

<<陆俨少册页精选>>

图书基本信息

书名：<<陆俨少册页精选>>

13位ISBN编号：9787805128719

10位ISBN编号：7805128715

出版时间：1995-11

出版时间：上海书画出版社

作者：上海书画出版社 编

版权说明：本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问：<http://www.tushu007.com>

<<陆俨少册页精选>>

内容概要

中国画有诸多形式：立轴、屏条、横披、扇面、手卷、册页等等。

手卷与册页较之其它形式更具一定绘制难度：手卷不同于一般意义上的独幅画，它不但要求画面有独幅画的完整统一性，而且还要求画面有移步换景的丰富多变性，犹如章回小说，分则可以独自成章，合则可为宏构巨制；册页则比手卷难度明显高些，“手卷易好，册页难成”是中国画圈内人之共识，原因在于手卷自始至终可用一种手法加以完成，册页则须一幅一样，必避雷同。

其中山水册页与人物、花鸟等册页又有所不同，难度更高。

人物、花鸟等册页往往有讨巧之处，一种手法完全可以绘制不同形象的人物、花鸟等，画家的着眼点主要是在于位置的经营或对象、色彩的更换上而不在笔法的变化上，也就是说强调的是外观的不同而不是内质的不同。

山水册页则无巧可讨，它的原则就是章法、笔法幅幅有别。

某种意义上可以这么说，册页是山水画家水准的试金石。

对于山水册页前人很有一些仿某某家的画法，不外是仿董源、巨然、李成、郭熙、范宽、米家父子、赵孟頫、高克恭、黄公望、王蒙、吴镇、倪瓒等等。

久而久之，似乎成了画山水册页约定俗成的惯例。

这期间有两种大相径庭的类型：一是以前列诸大家为祖师，亦步亦趋，生吞活剥，不越雷池半步，以酷似前人为己任；一是存名亡实，不以古贤为羁绊，大做自身文章，源头活水，呼之即来。

在他们看来仿某某家的外形式与诗词之有格律无异，完全可以旧瓶装新酒，古为今用。

这里可以看出，倘若不是对传统技法研究有素，于诸家皴法了如指掌，兼之广开眼界，具备随心所欲加减乘除的发挥天才，是画不出象样作品的。

正因为山水册页有如此高的难度，所以成为古今山水画高手竞相角逐显示实力的所在，他们乐此不疲，名作迭出。

陆俨少先生作为当代山水画大师自然也不例外地对册页有着特别的嗜好。

通过这本画集，可以了解他在山水画发展上的独到建树。

大家清楚，山水画是中国画用笔总汇，分析一位山水画家的艺术成就，总不能离开对他用笔的研究，况且陆俨少先生艺术最具特色的就是用笔，所以这里从以下几方面来看他的这一特色。

