顾　　问: 王元化　徐中玉　王运熙

《中国美学范畴丛书》编委会

主　　编: 蔡锺翔　邓光东
副 主 编: 陈良运　关小群
执行副主编: 洪安南
常务编辑: 朱光甫
编　　委: 邓光东　刘文忠　关小群
成复旺　朱光甫　陈良运
李壮鹰　张海明　洪安南
党圣元　袁济喜　黄保真
蒲震元　蔡锺翔

内容提要

本书以中国古代文艺理论为依据，探讨传统美学思想中一个核心范畴——“虚实”，述其流变，析其意蕴，力求较为全面和深入地展示这一范畴的演进和内涵。全书主要取材于古典诗学、小说戏曲理论以及画论和书论，兼及其他艺术理论和相关的哲学思想，既对中国文艺美学史上的“虚实”之辨作宏观评述，亦分门别类地阐说“虚实”观念和范畴在各种艺术形式及理论批评中的体现及意义。其阐说以若干重要命题为纲目，将各个历史时期和各种理论批评的虚实观念相互钩连，层层推论，间以中西比较，以期完整地把握这一范畴的精神实质及其在中国古典美学和艺术中的地位、效用及价值，并由此去领略传沿至今的“中国艺术精神”。

目　录

总　序(蔡锺翔　陈良运）……（1）

引　言……（1）

第一章　“虚实”和“有无”:中国传统哲学的思辨之道和美的境域……（6）
第一节　老庄哲学……（8）
第二节　魏晋玄学……（20）
第三节　佛教哲学……（33）

第二章　“虚”“实”之辨:中国传统文艺美学思想的内核……（38）
第一节　“充实之谓美”——先秦两汉朴素的“虚实”观……（39）
第二节　“课虚无以责有”——魏晋南北朝文论对“虚境”的开拓……（48）

第三节　“象外之象”——唐人对“虚境”的深化 …（62）
第四节　“妙悟”与“入神”——宋人对“虚实”问题
的变通 ……（71）
第五节　从“神韵”到“肌理”——明清文艺思想
在“虚实”问题上的争论与调和 ……（81）
第六节　小　结 ……（87）

第三章　“化景物为情思”：诗学的“虚实”观 ……（89）
第一节　“比兴”——“虚实”作为诗歌艺术手法 …（89）
第二节　“情景”——“虚实”作为诗歌基本要素 …（96）
第三节　“形神”——“虚实”作为诗歌审美特征 …（125）
第四节　几个相关诗学观念的阐释 ……（139）
第五节　小　结 ……（164）

第四章　“传奇贵幻”：小说学与戏曲学的“虚
实”观 ……（166）
第一节　唐以前“小说”观念中实录与虚构之辨 …（167）
第二节　历史小说的“虚”与“实” ……（172）
第三节　“虚实”与“真幻” ……（181）
第四节　“传神写照”与“笔外神情” ……（190）
第五节　从《红楼梦》评论看小说创作的“虚实”
观念和方法 ……（204）
第六节　戏曲学批评的“虚实”观 ……（216）
第七节　小　结 ……（231）

第五章　“无画处皆成妙境”:画学与书论的
“虚实”观 ……（234）
第一节　从“气韵生动”到“虚实相生”……（235）
第二节　清代画学论“虚实”……（247）
第三节　相关的绘画美学观念……（263）
第四节　书法与“虚实”……（272）
第五节　小　结……（278）

第六章　综说:“虚实”之谓美 ……（283）
第一节　世界本体与“天人合一”……（285）
第二节　人生理想与艺术境界……（290）
第三节　艺术思维与创作方法……（294）
第四节　审美趣味与批评话语……（302）

总　序

蔡锺翔　陈良运

范畴，是对事物、现象的本质联系的概括。范畴在认识过程中的作用，正如列宁所指出的，它“是区分过程中的梯级，即认识世界的过程中的梯级，是帮助我们认识和掌握自然现象之网的网上纽结”（《哲学笔记》）。人类的理论思维，如果不凭借概念、范畴，是无法展开也无从表达的。美学范畴，同哲学范畴一样，是理论思维的结晶和支点。一部美学史，在一定意义上也可以说是一部美学范畴发展史，新范畴的出现，旧范畴的衰歇，范畴涵义的传承、更新、嬗变，以及范畴体系的形成和演化，构成了美学史的基本内容。

中国传统美学范畴，由于文化背景的特殊性，呈现出与西方美学范畴迥然不同的面貌，因而在世界美学史上具有独特的价值。中国现代美学的建设，非常需要吸纳融汇古代美学范畴中凝聚的审美认识的精粹。自 20 世纪 80 年代后期以来的十余年中，美学范畴日益受到我国学界的重视，古代美学和古代文论的研究重心，在史的研究的基础上，有逐渐向范畴研究和体系研究转移的趋势，这意味着学科研究的深化和推进，预期在 21 世纪这种趋势还会进一步加强。到目前为止，研究

美学、文艺学范畴的论文已大量涌现，专著也有多部问世，但严格地说，系统研究尚处在起步阶段，发展的前景和开拓的空间是十分广阔的。中国传统美学范畴的特点是很突出的，根据现有的研究成果，大致可以归结为以下几点：

一、多义性和模糊性。范畴中的大多数，古人从来没有下过明确的定义或界说，因此，这些范畴就具有多种义项，其内涵和外延都是模糊的。如“境”这个范畴，就有好几种涵义。标榜“神韵”说的王士□，却缺乏对“神韵”一词的任何明晰的解说。不仅对同一范畴不同的论者有不同的理解，同一个论者在不同的场合其用意也不尽相同。一个影响很大、出现频率很高的范畴，使用者和接受者也只是仗着神而明之的体悟。

二、传承性和变易性。范畴中的大多数，不限于一家一派，而是从创建以后便一代一代地传承下去，成为历代通行的范畴，但于其传承的同时，范畴的内涵却发生着历史性的变化，后人不断在旧的外壳中注入新义，大凡传承愈久，变易就愈多，范畴的内涵也就变得十分复杂。如“兴”这个范畴，始自孔子，本是属于功能论的范畴，而后来又补充进“感兴”、“兴会”、“兴寄”、“兴托”等涵义，则主要成为创作论的范畴了。

三、通贯性和互渗性。古代美学中有相当数量的范畴是带有通贯性的，即贯通于审美活动的各个环节。如“气”这个范畴，既属本体论，又属创作论；既属作品论，也属作家论，又属批评、鉴赏论。至于各个范畴之间的互渗，如“趣”和“味”的互渗，“清”和“淡”的互渗，包括对立的互转，如“巧”和“拙”的互转，“生”和“熟”的互转，就更加普遍。因而范畴之间千丝万缕、交叉纠缠的关系，形成一个复杂的网络。

四、直觉性和整体性。许多范畴是直觉思维的产物，其美

学内涵究竟是什么，只可意会，不可言传。典型的例子如“味”这个范畴，什么样的作品是有滋味的，如何赏鉴作品才是品“味”，怎样才是“辨于味”，“味外味”又何所指等等，都是不可能用言语来指实，只能是一种心领神会的直觉解悟。既然是直觉的，即不经过知性分析的，就必然是整体的把握。如风格论中的许多范畴，何谓“雄浑”，何谓“冲淡”，何谓“沉着痛快”，何谓“优游不迫”，都不可条分缕析。直觉性与模糊性无疑是有不可分割的联系的。

五、灵活性和随意性。汉语中存在大量的单音词，其组合功能极强，一个单音词和另一个单音词组合便构成一个新的复音词。中国古代美学利用组词的灵活性，创建了许多新的范畴，如“韵”和“气”组合构成“气韵”，“韵”和“神”组成“神韵”，“韵”和“味”组成“韵味”，等等。而这种灵活性可以说达到了随意的程度，一个主干范畴能繁育孳生出一个庞大的范畴群或范畴系列，举其极端的例子而言，如“气”，不仅构成了“气韵”、“气象”、“气势”、“气格”、“气味”、“气脉”、“气骨”，还演化成“元气”、“神气”、“逸气”、“奇气”、“清气”、“静气”、“老气”、“客气”、“孱气”、“伧气”、“山林气”、“官场气”等等，当然这些衍生的名称未必都算得上范畴，但确有一部分上升到了范畴的地位。

上述这些传统美学范畴的特点，也就是研究中的难点，要给予传统美学范畴以现代诠释，而不是以古释古，难度是很大的。根本的问题在于古今思维方式的差异。我们现代的思维方式，基本上是采纳了西方的思维方式，因此在诠释中很难找到对应的现代语汇，要将传统美学范畴装进现代逻辑的理论框架，便会感到方枘圆凿，□格难通。中国的传统思维，经历

了不同于西方的发展道路，即没有同原始思维决裂，相反地却保留了原始思维的若干因素。我们不能同意西方某些人类学家的论断，认为中国的传统思维还停留在原始思维的水平。中国古人的理论思维在先秦时代已达到很高的水平，所保留的原始思维的痕迹，有些是合理的，保持了宇宙万物的整体性和完整性，不以形式逻辑来切割肢解，是符合辩证法的原理的，在传统美学范畴中也表现出这种长处。因此，研究中国美学范畴，必须结合古人的思维方式，联系整个中国传统文化的大背景来考察，庶几能作出比较准确、接近原意的诠释。范畴研究的深入自然会接触到体系问题。中国古代美学家、文论家构筑完整的理论体系者极少，但从范畴的整体来看是否构成了一个统一的体系呢？范畴的层次性是较为明显的，如有些研究者区分为元范畴、核心范畴（或主干范畴）、衍生范畴（或从属范畴）等三个或更多的层次。但范畴之有无逻辑体系，研究者尚持有截然不同的观点。我们倾向于首肯“潜体系”的说法，即范畴之间存在有机的联系，范畴总体虽然没有显在的体系，却可以探索出潜在的体系。但要将这种“潜体系”转化为“显体系”并非易事，因为这是两种思维方式的转换，转换实际上是重建。有些研究者梳理整合出了一套范畴体系，只能是一家之言，是一种先行的试验。由于对各别范畴还未研究深透，重建整个中国美学理论体系的条件就没有完全成熟。于是我们萌发了一个构想，就是编辑一套《中国美学范畴丛书》，每一种（或一对）范畴列一专题，写成一本专著，对其美学内涵作详尽的现代诠释，并尽量收全在其自身发展的不同历史阶段上的代表性用法和代表性阐述，力争通过历史的评析揭示各范畴内涵逻辑地展开的过程。《丛书》选题主要

是元范畴和核心范畴,也包括少量重要的衍生范畴,在这些范畴之内涵盖若干相关的次要范畴。这是对中国传统美学范畴的一次全面深入的调查,工程是浩大的、艰难的,但确是意义深远的,它将为中国美学和中国文论的史的研究和体系研究打下坚实的基础。

这一工程从 1987 年开始策划,历时 13 年,得到许多中青年学者的热烈响应。更有幸的是,在世纪交替之年,获得江西省新闻出版局和百花洲文艺出版社领导的大力支持,在他们的努力下,《丛书》被列入“十五”国家重点图书出版规划,《丛书》共计 30 本,预定在 4 年内分三辑出齐,为此组织了力量较强的编委会,投入了充足的人力、物力、财力,力争使《丛书》成为精品图书。我们万分感佩江西出版部门充分估计《丛书》学术价值的识见和积极为文化建设做贡献的热忱。最终的成果也许难以尽惬人意,但我们相信《丛书》的出版,必将在中国美学范畴研究的长途跋涉中留下一串深深的足印。

2001 年 3 月

引　言

虚实，是中国传统美学里的一对重要范畴。放在一起讲，它是一个根本性的美学和艺术观念；分开来看，虚与实又构成一种对立和统一，从中衍生出种种对审美和艺术的本质及特征的理解。在这个意义上，对虚实问题的认识，当是中国古代美学思想的一根主线。这是我们今天研讨古人虚实之论的一个基本的判断；而这个判断是可以在中国古代美学及文艺思想里找到大量材料去印证的。不光是在古代，当今的美学和文艺理论虽如此发达，但许多重要的观念，尤其是对美和艺术本质的认识，仍未尝不可以由虚实去审视并立论。正是这个原因，中国当代一些美学家在其思想和方法中，往往自觉或不自觉地对传统的虚实之论给予特别的看

重。[1] 按照为许多专家所看好的中国美学及文艺理论走民族化道路的设想，虚实之论进入美学原理和艺术概论，恐怕是迟早的事情。要达到这个目标，还有许多融合古今和中西的工作要做，但首先要解决的问题是，对中国传统美学思想尤其是文艺理论批评中虚实的观念及范畴有个比较完整和深入的了解。这也正是我们这本小书要做的工作。以往的美学史或文艺批评史著作，多多少少地要涉及虚实问题，有的甚至把它当作一条发展线索来谈，但那只是大面中的一点或长链中的一环。在这里，我们有机会用专书为虚实立说，当尽可能把这问题谈得更深更透一些，使虚实作为美学观念及范畴的意蕴更多地显露出来。

谈论之先，我们对所谈问题作一个粗略的交代，因为虚实之论在中国传统美学及文艺理论里涉及面非常之广，表现形态也非常之多，在某种意义上可以说它本身也有虚实隐显之分。比如，直接讨论虚实问题的是显而易见的虚实之论，而不以虚实立论，却包含着对所论问题之中虚实关系体察的言论和观点，也不可以说它不是虚实之论。有时候，这后一种观点所表达出的对虚实问题的理解，较之字面上的虚实之论更为精深。这样的例子可以举出很多，中国古典美学里的许多范畴，象形神、言意、心物、意境等等都是。这些范畴，显然应当是我们考索虚实问题的必要的视点。除这些范畴之外，还有大量的对虚实问题的精辟见解，是包藏在具体的艺术鉴赏和

① 参见宗白华《中国美学史中重要问题的初步探索》、《中国艺术表现里的虚和实》（见《美学散步》，上海人民出版社 1981 年版），李泽厚《虚实隐显之间》（见《美学论集》，上海文艺出版社 1980 年版），以及叶朗《中国美学大纲》（上海人民出版社 1985 年版）中对《老》、《庄》及六朝美学的论述。

批评之中，鉴赏或批评者自己并不一定是在专门为虚实立说，但我们研讨传统美学中的虚实观，是不能不把它给寻绎出来的。不仅隐显，虚实问题在中国古代美学及艺术批评里还有大小之分。有的大处着眼，从虚实的角度去建立审美及艺术创作的本质论或本体论，有的小处入手，从审美对象及艺术作品的细微末节去评说虚实的妙用。前者如文学理论里的道与技及形而上和形而下之分，后者如诗文作法里的虚字、实字以及画论书论里设色、用笔等。从这一点看，虚实的确是中国古典美学和艺术批评里很丰有弹性和张力的范畴，其运用面之广和渗透力之强，都令人瞩目。究其原因，又在于触及了审美及文学艺术的根本，或可称之为中国古代美学和艺术批评的“本根”之论。而虚实这对范畴，较之前述形神、言意、心物、境界等，就处于更高的层次，有着“元范畴”的意味。当然它并不总是“高高在上”，当虚实的观念被用于具体的审美和艺术批评，它也成其为一般的概念和术语。这几方面的例子在中国传统文论及其他艺术理论中比比皆是，因此在讨论这一问题时，就有必要把不同层面及不同含义的虚实之论给区分开来。

把这问题看得再细一些，放到中国古代美学思想、文艺创作和文艺批评的历史长河中去审视，我们还可以发现更多的“虚虚实实”的现象，从而也从更多角度去加深对美学思想和艺术理论中的虚实观念的理解——准确地说，是以虚实为视角，加深对中国传统的美和艺术的规律及特征的理解。比如说，传统的艺术本体论，是以对虚境的开拓为其进化的重要标志的，由意象到境界，由赋形到神思就是其例；又比如说，文学史上的流派、思潮往往在虚实之间相争并互补，把明清以还的神韵、格调、肌理、性灵诸说放在一块比照，就不难看出这一

点;再比如,艺术家的创作个性和创作手法也可以尚虚和崇实划分,而无论是尚虚还是崇实,只要遵循艺术创作的规律,最终都会对虚实的内涵及关系作出正确的把握,其创作实践也有助于我们对虚实问题的认识,中国诗学史上著名的“太白之飘逸”和“子美之沉郁”之论,多少能给我们透露出个中消息。凡此都可见虚实问题在中国传统美学和艺术批评里异常丰富的体现,它提醒我们,对这问题的探讨,一定要放开眼界,同时还要曲径通幽,既要看准成一家之言的虚实之论,也要认清包含在相关美学和文艺思想中对虚实观念的领悟和运用。这样做,是为了更加全面和深刻地去领会中国古典美学和艺术的精髓,而虚实这对范畴正可以为我们打开一扇仰观俯察的窗口。

这里还要特别指出,在虚实这对范畴中,虚与实这两个方面在美学上的意义并不是对等的,毋宁说是“虚”和上地占了主导的地位,它是美感及艺术特性产生的决定性因素。而审美对象的美感效应有多大,主要是取决于“虚”到了怎样的程度。这个道理最好是用文艺作品去说明。比如说,一首诗或一幅画,眼睛所能看到的是“实”,这“实”处本身的美是十分有限的;而超出字面或画面而让人难以言喻的会心之处是“虚”,这“虚”处才是美感的来由和渊薮。一件艺术作品,其美感的有无和高下,很大程度上就在这“虚”处的有无和深浅。尽管“实”处并非可有可无,它是“虚”处赖以生的前题条件,但对艺术创作来说,写“实”本身并不是目的,把人心引向“虚”境才是它的指归。从这一点,可以断定“虚”的这一面在虚实这对范畴中的主导地位,也可由此把握中国古典艺术的一个总体上的特征,那就是在实处落笔,却在虚处经营。当然,在具体的

艺术创作及理论批评中，虚与实的含义及关系比这要复杂得多。这里，我们只是大体上确定“虚”的主导作用；下面的文章，也主要做在“虚”的一面。至于虚实之间相互依存在及相反相成的关系，则随具体问题去做具体分析。

第一章

“虚实”和“有无”:中国传统哲学的思辨之道和美的境域

谈美学范畴,总离不开它的哲学背景。这不仅因为历史上美学与哲学的渊源关系,还因为许多重要的思想观念是跨越美学和哲学的,相应的范畴也并见于美学和哲学之中。拿我们眼下谈论的“虚实”来说,显然它在中国传统哲学和美学中都占有一席之地,或者说在中国传统哲学和美学中都有“虚实”这个观念和范畴。这并不是名目上的巧合或重叠,而有着内在的因缘,也就是说,哲学中的“虚实”和美学上的“虚实”是一个母体里孕育出来,并且一直在相互牵连着。因此,“虚实”作为一个美学范畴,它的生成和内涵都与哲学相关;也正因为这层关系,“虚实”在美学和艺术批评领域里,是具有相当深度的观念和范畴。这深度,很大程度

上得益于哲学的滋养。当然，哲学的“虚实”和美学的“虚实”并不完全是对等的概念，其间有个大小和先后之分，即：中国传统哲学中的“虚实”之说大于并先于美学和艺术理论中的“虚实”之说。明白这层关系，我们要对“虚实”这一美学范畴刨根问底，就非把目光延伸到它的哲学背景不可。

但中国传统哲学如此广博，“虚实”的根源该往何处寻找呢？这得先确定“虚实”作为美学观念和范畴的“原质”。按我们理解，“虚实”这对观念的重心在“虚”的一面，这在哲学上是所谓“形而上”。传统的哲学，若非过分倾向于宗教，其形而上的层面是靠哲学家的思辨拓展开来的。中国古代美学和艺术理论里的“虚实”之说，是以“虚”的境界为方向。抵及这“虚”的境界，在审美活动中多凭直感；而在哲学本体论和认识论上，对“虚”的境界或形而上层面的把握，却主要是靠思辨。可以这么说，美学上“虚实”之说，是把哲学上对此问题思辨的成果融化在了感性认识以及形象思维之中。这样，对“虚实”观念的哲学背景的探究，就应当着眼于中国传统哲学中思辨的一路。把这问题放到中国哲学史早期的先秦诸子中去看，老庄一派（或应称为“二派”，兹不详辨）是以玄思妙想见长的。这或可看做是一种较原始形态的思辨。至魏晋南北朝，由老庄思想生发出的玄学，真正把中国传统哲学推向了思辨的高度。其间，由西域传入的佛教及其哲学思想，又对这“思辨化”的进程起到了推波助澜的作用。这不同时期或不同来由的三种哲学，虽然旨趣不尽相同或很不相同，但在思辨中推导哲学观念，并在形而上的层面建立其哲学本体论，却是不约而同的。更应当注意的是，无论是老庄哲学、魏晋玄学还是佛教哲学，其思想体系都以“有无”的观念为重要出发点。

这“有无”与“虚实”是相呼应的两个(对)范畴,有时候就成为一种体与用的关系。因此,我们把握传统美学及艺术理论中“虚实”观念的哲学背景,理当留意于中国历史上以思辨见长的老庄哲学、魏晋玄学以及佛教哲学,尤其要注重这些哲学思想中对“有无”的论述。

第一节　老庄哲学

我们把老、庄放在一块说,并不意味着这两家学说在思想史上可以归为一类。二者的区别是显而易见的。虽然都以哲学思想见称,但《老子》贯穿着谋略,《庄子》偏向于审美。故而有人把《老子》看做兵书,把《庄子》当作美学,这并非没有道理。若以对哲学上根本问题的看法而论,二者却有着精神实质上的相通,比如对世界本源的认识或曰宇宙观,就都因“有无”立论而归之于“道”。从而我们从“有无”去谈论美学思想中“虚实”观念的哲学背景,就可以把老、庄加以贯通,以见早期中国哲学在“虚实”观念生发过程中起的作用。

按冯友兰先生的解释,《老子》一书中有一句话可以把各章的宇宙观都贯穿起来,这就是四十章所说的:“天下万物生于有,有生于无。”在“无”的背后,还有一个“道”。合而观之,就是《老子》的宇宙观,如冯友兰先生所说:“《老子》的宇宙观当中,有三个主要的范畴:道,有,无。因为道就是无,实际上只有两个重要范畴:有,无。”[①]进一层看,“有”与“无”也可以合一,是所谓“异名同谓”。仍用冯友兰先生的话去解释,即:“‘有’

① 冯友兰《中国哲学史新编》第二册,第44页,人民出版社1984年版。

就是存在。一切事物,只有一个共同的性质,那就是存在,就是‘有’。一个不存在的东西,那就不在话下,不必说了。但是,没有一种仅只存在而没有任何其它规定性的东西,所以极端抽象的‘有’,就成为‘无’了。这就叫‘异名同谓’。‘有’是它,‘无’也是它。”[①]因而,“有”、“无”和“道”说的都是同一样东西,是指宇宙的根源和本体。以《老子》的论述而言,“有”、“无”的内涵即在“道”字之中;从对“道”的描述,我们就可以去寻求“有”、“无”的意思。且看书中礁段很著名的的言论:

道,可道,非常道;
名,可名,非常名。
无名,天地之始;
有名,万物之母。
故
常无,欲以观其妙;
常有,欲以观其徼。
此两者同出而异名。
同谓之玄,
玄之又玄,众妙之门。(一章)
(译文:
“道”,说得出的,它就不是永恒的“道”;
“名”,叫得出的,它就不是永恒的“名”。
“无名”是天地的原始;
“有名”是万物的根本。

① 冯友兰《中国哲学史新编》第二册,第47页。

所以
经常从无形象处认识“道”(无名)的微妙,
经常从有形象处来认识万物(有名)的终极。
这两者(有形和无形)是同一个来源而有不同的名称。
它们都可以说是深远的,
极远极深,它是一切微妙的总门。)①

这是《老子》开篇第一章对“道”的说明,并由“道”论及“有”、“无”。按《老子》的本旨,“道”究竟是什么,是不能够用通常的语言说出的;名之为“道”,也只是“强为之名”,并不足以表明“道”的内容和实质,其原因,就在于它所固有的“无”的特性。话虽如此,并不意味着就该放弃对“道”的把握,否则《老子》五千言也就没有了着落。事实上,《老子》一书,还是试图用语言对作为宇宙之根本的“道”说出个仿佛来,只不过这类言语都十分飘忽。也正因为飘忽,所描述的“道”,就愈发指向虚无。且看下面这两段话:

道之为物,
惟恍惟惚。
惚兮恍兮,
其中有象;
恍兮惚兮,
其中有物;

① 断句和译文用任继愈《老子新译》,上海古籍出版社 1978 年版。下同。

窈兮冥兮,
其中有精,
……(二十一章)
(译文:
“道”这个东西,
没有固定的形体。
它是那样的惚恍啊,
惚恍之中却有形象;
它是那样的恍惚啊,
恍惚之中却有实物;
它是那样的深远暗昧啊,
深远暗昧之中却涵着极细微的精气,
……)

有物混成,
先天地生。
寂兮寥兮!
独立不改,
周行而不殆。
可以为天下母。
吾不知其名,
字之曰道,
强为之名曰大。(二十五章)
(译文:
有一个浑然一体的东西,
它先于天地而存在。

无声啊、又无形！
它永远不依靠外在的力量，
不停地循环运行。
它可以算作天下万物的根本（母）。
我不知道它的名字，
把它叫作“道”，
勉强再给它起名叫做“大”。）

这两段话说得恍恍惚惚，算是对“道”有了个交代。从中可知，“道”是空虚、无形的，它隐藏在万事万物的背后，是整个宇宙的起因和本体。当然，这个“道”，并非完全不可理喻，用现代的哲学观念去比照，也能够对它的意义作出一些界说。比如有学者就指出，《老子》中的道有“实存”、“规律”和“生活准则”三层意思。[①] 但我们这里关注的是《老子》之“道”务“虚”及其形而上的特征，这是它日后对美学思想产生影响的一个根本原因。别的不说，从《老子》书中对冥冥之“道”的隐隐约约和恍恍惚惚的描述，我们就多少能够感受到它与审美的相通之处。这一点，若是结合其他一些相关的言论去看，就能体认得更加真切。比如《老子》四章说：“道冲，而用之或不盈；渊兮，似万物之宗。”这讲的是“道”的深奥与广大；十四章说：“视之不见，名曰夷；听之不闻，名曰希；搏之不得，名曰微。……是谓无状之状，无物之象，是谓恍惚。”三十五章说：“道之出口，淡乎其无味，视之不足见，听之不足闻，用之不足

① 见陈鼓应《老子注译及评介》中《老子哲学系统的形成》一文，中华书局1984年版。

既（尽）。”四十一章说：“大音希声，大象无形。”这讲的是“道”的空灵飘渺，微妙难察。四十二章说：“道生一，一生二，二生三，三生万物。”这讲的是“道”所包含的生生不息的规律。凡此，不也都可以看做是美的本质和特性吗？所以，《老子》一书本身虽不是讲美学，但其中“道”的思想，却对后人理解审美和艺术的本性，尤其是把审美和艺术的本性朝形而上的层面开拓，提供了一个思想方法的依据；而《老子》哲学与作为美学范畴的“虚实”的关系，也蕴涵在其中了。

当然，对这问题，我们还可以看得更细一些，因为《老子》一书中就有对“有无”及“虚实”的直接的论述。其间对“有”与“无”之间关系及效用的阐说，正是后人以“虚实”看待审美和艺术问题的导引。最著名的当属那个关于车、器和室的例子：“三十幅共一毂，当其无，有车之用。埏埴以为器，当其无，有器之用。凿户牖以为室，当其无，有室之用。故有之以为利，无之以为用。”（《老子》十一章）这里所说的“无”，也就是“虚”或“虚空”。生活中的事物不能处处皆实，必须是虚虚实实，方得以产生效用。所以就有了“大成若缺，其用不弊；大盈若冲，其用不穷”（《老子》四十五章）的道理，也即所谓“有无相生”（《老子》二章）。凡此言论，所强调的都是“虚”，因为实的东西是眼睛看得见的，其效用也易于察识，而虚的东西就不那么容易为人所见，其效用也往往被遮蔽。故而《老子》特别指出“虚”的效用，其五章里还有一个比喻，更明确地为“虚”立论：“天地之间，其犹橐乎？虚而不屈，动而愈出。”这是把整个世界比作一个大风箱，它空虚而不会穷竭，并在运动中变化和生成。把这个尚“虚”的观念用于美和艺术，就能够贴切而深刻地阐明审美和艺术创造的内在规律。如叶朗先

生所说："老子的这种思想，对中国古典美学的发展影响也很大。'虚实结合'成了中国古典美学一条重要的原则，概括了中国古典艺术的重要的美学特点。这条原则认为，艺术形象必须虚实结合，才能真实地反映有生命的世界。"①诚如所言，"虚实"之论，是中国典美学的一个关键性命题，用于审美和艺术创造，也成就了中国古典艺术的民族特色。这是本书以下内容中要展开讨论的问题；而这个问题在哲学上的根源，正可以追溯到《老子》中"道"的思想及"有无"、"虚实"之论。与此相关并同样对后世美学及文艺观产生重要影响的，还有切入人心的"虚静"之说，这个话题我们留待后面涉及文艺创作中艺术思维活动时再去分说。

庄子哲学与老子有很大的差异，却依承了老子以"道"为核心的宇宙观和本体论，并因此论及"有无"和"虚实"问题。《庄子》论"道"，一个重要的特点，是为人着想，或者说是为普天之下的人寻求一条生存之"道"。依了这个"道"，人的生活应该是朝自由和超脱的方向发展，这与作为宇宙之本和天地之心的那个"道"是合一的，其中包含着一种将世界和人心联系在一起的合规律性和合目的性。正因为如此，《庄子》哲学被看做是"追求理想人格和人生境界的本体哲学"，或者干脆就被当作美学。② 的确如此，如果说《老子》之"道"主要是用来把握宇宙和社会的规律的话，那么《庄子》论"道"的最终目的，是为了证明一种顺乎人心和人生的理想境界。这一特点，

① 叶朗《中国美学大纲》第29页，上海人民出版社1985年版。

② 见李泽厚《庄玄禅宗漫述》，载《中国古代思想史论》，人民出版社1985年版。

在《庄子》阐说“道”的种种言论中都有体现。我们来看其中较有代表性的一例:

> 泰初有无,无有无名,一之所起,有一而未形。物得以生,谓之德;未形者有分,且然无间,谓之命;留动而生物,物成生理谓之形;形体保神,各有仪则,谓之性。性修反德,德至同于初。同乃虚,虚乃大。合喙鸣;喙鸣合,与天地为合。其合缗缗,若愚若昏,是谓玄德,同乎大顺。(《庄子·天地》)

这段话由“道”论及与人类生活密切相关的“德”、“命”、“性”以及“有无”、“形神”、“虚实”等观念,寓意很深。用现在的话来表述就是,宇宙的初始是“无”,没有“有”,也没有名称。“道”的活动呈现混一的状态,混一的状态还没有成形体。万物得到“道”而生成,便是“德”;没有成形体时却有阴阳之分,犹且流行无间,这是所谓“命”;元气运动稍为滞留,从而产生了物,万物生成具有各种样态,从而有了“形”;形体保有精神,各有轨则,故称之为“性”。经修养再返于“德”,“德”同于太初。同于太初,便有“虚”的特性,能“虚”便包容广大。浑合无心之言;无心之言的浑合,便和天地融合。这种融合泯然无迹,像是质朴,又像是昏昧,这就叫做“玄德”,它同于自然。[①] 可以看出,《庄子》所说的“道”,虽然也是在探求世界和宇宙之本,却是与人类生活尤其是人类的精神生活通连的;由此而及的“有无”与“虚实”问题,也就多及于人的修身养性

① 参见陈鼓应《庄子今注今译》第311页译文,中华书局1983年版。

之道。如《天下》篇说："以空虚不毁万物为实。"又说："人皆取实，己独取虚，无藏也故有余。"这里讲的是心地澄明为德。类似的言论在《庄子》里还有许多，如《应帝王》篇说："无为名尸，无为谋府，无为事任，无为知主。体尽无穷，而游无朕，尽其所受乎天，而无见得，亦虚而已。至人之用心若镜，不将不迎，应而不藏，故能胜物而不伤。"《天道》篇说："夫虚静恬淡寂寞无为者，天地之平，而道德之至也，故帝王圣人休焉。休则虚，虚则实，实则伦矣。"《刻意》篇说："夫恬寂漠虚无无为，此天地之本而道德之质也。故圣人休焉。休则平易矣，平易则恬矣。平易恬，则忧患不能入，邪气不能袭，故其德全而神不亏。……虚无恬，乃合天德。"从字面上看，这些话讲的都是处世之"道"。这个"道"的根本是"虚心"，让内心空而无藏，无伤于外，它跟隐蔽在天地背后那个"道"也即"天德"是吻合的。这样的大"虚"，也就成为大"实"。

《庄子》以"虚心"为人立本，是为人类的实际生活着想，不能不带有相当的道德色彩，但也未尝没有审美的意味。这可以从两个方面去看。一是"虚心"要求人们坚决地排除外物的干扰，这同时也就把功利性东西给排开了去。二是"虚心"导致凝神或曰"用志不分"，进而产生对外界事物的既超乎感官也非理喻的精神把握，这种精神把握靠的是"气"。《人间世》篇说："若一志，无听之以耳而听之以心，无听之以心而听之以气。耳止于听，心止于符。气也者，虚而待物者也。唯道集虚。虚者，心斋也。"这里的"虚"，是指空明的心境，它是得"道"的前提。具体到对外界事物的把握，它是凭借"气"去感应。用后世的美学观念去映证，这当是一种以审美态度去观物的方式；而"唯道集虚"也就点破了人类审美活动的一个重要特征，尽管它的本

意并不一定是要讲审美问题。与此相关的是,《庄子》在谈论“虚心”的问题时,还特别强调“静”,因而有了后世文艺创作论中影响极大的“虚静”说的雏形。这与《老子》对“虚静”的认识一脉相承,一并留到后面相应的章节中去分说。

从上面所述,可以看出《庄子》立足于“道”的哲学观念,从“有无”和“虚实”去看待世界和人心,提出一些以人为本的哲学本体论。正因为以人为本,《庄子》哲学在“虚实”问题上的见解就看取了人的精神世界;其所谓“虚”,也就是人的精神的一种状态、一种境界。而这种“唯道集虚”的精神状态或境界,是很富于审美和诗的意味的。推开一步看,相关的“虚实”之论,可以引申到对作为一种精神和心理活动的文艺创作的内在规律的深刻认识。如果以客观世界及人们的实际生活为“实”,那么与这世界及生活相对应并反映之的艺术家的心灵就可以看做是“虚”。这是文艺创作中的最基本的虚实关系之一。《庄子》的“虚实”之论,即可以看做是对艺术家精神世界里的“虚”作出了美学上的规定。这个“虚”所包含的是“道”。只有心“虚”,才能得“道”;而艺术创作之“道”又是心之所以“虚”的根据。这里面的辩证关系,正是《庄子》哲学给后世美学思想中“虚实”范畴注入的深刻内涵。如果这样说,我们对《庄子》哲学与后世文艺创作论的关系还不够明了,那就不妨仔细去读读《养生主》篇中“庖丁解牛”的寓言。这则寓言被公认为是对后人理解文艺创作中“艺”与“道”的关系产生了深刻影响。“艺”与“道”也可以看做是“虚”与“实”的关系,《庄子》这篇寓言的意旨,就在于那看不见也摸不着而只能凭心灵去感应的“虚”处,即所谓:“以神遇而不以目视,官知止而神欲行。”(《庄子·养生主》)抛开寓言中的人

物和故事不论，把这句话用来表述文艺创作中艺术家的心理活动及其规律，是再恰切不过了。后来陆机《文赋》所谓“收视反听，耽思傍讯，精骛八极，心游万仞”，就把这个意思用到了文学批评。

在《庄子》哲学中，还有一个不易察觉却跟传统美学中“虚实”问题有着密切关系的概念，叫做“象罔”，它也出自一个寓言，即《天地》篇所说：

> 黄帝游乎赤水之北，登乎昆仑之丘而南望。还归，遗其玄珠。使知索之而不得，使离朱索之而不得，使诟索之而不得也。乃使象罔，象罔得之。黄帝曰：“异哉！象罔乃可以得之乎？”

按旧注，这寓言里的几个名称都有寓意。“玄珠”喻“道”，“知”是理智，“离朱”是色，“诟”表示语言，而“象罔”是“无形迹”之称。这样，整个寓言说的就是，“道”是不能够凭理智、色相以及语言求得的，它若有若无，在虚幻的境界当中，因而也只能由“非有非无”的“象罔”去索求了。宗白华先生以诗人之心去体会“象罔”之说的意蕴，认为它揭示出艺术的真谛：“‘象’是境相，‘罔’是虚幻，艺术家创造虚幻的境象以象征宇宙人生的真际。”[①]经此阐发，《庄子》思想中对美的悟求，就在这“象罔”的寓言里得到了诗意的体现。其根基，仍在于“道”；而求“道”的途径，则在于“返虚入浑”了。不用说，其

① 宗白华《中国艺术意境之诞生》，见《美学散步》第68页，上海人民出版社1981年版。

中所蕴涵的对美和艺术的虚实关系的理解，是精微而深刻的。

《庄子》一书，是先秦诸子里最富有诗意的著作之一，它让后世无数文人为之着迷。这不仅仅是因为它的文辞优美，思理玄妙，更是由于它以哲学的方式为人的生存的意义和目的作审美和艺术的思考，也给人指点着进入审美和艺术的路径。徐复观先生说：“庄子为求得精神上之自由解放，自然而然地达到了近代之所谓艺术精神的境域。但他并非为了创造或观赏某种艺术品而作此反省；而系为了他针对当时大变动的时代所发出的安顿自己、成就自己的要求。因之，此一精神之落实，当然是他自身人格的彻底艺术化。”[①]正是这种艺术精神的境域以及艺术化的人格，引来后人的无限的神往，给后代文人寻求生存之道指点迷津，并给后代艺术家对美的追求和表现以意味深长的启悟。在这个意义上，《庄子》的思想不啻为后世文人、艺术家在精神上的向导，它引导着人们超越现实，在“象罔”的世界里驰神游心。注意这个“游”字，它在《庄子》哲学中有着特殊的含义。世俗的世界里谈不上“游”，功利的行为也谈不上“游”，只有挣脱了现实的束缚，抛却了纷繁的杂念，方能“游”于让人心旷神怡的精神世界，这便是审美和艺术的境域，也是人生的“虚”境所在。《庄子》中曾借老聃的口说：“吾游心于物之初。”（《田子方》）“物之初”是“道”是“无”，当然也是“虚”。正是能“虚”，才有了审美和艺术的境域。这是人生和人格意义上的“唯道集虚”，也可以看做对于生存方式和人格理想的“虚实”之论。在这一点，《庄子》的哲学和美学达到高度的统一，有关言论不仅是“虚实”这对美学范畴的哲学背景，其本身也就是美

① 徐复观《中国艺术精神》第87页，春风文艺出版社1987年版。

学思想中上“虚实”之论的重要内容了。

第二节　魏晋玄学

玄学是中国哲学史上重要的一支，特指魏晋时期以《老子》、《庄子》、《周易》（是所谓“三玄”）为本“辨析名理”的哲学思潮；代表人物有王弼、何晏、裴、郭象等，所讨论的核心问题则是“有无”。所谓“玄”，有“玄远”、“玄虚”的意思。此派哲学以研注《老子》、《庄子》为依托，之所以被称为“玄”，是由于它把《老子》、《庄子》对宇宙本体的推求更深入一步，其思考问题的逻辑性也较《老子》、《庄子》更强。在中国传统哲学里，魏晋玄学所表现出的思辨性是非常突出的。冯友兰先生很看重这一点，称“魏晋玄学是中华民族抽象思维的空前的发展”①，为此它也把中国哲学推向了一个新的高度。

魏晋玄学与那个时代的美学和文艺思想的关系是多方面的，重要的一点，是人的主题的深化和人的个性的张扬。对此，有人称之为“自然主义”②，也有人称之为“浪漫主义”，如刘大杰先生就认为：“魏晋时代，无论在学术的研究上，文艺的创作上，人生的伦理道德上，有一个共同的特征，那便是解放与自由。这种特征与其说是自然主义，不如说是浪漫主义。”并解释道：“浪漫主义是以热烈的怀疑与破坏精神，推倒一切前代的因袭制度、传统道德和缚住人心的僵化了的经典。用极解放自由的态度，发展自己的研究，寻找自己的归宿，建设新的思想系

① 冯友兰《中国哲学史新编》第四册，第44页，人民出版社1986年版。

② 见容肇祖《魏晋的自然主义》，东方出版社1996年新版。

统。因为这样，经学、玄学、文艺及宗教都得到自由的发展，比起前代那种死气沉沉的空气来，魏晋是呈现着活泼清新的现象的。”[①]这个评价，合乎魏晋思想及学术的实情。其间，玄学虽说是作为抽象的思想观念，并不一定与文艺创作有直接的关系（玄言诗除外），但它对本体论的研讨，却深深影响了那时代人们的审美意识以及气质和性情。这影响，理当波及各种美学思想，像“虚实”这样的大观念，是不会与之无关的。而魏晋玄学的一项重要内容，就是“有无”和“虚实”之说。

魏晋玄学被称作“老庄思想的复活”[②]，其缘由，除了玄学家们以注解《老子》、《庄子》的文本为能事外，还在于承接了《老子》、《庄子》哲学的根本问题，并以此作为其立说的根基。这根本问题就是“道”与“有无”。早期玄学家的代表人物也是开山人物如何晏、王弼等，是看取了《老子》、《庄子》之“道”的“无”的本性。《晋书·王衍传》说：“魏正始中，何晏、王弼等祖述老庄立论，以为天地万物皆以无为本。无也者，开物成务，无往而不存者也。阴阳恃以化生，万物恃以成形，贤者恃以成德，不肖恃以免身。故无之为用，无爵而贵矣。”可见“无”字是王弼、何晏等人哲学思想的立脚点，也是其政治和道德观念的出发点。对此，王弼、何晏都从哲学本体论的高度予以郑重阐发。何晏说：“有之为有，恃无以生；事而为事，由无以成。夫道之而无语，名之而无名，视之而无形，听之而无声，则道之全焉。故能昭音响而出气物，包形神而章光影。玄以之黑，素以之白，矩以之方，规以之员。员方得形，而此无

① 刘大杰《魏晋思想论》第19页，上海古籍出版社1998年新版。

② 刘大杰《魏晋思想论》第21页。

形;白黑得名,而此无名也。”(《列子·天问》张湛注引《道论》)又说:“夫道者,惟无所有者也。自天地已来,皆有所有矣,然犹谓之道者,以其能复用无所有也。故虽处有名之域,而没其无名之象。”(《列子·天问》张湛注引《无名论》)王弼也说:“凡有皆始于无,故未形无名之时,则为万物之始;及其有形有名之时,则长之育之,亭之毒之,为其母也。言道以无形无名始成,万物以始以成,而不其知所以,玄之又玄也。”(《老子注》一章)又说:“夫物之所以生,功之所以成,必生乎无形,由乎无名。无形无名者,万物之宗也。不温不凉,不宫不商。听之不可得而闻,视之不可得而彰,体之不可得而知,味之不可得而尝。故其为物也则混成,为象也则无形,为音也则希声,为味也则无呈。故能为品物之宗主,苞通天地,靡使不经也。”(《老子指略》)这些言论,都是对《老子》、《庄子》之“道”的阐发,其基本意思不变,只是把问题谈得更透彻也更周全了。就“有无”和“虚实”的范畴而言,也可以说是对“无”和“虚”的意蕴和功用认识得更加深入细微。这在王弼给《老子》作的注中是一个醒目的看点,如《老子注》十一章说:“毂所以能统三十幅者,无也,以其无能受物之故,故能以寡统众也。”又:“木、埴、壁所以成三者,而皆以无为用也。言无者,有之所以为利,皆赖无以为用也。”《老子注》四十章说:“天下之物,皆以有为生。有之所始,以无为本。将欲全有,必反于无也。”《老子注》四十三章又说:“虚无柔弱,无所不通,无有不可穷,至柔不可折,以此推之,故知无为之有益也。”等等,都是从不同的角度阐说“无”和“虚”的特性和效用。

玄学家们给“无”和“虚”以特别的关注,其本意在于对世

界本原的探求,并以此推衍出“贵无”的社会、政治和道德观念,这与审美和艺术本没有明显的关系。然而,把这样的认识放到特定的时代背景中去看,就不难发现,哲学上“贵无尚虚”的观念并非跟美学及艺术上的观念和趣味毫不相干,实际上在一个更深的层面它们是交织在一起并相互作用的。这是因为一个时代人们的精神活动不可能割裂开来,其各个领域总会以或隐或显或明或暗的方式相通连。哲学与美学及艺术原本就相去不远,哲学上的观念融入审美和艺术观念以至于艺术创作中去,也是理所当然的事情。就魏晋社会思潮而言,其玄学中“贵无尚虚”的倾向,与那时候人们审美意识和艺术趣味中对“虚”境和向往或对审美对象“虚”处的体悟,肯定有着内在的联系。跟前代相比,魏晋人审美和艺术创造的一个重要特征,也是由实而虚,从外在的形貌和声采转向了内在的精神和韵味。这特征从文学、绘画以及各种艺术理论都能看出。在这里,我们暂不把问题展开,且以《世说新语》里的人物品藻和山水赏会为例,稍稍体味一下那时候人们审美意识尚虚的旨趣。人物品藻如:

> 世目李元礼,谡谡如劲松下风。
>
> 武元夏目裴、王曰:“戎尚约,楷清通。”
>
> 王平子目太尉:“阿兄形似道,而神锋太俊。”太尉答曰:“诚不如卿落落穆穆。”
>
> 司马太傅府多名士,一时俊异。庾文康云:“见子嵩

在其中，常自神王。”（以上《赏誉》）

时人道阮思旷：“骨气不及右军，简秀不如真长，韶润不如仲祖，思致不如渊源，而兼有诸人之美。”

王孝伯道谢公“浓至”。又曰：“长史虚，刘尹秀，谢公融。”（以上《品藻》）

时人目夏侯太初朗朗如日月之入怀，李安国颓唐如玉山之将崩。

时人目王右军，飘若游云，矫若惊龙。

有人叹王恭形茂者，云：“濯濯如春月柳。”（以上《容止》）

阮浑长成，风气韵度似父，亦欲作达。（《任诞》）

山水赏会如：

简文入华林园，顾谓左右曰：“会心处不必在远。翳然林水，便自有濠、濮间想也，觉鸟兽禽鱼，自来亲人。”

王司州至吴兴印渚中看。叹曰：“非唯使人情开涤，亦觉日月清朗。”

袁彦伯为谢安南司马,都下诸人送至濑乡。将别,既自凄惘。叹曰:“江山辽落,居然有万里之势。”

顾长康从会稽还。人问山川之美,顾云:“千岩竞秀,万壑争流,草木蒙笼其上,若云兴霞蔚。”

王子敬曰:“从山阴道上行,山川自相映发,使人应接不暇。若秋冬之际,尤难为怀。”(以上《言语》)

这些品人和赏景的记载,千百年来脍炙人口。之所以如此,一个重要原因就在于,评赏者看取和称道的,不再仅仅是外在的相貌或景观,而是这相貌或景观含敛的精神和风韵。相貌和景观本身是固定、机械的,而它的特有的精神和风韵却是灵动、活泼和悠远的。就审美而言,这显然是非一般的视听可以抵及的虚境;用《老子》的话说,是只能“听之以气”的“道”的所在。在这个层面,审美和艺术之“道”与玄学之“道”并非不可沟通。如果考虑到那个时代玄风大盛的社会氛围,说文人和艺术家对虚境的体悟多多少少得益于玄学在“有无”、“虚实”问题上的思辨,当不是过分之言。假如我们再把目光扩展到各个艺术门类的创作和观念,就更能理解玄学与美学之间的牵连。比说绘画中“气韵生动”的命题,顾恺之画人数年不点“目精”的佳话,山水诗中超乎物外和返朴归真的精神境界,文学理论中“神思”的范畴,都是在把审美的目光向深处和虚处延伸,这跟玄学家们对世界背后那几乎无迹可寻的“道”或“无”的冥思苦想未尝不可以说是同气相求。这种贵无和尚虚的态度当是一种时代精神,是那时候人们在精神上

超越的一个标志，用魏晋人自己的话说，叫作“神超形越”①。当代有学者在谈及这一精神追求时也说：“玄学重在探求天地自然虚玄之体，完全摈弃了汉儒阴阳象数的浅陋神学，其玄远旷放的精神境界，使人形超神越。”②可见玄学在思想方法上对那时的审美意识是起到了促进作用的；其成效，除了体现在大量的优秀作品中，也可以从“虚”“实”关系见得，就是说，在虚境的探求上迈进了一大步。

“神超形越”之外，魏晋玄学对审美和艺术的一个更为直接的影响是所谓的“言”“意”之辨。这主要体现在文学创作和文学批评。

“言”“意”关系在《老子》、《庄子》、《周易》“三玄”中都有谈论，基本观点是“言不尽意”。《易·系辞》说：“子曰：书不尽言，言不尽意。然则圣人之意其不可见乎？子曰：圣人立象以见意，设卦以尽情伪，系辞焉以尽其言”。《庄子·外物》说：“筌者所以在鱼，得鱼而忘筌；蹄者所以在兔，得兔而忘蹄；言者所以在意，得意而忘言。吾安得夫忘言之人而与之言哉！”两种说法都指出“言不尽意”的事实，但谈论这一问题的用心和解决这一问题的办法并不一样。《易·系辞》是看到了“言”与“意”筌之间的矛盾，从而以非语言的手段去补救语言表意功能的不足，即所谓“象”。而《庄子》却认定“言不尽意”的必然性和必要性，为此语言若是为“得意”创造些条件，就完成了它的使命，其自身价值大可不必看得过重。两家意

① 刘义庆《世说新语·文学》：“郭景纯诗云：‘林无静树，川无停流。’阮孚云：‘泓峥萧瑟，实不可言。每读此文，辄觉神超形越。”

② 孔繁《魏晋玄学和文学》第1页，中国社会科学出版社1987年版。

见都有各自的道理和根据。《易·系辞》是从儒家伦理和政治思想出发,看中了语言表达“圣旨”的需要,因而要求以“象”去补救语言固有的缺陷。《庄子》所谓“意”实质上是隐藏在事物背后的“道”,对此,语言原本就无力去完整准确地表达之,而只能是部分或隐喻式地暗示(这就是为什么《庄子》说理多用寓言)。既然如此,也就不必强求它实现不可能实现的目的,其价值也不能估价过高;说得难听一点,用过之后,即可弃若敝屣,或当作废品送进回收站。这里面的是非,我们先不去管它。而之所以要把“言不尽意”的命题拿出来说道,是因为在“言”“意”之间也存在着一种“虚”与“实”的关系;确且些说,是可以从“虚”与“实”去看待“言”“意”之间的关系,即言语是“实”,而言语所负载的意思是“虚”①。这也有点像是结构主义语言学里的“能指”的“所指”的关系,“能指”是物质性的符号或“声音图像”(sound image),而“所指”是这符号所表示的概念;“声音图像”是实在的,而概念却是虚拟的。显然,这两者之间并不是一种对等的关系,甚至也不完全是一种固定的对应关系,其中“虚”较之于“实”有着“互文”、“生产”以及“衍变”等多种以不确定为指向的性能,如当代阐释学所谓“延异”。这样,“言”与“意”之间就有了矛盾,因此有了“言不尽意”命题;又由于“言”“意”关系影响到对“道”的认知,因而有人试图去解决“言”与“意”之间的矛盾。这在魏晋玄学里是一个引起过重视也引来争议的重要理论问题,玄学家们对这一问题发表的意见在相当程度上影

① 当然这只是相对而言,若与“境”相比,则“意”是“实”,“境”却是“虚”了。详见后面对“意境”的讨论。

响到当时及后代的美学观念和艺术理论，甚至给整个中国传统美学打上了烙印。

魏晋玄学中的“言”“意”之辨有许多重要的意见，我们以王弼对《周易》“立象以尽意”的发挥来看看有关“言不尽意”命题的蕴义，其《周易略例·明象》这样说：

> 夫象者，出意者也；言者，明象者也。尽意莫若象，尽象莫若言。言生于象，故可寻言以观象；象生于意，故可寻象以观意。意以象尽，象以言著。故言者所以明象，得象而忘言；象者所以存意，得意而忘象。犹蹄者所以在兔，得兔而忘蹄；筌者所以在鱼，得鱼而忘筌也。然则言者，象之蹄也；象者，意之筌也。是故存言者，非得象者也；存象者，非得意者也。象生于意而存象焉，则所存者乃非其象也；言生于象而存言焉，则所存者乃非其言也。然则，忘象者，乃得意者也；忘言者，乃得象者也。得意在忘象，得象在忘言。故立象以尽意，而象可忘也；重画以尽情，而画可忘也。

这看上去是对《周易》与《庄子》的两种“言不尽意”论加以调合，以成其说。就《周易》而言，王弼肯定“象”的重要性，认为“象”是“言”与“意”之间的中介环节，就是说，“言”只能尽“象”，只有“象”才能尽“意”。这个见解，当与汉语言文字的性质和渊源有关。汉语言文字由图画演化而来，而且一直保存着象形的特征。传说中的苍颉造字，也是来自于对物象的观照和摹拟。这就使得符号化和抽象化的语言文字蕴藏着具象和表象的潜质。在这个意义上，“言”与“意”的中间，还暗

含着一个“象”,或者说,“言”本身不能尽意,而只有通过“象”去尽意。这样解释,“明象”就不是对“言不尽意”的一种补充,而是以言尽意的必要环节了。此一点,是王弼对《周易》“言不尽意”说的发微;而这种发微,使得“言不尽意”的命题更具有生发文学观念或用来表明文学艺术的本性的可能。因为文学以语言为质料,其艺术特性很大程度上在于成“象”的功能,这也就是我们今天常说的形象化。李泽厚先生说:“语言艺术既以词义为其手段实质,除了少数感叹词是真正的情感的直接抒发外,其他都是具有或多或少或明或暗的客观图景的表象。”①可见文学的语言,乃是以“象”为实质。王弼的眼光,正是体现在对“象”注重之上。虽说他并非为文学语言立说,而讲的是一种哲学认识论,但由于把语言中“象”的意蕴和功能给凸现出来,这无形中也为日后人们认识文学这门语言艺术的审美特征提供了理论上的依据。

但强调“象”的作用只是王弼解释“言不尽意”命题的一种涵义,另一种,或许可以说是更深一层的涵义,是对“象”的否定,即所谓“得意忘象”。这思想,是承袭《庄子》而推阐开来。《庄子》看到了“言”与“意”之间的鸿沟,因而主张不言之言,即所谓:“吾安得夫忘言之人而与之言哉!”(《外物》篇)甚至主张放弃语言,因为语言文字里存留下来的东西已经是“糟粕”,真正精贵的“道”是可以意会而不可言传的(见《天道》篇)。王弼对语言的态度没有这么激烈,但也强调为了得“意”,必须把“言”给忘掉。结合“象”的环节看,就是“得意在忘象,得象在忘言”。只不过此所谓“忘”,与其说是

① 李泽厚《美学论集》第410页,上海文艺出版社1980年版。

对语言的否定，不如说是对语言的超越，或者说是打破“言”对“意”的限制。这里面有个前提，即语言对它所包含的意义是有限制的。且不说语言本身就有辞不达意的现象，就以“言”与“意”的一般关系而论，二者之间也往往是非对应的，其中多数情况下是“意”大于“言”。在文学创作中，这个特点更容易看出。作家可以用语言表达他所要表达的意思，但他在一时一地的情怀、心绪以及感悟却不那么容易用语言表达出来；而且从文学艺术的规律看，他也无须充分表达，因为若是把所有的话都说白说尽了，也就差不多断送了文学作品的性命。与此相关的是，同样的语言，在不同的语境、不同的文体以至于不同的句法中，其意义都会有微妙甚至显著的变化。从而文学家在用语言表达思想感情时，必须给他所表达的思想感情留有余地；在用“言语”去生成文学“语言”时，也一定要考虑到语言艺术的“天外之天”。这里面的妙处，中国古代诗人很早就领会了，而且善于利用“言”与“意”的矛盾及其形成的张力去强化诗歌艺术，使得诗歌作品里的一两个字、一两句话的意蕴，千言万语也道不尽。再推开一步看，其他艺术又何尝没有类似的审美特征呢？只不过用来表意的“言”是另一种质料罢了。比如绘画里的空白，音乐里的“此时无声胜有声”，都是利用“言”“意”之间的矛盾而出奇制胜，也都把“言不尽意”的积极因素发挥到了极致。这里面便暗含着对“虚”“实”关系的理解和处置，或者这么说，哲学观念上的“言不尽意”，若作为美学观念进入审美和艺术，正是对“虚”“实”关系的一条纲领性意见。王弼对“忘”字的强调和阐说的深刻涵义也在于此。“忘言”、“忘象”是为了得“意”，而且也只有“忘言”和“忘象”才能够得“意”。拿一个最普通的例子来

说，我们读一首诗，如果斤斤于字句和词义，能够把握诗的旨意并把它当作一首诗来读吗？这时候是非来一点“忘言”不可的。不但“忘言”，在越过了语言的层面后，还须“忘象”，以抵及隐藏在“言”和“象”的深处的真意。陶渊明自称“读书不求甚解”，这并不是马马虎虎，而是不过分胶着于文字的东西，以一种空灵的态度对待语言作品，因为这世界上属于真意的东西是很难用语言说得清楚的，就如他在诗歌里的感叹：“此中有真意，欲辨已忘言。”王弼的“忘言”、“忘象”之论，正宜与这诗句参看。

因此，“言不尽意”的命题经王弼的阐说，实际上包含着两层意思：一层是语言不能够完全地表“意”，一层是语言不应当完全地表“意”。这两层意思都跟审美和艺术相通，尤以后者为深刻，它给中国古典艺术超越语言、超越质料以至于是超越形象提供思想基础和理论根据。这思想和理论的渊源在《周易》和《老子》《庄子》，但玄学家们的注解和阐说，也起了发扬光大的作用；也正是因为这注解和阐说，中国早期哲学中简括和朴素的命题才有了丰富和深奥的内涵，才得以在美学思想和艺术观念里渗透开来。以中国文学而言，从汉代到魏晋，在内容和风格上有一个从质朴、正大到空灵、幽远的明显转变。这跟汉代儒学转向魏晋玄学以及玄学中的“言不尽意”诸论，不会没有关系。这一点，与前面讲的玄学因“有无”问题对本体论的开拓以及由此而来的文人们的“神超形越”一样，仍可以归结到对虚境的深入，即所谓“贵虚无”。汤用彤先生在谈及魏晋玄谈关于“言不尽意”的种种论调有怎样的效用时说：

> 忘象忘言不但为解释经籍之要法，亦且深契合于玄学之宗旨。玄贵虚无，虚者无象，无者无名。超言绝象，道之体也。因此本体论所谓体用之辨亦即方法上所称言意之别。二义在言谈运用虽有殊，但其所据原则实为同贯。故玄学家之贵无者，莫不用得意忘言之义以成其说。①

可见对“言不尽意”的论证，只是玄学家们表达虚无之旨的一种方式。在这一宗旨之下，“言意之辨”也与当时文人的精神取向及艺术观念相关，即汤用彤先生所说：“由重神之心，而持寄形之理，言意之辨，遂亦合于立身之道。”而重“神”的立身之道亦折射在文学创作和理论中，具体表现在，“魏晋文学争尚隽永，《文心雕龙》推许隐秀，隽永谓甘美而义深长，情在词外曰隐，状溢目前曰秀，均可知当时文学亦用同一原理”②。照这么看，“言不尽意”就不只是个哲学或玄学的命题，而凝聚着那个时代人们在各个文化领域里对各种精神现象的思考。其形态和内核都取法于“虚”，自然会作用于当时及后来人们对审美及艺术观念中“虚”“实”关系的理解。这是魏晋玄学与中国古典美学和艺术在精神实质上的一点深邃的共鸣。

当然，在“虚境”开拓上给中国古典美学以启悟的不仅仅是玄学，至少我们不应忘掉佛教哲学。而魏晋玄学的形成，在相当程度上得益于佛教的传入及佛教哲学的浸染，因而它在

① 《汤用彤学术论文集》第218页，中华书局1983年版。

② 《汤用彤学术论文集》第225、226页。

哲学本体论上的观念及影响,也要算进佛教哲学一份;尤其是“有无”和“虚实”问题,这原本就是佛教哲学的特长,玄学从中得到借鉴是不言而喻的。这也可以看做是对前述魏晋玄学在同样问题上见解的补充。

第三节　佛教哲学

佛教及其与中国文化的关系,是一个非常大的课题,其中每一个细微末节都可以拿来做出大文章。这样的题目,我们在这本谈论“虚实”问题的小书里不去碰它,而只把注意力集中在那些与眼前话题略有关联的方面,或者干脆说是取佛教哲学里关于“有无”、“虚实”的言论为我所用。时限仍在魏晋间。至于佛教内部的各种门派、教义及源流,则一概从略。当然,在谈论之前对那时佛学的基本状况作一点了解,还是有必要的。对此,笔者在这里借范寿康先生在其中国哲学史著作中的概述予以说明。范先生认为魏晋佛学主要分“本无义”、“心无义”和“即色义”三派,并说:

> 如把上述三家的义解与道安的义解互相对照,从竺法深的本无义进而为竺法蕴的心无义,再从竺法蕴的心无义更进而为支遁的即色义与道安的本无义,这明显表示着佛学思想的步步进展。最初的本无义是依据老子的哲学来说明《般若》所谓空,把无看做是诸法的本体。其次的心无义也依据老子哲学说明空字,以为空是无欲虚心的意思。最后的支遁与道安,则把空的意义从认识论方面加以解释,以为我们所认识的诸法的样相不是诸法

> 的真性。这样，空字的解释逐步接近了《般若》的真义，由此也可见当时老庄哲学对于佛经经义的理解是有很大的贡献了。至就老庄思想与《般若》思想二者的差别讲，则前者所谓无大体是从本体论出发，后者所谓空却是从认识论出发，这是佛学与老庄的分歧处。可是在于最初，我国佛学家未曾看清此点，完全用老庄来说明佛教；等到支遁、道安辈出，他们的义解逐渐接触了佛学的真谛，而这种佛学的真谛至罗什来华译述三论之后遂益为国人所了解了。①

从以上这段话中，我们可以知道佛学在中国发展早期的一些基本情况：一是宣扬所谓“空”，二是多用老庄思想对佛学观念作义解，三是其哲学思想偏重于认识论。其详情兹不深究，只是要注意，佛学之“空”跟老、庄之“无”一样，在用来说明世界本体的同时，也致力于虚境的搜求，而且注重感悟虚境的条件，因而对人心的体味就特别精微，其中许多感受和见解是很接近于审美的。我们来具体地看几家妙论。

支遁论“色”与“空”说：“夫色之性也，不自有色。色不自有，虽色而空，故曰色即为空，色复异空。”（《世说新语·文学》注引《妙观章》）“色”是事物的形相，它自己并不具备“有”的性质，是所谓“无”，故而也是“空”。但这还不是“空”的真正意思，真正的“空”，是人心中的“空”，外界事物因此“空”而空。所以支遁又论佛经的妙用说：“夫般若波罗密者，众妙之渊府，群智之玄宗，神王之所由，如来之照功。其为经

① 范寿康《中国哲学史通论》第241～242页，三联书店1983年版。

也，至无空豁，廓然无物者也。无物于物，故能齐于物；无智于智，故能运于智。是故夷三脱于重玄，齐万物于空同；明诸佛之始有，尽群灵之本无。”（《大小品对比要钞序》）可见世界之空本于人心之空。内心空豁，才能体悟到外物的空彻无迹，从而高引于凡俗的心智之上，冥会宇宙本体的空无。

再看支愍度、竺法蕴门派论“有”“无”。《世说新语·假谲》注引其观点曰：“旧义者曰：种智是有，而能圆照，然则万累斯尽，谓之空无；常住不变，谓之妙有。而无义者曰：种智之体，豁如太虚，虚而能知，无而能应，居宗至极，其唯无乎？”又元康《肇论疏》述其说曰：“无心万物，万物未尝无，谓经中言空者，但于物上不起执心，故言其空，然物是有，不曾无也。”吉藏《中观论疏》有云：“温法师用心无义。心无者，无心于万物，万物未尝无。此释意云：经中说诸法空者，欲令心体虚妄不执，故言无耳，不空外物，即万物之境不空。”这些都是说，事物本身不空，是因人无心于万物而空，故而人心的空是所谓“空”的根本所在。

再看僧肇论“不真空”：“夫至虚无生者，盖是般若玄鉴之妙趣，有物之宗极者也。自非圣明特达，何能契神于有无之间哉？是以至人通神心于无穷，穷所不能滞；极耳目于视听，声色所不能制者，岂不以其即万物之自虚，故物不能累其神明者也。”（《肇论·不真空论》）这是以虚无论万物之本和圣人之心。又论圣人洞察虚境的的方式：“是以圣人虚其心而实其照，终日知而未尝知也。故能默耀韬光，虚心玄鉴，闭智塞聪，而独觉冥冥者矣。”由此抵及的“圣智”之境，是“实而不有，虚而不无”，直至“存而不可论”的“六合之外”了（以上引文见《肇论·般若无知论》）。这种泯灭了“有”“无”之界限的境

界，非形名言象可致知，只能以“无知”之“太虚”去默会，是所谓：“不有不无，其神乃虚。”（《肇论·答刘遗民书》）

上述一些佛教哲学的言论，大体都可归为唯心主义，只是“唯心”的程度有深有浅，有彻底不彻底之分罢了。撇开哲学观念上的差异，这些言论所推崇的认识世界的方式，都以无有无无的虚境为指归，以超绝言象的虚神为途径，是所谓：“舍己心于封内，寻玄机于事外，齐万有于一虚，晓至虚之非无。”（僧肇《肇论·答刘遗民书》）仅就心性趋归和精神的取向而言，这与魏晋文人的心态是合拍的，也很容易跟文艺创作和观念接轨。这后一种现象，就可以取佛教徒自己的作品及认识为例证。比如，佛门里的文化人也写一些纯粹谈佛事佛理的韵文，这些体类诗歌的作品，艺术价值多不太高，但常常很突出地表达对虚境的神往。如支遁《善思菩萨赞》：“玄和吐清气，挺兹命世童，登台发春咏，高兴希遐踪。乘虚感灵觉，震网发童蒙，外见凭寥廓，有无自冥同。忘高故不下，萧条数仞中，因华请无著，陵虚散芙蓉。能仁畅玄句，即色自然空，空有交映迹，冥知无照功。神期发筌悟，豁尔自灵通。”又其《八关斋会诗序》有“静拱虚房，悟外身之真”之语，道出僧人作诗的情态。慧远《念佛三昧诗集序》也表白僧人为诗之用心说：“序曰：夫称三昧者何？专思寂想之谓也。思专，则志一不分；想寂，则气虚神朗。气虚，则智恬其照；神朗，则无幽不彻。斯二者，是自然之玄符，会一而致用也。”可见佛门“文学家”们作诗，是发挥其“教”的特长，在“虚”字上下功夫。尽管这一类旨在谈玄说理的诗作未必就是“为艺术而艺术”，但作者的用心还是包含了艺术思维的成分在内，因而也多少能看出佛教哲学对虚境的追求与文艺创作及观念的关系。当这种关系扩

散开来，为更高明的文学家、艺术家所用，佛教哲学里尚“虚”的理念及思维方式，对那个时代的美学及文艺思想产生积极的作用，当是情理中的事情。这一点，若从审美意识的角度对魏晋时期的文学艺术作一番考察，应当能够发抉出来。

现今一些研究佛学与中国文化及文学艺术之关系的著作文章都对之作出了多方面的探讨，尤其是找到了魏晋时期佛教的流播对美学观念及文艺理论的影响，比如时人对“形神”、“境界”、“神思”等问题的讨论，都有佛学所起的作用。我们在这里从“虚”“实”关系的角度看，则佛教哲学对这样一些范畴和观念所起的积极作用，可以归结为对虚境的开拓，而要点又在人自身体悟虚境的修养和能力。这既是思维方法问题，也是心性气质问题，而且这后一方面更具审美的意味，也更加容易跟文艺创作和理论契合。所以有学者在谈到佛教对中国文学思想的影响时，特别看好这一方面的内容，如孙昌武先生说：“佛家学说与中国传统学术的重大区别，也是它的独特贡献，在其心性理论。而文学创作正是人的主观的创造活动，心性问题也是文学思想的一个重要课题。这样，中国人建立发展文学理论，从佛学中寻求借鉴与依据，则是很自然的了。”[①]显然，以虚境为尚的“神超形越”，正可以看做是佛教的心性之学在文学创作和理论里产生的反响。这反响给中国传统的美学思想和文艺理论带来的好处，现在已经是众所公认了，至少人们在谈论魏晋时一些重要的美学和文论范畴及其在以后的流变，是不能不考虑进佛教哲学的因素的。我们在这里谈“虚实”问题，也是如此，但只把问题限制在“尚无”及

① 孙昌武《佛教与中国文学》第323页，上海人民出版社1988年版。

“虚境”的哲学观及其美学意义。至于佛教哲学与中国传统美学范畴的更多的关系，则在后面相关的问题中再作说明。

第二章

“虚”“实”之辨:中国传统文艺美学思想的内核

现在我们来看“虚实”观念在中国传统文艺思想里的体现和作用,这不仅仅限于文艺理论批评中直接对“虚实”问题的观点和论述,而更多地见于各个历史时期重要的文艺思想里所包含的对“虚实”问题的理解。这种理解往往是一种文艺观念里最深刻也最富于美学意味的内涵,尽管它不一定成其为专门的“虚实”之论,所以我们称之为“内核”。应当说,在中国传统文艺思想发展的进程中,这种“内核”是普遍存在并不断深化的;而它的存在和深化又促动着整个文艺观念的丰富和深化。这是一条时隐时现的脉络,体察到这条脉络,也就从一个更深的层次去认识中国传统文艺思想及美学观念演进的规律和特征。当然,在这里,我们的目的

不是去梳理文艺美学的历史，而是剔取历来文艺美学观念中隐含着或表达出的对文学艺术的“虚”与“实”的认识。这认识大可以看作是“虚”“实”这对美学范畴所具有的文艺理论批评的背景和温床；而且与哲学思想相比，文学艺术跟美学里的“虚实”观念贴得更近，有时是互为表里，有时则合二为一了。以下对有关问题的介绍和评述，主要是从大处着眼，围绕着各个历史时期具有代表性的文艺观去探寻和勾连，以见中国文艺美学史上以“虚实”为内核的思想观念之大概；至于那些具体的“虚实”之论，则放到后面对此一问题的分类、分体的讨论中去阐说。所涉及的文艺思想，多取自文学理论，这是由于文论在传统文艺思想中分量最重，理论性也最强的缘故。

第一节　“充实之谓美”——先秦两汉朴素的“虚实”观

从人类审美意识发展的进程看，早期的美学观念大多是落在“实”处的，对审美及艺术创造的“虚”的特性的认识自当有限；尽管务“虚”是认识美和创造美的一个必要条件，但思想观念上由“虚”处去把握美和艺术的本性，还得假以时日，并需要哲学、政治及社会、道德等多方面的因素去促成。这一特点，在中国文艺美学史上的体现，是十分明显的，具体表现为在先秦两汉，崇“实”的文艺观占了绝对的主导地位，而且常常把“虚”当作与正道相违的消极因素去否定和批判。当然，这时候人们观念里的“虚实”，跟后世文艺美学中的“虚实”观念并不完全一样甚至完全不一样。就语言作品而言，所谓“实”多指内容的真实或言之有物；而“虚”则多指内容的

虚假或言过其实。这个意义上的“虚”与“实”，也被看做是“文”与“质”的关系。而就人心来说，“实”用来表示由道德修养而来的精神上的充实，“虚”则是精神的上的委靡和空虚了。这个意义上的“虚”与“实”，也被用来表明“美”与“丑”的区分。在先秦典籍中，两方面的例子都可以看到，而以后者更具有审美的内涵，其中有两个命题很值得注重，一是孟子的“充实之谓美”，一是荀子的“不全不粹之不足以为美”。

孟子的话见《孟子·尽心下》，是回答“何谓善？何谓信”的问题时说的，其言曰：“可欲之谓善，有诸己之谓信，充实之谓美，充实而有光辉之谓大，大而化之之谓圣，圣而不可知之之谓神。”这显然谈的是一个关于道德修养的问题，所谓“美”，与“善”略同，当然也未尝不包含审美的内涵，因为“美”与“善”原本就是相通的。孟子这段话的意思是，一个人，让别人觉得喜欢，便叫做“善”；善的品性确实存在于他本身，就叫做“信”；充满他本身就叫做“美”；不但充满，而且光辉地表现出来，便叫做“大”；既光辉地表现出来了，又能融化贯通，便叫做“圣”；圣德到了神妙不可知的境地，便叫做“神”。[①] 照这个意思，“充实”之美虽然来自道德修养，却不是一个道德标签，而表明了一种特殊的心理活动及精神作用。这样的特性，跟孟子提出的另一个概念“气”结合起来看，就能理解得比较具体了。《孟子·公孙丑上》谈到“养气”问题说：“我善养吾浩然之气。”又解释“气”的含义和来由说：“其为气也，至大至刚，以直养而无害，则塞于天地之间。其为气也，配义与道；无是，馁也。是集义所生者，非义袭而取之

① 参见杨伯峻《孟子译注》下，第334页，中华书局1960年版。

也。”这样说来，所谓“充实之谓美”，讲的就不仅仅是道德修养，而是由道德实践养成的特殊的精神和气度的。这个意义上的“美”，其根源在于“气”。

孟子提出的“养气”观念，对后世文艺思想影响很大，以至于引出专门就文艺创作设论的“养气”之说。但后代文艺家对“养气”的阐说，却在很大程度上把问题引向与“充实”相对立的“虚”的一面，由创作心理的“虚静”去谈论“养气”的意义及功效。最著名的如刘勰《文心雕龙》专设“养气”篇，强调为文之道在于“素气资养”，可养气的方式却是“清和其心，调畅其气”、“水停以鉴，火静而朗”云云。这两种“养气”之论看似矛盾，实则是可以统一起来的；统一的关键就在于“养气”的观念可以从“虚”“实”两方面去理解。孟子把“养气”作为道德修养提出，这是看取了问题的“实”的一面，而刘勰及其他一些文艺家以“虚静”论“养气”，则是着眼于问题的“虚”处了，这是把道德内涵的“气”改造成文论范畴的“气”的必要环节。再往后看，又有人把道德实践和社会阅历的内容充实进“养气”之说，以强调“充实之谓美”的意义。这似乎可以看做是一个“正—反—合”的过程，而最终的“养气”之论是包含着“虚”与“实”也即道德和审美两方面的内容的。这里面，孟子显然是从“实”为“养气”立说的，但既然他提出的“养气”说存在着在以后进入审美及文艺理论的可能，因而也就潜含着由“实”转向“虚”的可能。中国传统文艺美学思想尤其是早期的文艺美思想，经常和大量地与道德观念掺杂在一起，其中一些重要的观念必须把审美的和非审美的内容结合在一起去看。在这样一个话语背景之下，孟子所谓“充实之谓美”及其“浩然之气”的提出，若当作后世文艺美学思想

的渊源或参照，是可以看做对“虚”“实”关系的一种理解的，至少是为后世取法于“虚”的文艺观设立了一个对立面；而这样的对立面对文艺美学思想的逻辑演进，是十分必要的。

再看“不全不粹之不足以为美”，这是《荀子·劝学》里说的。原意是讲学习的方法，即所谓：“君子知夫不全不粹之不足以为美也，故诵数以贯之，思索以通之，为其人以处之，除其害者以持养之。使目非是无欲见也，使耳非是无欲闻也，使口非是无欲言也，使心非是无欲虑也。”反复强调完美的学习要专心致志，“全之尽之”。这跟审美和艺术本来并没有直接的联系，但是单就“不全不粹之不足以为美”这句话本身看，也未尝不可以悟出些许与审美和艺术相通的道理；仔细分辨，并可以用来说明审美与艺术中的虚实关系。宗白华先生就极为称许地指出这一点，他在一篇专门谈论艺术表现里的虚与实的文章中，把这句话引在了当头，并解释说：“这话运用到艺术美上就是说：艺术既要极丰富地全面地表现生活和自然，又要提炼地去粗存精，提高、集中，更典型，更具有普遍性地表现生活和自然。”至于这句话里所包含的“虚”“实”关系，宗白华先生这样说道：“由于‘粹’，由于去粗存精，艺术表现里有了‘虚’。‘洗尽尘滓，独存孤迥’（恽南田语）。由于‘全’，才能做到孟子所说的‘充实之谓美，充实而有光辉之谓大’。‘虚’和‘实’的辩证的统一，才能完成艺术的表现，形成艺术的美。”[①]经此分析，“不全不粹”一句话里包含的艺术辩证法的意义就显露出来了，因而这句话也可以当作中国传统美学思想里的一个极富概括力的判断，尽管它本身不是专指美学和

① 宗白华《中国艺术表现里的虚和实》，见《美学散步》第75页。

艺术的。我们知道，先秦诸子对整个中国传统文化、学术及文学艺术的影响，不仅在于特定的观念和学说，也体现在思想方法。就文艺美学而言，先秦思想家直接论美和艺术的言论并不十分多见，而之所以能给后世文艺美学观以无穷的启悟，在很大程度上要归功于充满智慧的思想方法，其中深埋着许多促使后世美学和艺术观念滋长的因子。在这方面，荀子的“不全不粹之不足以为美也”的论断就是一个很好的例证，值得我们在讨论“虚实”问题时予以特别的重视。

我们说，先秦两汉崇“实”的风气很盛，这在学术思想中有明显的体现，如果是用“虚”、“实”的字样对举去评说某一事物，那么大体上是褒“实”贬“虚”。此种语境里的“虚”，完全是贬义，表示“虚妄”、“虚诞”、“虚夸”、“虚饰”、“虚伪”等等。这里面有一种情况值得注意，那就是以“虚实”论及言语、著作或语言作品。其中对“虚实”问题的理解虽说只在内容与形式以及由此而来的社会人心的关系，美学内涵并不太多，但因所论对象与文学有关（主要是散文文学），其所论“虚实”与文艺美学史上的“虚实”观念也不能说完全不着边际，或者说是触及了“虚实”观念的美学内涵的一个相对次要的方面。这里我们以东汉王充的意见为代表，略述此问题的大概。

王充在“虚实”问题上，是坚决地扬“实”抑“虚”的，态度之激烈，几乎在他的著作中没有给“虚”字赋予一点正面的意思。但他所谓的“虚”，是有其特定含义的，即在表白自己作《论衡》一书的宗旨时鲜明指出的“疾虚妄”（《论衡·佚文》）。可见王充极力反对并批驳的“虚”主要是指“虚妄”。进一步看，这“虚妄”又有种种表现，对此王充在《论衡·对

作》里一一予以指斥:

> 是故《论衡》之造也,起众书并失实,虚妄之言胜真美也。故虚妄之语不黜,则华文不见息;华文放流,则实事不见用。故《论衡》者,所以诠轻重之言,立真伪之平,非苟调文饰辞,为奇伟之观也。其本皆起人间有非,故尽思极心,以讥世俗。世俗之性,好奇怪之语,说虚妄之文。何则?实事不能快意,而华虚惊耳动心也。是故才能之士,好谈论者,增益实事,为美盛之语;用笔墨者,造生空文,为虚妄之传。听者以为真然,说而不舍;览者以为实事,传而不绝。不绝则文载竹帛之上,不舍则误入贤者之耳。至或南面称师,赋奸伪之说;典城佩紫,读虚妄之书。明辨然否,疾心伤之,安能不论?

