

* 專題演講 *

中國藝術虛實論

葉長海*

一

虛與實是中國古代美學文藝學中使用寬泛的一對基本概念。其涵義涉及有形與無形、客觀與主觀、直接與間接、有限與無限、思想與形象等等，總之，涉及有關確定性與不確定性之間關係的許多問題。

在文藝研究的不同理論層次上，都會用虛實來說明創作中一些帶規律性的問題。其中較常見的，有以下三種情況：其一，在文學修辭領域，指實字與虛字的不同作用；其二，在藝術創作方法論領域，指真實與虛構的關係；其三，在藝術哲學領域，指有關有形與無形的各種表現及其精神實質。

實字與虛字問題是談論詩詞創作中的修辭方法問題。一般來說，「實字」包括名詞和數詞，「虛字」包括動詞、形容詞、副詞等。古代許多文論都曾研究如何活用實字與虛字，藉以提高詩詞的藝術效果。如宋人楊萬里《誠齋詩話》主張：「詩有實字，而善用之者，以實為虛。」張炎《詞源》主張作詞不能堆疊實字，而是要「用虛字呼喚」，使「句語自活」。也有人認為詩句中「實字多則健，虛字多則弱」（見《續昭味詹言》），因而要處理好適當的關係。對於有關虛字實字用法這個修辭學的問題，本文不擬詳述。

真實與虛構所議論的是有關藝術真實與生活真實或歷史真實的關係問題。這在戲曲小說等敘事文學中則較多地涉及題材處理問題。明人謝肇淛曾說：「凡為小說及雜劇戲文，須是虛實相半，方為遊戲三昧之筆，亦要情景造極而止，不必問其有無也。」（《五雜俎》）這是指小說和戲曲創作，必定要根據需要而進行虛構，不

* 上海戲劇學院戲文系教授

必拘泥於生活中是否真有其事；但這種虛構要適度，必須有一定的現實根據，這就叫「虛實相半」。清人金豐在評小說時也曾說：「從來創說者，不宜盡出於虛，而亦不必盡出於實。苟事事皆虛則過於誕妄，而無以服考古之心；事事皆實則失於平庸，而無以動一時之聽。」（《說岳全傳·序》）這裏著重論歷史小說中藝術虛構與歷史真實之間的關係，主張必須有一個適當的度。孔尚任在寫作歷史劇《桃花扇》時，偏重考據史實，但也允許在情節構思和細節描寫時有所虛構。他說：「朝政得失，文人聚散，皆確考時地，全無假借。至於兒女鍾情，賓客解嘲，雖稍有點染，亦非烏有子虛之比。」（《桃花扇·凡例》）這裏所說的「確考」和「點染」的結合，即是要求史跡實而情趣虛，主張作家既要謹守史實，又要發揮藝術創造的主動性。鑒於有些文人把藝術創作混同於歷史著述或生活實錄，不理解藝術虛構的意義，因而許多文論家對不同的文體加以區別，反復陳述藝術創作中虛構的作用。如清人凌廷堪論戲曲時說：「元人雜劇事實多與史傳乖迕，明其為戲也。後人不知，妄生穿鑿，陋矣；「元人關目往往有極無理可笑者，蓋其體例如此。近之作者乃以無隙可指為貴，於是彌縫愈工，去之愈遠。」（《論曲絕句》自注）他認為戲曲「明其為戲」，就不應以「史傳」的眼光來看待，如果把舞台行動變成真實的生活，其結果必然是「彌縫愈工，去之愈遠」。二知道人論小說時亦說：「盲左、班、馬之書，實事傳神也；雪芹之書，虛事傳神也。然其意中，自有實事，罪花業果，欲言難言，不得已而托諸空中樓閣耳。」（《紅樓夢說夢》）他認為歷史著作妙在「實事傳神」，而小說則妙在「虛事傳神」。但這種虛事又是意中的實事，意思是說小說虛構也不能夠任意編造，而必須符合藝術真實的要求。李漁論曲時曾有「審虛實」一款，專門論述戲曲題材的處理原則。他說：「傳奇所用之事，或古或今，有虛有實」，「實者，就事敷陳，不假造作，有根有據之謂也；虛者，空中樓閣，隨意構成，無影無形之謂也。」他說明了虛構的意義，明確主張「傳奇無實，大半皆寓言」，所謂「無實」，即指虛構。李漁還有「實則實到底」、「虛則虛到底」的主張，認為描寫現實題材的作品必須「虛到底」，而描寫人所熟知的古事則要「實到底」。提出這種主張的目的是為了要求藝術風格的一致性。他提請作家注意，對於「觀者爛熟於胸中，欺之不得，罔之不能」的古人古事，不可任意做翻案文章，因為那些已深入人心的藝術形象，是歷代作家和群眾的共同創作，其中反映了一代代民眾的愛憎之情。他的這種勸誡值得注意。當然也要指出，他在論說過程中不免有絕對化的偏頗。

虛實論在更多的時候是闡述藝術創作中有形與無形的辯證關係。這種藝術精神

在不同的藝術門類中有不同的表現。

在書法中講究空間布白之美，所謂「計白以當黑，奇趣乃出」（包世臣《安吳論書》），要求把書法作品中有字部分和無字部分有機結合起來，通過有形的筆畫引起人們對筆畫之外意境的聯想，以求達到「點畫之間皆有意」（張彥遠《法書要錄》引王羲之語）。

在繪畫中講究畫面結構的疏密關係，注意有畫部分和無畫部分的呼應結合，使觀賞者在空白之處發揮想像，收到「畫在有筆墨處，畫之妙在無筆墨處」（戴熙《習苦齋畫絮》）的審美效果。畫論家把這種現象稱之為「虛實相生，無畫處皆成妙境」（笪重光《畫筌》）。明人董其昌論用筆時則明確提出疏密相間的要求：「須明虛實。虛實者，各段中用筆之詳略處也。有詳處，必要有略處。實虛互用，疏則不深邃，密則不風韻，但審虛實，以意取之，畫自奇矣。」（《參禪室隨筆》卷二）

在戲曲中講究表演的虛擬性，讓舞台景觀以無作有，以少勝多，由演員的動作與語言來虛擬劇中情境。所謂「景隨情移」，就是追求一種自由靈活的舞台時空，利用演員的種種提示，充分調動觀眾的想像力，在空舞台或「一桌二椅」之間構想出各種特定情境來，達到「三五步行遍天下，六七人百萬雄兵」的奇妙效果。

在詩歌創作中則講究借景生情，借境寓意。詩論家以內在的情意為虛，而以外在的景境為實，其虛實結合體現為情與景、意與境的融合。宋人范晞文曾引周伯弼〈四虛序〉之語云：「不以虛為虛，而以實為實，化景物為情思。」（《對床夜語》卷二）清人黃宗羲則云：「周伯弼之注三體詩也，以景為實，以意為虛。此可論常人之詩，而不可以論詩人之詩。詩人萃天地之清氣，以月露風雲花鳥為其性情，其景與意不可分也。」（《南雷文案·景州詩集序》）黃宗羲著意指出詩人之詩已將客觀外景與個人性情融化在一起，故而能使「俄頃滅沒」的月露風雲花鳥化為永恆的藝術品。這其實也就是虛實互融，「化景物為情思」。

