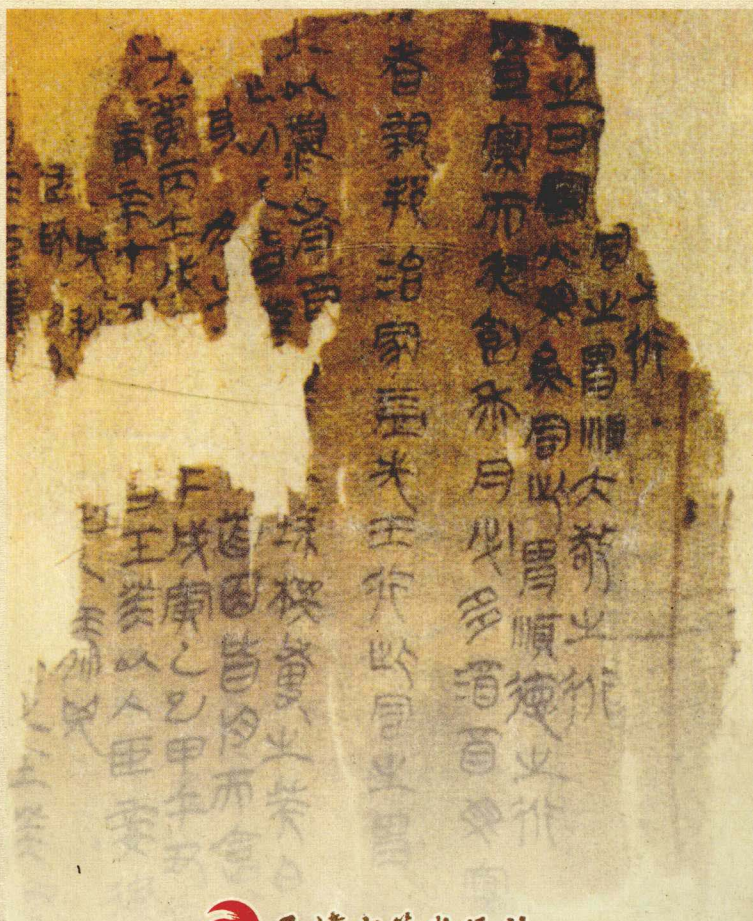


大学书法教材



中国书法发展史

中国教育学会书法教育专业委员会 编



天津古籍出版社

大学书法教材

中国书法发展史

中国教育学会书法教育专业委员会 编



天津古籍出版社

图书在版编目（C I P）数据

中国书法发展史 / 中国教育学会书法教育专业委员会
编. —天津: 天津古籍出版社, 2009. 9
ISBN 978-7-80504-716-4

I. 中… II. 中… 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（2009）第131086号

中国书法发展史

中国教育学会书法教育专业委员会/编
出版人/刘文君

*

天津古籍出版社出版

（天津市西康路35号 邮编300051）

<http://www.tjabc.net>

E-mail: tjgj@tjabc.net

天津市金铁龙印刷有限公司印刷

全国新华书店发行

开本 787×1092 毫米 1/16 印张 25.5

2010年4月第1版 2010年4月第1次印刷

ISBN 978-7-80504-716-4

定 价: 41.00 元

“大学书法教材集成”再版弁言

陈振濂

“大学书法教材集成”（共15册），经过了十多年的时间考验与专业筛选过程，现在又要统一再版了，作为该书的主编，我对这一结果深感欣慰，并向十余年来为此套教材付出莫大心血的撰稿专家学者和组织出版方，表示诚挚的谢意！

从1993年开始，由于中国教育学会书法教育专业委员会的工作关系，路棣同志与我即有过一个构想，希望能从大学专业书法教育的角度出发，为当时的书法教育提供一套严格讲求规范操作、认真构建学科体系的、又有相当的超前意识的系统教材。我以为，这是当时书法教育、尤其是高等书法教育最急需的成果。它能标志出我们这个时代对书法学科架构、对书法高等教育的认识水平与思维能力。但从实际操作上说：中国教育学会书法专业委员会的主要职能，是主抓全国九年制义务教育和中小学写字教育的工作，对高等书法教育并不熟悉。所幸的是，当时主持工作的副理事长路棣同志当机立断、力排众议，下决心投入人力物力来组织编写这套“大学书法教材集成”。从1995年到1999年，历时五年寒暑，动员了数十位中青年书法家、理论家与书法教师，终于完成了这样一套600万字总量的系列教材。2002年，这套教材荣获中国书法首届“兰亭奖·教育奖”，在评奖过程中，不断有专家评委们提到：这是一套目前可称质量最好、学科水平最高而内容分布最齐全的高等书法教材，对它予以了高度的评价。

