
饒宗頤「學者型」書法的文化 內涵探論

蔡典娉

北京師範大學歷史學院

饒宗頤的書法，一方面是中國「文人書法」藝術傳統的當代延續，另一方面則又是當代「通才式學者」筆墨的突出代表。其兼及學者和書者兩大身分，以「學者型」的筆墨從理論和技法實踐兩個方面充盈了當代中國傳統古典書法藝術在新時代的文化內涵。饒宗頤不僅對碑銘帖卷的各種書體均有涉略，還對前人書作有敏銳的觀察轉化能力、對學藝富有好奇心，以及創新性的學識魄力，使得自身在傳統與現代交融中昇華出新的審美風格，打造出奇逸古拙、大悲大喜的獨特書風書貌。饒宗頤既擁有中國傳統文人的綜合素養，又能很好地融合時代的新思想、吸收全球範圍內的各種文化新因素，突破民族文化的界限，具有典型的現代學者氣質，從而打造了一個綜合了傳統文人和現代專業學者特點的文藝家，於書法一隅，這正是典型的「學者型」範式。

關鍵詞：饒宗頤 學者型 書法 藝術 文化

一、饒宗頤書法藝術研究現狀

饒宗頤的書法藝術成就，特別是其書學造詣，為他的學術背景所掩，鮮為人知。在大多數學者眼中，只看到「北季南饒」的學術成就，殊不知季羨林「心目中的大師」即是饒宗頤教授。饒宗頤不僅是浸淫於文字學、考古學、歷史學、目錄學，古琴學、敦煌學、印度學、文學等諸多領域的高產學者，更是兼學人、詩人、詞人、書畫家、音律學家多位於一體的文藝家，是遺世獨立於 21 世紀文化藝術史上的一朵奇葩。誠如錢仲聯所言，饒宗頤於文藝「皆能以古茂之筆，抒新紀之思」，「所頌者如法南獵士谷史前洞窟壁畫，所贊者如馬王堆帛書《易經》，所序者如《殷代貞卜人物通考》，所譯者如《梨俱吠陀無無頌》、《近東開闢史詩》，非尋常篤古之士所能措手也」。¹ 饒宗頤學藝兼美，尤以「學者型」書法一新耳目，為吾輩學習文藝提供一個良好的學藝範式。

饒宗頤書法宗法前賢，轉益多師，遍臨百家，不僅篆隸楷行草諸體兼涉，而且不拘於古、不縛於紙墨，融會貫通，打破各學科的審美通識，使文藝互相汲養，對筆墨的把握能臻至從心所欲不逾矩的化境，形成自己清奇脫俗的學者筆墨。由於其筆墨以學養藝，有容乃大的跨學科、跨專業通融的「學者型」特點，研究涉及的知識面廣、難度大，研究現狀大致可分為「綜論全貌」和「析其一隅」二類。細究之，「綜論全貌」者雖有博觀約取的好處，但研究饒宗頤筆墨的文化內涵，需涉及到諸多學科知識，因此研究易陷入力求綜論全貌卻難以達到目窺全牛的窘境；而「析其一隅」者若無博觀約取的提煉能力，並以之去支撐廣博的知識面，則易陷入「蜻蜓點水」無力深入的桎梏。其中，涉及饒宗頤書畫藝術領域的研究，約占整個饒宗頤學術成就研究成果的四分之一。茲列關於饒宗頤書畫藝術的研究狀況（詳見表一）：

1 錢仲聯：〈「以古茂之筆，抒新紀之思」——序饒宗頤教授的《固庵文錄》〉，《文藝理論研究》1992 年第 3 期，頁 89。

表一 饒宗頤書畫藝術的研究狀況（以出版、發表時間為序）

文集、圖錄：1 部
黃挺、林楓林：《造化心源——饒宗頤學術與藝術》
專著：10 本
郭偉川：《饒宗頤的文學與藝術》
郭景華：《觀看之道：作為精神史的藝術史——饒宗頤藝術史論研究》
陳韓曦：《饒宗頤學藝記》
王國華：《書法六問：饒宗頤談中國書法》
鄧偉雄：《饒荷盛放——饒荷的形成與發展》
王國華編纂：《書法四字經——從饒宗頤習書學撰句》
鄧偉雄：《香江情懷——饒宗頤教授筆下的香港風光》
黃兆漢：《學藝相輝——饒宗頤教授書畫藝術我見》
鄧偉雄：《筆底造化——饒宗頤教授繪畫研究》
鄧偉雄：《學藝交融——饒宗頤教授書畫面面觀》
期刊論文：37 篇
王璜生：〈繪畫中的學者情懷——饒宗頤教授的繪畫藝術〉
黃苗子：〈我看饒宗頤——為《饒宗頤書畫集》而寫〉
西中文：〈饒宗頤書法藝術蠡測〉
趙聲良、榮新江：〈饒宗頤編《法藏敦煌書苑精華》評價〉
丁身璋：〈刺破青天鏢未殘——評饒宗頤教授的書法〉
唐朝軼：〈學貫中西入古出新——饒宗頤先生書畫藝術研討會紀要〉
鄧偉雄：〈古韻今情——饒宗頤先生筆底風華〉
馮其庸：〈乾坤清氣一鴻儒——饒宗頤的書畫藝術〉
丘金峰：〈選堂畫藝三考〉
施議對：〈文學與神明：饒宗頤教授論文藝觀〉
鄭欣淼：〈不古不今亦古亦今〉
郭景華：〈以畫補史：饒宗頤藝術史論管窺〉
侯軍：〈我與饒宗頤先生的書緣〉
侯軍：〈敦煌書法與饒宗頤的書風〉
薩薩：〈學藝雙攜的書畫大師——饒宗頤〉
許昌敏：〈饒宗頤先生與廣州書畫界的藝術交流〉
郭景華：〈前理解：論饒宗頤學術與藝術的因緣〉
郭景華：〈文化還原：饒宗頤古典藝術闡釋方法的特色及其意義——以漢代畫像與列傳及畫贊之關係探討為中心〉

