

# 王微《叙画》中的“动”

夏开丰

---

王微《叙画》一文旨在确立山水画的独特价值以及辩明山水画与地理图的区别，但是今人对“本乎形者融灵，而动者变心”的断句和解释，与王微的意旨背道而驰，埋没了王微真正的理论贡献。事实上，这句话漏了一个“动”字，断句应为“本乎形者融灵而动，动者变心”，“动”指生动，这样的观点不但符合王微佛教信徒的身份以及他所处的学术脉络，而且也避开了自相矛盾。绘画之形有灵才会显得生动，从而打动心灵。绘画不仅是图绘行为，也体现宇宙生成变化的原理。画面的变化和安排需要符合规矩，这是绘画的理致；生动的绘画感动我们，这是绘画的情理，有情有致的画才是真正的画。“动”的提出第一次从绘画本体的角度确立了绘画的独特性，并且成为绘画品评的基本原则。

---

王微《叙画》一文的起因是试图对颜延之“图画非止艺行，成当与易象同体”这句话进行辩护和论证，由此辩明山水画与地理图的区别，并确立山水画的独特价值，这是中国画论史上第一次从绘画本体的角度来阐明这个问题。然而，当我们细读文本，就会发现现有的解释与王微的这个意旨背道而驰，忽略了王微所置身其中的学术脉络，这样不但说明不了山水画和地理图之间的区别，甚至使王微真正的理论贡献晦而不明。当然，这样的误解在很大程度上是由于流传版本本身的错讹，因此欲拨云见日，必须对那些版本和义理重新作一番考察。本文试图以明嘉靖本<sup>①</sup>为底本，其他诸本互校，在考辨错讹、误解的基础上，对王微的绘画理论作一析解，重新构建他的绘画美学思想。

—

魏晋南北朝时期，玄学的盛行以及对自然的发现，使山水诗蔚为大观，山水画的出现似乎也顺理成章，但是这时的山水画仍处于萌芽阶段，也没有成为一个独立画种，张彦远曾这样描述过当时描绘山水的稚拙形态：

其画山水，则群峰之势若钿饰犀栉，或水不容泛，或人大于山，率皆附以树石，映带其地，列植之状，则若伸臂布指。<sup>②</sup>

在山水画还没有充分发展的时候，大众自然也很难正确对待山水画，《叙画》一开头就指出当时普遍认为山水画只不过是“艺行”、“容势”而已。“艺行”大概就是指画地理图的手艺活，对于“容势”一词多解释为“形容局势”，但这样的用法很罕见，难怪李泽厚与刘纲纪认为“容”为“形”字之误<sup>③</sup>。事实上，“容”字作动词看更为妥帖，即“容纳”的意思，“势”则指山川“形势”。当时人常单以“势”字来指山川的形势，如《世说新语·言语》引袁彦伯的话：“江山辽落，居然有百里之势！”<sup>④</sup>而且“容”字作动词也有佐证，《禹贡长笺》“河流大而所受，狭不能容势必横溢而决决”<sup>⑤</sup>即为一例。有不少学者认为王微支持绘画应该追求容势<sup>⑥</sup>，这是一个误解，不然的话，王微大可直说“夫绘画者，竟求容势而已”，何必在“绘画”一词前加个“言”字？而且后句“且古人之作画也，非以案城域，辩方州，标镇阜，划漫流”<sup>⑦</sup>是对前一句的反驳，进一步说明当时人看画的弊病，即把山水画和地理图看成是等同的，画山水只不过是“艺行”、画画地理图罢了，《历代名画记》就有类似的记载：

孙权尝叹魏、蜀未平，思得善画者图山川地形，夫人乃进所写江湖九州山岳之势。夫人又于方帛之上，绣作五岳列国地形。<sup>⑧</sup>

可见，在当时人的眼里，善画者就是画地形图的，具有艺术性的山水画也被当成地理图了。一句话，“容势”是地理图的特点，就是后句“案城域，辩方州，标镇阜，划漫流”的意思，可见“容势”不会是王微所加以宣扬的。

