

楚默全集

書法形式美學



上海書店出版社

楚默全集

書法形式美學



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

自序

书法何以美？仁者见仁，智者见智，一千个人回答起来有一千个答案。钟繇说“笔迹者界也，流美者人也”，书法有美就是有了创作主体这个人。主体通过线条墨象写出了情性、怀抱，作品就是情感的形式，表现论者如是说。表现说颇类西方的直觉说，直觉即表现，故书法作品的形式之美难以言说。但作品的形式直接诉诸视觉、感觉，作为认识的对象，有长短、大小、虚实，可触可感。西人哈特曼谓“美是观念的外观”，贝尔说“艺术乃是有意味的形式”，于是形式美看起来很客观，一切客观论美学观又把书法美看成只是形式。如启功就认为书法结构之美是黄金分割率。这种观念更显偏颇，且不说费希纳的精密美学早已被西方美学界所摒弃，纯形式的对称、和谐何以能理解当代不和谐的艺术形式？凡高、毕加索的画，怪诞的现代艺术，都有形式的丑。所以仅仅以形式来论书法美又似乎未说出主体的体验和形式如何被建构。

书法的美确实与形式有关，但形式是人创造的，创造的过程是对天地万象及生命的体验。主体在寻找形式的过程中，既有认识的理性色彩，亦有体验的审美色彩。在艺术活动的不同阶段，主体性发挥的作用并不相同。因此，书法作品的形式并不是可有可无的东西，是书家体认世界、体验生命的迹化。康定斯基说：“形式反映出每个艺术家的精神，打上了艺术家的个性。”^①贝尔也说：“人们专注于表面的东西而不去注意形式意味的时期必定是精神饥荒的时期。”^②这些言论无疑是烛见。

但形式美学的基本问题是形式与情感问题，即形式的表现性问题。

① 《论艺术的精神》第76页，康定斯基，中国社会科学出版社1987年。

② 《艺术》第67页，贝尔，中国文联出版公司1984年。

创作主体是现实中的人,各种书家以特定的文化修养、心理感受万象与人事,故形式的表现性因人而异,又因时而异。形式美的研究必须关注主体生命体验的多样性,否则,一切形式都是无本之木。书法家运用工具和媒介进行创作,故探讨形式之类也必须关注它们对形式的影响。

当代的一些形式主义先锋在激烈地解构传统,推倒一切以人为中心的人本主义,以形式代替一切。殊不知,解构了传统,也就颠覆了一切形式的根基,解构了“以人为中心”,即消解了个体的自我建构,这样书家制造的所谓形式还有多少合理性?如果艺术只剩下形式,那么艺术有美就成了问题。

形式美学是探讨形式何以美的学说,与形式分析美学是不同的两回事。探讨形式美固然需要对形式进行理性的分析,但这种分析首先是建筑在欣赏者对形式的体验之中。形式美学“不是靠揭示构成的全部细节的基本原理”,因为只抓住形式分析,一不小心就滑进唯心主义的泥坑。鲍桑葵指出:“艺术像哲学一样是一个民族的和历史的产物,用精密科学对待它的对象的那种完全从形式出发而不顾内容的方法来处理是不够的。”^①从形式出发,复归创造形式的人的心理,又从人的社会环境、文化背景出发,探究一个时代一个民族的审美追求,这样的形式美学才是我们所需的态度。

我们对书法的形式知之甚少,对创造形式的环境、文化制度及人的心理知之更少,故需要沉潜于形式,重新走向生命,走向美。

^① 《美学史》第543页,鲍桑葵,商务印书馆1985年。

目 录

自序	1
绪论	1
第一章 形式与历史	5
第一节 从图腾到文字——书法形式的历史发生	5
第二节 文字形式抽象的几个阶段	26
第三节 形式与数	40
第四节 重新认识汉字	46
第二章 形式语言	56
第一节 点画论:点画四性与力	56
第二节 字法论:九宫、形势与形式惰性	71
第三节 章法论	90
第四节 书法节奏论	114
第五节 书法色彩论	128
第三章 情感与形式	149
第一节 书法情感的表现性特征	149
第二节 激情的表现与形式	160
第三节 图式的观看	172

