

中国书法赏析丛书

梅墨生 赵海明 主编

陈滢冬 著

北京图书馆出版社

甲骨文 金文

讲述书体发展之流变
揭示书法赏析之奥秘
介绍名家创作之经验
架设艺术教育之桥梁

中国书法赏析丛书

梅墨生
赵海明

主编

陈滢冬

著

文 甲 骨 金 文

北京图书馆出版社

图书在版编目(CIP)数据

甲骨文、金文/陈滞冬著. —北京:北京图书馆出版社,1999.7
(中国书法赏析丛书 / 梅墨生,赵海明主编)
ISBN 7-5013-1595-7

I. 中… II. 陈… III. ①甲骨文—书法—鉴赏②金文—书法—鉴赏
IV. J292.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 20647 号

书 名 中国书法赏析丛书·甲骨文、金文
著 者 陈滞冬

出 版 行 北京图书馆出版社(原书目文献出版社)
(100034 北京西城区文津街 7 号)
经 销 新华书店
印 刷 涿州新华印刷厂

开 本 787×1092(毫米) 1/16
印 张 10.625
字 数 265(千字)
版 次 1999 年 7 月第 1 版 1999 年 7 月第 1 次印刷
印 数 1—3000

书 号 ISBN 7-5013-1595-7/J·81

定 价 25.00 元

序 言

一

当此传统书法再度繁荣发展的时代，我们编辑出版了这套规模不算太大的丛书。我们的主观愿望并不在于给本已很热闹的书法百花园锦上添花，而是企望于能给广大

书法爱好者以渴中送水——希望能为他们的书法知识的了解和书法艺术的学习有所帮助，不敢说一定达到指点迷津的效果，但是，或许可以起到入门引路的作用。与此同时，我们也希望能对书法艺术的研究者有所裨益——至少是提供一种视角和思考的价值。

众所周知，自20世纪80年代初的“书法热”以来，此起彼伏的书法活动和层出不穷的书法出版物实在令人目不暇接。显然，各种活动与出版物的立场、方法、水平、质量等等大不相同。对于有水平和选择能力的书法家、书学家而言，选择其佳者而参与而购买自不在话下，而对于一些初学者而言，则往往于鱼目混珠之中莫衷一是，难以择善。因此，试图邀请一些国内学有所长的中青年研究家分头撰写此丛书得以实施。本丛书一共八本，每本以一、二种书体为中轴，分别述及该书体之产生、发展及变化的流变史，概略介绍该书体之名称与含义；其次，则对该书体之历史性名作予以评介与赏析，或侧重艺术风格之分析，或侧重时代背景之剖

白，或侧重视觉形式之阐述，或侧重审美内涵之挖掘，不求完满，但求实在，言之求简，论之求确；最后，奢望能高屋建瓴地从该书体的历史演变中定位于当代乃至当下的书法创作，结合具体的艺术实践予以技法指导，不求琐细，力求精当，不尚空泛，力追平实。总而言之，这是一套融欣赏性与实用性、研究性与操作性、学术性与可读性于一体的丛书。它立足于学术化的普及性，又着眼于普及化的学术性。可以说，每位撰述者都抱有如上的意愿，也各自付出了相应的努力，达到了各自的著述效果。

显然，由于撰述者们的艺术观念、学术功力、审美立场、写作方法等方面的差异，各册之间自不免于水平与著述风格的差异。这种差异我以为并无不可，它正是每位作者自我风格的显现，同时也是自我观念与个体价值的一种完满自由的实现。这种差异恰好体现了研究对象与研究主体之间的巨大张力，我们必须尊重这一真实，我们也确实看到了真实基础上的自然圆融。八位作者的辛勤努力，八本著述的不同风格，为我们提供了来自不同心灵的感动与思考，我谬为主编之一，深为感动，深表感谢。

如果只有不同，这套丛书或许难于统一而不成为一套丛书了。因此，在鼓励和尊重丛书作者的独立见解与表述方法的同时，我们同时也提出了体例一致的要求。可见，统一的体例又是本套丛书的一个粘合剂。这样，读者朋友或许能在松散的联合中感到丛书各册之间的一致性与联系性。

考虑到书法艺术的视觉特征，本丛书大量插图，目的不只在于著述者的阐述之便，更在于为读者朋友们提供较为集中的书法图片，增加信息量，满足必要的视觉需要。似乎可以说，这一体例安排本身，便是我们的编辑意图，而透过这一意图，也明示了我们的一点艺术研究观念。之所以未用彩图而是利用黑白图版，主要是考虑到读者朋友的当下消费水平才如此的。

独立去看，每本书的文字数量都在十万字左右，图版都在130幅至200余幅之间，这该算是“小书”了。但每位作者都很用力，并未因它是“小书”而轻视之。有的作者甚至花费了相当大的精力去修改文稿，去搜集图版，这不禁使我想到了著名画家李可染先生一再赞赏的“狮子搏象”精神。中国传统艺术讲究“小中见大”、“简中寓繁”——多么希望这套小书能实现这一所有编辑出版者的共同愿望！昔年国学大师刘师培著《中国中古文学史》仅以七、八万言终其篇，实在是以小见大、以简驭繁的佳作力构，无怪乎被鲁迅先生所推重，认为它“对于我们的研究有很大的帮助”。同样，周作人的《中国新文学的源流》以及鲁迅的《中国小说史略》皆数万言而已，然皆为经典著作而传世。我在这里提及这些，只是想说明一点：小书可以大作，要在言之有物、说之有理、述之有据可矣！

