

徵引周禮有關地方組織與官吏的文字後，說：「周代官制之嚴密完善，由此可窺見一斑，故孔子稱其『郁郁乎文哉！』」（註一〇）是誤把周禮視作「實錄」了。新本沒有這個毛病，其中說及：「周禮由字面上看來，應該是周代的官制。但內容並不能與周代官制符合，可以說是一理想中的官制。」又說：「周禮所載，不出治國之要務。雖在當時並未實行，而後世政治制度，頗受其影響。」（註一一）與事實完全吻合，自上面的例子，可充分瞭解新本平允與要要之一斑了。

### ●新本的其他優點

其他還有些零星而值得一提的地方：第一、舊本對詩經、禮記敘述得太少；尤其後者，只用了五行的篇幅，而禮記的本質、內容也毫無說解。新本則無此憾（註一二）。第二、春秋三傳，舊本一併敘述，新本則分若鼎足，間有比較，十分清楚（註一三）。第三、新本在講說論語、孝經、孟子時，特別把其中的精義勾勒出來，有助於學生作深入一層的認識。第四、「經學章」最末，特將四書與朱子的四書集註併入交待，指出：「四書可以為研經入門之書，也可以作群經選粹讀。如不能偏讀群經，讀四書亦可窺儒家學說的大要。」（註一四）這段話的增加，十分適宜，因為不啻替高中生指出一個方便法門，不僅平正，而且它們在文字上的障礙較少，與生活的關係又較他經為密切，的確是成功的一筆！

### ●希望精益求精

### ●顏崑陽

淡江大學中文系講師

差別甚大，而且新本遠優於舊本。此並不意味新本毫無缺點，比方：新本在「六經與六藝」中援引了周禮關於六藝的話，沒有講解原文，恐有礙學生的瞭解。而在詩的部分，敘說風、雅、頌之外，也應略言賦、比、興。不過，從經絡上考察，新本確實與高中生的基本程度、需要相應，其對經的價值再三致意，也合乎教育和文化的立場。國學概要的上冊，大體一仍舊貫，下冊則重新編寫。這個決定，必經過客觀、審慎的研究，因為，上冊在關鍵上沒有什麼缺點（註一五），應予保留，舊本下冊原即問題叢生，自宜重編。本文雖祇論及新本下冊中的一部分，藉它卻足以顯示：祇要教材編審單位有心突破，精益求精，各級學校的教材都能日臻理想。而新本「經學章」對中國傳統文化的客觀肯定與積極推揚，在這個時代，更具有不可限量的意義，願躬其事者能繼續予以擴展！

### ●注釋

- 註一：本文之舊本，取民國六十四年八月本為依據；新本指民國七十三年八月修訂本，亦即現行本。
- 註二：上冊亦有修訂，但改動的地方不多，如，「修辭章」第一節，今本二、三段間原有「在英文中，修辭學作 Rhetoric，意思是修好語言和文辭的藝術」一段話，已刪去，其他則除保留如故，見兩本頁一七。
- 註三：舊本原作「經學篇」，為敘述之便，概稱以新本的「經學章」。此外，本文中亦以「舊本」為其簡稱。
- 註四：新本下冊，頁一九。又，四書這一段，較其他文字皆低二格，不知何故。
- 註五：上冊的「修辭章」尤其值得推崇。至於「文選章」則必請詳加說明。
- 註六：當然，這樣的情形不限於「經學章」，而普遍見於新本下冊的各個篇章。
- 註七：見舊本下冊，頁一九。
- 註八：同前註。
- 註九：見新本下冊，頁五。此外，在第三段述畢卦、爻辭後，接著說：「這樣，易乃成了一部完整的卜筮之書。這部書雖是卜筮之書，但在卦爻之中，卻含有天道人事之理。儒家發揮其義，作了彖、繫、象、文言、序卦、說卦、雜卦等十翼之後，易的價值大增，成為哲理之書，而被尊為經。」也簡明扼要，參見頁五——六。
- 註一〇：皆見於舊本下冊，頁三三。又，在述及冬官時，未交待冬官已佚，更未提考工記，亦是一項缺失。
- 註一一：見新本下冊，頁九，引文之後者並舉有實例。
- 註一二：此不煩引，可參看新本下冊，頁一一。
- 註一三：其比較，可參看敘述「春秋公羊傳」部分，新本下冊，頁一三。
- 註一四：見新本下冊，頁一九。又，四書這一段，較其他文字皆低二格，不知何故。

