

古文字选

刻石·瓦当图案·织绣图案

秦汉时期 帛简文字·画像砖

战国印选·漆器图案·石鼓文

春秋战国时期 兵器刻辞

铜器图案·徽号文字

商周时期 商代甲骨·西周铭文

陶器符号·陶器文字

新石器时期 岩画·彩陶图案



YI YONG GU WEN ZI TU AN

艺用古文字图案

刘勉怡 编

湖南美术出版社

● 湖南美术出版社

艺用古文字图案

● 刘勉怡 编

湘新登字 367 号

艺用古文字图案

刘勉怡 编

湖南美术出版社出版·发行（长沙市人民路61号）

责任编辑：童曼之

湖南省新华书店经销 湖南省新华印刷三厂印刷

开本：787 × 1092毫米 1/16 印张：14

1990年7月第1版 1994年4月第4次印刷

印数：6601—8600册

ISBN 7 - 5356 - 0393 - 9 / J · 338 定价：9.20元

凝固的曙光

——关于这本集子

1 我把握不住，得到这本集子的人，会不会喜欢它。从酝酿到完成的全过程中，这个恼人的问题一直在纠缠着我。有时我自信，有时又忐忑不安。如同一个拼命书写着试题，而不知是对是错的小学生。

然而，我心中的那个方位，象夜行旅途中的北斗，给予我力量和勇气，终于边学边做地闯过来了。闯过来后，一路上的迷迷离离影影幢幢光光亮亮还在脑海里若明若暗如丝如缕，令人难以将歇。目观电视，耳听音响，心底里却还浮现着彩陶岩画甲骨金文秦砖汉瓦的楚楚世界，见云不云，见树不树的，踏实不到脚板上来。若有所失，是一种空虚。莫非若有所得，也有些云里雾里。我编了这本集子，并非识得龟甲上横七竖八的痕迹，认真说起来也只是个缘分。在仄仄的石板路上时来时去，免不了思忖着这石板来源哪山哪坳，开采于乾隆还是康熙，碰到论及这石板那石板的文字，也要找来拜读拜读看里面究竟有些什么名堂。自认了这个缘分，也就不得不尽力做去。少不了黑灯瞎火时分还在“字字珠玑”，少不了在同事家人面前露出心猿意马之状，少不了几回回梦里黑水白山断壁残墙。乘着这番缘分未绝，没能细辨孰是梦吃孰是实话，惴惴记之。

2 那是一个遥远而又透露着耀眼的晨曦，深邃而又闪烁着生命的光辉的时代。在火与青铜的熔炼中，交织着文明与野蛮、智慧与愚昧，孕造了表现人类伟大感情的——艺术。

十九世纪以来许多学者热衷于从原始文化中研究审美发生学的问题。几块陶片、几处岩画、几道刻痕……吸引着人们去苦苦探询前天、昨天、和今天的联系。有的认为艺术源于宗教，有的认为源于巫术，有的认为源于游戏，有的认为源于劳动。但无论怎样的研究都无不认为原始艺术的美妙而惊喜。很有趣的是，进化学派的代表人物，英国人类学家泰勒（1832—1927年）竟认为在粗糙的原始文化和发展了的文化之间有许多相似之处，前者虽粗糙，但却更充分，更生动，也更有意义。我认同这种说法。

如果，我们一砖一石地把传统文化的大厦拆除，直到看到它下面的地基，映入我们眼帘的是原始文化光辉灿烂的一页。那里只有一种充实的胜利的生存向我们说话。没有任何自卑。没有悲天悯人的困惑。在那个生存中，一切虚假矫饰都荡然无存。在那里，即使是幻想，即使是对隐藏在自然帷幕后面的某种不可见然而而是巨大的神秘力量顶礼膜拜，也是真诚

的。在神圣的偶像前，没有虚假的香火缭绕。热情和欲望没有分离。热情和创造没有分离。热情和真诚没有分离。天空中有十个太阳的想法也是真实不过的。

另一位美国著名人类学家弗朗兹·博厄斯（1858—1942年）写过一本《原始艺术》。和泰勒的大作《原始文化》同样享负盛名。他也认为在原始人的心灵和文明人的心灵之间并不存在着根本的区别，我们优于原始人的是对客观世界大量的知识。请注意“心灵”一词。那么，和“心灵”最贴近的艺术，会不会有着巨大的时空差？似乎没有一个学派在肯定“差别”，而是肯定“类似”。从来的治学者都企望自立门户，为何在此处“英雄所见略同”？我感到，艺术是贯穿远古和现代的太阳。原始人涂画的呈放射状光芒的太阳，有着永恒的魅力，几乎没有一个人没有在自己的童年涂画过类似的太阳。人类的童年和个体生命的童年之间，是一种什么冥冥的精神使之有感通之处？我们从那些方面去寻找同远古祖先的联系？

