

中国艺术家超越世俗的四个层面

——兼谈饶宗颐先生的艺术态度

郑炜明

摘 要：在中国艺术史上，艺术家大体有三种处世立场：入世、出世、在入世与出世之间。艺术家在超越世俗方面有四个层面：寻求社会层面的超越、追求艺术创作主题的超越、追求笔墨技巧层面的超越，乃至精神层面上的超越。饶宗颐先生上以艺术作为精神（哲学）上终极的实践和修炼的典范。

关键词：艺术家的立场 超越世俗 精神层面 饶宗颐

本文要讨论的主题上“艺术家的立场”。一般认为，艺术家有入世或出世两个立场，但在漫长的艺术史上，实际上，可能三个立场，即入世、出世，以及在入世与出世之间。中国的艺术家，从古到今，就有这三种立场。从艺术家追求超越世俗的层面分析，可以对这个主题加强研究。

一、社会层面的分析

我们先从第一个立场，即入世来切入本文。

在中国的艺术史上，入世一般会认为不是好事，因为艺术家入世的结果，可能是非常悲惨的。我举一个很有名的例子，王蒙（1308—1385）：

王蒙，字叔明，湖州人，赵孟頫之甥也。敏于文，不尚矩

度，工画山水，兼善人物，少时赋宫词，仁和俞友仁见之，曰：此唐人佳句也。遂以妹妻焉。元末，官理问，遇乱，隐居黄鹤山，自称黄鹤山樵。洪武初，知泰安州事。蒙尝谒胡惟庸于私第，与会稽郭传、僧知聪观画，惟庸伏法，蒙坐事被逮，瘐死狱中。^①

可见，过分入世，结交权贵，对艺术家来说未必是好事。

接着我们讨论一下第二个立场，即出世。

可能受到王蒙事件的影响，明代中后期的另一个大艺术家文徵明（1470—1559），就采取了完全相反的态度。

宁王宸濠，慕其名，贻书币聘之，固辞，病亟，坚卧不起。正德末，尚书李充嗣来巡抚，荐之朝会，徵明亦以岁贡生诣都，吏部试而才之，奏授翰林院待诏。

……徵明乞归益力，乃获致仕。四方乞诗文及书画者，接踵于道，然惟书生、故人、子弟有求辄应，若富贵人，虽片楮不易得也。尤不肯与王府及中人染，翰曰：此法所禁也。周、徽诸王尝以古宝玩为赠，不启封而还之，外国使者道吴门，望里肃拜，以不获见为恨，海内文士无不知吴中有文衡山者，其文笔几流遍天下。^②

可见，文徵明为了避嫌，坚决不与权贵、太监、外国使节等来往。而读书人、朋友、学生、后辈等，才是他主要交往的对象。

严格来说，文徵明也没有绝对的出世，他也没有绝对意义上的隐居，他的门庭还是很热闹的，估计他的经济条件不差。文徵明只是千方百计地回避了入世中最危险的元素：结交权贵。实际上，他应该是

① [清]张廷玉等：《明史》卷二百八十六，清乾隆武英殿刻本，中国古籍基本文库。

② [清]万斯同：《明史·文苑传·文苑二》卷三百八十七，清钞本，中国古籍基本文库。

在入世与出世之间的。

在《文待诏题跋补辑》中，有一首文徵明的诗《题忙间图》：

驱车遵长坂，回马绝飞梁。尘头高十丈，有客行趋跄。
白云待松峽，仰睇郁以苍。中有遗世人，下笑流尘黄。
黄尘与白云，曾不隔流水。心情一以殊，相去各万里。

这首诗有可能就是文徵明自己的艺术态度的写照。

接着我们再看一个相对隐逸出世的案例查士标（1615—1698）。查士标的取态更像一位隐士。清代以来不少文人学者曾经评论过。如：

法式善（1753—1813）《陶庐杂录》：“国朝书家无爵位而名著者，查二瞻为最，收藏家多秘惜之。”^①

秦祖永（1825—1884）《桐阴论画》：“博雅好古，人品极高。画以天真幽淡为宗，颇为时流所重。”^②

赵尔巽（1844—1927）《清史稿》：“明诸生，后弃举子业，专精书画。家饶于费……初学倪瓚，后参以吴镇、董其昌法，称逸品。晚亦以幽澹为宗。疏懒罕接宾客，盖托以逃世。”^③

