

从敦煌遗书看中古书法史的一些问题

毕罗

内容摘要: 遗留到今天的主要中古时期的书法作品大多为石刻文献一类,墨迹保存得非常少。敦煌遗书问世之后,不但为文字学家考证汉字形体提供了丰富的信息,而且对专门研究书法史的学者来说也是一个具有原真意义的宝藏,原因在于它们终于揭开了当时的书写语境,对我们鉴定现存书法作品提供了大量的珍贵依据。通过文献的梳理和书写实物的比较,对敦煌文书的书法史价值做出一些实证性总结,以便给予关注书法史的学者们一些理性的启发。

关键词: 墨迹;石刻;书手;书写;书法

中图分类号:G256.1;J292.11 文献标识码:A 文章编号:1000-4106(2018)01-0062-11

DOI:10.13584/j.cnki.issn1000-4106.2018.01.008

The Relationship between Medieval Calligraphy and the Dunhuang Documents

Pietro DE LAURENTIS

Abstract: The bulk of calligraphic works from medieval China that have survived to present times consist mainly of stone inscriptions and their ink rubbings, with handwritten specimens on paper occupying only a small portion. After the Dunhuang documents were discovered, the world of Chinese calligraphy was provided with an immense cache of first-hand materials, much of which has yet to be examined by scholars. The importance of these documents for the study of Chinese calligraphy lies in the fact that they have revealed the wider context of handwriting within which calligraphic works were created, and thus contain information crucial to academic evaluation of ancient character writing styles. By comparing philological data and handwriting specimens, this paper aims at outlining the value of the Dunhuang documents to the medieval period of calligraphic history, widening the scope of calligraphic studies.

Keywords: handwriting specimens; stone inscriptions; copyists; handwriting; calligraphy

一 前题:墨迹与石刻

中古时期是中国书法最辉煌的时代,当今绝

大多数书法字帖和临本属于魏晋南北朝和隋唐时期的作品。其中,除了部分在纸张或简牍上手写的真迹以外,历代民众所喜爱的书迹多是石刻拓片。虽然石刻在当时有一定的社会宣传作用,可是作

收稿日期:2017-08-09

作者简介:毕罗(Pietro DE Laurentis,1977-),男,意大利人,自由学者,汉学博士,主要从事中国书法史、中国文献学的研究。

· 62 ·

为纯粹书法实践，恐怕只是一种非常特殊的社会功能的结果，不能代表当时手写的具体行为。原因有二：

其一，石刻材料和镌刻过程对原来手写的汉字形态有一定的加工改良。除了随意刻在普通石头或陶砖之外，拓片上呈现的石刻书迹，都经历了一番“制造过程”，最初的书写形体仅仅是这个多层面的石刻程序的一个步骤而已。因此，尽管我们了解中古辉煌的书法传统主要依赖历代不可胜数的收藏者珍惜而传世的拓片，这些石刻文献并不能完全反应当时日常书法实践的真实面貌。理由在于，我们经常提到的“书丹”一词，书写材料就与日常书写存在使用的差异。虽然毛笔不变，但是，在石材上书写异于纸张，朱砂也不同于黑墨。另外，书写者哪怕是高手，最终效果都取决于刻工的水平以及其工具条件和工作环境，当然包括材料的质量。书家经常提到的《龙门二十品》之一的《郑长猷造像题记》（古阳洞南壁上侧，501年9月30日刻，图1-1）表明，刻工可能对字形不甚了解，因此把一些字刻成错别字，像首行“前”字和“长”字。同样，视觉效果更为美观的《始平公造像记》（古阳洞北壁，488年10月5日刻）在点画形态

上受到了刀刻的重大影响。从图1-2可以看出，在手写形体的基础上，刻刀大大增加了棱角的锋利，更不用说纸上的枯笔无法在细微石面上得到一比一的再现。此外，图1-3是登封嵩阳书院一柱唐代经幢的照片，从经幢表面可以明显看出风化腐蚀，更与原来光泽清晰的书迹产生了极大的差异。

其二，石刻书迹的传承，主要依靠纸张摹拓的拓片，人们很少亲自到实地欣赏实物。而黑底白字的拓片与原来用墨在纸张上所写的汉字有视觉上的根本差异，因为白色实体显大，黑色实体显小，其物理原因在于白色放射光线；反过来，黑色吸收光线。因此，用墨书写的笔画在视觉上要瘦于拓片的白色字口，因此严格地讲，拓片上面的字与原来在纸上写的字有根本性的区别，如图2-1、图2-2是北京故宫藏北宋拓本《九成宫醴泉铭》（632年）的“泉”字，原样和反色版本的视觉差异非常明显。

鉴于以上关于石刻材料的分析，研究古代书法史，墨迹应算是最真实的材料。或者换一句更精确的话来说，普遍手写的时代，墨迹是了解书写方面特征的最直接材料。问题是，虽然北宋时期《宣和书谱》（1119—1125年间成书）记载宫廷收藏由东汉至北宋的1200余件作品，但是流传到近



图 1-1 郑长猷造像题记

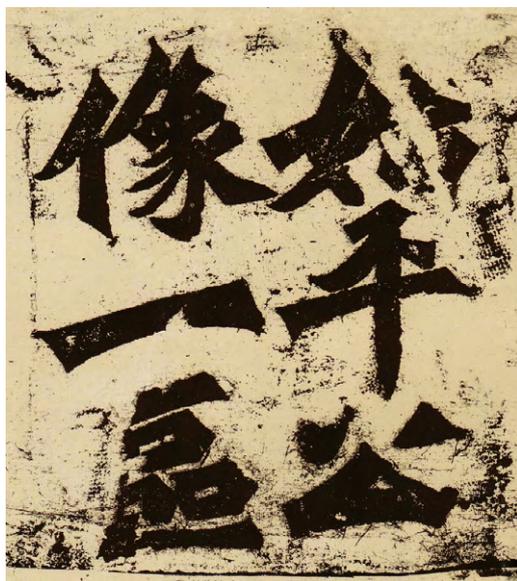


图 1-2 始平公题额



图 1-3 嵩阳书院经幢

文中涉及的日期皆用公历表示，参考了《二十史朔闰表》、《两千年西历转换》(sinocal.sinica.edu.tw)、平岡武夫编《唐代の曆》(京都大學人文科學研究所, 1954年)。