几千年的历史尘埃不言不语。它的精光灵气依山川流动，随脉势聚结，上下左右信步，四面八方游走，说其有似无，说其无似有，好不为难煞人也。

瑞士著名精神病理学家荣格（1875—1961年）在接触观察几万名精神病患者后，认为人类心灵的深层结构中还有着一种藏而不露的东西。他称之为“集体无意识”，并试图从这方面去解释冥冥的精神所在。集体无意识并不是由个人所获得，而是由几千年遗传积淀下来的普遍性精神。集体无意识的载体是“原始意象”。“原始意象是我们在现实生活中碰到问题时相对应的平衡和补偿的因素。这是毫不奇怪的，因为这种意象是几千年生存斗争和适应的经验沉积物，生活中每一种意义巨大的经验、每一种意义深远的冲突，都会重新唤起这种意象所积累的珍贵贮藏。”（荣格《心理类型》）显而易见，原始意象涉及到心理的最初发展，把个人同往昔，不仅是与自己童年的往昔，更重要的是与种族的往昔，甚至与有机界漫长进化过程联结在一起。这种联结，并不意味着个人完全地拥有或再现远古祖先所曾拥有过的那些意象，而是这些原始意象以潜在的性质影响他与自己的祖先采取同样的方式来对待世界。尽管荣格的理论富有过多的思辨色彩，对于我们探索传统审美意识的深层结构仍然有着很大的启迪作用。

昨天的风，吹不动今天的树。但是今天的雨，是在昨天的风云中生成。也许滴落在我们镜片上的雨点，几千年以前在云南沧源的岸畔，曾经洒落在那些尽情涂抹岩画的祖先的脸颊上。了解过去，正是为了今天。我相信，我们的眼光会因观照那个时代而变得清澈明亮，我们的胸襟将因纳入那个时代而宽厚坦荡。

民族心理结构是历史积淀的结果。我们民族的审美心理结构则是漫长的中国历史发展过程的产物，它是构筑在中国古老的历史文化、民族特征和社会生活条件的基础上的。当以这样的思维取向，去追溯我们的民族文化时，我们不能回避书法和绘画对民族审美心理结构的深刻影响。

书法和绘画，贯穿古今。犹如黄河和长江，在最隐秘骚动的夜幕里，同源于巴颜喀拉山燃烧的冰峰，裹挟着生命的谜语，奔腾着灵魂的奥秘，冲折千沟万壑，辉映着大自然的光芒，交替着白天黑夜，有如纸一样白，墨一样黑，那样热情那样纯粹那样哲理那样的地久天长。

世界各个地域的古老文字几乎都是象形的。唯有我国的古文字的发展不同于其它古代文明国家。古埃及的文字、马雅文字，在历史的躺椅上享尽天年，寿终正寝，取而代之的是拼音文字。中国的古文字却一直绵延流传下来，演变成汉字通行至今。由这种汉字形成的书法艺术，凝聚着我们先人的人格理想、审美精神、伦理观念。书法作为一种文化形式，对于一个民族所起的规范作用、凝聚作用之大，在世界诸文化中是绝无仅有的。书法与中国绘画的紧密关系，也是世所独有的。中国的书法艺术与绘画有如孪生姊妹，水乳交融，息息相通。往往画家即书家，书家即画家。翻阅书论和画论，竟难分孰论书，孰论画。

书论强调“师造化”，画论亦强调“师造化”。西汉杨雄曾说“画为心声”，“书为心画”。唐代怀素自谓他从“夏云多奇峰”悟草书笔意。元代赵孟頫的题画诗更讲得明白：“石如飞白木如籀，写竹还于八法通。若也有人能会此，方知书画本来同。”清代邓石如称：“字画疏处可走马，密处不使透风，常计白以当黑，奇趣乃出。”

历史展现的书与画的交织是如此之难舍难分。书与画的章法和笔法，都讲究互相呼应、大小携带、疏密相间、错落有致、似斜反正；都讲究主次、轻重、节奏、旋律……而主宰这些外在形式的内核，都强调来源于精神的律动，即所谓气韵。如果有着荣格所认为的原始意象存在的话，这个气韵，则是我们民族审美意识中的一个重要的原始意象。

