

书法教学丛书

SHUFA
JIAOXUE
CONGSHU

■ 陈振濂著
■ 中国美术学院出版社

书法史学教程

书 法 教 学 丛 书

书法史学教程

修订版

陈振濂 著

中国美术学院出版社

本丛书顾问：沙孟海 启 功
责任编辑：陈 平 杨芳菲
封面设计：金善廷
版式设计：陈 平

书法教学丛书

书法史学教程

修订版

陈振濂 著

1997 年 1 月第二版

中国美术学院出版社

出版发行

1997 年 7 月第二次印刷

中国·杭州 南山路 218 号

邮政编码 310002

杭州云轩印刷有限公司

印刷

全国新华书店

经销

开本：787×1092mm 1/16 开

印张：13.5

字数：300 千

印数：5001 - 10000 册

ISBN 7 - 81019 - 568 - 9/J · 505

定价：25.00 元

总 序

建立完整意义上的书法学科,是目前书法界亟待进行的工作。书法自古没有高等教育的概念。书法艺术与写字在观念上的混淆,曾经严重阻碍了我们的发展。中国美术学院具有优秀的艺术传统,是国内历史最悠久的艺术学院,迄今已有 60 多年的历史。由蔡元培、林风眠、黄宾虹、潘天寿等一代大师开创、哺育的艺术摇篮,在艺术教育现代化的进程中,一直受到国内外众口一辞的推扬。在 1962 年,以潘天寿、陆维钊、沙孟海、诸乐三等老一辈艺术家为代表,以卓见睿识,创立了有史以来第一个高等书法专业,即原浙江美术学院书法科。30 多年后的今天,当我们看到书法的发展正呈现出一日千里之势,并且越来越显示出对高等教育的急切期待之时,我们由衷感激老一辈艺术家开创新世界的筚路蓝缕之功,也才开始真正意识到书法高等教育的重要价值。老前辈们的远见卓识,为后人的继续奋进创造了一个不可多得的优良环境,也为我们的继续开拓奠定了一个扎实的学术基础。

30 多年来,尽管书法学科经历了风风雨雨的时代变迁,但它的卓著成就是有目共睹的。一批批大学本科生、研究生走向社会,对于现代书法的发展起到了不可估量的作用,他们已成为书法界的中坚力量。目前,我院已有了较系统的书法教学体系,包括教学法、教材、教师与专业课程设置,开展了书法专业的教学科研工作,并在国家级的优秀评奖活动中屡获大奖,在海内外已成为一面旗帜。目前书法专业有大学本科生、研究生、博士生及外国留学生、进修生等各类教学层次,还拥有一支教授、讲师、助教配备齐全的教师队伍。他们的努力工作已获得显著的成绩。随着书法事业的发展,我相信他们的工作将会有越来越大的反响。

为总结书法专业教学工作经验,我院出版社决定出版系列化的书法教学丛书,特请我院著名书法教师以及兄弟院校的书法教师共同编写,以满足社会之急需。在书法界高等教育成果十分匮乏、许多书法家尚未了解书法高等教育当如何着手的情况下,推出这样的教材,使它能在更大范围内发挥效应,积极推动书法的发展,我以为是十分及时的。这套教材丛书每章节后均有思考题与作业,是比较实用的书法教材。希望它的出版对推动当前书法进一步向高层次发展产生积极作用,也希望它的出版能使更多的人了解书法的艺术蕴奥,以它为入门的向导,走向书法的专业水平。

感谢著名书法家沙孟海先生和启功先生欣然应允担任本丛书顾问。

宋忠元 教授
中国美术学院出版社社长

目 录

总序·····	1
---------	---

第一部分 中国书法发展史

导 论 建立中国书法史观的重要性·····	3
第一章 关于文字的起源·····	5
第二章 殷商甲骨文的空间构筑 ·····	12
第三章 两周金文的风格 ·····	16
第四章 秦篆的意义 ·····	21
第五章 汉隶——走向庶民化 ·····	28
第六章 从汉末到三国:审美自觉·····	36
第七章 两晋与王羲之 ·····	42
第八章 南北朝——碑与帖的并列 ·····	50
第九章 唐代(上):崇王风与尚法的成因·····	56
第十章 唐代(下):张旭与颜真卿·····	67
第十一章 宋代尚意书风 ·····	75
第十二章 元代复古主义思潮 ·····	86
第十三章 明代:沉滞与反叛的矛盾·····	93
第十四章 清代:书法诠释的独特性 ·····	104

