

法顺风随



法顺风随

述古堂书画品



文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House



述古堂

图书在版编目 (CIP) 数据

法顺风随：述古堂书画品 / 李照东主编. 北京：文化艺术出版社，2007.4
ISBN 978-7-5039-3229-8

I. 法… II. 李… III. ①汉字—书法—作品集—中国—现代②中国画—作品集—中国—现代 IV. J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字 (2007) 第043516号

法顺风随—述古堂书画品

主 编 李照东
责任编辑 金 燕
封面设计 黄邦宏
责任校对 崔建文
出版发行 文化艺术出版社
地 址 北京市朝阳区惠新北里甲1号 100029
网 址 www.whyscbs.com
电子邮箱 whysbooks@263.net
电 话 (010) 64813345 64813346 (总编室)
(010) 64813384 64813385 (发行部)
经 销 新华书店
印 刷 深圳雅昌彩色印刷有限公司
版 次 2007年4月第1版
2007年4月第1次印刷
开 本 889×1194毫米 1/8
印 张 32
字 数 20千字
图 片 252幅
书 号 ISBN 978-7-5039-3229-8/J·850
定 价 560.00元

赠送书

《法顺风随》引



述古堂一时于如宴坐，如现
是相：李照东、郑利平、李伟铭、陈世
平、洪波、吴上炜诸人，因翰墨而缘丹青。因缘
生而具去来法，因去来法而显无住心。维摩诘经云：
法顺风随无住无作。是为观止。



昔德者明劝诫：毋以善小而弗为，毋以恶小而为之。若是诸
人，修习法门，不外隐恶于无余涅槃之境，扬善于广袤庄严之
土。恶其恶，止于善。取诸身，取诸物：飞潜动植，山海排阂，
天覆地载，四时蕴行，无不形而容之，昭而告之。执旷世之末
事，写烟雨平生。系姑妄之彤管，参大化真如。所以见用于
人，藏用于神。偶合于时，暂得于古，皆非失征于菩提之
路。董思翁云：妙在能合，神在能离。离合之际，诸
相非相矣。



李照东于塘朗山麓，时在丙戌腊月



述古堂初记

是堂由少辉陈君册立于乙酉季春之望，座南头古城，落深南大道。陈君本一介黄头小子，荷锄带月于潮阳，胼手胝足于鹏城，历沧桑而成就于商贾之俦。君向以德者为事业之基。忖德不孤必有邻。闻魏文帝云：盖文章经国之大业，不朽之盛事。年寿有时而尽，荣乐止乎其身。二者必要之常期，未若文章之无穷。是以古之作者，寄身于翰墨，见意于简牍，不假良史之辞，不托飞驰之势，而声名自传于后。于是乎，君串孔方而济德业，扶孤寡而衍芳邻。经纬制事，开卷有益；诗词歌赋，且欢且欣；视丹青为风雅，眸翰墨为心声。君任实之情既笃，复执和以成天下为圭臬。定堂为创作、度藏、存真、交流、审美之林总。为述先代之鸿学，佐当世之写意画展；仰百代之垂文，绍旷代之绝艺；堂置个山、觉斯、搨叔、缶老、宾虹、白石、寿者及岭东古今名贤华章在焉。然则穷人力之所至，必有其限，区区之堂为逆旅，难与天下之精神相接者，若夫达人君子，不斤斤于蔽陋。抱荆山之石，添玉成之锦，则陈君幸甚，友人幸甚。

李照东于塘朗山麓时序乙酉孟秋

法顺风随



法顺风随

述古堂书画品



文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

作者简介

李照东，1954年生于广东汕头，现居深圳。少从尊翁习书法，有神童之誉；潮中耆宿佃介眉先生有诗并赞曰：少年能踵晋唐风韵，王铎后未可复见。及长，问学于粤东画坛诸贤，悟参赞自然、援书入画之道。自谓学无涯际，画无新旧。所作山水、花鸟，不拘南北之限，畅神而已。