第四节	图式认同——书法作品反应的共性与个性	186
第五节	风格、结构分析与格式塔	200
第四章	质料与媒介	214
第一节	质料与媒介	214
第二节	质料与形式的审美效果	228
第三节	工具、技巧与形式	240
第四节	形制与形式	255
第五节	形式与背景	270
第五章	各体书形式之美	282
第一节	甲骨书法形式之美	282
第二节	篆书形式之美	290
第三节	隶书形式之美	299
第四节	行草书形式之美	308
第五节	楷书形式之美	318
后记		327

绪 论

中国传统美学是不用“形式”这个概念的,都以“形”表述。“形”、“神”这对美学范畴来自哲学上的“形”、“神”。哲学中的“形”、“神”是标志人的结构及生命本质的范畴。《庄子》中始以形神对举,如《徐无鬼》中“劳君之神与形”、《天地》中“德全者形全,形全者神全”。《荀子》中亦有“形具而神生”的说法。魏晋玄学以形、神品评人物。顾恺之提出了“以形写神”的理论,“形”表示人物的形貌,“神”则表示由形貌传达出的精神气质。古典书论中,以形神论书也很早。卫恒《四体书势》中说:“圣作则,制斯文,体有六,篆为真,形为妙,巧入神。”^①但形、神的含义与哲学上的形神论已有很多不同。古典书论的“形神论”一直延续到晚清,康有为仍说:“盖书,形学也。”^②可见,古典书论是不用“形式”这个概念的。

“形式”是个外来词,与“形”的概念有所不同。早在古希腊罗马时代,形式的概念就有四种具体的内涵。毕达哥拉斯派认为艺术产生于数与和谐,亚里士多德认为任何事物都包含“形式”与“质料”两种因素,都认为形式是万源之本。他们的“数理形式”概念对后世产生了极大的影响。中世纪的美学家普罗提诺强调了形式在美的产生过程中的作用,提出了“美只寓于形式中,而不寓于物质中”的观点。^③近代的康德也有“美却实际上只应涉及形式”的著名论点。^④到近现代,“形式”已成为美学中的一个“独立的范畴”,并自觉地、理性地上升到艺术本质的高度。贝尔在《艺术》中有“有意味的形式”的论点,他说“线条、色彩以某种特殊方式组成某种形

① 《晋书》,《二十四史》(标点本)第1063页。

② 《历代书法论文选》第845页,上海书画出版社1979年。

③ 《美学史》第153页,鲍桑葵,商务印书馆。

④ 《判断力批判》上册第61页,商务印书馆。

式或形式关系,唤起我们的审美感情。这种线、色的关系和组合,这些审美地感人的形式,我称之为有意味的形式”,并说“是一切视觉艺术的共同性质”。^①

这样的观点已跳出“内容与形式”的艺术两分法,对“形式”做出了艺术本体意义上的规定和审美判断。这么看“形式”与“形”之间的区别也就十分明显,古典书论对“形”的理解也就显得严重不足。故今人研究书法的“形式”,如果抱着古人对“形”观念,一定难以有革命性的突破。

“形式”,字典上的解释是“事物的形状、结构等”,这个解释指的是形式属于事物或材料本身所固有的、由自身显示的形、体、色、明暗深浅等结构,是属于物理学或物质意义上的形式,并非对象所固有而为我们的想象所赋予的“形”,如线条、轮廓线等,他们存在于人们心中,也可存在于图式的结构中,是人们观赏艺术作品时产生的心理形式。