本文按照张乃翥先生提出“太和十二年”为《始平公造像记》刊刻年代。见张乃翥《龙门石窟始平公像龕造像年代管窥》载于《中原文物》1983年第3期,第91—93页。



图 2-1 《九成宮醴泉銘》
“泉”字



图 2-2 《九成宮醴泉銘》
“泉”字(反色)

代的中古时期墨迹已经很少。除了一些王羲之书法的双钩本,以及孙过庭(约 646—690 年)《书谱》(687 年)等几十件纸本书法以外,绝大多数的中古书法作品都来自石刻拓片。因此,难怪 1900 年在敦煌莫高窟发现几万件写本以后,中古书写文化的研究突然获得了一宗空前的宝藏。就书法而言,可以说中古时期的著名作品终于可以放在一个更广阔的手写环境里面,笔者认为这才是敦煌遗书对研究书法所起的最重要的作用。

本篇论文主要从书写格式、书者身份和作品优劣的角度,提出关于中古书法史的一些问题,而以个别书法作品以及相应的敦煌遗书写卷作为解说案例。

二 书写的格式

在日常书写已经不使用毛笔的今天,毛笔字经常会与书法艺术混在一起。特别是在西方,凡是用毛笔在宣纸或毛边纸上书写的汉字,英语一律叫做“calligraphy”,这已经是非常令人感慨的事情了。特别是在当代中国和日本,都把书法当作一门独立的艺术——在创作方面已经与绘画无根本性的差异,而敦煌遗书对我们了解当时手写文化的种种现象提供了无法估量的便利。按照语言学 and 符号学所言,了解语篇的最终含义,只有把它放在其特定的语境里才能看出其内在与外在的特征。其中一个非常突出的问题是,当时书写的具体幅面之大小,而且针对汉字本身的大小。就《书谱》而言,它是以 23 张纸拼接成的 908cm 长的手卷,每张纸的大小大概是 26.5×43cm。这完全符合敦煌写卷的规格。拿一卷书写时间比《书谱》晚几个月的写经比较,书于垂拱四年十二月(688 年 12 月 28 日—689 年 1 月 26 日)的《妙法莲华经》卷

2(S.592)的尺寸是 25.5×1005cm,每张纸的大小为 25.5×48cm。虽然前者是草书,后者是工整的小楷,《书谱》的行距在 2.6cm 左右,这幅《妙法莲华经》是 1.8cm,但是纸张的大小基本一致。

从《书谱》可以看出另外一个中古时期书法的特征,书法在纯粹技法上,非常重视笔锋最顶尖的部分在提按、转折和行走的运行。《书谱》第 63—64 行美妙地讲述了这个原理:

翰不虚动,下必有由。一画之间,变起伏于峰杪;一点之内,殊衄挫于豪芒。

宋以后讲技法的书法文献日见增益,相比之下,孙氏的叙述看起来比较抽象。其实,把它放在当时书法文献“外状其形,内迷其理”(《书谱》第 154—155 行)的大背景里,孙过庭强调用笔尖的起伏动作来表现丰富多彩的形态,才是真正讲透控制笔锋和调整用笔的书写真谛。从《书谱》及其他的中古墨迹不难发现,书法的确是一种精微的艺术,手卷再长,石碑再大,大部分汉字形体都在十几公分之内,包括篆字碑额和墓志盖上的大字。如图 3-1、图 3-2 所表明,王羲之摹本《初月帖》“信”字和《书谱》第 72 行“夫”字里,笔尖以不同的提按份量逐渐在纸张上行走,传达出一种细微美妙的节奏和韵律,这无疑是得心应手控制笔锋之所致。那么,敦煌写经有不可胜数的例子证明当时写在纸张的汉字都在几厘米之内,而大字确实很少。如 S.11287《敕书》(711 年 8 月 27 日)的“敕”字(25.5×15.5cm),它完全缺乏粗细变化,与一般写的小楷有本质上的差异,应该算是写字的一种特殊情况(图 4)。也就是说,现在流行的榜书并不能作为中古时期的日常写字的常态,虽然摩崖石刻有好多大字,其实这些大字应该是画出来的,或者说不是用一般用来写字的毛笔写出来的。总而言之,当代许多以弘大表现自己的艺术追求的书法家,其实与中古时期的经典传统相离得非常遥



图 3-1 《初月帖》“信”字



图 3-2 《书谱》“夫”字



图4 S.11287

远。当然,以细微的小字来书写汉字并不是在中古时期才开始的。从现存的简牍材料可以了解,早在战国末期和秦汉时期,古代的书吏在竹子或木板的平面上书写小字已经非常熟练。不过,敦煌写经是用楷书字体写的,更为充分地显示了小字书写传统的延续。

除了字形大小及篇幅规模以外,敦煌写经也可以告诉我们许多关于书写格式的宝贵信息。孙过庭《书谱》又一次可以作为我们分析的对象。本人针对孙氏与其《书谱》发表了几篇论文以及一部英文专著^[1-4],应算是自己最关注的学术问题之一。历代收藏家、文人和研究者关于《书谱》的完整性提出了许多看法,可是很少有人关注敦煌遗书从格式方面是否可以提供一些线索。而我在编写英文专著之前,除了P.3561《真草千字文》、P.4510《化度寺碑拓本》等有书法意义的几件写卷以外,也很少关注敦煌遗书。那么,《书谱》作为书写文本非常关键的一个问题就是如何理解卷末最后的“写记”两个字。任何通常使用的字典里都没有收这两个字形成的词语,但是在敦煌写卷中可以见到好多“写记”的例子。譬如,763年写毕的沙门昙旷《大乘起信论略述》(S.2436)^[5-6]就与《书谱》惊人地相似。首先它是用草书写的长卷(横1360cm),与908cm长的《书谱》属于一个类型。另外,从它的卷首和卷末都可以看出与《书谱》极为相似的书写格式:

