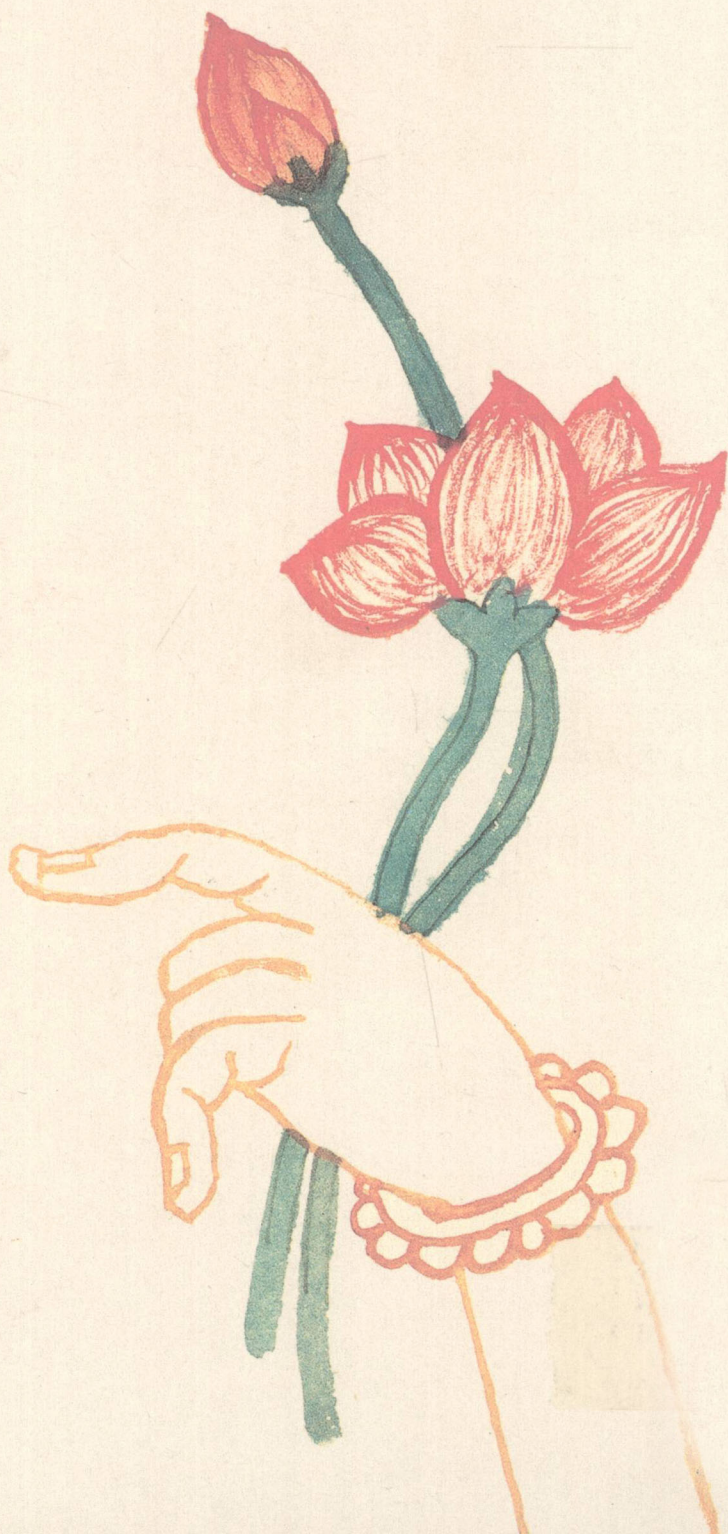


南雅

中國長安藝術創作中心
南雅書畫總第二卷
國際統一書號 ISBN: 978-988-18330-4-4

第二卷
二零一零年七月



算高餘馥

慶賀漢學大師饒宗頤教授九十五壽誕活動

活動時間

2010年8月8日-8月10日

活動地點

甘肅敦煌莫高窟

主辦單位

中央文史研究館

敦煌研究院

香港大學饒宗頤學術館



長安圖書館一號展廳

中國長安藝術創作中心

王鎬

地址：廣東省東莞市長安鎮長怡路長安圖書館三樓
電話：0769-81501515 傳真：0769-85382205

天南雜論

庚寅夏李題



南雅

顧問 饒宗頤

本期編委 崔如琢 岑詒立 陳廣權 陳萬雄

曹愛國 曹毅 鄧偉雄 黃澤森

洪楚平 李健強 紀光明 孫少文

王方 王楚材 徐海 肖文飛

一了 楊繼龍 曾翔 周漢標

(按姓氏拼音排序)

主編 鄧偉雄 陳廣權

執行編輯 永愛國

編輯 曹毅 丁學東 王方 許家鉉

楊繼龍 (按姓氏拼音排序)

封面題字 饒宗頤

設計 永愛國

攝影 雷雨 田彥文 永愛國

出品 長安藝術創作中心

國際書號 ISBN: 978-988-18330-4-4

主辦 香港大學饒宗頤學術館

長安藝術創作中心

國際事務 香港薄扶林大學道3號2樓

電話 (852) 2241 5598

國內事務 廣東省東莞市長安鎮體育路長安圖書館三樓

電話 (0769) 8150 1515

製作 中國長安藝術創作中心

定價 港幣六十圓

聲明

所供稿件的肖像權及其它版權問題均已合法解決，由此引發的任何問題和出版者無涉。凡向本刊投稿之作者均被認為已經作出上述聲明或承諾。

如有印裝錯誤，請向本刊聯系退換。

