

身體表演與魏晉人倫品鑒

—— 一個自我「體現」的角度

鄭毓瑜*

摘要

本文從「身體表演」的角度重探魏晉人物品鑒，一方面希望突顯身體並非只是心神的外貌或承載才性的生物體，身體藉助音聲、眼光、貌色、儀形、舉止等「體現的」訊息，就可以成為意義傳遞與接收的所在；另一方面強調在社會運作結構中扮演意義傳輸管道的身體表現，已經成為種種價值象徵，透過各種體勢姿態就可以劃分類別與區分高下，換言之，身體就是論述，就是非口頭形式的語言，社會上流行的身體慣用語就形塑了某一種特殊的身體表演範式與認同意義。如此，人物品鑒中論及的「自我」、「個性」，也許可以視為種種不同的身體表演模式選擇下的結果，個體在進入系列的身體實踐模式中，由生澀到精熟、由刻意到遊刃有餘的種種臺前經驗，才構成了所謂「我」的存有，同時也成為被他人理解或記憶的獨特焦點。經由這樣的詮釋，如果可以讓所謂「自我」的觀念論述，落實到系列相關的「身體表演」的經驗與成果，那麼未嘗不是重探人倫品鑒中「自我體現」的一個新起點。

關鍵詞：身體、體現、表演、自我、人物品鑒、魏晉

收稿日期：2006年4月10日，通過刊登日期：2006年10月4日。

* 作者係國立臺灣大學中國文學系教授。

一、前言：從「體之所安」談起

王瑤在《中古文學思想》¹中提到從清議轉變而來的清談，自魏入晉以後尤其流行於朝野，成為名士們表達自己高貴、絕俗的一種必要的生活形式，而清談既然成為名士的一種生活形式，也就不像王弼、何晏等重在理論著述，除了玄理內容，清談更注重措詞音韻之美，王瑤例舉如《世說新語》〈文學〉篇記載眾人「但共嗟詠二家（支道林、許詢）之美，不辯其理之所在」，²又引〈賞譽〉篇所載司馬越要世子司馬毗以王承等人為師：

夫學之所益者淺，體之所安者深。閑習禮度，不如式瞻儀形。³諷味遺言，不如親承音旨。⁴

王瑤認為這則資料也可以說明當時清談「同時注重在音辭雋語的直接體會，並不完全在玄理」。⁵不過，這則資料顯然不僅僅注重「音辭雋語」（親承音旨），「式瞻儀形」的部分也不能忽略；所謂「體之所安者深」相對於經典的閱讀、學識的累積，⁶「式瞻」、「親承」顯然更注重臨場面見的體驗，同時將「音旨」、「儀形」之視聽訊息融合於「體之所安」，可見名士風度的習養過程中不但可以由「身體」來統合各種視聽覺知，「所安者深」也說明了透過親自交接所獲得的具體效應強過於熟讀或記誦既定的法則。這樣的看法可能從魏晉延續至於南朝，所以像《陳書》謝哲、王瑒、陸縉等人合傳，傳末史臣曰，即以「容止可觀」統合此數人的器局儀態，而如陸縉正是「儀表端麗，進退閑雅」，故陳世祖「使太子諸王咸取則焉」，「其趨步躡履，皆令習

1 王瑤，《中古文學史論——中古文學思想》（臺北：長安出版社，1975）。

2 〈文學〉篇第40則，引自余嘉錫，《世說新語箋疏》（臺北：華正書局，1984），頁227。

3 《晉書》（臺北：鼎文書局，1980），卷49〈阮瞻傳〉作「式瞻儀度」，頁1364，卷75〈王承傳〉作「儀形」，頁1961，《世說新語》此處亦作「儀形」，更說明了威儀風度不能離開形體來談論。

4 〈賞譽〉篇第34則，見《世說新語箋疏》，頁439。

5 以上王瑤說法，見《中古文學史論——中古文學思想》，頁54-55。

6 劉孝標注引〈趙吳郡行狀〉曰：「……後太傅越與穆及王承、阮瞻、鄧攸書曰：『禮：八歲出就外傅，十年曰幼學，明可以漸先王之教也。然學之所受者淺，體之所安者深。……』」，〈賞譽〉篇第34則所注，《世說新語箋疏》，頁439。

繕規矩」，⁷這都說明了外在人際空間中容色儀表、進退趨步的講求早已從整個社會的最上層階級（王族世胄）發動，而成爲必備的行爲訓練項目。

在傳統儒家學說裡，身體「威儀」或「容禮」早就受到重視，有學者指出，魏晉時人特重「容止」，「主要指一種風神姿采，而非動靜周旋之禮容」，⁸也可以說就是轉而重視「形體的美感與氣質」；⁹不過也有學者特別針對當時傅粉施朱所表現的「病態女性美」加以批判，認爲容貌妍麗已成爲貴族生活的某種恣意、過度的追求。¹⁰其實，這裡牽涉了幾個問題，如果不再以禮容爲重心，那麼所謂重視形體美感是否完全歸諸恣意的妍麗？如果不全然如此，所謂風神的價值又如何肉體形軀上展現出來，亦即基於形軀的身體如何表意？其次，若如王瑤所述，「音辭雋語」的領會也不全在玄理內容，那麼這些音辭、儀形的品賞，與原來透過言語（表述）、處事來考究德行、追溯才性的人物品鑒有何不同？再其次，如果這種身體表現成爲可以學習的對象，如同前引〈賞譽〉篇所強調的「親承」、「式瞻」，顯然是特指臨場的身體表現可以傳達一種被在場他人認同或歎賞的意味，那麼這裡牽涉的可能就是當場溝通或表演的技巧，如此，該進一步追問的就是，魏晉以來究竟是否形成某一種人際周旋中有效的、甚至具有規範性的身體表現的共識？

換言之，如果要談論魏晉朝野間的社交生活，尤其如何觀人或牽涉教養的部分，顯然難以忽略身體表現在其中所發生的影響力。身體既然一直都是這個行爲環境的一部分，任何對於社會行爲意義的詮釋，其實都離不開各種聲貌儀容所傳遞的訊息，也都離不開這些身體訊號爲了方便溝通或進行互動所建立的各種象徵體系。因此，本文在針對《世說新語》及相關史書傳記進行討論的同時，也將藉助晚近社會學中對於行爲意義詮釋所採取的「體現」、「表演」等相關論點，希望能有助於突顯魏晉人倫品鑒中這一「身體」向度的重要性。

7 引自《陳書》（臺北：鼎文書局，1983），卷23，頁303-304。

8 請參見張蓓蓓，〈世說新語容止篇別解〉，收入氏著，《中古學術論略》（臺北：大安出版社，1991），頁159。

9 參見甘懷真，〈魏晉時期的安靜觀念——兼論古代威儀觀的發展〉，《臺大歷史學報》20(1996.11): 454。

10 參見王瑤，〈文人與藥〉，《中古文學史論——中古人生活》，頁21-36。

二、所「見」：才德詮釋之外

魏晉人倫品鑒一般認為出自漢代清議，原是為選人舉才而生的鄉里輿論，自武帝獨尊儒術以來，清議可以說就是孔孟理想道德人格的制度化實踐。《論語》〈為政〉篇孔子所說的「視其所以，觀其所由，察其所安，人焉廋哉」，¹¹清楚呈現了儒家觀人著重於人物行事與其行事前、後的存心、處心，¹²而這心志的考察必當以仁義為依歸。至於東漢後期，由於朝政昏亂，宦豎當權，李膺、陳蕃、郭林宗等以清譽相高，品題當世高下是非，雖然仍是以道德判斷為主，但是也逐漸在相互題拂、彼此褒重的風氣中，出現對於個別才性、容儀的評論，比如當世以李膺「謏謏如勁松下風」¹³就不是直接論其節操，而是提舉一種儀態。至於劉邵《人物志》的出現，可以說是累積了漢魏間的人倫鑑別，而提出了聯繫道德、才性與儀容的一套理論體系。

關於《人物志》，現有研究大致認為這是「才性」品鑒，而不同於先秦以來儒家本於道德觀念的論人方式，同時劉邵又將才性歸源於陰陽五行的稟受，再表現於五體（骨、筋、氣、肌、血），發而為五常（仁、義、禮、智、信）、五德（溫直而擾毅、剛塞而宏毅，……），最後是「著於形容，見乎聲色」，因此，才性之質若大別為九類，皆可由九種聲氣容儀加以證驗，故號為「九徵」。¹⁴這套體系與先秦以來的德行品鑒最大不同在於，首先，強調才性乃先天稟受，只能順氣成性，不談逆覺、轉化質性的成德之學，所以才性品鑒是針對先天而然的多種樣態的才性與德質進行鑑別品賞。其次，正因為是內在才德乃稟氣生成，因此外顯為聲色儀容也成為相互符應的定然狀態，身

11 引自朱熹，《四書集注》（臺北：藝文印書館，1980），《論語》〈為政〉，頁11b。

12 關於人倫品鑒與清議的關係，請參考羅宗強，《玄學與魏晉士人心態》（天津：南開大學出版社，2003），第2章〈正始玄學與士人心態〉，頁51-59；張蓓蓓，「漢晉人物品鑒研究」（臺北：臺灣大學中研所博士論文，1983），第1章〈緒論〉，頁1-14，〈為政〉篇此則資料的解釋見張文，頁4。

13 〈賞譽〉篇第1則所載，引自《世說新語箋疏》，頁415。

14 相關論著如牟宗三，〈人物志之系統的解析〉，收入氏著，《才性與玄理》（臺北：臺灣學生書局，1978），頁43-66；又羅宗強，《玄學與魏晉士人心態》，第2章〈正始玄學與士人心態〉，頁57-59。此處五行、五體、五常、五德諸說見劉邵，《人物志》（臺北：中華書局，四部備要本，1982），〈九徵〉篇，頁1a-4a。

體容儀被分類、歸納而成爲一套爲徵別才德、裁量流業而存在的符號體系，如此由外符內，方便於知人、任人的實用目的。¹⁵牟宗三認爲這套品鑒理論是幾近美感欣趣的判斷，¹⁶廖蔚卿也認爲劉邵提出的這套「徵神見貌」的法則，相對於探察行事、存心的方式如此不同，已成爲魏晉以降人倫品鑒的重要準據，並例舉如《世說新語》〈雅量〉篇對於人物容儀的鑑賞，可證「九徵」品鑒法則的流行。¹⁷但是，這裡值得細究的是，如廖先生所言，〈雅量〉篇主要是描述名士們在日常生活或特殊境遇中所表現出來的對人處事的一種態度，即使有極少數關於先天情性的描述，但「重點在於一種雅量的風貌的刻畫」，「《世說》大抵並未敘說其所以如此之用心」，也「不論他們表現的是近乎智仁勇的德行或才性」；¹⁸換言之，一方面《世說新語》所載名士雅量的容儀是出現在難以事先測定的變動情境中，這個情境如何被身體表現所引導乃至於當場形成一種對於身體表現的優劣判定，與劉邵全由先天稟受來談的既定的身容儀態以及適才適所的流業分判並非同一徑路，其次，雅量的身體表現既非先天而然，當然不牽涉符應內在才德的問題，就無法保證《人物志》政治實用的鑑別目的，當然也異於儒家由行事探察存心的觀人方式。如此，從〈雅量〉篇的線索看來，是否可以推測，在《人物志》的「九徵」之外，還存在另一種對於身體儀形的看法，並不全同於這套承載才德內涵而可以作爲品鑒施行定準的身體表徵？

如果以范曄所作的《後漢書》爲例，其實已經出現一些值得分辨的相關於身體儀度的記載。比如東漢初年的第五倫，爲官清白無私且嚴峻質慤，然而因爲「少蘊藉，不修威儀，亦以此見輕」，¹⁹這裡並不否定第五倫的質直，但是當時認爲除了德行，不能擁有一種寬厚、溫和的身體威儀，對於第五倫的人品表現是一種缺憾。尤其批評他是「不修」威儀，顯然這種威儀是可以

