

# 奇峰磊落水云舒

——陆俨少先生的艺术和人生

徐建融



陆俨少书赠作者的扇面

我认识陆俨少先生，应该是在1973年前后。那年，我的老师姚有信调入上海中国画院，我便常去画院问学，并到资料室去借图书。陆先生是资料室的管理员，地位远在担任创作任务的画家之下，等同闲杂，完全是“夹着尾巴做人”。但大多数画家对他都非常尊重，说他画得不得了的好。虽然，对当时画院中的许多名家，我都慕名已久，但对陆先生，在这之前竟然完全不知道其人其艺！后来进一步了解到，直到1978年之前，除了江浙沪皖的个别小圈子，就是整个中国画坛，知道“陆俨少”这个名字的也非常少！在陆先生本人，当然是“人不知而不愠，不亦君子乎”，但在旁观者，实在免不了“人生如此，天道宁论”之叹了。而陆先生的人生，更不止于“人不知”的寂寂无闻，更在于他的际遇多舛，跌宕离奇，动辄得咎。在我认识的老一辈名家中，陆先生是身世最为坎坷的一位；还有一位是后来认识的丁天缺。不过，讲到往来的关系，我于丁先生远不如于陆先生那样走得亲近。

虽然，“文章憎命达”、“诗穷而后工”，苦难于艺术家是一笔巨大的财富。但正如钱锺书先生的分析：尽管“没有人不愿意作出美好的诗篇——即使他缺乏才情”，但肯定“没有人愿意饱尝愁苦的滋味——假如他能够避免”（《诗可以怨》）。所以，当拨开阴霾，70岁左右的陆先生终于跳出苦海，迎来了灿烂的光明，几乎一夜之间，名声遍及全国艺苑，还从复兴路的蜗居搬进了延安路茂名路口一套宽敞的公寓，他欣然题其新居曰“晚晴轩”。相较于他之前的斋名“散樵楼”，两种不同的人生、不同的心情，判若鲜花之于荆棘！不久之后，他的人事关系又正式调到浙江美院（今中国美术学院），还当选为全国人大代表，更使他春风得意，意气风发。每每回想起之前的艰难困苦，他总是心有怜悯而又满怀感恩地表示：“老天有眼，终于给我熬过来了。今后再也不会过苦日子了……”但这样的好日子不过十来年，晚年的他又陷入到病痛折磨之中，虽以其“扼住命运咽喉”的无比坚强，竟然也不得不“服输”了：“真是苦透苦透。”

陆先生的禀性是特立而狷介的。也许正是这样的性格导致了他在社会上对人事的疏离，从而在生活中不断地遭到挫折，而生活的挫折又进一步加强了其特立狷介的性格并与命运抗争。这样的性格成就了他的绘画艺术，便是奇险、奇崛而又奇秀，从笔墨到景观再到意境。他以山水擅场，尤以画三峡、黄山、雁荡著称。三峡、黄山、雁荡成了他艺术成就的三大品牌，而他也成了三峡、黄山、雁荡的艺术代言。实在是因为这三处风景，与他的性格若合符契，达到神遇而迹化，简直可以说是山川即先生、先生即山川。

陆先生少年时从王同愈学经史诗文，从冯超然学绘画。冯在当时与吴湖帆、吴待秋、吴子深并称“三吴一冯”，皆以山水名世，出于正统派；冯兼工人物，出于吴门派。但陆先生在正统派方面下的工夫似乎并不大，尽管他后来给学生讲课时也提到过学习“四王”的好处，但冯超然生前对他的评价却是“一个不像老师的学生”。相比之下，他的同学郑慕康在嵩山草堂学人物仕女，就完全是冯超然的法嗣蕃衍，系无旁出。由此也可窥见陆先生不安分的奇崛性格。据他的自述，自己的绘画属于“科班出身”，即多从珂罗版画册上学习；后来虽也曾去南京参观故宫南移的画展，目睹了古代名家巨迹的原作，自称“贫儿暴富”，但都属于笔底丘壑、纸上烟云。至于从画册上、原作中，他究竟学的是哪几家？并没有说明。估计只要是他觉得好并适合于自己禀性的，没有他不虚心认真学习的。