书法作品的形式,既是客观作品的物质形式,也是欣赏主体的心理形式,并不是离开人而存在的纯自然的客体。没有成为人审美对象的书法作品,不具有美学意义上的价值。

但要说清楚书法作品的形式也并不是一件简单容易的事。如果仅仅说书法作品中的形式即是书法作品的审美外观,这就显然有点含糊。对于创作者而言,他写完一幅作品,创作者的本性已隐去,只剩下看得见的物质形式,它是一种客观性的存在,它具有的形式结构无所谓生气远出、生机灵动;而观赏主体不具备审美的眼睛和耳朵,也看不出物质形式中的情感与生命,或者说,主体的形式感来源于与客体形式结构的交流互动,才产生欣赏主体的形式感。因此,欣赏主体要感受书法作品的形式,除了作品必须具备形式美的外观特征外,还要求欣赏主体具备欣赏形式美的眼睛。这样,欣赏书法作品的形式美,就进入主体与客体(作品)相互交流、相互渗入的一个系统,而绝不是单方面谈书法的形式。进入书法审美领域的形式,并不是单纯的物质性形式结构,而是有主体审美情感注入的一个客体,这就是平时所说的合目的性的美的形式。有人说形式是具象与概念之间的一个中介,也有人说形式是决定事物基本性质的结构,都有

^① 《艺术》第4页,中国文联出版公司。

其合理性,但不够明晰。劳承万对形式的定义较为允当,他说:“所谓形式,一方面是客体合规性的示出,另一方面是主体合目的性的契入。示出与契入的混合、对流、筛选,最后才结为真正的形式。二者缺一,都是一种贫乏的抽象。”^①不过也还得补充几句。作为创造作品的书法家而言,他在作品创造的时候即有主体合目的性的契入,故有美的形式外观,而欣赏主体与形式外观的交流,是另一种契入。或者说,欣赏主体欣赏到的形式结构并不就是创作主体想示出的形式结构。书法作品蕴含的情感内容并不就是欣赏者体会到的情感内容,说简单一点,所谓书法作品的形式是蕴含情感内容的形式,是有待欣赏者契入与之交流的形式。

书法形式美学就是研究书法形式的美学。书法形式美学之所以可能,首先就在书法作品的形式具备静止的、形态化物质规定性。形式外观具有在场的实体性,可见可感受成为现象学考察的对象。书法作品中的形式以一个连续的有机统一体的形态出现,它是一个开放的线条形态系统。点画、长短、浓淡组成的墨象世界以一种生命的形态向欣赏者开放,邀请进入互动的系统,故这样的客体就不是一个纯抽象的自然体,而是一个有意义、有待开发和重新创造的广阔世界。

正因为书法作品的形式外观是具体的、可感受的,甚至点画的长短大小也可以测量,这就为欣赏主体的契入提供了可靠的入口,为互动提供了大体的方向。因此,欣赏主体的形式美感生成也就变得顺理成章。而且这种契入带有形式还原的态势。虽然创造者当时的创造流程是无法还原的,但通过具体形式的体验,重新呈现大致相近的意境类型成为可能。这样书法作品就不会成为一件不可理解、随意解释的作品,避免了阐释的漫无边际的随意性。

对于书法作品的形式我们不能通过概念、逻辑、测量的手段认识,而只能通过审美直观体验而品味其有意味的形式。欣赏中的审美主客体是互逆交流的关系,体现为动态的、整体的领悟。因此,书法形式美学不是书法形式主义,与纯粹的只讲形式是根本不同的。

书法形式美学之所以可能还在于二十世纪八十年代以来书法美学的

^① 《审美的文化选择》第498页,上海文艺出版社1991年。

兴起和对形式认识的深入。传统书学是“言志”、“载道”的传统，与诗文并无什么差别。项穆说：“书之作也，帝王之经纶，圣贤之学术……故书之为功，同流天地，翼卫教经者也。”^①这种狭隘的书法认识论，进入新时期后逐渐被抛弃。八十年代末对“书法是什么性质的艺术”的争论，对书法的审美本质的认识已有所提高。这以后对书法“本体”的争鸣又加深了书法从认识论向本体论的转化。而新的书法实践则越来越关注形式的新颖，于是引起笔法、章法、墨法以及形式构成的革新，其力度和普及的程度都是空前的。人们开始用美学的新视角看待作品的形式，形式美学成为一种不可抗拒的历史潮流。其间虽不乏鱼龙混杂、泥沙俱下，但总的趋势和动向是好的。