- 1996年、2000年在中国美术馆举办个人画展。
- 2000年在深圳大学图书馆举办花鸟画展。
- 2004年在汕头大学美术馆举办山水写生画展。
- 作品被中国美术馆、中国画研究院、汕头历史文化研究中心等机构收藏。
- 2005年，作品《白水悠悠入暮云》获首届中国写意画展优秀作品奖。
- 作品见诸《美术》、《美术观察》、《国画家》、《荣宝斋》、《中国书画》等刊物。





“幽然”与“嬉戏”

——闲谈李照东的笔墨山水

郑 工

1. 随缘而化

自五代荆浩以来，“笔墨”二字不知被多少人谈论，也总在不断的规范中形成某种样式并得以流传，尔后，又被质疑、拆借。笔墨，不就是勾斫点划么？不就是渍染晕化、积压破开么？一任心气，一任心性，随之机缘。而缘，非求之而得者，乃自然而然的一种遭遇，故有造化一说。

造化者，一曰创造化育，二曰天地自然，三曰运气福分。此三者，谁可俱得？佛言造化，意味就深了。李照东礼佛，自然也就将“造化”揣入怀中。生于粤东潮汕的李照东，也许先天性地就拥有感悟笔墨的灵性。其父李永芝自他幼年即让他揣摩汉魏碑版与晋唐法帖，不断参透字形结构与笔墨章法，以致七岁的李照东便“踵晋唐风韵”，为“王铎后未可复见”（佃介眉语）。无论如何，李照东关于笔墨的概念确实得自早年的书法实践，这在20世纪90年代后的一系列作品中可获印证。那时，他从“宾虹体”入手，又广游名山大川，以笔墨纪游，体会各种笔法结构与自然对象的关系，领悟天地玄宰生生不息的“道理”。如2003年，夜游玉皇顶观日出，“惊其骄宏递变之丽”，见诸山峰，“巍巍然，湛湛然，作万古之盘踞状”（李照东《夜观玉皇顶》题记）。如何将对象的自然形状转换为一种特殊的笔墨形态，是每一个画家都要面对的问题，而传统的解决方案，则是“临、摹、仿、模”，以前人的笔墨经验代替自己的观察与体会。李照东是从临帖习字的传统中走出的人，是从元明清的文人画中踩过的人，这两种普遍化的经验并没有消解其个人的创造性意识，而是作为潜意识的内容为自然的表达提供具体的形式。所以，李照东的笔，一落画幅，那点与线就自由交错地顺势延伸。他的点是凝重的，他的线是飘忽的，凝重与飘忽的叠叠落落，自有一番在意与不在意，一种神游与向往。笔墨的偶发性在具体的情境中被强化了，画家会面对种种偶然的遭遇及临时性的处理要求，但李照东总能从容地应对。在画面的任何一个细部，他的笔总是随缘而化，既有对象的形质，又存有笔墨的内涵。门户的界限没有了，规范消失了，可总有一种境遇让他不能轻易地摆脱，那就是“旷达而幽深”的山野，那是他的山水，也是他的笔墨归宿。即在此处，在山水“幽然”处，他的心境与性情与古人与传统相接应了。然，是深是浅，既看个人造化，又视心得如何，一切合适而已。

如果将“幽然”作为关键词提取出来，我们是否就获得了关于李照东山水的印象？它摄取的是整体意象还是具体笔墨？应该说两者都有。1990年代后的李照东喜欢“幽居”，喜欢“远游”，喜欢阅读“元四家”、“四王”、“二石”的作品，喜欢董其昌和渐江，远离现实，将自己的心情放入山水烟云中，在那“蕴郁”和“氤氲”中滋养着自己的性灵。那山水，已是一种“笔墨山水”，是山水的笔墨意象。因为意象性的笔墨使然，不经意间便潜伏着许多机缘，让自我、也让读者与他者相遇。

2. 点化生机

“点化”，是智者的行为。有大师言，“用佛性点化一切缘起”。文字般若不能契入究竟之实相，但人可以通过文字的书写实践，去除文字意义，深化人格修持，彻悟永恒的究竟，将抽象的思维具体化。故禅宗不立文字，讲究践行，透入切实的经验及情感。绘画也因此为禅宗所用，其书写性的绘画实践也就成为自我人格的印证。

