

變調山水與樂府新聲／心聲： 鮑照詩的雅俗與自我

游嘉琳*

【提要】

世族與寒門的矛盾是南朝最深刻的社會問題，直接導致了文學和文化上的雅俗之辯。人微才秀的鮑照正是這一歷史情境的典型人物。就其寫景詩而言，出身與仕進形塑了鮑照不避危仄、縱情抒懷的尚俗傾向。由於出身低微又一生隨幕主奔波，鮑照在蘊含道理及以賞美為目的的高雅山水中找不到安身立命之處，故而變之為可對應自己生命情境的險俗山水。就其〈擬行路難〉而言，鮑照刻意以淺俗意象、民歌語調及新變的「雜七言體」來書寫普遍的情感主題，將傾炫心魂之情大陳於劉宋以雅為正、以情為累的詩歌殿堂。本文嘗試證明的是，鮑照之所以終生不倦地創作不被主流接受的作品，原因之一在於其抒情自我與當代貴族文士的抒情自我有著根本區別；原因之二為在保守而又求新的南朝，鮑照試圖以此展現自己對詩歌形式的經營與新變之功。質言之，其詩中反覆自述的是一個依違於雅俗之間的邊緣自我。

關鍵詞：鮑照 雅俗 擬行路難 山水詩 抒情自我

2024 年 4 月 8 日收稿，2024 年 11 月 7 日通過修改後刊登

* 國立清華大學中國文學系博士生

一、引言

晉安帝義熙十年（414）左右，¹ 鮑照（414–466）生於上黨（今山西）一個地位低下的士族家庭。因家境貧困，其年少時曾從事農耕，² 入仕後先後任國侍郎、海虞令、太學博士、中書舍人、秣陵令、永安令等低階官職。泰始二年（466），鮑照因擔任臨海王劉子頊（456–466）前軍參軍，受其兵敗牽連而遭亂兵所殺，死時僅五十餘歲。

鮑照一生寫詩無數，尤以樂府詩最爲後人稱道，如王夫之（1619–1692）說「明遠樂府，自是七言至極」，陳祚明（1623–1674）也說他的樂府詩「弘響者多……音節定適，句調必健」，堪稱當時「人傑」。³ 除此以外，鮑照的寫景之作也頗具盛名，如李白（701–762）以其詩爲標準盛讚韋良宰（？–777）的山水詩。⁴ 今人亦認同，鮑照是謝靈運（384–456）以外劉宋時期最重要的山水詩人。⁵

然而，與後世所得的美譽相比，鮑照終其一生都被同時代人視爲不入流的詩人，儘管事實上，他在當代詩壇早已佔有一席之地。沈約（441–513）在《宋書》中將鮑照生平附於其幕主劉道規（370–412）傳後，朱曉海認爲，之所以不爲鮑照獨立專傳，是因為其家世貧賤而構不上舊史撰立專傳的凡例；但之所以又非提鮑照不可，就是因爲以當時的文學影響力而言，他的重要性不容忽視。此外，南齊文惠太子（458–493）攜鮑照作品隨行、蕭子顯（487–537）在〈文學列傳〉中

¹ 關於鮑照出生年份及籍貫，請參丁福林，《鮑照年譜》（上海：上海古籍出版社，2004），頁1-9。

² 其〈謝秣陵令表〉、〈侍郎報滿辭閣疏〉自述：「負鋤下農，執羈末阜」、「釋擔受書，廢耕學文」。見南朝宋·鮑照著，丁福林、叢玲玲校注，《鮑照集校注》（北京：中華書局，2012），頁805、849。

³ 語出王夫之《古詩評選》卷一、陳祚明《采菽堂古詩選》卷一八。見清·王夫之著，李中華、李利民校點，《古詩評選》（上海：上海古籍出版社，2011），頁43；清·陳祚明評選，李金松點校，《采菽堂古詩選》（上海：上海古籍出版社，2019），頁574。

⁴ 李白〈經亂離後天恩流夜郎憶舊遊書懷贈江夏韋太守良宰〉：「覽君荆山作，江鮑堪動色。」見清·清聖祖御製，《全唐詩》冊4（臺北：明倫出版社，1974），頁1751。

⁵ 蕭馳，〈後謝靈運時代的「風景」——以鮑照、謝朓爲例〉，《漢學研究》第30卷第2期（2012年6月），頁35。

將鮑照與元嘉雙雄顏延之(385–433)和謝靈運並立而論。鍾嶸(?–518)《詩品》稱鮑照被追隨者奉為「義皇上人」等，朱曉海指出，這些例證都足以說明鮑照詩在當代已經引起廣泛關注。⁶ 然問題在於，既然鮑詩標世動俗，何以鮑照卻一生位沉下僚？

這牽引出南朝最核心的時代問題：門戶之爭與詩風之分。在鮑照出生的六年後(420)，平民出身的劉裕(363–422)代晉而起，終止了百餘年來由世家大族專擅的政治局面。儘管世族的政治力量被取代，寒門庶族的社會地位卻未有大的改變。同樣，世族長期積累的文化力量也未見動搖，終南朝之世，文壇風尚始終以雅為正。

重視門第和追求雅正詩風的結果是，詩家往往以人之雅論文之雅，以人之俗謂其文之俗。鍾嶸《詩品》即透露出這樣的觀點：出身高貴者即便作品平庸也不會被歸為「俗」類，而出身低微的詩人則容易因此被低估。如在評價任昉(460–508)一則中，鍾嶸直接將有「國士之風」歸結為「拓體淵雅」。⁷ 其置曹丕(187–226)於中品，又批評他的詩「率皆鄙質如偶語」，⁸ 儘管對如此淺顯詩風頗有微詞，卻也僅用「鄙」字而不說其「俗」，這或許就因為曹丕出身並不低微。相反的，其論鮑照詩時說：「嗟其才秀人微，故取湮當代。」⁹ 感嘆（「嗟」）的語調及「才秀」的評價流露出惜才之意，但論其「才秀」卻又毫無來由地追加一句「人微」，並將之歸結為鮑照湮沒無聞的原因（「故」），這無疑就是在說：出身低微就是鮑照的原罪。¹⁰

人之俗只是鮑照不受待見的原因之一，¹¹ 最主要的是鮑照其文確實表現出「尚俗」的傾向。這在以雅為高的主流文學圈中是難受認可

⁶ 朱曉海，〈從鮑照詩看他心靈的幾個面向〉，收入《鮑參軍詩注補正》（鄭州：中州古籍出版社，2018），頁377–465。

⁷ 南朝梁·鍾嶸著，陳延傑注，《詩品注》（北京：人民文學出版社，1980），頁52。

⁸ 同上註，頁31。

⁹ 同上註，頁47。

¹⁰ 關於鍾嶸對鮑照的評價，本文將在下一節細述。

¹¹ 事實上，寒門庶族想要突破階級限制並非全無可能。如出身人士之末的巢尚之即因才識過人為孝武帝所賞識，破格出任朝官，處理中樞機要事務。

的。沈約對鮑照的態度，及其在《宋書》中的一段話可以作為例證。古今學者普遍認同沈約傾慕鮑照的文學才華，¹² 然而這並不表示他接納鮑詩進入「經典」之列。《宋書》細數歷代的文學經典，述及劉宋文壇時，直接略過了當時已聲勢隆重的鮑照，獨說「顏謝騰聲，靈運之興會標舉，延年之體裁明密，並方軌前秀，垂範後昆。」¹³ 所謂「方軌前秀，垂範後昆」說的就是顏、謝繼承了出色的文學傳統，足以成為當代的文學經典，為後代所學習；反之，鮑照一生所作多為民歌，所寫內容與語言風格又趨於俚俗，更因此經常被拿來與專作「委巷中歌謠」而「方當誤後生」¹⁴ 的湯惠休（？-？）相提並論，自然難以躋身典範之列。對於在政治上區別世族與庶族、在文化上擁護貴族精神的沈約來說，只有像顏、謝這種繼承了優秀文化傳統，又擁有值得誇耀的門第的詩人，才配稱典範詩人。¹⁵ 質言之，「垂範後昆」與「方當誤後生」這組二元對立概念，就是當代社會對門第與雅俗高低之分的反映。

至此，我們還想再問一個問題：既然當代詩壇崇雅卑俗，鮑照何以終生不倦地寫「俗」的作品？本文嘗試證明的是：鮑照的尚俗之舉，既是對分別世庶與雅俗的時代風氣之被動適應，也是他個人主動且刻意的反思與回應。關於後者，我們將會看到他如何通過「變」山水詩之調與寫樂府詩之「新」聲來抒發個人情志，並試圖以此標榜自我價值。循此，本文接下來先通過前行研究釐清鮑照之俗為何，進而以其

¹² 鍾嶸《詩品》認為沈約私淑鮑照，其言：「詳其文體，察其餘論，固知憲章鮑明遠也。」見南朝梁·鍾嶸著，陳延傑注，《詩品注》，頁 52。日本學者興膳宏也肯定地說：「沈約積極學習鮑照，繼承了他的文學風格。」見興膳宏（Kōzen Hiroshi）著，彭恩華譯，《六朝文學論稿》（湖南：嶽麓書社出版，1986），頁 143-144。

¹³ 《宋書》卷六七〈謝靈運傳〉曰：「爰逮宋氏，顏謝騰聲。靈運之興會標舉，延年之體裁明密，並方軌前秀，垂範後昆。」見南朝梁·沈約等著，《宋書》，收入《二十四史》冊 5（北京：中華書局，1997），頁 455。

¹⁴ 唐·李延壽，〈顏延之傳〉，收入《南史》卷 34（北京：中華書局出版社，1975），頁 881。

¹⁵ 沈約有極其強烈的世族與庶族的辨別意識，是貴族文化的支持者與擁護者。關於這一點，詳見吉川忠夫（Yoshikawa Tadao）著，王啓發譯，《六朝精神史研究》（南京：江蘇人民出版社，2011），頁 186-191。

詩歌為例分析說明。最後，以時代與心靈為主要命題，探究鮑照刻意尚俗的動機及所呈現的自我圖像。本文處處使用比較、對照的方法，不僅鮑照不同的詩歌類型相互比較，被譽為南朝貴族文學之代表的謝靈運也是比較對象，這是為了呈現此中所隱含的，貫穿整個南朝文學風尚中的雅俗之思。

二、文獻回顧與鮑詩之俗

今之學者論鮑照之俗，大抵從其樂府詩中明顯的庶民特性說起。如王叔岷（1914–2008）說鮑照樂府詩「與民歌接近，故會於流俗耳。」¹⁶ 王鍾陵認為，鮑詩的俗乃因代言對象為下層人民。¹⁷ 曹道衡（1928–2005）則說，鮑照詩歌在主題、語言等各方面皆表現出普遍、自然甚至流俗的特性。¹⁸ 李錫鎮從語言角度切入，指出當代詩家如蕭子顯和鍾嶸對鮑照不雅而俗的判斷依據是一種偏重詩歌語言形式樣態的風格批評。¹⁹

論鮑詩體式之俗者也不在少數，如葛曉音指出，鮑詩之俗在於使用了歷來被視為鄙俗的七言詩體，又將商清小樂府的聲情與風致特點吸收到如此俗體中。²⁰ 蘇瑞隆和陳偉強也持相似觀點，認為鮑照〈擬行路難〉刻意以鄙俗的七言體式迎合諸王幕府的俗樂品味。²¹

