



# 梁楷在繪畫史中的重要性

沈以正

國立臺灣師範大學美術系所副教授

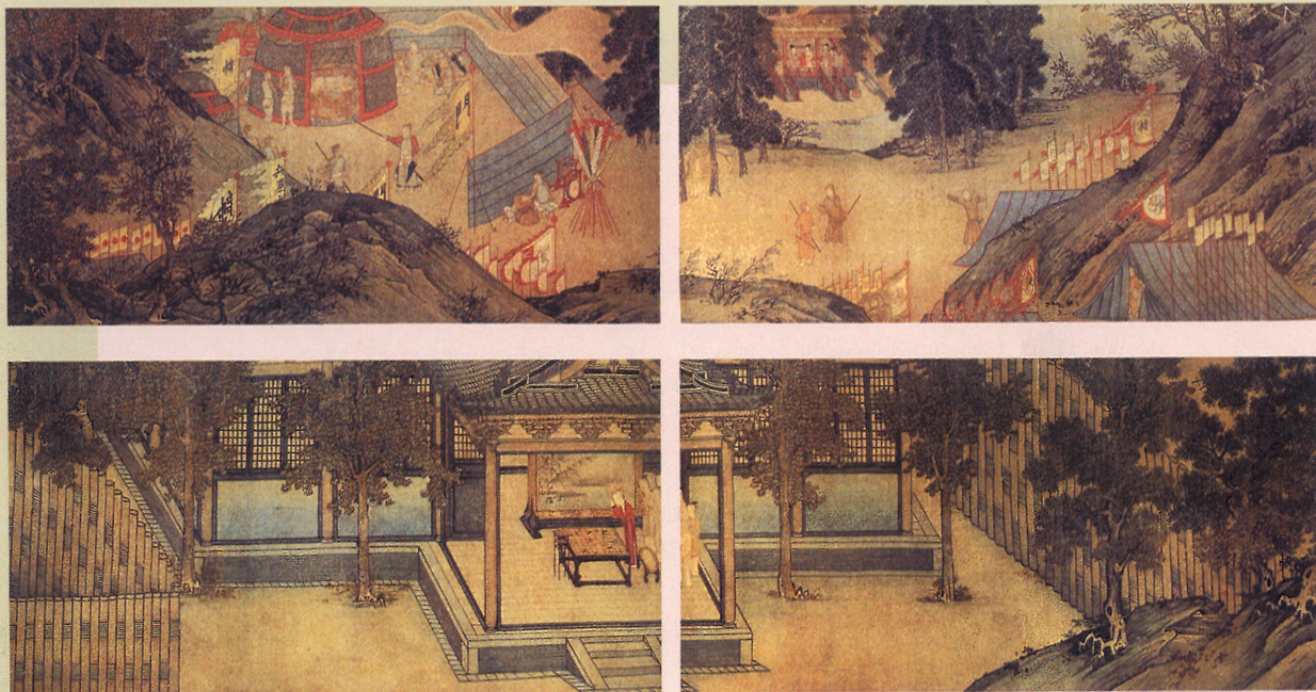
## 壹、南宋繪畫的認知

徽欽二帝被擄，北宋結束，徽宗朝所領導的詩畫意境相互溝通的觀念，由於若干畫院名家如李唐、蘇漢臣、李從訓等的入南宋，帶動了南宋風格的形成，仍能沿襲前代，繼續發展。而徽宗朝的精工畫風，雖有趙伯駒、趙伯驥的繼承李思訓金碧山水一途而發展成設色勾勒、艷麗工整的青綠畫風，由於二趙為宗室貴胄，學養甚高，畢竟與畫院諸家的精謹有所分別，一如董其昌所言，「極有士氣。」也即所謂的艷而不俗。而這一派集大成的畫家，首推劉松年。

劉松年居南宋四家之首(註一)。錢塘人(杭州)，由於他居住在西湖畔清波門外，清波門俗稱暗門，故時人號他為「劉清波」或「暗門劉」。他由孝宗淳熙年間的畫院學

生，至光宗紹熙年間(1174—1194)由「學生」升為畫院的「待詔」。寧宗朝進《耕織圖》而稱旨，賜金帶，而人物山水均達極品，金帶也可認為當時最傑出藝術家的表徵。他的老師張敦禮是宋哲宗的女婿，畫藝師李唐，所以劉氏也間接地承襲李唐。李唐的技法有較早的小斧劈及青綠設色，大斧劈及淺設色(故宮所藏萬壑松風為大斧劈皴的典型代表作)，到晚年的大斧劈間以水墨滲破的畫法(如伯夷叔齊採薇圖)。而劉氏則作小斧劈而色主青綠，與趙伯駒等共同發展了以臺閣為主的院體山水特色，這種筆墨細潤精麗的新風格，由李唐風格中出，而另創了妍秀一路，也成為日後所謂的「院體畫風」的標準形式。而比李唐晚的馬遠、夏珪，則由李唐的水墨蒼勁中滲和了米芾與米友仁等的運墨觀念。馬遠用筆堅挺，濃淡墨運用收斂自如，人物描法有釘頭鼠尾之趣，線條凝煉。在構圖上與夏珪觀念相通，將複雜的





