

李健：“睹物象以致思”：卫恒的书法美学

来源：美学研究 日期：2007年9月20日 作者：李健 阅读：828

摘要：卫恒的书法美学从字的象形角度论述了“睹物象以致思”的命题，涉及了书法创作与自然的关系、书法创作体验的玄奥性以及书法创作的“伫思”等问题。离开自然，人类无以创造。自然不仅给人类提供了生存的空间，而且还给人类提供了无穷无尽的创造源泉和创造灵感。卫恒关于书法（文字）创造的认识实际上是对人的生命体验和审美体验的认识，其中贯注着天人合一的创造哲思。这是富有启发意义的美学思想，对魏晋南北朝及以后的书法、绘画美学乃至文学理论的发展都有重要的影响。

关键词：卫恒 书法 美学 象形 天人合一

中国书法是一种独具特色的艺术形式。这一形式，是世界其他民族所不具有的，或者有，也不如中国鲜明与完备。在魏晋南北朝的书法理论界，生活于魏末晋初的卫恒（？—291）是一位声名显赫的书法家和书法理论家。他出身于书法世家，父卫瓘，弟卫宣、卫庭，子卫瓘、卫玠都以书法著名。他本人的书法成就也很高，擅长草、章草、隶、散隶四种书体。他的书法理论成就在整个中国书法艺术史上的地位很高，尤其是，他的开创意义更值得我们关注。卫恒现存《四体书势》一文，其中包括了蔡邕、崔瑗等汉代书法理论家的美学观点，其理论的传承性较强。在这篇文章中，包含了《字势》、《篆势》、《隶势》、《草势》四篇优美的短文，描述了这四体书法创作的体验。其中，《篆势》注明蔡邕作，《草势》注明崔瑗作，而其余两篇都应是卫恒自己所作。他的书法美学比较古朴，从字的象形角度论述了“睹物象以致思”的命题，涉及了书法创作与自然的关系、书法创作体验的玄奥性以及书法创作的“伫思”等问题。离开自然，人类无以创造。自然不仅给人类提供了生存的空间，而且还给人类提供了无穷无尽的创造源泉和创造灵感。卫恒关于书法（文字）创造的认识实际上是对人的生命体验和审美体验的认识，其中贯注着天人合一的创造哲思。这是富有启发意义的美学思想，对魏晋南北朝及以后的书法、绘画美学乃至文学理论的发展都有重要的影响。

象形：天人合一与书法（文字）创造

中国的文字（汉字）是怎样产生的？这恐怕已经成为一个永远揭不开的公案。《史记》、《汉书》等史家典籍均言为黄帝时期的史臣仓颉所造。《说文解字》也附和此说。卫恒不可能超越前人，他真诚地相信仓颉造字之说。在《四体书势》这篇书法美学鸿文中，他就这样写道：“昔在黄帝，创制造物。有沮诵、仓颉者，始作书契以代结绳，盖睹鸟迹以兴思也。”[1]“睹鸟迹以兴思”就是看到了鸟的足印而产生造字的想法。这说明，汉字的最早产生与自然物象有关，它是人受自然物象的启发所产生的一种体验和创造，是人经过感物达到天人合一的境界之后取法自然物象的结果。

