

硬笔书法纵横谈

孙敦秀
编著

孫敦秀書法文集

戊子年秋月海右之義林

2
5
国防大学出版社

览

硬笔书法纵横谈

孙敦秀 编著

孫敦秀書法文集

戊子年十月海石堂主人孫敦秀



国防大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

硬笔书法纵横谈 / 孙敦秀编著. --北京: 国防大学出版社, 2011.10

ISBN 978-7-5626-1886-7

I. ①硬… II. ①孙… III. ①汉字—硬笔书法—研究
IV. ①J292.12

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2011) 第 108556 号

国防大学出版社出版发行

(北京市海淀区红山口甲 3 号)

邮编: 100091 电话: (010) 66772856

北京市业和印务有限公司印刷 新华书店经销

2011 年 10 月第 1 版 2011 年 10 月第 1 次印刷

开本: 787×1092 1/16 印张: 7.5 字数: 195 千字

印数: 1—5000 定价: 14.60 元

如有印装质量问题, 本社负责调换

该书针对几年来书法艺术理论研究中,把硬笔书法直接或间接排斥到书法艺术之外的论调,进行了实事求是的研究,并对流行的“断代说”、“源清(代)说”、“源今说”等观点,从硬笔工具的发展,载字材料的更新及硬笔书法作品的影响进行了深入的探讨,努力为硬笔书法艺术找回它应有的坐标。

该书从不同的角度,遵循事有实据,从事而尊的方式进行探求和记述,历时数载而成书。这给有志于硬笔书法的作者及硬笔书法理论研究工作一个启示:我们应立足于硬笔书法基础上去寻找、借鉴、发现,然后脚踏实地的去努力实践,造就一个新时代硬笔书法艺术的高峰。为硬笔书法理论研究多做一些真实的工作,努力建立更加雄厚的硬笔书法基础理论,为硬笔书法树碑立传,让这一奇葩在中国书法艺园中开放的更加绚丽多彩。



硬笔书法纵横谈



目录

只管攀登不问高(自白代序)	1
“笔”字考与论——兼谈硬笔书法艺术的起源	3
硬笔书法应有自己的史籍	6
我国硬质刻画图画及符号发展探踪	8
外域硬笔的传入与硬笔书法艺术波澜的兴起刍议	13
硬笔书法百年春秋	17
近现代硬笔书坛人物述评	19
硬笔及硬笔书法的源流与趋向	30
硬笔书法问答录	32
中国硬笔书法艺术应申请加入国家级非物质文化遗产的建议	35
硬笔发展史简论	40
附:千秋硬笔写新篇	104
软、硬笔书法幅式解读	106
书法定义随想	110
“偏锋”辩说	113



只管攀登不问高

——自白代序

只管攀登不问高，是我的座右铭。

我想：不论是初生牛犊还是伏枥老骥，都应扎扎实实的耕耘，永无止境的登攀，迎来的才是旭日东升、日照雷门的欢喜，而不是立志不断，誓言不绝，无志之人常立志，即使是“一打宣言，也不如一个行动”。选择一个目标，一个方向容易，难在一贯，贵在坚持。事实上，那种执着不断的实干者才是功夫，也才会产生结果论。我们的先人们常常以自然界的景象来作为对人鼓励的措词和用语，譬如宋人罗大经《鹤林玉露》中载：“绳锯木断，水滴石穿”。只有如此的信念和努力，才能真正完成及得到应用的结果。人们何不如此经营此生呢？否则，将是站在最容易让人迷茫的十字路口，在人生舞台上将永远扮演着输家的角色。我是一个普普通通的人，干着普普通通的事，过着普普通通的生活，写点普普通通的东西，但我一直相信这样一个普普通通的道理：真水无香，淡语有味。这就象纯洁的水一样，没有美酒那样浓烈的芳香，没有蜂蜜那样诱人的甘甜，却能为人体补给生命的原汁。我的这些序语，都是内心大白话，谈而无味，我的这本集子，也是从历年来发表过的文章中选辑而成的，纯属一家之言，有些观点曾被同行们借用发挥，也觉素然乏味。“你执着地求索，旨在和同行一道，从理论和实践结合上，唤起大家共同走上硬笔书法及理论的创作之路，都来参与浇灌、扶持书坛上这枝既古老又年轻的硬笔书法之花，这难道不是你所求索的初衷吗？”我接受了同行好友的规劝，将文章集成以《硬笔书法纵横谈》的书名奉献给读者。