蕭照(傳) 中興瑞應圖

自然景色予以提煉和剪裁，省略繁瑣，使藝術形象比實際目視的景物更為集中與突出。尤其改變了北宋以降通幅正中為主峯所峙屹立的取景方式(註二)，轉而為「或峭峯不見其顛，或絕壁直下不見其脚」。或「近山參天而遠山低迤」。所以畫面中常留出一片空白，以彰顯空曠幽逸的情境。因此後人形容馬夏稱之謂「馬一角」、「夏半邊」，使得韓拙在山水純全集一書中，增郭氏(熙)的三遠而為六遠(註三)。「有山根邊岸水波互望遙謂之濶遠，有野霞暝漠，野水隔而彷彿不見者謂之邃遠。景物至絕而微茫縹緲者謂之幽遠。」的看法。就韓氏的說明，實際即指馬夏山水的處理手法而言。如馬遠尤喜作一片水面，空曠暝渺，有人譏為殘山剩水，應該說是送北宋高山巨嶂，感受到南方江天水煙，空濛而

富詩意的氣氛後進一步的新的表達意念。

夏珪的作品墨汁更為淋漓，更富自然現實景像，水墨渾融，墨色清麗。他們二人與梁楷為同一時期的山水高手，馬夏二人只精人物，簡逸之處，意到筆精，與梁氏亦可謂異曲同工。故在紹述梁氏的風格以前，對他處身的時代繪畫特色略作介紹，可以蠡知梁氏風格的形成，與生長時代的相互關係。

## 貳、梁楷的生平

在記述中：

梁楷，祖上為東平(今屬山東)人，居錢塘，賣師古高足。工畫人物、佛道、鬼神，兼善山水、花鳥；有出藍之譽。寧宗嘉泰年間(公元一



趙伯駒 水閣憑欄

二〇一~一二〇四)為畫院待詔。畫藝很高，頗為時人所重。但個性豪放不羈，喜愛喝酒，「敝履尊榮，一杯在手，笑傲王侯。」是說他曾獲賜





劉松年 四景山水(之三)



李公麟 五馬圖(之一)



馬遠 對月圖



賈師古 白描大士像

梁楷的繪畫，初期應是師法賈師古的。賈師古為高宗紹興年間（一一三一～一一六二）時畫院的祇候，師法李公麟，故白描人物，頗得閑逸古雅之狀，兼長山水。故宮有他的作品「白描大士像」「巖閣古寺圖」等作品。宋代人物繪畫，主流仍以道釋人物為主，如玉清昭應宮之徵選天下畫工，武宗元為左部長，王拙為右部長。今存世的朝元仙杖圖，可知當時畫法，均尊吳道

子。李公麟由寫像中入手，線條却更富剛柔、虛實的變化，尤其用筆的斂約，氣韻遠勝一般的職業畫家。當時白描畫法一般畫家均視為稿本，由於李氏作品線描的精到，雖僅部份略施墨染，神氣已躍然紙上，便正式有「白描畫法」的產生。這種深具文人觀念的處理法則，對南宋繪畫影響至鉅，像李唐、馬和之等，多少都存留了他繪畫的觀點。李唐的用筆略見方折，賈師古的白描觀音也可以看出禿筆挺勁的筆法，可以看出職業畫家中在工整畫法以外，存留了部份五代時石恪般筆墨縱放，格調簡練灑脫的意趣。而這種減低宗教性的繪畫觀念，至南宋時漸趨成熟，在敦煌壁畫中，都能很明顯地看到當時佛畫深具文人意念風格轉換的特色。

石恪為粗放一體人物繪畫的代表，擅畫佛道人物，記載中說他：「性不羈，滑稽玩世，所以作形相醜怪奇崛以示愛。」以這種誇張的形態，寫意的手法，隱喻他自我對時人的諷刺。就現存於日本東京國立博物館的「二祖調心圖」來看，這幅作品的流入日本，實已受到梁楷以後的大家牧谿畫的大量流入日本有關。日本喜愛水墨繪畫內涵中所蘊

金帶而不受，懸於院壁，不辭而別。這種別人希冀而引以為榮的尊崇，竟不惜而辭，為一般人視以為逾越常規，以瘋子目之，故稱為「梁瘋子」。



含的禪意，這是促成大量禪畫東渡的原因。

### 叁、梁楷現存作品分析

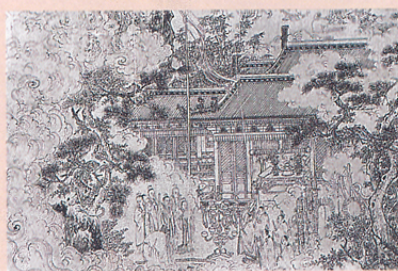
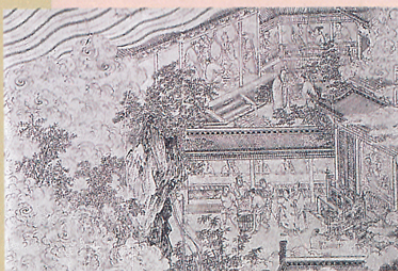
梁楷的作品風格，依目前存世的作品，大致可分為數類加以分析之。