15 《四庫全書總目提要》（臺北：臺灣商務印書館，1965），卷117「子部雜家類」〈人物志〉下曰：「其書主於論辨人才，以外見之符，驗內藏之器，分別流品，研析疑似」，正指出《人物志》的實用目的，頁2460。

16 參見牟宗三，〈人物志之系統的解析〉一文。

17 參見廖蔚卿，〈論魏晉名士的雅量〉，收入氏著，《漢魏六朝文學論集》（臺北：大安出版社，1997），頁99-147，關於《人物志》的看法見頁105-108。

18 引號內文字見〈論魏晉名士的雅量〉，頁129。

19 引自《後漢書》（臺北：鼎文書局，1979），卷41〈第五倫傳〉，頁1401-1402。

培養增進的。同樣的例子，像王允也是「性剛稜疾惡」，但與呂布等擊滅董卓後，以為無復患難，「及在際會，每乏溫潤之色」，²⁰於是逐漸失去呂布等人的支持；亦即，王允所以失人心，與不能在交接周旋的當下保持一種溫潤的容色密切相關，而其剛正的德性並未能彌補這個缺憾。以下桓榮的例子可以進一步說明所謂「蘊藉」的表現，不但與德性沒有必然關連，也不必然相關於學識。桓榮一生以講誦經書為務，即使於王莽敗後，天下大亂，仍與弟子逃匿山谷，講誦不輟。東漢建武年間入朝侍講，有一次光武帝到大學來：

會諸博士論難於前，榮被服儒衣，溫恭有蘊藉，辯明經義，每以禮讓相馱，不以辭長勝人，儒者莫之及，特加賞賜。……後榮入會庭中，詔賜奇果，受者皆懷之，榮獨舉手捧之以拜。帝笑指之曰：「此真儒生也。」以是愈見敬厚。²¹

漢光武帝在此所以特加賞賜，並不只因為桓榮的論辯內容超越群倫，還因為桓榮謙讓的言說態度與恭謹的舉止行動；當場其他儒者博士當然也都閉習禮度，但是只有桓榮在最適當的時機，表現出讓皇帝稱賞的「蘊藉」威儀。

桓榮的例子說明了這種溫恭蘊藉的容儀不全是透過理知、心想就可以達成，而接著關於劉寬、袁紹的記載，則涉及了這種威儀與個體本性的判定問題。史載劉寬「溫仁多恕，雖在倉促，未嘗疾言遽色」，如：

寬嘗行，有人失牛者，乃就寬車中認之。寬無所言，下駕步歸。有頃，認者得牛而送還，叩頭謝曰：「慚負長者，隨所刑罪。」寬曰：「物有相類，事容脫誤，幸勞見歸，何為謝之？」

夫人欲試寬令恚，伺當朝會，莊嚴已訖，使侍婢奉肉羹，飆汗朝衣。婢遽收之，寬神色不異，乃徐言曰：「羹爛汝手？」其性度如此。²²

前一則資料說「寬無所言，下駕步歸」，並沒有在當下形成爭執，而可以隱忍不發；後一則資料同樣沒有對於突發事件的情緒反應——所以「神色不異」，還以緩慢的口吻詢問侍婢是否受傷，亦即劉寬的「溫仁多恕」與未嘗「疾言遽色」的表現，有很大關係。范曄說「其性度如此」比較像是陳述一項事實；與其說是從優緩容儀去推溯其先天質性，還不如說劉寬在這幾回日常生活

20 參見《後漢書》，卷66〈王允傳〉，頁2176。

21 參見《後漢書》，卷37〈桓榮傳〉，頁1250。

22 引自《後漢書》，卷25〈劉寬傳〉，分見頁886、888。

活境遇中的表現都符合在場者對於優緩（相對於急遽）風儀的期待。這樣的推測可以由袁紹的例子獲得進一步說明。漢獻帝初平四年（193）三月上巳，袁紹與眾賓客會集於薄落津，突聞魏郡兵反，鄴城陷落：

坐中客家在鄴者，皆憂怖失色，或起而啼泣，紹容貌自若，不改常度。²³

所謂「容貌自若，不改常度」即如劉寬的「神色不異」，同樣的容色表現再次成為境遇敘述當中的意義焦點，可見這是自我與他人已經共同認定的一種「處變若常」的處身方式，范曄後來也這樣總說袁紹：

紹外寬雅有局度，憂喜不形於色，而性矜愎自高，短於從善，故至於敗。²⁴

首先范曄以「憂喜不形於色」定義「寬雅」儀度，意謂著「寬雅」這個品鑒語奠基於身體容色的基本要求。其次，由「性（內）」與「色（外）」兩方面分說，也意謂著質性與容色表現不必然有符應關係；而本性剛愎（如先不從田豐直諫，事既敗又忿而殺之）與容色寬雅的出入，正說明了身體容色的表現並不從屬或取決於先天本性，所以每一次境遇都如同一種獨立的身體測試，一次的通過檢測並不保證前後每一次也都符合標準，當然也無法據此容色表現來保證其定然的質性承載。但也正因為身體容儀的表現不能預先設定其成功值，對於在場者（包含被觀察的人物）而言，每一次都是嶄新而難能的經驗；尤其是在無法全然藉助相關的德行、才質或學識等原有依準的情況下，任何價值品評很可能就建立在對於聲容姿儀的瞬間觀感，而這些對於人物身體表現的新「見」，雖然往往讓傳述者難以詮釋歸類，卻未嘗不可以說這正是建立一種新的品鑒向度必經的醞釀期。

《後漢書》〈黃憲傳〉就是一個值得注意的例子，通篇除了前後簡單交代出身貧賤、不就官職之外，其餘全是他人對於黃憲的評價，而且全都是他人所「見」之後的抒發，完全看不到黃憲參與其中的應對狀況，像荀淑遇黃憲於逆旅，「竦然異之」，後來還以之比顏回；戴良才高倨傲，然而見黃憲未嘗不正容，見了之後還惘然若失，原因是「既覩其人，則瞻之在前，忽焉在後，故難得而測矣」，這種難以測度、驚為異人的印象，也同樣出自陳蕃、郭林宗之口：

23 引自《後漢書》，卷74〈袁紹傳〉，頁2381。

24 引自《後漢書》，卷74〈袁紹傳〉，頁2402。

陳蕃、周舉常相謂曰：「時月之間不見黃生，則鄙吝之萌復存乎心。」……郭林宗少游汝南，先過袁閔，不宿而退；進往從憲，累日方還。或以問林宗。林宗曰：「奉高之器，譬諸沈澁，雖清而易挹。叔度汪汪若千頃陂，澄之不清，滄之不濁，不可量也。」²⁵

雖然沒有記載黃憲與這些名士當場交接的情況，但是由這些當時已負聲名的名士口中得到如此高的評價，黃憲之不凡可以想見。其中，所以比擬顏回，或即本於東漢末期爭崇顏淵的風氣，「正因顏淵簞食瓢飲，在陋巷，更無塵世外在之表現，即此便是至德」，²⁶那麼也許可以理解陳蕃等所以不見叔度，則生「鄙吝」之心，正因無法免除世俗名利的負累，不能像叔度如此安於貧賤。但是，更值得注意的是戴良與郭林宗對於叔度「深廣難測」的形容，並沒有確指叔度的具體德行，甚至連當時以知人聞名的郭林宗，都感嘆不可測量，也可以說根本出乎已知的評鑑法則之外。這既是最高的歎賞，也不免留下困惑，范曄在黃憲傳末，即如此論曰：

黃憲言論風旨，無所傳聞，然士君子見之者，靡不服深遠，去疵吝。將以道周性全，無德而稱乎？²⁷

范曄後文又引其曾祖范汪近似道家的說法，認為叔度之德是「淺深莫臻其分，清濁未議其方」，也是由無以判別、難以定位來詮釋；但是開頭又提出這樣的不安：「言論風旨，無所傳聞」，為何當時人卻只是一「見」就服其深遠？

在黃憲這評鑑事例中牽涉的「所見」的疑惑，也許可以從以下關於郭林宗、李膺與陳寔、荀淑等人的記載進一步說明：

林宗唯與李膺同舟而濟，眾賓望之，以為神仙焉。²⁸

陳太丘詣荀朗陵，貧儉無僕役。乃使元方將車，季方持杖後從。長文尚小，載箸車中。既至，荀使叔慈應門，慈明行酒，餘六龍下食。文若亦小，坐箸膝前。于時太史奏：「真人東行。」²⁹

25 見《後漢書》，卷53〈黃憲傳〉，頁1744。

26 此為錢穆說法，引自《略論魏晉南北朝學術文化與當時門第之關係》，收入氏著，《中國學術思想史論叢》（三）（臺北：東大圖書公司，1977），頁156。

27 見《後漢書》，卷53〈黃憲傳〉，頁1745。

28 引自《後漢書》，卷68〈郭太傳〉，頁2225。

29 出自〈德行〉篇第6則，《世說新語箋疏》，頁7。

《後漢書》〈郭太傳〉記述郭林宗游於洛陽，與李膺相友善，後歸鄉里，衣冠諸儒送至河上，車數千兩，而林宗唯獨與李膺同舟而渡，於是眾人稱賞，宛如神仙在前。這裡所謂「神仙」既很難由李膺嚴厲簡亢，與人無所交接³⁰的處世風格來理解，也難與郭太「獎拔士人，皆如所鑒」³¹的事蹟相接；由記載中的「唯與（李膺）同舟而濟」倒是透露了端倪，那是排除了喧嚷人車之外的突出畫面，或說是陪襯以圍觀賓客的主場安排，是這個彷如主角人物出場的安排，讓在場所有愛重的眼光有了理所當然投注的焦點，亦即，能夠達成「所見」的預期，正因為人物的處身姿態重新調整了觀者「能見」的角度。這有益於理解第二則資料。表面上平淡的記述陳寔過訪荀淑、子孫隨侍，卻為什麼末尾出現近似虛妄的評贊「真人東行」，彷如驚動天文？³²錢穆也曾注意到此則記載中陳、荀兩人皆非顯達人物，無實際功德可言，如此驚動流傳，正顯示當時人「事功德業有非所重，而其人之儀容舉止，言辭音吐，反多為人注意」的新觀點；³³換言之，這則記述本來就不是為了「看」事功德業，反而完全符合「見」到儀容舉動的期待。所以，整則報導就是關於出門、坐飲的舉動細節——舉凡駕車、持仗、應門、行酒各有所司，從後、下食皆有其序，車中、膝前各有所懷，是當場滿足眼光檢索的細膩精到（而不是理論表述或歸納家門生活的賢孝精神），讓人對於「真人東行」信以為真，就像目郭、李為「神仙」，正顯示當時在場者是抱持著賞異愛奇（荀淑遇黃憲，「竦然異之」）的心情來看待這一場人倫盛景。

於是，這些只能形容、描述而無法判別、分析的品鑒方式——從戴良的「瞻之在前，忽焉在後」、郭林宗的「澄之不清，滄之不濁」，乃至於以為「神仙」或「真人東行」這些彷如驚嘆詞的出現，其實說明了有一種品鑒只能依據當場所見，而沒有其他才德、學識的線索可以前瞻、後顧去推尋；亦即無法根據已然的标准（如清高、正直、敦厚、廉潔等），輕易為這臨場的觀感印象進行類分或定位；而且當臨場的觀感經驗成為評鑑依據，在看與被看之間周旋往還的身體表現會愈發自覺地去參與、導引整個特定情境的意味歸趨，