S.2436 题名:“大乘起信论略述卷上,沙门昙旷撰。”^{[6]411}

《书谱》题名:“书谱卷上,吴郡孙过庭撰”。

S.2436 题记:“宝应贰载玖月初(763年10月12日—11月9日)。”^{[6]428}

《书谱》题记:“垂拱三年写记(687年1月19日—688年2月6日)”。

这幅《大乘起信论略述》与《书谱》的题名、题记的格式与关键用语完全一致,证明孙过庭撰写《书谱》是遵守唐朝通用的一些术语表达习惯的。“写记”作为题记用语非常普遍,就英藏敦煌遗书而言,已有好多的实例:S.509、S.1177、S.3651、S.3721、S.4479、S.6255等。这就表明,孙过庭这件《书谱》无疑是在稿件的基础上抄写的一个较为完整的孙氏自己满意的版本。当然,这不能完全解决《书谱》结语提到的两卷和六篇的问题:下卷曾经写过在另一长卷上面还是根本没来得及写?六篇就是下卷的内容还是应该见于上卷里面?尽管如此,“写记”作为一种有意识地完成抄写工作的题记是毫无疑问的,可以证明我们现在看到的《书谱》应该不是稿本。

从这个小小的“写记”可以看出,敦煌遗书不仅对我们了解中古书写格式的具体面貌具有重要的价值,而且可以为我们准确理解书法作品的文本形式而起到旁证参考的作用。

三 书手与经生的文化修养

正如未使用打字技术的所有文明一样,唐代的文本都需要用手抄写。类似于其他的古代文明,中国早就设立了专门负责保管档案的官员和书写文书的人员。不过,随着行政与文学各种文档的大量搜集,为了保存书面的知识,中央政府不得不设立抄写、复制和修复种种书籍的大批叫作“书手”的小官。在唐代,书手是地位很低的“吏”,属于“流外官”,以非固定的官位级别进入行政部门。不过,他们可以在特定的情况下被升级到更高的官位或被调到不同部门。在中国历史文献中,这些官员有许多的称呼:除了“书手”外,还有“抄书手”、“楷书手”(指专门负责楷书文书的抄写工作)、“群书手”(指负责各种书籍的抄写工作),以及所谓的“书直”(另外招聘的零时书手)和“写御书人”(专门书写进呈皇帝的书籍)。朱关田先生还指出,尽管书手官位较低,可是与其他流外官相比,拿到的工资更多。因此,加上他们私下通过为别人抄写的报酬,即所谓的“润笔”,他们应该算是富有的小吏^[7]。

根据739年成书的《唐六典》,我们可以对8

世纪上半叶的中国中央行政制度有一个大致的了解。而敦煌遗书不仅保留了许多书手的真迹，而且从其他的写卷还可以看到历史文献所遗漏的信息，例如英藏 S.39(写于 672 年 6 月 19 日)《金刚般若波罗蜜多经》和 S.456(写于 674 年 9 月 7 日)《妙法莲华经》，我们得知东宫左春坊也有楷书手，还留下了他们的姓名：吴元礼和萧敬。法藏 P.2195《金刚般若波罗蜜多经》一卷，其中的题记记载该卷是门下省书手袁元恧抄写的^[8]。另外，从 P.4634《东宫诸府职员令》第 6 行还了解到 651 年东宫司经局有“楷书令史卅人，掌写经籍”(图 5)。

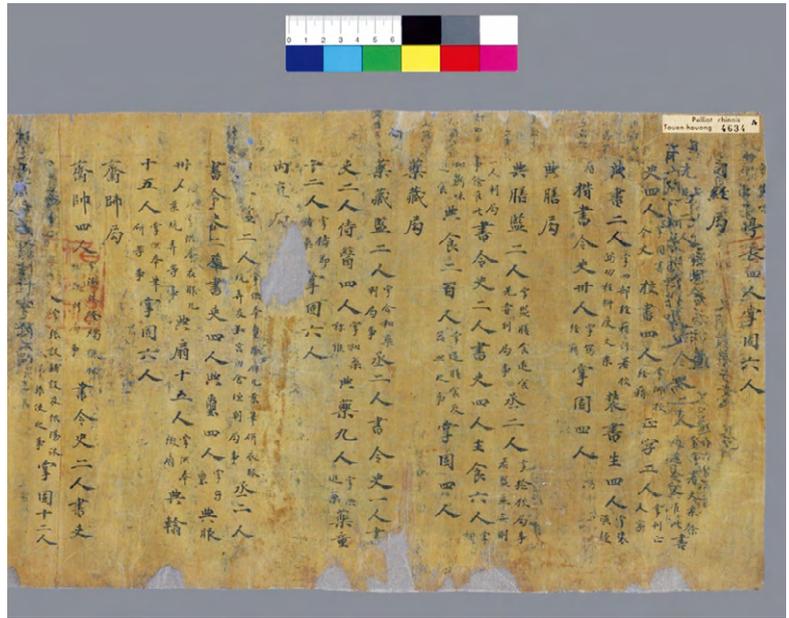


图 5 P.4634a

除了书手以外，以抄写经典书籍为生的还有所谓的“经生”。经生也叫“写经生”或“写经人”，见 P.2090《法华经》卷 7(663 年 12 月 17 日)题记“……于雍州写经生彭楷抄”、S.4117《金光明寺写经人簿》和东京国立博物馆藏细字《法华经》(694 年 4 月 30 日)题记为写经人雍州长安县人李元惠于扬州敬造此经”。经生不一定是佛教徒，可以临时被官府或寺院雇用，因此抄写工作可能在政府场所，像经生王瀚(612 年 9 月 14 日)在秘书省抄写 S.2295《老子变化经》；或在寺院里面，像敦煌遗书精品《阿毗昙毗婆沙》60 卷，现存卷 51(BD14496)、52(P.2056)、55(见文物出版社于 2000 年出版的《唐人写经》，不知藏在何处)、60(东京书道博物馆 69 号)，由经生沈弘于 662 年 8 月 4 日在终南山云际山寺完成。虽然经生和书手在唐代有区别，可是在 6 世纪上半叶敦煌镇一段时间出现过一种“官经生”，显然是政府管辖的一种官吏的职位，见 S.1427 和 S.1547 两件《成实论》卷 14，由官经生曹法寿和刘广周抄写(511 年 9 月 3 日、512 年 9 月 1 日)。