第二部分 中国书法批评史

导 论 掌握书法批评史的意义与方法·····	117
第十五章 前书法理论:六艺、六书与文字理论·····	120
第十六章 汉晋书赋的产生与蔡邕、卫恒的书法理论 ·····	128
第十七章 赵壹《非草书》的深层意义·····	134
第十八章 魏晋南北朝:“品”与“评”的批评体格与思维模式 ·····	139
第十九章 初唐三家书论:从结构理论研究到“冲和之美”境界的提出 ·····	149
第二十章 两座高峰:孙过庭《书谱》与张怀瓘《书断》 ·····	156
第二十一章 关于唐代的书品、书赋、书诗、书录 ·····	164
第二十二章 宋代书论的随笔格调与反叛性格·····	170
第二十三章 注重古典规范与技法的元代书法批评·····	181
第二十四章 明代书法批评的复古基调:从平庸走向激切 ·····	188

第二十五章 从技法解析到流派宣言——清代北碑派书论的崛起·····	198
后记·····	207

第一部分

中国书法发展史

本课程是中国美术学院书法篆刻专业本科、专科的必修课程。本系列教材立足于书法发展史作为学科门类的出发点,对书法史研究中的主要课题即书法发展的总体脉络、断代、书体、风格、审美思想、思潮、流派、书家、作品等各方面进行系统讲解,力求为学生提示出一个较完整的书法史体系,以便学生掌握书法学中史学一系的基础知识,与书法美学、书法批评史、当代书法评论等课程配套。

导论 建立中国书法史观的重要性

研究中国书法史旨在探讨中国书法发展的流变过程。通过学习书法史可对整个书法的发展、源流和各个流派有一个大概的了解。这门课程对书法专业的同学来说是非常重要的。可以说：一个不了解书法史的书法家，决不是好的书法家。

书法史课一般有两种讲授方法：一种是资料的罗列和描述，另一种是强调史观的讲授方式。前者就是按目前出版的一般常识书，给同学们作一种介绍和描述。如每一个时代有什么样的名碑、名帖，有什么样的书法家，他们生在哪一年，活动范围在哪一带，任过什么官职，有过什么著名作品，诸如此类作一番介绍。这种授课方法有它好的一面，对书法史，对古代作品不甚了解的人，看看书法图片，听听书家介绍是有帮助的。但在高等学校书法专业开设这样的课，我个人感觉不太理想，这种单纯的介绍，实际上是把书法史变成书法历史资料的一种拼合。而我们所想了解认识的大部分书法家和作品，不仅是资料。若是资料的话，一套《书道全集》，一本书法辞典或图录，里面图片、书法家的介绍全都有，用不着专门来讲史。为什么我们说目前许多史的著作基本上大同小异，每一本书里都介绍王羲之和他的《兰亭序》，都介绍颜真卿、苏东坡，而且都用同样的方法、程序、格式介绍，有时语言也一样，这类书有一本就够了。从现代史学的观点来看，这样的书法史实际上不是真正意义上的书法史。因为它有书法史的素材，但没有书法史观。读了这类书以后，我们很难看到或者无法判断其中作者是怎样想的。浩瀚博大的书法史变成了一种干瘪的资料罗列，资料人人都可以看到，但作者并没有赋予它特殊的含义。所以，我讲书法史决不会以局部的具体资料为侧重；绝对不会给同学们罗列某一钟鼎彝器、石刻拓本的考古新发现，或者这个新发现对书法宝库有何等重大的贡献。倘若必须先得发现有珍贵、神秘的资料之后，才有资格来搞书法史，这样除文物单位，搞书法史的人大概没有几个了。我想：书法史的关键不仅仅是一堆资料。每一个书法史学家对这堆资料采取不同的组合方式，编出来的就是不同侧重不同涵义的书法史。不过，这样看起来也有问题，历史似乎带有很大的主观随意性，想怎样编就怎样编，它会产生一种弊病，那就是每一个人都可以按照自己的方法和观点把一堆资料拼凑起来，构成一部书法史，而拼凑也许是不负责任的。很显然，这样的书法史再多也没有价值，因为它太随意，缺乏可靠性。在这种情况下，历史就会按照达尔文的进化论原则，进行“物竞天择”。如有十个人编书法史，谁编的可靠性程度高，学术性强，让别人感到有理，谁的书法史就能站住脚，并能形成一家学说。瞎编一气与平庸繁琐的都将被淘汰，历史就是这样不断进行淘汰的。一本书法史在历史上能否站住脚，有时并不取决于作者本人的主观愿望，而取决于整个历史环境对现代书法研究的规定，或者对现代史学的要求。但一部书法史有没有价值，这取决于作者自己。如果没有揉进个人的看法和观点，进而形成体系与理论的构架，只能说是一个描述的资料集，而不是一部真正的历史。现代美学的创始人之一克罗齐说过：“一切历史都是当代史”。这句话很奇怪，历史是过去，当代则是现在，为什么一切历史都是当代史？看起来很矛盾，但仔细想一下，就觉得很有道理。这句话的真实含义即：一切历史都是历史的人从当时的立场出发对历史的看法。所以，这个立场里面肯定带有作者自己对历史和对当代的看法。如唐代

