

俗化的美學

——六朝士人的俚俗傾向及其文學表現*

祁立峰

國立中興大學中國文學系副教授

提 要

六朝文學集團主要由門閥士族組成，而這些出身於世家貴族的文人，既處於經濟社會階級的頂端，其日常與文藝愛好也理當以雅正為依歸。然而本文注意到六朝作家在日常身體的行為表現、語言使用，以至於在文學創作等面向，都有趨於「俚俗」化的傾向。因此，本文分為三個主要部份，首先梳理過去學者如鄭毓瑜、宇文所安對於這樣「俗化」、「市井化」傾向的論述；其次從身體行為與語言使用的面向，觀察南北朝士人的「俗化」傾向；其三則聚焦文學作品，舉摘出俚俗題材的辭賦、擬代的樂府民歌和宮體詩等不同文類所呈現的俗化美學，試圖從六朝士族這般趨近於庶民的特徵，發掘他們的俚俗習態背後的文化意涵及其深層心態。

關鍵詞：六朝 俚俗 宮體 樂府 文化劇場 特權建構

* 本文為科技部計畫「俗化與山水——對江南的兩種想像」（105-2410-H-005-039）的部份成果，在修改階段獲審查人寶貴建議，令筆者獲益良多，特此致謝。

俗化的美學

——六朝士人的俚俗傾向及其文學表現

祁立峰

國立中興大學中國文學系副教授

一、前言：雅俗的辯證關係

古典文論早已注意到創作者的寫作風格與美學傾向，會受到其生活環境、社會階級的影響，於是生成了「習性」。如《論語》說的「性相近也，習相遠也」，^①這所謂的「習」到了劉勰《文心雕龍》〈體性〉一篇中，有了更完整的詮釋。劉勰將影響文章風格的緣由分為「才、氣、學、習」四個面向，^②關於「習」的部份，劉勰認為「習有雅鄭」、「體式雅鄭，鮮有反其習」。將鄭聲與雅樂兩相對照，這種「八音之有鄭衛」的意象中古時期文論經常使用的意象，在《南齊書·文學傳論》^③或《北周書·庾信傳》^④都曾有類似的形容。

① （清）阮元：《十三經注疏：論語》（臺北：藝文印書館，2003），頁154-2。

② 《文心雕龍·體性》原文為：「夫情動而言形，理發而文見；蓋沿隱以至顯，因內而符外者也。然才有庸俊，氣有剛柔，學有淺深，習有雅鄭；並情性所鑠，陶染所凝，是以筆區云譎，文苑波詭者矣。故辭理庸俊，莫能翻其才；風趣剛柔，寧或改其氣；事義淺深，未聞乖其學；體式雅鄭，鮮有反其習；各師成心，其異如面」，（梁）劉勰著、黃叔琳注，《文心雕龍注》（臺北：世界書局，1984），頁108。

③ （梁）蕭子顯：《南齊書》卷52〈文學傳〉：「次則發唱驚挺，操調險急，雕藻淫艷，傾炫心魂，猶五色之有紅紫，八音之有鄭衛。斯鮑照之遺烈也」（臺北：鼎文書局，1980），頁908。

④ （唐）令狐德棻：《周書》卷44〈庾信傳〉：「子山之文，發源於宋末，盛行於梁季，其體以淫放為本，其詞以輕險為宗」（臺北：鼎文書局，1980），頁744。

然而習性的雅俗看似單純，但又牽扯了經濟、文化等資本面向。法國社會學家布迪厄談經濟資本與文化資本象限時，提出了一個「習態」的觀點，認為習態之發展形塑既與原生家庭有關，且是一種持續不斷的結構性行為。^⑤如上層階級子弟在學校容易對文藝學科產生興趣；工人階級子弟則相對較熱衷於實用學科。中國古典文論談的「習」與文章風格的問題相對沒有那麼複雜，但習性是否全然複製生活環境，是否有脫逸的空間，仍值得我們思索。照常理而言，六朝士人多半出身門閥世族，日常之所見所感，以及接受的美學薰陶相對單一而雅正，但卻仍不乏有文士貴族在身體上、語言上、日常行為上或文學作品上，表現出了刻意的扮裝、扮俗、混同庶民的傾向。

過去學者對於此俚俗化的現象，有從精神耗弱或精神變態的角度來理解；^⑥從文化劇場的角度來解釋；或也有從建構特權的角度來論述的。^⑦然就筆者看來，這樣的行為或許有著更單純的面向。一方面他們當然是出於遊戲，是娛樂匱乏爾後所嘗試的新體驗；但另外一方面，這些貴族文士或許體貼出了另外一種新的美感經驗。換言之看似俚俗、市井的行為，已然超脫出了其原本的解釋範疇。或者我們可以說——所謂的「雅／俗」原本就存在著辯證的本質。

不可否認，中古時期的士人一方面崇尚玄學、清談，講文士風雅，但另一方面又與俚俗美學格外貼近。以入籍南方的士人來說，他們開始大量擬作的吳聲歌與襄陽曲等民歌，運用閭里庶民所操持的俗字俗言，試圖完全再現並以複製庶民男女的情愛狀態。^⑧另一方面，這樣直露的情愛主題以及鄙俗的詞彙語句，又直接

⑤ 布迪厄自己定義「習態」說：「（習態是一種）持續的、可以轉換的傾向系統，它把過去的經驗綜合起來，每時每刻都作為知覺、欣賞、行為的母體發揮作用……傾向於使被結構的結構（structured structures）發揮具有結構能力的結構（structuring structures）的功能。也就是說，發揮產生與組織實踐與表述的原理作用」，引自（美）戴維·斯沃茨（Swartz, D.）：《文化與權力——布爾迪厄的社會學》（上海：上海譯文出版社，2006），116-117 頁。

⑥ 薩孟武在其書中提到：「任何娛樂若沒有勞動以為調劑，俄頃之後，就不能引起神經的反應，而失去滋味。這時候他們要刺激疲勞的神經，非用新娛樂不可。南北朝君主多昏荒淫亂，大約是神經衰弱所致」，見氏著：《中國社會政治史》（臺北：三民書局，1969），頁 260。

⑦ 此分別指鄭毓瑜、宇文所安之論述，其後本文會進一步論及。

⑧ 關於南方士人與民間樂府的關聯，筆者參酌邱燮友：〈吳歌西曲產生原因及時代背景〉，《書和人》209 期（1973.4），頁 4-6。

促成影響了梁陳之際流行的宮體詩。且這些詩歌擬代的邏輯是非常多元的。士族一方面從士族扮裝成為平民，一方面從男性擬代而成女性。而這樣的跨性別、跨階級的扮演，實則或多或少都有著遊戲性的意味。

至於所謂的六朝風雅，如何與俚俗庶民並存，其實應當把焦點回到「雅／俗」的辯證之上。過去錢鍾書在〈論俗氣〉一文，對於雅俗區別所引發的辯證關係，曾有細膩的分殊：

濃塗厚抹，求美而反得醜，那就是自相矛盾了……從求美而得醜，我們立刻聯想到求雅而得俗的矛盾……賣弄妝腔以及一切有「市井氣」或俗氣的事物就壞在「太過」。俗人並不反對風雅的，他們崇拜風雅，模仿風雅，自以為風雅。沒有比「雅的這樣俗」的人更雅了，他們偏是「雅的這樣俗」；古代 *Précieuses Ridicules*，現代的 *Not-very-intelligentsia*，都是此等人物。我們每一個人都免不了這種附庸風雅的習氣。（〈論俗氣〉）⁹

俗人模仿典雅文化，求美得醜，適得其反，若跟風模仿、欲雅而淪為俗，那反過來說，雅人刻意的扮俗，一方面有著逃逸既定主體的效果，同時也得到一種俚俗的惡趣味。南北朝貴族出生與成長的環境離不開典正，那麼適時地扮俗反而有一種「脫俗」的效果，¹⁰而產生了趣味性。而這樣的遊戲與娛樂才是他們所追求的核心，也是他們從既定的文化資本與生活習性中逃離出來的方式。

本文之所以透過六朝作為斷代，乃在於六朝時士庶的雅俗，實際上又與南北這個大環境有所關係，如本文第三節所論的雅正與俚俗之語言，而當士族透過身體與語言操演雅俗的同時，他們也重新探索雅俗的邊界與指涉。我們應當進一步從這樣語言的運用、腔調的模仿等面向，注意到其後的階級、族群、認同等問題。事實上就我們今日所見，語言或腔調之雅俗，確實也牽涉到了嘲戲、籠絡，以及

⁹ 錢鍾書：〈論俗氣〉，收錄氏著：《錢鍾書散文》（杭州：浙江文藝出版社，1997），頁56-64。

¹⁰ 此處的「脫俗」並非今義，指的是跳脫出原本雅正的習態脈絡。

因恐懼而偽裝等等複雜的心理機制。^⑪

對於六朝貴族階級，尤其是從北進入江南的士族而言，「市井俚趣」這樣新奇而陌生化的語境，實則與江南這樣「少許地」連結在一起。當然從文獻來說，我們注意到南北朝的貴族都有俚俗化的傾向。俚俗的傾向是普遍的，具有放縱與遊戲意義的，故本文主旨在於重新討論六朝「士／庶／雅／俗」這些階級與習態的辯證關係。假若在當時確有「俚俗」此一趨向，那麼此俚俗化的趨向到底有什麼文化意涵？首先本文先談過去的論述對於六朝士族的俗化、市井化是抱持什麼樣的觀點。

二、未竟的討論：文化劇場或特權建構

（一）宇文所安的「文化劇場」論

關於六朝時南北士人的心態，以及文人對於江南形象的想像與建構等等，田曉菲於《烽火與流星》書中的「『南、北』觀念的文化建構」一章，曾有過深入探討。田氏將邊塞詩視為江南作家建構北方的題材，而將〈採蓮曲〉、〈江南曲〉視為再現南方的題材，進而從性別理論的操演與扮裝，談「北方／南方」所指涉的「陽性／陰性」、「雄壯／陰柔」等二元結構。^⑫然而談及本文所要討論的「俗化」美學，宇文所安（Stephen Owen）與鄭毓瑜有更完整的論述，此處先就兩位學者論述分別闡述。