联系人类发展的历史，我们感到，卫恒的“睹鸟迹以兴思”这一结论虽然是附和前人的神话传说，但是，基本是可信的。不管字是否仓颉所造，仅就汉字而言，它是对自然的师法，体现了传统的天人合一的观念。从许多汉字的造形中我们都能够体悟到这一点。汉字的创造方法依许慎的说法有六种，许慎称之为“六书”，卫恒称之为“六义”。《说文解字序》云：“《周礼》：八岁入小学，保氏教国子，先以六书。一曰指事。指事者，视而可识，察而见意，上下是也。二曰象形。象形者，画成其物，随体诘屈，日月是也。三曰形声。形声者，以事为名，取譬相成，江河是也。四曰会意。会意者，比类合谊，以见指撝，武信是也。五曰转注。转注者，建类一首，同意相受，考老是也。六曰假借。假借者，本无其字，依声托事，令长是也。”[2]就这六种造字方法来说，我们认为，象形是基础中的基础。其它诸类多少都有点象形的影子，或者借鉴了象形的方法。如指事字，其“视而可识，察而见意”，通过字形，人们能直接领会到它的意义，这里有一种形的直觉体验。再如形声字，其“以事为名，取譬相成”，许慎举出“江”、“河”二字，以水部表意，也存在着形的直觉体验问题。会意字也是如此。所谓“比类合谊”，如何“比”？如何“类”？不就是借助于现实物象吗？“武”与刀、戈这些兵器有关，“信”与人的语言有关。因此，物象是造字的灵感之源，尽管后来的发展使人超越了自然的物象加进了人事物

象，如刀、戈这些人为的兵器，但是，最基本的象形原则并没有改变。从这六类造字方法中我们可以看出，象形是典型的对自然物象的师法，它是天人合一观念在文字创造上的表现。“象”就是“像”，其本身就是一个象形字，本义是大象。象形这一造字方法的具体做法是“画成其物，随体诘屈”，也就是说，自然之物是什么样子，就画成那个样子，这个形状就是指称那个物象的字了。中国的书画同源论，其根源也就在这里。然而，象形又不可能是对那个物象的细致模仿，只是采用简单的笔法勾勒出它的形状，展现出它的神采，使人一眼就能够辨认出来。这样造出来的字是写意的，不是写实的。这从根本上奠定了中国古典写意画的勃兴。后来，书画家们所强调的写形和写神以及形似和神似都源于中国古代的造字体验，这同样是一种审美体验。这就要求，在造字的时候应该关注字中所蕴涵的生命气质。古人做到了，他们将人的生命体验贯注其中，使人与自然物象融合，实现了天人合一。象形，也是自然物象的生命气质在书写中的呈现。

远古的造字方法是象形，象形在不同的时代具有不同的应用。卫恒陈述道：黄帝及夏、商、周三代，“其文不改”，到了秦始皇，“焚烧先典，而古文绝矣”。秦朝用篆书，汉代之后逐渐演变成隶书。由于汉代的人们不知道黄帝及三代的文字，汉武帝时，当人们在孔子旧宅中发现了用古文字写成的《尚书》、《春秋》、《论语》、《孝经》时，因其文字的书写形象均像蝌蚪，于是，便称这种古文为蝌蚪文。这种蝌蚪文，字形古朴、奇特，引起人们的兴趣，大家纷纷效法，形成一时风气。曹魏时，传播古文字的是邯郸淳，卫恒的祖父敬侯也跟随邯郸淳学习，写出来的字酷肖邯郸，甚至连邯郸淳自己也难以分辨。因为蝌蚪文字形之美，为了长久保存，人们纷纷用以刻石。后来，邯郸淳的写法失传，人们只是“因蝌蚪之名，遂效其形”，一种古老的写法就这样陨落了。蝌蚪文的美大大震惊了卫恒，他写道：“恒窃悦之，故竭愚思以赞其美，愧不足以厕前贤之作，冀以存古人之象焉”。于是，作《字势》一篇，陈述了自己的审美体验：

大晋开元，弘道敷训，天垂其象，地耀其文。其文乃耀，粲矣其章，因声会意，类物有方。日处君而盈其度，月执臣而亏其旁；云委蛇而上布，星离离以舒光；禾苳尊以垂颖，山嵯峨而连岗；虫跂跂其若动，鸟飞飞而未扬。观其措笔缀墨，用心精专，势和体均，发止无间。或守正循检，矩折规旋；或方圆靡则，因事制权。其曲如弓，其直如弦。矫然突出，如龙腾于川；渺尔下颓，若雨坠于天。或引笔奋力，若鸿鹄高飞，邈邈翩翩；或纵肆婀娜，若流苏悬羽，靡靡绵绵。是故远而望之，若翔风厉水，清波涟漪，就而察之，有若自然。信黄唐之遗迹，为六艺之范先，籀、篆盖其子孙，隶、草乃其曾玄。睹物象以致思，非言辞之所宣。