“纸上得来终觉浅”，生活才是艺术的活水源泉。日寇全面侵华后，在国家危难的压力下，陆先生携家避兵重庆，往还江陵，舟行三峡，云雨江波，鼓荡诡谲，奔腾盘郁，与其胸中磊落相激越，古人的笔墨与江山之助始相印证，一下子绽放了其险绝瑰丽的个性艺术境界！游历并描绘过三峡风光的古画家并不在少数，但最能得其精采神韵的则推陆先生为第一人。我曾以三峡之文，郦道元《水经注》为第一；三峡之诗，李太白《早发白帝城》为第一；三峡之画，陆先生《峡江云水图》为第一。又刻元稹诗句称陆先生三峡云水之奇诡：“曾经三峡难为水，除却巫山不是云。”陆先生欣然含笑以之。这得之于峡江生活体验的独特的云水画法，从此便奠定了“陆家山水”“无常形而有常理”的根本，并由三峡而推广到其一切风景的描写。陆先生的人生是险绝而后生，三峡的云水也是险绝而后生，则摩荡激荡而为先生险绝而后的艺术风格，宜矣！所以，1980年代初，

当张大千的《长江万里图》卷仿真本传到大陆，人们纷纷欢欣赞叹时，陆先生把它展开到三峡一段，不无自负地说：“等我有空了，也要画一卷《长江万里图》，定当不让大千专美！”

至于黄山、雁荡的游历和描写，应该是新中国成立之后的事。黄山的奇崛，峰石松云，变幻莫测，不可思议；雁荡的奇秀，悬崖龙湫，层叠迭现，崔嵬难穷，与陆先生奇崛的性格、灵秀的禀赋也是颇为相合的，所以，与三峡一起成为最入于其画风的三大标志性景观，也就不足为怪。只是，三峡画以陆先生为独擅，黄山画、雁荡画却不以陆先生为专美，而是分别与刘海粟美在狂，潘天寿美在霸，陆先生则在奇——于三峡则奇于险，于黄山则奇于崛，于雁荡则奇于秀。

不过，人们对陆先生艺术的评价，主要的并不在于他成功地塑造了三峡、黄山、雁荡的景观，而在更在他寥寥独造的笔墨——“三百年无此笔墨”、“三百年来笔墨第一”，这是专业圈内对他众口一辞的赞誉，他也当之无愧。他的笔墨特色也是奇险、奇崛、奇秀，一方面，他以如此的笔墨塑造了如此的景观，宣泄了如此的心境；另一方面，也正是如此的景观、如此的心境，造就了他如此的笔墨。但笔墨的创造除了“外师造化，中得心源”，还有一个“上法古人”，则陆先生笔墨的传统渊源又其来何自呢？由于陆先生对传统的学习如吴道子的实地写生，是“巨无摹本，并记在心”的，所以，人们只能揣测。一开始，不少人认为是石涛。但陆先生自己却不承认，并毫不谦虚地说：“石涛早已不在我的话下，董其昌的笔精墨妙才是我所以企及的。”人们又认为他的渊源不是石涛而是董其昌。但问题是，陆先生这样说，并没有直接表明自己没有学过石涛而是学了董其昌的意思啊！从他的作品来看，屈折盘旋、粗细长短、轻重快慢、枯湿浓淡、疏密聚散的笔墨运施，点、线、面的物随赋形、随意生发，委婉如行云流水，刚健如斩钉截铁，嶙峋磊落，变态无穷，于痛快淋漓中内蕴蕴藉沉着，实在是更近于石涛而有别于董其昌的。