在这段话里,王充把“虚”的各种弊端毫不留情地给抖落出来,其中有两点最让他不满,一是“华”,一是“空”。“华”是指“苟调文饰辞,为奇伟之观”,也就是说在文辞的华美上用力过甚,反而埋没了“实事”;“空”是指高谈阔论,“增益实事”,从而也就歪曲了“实事”。两种情形都是“虚妄之文”的表现,为王充所深恶痛绝,所以他“幽处独居,考论虚实”,著书立说,立志使“浮华虚伪之语,莫不澄定。没华虚之文,存敦庞之朴;拨流失之风,反宓戏之俗。”(《论衡·自纪》)与破“虚”相应的,还有立“实”。这个“实”首先当然是指“实事”,与此相关的是“实诚”,即所谓“实诚在胸臆,文墨著竹帛,外内表里,自相副称”(《论衡·超奇》)。这指的是思想感情的真实。此外还指“实用”,因为王充攻讦“虚妄之文”,并非就

文论文，而在相当程度上是为国计民生着想。他很严厉地说："为世用者，百篇无害；不为用者，一章无补。"（《论衡·自纪》）这是所谓"崇实之化"（《论衡·定贤》），在王充眼里，堪为"真美"。

王充对"虚实"问题的辨驳，是他那个时代文学思想中很有分量的意见，在中国文学思想史上也很有影响，至于跟我们这里所说的"虚实"观念的关系，则要结合中国传统美学思想的流变去看，重点在其"虚实"之论的"空文"和"实事"那层意思。我们把传统的审美意识由"实"而"虚"看做是一种进步，那么王充在"虚实"问题上的见解就可以说是一种制约。这制约是好事还是坏事，不能一概而论。王充辨驳的对象主要是子书，而子书是以思想性和学术性见长的著述，对它做出"实"的要求，是合乎情理的；但以此涵括所有的语言作品，则难免以偏概全。尽管王充也看到有的语言作品的"虚饰"有情可原，比如《诗》、《书》里的夸饰，就"皆有事为"，能达到"以少为多"的效果（《论衡·艺增》），然而从总体上讲，王充所看重并用以给文章著述定性是，是"实事"和"实诚"。这虽说是王充的一人之见，却有着汉代思想及学术文化的大背景。应该说，中国传统美学思想，在汉代这二百多年间，朝"虚"处的进取相对较慢。人们审视文艺作品时，眼光很容易就落在了种种"实"处，比如社会内容、政治要求、道德理想等。这跟整个时代的学术文化氛围是融合在一起的。而在这种氛围中，文艺思想在审美层面的延伸就势必受到限制，对"虚实"问题的讨论也大大地压抑了"虚"这一方面的内涵。把这问题放到汉代文学创作中去看，则那时的作品在虚境的开拓上，还没有自觉的意识和明显的征兆。再把这问题看得更细一

点,以文学语言的功能为例,则汉代文章和辞赋的语言恢宏、整饬、光亮,却缺少韵味和灵性;诗歌语言也多质朴胜过空灵,即如可以空灵视之的《古诗十九首》,其灵气在实写之真,而非虚境之空。这正是美学观念上重“实”轻“虚”的体现。与此相关的还有想象。想象的特性是“虚处生神”,因而就不能斤斤于现实中的“实事”。语言作品里的夸饰,实质上也是想象的表现形式之一。汉代的文学,虽不能说没有想象,有些文学样式,比如说辞赋,子虚乌有的东西也不少;然而以精神上的超越而论,其“虚处生神”的妙味毕竟有限。王充在其《论衡》中的《艺增》篇对夸饰作了有节制的肯定,但在《语增》和《儒增》里又对同样的问题作了全盘的否定。从这矛盾也能看出那时候人们的审美观念是对虚境存有戒心的。

这样看来,王充的“虚实”之论,就是中国传统美学思想发展过程中的一个环节。虽说它与作为美学观念和范畴的“虚实”只是名目上的类同,而没有触及这观念和范畴的根本,但放在历史的背景下审视,此“虚实”与彼“虚实”还是有着一些牵连。我们之所以要对这种跟文艺美学稍隔一层的“虚实”之论提上一笔,为的是更完整地把握处在文艺美学核心的“虚实”观念的演进过程。当然,把王充的观点当作传统文艺美学史上“虚实”观念之一种,也未尝不可,更何况,这观点在以后的文艺理论批评中,还时常出没,牵制着某些特定历史时期文艺家们在某些特定领域里对“虚实”问题的认识。远的不说,就以魏晋赋论而言,崇“实”仍是辞赋创作的重要的观念,而且这种崇“实”,是切切实实地以实际存在的事物为标准。左思作《三都赋》,煞费苦心,以舆地和方物为准,让所写内容一一落在实处。这不仅使得洛阳纸贵,也博得评论

家们的一片喝采，并借机标榜“辞赋尚实”的原则。如卫权《三都赋略解序》说：“余观《三都》之赋，言不苟华，必经典要，品物殊类，禀之图籍，辞义瑰玮，良可贵也。”另一位著名赋家皇甫谧一面夸奖《三都赋》，一面对历史上违“实”的作风深加纠弹，说：“若夫土有常产，俗有旧风，方以类聚，物以群分，而长卿之俦，过以非方之物寄以中域，虚张异类，托有于无。祖构之士，雷同影附，流宕忘返，非一时也。”（《三都赋序》）对此，《三都赋》的作者自己也深有同感，在《序》中很不以为然地说：“考之果木，则生非其壤；校之神物，则出非其所。于辞则易为藻饰，于义则虚而无征。……美物者贵依其本，赞事者宜本其实。匪本匪实，览者奚信？”他要求水果蔬菜被写进作品都得标明产地，真可以说是“实”到家了。但这样的崇“实”是否合乎审美与艺术的规律，却不是没有疑问的，在辞赋创作中也未必就是人心所向。同样是因赋而享有高名的孙绰就表明了另一种为赋之道，其《游天台山赋序》说：

> 故事绝于常篇，名标于奇纪。然图像之兴，岂虚也哉？非夫遗世玩道绝粒茹芝者，乌能轻举而宅之？非夫远寄冥搜笃信通神者，何肯遥想而存之？余所以驰神运思，昼咏宵兴，俯仰之间，若已再升者也。

这里面讲究的是“神通”、“遥想”和“驰神运思”，显然是更看好“虚”的妙用，比起左思、皇甫谧等为“实”叫好的辞赋创作论，手眼要高出许多。而辞赋之外，创作家和批评家们在虚实之间的趋取就更为明显；可以这么说，魏晋以还的文艺美学思想，并没有给崇“实”的文学观多少张扬的余地，而是大

幅度地转向了对“虚境”的追求,也把“虚实”观念朝审美和艺术的方向引申,从而开拓了中国传统美学和艺术理论的新局面。这一点我们在下面一节将着重分说。

第二节　“课虚无以责有”——魏晋南北朝文论对“虚境”的开拓

中国历史由汉入魏,迎来了“文学的自觉时代”①。所谓“自觉”的重要标志之一,是文学观念的进步和文学理论批评的发达。在各种各样的文学观念和理论批评中,人们的目光更多也更深地投向了文学艺术的“虚”处,提出的观点也更具有“虚”的意味。比如作为“文学的自觉时代”的代表人物的曹丕,在他的《典论·论文》里提出“气”的观念,这观念的内涵较之“言”、“辞”、“志”、“意”等就虚渺得多;用来评说作家才性及艺文之道,所探及并表达的意思,也都比以往的文论术语更加精微和深奥。难怪到今天人们还对曹丕笔下“逸气”、“齐气”等究竟何指争论不休。晚些时候的陆机,更加直接地把“虚”当作创作课题提了出来。《文赋》说:“课虚无以责有,叩寂寞而求音,函绵邈于尺素,吐滂沛乎寸心。”这讲的是创作中构思活动,却包含着对“虚实”和“有无”关系的深刻理解。文学家在创作中看取的是超乎眼见耳闻的虚境,唯其“虚”,才能拓开审美的情怀和艺术思维的空间,才能在方寸

① 鲁迅先生在《魏晋风度及文章与药及酒之关系》一文中说:“曹丕的一个时代可说是‘文学的自觉时代’。”见《鲁迅全集》第3卷,第504页,人民文学出版社1981年版。

之间容万千气象。照这样理解，“有”在“无”之中，也只有“无”中之“有”，才是文学创作所要表出的“有”；“绵邈”在“尺素”之中，也只有“函绵邈”的“尺素”，才能引发无限的兴味。这样的理解，正是“虚实”这个美学观念最紧要的内涵。虽说陆机没有专门把“虚实”当作范畴去立论，但他的“课虚无以责有”之说，已经把中国传统美学思想史上的“虚实”观念引向一条合乎审美与艺术规律的正轨，而且包孕了这观念在今后文艺美学中发展、深化的无限生机。在《文赋》里，还有一些关于创作心理和创作方法的观点与“虚实”问题相关，我们暂且不表，而把视线转向陆机之后另一部更重要的文学理论著作，即南朝齐梁年间刘勰所撰《文心雕龙》。在这部著作里，有些观念和范畴是很可以从“虚实”的角度作一番辨析的，而陆机等其他批评家的有关论述，可以放在一块参看。

刘勰的《文心雕龙》里至少有三个（对）观念或范畴是富有“虚实”的美学内涵的，这就是“道”、“神思”和“隐秀”；而这三个（对）观念或范畴又分别涉及文学的本体、创作和作品等根本问题，故而是我们把握那时候文学思想及文艺美学中“虚实”观念的范例。

在刘勰的文学思想里，“道”无疑是个根本性的观念，它被用来说明文学的本体所在，并放在了《文心雕龙》的开篇，即《原道》对“道”与“文”的关系的论述。原话是这样的：

> 文之为德也大矣，与天地并生者何哉？夫玄黄色杂，方圆体分：日月叠璧，以垂丽天之象；山川焕绮，以铺理地之形。此盖道之文也。仰观吐曜，俯察含章，高卑定位，故两仪既生矣。惟人参之，性灵所锺，是谓三才，为五行

之秀,实天地之心。心生而言立,言立而文明,自然之道也。

在这段话以及整个《原道》篇里,“道”和“文”的意思都不太确定,原因在于这两个术语在中国传统思想里原本就有诸多含义。但有一点是明白无误的,即“道”是“文”的根由,“文”是“道”的体现,二者之间是体与用以及隐与显的关系。证之以《文心雕龙·夸饰》篇:“形而上者谓之道,形而下者谓之器。”则“道”属于形而上,是看不见摸不着的,也非语言讲得清楚,所以同篇又说:“神道难摹,精言不能追其极。”这种特性,当然可以“虚”视之了。照这么理解,“道”与“文”的关系也可以“虚实”区分,只不过这是在最高层面的“虚实”之分,它不仅关系到文学的本质与其形态,而且关系到世界的现象与其本体。一般认为,刘勰论文所立的“道”,兼取儒家之道和道家之道,也受魏晋玄学的影响①,故其含义较为复杂。但从“虚实”或形上形下的角度看,则“道”大体相当于西方哲学所谓“实念(Idea)”,并没具体的内涵和形相,只是作为隐藏在事物背后的本体。刘勰因“道”论文,正是为了给文章之文或文辞之文找到和赖以生成的本体,这样就可以给“文”的存在一个有力的说法。我们说过,魏晋是“文学的自觉时代”,而到了刘勰的时代,尚“文”的风习更是变本加厉,就像同时代一位文人所说的那样,“踵其事而增华,变其本而加厉”(萧统《文选序》)。但在旧有的文学观念中,“文”的地位似乎并不太高,甚至被贴上“雕虫小技”的标签。这是刘勰所不能满

① 参见詹《文心雕龙义证》卷一,第1~2页,上海古籍出版社1987年版。

意的。所以他在中国传统思想里找出一个最高层次的观念“道”来为“文”张本，从而“把文学提升到具有宇宙意义的重要地位”①。此举可以看做是借“道”的观念把文学本质问题推向“虚”处，也推向了深处。

这样一种着眼于本体的“虚实”之见，看上去只是一种哲学的思辨，跟文学艺术的审美本性贴得不算太紧。但如果我们进而了解“道”的其他意义，尤其是在文学批评话语里的意义，就能看出本体论上的务“虚”之论，也有它审美的内涵。一个很容易看到的意思是，“道”还表示规律；用来论“文”，则常常表示文学创作的审美规律。刘勰那个时代有“属文之道”的说法②，此所谓“道”，就是指文学创作的内在的审美规律了。刘勰《文心雕龙》一书，从总体上看，也就是探讨“属文之道”；当对这样一种“道”的认识在“虚”处大有作为，则文学本体论中的“虚实”之见就进入创作论的层面，从而也有了审美的内涵。这一特点，从“神思”的观念中最能看出。

显然，刘勰在《文心雕龙》中是把“神思”当作“属文之道”来谈的，不然不会将《神思》作为创作论的首篇；而篇中把所谈创作心理问题称作“思理”，也表明了这个意思。在《文心雕龙·神思》篇的精彩论述中，隐含着多个层次的“虚实”问题，其核心在一个“神”字。“神”是作家“为文之用心”，是以想象和情感为原动力的心理和精神活动。它的功效是“规矩虚位，刻镂无形”，这当然是以“虚”“无”为特性。但这“虚”“无”又不是毫无根由，它还有生活中实际存在的触媒，

① 刘若愚语，见《中国的文学理论》第35页，四川人民出版社1987年版。

② 如萧子显《南齐书·文学传论》：“属文之道，事出神思。”云云。

即所谓“物”。这个“物”,在刘勰的批评话语里主要是指自然景色;较之人心中的“神”而言,是能够作用于感官的“实”物。这样看,文学创作中的作家心理活动就是由“虚”“实”两个方面构成,所以刘勰说:“思理为妙,神与物游。”(《文心雕龙·神思》)“神与物游”这个命题,就包含着以创作过程中审美主客体关系为内核的“虚实”观念。

但这还不是“神思”的创作论中最能体现对“虚实”观念深刻理解的内容。再进一层看,刘勰对创作心理的论述中还有一个更贴近“为文之用心”的观念,这就是“虚静”,它是对以审美主客体为内容的“虚实”关系中“虚”的一面的体察。这里所谓“虚”,是基于文学创作中的审美心理。前面我们曾说过,“虚”“实”关系中的“虚”与“实”两个方面在审美功能上并非对等的,其间“虚”的一面是占有主导地位的。这一特点,在创作论里表现得尤为突出。作为审美客体的物,若无“心”的观照或投射,几乎就不能够具有审美的意义;而“物”在多大程度上能为审美所用,也得看审美主体是否动“心”。因此,文学创作论真正要着力探究的,是“心”这一方面的内涵;以“虚实”关系论,则是以“虚”为本了。在这个问题上,“虚”的观念进一步落实到作家如何调畅其心,于是有了“虚静”之说。两相比较,“神思”之“虚”与“虚静”之“虚”还有细微的差别:前一个“虚”偏重于审美心理的情状,与之相对的是外在事物的“实”;后一个“虚”则主要是指审美心理的作为和功能,与之相对的是同属于心理活动的“有”。而刘勰是把“虚静”说当作作家营造审美心理的手段提出的,即所谓:“是以陶钧文思,贵在虚静,疏瀹五脏,澡雪精神。”显然把“虚静”看做人为的心理活动。在这个意义上,“虚静”之“虚”是对

“神思”之“虚”的深化，而且因为点明了“虚”字，“虚静”的说法更能把我们的眼光引向“虚实”观念。当然，“虚静”说本身就有丰富的美学内涵值得探讨。

“虚静”说的根源在中国传统哲学思想。在先秦诸子中，“虚静”及相关的理论每每被论及，其中以《老子》、《庄子》及《荀子》中有关的言论与后世文论中“虚静”说的关系较深。《老子》十六章说：“致虚极，守静笃。万物并作，吾以观复。夫物芸芸，各复归其根。归根曰静，是曰复命，复命曰常，知常曰明。”这是把“静”作为万事万物的总原则，因此人要使心灵虚寂，并坚守清静，以适应事物发展的规律。《庄子》以“虚静”论“道”，兼有养心、认知和修身等含义。《知北游》篇说：“孔子问于老聃曰：‘今日晏闲，敢问至道？’老聃曰：‘汝齐戒，疏瀹而心，澡雪而精神，掊击而知！”这是刘勰“虚静”说的出处。又《庚桑楚》篇说：“贵、富、显、严、名、利六者，勃志也；容、动、色、理、气、意六者，谬心也；恶、欲、喜、怒、哀、乐六者，累德也；去、就、取、与、知、能六者，塞道也。此四六者不荡胸中则正，正则静，静则明，明则虚，虚则无为而无不为也。”《天道》篇说：“夫虚静恬淡寂漠无为者，天地之平而道德之至也，故帝王圣人休焉。休则虚，虚则实，实则伦矣。虚则静，静则动，动则得矣。”这都讲的是修身及治国之道。《荀子·解蔽》里有“虚壹而静”之说，虽然也是因道德和政治立论，但似乎与刘勰“虚静”说的关系较近。其言曰：

> 故治之要，在于知道。人何以知道？曰：心。心何以知？曰：虚壹而静。心未尝不臧也，然而有所谓虚；心未尝不两也，然而有所谓一；心未尝不动也，然而有所谓静。

> 人生而有知,知而有志,志也者,臧也,然而有所谓虚。不以所已臧害所将受,谓之虚。心生而有知,知而有异,异也者,同时兼知之;同时兼知之,两也,然而有所谓一。不以夫一害此一,谓之壹。心,卧则梦,偷则自行,使之则谋。故心未尝不动也,然而有所谓静。不以梦剧乱知,谓之静。……虚壹而静,谓之大清明。

荀子这段话,被认为是受了道家的影响[①],故可以与老庄“虚静”说一并而观。这论述虽然仍以道德、政治为背景,但对“虚静”的心理特征讲得更细。所谓“虚”,是说不受观念的干扰;“壹”,是说不要同时接受两种不同的观念;“静”,是说不要让思想放任自流。“虚壹而静”,就是让内心空明、专一、有条不紊地去认识事物。除以上诸说,《韩非子·主道》也讲到“虚静”,说:“虚静以待令,令名自命也,令事自定也。虚则知实之情,静则知动者正。”这是讲为政的方法,跟人心的关系不是太大,故此存而不论。

从上述先秦诸子的言论,可知“虚静”之说在中国思想史上早已为人提出,用来探求认识论问题,并推而广之,延及道德和政治。总的意见是,当人处于“虚静”的状态,是有助于对“道”的领悟和认识的。这就跟文学创作有了关系,因为在文学艺术的背后也有一个“道”,“虚静”的心理和精神境界有助于把握这个审美和艺术的“道”。这一点,文学家凭自己的创作经验就能体会得出,故而自然而然地在论及创作心理尤

① 见静山《中国文艺论里的主动主静说》,《中国古代文论研究论文集》第53页,上海古籍出版社1989年版。

其是构思活动时指出了“虚静”的特征。在陆机的《文赋》里，我们就能看出这方面的意思，只是更偏向于感性的创作经验，尚未凝聚成观念或范畴。如所谓“罄澄心以凝思”，即有“虚静”的意思，又描述作家构思时的心理状态说：“其始也，皆收视反听，耽思傍讯，精骛八极，心游万仞。”也把“虚静”当作进入创作心境并驰骋想象和一个必要条件。这些认识，至刘勰就被发展成“虚静”的创作论命题，即《文心雕龙·神思》篇的“贵在虚静”云云。而刘勰在《文心雕龙》里还结合具体的创作心理问题进一步论述了这个命题，如《养气》篇说：“水停以鉴，火静而朗。无扰文虑，郁此精爽。”以“水停”和“火静”作比喻，正是说明“虚静”的情状和作用。刘勰在此是把“虚静”和“养气”当作一个问题来谈的，而“养气”所要达到的效果就是作家内心的“虚静”，具体的办法是“清和其心，调畅其气，烦则即舍，勿使壅滞”（《文心雕龙·养气》），用今天的文艺理论观点看，这是作家在创作中对心态的自我调剂，自我控制，目的是为了排除杂念，更加顺当而自如地进入审美和创作的进程。这里面的妙处，稍有创作经验的人恐怕都不难体会。在临文之际，若仍是心浮气躁甚或心烦意乱，是难得文思泉涌的，这时候，“虚静”其心就是十分必要的了。从更加积极的方面看，“虚静”的作用还不止于此，它为作家内心审美意象和境界的产生做了精神上的准备，用后来苏轼的一句名言说，是：“静故了群动，空故纳万境。”（《送参寥师》）这是把“虚静”与诗境的产生联系在一起来认识。从这一点，就可以看出“虚静”之说对日后诗歌境界理论所起的先导作用。

关于“虚静”说，可谈的问题还有很多，刘勰之后，这个文学创作论的命题受到来自方方面面的关注，也被一代又一代

的美学思想家传承下去,其影响非止于文学理论,在其他艺术领域——如绘画、书法等——为“虚境”立说的理论都大有可观,更不要说那些把“虚静”的内涵融于其中的理论观点了。这里,我们把此说放在魏晋南北朝文论的一个显要位置去打量,是看取了它所包孕的“虚实”观念。这观念的意义不仅在于创作心理学,还在中国传统美学思想的历史进程,具体说是文艺美学思想朝“虚”处也即人心幽深之处的递进。这种朝向“虚”处的递进,从小处讲是审美意识的深化,从大处讲则是人类精神的演进和升华了。对此,钱穆先生说过一句非常耐人寻味的话:“人类的心智,则偏要在虚空中觅真实。”①这讲的是人类精神的本性和趋势,最能体现这本性和趋势的当属哲学,然而人类的审美和艺术创造及艺术理论,放到历史进程中去看,又何尝不是如此呢?惟其如此,中国传统的美学和艺术才能像我们今天所能看到的这样精妙和深沉。这一点,是我们在讨论“虚实”这一美学范畴时不能不予以特别注意的,而“虚静”之说正应当作如是观,只不过与“虚”相对应的“实”是暂时地被搁置起来罢了。

刘勰文学思想里另一个与“虚实”有关的观念是“隐秀”。如果说“道”讲本体,“虚静”是讲创作,那么“隐秀”则是讲作品或文本了。在这个层面的文学观念,更能够体现缘于“虚”“实”关系的美学内涵。因为一般地看,可以说任何事物都具有虚实两面,比如说概念是虚,样态是实;但这样的“虚实”并不一定就有审美的意味,只有当“虚”与“实”都具有了某种特殊的性质,方产生美的效应。这种性质,用“隐”和“秀”去标

① 见钱穆《湖上闲思录》第1页,三联书店2000年版。

明，就比较容易看清了。那么“隐”与“秀”分别有怎样的意思呢？我们来看刘勰的解释。《文心雕龙·隐秀》说：

> 夫心术之动远矣，文情之变深矣，源奥而派生，根盛而颖峻，是以文之英蕤，有秀有隐。隐也者，文外之重旨者也；秀也者，篇中之独拔者也。隐以复意为工，秀以卓绝为巧，斯乃旧章之懿绩，才情之嘉会也。夫隐之为体，义生文外，秘响傍通，伏采潜发，譬爻象之变互体，川渎之蕴珠玉也。故互体变爻，而化成四象；珠玉潜水，而澜表方圆。……

刘勰对“隐秀”的界说到此为止，以下一大段文字，是后人补作，故不录。此外，宋人张戒《岁寒堂诗话》引有该篇“情在词外曰隐，状溢目前曰秀”之句，可帮助理解“隐秀”说的内涵。大体上，刘勰的“隐秀”之说，是从审美及创作的角度探讨文学作品里词与意的关系问题；有关文外之旨或言外之意、词外之情的认识，对后来中国文艺美学尤其是诗学里的意象和意境理论很有启发。为此，后世批评家也常把“隐秀”之说与意象或意境理论相提并论，如张戒是把刘勰“隐秀”之论与宋代诗人梅尧臣“含不尽之意见于言外，状难写之景如在目前”一句话一并引用的，而梅尧臣的这句话向来被认为是关于诗歌意象及意境的经典论断。又清人冯班《钝吟杂录》说：“诗有活句，隐秀之词也。直叙事理，或有词无意，死句也。隐者，兴在象外，言尽而意不尽者也；秀者，章中迫出之词，意象生动者也。”都表明“隐秀”的道理讲的就是意象和意境的美学内涵；而意象和意境在诗歌创作中的生成和表现，又都在虚实隐显

之间。具体内容,我们在后面谈及诗学问题时再去细说。这里要指出的是,刘勰把文学创作及作品在“虚实”问题上的艺术规律熔铸成“隐秀”这样一个文论术语,这给后世文学理论批评乃至于整个文艺美学思想提供了一个重要的生长点;就“虚实”这对美学范畴本身而言,当然也有着举足轻重的地位,尽管其说并非直接因“虚实”立论。推开来看,刘勰“隐秀”说的这种价值意义并非孤立的,而是那个时代文学思想对“虚实”问题认识深化的集中而概括的体现,比如前面提到的对“言”与“意”的分辨、对创作活动中“虚境”的追求以及对隐藏在文学作品背后那不可名状的本体的认定等等,都从不同的方面促成了以“隐秀”论文从而也由文学艺术的审美本性延及“虚”“实”关系的理论批评。清人郝懿行曾有批语曰:

> 按《神思》篇云:“思表纤旨,文外曲致。”其隐之谓乎?陆士衡云:“苕发颖竖,离众绝致。”其秀之谓乎?①

可见其时对“虚实”问题的审美认识非止《隐秀》篇一处。其他如沈约所谓:“相如工为形似之言,二班长为情理之说。”张戒以为此与刘勰“情在词外曰隐,状溢目前曰秀”之说“其实一也”(见《岁寒堂诗话》);又钟嵘《诗品》论阮籍诗曰:“言在耳目之内,情寄八荒之表。”也与“隐秀”之说意相仿佛。由此可见刘勰以理论范畴涵指的“虚实”观念,是魏晋以还文学家“虚实”之辨的“众望所归”。

① 转引自詹《文心雕龙义证》第1482页。

在刘勰为“隐秀”立说的一段话中,有一个现象值得特别注意一下,即它把“隐”的旨意引申到了《易经》,并有“义生文外,秘响傍通”之论。这一申论引起了当今一些研究者的很大兴趣,并由此给刘勰的文学观以非常现代的阐释。有关阐释,对我们从语言文字的蕴涵及功能去理解文学艺术的“虚实”之道,很有启发。兹引叶维廉先生的一段论述。叶先生在一篇以“秘响旁通”为题的文章里,详细阐述了《文心雕龙·隐秀》篇与《易经》的关系,最后总结说:

> 我们说:一首诗的文、句,不是一个可以圈定的死义,而是开向许多既有的声音的交响、编织、叠变的意义的活动。诗人写诗,无疑是要呈示他观、感所得的心象,但这个心象的全部存在事实与活动,不是文字可以规划固定的。像六十四卦象,每一个卦象都有旁通、爻变、互体的衍进,正表示天文、地理、人文的递变当然不只六十四种,六十四种是动变时可以观察到的大象(是可见的“律”与“秀”),其中还有数不尽的、还在不断动变中未可见的“组合”(是“机”,是“隐”),但都潜含在呈现的形象里;其能如此,则完全依赖实象与实象间互为指引的活动、和保持“在边缘欲语未语”的 aporia 状态。所以系辞里有“往来不穷谓之通”的话,又说:“书不尽言、言不尽意”。这句话与对老子的“道可道非常道”和“知者不言、言者不知”,竟然是完全相通的;这是因为,在文字表达性能的了解上,在“如何用文字来表意”这一个问题上,易经所呈现的,道家所了解的,儒门在易经系辞里所发挥的是完全一致的,即是,“义生文外”要“得意忘言”、要知“文辞无定义(即圈定的死

义)”,文辞是旁通到庞大时空里其他秘响的一度门窗。①

这是用一种非常现代甚至有点后现代的观点去看待中国传统诗学及哲学中的一个古老命题。它涉及语言文字的多义性、“互文性”或所谓“互为指涉性”,就是说,汉语里的每一个字都与其所在语言系统里的许许多多的字和词相通,每一个文本都与其所在文化系统里各类文本相通,这就像《易经》里的变爻和变卦一样。这样,呈现在我们面前的文字及文本,其意义就不限于此一文字及文本固有的意思,而可以在一个大的语言系统及文化系统里与各种各样的文字及文本相互通融、互为指涉,从而也有了生成意义的无限空间。所谓“言不尽意”、“文外之旨”,从语言的系统和结构看,正是这样一种互为指涉并无限生发的功能;而文学语言较之它类语言的特异之处,也正在于有意识强化这种功能,以获得较之普通语言更加丰厚的意蕴。这就是刘勰在《文心雕龙·隐秀》篇赞语里所说:“深文隐蔚,余味曲包。辞生互体,有似变爻。”在这方面,中国古典诗歌可以给我们提供无数的范例。在许多优秀的作品里,一个诗句甚至是诗句里的一个词、一个字所包含的意思,若细细追究,是层出不穷的。其中的奥秘,从形形色色的“笺注”可窥见一斑;而“中国书中的‘笺注’所提供的正是笺注者所听到的许多声音的交响,是他认为诗人在创作该诗时整个心灵空间里曾经进进出出的声音、意象、和诗式

① 叶维廉《秘响旁通:文义的派生与交相引发》,《中国诗学》第81~82页,三联书店1992年版。

……”①。即便如此，笺注家所得仍是冰山浮露出海面的一角，还会让人感叹“诗家总爱西昆好，独恨无人作郑笺”（元好问《论诗三十首》）。可见“秘响傍通”的境域是多么悠远。这里面也存在着一种“虚”“实”关系：语辞及文本是“实”，而因“秘响傍通”生出的无限丰富的意义及意蕴是“虚”。这跟“情在词外”原本是一样的效果，只是更加深刻地揭示出语言表意的审美功能。这在“隐秀”说所包含的“虚实”观念中，是很独特而精微的内涵，经人用现代文艺理论去阐释，自当引起我们特别的关注。

刘勰的文学思想里，除以上所谈几点外，还有一些观念或范畴是由“虚”“实”关系立论，从而也体现了对“虚实”问题的审美的把握，如“风骨”、“体性”、“定势”、“情采”、“比兴”、“夸饰”等。从这些观念或范畴，可以看出“虚”“实”关系上的审美意识在文学创作和批评的各个方面、各个层次以及各种形态的表现。进而可见，“虚实”，是刘勰体察文学的本性、创作方法及美学风貌的一个重要的着眼点；也正因为从“虚”“实”关系入手，刘勰的文学理论批评才显得那么完整和丰满，才能把文学这门艺术阐说得那么透彻。而所有这些都表明，在刘勰的文学思想里，包藏着一种出于对文学艺术根本认识并具有很强批评功能的“虚实”观，它是整个《文心雕龙》理论体系的一个潜在的支点。

如果要说魏晋南北朝文艺美学在“虚实”问题上有了怎样的认识，那么刘勰的文学思想和文学理论就是一个标志，尽管种种认识并不一定是用“虚实”的字样去标明。其间，像

① 叶维廉《中国诗学》第70页，三联书店1992年版。

“隐秀”这样的文论术语已经与“虚实”的美学范畴相当接近了，故而我们把它当做那个时代文艺美学中具有代表性的“虚实”之论多说几句，想必没有离题太远。至于其他一些与“虚实”观念有着潜在关系的理论观点，在后面要谈的诗学问题里会再次提及。

第三节　“象外之象”——唐人对“虚境”的深化

在中国古代文学史上，魏晋南北朝除了文学创作的繁荣以外，还担得起“批评的时代”之美誉，因为那时候的文学理论批评，气势恢宏，溢彩流光，真可以说是“弥纶群言”（《文心雕龙·序志》语），“体大思精”（章学诚《文史通义·诗话》语）。以后各个历史时期的文学，要想在理论批评上与之争胜，已经是相当困难了。但这并不意味着整个中国文学思想到此为止。事实上，文学观念的发展在历朝历代都没有停止，只不过受各种条件的影响及限制，其演进的方式和看取问题的角度各有不同罢了。唐代，处于中国文学理论批评的高潮过后，没有出现像刘勰、钟嵘那样的大批评家，也没有人从事文学理论的总体建设，但在一些重要的文学观念和创作方法上，却有着深化和开拓之功。其中尤为后人称道的是诗歌美学中围绕着“境界”问题提出的观点和命题，在中国文艺美学史上有着重要的价值和意义。这里面，也包含着深入“文”心的“虚实”观念；当然，其重心仍在于“虚”的一方，或可理解为对“虚境”的深化。

唐代诗歌美学中的“境界”说，是从诗歌创作“取境”的问

题延伸出来的。“境界”之名来自佛经[①],但“境界”说的美学内涵却在于文学创作中的“心”“物”关系,这在魏晋南北朝文论就已经是个重要的理论问题了,陆机、刘勰、钟嵘、萧子显等都有论述。陆机《文赋》说:“伫中区以玄览,颐情志于典坟。遵四时以叹逝,瞻万物而思纷;悲落叶于劲秋,喜柔条于芳春。”首倡文学创作中的“感物”之说。刘勰《文心雕龙·物色》说:“春秋代序,阴阳惨舒,物色之动,心亦摇焉。”“诗人感物,联类不穷,流连万象之际,沉吟视听之区:写气图貌,既随物以宛转;属采附声,亦与心而徘徊。”钟嵘《诗品序》说:“气之动物,物之感人,故摇荡性情,形诸舞咏。”又说:“若乃春风春鸟,秋月秋蝉,夏云暑雨,冬月祁寒,斯四时之感诸诗者也。”更申说了心物相感对文学创作的意义。心物相感的结果,是创作动机和心境的产生,这也是文学创作中境界之所以生的缘由。但上述言论所强调的都是诗人受物色相召而情不能已,并没有谈及诗人如何主动地去取境,因而所牵涉到的境界问题是指向了文学创作中审美主客体之间的关系,而没有推导成为如何进行文学创作的方法。这一特点,在萧子显的有关言论中就更容易看出,其《自序》说:“若乃登高目极,临水送归,风动春朝,月明秋夜,早雁初莺,开花落叶,有来斯应,每不能已也。”又说:“每有制作,特寡思功,须其自来,不以力构。”诗人之心相对于外物之色,是处于被动的地位,这里面不存在构思,当然也就无所谓“取境”。但在唐人的“境界”理

① 饶宗颐《〈人间词话〉平议》说:“境界本佛家语。”并引《翻译名义集》:“尔焰,又云境界。由此能知之智,照开所知之境,是则名为过尔焰海。”见《王国维传记资料》,台湾天一出版社。

论里，对这问题的看法就有了很大的改观，具体表现为不仅强调诗人因物而生感，而且强调诗人主动地去感物，进而借物色去取境。如王昌龄说：“夫置意作诗，即须凝心，目击其物，便以心击之，深穿其境。”（遍照金刚《文镜秘府论·论文意》引）以“心击”而“深穿其境”，这和萧子显“须其自来，不以力构”当然有所不同，它要求诗人在进入创作之先就具备一种“审美注意”，并因此而运思取境。但这与创作心境的油然而生也并不矛盾，或者说可以互相调剂。所以王昌龄又说：“夫作文章，但多立意。令左穿右穴，苦心竭智，必须忘身，不可拘束。思若不来，即须放情却宽之，令境生。然后以境照之，思则便来，来即作文。如其境思不来，不可作也。”（遍照金刚《文镜秘府论·论文意》引）这是深知创作甘苦的经验之谈，它看到了诗人所取之境既须苦思，也须自然而然。无论如何，“境生”是诗人创作的必要条件，当然也是重要的诗学问题。对这问题，王昌龄在《诗格》中有更周密的论述[①]。兹引录有关言论于下，以见“取境”之论更深的美学内涵。

> 诗有三境：一曰物境。欲为山水诗，则张泉石云峰之境极丽绝秀者，神之于心，处身于境，视境于心，莹然掌中，然后用思，了然境象，故得形似。二曰情境。娱乐愁怨，皆张于意而处于身，然后驰思，深得其情。三曰意境。

① 《诗格》的真伪，历来有争议。王运熙、杨明所著《中国文学批评通史·隋唐五代卷》据胡震亨《唐音癸签》引文认定其真（见该书第209页，上海古籍出版社1996年版）；而周祖《隋唐五代文论选》认为“即或非宋人伪托，亦已删改非本来面目矣”（见该书97页，人民文学出版社1990年版）。可参看。

亦张之于意而思之于心，则得其真矣。

诗有三格：一曰生思。久用精思，未契意象，力疲智竭，放安神思，心偶照境，率然而生。二曰感思。寻味前言，吟讽古制，感而生思。三曰取思。搜求于象，心入于境，神会于物，因心而得。

这两段话，姑不论是否为王昌龄原作，所表达的美学思想都是十分深刻的，其主旨是对诗歌境界的体认以及对诗人取境方法的阐说。这话或许应该倒过来说，即由诗歌创作中的取境方法去体认诗歌境界的美学内涵。这样看，“取境”之说与“虚实”观念的关系就比较明了，那就是在诗学领域里对“虚境”的深化。跟魏晋南北朝文论的有关言论相比，王昌龄对“心”“物”关系及其效用的认识，其细致入微是有过之而无不及，以至于非得用“境”这样一个意义更加虚渺的术语去表示。这里面值得注意的是“象”或“意象”，它是诗人进行艺术思维所不可缺少的基本要素，所以刘勰把文学创作称为“窥意象而运斤”（《文心雕龙·神思》）。但是比“象”更深远也更富有美学内涵的是“境”。“境”是对“象”的超越，也在更深的层面指向了文学艺术的本性。所以在王昌龄眼里，诗歌创作最有成效的艺术手法是由“象”得“境”，即所谓“搜求于象，心入于境”。照这么看，“取境”之说是在诗歌艺术的“虚”的层面又深入一步；而这一步也把中国传统文论及文艺美学思想推向了一个新的境界。我们说唐代文学家、批评家对“虚境”的深化，即可由此而观；唐代文学思想在“虚实”观念上透露出的端倪，也可以由“取境”之说见得。

在“取境”问题上，还应该提到唐代另一位诗人、批评家皎然，他的诗论也为诗人取境着想，由此对境界问题的透视又别具只眼。其《诗式》有“取境”之题云：“取境之时，须至难至险，始见奇句。”又在“辨体”的题下谈到：“夫诗人之思初发，取境偏高，则一首举体便高；取境偏逸，则一首举体便逸。”而所谓“高”是“风韵朗畅”，“逸”是指“体格闲放”，这可以看做是诗歌境界的美学风貌。而就诗歌作品而言，“风韵”和“体格”显然是在虚处，即超乎语言文字的“神会”。这一特点，在《诗式》“辨体十九字”的“静”与“远”二字更可以看出，即“非如松风不动，林未鸣，乃谓意中之远”，“非如渺渺望水，杳杳看山，乃谓意中之静”。这是强调诗歌境界不能够坐实，它在人的意会和遥想之中，也在虚实有无之间。所以皎然又以“虚实”论境界，其《诗议》说：“夫境象非一，虚实难明。有可睹而不可取，景也；可闻而不可见，风也；虽系乎我形，而妙用无体，心也；义贯众象，而无定质，色也。凡此等，可以偶虚，亦可以偶实。”按这解释，境界的美学内涵正可以“虚实”论。

前面说到，境界以“象”为本而又超出“象”外。对这个特点，刘禹锡也发表过颇为精辟的意见，叫做“境生于象外”。他在《董氏武陵集纪》中说：“诗者其文章之蕴邪？义得而言丧，故微而难能；境生于象外，故精而寡和。”由此可知，诗境之精，当于象外求之；诗义之微，当于无言求之。这义与言、境与象的关系也在虚实之间。处理好这种关系，诗歌作品就能收到“片言可以明百意”（《董氏武陵集纪》）以及“词甚约而味渊然以长”（刘禹锡《答柳子厚书》）的效果。这些见解无疑都是很精当的，而且所提出“象外之象”以及“味”的说法，还给“境界”之说留下了很大发展和完善的空间，这在司空图的

诗歌美学中，展示得更加充分，也更加完满了。

司空图的诗歌美学是以境界为核心的，而且把对境界的理解提到一个相当的高度。其《与王驾评诗书》中有“思与境偕”的命题，说：“五言所得，长于思与境偕，乃诗家之所尚者。”这里谈的是五言诗，实则是作为诗歌艺术的一般规律提出的，就像《二十四诗品》以二十四种诗境贻人以为诗之道。具体到诗歌境界的美学风貌，司空图的理解就在“象外之象”及“味外之旨”，其《与极浦谈诗书》说：“戴容州云：‘诗家之景，如蓝田日暖，良玉生烟，可望而不可置于眉睫之前也。’象外之象，景外之景，岂容易可谭哉？”《与李生论诗书》说：“倘复以全美为工，即知味外之旨矣。”这些话，说的都是诗歌境界；而诗歌境界的奥秘和成效正在“象外之象”和“味外之旨”。《与李生论诗书》中还有一段话，向来被认为是司空图诗学观的精要所在，我们把它完整地看一遍：

> 文之难，而诗之难尤难。古今之喻多矣，而愚以为辨于味，而后可以言诗也。江岭之南，凡足资于适口者，若醯，非不酸也，止于酸而已；若鹾，非不咸也，止于咸而已。华之人以充饥而遽辍者，知其咸酸之外，醇美者有所乏耳。彼江岭之人，习之而不辨也，宜哉。诗贯六义，则讽喻、抑扬、蓄、温雅，皆在其间矣。然直致所得，以格自奇。前辈诸集，亦不专工于此，矧其下者耶！王右丞、韦苏州澄澹精致，格在其中，岂妨于遒举哉？贾浪仙诚有警句，视其全篇，意思殊馁，大抵附于蹇涩，方可致才，亦为体之不备也，矧其下者哉！噫！近而不浮，远而不尽，然后可以言韵外之致耳。

这段话里有两个关键的字眼，一是“味”，一是“韵”，它们在日后都演化成重要的诗学观念，比如“诗味”说、“神韵”说等等。而司空图挑选这两个意义轻飘的字来表述他对于诗歌创作的审美趣味，又是看取了言语及意象之外，这便是“境”。事实上，司空图对诗之“醇美”及“全美”的种种描述，如“象外之象”、“味外之旨”、“韵外之致”等，也都是诗“境”的美学特征，或者说是诗歌艺术“思与境偕”的内在规律。在这个意义上，“境”理当成为司空图诗歌美学的核心，而“境”的美学内涵，也在虚实远近之间。这一特点，还可以结合司空图另一篇诗歌美学的重要文献《二十四诗品》去看。

《二十四诗品》是中国文学批评史上脍炙人口也产生很大影响的一篇作品，其本身就有相当高的美学价值。称之为“作品”，是因为它以“取象”为能事，可视为以诗论诗之作。但由于取象过虚，其理论意义也如镜花水月，不大容易一下子看清。仅就其主旨而言，历来就有不同的说法，有认为是讲评诗标准，有认为是讲创作手法，有认为是讲作品风格，还有的一言以蔽之，认为是讲诗歌艺术的美学规律。这些理解都不算错，但要以司空图的本意而论，《二十四诗品》的要义实在是一个“境”字，即用来论诗的是二十四种诗境，而诗歌艺术的审美本质、创作方法及风格类型等，都涵括在这二十四种诗境之中了。特别值得关注的是，司空图描述这二十四种诗境的手法，是超乎言意之表，把人引向“味外之旨”和“韵外之

致”。后代笺注家叹其“摹神取象”或“取神不取形”①，洵为得其用心之论。所以又有人称司空图作《二十四诗品》是“游神于虚”②。这个“虚”，不是一般的玄虚，而是指向诗歌艺术的虚境；或者说，司空图展示的二十种诗境，是以虚处为落脚点。这里面既包含着对虚境的开拓，也包含着对诗歌艺术中“虚”“实”关系的理解。为把这一特点看得更清，我们从《二十四诗品》中选出数品略加说明。

一是“雄浑”。“雄浑”列在二十诗品之首，既为诗歌（境）品类之一，也有提纲挈领的意思，因而它所表达出的观念对整个诗歌艺术都有统率的作用。其言曰：

> 大用外腓，真体内充。返虚入浑，积健为雄。具备万物，横绝太空。荒荒油云，寥寥长风。超以象外，得其环中。持之匪强，来之无穷。

这段话里最能见“虚”“实”关系的是“返虚入浑”以及“超以象外，得其环中”。“返虚入浑”，孙奎联《诗品臆说》认为：“即所谓，课虚无以责有，叩寂寞而求音者也。”郭绍虞先生解释说：“所谓真体内充，又堆砌不得，填实不得，板滞不得，所以必须复还空虚，才得入于浑然之境。”③这都是从诗歌创作的角度讲“虚”的妙用，也可以看做是对诗歌艺术“虚”的特性

① 分别见清孙奎联《诗品臆说自序》和杨廷芝《廿四诗品浅解凡例》，孙昌熙、刘淦校点《司空图〈诗品〉解说二种》，齐鲁书社 1980 年版。

② 刘《诗品臆说序》，出处同上。

③ 见郭绍虞《诗品集解》，《诗品集解·续诗品集解》第 3～4 页，人民文学出版社 1963 年版。

的认定。“象外”，指迹象之外；“环中”，喻空虚之中。整个一句话的意思，郭绍虞先生说是：“一方面超出乎迹象之外，纯以空运，一方面适得环中之妙，仍不失乎其中。这即是所谓‘返虚入浑’。返虚入浑，也就自然成‘雄’。所以不能虚也就不能浑，不能浑也就不能雄。”[①]这里面，显然包含着对诗歌艺术中“虚”“实”关系的深刻理解；而这个意思既以“雄浑”提起，就成为一条主线，贯穿于《二十四诗品》的各个品类。

二是“含蓄”。其言曰：

> 不著一字，尽得风流。语不涉己，若不堪忧。是有真宰，与之沉浮。如渌满酒，花时返秋。悠悠空尘，忽忽海沤。浅深聚散，万取一收。

按中国传统美学思想，“含蓄”二字本身就包含着“虚实”的意思，如杨廷芝《廿四诗品浅解》说：“含虚而蓄实。”而“不著一字，尽得风流”和“浅深聚散，万取一收”更表明诗歌艺术中“含蓄”的美学特征是以少总多，把境界向诗外作极大的延伸。“不著一字”，恐怕不是像某些注释者说的那样，是“不著一字于纸上”，而是指不要把话说明说白。对诗歌创作而言，本来想要表达的意思却深藏起来，只给人一点暗示，这样做所得到的艺术效果往往要比什么都说出来要好得多。因此在创作中，诗人不需要去满纸铺陈，而只须把“满园春色”凝聚在那“一枝红杏”之上，于是就有了“含蓄”，也就有了含实于虚的层次和境界。

---

① 郭绍虞《诗品集解·续诗品集解》第4～5页。

三是“实境”。其言曰：

> 取语甚直，计思匪深。忽逢幽人，如见道心。清涧之曲，碧松之阴。一客荷樵，一客听琴。情性所至，妙不自寻。遇之自天，泠然希音。

这是形容诗歌创作中那种以真率和实写见长的境界，但“泠然希音”一句又告诉人们，“实境”的妙趣仍在虚处。杨廷芝《廿四诗品浅解》解得好：“‘清涧’二句，就境写境；‘一客’二句，就人写境。情性所至，无非是实。‘妙不自寻’，盖言妙境独造，非己所自寻者也。‘自天’，得之于天也。‘希音’者，上天之载，寂然无声，实固尽出于虚耳。”照此理解，则“实境”之妙，又妙在虚处。

把以上几则与“味外之旨”、“韵外之致”等说法合观，便可以看出司空图是以多种方式并从多个角度表达着对虚境的向往。他把这虚境看成了诗歌艺术的根本所在，这里面既有审美趣味和观念上的原因，也有文学风格和流派上的原因，具体说是唐代山水田园诗的传统。在这个问题上，司空图的眼界未必就说得上的宏通，但审美趣味上的偏好使他避“实”击“虚”，从而在中国古典诗歌美学中留下异常精妙的一笔。我们讨论中国传统文艺美学史上“虚实”观念的流变，自然要给这一笔以多多的关照。

第四节　“妙悟”与“入神”——宋人对“虚实”问题的变通

中国古典诗歌由唐入宋，在总体风貌上出现了重大变化，从而也成就了两种最具有代表性的诗风。这区别，历来批评家多有评说，而以钱钟书先生的断语最为精当，即：“唐诗多以丰神情韵擅长，宋诗多以筋骨思理见胜。”①换一种说法，唐诗与宋诗的差异也未尝不可以“虚实”论之。清代翁方纲说：“唐诗妙境在虚处，宋诗妙境在实处。”（《石洲诗话》）眼光独到，颇能传唐诗宋诗之神。此所谓“虚实”之分，乃是一种文学史观。确如所说，宋诗与唐诗相比，其特长是在“实”处体现的。这个“实”，虽说是在诗歌风貌，却也跟创作手法密切相关，比如说，宋人作诗好讲道理，好堆砌故实，好雕琢字句等等，都是“实”的缘由。相应的，还有诗学观念里尚法的倾向以及种种“法度”和“活法”之论。所有这些，看上去都与唐诗大为异趣，似乎宋代诗人和批评家刻意要把唐人开拓的“虚境”给填塞起来，并在“虚”“实”关系上让“实”的一面占据主导地位。可实际情况并非如此。

不错，宋代诗歌与唐诗相比是以实境见长，但这并不说明宋代诗人、批评家在美学观念上没有认识到“虚”的重要性。恰恰相反，他们在把诗歌创作手法落在“实”处的同时，并未忘记诗歌艺术的本性在于“虚”；而在讨论诗歌创作的“实际”问题时，也没有忘记把这问题在“虚”处的意义给显露出来。

① 钱钟书《谈艺录》第2页，中华书局1984年版。

举个例子说，宋代诗歌讲究炼字，但炼字的目的和功效并不完全在字句本身，不如说主要是在字句之外。“春风又绿江南岸”，“绿”之所以比“过”好，在于它营造出一种境界；“红杏枝头春意闹”，“闹”之所以比“浓”好，也是此理。这样的求“实”，显然也是在务“虚”。因此，宋代诗歌美学中“实”处着眼的观念和论断，无不潜含着“虚”的意蕴；而唐诗与宋诗的虚、实之分，也是相对而言。具体说，宋诗重“实”的倾向虽然是对唐诗尚“虚”的转变，但这转变之中已经在相当程度上把唐人对“虚境”的开拓给承继并包容下来。所以我们把宋人在“虚实”问题上的见解说成是一种“变通”，而这变通在中国古典诗歌及诗歌美学的流变过程中也是相当关键的一步。

上面说的这个观点，我们可以拿宋代诗话里的几则著名的诗论作例证，其中最为后人称道的当属欧阳修《六一诗话》里所引梅尧臣的一段话：“诗家虽率意，而造语亦难。若意新语工，得前人所未道者，斯为善也。必能状难写之景，如在目前；含不尽之意，见于言外，然后为至也。”“言外之意”的说法，和司空图的“味外之旨”是一个意思，但不同的是，欧阳修所引这段话，是从“造语”问题说起的，这是很切实的诗歌创作手法，可见其论诗是虚实兼顾或由实入虚的。只不过要做到这一点，实在很不容易，欧阳修本人就是在这问题上给人找出毛病。魏泰《临汉隐居诗话》中说：“凡为诗，当使挹之而源不穷，咀之而味愈长。至如永叔之诗，才力敏迈，句亦清健，但恨其少余味尔。”“诗味”之说，为司空图所倡，并作为其所标“境界”的一个重要的审美特征。这一点，是被宋代诗歌美学给继承下来了，转而成为精研诗歌作法时一个常常记取的标准。诗家造语，虽殚精竭虑，却不可没有余味，因此也就要有

诗境的虚活。我们再来看叶梦得《石林诗话》里的两段话，从中更可察识宋人论诗在虚实之间斡旋的用心。其一是论王安石的，说：“王荆公晚年诗律尤精严，造语用字，间不容发。然意与言会，言随意遣，浑然天成，殆不见有牵率排比处。如‘含风鸭绿鳞鳞起，弄日鹅黄袅袅垂。’读之初不觉有对偶。至‘细数落花因坐久，缓寻芳草得归迟。’但见舒闲容与之态耳。而字字细考之，若经隐括权衡者，其用意亦深刻矣。”其二是论杜甫的，说：“诗人以一字为工，世固知之，惟老杜变化开阖，出奇无穷，殆不可以形迹捕。如‘江山有巴蜀，栋宇自齐梁。’远近数千里，上下数百年，只在‘有’与‘自’两字间，而吞纳山川之气，俯仰古今之怀，皆见于言外。《滕王亭子》‘粉墙犹竹色，虚阁自松声’，若不用‘犹’与‘自’两字，则余八言凡亭子皆可用，不必滕王也。此皆工妙至到，人力不可及，而此老独雍容闲肆，出于自然，略不见其用力处。今人多取其已用字模放用之，偃蹇狭陋，尽成死法。不知意与境会，言中其节，凡字皆可用也。”前一段话的主旨是谈论“诗律精严”，这也是宋人论诗的一个常见的话题。但以论者之见，“诗律精严”的前提是“意与言会，言随意遣”，否则就难入上乘。这里面存在着一种以“言”与“意”为本的虚实关系，就是说，诗歌的作法、格律、结构等是要实实在在地去推敲，而进行这推敲的主导思想却是诗人的用心和所要表达的诗意；也只有这样，精心推敲出的诗句才能不显筋露骨，而呈现出自然天成的风貌和韵味。后一段话可以归类为宋代诗人和批评家津津乐道的“诗眼”之说。“诗眼”是中国古典诗歌的一个美学特征，其他文体里也不同程度地存在着，说的是一首诗或一句诗里由于一个字用得好而带动整首或整句诗的精彩；而诗人创作，就

需特别地去“炼”这一个字。这方面的道理，在宋代诗论里谈得特别的多，而炼字是实实在在的创作手法，可见那时候诗歌美学观念的务“实”精神。炼字的见解虽多，然而具体到炼字的目的和效果，则论者的手眼不尽相同。有的是着眼于声韵的优美，有的是看取了词意的尖新，而眼界较高者，则顾及诗歌的境界，像《石林诗话》中这段就杜诗几个虚字所发的议论就是如此。它强调的，是诗歌作品中有一两个特别有分量的字能把诗意及境界极大地拓展开来，即所谓“远近数千里，上下数千年”以及“吞纳山川之气，俯仰古今之怀”云云。这意思绝非诗歌作品的字句本身所能容纳，它“见于言外”，是虚处的境界。若以“言不尽意”的美学观而论，这“字”与“意”或“境”的关系，当然可以“虚实”视之。而我们在此举这个例子，是要说明，宋人论诗（尤其是诗话中的论调）以求“实”见长，然而未尝没有留心于“虚”。或者可以说，高明的诗论，都是由“实”入“虚”或由“虚”论“实”的，不然的话，仅仅抓住字句和章法问题作文章，那只是诗歌的修辞学，上升不到诗歌美学。也正是在“虚”的这一面，我们可以看到唐代诗歌美学中“境界”之说的传承和流变，其中变化最显著的，是在“虚”“实”之间找到一种关联。从这一点看，宋代诗境妙在“实处”，但这并不一定与唐代的“虚”形成对立，不如说是一种继承和变通。

宋人论诗注重实际的特点，跟诗人、批评家崇尚法度的观念有很大的关系。尽管南北两宋的诗坛并不缺少天才诗人，但从总体上看，尚“法”还是诗歌创作的大势所趋。就连苏轼这样天才纵放的大诗人也有“法度法前轨”之论。尤其是江西诗派的兴起，使得在传统中求发展成为时尚，因而又有种种

便于操作的“活法”，如“夺胎换骨”、“点铁成金”之类，更是把作诗变成了实实在在的“学问”。这里面固然有不少流弊，却也不全是胶柱鼓瑟之举。“活法”之称，就表明为诗之法不能过于坐实，而要能在虚处贯通。我们来看一个实例：“‘打起黄莺儿，莫教枝上啼。几回惊妾梦，不得到辽西。’此唐人诗也，人问诗法于韩公子苍，子苍令参此诗以为法。‘汴水日驰三百里，扁舟东下更开帆。旦辞杞国风微北，夜泊宁陵月正南。老树挟霜鸣窣窣，寒花承露落毿毿。茫然不悟身何处，水色天光共蔚蓝。’人问诗法于吕公居仁，居仁令参此诗以为法。后之学诗者，熟读此二篇，思过半矣。”（《诗人玉屑》引《小园解后录》）显然，在高明的诗人看来，作诗之法是宜于意会而不宜言传的，因而得“法”的途径就是“参”而不是“摹”。这也可以理解为“法”之结穴在“神”不在“形”；而“神”的来由，当然是在虚处了。以此为论，“活法”之说也包含着对诗歌艺术中虚实关系的领悟。对这个问题谈得最深最透并专门为“神”立说的，是严羽的《沧浪诗话》。

严羽写《沧浪诗话》有着为学诗者指路的用心，所以开篇就谈学诗的门道，他拈出的方法的“熟参”和“悟入”，这也就是所谓“妙悟”说。严羽以禅为喻解释说：“大抵禅道惟在妙悟，诗道亦在妙悟。且孟襄阳学力下韩退之远甚，而其诗独出退之之上者，一味妙悟而已。惟悟乃为当行，乃为本色。”（《沧浪诗话·诗辨》）之所以学诗为诗要“妙悟”，又因为诗的本性在于“神”，即严羽所说：“诗之极致有一，曰入神。诗而入神，至矣，尽矣，蔑以加矣。”（《沧浪诗话·诗辨》）这个“神”，有点类似于老庄哲学里的“道”，是不能够用言语说得清楚的。但作为诗歌美学的观念，它又与一些关于诗歌审美

本性的论断旁通，也不是完全不可理喻。下面这段话，便可看做是严羽对“入神”的旁证：

> 夫诗有别材，非关书也；诗有别趣，非关理也。然非多读书，多穷理，则不能极其至。所谓不涉理路，不落言筌者，上也。诗者，吟咏情性也。盛唐诸人惟在兴趣，羚羊挂角，无迹可求。故其妙处透彻玲珑，不可凑泊，如空中之音，相中之色，水中之月，镜中之象，言有尽而意无穷。（《沧浪诗话·诗辨》）

严羽这段议论，是有感而发的，批评对象是那种“以文字为诗，以才学为诗，以议论为诗”（《沧浪诗话·诗辨》）的诗风，用以纠正这诗风的，则是“妙悟”与“入神”；而这一段话，正是晓人以“神”的风致。虽然话说得恍恍惚惚，又与禅道相比附，但宗旨仍不离于“言外之意”、“象外之象”以及“味外之旨”等。这乃是中国古典诗歌美学一贯的意趣，只不过被严羽铺展为一种理论学说，并穿上了禅学的外衣罢了。当然，严羽论“神”，仍带着宋代诗歌美学固有的特征，那就是照顾到为诗之“神”可以落在实处的那一面，所谓“多读书，多穷理”，即是此意。且其标榜的“诗法”也表述得相当具体，如“体制、格力、气象、兴趣、音节”等，这跟司空图完全省略“味外之旨”跟语言文字的因缘或者说是把“味外之旨”当作对语言文字的否定，还是有一定区别的。从这一点看，严羽的“入神”之说，又当受到唐代一位大诗人杜甫的影响。杜甫的地位在宋代被大大地提高，以至于成为江西诗派的“一祖”，而杜诗的诗风及其所蕴涵的美学观念，也影响了宋代的诗歌创作和诗

