

试论书画同源

王伟华

〔关键词〕 字画同源 工具同源 作者同源 书、画源流 书画融合 书画意境同源

〔内容提要〕 书画同源始于史前的字画同源。字画同源包括使用工具同源以及字画作者同源。新石器时代已出现史前毛笔，许多商周青铜器上的铭文与图案应出自同一种工具；字画作者来源于制陶、铸铜业的族群或家庭作坊。居延和武威汉简显示书法已渐成熟，魏晋后书画融合，画家亦为书家，书画融合是艺术意境的融合，现代意义上的书画同源一定程度上包含作者追求艺术意境的同源。

〔中图分类号〕 JZ J29 〔文献标识码〕 A 〔文章编号〕 1001-0483 (2003) 04-0100-05

张彦远在《历代名画记》中提到书画关系时说“是时也，书画通体而未分，像制肇创而犹略”^①。这里的“书”应指文字，东汉许慎《说文》曰“仓颉之初作书，盖衣类象形，故谓之文；其后形声相异，即谓之字。”张彦远在同一本书中又说“书之体势，一笔而成，气脉通连，隔行不断，维王子敬明其深旨。故行首之字，往往既其前行，世上谓之一笔书。其后陆探微亦作一笔画，连绵不断，故知书画用笔同法。”^②这里的“书”即为今天所说的书法。由此可知广义上的“书”包含文字与书法。书法这种可供独立欣赏的艺术形式最晚也已出现于东汉（见下文述）。而绘画不仅早于书法也早于文字出现，如史前时期的崖画、新石器时代仰韶文化彩绘陶器上图画等等。早期的文字甚至史前的原始符号与早期绘画之间的关系密切，字与画之间同源关系是书画同源的历史渊源。原始意义的字画同源在文字出现后逐渐缓慢地走向书画分流，魏晋以后书画的有机融合尤其体现在书画艺术的意境同源上。

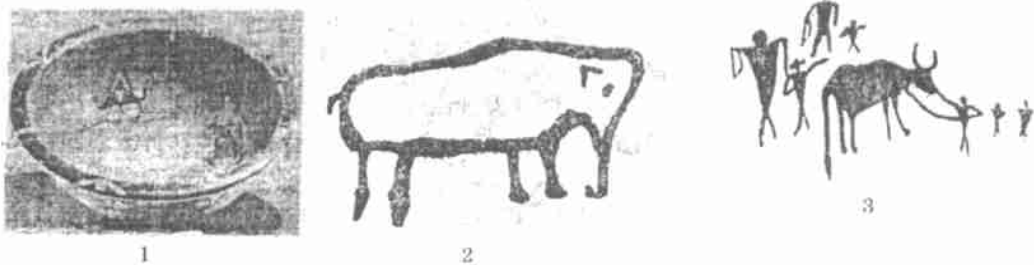
书画同源不仅仅保持字画同源意义上的工具相同、用笔相通，更主要的是书家与画家追求的意境相通，超越了早期字画同源的表象，探究更深层的书、画所表现、所隐含的主体意识。本文先从考古资料出发，谈谈早期字画同源的问题，然后谈谈书法与绘画源流与有机融合，最后谈谈书画的意境同源问题。