30 見《後漢書》，卷67〈黨錮列傳·李膺〉，頁2191-2197。

31 《後漢書》，卷68〈郭太傳〉，頁2227。

32 劉孝標注引檀道鸞《續晉陽秋》曰：「……于時德星聚，太史奏，五百里賢人聚」，《世說新語箋疏》，頁7。

33 見錢穆，〈略論魏晉南北朝學術文化與當時門第之關係〉，頁154-157。

亦即在互動過程中，身體所流露的各項經意或看似不經意的細節愈發成爲注目焦點，如此，當然就有可能逐漸形成一套專屬於臨場身體表現而不必定從屬於才德的觀看之道。

三、「默識」：身體表演與臺前自我

前文談到後漢人倫品鑒中一些關於所「見」（黃叔度）或所「望」（郭太、李膺）的形容，以及專門針對舉動細節（陳寔、荀淑等）的特別記載，已經顯現在人際往來中身體表現逐漸具有的重要性，甚至這些不必關乎德行、才質又無須藉助言談表述（「言論風旨，無所傳聞」）的身體表現，就決定了在場者所形成的體驗與評價。如果，一個特定個體在（特定場合）觀看者面前持續出現時所表現出具有影響力的全部行爲，都可以稱爲「表演」³⁴的話，那麼，以上所舉如黃叔度、郭太、荀淑等人都是可以說是在進行一場身體表演，甚至有些彷彿如是沈默劇場，彼此只能默會知賞。換言之，即使不藉助語文符號來表意，或甚至不言不語，還是沒有停止溝通與互動，而身體就成爲這個傳遞與接收訊息的所在。

身體如果可以收發信息，顯然互動過程中意義的傳達就是藉助這種「體現的訊息」（embodied message），³⁵除去了比較可以主動控制的言語論說，就一個表演者（特定場合被觀察的特定個體）而言，身體作爲表意的符號其實非常繁多細瑣又很難全面控制。比如包括：官職與身分地位的標記、衣飾、身材、相貌，以及談吐方式、身體姿勢、面部表情、舉止動作等等，從儀表到舉動，一方面呈現了特定個體當時所處的社會地位與相應的社會行爲，同

34 此處對於「表演」的定義出自高夫曼（Erving Goffman），《日常生活中的自我表演》（*The Presentation of Self in Everyday Life*）（臺北：桂冠圖書公司，2004初版三刷），徐江敏、李姚軍中譯本，如：「『表演』的定義可做爲一個特定的個體在任何特定的場合所表現出的全部行爲，這種行爲可以以任何方式對其他參與者中的任何人施加影響」，以上見於〈導言〉，頁16，又如：「用『表演』一詞來指個體在一組觀察者面前持續出現時所表現出的，並對這些觀察者具有影響作用的全部行爲」，以上引自第1章〈表演〉，頁24。

35 Erving Goffman 在 *Behavior in Public Places* (New York: The Free Press, 1963) 書中，曾提出當下身體行動所「體現的訊息」（embodied message），比如皺眉、踢腳或說話等，（相對於其他從信件或郵奇的禮物所接收的訊息）都是透過臨場身體行動來傳達訊息，可以說是人際互動與規範的具體憑藉，參見 ch. 2, pp. 13-14。

時也可能顯示在即將到來的互動中，個體可能會採取何種因應的行動。³⁶而由於身體的表情舉止因應著處境隨時在變動，不但有人前人後的不同，即便是人前，也有觀眾（群）的區分，因此當表演者有意選在某個當下造成觀者的印象，或觀者準備好透過某個當下被觀察到的身體表現給予評定的時候，這個特定的事件時空就如同是被選定好的劇場舞臺，個體合宜（也可能被認為不夠完美）的演出讓這個場景成為令人難忘的畫面，這個場景的相關組成因素當然也因此影響了觀者對於演出的詮釋與評價。

首先針對魏晉人倫品鑒中關於身體儀表的描述，除了一般熟知的偏好美白、瘦弱的儀形，³⁷就身體儀表在人際互動中的作用，比如王右軍夫人這段話，是進一步提點眼光與音聲的演出：

髮白齒落，屬乎形骸；至於眼耳，關於神明，那可使與人隔？³⁸

這裡說明本乎形骸但又不止於形骸的神明，是人身與他人交往溝通最具體的管道；而重點並不在定義或分辨形、神內涵，是在於說明當眼耳可以扮演好傳達神明的媒介的時候，身體才有可能進行溝通互動。長於畫人的顧愷之也說到：「四體妍蚩，本無關於妙處；傳神寫照，正在阿堵中。」所以畫人像卻不點目精，因為「點睛便能語也」。³⁹關於目精的傳神，裴楷曾經讚美身形短小的王戎，卻有一雙「爛爛如巖下電」的清澈燦爛的眼眸，⁴⁰當然裴楷自己對於如何讓眼光說話必然深有領會，如〈容止〉篇所載：

裴令公有雋容姿，一旦有疾至困，惠帝使王夷甫往看，裴方向壁臥，聞王使至，強回視之。王出語人曰：「雙目閃閃，若巖下電，精神挺動，體中故小

36 此處關於儀表（appearance）與舉止（manner）的說明，綜合了Erving Goffman, *Behavior in Public Places*, “Involvement”中對於“Body Idiom”的說明, ch. 3, pp. 33-35, 以及高夫曼（Erving Goffman）《日常生活中的自我表演》，第1章〈表演〉中對於「個人門面」中「外表」與「舉止」兩方面更詳細的描述，頁26-28。

37 如何晏「美姿儀，面至白；魏明帝疑其傅粉」，衛玠「居然有羸形，雖復終日調暢，若不堪羅綺」等，分見〈容止〉篇第2、16則，又周伯仁解釋自己的清瘦，是「吾無所憂，直是清虛日來，滓穢日去耳」，見〈言語〉篇第30則，引自《世說新語箋疏》，頁608、614、92。

38 見〈賢媛〉篇第31則，《世說新語箋疏》，頁700。

39 參見〈巧藝〉篇第13則，「點睛便能語也」出自余嘉錫箋疏引《書鈔》語，見《世說新語箋疏》，頁722。

40 見〈容止〉篇第6則，《世說新語箋疏》，頁610。

惡。」⁴¹

這裡裴楷回視的作用，自不同於「觀其眸子，人焉廋哉」⁴²所強調的內心善惡的映現，而是如同「眸子炯其精朗兮，瞭多美而可觀」，⁴³或是「騰矐日以顧眄，盼（或作眸）爛爛以流光」⁴⁴等漢代辭賦中對於佳麗的稱頌，以目光清澈明朗為美；裴楷本來容儀雋美，羸服亂頭皆好，⁴⁵此時為病所困，所以「強回視之」，是推出眼光單獨成為焦點，「強」字透露極其濃烈的表現意圖，彷彿窮盡餘力在這一次回望中散放所有的光華，於是王夷甫所謂「雙目閃閃，若巖下電」，可以說是裴楷這次演出所獲得的如其所願的好評。如果雙目因為眼光的清濁亮暗而成為品評的對象，那麼送氣發聲所以成為表意的媒介，則在於傳響的長短、緩急或輕重。比如，裴遐善名理談辯，但是最讓人歎服的是：

辭氣清暢，冷然若琴瑟。聞其言者，知與不知，無不歎服。⁴⁶

「知與不知」無不歎服，顯然不全是因為名理內容，反而是因為清亮悅耳、諧和有致的聲韻節奏，這是語符意旨之外的聲響演出，也成為個體為他人辨識或留下印象的一種方式。像袁宏少貧，幫傭運租，就以美妙的詠詩聲讓謝尚歎賞不已，自此「名譽日茂」；⁴⁷而如根本不說漢語的高坐道人，即便是作胡祝數千言悼念周顛之死，也可以透過音聲表現「高暢」的風韻。尤其簡文說高坐道人「不作漢語，是為「簡應對之煩」，這更顯示語言之外還有更豐富且自在的互動方式，劉注引〈高坐別傳〉說到：

諸公與之言，皆因傳譯，然神領意得，頓在言前。⁴⁸

〈別傳〉中記載其人「天姿高朗，風韻適邁」，王導「一見奇之」，那麼，也許

41 見《世說新語箋疏》，〈容止〉篇第10則，頁612。

42 見《孟子》〈離婁〉上，《四書集注》《孟子》，頁12a。

43 引自宋玉，〈神女賦〉，見《李善注昭明文選》卷19（臺北：河洛圖書出版社，1975），頁399。

44 出自張衡，〈舞賦〉，引自張震澤，《張衡詩文集校注》（上海：上海古籍出版社，1986），頁257。

45 見〈容止〉篇第12則，《世說新語箋疏》，頁612。

46 見〈文學〉篇第19則，《世說新語箋疏》，頁209。

47 見〈文學〉篇第88則及劉注所引《續晉陽秋》所錄，《世說新語箋疏》，頁268。

48 高坐道人事錄自〈言語〉篇第39則，《世說新語箋疏》，頁100。

可以推測，所謂「神領意得，頓在言前」，除了音聲，其實是與整個身體姿態的表現有密切關係。

在《世說新語》裡，「神姿高徹，如瑤林瓊樹」、⁴⁹「風神清令」、⁵⁰「精神淵箸」⁵¹的這些關於「神」的用語反覆出現，「神」最常被理解為在形相背後蘊藏的「作為一個人的本質」，「神」雖然由形相而見，但最後應該要「忘形以發現神」。⁵²不過就表演而言，身體表現出何種「神」的內涵（如道家、玄學）並非討論的重點，更重要的是身體一出場或在場的特定身體，就彷彿召喚或匯聚了關注（如瓊樹瑤林、清明美好、淵深而顯著），吸引了眾人的注目與探詢，尤其表演者有義務要為在場觀者的反應負責，也就是說從被觀看的那一刻起就必須保持在臺前最稱職、亮眼的狀態。《世說新語》〈容止〉篇中記載如夏侯玄、嵇康、裴楷、王衍、衛玠等都被當時人目為「玉樹」、「玉山」、「玉人」或「珠玉」，一方面相對於蒹葭、瓦石，突顯特定人物的出色不凡，另一方面其實說明了某些特定人物一出場就眩麗奪目，這裡當然不再是「溫其如玉」⁵³的性情比擬，而直接就是可以映照觀者的身體光彩，時人甚至用日月朝霞來描摹眼前所見：

時人目夏侯太初朗朗如日月之入懷。

海西時，諸公每朝，朝堂猶暗；唯會稽王來，軒軒如朝霞舉。⁵⁴

人身彷彿如日月發光，或是彷彿如朝霞照臨，黯淡的場景瞬間大放光明，這其實也可以由諸如宋玉、曹植描繪神女出場時所謂的「其始來也，耀乎若白日初出照屋梁，其少進也，皎若明月舒其光」、「遠而望之，皎若太陽升朝霞」⁵⁵等，看到如出一轍的描繪，這說明了煥發光芒的身體被企慕如神人是早有共識。尤其，這份仰慕除了讓所見的任何畫面都充滿神奇，即便是細節也都讓

49 見〈賞譽〉篇第16則，《世說新語箋疏》，頁428。

50 見〈賞譽〉篇第152則，張天錫見王彌「風神清令」，《世說新語箋疏》，頁495。

51 見〈賞譽〉篇第48則，桓溫稱高坐道人語，《世說新語箋疏》，頁448-449。

52 參考如徐復觀，〈釋氣韻生動〉，又徐先生認為這種「神（姿）」的觀念出自莊學的修養，收入氏著，《中國藝術精神》（臺北：臺灣學生書局，1981），頁154-155。

53 《詩經》（臺北：藝文印書館，十三經注疏本，1979）〈秦風·小戎〉「言念君子，溫其如玉」，頁236。

54 分別引自〈容止〉篇第4、35則，《世說新語箋疏》，頁609、625。

55 分別出自〈神女賦〉、〈洛神賦〉，《李善注昭明文選》卷19，頁398、402。

人津津樂道，比如善於談玄的王衍，時人注意到「恆捉白玉柄麈尾，與手都無分別」，王衍「容貌整麗」，本來就被目為珠玉，這是連「白玉」為柄的麈尾如何與玉手相映成趣，都不能忽略；當然相對地，也可以說表演者早就意料到會被如此品頭論足，因此任何細節都在經營中。《世說新語》〈容止〉、〈企羨〉篇記載了王濛、王恭的例子：