那么山水画和地理图之间的区别究竟在哪里呢？这是摆在王微面前的一个艺术哲学问题，还没有人从绘画本体的角度回答过这个问题。从文章的脉络来看，王微给出的回答是：“本乎形者融灵，而动者变心也；灵亡所见，故所託不动。”<sup>⑨</sup>然而我们细细品味这句话，发现现下通行的断句和解释根本解决不了王微所面对的问题。为什么“形者融灵”，就可以“动者变心”了呢？两句之间明显缺少一个链接环节，不然的话我们无法明白“动”到底指什么，为什么能“变心”？《王氏画苑》的编者大概也发觉了其中的突兀，所以改为“本乎形者融灵，而动变者心也”，但这种改变却仍然没有把王微的意思表达出来。断句自然影响了解释。徐复观认为“灵”即传神之神，灵是动的，形则是不动的，山水之灵可以感动人心，“灵亡所见，故所託不动”的意思为“仅是灵，则不能为人所见，故须将灵托之于山水之形”<sup>⑩</sup>。陈传席也大体持这种说法，认为形与神本来就是一体的，“灵（神）寄托于不动的形象之内”<sup>⑪</sup>。李泽厚、刘纲纪也认为山川之形通于神灵，山川之灵又是能通过人心的感应而获得，不能见出形中之灵，那么寄托于形的灵就无法感动人心<sup>⑫</sup>。

这些解释会导致以下三个问题：第一，“灵亡所见，故所託不动”紧接着一句是“目有所极，故所见不周”，两个句子在句式上恰好对仗，然而几位学者却对此作了完全不同的解释，“所见”作名词看，即看见的东西，“所託”却作动词看，即“託之于”。按句式看，将“所託”理解为灵所寄托的形更为合适，那么“不动”也就没有理由是指“形”，不然就是同义反复。

第二，假如按照诸位学者的解释，即形本来就是融灵，灵是看不到的，所以要寄托于形之中，那么这只不过是当时一个一般的哲学命题，怎么会用这句话来说明绘画的独特性以及其

与地理图的区别所在呢？

第三，假如说形与灵本来就是一体的，地理图的山川之势不也是一种形吗？既然王微认为地理图是无灵之形，那么这不就与前提“本乎形者融灵”产生了不可调和的矛盾吗？更有甚者，如果王微主张的是形灵本来一体，这种思想就接近范缜、何承天等唯物论者的观点，这岂不与王微的佛教信徒的身份相冲突吗？

如果不把这些矛盾归咎于王微本人的话，那么我们需要另一种解释。按我的理解，“动”之后脱一“动”字，此句的断句应为：本乎形者融灵而动，动者变心也。灵亡所见，故所托不动。“动”解释为“灵”不妥帖，而应理解为“生动”，下句的“不动”也不是指“形”，而是指“不生动”。

## 二

上文从反面论证了“形者融灵”一说的错误性，并且给出了另一种解释，将断句改为“形者融灵而动，动者变心也”，现在从正面来论证这种断句是否有依据，尤其是它是否符合王微的本意。毋庸置疑，王微作为一名佛教信徒，“形者融灵而动”的观点和六朝时期佛学家的形神思想有着密切关联。当时的佛学家普遍认为神为精，形为粗，神寄托于形之中，相与为用，如郑道子《神不灭论》：

神体灵照，妙统众形，形与气息俱运，神与妙觉同流，虽动静相资而精粗异源，岂非各有其本而相与为用。<sup>⑬</sup>

然而，神却不会因为形的灭亡而灭亡，因为神为一妙物，慧远说：

夫神者何邪？精极而为灵者也。非卦象之所图，故圣人以妙物而为言……图应无生，妙尽无名，感物而动，假数而行。感物而非物，故物化而不灭。<sup>⑭</sup>

神通过情与物产生关系，这种关系可以称为“因缘密构”，神就在这个生化过程中“潜相传写”，轮回不息。

虽说“神”和“灵”两个概念常常可以互换，表达的是同一个意思，但是郑道子和慧远在使用“灵”这个词的时候更倾向于用之来指称神的自由灵妙的状态，这和老子有一定关联，《老子》三十九章说“神得一以灵”、“神无以灵将恐歇”，得一即是得道，从中我们就可分辨出神有得道、未得道之分。得道之神的特性就是灵，自由灵妙、无依无待，只有保持这种自由无碍的状态，神才能发挥它的无限妙用。未得道之神就是无以灵，神在束缚和遮蔽之中终将消解。由此可见，在老子那里“灵”是一个动词，而到了慧远等人这里则成了神的同义词，但仍然保留了那种自由灵妙的涵义。