一、字画同源探讨

1) 工具同源

从目前现有的考古资料看，画无疑早于文字产生，从史前岩画和新石器时代仰韶文化的彩陶都很清楚地看到图画（图一：1、2、3）。尽管史前绘画稍嫌简单，但视之为画应不为

〔作者简介〕 王伟华，男，1967年生，北京大学毕业，现为北京大学赛克勒考古与艺术博物馆馆员，邮编100871。



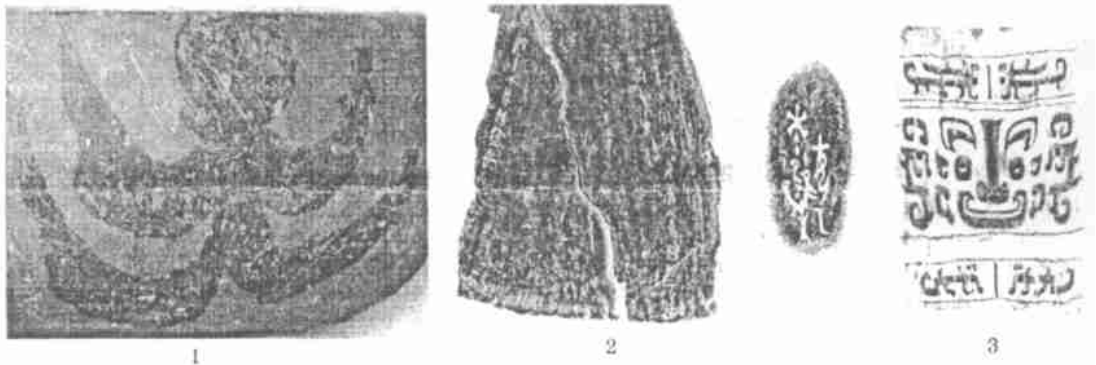
图一 1. 陕西西安半坡遗址彩陶盆 2 甘肃肃北县祁连山史前岩画大象图形 3. 云南沧源佤族自治县沧源崖画

过。文字的产生要晚得多，虽然二里头夏代遗址出土的器物上发现刻画符号，但目前为止并没有发现夏代的文字，一般公认商代甲骨文为现中国境内目前为止发现最早的成熟文字。在夏代之前的新石器时代如陕西西安半坡出土的仰韶文化陶器上就有 100 多个契刻符号，有些专家认为新石器时代的刻画符号很有可能是中国汉字的直接起源。在文字出现之后，常常能看到商周时期的器物（陶器、青铜器等）或刻或铸有文字，这种传统应该与夏代乃至史前时期的刻画符号存在一定的传承关系。从这一角度推断，将新石器时代的图画和刻画符号看作画与字同源的依据不是完全没有道理。

下面考察图画或符号刻、画所使用的工具。目前年代可以确定的中国史前岩画，在北方大多不是“画”而是凿刻，如属于史前的甘肃省肃北县祁连山岩刻大象图形（图一：2，北方岩画制作的时间跨度为距今 10000 年~距今 3000 年^③），有学者认为岩刻制作是“用硬质工具凿刻岩石”而成^④。同属新石器时代晚期（至今约 3000 年），在今天云南的沧源佤族自治县境内的沧源崖画（图一：3），发现有“毛笔作画的痕迹。制作毛笔的原料可以是野兽的皮毛，也可以是植物的纤维。”^⑤另外，从考古发掘出土的新石器时代彩陶上的图画笔划痕迹看，到新石器晚期极有可能出现类似今天毛笔（刷）并非无稽之谈；在观察某些仰韶文化彩陶器上的图案笔锋时（图二：1），很容易让人联想到此类器物上的图画与毛笔（刷）有密切的关系，因为如果用硬物蘸涂料在器物表面涂抹，笔锋难于出现如刀刃般平直，或笔锋末端细微地分岔，而笔划的末端出现明显的刀锋以及有时笔锋还出现分岔大的特点所在，这种毛笔独有的效果是硬笔无法达到的。新石器毛笔（刷）显然早于前人认为的秦代蒙恬造的毛笔。当然史前毛笔不能等同于汉代及其后的毛笔，但笔头用兽毛等软的有机物应该是可以确定的。至于为何目前没有出土物证明此推论，原因大概有 2 条：1）新石器时代的毛笔用有机质材料做成（笔头用羽笔、兽毛等，笔杆用树枝^⑥），因此除非埋藏条件适宜，否则很难保留至今；2）目前的考古发掘工作仍稍微粗糙，考古工作者如果不够细心，有可能将这些细小且易损的东西忽略。目前的考古资料显示，最早的毛笔出土于战国时期长江中游（现湖南、湖北境内）的楚墓。至于新石器时代陶器上的刻画符号，多用硬物刻划而成，但也见平面涂写（如“卍”、“卅”字符）。如果仰韶文化的彩陶器用毛笔绘彩画的推断成立，那么早在新石器时代，图画和涂写符号很可能采用同一种工具即毛笔。