朱曉海則是從詩人的心靈面向論其俗。他認為，鮑詩寫出人最庸

¹⁶ 王先生認為，這也是鍾嶸將鮑照置於中品的原因。見南朝梁·鍾嶸著，王叔岷箋證，《鍾嶸詩品箋證稿》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，1992），頁286-288。此外，《鍾記室詩品箋》也說：「此評非上品不可，益信列照中品，非嶸定制。」見清·古直，《鍾記室詩品箋》（臺北：廣文書局，1990），頁27。

¹⁷ 王鍾陵，《中國中古詩歌史》（南京：江蘇教育出版社，1988），頁416。

¹⁸ 曹道衡、沈玉成編著，《南北朝文學史》（北京：中國社會科學出版社，2007），頁65。

¹⁹ 李錫鎮，〈論鮑照詩的評價及風格判斷問題——「休鮑」論、「險俗」說衍議〉，《臺大中文學報》第31期（2009年12月），頁36-38。

²⁰ 葛曉音，《八代詩史》（北京：中華書局，2007），頁178。

²¹ 蘇瑞隆，《鮑照詩文研究》（北京：中華書局，2006），頁155-156；陳偉強，〈發現、呈獻與被發現——鮑照「從遊」詩題材風格的成因〉，《中國文哲研究通訊》第33卷第4期（2023年12月），頁147-175。

俗的心境，如志氣、抱負、抗議、揭露現實等，「文學表述的絕大多數就是這麼俗的東西。然而也正因為俗，所以只要人不死，文學就必定永存，也始終會在俗世獲得同情共感。鮑照詩中所流露的心靈面向可謂俗中之尤，卻正是他得以享譽千古的根源。」²²

祁立峰在〈言險俗者，多以附照——論鮑照詩的「險」與「俗」〉一文中以「過度」詮釋鮑照樂府詩之俗。他認為，鮑照樂府詩中類似題材的重複與流行意象的大量拼貼引來了衆多模仿者，模仿者過量就如同錢鍾書所定義的——超越了詩論精英如鍾嶸的階級人數，因而鍾嶸批評學鮑者「輕薄之徒」，就是認為他們過度的模仿與學習導致了鮑詩之俗。²³

撮要而言，上述學者論鮑照樂府詩之「俗」，大致皆指向其詩中流露出來的「普遍性」。然除了這些貼近普羅大眾生活的詩歌主題、鄙俗的詩歌體式、不夠優美的詩歌語言等，本文認為，鮑照所以不被主流接受，更是因為這些形式與內容激發出強烈以至放縱的詩歌情感。畢竟，晉宋之際「以情為累」，過於熱烈的抒情方式與情感內涵是難為同時代人所欣賞的。

鮑詩重抒情已是學界所公認。如孫康宜指出，鮑照充分利用詩歌抒情，其樂府詩以強烈的措辭和極具寫實色彩的主題抒發個人心境，其寫景詩則以革新的想象力和誇張化的詩歌要素再現個人經歷。孫先生進一步指出，儘管鮑照寫景繼承了謝靈運的描寫性質，但他不寫謝式那種具有視覺愉悅效果的山水圖像，而是寫個人有共鳴的「沒有希望的人類狀況」。²⁴ 蕭馳（1947–2021）對比謝靈運與鮑照寫景詩中自然風景的美感話語，認為謝靈運的山水詩以「自在」為目的，因此其寫詩多依個人的遊覽過程而展開。由於鋪陳山水之美的同時，又生

²² 朱曉海，〈從鮑照詩看他心靈的幾個面向〉，收入《鮑參軍詩注補正》，頁430。

²³ 祁立峰，〈「言險俗者，多以附照」——論鮑照詩歌的「險」與「俗」〉，《中國學術年刊》第42期（2020年9月），頁67。

²⁴ 孫康宜著，鍾振振譯，《抒情與描寫：六朝詩歌概論》（臺北：允晨文化實業股份有限公司，2001），頁90-126。

硬地附上經此而發的理悟或感歎，故而其詩中的情與景、心與物是由外在的邏輯所連貫的。相反的，鮑照不寫謝詩那種依身體移動的遊覽風景，他將自己延伸到經驗世界，關注即時即刻變化的自然現象，並在那樣的世界結構中發現情感的對應。²⁵

以上二位學者雖未直接討論鮑詩之俗，但指出謝、鮑詩中情景關係的不同卻可以進一步說明：不同的抒情模式源於二人世／庶身分之別，也形塑了他們寫作的雅／俗傾向之不同。質言之，出身寒微的鮑照一生仕途不順，入仕後的三十年皆隨幕主奔波於道途。他面對的不是謝靈運筆下那種可遊覽與觀賞的「體驗式山水」，更不是貴族文士所崇尚的蘊含道理的山水客體；山水本身就是他奔波困頓的生活環境。可以這麼說，鮑照之所以極寫景物之險僻，是因為這些親歷親見的奇險道途十分貼切地對應了他的崎嶇仕途和坎壈人生，而主流山水詩中的山姿水態則是他所無法共鳴的。陳偉強說，鮑照山水詩因融入個人的情感願望而不追求「形似」，也因此未能符合鍾嶸「文已盡而意有餘」的詩學標準而流於淺俗，²⁶ 這種尚奇險又抒情熱烈的寫作傾向便是鮑照被目為俗的原因。接下來，本文將就尚奇與抒情熱烈兩個層面析論鮑照詩「俗」的內涵。

（一）尚奇為俗

鍾嶸《詩品》是這麼評價鮑照的：

其源出於二張，善製形狀寫物之詞，得景陽之諷詠，含茂先之靡嫚。骨節強於謝混，驅邁疾於顏延。總四家而擅美，跨兩代而孤出。嗟其才秀人微，故取湮當代。然貴尚巧似，不避危仄，頗傷

²⁵ 蕭馳，〈後謝靈運時代的「風景」——以鮑照、謝朓為例〉，《漢學研究》第30卷第2期，頁33-70。此外，如胡大雷、丁福林等人亦有論及鮑照詩的抒情特質。見胡大雷，《中古詩人抒情方式的演進》（北京：中華書局，2003），頁205-222；丁福林，《鮑照研究》（南京：鳳凰出版社，2009），頁234-250。

²⁶ 陳偉強，〈發現、呈獻與被發現——鮑照「從遊」詩題材風格的成因〉，《中國文哲研究通訊》第33卷第4期，頁151。

清雅之調。故言險俗者，多以附照。²⁷

首先，前三句讚美鮑照集張協（307–313）、張華（232–300）、謝混（？–412）及顏延之的寫作特長於一身，並因此獨出於晉宋兩代；次一句以「才秀」二字延續讚美之意，但「嗟」與「故」字帶出另一層意思：可歎（「嗟」）鮑照之才雖秀，卻因出身低微的原因（「故」）而湮沒於當代；末二句則話鋒一轉（「然」），說這是不避「危仄」以致有傷於「清雅之調」的「才」，所以後來風格相似的人都追附他。

使鍾嶸態度一轉的是「危仄」二字，這二字不僅顯示出鮑照詩風與主流的對立，也揭示了他被目為「俗」的緣故。「危」即不正，「仄」通側，「傾側也」，²⁸ 二字組合指的是與「正」、「常」有所偏者。²⁹ 所謂正者、常者，即鮑照「危仄」所傷的「清雅之調」，也就是由顏、謝所代表的，可以「垂範後昆」的主流文學風格。

可以用鍾嶸對顏、謝、鮑的直接對比來進一步說明。《詩品》中三次使用「巧似」一詞，就是針對謝靈運、顏延之及鮑照之詩而發。在評謝靈運一則中，鍾嶸說他「尚巧似，而逸蕩過之，頗以繁蕪為累。嶸謂若人興多才高，寓目輒書，內無乏思，外無遺物，其繁富宜哉。」³⁰ 「過」與「累」字表面上是批評謝詩「巧似」之弊，實際上是讚美其「興多才高」的文學才華，以及由此而形成的「繁富宜哉」的「雅」的詩學效果。重點在於「繁富宜哉」四字：「繁」即盛大、雜蕪，「富」有豐厚、充裕之意；而「宜」通「儀」與「誼」，指適宜、合理，正好與「繁富」的過度之意相反。鍾嶸此處連用「繁富」二字並非為了批評謝詩繁複程度之高，反而是為了突顯其斐然的才情，同樣地，用

²⁷ 南朝梁·鍾嶸著，陳延傑注，《詩品注》，頁47。

²⁸ 漢·許慎著，宋·徐鉉等校，《說文解字》卷9下（北京：中華書局，1985），頁311。

²⁹ 引文中「得景陽之諛詭」中的「諛詭」二字亦與「危仄」同義。此二字始見於《莊子·德充符》，所言「彼且薪以諛詭幻怪之名聞，不知至人之以是為己桎梏邪」，即是以「諛詭」為奇異、怪誕之意。戰國·宋國（公元前318-286年），莊子著，晉·郭象注，《莊子》（臺北：藝文印書館，1983），頁117。

³⁰ 南朝梁·鍾嶸著，陳延傑注，《詩品注》，頁29。

「宜」字是為了讚美謝靈運總能在肆意逞才後將「繁」與「富」、「過」與「累」收束為「宜」。「宜」字所通的「儀」與「誼」，正是「雅」、「正」、「常」之意，³¹ 正是如此，與鮑照的「危仄」、「險俗」形成了強烈對比。

至於顏延之，鍾嶸言其「尚巧似」而「體裁綺密，情喻淵深，動無虛散，一句一字，皆致意焉。又喜用古事，彌見拘束，雖乖秀逸，是經綸文雅才。」³² 這一段話盛讚顏延之文體軌範、精巧細密，情感表達含蓄深刻，其中，雖然也提及顏氏綺麗繁複，但與謝靈運繁複而恣意表現不同的是，顏延之的繁複必有事典，甚至「彌見拘束」，展現的是經世致用、雅正合宜的文學之才。此外，應當特別提及的是，「體裁綺密」四字與沈約評價顏延之時所說的「體裁明密」不謀而合。沈約以之為顏延之「方軌前秀，垂範後昆」的原因，鍾嶸則將之歸結為顏延之的「經綸文雅才」，皆是對顏詩之「雅」的全面肯定。

劉勰（465–520？）的觀點亦可補充此處對顏、謝、鮑的對比。《文心雕龍·體性》將當代的文學風格總結為「典雅」、「遠奧」、「精約」、「顯附」、「繁縟」、「壯麗」、「新奇」及「輕靡」八種。其中，「典雅」對立於「新奇」，前者指取法於經書、文辭莊重者；後者指棄舊趨新，以奇詭、怪異為貴者。³³ 又，〈定勢〉篇說：「常務反言者，適俗故也。」³⁴ 連結以鍾嶸之語，則劉勰所言「新奇」與

³¹ 關於「宜」者即「雅」，見李錫鎮，〈論鮑照詩的評價及風格判斷問題——「休鮑」論、「險俗」說衍議〉，《臺大中文學報》第31期，頁127；以「雅」為「正」，參南朝梁·鍾嶸著，王叔岷箋證，《鍾嶸詩品箋證稿》，頁404；言「雅」即「常」，見朱熹注《論語》「子所雅言，詩、書、執禮，皆雅言也」說：「雅，常也。」見宋·朱熹集注，《四書集注》（長沙：岳麓書社，1986），頁124。

³² 南朝梁·鍾嶸著，陳延傑注，《詩品注》，頁43。

³³ 南朝梁·劉勰著，范文瀾注，《文心雕龍注》卷6（北京：人民文學出版社，1962），頁505-512。

³⁴ 同上註，頁531。另，今之學者也說：南朝詩人基本認同的詩學原則為「聲音的和諧，對晦澀語言和怪異字句的抵抗；一方面承認詩歌抒發情感的功能，一方面又提倡有所節制。」見田曉菲，《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），頁111。陳偉強也說：「鮑照『新奇』、『趣詭』的詩風背離了儒家詩教的傾向。」見陳偉強，〈發現、呈獻與被發現——鮑照「從遊」詩題材風格的成因〉，《中國文哲研究通訊》