宇文所安認為，東晉以降北方士族進入江南，為了區隔自我與他者，就會以行為或詩歌來演出所謂的「文化劇場」（Cultural Theatre），^⑬他舉的例子是相傳為東晉謝尚所作的〈大道曲〉。這首樂府前有序：

⑪ 如早期臺灣電視劇中演出時，以操持閩南語者象徵角色的階級；又如侯孝賢電影《悲情城市》中，主角欲透過展演方言以避免遭到牽連等，都是語言的表現與扮演背後的精神與心態。

⑫ 田曉菲：《烽火與流星》（新竹：國立清華大學出版社，2009），頁245-281。

⑬ 宇文所安（Stephen Owen）的論述筆者參酌其〈下江南：關於東晉的平民想像〉一文，收錄於王堯、季進編：《下江南——蘇州大學海外漢學演講錄》（上海：復旦大學出版社，2011）一書。

謝尚為鎮西將軍，嘗著紫羅襦，據胡床，在市中佛國門樓上彈琵琶，作〈大道曲〉。市人不知是三公也。¹⁴

關於謝尚「著羅襦，據胡床」，於門樓上彈琵琶等行爲，可能是出於一種惡戲的娛樂，是刻意混跡於庶民之中使之無以分辨，也有可能是主人公刻意藉著混跡百姓之中，卻沒被覺察到「三公」這樣的扮裝——彷彿「乞丐王子」或「乾隆下江南」這樣誇張的戲劇化，試圖彰顯自己與眾不同的身份。從這樣一個片斷，宇文所安認為這背後代表是一匠心安排的戲劇場景：

與其說它（〈大道曲〉序中所述）是一則軼事，不如說它是一個場景、一個引人注目的場景：謝尚的高級社會地位得到完美的戲劇化呈現——他被安置於門樓高處，俯瞰著集市裡那個讓他蔑視的世界，在那裡，忙於生計的平民百姓被車馬揚起的塵埃所遮蔽。¹⁵

宇文所安這個論述與田曉菲談南北朝的「南」、「北」觀念的建構與操演有些類似，田認為南方作者戲擬的雄壯邊塞詩，恰巧能與〈採蓮曲〉、〈江南曲〉對應，都是一種對文化、對陽剛／陰柔的操演，「操演」（performativity）這個概念本身即是從性別理論來的，所以在宇文所安論述中，〈大道曲〉表演的貴族隱身雜沓市集、進而扮演庶民的作品，象徵了越界，同時卻又象徵了階級的不可逆：

歌曲（〈大道曲〉）精闢地總結了這則軼聞，暗示了貴族與庶民之間的界限，以及一個視野模糊的世界。在這個世界裡，界線可以被穿越。……這個時刻暗含的貴族精英文化規則是：我可以進入你的世界，但是，你不可以進入我的。這個規則不僅應用於階級之間的關係，兩性之間也是如此。¹⁶

¹⁴ （東晉）謝尚：〈大道曲〉此處引自遼欽立輯：《先秦漢魏晉南北朝詩》（臺北：木鐸出版社，1983），頁878。以下引詩皆據遼欽立輯本，不另作注。

¹⁵ Stephen Owen：〈下江南：關於東晉的平民想像〉，頁30-31。

¹⁶ 同前註，頁32。

越界可能帶來歡快，但放在南北朝士／庶的界線而言，這越界又僅有貴族得以跨越。而此處所謂「兩性之間也是如此」，就像我們熟悉的〈子夜歌〉、〈桃葉歌〉等擬代樂府。貴族士人經由扮裝成為庶民混跡於群眾之中，或擬代口吻成為庶民女性，迂迴表現出對貴族男性的熱情，這樣的扮裝自然隱含有對本身階級的驕矜，但同時也滿足了他們身份逃逸與扮演成他者之後的歡快，以及置換主體所帶來的新奇。

而宇文所安的「文化劇場」論最機巧之處在於，〈大道曲〉本身的安排是謝尚雖位居三公，卻能完全化身扮裝而融入紊亂的街市，呈現出「車馬不相識」的結果。但我們更應當注意到，謝尚是「在市中佛國門樓上彈琵琶」，他不僅是注視著這雜沓的街市，更是從「門樓上」俯瞰著這汲汲營營的「市人」。門樓的高度象徵著不僅是謝尚身份的階級高度，更是他實際的空間高度。此「高度」讓他得以從上而下，以一種更遼闊、更全知的觀看角度，鳥瞰門樓底下芸芸奔忙的眾生。市人無暇仔細聆聽他彈奏的琵琶雅樂，自然也無從分辨他紆尊降貴的身份階級。

此外宇文所安也談到，我們若注意到所謂「著紫羅襦、據胡床」，其實並不是要讓場景中的庶民發現，而是要讓讀者發現，那麼這段樂府與其背景設定的「劇場性」就更明顯了。在呈現給讀者看的劇場中——貴族竟可以完全融入庶民難以辨認——即便他們與庶民在裝扮上的差異是如此不同。筆者認為若將此劇場帶入南北的差異，我們可以看到貴族刻意扮演「江南」，以至於融入江南所代表的俚俗與雜沓之細節。然而在貴族表演融入江南的同時，庶民的、俚俗的「江南」形象也一併被表演了出來。這是很複雜的他者與主體的區別，因為在區辨的同時，有認同的意向；而認同的過程中卻又隱含了區隔的意向。自我與他者透過這場「文化劇場」，又多了一層辯證關係。

關於樂府詩的部份我們容後再談，從上述歸納，得以發現宇文所安對江南士族扮演與偽裝成為庶民的行為，將之解釋成「文化劇場」，然而若再將之與田曉菲對「南／北」文化的想像連結在一起，就可以看出這樣的俚俗可能是士族想像與再現江南的方式之一。事實上，宇文所安談的文化劇場論，也隱含了身為貴族不得也不容被越界的崇高身份。至於鄭毓瑜則從特權建構的角度，解釋這些士人

的俗化傾向。

（二）鄭毓瑜「特權建構論」

鄭毓瑜談南北朝士人的扮裝行爲，甚至身體變異、自虐等種種跡象，引用俄國文學批評家巴赫汀（Mikhail Bakhtin）其著名「狂歡節」等理論來比附。不過同時鄭也提醒我們——狂歡節旨在突顯「自由自在的嘉年華精神，以及面向未來的烏托邦性格」，¹⁷而六朝的貴族或許只是希望突破宮廷禮教規範，藉著身份、階級權力的調換，享受一種扮演與逃逸的快感。「換言之，君／臣，君／民的階級分別依然存在，宮廷的『市井型態』不過成爲上層階級操弄的娛樂，尊卑易位、變雅從俗這些種種跨界不過是表象仿佛，其實都是爲了滿足私己縱恣顛狂的慾望」。¹⁸這種藉著「異化」去想像庶民的日常，扮演在「常／異」身份轉換之中，讓人聯想到劉苑如對六朝志怪的類似研究，¹⁹筆者此處且將此論述稱之爲「特權建構」論。

鄭毓瑜在其論述中頗爲重視的就是《南史·東昏侯本紀》記載的——關於東昏侯蕭寶卷在後宮仿造庶民市集、「至尊屠肉，潘妃酤酒」的場景。而這一場俚俗化、市井化的大規模表演，確實有很多細節值得我們重視：

（東昏侯）於苑中立店肆，模大市，日游市中，雜所貨物，與宮人闖豎共為裨販。以潘妃為市令，自為市吏錄事，將鬪者就潘妃罰之。帝小有得失，潘則與杖，乃敕虎賁威儀不得進大荆子……每游走，潘氏乘小輿，宮人皆露禪，著綠絲屨，帝自戎服騎馬從後。又開渠立埭，躬自引船，埭上設店，坐而屠肉。於時百姓歌云：「閱武堂，種楊柳，至尊屠肉，潘妃酤酒。」

（《南史·東昏侯本紀》）²⁰

¹⁷ 鄭毓瑜：《文本風景》（臺北：麥田出版，2005），頁93。

¹⁸ 鄭毓瑜：《文本風景》，頁93。

¹⁹ 劉苑如：《身體·性別·階級：六朝志怪的常異論述與小說美學》（臺北：里仁書局，2002）。

²⁰ （唐）李延壽：《南史》（北京：中華書局，1974）卷5〈東昏侯本紀〉，頁155。

在鄭毓瑜論述中，她認為這一場透過扮裝去模擬市井、模擬俚俗的表演，一方面滿足了宮廷貴族對身份的翻轉與倒錯，讓他們得到歡愉快感，滿足私我慾望，而更進一步來說，卻也同時是一種鞏固特權的建構：

「至尊屠肉，潘妃酤酒」生動描述由宮廷越界向市井那種突破階級身分、言行規範所帶來的解脫快感；然而當整個屠酤行為是在窮奇極麗的芳樂苑中進行，這些解脫、突破並不是下放為平民文化，反而是建構特權的象徵論述。²¹

也就是說當宮廷貴族模仿市集、模仿庶民的行為時，其心態與前面宇文所安談的「文化劇場」有幾分相似性。所謂的六朝名士風流一變而成為此處的庶民市井習氣，²²如上述東昏侯與潘妃的例證——他們一方面脫離言行規範與階級，藉著扮演庶民而得到主體逃逸的快感；但另一方面，這場遊戲進行的前提在於後宮「芳樂苑」這個限定場所。²³既然有限定性，同時有足以確保遊戲安全進行的環境，那麼這場角色扮演的遊戲就可以極其逼真、卻也不至於受到真實的傷害或確切的不可逆後果。²⁴

鄭毓瑜進而討論到不僅止六朝士人出現這樣的「市井化」形態，同時也發現

²¹ 鄭毓瑜，《文本風景》，頁 97。

²² 其實所謂「名士風流」與「市井習氣」這兩者看似相反的概念，放進本文前言所談的「雅／俗」辯證關係中，也可以是一體兩面，由此脈絡來說，如此市井的扮裝也就可以是風雅的一種延伸了。

²³ 根據胡伊青加（Johan Huizinga）著、成窮譯：《人：遊戲者——對文化中遊戲因素的研究》（貴州：貴州人民出版社，1998）書中，曾提出三點定義來說明「遊戲」：「1.一切遊戲都是一種自願的活動。遵照命令的遊戲是對遊戲的強制模仿。2.遊戲不是『日常的』或『真實的』生活。3.遊戲別於日常的生活，既因為發生的場所，也因為延續的時間，它具有『封閉性』和『限定性』。」，頁 10-11。