丙戌年，李照东出了一本山水画册，题为“雪泥鸿爪”。本名不过取其人生之“印迹”而已，而我却从李照东的画中生发出另一感慨，即他的笔墨特征，正是“点化”，以“点”的方式化解一切难题。在山水画中，传统的“点”画无非两种：一是“点皴”，二是“点苔”，其用途均被限制在一定的范围内。如“点皴”之笔必定是在山石的“面”上，与形质相关；而“点苔”之笔多在山石的“轮廓线”上，与外形相关。而李照东的“点”却越出了这种限制，成为一种相对独立的造型要素。如《西南望庐山》、《清溪深不测》、《佛手岭摄真图》等画，披离点染，不拘一格。无论是树是石是山是坡，还是深涧流瀑或曲径幽岚，疏疏密密的“点”，化开了一片生机。从画面的结构看，李照东的画多半是“密体”，注重加法，笔墨从浅入深，层次极为丰富。不知其是否以层层累加的方式去体味黄宾虹的“浑厚华滋”，但有一点却很肯定，即在“点”墨上，李照东情有独钟，常常不自觉地以“点画”的方式在画面上行走，以“点画”控制着画面的结构布局，控制着笔墨走势，控制着气韵生成。《烟归八极 修灵浩荡》（34×192.5cm×3）一画，在近6米长的幅面上，可以看到许多后加的“点”（估计在调整画面时所用）在不断地“提醒”画面，甚而在烟岚的边际，亦用淡墨“点”化。而《禅室栖空观》（四屏），笔墨松动，点画一如“雪泥鸿爪”踩出精神。冥冥中，那“点”似乎成了李照东内心某种意识（idea）的印证形式。

在各种笔墨形态中，点是最“嬉戏”的。点的辐射与互动并存状态，会构成无中心的散发性的平行框架，分延并促成主体出场的契机。在点画的交错行进中，我们很难分辨主体的中心意图。不过，李照东并没有完全排除自我，也没有拒绝探求深度模式，依然在整体性的表达中寻找信仰的支点。所以，李照东是矛盾的却很聪明，他将经验性的点画方式纳入对立统一的阴阳法则中，其“嬉戏”却不喧闹，其“散漫”却见踪迹。他认为，“笔墨程式不是抽象的装饰，而是活的、有生命的形式，是依循物象的展开而自然生发的过程。”譬如，他那生动活泼的笔墨正是在辩证依存的关系中展开，浓淡相间，黑白相间，干湿相间，大小相间，疏密相间，动静相间……，可锐如箭簇，亦可漂若浮萍。各种方向各种形质的“点”，不断延宕并网络空间。点，在李照东的画面上是差异性的踪迹串，是无意义的符号群，在一定程度上，它解构了经典性（canonicity）文本的传统幻想，消除了形而上学的主体霸权。不是么，当取李照东画面的一个局部加以放大（如《述古逸翰》F5“苍苍横翠微”的局部图）时，你便会知道何为滑动的符号群，何为当代情状的笔墨“嬉戏”，而不是旧时文人“逸笔草草”的笔墨游戏。“嬉戏”意识中有一种自觉的张力，有一种狂欢的倾向，会迫使笔墨相互追逐。

3. 无住生心

其实，李照东的内心并不躁动，也无焦虑。所有的躁动和焦虑都在习画的过程中渐渐被过滤了，主体有时也闲置。禅宗说，这是“无我”。“无我”是一个高境界，主体完全被闲置。《金刚经》有言：“应无所住而生其心”，据说当年慧能听了这句话，才出家求法，成为禅宗六祖；后立禅法，以“无念为宗，无相为体，无住为本”（《坛经·定慧品》）。无住者，既不言有，也不言无，不贪恋执著，不胶著于物。所生之“心”亦非心，心乃一名也。故能涵容万象，游心无碍，能“应物现形，如水中月”

