



中华文化精神书系

中国书法思想史

ZHONGGUO SHUFA
SIXIANG SHI

姜澄清 著



读者出版集团

D P G C . L

甘肃人民美术出版社



中华文化精神书系
姜澄清文存

中国书法思想史

ZHONGGUO SHUFA
SIXIANG SHI

姜澄清 著



读者出版集团
D F G C . L
甘肃人民美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国书法思想史/姜澄清著. —兰州: 甘肃人民美术出版社, 2007. 8
(中华文化精神书系 / 姜澄清文存)
ISBN 978-7-80588-649-7

I. 中… II. 姜… III. 汉字—书法—美术史—中国
IV. J292.1

中国版本图书馆CIP数据核字 (2007) 第123911号

中国书法思想史

姜澄清 著

责任编辑: 刘铁巍

封面设计: 马吉庆

出版发行: 甘肃人民美术出版社

地 址: 兰州市南滨河东路520号

邮 编: 730030

电 话: 0931-8773224(编辑部)

0931-8773269(发行部)

E-mail: gsart@126.com

网 址: <http://www.gansuarts.com>

印 刷: 兰州大众包装彩印有限公司

开 本: 787毫米×1092毫米 1/16

印 张: 11

字 数: 210千

插 页: 3

版 次: 2008年6月第1版

印 次: 2008年6月第1次印刷

印 数: 1~3 000册

书 号: ISBN 978-7-80588-649-7

定 价: 26.00元

如发现印装质量问题, 影响阅读, 请与印刷厂联系调换。

本书所有内容经作者同意授权, 并许可使用。
未经同意, 不得以任何形式复制转载。

目 录

001	第一章 引论
009	第二章 汉文字产生前的线韵孕育期
009	第一节 新石器时代晚期陶器饰纹的“书感”
012	第二节 图腾崇拜与图画美感的转注
014	第三节 卦爻为中国书法形质之祖
018	小 结
019	第三章 从造字的神话看文字的神化
019	第一节 从文字崇拜向艺术审美的转变
022	第二节 “自由”线条的规范化 ——书法艺术载体的产生
024	第三节 对殷商书法思想的推测
026	小 结
027	第四章 书法艺术的哲学思想奠基期
027	第一节 概述
029	第二节 儒家的伦理观与书法的人格主义批评思想
032	第三节 道家法自然的观念与书法的道学精神
035	第四节 “易”学原理与书法的理性精神
038	第五节 金文、石文的美感意识
040	第六节 秦前民俗与书法观念
043	小 结
045	第五章 艺术载体的大备与狭义书法思想的始萌
045	第一节 概述
047	第二节 载体的完备 ——空间分割意识的纷繁

050	第三节	功利主义书法观的始萌
052	第四节	圣道主义的书学思想
055	第五节	法自然的创作论
057	第六节	书法崇拜的先声 ——文字神圣
059	第七节	装饰意识的强化 ——从文字的艺术化到艺术化的文字
061	第八节	民间书法的天籁精神
065	小 结	
066	第六章 步入自觉的大时代	
066	第一节	概述
067	第二节	从自发向自觉的过渡 ——审美意识的确立
070	第三节	跃居文化巅峰的书法 ——权威的产生与英雄崇拜观的初萌
079	小 结	
080	第七章 流派的分野与学派的对峙	
080	第一节	概述
081	第二节	在崇王思想笼罩下的南朝士大夫书法观
083	第三节	佛教的盛行与北朝书法的繁荣
085	小 结	
087	第八章 崇王尚法的大时代	
087	第一节	概述
089	第二节	转变期中的隋代书法思想
091	第三节	从尚法到重情 ——唐代初、中期的书法思想
099	第四节	由禅宗思想陶酝出的癫狂精神
102	第五节	唐代书论要籍及其主导思想
110	小 结	
112	第九章 玩墨的游戏时代	
112	第一节	转变时期的五代书法思想
115	第二节	宋的文化政策与多元的书法思想