李虎群：〈為學、做人和藝術的一貫之道——由「饒宗頤學藝展」談中國學術大統〉
李傑：〈唐「白畫」辨〉
邱洪：〈饒宗頤繪畫中的筆墨情趣——從《秋江圖卷》說起〉
陳婷：〈學者書畫與文化傳統〉
毛秋瑾：〈饒宗頤上海書畫展觀感〉
汪小洋：〈學術大家與文人傳統——饒宗頤先生與當代學者書畫創作〉
張嘯東：〈以見饒公的「澄心」與「凝思」——《書法六問——饒宗頤談中國書法》一書編後瑣談〉
蔡典嫻、林倫倫：〈以禪通藝，道通為一——饒宗頤書學成就與其詩文琴畫之關係〉
陳履生：〈學藝融通——饒宗頤先生的繪畫特色〉
馬鋒輝：〈饒宗頤書畫賞〉
林旭升：〈饒宗頤先生「奇古」書風之演變〉
呂章申：〈學藝融通——「饒宗頤百歲藝術展」序〉
左立光：〈探尋西北宗山水畫之源助力新絲綢之路文化發展〉
張超中：〈「神仙起居法」與饒宗頤的「心境書法」〉
趙小華：〈圖像：饒宗頤文化史研究的靈動因素〉
陳民鎮：〈新材料與新格局——饒宗頤藝術史研究的史料觀與方法論〉
朱萬章：〈饒宗頤：學者之書與文人之畫〉
施議對：〈饒宗頤志學遊藝人生〉
王權朝：〈論開「西北宗」山水畫新境界〉
優秀博碩論文：1 篇
陳仕考：〈饒宗頤書法研究〉

由表一可知，對饒宗頤書畫藝術的研究，大都集中在「綜論全貌」一類，其中對其文藝思想、獨到的藝術史研究方法、畫學圖像學造詣、書學成就等均有涉略，但單獨以其書法藝術為專題研究的，專著中只有王國華編纂的、帶有對話錄性質的《書法六問》、《書法四字經》兩本、期刊論文六篇和優秀碩士學位論文一篇，且均廣博而未深入涉及饒宗頤學者內涵對書法造詣的深刻影響，故藉此筆者以饒宗頤筆墨所裹挾的文化內涵為切入點，試圖破解其中的美學密碼，以期更全面的理解其書藝成就及其綜合型的文化內涵。

二、學藝雙攜、多學科通融的「學者型」書者

饒宗頤這種學藝雙攜，以學養藝，將藝術視為餘事，以書藝自娛的態度，是中國傳統文人書法統系在當代的筆墨延續，誠如斯舜威〈形式的回歸——對「文人書法」表達方式的思考〉中對傳統文人精神的把握那樣：「傳統文人精神世界非常豐富，寄情書法是他們的一種生存方式，其內核用一個詞來表述就是『把玩』。尺幅萬里，在有限的書寫空間，揮寫無窮無盡的神情韻致」。²

（一）「文人書法」的傳統

「文人書法」的提出，是自魏晉「人的自覺」發展到「藝術的自覺」的人類精神文明史自然演進的產物。這一概念最早是由「文人畫」（又稱士人畫）的術語衍生而來的，蘇軾率先提到：

世之工人，或能曲盡其形，而至於其理，非高人逸才不能辨。（〈淨因院畫記〉）³

觀士人畫，如閱天下馬，取其意氣所到。乃若畫工，往往只取鞭策、皮毛、槽檣、芻秣，無一點俊發，看數尺許便卷。（〈又跋漢傑畫山〉二首之二）⁴

此中的「士人畫」即是「文人畫」，而提出這一理論的初衷是針對畫壇的匠人習氣，是為進一步提升畫家品位的一種需要。源於此，「文人書法」這一概念亦才逐漸出現並沿用至今。宋初，歐陽修以其學書自娛、不計工拙的文人書法觀，為這一理論的產生做了鋪石墊路之功；繼之「尚意書法」風靡，以蘇、黃、米、蔡四家的踐行，為其發展奠定了堅實的基礎，並留下了延續至今仍有深刻影響的筆

2 斯舜威：〈形式的回歸——對「文人書法」表達方式的思考〉，《青少年書法》2009年第4期，頁41。

3 蘇軾著，李之亮箋注：《蘇軾文集編年箋注》（成都：巴蜀書社，2011年）第二冊，卷一一，頁151。

4 同上注，第九冊，卷七〇，頁619。

墨真跡。當然，文人書法傳統對當代書法創作的影響是不容置疑的，直到今天仍在當代書家的筆底以濃郁的「士氣」嶄露頭角，⁵但在不同的時代語境和地域風氣等因素的綜合影響下，使得同樣「與天為徒，與古為徒」的學書者，⁶無不在觀其「章」於天，⁷取其「變」於古的同時，⁸「自懷杼軸」，⁹形成百花齊放的局面。對此清代書法家梁巘在〈評書帖〉做出了「晉尚韻，唐尚法，宋尚意」的概括，¹⁰而石濤亦做了「筆墨當隨時代」的總結。¹¹沒有充分瞭解藝術作品和藝術家所處的時代背景、歷史風貌，就無法做到真正理解其作品中的文化內涵和藝術精神。所以在研究藝術家或者藝術品時，首先瞭解其所處的時代背景與歷史風貌，做到知人論世，是一項必不可少的工作。

從 20 世紀以來，學術的總趨勢是：學科的分科越來越細緻，空前的專業化才是學術的主流之一。但饒宗頤並不是一個典型的、現代的專業化學者，因其自幼接受的教育模式和特殊的成長環境，致使其知識體系之廣博，非今日哪一個學科能夠單獨匹對。對現代學科專業分化過於細緻的弊病，他指出：

-
- 5 士氣，指士大夫的文人書卷氣。參見王夫之等撰：《清詩話》（上海：上海古籍出版社，1999 年），頁 22。王夫之《薑齋詩話》云：「其標格高下，猶畫之有匠作，有士氣。」
- 6 鄒韓注評：《劉熙載·書概》（南京：江蘇美術出版社，2009 年），頁 18。
- 7 章，指大自然本身所具有的形象、文采、規則、條理等。此指自然所蘊含的規律，如劉勰《文心雕龍·原道》：「日月疊璧，以垂麗天之象，山川煥綺，以鋪理地之形：此蓋道之文也。仰觀吐曜，俯察含章。」
- 8 變，此指書法藝術的變化、發展。
- 9 包世臣《藝舟雙楫·答三子問》：「每習一帖，必使筆法章法透入肝膈，每換後帖，又必使心中如無前帖。積力既久，習過諸家之形質性情無不奔會腕下，雖曰與古為徒，實則自懷杼軸矣。」參見上海書畫出版社、華東師範大學古籍整理研究室選編校點：《歷代書法論文選》（上海：上海書畫出版社，2007 年），頁 669。
- 10 同上注，頁 575。
- 11 康熙四十二年癸未（1703）石濤題畫文：「筆墨當隨時代，猶詩文風氣所轉。上古之畫，跡簡而意淡，如漢魏六朝之句；然中古之畫，如初唐盛唐，雄渾壯麗；下古之畫，如晚唐之句，雖清麗而漸漸薄矣。到元則如阮籍、王粲矣。倪黃輩，如口誦陶潛之句，『悲佳人之屢沐，從白水以枯煎』，恐無復佳矣」。參見竇亞傑編注：《石濤畫語錄·石濤畫跋》（杭州：西泠印社出版社，2006 年），頁 113。