# 中國文學藝術之「虛」

## 及其與老莊思想的關係

### 一、引言

「虛」在中國藝術思想中，是很重要的一个觀念；在藝術創作中，也是一個至高的境界。而此一思想之產生，此一境界之揭示，皆不能不溯源於老莊。本文擬就中國此一藝術思想境界，及其與老莊的關係，進行簡要的考察。

### 二、中國藝術思想中「虛」的意義

#### 甲、「虛」字在藝術上的意義

「虛」之一字，在中國語言中，其意義十分複雜，且呈現正反兩面價值之指涉，例如：與「真誠」相對之所謂「虛偽」，乃呈現反面價值之指涉，而與「充塞」相對之所謂「虛涵」，則呈現正面價值之指涉。藝術界域中所謂的「虛」，屬於正面的價值指涉。

在藝術中，所涉及的「虛」義大致有三：（一）從發生或存在與否上立義，也就是與「事實」相對成義的「虛構」。（二）從空間的包容性立義，也就是與「充塞」、「狹隘」、「露實」相對成義的



◀梁楷(李白行吟圖)試著詮釋「藝術時空的虛涵性」

又如何被藝術家詮釋虛涵性？  
 歌之文，與地之宜，近取諸身，遠取諸物，於是始作八卦。  
 包犧作八卦，被視為中國藝術之起源。包犧氏以「觀察」的方法，發現宇宙間種種未見而未形的「象」，而制定八卦。這種歷程不就是藝術家創造作品的歷程？實有之器由虛有之象而成，也就是藝術成品，乃是藝術家觀照宇宙人生種種未具體形成之現象，經過表現技巧而完成的。而這藝術成品相對於既經實現之歷史事實，似是「由無而生有」，故謂之「創造」，謂之「虛構」。但相對於可能存在而未具體形成之現象，則是「即有以顯有」，但它所即之有，並非有形之實有，而是無形之虛有，乃又稱之為「虛」。故一切藝術出於「虛」，「淮南子·原道篇」云：夫無形者，物之大祖。無音者，聲之天宗。……故有生於無，實出于虛。齊俗篇云：蕭條者，形之君；而寂寞者，音之主也。一切視覺與

聽覺的藝術，必從「虛」中生出，再由這個理論得到支持。曾昭旭「論文學之虛」②云：  
 蓋所謂虛，乃是指一無內容的有。無內容而說之為有者，是因它所有的只是無限的可能，「可能」並不等於無有，但又還不是已有，所以只好說之為虛。而這涵涵無限可能的虛，便是生命之所以為生命的要義所在。文學是生命的最逕直表示，所以這虛也就是文學藝術之所以為文學藝術的精神所在。曾氏這段話，將「虛」之與藝術的關係詮釋得相當明確。藝術之所以為藝術，便在於它不斷地將這「虛」中所涵涵的一切可能，具現為實有的形象，而為人生創造更多更新更理想的精神世界。  
 丙、「虛」即是納無限於有限——藝術時空的虛涵性  
 就審美主體的觀點而言，作為審美對象之藝術作品，它之所以