120	第三节 书法思想的解放 ——背离唐人书法观的游戏说
124	第四节 书画合流后的新思潮
127	第五节 帖学的滥觞
130	小 结
132	第十章 向跛足巨人膜拜的时代
132	第一节 唯美思想兴起的元代书坛
135	第二节 在帖学氛围下明代书法思想的主要流派
145	小 结
146	第十一章 批判的时代
146	第一节 概述
147	第二节 “丑”的发扬
150	第三节 艺术自觉意识的强化
153	第四节 金石学介入 ——帖学的衰微与碑学的勃兴
156	第五节 碑学家的书学思想
161	小 结
162	附：辛亥后书法思想的简介
169	再版后记

第一章

引 论

任何一个民族，都有区别于他民族的思想及思维方式，不仅如此，即使同一民族，在不同的历史时期，也有不相同的思想及思维方式。思想史要研究的，主要不是既成的现象，而是这现象所包含着的观念。从现象看，衣、食、住、行，诗、书、琴、画，各具成象，是可以耳闻目见的，而思想、观念，却既不可闻，也不可见。然而，这不可见闻的思想，却对人类的生活方式、艺术形式，影响很深。

要追究一个民族、一个时代，何以会产生这样的艺术形式，何以又要这样地生活，原因当然很复杂，比如，与科学技术的状况，与生活环境的情况，都有很密切的关系，但错综复杂的大自然与社会人生，必定会积淀为一种“想法”。这种想法，便在暗中干预着人类的生活方式及艺术创造的形式，支配着人类作出选择，寻求最理想的生活方式及表达思想感情的形式。可以这样说，这一种可感的形态，便是思想的物质外壳。这是一个很简单的道理：怎么想决定怎么做。

思想史要研究一个时代的思想构成，但是，既称为“史”，它便是一个流程，因此，还必须研究各个时代思想的渊源及嬗变。一种思想消失了，另一种思想代之而起。一种思想其所以发展起来，是因为它汲取了其前某种体系的一点而又注入了当代的思想，乃至后人在反对前人的体系中确立了自己的新思想，如此等等，不一而足。整个思想史便是一个吐故纳新、包容汰弃的过程，因此，不仅要寻求各时代思想主潮的异

同，也要探索它们的承袭与沿革，否则，所谓“史”，便成了一堆互不相干的材料。

不问是通史抑或是断代史，或类别史，影响思想的，是一个时代或某一类别的既成现象。比如，研究宋代的思想史，就不能不上溯五代、隋、唐，乃至西周。研究书法思想史，就不能只谈书法，只从书法形式中去了解书法的观念，尽管不能不如此，可是，却不全面。

思想，太抽象了，惟其如此，便易歪曲、误解，乃至任人解释，所以，研究思想史，贵在精确，贵在言而有据。那种无根漫说、大而不当的空论，是治史之大忌，尤其是研究思想史所当避忌的。

我国古代文献之多，用汗牛充栋去形容，还不足以喻其巨，其中，真伪并存、精芜杂糅。好在，自清代乾隆、嘉庆以来，辨伪的工作，成就丰硕。近代以来，各类思想史也相继问世，凡此，都给当代人很大方便。

就书法而言，贯通古今的思想史，至今阙如。过去的书论，多为笔札，只言片语，虽不乏灼见，但散论杂说，并未铺陈一贯，其他则多言技巧法度、赏鉴考评。书法素为士大夫者流视为附庸，雕虫小技不足以大学问，不言书法，不足标榜儒雅，只知书法，又将被视为昧于大道的凡庸之辈，所以，倾大力以研究书法，从各个角度去研究的人，向来寥寥。这又给这种专科类别史的研究，带来了困难。到了现代，这样寂寞的情况，更加明显，从康有为的《广艺舟双楫》之后，洋洋宏论的书学书籍，便罕有了。大学者，如梁启超、郭沫若，如朱光潜、宗白华，也偶有所及，但稍涉即止。零篇短札，虽时有发表，而较之画学研究的规模及成果，实在是微乎其微的。书、画并论的盛事，已成往迹，所以，今天研究书学，实在是具有抢救性的。