目錄

藝壇

004-029

莫高余馥·饒宗頤敦煌藝術專輯

鄧偉雄·饒宗頤教授的敦煌藝術

鄧偉雄·饒宗頤與敦煌白畫

饒宗頤·我和敦煌學

饒宗頤·《敦煌學散論》港臺地區敦煌學研究的回顧與展望

走近大家

030-051

賴少其誕辰九十五周年專輯

洪楚平·潮汕情節——賴少其解構之一

後附：賴少其版畫作品輯

魯迅先生予賴少其書信（選四則）

052-061

丁衍庸水墨藝術專輯

鄧偉雄·丁衍庸的創作歷程

後附：丁衍庸之藝術年表

藝壇中堅

062-073

李健強

王澄·李健強藝術集評

074-085

肖文飛

肖文飛·我對書法的認識

名家隨筆

086-097

方成水墨漫畫與幽默隨筆專輯

方成·這就是幽默（雜文七則）

藝壇長安

098-111

陳福坤

楊繼龍·善學者，其如海乎——陳福坤先生印象記

王方·山陰正脉 嶺南雅韻——陳福坤先生書法品讀

藝壇南雅

112-127

推介·

周漢標 黃澤森 孫景森 丁學東 熊曦 楊繼龍 張祖斌
鄭明瑾 王方 許家鈺 陳廣權 曹毅 曹愛國

藝壇南雅

128

首屆《東方藝術·書法》提名全國書法二十家作品展等展訊



總第二卷 二零一零年七月 第二卷

選堂
藝術

昇高餘馥

饒宗頤敦煌藝術專輯



饒宗頤作品 鳳鳥（局部）

饒宗頤教授的敦煌藝術

文／鄧偉雄

饒教授對敦煌繪畫的臨摹及創作，與張大千、敦煌研究院研究人員、龐薰琴、吳作人、關山月、楊之光等，都有一些分別。首先是他在敦煌繪畫的起點，不是在壁畫，而是在敦煌經卷後的白描畫稿。因為研究唐人白畫，使他追蹤唐人白描的方法，因而開展了他一種結合了敦煌白畫線條與書法線條而成的線描繪畫，用他自己的話說，就是「與元人異趣」。其實他這一種白畫，即使與宋代李公麟比較，也別有一種古樸之意。