二

关于书法的存在，无人疑其肇

自远古，源远流长；及于书法的演变，则不免于人见人殊，各有异议。若谈到书法与文字的关系——今谓之“本体”者，则尤多歧见矣。虽说早在春秋战国之先便有“六艺”其一为“书”之名，而其“书”或非今日之“艺术”义乃为“文字之学”而已。迨汉晋之际，书法与文字分为两学，但是，书艺托生于汉字终不可分，故纷纭至今，难下断语。20世纪新时期以来，欧风东渐已成鼎沸，东西文化空前交流，于是有关书法思考渐盛，书、字、画之关系渐次澄清，然仍不免于有所争论。

因是之故，我姑且将汉晋之前的漫长历史时期称为“前书法时期”，而将汉晋以后直至本世纪80年代中期所谓“现代书法”出现之前的悠长时段称为“书法时期”，于是，将20世纪80年代中期以后乃至未来时段称之为“后书法时期”。这种划分，虽出于主观，却并未脱离客观，窃以为有其道理。无独有偶，阅陈滞冬先生所著《甲骨文、金文》稿，见有“前艺术史——艺术史——后艺术史”之论说，实与拙见同。尤为可贵的是，陈滞冬先生历史而又辩证地分析了早期文字与后来的书法艺术发展的紧密联系，进行了谨慎而大胆的“理论处理”，实有见地。他大胆提出：“商代铜器铭文的字体，更接近当时日常使用的文字，而甲骨文是因契刻的即兴或处理而变了形的文字”，并认为“盟书所用字体就是当时的日常生活所用字体”，不管读者朋友是否赞同此说，有一点可以肯定：在新出土材料尚且局限于

目前状况时，这种假说至少为我们提供了一种独特而新鲜的思考视角。

如果说陈著《甲骨文、金文》所涉及的是我所谓的“前书法时期”的内容，则黎东明先生所著《秦汉篆书》所涉及的恰是“前书法时期”即将结束而与“书法时期”相交接时的书法存在。黎著大量借鉴西方学说，用以阐释小篆书体之美，有若“借鸡生蛋”，旁征博引而不失其主核所在，紧紧扣住秦汉书论之“势”要，详实有据。话及于此，细心的读者朋友或许已经发现：本丛书虽以书体分册撰写，但若联缀诸册所论诸体，实又形成了一个整体的连续的书法史观。这种分中之合的构置，也确实在主编本丛书之初便有所设想。

从书法史上看，隶书、章草的产生实滥觞于先秦，它们的兴盛衰微既有艺术内部的自律因素，也有艺术外部的他律因素，的确是一段“理还乱”的故账。但是，陈震生与崔自默两位先生却分别在《隶书》与《章草》两著中予以分析，透过陈著的细腻呓语与崔著的密致辨析直揭底蕴，我们当别有收获。实际上，中国书法作为独立艺术的“怀春期”在于“前书法时期”，而它的“青春期”恰在于篆书式微而隶、章迭兴、真、行渐起的东汉与两晋时代。随着历史的推移，进入了“书法时期”以后的中国书法，事实上成为了审美风格的演变期，唐、宋、元、明时代的书法有若盛妆少妇或壮年闺秀，万千风仪，早已出文字之阁而“嫁”作他人“妇”——独立门户了。漫长的“书法时期”

是真、行、隶、篆、草的混交时代，其情状一至于今而无大变，有的是人文观念之裂变而带来的种种表现异趣而已。

刘恒先生的《草书》一著，立论平实，议论中肯，以史为据，论古不忘议今，无冗言妄语，将草书的章、今、大、小、狂诸旨揭橥明了。如他提出“章意”一说，发人未发，又谓“草意概念溢出草书，演变成跨书体的普遍追求”——这轻描淡写的一句点醒，显示了作者的学术积淀。

按通常所说的篆、隶、楷、行、草五体书，是能够大致囊括流衍至今的字体与书体的。但是，紧随魏晋之后的南北朝，却为后人又平生出一朵花——魏碑，这朵花到了清代中后期，开得益发灿烂夺目。我们至今仍笼罩在它的风习之内。我们不能不关注它。因而有了王强先生的《魏碑》一著。这部书稿，文风冷峻而思辨性强，理性色彩颇浓，许多见解不失新见。

楷书大约出现于汉末，却兴盛于隋唐。王元军先生在《楷书》一著中利用了大量翔实的史料，为读者勾画了晋唐以降的楷书史卷。该书稿之引征令人信服。但是，作者并未仅仅将眼光留滞于创造了楷范经典的古代，时常将笔锋及于当前的书法领域，往来古今，而其是非崇抑自在其中。

如果说在今日的书法创作中，哪一书体最受欢迎？回答肯定是行书。由丁正先生执编的《行书》以洋洋洒洒的笔墨和力求全面的议论阐述了行书书体的古今沿革与时下表现，图版信息量极大，一卷在握，