时隔十年，再来看这套“大学书法教材集成”我以为其意义还不仅仅是在于为大学书法教育提供一套完整的可操作的教材，而更在于它预示了一些我们这个时代才会有新颖的学科意识与学术理念与方法特征。

（一）提供了一个完整的书法学学科知识系统

从20世纪初书法从文人写字转向艺术创作、走进艺术展览厅以来，书法家们始终被书法缺少合法艺术身份的困境所困扰。书法面临从士大夫书斋转型到公共展厅所遇到的观念挑战与现实应对挑战，直到新时期以来的三十年，书法也仍未解决好自己

的定位、定性问题，大量书法家热心于在全国性展事中投稿参展获奖，为它所带来的巨大的名利诱惑而动心，但在内心深处，却仍然视书法为学问、修养之余事，仍然是旧式文人的心态与认知立场。可以说，在这三十年书法发展中，书法家中有相当一批人是以旧有的文人心境去面对波涛汹涌的现代艺术展赛要求，从而体现出巨大的心理落差与认知落差。

书法究竟是什么？书法知识指哪些内容？书法的学科能否自立或独立？书法的创作与理论之间是什么样的关系？所有这些在当时尚处于热议甚至争论的问题，反映到高等书法教育体制中来，无不显示出一种急切又十分茫然、冒失又很想求解的时代大命题——一些招生（本科生、研究生）的高校在尚未获得解答的同时只能自行其是，边学边做、边想边做，而正是在此时，“大学书法教材集成”第一次试图正面回答这些时代的质疑与“拷问”。亦即是说，我们当时并不是在未有求得解答之时绕开走，而是直面这些问题并试图作出正面的解答。

书法的知识内容分布究竟是哪一些？这牵涉到书法作为一个学科能否自立、书法作为一门艺术能否独立？是每一个有志于书法的艺术家绕不开去的大问题。过去我们谈书法的学问，都是笼而统之、大而化之的经史子集传统国学文化修养之类，而很少是从书法本身的立场出发去思考去立论的。它反映出一个明显的尴尬：首先，是书法缺乏本身的知识内容结构形态，其次，是书法并没有意识到尽快促进形成这种专业知识内容结构形态的急迫性与现实意义。正是在这个关键时期，“大学书法教材集成”第一次以有效的实践，为书法的学科知识内容结构确立了一种结构形态，比如有书法史（《中国书法史》《中国书法批评史》《近现代书法史》《日本及海外书法史》）、书法理论（《书法美学》《书法学概论》）、书法教育理论（《大学书法教学法》《高等师范书法教程》），又比如具体的有“篆书”、“隶书”、“楷书”、“行书”、“草书”五种临摹教程。

以大学本科专业教学应具备的知识平台与技能训练平台为基准，“大学书法教材集成”的出世，为书法家的“知识内容结构形态”提出了一个清晰可按的标准范本内容。它不再是笼统模糊的四书五经二十四史或唐诗宋词汉文章，它是立足于书法本位的、针对书法专业提出的一种知识模型。当书法首次为自己提出这样一个有形态、有容量的“知识模型”时，我们才有足够的底气说：书法成为一门独立的学科已不是遥不可及，而是通过努力可以达到的切实的目标。甚至如果这个“知识模型”的品质不低的话，它还可以作为书法学科独立的一个基础与底盘，一个非常有意义的学科雏形。