形式美学的理论型态不外五种：一是形式学的历史学，它着重探讨形式的历史发生、演变和风格的形式与变化等；二是形式学的现象学，主要研究作品的形式技巧、形式构成这些看得见的形式因素；三是形式学心理学，关注创作主体和欣赏主体对形式的心理掌握、体验等，探讨创作形式的冲动、主体的心理活动；四是形式学物理学，探究形式与质料（如纸、石等媒质材料）、技术与形式等形式规律；最后一个是形式学批评学，探究对形式的批评。本书基本上是按照上述的理论框架建构自己的形式美学体系。

传统的书法研究，偏历史的热衷于史料的发掘和考证，偏鉴赏的则倾向于感悟式的描述，其共同的弊端就是偏离书法的形式。故书法史料学不属于书法形式美学；感悟式的描述则大多类而无当，缺乏针对性，连米芾也说“如‘龙跳天门，虎卧凤阙’是何等语”，也不是真正的书法形式美学。

书法形式美学既植根于作品的形式，又植根于形式产生的历史与创造形式的主体心理，故有着相对可靠的历史依据与现实心理依据。相对而言，更真实可信，也更有美的希望。

^① 《书法雅言》，《历代书法论文选》第512页，上海书画出版社1979年。

第一章 形式与历史

第一节 从图腾到文字——书法形式的历史发生

探讨艺术起源的专著,不管是外国人格罗塞写的《艺术的起源》,还是中国人写的专著,如朱狄《艺术的起源》(1982)、郑元者《艺术之根》(1998)、杨志明和章建刚《艺术的起源》(1996)、刘锡诚《中国原始艺术》(1998)等,都不提书法艺术,只道及绘画。探讨书法的形式,有一个根本问题是无法绕过去的,这就是书法形式的历史发生,它牵涉到文字的起源与发生。文字的起源问题十分复杂,在逻辑上包括三个主要问题:文字何时发生(When)、文字如何发生(How)及文字何以发生(Why)。这三个层面的问题都关系到书法艺术的起源。书法的起源并不是指书法在“时间”上产生的具体年代,而是指,在什么情形、什么条件下书法才成为艺术。在这里,我们不仅仅需要出土的证据,更重要的是还需要对这些证据进行美学的思考。

一、远古图腾:“意义第一,形式第二”

历来有书画同源的说法,可是同的是什么源,没有人能说清楚。艺术何时发生?旧石器时代的艺术已足够让今人赞叹了,例如距今 1.3 万年前属于早期马格德林文化期西班牙阿尔塔米拉洞穴的一只彩绘马鹿,形式上有高度的写实性,又精心用颜色来对图形进行渲染幻化,已有相当的艺术性。法国上比利牛斯劳尔泰的洞中也有属于马格德林时期的驯鹿与鲑鱼的展开图,生动地展现了驯鹿过河的动人场面。三只缓步涉水的鹿姿态悠闲,其中一鹿回首后瞻,别有暗示;几条鲑鱼也生动飘逸,勾勒的线条已十分流畅和富于形式意味。法国人类学家和考古学家 A·勒鲁

瓦一古昂整理了 60 余座史前洞穴的数千幅岩画,将旧石器时代的艺术性分为孕育期、原始期、古代期、古典期和晚近期五个阶段,并对各个时期的艺术形式作了中肯的概括。在我国,虽然没有欧洲这样的旧石器时代的大型壁画,但距今 2.8 万年前的山西峙峪文化也发现了骨制尖状器和一些骨片,上面刻有线条的纹饰,有专家认为这些线痕可能与记事或表意有关,但远不是文字。