这是一篇赞美和解读蝌蚪文（古文）的文字，其中贯注着天人合一的审美精神。由于蝌蚪文是一种象形文字，它的总体形象像蝌蚪，但就某字的单一形状来说还是类似于自然界形形色色的万物。日月云星，禾山虫鸟，这些生动的自然物象在蝌蚪文的字形上复活了，使人一看到这些字，就想到了那生机勃勃的大自然。于是，人在领会这些字的同时，人的精神也得到了升华。卫恒用华美的语言描述了蝌蚪文的字形之美，将大自然的大千万象都用于对这种美的比附之中，与其说是完美地展现了象形的魅力，不如说是完美展现了天人合一的美妙境界。

当代美学家宗白华说过，“中国人写的字，能够成为艺术品，有两个主要因素：一是由于中国文字的起始是象形的，二是中国人用的笔”。“写字在古代正确的称呼是‘书’。书者如也，书的任务是如，写出来的字要‘如’我们心中对于物象的把握和理解。用抽象的点画表出‘物象之本’，这也就是说物象中的‘文’，就是交织在一个物象里或物象和物象相互关系里的条理：长短、大小、疏密、朝揖、应接、向背、穿插等等的规律和结构。而这个被把握到的‘文’，同时又反映着人对它们的情感反应。这种‘因情生文，因文见情’的字就升华到艺术境界，具有艺术价值而成为美学的对象了。”他还说，“在字的笔画里、结构里、章法里，显示着形象里面的骨、筋、肉、血，以至于动作的关联。后来从象形到谐声，形声相益，更丰富了‘字’的形象意境，像江字、河字，令人仿佛目睹水流，耳闻汨汨的水声。”而中国人使用的笔，是用兽毛捆缚做成的，“它铺毫抽锋，极富弹性，所以巨细收纵，变化无穷。”[3]笔只是使汉字成为艺术的一个工具，这个工具固然不可缺少，而关键还是汉字对自然物象的师法，它的象形之中包含着鲜活的生命体验因素。

象形之中有一种活泼泼的动感，这是生命体验的一种表征。对此，卫恒的描绘激动人心。这种象形造字所产生的结果是：写出来的字就像云彩依附蛇缓缓升腾，像满天的星星幽幽地闪着亮光，像成熟的禾苗缀满花果，像巍峨的高山山冈连着山冈，像爬行的虫子全身蠕动，像将飞的鸟儿展翅但未飞翔。而书法家在创作的时候所表现的那种神情与姿态也同样充满动感。一会儿“矫然突出”，一会儿“渺尔下颓”；有时“引笔奋力，若鸿鹄高飞”，有时“纵肆婀娜，若流苏悬羽”。书法家的精神境界在这种与自然的一体中获得了超越，超越到了更为高远的地方。同样的体验在《隶势》篇中也有生动的描绘：

或穹窿恢廓，或栉比针裂，或砥平绳直，或蜿蜒缪戾，或长邪角趣，或规旋矩折。修短相副，异体同势，奋笔轻举，离而不绝。纤波浓点，错落其间，若钟簴设张，庭燎飞烟，暂岩嵯峨，高下属连，似崇台重宇，层云冠山。

这隶书中所展示的世界是人类世界与大自然的完美融合。恢弘的苍穹挡不住书法家的奇妙想象，自然界的千变万化是书法家纵横驰骋的原野。这时，人与自然融会为一。什么样的体验和情思表达不出来呢？自然给人的灵感是鲜活的，也只有在大自然之中，人才能获得审美创造的超越和升华。