荣格认为伟大的艺术作品往往存在着原始意象的深刻作用。艺术家，“他是一个具有高度感受力的‘人’，——他是一个‘集体的人’。人类无意识的灵魂生活的媒介者和塑造者，那就是他的职责，有时这种责任的负担是那样的沉重，以致艺术家是命中注定要牺牲他个人的幸福和常人所享有的那种生活中的乐趣。”（荣格《心理学与文学》）

在西方美学领域里影响很大的苏珊·朗格说：“第一个认识到一个艺术形式中生命含义的人，认识到一个因素所具备的情感可能性的人，认识到创作中某一变化（也许通过一个细节）的表现价值的人，就是艺术家自己。……与其说他成为一位艺术家是由于自己的情感，倒不如说他是借助对情感符号形式的直觉，借助于把感情认识塑造成这种形式的能力而成为艺术家的……因此，艺术家的精神视野，以及本人个性的成长和发展，是与他的艺术密切相关的。”（苏珊·朗格《情感与形式》）

可见，不论以哪种美学思考作参照，艺术创作活动不能离开自身的文化河流之源。任何一种艺术的产生都有其历史的必然性，每一种审美意识的形成发展延续都有着相当稳固而合理的历史继承性，都必然深刻地影响人们对艺术品的感受、欣赏、评价和取舍。艺术家不仅是个人心灵的回声，也是人类心灵的回声，是民族文化灵魂的回声。我们必须回答，我们从哪里来？到哪里去？

当我们去寻找自己灵魂的故乡时，会清晰地看到，秦汉以前这一个历史时期，是我们民族审美意识不断地丰富化、复杂化，又不断地在更高的层次上单纯化、统一化，基本形成我们民族的审美心理构架的过程。这个过程，具有虽粗糙，但却更充分、更生动，也更有意义的特点。这个过程，是一个生机勃勃，开放进取活跃的阶段。这个过程，书法（文字）与绘画（图案）交相辉映，预示了我们民族审美意识的“命运”的选择，凝固着中华文明的曙光。

这——即是编辑这本集子时我心中的方位。

本集按历史年代分为四个时期：新石器时期，商周时期，春秋战国时期，秦汉时期。

4

新石器时期展示了岩画、彩陶图案、陶器文字和陶器符号。

新石器时期，中国的历史尚处于原始社会阶段。在阅读研究原始文化的书中，大量地看到诸如神秘、黑暗、梦幻、精灵、灵魂、巫术、图腾、神话、祈祷、生命这一类词语。透过这些词语，看到的是一片荒莽。那时人们具有的宇宙意识是含混的，人与自然的意识是含混的。生产力极其低下。为了自身的生存、繁衍，与大自然奋勇搏战，以某种手段把内在的力量外化，便有了那个时期的艺术。原始艺术扑朔迷离的内涵和永恒的魅力，令人神往。

特别是岩画艺术。她选择了大自然坚实的脊梁作为载体，凭借着巍峨的山峰表达纤细的情感活动，这种选择本身就具有强烈的审美希望。云南沧源岩画中的村落图（第22页），是最为引人注目的。据资料介绍，全图宽约3.6米，高2.5米。她记录的是一次伟大的战争凯旋或是一次重大的部落祭祀活动。宁静的村落形成封闭的圆圈，宁静的村落外是呈放射状的起伏的山路，喧哗欢乐跃动的人群在山路上行进。圆圈里面人物星星点点，动作幅度不大。山路上的人群挥动着长长的手臂，有着极为明显的动感。我们看到，岩画作者以其独特的视觉感受，将客观事物的突出特征以与之相适应的艺术形式表现出来，点和面、直线与曲线的相互结合，使画面节奏感很强，自然而又生动。

这些岩画中人物的形体都呈对称形式，有着极为概括的几何美。在人群中，那些首领式的人物明显大于周围的人，运用了夸张和对比的美。阴山岩画等一系列描写动物的北方岩画，则是一些写实性强的描绘。国际岩画委员会主席E·阿纳蒂在《中国岩画图片展览》的《前言》中写道，“艺术的起源，它的早期创造和发展，关系着人类的一致性和文化面貌。对于它的创作动机和普遍样式的了解有助于我们去把握人类生活方式的确实的根。”他所指的人类生活方式的确实的根，当然包括审美方式的根。看着我们的祖先怎样演绎出一个又一个的情感表现符号，怎样构建起自己的审美体系，确实是一种极高的精神享受。