「反」，即鮑照的「危仄」與「險俗」；而「典雅」即鮑照所傷的「清雅之調」，亦即顏、謝的文雅及宜正。也就是說，顏、謝與鮑照的對比，即是當代詩學標準的「雅」、「俗」分界。

總的來說，當代論「雅」指符合中庸、宜正之道的詩歌美學，³⁵ 鍾嶸之所以說鮑照「尚巧似」之才「俗」，即是因為他背離了典雅玄遠的主流山水之道，而馳向了奇險舛怪的山水世界。這一點將在下一節以具體詩例為證。

（二）情淫為俗

若將鮑照激切的寫景方式類推到寫情，則抒情過於放肆、不加節制也是其所以俗的原因。

蕭子顯在《南齊書》中的一段話可以說明情感急切者為俗。在〈文學傳論〉中，蕭子顯總評當時的文學流派與風尚，指出文壇略有三體：學謝靈運者為一體，學鮑照者為一體，還有一體雖未明言所論者誰，但學者普遍認為是針對顏延之而發，其言：

今之文章，作者雖眾，總而為論，略有三體。一則啟心閒繹，託辭華曠，雖存巧綺，終致迂迴。宜登公宴，本非準的。而疏慢闌緩，膏肓之病，典正可采，酷不入情。此體之源，出靈運而成也。次則緝事比類，非對不發，博物可嘉，職成拘制。或全借古語，用申今情，崎嶇牽引，直為偶說。唯睹事例，頓失清采。此則傳咸五經，應璩指事，雖不全似，可以類從。次則發唱驚挺，操調險急，雕藻淫艷，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。³⁶

關於學謝一派，蕭子顯認為這一類詩歌以「華曠」、「巧綺」的形似之

第33卷第4期，頁154。

³⁵ 除了前述例證，《詩品》中還有其它例子，如：盛讚曹植「情兼雅怨」、批評嵇康「訐直露才，傷淵雅之致」（即激峻直切、鋒芒太露而有失淵雅）等。見南朝梁·鍾嶸著，陳延傑注，《詩品注》，頁87、98。

³⁶ 南朝梁·蕭子顯，《南齊書》，收入《二十四史》冊5（北京：中華書局，1997），頁233。

筆形成「迂迴」、「疏慢闡緩」、「酷不入情」的整體風格。但「宜登公宴」、「典正可采」等句也說明，這種風格典雅正統，可以登上文學殿堂。說到顏延之一派，蕭子顯批評他們拘泥於形式，以致抒情迂曲、有失生氣，但一體兩面的是，這樣的風格因為講求排比對稱、用典隸事，表現出對文學傳統的繼承之功。與二者有著強烈對比的是學鮑之流，其人以熱烈奔放、極端、過激的文學表現炫人心魂，正如齊桓公（？-前 643）被間色所惑，魏文侯（？-前 396）聽鄭衛之音而不知倦一樣。³⁷ 所謂「間色」即相對於「正色」的雜色，鄭衛之音即相對於雅樂的靡靡之音，「間色」與「正色」、「鄭衛之音」與「雅樂」的對比就是「雅」、「俗」之分。以之比喻鮑詩，可知在蕭子顯看來，鮑詩之情感急切即是「俗」的表現。

若參酌以其後續所言，可知蕭子顯的批評標準還包含抒情得宜與否，其言：

三體之外，請試妄談：若夫委自天機，參之史傳，應思悱來，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。³⁸

所謂「雜以風謠，輕脣利吻，不雅不俗，獨中胸懷」，說的就是理想的文學必須不過於高雅，也不過度庸俗，而是要恰到好處地表達內心的感情。就這一點而言，學顏延之一派排比用事，所言所著有雅正的文學傳統可以追溯，但是，由於總事先構聚而不是順應自然靈感，以致於抒情「崎嶇牽引」，可說是典雅有餘，抒情不足。學謝靈運一派追求華美形式，但這種迂曲艱澀的風格限制了詩歌的抒情，也可說是文雅

³⁷ 「間色」即相對於正色的雜色。蕭子顯所言「五色」是青、黃、赤、白、黑等被奉為「正色」的顏色，由正色混合而成的紫、紺、縹等色即為「間色」；「鄭衛之音」是先秦時被責為靡靡之音、亂世之音的民間音樂。《禮記·玉藻》：「玄冠紫綬，自魯桓公始也。」〈樂記〉：「（吾）聽鄭衛之音，則不知倦。」見清·孫希旦著，《禮記集解》（臺北：文史哲出版社，1990），頁 797、1013。

³⁸ 南朝梁·蕭子顯，《南齊書》，收入《二十四史》冊 5，頁 233。

有餘，抒情不足。而學鮑照一派雖然流於庸俗，但驚挺、險急、淫豔的形式之美足以「傾炫心魂」，說明其抒情性極強。

有學者說，鮑照和同時代詩人的不同之處在於「變曲於言情為直於言情，變隱晦寄託為直抒胸臆」，³⁹ 蕭子顯的評論正好可以說明：「直以言情」就是鮑照詩流於庸俗的原因。

三、「變調」的山水

晉宋之際的山水美學觀以「玄理山水」和「美媚山水」為代表。當時的大部分詩人認為山水中蘊含著道理，寫景的目的即在悟理，因而他們以「形似」藝術摹刻山水，希望使人從山水的客觀純粹之美中發現道理。然而這樣的詩歌抒情性薄弱，景與情之間往往存在間隙，未能充分交融。⁴⁰

鮑照寫景也用「形似」之筆，但不一樣的是，其詩中幾無玄思又抒情強烈。在鮑照看來，山水不是客觀的「理」或「美」的載體，而是個人情志的寄託與抒發。換句話說，其筆下山水，就是個人心靈面貌的具象化，而他之所以不寫主流的玄遠山水與美媚山水，就是因為那樣的山水與他沒有情感連結。反而是那危仄奇險的山水，才能承載其生命的動盪與內心的激情。這樣的寫景詩之所以俗，是因為寫景之奇險與抒情之熱烈皆不符合主流的詩學觀。因此，以下將以「有情山水」與「險仄山水」為題，說明鮑照寫景詩如何不合時宜。

（一）有情山水

晉室南渡以後，因玄學思潮的洗滌而興起一種玄化山水觀，謝靈

³⁹ 孫耀慶，《劉宋文學研究》（北京：中國社會科學出版社，2020），頁202-215。

⁴⁰ 如王力堅說：「形似藝術的美學意義是發現客觀物本身之獨立審美價值，因而藝術創作的主體與客體之間必須保持一定距離以實現純粹審美。加之謝靈運寫山水本就不以抒情為依歸，而是為了再現山水景物的獨立之美，因而他不需要強調自己和山水的情感互動；反之，正因為與山水之間存在著距離，山水獨立自足、客觀純粹的價值才得以呈現。」見王力堅，《由山水到宮體：南朝的唯美詩風》（臺北：臺灣商務印書館，1997），頁203。

運即是代表詩人之一。謝詩雖不以玄名著稱，詩中卻蘊藏深刻玄理。由林文月（1933–2023）所提出的謝詩「記遊—寫景—興情—悟理」的固定結構即是例證。⁴¹ 其詩中雖有「興情」一節，但「情」並非詩歌重點，而只是作為詩歌結構從「寫景」轉入「悟理」的過渡。如〈從斤竹澗越嶺溪行〉⁴² 中的「興情」句：「想見山阿人，薜蘿若在眼。握蘭勤徒結，折麻心莫展」，說的是詩中主體因景生情而聯想到超塵脫世之人，欲贈以蘭花卻發現難以致之。之所以說「情」並非重點，是因為在這四句以後，詩歌以「情用賞為美，事味竟誰辨？觀此遺物慮，一悟得所遣」明示讀者：所有的情都可以通過賞景悟理而消除。

這繼承自東晉以來的主流山水觀。楊儒賓指出，以王羲之（303–361）為代表的蘭亭詩人既重情、論情，卻又視「情」為破壞身心平衡的主體因素。其人因而透過一種身體的擴散作用，將負面性的情感融入具有「氣化靈通」之貌的山水中，以此脫情、去情，以得到身心淨化的昇華效果。⁴³ 謝靈運的玄理山水即尚未盡脫此種山水觀，因而其詩抒情，卻不完全以抒情為目的，有的時候，抒情甚至以去情為目的。

若用謝詩「記遊—寫景—興情—悟理」的結構來觀察鮑詩，會發現其亦遵循類似結構，但詩中不存在「悟理」一節，「興情」一節亦往往是詩中重點。如〈登廬山詩〉其二：

訪世失隱淪，從山異靈士。明發振雲冠，升嶠遠棲趾。（記遊）
高岑隔半天，長崖斷千里。氣霧承星辰，潭壑洞江汜。
嶄絕類虎牙，巒岈象熊耳。埋冰或百年，韜樹必千祀。
雞鳴清澗中，猿嘯白雲裏。瑤波逐穴開，霞石觸峰起。

⁴¹ 林文月，〈中國山水詩的特質〉，《中外文學》第3卷第8期（1975年1月），頁153-158。

⁴² 逯欽立輯校，《先秦漢魏晉南北朝詩》（北京：中華書局，1983），頁1166。

⁴³ 楊儒賓，〈「山水」是怎麼發現的——「玄化山水」析論〉，《臺大中文學報》第30期（2009年6月），頁209-254。

迴互非一形，參差反相似。傾聽鳳管賓，緬望釣龍子。（寫景／興情）

松桂盈膝前，如何穢城市。⁴⁴（興情）

詩歌前四句自敘登遊廬山的動機乃尋訪仙人。中間十六句既寫廬山實景，也寫仙境幻景。廬山山高崖長、霧氣漫天，一幅雄奇險秀之景使詩人聯想到廬山以外的仙境風景：那裡瑤波逐穴、霞石觸峰、仙樂飄揚。一派清和的景象使詩人興起隱遁人世的想法，所以末二句發出欲遠離俗世之歎。本詩特別之處在於：廬山在六朝是道、釋同尊的聖地，因而許多詩人寫廬山都會寓之以佛理、玄思。⁴⁵ 鮑照本詩寫主體因廬山縹緲而生遊仙之想，所以有學者指出，此詩是對謝詩的結構及寫「理」的模仿，⁴⁶ 但是，正如方東樹（1772-1851）說：「言廬山甚近，何城市之人，甘穢濁而不至此，以與仙人遊乎」，⁴⁷ 本詩末二句展現的並非所謂玄思、佛理，只是個人因現實世界穢濁所生的隱世之想。

此外，〈還都道中〉更可見「情」在鮑照寫景詩中何等重要：

悅懌遂還心，踴躍貪至勤。鳴雞戒徵路，暮息落日分。

急流騰飛沫，迴風起江濱。孤獸啼夜侶，離鴻噪霜羣。

物哀心交橫，聲切思紛紜。嘆慨訴同旅，美人無相聞。⁴⁸

此詩是鮑照陪同劉義慶（403-444）由潯陽返回建康途中所作。「物哀心交橫」直言詩中風景是個人感受的再現，以這種「以情應景」的創作模式回過頭去看「急流」寫景四句，可知詩中景物皆是詩人情感的再現。「急流」二句描寫湍急江水中翻湧的浪花和岸邊飛卷的狂風，「孤