（《金光明经》卷二），呈现一片诗意的空明。

但李照东并没有放空一切，而是以笔墨修持的方式接纳一切。“水流任急境常静，花落虽频意自闲”（《菜根潭》）。在他的画面上，笔墨常满满当当。虽多属纪游之作，有则片断，有则全体，总缘之笔墨，因之幽远，将自我的感受诉诸毫端。李照东是在一点一点地加深、一点一点地扩大、一遍一遍地叠染，全神贯注，无处不到，无论是“笔”或是“意”，无论是“物”或是“象”，无论是“情”或是“境”，总是“涨出”而又悄然地铺展。近两年来的李照东似乎并没有过多耽于“元四家”那空疏的境地，而上溯两宋，甚而染青带绿，急切切地，没有分别，没有思量，或拔地而起，或陡然坠落，或巍峨苍茫，或磅礴浩荡，“上突危峰，下瞰穷谷”。而当此同一境性一旦达到时，笔墨的情态却被放空了，留下的只是遥接远方的思绪。也许对李照东而言，笔墨的修持只是“念”，在“念”的时刻中暗合妙道，以直觉感悟。故，李照东的绘画并没有太多“思”的成分，他的接纳，是一种涵养，即笔随物行，物随笔动，以动取势，以势生韵，以韵养气。那份虚空之气，是一切事物表现的基础，也是其笔墨优游的空间所在。

毕竟李照东是信佛的。每到春节，他定会焚香净手，一派端庄地持笔抄录一段《金刚经》。书写时，想必总有一种至上的光在照耀着。而在平时的笔墨生活中，似乎也能存有一份平常心态，无奇无怪，有法非法，既不崇尚亦无疑惑，地无南北，画无古今，写山川自然，唯有笔墨。关山行旅，噢头海湾，无非墨色笔触而已。“万般将不去，唯有业随身”。笔墨是中国画家毕生修行的一种方式，能有所为，又无所为，似乎仅仅是一种形式，又不复如此。有人说，画家是以笔墨问道，而李照东呢？似乎有心于笔墨而无心论是非。

（郑工 中国艺术研究院美术研究所研究员）

法顺风随谈花影

——李照东、云雪梅对话

话题一，风格与心路

云：从2001年深圳大学图书馆的花鸟画展，到2006年夏天述古堂的“意涉瑰奇”展，再到这次的“法顺风随”展，你的花鸟画有了明显的变化。从画面效果看，是由浓密变而为简淡，观念也一定变了。是来源于你对古法的参悟吗？

李：一路画，一路想，一些问题总是在思考。我以前的花鸟画，外部特征主要是比较满、浓密、浓重，强调量感方面。现在也不是不求浓重，而是求另外一种形式。我最早学的还是海派，岭东的前辈多是从上海学习回来的，像郑辅宣、刘昌潮、王兰若。我受他们影响，讲究笔墨比较灵活、生动、有趣味。后来接触广州一些先生，影响最大的是林丰俗，他特别注意表现生活，认为一趣活百画，趣是花鸟画的灵魂、生命。他认为山水求意境。

这两方面的理法、主张都没错。但每一个人都不同，我的山水、花鸟那时都比较注意情节性和生活的趣味。对我而言，广州画家的这些观念方法，补充了海派流失的一些东西。后来对细节性、情节性的认识发生了一些变化，认为趣味还是受制于情感的，情感又来源于心意，应在笔墨语境中求。是一种由外向内的参悟。张载说“充内形外之谓美”。古人批判的“外涉巧密，内失真容”，都是主张内外兼修。

李可染就特别重视山水画里的点景人物的动态、位置、大小设置，看成是整幅画的点睛之笔。当时王朝闻的理论对花鸟画家影响也很大，陈望先生当时指点我创作时就引用他的理论，比如讲究花与鸟的呼应、顾盼关系等等，说画两只公鸡斗架，最吸引注意的不是钳在一起的时候，而是将啄未啄、相持的一刹那更有紧张感，更有张力。就是一种情节性的交代。后来发现这可能会遮蔽一些方面。一张画，你本来画了很多东西，可人家却只注意那一点有情节的人物，从而阻滞了观者通观全局的视觉流程。黄宾虹就不同，人物是融在画里的，人家就可以通过一笔一墨，去欣赏整张画的境界。