此外，他對不論是敦煌壁畫的臨仿，或白畫的描繪，都不是像張大千諸位那樣，亦步亦趨，盡量追求壁畫的原來面目，當然這一些大師在步追敦煌壁畫的原貌外，都注入了自己的風格，像張大千的堂皇富麗、龐薰琴之清逸。但是饒教授的描繪壁畫，主要是追求壁畫的意態與神氣，對原來壁畫的構圖、筆法、著色每有很大的更改。

就在這兩點上，我們可以看出饒宗頤教授的敦煌風格繪畫，其實可以說是他在敦煌繪畫的一種發展。他不單止是追求了自北魏至唐宋時期壁畫的形貌，更把它與白畫的形象與筆法相配合，形成了他一種自我的風格，像這一次展出的《五牛圖》

卷》、《碧梧鳳鳥》、《駱駝》、《蓮花化佛》、《敦煌荷樣六連屏》等，都可以說是他在敦煌繪畫上的一種再創造。

在敦煌書法上，他亦採取了同一樣的觀點，饒教授的書法是善於摘取前人所長而為己用，他不論寫甲骨、金文、漢隸、唐人楷法，乃至晚明人奔放的書風，他都能夠在這些書體上發展出自己個人的風格。他在敦煌寫經及木簡書體上，都有同樣的特徵。今次展出的《魏晉簡七言大聯》、《敦煌簡參合北碑大聯》，他用敦煌簡體書寫的《道德經句》、《金剛經句》及《易乾卦句》，可以見到他不止能夠掌握漢晉敦煌簡的體勢，更進一步把這些木簡的特點融會在漢隸、北碑及唐人楷法上。這是寫敦煌漢簡的書家中很少達到的境界。

在敦煌寫經體的書寫上，他亦一樣運用他獨有的筆法，摘取了寫經體安閑沉靜的特徵，化入在楷、行、草甚至章草之中，寫出他獨特的一種寫經體。他自己曾有詩說，「石室春風香柳綠，他生願作寫經生」，其實他在寫經書法上，又豈是魏、晉、三唐的寫經生所能達到。

二零一零年四月于香港

魏隆大道玄通無津序
 廓出微眈觀巨聞至人
 精威黠然發真三光俱
 威乾北改新神應無際
 含氣現民顯矣世尊明
 德威神

北溟神廟三年正月法
 華經光世音普門品贊蓮堂敬錄



饒宗頤作品 蓮瓣觀音圖 絹本

欲除煩惱須忘我

以唐人寫經筆法作楊士翀頌見拙厚之勢

名多前因莫羨人

乙丑選中書外無傳字





饒宗頤作品 敦煌荷樣六聯屏 紙本

饒宗頤與敦煌白畫

文／鄧偉雄

在法國有一批由伯希和由敦煌取回的一批經卷、繪畫，而在英國則有一批由因斯坦帶回的敦煌經卷、繪畫及其他文獻。在這些經卷之中，卻隱藏了一批重要的繪畫史資料。這就是在經卷的背後及拖尾部份一些畫稿，這些畫稿在敦煌經卷被發現後的百年之中，一直被人忽視，直至饒宗頤教授在上世紀六十年代，在巴黎法京科學中心研究敦煌經卷時發掘出來。一九六四年，饒教授向當時的歐洲漢學泰斗戴密微先生提出兩項研究工作，其一是敦煌畫稿，後來終於寫成《敦煌白畫》一書，由遠東學院出版。

饒教授一向主張要探索繪畫史的某個畫法，其中一個重要方法就是對這個畫法進行實踐。在敦煌的白畫研究方面，他亦用上了這個方法。所以自從六十年代後期開始，他就探索用敦煌白畫的技法來進行創作。因而從他手中產生了一種有別於宋代李公麟和元代趙孟頫的秀麗形色的白描畫。

