

楚默全集

佛教書法史



楚默全集

佛教書法史



上海書店出版社
SHANGHAI BOOKSTORE PUBLISHING HOUSE

1. 古典诗论研究
2. 中国画论史
3. 倪云林研究
4. 黄庭坚艺术论
5. 杨维桢研究
6. 陈老莲研究
7. **佛教书法史**
8. 佃介眉研究
9. 四王图式研究
10. 元明书法史论
11. 元明书法作品考释
12. 书法解释学
13. 书法形式美学
14. 篆刻创作风格论
15. 楚默书学论集
16. 楚默诗集
17. 书画印欣赏·感受吴文化
18. 思想的年轮（上）
19. 思想的年轮（下）
20. 艺谭

绪 论

印度佛教从东汉末年传入中国后,其佛法势张,佛像、寺庙普及神州各地。佛教对中国的哲学、文学、艺术及中国文化的各个层面,产生了极其深远的影响,对书法的影响尤为重大。佛经的抄写、佛经的注疏和撰述、记录佛事的经过、造像题记、刻经等等活动,都与书法有关。从书法记载的各种佛教文献的形态上,完全可以看出一部楷体书法的演变史,也可以看出不同书体在佛教书写中留下的种种轨迹。中国书法因佛教的渗透,其功能变得丰富多彩;也因佛学教义的深入人心,使创作主体的心灵变得更为清静和静穆,从而使书法意蕴变得更为幽玄旷远。不管哪个朝代的杰出书家,从王羲之、苏黄至弘一法师,都抄写过经文或与佛教相关的语录;不管哪个朝代的寺庙、石室,都会有书法的题名及佛教文献的庋藏。研究楷书笔法史,脱离了佛教书法就寸步难行;而观照一部佛教书法史,则必然会为书法的博大精深所折服。然而究竟什么是佛教书法,佛教书法与一般的书法又有哪些不同?

一、什么是佛教书法

这个问题的答案在佛教僧人和世俗人的口中是不一样的。佛家否定一切书写情感的世俗艺术,包括书法艺术在内,也禁止佛教徒从事世俗的各种艺术。但是,佛家又并不反对用世人喜闻乐见的艺术形式来宣喻佛教的义理,满足僧徒精神的需要,弘扬佛、法、僧“三宝”。佛教所允许的艺术,必须是宗教的功利标准高于审美标准的。《妙法莲华经·方便品》中说:

“若人为佛故,建立诸形象。刻雕成众相,皆已成佛道。……彩画作佛像,百福庄严相。自作若使人,皆已成佛道。”

只要让人成佛道,那么造像、绘画都是功德事,都是佛事。“乃至童子戏,聚沙为佛塔。如是诸人等,皆已成佛道。”功德事中,既包括了艺术,

亦包括了非艺术。但如果以这样的标准看待佛教书法,就不是本书所认可的佛教书法。缺乏艺术性书写的抄经,是功德事,但把它视为艺术,显然不恰当。

本书认为,佛教书法必须具备如下几个特点:

(1) 书写的内容有关佛事。

佛教书法对书写的内容有严格的规定,即一切与佛事无关的内容都不是佛教书法。佛教书法艺术只有作为佛事而存在时,佛家才会肯定它、运用它。

弘一法师说:“夫耽乐书术,增长放逸,佛所深戒。然研习之者能尽其美,以是书写佛典,流传于世,令诸众欢喜受持,自利利他,同趣佛道,非无益也。冀后之览者,咸会斯旨,乃不负居士们倡布之善意耳。”^①

抄写佛典,包括经、律、论,当然是佛教书法主要的抄写内容,但范围过于狭窄。佛教书法还应包括佛教造像的铭文题记、发愿文,佛寺的碑、铭、志、记,高僧语录,等等。甚至记述佛事经过的物帐碑等,都应视为佛教书法。也就是说,龙门二十品的众多造像记是佛教书法,颜真卿的《八关斋记》是佛教书法,物帐碑也是佛教书法。

