

袖子

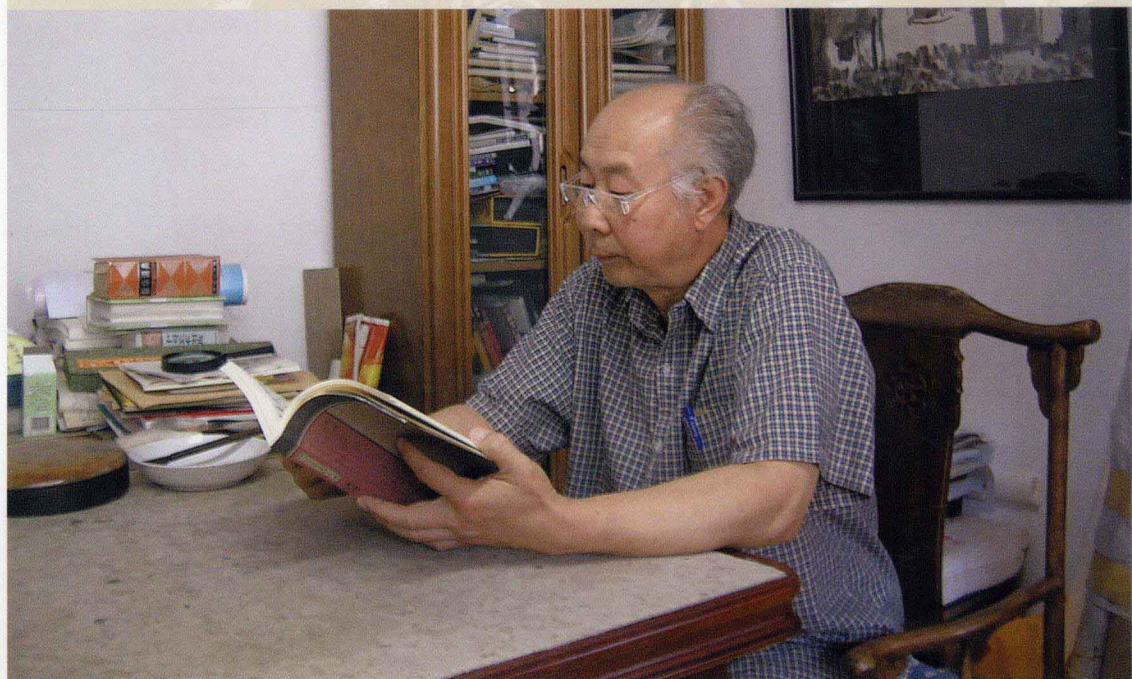


画集

衲子画集

北京燕山出版社

防下此
已題云
歲終
一後



作驚老眼
誰減松年
補二難
年作賦
長安一
蘭
題
以不盡
雲漢寫
一枚
壁

道禅风韵

—— 衲子书画读后 李润生

衲子的画，我以为其过人之处，在能得文人画的真精神，并能从文人画的“所以然”处观照传统而求新。

中国文人画的主根在道、在禅（佛）。文人画对道禅哲理和证境，作了“超以象外”的表征和形式意味的生成。衲子默读前人佳作，“对迹师心”，加以他所爱的文论、诗词、禅典、道籍的熏陶，对此“根”的感悟超乎常人。今试举数题：

清净 中国书画史若删掉僧、道、居士这个群体必难成篇，他们以“去知”、“去欲”的清净心态，求证“明心见性”，了悟人生安身立命之本、宇宙万物之原。而这恰好也找到了道、禅与艺术的内在通路。用现代话说，其净化身心成功的历程，“正是美地观照的历程……也是艺术得以成立的最后根据”。“这种纯知觉活动，即是美地观照”^①。