⁴⁴ 南朝宋·鮑照著，丁福林、叢玲玲校注，《鮑照集校注》，頁 733。

⁴⁵ 如慧遠說「妙同趣自均，一悟超三益」、王喬之（或作王齊之）說「超遊罕神遇，妙善自玄同」。見慧遠，〈廬山東林雜詩〉、王喬之，〈奉和慧遠遊廬山詩〉，收入逯欽立輯校，《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 1085、938。

⁴⁶ 丁福林，《鮑照研究》，頁 235-237。

⁴⁷ 清·方東樹著，汪紹楹校點，《昭昧詹言》卷 6（臺北：韓晶文化事業有限公司，2004），頁 171。

⁴⁸ 南朝宋·鮑照著，丁福林、叢玲玲校注，《鮑照集校注》，頁 379。

獸」二句寫形單影隻的動物在啼叫。「急」、「騰」、「飛」、「迴」、「起」具體再現外在環境之險急，「孤」與「侶」、「離」與「羣」的對舉可見詩人內心的孤獨之感。連結以鮑照在劉義慶幕下所遭受的打擊來看，⁴⁹這幾句或許就是詩人有感於仕途崎嶇而自己卻孤身一人。

除了上述所引，情景因依的詩例在鮑集中俯拾皆是，如「歸華先委露，別葉早辭風」以被夜露打落的殘花、被涼風吹去的枯葉比喻羈旅在外的情狀；「亂流淥大壑，長霧匝高林。林際無窮極，雲邊不可尋。惟見獨飛鳥，千里一揚音」寫遙望江南時見雲霧籠罩密林，望不到邊界的密林和雲霧使人愁思倍增，從林霧中掠過的孤鳥就像離京在外的詩人，淒涼孤獨地在哀歌。⁵⁰

質言之，這種直以言情的創作方法使鮑照寫景之作與同時代人形成了區別，而這在以去情爲務的時代裡是不合時宜的。

（二）奇險山水

主流的「美媚山水」可說是「協調的山水」，與鮑照「變調山水」最大的區別就是所呈的山水樣貌總是合宜協調、美媚紛呈。如前引謝靈運〈從斤竹澗越嶺溪行〉的寫景八句，即是以極致的對稱法與巧構形似之筆描摹景物：

逶迤傍隈隩，迢遞陟陁岨。過澗既厲急，登棧亦陵緬。

川渚屢徑復，乘流玩迴轉。蘋萍泛沉深，菰蒲冒清淺。⁵¹

首先，「逶迤」二句寫山路、「過澗」二句寫水路，這是謝式「上句寫山，下句寫水」的典型章法；⁵²其次，「川渚」二句寫人在景中，「蘋

⁴⁹ 鮑照作於劉義慶幕下的〈謝隨恩被原疏〉自述「由臣悴賤，可悔（侮）可誣」；〈轉常侍上疏〉中也說「前後輕重，輒得原恕」。見南朝宋·鮑照著，丁福林、叢玲玲校注，《鮑照集校注》，頁865、858。

⁵⁰ 引詩分別出自〈翫月城西門廨中〉、〈日落望江贈荀丞〉，見南朝宋·鮑照著，丁福林、叢玲玲校注，《鮑照集校注》，頁607、401。

⁵¹ 逯欽立輯校，《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁1166。

⁵² 林文月，〈中國山水詩的特質〉，《中外文學》第3卷第8期，頁164。

萍」二句寫物在水中，這亦是「對稱法」的展示。再次，「蘋萍泛沉深，菰蒲冒清淺」二句中的「蘋萍、沉深」為雙聲、疊韻詞組，「菰蒲、清淺」為疊韻、雙聲詞組，這亦是例證。此外，如「逶迤」對「迢遞」、「隈隩」對「陁峴」，以及八句中連用七個連綿詞（「逶迤」、「隈隩」、「迢遞」、「蘋萍」、「沉深」、「菰蒲」、「清淺」），都是為了將山景和水路各具的綿延宛轉之美如印泥般鋪展於讀者眼前。簡言之，謝詩的「尙巧似」而「繁富宜哉」，可見於其致力建構這樣一個富麗且具對稱之美的山水圖景。

鮑照也善用巧構形似的技藝，但他呈現的是危仄奇險的山水圖貌。如〈行京口至竹里〉：

高柯危且竦，鋒石橫復仄。複澗隱松聲，重崖伏雲色。
冰閉寒方壯，風動鳥傾翼。折志逢凋嚴，孤游值曠逼。
兼途無憩鞍，半菽不遑食。君子樹令名，細人效命力。
不見長河水，清濁俱不息。⁵³

以其寫景的前六句為例，首先，「高柯危且竦，鋒石橫復仄」以「高」和「鋒」形容樹和石，直接突出景物不親人和危險的一面；「危且竦」和「橫復仄」再對樹和石作額外修飾，強化景物險急的一面。其次，「複澗隱松聲，重崖伏雲色」二句以「複」和「重」字營造出深不可測的空間感，「隱」和「伏」又以有所藏匿、伺機而動的詞義突出風景中暗藏的危險氣息。再次，「冰閉寒方壯，風動鳥傾翼」二句續以「閉」和「動」言冰和風的動作，賦予景物行動上的自主性的同時，「寒方壯」和「鳥傾翼」的結果又突顯了被壓迫性，表現出自然力量之強大。本詩所以險仄，在於詩人刻意以細膩而誇張的筆法來塑造景物的險峻和壓迫感。如「高柯危且竦」二句，詩人選擇以「危」與「竦」來形容「柯」、選擇以「複」和「重」形容「石」，這就使得二者不僅僅是靜

⁵³ 南朝宋·鮑照著，丁福林、叢玲玲校注，《鮑照集校注》，頁481。

態的存在，同時充滿了動態的危險和壓力。究其根本，就是因為鮑詩的景和情是互為因依的。鮑照寫此詩時正在劉義慶門下做事，詩是在隨王府奔走至竹里時所寫。⁵⁴ 王堯衢說：「明遠山行，而賦此寒涼之景，以況履險而息安也」，⁵⁵ 詩中景物危險、不親人的一面就是鮑照奔走於道途與仕途所感的誇張化。

誇張化的寫法還見於〈蒜山被始興王命作詩〉，詩中有「升嶠望日軌，臨迴望滄洲。雲生玉堂裏，風靡銀臺陬」四句，說的是站在蒜山上可以御日、可以遠眺神州，甚至可以看到王母居所裡的角落。如此誇張之辭本就不可能是寫實，若按照蕭馳的實地考察，蒜山更只是原高 20 米的石丘罷了！⁵⁶ 鮑照下筆之所以誇張至此，可能就是為了以怪異之景突出自己當時暮冬羈旅的悲苦。⁵⁷ 又如前引〈登廬山詩〉其二，「嶄絕類虎牙，巒岈象熊耳」說廬山的山勢奇仄如虎牙熊耳，無怪乎陳祚明要說此詩「結撰蒼異」、方東樹也說其「造句奇警」。⁵⁸ 這種將山水誇張化的寫法，就像蕭子顯說他「險急」、「驚挺」、「淫豔」一樣，雖然可以極大程度地表達個人所感並勾動讀者情緒，卻是同時代人所不認可的。

總的來說，「變」有變化之意，也有怪異之意，本文以「變調山水」概括鮑照筆下風景，正是因為他一變當代山水詩的「清雅之調」為怪異且「不協調」的險仄山水。⁵⁹ 然必須強調的是，這並不是說鮑

⁵⁴ 南朝宋·鮑照著，丁福林、叢玲玲校注，《鮑照集校注》，頁 481-483。

⁵⁵ 王堯衢說：「明遠山行，而賦此寒涼之景，以況履險而息安也」。見清·王堯衢，《古唐詩合解》卷 3，轉引自南朝宋·鮑照著，丁福林、叢玲玲校注，《鮑照集校注》，頁 486。

⁵⁶ 蕭馳，〈後謝靈運時代的「風景」——以鮑照、謝朓為例〉，《漢學研究》第 30 卷第 2 期，頁 38-40。

⁵⁷ 據考，鮑照當時隨始興王劉濬進京途經蒜山，當時正是暮冬苦寒之際，所以詩第一句就寫「暮冬寒朔嚴，地閉泉不流。」見南朝宋·鮑照著，丁福林、叢玲玲校注，《鮑照集校注》，頁 741。

⁵⁸ 見清·陳祚明評選，李金松點校，《采菽堂古詩選》，頁 574；清·方東樹著，汪紹楹校點，《昭昧詹言》卷 6，頁 170。

⁵⁹ 「變化」之義見《小爾雅·廣詁》：「變……易也。」見漢·孔鮒，《孔叢子》，收入蕭天石主編，《孔叢子·新語·新書》（臺北：中國子學名著集成編印基金會印行，1978），頁 69；「怪異」之義見《楚辭·思美人》：「吾且儵佗以娛憂兮，觀南人之變態。」見宋·

照筆下山水沒有美感，而是說，他選擇以險怪危仄的山水美學變謝式協調對稱、美而媚的山水美學。

四、放縱的抒情

情感的放縱有悖於劉宋時期的主流詩學觀，〈擬行路難〉便是因為縱情抒懷而被當代人鄙夷。孫康宜即說：鮑照的樂府詩極重抒情，因而在當時的詩人和批評家看來，「沒有什麼比鮑照的樂府歌曲更不合潮流或更鄙俗的」。⁶⁰

〈擬行路難〉所以被目為俗，首先是因為詩歌所抒之情（也就是詩歌主題）的普遍性，其次則是與抒情的方法有關。就主題而言，〈擬行路難〉原曲為〈行路難〉，《樂府古題要解》說其「備言世路艱難，及離別悲傷之意」。⁶¹到了鮑照筆下，這一組詩也講世途坎坷及離別傷悲。說離別又生發出閨怨或遠行之苦，空房獨守與旅途艱辛又引伸出歎逝之感。時移世易引起的生死之感又衍生出行樂須及時的想法，到了樂極之時又不免憶起人生在世道途坎坷。也就是說，〈擬行路難〉十八首所寫基本不離人們最普遍的情感經歷，極容易就能引起人強烈的情感共鳴。就創作方法而言，這一組詩貫徹〈行路難〉的民歌本色，諸如樂府套語、俚俗語調、簡單意象等，進一步加強了普遍情感的直接傳遞。最終，由此而形成的透明、坦率，以至毫無節制的抒情特性，便使得這一組詩被以情為累的同時代人目為俗。

以下，先從組詩的語調（*intonation*）論鮑照如何肆意抒情。「君不見」是〈擬行路難〉中十分常見的詞組，十八首中共見於七首（共十句，還有一句是「君當見」，意同），通常作為詩歌開頭。蘇瑞隆指出，這一詞組類似西方「及時行樂詩」（*carpe diem poetry*）中的「難

朱熹集注，《欽定四庫全書：楚辭集注》（北京：中國書店出版社，2015），頁39。

⁶⁰ 孫康宜著，鍾振振譯，《抒情與描寫：六朝詩歌概論》，頁93。

⁶¹ 唐·吳兢，《樂府古題要解》，收入丁福保輯，《歷代詩話續編》（北京：中華書局，1983），頁52-53。

道你沒看見」(don't you see)。⁶² 要言之，其以呼告、感嘆、直說等語調特性傳達了詩歌主體的強烈情感。

首先，說「君不見」，表示說話者有意識地在面對聽者／讀者。因此，當這一詞組被置於詩歌開頭時，就具有了呼告的語調特質，彷彿詩人在呼喚聽者／讀者，請他們將注意力放在自己接下來將要說的話上。這種開門見山的表達，拉近了詩人與聽者／讀者的距離，賦予詩歌即時的情感傳遞效果。其次，雖說「君『不』見」，但意思卻指「君當見」，這種反問的語調可以突出詩人強調某事的用意。被強調的通常是人們早已熟知的事物，反問的語調能使人意識到這些熟悉事物在詩中別有用意。如〈擬行路難〉其十「君不見舜華不終朝，須臾淹冉零落銷」，⁶³ 花開花落本是人習以為常的自然現象，但反問的語調使聽者／讀者確知這並非單純寫景，而是生命短暫的意象，詩人之筆由此更能為一般聽者／讀者理解。再次，由於「君不見」是十分口語化的詞彙，直述的語調特性也奠定了詩歌坦率透明的風格，使聽者／讀者能與詩人產生深刻的情感共鳴。下以〈擬行路難〉其五為例：