由此可知查士标算是一位相对隐逸出世的艺术家。

从上述的社会层面粗略的分析，已可知中国艺术史上的艺术家们的处世态度，已可分为入世的、在入世与出世之间的和相对前者更多地隐逸出世的三大取向。而后二者更可视为中国艺术家超越世俗的第一个层面，即社会的、处世的层面的超越。

① [清]法式善：《陶庐杂录》卷二，清嘉庆二十二年陈预刻本，中国基本古籍库。

② [清]秦祖永：《桐阴论画》上卷“查士标·逸品”条，清同治三年刻朱墨套印版，中国基本古籍库。

③ 赵尔巽等：《清史稿·艺术三》，民国十七年清史馆本，中国基本古籍库。

二、艺术超越之创作主题层面

除了在社会层面上的超越之外，中国古代的艺术家们其实更强调的是在艺术方面的超越。而艺术超越方面，又主要可以分为二途：一、主题层面；二、笔墨层面。下面举几个例子：

1. 郭熙（约1000—约1087后）

北宋著名画家、绘画理论家。早先他曾经为京师几个重要的宫殿与寺庙绘制大型的屏风画或壁画，深受宋神宗赏识，后来升迁为翰林图画院最高职位的“待诏”，制作了许多大幅山水画。元丰末年（一〇八五）随着神宗的去世，徽宗即位，他的画不再受重视，宫中悬挂的画大多被取下来，收到库房中，甚至有记载说被裱背工当作抹布擦拭几案。

郭熙晚期的作品，最擅长的大幅山水，其风格已改早年的工致巧赡为雄壮。总体来说，他的大幅山水，是与他所处的熙宁时代的风格判然殊途的。

从他的画论《林泉高致·叙引》来看，他之所以专攻山水，是因为他认为山水乃君子之爱；他向往隐逸，讨厌尘嚣。他甚至把山水林泉画联系到节义这一点上。“此世之所以贵乎画山水之本意也。”当然，郭熙还认为，画山水可以“快人意”、“获我心”，完全是一派君子为己之学的艺术态度。

表面上看，郭熙是一个宫廷画院的画官，似乎难以回避地入世，但从其作品和画论看，实际上他的内心和艺术上的取态是出世的。所以我认为他其实也是在入世与出世之间的。

2. 钱选（1239—1299或1301）

许多学者对钱选的评价极高。如李亚农：

元明清三代文人画的宗师。^①

又如石守谦：

宋亡入元不仕，以遗民隐居终老。自我放逐为民间职业画师，以花鸟画谋生，以山水画为寄托。^②

钱选是一位由宋代宫廷院体画风格，成功过渡至以书入画的文人画风格的艺术家；由状物形至表我意的艺术转型的关键人物。钱选也是一位学者，著有《论语说》、《春秋余论》、《易说考》、《衡泌间览》，另有诗集《习懒斋稿》。^③而赵孟頫与钱选论士夫画时，钱氏曾有“隶体”之说，强调了无求于世和不以赞毁挠怀的关捩。^④