现在慢慢淡化了这些门庭畛畦，也不是完全否定，而是不能“住法生心”。如果说汕头老画家画画概念化，后来的这些画家也是另外一种概念化。如果概念化的笔墨得到生气的催化，就不概念；如果用很写实的笔墨画得很僵化，也就概念了。所以对从前经历的筛选与兼容，就是防止绝对化思维。我也经常把一些方法和道理放在当时情当时景中。同一方法、景物、题材，可以有不同的演绎。莫奈总是不断地画同一草垛，同一池睡莲，也是这个道理。同一景观无碍于你在不同时空里的不同表达。

因为有问题存在，我还是想到一些参照系。如八大山人、徐渭的花鸟，意境、笔墨、趣味都具备了，概括、高简、天然、备众美，所以备受推崇。

但我在吸收的同时，也还是排除了图像的外式——貌合神离的东西。对八大的学习，很容易造成对大师的盲从和膜拜。我还是很注意从里面离出来，保留自己的，清楚他是我，我是我，还是即身即佛。石涛说“山川与予神遇而迹化”。所以对古代的大德，我认为学他们，包括学自然都应该是神遇而迹化，吃了要消化嘛。

所以疏简也好，浓重也好，在过程中都会出现一些摆动。可以说近期吧，可能是你比较喜欢清简的画面，我也是觉得想清高就要舍得，不然怎么清高得起来。近来对这种清简的比较有感触吧。这不奇怪；但不能定的，各时期都情有所钟吧。

在天津博物馆我很认真读八大山人的《河上花图》，很佩服，任何笔墨在此老手里都活了。在通

人这里，笔墨是无是非的。比如在有些人手里是病笔，在他那里都拿捏得恰到好处。笔墨有好坏，但不能把它僵化为一些套路来讲究。黄宾虹说的“五笔七墨”，都是针对不同物象所产生的生命形态的状述，不能绝对。所以大多是非争议，都来源于执著、障碍，不是障于法，就是障于相。笔墨优劣，都是比较而言。所以说大师备众美，像很多经典名作一样，有后世难以超越的精神境界，不能执死，明眼人总是可以解得。

青藤的画有震撼力，是一曲近乎发泄式的慷慨悲歌，他的墨花貌似空疏，但笔墨变化、情感表达都达到了空前高度。青藤和八大都是抒情高手，八大的画是千江明月千江水式的永恒的旷古悠思，青藤是离骚式的狂放悲歌。我原来喜欢的是超脱冷漠的八大山人，现在也喜欢犷放的青藤。佛法在世间的青藤世界有更多人文关怀，是入尘；八大是出尘，两者在画面上体现的精神气度不同。我说的是精神取向，与放浪形骸无关。老僧言，出尘入尘人不识，老和尚自己识得。浙江、倪雲林这些都是脱略行迹的通达人。

话题二，范式与选择

云：今人学花鸟多从吴昌硕入手，认为厚重宽博，易学可学；而青藤、八大山人被认为孤高冷傲，个性太强，似不可学而得之。你怎么认识，怎么学？

李：宋代那种花鸟画追求形神兼备，全景式的写实，其实我觉得还不是很成熟。一直到文人写意花鸟，特别是到了青藤、白阳这里才真正成熟了，虽然不像宋画那样逼真，但写意精神完备了，也没有完全脱离自然，画家还是和自然很亲近，八大山人也是这样。到了吴昌硕这里，清末的市民文化，已经离自然远了。生活情境的变化，使人的观念发生了变化，感性视野比较狭隘了，对人工的自然比较着迷，所以吴昌硕的风貌形成有其历史原因。今人的生活情景更接近吴昌硕，所以自然比较接受他。