王長史為中書郎，往敬和許。爾時積雪，長史從門外下車，步入尚書，著公服。敬和遙望，歎曰：「此不復似世中人！」⁵⁶

孟昶未達時，家在京口。嘗見王恭乘高輿，被鶴氅裘。于時微雪，昶於籬間窺之，歎曰：「此真神仙中人！」⁵⁷

前一則說到王濛有一次到尚書省看王洽，其中「著公服」是身分標記，在這種身分象徵之下，步趨自有其節度，加上從門外下車走進的距離，正好讓皎潔的雪景與本來就具有的美好儀形⁵⁸相互輝映；後一則王恭披鶴氅裘、乘高輿亦是身分地位的顯現，微雪飄散又與羽裘共同襯托了高貴美麗的姿儀。⁵⁹就這兩則資料看來，所謂「遙望」、「籬間窺之」，都透露這並非無意間的觀察，窺見或是出於仰慕或是自慚鄙陋，都是禁不住的刻意，遙望更是早就準備好觀察的態勢；而王濛每每「覽鏡自照」、王恭之美又素為「人多愛悅」，乘輿而來或入門之前，必然已經隱藏起所有有損於美形的因素，對於自己的儀表舉止不可能完全沒有安排。以下庾統、周伯仁對於如何呈現在他人面前的安排更為明顯：

庾長仁與諸弟入吳，欲住亭中宿。諸弟先上，見群小滿屋，都無相避意。長仁曰：「我試觀之。」乃策杖將一小兒，始入門，諸客望其神姿，一時退匿。⁶⁰

周僕射雍容好儀形，詣王公，初下車，隱數人，王公含笑看之。既坐，傲然嘯詠，王公曰：「卿欲希嵇、阮邪？」答曰：「何敢近舍明公，遠希嵇、阮！」⁶¹

56 引自〈容止〉篇第33則，《世說新語箋疏》，頁624。

57 引自〈企羨〉篇第6則，《世說新語箋疏》，頁634。

58 〈容止〉篇第29則載支道林稱道王濛「何其軒軒韶舉」，劉注引《語林》「王仲祖有好儀形，每覽鏡自照……」，《世說新語箋疏》，頁623。

59 《晉書》，卷84〈王恭傳〉載此事，先言「恭美姿儀，人多愛悅」，頁2186。

60 引自〈容止〉篇第38則，《世說新語箋疏》，頁626。

61 引自〈言語〉篇第40則，《世說新語箋疏》，頁101。余嘉錫引〈雅量〉篇第36則王子敬

不論是策杖攜一小兒或是憑依數人而行，也許是臨時安排、也許是已成習慣，都可以說是藉由被扶侍的狀態來顯現一己的身分，前一則說眾人望其「神姿」而退避，這很難不讓人想像因為被扶侍而表現出來的不同於尋常的神色、舉止，而不止於原有的坦蕩大度，⁶²後一則說到王導「含笑」看著周伯仁扶依而入的姿態，而周伯仁又在未交一言的情況下，徑行「傲然嘯詠」，周、王二人顯然都熟悉如何突顯這類特定身體行動（而略除其餘選項），及其對於建構表演評價的重要性，所以後來王導提及嵇康、阮籍，這可以說是周伯仁透過身體完整演出（包括聲、容、步趨）而為王導所辨識、並造成印象的個我風貌了。

前一節談到後漢陳寔、荀淑兩家過訪而被稱為「真人東行」的記載，在原本重視德業事功的兩漢背景下並不容易理解，那麼，由前述這些事例，或許就可以聯繫出這個觀人的新角度，那是一種特定群體中的身體演出，在場的他人抱著觀賞的意圖與仰慕的情懷，演出者也為自己的任何身體動作刻意求工，極盡戲劇化之能事。其中，除了個體儀形聲容之外，配上衣飾、車具、侍兒，還有如涉雪而來的環境，幾乎可以說是完備了表演所在的舞臺前景，換言之，如果欲追尋名士風度，根本無法忽略這個戲劇化的身體，以及完成這個演出的整個臺前所透露的屬性定位；正是透過舞臺上完整呈現的屬性，觀賞者於是獲得對整個表演加以詮釋或評定的依據。⁶³這一方面可以說是身體表演塑造了特定的臺前自我，另一方面，也可以說是已有的場景推促了個我合宜的演出，以下就針對這兩個相成的角度來說明。首先，關於前

「扶憑而出」來解釋此處周伯仁的「隱數人」，並例舉史籍、民謠等資料說明當時出入之間扶依他人，已成習慣。

62 簡文目庾統「省率治除」，謝仁祖以為庾統「胷中無宿物」，見〈賞譽〉篇第89則，《世說新語箋疏》，頁471。

63 高夫曼，《日常生活中的自我表演》，第1章〈表演〉中用「臺前」(front)一詞來指稱包括個人門面與外部裝置的組成，並例舉當代各種行業者如何透過「臺前」而以一种「普遍、固定的方式來對觀察者進行情景定義的部分」，也談到日常生活中個人如何將許多原本不清楚或看不見的行爲意義「戲劇化」地表現出來，如內科醫護人員如何以觀察、詢問取代外科護理人員的忙碌動作，而播音員如何隱藏辛苦的字斟句酌的過程，在錄音時保持自在隨興的語調等，見頁24-37。在晚近興起的身體社會學中，高夫曼的著作，對於社會空間中的身體表現及如何控制與協調等問題的討論，也許有助於進一步理解魏晉人倫品鑒中的「身體表演」。

者，比如曹植見邯鄲淳的事件。荊州歸附後，曹操甚為看重當時客居荊州的邯鄲淳，曹丕、曹植兄弟也爭相延攬，曹操讓邯鄲淳去見曹植，《三國志》引《魏略》的記載：

植初得淳甚喜，延入坐，不先與談。時天暑熱，植因呼常從取水自澡訖，傅粉，遂科頭拍袒，胡舞五椎鍛，跳丸擊劍，誦俳優小說數千言訖，謂淳曰：「邯鄲生何如耶？」於是乃更著衣幘，整儀容，與淳評說混元造化之端，品物區別之意，然後論義皇以來賢聖名臣烈士優劣之差，次頌古今文章賦誄及當官政事宜所先後，又論用武行兵倚伏之勢。乃命廚宰，酒炙交至，坐席默然，無與侑者。及暮，淳歸，對其所知歎植之材，謂之「天人」。⁶⁴

羅宗強曾經引錄這段資料，用來說明曹植比曹丕更率性「隨便」，印證建安時期崇尚通脫任情的風氣。⁶⁵但是從當時世子未立的局勢看來，曹植見邯鄲淳不可能掉以輕心，甚至可以說是極為在意自己的行為舉動所傳達與所回應的結果。「不先與談」，說明了彼此也許慕名，但未相知（初得淳），也可見曹植顯然早有謀劃；於是底下透過數次的換裝改扮，展現自己允文允武的才略，或是通論古今，或是技兼雅俗，每一回合的言行姿儀都像是一種推介、試探，更是為了博取認同。事後，邯鄲淳歎為「天人」，這完全是針對當場曹植的演出所發出的歎賞，從傅粉、舞跳到更著衣幘、整儀容，曹植用不同的身體表演轉換不同的臺前角色，所謂「坐席默然，無與侑者」，不只是因為曹植「呈現」出的先天多元的才情，而是觀者對於當場「表現」出來的旁若無人、遊刃有餘的姿態心服口服，如果參考羅宗強認為曹植還是一派通脫，那麼所謂「天人」的讚譽也是因為子建將「通脫」的形象表演得如此栩栩如生、完美理想。所以如何讓身體充分踐行「表演」，可能比追究表演「內容」，對於建構自我來得更為重要。

另外，像是關於嵇康的記載，生命即將結束的臨刑前，在看似沒有選擇或不必選擇的最後一刻，嵇康不但神色不變，還「索琴彈之」，⁶⁶根據向秀於〈思舊賦〉中憶述：

嵇博綜技藝，於絲竹特妙。臨當就命，顧視日影，索琴而彈之。⁶⁷

64 引自《三國志》（臺北：鼎文書局，1979），卷21〈王粲〉等合傳所引《魏略》，頁603。

65 見氏著《玄學與魏晉士人心態》，第1章〈玄學產生前夕的士人心態〉，頁41-42。

66 參見〈雅量〉篇第2則，見《世說新語箋疏》，頁344。

67 見〈思舊賦〉，引自《李善注昭明文選》卷16，頁330-332。

可見「索琴彈之」並非突如其來的舉動，彈琴應是嵇康熟練而且已經成爲習慣的一種身體行動，因此彈琴會特別呈現嵇康的自在適意；一曲終了，感嘆「廣陵散於今絕矣」，顯然也不是針對琴曲本身（如珍希之曲譜等），⁶⁸根本就是對於透過彈琴所顯露的自我姿態的珍重與無法重現當世的惋惜。〈思舊賦〉裡曾經用李斯臨死前「歎黃犬而長吟」，對比於嵇康「託運遇於領會兮，寄餘命於寸陰」的彈琴舉動，其實嵇康下獄之後不是沒有過怨艾、悔恨，⁶⁹但是嵇康選擇了這個定位、也可以說是這個理想化的角度——扮演任性遠俗而從容悠然的形象，就彷彿敷演了向秀〈思舊賦〉所謂「遠而疏」，索琴彈之的嵇康就這樣完成定格，同時也限定了他人懷思、記憶的畫面，甚至明末陳子龍以諸葛靚逃晉、嵇紹何以仕晉問夏完淳，完淳答曰：「苟憶顧日影而談琴，自當與諸葛爲侶」，⁷⁰顯然「顧日影而談琴」已經成爲一個詮釋嵇康的典型情境。

換言之，這裡所謂「自我」不必然就專屬於某個生命體而先天地、固定地存在，而是產生於表演行動之中，尤其在可以被辨識與定位的臺前；當觀賞者可以說明或領會表演者的個我特色，等於在當下的場景中已經出現了整合全場的有效的表演。比如〈賞譽〉篇關於許詢的這段描寫：

許掾嘗詣簡文，爾夜風恬月朗，乃共作曲室中語。襟懷之詠，偏是許之所長。辭寄清婉，有逾平日。簡文雖契素，此遇尤相咨嗟。不覺造郗，共叉手語，達于將旦。既而曰：「玄度才情，故未易多有許。」⁷¹

劉注引《續晉陽秋》：「簡文皇帝、劉眞長說其情旨及襟懷之詠。每造郗賞

68 余嘉錫引證相關資料，認爲「廣陵散」乃古之名曲，嵇康死後亦繼續流傳，嵇康臨終之言，「蓋自以爲妙絕時人，不同凡響，平生過自珍貴，不肯教人」，因此，可以說是感嘆這彈琴的體勢無法重現於當世，而非曲譜本身，詳見〈雅量〉篇第2則箋疏4，《世說新語箋疏》，頁345-348。

69 如所作〈幽憤詩〉，見於戴明揚，《嵇康集校注》（臺北：河洛圖書出版社，1978），卷1，頁25-32。

70 參見〈政事〉第8則嵇紹問山濤出處，余嘉錫箋疏引《明詩紀事》（辛籤，卷5）中《南吳舊話》所載，《世說新語箋疏》，頁173。關於諸葛靚事見《晉書》，卷77〈諸葛恢傳〉所述其父諸葛靚之事跡，頁2041，夏完淳事出自《南吳舊話錄》（臺北：廣文書局，1971），卷2「夏存古」條下，余嘉錫作「終當與諸葛爲侶」，原作「自當與諸葛爲侶」，頁28a-b。