虽然经生和书手付出抄写文本的劳力，但是他们并不等于“古代的打字人”，反而有一定的文化修养和自身的追求。甘肃省瓜州榆林窟第 25 窟北壁有一幅经生像的壁画，学者把它定在 8 世纪末，证明当时社会对经生有一定的认可。

我们知道，宫廷写经的制作过程有严格的程序，除了准备纸张和手写文本以外，还需要通过一

校、再校和三校，一般有熟悉佛经文本的僧人参与。其实，经生也会负责校对的初校，就像 S.84《妙法莲华经》卷 5，由经生郭德在 671 年 11 月 16 日抄写，初校由郭德本人负责，再校由两位长安西

见《唐六典》(中华书局，1992 年)卷 8，第 240 页；卷 9，第 281 页；卷 10，第 294、295、298 页和《旧唐书》(北京：中华书局，1975 年)卷 43，第 1848 页。对中央行政部门书手人数的情况有一个大致的了解：秘书省，总署：120 名官员，80 名书手；秘书省，著作局：22 名官员，5 名书手；秘书省，太史局：1057 名官员，2 名书手；门下省，弘文馆：82 名官员，25 名书手；中书省，史官：44 名官员，25 名书手；中书省，集贤院：146 名官员，100 名书手；东宫，崇文馆：49 名官员，10 名书手；东宫，司经局：52 名官员，25 名书手。

英藏 S.1456 为了一件《妙法莲华经》部分卷 5 的长卷(26×952.4cm)，其末端有一段详细的题记，记载参与制作长卷的各种人物，包括其在 676 年 6 月 29 日完成书写工程的“秘书省楷书孙玄爽”。与该卷时间相近的，还有《妙法莲华经》另外四个片段(卷 3.5、1.7)，由弘文馆三名楷书从 676 年 9 月到 677 年 1 月抄写：任道(S.2637)、成公道(S.1048，比 S.1456 少几行字)和王智苑(S.4353、S.2956)。

《唐六典》卷 26，第 663—664 页论及东宫左春坊无次官职。

Bibliothèque nationale de France. *Catalogue des manuscrits chinois de Touen-houang*, Paris: Bibliothèque nationale, 1970—1983.

另外，从石刻文献来看，我们知道秘书省的书手在当时应该书丹了很多碑石，如妃子《张美人墓志》(724 年 7 月 27 日葬)所表明，其撰者为“朝散大夫行著作佐郎徐竣”，书丹者为“秘书省楷书李九皋”。唐玮《新出唐〈张美人墓志〉考释》载于《碑林季刊》第 10 期(2004 年)，第 123 页。

明寺的和尚分工(图 6-1)。这是一种书手在完成写经之后还将刚写完的文本阅读一遍,其实还有另一种情况,就是某个书手书写佛经之后,由另外一个书手负责全部校对工作,见三件唐高宗时期的《金刚经》,具体情况如下:

1)S.39,672年6月19日左春坊楷书吴元礼写,初校书手萧祎,再校书手萧祎,三校书手萧祎。

2)东京书道博物馆70号,675年4月22日秘书省楷书贾敬本写,初校书手萧祎,再校书手萧祎,三校书手萧祎。

3)S.513,676年3月30日左春坊楷书欧阳玄慈写,初校书手萧祎,再校书手萧祎,三校书手萧祎(图 6-2)。

这种现象表明两种情况,其一,书手萧祎应该非常熟悉《金刚经》的文本,也许起初是专门负责抄写这部佛经的普通书手,后来还参与平时由僧人负责的校对工作;其二,萧祎从672年到676年保持同样的官位,可以证明当时书手即使是流外官,其在职也可以达到若干年之久。

还有一种情况,因为相关的历史资料非常少而显得稀奇罕见,其实往往比经生能够校对佛经更加重要,这是针对于孙过庭好友的秘书少监王绍宗而言的。王绍宗两《唐书》皆有传,唐代书学名著《书断》和《历代名画记》也提到他^[9-12],应该

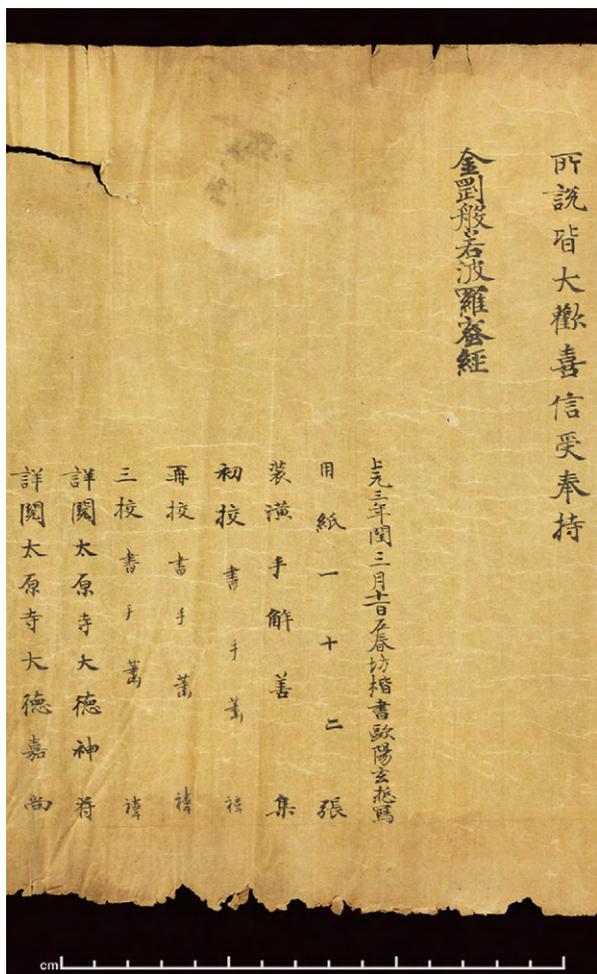


图 6-2 S.513

是当时社会公认的有艺术天赋的文人。他唯一传世的作品是他为其兄王玄宗(632—686年)撰文并书丹的《王徵君临终口授铭》(图7,现藏登封历史博物馆,686年5月1日)。从碑文我们可以了解王绍宗不但是国家最高藏书机构秘书省的少监,而且他兼任太子侍读和侍书,证明他当时还有一定的文学修养和文字学知识。王绍宗少年时代家境并不富裕,从《旧唐书》可知他“家贫,常佣力写佛经以自给,每月自支钱足即止,虽高价盈倍,亦即拒之”。而《新唐书》又有他“客居僧坊”写经的记载^{[9]4963[10]5668}。虽然王绍宗多次拒绝写经,我们尚可以推测他毕竟缮写过一定数量的佛教经典,也许不署名,也许以“经生王绍宗”题名。更重要的是,他曾经还当过皇家书写汉字和阅读文本的官方老师,又是国家最高图书机构的二把手,曾经“以写经为生”不知几年。王绍宗这个案例提醒我们,对于缺少署名的经卷,千万不要以为都出自一些普通书手,或者以为他们一生都活动在低级层