实际上，从上述案例看，我们可以这样说：中国艺术史上的文人画家，应以在入世与出世之间的为宗：入世的是世俗的日常生活，而出世的是内心世界里的艺术追求。

3. 黄公望（1269—1354）

元代画家，曾任小吏，延祐二年（1315年）九月因张闾贪污事被牵连入狱，开释后入了全真教出家，并与张三丰、莫月、冷谦等道友交往，隐居在常熟小山头（今虞山西麓）。黄公望在绘画史上独树一帜，被尊为“元四家”之首。由于成名时已是全真道士，浪迹江湖，所以即使是同时代的人，也没有讲清他的籍贯和逝世时间、地点。一说其于至正十四年（1354年）十月二十五日，在常熟逝世，葬虞山西麓。

他算是一个相对出世的画家；算是一个道士画家或道教徒画家。《黄公望集》卷三《写山水诀》：“作画大要去邪、甜、俗、赖四个字。”

① 李亚农：《论钱选在中国美术史上的地位》，《中华文史论丛》，1962年第1期，第1—30页。

② 石守谦：《归去来兮：钱选绘画中的隐逸主义》，普林斯顿大学博士论文，1984年。

③ 谈晟广：《浮玉山居——宋元画史演变脉络中的钱选》，北京：中华书局，2013年，第113—152页。

④ [清]邹一桂：《小山画谱》卷下《士大夫画》，清粤雅堂丛书本，中国基本古籍库。

这大概也就是他的艺术态度了。

4. 倪瓒（1301—1374）

元代南宗山水画的代表画家，“元四家”之一。也相对是一个比较隐逸的画家。倪瓒家本富有，收藏图书文物甚多。元末农民起义，社会动乱，他变卖田产，疏散财物，归隐泛舟五湖，达20年之久，研究佛学，后来又入全真教出家。多交游博学多才之士，曾向黄公望请教绘画，并经常和王蒙切磋。

倪氏所绘的画面上大量留白和近景中的树木（甚至多枯木）是他山水画的特点。

以上几个例子，都是在艺术创作方面，以画面表现淡泊的主题来明志，来表明自己所追求的超越世俗的态度，而他们也因此在中国艺术史上留下了光荣的记录。

三、艺术超越之笔墨层面

中国艺术家在超越世俗方面，还有一种是从笔墨来超越之层面。意思是，其主题可能还是入世的，为世俗所好，但艺术家在笔墨方面，有所创新和超越，那就也算是一种超越入世的艺术态度了。下面我们举几个例子：

1. 金农（1687—1763）

清代书画家，号冬心，又号心出家庵粥饭僧。扬州八怪之一，与郑板桥同为乾隆时期扬州画坛的盟主。乾隆元年（1736年）被荐举博学鸿词科，入京未试而返，以布衣终其生。好游，足迹半天下。交友广阔，上至达官贵人，下至匠农工贩等各阶层。他实际上是很入世（大隐于世）的。《清史稿》有传。金农自称“平生高岸之气尚在，尝于画竹满幅时，一寓己意”^①。

^① [清]金农：《冬心先生画竹题记》，见[清]金农著、雍琦点校：《金农集》，杭州：浙江人民美术出版社，2016年，第254—255页。

清陆以湑（1802—1865）称：余于杭城骨董肆得其画竹一幅，题曰“凌霜雪，节独完。我与君，共岁寒”。笔墨高古，良可宝玩。^①

金农年过六十才开始学画竹：

前人画竹，钩勒之妙不名一家，有以朱碧渲色为之者，亦能品中高意也。予屑隳糜半挺，漫然写意，所得在成都大慈寺灌顶院壁上。唐张立用笔之法，可以想见。^②

可见，金农画竹还是很强调用笔的；他企图达到唐代张立用笔之法的境界，所以他说“可以想见”。金农又曾说：

宋释氏泽禅师善画梅，尝云用心四十年才能作花圈少圆耳，元赵子固亦云浓墨点椒大是难事，可见古人不苟，败煤秃管岂肯轻易落于纸上邪？予画梅率意为之，每当一圈一点处深领此语之妙，以示吾门诸弟子也。^③