#### 一、工筆人物中大陸近年發現的兩本卷子

梁楷傳世作品中，深具宋畫院體風格的則以日本的「釋迦出山」、「雪景山水」和「六祖斫(截)竹」等圖最為知名。而近日大陸相繼出現的「黃庭經神像圖卷」和「八僧故事圖卷」，又都是梁氏較為嚴謹的作品。大致來說，現今存世的十餘件梁楷人物繪畫作品，如右軍書扇圖、羲之觀鵝圖、淵明圖及前述的四個卷軸，都屬較為工整的繪畫表達方式。又如六祖截竹、六祖破經、布袋圖、李白行吟圖、潑墨仙人圖等，則屬於筆簡意賅的「減筆畫」。所以可以分兩大系統來介紹，方可獲得完整的認識。

根據嚴氏書畫記所記述：賈師古「歸去來圖，筆法古雅，絹素精好，殊為愛玩，只是龍眠(李公麟)翻出，宋絹中之不易得者」。

前面已經提到，賈師古師法李公麟，而梁楷又師賈師古，所以論南宋人物繪畫，幾乎都頗能受白描技法與觀念的影響。但這裏所謂的「師」，並不是全盤的承襲，看梁氏其他的作品，得知他的筆姿是以挺拔豪縱見長的，與龍眠的含蓄婉轉完全異趣。從宋濂跋他另一幅「羲之觀鵝圖」中稱道梁氏筆勢遒勁為良畫師，且可謂其師法李公麟，誤矣。」這一段評述，豈不是相互矛盾。這便是我所說的梁楷經賈師古到李公



黃庭經神像圖卷 (局部)







八僧圖卷(局部) 神光求法



八僧圖卷(局部) 智者見弘仁

麟，相傳的是白描的觀念而非方法，而這卷黃庭經神像圖卷，便正是說明其中異同之處的最佳註脚。

黃庭經是道經，雲笈七籤有黃庭內景經、外景經、循甲緣身等諸經。就這一圖來看，中坐者為道教的神君，旁有扇杖及捧花女史及甲士侍者等諸部眾，兩龍駕雲車，神

君中坐於如蓮瓣之寶座上，正由謁者相迎。左右兩側，多繪故事三段，右方為宣揚道教敬事真君的內容，下端法場陳設隆重，由參拜者執笏而著朝衣戴長翅之樸頭，可見執禮者地位隆高，蓋宋代尊道教，真宗建玉清昭應宮而有朝元仙杖(註四)，而徽宗更自封為「道德真君」而

可見一般。左方三圖，上為憐恤貧賤傷殘之布施。中則為戒殺放生，下圖者神光遍照下，蓮花寶缸雖火炎騰燒而蓮花盛開，瑞氣千條，而令魑魅魍魎等輩無不低首歛服。

前面提到梁楷的筆致豪縱，由部份放大圖片中，可以看出髮眉等部份一筆撇出，速度快捷，這便是「縱」。線條和衣褶，起筆作釘頭，在形貌和手足處，略脫而不作細描，均是梁氏的特色(註五)。山石用小斧劈，樹幹挺拔有力，雖用尖利的小筆，表達的效果仍不失厚重。歸於梁楷名下，仍屬可信。

八僧圖卷是上海博物館藏品，共有畫面八幅，每幅長約二六·六厘米，橫約六十四厘米。絹本設色。其中二、三、五、八各幅之樹石或船身有細楷書梁楷之款，畫幅後埤明初人用行書撰寫的文字說明。書法極佳，體類趙孟頫。卷曾經清內府收藏，鈐有乾隆鑒賞，嘉慶御覽之寶等印，清高宗誤定為宋人。今細視款識和畫法，重行審定，復再定為梁楷。

第一段為神光求法，言二祖慧可神光，謁祖達磨，作達磨於岩壁





八僧圖卷(局部) 白居易謁鳥巢禪師

林木之間，故作一枝枯枝障蔽身前，似隱喻禪學的不明論。神光謂我心未寧，乞師安心。為向師求道，故畫出慧可作恭立狀，也顯示了相傳中慧可為了求法，立雪過膝。達磨之面容不僅頗具梵相，深沉的微笑，正有「不可說」的禪境界。

第二段為智者見弘仁。弘仁童年時已具二十五種相，如來有三十二相為常人所無者，智者嘆此子缺七種相不及如來，及日果遇信大師得法嗣於破頭山。弘仁幼童相貌而面如菩薩，法相莊嚴。智者由林間步出，手指童面作欣然喜悅之狀。手部之簡約，衣綫如行雲流水的流暢，可見梁氏隨手應出而自有舒卷恢忽之妙。松幹以水墨隨筆破出。松針之放射挺屈，枝藤之撇捺有力，都是梁氏的特色。

第三段的白居易謁鳥巢禪師。鳥巢道林禪師居錢塘時，白赴前面謁，謂師居處頗陰。師云「諸惡莫作，諸善奉行」，道理雖簡單，却並非每個人都能做到。圖中禪師危坐於樹幹，以示苦修，突起的前額顯示著智慧，手指著居易，有喝令開