别人说到出集子，常说是敝帚自珍。我只恐让人历览而不知所云。我自己吃几碗干饭，心中是有数的。因为我的文章产生不大容易，一是自己学疏笔拙，而不是象有的才子，“日试万言，倚马可待”，而我是一星一点的想法积累，一纸一片材料的整删，然后一笔一划的写就，可巧世上有“慢功出巧匠”的说法给我精神上的支持。二是写作对象较新，硬笔书法理论研究领域，应该说是近几年的事，涉足学者少，成书者不多，“参照物”缺乏，每每提笔为文时，总怀着“有一份材料说一分话”的求实态度，恐贻笑大方。但这又迎合当今倡导的“实事求是”的理论。硬笔书法理论研究，原本是一段无语的新路，硬笔书法艺术自从1985年首次进入中国美术馆正厅展出的全国首届硬笔书





法展览以来,硬笔书法习练者数以万计,理论研究者却凤毛麟角,书法杰出作者辈出,理论研究者寡少,况且社会上指责硬笔书法者甚多,硬笔是外国的“舶来品”。不过半个多世纪的光景,是无本之木,无源之水,因而不能登上大雅之堂,中国硬笔书法家协会主席庞中华也曾忧虑“我们硬笔书法理论库是缺少强有力的武器”。致使一些软笔书法理论研究者直接把硬笔排斥到书法艺术之外,“断代说”、“源清说”、“源今说”比比皆是,笔战犹酣。我不介入其中的辩论,而是潜心钻研这枯燥无味的理论,为硬笔书法找回它应用的坐标,为硬笔书法正名立碑。在这一征途中,我和一批年青人相遇,相识,相知,做着前无古人的事业。天地万物,唯初为幸,唯初为荣。一大批卓有成效的硬笔书法理论文章相继面世。1998年6月我们相聚浙江嵊州与香港、澳门等的硬笔书法理论研究者,座谈辩论,直抒心意,收获颇大。我想无论书法创作还是理论创新,最大价值在于它的个性和特色,这如同“越是民族的越是世界的”论述同理,我有缘选择了硬笔书法理论的研究,但决不忘记理论的灵魂在于创新和发展。硬笔书法理论研究也是如此,我只愿摆脱庸碌,心地透明地做一个硬笔书坛上的马前卒,一直走下去。

在有限的人生之旅中,坎坎坷坷走过了数十载,仕途艺道,两条腿走路,但决不会投机取巧。老老实实做人,实实在在做事,《厚黑学》学不来,《菜根潭》谈不明白。花不失本色,人不失本心,按照自己的“既定方针”走下去——只管攀登不问高。

“笔”字考与论

——兼谈硬笔书法艺术的起源

工欲善其事，必先利其器。作为历史悠久，独具特点，享有盛誉的书法艺术，同样是和人类最佳的书写器具——笔的创造有着源远流长的密切关系。它的出现确是人类文化史上的一项极其了不起的伟大创举。纵览古往今来、汗牛充栋的书法典籍中，笔的载叙多有所见，并把它和墨、纸、砚美称为文房四宝，且着意把笔列为书具之主。晋成公绥《弃故笔赋》中载：“治世之功，莫尚于笔，能举万物之形，序自然之情。即圣人之志，非笔不能宣，实天地之伟器也。”古人对书写工具之深识，并给予热情洋溢的颂赞，虽不免有些夸张，但无论如何否定不了它在文化史上的巨大作用和功绩。然而多年来，书法界却有人不能以客观的事实、科学的理论来界定笔这一概念，多是一味地把笔的概念划定在一个毛笔的狭隘的小圈子里，人为地造成了我国书写工具史上的一个品类——硬笔书写工具的空白点，进而也把硬笔创造的汉字和书法艺术的功绩一笔抹掉。在此本人就书写器具——笔的研究作一粗浅的探索，发表一孔之见，以求抛砖引玉。