张怀瓘写的书法史《书断》，对唐以前的书法家都作了整理。这些资料在古代有，魏晋南北朝也有，只凭这些资料看不出他个人的学术个性。但张怀瓘将书法史分为书体史、书家史，并分出神、妙、能三品加以评价，这就有了他的史观与史识。如果拿张怀瓘《书断》再来看看清代人写的书法史，比如清代康有为写的《广艺舟双辑》（它也是书法史，但它更是一部碑学史），这样我们就会发现，它们之间无论是研究的侧重，或是脉络的整理是不完全一样的。唐代张怀瓘决不会对魏碑如此重视，这是题材、素材的侧重，当然还有其它很多方面的侧重。比如康有为的《广艺舟双辑》中的论述评价部分比张怀瓘的《书断》多，而且他的立场偏激得多。对“偏激”也要作一个辩证的解释，实际上，任何一个书法家，任何一个历史学家在研究历史，著书立说的时候，如果不“偏激”就做不成。如果不“偏激”，就只能是一堆资料，没有自己的观点。我们可以把这种“偏激”看作是一种学术个性。对一个学问家来说，学术个性是他的生命所在。

我给大学讲书法史课，是遵循后一种原则（即强调史观的讲授方式）。我们强调书法史观的重要性。这样，虽然也给大家提供一堆资料，但是这堆资料，不仅仅局限于资料本身，而是经过取舍选择勾划出的一个完整的书法发展规律的内容。我也会讲王羲之、颜真卿，但不是介绍王羲之、颜真卿，介绍内容大家都知道。我讲的是我对王羲之、颜真卿的研究；我对王羲之、颜真卿是怎样看的，我认为王羲之、颜真卿有哪几方面的价值。也许这个价值是前人说过的，也许这个价值是前人没有说过的。但不管是现成结论还是我的新发现，它都被组织在我的史观结构中并构成逻辑因果关系，这样，书法史课不再是书法图片和书法作品的一般欣赏而已。因为这样的工作很简单，一本赏析介绍书里面全有，不用讲课作研究分析。我们所要讲的是：中国书法是怎样形成史的，为什么会有隶变？晋尚韵，唐尚法，宋尚意的实际含义是什么？为什么在唐代会有这么端正的楷书？它的发展原因是什么？清代为什么又会有复古尚碑？为什么中国古代的文字最后能变成书法？变成这么单纯又这么丰富的线条？等等，诸如此类的数不尽的学术课题，就构成了我们书法史课的主题。

【思考与练习】

1. 进入系统的书法史学习之前，应该作什么样的学前准备？
2. 为什么说一切历史都是当代史？“当代史”的含义是什么？史料在书法史研究中具有什么样的作用？
3. 为什么说在书法史（包括一切历史研究）中，史观的提出是最重要的？书法史研究如果要构成一门学科意义上的“史学”，最注重的必然是什么？是史料还是史观？
4. 任选一个书法史课题，作短论一篇，在进入史学学习之前，先对自己的程度作一清理，并考察自己目前书法史的知识和能力。

第一章 关于文字的起源

书法艺术的载体是汉文字。在过去,书法与文字合而为一,难分彼此,因此书法史必然从文字史开始。从文字的起源来研究中国古代汉字的价值是一个十分常见的立场。我们首先通过比较的方法来证明这种价值的存在。