一、揉“南”合“北”，独成一家 我们清楚，南宗山水的披麻皴系，特点是偏阴主柔、蕴藉内含，它与偏阳主刚、猛气外露的北宗山水斧劈皴系一文一武恰成鲜明对照。

北宗皴法犹如铁汁外部浇铸，整体硬骨峻峭，气象奇崛；南宗皴法犹如钢筋内部支撑，整体肌腱纠缠，气象平和，一崛一和，刚柔判明。

披麻皴系的阴柔，并不是软糜无力，而是寓刚于柔，含而不露，强调内功的修炼，引而不发，以静制动是其特点。

自董其昌大倡“南宗”以来，世人大多不明就里，扬“南”抑“北”，偏向明显。

其实斧劈皴系的阳刚并不是刻露不含，而是寓柔于刚，露中有含，强调外力的显现，得机而发，以动掩静是其特点，它刚猛爽辣的用笔时有振聋发聩天风鼓荡的警醒作用。

南北二宗，各有千秋，扬此抑彼，偏向一端，未免自设藩篱，自裹其足，而不能兼收并蓄，左右逢源，实是有百害而无一利。

陆俨少先生正是看出了这一点，所以他学贯南北，无一偏废，取精用宏，加以融汇。

南北宗的用笔，是绝不相同的，要置于一炉加以冶炼，必须胆识过人。

南宗的路数董巨而下，一目了然，优劣早有定论，学者易于把握；北宗的路数因世人多有贬意，横遭一古脑儿排斥，玉石俱毁，珠目同弃，优劣向少精述，学者不易明了。

从历史上看，南宋是北宗斧劈皴系的成熟期，刘李马夏各擅胜场，风光一时。

但在元代形成了断层，发展一下子遭到致命割裂。

虽在明代起死回生，浙派、院派纷纷出笼，但始终未能真正恢复元气。

及至蒋嵩、张路等辈，貌似继业，实是败家。

自此再度一蹶不振，奄奄一息。

<<陆俨少册页精选>>

总观北宗山水的发展真是时乖命蹇，险象环生，行至现代几近一命呜呼。

这种状况并不能说明北宗山水不足取，问题是怎样正确地加以吸收。

应该看到斧劈皴系的山水与披麻皴系的山水皴法在用笔上主要有两点不同：后者的山石外廓线一般一笔画成，至多分二笔；前者山石外廓线侧一般多笔画成，且在山石棱角转折处明显分笔，这是一点不同。

另一点是披麻皴系的画皴线条与外廓线条方法基本一致，多以中锋行笔，所以熟练者可以兼勾带皴，边勾边皴，勾皴合成，灵活随机地来表现山石，皴与外廓线是线与线的关系。

斧劈皴系的画皴用笔与外廓用笔方法迥异，画皴的用笔多是侧锋，卧笔劈刮成面，而外廓用笔多是中锋，皴与外廓线是面与线的关系。

不谙此道者往往感到格外别扭的原因就在不习惯画皴与勾廓用笔的不时转换，难以统一。

陆俨少先生经过多年实践，天才地将南北宗用笔统一于画面，在他的笔下北宗中有南宗的柔韧，南宗中又有北宗的刚挺。

用作北宗，山石外廓线的转折处已迹连一笔，呵成一气，外呈方折，内现圆健，刚中透柔，雄中见秀，劈刮成皴，也讲究软硬兼施，虽威不霸，虽猛不野，车按处不板滞，轻提处不浮躁。

所作南宗，山石外廓线化圆为方，化柔为刚；皴笔坚挺爽辣，神定力足，因势纵笔，气度雄大，笔如钢丝，韧中见硬。

在他看来，南北二宗，虽然貌离，实则神合。

彼此异中有同，熔于一炉，无非是化刚为柔，化柔为刚，刚柔互补，阴阳调和，这在用笔上要求就不止是单纯能表现南宗的阴柔，或是单纯能表现北宗的阳刚，得貌遗神的能阴能阳并不等同于遗貌得神的调和阴阳。

这里要指出的是，陆俨少先生并不仅仅是能调和阴阳，融汇二宗只是其奠基的手法，真正的营造还在于他与之若即若离貌离神合的创意。

他作的一些长卷中，山石常有夹南夹北，时南时北，或难名南北的皴法，令人目不暇接，但又和谐统一，较之单纯的南宗或北宗皴法来得丰富耐看。

这种随机处理而自然生成的皴法，特点是加强南北呼应，即令南宗不过柔，北宗不过刚，趋向中性，形成一种崭新的面貌。

二、节奏铿锵，掷地有声 用笔的节奏在人物、花鸟、山水书中，以山水画为最，原因是山水画皴法本身的不时之需所致。

这里强调山水画的用笔节奏，并非表示人物、花鸟画用笔无节奏或少节奏，主要是彼此节奏的类型不同。

人物、花鸟画的节奏以单笔节奏为主，组合节奏为辅；山水画的节奏则反之。

因为作为山水画主要手法的皴法对组合节奏的依赖性简直达到不可须臾离之的程度。

历代大家都将皴法节奏视为山水画生命之源，穷钻极研。

我们知道皴法虽在北宋成熟，但其时的皴法节奏并不怎么强烈，原因在于写景式山水受物象的制约而不能尽情抒发。

自元四家始，写意式山水已抛开物象的制约而强调笔意的淋漓尽致，皴法节奏也随之日见强烈，日见个性，及至董其昌又有所发展。

但是元四家与董其昌的皴法节奏尽管和谐完美，毕竟尚属南宗一家之言，也就是偏向阴柔内含的一路，陆俨少先生由于对北宗素有研究，因此在其皴法中注入阳刚外放的基因，使之刚柔相济，南北兼得，互为表里，相辅相成，音节更趋铿锵，韵律更趋分明，这是与南宗大师们的不同之处。