二

談藝家論虛實，逐漸形成一些相對的概念，構成富有辯證色彩的文藝美學內容。除上文已述的情與景、疏與密之類，還有許多範疇或概念值得提出一論，如關於陰與陽、神與形、隱與顯、空靈與結實、生與熟等等。

陰與陽原係古代哲學的基本概念，用來代表自然界兩種相互對立、相互消長的

勢力和屬性。凡動的、暖的、向外的、明亮的、壯實的等等均為陽，凡靜的、寒的、向內的、晦暗的、虛弱的等等均為陰，「故陽常居實位而行於盛，陰常居空虛而行於未」（《春秋繁露·陽尊陰卑》）。清人丁皋論畫云：「凡天下之事物物，總不外於陰陽。以光而論，明曰陽、暗曰陰；以宇舍論，外曰陽、內曰陰；以物而論，高曰陽、低曰陰；以培塿論，凸曰陽、凹曰陰；豈人之面獨無然乎？惟其有陰有陽，故筆有虛有實。惟其有陰中之陽、陽中之陰，故筆有實中之虛、虛中之實。」（《寫真秘訣·陰陽虛實》）鄒一桂論畫亦云：「幅無大小，必分賓主，一虛一實，一疏一密，一參一差，即陰陽晝夜消息之理。」（《小山畫譜》）他們都是陰為虛，以陽為實，在藝術創作論中闡揚陰陽虛實之道。丁皋主要是在「陰陽」的原始意義即表示事物「光暗」的屬性方面而論述，鄒一桂所論則已從較為宏觀理性的視角來說明陰陽之義。

形與神也是一對古老的哲學概念，漸而成為中國古典美學中的基本概念。形與神的關係始終是我國古代文藝家們思之不盡的題目。南朝宋畫家宗炳云：「今神妙形粗，相與為用，以妙緣粗，則知以虛緣有矣。」（《明佛論》）這是以神為虛為無，而以形為實為有，追求形神相與為用。所謂「神妙形粗」，是以神為精而以形為粗。《莊子》有云：「可以言論者，物之粗也；可以意致者，物之精也。」「粗」是事物的外表形貌，「精」是事物的內裏精神。形貌顯現，故可以感知而言論；精神微妙，只可意會而不可言傳。在藝術作品中，形是外相，神是內涵。神是生氣周行的內在意蘊，形則是它的外在表現。形可以直觀鑒賞，神則只可心領神會，要以審美思維體悟它。對於形神關係的理解與追求，有的藝術家偏重於形，有的則偏重於神，於是就有了「神似」與「形似」之爭。但事物既有形神或粗精的兩個層面，也就不可偏廢。無形則難以通神，無神則形無生氣。形神相與為用，也就是有無相生，虛實相緣，藝術作品中形似與神似的相依相濟。

關於隱與顯，已見於《文心雕龍》。其〈體性〉篇云：「夫情動而言形，理發而文見，蓋沿隱以至顯，因內而符外者也。」事物總是有表與裏、外與內的兩面，內裏為「隱」而外表為「顯」。就文章而言，情理隱於內而言文顯於外，寫作就是一個由內隱而外顯的過程。在《文心雕龍》中，隱與顯又稱為隱與秀。這是從文章的本質看隱與顯。若就形象表達的方式來看，也有一個隱與顯的問題，亦即藏與露的問題。明人陸時雍論詩云：「善言情者，吞吐深淺，欲露還藏，生韻亦流動矣。此事經不得做著，做則外相勝而天真隱矣，直是不落思議法門。」（《詩鏡總論》）認為作詩必須注意到藏與露的關係，而對於藏露顯隱，還必須天真自然，不可刻意做作。

書法家尤其注意藏與露的關係，南宋姜夔《續書譜》云：「不欲多露鋒芒，露則意不持重；不欲深藏圭角，藏則體不精神。」主張藏與露應當有個合適的度數。清人布顏圖論畫則特意提出「隱顯之法」云：「夫繪山水隱顯之法，不出筆墨濃淡虛實。虛起實結，實起虛結，筆要雄健，不可平庸；墨要紛披，不可顯明。一任重山疊翠，萬壑千丘，總在峰巒環抱處，岩穴開闔處，林木交盤處，屋宇蠶叢處，路徑迂迴處，溪橋映帶處。應留有虛白地步，不可填塞，庶使煙光明滅，雲影徘徊，森森穆穆，鬱鬱蒼蒼，望之無形，揆之有理。斯繪隱顯之法也。」（《畫學心法問答》）這段話以虛實相生的道理說明繪畫必須處理好隱顯關係，要在濃淡虛實顯隱之間畫出微妙境界。

與隱與顯有關的，則是「含糊」與「逼真」。含糊猶曰朦朧，逼真猶曰明朗。創作方法在隱顯藏露之間的，其作品可能有朦朧之趣，若過於顯露直率，則無反覆玩味的價值。明代謝榛《四溟詩話》認為「凡作詩不宜逼真」，「妙在含糊，方見作手」。意謂作詩不宜明白直說，而應在可解與不可解之間，產生一種特殊的朦朧的美感。他舉例說：「朝行遠望，青山佳色，隱然可愛，其煙霞變幻，難於名狀。及登臨，非復奇觀，惟片石數樹而已，遠近所見不同。」在明朗逼真的情況下，原來只有片石數樹的平凡景象，而當遠望其含糊不清的映象時，卻有一種奇妙的觀感。這種「隱然可愛」、「難於名狀」的美感，正是含糊亦即朦朧之美。對於這種含糊之美，前人亦曾以不同的語言指出過，如唐代司空圖所說的「虛實難明」的境界等。這種對於「含糊」美的追求，其本質是在接受老子關於道在「恍惚」之間的說法，而對詩藝的一種特殊性的認識。在謝榛之後，類似的論述就更多了。如明代湯顯祖主張「詩以若有若無為美」（《如蘭一集序》），董其昌論畫法、文章法時主張「如隔簾看月，隔水看花，意在遠近之間」（《畫旨》），清代葉燮指出詩的妙處在「可言不可言之間」、「可解不可解之會」（《原詩》），陳廷焯主張作詞須「若隱若現，欲露不露，反覆纏綿，終不許一語道破」（《白雨齋詞話》）等等。

另有空靈與結實一說。空靈與結實是兩種相對的藝術風格。空靈意為超逸靈動，不著跡象；結實意為合乎真實，不離物象。空靈正是藝術中「虛」的境界，結實則正是「實」的境界。前者追求文字形跡之外的靈虛意趣，後者追求質樸堅健的求實精神。兩種風格，各有特色，亦各有所長。但若過於偏好，追求無度，那麼求空靈容易偏於空洞無根，不著邊際；求結實則容易偏於凝礙不暢，缺乏餘味。故而有人主張兩者的統一。清人劉熙載《藝概》中說得最為清楚：「文或結實，或空靈，雖

各有所長，皆不免著於一偏。試觀韓文，結實處何嘗不空靈，空靈處何嘗不結實。」要在結實處體現出空靈的意味，又要在空靈處看到結實的精神，這正是歷代許多藝術家和美學家所主張的「虛實結合」、「虛實相生」的境界。這種空靈與結實的統一，就是追求不礙於物而又不離於物的藝術境界。明末張岱在論繪畫時，主張空靈應以堅實為基礎，可在堅實處求空靈，所謂「天下堅實者空靈之祖」（〈與包嚴介〉），他稱那些無堅實基礎而求空靈為「率意頑空」，認為這種空靈易淪為空疏輕淺。