卫恒对象形的体验是深刻的、美妙的。象形是天人合一的传统思想在书法（文字）创造中的呈现。当然，这一观念并非卫恒首次提出。仓颉造字的传说就蕴涵这么一种意义在里面。在汉代，大书法家蔡邕也表述过同样的思想。他说：“夫书肇于自然，自然既立，阴阳生焉；阴阳既生，形势出也。”[4]无论是蔡邕还是卫恒，其理论的表述中都包含着这样一个潜台词：自然之中有无限之美存在，自然物象之美具有独立的审美价值和审美意义。如果是这样，那么，蔡邕、卫恒就是启发了后来文学理论和书画理论自然物象独立观念的先声。若此，我们对他的书法（文字）象形理论就更不能忽视了。

“势和体均”：书法创作体验的玄奥性

汉代的书法创作讲究势，这一做法一直延续到魏晋南北朝及后代，对中国古典书法美学产生很大的影响。何谓“势”？这是一个书法技法方面的概念。“势就是书体中往来运动的趋势”，是“一开一合，一推一挽，一虚一实，一伸一屈的态势”。[5]我们认为这里面还应包含着力量和气势。蔡邕所作的《九势》，是后世书法美学论势之根本。蔡云：

凡落笔结字，上皆覆下，下以承上，使其形势递相映带，无使势背。

转笔，宜左右回顾，无使节目孤露。

藏锋，点画出入之迹，欲左先右，至回左亦尔。

藏头，圆笔触纸，令笔心常在点画中行。

护尾，画点势尽，力收之。

疾势，出于啄磔之中，又在竖笔紧趯之内。

掠笔，在与趯锋峻趯用之。

涩势，在于紧駃战行之法。

横鳞，竖勒之规。[6]

蔡邕认为，这九势是使书法创作达到“妙境”的必经之途。从蔡邕对这九势的描述中我们可以看出，这每一种势都包含着力量和气势在里面。这是蔡邕的审美体验。书法之能成为艺术就是因为其中蕴涵着美的力量和气势。

卫恒也很重视势，将之视为书法存在之根本。他作《字势》、《隶势》，引用了蔡邕的《篆势》、崔瑗的《草势》，就是想给后人提供一套各体书法创作的方法。在《字势》中，他说书法创作要“势和体均”。所谓“势和体均”，就是说，书法创作所运用的技法要和谐，只有技法和谐了，书体也就美了。“势和”是技法和谐，“均”通“韵”，“体均”就是书体有韵味，美。就各种书体来说，蝌蚪文有蝌蚪文的技法，篆书有篆书的技法，隶书有隶书的技法，草书有草书的技法。因为每一种书体结构都不一样，用笔及点、画的要求会各各不同，所以，不能给各体书法的技法作一个笼统的规定。然而，各体书法创作也应该有一个总的原则，那就是“势和”。这是一个非常重要的书法美学思想。这一思想实际是对蔡邕势论的深化。

卫恒评价蔡邕的篆书是“采斯、喜之法，为古今杂形，然精密闲理不如淳”。斯是李斯，喜为曹喜，淳即邯郸淳，他们都是篆书的一代宗师。在《篆势》中，蔡邕就不像讨论隶书“九势”那样质木无文、条分缕析了。他对美的体验开始用美的形式，文采飞扬，彰显了一代宗师的风范：