遍览行书历史风貌不为虚言。

综上所述，这套丛书虽不是史书，却又有书法简史性质，不过它是以书体为经纬，这套丛书虽不是理论书，却也不乏相关的理论思考。一些问题的提出，一些分析的结论，对于理论探索不无参考价值，相信读者朋友会自行判断。那么，这套丛书也不是纯技法类的书，尽管它有三分之一左右的内容谈及了书法创作与技术问题。它兼有史、技合一的特点。我们认为这应该是它存在的理由或受到关注的原因。

三

以拙见蠢测，许多热爱书法艺术的人士都不缺乏相应的书法图书，却可能欠缺了一本书体的专著书，这也是我们虽自知时间仓促、撰著或有不足、编辑出版或有不当而仍愿意尽早使之出版的一个充足缘由。勿庸讳言，尽管大家都尽了力，但这套书肯定尚有不少缺憾甚或错误。有关编辑体例、撰写角度、版式印刷等方面的问题概应由主编负责。特别是由力难胜任此责的我出任这一角色，本非所愿，力不从心，学术上的浅薄自不待说，工作时间上的紧迫匆忙就更使得阅稿时间非常不裕，因而，是怀着忐忑之心为此丛书助产的，应该说明作为主编之一，我首先尊重各册作者的学术观点，遇有异议，只是提出自己的看法供作者参酌，除非极

个别之处，一般未敢强加己意。在阅稿过程中，随文欣赏，重温书艺，又增加了一次学习借鉴的机会，也要感谢诸先生对我的理解与支持。

与所有传统艺术文化一样，书法这门古老的艺术也面临着一个新生的问题——它的现代境遇与当下转换也是热心书法的人士所普遍关心的。如果说书法也同样存在着一个传统、现代和当代的历史情境逻辑的话，我们也许会遗憾这套丛书里对于当代部分触及得略显不足。虽然这种不足是可以理解的，但作为主编，我多少有些遗憾——这是由于诸位分册著者们的一种审慎的学术心态所使然。在涉及当代的各体书法时，各位作者都采取了一致的弱化的态度，或许是由于“身在此山中”的某种考虑。也好，让历史后人再去评价今天。

显而易见，这套小书有着一些体例局限，它毕竟不是一种“写给少数人看”的书。所以，我们力求通俗易懂，浅显晓畅，但是，我们却反对泛泛而论、人云亦云，许多书中之见，都是作者的一种独到之得。同时，我们也力求在方方面面做好它，至少主观上如此。

诚恳欢迎读者诸君的批评指教。如果这套丛书能为您提供一点帮助，我们将深以为慰。

梅墨生

1999年新正于北京化蝶堂寓

绪论

汉字的历史就是书法的历史。这句话所包含的内容与通常谈论书法艺术的观点大不相同,但我多年以来总是明显感觉到其中隐伏着某种历史的真相。书法被作为艺术,也就是说,在汉字的书写活动中发掘出对于其笔迹的视觉美感的玩味与欣赏这一特殊的艺术活动,是在公元2世纪末到公元4

世纪初,先由一些爱好文字书写的文人士大夫们发端,后来又在一批崇信南方道教的流亡贵族手中最后完善其基本原则的。这一艺术活动之所以会在这个时代产生并且在以后的历史时期与中华文化的发展极其契合,其内在的原因显然与这个时代以前的漫长历史进程有着必然的因果关系。

正如西哲所言,任何自然的因果关系都包含某种必然性,这种必然性是无需解释的。人类历史尤其是文化史的因果关系尽管不甚明显,但其中也存在某种必然性,而这种必然性也是无需解释的,不过我们有权利对这种必然性作出探究,正如我们有权追问人类的来源一样。书法作为文字书写的艺术,其所以产生的原因显然隐含在文字的起源及其历史发展之中;因此,将早期文字发展的历史排除在书法史之外的做法是不明智的和有缺陷的,但是,如果要包容这一阶段的历史,在理论处理的技巧上却有困难。首先,书法既然是指文字书写的技术,我们同时又说法是一门表现人类精神境界的艺术就成了一个悖论,为了解决这个悖论,通常是指出这种文字的书写中包含了艺术的成分,或者说它在某些人手上是艺术,在另一些人手上不是艺术;在某一历史时期算是艺术,在某一

历史时期不算艺术,这些说法不但过于主观而且没有理论上的纯洁性,因而也没有说服力。其次,如果中国文字的历史发展从古至今就是一脉相承的,那么,作为文字书写的艺术又怎么可能不是一脉相承的呢?将书法的起源仅仅认定在2到4世纪之间,显然也就没有充足理论根据和过于武断了。我虽然并不自认为是一个文化进化论者,但我相信,一种文化现象在历史上表现出的起、承、转、合乃至如佛家所说的生、住、坏、灭,仍是有其内在的因果必然性,探究这种必然性,尤其是较全面地思考这种必然性,乃是人生的兴味所在之一。