71 〈賞譽〉篇第144則，見《世說新語箋疏》，頁492。

對，夜以繫日。」⁷²顯然劉尹、簡文與許詢彼此周旋往來，早已熟稔相知（「契素」）。但是特別在「風恬月朗」的「爾夜」，卻重新「發現」了許玄度，所謂「有逾平日」，將這種當場產生的表演效果標示了出來。那效果不在於許詢最擅長的吟詠內容上，而在於一種超越平日的清新恬美的吐屬方式，也不在於印證原有的才情多寡，而是指玄度在「風恬月朗」中將才情發揮得如此淋漓盡致。於是當〈言語〉篇記載，劉尹曰：「清風朗月，輒思玄度」，⁷³就不能僅僅視作人、物之間的比擬或借喻，那其實是在提示一個最能讓許詢盡情表演的臺前，也是在定義一個由場景產生的清朗自我。⁷⁴

阮籍與蘇門真人交接的事例就更為明顯，《世說新語》〈棲逸〉篇記載：

阮步兵嘯，聞數百步。蘇門山中，忽有真人，樵伐者咸共傳說。阮籍往觀，見其人擁卻巖側。籍登嶺就之，箕踞相對。籍商略終古，上陳黃、農玄寂之道，下考三代盛德之美，以問之，佗然不應。復敘有為之教，棲神導氣之術以觀之，彼猶如前，凝矚不轉。籍因對之長嘯。良久，乃笑曰：「可更作。」籍復嘯。意盡，退，還半嶺許，聞上啗然有聲，如數部鼓吹，林谷傳響。顧看，迺向人嘯也。⁷⁵

前兩次無論阮籍敘述三代之美或導氣之術，蘇門真人皆「佗然不應」、「凝矚不轉」，最後一次才透過長嘯彼此相和，一般大致依照劉注所引《魏氏春秋》、《竹林七賢論》，往所謂「目擊道存」、「胸懷間本趣」來加以解釋，這還是由長嘯去揣想與阮籍才性、情志的可能聯繫。但是，如果注意到長嘯在當場可能造成的效用，是「聞數百步」、「林谷傳響」，換言之，阮籍與蘇門真人是選擇在音聲的回響（而不是音聲本身）中交接應對。回響本就是音聲當中值得被聆賞的部分，相關描述如「吟氣遺響，連綿漂撇」、「微風餘音，

72 同上註。

73 〈言語〉篇第73則，見《世說新語箋疏》，頁134。

74 高夫曼，《日常生活中的自我表演》第7章〈結論〉最後一小節談到「舞臺表演和自我」，特別強調，作為表演的自我並非一種「經歷生老病死之生命循環的有機物。相反，它是一種戲劇效果，一種瀰漫地產生於表演場景的效果」，頁269。本文藉以談論人物品鑒中相關的景物描述，希望除了「將人加以擬自然化」（參見徐復觀，〈魏晉玄學與山水畫的興起〉，見《中國藝術精神》，頁235）的說法外，也可以從場景如何成為「自我表演」的舞臺來加以解釋。

75 〈棲逸〉篇第1則，《世說新語箋疏》，頁648。

靡靡猗猗」等，⁷⁶而如果參考成公綏〈嘯賦〉所云，在高山大川間「吟詠而發散」，其聲更是「絡繹而響連」；⁷⁷那麼，當阮籍屏棄了言語講述，在蘇門山間開始與真人長嘯相和，本來就一直在場的山水場景這時才陡然由隱而顯，而它的浮現正是因為在其中阮籍、蘇門真人的長嘯才得以如此恢弘壯闊，也可以說因為如此恢弘的傳響所迴繞的場景，才完成優游山林所被期待的臺前演出。人物形象的認定在這裡不是藉由表述的任何道術，而是藉由瀰漫於身體表演及其所在的各項訊息——包括凝視的眼光、閉口不應、微笑示意、發出嘯聲以及接收山林的迴響，才完整地建構了屬於阮籍、蘇門真人的「棲逸」形象。

於是，如果所謂「自我」可以從完成表演的整體臺前情境來談，那麼人物品鑒中出現的「默識」法，其實不必然全無依據。比如褚裒被認為「有知人鑒」，於是庾亮要褚裒自會場眾賓中，指認出孟嘉：

褚眴眴良久，指嘉曰：「此君小異，得無是乎？」庾大笑曰：「然！」于時既歎褚之默識，又欣嘉之見賞。⁷⁸

《世說新語》〈文學〉篇也出現支道林寫成〈即色論〉拿給王坦之看，坦之「都無言」，支曰：「默而識之乎」，可見「默識」是在「默然無言」的情形下展開。⁷⁹既無言語指涉或交談的線索，褚因此「眴眴良久」，這觀看能獲得的就正是當場人際周旋中的身體所流露的訊息（因此可以比較同異），或者就是為觀者所認同的身體表演，而褚裒素有「皮裡陽秋」之稱，⁸⁰「雖不言，而四時之氣亦備」，⁸¹默識孟嘉也可以視同是褚裒自己的一種成功的身體演出。就像郗鑒派門生到王家挑選女婿，門生在沒有預先受到指示、當場也沒有進行言語互動的情況下，回來後這樣報告：

王家諸郎，亦皆可嘉，聞來覓婿，咸自矜持。唯有一郎，在床上坦腹臥，如不聞。⁸²

76 分見《李善注昭明文選》卷17，王褒〈洞簫賦〉，頁361；卷18，嵇康〈琴賦〉，頁382。

77 見《李善注昭明文選》卷18，頁391。

78 引自〈識鑒〉篇第16則，《世說新語箋疏》，頁399。

79 見〈文學〉篇第35則，《世說新語箋疏》，頁223。

80 見〈賞譽〉篇第66則桓茂倫所言，《世說新語箋疏》，頁460。

81 見〈德行〉篇第34則，《世說新語箋疏》，頁34。

82 見〈雅量〉篇第19則，《世說新語箋疏》，頁362。

在觀察者眼中所展開的都像沈默的容儀展示，王家子弟大都「飾容待客」，郗鑒時為朝廷重臣，⁸³王家子弟表現矜持以求中選乃是常情，但是其中一人袒腹、臥床、吃胡餅，而且「神色自若」、「如不聞」，⁸⁴不論義之是否有意如此，就表演效果而言，他在吃食、躺臥、穿著、容色間確當地表現出無所與聞、無所干求的樣態，的確為自己擺設了不同於其他王家子弟的舞臺前景，而郗鑒就根據這臺前演出所流露的坦率而不矯作的意味選中了王羲之。當身體儀容所流露的意味，成為觀人的重點，這時候所謂「神姿」、「神貌」當中的「神」，或許因此可以由「體現」的角度去掌握，比如《世說新語》〈賞譽〉篇記載司馬越府中多俊異名士，但庾子嵩特別不同，其從子庾亮是這樣分辨的：

見子嵩在其中，常自神王。⁸⁵

如果參考庾子嵩其他相關記載，會發現「頽然自放（或淵放、融散）」這個詞語反覆出現，不論是談其不假修飾的「肥滿」儀形，⁸⁶或者描摹其「憂喜不至」、「莫有動其聽者」之容色，⁸⁷或者描述其「頽然已醉」，卻仍能從容保身，不落人把柄，⁸⁸可以說這些頽放的儀容舉動，就是庾子嵩為觀者所辨認的「神」的體現。《名士傳》記載「是時天下多故，機事屢起，有為者拔奇吐異，而禍福繼之」，庾子嵩因而常常保持袖手「默然」的態度，⁸⁹於是這個對反於「拔奇吐異」的安然自處而無所用心的儀表容止，也許出自於一種策

83 《晉書》，卷 67 〈郗鑒傳〉，記載郗鑒如何抗衡王敦、平定蘇峻而鎮守京口，成為社稷重臣，頁 1796-1801。

84 余嘉錫引王隱，《晉書》所載「……諸子皆飾容以待客，羲之獨袒腹東床，嚙胡餅，神色自若」，此段話出自《太平御覽》（臺北：新興書局，1959），卷 860，頁 3737。

85 見〈賞譽〉篇第 33 則，《世說新語箋疏》，頁 439。

86 〈容止〉篇第 18 則：「庾子嵩長不滿七尺，腰帶十圍，頽然自放」，張蓓蓓解釋為「蓋極肥滿」、「無所飾形」，參見〈世說新語容止篇別解〉，《中古學術論略》，頁 168。

87 〈賞譽〉篇第 44 則：「時人目庾中郎：『善於託大，長於自藏。』」注引《名士傳》：「數常默然，故憂喜不至也。」《世說新語箋疏》，頁 447；又同篇第 42 則：「庾公目中郎：『神氣融散，差如得上。』」注引《晉陽秋》「頽然淵放，莫有動其聽者」，頁 445。

88 見〈雅量〉篇第 10 則，記載當時劉慶孫暗中算計庾子嵩，慫恿司馬越向庾借錢，若其吝惜不借，正好作為構陷的藉口，結果庾子嵩雖然醉酒，卻仍徐答：「下官家故可有兩妾千萬，隨公所取。」《世說新語箋疏》，頁 353-354。

89 〈賞譽〉篇第 44 則，劉注引《名士傳》，《世說新語箋疏》，頁 447。

略性的考量，然而的確成為「僚佐多名士，皆一世秀異」⁹⁰的司馬太傅府中，最不尋常的身體演出了。

四、寬雅與徐緩：身體規範與權力象徵

如果魏晉時人物品鑒的依據逐漸轉向身體觀察——包括容色舉止等細節所流露的意義，而不再只是藉助口頭表述的內容或內在情志的片面設想，那麼爲了能夠順利完成辨識與溝通的作用，個體會適度修正或調整這些身體符號，趨向依循一套已經被社會認同、甚至是規範化（normative）的「身體慣用語」（body idiom 非口頭表達的慣用形式）；這套規範身體儀表與舉動的標準，一方面導引個體行爲的意義表出符合在場觀者的期待，一方面也可以檢測表演者可能出入標準的失控、意外，以及因此誤傳或衍生的訊息。⁹¹換言之，即使是不同的個體，也可能選擇同一種舞臺前景，去實踐這個鑒賞品目所要求的意義，而成爲類似時代風氣的集體現象，甚而就區隔了不同的社會階層，並賦予達成這個品目要求的個體以某種行爲教養或政治權力上的優越性。

如果由前兩節所舉的人物事例來看，如劉寬的「神色不異」或「未嘗疾言遽色」、袁紹的「寬雅有局度，憂喜不形於色」或「容貌自若，不改常度」、王羲之的「神色自若」、庾子嵩的「憂喜不至」等等，出現了一系列關於處變若常的儀度描述；仔細檢閱史料，會發現從漢末以來，關於這種舉止

90 〈賞譽〉篇第33則，余嘉錫箋疏引臧榮緒，《晉書》說當時司馬越府中「僚佐多名士，皆一世秀異」，原出自《太平御覽》（臺北：臺灣商務印書館，1968），卷249所引，頁1307。

91 此處所謂「身體慣用語」，出自Erving Goffman, *Behavior in Public Places*, "Involvement"中對於"Body Idiom"的說明，ch. 3, pp. 33-35，同時也參考了Chris Shilling對於Goffman所謂「身體慣用語（body idiom）」的批評，Chris認爲戈（或譯高夫曼）氏透過這些慣用語分析（包括對於外貌、穿著、行爲的種種制約），雖然將社會力量對於身體的影響聚焦到象徵系統，但仍然無法擺脫身體只能被社會化過程化約的宿命；不過本文卻認爲身體慣用語若是介於「自我認同」與「社會認同」，就有可能因爲層出不窮的身體經驗而重塑或創造新的身體語言。若藉以思考固有人倫品鑒語，會發現種種品目及類別如何不斷地流轉變化，正顯示身體經驗出入其中甚至對抗的可能性，Chris Shilling關於Goffman的討論，收錄於*Identity and difference* (London: The Open University, 1997), edited by Kathryn Woodward, ch. 2, pp. 79-81. 此部分中譯見林文琪譯，《身體認同——同一與差異》（臺北：韋伯文化出版公司，2004），第2章，頁109-111。

