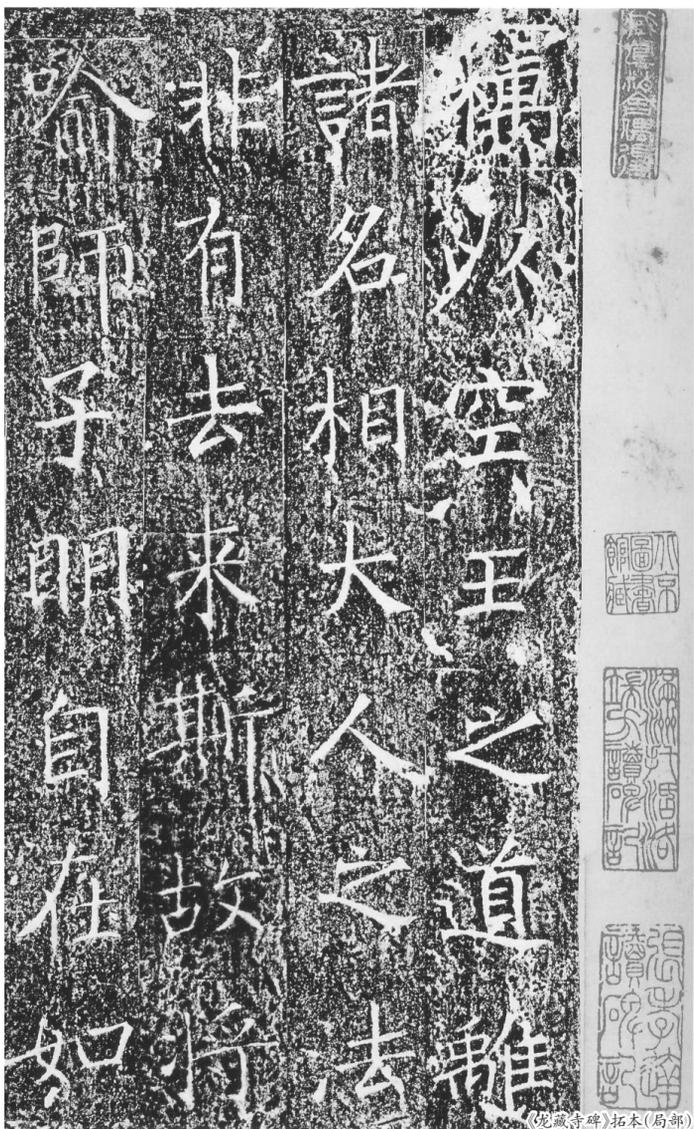


经典回顾：正定《龙藏寺碑》

正定还是一座文化古城。源远流长的历史，给正定留下了瑰丽灿烂、风格独特的文化古迹，尤其是佛教建筑众多，仅城内的寺院就有隆兴寺、天宁寺、济济寺、开元寺等，素有“九楼四塔八大寺”之称。虽经历代战争，风雨剥蚀，地震撼摇，但保存下来的历史建筑仍然不少。其中，最著名的是隆兴寺，规模宏大，气势雄伟，它是正定古城的骄傲和象征。著名的铜铸大悲菩萨高达22米，是我国现存最高大、最古老的立式铜铸佛像。它和沧州铁狮、定州塔、赵州石桥被并誉为“河北四宝”。隆兴寺中的宝不止这一件。搞书法的人，最看重的是那块隋碑，叫“龙藏寺碑”，碑文书法苍劲有力，上承南北朝的余风，下开初唐书法诸家的先河，是隶书向楷书过渡的代表作。

——摘自习近平《知之深 爱之切》



《龙藏寺碑》拓本(局部)

论《龙藏寺碑》审美的超越性

□ 王冠军

超越的基础：审美自觉

审美超越性是整个人类进行审美活动时所能达到的最高境界的具体显现形式。其主要有两个指向：一、对客观的超越即功利的超越；二、审美主体对自身的超越。康德将审美作为沟通“真”与“善”的桥梁，并从“质的契机”方面规定了审美的无利害的超越本质。超越在海德格尔那里是存在着“去蔽”的一种境界。儒家通过伦理教化达到对自身肯定的目的，进而人生境界得到超越，进入其核心“仁”的境界。老庄思想中则通过对自身的否定，“为学日损”使人超越自身主体，回归到婴儿的状态，达到天人合一的境界。“审美意识的直觉性、创造性、愉悦性，以及不计利害的特性，归根结底，都离不开对主客关系或认识的超越。”因此，审美即是通过直觉感受去超越主客体的有限形式进入无限，从而得到非功利愉悦的活动。审美的自觉和完善决定了超越性的程度。《龙藏寺碑》超越性的发生有赖于审美自觉及书法艺术本身的发展完善程度。