笔，这似乎是一个简单得已经没有人注意到它的问题了，然而，作为一个书法家，书法理论工作者来讲，这仍是一个不可忽视的问题，而且在书法发展史上也是一个有内容可研究的课题。同时在理论上也存在一个纠偏的问题。现在“笔”字，是后世创造出来的简化字，繁体字则写成“筆”，古时则是这样写的“聿”字。金文“聿”字分别为：𠄎《壶文》、𠄎《女妇囟》、𠄎《聿远鬲》、𠄎《聿贝父辛斛》等异构。就连较早的甲骨文中也有“聿”的记载，作“𠄎”、“𠄎”等形，于是乎，今人纷纷解释“聿”字，“聿”字的上部“㇏”形象一只手握笔的样子，呈书写之状态；下部“小”形是叉着的笔毛，呈散开样子，综合起来看，实指毛笔而言。就连权威人士周汝昌先生也撰文认为：“聿字的篆文很清楚：上边是‘右手’，手中执一棍儿，棍儿下端分为‘三叉’，表示‘毛’的形意。”这就是毛笔了（《“聿学”讨源》一文）。郭沫若也说：“殷代不用说是用笔了，除刀笔之外，也有毛笔。这从文字中有‘聿’字或者以‘聿’为偏旁的字也尽可以得到证明……，聿既古笔字，象右手执笔”（《古代文字之辩证的发展》一文）。中国汉字属于表意文字，以此观点对聿字作此解释，似乎是有道理的，但却不能完全说服人。如果以此字专作为毛笔来讲，也不尽贴切。首先从“聿”字来分析，上端象一只手握笔之状，是说得通的；下端“小”作为叉开的毛笔状似有点牵强附会，细想开来，既然是写字的状态，叉开的毛笔又怎能写字呢？蘸上墨的笔毛又怎能叉开呢？笔者认为应是一种去枝叶的竹子或经削整过分叉的木棒之类的刻写工具。整个字当应是手执竹、木棍写





字的姿态。汉许慎《说文·支》中一枝笔的初文“支”字,也可作一比勘。“支”字古字为“𣎵”形状,文中解释为:“去竹之枝也,从手持半竹。”这和“𣎵”字相比较一下,可清楚地看出正好上下颠倒组合而成。“𣎵”字下部同样可以理解“去竹之枝也”,整个字不同样可以看作是手执竹笔的意象吗?这比手持毛笔写字的象形要更有说服力。君不见,在同一时期也有古文字“𣎵”的流传,到西周中期《格伯敦》金文中也有“𣎵”的刻写,这种象形文字上端“𣎵”形为人手执笔状,下端“↓,”、“𣎵”形似上钝下锐的刻划工具,这和英国明义士在殷墟中得古玉象箸形的殷笔(上钝下尖,长约4—5寸,故名殷笔)实物相吻合。再者当时的青铜冶炼业已具有较高的技术工艺,手工业也相当发达,以金属制作成硬质刻写工具,是完全可能的,同样也适应当时文字载体——甲骨、石、铜等硬质地材料的制作和使用,所以这一时期的象形文字“𣎵”、“𣎵”、“𣎵”等异构,均是手执硬质刻写工具进行文字创造的象形,同时也是这一时期使用硬质刻写工具并统治书写领域的真实反映。

从历史事实上看,硬质刻写工具无论作为书写工具还是作为艺术手段,它对中国文明的发展都起了巨大的作用,其卓著功勋值得大书特书。将中国人几千年运用硬笔的历史一笔抹杀,显然是一种非历史主义的态度。我们的祖先最早使用什么样的刻写工具进行文字创造呢?这在许多人中是达成共识的,有人说竹、木、骨;有人说石、玉、金属,首先是先有“硬笔”了。“硬笔”首先掀开了华夏文明的第一页,刻划了人类文明的第一个里程碑。从新石器时代陶器上的刻划符号(即文字的起源)到商代甲骨刻文(即书法艺术的鼻祖);从周代青铜器铭文(是用笔在软坯上书写,然后再刻范铸造的,这种用于书写的笔,大都是硬质刻写工具)到秦代的量器、砖石刻文(多是硬质刻写工具直接刻写上去的),无一不留有明显的区别于软笔书法痕迹而呈现出硬质刻写工具特有的刻痕。硬质刻写工具作为当时主要的刻写工具,聪明的古人们依此创造出一个手执竹木质或尖锐的金属质地的“笔”字,是完全符合历史实际的。不可否认,古代陶器上有毛笔涂画的痕迹,甲骨上也有软笔涂色的印痕,主要还是作为装饰文字,美化文字的工具。在那漫长的没有纸的年代,软笔只能处于服务硬笔的地位,我们的先人们决不会以次压主或主次不分的创造出一个具有毛笔特征的“笔”字来作为“笔”的象形。