特别值得注意的是，陆先生在《山水画论》的第一条中便以石涛为“开篇”：“例如有人说：‘石涛不好学，要学出毛病来。’我的看法，有一种石涛极马虎草率的作品，学了好处不多，反而要中他的病，传染到自己的身上来。但他也有一些极精到的本子，里面是有营养的东西，那么何尝不可学？要看他的好处在哪里，不好在哪里。石涛的好处能在四王的仿古画法笼罩着整个画坛的情况下，不随波逐流，能自出新意。尤其其他的小品画，多有出奇取巧之处，但在大幅，章法多有牵强违背情理的地方。他自己说‘搜尽奇峰打草稿’，未免大言欺人。其实他大幅章法很笨，未能达到左右逢源的境界。用笔生拙奇秀，是他所长，信笔不经意病笔太多，是其所短。设色有出新处，用笔用墨变化很多，也是他的长处。如所短长，则何尝不可学。”

这里说“石涛不好学”的“有人”，或许是民国时上海画坛的什么人，如吴湖帆便说过：“后学风靡从之（石涛），不复可问矣！”这个“不好学”并不是“不可学”，而是“很难学”的意思。而新中国成立之后，石涛被公认为传统中最值得继承发扬的精华之一，似乎就没人再讲“石涛不好学”了；有之，则应该正是陆先生本人。而他之所以要这样说，也正因为他在学石涛方面下了很大功夫，深知其中的甘苦。由于走的是“科班”之路，所以，他当初的学习是不足为外人道的；现在，他学出来了，走过来了，就可以把“石涛很难学”的经验尤其是教训公之于众尤其是后学。包括从不讳言由石涛起家的张大千，也苦口婆心地劝诫过后来学石涛者：“石涛……那种纵横恣肆实在赶不上，但是我们不可以去学。画理严明，应该推崇元朝李息斋算第一人，从他人门，一定是正宗大路。”完全是同样的意思。

再看这长长一大段的评点，具体而又深刻，如果不是认真学过石涛并有切实心得的人，又怎么讲得出来呢？我们看《乌议》中讲到的古人不少，但没有一个比石涛讲得更透彻的！所以，这段话不仅不足以证明陆先生的传统渊源没有把石涛作为学习对象，反而足以证明石涛是他“第一口奶”中最重要的营养成分之一。

进而，我们再来看看其中讲到石涛的优点和长处，诸如“不随波逐流，能自出新意”，“小品画，多有出奇取巧之处”，“用笔生拙奇秀”，“设色有出新处，用笔用墨变化很多”等等，无一不正是陆先生自己的优点！而所批评的缺点和短处，诸如“极马虎草率”，“大幅，章法多有牵强违背情理的地方”，“大言欺人”，“大幅章法很笨，未能达到左右逢源的境界”，“信笔不经意病笔太多”等等，又无一不是陆先生在自己的画中把石涛的不足成功地克服了的地方。当然，有些方面克服得还不够彻底，尤其是大幅的章法。由于陆先生的创作，大多以一支加健山水笔管始终、统揽全局，所以，凡四尺整张以内的“大幅”，他可以成功地做到“左右逢源”，而超出四尺整张的“大幅”，仍不免“有牵强违背情理的地方”。

总之，结合陆先生的创作，这一段对石涛的评点，实在正是他学习石涛心得体会的夫子自道。至于他之所以自豪地认为石涛已经“不在我的话下”，显然也正是因为他在学习了石涛长处的同时，又成功地克服了他的不足，避免了“中他的病”。

那么，他又如何避免“中他的病”的呢？这就与他对董其昌的认识

有关。以我之见，陆先生于古人，学过石涛，学过唐寅，学过王蒙，学过郭熙……但要讲他学过董其昌，我认为应该是在学石涛之后，而且主要是精神上的学习，而不是形迹上的学习。石涛的笔墨，从形迹到精神都是嶙峋磊落的，董其昌的笔墨，从形迹到精神都是平淡天真的。而陆先生的笔墨，则在嶙峋磊落、强烈冲动的形迹中，内蕴了平淡天真、闲适恬静的精神。从这一点而论，至少，陆先生的笔墨境界已经高出石涛之上，是完全没有疑义的，“不在话下”之说，绝非大言欺人。