君不見河邊草，冬時枯死春滿道。

君不見城上日，今暝沒盡去，明朝復更出。

今我何時當得然？一去永滅入黃泉。

人生苦多歡樂少，意氣敷腴在盛年。

且願得志數相就，牀頭恆有沽酒錢。

功名竹帛非我事，存亡貴賤付皇天。⁶⁴

詩歌開篇即以「君不見」的直白語調帶出主題：詩歌主體從自然界的變化和永恆中感受到生之短暫。「今我何時當得然」雖是問句，但隱含的是一種激憤卻又無可奈何的語調，⁶⁵ 所以下一句才會是「一去永滅

⁶² 蘇瑞隆，《鮑照詩文研究》，頁157。

⁶³ 南朝宋·鮑照著，丁福林、叢玲玲校注，《鮑照集校注》，頁686。

⁶⁴ 同上註，頁671。

⁶⁵ 鄒國平：「無非憤語淋漓。」見鄒國平，《漢魏六朝詩選》（上海：上海古籍出版社，2005），

入黃泉」這樣負氣之語，表達的就是詩人對死亡無法反抗的深切焦慮。接下來兩句「人生苦多歡樂少，意氣敷腴在盛年」的語調同樣是消極的，反映了對人生困苦的無奈和對青春流逝的無力感。說到「且願得志數相就」時，詩人的語調似乎轉為積極，因為「願得志」說明他有未實現的抱負，詩人「分明還是要努力走出這種無奈……積極尋找一種新的生活。」⁶⁶ 然而，與下一句對看，這二句透露的實是頹廢的態度。「得志數相就」和「牀頭恆有沽酒錢」都是渴望卻未能實現的願望，前者是「大」願望，後者是「小」願望，將兩個並不對等的願望並置，說明詩人意識到實踐抱負幾無可能，因為相比之下，喝酒買醉似乎較有可能實現。然而，既說「願」，也就說明他連這個微小的日常買醉願望都難以達成。因此這二句實際上是失望至極的語調，所謂積極的態度不過是在勉力安慰自己。詩人最終以悲觀的語調結束全詩，說要將功名官祿和生死貧富都交付上天安排。

本詩主體的心理變化頗為複雜，但全詩讀來之所以透明如日記，便是因為詩歌的敘述語調始終與主體細微而複雜的心理變化呈現出一致的反應。因此，儘管詩歌主體的心理狀態一變再變，也始終保證了情感的傳達與接受。

其次，〈擬行路難〉其四最能說明鮑照如何利用意象傳達情感：

寫水置平地，各自東西南北流。

人生亦有命，安能行嘆復坐愁？

酌酒以自寬，舉杯斷絕歌路難。

心非木石豈無感？吞聲躑躅不敢言。⁶⁷

開頭二句說的是：水在地面散開流向不同方向，而其流向是由地勢所造成的。這是生活中極其平凡的現象，詩人用之以比喻人生處境，認

頁 395。

⁶⁶ 王季路，〈〈擬行路難〉十八首中的執著精神〉，《文學教育》2009 年第 17 期（2009 年 6 月），頁 14。

⁶⁷ 南朝宋·鮑照著，丁福林、叢玲玲校注，《鮑照集校注》，頁 668。

爲人的命運也取決於其環境。接下來是苦澀心情的抒發，前二句說本以爲可藉由喝酒消解愁緒，奈何舉杯而唱〈行路難〉又聯想到自己仕途艱難。末二句說明明心有所感，卻只能吞聲不言。

值得注意之處即在於：詩人明明說「不敢言」，讀者何以能清楚知道詩人的愁緒來自造成其「行路」之難的社會階級之分？⁶⁸ 這便是因爲詩歌開篇即以簡單意象——水之流勢比喻人生的不可掌握。由此，原本難以爲人道的一己生命之苦況便具有了普遍性而能爲讀者知之。除此以外，這一普遍意象也使得讀者更能與詩人的情感產生共鳴。鮑照此處所言乃士人「行路」之難的際遇，但他選擇以常俗意象爲之註解，這便讓一般讀者能有所依憑地想像與感受。換言之，因著意象的選擇，本詩透明地將詩人心靈呈於一般讀者眼前，有效地連結了詩人與讀者，使讀者能感受到詩人強烈的感情。

此外，〈擬行路難〉其九亦可見鮑照如何將詩歌主體的情感直陳於紙上：

剗黥染黃絲，黃絲歷亂不可治。

我昔與君始相值，爾時自謂可君意。

結帶與我言，死生好惡不相置。

今日見我顏色衰，意中索寞與先異。

還君金釵瑋瑁簪，不忍見之益愁思。⁶⁹

詩歌從第三句到第八句直寫「我」與「君」的愛情歷程：「相識—相愛—盟誓—生厭—被棄」，這種敘事手法將詩歌完整的時空體展現出來，讓讀者得以參與詩中人物的經歷，由此保證了詩歌主體心靈的透明性與公共性。這應該是來自漢樂府「感於哀樂，緣事而發」（使詩歌主體之情見於事件與動作）的傳統。⁷⁰

⁶⁸ 如唐海濤說：「這是當時重門第輕才能的社會激起的不平之鳴。」見唐海濤，〈鮑照的「擬行路難」（上）〉，《國立中央圖書館館刊》第19卷第2期（1986年12月），頁12。

⁶⁹ 南朝宋·鮑照著，丁福林、叢玲玲校注，《鮑照集校注》，頁683。

⁷⁰ 「感於哀樂，緣事而發」出自《漢書》，見漢·班固著，唐·顏師古注，《新校漢書集注》

作為對照，謝靈運〈悲哉行〉同樣寫普遍的抒情主題，但面對情感、處理情感的方式卻與鮑照大不相同。為了清楚展現與鮑詩之不同，有必要先仔細地闡明謝詩之情。其詩曰：

萋萋春草生，王孫游有情。差池燕始飛，夭裊桃始榮。
灼灼桃悅色，飛飛燕弄聲。檐上雲結陰，澗下風吹清。
幽樹雖改觀，終始在初生。松蔦歡蔓延，樛葛欣縈紫。
眇然遊宦子，晤言時未并。鼻感改朔氣，眼傷變節榮。
侘傺豈徒然，澶漫絕音形。風來不可托，鳥去豈為聽。⁷¹

詩歌以春草起興，借《楚辭·招隱士》「王孫遊兮不歸，春草生兮萋萋」點出客遊思鄉的主題。接下來十句連用四個《詩經》典故深化抒情主題：「差池燕始飛」與「飛飛燕弄聲」、「夭裊桃始榮」與「灼灼桃悅色」以「丫叉句法」相互呼應，⁷² 前者語出〈邶風·燕燕〉中「燕燕於飛，參池其羽」，後者典出〈周南·桃夭〉：「桃之夭夭，灼灼其華」，詩人以此旖旎春景作為興情關鍵。下句的「松蔦」與「樛葛」典出〈小雅·頍弁〉和〈周南·樛木〉，⁷³ 詩人以此比喻親人間的深厚情感，襯出主體因宦遊而不得見家人所生的愁緒。

然而，在藉由堆疊一系列「經典」（canon）意象以突出主體的思情後，詩人以末二句猛然收束強烈情感。「風來不可托，鳥去豈為聽」說明主體「意識」到春景再美、個人的思念再強烈，也無法傳遞給所思之人。這種對現實阻礙的「意識」，顯露出「去情」的抒情目的，說明詩歌主體從感性的抒情轉入了理性的思考。

關於謝靈運這一書寫模式，可用高友工（1929–2016）和蕭馳所說

（臺北：世界書局，1973），頁 1756。關於鮑照詩與漢樂府傳統的關係，蕭滌非有相似觀點，其言「明遠樂府，其意識體裁，皆與兩漢『感於哀樂，緣事而發』者為近……」見蕭滌非，《漢魏六朝樂府文學史》（北京：人民文學出版社，1998），頁 268。

⁷¹ 逢欽立輯校，《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 1151。

⁷² 錢鍾書，《管錐篇》冊 1（臺北：書林出版有限公司，1990），頁 66。

⁷³ 〈邶風·燕燕〉、〈周南·桃夭〉、〈小雅·頍弁〉和〈周南·樛木〉，見漢·毛亨傳著，鄭玄箋，《毛詩鄭箋》（臺北：新興書局，1959），頁 11-12、4、95、3。

的「內省美典」來補充說明。高氏和蕭氏認為「古詩十九首」體現出一種強調經驗，將外在經驗向內轉化為沉思與反省的詩歌心靈。⁷⁴「古詩十九首」〈庭中有奇樹〉所呈現的內省的詩歌心靈，即可用以與謝靈運〈悲哉行〉對看。〈庭中有奇樹〉末四句為：「馨香盈懷袖，路遠莫致知。此物何足貴，但感別經時」，⁷⁵前二句說想將懷中花朵寄送給親人，卻想到路遠難寄；後二句說物微不足道，自己也只是一時懷想。前者所言是「不能寄」，是對路遠難寄的現實性之認知；後者所言是「不想寄」，是從不能寄的現實情境中生發的內省之思：深知「寄」的不可能，轉而以物不足貴為「不寄」的理由，並將所有濃烈情思歸結為雲淡風輕的說辭：不過是久別而生的癡想。這四句展現出這樣一個過程：情感自然流露（「馨香盈懷袖」）；意識到現實的阻礙（「路遠莫致知」）；編造理由應對現實阻礙，藉以減輕愁緒（「此物何足貴」）；反思情感來源，藉以淡化情感的強烈程度（「但感別經時」）。謝詩「風來不可托，鳥去豈為聽」正是如此，並不是不想將思念和問候託去，而是因為認識到其為不可能，繼而覺醒並終止持續的悲思。

需要強調的是，此處所作的對比並非為了突出鮑詩與謝詩中情感程度的差異——事實上，謝靈運詩一方面試圖化解過於強烈的情思，但另一方面，越是克制或試圖終止，反而越顯得其情之無盡綿長——而是為了說明二者的情感處理方法，也就是抒情模式的差異。

⁷⁴ 關於中國古典文學的「內省美典」、「自省美典」，詳見高友工〈中國文化史中的抒情傳統〉、〈中國語言文字對詩歌的影響〉、〈試論中國藝術精神〉、“The Nineteen Old Poems and Aesthetics of Self-Reflection”等篇。見高友工，〈中國文化史中的抒情傳統〉、〈中國語言文字對詩歌的影響〉，收入《中國美典與文學研究論集》（臺北：臺大出版中心，2004），頁122-137、165-206；高友工，〈試論中國藝術精神〉，《九州學刊》第2卷第3期（1988年4月），頁1-12；英文論著見Yu-Kung Kao, “The Nineteen Old Poems and the Aesthetics of Self-Reflection”, *The Power of Culture: Studies in Chinese Cultural History*, eds. Willard J. Peterson, Andrew H. Plaks, and Ying-shih Yu (Hong Kong: The Chinese University Press, 1994), 80-102. 蕭馳在高友工的基礎上進一步探究「古詩十九首」與阮籍的「內省」心靈，見蕭馳，《玄智與詩興》（臺北：聯經出版事業股份有限公司，2011），頁1-78、115-181。