同时在理论上的阐述,以毛笔来囊括和涵盖整个书法艺术的创造也失之偏颇。古人有关笔的论述也没有将这些字作为毛笔的专用字,后汉人许慎撰写的《说文解字》书中曾有“聿”字,篆作“𣎵”的注释:“聿,所以书也,楚谓之聿;吴谓之不律;燕谓之弗。”综上所述都是指笔而言,只不过因流行地域不同,而名称各异,同物异名,并无过错,流行于楚地称聿,在长江东南吴地称为不律;北方的燕国称为弗,这里清清楚楚、明明白白地告诉人们笔在各地的称谓,没有一点专指毛笔的影子。就是到了西汉时期,以硬笔为代表的书写



工具的载叙,仍见于文人的著录中,文学家、哲学家杨雄曾说:“刀不利,笔不铍,宜加砥削之。”这里所谈的笔,仍是指用刀削尖而成的笔,显然是指竹、木质地做成的硬质书写工具。晋代文人崔豹《古今注》书中对硬质书写工具从理论上给予首肯:“不论以竹、以木,但能染墨成字,即谓之笔。”言简意明地把硬质刻写器具的本质揭示得准确无误,同时也反映出使用硬笔的史实。如果当时毛笔使用的广泛或历史悠久,文人的载叙决不会漏掉这一门类的书写工具。根据考古发掘,战国时已有毛笔实物的发现,秦时进一步改制毛笔,有了“笔”的称谓和写法,经唐宋时期毛笔占领书写舞台之时,一些文人们也没有把硬质刻写工具另眼看待,只把它和毛笔相提并论。北宋苏易简《文房四谱》中载:不论以竹、以毛、以木,但能染墨成字,即呼之为笔也。”这是古人再次把笔这个概念的内涵揭示得如此言简意赅,首次把笔的外延扩展到了毛笔这一品类,可以说这一时期从理论上囊括了当时软、硬质书写工具的全部,即使书写工具发展到今天,尽管品类繁多,但仍逃脱不了软、硬质地笔的范畴,至此始从理论和事实上公正、准确、客观地肯定和反映了软、硬质书写工具创造文字、创造书法艺术的伟大地位和功绩。软、硬质刻写工具,并列于笔的范畴,并无高低贵贱之分。直到1908年编著的《辞源》中对书法的诠释中也可以看出软、硬笔的功绩,书法即“汉字的书写艺术”。这里没有指明为何种笔。肯定是指广义上的笔,这里当然可理解为软、硬笔书写工具对汉字的书写艺术。但到了1979年重新修订的大型辞书《辞海》中对书法的诠释却给人遗憾的感觉。“书法,指毛笔字书写的方法……。”至此以后大型的书法工具书以及有关书法词目的注释,无一不是毛笔书写汉字艺术的定义,从这些解释中,我们可以逆向反思出中国的书法是毛笔独创的,只有毛笔才是创造书法艺术的唯一源泉,如从这一狭隘性的观点出发,必然人为地造成了书法史上一个空白点及理论上的误区,在此对古人关于书写工具理论的重温和思考的回归,使我们对汉字起源和书法艺术的肇端以及对硬笔书法艺术的创立,不更有一新的认识和提高吗?

综上所述,对“笔”字的探求和理论上的再学习,我们似乎又可以得到这样一个明确的结论:我国书法艺术当始于硬笔的创造,得力于毛笔的发展,完美于软、硬笔的合力。在发展过程中两者相互借鉴,相互容纳,相互渗透,你中有我,我中有你,彼此推动着书法艺术沿着这两个轨迹向前演进。但又呈现着分久必合,合久必分的发展趋向,好似社会现象在书法史上的投影。

(本文1998年在浙江嵊州“第二届中国钢笔书法理论研论会”上,荣获“优秀论文奖”,2000年在香港国际交流评选中荣获“优秀论文”奖。)

硬笔书法应有自己的史籍

由于中西方历时性差异和文化背景之间的反差，西方人较注重思辨所以多出哲学家，中国人好历史所以多涌现史学家，然而在我国硬笔书法历史领域的研究上，却显得那样束手束脚，动作缓慢，迟迟没有一本中国硬笔书法史籍问世。

