

# 從「姿」到「乚（之）」 ——由「力動往復」詮釋陳世驤的詩說\*

鄭毓瑜\*\*

國立臺灣大學中國文學系

## 摘 要

陳世驤 (1912-1971) 從英譯〈文賦〉開始，至於論「姿」、「詩」、「興」，乃至於論「時」，都企圖透過「之」所蘊含的複合意義的身體力動，如「進／止」、「停／動」、「蓄／發」、「斷／連」等，來喚醒字裡行間相反相成的游旋姿態。而正是以此能動迴旋的身心姿態，譬喻一種在往復與歧異間讓人驚動的創作節奏，不但建置了古典抒情傳統的身體動力學，也同時以漢語的「可體現性」，隱隱然回應了五四以來對於詩的「音節」或「節奏」的思索。

**關鍵詞：**陳世驤，姿，之，陸機〈文賦〉，對偶詞，力動往復

---

\* 本文初稿曾於 2013 年 10 月 25-26 日於科技部人文處與中正大學中文系合辦的「人文風景研習營」進行初步報告，經增修後投稿，感謝楊儒賓、蔡淑玲、賴錫三教授，及兩位匿名審查者的鼓勵。

\*\* 作者電子郵件信箱：yycheng@ntu.edu.tw

## 一、前言：從音義分節到姿態節奏

1950 年代以來，陳世驥利用字源學、比較文學來詮釋《詩經》、《楚辭》與舊詩，臺灣學界因而將他視為開創古典詩學新面貌的重要研究者，<sup>1</sup> 不過，相對也忽略了陳世驥受到五四以來新文學的影響，所可能懷抱的問題，尤其是對於「新詩」學在「自然音節」論爭上可能更新的詮釋。陳世驥並不排斥詩裡用字要有節律，要注意輕重快慢，同時要注意詩句之間的相互呼應，他認為要做「自由詩」，並不能完全不管「形式」，<sup>2</sup> 換言之，音節或節律可以就是新舊詩交互連結與對話的關鍵。這一方面呈現當時論詩的角度的確擴大到整個「中國詩」的形式或節奏，<sup>3</sup> 或甚至是論「節奏」這樣的本質問題，另一方面，更為重要的是，在討論新舊詩的過程中，逐步建立一個透過反思漢語所建立的漢語「新」詩學（而不只是「新詩」學）。

從擺脫舊聲律到現代格律的討論，<sup>4</sup> 新詩音節的問題在「聲音」與「意義」或「格律」與「情緒」兩極之間拉鋸，自 1920 年代以降，開始出現兩個值得關注的轉折。其中如唐鉞（1891-1987）、胡樸安（1878-1947），由顯著的格律進入隱微的音韻，探問語音是否或如何構義的問題，這是透過古典的聲韻或文字學，由憑音擬義、構詞的角度，提供語音分節的基本依據。而另一個轉折是，如任叔永（1886-1961）、聞一多（1899-1946），或者朱光潛（1897-1986），從生理自然的角

<sup>1</sup> 陳世驥先生早於 1958 年於臺灣大學文學院進行四次演講，其中包含後來收入《陳世驥文存》的〈時間與節律在中國詩中之示意作用〉、〈中國詩之分析與鑒賞示例〉、〈試論中國詩原始觀念之形成〉等。參見陳世驥著，楊牧編，《陳世驥文存》（臺北：志文出版社，1972），頁 149 的編者附註。

<sup>2</sup> 在〈時間和律度在中國詩中之示意作用〉一文最後，陳世驥謹記趙元任所說，認為「詩之所以為詩」，在形式上要注意節律與詩句關係，並反對作新詩或自由詩，就甚麼形式都不必講求。同前引，頁 116-117。

<sup>3</sup> 張松建根據 1930-40 年代出刊的《文學雜誌》與相關文藝刊物所刊載的內容，發現文學革命以來詩論特別多，而且正集中在這兩個焦點，其一，「形式」是最聚焦的議題，而且絕大多數與音律有關，其二，「新詩」音律的討論並非單一直線發展，像是被歸為京派文人的朱光潛、林庚等，都將新詩韻律的問題放回傳統中國詩詞曲的討論範圍內，新／舊詩不分別的一起討論，而逐漸擴大到對整個「漢詩」或「中國詩」的反省。張松建，《抒情主義與中國現代詩學》（北京：北京大學出版社，2012），〈形式的辨正〉，頁 206-240，尤見頁 214-226。

<sup>4</sup> 關於新詩在格律看法上的兩極，以及現代格律說的發展與演變，請參考劉濤，《百年漢詩形式的理論探求——20 世紀現代格律詩學研究》（北京：人民出版社，2013）。

的節奏與呼吸、脈搏相比擬，甚且由耳目筋肉的「動作趨勢」來談情動與節奏。<sup>5</sup> 這後一個轉折，尤其影響了朱光潛的學生——陳世驥，在 1948 年出版〈文賦〉英譯時，特別注意到「姿」字與肢體、聲音、語言的密切關聯，<sup>6</sup> 往後更追索「志」、「詩」、「時」等字如何憑藉字根「之」義——象足之停動，來談「節奏之原始意象」。這些都應該算是文學革命以來，激發於現代新詩卻又不背離傳統中國詩，同時自覺地「回到」漢語所發展的「音節」論述。

從最原始的「節奏」來論「詩」說「姿」，陳世驥其實是挑戰了「姿」與「言」兩者如何相互轉換的根本問題。如果是「姿態的語言 (a language of gesture)」，那麼呼吸、脈搏或音樂、舞蹈等所呈現的姿態，要透過甚麼說法，才能說是同時也呈現為詩的節奏模態？而如果是指「語言的姿態 (a gesture of language)」，除卻規約的格律，又不想僅僅藉用身姿來作為比喻，那麼如何在詩語中談論像是歌、舞一般的間歇、緩急或者歧出、轉進、飛躍等現象？<sup>7</sup> 關於前者，陳世驥透過原始詩、歌、舞、樂合一，來說明即便這些藝術都分門別類後，仍常常覺得「有共同性而可互釋互彰」，可見都根據「同一個姿態原理」。<sup>8</sup> 接著從這個姿態原理來解釋後者，認為詩人傳達情意時，在生理、心理上升起一種姿態，「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」，<sup>9</sup> 因此即便語言獨立之後，在「上意識選擇意義，卻受著下意識姿態的支配」，表面上音義各異的語言，卻有著相互契合的「言外之意」。<sup>10</sup>

依據陳世驥的說法，在「姿」與「言」之間，很明顯需要有一個產生動力的身體，這個全肢體為情意所觸動，同時在觸動過程中有機會到達意義充滿的高峰。陳世驥在談到「興」的時候，認為是從合力舉物游旋所發出的聲音，進而，「奠定韻

<sup>5</sup> 關於新詩音節說的這兩個面向與轉折，詳見鄭毓瑜，〈聲音與意義——「自然音節」與現代漢詩學〉，《清華學報》，44.1（新竹：2014），頁 157-183。

<sup>6</sup> 關於陳世驥與朱光潛的師生關係，參見陳國球，〈「抒情傳統論」以前——陳世驥與中國現代文學及政治〉，《現代中文學刊》，3（上海：2009），頁 64-74；另外關於陳世驥英譯〈文賦〉及其重要性，又見陳國球，〈陳世驥「抒情傳統」論述與中國文學研究〉，《文化與詩學》，1（北京：2011），頁 279-297。

<sup>7</sup> 此處所謂「姿態的語言 (a language of gesture)」或「語言的姿態 (a gesture of language)」，參考 Hazard Adams 針對布萊克謨 (R. P. Blackmur) 說法的詮釋，而陳世驥說「姿」就是受布萊克謨的影響。Hazard Adams, *The Offense of Poetry* [electronic resource] (Seattle: University of Washington Press, 2011), pp. 95-112.

<sup>8</sup> 陳世驥著，楊牧編，《陳世驥文存》，〈姿與 Gesture〉，頁 63-90，引號內文字出自頁 76。

<sup>9</sup> 同前引，頁 79。

<sup>10</sup> 同前引，頁 77。

律的基礎，時而決定節奏的風味，甚至於全詩氣氛的完成」，<sup>11</sup> 隱約提示這種興發的姿態的確也表現在唇吻間的韻律、身體的動作，但是還必須能夠融合身體動作或唇吻發聲，而氾濫成烘托全詩的氣氛，我們因此進一步要追問，身體究竟是如何能達成一種這麼貼近卻又環游不已的「姿態節奏」？

正是針對這樣的問題，陳世驥於 1956 年發表〈姿與 Gesture〉之後，繼而由字根「之」來論「詩」、論「時」，就彷彿是循線而至的追索；從包含「向」、「住」相反二義的字根「之」，來說「詩」、說「志」，藉由足之停、動，連結意念與語言之蓄、發，<sup>12</sup> 這一方面與從「次」而表示進行中暫時遏止的示意之「姿」相應，一方面更與同樣從「之」的「時」，一起譬喻化了姿態節奏從起興到發現的整個連斷起伏的創作歷程。我們尤其發現，陳世驥從英譯〈文賦〉，至於論「姿」、「詩」、「興」，乃至於論「時」，都企圖透過「之」所蘊含的複合意義的身體動力，如「進／止」、「停／動」、「蓄／發」、「斷／連」等，來喚醒字裡行間相反相成的游旋姿態；同時這個以漢語的系列對偶詞<sup>13</sup> 為主的論說架構，也正是陳世驥所詮釋的〈文賦〉當中，最核心的創作體驗與體現。

本文因此將從〈文賦〉的詮釋出發，還原「姿」所生成的應感往復的脈絡，並且透過這個脈絡所交織的時間、心思與語言的離合間距，體現最根源的「之」的譬喻。我們發現陳世驥透過翻譯、詮釋陸機 (261-303) 〈文賦〉起始，到探討屈原 (352-281 B.C.) 的時間概念為止，其實已經論及文學作為在時間中生成的事件之一，「作詩」與「感時」如何透過漢語系列對偶詞所提示的多層次往復，完成「(身)姿」與「言」的動態實踐，從而在流轉的瞬間「完全獲得自己」，也正是在創作過程中掌握「最富意義的時刻」。而這個論「之」說「姿」的角度，就彷彿是「繞道」古典，讓陳世驥有機會重新審視由新文學啟蒙的詩學研究；論「之」說「姿」，因此並不僅僅是古典詩學的研究，而可以說是在白話詩學所引發的「聲音／意義」論爭中，「漢語」詩學突圍而出的新說法。