²⁴ 筆者此處指的「真實的傷害」以及「不可逆的後果」，一方面只身體的「有限度」受刑（此點後文會在論及），二方面也是指貴族本身的階級不容遭到動搖，不會若《乞丐王子》的故事般王子當真淪為乞丐。

到這種世俗化自漢代開始即有，如此行為當然可能出於貴族追求新鮮刺激，但時至南朝宮廷，發生更加頻繁：

模擬市井屠酤成為一種權位階級論述，其實可以遠溯漢末靈帝「作列肆於後宮，使諸采女販賣，更相竊盜爭鬥。帝著商估服，飲宴為樂」的事例，然而東晉以來，結合江南的民風俗謠，奢華府苑中列肆屠酤之樂再加上妖冶淫放的吳俗聲歌，更完備了南朝宮廷「市井化」的系列表現。²⁵

筆者頗重視「竊盜爭鬥」這樣的意象，貴族想像庶民生活的某種紊亂與雜沓，且試圖予以再現。如前述，「越界」之快感來自於與日常的有所不同，正因上層階級身處一個守秩序、守分際、劃一而整齊的日常，因此跨界的扮演就必須強調庶民市井中那最混亂、最直截、落差最大的面向。而我們也由此脈絡注意到——貴族階級對庶民以及對此類「俗趣」背後的美學，確實有一種想像或迷戀。那市集裡經常發生的或被想像出來的雜沓、混亂和搶奪竊盜之小奸小惡，都因其異質化陌生化，滿足了貴族階級另一種新的慾望。

在鄭毓瑜的論述中，她進而將市井形態與「側豔之詞」聯繫在一起——「一方面是宮廷有『市井化』的風情，其實也是假借市井形態放任『私欲化』的權力論述」。²⁶然而就筆者的看法，市井化或本文所謂的「俗化」，當然可能是慾望某一面的呈現，不僅是將高雅與低俗，奢華與雜沓共處一室而同時產生的矛盾感與違和感，從更宏觀的角度來說，這種「側豔之詞」與「委巷之歌」的結合，或說宮體與俗化的交會，原本就是一體兩面，是同一類慾望的不同呈顯模式——而這樣的慾望又非常接近精神分析中所說的「剩餘慾望」。²⁷

²⁵ 鄭毓瑜：《文本風景》，頁 108。

²⁶ 同前註，頁 109。

²⁷ 關於「剩餘慾望」此概念，其想法來自於馬克思《資本論》中的「剩餘價值」，爾後榮格與拉岡都有所論述（可參見榮格（Carl Jung）：《人及其象徵》（臺北：立緒文化，1999），頁 64-65。），然筆者主要徵引紀傑克（Slavoj Žižek）：《幻見的瘟疫》（臺北：桂冠圖書公司，2004），頁 72-73。

更進一步來談上述東昏侯的例證，筆者以為精神分析的理論是一個頗為適合的切入點。紀傑克於其《幻見的瘟疫》一書中談到精神病徵之一的「性倒錯」（pervert），這樣的患者之徵狀（symptom）來自於他們的快感必建構在受虐、創傷，失去原本的優勢或性主導權。²⁸性倒錯患者藉由將快感（無論是身體的創傷或性的主動權）提供出來，藉此以得到更大快感。那麼回頭來看東昏侯的例子——「以潘妃為市令，自為市吏錄事」這除了是階級權力的倒錯，也包含了性別權力的顛倒對調。若再加上「帝小有得失，潘則與杖，乃敕虎賁威儀不得進大荆子」等自虐與倒錯行為，我們可以發現東昏侯並不是純粹的被虐待狂，但在他的這個擬像市集中，所有的賞罰都是必須進行、非如此不可的。所以筆者認為以東昏侯這個單獨例證來說，他並不僅像是宇文所安所說的透過庶民、世俗化的文化劇場，以標舉自身的貴族階級；至於鄭毓瑜說的一方面透過模擬市井習性，以突破身份階級，一方面建構特權象徵，似乎也不完全能解釋東昏侯此處在世俗集市的這種性倒錯，以及通過有限度的受虐以取得快感的行為。

不過總括前述，筆者以為「文化劇場」與「特權建構」這兩種說法，在用來解釋南北朝士人的俚俗化行為與作品時，仍頗有值得參照之處。筆者只是從精神分析的層面，提供另外一種解釋。回到這些行為的原點，士人的各種扮裝、階級倒錯與逃脫，確實帶給主體逃逸以及分裂的快感，而這種快感又必須建立在獨特而限定的時空之中，此間確實有一種劇場式的操演概念。貴族藉著模仿庶民而感到愉快，但反過來庶民若想進入上層階級，貴族可能就不再覺得有趣。這麼來說，這樣的行為確實也含有確保階級特權的意味。但從遊戲的觀點，若一場遊戲沒能確保發生在一個特定的、相對安全的時空（如乞丐王子的遊戲變成了現實），那麼這場遊戲也隨即失去樂趣。²⁹因此，如何適度地操作俗化，不至於真正的淪為俚

²⁸ 紀傑克：《幻見的瘟疫》，頁 89-90，紀傑克亦將此慾望稱之為「剩餘歡快」（surplus-enjoyment）或「痛苦中的愉悅」（pleasure in pain），頁 72。

²⁹ 胡伊青加於《人：遊戲者》一書也提到，遊戲的意義在於「從『真實的』生活跨入了一種短暫但卻完全主宰的活動領域」，「每個兒童（遊戲者）都清楚地知道，他『只是在假裝』」，而一旦這樣的假裝被說穿或限定性喪失，這個遊戲就再也沒有一點樂趣，參見氏著，《人：遊戲者》，頁 12-13。

俗與現實，同樣是這些士人所追求的，也因此，六朝士人的「俗化」就顯得格外細膩而複雜。接著本文將分別從身體、語言以及文學作品等不同面向，進而討論俗化的美學如何展現，又有何文化意涵。

三、俚俗化的身體與語言

（一）俚俗與市井的身體扮裝

關於俗化的身體裝扮或是語言操演，乃是一複雜的問題。過去學者也多注意到南北朝這樣獨特的、雅俗文化互滲現象，並論此現象對於文學的影響。除了前面提過的田曉菲、宇文所安、鄭毓瑜外，如胡大雷談南朝詩歌走向世俗的現象；³⁰何詩海談的南朝樂府接受傳播與雅俗文學的交融，³¹本文多有參酌。其中何氏注意到當時君主的市井習氣，認為這在中國歷史實是一特殊情況：「歷代荒淫之主層出不窮，或暴虐、或豪奢，或淫蕩……而宋齊皇帝，多有愛好市井生活，以模仿工商行為為樂者，這種現象在整個中國歷史上都是比較特殊的」。³²基於此，她從社會、從經濟等層面，包括當時士族的經商風氣以及門第文化進行討論，得到一個解釋：「劉宋皇室文化水平最低，因而粗俗、鄙拙的村野氣和市井氣最重；蕭齊皇室文化修養有了提高……所謂的昏主，也少了很多」。³³

所謂的「村野氣」和「市井氣」可能與前述的「習性」理論有些關聯，但筆者以為此一現象可能不能僅是化約解釋為文化水平高低而已。生長不同背景文化的個體，會具備不同習性的選擇；而長期浸濡某一習性的群體，也可能發展出另外的美學與品味，這就是雅俗習性的複雜之處。而關於宋齊君主的俚俗行為，除前述東昏侯蕭寶卷之外，值得注意尚有以下幾例：

³⁰ 見胡大雷：《《詩品》編纂研究》（桂林：廣西師範大學出版社，2013），頁342。

³¹ 何詩海：《漢魏六朝文體與文化研究》（北京：北京大學出版社，2011），頁195。

³² 同前註，頁219。

³³ 同前註，頁219。

（宋少帝義符）居帝王之位，好阜隸之役，處萬乘之尊，悅廝養之事……於華林園為列肆，親自酤賣。又開瀆聚土，以象破岡隸，與左右引船唱呼，以為歡樂。（《宋書·少帝紀》）³⁴

（廢帝劉昱）於耀靈殿上養驢數十頭，所自乘馬，養於御牀側……昱每出入去來，常自稱劉統，或自號李將軍。與右衛翼輦營女子私通，每從之遊，持數千錢，供酒肉之費……凡諸鄙事，過目則能，鍛鍊金銀，裁衣作帽，莫不精絕。未嘗吹簫，執管便韻。天性好殺，以此為歡，一日無事，輒慘慘不樂。（《宋書·少帝紀》）³⁵

（鬱林王昭業）取諸寶器以相剖擊破碎之，以為笑樂。……其在內，常裸袒，著紅紫錦繡新衣、錦帽、紅縠襌，雜采袒服。好鬪雞，密買雞至數千價。（《南史·鬱林王紀》）³⁶

根據布迪厄的論述，「習性」是一種持續的結構性過程，是一種不斷受到濡染而生成的習慣。而上一代的文化資本，也就得以能夠影響進而移植給下一代。因此，何詩海論述中提到文化教養提昇緩慢的推測，筆者頗為疑惑。若說劉宋武帝劉裕出身寒門武將，導致以下數代皆難脫市井氣息，這就難以解釋如劉義慶、劉駿這樣具有較高文化資本的皇室成員之出現。因此筆者較傾向上述這些君王的俚俗行為，仍是出於追求遊戲與扮裝的快感。他們藉著如「開渠立隸」、「鬪雞」或私通庶民女子等既雜沓而混亂的行為與體驗，去獲得另一種守序整齊的制度之外，失序以及失常所帶來的刺激與快感。