硬笔书法史的研究，是硬笔书法史学等研究的最底层最基本的部分，是建立硬笔书法艺术大厦最基础的工程。如果基础不扎实，不牢靠，硬笔书法的整体素质将会受到影响，书法艺术的发展便无从谈起，那岂不成了无源之水，无本之木，造成思想上混乱，行动上受碍。君不见，八十年代初，当硬笔书法活动在中国大地上开始兴起时，种种奇谈，铺天盖地而来，咄咄怪论，接连不断传出。传统者对硬笔书法不予接纳；接受者即使承认也多有硬笔书法“源今说”、“源清说”、“断代说”等流行，把几千年来的硬笔书法史解释得支离破碎，众说纷纭，莫衷一是。就是专门研究书法史的同志也产生并存在严重的缺失和偏见，直接不直接、自觉不自觉地否定硬笔书法的存在。有的虽然也提到过商代的镌刻文字——甲骨文，但也只是把它当作书法的远房祖宗来看待，忽视了它还有后代嫡系在繁衍。目前市场上流行的各种“中国书法史”、“简史”一类的典籍，都较少载叙或空白硬笔书法史的内容，纯以单一的毛笔书法史涵盖整个中国书法史。它只能算是一本本纯毛笔书法史。这样人为地造成了我国书法史上一个空白点，淹没了书法史上一门别致而又具有独特生命力的硬笔书法艺术。曾几何时，中国硬笔书法协会会长庞中华先生深有感触地说：“那时候我们就像一个被人讥讽为孤儿、弃儿甚至试管婴儿的人，要去寻找自己的生身父母以至远古的祖先，以证实自己的身份。”依此足见，硬笔书法史的研究对硬笔书法的发展有着举足轻重的作用，它和其它民族艺术一样，其生命力强否，关键在于其植根之土壤是否深厚。积淀之深厚，必定长久而繁荣，根深叶茂就是这个道理。

硬笔书法起源较早，尤其是书法初创时期，以其巨大的优势创造并推动书法的发展。可以说，它是我国书法艺术产生的母体，是我国书法史的“卷首语”。从商代以刀锥为刻写工具在甲骨上创造的硬笔书法艺术的甲骨文到周时以写、刻、铸为特征的青铜铭文；从秦开始的碑石、金铜量器的书刻到唐宋时的摩崖造像题记石刻文字以及纸张上的墨痕遗迹等，都明显地留有区别于软笔书法而特有的痕迹，留下了一条特殊的辙印。即使是一部分石刻文字，由于用笔特点，笔情墨趣已发生质的变化，被另一种物质所掩盖，我们获得的是刀和石给予的东西，后者不可能是前者的重复，也不可能重复，它和软笔书法不可同日而语，但和硬笔书法且有着直接的联系。再如对流行民间的一些硬笔书法作品的看法我们也决不能随波逐流地认为那都是一些涂鸦之作，而对那些民间能称得上“法”的作品，我们必须明白两点：一是源自民





间,二是必须具有艺术的水准。如果仅以少数人的作品或软笔书法作品作为唯一的书法代表,那将是以流为源,以枝为根,违反了历史唯物主义和艺术发生学原理。然而几千年的书法史中,历来更多的重视软笔书法,对传于后世的名人佳作更是推崇备至。而对硬笔书法的上乘之作却搁置一边,不屑一顾。这样一来,当我们远溯千年时,有许多问题就难以解释清楚;当我们面对封尘已久的硬笔书法艺术时,人们便有一种“相见不相识”或“笑问客从何处来”的感觉,很难理智地面对和有感情上的沟通。从现代一些人们讥评硬笔书法艺术的姿态里,可以测量出其误解的深刻。就是我们一些从事硬笔书法理论研究的同志,由于对这一历史的基础的理论研究薄弱,往往带来一些行动上的茫然和不知所措,这是历史条件下而形成的客观事实,是不应该存在而又确实存在着的。面对硬笔书法领域浩繁的金砖玉瓦,要建筑起一座巍峨的硬笔书法大厦,必须具备强烈的历史意识,必须具备足够的勇气,去穿越这片荒漠,取得与历史的衔接。现实极需要弥补书写这一被人遗忘和断裂的历史,回首过去,重新发现硬笔书法艺术的价值,正确认识和确立硬笔书法艺术在历史上的地位、作用,正是当务之急,时不我待,势在必行。