为什么只有中国古代的汉字会成为书法?这一点有各种各样的疑问。也有很多人持否定态度,有人提出标音文字的书写也可以成为书法。如英文、法文、德文、俄文等等都可以成为书法。特别是外国留学生持这一看法。就这个问题,我还和一些国家的留学生激烈地辩论过。他们始终认为:我所讲的书法是站在偏爱中国汉字的立场上去看书法的,英文等同样也有书法。当然我们可以有各种各样的观点和不同看法。但是,它却反映了一个事实:如果我们对汉字的价值不作进一步的论证,就没有充分的理由来确定只有汉字才能成为书法,而其它的文字不能成为书法。要论证和确定这个问题,就必须追溯到文字的起源。中国美术的起源实际上也就是中国文字的起源,这是个同步的现象。但从某种程度上来说,中国书法艺术史的起步与绘画艺术史取于不同的导向,也依据于不同的理由。这是因为所有文字的发生、发展都是基于实用的需要。严格意义上的美术史,或者绘画史的发展都是基于审美的需要。这两种需要很难判断谁前谁后,如果说,艺术的起源与人类起源同步,或者说,艺术的起源是社会需要(客体)与审美需要(主体)共同作用的话,那么,应该说美术史和书法艺术史是同步产生的。但这种观点是一个尚未经过严密验证的观点,按照目前对美术史的发生、发展进行研究的情况看,应该说书法史在发动的一开始,它的成熟程度要比美术史高得多,因为它有应用文字需要这样一个特殊的支撑。这是一个比较基本的判断。

那么,中国古代文字的历史已经有 5000 多年了。在这 5000 多年的历史中,我们看到了汉字一步一步从实用的文字(文字符号)慢慢地变成了挂轴的、匾额的、对联的等等纯粹的欣赏品(书法作品)这样一个过程,从大范围来说,是从实用走向艺术的过程。但实用之所以会走向艺术,有它的理由,看一看文字本身的素材所具有的含义是非常重要的。我们看到的最早的古代汉字——象形文字系统,它可以分为三个部分,亦即是三个系统——美索不达米亚地区即古波斯地区的楔形文字;古埃及的象形文字;中国的汉字。这是世界上三大文字系统。

第一个系统是古波斯的楔形文字。

美索不达米亚地区相当于现在的伊朗和波斯湾地区。上古时代的文字具有一定的象形含义,但它不具备我们所说的明确的象形性。我们一般叫做“楔形文字”。楔形文字的特点是,它所有的文字都是由三角形的一道一道,通过不同的方式组合起来的。根据国外专家们研究认为:这种文字带有很大的象形意义。关于“象形”的标准可以浮动很大,看我们从哪个角度去判断它。我们现在的判断标准是以中国象形文字作为参照系,这样看来,它显得不太“象”,比较纯粹。但如果以目前英文、法文的这种标音文字的字母组合作为参照对象来看时,它就显得很有象形意义,这种“楔形”象形文字在公元前 4000 多年就消亡了。流行的时间大约有两到三千年的历史。那个时代的文化,到目前能有案可查、可以真正作为历史文化来追寻的内容已经非常

之少。因此,虽然这是第一个系统,但这一系统很早就消亡了。我们可以了解它存在的历史,还可以研究它为什么会消亡。

第二个系统是古埃及的象形文字。

古埃及的象形文字是地道的画。我们所看到的古埃及象形文字,会令人产生这样一种感觉,它有点象我们中国的皮影戏,画面所有的形象到最后都剪成黑的。如“人”字把它全部涂黑(●)。与楔形文字相比,它的象形含义明显增加,看这种文字时,马上就能判断出它写的是什么字,牛就是一头牛的黑影,马就是一匹马的黑影……通过它的独特的表达方式,可以把各种自然生活内容再现出来。古埃及的象形文字应该说最具有象形含义,比中国的汉字还具有象形含义。这样我们看到了两个极端,一个是以我们今天的标准看不太具有象形含义的楔形文字,但它在现代文字学家,特别是在西方文字学家眼中作为象形文字而存在。另一极端是完全象形的,它几乎没有抽象的符号,但它的象形我们看起来又觉得太象绘画,把这样的象形文字与中国的古代彩陶纹样相比较,就能很明显地、清楚地看到其间的区别。中国古代的鱼纹、鱼身人头纹等,都经过了抽象线条的提炼。而埃及的象形文字,相对而言几乎没有经过抽象提炼。这种象形文字过于拘泥于表象,缺少文字的表义功能。因此,这种文字在公元前1400年左右就消亡了,它可以说是流传时间最长的,它的生存时间有3000多年。