⁷⁵ 遼欽立輯校，《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁331。

鮑照〈擬行路難〉其八與上引謝靈運〈悲哉行〉寫相同主題，但在渲染詩歌主體之情後，鮑照並沒有將情感收束：

中庭五株桃，一株先作花。
陽春妖冶二三月，從風簸蕩落西家。
西家思婦見悲惋，零淚沾衣撫心嘆。
初送我君出戶時，何言淹留節回換。
床蓆生塵明鏡垢，纖腰瘦削髮蓬亂。
人生不得恆稱悲，惆悵徙倚至夜半。⁷⁶

開頭四句以院中開花的桃花樹起興，再以陽春美景烘托出詩歌的抒情氛圍。然而「西家思婦」二句點明詩歌主題，旖旎春景由此與思婦哀情形成反諷作用，突顯出思婦哀情之深。「初送」四句如電影畫面般展開，昔日送別的場景和今日孤獨守候的情境相映成悲，更顯示出思婦強烈的悲思。詩末「人生不得恆稱悲」說不能再沉溺在悲傷中，看似是對悲傷過度的反思，想要克制悲情，然而，「惆悵徙倚至夜半」卻又說了完全相反的話——那就任由情思泛濫至夜半吧！這與謝靈運〈悲哉行〉和「古詩十九首」〈庭中有奇樹〉的抒情方式極不相同，但在漢樂府和當代流行民歌中，類似詩例卻不勝枚舉。如漢樂府「上言加餐飯，下言長相憶」二句，對詩中主體而言，「加餐飯」（保重身體）固然重要，但「長相憶」（持續想念）同樣重要。又如同時代的民歌「誰能思不歌？誰能飢不食？日冥當戶倚，惆悵底不憶」，同樣是將強烈情感貫徹到底、不加節制。⁷⁷

總的來說，鮑詩繼承、吸收了民歌的抒情特性，將個人的寒微日常與偏險情感大陳於南朝以雅為正、以情為累的詩歌殿堂上，無怪乎鍾嶸要以「輕薄之徒，笑曹、劉為古拙，謂鮑照羲皇上人」來訕笑鮑

⁷⁶ 南朝宋·鮑照著，丁福林、叢玲玲校注，《鮑照集校注》，頁 679。

⁷⁷ 二詩分別為〈飲馬長城窟行〉與〈子夜歌〉。見宋·郭茂倩編撰，《樂府詩集》（上海：上海古籍出版社，1998），頁 437；遼欽立輯校，《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 1041。

照。依此而言，清人馮班（1602–1671）、劉師培（1884–1919）以鮑照為宮體詩之先聲並非毫無道理，⁷⁸ 因為宮體詩同樣將極其私密的私人生活「揚於大庭」，由此而被批評為「輕薄」之體。⁷⁹

至此，我們可以用曹道衡的一段話總結這一節：

縱觀鮑照的詩作……很少出現顏延之所常寫的那種雍容典雅、歌功頌德的廟堂文學；也較少寫過謝靈運等人怡情山水，縱談玄理的上層士族情趣……這些作品，在上層士族看來，其內容當然是近於「俗」的；而且鮑照的作品還常有激憤之情，也不合於漢代以來儒家所提倡的「溫柔敦厚」，「怨而不怒」的「詩教」。所以當時的評論者把鮑詩說成「險俗」、「鄭衛」也就不足怪了。⁸⁰

總的來說，鮑照所在的劉宋王朝是雅俗問題極為突出的時代，回顧當時的政治、文學與文化環境，雖然在上位者出身寒庶又積極打壓世族，但從結果論而言，貴族與雅正文學傳統始終在劉宋、甚至終南朝之世具有深刻影響力。〈擬行路難〉不被主流接受，鮑照卻又一生屢屢地寫，足可見創作這一組詩於他而言必然有某種特殊意義，下一節將就此展開討論。

⁷⁸ 馮班言：「至於沈（約）、鮑（照），文體傾側，宮體滔滔，作俑於此……不言鮑明遠，則宮體紅紫之文，不知其所法矣。」見清·吳喬，《圍爐詩話》，收入郭紹虞編選，《清詩話續編》（臺北：木鐸出版社，1983），頁522。另，劉師培曰：「宮體之名，雖始於梁，然側豔之詞，起源於昔。晉宋樂府……均以淫豔哀音，被於江左……後有鮑照，前有惠休，特至於梁代，其體尤昌」見劉師培，《中國中古文學史》（北京：人民文學出版社，1984），頁143。

⁷⁹ 章太炎批評宮體詩道：「自梁簡文帝初為新體，床第之言，揚於大庭。」見章太炎，《國故論衡》（上海：上海古籍出版社，2003），頁84。又《資治通鑑·梁紀十八·高祖武皇帝太清三年》說宮體詩等南朝樂府「吐言止於輕薄，賦詠不出桑中。」見宋·司馬光著，元·胡三省音注，《資治通鑑》冊6（北京：中華書局，2005），頁5007。

⁸⁰ 曹道衡，《中古文學史論文集》（北京：中華書局，1986），頁231。

五、時代與心靈

本文上一節已藉由詩作的分析敘明鮑詩俗的內涵為何，這一節將進一步探討這一創作風格展現的詩人心靈與時代之關係。就其寫景詩而言，出身與仕進形塑了鮑照重抒情的書寫模式及不同於衆的山水樣貌。因為出身低微又一生跟隨幕主奔波，鮑照所見、所歷的山水，註定不同於主流以賞美為目的而蘊含美感與理感的山水。他以山水寄情，滿腹憂憤地奔波於道途，筆下山水自然也是愁苦人生的具象化。因此，這展現的是一個與當代貴族文化格格不入的寒微個體，亦是一高雅山水中的邊緣自我。

至於其〈擬行路難〉，上一節已藉由組詩中明顯的庶民特性論鮑詩之俗，而這一節將論證鮑照堅持為俗的意圖。本文認為，在對舉世庶、崇雅卑俗的時代裡，鮑照一方面試圖以〈擬行路難〉的俗迎合劉宋諸王的文學興味，另一方面又嘗試變造其體式以向主流文人圈突顯自己的文學新變之功，這種依違於雅俗之間的創作特性，即清楚地展現了鮑照在當代的複雜處境與心境。

（一）高雅山水中的邊緣自我

如前已證，鮑照寫景詩有強烈的抒情性，因為詩中的「情」和「景」是直接對應的關係，所以其情如何則其景如何，其景如何亦可見其情為何。反之，主流的山水美學追求玄遠、協調之美，故詩中的情景關係往往被理感和美感所騎劫。

溯其根本，這二種山水美學反映了門戶和雅俗如何形塑詩人的創作傾向。謝靈運〈從斤竹澗越嶺溪行〉中的玄理可以說明這一點。詩中「蘋萍泛沉深，菰蒲冒清淺」二句可看出物的生存特性如何反映出詩人的經歷與情志。句中所寫的「蘋萍」和「菰蒲」是四種不同的植物。「蘋」是一種又叫「田字草」的水草、「萍」即浮萍、「菰」是茭白，而「蒲」是菖蒲。「蘋」和「萍」所以歸為一類，許是因為二

者同為深水中常見的漂浮植物；「菰」和「蒲」同為一類，可能是因為二者皆生長在淺水中。「蘋萍泛沉深」指的是「蘋」與「萍」漂浮在深沉溪水上；「菰蒲冒清淺」說的是「菰」與「蒲」生長於清澈的淺水之中。前者漂流無根的特性暗合於謝靈運謫官羈旅的境況；後者挺生水上而顯得水清且淺，這種安於其性、自性無待的立身之道，⁸¹ 體現了詩人面對困境時勉勵自我的精神意志。

同樣寫人生的聯想，鮑照之筆卻不見玄思。鮑照喜用微小的大氣現象寫風景，⁸² 而這些意象以一種身不由己、漂泊東西的擬人形象成為鮑照處境與心境的象徵。如其〈潯陽還都道中〉寫：

昨夜宿南陵，今旦入蘆洲。客行惜日月，崩波不可留。
侵星赴早路，畢景逐前儔。鱗鱗夕雲起，獵獵曉風遒。
騰沙鬱黃霧，翻浪揚白鷗。登艫眺淮甸，掩泣望荊流。
絕目盡平原，時見遠煙浮。倏悲坐還合，俄思甚兼秋。
未嘗違戶庭，安能千里遊？誰令乏古節，貽此越鄉憂。⁸³

此詩是鮑照奉命到潯陽後又因事折返建康的途中所作。前六句記遊而見情，無論是「南陵」、「蘆州」場景的迅速切換，或是「惜日夜」、「侵星」、「畢景」的直敘，都顯示出詩歌主體歸心似箭的情緒。次十句所寫緣於詩人內心對景物的觸動：本來熱烈的歸情，因為見騰沙翻浪的暮景而生出愁緒；登船遠眺，又因江上水景而不禁掩泣；見雲煙聚散，又有感於自身的孤獨漂泊而憂傷。末四句不見謝式象外之意，只有因感物而來的人生聯想與感受的總結。詩中共有八個氣象詞：「星」、「景（影）」、「雲」、「風」、「沙」、「霧」、「浪」、「煙」，它們的共同點都是

⁸¹ 此處為郭象學說的化用。郭象注莊言：「有待無待，吾所不能齊……各安其性，吾所不能異也。」見晉·郭象注，林聰舜導讀，《郭象注莊》（臺北：金楓出版有限公司，1987），頁48。

⁸² 蕭馳指出，鮑照寫詩喜用這種即時即刻，與氣象、天象相關的「風景」。見蕭馳，〈後謝靈運時代的「風景」——以鮑照、謝朓為例〉，《漢學研究》第30卷第2期，頁33-70。

⁸³ 南朝宋·鮑照著，丁福林、叢玲玲校注，《鮑照集校注》，頁373。

色彩灰暗、迷濛不清、飄渺不定，甚至可能會瞬間消散。物的這些特性既具象化了漂泊旅人陰暗愁慘的意緒，也象徵了寒微士人不明、未卜的仕途。

〈發後渚〉也有相似意象。「涼埃晦平皋，飛潮隱脩樾。孤光獨徘徊，空煙視昇滅」⁸⁴ 四句寫的是：寒冷的塵土遮蔽了岸上平原、騰飛的浪潮隱沒了岸邊樹影，孤獨的日光獨自於空中徘徊，空中的霧氣騰升又消散。「涼埃」、「孤光」、「空煙」即低微的塵土、孤獨的光影、飄飄的煙霧，鮑照寫這首詩時正在離家赴任途中，⁸⁵ 物微不足道又浮游不定的特性，正象徵著鮑照當下的經歷與心境。

還有前引〈還都道中〉，「急流騰飛沫，迴風起江濱」描繪湍急江水激起浪花，狂風在岸邊飛卷的景象。這首和〈潯陽還都道中〉一樣，明明都寫於還都省親的途中，但風高水急之景反映出詩人異樣的情緒。「飛沫」只能任由江水擺佈的命運，就是詩人身不由己、奔波於道途中的命運。