可见他是很注意学习前人的艺术技巧的，并以此寻求一种艺术上的超越。

我们也可以从金农绘制《月华图》非常简单的构图中看到，月亮中心的阴影和周边月晕的笔墨，我们可以感受到他非常超前（甚至可说是后现代）的实验性技巧和艺术勇气，这自然也包括他非常超前的审美和艺术表达能力。

他的书法，化圆为方，开创扁笔书体，兼有楷书和隶书的笔势，史称“漆书”。可见他在书画方面，除了主题上的寄托之外，还努力追

① [清]陆以湑：《金布衣》，《冷庐杂识》卷一，清咸丰六年刻本，中国基本古籍库。

② [清]金农：《冬心先生画竹题记·自序》，[清]金农著、雍琦点校：《金农集》，第249页。

③ [清]金农：《冬心先生画梅题记》，同上书，第273页。

求笔墨上的超越。

2. 费丹旭（1802—1850）

浙江乌程人，职业画家。诗、文、书、画兼善，尤工人物画。秦祖永（1825—1884）称赞他：

补景仕女，香艳中更饶妍雅之致，一树一石，虽未能深入古法，而一种潇洒之致颇极自然。^①

妍雅之致和颇极自然也是一种从讲究技巧达至个人风格的追求，最终就是超越寻常。

3. 任颐（1840—1895）

字伯年，以宋人双钩法画花卉；兼擅山水，论者以为其沉思独往，气象万千；人物画，白描尤其传神，近陈老莲一派，为晚清海派画坛之领袖人物之一。

论者认为，任伯年之白描水墨写真，草草勾勒，独辟蹊径，笔墨格趣，高超洒落，非晚清以来中西折中诸派可以望尘而及，为写真人物后起之健者，惜后继无人。^②

任颐曾对吴昌硕说：

子工书，不妨以篆籀写花，草书作干，变化贯通，不难得其奥诀也。^③

从上所论，可见任颐很看重以书入画，自己在实践时也很强调以笔墨作艺术上的超越。

① [清]秦祖永：《桐阴论画》卷下“费丹旭”条。

② 潘天寿：《中国绘画史》，北京：东方出版社，2012年，第220页。

③ 丁羲元编：《任伯年年谱·论文·珍存·作品》，上海：上海书画出版社，1989年，第1页。

4. 吴昌硕（1844—1927）

出身文人之家，在晚清曾中秀才，能诗。自言五十学画。1883年结识任伯年之后（初欲拜任氏为师，任氏以吴书法极佳，可自参悟，不必拜师，从此两人过从甚密，砥砺切磋画艺），始浸淫于绘事。继任伯年之后主海派画坛。

其画得力于书法、篆刻。书法尤其得力于篆书、石鼓文，故而风格苍劲茂实、浑厚朴素。为海派以金石（书法）入画艺术之佼佼者。同时为清末民初一代书法、篆刻大师；为西泠印社第一任社长。

吴氏善用篆、隶、狂草笔意入画，如以篆笔写梅兰，狂草写葡萄；又创以草篆书作大写意画。书法始学颜真卿楷书，隶书以《汉祀三公山碑》、《张迁碑》、《石门颂》、《嵩山石刻》为主，篆书学石鼓文，行书学黄庭坚、王铎。晚年书法极具开创性，隶书融入篆意，又以篆隶笔法创作草书，加上其金石学的学问，完全以书意演画意。

陈师曾（1876—1923）论吴昌硕云：

古味盎然，不守绳墨。初问道于任伯年，后乃自参己意。金石篆籀之趣皆寓之于画，故能兀傲不群。然学之者往往务为丑怪，则亦可以不必矣。^①

以上为以中国艺术家以笔墨作超越世俗取向的显例，这一部分的艺术家人，许多是半职业或全职的以作品谋生的艺术家，表面上绝对是入世的，而他们所追求的对世俗的超越，可能都在其苦思勤练而成的笔墨里了。这一种超越是在纯技巧层面的，不易为世人所知，也正因为如此，就更值得我们深入地关注。