第三个系统是中国的汉字。

中国古代的象形文字相对波斯的楔形文字、古埃及的象形文字来说,一开始就体现出某种提炼、概括、抽象的含义。我们看古代的象形文字的各种各样的标本即古代象形文字流传下来经过后人整理的象形文字字形表例,即可以发现它已经脱离了单纯意义上的绘画。在古代,文字与绘画一般是不分的,文字就是绘画,绘画就是文字。所以,象形文字的第一个含义是“描形”,第二种含义是“表意”,这是文字的最初两个功能。在上古时代古代人没有能力创造出系统非常严密、表达意思非常清晰的一套文字系统,因为能力相对有限,所以采取画形是最简单的办法。但是,它又是文字,必须表达某一种意义,如果画一只小船,不把小船的形象落实到“船”这个字的含义上,它仍然还是绘画而不是文字。所以,文字的目的是表达某一个人的某种意思。为了方便确认,它需要固定的形象;同样为了方便确认与应用,它需要明确的表意性,任何文字都具有这两方面的性能,中国的汉字从一开始,当然也具有这两方面的性能。

关于中国古代的象形文字,我们现在之所以知道其内容,是由于“六书”中作过详细叙述的缘故。“六书”是中国古代构造文字的六种方法:即“象形、会意、指事、形声、转注、假借”,我们只要读一下许慎《说文解字》序就会知道。过去人们习惯于认为,六书的第一是“象形”,中国古代汉语很精炼,语句非常简明扼要,简洁概括,用一句很短的话,可以表达很多的意思。正因为这样语言的隔阂(它背后是思维方式的隔阂),所以,我们现在回过头来读《古文》、《尚书》、《老子》、《庄子》,就感觉到非常困难,深入了解它的含义更是难上加难。古代语言的使用非常简洁,主要基于这两方面的原因:一是在当时文化环境之下,社会生活相对不发达,它不需要非常繁琐、非常仔细的文字,简单的语言就够了。二是当时的文字作为载体系统,人们也还没有能力让它复杂化,当时的文字仍处在发展的初级阶段。所以,人们只需要用简单的语言工具、文字工具来表达当时的思维。用这样的标准来看“六书”,它的前后排列顺序,就曾经引起文字学家的关注,专家们认为它的排列次序有特殊含义。第一是“象形”的话,证明中国古代文字的发展中象形是第一大站,这个观点持续了很长时间。在三种文字系统的比较中,以象形为第一个基础,从

广义上说,我想应该是说得通的。我们可以把象形文字作为认识的基础。但如果大家认为汉字的起源就是象形文字,那末这里面还有问题。一种文字的起步是否一定会呈现出如此成熟的形态?可以再进一步推断一下,象形文字之前,是否还有前文字的存在?如果中国的象形文字也是以象形作为它的主要基点的话,那么,这三种象形文字之间,从大的思维程序上看,没有什么区别。但为什么前面两种文字消亡了,而中国的汉字会通过象形阶段慢慢地演化成为书法艺术呢?如何来解释这种现象?追溯与探讨它的起源的关键是在于汉字象形是不是历史发展的第一站。同样是象形文字,有的民族的文字一开始就认为,只有绘画才能表达准确的意思,所以就想画。这就证明:它的前提是空白的,绘画是它的系统的真正的第一站。而有的民族的文字,像中国的汉字,它在用绘画表达意思以前还有一个前导阶段,这个前导阶段是象形文字产生的前提。我们应该认真地研究一下这个前提。

象形文字之前,中国还有什么文字?唐代、宋代的理论家和我们今天的观点是不一样的。他们认为:象形文字以前的中国古代文字的发生有前提,《周易·系辞篇》中曰:“上古结绳而治,后世圣人易以书契”。按这句话的逻辑,在象形文字之前还有文字“书契”。上古的时候到底有没有“结绳”,我们没有办法作出判断。但是,根据目前考古学的资料来看,上古的时候可能有结绳。这点在当今南美洲秘鲁的有些地区已经得到验证。现在这个地区的少数民族还有结绳的遗风。结绳方式是这样的,在一根竹竿上,系上长短不一的绳子,然后打结,大事大结,小事小结,碰到重要和复杂的事情,便在绳结上涂上各种颜色。如用红色表示战争与流血,用绿色表示生命与五谷,用黑色表示死亡,黄色表示金子等,用不同的颜色表示不同的事情。由此可以大概推想一下,我们的古代人大概也是采用这种方式。但是,结绳的方式是不是文字?很明显,它不是文字,所以结绳作为象形的前提是不合适的。(也许从广义上看,在文字产生以前,用它作为前提是合适的,但是,用它作为象形文字的前提却不太合适。)《周易》告诉我们,结绳是书契的前提,但不是象形文字的前提。而“书契”是指什么?是指象形文字,还是指象形文字以前的文字,《周易》这句话中没有明确界定。所以,我们还得深入探讨。书契、象形文字已进入成熟期,象形文字的产生,已经可以细致区别狩猎的动物如鹿、马、牛、羊等,比过去更成熟了,可以用概括的方式具体地画出形象了。按常理推断,它应该经过了漫长的渐变阶段,不可能一下子从零就跳到这一步。