考虑到2到6世纪的文人们将文字书写活动作为其主观精神活动的表现手段,考虑到当时不少人将那些书写活动的遗迹作为视觉欣赏的对象、将书法作为一种艺术来对待或将文字的书写活动蜕化成一种艺术活动的现象,认定发生在这一时期是恰当而准确的。正因为如此,我把在此之前的漫长时代中及中国文字发展的历史称作中国书法的前艺术史,并从视觉艺术的角度,对前艺术史阶段的文字书写加以新的审视,从中发掘出其所以在2到6世纪会蜕变的一种艺术形式的内在因素。对中国书法史给予这样的分散不但避免了将中国书法的发生发展与汉字发生发展割裂的弊端,使这种艺术出现的历史原因更具充足理由,也使书法作为艺术的历史获得了与汉字的历史同样丰富、复杂、悠久的完整性和另具特征的独特性,这也是书法作为艺术的历史叙述能够成为一门单独学科在学术上的必要前提。

本书所处理的课题,正是前艺术史阶段的书法史。从商代到汉代是中国古代文字的形、音、义都发生急剧演变的时期,但本书既然从视觉艺术的角度着眼,就不再将这一时期的古文字视作一个不可分割的单线演进的体系,而是从文字的制作手段的不同来给以区别,将古文字分析成三个系统,即:契刻系统、铸造系统和

手写系统。商代王室占卜所用的甲骨刻辞是留存至今最早的成熟中文遗迹,经过与同时期笔书的手写系统文字相比,它所代表的契刻系统文字在文字的造型与线条的表现上都发展出了一整套独特的表现方式和空前绝后的形式感。在这一系统文字的演变临近结束的时候,主要依附于青铜器上的铸造系统文字很快又发育成熟。由于铸造系统文字加工手段的复杂繁难,其文字的造型与线条较之手写系统文字别具一种凝重端庄和图案装饰的意味。经历西周、春秋战国时代的漫长曲折的发展,铸造系统文字造就出丰富多彩的造型和结体,几乎将中文的平面形态的各种可能性都作了试验与探索。手写系统文字其实与契刻系统文字几乎同时存在,甚至有可能更早于契刻系统文字,但由于附着材料的易朽,除了极个别的特例之外,早期手写系统文字现在已无法见到。尽管如此,在商代及以后的文明社会中,日常手写文字的大量应用是无庸置疑的,这是中国古代文字发展的主要线索,契刻及铸造文字不过是因加工手段的特殊和附着材料的坚固而保存至今的早期文字表现方式的一个方面。手写系统文字在春秋时代因社会文化急剧变化的刺激而被大量应用,铸造系统文字也在这个时期开始萎缩。到

了战国时期,铸造系统文字已退化为装饰图案,而手写系统文字的长足发展,已经萌发出后来在汉代的墨书文字中被逐渐强化的文字的书写性。正是由于在汉代的文化思想背景之下文字的书写性得到了充分的鼓励与发育,书法这样一种文字书写的技巧才有可能渐渐蜕变为与书写者的精神活动密切相关的特殊的书写活动,因此,由手写系统文字中衍生出来的对于汉字的书写性及其所造就的痕迹的玩味、欣赏、体验,就构成了书法作为艺术的内在条件。以后是书法作为艺术的时期,对书法艺术的创作者文人书法家们和借助于汉字书写的艺术创造出的视觉审美对象的书法作品在这一时期的复杂表现,我将在其他著作中详细探讨,本书的叙述,仅限在书法的前艺术史阶段之内。

我希望上述分析方法能对读者理解书法作为艺术的历史发展有所帮助,管理这种方法是相当个人化的方法。我并不希望大家都认同我的叙述,但我相信,当大家都以自己个人化的叙述,以自己个人化的独特视角对书法作为艺术的历史作出分析和审视的时候,我们将会获得全面、丰富、深刻的印象,庶几可以接近历史的真实风貌。

目 录

序 言	
绪 论	(1)
上编 篆书时代总论	(1)
一、甲骨文	(6)
(一)甲骨文:天地间排列有序的 象和数	(6)
1. 刻有字迹的“龙骨”	(6)
2. 巫史时代的文字	(6)
3. 卜辞的分期与贞人书风	(9)
4. 神秘的占卜	(11)
(二)甲骨文书法的艺术趣味	(14)
1. 天雨粟,鬼夜哭	(14)
2. 契刻与书写	(17)
3. 神人之际	(19)
4. 从刀向笔的转化	(22)
二、金文	(24)
(一)西周金文:宗法制度与天子权威	(24)
1. 天上人间	(25)
2. 西周金文分期与书风转变	(26)
3. 金石味	(41)
4. 死而复生的金文书法	(44)
(二)春秋战国金文与笔书文字	(54)
1. 地缘政治与地域书风	(54)
2. 装饰的风格化	(59)
3. 书写性浮出水面	(64)
4. 寂寞的回响	(70)
中编 金文名迹与朱墨书名迹 赏介	(73)
一、商、西周金文名迹	(73)
(一)后母戊方鼎铭文	(73)
(二)后母辛方鼎铭文	(74)
(三)妇好方鼎铭文	(74)
(四)小臣俞尊铭文	(74)
(五)小子𠄎卣铭文	(75)
(六)𠄎簋铭文	(75)
(七)宰觥角铭文	(76)
(八)作册般觥铭文	(76)
(九)戌甬方鼎铭文	(77)
(十)小臣𠄎方鼎铭文	(77)
(十一)郟其三卣铭文	(77)
(十二)匍亚罍角铭文	(79)
(十三)小臣𠄎卣铭文	(79)
(十四)戌𠄎鼎铭文	(79)
(十五)鸟纹三戈铭文	(80)
(十六)利簋铭文	(80)
(十七)天亡簋铭文	(80)