與此相關的，又有清空與質實之說。這是古代詞論中兩個相對的概念。南宋張炎特別強調作詞必須「清空」，他認為「清空二字，亦一生受用不盡，指迷之妙，盡在是矣」（見陸輔之《詞旨》）。在詞學專著《詞源》中，他以姜夔、吳文英兩家詞作對比，力主此說：「詞要清空，不要質實。清空則則古雅峭拔，質實則凝澀晦昧。姜白石詞如野雲孤飛，去留無跡。吳夢窗詞如七寶樓台，眩人眼目，碎拆下來，不成片段。此清空質實之說。」張炎標舉的「清空」，從字義上看，「清」就是不濁不俗，古雅高潔；「空」就是含而不露，虛靈超脫。所以把清空的詞風比作「野雲孤飛，去留無跡。」張炎所說的「質實」，正與清空相對，這是指填塞板結。所謂「如七寶樓台，眩人眼目」，即是指表面的華美堆積；「碎拆下來，不成片段」，即是指內在缺乏神情的貫通。張炎所說的清空之詞，大抵是能攝取事物的神理而遺其外貌，顯得渾脫高遠；質實之詞，則大抵是寫得雕琢奧博而膠著於所寫的對象，顯得板滯堆砌。張炎用清空概括姜夔詞風特點，用以補救吳文英詞的堆砌和周邦彥詞的晦澀。這種主張曾為清代浙派詞家奉為圭臬，影響很大。但張炎論詞唯重清空、雅正，取徑偏於狹窄，清代周濟即曾批評他「過尊白石，但主清空」（《介存齋論詞雜著》）。

三

生與熟的關係是藝術創作中一個頗為獨特的問題。

明末藝術批評家張岱曾說，彈琴有兩種大病，一種是「不能化板為活，其蔽也實」；另一種是「不能練熟還生，其蔽也油」（《琅嬛文集·與何紫翔》）。過於板實，就不靈活，更不能達到變化自如，風神靈動。過於爛熟，則容易機械重複，不注入活力，不投入激情，漸至於油滑。故而要求「化板為活」、「練熟還生」。所謂「生」，就是如同始發初生般的具有新鮮感與即時創作的靈通感，這就是「生鮮之氣」，也就是「鮮活」的意思。如果只有技巧的熟練，不在每次彈奏時有新的生鮮的情感靈氣

注入，則不是顯得死板，就會流於油滑。這就是藝術的辯證法：生能至活，而熟反致死（板也）、致油（滑也）。爲了達到一種美妙的演奏境界，張岱主張彈琴者要練得「十分純熟，十分陶洗，十分脫化。」首先要練得「純熟」，進而再行「陶洗」、「脫化」。「陶洗」是對已純熟的技巧的不斷簡約與新變，「脫化」則是向一種新的靈虛生機境界的昇華。這也就是「練熟還生」的過程。張岱還推而廣之說：「此練熟還生之法，自彈琴、撥阮、蹴鞠、吹簫、唱曲、演戲、描畫、寫字、作文、做詩，凡百諸項，皆借此一口生氣。得此生氣者，自致清虛；失此生氣者，終成渣穢。」

寫詩正是如此。詩人對所吟詠的對象既爛熟於心，在表現上又需要有一種猶如「陌生」的新鮮感；對寫作技巧的運用，既能熟習自如，又要自具生趣，不落前人窠臼。謝榛《四溟詩話》中有言：「或問作詩中正之法，四溟子曰：貴乎同不同之間。同則太熟，不同則太生。二者似易實難。握之在手，主之在心。使其堅不可脫，則能近而不熟，遠而不生。此惟超悟者得之。」此處所謂「同」，若以作品內容而言，指與所描寫的事物如出一轍，缺少應有的距離感；若以作品形式而言，則指與前人的手法技巧太似，缺少戛戛獨造的新鮮感。謝榛主張要在同與不同之間，生與熟之間尋找一個適當的距離。

戲劇表演需要「練熟還生」。有一句戲曲藝諺說：「熟戲要當三分生，練成再加三分工。」表演藝術家梅蘭芳曾說：「我的經驗是：戲唱得越熟，理解力越強，正如俗語所說『熟能生巧』，這句話是一點都不錯的。可是，還應當注意：戲唱熟了，往往會『油』。戲唱油了，是要不得的。」（《梅蘭芳文集·贛湘鄂旅行演出手記》）古代曲論中已有人指出這個道理。元代學者胡祇通認爲「唱說」的表演有「九美」，其中一美是：「輕重疾徐，中節合度，雖記誦閑熟，非如老僧之誦經。」「中節合度」，即「練熟」也；「非如老僧之誦經」，即反對如有口無心的和尚念經般的爛熟，實則要求「還生」了。「練熟」要求有準確的重複，「還生」則要求有生動的新創。單靠「爛熟」的表演只是機械僵化的技藝展覽，只有「還生」的表演才是真正的藝術創作，因爲「還生」的表演強調表演藝術的即興性，要求每一次演出都有新的生動的創造。戲曲寫作亦是如此。不能依別人的粉本描畫，亦不能落入自己的舊窠臼。誠如明人王驥德《曲律》所言：「曲之尙法，固矣；若僅如下算子、畫格眼、垛死屍，則趙括之讀父書，故不如飛將軍之橫行匈奴也。」「漢飛將軍」李廣率兵時沒有呆板的編制和固定的行列。他之所以「橫行匈奴」，正是靠他治兵的隨機靈動。文論家大抵主張工極而歸於拙，熟後而歸於平淡。如蘇軾說：「凡文字，少小時須令氣象崢嶸，

色彩絢爛，漸老漸熟，乃造平淡；實非平淡，絢爛之極也。」書家則早就有類似的意見，唐代孫過庭《書譜》說：「初學分布，但求平正；既知平正，務求險絕；既能險絕，復歸平正。初謂未及，中則過之，後乃會通。通會之際，人書俱老。」畫家尤其講究生熟之道。如清代戴熙說：「畫要熟中求生。余久不畫，當生中求熟矣。然與其熟中熟，不如生中生耳。」（〈習苦齋題畫〉）鄭燮自題畫竹詩寫道：「四十年來畫竹枝，日間揮寫夜間思。冗繁削盡留清瘦，畫到生時是熟時。」