八僧圖卷(局部) 香巖擊竹

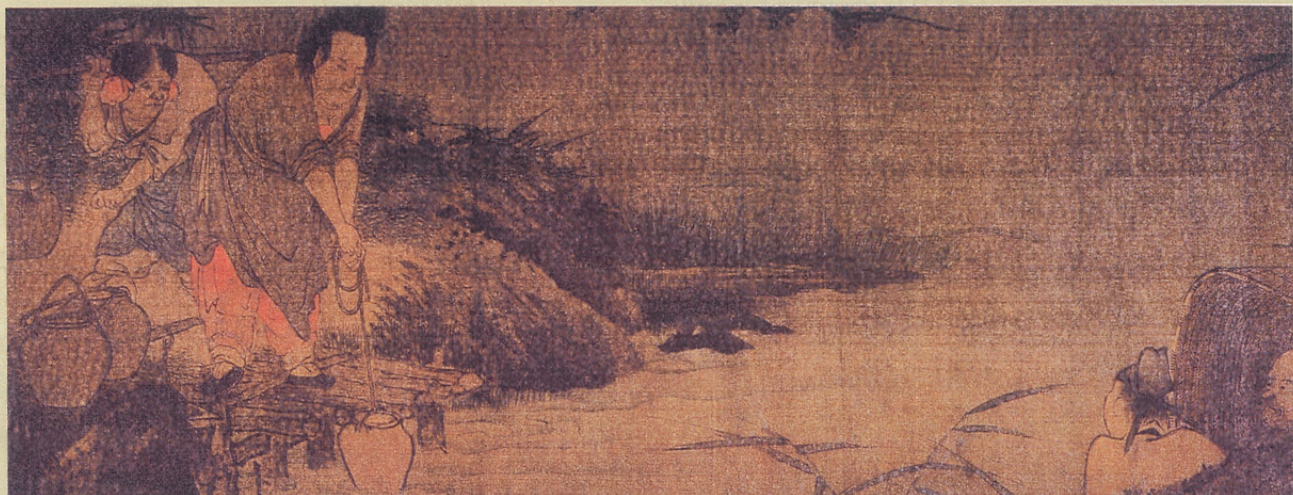
悟的情狀。白氏的虔誠受命，從者對禪師的褻傲不耐的神情，使人物的情感，在畫幅中流露迴蕩，可見畫家在造意上表達的傑出見地。白氏的衣紋，在脚部作V字形折出再隨筆撇出，和第八圖元沙備禪師袖上折褶的衣紋畫法，都為梁氏折蘆描的典型表達。

第四段為香巖擊竹，香巖智閒禪師手持茅草編成的掃帚，清除道路的草木，掃出的瓦礫，擊竹出聲，乃悟禪道豁然貫通的道理，不是徒憑修持得來。圖中智閒禪師兩眼微闔，零見笑容，彷彿聆聞竹聲後恍然間忽有開悟，神情生動而深刻，

非如梁楷般大家無法作如此細膩的刻劃。竹幹的挺立，由枝端生葉，多不繁，少不疏，筆筆見其出處。黃土的彼岸，萋萋雜草，流水勁斂的筆法，組成了動人的畫面，為八幅中最成功的作品。

第五幅為圓澤託孕：右下角的圓澤與李源同舟，圓澤的面容蒼老而神情黯淡，正是臨卒前的姿容。迴面謂壯碩而正汲水的村姑，聲言將託孕此女，十八年後當可再會面於杭州天竺山中。李源如期前往，見一牧牛童，見源歌曰：「三生石上舊精魂」云云。此段水旁坡石的畫法，如近處以細筆輕皴，微見光亮





八僧圖卷(局部) 圓澤託孕



灌溪索飲



樓子拜參(局部)

處。較遠則以數筆重筆，顯現黝黯。澤旁的水草迸立，雖未見組成的法則，却既自然又寓法則於中，這些都是宋畫以後明清畫家不能夢見的傑出畫藝。

第六幅為灌溪索飲。描述灌溪閑禪師向一汲水童子索飲。童子問其水具幾許塵埃，禪師云不具諸塵，這一答却如神秀之擦拭明鏡，已落下乘，故童子負水而去，道云「不得活却水」。禪師低首有愧慚狀，與汲水童子怡然的神情有強烈的對比。

第七圖為樓子拜參。寫樓子善津和尚，早年於承天寺聆法頗有所

省悟，後即出家受戒。一日偶至酒樓前，聞歌詞「你既無心我便休」句，恍然頓悟人生哲理，上前揖返。樓子善津師的聞道欣喜，喃喃自語。旁觀者二人，蹙眉若不解狀。禪師衣紋僅手臂折處兩三筆，以墨染暗處，却使主題厚重而突出。草鞋編成之鞋底尤深具變化，可見其由簡御繁的要領。

第八段畫孤蓬蘆舟，僧倚釣車。畫出一僧人，倚船頭持輪狀釣具，雙目面首若暝望波瀾寂滅之處。蓬外雜蘆叢生，水草盪漾。題意謂玄沙備禪師事雪峯禪師，曾以雖「秋潭月影、靜夜鐘聲」能隨扣擊

而月影無虧，鐘聲觸波瀾而不散，仍是生死岸頭事，得道之人需如以火燒冰之心臨，才能真正解脫。由於這一段所述乃義理而非故實，畫境也要儘能寂滅虛無，方能體會禪意境界。

此圖亦應屬梁楷早年工整的作品，其特色為衣紋流動恢忽，每筆均隨肌肉變化而摺曲，筆致將盡處則順筆拖出若蘆葉之隨風折動。衣紋不繁，而面部仍頗細膩，雖隨手縱出，又能如天生渾成，實非超邁天成的姿質安能及此，細細觀賞，實令人五體投地。