(十八)康侯簋铭文	(82)	(五十二)戾簋铭文	(108)
(十九)何尊铭文	(82)	(五十三)大克鼎铭文	(108)
(二十)保卣铭文	(82)	(五十四)克盃铭文	(111)
(二十一)趯方鼎铭文	(84)	(五十五)师夔簋铭文	(111)
(二十二)宜侯矢簋铭文	(84)	(五十六)大师虐簋铭文	(111)
(二十三)庚嬴卣铭文	(85)	(五十七)猷簋铭文	(113)
(二十四)大孟鼎铭文	(86)	(五十八)多友鼎铭文	(113)
(二十五)邢侯簋铭文	(87)	(五十九)散氏盘铭文	(113)
(二十六)麦方鼎铭文	(87)	(六十)颂鼎铭文	(118)
(二十七)小臣谏簋铭文	(87)	(六十一)虢季子白盘铭文	(118)
(二十八)小臣宅簋铭文	(90)	(六十二)毛公鼎铭文	(118)
(二十九)沈子也簋盖铭文	(90)	二、春秋战国金文名迹	(122)
(三十)师旂鼎铭文	(90)	(一)吴王光鉴铭文	(122)
(三十一)令簋铭文	(90)	(二)攻吴王夫差鉴铭文	(122)
(三十二)作册令方彝铭文	(91)	(三)越王勾践剑铭文	(122)
(三十三)召卣铭文	(91)	(四)越王太子矛铭文	(122)
(三十四)叔卣铭文	(92)	(五)陈侯簋铭文	(122)
(三十五)眉县大鼎铭文	(92)	(六)蔡侯盘铭文	(124)
(三十六)御正卫簋铭文	(92)	(七)番君鬲铭文	(124)
(三十七)趯簋铭文	(94)	(八)王子午鼎铭文	(125)
(三十八)班簋铭文	(94)	(九)王孙遗者钟铭文	(125)
(三十九)静簋铭文	(94)	(十)鄂君启节铭文	(128)
(四十)戠簋铭文	(94)	(十一)楚王畬肯铎鼎铭文	(128)
(四十一)戠方鼎二器铭文	(94)	(十二)楚王畬肯盘铭文	(128)
(四十二)录伯戠簋铭文	(98)	(十三)楚王畬感鼎铭文	(130)
(四十三)师酉簋铭文	(99)	(十四)王后六室簋铭文	(130)
(四十四)卫盂铭文	(99)	(十五)集簠鼎铭文	(130)
(四十五)五祀卫鼎铭文	(100)	(十六)郢陵君豆铭文	(131)
(四十六)乖伯簋铭文	(100)	(十七)王命传铭文	(131)
(四十七)史墙盘铭文	(102)	(十八)曾姬无卣壶铭文	(131)
(四十八)师虎簋铭文	(104)	(十九)曾侯乙编钟铭文	(131)
(四十九)即簋铭文	(105)	(二十)袁成叔鼎铭文	(131)
(五十)智鼎铭文	(105)	(二十一)商丘叔簋铭文	(133)
(五十一)儋匜铭文	(107)	(二十二)平安君鼎铭文	(133)

(二十三)厚氏铺铭文	(134)	(三)曾侯乙墓竹简	(150)
(二十四)邾公华钟铭文	(134)	(四)战国楚简七种	(150)
(二十五)齐大宰盘铭文	(134)	(五)楚帛书	(151)
(二十六)齐侯罍铭文	(135)	(六)青川木牍	(152)
(二十七)陈曼簠铭文	(135)		
(二十八)中山王𠔁鼎铭文	(138)	下编 书写技法与创作探索 ...	(154)
(二十九)中山王𠔁方壶铭文	(138)	一、甲骨文书写技法	(155)
(三十)𣪠蜚壶铭文	(138)	二、金文书写技法	(156)
(三十一)兆域图版铭文	(144)	(一)西周金文书写技法	(156)
(三十二)栾书缶铭文	(144)	(二)春秋战国金文书写技法	(157)
(三十三)秦公钟铭文	(145)		
(三十四)秦公罍铭文	(145)	主要参考书目	(158)
(三十五)秦公簠铭文	(145)		
(三十六)新郢虎符铭文	(145)	后 记	(159)
三、春秋战国朱墨书名迹	(149)		
(一)侯马盟书	(149)		
(二)温县盟书	(149)		

上 编

篆 书 时 代 总 论

正如许多中国文化史的研究者所指出的那样,古代中国文化是一种政治倾向浓郁的文化,换句话说,即是古代中国的统治者有着过分集中的专制权力,可以深刻而全面地干涉文化形态的各个方面。就书法艺术史的角度来观察,这一文化史的特征就更为明显,尤其是经“汉隶”、“唐楷”、“宋人尚意”这样一些词汇与词组的提示,仿佛书法的趣味甚至书体都完全与一姓一朝的历史相始终,书法作为一种艺术,其自身发展的内在规律被彻底忽略了。当然,在古代中国,书法首先是被作为一种文化工具而非艺术来对待的,因此,如果说专制权力对于文化的干涉,书法可以说是首当其冲,或者毋宁说,文字的书写活动本身就是古代文明国家日常运作的最必要手段之一。但是,如果从艺术史的角度将古代中国文字书写活动中的艺术成分剥离开来,将书法作为艺术来看待,那么,书法艺术自有其内在自律原理,其发展的线索也就自有不必与古代中国一姓一朝兴衰成败相始终的独特规律。

