

姿與Gesture

——中西文藝批評研究點滴——

陳世驥

陸士衡文賦中間一段，起首四句曰：

「其爲物也多姿，其爲體也屢遷；其會意也尚巧，其遣言也貴妍。」⁽¹⁾

後二句對仗極工，每個字義詞類，都抵當無闕。前二句也是字字皆然，但乍看好像「姿」只是名詞，而「遷」是動詞或至多是動名詞。不過這恐怕只是照我們今日的語法觀念和讀文習慣說。其實推原起來，「姿」字向來涵義所指的也是動態。古人的語法，不能以我們今日的辭類形式觀念——特別是受了西洋本質不同的字例文法影響的——來衡量。尤其因為古來的字，經過長時的應用，和各種複詞的結合，常失掉其本身原來單獨的意義。大概漢魏六朝，古人的駢儷，在嚴格時，雖然不能以後代辭類來排比而見其字字屬對，但其基本概念中，必有「同氣相求處」。劉勰在當代似乎已經看出此點，所以文心雕龍『麗辭篇』曰：「雖句字或殊，而偶意一也。」文賦中「姿」與「遷」對。「遷」字的基本觀念，自然是一種活動狀態；但「姿」字，以下照字源分析，和正規用法統計，證出也是一種特殊活動狀態。而此所表之活動狀態，又常是用在審美(aesthetic)經驗裏，特示一種物色的形容，和文學及藝術品的鑑賞。這樣我們把「姿」字當作中國傳統文藝批評中一個術語來研究，就發現和現代英美文藝批評中gesture一個新術語的涵義和用法極其相似。關於「姿」與gesture兩個字的研究，就是本文主題。但要先敍些背景。一個新術語的產生，自然是隨着一個新意念的發現。gesture一個字用作新術語。就代表西洋對文藝的一種新意念。反過來把中國的「姿」字一個舊詞，對照着來研究一番，對中國傳統的文藝思想，也許可以暗示一個新的看法。

三國以來，是中國純文藝批評開始建樹的時期。集初期之大成的當然要推文賦。「鋪采摛文」的賦體，後世讀來，容易只覺音調鏗鏘，色澤繁縟，其中如有精湛思想，

反而忽略。「姿」之一字所涵的重要觀念，因為出現在賦裏，所以也容易湮沒。但是商周銅器的精美花紋，繁複圖案，治古史的學者用另副眼光看，無碍於實事的發現。賦體的雕飾，也該無妨於我們對理境的探索。賦早成了一種僵立化石的文體，但它曾有過活潑潑的生命，而且對中國文學有悠久深遠的影響。在英國文學中，也正有這樣一種文體，和賦的狀貌性質極相似，歷史上的地位影響也相等，而命運也極一致。這就是十六世紀的所謂「優敷」體 (*euphuism*)，和賦體處處相同，講排偶，工對，用典，造字，諧韻，一種專事鋪張的文體。在伊利莎白皇朝盛極一時，同時的莎士比亞在愛力徒勞 (*Love's Labor Lost*) 一劇中曾譏笑之，但人人承認莎翁藝術實大受其影響。後來風氣轉變，到十八九世紀間，浪漫主義盛行時，司哥德 (Sir Walter Scott) 在修道院 (*The Monastery*) 一部小說中，借其中人物沙佛頓 (Shafton) 做「優敷」體創始人李萊 (John Lyly) 的化身，極盡嘲罵之能事，但近來公正的治文學史者⁽²⁾又責備司哥德的歪曲失真，無理取鬧了。到今日，學者們明白治史必須破除自己本時代的愛憎偏見，要把每個歷史現象恢復到它原來的時代環境去求了解。治文學史因更難免個人趣味好惡，或一時另有所為而借題發揮，故此種紀律尤為重要。最近出版的牛津文學史大系內，劉易士 (C. S. Lewis) 的十六世紀英國文學一書，有一段講到當時散文和「優敷」體，正可以幫助我們對賦的眼光。譯述如下文：

「加裝飾的散文，即如德國人所謂 *kunstprosa* 者。要公道的對待它，我們必須對自己嚴加紀律。在文學中再沒有像體式化的散文那麼『可憐的命天』。可是那些專注意說事情，寫來只求可懂的作者的文章，反倒，很不公道的，越過時越得勢。其中原是平庸的詞句，漸變作古意盎然可喜；當時普通話中的俗謬習語，使後來無經驗的讀者看來，便當作個人的天才明證。甚至原來本文內質的疵謬，最壞也似有新鮮意味樣的，和我們現時的疵謬總不一樣看待。這種種誤斷的總因以外，還得加上說我們這個時代的大偏見，嚴格的以用為美，而特別不信修辭。……所以我們這裏雖然不是要把我們自己的偏見，換成第十六世紀的偏見，但是我們要自己移近些到理想的公正地位。我們要學着對加裝飾的文章特意放寬看，而對平鋪直敍的文章特要嚴加評判。……「優敷」體的努力，也許有過方向錯誤，但是作這一體的人的信念，以為那時我們的文體需要

提高，增色，而且要『力加緊練』，(“strongly trussed up”)那是不錯的。」⁽³⁾中國的賦，末流濫調不算，(其實什麼文體沒有惡化濫調！)對中國的文章也同樣盡了「提高、增色」和「力加緊練」的歷史任務。因為它是特別「有意為文」的文體，所以賦的描寫與說理，在未成濫調以前，文字特別修鍊。早期賦中的描寫，如子虛、上林，常造新辭以名景物，而顯示人對世界的新感覺。所以到現在留下研究「文字學」(philology)與「意義學」(semantics)的寶貴材料。文賦雖然在賦史上不是早期的作品，但以賦論文，還是最早，甚至可說是唯一的作品⁽⁴⁾。它所用的詞也是特別精鍊，經心選擇，以表現深遠的文學見解。因此我們摘出其中的「姿」之一詞，和現代文學批評中所用的 gesture 一詞，比較研究。所提到賦的問題牽涉極大，但這裏的研究只作點滴。