一切选择都是在不同的环境和阶段，不同的感觉出现的一些偏向，因此就有了选择，很自然而然的。

吴昌硕的风格，岭东的老画家都是他这一路的，我自己也是学过的。吴昌硕当然有厚重等特质，但也绝不是一言以蔽之：易学。很多还没学进去，没学好的。早期学吴的，像王个簃、诸闻韵等，虽然创造少，学得多，但学得好，比现在学其皮毛的人高明得多。学吴，我觉得还不太会学死人，学齐白石学死的多，齐白石还是个性比较独特的天才，不计较中锋、侧锋，不计较死方法，但学力不到会走火入魔。学吴还是比较保险：中锋为主，力也有力，奠定笔法的圆厚感，既雄又有韵。青藤、八大对于初学者来说，也不见得比学吴难，但他们走在一条奇险之途上，所以走歪一步就是野狐禅。王震、诸闻韵他们虽然粗看像吴，但语言般若还是不同，笔墨等细小的差别还是有的。外相的东西总是容易得到，任何一家都是，要参悟精神就不易了。

八大和青藤比吴昌硕更具大美，文化指向更深广，差别也在这里。美感有多样性，但还是有大小。我自己比较喜欢野逸的，山野的，原生态一点的，是个人的审美取向。吴昌硕也是百代宗匠，好比罗汉道，入世、庙堂气；八大、青藤二人更近佛境，修为段次不一样。

每个人的学习都有特定的时空情境。我那时是把吴昌硕作为一个入口，再往上追溯。我比较认同高居翰所说的：董其昌是在寻找与历史对话的戾点；张宏是与时俱进的。先作打井式的研究，然后再一个个贯通起来。我觉得这样有希望贯通历史。像新疆的坎儿井，一个个打下去，再贯通，把天山的水引下来。现在更多的人是寻找与时代的对话，那是张宏的方法。所以从吴昌硕那里切一个点，从青藤、八大那里切个

点，就是在寻找与历史的对话。

黄宾虹的花卉也比较可学。表面看不偏不倚，不奇不怪，但风规自远。

话题三，书法与花鸟

云：前述吴、徐、八大三家都以书法用笔入画，吴昌硕重金石碑学，青藤和八大都重帖学。你对碑和帖向来有奇谈怪论，近来又大量临帖，那么具体到花鸟画，你怎么看书法与花鸟的关系。

李：对碑的力度的想象性理解是：碑雄强，帖柔弱。这可以想象：一个是刀刻石，一个是软毛笔在纸，一强一弱。但问题在于书法史上的实证：学碑的未必书法就雄强，如康有为学碑，他的字未必雄强。我在上海博物馆看董其昌临颜真卿的“裴将军帖”，和康有为的字放在一起，觉得康比董的笔力就是疲软、松散，远不如董字雄健。所以这些东西说着玩玩就算了。要当真就还是以实证为主。

最近又学二王的笔法，就是觉得二王的用笔变化大，且每个字都有仪态，不是空泛、单调的碑学者可比拟的。我也不是绝对排斥碑，很多人对帖学精妙的控笔能力没学到手就去学碑的刀斧斫痕，是不太明智的。写书法就像调音师调音一样，必须把变化、韵味调到心手合一。黄宾虹对书法的感悟是对的，（虽然我不是特别认同他的书法，）他学金石碑文是养一种高古之气，写草书是养一种抒和之气。他的书法没学到那么精妙的份上就是了。但他那种对气质性的训练方法还是可取的。

书和画同源，本来就是息息相关的，是一回事。线条就是书法的点划，造型就是书法的结构、形态、仪态。现在越来越觉得二王笔法在美术史上，有着千古不移的尊隆地位。黄公望、董其昌、四王，画山水用的也都是地道的二王笔法。沈周学二王就没学那么好，所以画就是不如倪云林和黄公望，倪、黄的书法好。美术史有意无意还是有一种定式在那里，得之者就是主流，失之者就是支流，在历史上不可能领风骚，只能是短暂的、局部的。二王笔法之于美术史，就像儒家之于中国文化。《草诀百韵歌》有“习观羲献迹，免使墨池挥”，小时候不信，现在信了。羲献笔墨还是备众美的，是美术史的主旋律。

话题四，山水与花鸟

云：你说画花鸟比画山水痛快，因为想法实现得更直接。你所谓的想法是指什么，谋篇布局、捕捉意象，还是具体的笔法墨法？每次从一堆画里选出三两张得意之作时，你的标准是什么？

