



中

国

绘

画

的

传

承

与

群

体

李公麟白描传派——梁楷减笔画派



山东美术出版社

派

承与群

图书在版编目(CIP)数据

李公麟白描传派·梁楷减笔画派 / 徐建融著. — 济南:
山东美术出版社, 2004.7

(画派: 中国绘画的传承与群体 / 单国强主编)

ISBN 7-5330-1954-7

I. 李... II. 徐... III. 白描—画派—简介—中国
IV. J209.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 057450 号

主 编: 单国强 单国霖

编 著: 徐建融

策 划: 王 恺

责任编辑: 黑天明

装帧设计: 韩济平

版式设计: 周晓光 刘 萌

出 版: 山 东 美 术 出 版 社

济南市经九路胜利大街 39 号 (邮编: 250001)

发 行: 山东美术出版社发行部

济南市顺河商业街 1 号楼 (邮编: 250001)

电话: (0531) 6193019 6193028

制版印刷: 深圳华新彩印制版有限公司

开 本: 889 × 1194 毫米 大 16 开 8.25 印张

版 次: 2004 年 7 月第 1 版 2004 年 7 月第 1 次印刷

定 价: 75.00 元

总序

本书着重从千余年的中国绘画发展历程中，梳理出体现艺术传承与群体现象的画派，以图文并茂的形式予以系统评介。

画派就其严格的涵义而言，并不始自纸绢卷轴画发轫的魏晋南北朝时代。作为正式的画派，应该具备三个条件，一是相同或相近的画学思想或创作原则；二是相仿的笔墨形式和艺术风格；三是呈现一定的师承关系，即有创始人和直接承继人或追随者，从而形成一个人际关系密切、画风传承有绪的画家群体，这批画家就组成了同一画派。古代绘画史籍中正式命名的第一个画派是明代“浙派”，明末董其昌在《画禅室随笔》中称：“国朝名士仅戴文进为武林人，已有浙派之目”。于是，承绪戴文进画风的吴伟、张路、蒋嵩、汪肇、郑文林、钟钦礼、史文等人，均被列入了“浙派”。以后，“吴派”、“松江派”、“武林派”、“嘉兴派”、“娄东派”、“虞山派”、“常州派”、“京江派”、“海派”、“岭南派”等明清诸派称谓即相继而生，画史以画派来归纳、概括中国绘画发展历史的论述也相沿成习，并成为重要的切入点。

然而，从较宽泛的角度来审视画派，它并不是明清时期才出现的现象。若不拘泥于画家的直接师承关系或代代衔接之传承，就相近的画学思想和笔墨风格而言，类似画派的画家群体在六朝时期就已经出现了，像称为“样式”的绘画类型，如刘宋陆探微的“陆家样”、南齐张僧繇的“张家样”、北齐曹仲达的“曹家样”等，都创立了自身独特的风格，陆探微有“密体”之称，张僧繇另立“疏体”，曹仲达有“曹衣出水”之喻。这些样式在当时就有追随者，如“陆家样”的承继人就有其子陆绥、陆弘肃以及顾宝光、江僧宝、袁倩、袁质等。至唐代，也出现了吴道子的“吴家样”、张萱的“张家样”和周昉的“周家样”；其中吴道子所创的“吴带当风”画风，对当时和后世宗教画产生了重大影响，被誉为“画圣”；张萱、周昉所塑造的“唐装”仕女，也成为历代仕女画的楷模。这些“样式”的流布和传承，虽未形成真正的流派，然也堪称“画派”的雏型。

六朝以来，各时代涌现的不少名家，也风格独标，盛誉当代，并对后世产生长足影响，承继者不绝如缕。他们所创画风虽未标为“某样式”，然影响并不逊于“样式”，其余绪甚至更为久远。像六朝东晋的顾恺之，其“形神兼备”、“妍质相参”的人物形象和新创的“高古游丝描”，在当时就与陆探微、张僧繇并称“画界三绝”，陆、张还均师其法，此后六朝的孙尚子、田僧亮、杨子华，隋代的杨契丹、郑法士、董伯仁、展子虔，以至唐代的阎立本、吴道子、周昉等，无不摹写其迹，受他影响。又像唐代的山水画大家，李思训和李昭道父子并称“大小李将军”，所创的青绿山水画风，使传统山水画发生重大变革，形成了成熟的独特风格，也开创了最早的具“流派”性质的山水画面貌，诚如唐代张彦远《历代名画记》所评：“山水之变，始于吴（道子），成于二李。”在唐代追随者就有王熊、畅晷、李平钧、郑逾等人；而盛唐时代的王维，所作山水，“一变勾斫之法”，专长“水墨渲染”，所创的水墨山水也独标当代，开后世水墨山水之先河，甚至被董其昌推崇为“南宗之创始者”和“文人画之鼻祖”。像