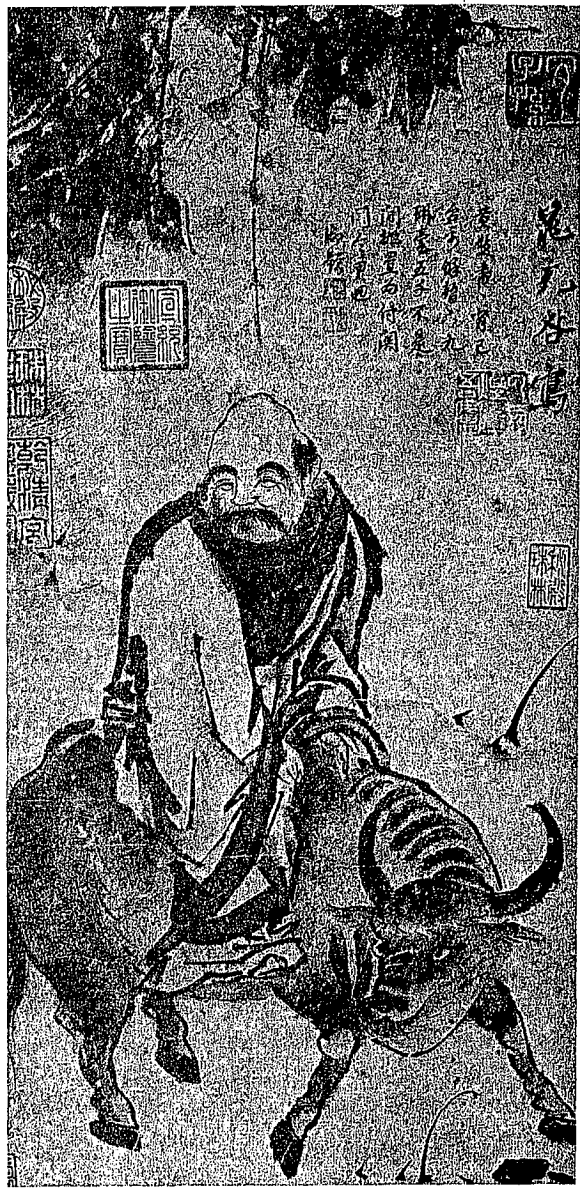


◀明代汪納「人鏡陽秋」中的插圖，描寫莊子書中的寓言。

「虛涵」、「空靈」。(2)從心靈狀態立義，也就是與「雜念」相對為義的「虛心」、「澄懷」。而這三義，實可總括為「無限包容性」。  
 「虛」就是「無限包容性」。包容什麼？第一，藝術可以是虛構，則藝術不受限於歷史的事實，它對廣大的宇宙人生，具有無限的包容性，一切雖未發生而在情理之中的宇宙人生現象，它都可以容納；第二，藝術作品本身的物質空間有限，多不過數十尺之幅，但它卻能以有限而涵無限，納宇宙於尺寸之間，顯萬象於虛靈之際；第三，藝術主體心靈，一旦能澄清雜亂的意念，得到充分的自由，而入於虛寂之境，則雖以有限之身，卻能持無限之心，納宇宙於寸懷之間。因此，不管從藝術的創造性，或作品空間的廣大性，或主體心靈的自由性而言，真正成功的藝術都必須具有「無限包容性」，也就是都必須以「虛」為其基性。

乙、「虛」即是包容一切未發生的可能  
 ——藝術內容的虛構性

藝術最大的特性之一，便是創造。創造(Creation)一詞，在哲學上嚴格的定義，是指「無中生有」，而這所謂「無」，乃是無原料與無形式。在西方的哲學中，這種從無原料與無形式中，實現一切有形質之物的創造能力，只有上帝能具備。而藝術中所謂的「創造」，應該是「即有以顯有」的工作。所謂「即有以顯有」，上一個「有」字是「虛有」，下一個「有」字是「實有」。「虛有」，乃是可能存在而未具體形成，也就是介於形上道體與形下器物之間的「象」，「象」雖有而無形質，即「老子」四十一章所謂「大象無形」，「易繫辭」韓康伯注所謂「兆見」①。其中含蘊一切萬有，是以謂之「有」，卻又視之不見，是以謂之「虛」。至於「實有」，則是既經發生的具體事實，也就是形下的器物，在藝術而言，即是物質性的藝術品，也就是「易繫辭上」云：「制器者，必於象也。」這說明，雖是無象而取。那麼「象」