縱觀鮑照的寫景之作，其筆下山水之所以多是宦遊圖景，是因為他在長達三十餘年的仕宦生涯中——他也不過活了五十餘歲——不斷隨幕主遷移，長期羈旅於不同地方。⁸⁶ 可以這麼說，其筆下之景就是他人生的「場景」（setting），仕宦的道途，就是他人生的軌跡。所以詩中山水，如狂風吹卷的岸邊、險惡寒苦的複澗重崖等，可說是他仕途以及人生之路的描摹再現；詩中經常出現的微小黯淡、漂泊不定的塵土、微光、飛沙、雲霧等意象，就是鮑照的擬物化。

其實，鮑照對這樣的生活厭倦不已——「客遊厭苦辛，仕子倦飄塵」、「旅人乏愉樂，薄暮憂思深」、「夜分就孤枕，夢想暫言歸」——⁸⁷ 但是，作為一個不入流的知識分子，他沒有選擇的權利。正如前引〈行

⁸⁴ 同上註，頁 446。

⁸⁵ 同上註，頁 447。

⁸⁶ 關於鮑照的仕歷考，見丁福林，《鮑照研究》，頁 63-88。

⁸⁷ 引詩分別為〈翫月城西門廡中〉、〈日落望江贈荀丞〉、〈夢歸鄉〉，見南朝宋·鮑照著，丁福林、叢玲玲校注，《鮑照集校注》，頁 607、401、578。

京口至竹里〉所寫的那樣：人在趕路卻偏遇嚴冬、孤獨行旅又恰遇日落，儘管已如此辛苦，仍無法解鞍少駐，還不遑暇食。於是，詩末「君子樹令名，細人效命力。不見長河水，清濁俱不息」發出了卑微的吶喊：地位低微之人總是被地位高貴之人驅使而奔波忙碌，他們只能像長河水一樣滾滾流動、無法停歇。

作為對照，謝靈運出身於地位顯赫的世族家庭，山水對他來說，「就像所有日常的奢侈品一樣，是一種生活方式。」⁸⁸ 所以當他寫自然中的小物，其大多秀美而自在，如：「陽卉」、「白雲」、「幽石」、「綠筱」、「清漣」、「新陽」、「春草」、「園柳」；而當他寫大的場景，那是恆在、可以遊覽其中的佳景，如：「潭」、「河」、「江」、「川」、「渚」、「洲」、「海」、「園」、「山」、「巔」。⁸⁹ 物所以秀美，是因為詩人有意賞美，所以自在，是因為詩人為其染上玄理色彩；景所以恆在，是因為遊覽山水就是詩人的貴遊日常。因此，即使謝靈運詩中也有愁苦人生的悲嘆，但愁苦人生或者已藉由悠緲深遠的玄理山水淡化，或者已被雅緻美媚的美感山水弱化，這樣的山水即是體現了謝靈運家世和情懷的高雅山水。

回顧謝靈運所寫的物和景，如象徵了詩人謫官羈旅卻仍安然自在的「蘋萍」和「菰蒲」，這樣的物對鮑照來說何其諷刺！還有「過澗既厲急，登棧亦陵緬。川渚屢徑復，乘流玩迴轉」，這種可以「肆意遊遨」⁹⁰ 的山水，對鮑照來說是何其遙遠的經歷！謝靈運以遊覽山水應對官場失意，藉景去情，這豈是沉於下僚的鮑照夠得上的山水？

⁸⁸ 引文見孫康宜著，鍾振振譯，《抒情與描寫：六朝詩歌概論》，頁 64。另，胡大雷舉謝靈運為例，說兩晉南北朝人對山水大多持欣賞、「把玩」的態度，寫山水則是為了向家人親友介紹並引導他們觀賞山水之美。見胡大雷，《中古詩人抒情方式的演進》，頁 188-192。

⁸⁹ 「陽卉」、「潭」、「海」、「河」、「川」、「園」見〈歲暮〉；「白雲」、「幽石」、「綠筱」、「清漣」見〈過始寧墅〉；「新陽」、「春草」、「園柳」見〈登池上樓〉；「海」、「山」、「洲」、「渚」、「江」、「巔」見〈過始寧墅〉；「蘋萍」、「菰蒲」見上引〈從斤竹澗越嶺溪行〉。

⁹⁰ 南朝梁·沈約等著，《宋書·謝靈運傳》，收入《二十四史》冊 5，頁 455。

南朝是文學走向唯美主義的時代，⁹¹ 然而所謂「美」並非百花齊放之美。鮑照的險仄山水建立了一種與謝式山水全然不同的美學，這樣一種不協調的、危仄舛怪的「變調山水」，是與整個時代唱反調的。然而其所以如此，就是因為謝靈運那種由貴族文人情懷構成的高雅山水世界，於鮑照而言是格格不入的。謝靈運寄情於山水之高雅，鮑照只能將抑鬱不平之氣化為詩中危仄諷詭，不能安身立命的山水。其寫景之作中展現的，就是這樣一個邊緣自我。

（二）〈擬行路難〉的新聲／心聲

如果說「變調山水」展現了鮑照與當代貴族文化的不合，那麼〈擬行路難〉中堅持為俗的文學表現則可見他如何回應這一問題。這尤其可藉〈擬行路難〉中寫「雅」卻又趨「俗」的特質來說明。先以第三首為例論其「雅」的一面，此詩寫女子與愛人離別後，因旖旎春景而備感孤獨憂愁：

璇閨玉墀上椒閣，文牕繡戶垂羅幕。
中有一人字金蘭，被服纖羅采芳藿。
春燕差池風散梅，開幃對景弄春爵。
含歌攬涕恒抱愁，人生幾時得為樂。
寧作野中之雙鳧，不願雲間之別鶴。⁹²

值得注意的是，詩歌前七句連用了三個「經典」：第五句「春燕差池風散梅」出自《詩經·邶風·燕燕》「燕燕于飛，差池其羽」；⁹³ 第四句「被服纖羅蘊芳藿」是《楚辭》「香草美人」傳統；第七句「含歌攬涕恆抱愁」出自《楚辭·九章·思美人》的「思美人兮，攬涕而佇眙」。

⁹¹ 這一點已有論者述及，如曹道衡：「（南朝）作家所追求和創造的，大抵是那種精緻、華麗和輕柔之美……南朝文學自覺地傾心於美的創造。」見曹道衡、沈玉成編著，《南北朝文學史》，頁 12-13。此外，王力堅著作《由山水到宮體：南朝的唯美詩風》亦對此多有著墨。

⁹² 南朝宋·鮑照著，丁福林、叢玲玲校注，《鮑照集校注》，頁 664-665。

⁹³ 漢·毛亨傳著，鄭玄箋，《毛詩鄭箋》，頁 11-12。

⁹⁴ 從這些典故所蘊含的意義可知，本詩所寫並非一般樂府詩歌常見的閨怨離情，而是文人詩中常見的，藉寫女子與愛人的離別暗寫君臣疏離的創作手法。詩中之人身穿細羅衣、佩帶香草無疑是延續屈原的「香草美人」傳統，而住在雕欄玉砌、文窗繡戶的樓閣中，則是上接曹植〈美女篇〉以美女寫君子之高義的文人傳統，⁹⁵ 鮑照此處是為表白「我」見棄而不離的忠誠。

質言之，此詩無疑表現出鮑照對文人傳統的繼承，然而若用上一節論〈擬行路難〉之俗的方法來檢視這首詩，仍會發現它「俗」的根本。首先，就詩歌語調來說，「中有一人字金蘭」是民間文學常見的自報家門的敘述方式，⁹⁶ 「人生幾時得為樂」也是民歌中直述心之所感的常見套語。⁹⁷ 類似詩例還有〈擬行路難〉其二（洛陽名工鑄為金博山），此詩以極致鏤刻之辭描繪博山香爐的精美名貴，但一句「如今君心一朝異，對此長嘆終百年」又是源於民歌的抒情語言。⁹⁸ 其次，就詩歌主題而言，其二與其三這兩首詩所寫雖然不是一般民歌中低下階層所面臨的典型問題（如閨怨之思、遠行之苦等），但在士人群體中，君臣問題同樣具有普遍性與典型性，更是古典文人詩中最常見、最能引起文士情感共鳴的主題。從這一角度來說，〈擬行路難〉中的這一類詩同樣可能因為情感的強烈程度而被歸為「俗」的一類。

再次，〈擬行路難〉所以俗，還與其使用了「雜七言體」這一俗中之最的體式息息相關。所謂「雜七言體」，⁹⁹ 指的是以「七言句」

⁹⁴ 宋·朱熹集注，《欽定四庫全書：楚辭集注》，頁39。

⁹⁵ 曹植，〈美女篇〉，收入逯欽立輯校，《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁431。

⁹⁶ 如〈陌上桑〉：「秦氏有好女，自名為羅敷」。同上註，頁259。

⁹⁷ 如漢樂府〈西門行〉說「夫為樂，為樂當及時」、古詩〈生年不滿百〉說「為樂當及時」。同上註，頁269、333。

⁹⁸ 如〈有所思〉與〈白頭吟〉。同上註，頁159、274。

⁹⁹ 此一術語為彭錦堂首先提出。其於東海大學中文系專任教師論文發表會（2013年11月）發表〈雜七言美學及其歷史起源——論鮑照的〈擬行路難〉〉一文，指出鮑照樂府詩的形式美學是他對世界的感知方式，諸如「雜七言體」、「君不見」等極具實驗性質的文學表現，都是鮑照試圖以〈擬行路難〉抒發自己文人主體的世界觀與悲情。所言種種，皆對本文頗具啟發性。

爲骨架，但雜以五、六、七、八、九言句的詩歌體式，首見於鮑照〈擬行路難〉，其十八首中就足有十六首是以這一新造體式寫就。論其俗須考察其發展史：雜言與七言體皆被認爲起源於民間，其中，七言體在漢代時就已被視爲是俗體而不被文人接納爲詩體。¹⁰⁰ 魏晉之際，傅玄譏笑張衡的七言〈四愁詩〉「體小而俗」，也說明七言體在當時仍難登大雅之堂。南朝《宋志》僅錄兩首七言詩，¹⁰¹ 亦可見時人對這一體式的普遍看法。至於雜言體，在詩壇被齊五言詩統治的時代裡，它的命運和七言體相去不遠。簡言之，在鮑照的時代，雜言與七言體仍是不入流的體式。

問題因而是：鮑照寫〈擬行路難〉何以堅持爲俗？雜言體和七言體本就「被視爲是無關緊要與粗魯不文的體裁」，¹⁰² 鮑照卻結合二者，變之爲更鄙俗的「雜七言體」；同樣，〈行路難〉本就「辭頗疎質」，南方士人更是輕視其音調鄙拙，¹⁰³ 鮑照卻沿襲其俗的特性，以普遍主題、俚俗語調、簡單意象一連擬寫了十八首，似乎，他是有意要創造一種「俗上加俗」的作品。

若回到當代的歷史情境而言，首先，鮑照很可能是爲了討好在上位者的文學興味。¹⁰⁴ 劉宋帝王多愛俗樂，不管是平民出身的宋武帝、鮑照的第一任幕主劉義慶，或是宋孝武帝劉濬（429—453），都是流行俗樂的愛好者。因此，在主流文學圈不接受他的情況下，鮑照若想取

¹⁰⁰ 余冠英對此有深入考察。其以爲，雜言最初見於漢樂府民歌，七言則自兩漢起就使用於下層百姓間流行的文本（如諺語、字書、鏡銘等）。即使當時文人以七言體進行創作，卻也是視其爲說理和議論之用的「韻語」，而韻語在當時就是一種俗體。見余冠英，〈關於七言詩起源問題的討論〉，收入《漢魏六朝詩論叢》（北京：商務印書館，2010），頁 119-130。另，關於七言詩形式的發展亦可見王運熙，〈七言詩形式的發展和完成〉，收入《樂府詩論述》（上海：上海古籍出版社，2014），頁 302-320。