将书法视为雕虫小技的观念，由来已久，加之，实用功利的观点，又把书法看成是谋取禄位的“敲门砖”。这便使一种蕴含着极为丰富的思想的艺术，未得以足够的认识。从晋代以来，书法的升沉盛衰，常为帝王和当政者个人的兴趣所制约。在当代，书法热潮的兴起，还不过数十年。当硬质的笔进入书写领域以后，持实用观的人，便将用柔质毛笔去创造的这种艺术，视为多余。从20世纪40年代至70年代末，书法空前地萧条了。

学术界忽略书法艺术，造成了文化思想史研究中不应有的一个空

白，即使是喜爱书法的人，在研究兴趣上，也常常只徘徊于纯技法的范围内，言必称提按使转，文必称方圆藏露，或者便是沉入《兰亭》真伪、碑帖抑扬的争论中。尽管这一些问题也有讨论的必要，毕竟，研究的角度是有所缺的。

不论是从广义抑或是从狭义去理解“文化”一词，书法都是民族文化的组成部分。我国教育、取士制度的一个重要内容和条件，便是书法。从汉代开始，已形成制度，直至清末，二千数百年间，从未改其制。从民俗看，镂金勒石，题壁书匾，以楹联及书幅装饰环境，或以为纪功祈福之用，成了中华民族三千年来的习俗和风尚。从艺术看，“写字”成为艺术，举国同好，千古一风，在世界上，唯我而已。从哲学角度说，本土哲学的核心，即阴阳、刚柔、虚实的观念，渗入书法极深。凡此等等，无不说明，书法断非只是写写字的“小道”、“末流”，相反，从此径发韧起步，足以探奥理，知民性，察古今之变，而使人亲切了解我中华民族之特性。所以，研究民族文化思想，而不及书法，则如画人而忘“阿睹”。

举凡简单而群众性最强的事物，司空见惯、习以为常，却极易为研究工作者所忽略，书法便是这样。而如宗教之类，本极玄奥，而且，又非全民所同仰，于是乎，研究者蜂起，竞相以玄言释幽理，令局外人生畏惧心。殊不知，宗教教理，诚然深奥，而书法则是寓深于浅、寓繁于简，白纸黑字，人人皆知；纸、笔、墨，工具最简单；大家都在写字，众习则不以为怪。哪里像宗教，佛身金光，高高在上；庙宇宏阔，高不可攀；仪式繁缛，令膜拜者生畏惧心，只觉自家卑微不足道，唯佛力广大无边。

书法虽然渗入到民族文化中的各个层面，但在对其研究的广度、深度及成果等方面，却没有达到应有的程度。书法研究，不能只围绕着王右军做文章，即使研究王右军，也应有更深、更广的内容。

因此，只要观念改变了，认识深化了，不将书法只看作习字功夫，而是从整个历史文化的角度来考察，那么，它的学术价值便不言自明。

那么，撰写中国的文化思想史著作，不提书法是否会留下一个空白？我以为，这是毋庸赘论的。其一，书法在三千多年的漫长历史时期中，备呈风采。史学既然是以既往的事实为研究对象，那么，又怎么能

避而不谈呢？其二，不论对书法了解的深度如何，谁都承认，它是一种十分独特的艺术，一种很特殊的文化现象，那么，现象的特殊是否是由于思维方式及艺术见解的特殊而衍生出来的呢？我以为，当然如此。这后一个道理，尤为重要。因为，由此可以揭示出民族心理的特殊构成。艺术创造，是一个心理活动过程，各民族的艺术之所以千差万别，究其原因，是心理构成之不同所造成的。音乐、舞蹈、诗歌、戏剧、绘画，各国皆有，所不同的是形式。而书法，则唯我独有，仅此，就够令人深思了。问题不在于现象，这是一目了然的。问题在于现象背后所隐藏着的观念、精神，简言之，是文化思想。

中国人将写字从实用升华而为艺术，用一支笔，在白纸上罗织气象万千的“玄象”，这种创造，何其特殊！中国人在白纸黑字的书法作品前，流连忘返，津津乐道，这种趣味，又何其特殊！再没有任何一种艺术现象，能够如同书法这样凝聚着中华民族的精神了。