僧倚釣車

## 二、梁楷的山水畫

梁楷作品中屬巨幅山水者一為日野畫家之釋迦日出，一為東京國立博物館之雪景山水圖。

雪景山水為淺設色，作一水瀆巖脚，二騎由道中出。右下兩株老樹，木葉盡脫，以白粉近樹枝頂端醒出白雪。岸邊以粗重筆法疾皴，有飛白筆意。水及天空全以墨染，以襯托雪色。樹枝筆觸老硬，與山際的密林，與范寬谿山行旅圖極為相近，可測知范寬的法則，對畫人影響的深遠。尤其近山山頭的皴筆，長斧劈的由上向下掙出，較諸范寬作品，筆法相似而較縱放，也可說梁氏畫法的特色。構圖有南宋一側略重一側淡淡化去的法則，山頭白雪以濃重墨色襯托，且瀆出淡淡化去的遠景，增加了畫面的氣氛。行人披裘戴帽，作晤談狀。由於人物甚小，則全幅景像氣勢頗壯，宋人的胸襟，是明清人無法達到的。

北平故宮有雪棧行騎圖，前景老樹的山坡道上，兩騎冒雪而行，右方山顛，以點簇成叢林，以水墨

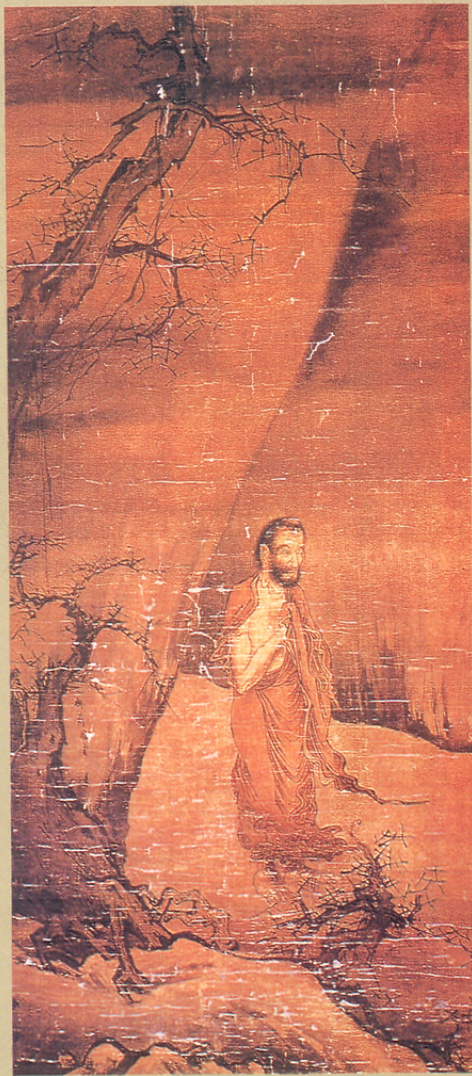
瀆出頂梢的雪色。遠處雲霧消籠，若見遠處淡淡山色與層層樹影。構圖採一角半邊方式，但不似馬夏之刻意省略，剪裁簡潔，筆力勁健，意境的營造，尤為匠心獨運。可與前圖相互媲美。左方款署梁楷。

「釋迦出山圖」被認為梁楷畫院風格的代表作品，而因黃土水在遴選塑造題材時，曾倣此圖造像，更為國人耳熟能詳(註六)。圖中釋迦自山前巖壁間之步道中走出，因深思佛之精義而作苦修，餐飲不繼，故面容清瘦。平視凝注的雙眸顯現其冥想，下垂的雙眉與蓬鬆的鬚髮增益其苦修的神情。鼻樑上端的一筆斜出與顴骨的高聳，在神韻的掌握上猶如畫龍點睛般分外神妙。頂端的突起與耳垂的特別低下，都深具佛畫成道者的象徵。右手與左岩隱於袍下，作虔誠之合十狀。疆直的身軀，似乎時空已於瞬間打住。衣紋邊緣作兩至三處的彎曲，顯現衣襟前後的變化，以淡墨染，分出光影。梁氏用筆逋下時筆端略重，緩行後突然增加速度曲折以成袍的邊緣，作尖如燕尾狀的撇出，掌握



雪景山水





釋迦出山

了犍陀羅的特色。衣紋的邊緣以兩筆相合而勾成，與腹部以下左右的衣紋順肌肉組成而生變化，基本上也由曹衣出水觀念所形成，其彎曲而成二至三折的衣服外緣，每如蘆草般曲而折之，即為「折蘆描法」一詞的由來。（註七）

近處的枯樹，根部漏土而出，枯枝畫法頗奇特，發枝至梢頭，挺直的線條自枝頭縱筆橫出後交叉成

十字，近根處尤為明顯。然交叉不以規矩出之，組合成前後枝重疊的感覺。雪景山水近樹作蟹爪下垂，山頭叢枝，似梅花狀五筆向中集中，聚而不亂。而八僧圖卷達磨一圖近樹枝梢亦作橫向交疊出枝方法，惟較規矩。此種挺拔畫法，惟日本董源「寒林重汀」圖、趙幹「江行初雪圖」中之枯枝可見。荆浩筆法記中言用筆四勢有「生死剛正」謂之骨，看到此圖的畫法，可以從他筆力的壓力和速度上體會其挺健筆法之美。明代浙派習宋人，有梁氏的速度而缺乏厚重，需知此種筆法之妙，當在「停」與「行」之間的變化，筆筆停，可以明顯看出起筆至收筆時的迴鋒。奮筆而出，如鷹之攫兔，龍之潛藏，凝斂處有飛揚之意，方臻上乘。