(2) 书写态度虔诚,抄经必须用正体。

对佛教的态度必须虔诚,虽不一定有高僧那种超逸尘世、澹定静穆的心境,但虔诚是必须的。那些被雇佣抄写经文的穷苦之众,虽多半是为了挣几个小钱而不得不去抄经,但态度很认真,有了虔诚,才有了真诚。这是一条无法衡量的标准,但从艺术的眼光去衡量,那些浮软、装饰性的书写,应排除在外。

抄写经典须用正体,这是区别虔诚与否的起码条件之一。古代抄经都是用正书,这一点不容怀疑。但抄写注疏、撰述、碑、记、铭文,可以用其他书体。佛教寺碑在唐代就多有用行书的;有些高僧,如窥基,以草书书写《妙法莲华经玄赞卷》,但写的实际上还是他个人的著作,并不是佛经本身,故仍属于佛教书法。如若以草书书写佛经,则这件作品应属于艺术品,而不可列为写经的功德事。唐以后的历朝艺术家有用篆书、隶书、草

^① 《弘一大师谈艺录》第50页,河南美术出版社1998年。

书、正书各体书经的作品，它们并不作为“正意念”、“为大功德”而作，与本书所说的佛教书法不完全一样。

(3) 佛教书法的“欢喜”法则。

佛教书法必须有艺术性，够得上“书法艺术”，才可进入本书的视野。敦煌遗书中有许多抄经作品水准不高，有文献价值、文物价值，但缺乏艺术价值，这些作品不能称为“佛教书法”。这里借用佛教美学中的“欢喜”一词作为区别。佛家审美中的“欢喜”是一条浅显而朴素的法则。有“真”则喜，有妙则欢，但不是密宗“欢喜佛”呈夫妇二身相抱同体形的“欢喜”。佛教书法就是让人“欢喜”，见而欢悦，是有天真烂漫本真在的作品。北魏早期的写经，笔法并不娴熟，结体也并不优美，但是抄经人真实心迹的袒露，还是很让人“欢喜”的。反之，抄经如若状如算子、整齐对称，千人一面，令人生厌，就不让人“欢喜”。这种不讨人“欢喜”的抄经，即使抄的也是经，也不是本书说的“佛教书法”。本条法则，虽不易把握，却至关重要。

至于抄经者的身份，可以不予考虑。一个高僧，如若抄写《千字文》或别的诗文，也不能称为佛教书法。敦煌遗书中的《篆书千字文》、《涅槃经难字抄》、《诸杂难字一本》以及《兰亭序临本》等等，都不是佛教书法。有了这样基本的范畴界定，“佛教书法”的展开方可围绕明确的中心。

以上只是从佛教书法的书写内容、书写态度及书写效果来界定佛教书法的内涵。从书法作品的视角看，佛教书法又有如下几个特征。

(1) 审美功能与宗教功能合一。

僧人抄经以“为大功德”为书写目的，抄写经卷只是积大功德，带有极大的功利性。《妙法莲华经》卷七《普贤菩萨劝发品第二十八》说：“若有受持读诵，正忆念，修习书写《法华经》者，当知斯人，则见释迦牟尼佛，如从佛口闻此经典。”以为僧人怀着超脱之心写经，纯属误会。但佛教虽以宗教功利标准作为书写的目的，其在实际书写中，由于僧人写经时的专注与忘我，书法形式作为不可或缺的部分化为佛教整体的形态构成，因此，抄写的经卷带上了意料之外的笔墨形式的艺术效果，由是，这个艺术作品超越了宗教的樊篱，这件艺术品也就被僧人和世人同时认可。

(2) 自然性与浑然性合一。

佛家讲究自性本空、物我两忘、“非法非非法”，心处在自然状态，才能

开悟。这种自然状态也正是书写的最佳状态。僧人抄经,笔法不一定高,而能无心运笔,笔端便有真我的自然状态。故即便是早期抄经,也毫不故作,率真自然。佛教又能讲究整体的浑然统一。方立天《佛教哲学》中说:“佛教哲学结构的面貌,表现为人生观、宇宙观、认识论和伦理学四者的密切结合、高度统一、浑然一体的显著特色。”^①僧人抄经时,“我”已化为点画、线条、结体与篇章,线条形相与佛教含义是一体不分的。因此,整幅作品显然是这自然性与浑然性的合一。只有僧人在抄经时的高度投入和异化,才会产生这种效果。

