

除此之外，本色說又與我國強調主體經驗的批評傳統有關，如唐順之云：「秦漢以前，儒家者有儒家之本色，至如老莊家……縱橫家……名家、墨家、陰陽家皆有本色，雖其爲術也駁，而莫不皆有一段千古不可磨滅之見，各自其本色而鳴之爲言。其所言者皆本色也」（答茅鹿門知縣），就是指創作者應不求工於文字，而要培養出超然的心地與見識，然後直據胸臆、自然流露，不雕琢辭藻或堆砌典故。這種講法，與戲曲中用「本色」來分別案頭劇與演出劇並不相同；因此，我們面對這個批評術語時，還應該仔細觀察使用者本身的理論或觀點。因爲這一個術語雖有明確的定義和共同的義界，使用起來，涵義還是非常豐富的。□

風骨

李正治

風骨是魏晉人物品鑒上常用的詞語，其後才轉用於文學及藝術批評。

在人物品鑒上，風骨是個借喻語，借風的流動及骨的撐立來比喻具體人物的精神儀態。凡精神靈動，超邁流俗，不黏滯於社會習氣、格套之束縛者，其特質給人一種類似風之流動的清爽之感。凡志氣高昂，特立獨行，不盲從於社會一般價值取向者，其特質給人一種類似骨架撐立形體的有力之感。由於風與骨均與超越凡俗的生命特質或生命活力（氣）有關，所以「風氣」、「骨氣」可以連而成詞。就風骨之超越風俗的特性而言，具顯魏晉人物品鑒之

價值取向，其所傾慕之爽朗靈動（風）與英挺剛嚴（骨）的人格形相，正與溺於流俗的庸鄙、黏滯、頹靡、軟弱互為對反。評隲有無風骨的「風骨」一語，整體而言，即指向「超邁流俗，奇偉高峻的精神儀態」。

由人物品鑒的風骨到文學批評上的風骨，是從人的精神儀態到作品的精神儀態間的轉移。文學作品亦有風骨的藝術形相可言，這是作者的獨特生命透過作品而表現出超邁凡俗、奇偉高峻的精神儀態。

風骨詞語在中國文學批評上的運用，以南朝至初盛二唐這段期間最具有意義與代表性。南朝的風骨之說涉及理論及實踐兩面，理論層面由齊梁之際的劉勰提出，實踐層面則以梁鍾嶸的「詩品」為代表。由於風骨的運用是六朝普遍的風氣，劉氏試圖為其文學涵義及重要性作一特別探討，這不能僅視為他個人的看法，而應是具有相當代表性的理論。鍾嶸則從實際批評上，以風骨為詩評的重要準則（另一準則為華采），有系統地評論流魏以來的五言詩。由於此說的目的在糾正兩晉、宋齊以來的華采、聲韻的形式偏向，透過初唐某些詩人的呼應和提倡，導致詩運上廓清六朝靡靡，回歸漢魏風骨的新風氣，綻放出盛產詩的奇花異果。

在劉勰所構造的整個文學理論中，風骨的提出主要是想說明：才情志氣在形塑主觀風格時所形成的精神儀態或藝術形相，並以此作為創作時風格呈現的主要美學原則。在文心雕龍「風骨」篇中，劉氏曾分別析論風骨之義。他把這兩者視為對作品「情志」及「文辭」雙向表現的美學要求。風屬於情志思想，但不是情志思想本身，而是情志思想形成活潑流動之精神活力的表現（或富有感染力的表現）；骨屬於文辭結構，但也不是文辭結構本身，而是文辭結構的運作對情志思想精確生動的有力表現。他說：「辭之待骨，如體之樹骸；情之含風，猶形之包氣。」顯然注意到風骨不是浮泛的指文意與文辭，或情思與事義，而是這雙向表現的內在特性。簡言之，風就是情思之活潑流動的活力，骨就是文辭之精確生動的表現力。情思的鬱勃旺盛，鮮明的浮動筆端，這是屬於風的精神儀態；字句的鍛鍊，結構的堅實，則