硬笔书法史的研究进展缓慢,客观地讲:一是被人们重视不够,甚至遭到冷遇和遗忘,起步较晚,还没有人来得及对其历史进行系统全面的研究;另一方面,也说明硬笔书法史研究有其困难和艰苦的地方。诸如有的是和软笔书法纽结在一起,软硬重叠在一起,线条和构图交融在一起,观其艺术犹如站在海边远眺一样,水与天相连,分不清界线,辨不明水天,以致不易下手。随着社会节奏的加快,硬笔书法犹如流行音乐一样,正在铺天盖地的流传和被广泛应用,受到社会各阶层的欢迎,硬笔书法理论队伍正逐步壮大,出土文物也大量涌现,为硬笔书法史的问世,提供了天时、地利、人和的成功要素,于是我大胆而不揣幼稚和冒昧,开始了硬笔书法史研究的长征,按照历史时间顺序整理,对个别的具体的书法史上的艺术家、作品等进行梳理,遵循事有实据,从事而尊的方式,进行探求和记述,历时数载而成书。完备的资料,广泛的涉猎,详尽的论述,目前还谈不上,只好留给后人去作罢。缕程筌路,抛砖引玉。希望读者从历史上多种载体而面世硬笔书法艺术珍品中得到这样一个启示:我们应当立足于历史硬笔书法基础上去寻找,去借鉴,去发现,然后脚踏实地的去努力实践,造就一个新时代硬笔书法艺术的高峰。同时也希望更多的硬笔书法理论工作者为了硬笔书法史天地的完整与真实多做一些硬笔书法历史的研究工作,建立更加雄厚的硬笔书法基础理论,为硬笔书法树碑立传,让这一艺术奇葩在中国书法艺园中开放得更加绚丽多彩。

(本文原载《中国硬笔书法》报1998年12月第35期、《钢笔书法报》1999年9月第17期)

我国硬质刻画图画 及符号发展探踪

中国书法是对汉文字的规范 and 美化,有汉字才有书法,这是书法艺术的公理。然而,对汉文字的前身——硬质刻画工具创造的图画及符号的研究、发展探索,涉足者甚少,一些人只一味地认为刻画图画及符号是文字发展的源头,是书法艺术的远祖。好像刻画图画、符号的发展只是朝着文字产生的一条道路前进的。这只能叫做知其一,不知其二。其实刻画图画符号在和人们语言的结合中,它实实在在地划出了两道熠熠光辉的轨迹,随着时代的发展而不断演变着,生生不息地呈现着顽强的生命力,它伴随着古老的中华民族,从遥远的原始社会,风尘仆仆地走到今日,它如此矢志不移,如此卓然不群,它是古代人留给现代人的一大笔精神财富,是连接现代人与古代人的一座知识桥梁和割不断的纽带。

古代先民们由于长期劳作和生活的需要,常把观察到和自己生活有密切关系的事物,画在居住的岩壁和食用的动物骨骼上,以达到记事和交际的目的,同时又是人们初识世界,来达到满足其艺术的需要或图腾崇拜之用意。这种刻画不但来得方便,而且也较为具体。一些专家便把这种有独特造意的刻画,认为是文字的前身,称为图画。起初的图画是非常生动而逼真,复杂而细致,其内容多是人或其它动物的形象为主,较直观而明了的告诉人们一个道理或一件事。也有人称其记事图画。1953年,在北京西南郊周口店发掘的山顶洞人遗址中,就发现了当时的人们进行这种刻画和已经刻画的各种骨版和骨骼,其刻痕画迹颇多,有刻的半圆形长沟或深沟等,这种有意义的制作,专家们认为可能就是一种记事的图画或图画符号。

记事图画的生产,伴随着人类的发展并与人类语言相结合,呈现着双重演变轨迹;但又有各自的独立个性,各自的特殊运动方向和各自的生命流程,虽相依携手,而又各自波涛起伏,曲折演进。同时需要弄明白的是,图画是文字的前身,但它决不是文字。文字源自图画,但它是读出声音的图画。它的第一条道路的发展是由繁复性趋向简约性,在记事图画王国里继续进行着完善工作。古代先民们对记事图画的创作都是经意考虑的,绝非随意刻画,任意造型的。这些记事图画或图画符号多是通过部落里少数陶工之手创作的,有的可能代表一个部落或一个部联盟的全民意念,时间一长,大家对





这些图画较熟悉明了,慢慢地又对这些复杂的图画产生了简化的要求,陶工们顺应这一潮流的发展,便削繁就简,用几根线条便勾勒出大概轮廓,使其明显地呈现出图画简化、象征化的特征。就其用途来讲,有的仍然是一种记事性质的刻画,也有的可能成为陶工或器物所有者的专门标记。如郑州商代遗址的陶器刻画,其造型简单,难以释读,据专家考证认为:有的仅是为了标注特定的事物而做出的记号,与后来文字的发展并未完全纳入一个系列,他们继续保持着自己原有的本质和传统并作为一种信息语言,一息尚存的发展着,和当时呈现艺术性的甲骨文有着明显的分道扬镳的发展趋势。但因当时人们极注意刻画图画向文字方向的发展和使用,对刻画图画在自身完善方面注重不够,在研究上存有一定的误区,在文字上少有这方面的记载。再加上使用范围的缩小和运用的局限性,(多用于族徽、花押和陶器或其它器物的标记、记号一类。)在历史上始终没有掀起太大的波澜,引起世人的注重,其吉光片羽,只能从一些地下出土文物中得到证明,但仍少得可怜,这样多多少少造成了对记事图画及图画符号在自身发展领域研究工作上的空白点和模糊点。放眼当今社会上图画符号(也可称图形符号)的研究工作及广泛运用,来追溯它源源不断的发展历史,不能不给我们许多惊人的启示。