钱锺书先生曾列举过两个文学史上的常见现象：无所成就的后人，往往要“向古代找一个传统作为渊源所自”，以“表示自己大有来头，非同小可”；尽管他事实上与这个传统完全无关（《中国诗与中国画》）；而有所成就的后人，明明是学的这个传统，却不肯供出老师来，总要说自己独创一派，好教别人来拜他为开山祖师（《宋诗选注》）。在美术史上，后一种现象的典型便是石涛。石涛由董其昌而来，董其昌在画史上最大的影响则是“南北宗”论。石涛却说：“南北宗，我宗耶？宗我耶？一时捧腹曰：我自用我法！”把与董的关系撇得干干净净。则陆先生学石涛，和合以董其昌，虽其所言寓意于委曲而明眼人自识，则其开宗立派之功，较之于石涛，不啻青出于蓝，是尤其值得我们尊敬的。

20世纪后半叶的山水画坛，李可染和陆先生是众所公认的两座高峰，世称“南陆北李”。我们看李先生的画，无论境界、景观还是笔墨，都是庄严雄伟的，敦厚凝重如里程碑，不忍不动，风雨如磐，甚至连水也是凝固的、静止的；而陆先生的画，无论境界、景观还是笔墨，又都是险绝奇崛的，灵宕诡谲如冠云峰，韶光摄影，随意生发，甚至连山也是盘郁的、飞动的。这不仅是自古以来北雄南秀的水土使然，更与二人的身世际遇密切相关。李先生的一生相对安定平和，而陆先生的半生极尽颠沛磨难。人生即艺术，艺术品即人品，有以哉！每读于谦的《石灰吟》：

千锤万击出深山，烈火焚烧若等闲。粉骨碎身浑不怕，要留清白在人间。

我觉得，这不正是对陆先生的人生和艺术最恰切的写照吗？



## 笔会

江云飘素练  
石壁断空青  
(国画)  
陆俨少

黄入海口没有人住的岛，每年上亿吨下泄的泥沙，不断推移着黄入海口的岸线；杭州湾从海盐这里突然形成一个喇叭口的形态向东海扩张，中间有一个名叫无草屿的岛，说明岛周围水体盐的含量到了很高的程度；珠江入海口，也是因为突然开阔而让淡水快速稀释。

太平洋西岸，在完全的淡水环境里，有明确的潮汐规律的，可能只有中国上海的长兴岛。这里的坐标是：东经121°34′—121°47′，北纬31°19′—31°26′；这里今天的面积是88平方公里。长兴岛在长江的入海口，不受海水的侵袭，是因为上游有足够的来水量，还有长长的下泄江面作为缓冲。这里的潮汐过程是激烈的，落潮时退出江滩数十里，涨潮时，激浪拍岸惊天动地！

长兴岛地域范围内的水系构成，是较为完美的一类，她是由江、洪、河、港、混沟组成的：外圈的长江水，源源不断地更新；而洪则是岛与岛之间的流水，原来的鸭窝沙与潘家沙之间，潘家沙与石头沙之间，现在的长兴岛与横沙岛之间，这里的流水本地人都称为洪，同样的潮流涨落，洪连着岛上的河，能最快地和岛内的水系实现交换。河是岸与岸之间的流水，长兴岛原始的河道走向，是围圩后自然留下，因此，它分布密度很高。河道连着洪连着长江，整个岛，仿佛都在潮汐里漂起落下。在长兴岛，没有旱和涝这两种绝对状态，所有的危害是大潮汛里对农田的淹没，因此，就有了水楼（河口筑坝时埋在坝底最低位置的木制通管）和现代钢筋混凝土的水闸，可以开启或者关闭。港在长兴岛的术语中，是湖泊的意思，面积大的叫大港，面积小一点叫小港，没有明确的界限，这大都是长兴岛上岸堤决口时激流冲刷后留下的纪念馆。港不一定直接连着河，但它一定和条条混沟相连，雨天蓄水，旱时则能保持较高的地下水位，有利于灌溉和土地的墒情。田块与田块之间的流水是混沟，混沟连着港也连着河，是灌溉和排涝两个责任集一体的流水。