自若、容色不變的記載極為普遍，因此如《世說新語》即以三國顧雍得知長子顧邵死訊，而「神氣不變」、「顏色自若」一事啓始，輯成「雅量」專篇。廖蔚卿根據〈雅量〉篇所載，提舉出「容」之一字作為詮釋中心，因為：

「容」即「寬容」，亦即「儀容」。由才性之「寬容」，乃可以「容忍」、「容納」、「容接」客觀的人或事之善與不善、順與逆、吉與凶；因為能容忍、容納、容接，所以「儀容」、「容色」、「容貌」等便表現出「從容」、「容與」的「容止」，這就構成了名士們的威儀的「閒雅」或異於庸俗的「清雅」，雅步容與，雅人深致，是為名士風流的骨髓。⁹²

廖先生詮釋過程中特別著重探討外在從容的表現是否的確出自內在天性的寬容，但是本文的重點在於這類容色表現如何讓觀者信以為真，而不再去討論這類容色表現的哪一部分可能不實；亦即所要討論的是這類身體表演在臺前與全體觀者造成的互動效果，而不是追究臺前角色與幕後狀況的差異。因此，就表演效果而言，所謂「寬容」直接就「體現」在閒雅或優雅的儀容之上，不待於儀容背後的真實，而是確當的表演才能形成印象的真實。

而什麼是確當的表演？就「雅量」的相關事例中反覆出現的「不變」、「不動」、「不覺」、「不聞」乃至「不驚」、「不懼」等容止描述語看來，除了陳述一種相對於聽聞覺察、喜怒驚懼的現象，更重要的是提示了如何隱藏「情」、「貌」的不一致，而保持慣常的姿態或不即刻做出回應。以〈雅量〉篇第一則為例：

豫章太守顧邵，是雍之子。邵在郡卒，雍盛集僚屬，自圍棊。外啓信至，而無兒書，雖神氣不變，而心了其故。以爪掐掌，血流沾褥。賓客既散，方歎曰：「已無延陵之高，豈可有喪明之責？」於是豁情散哀，顏色自若。⁹³

顧雍「心了其故」，但是「神氣不變」，這是隱藏了喪子之痛，維持一貫的容色；在這番顯、隱的取捨上，對於身體的控制必須極為謹慎，以防洩漏絲毫不一致的訊息，「以爪掐掌，血流沾褥」正是為了不使身體失去控制而影響表演的防護措施。而自「盛集僚屬」到「賓客既散」標示了演出的時空，一方面劃分出臺前幕後，是動作顯、隱的取捨依據；另一方面，「已無延陵之高，豈可有喪明之責」是何以如此表現的自我期許，也正是顧雍的顏色自若

92 引自廖蔚卿，〈論魏晉名士的雅量〉，收入氏著，《漢魏六朝文學論集》，頁102-103。

93 〈雅量〉篇第1則，《世說新語箋疏》，頁343。

在觀者眼中所要造成的印象意味。很顯然，「雅量」的表現不但是一種社交場合中已經公認的儀度規範，而且，更是指一種可以達成這規範意義的身體技巧。比如王夷甫與裴遐的例子：

王夷甫嘗屬族人事，經時未行，遇於一處飲燕，因語之曰：「近屬尊事，那得不行？」族人大怒，便舉標擲其面。夷甫都無言，盥洗畢，牽王丞相臂，與共載去。在車中照鏡語丞相曰：「汝看我眼光，迺出牛背上。」

裴遐在周馥所，馥設主人，遐與人圍碁，馥司馬行酒。遐正戲，不時為飲。司馬恚，因曳遐墜地。遐還坐，舉止如常，顏色不變，復戲如故。王夷甫問遐：「當時何得顏色不異？」答曰：「直是闇當故耳。」⁹⁴

王衍為族人丟擲食盤後，沒有說一句話，漱洗畢，並與王導從容坐上車，這當然是成功的臺前演出，也充分展現不與他人計較的寬容風範。不過更值得注意的是在車上他與王導所說的：「汝看我眼光，迺出牛背上。」若是解釋為不把這件小事看在眼裡，可以視為演出中所以隱藏情緒的原由，但是若解釋為「我的眼光甚至比牛背閃亮」，⁹⁵則是向早已料到王衍會如此表現的王導的一種炫耀，王衍當時照著鏡子，宣稱自己的眼光仍炯炯明澈，這句話的重點就不在解釋為何如此，倒是對於這純熟的身體控制技巧的自我陶醉。從這樣的詮釋角度看第二則資料，因此可以領會王衍問裴遐「當時何得顏色不異」的重點是在於技巧而不是原由，「顏色不異」是必然如此的共識，王衍只是問何以能如此。所謂「闇當故耳」一作「闇故當耳」，楊勇將「闇故」認作「鬥變」之誤，解釋成不過是私下小爭執，⁹⁶這成為裴遐解釋容色不變的因由，但是如果將「闇當」解成「默受」，⁹⁷那麼就是對於自己隱藏情緒能力的說明，也就是說明如何讓容儀演出成功的技巧。

94 分見〈雅量〉篇第8、9則，《世說新語箋疏》，頁352、353。

95 Mather翻譯此句為“Look at the luster of my eyes, how it gleams even brighter than the back of the carriage ox,” *A New Account of Tales of the World* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1976), translated with introduction and notes by Richard B. Mather, p. 183.

96 楊勇從「闇故當耳」，將「闇故」解釋為「私鬥」，見《世說新語校箋》（臺北：宏業書局，1976），頁270。

97 余嘉錫引陳僅，《捫燭脞談》云：「闇當似云默受」，見《世說新語箋疏》，頁353；原書為清嘉慶間作者手稿本，臺北國家圖書館所藏微捲本作《捫燭脞存》，亦見於卷12，未著頁碼。

在〈雅量〉篇中，許多人物高下的評價就是以能否隱藏情緒變化的身體控制技巧為依據。比如王劭與王徽之兄弟：

王劭、王蒼共詣宣武，正值收庾希家。蒼不自安，逡巡欲去；劭堅坐不動，待收信還，得不定迺出。論者以劭為優。

王子猷、子敬曾俱坐一室，上忽發火。子猷遽走避，不惶取屐；子敬神色恬然，徐喚左右，扶憑而出，不異平常。世以此定二王神宇。⁹⁸

一則是「堅坐不動」與「逡巡欲去」的比較，一則是「遽走避」與「徐喚左右」的差別，不但牽涉起／坐、去／留的時間點（早、晚、快、慢）的選擇，即便要離場，連如何離開的身體行動都要講究，如王獻之「徐喚左右」後，還要「扶憑而出」，絲毫不減該有的演出排場。而當這類神色自若的表現成為評價要目，個體多變的情緒就彷彿必須接受純一的固定手續，以變成為被認可或稱賞的社會我的典型，⁹⁹當然這種理想化的典型必然會被投注更高的期待，甚且賦予某種領袖群倫的意義。比如當時王珣先在一次禮儀疏失時，即便受到譏嘲，仍「神色自若」；這還不夠，桓溫又進行了這樣的測試：

公於內走馬直出突之，左右皆宕仆，而王不動。¹⁰⁰

因為這不受驚擾的不凡容止，總算通過測試，從此名價大重，並且被認為足以成為桓溫得力的輔佐。而桓溫也曾經測試過簡文：

宣武與簡文、太宰共載，密令人在輿前後鳴鼓大叫。鹵簿中驚擾，太宰惶怖求下輿。顧看簡文，穆然清恬。宣武語人曰：「朝廷聞故復有此賢。」¹⁰¹

劉注引《續晉陽秋》解釋為簡文「雅有局鎮」，亦即桓溫在此單單由其不受驚擾的儀容，就足以判斷簡文具有鎮撫天下的氣度。換句話說，這種掩藏情緒變化、保持容止自若的身體表演，在社交場合中也可能是一種地位的扮演，

98 分見〈雅量〉篇第26、36則，《世說新語箋疏》，頁367、375-376。

99 高夫曼，《日常生活中的自我表演》第1章〈表演〉中談到作為表演者如何協調所謂人性自我（human selves）與社會我（socialized selves）之間的差異，認為「作為表演者，我們在觀眾面前卻不能讓自己的情緒隨意變化」，必須把自己的精神像某種制度一樣固定起來，亦即「人們可以通過社會約束而自發地把這種舉止的面具戴在自己的臉上」，比方婦女一旦裝扮完成再也不是自己，而比較像是舞臺上所扮演的角色，力求認同某種完美事物，見頁59-61。

100 引自〈雅量〉篇第39則，《世說新語箋疏》，頁377-378。

101 引自〈雅量〉篇第25則，《世說新語箋疏》，頁366。

扮演一種可以承擔重任、並擁有高出於在場他人的權力的角色。

就角色扮演的角度來談論權貴風儀，重點將不在於追查出場者幕後的家世出身，因為身分地位在臺前不只是被告知，還必須是當場眼見為憑而令人信服的樣態。如果以謝安為例，史傳記載謝安由驛書得知謝玄大破苻堅時，正與客下棋：

看書既竟，便攝放牀上，了無喜色，恭如故。客問之，徐答云：「小兒輩遂已破賊。」既罷，還內，過戶限，心甚喜，不覺屐齒之折，其矯情鎮物如此。¹⁰²

《世說新語》〈雅量〉篇有較簡略的記載，劉孝標注引《續晉陽秋》讚賞謝安於苻堅南寇時「無懼色」、既已破賊「又無喜容」之「高量」，¹⁰³似乎是理所當然的表現，但是對照《晉書》過戶限、折屐齒的描述，所謂「雅重」顯然需要某種程度的自我克制與謹細的修養；換言之，謝安所以能在關鍵時刻「鎮安朝野」，毋寧是極度壓抑了喜懼情緒在語度容色間的表現幅度，而事後過戶折屐的現象，其實透露了當場實踐雅重「自我」所需要的整全配合的身體經驗。所謂「矯情鎮物」，正說明了這種鎮安朝野的局度，是體勢「造就」出的印象，表演者必須著意於如何管控這些印象的輸出；對於被認為與王導一樣為政闊略而不苛察，卻文雅過於王導的謝安，史傳中特別提及的「性遲緩」這句話，也必須配合「矯情」的角度，再重新理解。《晉書》記載謝安高臥東山，四十餘始有仕進志，後桓溫請為司馬：

既到，溫甚喜，言生平，歡笑竟日。既出，溫問左右：「頗嘗見我有如此客不？」溫後詣安，值其理髮。安性遲緩，久而方罷，使取幘。溫見，留之曰：「令司馬著帽進。」其見重如此。¹⁰⁴

這當然見出桓溫對於謝安的理解與愛重；不過，也可以說「遲緩」已是當時謝安表現在外的固定形象，比如前述得知大敗苻堅時，仍可以隱藏狂喜而「徐答……」，另外如〈雅量〉篇記載謝安嘗與孫綽等泛海出遊：

謝太傅盤桓東山時，與孫興公諸人汎海戲。風起浪涌，孫、王諸人色並遽，便唱使還。太傅神情方王，吟嘯不言。舟人以公貌閑意說，猶去不止。既風

102 參見《晉書》，卷79〈謝安傳〉，頁2075。

103 見〈雅量〉篇第35則，《世說新語箋疏》，頁374。

104 引自《晉書》，卷79〈謝安傳〉，頁2073。

轉急，浪猛，諸人皆諠動不坐。公徐云：「如此，將無歸！」眾人即承響而回。於是審其量，足以鎮安朝野。¹⁰⁵

在風浪猛急的狀況中，諸人「色並遽」或「諠動不坐」是人之常情，而謝安則是藉由「吟嘯不言」的體勢所展現的愉悅從容（「貌閑意說」）的意義，扭轉或平撫了當時舟中緊張的情緒。更重要的是謝安徐曰：「將無歸」，正如當時阮瞻回答儒、道區別所說的「將無同」，¹⁰⁶其實意即「歸」也，但利用「將無」二字的婉轉語氣，表現了晉人在談吐方式上追求的舒緩，《晉書》載此事卻直言「將何歸耶」，反而失去了語度在此對於風儀的助益。