要了解一个民族，最好的办法是，从最富于民族特色的现象入手，尤其是从那些持续了千百年的现象入手。这一些历史性的特殊现象，往往是该民族特殊的精神表现。在艺术领域内尤为如此。尽管三千年间，书体几变、书风几变，但书法仍是书法。这种超稳定的历史现象，原因自然十分复杂。我们既以“思想”为论题，那么，至少可以说，是民族审美思想的稳定性决定了书法持久不衰的生命力。

西周至秦，或者更推而远之，从殷商起，自然谈不上自觉的书法意识。甲骨、钟鼎文之被认为美，是后人的观念，当时的人，只有书写意识，而无艺术创造的意识。但实用的书写，却孕育着艺术的胚胎，这便是富于表现力的线条。自秦、汉以降，书法的艺术意识开始注入书写，其后，此风大盛，至当代亦未减其势。书法便傲然为一独立艺术，广为全国民族所喜爱。

现象便是如此，研究书法，离开民族文化的大背景、离开社会生活，将无从解释一系列的问题，诸如，本属实用性的写字，怎么会演变而为艺术？书法只是以线条按汉字结构去创造的，“白纸黑字”非中国所独擅，而何以“写字”唯在我国会成为供人欣赏的艺术？从汉至清，书风几变，前代如此者，后代又创新面貌，书风变化反映了什么样的社会思潮？这一类问题，仅只从“写字”中去寻求答案，是很难的。正确

地回答这一类问题，将使我们捕捉到民族思想的特殊性，可以帮助我们了解各历史时期的种种艺术思潮。

当我们不是就书法论书法，而是从广阔的范围出发，眼光拓开，思路打开时，才能深深地体会到书法与整个社会生活、历史潮流、文化传统之间千丝万缕的关系。至此，便感到，大学问是存在于这“雕虫小技”之中的，或者说，“雕虫小技”亦足以显示一民族、一时代的好恶。仅此，还能说这是区区不足道的“游艺”么？为“技”所障者，目所见、心所思，尽是起止提按、转折藏露。须知，“法”（即技巧、法度）之所在，“道”必存焉。不知此者，视书法为简单的写字，这是许多人，乃至学术界小视书法的原因。这种情况，类似于不识古器物者之视殷盘周鼎，在此辈看来，区区一旧物，有何可贵？然而，一古器之发现，即可揭开一时代之谜。其价值岂是金钱所能估定？

许思园先生说：“从古迄今，书法为最普遍最实用之艺术，中国人审美修养，实基于此，因而陶冶成世界上最能鉴赏形式美之民族。中国之篆、隶、行、草，山、水、花、鸟画幅，玉器与园庭布置，皆无上美妙。发扬民族文化，必经恢复此艺术境界始，而其根本则在书法。”又说：“中国民族必须恢复其固有之艺术境界，否则精神上不能自立，前途殆不堪言。”^①在20世纪50年代前期，当中国书法几乎被国人忘却的时候，说出这等智言，真可谓是空谷足音了。

① 许思园：《论中国文化二题》。

中国书法的美学原理，不仅是中国艺术的根基，而且，它的超迈的哲理，也最足以反映东方民族的气质，无怪乎许思园教授称其为“根本”了。

书法就是“写字”，是艺术地写字，因此，研究书法，不能不涉及文字问题。然而，以文字学的眼光来研究，忘了艺术的特性，便产生出种种偏误。

文字产生于文明时期，而艺术则与人类俱生，因此，作为一种艺术，它的渊源必早于文字。文字从无到有，从少到多，自然是一个极漫长的历史过程。这是渐积的过程，而非由一人于一时“造”出来的。音乐、舞蹈、绘画，是一脉相承的，它们无须乎有一个依存的凭据。心有所感，发而为声，便是音乐；手之舞之，足之蹈之，便是舞蹈；绘物即为画。即便文学亦是如此，文字产生前，口头文学已经存在了。而书