<sup>11</sup> 同前引，〈原興：兼論中國文學特質〉，頁 232-233。

<sup>12</sup> 同前引，〈中國詩字之原始觀念試論〉，頁 39-61。

<sup>13</sup> 或稱「對立語」、「反義複詞」，是指意義相對的雙音節合成詞，通常經由短語（詞組）結構而逐漸凝結成詞，而本文所舉例，大抵是在意義上仍表達兩個概念的詞組，而不是衍生新意的詞（如「上下」可以是指上與下，也可以意指大約、左右的意思）。楊吉春，〈漢語反義複詞研究〉（北京：中華書局，2007），尤見〈緒論〉與第 2 章〈反義複詞的提舉〉，頁 1-53。

## 二、對偶詞：往復與生成

1948年，陳世驥翻譯〈文賦〉而關注「姿」字，<sup>14</sup> 同樣在這一年，林庚（1910-2006）透過分行談到新詩的節奏，提出了「欲擒故縱」的原理，並如此說到：

分了行不免要停止一下，這便是「擒」，也便是「節」；可是雖然停止，卻似乎沒有完，我們還不能不再讀下去，這便是「縱」，也便是「奏」。「節」字的本義是「止」是「制」，「奏」字的本義是「進」是「走」。我們明明是要「進」要「走」，卻偏要「制止」一下，這樣便產生一種自然的姿勢，那便是非跳不可。<sup>15</sup>

林庚認為這正是詩歌語言與日常語言、散文語言的不同，詩歌語言不是一步一腳印地走路，而是既制約又前進，在停頓、起跳至於飛躍間，形成「語言的自我超越」，以「喚起我們埋藏在平日習慣之下的一些分散的潛在的意識和印象」。<sup>16</sup> 而與陳世驥發表〈姿與 Gesture〉論文相同的 1956 年，孫大雨〈詩歌底格律〉在《復旦學報》分兩期出刊，其中，特別說明「音節」的構成並非透過「切斷」或「休止」的「頓」，「音節如竹節，段落分明，但不中斷」，<sup>17</sup> 明顯也是強調「斷」與「連」的節奏感。針對這種相反相成的節奏變化，孫大雨認為是在一般程式化的平仄格律之外，有傳統文化的背景：

正負、向背、順逆或陰陽底調和配合，是我國古代文化裡最熟習的一種感覺，一種觀念。……把它們〔四聲〕歸為平仄二類分明並不是按著長

<sup>14</sup> 陳世驥於 1948 年英譯〈文賦〉時即已關注「姿」這個概念。

<sup>15</sup> 林庚，《新詩格律與語言的詩化》（北京：經濟日報出版社，2000），〈詩的語言〉，頁 31-36，此處引文見頁 33。〈詩的語言〉，原載《益世報》（天津），1948 年 2 月 2 日，「文學周刊」第 80 期。

<sup>16</sup> 參見林庚於 1988 年幾乎是回顧式的總說〈從自由詩到九言詩〉。同前引，頁 17-18。

<sup>17</sup> 孫大雨，〈詩歌底格律〉，《復旦學報》（人文學科），2（上海：1956），頁 1-30；孫大雨，〈詩歌底格律（續）〉，《復旦學報》（人文學科），1（上海：1957），頁 1-28。此處所引，見〈詩歌底格律（續）〉，頁 28，註解 43。

短或高低或重輕來區分的，而是根據陽明宏放和陰沉啞峭兩個顯然對立的感覺來分野的。<sup>18</sup>

雖然在實際創作上，林、孫二人難免嚮往均齊的格式或仍受制於文法與意義，<sup>19</sup>但是企圖超越尋常語言音義，而追尋節奏的新說法，卻與陳世驥所論隱然相和，而成為新詩格律運動的外一章。

然而，如果不全然透過可計數的字句、時長，或者語言中可分析的文法、意義，詩要如何顯現具有單一或多元比例性質的間歇，而讓人預期並體會節奏的變化？如果節奏不僅僅是意識主導的語言作用，甚或應該憑藉潛在意識或文化感覺的鉤沉，那麼這個掌控全局的情意姿態，是在甚麼樣的情境底下自覺或不自覺被創發出來，同時又如何確認這個就是發現的瞬間？一個原本只被認為是牽涉工具（白話／文言）、形式（自由詩／格律詩）的音節或節奏問題，由此轉進了一個實質與形式相互參與的創生問題，情意感發姿態、節奏環繞著語文，意識潛埋入下意識、這些「進／止」、「停／動」、「蓄／發」、「斷／連」、「擒／縱」、「順／逆」、「正／負」、「陰／陽」，早已不止於口舌上、字面上的斟酌，而是由隱闇到顯明、從相對來成全整體的創作過程。

陳世驥提舉「姿」的概念，來自於翻譯〈文賦〉，〈文賦〉對於創作過程的討論自然影響了姿態節奏的說法。1948 年〈文賦〉英譯與 1956 年發表的〈姿與 Gesture〉論文中，可以發現彼此極為相似的地方。就「其為物也多姿……故渙澀而不鮮」這一段來說，〈文賦〉原文這一小節有十四句，位居文體分論之後、遣辭利害之前，陳世驥認為是總說文章製作 (The Making of a Composition)，<sup>20</sup> 針對「其為物也多姿，其為體也屢遷」，英譯與論文如此相互映發：

<sup>18</sup> 見孫大雨，〈詩歌底格律（續）〉，頁 9，以及註解 37。引文出自頁 26-27，註解 37。

<sup>19</sup> 比如在實際分析與創作詩行時，林庚透過「節奏音組」（如 2、3、4、5 字）、「半逗律」（每行上下兩半對稱）來談「節奏點」或「間歇點」，這明顯又是為了建構詩行均齊的格律，以便與散文分庭抗禮。林庚，〈新詩格律與語言的詩化〉，〈從自由詩到九言詩〉，尤見頁 25-30。而孫大雨雖然強調以「等時長」，來反對老是繞著幾字句打轉的「等音計數」主義，認為音節數相同，不必要字數相同，但是實際創作上，還是不免服從於均齊的格式，就像他的詩寫到「有色的／朋友們」，而不是「有色／的朋友們」，明顯又混淆了字數與時長，甚或完全依據語言文法與意義來處理節奏。孫大雨，〈詩歌底格律〉，尤見〈詩歌底格律（續）〉，頁 16。

<sup>20</sup> 關於這一小節在〈文賦〉中前後關係，參考徐復觀，〈陸機文賦疏釋初稿〉，《中外文學》，9.1（臺北：1980），頁 6-41；楊牧，〈陸機文賦校釋〉（臺北：洪範書店，1985），頁 51-54。

A composition comes into being as the incarnation of many living gestures.

It is (like the act of Tao) the embodiment of endless change.<sup>21</sup>

Gesture 是動狀，但這動狀是意義的化身，……陸機用之〔即「姿」〕，借人體情狀意態之天然活動，以狀文章情意生動之美謂為「多姿」。<sup>22</sup>

姿態是意義的化身，而文章則體現這豐富生動的姿態，同時陳世驥認為「姿」作為文藝概念，更必須是這種持續變化的活動中「最富意義時」之把握，論文中以「姿」從「次」，有次第、即秩序之意，正是「其為物也多姿」幾句之後所謂的「苟達變而識次」，「是作文成功時，受基本情思意念在心理姿態上之支配，自然生出用字的契合」，<sup>23</sup> 也正如英譯所謂：“Yet if a poet masters the secret of change and order, He will channel them like directing streams to receive a fountain.”<sup>24</sup>

注釋家多已注意到「其為物也多姿」這一小節，不只是結合情意身姿與文章情態，它同時細談「音聲之迭代」，甚至認為「暨音聲之迭代」以下數句是陸機的音聲論。<sup>25</sup> 但是在齊梁以前，陸機所說的「音聲」自然不必是字句上的四聲韻律，<sup>26</sup> 可以說只是某種隱約朦朧的和諧感 (a vague sense of tonal balance)，<sup>27</sup> 因此也不妨將這幾句的詮釋開放為關於文學創作上的原則說明。陳世驥論文中連結「姿」與「次」，呈現文章製作中，追尋「最富意義時」，正如同調暢音聲必須隨機適會，「苟達變而識次」既是總論創作中言、意相會的狀態，同時也可以說是這姿態與節奏相互交會的時刻。

這種與創作過程相關的節奏，究竟是甚麼樣的節奏？我們一般可能想到的是，比如暗示主題的行文節奏，語言自身的節奏，或者是為了強調情感而在朗誦時的抑揚頓挫，<sup>28</sup> 然而，陳世驥想得更多，不只是意識上的用字選擇，還有受「下意識

<sup>21</sup> 此兩句英譯，轉引自楊牧，《陸機文賦校釋》，頁 51。

<sup>22</sup> 此兩句分別引自陳世驥著，楊牧編，《陳世驥文存》，〈姿與 Gesture〉，頁 84、86。

<sup>23</sup> 同前引，頁 88。

<sup>24</sup> 此兩句英譯，轉引自楊牧，《陸機文賦校釋》，頁 52。

<sup>25</sup> 同前引，頁 55。

<sup>26</sup> 徐復觀認為陸機尚未自覺提出音韻規律，但已開四聲說之先河，徐復觀，〈陸機文賦疏釋初稿〉，頁 22-23。但本文認為正是在四聲說之前，陸機此處之音聲說，不必然只能就字句音韻而言。

<sup>27</sup> Stephen Owen, *Readings in Chinese Literary Thought* (Cambridge: Harvard University Press, 1992), p. 139.