衲子先生生性恬淡宁静，平日神安气闲，不务名利，其画中所题“清水一钵鉴自心”即其自况，也恰是他作文人画的先天优势，和成功关纽，正所谓“画如其人”也。

空灵 佛家的基本理论之一是“缘起性空”、“性空缘起”。意思是：形而下的现象界万有，都是一定条件（缘）的产物，它的本质是“空”的，如“水中之月，了不可取”（衲子题《月》句）。而能够觉悟这一本质的觉性，就是禅家所体证的形而上的“不生不灭”的本体它无形无相，无以言表，其功用却能应缘生起万有，故佛家亦称此为“真空妙有”、“妙有真空”（道家有“有生于无”“有无相生”之说）。这一禅理被不只一代文人画家潜移默化成为画面中空白与物象的关系。其成熟之作，“空灵气”为一重要特征，试看元代以前的山水画，实笔、实境为主；元人则从“虚”处着眼，大量渴笔的运用和状物、章法的虚化，使画面似有非真，似空非空，真正做到了即“空”且“灵”。故虚笔、虚境成为元后山水画的主流。至明末清初的八大山人，则以类似现代构成中“图与底”式的手法，进一步丰富了空灵之境，也是对老子“知其白，守其黑”的妙用。现代黄宾虹的繁笔浓墨，亦不忘空灵的旨趣。对于这些，衲子自有意会：“画至写意，真假飘忽之间矣。”飘忽者，即空灵之气象也。他有的画面几乎全作虚笔，有的则笔

断气连；章法中大空、小空以气流贯，呈虚实相生之妙，在一片氤氲之气中，收景小境大之效，造就出一个“忘怀万虑，与碧空寥廓同其流”（宋·米友仁）²的心灵的画中“小宇宙”。

“精神的淡泊，是艺术空灵化的基本条件。”³ 衲子喜书“灵”、“灵化”、“灵性”等“少字数”书幅，足见于此境多有会心。

天然 禅家比喻说，生命本体如明珠蒙尘。所谓修成正果，只不过是尘去珠显，并非本来没有明珠而另外修来的、求来的。这终极证境乃“法尔如是”（意为本来如此，老子则说“道法自然”）。所以禅宗顿悟派最爱说“无修、无得、无证”，说谈“空”论“有”纯属戏论，讲“明心见性”也是废话，甚至为度人而呵佛骂祖（今人妄解呵佛骂祖是反传统、反权威、非理性，说“禅宗即达达，达达即禅宗”等，可谓“三世佛冤”）。

在这种本然的精神大自在、大解脱的“正果”中，一切作为皆从本性中自然而然地流出，本“无法可持”，也就是道家的“无为”之境。历代书画家神往此境，所以作书论画，最忌刻意、雕饰而崇尚自然天成，莫不在“天然”上着力。

不过依禅理而言，有“着力”之心，仍是有求有欲，尚非本真天然之境。那么，如何脱此困境？禅家说全在一切放下，一切不执着。乃至不执着亦不执着。果能如此净心，书画虽是有形有相之物何妨？

衲子先生题画曰：“衲子以‘不会’二字悬诸顶门”，又题弘一大师圆寂前“廓尔忘言”之句，都是对此境的向往与追求。

真写 中国书法早于绘画而成熟，其点线已具备独立审美价值⁴，加以工具材料相同，书画结合乃顺理成章之事。其笔墨之道以达“境界审美”高度，书画结合必讲笔墨，笔墨核心在一“写”字，写之诀在用笔，用笔之妙，虽一点一线，必须具备骨、肉、筋、血之生命感；但有生命未必有精神品格，故更求格调、境界之美；此则关乎功夫、学养二者。衲子题画：“学养、功夫少不得也。”可视为对甘于寂寞求意境的倡导。

自西风东渐，写与画的矛盾突显出来。院校中国画系曾以素描为根基，素描擅画实有，难画虚空，其理、其思维常与国画相悖；后素描改为线描，但善用线不等于会用笔。衲子早年受过素描训练，却从不想以之“拯救”国画，他尽力捕捉“澄怀味象”中，吐露着活泼生机的意象，并转化为可书可写的“笔墨象”，所以那竹枝鱼鸟等诸般物事，其转折、顿挫、点拂、映带处，笔笔相生、相应皆可作书法观。他的书法早年打下根基，随着学养的加深，冶北碑之朴厚率真与南帖之灵秀飘洒于一炉。用笔如“孤蓬自振”，花甲年后，老笔纷披，自然跌宕，似奇反正；用墨则渴润适意，尤擅蘸水、蘸墨，纯用渴笔不失腴韵，大片湿墨不伤骨气。其墨色笔痕，尤能尽精微之能事。有时“运墨而五色俱”，有时全幅皆用淡墨。淡墨难用，病在单薄、灰滞，衲子能令其厚而灵，反觉清芬焕然。尝自题“简淡清芬，笔墨之美有如此”，乃其心得。他的章法，有时融入现代构成要素，但绝不弃“写”求新，故其作品，象不碍写，写能彰象。