字画之始，因于鸟迹，仓颉循圣作则，制斯文体有六篆，妙巧入神。或龟文针裂，栉比龙鳞，紆体放尾，长翅短身。颓若黍稷之垂颖，蕴若虫蛇之棼縕。扬波振撇，鹰跖鸟震，延颈胁翼，势欲凌云。或轻笔内投，微本浓末，若绝若连，似水露缘丝，凝垂下端。纵者如悬，衡者如编，杳杪斜趋，不方不圆，若行若飞，跂跂翩翩。远而望之，若鸿鹄群游，骆驿迁延；迫而视之，端际不可得见，指搗不可胜原。研、桑不能索其诘屈，离娄不能睹其隙间，般、倕揖让而辞巧，籀、诵拱手而韬翰。处篇籍之首目，粲斌斌之可观，摘华艳于纨素，为学艺之范先。嘉文德之弘懿，愠作者之莫刊，思字体之俯仰，举大略而论旃。（卫恒《四体书势》引）

篆书的美妙一如自然的美妙，人能够体验到这种创造的美妙。为此，蔡邕采用传统美学的形象描述方法，通过多途比喻，多方象征，把这种创造的美妙描述了出来。这本身就说明一个问题，自然和创作中的很多美的东西是不能用规范、科学的语言表达出来的，只能靠直觉意会。书法创作的美妙，即使是创作者也不能将它的美妙完全呈献给别人，要说，也只能说个大略，其余的，只能由别人去慢慢体会。

卫恒很认同这种看法。他说：“势和体均，发止无间。”一方面要求势与书体和谐对应，什么样的势对应什么样的书体；另一方面又认识到势的运用是和谐的、一气贯通的，不好分出清晰的阶段与层次。“发”就是兴发、生发，“止”就是停止。“无间”可以做两方面的理解，一是创作技法的运用从创作开始到创作完成一气贯通，没有间断；二是这种技法非常玄妙，使得创作的整个过程无法分出阶段，也没有规律可循。我们做出这样的解释并不是我们的臆测，卫恒已经说得很清楚了。在《字势》中，紧接着“势和体均，发止无间”，他马上说

“或守正循检，矩折规旋；或方圆靡则，因事制权”，连规矩、方圆都没有了，“势”还有个定准吗？同样的思想在《字势》中还有。卫恒说：“睹物象以致思，非言辞所能宣。”书法是师法自然物象、天人合一的结果。看到这林林总总的万千物象，人与这些物象产生了感应，产生了创作的欲望；在创造的境界中，人完全超越于当下之外，哪里还清晰地记得创作的时候运用了那些技法，产生了些什么想法。因此，只能“非言辞所能宣”了。这都是说书法创作中技法运用的玄奥性。

书法创作的这种玄奥性是势与体造成的。卫恒是强调有什么样的体就有什么样的势的。但是，这也不是一个永恒的真理。书法各体是一代一代衍生下来的，它们之间有一种血缘关系。从古体（蝌蚪文）到籀书（大篆）、小篆、刻符、虫书、摹印、署书、殳书、隶书乃至鸟书、草书，继承的痕迹是非常明显的。卫恒都有细致描述。他说，周宣王时史籀始著大篆十五篇，世有籀书。秦始皇时，丞相李斯、中车府令赵高、太史令胡毋敬皆取史籀大篆，创小篆。当时，程邈为衙吏，得罪始皇，幽系云阳十年，创隶字，也是对篆书的发展。卫恒说：

自秦坏古，文有八体：一曰大篆，二曰小篆，三曰刻符，四曰虫书，五曰摹印，六曰署书，七曰殳书，八曰隶书。王莽时，使司空甄丰校文字部，改定古文，复有六书：一曰古文，即孔子壁中书也；二曰奇字，即古文而异者也；三曰篆书，即秦篆书也；四曰佐书，即隶书也；五曰缪篆，所以摹印也；六曰鸟书，所以书幡信也。