被视为成熟文字的商代甲骨文大多为契刻而成（图二：2）。而商代晚期的觥（图二：3）上的铭文和花纹图案无疑都是先在陶范上硬笔刻上后铸造而成的。换言之，从考古资料我们可以看出商代的字和画（图案）应用同一契刻工具。

从出土的新石器时代器物 and 商代器物上的图案（图画）和刻画符号（或文字）分析，早期器物上的画与字（或字的前身——刻划符号）的书写或刻画工具来源于同一种工具——原



图二 1 仰韶文化彩陶图案 2 甲骨文拓片 3. 晚商青铜解拓片

始毛笔或契刻工具。因此这也可算是书画同源的早期渊源。

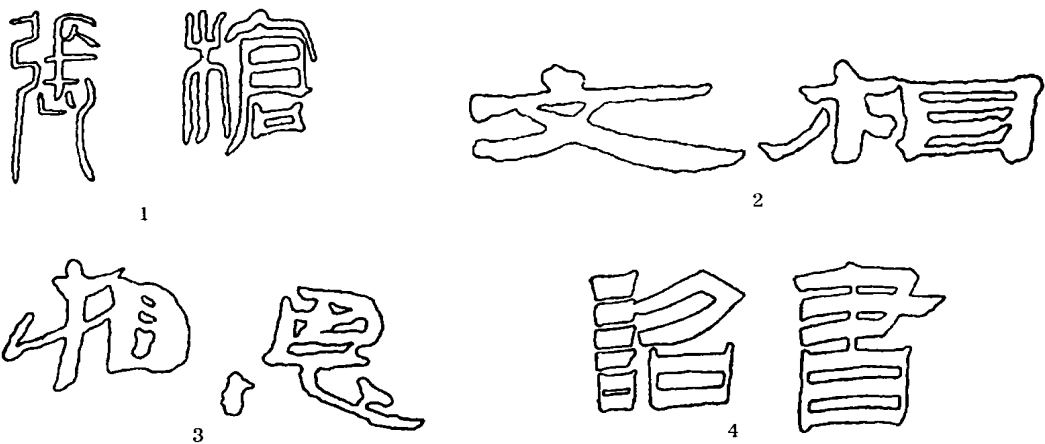
2) 作者同源

考古资料表明新石器时代彩陶器上同时可看到符号和图画，商代同一个青铜器上也同样见到文字和图案。当我们看到硬笔绘画时，也能从同时代的器物中找到硬笔刻画符号或文字。从制陶专门工具（陶拍、陶锉）出现、陶器类型丰富以及半坡遗址发现陶窑集中分布表明仰韶文化时期的制陶业已很可能发展成为专门的手工业，制陶者应相对稳定，换言之，陶器上彩绘的图像或符号很可能源自同一群人甚至同一个人之手。商代铸铜业以族群或家庭作坊为主要组织方式^⑦，因此青铜器上的铭文与花纹图案也应来自同一作坊甚至同一个人之手。许多工匠可能将写字与作画技艺于一身，这种早期字和画的作者同源也可以作为字画同源的一个佐证。