從上述劉義符「親自酤賣」、「與左右引船唱呼」的舉動，有些近似宇文所安所說的文化劇場，但以劉昱的例子，他隱藏身份自號李將軍，擅長各種鄙事，

³⁴ （梁）沈約：《宋書》（北京：中華書局，1974）卷4〈少帝本紀〉，頁66。

³⁵ 同前註，頁67。

³⁶ （唐）李延壽：《南史》卷5〈鬱林王本紀〉，頁137。

即便先祖輩出身寒門，也不大可能讓劉昱對鍛造、裁衣之類俗事無師自通。想必他充滿追求新鮮刺激的性格，在對宮廷禮教那一套早已失去熱度的狀況下，他將專注力耗費在獲得現實的新體驗與新刺激，於是乎無論他的音樂天份或虐殺習性，都是出於遊戲性驅使。這可能已經不再是刻意建構特權的劇場了，而與貴族的心理精神層面較相關。

而如今來看宋齊君王的這些裸袒、沽賣、鍛造、裁衣等行狀，都稱不上暴虐、更無涉豪奢，總一言而蔽之即是市井氣息的「俗」。無論是街頭鬪雞、模仿苦力，與民女私通等等，過去史傳的歸結大抵都是「以為樂」，從遊戲的概念來說，這就是一種脫逸於日常的扮演，是一種隱蔽主體的把戲。而早期學者解釋此行為，則從這些貴族的精神面來解釋：如王瑤認為這是一種「墮落與病態」，³⁷而薩孟武則認為：「任何娛樂若沒有勞動以為調劑，俄頃之後，就不能引起神經的反應，而失去滋味。這時候他們要刺激疲勞的神經，非用新娛樂不可。南北朝君主多昏荒淫亂，大約是神經衰弱所致」。³⁸但我們何妨進一步探問——如此追求快感的方式是否等同於精神異常？前面筆者提到精神分析的「倒錯症」，倒錯症患者熱衷於剝奪自身主導權、將快感提供出來，以期獲得更大的快感。紀傑克則用「性倒錯」去解釋史達林主義者，將之與妄想症對立：

拿「被觀看」這件事來說，妄想症者相信在他的性活動過程中自己是被觀看者——他「在凝視（gaze）實際上不存在的地方看見了凝視」——而性倒錯者則自己組織了對體的凝視以相伴他的性活動（好比說要求一位友人、或一名陌生第三者看著他和妻子做愛）。³⁹

同樣地，前述的「潘妃酤酒」也是蕭寶卷讓自己的愛妃俗化，成為眾人觀看與慾望投射的對象，滿足他自身的倒錯心態。諸如此類似的情境，我們從《陳書》中

³⁷ 王瑤：〈隸事·聲律·宮體〉，收錄《中古文學史論》（臺北：長安出版社，1982），頁226。

³⁸ 薩孟武：《中國社會政治史》，頁260-261。

³⁹ 紀傑克（Slavoj Žižek）：《幻見的瘟疫》，頁89-90。

對陳叔寶相關記載也能發現：「後主每引賓客對貴妃等遊宴，則使諸貴人及女學士與狎客共賦新詩，互相贈答……其曲有〈玉樹後庭花〉、〈臨春樂〉等，大指所歸，皆美張貴妃、孔貴嬪之容色也」，⁴⁰貴人與狎客相互玩樂，角色扮演，在此過程中叔寶的狎客得以共享其后妃，而同時陳叔寶也滿足了他「倒錯」式的快感。

而東昏侯如此的「倒錯」行為並非孤證，縱觀南北朝貴族之中，有異常行為者並不算少數，他們藉著階級與身體的越界，尤其是自降格調模仿粗鄙庶民藉以獲得快感：

（邵陵王蕭綸）嘗逢喪車，奪孝子服而著之，匍匐號叫。籤帥懼罪，密以聞。帝始嚴責，綸不能改，於是遣代。（《南史·蕭綸列傳》）⁴¹

（幼主高恒）於華林園立貧窮村舍，帝自弊衣為乞食兒；又為窮兒之市，躬自交易。（《北齊書·幼主紀》）⁴²

（北齊文宣帝）流連沈湎，肆行淫暴，或躬自鼓舞，歌謳不息……或袒露形體，涂傅粉黛，散髮胡服，雜衣錦綵，拔刀張弓，游行市肆。或盛暑炎赫，日中暴身，隆冬酷寒，去衣馳走。（《北史·文宣帝本紀》）⁴³

高恒的行為與前文的劉義符、蕭寶卷很類似，他們在華林園或芳樂苑這樣極奢華富麗、極能作為貴族象徵之場所，進行逆向的低俗化、市井化製作。這不僅是身份的越界，也是場所的越界。在庶民或乞丐根本難以想像的奢華園林、苑囿中，裝扮成庶民或乞食兒，一方面尊貴的身份越界扮演了低俗化而達到衝突，同時原本的奢華崇高空間也有了越界，在極其神聖的宮廷空間，展現最低俗、最庶民的

⁴⁰ （唐）姚思廉：《陳書》（臺北：鼎文書局，1980）卷7〈張貴妃列傳〉，頁132。

⁴¹ （唐）李延壽：《南史》卷53〈蕭綸列傳〉，頁1322。

⁴² （唐）李百藥：《北齊書》（北京：中華書局，1974）卷8〈幼主高恒本紀〉，頁113。

⁴³ （唐）李延壽：《北史》（北京：中華書局，1975）卷7，〈文宣帝本紀〉，頁259。

行徑，這帶給參與者無窮的新奇與快感。至於蕭綸奪孝服著之，同樣是另外一種慾望的代償。

相較來說，以上藉扮演庶民，以獲取不同於過往的越界快感與俗趣，這種扮裝與逃逸主體的行為應當還有快感可言，也或許能滿足所謂「精神耗弱」帶來的匱乏。然而到了高恒的「自弊衣爲乞食兒」；高洋「盛暑炎赫，日中暴身，隆冬酷寒，去衣馳走」，都已經從扮裝與逃逸的快感，進入到自虐、自殘的快感。「弊衣」、「去衣」或「奪孝服」強調的不僅是一種透過衣著和扮裝體驗世俗世界，在寒暑冷熱或趴地匍匐的前提之下，這樣的遊戲某種程度上已跨越出了安全、限制的遊戲場域，而冒著可能會受傷或疼痛的風險。前面我們說東昏侯「潘則與杖」，同時要求「乃敕虎賁威儀不得進大荆子」，這是確保自身在有限的疼痛與傷害中獲得快感。然而高洋、高恒則透過更徹底的異常行為，在扮裝同時以近乎自虐的瘋癲行徑，滿足其慾望快感。也因此，本文認為這些行為並非出於其俚俗之天性，而是一種刻意的扮裝。

但反過來說，若這些粗俗的癖好與扮裝的行徑，並不是這些貴族天生的市井氣，那麼，是否有寒門出生的士族因不脫長期的俚俗教養，而無法快速融入？筆者以爲曹景宗即是一例：

（曹景宗）性躁動，不能沉默。出行常欲褰車帷幔，左右輒諫以位望隆重，人所具瞻，不宜然。景宗謂所親曰：「我昔在鄉里，騎快馬如龍……平澤中逐獐，數助射之，渴飲其血，饑食其胃，甜如甘露漿，覺耳后風生，鼻頭出火，此樂使人忘死，不知老之將至。今來揚州作貴人，動轉不得路行開車幔，小人輒言不可；閉置車中，如三日新婦，此邑邑使人無氣！」⁴⁴

曹景宗不習慣閉居車中如新婦等禮制，或許是天性躁動，但也可能是昔日養成之

⁴⁴ （唐）姚思廉：《梁書》（北京：中華書局，1973）卷9〈曹景宗列傳〉，頁181。

習性。只是若再參考曹景宗其他事蹟，包括那首著名的〈光華殿侍宴〉，⁴⁵說他僅是鄙俗武人而未脫市井氣，恐怕也非全貌。更何況上述景宗所謂「此樂使人忘死」之句，實則與《說苑》裡荊臺「遺老忘死」的典故有些關聯，⁴⁶這麼看來，曹較像在緬懷昔日身不在帝京的悠哉自快。

上述這些異常或不符合禮制的行為，都是南北朝士族俗化的例證，只是說若更細膩區辨，這樣的喬裝俚俗的行為，並非是單一原因。所謂的特權建構、文化劇場以至於世襲的市井習氣，都可能是俗化的來由，但每一個案例的心態、慾望、快感的來由以及其可能之癥狀都略有不同。比如蕭寶卷、蕭昭業可能是透過扮演庶民而獲得快感，但高洋、高恒的行為某程度已經接近於顛狂、在滿足快感過程中瀕臨危險、傷害與疼痛；至於每日追求新刺激、更曾「以木槽盛飯，內諸雜食，攪令和合，掘地爲坑，實之以泥水，裸太宗內坑中，和槽食置前，令太宗以口就槽中食，用之爲歡笑」⁴⁷的劉昱，則可能確實是精神耗弱所產生的施虐狂，癥狀與倒錯則有所不同；而並非精神異常的曹景宗，之所以不習慣禮制拘束的生活，乃在於和過去習慣的落差。以上幾種行為表現出來都有粗鄙俚俗的傾向，卻不可一概而論。

當然，神經衰弱、性倒錯或恐慌等病徵（symptom）分析，或許是後見之明，但將各種俚俗化行為化約爲一種原因，就可能忽略其背後多元的文化意涵。除了身體行為的俚俗化，另一個雅俗辯證的傾向，就表現於語言或腔調的操持。

⁴⁵（唐）李延壽：《南史》：「景宗振旅凱入，帝於華光殿宴飲連句，令左僕射沈約賦韻。景宗不得韻，意色不平，啟求賦詩。帝曰：『卿伎能甚多，人才英拔，何必止在一詩。』景宗已醉，求作不已，詔令約賦韻。時韻已盡，唯餘競病二字。景宗便操筆，斯須而成，其辭曰：『去時兒女悲，歸來笳鼓競。借問行路人，何如霍去病。』帝歎不已。約及朝賢驚嗟竟日，詔令上左史」，頁1356。

⁴⁶（西漢）劉向：《說苑》：「楚昭王欲之荊臺游，司馬子綦進諫曰：『荊臺之游，左洞庭之波，右彭蠡之水；南望獵山，下臨方淮。其樂使人遺老而忘死，人君游者盡以亡其國，願大王勿往游焉』」（臺北：商務印書館，1988），頁287。