「姿」與 gesture 看來都是普通的字，但用做專詞，特有所指的，則是文藝思想上的發現。我們先講 gesture 一詞，近來在西洋文藝批評中的應用與涵義。這一專詞，是經過美國兩位較新進的詩人，批評家，學者，種種理論的推闡，和對古代現代——尤其是現代——的文藝繁徵博考，才成立而發生作用。這兩位，勃克 (Kenneity Burke) 同布萊克謨 (R. P. Blackmur) 而且本都是詩人，所以精銳的目光，又自有時憑着直覺。陸機特用「姿」字，則像是只憑直覺的，此外對這一字更無說明。但是就文賦中一章內的上下文，也可看出他用此字時的思路與聯想，細按實與現代的意見，本質暗合。至於現代西洋的推論辨析方法，及自然科學根據，當然是陸機時代所不能有的。所以我們先講 gesture 這一現代名詞，回來再看「姿」字，可以比較明白。

由 gesture 一個專詞作基本觀念，建立成一個較有系統的文藝理論，在布萊克謨的一篇論文裏講的最透澈。他的論文題名『語文姿態觀』(“Language as Gesture”)⁽⁵⁾，參證勃克的幾部大書之主題⁽⁶⁾：「以詩的文詞作容止行動看待」⁽⁷⁾。但二氏的中心思想，無疑受着科學發見的暗示。布氏論文的題名『語文姿態觀』即是直接承用培基特 (Sir Richard Paget) 的用語 language as gesture⁽⁸⁾。這句話就代表培氏，據生物學和人類學研究語言的結果和信念。培氏的貢獻，在解釋語言的起源和本質。他的論斷約略概述是這樣：人和其他較高級的動物，原始都能發聲。但聲音如獸類的吼嘯，人類的呼嚎，本來純是表現感情的。鳥獸的鳴聲不算語言，人類的哭聲笑聲或感嘆也不是語言。語言的本質作用是傳達不帶感情(或加上感情)的「意念」(idea)。

但是人最初傳達「意念」不是用聲音，而是用全部肢體，尤其是手的動作。所以傳達「意念」的語言的先驅，是肢體活動姿勢，特別是手的姿勢。可是據人類的生理，手的活動和口部活動是有特別靈敏的相互感應關係，這是達爾文已經證明的⁽⁹⁾。所以人最初傳達「意念」，用肢體，特別是手的活動時，口腔各部器官肌肉也隨着活動。隨着傳達「意念」的肢體變動姿勢，口腔各部也起相應的活動時，隨着不自覺的發出各種不同，而和肢體所要傳達的「意念」恰恰適應的聲音，這種種聲音慢慢發現也可以獨立代表肢體姿勢本要傳達的「意念」，這就是語言的起源。但培氏特別加重說發為語言的聲音原是「不自覺的」，附隨的。換句話說，語言的本原，還是受意念支配的全肢體肌肉姿態活動，成為語言的聲音可說原只是副產物。成為語言的聲音所以恰恰和肢體姿態所要傳達的意見適應，也不是偶然，更不是因為有獨特創造的天才。這只是因為肢體為傳達意念作出姿態時，影響全身肌肉，口部各器官也隨着變動，舌，喉，口腔，顎各部都配合着姿態改變部位，（我們可以想像中國的雙簧戲），因此「不自覺的」發出各種不同的聲音，正配合外面的姿態的變化這就漸成了語言。（我們可以想像雙簧戲中前面做啞姿勢的人，如果「不自覺的」發出聲音來，自然也就是語言。）培氏且以為既然由配合姿態而生成的語言，起初是不自覺，必然有一個時期人類一面做着肢體姿態，特別是手勢，而一面同時發着各種聲音以達意。但漸漸發現在黑暗中只有用這各種聲音就可以達意，而且手又時常需要做着別的事情，因此這種種聲音就單自發展，成了獨立，不假姿勢的語言。但是語言的來源既是姿態，則語言生成之後，本質上必帶姿態的特色。這是培氏學說中的重要結論，而給予現代一派文藝思想有力的暗示。

據培氏舉的例證，人原始要表示向上的意念時，把手往上舉，頭往上抬時，同時舌尖自然也往上翹到上顎（這我們自己現在還是可以實驗的）。舌尖翹到上顎，如果兩旁自由送氣，發出來的聲音就如 al。舌尖上翹緊貼上顎閉氣時，發聲便是 t 或 d；若同時把頰降低而前伸，發出鼻音所得的便是 n 的聲音。因此就舌的姿態而論，l, t, d, tl, dl 和 n，都是密切相關，由舌尖上翹所發的聲音，原始表示向上或上舉的意念。所以拉丁文裏 altus 的意思是「高」。閃族 (Semitic) 語中 ale 意思是「上升」。美蘭尼西亞 (Melanesia) 和太平洋羣島 (Polynesia) 語中 al 是「攀登」之意。而世