彩陶图案和岩画同为新石器时代的两颗灿烂的艺术明珠。彩陶上的图案那么奔放自由，在有限的面积内表现了广大的空间。一些抽象的几何形纹，实际是自然中山川基本形的浓缩，其中有些纹饰导源于山峦起伏、水波回旋，火焰跃动，蕴含着自然的规律。半坡人面鱼纹图案（第16页）是最具神秘色彩的，关于它的本质含义，仍在学者们的探索之中。尽管如此，我们仍为它奇特的想象，大胆的组合和高度几何化的黑白排列而震惊。这些彩陶图案从另一个方面表现出非凡的高度。在这些图案背后，我们感受到深邃的象征意义和审美意识，具象和抽象手法的结合，又明确又费解。均衡变化的安排，线面的穿插处理，在平面上暗示出三度空间。

熊秉明在《中国书法理论体系》中谈到，“中国画的空间和中国书法的空间都具有徘徊在二度与三度之间的不定性。……这一空间的特性使文字与图画有互相趋近的可能。或者说因为两者的互相趋近而产生了这一种不确定的空间。”距今五千年的大汶口陶器文字（第3页），是最初的文字，似乎就具有了这一种不确定的空间。这个文字是一个明显的象形符号，太阳在云气之上，云气下面是海水。有学者考释为“旦”字。这本集子里还选列了临潼姜

寨陶器符号、西安半坡陶器符号。据学者认为，这些都是最早的具有文字性质的记号。这些符号很难分辨出它所表示的文字含义，但可肯定是原始社会的祖先高度抽象事物的结果。难道最早的文字是抽象的，吸取了图画的特点后才开始走向象形？一个谜。

这个时期的文字、图案，都具有稚拙、简朴、天真、自然，富于幻想，毫不矫饰的整体风貌。原始艺术使现代人得到视觉上心理上的补偿，引起了现代艺术家极大的关注。原始艺术对于现代艺术的发展，有着深刻的影响。马蒂斯、克利、梵高、毕加索的艺术都直接或间接受益于原始艺术。1907年毕加索在巴黎人种史博物馆看到了具有强烈原始艺术色彩的非洲手工艺品展览。事后他回忆，走进博物馆时感觉到恶心，那里“简直是个跳蚤市场，味道真够呛……我真想离开那儿。可是，我并没有走，我并没有走。”那些蹩脚地陈列着的雕刻却以其外观形象和内在魔力开始博得了这位年轻艺术家的赞赏。他感到，它们俨然是世上人和“可怕的神灵”之间的一种调解者。他说他，这才意识到自己为什么是一个画家。

一个敏锐的艺术家，依据深刻的洞察力和高度的专门技巧，对传统中那些看不见的东西有独到的体悟和理解，往往能把其中最特色的部分运用到新的创作系列中去，形成新的艺术语汇。

5 商周时期，原始公社瓦解。政权的更迭，政治力量的聚散，打破了以往以自然生存意识支配一切的传统观念。审美意识依循政治力量的解释和征服自然力量的获得作为参照，形成了以青铜艺术神秘、怪诞为主体的风格凝重的格局。这个时期，文字已臻于成熟，已成为足以记录语言的工具，在书写上具有了用笔、结体和章法三个要素，可以说从此拉开了中国书法艺术的帷幕。

这一时期的资料比较多，我们只选用了各个时期或各种类别中有代表性的资料。

甲骨文是商代文字的代表。金文是西周文字的代表。目前世界上共珍藏甲骨十五万四千多片，整理出的甲骨单字四千五百多，已被学术界公认的有一千多字。这本集子按学术界通常的所谓董作宾分期法的五个时期，各选了几例。从第一期到第五期，可以看到，第一期的甲骨文一笔一划清清楚楚的把字形组合起来，到了第五期则开始讲求章法，整篇有了流动感，有了对韵律的追求。有的甲骨刻好字后，在刻痕里嵌入朱红色，我们可以想象其独特的美感韵味。

金文，又称铭文、钟鼎文，是在各种青铜器铸或刻上的文字。金文的书体，一般称为大篆或籀书。晚商的金文也有发现，字数多在十字以下。其笔画多中间肥厚，头尾尖尖，显得凝重雄奇。《我作父己簠铭》（第38页）就是晚商金文的典型代表。