顾恺之、二李将军、王维这样的一代巨匠，所创画风代有传人，并不断发扬光大，衍生出诸多风格流派，他们无疑是这些画派的创始人。

在明清以前的唐、五代、宋、元各朝，当时画史虽未明确冠以“某画派”之称，实际上已经出现了真正意义上的诸多画派。像五代的山水画，荆浩及其学生关仝所创作的北方山水，山势高峻，石体坚峭，勾皴结合，气派宏大，两人并称“荆关”，其画风对北宋李成、范宽、郭熙有直接影响，荆、关即被后世画史称为北方山水画派系创立者，北宋李成、郭熙又有“李郭画派”之称。而南唐的董源和巨然，善绘江南山水，景色平远，草木丰茂，云雾迷濛，用笔圆润，不作奇峭之笔和险峻之势，风格与荆、关迥然不同，董、巨即被后世画史称为南方山水画派系创立者，其画风对北宋米家山水、元四家及明清文人山水画均产生巨大影响，董、巨也被誉为“南宗正传”。就五代花鸟画而言，黄筌创造的勾勒设色“写生法”与徐熙擅长的“落墨法”，被称为“黄家富贵，徐熙野逸”，影响所及，黄氏画法发展而成宋代“院体”花鸟，徐熙之野逸则衍生出水墨花鸟，工笔重彩和水墨写意两大花鸟画画派系由此形成。至宋代，山水画中的“李、郭”画派，二米所创云山墨戏的“米派”山水，李唐、刘松年、马远、夏圭“南宋四家”所立的“南宋院体”山水；花鸟画中的宋徽宗“宣和体”花鸟，文同所擅墨竹而立的“湖州竹派”，扬补之墨梅所形成的传派，都具备了画派的基本条件，只是未明确冠以画派的名称。

明清两代，在诸多正式流派涌现同时，也出现了不少并称画坛的名家，如“吴门四家”、“青藤白阳”、“南陈北崔”、“清初四僧”等，以及以地域命名的画家群体，如“金陵八家”、“扬州八怪”等，这些归纳虽不一定以画派为标准，但总有若干共同点将他们关连在一起。其中有些并称画家就带有流派性质，如“吴门四家”，相对于明“院体”、“浙派”而言，就属于同一个文人画流派，具体细分，又有沈周和文徵明创立“吴派”、唐寅和仇英自立门户并各有传人之别；陈淳是承前启后者，徐渭则创立了“青藤画派”；“南陈北崔”，陈洪绶开创的变形人物画风蔚成一派，崔子忠的人物也意趣相近，并与丁云鹏、吴彬等画家共同构建成晚明变形人物画风新潮。至于以地域命名的画家群体，虽难以视为真正的画派，但在相同的自然环境和时代背景影响和制约下，也会形成共同的基本特征，或在画学思想上，或在笔墨风格上，或在传统渊源上，其相近的因素虽不及画派之多，但也会产生类似画派的凝聚力和影响，如“金陵八家”、“扬州八怪”，实际上已成为颇具共性的画家群体。

综上所述，画派的归纳不一定局限于古代画史正式命名的“某派”，而应从较宽泛的角度来理解和梳理，即包容创“样式”的画家和传人、影响后世深远的各代巨匠及其后继者、许多并称画坛及共创新风的画家、若干以地域命名又具流派性质的画家群体。以此来概括绘画发展史，既能较全面地涵盖各类绘画现象，也能突出绘画发展的主干，在阐明画派于中国绘画历史流变和演进中的特殊意义与独有价值的同时，也大致能勾画出画史发展的主要轮廓。因为千余年的卷轴画史乃至几百年的一个朝代，均会涌现出成百上千的画家，形成千差万别的风格，如何加以总体把握和本质概括，是画史研究所要解决的主要问题。就一个朝代而言，决定其时代发展主流的是一批名家、几种“样式”、几个流派和中心地域，将这些论述清楚，时代风格和断代画史的主要面貌就出来了，而这些方面正是画派所囊括的内容；同样，千余年的绘画发展脉络，主要也是各朝代的前后承接及继承与变化，后浪推前浪地向前演进，而画派

也着重于阐明艺术渊源、前后传承和后世影响，跨时空地论述该派在整个画史中的生成、发展和作用，将各时代贯穿起来。因此，从画派这一视角来阐释画史，对把握各时代的绘画主流、主体风格、突出成就以及千年画史的主要脉络、衍变轨迹、传统承绪，都将会显得更加简要、明晰和系统。这也是编撰这套《画派》丛书的宗旨，希冀对画史研究有所裨益。

本丛书初定34分册，时代自六朝至清末。各分册初定题目为：《魏晋南北朝人物画流派》、《唐、五代山水画流派》、《唐、五代人物画流派》、《李成、范宽及其传派》、《赵佶与北宋“院体”》、《李唐与南宋“院体”》、《宋元水墨花鸟画流派》、《李公麟白描传派·梁楷减笔画派》、《赵孟頫及其传派》、《宋元青绿山水与米氏云山》、《元四家及其传派》、《明代“院体”》、《明代“浙派”》、《“吴门四家”与“吴门画派”》、《董其昌与“松江派”》、《徐渭、八大与写意花鸟画派》、《蓝瑛与“武林派”》、《陈洪绶和晚明变形人物画》、《曾鲸与“波臣派”》、《王时敏、王原祁与“娄东派”》、《王鉴、王翬与“虞山派”》、《恽寿平与“常州派”》、《石涛与“宣城派”》、《弘仁与“新安派”》、《龚贤、髡残和金陵诸家》、《扬州八怪》、《高其佩与“指头画派”》、《历代画界流派》、《郎世宁及其传派》、《沈铨与“南苹派”》、《京江画派》、《晚清仕女画流派》、《海上画派》、《京津画派》。