慧远等人为什么这么重视将“灵”引入到他们的形神论之中，并且如此强调“灵”自由灵妙的涵义呢？这是因为神除了自由灵妙之外还存在着另外一种情况，就是神在因缘密构和潜相传写之中变得“神滞其本，而智昏其照”，这种思想仍然和老子的观点有着相似性，但慧远终究是名僧人，他所说的“神”还有一种超越层面上的涵义，即人通过返本求宗、超落尘封，使神从凝滞晦蔽中解救出来，重新回到自由灵妙之中，最后达到涅槃之境，终至得道：

是故反本求宗者，不以生累其神；超落尘封者，不以情累其生。不以情累其生，则生可灭；不以生累其神，则神可冥。冥神绝境，故谓之泥洹。<sup>⑤</sup>

在涅槃(旧译泥洹)之境中，神完全摆脱了形的束缚和轮回之苦，澄明无碍。神为得道之神，也称为法身，法身达到了灵的极致，所以郑道子也说“神明灵极，有无兼尽”<sup>⑥</sup>。这种思想在宗炳那里得到了进一步发挥。他认为法身即无身而有神，超形独存，所以极为自由灵妙：“夫以法身之极灵，感妙众而化见，照神功以朗物。”<sup>⑦</sup>众生之神和得道之神究极而言是一致的，所以通过澄怀去欲，就能使神摆脱形的束缚，处于无蔽状态，最终得道成佛。因此，在六朝佛学家的文章中“灵”这个概念频繁出现，正是因为有这样一种超越层面上的神的存在。他们用灵表示神的自由无蔽状态，神的晦蔽即为无灵。

“灵”表示自由灵妙的神，形有了灵自然生动神妙，这种思想本身也是这一学派的基本观点，上面所引郑道子的话“神体灵照，妙统众形”可见形神虽异源，但以神为本，神支配着形，使形有了生命，而不是一具皮囊，慧远也言“神道有妙物之灵”。王微“形者融灵而动”的思想在宗炳的一段话中得到了最好的说明：

夫五岳四渎谓无灵也，则未可断矣。若许其神，则岳唯积土之多，渎唯积水而已矣。得一之灵，何生水土之粗哉！而感托岩流，肃成一体，设使山崩川竭，必不与水土俱亡矣。<sup>⑧</sup>

山水没有灵不过是一堆积土积水，有了灵它才如此自由灵妙、生动变化。

由此可见，王微的绘画思想是处于这样一个学术脉络之中的，王微的一个重要贡献就是将“形者融灵而动”的观念用来讨论绘画，“形”也不再是指对象，而是指山水画之“形”；相应地，“灵”主要指绘画本身之灵，而不是指对象之灵。“灵”的实现与笔法和形状的变化有着直接关系，绘画并不是一种对对象的简单图绘行为，它追求形的自由灵动、变化多端，如此才能使绘画之形的生动成为可能。绘画之形的“融灵而动”正是它与地理图等非绘画性图像之间的真正区别所在，体现了“灵”，画面才会显得生动，生动了才能够打动人心，这就是“形者融灵而动，动者变心”的意思；地理图没有体现“灵”，因而不生动，打动不了人，就是“灵亡所见，故所托不动”的意思。而且，这样就避免了“形者融灵”与无灵之形之间的矛盾，不但如此，下文描述的“画之致”正好是对“形者融灵而动”的具体说明，下文的“画之情”正好对应“动者变心”。