图腾观念是史前艺术发生的一个动因。以运动的形态来体现人类集团统一的意识是图腾观念的根本性质。不管中外,早期的图腾形象几乎没有什么根本性的区别,而正是图腾形象与文字结下了不解之缘。例如鸟的图腾像,各个民族、各个年代虽然都不一样,但都与某种意义结合在一起。像大汶口文化的“太阳鸟图腾柱”就是典型的例子。山东泰安大汶口文化(属新石器时代)75 号墓出土的背壶上有朱绘  形图案。图案中心的大圆点表示太阳,顶上向左伸出的部分表示长喙鸟头,左右芒刺表示翅膀,下部分叉表示羽尾。整幅图案象征太阳鸟落于立柱。大汶口的出土文物中,另有几个图案字,如“”、“”,前者表示“日落”,后者表示“日出”,都可从形象上说得通。

台北故宫博物院有一件玉璧,美国弗利尔美术馆藏三件玉璧,也都是小鸟立于祭坛的图案。小鸟所立的物体到底是什么,专家的意见虽各有不同(李学勤认为是五峰山,并认为鸟立山上可释为“岛”字;邓淑萍认为是祭坛;饶宗颐认为是祭场的坎坛),但基本的意思还是明显的,说明鸟形纹饰和器物是当地氏族的图腾信仰。

再如半坡氏族以人面鱼纹的鱼图腾作为标识,也有以羊角图腾柱立竿测影、观察天象的。在《西安半坡》中考古学家说:“在原始氏族社会生活里面,图腾崇拜是精神生活和原始信仰寄托的象征,因此在人们的艺术活动里,往往与图腾崇拜相关联。图腾徽号往往被刻在某些器物上。我们推想,半坡彩陶上的鱼纹,可能不是半坡图腾崇拜的徽号。饶有兴味的是,我们发现了一个人面鱼纹,似有‘寓人于鱼’,或者‘鱼生人’或者是‘人头鱼’的含义,可以作为图腾崇拜来解释。”^①这个推测有合理的成份

^① 《西安半坡》第 217—218 页,文物出版社 1963 年。

在,但以半坡先民已开始他们的“艺术活动”,显然只是现代人的观念,并不足以代表古代先民的审美意识。

艺术史学者郑元者说过一段极为重要的话。他说:“史前艺术是史前意识形态的存在,而不是审美存在或审美意识形态存在。我们已经知道,史前艺术在实质性上并不处于审美中,因而与审美并无根本性的相关,史前人类在生存现实中借助于艺术这样一种形态化方式,决不是通过审美并为审美而存在。”“史前艺术与‘美’的关联主要是通过内容特性显现出来的,而形式性则相对处于较为滞后的地位。对此,如果以更为精炼的用语来概括,那就是意义第一,形式第二。”^①

这段话告诉我们,远古的图腾艺术虽然在形式上已有相当的审美性,但任何图腾形式首要的是意义,是图案的象征内容,而图案、线条构成这些形式语言都是次要的。远古图腾经历了一段相当长的历史时期,古代先民的造型工具、造型手段都有长足的发展、进步。早期的龙图腾像,在陕西宝鸡仰韶文化中的细颈陶壶上,还差不多类同鱼的形貌;但在龙山文化的陶器上龙纹已有明显的装饰性,更抽象。这种线条的抽象说明古代先民的形式化意识已有所进步。从濮阳龙、三星他拉龙、陶寺龙、熬汉旗大甸子龙、二里头龙来看,龙的造型越来越优美、简洁,也越来越富于形式意味。但这些龙的图腾形象始终与古代先民的原始意识分不开,并且这种形式上的抽象也不是现代人的审美抽象。所以,远古图腾虽与文字有某些牵连,但这种图形的“文字”其形式还不是书法的形式发生。混淆这种区别,书法的起源就变得毫无意义。

从图腾制到氏族制转型期,形态开始发生变化。我国图腾史学者岑家梧在其《图腾艺术史》一书中得出几条结论,现转引如下:

