

# 氣韻

顏崑陽

《文訊》20  
1985.10  
p.336-340

「氣韻」一詞，與「風骨」（見文訊十八期）同樣是魏晉人物品鑒的用語，而轉用於文學藝術批評。先出現於繪畫理論，南齊謝赫「古畫品錄」首倡繪畫「六法」，以「氣韻生動」為第一，「氣韻」一詞始見於此。宋代以後，又轉用於文學批評，例如陳善「捫蝨新語」云：「文章以氣韻為主，氣韻不足，雖有辭藻，要非佳作也」。張表臣「珊瑚鉤詩話」云：「詩以氣韻清高深眇者絕」。

在魏晉人物品鑒上，「氣」、「韻」還是分開的兩個觀念，並未合成複詞，「世說新語·品藻篇」云：「阮思曠骨氣不及右軍」。又「品藻篇」云：「裴頠性弘方，愛喬（楊喬）之有高韻」。「氣」、「韻」連用，則僅見於「世說新語·任誕篇」：「阮渾長成，風氣韻度似父」，但仍分作「風氣」與「韻度」。在人物品鑒上，「氣」指一個人特殊的生命力強度地表現於形相、行為上的氣勢、力感。「韻」則指一個人的性情真實地表現於形相、舉止上的風度、趣味。

魏晉六朝的繪畫以人物為主。此一物品鑒的美學觀念，很自然地轉而運用於人物畫上

。謝赫所謂「氣韻生動」，也就是要求畫家透過形式技巧，使畫中人物的生命精神鮮活地表現出來。他所謂「氣韻」係就作品而言，但作品的氣韻，實以對象的形相氣質、主體（畫家）的性情、藝術觀念及表現技巧為決定因素。故後世對於「氣韻」的追求，有的偏重於對象的摹寫，有的偏重於主體的修養，有的偏重於表現技巧的運作。能三者得兼，始為確論。自謝赫之後，「氣韻」一直是人物畫追求的最高目標。影響所及，五代荆浩的「筆法記」更將「氣韻」觀念運用於山水畫。「氣韻」遂成為中國繪畫的第一義。

在文學理論中，「氣韻」往往被籠統地視為一個觀念，例如前舉張表臣所謂「氣韻清高深眇」。但嚴格來說，「氣」與「韻」應可分解為二個觀念，各有不同之源流與義界。明代謝榛「四溟詩話」卷一，便將「氣」、「韻」分而為二：「氣貴雄渾，韻貴雋永。」

「氣」之觀念運用於文學理論，當始於曹丕「典論·論文」：「文以氣為主，氣之清濁有體，不可力強而致。」但「氣」的觀念其源甚早，後世文學理論之言「氣」者，其義亦頗為複雜。若論其源流系統，大約有三：

一、「氣」出於主體心性之修養者：此說往往溯源於孟子之「養氣」，孟子所謂「氣」乃出於心性修養，以剛正充沛為性格。其說雖屬道德義，但中國文學特重主體性，作品乃作家人格之表現，故後世論文學而言「氣」者，頗多祖述孟子，例如宋代蘇轍「上樞密韓太尉書」：「文者氣之所形……氣可以養而致。孟子曰：我善養吾浩然之氣」。

二、「氣」出於客觀命定之材質者：此說直接的淵源是兩漢「氣化宇宙論」所衍生的物品鑒觀念。王充「論衡·無形篇」：「用氣為性，性成命定」，「率性篇」亦云：「人之善惡，共一元氣。氣有多少，故性有賢愚」，王充已確指人「性」乃根源於宇宙之「元氣」，各人受「氣」多少不同，故「性」亦不同。此一觀念被運用於物品鑒，漢魏六朝之間，蔚為風氣，完整的系統則見於曹魏時代劉邵的「人物志」。曹丕「文氣」之說，顯係此一「氣性」觀念之運用於文學理論，故云：「氣之清濁有體，不可力強而致」。「氣」出於客觀