(3) 世俗性与高简静穆的境界。

抄经的作品有高下之分,有拙野与清雅之别,这大多与抄写者的胸次有关。

从抄经的普遍性和广泛性来看,佛教抄经必然带有世俗化的倾向。大多数的僧人是俗人,他们的思想境界并不很高,追求出世清净而始终俗欲不绝。所以他们抄经的形式也是俗的,即通俗、世俗。使用大家能喜好的形式,大家能掌握的笔墨,文字的简化、书写的纯一、笔法的单一是其特征。世俗自然也是一种美。龙门二十品,世俗性比较突出,有些人责怪龙门书风缺乏佛教必要的安静特征,这显然是观赏视角的问题。从世俗性的角度看,它正是佛教书法。

佛界的高僧写经或刻经,用笔浑朴自然,形式简约安静,达到了高简静穆的境界,这既是出世之境,亦是艺术之高境。如僧安道壹的《泰山金刚经》就是这种自然高绝的作品。当然,这样的作品是少数。抄经经卷中能到此境者,也是凤毛麟角。但超逸尘世之境,应是僧人们努力追求的境界。

二、佛教书法史关注的重大问题

佛教书法史既与佛教形影不离,又与书法丝丝相扣,故对于佛教书法史来说,如下几个重大问题是必须高度关注的:

(1) 译经与抄经的关系。

佛教书法之存在,首先与译经有关,不知历朝译经的概况、译场的规

^① 《佛教哲学》第233页,中国人民大学出版社1987年。

模、人员的组成,就不知抄经的程序和格式。早期的译经,不但品种少,译文的质量也不太高。内容大多是小乘佛教的一些基本经典,如《道行品法句经》,该经由维祇难于224年译,是小乘佛教的启蒙读物;传世的《道行品法句经》墨迹本,写于368年。^{*}这表明译经后的一百余年中,佛经的传播并不很广。佛经是从武昌译的,还经过支谦的修订,然后传到北方抄,可见译经、抄经从一开始就存在着南北双向交流的问题。

大乘《大般涅槃经》四十卷本是北凉昙无讖所译,译出的时间为421年。在此之前,虽有佛陀跋多罗的六卷本,但传世的《大般涅槃经·第一寿命品》等墨迹本,显然是昙无讖的译本。昙译四十卷为“北本”,传入建业后又改成三十六卷本,称“南本”。南、北两种版本的品目不一样,故只要认真比较两种版本的品目,再核一下墨迹本,就可以知道墨迹本抄的到底是什么版本。从佛教书法史的抄经行为,比如抄什么经,在什么地点、什么时间抄,可以看出当时佛教界的一些动作。所以抄经不仅仅是技术活,它反映了当时佛教文化传播的动向,也反映出抄经书风的类型,万不可轻视。

(2) 帝王喜好、政治事件与佛教书法。

帝王对佛教的喜好对于佛教书法的影响也十分重大,它不但关系到一个时期流行什么经,也关系到抄什么经,由此可以让后人判断出所抄经卷的大致年月。例如,《成实论》二十卷是罗什于411年于长安译出的。“实”指四谛之谛,“成”为成立四谛,是小乘空宗到大乘空宗的过渡产品。罗什本身平生致力于《般若》,也不甚重视此经,所以译出后也一直未受重视。然而到了北魏,《成实论》开始走俏。罗什弟子僧导在寿春大弘《成实》,影响及于江南。僧嵩也受《成实论》于罗什,其弟子有僧渊、道登等。而道登受到了孝文帝的赏眷,北土宗之;后又受到竟陵王萧子良的注意,“齐永明七年(489)十月,文宣王招集京师硕学名僧五百余人,请定林僧柔、谢寺慧次法师于普弘寺选讲……令柔、次等诸论师,抄北《成实》,简繁存要,略为九卷……即写略论百部流通,教使周顒作序”^①。这样,《成实论》便成为争取传抄的经典。传世的许多墨迹本,如宣武帝元昌元年