金文到了周代，有了迅速的发展。西周早期的金文笔画有了显著的波磔和粗细变化。西周中期的笔画圆润饱满，结体显得自然舒展。西周晚期的讲究对称均衡，字形开始拉长，初具小篆的规整严谨的形体。值得一提的是《散氏盘铭》，虽是后期的作品，却相反地朝横的方向扩展，与以后的楚文字有类似的感觉。金文的装饰意味是非常明显的。甲骨文和大部分的金文，都没有释文，这大概并不会妨碍我们从审美的角度去欣赏字体。也正如我们欣赏优美的舞姿时，不必去了解舞蹈的名称。

徽号文字是金文的一个类别，往往是识别青铜器的标记。这些徽号文字常象征地描写人

型、兽形、器形，与书法化的技巧产生生动的妙趣。它们诞生于图画和文字之间，以其严格而多变的形式，天真而高贵的风格，表现出一种超越思辨与情感的丰富想象力。它们虽是以文字符号出现，却更有艺术的品格，是优美的装饰图案。就是将其与现代的图案设计比较，也一点不逊色。

铜器图案展现了一个相当抽象的艺术世界。它是在吸收新石器文化，经过长期融合、选择产生的。在光怪陆离的铜器图案中，动物纹占有主导地位。有兽面纹类、龙纹类、凤鸟纹类等，本集均选列了一、二。大概是因为青铜器多作为祭祀用的礼器有关，希望借助某种神鬼的力量来稳固某个群体的地位，或征服未可知的自然，因此铜器图案显示出神秘怪诞。兽面纹又称饕餮纹，在青铜纹饰中占很大的比重。饕餮是古代传说中有首无身贪食的怪兽，其面目当然狰狞可怖。此外，以龙凤为题材的图案也很多。哪一种图案代表哪一些物象，反映了当时人们何种崇拜的内容，是很深奥的学术问题，似不在我们考虑之列。我们在这些图案中所看到的，是其造型手段和表现形式与具象世界有相当大的距离。造型凝练，结构严密，运用了以圆易方、方中寓圆的造型语言，已经形成了民族传统审美用线的形式规律，讲究疏密、聚散、长短、急缓、穿插，分合，与金文对笔画和章法的锤炼，如出一辙。

由文字和图案如此和谐建构起来的青铜艺术，在整个封建文化中，处于审美意识中的重心位置。只要一度想到“古代”这个词，青铜图案纹饰铭文就会很容易的浮现到眼前。我们总免不了用奇异的目光去打量它们，企图去发现它们为什么具有象征几千年封建社会历史的审美力量。当我们想把它们当作一层帷幕拉开，去寻找更为有力量的替代物时，而往往又是它们迷住了我们的眼睛。我们不能不对这些貌似神秘怪诞的青铜艺术，所具有如此巨大的历史真实感而慑服。凝神看去，可以发现，在青铜艺术狞厉峥嵘风格后面，隐藏着雄厚而本质上健康的古老力量，可以一直追溯到充满着生命的光辉的彩陶图案。不仅只有神话的指引，还有着心灵的律动。

6 春秋战国时期，冶铁术的发明和普遍应用，结束了青铜时代，标志着当时的社会生产力已大大向前跨进了一步。在学术思想上，出现了百家争鸣的繁荣景象。这样必然刺激审美意识的多元发展。这个时期的文字材料有金文、货币文字、古玺、盟书、陶文、石刻、简帛多种。就文字形体而言，也发生了重大的变化，出现了浓厚的地方色彩。因此，翻看这个时期的文字、图案时，就不免显得有些乱。

侯马盟书，出土于山西侯马的晋国遗址。盟书，是春秋战国时代各诸侯国或卿大夫之间，在订立盟誓中所记录的言辞。盟书为呈圭形的玉石片，上面有墨书和朱书文字。这些文字起笔见方，笔画中肥末锐，锋芒显露，结体生动自然。明显不同于金文风格。

马王堆帛书《老子甲本》、《五十二病方》虽出自汉代墓葬，但据专家考证，实乃战国时期书写的，故列于春秋战国时期。帛书的字体，可以看到汉字从金文向小篆过渡时的一种形态，拙中见巧，古中有新，具有一种超时空的审美意蕴。

战国的印文在书法史上也是很有名气，人称后来者无能出其右。集子中用了不少，阅者可以一睹其丰采。

《石鼓文》（第124页）更是声名赫赫。因其字镌刻在十个圆柱形的巨石上而得其名。每

石刻一篇有韵的诗。石鼓自唐初在凤翔发现后，无论文字、诗歌、书法都受到历代学者的推崇和珍爱。唐代大书论家张怀瓘说，“体象卓然，殊今异古。落落珠玉，飘飘缨组。仓颉之嗣，小篆之祖。以名称书，遗迹石鼓。”历来评家称颂《石鼓文》雄强浑厚，朴茂自然。其字距疏匀而无松散之弊，用笔圆劲挺拔，圆中见方，显露了古文与小篆之间的中间姿态。仔细端详，识其不象泰山刻石那样固定，有金文的自由，使学习它的人不易僵化而能自辟蹊径。近代书画大师吴昌硕从《石鼓文》的学习中受益很多，是众所周知的。