对陆先生的用笔节奏可从点、线、面三个角度来加以分析。

点，在山水画中至关重要，它是绘画最小语言单位，但因其前后延伸便是线，周边扩大便成面，所以是线面的基础，与线面组合又是整幅画面基础。

对其处理得当，可以锦上添花，神采焕发，反之便会佛头着粪，前功尽弃。

所以画家对下点历来慎之又慎，不敢掉以轻心。

但是慎而不放又会造成气势不足，忸怩小气，拘束如辕下驹的窘象，给人不适之感，所以既慎又放始终是画家追求的目标。

<<陆俨少册页精选>>

我们分析陆先生的点，可以发现其除在大小、浓淡、枯润等外观上相间迭见，交叉互映外，又在轻重、疾徐、顺逆等内里巧为施力，微调势向，“当其下笔风雨快，笔所未到气已吞”，笔落纸上，沙沙作响，力随点至，势不可止，且点且转，荡气回肠。

他的点取势组合与前人不同，强调S形走向。

这种走向，利于积势，便于发气，一经启动，欲罢不能，潇潇洒洒，自起节奏，节奏可生气势，气势又生节奏，别有一种难以喻说的快感。

在这种形势下，点的毛、圆、力、辣自然汇集，悦人眼目。

线，陆先生的处理又有与前人不同之处，这里从单笔线、多笔线两方面来分析。

他的单笔线运行时中指频频颤动，且颤且行，屋漏虫蚀，纷至沓来。

这种“颤”是其多年用笔创造。

应该指出，颤笔与不擅用笔者无病呻吟的抖笔根本无关，抖笔虽是企求线条涩毛感，但取法不当，痉挛寒战，如发癫痫，不能自控，结果造成笔势混乱，力量抵消，自相践踏，面目可憎；颤笔则不同，颤的目的是以颤动频率来微调笔毫，使之注墨均匀，增加线条苍茫浑厚感，也就是涩毛感。

但是，“颤”频非常有讲究，必须视线的表现需要来调整缓疾，它完全是即兴的、自然的随机发动，不能预测，不能制作，是一种功到自然成、不期然而然的产物。

若是刻意追求，便失自然韵味，于画无补，反而有害。

“颤”主要是用来表现山石外廓及树干、枝等对象的，并不是不问青红皂白地一味去颤。

即使用颤，也是视需要或疾或缓，或有或无，恰到好处，不作卖弄。

多笔线节奏不同于单笔线节奏的相对独立相对自成单元，它是一种排列有序前后关联的组合节奏，几乎是皴法的专利。

往往发力开笔，接二连三，排山倒海，势不可阻，非一气呵成则不能呈一片化机。

这种皴法上的节奏，陆先生除注意在局部山石上体现外，还注意在整体画面上予以突出，他非常注意局部节奏的趋向组合，强调与整体节奏的有机配合，将各局部节奏的分势组构成整体节奏的合势，涓滴成流，众流归海，浩荡磅礴，震撼人心。