竊曾謂近日漢學之弊，在於經學之根柢未深，文學之修養不足而遽以言史。治史者，為撰寫論文之需要，專研問題之方便，乃務為割裂鉅釘以自炫，雖其所鑽研，間有勝義，舍此而外則懵無所知，譬如耳目鼻口，皆有所明而不能相通。莊生所譏，天下多得一察焉以自好，不該不徧，未有如今日之甚者也。〈《中國史籍類選》序〉¹²

此論客觀地點出了今日學界專業分化越趨細緻所導致的不足，加上其身體力行，以「通儒」式多學科融會貫通的姿態，為後輩學人做出表率，而不僅僅是「托之空言」。

（二）「學者型」書者

「學者型」，即須符合「學者」和「書者」這雙重標準，且「學者」書法最耀眼之處，在於其「書畫的內核而不是外形」。¹³以學者身分名世的文藝家，最先被世人所廣泛認知的，是因其學術研究方面的貢獻，故相較於學者身分，其書者、畫者的身分似乎是第二位的，但由於有深厚的學術功底和文化內涵支撐，他們的藝術作品就具有特別的人文氣息，也正是因此而具有別樣的藝術魅力。

回顧饒宗頤的「學藝」知識體系，與當前學術所推崇的專業化主潮流是不一致，甚至是相背的。由此觀之，他又似乎並不是一個典型的現代的專業化學者，而更像傳統的文史哲不分家的綜合型文人。今日之中國學術界，特別是相關的傳統人文藝術學科，因一方面有自己固有的、源遠流長的學術傳統，另一方面又被嫁接到一套深受西方理論影響的新的學科規範中；所以造成了以西方學科理論來解釋和研究中國的學術材料的研究現狀和學術困境，使得傳統文化的內在精神難以在這種現代學科體系下得到很好的闡釋。而饒宗頤雖然傳統學問十分扎實、廣博，但他並非是一個泥古不化的傳統守舊派，從其研究範圍和成果來看，他對域內域外、跨學科、跨領

12 饒宗頤：《澄心論萃》（上海：上海文藝出版社，1996年），頁427。

13 陳婷：〈學者書畫與文化傳統〉，《中國書畫》2012年第8期，頁128。

域的理論和材料進行了積極的探索，而不為當下對西方理論極度推崇的潮流及自己的國學底子所囿。他在《澄心論萃》中提及：「我們用高瞻遠矚的眼光去看學術史，凡二種不同文化經過接觸交流浸灌之後，便可收融會貫通之效」，並以劉勰的《文心雕龍》為例，指出此作的成功除了作者自身的文學修養，佛教思想的影響也是一個最重要的內在原因，此例可為正確對待中西學術交流機會提供參考。¹⁴其實，此處的二種不同文化的交融，不是只特指兩種不同文化的碰撞、交融，而是泛指多種多樣的文、史、哲等文藝門類的多學科交融，均能「收融會貫通之效」，這不僅是學術研究的特殊現象，更是饒宗頤自身作為「綜合型」學者治學治藝一個十分重要因素。

從饒宗頤的理念和實踐，可窺探他與傳統文人的同與不同：既擁有中國傳統文人的綜合素養，又能很好的融合時代的新思想、吸收全球範圍內的各種文化新因素，突破民族文化的界限，具有典型的現代「學者」的氣質。饒宗頤從其自身的家學、天賦、履歷等優勢因素和博古通今、中外相容的學者眼光相互綜合而打造了一個超越傳統文人型和現代專業型的「綜合型」、「學者型」的文藝家，於書法一隅，正是典型的「學者型」筆墨。

饒宗頤這種全球性眼光與世界性視角，主要得益於他的文化藝術經歷，特別是他親眼見到許多古今中外的藝術名品，這於個人的藝術修養是十分重要的。對這一學藝際遇，他自己經常是參觀後回到住處再臨摹、背臨，如〈木刻天女〉（圖1），¹⁵乃是其在大英博館參觀之後所「摹寫」的。¹⁶黃苗子曾提到，饒宗頤不僅有不少參觀公私藏品的機會，且足跡遍及歐、美、日本、印度；國內的名山大川，無處不留下他遊學的屐痕，是真正的行萬里路於腳下。¹⁷這種難得的際遇確實對於他的文藝造詣是一種難能可貴的滋養。

14 饒宗頤：《澄心論萃》，頁177。

15 出處參見文末「附錄：圖版資料來源」，下同。

16 其跋語自言「斯坦因於西域千家採集，塑造天神象，遺址有唐大曆及乾元錢幣伴出，別有壁畫窟院修業僧圖。原物存大英博物院。選堂摹寫並記。」

17 黃苗子：〈我看饒宗頤——為《饒宗頤書畫》集而寫〉，《美術之友》1994年第4期，頁23。



圖 1：饒宗頤《木刻天女》（105cm×40cm，設色絹本）。釋文：斯坦因於西域千家採集，塑造天神象，遺址有唐大曆及乾元錢幣伴出，別有壁畫窟院修業僧圖。原物存大英博物院。選堂摹寫並記。

饒宗頤的「學者型」筆墨，不僅承襲了文人書法中把書法作為文化修養的附屬的傳統，並且在文化史的全球化視野下，延展了筆墨的多學科、多領域融匯的「學者」內涵。但毋須回避的是，「匠筆為法所囿，文筆又以法不大具足為其所累」的文筆之不足，¹⁸是他在文藝中的夫子自道，這在中國傳統輕「匠」重「文」的審美共識中，亦是正常現象。但饒宗頤的這種「文筆之不足」，瑕不掩瑜，因為他在學藝上最耀眼的閃光點，是在於他的創新性