李：会心的，写心的，才得意。

想法，还包括一种感觉，对事物的新鲜感。画久了对一些象就比较麻木了，所以相对山水来说，花鸟易于抓住对事物的敏锐感觉，像短诗一样，把摇动心旌的那一瞬间固定下来就行，把时间给空间化了。

当然也与劳动强度有关。人还是好逸恶劳的。花鸟耗费体力少，但不等于智慧就少。山水是大物，笔墨关系更加复杂纷纭，更需要画家时时调入新鲜感人的频道，不然感觉就溜掉了，消耗的体力就会多一点。何况中途还要再判断、再感觉，需要感觉的翻新与顺势成文造境。

话题五，过程与目标

云：你尝尝我：董其昌语“妙在能合，神在能离”是什么意思。我说是言品评：妙品者能与物象契合，逼真，惟妙惟肖；神品者能摆脱物象的束缚，神超理得，精神贯注其中。那么你的标准答案是什么？

李：辩证统一，离合造成一种运动，对立统一是事物运动规律。经过师古人和师造化的过程，中得心源还要离出来，有你自己的一份清净自性。妙、神也一样，都是一个周流不息的运动系统。“水流风动，皆演圆音”，圆转周流。这本书序言里我说：止于善。目标就是善，是一个走向，不是明确的目的。成佛也就是一种觉悟而已，是精神升华，清净无为的觉醒，对天地父母的感恩，都是努力去实现善良的愿望。

维摩诘经讲到一对矛盾，肉体和精神。肉体这个物质性的东西还是需要修炼，管不好精神就没可能升华。画画也就是一个修证过程。一切宗教都主张自省、忏悔、祷告、超脱，是一种去恶扬善的过程。人的肉体这种物质的东西桀骜不驯，物欲膨胀了精神就萎缩。所以较之画面，逼真还是浅层次的，感官的满足还不是较高的精神层面。高人都修持得力，有了崇高精神才产生“高画”。