<sup>28</sup> 參見宇文所安 (Stephen Owen) 對於「雖逝止之無常」句下的解釋，原文見同前引，頁 140，中譯

姿態」支配的「言外之意」，當他費心查找出「姿」、「意」、「志」、「思」、「詞」、「次」諸字古韻相通而意義相發明時，<sup>29</sup> 他最關注的不是個別語言本身，而是語言能引發多遠的嚮往，形成多少層次的連結。語言的重要性因此不在於固著情思，反而在於體貼情動的過程與態勢。徐復觀早根據〈文賦〉序所提舉的寫作兩大困難：「恆患意不稱物，文不逮意」，說到如何調諧「意」與「物」、「文」與「意」所發生的「距離」，才是作文用心的所在。<sup>30</sup> 換言之，「意」、「物」、「文」無法單獨存在，反而是在彼此「之間」，在兩端或多端間持續且變動的生成，所造成各種方式的牽引，以及相互抵達或疏離的各種程度，才是「作文」的全部秘密。

比如沉思這一節就包含「始／致」、「天淵／下泉」、「沉（辭）／浮（藻）」、「深（重淵）／峻（曾雲）」、「古今／四海」或「古今／須臾（一瞬）」等字詞，其中以全身心的自我調整出發，如「收視反聽」、「耽思旁訊」的收束與打開，乃至於情、物關係次第顯豁的歷程；有些則形容思慮悠游無礙，倏忽高下，有些形容遣詞用字時的源源不絕，順暢通達；更有些描繪情思調理時，彷彿可以於時空之間的悠遊縱橫。這些思慮歷程，或是語意場域，所以被呈現或發現出來，很明顯是來自於能選擇、觸發乃至於拉引的身體動力，而這些始致、高下、浮沉、長短的不斷變化，就是動力間距的斷續印跡。同時，這一組組的間距，也不只是個別演示某兩端的來往，而是每一次來往都轉移了原來層次，不但自我更新，同時也彼此映發，因此有「瞳矐」的逐漸清明，有「怫悅」的跨越艱難，以及「謝朝華」與「啟夕秀」的推陳出新。這明顯是讓兩端往復的平面，總不斷突起拉高成立體，而每一層次不同於原點的動力起伏，才讓「創作」呈現出多變的步驟，「創作」才呈現出曲折追新的過程。同樣的，〈文賦〉在沉思之後的謀篇修辭，也陸續出現從不同向度進行不同程度部署的創作步驟，如：

然後選義按部，考辭就班，抱景者咸叩，懷響者畢彈。或因枝以振葉，  
或沿波而討源。或本隱以之顯，或求易而得難。或虎變而獸擾，或龍見

---

參考字文所安著，王柏華、陶慶梅譯，《中國文論：英譯與評論》（上海：上海社會科學院出版社，2003），頁142。

<sup>29</sup> 陳世驥著，楊牧編，《陳世驥文存》，〈姿與 Gesture〉，頁77。

<sup>30</sup> 徐復觀，〈陸機文賦疏釋初稿〉，頁10。



而鳥瀾。或妥帖而易施，或岨嶇而不安。<sup>31</sup>

如何能夠將作者「懷」「抱」<sup>32</sup> 與語文的聲音、意象進行完密結合，陸機提供了不同角度的進行方式，有時候意義表達的活動，可以順勢相連接，有時候甚至可以回溯去釐清前因後果；有時候像是從隱蔽中走向明晰，有時候是最容易處反而更需要抽絲剝繭；有時候籠罩全局的主意忽然浮現，所有的細節獲得安頓或者又需要重新安排。<sup>33</sup> 這裡並沒有一個預先設定的模式，「或」字以下所列舉的都是創作過程中可能面對的相互頡頏或相互趨近的狀況，而種種狀況都並列在目前，正等待發生成形，或正等待拉引出主軸，正因為每一種狀況都可能在這個時刻發生，才無法輕易排除對方以論定先後。

這些「高／下」、「沉／浮」、「古今／須臾（一瞬）」或者「本／末」、「顯／隱」、「難／易」，以及〈文賦〉後文陸續出現的「有／無」、「淺／深」、「逝／止」等等，顯示陸機大量使用相對或矛盾義的對偶詞 (antithesis)，來鋪陳創作過程中「物」與「意」、「文」與「意」之間的距離拉引。徐復觀曾說透過想像或思考，可以「縮短而融合」意、物、文之間的距離，<sup>34</sup> 但是兩端點之間如何縮短，融合又是怎樣的狀況？如果我們考慮到漢語中對偶詞（或稱反義複詞、對立語）的使用，早在上古就已經有超過百分之七十以反義詞組形式出現，中國人不但很早就注意到宇宙事物的兩面性，而且早就透過兩個單音反義詞的對舉連用，來表達對於事物的體驗。<sup>35</sup> 而這些成對的反義詞組，雖然在語義上可能形成矛盾、對立、對偶或並列關係，但是，可以複合成詞，往往是因為在相對中可以求得

<sup>31</sup> 李善，《昭明文選注》（臺北：河洛圖書出版社，1975），卷 17，頁 350-351。

<sup>32</sup> 宇文所安特別注意到「抱景者咸叩，懷響者畢彈」這個對句，嵌鑲了「懷抱」這個複合詞。Stephen Owen, *Readings in Chinese Literary Thought*, p. 105；宇文所安著，王柏華、陶慶梅譯，《中國文論：英譯與評論》，頁 108。

<sup>33</sup> 這幾句的詮釋參酌錢鍾書、徐復觀、宇文所安的说法，並稍加修整。錢鍾書，《管錐編》第 3 冊（北京：中華書局，1986），頁 1187-1188；徐復觀，〈陸機文賦疏釋初稿〉，頁 15-17；Stephen Owen, *Readings in Chinese Literary Thought*, pp. 106-109；宇文所安著，王柏華、陶慶梅譯，《中國文論：英譯與評論》，頁 109-112。

<sup>34</sup> 徐復觀，〈陸機文賦疏釋初稿〉，頁 14。宇文所安曾根據〈文賦〉中「悲落葉於勁秋，喜柔條於芳春」這兩句，說：「這類語詞（對偶詞）的區分經常表明一個抽象範疇的兩個極端之內的整個範圍，而不僅指這兩極」，Stephen Owen, *Readings in Chinese Literary Thought*, p. 91；宇文所安著，王柏華、陶慶梅譯，《中國文論：英譯與評論》，頁 94。本文則擴大來看整篇〈文賦〉甚至是陳世驥、林庚、孫大雨等新舊漢詩論者關於對偶詞的使用，其實是譬喻「創作過程」的往復迴旋。

<sup>35</sup> 楊吉春，《漢語反義複詞研究》，〈反義複詞的詞化和虛化〉，尤見頁 147-149。

相合之處，甚至是因為反義對舉得以勾連出更廣包的外延與整體的意義。如「輕／重」、「剛／柔」、「遠／近」或「高／下」、「淺／深」，兩字之間其實都具有相同的上位概念——「度量」，而「本／末」、「起／止」、「顯／隱」、「難／易」，除了表示相對的距離，彼此之間也因為動態的過程（如從開始到結束）而相互連結。<sup>36</sup> 也就是說，從反義複合詞組的構成來看，如果不是共在於更大的集合之中，就是因為相互迎應，而消解了彼此的對立差距；這意謂著，面對宇宙事物的兩面性，是採取流移互動而無分軒輊，且可以相互包含而並非截然對立的態度，不論強弱、剛柔、表裡、遠近、顯隱，都同樣真實存在，不能顧此失彼而流於偏至。<sup>37</sup> 換言之，反義複合詞的兩端並不必然相互拒斥或排除，反倒還可能是相互引生，而周旋在彼此之外的更大或更高層次的範圍。

如果對偶詞的語意是展布在兩端之「間」或之「外」，這就不只是同時呈現兩端而已，而必須在相似或相對關係之上，進一步複雜化或是隱喻化（如以「度量」、「過程」作為根源的譬喻），甚或就是體現不和諧的斷裂狀態（如「龍見鳥瀾」的「岨岨不安」）。換言之，徐復觀先生所謂「縮短而融合」兩端的距離，並非表面的彌合或弭平間距，其實更是在連串跳躍、反覆離合中所更新或歧出的處境。陸機運用對偶詞來描述創作過程，因此除了呈現過程曲折，更重要的應該是這種身體行動在施力過程中預見或不可預見的進、止或突圍，而那正是創作主體在用心立意上所進行的連串的往復與超越。創作過程所部署的種種「文術」，必須屬於或來自於這些對偶兩端間的力動關係；創作不是遵循化約之後的靜定準則，而是鬆開準則後，回到力動正在形成的現場。就好像「末」並非為了對立的「本」、

<sup>36</sup> 關於構成反義複詞的邏輯意義基礎，矛盾概念（如生／死）、對立概念（如進／退）、對偶概念（如東／西）或並列概念（方／圓），參同前引，尤見頁 143-144；至於兩個反義單音詞所以可以並列成詞組的原由，是因為「其語義上的相反或相對是在『同』中確定的『異』」，包括相反語素卻有相同的上位概念，或者共同包含在更大外延中，或者以整體的意義概括兩個相反語素等，參同前引，尤見頁 181-186。由於本文所舉例，大抵是在意義上仍表達兩個概念的詞組，因此在此不討論後來因為詞化而偏指化或衍生新意的反義複詞（如以「存亡」表亡，「東西」表物品）。

<sup>37</sup> 此處受到梅廣〈釋「修辭立其誠」：原始儒家的天道觀與語言觀——兼論宋儒的章句學〉一文的啟發，該文探討「誠」的概念發展，強調先秦儒家宗教性真實狀態下的感通，與宋儒強調心性意義的「誠」並不相同，同時認為《中庸》的宇宙是具有顯微兩面的宇宙，充分連結宗教祭祀與禮制、鬼神與人文，因此《中庸》的「誠」既是「天之道」，也是「人之道」，至誠的聖人可以如實顯現這世界與萬物的兩面性。也因此，梅廣先生認為「修辭立其誠」的「誠」，是指「一種意識干擾減至最低的心理狀態」，以避免人的意識運作在語辭上可能的造假失真。梅廣，〈釋「修辭立其誠」：原始儒家的天道觀與語言觀——兼論宋儒的章句學〉，《臺大文史哲學報》，55（臺北：2001），頁 213-238。