命定之材質，材質不一，「氣」亦各異，無可改易。這種觀念影響後世甚大，例如清代徐增「而菴詩話」主張：「詩總不離乎才也」，而「氣者，才之發越，外不能遏」，即是此一系統的典型。

這二個系統最大之差別，在於一主後天之修養，一主先天之氣質。後世亦有將二說混合為一者，性情雖出於天生，但可受後天修養之影響，劉勰「文心雕龍」可為此說之代表。他在「體性篇」中主張「才有庸備，氣有剛柔」，但同時又主張「才由天資，學慎始習」，故專立「養氣篇」，以明文氣、志氣、血氣一體通貫之理。不過他所謂「養氣」，只是順和性情，使勿衰竭，為消極性之保養，究竟不同於孟子之「養氣」。後世採取這種綜合主義者亦不乏其人，例如「木天禁語」：「涵養性情，發於氣，形于言，此詩之本源也」。明代謝榛「四溟詩話」：「自古詩人養氣，各有主焉。蘊乎內，著乎外，其隱見異同，人莫之辨也」。

三、「氣」出於語言之體勢聲調者：此說可溯源於「論語·泰伯篇」：「出辭氣，斯遠鄙倍矣」。所謂「辭氣」，即指語言之聲調。語言之聲調，與人之內在心性有關，此與孟子「知言」之說，其理相通。至曹丕「典論」所謂「齊氣」，指舒緩之文氣，郭紹虞、羅根澤皆以為是語言體勢聲調所造成之語氣（參見二氏所著中國文學批評史）。「文心雕龍·聲律篇」所謂「字句氣力」、「章句篇」所謂「改韻從調，所以節文辭氣」、「雜文篇」所謂：「藻溢于辭，辭盈於氣」，皆指文章之語氣而言。後世言「氣」亦多從語言立說者，例如明代陸時雍「詩鏡總論」云：「韻生於聲……韻動而氣行」，清代黃子雲「野鴻詩的」云：「造句時尚須用全力，以助其氣」。

若求「氣」之充分義界，則以上三義實不可偏廢。文學中所謂「氣」乃就作品整體表現而言。在創作活動中，主體的生命性情實為「氣」之決定樞紐，而「氣」雖有先天之稟賦，但後天之心性修養影響到此「氣」之盛衰，亦無疑義。作品中，語言又為主體心性之形跡，各有偏指，不可不辨。

「韻」古作「均」字，指聲音之節律。曹植「白鶴賦」云：「聆雅琴之清韻」，此為「韻」字之始見。「廣雅」云：「韻，和也」。「文心雕龍·聲律篇」云：「同聲相應謂之韻」。則「韻」原義指和諧之聲音。此義與繪畫中「氣韻」之「韻」似關係不大。但在文學，尤其詩歌中却關係密切，故後世文學理論中，「韻」的觀念，亦多從聲律和諧上立說者。如上引「詩鏡總論」所謂「韻生於聲」，又如明代徐禎卿「談藝錄」云：「因情以發氣，因氣以成聲，因聲而繪詞，因詞而定韻」。但論「韻」，仍應以主體生命性情為根源，實漢魏六朝人物品鑒觀念之轉化。唐代皎然「詩式」所謂「風韻正，天真全」，清代王夫之「薑齋詩話」卷下所謂「以風韻寫天真」，皆從主體性情立義。而明代袁宏道對於「韻」的界定更為清楚，「壽存參張公七十序」云：「學道有致，韻是也」，「無心故理無所托，而自然之韻出焉」，「韻者，大解脫之場也」，是則「韻」乃真性情所表現出來的風度趣味。清代王士禛「師友詩傳續錄」云：「韻謂風神」，「風神」見於「世說新語」，是人物品鑒的常用語，指一個人靈動清爽之風姿精神。清代方東樹「昭昧詹言」云：「讀古人詩，須觀其氣韻。氣者，氣味也；韻者，態度風致也」。以「氣味」解「氣」，是桐城派古文家之新義。而以「態度風致」解「韻」，正是從漢魏六朝以下一脈相傳之觀念。文學作品是主體性情與語言的結合。故所謂「韻」，應該可以理解為文學主體，以真實的性情，藉由語言和諧的聲律，而表現出來的風度趣味。但傳統文學理論中，「韻」字之意義亦常有偏指，不可不辨。