歌理论，其中重要的一项，就在于“神”。杜甫作诗、论诗，都很注重“神”的效应，其论诗曰：“乃知盖代手，才力老益神。”（《寄薛三郎中据》）“文章有神交有道，端复得之名誉早。”（《苏端薛复筵简薛华醉歌》）“醉里从为客，诗成觉有神。”（《独酌成诗》）“挥翰绮绣场，篇什若有神。”（《八哀诗·赠太子太师汝阳郡王》）“感激时将晚，苍茫兴有神。”（《上韦左相二十韵》）“草书何太古，诗兴无不神。”（《寄张十二山人彪三十韵》）“读书破万卷，下笔如有神。”（《奉赠韦左丞丈二十二韵》）“诗应有神助。”（《游修觉寺》）等等；论画也多用“神”或“神妙”，如“绝笔长风起纤末，满堂动色嗟神妙。”（《戏韦偃为双松图歌》）“将军善画盖有神。”（《丹青引赠曹将军霸》）“国初已来画鞍马，神妙独数江都王。”（《韦讽录事宅观曹将军画马图歌》）“韩干画马，笔端有神。”（《画马赞》）等等，可一并而观。凡此“神”字，涵义不尽相同，有指诗（或画）兴，有指诗技，有指诗境。[①] 但无论何指，都是把“神”当成了诗歌艺术的一个重要的审美特征；而联系杜甫总体的诗歌美学观及创作方法看，这个“神”字虽在虚处，却并非完全无迹可寻，它有着诗人的涵养和匠心作基础。最能说明这一特性的就是“读书破万卷，下笔如有神”。这个诗学观点，看来严羽是接受了的，所以他在推阐“入神”之说的时候，一方面说作诗“非关书”也“非关理”，另一方面又提倡“多读书”、“多穷理”。这当然可以看做是一种折中或调合，但往深一层看，却也包含着对诗歌艺术的深刻理解。就作诗这件事情而言，它的指归

① 参见王运熙、杨明《中国文学批评通史·隋唐五代卷》第二编第二章第四节之二“法与神”。

是在不落言筌的妙境，但在创作过程中却得凭借深厚的学养和功力一步步地去完成；完成了的诗歌作品须不涉理路，但诗人自身却不可以不明事理。这样，真正可取的诗歌创作方法就是处理好虚实之间的关系，而这里面最终被认定为诗歌的艺术本性的，则在虚的一面。所以严羽在讲了许多道理之后，最为得意的仍是“羚羊挂角，无迹可求”，而且执意以禅道为喻，把诗歌艺术的妙处比作“空中之音，相中之色，水中之月，镜中之象”。这一点，被后世一些具有同样审美趣味的人加以引申，成为更为玄虚的“神韵”说。此说除了看重“神”之外，还强调一个“韵”字。这个“韵”字，也是中国文艺美学思想发展的关键，其渊源可溯至魏晋时的人物品评，而宋人用以论书画和诗，极大地强化了它的美学和文艺批评的内涵，并为后来的“神韵”之说提供了条件。

其实，当严羽用“相中之色”去说明诗的妙处时，就已经微微透露出些许“韵”的意思。但他主要说明的是“神”，而“神”与“韵”的效用还不完全一样。如果说“神”是诗歌的通美，则“韵”多少有些偏至了，它偏向了那种散淡而闲远的境界，这很像是书画理论中的“逸品”或“逸格”。唐代张彦远《历代名画录》以五等论画，分别是“自然”、“神”、“妙”、“精”、“谨细”，其中“自然”是“上品之上”。而这个“自然”就含有“逸”的意味。证之以司空图《二十四诗品》里的“自然”，它是“俯拾即是，不取诸邻。俱道适往，著手成春。如逢花开，如瞻岁新。真与不夺，强得易贫。幽人空山，过雨采苹。薄言情悟，悠悠天钧。”所表达的“适道”、“顺性”、“淡泊”、“清幽”等意思，都可以括于“逸”字。不用说，对于艺术作品，凡此意思都在言外，它是一种“境界”。宋代黄休复《益州名

画录》以四格论画，分别是“逸格”、“神格”、“妙格”、“能格”，并把“逸格”放在最上等，具体解释是：“画之逸格，最难其俦。拙规矩于方圆，鄙精研于彩绘，笔简形具，得之自然，莫可楷模，出于意表，故目之曰逸格尔。”所崇尚的是“自然”，而这“自然”是要脱略形似，出于意表，尽可能与实际生活及其物象拉开距离。惟其如此，才能更充分地表达出散淡而闲远的趣味和境界，且其审美特征就不仅在“神”，也在于“韵”了。我们再来看苏轼一段参之书法以论诗的名言：

> 予尝论书，以为钟、王之迹，萧散简远，妙在笔画之外，至唐颜、柳，始集古今笔法而尽发之，极书之变，天下翕然以为宗师，而钟、王之法益微。至于诗亦然。苏、李之天成，曹、刘之自得，陶、谢之超然，盖亦至矣。而李太白、杜子美以英玮绝世之姿，凌跨百代，古今诗人尽废，然魏晋以来高风绝尘亦少衰矣。李、杜之后，诗人继作，虽间有远韵，而才不逮意。独韦应物、柳宗元发纤秾于简古，寄至味于澹泊，非余子所及也。唐末司空图崎岖兵乱之间，而诗文高雅，犹有承平之遗风。其论诗曰：“梅止于酸，盐止于咸，饮食不可无盐梅，而其美常在咸酸之外。”盖自列其诗之有得于文字之表者二十四韵，恨当时不识其妙，予三复其言而悲之。（《书黄子思诗集后》）

在这段不算太长的文字里，苏轼谈到了中国书法与诗歌的历史和美学的变迁，话语里流露出的是对未变之前那种风味的神往。这风味，在书法是“萧散简远，妙在笔画之外”；在诗歌是“天成”、“自得”和“超然”的“高风绝尘”，近代诗人能“发

纤秾于简古，寄至味于淡泊”者，被视为得其流风遗韵。画论中的“自然”、“逸格”，与此略相仿佛，可见“韵”是一种以萧散简远、自然淡泊为特征的风味，或如宋代一位诗评家范温所说：

> 必也备众善而自韬晦，行于简易闲澹之中，而有深远无穷之味，……夫绮而腴、与其奇处，韵之所从生，行乎质与癯而又若散缓不收者，韵于是乎成。①

这个“韵”，包藏了“神”的审美内涵，而又发露为一种特殊的风貌，宜其为后世自命清高、寄情山水的文人墨客所取用。以诗境视之，则“韵”的境界虚而复淡，难以捉摸，于虚处又进一层。

第五节　从“神韵”到“肌理”——明清文艺思想在“虚实”问题上的争论与调和

明清两代的文艺思想较之先前是更加丰富也更加复杂了，表现为流派纷呈，观念迭出，其间对“虚实”问题的探讨也相当深入。但在这里，我不去详述各种文艺理论里的“虚实”观，而举其大者，从诗歌美学中两个重要观念去对那几百年间文学思想在“虚实”问题上的向度作一个历史的把握。虽说这两个观念本身并非“虚实”之论，但其中所包含的对文学艺

① 《潜溪诗眼》佚文，转引自钱钟书《管锥编》第四册，第1362～1363页，中华书局1979年版。

术“虚实”问题的理解，恐怕比一般的和具体的“虚实”之论深刻并具有代表性。当然，选取这两个观念，也是为了跟前面介绍的历代文艺美学中的“虚实”之辨相贯通。

我这里选取的两个诗歌美学观念是“神韵”和“肌理”，它们一前一后，显示着中国古典诗学在盛极之后的沉淀与扬弃，其本身递进的过程也留下了在“虚实”之间从偏至到折中的轨迹。

“神韵”说的代表人物是清代一位有文坛领袖之尊的王士，但诗歌艺术中“神韵”的特征以及诗人批评家对“神韵”的认识远远早于王士。一般以为，司空图和严羽和诗歌美学，都是王士“神韵”说的渊源，这一点，从前文对两人诗歌美学的介绍中就可以看出，兹不再论。要提到的是，“神韵”说的标举，与此前流行过的另一种诗论有密切关系，那就“格调”说。“格调”说始于明初诗坛，茶陵派的领袖李东阳和“前七子”的魁首李梦阳都有过相关的论述，而以李东阳更有创说之功。“格调”说的主导思想是拟古，要拟古，就得找出能够做切实体认的门径，这门径便是“格调”。在李东阳的诗论里，“格调”常常被落实到格律和声调；而格律和声调相配，又成为一种气象。作诗，正是要从前人佳作中去体会并习得这种由格律和声调构成的气象。李梦阳对“格调”的阐说更为圆通，涉及诗歌艺术的多个方面，其《潜虬山人记》说：“夫诗有七难，格古、调逸、气舒、句浑、音圆、思冲、情以发之，七者备而后诗昌也。”虽以“格调”为主，却不唯“格调”是举。但不管怎样，他所说的这些，都是为学习古人指点迷津。在这个问题上，李梦阳与“前七子”的另一人物何景明有过激烈的辩争，他的理由是：“文必有法式，然后中谐音度，如方圆之于规矩。古人

用之，非自作之，实天生之也。今人法式古人，非法式古人也，实物之自则也。”（《答周子书》）因此，所谓“格调”，也可以法度视之。既然是法度，就不能故弄玄虚，让人摸不着头脑，而要具体明确，便于实际操作。以此而论，“格调”说的精神实质是务“实”；也正是这个原因，“格调”说受到文人士子的普遍欢迎，为的是它有助于叩开诗歌这门艺术的大门。

但对于那些才高气盛的文人来说，“格调”之法就显得很不够用了；不仅不够用，而且流于浅俗。毕竟诗歌是一门精微高妙的艺术，有许多东西是不能够讲得太具体的，否则岂不是学得一点古人的腔调，就可以自命为诗人了吗？于是就有了王士这样的才子加文坛领袖对“格调”说加以修正，以“神韵”取代“格调”。王士提出“神韵”说与“格调”说是有渊源关系的[①]，但在对诗歌艺术的理解上有了大幅度的转向，这从“神韵”和“格调”两个名目的比照中就可以看出。以后来做调停工作的翁方纲之见，二者的区别正在虚实之间，即：“格调实而神韵虚，格调呆而神韵活，格调有形而神韵无迹也。”（《小石帆亭著录》）这里面尤其要注意一个“韵”字。按郭绍虞先生所说，王士拈出“神韵”，是受了严羽的启发，但“沧浪只论一个‘神’字，所以是空廓的境界，渔洋连带说个‘韵’字，则超尘绝俗之韵致，虽仍是虚无飘渺的境界，而其中有个性寓焉！”[②]这种涵义的“韵”，跟唐代司空图所说的“韵外之致”以

① 参见郭绍虞《中国文学批评史》下册第五篇第二章第二节第二目“从格调说的转变”，百花文艺出版社 1999 年版。

② 郭绍虞《中国文学批评史上之‘神’‘气’说》，《照隅室古典文学论集》上编，第 72～73 页，上海古籍出版社 1983 年版。

及宋代画论里的“逸格”是很相似的，其中包含了一种人生态度和精神追求；而这种人生态度和精神追求又使得诗歌的境界更加虚渺空灵，以至于成为一种偏好。事实也是如此，王士论诗，专取“天然不可凑泊”一类，而且在司空图的诗歌美学中找到知音。他在《鬲津草堂诗集序》说：“昔司空表圣作《诗品》凡二十四，有谓冲澹者曰：‘遇之匪深，即之愈稀’；有谓自然者曰：‘俯拾即是，不取诸邻’；有谓清奇者曰：‘神出古异，澹不可收’。是三者品之最上。”又曾表白自己最喜司空图“不著一字，尽得风流”之论，说：“表圣论诗，有二十四品，予最喜‘不著一字，尽得风流’八字。又云‘采采流水，蓬蓬远春’，二语形容诗境，亦绝妙，正与戴容州‘蓝田日暖，良玉生烟’八字同旨。”（《香祖笔记》）并举李白“牛渚西江夜”和孟浩然“挂席几千里”之诗演示“不著一字，尽得风流”的境界，说：“诗至此，色相俱空，政如羚羊挂角，无迹可求，画家所谓逸品是也。”（《分甘余话》）这里面，我们又看到“神韵”说与严羽诗论以及画论中所谓“逸格”的关系。的确，前代批评家中，王士除了尊崇司空图，也与严沧浪神交，不止一次地在其诗论中引用“羚羊挂角”之说，并对严氏以禅喻诗大加赞赏，说：“严沧浪以禅喻诗，余深契其说。”（《蚕尾续文》）至于绘画，王士是偏爱以王维为代表的南宗画的，并因此引出诗歌美学的标准，即所谓“兴会神到”，曾说：“世谓王右丞画雪中芭蕉，其诗亦然。如‘九江枫树几回青，一片扬州五湖白。’下连用兰陵镇、富春郭、石头城诸地名，皆寥远不相属。大抵古人诗画，只取兴会神到，若刻舟缘木求之，失其指矣。”（《池北偶谈》）凡斯种种，都是可见王士标榜“神韵”说的用心和趣味。用这种趣味营造出的诗境，是闲适、淡远、玲珑剔透而又有着

无穷的意蕴。用王士自己的话说，是“隽永超诣”（《渔洋文》）；用王士引录别人的话说，是“缥缈俱在天际”（《渔洋诗话》）。这便是“神韵”的归宿，也是王士把“韵”与“神”连带一块说的真实意图。这个意图，放到文艺美学思想中“虚实”观念的背景下去看，就是不满足于诗歌艺术境界的“虚”，还要把人生理想和精神境界的“虚”融入其中。这种尚“虚”的审美情趣，在司空图的诗歌美学中就已经表露得很明显了，而王士用“神韵”这样一个很有号召力的观念让它再一次从诗歌创作和批评中浮现出来，成为清代文艺美学思想中一种非常具有诱惑力的倾向，也让我们看到那时代文学观念在“虚实”问题上向“虚”的一面运动的一种态势。

然而，把“神韵”之说推之过甚，也容易产生种种流弊。以其“虚”的特征而论，从好的一面看是“隽永超诣”，而从坏的一面看，也未尝没有空疏的危险。放在清代学术文化的背景之下，这不利的一面更容易让人窥破，因为那时候的学风是重实证。尽管学术研究和文学创作并不直接相关，但对中国传统文人来说，这两者常常集于一身，因而难免相互纠缠。在文学思想里，把义理、考据和词章融为一体的观念也并不少见。为此，有相当一批诗人和批评家不愿意让“神韵”把诗歌艺术的风光占尽，也就不是什么奇怪的事情了。进而又有人在理论上对“神韵”说发难，力图把诗歌创作的方向从虚无缥缈的路上给拉回来。翁方纲就写了三篇《神韵论》，较为全面地剖析了“神韵”之说的实质，其初衷是担心此说“涉于虚无，为贻害于后学”（《神韵论下》），因而反复举例说明“神韵”并不是什么神秘兮兮的东西，而体现在诗歌艺术各个方面：“有于格调见神韵者，有于音节见神韵者，亦有于字句见神韵者，

非可执一端以名之也。有于实际见神韵者,亦有于虚处见神韵者,有于高古浑朴见神韵者,亦有于情致见神韵者,非可执一端以名之也。”(《神韵论下》)经他一说,“神韵”说就再也不“神”了,无非是诗歌创作的艺术手法和特征。比较而言,如果说王士是把“神韵”推向了诗歌艺术的彼岸,那么翁方纲则让“神韵”回到了诗歌艺术本身。这里面大体上是有个尚“虚”和务“实”之分的。不仅如此,翁方纲还授人以如何务“实”之法,他向人们推荐的是学问,说:

> 诗自宋、金、元接唐人之脉,而稍变其音,此后接宋、金、元者,全恃真才实学以济之。乃有明一代,徒以貌袭格调为事,无一人具真才实学以副之者。至我国朝,文治之光,乃全归于经术。是则造物精微之秘,衷诸实际,于斯时发泄之。然当其发泄之初,必有人焉,先出而为之伐毛洗髓,使斯文元气复还于冲淡渊粹之本然,而后徐徐以经术实之也,所以赖有渔洋首倡神韵以涤荡有明诸家之尘滓也。其援严仪卿所云“镜中之花,水中之月”者,正为涤除明人尘滓之滞习言之。即所谓“诗有别才非关学”之一语,亦是专为聱博滞迹者偶下砭药之词,而非谓诗可废学也。须知此正是为善学者言,非为不学者言也。(《神韵论下》)

从这段话,就可以看出翁方纲在“神韵”问题上的纠偏,是受到清代学术风气的浸染的。翁方纲看到了王士的偏颇,却未敢将他与明人一道算作不学无术之辈,而是曲为之说,把他那唯虚是尚的“神韵”说看成是以经术光大诗艺之前的准备工作。这显然是找个台阶,不让那位诗名太大的先贤过于

难堪，实际上他要推销的，是学以养诗的道理。这在他自己的诗歌理论中，被名为“肌理”。对此，翁方纲不遗余力地加以宣扬，说：“诗必研诸肌理，而文必求其实际。”（《延辉阁集序》）又说：“为学必以考证为准，为诗必以肌理为准。”（《志言集序》）从这话里可以看出“肌理”的特点，它讲究实际，就像学问里的考据一样。那么“肌理”的内容又是什么呢？这要联系翁方纲对“法”的认识去看。翁方纲是崇尚法度的，曾作有《诗法论》，彰明“诗文之赖法以定”的道理；又认为诗文之法有正有变，“法之立也，有立乎其先、立乎其中者，此法之正本探原也；有立乎其节目、立乎其肌理界缝者，此法之穷形尽变也”。由此可知，诗歌的“肌理”乃是法度的活学活用。当然，这法度也与学养和义理相关，所以翁方纲又说：“义理之理，即文理之理，即肌理之理也。”（《志言集序》）无论如何，由“肌理”论定诗歌艺术，并借以弥补“神韵”说之不足，是一种着眼于实际问题的文学观念，这也可以看做是从“实”处对诗歌艺术本性的理解；与“神韵”说合观，则让我们看到清代文艺美学中历史地变化着的“虚实”观念。而这样的“虚实”观念，在明清以还文艺思想中是有着相当的代表性的。在这几百年间，文学艺术领域门派繁多且标新立异，其观点虽五花八门，但暗地里却都在“虚实”问题上有所作为，因而也可以用“虚实”观念为标准去梳理、剔别。虽说种种观点并不一定直接就“虚实”问题立论，但它们对各类艺术问题的讨论——尤其是对文艺本质的探讨——往往包藏着深刻的“虚实”之辨。这是我们在把握中国传统文艺美学史上“虚实”观念时要特别注意的。以上所述，只是以明清诗歌美学中几个重要观念为例，去看待文学思想里有关“虚实”问题的争论和调

和;而这种争论及调和在其他各种文体及各个艺术门类里都不同程度地存在着,还须作进一步深入领会。

第六节　小　结

中国古代文艺美学思想有着异常丰富的内容,其中关于“虚实”问题的讨论也十分可观,这些我们暂时略去不谈,留待后面分类的“虚实”问题论里面去细说。上面所讲的,是文艺美学史上重要理论及观念所包含或牵涉到的“虚实”问题,或者说是整个中国古典文艺美学的“虚实”之辨。这种“虚实”之辨是融渗在历代文艺家和批评家的审美意识和艺术观念之中的,当然有时候也以“虚实”论的方式表达出来。从某种意义上说,“虚实”这对美学范畴有着元范畴的意味,更进一层看,它还具有最基本的美学和艺术观念的意味,因而潜含于许多重要的文艺思想当中,也成为文艺美学思想发展和演化的内核和动因。从上面的介绍看,对文学艺术“虚”与“实”的特性的认识,一直在刺激着文艺美学思想的发展,其间对“虚”处的探测又是这发展过程的主导因素。这与中国古典文学艺术的精神实质在“虚”处,是相呼应的。以我们着重介绍的诗歌美学而论,自唐宋以来,中国古代诗人及批评家对诗歌艺术本性的体认,就一直是围绕着“境界”之美而延伸的,而且着力于对“虚境”的开拓。这期间也有大量对诗歌创作实际问题的讨论,但离开了境界,所有的实际问题都显得苍白甚至毫无意义了。从这一点,就能看出“虚实”之辨中对“虚”的看重及其价值。当然这并不是说“实”的一面无关紧要或没有价值。一个简单的道理是,“虚”是相对于“实”而言,而

且只能依托于“实”来显现。因此,任何一种尚“虚”的观念都应当是由“实”而生的,任何一种“虚”的功效在根本上都来自“虚”“实”之间的关系。没有了这个前提,中国古典文学艺术以“虚境”为美的精神实质也无从谈起了。这个道理,我们在任何时候都不能忘记,只不过在分辨“虚”“实”之间的关系及其所产生的效用时,应把握“虚”这一面的主导作用,并以此去领略中国传统文艺美学的内核以及中国古典文学艺术的精神所在。

第三章

“化景物为情思”:诗学的“虚实”观

上一章论述中国传统文艺美学思想里的“虚”“实”之辨时已经涉及不少诗学问题。但中国古典诗学里的“虚实”观念或以“虚实”问题为内核的批评理论远不止这些。这一章我们将对之作专门的讨论。诗歌在中国古代文学众体里首屈一指,围绕着诗歌的理论批评也最为丰富,足以成为专门之学。而诗歌因其文体特征,又能在创作和批评上最充分、最灵活、最深邃地体现“虚”“实”关系的妙用。为此,“虚实”这对范畴的在文艺美学里的内涵,首先就得从诗学中去看。

第一节　“比兴”——“虚实”作为诗歌艺术手法

中国诗歌最古老的创作方法是“比兴”,这

是从《诗经》的诗歌艺术中总结出来的。而诗歌之所以要用“比兴”，除了文学的形象性要求之外，还出于诗歌创作中艺术思维和表现活动所固有的一种关系。这种关系以主客体的相对而论，其间便有着“虚”与“实”之分，就是说，诗人心里蕴藏并要表达的东西是“虚”的，而出之以诗歌作品里的艺术描写后，则化“虚”为“实”了。当然，这“虚”与“实”两个方面，在诗歌艺术中都是有特定要求的，并不是什么样的“虚”都成其为“诗人之心”，也并不是什么样的“实”都算作艺术描写。从中国古典诗学观念的发展也从诗歌艺术自身的审美本性看，这“虚”与“实”两方面最突出的特点当分别是“意”与“象”，就是说，诗歌创作起于诗人心中看不见的意绪或情感，而最终变成具体可感的艺术形象。“比兴”之论，讲的正是这种由“虚”而“实”的手法及特征。

但“比兴”作为诗学观念的具体含义，在中国古典诗学里并不十分清晰，历代诗论家的解释也不很统一，有的甚至相去甚远。如果从“比”、“兴”二字的本意作最通俗的解释，那么“比兴”之说并不难理解，“比”是比方或比喻，“兴”是兴起或起兴。这样看来，“比兴”就是诗歌创作中表达思想感情的手法，如宋代朱熹《诗集传》所说：“兴者，先言他物以引起所咏之辞。”“比者，以彼物比此物也。”但这样解释，似乎说明不了“比兴”作为诗歌创作方法的审美特征。一个显见的问题是，简单地“以彼物比此物”，不能够成其为诗。而中国古典诗学里的“比兴”之说的确还有更深的蕴义，历代诗论里的“比兴”之论也都从不同的角度对这蕴义有所发明。种种观点，又可以分为两大类。一类是立足于伦理教化去强调“比兴”的微言大义，如汉代郑玄《周礼注疏》说：“比，见今之失，不敢斥

言，取比类以言之；兴，见今之美，嫌于媚谀，取善事以喻劝之。”郑玄是经学大师，这样解释“比兴”，合乎他思想和学术的逻辑。这解释，虽从艺术的角度看显得刻板和迂腐，却也不能说完全没有道理，因为《诗经》里的“比兴”确有不少包含着伦理和教化上的寓意；并且中国古典诗歌很容易流露出伦理教化的意味，因而对“比兴”的这种理解，一直到近代还能引起共鸣。但只取伦理教化的含义，显然不能把“比兴”作为一种诗歌创作的艺术方法的实质讲清楚，甚至可以说是没有把“比兴”当作艺术手法去谈。尽管在中国古典诗歌里，伦理道德跟艺术特征是有关系的——比如“主文谲谏”和“温柔敦厚”有助于诗歌作品的含蓄蕴藉——但无论如何前者不能取代后者。因此，只从伦理道德立说，尚不能够真正揭示“比兴”作为诗歌艺术手法的本性。与之并行的另一类解释，是从艺术思维和艺术形象的角度去阐说“比兴”的审美内涵。这可以举钟嵘《诗品序》里的有关论述为例，其中把“比”解释为“因物喻志”，把“兴”解释为“文已尽而意有余”。这个解释未必精确，却是出于审美和艺术的眼光，尤其是“文已尽而意有余”之论，颇能道出诗歌艺术的真美，也对后世诗学观念影响巨大。在这两类解释之间，还有一种折中的意见，它是把伦理的和审美的内涵糅合起来为“比兴”立说。这方面的代表，是刘勰《文心雕龙》的《比兴》篇。在这篇专论“比兴”的文献里，刘勰融贯前人之说，对“比兴”的性质、效果和方法作了较为全面的阐发，从而也将“比兴”问题上升到文学观念和文学理论的高度。

刘勰对“比兴”的界说，在相当程度上吸收了经学家的见解，很坚决地肯定了“比兴”的伦理内涵。他说：“诗文弘奥，

包韫六义，毛公述传，独标兴体，岂不以风通而赋同，比显而兴隐哉！故比者，附也；兴者，起也。附理者切类以指事，起情者依微以拟议。起情故兴体以立，附理故比例以生。比则畜愤以斥言，兴则环譬以托讽。盖随时之义不一，故诗人之志有二也。”（《文心雕龙·比兴》）这定义，可以看做是对经学家见解的发挥，但论述得更为周全而深刻了。其中值得注意的是指出“兴”之为体“隐”而“微”的特点，这是因“起情”而论，当涉及诗歌的艺术效果。《比兴》篇中又有分别对“比兴”之功效的具体说明：“观夫兴之托喻，婉而成章，称名也小，取类也大。”“夫比之为义，取类不常：或喻于声，或方于貌，或拟于心，或譬于事。”如果不计内容上的区别（即“比”是“斥言”，“兴”是“托讽”），这两段话当属互文见义，即“比”也“婉而成章”，“兴”也“取类不常”，这是“比兴”共有的效用。最后的赞语将“比兴”合说：“诗人比兴，触物圆览。物虽胡越，合则肝胆。拟容取心，断辞必敢。攒杂咏歌，如川之澹。”这里所谓“比兴”，跟前面分别论述的“比”与“兴”意思稍有不同。前面将“比兴”分述，更多地是把“比”与“兴”当作修辞手法来谈，而赞语里“比兴”合称，则文学理论的意味较多。王元化先生说：“《比兴篇》的篇名以及《赞》中所谓‘诗人比兴’，都是包含了更广泛的内容的。在这里，‘比兴’一词可以解释作一种艺术性的特征，近于我们今天所说的‘艺术形象’一语。”①就指出这一点。但合称的“比兴”应当包含了分述的“比”与“兴”的意义，因此它的意思还当落在创作方法之上，

① 王元化《释〈比兴篇〉拟容取心说》，《文心雕龙创作论》第135页，上海古籍出版社1979年版。

这从“诗人比兴”之“比兴”用如动词以及“拟容取心”的阐说就可以看出。

但王元化先生指出“比兴”之说“艺术形象”的内涵，还是深有见地的。结合《文心雕龙》整个的思路去看，“比兴”的落脚点正在艺术形象，这在刘勰的批评话语里叫“意象”，《神思》篇所谓“窥意象而运斤”，即是此旨；而“比兴”也正是“窥意象”的手段，或者说，“比兴”的美学内涵是“象”。这个“象”有哲学思想上的渊源，是《易传》里的“观物取象”说。《系辞传》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。”又说：“古者包牺氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文，与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作八卦，以通神明之德，以类万物之情。”这说的是圣人因取象而创造了文化。文学艺术作为文化的一部分，理应以取象为能事，而取象的手段之一，就是“比兴”。这是刘勰为“比兴”立说的哲学思想上的根源。当然，“比兴”所取之象与一般的天文地理之象是有很大不同的，用今天的话说，它是艺术形象或审美意象；而之所以与美和艺术相通，又因为它是人心和人情作用的结果。这个意思，可以与《文心雕龙》中另外两段论述参看，一是《神思》篇所说：“夫神思方运，万涂竞萌，规矩虚位，刻镂无形，登山则情满于山，观海则意溢于海。我才之多少，将与风云并驱矣。”一是《物色》篇所说：“诗人感物，联类不穷，流连万象之际，沉吟视听之区。写气图貌，既随物以宛转；属采附声，亦与心而徘徊。”正是有了“情满于山”、“意溢于海”以及“与心徘徊”的心理条件，诗人所取之象才富于美感，才能成为不同于一般物象的艺术形象。这心理条件，当为“比兴”所必须；而由“比兴”手法得来的艺术形象

也就是融诗人之心于语辞之象的“意象”。由意象看“比兴”，则“比兴”之说也是从虚实两个层面去体察诗歌艺术的本性。就创作手法而言，“心”为虚而“物”为实；就诗歌作品而言，则“意”为虚“象”为实。诗歌艺术，正是这种虚实交感并交融的结晶。

刘勰对“比兴”问题作了周全的阐述，但他的立论还是十分审慎的，基本上是对前此有关“比兴”的各种意见的归总。在他之后，“比兴”仍作为一个重要的诗学课题而受到历代诗人和批评家的关注，又因不同的创作实际和理论视野而生发出新的见解。其中不少看法颇有创意，尤其是对“兴”的解说，往往深化了诗歌艺术“虚”的一方面的内涵，且与“境界”之说逐渐相合。如唐代释皎然说：“取象曰比，取义曰兴，义即象下之义。”（《诗式》）这是把“兴”当作“比”的更深一层意思。而皎然又曾申言诗歌创作的“重意”问题，说：“两重意已上，皆文外之旨。若遇高手如康乐公，览而察之，但见情性，不睹文字，盖诗道之极也。”（《诗式》）兴之取义，当与文外之旨相通。这层涵义，清代几位诗论家说得更为明确。方东树《昭昧詹言》说：“诗重比兴：比但以物相比；兴则因物感触，言在于此而义寄于彼，如《关雎》、《桃夭》、《兔》、《木》。解此则言外有余味而不尽于句中。又有兴而兼比者，亦终取兴不取比也。若夫兴在象外，则虽比而亦兴。然则兴最诗之要用也。文房诗多兴在象外，专以此求之，则成句皆有余味不尽之妙矣。”李重华《贞一斋诗说》说：“兴之为义，是诗家大半得力处。无端说一件鸟兽草木，不明指天时而天时恍在其中；不显言地境而地境宛在其中；且不实说人事而人事已隐约流露其中。故有兴而诗之神理全具也。”陈廷焯《白雨斋词话》说：

“托喻不深，树义不厚，不足以言兴。深矣厚矣，而喻可专指，义可强附，亦不足以言兴。所谓兴者，意在笔先，神余言外，极虚极活，极沉极郁，若远若近，可喻不可喻，反复缠绵，都归忠厚。”这些论述，把“兴”的涵义向深处和虚处大大地推进一步，不仅远远超出了“比”，而且较之一般的诗歌境界也有过之而无不及，难怪有现代文艺理论家把“兴”与西方文艺批评里的“象征”相提并论。如梁宗岱先生认为象征“和《诗经》里的‘兴’颇近似”，它们的特点是“融洽或无间”、“含蓄或无限”；“所谓融洽是指一首诗底情与景，意与象底恼恍迷离，融成一片；含蓄是指它暗示给我们的意义和兴味底丰富和隽永。”①这跟方东树说的“言外有余味”，李重华说的“不明指天时而天时恍在其中”，陈廷焯说的“若远若近，可喻不可喻”，不正是同一种诗歌境界吗？有了这样的境界，诗歌作品就显得“极虚极活”。清代另一位诗论家吴乔在谈到“比兴”与“赋”的区别时便从“虚实”着眼，说：“比兴是虚句活句，赋是实句。有比兴则实句变为活句，无比兴则实句变为死句。”（《围炉诗话》）这就更明确指出了“比兴”尚“虚”的特点，而这个特点在“兴”的艺术手法及效果表现得最为充分。实际上这也是继承了前人的看法，明代一位批评家彭辂就专以“兴”为虚，其《诗集自序》说：“赋实而兴虚，比有凭而兴无据，不离句字而有神存乎其间，神之在兴者什九，在赋比者半之。此《国风》、《小雅》不传之秘，而灵均之骚所独濡染而淋漓者也。”这话或许说得有点偏激，但“兴”以“虚”为特色，却是历

① 梁宗岱《象征主义》，《诗与真·诗与真二集》第69页，外国文学出版社1984年版。

代批评家所公认的，它与“赋”的“实”相对，较之“比”的“虚”更深一层。只是通常人们因“虚实”设论，是将“比兴”括于一说，而与“赋”相对而言的。完整地说，“比兴”本身就包含着“虚”与“实”的关系，但在诗歌艺术中，它们都是以“虚”为指向的。

第二节　“情景”——“虚实”作为诗歌基本要素

在中国传统诗学里，“虚实”观念是最大限度地包容在“情景”问题之中，这不仅因为“情景”问题与“虚实”问题经常连带在一起，而且许许多多的“情景”之说都有意无意地传达出一种“虚实”观念，而且因这“虚实”观念而显得深刻、厚重。为此，有人甚至认为“情景”与“虚实”原本就是一回事，如明代费经虞《雅论》引《类编》的话说：“又有前实后虚、前虚后实，亦不过‘情景’二字易名耳。”这话虽看上去说得随意，却恐怕不是一两个人的看法。至少有一件事可以证明“情景”问题与“虚实”观念的相互交融，那就是中国传统诗学里“情景”论成立之时，“虚实”观念就与之并行。因此，诗学里的“虚实”观念就非得从“情景”问题去看不可，而且要花较多的力气去把握。这里，我们不把问题铺得太开，只选取诗歌美学史上分量较重影响较大的几家去作些解释。

一、宋元诗论里的“情景虚实”说

诗歌创作中的“情景”问题，在中国古代文论中出现得很早，溯其源头，恐怕从上古诗歌总结出的“比兴”之说，就包含着对“情景”的认识，因为“以彼物比此物”，就包括以景物比

情感;而“先言他物以引起所咏之辞”,也有触景生情的意思。但此时的“情景”问题仍蕴藏在更大的诗学观念之中,处于蓄而未发的状态。从魏晋至唐,批评家们对“情景”的论述逐渐多了起来,多有人把“情景”当作诗歌艺术的本质特征,且给“景”的问题以专门论说。如《文镜秘府论·地卷·十七势》载:“理入景势者,诗不可一向把理,皆须入景,语始清味。”又:“景入理势者,诗一向言意,则不清及无味;一向言景,亦无味。事须景与意相兼始好。凡景语入理语,皆须相惬。当收意紧,不可正言。”这说的是“景”在诗歌创作中的功效,具体表现为“理”或“意”融于“景”。刘禹锡也有“坐驰可以役万景”(《董氏武陵集记》)之论,表明思理之妙,与景相关。这些都不同程度地涉及诗歌创作中“情”与“景”的问题,也都有会心之见,但从总体上看,并没有对“情景”问题专门立说并展开讨论。将“情景”提升到一个诗学课题并用以评析和指导诗歌创作,是宋代诗论家的作为及其对中国传统诗学的贡献。在宋代诗话里,对“情景”问题的讨论成为一个亮点,而且这讨论一开始就跟“虚实”观念结合在一起。我们来看范文《对床夜语》中有关“情景”的论述。

我们曾说,宋代诗学观念有尚“实”的特征,这特征也体现在批评方法上,即注重文本的解读,从对具体作品的评析演示出理论观点。范文谈论“情景”,就以杜甫诗为示例,其论如下:

> 老杜诗:“天高云去尽,江迥月来迟。衰谢多扶病,招邀屡有期。”上联景,下联情。“身无却少壮,迹有但羁栖。江水流城郭,春风入鼓鼙。”上句情,下句景。“水流

心不竞，云在意俱迟。”景中之情也。“卷帘唯白水，隐几亦青山。”情中之景也。“感时花溅泪，恨别鸟惊心。”情景相触而莫分也。“白首多年疾，秋天昨夜凉。”“高风下木叶，永夜揽貂裘。”一句情一句景也。固知景无情不发，情无景不生。或者便谓首首当如此作，则失之甚矣。如“淅淅风生砌，团团月隐墙。遥空秋雁灭，半岭暮云长。病叶多先坠，寒花只暂香。巴城添泪眼，今夕复清光。”前六句皆景也。“清秋望不尽，迢递起层阴。远水兼天净，孤城隐雾深。叶稀风更落，山迥日初沉。独鹤归何晚，昏鸦已满林。”后六句皆景也。何患乎情少？

在这段话里，论者提出一个重要的命题，叫做“景无情不发，情无景不生”，确定了“情景”作为诗歌创作的最基本的元素。而这个命题，也包含了前代文论里由“心物”、“比兴”等观念所表达的意思。这意思还可以用宋代一位批评家李仲蒙论“比兴”的话去映证，即：“索物以托情，谓之比，情附物者也；触物以起情，谓之兴，物动情者也。”（胡寅《与李叔易书》引）正因为诗人创作是缘情景相触而生，那么诗歌作品里也就无非情景了。所以“情”与“景”理应成为品评诗歌艺术的重要标准，而诗人的匠心，也得以由“情景”的表现及其关系而见。这一点，论者用杜甫的诗歌作了有力的说明。

“情景”是诗歌作品里的艺术表现，若更深一层看，“情”“景”之间的关系又可以“虚实”论。因此，范文又将“虚实”引入“情景”问题，说：“周伯选唐人家法，以四实为第一格，四虚次之，虚实相半又次之。其说‘四实’，谓中四句皆景物而实也。于华丽典重之间有雍容宽厚之态，此其妙也。昧者为

之,则堆积窒塞,而寡于意味矣。”这是讲作诗如何避免堆砌之病,从中可见“实”为景物,那么“虚”就指的是情感了。对“虚”“实”之间的关系,论者又引述了以下一段精彩的见解:

> “四虚”序云:不以虚为虚,而以实为虚,化景物为情思,从首至尾,自然如行云流水,此其难也。否则偏于枯瘠,流于轻俗,而不足采矣。姑举其所选一二云:“岭猿同旦暮,江柳共风烟。”又:“猿声知后夜,花发见流年。”若猿,若柳,若花,若旦暮,若风烟,若年,皆景物也。化而虚之者一字耳。此所以次于四实也。

这段话把“情景”和“虚实”问题说得很明白,所谓“以实为虚”,就是把情思化为景物描写。这原本是中国古典诗歌的一贯做法,但在这里,论者以“虚实”这种较之“心物”、“比兴”等更具有理论意味的术语加以表述,这在中国传统诗学史上,是有着重要意义的,也是“虚实”这对美学范畴在文学批评里的凸现。但要注意的是,所说的“四虚”,并非诗歌的最上乘。比“四虚”更高一等的是“四实”。从范文的解释看,“四虚”是让人看出了化虚为实的痕迹,如所举诗例中“化而虚之”的一词。而“四实”恐怕是连这一词都略去,让人看不出一点“化”的痕迹。这个意思,似乎可以用明代谢榛《四溟诗话》的一段赏析文字去说明:“韦苏州曰:‘窗里人将老,门前树已秋。’白乐天曰:‘树初黄叶日,人欲白头时。’司空曙曰:‘雨中黄叶树,灯下白头人。’三诗同一机杼,司空为优,善状目前之景,无限凄感,见乎言表。”所举三句诗的意象和思致略同,但前两句都不同程度流露出“化”的痕迹,如韦诗的

“将老”、“已秋”，白诗的“初”、和“欲”等，而司空曙的一句，全然不见点化之功，只是“景”的实写，相反却更有韵味。这可以看做是不化而化，不虚而虚。“四实”之所以高出“四虚”，道理就可以由此而见。这是诗学中的“虚实”问题所包含的辩证因素，在诗歌创作中，则是相反相成的艺术辩证法。范文在阐说“以实为虚”的手法和效用时，没有忘记“四实”的最高境界，可见他在“虚实”问题上还有更深的领悟，这领悟在后世的诗学及画论中，被更多地申说开来，此处且不深论。

《对床夜语》把“情景”、“虚实”当作诗歌艺术的要领，在对具体的诗人诗作的评价上，也多因“虚实”立说；而这类诗评，从多方面丰富了“虚实”观念的美学内涵。我们略举几则。如论虚字实字：“虚活字极难下，虚死字尤不易，盖虽是死字，欲使之活，此所以为难。老杜‘古墙犹竹色，虚阁自松声’及‘江山有巴蜀，栋宇自齐梁’，人到于今诵之。予近读其《瞿塘两崖》诗云：‘入天犹石色，穿水忽云根。’‘犹’、‘忽’二字如浮云著风，闪烁无定，谁能迹其妙处。他如‘江山且相见，戎马未安居’，‘故国犹兵马，他乡亦鼓鼙’，‘地偏初衣袷，山拥更登危’，‘诗书遂墙壁，奴仆且旌旄’，皆用力于一字。”这讲的是虚字的妙用；而虚字之所以有妙用，又在于它能使诗歌表达的情思“虚活”，是所谓“化而虚之”的一字。类似的例子还有关于“颜色字”的议论：“老杜多欲以颜色字置第一字，却引实字来，如‘红入桃花嫩，青归柳叶新’是也。不如此，则语既弱而气亦馁。”这放在诗句排头的“颜色字”，实际上也起着化虚为实的效用，具体说是因强化视觉印象而产生一种情韵，从而虚而难察的情思就由如在目前的“红”与“青”传达出来了。又如以“虚实”品评唐诗：“‘故人江海别，几度隔山川。

乍见翻疑梦,相悲各问年。孤灯寒照雨,深竹暗浮烟。更有明朝恨,离杯惜共传。’‘暮蝉不可听,落叶岂堪闻。共是悲秋客,那知此路分。荒城背流水,远雁入寒云。陶令门前菊,余花可赠君。’前一首司空曙,后一首郎士元,皆前虚后实之格。今之言唐诗者多尚此。及观其作,则虚者枯,实者塞,截然不相通,徒驾宗唐之名而实背之也。”这是以唐诗为例示人以前虚后实之格并批评时人不知“虚实”之法。同样的意思还有:“七言律诗极不易,唐人以诗名家者,集中十仅一二,且未见其可传。盖语长气短者易流于卑,而事实意虚者又几乎塞。用物而不为物所赘,写情而不为情所牵,李杜之后,当学者许浑而已。”这是交代处置“虚实”、“情景”问题时应注意的事项。作为文学批评,两段话未免持论过严,但其中表达出的对“虚实”、“情景”问题的理解,还是很有见地的,宜为诗人运用“虚实”之法所留心。

除以上言论外,《对床夜语》中还有一些评诗的话语,虽不是专论“虚实”,也与其“虚实”观念有内在的联系,值得一看。如:

> 诗在意远,固不以词语丰约为拘。然开元以后,五言未始不自古诗中流出,虽无穷之意,严有限之字,而视大篇长什,其实一也。如“旧里多青草,新知尽白头”,又“两行灯下泪,一纸岭南书”,则久别乍归之感,思远怀旧之悲,隐然无穷。他如咏闲适,则曰“坐歇青松晚,行吟白日长”。状景物,则曰“云霞出海曙,梅柳渡江春”。似此之类,词贵多乎哉?刘后村有云:“言意深浅,存人胸怀,不系体格。若气象广大,虽唐律不害为黄钟大吕。否

则手操云和，而惊飚骇电，犹隐隐弦拨间也。”

“无穷”和“有限”的关系，先前许多诗论家都讲过，像司空图的“万取一收”、欧阳修引述的“含不尽之意见于言外”、严羽所说的“言有尽而意无穷”等都是，在这里，是与“虚实”问题放在一块说，正可以看做“以实为虚”所应当有的效果，当然也就涉及“虚实”观念的美学内涵了。

宋代诗话及诗论里讲到“虚实”和“情景”问题的地方还有不少，精彩的意见也屡见不鲜，但以范文《对床夜语》谈得较为集中和透辟。此外还须一提的，是方回的《瀛奎律髓》。方回是元代人，但其诗评却主要是承宋代诗学观念的余绪，尤其受江西诗派的影响。《瀛奎律髓》是一部评点性质的书，目光所注，多在篇章字句，然而时常也能在“小结果”里看出“大判断”。对“情景”问题的认识，就有这个特点。其评杜甫《江亭》时说：“老杜诗不可以色相声音求。如所谓‘圆荷浮小叶，细麦落轻花’，‘市桥官柳细，江路野梅香’，‘柱穿蜂溜蜜，栈缺燕添巢’，‘细雨鱼儿出，微风燕子斜’，‘芹泥香燕嘴，花蕊上蜂须’，他人岂不能之。晚唐诗千锻万炼，此等句极多。但如老杜‘水流心不竞，云在意俱迟’，即如‘片云天共远，永夜月同孤’，景在情中，情在景中，未易道也。又如‘寂寂春将晚，欣欣物自私’，‘江山如有待，花柳更无私’，作一串说，无斧凿痕，无妆点迹，又岂只是说景者之所能乎？”又评贾岛《僻居无可上人相访》时说：“一体中四句极其工，而皆不离乎景，情亦寓乎景中。但不善措置者近乎冗。老杜则不拘。有四句皆景者，有两句情、两句景者，尤伶俐净洁也。”两段话都在强调“情景交融”的重要性，而“情景交融”是中国古典诗歌最普

遍的审美特征。其实,诗歌批评虽将“情”与“景”分说,但在诗歌创作中二者是分不开来的。在优秀的诗歌作品里,无景之情和无情之景都极罕见。近代王国维有一句名言,叫做“一切景语皆情语”(《人间词话》),反过来看,一切情语又何尝不是景语呢?方回将“景在情中”与“情在景中”并提,就是对这个特点的概括而精到的说明,而此一命题在中国传统诗学的“情景”之论中也成为一个大的原则,诗人和批评家们无论对“情景”问题怎样发挥,都不能违背这一原则,或者说是在这个原则之下去推阐其说了。

二、谢榛及明代批评家论“情景虚实”

经宋元诗论的张扬,“情景”与“虚实”就成为中国传统诗学里的一个专门的课题,也成为批评家们探讨诗歌艺术的一个重要的着眼点。但就诗学的课题而言,宋元诗论里的研讨还比较有限,其中一些精微的内涵也有待于进一步发掘。在这方面,明清两代诗论家禀前人之说,作了大量细密而富有成效的工作,从而也把“情景”、“虚实”之论更加推向诗歌理论批评的高处和深处。在明代,就有不少批评家从不同角度为“情景”、“虚实”立说,这里面眼界最高且其观点对整个文艺美学思想都产生深刻影响的,当首推谢榛。

谢榛是明代“后七子”的代表,但他的诗学观念却不受门派的限制,而以诗歌艺术的自身规律为准的,故而精义妙论,随处可见。其《四溟诗话》对“情景”与“虚实”问题的阐说,很为后人称道。下面这段话,就堪为中国传统诗学里最有分量的“情景”论之一:

> 作诗本乎情景,孤不自成,两不相背。凡登高致思,

> 则神交古人，穷乎遐迹，系乎忧乐，此相因偶然，著形于绝迹，振响于无声也。夫情景有异同，模写有难易，诗有二要，莫切于斯者。观则同于外，感则异于内，当自用其力，使内外如一，出入此心而无间也。景乃诗之媒，情乃诗之胚，合而为诗，以数言而统万形，元气浑成，其浩无涯矣。

这段话要讲的道理，前人也讲过，无非是“情”与“景”的相互渗透、相互依存。但跟前代同类观点相比，谢榛下的断语更加有力，也更具有本质论的意味，即所谓“孤不自成，两不相背”；所用的比喻也更加贴切，更能道出诗歌艺术的原质，即所谓“景乃诗之媒，情乃诗之胚”。有了这样一个论断和一个比喻，谢榛就足以诗学名家了，但他对“情景”问题的作为及贡献，远不止于一个论断和一个比喻。上引一段话，除了对“情景”作为诗歌艺术的根本的意义加以论定外，还把问题延伸到了创作主体的心理层面，即所谓“观则同于外，感则异于内”。景由观而来，情由感而生，而观和感都系于人心，为此诗歌创作中的景与情都由人心统领。用现代文艺理论的术语说，“心灵”是诗歌艺术中情与景的根基；而“一切景语皆情语”也正可以用这个创作心理学上的道理去解释。由于心灵，诗人对于创作中的情与景可以应付裕如，“使内外如一”，其作品也可以囊括天地宇宙而浑灏流转。这很容易让人想起黑格尔的那句论美的名言：“只有心灵才是真实的，只有心灵才涵盖一切。”[①]照这个意思，中国古代诗学里的“情景”之论，与其说是以“情”为主导，倒不如说在“情”与“景”这两种要

① 黑格尔《美学》第一卷，第5页，商务印书馆1979年版。

素的背后，还有一个更深邃的“心”，它才是真正的“诗之胚”。

除以“情景”论定诗歌艺术的本质之外，谢榛还从多方面讨论“情景”在诗歌创作中的效用和得失，层层展示“情景”说的蕴义。如：“景多则堆垛，情多则暗弱，大家无此失矣。八句皆景者，子美‘棘树寒云色’是也；八句皆情者，子美‘死去凭谁报’是也。”又如：“诗乃模写情景之具，情融乎内而深且长，景耀乎外而远且大。当知神龙变化之妙：小则入乎微罅，大则腾乎天宇。此惟李、杜二老知之。”下面这段问答，也是谢榛畅论“情景”的得意之笔：

> 杜约夫问曰：“点景写情孰难？”予曰：“诗中比兴固多，情景各有难易。若江湖游宦羁旅，会晤舟中，其飞扬坎坷，老少悲欢，感时话旧，靡不慨然言情，近于议论，把握住则不失唐体，否则流于宋调，此写情难于景也，中唐人渐有之。冬夜园亭具樽俎，延社中词流，时庭雪皓目，梅月向人，清景可爱，模写似易，如各赋一联，拟摩诘有声之画，其不雷同而超绝者，谅不多见，此点景难于情也，惟盛唐人得之。”约夫曰：“子能发情景之蕴，以至极致，沧浪辈未尝道也。”

这话说得很在理，颇能言中古代文人为诗在“情景”问题上的难处和痛处。情多而不知熔铸于景，景易而未尝以情写之，都在“情景”问题上失诸一端。那么反过来看，谢榛的指失也是在旁证“情景”的意蕴何在了。

显然，谢榛对“情景”问题的探讨，是包含了某种“虚实”观念的，这从种种对“情”与“景”及其关系的表述就体会得

出，而且《四溟诗话》里就有因“虚实”设论的诗评。不过，谢榛所论的“虚实”并不一定与“情景”相对应，而更多地是谈论“情景”之作“虚”的审美特征，如“贯休曰：‘庭花水泠泠，小儿啼索树上莺。’景实而无趣。太白曰：‘燕山雪花大如席，片片吹落轩辕台。’景虚而有味。”这里面所说的“虚”是指写景的阔大，包含了想象和夸张的意思，用中国传统文论的术语说，则是“神思”或“入神”。以下两段话，证明的也都是这个道理：“写景述事，宜实而不泥乎实。有实用而害于诗者，有虚用而无害于诗者。此诗之权衡也。”“夫情景相触而成诗，此作家之常也。或有时不拘形胜，面西言东，但假山川以发豪兴尔。譬若倚太行而咏峨嵋，见衡漳而赋沧海，即近以彻远，犹夫兵法之出奇也。”“不泥乎实”，就是不要太被眼前的景色牵着鼻子走，要能够按艺术的规律对实景加以虚拟，这对于把景写活写出神来，是有好处的。“情景相触而成诗”，这是一般的道理，但这并不是说诗兴产生后，诗人非得写他所能见到的景色，他的思绪完全可以在虚空中神游，将艺术思维的触角伸至千里万里之外。凡此都可以“虚实”论，或者说是以“虚实”观念对情景之说加以深化。这个看法稍加变通，还牵涉到诗歌描写的“逼真与含糊”以及“浓与淡”的问题。这问题与“虚实”的联系不是很明显，须旁及绘画艺术及画论才能认清。绘画里的“虚”不仅指“白”，也指“淡”和“晕”，这一点，我们在后面讨论画论的“虚实”时再细说。中国古典诗歌与绘画原本就是相通的，因而绘画的道理也可用之于作诗，下面这段话就是如此：“凡作诗不宜逼真，如朝行远望，青山佳色，隐然可爱，其烟霞变幻，难以名状；及登临非复奇观，惟片石数树而已。远近所见不同，妙在含糊，方见作手。”这很明显是

以绘画之法论诗。中国古代山水画对景物的远近很有讲究，具体说是近实远虚，唐代王维《山水论》中说：“远人无目，远树无枝；远山无石，隐隐如眉；远水无波，高与云齐。”讲的就是绘画的远近之理。诗人写景，也与这道理相合。若景在远处，而非得状写如在目前，就难免“实而无趣”。从“不宜逼真”和“妙在含糊”的表述看，与景物拉开距离，恐怕是作诗的意趣所在。同样的景色，远看“隐然可爱”，近临却“非复奇观”，这里面多少包含着一点“审美距离”说的意思。瑞士美学家布洛认为距离产生美，说：“美，最广义的审美价值，没有距离的间隔就不能成立。”①此所谓“距离”，意在拉开审美与生活中功利目的距离。但就中国古代诗人与自然山水的关系而言，美感的产生及表现，不也常常需要与景物拉开实际的距离吗？是所谓“可以远观，不可近亵”。以中国传统文艺美学的观点论，则其妙处就在虚实隐显之间了。同样的道理，也体现在“浓”与“淡”的关系上，谢榛说：“律诗虽宜颜色，两联贵乎一浓一淡。若两联浓，前后四句淡，则可；若前后四句浓，中间两联淡，则不可。亦有八句皆浓者，唐四杰有之；八句皆淡者，孟浩然、韦应物有之。非笔力纯粹，必有偏枯之病。”用绘画之色比拟诗歌描写，意思当仍在写景的轻重和远近。参之绘画，“浓”处自是实处，“淡”处则为远为虚。律诗是否非得像谢榛说的那样去分配浓句与淡句，还可以商榷。但以“色”之浓淡论诗，却是论者超乎寻常的感悟，这和他整个诗学观念里的“情景虚实”说是相通的。

① 转引自北京大学哲学系美学教研室编《西方美学家论美和美感》第278页，商务印书馆1980年版。

对诗歌艺术的远近浓淡问题，谢榛之前，李东阳也谈到过，他看重的是“意”，主张诗“意”的淡远，这与谢榛以写景为例的“远近浓淡”之说恰可相互发明。兹引录李东阳《怀麓堂诗话》中一段相关论述，以见明代诗学在这一问题上的见识。

> 诗贵意，意贵远不贵近，贵淡不贵浓。浓而近者易识，淡而远者难知。如杜子美“钩帘宿鹭起，丸药流莺啭”，“不通姓字粗豪甚，指点银瓶索酒尝”，“衔泥点琴书内，更接飞虫打着人”，李太白“桃花流水杳然去，别有天地非人间”，王摩诘“返景入深林，复照苺台上”，皆淡而愈浓，近而愈远。可与知者道，难与俗人言。

这里面所说的“远”很像是皎然所谓“意中之远”，但这“意”是以写景表现出来的，故而虽以“意”为主，却将“景”的问题一并而论了。这与谢榛的“远近浓淡”之说有异曲同工之妙，也是“虚实”观念在一个具体的诗学问题上的表达，而且对“虚”“实”之间的辩证关系有更深的理解，即所谓“淡而愈浓，近而愈远”。这说明，诗歌艺术中的“淡”与“浓”、“近”与“远”的关系并非一成不变，而是可以转化的：淡到极处，就成为浓；近在眼前之景，能传远在天边之意。这里面的矛盾越大，诗歌艺术就越富张力。在诗歌创作中，这道理对诗人处理“情景”“虚实”之间的关系，是良有助益的。

明代诗学里的“情景虚实”之说，除谢榛论述详切之外，陆时雍《诗镜总论》也多有胜义。其论诗主“神韵”，说：“诗之佳，拂拂如风，洋洋如水，一往神韵，行乎其间。”又论何逊诗说：“何逊以本色见佳，后之采真者，欲摹之而不及。陶之难

摹,难其神也;何之难摹,难其韵也。何逊之后继有阴铿,阴、何气韵相邻,而风华自布。见其婉而巧矣,微芳幽馥,时欲袭人。”观此可知“神韵”之美,故其论诗多由“神”及“韵”,如:“精神聚而色泽生,此非雕琢之所能为也。精神道宝,闪闪著地,文之至也。晋诗如丛彩为花,绝少生韵。”分言之,则诗之妙处在“韵”,而“韵”之所由在“神”,如其所论:“‘池塘生春草’,虽属佳韵,然亦因梦得传。‘林壑敛暝色,云霞收夕霏’,语饶霁色,稍以椎炼得之。‘白云抱幽石,绿筱媚清涟’,不琢而工。‘皇心美阳泽,万象咸光昭’,不淘而净。‘杪秋寻远山,山远行不近’,不修而妩。‘猿鸣诚知曙,谷幽光未显’,‘岩下云方合,花上露犹泫’,不绘而工。此皆有神行乎其间矣。”因而诗之高下,多以“韵”论,如:“古乐府多俚言,然韵甚趣甚。”“谢玄晖艳而韵,如洞庭美人,芙蓉衣而翠羽旗,绝非世间物色。”“沈约有声无韵,有色无华。”“诗有灵襟,斯无俗趣矣;有慧口,斯无俗韵矣。”由“神韵”进而引出“情景”、“意象”及“虚实”问题,因为“情景”之妙,正在于有“韵”致:“凡情无奇而自佳,景不丽而自妙者,韵使之然也。”这以“情景”而见的“韵”致,又以含蓄蕴藉为能事,如论杜诗所说:“少陵七言律,蕴藉最深。有余地,有余情。情中有景,景外含情。一咏三讽,味之不尽。”又论“言情”、“道景”之法说:“善言情者,吞吐深浅,欲露还藏,便觉此衷无限。善道景者,绝去形容,略加点缀,即真相显然,生韵亦流动矣。此事经不得着做,做则外相胜而天真隐矣,直是不落思议法门。”还要求诗人叙写情景时以含敛为尚:“诗不患无材,而患材之扬;诗不患无情,而患情之肆;诗不患无言,而患言之尽;诗不患无景,而患景之烦。知此始可与论雅。”言情佳者,是有“不知不言之

妙”，道景妙者，是“每入幽微，语气悠柔，读之殊不尽缠绵之致。”总之，“此皆得意象之先，神行语外，非区区模仿推敲之可得耳”。这样，情景之佳妙又可以“意象”见。《诗镜总论》多以“意象”论诗，如“风格浑成，意象独出”、“其所别在意象之际”、“然昌龄之意象深矣”、“意广象圆”等；而“意象”之论，又常与“虚实”相关，如：“实际内欲其意象玲珑，虚涵中欲其神色毕著。”又：“古人善于言情，转意象于虚圆之中，故觉其味之长而言之美也。”以“意象”论诗，其涵义因上下文而不太确定，但大体上它跟情景是差不太多的。《诗镜总论》谈到唐诗矮于古人之处时说：“古人情深，而唐以意索之，一不得也；古人象远，而唐以景逼之，二不得也”。可见“意”与“象”在诗学的话语中“情”与“景”相类，但涵义要深广许多；“意”不止于“情”，“象”也不单单指“景”，而“意象”合为一词，又常有不可分之意义，它已经把“情”与“景”的要素融为一体。这本身就包含了诗歌创作的“虚”“实”关系，即所谓“虚者实之”；成为诗歌作品中的艺术形象，又当实者虚之，即“转意象于虚圆之中”，这是因为，诗歌艺术的本性是在“虚”处，或所谓“诗虚境也”。诗歌艺术中的“意象”无论用怎样的材料和手法写出，也无论描写有多么具体，都不能板实，而应当“虚圆”。这“虚圆”二字，论者用来评汉代苏、李之古诗；古诗之美，以质朴见长，这里面的“虚”“实”关系，是令人深味的，也可见论者对诗歌艺术的审美本质及特征的把握，是以“虚”为重。“虚圆”的根本，在于言情，即所谓：“夫虚实异致，其要于当情则一也。”言情能“虚圆”，又在于即景，即所谓：“诗不待意，即景自成。意不待寻，兴情即是。”以“神韵”论，则诗人之意又在有无之间，证之以评五言古诗的一段话：“五言古非神

韵绵绵，定当捉衿露肘。刘驾、曹邺以意撑持，虽不迨古，亦所谓‘铁中铮铮，庸中姣姣’矣。善用意者，使有意如无，隐然不见。造无为有，化有为无，自非神力不能。以少陵之才，能使其有而不能使其无耳。”最终，凡此“情景”、“虚实”及“有无”之论，又可归结到一个“韵”字，这是论者所力荐的诗歌之大美。有了“韵”的特征，则诗歌艺术的一切“情景”“虚实”之妙也俱在其中了，所以，陆时雍《诗镜总论》的最后有一段话以“韵”字总括全书的要旨，其言曰：

> 有韵则生，无韵则死；有韵则雅，无韵则俗；有韵则响，无韵则沉；有韵则远，无韵则局。物色在于点染，意态在于转折，情事在于犹夷，风致在于绰约，语气在于吞吐，体势在于游行，此则韵之所由生矣。陆龟蒙、皮日休知用实而不知运实之妙，所以短也。

所用来表明“韵”的审美特征的“生”、“雅”、“响”、“远”以及“点染”、“转折”、“犹夷”、“绰约”、“吞吐”、“游行”等，均可“虚”以视之，也说明诗艺之妙，正在“虚”处；而皮、陆二氏没弄明白的“运实之妙”，也正在一个“虚”字，即人们常说的“以虚运实”。陆时雍以“韵”论诗，并由“韵”而谈及“情景”、“虚实”及“意象”问题，虽明显地有所偏好，但因此而表达出的“虚实”观念，却不能说没有深刻见解。

明代诗学里关于“情景”“虚实”的论述还有很多，以上所举，只是较为突出的两家，为的是这两位批评家把此一问题当作理论批评的核心观念，并给予较多和较深的阐说；其中又以谢榛的“情景虚实”说更为周密，也影响更大。其他的“情景

虚实”之说，散见于各种论著和文章之中，虽不系统，却时有精彩之论，如何景明《与李空同论诗书》以“虚实”论诗之声色：“夫声以窍生，色以质丽，虚其窍，不假声矣，实其质，不假色矣。苟实其窍，虚其质，而求之声色之末，则终于无有矣。”何景明是“前七子”中敢与李梦阳抗颜的人，他反对李梦阳斤斤于古人之格调，而主张“富于材积，领会神情，临景构结，不仿形迹。”（《与李空同论诗书》）又以“意象”论诗，说：“意象应曰合，意象乖曰离，是故乾坤之卦，体天地之撰，意象尽矣。”（《与李空同论诗书》）由此可知其“虚实”之论虽以“声色”为说，却源出对诗歌艺术的本性的认识。对此，明代一位批评史家胡应麟极为赞同，说：“此论直指真源，最为吃紧，与往代作家大旨初无异同。”（《诗薮》）而胡氏本人对诗歌艺术的“虚实”问题也有独到见解，体现在他的“体格声调”和“兴象风神”之说，即：“作诗大要不过二端，体格声调，兴象风神而已。体格声调有则可循，兴象风神无方可执。故作者但求体正格高，声雄调畅；积习之久，矜持尽化，形迹俱融，兴象风神，自尔超迈。譬则镜花水月，体格声调，水与镜也；兴象风神，月与花也。必水澄镜朗，然后花月宛然。讵容昏鉴浊流，求睹二者？故法所当先，而悟不容强也。”（《诗薮》）这本来是说诗歌艺术中“法”与“悟”的关系，但从其解释看，“体格声调”与“兴象风神”显然是可以“虚实”分的，即所谓“有则可循”和“无方可执”，这里面所蕴藏的，就是一种“虚实”观念。再来看明代一位标举“性灵”的文人袁宏道以“虚实”论诗的一段话：“青莲能虚，工部能实。青莲惟一于虚，故目前每有遗景；工部惟一于实，故其诗能人而不能天，能大能化而不能神。苏公之诗，出世入世，粗言细语总归玄奥，恍忽变怪，无非

情实，盖其才力既高，而学问识见，又迥出二公之上，故宜卓绝千古。至其遒不如杜，逸不如李，此自气运使然，非才之过也。”（《答梅客生开府》）将苏轼凌驾于李、杜之上，其立论还大有商榷的余地；但以“虚实”论李、杜，却有过人眼力，而且以天才论李白之虚，又从创作心理的角度赋予“虚”的审美特征以特殊的内涵。凡斯种种“虚实”之论，在明代诗学里比比皆是，且从各个方面对“虚实”观念有所发明，或用以评论诗人诗作及诗法诗派，或将“虚实”观念与其他诗学课题联系在一起，以见更深和更广的理论批评的功效，在此不能一一例举，但它们的存在和意义是不容置疑的。

三、王夫之诗学体系中的“情景虚实”论

王夫之是清初一位大批评家，其诗歌美学思想的丰富和深刻，自唐宋以来罕有其匹。尤值得重视的是，王夫之的诗歌美学有一个内在的体系，其中“情景”之说占据了核心的位置[①]。这里面所包含的“情景虚实”问题，自当有很高的含金量。

王夫之论诗不愧为大手笔，他看取的“情景”问题，多高屋建瓴，发前人所未发；即便是评点具体的诗歌作品，也时有高论宏裁。下面这段话，是王夫之品评谢灵运诗的借题发挥，但所涉及的问题显然不限于一人一诗，大有为中国古典诗歌艺术提纲挈领的意思，应该将它看做王夫之诗歌创作论的总纲。其言曰：

---

① 肖驰《中国诗歌美学》说：“我们能在王夫之的论诗笔记、评点中发现一个相当严整的体系。这个体系以情、景这对范畴为基础。”见该书第 56～57 页，北京大学出版社 1986 年版。

> 言情则于往来动止缥缈有无之中，得灵蚪而执之有象；取景则于击目经心丝分缕合之际，貌固有而言之不欺。而且情不虚情，情皆可景；景非滞景，景总含情。神理流于两间，天地供其一目，大无外而细无垠，落笔之先，匠意之始，有不可知者存焉。……（《古诗评选》评谢灵运《登上戍石鼓山》）

这是告诉人们诗歌创作该怎样言情取景以及言什么样的情取什么样的景，要义是情景虽各有其性，却不可两分，须虚实互用，两相浃切，让情有其宅，景有生机。这个基本的意思，王夫之在其诗论中，从“比兴”、“神理”、“势”等诗学观念予以反复申说，如：“兴在有意无意之间，比亦不容雕刻。关情者景，自与情相为珀芥也。情景虽有在心在物之分，而景生情，情生景，哀乐之触，荣悴之迎，互藏其宅。”（《姜斋诗话》）“情、景名为二，而实不可离。神于诗者，妙合无垠。巧者则有情中景，景中情。”（《姜斋诗话》）“夫景以情合，情以景生，初不相离，唯意所适。截分两橛，则情不足兴，而景非其景。”（《姜斋诗话》）“含情而能达，会景而生心，体物而得神，则自有灵通之句，参化工之妙。”（《姜斋诗话》）“景中生情，情中含景，故曰景者情之景，情者景之情也。”（《唐诗评选》评岑参《首春渭西郊行呈蓝田张二主簿》）“情景一合，自得妙语。撑开说景者，必无景也。”（《明诗评选》评沈明臣《渡峡江》）等等。可见“情景相合”乃是王夫之论诗的一个核心命题和评诗的一条重要标准。上升到美学的高度，则“情”“景”的关系也在“虚”“实”之间，但这并不是简单地以“情”为“虚”以“景”为

“实”,而是说诗人言情取景,要在“虚”“实”之间达到一种默契,使虚中有实,实中有虚,最终创造出“妙合无垠”的诗歌境界。这境界亦可以“虚”视之,然而此所谓“虚”并非与“实”相对的“虚”,而是虚实相生的“虚”,或者说是由“实”而返的“虚”,其涵义略同于司空图所说的“返虚入浑”。如此,即可以说是得诗之“神理”;而“神理”之妙,又在于“势”。这“神理”与“势”,是王夫之对诗歌艺术中“情景”“虚实”问题的更深一层的论定。他说:“把定一题、一人、一事、一物,于其上求形模,求比拟,求词采,求故实,如钝斧子劈栎柞,皮屑纷霏,何尝动得一丝纹理?以意为主,势次之。势者,意中之神理也。唯谢康乐为能取势,宛转曲伸以求尽其意;意已尽则止,殆无剩语:夭矫连蜷,烟云缭绕,乃真龙,非画龙也。”(《姜斋诗话》)把“势”说成是“意中之神理”,用现代文艺理论的观点看,似乎可以理解为“合乎规律的自由”。“意”在诗人之心,它不受羁绊,任其所行;但对诗歌艺术而言,它又不是绝对自由,而须与“神理”相合。这“神理”就在情景之中,只不过它可意会而不可言传,可凑泊而不可搜求,因而作诗之“意”就必须是一种自由自在的状态。所以王夫之说:“以神理相取,在远近之间。才着手便煞,一放手又飘忽去。……神理凑合时,自然恰得。”(《姜斋诗话》)在有意无意之间,在“心中目中与相融浃”的一刹那,诗人之心已与“神理”同行,于是就有了促使诗人朝诗歌艺术之妙境逼近的“势”。而这个“势”,恐怕与另一个创作心理学的概念“气”有着密切关系。“气”是一种精神状态,文学创作中“气”的作用正与“势”相配,是所谓“气势”。王夫之评点曹丕《杂诗》“西北有浮云”说:“风回云全,缭空吹远。子桓论文云‘以气为主’,正谓此,故又云