而非嚴謹性，在於他從大處著眼、不拘泥於筆端瑣碎的學藝思維，以及這種開風氣之先的學科意識和學藝魄力。

其實，當下學者書畫已成為一種普遍的文化現象。有學者指出：「這是文人傳統沿革的一種形式，同時也加入了學校教育、中外交流、經濟環境等時代元素，比如多學科共進的強調和客觀創作條件的改善等。」¹⁹但筆者認為更重要的原因是學者書畫最有價值之

18 饒宗頤：《澄心論萃》，頁 346。

19 汪小洋：〈學術大家與文人傳統——饒宗頤先生與當代學者書畫創作〉，《民族藝術》2013 年第 2 期，頁 1。

處——學者內在深厚的學養外化到具體的書畫作品，能使筆墨意蘊無限，可令人品味良久的文化內涵。如孫旭光在評美術史論家郎紹君畫時說：「不求炫技，惟縱情抒懷，盡顯學養，正所謂以學養畫者也。」²⁰ 這種特點於書法藝術亦如此。汪小洋以饒宗頤的筆墨創作為例指出「學者型」書畫在時下明確的指導作用：

學問是相通的，書畫亦是相通的，當代學者問津於書畫的行為要鼓勵，但文人「多性情，少修飾」的傳統也要堅持，學問立身的原則更不能丟失。大學問者方能成為大藝術家，饒宗頤先生是榜樣。²¹

深厚的學問學養能使藝術作品增色不少，是一件藝術作品內在的，不會隨時間而減退的美學價值，也是不會被他人輕易模仿和超越的可貴之處。

三、整體書風

饒宗頤書藝，各體均有涉足，金石碑帖、簡牘帛書、秦磚漢瓦亦有所臨習，以「學者型」的筆墨從理論和技法實踐這兩個方面，充盈了當代中國傳統古典書法藝術在新時代的文化內涵，形成奇逸古拙、大悲大喜的書法風格，常常恣肆大膽，達到了在意料之外又在情理之中的筆墨效果。

在對其書作的欣賞和品鑒的過程中，逐步領略其背後蘊含的文化密碼，以及由此形成別具匠心的「學者」風貌。他以學養、禪意和詩心融於書法，其書藝同其「學者畫」一樣，極其注重神韻和自我，追求清曠奇古的意境，在恣肆翰墨的過程中，從理論和實踐上繼承了中國古典書法藝術的傳統，與當今書壇盲目追求創新致使很多作品無法做到「雅有門庭」的浮躁書風，本質上有著天壤之別。

²⁰ 轉引自陳婷：〈學者書畫與文化傳統〉，頁 128。

²¹ 汪小洋：〈學術大家與文人傳統〉，頁 1。

萬青力稱饒宗頤的畫為『學者畫』，並論述學者畫是畫史最為稀罕珍貴的藝術。²²對此王璜生〈繪畫中的學者情懷——饒宗頤教授的繪畫藝術〉指出學者對於繪畫：

一是著述研究之餘，拈筆抹黑，以作調養性情解除疲勞，在繪畫的自娛中呼吸吐納；一是運用學者敏銳睿智的眼光和博大深篤的胸界，審察人生與萬物的靈通幽微之處，以繪畫的一筆一墨體現這種眼光、胸界，這種審察，自是所達的藝術境界便非一般畫人所能及。正因如此，故稱得「稀罕珍貴」。²³

同理書藝亦是如此，學者一方面在研學之餘，揮灑筆墨以調節性情，另一方面又能通過筆墨審視天人與萬物的精微之處。

（一）古風氤氳：以古文字為基底

對於饒宗頤的學書淵藪，黃挺、林楓林在《從韓江走向世界——饒宗頤之旅》中這樣解讀：

其書法植根於古文字，篆隸兼施，古樸雄渾。隸書兼采鄭谷口、伊秉綬、金冬心、鄧完白之長，行草書則融入明末諸家的豪縱韻趣，寢饋前賢而不宗於一家一派，形成一種雋麗醇雅的獨特風格。²⁴

兩位學者對於饒宗頤書法淵源的分析十分透徹，總結了饒宗頤書法的藝術特點。

從饒宗頤作品的筆墨特點來看，其書法的確是以古文字為根

22 轉引自王璜生：〈繪畫中的學者情懷——饒宗頤教授的繪畫藝術〉，《美術》1993年第11期，頁81。

23 同上注。

24 黃挺、林楓林：《從韓江走向世界——饒宗頤之旅》（香港：博士苑出版社，2005年），頁44。

基（如圖 2），其以玉箸篆寫的「詎能盡如人意，但求無愧我心」，其中「能」就沒有採用傳統中規中矩的小篆「能」²⁵的常見構型寫法，而是用了更為接近金文如西周晚期鬲比簋蓋銘的「𠄎」、²⁶春秋晚期哀成叔鼎銘的「𠄎」等字的結字形式；²⁷而「求」字，以《說文解字》古文造型「𠄎」²⁸的整體架構為字形的主要間架，再借鑒金文「求」造型，如西周晚期番生簋蓋「𠄎」²⁹等字形的下部件「𠄎」的接搭方式和斷連關係將字內囊括的「氣」聚攏，形成上合下開的半封閉狀態，以「篆引」的筆法將「篆勢」縱向取姿的字體特點生動地詮釋於筆底，³⁰充分再現了西周金文逐步由「隨體詰詘」向秦小篆規整的「筆畫勻稱而綿長」的字體變革過渡的那種特有的字勢字態；³¹同樣的「無」字亦沒有完全遵守小篆「無」³²以對稱為美的結字原則，而是融入金文如春秋早期王孫壽穀銘「𠄎」字的敬側，³³增強字結構部件的位移、伸縮、簡省等變形能力，從而使得字勢結構相比單純的「小篆」字法