随着时间的推移，还可能有各个学术团队与一批批学者提出各种不同侧重的书法学科知识模型，百花齐放，各展风采，但毫无疑问，在过去，单是一部书法史，一册

书法美学，写得水平再高，也只是一个方面的成果而不能构成一门学科，而“大学书法教材集成”是第一次从一个片断的、支脉的知识走向一个“知识群”，并且还赋予一个知识群以一种有序的结构、有逻辑的理由支撑的结构。这样的知识内容结构形态，正是书法在当代走向独立学科所必不可少的前提与基本条件。从这个意义上说：“大学书法教材集成”是初步达到了这个目标。在今后，随着书法作为学科的逐渐独立成形，这个通过高等书法教育的教材建设建立起来的学科知识内容结构形态，还会持续地发挥出无所不在的影响力来。

（二）创造了一套有效的教学观念与方法系统

从古代书法作为文化传播的手段，到近代书法转型成为艺术创作的目标，对书法而言，定位发生了天翻地覆的变化。但从书法的教与学、授与受的承传方式来看，近一百年来的书法命脉的延续，仍然不出“师徒授受”的旧有方式与观念笼罩。20世纪60年代书法首次进入大学体制，开始有了清晰的现代学校教学理念的专业意识，但论到具体方法上的创新与突破，限于当时动乱的时势仍付之阙如。20世纪80年代中后期，书法开始了在教学法方面的探险与跋涉。1989年，以高等书法教育的四年制本科课堂训练为主要立足点的“教学法”研究，首次获得了国家教委、霍英东青年教师基金的两个大奖。随后，以“教学法”——不是纯理论的教育学理论、教学观念、或知识型的教学内容分布；而是专注于作为操作的“教学法”为主导的书法教学创新，轰轰烈烈地开展起来。本套“大学书法教材集成”，尤其是篆、隶、楷、行、草五体临摹教程，和《大学书法创作教程》，其方法运用与操作思路，即以“教学法”为最直接、最根本的切入点来进行系统的展开。

从书法作为文化的附属，到书法作为独立的艺术形式；从书法作为文人的余技，到书法成为艺术门类与专业；从书法作为学问修养，到书法成为自足的学科形态与知识集群；最后，从书法作为书斋里茶余酒后的雅玩，到书法成为大学里专门的人才训练指标；所有这一切“转型”都告诉我们，书法在大学四年里不能只凭老书家的个人经验即兴传授，而应该根据大学（学校）的教学规范，形成一套严格的“教学法”实施的体制与机制。在书法进入高校教学体制不过五十年的短暂时间里，最有效的抓手，即是这个“教学法”。换言之，对十年前的我们来说：“教什么”，或多或少都有一些朦胧的轮廓与概念，自古以来也有不少知识点可供选择，无非是要加强选择与系统化的问题而已。但“怎么教”，却是一个必须直面的致命问题：私塾的方法、师徒授受的方法，直接移到大学课堂里来当然不合适；但不用它，还有什么可用的？

“大学书法教材集成”在编撰之初，首先出版的第一册，不是书法史，不是楷书

临摹教材，而是《大学书法专业教学法》，出版时间是1995年，距今已有15年了。当时为什么先要编出“教学法”一书？就是希望以它为一个“纲”，为编写全套教材定一个基调。——不是把编教材当作一个知识的拼盘，而是先立“纲”再出“目”，“纲举目张”。而“教学法”一书所确立的一个编撰宗旨，即是高等书法专业教学，在本质上是培养专业人才，而不是学问修养。因此它的要领：是严格的专业训练而不是优雅的慢慢滋养。这是由大学教学四年期限所规定的了，也是由全日制课堂教学所规定的了。

既定位于专业训练，当然就要有一套行之有效的办法。于是就有了“构成训练法”、“体验训练法”，就有几十个训练程序的设计，就有了对默写、记忆、观察、分辨、变形、创意、流程体验、心理节奏与物理节奏、比较、归纳、演绎、推理等一整套视觉训练的基础内容。而先期以《大学书法专业教学法》推出这一套训练的“纲”，再从“篆”、“隶”、“楷”、“行”、“草”五体书的训练展开作为具体的“目”入手，就有了一个逻辑上的起点。故而五体书临摹教程的训练方法，与《教学法》的训练方法完全一致，而只是它在具体某一书体领域的展开。这样从实践教学来看，五体书临摹教程的方法体系与内容分布、教学要领，与《教学法》的“纲”之间形成一个严密的逻辑体系结构，它显示了本套教材有着严格的先期架构意识，是一部有品质、有秩序、有规则、可检验而不是凭个人经验随手拼凑出来的。而在《大学书法创作教程》中，虽然内容与临摹教程大不相同，但也还是牢牢抓住“训练”、“程序”的方法特征，形成“创作训练”的各个不同的主题程序。因此，它与《教学法》所传输出的新型专业教学理念，是十分贴合并互为映衬的。

