厘米)一九五〇年
- 九 杜陵《秋兴》诗意图卷之八(28×58.2厘米)一九五〇年
- 一〇 杜甫诗意图册选(一、二)(23.5×35厘米)一九五六年
- 一一 杜甫诗意图册选(三、四)(23.5×35厘米)一九五六年
- 一二 消暑山水册选(一、27×38.6厘米; 二、27.3×39.6厘米) 一九五六年
- 一三 江山小景册之三、四(27.8×37.7厘米)一九五七年
- 一四 江山小景册之七、十二(27.8×37.7厘米)一九五七年
- 一五 黄山清凉台(91.3×34.5厘米)一九六〇年
- 一六 杜甫入蜀诗册(剑门)(35.2×32.8厘米)一九五九年
- 一七 杜甫入蜀诗册(木皮岭)(35.2×32.8厘米)一九五九年
- 一八 华山图(86×34.3厘米)一九六〇年
- 一九 云栈访碑图(33.2×37.7厘米)一九六〇年
- 二〇 江路乘筏图卷(26.2×161.2厘米)一九五七年
- 二一 怡然册选(一)(29.5×34.6厘米)一九六一年
- 二二 怡然册选(二)(29.3×34.8厘米)一九六一年
- 二三 怡然册选(三)(29.5×34.8厘米)一九六一年
- 二四 怡然册选(四)(29.5×34.6厘米)一九六一年

- 二五 画中诗意册选(23.9×35.8厘米)一九五七年
- 二六 杜陵诗意册选(一)(43.4×27.2厘米)约一九六二年
- 二七 杜陵诗意册选(二)(43.8×27.4厘米)约一九六二年
- 二八 杜陵诗意册选(三)(43.8×27.4厘米)约一九六二年
- 二九 杜陵诗意册选(四)(43.8×27.4厘米)约一九六二年
- 三〇 杜陵诗意册选(五)(43.4×27.5厘米)约一九六二年
- 三一 杜陵诗意册选(六)(43.8×27.4厘米)约一九六二年
- 三二 杜陵诗意册选(七)(43.4×27.2厘米)约一九六二年
- 三三 元遗山诗意(100.5×41厘米)一九六一年
- 三四 雁荡古竹洞(69×34厘米)一九六五年
- 三五 峡江险水图卷(部分)(全34.4×554厘米)一九六五年
- 三六 就新册选(一、二)(24.5×33.4厘米)一九六五年
- 三七 随忆册选(一、二)(25.8×31.2厘米)一九六六年
- 三八 清梦吟巢(20×46.8厘米)一九六一年
- 三九 人物图(25.8×45.2厘米)一九六二年
- 四〇 毛泽东诗词图卷选(一、二)(17×69厘米)一九六六年
- 四一 柳永之间山水图卷之五(23.8×60.4厘米)一九七五年
- 四二 柳永之间山水图卷之九(23.8×60.4厘米)一九七五年
- 四三 柳永之间山水图卷之十(23.8×60.8厘米)一九七五年
- 四四 横绝峨眉巅(31×47.9厘米)一九七三年
- 四五 激流直上(23.3×33.8厘米)一九七三年
- 四六 白岳秋云(96.8×34.5厘米)一九六五年
- 四七 荷花(24.1×33厘米)一九七四年
- 四八 具区秋色(69×55.8厘米)一九七三年
- 四九 稼轩词意图(71.5×45厘米)一九七四年
- 五〇 万壑松风(81.8×50.4厘米)一九七四年

五一	浮天水送无穷树(76.4×42厘米)	一九七五年
五二	暮 归(76.3×41.9厘米)	一九七五年
五三	李白诗意图(125.6×52厘米)	一九七五年
五四	爱新就新册之三(33.5×33.3厘米)	一九七五年
五五	爱新就新册之四(33.3×33.2厘米)	一九七五年
五六	爱新就新册之六(33.4×33.2厘米)	一九七五年
五七	爱新就新册之九(33.4×33.2厘米)	一九七五年
五八	爱新就新册之十(33.4×33.2厘米)	一九七五年
五九	远游册选(32.6×43.5厘米)	一九七五年
六〇	云 山 图(27×36厘米)	一九七六年
六一	名山图卷之五(32.8×43厘米)	一九七五年
六二	名山图卷之六(32.8×43厘米)	一九七五年
六三	消 夏 图(60.4×28.2厘米)	一九七六年
六四	以报其好册之一(20×23.6厘米)	一九七五年
六五	以报其好册之六(20.3×25.5厘米)	一九七五年
六六	以报其好册之九(12.2×22.7厘米)	一九七五年
六七	以报其好册之十一(18.5×25.5厘米)	一九七五年
六八	以报其好册之十二(19.3×25.4厘米)	一九七五年
六九	井冈山五哨口图卷(部分)(全33.5×411.4厘米)	一九七七年
七〇	寒林雪霁图(85.2×38.5厘米)	一九七六年
七一	秋日云开图(91.4×41厘米)	一九七六年
七二	梅石图卷(28.3×228.6厘米)	一九七六年
七三	巫峡清秋(23.8×35.8厘米)	一九七六年
七四	烟江叠嶂图卷(30.4×251.5厘米)	一九七六年
七五	自书《九歌》卷(附图)(27.5×59.5厘米)	一九七五年
七六	风树云涌(36.6×60厘米)	一九七六年