「顯」不只是為了去對照「隱」，最容「易」的往往就埋藏著最「難」的部分，而「無」才是「有」的來源。正因為整個變動的歷程如此猶疑往復，或者說如此引人入勝，進入實際修辭的部分，總是在創作過程中一延再延，在〈文賦〉當中，受到更多關注的是創作的動機、目的、預備、沉思，彷彿交代了這些，所謂「創作」才進入軌道。

不同於西方由各個部分組成的「製成品 (the made thing)」與製作技藝來看待文學創作，宇文所安認為傳統中國文學觀，是將創作描述為一個「生成的過程 (a process of coming-to-be)」，不是從作者製造物品的角度去分析組成結構與技法；因此也不是依賴劃界與定義，不是透過與其他事物的分別而呈現文學，反而是透過事物關係所在的場所而呈現出一種文學生成的「現象 (phenomenon)」。<sup>38</sup> 這說明了各類文體標準、布局剪裁、修辭造句的種種斟酌，必須憑藉事物關係的體驗與斟酌作為前提，創作的「現場」，是貫串在「物」與「文」的無窮體驗之間，「佇中區以玄覽，頤情志於典墳」，詩人面對瀚海般的典籍，就彷如面向閭稠的宇宙，彼此對談與相互激活，這才是「文」的體驗與「物」的體驗所同步共生的創作事件。

### 三、瞬間：中止與發現

如果我們說創作為一種正在生成的現象，而文章則體現著游旋往復的姿態節奏，那麼，顯然，〈文賦〉當中所出現的對偶詞，如「高／下」、「沉／浮」、「古今／須臾（一瞬）」、「本／末」、「顯／隱」、「有／無」、「淺／深」、「逝／止」，並不同於一般談論新／舊詩節奏時運用的「長短」、「高低」、「輕重」；後者是相對而相分別的聲音度量值，依據聲波震動時間長短、震動次數的多寡、震幅的大小來進行判斷與調配，<sup>39</sup> 〈文賦〉當中這些對偶詞所指向的節奏，則不是為了訂定「規律」的聲音現象，而應該視為與「應感」同一層次的創作動因。

「應感」與創作的關係，最早出現在〈樂記〉中，所謂：「應感起物而動，然後心術形焉」，「應感」是指應物起（興）感，所以說「人心之動，物使之然也。」

<sup>38</sup> Stephen Owen, *Readings in Chinese Literary Thought*, pp. 95-96; 宇文所安著，王柏華、陶慶梅譯，《中國文論：英譯與評論》，頁 98-99。但是針對翻譯做了部分修正。

<sup>39</sup> 朱光潛，《詩論》（臺北：德華出版社，1981），〈中國詩的節奏與聲韻的分析——論聲〉，頁 182-183。

感於物而動，故形於聲」。<sup>40</sup> 但是這個「物—心—聲」的模式，放在樂教背景下，只有聖人得以制禮作樂，而即便是聖人之「心」，也是應天配地，彷彿是天地自己制禮作樂。<sup>41</sup> 音樂既透過大小、終始的節奏變化來合和天、人，因此就會出現平行於節奏變化的天（物）／人（心性）交感的狀態，比如：

天尊地卑，君臣定矣。卑高已陳，貴賤位矣。動靜有常，小大殊矣。方以類聚，物以羣分，則性命不同矣。在天成象，在地成形，如此，則禮者，天地之別也。地氣上齊，天氣下降，陰陽相摩，天地相蕩，鼓之以雷霆，奮之以風雨，動之以四時，煖之以日月，而百化興焉。如此，則樂者，天地之和也。<sup>42</sup>

這段話連結天地與禮樂，認為萬物型類與天地氣象，就含藏著宇宙創化的原理與秩序，那麼，在這段文字中出現的「尊／卑」、「貴／賤」、「動／靜」、「小／大」與「上／下」、「陰／陽」等等，都是體現一種合理、和諧的創造過程與結果，音樂的節奏在此被視同或想成宇宙氣象與人倫次序相應和的節奏。

我們不能說〈文賦〉中沒有這種憑藉天地之道或天人相感的「應感」說，但是，宇文所安認為正是「意」的提出，尤其作者個人的主觀與主動性，特別體現在譬擬創作的搜尋、採收、捕獵等活動中，讓〈文賦〉「物—意—文」架構，明顯與〈樂記〉出現差異，而讓中國文學思想從「非自覺論 (involuntarism)」向「自覺論 (voluntarism)」轉化。<sup>43</sup> 不論是「物—心—聲」或「物—意—文」明顯都涉及內／外的轉換，〈樂記〉中的三階段是被動而非自覺的，甚至是自然而然，完全不涉及作者創作問題；而如前一節所述，〈文賦〉一開始就認為作文最大的困難，正在於三者間的「距離」，而作者主體充分意識到「文」最終的顯現必須在這些距離上運動拉鋸，而且往往成敗難斷，所謂「恆患意不稱物，文不逮意」，「恆患」一詞，

<sup>40</sup> 鄭玄注，孔穎達疏，《禮記正義》（十三經注疏整理本）（臺北：臺灣古籍出版，2001），〈樂記第19〉，頁1251。

<sup>41</sup> 「故知禮樂之情者能作，識禮樂之文者能述。作者之謂聖，述者之謂明，明聖者，述作之謂也」，又「樂由天作，禮以地制，……明於天地，然後能興禮樂也。……故聖人作樂以應天，制禮以配地。」同前引，頁1269-1270、1270-1274。

<sup>42</sup> 同前引，頁1275-1277。

<sup>43</sup> 關於〈文賦〉自覺性創作，主要參見 Stephen Owen, *Readings in Chinese Literary Thought*, pp. 81-83, 88, 101-103；亦見宇文所安著，王柏華、陶慶梅譯，《中國文論：英譯與評論》，頁85-87、91、103-106。

說明了看似一樣的往復，卻沒有恆常的定準與保證。創作固然是「用心」之術，卻可能讓主體我都束手無策（「雖茲物之在我，非余力之所勦」）。

「往復」因此並非「重複」，沒有先在模式可以複製，陸機在〈文賦〉末尾不免沮喪地坦承，說：

若夫應感之會，通塞之紀，來不可遏，去不可止。藏若景滅，行猶響起。方天機之駿利，夫何紛而不理。思風發於胸臆，言泉流於唇齒。……及其六情底滯，志往神留。兀若枯木，豁若涸流。……理翳翳而愈伏，思乙乙其若抽……雖茲物之在我，非余力之所勦。故時撫空懷而自惋，吾未識夫開塞之所由。<sup>44</sup>

在〈樂記〉當中的「應物興感」是未經意識與不假思索，其間幾乎不覺隔閡，但是陸機這裡的「應感」，說是主動、自覺，卻難以估計與力求，流動無方的「機」、「會」說明作者的無力與惋惜。徐復觀因此說〈文賦〉關於寫作，應分出「意識層的醞釀」與「潛意識的醞釀」兩種，但其實徐復觀也說陸機在一開頭描述沉思階段的時候，早早就知道文思利鈍是難以解釋與解決的問題。<sup>45</sup> 換言之，陸機雖然是一個自覺的作者，但是充分意識到創作過程的兩面性，「我所能掌握的」正與「我所能掌握的」交纏並作，「自覺／非自覺」、「主動／被動」其實相對而相依。

宇文所安注意到〈文賦〉這個知名的對句：「遵四時以歎逝，瞻萬物而思紛」，其中動詞「遵」與「瞻」分別代表了面對「物」的兩種不同態度，前者是被動地參與自然的循環，後者是有距離的觀察與反思；<sup>46</sup> 作者因此可能不由自主被擾動，但是絕對不止於借讓自己去呈現「外物」，而是企圖表現出與意志思慮可以內外相應的「現象物」。也正是因為創作中的「物」必須與「意」相稱，「物」就不只是現實經驗界所謂「萬物」，而必然雜有選擇、排比、突出等等意識作為，尤其是意識作用所及的語文表述，當然還有個體自覺意識所不及的潛意識作用。〈文賦〉當中出現的「物」字，因此很難有統一的解釋，徐復觀曾經以萬物、題材、言詞（詞藻）、文章（創作）來解釋各個「物」字，而陳世驥的弟子——楊牧，除了解釋成「萬物」的部分，則特別針對〈文賦〉中進入沉思以及正式寫作之後出現的

<sup>44</sup> 李善，《昭明文選注》，卷17，頁356。

<sup>45</sup> 徐復觀，〈陸機文賦疏釋初稿〉，頁39-40。

<sup>46</sup> Stephen Owen, *Readings in Chinese Literary Thought*, p. 90；亦見宇文所安著，王柏華、陶慶梅譯，《中國文論：英譯與評論》，頁93。

「物」，提出這樣的解釋：

〔物〕當指文章所牽涉，支使，應用的對象，包括修辭條理和比興意象，乃至於事例典故等具體的藝術因素，用以推展一篇作品。情志鮮明，則物象自動地，有秩序地互為援引而呈現，猶英詩解析法之所謂 *imagistic development*，前後相生如形影響應也。<sup>47</sup>

「意—物」的關係如果有主動／被動兩面，加入觀察反思的「意—物」關係，也勢必引發「意—文」這階段在意識與潛意識兩層的交織。〈文賦〉中的「物」如果可以解釋成「萬物所牽引」，又可以是「文章所牽涉」，那麼，正說明了「應感」在文學創作過程中的兩面性或雙層次。陸機透露創作的天機是「來不可遏，去不可止。藏若景滅，行猶響起」，這段話裡的「來／去」、「藏／行」乃至於「開／塞」就同時具有雙向與雙層的往復節奏：一方面是不由自主地被自然物所觸發、所引動，一方面又自覺地觀察與想像；一層是清楚意識到自己操作著遣詞布局的種種，一方面卻可能是不自知的流暢，或又可能遭遇莫名阻塞，似乎只能讓位給非自主的潛意識。