因此，“本乎形者融灵”的观点是对王微本意的极大误解，并且错误地将它作为前提，从而错误地将“动”理解为“灵”，“不动”释为“形”，甚至别扭地将“所托”当“托之于”来理解，最后埋没了王微的理论贡献。“本乎形者融灵”决不是王微的本意，因为王微是承认形的有灵、无灵之分的，山水画为有灵，地理图为无灵，而且“形者融灵”只是个一般的哲学命题，不但说明不了山水画的独特性，反而使人误解为地理图也是融灵的。因此，“本乎形者融灵而动，动者变心也。灵亡所见，故所托不动”这样的断句更为合理，“动”应解释为“生动”。

### 三

由上已知，在王微这里，“灵”虽然仍与“神”同义，但是他要比当时的佛学家更加重视它的自由灵动、变化多端的涵义，绘画能够体现出灵，那么它就会生动，但是“灵”的实现不是通过对对象的模仿，而是来自绘画本身，即变化。在此王微与宗炳分道扬镳了，宗炳将绘画的独特

性或多或少建立在自然山水的独特性之上,所以有“以形写形,以色貌色”的说法,绘画的巧妙取决于山水对象的巧妙,所以叫“类之成巧”,因此和西方的“模仿说”在表面上很相似;而王微将当时对形、神、灵的讨论应用到绘画中来,从而确立绘画的本体语言以及独特性,“动”成为绘画与地理图等非绘画性图像最为本质的区别,“动”的产生并不完全取决于山川对象,也取决于绘画本身,笔法的变化以及绘画的形状生成了山川之形,而这种变化使“灵”的特性得到了展现,所以绘画行为不仅是运笔的行为,也是“明神降之”的过程,这种观点更接近于“表现说”。

正是在“形者融灵而动”思想的指引之下,王微接下来展开了对绘画独特的创生能力的描绘:

于是乎以一管之笔拟太虚之体,以判躯之状画寸眸之明。曲以为嵩高,趣以为方丈,以反之画,齐乎太华。(以)枉之点,表夫隆准。眉额颊辅,若晏笑兮;孤岩郁秀,若吐云兮。

对于“太虚之体”,徐复观的解释是,太虚即融灵之灵,体即山水,意谓以笔拟出太虚之灵所显现的山水<sup>⑩</sup>。要准确理解这句话,必须参考王微引用颜延之的那句话:“以图画非止艺行,成当与易象同体。”《周易·系辞上》说:“圣人有以见天下之赜,而拟诸其形容,象其物宜,是故谓之象。”易象包藏着宇宙生成变化的奥秘,绘画与易象同体,就意味着绘画也包含着宇宙生成变化之理,这就是“拟太虚之体”的意思,这句话更加证明了王微的“表现说”,绘画不是对外在对象的模仿,它本身就是一个成象的根据和原理。所以他接着说“曲以为嵩高,趣以为方丈;以反之画,齐乎太华;以枉之点,表夫隆准”,这句话的意思是笔法的变化就能创造出各种形态的山川形象,笔法的婉曲就可以表示嵩山,笔法的放纵绵延就可以表现出方丈仙境,因此画笔所仿拟的正是宇宙生成变化之道,这为绘画有“灵”提供了理论基础,这也是绘画之所以生动的根本原因。

绘画不但体现宇宙生成变化之道,创造了形象,而且这形象还需要具备形象性和生动性,所以王微说:“以判躯之状,画寸眸之明。”这句话可以有两层意思:第一,以赋予形体的形状,画出我们满意的形象;第二,以彼此相区别的、有变化的形状,描绘自然对象。所以说“眉额颊辅,若晏笑兮;孤岩郁秀,若吐云兮”,这就是形象性和生动性的体现,这种生动性是通过绘画形状以及笔法的变化而产生的,故说“横变纵化,故动生焉”,这种变化使形象生动灵妙,绘画仿佛具有一种生命感,若是没有“灵”的话又如何能做到这一点呢?神或灵具有妙物的功能,形如此灵妙自然就是“灵”的体现,因此从绘画本身来说,变化就是融灵的过程,也是“明神降之”的过程,这样的画面才会显得生动;没有变化,神就会凝滞而消失,画面也就是一些无意义的线条墨迹罢了。这样,王微也顺利地完成了他一开头就给自己设下的任务:“工篆隶者,自以书巧为高。欲其并辩藻绘,核其攸同。”书法之所以为巧,正是因为它变化多端,生动灵妙,王微想证明的是绘画也可以做到这一点,变化巧妙不下于书法,这样自然提升了绘画的地位。