法，舍文字则无从说起，它是依存于文字而后生的，较之音乐之类，可以说是后起的艺术。但是，文字产生了，并不意味着书法艺术之问世，实用交流的价值是早于艺术审美价值的。

文字史当然起于文字产生的时代，但书法史，从严格意义上说，是应该有文字以后，审美经验逐渐积累，终于产生了自觉的艺术意识之时。但是，它的艺术因素却要早得多，乃至文字产生以前，也就孕育着若干“书法”艺术的因素了。这主要是线条因素。

线条必早于文字，初民记事，有所谓“结绳”之法，也有刻线记事之法。大家知道，线条正是书法艺术的重要成分，舍线条便无从言书法，极端一点说，书法便是以线条为其灵魂的。

汉文字产生了，线条便有了一个规范，它必须按照一个个的字形去组构线条，而且，人们逐渐力求使这种组构“好看”起来，这种潜在意识，正是书法艺术美感的渐积过程。

从出土器物看，至少在新石器时代晚期的陶器上，初民的线条表现力便很强了。尽管那时文字并未产生，但如果从“美”的角度说，这一类很漂亮的线条，已经孕育着一个伟大的胎儿——书法艺术。

中国文字产生后，几经其变，这是大家都知道的。至汉代，今书问世，大、小篆便从实用领域汰弃了，汉后，隶书再被淘汰，而楷、行、草，至今仍在使使用。这便是对于文字史的一个简略叙述，但是，书法艺术既以欣赏为己任，它虽与文字有密切关系，但文字史与书法艺术史，却不能谓为一事。

书法艺术不以实用为第一性要求，交流功能是它所不奉为最高原则的，所以，篆、隶从实用领域内退出后，却“迁居”到书法艺术中“落户”了。汉后，直至今天，以甲骨、钟鼎、秦篆、汉隶为书者，不胜枚举，而在实用中，今天还有谁用这些古文字去写信、作文、拟报告呢？

实用性书写与书法创作，尽管都是以汉文字为规模，但实在是两桩事。在其演变中，由各自的性质决定而有相异的发展规律。实用性书写，以实用为目的，也受制于实用，其总趋势是由繁而简，这显然是从便于写、便于认出发的。所以，隶之取代篆，楷之取代隶，乃至现代的简化程序，莫不若此。这种演变的轨迹，比较明晰，因为追求的目标是单纯的——便于实用、利于交流，其发展呈一元趋势。

所以，仅以文字学的理论来做书法艺术的批评原理是错的，而且按文字史的格局来撰写书法史，也同样抹杀了书法的性质。将可读性视为书法艺术批评的第一性原则，则今日何必以甲骨、篆、隶为书？以篆、隶而言，清人的篆、隶大异于秦、汉，倘使事必法古，必遵“六书”而为，则书法又何必谓之艺术？书法艺术不排斥可读性，但可读性不是书法的精髓；作为艺术，可赏性才是它的生命。

以文字学的理论原则来做书法批评的原理，将导致书法艺术精神的凋萎与形式上的单一。但与此相悖的，却又是用绘画原理来批评书法，这便潜伏着另一种危机，即书法在形式上不再依傍汉字，而成为随心所欲的东西。

鸟虫书只是一例，将字写得如“鸟”如“虫”，而在书法史上，它却并无地位。当代又有倡导脱离汉字为“书”的主张，在实践上且作了非字而似画的试验。凡此，可以说是以绘画的理论精神来论书、作书。

艺术即形式，忽视既成形式，则艺术将无类可分。绘画与书法，一为据物而画，一为据字而书。现代抽象画，虽则不必以物象为归，但它也不是据文字而作。书法以线条造型，这“型”即汉字所提供的范模。事实是，汉字所提供的造型天地，已广阔至极了！不用说汉字数量之巨，即使是一百个书法家写同一个字，也断不会雷同。

中国书法在宋代以后，其技巧大量借用到绘画中去。书、画技巧的互渗推进了二者的发展，洞开了另一番新天地。从审美精神说，它们都考究所谓的笔墨情趣，美学精神确有相通之处。

“书画同源”之说，仅限于“源”，即在汉文字产生前，从起源之始说，二者无可分别。而在文字产生后，书画也便分流了。文字产生前，所谓“书”，与文字无干，仅可以说，存其依稀的“书法”意态而已，即线条所包含着的“书”韵。