人类发展到当代社会,人们工作和生活节奏的加快,人们生产机械化程度的提高以及科学技术的迅速发展,需要及时掌握信息,快速掌握情况和迅速处置的事情很多,因此,在现代化社会中需要借助图形符号,指导人们的行动,提醒人们的警觉或给人以警告,避免发生这样或那样的过失情况及危险事故,已成为当务之急。而图画符号和运用文字相比更具有直觉性、鲜明性,便于信息的传递。因此可以在较短的时间内,较特殊的地域内,甚至一瞬间,一咫尺提供一个内涵相当丰富、相当及时的信息,这对于需要及时掌握信息,迅速反应和采取措施的事情来说,图形符号完全可以起到文字或其它形式所不能替代的有效作用,而且这种符号已广泛应用到各行业,并为国外运用和发展。

君不见,公路交通标志中较明显的连续弯路标志,在一三角形框内划一连续转弯的黑粗线,涂一醒目的黄底色,一般设在路段前的适当位置,警告车辆、行人注意,前方路段将是连续转弯道路;如1995年12月21日北京市第七届人民代表大会常委会第二十三次会议通过的《北京市公共场所禁止吸烟的规定》,自1996年5月15日施行后,公共场所贴挂的禁烟标志就是标准化的禁止吸烟图形符号。在一红粗圆圈内,画一支黑色的燃烧烟卷,在其上从左上往右下方向划粗红斜线,即表示该场所严格禁止吸烟,以防火灾、污染空气等。既使在军事上的应用也屡见不鲜,大都和原始的记事图画有着



千丝万缕的联系,构成其军队标号特点之一的象形图形,就是以实地实物和平面或侧面形状相似而绘画而成的,如空降兵、汽车、飞机、铁丝网等,只用几根线段便勾勒出大概轮廓,使人一看便知,一见便晓。再如地形学中的符号图形,如亭塔、烟囱、道路等也是按地物的侧面形状制定的。这也是一种简单明了的勾划。总之,图形符号形象直观,简明醒目,易记易懂,一个简单的图形标记,无需讲述太多的道理,便能使信息得以快速的传递,可使不同年龄,不同文化水平,不同肤色,不同语言的人都容易接受和使用。

今天,图形符号已深入到各个领域和部门,诸如工业、农业、军队、交通运输、环境卫生、劳动安全、以及个人生活用品等方面,可以说它已成为现代化社会中必不可少的一种文字难以取代的信息。其发展趋向正拓展出更广阔的领域。在国与国之间的交往中也大量使用着,并逐步走向多样化、规范化、标准化。国际标准化组织及国际电工委员会均建立了图形符号标准化技术委员会,并规定了一批标准图形符号,为世界各国所广泛使用。我国也专门建立了“全国图形符号标准化技术委员会”,并制定发布了一批国家标准化图形符号。这些符号尽管脱离了以前图画符号的那种古拙、粗简、稚趣的原始美,但无疑和记事图画有着陈陈相因的关系,并得以较大的发展,它代替繁琐的文字材料,弥补文字不易说明复杂情况的作用仍不可低估,它已成为现代化社会建设中一种不可缺少的信息,在现代人们的生活中发挥着不可估量的作用。

记事图画发展的第二条道路是由象形性趋向符号性,在蜕变的道路上不断丰富新我。我们的先人们在这一时期还不知道使用文字,然而已经懂得使用图形来表达、传递或保存信息,但时间一长久,由于它内容含量有限,含义也难以表达确切,远不能适应人类社会发展的需要,人们便在简约的基础上,把原来形象的图画简化成为一定的符号,特别是一些鸟兽类的字形更符号化、线条化、匀称化,距图画形象更远,有的甚至产生了讹变。时间一长,人们也就知道这个符号代表的是什么是了,于是得到人们的认可并逐渐通行开来。这样图画就渐脱离了具体事物的描绘,而变为事物的一般意向的代表,可以拿它所代表的事物的名称来称呼它,使符号与语言中的词经常联系,于是就有了固定的职能,(即这一个或一组图形专指这一词)于是慢慢的就出现了以符号结构为特点的原始文字。这就是汉字雏形,其伟大创造性是不容置疑的。它的产生不但意味着文字的问世,同时也意味着人类文明的发展和追求美的向往。