卫恒对这种血缘关系看得很清楚。他在提出“势和体均”之后，又补充了一个“异体同势”，使他的书法体验美学更为完整了。

在《隶势》篇中，他先陈说了“体象”的问题。这是书法创作的一个根本问题，当然也是“势”的运用的根本问题：

厥用既弘，体象有度，焕若星陈，郁若云布。其大径寻，细不容发，随事从宜，靡有常制。

“体象”就是体验自然物象。体验中有体会、体悟等意义的元素在内。远古书法既然是象形的，那么，它就是“体象”的结果。后世书法尽管在不断地变化着，但是，书法创作仍然离不开“体象”。在“体象”中人与自然的融合为一，人也达到了天人合一的境界。故而，在书法创作中，“体象”是绝对不能缺少的一环。卫恒又说，“体象”可大可小，可粗可细。大就像沿着一条大路去寻求东西，小连一根头发丝也容纳不了。然而，这大小粗细也没有个定准。所谓的“靡有常制”就是没有定准，不可言说。这直接影响“势”的运用。“势”就是“体象”在书法创作中的具体应用。“体象”不可言说，“势”也不可言说。接下来，卫恒就谈到了“异体同势”，这也同样包含不可言说的内容。它们都展现了书法创作的玄奥。

卫恒说：“修短相副，异体同势，奋笔轻举，离而不绝。”所谓“异体同势”，就是说不同的书体也会有同样的技法。这首先取决于人的“体象”的共同性。自然物象给人的感觉可能会不同，但是，自然物象的那种外在的形象却是固定的。那山就是那山的样子，那树就是那树的样子。自然物象的共同性正是造字的基础。其次，取决于字体的血缘传承。字体是在不断变化的，而每一个变化都是在前代基础上的变化，在前代的基础上增益或损减笔画形成了后来的字。因此，书法家在创作时就能够将不同字体的写法交互运用，出现不同书体运用同样技法的情形。当然，这种“异体同势”也是难以言传的。故而，在《隶势》中，卫恒如此慨叹：

远而望之，若飞龙在天，近而察之，心乱目眩，奇姿谲诡，不可胜原。研、桑所不能计，宰、赐所不能言，何草篆之足算，而斯文之未宣，岂体大之难睹，将奥秘之不传？

书法创作体验的玄奥性主要是因为“势”的运用的灵活性。这种玄奥性是不可言说的。这是文学艺术创作的通则。不仅书法艺术，绘画创作、文学创作都存在这么一种现象。后来，陆机慨叹“意不称物，文不逮意”（《文赋》），刘勰说“思表纤旨，文外曲致，言所不追，笔固知止”（《文心雕龙·神思》），都是这一思想的延伸。可见，卫恒的书法创作体验具有一定的真理性。

“伫思”：书法创作的虚静之思

“势”的运用使书法创作充满玄奥，从而，也使整个书法创作过程贯通着一种神奇的力量。书法作品弥漫着力量之美，这是令人着迷的。卫恒对书法创作状态的描述充满动感，自然万象在书法作品中的飘动是因为“势”的操纵，而在创作之时，书法家应该保持一种什么样的心态？卫恒则语焉不详。但是，他在《隶势》中所提出的“伫思”问题，值得我们品味一番。

《隶势》展现出一幅奇特的书法创作神思图，我们前文已经做了征引。卫恒描述到：在进行书法创作的时候，人的思绪能够在恢廓的苍穹翱翔，遥想那鳞次栉比、“砥平绳直”、蜿蜒曲折的横竖点画，心中充满激动，人不由得“奋笔轻举”、“纤波浓点”，眼前出现了“庭燎飞烟”、高山巍峨的生动景观。卫恒说，这些都是“伫思而详观”的结果。

所谓“伫思而详观”，就是先“伫思”，然后再“详观”。或者是只有“伫思”，然后才有“详观”。何谓“伫思”？它应该指的是书法创作中的虚静心态。这是先秦诸子尤其是老、庄、荀特别重视的问题。陆机《文赋》有“伫中区以玄览”之语，就讲的是创作虚静问题。“伫”，李善注《文选》引《汉书音义》张晏语：