从艺术史的视角来看,中国书法史可分为前艺术史时期和艺术史时期,其间以东汉晚期即公元前后为断。前艺术史时期又可以分为前期的篆书时代和后期的隶书时代,篆书时代从文字的起源一直到战国、秦时期,隶书时代从战国、秦到汉代末年。隶书时代是一个过渡时代,在这个时代中,文字书写的艺术得到滋养并逐渐发育成熟为书法艺术。隶书时代的结束标志着书法史进入了艺术史时期,这个时期的特征是书体的演变已经完成,个人风格化书写的历史开始了。隶书时代不仅从篆书体系中衍生出隶书的结体、用笔、造型,还渐渐从这些新的规范中发展出草书和正书的写法,这些东西在书法的艺术史时期中不断地、分别地得到了强化和发展,但在这一时期,这些强化和发展无不是以个人风格化为前提的。同时,在书法的艺术史时期尤其是在其初期,大量的有关书写艺术的理论产生出来,而且以当时人们所觉悟到的将书法作为艺术的眼光,回顾文字书写的历史,将篆书时代、隶书时代的文字给以新的艺术史的

解释。书法艺术史时代初期的伴生物——书法理论的出现由于其急于寻找历史认同的初衷而给出的对于古代字体的艺术史解释，为后人制造出了一个小小的错觉，即书法艺术与文字的历史一同产生。事实上，前艺术史时期的文字书写尤其是篆书时代的文字书写，只不过是包含有一定艺术因素的书写活动，如果不是在隶书时代经由某种复杂的历史文化机缘的骤然聚合而被激发出来，其内涵的艺术因素说不定会永远埋没下去，书法作为艺术的历史也就永远无从谈起了。

正因如此，要从艺术史的视角来谈前艺术史书法尤其是篆书时代的书法，是一件不但危险而且非常困难的事。首先，是对篆书时代文字书写中艺术因素强调的分寸问题。通常的做法是将包括商代巫史集团内部使用的甲骨文字和周代宗法社会祭祀活动使用的器皿上的金文都作为艺术的书法来对待，但如果我们将艺术理解为人类对于自身的抱负、希望和美好生活的追求的表达，我们便无法解释为什么甲骨文只以极小的字形契刻在龟甲兽骨上而西周金文只铸造在青铜器内平常看不见的地方。其次，是我们对于数千年前的那个社会的实际情况的了解究竟达到了何种程度。我们现在能够见到的当时的文字资料已经比我们的先辈们要多出许多倍，但这些材料仍仅仅只是当时实际使用的文字的一小部分，大部分文字都因为附着材料的朽毁而不存在了，要根据这一小部分应用在特殊场合中的文字来谈论当时文字中所包含的艺术因素甚或推论当时文字书写的艺术倾向，不言而喻是一种冒险行为，因为随时都有可能因新材料的出土而有完全相反的推论。尽管如此，依据现有的资料来讨论篆书时代文字书写活动中的艺术因素不仅有可能而且是必需的，因为，正是这一漫长时代中文字书写活动所积累起来的艺术因素，在其得到充分发育的过程中促成了文字由篆而隶的转变，也由于这种转变的结果愈来愈强烈地刺激了艺术的书写，才启发了汉代末年以后的人们自觉地利用文字书写来作

为一种表现手段，书法作为一种艺术活动才得以确立。所以，前艺术史时期的书法史因为其导向的结果就显得尤其重要了。

20 世纪之前，人们对篆书时代书法状况的了解现在看来是相当不全面的，甚至可以说是严重缺陷的。随着现代考古学在中国的进展，新发现的资料使这一时期的书法实际状态逐渐凸现出来。自古以来就有一个著名的说法在史学界流传，那就是辅佐周武王灭掉商朝的周公曾经在转达成王的命令时，对殷人说：“惟殷先人，有册有典。”所谓典册，就是写有文字记录的竹木简牍，作为重要的国家记载，被编排成册并保藏起来的官方文件。这显然是一些手写墨（朱）书文字。但我们现在所能见到的最早、最成系统、最丰富的古代文字，是商代王室进行占卜活动时契刻在龟甲兽骨上的文字（图 1、2、3、4），这些文字究竟与商代王室典册上的手写文字是否完全一样是大成问题的。最重要的证据是，在我们见到的山西侯马、河南温县发现的春秋中期朱墨书文字之前，一直以为春秋时代的文字就是青铜器上的铭文那种样子，但现在我们可以肯定地说，春秋时代实际使用的文字与当时青铜器上的文字完全不同，当时另外存在着一个文字的手写系统。那么，依周公的说法，商代的先祖们就掌握着一种手写文字，周朝以一个文化落后的部族取代商代文明而开疆拓土，其迅速的崛起与发展，与其继承了较先进的商族文明大有关系，其中，一定继承了商代手写文字这一当时的先进文明，否则，对春秋中期朱墨书文字的成熟程度就无法给予圆满解释，因为，一种文化现象，尤其是初民时代的文化现象，其依赖于传统承续的程度要远远大于我们的想象。甲骨契刻和金文铸造的繁难程度以及其使用的特殊性，使我们确信另有一个日常使用的文字手写系统的存在，春秋中期的朱墨书文字的发现在一定程度上证实了这一点。春秋中期以后，更多的材料向我们说明，在篆书时代，与契刻文字和铸造文字同时存在而应用更为广泛的手写系统文字，在大量的日常使用活动中不断变化