在书法史上，审美自觉的成熟标志是创作主体和欣赏主体都自觉地运用审美眼光去看待作品，而非出于实用的目的去考量其价值。在审美自觉的启蒙阶段，书法技法发展的动力始终围绕着实用性及书写材料的发展而展开。我们认为，审美自觉的发展经历了以下几个阶段：混沌阶段、滥觞阶段、萌芽阶段、成熟阶段。在技法方面，魏晋时期以王羲之为代表的书法家们对旧体书法进行变革，使以中和之美为标志的“今体”流行于世。对于旧体的变革，提高了书写的流畅性，同时，也使形式语言得到丰富。因此，可以推断，隋代时期书法技法方面以及审美的自觉成熟的条件是具备的，这为我们考察《龙藏寺碑》的超越性奠定了基础。

《龙藏寺碑》的审美超越性

“真正的艺术品，包括一般的文学作品在内，与其所描绘、言说的东西之间的关系绝不是简单的原型与摹本的关系。真正的艺术品只能是把原型当跳板，艺术家由此

有限的跳板跳进宇宙无限关联的深渊中去，从而也让鉴赏者‘听到无底深渊的声音’（德里达语）或者说，让宇宙的无限关联通过艺术品而闪现在鉴赏者面前。”因而，一块见证了古老中国千年变迁的碑版，所呈现的东西一定不仅是稳定的、有限的、孤立的，还应隐含着潜匿的线索，这些线索引导我们走向审美超越。《龙藏寺碑》所呈现的超越性大体上总结为三个方面。

《龙藏寺碑》内容上记录了隋代恒州刺史王孝仙奉命劝募州内士庶万余人修建龙藏寺的盛况。碑身高171厘米，宽90.5厘米，正面阴刻楷书三十行，每行五十字，共计一千四百四十七字。当时的背景之下是不折不扣的实用之物，但欧阳修曾跋云：“右齐开府长兼行军参军九门张公礼撰，不著书人名氏，字画遒劲有欧、虞之体。”杨守敬在《碑记》中曾评道：“细玩此碑，平正冲和处似永兴，婉丽道媚似河南，亦无信本险峻之态。”可见，《龙藏寺碑》冲和平正、婉丽道媚的艺术基调开辟了楷书艺术的新面貌，并对后世诸多书家有过很大的影响。那么一块实用之碑为何具有重要的艺术价值呢？最根本的原因存在于“东方文化的情势”中。

梁漱溟先生曾经于《东西文化及其哲学》中将哲学分为形而上之部、知识之部、人生之部，在中国与西方哲学的比较过程中发现，西方的知识之部的发达为其根本特征，形而上之部曾很发达最后穷途末路，人生之部几乎没有，而中国的形而上之部和人生之部紧密相连且势力甚普，而知识之部十分匮乏，可说没有。因此梁漱溟认为大约在西方便是艺术也是科学化的，而在东方便是科学也是艺术化。也就是讲，在中国方面，统领文化的精神是艺术的精神，这导致了中国方面的哲学知识之部几乎可以看作空白，这对于中国的科学发展是巨大的阻碍，但是在某种意义上这对东方艺术的发展不能不说实为一件幸事。器物都是文化之根的枝与叶，中国文化之根的艺术精神的特征，便决定了其枝叶叶往往具有历史价值和艺术价值的双重属性。这

《龙藏寺碑》隋开皇六年(586)刻，是我国隋代重要刻石。在河北正定隆兴寺大悲阁东侧。开府长史兼行参军张公礼撰文，未著书丹人姓名。但也有撰、书均为张公礼之说。

碑通高3.15米，宽0.90米，厚0.29米。碑文楷书30行，行50字，凡1500余字。碑为龟趺。碑额呈半圆形，浮雕六龙相交，造型别致，刻工精细，具有隋唐蟠龙的古朴风格。碑额楷书“恒州刺史鄂国公为国造龙藏寺碑”15字。碑阴及左侧有题名及恒州诸县名，分5截30行，每行字数不等，亦为楷书。据光绪元年《正定县志》载：“《龙藏寺碑》并阴，张公礼撰并书，开皇六年十二月立，今在隆兴寺。”无撰书人姓名。是楷书发展史上的集大成者之代表，隋代书法以石刻最为丰富，且以楷书为主。“南北融合，客观上亦促进南北朝书风的相互交融，北方质朴、整饬之风渐弱，南方秀润、雅丽之风渐兴。”作为隋代南北朝书风融合借鉴的楷书典型之作，《龙藏寺碑》的书写审美价值对唐代楷书大家的风格形成有着重要的影响，同时也对唐以后的书家楷书书法有着重要的借鉴意义。