各分册主要分为五个部分。第一部分为“总序”，即本序，主要阐明画派涵义、包容范围、对研究画史的特殊意义。第二部分为“画派叙论”，着重叙述该派形成的历史文化条件、艺术渊源背景，开派或领袖人物的生平、画学道路、艺术主张和风格特点，重要成员的艺术特色，该派总体的绘画风貌。第三部分为“名家名作赏析”，选择开派人物和重要成员的代表作品，逐件进行赏析，图版约40幅作品，文字说明包括画家简介、作品自然状况、题材考证、内容叙说、画法渊源、风格特点、独特价值等。第四部分为“影响与评论”，从美术发展的角度，旁征博引画史文献，说明该派的历史地位和影响，并站在今天的高度，评论该派在艺术文化上的独特价值及可资借鉴之处，倘该派画家传世作品存在真伪问题，还适当进行鉴考。第五部分为“年表与资料”，年表分历史背景、艺文大事和画派纪事等栏，资料选编有关这一画派的主要专著、论文和画集。

本丛书作为我国首次推出的中国画派系列丛书，带有尝试、探索性质，从画派的框定、题目的归纳、分册的体例到作品的赏析、资料的选编等方面，都带有不够成熟和完善的痕迹，甚至有失当之处。然本丛书尽力邀请国内著名的中国绘画史专家来担任分册主编，主笔撰写，以他们渊博的学识和精深的造诣，想必能弥补其中的不足，并在运用新的视角和思路来研究绘画史方面，积累新的经验，推出新的成果，为以后更深入的画派研究铺上一块基石。

单国强

目 录

总序	1
----------	---

画派叙论

一 白描传派	1
二 减笔画派	6
名家名作赏析	11
影响与评论	115

年表与资料

北宋景德四年（1007）至元至正六年（1346）大事记	121
-----------------------------------	-----



北宋 武宗元 朝元仙仗图(局部)

画派叙论



元 马君祥等 朝元图(局部)

郭若虚《图画见闻志》曾论“古今优劣”，认为人物鞍马“近不及古”，山水花鸟“古不及今”。确实，从总体上看，相比于晋唐，从宋代以后，传统人物画的成就明显逊色。无论号称“画家四祖”的顾恺之、陆探微、张僧繇、吴道子，还是阎立本、张萱、周昉、孙位，也无论春蚕吐丝般高古宁静的表现，还是色彩辉煌灿烂、线条空实明快的意气风发，相比于这些晋唐人的高华，宋以后的画坛上，作为“大手笔”的人物画创作，已成为“来是空言去绝踪”。但是，具体而论，特别表现在艺术的处理形式方面，宋人却在“小趣味”的追求方面，开拓了人物画的新的意境，不能简单地认为是“近不及古”，更准确地说应该是“近异于古”。而其中，最典型的两大创作，便是白描和减笔。如果喻之以诗，晋唐的人物所采用的是史诗的形式，而宋代的人物所采用的便是词和绝句的形式。白描如词，减笔如绝句。

一 白描传派

白描的由来，与粉本、副本、吴装的形式一脉相承。所谓“粉本”，又称“白画”，也就是正式创作的稿子。晋唐人物画的创作，大多经过惨淡经营地九朽一罢才定稿，从造型到章法，至最后确定下来的稿子需用墨线勾描出来，作为正式创作时传移模写的依据。正式的创作可能与稿子等大，则传移模写的方式多采用今天所称“拷贝”的方法；也可能比稿子大，则传移模写的方式便需要按比例加以放大。前者多见于卷轴，尤其是手卷的创作，后者多用于壁画的创作。

所谓“副本”，又称“小样”，它是对一幅名家名画的复制形式。一方面，由于名家的名画在流传的过程中免不了损毁，通过副本的复制，便于它的传承。另一方面，名家的名画具有示范的作用，通过副本的复制，以便于其他画家的学习，包括直接用于再创作。例如，北宋初年高益画大相国寺壁画，当时便有人复制了副本保存在内府之中，后来雨患水漫，高

益的画作也被严重损毁，便由高文进据内府所藏的副本重新绘制。

副本的复制有两种形式。一种是尽可能地忠实于原作，从造型、章法到笔法、色彩，力求全面地乱真，如赵佶时组织画院画家进行的《天水摹张萱虢国夫人游春图》之类；另一种则仅取其造型、章法，便采用白描的形式。白描的副本，如果所复制的对象是壁画，则需要加以缩小；如果是卷轴，尤其是手卷，则采用拷贝的方式，将原作的造型、章法大体勾描下来。