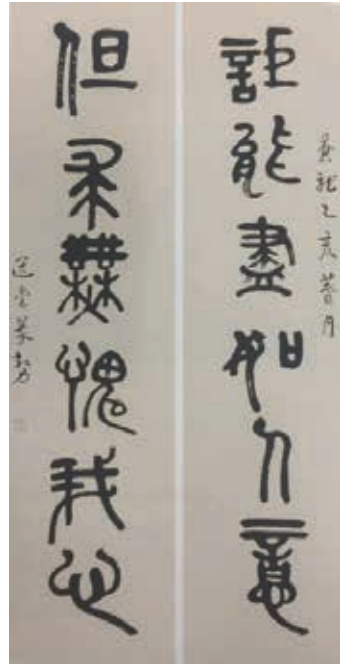


圖 2：饒宗頤對聯《詎能——但求》。釋文：詎能盡如人意，但求無愧我心。蒼龍乙亥暮月，選堂篆勢。

25 許慎撰，徐鉉校定：《說文解字》（北京：中華書局，2013年），頁 206。

26 中國社會科學院考古研究所編：《殷周金文集成》（北京：中華書局，1984-94年），第 8 冊，頁 217。

27 《殷周金文集成》，第 5 冊，頁 174。

28 𠄎，此字在《說文解字》中被收為「裘」的古文，相比「裘」，省去了「衣」旁，只有聲旁「求」，見於許慎撰，徐鉉校定：《說文解字》，頁 171。

29 《殷周金文集成》，第 8 冊，頁 260。

30 「『篆引』，是一種書寫方式，指用一種圓轉延綿的線條來書寫的方法。《說文》：『篆，引書也。』段玉裁注：『引書者，引筆而著於竹帛也。』『引書』，即『引而書之』，『引』的引申義為『延長』、『長』。篆引的特點，就是筆畫勻稱而綿長。」參見黃德寬：《古文字學》（上海：上海古籍出版社，2015年），頁 67-68。

31 同上注，頁 66-68。

32 《說文解字》，頁 268。

33 《殷周金文集成》，第 3 冊，頁 213。

更具靈活的造型能力。此外，從筆法上看，線條古雅秀麗，圓潤如玉，主要是以玉箸篆的筆觸和「無垂不縮、無往不收」³⁴的篆法所書寫而成。從字法上看，「詎」、「能」二字這種左低右高的結體源於金文大篆的字法，大小篆法相摻，活潑靈動；從章法上看，「詎」、「能」、「如」、「但」、「我」、「心」是篆體取橫勢，造就隸意，與「盡」、「人」、「意」、「求」、「無」等字的縱勢相摻，篆體隸勢相揉，造成各字重心不一、忽上忽下、恣肆婀娜，一改玉箸篆的端莊典雅、規矩穩重、營造搖曳多姿而又古趣盎然的筆墨意境，儼然是其「奇逸古拙」書風在篆體的一種頗具匠心的詮釋。

（二）創境出奇：汲取明清行草奇縱因素

饒宗頤的狂草書作品，如圖3〈書傳山句〉，以傅山狂草筆意，摘寫陳子昂〈白帝城懷古〉中「巖懸青壁斷，地險碧流寒」一句，用筆大膽，一氣呵成，感情充沛，濃郁而又不流於狂野，大悲大喜之感頓生。誠然，這是其學「明末諸家」行草筆意的鐵證。而其2004年所書〈題象外寰中集〉（圖4），則一改明清之際恣肆尚奇、奔放率意、大開大合、大喜大悲的行草風格，重回「二王」「不激不厲而風規自遠」的彬彬筆態。的確如黃挺、林楓林二位學者所判斷的，是融會了「二王」與明末諸家的藝術特點。而且，從其文辭內容與筆墨的表達關係，亦可看出其「詩書畫」不隔的文藝通境。對此，曾憲通在〈饒宗頤教授傳略〉中給予充分的肯定，並以「妙雅新」三字概括其詩書畫特點。³⁵進一步細究，發現其行草書不僅僅止步於「二王」一路的傳統帖學，還將出土的樓蘭殘紙、敦煌經卷等漢晉藁書筆法也化於筆底，突破傳統的行草師承路數，以地下文物的書法元素豐富了行草這類抒情性極強的字體筆法，而且這種吸收地下出土文物以滋養行草書體的學習方法，並非是其一時興起所為，而是貫穿其筆底，成為「學者型」筆墨的特點之一。如陸機〈平

34 吳頤人：《篆刻法》（上海：上海書店出版社，2015年），頁120。

35 曾憲通：〈饒宗頤教授傳略〉，收入潮州市地方志辦公室編：《走近饒宗頤》（潮州：潮州市湘橋文星印刷廠印刷，2005年），頁47。



圖 3：饒宗頤條幅《書傅山句》
(138cm × 35cm，水墨紙本)。釋文：
巖懸青壁斷，地險碧流寒。傅山狂
草，選堂書。

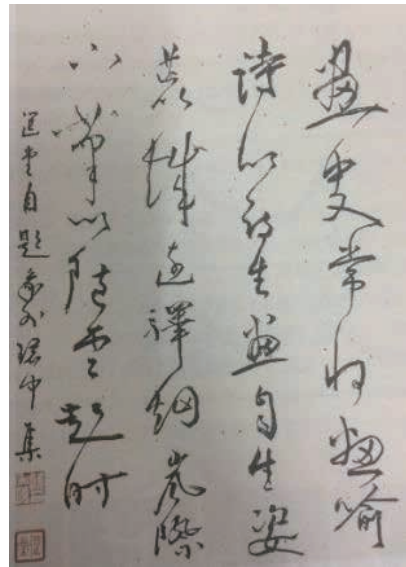


圖 4：饒宗頤小品《題象外寰中集》
(41cm × 32cm，水墨紙本)。釋文：畫史
常將畫喻詩，以詩生畫自生姿，荒城遠
驛煙嵐際，下筆心隨雲起時。選堂自題
象外寰中集。

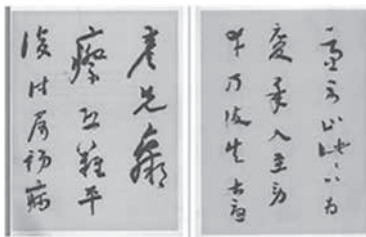


圖 5：饒宗頤 1988 年 71 歲，臨《平
復帖》冊頁（局部）

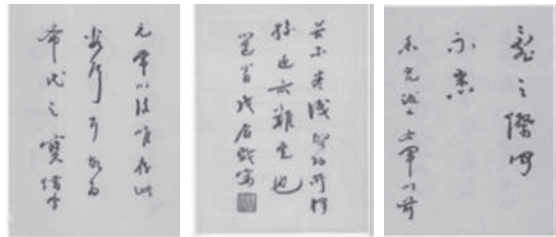


圖 6：饒宗頤《平復帖》冊頁臨本跋語。釋文：香光跋
云：右軍以前，元常以後，唯存此數行耳，故為希代之
寶。惜字若不盡識。啟功所釋較近，亦難定也。選翁戊
辰戲寫。

復帖〉臨本及款跋（如圖 5、圖 6），亦可見其中漢晉藁書等元素。

（三）深厚俊逸：「二爨」與「二王」碑帖相資

饒宗頤隸楷書體的造詣，雖受鄭谷口、伊秉綬、金冬心、鄧完白等人的影響，例如圖 7，是其二十世紀八十年代擬清人鄭簠八分筆意所書的「瀹茗誇陽羨，論詩到建安」，但筆者認為其隸楷更為根本的土壤是「二爨」，尤以「小爨」——〈爨寶子碑〉的影響為深。