《龙藏寺碑》被称为“隋代第一碑”，自宋代欧阳修《集古录跋尾》、赵明诚《金石录》、明都穆《金薤琳琅》、至清代阮元《南北书派论》、包世臣《艺舟双楫》、刘熙载《艺概》等对其皆有记载、评述。但该碑的碑名和存放寺名的不一，立碑者、撰文者、书丹者、书写背景等都存在一

就不难理解《龙藏寺碑》作为当时的实用产物，却具备艺术价值的原因了。另外值得注意的是，康有为讲：“虽穷乡儿女造像，而骨血峻峭，拙厚中皆有异态，构字亦紧密非常。”我们不能否认这其中固然有刻工雕刻水准上的差异，但是这种自然去雕饰已然为我们提供了另一种审美范式——草意之美。可见，刻制工艺的质量也直接影响其艺术价值，有时甚至会在后世的解读中形成审美范式，因此考察《龙藏寺碑》时必须将刻工的水准囊括在考虑范围之内。从《龙藏寺碑》中我们能感受到，刻工更加尊重原作面目，笔触刻制精细，细微之处生动地表现出《龙藏寺碑》书写的行书笔意，自觉地隐藏

些疑问。

康有为将《龙藏寺碑》列为精品上，其在《广艺舟双楫》中辑录“精品上”的碑刻分别为《龙藏寺碑》《张猛龙》《清德颂》《李超墓志》《贾思伯碑》《杨翠碑》《始兴王碑》《解伯达造像》。隋代碑刻众多，《启法寺碑》《兴国寺碑》与《龙藏寺碑》名极一时。饶敦秩认为唐柳公权楷书亦脱胎于隋楷书碑刻。光绪丙子(1876)饶敦秩据赵明诚《兴国寺碑阴》跋则曰：“欧、赵集录古碑，称魏晋以还书法者甚少，独推此碑及《龙藏寺》，想其精妙绝伦，惟文忠称为虞欧先驱，今据钩本笔法，实与永兴、渤海不甚似。后来柳诚悬则多所脱胎，惜未得原拓一证之。”通过此记载亦反映这样一个重要的现象，即：楷书发展到唐代中后期的过程中亦不免受隋碑楷书的影响，可见隋代楷书碑刻对于整个唐代的楷书嬗变过程中的意义与价值。

历代好古之士不仅对《龙藏寺碑》的书法水平持肯定态度，亦对撰写《龙藏寺碑》碑文的张公礼予以赞扬。张公礼人隋但仍称齐官，可见其忠贞之烈。顾炎武评价张公礼曰：“齐亡人周，周亡入隋，而公礼犹书齐官，盖君子之能不降其志，而时之人亦不以为非也。”又云，“余考颜之推仕历周隋，而其作家训，犹谓梁为本朝，盖同此意，其时南北分疆，兴亡迭代，为之臣者，虽不获一节以终，而心之所主见于称名之际者，固较然不易如此。然则今人之不及古者，又岂独书法之陋、文字之讹而已哉！”古

碑》呈现的是南北朝书风的融合，而在精神内核方面起到主导作用的正是南朝所继承的魏晋风度和对自由的追求。

《龙藏寺碑》由于实用和功利的目的，其内在的生成是严肃的。然而，这并不妨碍它通过有限来传达无限。这也正是中国艺术本身追求的超越理性的感性美，这是东方这片土地给予这个民族的特有气质有别于西方对于“理”的形式表达。《龙藏寺碑》的形式语言上的突破及对南朝精神内核的继承正是中国人对自由追求最真切的诠释。这不得不引发我们对于《龙藏寺碑》因有限的形式语言而带来的无限的自由、游戏的境界的向往。