‘气之清浊有体，不可力强而致。’夫大气之行，于虚有力，于实无影，其清者，密微独往，益非嘘呵之所得。”（《古诗评选》）可见“势”之为用，以“气”为本；而气的特性乃在于“虚”，它是情景融浃、虚实相生的原动力。

正因为有了创作中的“势”，诗歌作品的审美特征也可以因“势”而论。对此，王夫之以援引画理，有一段非常精彩的议论。他说：“论画者曰：‘咫尺有万里之势。’一‘势’字宜着眼。若不论势，则缩万里于咫尺，直是《广舆记》前一天下图耳。五言绝句，以此为落想时第一义。唯盛唐人能得其妙，如：‘君家住何处？妾住在横塘。停船暂借问，或恐是同乡。’墨气所射，四表无穷，无字处皆其意也。”（《姜斋诗话》）这里所说的实际上就是中国古典诗学里成为共识的“言尽而意不尽”的道理，这道理在绝句这种诗歌形式中能得到典型的体现，因为绝句的特点就是“句绝而语不绝”（《姜斋诗话》语）。推及其他艺术，这个特点与绘画的“虚白”十分相似，所以王夫之因画设论，说明诗歌艺术中的“有无”、“虚实”之理。绘画中的“无”和“虚”是在空白之处，而诗歌里的“无”和“虚”则是在言语之外，或者说是字面所无而境界未必没有，并且是字面愈无而诗歌境界里就愈有，这是诗歌艺术的辩证法。王夫之在评点前人诗作时，就常指出其不见笔墨痕迹的妙趣，如评张九龄《奉和圣制送尚书燕国公说赴朔方》说：“从始至末只是一致，就中从容开合，全不见笔墨痕迹。”（《唐诗评选》）又评孙逖《江行有怀》说：“合化无迹者谓之灵，通远得意者谓之灵，如逖五言乃可以‘灵’许之。”（《唐诗评选》）这说的都是诗歌创作中“无字处皆其意也”的事例，也都体现出“势”的作用。用中国传统文艺美学观念去解释，它的道理就在于有

无相成和虚实相生。

说到这里，王夫之诗歌美学中的“势”看上去就讲的是艺术思维的方法以及诗歌作品的审美特征。这固然不错，但还没有包举王夫之“势”论的全部内涵。我们注意到，王夫之的诗学虽然主要讲诗人之心及作品之美，却没有忘记读者的存在，而诗歌艺术的“势”的效果是需要读者的参与才最终得到体现的。这是王夫之论诗而目光深邃之处，也合乎现代文学理论把读者考虑进作品本体的思路。这样看来，王夫之下面一段论《诗》之言就显得特别重要了，它让我们从另一侧面看清“势”之所以产生的缘由。其言曰：

> “诗可以兴，可以观，可以群，可以怨。”尽矣。辨汉、魏、唐、宋之雅俗得失以此，读《三百篇》者必此也。“可以”云者，随所“以”而皆“可”也。于所兴而可观，其兴也深；于所观而可兴，其观也审。以其群者而怨，怨愈不忘；以其怨者而群，群乃益挚。出于四情之外，以生起四情；游于四情之中，情无所窒。作者用一致之思，读者各以其情而自得。故《关雎》，兴也，康王晏朝，而即为冰鉴。“谟定命，远猷辰告”，观也；谢安欣赏，而增其遐心。人情之游也无涯，而各以其情遇，斯所贵于有诗。是故延年不如康乐，而宋、唐之所繇升降也。谢叠山、虞道园之说诗，井画而根掘之，恶足知此！（《姜斋诗话》）

这原本是针对历来说《诗》者的固陋而设论，但辩驳之中，也表述了一个与诗歌艺术的审美本性相关的道理，那就是“作者用一致之思，读者各以其情而自得”。这意味着，诗歌作品

所要传达或读者从诗歌作品所能得到的，绝不止于作品文字所表达的意思。说得极端一点，作品呈现的文字并不具有“诗”的意义，它是否成“诗”以及成为怎样的“诗”，是要取决于读者之“情”的。以当代现象学美学论，文字作品只是一种客观存在，需要有人把它从物质属性和静止状态中解放出来。著名的日内瓦学派批评家乔治·普莱就这样描述阅读的效用：“我拿在手里的书到哪里去了？它仍在那里，同时它又不在那里，哪里都不在。对象还是那完整的、由纸张所制成的对象，如同那用金属或瓷制成的对象。而一旦我阅读那本书，那对象就不再或至少仿佛不再存在。因为那书不再是一个物质的实体。它变成依次出现的一系列语词、意象和观念。这新的存在在哪里？肯定不是在纸质对象中。肯定也不是在外部空间中。惟有一个地方留给了这个新的存在：我最内在的自我。”①这表述的是一种以读者为中心的文学本体论，王夫之不可能把问题推到这一步，但他指出的阅读现象多少与当代的阅读现象学有相通的地方，至少是看到了读者在阅读活动中的能动性，看到了好的诗歌作品给读者的阅读留下的巨大的驰骋其情的空间。对此王夫之还有一个十分深刻的说法，叫做“意在言后”。他说：“‘采采’，意在言先，亦在言后，从容涵泳，自然生其气象。”（《姜斋诗话》）这言后之意是读者（也可以是诗人自己）涵咏得来，它显然比诗人想要在诗歌作品中表达的“意”多出许多，而且诗歌作品的“气象”或者说是境界及其美感，正由此“意”而来。王夫之所列举的《诗经·》的

① 乔治·普莱《阅读现象学》，《西方最新文论选》第4页，漓江出版社1991年版。

句例，恰巧有一著名的阅读实例可说明之，清人方玉润说读这首诗，“恍听田家妇女，三三五五，于平原旷野，风和日丽中群歌互答，余音袅袅，若远若近，忽断忽续”（《诗经原始》）。这是经由阅读而生的“意”和“气象”，它的内涵比作品那简单的诗句不知多出多少，而且有一个无限生发的空间，关键是读者如何“各以其情自得”。在这里面，就蕴藏着给诗歌以生机和活力的“势”；而在这个意义上，诗歌艺术的“势”与其说是在作品之中，还不如说是在读者的心里，即乔治·普莱所说的那个“内在的自我”。王夫之曾自述其阅读杜诗的心得：“‘亲朋无一字，老病有孤舟。’自然是登岳阳楼诗。尝试设身作杜陵，凭轩远望观，则心目中二语，居然出现，此亦情中景也。”（《姜斋诗话》）可见诗句的意味是在读者的“心目中”，其艺术魅力也由读者的感同身受作用而生。联系我们眼下所谈论的话题看，诗歌艺术之所以能有无相成，虚实相生，除了作品本身的精妙之外，还靠读者的积极响应；诗歌作品的艺术境界之所以在“无”在“虚”，也因为诗歌艺术的终点不在作品本身，而在读者心里。正因为如此，诗歌艺术的魅力才是开放的、无限的和永久的。所谓“势”的效用，正应当作如是观；而由“势”引申出的种种看法，也当包含着一种别致的“虚实”观念，或者说是中国古典诗学中“虚实”观念的别样的内涵。

四、清代其他几位批评家的“情景虚实”之说

清代诗学集中国传统诗歌美学之大成，对“情景虚实”问题的讨论也采前人众长而拓展之，因而有了像王夫之那样以“情景”为核心建立的诗学体系；这可以看做是此一问题在中国诗歌美学史上的一个收束以及在理论上的升华。但关于“情景虚实”的讨论并非到王夫之就停止了，王夫之的“情景

虚实”之论虽丰富而深刻，毕竟也是一家之言，在他后面，同样的问题仍不断引来诗人、批评家的关注和研讨，所提出的意见也多有可观之处。因此，我们在专门介绍王夫之诗学体系中的“情景虚实”之论后，再从清代诗话中抽取几家对同一问题论述，借以将此问题看得更周全一些。

吴乔的《围炉诗话》是清代诗话中影响较大的一种，其中对“情景虚实”问题多有会心。其“虚实”之论首先体现在对诗歌本性的认识，这是将诗与文两种文体对比而言。吴乔用了一个巧妙的比拟来说明诗与文的区别，最后将二者的文体特征落在了“虚实”之上。兹录其言于下：

> 问曰：“诗文之界如何？”答曰：“意岂有二？意同而所以用之者不同，是以诗文体制有异耳。文之词达，诗之词婉。书以道政事，故宜词达；诗以道性情，故宜词婉。意喻之米，饭与酒所同出。文喻之炊而为饭，诗喻之酿而为酒。文之措词必副乎意，犹饭之不变米形，啖之则饱也。诗之措词不必副乎意，犹酒之变尽米形，饮之则醉也。文为人事之实用，诏敕、书疏、案牍、记载、辩解，皆实用也。实则安可措词不达？如饭之实用以养生尽年，不可矫揉而为糟也。诗为人事之虚用，永言、播乐，皆虚用也。……以其为歌为奏，自不当与文同故也。赋为直陈，犹不与文同，况比兴乎？诗若直陈，《凯风》、《小弁》大诟父母矣。”

上段引文中所说的“诗”、“文”，基本上是以《诗经》、《尚书》为例，从而就把诗与文在文体上的区别上溯到源头。所谓

“虚实”,主要是对实际的功用而言,但也涉及到创作方法和审美特征,具体说是文因“实”而“直”,诗因“虚”而“曲”。因为“直”,所以文贵词达;因为“曲”,所以诗贵含蓄。吴乔论诗,正以含蓄为主旨,说:“诗贵有含蓄不尽之意。”(《围炉诗话》)由此而论,诗歌这种文体因不切实用的“虚”就跟诗歌艺术营造境界的“虚”具有内在联系了。

既然如此,吴乔论诗就不可能置“情景”于不顾,而事实上他对“情景虚实”问题是相当看重的。《围炉诗话》里记载了他自己就此问题发表的见解:“余与友人说诗曰:‘古人有通篇言情者,无通篇叙景者,情为主,景为宾也。情为境遇,景则景物也。’又曰:‘七律大抵两联言情,两联叙景,是为死法。盖景多则浮泛,情多则虚薄也。然顺逆在境,哀乐在心,能寄情于景,融景入情,无施不可,是为活法。’又曰:‘首联言情,无景则寂寥矣,故次联言景以畅其情。首联叙景,则情未有着落,故次联言情以合乎景,所谓开承也。此下须转情而景,景而情,或推开,或深入,或引古,或邀宾,须与次联不同收,或收第三联,或收至首联,看意之所在而收之,又有推开暗结者。轻重虚实,浓淡深浅,一篇中参差用之,偏枯即不佳。’又曰:‘意为情景之本,只就情景中有通融之变化,则开承转合不为死法,意乃得见。’……”这是授人以诗歌创作中“情景”设置的具体方法,为的是“情景”的设置能给诗歌带来“轻重虚实,浓淡深浅”之效。以论者之见,“情景”的功效显然是可以“虚实”论的。总的看来,吴乔在“情景”之间是把“情”放在了主导地位,说:“夫诗以情为主,景为宾。景物无自生,惟情所化。情哀则景哀,情乐则景乐。”(《围炉诗话》)这跟他以“虚”为诗歌特性的说法是一致的。前引以饭与酒辨诗与文

一段，吴乔有“况比兴乎”的话，表明他认定“比兴”为诗歌之本；而在他眼里，“比兴是虚句活句”。这也可旁证其以“虚”为本的诗学观，“情景”之论自与这诗学观相通。

冒春荣《葚原诗说》对“情景虚实”也有专论，而且也是由具体的作法谈及诗歌艺术的本性，所论为诗之法头头是道，遍及诗歌作品的每一细节。其中论“中二联”的作法说：“中二联或写景，或叙事，或述意，三者以虚实分之。景为实，事意为虚，有前实后虚、前虚后实法。凡作诗不写景而专叙事与述意，是有赋而无比兴，即乏生动之致，意味亦不渊永，结构虽工，未足贵也。善诗者常欲得生动之致，渊永之味，则中二联多寓事意于景。”这是明确以“虚实”区分“事意”与“景”，其论诗主旨大体上是要化虚为实，把“事意”融化在写景之中。对于写景，他也有具体要求，即所谓“无景之景”，说：“诗家写有景之景不难，所难在写无景之景，此惟老杜能之。如‘河汉不改色，关山空自寒’，写初月易落之景，‘日长惟鸟雀，春远独柴荆’，写花事既罢之景，偏从无月无花处着笔。”细玩其意，诗歌写景也有虚实之分，直指景物本身，是实写；不把景物说破，而以旁衬之笔烘托或暗示之，是虚写。这使人想起宋代词学家沈义父在《乐府指迷》中所要求的“语句须用代字”，他说：“炼句下语，最是紧要。如说桃，不可直说破桃，须用‘红雨’、‘刘郎’等字；说柳，不可直说破柳，须用‘章台’、‘灞岸’等字。又用事，如曰‘银钩空满’，便是书字了，不必更说书字；‘玉箸双垂’，便是泪了，不必更说泪。如‘绿云缭绕’，隐然髻发；‘困便湘竹’，分明是簟；正不必分晓，如教初学小儿，说破这是甚物事，方见妙处。往往浅学俗流，多不晓此妙用，指为不分晓，乃欲直捷说破，却是赚人与耍曲矣。如说情，不

可太露。”这种代字之法也于“虚实”关系有所作为，但它所包含的“虚实”关系只在语言文字的层面，审美的功效十分有限，而且容易流于僵化。对此，近代王国维曾有过尖锐批评。如果不把问题局限于代字，而扩及写景的手段，则其间所包含的“虚实”关系也未尝不对增强所写之景的韵味有所帮助。冒春荣所指出的“无景之景”就是一种对景物加以虚写的方法，但所用的手法不是代字，而是以相关景物描写所特有的氛围及其给人的感受去烘托出虽未写而晓人的景物。这里面就隐含着“虚实”关系的妙用了，从而诗歌创作中的写景也有了双重的“虚实”关系，与“事意”相比，它是“实”；而它自身也有着虚写和实写之分。其中当然是以虚写更加高明。

言情写景之外，《葚原诗说》又有以风神和字句论“虚实”，说：“近人作七言律，或有宗仰盛唐，专主气格，识见非不高，但矫枉过正，又如笨伯，不能行动。大抵气格固不可废，风神亦不宜减，此在虚实之间，善自探讨。”这“气格”和“风神”都是诗歌创作中不太容易用语言说清的东西，大体上“气格”在外在近，而“风神”在内在远，故而须于“虚实”之间去体悟。关于诗歌之句，《葚原诗说》说：“句之所忌者，最忌虚中之虚，实中之实，须虚中有实，实中有虚。”至于诗“句”的“虚实”怎样区分？跟“言情”、“写景”的关系又如何？冒春荣没有举例说明。所以只好把“虚中有实，实中有虚”的话作为诗歌艺术的一个总的原则，而这个原则对于诗歌艺术的每一方面都是具有指导作用的。对于诗歌作品的“字”——具体说是虚字——，他却见微知著，引出一番匠心独到的话：“虚字呼应，是诗中之线索也。线索在诗外者胜，在诗内者劣。今人多用虚字，线索毕露，使人一览略无余味，皆由不知古人诗法故耳。

或问线索在诗外诗内之说，曰：此即书法可喻。书有真、有行、有草，行草牵系联带，此线索之可见者也，真书运笔全在空中，故不可见，然其精神顾盼、意态飞动处，亦实具牵系联带之妙。此惟善书者知之。故诗外之线索，亦惟善诗者得之。”这是以书法为譬，说明虚字作为线索的妙用。书法讲究笔与笔之间的呼应，这在行书、草书可以从笔势及其牵连看出，是所谓“牵丝”。而真书（今所谓楷书）用笔规矩，并无看得见的牵连和映带，但这并不妨碍笔与笔之间保持潜在的联系，只不过这联系不在字内，而在字外，可谓不见笔墨处显精神。诗歌里虚字的运用也是这个道理。虚字有助于文势，使全诗意脉贯通。但这条线索不宜过于明显，或如冒氏所说，宜在诗外而不宜在诗内，以求得空灵蕴藉之效。这外与内的分别，也当是诗歌艺术中“虚实”关系的一种体现了。

最后来看吴景旭《历代诗话·录品》里引用的一段谈论“情景虚实”的话：

> 屠赤水曰：诗有虚有实，有虚虚，有实实，有虚而实，有实而虚，并行错出，何可端倪？乃右实而左虚，而谓李、杜优劣，在虚实之辨，何与？且杜若《秋兴》诸篇，托意深远；《画马行》诸作，神情横逸。直将播弄三才，鼓铸群品，安在其万景皆实？而李如《古风》数十首，感时托物，慷慨沉著，安在其万景皆虚？夫品格既高，风韵自远；凌空驾语，何害大雅？屈大夫伤时眷主，见诸篇什，诚然实景；至其远游等篇，凌虚径度，岂不高哉？大人、凌云，畴非佳境？仙游、招隐，亦是美谈。今夫登阆风、坐天姥、傍日月、挟飞仙，即不能至，言以快心，思之神王，岂必据寸

壤、处蓬茨，盘跚蹩食饮而已，然后为实景可贵哉？

这段议论，是针对有人扬实抑虚并据此而崇杜贬李的论调而发。吴景旭所主张的，是一种通达的“虚实”观，即诗人在创作中用“虚”抑或用“实”，是千变万化、难以定论的，关键要看其品格和风韵。即便以“虚”“实”分，对诗人笔下的虚境和实境也不宜轻易轩轾。从话语里，看得出他给了虚境以更多的关照；而他所理解的虚境，除了含有中国传统诗学一以贯之的“神”、“韵”等特征外，还多少有些理想和浪漫的意思，以与实景的写实和“沉著”相对应。凡此，也应当是“虚实”观念的又一方面的内涵。

第三节　“形神”——“虚实”作为诗歌审美特征

“形神”与“虚实”的关系很容易看出，也很容易理解，前面讲的“入神”及“神韵”等就已经透露出这方面的消息。但那主要是就诗歌艺术的根本特性而言，并且是单取“神”字。而把“神”与“形”放在一块讲，意思又略有些不同，至少里面更多地具有了艺术辩证法的内涵，也容易跟“虚实”观念形成对应；准确地讲，是“形神”观念包含着对事物“实”与“虚”两个方面的认识，而这“实”与“虚”之间的关系及效用，往往就是美和艺术生成的缘由。这个道理不仅适用于诗歌，也适用于其他任何一门艺术，尤其是在绘画艺术体现得特别突出。正因为如此，诗学里的“形神”论就经常与画论交织在一起。这并不奇怪，因为“形神”本身就是一对涵括力很强的

美学范畴，且有深厚的哲学基础，能够用来说明各类艺术的审美本性。但在本章，我们先只谈诗学里的“形神”论，其他艺术理论里关于“形神”的说法，留待后面另说。

“神”的观念进入文艺美学，应当是顺理成章的事情，因为这观念在中国传统哲学思想里源远流长，地位崇高。先秦诸子里，除孔子“不语力乱怪神”外，其他思想家多多少少地都谈到过“神”。当然，各家所谈之“神”，所指和涵义都不尽相同，甚至有根本差别，而各种谈“神”之论对“神”的态度也相去甚远。这里面，对“神”的认识较虚且能开启后代审美和艺术认识论的，当属《老子》、《庄子》和《易传》所论之“神”。《老子》以“神”去形容世界和宇宙深不可测的本体；《庄子》把“神遇”及“神化”当作认识事物的特殊方式；《易传》说：“阴阳不测之谓神。”又说：“知几其神乎！”以“神”去表示事物发展规律的微妙难察。这些，都预示了“神”这个观念日后进入文艺理论批评的趋向，因为跟世界的本体及演变规律一样，文艺的本质和规律也是渊兮深兮，神乎其神。

汉代人开始将“形”、“神”并论，这是缘于“神”的另一种含义，即人的精神。人是有生命有形体的，而人之所以为人，就是因为既有生命又有形体，这正可以看做“神”与“形”的结合，如司马谈论道家思想说：“凡人所生者，神也；所托者，形也。”又说：“神者，生之本也；形者，生之具也。”（《史记·太史公自序》引“论六家之要旨”）这里面，“神”显然是占据着主导地位。对这个问题，《淮南子》里有多处论述，而且开始跟艺术有所关联，如《精神训》说：“故心者，形之主也；而神者，形之宝也。”《诠言训》说：“神制则形从，形胜则神穷。”《原道训》说：“夫形者，生之舍也；气者，生之充也；神者，生之制也。

一失位则三者伤矣。”又：“以神为主者，形从而利；以形为制者，神从而害。”又以艺事说明“神”的主宰作用，如《说山训》说：“画西施之面，美而不可说；规孟贲之目，大而不可畏：君形者亡焉。”《说林训》说：“使但吹竽，使工厌竽，虽中节而不可听，无其君形者也。”这些话，虽然还算不上真正意义上的文艺批评，却已先期表达出中国古代文艺美学思想在“形神”问题上的基本看法，即在“形”、“神”之间重“神”而轻“形”；而所重之“神”从根本上讲又是人的生命的体现，它包含了人的气质、个性、才情以及精神等等。这些意思，汉代思想家们没有去特别地指出，而到了魏晋时期，由于人的个性的解放、精神的超越，加上玄学、佛学对虚无之境的渲染，“形神”之“神”的种种蕴义得到尽情的发挥，也真正在文艺创作和美学思想里产生反响。《世说新语·巧艺》里记载了一桩顾恺之画人的佚事，居然成了中国文艺史上“传神”之说的经典事例，也为后世“形”“神”关系之论定下一个基调。这佚事说的是：“顾长康画人，或数年不点目精。人问其故，顾曰：‘四体妍蚩，本无关于妙处。传神写照，正在阿堵中。”这段记载，任何一个对中国古代艺术有所了解的人恐怕都耳熟能详，也被历代文艺家翻来覆去地引证、发挥，到今天都还是形形色色的文艺思想中的一个亮点。究其原因，倒不一定因为顾恺之的名头太大，也不见得这话里有什么微言大义，而是由于这简短的记载有力地表达了中国古代艺术中一个蕴藏着深刻民族心理的审美理想，那就是艺术的精髓在于“传神”。

“传神”之论在魏晋之际为文艺家所注重，随后在文艺理论批评产生连锁反应，画论、书论及文论里均可看见因“神”立论的观念和赏评。受影响最深的，当属画论，文学理论里相

关的概念和术语，大都与画论相通，有的就是从画论传来。其中的详情，这里不一一细说，我们仍把注意力放在诗学。指出这一点，是为了照顾到这样一种情况，即诗学里关于“形神”问题的讨论，往往与绘画艺术牵扯在一起，或因画而论诗，或将诗画相互参照。一个最著名的例子就是苏轼那首诗画并论并贬抑“形似”的论画诗。此诗虽因论画而连及诗歌，但对日后诗学的影响却非常深远。我们对诗学里“形神”问题及其所涉及的“虚实”观念的介绍，就从这首论画诗说起。诗曰：“论画以形似，见与儿童邻；赋诗必此诗，定非知诗人。诗画本一律，天工与清新；边鸾雀写生，赵昌花传神。何如此两幅，疏澹含精匀；谁言一点红，解寄无边春。”（《书鄢陵王主簿所画折枝二首》之一）这首诗不长，表达的美学思想却很丰富，我们只取其中对“形神”问题的见解。显然，苏轼是重“传神”而轻“形似”的。这个态度，苏轼在其他论画论诗之作里都有过明确表达。此说既出，便给文艺批评里的“形神”问题埋下一个伏笔，也引出后人关于“形似”和“神似”的争议，所表达的观点，与苏轼颇有异同。与苏轼同时的晁说之有和诗云：“画写物外形，要物形不改；诗传画外意，贵有画中态。”表示画贵“传神”，但并不一定排斥“形似”。这里面当包含着对苏轼之说的有节制的修正。这之后，金代的王若虚进一步在“形似”与“神似”之间通融，力图表明二者之间并非水火不容。其《滹南诗话》说：“东坡云：‘论画以形似，见与儿童邻；赋诗必此诗，定非知诗人。’夫所贵于画者，为其似耳；画而不似，则如勿画。命题而赋诗，不必此诗，果为何语？然则坡之论非欤？曰：论妙在形似之外，而非遗其形似。不窘于题，而又不失于题，如是而已耳。”这个观点，得到元代刘因的赞同，

其《田景延写真诗序》说：“清苑田景延善写真，不惟极其形似，并与东坡所谓意思，朱文公所谓风神气韵之天者而得之。夫画形似可以力求，而意思与天者，必至于形似之极，而后可以心会焉。”这话是以苏轼之说为据推崇“风神气韵”，却把“形似”当作得到“风神气韵”的必要条件，其立意显然疏于苏轼而近于王若虚。对此，明代李贽又有高见，他说：“东坡先生曰：‘论画以形似，见与儿童邻；作诗必此诗，定知非诗人。’升庵曰：‘此言画贵神，诗贵韵也。然其言偏，未是至者。晁以道和之云：“画写物外形，要物形不改；诗传画外意，贵有画中态。”其论始定。’卓吾子谓，改形不成画，得意非画外，因复和之曰：‘画不徒写形，正要形神在；诗不在画外，正写画中态。’杜子美云：‘花远重重树，云轻处处山。’此诗中画也，可以作画本矣。唐人画桃源图，舒元舆为之记云：‘烟岚草木，如带香气，熟视详玩，自觉骨戛青玉，自入境中。’此画中诗也，绝艺入神矣。”（《焚书·读史·诗画》）他也主张形神并重，并以画中有诗为入神。清代赵翼顺着这个话题又作出翻案文章，其《论诗》诗说：“作诗必此诗，定知非诗人。此意出东坡，意取象外神。羚羊眠挂角，天马奔绝尘。其实论过高，后学未易尊。诗文随世运，无日不趋新。古疏后渐密，不切者为陈。譬如驾马，将越而适秦，灞浐终南景，何与西湖春。又如写生手，貌施而昭君，琵琶春风面，何关苎萝颦。是知兴会超，亦贵肌理亲。吾试为转语，案翻老轮。作诗必此诗，乃是真诗人。”这显然有借题发挥的意思，即借对苏轼“形神”之论的翻案，去敲打风靡一时的“神韵”说。赵翼对天下诗人震于王士之名而趋奉“神韵”的风习深致不满，曾有“一代正宗才力薄，望溪文章阮亭诗”之讥，因而主张为诗要有起码的务实

精神，先把诗写得像诗。他顺手牵来由苏轼引起的关于“形神”问题的一段公案，也在历代方家都发言后表了个态。

上述由苏轼一首论画诗引出而又沿续了好几个朝代的关于“形神”问题的争论，最终并没有一个了结——恐怕也只能不了了之，因为各位论家都站在自己的立场说话，既受自身心性趣味的影响，也与一定时代的美学思潮相牵连，况且这问题无论从哪个角度去谈，都不能说完全没有道理。我们引录诸家之言，主要是为了说明中国传统诗学对“形神”问题的看重，而争论正是重视的表现；同时也从争论中体察“形神”问题到底有怎样的美学内涵，这跟传统诗学里的“虚实”观念是有关系的。从各家发表的意见看，“形神”之“神”跟“传神”之“神”、“入神”之“神”以及“神韵”之“神”，都是相通的。但将“形”、“神”并举而立说，则此说又有了“传神”、“入神”和“神韵”诸说所没有或不明显的意思，这就是从“虚”“实”两个方面对诗歌艺术作一个完整的把握，尽管经由这把握而对诗歌艺术的本性的理解最终会偏向某一方（比如“神”）。这种“二元”式诗歌（包括绘画）艺术论，当然有它特殊的价值。在中国传统文艺美学里，因“神”而立论的“传神”、“入神”、“神韵”诸说未必能成为范畴，而“形神”却具有范畴的效用，因为它处于文艺和美学观念的更高层次。而且这个范畴是极富弹性和涵盖力的。这一特点倒是主要体现在“神”这一面，具体说是，“形”是有限而固定的，而“神”的涵义却可以无限伸张，举凡艺术作品里难以言传而又动人心魄的艺术意蕴，都可“神”以视之，并“神”以名之。中国古代文艺批评也确实是这么做的，以“神”论艺，简则一字括之，繁则千言万语；论其定性，可一言蔽之，数其变幻，则难以名状。与“形”合观，则

“形神”之名本身就体现了文学艺术有限与无限、确定与不定、可言和不可言等诸多矛盾的对立统一。所有这些,若换个角度,从“虚实”观念看,则无不蕴含着一种同样是对立统一的“虚实”关系。如果我们把“虚实”当作一对具有元范畴意义的观念,那么“形神”之说就是对这观念的美学内涵的最精妙的表达。与此相应的是,对文艺创作和文艺批评而言,“形神”之论的确是经常在表达着由“虚实”关系而来的美学内涵及审美特征。这从我们前面讨论过的与“神”相关的种种诗说中,就可以清楚地看出,而更多的“形神”之论则让我们从各个方面认识诗歌艺术在“有无”“虚实”之间运转和生成的特性。我们举清代诗话里的几段议论来看这个问题。

宋大樽《茗香诗论》说:“有形无神者无论已,形神离合之故云何?陶贞白有言:凡质象所结,不过形神。形神合时,则是人是物;形神若离,则是灵是鬼。其非离非合,佛法所摄;亦离亦合,仙道所依。今问以何能而致此?仙是铸炼之事极,感变之理通也。铸炼云何?曰:以药石炼其形,以精灵莹其神,以和气濯其质,而以善德解其缠,则其本也。诗之铸炼云何?曰:善读书,纵游山水,周知天下之故而养心气,其本乎!感变云何?曰:有可以言言者,有可以不言言者;其可以不言言者,亦有不能言者也,其可以言言者,则又不必言者也。”这是以“形神”论诗人的修养,所看取的是道家“亦离亦合”之法,既“炼其形”,亦“莹其神”。对于诗人,则是通过身体力行去养心养气,以达到精神上的“感变”。中国古代文人自魏晋以来,多有与道家结缘者,清代文人浸染此风者也为数不少,有的是为了求仙,有的是为了养神,其中颇有人以为道家修炼之“神”与为诗为文之“神”相通。如戴名世说:“盖余昔尝读道

家之书矣，凡养生之徒，从事神仙之术，灭虑绝欲，吐纳以为生，咀嚼以为养，盖其说有三：曰精，曰气，曰神。此三者，炼之凝之，而浑于一，于是外形骸，凌云气，入水不濡，入火不热，飘飘乎御风而行，遗世而远举，其言云尔。余尝欲学其术而不知所从，乃窃以其术而用之于文章。……今夫神仙之事，荒忽诞漫不可信，得其术而以用之于文章，亦足以脱尘埃而游乎物外矣。”（《答张伍两生书》）他根据自己的切身体会，深信道家之术通于为文之用心；习得此术，则身心俱适，超然物外。这很有点像六朝人所说的“神超形越”，所谓“亦离亦合”大概也就是指的这种境界；而诗人之“神”，也仿佛于此。这可以看做是一种着眼于创作主体的“形神”论，所谓“形”，是指诗人之身；“神”，则是指诗人之心。取法于道家，是因为道家之术身心并重，这跟佛家很不一样。佛家之“神”，是以对“形”的否定而得，既所谓“忘身”或“圆寂”。那种方法也可以用于文艺创作，即苏轼在称赞文与可的画时所说的“嗒然遗其身”（《书晁补之所藏与可画竹三首》）。但中国古代诗人更多的是倾向于身心并用，通过身体可以感受得到的方法去求得创作之“神”。为此，历代诗论文论中“养气”之说大行，并由“养气”而主张“内游”与“外游”的相辅相成。这样的“养气”之事正是由身及心而形神并用的。

李重华《贞一斋诗说》开篇有一长段议论表明他对诗歌艺术的根本的认识，并当做为诗的要领介绍给初学。这段话里包含很深刻的对形神问题的理解，兹全录于下：

> 诗有三要，曰：发窍于音，征色于象，运神于意。何谓音？曰：诗本空中出音，即庄生所云“天籁”是已。籁有

> 大有细,总各有其自然之节。故作诗曰吟、曰哦,贵在叩寂寞而求之也。求之果得,则此中或悲或喜,或激或平,一一随其音以出焉。如洞箫长笛各有窍,一一按律调之,其凄锵要眇,莫不感人之深。今不悟其音而惟吾所为,犹断竹而妄吹之也。如是以为文字且不可,奚当于诗?何谓象与意?曰:物有声即有色,象者,摹色以称音也。如舞曲者动容而歌,则意愜悉关飞动,无论兴比与赋,皆有恍然心目者。故诗家写景,是大半工夫。今读古人诗,望而知为谁氏作,象固然矣,斯不独徵声,又当选色也。意之运神,难以言传,其能者常在有意无意间。何者?诗缘情而生,而不欲直致其情;其蕴含只在言中,其妙会更在言外。《易》曰:“鼓之舞之以尽神。”善写意者,意动而其神跃然欲来,意尽而其神渺然无际,此默而成之,存乎其人矣。曰:是三者孰为先?曰:意立而象与音随之,余所以先论音,缘人不知韵语由来,则缀辑牵合举谓之诗,即千古自然之节胥泯焉;若悟其空中之音,则取象命意,自可由浅入深。故指示初学,音特居首也。

这篇议论里所谓的“音”、“象”、“意”诗之“三要”,可以看做是依次递进的三个层面;而这样讨论诗歌作品,显然是触及了当代文学理论非常看重的文学作品的“存在方式”问题。按现象学美学家英加登的分析,一部文学作品是由多个层面构成,其中最基本的是声音层面、意义层面和世界层面。美国文学理论家韦勒克将这分析加以变通,划分出文学作品的若干个层面,包括声音层面、意义单元、意象和隐喻以及“世界”和

“神话”等等。[①] 显然，这种划分跟李重华提出的“三要”不无所见略同之处。而以现象学和结构主义文论看，声音的层面尤为要紧，它表现为“谐音、格律和节奏”，并且不可以跟语言文字实际的声音混淆。再看李重华的“三要”说，对声音之事同样十分看重，并把它放在诗学的首要位置，其眼光之精微独到，令人击节。而我们在此对这眼光特加赞赏，为的是“三要”之说对诗歌这种语言艺术的“存在方式”的体察，也蕴藏着一种基于“作品”的“形神”观。具体说，“音”是诗之“形”——这个自不待言；“意”传诗之“神”——这一点论者已经指明，即所谓“运神于意”。“象”则居于二者之间，是“形”与“神”的中介。当然，说得更细一些，诗歌之“音”已经不是作品的“本形”，而有了超乎其形的审美效用；诗歌之“神”也不是一般的“意”，而是难以言传、渺然无际的言外之妙会。这些特点，若从中国传统诗歌美学的基本原理去看，当然可以“虚实”论。

清代诗论里有以龙为喻者，常与“形神”问题相关，附此一提。如毛先舒《诗辩坻》论诗歌布置说：“古风长篇，先须构局，起伏开合，线索勿紊。借如正意在前，掉尾处须击应；若正意在后，起手处先须伏脉。未有初不伏脉而后突出一意者，亦未有始拈此意而后来索然不相呼应者。若正意在中间，亦要首尾击应。实叙本意处，不必言其余；拓开作波澜处，却要时时点着本意，离即之间方佳。此如画龙，见龙头处即是正面本意，余地染作云雾。云雾是客，龙是主，却于云雾隙处都要隐现爪甲，方见此中都有龙在，方见客主。否是，一半画龙头，一

① 韦勒克、沃伦《文学理论》第165页，三联书店1984年版。

半画云雾耳,主客既无别,亦非可为画完龙也。”这是以画龙比拟诗的作法,大旨是诗之正意要如龙驾云雾,虚虚实实,若隐若现,且有主有从,前后呼应。其效用,即为有“神”。毛氏在表述他对诗歌艺术的总体把握时,把“神”放在了最高境界,说:“神者,不设矩,卒归于度,任举一物,旁通万象。于物无择,而涉笔成雅;于思无豫,而往必造微。以为物也,是名理也;以为理也,是象趣也。揽之莫得而味之有余,求之也近而即之也远。神乎神乎,胡然而天乎?”此所谓“神”,是论者设定的诗歌艺术的极诣,并不能完全落实到创作实际,不然的话,他苦心孤诣研讨出的种种诗法岂不成了多余?虽然如此,诗人创作,心中有一个“神”的远景或理念,却是必要的,而许许多多的创作手法最终都总归于这个“神”。因此,各种诗法的背后,也都暗藏着这样一个作为诗歌艺术之理念的“神”,无论它在具体的诗歌作品里是演示为“意”、“脉络”、“波澜”还是其他一些诗学问题;而在以龙为喻去说明诗意的隐显虚实时,其心思及立论正在形神之间。这层意用,如果说上举毛先舒的一段话里还不太明显,那么在其后赵执信以龙为喻的更为有名的一段诗论里,就显而易见了。赵执信这段话的出处,便是一名为《谈龙录》的诗话之作,而且这段话被放在了书的开篇,可见论者对这个龙的比喻颇为自得。话里记载的,是一场争辩,而且与“神韵”说大有关系。其言曰:

> 钱塘洪思(升),久于新城之门矣,与余友。一日,并在司寇宅论诗,思嫉时俗之无章也,曰:“诗如龙然,首、尾、爪、角、鳞、鬣,一不具,非龙也。”司寇哂之曰:“诗如神龙,见其首不见其尾,或云中露一爪一鳞而已,安得全

> 体！是雕塑绘画者耳。”余曰：“神龙者，屈伸变化，固无定体；恍惚望见者，第指其一鳞一爪，而龙之首尾完好，故宛然在也。若拘于所见，以为龙具在是，雕绘者反有辞矣。”思乃服。

这场争论的背景是“神韵”说。所谓“嫉时俗之无章”，就是指时人唯“神韵”是尚，把诗歌艺术最基本的体制和作法都抛在脑后，大有“以‘神韵’文浅陋”之势的风气和习气。此风此习，洪升看不过去，愤然发难，从而引出这场关于“形神”的争论。其间，洪升是为纠“神韵”之偏而重“形”，王士为袒护他的追随者们而扬“神”贬“形”。赵执信来了个折中，认为“形”固然要紧，但在诗歌创作中不能面面俱到；“神”难能可贵，但在诗歌创作中也不能没有着落。所以他主张作诗要有神来之笔，但这神来之笔得让人看出通篇完整，不然的话，东一榔头西一棒子，连作诗起码的规格都不讲，还谈什么“神韵”，那未免有点太离谱了。所有这些意思，都是用一个“龙”的比喻去表达的。这也是中国诗歌美学史上一个著名的喻例。赵执信虽然看上去是说了几句公道话，实际上却意在纠王氏“神韵”说之偏。《谈龙录》里就有与王士唱反调的话，如：

> 司空表圣云：“味在酸咸之外。”盖概而论之，岂有无味之诗乎哉！观其所第二十四品，设格甚宽，后人得以各从其所近，非第以“不著一字，尽得风流”为极则也。严氏之言，宁堪并举？冯先生纠之尽矣。

王士对司空图、严羽佩服得五体投地，而赵执信却卑之无甚高论，显然是不买这位文坛盟主的账，而驳王的主要根据，就是“神形并重”。这个意思，也见于《谈龙录》对具体的诗歌创作问题的批评，如在当时闹得沸沸扬扬的尊唐或尊宋的问题上，赵执信就不是简单地反对一切模仿，而是强调模仿中是否有自己的“神”与“形”，他说：“吾第问吾之神与其形，若衣冠，听人之指似可矣。如米元章著唐人衣冠，故元章也。苟神与形优矣，无所著而非优也。是亦足以畅曩者谈龙之指也。”可见，“形神并重”是赵执信论诗的主旨，而这主旨随着那个“龙”的比喻以及用这个比喻而展开的论争登上了清代诗学的高处，也给千百年来诗学观念中的“形神”问题以一个醒目而又较为合理的说法。

其实，批评家们在“形神”问题上的争议及各执一词，总是受到美学思潮、创作风气及个人趣味的支使，而在创作实际里，无论诗人持何种观念，都不能在“形神”问题上偏得太多，也大体上都要遵从“以形写神”的一般规律。这倒不是谁特别规定的，而是中国文艺创作的经验及美学思想的民族特色使然。以诗歌而论，作诗的基本元素是“情景”，而在大多数时候，情感要托付给写景去表达。诗人能不能写好景并富有审美意味地去借景言情，在相当程度上决定于是否把景写出“神”来。这个“神”，既可以是景物的神态风韵，也可以是由写景而传达的言外之意、味外之旨，而这两种“神”在一首诗里面又往往是交融或重叠在一起的。分而言之，则前一种“神”可由传统诗学里的“缘情体物”之说见，如宋代叶梦得《石林诗话》论杜诗：“诗语固忌用巧太过，然缘情体物，自有天然工妙，虽巧而不见刻削之痕。老杜‘细雨鱼儿出，微风燕

子斜’，此十字殆无一字虚设。雨细著水面为沤，鱼常上浮而，若大雨则伏而不出矣。燕体轻弱，风猛则不能胜，唯微风乃受以为势，故又有‘轻燕受风斜’之语。”这说的是诗人由细心体察、用字精确而写出事物的神态。又诗歌写人，也可算作一“景”；而写出人物的“态度”，并是传神妙笔。许恺《彦周诗话》说：

> 诗人写人物态度，至不可移易。元微之《李娃行》云：“髻鬟峨峨高一尺，门前立地看春风”，此定是娼妇。退之《华山女诗》：云“洗妆拭面著冠帔，白咽红颊长眉青”，此定是女道士。东坡作《芙蓉城诗》，亦用“长眉青”三字，云：“中有一人长眉青，炯如微云淡疏星”，便有神仙风度。

这议论听上去颇有一些现代文艺理论中“典型”说的意味，但在古人眼里，如此写“景”的妙处正在形神之间。如果非要跟现代文艺理论挂勾，那就来看看近代王国维的两则词评。其《人间词话》评周邦彦说：“美成《青玉案》词：‘叶上初阳乾宿雨。水面清圆，一一风荷举。’此真能得荷之神理者。”又评冯延巳《南乡子》“细雨湿流光”五字“皆能摄春草之魂者也”。王国维是接受了西方文艺美学思想影响的，他所谓“神理”，当包含了“个别”与“全体”以及“理念的感性显现”等意思，然而，他的诗歌美学又是因“情景”及“境界”而立论，这里面就有着中西诗学观念的相通。我们指出这一点，并没有在中西诗学之间作比较的用心，而是想表示一下中国传统诗论里“形神”之说作为诗学范畴的美学内涵。其中“形”并非一

般的形体或形态,它是一种由“缘情体物”而来的感性的和形象的描写;“神”也不是一般的精神或某些诗论家故弄玄虚的“精神恍惚”,它是隐藏在事物背后的“神理”、特质和典范。这样,诗人借景言情,就是以具体的形象去传达精微的神理;而此举在美学上的规定,就是以形写神。从这里面,我们不是可以看出,“形神”问题正是“情景”问题在诗歌美学的更高一个层次的体现吗?若再往深处看,则“形神”问题的内核又在“虚实”观念,或者说,“形神”之说是以“虚实”观念为核心并对这观念的美学内涵加以演绎。至于后一种“神”也即表示诗歌作品言外之意、味外之旨的“神”的意义,是由前一种“神”也即表示特质、典范的“神”的美学内涵延伸出来的,因为艺术形象对“神理”的表达是间接、虚渺而且不断生成的。中国古典诗歌的形式、手法,以及汉语言文字的特性,在这方面有着特殊的功效,因而可以在有限的篇幅及描写中包孕无限的意蕴。自然,这也在一个更大的空间里把诗歌艺术的“虚实”关系给展示出来。关于这个意义的“神”所包含的“虚实”观念,前面谈论“境界”及“情景”问题时已作过说明,兹不赘述。

第四节　几个相关诗学观念的阐释

由“比兴”之说缘起,借“情景”之论而充分体现,又因“形神”问题而展示并深化其美学内涵,这是中国传统诗学里“虚实”观念之大要,却不是这观念的全部。我们说过,“虚实”观念在中国古代文艺美学里,既具有范畴和元范畴的意义,也成为艺术理论的观点和方法而运用到鉴赏和批评的各个方面。

这样，它在中国传统诗学里牵涉的问题就相当的多，也可以说，在许许多多的诗学观念里都包含着“虚”“实”关系的问题。在这里面，我们选择几个关系较近或基于“虚实”立论的观念再作些说明，以将中国传统诗学里的“虚实”观看得更深更远一些。

一、“清空”

“清空”是中国古代词论里的一个重要观念，历代批评家也用相同或相似的说法论诗，从而使之成为传统诗学里很有影响的审美标准。经常与“清空”对举的术语是“质实”，从名目就可以看出这对术语与“虚实”相关。事实上，“清空”与“质实”在很多时候的确是着眼于“虚实”及其相互关系去把握诗、词作品的审美特征的。

“清空”作为一个批评观念的完整的提出，是在宋代词学家张炎的一部论词专著《词源》，其中有以“清空”为题的一段论述，原文如下：

> 词要清空，不要质实：清空则古雅峭拔，质实则凝涩晦昧。姜白石词如野云孤飞，去留无迹。吴梦窗词如七宝楼台，眩人眼目，碎拆下来，不成片段。此清空与质实之说。梦窗《声声慢》云：“檀栾金碧，婀娜蓬莱，游云不蘸芳洲。”前八字恐亦太涩。如《唐多令》云：“何处合成愁，离人心上秋；纵芭蕉不雨也飕飕。都道晚凉天气好，有明月，怕登楼。　前事梦中休，花空烟水流，燕辞归客尚淹留。垂柳不萦裙带住，谩长是，系行舟。”此词疏快却不质实。如是者集中尚有，惜不多耳。白石词如《疏影》、《暗香》、《扬州慢》、《一萼红》、《琵琶仙》、《探春》、

《八归》、《淡黄柳》等曲，不惟清空，又且骚雅，读之使人神观飞越。

词在宋代被认作“别是一家”（李清照《论词》语），其体制上的特点跟诗大有区别，故而文人作诗论诗和作词论词所取的态度是很不一样的。但诗与词毕竟又有共同的源流，在本质上与有共同的“诗性”，因此词论和诗论在一些重要的美学问题上又殊途同归，迟早要走到一起。其中“清空”一说，就在后来的词论诗论里都发扬光大，成为一个“诗学”的观念。当然，之所以如此，更深远的原因还在于美学传统里重空灵蕴藉的审美趣味。这种趣味，至少是在魏晋以还，就在文人生活及各个艺术领域里表现得相当明显了。诗歌批评里有一个典型的事例，那是《诗品》里记载的汤惠休对谢灵运和颜延之这两位诗人的比较，说是“谢诗如芙蓉出水，颜如错彩镂金”，结果颜延之听后心中恻恻，“终身病之”。可见不管是怎样诗风的诗人，都以“芙蓉出水”为尚，而“芙蓉出水”的诗风大体上是疏朗自然之美。这一特点，比照钟嵘《诗品》对颜诗的评价就可知其大概：“其源出于陆机。尚巧似，体裁绮密，情喻渊深。动无虚散，一句一字，皆致意焉。又喜用古事，弥见拘束，虽乖秀逸，是经纶文雅才。”其中“巧似”、“绮密”、“渊深”、“拘束”等评语，都与“芙蓉出水”相对立，因此把这些评语的反义词找出来，再加上“秀逸”，差不多就能说明“芙容出水”的诗风了；而后来诗学里的“清空”之说，显然是与这诗风及其所表达的审美趣味一脉相承的。但这只是美学思想上的背景，具体到某一种特定的文体的评价，“清空”之说又有自己特定的内涵。在张炎的词论里，与“清空”对举的不是“错彩镂金”，

而是“质实”。“质实”的缺点是“凝涩晦昧”，也就是不灵动、太沉闷，使人觉得“隔”得厉害。这些毛病，不光在词意和词境，还可一字一句地去查找，比如梦窗词《声声慢》头八个字就被认为“太涩”。从这些评语看，张炎以“清空”论词，多半是为词的作法着想的。这也与《词源》一书的用意相吻合，因为此书之作就是为填词指出法门。但这并不意味着“清空”之说了无蕴义。事实上，张炎论词的主要思想跟中国传统的诗学观念是联系在一起的，一些重要的提法都是从中引申过来，如论用事说：“词用事最难，要体认著题，融化不涩。”论咏物说：“体认稍真，则拘而不畅；模写差远，则晦而不明。要须收纵联密，用事合题，一段意思，全在结句，斯为绝妙。”论言情有“景中带情”以及“情景交炼，得言外意”之语，论词人词作有“咀嚼无滓，久而知味”之评。如此等等，都在前人诗论中有根有据。把这些话语联系起来看，“清空”之说的美学内涵还是相当可观的，它虽然着眼于作词之法的实际问题，却感悟并昭示了词这种文体特有的空灵蕴藉的韵致，加之与“质实”相互映衬，自当对诗学中的“虚实”问题有所会心，至少所提出的命题是丰富了“虚实”观念的美学内涵的。

张炎讲“清空”，于姜夔最为推崇，而姜词在后世词学里之所以颇得好评，也正因为以“清空”见长。清陈廷焯《词坛丛话》论词坛五家之长，于姜夔的评语就是“清虚”，又《白雨斋词话》说姜词“清虚骚雅”。弋载《七家词选》评：“白石之词，清气盘空，如野云孤飞，去留无迹”，意思略同。而这“清空”或“清虚”自然偏向虚处生神的审美特征，如陈锐《碧斋词话》拿姜词与梦窗词比照所说：“白石拟稼轩之豪快，而结体于虚；梦窗变美成之面貌，而炼响于实。”而虚为神之所托，故

又有人目姜词为神品，清陈撰说：“先生事事精绝，率妙绝神品。”（《玉几山房听雨录》）这些评价，不能说完全没有溢美之辞。事实上，姜夔在词史上的地位如此之高，有中国古代文人生存状况及生活情趣上的原因。用今天的眼光看，姜夔在两宋词人里只能说是大家之一，还不能说是魁首；其“清空”的特色，也只是一种词风，而不能说明词之为体的所有好处。但就“清空”之事而论，姜词的确是最典型代表，而“清空”的特征自张炎论定以来，如此被历代词学家看好，几乎成了词之为体的固有特征。因而姜夔的地位也随之高涨，几于“词圣”（陈廷焯《白雨斋词话》评姜词《八归》“芳莲坠粉”用语）。这些词学史上的事情，我们不去深究。扯出这话题，是为了从一个特例去了解一下“清空”这个词学观念的美学内涵。这内涵，甚至可以用姜夔自己的诗论作注解，即《白石道人诗说》里的“自然高妙”，是所谓：“非奇非怪，剥落文采，知其妙而不知其所以妙，曰自然高妙。”由此可以看出“清空”在中国传统词学中的分量及其与“虚实”观念的联系。对这两方面的意义，词学发达的清代，多有人予以有力的肯定。田同之《西圃词说》说：“乐府指迷云：‘词要清空，不要质实。’此八字是填词家金科玉律。清空则灵，质实则滞，玉田所以扬白石而抑梦窗也。”这是把张源的“清空”之说强调到词学根本大法的高度。周济《且介斋论词杂著》说：“初学词求空，空则灵气往来。既成格调求实，实则精力弥满。”这是把“清空”当作学词的门径。较之专尚“清空”的论调，周济的看法又较为通达。他没有简单地把“空”与“实”当成对立面，而是看到了两者之间的内在联系，因此在对具体的词人词作加以品评时主张“虚实并到”，如其《宋四家词选目录序论》论梦窗词说：“若其

虚实并到之作，虽清真不过也。”对于一个专尚“寄托”的词学家来说，能有这样的“虚实”观念是很不容易的，何况他还把“空”放在了学词的第一位。

我们把“清空”当成一个诗学观念，因为它不仅用来论词，诗论里也有各种含义的“清空”之说；尽管不一定用“清空”这两个字，但所表达的意思是差不太多的。这很容易理解，诗与词虽文体不同，却都在更高一层意义上属于“诗”，也都有着相通的审美本性。这个问题再推开一步看，恐怕所有文体乃至于中国古代的一切艺术都得讲究一点“清空”。这倒不是哪家哪派的趣味使然，而可归结到中国古典艺术精神的根本，即从老庄思想里流变而来的“虚”与“空”的观念。在文学里面，诗歌因体制的限制，就更得发挥“空”的效用，因而批评家们也较多地谈论诗歌众体的“空”的特性及手法，把它看作诗之所以为美的依托。当然，这个“空”，跟内容或蕴涵的空洞无物绝不是一回事，它往往是与“神”、“厚”、“实”等构成一种辩证统一的关系。这一特征，从我们以下要列举的有关诗之“清空”的理论批评就可以看出。

这里让我们来看几个清代诗学里的例子。清人论诗，将诗歌艺术各方面的精蕴发抉殆尽，可谓用心良苦，故其诗学缜密周全，蔚为大观。这里面，“清空”的特点为诗论家们喜闻乐见，并引以为对诗之妙味的赏会。如张谦宜《茧斋诗谈》说：“诗品贵清，运众妙而行于虚者也。譬如观人，天日之表，龙凤之姿，虽被服兖玉，其丰神英爽，必不溷于市儿；若乃拜马足，乞残鲭，即荷衣蕙带，宁得谓之仙人耶？由斯以谈，清在神不在相，清在骨不在肤，非流俗所知也。”这是以能识诗之“清”品而自诩，话语里多少有些卖弄。但把诗歌之“清”的来

由说成是“运众妙而行于虚”,以及“清”品要以“神”以“骨”而论,还是很有见地的。此所谓“虚”与“神”,跟“神韵”说较为近似。施补华《岘佣说诗》论“清空”,把这层关系表达得更明显,说:“五律有清空一气不可以炼句炼字求者,最为高格。如太白‘牛渚西江夜’、‘蜀僧抱绿绮’,襄阳‘挂席几千里’,摩诘‘中岁颇好道’,刘慎虚‘道由白云尽’诸首,所谓‘羚羊挂角,无迹可求’。”这也是把“清空”的妙用归为“神”,尽管话语里没有出现“神”字,但把这话放到王渔洋论“神韵”的诗话里去,恐怕可以乱真。以上两例诗话讲“清空”之“神”,都看重它“空”的一面。也有人看到了“清空”与“神”的关系的另一面,认为“清空”不是单纯的“空”,还得考虑进“实”的因素。如田同之《西圃诗说》说:“诗之妙处无他,清空而已。然不读破万卷,又岂易言空哉!杜诗云:‘读书破万卷,下笔如有神。’‘神’者,清空之谓也。而‘清空’二字,正难理会。”这与其词论一样,让“清空”成为诗歌艺术的众妙所归。在这个意义上,“清空”与一个更高级的诗学观念“神”可以等而视之。但这个“神”,不是“羚羊挂角”之“神”,而是“读书破万卷,下笔如有神”之“神”,因而就不是绝对的“空”,而是有“实”为基础并将“实”的东西化为清气的“空”。应当说,这样理解“清空”比单纯地把“清空”解释成一种虚无飘渺的韵致更为稳妥,更为深刻,更符合诗歌创作的实际。正因为符合实际,有人讲授作诗要领,就既讲“空”,也讲“厚”,把两种看上去是相反的特点糅合在一起。查为仁《莲坡诗话》记曰:“家伯初白老人尝教余诗律。谓诗之厚,在意不在辞;诗之雄,在气不在直;诗之灵,在空不在巧;诗之淡,在脱不在易;须辨毫发于疑似之间。”这里所说的“厚”、“雄”、“灵”、“淡”都

是诗的审美特征，其中“厚”与“灵”、“雄”与“淡”在诗歌创作中都可以相反相成，而且应该相反相成，从而诗歌艺术中的“清空”，正当以“厚”为底蕴。对这关系，有的诗论家谈得更好，比如贺贻孙《诗筏》就把“厚”、“神”与“清空”一并而论，先说“厚”的来由以及什么是“厚”：“诗文之厚，得之内养，非可袭而取也。博综者谓之富，不谓之厚；秾缛者谓之肥，不谓之厚；粗者谓之蛮，不谓之厚。”“‘厚’之一言，可蔽《风》、《雅》。《古诗十九首》，人知其澹，不知其厚。所谓厚者，以其神厚也，气厚也，味厚也。即如李太白诗歌，其神气与味皆厚，不独少陵也。他人学少陵者，形状庞然，自谓厚矣，及细测之，其神浮，其气嚣，其味短。画孟贲之目，大而无威；塑项籍之貌，猛而无气，安在其能厚哉！”概言之，这讲的是“厚”的来由虽有实际生活中的积累和养成，就其作为诗歌艺术的特征而言却在神不在貌，在虚不在实。这样的“厚”就是由实而虚，集充实和“清空”于一体。用论者的话说，是“厚”与“无厚”的统一。这论述十分精彩，深得中国古典美学思想中虚实相生、有无相成的神理，其言曰：“《庄子》云：‘彼节者有间，而刀刃者无厚。’所谓‘无厚’者，金之至精，炼之至熟，刃之至神，而厚之至变至化者也。夫惟能厚，斯能无厚。古今诗文能厚者有之，能无厚者未易觏也。无厚之厚，文惟孟、庄，诗惟苏、李、《十九首》与渊明。后来太白之诗，子瞻之文，庶几近之。虽然，无厚与薄，毫厘千里，不可不辨。”这里面“夫惟能厚，斯能无厚”的立论是极为精审的，论者援《庄子》之说以为例，实际上还当隐括了孟子“充实之谓美”的思想及其“养气”之说。由“内养”而来的“清空”，自有“厚味”于其中，故空而不疏，淡而不薄，轻而不佻，是所谓：“清空一气，搅之不碎，挥之不

开，此化境也。然须厚养气始得，非浅薄者所能侥幸。”如此取境，便庶几于“神厚”了；而“神”之效用，在“养”、在“化”、在“远”，如论者说：“诗文有神，方可行远。神者，吾身之生气也。老杜云：‘读书破万卷，下笔如有神。’吾身之神，与神相通，吾神即来，如有神助，岂必湘灵鼓瑟，乃为神助乎？”“神者，灵变恼恍，妙万物而为言。读破万卷而胸中无一字，则神来矣，一落滓秽，神已索然。”这里又引用了杜诗名句。寻论者之意，“读书破万卷”是学养，“下笔如有神”则是融化。故而诗人“内养”又有“学”与“舍”的关系：“不贵能学，贵于学而能舍，舍之乃所以为学也。无所不舍，斯无所不学矣。”能舍即能化，能化即能神。以此为诗，学养、功力及作用均化作“清空一气”，“段落无迹，离合无端，单复无缝。此屈宋之神也，惟《古诗十九首》仿佛有之。”这样的“清空”正是“夫惟能厚，斯能无厚”，也可见“清空”作为诗学观念的含义远不止于其字面意思，而有植根于中国美学传统的深刻内涵。这内涵，当诗论家把“清空”与“厚”、“神”等相提并论时，就显其精妙了；又因为诗论家们取法于中国美学传统为“清空”及“厚”、“神”立说，其于“虚实”观念的领悟和运用也可想而知。

“清空”之说之所以如此为诗家看好并多方立说，除了美学传统、审美趣味以及诗学观念上的原因外，还牵涉到中国古典诗歌尤其是近体诗的一个特征，也可以说是一个创作课题，这就是用事。用事是在诗中用往代成事或成语以明义，故又称为“事义”或“典故”。这在中国古典诗歌创作中是一个十分普遍的现象，于近体律诗几乎必不可少；其历史渊源也甚为

久远，或可追寻到《诗经》中的成语。[①] 但诗歌创作以用事为时尚并在文学观念上予以确立，则是魏晋南北朝的事情，尤以齐梁为甚。它与声律说一道为近体诗打下基础，也给后世诗歌创作及诗歌理论提出一个须进一步深入研讨的课题。而这课题在当时就存在着争议，问题的关键在于，用事的初衷是在于明“理”[②]，而诗歌艺术的本性是言情写景，如何将这两种在本性上并不完全相侔的手段统一到诗歌艺术当中，就是一个需要加以认真解决的诗学课题。对这问题，当时的批评家们意见就不统一，总的来讲，是“用事派”占了上风，如沈约、萧统、刘勰等以用事为成“文”的特征。但也有反对意见，如钟嵘就力陈用事之非，深以为此风不可长。而他反对用事的出发点是以自然为美的诗学观，这里面就已经暗含了后人以“清空”论用事的旨意。《诗品序》有一段著名的评论：“夫属词比事，乃为通谈。若乃经国文符，应资博古，撰德驳奏，宜穷往烈。至乎吟咏情性，亦何贵于用事？‘思君如流水’，既是即目；‘高台多悲风’，亦惟所见；‘清晨登陇首’，羌无故实；‘明月照积雪’，讵出经史？观古今胜语，多非补假，皆由直寻。”钟嵘的批评是针对当时由于“竞须新事”且“蠹文已甚”的诗风而发，故而话说得稍稍有些过分。事实上，诗歌用事的害处还没有像他讲得那么严重；而文人作诗，要让他完全不用

① 参见王国维《与友人论〈诗〉、〈书〉中成语》（一）、（二），《观堂集林》第一册，中华书局 1959 年版。

② 参见朱自清《〈文选序〉“事出于沈思义归乎翰藻”说》，其对“事义”的解释是：“‘事义’的‘事’实在包含着古事和成辞两个意思了。古事和成辞所含的理，通于今古，所以能够援古证今；‘义’便指这种理而言。”见《朱自清古典文学论文集》上册，第 41 页，上海古籍出版社 1981 年版。

事,似乎也不尽情理。所以尽管钟嵘把用事驳得体无完肤,尽管他驳斥用事的这段话也为历代诗人所激赏,中国古典诗歌却并不因此把用事排挤出去,诗人们可以为钟嵘的议论叫好,但等到自己作诗时,还是照用其事,而且把事用得越来越精,越来越深。这倒不是说钟嵘的话讲得没有道理,而是因为,用事已经成为中国古典诗歌艺术的有机组成部分,把诗人在这方面的爱好和才能强行封杀,恐怕并非明智之举,也很难办到。因此后来的诗歌理论批评对此课题的讨论,就不是一个能不能用事的问题,而是一个怎样用事的问题。尤其是中国古典诗歌经唐而入宋,学问和议论大行其道,以至于理过其意,意过其韵,危及诗歌艺术自身的本性。从而批评家们也意识到问题的严重性,把用事当作一个亟需解决的重要问题来讨论了。有关意见,在宋代诗话里就有很多,严羽《沧浪诗话》就诗的“别材”“别趣”发的那一大通议论,是高屋建瓴者。其他散见于具体诗评中的心得体会,也多有可观。如《竹坡诗话》说:“凡诗人作语,要令事在语中而人不知。余读太史公《天官书》:‘天一、枪、矛、盾动摇,角大,兵起。’杜少陵诗云:‘五更鼓角声悲壮,三峡星河影动摇。’盖暗用迁语,而语中乃有用兵之意。诗至于此,可以为工也。”《对床夜语》说:“前辈云,诗家病使事太多,盖皆取其与题合者类之,如此乃是编事,虽工何益。李商隐《人日》诗云:‘文王喻复今朝是,子晋吹笙此日同。舜格有苗旬太远,周称流火月难穷。缕金作胜传荆俗,翦采为人起晋风。独想道衡诗思苦,离家恨得二年中。’正如前语。若《隋宫》诗云:‘玉玺不缘归日角,锦帆应是到天涯。’又《筹笔驿》云:‘管乐有才真不忝,关张无命应如何。’则融化斡旋如自己出。粗精顿异也。”都以实例说明怎

样用事方为好，大体上是讲究融化，反对堆砌。而“清空”的特色，正可针砭用事过甚及用事不化之病，所以词学里张炎在以“清空”反“质实”时，特别提到用事的“融化不涩”。对此，后来诗学基本上持一致意见，且对用事常常以“清空”去作美学上的要求。从而对“清空”的讨论就多连及用事，或以用事之妙去表明“清空”之美，或以“清空”的境界去示人以用事之法。清代诗学秉前人之说，对这问题有不少触类旁通之见，如薛雪《一瓢诗话》说：“作诗用事，要如释语，水中著盐，饮水乃知。”这显然是远绍严羽“镜花水月”之论，以空灵之境要求用事。又如袁枚《随园诗话》说：“严冬友曰：‘诗文妙处，全在于空。譬如一室内，人之所游焉息焉者，皆空处也。若窒而塞之，虽金玉满堂，而无安放此身处，又安见富贵之乐耶？钟不空则哑矣，耳不空则聋矣。’范景文《对床录》云：‘李义山《人日》诗，堆砌太多，嚼蜡无味。若其他怀古诸作，排空融化，自出精神。一可以为戒，一可以为法。”袁枚论诗主“性灵”，对“清空”自然偏爱；而他援引的事例，则来自虚处生神的美学观。

对“清空”与用事的关系，比袁枚论述得更为详切而有针对性的，是朱庭珍。他的《筱园诗话》，对自宋代以来诗学里容易产生歧义而时人又多有偏见的用事和议论给予了正面的阐述。他说：“近人主王、孟、韦、柳一派，以神韵为宗者，谓诗不贵用典，又以不著议论为高，此皆一偏之曲见也。名手制胜，正在使事与议论耳。严沧浪谓用典使事之妙，如镜中之花，水中之月，可以神会，不可言传。又谓如著盐水中，但辨其味，不见其形。所喻入妙，深得诗家三昧。大抵用典之法，在融化剪裁，运古语若己出，毫无费力之痕，斯不受古人束缚矣。

正用不如反用,明用不如暗用。或借宾以定主,或托虚以衬实。死事则用之使活,熟事则用之使生。渲染则波澜叠翻,熔铸则炉锤在握。驱之以笔力,驭之以才情,行之以气韵,俾自在流出,如鬼斧神工,不可思议,而一归于天然,斯大方家手笔也。杜陵句云:‘美人细意熨贴平,裁缝灭尽针线迹。’放翁云:‘天机云锦用在我,剪裁妙处非刀尺。’皆个中精诣也,学者详之。”这意思是,用典为诗歌艺术必不可少,关键要能融化;融化到天衣无缝的地步,则神韵自在,而典故也蕴于其中了。这才是高手之作。而单单讲究神韵,或以神韵排斥用典,并没有把诗歌艺术看完整、看真切。与此相关的,还有议论,其中的道理,与用事相通,可以参看。朱庭珍认为:“自宋人好以议论为诗,发泄无余,神味索然,遂招后人史论之讥,谓其以文为诗,乃有韵之文,非诗体也。此论诚然。然竟以议论为戒,欲尽捐之,则因噎废食,胶固不通矣。……人但知叙事中之叙事,议论中之议论,与夹叙夹议之妙,而抑知叙事外之叙事,议论外之议论,与夫不叙之叙,不议之议,其笔外有笔,味外有味,尤为玄之又玄,更臻微妙乎!”这里说的是议论如何入诗。议论是“理”,经诗人妙笔经营而融化为情与韵并有了味外之味。这样的“理”,在诗中是看不见、摸不着,只可意会而不可言传的;它已经不是一般的道理,而成为“不涉理路”的艺术表现。用事之妙,亦可由此类推。要之,用事和议论为诗歌艺术所不可少;但要真正把用事和议论化为诗歌艺术,断不能将事与理如实写来,而须虚实相生,曲尽其妙,因为诗歌艺术的审美本性乃在于“空”、在于“神”。对此,朱氏又引庄子“无厚”之说予以发微:“诗家之用笔,须如庖丁之用刀,官止神行,以无厚入有间,循其天然之节,于骨肉理凑肯綮处,锐

入横出，则批却导窾，游刃恢恢有余，无不迎锋而解矣。”具体表现为“正写不见透彻，则左右侧写，或对面著笔以返照之。实写不觉玲珑，则虚处传神，或傍敲侧击以射注挑剔之”等等。“无厚”也就是“空”，“批却导窾”是为了“虚处传神”。以朱氏之意，诗家如能于“空”处“虚”处着眼并着笔，则为诗之道思过半矣。由此而论用事，则用事的归宿也在于“空”，这乃是中国古典诗歌的艺术本性所决定。而中国古典诗歌美学里的“清空”之论若结合用事这样一个特殊的诗学课题去看，其中包含的“虚实”观念也更容易认清了。至于直接由“虚实”论用事的，如明代王世懋《艺圃撷余》说：“使事之妙，在有而若无，实而若虚。”清代陈仅《竹林问答》也说“用事之法，实事虚用”等，其“虚实”观念已在字面，不必多说。

由此连带的一个问题是，“清空”之说在提出时，是与“质实”相对立的，这主要是就两种不同的诗风而言。若从诗歌创作手法立论，则“清空”与“质实”更深一层的关系在于相互转化，上述种种关于用事的讨论，多着眼于这种相互转化的关系。从这一点看，“质实”未必就一定是诗家之病。因此，诗歌理论里也有对“质实”的另一种理解，并以“质实”为诗歌艺术所当有。如清代潘德舆《养一斋诗话》说：“或言诗贵质实，近于腐木湿鼓之音，不知此乃南宋之质实，而非汉魏之质实也。南宋以语录议论为诗，故质实而多俚词；汉魏以性情时事为诗，故质实而有余味。分辨不清，概以质实为病，则浅者尚词采，高者讲风神，皆诗道之外心，有识者之所笑也。”这里面就区分出不同性质和特点的“质实”。其间论者对主“神韵”一派诗学观的非议另当别论。但对“质实”的分辨却有助于我们更完整和准确地理解“清空”与“质实”的关系以及这关