近百年來，因金石畫派之興起，吳昌碩、齊白石成爲一時風氣頭領，以強勁線條爲鈎勒的寫意畫，這一種外拓的線條運

用，可以說極一時之盛。另一股畫壇力量，則是留學外國尤其是日本回來的畫人，像林風眠、傅抱石、丁衍庸、高劍父、高奇峰等，他們或取道於西方印象派，或東洋維新兩巨匠竹內栖風和橫山大觀。這幾派畫家在線條之上，或取雄豪一道，或近破碎一途，宋、元以來之白描畫法，只賴傳統派畫人來傳遞。

傳統派畫人巨擘如賀天健、吳湖帆等，於白描人物花鳥等方面，都非所長。花鳥畫大師于非闇，曾見其白描雙鈎，近宋代趙子固。他的雙鈎重彩畫法則源於宋畫院。尤其近於五代黃荃一路。至於武宗元、李公麟、趙孟頫等一脈傳下來的白描畫法，當推張大千居士及受其影響之畫人如謝稚柳等最爲突出。

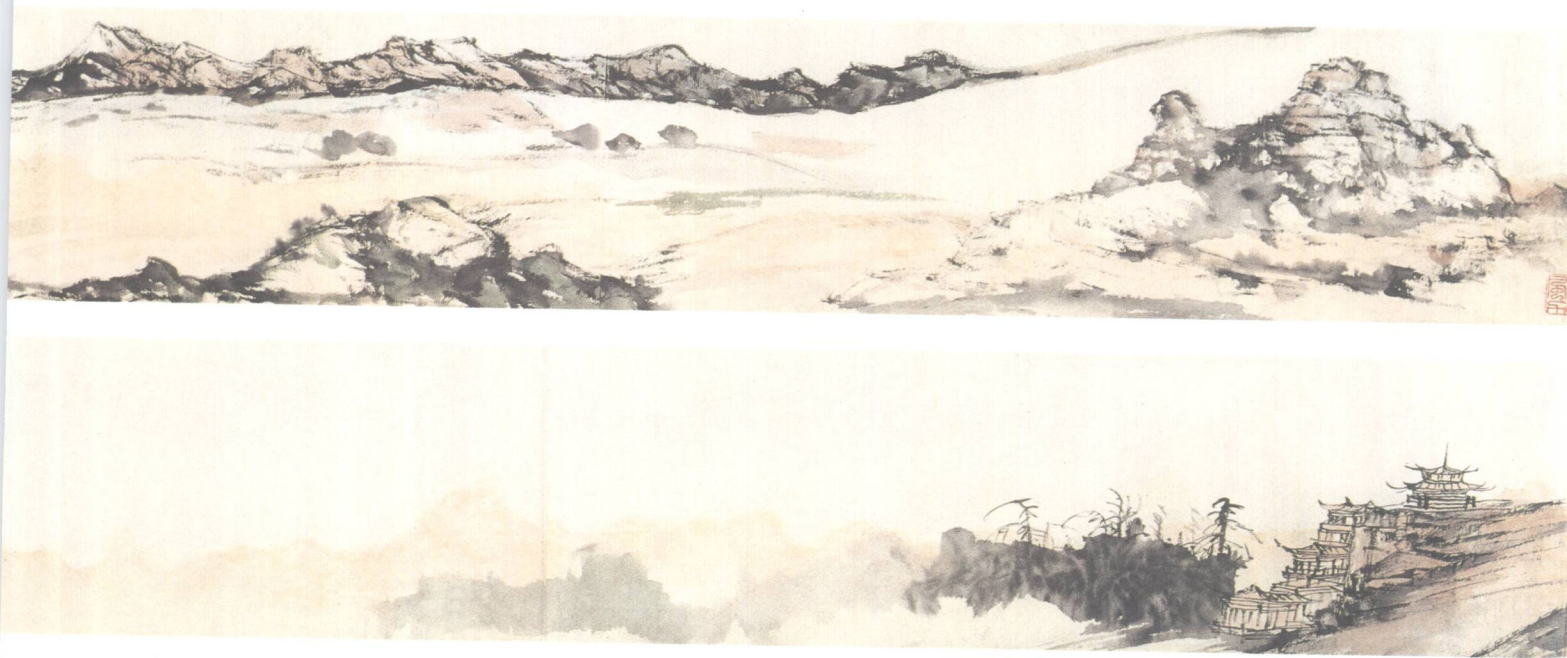
張大千居士的白描美人，曾經是名震一時。他自己複印的中年仿趙孟頫力作《九歌圖》，柔美婉約，可以說是把李公麟、趙孟頫雙鈎畫法中綺麗明秀的一面，推至另一高峰。細看他的《九歌圖》，不論面相手足，或衣紋服飾，一派流轉齊之美，一代宗匠，確是當之無愧，可惜近年來因眼疾關係，已不再見這一類作品了。