二、书画源流及其有机融合

书法的出现目前还没有一个明确的标志，相信由实用的文字到注意形式美的书法的出现也是一个渐进的过程，郭沫若认为春秋时期已经形成书法，其根据就是商周时期的金文已经很美观^⑧，即追求字体美的形式。此一说有一定的道理，但书法的变化多端则应成于汉代。湖北包山楚墓出的楚简，湖北云梦睡虎地秦墓出土的秦简，20世纪初在新疆、甘肃等地出土的西汉简牍为契刻文字之后出现的墨书真迹，尤其是西北出土的居延、武威汉简则对于书法源流有重要的启示。《居延汉简》有篆、隶、分、草、真、行；《流沙坠简》有篆、隶、草、真、行；《武威汉代医简》都是章草^⑨，其中以《居延汉简》绵延时间跨度最长，为西汉武帝末到东汉初年，作者众多，风格各异。（图三：1所示《居延汉简》之汉篆临摹，“枪”的笔法在篆书与隶书之间，有隶书写法）（图三：2所示《居延汉简》之汉隶临摹，可参见公元前80年昭帝元凤元年简；（图三：3《居延汉简》之章草临摹，行书参见公元前64年宣帝元康二年简，公元前41年元帝元光三年简；草书参见公元前32年成帝建始元年简）（图四：4《居延汉简》之真书（楷书）临摹，有隶书痕迹，与魏楷更近）

《居延汉简》表明早在西汉时期，汉字书体已经出现篆、隶、真、行、章草。多种字体的共存说明了汉字书体不仅向纵向发展——篆而隶，隶而楷，楷而行，草，实际上也存在横向发展情况——秦代秦篆与秦隶共存，西汉隶书与分书（今隶）、章草、真书、行书并行。书体的多样化表明文字已确实向欣赏美的形式方向发展。此外，考古出土的汉毛笔也更



图三 1.《居延汉简》之汉篆临摹 2《居延汉简》之汉隶临摹
3.《居延汉简》草书临摹 4.《居延汉简》之真书（楷书）临摹

加接近今天的毛笔。武威磨咀子二号墓和居延均曾出土毛笔（笔杆木制实心，笔头狼毫制作），居延毛笔被马衡先生定为宣帝后东汉初年。汉代书法的发展成熟不仅体现在书体的变化多样，书写工具——毛笔成熟上，还体现在产生了关注书法的理论上，如东汉崔瑗著书法理论专著《草书势》。两汉时期（尤其是东汉）的书法家已经被社会公认为艺术家，相传创“飞白”书体的蔡邕就是声望极高的书法家。

绘画的装饰作用自史前时期已经存在，只是早期绘画的装饰作用是为实际生活用途还是纯粹无功利的审美用途目前还没有统一的认识。当然绘画的客观存在是大家不会也不能否认的事实。目前出土物中最早的帛画为长沙出土的战国时期的《龙凤人物图》，有毛笔作画的痕迹。佛教自汉代传入中原之后，寺院壁画盛行，到唐时最为盛，著名的画圣吴道子就是以寺院壁画出名的，佛教的流行客观上促进绘画的发展。可在魏晋之前，未见史书记载社会承认的画家，可见此前的画者仍处于被视为工匠的阶段。由此推断画者仍处于被动作画的时期，如此，画者很难自由表现自己的意境，也即意味着魏晋之前，绘画成为严格意义上的独立艺术形式仍显不充分，至少还未被全社会广泛认同。魏晋后，书画盛行，出现了书者可作画，画者可写书法的局面，事实上东晋书圣王羲之也擅长绘画。如上所述，两汉时期尤其是东汉，书法家成为当时公认的艺术家，书法已成为一种艺术门类，而绘画到南北朝才逐渐引人关注，因此也有将魏晋以前的一段时期看成书画的分流。魏晋之后书画再度走向融合，尤其唐代开始出现的文人画使此后中国的绘画与书法结合得十分紧密，唐代郑虔集诗书画于一身，被唐明皇李隆基御笔亲题“郑三绝”，开辟了诗、书、画相结合之文人画的先河。文人画十分深刻地影响着中国绘画的发展，此后宋代苏东坡、宋徽宗赵佶、元代倪赞均擅书画，明董其昌则因诗、书、画名动天下，现代大画家张大千说“吾画一落笔可成，而题署必穷神尽气为之，如题不称，则画毁也，故必先工书也。”^⑩董寿平认为书画同源在于书画“相同工具且用线条体现”。可见，此次的书画结合已经走向成熟，是相对独立的艺术形式之间的有机融合，书画的有机融合使得作者可以在创作中更加自由地表现作者的情感，也更加充分地追求作品的艺术意境。