对面的处理（这里的“面”不是块面之谓，它是指用笔单位）陆先生又别有一功。

他的面，不同于一般的泼墨、泼彩或借助工具喷射墨、色所形成的面，这些面或无用笔，或系制作，缺乏画家主观情感的流露，不能完全体现个性，易造成千人一面的雷同。

陆先生是以多笔迭加积墨积色来表现面的，这种面，因以用笔作主导，所以能生动地控制面形，大小由人，不似前者不能有效控制，比较被动。

以笔作面，也能很好地体现节奏，甚至感觉更为强烈，因为这种面，需要大笔蘸水墨点去，由润至燥，一路直下，通神贯气，生妙布奇。

它的形成，其实是一种叠点，或大或小、或重或轻、或燥或润、或浓或淡、或疾或缓、或顺或逆均视所需相机而定，须眼观六路，随时审视调节与其它部分的和谐关系。

此种由墨、色叠成的块，又与具旁留白处形成强烈的对比，斑斓夺目，留白处亦随之产生动势，出现节奏。

陆先生正是通过把握点、线、面的节奏，以至把握局部节奏，最后把握整体节奏的，所以他的画面总有摄人魂魄的吸引力与韵律感。

三、以写入定，波澜老成 所谓“笔力能扛鼎”，是指笔气沉着，能杀毫入纸，力透纸背，它的关键是一“写”字。

但是画之“写”，有别于“书”之写。

二者虽都强调以腕运笔，巧力铺毫，但貌似情非，画之用笔因表现对象的需要显然方法要复杂得多。

由于复杂，在某些难度大的场合，“写”的宗旨，有些人会有意无意地背离，以描代写。

能否贯“写”于始终，其实是一个笔性的问题。

笔性虽能在后天修炼，但先天的因素不容忽视。

犹如运动员，先天素质好，加以训练，容易成才，有向世界纪录挑战之条件；倘若先天素质差，经过努力，他可以改写自己的以往成绩，但决无冲刺世界纪录的可能。

何谓笔性？

<<陆俨少册页精选>>

其外现为笔触，其内在为笔感。

笔触的优劣，完全取决于笔感的敏钝。

笔触有迹可寻，笔感却无形可见，难以喻说，非个中人不能悟其仿佛。

它是先天素质与后天修养的结合物、混血儿。

笔感不是自我感觉，有人一向自我感觉良好，顾盼自雄，这只能自欺，但不能欺人，更不可能欺世。

笔感的敏钝受笔头大小的影响，这里说的笔头大小，不是指笔的型号规格，而是指控笔辅毫的水平。

有些人以为用大笔挥写便是笔头大，用小笔作画便是笔头小，实是大谬不然。

不擅用笔即用大笔也是笔头小，擅用笔者即用小笔也是笔头大，关键是否能恰如其分地铺毫注墨。

所谓的控笔，就是控毫，要提按自如，万毫齐力，尽豪所能，方是高手。

倘若提不起、按不下，以及有提无按或有按无提，均是出败笔的前奏。

陆先生作画一般喜欢一支笔到底，不似他人往往视所需随时换笔。

他的画法，强调的是尽笔之功能表现物象，在这种情况下，一支笔要当作几支笔来用，要随时能调节笔触的大小粗细。

在长期的此种用笔环境训练中，使其获得了心手两忘，心手合一的自由。

他行笔时结合指颤变速注墨，或疾或缓，不让辅毫中辍，或提或按，注意杀笔入纸。

不管风吹草动，万变不离其宗的是始终最有效、最清醒、最自如地把握笔毫与纸面的接触角度。

这种角度只能因物随机控制，对其自如运用虽需后天勤勉努力，也需先天素质可造。

它几乎无规律可循，不能刻意追求，某种意义上是纯凭感觉行事。

由于近几十年来所生产的纸质远远不及从前，古人不怎么费力即可很好表现笔情墨趣的自由，令人因材料的限制便无法得到。

实践者均知，要在现今的生宣上作画，首先必须分出很大精力去对付纸性，然后才能谈其它发挥，这种分散精力如履薄冰如临深渊式的谨慎，势必带来程度不同的拘束，增添了前所未有的绘画难度。

但是，任何事物都有两面：纸质佳，因可使人忘平所以地挥洒，无后顾之忧，所以会见好就收；纸质差，迫使人必须殚精竭虑地探索在其上有所作为的现实可能，从而为谋求生存另起炉灶。

在这种形势下，优胜劣汰将是不可避免的，有所新的成就，也是时势所造。

人们将陆俨少先生的用笔再放到这一背景中进行考察，就不难发现他的不同凡响之处。

在生宣上最难把握的两种用笔，一种是淌笔（笔中含水饱和），一种是渴笔（笔中含水极少），淌笔因含水多，触纸即化，稍有不慎，顿成墨猪；渴笔因含水少，艰涩难行，力大毫散，力小痕无。