“大学书法教材集成”自面世十年来，外界反响最强烈、也最受好评的，正是这个形态分明、操作性很强、课堂里直接可用的“方法”。从临摹到创作、从实践到理论，都基于一个“训练”的理念和“专业”的立足点。迄今为止，它经历了十多年的“洗礼”与历史筛汰，仍然可说是目前高等书法教育中最具有方法特征的一项成果，这在过去书法未进入大学体制的古代和近代百年中，是从未有过的。

（三）构建了一个高端的学术研究成果系统

以“大学书法教材集成”作为一个成果平台，600万字的超大容量，可望成为当时学术研究的一个大汇聚。尤其是我们这些撰稿者，长期以来养成的一个学术习惯，即是不炒冷饭，不沿袭别人的老调，不作低水平的知识重复，因此对于各书体的概论部分的叙述，如果有新观点则张扬之，如果是一些经典的知识点则简约之。记得当时我有过一个要求，一部书如果重复率在50%以上，就通不过。因为是教材编撰，许多

知识点是长期形成的常识，不可能随意改变。但在大学阶段的高水平的教材编写，则要求把这些不得不重复的知识（常识）形成一个个精练的概念群，不作过多的重复展开，而留出大量篇幅，提供给那些有价值的“知识创新”“观念创新”的成果。比如，《大学书法专业教学法》中关于“教学法”各种类型，就是一个创新点。而对每个课程的提要与教学计划、大纲、课程……的展开并举出实际案例，完全按照正规大学文科的规范来展开；这些也是一般坊间的书法教材所没有的内容。至于五体书临摹中的“法帖讲解”、“课堂教学提示”、“范本提示”、“方法提示”……以及在几种书法史的章节后列思考题与作业，都是普通书法教材里缺少又很必要的设置。在这些方面，大学高等专业教育的体制，规定了我们必须换一个过去文人士大夫所不具有的思维来正面直视并应对之。

更多的学术研究的高端成果的展现，是在一些书法的新领域。比如《大学书法创作教程》对书法创作作了重新的定义。不再是过去书法创作的老内容，如行距字距、落款铃印、条幅对联匾额如何写之类，而是从一个全新的“创作”理念出发，赋予书法创作以艺术创作的个性，从技术品位的训练出发，到形式塑造的创意发挥，再到主题先行的思想展开……不再限于“怎么写”，而是立足于“怎么创作”：创作有什么要素，创作的几个环节，创作的艺术表现，每个环节都设立了一套完整的训练程序，以丰富的手段运用来努力推进达到目标，像这样的创作理念，是当时一般书法创作的旧套路所不易想见的。谓为当时的最新学术研究成果，并不为过。事实上也确是如此。如果没有十五年前我们在探索“学院派书法创作模式”，就不会拿书法当作如此的艺术创作来观照与思考。

又比如在《书法学概论》中，特别勾画出了书法学科建立的几个支点：如书法形态学（本体）、书法心理学（主体）、书法社会学（客体）等几个不同的概念定位与术语意义。并再设“‘书法学’学”来讨论书法学科建设的历程与现有成果，像这样的学科意义的展开与“学理思考”，即使在当时的学术专著中也未见有相应的成果，甚至即使在十年后的今天，也还是少有学术研究在推进这方面的水平与发展。因此，从学科建设来说，十多年后的今天回过头来看这部《书法学概论》，其中所涉及的学科内容与架构方式，仍然还是经得起时间检验，并且尚未有其他相应的成果来比肩并驾的。