讓人達到審美的滿足，應在於藝術品提供了審美者廣大的心靈活動空間。而藝術既表現為物質成品，本身就是有限，因此作品所顯示的廣大空間必非客觀實際的物理空間，而是主觀虛靈的精神空間。藝術作品之所以能以尺寸而涵宇宙，寄無限於有限，便全在「虛」處。中國傳統藝術的理論與實踐中，對於這種虛靈的藝術空間，非常重視。而藝術空間的顯著表現，則當求之於詩或書、畫等視覺性的藝術。清初名畫家鄒一桂「小山畫譜」云：

西洋畫公設法，故其繪畫於陰陽遠近不差細毫，所畫人物屋宇，皆如身臨其境，力用顏色，故其畫中人物，亦如身臨其境。

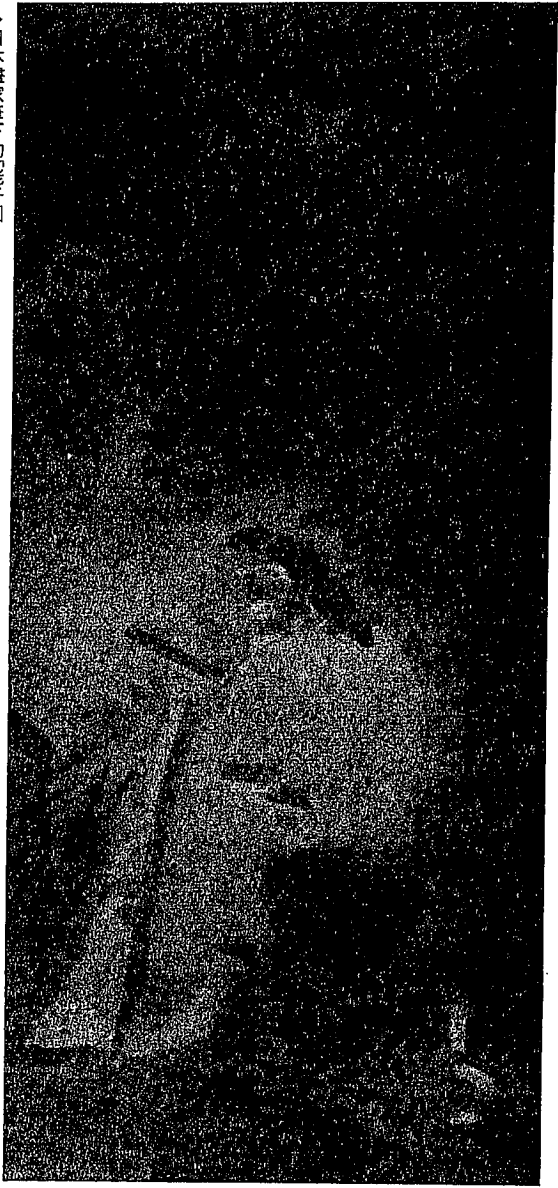
鄒一桂所謂「筆法」是甚麼的？他的「小山畫譜」云：「筆法，意在筆先，胸有成竹，而後下筆，則疾而有勢，增不得一筆，亦少不得一筆，……蓋繪事起於象形，又書畫一源之理」。意在筆先，是中國書畫用筆的重要原則，早在王羲之「題衛夫人筆陣圖後」便已提出，作為書法的第一要義；他認為「心意者，將軍也」，強調心意在書法藝術各種因素中的主導地位。這種觀念，後來也同樣被運用到繪畫中。因此，中國繪畫對於物體個別的形狀——即謝赫六法中的「應物象形」，及個體與個體之間的空間結構——即謝赫六法中的「經營位置」，在下筆之前，早經主觀心意形成一種完整和諧的秩序了，而用筆之法，也全受這主觀心意的駕馭。如此，則中國繪畫所掌握的不是由視覺感官所獲得的