所谓“吴装”，是指吴道子的画风形式。本来，晋唐的人物画都是勾勒填彩，而且是填重彩的。但任何勾勒填彩，从创作的程序，总是先勾线，然后再在线描所界定的范畴内施填相应的色彩。这样，由于种种原因，未及填彩的，便留下了白描的形式。如敦煌莫高窟西魏第249窟的窟顶壁画《狩猎图》中，便有因草草收工而留下的白描野牛、野猪等动物形象。盛唐第103窟的《维摩诘变相》中，维摩诘和文殊菩萨的形象，也未及填彩，而部分地呈现为白描形式。晋唐的壁画，一般都是采用集体创作的方式，由高明的师傅起稿勾线，弟子们填彩，最后再由师傅收拾定稿。由于吴道子是当时的大名家，号称“画圣”，所以，由他所主持的壁画创作，他本人一般只作第一道勾线起稿，剩下的工作全部由弟子们承担。虽然勾勒填彩的画法以“骨法用笔”和“随类赋彩”并重，但相比之下，骨法用笔的意义毕竟更大于随类赋彩。因此，吴道子勾线起稿之后，弟子们生怕填彩过于浓重，会淹没师傅精妙绝伦的线描魅力，所以一般只染淡彩，在流行的重彩画中格外显得醒目，人们特别地称之为“吴装”。

吴装的画法，淡化了色彩的表现，突出了线描的功能，在此基础上进一步摒去色彩，作为正式的创作，全部的描绘，都是依靠线描来完成，便成为白描的形式。完成这一形式创造的画家，通常认为是李公麟。当然，这样说并不意味着在他之前，就没有画家画过白描，只是其他画家的白描，大体上不出粉体、副本的范畴，如稍早于李公麟的武宗元，传世有《朝元仙仗图》卷，便属于副本之类。真正把白描作为一种正式的创作形式，李公麟确乎具有开宗立派之功。

李公麟（约1049—1106），字伯时，号龙眠居士，舒城（今属安徽省）人。他是南唐王族的后裔，从小受到优良的文化教养，熙宁三年（1070）中进士，但一生“沉于下僚，不能闻达”，所以沉缅于文学艺术，与苏轼等多有交谊。文章有建安风骨，书如晋宋间人，画则媲美晋唐，更能辨识古器物，博问强记，并世无与伦比。

邓椿《画继》曾论：“画之六法，难于兼全，独唐吴道子、本朝李伯时始能兼之耳。然吴笔豪放，不限长壁巨幛，出奇无穷。伯时痛自裁损，只于澄心纸上运奇布巧，未见其大手笔。非不能也，盖实矫之，恐其或近众工之事。”正如崇文抑武导致了宋朝国事的积弱，对审美的文人趣味，也导致了传统绘画由豪放的大手笔向奇巧、雅逸的小趣味的转变。作为这一转变的具体表现，便是卷轴画，尤其是小尺幅的卷轴画取代了壁画成为此后中国画的主要形式载体。众所周知，晋唐的大画家，没有一个不把主要的精力用之于大幅面的壁画创作；而宋以后的



唐 吴道子 天王送子图(局部)



唐 吴道子 天王送子图(局部)



敦煌莫高窟103窟 维摩诘变相



北宋 李公麟 五马图(局部)

知名画家，则几乎都以卷轴画擅长，尤其是北宋中期以后，更几乎都以小尺幅的卷轴画擅长，而将壁画的创作留给了不入大雅鉴赏的众工去承担，从而导致了传统壁画艺术的急剧衰退。壁画和卷轴，大幅面和小尺幅，大手笔和小趣味，这期间的分野，正标志着由众工而文人、由俗而雅的绘画史转捩的消息。李公麟创制出白描的技法，一方面固然因为它的清淡，比之于填彩显得更加幽雅；另一方面，也正因为它对于蔚然兴起的小尺幅创作的般配。尽管早在晋唐的壁画中，偶有白描的形象，但可以设想，如果整个大幅面的创作，都让白描来承担，是难以胜任的，因为仅靠单薄的线描，难以构成壮阔雄丽的物景。然而，在小尺幅上单凭线描，便足以构成精巧的画面，而令人寻绎玩味。正因为此，所以作为正式创作形式的白描技法，决不是原先勾勒填彩的壁画省却勾线后的填彩程序所可以相提并论，它与重彩画法的勾线有着诸多方面的不同。

第一，重彩画的形象塑造，由于不只是由线描来承担，而是由填彩的配合共同来承担，所以对起稿的勾线就不需十分讲究，而不妨有所疏略。不仅疏体时有离披缺落，就是密体其实也并非十分精密。至于勾线所疏略的地方，则可以留待填彩乃至最后的定稿线来修正、弥补、完善。然而，白描画的传神写照，包括对象的色彩感觉，则完全需要线描来完成，而不能让填彩来修正、弥补、完善。这样，作为起点，也是终点的勾线，它就必须十分地精确，而不能有丝毫的疏略。