^① 《祐录》卷十一。

(512)《成实论经卷十四》(S1547)、宣武帝永平四年(511)《成实论卷第十四章》(S1427)都是这个时期的作品。而北魏宣武帝崇尚佛法,命菩提流支译《十地经论》,不但亲临译场,而且一日自笔受,由此《十地经论》也普遍流传。

佛教史上的三武毁佛,有两次发生在南北朝。第一次魏武毁佛,带来了多年的灾难。但由于笃信佛教的太子晃等暗中维护,不过七八年,佛教又兴。这次毁佛带给佛教界的影响是“末法”思想的流行,故到周武毁佛,反而促成了北周刻经之风的大兴。两次毁佛暴露出寺院经济发展带来的矛盾,也从一个侧面表明造像、刻经都由寺院僧人经济资助。遍及山东河北各地的刻经,没有寺院经济的支撑是根本不可能的。这说明研究佛教书法史,不能忽视经济的因素。

(3) 佛教书法与相关学科的关联。

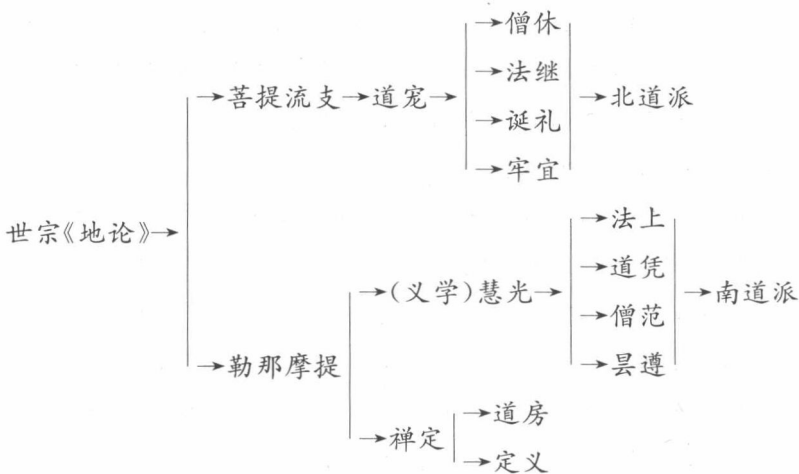
佛教书法的发展并不是单方面的突进,而总是与相关艺术门类与学科交互影响、交互融会。早期的佛教书法总是与造像联系在一起,云冈石窟中已有不少造像记,平民百姓造像也有造像记。很多研究者不大关心造像与造像书法的联系,以为佛像与造像书法分属两途,但造像风格却直接影响了造像记的书风,这是不争的事实。当“秀骨清像”成为佛像的主流,龙门造像记的书法,其劲骨、风神正与之相配。而平民造像记的拙朴、天真,又与造像的简率和粗犷相关。

佛教书法与相邻学科的关系也十分紧密。如文字的发展对佛教书法的影响尤为明显。佛教传入的早期,文字尚处于隶向楷过渡的时期,字形未能最后定型,使佛经的抄写中出现了大量的经别字,而在龙门造像记中又出现了大量的碑别字。这表明,这些别字的出现是这个时期特有的现象。又由于抄经、造像在广泛的下层百姓之中进行,民间的俗字、简化字也很自然地融进了抄经与造像记中。这些俗字和简化字,让字形有了民间的搭配方式,因而产生了独特的形式意味。龙门造像记中,天真、活泼、率真的书写往往出自这些民间书手。而在唐代的抄经卷中,则出现了武周造的新字。这些都说明了佛教书法与文字变化的联系。

(4) 佛教书法和高僧游学与士大夫的参与。

佛经的不断翻译,带来了佛教义学的深入,于是逐渐形成了不同的宗

派。高僧们都有自己对经义的独特理解。他们为了弘扬佛法，不辞劳苦地不停游走，四处讲经、传道，使他们的弟子也随之不停地游学。罗什在凉州十年，高僧肇不远千里到了北方，随罗什游学。罗什去长安，肇也随入。类似这样的例子，在道安、竺法护等高僧身上都存在。高僧有自己的弟子；弟子们又有各自的信徒，从而形成了各地宗教派别。例如，随着《十地经论》的翻译，产生了两大流派：