^① 陈辅国主编：《诸家中国美术史著选汇》，长春：吉林美术出版社，1992年，第76页。

四、艺术超越之精神层面

中国的艺术家还有另一种超越，那就是精神上的超越，如傅山（1607—1684）。他是明末清初著名学者，以明遗民自居。明亡后，拜寿阳县五峰山的还阳子郭静中为师，出家为道士，道号“真山”，以避剃发令。于经学、理学、医学、佛学、诗、书画、金石、武术、考据皆有涉猎。

……顺治十一年，以河南狱牵连被逮，抗词不屈，绝粒九日，几死。门人中有以奇计救之，得免。……

康熙十七年，诏举鸿博，给事中李宗孔荐，固辞。有司强迫，至令役夫舁其床以行。至京师二十里，誓死不入。大学士冯溥首过之，公卿毕至，山卧床不具迎送礼。魏象枢以老病上闻，诏免试，加内阁中书以宠之。冯溥强其入谢，使人舁以入，望见大清门，泪涔涔下，仆于地。魏象枢进曰：“止，止，是即谢矣！”翼日归，溥以下皆出城送之。山叹曰：“今而后其脱然无累哉！”既而曰：“使后世或妄以许衡、刘因辈贤我，且死不瞑目矣！”闻者咋舌。至家，大吏咸造庐请谒。山冬夏着一布衣，自称曰“民”。或曰：“君非舍人乎？”不应也。卒，以朱衣、黄冠敛。^①

具见傅山人品极高，在艺术上，他有着超越一切精神层面的追求。他还有些诗文，也忠实地反映出他这种取向。如：

题墨牡丹

何奉富贵容，得入高寒笔。

^① 赵尔巽等：《清史稿·隐逸二》，民国十七年清史馆本，中国基本古籍库。

君子无不可，亦四素之一。

题自画兰与枫仲

幽德不修容，放意弄水石。
香邻无藩篱，喜逃人采摘。

题自画竹与枫仲

一心有所甘，是节都不苦。
寥寥种竹人，龙孙伏何所？

题彻上人扇

画我白莲花，换若红莲藕。
妙法互权实，佛性各舍有。^①

题自画山水

（前略）

问此画法古谁是，投笔大笑老眼瞳。
法无法也画亦尔，了去如幻何亏成。^②

作字示儿孙

作字先作人，人奇字自古。
纲常叛周孔，笔墨不可补。
诚愚有至论，笔力不专主。

（后略）

……（赵）只缘学问不正，遂流软美一途，心手之不可欺也。

① 以上四首见〔清〕傅山：《霜红兔集》卷十一，清宣统三年丁氏刻本，中国基本古籍库。

② 见〔清〕傅山：《霜红兔集》卷六。

如此，危哉！危哉！尔辈慎之！毫厘千里，何莫非然！宁拙毋巧，宁丑毋媚，宁支离毋轻滑，宁直率毋安排，足以回临池既倒之狂澜矣。^①

诗文字画皆有中气行乎其间，……征君叹曰：“我昨醉后偶书，今起视之，中气已绝，殆将死矣。”^②

吾昔偶读乡贤董寿平论书曰：“尝闻前人云，傅山先生论书法，自言‘所恃者，中气；所持者，敬谨。’”^③

天地之中，太极发生之地也。人受此中气以生，故人生有太极之理，即有太极之地。（《引蒙》“大哉干元”自注）

自来言得道可以长生，祇此真性不朽，即是长生真身，非住是千年之说。长生之身，即是真性，则此身固在万物之外矣。然神虽与天通，而小心敬谨之怀，正未尝离却日用，一毫有愧于心，有欺于人。故曰与万物者游也。（《引蒙》“至哉神乎”自注）^④