界高山高原的名字如阿爾富士 (Alps)、安底士 (Andes)、阿爾丹 (Aldan)、阿爾天·塔 (Altyn Tagh) 等，都是由 l, t, d, n, 等音結合而來的，是舌尖上翹姿態的餘痕⁽¹⁰⁾。如果我們要找中國語中平行的例子，自然有「天」，「巔」，「上」各字，古音讀如 t'ien.tien 和 ſiang。反之培氏舉出拉丁文的 ala 一個字，本是鳥翅膀的意思，象徵翅膀的上下閃動，舌尖向上得 al 的音，向下得 la 的音。此外舌尖前伸向下顎時，可得 k 或 g 的聲音。因此我們可以找到中國的「降」，「落」和「下」字，古音做 kōng (klōng?) 或 g'ōng (g'lōng) (分示「下降」或「降伏」)，及 glâk 和 g'å，都是由舌尖向下活動的姿態產生的。培氏理論所以受反對的，大概一是因為它的一元化的趨向，要以一種「姿態決定論」來解釋一切語言現象，而忽略其他因子。再則是因為他比較武斷的指出現行語言中有些字音不合姿態原理和不悅耳，而主張用人工方法廢除改造，例如提倡把英文中最通行的「無聲」(unvoiced) 的喉音字 s, sh, th, f 等廢除，通換作「有聲」的 (voiced) z, zh, dh, 和 v⁽¹¹⁾，而大遭譏笑⁽¹²⁾。但是由於培氏的貢獻，一則一面可以至少部分的解釋許多不同語系中音同意同的字，不是偶合，而是因為口部器官示意的姿態相同；一面又可見各語系中根本意念相同的字，發音似極不同，而示意的姿態仍是大同。如上述閃族語中「上」之意是 ale，而中國的「上」是 ſiang 音極不同，而同是翹舌姿勢。再則反過來可以解釋在同一種語言中，照表面意思極不同，甚至語源都差異的許多字，用起來常可同聲相感，而有「言外之意」的契合。如像培氏所舉英文中的 string, stretch, strain, stroke, strand, stream, street, strake, streak, stride 等字。這可以說是把培氏的理論反過來應用：因為原始受共同或相關的意念支配，發生肢體口部相關的姿態，而產出聲音共同或相關的字。現在這許多因用久而意義已各自固定不同的字，因為發聲的姿態同，集合運用起來，可以使人對某一特殊意念，在理解與感情上發生特別的敏感。

現時布萊克謨的文藝理論，就是受培氏的語言理論的啓示，以語言生成於姿態，生成後又帶姿態的本質，做理論的出發點。布氏十幾年前建立這一理論時，雖是根據培氏更早的科學發現，但運用到文藝上，布氏自己無疑的自喜為新奇。所以像故做神秘的樣子說：「我這個題目——『語文姿態觀』——內中有一個謎。」他為了闡明這個題目的基本觀念，先來解這個「謎」，便做了如下的論辨。他說：

「我的題目裏有一個謎，是因為像艾略忒 (T. S. Eliot) ……(13) 詩中的一句話『我跟您談話，可惜得用字』。這個謎只是字面兒上的，我們〔人類〕自做的把戲，不難猜透。語言是字造成的，姿態是由動作造成的。這只解了謎的一半。另外的一半也是一樣自然的明白……只要把同樣一句話倒轉過來說：字是行為或反應之動作，無論隔幾層間接關係，所產生出來；而姿態則是由語言所產生——由隱在文字下，超出文字外，亦或依傍文字的語言所產生。當文字的語言不足時，我們就要求之於姿態的語言。我們若說到這裏就完事，這個謎也就算完事。可是我們若再進一步說，當施用文字的語言最成功時，則在其文字之中可成為姿態，那我們就由解這一個謎而開了路子，窺見一切藝術的語言中（按即包括所謂音樂語言，舞蹈語言等）所有的意味深遠的表情作用內之中心奧秘，或終極奧秘」(14)。

布萊克謨寫這段話時大概很自覺意見新鮮，所以纔頗玩弄筆調，而用猜謎的方式表達。在近年西洋文藝理論中，他的意見確也算是新鮮的。但看過這段話細想，其中最重要的兩句意思在悠久（也許太悠久了！）的中國文藝理論傳統中，是說得很熟的（也許太熟了！）。第一布氏所謂「當文字的語言不足時，我們就要求之於姿態的語言」，正令人想起詩經的所謂『大序』中論詩的話：「言之不足故嗟嘆之，嗟嘆之不足，故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。」這自然是舊日三家村學究都背熟的話，但今日的學生可能多不知道。也正壞在舊日學究背得太熟，而不求甚解，以至被看作無深解可求。我們現在和西洋文藝思想對照，正要重新求解。我們在這裏並不是說要證明現代西洋文藝新思想，中國古代都有。因為只要如此的證明，不但不够，而且也不對。近代意國最以審美學著名的哲學家克魯齊 (Benedetto Croce) 曾指出一種常有的錯誤觀念：就是以為一個文化中留傳的思想是個結晶凝固的東西，像傳家的寶石，可以歷代相傳，隨時可以拿出來，照樣頂在頭上都一樣光彩。其實思想的留傳正不是這樣，非要加以不斷的努力，在新的應用中使它演化，才能維繫其生命(15)。上面所引詩『大序』的一段話，固然可以看出，確是可以和現代布萊克謨所謂「當文字的語言不足時，我們就要求之於姿態的語言」有平行的意義。但此一思想之新的應用，我們以下可以看出在布氏是要重新發現一切藝術的基本聯繫，及其所以用不