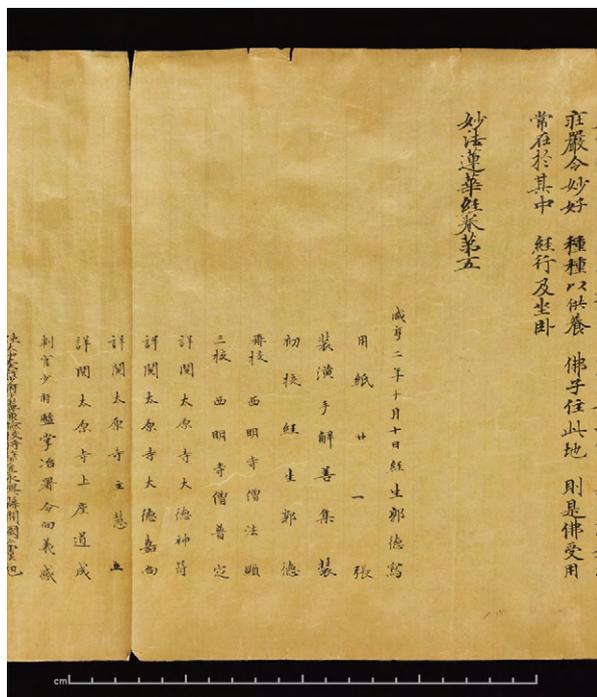


图 6-1 S.84



图7 《王徵君临终口授铭》原石

次的文化圈里。古代和现代一样,人有种种出路,家庭贫穷并不等于一辈子都没有立身立业的机会。

四 作品优劣

中国是最早发明和大量使用印刷技术的文明国家。北宋时期雕版术已经流传得非常广,而且对汉字形体的定型起了非常大的作用。不难看出,印刷对当时文人思考手写书籍有一定的影响,就像叶梦得(1077—1148年)在其《石林燕语》所描述的那样:

唐以前,凡书籍皆写本,未有模印之法,人以藏书为贵。人不多有,而藏者精于雠对,故往往皆有善本。学者以传录之艰,故其诵读亦精详。^[13]

在手写时代,全社会的信息交流都依赖写本,制作书籍的要求非常高,因而“皆有善本”。虽然叶氏强调的是在发明印刷技术以前文本内容的校勘

工作做得非常的精细,但是我们不妨推测这种客观需要对汉字形体的清晰和美观也会有一定的影响。这点可以从历史文献管窥其大概面貌,像《新唐书》记载铨选官员的时候四种标准之一的“书”要求“楷法道美”^[14]。唐代宫廷教授书法的弘文馆和崇文馆明确要求楷书的书写要“正样”。《册府元龟》(1013年成书)对这两所学校的书法学习有如下记载:

是月(广德元年十月,即公元763年11月10日—12月9日)敕弘文、崇文两馆生皆以资荫补充。所习经业,务须精熟。楷书字体,皆得正样。通七者,与出身。不通者,罢之。^[15]

显然,凡是手写文本,尤其是官方制作的,一定需要清晰得体,这可以作为中古时期,特别是唐代关于写本的书写要求。敦煌遗书有大量的唐代写卷,主要是佛教经典。因此,写经可以作为中古历史阶段的书写理想的一种代表式样。我们宏观地观察中古时代的种种历史资料,有许多文献记载某某人的字体或作品作为楷则的模板。从东汉《熹平石经》“树之学门,使天下咸取则焉”^[16],到李建中(1045—1013年)^[17],有许多文人的作品被当作当时社会所临习的模样子^[18]。因此,我们知道当时社会流行的书风确实由“善书者”提供具体样本,也就是说,书写面貌都会具有一定的承接关系。因此,我们可以用有明确年代的或突出的书风特征的敦煌遗书旁证书法史上的形体演变,并做出一些更加客观的判断。比如说S.996《杂阿毗昙心经》(479年11月27日)的题记明确叙说它是在洛州抄写的,正好可以弥补北魏迁都洛阳之前缺少墨迹的空白(图8-1)。更重要的是它可以帮我们更客观地去判断著名《龙门二十品》之一的《始平公造像记》的刊刻日期。由于阳刻题记出现残缺,其年号“太和□二年九月十四日”可以释为“太和十二年”或“太和廿二年”,结果是488年10月5日,或是498年10月14日,前者为迁都洛阳(493年)之前,后者为迁都洛阳之后。我们只要把S.996与《始平公造像记》相比较,不难看出它们无论在笔法还是结构上都有相当相同之处,比如说墨迹“元”字与石刻“元”字(图8-2)极为相似,证明早在《始平公造像记》刊刻9年或19年之前,中原已经有人 would 会写那种锋利而险绝的书风字了(当然局限于毛笔的锐利程度),也许可以让我们