值得注意的是,王微强调这些生成创造、生动变化以及画面构造安排都应该合乎规矩法则的,所以说“前矩后规,□□出焉”。关于这句诸本皆作“前矩后<sup>⑪</sup>方出焉”,从对仗来说,很明显“出焉”之前少两字,各家均无异议,争议主要出在“前矩后方”的意思以及缺字的填补。对于脱字,除郑午昌直接补以“而灵”二字<sup>⑫</sup>,其余学者多补为“其形”或类似的字。按徐复观的理解,“前矩后方”指的是位置经营<sup>⑬</sup>,但令人困惑的是,“前矩后方”是什么样子的构图呢?而且有了构图,并不必然导致形的产生,而只是使画面的各个物体或各个要素各得其位。李泽厚和刘纲

法则将“矩”理解为法则、准绳，“方”则是合乎此法则准绳的正确的形，也指山水的形<sup>①</sup>，先不说此解与前句“横变纵化”过于不对应，即使“方”指的是形，那么脱字补以“其形”岂不重复？当然，填以“而灵”二字则更为不妥，全不明王微的意旨。无独有偶，在《御定渊鉴类函》卷三百二十八引录了王微的这篇文章，它将此句填为“前矩后规，方圆出焉”<sup>②</sup>。虽不知它的依据，却不仅言之成理，也颇合王微本意。“不以规矩，不能成方圆”为一成语，《朱子语类》卷五十六说：“规矩是方圆之极。”<sup>③</sup>“极”就是准则的意思，由此可见有了规矩才能产生方圆，在王微的文章里，意思是有了规矩法度，画面和形象才能合情合理，错落有致，协调有序，无相夺伦，因此，“前矩后规，方圆出焉”的说法是成立的。

这个思想在绘画理论中有非常重要的意义，绘画不但要追求变化与生动，而且这种变化还要合乎法则，协调有序，使画面成为一个有机整体，而不是杂合拼凑，所以接下去一句就是“然后，宫观舟车，器以类聚；犬马禽鱼，物以状分”。因此笔法的变化使画面变得生动，而笔法的变化、形的创造以及画面的安排都需要符合法度、有条不紊，这是绘画的原则和理致，即王微说的“画之致”，这是对“形者融灵而动”的具体描述，这样，一幅生动的山水画就完成了。不明白这个道理的人，自然会把山水画和地理图等而观之。

只有如此生动而又合乎法则的绘画才能打动欣赏者，所谓“望秋云，神飞扬；临春风，思浩荡”，秋云、春风都是画面所体现出来的风貌与神采，是灵的展现，因此具有生动感，这种生动感使人心旷神怡，得到一种审美享受。这种愉悦不是音乐可以比拟的，更不是那些地理图所能给予的，绘画不仅仅是对形的描绘，更重要的是“灵”也得到了体现，因此绘画的独特之处在于“明神降之”，只有这样画面才能生动，才能感人，这就是“画之情”，是对“动者变心”的具体说明。

由此可见，王微所说的“灵”不是指对象之灵，而是来自绘画本身，绘画体现了“灵”才会变得生动，灵的体现和笔法的变化以及形象的巧妙有着直接关系。绘画行为不仅是运笔的行为，也是“明神降之”的过程，体现了宇宙生成变化之理。不但如此，绘画不仅要讲究变化，也要注重合乎法度，这样画面才会合情合理，协调一致。由此，王微从绘画本体的角度区分了山水画和地理图，确立了绘画的独特性。