这里不是想要证明佛教宗派之间的争论与斗争，而是说，这种宗派促进了南北书风的交流。而且，《地论》只存在于南北朝，至唐就结束了，这可以让人理解，一段抄经只存在于一段时间。

直接对抄经形态起作用的是士族文化人的参与。东晋时间的名士与高僧联系紧密，《世说新语·文学》云：“殷中军读《小品》，下二百签，皆是精微，世之幽滞。尝欲与支道林辩之，竟不得。今《小品》犹存。”另有注云：“林乃虚怀欲往，王右军驻之曰：‘渊源思致渊富，既未易为敌，且己所不解，上人未必能通。纵复服从，亦名不益高。若佻脱不合，便丧十年所保。可不须往。’林公亦以为然。遂止。”^①

此则故事表明东晋高士与当时名僧交往频繁，共同探讨教义。王右军、王珣等都参与其中，还都亲自抄经。东晋以后，在各朝帝王的提倡下，朝廷中的大臣也都参与抄经。唐代的欧、褚、颜、柳，没有一个不参与抄写

① 《世说新语校笺》上第124页。

佛经、撰述寺碑等佛事活动。正是有了这批名士、高手的参与,才使佛经范本的书法成为一种流行的时尚。从朝廷流传出去的经卷都是范本,这就推动了南北书风的交流与融合。

东晋时期,名士与高僧之间无大抵触。南北朝的高僧都与帝王关系密切,而朝臣也都参与其中,故佛教书法的流传渠道通畅,交流频繁。

三、佛教书法史的写作

由于没有参照框架,佛教书法史没有现存的规则可遵守,属于一部原创性的书法史,且不得不花很多篇幅叙述佛教的传译与流播,还不得不紧扣书法,由此决定了本书写作上的一些必需特点。

(1) 叙述传译、佛事与书法紧密结合。

没有佛经的翻译,便没有抄经;没有抄经,也就无所谓佛教书法。表面上看起来,译经决定抄经,抄经决定书法。其实不然。从发生学的角度看,佛教书法与译经、抄经同时发生,书法并不处于一个被动的受翻译支配的位置,但如果说不清译经,不详尽介绍翻译的整个过程,这个书法便面目不清,不但来路不明,身份也成了问题。译经过程中,笔受者是将佛经写下来的第一个书家。不是所有的人都有资格担任笔受这一角色,但能参与笔受者一定是个书家。笔受者写的是底稿,还有誊清的角色,这是第一个抄经者。有些笔受就是抄经者,如《诸佛要集经》的法首,但大部分抄经者则另有其人。所以佛教书法史就应该扣住书写者来写,把这些东西交待清楚。佛经是抄写的文字内容,文字内容不是书法,但佛教书法不能脱离这些经文,如果脱离经文去讲什么笔法、线条,这就不是佛教书法史。抄写的经文以其特殊的文字内容制约着抄经人的态度,也以其特殊的神秘性和庄严性控制着笔锋的运动。所以,本书竭力处理好这两者的关系。在叙述佛教文化的背景时,处处不忘与书法挂钩;在叙述教义宗派的区分时,不忘这中间有书法的交流和仿效。这不是说硬要生硬地将佛教与书法按在一个箩筐中,而是说佛教和书法本身就是相互融合、相互交流的。高僧们本身是书法高手且不说,即使是民间经生,他们的一笔一画又何尝不是与佛法联系在一起。书法本身就像佛,佛教刻经的后期,如僧道壹之时,所刻的每一个字在他心中都是佛,“大空王佛”,每个字都带有佛的形象与意蕴。忽略了这一点,也就难以理解佛教书法的意蕴。