张庚《国朝画征录》称傅山“善画山水，皴擦不多，丘壑磊砢以骨胜，墨竹亦有气。”^⑤

傅增湘《题傅青主画山水》：“……此幅笔意奇古，其皴染皆以篆法行之，可云夏夏独造。疑其隐喻河山破碎，松柏后凋之感也。”^⑥

从上述一系列的引文我们可知傅山在艺术上除了笔墨技巧之外，更重

① [清]傅山：《霜红龕集》卷四。

② [清]叶廷琯：《傅青主识中气》，《鸥陂渔话》卷一，中国基本古籍库。

③ 何远：《吴国荣书法选刊·序》，按：《董寿平谈艺录》之《谈书画》无此言。

④ 刘沅：《槐轩约言·引蒙》，民国戊辰（1928年）四川双流刘咸焌扶经堂重刊《槐轩全书》本；另有萧天石《道藏精华》本。

⑤ [清]张庚：《国朝画征录》，卷上，清乾隆刻本，中国基本古籍库。

⑥ 侯文正辑注：《傅山论书画》，太原：山西人民出版社，1986年，第186页。

要的是有着精神上的寄托和超越的追求。

五、饶宗颐先生终极超越的追求

饶宗颐（1917—2018）是西泠印社第七任（现任）社长。年十二随金陵杨枏学画，得遍临杨氏家藏任伯年百数十幅各类画作；少年时已能为擘窠书，能站立抵壁作大字及山水大画。及长，师法元代钱选，故其字选堂有三义，其一即为师钱选，盖慕钱选之学艺双携；主张以学养艺。六七十年代，饶宗颐数次远赴法国，观摩法藏敦煌白画画稿，在学术研究上写成《敦煌白画》一书；在绘画实践上，亦因而吸收了唐人白描人物画的技法，在任伯年人物画的基础上，丰富了自己在人物画方面的艺术。

饶先生还以禅入画，更加突出了他艺术态度里的精神层面。其实以禅入画，古人早已言之。如清代的王文治（1730—1802）《快雨堂题跋》卷六“刘石庵书卷”条：

诗有诗禅，画有画禅，书有书禅，世间一切工巧技艺，不通于禅，非上乘也。^①

饶先生在艺术家入世与出世之间的真正态度为何？总的来说，他还是艺术家本位的、以艺术创作为本位的。看饶先生自己怎么说。饶宗颐《与彭袭明论画书》：

……以诗养画，此不能画者之遁词，亦犹画者之不能诗，而目题句为蛇足，同一可笑。……媚俗之念，切宜捐弃，一艺之成，求之在我；我有所立，人必趋之。毕加索即能把握此点。往往杜

^① [清]王文治：《快雨堂题跋》，卷六，上海：广智书局，第12页。

门数月，敢蹈洪荒蚕丛之奇境，遂尽创辟崭新之能事，作品一出，而天下震惊。画道变化无方，良由才大足以振奇而不顾流俗，永不求悦于人，而敢以己折人，此其所以独绝也。^①

饶先生治学向以文学、书画、音乐、宗教这四门列为精神史研究的范畴，可见他对书画艺术的精神超越层面，是何其重视。

饶宗颐《诗画通义》：

一、神思章：盈天地之间，皆画材也。……天下有大美而不言，能言之者，非画即诗。……出于气韵、骨法为之画，……画家师造化于外，得心源于里。

二、图诗章：……而画中有讚，谓之“图诗”，……后世题画有诗，其昉于此乎？

三、气韵章：六法，其一曰气韵生动，……诗之与画，固无二致也。……意在笔先，词家亦每言之。……画理亦然。

四、禅关章：董香光自署曰“画禅室”，画道之通禅，由来尚已。担当云“画中无禅，惟画通禅，将谓将谓，不然不然。”……徐寅云“诗者，儒中之禅也。”此以诗思入禅观。画为无声之诗，然则画又安能离禅乎哉？