“(1) 图腾制中的图腾动物为现实的狩猎者的狩猎对象物,转型期的图腾动物则为幻想的动物,即半人半兽的动物,或为氏族首领的变形而具有人类肉体型。

“(2) 当图腾制转变为氏族制时,因政治权力集中于首领,故转型期的图腾仪式中,处处表现首领占有优越的社会地位。

^① 《艺术之根》第246、266页。

“(3) 图腾制中,举凡一切绘画雕刻,对于图腾动物的描写为写实体;转形期则变为省简体的象征性的,逐渐成为艺术上的模样而只应用于装饰。”^①

这几条结论很重要,有必要指出其要点。

一是图腾制在先,氏族制在后。这一历史事实符合原始先民的发展历程。图腾形象体现的是原始先民的意识。

二是由于原始先民的思想意识逐渐进步,形象由写实向抽象转化,象征向装饰转化。

三是氏族首领政治地位的确立,导致巫术宗教文化样式的改变。

二、巫术观念:文字起源的神秘之源

旧石器时代应属于人类的蒙昧时代,而进入野蛮时代,人类已学会制陶术。野蛮时代的特有标志是“动物的驯养、繁殖和植物的种植”,到了野蛮时代的高级阶段,“从铁矿的冶炼开始,并由于文字的发明及其应用文献记录而过渡到文明时代”。^②原始社会是母权制氏族,过渡到父权制氏族,实际上已表示到了“野蛮时代”。如果说图腾意识表现人对自然的拟人化,表现自身的集体统一性,那么巫术观念表现的是人的拟自然化。新石器时代的考古发掘表明距今六千年之前就出现了巫师这样的人物。

饶宗颐认为“在神道设教的古代蒙昧时期,‘绝天天通’便是要使民与神分清楚他们的业务,所谓‘神民异业’,划分神属天而民属地的两个不同的层次,复置官以统治之,使各就其序。”^③所以,新石器时代出现巫觋这种沟通人与神两个世界的角色。“巫”,在卜辞和金文中都有,都作“𠩺”。《说文》释:“巫,祝也,女,能事无形以舞降神者也。”从字形看,“巫”字由两个“工”字构成,是巫师沟通两个世界时手中所持的道具。西亚哈雷夫的陶器上及陕西扶风县出土的蚌雕人头像上,都出现了“𠩺”的符号^④,这充分表明,新石器时代巫觋就已经很普遍了。“巫师”是氏族中有地位、有威信、有文化知识的代表人物,他们在进行巫术祭祀活动时,采用的仪式、

① 《图腾艺术史》第153页,学林出版社1987年。

② 《家庭私家制国家起源》,《马恩选集(四)》第19、21页。

③ 饶宗颐《NEW LIGHT ON(巫)》。

④ 见《饶宗颐教授对刘正成谈古文字与书法》,《中国书法》2000年第4期。

方式、所用的记号无不带上神秘的色彩。

新石器时代的人类其思维方式也还是属于原始人的。列维·布留尔说：“原始人周围的实在本身就是神秘的。在原始人的集体表象中，每个存在物、每件东西、每种自然现象，都不是我们认为的那样……因此，每一个都有他特殊的亲族，他对自己的图腾、等和亚等的组成者拥有权力；他对它们有义务，他与其他图腾之间有一定的神秘关系。”^①因此巫术活动在本质上是图腾活动的专门化形式，在方式上有了许多改进和变化。巫术观念是魔力的思维方式和行为，相信魔法，用的也是魔术。三代之前，属原始宗教的筮法，掷一物而根据正反以占凶吉，可谓最初的“易”。传说的伏牺作八卦，正是古代的巫术活动。