以三角量之。畫宮室於牆壁，令人幾欲走進。學者能參用一二，亦具醒法。但筆法全無，雖工亦匠，故不入畫品。

鄒一桂所謂西洋勾股法，即是西方十五世紀所完成的繪畫上的「透視法」。透視的理論首見於亞伯特（Alberti）於一四三六年出版的「畫論」。所謂「透視法」，簡單地說，就是應用幾何學的原理，作畫者設身處地，以自己作為視覺的定點，依照遠近的比例，而形成物體大小、長短、高低的立體形狀。這種方法掌握的當然是感官視覺所獲得的客觀性物理空間，頗為科學。但那「透視法」，而誤其為「筆法全無，雖工亦匠，不入畫品」。

客觀性物理空間，而是由心靈的涵融所攝取的「主觀性精神空間」。以眼睛感官在一定的視點上看宇宙，則所得空間有其實際的限度，以心靈從四面八方廣攝宇宙，則所得空間虛涵而無限度。王微「敘畫」所謂「以一管之筆，擬太虛涵體」，便揭示了中國繪畫以「有限」蘊涵「無限」的空間觀念。「文心雕龍·神思篇」：「寂然凝慮，思接千載；惝馬動容，視通萬里」，也指出中國藝術以心靈包容上古今的時空意識。這種以小攝大的空間，全妙在「虛」處。

然而，所謂「虛」，並非一無所有的空白——無所有的空白，稱為「頑空」。而是蘊涵一切的「真空」。蘇轍「論語解」云：「貴真空，不貴頑空。蓋頑空則頑然無知之空，木石是也。若



日本畫家筆下的「老子圖」



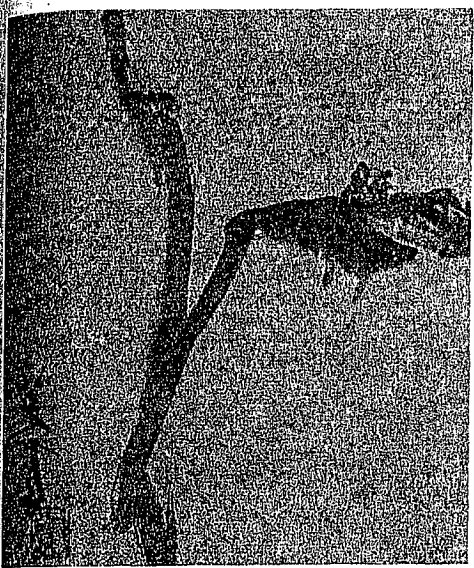


俗稱「風箱」。不管解為什麼，「橐籥」比喻「中空」，也就是下文的「虛」，這才是要義所在。王弼注云：

橐籥之中空洞，無情無為，故虛而不得窮，動而不可竭盡也。天地之中，蕩然任自然，故不可得而窮，猶若橐籥。

王弼的詮釋很能對於道體在天地中的顯相作明白的描述。整個天地自然，廣大寥廓，一片虛空，卻蘊涵無窮，自有無限的生機。這種虛而藏有，有而歸虛，正是「道相」最好的描述。宇宙生命的無限可能性，便蘊涵其中。因此，我們說這個「虛」就是道的性格。前面論及，藝術也以「虛」為其基性，一切藝術的創造，便是從這蘊涵一切的「虛」中生出的。老子以「虛」字正面形容道體之顯相，雖只這一處。但其他對於「道」的描述，如第四章「道沖，而而之或不盈……湛兮似或存」，第六章「絪縕若存，