山壁順形態的塊面直皴而出，落筆如斧劈而不用側鋒，皴後用水染破，山壁前作雲氣，壁後用深墨染，則前後分明。近處山石也用斧劈，梁氏的皴筆縱長，多飛白，以墨漬破後不至皴筆過強，且勾處略深而皴筆墨淺，所以與馬夏皴法並不相同。八僧傳皴法與此圖屬同一技法，皴筆縱長後兼披麻的特色，頗適合表現平滑的土塊面貌。全圖不作苔點，八僧傳圖之苔點散落有致。而故宮傳「梁楷之東籬高士圖」山石方硬，斧劈多，落筆點苔時不甚得其訣要，筆法堅實而少虛靈，故應存疑。

印度僧侶著袈裟，袒其右肩，其邊緣梁氏作雙線勾出，以示布帛之厚度。在許多佛畫中，著此類衣服者均用此法，而此一方法也最具南北朝「曹衣出水」之特色，是相當值得研究的課題。

### 三、梁楷的簡筆人物

梁楷的簡筆人物最足代表的有三幅，六祖砍竹圖則為典型作品之代表。原畫現存日本東京國立博物館。

圖中繪六祖慧能，手執砍刀，正截竹為炊。慧能俗姓盧，曾為樵夫，販賣養母。後聞人讀金剛經而有悟，乃入蘄州黃梅山五祖弘仁門下，入碓房舂米，為廚下雜役。故所畫乃薙髮後為僧砍薪的情境。他曾說：「青青翠竹，盡是法身。」所以萬物皆有佛性，心悅則成。故砍竹有喻慧能由竹中通悟的深意。慧能的鬚髯鬢髮，虛淡歷亂，可看出梁氏筆梢著絹後疾力撇出的技法。以禿筆中鋒，頓挫有力地以寥寥數

六祖砍柴





筆畫出衣著與布鞋。持竹的左手與砍柴的右手起筆落筆中停頓與轉折收放自如，是極難之處。手臂之毫毛蓬茸，可看出是濃畫畫妥後再以較尖利的筆補成的。老樹幹用筆快速，故為飛白，以略濃筆墨作枯藤。竹用淡墨作幹，濃墨勾節後順手撇出竹葉。前方土地也用快速筆意寫成，虛淡的筆韻，組成了泥土的質地。全圖筆法變化，可以瞭解他處理畫圖時賓主互異的手法。

另外日本還有梁楷的「寒山拾得圖」，用減筆描法。人物面部與手足線條簡鍊，而衣紋却如石恪般之縱逸剛勁。北宋晁錯之於故宮博物院有老子騎牛圖，衣服用槪頸釘描，開賈師古先河。此圖亦以禿筆槪頭而更為奔放，有南宋斧劈側勢的意趣。尤其衣服黯處和水破成，是介乎六祖砍柴與潑墨仙人二圖間之特色。另上海博物館的布袋圖也有類似的特色。

此外，故宮博物院尚有論道圖，衣紋近折蘆描法，然與八高僧圖卷相比較，線條的遒勁不足，且刻意頓挫，無法達到形體正確的目的，山石的皴法全用斧劈，這便是對梁氏的作品瞭解不足所致。梁楷與馬夏同屬寧宗朝的時期，但他却遠承北宋范寬、李唐等筆法，筆姿縱而多變，此圖皴法呆板而厚重不足，應屬模本無疑。北平故宮藏有原石渠寶笈篇之三高遊賞圖，畫上題有「御前圖畫梁楷筆」字樣，用筆固然浮而不實，補景的樹幹骨法全無，與宋人的厚重真可謂全然不同。

潑墨仙人，為故宮博物院珍藏之梁楷作品，摒棄了歷代以線條為主的描繪方式。眉目仍以細筆，將爛醉如泥時，口鼻歪斜的特徵，簡簡數筆便勾點了出來。一筆略勾胸部，衣裙敞開，微低的褲頭，顯現



潑墨仙人

了臃起的腹部。以粗濶的筆勢，順人體骨骼肌肉的變化刷出衣紋，和墨以水破出，產生淋漓交融的墨趣。

在這幅畫面不大的作品中，首先，這是幅醉僧圖，以僧侶道士的酒醉，來譏諷當時的宗教社會（註八）。像梁楷本人，嗜酒為樂，號梁瘋子，這幅作品，實實在在地透露了畫家本身縱酒狂放的鮮明個性，沒有深刻體驗的人，是畫不出這樣傳神形像的。其次；水墨畫法，到南宋已有了更多的自由，馬夏在山水上的師米芾水墨而有所突破，而梁楷則是人物畫墨戲的代表。他經常去杭州西湖邊逃禪，對日後牧谿的「六柿圖」那種強烈自我表達意念的產生，確有極大的啟迪。第三，前面批評後人摹倣梁氏者作品的無法到達宋人的境界，如宋畫的氣度，宋人的厚重，都是評畫的條件。

這件作品初初看去固然疏放，在粗濶中仍非常欽約。也就是說；傑出的大家，筆勢要勁捷如狂風疾雨，知道欽而不能放，最多祇能到達「絕而不斷」，要上昇至「生死剛正」，非力透紙背而急行驟止者不能到達。古人形容「兔起鶻落」。或「動如脫兔、靜若處子」；可以在欣賞此圖中得之，而他另一幅李白行吟圖，更是線條運行完美的極致。