系中所蕴含的“虚实”观念。

二、“理”、“事”、“情”

“理”、“事”、“情”这三个概念，讲的都是中国古典诗歌的要素，单从字面上，不大容易看出其与“虚实”观念的联系。但清代一位批评家叶燮把这三个要素作为他论诗的出发点及其对诗歌艺术本性的理解，在他对“理”、“事”、“情”的论述中，就表达出一种基于对诗歌艺术总体把握的“虚实”观念。这要当作中国古典诗学里“虚实”观念里的一项内容专门说一下。

叶燮论诗有“在物”和“在我”之分，在物者为“理”、“事”、“情”，在我者为“才”、“胆”、“识”、“力”；合而观之，便包举了诗歌艺术的全部道理。其中“在我”用以论诗人，“在物”则用以论诗的艺术规律和审美特征。而“在物”之所以可以用来说明诗歌艺术，又因为世界上所有事物的发展规律都不外乎“理”、“事”、“情”，诗歌自不例外。叶燮说：“曰理、曰事、曰情三语，大而乾坤以之定位，日月以之运行，以至一草一木一飞一走，三者缺一，则不成物。文章者，所以表天地万物之情状也。然具是三者，又有总而持之、条而贯之者，曰气。事、理、情之所为用，气为之用。譬之一木一草，其能发生者，理也；其既发生，则事也；既发生之后，夭矫滋植，情状万千，咸有自得之趣，则情也。苟无气以行之，能若是乎？”（《原诗·内篇》）“理”、“事”、“情”再加上“气”，就成为万事万物发生、发展及其情状的根本所在，诗歌艺术的本性即可由此而见。然而，诗歌艺术的“理”、“事”、“情”与一般事物的“理”、“事”、“情”又有不同，产生歧义的主要是“理”与“事”。对此，叶燮在《原诗》中以问答的形式予以充分阐说。其设问和

回答都有对诗歌艺术中“虚”“实”关系的深刻理解，宜一并而观。先看设问：

> 或曰：“先生发挥理、事、情三言，可谓详且至矣。然此三言，固文家之切要关键，而语于诗，则情之一言，义固不易，而理与事，似于诗之义未为切要也。先儒云：‘天下之物，莫不有理。’若夫诗，似未可以物物也。诗之至处，妙在含蓄无垠，思致微渺，其寄托在可言不可言之间，其指归在可解不可解之会，言在此而意在彼，泯端倪而离形象，绝议论而穷思维，引人于冥漠恍惚之境，所以为至也。若一切以理概之，理者，一定之衡，则能实而不能虚，为执而不为化，非板则腐，如学究之说书，闾师之读律，又如禅家之参死句，不参活句，窃恐有于乖风人之旨。以言乎事，天下固有有其理而不可见诸事者；若夫诗，则理尚不可执，又焉能一一征之实事者乎？而先生断断焉必以理、事二者与情同律乎诗，不使有毫发之或离，愚窃惑焉！此何也。”（《原诗·内篇》）

这话里对“理”与“事”作为诗之本性的疑虑，正在虚实之间。照一般的说法，“理”是衡量事物的标准，它“能实不能虚”，“事”是生活中实际发生的“实事”，同样是“能实不能虚”，而诗歌艺术的妙道是在“不涉理路”、“不落言筌”且不能一一征之实事的虚境，这两种性质不同的特征如何统一于诗呢？对这设问，叶燮的回答是，诗人所看取的“理”和“事”，与常人所见之可执之理、可征之事大不相类。在诗歌艺术中，“必有不可言之理，不可述之事，遇之于默会意象之表”。那么这是一

种什么样的理和什么样的事呢?叶燮举杜甫诗句为例作了具体的说明:

> 今试举杜甫集中一二名句,为子晰而剖之,以见其概,可乎?如《玄元皇帝庙作》“碧瓦初寒外”,逐字论之:言乎外,与内为界也。初寒何物,可以内外界乎?将碧瓦之外,无初寒乎?寒者,天地之气也。是气也,尽宇宙之内,无处不充塞,而碧瓦独居其外,寒气独盘踞于碧瓦之内乎?寒而曰初,将严寒或不如是乎?初寒无象无形,碧瓦有物有质;合虚实而分内外,吾不知其写碧瓦乎?写初寒乎?写近乎?写远乎?使必以理而实诸事以解之,虽稷下谈天之辩,恐至此亦穷矣。然设身而处当时之境会,觉此五字之情景,恍如天造地设,呈于象,感于目,会于心。意中之言,而口不能言;口能言之,而意又不可解。划然示我以默会想象之表,竟若有内有外,有寒有初寒,特借碧瓦一实相发之,有中间,有边际,虚实相成,有无互立,取之当前而自得,其理昭然,其事的然也。昔人云:“王维诗中有画。”凡诗可入画者,为诗家能事,如风云雨雪,景象之至虚者,画家无不可绘之于笔。若初寒内外之景色,即董、巨复生,恐亦束手搁笔矣!天下惟理、事之入神境者,固非庸凡人可摹拟而得也。(《原诗·内篇》)

这一段话,实在是把诗歌艺术中的“理”与“事”连同诗歌艺术的本性阐说得很透彻,堪为中国传统诗歌美学中的经典论述。其中尤值得注意的是“虚实相成,有无互立”的提法,这乃是比“理”、“事”、“情”更深一层的诗歌艺术规律。诗人笔下的

“理”和“事”，不可以实相求，而只能以虚境论，就像“碧瓦初寒外”的诗句一样，是画笔不到而意想可及。这样的“理”和“事”，在“虚实”“有无”之间，只可意会，不可言传，正当为诗人所看取。所以叶燮又说：“要之作诗者，实写理、事、情，可以言言，可以解解，即为俗儒之作。惟不可名言之理，不可施见之事，不可径达之情，则幽渺以为理，想象以为事，惝恍以为情，方为理至、事至、情至之语。”（《原诗·内篇》）这“幽渺”、“想象”、“惝恍”是针对“实写”而言的，当以“虚”为特性；具体到诗歌作品，可视之为虚境。这虚境是由生活中的实理、实事变幻而来，是虚实相成的结果；然而就诗歌艺术的审美规律而论，它的本质又在于“虚”。正因为“虚”，方能使人“默会于想象之表”，生出无穷的兴味。这与一般的理和事，相差不可以道理计，尽管都以“理”和“事”为名。对这问题，叶燮凭他精妙的艺术感受和出幽入微的思理详为之说，若概而论之，则其立脚点仍在“虚实相成”的美学原则。从这个意义讲，叶燮里关于“理”、“事”、“情”的著名论断未尝不可以看做是中国传统文艺美学中“虚实”观念在诗学里的一次精彩的演示。

三、“活法”

“活法”这个概念，是宋代诗论里提出的，那是诗人和批评家们在一个崇尚法度的时代里为诗歌创作寻找取法于前人而又能够出奇制胜的门道，以至于弄出许多旧瓶装新酒或新瓶装旧酒的花样。这在后代招来不少非议，也使一些成就并不算低的诗人背了很长时间的黑锅。自然，“活法”这个概念因此受到牵连，名声并不太好。但平心而论，用“活法”来表示中国古典诗歌某一类型的创作手法，并非完全没有说服力。这跟中国古典诗歌基本的体式及特性有关，就是说，中国古典

诗歌因为体制的相对短小和固定，一些基本的创作手法是具有相当的因袭性的。因此，在传统中出新，在有限的空间内求得变化，就是每一位诗人都面临的课题。所谓“活法”的意义和价值，即在于此。但在这里，我们提到“活法”，不是为了谈论历史上的传统与创新的问题，而是借用一下这个名称，来看看一些因“虚实”立论的诗歌技法。说实话，这些技法虽以“虚实”为名目，但与文艺美学中的“虚实”观念的关系并不十分深切，甚至比不上许多不以“虚实”为名却隐含着“虚实”观念的命题和论断，这从我们前面介绍的一些诗学观就可以看出。可是这些以“虚实”为名的技法之论毕竟是以“虚实”为名，且不能说其中完全不包含论者于诗歌艺术中“虚”“实”关系有所作为的用心。故而我们在谈论过中国传统诗学中“虚实”观念之大要，也给这类“虚实”之说留些余地，或许从中多少能看出些许诗歌美学中“虚实”观念的延伸和运用。姑以“活法”名之，为的是这类技法都是为了把作诗的手段盘活。

此类“活法”多着眼于篇章字句，用当今的文论去比附，或可称之“文本的批评”。这也跟中国古典诗歌的特性及其文化背景有关。中国古代各体诗歌都有既定的程式，虽然其意象和意境千变万化，但是创造意象和意境的手法还是有类可循，有的批评家就是致力于发现并总结各“类”手法，以示初学以入门须知的规矩。对这现象，我们应当给予相当的理解，因为诗歌在中国古代并不像今天这样成为一门“纯艺术”，而在更大范围内是文人修身并进身的必备条件。习者既多，也就需要非常实用的“诗家法数”。流风所及，诗歌批评里就有相当一部分实用的或“文本的”批评，且不说“童蒙训”及“金针诗格”一类的手册，就是像样的诗论也往往让人

嗅出授人以法门的味道。这在宋代诗话里就成为习气，连一些在诗学史上提出过重要问题或有重大贡献的著作也不例外。比如眼下所谈的“情景虚实”问题，就是以诗法和诗格为论而提出的，而且具体到了字句，这从前面介绍范文《对床夜语》所载“情景虚实”说就可以看出，其他如谢榛、王夫之以及吴乔、冒荣春等论“情景虚实”也都多少跟诗的具体作法相关。更具代表性的如薛雪《一瓢诗话》论作诗的起承转合及实写虚写：“起须劈空，承宜开拓，一联蜿蜒，一联，景不雷同，事不疏忽；去则辞楼下殿，往则回龙顾祖；意外有余意，味后有余味；不落一路和平，自有随手虚实，是章法也。”“诗有从题中写出，有从题外写入；有从虚处实写，实处虚写；有从此写彼，有从彼写此；有从题前摇曳而来，题后迤逦而去，风云变幻，不一其态。要将通身解数，踢弄此题，方得如是。”此所谓“虚实”，就是因章法立论的，属文本或技法层面的“虚实”问题。又如吴乔《围炉诗话》论对联：“起联以引起下文而虚做者，常道也。起联若实，次联反虚，是为定法。”意旨略同。类似这样的“虚实”之论在历代诗学尤其是清代诗学论著里可以找出许多，然而由于过于坐实，虽有功于初学，却乏美学内涵，其中高者可启人由技悟道，低者则多有八股气息了。有鉴于此，有的批评家就对以“格”以“法”立“情景虚实”之说的做法颇不以为然，并且以更为圆通的观念为作为创作手法的“情景虚实”立说。比如前面提到过的朱庭珍对这一问题就颇有高论，而他所要破除的陈套，正是在诗学史上开“情景虚实”问题之先河的周伯的“四虚四实”之法。其《筱园诗话》有一大段议论，全录如下。

自周氏论诗,有四实四虚之法,后人多拘守其说,谓律诗法度,不外情景虚实。或以情对情,以景对景,虚者对虚,实者对实,法之正也。或以景对情,以情对景,虚者对实,实者对虚,法之变也。于是立种种法,为诗之式。以一虚一实相承,为中二联法。或前虚后实,或前景后情,此为定法。以应虚而实,应实而虚,应景而情,应情而景,或前实后虚,前情后景,及通首言情,通首写景,为变格、变法,不列于定式。援据唐人诗以证其说,胪列甚详。予谓以此为初学说法,使知虚实情景之别,则其说甚善,若名家则断不屑拘拘于是。诗中妙谛,周氏未曾梦见,故泥于迹相,仅从字句末节著力,遂以皮毛为神骨,浅且陋矣。夫律诗千态百变,诚不外情景虚实二端。然在大作手,则一以贯之,无情景虚实之可执也。写景,或情在景中,或情在言外。写情,或情中有景,或景从情生。断未有无情之景,无景之情也。又或不必言情而情更深,不必写景而景毕现,相生相融,化成一片。情即是景,景即是情,如镜花水月,空明掩映,活泼玲珑。其兴象精微之妙,在人神契,何可执形迹分乎?至虚实尤无一定。实者运之以神,破空飞行,则死者活,而举重若轻,笔笔超灵,自无实之非虚矣。虚者树之以骨,炼气熔滓,则薄者厚,而积虚为浑,笔笔沉著,亦无虚而非实矣。又何庸固执乎?总之诗家之妙悟,不应著迹,别有最上乘功用,使情景虚实各得其真可也,使各逞其变可也,使互相为用可也,使失其本意而反从吾意所用,亦可也。此固不在某联宜实,某联宜虚,何处写景,何处言情,虚实情景,各自为对之常格恒法;亦不在当情而景,当景而情,当虚而实,当实而

> 虚，及全不言情，全不言景，虚实情景，互相易对之新式变法。别有妙法活法，在吾方寸，不可方物。六祖语曰："人转《法华》，勿为《法华》所转。"此中消息，亦如是矣。

朱庭珍讲这段话的大意，概括起来说就是"破法立神"。他承认所谓"四实四虚"之法及其变格有助于初学，却坚持认为高手述作不当为法所限，而要以"神"为主，将"情景虚实"运使得得心应手，无迹可寻。通观其论，所谓"神"和"妙"，当感染了历史上的"神韵"及"妙悟"之说，多少有点故弄玄虚；对以往的"情景虚实"之法的非难似乎也有些过头，没有顾及或有意遮掩了如是之法不光有助初学也为大家所用的事实。但他主张为诗之法宜活而不宜死，宜神妙而不宜呆滞，这思路还是大体上可取的，能够提醒诗人和批评家不要一头扎在篇章字句里而不知诗歌艺术妙在言外。就"情景虚实"而论，如朱氏所言，问题原本就是以诗法或诗格的形式提出的，也意在对学诗者起到法和格的作用。但这问题的美学和诗学的内涵，绝不止于诗法和诗格，而关系到诗歌艺术的本性。这一点，论者没有看错；而他就"情景虚实"所发的一大通议论，尽管让人看了有些头晕目眩不知所从，原其初衷，仍是为了把这问题从低层次的技巧和手法中解放出来，上升到诗歌艺术的创作方法和审美特性的高度。言"法"求"活"至此，也可谓煞费苦心；论其成效，则给有关"情景虚实"问题的"文本的批评"注入更多的美学内涵。

然而这一切并不能扭转传统诗学偏爱文本并喜欢在篇章字句上作文章的倾向。朱庭珍以前人的"律诗法度"为非，而他自己论诗，就时常言及炼字炼句以及字法句法。这倒不一

定是自相矛盾，而是字与句对于中国古典诗歌有着相当重要的意义，是批评家们论诗评诗回避不了的，关键在于如何把字法句法谈得既实用又合乎诗歌艺术的内在规律。这方面的论述在中国传统诗学里非常之多，其中最能体现“文本批评”的是字法。宋代诗论里的“诗眼”之说，恐怕是以字论法的一个直接原因。“诗眼”可以是句，也可以是词，但最能体现“眼”的功效的则是字。因此批评家在评价诗歌作品时，多大谈一字两字的妙用，其实例举不胜举。宋代以后，此风不息，又有人专论虚字实字的用法，且将诗中虚字实字与诗歌艺术的虚实问题联系起来。如谢榛《四溟诗话》说：“五言诗皆用实字者，如释齐己‘山寺钟楼月，江城鼓角风’。此联尽合声律，要含虚活意乃佳。诗中亦有三昧，何独不悟此邪？”这讲的是诗句以实字连用而虚处生意，并视之为诗家三昧。又说：“律诗重在对偶，妙在虚实，子美多用实字，高适多用虚字。惟虚字极难，不善学者失之。实字多则意简而句健，虚字多则意繁而句弱。赵子昂所谓两联宜实是也。”这显然是把用字的虚实跟诗句表意的虚实看成是相互关联的两个方面。还有引别家之论说：“李西涯曰：‘诗用实字易，用虚字难。盛唐人善用虚字，开合呼应，悠扬委曲，皆在于此。用之不善，则柔弱缓散，不复可振。’夏正夫谓涯翁善虚字，若‘万古乾坤此江水，百年风日几重阳’是也。西涯虚实，以字言之；子昂虚实，以句言之。二公所论，不同如此。”诸人之论，也都把虚字或句当成诗歌艺术要领之一。至清代诗学，批评家们对虚字实字问题看得更细，也谈得更深。前举几位畅论“情景虚实”的批评家，对虚字实字也都发表过意见。如贺贻孙《诗筏》说：“高、岑五言古、律，俱臻化境，而高达夫尤妙于用虚。非用虚也，其

筋力精神俱藏于虚字之内，急读之遂以为虚耳。以此作律诗更难。如达夫《途中寄徐录事》云：‘落日风雨至，秋天鸿雁初。离忧不堪比，旅馆复何如？君又几时去，我知音信疏。空多篋中赠，长见右军书。’‘君又’、‘我知’等虚字，岂非篇中筋力？但觉其运脱轻妙，如骏马走坂，如羚羊挂角耳。且其难处，尤在虚字实对，仍不破除律体。”又说：“下虚字难在有力，下实字难在无迹。然力能透出纸背者，不论虚实，自然浑化。彼用实而有迹者，皆力不足也。”贺贻孙是讲究“诗眼”的，曾说：“诗有眼，犹弈有眼也。诗思玲珑，则诗眼活；弈手玲珑，则弈眼活。所谓眼者，指诗弈玲珑处言之也。”可见其虚字实字之论承前人“诗眼”说而发，意用当不止于用字。朱庭珍《筱园诗话》论虚字实字也有见地，说：“宋人七律句中好用虚字，每流于滑弱，南渡后尤甚。赵松雪力矫其失，谓七律须有健句压纸，为通篇警策处，以树诗骨。此言极是。又谓七律中二联，以用实字无一虚字为妙，则矫枉过正，未免偏矣。诗之工拙，句之软健，在笔力气势，不在用字虚实也。用虚字者，能庄重精当，使虚字如实字，则运虚为实，句自老成。用实字者，能生动空灵，使实字如虚字，则化实入虚，句自峭拔。是在平日体贴之功，临文运用之妙耳。用笔果超妙，运气果雄浑，则勿论用虚用实，皆可成妙句也，何必定忌虚字耶？”朱氏的本意是诗歌下字用虚还是用实，这本身并不重要，重要的是诗人的“笔力气势”。但从他对活用虚字实字之法的描述，可知虚字的特性是生动空灵，实字的特性是庄重精当。用字之妙，则在于使虚字实字体现出对方的特性，从而能够运虚为实，化实入虚，熔老成与峭拔于一炉。上述两位批评家，对“情景虚实”或“形神”、“清空”等问题均有过高论，虚字实字只是其诗

论中的枝节问题。联系在一起看，则枝节问题最终还是要归结到作为诗歌艺术本性的“情景虚实”中去。这样，传统诗学中“虚字实字”之说与“虚实”观念的联系就不仅仅在字面，而在整个诗歌艺术的美学特征。

虚字实字在中国传统诗学里受到广泛关注并能引出一些有价值的诗学观念，如前所说，是跟中国古典诗歌及汉语言文字的特性有关的。这在其他语言文学的理论批评里似乎并不多见，甚至可以说是绝无仅有。而传统诗学里的这部分内容，也让我们看到中国古代文学批评的一个很值得玩味的特色。这特色用一句通俗的话来说，就是“于细微处见精神”；套用古人的话，也可以说是在字句筋节中去发抉微言大义，当然，这“微言大义”指的文学作品的艺术意蕴。我们把传统诗学着眼于字句篇章的分析和评价说成是“文本的批评”，实际上这“文本的批评”与当代西方文论里那种以语言为本，把文学作品当做一个封闭的系统而抽绎出结构、肌质及文学性的做法，是有很大区别的。重要的一点，是中国式的“文本批评”虽由实处入手，却始终趋向于一种超出语言文字之外的“虚神”——这很符合汉语言文字“意内而言外”的特性；并且在由实入虚的过程中，须臾不离开批评家自身的艺术感受。因此，这样的“文本批评”就能够充分地葆有文学批评所应有的美感和韵味。相比之下，当代西方文论里的文本批评常常以牺牲批评家的美感和艺术气质（如果有的话）为代价，把本应该唤起人们美感和情趣的批评活动变成类似于人体解剖的展示和说明。二十世纪西方文论中的形式主义、结构主义及新批评相继衰微，就与它们在批评方法的冷漠和乏味不无关系。而中国传统诗学里的“文本批评”恰能在作品的最具体最实

在处传达出极大的妙趣，其中“虚字实字”之说正是这特色的典型表现之一。更值得一提的是，这方法及特色还不止于诗论，文章之论里的“虚字实字”之说也是一道好看的风景，不仅数量多、议论精，而且因文章体式上的特点，所揭示的虚实相生之法也别出心裁。这方面实例极多，我们只取其一，与诗学里的“虚字实字”之说参阅，以见中国古代文艺美学中的“虚实”观念在一个特殊问题上的运用和成效。这个例子取自明代李腾芳《文字法三十五则》中的用字之法。其言曰：

> 字法甚多，有虚实、深浅、显晦、清浊、轻重、偏满、新旧、高下、曲直、平戾、生熟、死活各样。第一要活，不要死。活则虚能为实，浅能为深，晦能为显，浊能为清，轻能为重，以致其余，莫不皆然。若死则实字反虚，深字反浅，清字反浊，以致其余，莫不皆然。自一字、二字、三字，以至十百千万，不可胜数，皆用虚实轻重等相配，挑搭陪衬，俱有妙用。……韩公《原道》：“博爱之谓仁，行而宜之之谓义，由是而之焉之谓道。足乎己，无待于外之谓德。”“博”、“爱”、“行”、“宜”俱是实字，“由是而之焉”六字俱是虚字；然“之”字虚实皆包。这一个字，可谓一以贯万矣。“农之家一，而食粟之家六；工之家一，而用器之家六；贾之家一，而资焉之家六。”“食粟”、“用器”俱是两个实字；“资焉”却一实一虚。然一“资”字，何等妙用！一“焉”字陪“资”字，又何等陪得有情！欧公《醉翁亭记》：“峰回路转，有亭翼然临于泉上者，醉翁亭也。”一“翼”字，将亭之情、亭之景、亭之形象俱写出，如在目前，可谓妙绝矣。此等不可胜言。……

这段文字在中国古代文学批评史上算不上“大判断”,且其斤斤计较于字句的做法很可能招人鄙夷。的确,论者很像一个勘探者,手拿放大镜,在古人文章的字里行间去寻找妙味和神采。他的目光十分细微,目的也十分明确,就是要对虚字和实字说出个所以然出来。这与大讲“神韵”、“境界”的批评家似不可同日而语。但就在这立意并不太高的批评文字里,我们不是也能感受到一种流动的情韵,不是也能随论者的得意而对中国文学的语言艺术有所会心吗?至于其中所谈的“虚字实字”问题,虽未必非得以“法”视之,但多少是能让我们领悟古人为文在细微之处去体现虚实相生的道理的。这道理,跟诗学里关于虚字实字的道理一样,是把文艺美学中的观念落在实处;参照着看,就更能够发传统诗学里“虚实”观念之微了。

第五节　小　结

中国传统诗学里的“虚实”观念,散见于各种理论学说和批评方法之中,内容极为丰富。以上所述,只是提取几个重要而又在诗歌史上有较大影响的范畴及相关和观念,以见诗歌美学中“虚实”观念及其美学内涵之大要。这里面,“情景”之说是“虚实”观念集中而典型的体现,它远绍上古诗歌的“比兴”之法,又以“形神”为其美学内涵。这三个范畴原本就是整个中国传统诗学的支点,用它们来阐释“虚实”观念在诗歌创作和批评中的效用及意义,当在情理之中。与此相关的诗学课题还可以找出许多,但我们删繁就简,只选取古人就“清

空”、“情”“理”“事”以及“活法”等问题的讨论，为的是对这些诗学课题的讨论和阐说不同程度地表达出以“虚实相生”或“虚处生神”的美学观。要注意的是，传统诗学中的“虚实”观念往往在诗歌艺术的不同层面，也表达出不尽相同的涵义。而且在不同批评家的笔下，“虚”与“实”这两个字眼所取的意思常因人、因批评对象和批评话语而有所变化，或许彼以为“虚”者，此以为“实”，而彼以为化“虚”为“实”者，此以为由“实”入“虚”。但这些差异并不影响各家之论对“虚实相生”这条美学原则的理解和运用。在这条原则的统领下，所有批评话语和概念上的歧义都可以理清。要之，中国传统诗学里的“虚实”观念，当从作为中国古典诗歌最基本要素的“情景”及其相互关系去看；而作诗之法虽千变万化，又不外乎“化景物为情思”。至于如何去“化”，就牵涉到种类繁多的诗学课题。对此，我们不能再为罗列，也学宋代诗学呈诗例教人参悟的办法，引一条关于“化景物为情思”的诗话，或可把诗学里的千言万语浓缩于其中。这段话见于宋代罗大经《鹤林玉露》里的“诗家喻愁”条，说的是：

> 诗家有以山喻愁者：杜少陵云：“忧端如山来，洞不可掇。”赵嘏云：“夕阳楼上山重叠，未抵春愁一倍多”是也。有以水喻愁者：李颀云：“请量东海水，看取浅深愁。”李后主：“问君都有几多愁，恰似一江春水向东流。”秦少游云：“落红万点愁如海”是也。贺方回云：“试问闲愁知几许？一川烟草，满城风絮，梅子黄时雨。”盖以三者比之愁多也，尤为新奇。兼兴中有比，意味更长。

第四章

“传奇贵幻”:小说学与戏曲学的“虚实”观

中国古代文学史上的小说、戏曲,跟诗歌相比,都是晚生的文体,相应的创作观念及理论批评也较诗学晚,其成就主要在明清两代。小说戏曲与诗歌既不同体类,产生和滋长的土壤也不尽相同,因而其理论批评的建树也大相径庭。但是,换一种眼光看,无论是小说、戏曲还是诗歌及其他各种文体,都是生长在中国传统文学及文化这个大的背景之下,也都浸染于相同或相近的民族心理和审美意识,从而在观念上也未尝没有相通或叠合之处。这里面,“虚实”就是小说、戏曲理论与诗学及其他文学理论共有的命题。诗学里的“虚实”观念及其美学内涵已见上述,而在小说、戏曲理论批评里,对“虚实”问题的讨论也层出不穷,其中尤以小说理

论为夥,诚如黄霖先生所说,“虚”与“实”是“我国小说理论中长期讨论的一个问题”①。当然,小说理论中讨论的“虚实”问题与诗学里的“虚实”问题是有很大差别的,这乃是文体及创作方法的不同所致。确切的说,这两种类别的“虚实”之论,在美学内涵上有其相通及神似之处,而落实到创作观念和方法,则各显其能了。如果对小说理论中的“虚实”观作一个概括,那么它主要体现在以下几个方面的问题,即小说与历史的关系、小说创作中的实录与虚构、人物形象的传神写照以及各种虚实相生的叙事技巧等等。下面对这些问题分别作些探讨。

第一节　唐以前“小说”观念中实录与虚构之辨

用今天的标准去衡量,唐以前的“小说”还不能说是严格意义上的小说,只能说是小说的胚胎或雏形。但所谓“今天的标准”,大体上是以近代以来西方传入的小说观念为准,从中国小说自身的传统看,则魏晋至唐的小说仍是一种“小说”,只不过它所包含的观念及所运用的手法,跟今天人们对小说的理解有较大出入罢了。以此为据,唐以前的小说自当包括在中国传统的“小说”这一概念之内;而那时候小说作者对他们所写的作品的性质的表白,也就成为早期的小说观。这里面一个常常需要澄清的重要问题,就在“虚实”问题;而

① 见黄霖、韩同文选注《中国历代小说论著选》上,第21页,江西人民出版社1982年版。

这问题的来由，要从“小说”这个术语最初的含义以及人们对它的态度说起。

“小说”一词，最早出现在《庄子·外物》，原话是：“饰小说以干县（悬）令，其于大达亦远矣。”这讲的是，专靠那些不经之谈去沽名钓誉，是算不上什么大本领的。这话显然是鄙夷的口吻，而所谓“小说”，是指那种不足挂齿的议论和不知道从哪儿听来的小道消息，具有不真实、不可靠的特点。这特点为日后人们对小说是虚是实的分辨埋下了伏笔。然而，尽管小说不真实、不可靠的特点人所共见，尽管有庄子这样的高人对“小说”嗤之以鼻，但还是有许多人乐于摆弄这等小玩意儿，以至于到了汉代，小说之道不仅不见消衰，反而欣欣向荣，居然成“家”，迫使学者著书立说时为它网开一面，而且态度大有缓和。桓谭《新论》说：“若其小说家，合丛残小语，近取譬论，以作短书，治身理家，有可观之辞。”班固《汉书·艺文志》在介绍“小说家”时也说：“小说家者流，盖出于稗官，街谈巷语，道听途说者之所造也。孔子曰：‘虽小道，必有可观者焉，致远恐泥。是以君子弗为也。’然亦弗灭也。闾里小知者之所及，亦使缀而不忘。如或一言可采，此亦刍荛狂夫之议也。”桓谭是思想家，班固是史学家，他们都对那些不着边际的闲言碎语不感兴趣，只是看到小说在数量和社会影响上都势头不小，不好闭着眼睛装看不见，才勉强给了个说法。如果说这说法能够表示一定的小说观念，那么这观念的旨趣当是正统思想家和史学家所要求的纯正和真实。两位学者的意思是，小说家的那些东西，虽是东拉西扯，胡编乱造，但是也许包含着某些道理和事实，此即所谓“可观之辞”，这是人们所当取用的；而那些让人“缀而不忘”的奇谈怪论，只是哄人上当

的外衣，把它扔掉就行了。按这种要求，作为当时小说一个显著特征的故事和传说是没有价值的，从而也在观念上把小说得以朝文学的方向发展的可能性给封杀。事实上，无论是桓谭还是班固，都压根儿没有把小说看做文学，甚至没有把小说看做著作。他们能给小说在诸子百家中留一个位置，已经很不容易了；而他们对小说及小说家的界定，在以后很长一段时间内制约着小说这种文体的发展，而且造成小说作者在观念和创作实际上的矛盾。这矛盾到了魏晋，就表现得很突出了。

汉以前的小说是何等模样，由于真正传下来的作品不多，我们已经难知其详了，想必跟桓谭、班固描述的差不太多。而魏晋小说之见于目录所载及后人辑录者，已显露出蓬勃发展之势。其中最为流行的是“志怪”，这类题材原本是刺激小说艺术及观念的一个非常有利的因素，因为“志怪”小说大都是搜集神话传说及天方夜谭，并加工、润色和编纂而成，这为小说创作所必需的想象和虚构提供了难得的契机。如果小说家们真能抓住这一契机，那么中国古典小说或者说叙事文学在魏晋之际就可能会出现成就堪与荷马史诗及希腊神话相媲美的宏篇大制也未可知。但是很可惜，那时的小说家们没有在这一方面放开胆子，而是在处理“志怪”题材时显得缩手缩脚，小心翼翼，并且一定要声明自己没有说谎，没有虚夸，他们所写或所记录的一切都真实地发生过，事情本身并不奇怪，只不过常人眼界有限，孤陋寡闻，以不怪为非常可怪罢了。就像给《山海经》作注的郭璞所菲薄的那样：“及谈《山海经》所载而咸怪之，是不怪所可怪，而怪所不可怪也。不怪所可怪，则几无可怪矣；怪所不可怪，则未始有可怪也。”（《注〈山海经〉叙》）而《搜神记》的作者干宝更是把神话传说当作史实，以其

著作“足以明神道之不诬”(《搜神记序》)而自负。但实际上,他作品里记述的事情不能属实,是明眼人都看得出来的。所以尽管他力表自己为求实求信而费尽心机,但后人对《搜神记》的评价还是“博采异同,遂混虚实”(《晋书·干宝传》)八个字。这评语实在没有冤枉他,那时的“志怪”小说的创作的确是虚实不分,也只能这样。但小说家们做的是一套,说的又是一套,明明是在装神弄鬼,却偏偏要声明自己说的都是大实话,于是就有了小说观念和创作实际上的矛盾。说句公道话,“志怪”小说的作者们未必就不知道自己所写或所述的事情纯属子虚乌有,但迫于来自传统及现实的各方面的压力,他们只能打个实录的幌子,以开脱自己散布“怪力乱神”的罪责,何况有时还要看人主的脸色。王嘉《拾遗记》里记载了一个掌故,很能说明这一问题,说是张华以其睿思和文才作《博物志》四百卷呈晋武帝,未得褒奖,却招来一通数落:“帝诏诘问:卿才综万代,博识无伦,远冠羲皇,近次夫子,然记事采言,亦多浮妄,宜列删翦,无以冗长成文,昔仲尼删诗书不及鬼神幽昧之事以言怪力乱神,今卿《博物志》惊所未闻,异所未见,将恐惑乱于后生,繁芜于耳目,可更芟截浮疑,分为十卷。”就这样,一部规模宏大的故事及神话作品集被删繁就简,剩下那么可怜的一丁点儿。从武帝的训示看,张华所做的删削工作,一是压缩篇幅(即所谓“无以冗长成文”),二是去掉那些特别让人感到不可思议的咄咄怪事(即所谓“将恐惑乱于后生”)。经此删削,作品中想象和夸张的成分自然大大减少,其小说的意味也肯定较未删时逊色许多。从这个例子,我们就能看出,中国古典小说在魏晋时,原本应该有一个大的飞跃,但由于观念的限制,小说创作中想象和虚构的翅膀终于没能完全张开,

而那时候已颇露头角的“志怪”也只是在一个十分有限的意义上被称作“小说”,或许称之为“前小说”更为恰当,因为小说最基本的文体特征在“志怪”里还很不发达。这情形到南北朝仍没有根本的改观,“志怪”小说自不必论,萧绮《〈拾遗记〉序》对这类小说提出的要求是:“删其繁紊,纪其实美,搜刊幽秘,捃采残落,言匪浮诡,事弗空诬。推详往迹,则影彻经史;考验真怪,则叶附图籍。”即便是后起的“志人”,也意在真人真事——至少作者认为他写的人和事是真实的,在“虚”的方面没有太大的作为。从而,整个魏晋南北朝小说,虽说在题材和具体的写作上不乏虚拟的因素,但小说创作的观念却以崇实为主导倾向,还没有形成虚构的自觉意识。这个特点,拿来跟以后的唐代传奇相比,就看得更清,如胡应麟《少室山房笔丛》所说:“凡变异之谈,盛于六朝,然多是传录舛讹,未必尽幻设语。至唐人乃作意好奇,假小说以寄笔端。”这“尽幻设语”和“作意好奇”是小说创作的自觉意识,也是魏晋南北朝与唐代小说的一个重要的分野。用中国传统的美学观念及文论术语说,这里面就有个“虚”、“实”之分。在此问题上,魏晋南北朝的小说观念显然是重实轻虚的,在“虚”与“实”、“幻”与“真”、“奇”与“正”等关系之间,小说家们是偏向了后一方面,并且因此对中国古代小说在那几百年间的发展起了延缓的作用。

魏晋南北朝的小说观念重实而轻虚,这对小说艺术并没有太多的好处,既然如此,我们还有什么必要把这种崇实的小说观拿来说道呢?这问题要结合整个中国古代小说创作和小说理论的历史去看。从这个视点,至少有两个理由要对唐以前与小说艺术的本性尚有距离的观念作个交代:一是后来小

说观念在“虚”“实”关系问题上认识的深化是一种历史的变迁，要理解这变迁的价值意义，就得对小说观念如何演进的脉络有完整的把握；二是崇实的小说观虽然在唐以后有了很大的改变，但其影响并没有消失，在某些特定的历史时期、某些批评家对特定对象及特定问题的讨论中还不时地浮现出来，从而牵制着中国传统小说观念在“虚”“实”之间保持一种平衡。中国古代小说中历史题材的发达，对现实生活描写的逼真和传神而浪漫主义手法未能充分施展开来，凡此特征恐怕与汉魏六朝就深入人心并在后来时时泛起的崇实倾向不无关系。这是我们在考察中国传统小说理论中“虚实”观念时应当有个思想准备的。

第二节　历史小说的“虚”与“实”

中国古典小说跟历史及历史著作有着诸多的关系。古代中国是一个史学大国，其历史著作的浩繁与详赡在世界上首屈一指，而且史官之职在中华文明的早期就是传承文化的枢纽，如王国维说：“史为掌书之官，自古为要职。殷商以前，其官之尊卑虽不可知，然大小官名及职事，多由史出，则史之位尊地要可知矣。”[①]照这么看，史官及史书就是中国传统文化的温床，而“六经皆史”之论也能佐证这个判断。具体到小说，则这种文学形式的产生和发达，多赖中国传统史学的滋养。这问题可以从两个方面去看。从小说这一面看，它在成形之时就多取材于历史，包括正史和稗史；有的就是将历史著

① 王国维《释史》，《观堂集林》第一册，第269页，中华书局1959年版。

作敷演开来,成为历史的通俗书。其后,历史演义小说以及依附于历史题材的小说特为发达,几乎占去中、长篇的半壁江山。很难想象,没有史学及历史著作这个大背景,中国古典小说会怎样登场,又会演化出怎样一种格局。从历史这一面看,中国古代历史著作很早就孕育着生成另一类文学样式的基因。虽说真实可信是中国史学的优良传统和崇高准则,甚至有人为了“信史”而甘愿以生命为代价,但要说史书中的一点一滴都有案可查,恐怕谁都不会相信;这还不是说那些伪劣产品,而是以最好的历史著作为例。有人就拿被称作史学双璧的《左传》和《史记》是问,说是里面叙写的两人于密室的谈话,作者如何知晓?即便知晓,对人物说话时的表情和动作的渲染又有何凭证?这样一问,史书所记之事就难免露出马脚,而我们也不得不用“合理想象”之类的评语去为左丘明、司马迁这样的伟大史学家开脱。问题是这类掺杂了“合理想象”的叙写,往往是历史著作最为传神的地方,没有哪里个读者凭自己的阅读经验舍得把这类不真实的叙写给跳过,相反会为这叙写而心旌神摇,久久回味。中国古代正统的史学观念虽以实录为历史著作的生命,却并不因此把那些无碍于历史原貌的细节描写给删削一净,正给史学与文学的接通留了个后门。多少年来,历史著作一直在文学领域占有重要的位置,而历史著作的“文学性”的缘由,除了语言文字本身之外,跟处理历史题材所用的“文学化”手法也不无关系。这特性,经常使得文学家们大开眼界,其中古文家看取的是历史著作的篇章结构,小说家留心的则是经过遴选的历史题材以及这题材成文之后所包孕的叙事艺术。在这方面,又属历史演义小说受益最多。

中国古典小说既然与历史及历史著作有着种种的渊源关系，这关系就一定会在创作和观念上有所体现。以历史演义小说而论，就存在一个历史题材的实录与艺术表现的虚构的关系问题，而理论批评中对这问题的讨论，则可以看做是以历史真实与艺术真实的关系为内涵的“虚实”观念。这观念，在明代以《三国演义》为代表的一批通俗演义作品出现并流行开来之后，就在小说理论批评里日益显露出来。其中占多数的意见是认为历史演义小说要受“正史”（也即信史）的制约，但也有不少批评家看到了小说与历史的区别，进而指出小说不同于史书的特性。我们来看那时历史小说论中一些具有代表性的看法。

先看几条关于《三国演义》及其续书的评论。《三国演义》代表了中国古代历史演义小说的最高成就，也成为同类小说创作的一个范本。它本身就包含着小说创作处理历史题材的观念和手法；而对这部作品的评说，又从不同角度并带着评说者自己的倾向去讨论历史演义小说创作当如何处置“虚”与“实”的关系。大体上，各家评论的标准都是“正史”，但以“正史”去评说《三国演义》的用意并不相同。庸愚子（蒋大器）看重的是《三国演义》与“正史”的相似，称此书“事纪其实，亦庶几于史”（《三国志通俗演义序》）。修髯子（张尚德）把《三国演义》当作“正史”的另类，即所谓“稗官小说”。但他以为“稗官小说”也有其价值，其中如《三国演义》之高手述作，“可谓羽翼信史而不违”（《三国志通俗演义引》），故不应一概视为旁门左道。高儒《百川书志》论《三国演义》也说：“据正史，采小说，证文辞，通好尚，非俗非虚，易观易入”，同样以“正史”的本性去论定《三国演义》的价值。凡此评说，都

是以“正史”为据而着眼于实处,把历史演义小说看做历史的附庸,对《三国演义》这样一部历史演义小说的“小说”性质并没有多少理会。在这种小说观念里,历史与历史小说并没有真正区分开来。相比之下,托名酉阳野史的《新刻续编三国志引》中提出的观点就稍为通达。这观点对小说一事的解释比较低调,说:“夫小说者,乃坊间通俗之说,固非国史正纲,无过消遣于长夜永昼,或解闷于烦剧忧愁,以豁一时之情怀耳。”这显然是对小说的价值估计不足。但也正是这种低调的小说观,反倒使论者把历史演义小说的“小说”性质给看清了,因而有如下设论:

> 客或有言曰:书固可快一时,但事迹欠实,不无虚诳渺茫之议乎?予曰:世不见传奇戏剧乎?人间日演而不厌,内百无一真,何人悦而众艳也?但不过取悦一时,结尾有成,终始有就尔。诚所谓乌有先生之乌有者哉。大抵观是书者,宜作小说而览,毋执正史而观,虽不能比翼奇书,亦有感追踪前传,以解颐世间一时之通畅,并豁人世之感怀君子云。

这就明确把历史演义小说跟历史本身区分开来,它是“小说”而非正史,因而“欠实”和虚渺也就没有什么不妥当的了。这样,历史演义小说因与正史的分家而降低了价值,却也因这分家而确认了自己作为小说的身份。这跟前述以“庶几于史”或“羽翼信史”而抬举《三国演义》做法各有得失,那样做,虽提高了历史演义小说的地位,却遮蔽了它虚实相生的艺术特征。看来要为历史演义小说在虚实高下之间找到一个比较妥

帖的解释，并不是一件容易的事情。

再看明代批评家对其他一些历史演义小说的评价，大体上也受类似问题的困挠，批评家们于小说与历史之间的虚实关系各有所见，但总是以重“虚”的意见较能触及小说艺术的特性。以比附“正史”为论者，除“羽翼信史”之外，又有“正史之补”说，如林瀚《隋唐志传通俗演义序》表其作意时说：“后之君子能体予此意，以是编为正史之补，勿第以稗官野乘目之，是盖予之至愿也夫。”陈继儒《叙列国志传》称其书：“循名稽实，亦足补经史之所未赅”，从而“与经史并传可也”。这类观点既以“正史”将小说圈定，对小说的艺术特性也就说不出太多的道理。以小说别是一家而立论者，较“正史之补”说有更多的响应，这体现了明代历史小说论逐渐切近小说自身艺术特性的趋势。如熊大木《新刊大宋演义中兴英烈传序》认为：“史书小说有不同者，无足怪矣。”甄伟《西汉通俗演义序》称其所作书“非敢传远示后，补史所未尽也”，而“若谓字字句句与史尽合，则此书又不必作矣”，把历史演义小说与历史著作划分开来的意思非常明白。在这问题上，还有一种叫做“世无信史”的惊世骇俗之论，这是余象斗《题列国序》所说的：“若十七史之作，班班可睹矣。然其序事也，或出幻渺；其意义也，或至幽晦。何也？世无信史，则疑信之传固其所哉！”照这个说法，“正史”的可靠性和权威性都被颠覆，历史演义小说就大可不必以“正史”为庇荫，而完全有理由自行其道了。然而这过激之论所要证明的，不是小说可以与“正史”脱轨，而是历史演义小说可以比“正史”还要真实，甚至成为“诸史之司南”（《题列国序》）。这就难免耸人听闻了，而且一个筋头又栽回了“正史之补”说。相反，有批评家虽因“正

史之补”立论,而真正的用意却在小说与历史的差异以及历史演义小说应有的艺术特性。这是吉衣主人(袁于令)在《隋史遗文序》里一段精彩的议论:“史以‘遗’名者何?所以辅正史也。正史以纪事:纪事者何?传信也。遗史以搜逸:搜逸者何?传奇也。传信者贵真:为子死孝,为臣死忠,摹圣贤心事,如道子写生,面奇逼肖。传奇者贵幻:忽焉怒发,忽焉嘻笑,英雄本色,如阳羡书生,恍惚不可方物。”所谓“遗史”,也就是指历史演义小说;它与“正史”对举,表明两种对待历史的态度,一是真,一是幻。将真幻并提,实际上就肯定了历史演义小说与“正史”具有同等的价值,只不过这价值主要不在于多大程度上真实地记载了历史,而在于多大程度上让读者感兴趣。这对创作者提出的要求就是,以出神入化之笔,运“史所未备”之事,使“慷慨足惊里耳”,“奇幻足快俗人”。由此创作出的作品,虽意在“补史之遗”,论其特性,却与“正史”之作不可同日而语了。将历史演义小说与“正史”区分至此,可谓对小说的艺术特性有了较深的认识,这比简单地说“史书小说有不同者,不足为怪”,是大大地进了一步。而且,“传奇贵幻”的命题不仅适用于历史演义小说,对于其他题材和类型的小说创作也有普遍的意义。这一方面的内容我们稍后再谈。

历史题材小说创作的一个重要课题,是历史与虚构的关系,这在中国古代历史演义小说产生并流行后不久,就被批评家察识并加以论说了。明代是中国古代小说理论批评的展开期,其间对历史演义小说的批评占了相当的比重,并从不同角度把历史与虚构的问题给凸现出来。从有关的论述中,我们可以看到,在问题提出之初,种种理论观点都是在中国史学传统这个大背景下延伸的。批评家们对历史演义小说的理解,

归根到底，是这种文学样式与历史本身及正统历史著作的关系远近问题。因此，历史小说的观念在根本上是以历史观念为基准。当然，这“历史观念”本身也很复杂，除了历史人物、事件的真实性以外，还掺杂许多伦理道德的内容以及由此而来的“春秋笔法”等等。这些，在小说理论批评里也有所体现，但不是我们眼下的话题。我们关注的，是中国古代历史演义小说的创作和批评中所表达出的“文学的”观念，这观念是以历史为出发点，而力求在历史与小说之间找到一种“链接”。具体到各家之言，则有的偏向“历史”，有的借重“小说”；偏“历史”者重实，重“小说”者务虚。这种认识，若上升到美学的高度，正可以“虚实”这对更加精要的范畴去概括，何况中国传统小说理论批评原本就有“虚实”之论。别的暂且不提，仍以历史小说论为例，明代批评家关于历史真实与艺术虚构的讨论中，“虚实”观念已呼之欲出；而清代的同类理论批评里，就有人因“虚实”而设论。如金丰《新镌精忠演义说本岳王全传序》说：“从来创说者，不宜尽出于虚，而亦不必尽由于实。苟事事皆虚，则过于诞妄，而无以服考古之心；事事皆实，则失于平庸，而无以动一时之听。……故以言乎实，则有忠有奸有横之可考；以言乎虚，则有起有复有变之足观。实者虚之，虚者实之，娓娓乎有令人听之而忘倦矣。”历史演义小说经过由明入清的发展，其亦真亦幻的特点已在创作和批评中达成普遍的共识，而金丰所谓“不宜尽出于虚，而亦不必尽由于实”，则是将此特点出之于“虚实”之论。具体到历史演义小说的创作方法，这“虚实”之说又须仔细理会：它不仅仅是指虚实相间，更指的是虚实相生，即所谓“实者虚之，虚者实之”，就是说，通过艺术构思和描写，把历史上的真人

真事虚化、审美化，使之大放异彩，同时又把子虚乌有的东西写得看上去真实可信，使之具有历史感。这可以看做是古人针对历史演义小说提出的“历史的和美学的标准”。用这个标准去衡量，中国古代历史演义小说中真正合格的作品实在不多，就连写得最好的《三国演义》也还存在这样或那样的缺点，比如“七实三虚”的布局，“欲显刘备之长厚而似伪，状诸葛之多智而近妖”①等等，都可以说是虚实融合得还不到家。但在观念上归纳出以虚实相生为内涵的“虚实”之论，这对于历史演义小说的理论批评已经是功莫大焉了；其于中国古代小说美学乃至于整个文艺美学思想，价值意义也不容低估。这个观点，直到近代，还有小说家借用并发挥。如洪兴全《中东大战演义自序》说：“从来创说者，事贵出乎实，不宜尽出于虚。然实之中虚亦不可无者也。苟事事皆实，则必出于平庸，无以动诙谐者一时之听。苟事事皆虚，则必过于诞妄，无以服稽古者之心。是以余之创说也，虚实而兼用焉。”又自述其写作手法说：“余之创是说，实无谬妄之言，惟有闻一件记一件，得一说载一说。虚则作实之，实则作虚之。虚虚实实，任教稽古者诙谐者互相执博，余亦不问也。”这跟金丰的“虚实”之论如出一辙，可见历史小说创作论中的“虚实”观念是一脉传承了下来。

中国古代小说理论批评里的“虚实”观念不止一端，我们以历史演义小说为例将这观念提起，因为从文学史的角度看，文学创作与历史往往有着深切的关系，而且许多重要的文学

① 见鲁迅《中国小说史略》，《鲁迅全集》第9卷，第129页，人民文学出版社1981年版。

观念就是从文学与历史的关系中生发出来。这在世界各民族文学中都有所表现。比如古希腊的史诗和悲剧，就取材于历史上的神话和传说（这里面就包含着古希腊人的历史），而古希腊文学理论里的一些重要观念也正缘于对文学与历史之关系的探讨，最著名的便是亚里斯多德《诗学》所谓“诗比历史更真实”。这论点，成为整个西方学文学理论的一个萌芽，衍生出种种理论学说及体系。中国古代文论也有相类的特点，只是因叙事文学发达较迟，关于文学与历史之关系的研讨率先见于诗歌理论，其内容可由汉代经学家说《诗》而见。至小说以较完备的形态登场亮相，理论批评随即在历史与文学之间发现了问题，小说家和批评家由历史演义小说这种与历史关系最近的小说样式而各抒己见，最终演化出以历史真实与艺术虚构的关系为内涵的“虚实”观念。这观念的意义，不仅限于历史演义小说，也涉及其他各种题材各种类型的小说创作，从而也成为中国古代小说理论批评的一个重要的基点。这跟西方文学理论中叙事理论产生和演进的路数，是大体一致的。不同的是，西方文学理论从一开始就是从哲学的高度去把握历史与文学的关系，而中国古代小说理论却是从小说艺术本身去看待这一问题。因此，西方文学理论看重的是把历史的内容和精神融入文学创作，而中国古代小说理论看重的是如何把斑斑俱在的历史事实转化为广大民众喜闻乐见的叙事艺术。亚里斯多德《诗学》里有句名言，叫做“诗人的职责不在于描述已发生的事，而在于描述可能发生的事，即按照可然律或必然律可能发生的事”[①]。这话用中国古代历史小

① 亚里斯多德《〈诗学〉、〈诗艺〉》第 28 页，人民文学出版社 1962 年版。

说论中的“虚实”观念去比照,则“历史”反倒在虚处。如果说古希腊史诗的艺术是化实为虚,让历史融入叙事,那么中国古代历史演义小说则必须描写“已经发生的事”(不仅历史演义小说,它类小说也都不同程度地写“已经发生的事”,详见后),也必须以“实”为据,其间“小说”的作用是虚实相生,让叙事把历史艺术化。从这对比中,我们可以看出中国古代历史小说论中“虚实”观念的又一层内涵,即:虽以历史为大前提,但作为小说创作观念,它的真正用心还在小说艺术自身。上述小说理论批评,不管是重实还是重虚,都是不约而同地强调历史演义小说给人带来的快感,即可证明这一点。换句话说,“虚实”观念看取的不是表现怎样的历史,而是对历史的表现怎样才能引起人们的兴趣。就这种内涵而言,中国古代历史小说论里的“虚实”观虽常常在明面上以“实”为重,却在暗地里把重心转向了“虚”的一面,至少有相当一些理论家在谈论这个问题时是有“皮里阳秋”之嫌。但这未必就是坏事,或许在审美趣味上正与中国传统的艺术精神相符。

第三节　“虚实”与“真幻”

“虚实”问题在历史小说论中表现为历史真实与艺术虚构的关系,推及其他题材或类型的小说,其含义则丰富得多,而且牵扯出一些相关的小说美学观念,比如前面说到袁于令的“传奇贵幻”说,那是就历史演义小说而论。同样一个“幻”字,也被用来评价一些题材和创作手法与历史演义截然不同的小说,如同出自袁于令之手的《西游记题辞》说:“文不幻不文,幻不极不幻。是知天下之事,乃极真之事;极幻之理,乃极

真之理。故言真不如言幻，言佛不如言魔。”此所谓“幻”，就指向那些以神怪幻境为题材的小说作品，后人称之为“神魔小说”。这类作品在中国古典小说里也为数不少，艺术成就最高的当属《西游记》。而评价《西游记》的“幻”，其含义与评价历史题材小说的“幻”又不一样，它是指那种超出常理常情而驾空蹈虚的艺术描写和艺术创造。在小说艺术里，“幻”与“真”常对举明义，“真”是常理常情中的事情，包括已发生和可能发生的；而“幻”是非常理常情的事情，在现实生活里不可能遇见。在这个意义上，“真幻”也可说是“有无”，从而像《西游记》一类的神魔小说就是无中生有，纯在“虚”处下功夫了。这对于小说创作来说，是一步险招，没有出幽入幻的想象和五彩缤纷的文笔，是很难驾驭此类题材的。但写好了，也有它特殊的魅力，如袁于令评《西游记》所说：“此书驾虚游刃，洋洋洒洒，而不复一境。”（《西游记题辞》）从中也可见，《西游记》之所以能幻，全在于它写的是虚境而非实景。这一特点，袁于令给予了的高度肯定，并认为幻到极处，也就有了“真”。这个“真”，在袁于令评《西游记》的话语里，还有别一层意思，它与佛家的心性之学相关。将“言真不如言幻”与“言佛不如言魔”对举，就表示真在佛而魔为幻。又佛在人心，魔也在人心，经魔幻而“心性不惊”，也就是佛；故而幻之极致，就是真。照这么理解，《西游记》的特色又在“幻”中示人以微言大义；也的确有不少人是这样去看待《西游记》的妙处，如清代何廷椿《西游正旨序》称西游记“托幻相以阐精微”，雨香《西游记叙言》说：“《西游记》无句不真，无句不假。假假真真，随手拈来，头头是道。看之如山阴道上，应接不暇；思之如抽茧剥丝，层出不穷。”像这样去理解《西游记》，也不

是没有道理。但中国古典小说中真正能体现这个意义上的“幻”与“真”的,恐怕不是《西游记》,而是《红楼梦》。其中第五回贾宝玉梦游“太虚幻境”便是著例,幻境门口那一幅对联“假作真时真亦假,无为有处有还无”便是微旨;而整个一部《红楼梦》自始至终不都是在以天花乱坠之妙境来表达“幻即是真,真即是幻”的意思么?当然这已经是另外一个话题了,袁于令以“真幻”论《西游记》,尚不可能想到那么多,其用心主要还在作品的艺术手法,而且是针对那些以妖魔鬼怪为内容的“超现实”题材而论。在这个层面,与“真幻”相关的批评术语还有“奇正”,如明代张无咎《批评北宋三遂新平妖传叙》说:“小说家以真为正,以幻为奇”;又说《平妖传》的好处在“备人鬼之态,兼真幻之长”。可知“奇”在鬼事而为虚,“正”在人事而为实。

比“奇正”更能看出“虚实”内涵的批评术语还有“有无”,对此,清代黄越《第九才子书平鬼传序》有一段很好的论述,其意义已不止于神魔小说;但因论者评说的对象多涉鬼事,故录于此处与“真幻”合观。

> 客有问于余曰:“第九才子书何为而作也?”予曰:“仿传奇而作也。”客曰:“传奇云者,传其有乎,抑传其无乎?”余曰:“有可传,传其有可也;无可传,传其无亦可也。今夫传奇之传其无者,宁独九才子而已哉?世安有所为孙悟空者,然则《西游记》何所传而作也?安有所为西门庆者,然则《金瓶梅》何所传而作也?其他《西厢记》之惊梦草桥,《牡丹亭》之还魂配合,《琵琶记》之乞丐寻夫,《水浒传》之反邪归正,不皆传其无之类乎?不宁惟

> 是，闲尝阅《三都》、《两京》、《上林》诸赋中，其所为无是公、乌有先生、子墨客卿者，又何所有？又何所无？子何独疑于九才子书而致询哉？且夫传奇之作也，骚人韵士以锦绣之心，风雷之笔，涵天地于掌中，舒造化于指下，无者造之而使有，有者化之而使无。不惟不必有其事，亦竟不必有其人。所谓空中之楼阁，海外之三山，倏有倏无，令阅者惊风云之变态而已耳。孰所规于或有或无而始措笔而词耶？

这是把一些不尽相同的小说创作问题放在“有无”的命题下一块儿说了。实际上，小说创作中，孙悟空的“有无”与西门庆的“有无”是有很大区别的；而《西厢》、《水浒》的“有无”与《三都》、《两京》的“有无”更不是一回事。把这些人物和作品一并作为例证，那么此所谓“有无”讲的就是文学作品中艺术形象从无到有，从有到无的一般原理。比如说，现实生活中没有孙悟空，而小说家创造出个孙悟空，这就是“有”；现实生活中原有个宋江，而写进小说中的宋江已经不是现实生活里那个宋江了，这就是“无”。合起来看，也就是论者所说的：“无者造之而使有，有者化之而使无。”这个意义上的“有无”，也可以看做“虚实”，而明代李日华《广谐史序》里的一段话，或许把其中“有无”“虚实”对于小说艺术的特殊含义讲得更为精彩，这就是：“且也因记载而可思者，实也；而未必一一可按者，不能不属之虚。借形以托者，虚也；而反若一一可按者，不能不属之实。古至人之治心，虚者实之，实者虚之。实者虚之故不系，虚者实之故不脱，不脱不系，生机灵趣泼泼然。”可惜这篇序文讨论的不是严格意义上的小说。尽管如此，它以

“虚实”所表明的道理正与小说艺术的特性吻合,跟黄越《第九才子书平鬼传序》的“有无”之论参照着看,就更清楚地说明小说艺术中的“有无”“虚实”该是怎样一种美学观念和创作方法了。虽说《平鬼传》里的“有无”主要是体现在人事和鬼事之分,这与《西游记》里的“真幻”属同一种性质,但论者一旦把话题谈开,所表达的观念也以此类推,延及小说艺术的更深更广之处了。

的确,无论是“真幻”、“奇正”还是“有无”,如果不是局限于《西游记》一类的神魔小说或专就小说创作中的神怪题材设论,那么就会有更丰富和深刻的美学内涵。我们来看明代《拍案惊奇》的两篇序中关于“奇”和“幻”的意见。《拍案惊奇》是汇集了各类题材的小说集,其中又以写世情的居多。这样一种疏离了帝王将相和妖魔鬼怪的小说创作以“奇”为名,它又“奇”在何处呢?编者凌初在序中解释说:“语有之:少所见,多所怪。今之人但知耳目之外,牛鬼蛇神之为奇,而不知耳目之内,日用起居,其为谲诡幻怪,非可以常理测者固多也。”他所说的“谲诡幻怪”,仍在鬼神之间,只不过在小说创作中,这类鬼事已经成为“人事”的点缀,作者是用它来“新听睹,佐诙谐”,以增加小说的趣味性,从而这类小说就是“其事之真与饰,名之实与赝,各参半”(《拍案惊奇序》),是“亦真亦诞”(《二刻拍案惊奇小引》)的虚实结合。同样的问题,托名睡乡居士的《二刻拍案惊序》阐说得更详切。该序文先以绘画为例,说画家笔下的作品不可以当真,但这不真实的作品因其艺术效果比真实的东西更胜一筹。小说创作,亦当作如是观,一般作者因好奇而失真,这是“知奇之为奇,而不知无奇之所以为奇。”小说家所看取的“奇”,不在大漠荒原之

外,而在可视可听之内,关键要看能不能摄取描写对象的“真”。这个“真”,不是事物的原貌,而是经过小说家生花妙笔的点染而“使人欲歌欲泣于其间”的物态人情。明白这个道理,小说创作中的“真”与“幻”的关系也就容易理解了。对此,睡乡居士说道:

> 至演义一家,幻易而真难,固不可相衡而论矣。即如《西游》一记,怪诞不经,读者皆知其谬。然据其所载,师弟四人,各一性情,各一动止,试摘取其一言一事,遂使暗中摩索,亦知其出自何人,则正以幻中有真,乃为传神阿堵,而已有不如《水浒》之讥。岂非真不真之关,固奇不奇之大较也哉!