般若波羅蜜多心經

觀自在菩薩行深般若波羅蜜多時照見五蘊皆空度一切苦厄舍利子色不異空空不異色色即是空空即是色受想行識亦復如是舍利子是諸法空相不生不滅不垢不淨不增不減是故空中色色無受想行識無眼耳鼻舌身意無色聲香味觸法無眼界乃至無意識界無名無相無分別智乃至無得無所可得故菩提薩埵依般若波羅蜜多故心無罣礙無罣礙故無有恐怖遠離顛倒夢想究竟涅槃三世諸佛依般若波羅蜜多故得阿耨多羅三藐三菩提知般若波羅蜜多是大神呪是大明呪是無上呪是無等等呪能除一切苦真實不虛故說般若波羅蜜多呪即說呪曰
揭諦揭諦般若波羅揭諦般若波羅揭諦菩提薩埵訶



大英博物院藏藏續釋迦佛象氏在甲戌巡堂監手敬撫



饒宗頤作品 敦煌寫生 紙本

饒宗頤教授的敦煌風格白描，可以說是在白描繪畫沉寂期間一個突起異軍。

敦煌白描，大都是唐代畫工在敦煌繪壁畫時的畫稿，所以在用筆上，和武宗元、李龍眠的文人畫派之白描法大相逕庭。大致可以說，敦煌白畫都出自於一些描繪壁畫或佛幡的職業畫手的手筆，這一些人就像專門為人抄經祈福的寫經生一樣，繪畫是他們的終生職業。他們的畫法，一方面自然是受到中原壁畫繪寫的大師的影響，同時亦要因應繪寫壁畫祈福的人的要求。在當時的敦煌，就像近代的上海一樣，處於貿易要道的中心點，它是中國通往西域的必經之地。而佛教又是當時西域的主要信仰，所以在當時的壁畫及佛幡風格，是要求着莊嚴、瑰麗，而且氣魄宏大。因應著這一個風格，這些敦煌畫稿的線條，自然也要走上一種豪雄而樸實的趨向。這就和宋、元以後婉美的風格有著顯著的分別。

饒宗頤教授在兒童時代已經在老師指導下勾勒任伯年的人物畫，打下了基礎。他後來亦在宋代牧溪、梁楷的減筆人物畫上下過很大工夫。他在親自觀看及研究大量的敦煌經卷背後或拖尾所着的白畫



河湟入夢若熟
 雄城馬堅冰分
 上寫石窗畫風
 香柳標定生願
 正寫經生
 辛酉九秋訪古城
 望城此載內江唐
 人真高窟詠方雪
 領于青溪雲樓
 架碧六重關千仞
 日傍出四天宮浩
 古跡靈奇吳丁輝
 完圖以紀之
 歲在丙寅端午前
 十日迷室有梨俱室