“伫，久侯待也。”[7]就是久久地等待。还有一种释义是久久地站立，如《文选》五臣之张铣注。“伫思”，从字面意思上来理解就是久久地等待着思绪的到来或者是久久站立着思考，这都没有什么深层的意义。那是一种表面的状态，甚至还有不真实的成分。思绪，为什么要久久地等待？或者，为什么要久久站立着思考？显然，这是一种创作的“玄览”问题。卫恒与陆机生活在同一时代，因其去世于291年，比陆机早12年。陆机的“伫中区以玄览”很可能从卫恒的“伫思而详观”而来。故而，“伫思”类似或等同于虚静的思维状态。这种推想想必有一定的道理。

我们可以以蔡邕的书法创作体验来印证这一推想。蔡邕是卫恒崇拜的著名书法家和书法理论家，在《四体书势》中多次讲到他的书法贡献，并且，全文引用了他的《篆势》作为篆书创作技法的理论典范。蔡邕的书法理论现存的除了卫恒引用的《篆势》之外，还有《九势》、《笔论》。以我们的推测，他的书法理论不可能是这些，应该还有许多，只不过因为年代久远，兵荒马乱，大都遗失了。但是，在《笔论》中，保存了一段非常精辟的言论，那就是言述书法创作的虚静心态的。

夫书，散也。欲先书散怀抱，任情恣性，然后书之；若迫于事，虽中山兔毫不能佳也。夫书，先默坐静思，随意所适，言不出口，气不盈息，沉密神彩，如对至尊，则无不善矣。为书之体，须入其形，若坐若行，若飞若动，若往若来，若卧若起，若愁若喜，若虫食木叶，若利剑长戈，若强弓硬矢，若水火，若云雾，若日月，纵横有可象者，方得谓之书矣。

蔡邕给“书”（书写、创作书法）的界定是“散”，“散”即放松，散漫，其意指心境超脱。这个时候，书家不要有任何非分之想，超越功利的追求，达到一种无思无欲的境界。所谓“任情恣性”，就是做自己想做的事情。想自己之所想，为自己之所为，以实现心理的绝对放松。这其实就是虚静的前奏。然后，“默坐静思，随意所适”。这“默坐静思”就是“心斋”和“坐忘”，就是虚静。这是一种无思无欲的状态。书家既已达到无思无欲的状态，也就实现了天人合一，进入创作的自由境界。蔡邕将老庄的虚静思想发挥到了及至。作为一个彻头彻尾的儒者能有这份超越的心境，确实是书法艺术的魅力。艺术的创造打通了各家各派哲学思想的界限，使人自觉地去寻求艺术创造中的最本真的东西，从而，保持了生命体验和审美体验的完整性。这是艺术创造对人类精神的最大贡献。

卫恒的“伫思”就是为了寻求这么一种创作的境界。“伫”的目的就是蔡邕所谓的“散”，亦即心理放松和散漫，在这种放松和散漫之中去寻求天人合一，寻求创造的灵感。同时，“伫”的过程还是一个“默坐静思”的过程。在这一过程中，书家先实现了“心斋”与“坐忘”，进而，进入审美创造的境域。“伫”的过程是人实现与大自然沟通的过程。人与自然实现了沟通，人的精神也就插上了飞腾的翅膀，升天入地，自由地回旋。卫恒所描绘的“龙腾于川”、“雨坠于天”、“鸿鹄高飞”、“流苏悬羽”、“翔风厉水”（以上出自《字势》）、“穹窿恢廓”、“栉比针裂”、“砥平绳直”、“长邪角趣”、“庭燎飞烟”、“飞龙在天”（以上出自《隶势》）等等自由的境界，都是人与自然沟通的典范，都是“伫思”所收获的。