此外关于《书法美学通论》中的关注书法为主脉、兼顾诗词形式美学、中国画形式美学、篆刻形式美学的教材编法，也是饶有新意的做法，这些牵涉到诗词美学、国画美学、篆刻美学的章节内容，在每一领域中也还属于新的理念与高端学术成果。又比如在《大学篆刻艺术教程》中，把篆刻临摹与创作也第一次作“程序训练”的有序展开，在印学界也广受关注，属于很有创新意识的尝试。又比如在《日本书法史》

中，对日本、欧美等异国的书法现象及书法的伸延现象，乃至如日本的书法理论、书法教育、书法的“现代派”运动、西方“书法画”、“抽象表现主义”流派等，均有相应的展开——这些视野开阔的知识介绍与书法现象介绍，对于一个书法大学专业学生而言，是必不可少的；而对于一个已经成名的书法家而言，也是十分需要的。即使在十年后的今天，它也仍不失前瞻性与引导性，在十多年前的当时，它的出版对于当时书法界的强烈冲击，是可以想象的。它也同样构成了一种“高端”，并且提示我们一个合格的书法家应该拥有什么样的知识结构、专业视野和文化背景。

又比如两部“史”，如《中国书法发展史》、《中国书法批评史》，在一个教材编写的定位中，特别强调对历史发展规律的把握，不拘泥于一时一事一人的细致展开，要的是一个脉络的简洁扼要的梳理。与个人学术著作的撰写不同，在一部有学术含量的教材中，最需要的是宏观立场，大处落墨，不拘泥于具体史实，不流于琐细，而是建立起一个轮廓清晰的认识构架。实践证明，目前这两部书，应该说是达到了一个较好的效果的。《近现代书法史》是基于大学专业教学的特殊性，把“近现代”从古代专门切出来单列，其学理依据是近现代正处于“千年未有之变”的转型时期，遇到了许多古代没有的新问题，面对许多古代没有的新挑战，而在编写时，一反两部古代史的大处把握，反而要求尽量细化每一个代表书家、代表著作的内容，其意图也正在于古代史料已被梳理多遍，许多已成常识，无须累赘重复，而近现代许多史料尚未来得及梳理，还有许多人与事，尚需定格以使之成为“经典”，因此《近现代书法史》以提供史实为主。像这样的体例安排与对古代史、近现代史的区别认识，即使在当时的书法史学界甚至是在今天的书法史学界，也未必是人人意识到并予以重视与关注的，我们当然也把它归为一种立足高端的专业学术思考。

一部600万言的大套教材，能在这么多方面保持它的学术高端性与理论、观念的前导性、历十多年而不衰，仍然能立于潮头之上，这样的品质把握与高度定位，还有什么可怀疑的呢？

正是这些理由，构成了今天重新出版这套教材的理由。

一部大套教材，能让十几年间的书法爱好者们受惠，能让一代或数代书法家们对学科知识的认知立场产生巨大变化，也让我们这些参与编撰教材的人也从中不断受益，我以为是当时耗费几年心血所能获得的最大回报。我不认为目前的这套教材是完美无缺的，其中可改进之处也正不少，但从历史上说：它毕竟是在书法高等教育最需要的时期，以第一套最成系统、规模也最大、包含内容最多，学科架构意识也最明确的15册书600万字的形式横空出世，并在相当长的时间里保持着领先的记录，这一点是无论谁也无法视而不见的。没有当时的中国教育学会书法教育委员会与路棣同志，就不会有这套教材的产生；没有十多年来各大高校办书法本科专业以及卓有成效

的实践应用，这套教材不会有这样的影响力；没有中国书法家协会，这套教材也不会获首届“兰亭奖”；当然最关键的，没有当时这几十位学有所成的热血青年的潜心学术努力耕耘，就不会有这套教材“本身”。所有这些，单个看都是偶然的机遇，一旦被置于一个十多年的历史长河中，马上即会显示出其“偶然性”中包含了“必然性”的规律性内容来。历史选择了我们这个写作团队，我们也没有辜负、浪费历史赐予的机遇。从这个意义上说：要感谢历史。任你是多大的天才，没有人能跨越、违背、无视历史。任何个人的成功，都不得受制于历史。我们这套教材的成功，也是历史赐予我们的成功。