五、度势章：……山水画之作，烟云变灭，亦取其“好势”耳。故王麓台谓画须有气势，《雨窗随笔》唐岱亦主画宜得势。《绘事发微》……盖画势之成，与诗同体，……至乃书品亦重体势，……画也何以异是。

六、伫兴章：诗、画相关之说，邹一桂亦言之，谓绘事之寄兴，与诗人相表里。《小山画谱》下）王昱称未作画前，当先养兴。《东庄临画》此亦如作诗须先伫兴也。……此如列子御风，

^① 饶宗颐：《与彭袭明论画书》，《饶宗颐二十世纪学术文集》，卷十四，北京：中国人民大学出版社，2009年，第158页。

无待而至。作画亦莫不然，故加构非可常有，当由神来，偶得而已。……不能感人，不得谓之真诗。然则不能动人之画，乌得谓之真画耶？^①

饶先生在艺术上的精神层面，除了上面提到的以禅入画之外，明显地非常向往要达到道家哲学的境界。可以说，饶先生个人在艺术取向上，有明显的道禅并重的精神表现；这样的话，他可以是一个生活在世俗里，但神游物外，故而，在精神上是个具有哲学思想的艺术家。如他在《镜斋山水画册引》中所说的：

余以琴交文镜徐翁。翁善斫琴，虽目不能视，犹手自施髹，摩挲不倦。一日，余过翁紫泥山馆，翁出新制爨桐数事，弹之铿然，如闻太古之音，深为叹绝。会大雷雨，翁留客饌，且曰：我所以飨宾者，不止口耳之娱，当更有以饫君眼者。因出向日所绩水墨山水小帧十六，寸楮之内，居然万里之势。其一水一石一树一木，笔画爽豁，如毛发可擢数；而气韵飞动，坐人于深山巨壑朝晖夕霭之间。嘻！技盖至此乎！余语翁以至小无内之心，写至大无外之境，非天下之至明者，孰能办此。然翁终以丧其明，岂天于侷倪神奇之士，故偃蹇之，使不能尽其才耶？抑使游乎形骸之外，免于物累，以全其天耶？吾闻游心乎德之和，如鉴止水，唯止能止众止。琴者，禁也。先止其心，守其宗以理万物，故琴为众艺之源。翁理操之余，发为声诗，自然高妙，虽不复作画，而处处皆画；不复泼墨，而处处是墨。琴曲有神化引，翁殆得契于神化者欤。今披此径寸之图，翛然神往，寥寥十数纸，虽不足以尽翁胸中之所蕴，然龙不现全角，乃有以见其神奇。则此区区，悬诸天壤间，已郁为奇观，翁亦可以踌躇满志矣。因题其端

^① 饶宗颐：《诗画通义》，《饶宗颐二十世纪学术文集》，卷十三，第266—269页。

云尔。^①

镜斋就是徐文镜先生，著名的浙派古琴家、斫琴家、诗人和古文字学家，乃饶先生的好友。

在饶先生看来，绘画的艺术技巧层面，以笔为先，墨次之，构图再次之。而笔则建基于书法。他在《跋刘海粟山水画册》中说道：

山谷中年后，作书大进。自评元祐间字云：“用笔不知禽纵，故字中无笔；字中有笔，如禅字句中有眼。”文衡山持此，品其伏波神祠卷，甚为中。余谓画中有笔，理亦同然，故画以笔为主，墨次之，形构斯在其下矣。沾沾于形似构图者，见与儿童邻，乌足道哉。善用墨者，无如董华亭，而侧媚不振。^②

又如他在《萧立声画册小引》所说的：

……晚近人物画家能免脂粉气者盖寡，视此何异霄壤。故人物画前途尚大有崭新涂辙可循，是在善为之而已。萧君立声，擅写佛像，以篆势入画，间用大泼墨，当其下笔，如风雨骤至，顷刻成巨构，见者叹异。^③