不論是下棋、理髮或泛海戲遊時，謝安的人望很明顯有一部分是累積在這些生活細節中一貫的徐緩表現（談吐、舉止方式），從折屐事件，也可以說謝安是如此完密地注意任何瑣細的身體訊號的傳達，並維護純熟自如的傳達效能，而正是這些無所不在的謹慎用心，讓寬雅徐緩的容儀具有值得受到讚美或甚至是敬畏的意義。以謝安最著名的洛生詠而言，〈雅量〉篇記載了如此扭轉情勢的效用，如：

桓公伏甲設饌，廣延朝士，因此欲誅謝安、王坦之。王甚遽，問謝曰：「當作何計？」謝神意不變，謂文度曰：「晉祚存亡，在此一行。」相與俱前。王之恐狀，轉見於色。謝之寬容，愈表於貌。望階趨席，方作洛生詠，諷「浩浩洪流」。桓憚其曠遠，乃趣解兵。¹⁰⁷

桓溫所以畏「憚」，一方面可以說是透過謝安、王坦之二人的表現差異，對於謝安鎮靜從容的畏服；但是另一方面，如果注意到劉孝標注引宋明帝〈文章志〉指出，「安能作洛下書生詠，而少有鼻疾，語音濁。後名流多學其詠，弗能及，手掩鼻而吟焉」，¹⁰⁸未嘗不能說作洛生詠根本是謝安有意的安排。他早就知道當場朝士的愛好所在，洛生詠既為時尚所趨，謝安作洛生詠更彷彿時尚精品（或即真品）的展演；而所謂「曠遠」，在理解為意態自若、不憂不懼的同時，當然就不能忽略謝安作洛生詠當下，在場所有參與者的反應（關

105 見〈雅量〉篇第28則，《世說新語箋疏》，頁369。

106 見《晉書》，卷49〈阮瞻傳〉，頁1363。阮瞻的事例亦見《世說新語》〈文學〉篇第18則，余嘉錫引用《演繁露》等諸家說法，說明「將無」乃「自以為如此，而不欲直言之」，詳見《世說新語箋疏》，頁208。

107 見〈雅量〉篇第29則，《世說新語箋疏》，頁369。

108 見〈雅量〉篇第29則，《世說新語箋疏》，頁369。

注、仰慕)所賦予謝安的權威感。桓溫真正忌憚的應該就是表演者在與觀者互動下所被賦予的權力，那不是原本就遞交給表演者，或劃定出一個必須敬畏的場域，而是當謝安詳緩、雅重的儀度透過細膩的鼻口、音質的講究而適切的表演出來，這個對觀眾（而不只是桓溫）「做」出來的威儀，才具有震懾全場（包括桓溫）的效力。

劉宋以還，這類進退閒雅、趨步優緩的風儀，仍然是史傳描述的焦點之一，如宋代張敷「音儀詳緩」；王惠臨暴風雨，「徐起，姿制不異常日」；¹⁰⁹齊之褚淵、徐孝嗣皆容止悠閒、不妄舉動；¹¹⁰梁代如楊公則、馮根道於征戰中受圍困，猶「意閑」、「緩服」或「堅臥不起，徐命擊之」；¹¹¹《陳書》記載張正見於梁簡文坐中，「吐納和順，進退詳雅，四座咸屬目焉」¹¹²等等。其中最值得注意的是，出現了「遲行緩步，便為宰相」的風度判準，可以說是將「徐緩」體勢在名士風流中的重要性推展到極至，如徐孝嗣、褚淵的例子：

（徐孝嗣）善趨步，閑容止，與太宰褚淵相埒。世祖深加待遇。尚書令王儉謂人曰：「徐孝嗣將來必為宰相。」……孝嗣愛好文學，賞託清勝。器量弘雅，不以權勢自居，故見容建武之世。恭己自保，朝野以此稱之。

（褚）淵美儀貌，善容止，俯仰進退，咸有風則。每朝會，百僚遠國莫不延首目送之。宋明帝嘗歎曰：「褚淵能遲行緩步，便持此得宰相矣。」……性和雅有器度，不妄舉動，宅嘗失火，煙焰甚逼，左右驚擾，淵神色怡然，索舉來徐去。

如果參考顏之推在《顏氏家訓》中談到，漢人「皆以一經弘聖人之道，上明天時，下該人事，用此致卿相者多矣」，¹¹³亦即是讀書人可為卿相，那麼對比此處「能遲行緩步」便得為宰相，當中最明顯的差別，就是由注重學術論

109 參見《宋書》（臺北：鼎文書局，1984），卷46〈張敷傳〉，頁1396；卷58〈王惠傳〉，頁1589。

110 參見《南齊書》（臺北：鼎文書局，1983），卷23〈褚淵傳〉，頁429；卷44〈徐孝嗣傳〉，頁772-773。

111 參見《梁書》（臺北：鼎文書局，1983），卷10〈楊公則傳〉，頁196；卷18〈馮根道傳〉，頁288。

112 見《陳書》，卷34〈張正見傳〉，頁469。

113 引自張鷟堂，《顏之推全集譯注》（濟南：齊魯書社，2004），《顏氏家訓》〈勉學〉，頁90。

說轉而觀察身體容儀，這牽涉的當然是士大夫子弟教養的重點差異，顏之推就曾反省蕭梁時期貴游子弟多無學術，「無不熏衣剃面，傅粉施朱，駕長檐車，跟高齒屐，坐棋子方褥，憑斑絲隱囊，列器玩於左右，從容出入，望若神仙」，¹¹⁴這裡細數容色、穿戴、擺設、車具到雅重舉止的種種講究，正是前述由後漢以來人倫品鑒中逐漸浮顯的身體表演的向度。徐孝嗣、褚淵的事例說明了閒雅、徐緩的風儀自魏晉以來至於南朝，已經統括由弘雅（寬容優雅、不輕舉止）、恭遜（恭己自保、不好勝人）等面向組成的體勢表現，而成爲當時一種地位與寵譽的象徵，姑不論尚書令在齊梁以後是否實際理政，但的確仍是優崇之職；¹¹⁵換言之，一方面當時士人在日常生活中必然自覺或不自覺地受到這風儀範準的約制或指引，另一方面也呈現了這類身體儀度已經成爲時人企慕的一種身體資源，得體合宜、安然自若、遲行緩步等身體「語言」的表現，已經成爲一組象徵社會高層階級的價值符號。

在從容閒雅的儀度逐漸成爲士人的教養規範或是某種權位象徵的過程中，理論上，其他不符合這個規範的身體行動，就可以說是失控或無效的表現。比如同樣面臨親人死喪，阮籍聞母喪，正與人下棋，並不因此中斷棋局，這與吳國顧雍聞子喪，亦正值圍棋宴集之時情況相似；不過，顧雍雖然「以爪掐掌，血流沾褥」，但仍然能「豁情散哀，顏色自若」，阮籍則「吐血數升」，甚至居喪時「毀瘠骨立，殆致滅性」。¹¹⁶根據《晉書》記載，阮籍平日也是力求喜怒不形於色、口不臧否人物，但是從居喪的表現被歸入「任誕」一類，而不似顧雍歸入「雅量」表現，可見阮籍在身體控制上並無法時時符合雅重的要求。又比如《世說新語》〈容止〉篇記載庾亮在武昌的一個秋月夜，竟然「據胡床，與諸人（殷浩、王胡之等）詠讌，竟坐甚得任樂」，後來王羲之與王導說到這件事：

丞相曰：「元規爾時風範，不得不小積。」右軍答曰：「唯丘壑獨存。」¹¹⁷

114 引自張靄堂，《顏之推全集譯注》，《顏氏家訓》〈勉學〉，頁 77。

115 林麗月，〈王者佐·社稷器——宰相制度〉中說到「南朝齊梁以後，尚書令僕漸成優崇之職，不甚理政，至陳，尚書令僕僅有宰相虛名，掌握國政者，實爲中書舍人」，收錄於《中國文化新論——制度篇》（臺北：聯經出版公司，1982），引文見頁 99。

116 顧雍事見〈雅量〉篇第 1 則，《世說新語箋疏》，頁 343；阮籍事見〈任誕〉篇第 2 則，《世說新語箋疏》，頁 728，及《晉書》，卷 49 〈阮籍傳〉，頁 1359-1362。

117 見〈容止〉篇第 24 則，《世說新語箋疏》，頁 618。

所謂「元規風範」，應該就是指庾亮端委廟堂、不輕舉止的威重雅望，¹¹⁸與此處所描述的詠謔任樂顯然並不相應，甚至有損雅望。不過，如果注意到當時和庾亮一起吟詠作樂的人是殷浩、王胡之，而此二人原來嚮往棲遲山林、隱居不出，¹¹⁹因此，庾亮的詠謔或者也可以說是爲了這類不同於廟堂權貴的觀眾所擺設的臺前姿態，在當下，庾亮的表演讓殷浩、王胡之相信他們彼此可以如此親近相知，所以王羲之說當時「唯丘壑獨存」。換言之，由於觀眾群的不同，並不是每個個體在任何時候都只能施行同一種社會我的演出，亦即如雅重所壓抑的情緒反應很可能會在另一個場合尋求可能的認同。所以像臨喪悲不自勝，就雅量標準來說是情緒失控，但王衍卻說這是「情之所鍾，正在我輩」，¹²⁰而如孫子荆悼王武子，臨屍慟哭之後，向靈床曰：

「卿常好我作驢鳴，今我爲卿作。」體似真聲（或作「聲真」），賓客皆笑。
孫舉頭曰：「使君輩存，令此人死！」¹²¹

孫子荆的氣忿也是惋惜，因爲驢鳴的演出再也無法召喚共感，在當場賓客眼中這只是失控或失序的不合禮舉動。但是也正因爲這個不合契的舉止，提示了一個表演場合中成員重組的可能性，從而推促了一個新的互動模式與情境。臧榮緒《晉書》曾記載「（劉伶）與阮籍、嵇康爲友，相遇欣然，怡神解裳」，¹²²又據〈任誕〉篇所載，劉伶「恆縱酒放達，或脫衣裸形在屋中，人見譏之。」伶曰：「我以天地爲棟宇，屋室爲幃衣，諸君何爲入我幃中？」¹²³這句話不只是爲了解嘲反諷而已，還是區隔觀者的聲明，同時也如同宣告存在有另一套新的身體表演與流露的訊息。面對東漢以來已經逐漸成爲社會價值標目的雅重體勢——如優雅合度、不輕舉止，甚至是矯情鎮物等身體上的克制、壓抑，崇尚任放的嵇康、阮籍、劉伶及其後如阮瞻、王承等人的解裳

118 〈品藻〉篇第17則謝鯤曰：「端委廟堂，使百僚準則，臣不如亮；一丘一壑，自謂過之」，見《世說新語箋疏》，頁513。又「不輕舉止」見〈雅量〉篇第17則，頁358。

119 如〈識鑒〉篇第18則、〈賞譽〉篇第99則都記載殷浩累聘不至，而〈賞譽〉篇第125則記載王胡之與謝安的林澤之遊，分見《世說新語箋疏》，頁400、475、485。