记事图画挣脱自身的束缚,朝着文字发展的大道迅跑,表现出了强烈蜕变意识和再生追求,这当始于与文字起源的考古材料——陶器上面,于陶的



制作有着直接的渊源，并与陶的遗存而流传到上万年后的今天和永久的将来。这种有意义的制作，不仅成为人们实用的生活用具，而且其上可刻画较多的标志着人们广泛用于交际、记事与图案装饰功能的符号和图画，成为人们创造文字，创造最初艺术美的载体。

从考古发现的新石器时代的陶器符号来看，我国境内某些文化遗存的陶器出现的符号，均是由单体向成组方向发展的，而且刻划的数量要比绘写的多，刻划工具为竹、木、石等硬质材料制作的原始硬笔所为，绘写则是软质工具所作。这说明当时硬质刻划工具比软质书写工具的使用频率要高许多，硬质刻写工具占主导地位的历史是不容置疑的，可以说硬质刻写工具为我国文字新纪元的诞生立下了赫赫功绩。其分布地域主要在黄河流域和长江流域的广大地区，遗址十分丰富。目前发现的诸如仰韶文化、大汶口文化、龙山文化、大溪文化、良渚文化、小河沿文化、西樵山文化和红山文化、马家窖文化、屈家岭文化、河渡文化、马家镇文化以及夏商时代二里头文化、藁城台西陶刻，清江吴城陶刻等，都曾出土过精美的陶器，其上均有许多刻符。和刻画图画相比，呈现明显的区别，这些刻符笔画同真正的甲骨文和金文中的许多文字的字形相同或相近，正如郭沫若《古代文字之辩证的发展》一文中载“彩陶上的那些刻划记号，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。”这些刻划符号其线条简单，组合均衡，刻痕劲利，布局简繁有致。古朴中呈现出朦胧的思想，稚拙中透露着混沌的情趣，原始艺术美由此而生、它不仅满足了当时人们的实用需要，而且也唤起了人们的审美感受，造就了我国汉文字勃勃生发的萌芽阶段，促发了我国书法这个独特而古老艺术缘起的前奏。并由此延伸至秦汉王朝时期，共计二千余年的历史，甲骨文、金文、石刻文、简帛朱墨接踵而至，篆书、隶书、草书、楷书等诸体皆备，为我国书法艺术进入繁荣昌盛时期打下了坚实的基础。时至今日在中华艺术舞台上仍不断扬波起澜，以其深蕴的精神魅力产生了世界性影响（如日本、韩国、新加坡等国深受影响），眼望这书法艺术的燎原之势，正是我们聪明的古代人播下的刻画图画和符号的火种所致。

纵观我国众多的刻画图画和符号，可以看出其创造的历史之长，使用地区之广泛，发展路途之艰难，同时也反映出了它们的产生，决非一人一代的创造，而是广大群众集体智慧的结晶，是他们在长期的生产和生活实践中，不断观察、思考和创造，并经过千百年的积累，才创造出这惊人鸣世的妙制佳作，尽管简单而又混沌，尽管借助摹仿而又离不开实用的目的，在产生实用价值的同时，又具备了一定程序的审美情趣，她已经在混沌中透出了审美的光辉。并沿着两条道路走向了各自的自由王国，图形符号的发展前途无

量,文字道路的前景灿烂辉煌。通过简略的叙述原始刻画图画及刻划符号的镌刻和艺术风貌,正是为了让诸多人们认识了解其发展有着自己的传统性和规范性,有其绵绵不断的连续性和发展过程中存在的阶段性、变异性以及它们的血缘关系。为当今图形符号和书法艺术,特别是硬笔书法艺术找出它们的活水源头。我们不能不为中华民族的先人们以原始刻划工具和刻划载体相结合,而创造出的这些图画和符号而自豪,它们的产生,可说如同马克思、恩格斯称叹的“荷马史诗”一样,为人类童年的作品。

(本文连载《九州书画报》1999年3月第227期、230期)