同之工具方法而產生之終極效果總有相同處，由此以建立一個新的文藝理論。詩『序』大概是成於漢朝⁽¹⁶⁾，以上所引的一句話，也彷彿是普遍論詩。但其所謂詩，雖然不一定像孔子在論語每言詩都是指具體的三百篇，恐怕主要的也還是根據詩經說，所謂永歌之，舞蹈之，大概還是根據古代傳統，詩經各章演奏的事實而說。詩經中之『頌』是舞，經歷代探索，直到阮元，以文字學方法，證「頌」即「容」，而「容」「養」「篆」(即樣)為一聲之轉，乃云「三頌各章皆是舞容」，始成定論。「頌」以外，詩經各章還有很多是舞曲，到近來學者，據人類學，及比較民俗學的發現，始力主之⁽¹⁷⁾。但近年以來共斥為「荒唐不經」的詩『序』，却也保存着古代事實的陳說，而與今日之文藝理論、新建設聲氣相應。只是因古來的過份尊「經」，尊到過度就成了死偶象，人物皆然，而其真價值意義反被忽略湮沒了。我們在這裏特別說明此點，就因為覺得中國文藝理論，雖向缺系統的發展，少見巨帙的著作，但古籍中不少凝鍊的事實觀察，與一言片語的精到見解。和近代西洋理論合觀，一面可作研究近代西洋文藝思想的佐證，反過來用西洋方法眼光辨析疏通，也許有把中國傳統文藝思想整理起來的希望。

第二、再看布萊克謨更進一步說的話，「當施用文字的語言最成功時，則在其文字之中成為姿態」。這也正是陸機文賦中「其為物也多姿」的意思。這句話的上文，士衡分言詩賦等十體，並揭出其理想的標準，正也就是「施用語言的文字最成功時」，然後「其為物」乃「多姿」，即「在其文字中成為姿態。」因為布氏的話和文賦中的話，其見解用意，確是不假牽強，如此的吻合無間，我們才覺得可以對比，然後考按布氏這一意見的發揮，再回來對陸氏這短短的一句話加以推闡。我們說過布氏的理論，是受了現代科學的暗示，和對近代文藝觀察的結果；而士衡所言概多發於直覺。布萊克謨藉科學背景，寫論理之散文所以顯得確切而恢弘；士衡憑直覺而用賦體，要對他「公道」(上引路易士教授語)，我們要注意他一二用字之精鍊。

布萊克謨從培基特的科學發現所得之暗示：是語言之來源，始於全肢體為示意而做成之姿態；至語言構成而獨立後，猶在本質上常含姿態性。這一基本觀念，先狹義的用在語言的藝術——即詩文——上時，可以解釋許多明顯的和細微的詩文中技巧問題，以姿態原理做成功與失敗的標準。再推廣到其他種藝術上，因為一切藝術都不外表情達意，所以也各自有它的「語言」，也以姿態原理為準。舞蹈與雕像固然不用說，

連繪畫，建築，音樂也都一樣。而歸極起來講一切藝術、詩文、繪畫、音樂、舞蹈、雕像、建築等，所以常覺有共同性而可互釋互彰者，也是因為都根據同一個姿態原理，同出於人類最原始的本能中特有的象徵示意「天才」。因此所謂一切藝術共同性的神秘也得到解釋。

「語文姿態觀」的論點，最能直接解釋的是詩的根本技術問題。無論任何種族語文中的詩，其根本技術都在音節，雙聲 (alliteration) 和押韻 (rhyme)，這是向來人皆知其當然的。但其所以然者，則當從姿態原理中得到解釋。詩和普通散文報告不同，就因為它不只是用字面上的意思紀錄傳達意見，而通篇要有更嚴整的調合性，要透過字面，或超出字面以外，每個字與字之間有更深的相互關係，除了傳達，並且暗示和象徵更深的情意。因此詩中的雙聲疊韻不但聽來悅耳，而且加強詩的嚴密整鍊，並且，更重要的是使詩中各字有「言外之意」的契合。這是我們向所熟知的。但其所以然則可由語文姿態觀來得到滿意的解釋。一首詩和一部樂曲一樣，總要有一個基調，有個基本的情意，貫澈全章。無論用多少不同的字，來表達，或暗示或象徵，這個基本情意的多種方面，詩人自己時時深深的感覺着它，而也要他的讀者感覺着。根據姿態論來說，詩人深深的感到這個基本情意時，他不自覺的操持着或傾向着一種生理器官姿態。這姿態大概是不自覺的，下意識的。到他用字時上意識選擇意義，却受着下意識姿態的支配。因為根本上是受着同一個姿態支配選出來的，所以各各字雖然表面意思不同，而根本反應着同一姿態，乃發出聲音有「言外之意」的契合。這種契合最顯見的當然在疊韻與雙聲字。所以像培基特所舉的 string, stretch, stroke, strand, street, stream, stride一類字，雖然字面意義極不同，常在同一首詩中發現，做為雙聲，而有「言外之意的」契合。疊韻押韻（不只腳韻，連異位韻，隔句韻等等）也是一樣道理：由內心深感到要表達的情意，下意識的支配器官作成姿態，而所選的不同意義的字，乃自然有同一姿態，故而聲韻調協，並超出字面的意義亦妙諧，這是有心理和生理基礎的，可得證明。

和雙聲疊韻一樣道理，作為詩為基本技術的，要進一步還有習見的重言和同音異義雙關語。布萊克謨舉的例子有莎氏劇麥克貝斯 “Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow”⁽¹⁸⁾ 的和李耳王中的 “Never, never, never, never, never”⁽¹⁹⁾。照普通