最后，创新对平庸的超越。中国文化决定了中国人看待艺术的发展时具有“尚古”的意志，也就是对创新持有较为保守的态度。梁漱溟先生曾将这种“尚古”意志在西方的科学精神与东方的艺术精神的背景下进行了深刻的探析：“科学求公例原则，要大家公认证实的；所以前人所有的，今人都有得，其所贵便在新发明，而进一步脚踏实地，逐步前进，当然今胜于古。艺术在乎天才秘巧，是个人独得的，前人的造詣，后人没赶上，其所贵便在祖传秘诀，而自然要叹今不如古。”所以，创新在艺术精神统领下的书法艺术中便显得难能可贵。在书法艺术上的创新分为两种：一是书体演进过程中所呈现出来的书体创新；二是书体内部分书风上的创新。前者变化在形式语言方面往往产生较大的变化，其背后是实用的驱动。后者形式语言方面的变化往往相对保守含蓄。《龙藏寺碑》的创新属于第二种，表现为楷书内部、南北朝书风的融合。南北朝书风的范式“同异兼有”，因此有了共生、和谐的基础和可能，《龙藏寺碑》即是打破这种范式的创新之作，将这种可能变为现实。《龙藏寺碑》呈现的是以北方书风为基础对南方书风的吸收，这种融通不能不说是平庸的宣战。北方在书法上更重视体势的变化，大开大合的体势形成险峻与雄强，雅拙散朗的体势形成了趣味与变化。用笔方面，北碑面目上多以方笔、尖笔为主，显其刚强爽利，然不得不看到方笔、尖笔的呈现受到刀等因素的影响，但是与此同时我们从北方的遗存墨迹来看，其实用毛笔书写过程中对方笔、尖笔也有着自觉的追求。另外，北方的书风中多有隶书的痕迹以及对于部分笔画的夸张来造势的特点。而南方则对用笔十分钟情，关注用笔的技巧来达到方圆并用、节奏生动、气脉贯通的艺术效果，把用笔的重要性提高到了前所未有的位置。并受玄学之风的影响，对自然之物的刻画和对笔法的追求成为一种时尚。后世对于南北朝书风的解读很多落入了“因北方方向南方学习而落人南方书法要明显发达于北方”的窠臼。其实，书法的风格本无绝对的高低之分，后人的书法创作以无限启迪就是最好的证明。我们应该辩证地看到，在气势和趣味的追求上，北方的排宕之势、朴素之风远胜于南方的精致妍美之上。由此我们不得不感叹《龙藏寺碑》对于自身风格的塑造包含了对自身既有风格进行了扬弃这一过程，正是追求创新“壮士断腕”的勇气所在。也正是因此才实现了将南北朝书风进行了辩证地融通，赋予了这块碑版生命的可能性、发展的生成性及内涵的丰富性。(文章有删节)

人认为可由“人品”推及“书品”，《龙藏寺碑》之所以在书法史上有很高的价值及影响，很大一方面与“忠贞之士”张公礼的撰文不无关系。孙承泽在《庚子销夏记》中对此事评论详：“真定府龙兴寺有隋人《龙藏寺碑》，其书方整有致，为唐初诸人先锋，可存也，至碑立于开皇六年，齐已久矣，而张公礼犹称齐官，书者不以为嫌，当时不以为禁，此皆有古道，无可纪也。”此“古道”可寻可赞。此外，有关《龙藏寺碑》的具体位置及历代金石家的相关记载，由云龙曾对此碑的具体存放位置、著录及碑跋款识等进行较为详细的考证，文载：“今碑实在佛香阁前左墀，王澐以为在殿屋内，亦误。”清代金石家朱彝尊初次见到《龙藏寺碑》时，对此碑的描述也颇为详细，跋曰：“今入门有殿，殿北阁五层广九楹崇十有三丈，中奉观音像，高七丈三尺，臂四十有二，土人目为大佛寺碑，亦具存。而终南山释道宣撰《神州寺塔录》，铺叙佛像，顾不及焉，何哉？若夫隋之碑存于今者寡矣，装界而藏诸也可。隋之楷书碑刻相对唐代楷书碑而言，留存至清初时较少，清初文人由于朱彝尊得到此碑之拓本，可想其欣喜之情，清代金石家亦争相著录与收藏。