(2) 以传世的墨迹经卷与刻石、刻经为依据,让实物说话。

佛教书法因牵涉到玄虚的佛经教义和没有记载的流传去向,往往变得很“空”,很“虚”,也很“玄”。治佛教史的专家都不道佛教书法,说佛教书法的大多不懂佛教,仅凭个人理解凭空道佛,这两者都不进入本书的写作思路。本书以实实在在的抄经墨迹及尚能一见的刻石、刻经为主要研究对象,以有实物作品为依据,叙述就有了底气。将它们放在一定的佛教背景中,其作品的佛教意义就显示出来了。为此,书法史上一些大名鼎鼎的僧人书家反而不能进入本书,如有《自叙帖》传世的怀素,有《真草千文》墨迹本传世的智永等,本书都未作叙述,因为传世能见的怀素、智永的作品都与佛教无关,不能算是“佛教书法作品”。虽然他们肯定也抄经,但这些经卷已无法见到;按照推理,他们抄经的书风当与《自叙帖》、《真草千文》为近,但这样的推测太“虚”,故宁可舍弃,也不作大胆想象。

梁代是佛教大盛的朝代,梁武帝也是典型的重教信佛之人。但梁代的佛教书法作品传世太少,故也宁可暂缺。

而传世的颜真卿《八关斋记》,倒是一件切切实实的佛教书法作品。但它与佛教之间的关系,一般人又不是很清楚,故必须对之作较为详细的叙述,才能使之符合历史的本来面目。

(3) 交待清楚佛教书法的各种文化背景。

佛教文化博大精深,与思想史、经学史、文学史等关系密切,又与雕塑、音乐、绘画等艺术门类不离不弃,故要理解佛教书法就必须交待相关的文化背景,否则,与书写经典、铭文的文字含义便混淆了。例如,北朝时期的阿弥陀信仰与弥勒信仰,首先与译经有关。菩提流支于508年来到洛阳,译了《无量寿经》。此经早有多种版本,但此时大为流行。净土信仰的中心经典就是《无量寿经》,龙门石窟中造于508年的比丘惠合造释迦龕,铭文中就云:“造释迦一区,愿托生西方。”龙门二十品中,类似的净土思想在铭文中可说是比比皆是。所以不了解这种背景,就无法理解为什么短短的发愿文中会有这么多相同的句子,为什么龙门石窟中有那么多的弥勒佛造像。

再如龙门二十品中,多有“邑子像”、“邑主某某”的字样,这些不起眼的字眼提供了许多有用的信息。北魏时期,由僧尼和在家佛教徒组成的

团体被称为“义邑”，成员是世俗大众。他们往往集体凑钱造像、刻铭文。这种团体是民间组织，他们的造像记文字大多朴实、简洁，书风也直率、天真。而像庐山慧远结社这样的僧团，成员以贵族、士族和知识阶层为主，探讨教义，有学术的氛围在。明白此，可知当时佛教书法走着两种不同的路子，慧远的僧团其抄经、撰述所用的书写形式，与民间团体的书写方式是不一样的。

再比如念佛，民间百姓文化层次低，以口念为念佛，佛名念佛只唱念佛名，故僧安道壹在邺城地区、泰峰地区刻了很多“佛名”，这些都可被看作是适合平民的刻经。而唐邕在中皇山的刻经，内容中有《弥勒成佛经》，反映了当时的净土信仰。这些都表明，造像、刻经都因适应当时的文化需要而诞生。

(4) 关注笔墨形式的演进与变化。

佛教书法史既然是关于书法的，必然要关注笔法的演进、书法形式的变化。佛教书法史从东汉末算起，至唐五代，差不多有近千年的时间；佛教书法伴随着字体的演进、书体的演进而不断成熟。东汉末到南北朝的约五百年时间是最为耀眼的时期，“北凉体”、“写经体”、“魏碑体”都相继出现。以往书法史讨论这些笔法变化的时候，往往脱离了佛教这个重要因素，从纯粹的技法或地域书风的角度着眼，不是说不到位，就是含混不清。“魏碑体”中“斜画紧结”的原因众说纷纭，就是没有考虑佛教的抄经因素，因而不能切中肯綮。