創作像是無止盡的迴旋往復，「應感」就可能是忽然快意順手的瞬間；發動的契機可以是主動或被動，交接的方式可能清晰或隱晦，對話的程度可能淺淺深深；而這往復來回的甬道，可能長遠或遮蔽，而也許是柳暗花明。這樣一種追尋「應感」的節奏，讓創作超逸、疏離甚至逆轉尋常語文程式，而與作者個別的不斷流轉的意志情思相接；也讓作者於激發意志之外，還可能必須除卻意識，放手讓一切共在的宇宙，汨汨流轉出不由自己的自己／非自己。換句話說，這些可能體現「應感」的對偶詞並不是為了製造兩極對立，也不見得可以調諧出中點，其實是憑藉這些跳盪來回、若斷若續、或暗或明的片片面面，去觸探、跳躍進而很有可能窺見整片全面（卻並非整齊一致）的「物—意—文」的自我完成。<sup>48</sup>

<sup>47</sup> 楊牧，《陸機文賦校釋》，頁 22，相關說法又見頁 34、48。許又方也注意到楊牧針對「物」的這個解釋，同時認為這個解釋優於前人說解，強調「物」必須經過作者情志之統合，而成為文字意象化之物，絕非原來外在事物。許又方，〈楊牧《陸機文賦校釋》述評〉，《東華人文學報》，12（花蓮：2008），頁 197-232，尤見頁 223-226。

<sup>48</sup> 宇文所安曾根據「賦」這種文體的特色，談到〈文賦〉中不斷在對偶之間移動，「重要的不是讓衝突得到和解（雖然有時也有這種傾向），而是讓片面得到補充」。宇文所安著，王柏華、陶慶梅譯，《中國文論：英譯與評論》，頁 103，原文見 Stephen Owen, *Readings in Chinese Literary Thought*, pp. 100-101.

張亨先生認為，陸機所謂「應感」可以說是「在創造心靈的深處有一種絕對自由的神祕主體」，這並不是作者我的意識可以全然把握，所以有時候必須從有意識的思考上「中止」，讓不自覺的潛意識自由進行，這時候「應感」也許可能突然出現。<sup>49</sup> 顯然，所謂「中止」並不是「終止」，反而是從連續不斷的往復中，轉進另一種運動的「開端」；就如同陳世驥以為「姿」是「動狀猶在，動意猶存」，<sup>50</sup> 創作中這個暫停或間歇的「應感」，是意義最充滿的瞬間，同時也在這一刻，顯豁了更新的向往。

弔詭的是，整個創作過程中的這個「發現」，可能不是在意識、思考或語文操作的極至，反而有可能是在作者承認力有未逮之後。陸機對比「應感」的「開塞」狀況是：「思風發於胸臆，言泉流於唇齒」與「理翳翳而愈伏，思乙乙其若抽」，「思（風）」與「言（泉）」的相互周旋，讓應感節奏不但超越語文本身的節奏，甚或也超越心意的節奏，因此，我們很難追問，是誰主導了發現，但是，也許可以探問，作者是如何把握到那個就是「發現」的時刻。〈文賦〉當中有這樣兩段話：

觀古今於須臾，撫四海於一瞬。

課虛無以責有，叩寂寞而求音。函綿邈於尺素，吐滂沛乎寸心。<sup>51</sup>

這分別出現在沉思與謀篇修辭之後，徐復觀認為是醞釀成熟、「意—物—文」三者毫無間隔，才呈現出如此「完整統一之姿」，<sup>52</sup> 就像是陳世驥所謂「最富意義的時刻」。在陸機的描繪中，這個「發現」的時刻，完全超越宇宙間最極端的「久暫」、「大小」、「有無」的分別，或者說在當下，創作者完全可以泯除這些極端的距離，而在其間優游無礙；相對於〈文賦〉中大力描述的殫精竭慮的創作過程，這一刻是尋常有限的自我，透過意識或情志的努力也不見得能達到的，可是就在那一刻，卻出乎預料地緊緊抓住了「一切就緒的剎那」。<sup>53</sup>

這一刻，它上前來找我們，我們從來無法預期，但是，在這一刻之前，我們早

<sup>49</sup> 張亨，《思文之際論集——儒道思想的現代詮釋》（臺北：允晨文化，1997），〈陸機論文學的創作過程〉，頁 56-60。本文原刊登於 1973 年《中外文學》。

<sup>50</sup> 陳世驥著，楊牧編，《陳世驥文存》，〈姿與 Gesture〉，頁 88。

<sup>51</sup> 李善，《昭明文選注》，卷 17，頁 350、351。

<sup>52</sup> 徐復觀，〈陸機文賦疏釋初稿〉，頁 14-15、18-19。

<sup>53</sup> 引號內文字，引自楊牧詮釋「觀古今於須臾，撫四海於一瞬」。楊牧，《陸機文賦校釋》，頁 24。

嘗試過各種尋求。朱曉海曾經歸納〈文賦〉中常用的幾類譬喻，其中如關於植物、水流或音樂，明顯都具有強烈時間性。就像栽培一顆種子，等待它的茁壯，或循溪溯流而上，追求澎湃的本源，或者調配音聲，測試合宜的、整全的律度，<sup>54</sup> 陸機正是把創作當作「一個時間中的事件」，<sup>55</sup> 不斷的等待、尋索、嘗試，然後再次等待，或轉移路徑再次嘗試，流動的時間因此同時也是洄瀾的渴望，藉由創作，人來到一個亙古的戰場，與時間進行永不止息的拉鋸戰。

這可以進一步解釋，陳世驤談論「其為物也多姿」的時候，為什麼要強調「姿」字不同於「姿容」、「資材」，而是指「一種特殊活動狀態」，是在「進程或進狀的活動中突然或暫時的遏住」。<sup>56</sup> 因為，正是在時間性的體驗中，那種突如其來、不可思議的瞬間，讓我們驚駭、恍然大悟，或者轉彎看見超拔的可能性。我們甚至可以說，陳世驤最富啟發性的談「姿」、談「詩」、<sup>57</sup> 談「興」，<sup>58</sup> 屢屢強調的原始節奏意象、意念的停蓄、最富意義的生動姿態，隱約都是在追問這個創作過程中最具爆發力、卻也最難以貞定的「時間」。時光緩緩越過又向前，就在1970年底完成的〈論時：屈賦發微〉一文，陳世驤不但系統地比較上古以來對於「時間」的各種意指，同時追步屈原的創作過程，突出〈離騷〉中一種主觀的、傷逝的、也影響最為深廣的時間觀，更重要的是，他（陳或屈原）在時間之流中這樣接近了一個「最完全（也最高揚）的片刻」。<sup>59</sup>

<sup>54</sup> 朱曉海主要是用這些譬喻來說明，陸機如何透過文學創作來呈現「體『道』」的新感知，除了這幾類譬喻，另外一類是有關制度的譬喻。朱曉海，〈《文賦》通釋〉，《清華學報》，33.2（新竹：2003），頁322-326，以及頁329的附註66。

<sup>55</sup> 宇文所安在解釋「聲音聲之迭代」的「迭代」二字時，認為陸機強烈意識到文學作品是時間中的事件，引號內文字出自宇文所安著，王柏華、陶慶梅譯，《中國文論：英譯與評論》，頁142，原文見Stephen Owen, *Readings in Chinese Literary Thought*, p. 140.

<sup>56</sup> 陳世驤著，楊牧編，《陳世驤文存》，〈姿與 Gesture〉，頁63-64、85-88。

<sup>57</sup> 陳世驤，〈中國詩字之原始觀念試論〉，文末自註寫於1959年，然而1958年返國於臺大文學院四次演講中的第二次，題目就是〈試論中國詩原始觀念之形成〉，後發表於《慶祝董作賓先生六十五歲論文集》（中央研究院歷史語言研究所集刊外編第四種）下冊（臺北：中央研究院歷史語言研究所，1961），頁899-912，又收入《陳世驤文存》，頁39-61，為楊牧中譯稿。

<sup>58</sup> 陳世驤，〈原興：兼論中國文學特質〉，原以英文稿“The *Shih-Ching*: Its Generic Significance in Chinese Literary History and Poetics”宣讀於1967年在Bermuda舉行的關於中國文體（Chinese Literary Genres）的會議，後發表於《中央研究院歷史語言研究所集刊》，39上（臺北：1969），頁371-413，並收入Cyril Birch (ed.), *Studies in Chinese Literary Genres* (Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1974), pp. 8-41，後經楊牧譯成中文，也收入《陳世驤文存》，頁219-266。

<sup>59</sup> 陳世驤“The Genesis of Poetic Time: The Greatness of Chu Yuan, Studied with A New Critical Approach”，中文題名〈論時：屈賦發微〉，原發表在《清華學報》，10.1（新竹：1973），頁1-



時間的不可察見，就如同創作過程的難以定論，屈原並不透過與外在事物的聯繫，來談時間的階段與合宜的時機，也不像莊子承認存在的時間性 (temporality)，卻要求齊一生死來擺脫階段性時間，陳世驥認為屈原是直接面對時間，而以激烈的、敏感的、困惑的人的身分來發問，沒有客觀冷靜的思考，反而焦慮徬徨。<sup>60</sup> 在自傳性的〈離騷〉裡，「時間」是如此與詩人相互撕扯，時間既是創作的起興，同時也成為創作的發現，情／物、主／從、內／外相互交互。〈離騷〉一開始鄭重說明自己的家世與修持，可是之後，馬上陷入慌亂與急促的困境：