云：就是说“妙在能合，神在能离”的意思是，事物在离合之际，神妙之间，去恶扬善，达于至善；是对过程与目标的经典论述。

李：大概吧。

话题六，虚实与花影

云：我眼见你作花卉写生，一是岁朝鲜花，二是我娘家花。以为你是爱真花，可你却说真正打动你的是月影移壁上的花，诗文歌赋里的花，还自嘲“叶公好龙”。

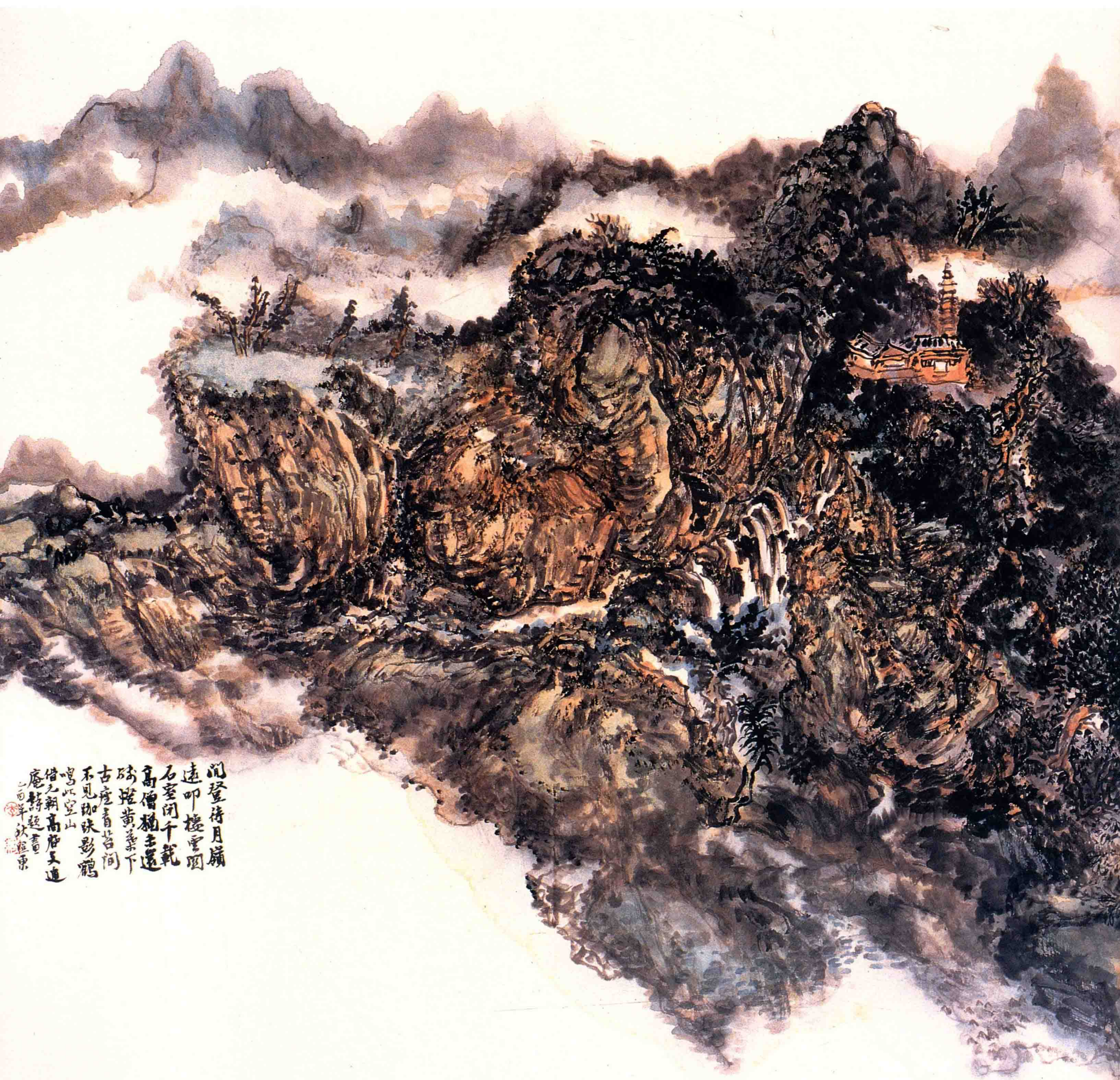
李：这要回到离合关系上。为什么会心比感官满足来得重要，就好像竹影和翠竹的不同，还是有点距离，有点想象。瞬间的感官满足还是不如竹影会心、有想象力。看八大的荷花，读《爱莲说》，就会觉得荷花多美啊。这里还包括真花和人的精神欣赏，天人合一，妙在直接与非直接之间的距离。鸟落在那里，你不一定觉得赏心，但忽地飞了，留下那种惆怅则更长久。看丈母娘家花也很兴奋，但不是对一朵朵、一棵棵的具体的花特别有感触，而是因为原来有一种想象：塞外荒寒、物种单调、土地贫瘠……但看到丈母娘家的花却完全不同于这种想象，是一种意外惊喜，心的满足感。审美的落脚点比较虚空更会心，由实转虚的过程中对生命感的体验更会心。

在你家的夜晚，豆架如穹，枝叶盘缠，形态娉媚，一切静止而各有形态……一会儿，月亮移入豆架，又慢慢溢出视野……这个赏花的过程由静而动，由实而虚，但最会心的却是徘徊的月亮。

有些东西虽然有些疏离，但还是离不开的。画画写的是心像，人又不愿意完全抛弃实像，人心很复杂。这个问题很费思量。不知怎么觉得隔帘花更有想象力。所以花鸟画完全脱离实花也不行，但完全停留在真花，又悦目而不赏心了。看来推论分析的结果是最后焦点变虚了，那就是喜欢虚实之间相对虚空的花影吧。

（云雪梅 深圳大学师范学院艺术系副教授）





閒登待月巖
遠叩樓臺頂
石室閉千載
高僧秘主還
磬聲黃葉下
古庭青苔間
不見如秋影
鴈鳴此空山
借光朝高僧
天通庵
詩題
百華秋
東



闲登待月岭 123×246cm