这里面提出一个“幻中有真”的命题,其中“真”当是比“幻”更高一个层次的概念,它是指事物的精神和特征。小说创作无论是写人还是写事,都要把这精神和特征表现出来;无论其描写如何之“幻”,都要蕴涵着以这精神和特征为内涵的“真”。而小说艺术之所以能够传“奇”,根本的原因就在于它能够写“真”。

睡乡居士在为《二刻拍案惊奇》写的这篇序文里所探讨的“奇”与“真”以及“幻”与“真”的关系,深刻地触及了小说艺术的审美本性。此所谓“真幻”,其含义比袁于令就《西游记》所论“真幻”更深了一层,它不是表示小说描写的“天上”与“人间”的区别,而是揭示小说艺术中现象与本质的关系。这个意义上的“真幻”,最典型地体现在塑造人物形象的手法上,这问题我们在下一节再细说。此处将它提起,是因为不管

何种内涵的“真幻”说,都以“真幻”这个很能体现中国古典小说创作手法和艺术特性的术语为名,放在一起评说,或许能够把它作为小说创作论的意蕴看得更真切,也对它所包含的“虚实”观念领会更深。

在中国古代小说理论批评中,“虚实”、“真幻”、“奇正”、“有无”等术语,常常表达着相同或相近的意思,其中以“虚实”和“真幻”更具文论范畴的内涵。虽说这内涵因批评对象的不同而常有不同的所指,但术语的运用所表达出的对小说艺术的理解,却往往是相通的。比如“幻”的一个基本意思是小说中离奇的情节,而这离奇的情节在小说创作中的功用就可以看做是“虚”。明代王圻《稗史汇编》里有一段评论《水浒传》的话,就把两个术语的意思糅合在一起。其言曰:“今读罗(贯中)《水浒传》,从空中放出许多罡煞,又从梦里收拾一场怪诞,其与王实甫《西厢记》始以蒲东遘会,终以草桥扬灵,是二梦语,殆同机局。总之,惟虚故活耳。”中国古典小说写梦的幻设之语,大都是情节的组成部分,与故事的发展及人物的命运休戚相关,这跟现代小说对梦加以记实以见心理分析之妙,是截然不同的;就是说,“幻”的效用在故事情节而不在人物心理。这个意义上的“幻”也正是小说创作手法和艺术特征上的“虚”,它使故事情节出人意想,如天外飞来,所以说“惟虚故活”。就这一特点而论,“幻”与“虚”与“活”表达的意思是一致的,只不过是所看取的是小说艺术的不同层面或方面,具体说是,“幻”指向了作品中的故事情节,“虚”偏重小说家制造情节的手段,而“活”似乎是更像是站在读者的立场说话,表示小说作品由于“幻”和“虚”所产生的艺术效果;这效果可以用明代一位大戏剧家汤显祖的话去表述,他在《点

校虞初志序》中称该书“以奇僻荒诞、若灭若没、可喜可愕之事，读之使人心开神释，骨飞眉舞”。可见小说中想入非非的故事情节往往能给人带来极大的阅读快感。这快感，生活在“地球村”里的现代人或许体会不出，但对于生活环境相对封闭而认识世界的程度也相对有限的古人来说，却是极易产生的。小说家和批评家们动不动就拿“幻”来说事，跟这种特定时代的阅读心理深有关系；而我们站在今天的角度去看待古代小说理论批评中“幻”的意义，也当把这阅读心理考虑在内。“惟虚故活”的命题就能把我们的目光引入阅读的层面。当然，对“幻”、“虚”、“活”的这种区分，只是个大概，也是为了我们挑明其“虚实”观念的方便起见，在各类小说理论批评中，这几个术语的所指并没有严格的限定，不宜一概而论。

“惟虚故活”的命题是很能表示中国古代小说艺术的理念和特征的，如果其中的“虚”不仅仅是指小说情节里的“梦语”，它的美学内涵还要丰富和深刻。我们说过，中国古典小说在孕育过程中，就受到来自正统史学观念的强大压力，从而在“虚”“实”之间犹疑和彷徨；而成熟后的中国古典小说也一直受这观念的牵制，没能甩开大步、毫无羁绊地去开辟自己应有的艺术领域。照现代的看法，小说这门艺术应当是“无虚不成书”的，它可以取材于历史，或从历史著作中借鉴各种手法，但没有必要成为历史及历史著作的附庸；而小说家则可以也应当放开胆子，在虚幻的世界里逞才使气。可惜在这一问题上，中国古代小说显得顾虑太多，理论批评也不够理直气壮，很长一段时间里，在创作和观念上都没能有意识地去解开历史的绳套，而只是在“虚”“实”之间寻找一种平衡。这一现象，至世情小说出现，才有所改观，而小说观念还没能完全跟

上创作实际。其间,能在务“虚”方面间或给小说观念以触动的,是那些神魔题材的小说以及它类小说中时而一见的语涉荒诞之说或子虚乌有之事。这些描写本身也许并没有什么艺术价值,但理论批评的辩解之辞,无形中也就增加了务“虚”在小说观念中的分量。弄清这一点,我们也就不难理解为什么明清小说理论批评里的“虚”、“幻”之说总是跟小说中那些异想天开的题材牵扯在一起,从而也换一种眼光去看待那些以此类题材为评论对象的“虚实”、“真幻”之论。这些论述,虽涉及的对象有限,但放到背着沉重“历史”包袱的中国传统小说观念中去看,它在“虚”“实”之间所起的平衡作用还是相当可观的。而像“惟虚故活”这样的命题,假如单抽出来看,正可以补小说理论批评于务“虚”力度不够的弱点。

话说回来,完全“虚”张声势的观念在中国古代小说理论批评里还不多见,大多数批评家在为“虚”立说时是未敢彻底地置“实”于不顾的。因此在总体上,对“虚实”问题的讨论能够保持一种平衡。这也是古代小说家及批评家对小说艺术的较为普遍的认识。以此而论,明代一位学者谢肇的两段话很有代表性,也很符合中国古代小说的实际。这两段话出自其所著笔记《五杂俎》,其一是:

> 小说野俚诸书,稗官所不载者,虽极幻妄无当,然亦有至理存焉。如《水浒传》无论已,《西游记》曼衍虚诞,而其纵横变化,以猿为心之神,以猪为意之驰,其始之放纵,上天下地,莫能禁制,而归于紧箍一咒,能使心猿驯伏,至死靡他,盖亦求放心之喻,非浪作也。……惟《三国演义》与《钱唐记》、《宣和遗事》、《杨六郎》等书,俚而

> 无味矣。何者？事太实则近腐，可以悦里巷小儿，而不足为士君子道也。

其二是：

> 凡为小说及杂剧戏文，须是虚实相半，方为游戏三昧之笔。亦要情景造极而止，不必问其有无也。古今小说家如《西游记》、《飞燕外传》、《天宝遗事》诸书，《虬髯》、《红线》、《隐娘》、《白猿》诸传，杂剧家如《琵琶》、《西厢》、《荆钗》、《蒙正》等词，岂必真有是事哉？近来作小说，稍涉怪诞，人便笑其不经，而新出杂剧，若《浣纱》、《青衫》、《义乳》、《孤儿》等作，必事事考之正史，年月不合，姓字不同，不敢作也。如此，则看史传足矣，何名为戏？

这两段话说得都很好，显示出论者对小说艺术较深的悟解和较高的品味；所表达的意思，前述各家之论也都提到过。概括起来，论者表达的小说观念有这样几个要点：第一，小说中的“幻妄”、“虚诞”不是坏事；第二，小说不宜太实，而当有虚有实；第三，小说所写的人和事，只论其描写的好坏，而不论这人和事是有是无；第四，小说与正史不同，它属“另类”。这几个意思，把那时候人们所能想到的小说艺术的特性都说到了，而且包举了“真幻”、“有无”及“虚实”等术语；说话的方式虽为笔记，却有着相当的概括性和理论深度。从这里面去把握中国古代小说理论批评中的“虚实”观念，让人更觉得心中有数。

第四节　“传神写照”与“笔外神情”

由上一节的介绍可以看出,古人讲“真幻”、“有无”和“奇正”,多半是从题材入手去把握小说的艺术特性的,其“虚实”观念也多由题材问题引出。越过题材这个层面,我们还能看到一些与小说自身的艺术规律贴得更近的“虚实”观念,这主要体现在人物形象和叙事手法上。

关于人物形象的虚实,要参照中国传统美学思想的“形神”观去看。我们说过“形神”这对范畴里包含的“虚实”观念,也阐述过“形神”之论在诗学里的美学内涵。而在中国古代文论里,“形神”不仅用来论诗,也用来谈论包括小说在内的其他文学样式。小说较诗歌晚生,它出现的时候,诗学(以及画学)里的“形神”论已经相当成熟了,这也标志着文艺美学思想里“形神”论的成熟。因此,以“形神”论小说并把“传神写照”当作小说艺术的审美特征,就是理所当然的事情;其中最能够因“形神”而立论的,是人物形象问题。

读过中国古典小说的人都能体会到,古代小说家写人,很少对人物的性格、心理作静态的描写,而把人物放到行动和事件中去,以展示其性格特征,此即通常称作“白描”的手法,而“白描”的妙处正在于传神。这可以理解为重“神”轻“形”,放大些看,甚至可以说是重“事”轻“人”;当然这不是真正地轻视对人物形象的刻画,而是用一种特殊的、尽可能不损害阅读快感的方式去写人,其结果也就是对人物形象的“传神写照”。这一特色,就决定了批评家在评说小说人物形象时,以“传神”与否作为一项重要的标准。这个“神”,既指人物内在

的性格，也指人物外在的情态；既指小说里具体的描写，也指这描写所传达的言外之意。这里面就有虚实之分。在明代一位小说理论家叶昼对《水浒传》的评点和论说中，我们就能看到以“传神”论人物形象而表达出的“虚实”观念。[①] 第一回回评说：

> 《水浒传》事节都是假的，说来却似逼真，所以为妙。常见近来文集，乃有真事说做假者，真钝汉也，何堪与施耐庵、罗贯中作奴。

这是先从大观念上论定“假事真做”是小说艺术的基本特征，从而也确认了小说虚构的性质。但这虚构并非完全是凭空想象，更不是语涉荒诞，而是以生活本身为依据去达到一种艺术描写的“逼真”。从下面的论述看，这“逼真”落在人物形象身上，便是“传神”。第三回回评说：

> 描画鲁智深，千古若活，真是传神写照妙手。且《水浒传》文字妙绝千古，全在同而不同处有辨，如鲁智深、李逵、武松、阮小七、石秀、呼延灼、刘唐等众人，都是急性的，渠形容刻画来各有派头，各有光景，各有家数，各有身分，一毫不差，半些不混。读者自有分辨，不必见其姓名，一睹事实就知某人某人也，读者亦以为然乎？

① 叶昼的评论见于《容与堂本李卓吾先生批评忠义水浒传回评》，经当代学者考证，此《回评》为叶昼伪托李贽之名而作。

这就径直把绘画里的“传神写照”手法用来评价小说中的人物形象。从字面上看，这段话说的是典型人物的共性和个性的关系，但用“传神”来表示《水浒传》写人之妙，想必还包含着中国古代各类艺术创作都相互沟通的审美趣味，那就是不必把人物写得太细太实，而只须寥寥数笔，就让人物声情并茂，活灵活现，就像绘画中的写意一样。这寥寥数笔，也许是一个动作，也许是一句话，也许是一个表情，总之是要用尽可能简约的笔墨写出“这一个”人，即所谓“不同处有辨”。如果花费的笔墨太多，刻画的痕迹太重，虽然也能写出人物的性格，但那恐怕就不能说是“传神”了；而这样的手法也非中国古典小说所擅长。法国艺术理论家丹纳在强调表现“特征”对于艺术创造的重要性时曾举过一个著名的例子，说是“卢佛美术馆有一幅但纳的画。但纳用放大镜工作，一幅肖象要画四年；他画出皮肤的纹缕，颧骨上细微莫辨的血筋，散在鼻子上的黑斑，逶迤曲折，伏在表皮底下的细小至极的淡蓝的血管；他把脸上的一切者包罗尽了，眼珠的明亮甚至把周围的东西都反射出来。”这是把艺术描写的精工细致发挥到了极至。可这样做的效果如何呢？丹纳的回答一定会让这画的作者沮丧透顶，“梵·代克的一张笔致豪放的速写就比但纳的肖象有力百倍。”[①]丹纳没有说错，艺术的魅力就在这简单的几笔所表现出的“特征”；只是所举的这个例子，用来说明中国传统艺术的特色，倒更为合适。跟中国古典艺术相比，西方艺术作品里的描写可是显得厚实繁缛多了。丹纳大概没有看过中国古代的绘画、诗歌和小说，不然他一定会拿遥远的东方古国

① 丹纳《艺术哲学》第17、18页，傅雷译，人民文学出版社1963年版。

的艺术作品当例证的。但他阐述的道理，却可以用来说明“传神”的美学内涵，那就是以少而精的笔墨去展现描写对象的“特征”。叶昼说《水浒传》的人特描写是“传神写照”，一点都不夸张，就拿被他称为“千古若活”的鲁智深来说，一出场，其风采气度就跃然纸上，而对这出场的描写却只是一句话：“只见一个大汉大踏步竟入进茶坊里来。”就这一句话，读者对鲁智深何许人也，恐怕就猜着个八九不离十了。可是这描写鲁智深出场的一句话是如此地简单、朴实，看不出丝毫的卖弄和做作，说它“神”，它“神”在哪里呢？这就是“传神写照”的奥秘所在了。既然是“神”，它当然不在言语之中，而在言语之外；也就是说，作者对这人物并没有说的太多，却让你联想很多。这是小说创作的“意在言外”；所谓“传神”，也是传言外之神。这个意思，叶昼在第二十一回回评里略有表述，说是：

> 此回文字逼真，化工肖物。摩写宋江、阎婆惜并阎婆，不惟能画眼前，且画心上；不惟能画心上，且并画意外。顾虎头、吴道子安得到此！

这讲的也是人物描写的“传神写照”，且认为所传之“神”为画所不到，是所谓“化工肖物”。其实，小说中人物形象的“神”，不惟画不能到，文字也未必能到。绘画的“神”是在画外，小说中的“神”是在文字之外，它在虚处而不能坐实。比如说前面所引《水浒传》写鲁智深出场的一句话，要说这句话能包含多少内容，还真不能估计太高；但由这句话去揣摩人物的神情和个性，却有极大的空间且让人产生极大的兴味。这文字之

外的东西，才能体现“传神”之妙。这跟诗歌、绘画的道理一样，是在似与不似、虚实隐显之间去摄取人物形象之神。

叶昼评点《水浒传》，在谈到人物形象时多以“传神”作评。除上引之外，再如二十三回回评：“人以武松打虎，到底有些怯在，不如李逵勇猛也。此村学究见识，如何读得《水浒传》？不知此正施、罗二公传神处。李是为母报仇不顾性命者，武乃出于一时不得不如此耳。俗人何足言此！俗人何足言此！”又如二十五回批语：“这回文字，种种逼真，第画王婆易，画武大难；画武大易，画郓哥难。今试着眼看郓哥处，有一语不传神写照乎？怪哉！”而用“逼真”、“如画”评价人物形象时，也包含着传神的意思，如第九回回评：“施耐庵、罗贯中真神手也，摩写鲁智深处，便是个烈丈夫模样；摩写洪教头处，便是忌妒小人底身分；至差拨处，一怒一喜，倏忽转移，咄咄逼真，令人绝倒，异哉！”又第十回回评：“《水浒传》文字原是假的，只为他描写得真情出，所以便可与天地相终始。即此回中李小二夫妻两人情事咄咄如画；若到后来混天阵处，都假了，费尽苦心亦不好看。”这些言论，涉及多方面的小说理论问题，如典型人物的共性与个性，塑造人物形象的“犯”与“避”，典型人物与典型环境的关系等等。凡此都被当今学者作为中国古代小说理论的重要观点加以阐发，其美学价值也得到了共认，我们在这里不再赘述。要指出的一点是，中国古代小说小说理论家以“传神”论人物，其涵义与西方艺术理论里的“典型”说还不尽相同，总带有中国传统文艺美学特有的意义。如果结合中国古代诗学、画学里的“形神”观去看，或可对小说理论中的“传神”说体认得更为真切。其中值得注意的是诗学、画学里的“形神”观多有“虚实”的涵义，“传神”之

妙也多在虚实相生，尤其是虚处生神。从中国古典小说的创作实际看，优秀的人物形象除了具有“典型”的意义外，往往还有一种特殊的韵致，似所谓“意态由来画不成”。这韵致或意态，是超乎性格刻画之上的美学特征。清代一部小说评点之作《女仙外史回评》载孟芥舟的评语说：“摹写孝廉心思，赛儿性格，鲍母神情与老婢之气质，及众亲戚之口吻，皆跃跃乎有灵气，呼之欲出。不意文章家具僧繇之追魂手。”此所谓“灵气”，就不止于性格，而是为性格传神的效果；用诗学和画学的术语说，可以看做“风神”或“气韵”。跟西方小说的人物形象做点比较，就更能看出这种效果了，就是说，中国古典小说中的人物形象较之西方小说中的人物形象，深度与厚重或不相及，但生动和灵气却往往过之。这或许就是“传神”之论除了“典型”之外的别一种意思，也是批评家为什么爱用“传神”对人物形象下评语的原因。照这理解，“传神”这个小说理论批评的术语，在“虚实”观念上也是有些讲究的。

当然，体现在人物形象身上的“虚实”观不止“传神”一端。假如以生活原型为实，小说艺术为虚，那么小说家根据生活塑造人物形象，本身就存在着“虚”“实”关系，这既可以看做是化实为虚，也可以说是以虚写实。叶昼《水浒传一百回文字优劣》说：“世上先有《水浒传》一部，然后施耐庵、罗贯中借笔墨拈出。若夫姓某名某，不过劈空捏造，以实其事耳。如世上先有淫妇，然后以杨雄之妻、武松之嫂实之；世上先有马泊六，然后以王婆实之；世上先有家奴与主母通奸，然后以卢俊义之贾氏、李固实之。”这说的是小说创作以生活中实有的人和事为本，但也表明小说家是以其创造的人物和事件去“实其事耳”，这与生活原型是有虚实之分的。同样的意思，

金圣叹则从“虚”的一面立论，其《读第五才子书法》说：“《宣和遗事》具载三十六人姓名，可见三十六人是实有。只是七十回中许多事迹，须知是作书人凭空造谎出来。如今却因读此七十回，反把三十六个人物都认得了，任凭提起一个，都似旧时熟识，文字有气力如此。”这就更加强调了小说虚构的意义，也更加从“虚”处看取人物形象的美学内涵了。这认识，跟金圣叹对小说的文体特性及其特殊创作手法的理解是分不开的，《读第五才子书法》将《水浒传》与《史记》对比说：“某尝道《水浒》胜似《史记》，人都不肯信，殊不知某却不是乱说。其实《史记》是以文运事，《水浒》是因文生事。以文运事，是先有事生成如此如此，却要算计出一篇文字来，虽是史公高才，也毕竟是吃苦事；因文生事即不然，只是顺着笔性去，削高补低都由我。”《史记》是历史著作，《水浒传》是小说，这在今天连黄口小儿也不会弄混。但古人往往不愿意把这两种文体分得太清，尤不愿意把二者并提，而更愿意把后者看做前者的副产品，即所谓“史统散而小说兴”。金圣叹却不这么看，他以为《水浒传》高于《史记》，原因是《史记》所做的工作，只是把现成的事情变成文章，最多也只能看出作者为文的功夫；而《水浒传》是要凭空想象出各种事情，这更需要作者的智慧和才华。像他这样在不同文体之间比高下，或许不近情理，但通过比照，却道出了小说艺术的一个最重要的特征。这种对小说艺术本性的体认，当然会使金圣叹对人物形象的看法偏向“虚”的一面。如此以小说与历史比照而强调小说中人物形象“虚”的特征，也见于清代其他一些小说批评，如《女仙外史回评》载“香泉”的评语说：“正史写实事，故其文如写照，酷肖而止。若小说演义，多凿空之笔，既无可肖，则如散画人物，略

有微疵，便生指摘，如满释奴一妇人，无是公也，正当如何描写可以动人心魄。今观其初投军时，吐出一种英愤气概，固以精彩夺目。此回赚取敌将，出入剑戟之丛，凛凛乎有生气逼人。若谓并无其人，亦无其事，将焉信之?”这说的是，小说写人，在真实性上是比不上正史的，因为其人物多出自“凿空之笔”，无据可查。但如果将人物写得“动人心魄”，就会让人觉着“生气逼人”，比真人真事差不了多少。当然，这种真实是艺术描写造就的“幻”中之真，用今天的话说，是不同于历史真实的艺术真实。这和金圣叹以《史记》比照《水浒传》的价值一样，是对小说艺术及其人物形象的“虚”的特性的肯定，只不过没有像金圣叹那样大胆地把小说放在历史之上。

人物形象的“虚”“实”关系不仅体现在艺术与生活的关系，还见于小说创作中描刻画人物性格的具体手法，这里面有个虚写和实写的问题。这手法，清代一位小说批评家毛宗岗在对《三国演义》的评点里有过具体的说明。其第三十七回首评对诸葛亮的描写说：

> 此卷极写孔明，而篇中却无孔明。盖善写妙人者不于有处写，正于无处写。写其人如闲云野鹤之不可定，而其人始远；写其人如威凤祥麟之不易睹，而其人始尊。且孔明虽未得一遇，而见孔明之居，则极其幽秀；见孔明之童，则极其古涘；见孔明之友，则极其高超；见孔明之弟，则极其旷逸；见孔明之丈人，则极其清韵；见孔明之题咏，则极其俊妙。不待接席言欢，而孔明之为孔明，于此领略过半矣。

毛宗岗这段话想要说明的，是诸葛亮其人的高妙和玄机，而“玄德一访再访，已不觉入其玄中，又安能已于三顾耶！”但同时也揭示出《三国演义》刻画人物的高妙和玄机。确如所言，《三国演义》写诸葛亮这个人物，是花了大力气的，光是出场，就安排得如此纡徐委婉而又引人入胜，具体手法就是毛宗岗所说的“不于有处写，正于无处写”，于是这篇文字里就有了“虚实”之妙。而这虚写人物较之正面实写又别一番情趣；写得好，也更能“传神写照”。类似的手法，在《三国演义》里还有，但毛宗岗的评点却更偏向了“手法”，而人物性格本身倒在其次了。如三十五回首评曰：“究竟一凤一龙未曾明指其为谁，不但水镜不肯说龙凤姓名，即单福亦不肯自道其真姓名。庞统二字在童子口中轻轻逗出，而玄德却不知此人之即为凤雏；元直二字在水镜夜间轻轻逗出，而玄德却不知此人之即为单福。隐隐约约，如帘内美人，不露全身，只露半面，令人心神恍惚，猜测不定。至于诸葛亮三字，通篇更不一露，又如隔墙闻环佩声，并半面亦不得见，纯用虚笔，真绝世妙文。”这种“虚笔”更像是中国古典小说里的“弄引法”，在人物未出场之先，隐隐约约地透露出些他的消息。跟“三顾茅庐”的虚写相比，这手法的意用与其说是在人物，倒不如说是在叙事了。

其实，中国古典小说写人，尚有不少手法能看出“虚实”之妙，只是不像毛宗岗所评《三国演义》写诸葛亮那样完全把人物隐去而“纯用虚笔”罢了。有所谓“背面敷粉法”，这是以此一人物之性格反衬另一人物之性格，例如金圣叹《读第五才子书法》评《水浒传》所说：“如要衬宋江奸诈，不觉写作李逵真率；要衬石秀尖利，不觉写作杨雄胡涂是也。”毛宗岗评《三国演义》，也指出其写人有正衬和反衬的匠心，第四十五

回首评曰："文有正衬反衬。写鲁肃老实，以衬孔明之乖巧，是反衬也；写周瑜乖巧，以衬孔明之加倍乖巧，是正衬也。"又有一种以虚笔写人的手法，是明写此人，暗地里却指向另一人，或可称为"注此写彼法"。如张竹坡《批评第一奇书金瓶梅回评》第二回评曰："《水浒》中此回文字处处描金莲，却处处是武二，意在武二故也。《金瓶》内此回文字处处写武二，却处处写金莲，意在金莲故也。文字用意之妙，可以想见。"诸如此类，中国古典小说里以虚笔写人的手法尚可归纳出许多，小说评点也多有点评。大体上，古代小说家写人物形象及性格，尽量避免大段文字的正面描写，而更多的是从不同侧面，用多种手法将人物形象和性格点染生色，从而使人物以及写人的手法都多采多姿。这既是为读者的阅读心理着想，也体现出小说艺术上的追求。用虚笔写人，其来由和意用即在于此。对此，古代小说理论家多赏其"笔法"之妙，但"虚写"的美学内涵远不止于"笔法"，至少对人物性格的丰富性以及审美的效果是大有裨益的。说到审美效果，则又要提起"传神写照"的命题，而且又要联系诗学、画学的"传神"说。在那里面，有一条重要的艺术规律，叫做"虚处生神"，说的是愈是不见文字和笔墨之处，愈能显出作品的意蕴和精神；诗歌和绘画作品里的境界，也往往由此而见。这在小说创作，可以比作"不写之写"。所谓"不写"，并不是说一字不写，而是说不正面地写，不从实处写；相反的意思就是从反面或侧面去写，从虚处写。这样写出的人物形象也可以看做是"不着一字，尽得风流"，也就有了诗歌和绘画艺术中以少胜多、空灵蕴藉的效果。这效果，我们若把被毛宗岗当作"虚实"之例而大加赞赏的《三国演义》里"三顾茅庐"的描写多读上几遍，是能够体

会得出来的。

随着毛宗岗对《三国演义》的逐回评点，我们还能看出，中国古典小说创作中的“虚实”手法，不仅见于写人，还见于叙事；甚至可以说更多地体现在叙事艺术中。因为古代小说家对人物形象的刻画，总是和行动及事件糅合在一起的，完全脱离事件的人物形象并不多见。在历史演义小说里，还有一种意义比较单纯的叙事，它与人物形象并没有太多的关系，而只是对一些重要事件的交代；所涉及的主要不是人物性格，而是故事的进程及时间问题。这看上去没有什么奥秘可言，但对于小说艺术却并非不重要。中国古代通俗小说原本就是从“说话”也即讲故事的艺术演变而来，把故事进程交代清楚同时又不显得累赘，是吸引听众及读者的一个基本的条件。这里面就有个如何“叙事”的讲究；尤其是要把同时发生的几件事情都说明白，更不是一件很容易的事情。“花开两朵，各表一枝”，是常见的手法。这手法倒是能把同时发生的不同的事件一一交代清楚，却难免叙述上的重复，且同时发生的事情在叙述及文本的时间上成了先后。比这高明的办法，是虚实结合，即实写一头，其他的事情虚处映带。这手段在《三国演义》里是时常可见的，因为作为历史演义小说，它要交代许多同时进行的政治和军事事件，如果每一件事都如照写不误，恐怕作品的篇幅要增加十倍以上都不止；可是该说的事情不说，故事的进程就会出现漏洞，何况历史演义小说的本旨是要再现历史。于是就有了虚写与实写的叙事手法。毛宗岗《读三国志法》所指出的“近山浓抹、远树轻描之妙”，讲的就是小说叙事中对所叙之事的实写与虚写，其言曰：

> 《三国》一书，有近山浓抹、远树轻描之妙。画家之法，于山与树之近者，则浓之重之；于山与树之远者，则轻之淡之。不然林麓迢遥，峰岚层叠，岂能于尺幅之中一一而详绘之乎？作文亦犹是已。如皇甫嵩破黄巾，只在朱雋一边打听得来；袁绍杀公孙瓒，只在曹操一边打听得来；赵云袭南郡，关张袭两郡，只在周郎眼中耳中得来；昭烈杀杨奉、韩暹，只在昭烈口中叙来；张飞夺古城，在关公耳中听来；简雍投袁绍，在昭烈口中说来。至若曹丕三路伐吴而皆败，一路用实写，两路用虚写；武侯退曹丕五路之兵，唯遣使入吴用实写，其作四路皆虚写。诸如此类，又指不胜屈，只一句两句，正不知包却几许事情、省却几许笔墨。

这种叙事的详略和隐显，一般人读《三国演义》也能看得出来，却未必有心把它当作小说的叙事艺术。毛宗岗借绘画说明《三国演义》虚写与实写的妙用，显然是在揭示小说尤其是以处理纷繁历史事件为特长的历史演义小说在叙事手法上的艺术匠心。这种艺术匠心，既与中国史传文学的传统有关，也能看出一些当代叙事学的意义。中国古代历史著作对历史事件的叙述主要见于纪、传，其中纪与传以及传与传之间往往记述着同一段历史或同一个历史事件，这在写作上就有一个剪裁的问题，或此详而彼略，或彼重而此轻，当然也可以是从不同的视角去叙述相同的事情。这一手法，有的历史著作本身就有交代，而文章家也引以为纪传类文章的作法；历史演义小说多出自文人之手，其作者在采摭历史时，对历史著作的这一手法应当是有所会心的。不同的是，历史著作因纪传之体而

可以对同一历史事件的不同方面作“散点”的透视，而历史演义小说却因其故事情节而只能对同一历史进程中的不同事件加以“聚焦”，使之勾连在一根主线之上。这样，历史著作中的详略与视角的不同，在历史演义小说里就变成了叙事艺术中的虚写和实写的关系。这也是历史著作和小说艺术在叙事上的差别；从当代叙事学的理论看，也能体现中国古代历史演义小说以“虚实”处置历史事件的手法对于小说艺术的价值。这价值可以借俄国形式主义文论里的“法布拉”和“休热特”两个叙事学的概念去阐明。“法布拉”和“休热特”是俄语的译音，其他语种还找不出意义完全对应的术语。大体上“‘法布拉’是指事件的编年顺序，而‘休热特’是指事件在叙述中实际呈现的顺序和方法。”①这概念强调的是“手法”的功能，它将实际发生的事件变成文学作品里的叙事。经过“手法”的作用，实际事件的编年的顺序成了为叙事艺术而调整了的顺序，而实际的时间也变成了“文本的”的时间。以俄国形式主义文论之见，叙事之所以成为一门艺术以及叙事作品的“文学性”，关键就在这“手法”。而对中国古代历史演义小说而言，“历史”变成小说，在相当程度上也要靠这在时间上作文章的“手法”。试想，如果《三国演义》只是原原本本地把三国纷争的历史事件按编年顺序一一道来，那还能算作是小说吗？恐怕连史传文学的资格都没有了。虽说历史演义小说之所以成其为小说，还有形象塑造、环境描写等多种因素，但叙事手法所起的作用无疑是至关重要的；而在种种叙事手法中，

① 安纳·杰弗森、戴维·罗比《西方现代文学理论概述与比较》第23页，陈昭全等译，湖南文艺出版社1986年版。

毛宗岗指出的虚写实写之法当属其一。这手法看似平常，但以叙事学的观点而论，它对小说艺术的理解和运用还是很深刻的。

当然，像《三国演义》那样纯粹以叙事见虚实关系，在中国古典小说只是特例。说它“特”，是因为只有历史演义小说中能够看到单纯的叙事，其他题材或类型的小说里的事件总是和人物联系在一起的。站在叙事的立场看，这叫“事中有人”，因而对事件的虚写与实写，往往也就是对人物的虚写实写；由此体现出的“虚”“实”关系，则是一个含义更加丰富的叙事问题。对此，古代小说理论也有分析和评价，也提出一些以“虚实”关系为内涵的叙事学课题。比如张竹坡《批评第一奇书金瓶梅读法》说：“作者盖深恶金莲，而并恶及其出身之处，故写林太太也。然则张大户亦成金莲之恶者，何以不写？曰：张二官顶补西门千户之缺，而伯爵走动说娶娇儿，俨然又一西门，其受报亦必又有不可尽言者，则其不着笔处又有无限烟波，直欲又藏一部大书于无笔处也。此所谓笔不到而意到者。”这说的是，《金瓶梅》之所以要用力描写林太太这个人物，是为了影射潘金莲罪恶的历史；但潘金莲的堕落乃是张大户一手造成，作者要影射潘金莲的罪恶，为何不写张大户呢？这里面就又个虚写与实写的问题。论者以为，小说写张二官的劣迹，已让人想见张大户的其人其事，无非又是一西门庆靡烂生活史。这是另一部大书，而这部大书虽未形诸笔墨，却是可以从“无笔处”去意会的。这是小说叙事“笔不到而意到”的妙用。又比如《卧闲草堂本儒林外史回评》有“避实击虚”之说，其评《儒林外史》第二十四回“牛浦郎姻亲多讼事，鲍文卿整理旧生涯”说：“此篇前半结过牛浦郎，递入鲍文卿传命

案三件，其情节荒唐略同，两虚一实，衬托无痕迹。写向知县是个通才，却不费笔墨，只用一两句点逗大略，又从鲍文卿口中传述。行文深得避实击虚之妙。”这里讲的“虚实”，略同于虚写和实写，其中既有事件的虚实相衬，也有人物的间接描写。无论如何，小说交代事件、人物，若时常于虚处落笔，就能使叙事变化、跌宕；这就是批评家眼里的“避实击虚”的妙法。

第五节　从《红楼梦》评论看小说创作的“虚实”观念和方法

小说作为一门叙事艺术，它的虚实之法是多种多样、千变万化的，而这形形色色的虚实之法又从不同角度不同层面传达出中国传统美学思想里的“虚实”观念。如果要对中国古典小说在叙事艺术上的虚实之法以及美学思想上的“虚实”观念作较为集中而又完整的把握，我们还可以借助于一个小说艺术的范本；不用说，这个范本一定是那部把中国古典小说的叙事艺术及美学观念发挥到了极致的《红楼梦》。在这部经典的小说作品里，我们既能看到虚写实写之法的精湛的运用，也能看到全书从总体到细节的各个方面都浸透着中国传统美学思想所特有的虚实相生、虚处生神的艺术精神。也正因为如此，这部作品才有着到今天还说不完道不尽的艺术意蕴。凡此特点，都给中国古代小说理论的“虚实”观念以极大的生机，就是说，小说批评家们从《红楼梦》看到了虚实之法及“虚实”观念在小说艺术中有怎样的妙用，并以理论批评的文字把这妙用表达出来，从而成就小说理论批评里的“虚实”观。我们来看看批评家们都是怎么说的。

首先,《红楼梦》是一部小说,它所叙述的不是实事而是虚事,这跟历史著作有着文体上的差别。同时,从现实与艺术的关系看,《红楼梦》所写虚事并非全是无稽之谈,其间也能看出生活中实事的影子。对此,二知道人《红楼梦说梦》说:"盲左、班、马之书,实事传神也;雪芹之书,虚事传神也。然其意中,自有实事,罪花业果,欲言难言,不得已而托诸空中楼阁耳。"诸联《红楼评梦》说:"凡稗官小说,于人之名字、居处、年岁、履历,无不凿凿记出,其究归于子虚乌有。是书半属含糊,以彼实者之皆虚,知此虚者之必实。"此等"虚实"之论,讲的都是《红楼梦》这部小说与生活中的真人真事的关系。《红楼梦》写有作者的亲身经历,甚或有真实人物为原型,如开篇所说,"忽念及当日所有之女子",应该是没有疑问的,未必需要红学家们去一一论定。只是对这"生活素材"不必看得过于认真,更不必象索隐派那样去穿凿附会,其结果不但无助于理解这部伟大作品的思想艺术,反倒容易造成种种曲解。如果以小说艺术"虚事传神"的特性论,则许多争执不下的问题即可迎刃而解。更进一层看,"实者皆虚"和"虚者皆实"也是饶有兴味的论断。比如小说中的艺术形象,它来自生活,也能让现实生活中的人们从中看到自己的影子。此即所谓"典型性"或如王国维评论《红楼梦》时借西方文艺美学为其主人公所作的分辩:"夫美术之所写者,非个人之性质,而人类全体之性质也。"(《红楼梦评论》)想当年鲁迅创造阿Q这个形象,不是也由杂取世态而成,而多有人以为是影射自己吗?这特点,用中国传统文艺美学术语去说,正是"实者皆虚"而又"虚者皆实"。当然,这解释不一定完全符合此一命题的本意,论者的意思或许是说小说中人物虽是虚构,但作品中的描

写却煞有介事，像是真有那么个人似的。但我们把这意思引申到小说中人物形象的美学内涵，并没有歪曲原意，而是依循小说艺术规律作出推断，因为这命题实在是很能概括小说的艺术特征。

《红楼梦》中“虚实”观念的第二项重要内容，体现在真假或真幻。这真假或真幻也说的是“虚”“实”关系，但这“虚”“实”关系不仅仅是指真实与虚构，而包含了作品的寓意；就是说，“虚实”是指作者处理生活素材与艺术虚构之间的关系，当这关系中寄寓了作者对社会、人生的认识以及由此而生的情感时，这“虚”“实”关系也可以看做是真假或真幻了。《红楼梦》隐含着作者深沉的寄寓，这是明眼人都看得出来的。作品里也有诗云：“满纸荒唐言，一把辛酸泪。都云作者痴，谁解其中味。”这就告诉人们，红楼一梦，大有深意存焉。因此作品里的描写何为真何为假，是需要仔细辨认的。写得真实的，未必就是真；写得荒诞的，未必就为假。所以有评论者再三强调要把其中的真假看清，如王希廉《红楼梦总评》说：“《红楼梦》一书，全部最要关键是‘真假’二字。读者须知真即是假，假即是真；真中有假，假中有真；真不是真，假不是假。明此数意，则甄宝玉、贾宝玉是一是二，便心目了然，不为作者冷齿，亦知作者匠心。”的确，《红楼梦》因其杰出的现实主义手法，让人很难一下子从人物、事件看出作者的态度；至于作者想要通过各式各样的人物及其关系表达什么意思，是非得通观全书的内容及结构和手法方能得知一二的。这里面的真真假假也得以一种宏通和辩证的眼光去看，一些文本上的标记，多少有助于读者对这问题的理解，比如姓名。《红楼梦》给人物取的名字，多含寓意，这寓意不光与人物和性格及

命运相关——如娇杏与“侥幸”、冯渊与“逢冤”、秦钟与“情种”等——，也跟全书的立意和构思相关，最显见的就是“甄”、“贾”二姓，如梦觉主人《红楼梦序》所说：“今夫《红楼梦》之书，立意以贾氏为主，甄姓为宾，明矣真少而假多也。假多即幻，幻即是梦。书之奚究其真假，惟取乎事之近理，词无妄诞。说梦岂无荒诞？乃幻中有情，情中有幻是也。”这话说得很对。真假乃《红楼梦》全书的主线，托甄、贾二姓以贯穿全书。这里面贾（假）又是主线之主。作品因假而成幻，而幻中又有理有情，故可视之为真。所谓“假不是假”、“假中有真”，说的就是这个意思；而这也就是《红楼梦》里“虚实”观念比真实和虚构更深一层的内涵。

正因为作者以真假真幻寄托着深切的寓意，因而在叙事写人的艺术手法上也虚虚实实，变幻莫测，这可以看做是《红楼梦》里“虚实”观念的又一层也即创作方法层面的含义。我们今天说到创作方法，无非是现实主义、浪漫主义等各种“主义”，那是从西方文论里舶来的概念。同是创作方法的含义，在中国传统文学批评里也能找到相应的表述，批评家由“虚”“实”关系对《红楼梦》艺术特色发表的评论，就有因创作方法立说的意用。当然，此所谓“创作方法”不宜简单地以“现实”、“浪漫”界分，它的根基在中国文学及美学思想自身的传统，这从评论家们所用的术语及其表达的意思就看得出来。如程伟元、高鄂《红楼梦引言》说：“其中用笔吞吐，虚实掩映之妙，识者当自得之。”孙桐生《妙复轩评石头记叙》说：“盖作文之妙，在缥缈虚无间，使人可望不可即，乃有余味。”这两段很容易让人想到中国古代的诗文论评。的确，古人评论小说，很大程度上取法于已经成熟了的诗歌散文理论，对小说创作

方法的总结，也很自然地借用诗文论评中的话语和观念，比如作文的章法、文脉，作诗的“境界”、“韵味”等等。这些，也正是中国古代小说学中“创作方法”这个概念的主要内容；与西方文论里“创作方法”一说相比，自有其特殊的意义。取法于此，再由“虚实”的美学观念对小说作品总体的艺术特色加以把握，则成为以“虚实”为内涵的创作方法论。对《红楼梦》的评论中，有许多就“笔法”和“神情”立论的批评文字，以中国传统美学思想及文学批评的特点而言，都可以看做是创作方法论。除上引两例外，再如诸联《红楼评梦》说：“书中无一正笔，无一呆笔，无一复笔，无一闲笔，皆在旁面、反面、前面、后面渲染出来。中有点缀，有剪裁，有安放，或后回之事先为提挈，或前回之事闲中补点，笔臻灵妙，使人莫测。总须领其笔外之神情，言时之景状。”话石主人《红楼梦本义约编》说：“《红楼梦》高人处在实事翻空，空处闲文，却是实事针对，故一百二十回无一死笔。”这说的是《红楼梦》笔法的虚虚实实，其艺术效果则在传笔外之神情的虚实相生。论者所谓“笔”，虽不离于叙事的章法、结构，但因为谈论的是全书的艺术特色，故所指不止于具体的技巧或手法，而意在整个作品一以贯之的创作方法。从所论各种笔法，则又可以看出这创作方法的旨趣在于“虚实”。这个意思，王梦阮《红楼梦索隐提要》里的一段话表达得更有理论色彩，也更真接地点出“虚实”的命题。其言曰：

> 偌大一部文章，处处传事传神，皆如亲见亲闻，无丝毫乖舛疏漏处，是妙在善用一实字。而其流露正文，将伸复缩，全如蜻蜓点水，不脱不粘，又妙在善用一虚字。书

> 中字字有来历，是妙在善用一合字。处处写影写神，不著一重笔，不下一实笔，是又妙在善用一离字。虚虚实实，离离合合，乃演出一部神奇不可测之《红楼梦》。

这段话若不是为索隐派立说，其审美的眼光是相当令人佩服的。固然，说《红楼梦》“字字有来历”，是索隐派批评家的固陋之见。但《红楼梦》叙事既逼真如画，可感可触，又轻灵飘逸，如神龙不见首尾，这不正是论者所说的“虚虚实实，离离合合”吗？以此论定这部旷世奇作的创作方法，当无大谬，只要不把虚实离合之论引向与小说艺术无关的索隐中去。

把《红楼梦》的创作方法再拉近距离去看，直至其局部问题，“虚实”观念又在一个更加具体层面显现出来。这个层面可以称作技巧或手法的层面；批评家们就这个层面的“虚实”问题发表的意见，可以看做是以“虚实”观念为内涵的技巧或手法论。在文学理论，创作方法和写作的技巧或手法，是既有联系又有区别的。但在中国古代小说理论中，二者的联系要大于区别。许多创作方法论就是由具体的手法或技巧引申而来，而一些具体的手法或技巧之论换一种说法或换一个场合，也往往就成了创作方法论。其中的纠葛与缠绕，我们不去深论。在这里，姑以整体和局部作大致的区分：以“笔法”为例，论及整个小说艺术特色的算作创作方法论，而就局部问题设论且未延及小说总体特征的，则当做技巧或手法论去看待。照这么看，在《红楼梦》的评点中那些“就事论事”而指点小说艺术虚实之妙的言论，就可以说是以“虚实”观念为内涵的技巧或手法论，或者说是“虚实”观念在技巧和手法这个层面的体现。在《红楼梦》脂（砚斋）评中，我们就可以看到许多这样的文字。如第五回“如

今且说林黛玉”一段甲戌本眉批：“今写黛玉，神妙之至，何也？因写黛玉实是写宝钗，非真有意去写黛玉，几乎又被作者瞒过。”这是注此写彼法的虚实。第七回“正问着，只听那边一阵笑声，却有贾琏的声音”一段甲戌本旁批：“妙文奇想，阿凤之为人岂有不着意于风月二字之理哉？若真以明笔写之，不但唐突阿凤声价，亦且无妙文可赏。若不写之，又万万不可。故只用‘柳藏鹦鹉语方知’之法，略一皴染，不独文字有隐微，亦且不至污渎阿凤之英风俊骨。”这是暗笔描写的虚实。同回“他虽然腼腆，却性子倔强，不大随和些是有的”句甲戌本旁批：“实写秦钟，双映宝玉。”这是映衬描写的虚实。第八回“今亦按图画于后。但其真体最小……等语之谤”一段甲戌本眉批：“又忽作此数语，以幻弄成真，以真弄成幻，真真假假，恣意游戏于笔墨之中，可谓狡猾之极。”这是亦真亦幻的虚实。第十三回“彼时合家皆知，无不纳罕，都有些疑心”句甲戌本眉批：“九个字写尽天香楼事，是不写之写。”这是不写之写的“虚实”。诸如此类，都说的是小说的字里行间看出虚实手法的妙用。再看一位蒙古族批评家哈斯宝的《新译红楼梦回批》，其中也指出不少用于具体的人物、事件描写的虚实手法，如第四回批曰：“在实写薛蟠一案之前，已经虚写了三笔：在第三回末尾，黛玉来到王夫人处，金陵来信中已提到薛家如何如何，此其一；贾雨村授职应天府，从原告口中听到薛蟠，此其二；这两笔都模模糊糊，隐约不明，后从新来的门子口中才讲清楚，但这也不是实写，此其三。所以，此处真正实写薛蟠时，用如此这般几个字就交代了。这与画家画人眼，先画轮廓，再描睫毛，黑白分明之后，最终一笔点睛，是没有什么两样的。”这说的是作品中的人物形象，以间接手法层层写来，最后实写略微着墨，就有着画龙点睛之效了。

类似的手法还见于第十回回批："此书凡写实事，都不平淡描述，定要先虚写一笔作引子。前文虽写过赵姨娘，并非特笔着墨，所以这回又从他亲生女儿口中数道一遍，使得赵姨娘母子虽未出场，却比出场还要栩栩如生。这便是文章家牵线动影之法。"这进一步指出虚写人物的传神效果。又如第十一回批曰："第十回中，请宝玉到薛家，是接引之文。在本回里，请宝玉到冯紫英家，则是特写之章。接引之文要虚写，特写之章要实写。"这说的是叙述事件的虚实交替。又如第十九回批曰："在本回，作者才着意描写大雪，而降雪之兆早在第五回就有了的。第五回的雪全是虚写，本回里雪全是实写，虚写为宾，实写为主。读者对照这两回，便明白虚实之道，通晓宾主之法。"[①]这说的是写景的虚实相生。凡此，也都意在点明《红楼梦》里被运用到写作手法和技巧中去的"虚实之道"。

这种体现在手法和技巧的"虚实之道"，在一些批评家的批评话语里被称作"用笔"或"笔法"；而"笔法"之称，更具有"实用批评"的意味。如张其信《红楼梦偶评》就用"用笔"和"笔法"论"虚实"，其对《红楼梦》第五回"正册副册"评论说："命名之意，宝、黛二人各分宝玉一字，后面曲文，宝黛为首，此册页内，夥画夥作，明明以宝黛二人做主。因作者惯用藏头露尾之笔，一明写，一暗写，一虚写，一实写，神出鬼没，遂将阅者瞒过，此续《红楼》等书所以纷纷也。"这就是把虚写实写当作小说家的"笔法"去谈论的。在对第八回的一段评点中，张其信又给这明暗虚实的笔法命名，有所谓"缩笔"、"伸笔"之

① 哈斯宝批评文字见亦邻真译《〈新译红楼梦〉回批》，内蒙古人民出版社1979年版。

说，其议论范围虽已不止于局部，而涉及全书的手法，但前面的泛论只是铺垫，最终是要点明此回描写所用的“缩笔”和“伸笔”，姑且把它归入手法和技巧一类。这段话说的是：

> 《红楼梦》一书，前写盛，后写衰；前写聚，后写散；前写入梦，后写出梦，其大旨也。而其笔下之作用，则以意淫二字为题，以宝玉为经，宝钗、黛玉与众美人为纬。一经一纬，彼此皆要组织，妙在各因其人之身分地步，用画家写意之法，全不着迹，令阅者于言外想像得之。故正写处或临崖勒马，或闪身挫步，不至漏泄春光，却又恐人不解，于旁面映带联络指点，无非再三点睛，神妙欲到秋毫巅也。其组织黛玉处，虽是写意，尚属实写明写，人皆看出，故有《后》、《续》等书。若宝钗一面，则虚写暗写，比黛玉一面，更觉无迹可寻。其实美人中以宝、黛二人为主，其组织处皆用双笔对待之，故宝钗一面，人以为与宝玉无情，而为黛玉扼腕，非知《红楼》者也。即如此回，便是组织宝玉与宝钗处，借黛玉口内奚落吃醋以点睛，此即所谓正面用缩笔，旁面用伸笔也。深于是书者，当不以予言为河汉。

像这样津津乐道于宝玉和黛、钗的“三角恋爱”，趣味似乎并不太高；但由此指出的虚写实写以及“缩笔”、“伸笔”等，却也未尝不得小说创作之法，虽然话说得有些八股气息。寻其语意，所谓“缩笔”是说正面实写要收敛其势，藏其意用，而旁面的虚实却可以荡漾点染，显其用心。这样，《红楼梦》的意蕴就不能只从作品中对人物事件的直接描写中领会，而更多地是要从未明写甚至未落笔处去“想像得之”。《红楼梦》这部

小说之所以难懂，之所以让人觉得有许多似是而非的东西，道理就在于此。而要真正读懂这部大有深意存焉的小说，则不仅要看它说了些什么，还要看它有哪些意思没说，即所谓“不写之写”。

照这么理解，则张其信指出的手法和技巧问题又可以上升到创作方法的高度了。的确，中国传统小说理论批评里的手法、技巧跟创作方法委实不容易分得太清，而批评家们在对具体作品评点、立说时，也常常将二者混为一谈。我们在这里把两方面的问题分论，只能说是个大概，要真正把握其中哪一方面的问题，都不可避免地会牵涉问题的另一面。即如上述就具体描写而论的“缩笔”与“伸笔”，从小说艺术的规律去看，其意义绝不止于一人一事的具体写法，而是整个《红楼梦》艺术构思和创作方法的一个有机组成部分。进一步追究，它还有更深的美学内涵。按马克思主义经典作家的意见，现实主义小说创作，作者是不宜直接在作品里表态的。如恩格斯所说：“作者的见解愈隐蔽，对艺术作品来说就愈好。我所指的现实主义甚至可以违背作者的见解表露出来。”①这个特点，在《红楼梦》里，是表现得相当典型的；而从小说创作的方法看，这一特点跟批评家们所指出的虚写、实写及“缩笔”、“伸笔”等写作手法或技巧不能说完全没有关系。《红楼梦》作为现实主义小说的历史地位，是早已被论定了的，如鲁迅先生所说：“其要点在敢于如实描写，并无讳饰，和从前的小说叙好人完全是好，坏人完全是坏，大不相同，所以其中所叙的

① 恩格斯《致玛·哈克奈斯》，《马克思恩格斯选集》第四卷，第462页，人民出版社1972年版。

人物,都是真的人物。”[①]这是就创作方法而言;而这创作方法体现在对人物事件的具体描写上,还有《红楼梦》作为中国古典小说的自身特色,其中之一便是隐含作者寓意的虚写和实写,这在《红楼梦》评论里被当作“笔法”而大说特说。凡此评论,均属于“旧红学”,既多有“索隐”的意图,也不免八股的残余,但把这些残渣余孽撇清,我们还是能看出不少合乎现实主义小说创作方法及艺术规律的内容。这些内容及其观点和命题,大抵来自中国文学和美学的传统,从批评话语到审美趣味都有鲜明的民族特征,不妨与西方及现代的现实主义小说创作论合观。

说到这里,我们还要再提及一篇评论文章,它对《红楼梦》的寓意有深刻体会;而所指出的寓意手法,在我们看来,也在虚实之间,且与前述所谓旁正伸缩等种种笔法异曲同工。这篇文章是戚蓼生的《石头记序》。文中指出,《红楼梦》之妙,在于同一种文字表达出截然不同的意思,这叫做“一声而两歌,一手而二牍”。对此,论者以自己的体会现身说法:

> 第观其蕴于心而抒于手也,注彼而写此,目送而手挥,似谑而正,似则而淫,如《春秋》之有微词,史家之多曲笔。试一一读而绎之:写闺房则极其雍肃也,而艳冶已满纸矣;状阀阅则极其丰整也,而式微已盈睫矣;写宝玉之淫而痴也,而多情善悟不减历下琅琊;写黛玉之妒而尖也,而笃爱深怜不啻桑娥石女。他如摹绘玉钗金屋,刻画芗泽罗襦,靡靡焉几令读者心荡神怡矣,而欲求其一字一

① 鲁迅《中国小说的历史的变迁》,《鲁迅全集》第九卷,第338页。

> 句之粗鄙猥亵不可得也。盖声止一声，手止一手，而淫佚贞静悲戚欢愉，不啻双管之齐下也。噫，异矣！其殆稗官野史中之盲左、腐迁乎！

这段话，在旧式《红楼梦》评论中是很有眼力的，对作品的思想和艺术都有精深的见解。思想方面的看法，可视为“寓意”说；而表现寓意的艺术手法，则在正反和虚实，就是说：正面说出的话，其寓意恰好相反；实处描写的人和事，其意蕴却在虚指。这手法，运用于小说具体的叙事和描写中，便是旁正伸缩等“笔法”。论者以中国史学传统论证这手法的价值，实则其内在根据仍在中国文学及美学思想里的“虚实”观念。在这个意义上，《红楼梦》是以精湛的艺术手法演示了“虚实”观念在小说创作中的效用，而《红楼梦》的评论则从中总结出作为小说创作论的“虚实”观念和方法。因此，这部经典的作品及其评论也就给我们认识中国传统文艺美学里的“虚实”观念提供了一个经典的范例。

第六节　戏曲学批评的“虚实”观

我们把中国传统戏曲与小说的理论批评放在同一章里来谈论“虚实”观念，是因为戏曲与小说在中国古代大体上同属于“俗文学”或“俗文艺”，而且两者在生成过程中有不少姻亲关系，比如《三国演义》和《水浒传》在成书之前，民间已经搬演着各种“三国戏”和“水浒戏”了，这很有可能成为小说创作的素材。或许正是因为戏曲和小说都有“俗”的特性，一些批评家才把它们混为一谈，如前面提到的谢肇的《五杂俎》就是

这样做的。胡应麟《少室山房笔丛》也曾拿《水浒传》与《琵琶记》相比，说：“《水浒》余尝戏以拟《琵琶》，谓皆不事文饰，而曲尽人情耳。”这种比较用今天的眼光看去有些不伦不类，但在古人眼里，通俗的戏曲、小说是可以因其通俗而放到一起来评论的。与此相关的是，戏曲学批评和小说学批评里一些重要的观念也是相通的，“虚实”便是其中之一。这是我们把戏曲学、小说学批评里的“虚实”观一并而论的一个主要理由。

但这里面有一个重要区别，是要郑重交代一下的，那就是，我们这里所说的戏曲及戏曲学，是偏向于“文学的”内容；准确地说，应该是戏曲文学及戏曲文学理论。而戏曲作为一门具有综合性质的艺术，它还有舞台表演的内容。这两方面内容的结合，才成为完整的戏曲艺术。其中，戏曲的舞台表演艺术，也相当充分地体现了中国传统美学思想里的“虚实”观念，甚至可以说比它的文学内容更能看出“虚实之道”的效用。如有的研究者所指出，中国传统戏曲最突出的两个特征是虚拟性和程式化。由于虚拟，戏曲表演就能打破时间和空间的限制，在小小的舞台上“观古今于须臾，抚四海于一瞬”，从而极大地丰富戏曲艺术的表现力。这跟西方传统话剧把舞台变成现实生活的场景并追求时间、地点和情节的真实性，是截然不同的审美形态，也产生截然不同的审美效果。在中国传统戏曲的表演里，我们看到，舞台道具十分简单，然而经演员的动作表情，用它表现出的物事和景观却极为丰富。演员一挥鞭一跨腿，就表示骑马出行，几个台步就表示从塞北走到江南，而明明是大白天里演戏，却让人感到是故事是发生在漆黑之夜，如此等等，都是虚拟的效果，远非实物实景所能展示。虚拟的手段，是程式化的动作，这是把生活中实际动作按一定

的审美标准加以固定，成为一种富于表现力的“程式”，让观众通过这程式去想象生活中的实情实景。把虚拟和程式合在一起，就可以看出中国戏曲艺术特有的虚实关系，“因为程式是一种艺术形式，是一种物质的可见的东西，而虚拟是一种非物质的属于精神领域的艺术思想，虚拟只有附在程式的躯体上才能被人认识，立于程式之外的虚拟是没有的。”①显然，中国传统戏曲的表演艺术里是蕴藏着以“虚实”观念为内核的审美理想的。这种艺术理想在上个世纪曾被一位京剧表演艺术大师梅兰芳带到欧洲，并经由西方一位戏剧艺术大师布莱希特的关注和借鉴，对西方现代戏剧的观念和手法产生了深刻影响。其价值不容低估。而就我们眼前的话题而论，若把中国传统戏曲当成一门综合艺术去看待，理当对其表演艺术所包含的“虚实”观念加以充分的认识。惜乎古代戏曲学批评在这方面留下的资料委实不多，批评家们花力气研讨的主要是唱词和唱腔，间及人物、结构和风格。直到清代中后期，才渐有对演出活动及舞台艺术的较详细的专录②，但内容多是演出实践的经验之谈及练功的要领或规程，上升到理论批评高度的也不多。究其原因，或在于古代戏曲批评家大多文人士大夫出身，其身份和趣味决定了他们对戏曲艺术的玩赏主要是远观、聆听以及案头的推敲，很少有人愿与“戏子”为伍去精研表演艺术；少数例外者如李渔，其“演习”之论于表

① 见张赣生《中国戏曲艺术》第69页，百花文艺出版社1982年版。本节对中国传统戏曲艺术的介绍，均参考此书。

② 近人张江裁（次溪）于1934、1937年分别编次、印行了《清代燕都梨园史料》，收有多种此类著述。详见叶长海《中国戏剧学史》第413～414页的介绍，上海文艺出版社1986年版。

演的程式也无甚见解。而那些有着丰富演出经验的表演艺术家又受自身素养的限制，难于染指理论批评。这种状况恐怕是到了近代新型表演艺术家如梅兰芳以及深谙戏曲表演艺术的批评家如齐如山等出现后，才有根本的改观。因此，中国古代戏曲学批评关于戏曲舞台艺术中“虚实”观念的论说就难得一见，尽管这“虚实”观念是中古传统戏曲表演艺术的精髓，并见于凝聚了一代又一代艺人艺术实践经验的戏曲表演程式。而我们在谈论中国传统文艺美学里的“虚实”观时，对戏曲艺术里表演这一方面的相关问题只是稍作交代，更多和更深的内容还须到近代以来的“新剧学”里去观览。

把“表演”的一方面区分开来，中国古代戏曲学批评里关于“虚实”问题的论述，就与小说学批评里的“虚实”观大同小异了，其着眼点不外乎生活与艺术、写实与虚构以及言情写景的“传神”等等。如果把话题放开一些，我们得从明代一位大戏剧家汤显祖的创作说起。

汤显祖的代表作是“临川四梦”，其中写得最好的当然是《牡丹亭》。之所以称之为“梦”，不仅因为作品里写了梦，还跟作者的创作方法有关，这方法使得女主人公与有情人在梦中相会，并因这幽梦死而复生。这里面就有一个真与假的问题。作品里所写，显然非现实生活中实有。对此，汤显祖并不讳言，说它创作《牡丹亭》是历史上的传说“稍为更而演之”（《牡丹亭记题词》）。此所谓“稍更演之”，类乎小说创作时的“幻设”；而如此“幻设”未必就不真实，它是另一种意义上的“真”。我们来看汤显祖是怎样解释他的观点的：

天下女子有情宁有如杜丽娘者乎？梦其人既病，病

> 即弥连，至手画形容传于世而后死。死三年矣，复能溟莫中求得其所梦者而生。如丽娘者，乃可谓之有情人耳。情不知所起，一往而深，生者可以死，死可以生。生而不可与死，死而不可复生，皆非情之至也。梦中之情，何必非真。天下岂少梦中之人耶？必因荐枕而成亲，待挂冠而为密者，皆形骸之论也。（《牡丹亭记题词》）

原来，汤显祖以梦成戏，是本于情真；情真，则梦虽幻设，却不能说是非真。我们在谈论小说学的“真幻”说时讲过，小说创作的“真幻”，也有“虚实”的涵义；而虚幻的描写，就包括了“梦语”。这种幻笔，并不妨碍小说作品在一个更高意义上的“真”，即所谓“真即是幻，幻即是真”。从创作手法看，戏剧情节里的梦境，是戏剧家对生活真实的艺术虚构。这在今天看去是浪漫主义精神的体现，而以中国传统美学思想论，则是“唯虚故活”或虚处生神了。沈际飞《牡丹亭题词》说汤显祖写《牡丹亭》是“飞神吹气为之”，就是这个意思。汤显祖自己也说戏曲创作应“以意、趣、神、色为主”（《答吕姜山》），又曾援引古例为自己创作的不拘一格辩白：“昔有人嫌摩诘之冬景芭蕉，割蕉加梅，冬则冬矣，然非王摩诘冬景也。”（《答凌初成》）虽主要是回答格律派对其剧作不合音律的非难，却也未尝没有表达出戏曲创作“以虚活为美”的审美观念。

汤显祖的创作方法及成就，在明代另一位戏曲理论家王骥德的眼里，正以能“虚”为特色；而这个“虚”，是放在“虚”“实”关系中去立论的，是所谓“以虚而用实”。对此，王骥德在《曲律·杂论》中说过一段非常精辟的话，其言曰：

> 剧戏之道，出之贵实，而用之贵虚。《明珠》、《浣纱》、《红拂》、《玉合》，以实而用实者也；《还魂》、“二梦”，以虚而用实者也。以实而用实也易，以虚而用实也难。

这里所说的“虚实”，大体是生活真实或历史事件与艺术表现或艺术虚构之间关系。王骥德的看法是，戏曲创作可以生活真实或历史事件为凭，但写出来的作品却应是“戏”而不是生活本身，因而免不了创造性的想象和加工。如果非得把戏写得像是生活中或历史上的真人真事，反而画虎类犬，求真不成而近于诬了。这个意思，见于《曲律·杂论》中的另一段话：

> 古戏不论事实，亦不论理之有无可否，于古人事多损益缘饰为之，然尚存梗概。后稍就实，多本古史传杂说略施丹垩，不欲脱空杜撰。迩始有捏造无影响之事以欺妇人、小儿者，然类皆优人及里巷小人所为，大雅之士亦不屑也。

王骥德在这里说的是两种不同的创作方法：一种是“古戏”所为，它虽写古事，却只存其梗概而不论事实，剧作家是靠着自己的艺术才能“脱空杜撰”，将其幻化为合乎艺术规律的“戏”。另一种是近人所为，这是非要把戏写成历史，从而就一门心思到古书里去打死人的主意，把他们拉出来粉墨登场，又添油加醋地弄出些捕风捉影的事情安在古人头上，其结果是反倒让人觉得是在玩障眼的把戏。两相比较，其作为戏曲艺术的长短优劣是一目了然的，道理就在于剧作家是“以实

而用实”还是“以虚而用实”，或者说是把戏当作戏来写还是把戏当作历史去写。王骥德所谓“剧戏之道”虚实，要旨就在于此。按这个道理，戏曲创作多用一些幻设之法——就像《牡丹亭》的托梦——虽与生活真实不符，却与艺术真实相侔；这也就是《牡丹亭》为什么高于《明珠》等作品的原因。

王骥德所说的这个“以虚用实”的道理，在今天恐怕都还能给人以启示。现如今历史题材的影视作品泛滥成灾，也引来种种争议。争议的焦点之一就是这类作品所写多大程度上与历史相符。照这个标照，不遭数落的作品寥寥无几。究其缘由，倒不一定是因为观众或评论家们苛刻，而是剧作家们不明智。既然是在写戏，为什么不可以理直气壮地宣称自己是在存其梗概而“脱空杜撰”，而非要以历史家自居，硬是要用戏去攀附历史呢？这也难怪一些历史人物的子孙们会义愤填膺地跳出来与剧作家理论。说实在的，没有哪部历史题材的影视作品在所有细节上都能与历史事件丝丝入扣，不管剧作家的历史修养多深，所聘请的历史顾问多有学问，关键要看作品在多大程度上把握的历史发展的规律以及是否创造出动人的戏剧情节和人物形象。如果不顾这些而非得在表层的历史真实上硬撑门面，就难保不会欲盖弥彰，露出许多马脚来。在这个问题上，王骥德的“以虚而用实”之说是很可以拿来古为今用的。

王骥德的“虚实”之论，是对中国传统戏曲创作经验的一次深刻总结，也可以说是把文艺美学里的“虚实”观念用于戏曲理论批评的成果。这一论断，在相当程度上概括了中国古典艺术的本质特征，也为戏曲创作提供了方法论上的指导。我们知道，中国古代的戏曲创作大都有其“本事”，整个创作

过程中并没有对今天的剧作家显得十分重要的“深入生活”这样一个环节;就是说,素材是现成的,关键要看怎样妙手回春,把死的材料给盘活。为此,剧作家的艺术虚构能力就显得特别重要了;尤其是在所取“本事”只是简单的记载或模糊的传闻时,剧作家就更是要放出凭虚构想、“因文生事”的手段来。这里面,素材当然是不可缺少的,尤其是那些在社会上有一定“知名度”的素材,其本身往往就包含了“戏”的因子,也有助于招徕观众和读者。但更重要的是让素材出“戏”;此所谓“戏”,按“虚而用实”的道理,就是要根据戏曲艺术的自身规律以及观众或读者的审美心理对“本事”加以“脱空杜撰”。这个意义上的“虚”,是虚在艺术想象和虚构。如果不是这样,而一味地想把“本事”说周全,那是“以实用实”,跟戏曲艺术的本性是隔了一层的。王骥德的“虚实”之论,正当从中国传统戏曲在创作方法上的这一特性去理解。

王骥德《曲律》里另有两段关于“用事”的议论,也涉及“虚实”问题,但问题的性质,并不全在剧作之法,而跟诗学相关了。这也是中国传统戏曲的特性使然,就是说,戏曲之“曲”大体上是一种特殊形态的诗。在这一环节,戏曲与诗歌有着血缘关系,而曲学与诗学也有共同的美学原则。比如下面这段话,明显地带有诗学的痕迹。

> 曲之佳处,不在用事,亦不在不用事。好用事,失之堆积;无事可用,失之枯寂。要在多读书,多识故实,引得的确,用得恰好,明事暗使,隐事显使,务使唱去人人都晓,不须解说。又有一等事,用在句中,令人不觉,如禅家所谓撮盐水中,饮水乃知咸味,方是妙手。《西厢》、《琵

> 琶》用事甚富，然无不恰好，所以动人。《玉玦》句句用事，如盛书柜子，翻使人厌恶，故不如《拜月》一味清空，自成一家之为愈也。（《曲律·论用事第二十一》）

这跟诗学里的“用事”之论没有什么两样，且其中提到的“禅味”、“清空”之说均取自诗论或词论。稍稍体现曲之用事自身特点的是“务使唱去人人都晓”，这是因为戏曲之“曲”是唱给人听的，对用事的通俗易懂当比一般的诗歌要求更高。我们在谈论诗学里的“虚实”观时说过，用事作为诗歌创作的具体手法，也以虚实相生为妙，故而王骥德的这一段关于戏曲用事的议论，可以看做是诗学里的“虚实”观沿用到了戏曲理论批评。相比之下，另一处关于戏曲用事的言论，就跟作为“剧戏之道”的“虚实”关系较近了。此论见于《曲律·杂论》：

> 元人作曲，曲中用事，每不拘时代先后。马东篱《三醉岳阳楼》，赋吕纯阳事也。《寄生草》曲：“这的是烧猪佛印待东坡，抵多少骑驴魏野逢潘阆。”俗子见之，有不訾以为传唐人用宋事耶？画家谓王摩诘以牡丹、芙蓉、莲花同画一景，画《袁安高卧图》有雪里芭蕉，此不可易与人道也。

这种“关公战秦琼”式的用事，在诗歌里是不会有的，可以算作戏曲艺术的“专利”。它的表现形式虽是曲词的用事——这与诗歌用事相仿——但内在的根据却在戏曲艺术“以虚而用实”的创作方法，其效用也在只取兴会神到的“脱空杜撰”了。让唐人嘴里说出宋代的事情，这在戏剧舞台上会产生怎

样的效果，且不深论。但王骥德在这问题上的见解却是以一个实例说明戏曲创作虚处生神的艺术特性，联系到汤显祖也曾以“雪中芭蕉”为例替自己的剧戏之道辩白，这见解的意义就绝不止于用事，而可以引申到戏曲艺术的创作方法和美学特征了。

王骥德的“虚实”之论，是针对汤显祖剧作的艺术成就提出的。对同样的问题，明代其他一些批评家立意相似的评论，可一并而观。如王思任《批点玉茗堂牡丹亭叙》：“至其传奇，灵洞散活尖酸，史因子用，元以古行，笔笔风来，层层空到。”这显然是“以虚而用实”的手法在戏曲作品里的具体表现。又如吴吴山三妇合评《新镌绣像玉茗堂牡丹亭》说：

> 人知梦是幻境，不知画境尤幻。梦则无影之形，画则有形之影。丽娘梦里寻欢，春卿画中索配，自是千古一对痴人。然不以为幻，幻便是真。①

提出“幻便是真”的观点。这观点也被用来评论小说，其于“虚实”问题的意义，前面介绍小说学批评时已经说过，兹不赘述。凡此都是《牡丹亭》的艺术成就引发出的以“虚”“实”关系为内涵的戏曲创作观，在中国传统观曲学批评中是很有特色也很有分量的。

上引两条材料，均出自戏曲评点之作；而在中国传统戏曲学批评里，评点也是一种重要的批评方式，且有丰富的理论内

① 以上两条材料，参见叶长海《中国戏剧学史》第282、291页，上海文艺出版社1986年版。

容和戏曲美学思想。这里面，就时常能够看到基于戏曲作品具体表现手法的“虚实”之论。此所谓“虚实”，意在戏曲作品写人写事的技法，所表达的也是着眼于手法和技巧的“虚实”观念，这跟王骥德等以生活真实与艺术真实之关系为本的“虚实”之论有所不同。对此，我们选取一个著名的例子稍加领略。这例子见于金圣叹评点其所谓“第六才子书”《西厢记》，其中对作品写人多有妙解，比如下面这段议论：

> 亦尝观于烘云托月之法乎？欲画月也，月不可画，因而画云。画云者，意不在于云也；意不在于云者，意固在于月也。然而意必在于云焉。……云之与月，正是一副神理，合之固不可得而合，而分之乃决不可得而分乎！《西厢》第一折之写张生也是已。《西厢》之作也，专为双文也。然双文国艳也，国艳则非多买胭脂之所得而涂泽也。抑双文，天人也，天人则非下士蝼蚁工匠之所得而增减雕塑也。将写双文，而写之不得，因置双文勿写，而先写张生者，所谓画家烘云托月之秘法。然则写张生必如第一折之文云云者，所谓轻重均停，不得纤痕渍如微尘也。设使不然，而于写张生时，厘毫夹带狂且身分，则后文唐突双文乃极不小。读者于此，胡可以不加意哉？（《第六才子书》卷四《惊艳》首评）

这说的实际上是一种侧面描写的手法。但与一般的侧面描写不同，这描写里没有只字提及被写的对象，甚至被写的对象尚未出场。在这个意义上，金圣叹所说的“烘云托月”可以理解为“不写之写”。具体到《西厢记》，张生是率先登场的人物，

而全戏是为崔莺莺所设，因此作者在写张生时就落笔在此而意注于彼，为莺莺的出场作铺垫了。这样描写的妙处是在神不在形，在虚不在实。按金圣叹的说法，莺莺是天人国色，其韵致非笔墨能尽，强为实写，反而逊色。倒不如通过旁写他人去烘托，这样莺莺的形象便能够虚处生神，不但在目前，而且也在人们的意想和回味之中。

金圣叹的这个意见，主要是就《西厢记》剧本的文学描写而论。如果联系中国传统戏曲的舞台表演艺术去看，所谓“烘云托月”之法还有更为丰富的美学内涵。传统戏曲里的青衣、花旦多为妖娆女子，然而她们的美貌并不全在演员的扮相，更要靠虚拟的动作和神情以及来自各方面的烘托。这里面就有个形与神的区别，形态之美总是有限的和单方面的，而传神之美则是无限的并与全戏的方方面面融合在一起的。这时候女主人公的美色就不能只以眼见为凭，而要结合整个剧目的内容及表演艺术去领略了。梅兰芳年轻时扮演的杨贵妃是倾国倾城，年迈后扮演的同一人物并未让人觉得年老色衰，这不是靠化妆，而靠戏曲艺术自身的魅力。而观赏者把舞台上的杨贵妃当作美人去欣赏时，脑海里浮现的就不简单的照片或录相，而是由戏曲的情节、人物、场景以及唱腔、动作等表演艺术构成的“统觉”的形象。中国传统戏曲艺术在女性姿色上的这种审美趣味，应该说是合乎美的本质和规律的，它把人们对“色”的感知引向美的境界，避免让这感知流入欲望。这跟当今舞台艺术及文学作品里以卖弄和暴露为能事的“女性躯体语言”真有天壤之别。

当然，这些都是题外话。我们介绍金圣叹评点《西厢记》的“烘云托月法”，是看取“虚实”观念在中国传统戏曲创作手

法上的体现。这跟小说学中的“虚写实写”之说可归为一类，但也有些差异。具体表现在，小说的性质是叙事，而戏曲是叙事与抒情的交融，它的故事情节只是个框架，其中一段段的抒情诗（唱词）才是作品的主要内容。因此，戏曲里虚写的效果就更接近于诗，也更富于诗意。这个特点，可以从金圣叹对《西厢记》一段写景的评点看出。这段写景是第二本第五折里“云敛晴空，冰轮乍涌，风扫残红，香阶乱拥”十六个字。金圣叹评曰：“只写云，只写月，只写红，只写阶，并不写双文，而双文已现。有时写人是人，有时写景是景，有时写人却是景，有时写景却是人。如此节四句十六字，字字写景，字字写人。”这描写也可以看做是一种“烘云托月”之法，因为照金圣叹所说，此十六字虽是写景，而莺莺的形象宛在其中；而这十六字所写之景本身也是饱含深情的诗歌境界。由这境界虚写出的人物形象，当然会显得诗意盎然了。这是中国传统戏曲在创作手法上“以虚而用实”的一点妙趣。

戏曲评点中能够体现“虚实”观念的创作手法及技巧之论，在整个中国传统戏曲学批评中自有其特色和价值，至少可以从戏曲创作的细处去丰富“以虚而用实”的美学原则，其意义不可低估。但受体例所限，戏曲评点所涉及的“虚实”问题未免显得零散和琐细。在这里，我们也不再花更多的篇幅去细说了，而把目光转回那些被当作“剧戏之道”来谈论的“虚实”观。以此为准，则李渔《闲情偶寄》不可不提。这不仅因为此书“词曲部”是中国古代戏曲之学的集成之作，且立论精审，自成体系，还因为书中就有一篇专论“虚实”的文字，即《词曲部》里的“审虚实”。将“虚实”立为戏曲理论的一个科目，表明李渔对戏曲创作中的“虚实”问题相当看重，并由此

去把握戏曲艺术的规律；篇中论述，也大有胜义，较之王骥德等前辈理论家的“虚实”之论要周详和深入得多，当然也可以说是对前人“虚实”之论的发挥和深化。无论如何，这篇专论“虚实”的文字，跟《闲情偶寄》这部著作在中国古代戏曲之学中的地位一样，可为戏曲学里的“虚实”之论压卷。兹录其全篇于下：

> 传奇所用之事，或古或今，有虚有实，随人拈取。古者，书籍所载，古人现成之事也；今者，耳目传闻，当时仅见之事也；实者，就事敷陈，不假造作，有根有据之谓也；虚者，空中楼阁，随意构成，无影无形之谓也。人谓古事多实，近事多虚。予曰：不然。传奇无实，大半皆寓言耳。欲劝人为孝，则举一孝子出名，但有一行可纪，则不必尽有其事，凡属孝亲所应有者，悉取而加之，亦犹纡之不善不如是之甚也，一居下流，天下之恶皆归焉。其余表忠表节，与种种劝人为善之剧，率同于此。若谓古事皆实，则《西厢》、《琵琶》，推为曲中之祖，莺莺果嫁君瑞乎？蔡邕之饿莩其亲，五娘之干蛊其夫，见于何书？《孟子》云：“尽信《书》不如无《书》。”盖指《武成》而言也，经史且然，矧杂剧乎？凡阅传奇而必考其事从何来，人居何地者，皆说梦之痴人，可以不答者也。然作者秉笔，又不宜尽作是观。若纪目前之事，无所考究，则非特事迹可以幻生，亦其人之姓名，亦可以凭空捏造，是谓虚则虚到底也。若用往事为题，以一古人出名，则满场脚色，皆用古人，捏一姓名不得；其人所行之事，又必本于载籍，班班可考，创一事实不得。非用古人姓字为难，使与满场脚色同时共

> 事之为难也；非查古人事实为难，使与本等情由贯串合一之为难也。予即谓传奇无实，大半寓言，何以又云姓名事实，必须有本？要知古人填古事易，今人填古事难。古人填古事，犹之今人填今事，非其不虑人，考无可考也；传至于今，则其人其事，观者烂熟于胸中，欺之不得，罔之不能，所以必求可据，是谓实则实到底也。若用一二古人作主，因无陪客，幻设姓名以代之，则虚不似虚，实不成实，词家之丑态也，切忌犯之。