明代顧凝遠論畫時則鮮明地標舉「生拙」，反覆陳述，使這一觀點成為他的論畫專著《畫引》中最有影響的部分。他寫道：「然則何取於生且拙？生則無莽氣，故文，所謂文人之筆也；拙則無作氣，故雅，所謂雅人深致也。」此處所謂「生」，即初生鮮活的意思；「拙」，即拙樸無偽的意思。「生拙」，正是原初未裂的「童心」所在，故而顧凝遠又說道，他所標舉的生拙正是繪畫的「元氣苞孕未泄，可稱混沌初分，第一粉本也。」他稱賞未入門的童稚，認為他們法門未明，童心未散，無拘於「入門」後的那種「繩墨」，反而能保持真實的生命，「自抒其天趣」。於是，他特別提出繪畫必須追求「熟外生」。他說：「畫求熟外生。然熟之後，又能復生矣。要之，爛熟，圓熟，本自有別，若圓熟，則又能生也。」所謂「爛熟」，就是熟得發腐，鮮味全失，新意全無，這也就是張岱所說的「油」。「圓熟」，則正是張岱所說的「十分純熟，十分陶洗，十分脫化。」圓者，完美而又虛心也，猶如《莊子·齊物論》中所說的「環中」，其特點是圓空而不填塞。莊子說「得其環中，以應無窮」，這是憑藉「虛空」處而獲得流動靈通，以致生生不息。圓，如明珠一顆，無邊無緣，面對六合而無偏向；又如車輪，雖在重複自轉，卻並不停留原處，總是在前進而無盡，所謂「圓轉無窮」是也。因而，「圓熟」就是重複而不停留，熟練而不為所拘，可以不斷充實各方新鮮生氣，遠到圓潤靈虛、往而不返的境地。劉熙載論書法則亦將「熟」分為兩種，一種是粗淺之熟，另一種是精深之熟。他說：「書家同一尚熟，而熟有精粗深淺之別。唯能用生為熟，熟乃貴。自世以輕俗滑易當之，而真熟亡矣。」（《藝概·書概》）粗淺之熟流為「輕俗滑易」，是書家大忌。精深之熟才是「真熟」，其特點是不隨流俗，不落舊套，時時流貫新意生氣，所以這是熟中有生，「用生為熟」。姚孟起《字學憶參》云：「書貴熟，熟則樂；書忌熟，熟則俗。」這也是區分了兩種不同的「熟」。一種「熟」可增樂趣，故為書家所貴；另一種「熟」，則易生俗氣，故為書家所忌。明人傅山論書所謂「寧拙毋巧，寧醜毋媚，寧支離毋輕滑，寧真率毋安排」，其主旨亦是在倡言生拙真樸而反對熟滑虛偽。

張岱論琴說：「初學入手，患不能熟，及至一熟，患不能生。」（《琅嬛文集·與何紫翔》）清人馮武論書亦說：「書必先生而後熟，亦必先熟而後生。始之生者，學力未到，心手相違也。熟而生者，不落蹊徑，不隨世俗，新意自出，筆底具化工也。」（《書法正傳》錄《書旨》）藝術創作生命應該有這樣一種演化的過程：生一熟一生。這就是由生疏變為純熟，再變而為生鮮。換一種方式來表徵則是：虛一實一虛。也就是由空虛進入充實，再昇華而至虛靈。畫論有云：「畫自無而有之，復能自有而之無，化矣。」（戴熙〈飛苦齋題畫〉）詞論有云：「初學詞，求有寄託，有寄託則表裏相宣，斐然成章；既成格調，求無寄託，無寄託則指事類情，仁者見仁，知者見知。」（《介存齋論詞雜著》）自無至有，即是自虛至實；自有復無，即是自實返虛。只有返無才是藝術的化境。往往在這個階段，藝術家才擁有真正自由的創作天地。

四

在文藝領域談論虛實問題，雖然有些人偏重於實的方面，但這常常是由於缺乏對文藝特殊功能的理解。如能真從文藝特徵的角度去考察問題，則大都主張虛實結合，而且常常強調虛的作用。如論詩強調「韻外之致」，論畫強調「氣韻生動」，論琴強調「得之弦外」等等。

在論及創作構思時，有人把文藝創作看作是「捕風捉影」、「無中生有」的境界。

捕風捉影，或謂「繫風捕景（影）」，原來比喻事物的虛無飄渺，無根無據。蘇軾則用來談論作文：「用物之妙，如繫風捕景」（〈答謝民師書〉），說明藝術創作就是要善於捕捉主觀的那種無定質、無定狀的感覺或心象。明末王思任論戲曲創作時說：「火可畫，風不可描；冰可鏤，空不可斡：蓋神君氣母，別有追似之手，庸工不與耳。」（《批點玉茗堂牡丹亭·絃》）形象地說明了像湯顯祖這樣的劇作家具具有「描風」、「斡空」的傳神寫意能力，這正是非凡的藝術家高於「庸工」的地方。司空圖曾說，詩人捕捉事物形跡之外的風貌神理，「如覓水影，如寫陽春」（《詩品·形容》）。其意是說，水影極其幽微玄妙，勃發的春意亦妙不可言，只能以化工絕妙的辦法，摹神繪影，寫其形容。清人王夫之則說：「以追光躡景之筆，寫通天盡人之懷，是詩家正法眼藏」（《古詩評選》卷四），其意亦是。

那麼，究竟如何捕風捉影呢？南宋羅大經出題而未解。他說：「繪雪者不能繪

其清，繪月者不能繪其明，繪花者不能繪其馨，繪泉者不能繪其聲，繪人者不能繪其情；此亦未知道妙云爾。」（《鶴林玉露》）清人金聖嘆語焉而未詳，他只是說，捕捉這種若有若無的影像時，需要別具「靈眼」與「靈手」，而究竟這種靈妙的「手」「眼」為何物，他沒有說。後來的毛聲山則試圖說明捕風捉影之法。他在評點《琵琶記》的一篇總論裏說：「才子之文，有著筆在此而注意在彼者。譬之畫家，花可畫而花之香不可畫，於是捨花而畫花傍之蝶：非畫蝶也，仍是畫花也；雪可畫而雪之寒不可畫，而畫雪中擁爐之人：非畫爐也，仍是畫雪也；月可畫而月之明不可畫，於是捨月而畫月下看書之人：非畫書也，仍是畫月。」這裏所謂「筆在此而注意在被」，即是說明要用以形傳神，以實傳虛的作法，把虛無恍惚的感覺中的「影象」捕捉住並表達出來。由於花之「香」、雪之「寒」、月之「明」是無定形之物，故而用實有之物來表現時，不是依靠實有之物的靜狀，而是依靠實有之物的動態。如花旁蝴蝶的飛動，雪中人的擁爐，月下人的看書，這都是畫出一種動態。靜止不動的「蝶」、「人」難以表達形跡飄渺的「香韻」、「寒意」之類的感覺，只有流變不止的動態才能生動地體現形跡不定的事物的神情。

如果說「捕風捉影」所捕捉的雖是「無形」卻還是「有影」的事物，「無中生有」則要說明如何從「無」中生有「有」來。

晉人陸機《文賦》有兩句不尋常的話：「課虛無以責有，叩寂寞以求音。」明代張鳳翼注云：「文章率自虛無之中以求其象，叩寂寞之鄉而求音韻。所謂形其無形，聲其無聲也。」（《文選纂注》）《文賦》的這兩句話正是說明文藝創作過程中藝術形象從無到有的獨特現象。今人錢鍾書指出：「陸語自指作文時之心思。思之思之，無中生有，寂裏出音，言語道窮而忽通，心行路絕而頓轉。曰『叩』曰『求』曰『課』曰『責』，皆言冥搜幽討之功也。」（《管錐編》第三冊）

蘇東坡論畫，主張「意在筆先」，必先「胸有成竹」而後作畫，這似乎在談論「捕風捉影」的妙處。鄭板橋論畫，亦主張「意在筆先」，但又主張「胸無成竹」，這就是在談論「無中生有」了。所謂「胸無成竹」，即是反對在創作中受先入為主的格套所謹，而主張隨機而變，在即興之中創造出獨特的、鮮活的藝術品。板橋又認為，胸有成竹與胸無成竹，說到底是一個道理。他在題畫竹中說：「文與可畫竹，胸有成竹。鄭板橋畫竹，胸無成竹，濃淡疏密，短長肥瘦，隨手寫去，自爾成局，其神理具足也。藐茲後學，何敢妄擬前賢。然有成竹無成竹，其實只是一個道理。」這一個道理，都是爲了完美地表現畫家心中的意緒才情。蘇軾主張先立意而後運筆，