⁴⁷（梁）沈約：《宋書》卷72〈文九王傳〉，頁1872。

（二）南方的語言表演

六朝時期南北方士族有所交通，語言運用自是觀察六朝文化之重要面向。因此，南渡士人以及原本江南士族的語言操持，過去即受到學者關注，陳寅恪、余嘉錫都曾討論過「吳楚音」和「洛生詠」的問題。若從今日語言學的觀點來看這個問題，語言腔調的模仿背後隱含的籠絡、歧視、嘲戲、因恐懼而偽裝的心理機制，以及更內在的國族認同與意識形態，都有密切的關係。《顏氏家訓》曾有一段討論到南北朝士庶在語音的雅／俗區異：

南方水土和柔，其音清舉而切詣，失在浮淺，其辭多鄙俗；北方山川深厚，其音沈濁而重鈍鈍，得其質直，其辭多古語。然冠冕君子，南方為優；閭里小人，北方為愈。易服而與之談，南方士庶，數言可辯；隔垣而聽其語，北方朝野，終日難分。（《顏氏家訓·音辭》）⁴⁸

「易服而與之談，南方士庶，數言可辯；隔垣而聽其語，北方朝野，終日難分」這一段，一方面如陳寅恪、余嘉錫所闡釋——江南士人無論籍貫，都以學習北方雅正語音為榮。但以雅正的北方語音為榮，卻又不妨礙他們以俚俗的南方文化為樂，這兩者看似相悖實則並存，甚至得以相互補充。另外從《顏氏家訓》此段也可以發現：南方士族相對於北方、他們所體貼的士庶雅俗分界，顯然更為敏銳。當代研究已經指出——語言的運用、腔調的模仿，背後指涉的正是階級、族群以及國族認同等面向。至於在《世說新語》中與南北語音最相關的一段，大概是王導以吳語接引士族一事：

劉真長始見王丞相，時盛暑之月，丞相以腹熨彈棊局，曰：「何乃洵？」劉既出，人問：「見王公云何？」劉曰：「未見他異，唯聞作吳語耳！」

⁴⁸ （北齊）顏之推：《顏氏家訓集釋》（上海：上海古籍出版社，1980），頁473。

（《世說新語·排調》）⁴⁹

關於王導與劉眞長此段對話，陳寅恪的解釋頗為著名，他認為「蓋東晉之初，基業未固，導欲籠絡江東人心，作吳語者，亦其開濟政策之一端也」，⁵⁰而他舉另外一例即王導「因過胡人前彈指曰：『蘭闍！蘭闍』」，⁵¹認為這只是一時權宜之計。關於此論，余嘉錫有更進一步闡述：

寅恪之論吳語，詳矣。然東晉士大夫僑居既久，又日與吳中士庶應接，自不免雜以吳音。況其子孫生長江南，習其風土，則其所操北語必不能盡與洛下相同。蓋不純北，亦不純南，自成為一種建康語耳。觀顏氏家訓音辭篇以洛下與金陵並言，可以悟矣。⁵²

關於南腔北調的模仿與潛移默化，還有許多可論之處。不過所謂的「籠絡江東人心」固然是王導操持不熟悉語言的可能原因，但從「何乃洵」或「蘭闍」等單言片語來看，這可能是出於遊戲心態脫口而出的語言戲擬。而從「因過胡人前彈指曰：『蘭闍！蘭闍！』羣胡同笑，四座竝懂」的結果，王導此舉也確實達到遊戲性的效果，若論其中是否也隱含著特權建構等心態，或許還可細究，但「吳語」或「楚語」確實代表一俚俗形象。就所見文獻中，劉道憐因其「音楚」被視為鄙俗的表徵；而王敬則刻意以吳語與士庶交流，足見語音背後代表的雅俗辯證：

道憐素無才能，言音甚楚，舉止施為，多諸鄙拙。（《宋書·劉道憐傳》）⁵³

⁴⁹ 余嘉錫：《世說新語箋疏》（臺北：華正書局，1984），頁792。

⁵⁰ 陳寅恪：〈東晉南朝之吳語〉，收錄《金明館叢稿二編》（臺北：里仁書局，1982），頁270。

⁵¹ 余嘉錫：《世說新語箋疏》，「王丞相拜揚州，賓客數百人竝加霜接，人人有說色。唯有臨海一客姓任語林曰：『任名顯，時官在都，預王公坐。』及數胡人為未洽，公因便還到過任邊云：『君出，臨海便無復人。』任大喜說。因過胡人前彈指云：『蘭闍，蘭闍。』羣胡同笑，四座竝懂」，頁175。

⁵² 同前註，頁792

⁵³ （梁）沈約：《宋書》卷51〈劉道憐傳〉，頁1462。

（王）敬則名位雖達，不以富貴自遇，危拱傍徨，略不嘗坐，接士庶皆吳語，而殷勤周悉。（《南齊書·王敬則傳》）⁵⁴

鄭毓瑜認為此處王敬則乃「伴隨著階級升降、權力轉移而改弦更張的政治話語」，⁵⁵並不僅因王敬則出身庶民，而是因「布衣庶民成為握有權力的發話者」。⁵⁶語言的操持當然與身份、與權力想像與自我建構有關，到底王敬則是難以擺脫過去的習態，或是透過語言在其文化小劇場進行自我表演，恐怕很難釐清。

若說「吳語」是俚俗化的代表，那麼另一與之相對的語言模擬，則是所謂的「洛生詠」。其中最值得注意的應該是張融遇賊作「洛生詠」以避災禍一段：

廣越嶂嶮，獠賊執融，將殺食之，融神色不動，方作洛生詠，賊異之而不害也。（《南齊書·張融》）⁵⁷

「洛生詠」是洛下書生吟詠詩書之腔調，此段除了余嘉錫所說：「張融本吳人，而臨危難仍能作洛生詠，雖由其心神鎮定，異乎常人，要必平日北音習俗，否則決難致此無疑也」的推測之外，⁵⁸我們可以發現洛下之音所代表的雅正位置。且以敘述中廣越民族食人習俗等而論，料其距離文明社會尚有一段距離，卻也能分辨吳語與洛下的差異而「異之不害」，在這樣南／北、俗／雅的二元對立面中，南方、吳音、俚俗被連結在一起，若再考慮這樣的史料文獻背後所透露的——日常庶民的吳音與非文明蠻夷的近似性，那麼刻意運用吳語的行為，確實帶有輕蔑、戲謔的低俗化表演，有劇場化的傾向，而不僅若陳寅恪所謂「籠絡江東士族」那麼單純的解釋了。

⁵⁴ （梁）蕭子顯：《南齊書》卷26〈王敬則傳〉，頁484。

⁵⁵ 鄭毓瑜：《文本風景》，頁107。

⁵⁶ 同前註，頁107。

⁵⁷ （梁）蕭子顯：《南齊書》〈張融傳〉，頁735。

⁵⁸ 余嘉錫：《世說新語箋疏》，頁369。

《世說》還有另一段顧長康稱洛生詠為「老婢聲」的段落，⁵⁹此事後根據《文章志》，尚有一段補充：「謝安少能作洛下書生詠，有鼻疾，語音濁。後名流多效其詠，弗能及，手掩鼻而吟焉。」⁶⁰有趣的是在江南名流學習「謝安式」的洛生詠之後，形成了江南特殊的鼻音重濁之洛生詠，這也就是余嘉錫所謂「蓋不純北，亦不純南，自成為一種建康語耳」。原本北方正統的「洛生詠」到底如何吟誦、如何呈現，是否如老婢般重濁含混，已然不重要了，模擬洛下音的趨勢成了第二重的模仿。雅正（即便已背離原初形象）的「北方」與俚俗的「江南」之二元對立形象被建構出來，那麼所謂的「俗化」可能是刻意的，也可能是不自覺的，無論何者都充滿了南北地域的想像與認同在其中。《南史·胡諧之傳》中，關於胡氏家族學習語言的一傳眾咻的事蹟，得於此相對照：

建元二年，為給事中、驍騎將軍。上方欲獎以貴族盛姻，以諧之家人語僊音不正，乃遣宮內四五人往諧之家教子女語。二年後，帝問曰：「卿家人語音已正未？」諧之答曰：「宮人少，臣家人多，非唯不能得正音，遂使宮人頓成僊語。」帝大笑，徧向朝臣說之。（《南史·胡諧之傳》）⁶¹

此處「僊音不正」，據注釋是江西一帶的方言，「南朝士夫呼江右人為僊狗，猶之呼北人為僊父，皆輕詆之辭」。⁶²即便江南士族學習洛下音，但他們同樣以都城建康為中心，對江右或北方之文化環境存有輕蔑的心態。因此他們刻意運用俚俗的語言以為笑樂、進而獲得快感的傾向很明顯。若與前述的身體扮裝與行為異常來說，這可能是當時流行的市井傾向，但這樣的傾向除了歡樂與快感，筆者認為還有另外更深層俗化美學意涵。在那些身體或語言的遊戲之中，「南方」的紊亂、

⁵⁹ 余嘉錫：《世說新語箋疏·輕詆》：「人問顧長康：『何以不作洛生詠？』答曰：『何至作老婢聲？』」，頁845。

⁶⁰ 同前註。

⁶¹ （唐）李延壽：《南史》卷47〈胡諧之傳〉，頁1176。

⁶² 余嘉錫：《世說新語箋疏》卷14〈容止〉溫嶠所說的「溪狗我所悉」句後所注，頁617。

雜沓被再現出來；在欲望神經疲乏或近似倒錯徵狀驅使下，南方狂歡式的劇場讓士人得到滿足。從表面上來說，這種種語音或身體行為可能是一種特權的歧視，但更深入來說，這也是雅俗文化交融，士庶階級交混，上層階級正式進入「江南」此一心靈空間的表徵。而以上所述的俗化與扮裝，除了透過親身體驗，同樣也表現於文學作品之中，此即本文下一節所論。

四、俗的文學：俗賦、民歌與宮體詩

（一）險俗的風格與俗賦

六朝士族身處上層階級，強調士人之風流與風雅，但無論是遊戲或標新立異，是以俗為樂或變雅入俗，「俗化」作為一種主題、技巧或流派風格，始終都存在於文學發展之脈絡。蕭子顯於《南齊書》文學傳末有一段評述，這段被稱之為〈文學傳論〉著名文論中，他特別標舉出了鮑照與受其影響的文學派勢，更進一步將雅／俗的概念引入，建構自身心目中的文學觀：