李渔这篇议论的大旨是，戏曲之作以虚为特性；这个“虚”，是相对于事实而言，就是说，剧作家写戏，不必有根有据，可以凭空虚构。但这里面有个古与今的分别，这指的是，如果戏曲作品写的是今人今事，大可以无所顾忌，随心所欲；如果标明了是写历史上的事情，且沿用了古人的姓名，那就得老老实实地据实叙写，不得妄加编派。为什么呢？因为古人的事体因载籍而传下，人们大都耳熟能详，说错了便贻笑大方。而现实生活中的事情，尚未青史留名，只有天知地知，无论怎么虚夸、错乱，都不会有人追究的。所以，戏曲之作，实就实到底，虚就虚到底，这既是为了不授人以口实，也是为了戏曲作品自身人物关系及情节线索的统一。否则，写古事而不古不今、不伦不类，那一定会让人耻笑了去。

这是李渔所论“虚”与“实”的基本含义及其对戏曲艺术中“虚”“实”关系的基本看法。如果用今天的戏剧理论及戏剧创作去衡量，这看法是太刻板了一些。在现代剧作家和批评家的眼里，古与今的界限是没有那么分明的；不但不分明，而且时常有意识地混淆，含蓄一点是抱着借古喻今的目的，而

直露的则是借尸还魂，去追求一种荒诞或反讽的效果了。但这只是现代戏剧的所作所为，对中国传统戏曲而言，历史并不完全是随意任人打扮的小姑娘，剧作家处理历史题材，可以艺术虚构，却不能张冠李戴。为的是老百姓看戏是要认“人”的，写历史题材而弄出些个冒名顶替或压根儿就与历史不相干的人物来，观众就不会答应了。在这问题上，李渔所谓“虚实”跟王骥德的“虚实”之论既有相同，也有区别。相同之处是两人都不同意戏曲创作捏造历史人物和事件，不同之处在于，王骥德认为剧作家对“古事”可以“损益缘饰”，也即凭想象作艺术处理，而李渔却认为只要是取材于历史，就得把戏当作历史去写，不宜让人觉得是在受骗上当。所以在“虚实”观念上，两位批评家一个力主“以虚而用实”，另一个则“今虚而古实”。实际上，两人的观点未必不可以调合，关键要看剧作家对所取题材持怎样的态度。“今事”不必说，就以“古事”而论，如果不把它当成历史去写，则未尝不可以避实就虚，把历史事实搁置一边，蔡邕不是历史人物吗？可李渔却用《琵琶记》来说明“古事”原本就不一定属实；如果标明了是写历史题材，则不可以轻举妄为，须一五一十地把历史人物和事件交代清楚。这就是所谓“虚则虚到底，实则实到底”。显然，这种“虚实”观并不是为了捆住剧作家的手脚，而是出于对戏曲作品的题材加以类分的考虑。照这么理解，李渔与王骥德在戏曲创作的“虚实”问题上并没有实质性的冲突，不如说他们是从不同角度强调了戏曲艺术“以虚而用实”的特性。

当然，如果李渔只是认定了戏曲艺术“空中楼阁，随意构成”的本性，那么他的“虚实”之论对中国传统戏曲学批评中“虚实”观念的发展还说不上有多大，因为这个意思前辈批评

家也以各种方式表述过。李渔的过人之处在于他对戏曲的“寓言”性质的解释,即所谓“欲劝人为孝,则举一孝子出名”云云,这实际上讲的是艺术创作中典型化的问题;而这典型化的缘由正在于虚用实事。这话也可以反过来说,即典型化的手法使得戏曲作品里的人物离实而就虚。这样看去,李渔戏曲理论中的“虚实”之论就较从前的“虚实”观念多了一层美学内涵;这个意义上的“以虚而用实”,不是漫无边际的凭空想象,而包藏着对生活素材加以提炼并借以塑造典型形象的艺术匠心。显然,有这样一种内涵的“虚实”观念,是进一步接近戏曲艺术乃至于整个文艺创作的本质规律了。

第七节　小　结

中国古代小说在孕育的过程中,其创作者们就受到“虚实”问题的困挠,从而也在观念上流露出对“虚实”问题的看法。这里面明显地存在着思想认识和创作实际的矛盾,具体表现在:一方面,小说作品的内容大都奇奇怪怪,无从查考;另一方面,小说的作者不愿以“小说家”自居,而总要表白自己作品的真实可信。这种情形,在唐以前志怪小说创作中是屡屡可见的,由此而来的“虚实”观念自然也偏向了“实”的一方,就是说,把小说这种东西当做历史事实的再现以及经史的附庸。

小说作为一种文学样式成熟之后,理论批评里的“虚实”观念也日渐成为人们认识小说艺术及其文体特征的一个焦点,这在有关历史演义小说的评论里有着典型的体现,因为历史演义小说因其特定的内容,能够把历史题材与小说创作之

间的关系展示出来。这样，以历史演义小说为对象的理论批评就往往表达出以历史真实与艺术虚构的关系为内涵的“虚实”观念。其间有相当一部分批评家是要求小说创作服从于历史，故有“羽翼信史”及“正史之补”诸说，然而也有人看重小说艺术的自身特性，提出“虚实参半”以及“传奇贵幻”的观点。在对其他类型或题材的小说的评论中，批评家们也多就虚实问题发表意见，并有“真幻”、“有无”、“奇正”等相关的提法，从不同角度探讨小说不同于历史的艺术特征。由此表达出的尚虚贵幻的看法，不断切近小说艺术的审美本性，也不断充实着小说学批评中“虚实”观念的美学内涵。

传统小说学批评里的“虚实”观念，不仅表现在对小说与历史的关系以及小说艺术的根本特征的认识，还延伸到小说创作方法以及艺术技巧和手法等各个层面，涉及人物形象、叙事及结构等多方面的创作课题。有关见解，多见于对中国古典小说的几部经典之作——如《三国演义》、《水浒传》、《红楼梦》——的评论及评点之中。从批评家们基于“虚实”关系所揭示的一些艺术手法——如“虚写”与“实写”、“正笔”与“旁笔”、“伸笔”与“缩笔”等，我们可以看出中国古典小说在创作方法上注重传神、寓意以及境界的艺术特色。

中国传统戏曲学批评的“虚实”观看取的问题与小说学批评略同，着重讨论的是戏曲之“剧”与历史及现实的关系。几位重要的戏曲学批评家的“虚实”之论，都主张戏曲创作要发挥艺术想象和虚构的能力，把取自历史或现实的题材写活，是所谓“以虚而用实”。至于戏曲舞台表演的“虚”“实”关系，则传统戏曲学批评留下的具有理论价值的材料不是很多，还有待于进一步去发现和总结。

第五章

“无画处皆成妙境”:画学与书论的“虚实”观

中国古代的绘画与诗歌关系密切,不仅在创作方法上相互借用,其艺术规律也是相通的。苏轼所说的“诗画本一律”,就指出了这个特点。相应地,画学与诗学也常常有着共同的观念、命题、审美标准和艺术理想。这从许多文论范畴或批评术语中都看得出来。比如前面提到过的诗学里的“情景”、“形神”、“意境”、“神韵”诸说,都常用于评论绘画,其美学内涵也往往类同。不仅如此,古代批评家论画而以诗法为凭,论诗而以绘画为例,或者是诗画并论,取其艺术观念和创作手法的相互渗透,都是司空见惯的现象,足以见二者姊妹艺术的关系。照这么看,绘画艺术讲究“虚实”以及绘画理论表达出“虚实”观念,都是理所当然的。实际情况

也确乎如此。中国传统的绘画艺术及绘画理论,很看重“虚”“实”关系所起的作用,这既体现在观念上,也见于各种各样的绘画技法。因“虚实”而论画,在画学里是屡见不鲜的,再加以上那些以“虚”“实”关系为内涵的概念和范畴——如上面所说的“情景”、“形神”、“意境”、“神韵”等,“虚实”之论在画学批评里就相当可观,这与诗学里的“虚实”观相映生辉。当然,绘画毕竟是一门与诗歌不同类属的艺术,有自己特殊的质料和形态,它所体现的“虚实”观念,既与诗歌艺术相通,也有自身的美学内涵;尤其是在涉及诸如“布置”、“笔墨”、“设色”等具体的表现手法时,就更可以看出绘画艺术特有的内容。这些内容,虽说跟诗学里的“虚实”观念一样,同出于中国传统美学思想的大背景,但因为讨论的是特定对象以及特殊的艺术问题,就给我们展示了文学批评之外另一类自成一体的“虚实”之论;而把这内容与诗学及小说学、戏曲学批评里的“虚实”观合而观之,当更能够看出中国古典美学里“虚实”这对范畴在各类艺术批评里的广泛效用及其丰富的内涵。

第一节　从“气韵生动”到“虚实相生”

自南齐谢赫以“六法”论画,“气韵生动”就作为一条基本法则,为历朝历代画学批评所沿用并发挥,从而也就成了中国传统绘画及画学的最重要的美学原则。谢赫所标“六法”见于《古画品录》,原话是:“六法者何?一气韵生动是也,二骨法用笔是也,三应物象形是也,四随类赋彩是也,五经营位置是也,六传移模写是也。”但这段话也可以用另一种标点,即:

“一、气韵，生动是也；二、骨法，用笔是也；三、应物，象形是也；四、随类，赋彩是也；五、经营，位置是也；六、传移，模写是也。”[①]断句不同，“六法”所表达的意思也有微妙的差异。在这里，我们取前一种标点，把“六法”看成六个命题而不是六个定义。其中，“气韵生动”是占主导地位的，对其他诸法起着统率作用，或者说，其他诸法的效用，最终要体现在“气韵生动”。后人论画，多专尚“气韵生动”，也可见“六法”之内的轻重缓急。

对“气韵生动”，谢赫没有作具体解释，后人阐说则各抒己见，莫衷一是。但结合六朝文艺批评及中国传统美学的渊源看，这一命题的基本含义当在于“传神”。往前追溯，中国古代绘画美学思想当确立于顾恺之，其“传神写照”的佚事早已传为美谈，现今可见托于顾恺之名下的几篇画论之作如《魏晋胜流画赞》、《画评》、《画云台山记》等，也以“传神”为要旨。这“传神”二字，不仅是顾恺之一人之心得，也是那个时代艺术精神和审美趣味的集中体现。文艺批评里以画论先声夺人，顾恺之之后另一位重要的画家和批评家宗炳在其《画山水序》里，又使“神”的概念更为明晰。其中说道：“夫以应目会心为理者，类之成巧，则目亦同应，心亦俱会。应会感神，神超理得，虽复虚求幽岩，何以加焉？又神本亡端，栖形感类，理入影迹，诚能妙写，亦诚尽矣。”这个“神”，既指自然之“道”，也指观物者的精神及神思，同一文中所谓“圣人以神法道”、“山水以形媚道”，以及“万趣融其神思”云云，就表达出这两方面的意思。可见在晋宋之际，画学批评就把“神”当作

① 见钱钟书《管锥编》第四册，第1353页，中华书局1979年版。

一个重要的观念和标准,谢赫提出的“气韵生动”,当吸取了“神”的美学内涵,又出之以一个“韵”字。以谢赫《古画品录》为证,其中对各品画家的评论,就多用“神”字,或“神”“韵”并用,如评张墨、荀勖:“风范气韵,妙其参神”;评顾骏之:“神韵气力,不逮前贤”;评蘧道愍、章继伯:“别体之妙,亦为入神”;评晋明帝:“虽略于形色,颇得神气”;其他一些评语,如“事绝言象”、“取之象外”、“体韵遒举”、“出人意表”、“出入穷奇”、“笔迹超越”等,也多多少少具有“神”的含义,俱可说明“气韵生动”与“传神”之论的一脉相承。从“传神写照”到“气韵生动”,是中国传统画论在观念上的发展,至此,画学批评就有了众望所归的基本法则。而作为谢赫所标“六法”之首的“气韵生动”,正以“传神”和“神韵”为基本的美学内涵。

认清这一点,就可以进而查寻画论中“虚实”观念的来龙去脉了。从成熟的画学命题看,它的起因,正在以“传神”和“神韵”为内涵的“气韵生动”之说。我们曾谈论过诗学里“韵味”、“境界”、“神韵”及“形神”诸说,认为这些范畴或命题包含着以形写神、以少总多以及超以象外的“虚实”观念,而“气韵生动”的美学内涵也正在于此。钱钟书先生在阐发谢赫“气韵”之论的旨趣时,就参取诗学里种种相关论述,把这个意思说得很明白了。他的结论是:“画之写景物,不尚工细,诗之道情事,不贵详尽,皆须留有余地,耐人玩味,俾由其所写之景物而冥观未写之景物,据其所道之情事而默识未道之情事。取之象外,得于言表(to overhear the understood),‘韵’之

谓也。”[①]如果以有形有言为“实”，无形无言或形外言外为“虚”，那么“气韵”之“韵”所表达的，正是“虚实相生”的道理；而这个意义上的“虚实”相生，也是中国传统文艺美学中“虚实”观念的最基本的涵义。以此为准，则画学里的“虚实”观念早早地就随“气韵生动”这条根本大法而定于一尊，以后在绘画艺术各个领域及各种创作手法中衍生出的“虚实”之论，都或远或近地与此相关。就是说，“气韵生动”把“虚实”观念注入中国传统绘画艺术的血脉，而理论批评上对“虚实”问题的探讨以及相关艺术经验的总结，也就是情理中的事情了。当然，这只是说观念上的演进，就画学中具体的内容及批评话语而言，从“气韵”到“虚实”是有一个过程的。大体说来，对“虚实”之说明确而大量的称引和阐述，以清代画论为盛。此前的画学批评，则是由“气韵生动”逐层切近“虚实”或与“虚实”相关的问题。这里面的内容很丰富，我们暂且只取围绕“气韵生动”以及作为其内核的“神”的观念的议论，略述其大概。

谢赫提出“气韵生动”，是用做品画的标准，但这命题里也包含着创作论的内容。“神”的观念同样是如此，既用于品藻，也表示画家在创作中心与手所达到的境界。这有点像《庄子·养生主》里描述的“神乎技也”的情状，也体现了魏晋以还文人及艺术家对“形超神越”的精神追求。对此，唐符载《观张员外画松石序》里有一段话作过具体的表述，说：“观夫张公之艺，非画也，真道也。当其有事，已知夫遗去机巧，意冥玄化，而物在灵府，不在耳目。故得于心，应于手，孤姿绝状，

① 钱钟书《管锥编》第四册，第1358～1359页。

气交冲漠,与神为徒。”其实,“神”这个观念的创作论的内涵,是不用多说的。在中国古代各类艺术理论中,用“神”字表达艺术思维活动的特征和成效,可以说比比皆是,而作为品鉴之法的“气韵生动”,自当包含了这层意思。之所以特意指出这一点,是为了说明“气韵生动”演进到“虚实”之论的一个内在的根据是“形”与“神”的观念,而绘画作品中的“形”“神”关系又缘于创作过程中画家心与手的入神与传神。正因为能够入神并传神,所以绘画作品除了有形之象,还蕴涵着超乎“形”与“象”之外的东西。这在画学批评里也被看做是“神”。或许可以这样说,创作中的“神”是与“技”相对而言,而品鉴中的“神”则是与“形”相对而言,但前一种“神”是后一种“神”的根由。唐代另一位批评家朱景玄《唐朝名画录序》里的一段话,或可表明这个道理。其言曰:“古人云:‘画者圣也。’盖以穷天地之不至,显日月之不照。挥纤毫之笔,则万类由心;展方寸之能,而千里在掌。至于移神定质,轻墨落素,有象因之以立,无形因之以生。”所谓“有象”与“无形”,即体现出“形”与“神”的关系。这无形之画,论者因所论为人物画并因其本人的道德观念名之为“圣”。但“圣”的来由,正在于“神”,即同一文中所说:“妙将入神,灵则通圣。”与此相关的是,唐人对“气韵生动”的理解也在“形”“神”之间。对这问题,自然要举张彦远《历代名画记》里的论述为例,因为书中对谢赫的“六法”有专题讨论。其“论画六法”章说:“古之画,或能移其形似而尚其骨气,以形似之外求其画,此难可与俗人道也。今之画纵得形似,而气韵不生,以气韵求其画,则形似在其间矣。”把“气韵”与“形似”相对而论,可见论者所表达的是“形”与“神”的关系并且是以“神”为重的。此文对

“气韵”的多处论述，都表达出这个意思。如：“至于鬼神人物，有生动之可状，须神韵而后全。若气韵不周，空陈形似；笔力未遒，空善赋彩；谓非妙也。”又如：“至于传模移写，乃画家末事。然今之画人，粗善写貌，得其形似，则无其气韵；具其彩色，则失其笔法。岂曰画也！”《历代名画记》“论画体工用榻写”章论及“形似”之病，从创作和品鉴两方面强调了“形神”问题的重要性，其言曰：“夫画物特忌形貌彩章历历具足，甚谨甚细，而外露巧密。所以不患不了，而患于了。既知其了，亦何必了，此非不了也。若不识其了，是真不了也。夫失于自然而后神，失于神而后妙，失于妙而后精，精之为病也而成谨细。”虽然把“神品”放在“自然”之后，但整个一段话却是在分辨绘画艺术中的“形”“神”关系，具体说是传神比写形重要得多，而这也是绘画作品中“气韵”的由来。

从上引几段唐人画论，可知“气韵生动”的要义在于以“传神”为宗趣的“形”“神”关系，至少可以说批评家们对谢赫这一命题的理解和阐释是朝着这个方向发展的。这个趋势，唐以后的画论里有增无减，而且逐渐触及绘画艺术中的“有无”、“虚实”问题。宋代画论关于“形神”的见解，以苏轼的“论画以形似，见与儿童邻”之论影响最大，并引出后来一连串的争论。这方面的情形，我们在谈论诗学“形神”观时作过介绍。再看几条画论中因“形神”而立论的材料，从中可见批评家对“气韵生动”及“神”的审美特征有了更深的体悟。沈括《梦溪笔谈》有这样一段论述：

> 书画之妙，当以神会，难可以形器求也。世之观画者，多能指摘其间形象位置，彩色瑕疵而已；至于奥理冥

> 造者,罕见其人。如彦远评画,言王维画物,多不问四时。如画花往往以桃杏芙蓉莲花同画一景。予家所藏摩诘画《袁安卧雪图》,有雪中芭蕉。此乃得心应手,意到便成,故造理入神,迥得天意,此难可与俗人论也。谢赫云:“卫协之画,虽不该备形妙,而有气韵,凌跨群雄,旷代绝笔。”又欧文忠《盘车图诗》云:“古画画意不画形,梅诗咏物无隐情。忘形得意知者寡,不若见诗如见画。”此真为识画也。

这里面所说的“神会”、“入神”和“气韵”,意思大体相仿,说的都是绘画艺术以神取胜的审美特征。王维画雪中芭蕉,是绘画史上的美谈,常被用来表示重“神”轻“形”的观念,沈括引以为例,也取此意。这在宋代以至于后来画论中有过一些争议,问题的焦点在于“传神”之作要不要讲究“形似”。对这问题,沈括与苏轼所见略同,认为“形似”乃绘画之末事,大可不必强求。也有人持不同意见,认为“传神”并不一定非得以失形,而形神俱到才是画学正轨。晁说之和苏轼诗所谓“画写物外形,要物形不改”,就是这派意见著名的代言。陈师道在其有关绘画的笔记里也表达过相似的看法,如:“《欧阳公像》,公家与苏眉山皆有之,而各自是也。盖苏本韵胜而失形,家本形似而失韵,失形而不韵,乃所画影尔,非传神也。”(《后山谈丛》)这是就人物肖像而论,而画家状写人物,如果一点形似都没有,那也就失去了人物画的意义了,所以强调一下形神俱备,并不过分,但重心仍应当在“神”这一边。对此,又有“形易神难”之论,如袁文《瓮牖闲评》所说:“作画形易而神难。形者其形体也,神者其神采也。凡人之形体,学画者往

往皆能，至于神采，自非胸中过人，有不能为者。《东观余论》云：‘曹将军画马神胜形，韩丞画马形胜神。’又《师友谈纪》云：‘徐熙画花传花神，赵昌画花写花形。’其别形神如此。物且犹尔，而况于人乎?”这也是把“形”与“神”相提并论，但把“神”看做是比“形”更高一层的要求。尽管如此，“形似”作为人物画的基本技能，是“传神”的一个先决条件。至于山水画，则“形”与“神”的落差又拉大了许多，因为山水画的本性是写意，即抒写画家之胸臆和情趣，把自然景观刻画得太细太真，反倒容易失却画意；况且大自然里的事事物物千奇百怪，千变万化，不像人物那样具备“常形”，从而更打消了“形似”的约束。为此，批评家因山水画而论“气韵”和“神”，对形外之“意”看得更重，宋代画论的有关评述就往往如此。这个“意”，不是笔墨能够传达得出的，而要到笔墨之外去体悟，如葛守昌说：“惟得于笔墨之外者知之。”（《书画传习录》载）又由于难以形状，而须“意超物表”方可得之，如钱闻诗说：“雨山晴山，画者易状，惟晴欲雨，雨欲霁，宿雾晚烟，既泮复合，景物昧昧，一出没于有无间，难状也。此非墨妙天下，意超物表者，断不能到。”（《铁网珊瑚》载）这个意义上的“气韵”或“神”，就不是一笔一画能描摹得出来的了，而且很可能是描摹愈细，生气愈无，是所谓“写形状略无精神”（赵希鹄《洞天清禄》语）。弄清这个来由，我们就可以理解为什么宋代画家和批评家中会有许多人对“形似”大不以为然。实际上，画家所画是否在形貌上与对象相似倒是次要的，重要的是能否以笔墨传达出超出笔墨之外的意思，达到这个目的，形似或不似都不成其为问题。但以中国传统的审美趣味论，画外之意在很多时候是要靠有意偏离“形似”去获得的，这是相反然后相

成的艺术辩证法,也为大多数文人和画家青眼相待并津津乐道。沈括《梦溪笔谈》里曾论及董源和巨然山水画的特色,说:“大体源及巨然画笔,皆宜远观,其用笔甚草草,近视之几不类物象,远观则景物粲然。幽情远思,如睹异境。”这段话可以理解为距离生美,但也表明大画家作画是以意为主,并不在似与不似上精打细算。这种创作特色及审美趣味,才能最充分地体现“气韵生动”的古老法则。韩拙《山水纯全集》在以“气韵”论笔墨时说:“笔路谨细而痴拘,全无变通,笔墨虽行,类同死物,状如雕印之迹者,确也。”又说:“以气韵求其画,则形似自得于其间矣。”虽是老生常谈,却再次阐明了“气韵生动”这一古老命题里“形”“神”关系的内涵。

既然“气韵”及“神”的观念以“形”“神”关系为美学内涵,那么对绘画艺术的“虚”“实”关系的理解也就蕴涵于其中了,因为“形神”与“虚实”在审美本质上是相通的,推开来看,又跟诗学里的“隐秀”、“神韵”、“境界”等相互牵连,一道成为中国古典文艺美学里“虚实”之论的各个方面和各个层次的内容。“隐秀”、“神韵”、“境界”等概念或范畴的“虚实”内涵,我们在本书第三章里作过论述,画论里的“气韵生动”也可以参照着去看。要之,“气韵”之“韵”为神、为隐,故而为虚;在绘画艺术中,它既要靠笔墨和形象去传达,又妙在笔墨形象之外,因而成于“虚实相生”。五代画家荆浩《笔法记》说:“韵者,隐迹立形,备仪不俗。”讲的便是绘画艺术中“虚实相生”的关系,也就是说,画面上要有可见之形,但画家在观物取象之时,也在把画意隐没于笔墨之中。这样,“隐”与“显”、“虚”与“实”就统一在同一项艺术活动及其成果之中,或者说“隐”与“显”、“虚”与“实”在绘画艺术中是不可分离

的统一体。这种隐隐约约、虚虚实实的效果，正是中国古典绘画尤其是山水画的妙趣所在，而“气韵生动”作为绘画艺术的一条基本法则，正是树立起了这样一种审美理想。宋代画论秉承“六法”，对“气韵”和“神”的观念特别看重并多加申说，当于绘画艺术中的“虚”“实”关系深有会心，只是还没有普遍地因“虚实”而立论，然而，“虚实相生”的艺术理念已经融渗到画家、批评家对绘画艺术的理解以及对绘画技法的运用与总结中去了。其间或有言及“虚实”的表述，虽谈论的问题只是画事之一端，却也可见“虚实”观念在绘画学批评中露出头角。如托名李澄臾的《画山水诀》说：“稠叠而不崩塞，实里求虚；简淡而恐成孤，虚中求实。”又说：“李先生画落墨苍硬，辟绰简径，谓之实里有虚。萧大夫画在烟云气雾得景，谓之虚中有实。如能二体兼之，回环变动，真所谓神上品也。”此所谓“虚实”，指的是笔墨及画面的繁简，是“虚实”观念在一个局部问题上的体现。如果这篇画论之作确出自宋人手笔，那就说明，“虚实”观念已经进入绘画美学思想及批评话语了。当然，这时候的“虚实”之论还只是画论的一种说法，统领于“气韵生动”的法则之下。此后，随着画学批评的不断展开和深化，“虚实”观念有了更多更大的用武之地，其美学内涵也随“气韵生动”这一命题的发扬光大而日益凸显。我们选取元明两代一些具有代表性的见解，再看看这一问题的演进。

元代汤《画鉴》论人物画“气韵”与“形似”的关系说：“人物于画，最为难工。盖拘于形似位置，则失神韵气象。”又说：“俗人论画，不知笔法气韵之神妙，但先指形似者。形似者，俗子之见也。”又论山水花鸟画说：“观画之法，先观气韵，次观笔意、骨法、位置、傅染，然后形似。若观山水、墨竹、梅兰、

枯木、奇石、墨花、墨禽等，游戏翰墨，高人胜士寄兴写意者，慎不可以形似求之。先观天真，次观笔意，相对忘笔墨之迹，方为得之。”这显然是因“气韵”而重神轻形的观点，所谓“寄兴写意”、“忘笔墨之迹”，都强调了画事之妙在于虚处生神。对这特点，元代许多画家及批评家都很看重，如赵孟：“舜举作著色花，妙处正在生意浮动耳。”（《铁网珊瑚》引）杨维桢说：“论画之高下者，有传形，有传神。传神者，气韵生动是也。”（《图绘宝鉴序》）诸如此类的见解在汤的《画鉴》及元人画论尚有许多，此不繁引。

明代王世贞论人物与山水画说：“人物以形模为先，气韵超乎其表；山水以气韵为主，形模寓乎其中，乃为合作。若形似无生气，神采至脱格，则病也。”（《艺苑卮言》）这是强调绘画以“气韵”为主，并特别指出气韵对于人物画和山水画的不同意义，以及由此形成的各有偏重的“形”“神”关系。又顾凝远《画引》“论气韵”说：“六法中第一气韵生动，有气韵则有生动矣。气韵或在境中，亦或在境外，取之于四时寒暑晴雨晦明，非徒积墨也。”进而分辨“气韵”在绘画作品里的“境中”和“境外”之别。其实以“境”论画，本身就是着眼于画外，这跟诗歌里的“境界”说是一个道理，故而“气韵”生“境”，必定是超乎形上的。类似的看法，在明代画论里尚多，如高濂《燕闲清赏笺》评戴嵩《雨中归牧图》所谓“神生画外”，王稚登所谓“画法贵得韵致而境界因之”（《虚斋名画录》引）等等都是。

“形神”、“境界”而外，明代画论中因“虚实”而设论的内容也较为可观，但所论问题多在具体的画法。如董其昌《画禅室随笔》说：“其次须明虚实，虚实者各段中用笔之详略也。有详处必要有略处，实虚互用，疏则不深邃，密则不风韵，但审

虚实，以意取之，画自奇矣。”这里所说的“虚实”，就是指绘画用笔的详略和疏密。再如唐志契《绘事微言》说：“凡画山水，大幅与小幅迥乎不同。小幅卧看不得塞满，大幅竖看不得落空。小幅宜用虚，愈虚愈妙。大幅则须实中带虚，若亦如小幅之用虚，则神气索然矣。”这是就画幅的大小而论虚实，所谓“虚实”之意也大体上指疏密。相比之下，李日华论画虽未用“虚实”的字样，却把同样的问题谈得更具有“虚实”的内涵，他说：“古人于一树一石，必分背面正昃，无一笔苟下，至于数重之林，几曲之迳，峦麓之单复，借云气为开遮；沙水之迂回，表滩碛为远近。语其墨晕之酣，深厚如不可测，而定意观之，支分缕析，实无一丝之棼。是以境地愈稳，生趣愈流，多不致逼塞，寡不致凋疏，浓不致浊秽，淡不致荒幻。是曰灵空，曰空妙，以其显现出没，全得造化真迹耳。向令叶叶而雕琢之，物物而形肖之，与髹工采匠争能，何贵画乎？”（《六砚斋笔记》）这段话提到的“远近”、“多寡”、“浓淡”等，都有“虚实”的意味，跟“疏密”和“详略”也相关，最后又总归于“灵空”和“空妙”，这正是“虚实”的妙用给绘画带来的韵致。从中可见，“虚实”作为艺术手法所产生的审美效果是虚境，如论者所说：“绘事必以微茫惨澹为妙境。”（《紫桃轩杂缀》）这与诗学里的“境界”及“神韵”之论乃至于中国传统美学思想里“虚实”观以“虚境”为宗旨的特点是一致的。

从魏晋到明代，中国传统绘画艺术及理论批评有一条以“传神”为内核的“气韵生动”的主脉，与此相关的还有一系列美学观念和范畴。所有这些，都不同程度地体现古代画家、批评家对绘画艺术中“虚”“实”关系及其审美特征的理解，而传统的中国画也正是在“虚”“实”关系上体现出自身的特色和

价值。审美鉴赏上的“形神”及“传神”,绘画技法上的“远近”、“隐显”、“浓淡”、“疏密”等等,归根到底,都可以说是“虚”“实”关系的具体表现或运用。在这个意义上,“虚实”这个范畴就成为对中国传统绘画创作方法和审美特征的一种更为概括也更富有理论批评意味的表述。中国古代哲学、美学及诗学里,“虚实”原本就是成熟而具有涵括力和伸缩性的概念,用于品评画艺以及对绘画艺术规律的概括,当是水到渠成的事情;而相应的命题甚至原理在画学批评成为要点并辐射开来,也是理所当然。这一态势,在清代画论及画学批评里,很快就有了实绩;其间,有一个核心的命题,就叫做“虚实相生”。

第二节　清代画学论“虚实”

清代的画论蔚为大观,所研讨的问题覆盖了绘画艺术的各个层面,其议论之周全、眼光之邃密,超过以往任何一个时代。因此,清代的画学批评在内容和形式上都有了大幅度的提高,可以当作一门学问去看待。这里面,“虚实”之论具有特别重要的地位和意义,有关论述贯穿于各种各样的绘画理论及创作实际问题。归结起来看,清代画学里“虚实”之论的中心意思是“虚实相生”。这原本就是中国传统艺术的一条基本法则,而在绘画理论批评中,这条法则又因绘画艺术尤其是中国古代山水画特殊的质料、手法和韵味而有着独特的美学内涵。可以这么说,中国古代山水画的艺术特征正缘于“虚实相生”的古老观念,并通过各种“虚实相生”的绘画技法体现出来。到今天,“虚实相生”的观念和手法仍为“中国画”

所保持并发扬，成为民族艺术的精神实质。以此而论，画学批评中的“虚实相生”的命题及各种“虚实”问题，实际上就有两个层面的含义，一是表示中国古代绘画内在的艺术规律以及所表现出来的审美特征，一是“中国画”特有的技法及其艺术效果。清人论画，多落在实处，所谓“虚实相生”也多见诸具体的画法，如笔墨、设色、布置等。但此等画法之论，其美学内涵并不限于技巧或手法，而常常涉及绘画艺术的规律性问题。从而有关“虚实相生”的见解也就由小及大，举一反三，将“技”与“道”融为一体。这一特点，我们可以举一个著名的例子加以体认，即笪重光《画筌》的“虚实相生”之论。其中所论“虚实”问题既在画面之中，如“山实，虚之以烟霭；山虚，实之以亭台”，又超乎一景一画，而上升到绘画艺术的基本规律和美学特征，如“空本难图，实景清而空景现；神无可绘，真境逼而神境生。位置相戾，有画处多属赘疣；虚实相生，无画处皆成妙境。”“烟霭”、“亭台”之虚实，是可以用笔墨、技法去体现的，而“有画”、“无画”之虚实则不仅仅见于笔墨、技法，而且是深藏于画家心中的规律和法则。二者的结合，才是“虚实相生”的完整内涵；而在画学批评中，它们是你中有我，我中有你的。特别要注意的是“无画处皆成妙境”的论断，这可以看做是中国传统绘画艺术的精髓及理论批评的格言。就是说，中国的绘画，其艺术意蕴不仅在已画处，更在未画处；不仅在画面之中，更在画面之外。而未画处的效用正是使画中之景向画外之境延伸。这也就是“景”与“境”、“形”与“神”的关系，其指归当然在“超以象外”的“境界”和“神韵”。所谓“虚实相生”，最终是要抵及中国传统美学一以贯之的艺术意境的。这跟绘画美学里传承已久的“气韵生动”也有着内在

的联系。对此,笪重光自有会心,在谈过“虚实相生”后接着讲到“得势”问题,说:“画法忌板,以其气韵不生;使气韵不生,虽飞扬何益?”可见“虚实相生”与“气韵生动”系于一体,在画学里相提并论;在历史的语境中则是前因后果,其美学内涵是互渗并互补的。恽格(正书)《南田画跋》有画评说:“气韵自然,虚实相生,此董巨之神髓也。”即明此意。又清人论画多将“气韵”与“有无”并提,也表示两者之间的内在联系,因为“有无”跟“虚实”同为一“道”,在画学里可以当作“虚实”的另一种表述。同在《南田画跋》,即可见“有无”之论:“今人用心,在有笔墨处;古人用心,在无笔墨处。倘能于笔墨不到处观古人用心,庶几拟议神明,进乎技已。”李修易《小蓬莱阁画鉴》绍续此意说:“山水有气韵,张瓜田亦详论之矣,而人往往以烟云当之。不知烟云犹可迹求也。……瓜田谓有发于墨者,有发于笔者,有发于意者,有发于无意者。惟无意之说最当。恽正书曰:‘今人用心在有笔墨处,古人用心在无笔墨处。’可谓善言气韵者矣。”于“无意”及“无笔墨”处求气韵,正表明气韵的由来是“虚实相生”并最终是“虚处生神”。从这里面,就能看出清代画学里“虚实”观念与“气韵生动”这一古老法则的一脉相承的关系。王昱《东庄论画》又从“有形”、“无形”立论,说:“尝闻夫子有云:奇不在位置,而在气韵之间;不在有形处,而在无形处。”“气韵”与“有无”及“虚实”的关系显而易见。但作为绘画美学的观念,清代画学中“虚实”之论所涉及的绘画艺术规律及创作手法,要比“气韵生动”更丰富也更具体;种种表述,集中在以下几个绘画艺术问题,其讨论对象则主要是山水画。

从上面所引清代画学里的一些言论,我们已经能够看出,

跟“虚实”观念关系最近并且常常互为指涉的绘画艺术问题，是“有无”。这个问题又可以分两个层面去理解。其一是绘画作品审美特征的有形与无形。在这个意义上，作品本身是“有”，而作品的艺术意蕴是“无”，绘画与其他艺术一样，要以有形之“象”去写无形之“意”。其中的道理，凡对中国传统艺术略有心得的人都能知晓，也有画家和批评家特别强调，如陈鹏年为唐岱《绘事发微》作的序中说：“画为六书之一，象形是也。形者必藉于无形。故同是山也、水也、石也、林木也，而工拙殊；同一工也，而法派异。有形者易肖，无形者难知。所以画工如毛，而名家者不世出。”他把“形无形”当成绘画艺术的标准。董《养素居画学钩深》说：“画固所以象形，然不可求之于形象之中，而当求之于形象之外。”也是这个意思。

但对于中国传统的山水画来讲，“有无”还有另一层意思。这层意思不以画内和画外论，而在绘画作品本身，即画中的有笔墨和无笔墨或者说是墨色与空白之分。中国画与西洋油画不同，很少把画面填满，而要留出一些空白。这空白之处并非与画无关，而是整个作品的一个有机组成部分，它的效用甚至要超过那些形诸笔墨的内容，让人从不画之处感受到无穷的画意。此所谓“无”，在绘画美学上，“是指对于虚、空的利用，行家叫作‘以白当黑’，空白处大有文章可作”①。为此，如何处置空白，就成为画学里的一个重要课题，而画家、批评家对这课题的解析，也多从“虚”“实”关系入手。如孔衍《石村画诀》论“渴染”之法说：“凡外空处，皆用渴染，托出云烟断

① 见伍蠡甫《论中国画的意境》，《中国画论研究》第18页，北京大学出版社1983年版。

续,须轻染渐渐不见乃妙。非有定体,惟画者自裁。有墨画处,此实笔也;无墨画处,以云气衬,此虚中之实也。树石房廊等,皆有白处,又实中之虚。实者虚之,虚者实之,满幅皆笔迹,到处却又不见笔痕,但觉一片灵气,浮动于上。”说的是空白与笔墨之间虚实相生的道理。孔衍认为,空处轻染,是虚中有实;笔墨留白,是实中见虚。像这样以“渴染”之法在空白与墨画之间调剂,正是虚实相生的效用。其中以“云烟”的点染说明虚中有实,这是一个很具有代表性的意见,也就是说,画家、批评家认为“云烟”的特点是虚,如前引笪重光《画筌》所谓“山实,虚之以烟霭”就表明这一特点。唐岱《绘事发微》也说:“云烟本体,原属虚无。”这一特点,使得“云烟”在绘画作品有营造境界和神韵的功效。《石村画诀》里就有这样的表述:“树石人皆能之。笔致缥缈,全在云烟,乃联贯树石,合为一处者,画之精神在焉。山水树石,实笔也;云烟,虚笔也。以虚运实,实者亦虚,通幅皆有灵气。”可见“云烟”是山水画的精神所在。而“云烟”是无形无色且变幻莫测的,它的表现很大程度上要利用画面的空白,从而也最能体现“虚实相生”的妙用,是所谓“空白即画”,如张式《画谭》所说:“烟云渲染,为画中流行之气,故曰空白非空纸,空白即画也。”以“章法”论,为“云烟”而设的空白又包含着“实处之妙,皆因虚处而生”的道理,如蒋和《学画杂论》所说:“尝论《玉版十三行》章法之妙,其行间空白处,俱觉有味,可以意会不可言传,与画参合亦如此。大抵实处之妙,皆因虚处而生,故十分之三天地位置得宜,十分之七在云烟锁断。”书法之白尚有妙趣,绘画艺术当更须发挥空白的效用。若此,山水画的要害便在虚处,而实处的妙趣也由虚处映带而来。具体到“章法”,则“云烟”就

成为整个画面的意趣所在了。至于画“云烟”之法，有“虚中求实，实里用虚”之说，如唐岱《绘事发微》所论：“至于烟岚云霭，或有或无，总在隐没之间写照。一草一木，各具结构，方成邱壑。知此中微奥者，必要虚中求实，实里用虚，然后四时之景，由我心造；山川胜概，宛在目前。”这是把“虚实相生”当作画四时山水的基本法则，而“烟岚云霭”的“或有或无”的特点正是妙用“虚实”的好场所。论者由此及彼，顺着绘画的“云烟”之事指出状写“四时之景”和“山川胜概”的虚实之道，从而用一个对山水画有着特殊意义的事例表明了善用空白的“虚实相生”之法。再看范玑《过云庐画论》里对同样问题的见解，这是在“虚实相生”的大原则下专论“云烟”：

> 画有虚实处，虚处明，实处无不明矣。人知无笔墨处为虚，不知实处亦不离虚。即如笔著于纸有虚有实，笔始灵活，而况于境乎？更不知无笔墨处是实。盖笔虽未到，其意已到也。欧香所谓虚处实则通体皆灵。至云烟遮处，谓之空白，极要体会其浮空流行之气，散漫以腾，远视成一白片。虽借虚以见实，此浮空流行之气，用以助山林深浅参错之致耳。若布置至意窘处以之掩饰，或竟强空之，其失甚大。正可见其实处理路未明也。必虚处明，实处始明。

这段话讲的也是“虚实相生”的道理，重点却在对虚中之实的体悟。就画面本身而言，是“无笔墨处为虚”，而从绘画作品所表达的境界看，则无笔墨处就不是简单的虚，而是虚中有实了。这是因为未着笔墨的画面暗含着与有笔墨处相互生发的

画意,是“虚室生白”而不是空空如也。具体到“云烟遮处”,则虽以空白为之,却要让人感觉到“浮空流行之气”。这里又是以“云烟”说明虚实相生尤其是虚中有实的画理,可见这种特殊的景致在山水画中烘托境界的重要作用,也可见中国古代山水画中“云烟”之虚白大有妙用存焉。正因为如此,在中国古代山水画中,“云烟”就成为调剂虚实以求空灵蕴藉之效的重要手段,如钱杜《松壶画忆》所说:“邱壑太实,须间以瀑布;不足,再间以云烟。山水之要,宁空无实。”“宁空无实”,说的是不要把画面填满,以见画境的疏朗和悠远;而所谓“空”,应当包含了“虚中有实”的意思。照这么看,“云烟”就是传统山水画里体现“虚实”之道的一个典型事例了。

对于山水画里的空白,古代画家、批评家是十分重视的;而如何处置空白,也是山水画法的一个重要的艺术课题。画论及画学里对这一课题的讨论,则往往表达出深刻而丰富的美学思想。对此,我们还可以再引录一段对绘画之“白”的专论去参看,从中进一步理解画学中“虚实”之论在“有无”这方面的美学内涵。这段话见于华琳的《南宗抉密》:

> 黑浓湿干淡之外,加一白字,便是六彩。白即纸素之白。凡山石之阳面处,石坡之平面处,及画外之水天空阔处,云物空明处,山足之杳冥处,树头之虚灵处,以之作天作水,作烟断,作云断,作道路,作日光,皆是此白。夫此白本笔墨所不及,能令为画中之白,并非纸素之白,乃为有情,否则画无生趣矣。然但于白处求之,岂能得乎?必落笔时气吞云梦,使全幅之纸,皆吾之画,何患白之不合也;挥毫落纸如云烟,何患白之不活也!禅家云:色不异

> 空，空不异色；色即是空，空即是色。真道出画中之白，即画中之画，亦即画外之画也。

后面还有指导初学如何处置空白的要领，文繁不录。就上引这一段谈论“白”的妙用的文字看，其见解无疑是很精到的。论者以为，绘画中的“白”有着“色”的功效，或者说是被当做“色”来运用的。其妙用在于如何使“纸素之白”变成“画中之白”，也就是说，如何把画面的空白处变成作品的一个有机组成部分以及境界生成的机缘。为此，画家须在落笔之先就对画面及境界有个完整的构想，使空白的效用及意味了然于心。由此而生的“白”，虽然只是借用了纸张的白底子，但已经是充盈着画意，生机盎然了。这样的空白，虽“无”却“有”，恰可体现“虚实相生”的艺术规律。

“有无”之外，与“虚实”观念相关的又一个绘画艺术问题，是“疏密”。中国古代山水画讲究“布置”，而“布置”之美又往往在于疏密相间。这里面也有个“虚实相生”的问题；或者说画面的疏密，也可以“虚实”关系视之。蒋和《学画杂论》说：“树石布置，须疏密相间，虚实相生，乃得画理。”将“疏密相间”与“虚实相生”并提，就是把山水画布置的“疏密”当作“虚实”之道去看待的。而“疏密”之虚实跟“有无”之虚实也有着内在的联系。“疏”是指笔墨少而空白多，“密”是笔墨多而空白少或者无。在这个意义上，“疏密”的根由就在于“有无”，从而也就是画学中“虚实”观念相关的课题。蒋和《学画杂论》在谈过“疏密相间，虚实相生”的“布置”之法后，接着又说：“近处树石填塞，用屋宇提空；远处山崖填塞，用烟云提空。是一样法。”“树石排挤，以屋宇间之，屋后再作树石，层

次更深。知树之填塞，间以屋宇，须知屋宇亦是实处；层崖累积，以烟云锁之，须知烟云之里，亦是实处。”“树石”之密，间之以“屋宇”之疏；“山崖”之密，间之以“烟云”之疏。而“屋宇”、“烟云”之疏又多以空白为之，尤其是“烟云”，更是借重空白而起到虚实相生的作用。由此即可见关于“疏密”的“虚实”之论依然是着眼于笔墨与空白的关系。高秉《指头画说》说：“画有主客疏密，有明暗虚实。空处即其虚也，不可妄加字迹以碍画理。”讲的是画上题字的事理，也可看出以“虚实”论“疏密”的着眼点在于空白。当然，这只是就“疏密”的一般意义而言，创作实际中“疏密”与“虚实”的关系比这要复杂得多，至少“疏”与“虚”、“密”与“实”不能简单地对等，在许多情况下，“疏密”与“虚实”是相反相成的。恽格《南田画跋》说：“文征仲述古云：看吴仲圭画，当于密处求疏；看倪云林画，当于疏处求密。家香山翁每爱此语，尝谓此古人眼光铄破四天下处。余则更进而反之曰：须疏处用疏，密处加密，合两公神趣而参取之，则两公参用合一之元微也。”又说：“古人用笔，极塞实处，愈见虚灵。今人布置一角，已见繁褥。虚处实则通体皆灵，愈多而愈不厌。玩此可想昔人惨淡经营之妙。”这话里表达的意思，更看重疏与密之间的辩证关系，就是说，不仅疏处为虚，密处也有虚；不仅密处为实，疏处也有实。而从绘画作品的艺术境界看，疏与密、虚与实原本就是融合无间，分不开来的。道理仍在于，支配笔墨及画面之疏密的，是暗藏在绘画艺术深处的“虚实相生”的规律。至于在创作中如何以疏密相间的笔墨去体现虚实相生的效果，清代画学里也有许多高论。我们选录数则，以见画家、批评家在这个方面对“虚实”之道的悟求。

沈宗骞《芥舟学画编》说："凡作一图，若不先立主见，漫为填补，东添西凑，使一局物色，各不相顾，最是大病。先要将疏密虚实，大意早定。洒然落墨，彼此相生而相应，浓淡相间而相成。拆开则逐物有致，合拢则通体联络。自顶及踵，其烟岚云树，村落平原，曲折可通，总有一气贯注之势。密不嫌迫塞，疏不嫌空松，增之不得，减之不能，如天成，如铸就，方合古人布局之法。"这是说画家布置，须成竹在胸，自然天成，使画面各个部分相呼应，相联络，如此则有气韵生动之致，而疏密虚实自在其中了。

戴以恒《醉苏斋画诀》中有"论构景避实法"，以诗句明布置避实就虚之理。他说："初学贪多嫌景实，实而能空便救得。能空之法有何说？我为细详其要诀。若嫌景实枯树列，树背有水便空阔。若嫌景实双勾叶，双勾夹叶有空白。若嫌景实求变格，古树风帆林稍出。若嫌景实求妙术，石磴曲折著山石，或用瀑布层层折。若嫌景实画长林，长林背后一片云，中有几枝枯树长，一群飞鸟著中央。若嫌景实在山乡，平坡法宗子久黄。平坡层层有低昂，均属景实之要方。"这是给初学指点的门道，所述种种避实就虚的"妙术"，俱为中国传统山水画的经验总结，也都免不了利用画面的空白。

郑绩《梦幻居画学简明》"论忌"条有忌布置迫塞之法："布置迫塞者，全幅逼翳，不能推宕。凡布景要明虚实，虚实在乎生变。生变之诀，虚虚实实，实实虚虚，八字尽之矣。以一幅而论，如一处聚密，必间一处放疏，以舒其气。此虚实相生法也。至其密处有疏，（如山石树屋，凡出顶处，须避疏留眼，毋相逼撞是也。）疏处有密，（如海阔则藏以波涛舟辑，天空则接以飞鸟云烟是也。）此实中虚，虚中实也。明乎此，庶

免迫塞之忌。”又“论景”条下也有相类的论述：“景欲浓密，则树阴层层，峰峦迭迭，人皆知之。然照此去写，每见逼塞成堆，殊无趣味者，何也？盖意泥浓密，未明虚实相生之故，不知浓处必消以淡，密处必间以疏。如写一浓点树，则写双钩夹叶间之，然后再用点叶；如写一浓黑石，则写一淡赭山以间之，然后再迭黑石。或树外间水，山脚间云，所谓虚实实虚，虚实相生，相生不尽。如此作法，虽千山万树，全幅写满，岂有见其逼塞者耶？”这些避免“迫塞”的方法，未必就成为定理，其目的仍在演示山水画在布置一事上疏密相间、虚实相生的规律和效用。

诸如此类，清代画学里以“疏密”为内容的“虚实”之论还有许多，其见解则大同小异。要之，都是把中国传统美学里的“虚实”观念运用到画学批评及创作方法中去，其实质，又跟“有无”相通，具体说是“无画处求画”。戴熙《习苦斋题画》说：“世谓疏难于密，为密可躲闪，疏不可躲闪，非也。密从有画处求画，疏从无画处求画。无画处须有画，所以难耳。”这是把“疏密”之法分开来看。实际上绘画里疏与密的效用更当以二者之间的关系论，都属意于无画之画，即所谓“无画处皆成妙境”，亦如戴熙本人所说：“画在有笔墨处，画之妙在无笔墨处。”（《习苦斋题画》）究其根本，有笔墨之画是为了无笔墨之妙，疏密之法虽难易不同，在艺术上的用心却是一致的。

对“有无”（及空白）和“疏密”问题的论述，是清代画学里“虚实”观的要义；画学批评中还有一些观点及名目与之相关，或呼应，或补充，或用不同的概念表述类同的艺术问题，或将相同的美学观念扩及不同的艺术手法；总之，都从不同角度和不同侧面丰富并深化着画学里的“虚实”观念，宜一并而

观。

布颜图《画学心法问答》有“隐显”之论，涉及多个与“虚实”相关的绘画艺术问题，兹录其言：

> 曰：吾所谓隐显者，非独为山水而言也。大凡天下之物，莫不各有隐显。显者阳也，隐者阴也；显者，外案也，隐者，内像也。一阴一阳谓之道也。比诸潜蛟之腾空，若只了了一蛟，全形毕露，仰之者咸见斯蛟之首也，斯蛟之尾也，斯蛟之爪牙与鳞鬣也，形尽而思穷，于蛟何趣焉？是必蛟藏于云，腾骧矢矫，卷雨舒风，或露片鳞，或垂半尾，仰观者虽极目力，而莫能窥其全体。斯蛟之隐显叵测，则蛟之意趣无穷矣。……夫绘山水隐显之法，不出笔墨浓淡虚实，虚起实结，实起虚结。笔要雄健，不可平庸；墨要纷披，不可显明。一任重山迭翠，万壑千邱，总在峰峦环抱处，岩穴开阖处，林木交盘处，屋宇蚕丛处，路径纡回处，溪桥映带处，应留虚白地步，不可填塞。庶使烟光明灭，云影徘徊，森森穆穆，郁郁苍苍，望之无形，揆之有理。斯绘隐显之法也。

这让人想起赵执信《谈龙录》开篇那段以龙为喻的议论，所表达的意思也极为相似，都是强调以少总多、含蓄不尽的审美特征。区别在于一论诗，一论画。而在中国传统文艺美学思想里，诗与画原本就是相通的，故其“隐显”之法也为同理。具体到绘画作品，则“隐显”的方法仍不外乎空白的有无、布置的疏密以及笔墨的浓淡等。其中尤其值得注意的是笔墨的浓淡，这是中国画独有的特色，也包含着特殊而又十分精微的

“虚实”意义,对此,论者有专门的解说。其论“墨有黑白浓淡干湿六彩”说:“吾以干、淡、白三彩为正墨,湿、浓、黑三彩为副墨。墨之有正副,犹药之有君臣,君以定之,臣以成之。经营位置既妥,先用淡墨钩其轮廓,次用干、淡、湿三墨依轮加皴。皴不厌烦,重重膩皴,旋旋渴染。盖皴不多,则石不厚,气韵何由而生?诸处淡墨皴足,则画定矣。但如梦如雾,率无真意,始用湿、浓、黑三墨以成之。迎面山顶石准用黑墨开其面目,次用湿浓润其阴坳,务审阴阳向背。左浓右淡,右明左暗,实处愈实,虚处愈虚,悬壁谛观,焕然一山川矣。”又论“无墨求染一法”说:“所谓无墨者,非全无墨也,干淡之余也。干淡者,实墨也;无墨者,虚墨也;求染者,以实求虚也。虚虚实实,则墨之能事毕矣。”可见笔墨因其浓淡干湿及黑白,也可以“虚实”论。这虽是技法问题,却未尝不包含对绘画艺术的审美认识,而这种认识又是画学中“虚实”之论很别致的内涵,深为画家、批评家看好。有关论述,已见于前引“有无”、“疏密”诸说,再如王原祁《麓台题画稿》说:“墨须用淡,要取淡中之浓。”方熏《山静居画论》说:“作一画,墨之浓淡焦湿无不备,笔之正反虚实、旁见侧出无不到,却是随手拈来者,便是工夫到境。”等等,精论妙见,数不胜数。而中国古代山水画的艺术境界,除空白的有无和布置的疏密外,在相当程度上是要取用于笔墨的浓淡的。

布颜图所述“隐显”之法,还有一个值得关注的问题,叫“藏露”。这也是中国画的一个特色,缘由则在重“神韵”的审美趣味。因为重“神韵”,画面上的山水风景就不能一览无余,而要重重叠叠,隐隐约约,让人产生无尽的联想,生发无穷的滋味。这在中国古代山水画是一个优良传统,也是化工与

画工的一个重要区别。溯其渊源，当是魏晋以还就在绘画美学思想中占主导地位的“传神写照”和“气韵生动”的观念。绘画史及理论批评中表达这个意思的实例及论述颇多。传说宋代画院以杜牧诗句“借问酒家何处有，牧童遥指杏花村”为题命画工作画，其优者并不画酒家、牧童，而只画绿杨掩映之处，露出一酒帘。此谓善得诗意之著例。而从绘画艺术的角度看，画家的用心又在藏与露之间，或曰善藏也善露。明代唐志契《绘事微言》论“丘壑藏露”说：“画叠嶂层崖，其路径、村落、寺宇，能分得隐见明白，不但远近之理了然，且趣味无尽矣。更能藏处多于露处，而趣味愈无尽矣。盖一层之上，更有一层；层层之中，复藏一层。善藏者未始不露，善露者未始不藏。藏得妙时，便使观者不知山前山后，山左山右，许多林木，有多少地步，何尝不显？总不外躲闪处高下得宜，烟云处断续有则。若主于露而不藏，便浅薄。即藏而不善，藏亦易尽矣。”这是对“藏露”之法很有美学眼光的阐说，其精神，在清代画学里是传沿开来了。前述各类画论对“云烟”都特别看重，而“云烟”之所以有助于绘画的境界，除了对空白的善用，还因为有着藏而不露之效。这可以说是一种“隔断”，利用视觉上的阻隔去生发无限的联想。所谓“山之精神写不出，以云烟写之”，一个重要原因就在于“云烟”能藏，这正符合中国古典美学“意在言外”和“大象无形”的规律。“云烟”如此，其他景物也多多少少有类似的意用。孔衍《石村画诀》论“点缀”说：“画忌浅露，石颠树隙之间，屋宇亭台之上，宜用点叶补缀。或树杪树旁，亦用淡叶拥护。其难收结处，云烟断之，殊有苍茫之气，亦深藏莫测。”这说的是以“点缀”去藏景，而“云烟”是特有效用的。把这问题讲得更浅近些，则如沈宗骞

《芥舟学画编》所说：“或露其要处而隐其全，或借以点明而藏其迹。如写帘于林端，则知其有酒家，作僧于路口，则识其有禅舍。要令一幅之中，无非是相生相需之道。”所举例子，都是古人笔下最常见的“藏”的手法，而在绘画艺术中，“藏”的手法及效用比这要复杂和精妙得多。推开来看，甚至可以说，好的绘画作品是无处不“藏”，只要有“露”，必定有“藏”；只要形诸笔墨，必有画外之意。在这个意义上，“藏”与“露”原本就是同一事情的两个方面，在绘画艺术中是不可分离的。当然，这个意义上的“藏露”，已不是一般的技法，而关系到中国古代山水画的艺术规律和审美本性了。把这“技”与“道”的内容合起来看，则其要义又可以归为“虚实相生”。沈宗骞所谓“无非相生相需之道”，正可以理解为“虚”与“实”的相生相需。

布颜图论“隐显”之法又谈及“阴阳”，这跟绘画艺术的“虚实”之道也有关系，并且常与“虚实”相关联，如笪重光《画筌》说：“虚白为阳，实染为阴。”这是以虚及空白为阳，以实及笔墨为阴。在中国古代哲学思想里，“阴阳”是比“虚实”更古老也更具有本体论意味的范畴，被看做万物之根源，也被用来对万事万物作最基本的二元之分。而作为哲学范畴的“阴阳”和“虚实”又有着内在的联系或者说是对应。因此，事物的阴阳就成了绘画艺术中“虚实”之道及手法的根据。对此，可以举一段人物肖像画论为例，如丁皋《写真秘诀》说：

> 凡天下之事事物物，总不外乎阴阳。以光而论，明曰阳，暗曰阴。以宇舍论，外曰阳，内曰阴。以物而论，高曰阳，低曰阴。以培论，凸曰阳，凹曰阴。岂人之面独无然

> 乎？惟其有阴阳，故笔有虚有实；惟其有阴中之阳，阳中之阴，故笔有实中之虚，虚中之实。虚者从有至无，渲染是也；实者着痕见迹，实染是也。虚乃阳之表，实即阴之里也。故高低凸凹，全凭虚实，阴阳从虚而至实，因高而至低也。夫平是纯阳，无染法也。有高而有染，有低才有画也。盖平处虽低，而迎阳亦白也；凸处虽高，必有染衬，方见高也。譬如一圆珠，悬于室内粉壁之间，珠壁皆白，外看其光之阴阳，染珠乎？染壁乎？会得此意，可与言浑元笔法之虚实矣。

这讲的是人物画的“秘诀”，但既然是以“阴阳”“虚实”立论，也就可以当作绘画艺术的一般规律去看。它的意义，与其说是指点人物写真的诀窍，倒不如说是借哲学思想的本根之论阐明了绘画艺术中虚实互用的道理及其体现。这在有关“虚实”的画学批评中，也是别具一格的。

上述“有无”、“疏密”、“浓淡”、“隐显”、“藏露”及“阴阳”等，是传统中国画最基本的艺术问题，也是清代画学里研讨得较多的艺术手法。有关论述，常与“虚实”问题相涉，或因“虚实”而立论，或包含某种“虚实”观念，或把观点引向“虚实”，无论是怎样的情形，都可以看做是从不同角度、不同侧面对“虚实”这个古老的美学和艺术观念的探讨和表达。把这样一些论述集中起来看，说清代画学里有着内容丰富而且相互贯通的“虚实”之论，想来并不过分。这自然是我们把“虚实”当作完整并且贯穿各个艺术领域的美学范畴去认识和理解时，要给予充分重视的。但这并不是说，上面介绍的各种说法及其意义就是清代画学里“虚实”之论的全部，恰相

反,画家和批评家们探讨虚实问题的视野和成果远不止这些。除上述诸说外,“虚实”之论还见于其他各种艺术观念及创作方法。如论“取气”,王原祁《麓台题画稿》说:“宋元各家,俱于实处取气,惟米家于虚中取气。然虚中之实,节节有呼吸、有照应,灵机活泼,全要于笔墨之外有余不尽,方无挂碍。”论“用笔”,方熏《山静居画论》说:“古人用笔,妙有虚实。所谓笔法,即在虚实之间。虚实使笔,生动有机;极趣所之,生发不穷。”论山水画之“烘云托月”,蒋和《学画杂论》说:“山水篇幅,以山为主,山是实,水是虚;画水村图,水是实,而坡岸是虚。写坡岸平浅远淡,正见水之阔大。凡画水村图之坡岸,当比之烘云托月。”论人物肖像,《山静居画论》:“眉目鼻孔,用笔虚实取法,实如锥划刃勒,虚如云影水痕。”论“理、气、趣”,盛大士《溪山卧游录》说:“画有三到:理也,气也,趣也。非三者不能入精妙神逸之品。故必于平中求奇,纯绵裹铁,虚实相生。”论画山,《溪山卧游录》说:“盖有骨必有肉,有实必有虚,否则峥嵘而近于险恶,无缥缈空灵之势矣。”如此等等,俱可见“虚实”的观念在画学批评里的广泛运用和丰富涵义;而这类论述,在清代画学里屡见不鲜,从绘画艺术的方方面面把“虚实相生”的美学思想演示得多彩多姿,也给“虚实”这对美学范畴注入更加生动和具体的绘画艺术论的内容。

第三节　相关的绘画美学观念

跟诗学一样,画学里的“虚实”之论也有一些相关的观念及命题,这种相关,主要表现在对绘画艺术境界的追求和把握。境界之为美,乃在于由实而虚,把画意引向象外之象,味

外之味，由此产生相应的美感特征，如含蓄不尽，如空灵蕴藉，如萧散淡远等等都是。从绘画艺术的“虚”“实”关系看，这些特征都是虚实相生的结果，因而画学批评中表达相应意思的观念及命题，也就跟“虚实”之论有着内在的联系。这是我们在了解画学里“虚实”观时应当予以照应的。前面讲过的“气韵生动”及“形神”之论，都具有这种“相关”的意义。以下我们再略说几个类似的观念及命题，将中国传统绘画美学里的“虚实”问题稍稍延伸开来看。

先看“势”。“势”在中国传统美学里，是一个很有特色的概念，文论、书论、画论及其他艺术理论经常运用，表达的意思也很丰富。论画取“势”，在历代画论里都习以为常，内容涉及绘画艺术理论和实践的各个方面，其间不乏与“虚实”问题相关者。前述“隐显”、“阴阳”、“疏密”等“虚实”之论，其来由都在用笔用墨，而“势”的效应正在中国传统绘画特有的笔墨之道。因此，“虚实”问题跟“势”的观念在根本上是相通的；而相通的关键又在中国画“写意”的本性，就是说，静态的和有形的画面要包孕并让人感受到动态的和无形的画意。明代唐志契《绘事微言》论“写意”说：“写画亦不必写到，若笔笔写到便俗。”这可以用来说明“势”所包含的“有无”关系。又明代顾凝远《画引》“论取势”说：“凡势欲左行者，必先用意于右；势欲右行者，必先用意于左；或上者势欲下垂，或下者势欲上耸；俱不可从本位径情一往。”这可用来说明“势”所包含的“动静”关系。换一种说法，“势”的要义在于“蓄”，在静止的笔墨中给人以运动和力量之感。中国画以生机和神韵见长，其根柢就在笔墨运使所造就的以“有无”和“动静”为艺术意蕴的“势”。当然，在大幅山水画中，“势”还体现在气脉贯通，

错落有致的整体感,如明代赵左《论画》所说:“画山水大幅,务以得势为主。山得势,虽萦纡高下,气脉仍是贯串;林木得势,虽参差向背不同,而各自条畅。”然而得“势”的基本要领却在用笔墨写意的功能和效用之中。

显然,凡上所述“势”的美学内涵,与“虚实”有着交融或叠合之处。这既可以说是“势”的观念以“虚实相生”的美学原则为本,也可以说“虚实相生”在绘画艺术中的体现是以得“势”为审美特征。因而,在画学批评里,这两方面的观念及其内涵是可以相互补充甚至融为一体的。如《山静居画论》论画树说:“画树之法,无论四时荣落,画一树须高下疏密点笔。密于上,必疏于下;疏其左,必密于右。一树得参差之势,两树交插,自然有致,至数树满林,亦成好位置。”又说:“画树四围满,虽好只一面;画树虚实之,四面有形势。”把得“势”与“虚实”一并而论。又有“皴法”之论说:“一图之中,亦须在虚实涉笔。有稠密实落处,有取势虚引处,有意到笔不到处,乃妙。”更可见“势”与“虚实”的关系及其“写意”的特性。而一些更为详赡的关于“势”的论述,也多多少少、或远或近地牵涉到作为绘画艺术观念或手法的“虚”“实”关系。如沈宗骞《芥舟学画编》中有专论“取势”的篇章,且摘录有关言论,以为例证。

> 笔墨相生之道,全在于势。势也者,往来顺逆而已;而往来顺逆之间,即开合之所寓也。生发处是开,一面生发,即思一面收拾,则处处有结构而无散漫之弊;收拾处是合,一面收拾,又即思一面生发,则时时留余意而有不尽之神。

> 作书发笔，有欲直先横，欲横先直之法。作画开合之道亦然。如笔将仰，必先作俯势；笔将俯，必先作仰势。以及欲轻先重，欲重先轻，欲收先放，欲放先收之属，皆开合之机。至于布局，将欲作结密郁塞，必先之以疏落点缀；将欲作平衍纡徐，必先之以峭拔陡绝；将欲虚灭，必先之以充实；将欲幽邃，必先之以显爽。凡此皆开合之为用也。

沈宗骞把“势”的效用理解为“开合”，具体表现为“顺”与“逆”、“俯”与“仰”、“轻”与“重”、“收”与“放”等等的相反相成，其内核是中国传统美学中一以贯之的艺术辩证法。由这艺术辩证法去运使笔墨，画面就有了张力和生气。这层意思，实际上早已包含在那个古老的绘画美学命题“气韵生动”之中了。因为“气韵生动”的关键是气，而在论者看来，“势”的根源也在于气，即所谓：“万物不一状，万变不一相，总之统乎气以呈其活动之趣者，是即所谓势也。论六法者，首曰气韵生动，盖即指此。所谓笔势者，言以笔之气势，貌物之体势，方得谓画。”我们说过“虚实”观念与“气韵生动”的渊源关系，就这一统领中国传统绘画美学的命题而言，“虚实”与“势”的观念理应同源，并且是相互取用的。比如论者所指出的布局上的“结密”与“疏落”、“虚灭”与“充实”，就可以看作是绘画艺术中的“虚实”关系；而体现“虚实”关系的“有无”、“疏密”、“隐显”、“藏露”、“阴阳”等等，不也是包藏着取“势”的用心，并且最终是以得“势”显其效用吗？从这里面，就不难看出“虚实”与“势”的内在联系，从而由“势”的观念也可以进一步深

入了解“虚实相生”的美学内涵。

次看“空”。中国传统艺术是崇尚空灵蕴藉的美学风貌的,这在“虚实”观念中也有所体现,具体地说来,就是“虚实”关系中以“虚”的一面为主导,而画学批评中的“虚实”观念也以虚境为指归。所谓“虚实相生”,其要旨是虚境的产生。前引笪重光的“虚实相生”之论,即由“空本难图”、“神无可绘”的艺术课题而来,可见画学里的“虚实”观念以“虚”为重。与此相关的一个绘画美学观念是“空”。在中国传统画论里,“实”也常跟“空”对举,如释道济《苦瓜和尚画语录》中的“亦有内空而外实者”,龚贤《画诀》中的“空者为亭,实者为团瓢”,以及笪重光所谓“空景清而实景现”都是。这个“空”,与“虚实”之“虚”含义略同,但用作评语,则较偏向于“空灵”的意思,这时候与之对举的“实”就不一定与“虚实”之“实”同义,而常常是意义相反的“质实”或“板实”;其与“空”的关系也不一定是互用,而可能是对立。如沈宗骞《芥舟学画编》所谓“一涉板实,气味索然”,前引《松壶画忆》所说“山水之要,宁空无实”,也是这个意思。这个意义上的“空”,虽本于“虚实”之道,却更多地表达中国传统绘画特有的审美趣味,也就是崇尚空灵蕴藉的艺术境界。推开来看,这种审美趣味在各类艺术批评里都很有影响,诗学里的“清空”和“质实”之辨以及标榜“神韵”或“入神”的种种说法都是著例,绘画史上南宗画派的优势地位也能体现在这一问题上的人心所向。而一般的绘画理论也多以“空灵”为尚,甚至有人以此为“画家三昧”,如王昱《东庄论画》说:“清空二字,画家三昧尽矣。学者心领其妙,便能跳出窠臼,如禅机一棒,粉碎虚空。”这里所说的“清空”,也是“空灵”的意思,只不过以禅学为譬,不免有趣

味上的偏至。再如前引戴熙《习苦斋题画》在表达“密易疏难”的同时，更强调“沉著易，空灵难”；又赞赏“恽南田能用湿尖，空灵妙妍，着纸欲飞”，都把“空灵”当作很高的艺术境界。其中又说：“有墨易，有笔难。有笔墨易，无笔墨痕难。”对“无笔墨痕”也有解释：“笔墨在境象之外，气韵又在笔墨之外，然则境象笔墨之外，当别有画在。”把这些言论合起来看，则“空灵”之美当指向以境界为本的“韵外之致”。这跟“气韵生动”及“虚实相生”的审美理想在根本上是一致的，与“虚实”观念当有着天然的联系。况且论者由“疏密”、“有无”去阐说“空灵”之妙，更可见绘画艺术的“虚实相生”是把空灵蕴藉当作一种重要的审美价值取向的。至于“空灵”之说在理论批评上有着怎样的美学内涵，又可以参照种种“虚实”之论去理解。当然，诗学里的相关论述或许将这问题谈得更深更透，亦可参看。