此外，饒宗頤筆墨，除了以「古文字」為根基，篆隸行草兼施等特點之外，筆者認為其還具有「碑情帖意，剛健婀娜」的筆墨因子。其實，這就涉及到了「碑帖合流」的書學潮流，在碑帖兩派的學習過程中，饒宗頤認為：「『二王』、『二爨』可相資為用，入手最宜」。³⁶ 其選擇二王和二爨，是因為他認為書法藝術需要講究深厚和俊逸，兩者不可偏頗，而二爨的「用筆沉厚，別有一種古拙的意態」；二王則「書法飄逸絕倫」，³⁷ 故主張二者兼學，才能夠全面發展，不會顧此失彼。

對於習帖，饒宗頤不僅首推「二王」，還對晚明行草的藝術造詣特為肯定，他認為：「明代後期書風丕變，行草變化多關新境，殊為卓絕，不可以其時代近而蔑視之。」³⁸ 如圖 3 饒宗頤臨傅山的作品，這是「行草書融入明末各家的豪縱韻趣」³⁹ 的理論和筆墨實踐依

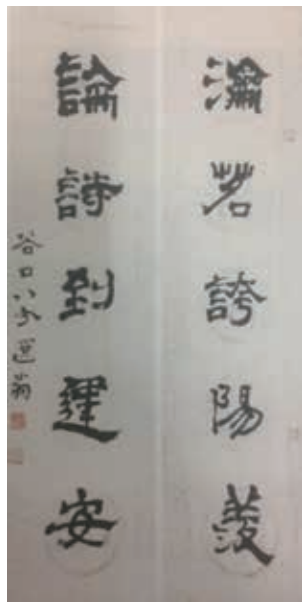


圖 7：饒宗頤《鄭谷口隸書五言聯》（234cm × 53cm × 2，水墨紙本）。釋文：瀹茗誇陽羨，論詩到建安。谷口八分，選翁。

36 饒宗頤：〈論書十要〉，《美術報》，2011年12月17日，第4版。

37 王國華編纂：《書法六問：饒宗頤談中國書法》（北京：人民美術出版社，2012年），頁29。

38 饒宗頤：〈論書十要〉。

39 張澤明、張莉嵐：《嶺南藝術家史評——當代嶺南書畫藝術家130家》（廣州：廣州出版社，2016年），頁26。

據。而對於學碑，是清代「碑派」書風在現當代的延續。回顧中國書法史，以阮元的〈南北書派論〉和〈北碑南帖論〉為清代碑學正式形成的標誌。但對於書法上這種「南宗」、「北宗」，「北碑」、「南帖」的分類問題，饒宗頤在 2001 年〈論書兼簡西川寧詩卷〉即指出：「南北誰分宗，方圓恣意遣……山河大地間，還證深中淺。」⁴⁰並在 2013 年底，對此作解釋：「怎樣分南北宗，用筆方或圓是由自己決定……在世間萬事萬物，都可以見到書道或深或淺的道理。」⁴¹可看出，饒宗頤對於書法分宗南北並不贊同，因為如何用筆歸根究柢還是書者自己決定，而且書法之道是能夠驗證於世界萬物的，不是誰主觀預設，道理是客觀存在的。許多分派的觀點是後人的歸納，若強分畛域，並不一定符合歷史事實，從客觀事實出發分析研究是十分必要的。

（四）「二重證據法」：地下書跡與傳統碑帖相融

饒宗頤〈自書學書經過〉一文中提到：

余髫齡習書，從大字麻姑仙壇入手。父執蔡夢香先生，命參學魏碑。於張猛龍爨龍顏寫數十遍，故略窺北碑塗徑。歐陽率更尤所酷嗜。復學鐘王。中歲在法京見唐拓化度寺、溫泉銘、金剛經諸本，彌有所悟。枕饋既久，故於敦煌書法，妄有著論，所得至淺。嘗謂自大篆演為今隸，兩漢碑碣，實其橋樑。⁴²

由此知其書法根基是從「碑」入手，進而融帖於碑，做到碑帖結合，但他並不止步於此，最後還以綜合性的「學者型」思維特點，將近代新出土的甲骨金石、魏晉殘紙、敦煌書法、簡牘帛書等地下書跡

40 王國華編纂：《書法四字經——從饒宗頤習書學撰句》（北京：人民美術出版社，2014年），頁45-46。

41 同上注，頁47-48。

42 饒宗頤著，陳韓曦編：《饒宗頤書畫題跋集》（廣州：花城出版社，2014年），頁190。



圖 8：饒宗頤《蛟龍——鸞鳳》
(232cm×54cm，紙本水墨)。釋文：蛟龍飛舞鸞鳳吉祥以北魏造象法入行草書。蒼龍已丑，歸自澳洲塔島河伯市，九十四雙選堂。

與傳統的名碑名帖融為一爐。如圖 8〈蛟龍——鸞鳳〉即是他「純以氣行」，以字勢作縱橫敬側之姿的代表作之一。

如其在聯語上款所言，此作乃是運用北魏造象一路的碑板筆法融合行草書牽連引帶的一種筆墨嘗試。如「鳳」字中「凡」這一部件上部的橫畫，「龍」的「乚」，「飛」的「丿」的橫畫均屬於蔡邕〈九勢〉所謂的「澀勢」法，即「在於緊駢戰行之法」，⁴³使筆畫顯得更為厚重拙樸，有迂迴留墨的碑板筆觸之美，是北魏造像一路的筆觸特色和個性筆法。此外，諸如聯語中的「乚」、「丿」（如「蛟」、「龍」、「飛」、「鳳」等）筆畫出勾及捺腳均用的是〈爨寶子碑〉蹲鋒蓄勢的筆法，特別是捺腳的處理，依然延續「饒氏捺腳」的路數，使該大字聯語除了造像及行草一路的筆法之外更顯筆墨元素的豐富。其中「飛」是採用草法