总而言之，主张“形者融灵”是对王微《叙画》极大的误解，不但导致了解释上的前后矛盾，而且埋没了王微的理论贡献。王微第一次明确地从绘画本体的角度来讨论绘画的独特性以及它与非绘画性图像之间的区别，区别就在于“动”。“动”的提出具有十分重要的美学意义，使山水画摆脱了仅仅是记录的符号功能，使绘画确立了自身的语言以及价值，并且也确立了绘画品评的明确标准。生动的实现和“灵”的体现有着直接关系，而“灵”的体现主要和笔法变化有关。绘画不仅仅是纯粹描绘形的行为，更是要表现出“灵”或者使“神”得到显现，这就赋予艺术家更为重要的使命和地位。因此，“动”可以说是王微《叙画》中最为核心的概念，上承顾恺之的“传神”说、宗炳的“巧妙”说，下启谢赫的“气韵生动”说、姚最的“生动之致”说，直至“生动”成为绘画最为基本的原则。

① 今人多以毛晋汲古阁本《津逮秘书》为底本，以《王氏画苑》本、《学津讨源》本及《佩文斋书画谱》本为校本。现知尚有更早的明嘉靖本存世，而且《王氏画苑》本实为嘉靖本的重刻本，《津逮秘书》本虽是对《王氏画苑》本的校订，但通过比勘，其应是以嘉靖本作校本（毕斐：《〈历代名画记〉论稿》，中国美术学院出版社2008年版，第140—141页）。

②③ 张彦远：《历代名画记》，人民美术出版社1964年版，第15—16页，第105—106页。

- ③⑫⑳ 李泽厚、刘纲纪:《中国美学史》(魏晋南北朝编,下卷),安徽文艺出版社1999年版,第501页,第502—503页,第505—506页。
- ④ 刘义庆著,徐震堃校《世说新语校笺》,中华书局1984年版,第78页。
- ⑤ 朱鹤龄:《禹贡长笺》,影印文渊阁《四库全书》第67册,台湾商务印书馆1983年版,第168页。
- ⑥ 如徐复观认为“形者融灵”即为“容势”(徐复观:《中国艺术精神》,华东师范大学出版社2001年版,第146页);陈望衡认为“容势”即为“容貌、气势”,“它追求融真于内的美”,使画面“具有类似生命的动感”(陈望衡:《中国古典美学史》上,武汉大学出版社2007年版,第517页);樊波则单拈出个“势”字,释为自然变化的“动势”,并将之上升到“太虚之体”的本体高度(樊波:《中国书画美学史纲》,吉林美术出版社1998年版,第246页)。
- ⑦ 《津逮秘书》本作“浸”。
- ⑨ 《津逮秘书》本、四库本均与明嘉靖本相同作:本乎形者融灵而动者变心;止灵亡见故所讬不动。而《王氏画苑》本、《佩文斋书画谱》本作:本乎形者融灵而动变者心也;灵亡所见故所讬不动。两本不同之处有二:一作“动者变心”,另一作“动变者心也”;一作“止灵亡见”,另一作“灵亡所见”。对此,除于安澜与徐复观外,其余学者多以《王氏画苑》本为佳。考虑到与紧接一句“目有所极,故所见不周”的对仗关系,可以确定明嘉靖本等“亡”后当脱一“所”字,“止”当为“也”之误。
- ⑩⑱㉑ 徐复观:《中国艺术精神》,第146页,第146页,第146页。
- ⑪ 陈传席:《六朝画论研究》,天津人民美术出版社2006年版,第130页。
- ⑬⑯ 郑道子:《神不灭论》,《弘明集》卷五,上海古籍出版社1991年版,第29页,第29页。
- ⑭⑮ 慧远:《沙门不敬王者论》,《弘明集》卷五,第32页,第31页。
- ⑰⑲ 宗炳:《明佛论》,《弘明集》卷二,第11页,第10页。
- ㉒ “后”字明嘉靖本、《王氏画苑》本皆作“彼”,“彼”当为“後”之误,从《津逮秘书》本。
- ㉓ 郑午昌:《中国画学全史》,上海书画出版社1985年版,第80页。
- ㉔ 张英:《御定渊鉴类函》,影印文渊阁《四库全书》第990册,第578页。
- ㉕ 朱熹著,黎靖德编《朱子语类》,中华书局1986年版,第1325页。

(作者单位 华东师范大学中文系)

责任编辑 陈诗红