谨以此一瓣心香、一缕思绪，与当年日日夜夜一起承担教材撰写任务的诸位同道们共勉，与十多年来不断在应用这套教材的各高校同行们共勉。希望它的再版，还能给我们带来更多的思考与反省、鼓舞与愉悦，激励我们不断前行，为中国高等书法教育的再上台阶而努力。

2009年12月30日于杭州

中国美术学院书法系

学术评估委员会

主 任 启 功

委 员 (以姓氏笔画为序)

王 澄 河南省书法家协会副主席

丛文俊 吉林大学副教授

冯 远 中国美术学院副院长

刘正成 中国书法家协会学术委员会副主任

刘 江 中国美术学院教授

刘炳森 中国书法家协会副主席、教育委员会主任

佟 韦 中国书法家协会副主席

沈 鹏 中国书法家协会代主席

欧阳中石 首都师范大学博士生导师、教授

季伏昆 南京艺术学院副教授

尉天池 南京师范大学教授

总策划 路 棣

主 编 陈振濂

副主编 刘景茂 席树业 周俊杰 雷志雄 靳维贤

本书主编 罗厚礼 姜寿田

编 委 曹 军 薛龙春 徐金平 黄 君 叶鹏飞

许宏泉 李义兴 宗致远 陈 琦 季 琳

罗厚礼 姜寿田

目

录

第一章 书法的渊源与最早的书法形态 / 1

- 第一节 文字的起源与书法 / 1
- 第二节 甲骨文书法的风格演变 / 4
- 第三节 金文书法的风格分类 / 8

第二章 书写——走向书法的第一步 / 28

- 第一节 隶变 / 28
- 第二节 战国秦汉时期的简牍 / 32
- 第三节 战国秦汉时期的刻石 / 37
- 第四节 汉碑源流及风格类型 / 47
- 第五节 草书与张芝 / 51

第三章 书法艺术的自觉 / 77

- 第一节 书体演变与章草 / 77
- 第二节 真书与钟繇 / 81
- 第三节 两晋文人书法流派 / 87
- 第四节 二王与尚韵书风 / 95
- 第五节 南朝文人书法 / 101

第四章 书法自觉时代的民间书系——写经与刻石 / 122



- 第一节 魏晋的写经 / 122
- 第二节 北朝石刻的兴盛及其原因 / 125
- 第三节 南北碑风格分析 / 129

第五章 立法与抒情 / 148

- 第一节 隋唐书法的总体把握 / 148
- 第二节 唐代书风的孕育 / 153
- 第三节 唐代书法的多元趋向 / 156
- 第四节 由多元向两极的归并和拓展
——立法与抒情 / 162
- 第五节 两极对峙的消解 / 173

第六章 尚意书风的时代 / 207

- 第一节 序说:五代书法中的杨凝式 / 207
- 第二节 宋初尚意书风的酝酿和准备 / 210
- 第三节 尚意书风的崛起 / 219
- 第四节 尚意书风的流变与转换 / 230