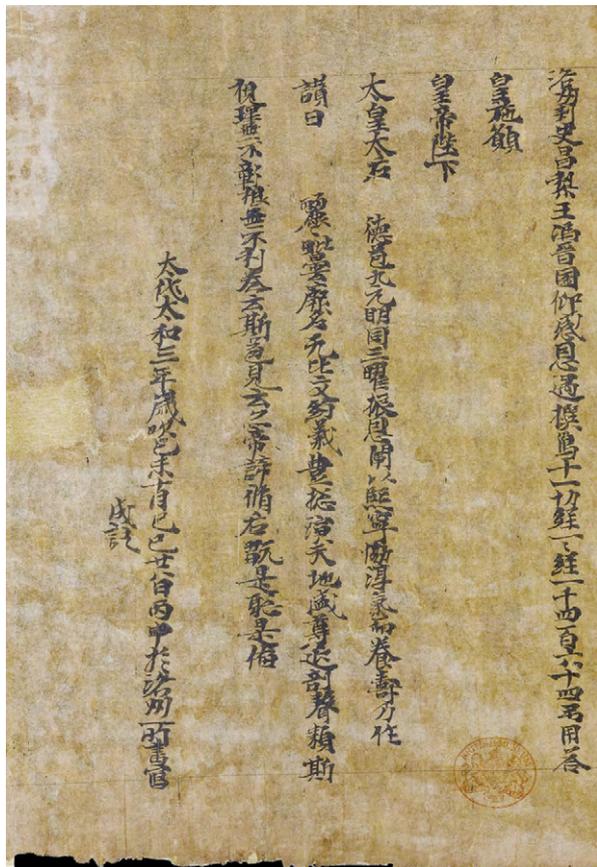


图 8-1 S.996



图 8-2 S.996“元”字与《始平公造像记》
拓片“元”字比较

更倾向于造像记刻于 488 年之说。

严格地讲,我们判断中古书法作品的优劣,除了古代书法文献模糊不清的种种“品评”和主人的主观审美以外,还缺少一份客观的标准。我们宏观地看六朝与隋唐名品的话,不难看出它们一定是高贵艺术追求的产物,但是这种追求恐怕都是在文本功能之下而考虑的。六朝文献也有几篇赞美

书法之美的文章,无疑是表明书写文本会含有书法价值的,但是明确以“书法创作”而书写的作品恐怕还没出现。可是我们知道中古时期应该存在有意识的创作,孙过庭《书谱》就有一条相关的记载。孙氏的大作是中古时期文人玩习书法的最直接、最真实的反映,在墨迹第 333—334 行写道关于书法创作如下一段话:

吾尝尽思作书, 谓为甚合。时称识者, 辄以引示。

这段话不但证明当时的确存在有意识的书法创作,而且表明书法创作不是书写者独立享受的,他还会向同道或朋友介绍自己的作品,同时也反映书法文化之所以能够传播开来,不只是因为宫廷或显贵投资立碑或收藏前人名品,反而在很大程度上是社会共享的艺术行为。

可是我们现在可以看到的所有中古书法作品不一定是当时书写者有意识地书写或至少非常满意的字迹。我们知道因为润笔和社会方方面面的需要,书写的好坏会有很大的差异。即以著名草书大家张旭(约 675—759 年)为例,他书丹的《严仁墓志》(现藏偃师博物馆)就有不少败笔,笔者认为出自他应付书丹所致,出自没有仔细对待书写的心态,所以字体缺乏凝聚力(图 9-1、图 9-2)。因此,在这种错综复杂的情况下,为了能够做出相对客观的评价,只能不断比较大量的作品,并且仔细思考它们的创作或书写背景。

当然,写字并不等于书法。孙过庭在其《书谱》还说书法是“好异尚奇之士”所喜爱的艺术,所以还警告读者“不入其门, 讵窥其奥者也!”。这意味着书法不是所有的人都能够欣赏的艺术,理所当然书写得得体流畅也不是所有的书手都能做得到的。所以,我们看敦煌写卷一定需要记住,绝大多数的手写字迹都不是书法作品,反而应该记住所



图 9-1 《严仁墓志》
“仁”字



图 9-2 《严仁墓志》
“州”字

谓写经体在古代鉴赏系统里也不一定享有很高的地位。比如说,《宣和书谱》卷5“正书三”讲到唐代张钦元(生卒年不详),评价他“作真字喜书道释经,然不堕经生之学”^[19],侧面地告诉我们“经生书法”有一定的匠气。可是,反过来,也有在写经里面看到了名家书风的痕迹的,像赵孟頫(1254—1322年)在1314年题跋国诠写《善见律毗婆沙》(648年12月29日),赞其书“有褚[遂良]、薛[稷]余风”。

众人熟知,鉴赏标准不仅与个人的兴趣有关,而且还取决于每个人的眼力和经验。当我们面对一件书法作品需要了解它在更广阔的书法创作领域里面会占有什么样的位置,因此多了解历史遗留下来的精品是鉴赏的第一条件。这在西方是非常难以达到的,绝大多数西方汉学家对书法好坏会发出一些不符合实际的评价。其中的一个例子是美国著名汉学家梅维恒先生(Victor Mair)曾经对P.3725 令史陈琛书写的《唐玄宗御注道德真经》(735年5月27日)给过“极好书法”的评价(原文是英语的 superb calligraphy)(图10)^[20]。我本人没听说过梅教授除了中国文学、文献学等领域以外还关注过书法问题,所以不知道对汉字书写的优美具有一定的训练与否。不过,仅从他对此幅《道德经》的评价可以看出,他恐怕对书法经典的认识至少在1981年发表如此评价的时候还是不够的。我们分析一下P.3725这件手卷,不难发现它是8世纪楷书中较为僵硬呆板的作品,从它的点画形态可以看出字迹缺乏细微变化:“经”字的绞丝旁撇点非常单一,“上”字的一竖缺乏提按浮动的味道,横画的收笔一顿增加了一大块面,“献”字和“大”字在处理捺笔时过多地夸张了出锋的形态,结果收笔看上去很不自然。这幅楷书在唐代石刻和真迹作品当中不算什么,我相信如果梅教授熟悉初唐石刻名品(像前揭的《九成宫醴泉铭》《王徽君临终口授铭》等)的话,他绝对不会把“极好书法”的评价给予这幅《道德经》。其实,只要把P.3725和沈弘书写的P.2056作一比较,就可以明显看出两者在笔法精巧灵动