▲八大山人是歷代中國畫家「留白」處理的高手之一



(1)「虛」即是蘊涵萬有而未形

莊子對於「道」，很少作語言上的正面描述，只有大宗師「夫道，有情有信，無為無形」一段，是對於「道」作了比較概念化的界說。而他此一「道」的概念，顯然與老子的「道」概念，非常接近。「有情有信」，說的明明是「有」。宣穎「南華經解」釋「情」為「靜之動」，靜是道之體，也就是老子所謂「獨立而不改」(二十五章)，動是道之用，也就是老子所謂「周行而不殆」。所以「靜之動」，就是道由體以顯用。宣穎又解「信」為「動之符」，指道之作用於萬物，皆一顯其迹象，而可以徵信。因此，所謂道之「有情有信」，便是以蘊涵一切的「有」來說「道」的顯相，也就是前面所引孝子「湛兮似或存」、「絪縕若存，用之不勤」，「其中有象，其中有物，其中有精」等等。但道用所顯之相，雖信而有徵，卻「視之不見」，「聽之不聞」，「搏之不得」，故大宗師云：「無為無形」。此一虛有之道相，莊子天地篇及知北遊篇描述更為詳細。前面「有情有信」，說的明明是「有」，這種「無為無形」說的明明是「無」。視之無形的道體，實已蘊涵一切之有，這即無即有，即有即無的「道」，可以用「虛」去描述它。

莊子常以「虛」來描述「道」。知北遊：「不遊乎太虛」，成玄英疏云：「太虛是深玄之理」，也就是「道」。列禦寇篇云：「太一形虛」，「太一」就是「道」，道「無為無形」，故謂之「形虛」。道「形虛」之道，雖視之不見，卻是一切萬有之所從出，齊物論云：「樂出虛」，宣穎「南華經解」云：「本虛，器樂由此作」，王先謙「莊子集解」亦云：「無聲而有聲音」，天地自然，本來虛然無聲，齊物論所謂「厲風濟則眾竅為虛」，但厲風一起，則眾竅皆自此「虛」處生出。那無聲之虛，便是「天籟」，便是一切聲音之所本，眾竅發號的「地籟」乃由此而生出。而器樂並作之「人籟」，當然也由此而出，故宣穎云：「本虛，器樂由此作」。莊子天運篇所謂「聽之不聞其聲」的「天樂」，

用之不勤」，第十四章「視之不見名曰夷，聽之不聞名曰希，搏之不得名曰微……是謂無狀之狀，無物之象，是謂惚恍」，第二十一章「道之為物，惟恍惟惚。惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物。窈兮冥兮，其中有精」，第二十五章「有物混成，先天地生」等等，凡此言語，其實都在形容「虛而藏有」的道相。第三章指出聖人之治，「虛其心」是被動語態，不指個人主動的修養，可不細論。至如第十六章「致虛極，守靜焉」，則是老子極為重要的修養方法。老子如何見到「有物混成，先天地生」？這「道」絕非西方理論先驗假設的形狀上實體，而是從心靈修養證驗出來。唯有在心靈極端「虛靜」的狀態下，才能在紛紜並作的萬象中，見到萬物最本初的混成之相。唐君毅「中國哲學原論」導論篇第十二章對這個道理有明確之論述：

老子之道，既不同於說明萬物之假設，又非人之宗教信仰之所對，復非依理性上之原則所建立；則老子之知有此形上道體，唯餘一可能，即由老子之直覺此道體之存在。老子之所以能直覺此道體之存在，則必原於老子自己之心境與人格狀態之如何；而此心境與人格狀態之具有，則當依老子之修養工夫。此工夫，吾意謂其要在老子所言之致虛守靜等。

綜上所論，當知老子所開顯之「道」，就其相而言，是一蘊涵萬象之虛有，而此一虛有之把握，全在自己心靈致虛守靜的修養工夫上。莊子對於「虛」的觀念，大致承繼老子而來，但說得更詳密。

## 乙、莊子思想中「虛」的精髓

莊子一書中，「虛」字用得非常多，共有六十次，其中三次義同於今之「墟」字<sup>①</sup>，此外除反面價值指涉，如達生篇「方虛憊而恃氣」、人間世「國為虛厲」、盜跖篇「詐巧虛偽之事」等等，其餘大多延續老子的「虛」義，對於道相及心靈狀態，有非常詳密的描述。