汨余若將弗及兮，恐年歲之不吾與。朝搴阰之木蘭兮，夕攬中洲之宿莽。日月忽其不淹兮，春與秋其代序。惟草木之零落兮，恐美人之遲暮。<sup>61</sup>

陳世驥認為詩人以不斷的恐懼與焦慮，看著這列壯觀的時間遊行。<sup>62</sup> 然而詩人並不只是旁觀，他就在時間行伍的踢踏中。如果從創作過程的角度來看，整篇〈離騷〉，可以說都是詩人與時間相互應答、相互交鋒的周旋歷程，自主堅持與頹喪驚怖一再循環。即便是向堯舜陳情、告求諸神，上天遠遊，也時時穿插著百思不解、怨怒無措的情緒，更不用說「老冉冉其將至」、「日忽忽其將暮」這些緊緊跟隨的無邊黑幕。<sup>63</sup>

這樣的來往迴旋究竟有沒有轉機，這不但是矢志不遇的屈原，同時也就是感時抒情的屈原，所無法明確回答的問題。我們也許先借助〈文賦〉，領略陸機所提供的線索。在「遵四時以歎逝，瞻萬物而思紛」之後，先是「悲落葉於勁秋，喜柔條

44，陳世驥於前言特別將此文獻給參與 Virgin Island Seminar 的學界同仁，中文提要末尾，則附記為「庚戌十二月」，乃 1970 年，而陳先生於 1971 年 5 月逝世。據楊牧先生告知，陳先生晚年與朋友學生共論此文初稿，意興昂揚，充滿哲理思考的輝光。本文所論，主要依據古添洪中譯，收入葉維廉等著，《中國古典文學比較研究》（臺北：黎明文化，1977），頁 47-108。

<sup>60</sup> 此處綜述，參見陳世驥著，古添洪譯，〈論時：屈賦發微〉，收入葉維廉等著，《中國古典文學比較研究》，頁 64-83。

<sup>61</sup> 王逸，《楚辭章句》（臺北：藝文印書館，1974），頁 24-25。

<sup>62</sup> 陳世驥著，古添洪譯，〈論時：屈賦發微〉，收入葉維廉等著，《中國古典文學比較研究》，頁 86。

<sup>63</sup> 本文以〈離騷〉為主，談屈原自身與時間的拉鋸，當然擴大來說，包含屈原其他作品，則會形成更多層次的二元拉鋸。楊儒賓在〈屈原為什麼抒情〉一文，將屈原放在戰國「情」論的背景中，更看出屈原於「儒／巫」、「情／脫情」之間的雙重掙扎。楊儒賓，〈屈原為什麼抒情〉，《臺大中文學報》，40（臺北：2013），頁 101-144。

於芳春」，接著是：

心懷懷以懷霜，志眇眇而臨雲。<sup>64</sup>

如果「遵」、「瞻」是被動觸發與主動思索，「悲……喜……」這對句接近前者，是往復的隨時流轉，「心……志……」則不同於前兩句的秋／春相對，而是透過一種驚懼進而高蹈的姿態，突破了原本的順勢平衡，<sup>65</sup> 而接近於「瞻」所暗示的觀想，一種在順時流動中迴轉而驟發的歧異。這樣的突圍，中止了一路平衡的對偶詞或對偶句，從「懷懷懷霜」卻跳接到「眇眇臨雲」，歧出於「悲／喜（秋／春）」的四時循環，而彷彿進入另一層時空，然後「心之所之」的「志」，自如地臨雲高渺，彷彿「神之所之」；<sup>66</sup> 就在驚心與神遊間，「心」、「志」充分意識到自己、也同時解開了自己，這是對偶之外的第三條路。這說明創作往復，不會是原地踏步，可以利用中斷對偶的不和諧，進一步解脫相互迎應的常態，而岔出二元之外的另一個出口。這個歧異的瞬間，其實可以回過頭來解釋〈離騷〉末尾，屈原最後一次的遠遊。原本駕龍騰雲的全幅壯盛，似乎又將再次收束在悵望故國的無盡深淵；<sup>67</sup> 然而，就在這彷彿掙脫不了的相對往復間，出現了這句話：

抑志而弭節兮，神高馳之邈邈。（奏九歌而舞韶兮，聊假日以愉樂。）<sup>68</sup>

「抑志弭節」的「抑」、「弭」，都是止息的意思，意謂不再絞盡思慮、不再企圖超前，陳世驥認為屈原在這裡不再求諸神聖，也知道時間洪流終究會再度攫獲他；但這不是放棄或終結，他中止思「前」想「後」，讓有限的意志停泊，反而得以讓無目標的精神穿越飛馳，向無限度、無束縛的高遠，就是「現在」這一刻，他「完

<sup>64</sup> 李善，《昭明文選注》，卷 17，頁 350。

<sup>65</sup> 宇文所安也注意到這兩句無法分別對應前文「春／秋」兩句，「志眇眇而凌雲」很難說與春天有關，參見宇文所安著，王柏華、陶慶梅譯，《中國文論：英譯與評論》，頁 94-95，原文見 Stephen Owen, *Readings in Chinese Literary Thought*, p. 91.

<sup>66</sup> 宇文所安認為這裡的「志 (intent)」將「心之所至 (that to which mind goes)」以「神之所至 (one form of spirit's going out)」的型態顯現在想像中。Stephen Owen, *Readings in Chinese Literary Thought*, p. 91. 本文此處則以「心之所之」而非「心之所至」言「志」。

<sup>67</sup> 「抑志而弭節兮，神高馳之邈邈。奏九歌而舞韶兮，聊假日以愉樂」這幾句的前文是「駕八龍」、「載雲旗」的壯盛神遊，下文則「忽臨睨夫舊鄉」、「蜷局顧而不行」的哀怨。王逸，《楚辭章句》，頁 67-68。

<sup>68</sup> 同前引，頁 67。

全獲得自己」。在這裡，我們發現同樣是形容高遠的「邈邈」，就像是抽身反觀的「眇眇」（「志眇眇而臨雲」），見證了一個作者「最安寧最高揚的片刻」。<sup>69</sup>

那最富意義的就僅僅是片刻，時間正在不斷形成過去，陳世驥從詮譯〈文賦〉的「姿」出發，所體現的更是流移與不確定的應感往復。<sup>70</sup> 創作在「無／有」之間往復，就如同屈原在「時（年歲）」與「我」之間迴旋，一邊是彷彿可以自主的奮鬥堅持或安排部署，一邊是束手無策的渾沌太虛；被視為文學史上第一個作者的屈原，就在這樣的歷程中，發現了「時間」的流動不居，也演示了「創作」的往復不息，同時無意間瞥見可能暫時停泊而游心馳神的瞬間。這幾乎與寫作〈文賦〉的陸機前後相呼應，雖然陳世驥自己沒有做這樣的連結。然而，於 1948 年英譯〈文賦〉開始，1956 年發表〈姿與 Gesture〉，期間又論「詩」（1959 完稿）、論「興」（1969），到 1970 年底完成〈論時：屈賦發微〉，終於提出所謂「詩的時間」，陳世驥二十幾年追尋的始／終，其實正是由陸機的「活動最富意義時」的姿態，上溯屈原在時間之流中那「最完全、最高揚的片刻」。

#### 四、「𠂔（之）」的譬喻

當陳世驥以「姿」這概念所意謂的身、心與言相應的活動姿態，來體現於「時／我」、「無／有」間的往復，與動狀猶在的暫停，除了讓人注意到「姿」從「次」，是進程中的遏止之外，也無法不注意到同樣以「𠂔（之）」為字根的「詩」與「時」二字。陳世驥自己並沒有連結這兩字的關係，但是，前者以古字為「𠂔」，由投足踏地的原始節奏譬喻詩心節奏，<sup>71</sup> 後者由「𠂔」，象太陽運轉中

<sup>69</sup> 陳世驥的翻譯是 “I calm my will and slow down my pace / to let my spirit soar high into infinity.” 見 Shin-hsiang Chen, “The Genesis of Poetic Time: The Greatness of Chu Yuan, Studied with A New Critical Approach,” p. 37. 其說法又參見陳世驥著，古添洪譯，〈論時：屈賦發微〉，收入葉維廉等著，《中國古典文學比較研究》，頁 100，而本文認為「抑志而弭節」到「神高馳」正好可以與〈文賦〉的「心懷懷以懷霜，志眇眇而臨雲」相互詮釋。

<sup>70</sup> 我們發現幾乎同一時期的新詩人如季紅、洛夫等，也提出類似「姿態」、「最豐盈的時刻」、「詩人心靈中的剎那在詩中即是永恆」等說法，但是陳世驥的說法更強調流動變化，而不僅僅著眼在這一瞬間。可參見奚密，《現代漢詩》（上海：三聯書店，2008），頁 108-109。當中提及六、七〇年代的臺灣詩人，如季紅、洛夫、紀弦等都強調一個獨立自足的意象，即如同一首詩，而一首詩因此如同一個獨立的姿態，是靈魂最清明的時刻。其中所引錄的相關說法，參見洛夫、張默、痖弦編，《中國現代詩論選》（高雄：大業書店，1969），季紅〈詩之諸貌〉，頁 42；洛夫〈論現代詩〉，頁 115。

<sup>71</sup> 陳世驥著，楊牧編，《陳世驥文存》，〈中國詩字之原始觀念試論〉，頁 57-59。

的舉步或止步，暗示相應於時光推移的「動力式韻律的動作」，<sup>72</sup> 明顯都從最單純也最具體的足之點踏、進退、轉圓開始，同時映射 (mapping) 時光來去出入、志意往止向住、語言的吐納蓄發，感「時」與作「詩」，就透過「𠂔（之）」的節奏，讓宇宙、志意與語文，成為共時性（卻不必然同一）的響應。我們可以說，這是以「𠂔（之）」作為中心意義，憑藉想像而衍生成為如此多義 (polysemy) 的隱喻體系。<sup>73</sup>

作為概念譬喻的源頭，「𠂔（之）」以本質上的舉／止節奏，喚醒與感通天人之間相反相成的連／斷節奏，不論是感會或阻塞，流轉或超拔。這節奏雖然顯現在肢體、語文上，卻必須以人的志意與宇宙萬物的應感對話為前提，「應感」才是舉／止、連／斷發動與發現的關鍵；節奏不是來自於「節奏本身」，單單有語言、有肢體、有樂器、有圖譜，不能建構完整的節奏框架，而是環繞在外的種種關係，包含觸發、感發的主／被動，與由內／向外顯現的努力與放手，才滋生出有意味的往復，以及可同情理解的「節奏現象」。我們因此不能將「𠂔（之）」的往復，當成某一種概念化經驗的靜態範本，而應該視為全身心持續行動的方案或互動的策略，那不只是一種「行動的」模式，也是「為了行動的」或「先於行動的」態勢。<sup>74</sup>