图1 祭祀涂朱牛胛骨正面(殷商、武丁时期)



图2 祭祀涂朱牛胛骨正面拓片



图3 祭祀涂朱牛胛骨背面

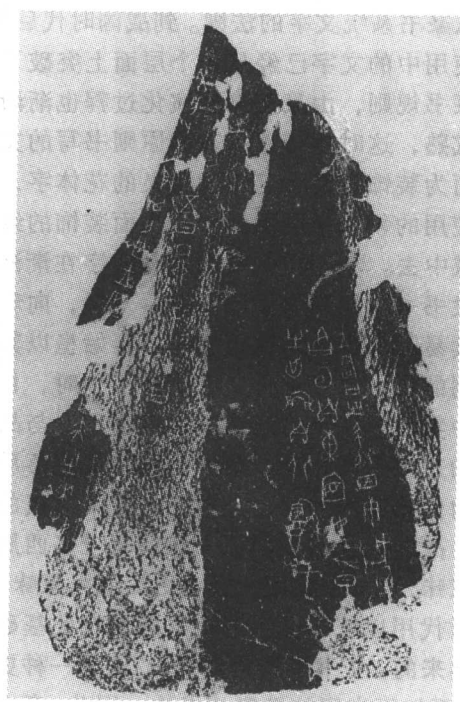


图4 祭祀涂朱牛胛骨背面拓片

着、发展着，到战国后期，已经蜕变成后来称为隶书的简捷的写法，随着战国时代和短暂的秦王朝的结束，西汉时代简朴实际的世风将隶书这种简率质朴的手写系统文字推到历史的前台来。当然，在契刻系统和铸造系统文字已相继衰歇之后，新莽和东汉时代的隶书一面凝固为碑刻文字的规范化而逐渐丧失其鲜活的生命力，以适应专制帝国权威的需要，另一方面则向着更加自由化的书写活动发展，从而又产生了两个层次的效应。首先是作为一种艺术的书写，演变出草书的方法，书写者沉迷于对书写痕迹的体味、把玩和感受，这直接导致了后来书法艺术的形成；其次是继续向更为实用、更为方便、更易辨认的方向转化，很快在汉末至三国时代产生了正（楷）书的写法。此后，因书体的演变已经结束，个人风格化的书写可以利用已经产生的各种书体，但却不能再创造出新的书体。

在前艺术史时代，篆书是实用的文字，尽管有契刻、铸造与手写文字之间的区别，但从造字原则、结构规律、造型体系等等最基本之点上，都遵从篆书系统文字的法则。到战国时代后期，实际使用中的文字已经从各个层面上突破了传统的篆书规则，由篆而隶的演化过程也渐渐地趋向成熟，这时候按正统篆书原则书写的文字已退而为装饰意义大于识读意义的花体字，从实际使用的领域中退缩到器物表面装饰的纯审美领域中去。与此同时，手写系统文字在渐渐转变为隶书书写原则的领域内继续发展，向着更加易读易写的方向迅速迈进。当秦始皇以其文化专制的暴力强行进行文字统一工作时，日常生活中实用的文字已经演变成隶书了。与战国时代的东方六国相比，秦国是一个文化落后而军事力量强盛的国家，类似于古希腊时代的斯巴达。战国时代的秦国篆书保留有较多西周文字的意味，与其余诸国比较也更少审美意味，秦始皇时代用以统一文字的小篆即是在此基础上编造出来的。从书写的角度来说，这是一种更为繁难、更加不实用的愚蠢的书体。因此，考虑到当时隶书已经风行，考虑到战国时代的自由思

想家们的著作几乎都用当时通行的文字抄写流传，考虑到秦始皇的文化专制暴行如焚书坑儒等等，我们不能不怀疑其统一文字的目的是为了统一思想，是为了消灭思想的异端和巩固其专制的权力的举措。秦代的专制政权二世而亡，前后不足15年，能够正确地书写秦代小篆的人可能只有其编造者李斯一人，因为即使在当时，大量刊行的始皇帝统一度量衡诏版上代表皇帝本人的诏书文字，也被不熟悉这种文字的工匠们凿刻得面目全非：字体大小参差，笔划歪斜，甚至经常有缺点少划的地方。除了李斯书写刻石的几通碑刻外，恐怕秦代小篆从来就没有真正流行过。所以，当刘邦夺得政权之后，汉隶的突然流行不过是顺应了文化发展的趋势，将久已在日常生活中使用的隶书体在更加广泛的范围内应用，废止了秦代生编硬造的小篆而已。大凡一种文化存在已经到了需要人为地去拯救、去振兴的时候，差不多都是这种存在大势已去、时过境迁的时候，其寿终正寝或许正是历史的必然。秦代一些文化官员们所编造的小篆并非是在实际使用中产生的字体，而是与当时日常生活中所用字体几乎背道而驰，但却与文化官员们的政治理想甚为整合的生造的文化工具。秦代小篆虽说与先秦时代的篆书有某种承袭关系，但毕竟时代发展到了隶书的简率写法已为普通读书人所接受、日常生活中的大量文化书籍都使用隶书的时期了。因此我们可以说，秦代小篆的出现揭示了篆书时代的结束，宣告了篆书已经成为死文字。从此以后，篆书作为一种古代字体，只在极其有限的场合使用，或者在非常特殊的政治氛围之中，作为一种象征性的字体来点缀气氛。