鄭燮則主張隨意而運筆。其實蘇軾所謂先立意之「先」，也不過只是一瞬間，「少縱則逝」，這同鄭燮主張意筆同時運行，相去也不遠，都有某種隨機即興性。

胸無成竹，頗能說明藝術創作的自然化工之妙。所謂天機自動，不知其所以然而然。鄭燮題畫竹說：「未畫之前，胸中無一竹，既畫之後，胸中不留一竹。方其畫時，如陰陽二氣，挺然怒生，抽而為筍為篁，散而為枝，展而為葉，實莫知其然而然。」他又說：「未畫之前，不立一格；既畫之後，不留一格。」（〈亂蘭亂竹亂石與汪希林〉）這種觸動靈機，隨意而作的藝術創作境界，大概十分難得，非達到物我圓融的精神境地是難以生發的。金聖嘆認為像王實甫《西廂記》這樣的元曲神品，其創作過程肯定是靈機自動而來，斷不是「做」出來的，「寫前一篇時，他不知道後一篇應如何」，「寫到後一篇時，他不記道前一篇是如何。」（〈讀第六才子書西廂記法〉）這些話與鄭燮之「胸無成竹」說如出一轍。

藝術家的這種創作境界，實則反映了藝術創作中的一種現象，這就是藝術創作的主體和客體達到「神合」於一體時，即興而作即可達到化境。因為這時藝術家筆下的形象已經有了自己的生命，它並不受制於藝術家事先之框範，而是按照自己的生命邏輯而生發，因而也無法第二次完全重複它的生命經歷中的某一剎那或某一階段。這大概就是創作的最難得的極境。只有那些有豐富的生活積累和圓熟的藝術技巧的藝術家，遇到某種令人興發的機緣，才能獲得這種境界。因而，當他達到這種境界，也並不清楚它緣何而來。這種創作境界，對於藝術家來說，在事前的確是胸中所「無」的，但對於要誕生的藝術形象來說，卻是其生命經歷中所必「有」的，故而鄭燮在題畫時又稱：「與可之『有』，板橋之『無』，是一是二，解人會之。」

藝術創作時，另有種無意而發的過程，也可稱之為「無中生有」。清代張庚論畫時認為，繪畫的氣韻所發，有四種情況：一是「發於墨者」，二是「發於筆者」，三是「發於意者」，四是「發於無意者」。他以發於無意者為最上。什麼是「發於無意者」呢？他說：「當其凝神注想，流盼運腕，初不意如是而忽然如是是也。謂之為足則實未足，謂之未足則又無可增加，獨得於筆情墨趣之外，蓋天機之勃露也。然惟靜者能先知之，稍遲未有不汨於意而沒於筆墨者。」（《浦山論畫·論氣韻》）所謂「靜」，實即是《文心雕龍》所謂的「虛靜」，即是「疏淪五藏，澡雪精神」，使心歸於淳一而不雜塞。「虛靜」時，才能讓天機勃露，於無意中發揮最佳的氣韻。

像以上這些張揚藝術靈思的論述，頗為鮮明地體現出中國文藝創作論中偏重於虛的特色。

主張虛實結合而又偏重於虛，在具體作法上有所謂「以虛用實」，即把實有的創作材料及創作主旨虛化成自由灑脫的藝術形象。如王驥德《曲律》中說：「劇戲之道，出之貴實，而用之貴虛」，「以實而用實者易，以虛而用實也難。」這些話大略可以理解在戲曲創作時，對題材的處理要靈活，對主題思想的反映要含蓄，藝術形象要具有一定的不明確性和不可窮盡性。又有所謂「以實傳虛」，即借實有事物的描繪，來表現靈虛的境界。如清人笪重光在《畫筌》中說：「林間陰影，無處營心；山外清光，何從著筆？空本難圖，實景清而空景現；神無可繪，真境逼而神境生。」他認為「空」不好畫，就求之於實景，實景處理得清虛玲瓏，就可以體現出空景的意味，這就是以實傳虛；「神」不好畫，就求之於真境，真境描繪得維妙維肖，就可以領略到神境的韻致，這就是以形傳神。像「陰影」、「清光」這類空如、神靈的境界，就這樣通過虛實相生而巧妙地顯現出來。這種虛實相生的手法，按明人李日華的說法就是「不繫」、「不脫」，也就是「實者虛之」而「虛者實之」，「實者虛之故不繫，虛者實之故不脫」（《廣諧史序》）。按劉熙載論曲時的說法就是「破有、破空」（《藝概·詞曲概》），按黃越論小說時的說法就是「無者造之而使有，有者化之而使無」（《平鬼傳序》）。所謂「不繫」、「破有」、「有者化之而使無」，就是以虛而化實；所謂「不脫」、「破空」、「無者造之而使有」，就是以實而寫虛。前者就是以靈動的藝術情趣消解填塞板實的現象，後者就是用實有可感的景象表現出靈虛無形的機理精神。

強調虛的作用，進而則有以虛寫虛，以無勝有的主張。於是就出現所謂「無弦琴」、「無筆畫」、「無字文」之類說法。據說陶淵明備有一張「無弦琴」，由於他撫琴意在琴中之趣而不在弦上之聲，故而琴弦也就可以不要了（蕭統《陶淵明傳》）。布顏圖在《畫學心法問答》中認為山水之間的「煙光雲影」、晦暗中的「氣」或隱約間的「神」，要用「無筆之筆」、「無墨之墨」來表現。「無筆之筆，氣也；無墨之墨，神也」，這就是要求用主觀的「氣」、「神」來表現客觀的「氣」、「神」，試圖「以氣取氣」，也就是以虛寫虛，金聖嘆在《水滸序一》中把文章的最高境界稱為化境，這就是「紙上無字、無句、無思」而又能讓讀者的心頭眼底「窅窅有思、搖搖有局、鏗鏘有句、燁燁有字」的絕妙之境。在他看來，用避實就虛的辦法，就可以把一些幽微難明的文章精髓留在文字之外，讓讀者去想像去創造。故而又說：「自古至今，無限妙文必無一字是實寫。」妙文不用「實寫」，那就是用「虛寫」了，用他的話來說，也就是「當其無處而後翱翔，而後排蕩」（《西廂記·請宴》〈小序〉）。「當

其無」一辭見於《老子》，其第十一章云：「三十輻共一轂，當其無，有車之用。埴埴以爲器，當其無，有器之用。鑿戶牖以爲室，當其無，有室之用。故有之以爲利，無之以爲用。」老子此處以房間、陶器爲喻，說明事物之「無」處比「有」處更具有本質意義，人們往往是藉「有」的條件以實現「無」的根本作用，就如人們可以通過「有形」的牆壁門戶以獲得「無形」的房室空間的作用。在金聖嘆看來，只有於「無」處而逞「翱翔」、「排蕩」之能的，才是文藝創作的真正神妙之筆。這也是在試圖說明以無用有的道理。這些較爲極端的主張，作爲一種理想，很有啓發作用。不過在藝術創作實踐中卻要注意克服率意虛空的作法。