「飛」，字中聯繫兩個部件之間的「牽引」筆畫，以及「蛟」的「虫」旁中的第五筆「提」等均是用「疾勢」筆法所著紙而成，⁴⁴這類行草筆意使線條顯得飛動輕靈而又勁道十足，筆墨之功力即見於此，而且與其他的「澀勢」在一字之內甚至整幅作品中形成強烈的矛盾二極對比，使作品中所包含的各種碑帖的美學元素更為多元、豐富，這種多元素的碰撞和統一見其駕馭筆墨能力的關捩，亦是其書風「奇」而能「古」，「逸」而能「拙」的原因之一。諸如此類的碑帖融合之作，在饒宗頤的書作中數量不少，如〈潮州八景〉、〈菩

43 蔡邕：〈九勢·八〉，收入《歷代書法論文選》，頁 7。

44 「疾勢」，參見蔡邕：〈九勢·六〉，同上注，頁 6。



圖 9 (左)：饒宗頤撰並書《山不在高——園須脫俗》對聯拓片。釋文：山不在高，洞宜深，石宜怪；園須脫俗，樹欲古，竹欲疎。

圖 10 (中)：(唐)歐陽詢《九成宮醴泉銘》局部拓片

圖 11 (右)：(唐)顏真卿《麻姑仙壇記》局部拓片

薩蠻·書江西造口壁》、〈楷書六言大聯〉等。

四、饒宗頤「學者型」書法的藝術特點

其實，綜觀饒宗頤一生的書藝，不僅對碑銘帖卷的各種字體均有涉略，但綜而概之，特點有二：

其一，對前人書作的觀察能力和轉化能力十分突出（如圖 9）。據資料顯示，這是饒宗頤留存至今最早的文學與書法相結合的結晶，是其十四歲時為自家尊園所撰書的聯語：「山不在高，洞宜深，石宜怪；園須脫俗，樹欲古，竹欲疎」（圖 9）。由拓片可知，少年的饒宗頤對唐碑下過一定的功夫，整體是唐碑的格調，橫畫寬結，歐字疏朗的章法和中宮收緊的結體，顏字的外拓筆法和粗壯的筆觸，使得每一筆畫均雅有門庭。端正遒勁的楷書正是其當時對歐陽詢〈九成功醴泉銘〉（圖 10）和顏真卿大字〈麻姑仙壇記〉（圖 11）的師法和運用，將歐、顏融為一體的筆觸，雖不如晚年的老辣蒼勁，拙樸動人，但是其稚嫩、單純的用筆正是朝氣蓬勃的少年所具備的模樣，與清新高雅的詩風相映成趣。



圖 12：(晉)陸機《平復帖》
(20.6cm×23.7cm，紙本現藏北京故宮博物院)

此外，書作中筆畫線條的情調所蘊含的生氣，與詩聯內容的不俗渾融一體，由此可窺得其以古為徒，借古開今，追求高雅脫俗這一文藝觀念的種子於年少時即開始萌芽了。同時，這一清雅、扎實的筆墨實踐也與他的學書歷程相互應證，是他有書法的童子功，髫齡即習書，從大字麻姑入手，於「歐陽率更尤所酷嗜」的筆墨證據。誠然，從圖片的對比，可看出他少年時扎實的藝術基礎，且這種對前人書作較強的觀察和轉化能力隨著年歲的漸長，而漸入佳境。如他 71 歲時戲筆所臨的陸機〈平復帖〉及落款內容（如圖 5、圖 6）。從其臨本與原帖（圖 12）的比對，筆底流露出來的那種不苛求一筆一畫的形似，而「不激不厲」、「爽爽有一種風氣」⁴⁵ 的魏晉氣韻卻十分突出。

這種對碑帖的觀察能力是他轉化能力的基礎，也是他能形成獨特的個人風貌的基底，亦對後人學習書法和臨摹古帖有十分重要的啟迪作用。尺幅雖有限，但從其落款亦可清晰看到他通過觀察進行轉化，最後落在筆端的筆墨效果，其落款如下：「香光跋云：右軍以前，元常以後，唯存此數行耳，故為希代之寶。惜字苦不盡識。啟功所釋較近，亦難定也。選翁戊辰戲寫。」⁴⁶（見圖 6）與正文部分所臨的內容相比，此跋款更多地參用「二王」行草的筆法，更自由有姿，流暢有態，但比起「二王」流美、爽利的氣質，此處雖然還

45 陳方既：《中國書法精神》（武漢：湖北美術出版社，1992 年），頁 324。

46 饒宗頤：《平復帖臨本》，收入《饒宗頤書畫冊頁叢刊·選堂臨帖十二種》（深圳：海天出版社，2011 年），第一冊，頁 18。

是少了妍美恣肆、大膽開張的氣魄，但多了一點漢魏章草的朴質和天然，古意也更為濃烈。這種既有〈平復帖〉禿筆含而有道，蓄而有方的內斂美學特點，又有奇逸秀雅的筆墨表達能力才是他轉化能力的突出表現。

其二，是具有大膽想像的學藝好奇心和敢為人先的學識魄力，能在傳統中升華出自己的審美風格，打造了奇逸古拙、大悲大喜極具個性的書風書貌。正如他自言：「作畫跟作學問的路數一樣，要創新一定要從傳統生出來。」⁴⁷ 學問如此，作畫如此，作書亦如此，都得把傳統的脈絡、門道理清楚，並身體力行，追古人，從古人學起，做到臨古、汲古、化古、出古。

而我們在對饒宗頤關於文藝品評、書法理論方面著述的研究中，不難發現，饒宗頤不僅闡述他的書法理論與藝術心得，而且還在此過程中，論及了書法與漢字、宗教哲學、美學、中西方文藝的異同等相關問題，大大擴展了書法的文化內涵和藝術內涵。

