

清·陈鸿寿《七言诗条幅》行书

□萧平

“洞中只许春风住，吹出仙源一钓槎。如此水清鱼不见，满溪多是碧桃花。”

这是陈鸿寿书赠友人的一首七言诗。

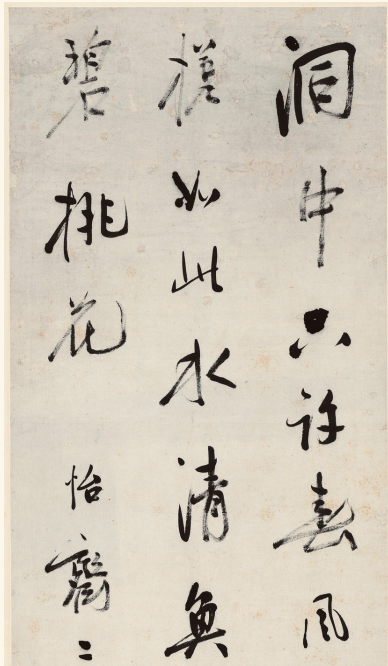
陈鸿寿(1768—1822)，字子恭，号曼生，曼公，恭寿、翼庵，种榆仙吏、夹谷亭长、老曼等。浙江钱塘(今杭州)人。清嘉庆间官溧阳县令、江南淮安府海防河务同知。陈鸿寿性豪迈，喜交游，多才多艺。于诗文、书画、篆刻、陶艺等多有涉及，无所不佳。擅花鸟，格调高逸，天真率意；篆刻位列“西泠八家”；制陶“曼生壶”闻名遐迩；书法四体皆善，尤以隶书、行书别具一格。其隶书师法汉碑及摩崖石刻，结体狂怪，高古洒脱，奇崛老辣，具金石之趣；行书则书卷气充盈，萧疏淡远，清逸古雅，丰神流荡。

此幅行书条幅，行笔洒脱流

畅，笔画细而不弱，如绵里藏针；结字内撇外拓，收放自如；字形略带欹势，大小相间，或重或轻，或枯或润，参差变化；章法疏朗清旷，自然畅达，发散出浓厚的书卷气息。

陈鸿寿主要艺术活动在清乾隆至道光年间，正值碑理论奠基人阮元(1764—1849)倡导的访碑热潮时期，作为阮元的学生、幕僚，协助政务、金石访拓、诗文唱和，“初以古学受知于阮芸台尚书”(《墨林今话》)，因此，他的书法中的帖中含碑的风格，必然来自阮元。

陈鸿寿的书法与其绘画都是“官之余”，以散淡无为的态度，追求“禅机”与“天趣”。曾云：“书画虽小技，神而明之，可以养生，可以悟道，与禅机相通。”其次是“天趣”：“凡诗文、书画，不必十分到家，乃见天趣。”即宁要天然，不要雕饰，这种艺术观都体现在其绘画和书法中。



清·陈鸿寿《七言诗条幅》行书

江上草堂成佛声

——林散之书画艺术的人文意蕴与审美超越(四)

三

“草圣”之名何以成立 林散之书法成就的多维透视



金陵四老研究之林散之篇

林散之被尊为“当代草圣”，这一定位是否公允?“草圣”二字，在中国书法史上分量极重。自东汉张芝首创其名，唐代张旭、怀素继之，千余年间，获此殊荣者屈指可数。那么，林散之凭什么跻身这一“草书名人堂”?

其一，融碑入草，开一代新风。

清代碑学兴起以来，书法家们面临着一个根本性的问题：如何在帖学的传统之外，开辟新的道路?碑学的核心成就，在于篆书、隶书、魏碑领域的复兴，但在草书领域，碑学的渗透极为艰难。因为草书的本质是“流美”，是“使转”，而碑的本质是“凝重”，是“方折”，两者天然存在矛盾。邓石如、赵之谦、康有为、于右任等碑学巨擘，都试图将碑意引入行草，虽各有所成，但都或多或少存在“方笔过甚，失之流便”的问题。

林散之的破冰之处，在于他以“帖学为体，碑学为用”，实现碑与帖的“完美联姻”。他将碑学所赋予的“金石气”——那种凝重、苍茫、涩进的质感，融入到帖学草书的流美使转之中。他的草书，既有怀素的“骤雨旋风”，又有汉隶的“蚕头燕尾”；既有王羲之的“清风出袖”，又有魏碑的“斩钉截铁”。这种融合不是简单的拼凑，而是“盐溶于水”般的化合。他的线条，从表面看是流畅的草书线条，但你仔细品味，就会发现每一根线条的内部都蕴含着碑的“骨力”与“涩劲”。他用草书的形态，写出了篆隶的质感。这是中国草书史上一次里程碑式的突破。前人所未至、所能至者，林散之至矣。

其二，“墨法”革新的集大成者。

如果说“笔法”是中国书法的“骨架”，那么“墨法”就是中国书法的“血肉”与“气韵”。在传统书法中，“墨法”的地位远不及“笔法”，古人论书多强调“笔笔中锋”“万毫齐力”，对墨色的变化关注较少。及至明代