原始巫术有各种不同的仪式，原始狩猎、日月、山河、天神崇拜的祈祷祭祀、生殖崇拜乃至气象、救护等巫术活动，都体现新石器时代原始人的巫术、宗教观念。嘉峪关黑山岩画、阴山岩画、云南沧源岩画都有大量生动的狩猎图。黑山岩画中的野牛形象巨大，取其奔跑勇猛的造型，这使人想起拉·马德莱纳洞窟中骨雕猎人与野牛中的野牛。野牛的形象被放大，“在制作者的心灵视象中就可能意味着图腾的灵性力量也愈大；另一方面，图腾形象的‘放大’就意味着它有更多的血和肉，能够使每一个图腾集团成员在图腾祭礼形式中更为充分地享用图腾的血与肉，因而获得图腾的灵力也更大”。^②这样的分析虽只是一种推测，但应符合这野牛所体现的巫术信念。不过，这里引用黑山岩画中的野牛要说明的是，原始先民已经可以在祭祀活动中用具体的图像表示自己的观念和想法。

我们认为巫术文化对文字产生的影响正是这种以图像表达意义的方式。

例如甘肃大地湾地画舞蹈图，距今约 5 千余年，是一幅祭祀舞蹈图或巫师作法图。画面上的男性身体壮健，手持一条状物；女的细颈小圆头，胸腹平坦，左臂上举弯曲至头部，双腿交叉，与男子一起跳舞。下长方形线框内画有两只蜈蚣（陆思贤观点），所以陆思贤把此图释为：“大地湾地

① 《原始思维》第 28 页，商务印书馆 1987 年。

② 《艺术之根》第 109 页。

画舞蹈图,是对地母的祭祀,可能包括了祈求生育的内容。”^①他又从舞蹈的形式入手,作了造字上的推测,说:“大地湾地画的舞蹈形象,不仿称它为‘交舞’。有意义的‘交’字也从‘交胫’得意。《说文》:‘交,交胫也,从大,象交形。参考甲骨文中的交字,确是交胫的形象,那么造字本意,也出于交胫而舞的舞姿。”^②这个推测的结论虽不免有几分武断,但把祭祀活动中的刻画形象与造字联系起来的观点确实很有可取之处。

事实上,在人面岩画系统中,很多象直接与文字有关,如天、目、舞、祖,人面岩画中的刻画与甲骨金文十分相似。例如阴山和乌兰察布草原岩画中的舞人,其刻画的形象是伸开手舞蹈的人像,具备了初始象形文字的特征。

宋耀良在《中国岩画与甲骨文、金文》一文中举了一些与巫祭有关的字,如“皇”字。他说:“皇字上部的依类圆形的,如‘𡗗’,则可将人面岩画中大量带有太阳芒刺的人面岩画来类比,皇字圆中的‘一’,可视为人面五官的抽象。即使岩画中,五官也都不是画全的。”^③他认为这种以图形表达意义的岩画或字符,记录了仪式性场面或事件。他举了阴山格尔敖包沟岩画为例,其中半圆形符式,在结构上是稳定的,是太阳神的变体。他认为“正是这一特定的符式,构成了金文皇字中的一种特殊写法的原始象形”,“这类岩画是人祖神和太阳神的合一,是至高、至大、至圣之意。这与商周时期的皇字的字义也相符。”^④这充分说明,古代先民在祭祀的巫术活动中,刻画了一些图式,这些图式表达了一定的含义(有些复杂的意思则由一组画象构成),而通过对它们的改进,以后成为早期的文字。

在巫师的各种职能中,占卜是十分重要的手段。所谓伏羲画卦,指的就是这种占卜。他们根据卦象知生死、吉凶,从而沟通天地。故卦象及其相关的刻符成了文字的一个来源。

新石器时代的考古挖掘向我们提供了距今4千年前的陶纺轮上的太极图像。湖北天门邓家湾和孝感应城门板湾屈家岭以及湖北钟祥县六合遗址、石家河遗址都出土了绘制阴阳鱼图的陶纺轮,其图案与太极图式极

①② 《甘肃大地湾仰韶文化地画研究》,《文艺理论研究》1991年第3期。

③④ 《文艺理论研究》1992年第3期。