陳世驤以象足（或足著地）的「𠂔（之）」字為中心，溯源至先民具有宗教性或集體性的舞誦，起「興」盤旋而忘我上舉的「姿態」，不但讓「詩」從語言文本與志意思慮的往復琢磨中向上提高，而進入物／我交接的深一層往復；由「舞」、「巫」與「無」三字同出一源看來，創作上的「課虛無以責有」與「（巫）能事無形以舞降神」，原來都是與「無」交接的過程，巫祝面對無所不在的、卻無法輕易感知的「萬有」，展現出如同創作主體面對時物流轉、情思動盪以及意念吐屬上，

<sup>72</sup> 陳世驤著，古添洪譯，〈論時：屈賦發微〉，收入葉維廉等著，《中國古典文學比較研究》，頁 62。後來葉維廉在討論中國字對於作詩的影響時，也曾經以「時」之字源為例，「（所以）太陽之行而復止止而復行的律動，對初民來說，便是時間，他們對時間的覺識是具體事象的活動，是整個環境的提示，而非抽象的意念」。葉維廉，《比較詩學》（臺北：東大圖書，1983），〈語法與表現——中國古典詩與英美現代詩美學的匯通〉，頁 52-53。

<sup>73</sup> 此處參考 Mark Johnson 關於譬喻的說法，他認為理解或知識都不可能全然客觀，而是透過想像來跨越不同類域，就像是「多義詞 (polysemy)」現象，這並非是同音異義、同形異義 (homonymy)，而是由人的想像力將一個中心詞義衍生到其他關連義。Mark Johnson, *The Body in the Mind* (Chicago: The University of Chicago, 1987), pp. xii-xiii.

<sup>74</sup> Mark Johnson 強調譬喻建構過程中的身體參與，而身體感知及其互動所組織的圖式 (schema)，因此不只是一種「行動的模式」同時也是「為了行動的模式」，原文為 “It is a pattern of action as well as a pattern for action.” Mark Johnson, *The Body in the Mind*, pp. 20-21.

最企盼也最踴躍的狀態。<sup>75</sup> 於是那些因為萬物盛衰、節候流轉、人情是非而生的往復來回，在應和或差異中的延遲與跳躍，所逐步刻鏤的「時」之「間距」，不但成為詩人反覆琢磨扣問的對象，也內化於詩人創作步驟，同步發展出意念或語言上離合分節的「文」之「間距」。「𠄎（之）」因此既是內發於身心的起興舞詠，也同時就在「斷」句、「分」行的間歇或暫止，體現宇宙與人心迎應往來的每一步蹤跡，以及當下正欲飛躍舞動或預備收束延佇的姿態。

當陳世驥以這種流動的創作過程中的姿態節奏，來做為詩語分節的本質，「詩」當然就不會僅僅存在語言既有的形音義上，詩人也不可能一直依循著修辭的種種原則或目的；我們不再只是問「構詞」、「造句」這樣的分節，而是探問「示意」、「命意」，或者就是「意」所往復迴盪的「神思」姿態。陳世驥早年即宣告新詩的理想形式，是「無形式的『形式』」，<sup>76</sup> 赴美之前，除了與英國詩人艾克敦 (Harold Acton, 1904-1994) 合作，共同翻譯且出版了最早的中國現代詩（選）英譯本 *Modern Chinese Poetry*，<sup>77</sup> 在 1935 年〈對於詩刊的意見〉文中，就認為現代詩的討論，必須深入詩語細節，注意詩人操持著不同尋常的語言，不能只是提出字典的意義或是表面的鏗鏘，而必須讓聲音、色彩、象形等，與情思絕對和諧，<sup>78</sup> 陳國球認為這又近似於陳世驥後來於〈中國詩之分析與鑒賞示例〉一文中的看法。<sup>79</sup> 〈中國詩之分析與鑒賞示例〉原是 1958 年於臺大文學院的演講，而這已經是英譯〈文賦〉且建立「姿」的概念之後了，陳世驥認為所謂詩的「形式」不但不能僅僅是平仄韻腳、五七言句式，甚至不全是語文音義累積下的典故、意象與情狀；陳世驥倡言一種有機的形式 (organic form)，必須「像聽一個活人講話，除聲音字義，連手足眼神動作都相關的合起來，看出表情」，而那自然是要敏感領會每一次生動新鮮的「字外之義」、「弦外之音」。<sup>80</sup> 這樣的說法不但呼應最富意義的「姿」態說，同時也必然出自於詩之為「𠄎（之）」的往復向往，所引領的持續性的變

<sup>75</sup> 關於「舞」、「巫」與「無」三字根本是同一字，詳見龐朴〈說「無」〉一文，並引《說文》說「巫」：「女能事無形以舞降神者也」以為證明。龐朴，《龐朴文集》第 4 卷（濟南：山東大學出版社，2005），頁 57-70。

<sup>76</sup> 陳世驥，〈對於詩刊的意見〉，《大公報》（天津），1935 年 12 月 6 日，第 10 版「文藝」副刊。

<sup>77</sup> Harold Acton and Shih-hsiang Chen, *Modern Chinese Poetry* (London: Duckworth, 1936).

<sup>78</sup> 陳世驥，〈對於詩刊的意見〉。

<sup>79</sup> 關於陳世驥與現代文學的關係，尤其是赴美前的種種，參陳國球，〈「抒情傳統論」以前——陳世驥與中國現代文學及政治〉。

<sup>80</sup> 陳世驥著，楊牧編，《陳世驥文存》，〈中國詩之分析與鑒賞示例〉，頁 127-149，此處所引見頁 130。

動，與所可能帶來的忘我的飛躍神馳。「形式」不應該只是文類知識、修辭技巧，也不會只是文言或白話的音義部署，而是創作者如何透過持續且猶疑的往復來回，進而有機會在某一瞬間去翻新被限定的語文運用與感應認知。

這樣的姿態節奏說，明顯將語文音義分節的問題，提升到連、斷與轉進的創作譬喻，我們發現陳世驤自己對於詩的鑑賞，也因此有前後的不同。在〈對於詩刊的意見〉當中，曾以卞之琳（1910-2000）〈朋友和煙捲〉一段為例，讚賞其錯綜的音韻配合著參差的分行，詩語彷彿成為簫聲與輕煙的節奏「圖案（pattern）」。<sup>81</sup>但是在〈中國詩之分析與鑒賞示例〉中，陳世驤就不僅僅由字句音節來分析杜甫的〈八陣圖〉。他認為杜甫突破了一般以為五絕總是自然閒遠的風貌，反而呈現人與時間或命運的拉鋸，讓整首詩處於一個巨大無邊的「流動的節奏」中，<sup>82</sup> 這個翻新文類的情動節奏，讓我們並不那麼輕易直線地看到詩的終點，反而是在過程中來回張望。尤其〈八陣圖〉的首二句「功（蓋三分國）」、「名（成八陣圖）」與最後一句的「遺恨（失吞吳）」，形成極大對照，彷彿在已成定局的歷史評斷中，看出不和諧的歧異，而讓整首詩的節奏從順勢直下變得像是被攔阻與切斷。「江流石不轉」，就像是岔出了歧途，從歷史或時間中橫斷出走的第三句；這個分「斷」並不直接關乎語法、音節，其實是創作過程中，神思志意拉鋸在高峰與深谷兩極端（功名／遺恨）所形成的「力動（dynamic）」狀態，<sup>82</sup> 彷彿那麼堅硬頑固的就不隨時流轉的一霎那。

正是由身體力動的角度，讓我們有機會從「姿」溯源到「ㄣ（之）」，發現「ㄣ（之）」這個啟動譬喻的核心；由足之停動出發，陳世驤勾勒了一個能動迴旋的身心姿態，嘗試描述一種在往復與歧異間讓人驚動的創作節奏，不但以身體力動重新詮釋古典抒情傳統，也同時揭示漢語（或漢字）在發聲表意之外的「可體現性」。

體現在場的姿態節奏，明顯開解了五四以來全力專注於語文本音義的膠著，等於也解脫了文學革命以來，在語文的格律、義組（或音組）、文法、標點上的種種實驗、規定與檢討；而正是在擺脫當時偏向「分析性」的詩說這點上，陳世驤由「ㄣ（之）」論「詩」的觀點，凸顯了「節奏」作為「譬喻」根源，而密密交織著時間、神思、意態、發聲示意的光譜，重新回到最初煥然興發的「情『動』」瞬

<sup>81</sup> 同前引，頁 141。

<sup>82</sup> 陳世驤在說明「之」的相反二義時，認為這矛盾會昇華成一個繁複多面又「富於機動性（dynamic）」的意象，見陳世驤著，楊牧編，《陳世驤文存》，〈中國詩字之原始觀念試論〉，頁 50。本文將陳世驤原文 dynamic 譯成「力動」，希望更切合創作過程中投身注心的姿態。

間，進行非定向、非直線的來回，以搖盪、跳躍的力動姿態，掙脫古／今詩體的侷限，在平行、斜出或陡降的迂餘之「間」，如此呼吸著迴旋上揚的「詩」氛圍。

## 五、結語

語言文字從來不只是傳達的工具或符號，而是情感的呼喊，思想的感官，當聲音穩定化為語音，洪堡特 (Wilhelm von Humboldt) 認為語言一方面要關注現存的、物質實體的東西，一方面又希望歸屬於一個觀念的、持久的領域；換言之，語言在連結古代遺產的同時，也反射出「其所在時代的光彩」。<sup>83</sup> 陳世驥論「ㄣ（之）」說「姿」的文章中，屢屢徵引古文字語言學家的說法，比如王筠 (1784-1854)、章太炎 (1869-1936)、楊樹達 (1885-1956) 等，陳世驥的確努力尋求古典的啟示，但是當他奠立「ㄣ（之）」字為「詩」觀念繁複多面的根源，陳世驥其實是重新設定了「詩」的感知架構；透過「之」、「興」、「志」、「姿」、「詩」、「時」等字，所次第展開的鮮活的力動整體，陳世驥彷彿召喚漢字傳統，同時也以「ㄣ（之）」的譬喻體系主動回應。或許站在這個通變古今的漢字詮釋的基礎上，我們可以理解陳世驥所謂「抒情傳統」的「現代」意義，可以看出漢字在現代的新詮釋，如何可能重建所謂漢字（或漢語）的「新『詩』學」。