是屬於骨的藝術形相。所以他說：「練於骨者，析辭必精；深乎風者，述情必顯。」透過這雙向的美學要求，作家才情志氣的呈現得到更真實的通路，而「體性」篇情性決定風格的素樸看法，也在這美學原則上顯出理論上更深的意義。

依劉勰的探究，風骨與「氣」的觀念有關。曹丕是第一個從文學批評立場強調氣的觀念的批評家，他所談的氣有兩個互關的層面：一是作家的才性或生命特質，一是體現作家才性或生命特質的藝術風格。後者是在語言的藝術性運作中表現出獨特的生命活力（文氣），劉氏認為這就是風骨。就六朝的文學風氣而言，「志深筆長，梗概多氣」的建安文學最顯風骨的特性，這主要是由於建安作家在世積亂離的時代，對家國天下理想性關懷的志氣激揚於字裏行間的緣故。鍾嶸在詩品中稱之為「建安風力」，這是詩評上習稱的「建安風骨」最早的出處。

劉勰在風骨篇中還主張：風骨和華采的配合。這是把「建安風骨」和「太康華采」兩大風氣，當作創作理論的普遍問題來處理，由美學考慮上結合兩者的特色，作為作品最高的美學標準。這一結論，其實正同於鍾嶸視「幹之以風力，潤之以丹采」為詩之極則。

從六朝以至唐初的文學批評，不管站在經術、德行或實用的立場，均譏評過份注重華藻、聲律、排偶、用事的片面傾向。站在文學立場的批評，如劉勰、鍾嶸又特重風骨。在他們的品鑒之中，建安風骨較諸其他時代的風氣價值為高。至於初唐四傑由詩賦取士的反省，亦強調風骨的重要性，譏評科舉詩風，斥為「骨氣都盡，剛健不聞」（楊炯、王勃集序）。繼後陳子昂提倡風骨，為唐代詩風轉變的大關鍵。他認為「漢魏風骨，晉宋莫傳」（與左史虬修竹篇序），讚賞「骨氣端翔，音情頓挫」之作。繼武陳氏的李白亦推崇建安風骨，而卑視建安以下的綺靡之作，他的詩活力充沛，志氣激揚，正呈露了風骨的特性。至於杜甫論詩雖重藻麗，亦頗重氣骨，其詩即由於家國社會之理想性關懷，表現出沈鬱頓挫的氣骨。盛唐之際以風骨評詩的代表，應推殷璠，他所建立的兩大評準為「風骨——聲律」，在「河嶽英靈

「集」的詩人小論中，他就以這兩大評準有系統地進行實際批評。由南朝及初盛二唐一些批評性的反省，「漢魏風骨」或「建安風骨」之相對於「六朝麗靡」，遂成爲後代批評的老生常談。

基本來說，唐代的風骨觀念並不出劉勰、鍾嶸的理解之外，一方面以淑世熱情和高超志節爲樹立風骨的內在基礎（劉勰說爲「志氣」），一方面以「骨氣端翔，音情頓挫」爲其藝術形相，這是不對風骨進行詳細分析的整體理解。

風骨詞語不僅運用於文學批評，同時也運用於畫評、書評。用風骨來評畫，指的是畫面上一種活潑流動的情趣活力（所謂「氣韻生動」），以及筆力勁健的風格。至於書法的風骨，則指書法體現超邁流俗的精神和勁健的筆力。書法上以「骨」和「肉」對言，正如劉勰、鍾嶸以風骨和華采對言。總而言之，從人物品鑒到詩文評、畫評和書評，其評論對象雖有不同，但風骨概念的基本特徵却没有改變。

境界

顏崑陽

「境界」一詞，被正式提出作爲文學批評的特殊術語，乃始於王國維的「人間詞話」。王氏爲「境界」作了簡要的界義云：「境非獨謂景物也，喜怒哀樂亦人心中之一境界。故能