第二，重彩画、尤其是壁画的线描，其实并不是十分纤细的，如莫高窟中30厘米高的人物形象，其线描约为0.3厘米粗，最粗处可达0.5厘米。所以，即使填以重彩，也并不致淹没它的骨法；而如果去掉色彩，其线描虽然显得气势粗犷，但对于形象的细腻表现却未能令人满意。然而，白描的画法，由于一切细腻的表现，都需要由线描来完成，所以，它就必须十分纤细，如30厘米高的人物形象，其线描约0.05厘米粗，粗者不超过0.1厘米，细处更不足毫发。如果在此基础上填加重彩，则往往会淹没线描的骨法，有如花卉画中的没骨法。

换言之，相比于此前勾勒填彩画法中的线描，白描的线描更加精密、精细、精工。正因为此，它才能独立地承担传神写照的全部任务，不施丹青而使形象如有光彩照人。通常把晋唐以来的人物画统归于工笔画的范畴，其实晋唐的勾勒填彩是一种工笔意写的形式。由李公麟所创始的白描画法，才真正是一种工笔的形式，并影响到此后的勾勒填彩。如天水摹的张萱绮罗人物，也成为纯粹的工笔。由于工笔意写，尤其是骨法用笔的疏略粗犷，所以晋唐的人物呈现为豪放雄丽的大手笔。由于纯用



北宋 李公麟 维摩天女图



南宋 李嵩 货郎图

工笔,尤其是线描的精微纤细,所以李公麟的白描包括此后的勾勒填彩人物,呈现为奇巧婉约的小趣味。大手笔所注重的是向外扩张、开拓的张力,小趣味所注重的是向内沉潜、深入的致力。试比较莫高窟103窟的《维摩诘变相》和传为李公麟的《维摩天女像》,二者虽然同为白描的形式,而且题材内容、人物造型又大体相同,但前者的线描、形象,何等地气势飞扬,而后者的线描、形象,又是何等地沉静内敛。这固然体现了不同时代的审美风尚,而这不同的风尚,正是由不同的线描形式来实现的。从这意义上,李公麟的贡献,不仅止于简单地完成了一种线描形式的创造,更在于他完成了一种审美理想的创造。因为白描成为正式创作的形式,文人的以雅为尚的审美才得以取代宗教的、政治的理想,从此进入到人物画的领域。

反映在具体的技法方面,优秀的白描不只是对象形廓的准确定位。诚然,根据以形写神的原则,形廓的准确定位是必须的。但同样的一个形廓,在武士或仕女,不仅在外形方面有所出入,更在质感、神情方面有着明显的差异。在填彩画法,线描的定位只需关注于形廓的准确性,而不必十分关注于质感、神情,因为质感、神情的准确传达,可以留待填彩来完成。如武士的脸部赋色黝黑,用以表现他的刚勇;仕女的脸部赋彩白嫩,用以表现她的秀丽等等。然而,对于白描的线描,却有着更高的要求,通过线描,不仅应该对对象的形廓以准确的定位,更应该同时对对象的质感、神情以准确的传达。如武士的脸部勾勒,线描可以刚硬一点,即使不施黝黑的色彩,也可以表现出对象刚勇的神情;仕女的脸部勾勒,线描可以柔秀一点,即使不施白嫩的色彩,也可以表现出对象秀丽的风韵。总之,针对不同对象,或同一对象不同部位的形廓、质感、神情,白描的线描必须具有轻重、快慢、刚柔、粗细等等丰富而细腻的变化。当然,这样说并不意味着晋唐填彩人物的线描就不讲究这些变化,只是,一、论变化的丰富和细腻,它确乎不如宋以后的白描;二、论对这种变化追求的自觉性,它同样不如宋以后的白描。

由于北宋中期之后,文人的审美理想明显地居于画坛的主导地位,领



南宋 李嵩 货郎图



元 何澄 归庄图(局部)

导了画学的潮流。而此前的晋唐人物画风,即使如“画圣”吴道子,也被认为“俗气”(米芾),认为“吴生虽妙绝,犹以画工论”(苏轼),所以,体现这一理想的白描画法,也就得以风行画坛,成为高雅人物画的不二法门。而李公麟也理所当然地被推为“宋朝人物第一”。其实,不仅在宋朝人物画坛,即在整个后期的中国人物画史上,他也是当之无愧的第一高手。在当时和后世,追随他这一画派的名家辈出,最有代表性的有张激、乔仲常、牟益、王振鹏、张渥等。