……次則發唱驚挺，操調險急，雕藻淫豔，傾炫心魂。亦猶五色之有紅紫，八音之有鄭、衛，斯鮑照之遺烈也。三體之外，請試妄談。若夫委自天機，參之史傳，應思徘徊，勿先構聚。言尚易了，文憎過意，吐石含金，滋潤婉切。雜以風謠，輕脣利吻，不雅不俗，獨中胸懷。（《南齊書·文學傳論》）⁶³

雖然蕭子顯沒有直接以「俗」形容鮑照，但「紅紫」之偏色、「鄭衛」之俗樂，很明顯指的就是鮑照代表的俚俗特質。而鍾嶸更明確將鮑照、湯惠休以「俗」來定義——「大明泰始中，鮑休美文，殊以動俗」、「（鮑照）貴尚巧似，不避危

⁶³ （梁）蕭子顯：《南齊書》卷52〈文學傳〉，頁908。

仄，頗傷清雅之調，故言險俗者，多以附照」。⁶⁴顯然鮑照代表的是一種俚俗的風格，過去學者認為這與他運用「委巷之歌」進入詩歌之中有關，如劉師培說的：

〈桃葉歌〉、〈碧玉歌〉、〈白紵詞〉，均以淫豔哀音，披於江左，迄於蕭齊，流風益盛。其以此體施於五言詩者，亦始於晉宋之間，後有鮑照，前則惠休。⁶⁵

當時文論對鮑照的「俗」可能有所共識，曹道衡說顏延之批評鮑、休學習民歌，乃因兩人「不但存在著門戶之爭，且風格上更有雅俗之別」；⁶⁶至於鄭毓瑜對鮑照之俚俗有個解釋，「鮑照寫得鄙俗也可能是爲了趨附布衣出身的帝王（指宋孝武帝劉駿）的喜好」。⁶⁷

關於蕭子顯所提出的、他心目中的完美文學型態——包括了字句的簡易程度（言尚易了，文憎過意）、聲律的和諧（吐石含金）、對雅俗的調節（雜以風謠、不雅不俗）以及抒情功能（獨中胸懷）。由於這段篇幅過於短而簡略，我們難以透澈全貌。依照田曉菲的說法，此段透露的關於「對怪異字句的抵抗」和對「詩歌抒發情感功能的提倡與節制」，⁶⁸這也可能是當時文論的共識。然而其中筆者更重視「險」與「俗」這兩個概念的有機結合。蕭子顯與鍾嶸都提到鮑照的「險」，「發唱驚挺」和「操調險急」不僅只聲律，也包涵題材或體類的問題，而鍾嶸更直接將「險俗」合成同一詞彙。關於「險」的文學風格，我們可以聯想到《談藪》的另一則軼事：

（吳）均為詩曰：「秋風瀧白水，鴈足印黃沙。」沈隱侯約語之曰：印黃

⁶⁴ 以上兩則引自王叔岷，《鍾嶸詩品箋證稿》（臺北：中研院文哲所，1992），頁97，282。

⁶⁵ 劉師培：《中國中古文學史》（北京：人民出版社，1998），頁150-152。

⁶⁶ 曹道衡：《中古文學史論文集》（北京：中華書局，2002），頁225-226。

⁶⁷ 鄭毓瑜：《文本風景》，頁104。

⁶⁸ 田曉菲：《烽火與流星》，頁89。

沙語太險。均曰：「亦見公詩云：『山櫻發欲然』」。約曰：「我始欲然，即已印訖」。（楊松玠《談藪》）⁶⁹

「險」的某部份前提是以新奇、新變的概念來的，那麼若從此理解，鮑照的險俗可能就是透過結合俚俗委巷之歌而組成的新文學品味，只是他的如此品味超出了過去允許的題材範疇，同時也超出了過去雅正經典傳統的徵引範圍。

我們知道南北朝文學趨向新變，且非僅表現於詩歌單一文類。詩歌引用民間樂府的題材、擬代吳聲西曲、使用俗字俗語，這是過去研究者已注意到的。此外如辭賦也出現一些獨特的題材。鮑照即擅於描寫微小、氣偏之物，如〈園葵賦〉、〈野鵝賦〉、〈尺蠖賦〉、〈飛蛾賦〉等，這些詠物賦所詠皆非傳統題材。關於魏晉南北朝這些冷門題材小賦的興起，朱曉海曾有深論，⁷⁰但到了鮑照的實驗性十足的辭賦，實頗有俗賦的傾向。舉例來說：

風暖凌開，土冒泉動。游塵曝日，鳴雉依隴。主人拂黃冠，拭藜杖，布蔬種，平圻壤。通畔脩直，膏畝夷敞。白莖紫蒂，豚耳鴨掌。溝東陌西，行三畦兩。既區既鉏，乃露乃映。句萌欲伸，藂牙將散。……萋萋翼翼。沃沃油油。下葳蕤而被逕。上參差而覆疇。承朝陽之麗景。得傾柯之所投。仕非魯相，有不拔之利。賓惟二仲，無逸馬之憂。（〈園葵賦〉）⁷¹

智哉尺蠖，觀機而作。申非向厚，詘非向薄。當靜泉渟，遇躁風驚。起軒軀以曠跨，伏累氣而併形。冰炭弗觸，鋒刃靡迕。逢嶮踟躕，值夷舒步。忌好退之見猜。哀必進而為蠹。每驤首以瞰途。常佇景而翻路。故身不豫

⁶⁹ 據（北宋）李昉：《太平廣記》（北京：中華書局，1981）頁1483載，此條出於楊松玠《談藪》。

⁷⁰ 參見朱曉海：〈自東漢中葉以降某些冷門詠物賦作論彼時審美觀的異動〉，收錄其《習賦椎輪記》（臺北：臺灣學生書局，1999），頁280-290。

⁷¹ 引自（清）嚴可均：《全上古三代秦漢三國六朝文》（日本京都：中文出版社，1981），頁2688-2。本文之辭賦作品據引自此版本，下不贅注。

託，地無前期，動靜必觀。（〈尺蠖賦〉）

從意象與詞句來說，這樣的賦當然不同於典型俗賦的俚趣、口語，如「仕非魯相，有不拔之利，賓惟二仲，無逸馬之憂」，前一句用的是魯相公儀休拔園葵以利天下的典故，後一句則用《列女傳》裡「逸馬馳走踐園葵」的典故。而其三字句「主人拂黃冠，拭藜杖，布蔬種，平圻壤」則又較口語；至於〈尺蠖賦〉乍看雖錦繡雕琢，但如「申非向厚，詘非向薄。當靜泉淳，遇躁風驚」卻也鑲嵌了俗字。這可能是鮑照「鄙言累句」的表現。⁷²鮑照這樣的類俗賦作品保存較其他作者多，然而如江淹亦有〈青苔賦〉、張纘〈妒婦賦〉、陳暄〈食梅賦〉，另外北朝也有此類俗賦傾向的作品，如後魏元順〈蠅賦〉，盧元明〈劇鼠賦〉，從賦文的典故、意象、用語和結論來說，都將此俗物賦發展到了新境地：

鼓脰纖翼，紫首蒼身。飛不能迴，聲若遠聞。點緇成素，變白為黑……若夫天生地養。各有所親。獸必依地，鳥亦憑雲。或來儀以呈祉，或自擾而見文。或負圖而歸德，或銜書以告真。或天胎而奉味，或殘軀以獻珍。或主皮而興禮，或牢豢以供神。雖死生之異質，俱有益于國人。非如蒼蠅之無用，唯構亂於蒸民。（元順〈蠅賦〉）

然今者之所論，出於人家之壁孔。嗟乎在物，最為可賤。……又領其黨與，欣欣奕奕。歆覆箱匱，騰踐茵席。共相侮慢，特無宜適。訝天壤之含弘，產此物其何益？（盧元明〈劇鼠賦〉）

過去傅咸曾有〈青蠅賦〉，此處元順在賦序稱己「余以仲秋休沐，端坐衡門，寄想琴書，託情紙翰。而蒼蠅小蟲，往來牀几，疾其變白，聊為賦云」，足見此賦乃暇豫之末而作，僅為消遣遊戲之用。與前述鮑照的小賦相比，尺蠖、飛蛾雖渺

⁷²（梁）沈約：《宋書》卷51〈鮑照傳〉：「上好為文章，自謂物莫能及，（鮑）照悟其旨，為文多鄙言累句，當時咸謂照才盡，實不然也」，頁1480。

小微物，仍有正面意義，而此處蠅與劇鼠被形容毫無一用，「構亂於蒸民」、「產此物何益」，足見從題材到辭賦的主旨都有了翻轉與實驗。

總括來說，此類辭賦題材俚俗，語言不深，雖語句鋪排且鑲嵌典故，但或多或少仍具有遊戲性質。「賦」本有謳詠之意，有登高能賦之旨，但如〈蠅賦〉、〈劇鼠賦〉，最末都開展出了否定性結局。從題材或詞意來說，這些作品一方面俚俗淺薄，一方面卻又印證了「險」的文學風格，以新奇、奇特的題材與意象，造成一種陌生化與奇異化的效果，從以上這些辭賦作品，我們大致可發現「險」如何與「俗」結合在一起，形成一種新的文學品味。

以上述這些近乎俗賦的題材來說，園葵不過雜草隨處生長，尺蠖不過昆蟲四處可見，青蠅或劇鼠更是何其家常的害畜。如此文本內部所形成的矛盾、俗趣和新奇化，其實一如前面那種王侯貴族親身屠沽，以身受刑，或於宮殿苑林的低俗化污穢化表演。若說那種被虐待、扮演庶民的快感來自於精神性的倒錯症；那麼這些以俚俗之物為題的辭賦作品，大概可以視為一種文本性的倒錯症了。至於更顯著表現出南北朝時期的俗化美學者，即是士人對民間樂府的模擬與再製。

（二）從民歌到宮體詩

本文第二節部份引用宇文所安「文化劇場」論，而其論述中關注的另一組詩即吳歌中的〈碧玉歌〉。這首詩更明確地將階級與性別的越界結合在一起。這首詩前有序：「〈碧玉歌〉者，宋汝南王之所作也。碧玉，汝南王妾名，以寵愛之甚，所以歌之」。⁷³顯然是一貴族男子透過擬代，想像並運用庶民女子的口吻，敘述了碧玉的情緒轉折，並表現出她對於男女之情與階級之分的掙扎：