中国古代有“仓颉造字”一说,这一点现在有许多人都提出过批评。当然从感情上说我也愿意肯定它。但是仔细想一想,一个庞大的民族几万几十万人散落在各地,只靠一个人创造文字,有没有这种可能?另外,当时还没有国家的体制,社会结构不完整,没有严格的制度和组织,怎么可能凭藉个人创造出一种文字并且迅速推行,而且行之有效?所以“仓颉造字”应该只是后世人的美好愿望。实际上文字决不是一个人所能独立创造的。这牵涉到一个史观的问题,著名史学家顾颉刚先生曾提出一个观点:“层累地造成的中国古史”,顾先生提出的不是某一个人不存在的问题,而是整个古代史发展的规律性问题。不管这种观点提出的最后结论是否为定论,但它的思想具有革命性。按照这种观点来看,“仓颉造字”显然是不可能的。仓颉这个人的推出可能是后代人甚至是近世人的一厢情愿。那么,从结绳到书契(成熟的书契、象形文字、甲骨文的刻划)之间,应该还有一个阶段,我认为这个阶段才是文字的起源阶段——刻划符号阶段。

文字的起源阶段是顾颉刚时代史学家们限于条件未能重视的。而我们能看到的西安半坡

陶文和山东大汶口的陶文,却已经具有非常重要的意义。西安半坡的陶文,有米、丁、丰、十、𠂔等(这些是描画的,不是刻的)。这些文字在陶器的碎片上能看到,它是抽象的。从时代上看,它应该是在象形文字之前。但仅仅这一点还是不够的。因为上古史的分期不象唐宋元明清这样清晰,当时计算年代是以千年为单位计算的,其中的约数太大。也因为年代不够精确,又没有确凿的证据,有人提出它在象形文字以前,也有人说它与象形文字同步。由于古代没有文献记载遗留下来,所以没有办法作出明确的判断。由于这样,我们就只能按一般的,通常的规律来作逻辑推理。是画一个象形文字的造型容易(如牛)还是写在彩陶上的刻划符号容易?(如丰、𠂔、丁)显而易见,彩陶刻画文字比画一个象形文字在技术上要容易得多。另外,从文字使用的三大规律来看:一是容易书写(简便),这点陶文刻画占优势。二是书写的快速,这点彩陶文字所花时间比画象形文字也要少。三是表达意思的清晰性,当然这点象形文字要清晰,但是文字发展过程是从含糊走向清晰。文字的使用开始是含糊,后来随着社会生活和交流日益复杂、日益清晰,记载的事情越来越多,于是,文字的功能开始深化,要求逐渐清晰。在象形阶段,表意的清晰和象形的清晰是同步的。你能判断它的形象,就能知道它的含义。那么按一般惯例,从书写的快速、方便和表达意义的清晰与含糊来判断,哪个在前?哪个在后?应该说刻划符号在前。现在的问题是,自古以来学问家们都认为最早也即是最前的是象形文字,对于搞书法史的人来说,这个“在前”意味着埃及文字的重现;意味着波斯文字的重现;意味着《六书》的象形居前。《六书》中为什么象形第一?因为古代文字学家认为中国的文字是从绘画起步的。他们没有看到我们今天能看到的许多地下文物资料。但如果象形是第一的话,那末,刻划文字的阶段就不存在了。而如果有这个刻划符号阶段,那末象形就不是居前。从先易后难的逻辑来判断,开始总是简单的,后来走向复杂。关于谁先谁后的问题,在古文字学界里争论已经很久。历来有两种不同流派的想法(这实际是文字起源说的两种流派之争),一种流派认为,象形在前,刻划符号居后,代表人物是唐兰。另一种流派认为,表意文字第一,象形第二,代表人物是郭沫若。其实,关于这个问题的讨论在汉代就开始了,虽然讨论不是采取对等的论辩方式。比如在古代文献里我们发现有两种排列顺序,一种是刘歆《七略》(后来班固采录于《汉书·艺文志》)的方式,其排列如下,“象形、指事、会意、形声、转注、假借”。另一种是许慎《说文解字序》,排列如下,“指事、象形、会意、形声、转注、假借”。后面四种排列顺序都是一致的,而前面两项却有顺序上的颠倒。这种前后顺序排列的不同引起了后人的注意,它应该代表了文字发展的不同观点。围绕“象形”在前,还是“指事”在前,在现代学术界引起了大的争论,但我们回过头来再翻查古籍时,发现这两种分歧从汉代就开始了,分歧从一般的文献准确与否变成了两种不同文字发展观的流派区别,而各个流派都有各自的理由。我们现在所讲的理由不是专门研究古文字的立场,而是研究书法即艺术史的起源的立场。但这两种立场有其内在的一致性,因为正是文字的历史事实决定了书法史起源的事实。