五

值得注意的是中國藝術家對韻外之致的追求。

司空圖談詩，講究象外之象，景外之景，味外之旨、韻外之致。他以飲食作喻，認爲「醇美」應在「鹹酸之外」，這就叫作「味外之旨」。他在論景象時則引述這樣的話：「詩家之景，如藍田日暖，良玉生煙，可望而不可置於眉睫之前也。」這也就是「景外之景」。（〈與極浦書〉）

味外的美味，可體會而不可真嘗，非一般之「味」可言，故而可稱之爲「無味」。景外的妙景，可領悟而不可真見，又非一般之「跡」可言，故而可稱之爲「無跡」。元人戴表元有一段妙解：「酸鹹甘苦之於食，各不勝其味也，而善庖者調之，能使之無味；……風雲月露、蟲魚草木以至人情世故之托於諸物，各不勝其跡也，而善詩者用之，能使之無跡」，「無味之味食始珍」，「無跡之跡詩始神」。（《剡源戴先生文集·許長卿詩序》）

這種難以言傳的「言外」意蘊大概是司空圖所最爲嚮往的詩意，故而他在《詩品》中又提出：「超以象外，得其環中」（〈雄渾〉），「不著一字，盡得風流」（〈含蓄〉）。要求詩人克服質實追求靈虛，要求在字面形跡之外，寄寓詩人的才思志趣。

司空圖引《莊子》「得其環中」四字，其意猶言「在空無處得到」，故清人孫聯奎《詩品臆說》舉例說：「人畫山水亭屋，未畫山水主人，然知亭屋中必有主人也。是謂『超以象外，得其環中』。」這也正是「不著一字，盡得風流」的意思。不著，意謂不粘著，不留痕跡。司空圖認爲「含蓄」的詩歌有一好處，就是在詩句字面上無色相痕跡可求，卻能充分深刻地顯示事物的風貌、詩人的意趣。故而孫聯奎說：

「不著一字，即超以象外；盡得風流，即得其環中。」《詩品·含蓄》中又說：「淺深聚散，萬取一收。」意謂世事眾象，猶如「海漚」、「空塵」般或淺或深、時聚時散，紛紜繁複，但只要「萬取一收」，就可以映現出變幻無窮的世象。孫聯奎解釋「萬取一收」云：「萬取，取一於萬，即不著一字；一收，收萬於一，即盡得風流。」這也正是「含蓄」的妙處。

一之於萬，其有深意在焉。《老子》云：「道生一，一生二，二生三，三生萬物」（四十二章），「萬物得一而生」（第三十九章）。一是宇宙開初的混沌未分者，是萬物得以發生的原初存在。故《莊子》云：「一之所起，有一而未形，物得以生。」（〈天地〉）《淮南子》云：「一也者，萬物之本也。」（〈詮言訓〉）《列子》云：「一者，形變之始也。」（〈天瑞〉）一是整體，是全部，是混一未分者。萬則是由一裂變生化而成的各種器物事象。一與萬的關係即是整體與部分、一般與個別、本體與現象之間的關係。故而一中有萬，萬中有一。認識事物不在乎萬，不在乎多，得一得全即足矣。佛家教義中亦有「一中有萬」、「一即一切」的說法，所謂「於一法中解眾多法，眾多法中解了一法」（法順《華嚴五教止觀》引《華嚴經》），「於一毫端現十方刹，坐微塵裏轉大法輪」（《楞嚴經》），即是此種意義。古代文人就以「一與萬」、「一與多」來說明藝術創作中以一統眾、因小見大的道理。司空圖稱「萬取一收」，明代李贄則稱「小中見大，大中見小」（《焚書·雜說》），沈顯稱「一墨大千」（《畫塵》），楊慎稱「揮纖毫之筆，則萬類由心；展方寸之能，而千里在掌」（《畫品》），說法不一，其意相通。明末曲家袁于令以「採菌」比喻作文云：「善採菌者，於其含苞如卵，取味全也。至擎張如蓋，味者以為形成，識士知其神散。……文章以無盡為神，以似盡為形。袁中郎詩有『小石含山意』一語，予甚嘉之。」（〈為林宗詞兄敘明劇〉）袁于令認為小而元初的事物能涵養全神，若大而開張的事物，反而可能令神散而不全。他主張藝術創作應追求以一勝多，以神勝形，以無盡勝有盡。清代畫家石濤有「一畫」之說：「一畫者，眾有之本，萬象之根。……立一畫之法者，蓋以無法生有法，以有法貫眾法矣。」（《畫語錄·一畫章》）他創立「一畫」的理論，是要研究繪畫的根本大法。他自稱「一畫」是一個「深入其理，曲盡其態」的「洪規」。「深入其理」，即通向至道；「曲盡其態」，即達於萬象。石濤又說：「我有是一畫，能貫山川之形神」（〈山川章〉），「夫一畫含萬物之中」（〈尊受章〉），「以一畫測之，即可參天地之化育也」（〈山川章〉），都是說明一與萬、一法與眾法、一畫與億萬萬畫之間的關係。他認為畫家的心靈不應為具體瑣碎的萬物所掩蔽，而應從整體上確立「一

畫之法」，以此獲得創作的精神自由：用無不神而法無不貫，理無不入而態無不盡。這就是所謂「一畫之法立，而萬物著矣」（〈一畫章〉）。

由此可知，藝術創作並不貴在晰毛辨髮，巨細畢現，而貴在神滿意足，以少勝多，以無勝有。許多至味大美應當在文字形跡之外去追求。這也就是司空圖標舉的「含蓄」之意。

像司空圖所論的「不著一字，盡得風流」，如此妙不可言，自然會有歷代談藝家的無窮回響。詩論家如宋人歐陽修《六一詩話》引梅堯臣云：「必能狀難寫之景如在目前，含不盡之意見於言外，然後為至矣。」嚴羽《滄浪詩話》云：「盛唐詩人惟在興趣，羚羊挂角，無跡可求。故其妙處瑩徹玲瓏，不可湊泊，如空中之音，相中之色，水中之月，鏡中之象，言有盡而意無窮。」姜夔《白石道人詩說》云：「語貴含蓄，東坡云『言有盡而意無窮』者，天下之至言也。……句中有餘味，篇中有餘意，善之善者也。」清人王士禛為「神韻」說張本時云：「或問『不著一字，盡得風流』之說，余曰：……詩至此，色相俱空，政如羚羊挂角，無跡可求，畫家所謂逸品是也。」（《分甘餘話》卷八）

畫論家如明人沈顯《畫塵》主張作畫芟洗繁密以求深永，「味外取味」，「恍疑畫中有物，物中有聲」。清人惲壽平《南田論畫》云：「今人用心在筆墨處，古人用心在無筆墨處」，「天外之天，水中之水，筆中之筆，墨外之墨，非高人逸品，不能得之，不能知之。」石濤《畫語錄》更有「蒙養」與「生活」一說：「墨之濺筆也以靈，筆之運墨也以神。墨非蒙養不靈，筆非生活不神。」他認為筆墨之外有神靈與妙境，這就是「蒙養」與「生活」。「蒙養」是一種返樸歸真的蒙童真趣，「生活」是天下萬物的鮮靈動態。得蒙養則有拙樸渾脫的空靈感，得生活則有栩栩如生的神妙感。石濤主張墨靈而筆神，在筆墨之外表現出畫家的無限意趣和精神光彩。