白描比之勾勒填彩,在画法上似乎更加简单,但要想画好白描,事实上对画家提出了更高的要求。因为白描与勾勒填彩一样,都是遵循了以形写神的绘画性原则,所以,一、画家对于所描绘的对象,依然需要具有高超的写生能力,既无微不至,又有所概括地去把握对象的形态和神情,达到“毫发无遗憾”;二、要想把对对象的把握转换成为真实而又生动的艺术形象,又只能完全依赖于线描,而不能外借其他的技法来辅助完成。所以,也就无法对起稿勾线的不完美处用厚色涂盖,再以定稿线修正,而必须在起稿伊始,便达到高度的准确和精湛。史载李公麟“尝写骐骥御马,如西域于阗所贡好头赤、锦膊骢之类,写貌至多,至围人恳请,恐并为神物取去”(《宣和画谱》)。而他的线描造型,则“能分别状貌,使人望而知其廊庙馆阁、山林草野、闾阎臧获、台舆皂隶,至于动作态度、颦伸俯仰、小大美恶,于夫东西南北之人,才分点画,尊卑贵贱,咸有区别。非若世俗画工,混为一律,贵贱妍丑,止以肥红瘦黑分之”(同上)。这种对于对象的深刻观察和把握能力,比之晋唐的人物画家有过之而无不及,至于后世的画家,则与之相去更不可以道里计。而他那“行云流水有起倒”的线描,正是配合了对象的形和神,流畅、生动又有变化地配合了真实的描写。这种变化,主要不是表现于线形的粗细。他的线描,论粗细的变化,也许还没有文献中记载吴道子的“行笔磊落挥霍如莼菜条”来得大,而是表现于笔性的“起倒”,即刚柔、徐疾的变化。单就勾线而论,同样是配合了形神兼备的形象塑造,晋唐的画法尚嫌粗糙,李公麟的画法则更加细腻了,它容不得有一毫的小失。

这样严格的绘画性要求,对于大多数缺少造型能力的文人画家来说,显然是难以认同的。因此,尽管从欣赏的立场,他们十分赞赏李公麟的白描,但从参与的立场,他们又认为这一画法还是没有能从根本上摆脱“俗气”。于是,一种与白描画法同样具体文人审美趣味,但不仅能为他们所欣赏,更能为他们参与的减笔画法,便应运而生了。



元 张渥 雪夜访戴图

二 减笔画派

白描和减笔，同为不假色彩的表现形式，但是白描把形象描绘的任务更多地归之于用笔，而减笔则把形象描绘的任务更多地归之于用墨；白描是把此前工笔意写的晋唐画法工笔化，减笔是把此前工笔意写的晋唐画法写意化。因此，白描更倾向于以形写神的绘画性、再现性，减笔则更倾向于舍形求神的抒写性、表现性。

虽然早在晋唐时代，人物画坛上已经出现了疏密两种不同的画法。顾恺之、陆探微、张僧繇、吴道子并称为“画家四祖”，顾、陆的画派精微绵密，世称“密体”，张、吴的画派离披缺落，世称“疏体”。但这两体的粗疏、精密反差之大，大概决不会如减笔与白描这样的强烈明显。因此减笔画的由来，当另有其他方面的因素所共同促成。

唐代禅宗的发展，形成南北两宗，而尤以惠能的南宗，倡导不立文字、直指本心的顿悟，最能适合于中国士大夫的心理。惠能连字也不认得，更谈不上研究、苦读高深的佛教经籍，竟一超直入成为佛教的一代宗师。那么不具备绘画造型基本功的人，是否也可能成为出色的画家呢？对形象的传神，不经过精微细腻的写形是否也可能完成呢？

晚唐时一批与禅林有所交往的，有可能是文人身份的“画家”开始在这方面作出了大胆的尝试。他们是王墨、李灵省、张志和，而所涉足的画科并非有着明确形象要求的人物，而是形象不太固定的山水，尤其是烟雨迷朦的山水。他们的画风有些类似西方现代艺术中的表现主义，先是用手足、头发在绢素上随意地狂泼墨迹，而后根据墨迹的形状加以点缀，使之分别成为山或水、烟或云、树木或屋舍的约略影像。论画法正属于减笔泼墨的范畴。然而，虽然同是对于清规戒律的突破，顿悟禅获得了佛教界的认可，减笔泼墨画却并未获得绘画界的认可。朱景玄把它归之于“非画之本法”的“逸格”，不属于正常的、正规的画派，张彦远干脆斥之为“不谓之画”。所以对这些人“画家”身份，是要加上一个引号的。

五代、北宋，禅宗得以进一步的发展，当时一批第一流的文人也纷纷加入到禅悦的队伍中来。因此，笔墨形象以简略为尚的减笔泼墨画法，并没有因为绘画界的不承认而终止它的步伐，而是在禅林中和禅悦的文人中依然我行我素，并形成禅宗画的特殊样式。

西蜀贯休的罗汉图，尽管不是减笔泼墨的形式，而仍用细线勾描，但它对于造型的要求已不再严格，而带有很大的随意性和变形效果。这就从根本上解放了笔墨，使它从严密配合形象真实的束缚中超脱出来，不妨纵情地减、泼。

稍后于贯休的石恪，传有《二祖调心图》写禅宗公案，则已是典型的减笔、泼墨画法。其特点是面部五官用“画”法，即绘画的技法，而躯体、服饰用减笔、泼墨法随意地抒写，从而使精细和粗放，形成强烈的反



五代 贯休 十六罗汉图(之一)



北宋 石恪 二祖调心图(局部)



南宋 梁楷 八高僧故事图(局部)