修辭學說，或只認為是加強語意，其實兩句在其所屬本段中，字面的意思，都無複說的必要。所以要把兩個極平常的字複說三次以至五次，都因為劇中人心理上的憂懼和憤懣絕望到近似瘋狂，才把兩個極普通的字連說，以至使其超出原意，而和全段劇文的情意姿態相應。這兩句在各段對話中都顯得突兀支離出來，而又籠罩全段，也是因為各自象徵精神的潰亂，而情感姿態泛濫到全段。凡是重言，雙聲，疊韻等等，其價值都不是在它本身，詩中不是有此便算好，而要看它使用時與全篇各部所生的有機(organic)作用，即與貫澈全篇的基本情意「姿態」之適合。例如中國詩文中的重言，熟見用得最多的怕是李易安的聲聲慢詞，起有「尋尋覓覓冷冷清清淒淒慘戚戚」，好像是和以後全詩在文法上既不聯貫，甚至有些字意，乍看也似與全詩無關。但愈是細讀愈覺其籠罩全篇，造成基本情意的姿態，與全篇相應。首句續續斷斷的疊字，其雙聲疊韻和以後全詩中許多字的諧聲同韻不用說，連此句堆積起這麼多片段的重言，連又斷，斷又連，所引起的感覺意象(image)與以後全詩中說出的實物意象也相生相應。全詩的基本情意，如果勉強用散文說出，可以說是一種淒苦零落而不斷，不可名又數不盡的哀愁。「尋尋覓覓冷冷清清淒淒慘戚戚」字意愈渾，所狀此種姿態愈真。由此句感覺意象到下面實物意象，說時節是「乍暖還寒時候」固自難名，「三杯兩盞淡酒」更無心細數，又是「滿地黃花堆積」的無數，以至「梧桐更兼細雨到黃昏點點滴滴」的斷續無盡。最後才說「次第怎一個愁字了得。」這像是只接「點點滴滴」，但我們怎能不覺得立刻回應到首句，七疊重言說了那麼多字都說不盡，自然真是「怎一個愁字了得」。

如我們前面所說，一首好詩的生成，初由於詩人深深感到一種基本情意要傳達。受這種情意的支配，他在心理生理上起一種姿態。這種姿態在本質上，和原始人初要表達情意時全身肢體口部器官同時作成的姿態本是相同的。(甚至有人主張原始人初口便成詩的⁽²⁰⁾。)但是後來人的神經自然越來越複雜，感覺世界的事物也愈益繁複，而且原是基於生理姿態任其發生便可成為自然的語言，現在却要從極廣大的語彙中選擇構成藝術的語言方才成詩。於是本可簡單指為生理姿態的，因為人的神經與外界事物的交感關係變得極為繁複精微，乃微妙的稱之為心靈態度。但終極還是一種姿態，而成為藝術語言的詩，終極還是要和這姿態的基本情意自然配合無間，無論是如何複

雜的，微妙的配合。因為姿態必須是由基本情意生成而支配才是有意義的活的姿態，在藝術中構成表現這姿態的技術，更不能離開基本的自然情意，而獨立成為純技術便算有價值。因此比如在詩中雙聲疊韻固然是重要的一部分，但若通篇都是雙聲疊韻，專顯賣弄這一點技術以為能事，便會失敗。所以像喬吉的天淨沙：

鶯鶯燕燕春春，花花柳柳真真，事事風風韻韻，嬌嬌嫩嫩，停停當當人人。
便專事堆砌，顯得只是技術照公式排演，技術是空洞的表現，姿態便也失掉意義，成為機械的，缺乏生命的了。

藝術中的姿態雖是人為，但根本不能離開姿態的自然原理。即姿態本是表達實感的情意。原始人的情意與姿態，自然發生，密合無間，用現代文藝術語說，是內容與形式的完全諧合統一。而現代文藝努力追求的標準之一，也是內容與形式之諧合統一。這絕不是說現代人要都學原始人，只是因為後來人生越複雜，為了生活實用中達到眼前一時目的之方便，表情動作大半公式化，習慣化，更無其他意義。藝術所以永久有存在價值，就是為其能為人永久保留一個超出目前一時實用的境界，把握着人的情意表現與行動而加以有意義的組織，並給予和現實實用間的距離，而可以有永久性供客觀的觀覽，作為生命多方的永恒之表現。這就是所謂美。克魯齊的審美哲學歸結到此種意味之表現而稱為表現派，也自有理由。我們是早已把實用生活和藝術生活分開了，所以才有藝術的獨立發展。原始人無論說如何不及現代人，但他的藝術生活和實用生活是比較不分的，只看他的器物和日常儀式便可知。所以我們現在講文藝本質常推原到原始生活中去找參考。

現在存留並發展的各種藝術中，最是帶人類原始性的，當說是舞蹈。而舞蹈的一切顯然可以說都是姿態。這裏所稱的姿態者即是 gesture，要做一個現代文藝批評的專門術語，經許多現代作家藝術家常常使用，而漸漸有了特殊意義，最後被布萊克謨一派人提出來，作為專義名詞。舞蹈所以成功而為姿態，第一當然是要有實感的情意，用有組織節奏的一舉一動表現出來。如果無此情意，自然便只成了亂動，或機板的空動。但所表達的情意及表達之結果，又必須完全配合，並充分使用了舞蹈藝術的工具——即節奏活動的人體——而發揮出它形式上的最大可能性。如果所表達的只是代說話的一點動作，那便成了哑劇，而舞便全不成姿。換句話說，就是舞所特有的情