碧玉破瓜時，郎為情顛倒。芙蓉陵霜榮，秋容故尚好。

碧玉小家女，不敢攀貴德。感郎千金意，慚無傾城色。

碧玉小家女，不敢貴德攀。感郎意氣重，遂得結金蘭。（〈碧玉歌〉）

⁷³ 此節所論之樂府詩，同樣引自遼欽立輯：《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁1337。

宇文所安認為這三首組詩的一、二首次序應當對調，從一開始小家碧玉對於權貴的愧色，到之後郎情妾意，主客逆轉，而情郎為碧玉而傾倒。過去樂府詩研究早已提出過如「芙蓉」、「蓮」等意象乃吳歌中慣用的雙關語，用以指涉愛憐之「憐」。⁷⁴而在這組詩的敘述中，碧玉因「感郎千金意」、「感郎意氣重」的認證，而這段階級越界的戀情終於能開花結果。正如同〈大道曲〉中的謝尚立於門牆、居高臨下，俯瞰著街市的紅塵庶民，享受逃逸與隱蔽主體的快感；此處擬代成為碧玉視角的汝南王，同樣標舉情郎的千金情義，作為穿越階級、滿足戀情的方式，透過擬代的性別，消弭的（卻也同時彰顯的）卻是階級的障礙（「攀貴德」）。

相較於吳聲歌這樣跨階級的情詩，西曲更多的是跨越地理空間之戀愛想像，如：

長檣鐵鹿子，布帆阿那起。詔儂安在間，一去數千里。（〈烏夜啼〉）
江陵三千三，西塞陌中央。但問相隨否？何計道里長。（〈襄陽樂〉）
人言襄陽樂，樂作非儂處。乘星冒風流，還儂揚州去。（〈襄陽樂〉）

上述詩主題內容類似，大概都是擬作思婦對戀人一去不返、一往情深的執著，而這份執著足以超越空間的險阻，隨長江順水而下終至不渝。江南的創作者在模擬這類市井庶民男女的小情小愛，與遠距離空間阻絕的書寫之中，都極力模擬扮演庶民行為或情感，且試圖重現江南地域空間的圖譜與距離。這某程度與身體或行為的扮裝，恰巧能作為對照。這種扮演或操演都是暫時性的，而在此暫時性「成為另一種身份」的同時以獲得藏匿主體的快感。

除此之外，即便是樂府舊題，六朝作家也運用了相較前文本，更為俚俗而直截的語言組合與敘述策略。像漢樂府〈相逢行〉，原本乃是敘述長安貴族子弟於狹道夾轂相逢，競相炫富之作，透過富貴奢靡的鋪寫，來展現這類樂府詩的娛樂性。但時至梁陳，幾個宮體作家對這樣的主題特別熱衷，蕭綱與徐陵都曾作〈中

⁷⁴ 王運熙、王國安：《漢魏六朝樂府詩》（臺北：萬卷樓，1990），頁130-131。

婦織流黃》，這是〈相逢行〉最末誇耀三婦織機技藝的片段，但在宮體作家的男性凝視中被獨立出來。而這樣的主題到了陳叔寶，則更加變本加厲，將「三婦」作為主題寫了一系列〈三婦豔〉⁷⁵的歌詞（這已經完全脫出了〈相逢行〉的原旨），在他的敘述中，三個同處一室的妯娌，她們的思念與情慾，成為了此系列詩的主要抒情對象。

〈相逢行〉原詩中的小婦尚不具備織機的技術，只有與經濟生產無關「挾瑟」技能，顯然以三婦而言，她的技藝最為旖旎多情，而能讓爾後讀者意亂神迷。因此陳叔寶也特別聚焦描寫小婦情竇初開、春情欲吐的神情與行動，如以下幾首：

大婦妬蛾眉，中婦逐春時。小婦最年少，相望卷羅幃。羅幃夜寒卷，相望人來遲。（陳叔寶〈三婦豔詞〉之四）

大婦愛恆偏，中婦意常堅。小婦獨嬌笑，新來華燭前。新來誠可惑，為許得新憐。（陳叔寶〈三婦豔詞〉之八）

大婦年十五，中婦當春戶。小婦正橫陳，含嬌情未吐。所愁曉漏促，不恨燈銷炷。（陳叔寶〈三婦豔詞〉之十）

從詞語經營來說，陳叔寶挪用了是樂府俚俗而直露的寫作風格，這與他的其他一些非樂府詩在詞彙營造上並不相同。陳祚明曾經評陳叔寶詩，稱其「麗而不清，則板；清而不麗，則俚」，⁷⁶但這俚俗不僅是文學技巧，更包含其後的文化意涵，以及作者刻意營造的雅俗品味。在這一系列的擬作中我們可以發現——原本應該身處士族豪門而展現織機技藝的三婦，在行為上更進一步脫雅入俗，無論其舉動或風姿（玉體橫陳、嬌情待吐），形容或意象，都顯得更加直截而暴露。

⁷⁵ 在陳叔寶領導的文學集團中，此題材頗為普遍，像張正見同題〈三婦豔詩〉最後兩句「上客何須起，為待絕纓時」，這是將《說苑》典故透過情色化的複寫。

⁷⁶ （清）陳祚明：《采菽堂古詩選》（上海：上海古籍出版社，2008），頁940。

除此之外，從最細節的用字，也能看出這些宮體作者的俗化傾向。研究者曾從語法學的角度，談南朝這些宮體詩中如「臉」、「面」等雅俗字詞的選擇。⁷⁷確實我們注意到，在梁陳前較為俚俗而未能普遍使用的「臉」這個字，大量被運用在宮體詩歌中，如「散黛隨眉廣，燕脂逐臉生」（蕭綱〈美人晨妝詩〉）；「紅臉脈脈一生啼，黃鳥飛飛有時度」（蕭綱〈春別詩〉）；「蛾眉與曼臉，見此空愁人」（吳均〈小垂手〉），此外，陳叔寶更大量使用「臉」一俗字，來形容歌女妖姬：

蕩子好蘭期，留人獨自思。落花同淚臉，初月似愁眉。（陳叔寶〈有所思〉）

蹀躞紫騮馬，照耀白銀鞍。直去黃龍外，斜趨玄菟端。垂鞬還細柳，楊塵歸上蘭。紅臉桃花色，客別重羞看。（陳叔寶〈紫騮馬〉）

麗宇芳林對高閣，新粧豔質本傾城。映戶凝嬌乍不進，出帷含態笑相迎。妖姬臉似花含露，玉樹流光照後庭。（陳叔寶〈玉樹後庭花〉）

這些詩之中當屬〈玉樹後庭花〉最為著名，這首樂府被爾後史家視為「其音甚哀」的亡國之音，⁷⁸如「出帷含態笑相迎」、「妖姬臉似花含露」與六朝穠麗詩風相較，顯得粗疏、淺易而直露。似乎這些宮體作者藉由選擇相對鄙俗、粗淺的字眼，形容這些歌妓思婦，本身就有一種低俗化、逆崇高的快感。而這些例證之中，筆者以為特別值得注意的還有蕭繹之〈採蓮曲〉：

⁷⁷ 周玟慧：〈由身體詞更替現象看南北朝南北兩大通語的通俗與雅正——以「面」、「顏」、「臉」為例〉，《第十屆通俗文學與雅正文學國際研討會論文集》（臺中：中興大學中文系，2014），頁127-128。

⁷⁸ （唐）魏徵：《隋書》（臺北：鼎文書局，1980）卷13〈樂志〉「（叔寶）於清樂中造黃鸝留及玉樹後庭花、金釵兩臂垂等曲，與幸臣等製其歌詞，綺豔相高，極於輕薄。男女唱和，其音甚哀」，頁309。

碧玉小家女，來嫁汝南王。蓮花亂臉色，荷葉雜衣香。（蕭繹〈採蓮曲〉）

此四句乃〈採蓮賦〉後所繫之歌。過去田曉菲對「採蓮」意象代表南方文化的操演，有過深刻論述。但此詩值得注意的是蕭繹對〈碧玉歌〉這樣的吳歌又進行了再詮釋，小家碧玉的庶民女子與採蓮女的形象疊合在一起。蓮花色的粉臉桃腮、荷葉薰染衣香，這表面上都是美好的形容修辭，但「亂」與「雜」加上「臉」這樣的俗語，就讓這四句詩增添了俚俗氣質。但這樣的俗是美好且挑逗的，是足以讓貴族文人有所想像意淫的俗。然而採蓮女的俗又不等同俗豔，而是不假雕飾、渾然天成的江南式之俚俗。透過以俗字俗語，俗歌庶民之描寫，這樣的俚俗被以各種角度面向栩栩如真地再現了出來。而進入文化劇場中的擬代作者，得以藉此獲得文學其內與其外的快感。

經過這樣例證，我們可以看到六朝士人日常的俗化傾向，進而被挪用到了文學文本，而這背後所牽涉的性別擬代、雅俗錯置、特權與文化劇場，以及低俗化所帶來的意淫與性倒錯，種種複雜又鮮活的意識、慾望與情結，透過這些史料與作品得以展現出來。因此，從「俚俗化」及其背後隱喻的各種精神、意識和認同，切入六朝文學作品與士人心態，可能是更進一步探究六朝文學的可能徑路。

五、結語：「俗」的美學及空間隱喻

前言部份徵引了錢鍾書對「俗氣」的看法，而同篇中錢氏從兩個面向定義「俗」，首先是量的過度，其次是感動人數的過度：「俗的東西就是可以感動『大多數人』的東西——此所謂『大多數人』帶著一種譴責的意味，不僅指數量說，並且指品質說」。⁷⁹那麼從這個角度的反面來說，六朝士人身處雅正文化同溫層，藉著與眾不同扮裝與擬代，模仿市井鄙俗氣質，試圖「脫雅」的行為，實則有一種與眾不同的區隔意義。而本文進一步將此「俗化」視為一種新美學，本文總結來說可分三點：