今人錢鍾書在論及「韻」的時候，有一段概括性的話：「取之象外，得於言表，『韻』之謂也。曰『取之象外』，曰『略於形色』，曰『隱』，曰『含蓄』，曰『景外之景』，曰『餘音異味』，說豎說橫，百慮一致。……『神韻』不外乎情事有不落言詮者，景物有不著痕跡者，只隱約於紙上，俾揣摩於心中。以不畫出、不說出、說不出、猶『禪』之有『機』而待『參』然。」（《管錐編》第四冊）

這種如同「禪機」的微妙境界本來就與老莊道學、魏晉玄學境界相通無間。魏晉時許多文藝家接受玄學宇宙觀，常在文藝生活中表示言外之意、弦外之韻的興趣。如阮籍云：「余以為形之可見，非色之美；音之可聞，非聲之善。」這是在追求色

外的美形和聲外的善音。詩人而兼音樂家的嵇康特別著意於音樂的效果。他在四言詩中說：「操縵清商，遊心大象」，在〈養生論〉也說：「蒸以靈芝，潤以醴泉，晞以朝陽，綏以五弦，無爲自得，體妙心玄」。這都是說藉音樂（「五弦」、「清商」）來達到「大象」、「妙玄」的境界。他另有名句云：「目送歸鴻，手揮五弦，俯仰自得，遊心太玄。」（〈四言十八首贈史秀才入軍〉）這是一種典型的境界，彈琴之人，意在弦外之韻，神情自得，遊心於廣袤的太空之中，往而不返。故「神韻派」詩家王士禛評此詩云：「『手揮五弦，目送歸鴻』，妙在象外。」（《古夫于亭雜錄》）

魏晉人所渲染的這種境界爲後來許多琴家所極力追求。明人楊表正《彈琴雜說》如此描述鼓琴的佳境：「值二氣高明之時，清風明月之夜，焚香靜室，坐定，心不外馳，氣血和平，方與神合，靈與道合。」徐上瀛《溪山琴況》則云：「求之弦中如不足，得之弦外則有餘」，並且寫出了「得之弦外」的一番妙境：「其有得之弦外者，與山相映發，而巍巍影現；與水相涵濡，而洋洋徜徉。暑可變也，虛堂疑雪；寒可回也，草閣流春。其無盡藏，不可思議，則音與意合，莫知其然而然矣。」由此亦可見，中國傳統音樂注意玄奧的哲理效果，常常以淡遠的韻致啓引人的無限神往和不盡的玄思。

若以繪畫爲例，則歷代雜著記述畫家作品，亦常常涉及象外韻致。如《太平廣記》記張萱的〈乞巧圖〉、〈望月圖〉謂「皆紙上幽閑多思，意餘於象」，張彥遠《歷代名畫卷》論吳道子作畫則謂「意在筆先，畫盡意在也，雖筆不周而意周也。」清初畫家戴蒼善於畫肖像，他自稱爲人寫照的技巧云：「於靜處得什三，於動處得什五，於有意屬筆時得什七，於偶一觸目焉而且相貌於胸中得什九。」又說：「貌本圓而以方寫之，貌本長而以短寫之；寫者方、短，而肖者圓、長。」作肖像原旨在畫人之靜貌，戴蒼反多得力於動態，而且以「妙手偶得」爲最佳；畫肖像原求其貌似，戴蒼筆下反多得力於「扭曲」，以不似求似。這究竟是什麼道理呢？當時人方拱乾說：「是所謂神也，詩文訣也。」這也正是作詩文時所謂的「神在筆先、在文字外」。「以動寫靜，以方短寫圓長」的妙處亦在此。（見方拱乾〈與田雪龕〉）近人宗白華在比較中國畫與西畫之不同時，曾如此闡述中國傳統繪畫的藝術精神：「中國畫與西畫不同，不在刻畫凸凹的寫實上求生活，而捨具體、趨抽象，於筆墨點線皴擦的表現力上見本領。其結果則筆情墨韻中點線交織，成一音樂性的『譜構』。其氣韻生動爲幽淡的、微妙的、靜寂的、灑落的、沒有彩色的喧嘩眩耀，而富於心靈的幽深淡遠。」

千古詩心，總在寄意遙深，以有盡求無窮。於是，大家都要尋求弦外之音、韻外之致。詩人如此，藝術家亦如此。

六

中國藝術家創造追求中富於虛虛實實的辯證精神，其淵源深刻。像素以注重有為務實為特色的儒家先哲，在認識「美」的時候，其話語中還是滲透著虛實互化的色彩。《孟子·盡心下》云：「充實之謂美，充實而有光輝之謂大，大而化之之謂聖，聖而不可知之之謂神。」把美看作是內心修養充盈的結果，而且認為還有更高層次的境界，這就是「大而化之」、「不可知之」的出神入化境界。這一種「大」、「聖」、「神」的境界自然是一種「虛化」的精神境界。在對「神化」的認識領域，孟子的話與莊子頗有相通之處。

在藝術上講究虛實結合並強調虛的作用，主要是老莊思想對藝術精神影響的結果。老莊哲學可以說是「以虛無為本」。《老子》中說：「天下萬物生於有，有生於無。」按老子的說法，「道」正是無形無名的「無」。《莊子》中也說：「夫道，有情有信，無為無形，可傳而不可受，可得而不可見。」（〈大宗師〉）可見，在老莊哲學中無為無形的「道」「無」是認識的最高境界，是本體。由此類推，真正的美本質也應該是「道」是「無」，而五官所能感知的所謂聲色之類，只是事物的現象，並不是美的本質。故而《老子》云：「知者不言，言者不知」（第五十六章）。《莊子》中如此解釋：「道不可言，言而非也。惟不可言，故知者不言，言者不知。」（〈知北遊〉）莊子認為事物有「精粗」兩個層次，「可以言論者，物之粗也；可以意致者，物之精也」，更有一個精粗之外的境界，那只能由氣相通了，故而莊子又云：「無聽之以耳，而聽之以心；無聽之以心，而聽之以氣。」（〈人間世〉）按照老莊的認識，只有超越視聽之區所能接觸的形色名聲之境，方能達到「大美」的境界。這就是老子所說的「大音希聲」、「大象無形」，這也就是莊子所說的「至樂無樂」。莊子主張「視乎冥冥，聽乎無聲」（〈天地〉），要在眼看不見、耳聽不到的地方，體悟極玄極妙的「天樂」：這是和「道」相合為一，與「道」一樣自然無為的、最高的藝術境界。在老子哲學中，還有「有無相生」的命題，說明了有與無相互依存相互轉換的辯證關係。但由於老子的哲學以「無」為本，所以特別強調「無」的作用。莊子也是如此，他認為「泰初有無，無有無名」（〈天地〉），意謂「無」是宇宙的原始，是萬物的根本。老莊

以無爲本的思想，在魏晉玄學中得到進一步發展，成了玄學的重要部分。如王弼《老子注》有云：「無形無名者，萬物之宗也」，「天下之物，皆以有爲生，有之所始，以無爲本。」何晏《道論》亦云：「有之爲有，待無以生；事而爲事，由無以成。」這些「貴無」論者總是祖述老莊，認爲「無」是「有」的根本，是天地萬物的精神本原。