意內容，要和特以人體節奏活動為工具所決定的舞之特有形式完全配合一致。於是舞的生動，才處處有舞所特能表現的情意，才具備了舞的特有姿態，才是舞的成功。如此推到其他種藝術、音樂、雕像、繪畫、建築都是一樣的道理。雖各有工具的不同，決定其特有的內容形式之調合完成其姿態，但還可歸原照論詩的一句話：「當施用文字的語言最成功時，則在其文字之中成為姿態」——音樂，當施用音律的語言最成功時，則在其音律之中成為姿態⁽²¹⁾；雕像，當施用塑鑄的語言最成功時，則在其塑鑄之中成為姿態……由此看來，姿態，即 gesture，作一個專詞用，在現代西洋文學理論中已經成了一個理想，作為批評審美的標準。在科學基礎上，它有心理和生理的根據。誠中形外，內心情意一動，要表現，便自然成姿，在原始階段上，語言及一切表情示意的動作，大概都是如此。情意之動與生理器官變化，幾乎是同時，所以可以說是一而二，二而一的均等，那麼生理器官的變化接着生成的姿態，自然也和情意完全一致，即原始內容與形式的一致。入到後來進步的階段，許多事都習慣化，公式化了，表情達意，便只須順應外在的，既成的公式，即可達到一時實用的傳達目的，甚至用數學符號都够了，不一定要時時創造和自己實感的情意內容一致的形式，即不一定造成顯然的姿態。但是藝術總要保留內容和形式一致的法則，成功的藝術，無論工具如何不同，所表現的進步到如何複雜，每一表現的部分，即使極細微處，也要和基本的情意適應無間，合起來成為有機的形式，適合着有生命實感的內容，才成為一貫的藝術姿態，再者，說到姿態，我們想起動作。但是姿態與一般動作之不同，就是一則姿態之成形，必深含實感的情意，而曲盡為其表現；再則一般動作，常是一過即逝，不留印象，而姿態則各各凝成不可磨滅的印象。用到藝術上，在舞蹈中此事最為顯例。在雕像與繪畫中，最富情意的姿態，即是最生動的一剎那（無論是人的或人所感到自然界的）之永久的凝成。至於詩歌，尤其是音樂，說來都是時間的藝術，只是憑想像或聽官感受其效果的，但我們最受感動處，也即保留不可磨滅的印象中，更是或由字音意念結合成最生動的姿態，或純由樂音排比組織，感動我們的全身及內心最靈敏的部份所引起的姿態，即現今美國最明理論的作曲家，賽慎思 (Roger Sessions) 所謂音樂的極致乃「心靈姿態」⁽²²⁾。

姿態，即 gesture，一詞，在現今二十世紀，美國文藝思想界，漸應用成專門術

語，代表文藝批評的一個新概念，作一個「關鍵字」。因為它有現代科學基礎，和根據多種藝術的理論與實際觀察之結果，所以取精用宏，能闡明文藝中許多基本道理。現在我們轉來看早在第三世紀的最末一年⁽²³⁾，中國文藝批評正在拾頭的時候，陸機選用了一個「姿」字。雖由賦體用字的提鍊，辭意常見融而未明，又加上這樣美術文的命運，最遭受時代的偏見，愛者固易只贊其表面之美，是忽略其涵義，憎者更多斥其爲造作，直抹煞其意義，但是現在我們把當時陸機選用的姿字，和現時西洋文藝界日漸專用的 gesture 一字來對照看，確是不只在字面上可以互譯，其所涵指者實根本相合。我們已經說到，布萊克謨所謂「施用文字的語言最成功時」乃「在其文字之中成爲姿態 (gesture)，」正如文賦先列舉詩賦等十體放言遣詞達到最高標準時，然後「其爲物」乃「多姿」。再則雖然 gesture 一字在現代文藝理論中之選用，是由語言科學之發現及各種藝術綜合研究觀察之結果，而「姿」則像是在一篇專論文學之賦中，大概憑着直覺的一字之提鍊，這似乎二者背景極其不同，但用意涵旨竟如此相合者，猶可進一步推究。gesture 一字，根據培氏的語言學之發現，用爲專詞，表示原始情意象徵的全肢體活動。擴而用在文藝理論上，則是文藝中一切實感的基本情意之生動的內容和形式的統一，爲每一件作品的涵意與外形的同時呈現。gesture 是動狀，但這動狀是意義的化身。一件成功的作品，用布萊克謨的話說，是「姿態在其最富意義時之完成」，是“gesture completed at its moment of greatest significance” 是在其最富意義時「把握住的活動」(movement arrested)。我們轉看文賦中「姿」字所指，也絕不只是外表形貌，而所示乃爲動狀。「多姿」與「屢遷」相對互彰，這是我們在本文起首就說過的。而且文賦於此下句，緊接着是「其會意也尚巧」，可說是著明「姿」與「意」的關係。不但此也，如果我們對陸機選用的「姿」字，予以其應得的重視，稍加辨證，可以看出「姿」本身是動狀也即是「意」，和我們以上所謂「gesture 之爲動狀乃意義之化身」，正相契合。

我們可以首先說明，「姿」字雖自然不是陸機所創，但當是他經心選用的，才予以確定的意義，值得我們重視。「姿」字不見於先秦典籍，大概流行語言中向來有此一詞，到漢代曾泛指人體美貌，所以劉熙釋名，卷二『釋形體』中有一條釋「懿」說：「口上曰懿。懿姿也，爲姿容之美也。」但到解釋「姿」字本意時，釋名卷三『釋姿容』，