饶宗颐先生在上世纪八十年代开始酝酿西北宗山水画之理论与技法，至新世纪初渐趋成熟，终于开创了“中国山水画之西北宗”。主张西北宗山水画之结构，应为从高处俯瞰之“三度空间”：

平远→旷远（渺无人烟）

① 饶宗颐：《镜斋山水画册引》，《饶宗颐二十世纪学术文集》，卷十四，第113页。

② 饶宗颐：《跋刘海粟山水画册》，同上书，第112页。

③ 饶宗颐：《萧立声画册小引》，同上书，第114页。

高远→穹远（莽莽万重）

深远→荒远（大漠荒凉）

而西北宗山水的皴法如下：

笔：乱柴皴+杂斧劈皴+长披麻皴，以定山势；

墨：泼墨定阴阳

用笔：焦、干、重、拙

皴法纯以气行，又或可以茅茷笔+一笔皴，又或加重墨雄浑之笔取势，又或以金银和色，以勾勒轮廓。^①

饶先生又强调学艺双携，他曾说：

学与艺是互相为用的。学是知识的累积，艺是某种知识的自我体会；学，达到某个程度后，对于艺，自然有所推进。学养好像泥土，创作的成果，要靠它来培养的。^②

又曾说：

书道与画通，贵以线条挥写，临漓痛快。笔欲饱，其锋方能开展，然后肆焉，可以纵意所如，故以羊毫为长。^③

书品亦重体势，中郎之于篆、隶二势，一比黍稷之垂颠，一譬星云之布阵，泱莽无极，庭燎飞烟，画也何以异是。苍润生笺，冰丝缘露，然后可以睹墨心惊，披图目眩矣！^④

① 饶宗颐：《中国西北宗山水画说》，《敦煌研究》，2006年第6期，总第100期。

② 《访问中文系饶宗颐教授》，《中文大学校刊》，1977年夏，第5—9页。

③ 饶宗颐：《论书十要》，《饶宗颐二十世纪学术文集》，卷十三，第98页。

④ 饶宗颐：《诗画通义》，同上书，第268页。

饶先生是20世纪的一位书法大家，众体皆擅：甲骨、篆、隶、楷、行、草等各体，皆有建树。数十年来不懈于参悟《爨宝子碑》（晋隶楷）、《爨龙颜碑》（南朝宋楷而带隶）、《虢季子白盘铭》（西周钟鼎文）、《韩仁铭》（东汉隶）、《杨大眼造像》（北魏楷）、《石门铭》（北魏楷而带汉隶）、《唐三藏圣教序》（唐行）、《前后赤壁赋》（宋元行）、《张猛龙碑》（北魏楷）、《大字麻姑仙坛》（唐颜楷）、《唐拓化度寺碑》（唐欧楷）、《温泉铭》（唐行）、《金刚经》（泰山石刻、柳、董隶楷[行]）、简帛（如流沙坠简等）、敦煌写卷及历代名家（如苏、黄及明诸家）各体书法，等等。他也援引以书入画之法，既重视笔墨上的超越世俗和前人，更以艺术作为精神（哲学）层面的修炼，毕生追求着终极的超越，所以我认为他的某些书画作品，不只有艺术性，还有着精神（哲学）性。这也是为甚么饶先生会把中国艺术史看作是精神史之一。

余 论

从我上面的论述，我们可以清楚看到，历史上中国艺术家的艺术态度，大部分由来是在入世与出世之间的。他们一方面可以投入社会层面的各种交际应酬，当然也更要注意政治上的安全，尽量避免结交权贵，不然的话，下场可能很惨，但他们更重视的是在艺术上的超越，这包括画面上主题的开拓、绘画技巧上笔墨的超越等等（甚至乎是这两个方面的综合）。最终，还会有极少数的艺术家会追求精神层面的超越，甚至乎如饶宗颐先生的以艺术作为精神（哲学）上终极的实践和修炼，这一点是很值得我们继续深入研究的。