⁷⁹ 錢鍾書：〈論俗氣〉，頁 60。

首先，過去學者如田曉菲、宇文所安或鄭毓瑜，都注意到南北朝的俗化傾向。宇文所安認為這是遷移江南的士人為了自我區隔與標榜的一種「文化劇場」；鄭毓瑜認為這樣的市井型態是刻意為之的一種特權建構，此兩說法有所異同，但都牽涉到了階級、地域與家國認同。就筆者看來這樣的「俗化」實則更為複雜，有刻意與不經意之別；有自我表彰的心態，也有獨沽自況的意味。但在本文論述脈絡中可以發現——對大多數士人而言，這樣身體或作品的低俗化，仍然來自於遊戲與扮裝的快感。藉著扮裝他們得以喬裝成為庶民，脫雅入俗，進而逃逸於被設定好的身世與習性的遊戲。這可能是六朝士族「俗化」的背後心態與內涵。

其次，本文談到六朝士人於身體行為和語言的低俗化例證。在身體行為上，除了東昏侯親身屠酷、宋廢帝的扮裝與擅長鄙事，這雖然有可能是俚俗之本性難移，但行為背後卻又有著逃逸與受虐的快感。過去學者認為六朝貴族過度淫樂而精神耗弱，但若從精神分析的倒錯症來說亦可以解釋，而這樣的癥狀表現出來即是本文的「俗化」傾向；至於從語言來說，江南的吳語與雅正的洛生詠相對，表現出了俗氣和俚趣，但當這樣的語言被刻意操用模仿的時候，就有了遊戲性的效果。從我們所見身體行為以及語言的扮裝與俗化來看，背後當然與本性或意識型態有關，但此俚俗性格的不加壓抑，事實上就表現出士人藉此俗化而逃逸於日常雅正生活，藉著身體語言各方面庶民化，以達到快感的倒錯症狀。

其三本文談到六朝士人在文學的俗化傾向。過去文學史注意到六朝士族對吳歌西曲的模仿，但本文更從俚俗題材的辭賦切入，如鮑照、江淹、元順或盧元明對俗物的辭賦。此外，筆者也注意到宮體詩會刻意選用較俚俗的字詞——如不用「面」而用「臉」等，從題材到風格，從字句到意象，都以一種更俚俗、更險僻的方式，來呈現他們的文學作品。同時在士人擬代樂府的過程中，還存有「南／北」的地域想像，如宇文所安談的謝尚〈大道曲〉：「在這則作為歌曲框架的軼事裡，跨越了貴族與平民之間障礙的那種越界，或許只是貴族出於虛榮而製造出來的幻象而已——即便市人沒有認出他是權貴，也可能已經知道他不是南方本土人士」，⁸⁰「（俚俗的）南方」／「（雅正的）北方」是當時士族的共識，不僅北

⁸⁰ Stephen Owen：〈下江南：關於東晉的平民想像〉，頁40。

方士族如此，對南方士族亦然。然而這些士人由北入南已經是既定事實，即便心態上仍新亭對泣、懷有收復失土的想望，⁹¹但北方代表的雅正習性已然成了過去式，於是乎雅俗又與南北有了聯繫。

過去田曉菲談過「南／北」隱喻的「女／男」、「陰柔／陽剛」之權力二元對立結構，筆者認為雅俗同樣是其中重要的一環。當然，關於「雅／俗」與「南／北」之間更進一步的對照和隱喻性，可能還需更多資料以釐清。但筆者認為從「雅／俗」之分界來談六朝士人的行為傾向與文學表現，即是希望對創作者的心態與認同，能有更深入的掌握。

徵引書目

（一）引用古籍

（西漢）劉向：《說苑》（臺北：商務印書館，1988年）。

（劉宋）劉義慶著，余嘉錫箋疏：《世說新語箋疏》（臺北：華正書局，1984年）。

（梁）沈約：《宋書》（北京：中華書局，1973年）。

（梁）蕭子顯：《南齊書》（北京：中華書局，1972年）。

（梁）蕭統著，（唐）李善注：《文選》（臺北：藝文印書館，2003年）。

（梁）劉勰著，黃叔琳注：《文心雕龍注》（臺北：世界書局，1984年）。

（梁）鍾嶸著，王叔岷箋注：《鍾嶸詩品箋證稿》（臺北：中研院中國文哲研究所，1999年）。

（北齊）顏之推：《顏氏家訓集釋》（上海：上海古籍出版社，1980年）。

（唐）姚思廉：《梁書》（臺北：鼎文書局，1980年）。

（唐）令狐德棻：《周書》（臺北：鼎文書局，1980年）。

（唐）李延壽：《南史》（臺北：鼎文書局，1980年）。

（唐）李延壽：《北史》（臺北：鼎文書局，1980年）。

⁹¹ 如王文進即認為南朝作家對邊塞空間之想像，主要出於對收復北方失土之願望，以及對漢代盛世歷史的想像，參見氏著：《南朝邊塞詩新論》（臺北：里仁書局，2000）。

(唐)李百藥：《北齊書》(臺北：鼎文書局，1980年)。

(唐)姚思廉：《陳書》(臺北：鼎文書局，1980年)。

(唐)魏徵：《隋書》(臺北：鼎文書局，1980年)。

(宋)李昉：《太平廣記》(北京：中華書局，1981年)。

(清)阮元：《十三經注疏：論語》(臺北：藝文印書館，1965年)。

(清)嚴可均輯：《全上古三代秦漢三國六朝文》(日本京都：中文出版社，1981年)。

(清)陳祚明：《采菽堂古詩選》(上海：上海古籍出版社，2008年)。

(清)丁福保輯：《歷代詩話續編》(北京：中華書局，2006年)。

(清)丁福保輯：《清詩話》(北京：中華書局，1963年)。

遂欽立輯：《先秦漢魏南北朝詩》(臺北：木鐸出版社，1983年)。

(二) 引用現代出版專書

王文進：《南朝邊塞詩新論》(臺北：里仁書局，2000年)。DOI: 10.6637/CWLQ.1991.20(7).104-117

王瑤：《中古文學史論》(臺北：長安出版社，1982年)。

王運熙、王國安：《漢魏六朝樂府詩》(臺北：萬卷樓，1990年)。

王堯、季進編：《下江南——蘇州大學海外漢學演講錄》(上海：復旦大學出版社，2011年)。

田曉菲：《烽火與流星：蕭梁王朝的文化與文學》(新竹：國立清華大學出版社，2009年)。

朱曉海：《習賦椎輪記》(臺北：臺灣學生書局，1999年)。

洪順隆：《六朝詩論》(臺北：文津出版社，1985年)。

胡德懷：《齊梁文壇與四蕭研究》(南京：南京大學出版社，1997年)。

胡大雷：《《詩品》編纂研究》(桂林：廣西師範大學出版社，2013年)。

斯波義信：《中國都市史》(北京：北京大學出版社，2013年)。

曹道衡：《中古文學史論文集》(北京：中華書局，2002年)。

錢鍾書：《錢鍾書散文》(浙江：浙江文藝出版社，1997年)。

鄭毓瑜：《文本風景——自我與空間的相互定義》(臺北：麥田出版，2005年)。

鄭毓瑜：《性別與家國——漢晉辭賦的楚騷論述》（上海：三聯書局，2006年）。

廖蔚卿：《六朝文論》（臺北：聯經出版事業公司，1987年）。

劉苑如：《身體·性別·階級：六朝志怪的常異論述與小說美學》（臺北：里仁書局，2002年）。

薩孟武：《中國社會政治史》（臺北：三民書局，1969年）。

榮格（Carl Jung）著，龔卓軍譯：《人及其象徵》（臺北：立緒文化，1999年）。

胡伊青加（Johan Huizinga）著，成窮譯：《人：遊戲者——對文化中遊戲因素的研究》（貴陽：貴州人民出版社，1988年）。

紀傑克（Slavoj Zizek）著，朱立群譯：《幻見的瘟疫》（臺北：桂冠圖書公司，2004年）。

宇文所安（Stephen Owen）著，鄭學勤譯：《追憶：中國古典文學中的往事再現》（臺北：聯經出版，2006年）。

戴維·斯沃茨（Swartz, D.），陶東風譯：《文化與權力——布爾迪厄的社會學》（上海：上海譯文出版社，2006年）。

XiaoFei Tian. *Beacon Fire and Shooting Star: The Literary Culture of the Liang*, Harvard University Press, 2007.

（三）引用論文

邱燮友：〈吳歌西曲產生原因及時代背景〉，《書和人》209期（1973年4月），頁1-8。

楊儒賓：〈山水是怎麼發現的——玄化山水析論〉，《臺大中文學報》30期，2009年6月，頁209-254。DOI: 10.6281/NTUCL.2009.30.06

（四）引用會議論文

周玟慧：〈由身體詞更替現象看南北朝南北兩大通語的通俗與雅正——以「面」、「顏」、「臉」為例〉，「第十屆通俗文學與雅正文學國際研討會」，中興大學中國文學系主辦，2014年10月25-26日。

The Aesthetics of Vulgarization

——Study on Vulgar Tendency and Literary Representation of Six Dynasties Writers

Chi, Li-Feng

Associate Professor , Department of Chinese Literature,
National Chung Hsing University

Abstract

Literary Organization of Six Dynasties was mainly composed of aristocrats. These scholars were born with noble background and were on the top of social-economical stratification at the moment. Their daily routines and art enthusiasms were naturally based on elegance and appropriateness. However, this study pays attention to the tendency of the literary creation from the writers of Six Dynasties being secularized due to their daily behaviors, physical expressions and the usages of language. Therefore, this study has three main parts. Above all, it sorts out the discourses of the past scholars like Yu-Yu Cheng and Stephen Owen toward the tendency of secularization. Furthermore, observing the tendency of the Northern and Southern writers toward secularization by the aspect of their physical expressions and the usages of language. Finally, focus on literary works and its secularized aesthetics from different genres such as Ci Fu of vulgar theme, Yuefu folk song and palace poetry. Attempting to discover and clarify cultural meanings behind the secularization and the attitudes, imaginations and identifications of Six Dynasty scholars by their unique aesthetic qualities of turning elegance to vulgar and being vulgar as elegance.

Keywords: Six Dynasties, Vulgar, Palace, Yuefu Poems, Construction of Privilege