雨和长江上游的来水，是长兴岛物理意义上的水源。在长江口区这个地域，北风、东北风、东风和东南风，是带来连续降雨的主要因素，而形成积雨云的地方，大都是在远离了海岸线的西太平洋上，或者是在黄海、东海的上空，因此，这样的雨水是最为纯净的一类。源源不断的长江上游来水，决定了长兴岛水的质量。浑黄和浑浊是长江水的基本颜色和基本状态，但是，长江水里没有有毒的成分，只要沉淀后就能直接饮用，这个过程仅仅需要两个小时。长兴岛有人居住的历史只有170年，在很长时间内，人们在外出行路或者地里劳作的时候是不带水的，小洞里、混沟里甚至牛脚踏印里的水，都是可以直接饮用的，你只要双膝跪地，双手撑在地上，把头低下去、低下去，在嘴唇触到水的时候，轻轻地吮吸着……这个状态，构成了人最为谦卑的形象。

让水体保持干净，首先要人的心灵和行为干净。长兴岛风俗里的种种禁忌，为的都是保持水的清洁。本地的谚语说：人养人，扁担长；天养人，路样长。父母的养育是有限的，也只有扁担那么长；天养人，就像弯弯的路，长到永远，长到无边无际。长兴岛人认为，人生活在这个世界上，能够代替繁衍生息不息，是因为有了天的滋养，而天的滋养，实际上就是水的滋养。懂得了这

# 长兴岛的水

吴建国

一点，就懂得了人类和水的关系，就懂得了对水的敬畏和热爱。生活里产生的垃圾，通过柴灶的燃烧变成了草木灰，这不会污染到水；只有人自身和饲养的动物的粪便，真正构成了岛上污染物的全部，而这个污染只有通过水的流动交换才能实现。长兴岛人的做法是，把所有的猪圈羊圈鸡舍鸭棚，都盖了带顶的棚舍。雨水从屋檐上滴落在阳沟里，流淌到了宅沟里、小河里，而棚里聚集起来的动物粪便，会被挑到农田里，作为庄稼的肥料，在泥土里发酵降解——这个过程需要一个月的时间，此时，田埂作坝，水是不能流动的，老话里“肥水不外流人田”这句话，在这里真实的解释是，不能让没有完全降解的物质和水，流到干净的混沟里小河里。

牛耕田牛耙地，脚踏水车浇旱地；有风升帆无风橇，一船粮草到杨浦……在长兴岛接近原始的农耕生活里，对自然环境的破坏和水的污染是最小的。直到上世纪60年代，人们拒绝拖拉机，更拒绝“66”粉和各种农药。早春时分里飞来的燕子，衔泥筑巢的时候，啄食的是田里的虫卵，长兴岛人会腾出最宽敞安静的堂屋，让燕子筑巢；落谷时节，秧田里蛙鸣悠扬，是一支提前唱响的丰收歌，让辛劳的农人微笑着从五更的圆窝里醒来。整整一个夏天，成群的麻雀翻飞在稻田里棉花地里，寻找着稻飞虱和每一条棉铃虫，而白头鸟最钟情的是玉米上的蛀虫……从深秋到冬天，麻雀、白头鸟和长兴岛人一起，参与了最长时间的丰收庆典。

今天，长兴岛已经成了上海的水源地，在她的臂弯里，依偎着67平方公里的青草沙水库。长兴岛这样的水系构成和地理位置，当然是上海这座特大城市的福分，而在漫长的论证过程中，长兴岛人亲水爱水敬水的传统，一定是决策者选择这爱的依据和理由之一！三千万人的水源地，托付是责任，同时，也是三千万上海人对四万长兴岛本地居民的最大信任。