卫恒对“伫思”还有一个非常朴素的说法，那就是“用心精专”。“用心”者，言作书之构思也。“精专”就是精细、专一。意味只有用心精细、专一，才可能实现艺术创新。老庄所提出的虚静不仅是人身修养的方法，而且还是达到艺术创新的捷径。对此，卫恒虽然没有公开标榜，但是，他的论述已经暗含了这一点。他对四体书势的细密讨论，就是力图通过人们对“势”的掌握来实现“用心精专”。而要掌握四体创作之“势”，必须“伫思”，在进行一番彻入骨髓的洗炼之后，才能在书法的创作中实现“用心精专”。

按照卫恒的说法，“伫思”是为了“详观”。何谓“详观”？如果通俗一些解释，就是通过“伫思”以后就能够对书法创作有所体会，实现对书法创作的完整理解。这种表面化的解释恐怕还要深入一步。“伫思”既然类似或等同于虚静，那么，“详观”就是一种自由的境界。它大体包含以下两个方面的内容：其一，洞悉了大自然的奥秘，从大自然中获得了创作的灵感。由于书法本身是对大自然的模仿，书家在进行书法创作之前必须要参透大自然，对自然进行完整观照。在对大自然观照的过程中，人的整个灵魂生命都沉入其中，实现了人与自然的合一，产生了创作的冲动，乃至创造出优美的艺术作品。这是一种“详观”。其二，人的生命体验和审美体验达到一种超越的境界。书法家通过对自然的体悟，与自然融合为一，达到不分彼此的境地。这时，人的体验处于通透的状态，从而，实现人生境界的超越。这是一个较高的体验境界。这种境界是任何艺术家在艺术创作的过程中都渴望得到的。这两个方面综合起来就是“详观”，它与“伫思”是一个整体。

由此可见，卫恒的书法创作体验有不少新鲜的内容，这些内容构成了他的书法美学，使他在魏晋南北朝的美学发展史上具有一席之地。他的思想对后世美学思想的启发是很大的，特别是唐以后的重“势”风尚。然而，对他的书法美学，各种美学史和书法理论史阐释、发挥得并不够。我们的探讨只是给人们丢一条线索，更深入的研究还期待于方家。

参考文献:

[1] 卫恒《四体书势》，《历代书法文论选》，上海书画出版社，2000年，第12页。下引卫恒之语皆出自此文此书，不再出注。

[2] 段玉裁《说文解字注》，上海古籍出版社，2001年，第754—756页。

[3] 宗白华《美学散步》，上海人民出版社，2002年，第162—163页。

[4][6] 蔡邕《九势》，《历代书法论文选》，上海书画出版社，2000年，第6页。

[5] 朱良志《中国艺术的生命精神》，安徽教育出版社，1998年，第234页。

[7] 李善注《文选》，中华书局，1997年，第762页。

版权声明：任何网站，媒体如欲转载本站文章，必须得到原作者及美学研究网的的许可。本站有权利和义务协助作者维护相关权益。

【 全部评论 】 【 打印 】 【 字体：大 中 小 】

上一篇：李健：“应会感神”：宗炳的感物美学

下一篇：李健：“气之动物，物之感人”：钟嵘的感物美学

>> 相关新闻 全部新闻

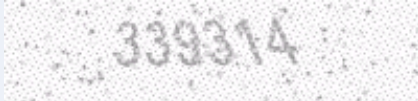
>> 相关评论 全部评论

李健：中国古典感物美学的现代性拓展 (9月20日)

李健：“气之动物，物之感人”：钟嵘的感物美... (9月20日)

李健：“应会感神”：宗炳的感物美学 (9月20日)

发表评论

点评:	<input type="text"/>	<input type="button" value="字数"/>	
姓名:	<input type="text"/>	<input type="button" value="提交"/>	验证码: <input type="text"/>

管理入口 - 搜索本站 - 分类浏览 - 标题新闻 - 图片新闻 - 推荐链接 - 站点地图 - 联系方式

地址：中国·北京·海淀区中关村大街59号 Email:Aesthetics.com.cn@gmail.com

制作维护：美学研究 京ICP备05072038号