（責任校對：王淳容）

---

<sup>83</sup> 威廉·馮·洪堡特著，姚小平編譯，《洪堡特語言哲學文集》（北京：商務印書館，2011），〈論人類語言結構的差異〉，頁 257-479。

## 引用書目

### 一、傳統文獻

- 王 逸，《楚辭章句》，臺北：藝文印書館，1974。
- 李 善，《昭明文選注》，臺北：河洛圖書出版社，1975。
- 鄭 玄注，孔穎達疏，《禮記正義》（十三經注疏整理本），臺北：臺灣古籍出版，2001。

### 二、近人論著

- 宇文所安 (Stephen Owen) 著，王柏華、陶慶梅譯，《中國文論：英譯與評論》，上海：上海社會科學院出版社，2003。
- 朱光潛，《詩論》，臺北：德華出版社，1981。
- 朱曉海，〈《文賦》通釋〉，《清華學報》，33.2，新竹：2003，頁 313-340。
- 林 庚，《新詩格律與語言的詩化》，北京：經濟日報出版社，2000。
- 洛 夫、張默、痖弦編，《中國現代詩論選》，高雄：大業書店，1969。
- 威廉·馮·洪堡特 (Wilhelm von Humboldt) 著，姚小平編譯，《洪堡特語言哲學文集》，北京：商務印書館，2011。
- 奚 密，《現代漢詩》，上海：三聯書店，2008。
- 孫大雨，〈詩歌底格律〉，《復旦學報》（人文學科），2，上海：1956，頁 1-30。
- ，〈詩歌底格律（續）〉，《復旦學報》（人文學科），1，上海：1957，頁 1-28。
- \* 徐復觀，〈陸機文賦疏釋初稿〉，《中外文學》，9.1，臺北：1980，頁 6-41。
- \* 張 亨，《思文之際論集——儒道思想的現代詮釋》，臺北：允晨文化，1997。
- 張松建，《抒情主義與中國現代詩學》，北京：北京大學出版社，2012。
- 梅 廣，〈釋「修辭立其誠」：原始儒家的天道觀與語言觀——兼論宋儒的章句學〉，《臺大文史哲學報》，55，臺北：2001，頁 213-238。doi: 10.6258/bcla.2001.55.06
- 許又方，〈楊牧《陸機文賦校釋》述評〉，《東華人文學報》，12，花蓮：2008，頁 197-232。
- \* 陳世驥，〈對於詩刊的意見〉，《大公報》（天津），1935年12月6日，第10版「文藝」副刊。
- ，〈中國詩字之原始觀念試論〉，收入中央研究院歷史語言研究所編，《慶祝董作賓先生六十五歲論文集》（中央研究院歷史語言研究所集刊外編第四



- 種)下冊,臺北:中央研究院歷史語言研究所,1961,頁899-912。
- \* 陳世驥著,楊牧編,《陳世驥文存》,臺北:志文出版社,1972。
- \* 陳國球,〈「抒情傳統論」以前——陳世驥與中國現代文學及政治〉,《現代中文學刊》,3,上海:2009,頁64-74。
- ,〈陳世驥「抒情傳統」論述與中國文學研究〉,《文化與詩學》,1,北京:2011,頁279-297。
- 楊吉春,《漢語反義複詞研究》,北京:中華書局,2007。
- \* 楊 牧,《陸機文賦校釋》,臺北:洪範書店,1985。
- 楊儒賓,〈屈原為什麼抒情〉,《臺大中文學報》,40,臺北:2013,頁101-144。  
doi: 10.6281/NTUCL.2013.40.03
- 葉維廉,《比較詩學》,臺北:東大圖書,1983。
- \* 葉維廉等著,《中國古典文學比較研究》,臺北:黎明文化,1977。
- 劉 濤,《百年漢詩形式的理論探求——20世紀現代格律詩學研究》,北京:人民出版社,2013。
- \* 鄭毓瑜,〈聲音與意義——「自然音節」與現代漢詩學〉,《清華學報》,44.1,新竹:2014,頁157-183。
- 錢鍾書,《管錐編》,北京:中華書局,1986。
- 龐 朴,《龐朴文集》,濟南:山東大學出版社,2005。
- Acton, Harold and Shih-hsiang Chen. *Modern Chinese Poetry*. London: Duckworth, 1936.
- Adams, Hazard. *The Offense of Poetry* [electronic resource]. Seattle: University of Washington Press, 2011.
- Birch, Cyril (ed.). *Studies in Chinese Literary Genres*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1974.
- Chen, Shin-hsiang. "The *Shih-Ching*: Its Generic Significance in Chinese Literary History and Poetics," *Bulletin of History and Philology Academia Sinica*, 39.1, 1969, pp. 371-413.
- \* \_\_\_\_\_. "The Genesis of Poetic Time: The Greatness of Chu Yuan, Studied with A New Critical Approach," *Tsing Hua Journal of Chinese Studies*, 10.1, 1973, pp. 1-44.
- Johnson, Mark. *The Body in the Mind*. Chicago: The University of Chicago, 1987.
- \* Owen, Stephen. *Readings in Chinese Literary Thought*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.

(說明:書目前標示\*號者已列入 selected bibliography)

## Selected Bibliography

- Chan, Kwok Kou Leonard. "'Shuqing Chuantong Lun' Yiqian: Chen Shixiang yu Zhongguo Xiandai Wenxue ji Zhengzhi (Before 'the Conception of a Lyrical Tradition': Chen Shih-hsiang and Modern Chinese Literature and Politics)," *Xiandai Zhongwen Xuekan (Journal of Modern Chinese Studies)*, 3, 2009, pp. 64-74.
- Chang, Heng. *Si Wen zhi Ji Lunji: Ru Dao Sixiang de Xiandai Quanshi (Essays on Philosophy and Literature: A Contemporary Interpretation of Confucianism and Taoism)*. Taipei: Asian Culture, 1997.
- Chen, Shih-hsiang. "Duiyu Shi Kan de Yijian (Comments on the Special Issue of Poetry)," *Da Gong Bao (Ta Kung Pao, Tianjin)*, 6 December 1935, p. 10.
- \_\_\_\_\_. *Chen Shi Xiang Wencun (Collected Works of Chen Shih-hsiang)*, ed. Mu Yang. Taipei: Zhi Wen, 1972.
- \_\_\_\_\_. "The Genesis of Poetic Time: The Greatness of Chu Yuan, Studied with A New Critical Approach," *Tsing Hua Journal of Chinese Studies*, 10.1, 1973, pp. 1-44.
- Cheng, Yu-yu. "Shengyin yu Yiyi: 'Ziran Yinjie' yu Xiandai Han Shi Xue (Sound and Meaning: Natural Cadence and Modern Han Poetics)," *Qing Hua Xuebao (Tsing Hua Journal of Chinese Studies)*, 44.1, 2014, pp. 157-183.
- Hsu, Fu-kuan. "Lu Ji Wenfu Shu Shi Chugao (A Preliminary Interpretation of Lu Chi's 'Wen Fu')," *Zhong Wai Wenxue (Chung Wai Literary Quarterly)*, 9.1, 1980, pp. 6-41.
- Owen, Stephen. *Readings in Chinese Literary Thought*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.
- Yang, Mu. *Lu Ji Wenfu Jiao Shi (A Comparative Interpretation of Lu Chi's Essay on Literature)*. Taipei: Hung-Fan Bookstore, 1985.
- Yip, Wai-lim et al. *Zhongguo Gudian Wenxue Bijiao Yanjiu (Comparative Research on Classical Chinese Literature)*. Taipei: Li Ming Cultural, 1977.

## On “Gesture” (*zi* 姿) and “*Zhi*” (𠂔 之) from the Perspective of Body Dynamics: An Analysis Focusing on Chen Shih-hsiang’s Poetics

Cheng, Yu-yu

Department of Chinese Literature  
National Taiwan University  
yycheng@ntu.edu.tw

### ABSTRACT

In this essay, I explore Chen Shih-hsiang’s “detour” around classical Chinese literature and his efforts to reveal the multi-layered significance implicit in the character *zhi* (之). Beginning with his English translation of Lu Chi’s 陸機 “Rhapsody on Literature” (*Wenfu* 文賦), and continuing through his discussions of “gesture” (*zi* 姿), “poetics” (*shi* 詩), “emotional association” (*xing* 興) and even “time” (*shi* 時), Chen sought to demonstrate the corporeal meaning inherent in the term. By employing opposing conceptual pairs such as “advance/still,” “stop/move,” “hold back/let out,” and “disconnected/connected,” he sought to highlight the character *zhi*’s contrary yet complementary back and forth dynamic.

This active to-and-fro gesturing between the body and mind is a metaphor that symbolizes the amazing rhythm of literary creation. This gesturing not only establishes the body dynamics present in the lyrical tradition of classical Chinese literature, but it also implicitly, via the “embodiment” of Chinese language, echoes the efforts of May Fourth intellectuals to break through the language’s set metrical patterns and call for the re-establishment of a more natural rhythm. Through the embodied gesture, Chen attempts to build a rhythmic ontology that belongs exclusively to Chinese poetics.

**Key words:** Chen Shih-hsiang, gesture, *zi*, Lu Chi’s “Rhapsody on Literature,” antithesis, body dynamics

(收稿日期：2014. 8. 29；修正稿日期：2014. 10. 6；通過刊登日期：2014. 11. 25)