自然活泼的审美气息，也影响到图案，清新流动的风格替代了神秘阴森的格局，即使是描写战争的场面也具有有一种轻松感。这些图案明显地多采用了圆形，S形、曲线，与青铜图案圆中寓方的严格对称形式拉开了极大的审美差距。漆器图案，具有不同以往的结构组织；有若无，实若虚。似有形又无形，好象来去无踪，令人难以捉摸。工艺美术家称之为幻影式的构图法。它包含了动与静、阴与阳、刚与柔、正与反、往与复、放与收、进与退等矛盾双方的运行、转化之美，可以说是中国图案美的极高的代表作品。

如果以简练的语言来概括从商周到春秋战国的变化，似可用“从狞厉走向飘逸”这样的叙述。恰恰是这样，使我们看到当社会学的意识减弱的时候，艺术会更多成分的以人内在的尺度去体察客观事物，更贴近一种情感的表达，而不是偏重于意识的表现。

确实，翻动这个时期的书页时，感到目光有些迷乱，脚步有些匆促，总怀疑在这些东西后面有着紧锣密鼓的情绪在集结在组织在冲突在呼叫在盼望在寻找。寻找更伟大的艺术语言，寻找更彻底的艺术精神，寻找跨越出高原奔泻千里的契机。文字与绘画在这里已明显地分流，它们跃跃欲试，象高原上南北相望的黄河长江，俯看着茫茫的神州大地，拚命按捺着思想成熟的颤栗的感情……

7 公元前 221 年，秦王政（秦始皇）统一中国。历史的和风吹拂开飘絮游丝，奏鸣起巨大盛典前称颂艺术的序曲。有五百多年动乱的春秋战国，文字异形、书体多样所作的积蓄和准备，一旦遇到“书同文”稳定的社会环境，文字发生了剧烈的变迁。秦汉时期大篆经过省改产生了小篆；隶书发展成熟；草书进入章草阶段；随着隶书和草书的发展，行书和楷书也在萌芽。

文字在各种地方特色中犹疑不决的状况结束，代之而起的小篆以其完美的确定性和明朗性令人惊讶。小篆的书写线条圆匀，结构整一定型，字形呈纵势长方等特点，体态典雅而宽舒。集子中选列的泰山刻石、会稽刻石、峰山刻石、可以看出小篆的风貌。这些刻石相传为秦丞相李斯所书。阳陵虎符、始皇诏版也都是小篆的形态。

从篆书到隶书的过渡阶段，选列了《马王堆竹简选字》、《云梦睡虎地秦简选字》。秦简的书体为隶书，有些字还保留有篆书成分。在用笔上，已经摆脱了篆书圆浑均匀的形态，肥瘦相间，欹斜有致，有明显的起伏和波势。

隶书把篆书逐渐方正平直化，形成了与篆书线条差别很大的基本笔画，把汉字在小篆中残存的一点象形遗意也逐渐泯灭了。《甘谷汉简》、《武威仪礼汉简》、《石门颂》、《华山碑》、《西狭颂》等可以看到隶书的特点。

刑徒墓砖（第 150 页），是随死者埋葬的墓砖，砖上记载服劳役刑徒的情况。大概是由

于少受约束的原因，刑徒墓砖上的字有一种奔放不羁的趣味，纵横错落，奇趣横生。

到了汉代，我们对于中国文字的规范化过程，以及伴随着这一过程的书法艺术的审美流变，则能得到粗线条的认识了。以往我们仅仅把书体的变化原因完全归结为适应于书写的功能上的要求，这似乎是不够的。“一个视觉式样所造成的力的冲击作用，是这个式样本身固有的性质，正如形状和色彩也是知觉式样本身的固有性质一样。”（鲁道夫·阿恩海姆《艺术与视知觉》）中国文字从象形（再现）变化到纯表现性的视觉式样，另一个原因是从一种内在的审美意识中发展和衍化出来的。我们在“知觉某种特定的形象时所经验到的知觉力的基本性质——扩张和收缩、冲突和一致、上升和降落、前进和后退等等。当我们认识到这些能动性性质象征着某种人类命运时，表现性就会呈现出一种更为深刻的意义……”（《艺术与视知觉》）从这些内在的变化中找原因，会更加深我们对传统审美意识的理解。