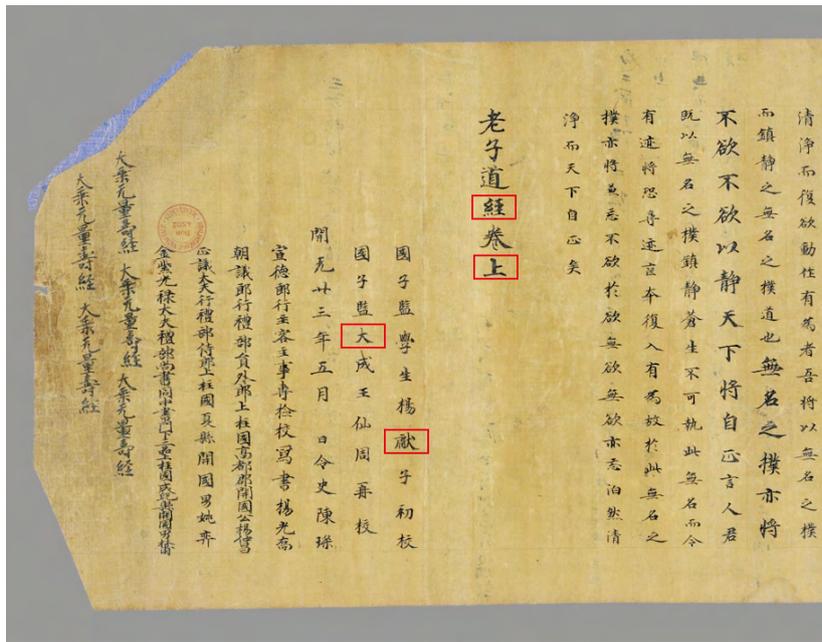


图10 P.3725《道德经》

层面存在差异(图11)。沈弘在点画起笔、提按和收笔时处理得熟练合度,给人一种信手拈来、斯文高雅的感觉。

五 书法与中外交流

中古时期是中外经济、文化和宗教交流非常繁荣的时期。随着丝绸之路的开通和发展,中国社会,特别是长安和洛阳地区,逐渐开始吸收外来文明的熏陶。佛教之传入中国就是一件非常灿烂的事情,特别是在美术创作方面,明显带有西域审美的艺术风格。而在书法艺术层面,一般说来,只有当时的朝鲜半岛和日本直接引进了中国书法的欣赏和习惯,这无疑跟新罗和奈良两国使用汉字来记载文献和积累传统密切相关,因而他们才有欣赏书写艺术的基本条件。不过,我们知道,中古时期也有外国人入华居住,特别是进行贸易工作和从事传教的西域人。一开始,我们可以推测,大部分外国人保留了自己的文化传统,但是,久而久之,不得不接受中国习俗,逐渐地也汉化了。著名的《大秦景教流行中国碑》(立于781年2月4日,现藏西安碑林博物馆)就是其中的一个典型的例

关于唐代书法的域外传播,见朱关田《中国书法史:隋唐五代卷》(江苏教育出版社,1999年),第267—282页。

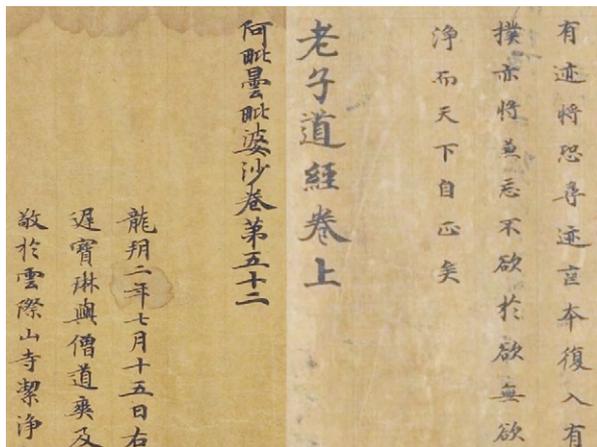


图 11 P.2056、P.3725 比较

子。除了碑文内容由“大秦寺僧景净述”和少部分用叙利亚文书写的题记以外，其他全都符合当时唐人立碑的标准，书丹者是“朝议郎前行台州司士参军吕秀岩书”。同样，洛阳出土的《景教经幢》残石（立于 829 年 3 月 25 日，现藏洛阳博物馆）也是按照中国石刻宗教文物而立的刻石，即使立幢人是居住洛阳的粟特人或粟特人后裔，可是他们已经彻底吸收了汉人语言交际习惯。也就是说，我们无法知道景教石刻是在一个已经完全汉化的生活环境里制造的，还是立石者保留了他们大量的原来生活习惯。可是我们知道，入华传教的印度人要么在到中国之前，要么在到了中国后不久都会说汉语和写汉字。一般人都想到玄奘（600—664 年）去印度精通印度文化和语言，其实应该有更多来华精通汉语的西域僧人，像鸠摩罗什（Kumārajīva, 344—413 年）、菩提流志（Bodhiruci, 卒于 727 年）、实叉难陀（Śikṣānanda, 652—710 年）、不空金刚（Amoghavajra, 705—774 年）以及北宋的施护（Danāpāla, 约 950—1018 年）等。虽然留下的字迹非常有限，我们通过敦煌写本的观察还可以看出中古时期由印度僧人手写的文本，譬如中国国家图书馆 BD06847《妙法莲华经》卷 4：“天宝五载五印度僧祇难写”（图 12）。理所当然，只要搬到中国生活跟中国文人有所交际需要的外国人都会或多或少考虑到如何学习汉字的问题。

虽然祇难的题记谈不上纯粹的书法艺术，可是还能够证明当时在书写层面也会有中外交流的例子，包括汉人用梵文书写佛经和雕刻经幢，像西安碑林博物馆藏的所谓《梵汉合文陀罗尼真言经幢》残石（约 8 世纪末—9 世纪初，不空金刚所翻译