三、书画意境同源

书法家将自己的情感和境界寄托在所书写字的线条变化和总体构图之上，绘画家同样注重将情感藏于图画线条的飞动之间，以及构图的寓意之中。虽书与画二者形式不同，在创作技巧上各有侧重，但其追求的意境却是相通的。宗白华说“我们见到书法的妙境通于绘画，虚空中传出动荡，神明中透出幽深”^①。“张旭的狂草不但书写自己的情感，也表出自自然界各种变动的形象。……这些形象在他的书法里不是事物的刻画，而是情景交融的‘意境，像中国画’^②。因此中国的书法艺术与绘画艺术的追求，不仅在于其形式的美，更在于其蕴含的抒情的艺术意境。而往往艺术意境会左右艺术形式的表现，受老庄哲学影响深远的中国书画家，画家所追求的艺术意境大多来源于对阴阳、人生、道、天人合一、宇宙等等的思考。因此当中国的画家面对美丽的自然山水时，他们不会像西方的画家那样尽可能再现纯粹的自然美，而是将自己对这些美丽自然风光的情感融进画中，正因为作者追求这种情景交融的艺术意境，因此其绘画本身并不太追求形似而更注重神似，同时，还要在画中题诗词抒情，且所提的诗词不仅追求文字内容与画的切合，还特别讲究书法线条变化以及书法的整体结构布局，务必与画达到水乳交融的境界；而当中国的书法家要创作书法作品时，也将自己的情感融进一笔一划中，他们讲究书法布局的“气”与运笔的“势”——单个字的美、字与字之间的连动以及通篇一气呵成，这些都宛如书家的情感舒畅淋漓地流淌在纸面上。综上所述，书画同源在一定意义上即是书和画所追求的艺术意境同源。

注 释

- ① 唐·张彦远：《历代名画记》，《叙画之源流》卷1，人民美术出版社1963年5月第1版。
- ② 唐·张彦远：《历代名画记》，《论顾陆张吴用笔》卷2，人民美术出版社1963年5月第1版。
- ③ 陈兆复：《中国岩画发现史》，上海人民出版社1991年9月第1版370—371页。
- ④ 陈兆复：《中国岩画发现史》，上海人民出版社1991年9月第1版398页。
- ⑤ 陈兆复：《中国岩画发现史》，上海人民出版社1991年9月第1版400页。
- ⑥ 李绍连：《华夏文明之源》，河南人民出版社1992年4月第1版85~86页。
- ⑦ 《商周考古》，文物出版社1979年4月第1版43页。
- ⑧ 郭沫若：《古代文字之辩证的发展》，《释中国》第4卷，上海文艺出版社1998年3月第1版2712页。
- ⑨ 甘肃省文物工作队、甘肃省博物馆编《汉简研究文集》，《简牍书体浅析》，甘肃人民出版社1984年9月第1版399~417页。
- ⑩ 《对大风堂弟子凌云超的谈话》，《二十世纪书法研究丛书“品鉴评论篇”》，上海书画出版社2000年12月第1版。
- ⑪ 宗白华：《艺境》，《中国艺术意境之诞生》，北京大学出版社1979年9月第2版170页。
- ⑫ 宗白华：《艺境》，《中国书法里的美学思想》，北京大学出版社1997年9月第2版296页。

参考文献

- ① 甘肃省文物工作队、甘肃省博物馆编《汉简研究文集》，甘肃人民出版社1984年9月第1版。
- ② 殷荪等编《书画寻源》，上海书画出版社2001年5月第1版。
- ③ 《二十世纪书法研究丛书“品鉴评论篇”》，上海书画出版社2000年12月第1版。
- ④ 陈兆复：《中国岩画发现史》，上海人民出版社1991年9月第1版。
- ⑤ 董寿平著、王同辰整理《董寿平谈艺录》，商务印书馆1997年7月第1版。

〔责任编辑、校对 瑜 琼〕