瓦当图案和画像砖图案，神采熠熠，兼容了商周的雄沉和春秋战国的自然。在加强线的造型手法上，不拘泥于细微末节，明显地追求力量、运动、速度以及由这些构成的气势美，也就是说在追求形式本身所具有的张力，这和文字书写变化的原因类似。

瓦当，是建筑物上既有实用又有装饰意义的附着物。远在三千多年前的西周就出现了瓦当。秦汉是使用瓦当的鼎盛时期。秦汉瓦当这一独特的艺术样式，在中国艺术史上占有很重要的位置。画像砖是祠堂、墓室里的石刻装饰画。始于西汉，盛行于东汉，常称之为汉画像砖。画像砖的内容十分丰富，天上人间神话历史无所不包。表现形式多为阳刻块面、阴刻线、阳刻线等。封泥印是印章艺术的一种。公文、信件竹木简用绳子捆扎后，加一块软泥，用印章压出印文，泥干后，就是封泥。

综合这个时期的文字和图案可以认为，到了秦汉，已充分肯定了以线造型，以黑白造型的审美意识：以气韵为主，将动与静、大与小、线与面、黑与白、聚与散、虚与实的对比高度统一在一个画面之中。在线中去求质感、量感、空间、节奏、力量、情感；从黑白中求色彩、求层次、求旋律、求梦幻、求理想、求生命。“艺术中的生命正是一种形式的‘生命’甚至是空间本身的生命。”（苏珊·朗格《情感与形式》）我们传统的审美意识幻出空间创造的无限可能，有着强烈的生命力。如同黄河、长江，在青藏高原静谧幽深的怀抱里，经历过一次又一次的文化冲动，已经清晰地感觉到大海的呼唤，要冲出高原，夺路向前。

哲人说，人不能两次进入同一条河。

俗话说，喝哪一方的河水唱哪一方的歌。

刘勉怡

一九九〇年春月

目录

- 凝固的曙光 1—8
- 新石器时期 1—28
- 商周时期 29—86
- 春秋战国时期 87—128
- 秦汉时期 129—185
- 古文字选 186—208
- 本书资料主要来源 209

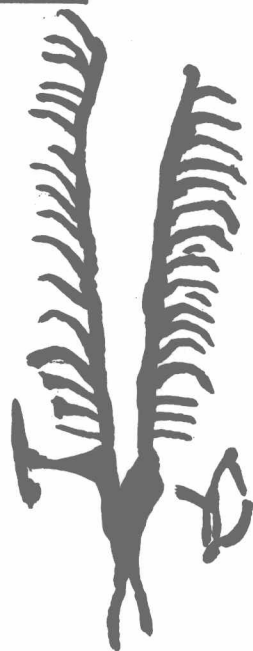
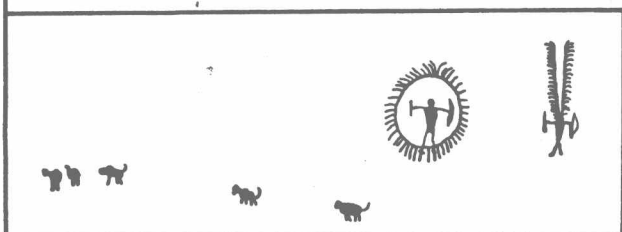
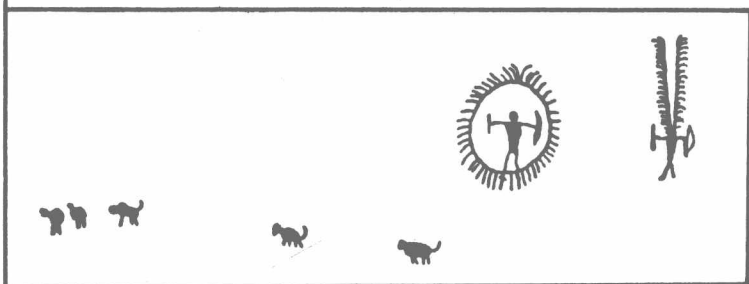
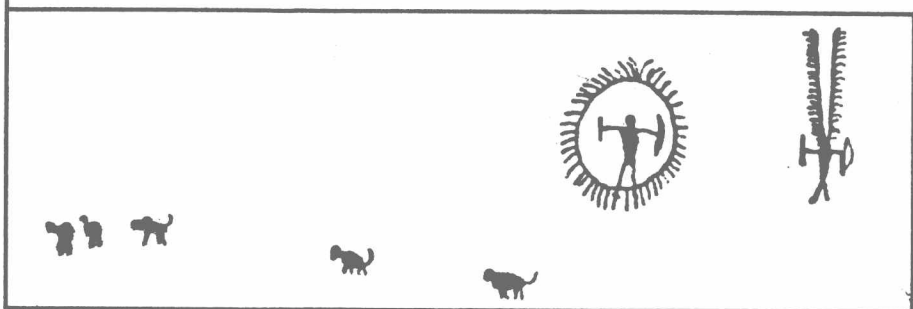
新石器时期