47 曹鵬：〈藝術是學問的昇華——饒宗頤訪談錄〉，收入《走近饒宗頤》，頁 129-130。

引用書目

- 曹鵬：〈藝術是學問的昇華——饒宗頤訪談錄〉。收入潮州市地方志辦公室編：《走近饒宗頤》，頁 106-140。潮州：潮州市湘橋文星印刷廠印刷，2005 年。
- 陳方既：《中國書法精神》。武漢：湖北美術出版社，1992 年。
- 陳婷：〈學者書畫與文化傳統〉。《中國書畫》2012 年第 8 期，頁 128-129。
- 寶亞傑編注：《石濤畫語錄·石濤畫跋》。杭州：西泠印社出版社，2006 年。
- 黃德寬：《古文字學》。上海：上海古籍出版社，2015 年。
- 黃苗子：〈我看饒宗頤——為《饒宗頤書畫》集而寫〉。《美術之友》1994 年第 4 期，頁 22-24。
- 黃挺、林楓林：《從韓江走向世界——饒宗頤之旅》。香港：博士苑出版社，2005 年。
- 錢仲聯：〈「以古茂之筆，抒新紀之思」——序饒宗頤教授的《固庵文錄》〉。《文藝理論研究》1992 年第 3 期，頁 88-89。
- 饒宗頤：《澄心論萃》。上海：上海文藝出版社，1997 年。
- ：《饒宗頤書畫冊頁叢刊·選堂臨帖十二種》。深圳：海天出版社，2011 年。
- ：〈論書十要〉。《美術報》，2011 年 12 月 17 日，第 4 版。
- 著，陳韓曦編：《饒宗頤書畫題跋集》。廣州：花城出版社，2014 年。
- 上海書畫出版社、華東師範大學古籍整理研究室選：《歷代書法論文選》。上海：上海書畫出版社，2007 年。
- 斯舜威：〈形式的回歸——對「文人書法」表達方式的思考〉。《青少年書法》2009 年第 4 期，頁 41-42。
- 蘇軾著，李之亮箋注：《蘇軾文集編箋注》。成都：巴蜀書社，2011 年。

- 王夫之等撰：《清詩話》。上海：上海古籍出版社，1999年。
- 王國華編纂：《書法六問——饒宗頤談中國書法》。北京：人民美術出版社，2012年。
- 編纂：《書法四字經——從饒宗頤習書學撰句》。北京：人民美術出版社，2014年。
- 王璜生：〈繪畫中的學者情懷——饒宗頤教授的繪畫藝術〉。《美術》1993年第11期，頁81-82。
- 汪小洋：〈學術大家與文人傳統——饒宗頤先生與當代學者書畫創作〉。《民族藝術》2013年第2期，頁1-2。
- 吳頤人：《篆刻法》。上海：上海書店出版社，2015年。
- 許慎撰，徐鉉校定：《說文解字》。北京：中華書局，2013年。
- 曾憲通：〈饒宗頤教授傳略〉。收入《走近饒宗頤》，頁42-47。
- 中國社會科學院考古研究所編：《殷周金文集成》（全18冊）。北京：中華書局，1984-94年。
- 張澤明、張莉嵐：《嶺南藝術家史評——當代嶺南書畫藝術家130家》。廣州：廣州出版社，2016年。
- 鄒韡注評：《劉熙載·書概》。南京：江蘇美術出版社，2008年。

附錄：圖版資料來源

- 圖1 饒宗頤：《木刻天女》，1970年代。鄧偉雄主編：《莫高餘馥——饒宗頤敦煌書畫藝術》（香港：香港大學饒宗頤學術館，敦煌：敦煌研究院，2010年），頁154。
- 圖2 饒宗頤：《詎能——但求》，1995年。王國華編纂：《書法四字經——從饒宗頤習書學撰句》，頁38。
- 圖3 饒宗頤：《書傳山句》，年代不詳。王國華編纂：《書法四字經》，頁143。
- 圖4 饒宗頤：《題象外寰中集》，2004年。王國華編纂：《書法四字經》，頁135。
- 圖5 饒宗頤：《臨平復帖》（冊頁局部），1988年，香港大學饒宗頤學術館藏。饒宗頤：《饒宗頤書畫冊頁叢刊·選堂臨帖十二

種》，第一冊，頁 1-3。

- 圖 6 饒宗頤：《平復帖冊頁臨本跋語》，1988 年，香港大學饒宗頤學術館藏。饒宗頤：《饒宗頤書畫冊頁叢刊·選堂臨帖十二種》，第一冊，頁 18。
- 圖 7 饒宗頤：《鄭谷口隸書五言聯》，1980 年代。王國華編纂：《書法四字經》，頁 175。
- 圖 8 饒宗頤：《蛟龍——鸞鳳》，2009 年。呂章申：《學藝通融：饒宗頤百歲藝術》（合肥：安徽美術出版社，2015 年），頁 244-245。
- 圖 9 饒宗頤：《山不在高——園須脫俗》（拓本），1930 年。廣東省潮州市饒宗頤學術館藏，作者自攝。
- 圖 10 歐陽詢：《九成宮醴泉銘》（拓本），632 年。江西美術出版社編：《傳世碑帖名品大觀·歐陽詢九成宮醴泉銘》（南昌：江西美術出版社，2015 年），頁 51。
- 圖 11 顏真卿：《麻姑仙壇記》（拓本），771 年。江西美術出版社編：《傳世碑帖名品大觀·顏真卿麻姑仙壇記》（南昌：江西美術出版社，2016 年），頁 1。
- 圖 12 陸機：《平復帖》，西晉時期，北京故宮博物院藏。圖版取自故宮博物院網站。網頁：<https://www.dpm.org.cn/collection/handwriting/234553.html>（檢索日期：2020 年 9 月 5 日）。

An Examination of the Cultural Depth of the “Scholarly Calligraphy” of Jao Tsung-i

CAI Dianping

School of History, Beijing Normal University

The calligraphic art of Jao Tsung-i (1917–2018), on the one hand, is the contemporary continuation of the tradition of Chinese literati art. On the other hand, it is an exemplar of the modern “oriental renaissance man.” Being both a major scholar and iconic calligrapher, Professor Jao added the much desired cultural depth to Chinese calligraphy of his time through his “scholarly-style” theory and practice. He not only had an all-round understanding of various calligraphic styles and traditions, but also had unparalleled perceptiveness that helped him transform brushstroke styles of the old masters into his own, extraordinary curiosity of anything art related, incredible erudition and creative courage, enabling him to invent a new aesthetic in the midst of tradition and modernity. His unique aesthetic of calligraphy is known to be sublime yet rustic, a mix of melancholy and joy.

Professor Jao had the temperament and all-round qualities of a traditional Chinese scholar but never limited himself to the classical tradition. Instead, he always tried to absorb new cultural elements from different cultures into his artwork and succeeded in straddling both worlds. He established himself as a new kind of artist, part literati in the traditional sense, part academic by profession. As a result, his unique “scholarly calligraphy” is the epitome of his life and art.

Keywords: Jao Tsung-i, scholarly calligraphy, calligraphy, art, culture