「氣」與「韻」同出於文學主體之生命性情。但「氣」以「動」為性格，表現文學陽剛一面強度的「力」感，故謝榛云「氣貴雄渾」。而「韻」以「靜」為性格，表現文學陰柔一

面深度的「味」覺，故謝榛云「韻貴雋永」。兩者雖可作以上的分解，但既同出於文學主體的生命性情，常相互滲透地並發於文學作品中，縱或各有所偏至，却無法絕對分離。故謝榛「韻」並舉，複合成詞。

傳統文學理論中，使用「氣韻」一詞，有的能分辨為二個觀念，如上舉謝榛、方東樹之說。有的則籠統為一個觀念，而各有偏指，例如上舉張表臣所謂「氣韻清高深渺」，似偏指「韻」。又如明代楊慎「升菴詩話」卷八云：「魏武帝如幽燕老將，氣韻沈雄」，似偏指「氣」。前人談論文學，所用語言頗多觀念模糊，未作界說。有時只能在個人的系統內，尋求約定。像「氣韻」一詞，各家之觀念如何，往往必須分別究辦，實難一概而論。□

# 荒謬文學

(Literature of the Absurd)

林素英

荒謬文學是特指某些文學作品（如戲劇、小說），內容主要是探討人類處境的荒謬與無助。它是二次世界大戰後，理性主義式微後的產物，對舊有傳統文化及文學的一些信念和價值提出質疑。

本世紀以來理性主義帶給人類過度自信的假相，主張人乃一理性生物，生存在一個可理解的世界裏，同時也是一個有秩序的社會組織的一份子，他不僅深具尊嚴，並且可將能力發揮到極致。而近卅年來，沙特和卡謬等人所提出來的「存在主義哲學」則試圖打破這個假相，認為人基本上是一個孤立的個體，同時人所生存的世界不帶有任何意義、價值或真理。沙特等人所主張的哲學旨在呈現出人「由無中來，並將終於無」的存在，事實上是苦悶而又荒謬的。正如同卡謬在「西齊弗斯神話」一書中所說的：

「在一個沒有幻相與光明的世界裏，人自覺是一個路人。他的放逐是不可挽回的，因為他既喪失了過去家園的回憶，又缺少重拾樂園的希望。這種人與他生命的分離，演員與其場景的分離，便造成了一種荒謬感。」

或正如另一荒謬大師尤涅斯柯所說的：「人在宗教上、形上學上、玄學上被連根拔起後便迷失了；他所有的行動都變得無意義、荒謬、毫無用處。」

貝克特 (Samuel Beckett) 的劇作中也試圖呈現出人生的荒謬與無意義，他反對使用傳統寫實主義的場景，劇情的發展也沒有什麼邏輯關聯可言；角色通常缺乏個性，有時甚至連名字都沒有；觀眾分辨不出劇中的行動究竟是想呈現出一個夢魘般的世界，或是一個真實事件；語言經常被濃縮、簡化、貶低甚至毀壞；基本上，貝克特反對「語言能傳達意義」的說法，因此在劇本中，他大量使用一些肢體語言諸如馬戲班小丑、雜耍或默劇演員的技巧，以打破人們對語言的幻相，同時也呈現出人生的荒謬。

在「等待果陀」一劇中，貝克特安排了兩位卓別林式的流浪漢，守在一片荒原中等待一位身份不明的人——果陀——的來臨，在這兩幕劇中，第二幕除了些許變化外，幾乎完全重覆第一幕，時間是停滯不前的；人物的對白清晰、有趣但又時常不知所指為何；全劇屬於肢