康有为认为唐之前书具备密、茂、厚、浑、和、涩、曲、纵等审美特征。针对隋唐之际的楷书，虞晓勇鲜明地指出：“隋代石刻楷书的新风格是在综合南北朝石刻书法风格的基础上形成的。”“在成熟的隋楷中，不仅可以看到南方书法妍美灵动的笔画形态，可见隋代楷书在结构体势方面端严俊朗的特色，可以说，正是由于南北方‘妍’与‘质’这两种不同书法审美观念的融合，才最终生成了成熟的隋楷。”唐初的书法在隋代楷书的基础上继续发展成熟，“楷书四大家”的书法风格得以更好地展现。唐代楷书碑刻的秀润典雅，不同于汉碑的古拙、魏碑的刚健，从纵向来看，隋碑是作为魏碑到唐碑的过渡书体，《龙藏寺碑》则是这一时期的代表，既综合南北朝书法之精华，又开启唐代楷书之风。从横向看，《龙藏寺碑》在同时期的楷书碑刻中是较为出色的，是魏体书发展到隋代的楷法集中体现，《龙藏寺碑》堪称隋碑经典。

相关链接

《龙藏寺碑》背景

隋朝虽短祚，却是具有承前启后性质的朝代，开皇九年(589)隋文帝杨坚灭陈，政权的统一带来了文化上的融合，书法上继承并融合了南北朝不同的书风而更显璀璨，开启了唐代书法发展的先河。《龙藏寺碑》立于开皇六年(586)《金石萃编》卷三十八录碑全文：“碑高七尺一寸，广三尺六寸五分，三十行，行五十字，正书尽在正定府。”“碑阴五截三十行字数不等，正书。”沈涛《常山贞石志》：“有碑阴及左侧，并正书‘开皇六年十二月五日立’，今在正定府城隆兴寺。”碑额全称“恒州刺史鄂国公为国造龙藏寺碑”3行15字，碑首六龙相交呈拱形。共1446青石质地，开皇六年十二月五日题写，无书写人姓名，惟有“齐开府长兼行参军九门张公礼之口”数字。

钱大昕《潜研堂金石文字跋尾》中考证，碑中的太师上柱国、大威公即王孝仙之父王杰，王孝仙是王杰之子，该碑是恒州刺史王孝仙奉皇帝之命，劝募州内士庶一万人修造龙藏寺时所立。北周曾去洛阳之举，至隋文帝因其出生于般若寺，故大力支持佛教。王孝仙正是在这种历史背景下劝造龙藏寺并立碑的。

欧阳修《集古录》提出疑问：“后题张公礼犹称齐……隋建开皇之号至六年，齐灭盖十年矣，公礼尚称齐官，何也？”张公礼此时已是隋朝时人，为何还称自己为齐官。据《金石文字记》中载因当时战乱频繁，作为臣子可能会身侍多朝。因此这种“心之所主”的称名情况，张氏应符合。从著录中可知，张公礼应为齐时人，且不论是否为张氏所书，因该碑在河北省境内，北齐时建都邺城(即今河北省临漳县)，国灭时为577年，与该碑书写相距为9年。因此无论该碑书丹者为何人，其书风应是受到当时北齐书风所影响的。

北齐隶书复古的背景及原因

北齐书风有明显的复古倾向，好将隶书作为铭石体的风尚来源于东魏。同样定都邺城的东魏，此时书法上效仿南朝时被冷落的隶书逐渐得到复兴，东魏是一个转折期。隶书的复古势必影响到了楷书的书写。

北齐代东魏后，这种书风的影响愈见增强，逐渐形成篆隶书的复古回潮。北朝书风传于西晋中原，士族以钟繇、卫氏旧脉为书学根基。以汉魏的“古篆八体之法”为研习之本。北魏时期统治者对石经的重视在迁都以前就有明元帝、孝文帝皆去洛阳大学“观石经”的记载。东魏武定年间，石经迁于邺城，也将崇尚古体的风潮带来于此，北齐官方更是明令石经的重要地位。历代统治者对石经的重视，对于隶书的复兴起到了重要的作用。由于石经被迁至齐都城，京畿之内的书家皆可观摩学习。邺城西北部出土的北齐29品碑志中，隶书占18个，足可以看出在北齐时期习隶书之风盛行。

北朝高门士族也是书风的重要影响者。以清河崔氏、范阳卢氏为代表。士族书家尤以古体为重，在楷书的书写上势必会保留更多的隶书审美趣味，随着统治者对复古政策的实施，习古之风蔚然成风。此时人们在书写时渴望加入更多隶书元素。影响到楷书书写中表现为楷书中篆隶杂糅的现象大量出现。