120 見〈傷逝〉篇第4則，《世說新語箋疏》，頁638。

121 見〈傷逝〉篇第3則，《世說新語箋疏》，頁637-638。

122 參余嘉錫於〈文學〉篇第69則「劉伶著酒德頌」條下箋疏2所引，頁252。原文參見《唐鈔文選集注彙存》（上海：上海古籍出版社，2000），卷93〈酒德頌〉前所引，頁3、63。

123 見〈任誕〉篇第6則，《世說新語箋疏》，頁731。

裸形，¹²⁴因此形成一種分歧——或許可以說是身體以裸露，某種程度解脫掉在其上單一向度的社會文本的書寫，¹²⁵使身體成爲一個遊走於社會價值（如透過已有慣用語符規範的身體行爲）與新創表現之間的介面；處身在這個彼此拉鋸、相互影響的情境中，身體既不附屬於先天「（內在本性）自我」，也不能全然視爲社會規範下的製成品，在表演臺上，身體充滿各種變裝改扮的可能。

五、結語：自我的「體現」

現有對於魏晉個體自覺的相關研究，大抵著重在心、神層面。比如，余英時在談論魏晉士人自覺的時候，認爲重視容貌與談論是從「外在現象」著眼，真正「自覺」乃屬「內心之事」，尤其在思想議論上，「但求心之所是，不與流俗苟同之共同趨向」；「個體自覺」就是一己「自覺爲具有獨立精神之個體」。¹²⁶徐復觀也談到《世說新語》所說的「容止」，「不止於一個人外面的形相，而是通過形相所表現出來的，在形相後面所蘊藏的，作爲一個人的存在的本質」；這個本質在莊學中稱爲「德」、「心」或「性」，「是存在於生命深處的本體」，而魏晉時稱爲「神」，則指「由本體所發於起居語默之間的作用」。¹²⁷這兩家說法代表一般將身體由內 / 外、體 / 用與形 / 神來區分的討論方式，偏向於強調「心」、「神」作爲形體的本質根源。然而，若如本文所強調，「自我」是由各種「體現」訊號所作的整合傳達，那麼，不但必須將「自我」放回「身體（體之所安）」之中，也必須將「心、神」放回「形、

124 《世說新語》〈德行〉篇記載王澄、胡毋輔之諸人「皆以任放爲達，或有裸體者」，劉注引王隱《晉書》曰：「魏末阮籍，嗜酒荒放，露頭散髮，裸袒箕踞。其後貴游子弟阮瞻、王澄、謝鯤、胡毋輔之之徒，皆祖述於籍，謂得大道之本」，見〈德行〉篇第23則，《世說新語箋疏》，頁24。

125 此處關於身體如何在社會價值或政治權力規範下，還能有自主的抗拒行爲，參考Susan Benson的討論，收錄於 *Identity and Difference*, ch.3, 林文琪中譯，《身體認同——同一與差異》，頁181-186，其中分析變裝改扮如何挑戰社會性別規約，或是從瘦身到健身如何影響男女角色認同等，對於本文思考身體如何遊走於社會意義與自我表現之間，很有啓發。

126 見〈漢晉之際士之新自覺與新思潮〉一文，收入氏著《中國知識階層史論》（臺北：聯經出版公司，1980），分見頁249-251、231。

127 見徐復觀，〈釋氣韻生動〉，《中國藝術精神》，第3章，頁154-155。

容」之中一起看待。

從社會學所謂「體現」（或譯作「具體化」）的說法——「人類行動與互動的形體基礎如何以各種方法成為社會化的建構」看來，¹²⁸身體的物質性（physicality）其實歷經一連串被社會化的過程，而在這當中，身體已經不只是生存基礎，它同時也形塑個體在社會中的各種定位與認同。換言之，論述「自我」不再能僅僅由心神本體或先天才性作片面解釋，因為根本無法忽略隨時都在社會運作結構中扮演意義傳輸管道的身體表現。透過前文針對人倫品鑒中的身體表演的討論，可以發現，其一，身體絕對不能僅僅被視為心神的外貌或承載才性的生物體，從隱藏情緒起伏、控制肢體衝動到突出個我、顯現人我差異等，這些合節度或定位化的表現，就直接訴諸外在貌色、談吐方式或舉止進退，是身體就可以表現合宜的情感與社會制約下的禮儀。其二，當身體就可以表情達意，在人際互動過程中，身體同時會成為意義傳遞與接收的所在。一方面接受外在的控制或改造，一方面，任何意義的表出既然都必須經過身體的實踐，也就有可能因應當場狀況（如觀者的類別）而出入原有的定準，甚至改寫所體現的價值象徵。三，身體行動既然成為價值象徵，透過各種體勢姿態就可以劃分類別與區分高下，換言之，身體就是論述，就是非口頭形式的語言，社會上流行的身體慣用語就形塑了某一種特殊的身體表演範式與認同意義。

如此，「自我」因而可以說是種種不同的身體表演模式（寬雅、徐緩或放誕）選擇下的結果，而實踐這些模式的身體，自然也成為生活方式、美感品味、階級權力、社會資本的映現與交流的場域。回到文章一開頭《世說新語》〈賞譽〉篇所謂「學之所益者淺，體之所安者深」兩句話，司馬越早已

128 社會學者 Chris Shilling 的說法，請參見 *Identity and difference*, ch. 2, pp. 65-107。此處引文原譯為「人類行動與互動的形體基礎，如何以各種方法在社會中建構出來」，見《身體認同——同一與差異》第2章，頁91。Chris 此文一方面針對將身體視如生物實體的「常識」進行挑戰，歷數身體如何接受改造、教化的歷史，說明從沒有「與生俱來的」身體，身體已經成為「社會意義的產生器」；一方面也對於社會建構的研究取向加以反省，尤其例舉傅柯（Foucault）、高夫曼（Goffman）說法，認為他們強調外在社會對身體的侵犯、形塑，容易讓身體變成被賦予意義的客體，反而又將焦點拉回心靈之上，而忽略身體經驗與所謂情緒表達、概念思考的密切關連。本文此段關於身體所具有的表意作用及身體與社會論述之間的互動說明，部分綜合了 Chris Shilling 的看法。

深刻點出，是累積的「體知」而非「知識」，在士人的學習與養成中扮演了最關鍵的角色；「體之所安」更提示了個體在進入系列的身體實踐模式中，如何由生澀到精熟、由刻意到遊刃有餘的表現過程。前述如阮籍吐血、顧雍招掌或謝安斷屐等舉止表現，揭露了身體在企圖實踐某一種表現標準時，反覆琢磨、謹慎探測並可能表現出越逸或不及的狀況。正是這些能否控制聲容肢體、掩藏情緒變化，或者因為自己表現得恰到好處而欣然自得的種種臺前經驗，才構成了所謂「我」的存有，同時也成為被他人理解或記憶的獨特焦點。經由這樣的詮釋，如果可以讓所謂「自我」的觀念論述，落實到系列相關的「身體表演」的經驗與成果，那麼未嘗不是重探人倫品鑒中「自我體現」的一個新起點。

引用書目

一、傳統文獻

- 先秦·不著撰人，《詩經》，十三經注疏本，臺北：藝文印書館，1979。
- 漢·張衡撰，張震澤校注，《張衡詩文集校注》，上海：上海古籍出版社，1986。
- 魏·劉邵撰，涼·劉昫注，《人物志》，四部備要本，臺北：中華書局，1982。
- 魏·嵇康撰，戴明揚校注，《嵇康集校注》，臺北：河洛圖書出版社，1978。
- 晉·陳壽撰，劉宋·裴松之注，《三國志》，臺北：鼎文書局，1979。
- 劉宋·范曄撰，唐·李賢等注，《後漢書》，臺北：鼎文書局，1979。
- 劉宋·劉義慶撰，梁·劉孝標注，余嘉錫箋疏，《世說新語箋疏》，臺北：華正書局，1984。
- 劉宋·劉義慶撰，梁·劉孝標注，楊勇校箋，《世說新語校箋》，臺北：宏業書局，1976。
- 梁·蕭統輯，唐·李善注，《李善注昭明文選》，臺北：河洛圖書出版社，1975。
- 梁·沈約，《宋書》，臺北：鼎文書局，1984。
- 梁·蕭子顯，《南齊書》，臺北：鼎文書局，1983。
- 北齊·顏之推撰，張靄堂譯注，《顏之推全集譯注》，濟南：齊魯書社，2004。
- 唐·姚思廉，《梁書》，臺北：鼎文書局，1983。
- 唐·姚思廉，《陳書》，臺北：鼎文書局，1983。
- 唐·房玄齡等，《晉書》，臺北：鼎文書局，1980。

- 宋·李昉等，《太平御覽》，臺北：新興書局，1959。
- 宋·李昉等，《太平御覽》，臺北：臺灣商務印書館，1968。
- 宋·朱熹，《四書集注》，臺北：藝文印書館，1980。
- 清·李延昤口授，清·蔣烈編，《南吳舊話錄》，臺北：廣文書局，1971。
- 清·永瑆、紀昀等，《四庫全書總目提要》，臺北：臺灣商務印書館，1965。
- 清·陳僅，《捫燭脞存》，臺北：國家圖書館館藏清嘉慶間作者手稿本微捲。
- 佚名編選，《唐鈔文選集注彙存》，上海：上海古籍出版社，2000。

二、近人論著

- 王 瑤 1975 《中古文學史論》，臺北：長安出版社。
- 甘懷真 1996 〈魏晉時期的安靜觀念——兼論古代威儀觀的發展〉，《臺大歷史學報》20: 407-463。
- 牟宗三 1978 《才性與玄理》，臺北：臺灣學生書局，1978。
- 余英時 1980 《中國知識階層史論》，臺北：聯經出版公司。
- 林麗月 1982 〈王者佐·社稷器——宰相制度〉，收錄於《中國文化新論——制度篇》，臺北：聯經出版公司。
- 徐復觀 1981 《中國藝術精神》，臺北：臺灣學生書局。
- 張蓓蓓 1991 《中古學術論略》，臺北：大安出版社。
- 張蓓蓓 1983 「漢晉人物品鑒研究」，臺北：臺灣大學中研所博士論文。
- 廖蔚卿 1997 《漢魏六朝文學論集》，臺北：大安出版社。
- 錢 穆 1977 《中國學術思想史論叢》(三)，臺北：東大圖書公司。
- 羅宗強 2003 《玄學與魏晉士人心態》，天津：南開大學出版社。
- Goffman, Erving. 1959. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Doubleday Anchor. 徐江敏、李姚軍譯 2004 《日常生活中的自我表演》，臺北：桂冠圖書公司。
- Goffman, Erving. 1963. *Behavior in Public Places*. New York: The Free Press.
- Mather, Richard B. (trans. and introd.). 1976. *A New Account of Tales of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Woodward, Kathryn (ed.). 1997. *Identity and Difference*. London: The Open University.
- 林文琪譯 2004 《身體認同——同一與差異》，臺北：韋伯文化出版公司。

Body Performance and Self Embodiment in Six Dynasties' Appreciation and Classification of Historical Personalities

Yu-yu Cheng*

Abstract

This article explores the appreciation and classification of historical personalities of the Wei-Jin period from the perspective of body performance. One of the aims of this article is to show that the body is not only the spirit's outer appearance or a physical representation of personality. Through sound quality, facial expression, physical appearance, gesture, and other "embodiments," the body can become the base for expressing and gathering meaning. This article also stresses that the role of body performance in society as a channel for communication has already become the symbol of various value-systems. Based on various body postures, we can group and classify people. In other words, the body is discourse and is a non-verbal form of language. Society's popular body language becomes a certain special form of body performance as its meanings become popularly accepted. Accordingly, the "self" also can be seen as the result of choosing amongst various different ways of body performance. This theoretical framework then provides us with a new starting point for exploring "self-embodiment" in early Chinese culture.

Keywords: body, embodiment, performance, self, Six Dynasties

* Yu-yu Cheng is a professor in the Department of Chinese Literature at National Taiwan University.