但是淌笔与渴笔，正成强烈比照，功效显著，不擅此道，必落下乘。

陆先生对二者的处理方法是把握控笔之“度”，淌笔水多，宜疾宜轻，做到疾中毫铺，轻中力到，能疾能轻，方能控制注水，从而制约笔痕涨缩，达到预期目的。

渴笔水少，宜缓宜转，做到缓中墨注，转中锋聚，能缓能转，便可燥中得润，从而体现枯笔情韵，完善表现功能。

渴笔比淌笔的把握难度大，而且在现今的生宣上表现难度也大，因其难，所以对用笔技巧要求更高更严，陆先生的指颤法很大程度上便是在此种环境制的中应运而生的，频频指颤与不时转笔相结合，使渴笔点、线燥中有润，毛中见圆，解决了在生宣上充分体现渴笔优势的技术难题。

四、由秀入拙，以古生新 我们若将陆先生前后绘画作品作一比较，就不难发现他七十年代前的用笔娟秀缜密，灵气外露，此后渐趋浑厚老辣，古拙苍莽。

这种前后的巨大变化，昭示了画家的探索追求轨迹。

七十年代前的用笔偏于阴柔，飞絮游丝，蠕蠕冉冉，秀外意中，通微造妙，精能宏博，师心立异，以情胜。

此后的用笔由柔转刚，骨戛青玉，老笔纷披，敛芒藏锐，古神今貌，天然凑泊，大巧若拙，以理胜。

从用笔的情到理，也就是由秀入拙的内在原因。

书画用笔的关键说到底就是离纸镇纸的功力，通俗点讲就是拎得起，掀得下。

陆先生的前期用笔离多于镇，故偏于秀，机不可测；后期用笔镇多于离，故偏于拙，庄重难犯。

十年动乱是其用笔风格转换时期，画如其人，正是命运多舛造成其灵气外露转为韬光俟奋。

后期用笔完全是独善潜修的心境流露，当时不能公开作画，绘画工具也遭没收，有相当一段时间他只

<<陆俨少册页精选>>

能苦思冥想，徒手划空，心感手应，以意念行笔；偶尔得笔，便蘸清水在桌上描划，转腕颤指，进行特种训练。

这为期不短的中止绘画，并未使之消沉自弃，反激其砥砺自强。

因祸得福，有了反思和内功训练的时间，使之用笔达到炉火纯青的境地。

这段时期同时也是他由入古到脱古的分水时期。

这里所说的不是指纯粹意义上的“入”与“脱”，因为陆先生在“入”上，始终有“脱”的燥动；而在“脱”上，始终又有“入”的遥控。

所以他的用笔形成自我风格，虽无劈空而来的意外感，却有水到渠成的新鲜感。

他的“新”，既基于古，又离于古，异梦而同床，异象而同宗。

他的法，既得于古，又异于古。

“上法不法，是以有法；下法不失法，是以无法。

”他正是本着这条宗旨，在中国画用笔上开辟了前所未有境地。

他这方面的高度成就，也就是他艺术的精粹所在。

囿于篇幅，其他方面的分析不再展开。

本集主要精选画家创作旺盛期具有代表性的作品，分为正副二编。

正编的选择强调风格多样化，以彩色精印；副编将所搜罗的册页逐一以黑白印出，并附著录，以便读者了解全貌。

希望它的出版能使人们对陆俨少艺术成就有一更全面的认识。

<<陆俨少册页精选>>

书籍目录

序正编 一《山水册》 二《山水册》 三《杜陵诗意册》 四《山水册》 五《永州八记册》
六《宋人诗意册》 七《毛主席诗意图册》 八《山水册》 九《山水册》 十0《新题材山水
册》 一一《小中现大册》 一二《山水花卉册》 一三《山水册》 一四《离画册》 一五《花
卉册》 一六《杜甫诗意册》 一七《宋元遗韵册》 一八《江山笔力册》 一九《浑身册》 二
0《山旧册》 二一《山水册》 二二《用故为新册》 二三《聊尔山水册》 二四《山水册》
二五《仿古山水册》 二六《山水人物花卉集册》 二七《山水小品册》 二八《杜甫诗意册》
二九《水石梅花册》副编

<<陆俨少册页精选>>

版权说明

本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问:<http://www.tushu007.com>