董其昌、王铎，开始在墨法上有所突破，尝试淡墨、涨墨的效果。然而，真正将“墨法”提升到与“笔法”同等重要的位置，并在草书中将墨法的表现力发挥到极致的，是林散之。

他以山水画的墨法为根基，将“泼墨”“破墨”“积墨”“宿墨”等绘画技法全面引入书法。他笔下的“宿墨”——那种经过沉淀、呈现出颗粒感和层次感的墨——在书法史上前所未见。他又极其擅长“水法”，笔毫中水与墨的比例变化，制造出从焦、浓、重、淡到清的完整色阶。一笔下去，墨色从浓到淡、从湿到枯，自然而然地过渡，仿佛太极图上的阴阳变化。他甚至敢于在草书中使用“冲墨”“渗墨”的技法，让墨在纸上自由地晕化、渗化，产生不可预测的偶然效果。这些墨法上的探索，使书法从“黑白二色”的简单对立，走向了“墨分五彩”的丰富世界。林散之的草书，不仅有“看”的价值，更有“品”的深度——你可以在他的作品前站很久，只为品味那墨色中的“千般滋味，万种风情”。

其三，“衰老”书法美学的极致呈现。

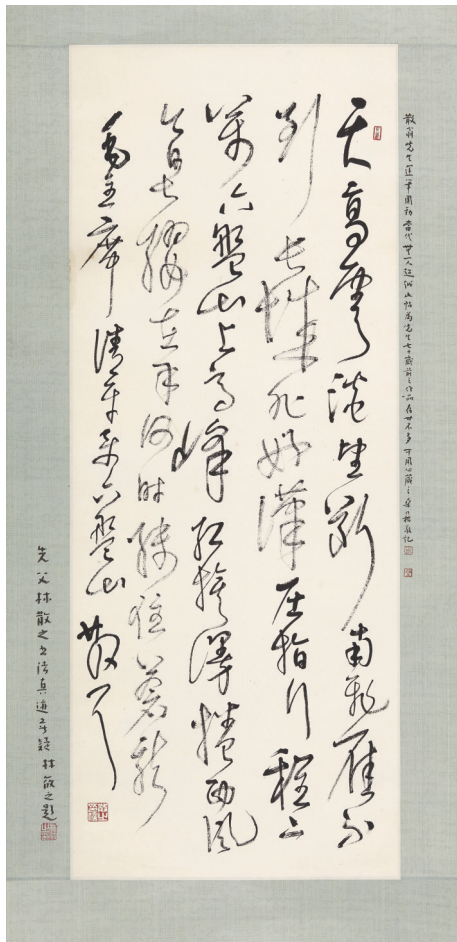
在中国书法史上，有一类特殊的书法作品，不是写在“壮年”，而是写在“暮年”。孙过庭《书谱》谓之“通会之际，人书俱老”。“老”，是中国书画美学中的一个核心概念。它不是指生理上的衰老，而是一种审美境界：苍茫、厚重、简约、平淡、天真。唐代李邕的“右军如龙，北海如象”，这个“象”就是一种“老”；宋代苏轼晚年的书法，那也是“老”；元代赵孟頫开宗立派，作品中也遍布“老”的味道；明代董其昌、清代的“扬州八怪”，各有“老”的表现，但都不及林散之将“老”推到如此极致。

林散之一生坎坷，壮年负笈远游，中年丧妻，晚年又经历种种困厄。他将这一切人生的苦难与磨难，都转化为笔墨中的“苦涩”与“苍茫”。他的草书中，那种颤笔、枯笔、散

锋，不是技巧上的炫耀，而是人生沧桑的自然流露。他写“生天成佛”，不是在写四个字，而是在写自己与佛法的因缘，写自己“看破放下”后的“大自在”。这种“衰年变法”式的美学追求，使他的书法具有一种“向死而生”的悲剧力量与崇高感。它不是甜美的，不是流畅的，不是取悦人的，而是“苦”的、是“涩”的、是“拒绝”的。但正是这种“苦”“涩”“拒绝”，成就了一种更为高级的审美愉悦——康德所谓的“崇高”是也。康德在《判断力批判》中区分“优美”与“崇高”：优美使人愉悦，崇高则先引起“生命力暂时受阻”的痛苦，继而产生“生命力更强烈地迸发”的快感。林散之的草书，正是这种“崇高感”在二十世纪的东方表达。它不好讨，不媚俗，它是倔强的，是孤傲的，是“高处不胜寒”的。这正是林散之超越同时代书法家的个性之处。

其四，打通“文人”与“民间”的审美藩篱。

中国书法史上，长期存在“文人书法”与“民间书法”的二元对立。“文人书法”追求“书卷气”，讲究“温文尔雅”；“民间书法”则带着“山野气”，有“生拙”“朴素”之美。林散之的书法，既有文人的“书卷气”，又有民间的“山野气”。他临过大量的汉魏碑刻，那些无名书手的“民间书法”，给了他一种“不衫不履”的野逸之趣。他又从黄宾虹那里继承“金石学”的传统，对碑版、瓦当、砖文、造像记等“非经典”书法材料有广泛涉猎。这些“民间”的元素，与王羲之、颜真卿、怀素等“文人”传统在他笔下融合无间。这种融合，使他的书法既有“庙堂之气”的庄重，又有“山林之气”的清旷。它既能挂在大雅之堂，又能藏在深山茅屋。这在中国书法史上，是极为罕见的。所以，林散之不仅是“文人书家”的集大成者，更是打通“文人”与“民间”审美壁垒的桥梁。



林散之《毛主席 清平乐·六盘山》97cm×38cm

作者简介

胡正良，江苏徐州人，中国作家协会会员，中国文艺评论家协会会员，知名书法美术评论家，康德哲学研究学者，研究员。