我们认为中国书法的起源不是象形文字,而是从更早的刻划符号——前文字时期起步的。反过来绘画则是从象形起步的。得出这样的结论,对书法美学的研究有很大的意义。比如我们今天讨论这个问题,就得先考虑一下,中国的文字对形象的要求跟绘画对形象的要求一样不一样(绘画的概念大致不包括抽象画)?严格意义上的书法和严格意义上的绘画,它们起步的观念形态是不一样的。绘画从象形文字或者从彩陶纹饰起步,而书法是从陶文表意文字起步的。文字和绘画在甲骨文时代或金文时代就慢慢分道扬镳了。这种分道扬镳的原因何在?中国远古

时代,绘画和书法是一体的,书就是画,画就是书,所以有人提出“书画同源”,但书与画早在上古就分道扬镳了。为什么?就是因为彼此对文字这一客体给予了不同的含义。书法采取了顺应文字自身发展规律的态度,它必须向文字的方向发展——表达含义的符号功能。而绘画必须向造型写貌的方向走——描绘形状的摹仿功能。从这个过程中可以看到,表义文字和象形文字两者之间虽然有一个前后关系,但它们实际上是两种不同的观念在起作用。一个走向书法,一个可能走向绘画。当然,因为有象形文字对绘画的作用,才反过来证明,中国古代的书法文字最早的源头似乎比绘画要早,而且独立性更强。这个过程很简单,大致呈如下关系:表达含义是象形文字丰富,但丰富必然是后起的、成熟的标志。文字的起源在一开始没那么成熟,所以它采用符号以敷衍。至于表达含义是象形文字丰富这一点,这里我们从略。我们来专心看看很简单的半坡陶文。在这个简单的符号里面有造型的含义,空间的含义。一根简单线,实际上划出的就是一个空间。这个空间对书法和绘画同样重要。于是,我们可以从最早的半坡陶文中发现中国汉字的空间意识。这对文字学家不太重要,但对研究艺术史却非常重要。空间意识的发现,反过来它也说明在表达空间含义时,画一个简单的符号比画一个象形的文字要单纯得多。

随着社会生活的发展,系统的表意文字开始出现,表意文字是从指事开始的。画一道线,几道纹,几根曲线比画一个图在制作方面要容易得多,特别是上古时代虽然有笔,但更多的是用(骨器)铁器刻划,在刻划和描画的过程中,画一根曲线或一根直线比描绘一个复杂的图形要方便。但这就带来一个问题,因为过于简单,描画的直线和曲线,其含义我们今天无法破译,但形象明确的象形文字就能破译。完全可以猜想一下,连我们今天的人都不能破译它的含义,在当时,交通那么落后,环境处于封闭状态,如果用很抽象的符号,文字运用环境必然很狭窄,只能在很小的范围内如部落、家族之内使用,离开了这个小范围就无法应用。所以,原始人最着急的就是要让文字清晰化以便交流应用。为了让文字含义清晰化,光靠几根抽象的线条是做不到的。而如果凭空营造出一个抽象的符号系统并表达充分的意义,当时的原始人还没有这种思维能力和概括能力。因此,当务之急是要让这种简单的刻划符号转成真正的文字。半坡、大汶口刻划符号不属于系统文字,它属于前文字时期,我们追溯文字的起源必然要谈到它。但随着时间的推移,部落与部落之间的交往越来越多,原始人使用这种前文字,所涉及的范围越来越大。社会生活的扩大,导致人的思维日益复杂化。原有的简单的抽象符号无法再在更大范围内满足于日常应用。于是,需要改进,以便让文字在更大程度上通行。特别是在意义上取得共同的认可。这个时候,先民们想到了象形文字,形成了象形文字的替代。也许以前也有个别的象形文字,但是,以前的象形文字不具有这种替代的含义,以前是画字(画造型)而不是基于含义要求。但当文字发展到寻找一种特殊要求的时候,从刻划符号走向象形文字,这个“象形文字的起源”所起的作用就是文字的作用,而不是绘画的作用,把象形因素拿进来,是为文字服务而不是为绘画服务。所以,即使是画一头牛,画一个月亮,这时它是一个符号的含义,还是一个象形的含义?应该说是用象形来支撑符号,目的归结为符号本身。我们现在所看到的任何象形文字的象形,实际上都是原始先民们为了使文字更符合文字表意清晰的规范的手段,它是对意义的需求而不是形象本身的需求。但也正从这时候起,书法史开始第一次显示出它的艺术追求的初步痕迹。