却說：「姿資也，資取也。形貌之稟，取爲資本也」。「姿」一面是鬚髮，一面又是資本，可說是牽的太遠了。姿字一時定義之渺茫廣泛也可見。定義既然浮泛，一時寫下來用法也不固定。漢代文章裏，如張衡的七辨裏有「西施之徒，姿容修嫭」，是指形貌之美的意思，是「姿」而寫作「姿」。較後至於晉初，甚至和陸機幾於同時，陳壽的三國志『魯肅傳』中有謂「吾子姿材，尤宜今日」，此處「姿」本是資質材具的意思，(24)（漢書中時稱「資材」，即是此意），則「資」又寫作姿了。在這樣形義浮游的情況下，陸機選用「姿」字。我們已看出他是特用「姿」字，專說文章之美，而涵義指生動之狀。而且我們又進了一步說，不但他所用的「姿」字與下文句中之「意」字緊緊關聯，並且「姿」字本身是動狀也即是「意」，和所謂「gesture」之爲動狀乃意義之化身」一個現代觀念相合。陸機於此是只憑了直覺，還是洞明字源典據，我們固然難定，但「姿」與「意」之淵源相關，在說文中還可尋到跡象。說文中載「姿」字，釋曰：「態也」。可是「態」字下則曰：「態，意也。」徐鍇注謂「心能於其事然後有態度」以爲是「會意」之類的字，忽略「能」之爲聲，固爲多人所駁。到段玉裁，把「意」下又補一態字而解曰：「有是意因有是狀，故曰意態。」徐段以及其他各家，無論怎樣分辨細節，總不脫以「態」爲心意之動而形狀於外。「姿，態也」，「態，意也」。「態」與「意」爲自然相表裏，「姿」與「意」亦自然相表裏。「態」爲先秦文章史籍中常用之字(離騷、荀子)，而「姿」字較新，陸機用之，借入體情狀意態之天然活動，以狀文章情意生動之美謂爲「多姿」，大概可說是創舉。我們又說過，gesture一字用在現今文藝理論中，不但是情狀意態之天然一致的活動之表現，又須是這種活動「最富意義時」之把握，或說這種活動此時之「遏住」，或「控制」，即布萊克謨所謂“arrested”或“controlled”之“movement”。換句話說，天然情狀意態的活動，加以藝術的紀律支配而成型，這是極易了解的。我們再看「姿」字有沒有再加上這種涵義的可能。我們知道「姿」字在漢代直至後來也常只是用來泛指形貌，而且我們自然也絕不是說陸機擇用此字時就有意識的想到後來能同二十世紀西洋的一個專名能如此處處相應，雖然天才的一時舉動，甚至下意識的夢想狂念，可昭驗於千載之下。我們這裏只是想再推求「姿」字是否可能有和以上所說進一步的涵義，而所謂天才，也不一定是說陸機一個人的天才，而可能是中國文字的天才。說文中保留着幾個相關的字，

這裏可以結成一組看：即「姿」、「意」、「志」、「思」、「詞」、「次」。俱屬支部和寘部，古韻相通，義亦可互明。「志」字通解爲「心之所之」，爲意念之活動，說文謂「志，意也」，自甚易明。但說文謂「思，容也」則歧議無窮。還是章太炎先生的小學問答終於講得宏通，給人極大的啓示。節略徵引如下：

「問曰：說文思容也，今文尚書思心曰容，容誼不憮，當有說。」

「答曰：容錯爲頌，相承不改。……頌本訓兒。引申象其兒則曰形頌（容）……

思之訓頌，從繪事，曰圖畫，言則謂寫象也；從謀事，曰圖畫，言則所謂規度也。」（思、容、猶、圖、謀五字通訓，以楚辭爾雅連證。）

「思」字當然也是意念的活動。但如上所云，古釋曰容，亦意念活動之化身成形。工藝表象則爲圖畫，實用則爲圖謀。後世「思」字的意義大概專由「圖謀」一方面發展，其原爲意念活動表象爲圖畫之另一義，則實與「姿態」相近，可惜已被遺忘了。但無論爲圖畫爲圖謀，「思」字總又暗示有組織有紀律的意念支配活動。「思」與「姿」既原本如此音近意合，我們可以看到「姿」字亦有同樣的暗示。再推究「姿」字的本身，是從「次」字得聲，「女」之偏旁大概是後加，以示人體生動之美，但字源本意，要求諸本聲，乃文字學工作中的常識。「次」現在還常用作「次第」即「秩序」的意思，其所涵組織紀律之暗示，固猶可顯見。（陸機文賦在「其爲物也多姿」同節數句之後，即說「苟達變而識次」，這或是巧合，也許就是照現代語文姿態原理說，是作文成功時，受基本情思意念在心理生理姿態上之支配，自然生出用字的契合。至於是否有意的用「姿」，「次」雙關，我們且不來斷定。）再進一步看「次」字古來用法，常作爲動詞。說文釋「次」字有謂「不進」不進。當然不是向來靜止，而是進程或進狀的活動中突然或暫時的遏住。如易『夬，九四』所謂「次且」解作「卻行不前」或「行不前進也」。又古代軍隊前進，中途止宿，也曰「次」。如左傳中所謂「再宿爲信，過信爲次」，這更是我們熟知的。大概現今猶有謂「旅次」，「客次」，表示行旅中暫時歇止的意思，也來自「次」字古意。「次」既然表示進狀活動的暫時遏住，我們可以說正有如我們前面所講 movement arrested 或 controlled 的意義。動而暫停，則動狀猶在，動意猶存可。（可想像電影片的次第，所謂「靜片」stills。）如此結成「姿」字，泛指人體形貌，則爲生動之美姿，提用形容文藝，正如所謂 gesture 乃「活動最富有意義」。