以上所言数题，实不可分，其整体指向在“境界”二字。王国维论诗词意境（境界）时，曾提出“有我之境”与“无我之境”。前者举冯延巳“泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去”等为例，后者举陶渊明“采菊东篱下，悠然见南山”等为例^⑤；一重在自我情感的表现，一重在是万物天性的本然淡泊态，实是对前者的超越。衲子之作，境界格调出于天性，率真适意、高情远韵，故能贴近“无我之境”。

中国书画特重气韵之美。“气”者，略可释为“生命的动能”（南怀瑾语）；“韵”者，或谓“言有尽而意无穷”；或谓“备众善而自韬晦，行于简易闲澹之中，而有深远无穷之味，……测之而益深，究之而益来……”总之“气韵”二字，只可体验，“犹禅之有‘机’而待‘参’然”^⑥。衲子书画之气韵，正可如是品之。

或问：衲子创新观念如何？答曰：禅家说“不变随缘，随缘不变”。意思是：恒常不变的是本体。但本体的内在功用必随缘（条件）的变化而生息万物。如同医生治病，“因病与药”，若死守一固定处方，就是保守。“死保则失体”，故知变即创新。同时，万物都有两面性（老子：“万物负阴而抱阳”）。创新若偏于假、恶、丑方面，将障蔽本

体如（“明镜蒙尘”），令人迷失、困惑、若以真、善、美之心求变求新，当可安抚人生，并为坚心求道者于“由艺入道”途中辟一歇脚处。衲子的出新实即本此原则。

衲子之作，为身处竞争中的人们因奔波而疲惫、焦虑的心灵，送来了一丝自在、宁适、富于人性的清凉之风，也为业内人士的创新带来有益的思考，这是他的作品不胫而走的原因。同时，我以为还有更深层的背景：近代第二次审视传统文化的气息已不难感到。如果说“五四”前后是第一次审视，由于当时的历史境况，加之儒、释、道在长久流变中已经异化，必然导致以反传统为主旨；那么此次则是在国人民族自信心增强，人类陷入生存危机（生态、环境、资源等问题）的困境下，对原本意义的儒、释、道超前智慧的肯定。可惜由于反传统后，不只一代人知识结构的过分西化，国学基本知识的欠缺，已使多数人尤其是年轻人的思维方式难以深入这一智慧体系（及由此涵养出的艺术）中进行探究，更遑论发扬光大而走向世界，成为全球多元文化中的一元？可喜的是不少有识之士正为改变这一局面而奋力，且颇多响应。或许这正是“数十年磨一剑”的衲子出版画集的难得机遇吧。

道禅至境难以言说，画若可说必已被文论取代，故本文谈禅说画亦属“戏论”。愿衲子书画的道风禅韵，读者能以心赏之，以神会之。

2004年盛夏于京华

注 ①徐复观《中国艺术精神》62页、63页，春风文艺出版社，1987。该书第二章第七节结合海德格尔、胡塞尔等人的哲学中与此相关的论述，可参看。

②转引自宗白华《美学散步》73页，上海人民出版社，1981。

③宗白华《美学散步》27页，上海人民出版社，1981。

④参看拙作《多视角美术赏析》第五章第二节，人民美术出版社，2001。

⑤于春松、孟彦弘编《王国维学术经典集》（下）325页，江西人民出版社，1997。

⑥宋人范温语。转引自钱钟书《论神韵》一文，文见舒展选编《钱钟书论学文选》第三卷117页，花城出版社，1990。

瓶荷

60cm x 40cm



春 树

60cm x 60cm



袖
子



瓶 荷

40cm x 40cm

翻老霜白

丁巳年燈



荷

120cm x 60cm

白六月初

嘉往園四圍觀荷觀水

觀菰菰葉花之錯雜點綴
而忘適午送客



梅（书法）
120cm x 60cm

晴丁帖賜字：寒中驚老眼霧中看
 已疑天上神仙子誰識松交補二難客
 歲征討入陽照前年作賦報長安一回花
 落一傷感如白去風今年若以蘭 清湘方深子



題墨梅

以不盡意畫一枝梅