差，令观者感到震惊。但即使其五官的精细描绘，比之于一般的人物画，其实还是比较粗略的，造型性并不十分扎实。

至北宋后期，又有晁补之，传有《老子骑牛图》，也堪称是减笔、泼墨画派的先驱。

如前所述，从此际开始，由于文人士大夫思想的主导，绘画审美的追求由大手笔而转向小趣味。专以人物画而论，白描是从精密的方面体现小趣味，减笔正是从粗疏的方面体现小趣味。就整个画坛而论，没骨花鸟是从精密的方面体现小趣味，院体山水则是从粗疏的方面体现小趣味。而由于精密的画风，对于士人来说，只能是心向往之而实不能至。而粗疏的画风，对于士人、禅林来说，不仅可以心向往之而且实亦能至。特别进入南宋之后，禅宗之盛尤甚于北宋。在北宋，禅宗基本上仍属于“方外”的范畴，只是因士大夫的禅悦而进入世俗生活的某些场合；而在南宋，禅宗几乎跳出了“方外”，而成为世俗生活中的重要角色，甚至进入到宫廷“对御说法”。这样，减笔的画法便在南宋正式确立起来，由本来局限于禅林转而堂而皇之地登上了画坛。以梁楷为代表，在他的前后、周围，涌现出一批著名的减笔人物画家，举其要者有贾师古、智融等。



北宋 晁补之 老子骑牛图

贾师古原先学的是李公麟白描，但却把李的精微细腻简略化了，成为粗放的形式。尽管它仍属勾勒，但同白描的勾勒已有所不同。这种不同，不仅止于表面的粗和细、密和疏，而在于，一、白描的勾勒是描中有写，他的勾勒几乎全用抒写法；二、白描的勾勒因其精细，所以在运笔的过程中不会因笔头水分的急剧减少而引起墨色上浓淡的明显变化，所以重笔不重墨，而他的勾勒因其粗阔，所以在运笔的过程中便因笔头水分的急剧减少而引起墨色浓淡的明显变化，所以是笔也是墨。

至于智融，是一位禅僧，他几乎全用泼墨法作画，用的是淡墨，形象又非常简略，只有寥寥几笔，“微茫淡墨”，“惜墨如惜金”，所以看上去只是一片轻淡的模糊影像，当时人称之为“罔两画”。所谓“罔两”，也就是魑魅魍魉的意思，是指它的淡而模糊而言。这类画在南宋曾风行一



南宋 李唐 采薇图

时，却没有一件流传下来。有一种说法认为，因为它的淡，年长日久纸绢的质地变深变暗，把形象的淡墨掩没了，所以或被后人作为没有作过画的废纸，或被后人在淡化几乎无法辨认的影像上加以勾勒提醒成为白描，其共同的结果都导致了这两画的失传。

至于梁楷，东平（今属山东省）人，他本是贾师古的弟子，又与禅林中人往还密切。生卒不详，于南宋宁宗嘉泰间（1201—1204）供职画院为待诏，平时嗜酒自乐，自号“梁疯子”。以他这样的禀性，与画院的规章制度自然是难以契合的，所以当宁宗赐予金带，他竟不予接受，挂于院内，飘然而去，不知所终。

作为翰林图画院的御用画家，而其处世的态度疏放不羁如此，正与晚唐的逸格画家声气相通。不过，从绘画的造型要求，二者又有所不同。晚唐的逸格画家是因为缺乏造型能力而游戏翰墨，梁楷则是在扎实的造型功力基础上加以提炼、概括而成为减笔、泼墨。从传世的画迹来分析，梁楷的减笔、泼墨，并不是如王墨、李灵省等灵感顿悟地凭空而来，而是经过了一个由繁而减、由细而粗的演变过程。如他的《黄庭经神像》，纯用白描的形式，极其繁缛细密，与他的减笔画派，似乎不可能出于一手。然而，这正透露了由李公麟、贾师古一脉而来的消息。又如他的《八高僧故事》，勾勒淡彩，仅从其线描来看，介于繁复细密与简略粗犷之间，显示出向减笔、泼墨演变的迹象。最后，到了他的《泼墨仙人图》，就完全是减笔的形式了，粗简而又恣肆的笔墨，虽然脱略了形象而益见神采飞扬。借用苏轼在《净因院画记》中的说法，他所注重的不是常形而是常理，只是不同于山石、烟云的常理是从无常形中来，他的常理正是从常形中提炼出来而表现为无常形。

从艺术的要求，不能把握常形是第一阶段，能深刻地把握常形是第二阶段，脱略常形之后直抉常理是第三阶段。当然，第三阶段应该不限于此，在深刻把握常形的基础上同时深刻地揭示常理同样也属第三阶段。不过如前所述，第三阶段的后一种情况并非一般的文人士大夫所能参与，所以不仅从欣赏的立场，更从参与的立场，第三阶段的前一种情况也就更受他们的欢迎。但是，由于从表面来看，这种情况与第一阶段之间的差异如苏轼所说，是“虽螭画者有所不辨”，也即难以分明的，所以“凡有欺世盗名



南宋 梁楷 泼墨仙人图



南宋 贾师古 大士像

者，必托于无常形者也”，最难的画法，也就成了最易的画法。减笔的画派，从它确立的一天起，实际上已蕴含着削弱、破坏绘画造型性的危机，它往往更多地不是从激励画家积极性的方向去提炼、概括常形，而是从迎合画家惰性的方向去避开对于常形的深刻认识。