文藝虛實論的形成與佛家思想也有關。佛家指超乎色相現實的境界爲「空」，認爲世界一切現象都有它各自的因與緣，事物本身並不具備任何常住不變的個體，也不是獨立存在的實體，故而稱之爲「空」。東晉著名佛教學者道安以「玄」解「佛」。用玄學家王弼、何晏的「貴無說」去理解和宣揚佛教般若學，也主張「無在元化之前，空爲眾形之始，故謂本無。」（《名僧傳·曇濟傳》引《七宗論》），把「空」、「無」看作事物的本體，宇宙的最後本原。僧肇在所著《不真空論》中則提出非有非無說，認爲萬物既有，亦是無，強調有與無互相依存互相轉化的一面。這些佛學教義與以後各種佛學流派的教義命題，也常常被引進文藝美學中來。佛家以水月鏡花的虛妄不實，喻指諸法的緣起無自性的本質。詩家以禪喻詩，亦常常借用此類比喻，如嚴羽《滄浪詩話》就以「水中之月，鏡中之象」比喻盛唐詩歌「透徹玲瓏，不可湊泊」，「言有盡而意無窮」的妙處。謝榛《四溟詩話》亦云：「詩有可解、不可解、不必解，若水月鏡花，勿泥其跡可也。」佛家有「不即不離」、「諸相非相」的說法。如《圓覺經·上》云：「不即不離，無縛無脫」，《金剛經》云：「如來說：一切諸相，即是非相。」王驥德《曲律》則藉以論曲云：「不貴說體，只貴說用。佛家所謂不即不離，是相非相。只於牝牡驪黃之外約略寫其風韻，令人彷彿中如燈鏡傳影，了然目中，卻摸捉不得，方是妙手。」王士禛論詩亦主張「須如禪家所謂『不粘不脫，不即不離』乃爲上乘」（〈跋門人黃從生梅花詩〉）。這些話都是借用佛教用語指出文藝創作中既不著跡、又不離題的境界，其中充溢著虛實結合的精神。「是相非相」還可產生藝術的特殊「朦朧美」，即所謂「了然目中，卻摸捉不得」，這種詩境，猶如空中音、水中月、鏡中花，聞而不真，見而無實，知而未識，總在若有若無之間，也就自然到達超越、飄逸、靈虛的境地。「不即不離」、「不粘不脫」，又產生出「不繫不脫」、「破有破空」的說法。

文藝虛實論有一個發生、形成和不斷演變的過程。

《老子》言「虛」，用以形容道的境界：「致虛極，守靜篤」（第十六章），「虛而不出，動而愈出」（第五章）。《莊子·人間世》中有一句名言：「惟道集虛。虛者，

心齋也。」西晉郭象注云：「虛其心則至道集於懷也」。莊子是認爲人達到無思無慮無名無待的虛寂狀態，道便可以從內心體現出來。他又有言曰「虛室生白」，也是說心靈虛寂，則能悟道。但在老莊言說中，還沒有把虛與實相對地提出闡述。明確提出「虛實」這一相對範疇的，首先是《孫子兵法》。相傳爲春秋時孫武所著的這本書用虛實來論兵謀略：「善用兵者，以虛爲實；善破敵者，以實爲虛。」此處所揭示的虛實關係，卻具有普遍意義，亦可啓發藝術創作中的辯證精神。《淮南子·原道訓》已將有無虛實相聯繫而論：「無形而有形生焉，無聲而五音鳴焉，無味而五味形焉，無色而五色成焉。是故有生於無，實出於虛。」這段話猶如引渡之舟，將老莊有無論自然地過渡到文藝虛實論。

魏晉文論開始著意於把有無、虛實概念引進審美理論中。如《文賦》提出「課虛無以貴有，叩寂寞而求音」，《文心雕龍》則提出「規矩虛位，刻鏤無形」。在隋唐的書法藝術論中，已較自覺地運用虛與實分析漢字的結構藝術，提出「疏密停勻」、「避密就疏」等要求（〈三十六法〉）。至於唐人論詩，談象外之境的已大有人在，如劉禹錫說「境生於象外」（〈董氏武陵集記〉），司空圖說「超以象外，得其環中」。到了宋代，論畫者多考究構圖的疏與繁，描繪的形與神等關係，論詩者則多考究言有盡而意無窮。范晞文還著重闡述了虛實轉化問題，主張通過有形的景物描寫表現無形的思想感情。廣泛運用虛與實來論述藝術美學的是在明清時代。這時，不僅虛實論所涉及的各種意義都已全面展開，而且還派生出許多新的概念來。例如：在詩文方面，謝榛認爲藝術創作與現實生活之間應保持「近而不熟，遠而不生」的距離；劉熙載從藝術風格的角度提出「空靈」、「結實」相統一的想法。在小說戲曲方面，王驥德論曲時要求「不貴說體，只貴說用」，意謂作品主題要隱而不言，而把功夫用於具體形象的刻畫上；王希廉論小說時闡明假與真的關係：「《紅樓夢》一書，全部最要關鍵是『真假』二字。讀者須知，真即是假，假即是真；真中有假，假中有真；真不是真，假不是假。」（《紅樓夢總評》）在書畫方面，唐志契從藏與露的關係上論述虛實結合問題：「善藏者未始不露，善露者未始不藏。藏得妙時，便使觀者不知山前山後，山左山右，有多少地步。」（《繪事微言》）方士庶爲說明心與物之間的虛實關係，而有實境與虛境一說：「山川草木，造化自然，此實境也。因心造境，以手運心，此虛境也。虛而爲實，是在筆墨有無間衡是非、定工拙矣。」（《天慵庵筆記》）孔衍拭明確提出實筆與虛筆：「山水樹石，實筆也；雲煙，虛筆也。以虛運實，實者亦虛，通篇皆有靈氣。」（《畫訣》）主張通過「以虛運實」，使畫面呈現空靈超

脫之氣。丁皋則注重用陰陽比較的方法描繪天地萬物的形象。從這些例子中即可看出，明清人談論文藝創作的虛實時，又出現了諸如熟與生、空靈與結實、體與用、假與真、藏與露、陰與陽等許多有關藝術美學的兩兩相對的概念。

對藝術創作中虛實關係認識的不斷深入與拓展，使中國藝術產生了一些與此有關的美學特徵。講究「化實為虛」，在藝術創作中就注重主觀情思的表現，而並不黏著於對事物皮相的客觀再現，如繪畫中主張「藉筆墨以寄吾神」（張式《畫譚》）。講究「以實寫虛」，表現在藝術創作中就是注重比興，注重藝術形象的象徵意義，如戲曲中的「以鞭代馬」，繪畫中的以松竹梅蘭「四君子」來象徵人品情操。以上兩點又逐漸形成了「寫意」的觀念，如中國畫中的「寫意畫」越來越見重於世，而中國戲曲更是成了風味獨異的「寫意」的戲劇。由於中國藝術講究虛實相生，故而特別注重含蓄蘊藉，講究「不迫不露」而有「餘蘊」（張戒《歲寒堂詩話》），主張「妙在含糊」、「若有若無為美」，欣賞某種朦朧的美感。又由於在「虛實」的關係上常常偏重於「虛」的張揚，於是在藝術創作中又特別注重不著跡象、超逸靈動之美，有人稱之為「空靈」，有人稱之為「化境」。這些創作追求，都成了中國藝術的精神特徵。

1996年3月