第七章 书法的复古主义思潮 / 251

- 第一节 赵孟頫与复古主义思潮 / 251
- 第二节 帖学的沉滞与士大夫的复古 / 257
- 第三节 董其昌——复古主义流变的殿军 / 263

第八章 走向表现 / 278

- 第一节 乱头粗服的杨维桢书法 / 278
- 第二节 书林侠客·八法散圣 / 280
- 第三节 表现主义大师群 / 282

第九章 帖学的衰微与碑学的兴起 / 299

- 第一节 碑学书法产生的时代背景 / 299

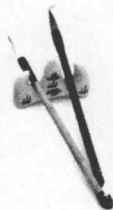
第二节 清初帖学的衰微与唐碑的盛行 / 301

第三节 清代碑学的兴起 / 302

第四节 碑学发展的三个阶段 / 305

中国书法史年表(简编) / 333

后记 / 390



第一章

书法的渊源与最早的书法形态

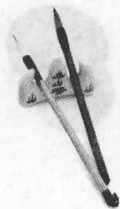
第一节 文字的起源与书法

文字的诞生是人类告别蛮荒走向文明理性时代的标志——人类“由于文字的发明及其应用于文献记录而过渡到文明时代”。

汉字作为汉文化的载体,它的产生宣告了中华文明的开端,同时,汉民族特有的文化审美心理结构也使汉字本身孕育出独特的书法艺术。

关于汉字的起源,古代典簿文献中有各种不同的记载。《周易·系辞下》说:“古者伏羲氏之王天下,仰则观象于天,俯则观法于地,观鸟兽之文与地之宜,近取诸身,远取诸物,于是始作八卦,以通神明之德,以类万物之情。”又:“上古结绳而治,圣人易之以书契。”郑玄注:“结绳为约,事大,大结其绳;事小,小结其绳。”从文字发展史的立场来看,在甲骨文字体系产生之前尚存在一个漫长的前文字历史阶段,结绳、八卦显然即是指这一历史时期内产生的前文字意义上的替代性符号。但不论是结绳还是八卦都无法真正行使文字工具功能。结绳的非表意性只能帮助记忆而无法表达思想,八卦通过对自然万象的高度概括,抽取出八个符号  分别象征天、地、雷、风、水、火、山、泽,并通过这八个象征符号的推演变化揭示自然、社会的运动规律,这使八卦在表意性方面比结绳向前大大迈进一步。但八卦本身泛自然物象征符号性质,使它只具有表达类概念的功能,而无法从文字单元层面与现实语言发生对应,因此,八卦与文字的表意性仍相距甚远。

在战国中晚期,曾广泛流行“仓颉造字说”,并对后世产生极大影响。《荀子·解



蔽》说：“作书者众矣，而仓颉独传者，一也。”《韩非子·五蠹篇》：“仓颉之作书也，自环者谓之私，背私者谓之公。”文字作为约定俗成的符号体系，它的产生源于人类社会群际间思想、交流的需要，而不可能由一人所独创。仓颉造字的传说至多表明仓颉作为黄帝史官对文字有搜集整理之功。由于上古文字为巫史所垄断，成为绝地通天的媒介，因而造成文字拜物教的产生，并进而将文字的创造归结为某一具有神异禀赋的人物的创造，文字的诞生也被赋予神奇怪诞的色彩：“（仓颉）龙颜侈侈、四目灵光，实有睿德，生而能书……于是穷地之变，仰观奎星圆曲之势，俯察龟文鸟羽山川，指掌而创文字，天为雨粟，鬼为夜哭，龙乃潜藏。”其实，文字是语言的表象，任何民族的文字，都和语言一样，是劳动人民在生活中，从无到有，从少到多，从多方尝试到约定俗成所逐步孕育、选炼、发展出来的。它决不是一人一时的产物，它随着社会的发展而发展，有着长远的历程。

撇开有关汉字起源的种种颇具神话色彩的传说不论，而是依据现存最早的原始文字资料考察、推断，汉字的起源可上溯到约公元前四千年的半坡、仰韶陶器刻画符号。从半坡仰韶陶器刻符来看，这些刻画符号已具有某种抽象表意性质，而不是对自然界动植物的写实性描绘。这些刻符大多刻在陶钵外口沿的黑宽纹带和黑三角纹上，结构简单，大多为单一线条组合。郭沫若认为：“刻画的意义至今虽尚未阐明，但无疑是具有文字性质的符号。如花押或者族徽之类。我国后来的器物上，无论是陶器、铜器或其他成品有刻勒工名的传统，特别是殷代的青铜器上有一些表示族徽的刻画文字，和这些符号极相类似。由后以例前，也就如由黄河下游以溯源于星宿海，彩陶上的那些刻画记号，可以肯定地说就是中国文字的起源。或者中国原始文字的孑遗。”^①