喻之以佛法，它是那样的博大精深，而天龙禅师每有人问法，辄举一指为答，不落更多的言筌，问法者在不指所云中感到获益匪浅。而服侍他的一个小沙弥，遇有人问法也举一指为答，问法者同样在不知所云中感到获益匪浅。天龙得知后，有一次暗袖快刀，问小沙弥：“何为佛法？”沙弥举一指，天龙飞刀将其削去，问：“法更在何处？”沙弥已无指可答。也许天龙精研佛理，他的一指真是从精研中概括而来，而沙弥袭其皮毛，同样的一指中实无佛理可言，但对于问法者，二者的区别究竟又何在呢？看来也是“虽晓佛者有所不辨”，而极易为“欺世盗名者”所伪托的。然而，这就是禅宗的逻辑。所以它的宗旨，不是通过把深奥的道理讲明白来体现自己的高明，而是通过把简单的道理讲糊涂来体现自己的高深。

减之又减，以至于无，所以减笔的尽头便是不着一笔的一张白纸。苏轼有《白纸赞》诗云：“素纨不画意高哉，倘着丹青坠二来；无一物处无尽藏，有花有月有楼台。”但一个大画家“创作”的一张白纸“作品”，同一个一点不会画画的人“创作”的一张白纸“作品”，真的会有艺术上的高低之分吗？就像一位高明的“服装大师”，为皇帝所做的一件什么也没有而只有聪明人才看得到的“服装”，与一个普通人所做的一件什么也没有的“服装”，真的会有棉料、式样、工艺上的优劣之分吗？

尽管减笔画派中蕴含着如此严重的危机，但整个南宋，正是禅宗炽盛的时代，所以，减笔画的势头方兴未艾。正如禅宗的危机，在当时也日益凸现出来，所以百丈禅师起而倡导律宗，以整顿禅林，但禅宗的势力仍未见消退。

继梁楷而起的最著名的减笔人物画家是法常（约1207—1291），号牧谿，俗姓李，蜀人。年轻时曾中举人，兼擅绘事，学文同较为严谨的水墨写意画法，后出家为僧，于是在殷济川的指授下作禅机画，作风丕变，脱去畦畛。

正如经百丈用律宗改造过的禅宗与原先的禅宗已多少有些不同，法常的减笔与梁楷的减笔也已有所区别，从严格的意义上，他的画派甚至已不能再称之为减笔。梁楷是把繁复的画法导向粗简，法常则是把粗简的画法稍稍繁复化。当然，他的繁复与李公麟的白描不啻霄壤，从这一意义上，他的画派不妨仍归属于减笔的系统。

除上述画家外，从南宗院体山水的点景人物，以及佚名的禅画小品，都足以说明其时减笔画派的兴盛，是一种奇特、朦胧的趣味，取代白描的精密、细腻，成了人物画坛主导的笔墨形式。

进入元代，蒙古族的统治更替了汉族的政策，禅宗也从此退出世俗的社会生活重新回到方外，减笔的画派更被认为是“粗恶无古法”，止可僧房道舍以助清幽。元代画坛的审美理想，是追随了赵孟頫的主张，向晋唐



南宋 法常 观音图

北宋的“古意”回归，以反拨南宋近世萎靡或粗野的作风。专以人物科而论，减笔、泼墨正是属于粗野的作风，在应反拨之列。并不是说元代没有人再作减笔、泼墨，如颜辉、因陀罗等，都是梁楷、法常的法嗣蕃衍，系无旁出，但在画坛上，几乎已没有他们的位置，至少已没有他们说话的权利。掌握着元代画坛话语权的，是赵孟頫和追随他的主张的元四家。减笔画派的再次兴起，是在明清大写意画派掀起之后，如徐渭、张风、金农、黄慎、罗聘，与晚唐的逸格画家和梁楷等一样，他们也都是性格怪异的人物，尽管他们不属于方外，但多为社会秩序中的异端。因此，他们的画派，也不可能占据了画坛的主导地位，通常也不再把他们的画派称作减笔而仅称之为写意。

然而，从南宋覆灭以后，这减笔的画派尽管不受中国画家的欢迎，东渡日本之后，却受到日本各阶层的狂热追捧。究其原因，是因为中国社会毕竟以信奉儒家“中庸之道”、“文质彬彬”、“和为贵”的礼教思想为主导，禅宗以特殊的机缘介入到正常的社会生活，并带动了减笔画在南宋人物画坛的独领风骚，但它那极端的、粗硬的作风，与礼教的理想简直是背道而驰。而日本的社会则不一样，由于东渡的禅僧帮助日本人有效地打败了蒙古人的侵略，因此，镰仓、室町的幕府便将禅宗奉为国教，同时也把以减笔画为主的中国禅画奉为国宝。禅宗的、包括禅画的那种极端的、粗硬的、近乎蛮横的作风，不仅涵养了日本的武士精神，也直接孕育了室町、江户时代的水墨画风。



南宋 马远 寒江独钓图(局部)



南宋 法常 罗汉图



名家名作赏析