写经的书风，河西走廊的尖笔落纸、头细钝尾，实际上与汉简的余绪相关，居延、敦煌汉简中均有此种形态。而南方的抄经，显然与“二王”书风有关。南北写经书风的交流与融合，实际上也都与高僧的游走讲学，译经、抄经的流播以及其他政治原因相关联。

笔墨形式是随着时代而变化的，着眼于笔墨的形成，才会梳理出抄经正书从隶楷相杂到逐渐成熟的轨迹。楷书笔法的每一进步都与佛教的发展分不开。北方抄经的用笔拙重、劲健，龙门二十品的方笔，斜画紧结、横画宽结的结体方式，都拉开了隶体铭石书与简书距离，是楷书史的进步。南方抄经的用笔圆润、端雅，以“二王”的书风写佛经的端严和清雅，体现南人的审美趣尚。南北书风的不同也只有放到佛教南统、北统的背

景中,才能找到笔法演进的根源。

书法史上,很多独创的形式都是佛教书法的发明。例如榜书,其硕大的形式、特殊的笔法均来自摩崖刻经。《泰山金刚经》不管是形式还是境界,都不是佛教以外的人士所能创造的。造像书法、摩崖刻经,是对书写形式的二度创作。在对“写”与“刻”争论不休的时候,只有重新关注形式创造的整个过程,才会感觉到那些不知名的工匠实也是佛教书法艺术的二度创造者。

佛教书法的形式大多是无名氏所创造的,正是从这个意义上说,佛教书法史可以说是一部无名氏的佛教书法史。

目 录

绪论（代序）	1
第一章 两晋的佛教书法	1
第一节 中国佛教书法的发生	1
第二节 竺法护与《诸佛要集经》	4
第三节 《诸佛要集经》是目前最早的写经残卷	7
第四节 东晋写经的三种风格类型	15
第二章 十六国时期的佛教书法	20
第一节 五凉书经体	20
第二节 五凉造像碑刻书风	31
第三节 “五凉体”的成因	38
第三章 南北朝的写经	45
第一节 北魏写经的三个阶段	45
第二节 北魏敦煌写经	57
第三节 南北朝“写经体”	71
第四节 《鞞婆沙论》写本与《杂阿毗昙心经》的风格比较	86

第五节	南朝之译经与写经	91
第六节	魏晋南北朝佛教书法的交流与融合	98
第四章	龙门二十品研究	114
第一节	北魏洛阳佛教与龙门二十品	114
第二节	龙门造像体的形成	128
第三节	龙门二十品的别字与成因	143
第四节	关于龙门造像记的书写与刊刻的问题	159
第五节	龙门二十品的风格类型及其品评	176
附:龙门二十品考释		190
第五章	北齐、北周刻经	211
第一节	北齐、北周刻经的兴盛及形式	211
第二节	中皇山刻经与北齐的佛教观念	222
第三节	中皇山《思益梵天经》的书风	227
第四节	唐邕与鼓山石窟刻经	228
第五节	僧安及其书经	236
第六节	僧安佛名书探究	247
第七节	泰山《金刚经》:榜书之宗	255
第六章	隋代的写经与刻经	264
第一节	上承汉魏、下启三唐的《龙藏寺碑》	264
第二节	隋代写经的两条轨迹	268

第三节 静琬与房山云居寺刻经	281
第七章 唐代的佛教书法	288
第一节 初唐龙门弥勒造像题记书风	288
第二节 《化度寺碑》与《道因法师碑》	298
第三节 褚遂良的《伊阙佛龕碑》	306
第四节 中盛唐龙门观音造像题记书法	314
第五节 唐代龙门石窟刻经文化及书风	324
第六节 中盛唐龙门造像碑刻代表作考释	336
第七节 唐代的译经与抄经书风	341
第八节 李邕气骨峥嵘的寺碑书法	363
第九节 《多宝塔感应碑》、《八关斋记》：伟丽之俗书	370
第十节 唐代宫廷官员书佛碑	382
第十一节 唐代僧人书佛经佛碑	394
第十二节 高僧抄经的学术意义及血经的佛教精神	408
第十三节 唐代佛教书法的输出	414
第十四节 柳公权与《金刚经》、《玄秘塔碑》	418
引用书目	428
跋	432