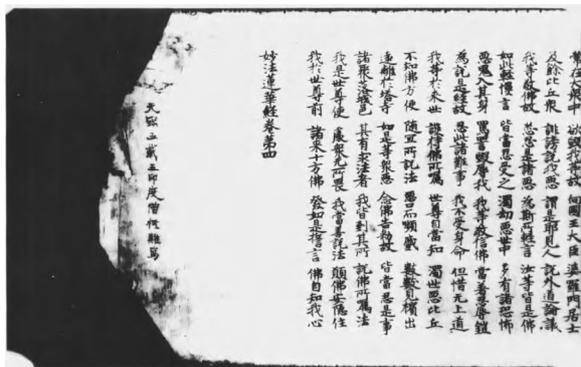


图 12 BD06847《妙法莲华经》卷 4

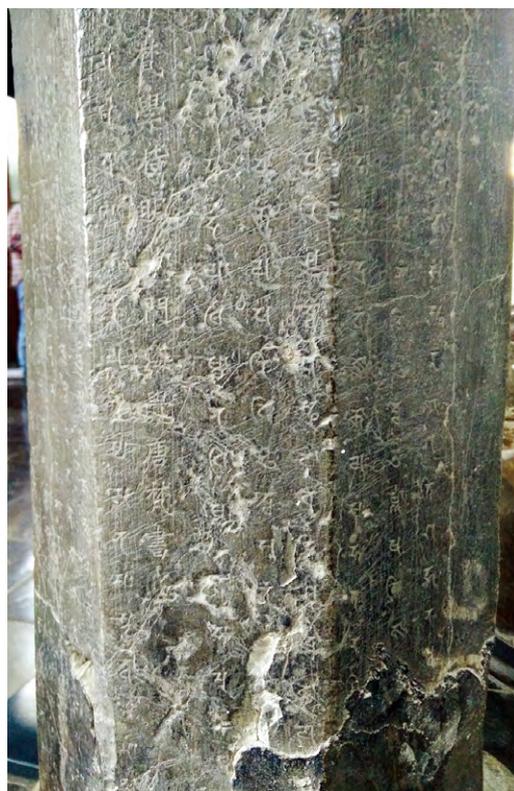


图 13 梵汉合文《陀罗尼真言经》

的若干篇陀罗尼经之一种），由“梵学特明沙门海觉（生卒年不详）唐、梵书”（图 13）。或许，敦煌写卷还隐藏着更过类似中外书写文化交流的例子。

六 结语：笔触之美的感染

那么，为什么沈弘书法的艺术性明显超过陈琛呢？为什么有一些经生或书手可以超越语言符号的形体记录而达到一定艺术旨趣的书写境界呢？

我们知道，在中古时期的中国，抄写书籍不仅

出于实用的需要,一种获得报酬的工作,也可以作为一种日常生活的审美享受。王筠(481—549年)在回顾自己抄写书籍的经历时,叙述了他发自内心的深层感受:

余少好抄书,老而弥笃,虽偶见瞥观,皆即疏记。后重省览,欢兴弥深。习与性成,不觉笔倦。自年十三四,建武二年乙亥,至梁大同六年,四十六载矣。幼年读五经,皆七八十遍。爱《左氏春秋》,吟讽常为口实。广略去取,凡三过五抄,余《经》及《周官》《仪礼》《国语》《尔雅》《山海经》《本草》并再抄,子史诸集皆一遍。未尝倩人假手,并躬自抄录,大小百余卷。不足传之好事,盖以备遗忘而已。^[21]

笔者认为,抄写正是决定汉字书写可以达成艺术境界的主要前提条件,也是我们客观地评价敦煌遗书以及其他的墨迹文本的标准之一。换句话说,我们并不能排斥抄写者,无论其文化背景或社会地位如何,在传达文本具体的语言符号的基础上,或无意识地或有意识地将汉字作为一种媒介,把自己的审美理想通过汉字的笔画形态和结构布局表现出来。甚至可以推测,鉴于字数庞大的具体书写任务,书写者不得不在长期抄写的过程中把自己的情趣或审美追求自然而然投入到平面的纸张之上。像沈弘一样的书写者,当他们达到了极为熟练的水平之后,自然而然地把自己的审美情趣放进所书写的文本之中。当然,宗教信仰和其他的社会特殊情况也会导致书写文本的精细程度,但是前提条件是书写者被笔触之美所感染。这种感染只有敦煌遗书以及其他出土墨迹才能给予我们,也就是跟沈弘、郭德那些史书无传的高手一起对话的心灵汇通。

张乃翥先生、张天弓先生、刘涛先生为此文章提供了研究线索并作了润色,特此致谢。

参考文献:

[1]毕罗.孙过庭之志气:《书谱》文体考[J].艺术史研究,2008,10:107-130.

- [2]毕罗.孙过庭生平考[J].书法丛刊,2009(2):73-81.
- [3]Pietro De Laurentis. *The Manual of Calligraphy by Sun Guoting of the Tang* [M]. Napoli: Università di Napoli "L' Orientale", 2011.
- [4]毕罗.《书谱》是个谜[N].光明日报,2017-6-27(16).
- [5]Giles, Lionel. *Descriptive Catalogue of the Chinese Manuscripts from Tunhuang in the British Museum* [M]. London: The Trustees of the British Museum, 1957: 178.
- [6]黄永武.敦煌宝藏:第19册[M].台北:新文丰出版公司,1986:411-428.
- [7]朱关田.中国书法史:隋唐五代卷[M].南京:江苏教育出版社,1999:194-195.
- [8]Bibliothèque nationale de France. *Catalogue des manuscrits chinois de Touen-houang: vols. 4-6* [M]. Paris: école française d'Extrême-Orient, 1991-2001: 127.
- [9]刘昉,等.旧唐书:卷189下[M].中华书局,1975:4963-4964.
- [10]欧阳修,宋祁.新唐书:卷199[M].北京:中华书局,1975:5668.
- [11]张彦远.法书要录:卷9[M].北京:人民美术出版社,2003:304.
- [12]卢辅胜.中国书画全书:第1册[M].上海:上海书画出版社,1993:154.
- [13]叶梦得.石林燕语:卷8[M].北京:中华书局,1984:116.
- [14]欧阳修,宋祁.新唐书:卷45[M].北京:中华书局,1975:1171.
- [15]册府元龟:卷640[M].北京:中华书局,1989:2103.
- [16]范曄.后汉书:卷79上[M].北京:中华书局,1965:2547.
- [17]脱脱,等.宋史:卷441[M].北京:中华书局,1977:13056.
- [18]Pietro De Laurentis. Origin, Authorship, and Interpretation of *Yongzi ba fa* [J]. *Monumenta Serica*, 2014, 62(1): 133-134.
- [19]卢辅胜.中国书画全书:第2册[M].上海:上海书画出版社,1993:17.
- [20]Mair, Victor. Lay Students and the Making of Written Vernacular Narrative: an Inventory of Tunhuang Manuscripts [J]. *Chinoperl Papers*, 1981, 10: 5-96.
- [21]李延寿.南史:卷22[M].北京:中华书局,1975:610-611.