虽然从文字立场来看，仰韶半坡陶器缺少空间造型上的丰富构成，但对线的抽象把握，却显示出先民的审美经验方面意识的复杂化，而以线这一有意味的形式来达到对现实自然的超越，则更表明其在审美实践领域所达到的自由化程度。“线条和色彩是造型艺术中两大因素，比起来，色彩是更原始的审美形式，这是由于对色彩的感受有动物性的自然反应作为直接基础。线条则不然，对它的感受、领会掌握要间接和困难得多。它需要更多的观念、想象和理解的成分和能力。”^②因此，有人在思考——仰韶半坡陶器刻符本身最早昭示了先民对存在的思考，同时，它对汉字本质意义的揭橥也在冥冥中规定了汉字抽象表意的审美——文化选择。

继仰韶半坡陶器刻画符号之后，公元前五千年的大汶口、龙山象形符号则显示出汉字的进化形态——“未必是同一脉络的进化，造型意识明显加强，像‘’‘’式的陶器

① 郭沫若《古代文字之辩证的发展》，人民出版社，1973年版。

② 李泽厚：《美的历程》，文物出版社，1981年版。



文字符号已具有复杂的空间结构和平衡,对称比例等造型关系。”上例第二字于省吾释为“旦”,认为这个字的上部“○”像日形,中间的“一”像云气形,下部“山”像山有五峰形……山上的云气承托着初出的太阳,其为早晨旦明的景象宛然如绘。唐兰将其释为“熟”,认为上面是日,中间是火,下面是山,像在太阳照射下,山上起了火,是代表一种语义的意符文字。这表明大汶口象形符号已超越半坡刻符的纯表意阶段,而进入象形表意这一新的文字历史发展时期。

从半坡仰韶陶器刻符到大汶口象形文字符号再到甲骨文字体系,汉字走得是一条由抽象到象形再到抽象的道路。这规定了汉字的抽象品格,由此也使汉字避免了在前文字历史时期,因刻画符号过于单一向象形化努力而沦为绘画的危险。在文字发展史上一向有“书画同源”的说法,这种观念回避、忽视了汉字早期发展的历史事实,而只是注意到汉字发展早期历史的某种表象,因而并不符合汉字起源的历史事实。实际上,汉字从一开始便与绘画走上两条截然相反的道路。在仰韶、半坡前文字时期,汉字的抽象品格即已显露端倪,而在同一时期绘画的写实倾向也全面显现出来。如人面含鱼纹;牵手群舞的写实绘画形象便与陶器刻符的抽象、至简形成鲜明对照。

当然,不可否认汉字在它的前文字时期,曾依靠象形化来摆脱自身的生存危机。随着社会的发展,人们的认识领域在不断扩大,思维、语言水平也在不断提高,许多新事物、新概念要通过语言文字反映出来,这便使刻符文字陷入困境,而摆脱困境的唯一出路便是依靠象形来扩充字类。在汉字早期发展进程中象形化构成一个重要转折,它在汉字抽象表意的基础上为汉字字类的扩充、增殖提供了通道,从而使汉字建立起象形表意体系。郭沫若认为,“中国文字的起源应该归纳为指事和象形两个系统。指事系统应当发生于象形系统之前。指事先于象形也就是随意刻画先于图画”。这种认识无疑是符合汉字起源历史事实的。

象形表意审美这一文化模式,支撑汉字走过从半坡陶刻符到甲骨金文的漫长发展历程,同时,也在汉字这一母体内孕育出独树一帜的书法艺术。在世界文字范围内,古巴比伦和古埃及文字在公元前四五千年都经历过象形阶段,而这两种古老的象形文字之所以在公元后归于解体,就在于它们纯粹的象形化得不到抽象表意的支撑而沦为精确描摹客观自然物的绘画。以古希腊文为代表的西方拼音文字虽然在抽象化方面与早期汉字不无相似之处,但却在书写方面缺乏独立的空间造型和构成变化,由此也与书法艺术缺乏亲和的可能。汉字之所以能够成为书法艺术的素材,就在于汉字的象形超越了被模拟的客观对象而获得了独立的符号意义。一个字表现的不只是一个或一种对象,而且也经常是一类事实或过程,也包括主观的意味、要求和期望。这种抽象化集约使汉字避免了沦入写实绘画的泥淖。同时,汉字的抽象化又以象形为基础,从而使大自然的万千形态为汉字提供了取之不尽的文本图式,构成了书法艺术的物质基础。