評梁楷用筆「草草」，謂之減



李白行吟圖





疏柳寒鴉

筆。所謂的「減」，一是要去其糟粕而存其精要。李白行吟圖，正是這種畫法的代表作。詩人李白，正昂首而行，微開的口部，雖簡至一點一劃，在微闔的眼神中，正如同文思泉湧時且行且吟那樣怡然自得的神情。由衣領而下，看肩部一筆垂落，於近腕處略頓，如疾風般自右迅彎至左方，一筆勾起為收筆，象徵垂下的衣袖。背部疾下兩筆，以示背部。袖下橫一筆為衣襟，點出靴尖，與後方一筆之靴底，形成閒步的動態，一點一劃，在奮疾的筆力中顯現斂約，這是梁氏作品線條美的特色。這幅人物將筆墨精簡到極處，充份代表了南宋繪畫發展到以意寫形的理想。夏珪山水作品董其昌以其簡率而謂之「簡塑」(註九)，乃受禪宗「脫落實相，參悟自然」，達到遺貌取神的境界。這幅圖中所見的寥寥數筆，對後日徐渭、朱耷的花鳥、高奇佩的指頭畫、黃慎以草書法入人物等，都有了直接的影響。

#### 四、其他作品

故宮博物院有梁楷東籬高士圖，寫陶淵明手持菊花，自松巖後走出，松幹挺拔老硬，人物衣襟飄舉，筆格老辣。然人物描法沉穩，缺乏梁氏灑脫習氣。山石斧劈痕較刻劃，苔點散落而缺組織，前面已予評述，尚不足喻為梁氏作品。

大陸出版之中國美術全集宋畫收有梁氏「秋柳雙鴉圖」與「疏柳寒鴉圖」。秋柳前為一兩枝柳梢，後方隱現淡淡月影，兩隻烏鴉繞樹飛鳴。烏鴉全不用點，虛虛略加勾染，顯現朦朧月色下瞬間飛鳴的動態，筆趣甚高。尤其全圖氣氛的營造，更可得見宋人匠心獨運的妙處。呈現了藝術家雖不加題詠，而能確實掌握了詩的意境。

疏柳寒鴉前端為柳幹，皴染漬

成，使幹上的光影變幻幌若混成。兩隻寒鴉棲於枯幹頂端，另兩隻繞樹而鳴。前端兩隻翅膀尾翼點染清明，而飛翔者則以簡筆寫成，以淡墨烘染天空，幾筆敗柳，把冬季的蕭索，繞枝淒鳴欲落的情境，有極深刻的敘述。這種點寫的意筆，應對明人孫隆到林良的意寫繪畫的產生，頗有其先導的價值。

#### 肆、梁楷的繪畫價值

梁楷在南宋畫院中，與眾不同的是「畫藝」與「瘋」。晉代顧愷之的三絕，才絕、畫絕以外，尚有「痴絕」。也就是說，傑出的藝術家，多少帶有三分痴顛。這就是後人說，天才與白痴僅一線之隔。惟其瘋，表示了藝術家的才氣，傲視儕輩，覺得餘均碌碌，徒知求名求利，則作品中充斥了利與慾，自然祇見工力，未達性靈真宰。不屑與他人同流合污，獨特異行，不合時宜，這便是世人之議為瘋的源由。所以他縱酒為樂，藉酒保有自我的一片清新天地，以酒澆自己的塊壘，使不與世俗違背，這也是大藝術家不得已的痛苦。其次是他也常徜徉於西湖邊上的禪寺，與僧侶來往。南宋的人物繪畫，由於帝室不再像北宋那樣的過份崇敬宗教，人物畫家便將宗教畫與純粹的繪畫相互交融。題材上不再描述經文的說教性題材，藉了觀音與羅漢得的形相，寄托自我對心性的探討。這一趨向，從敦煌自南宋到元代，出現了許多色彩雅淡的觀音與羅漢等的壁畫內容，足以證實了人物繪畫發展的普遍理念。梁楷的成就，在繪畫史的發展而言，他的影響，應該指「簡單」與「禪畫」。



同一時期的夏珪，將山水畫步入了如塑造般的簡塑，事實上如賈師古《巖洞古索》中的人物，足部僅簡簡一筆，却已形相生動，夏珪的西湖柳艇，人物點簇而成神態生動，亦可謂以極簡的手法表達。但這畢竟並非人物畫。所以梁楷確為石恪後以意寫筆法創作的繼起者。而梁氏更以天縱之資，甚至將石氏人物面部的細膩描寫亦拓為寥寥數筆，無論保留傳統的格式或信手變易塗抹，都有其獨到的韻致。

他的宗教繪畫泛及道釋二家，但對禪宗內容也似乎頗多偏好。禪宗始自釋尊於靈山會拈花示眾，而摩訶迦葉之破顏微笑以揭示無言之心印。由唐至宋，五宗七家，以思維修定為旨，求其豁然通悟，為文人習佛法的坦途，對習佛者言，普遍為各階層所接受。對宗教的誠信，確實有助於創作；梁氏除在筆法意寫上稟承石格外，同樣在題材上也發揮了禪畫的特質，以痛快奮疾的線條與墨趣，一如「頓悟」般一趨直入。尤其作品中透露的空靈淡泊、自然清淨，是個人人格的反映，非性靈廓澈、生性恬淡者不能及此。