後，一直在研究如何重現這一種畫法，也就是如何把這種線條復活過來，運用它來描繪敦煌及其他風格的畫樣。

在一段長時間的研究之中，他終於運用出他一向主張的溯源觀念。這就是他從敦煌及其他地區出土的漢簡，與及出土的漢晉稿書，這一種強勁而古拙的筆法中，汲取了這種雄壯的氣息，加入了敦煌白畫線條的堅勁與準確，重新把唐代的白描法尋求出來。

因為他在追尋這一種唐代的白描技法時，是利用了漢、晉書法的線條，所以他所描繪的敦煌白畫，就自然而然地帶著一種書法的氣息。這一方面更增添了他的白畫，就算是臨摹原來的敦煌畫樣，也自然而然的與原來唐代的作品，有一種不似而似的特色，也有一種深邃的學者氣息。

故此，在饒教授各種形式的繪畫上，他所寫的敦煌畫樣形式的白畫，可以說是為中國白描繪畫中，指出了一個很特別的路向。

我和敦煌學

文饒宗頤

敦煌學業在我國發軔甚早。我於1987年寫過一篇《寫經別錄》，指出葉昌熾在《緣督廬日記》中，他已十分關注石窟經卷宗發現與散出的事情，有許多重要的報導。近時榮新江兄發表《葉昌熾——敦煌學的先行者》一文，刊於倫敦DDP News 1997年，七期，說得更加清楚。

20世紀80年代以後至今，國內敦煌研究，浸成顯學，專家們迎頭趕上，雲蒸霞蔚，出版物包括流落海外各地收藏品的影刊——英京、俄、法以至黑水等處經卷的整理集錄，令人應接不暇，形成一支充滿朝氣的學術生力軍。以往陳寅老慨歎敦煌研究為學術傷心史，現在確已取得主動地位，爭回許多面子。此後，海外藏品陸續影印出來，學者們不必遠涉萬里重洋，人人可以參加研究了。

我一向認為敦煌石窟所出的經卷文物，不過是歷史上的補充資料，我的研究無暇對某一件資料做詳細的描寫比勘，因為已經有許多目錄擺在我們的面前，如英、法兩大圖書目錄所收藏均有詳細記錄，無須重複工作量。我喜歡運用貫通的文化史方法，利用它們作為輔助的史料，指出它在歷史某一問題上關鍵性的意義，迷是我的著眼點與人不同的地方。

張世林先生兩度來函，要我寫《我與敦煌學》一文，萬不敢當，久久不敢下筆。我本人過去所優質的敦煌研究，榮

新江兄已有文評述，見於復旦大學出版的《選堂文史論苑》（265-277頁），我的重要著述和對學界的影響，詳見該文，不必多贅。現在只談一些值得記述的瑣事，追憶我如何對敦煌資料接觸的緣遇。

我最先和敦煌學結緣是因為從事《道德經》校勘工作。1952年我開始在香港大學中文系任教，那時候《正統道藏》還是極罕見的善本，我還記得友人賀光中兄為馬來亞大學圖書館從東京購得小柳氣司太批讀赤字的《正統道藏》，價值殊昂，當時香港及海外只有兩部道藏，無異秘笈。我因代唐君毅講授中國哲學的老莊課程，前後三載，我又研究索統寫卷（有建衡年號），做過很詳細的校勘工作。我和葉恭綽先生很接近，他極力提倡敦煌研究，他自言見過經卷過千件，對於索統卷他認為絕無可疑（可參看他的《矩園餘墨》）。以後我能夠更進一步從事《老子想爾注》的仔細探討，實導源在此。正在這時候，日本榎一雄在倫敦拍制Sen搜集品的縮微膠捲，鄭德坤先生正在劍橋教書，我得到友人方繼仁先生的幫助，托他從英倫購得了一部，在20世紀50年代，我成為海外唯一私人擁有這部縮微膠捲的人物。我曾將向達《唐代長安與西域文明》中的倫敦讀敦煌卷的初步記錄核對一遍，這樣使我的敦煌學知識有一點基礎。我講授《文心雕龍》亦採用英倫的唐人草書寫本，提供學