2019/10/13

## 渔父

徐兵

《庄子·杂篇·渔父》：“孔子游乎缙帷之林，休坐乎杏坛之上。弟子读书，孔子弦歌鼓琴。奏曲未半，有渔父者，下船而来，须眉交白，被发揄袂，行原以上，距陆而止，左手据膝，右手持颐以听。曲终而招予，予路二人俱对。”

上面这段文字中，渔父作为一个高士的形象首次登上中国文学史的舞台。“父”古通“甫”，为成年男子的美称。渔父，即打渔的老翁。花白的胡须和眉毛，短衣长发，飘然而行。

孔子在杏坛上，弦歌鼓琴，弟子在杏坛下读书。渔父上岸经过，便支着下巴听。一曲终了，渔父一定是听出了弦外之音，就问边上的子贡和子路：这是谁？研究什么的？子贡回答说孔老师是鲁国的君子，忠信仁义之人，修治礼乐，教化百姓，并打算造福天下。渔父又问：“孔氏是拥有国土的君主吗？”子贡说：“不是。”渔父接着问道：“是王侯的辅臣吗？”子贡说：“也不是。”渔父于是笑了，边走边说道：“仁则仁矣，恐不免其身；苦心劳形以危其真。呜呼，远哉其分于道也！”意思是在其位不谋其政，现在孔子反其道而行之，违背了人真实的本性，虽然苦心劳形，却不会有什么好的结果。孔子之行已经远离大道了。

孔子弦歌已毕，子贡前来禀报渔父所言，孔子心知遇见高人了，马上推琴而起，追赶渔父，讨教老先生没说的后话。渔父在船上杖拳逆立，孔子在下风曲要警折。竿，即拿；曲要，即曲腰；警折，把腰弯成像庙里的磬一般，是一种极度谦逊的形象。

孔子的真诚感动了渔父，后者便向孔子阐述了自己毕生的研究心得，讲了同类相从、同声相应的自然之理，讲了天子诸侯大夫庶人要各安天命，讲了八病四患，

还回答了孔子的终极疑问：何为真？“真者，精诚之至也。不精不诚，不能动人。”最后说：“吾闻之，可与往者与之，至于妙道；不可与往者，不知其意，慎勿与之，身乃无咎。子勉之！吾去子矣，吾去子矣！”乃刺船而去，延缘苇间。

渔父等生颜渊开着敞篷车来接孔子，保镖学生子路请孔子上车，孔子不顾，站在水边，水上已不见涟漪，依然没有走，直到听到划桨之声。

稍后于庄子的庄子，在《离骚》中专门写了一篇《渔父》，与庄子呼应，说渔父刺船而去时是唱着歌的：“沧浪之水清兮，可以濯我缨；沧浪之水浊兮，可以濯我足。”遂去，不复与言。屈原“世人皆醉我独醒”，无可与言者，遂投汨罗。

伍子胥亡命水边也遇到了渔父并因之而获救，然眼拙，不识真人。不识真人的伍子胥战斗力超强，报了深仇大恨，但不免被吴王所杀，身首异处，最后化身钱塘大潮，怒涛汹涌，未曾安息。

据说，真正的学问家住于荒村夜店，渔父一流的人物偶尔可见于野史，没有显赫的身份，混迹人群而人不识，遇到不得已时才出手，故终其一生，若无意意外则可以永远潜隐不出。创造了渔父这一形象的溇园小吏庄周，自己的理想就是做渔父吧，同时代的屈原心知肚明，以《渔父》和化身渔父的庄子对了话。渔父出场时是一个普通的老渔翁，刺船而去时已经变为古今高士中的高士了。

余慕其高言，遂篆刻“渔父”一印，于平生所遇三大台凤之一的利奇马墟唐之城之日，蜗居小轩，以一乃多裂五彩泰山石刻成，不计工拙。