時」之把握與表現，適應藝術的紀律與組織。

我們研究陸機文賦中的「姿」字，和現代文藝理論中 gesture 一字，不但用法和直接的示意，可見其相和，即其多面的涵義，推究「姿」字茫遠的淵源，與 gesture 在現代文藝中嚴刻的定義對照，尤見其契恰。只是兩個字的研求，可算真是點滴，但我們覺得許多處不算不值得注意。我們特別指出這兩個字的時代背景之不同，在中國古代賦體和西洋現代散文中，這個有價值的新觀念之推闡方法自然也大異，所以在承受與普遍實用的後果，自也不能比。gesture 一字現在西洋，至少在美國，成爲專詞，不但在詩文理論上漸漸有重要地位，而且在他種藝術評鑒中，也漸可成爲一明確觀念，作爲「關鍵語」。但「姿」字經陸機一度提用後，未見其再有繼續闡揚的。即連最了解陸機的人，他的弟弟陸雲，當時也不過說了一句，「文賦甚有詞。」⁽²⁵⁾後來更不見其實貴了。再者文賦只是講詩文的，所以其中「姿」字，也只是用以形狀詩文，未有明顯的擴而論到其他藝術。但照我們所分析「姿」字在中國文字中的淵源中涵義之豐厚，和陸機用此字時之經心提鍊，以至它和現代 gesture 一字之使用能如此處處相應，則又可略想既然 gesture 現在如此自然的由詩文用到他種藝術上去，陸機在用「姿」字時，意識中（或下意識中）也許像想到他種藝術。如「其爲物也多姿，其爲體也屢遷，其會意也尚巧，其遣言也貴妍。」下句緊接便是「暨聲音之逮代，若五色之相宣」是聯想中至少涉及音樂和繪畫了。但這又是容易只看作賦中之連類引譬的修辭，其本文中既無意更加以恢擴闡發，人自然也忽視了。實際「姿」字的應用，固也常連及其他藝術上的。如阮籍詠懷詩「委曲周旋儀，姿態愁我脣」，是想舞姿。岑參詩有「世人學舞只是舞，姿態豈能得如此」⁽²⁶⁾。早到傅毅舞賦中，已說「卽相看而綿視，亦含姿而俱立。」嵇康琴賦曰：「既豐贍以多姿」，而全章又多以姿態形狀音樂，更是難得的妙悟。用到繪畫的，隨便舉例如樓鑰謝葉處士寫照詩：「入言姿態與真同，如照止水窺青銅」。又用在書法上，如韓愈石鼓歌：「羲之俗書趁姿媚」，以至宋人評書法，用「姿媚」一詞，幾乎成了慣語。但用只是用，習慣只是習慣，從無對「姿」字的明切解釋，更談不到系統的理論之建立。中國文藝思想固向來如此，不是沒有深見敏感，但只是一言片語了事。非無真理窺見，只是一二字不細闡明，用久便濫，失掉意義而反以爲無意義了。我們把「姿」字和 gesture，合着講講，就爲求

個細解。一面把西洋理論以中國觀點看，輝映之下，可更增加些理趣。一面對中國的歷來文藝思想，發掘一下，指出值得注意的地方，對照西洋方法與精神推求，也許是整理中國審美理論的小小一步。

美國加里佛尼亞大學、加州·柏克萊城

註

- (1) 此四句通行善本中無異文。佩文韻府所引惟第二句作「其爲變也屢遷」。今從胡刻仿宋本文選及宋刊六臣註文選(四部叢刊本)。
- (2) 參看 JOHN DOVER WILSON: *John Lyly*, 第一章, “Euphuism”.
- (3) 見原書, *English Literature in the Sixteenth Century*, 第三章。
- (4) 昭明文選中此賦獨佔一類，標曰『論文』。文選分類雖尚稱頗碎，亦因以賦論文，此爲創例，惟獨無偶也。
- (5) 收入一九四六年印 *Accent Anthology* 中。
- (6) 勃氏著作與本題關係最切之書有：*The Philosophy of Literary Form* 與 *A Grammar of Motive* 及 *A Rhetoric of Motives*，第一書中第十二頁以下，直引培基特之語言學發現，助其文藝理論之基礎。
- (7) 見上引布氏文中。
- (8) 培氏闡明此意之著作有 *Human Speech* 與 *Babel* 二書，及 *The Society for Pure English (S. P. E.) Tract* 第廿二號所刊之 “The Nature and Origin of Human Speech”。
- (9) 見 CHARLES DARWIN: *The Expression of Emotions*.
- (10) 見培氏：*Babel*.
- (11) 見 *Babel* 及 “The Nature and Origin of Human Speech”.
- (12) 反對培氏此項意見者，如 *S. P. E. Tract* 第廿四號中 “Notes and Correspondences” 內 Sir Frederick Pollock 之抗議及後附另一滑稽通訊；及第三十九號中 H. S. WYLD: “The Best English”.
- (13) T. S. ELIOT: *Fragment of An Agon*.
- (14) 見『語文姿態觀』一文之首段。
- (15) 見 B. CROCE: *The Philosophy of Giambattista Vico* 第廿章。
- (16) 從羅根澤周秦兩漢文學批評史說。
- (17) 見 M. GRANET: *Fêtes et Chansons Anciennes de la Chine* 及 A. Waley 所譯詩經 *Book of Songs* 中註。
- (18) *Macbeth* 第五幕第五景。
- (19) *King Lear* 第五幕第三景。
- (20) 參看 C. DAY LEWIS: *The Poetic Image* 第一章, “The Nature of the Image”.
- (21) 布氏特指出音樂作家 Roger Sessions 之主張爲據。Augusto Centeno 所編 *The Intent of the Artist* 中有 Roger Sessions: “The Composer and his Message”. 卽申此意。
- (22) 見上註賽氏文中語。
- (23) 文賦作於公元第三百年之考訂，見拙著北京大學五十週念紀念論文第十一號，*Literature as Light against Darkness* 及拙譯文賦美國版 Essay on Literature 附註。
- (24) 六臣註文選中呂向註文賦「其文物也多姿」句曰「文體非一，故云多姿」；李善註則曰「萬物萬形，故曰多姿」。很注意了「多」字，未明「姿」字。迨呂言「姿質也，未妥帖故屢遷」，意實謬混。李引嵇康琴賦，「旣豐贍以多姿」，與此句「姿」意平行，雖未加理析，尙覺貼切。
- (25) 見陸雲「與兄平原書」，在陸士龍文集內。(四部叢刊)
- (26) 見岑參田使君美人舞如蓮花北鉏歌。