因此，在讨论汉字产生前的这段历史时，我们的注意力只能集中于线条上。绘画的表现手段，除线条外，尚有所谓“块面”，在色彩上也比书法复杂得多。尽管书法的线条并非千古一致，但总在“线”这个范畴上。隶书的“线”，有别于篆；宋代追求的线感，又有别于晋唐，但万变不离其宗，它总是在这个王国里。当代书法有抛弃“线”而追求“面”的尝试，在技巧上、现象上，便离开了书法而向绘画接近。大家

知道，如果说书法艺术也存在“面”的话，那便是线外的纸色的空间，这是由线分割出来的，但这个空间，并不是绘画意义的“面”。绘画的面，是由画家直接去创造的，而书法家直接创造的，仅线条而已。

我国最早的书写工具主要是刀，而其承受物为硬质的甲骨及金石之类，这大概便是中国古人有极强的造线力的缘故。书法线条只能根据文字去构组，而绘画的线条是为了表现“面”和“体”的。一般而论，书法的线条有独立的审美价值，而绘画的线条必须与“块”、“面”、“体”构成一个有机整体，才能论其价值。

所以，不论是汉字产生以前还是以后，书法之以线韵为生命，是在极漫长的历史时期中所积淀的意识。这种选择、这种观念，不是任何人异想天开的所为。

如同以文字学观念论书不妥一样，以画学观念论书，也易产生流弊。明言之，以文字学论书，则书易“死”，即易于使艺术的自由表现功能受到束缚；而以画学论书，则书易“滥”，即易于使书法融于绘画中，从而使书法不成其为书法。

文字、绘画与书法的关系太密切了，因此，易于越俎代庖。汉字产生前，是所谓“书画不分”的时代，汉文字产生后，又有将文字书写视为书法创作的误解。于是，在陶宗仪的《书史会要》及其他人所撰古代书史上，将许多“造字”的人，如仓颉、王次仲等等，都作为书家辑入其著作，界限十分模糊。

第二章

汉文字产生前的线韵孕育期

第一节 新石器时代晚期陶器饰纹的“书感”

原始初民以尖锐器在洞壁刻划线条，这些线条是用来记事还是有其他用途，不得而知。如果不把问题追溯到那样遥远的时代，至少在新石器时代晚期，我们的祖先已经成功地运用线条去作陶器的装饰了。尤可注意的是，这些线条，不是作为勾描物象轮廓的辅助性手段，而是独立的，即仅仅是由它们自身来完成装饰任务，或者说，它们具有独立价值的美感。这一点非常有意义，与我们的论题有密切的关系。纵观各文明古国，在同一历史时期，还没有这样突出的例子，即大量地用线条去创造装饰美。

西方绘画的线条，主要是用以去构成明暗，体现客体的结构。它本身只是手段，离开体、面，便无从评价线条的优劣成败。极端一点说，它没有多大的独立审美价值。

1921年，在河南浚县仰韶村发现新石器时代文化遗存的彩陶后，各地相继发现了这类原始文化。其范围东起渤海，南及长江以南，西至青海，北至长城以北，这便是所谓的“彩陶文化”体系，或“仰韶文化”体系。属于这个体系的，有半坡文化、庙底沟文化、马家窑文化、半山文化、马厂文化等。

① 石兴邦：《半坡氏族公社》。

1953年在陕西西安东郊浐河旁的半坡村，发现距今六七千年的氏族部落遗址，其中有六座烧制陶器的窑。作为装饰性的陶纹，就多达一百多种。据石兴邦先生的研究，如“l”、“Z”、“S”、“X”、“+”、“N”等等，是一种符号性的装饰，除具有审美装饰效果外，还蕴含着当时人的某种观念。^①所谓符号性装饰，亦即具有一定的表意性质，虽不能谓为文字，但已含有文字的成分了。自然，这类以线条去组构的符号，究竟意味着什么，便无从了解了。

这类陶纹，也有较写实的动物纹、植物纹，不少陶器是线、面的巧妙组合。即使这样，不少写实性的陶纹，也是用线勾描而成的。线条的形态丰富多彩，少数陶器竟然全部用线条去装饰，非常特异。