随着这个阶段技术的提高,可以开始画一些非常复杂的图形,可以用单纯的线条勾画一头牛或一个月亮的具体形象。在制作技巧方面,在完成过程方面,都要比刻划符号阶段丰富得多。

同时,写出来的文字含义也要清晰得多。太阳就是太阳,月亮就是月亮,含义很是明确,不会混淆。于是,我们看到了从半坡陶文走向另一种系统的文字,一种地道的绘画式的象形文字。目前所看到的金文中图像系统的文字都属于这一种。另一种是大汶口文化中所发现的符号(𠄎)。这种符号也有象形成份,形象比较清晰,跟原来的契刻符号相比有了明显的进步。现代古文字学家根据它的三个不同象形的组合解释为“热”字(古字“𠄎”),它比简单的半坡陶文刻划符号要丰富得多,也比画一头牛的思维要复杂得多。因为这个字有了“组合”的指事会意的含义。有些文字没有办法象形,于是,用组合的方式来表现,它既“象形”又有“含义”。这种组合文字在一个局部看,它是象形的,但整体组合之后,它又不完全是象形的,如果它是纯象形字的话,那就用不着破译。今天的古文字学家之所以要花费很大的气力去破译其中含义,就证明它不仅仅是象形文字,象形只是它的元素之一。另外还有组合的因素,这种组合成为文字发展过程中的第一重要的关键所在。从思维能力角度上说,靠半坡陶文上的刻划不能达到这种程度。然而,我们在这种象形组合文字中发现包含有艺术造型的规律。为了证明这一点,我们在对“𠄎”字分析的结果表明,左右大致对称、平衡,而对称是视觉艺术最重要的元素。相比于象形文字中的种种具体的描绘如牛、马、虎等等,在意识上进步多了。象形文字只是把形象画下来,并没有进入更深的一层,即造型的对称、平衡这些法则观念中去。文字发展到组合阶段,就出现了一种辩证的关系,一方面它得力于象形文字,没有象形文字的丰富造型元素就没有它,象形是它的基础。但另一方面,我们虽然在这里面能看到有很明显的象形的元素,但它决不是象形,它比象形要高级得多。“𠄎”字的这三个不同成份的结合,表明人的思维更趋向于复杂和多元构造,而绘画没有必要这样做,只有到了这个时候,我们才可以真正说书法与绘画完全分开。

综上所述,从最初的文字起源发展到这个阶段,我们看到了这样一个过程:中国文字从抽象起步,从简单的刻划起步,走向象形,走向具体,然后再走向具体中的抽象。(即简单→复杂→简单,抽象→具体→抽象,具体说来则是:刻划符号→象形→组合象形)文字发展到了这个阶段,它的真正体格已被确立,剩下来的是如何进一步成熟、完善的问题了。

【思考与练习】:

1. 为什么说中国汉字能构成书法而其它欧美国家的标音文字却不具备这种可能性?它反映出“书法”这一对象的什么规定性?
2. 象形和指事符号之间的前后之争,反映出哪两种截然不同的史观?
3. 文字的传达意义准确与书写便利之间有什么样的辩证关系?它们在历史进程中各表现出什么样的需求?这种需求之间有无内在联系?
4. 为什么研究书法史要从文字起源开始?请提出具体的证明。
5. 以陶文和象形文字为例,具体证明汉字在前书法时期从刻划符号走向象形再走向组合象形即会意的过程,并对每一过程的理由、目标、作用等进行具体解说。请注意这是一个史的论述,它基本上应该有一个断代史的骨骼构架,因此不能作为一般的学习体会来对待,要收集更多的古文字史料进行归结整理。最好有各组文字的实例。

参考文献:

姜亮夫:《古文字学》,浙江人民出版社,1984

唐兰:《中国文字学》,上海古籍出版社,1979

郭沫若:《古代文字之辩证的发展》,《考古》杂志,1972,3.

郭绍虞:《从书法中窥测字体的演变》,《学术月刊》,1961,9—11.