卻「充塞天地，苞裹六極」，為一切音樂之所本。<sup>②</sup>大戴禮記·主言篇及「小戴禮記·仲尼閒居篇」所論及的「無聲之樂」<sup>③</sup>，「淮南子·原道訓」所謂「無音者，聲之大宗也」，「齊俗訓」所謂「寂寞者，音之主也」，這些道理都是「樂出虛」進一層的發揮。而「虛」非但是聲樂之所從出，一切萬有莫不從這「虛」中來，故天道篇云：「夫虛靜恬淡寂寞無為者，萬物之本也」。總歸來看，莊子以「虛」為道之主要性格，而萬有一切皆自這虛無之道而來。

## (2)「虛」即是主體心靈的淨化

然而，如何把握到這虛無的道？莊子與老子一樣，也是從「虛靜」的心靈工夫做起。他將老子「致虛極，守靜篤」的心靈修養發揮透澈。那麼，從主體心靈而言，何謂「虛」？「虛」，簡單地說，就是逍遙遊所講「至人無己」、「神人無功」、「聖人無名」的主體心靈境界。成玄英疏云：「至言其體，神言其用，聖言其名。故就體語至，就用語神，就名語聖，其實一也」，即此則三者是一體通貫的修養工夫。「無」，是化解。無己，即是將自己身心上的種種桎梏化解，包括形體的自限、慾望的勃動、情感的造作、觀念系統的固執。功，是功用作為，出於己意而有所作為，作為而居功不捨，這便「以人滅天，以故滅命」(秋水篇)，這全是「慾望勃動」、「情識造作」所生的害處，違反自然之至理。無功，就是要化解掉這種種出於主觀的功用作為，故郭象注云：「順而不助，與至理為一，故無功」。名，是落於言語，形成知識，分別價值的觀念系統。無名，就是化解這種種觀念系統的固執。而將這一切都完全化解掉，便是「無」，便是「虛」的心靈境界了。這個道理，可與莊子書中言及「虛」處相印證。人間世云：

顏回曰：「回之未始得使(指心齋工夫)，實自有回也；得使之也，未始有回也；可謂虛乎？」夫子曰：「盡矣。」  
「未始有回」，就是顏回已化解自己身心上的種種拘限，也就

是大宗師所謂的「坐忘」：「墮肢體，黜聰明，離形去知，同於大通」，也就是逍遙遊所謂「至人無己」，這便是「虛」的極境了。

應帝王云：

無為名尸，無為謀府；無為事任，無為知主。體盡無窮，而遊無朕；盡其所受乎天，而無見得，亦虛而已。

名，就是前述所謂落於語言，形成知識，分別價值的觀念系統。尸，即是「主」的意思。謀，就是謀慮，指一切機巧的計劃。事，指一切作為事務。知，指一切認知辨識的能力。「無為名尸，無為謀府；無為事任，無為知主」，也就是「無名」、「無功」的心靈境界。將這名、謀、事、知皆一一化解，而只是順隨所受於天的自然本性，便遨遊於無限的生命境界中，這就是「虛」了。則陽篇云：

或使則貴，莫為則虛。有名有實，是物之居；無名無實，在

綜上所論，藝術之創造，源自一切未形之可能，也就是「虛」，也就是道的顯相。而如何去洞見一切未形之可能，那便得從主體內在心靈作起，故藝術家虛其心，以見宇宙人生之真相，乃能將生命從既有的現實推向未有的理想，而使生命日日常新。而見道者，也必虛其心，真道才得以體現。故道與藝術皆在於「虛」處，而皆以「虛」為其基性。