在晚期彩陶中，网纹的比例增多了，河南荥阳秦王寨遗址出土的陶器，网纹成了习见的纹饰，动、植物纹饰相应减少了。荥阳秦王寨出土的一只彩绘陶钵，通体以交错和垂直的线条为饰。颈部线纹作：



腹部线纹作：



这一种风格，在马厂型彩陶、辛店型彩陶、半山型彩陶中都不鲜见。

从造线的技巧看，不少陶器的线纹或围绕器腹，或垂直而下，或倾斜而下，或作曲状，或作波状，粗细不等，长短不均，有的粗犷，而有的却极秀逸。须知，在西周及汉代的金石器物上，我国祖先就有以文字为饰的习惯，秦汉的瓦当亦如此，这与彩陶以线为饰是否有渊源关系呢？

荥阳秦王寨地居中原，而秦王寨型陶纹以线为主。中原为华夏文化之发源地，古之遗风由此肇启，这应该是理所当然之事。

彩陶上的线条，当然不是文字，更谈不上书法。它们之间的关系，在于彩陶的线纹在线条及线条的组织上，已有明显的求美意识，而这正是书法艺术的灵魂。可以这么说，造线与组线（按汉字的结构）正是书法的两条基本原则。如果石兴邦先生的研究成立，即彩陶上的线纹，有

不少是符号性的，那么，彩陶以符号性的线纹为饰岂非殷盘周鼎的先声？这便将我国在器皿上以文字为饰的风尚上推了三千年左右，一旦文字产生，那种“符号性的装饰”便为文字的装饰所取代，这也是合乎逻辑的发展的。

距今六七千年的半坡文化，其陶器刻纹，是装饰性很强的纹饰，但是否有一定的表意性，至今仍难确定。至大汶口陶尊“文字”的发现，可以断定，刻纹的表意性已明显了。

出土于莒县陵阳河及诸城前寨遗址的陶尊，在尊腹上方外表有一个神秘的刻文，即：



这是早于商代大约一千五百年的陶器刻文。半坡文化的刻文，多是单独的直线、横线、斜线，或交叉组合，构成比较简单，即使它们有一定的意义，从刻文的简单看，这意义也是极简单的，犹如绳结记事一样。而大汶口陶尊“文字”，其结构已很复杂。于省吾先生认为：“这个字上部的○，像日形，中间的☁，像云气形，下部的山，像山有五峰形。”^①唐兰先生认为，大汶口文化陶尊“文字”可以说“是商周时代文字的远祖”。^②倪志云先生则认为，𪛗是甲骨文𪛗（阳）的早期形态，是“‘乾天’之‘阳具’的艺术造型”，是“蕴含着一整套阴阳和合思想观念的符号”。因为，这个刻文中的○，含着“日者为精”的观念，也就是乾阳符号；山为山，亦象征大地，则是坤阴的符号；☁为云气，则有“云行雨施，品物流行”^③的含义。^④

“书画同源”只是一句正确而浮泛的话，大汶口陶尊“文字”，则提供了实证。这个符号，展示了中国文字草创时代的“书画”混同形态。中国文字的“远祖”，竟是形近绘画的线构符号，竟是陶器上的装饰刻纹。这种情形，与其后殷盘周鼎汉铉上的铭文，俨然一脉相承，所不同的只是，后者是已用成熟的文字上器。从准文字的符号到纯文字，在这漫长的时期，以字上器，求其美观，说明中国文字在其孕育期、诞生期，便已与美感难分难舍、融为一体了。

这种装饰思想的萌芽，对于“写字”能成为艺术，关系很大。或者说，“写字”之所以能成为艺术，有审美的价值，是古人以线条作装饰

① 于省吾：《关于古文字研究的若干问题》，《文物》1973年第2期。

② 唐兰：《再论大汶口文化的社会性质和大汶口陶器文字》。

③ 《易·乾》。

④ 倪志云：《大汶口文化陶尊“文字”的观念内涵与〈周易〉阴阳哲学的思想渊源》《周易研究》1988年第2期。