文人墨戲，始於米芾，石恪的衣紋為後人評為筆墨縱放，即因為衣紋的線條可能使用極為勁挺而適於書寫飛白體的工具所造成的獨特線形。梁氏用較尖利的筆處理面部，衣紋則趨疏放。他的墨趣作品隨了他的行踪，流落於杭州市肆的一定不少，因而如師法他人物作水墨減筆的為李確，作潑墨山水的有晚號玉潤的若芬和尚。而較梁氏約晚了半世紀的法常，號牧溪，則更是對禪畫發揚光大的大畫家。牧谿技巧極高深，龍虎猿鶴，花木禽鳥、人物山水，用筆醇厚，墨色蘊藉。尤其造境中兼有蕭散虛和的情緻，



牧谿 猿圖





馬麟 靜聽松風

可謂將二米的觀念推展到高峯。牧谿的瀟湘八景中《漁村夕照》或《遠浦歸帆》等圖的用筆來看，頗多類似玉潤的潑墨法，使用蔗渣草結，隨手為山石或林木，留下若干尖利而不類用筆的線形，足證此類潑墨法，的確貫徹了米芾的紙筋、蓮房、蔗渣作畫的方式。

梁楷處身於嘉泰年間，也即繼馬遠、馬逵、李嵩、劉松年等進入畫院為待詔；或賜金帶之後，享得賜金帶的殊榮。此一時期，名家輩出，而梁楷能以獨特的風格和面貌，享譽當世，足證他的成就，確實受到了大眾的公認。由李唐到馬、夏建立了以斧劈為主的南宋山水風格，而劉李馬夏等四家也均以人物山水見長。梁楷也如此，但是他的人物不但個性鮮明，描繪特出，由精工到意寫，面目眾多。也就是說，他不像一般畫院的畫家，恪守傳統的繪畫理念。能率性而作，主觀地表達自我的意念，所以他的人物、活潑而清新，充滿了生命力量，這是南宋四家所及不上的。他的山水畫中，如釋迦出山林木用筆的挺勁，縱橫交錯，為趙幹、董源作品以外所僅見者。山石就肌理直筆皴去，立加漬染掌握墨的變化和韻味，不刻意表達塊面，而使水墨溶為一體，可說掌握了宋畫的優點。董其昌批評宋人的線條失之「野」，作畫時筆筆都停，故厚實雄健。梁楷却以「疾」勝，也即由線條的騰躍飛動，充滿了韻律。以禿筆中鋒落絹，力中見韻，這些都是他過人之處。所以學馬夏易，學梁楷難，解衣磅礴，潛心於創作，方能氣隨筆運，畫面中充塞了氣韻生動之美，所以體悟梁氏的作品，「力逾韻雅」，正是最佳的詳述。

我國元代崇信喇嘛教，不重視禪學，加上日本鎌倉、寶町時期的



重視禪畫，不但前述石恪、梁楷、李確、玉潤、牧谿等作品大量為禪僧携去，也促使如月湖、阿加加、哈子、因陀羅、良全等人東渡(註十)，這些禪僧畫名不重於國內，像牧谿在當時評其畫粗惡不入格，而今天被譽為極富創意的大家，而梁楷作品什九也均由海外資料中得來，可見市場的需求，收藏家的認同等因素，都會對繪畫作品之流傳產生了極大的影響。

註釋

- 註一 南渡四家稱劉、李、馬、夏。李唐為南宋風格之首，四家山水中成就最高，然論精工，以劉為最。
- 註二 北宋山水後人謂巨碑式山水，主山屹立正中，成三角形構圖，堂堂正正，如范寬谿山行旅圖。
- 註三 郭熙原來的三遠為平遠、高遠與深遠。
- 註四 宋真宗景德末年，營建玉清昭應宮，武宗元名列第一。武氏嘗至開封廣慶寺摹吳道子文殊普賢，縮成小幅，而與原作不差毫釐。
- 註五 依工筆描繪方法，如敦煌壁畫和永樂宮壁畫中人物的手指逐節畫出。梁氏此圖不作細描，雖是白描工整的畫法，却已有簡率的含義。
- 註六 黃土水為日據時期之本土知名雕塑家，中山堂有其水牛羣像，而釋迦像即仿梁氏作品原意，作清瘦形像，與一般佛像造型不同。
- 註七 折蘆描係梁氏描法特色。衣紋以雙線勾成布料邊緣的厚度，此一畫法屢見於佛畫中印度式的娑袈服裝上，如故宮的宋佛畫中即可見。
- 註八 劉松年亦有醉僧圖，當時道釋二教均請畫家作醉道或醉僧來相互諷刺。
- 註九 董言夏圭師李唐而更加簡率，如塑



因陀羅 寒山拾得

- 工所謂減塑者，欲盡去模擬蹊逕，寓二米墨戲於筆端。
- 註十 元代時，禪僧往來仍盛，除日本有「入元僧」外，由於喇嘛教為元人所尊崇，促使許多禪僧東渡日本。日本禪宗獨盛，對禪畫要求殷切，故許多禪畫如石恪、梁楷、牧谿、玉潤、因陀羅、雪窓等作品，成為日本畫收藏特色。參考黎蘭牧谿研究 34 頁。