再看“远”。中国传统文艺美学里，“远”是个很有特色的概念。诗学里就有因“远”而立“体”，是所谓“意中之远”（皎然《诗式》）。这是作为美学观念的“远”的一个基本意思。画论中对“远”的论述更多，盖由于绘画因其视觉艺术的特性较之语言艺术更注重境象及境界的“意中之远”。这在中国古代山水画表现得尤为突出，从而使山水画法很早就为“远”立说，如传王维所作《山水论》说：“远人无目，远树无枝，远山无石，隐隐如眉；远水无波，高与云齐。”此所谓“远”，主要说的是画面中境象之远及其表现手法，或者说是远景的画法。然而山水画法专为“远景”立说，已经透露出“远景”与“境界”的特殊关系了，因而后人论画，多属意于此。如饶自然《绘宗十二忌》论“远近不分”之忌说：“极远不可作人物，墨则远淡

近浓，逾远逾淡，不易之论也。”这是纯粹就画远景之技法设论。又郭熙《林泉高致集》有“三远”之说，讲的是画山的诀窍，其言曰：“山有三远。自山下而仰山颠，谓之高远；自山前而窥山后，谓之深远；自近山而望远山，谓之平远。高远之色清明，深远之色重晦，平远之色有明有晦。高远之势突兀，深远之意重叠，平远之意冲融而缥缥缈缈。其人物之在三远也，高远者明了，深远者细碎，平远者冲澹。明了者不短，细碎者不长，冲澹者不大。此三远也。”所述“三远”，也是就境象和画法而言，但其中已包含了对远景之“意”的体认，故而为后人所重，成为山水画艺术手法的一个要点。如元黄公望《写山水诀》述“三远”说曰：“山论三远。从下相连不断，谓之平远；从近隔开相对，谓之阔远；从山外远景，谓之高远。”直到清代，“三远”之说仍是画山的要则，如费汉源《山水画式》说：“山有三远：曰高远，曰平远，曰深远。高远者，即本山绝顶处，染出不皴者是也。平远者，于空阔处、本末处、隔水处染出皆是。深远者，于山后凹处染出峰峦，重叠数层者是也。三远惟深远为难，要使人望之，莫穷其际，不知其为几千万重，非有奇思者不能作。”其中特别强调“深远”给人以“莫穷其际”之感，便看取“意”中之远了。实则以意求远，非止“深远”一事，明代莫是龙《画说》论“平远”曰：“赵大年画平远，绝似右丞，秀润天成，真宋之士大夫画。此一派又传之为倪云林，云林工致不敌，而著色苍古胜矣。今作平远及扇头小景，一以此二人为宗，使人玩之不穷，味外有味可也。”可见“平远”之妙，也在画外之意味。这是画论中“远”较远景更深一层的美学内涵。显然，这个意义上的“远”不单以所取之景的距离论，而在于山水画所造境界的空阔、灵透和悠长；也可以说，这是中国古

代山水画特有的艺术意境。同样是在这个意义上，“远”又跟其他一些绘画美学观念相通。比如“势”，“意中之远”有异于实际距离之远，正在于有“势”之用，如《世说新语》所谓“江山辽落，居然有万里之势”，亦如杜甫所谓“咫尺应须论万里”。所以李澄叟《画山水诀》说“定远近之势”，董其昌《画旨》论远山画法也说：“远山一起一伏则有势，疏林或高或低则有情。”“势”与“情”互文见义，则远山之势必以意为主。又比如“逸”，明恽向《论画》说：“逸笔之画，笔似近而远愈甚，似无而有愈甚”。绘画之“逸”，是中国古代文人画特有的品格，跟特定的生活环境、人格理想和审美趣味相关。撇开这些因素不论，单就绘画作品的艺术境界而言，“逸”与“远”是分不开来的，就是说，画家笔下超凡脱俗之逸情总伴随着清空悠远之意境。《南田画跋》说：“意贵乎远，不静不远也；境贵乎深，不曲不深也。一勺水亦有曲处，一片石亦有深处。绝俗故远，天游故静。古人云：咫尺之内，便觉万里之遥，其意安在？天公天机幽妙，倘能于所谓静者深者得意焉，便足驾黄王而上矣。”所谓“绝俗故远”，便道出了“逸”与“远”的关系，而“咫尺之内”云云，又表明“远”的审美特征在于“势”。无论如何，“意贵乎远”是山水画境界之所以成、之所以高的一个基本条件；所谓“逸”，所谓“势”，虽然各有所重，但从中国传统山水画审美趣味及形态看，其原质当在于此。而求“远”求“逸”求“势”之法，又不离于“有无”“虚实”，故恽向论画将“似近而远”与“似无而有”并提。对此，《南田画跋》更有精妙之论，说：“香山翁曰：须知千树万树，无一笔是树；千山万山，无一笔是山；千笔万笔，无一笔是笔。有处恰是无，无处恰有，所以为逸。”以此而论，山水画的境界之“远”，不正是得之于艺术

观念和创作方法上的有无相成和虚实相生吗？反过来看,境界之“远”也理当是“虚实”观念在中国传统山水画的体现及成效,因此也是我们理解画学中“虚实”之论的一个重要的着眼点。

最后谈一下画论里的“虚静”之说。在梳理中国传统文艺美学思想中的“虚实”观时,我们以刘勰的文论为例,把“虚静”也看作是与“虚实”观念相关的文艺思想。此所谓“虚实”,取义于心境空彻与意念纷杂的关系,属于创作心理学课题。这含义,虽与前述以艺术手法及效用为核心的“虚实”之论有一定的分野,却同出于老庄哲学,并且同样受到佛学思想的浸染,故有着连带关系,宜一并而观。而画论里的“虚静”说,与文学理论一样有着深刻的美学内涵,且常与创作手法及艺术意境的“虚实”观念缠绕在一起,如前引《南田画跋》以“静”论“远”就是。我们再看几段有关论述。

王原祁《雨窗漫笔》论“意在笔先”之要诀说:“作画,于搦管时,须要安闲恬适,扫尽俗肠,默对素幅,凝神静气。看高下,审左右,幅内幅外,来路去路,胸有成竹。然后濡毫吮墨。先定气势,次分间架,次布疏密,次别浓淡,转换敲击,东呼西应,自然水到渠成,天然凑拍,其为淋漓尽致无疑矣。”这说的是画家在构思活动中虚静其心,惟其能虚,则所画之境历历在目,动笔时便一气呵成,了无滞碍。

前引唐岱《绘事发微》论图写“烟岚云霭”有“虚中求实,实里用虚”之说,此系就画山而言,其作为创作论的出发点也在“虚静”:“如山主静,画山亦要沉静。立稿时须凝神澄虑,存想主山从何处起。布置穿插,先有成见,然后落笔。”在此前提下,才有虚虚实实的艺术手法,才能使“四时之景,由我

心造;山川胜概,宛然目前”。可见虚静其心乃虚实其境的先决条件。

布颜图《画学心法问答》论“取境”之法说:“夫境界曲折,匠心可能,笔墨可取。然情景入妙,必俟天机所到,方能取之。但天机由中而出,非外而来。须待心怀怡悦,神气冲融,入室盘礴,方能取之。悬缣楮于壁上,神会之,默思之,思之思之,鬼神通之,峰峦旋转,云影飞动,其天机到也。天机若到,笔墨空灵,笔外有笔,墨外有墨,随意采取,无不入妙。此所谓天成也。”绘画艺术的“笔墨空灵”及“笔外有笔,墨外有墨”,是虚实相生的结果,是由实景而生的虚境。依论者之见,这虚境的来由取决于画家未曾动笔时的“心怀怡悦,神气冲融”的“虚静”。因而此“虚”与彼“虚”虽含义不同,在绘画艺术的整个过程中却是贯通一气的。

沈宗骞《芥舟学画编》论“酝酿”说:“一切位置,林峦高下,烟云掩映,水泉道路,篱落桥梁,俱已停当,且各得势矣。若再以躁急之笔,以几速成,不但神韵短浅,亦且暴气将乘。虽有好势,而无闲静恬适之意,何足登鉴者之堂?于是停笔静观,澄心抑志,细细斟酌,务使轻重浓淡、疏密虚实之间,无丝毫不惬。”这讲的是构思已成、大体已定的情况下再“停笔静观”。以此为论,则“虚静”的作用又不止于“意在笔先”,而贯穿于创作过程的始终,为的是画家之笔能够“敛蓄”,“意以敛而愈深,气以蓄而愈厚”。没有这“澄心抑志”的心理准备,又怎能领会“轻重浓淡,疏密虚实”的妙趣呢?论者将此等“虚实”问题与“虚静”之说联系得如此紧密,当是看清了二者之间的依存关系。这足以证明传统画学里的“虚实”之论涵括了画家、批评家对“虚静”问题的认识,而有关“虚静”问题的

论述也能帮助我们更深入的理解画论中“虚实”观念的美学内涵。

第四节　书法与“虚实”

书法是中国特有的艺术,也是各类艺术中最为奇妙的一种。它源出于语言文字,跟绘画有着亲缘关系,而美感特征似乎与音乐更为相近。就形态而言,书法是“线的艺术”,因而具有很强的抽象性。如果把“抽象之美”看做人类审美意识进步的标志,那么书法在中国传统艺术中就最具有代表性,也最能体现古代中国人对美的感悟及其所达到的境界。当代西方美学及艺术理论中有所谓“有意味的形式”之说,这在中国书法艺术可以得到典型而充分的证明。有人据此给书法艺术以极高的评价,甚至视之为“中国各类造型艺术和表现艺术的魂灵”①,这不是没有道理的;而中国传统书法作为一种艺术类型的价值和意义,也还有待于当今的美学和艺术理论去加以深入研讨和总结。但在这里,我们不是要对书法艺术的审美特征作全面把握,而只是对其中的“虚实”问题,具体说是历代书法家及批评家关于书法艺术的评论中所涉及的“虚实”问题作一概述。

与画论相比,书法理论批评里直接因“虚实”而立论的观点不算太多,也不很系统,盖由于书法艺术的基础是用笔,而用笔的审美特征主要体现在“韵”与“势”,其自身的“虚实”

① 参见李泽厚《美的历程》中“线的艺术”及相关论述,文物出版社 1981 年版。

关系不大容易看得出来。中国古代绘画虽然也以用笔为根基，但画中的笔是成“象”的元素，它的意义是与意象乃至于意境融为一体的；因而“虚实”关系就可以在一个以“象”与“境”为主体的艺术空间里得到显现，其“可见度”以及对其艺术经验加以总结的可能性自然较书法有更大的余地。以此而论，“虚实”关系在书法艺术中的地位就不像在绘画中那样抢眼；而书法理论批评中的“虚实”之论不如画学中“虚实”之论丰富多彩，也在情理之中。当然，这绝不是说书法艺术及理论批评中的“虚实”问题一无可观或无关紧要。我们说过，“虚实”作为中国古典美学中的主要范畴和基本观念，必定会渗透到各类艺术的创作和批评中，书法也不例外。虽说书法之美主要是在用笔，但其间架、布局也并非不重要，而且是书法艺术的有机组成部分。这里面，就包含着很具有美学内涵的“虚实”问题。宗白华先生说：“字的结构，又称布白，因字由点画穿插而成，点画的空白处也是字的组成部分，虚实相生，才完成一个艺术品。空白处应当计算在一个字的造形之内，空白要分布适当，和笔画具同等的艺术价值。所以大书家邓石如曾说书法要‘计白当黑’，无笔墨处也是妙境呀！”[①]这是把结构或布白当作与用笔一样重要的因素，其中有着与绘画相类的“虚实相生”的道理，也能产生“无画处皆成妙境”的艺术效果。进一层看，这缘于结构或布白的“虚实”之道又与书法艺术以“韵”和“势”见长的审美特征是相互贯通的。对此，宗白华先生又在对相传欧阳询所述真书字体结构三十六法的

① 宗白华《中国书法里的美学思想》，《美学散步》第145页，上海人民出版社1981年版。

按语中有过说明,其按第九条“补空”说:“此段说出虚实相生的妙理,补空要注意‘虚处藏神’。补空不是要取消虚处,而正是留出空处,而又在空处轻轻着笔,反而显示出虚处,因而气韵生动,空中传神,这是中国艺术创造里的一条重要的原理。贯通在许多其它艺术里面。”①从这个判断,我们就可以推想出结构上的“虚”“实”关系对于书法艺术的特殊意义,以及书法艺术里的“虚”“实”关系当由何而观。在这方面,中国古代书法理论批评也有一些很好的意见。我们对书法艺术中的“虚实”问题,就由此去作一点初步的把握。

宗白华先生提到欧阳询的“三十六法”,其中与“虚实”问题相涉的结构之法不止一处。如“排叠”,戈守智《汉溪书法通解》释曰:“排者,排之以疏其势;叠者,叠之以密其间也。……故曰‘分间布白’,谓点画各有位置,则密处不犯而疏处不离。”所谓“分间布白”,指欧阳询所作《八诀》里“分间布白,勿令偏侧”之说。“布白”之要,在于点画“疏密”;而“疏密”在画论里多被当做“虚实”问题探讨,可以参看。又比如“穿插”,戈氏释曰:“穿者,穿其宽处;插者,插其虚处也。”可见“穿插”讲的是字的宽处和虚处的笔画,也有疏密相间及虚实相生的意思。其间又以疏处和虚处为重,如“避就”法中所说“避密就疏”,为的是书法之妙,亦在传神,而与用笔相映带的虚白之处正有传神写照之用。姜夔《续书谱》说“书以疏欲风神,密欲老气”,便着眼于此;书法结构上的要领在于布“白”,道理也在其中。这跟绘画艺术的“虚实”相类,同样追求的是“无笔墨处皆成妙境”。当然,书法之“白”,并非自身

① 宗白华《中国书法里的美学思想》,《美学散步》第149页。

就能传神，它的效用仍在于黑白相间也即与用笔的相互关系中，是所谓“计白当黑”。因此，表现在布白之疏密的“虚实”关系也是相互作用的，而且因书法艺术的特性显其功效。比如字因大小而对疏密有不同要求，黄庭坚《论书》说：“东坡先生云：大字难于结密而无间，小字难于宽绰而有余。”显然，此所谓密与宽，并非空白的多少，而在于布白的“虚实”之道。又比如“九宫”之法中的疏密虚实关系，清包世臣《艺舟双楫》说：“字有九宫。九宫者，每字为方格，外界极肥，格内用细画界一‘井’字，以均布其点画也。凡字无论疏密斜正，必有精神挽结之处，是为字之中宫。然中宫有在实画，有在虚白，必审其字之精神所注，而安置于格内之中宫；然后以其字之头目手足分布于旁之八宫，则随其长短虚实而上下左右皆相得矣。”这是把“九宫”之“中宫”看做字体结构之重心——这有点像绘画或摄影中的“聚焦”或焦点。字的“中宫”或有笔画，或无笔画，从而有疏密虚实之分。把这层关系处理好，字之结构就“俯仰映带，奇趣横出”了。又比如空白本身的“远”与“密”，刘熙载《艺概·书概》说：“古人草书，空白少而神远，空白多而神密。俗书反是。”这段话的前提是“虚处生神”。但虚处之神还有更为精妙的讲究，具体说是布白偏密，其神反而淡远；布白偏疏，其神反而绵密。如果说疏密相间、虚实相生是一般的艺术规律，那么字愈密而神愈远，字愈疏而神愈密，则是对这规律的再进一层的认识，其来由，仍在于对书法艺术中“虚实”关系的理解和妙用。凡此等等，都是书法理论中就疏密问题对布白之法的论述，从中可以看出“虚实”之道在书法这一特殊艺术形式中的体现及其独特的美学内涵。但这并不是说书法艺术的“虚实”观念只见于结构上的布白及其疏

密关系,与布白相辅相成的用笔虽无空白和笔画意义上的“虚”“实”关系,然而就是这纯粹的“线的艺术”,也未尝不包含着“虚实相生”的艺术规律。对此,古代的书法及理论家也看得很细,并在理论批评中有所体现,尽管所论“虚实”不像布白问题那样明确。我们略举一些相关论述。

古代书法有“飞白”一体,其来由及体势,唐代张怀《书断》有过解说:“案飞白者,后汉左中郎将蔡邕所作也。王隐、王并云:飞白变楷制也。本是宫殿题署,势即径丈,字宜轻微不满,名为飞白。”由此可知“飞白”之“白”是运笔的“不满”,并因“不满”而状飞动之势。以笔法论,“飞白”的要领或在“提飞”。元陈绎曾《翰林要诀》论“提飞”说“疏处捺满,密处提飞”,亦可见“飞白”的虚实之用。

历代论书口诀多有“掌虚指实”一说,讲的是握笔的要领。虽说这只是谈论书法之“技”而未进于“道”,却也可以见古人将“虚实”观念用于书法理论之一斑。况且握笔的“掌虚指实”是为了“提按”和“使转”的便利,这就跟用笔有了直接的关系。清宋曹《书法约言》论运笔之虚实说:“如指用实而掌用虚,如肘用实而腕用虚,如小书用实处,而大书则用虚,更大则周身皆用虚。”就是把握笔之虚实当作书法艺术的要诀去谈论的。

用笔之法有“藏锋”之说,其效用在于蓄势;与“露锋”对举时,其笔法可以“隐显”论,而“隐显”也是“虚实”关系的一种体现。宋曹《书法约言》说:“藏锋以包其气,露锋以纵其神”,即是此意。又论“藏锋”之所成说:“须骨涵于中,筋不外露。无垂不缩,无往不收,方是藏锋,令人有字外之想。”可见“藏锋”的来由在于笔势,而“势”的审美特征就在于以有形之

笔传达笔外之意，那看不见或藏起来的东西才是用笔的精髓。这里面不是也有着虚实相生的用心吗？

书法之妙在于用笔，而用笔之法跟用墨也有关系，是所谓“墨法”。用墨之法不外乎浓淡，与绘画一样，墨之浓淡也可以体现出虚实的效果，或者说是以墨色的浓淡去配合用笔的虚实。包世臣《艺舟双楫》说：“画法字法，本于笔，成于墨，则墨法尤书艺一大关键已。笔实则墨沉，笔飘则墨浮。”讲的就是墨之浓淡与用笔虚实的一种关系。

书法各体中，行草的用笔较之楷隶更能显出“虚实”之妙，故而又有专论行草笔法之虚实。清朱和羹《临池心解》说：“作行草最贵虚实并见。笔不虚，则欠圆脱；笔不实，则欠沉着。专用虚笔，似近油滑；仅用实笔，又形滞笨。虚实并见，即虚实相生。书家秘法：妙在能合，神在能离。离合之间，神妙出焉。此虚实兼到之谓也。”其所谓用笔之虚实，或可理解为沉着与飘逸，也包含着轻重、隐显、藏露等意思。但论者讲出了“虚实并见”及“虚实相生”的道理，则用笔虚实在书法艺术中的美学内涵就不止于此了，它已经跟中国传统美学思想中那个以艺术辩证法为内核的古老原则接通；也表明书法与其他艺术一样，虚实关系是无处不在的。

第五节　小　结

以上几节所述，只是见于绘画及书法理论批评的“虚实”观念，若将问题推及绘画、书法创作及作品，则就“虚实”关系可探讨的观念、手法以及“虚实相生”在艺术实践中的运用和成效远不止于此。这是对中国传统绘画、书法作深入细致的

专题研究所要做的工作。我们在这里是把绘画、书法艺术中的“虚实”观念作为中国古代文艺美学中“虚实”范畴的一项重要内容去看,故而对问题的描述和议论只限于传统的画学和书论之中。其中又对画学谈得较多,这既是因为画学批评里“虚实”之论较为普遍,较为系统,同时也因为中国传统绘画尤其是山水画艺术将“虚实相生”的道理体现得较为充分。而书法,如前面说过的,由于艺术创造的重心是落在了线的韵律和态势上,其“虚实”之道就常常是包孕在更加抽象也更加单纯的用笔之中,只可意会而难以言传。较为易见的是“分间布白”的“虚”“实”关系,但这种结构上的“虚”“实”关系也因书法艺术本身的单纯而只能喻于“道”而不宜施展为各种技法,所以书论里的“虚实”观就不像画论那样直观和详瞻。当然,这只是就理论批评的内容和话语而言,往深处看,中国古代的绘画和书法又是紧密联系在一起的,这还不像诗与画那样只是美学观念和艺术趣味上的“一律”,而是同属一种质料和形态,并且在创作中非常实际地渗透或取用于对方,具体说就是“笔墨”。清人周星莲《临池管见》说:“字画本自同工,字贵写;画亦贵写。以书法透入于画,而画无不妙;以画法参入于书,而书无不神。”可见二者因笔墨之“写”而固有的亲缘关系。就此而论,在艺术形态学上把书、画归为同一大类,或许并非无稽之谈。若此,则画论里的许多观念也适用于书法艺术。所以我们把书论里的“虚实”观与画学“虚实”观合而观之,为的就是这两种艺术形式的同源同质,同时也可由画学里诸多“虚实”之论去感悟书法艺术中的“虚实”之道。

把本章所谈的内容归结一下,则画学批评里的“虚实”观源远流长,可以上溯到“传神写照”的美学思想,并且随着“气

韵生动”之法的确立和传沿深入到绘画艺术的各种问题，终于演化成“虚实相生”这样一个对中国传统绘画的创作方法、艺术意蕴及审美特征具有根本意义的命题。这一命题的美学内涵及其理论和实践的意义，在清代画学里得到充分的阐说。具体到绘画艺术的各个层面及不同问题，则“虚实相生”又与其他一些美学观念或艺术手法相互交融，比如“有无”、“疏密”、“隐显”、“藏露”、“浓淡”、“阴阳”等等，都不同程度地包含着“虚实相生”的意思，也可以说是“虚实相生”的美学原则在绘画艺术的不同侧面和不同形态的体现。其他一些美学和艺术观念，如“势”、“空”、“远”、“逸”等，也或隐或显、或直接或间接地与“虚实”问题相关，从而也从不同角度丰富着“虚实相生”这一命题的美学内涵。将关于这些观念及问题的论述放在一起看，中国古代画学中“虚实”观的来龙去脉、内在联系、理论内容以及实际意义，就得其大概了。而所有这些，又与中国传统美学及各类艺术理论交织在一起，或者说是“虚实”观念从哲学到美学到各类艺术的层层递进和相互生发中在一个特定领域里的成效。因此，画学里的“虚实”观也就是中国传统文艺美学里“虚实”观念的一个有机组成部分，也就立足于一种特殊的艺术形式给“虚实”这对美学范畴注入丰富而具有特色的理论内容。至于书法，因质料及艺术形态与绘画相类，其理论批评中“虚实”观的价值意义亦可等而视之。

这里再附带提一下园林艺术中的“虚实”问题，这里面也有很深刻的美学思想。但园林究竟是怎样一种艺术？它独自的审美特征究竟何在？当今美学及艺术理论似乎还缺乏系统的研究和上升到美学及艺术原理的论断。但有一点是可以肯

定的,即园林艺术属于“视觉”,这跟绘画有着共同的审美感知上的基础。事实上,中国古代园林的营造,在许多方面是与画理相通的,而园林之美也在很大程度上缘于景致的搭配、呼应、延伸而成的画意及境界。当然,园林较之绘画,有着实际的、立体的空间,并且可以将观赏者容纳于内。因此它的审美特征就更多地体现在空间的利用以及将艺术和人生境界融于一体的空间感。也正是在空间问题上,园林艺术所包含的“虚实”之道得以充分地体现。这里面基本的道理仍是“有无相成”、“虚实相生”,具体说是用有形有限的景,去感受无形无限的境。这跟诗歌的“化景物为情思”和绘画的“无画处皆成妙境”,是一样的道理,都把实物的意味引向虚灵,如宗白华先生所说:“空间随着心中意境可敛可放,是流动变化的,是虚灵的。”①照这么看,园林艺术的一个主要特点,就在于在空间感上的“虚实相生”。在园林建筑中,这方面的讲究很多,其中一个典型事例是“借景”,它是通过借取园外之景以拓展园林的空间感,同时所借之景也往往如画。借景的手法也很多,其中一个颇能体现“虚实”之道的方式是因窗借景,它是利用室内的一个“空”间,把空间推向远方,同时把室外之景剪取到眼前。明代计成《园冶》所谓“轩楹高爽,窗户邻虚,纳千顷之汪洋,收四时之烂缦”,讲的就是这个意思。对此,李渔《闲情偶寄·居室部》说得更细,虽不是专论园林,但道理是与园林艺术相通的。兹引其“取景在借”题下谈湖舫之窗的一段话,以见其详:

① 宗白华《中国美学史上重要问题的初步探索》,《美学散步》第54页。

> 四面皆实，犹虚其中，而为“便面”之形。实者用板，蒙以灰布，勿露一隙之光；虚者用木作匡，上下皆曲而直其两旁，所谓“便面”是也。纯露空明，勿使有纤毫障翳。是船之左右，止有二便面，便面之外，无他物矣。坐于其中，则两岸之湖光山色，寺观浮屠，云烟竹树，以及往来之樵人牧竖，醉翁游女，连人带马，尽入便面之中，作我天然图画。且又时时变幻，不为一定之形。非特舟行之际，摇一橹变一象，撑一篙换一景，即系缆时，风摇水动，亦刻刻异形。是一日之内，现出百千万幅佳山佳水，总以“便面”收之。

以居室之窗借景，原本就妙趣横生；而于湖舫做“便面”借景，因船的运动而所借之景变幻无穷，就更是妙不可言了。李渔这段阔论未免给人卖弄聪明之感，但他因“虚实”而极言借景的视通万里、触目皆画之效，艺术感受和审美理想还是很不错的。究其实质，无非是深谙“虚实相生”的美学原则，如其同书论“虚白匾”一事所言：“‘虚室生白’，古语也。且无事不妙于虚，实则板矣。”这说的是居室之置应避实就虚，实际上也是强调“虚实相生”的效用。引申开来，园林艺术的哪一处又不需要在虚实之间作文章呢？就像清代一位小说家所说的：“若夫园亭楼阁，套室回廊，垒石成山，栽花取势，又在大中见小，小中见大，虚中有实，实中有虚，或藏或露，或浅或深，不仅在周回曲折四字，又不在地广石多徒烦工费。”（沈复《浮生六记》卷二“闲情记趣”）当代一位园林艺术的美学家陈从周先生对此也多有精到之见，说：“园林中的大小是相对的，不是绝对的，无大便无小，无小也无大。园林空间越分隔，感到越

大,越有变化,以有限面积,造无限空间,因此大园包小园,即基此理。”又说:“园既有‘寻景’,又有‘引景’。何谓‘引景’?即点景引人。西湖雷峰塔圮后,南山之景全虚。”又说:“我国古代园林多封闭,以有限面积,造无限空间,故‘空灵’二字,为造园之要谛。”又说:“园林中求色,不能以实求之。北国园林,以翠松朱廊衬以蓝天白云,以有色胜。江南园林,小阁临流,粉墙低亚,得万千形象之变。白本非色,而色自生;池水无色,而色最丰。色中求色,不如无色中求色。故园林当于无景处求景,无声处求声,动中求动,不如静中求动。景中有景,园林之大镜、大池也,皆于无景中得之。”[①]这些,都讲明了园林艺术的“虚实相性”的道理;也惟有“虚实相生”,园林的建设才成其为一门艺术,而园林本身才成其为审美的对象。对此,古代的文人墨客在诗歌、文章、笔记及各种著述里留下许多宝贵的心得体会,现代人也常因生活空间的日渐逼仄而反思着如何在都市中去体味园林的情调,其中虚实之道一定是被思索和表达得最多的问题之一。这方面的内容,是园林美学大可取用的资料,但这已经超出我们所要讨论的话题范围了。

① 陈从周《说园》第 9 ~ 10、18、19、20 ~ 21 页,书目文献出版社 1984 年版。

第六章

综说："虚实"之谓美

孟子说："充实之谓美。"我们把这句话改动一个字，用"虚实之谓美"来综括以上对中国传统美学里"虚实"观念及范畴所作的阐说。

的确，"虚实"这样一个观念和范畴是能够从相当深刻而又宽广的意义上概括中国传统艺术创造所特有的审美意识和审美趣味的。这一点，无论是就中国古典美学思想固有的内容、艺术理论的观点和方法以及艺术作品的形态和特质而言，还是把中西美学比照着去看，我们都可以非常自信地去论定。不仅如此，"虚实"观念还有着很强的生命力和开放性，它没有随中国古典美学的终结而消亡，而是潜移默化地渗透到经过历史变迁的文学艺术和审美理想之中，对中国当代的文艺创作和文艺理论产生着不容忽视的影响。对此，我们可以看成是民族心理的积淀，也可以看成是任何一种文艺美学传统

都具有的"当代性"。无论如何，"虚实之谓美"，都是中国传统美学思想生生不息的命脉，并将中国美学思想的传统贯穿于现在和将来。这是我们在中西文化交融、碰撞了一个多世纪并以全新面貌走向世界时，还要对"虚实"这样的美学观念加以梳理和阐说的充分理由。只有民族的才是世界的；而这一判断的前提是，只有尊重传统，才无愧于"民族"二字。如果有一天，中国的文艺美学和文艺理论能真正形成以民族心理和民族特色为本的观念、方法和体系，那么像"虚实"这样的美学观念是一定要登堂入室，展示其深厚而又独特的审美和艺术意蕴的。

在这里，我们还只是对"虚实之谓美"的内涵和意义作初步的阐说，借以立论的主要是艺术理论和批评，而且集中在文学和绘画艺术。这倒不是说，传统美学思想中"虚实"观念的表达仅此而已，而是因为文论和画论（包括书法理论）是中国古代文艺理论批评的大宗，不仅材料丰富，内容完备，且有潜在的系统。更重要的是，古典美学里的"虚实"观念在这两大类艺术理论中得到充分的运用和展示，从而也体现出"范畴"的意义和效用。所谓"范畴"，是"反映事物本质属性和普遍联系的基本概念，人类理性思维的逻辑形式"①。"虚实"作为美学范畴的这一特性，在文学和书画理论中是得到充分体现的，只不过要把各个历史时期及众多艺术家和批评家的有关论述结合起来看，并顾及中国古典美学范畴自身的特性。②

① 参见《中国大百科全书·哲学卷》"范畴"条，中国大百科全书出版社1987年版。

② 这个问题，可参见叶朗先生《中国美学史大纲》"绪论"的观点。

至于其他艺术批评的“虚实”之说，其理论形态和美学内涵均不及文论和画论，故存而不论或点到为止；而对“虚实”作为美学范畴的涵义，亦可由所述之文论画论举一反三，触类旁通。以此为准，本书所讨论的“虚实”观念和范畴，可归纳出以下几类要义。

第一节　世界本体与“天人合一”

这说的是“虚实”观念在中国传统哲学的根由。中国传统哲学原本不是以本体论见长，其总体特征偏重实际，或如所谓“实践理性”。但这并不意味着古代哲学家完全缺乏思辨能力或于世界本体无所用心。在老庄哲学及某些儒家经典如《中庸》中，都有对世界本原的探求，也都有着不同程度的本体论的意义，只不过这种探求不能简单地以西方哲学的本体论去比附。用中国传统哲学自己的术语说，则是所谓“本根论”①。无论何谓，都不能否认古代哲学家对世界本原的追问以及由此形成的理论观点。又因为中国传统哲学“天人合一”的特性，其本体或本根之论就往往与美学思想和艺术观念密切相关。在这个意义上，中国传统的哲学与美学是经常并且是深刻地交融在一起的，这不像西方哲学有着诸如“知”、情”、“意”那样的明确划分。一部中国美学史，与哲学

① 张岱年先生《中国哲学大纲》说：“宇宙中之最究竟者，古代哲学中谓之为‘本根’。《庄子》《外篇》云：‘然若亡而存，油然不形而神，万物畜而不知，此之谓本根。’”（见第6页，中国社会科学出版社1982年版）又参见《中国百科全书·哲学卷》“本体论”条的解释。

思想及艺术理论的大幅度叠合，甚至就蕴藏在哲学思想和艺术理论之中，这并不是什么奇怪的事情；至于哲学思想跟美学思想及艺术观念的不可分割的关系，就更是可想而知。这种将哲学与美学系于一体的"天人合一"的特性，张世英先生有过专门的辨析：

> 实际上，审美意识是人与世界的交融，用中国哲学的术语来说，就是"天人合一"，这里的"天"指的是世界。人与世界的交融或天人合一不同于主体与客体的统一之处在于，它不是两个独立实体之间的认识上的关系，而是从存在论上来说，双方**一向**就是合而为一的关系，就像王阳明说的，无人心则无天地万物，无天地万物则无人心，人心与天地万物"一气流通"，融为一体，不可"间隔"，这个不可间隔的"一体"是唯一真实的。……我们说"意境"或"心境"、"情境"，这些词里面都既含有"境"，也包含有"心"，"情"，"意"，其实都是说的人与世界的交融或天人合一，审美意识正是一种天人合一的"意境"、"心境"或"情境"。①

张先生是借当代西方存在哲学去重审中国古典哲学和美学的特性，而我们这里再借其说去看待美学及艺术理论里"虚实"观念与哲学本体论的关系。就是说，中国传统哲学的本体或本根之论，无论推求得如何悠远，都不是与人相对立的"实

① 《天人之际——中西哲学的困惑与选择》第199～200页，人民出版社1995年版，黑体字原文如此。

存”或彼岸，也都不能与人心、人生分裂开来；即如老庄哲学中表示宇宙根本的“道”，实则也是人心和人生的“道”，或者说与人心、人生的“道”融合无间，其本根是人而不是神，也不是超越了人的感知和心性的“物自体”。所以当年王国维纠正辜鸿铭英译《中庸》之偏谬时举例说：

> 外国语中之无我国“天”字之相当字，与我国语中之无“God”之相当字无以异。吾国之所谓“天”，非苍苍者之谓，又非天帝之谓，实介二者之间，而以苍苍之物质具天地之精神是也。①

可见传统哲学里“天”的概念就包含了“天人合一”的意思。这样一种哲学本体论，其本身就潜藏着美学的动因，用来为审美和艺术立说，当是顺其自然而又合情合理的事情。此意若以“道”为名去表示，则天地万物之道与人心悟求之道合二为一，这里面就有了审美和艺术创造的机缘，或者说，审美和艺术的诞生，是天地之道与人心之道的契合。而美学和艺术理论中诸多重要观念的根源，正可追溯到传统哲学思想中以“天人合一”为特殊涵义的本体论。历史上的一个著名事例，是刘勰《文心雕龙》的文学本体论。其《原道》篇推阐全书所论之“文”的来由，认为天地之文是所谓“道”之文，而天地之心又是人，故而道与人与文名虽三目，实则如一。既然如此，文学艺术显现为语言、色彩、音响以及各式各样质料的

① 王国维《书辜氏汤生英译〈中庸〉后》，《静安文集续集》；《王国维遗书》本，上海书店出版社 1983 年版。

"文"，都暗藏着一个系于人心并通向宇宙本体的"道"。顺着这个思路放眼看去，则文学艺术的根本最终是可以追寻到宇宙和世界的本体的；而美学与艺术观念的背后，也隐藏着某种既简易又变易又不易[①]的哲学本体论。以眼下所谈论的"虚实"观念而论，中国传统文艺美学里的众多理论观点，其精神实质都可以归结到"虚实相生"这样一条艺术规律，而"虚实相生"又兼有美学和哲学的双重含义。在审美和艺术创造的层面，它衍生出诸如"情景"、"形神"、"境界"、"神韵"、"虚静"、"真幻"等种种观念，而在哲学本体论那一面，它又植根于老庄思想中"实天地之心"的"道"与"有无"。之所以如此，一个根本原因就在于"天人合一"；而"天人合一"在中国传统思想里的意义，与其说是在哲学，不如说是更充分地体现于美学，当然也可以是像前面说过的那样，中国传统的哲学和美学原本就是难解难分的。

正因为如此，我们把"虚实"当作美学观念和范畴去探讨时，就须把问题看得更深一些，体察它在中国传统思想中的渊源其及本体论的内涵。而"虚实"观念之所以在美学和艺术理论中有如此之大的作为，有令人感叹的涵括性和再生性，有向各种艺术观念和批评话语无限渗透的强大功能，跟它负载的哲学本体论理应有着内在的联系。有了这种联系，美学和艺术观念就与宇宙观及人生观接通，而古人在因"虚实"去体察艺术的本性或在理论批评中表述"虚实"观念时，就往往将所看取的问题维系在那个触及世界、生命以及事物运动规律的根本的"道"。

① 参见钱钟书《管锥编》第一册"论易之三名"。

基于这样一种体认，美学和艺术理论所表达的观念就极大地丰富和生动起来，因为中国古代文学艺术从来就不是封闭的，而是向社会、自然以及人生无限地开放，相应地，美学和艺术理论也是呈现出开放的态势，是所谓“仰观俯察”，“究天人之际”。凡此，可以在古代艺术作品及艺术观念中找到大量例证。可以这么说，没有哪件优秀的艺术作品不是以有限的空间去追求无限的意蕴，也没有哪个重要的艺术观念不是将其内涵扩展到特定的表现形态和创作手法之外。这是一种超越，不仅超越作品，也超越艺术，甚至超越审美。惟其超越审美，才在一个更高的层面触及美和艺术的本性。而这样一种超越，若用中国传统美学和艺术理论中最基本的概念和范畴去作证，“虚实”无疑是最恰切者之一。举一个常见的例子，“境界”是古典美学及诗学、画学里最常见也是最核心的一个概念，在多数批评话语里，它的涵义超出言语和笔墨，进而超出诗歌和绘画艺术本身。艺术创作中，构成境界的原质是情景，但光从“情”与“景”这两要素还很难看出境界超作品以及超艺术的内涵，还须深入一层，去探求情景之所以能生成境界的更为隐蔽的规律。这隐含着的规律便可以归为“虚实”，而“虚实”观念则能够将人们的视线引向作品及艺术之外，以见境界之美的深层含义。事实上，情与景之所以能创造诗与画的境界，正缘于“虚实相生”的艺术规律。以此为例，我们说美学和艺术理论里的“虚实”观念较一般的观念更具有本体意义，想必不是妄言。原因就在于这观念与哲学本体论同一渊源，而且的确能够成为将艺术本体跟世界本体连接起来的一根纽带。

第二节　人生理想与艺术境界

我们把小标题里的两个说法看成是互文见义，就是说，人生理想即为艺术境界，艺术境界也是人生理想；而事实上，在中国传统美学和艺术中，这两者的确也很难分开，其缘由则在中国传统文化造就的人格心理。要认清这一点，须对古代文人生活及其艺术创作怀有相当的同情心。别的不说，就以艺术创作的目的而论，古人吟诗作画，恐怕像今天文学家、艺术家那样当做一种职业去从事的并不普遍，而更多的是出于特定的生活情趣和生存方式。固然，历来舞文弄墨者，怀肥马轻裘之心者有之，存光宗耀祖之念者有之，为沽名钓誉者更是大有人在。但真正具有文人襟怀并领悟艺术真谛的诗人和艺术家，在实现其功利目的的同时，也在为生活寻觅一种艺术境界；而且对艺术的领悟愈深，其艺术创作与生存方式的关系就愈近，也就能够体现出一种审美化了的人生理想。这个特征，在中国古典诗歌和绘画中是能找到大量例证的。我们今天常说"文如其人"，只要不作机械的理解，这个判断对于认识中国传统文学艺术的文化和心理内涵，仍有着相当的效力，起码有助于我们从优秀的艺术作品中去发现古代文人生活的情趣和理想。仍以诗画为例，其审美本性在于艺术境界；而诗歌与绘画中的艺术境界并不仅仅是艺术作品本身的事情，它多多少少地折射出创作者的心态和追求。假如把许许多多的诗歌和绘画作品放在一块，我们不是能够体会到作为一种社会群体的中国古代文人有着怎样的人格心理和人生理想吗？从这样的角度去理解"文如其人"，我们不但可以看清人生理想与

艺术境界的关系，进而还能够体察“虚实”观念的历史境遇。显然，艺术作品的境界以“虚”为特性，从中可以想见传统文人的人生理想也以审美和艺术化了的“虚境”为指归，或者说凭借艺术去营造那种超脱尘世纷扰的人生境界。在这境界里面，人的想象得以施展，心性得以自由，生活也由实践一变而成为审美。用近代梁启超的话说，是从“现境界”进入“他境界”①；用王国维的话说，是“此时也，吾人之心，无希望，无恐怖，非复欲之我，而但知之我也”②。无论怎样表述，都说明艺术境界的效用在于现实生活中的审美；而艺术境界之所以能够用于现实生活中的审美，又因为它是人心所向的虚境。所谓“人生理想”，就其审美的特性而言，正是指向了以人心为本的虚境，而艺术作品则是实现这一理想的重要途径之一。

但这只是历史境遇中“虚实”观念的一方面的态势。与这态势相对应的，则是艺术作品的境界及艺术理论的“虚实”观念受用于人生理想中对虚境或者说是艺术境界的追求。此等事例在文艺美学史上也斑斑具在，甚至可以看做是带有规律性的现象。对此，只要把司空图的生平、创作及其所描述的二十四种诗境合观，就无须繁引其例。可以这么说，司空图苦心孤诣状写出的二十四种诗境，是他追求的人生理想的结晶；而他之所以能够状写出这恼恍以为妙的二十四种诗境，又缘于现实生活中对这理想全身心地投入。我们在叙说中国文艺美学史上的“虚”“实”之辨时，曾把对“虚境”的追求看做美

① 见梁启超《论小说与群治之关系》，《饮冰室合集》“文集”第二册，中华书局1989年版。

② 王国维《红楼梦评论》，《静安文集》。

学观念演进的一个标志。这里要补充说明的是，对"虚境"的追求既体现在艺术创作和艺术理论，也见于古代文人将现实生活审美化和艺术化的需要及其所做的努力，而后者正是前者的一个有力的诱因。

由此看来，中国古代文人生活中的人生理想和艺术境界之间就是一种相互作用、相互渗透并且循环往复的关系；论其成效，则艺术和人生均获生机。然而，这效用与我们眼下所谈论的"虚实"观念又有怎样的必然联系呢？要回答这问题，须特别注意传统美学中"虚实"观念所蕴涵的"人"的因素，也就是说，艺术创作中的"虚""实"关系是因为人而成其为美，其中占主导地位的"虚境"是相对于人而言的；也只有经过人的观照，才有所谓"虚境"，才有虚实相生的可能，否则艺术作品的"虚""实"关系就无从谈起。进而言之，艺术创作中的因虚实相生而来的境界，总是潜藏着一定的人生理想或人生观，并且因为潜藏了人生理想或人生观而显得意味深长。古人谈论境界，除了讲"情景""虚实"外，还常辅之以相关的概念和术语，如"韵"、"逸"、"空"以及"自然"、"高妙"等等。从这些概念和术语，就能看出艺术境界与人生理想的内在联系。既然境界以"虚实"为内核，文艺美学里的"虚实"观念也就理应顾及那些以人心和人生为本的相关特征，从而也就跟在古代文人生活中形成定势的人生理想相涉。中国传统美学思想中的"虚实"观念之所以不是抽象的定律，而显得富有情韵，重要的原因就在于此。以视觉艺术而言，山水画中的空白最能体现"虚实"之道，而空白之虚并非它本身为虚，而是人感觉它虚。再说，由空白而生的"无画"之妙境难道只是一种艺术形式之美吗？显然不是，它跟古代文人在生活中的情趣、品味以

及价值取向是同一步调的。这就是为什么我们今天看古人山水画，还能油然生出一种十分真切的神往。魏晋文人赏评山水之美，不但要求可观，而且要求可居，足以见山水境界因人而生。造化况且如此，艺术创作中的境界就更不可能离开人而存在了。正因为如此，在中国传统文化里，艺术与人生就常常是水乳交融；人生理想看取艺术境界，艺术境界包含人生理想，是完全合情合理的事情。而文艺美学里的“虚实”观念，也是因为兼具这双重含义才真正体现出“中国艺术精神”。

进而，对人生理想与艺术境界的关系问题，我们还可以做一点当代思考。对传统的文人士大夫来说，诗与画很容易就成为修身养性的手段，这是古代文人生活与艺术的最直接的关系，而且具有相当的普遍性。虽然不能说这里面的趣味和情调就一概没有问题，但把艺术纳入人生，甚至成为一种生存方式，在大体上讲总归是利大于弊的。时至今日，传统文人的人生理想和生存方式已经一去不复返了。人类社会的工业化及后工业化趋势，给人类生活留下的诗情画意的闲暇越来越少，自然界的生态失衡也使得“目既往还，心亦吐纳”的空间越来越小。然而“文人”这一社会群体却依旧存在，并且依旧希望着现实生活中能多多少少地有一些审美和艺术的境界。于是乎美学和艺术理论中就有了诸如“新感性”、“日常生活的诗情消解”以及“诗意地栖居”之类的说法，其目的无非是为了人心超越现实、超越物质，从而也超越功利和异化。以中国传统美学观念视之，这仍然是人生理想与艺术境界问题的再现，其实质又在虚实之间。凡此问题，都需要美学和艺术理论去探讨和解决，其间，西方学术文化的各种思想各种“主义”固然足资借鉴，而中国传统的美学观念及其在艺术与人

生中的实践也大可玩味。像"虚实"这样的观念，其意义和成效非止于艺术的艺术，而牵涉到人生的艺术。即便是把"虚实"看做一个文艺美学的范畴，它的一些重要内涵也跟古代文人的人生理想和生存方式有着或远或近的关系，从中领略些"诗意地栖居"之道，想必对当代生活何去何从有些启示。这方面内容，已超出"虚实"论范围，也来不及细说；作为问题提出，是指望传统美学思想在一个更深更宽的层面为今天所用。因为美学观念和艺术理论无论新旧，其价值只要确实存在，就一定是贯通古今的，而且在这个意义上也是指向未来的。

第三节　艺术思维与创作方法

古人谈论"虚实"，取义甚宽，故而我们今天的研讨也把问题推向各个方面，尤其是那些藏而不露的方面。但就传统文艺美学里直接因"虚实"而立论，或明显地是在表述"虚实"问题的材料而言，其理论批评的重心还是落在创作方法之上。这创作方法既体现在可以实际运用的技巧、手段，也包含着作为艺术创作内在规律的审美心理和艺术思维。从本书各章的内容中，也可以看出创作方法所占的比重及其赋予美学中"虚实"观念的内涵。比如诗学里的"以实为虚"以及"情景"、"形神"、"境界"、"虚字实字"之论，小说学与戏曲学里的"惟虚故活"、"虚实相半"、"避实击虚"、"以实而用虚"、"实者虚之，虚者实之"、"未着笔处生无限风波"以及"旁写正写"、"伸笔缩笔"、"明笔暗笔"、"实写虚写"等，画学及书论里的"虚实相生"、"无画处皆成妙境"、"实里求虚，虚里求

实”、“实虚互用”、“空白即画”、“实处之妙皆因虚处而生”、“虚虚实实”、“实处愈实，虚处愈虚”以及“有无”、“疏密”、“浓淡”、“隐显”、“藏露”、“阴阳”等，都是古人艺术经验的总结，也都不同程度地有着创作方法的意义。这样一种重心所向，当在情理之中，因为中国传统美学思想的一个重要来源，就是艺术经验的提炼及其向理论的升华，从而艺术创作的方式方法就跟文艺美学的观念范畴血肉相连，难分彼此。这跟西方美学或有不同。以体系完备的德国古典美学而论，其观念和范畴多是从更大的哲学本体论推导而来，美学家可以不懂艺术，有创作经验或够格成为艺术家的更是寥寥无几，故而理论上的建树有“自上而下”之称。这种状况，直到近代以实验心理为本的美学出现才有所改观，而以实验心理为本的“自下而上”跟艺术创作尚有相当的距离。相比之下，整个中国传统美学的一个突出特征就是源于艺术创作和艺术经验的“自下而上”，几乎所有的美学观念和范畴都跟创作实际有着密切的联系，其内涵也是靠着艺术经验的总结而丰富和深化的，“虚实”观念自不例外。尽管“虚实”之说及其名目源于哲学思想，并因哲学思想有了最基本的含义，但“虚实”作为一个美学观念，还是随着文艺创作的发达以及艺术经验的积累而逐渐成熟和完备的。今天我们把“虚实”当作一个美学观念和范畴去认识，除了到哲学本体论里面探本寻源，更多的工作是对历代文艺思想中的有关论述加以汇总并条分缕析，如此方能把握这一观念和范畴的“美学的”的内涵。如果置这部分内容而不顾，那么“虚实”作为美学观念和范畴也就名存实亡了。可以说，美学思想里的“虚实”观念，在很大程度上是与文艺创作中的“虚实”之道叠合在一起的。这是我们把

"虚实"当作美学观念和范畴去研讨时须作出的一个基本判断，而本书各章所作的阐说也能证明这一点。这一特点，使得中国传统美学里的"虚实"观念具有很强的"经验性"，而"虚实"作为美学范畴，跟西方美学中那种经抽象和思辨而来的范畴也有不小的差别。其长短不可一概而论。从短处看，自然是理性和理论的内涵较弱。假如有人以理论体系和逻辑推理为由，否认"虚实"成其为美学范畴，也不是完全没有道理，只不过那样做，是彻底地站到西方哲学美学一边，无视中国传统哲学美学固有的特性。况且，若取消"虚实"这样的观念作为范畴的意义，我们又凭什么去对中国传统哲学和美学加以清理并做出现代阐释呢？故而不妨以一种略加通变的眼光去看待"虚实"作为美学范畴的涵义。当然这并不是有意遮掩中国传统美学范畴在思辨性上不如西方美学的弱项。从长处看，则"虚实"作为美学范畴又有西方美学范畴所不及的生动性、丰富性以及用于艺术批评的有效性。在这范畴里，我们可以真切感受到艺术之美的真谛，可以直接体察艺术创作的内在规律，还可以领略"虚实"之道在各类艺术中色彩斑斓的显现和无穷无尽的变化。这比西方美学中那些纯思辨的观念和范畴不是更富有情韵，也更与人心相关吗？对传统中国人来说，美的事物总是贴近人心，审美和艺术总是人心相感的结果。抽象和枯燥的东西固然不成其为美，而美的事物用抽象和枯燥的概念和语言去表达，也未免有些煞风景，这里面同样有着"言不尽意"和"大音希声"的道理。证诸中国传统的文学艺术批评，则语言表达的诗化特点一目了然，许多批评文字是充盈着诗意和情韵的美文，而概念和范畴倒是退居较为次要的位置，至于批评家而有创作才能和成就者，更难以胜数。

这在世界各国文艺理论批评史上都是不多见的。以此而论，中国古代的文艺批评实际上就担负着双重的职责：一方面，它要为艺术创作总结经验；另一方面，又在无形中为中国美学思想中的观念和范畴提供素材。正因为这种双重的作用，美学观念和范畴才如此鲜活和生动，才跟艺术创作和艺术作品本身有着一脉贯通、循环往复的亲密关系。其中关于创作方法的论述，内容既多，不仅是把握美学观念和范畴的重要依据，还呈示出从事艺术创作的手法和技巧，将“道”与“技”融为一体，从而也兼具了理论和实践的意义。这个特色，从上面排列出的有关“虚实”的各种判断和各种命题就不难看出。所列命题或判断，多来自实际的艺术批评，而我们把“虚实”当作美学观念和范畴去领悟时，这些缘于实际的命题和判断是能够从各个角度、各个层面，将我们的思绪引入中国传统美学思想那最精深的境域的。至于每一命题或判断特有的意思，已见于本书各章节的阐述，兹不再提。

与创作方法相辅相成甚至可以说是同一件事情的两个方面的，是艺术思维。从文学艺术的基本原理看，艺术思维和创作方法在创作过程中是同时进行，只不过有内外之别。就是说，艺术思维是在内的心理活动，而创作方法则要见诸外在的行为。但创作方法并非机械的行为，它是艺术家艺术思维的结果及内心活动的表达；而艺术思维也不能永远停留在艺术家的内心，它终将外化为创作的行为，并体现出一定的方法。因而在创作中，二者是相互依存且有共同的目的。从这层关系看，艺术创作作为一种内思和外现并存的活动，其本身便有虚实之分，而且可以理解为一种创作论意义上的“虚实相生”。跟美学里“虚实”观念一样，这种“虚实相生”的主导因

素在于"虚"，具体说是在于创作主体的审美心理及艺术思维。对此，中国传统美学和艺术理论十分看重，并且常常视为艺术创作的关键和枢纽。刘勰所谓"规矩虚位，刻镂无形"，陆机所谓"课虚无以责有"，以及唐宋以还的形形色色的"取境"之说、"入神"之说、"神韵"之说，都是作为创作论的核心命题提出的，也都致力于探求艺术思维的内涵和规律。有关论述，放到中国古代文艺创作论的大背景下去打量，都与"虚实"观念有着内在的联系，或者说是有所偏重地表达出基于创作论的"虚实"观念。其于理论观点上的"偏重"，是偏向了"虚"的一方，也即在创作过程中起决定作用的艺术思维。这种偏重不是没有道理的，因为审美和艺术归根到底是人心的产物，其根本的规律也当在于人心。若以克罗齐的"直觉"说而论，则艺术创作经艺术家的直观，在内心就已完成，其外化为物质形态的工作可有可无，完全是艺术创作之外的事情。这种论调固然偏激，却也能够把握住艺术创作的重心所在，如果用中国古代的"虚实"观念去稍做变通，或许就不显得与常理相悖了。那就是，以内心为虚，以外物为实，艺术创作正是内心之情思与外物相感相生的过程，其重心则在内心之虚。要略加区分的是，与"虚"相对应的"实"也有两说，能够以物化形态体现出来的创作方法是其一，而另一种与艺术家的心神相对应并对艺术思维起着决定作用的"实"是实存的外物，包括自然景观和社会生活。这样说的根据，是中国古代文艺理论的一个重要命题，叫做"感物"，即诗人之心是受外界事物的触动而生，并与之相互作用而有所谓"神思"。这里面也有着虚实之分。清代方士庶说："山川草木，造化自然，此实境也；因心造境，以手运心，此虚景也。虚而为实，是在笔墨有

无间。故古人笔墨具此山苍树秀，水活石润，于天地之外，别构一种灵奇。或率意挥洒，亦皆练金成液，弃滓存精，曲尽蹈虚揖影之妙。”（《天慵斋笔记》）这可以看做是着眼于创作论的“虚实”观念，把心因物感的“虚实”之道讲得很明白，即谓“虚景”和“实境”；进而还提到了绘画之“笔墨”是“虚而为实”，这又可以理解为创作方法是落在“实”处。合而观之，则创作过程中的“虚实”关系以及“虚”与“实”的所指一目了然，而且表明了文艺创作的实质是在“虚”处，即“曲尽蹈虚揖影之妙”。此论虽是仅就绘画艺术而言，且其所谓“实境”只讲到“造化自然”，但道理是可以推而广之的。宗白华先生谈论中国艺术意境，说他自己的“千言万语，也只是阐明此语”①，或非过誉。

话虽如此，我们还是尝试着把关于艺术思维的“虚实”观念朝深处再推进一层。这说的是艺术思维不仅与“物”和“笔墨”相对为虚，其自身也有虚实之分，具体表现为，审美和创作心理中那些明晰的意念是实，而那些不明了也无从把握甚至难以控制的心绪或感触是虚。这个意义上的“虚”，很难用语言讲清楚，连那些深知创作甘苦的艺术家和批评家也不甚了了，如刘勰所感叹的：“至于思表纤旨，文外曲致，言所不追，笔固知止”（《文心雕龙·神思》）。据此而论，此“虚”的特征是“不可言说”。虽然不可言说，但在艺术思维的过程里，它的作用却绝不容低估，以至于超过那些可以言说的意念和思理。刘勰把艺术思维活动称作“神思”，想必是有讲究的，多少能让人看出审美和创作心理中固有的矛盾。“思”是

① 宗白华《中国艺术意境之诞生》，《美学散步》第59页。

思理，它既在艺术家的意念之中，也在艺术家的妙想之外，故而为"神"。《易经·系辞传》说："阴阳不测之谓神。"又说："知几其神乎。"可见在古人心目中，"神"是超乎言意之表的；而艺术思维活动之所以被称作"神思"，就表明其间有些东西是说不清、道不明的，是"至精"、"至变"，也是我们眼下所说的"虚中之虚"。直到今天，对这种"至精"、"至变"或"虚中之虚"，心理学尚不能作出令人满意的解释。差可比拟的心理学说，是精神分析学所谓"无意识"或"潜意识"，说的是人心深处有着被正常的意识遗忘或根本就与意识绝缘，而由种族遗传积淀下来的生命本能。它盲目、混乱，不可理喻，鲜为人知，然而却对人的意识和行为起着重要的甚至是决定性的作用。在某些特殊的境遇，这"无意识"或"潜意识"会浮露出来，并释放出巨大的能量，也使人的心理产生超乎寻常的效用。显然，"无意识"或"潜意识"产生作用是以排斥理性为代价的，或可以称之为"非理性"；而所谓"特殊境遇"，文艺创作亦可算作一种。文艺创作中，艺术家的内心会掺杂一些"无意识"或"潜意识"的东西，这是可以从创作实际中找出许多例子加以印证的，对此，当今文艺心理学也有专门的研究。既然是"无意识"或"潜意识"，也就虚渺难察，也就妙不可言。我们把艺术思维里的"虚中之虚"跟心理学的"无意识"或"潜意识"之说略加比照，或许能稍稍得到一点悟解。

然而，对这问题还可以作另一种思路的解说，这就是中国古代文艺创作论里经久不衰的"虚静"说。在本书中，我们把"虚静"说当作"虚实"的相关概念去阐说，理由就在于"虚静"之说是指向了艺术思维的"虚中之虚"。创作中的"虚静"是为了"清和其心，调畅其气"，表面上看，这只是说的把心态

放平稳，以排除干扰，营造出一种有利于文思泉涌的创作心境。但结合我们所讨论的艺术思维内部的“虚实”关系去看，则“虚静”说就还有一些更深的蕴义值得体味。要注意的是，艺术家在创作中虚静其心的目的，除了营造创作心境外，还在于消解或弥散内心的意念尤其是杂念；往深处看，恐怕还有消弥语言的作用，或者说是把语言给“悬置”起来，因为语言就其理性的性质而言，在艺术思维中是“直观”的屏障。西语里“语言”原本就跟“理性”同源；而当代西方哲学为破除传统的“逻各斯中心主义”，也把语言当作主要的解构对象。汉语虽然保留了象形的特征而有一定的具象的性质，但从根本上讲，已经是理性的产物并深涵理性的因素了，这跟其他民族的语言没有本质的区别，或者说，“理性”是所有语言的一个基本的特性。正因为如此，以形象为本的艺术思维就得在相当程度上挣脱语言的束缚，尽量趋归于“神用象通”。这样，虚静的心理状态就显得十分重要了。如中国古代文论所说，虚静其心，是为了更好地“观物”；所观之“物”，既是外界的物象，也是内心的意象，而以后者与艺术思维的关系更为重大。陆机《文赋》谈观物的成效说“物昭晰而互进”，即表明意象之“物”是艺术思维要领；而要把这意象之“物”看清，语言的和理性的东西是不宜“在场”的。语言不在，那些扰乱文思的意念及杂念也就无可托身，自然退出了创作心境，这大大地有助于艺术家消除遮蔽，进入心地澄明之境。而“澄明之境”正是虚静其心所要达到的境界，它不可言说，如陶渊明诗句云：“此中有真意，欲辨已忘言。”（《饮酒》之五）这也可以说是一种“言”“意”关系，也可以用“言不尽意”的命题去注解，但此时“言”与“意”的关系不在声音、文字与思想之间，而俱在人

心之内；从而其中的"虚""实"关系也不在语言的能指和所指之间，而在艺术家内心的"意"与"境"或者说"有意"与"无意"之间。按照中国传统美学思想，无言之美是所谓大美，再推进一层看，无意之美才是更大的美。中国古典艺术之所以把"境"放在了最高的位置，就因为"境"的本义是不可言说的。这在艺术作品里是境界，在艺术思维中则是心境；而心境的萌生，又往往是对"言"与"意"的否定，其间，虚静其心就成为进入澄明之境的一个前提条件了。在这个意义上，我们把"虚静"看做中国古代创作论里最有特色也最有价值的观点，当不是信口开河。这也是"虚静"说之所以跟"虚实"观念相关的一个根本的原因，其中"虚"字的特殊内涵，一定要加以仔细辨认，它关系到中国古代文艺创作论对艺术思维问题的一种深刻认识。当然，具体到各类艺术，"虚静"之"虚"的涵义及其在艺术思维中的效用，还是有所不同的，至少，视觉艺术的"虚静"比语言艺术更具有离言离意的条件；而语言艺术中，抒情诗与长篇小说相比，也有类似的等差。这方面的问题，就不在此一一细谈了。

第四节　审美趣味与批评话语

中国传统美学里"虚实"观念所表达的审美趣味，不用我们在此说得太多，历代艺术理论批评中的许多概念、术语和命题都有所表示，诸如本书提到过的"含蓄不尽"、"韵外之致"、"味外之味"以及"空"、"远"、"势"等等，既是"虚实相生"在艺术创作和艺术作品中的特征，也可以用来指中国古典艺术特有的审美趣味。要略加分说的是这些审美趣味的来由，从

近处看，当然是“虚实相生”作为艺术规律并作用于艺术思维和创作方法的结果；而把问题延展开来说，则要考虑到中国古典艺术的特殊形态和总体状况，还有中国传统文化的价值取向、文人生活的情趣和要求以及在此基础上形成的社会和文化心理。就中国古典艺术的形态和状况而言，有两个特征值得特别注意，一是抒情诗和山水画占有显要的位置，成就也最高。二是这两种艺术形式虽不同类，却有不少相同或相似的审美范式，比如都以“情景”为基本的构成要素，规模体制都相对较小，表现手法都相对单纯等等。若非以质料为分类原则，中国古代的抒情诗和山水画大可以合为一类。所谓“诗中有画，画中有诗”，就表明在古人心目中，这两类艺术在精神实质上是相通的。这种相通以及抒情诗和山水画在中国古典艺术中的主导地位，很大程度上决定了传统文艺美学的思想倾向和艺术精神。比如规模体制的限制促使艺术家在有限的篇幅内表达尽可能多的意蕴，表现手法的单纯促使艺术家们在创作方法上尽或能地寓多于一或以一总万[①]；至于“情”与“景”作为基本的构成要素，则很容易使艺术家想到事物的相须相生之法。凡此，都有利于把艺术创作的宗趣引向虚实掩映之间，也都足以成就“虚实相生”的艺术规律。假如说，中国古典艺术不是以抒情诗和山水画为主体，而是以长篇小说和风俗画为大宗；假如说，中国古典艺术里的抒情诗和山水画没有精致单纯的范式，而多是宏篇大制，那么我们看到的

① 参见清石涛的“一画”说，如《画语录》所谓：“夫一画，含万物于中。”（《尊受章第四》）“自一以分万，自万以治一，化一而成缊，天下之能事毕矣。”（《缊章第七》）“我有是一画，能贯山川之形神。”（《山川第八》）等等。

"中国艺术精神"也许就是另一副模样，而"虚实"也未必能够成为文艺美学的核心范畴了。这一点，只要拿西方古典艺术去作一番比较，就能明白其中的道理，也能理解"虚实"观念与特定的艺术形态之间的内在联系。

就中国传统文化、文人生活及社会心理看，"虚实"观念的发达也有一定的必然性，这从我们前面谈过的"天人合一"就能看出些眉目。如果也做一点中西比较，则中国历史上没有真正意义上的宗教以及传统文人的生活信仰不指向宗教，可能是"虚实"观念之所以大行其道的原因之一。从人类进化的历史看，人的精神总是向上超越的，人的精神生活也总要在现世或俗世之外找到寄托。这一趋向，古今中外，概莫能外。但宗教的有无，决定了不同民族精神追求的归宿。有宗教，精神所托便可能是诸如上帝一类的偶像，或如来世一类的目的，无论如何，这都是寄心于某种"实存"或理念，这"实存"或理念虽虚却实，是有止境的。无宗教，人心所向便是没有任何定性的"无"，这是无限悠远也无比深邃的虚境，是虚而复虚。由此而来的思想观念多体现出一种开放性和不确定性，也包孕着可以无限展开因而也阐说不尽的意义。中国传统哲学里的老庄思想便有这一特点，其中的观念和范畴即便是用现代的科学语言都很难界说；具体到人生问题，则中国传统文人就常在有限的时间和空间去追求无限的意义和价值，并以此求得精神的超越和心灵的愉悦。也正因为这一特点，中国传统文人的人生理想就常常表露为一种艺术精神。中国古典艺术深受这精神追求的影响，以不落言筌的"虚境"为指归，所以"虚实"观念也就深深植根于艺术家的审美心理和审美趣味，并通过以抒情诗和山水画为代表的艺术创作表现出来。

当然，就中国古典艺术的全部特征而言，“非宗教化”只是“虚实”观念的缘由之一，而中国古典文学艺术所受哲学思想的影响也不止老庄，至少还要考虑到儒家的伦理精神及所谓“实践理性”。更全面的看法应当是“儒道互补”。但以“虚实”观念而论，儒、道之间，以道家思想对中国古典艺术的影响更大，故而我们较多地引述其说。至于其他，则是更大课题所要讨论的内容了。

由审美趣味，我们再略谈一点批评话语的问题。这与“虚实”观念的内涵关系不一定很大，却能进一步展示“虚实”观念在中国传统文艺美学及艺术理论中的效用。

钱钟书先生曾说，中国古代文论在批评方法上的一个重要特点，是“把文章通盘地人化或生命化”①。再为概括，这个特点也可以用一个“虚”字表达，就是说，中国传统的文学批评喜欢“近取诸身”，不仅用整个身心去感悟批评对象，也好用一些形象化、情绪化或者说富于感性色彩的词语作评。这跟那种以逻辑推理见长且出之以理论化表述的文学批评相比，就有了虚实之分。当然，此所谓“虚”，也是一种比拟，意指文学批评不胶着于批评对象，不把所表达的理论观点坐实，而是把话说得空灵含蓄，即启人思，也感人兴。这与艺术创作中的避虚就实和虚实相生，多少有些类似，故以“虚”名之。体现在批评话语上的这个特点，也可以用一个表达“虚实”观念的论断去表示，即“惟虚故活”。而中国古代文论在批评话语上正是以“活”见长的，无论是实际的批评还是理论的表

① 钱钟书《中国固有的文学批评的一个特点》，《钱钟书散文》第391页，浙江文艺出版社1997年版。

述，大都趋向于生动活泼，而避免僵硬死板，至少优秀的文论之作是能显出这一特色的。至于那些已经相当程度文学化甚至就可以当作文学作品去读的批评著作如司空图《二十四诗品》之类，就更不在话下。文学批评如此，其他艺术批评亦可相提并论。

把这个问题放到一个更贴近语言文字的层面去看，中国传统文论及其他艺术理论"虚活"的特征，还体现在概念和术语的多义性，就是说，同样一个概念和术语，在不同的语境或用于不同的批评对象，所表达的意思常有所变化，但基本的美学内涵不变，也不会造成理解的歧义。这是中国古代批评话语特有的涵括性、灵活性以及转换功能。其主要原因或在汉语言文字尤其是古代汉语本身。汉语言文字以方块字为独立单位，有很强的构词功能，也很容易受语境的影响变换其义；而古代汉语特别讲究以"雅洁"为美，更是对词语形成一种压迫，迫使每一个字都尽可能表达更多更深的意思。同时，由于古代汉语的语法松散，也使一字多义成为可能甚至必须。凡此现象，在古代书面语言里连篇累牍，文学作品自不必论，往往借以成为获得文学性的手段；即便是理论批评，虚活其义的现象也大量存在，就连一些重要的概念和范畴，其涵义也往往是多层次的。拿我们眼前讨论的"虚实"来说，从上述各种"虚实"之论，即可见"虚实"二字因论旨的不同而所指不同。它可以是指文学作品里的"意"与"言"、"境"与"象"，也可以是指创作过程中的"心"与"物"以及艺术思维中的"无意"与"有意"。若以批评对象而论，其意义的变换更多，如诗学里的"情"与"景"、"神"与"形"，小说理论里的"幻"与"真"，画学里的"无"与"有"、"疏"与"密"、"隐"与"显"、"藏"与

“露”、“淡”与“浓”等等，都可以是“虚实”以另一种话语形式的表述。如果再考虑到在整个中国传统文艺美学的话语体系与相关概念的互相指涉，则“虚实”二字的涵义就更是层层叠叠，难以穷尽。正因为这种多义性，“虚实”在传统文艺美学的批评话语中就是一个非常灵变也非常能够扩张功能的术语，不仅可以在理论表述上灵活取义，还可以超出艺术作品、艺术境界、艺术思维以及创作方法，用来评说各种各样的对象和问题，如时代与时代、作家与作家以及流派与流派之间的差异，我们曾经提到过的杜（甫）实而李（白）虚、宋（代）实而唐（代）虚、“肌理（派）”实而“神韵（派）”虚等等，都是其例，不胜枚举。要之，从“虚实”这个概念，我们就能看出传统文艺美学与艺术理论在批评话语上“虚实相生”的特色。这当有助于我们了解中国传统文艺批评的话语功能，而这功能也可以看做是中国传统文艺美学中“虚实”观念和范畴的相关或附带的意义。