XINSHIQISHIQI

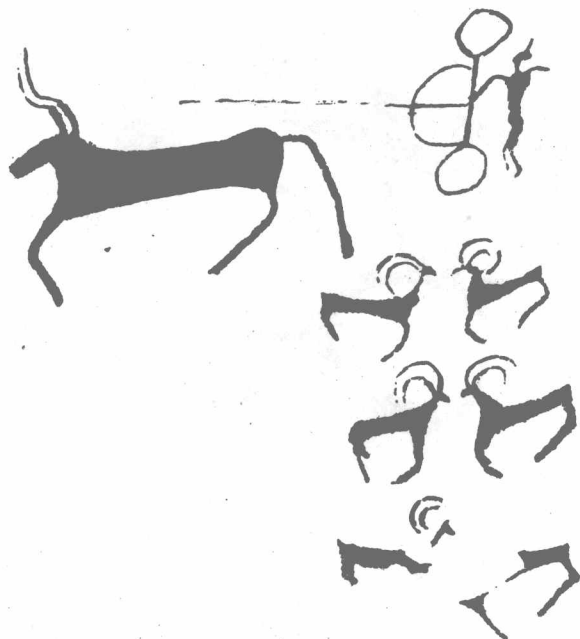
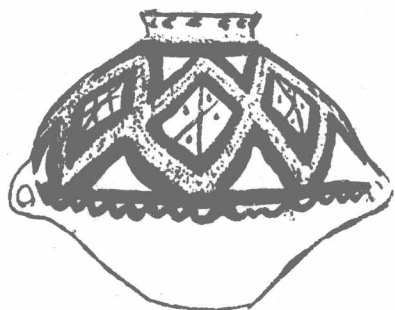
● 艺用古文字图案 YIYONGGUWENZITUAN



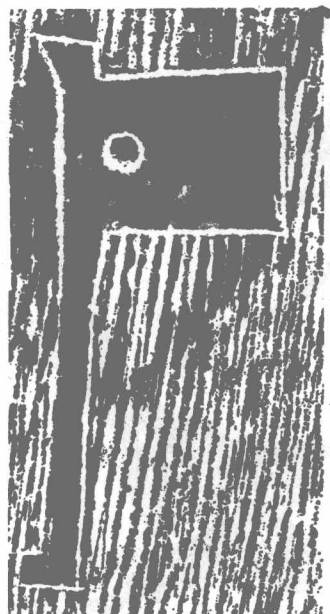
彩陶图案



云南沧源岩画

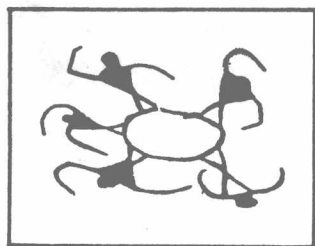
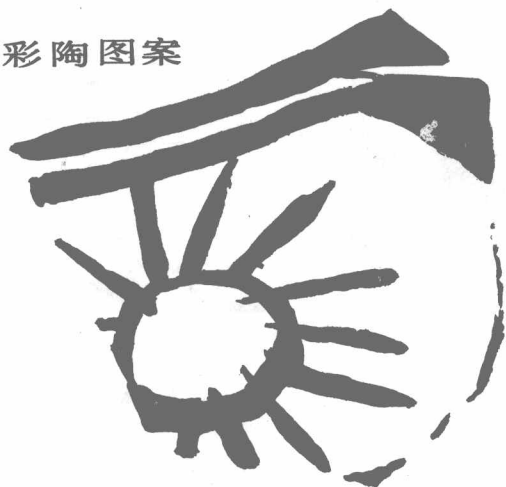


新疆阿勒泰岩画



大汶口陶器文字

彩陶图案



云南沧源岩画圆舞图





彩陶图案