●附註

- ①周易「繫辭傳」下第十章：「見乃謂之象」，韓康伯注云：「兆見曰象」，孔穎達疏：「氣漸積聚，靈見明兆，乃謂之象，言物體尚微也」。這種說法，顯然有「宇宙論」的色彩，是中國思想中對於宇宙萬物生成變化的解釋方式之一。此一解釋，以為氣聚成物，而物尚未完成之前，微露微兆，蘊涵而未形，乃謂之「象」。
- ②曾昭旭「論文學之虛」，見鵝湖月刊第九十八期。
- ③張彥遠「法書要錄」載「王右軍題衛夫人筆陣圖後」云：「意在筆前，然後作字」。「法書要錄」，台北藝文版。
- ④例如王維「山水論」云：「凡畫山水，意在筆先」。張彥遠「歷代名畫記」卷二「論顧陸張吳用筆」云：「意存筆先，畫盡意在」。王維「山水論」，見台北華正書局俞劍華「中國畫論類編」。「歷代名畫記」，台北廣文書局版。
- ⑤謝赫，南齊畫論家。他在「古畫品錄」序中提出「六法」之說。所謂「六法」，即：一、氣韻生動；二、骨法用筆；三、應物象形；四、隨類賦彩；五、經營位置；六、傳移模寫。此六法實將中國繪畫活動，由內涵精神，到外在形式，加以系統化。謝氏「古畫品錄」，見俞劍華「中國畫論類編」，台北華正書局。
- ⑥宗炳，劉宋畫家。他在「畫山水序」中，強調「心靈」在繪畫創作中的主導地位，故畫家要「閒居理氣」，才能「

物之虛。

「使」是「有為」，有為則滯於名實。名實，當然是有限。無為，才是「虛」，才是無限。有限之名實，不是物之真如存在。故郭象注云：「物之所在，其實至虛」，而要從這「虛」中以見物之真如存在，便得從自己心上作起，也就是「莫為」，成玄英疏云：「夫情苟滯於有，則所在皆物也；情苟尚無，則所在皆虛也；是知有無在心，不在乎境」。因此，則「虛」即是一種自然無為的心靈境界，而不在於外物之有無。

主體的心靈能無己、無功、無名，超越一切妄作之有，則入於「虛」，而這「虛靜之心，便是道的呈現。故人問世云：「唯道集虛。虛者，心齋也」，刻意篇亦云：「虛無恬淡，乃合天德」。

四、結語

暢神」無阻，而達到「其超越其神思」。「畫山水序」，見俞劍華「中國畫論類編」，又張彥遠「歷代名畫記」卷六載宗炳之言云：「噫！老病俱至，名山恐難遍遊，唯當澄懷觀道，臥以遊之」。

- ⑦莊子達生篇云：「梓慶削木為鐻，鐻成，見者驚猶鬼神。魯侯見而問焉，曰：『子何術以為焉？』對曰：『臣工人，何術之有！雖然，有一焉。臣將為鐻，未嘗敢以耗氣也。必齋以靜心。齋三日，而不敢懷慶賞爵祿；齋五日，不敢懷非譽巧拙；齋七日，輒然忘吾有四枝形體也。當是時也，無公朝，其巧專而外骨消；然後入山林，觀天性；形軀至矣，然後成見鐻，然後加乎焉，不然則已。則以天合天，器之所以疑神者，其是與！』所謂「以天合天」，上一個「天」字乃指藝術主體的自然心靈，下一個「天」字乃指藝術客體的自然性質。「以天合天」即是主客合一，天人不一的最高藝術境界。
- ⑧莊子天運篇：「以遊逍遙之虛」，秋水篇：「拘於虛也」，徐無鬼篇：「至郢之虛」。以上三「虛」字，皆同「虛」字。
- ⑨例如：天地篇：「夫道，覆載萬物者也，洋洋乎大哉！」，又云：「夫道，淵乎其居也，濔乎其清也。金石不得，無以鳴……形非道不生」，又云：「泰初有無，無有無名；一之所起，有「而未形」。知北遊云：「夫昭昭生於冥冥，有倫生於無形，精神生於道，形本生於精，而萬物以形相生」，又云：「視之（指道）無形，聽之無聲，於人之論者，謂之冥冥」，又云：「窅然空然，終日視之（指道）而不見，聽之而不聞，搏之而不得」。
- ⑩「大戴禮記·主言篇」云：「至樂無聲而天下之民和」，「小戴禮記·仲尼閒居篇」云：「無聲之樂，無體之禮，無服之喪，此之謂三無……夙夜其命有密，無聲之樂也。……無聲之樂，日聞四方……」。