譬如说，在东汉时代碑刻风行的情况下，除极少数例外，所有的碑刻都以汉代特有的隶书刻成，但大多数碑额部分的题名，却是用变体的篆书刻成。这一方面是篆书的装饰性使用能起到某种审美的效果，另一方面则与东汉时代儒家神学化的“天人合一”思想有关。至于西汉、东汉之间以外戚夺得政权的新莽时代，虽然为时

甚短，却在文化上标榜复古，出于特殊的政治原因，在这个短短的时代里也掀起了一个篆书使用的小高潮。正如王莽在许多地方摹仿秦始皇的做法一样，新莽时代的篆书摹仿秦代小篆，其政治上的象征作用大于其实际效用。虽然显得故作姿态而特别矫情，但新莽时代的篆书似乎可以看做是早已结束的篆书时代的一个遥远的回音。太阳早已落山，一抹余晖涂在天际，虽然是已逝辉煌的回光返照，仍不失为值得为之注目的亮色。

汉代以后，书法的历史进入了艺术史时期，在这一漫长的时期之中，书法家们主要利用草书和行书的各种个人风格化的变态来进行艺术创造，偶尔有人关注篆书，但在早已对篆书的结字法则愈来愈生疏的文化环境中，与其说是在利用这种古代字体来进行艺术创造，还不如说是文人们借此抒发思古之幽情罢了。直到清代初期，在对于古文字学的研究重新深入之前，大多数关注篆书写法的人连正确的书写都极难做到，更不必说个人的风格化书写，更不必说利用篆书来创作艺术品了。18世纪初就已经开始在研究者中间盛行的古文字学研究有其复杂的社会文化背景，但其重视书本之外的实际材料即古人留下的文字资料的科学精神，导致了文人们对于古代篆、隶文字的重新研究，其重要的附属产物则是书法家们在数千年之后又能够正确地认识和书写篆书了。这样的结果不仅扩大了书法家们的艺术视野，也使接近衰竭的书法艺术传统意趣及其技术体系得到了前所未有的营养补充。久已受到书法艺术传统规范约束的书法家们在古代的篆隶书中发现了一个全新的天地，在这个新天地中，那些创造于二王父子之前、与主要由二王父子的艺术系统派生发展的传统书法艺术体系不相涉的篆、隶书法遗迹，极大地刺激了18世纪以后的中国书法家，并因此造就了中国书法艺术史上的一次重大变革。这次变革，因为与二王系统的传统书法艺术在宋代以后被称为“帖学”相对，被称为“碑派”书风。自其兴起以来，这一思想上极为解放的书法

流派其实已渐占压倒的优势，成为清代以后书法艺术潮流发展的主干。在这一潮流之中，书法家们借助古代篆书遗迹，或受其启示，或因其大意，或借题发挥，或循势利导，变幻出许多篆书写法的新花样来，这种对古代篆书字体的个人风格化的艺术再创造，形成18世纪以后中国书法史上特有的艺术景观。在19世纪的最后一年，甲骨文的发现更加拓宽了书法家们的视野，循着碑派书风的旧例，更有将甲骨文的写法纳入书法艺术创作范畴的书法家出现，但似乎这种更加古老的篆书的基本构造单位的线条过于单纯，因此，20世纪的书法家们迄今为止还没有借助这种字体变化出更多的花样来。

20世纪，在受到西方文化激烈冲击的传统中国文化的各个方面，都大幅度地急剧改变着自己固有的态势。开始，中国书法艺术因为在现代西方文化中完全没有参照物而被抛在一边，直到20世纪行将结束之际，才有人突然发现现代西方艺术中的抽象表现主义据说有可能是中国书法书写意识的现代翻版，于是，人们反过来以抽象表现主义的原理对于中国书法加以现代改造，在这个改造过程中，古老的篆书再一次出足风头，因为这时候的改造者们，已经站在对古代篆书甚为隔膜的文化立场上，将其作为差不多无意义的抽象图案来处理，这一将错就错的作法，不期然与西方现代艺术的某些理论暗合，或许真能表达某些现代人的感悟。

篆书的时代早已结束，其所以在今天仍然能以新的形式叩击人们艺术感觉的神经，实在是其内部从来就蕴蓄着艺术的因素，这种因素将跨越时间、跨越种族文化、地理空间等等诸多隔膜，被现代人的心灵所激活，从而创造出新的艺术来。正如西哲所言：产生艺术的最大刺激来自艺术。因为艺术是人类的幻想，是人类创造的另外一个世界，这个另一世界的构筑材料当然也就只能在人类创造的这个幻想世界中才能找到。那么，当我们以一个现代人充满疑问的目光重新审视古代的篆书遗迹时，我们会发现什么？我们会感觉什么？我们会幻想什么？