¹⁰¹ 此二首爲曹丕〈燕歌行〉、〈別日篇〉，同上註，頁 304。

¹⁰² 蘇瑞隆，〈鮑照詩文研究〉，頁 250。

¹⁰³ 曹道衡，〈中古文學史論文集〉，頁 220。

¹⁰⁴ 關於鮑照通俗詩風與劉宋諸王的文學興味之關係，蘇瑞隆的專著《鮑照詩文研究》有深入的討論。陳偉強也認同鮑照的創作傾向與劉宋諸王的文學審美有莫大關係，見陳偉強，〈發現、呈獻與被發現——鮑照「從遊」詩題材風格的成因〉，《中國文哲研究通訊》第 33 卷第 4 期，頁 147-175。

得仕途上的成功，最佳途徑無疑是迎合統治者的文學品味。孫康宜說〈擬行路難〉創造出了「通俗的魅力」，¹⁰⁵ 在當代主流文學圈普遍崇雅卑俗的情況下，這魅力恐怕就是針對統治階級而發。否則，我們如何解釋渴望出人頭地的鮑照為何非要寫如此流俗之作？更何況，鮑照並非不能寫純粹「雅」的作品。從他那篇以四言正體寫成的〈河清頌〉可知，鮑照絕對有能力製作雅正的朝廟之作。¹⁰⁶ 因此，鮑照傾力寫庶民之聲，極有可能是為了回應平民王朝的文學興味。

其次，藉由新變詩體以標榜自我也是合理的推測。早期七言體所以被目為「俗」體，並不單純因為它更多應用於民間的流行文本中，也是因為它無法滿足文人「詩言志」的要求。¹⁰⁷ 而「詩言志」追求言志的同時，也強調所言之志需合乎溫柔敦厚的詩教觀。遵奉「詩言志，歌詠言」的班固說屈原「露才揚己」，¹⁰⁸ 就是批評他所言之志譏傷激烈。這樣的抒情詩學觀一直延續到劉宋時期，所以蕭子顯提出「不雅不俗，獨中胸懷」，對抒情有餘而雅正不足的鮑照頗有微言。

七言體所以無法成為詩人抒情寫志的主流體式，與其體式特徵有關。葛曉音指出，早期七言體的基本特徵為句句押韻、單句成行，這使得其句與句之間的意義及音節往往不相連貫，無法形成如五言體那種由句與句之間意義對偶排比、音韻重疊複沓所達成的抒情效果。也是因為這樣，早期七言體只能長期適用於需要羅列名物和堆砌字詞的應用韻文，而不是需要意脈連貫、節奏流暢的抒情韻文。¹⁰⁹

然而到了鮑照的〈擬行路難〉，七言體的這些問題得到了解決。

¹⁰⁵ 孫康宜著，鍾振振譯，《抒情與描寫：六朝詩歌概論》，頁 101-102。

¹⁰⁶ 據丁福林所考，鮑照受過良好的文學教育，這是因為他並非徹底的庶族，其家庭是介於勢族和庶族之間，被稱為「次門」或「後門」的低階士族。見丁福林，《鮑照年譜》，頁 11-13。

¹⁰⁷ 葛曉音，〈早期七言的體式特徵和生成原理——兼論漢魏七言詩發展滯後的原因〉，收入《先秦漢魏六朝詩歌體式研究》（北京：北京大學出版社，2012），頁 225-226。

¹⁰⁸ 《楚辭補注》載班固〈離騷序〉說屈原「露才揚己」。詳見漢·王逸，《楚辭補注》（臺北：商務印書館，1975），頁 29。

¹⁰⁹ 這也是為什麼漢魏七言詩發展滯後的原因，因為在中國古代，「韻文倘若不便於抒情，是不可能得到發展的。」見葛曉音，〈早期七言的體式特徵和生成原理——兼論漢魏七言詩發展滯後的原因〉，收入《先秦漢魏六朝詩歌體式研究》，頁 205-226。

首先，早期七言體句句押韻，句內又以四言詞和三言詞斷句，這樣的結構使音節顯得急促、單調，缺乏抒情詩中常見的音韻流轉之感。然而鮑照〈擬行路難〉在七言句的基底上雜以齊五言及雜言句，巧妙地利用不同句式的相互穿插，使押韻方式更容易從句句韻變成隔句韻，¹¹⁰這便使得詩句在疾徐相間、張弛有度的節律中展現了更豐富的抒情效果，成功改變早期七言體因音節問題而不利於情感自然抒發的問題。

另一方面，早期七言體單句成行，僅需依靠單句內的四言詞與三言詞便足成句意，但因為句與句之間沒有必然的語法和語意連結，詩句的連貫性大為削弱，難以形成統一的抒情基調。而鮑照〈擬行路難〉中，無論是純七言的其一、其三、其十二，或是「雜七言」的其餘十五首，皆見鮑照以不同方法勾連句意：有時候是用排比或對仗等修辭手法呼應上下句句意，如其三的「璇閨玉墀上椒閣，文牕繡戶垂羅幕」；有時候則是以敘事的方式補充句與句的關係，如其九的「我昔與君始相值，爾時自謂可君意」。¹¹¹這些方法不僅增強了詩句間的情感聯繫，使全詩的抒情基調更加鮮明，也解決了早期七言體因缺乏語意連貫性而不適合抒情的問題。

回到根本而言，鮑照的「雜七言體」句式豐富，組詩雖以七言為基底，但還使用了五言、六言、七言、八言、九言句，而且同一首詩中也往往混用不同句式。例如：其二、其七與其十三混用五、七、九言句；其五、其十六雜用五、六、七言句；其十是五、七、八言句混用；其十四更是雜用了五、七、八、九言四種句式。多種句式的雜用使詩歌語言呈現出長短相間的變化而跡近於口語，由此保證了情感於詩中的自然流露，正是孫康宜所說：「樂府中常使用雜言句，這使作者得以不受拘束地抒發自己最隱秘的感情。正是由於這些原因，鮑照

¹¹⁰ 葛曉音，〈中古七言體式的轉型——兼論「雜古」歸入「七古」類的原因〉，收入《先秦漢魏六朝詩歌體式研究》，頁 234-235。

¹¹¹ 關於鮑照雜言、七言詩變單句成行為雙句成行的討論。同上註，頁 236-237。

直率抒情力量得以最強烈地表現在他的樂府歌曲裡。」¹¹²

那麼，為什麼說變造詩體是鮑照標榜自我之舉？回到當代的文學情境來看，即是《南齊書》所說「若無新變，不能代雄」。¹¹³ 文學創作到了南朝，已經呈現出爭奇鬥異的局面，詩人往往追求創新突破，以在詩壇上顯現個人色彩。鮑照向來以刻意求新尚奇見稱，特別是在體裁和體式的革新方面更是取得了一定成就。¹¹⁴ 因此，將原本不適合抒情的詩體極力往抒情方向進行改造，或許就是為了彰顯自己對詩歌體式與形式的經營及新變之功。

總的來說，「雜七言體」如同一新的抒情方法之提出，其中既包含鮑照抒發「心聲」的意圖，也體現了他試圖藉「新聲」以文延譽的極高期待。然而，鮑照的獨特與革新是一種「未來性」而非「時代性」。儘管他的「雜七言體」為詩壇帶來了飛躍性的變革意義，他在後世也將因為變造詩體之功而享有美譽，¹¹⁵ 但在當時，過度的「新」仍是要被鄙薄為「訛而新」。¹¹⁶

六、結語

世族與寒門的矛盾是南朝時代對文化和文學具有最直接影響的社會矛盾。¹¹⁷ 鮑照所在的劉宋時期，即以門戶高低和詩風雅俗劃分出界

¹¹² 孫康宜：「樂府中常使用雜言句，這使作者得以不受拘束地抒發自己最隱秘的感情。正是由於這些原因，鮑照直率抒情的力量得以最強烈地表現在他的樂府歌曲裡。」見孫康宜著，鍾振振譯，《抒情與描寫：六朝詩歌概論》，頁117。

¹¹³ 南朝梁·蕭子顯，《南齊書》，收入《二十四史》冊5，頁233。

¹¹⁴ 關於鮑照創新求變的創作傾向，蘇瑞隆也說：鮑照向來有「擺脫已被用濫的傳統形式與風格而創造新形式」的自覺，見蘇瑞隆，《鮑照詩文研究》，頁51-52。如《四六叢話》「古賦一變為駢賦，江鮑虎步於前，金聲玉潤」說鮑照對古賦有新變之功。見清·孫梅，《四六叢話》卷4（臺北：臺灣商務印書館，1968），頁61。

¹¹⁵ 如蕭滌非說「七言至此，蓋已別創一新境界。」見蕭滌非，《漢魏六朝樂府文學史》，頁253。

¹¹⁶ 劉勰在《文心雕龍·通變》中鄙薄宋初文風道：「宋初訛而新。」訛即有反於常者。見南朝梁·劉勰著，范文瀾注，《文心雕龍注》卷6，頁520。

¹¹⁷ 曹道衡、沈玉成編著，《南北朝文學史》，頁2。

限森嚴、封閉隔絕的圈子。出身低微又寫詩尚俗的鮑照，因而終其一生只能在主流的圈子外圍徘徊。這也對應了他的實際居住情況：入仕以前住在京口，入仕後隨幕主遷移，長期羈旅於荊州、江州、徐州等地，而這些地方全都是政治和文化中心——京城的外圍之地。¹¹⁸ 鮑照的文學生命即養成於這樣的歷史語境中，追問其作品中的雅俗之思，即可見其心靈的樣貌。

論其寫景詩，當代主流風尚將山水視為道理與美學的展現平台，鮑照的風景卻直接對應於個人私密的心靈內在。他在謝式玄理與美媚的山水世界中找不到可安身立命之處，於是建立了一種對應自己生命情境的山水世界。這一「變調」的山水，顯示出鮑照寒微的出身與高雅的山水詩傳統存在根本衝突。由此而言其人的抒情自我，也可見有根本的區別。謝靈運的是君子的情懷、貴族的尊嚴，鮑照的則是寒門的掙扎，他筆下的危仄山水是愁苦人生的具體再現，詩中反覆自述的也是這樣一個苦命的「我」。

至於其代表作〈擬行路難〉，則因抒情之激烈而被目為俗。這一組詩刻意以淺俗意象、民歌語調發抒普遍且強烈的情感主題。情淫之俗加之新變的「雜七言」俗體，〈擬行路難〉成為鮑照與當代人格格不入的原因。然其之所以在以雅為高的時代裡堅持不懈地尚俗，很可能就是為了迎合在上位者的文學興味以突破階級限制。另一種可能則是，在保守卻又追求革新的南朝，鮑照試圖通過改造詩體來展現個人的文學才華。總之，以鮑照詩中的雅俗之思為例，我們看到了一顆複雜的文學心靈如何為當代的社會與歷史語境所形塑。

¹¹⁸ 鮑照正式住在京城的時間不超過十年。見丁福林，《鮑照研究》，頁 23-26。

引用書目

一、傳統文獻

戰國·宋國（公元前 318-286 年）·莊子著，晉·郭象注，《莊子》，臺北：藝文印書館，1983 年。

漢·孔鮒，《孔叢子》，收入蕭天石主編，《孔叢子·新語·新書》，臺北：中國子學名著集成編印基金會印行，1978 年。

漢·毛亨著，鄭玄箋，《毛詩鄭箋》，臺北：新興書局，1959 年。

漢·班固著，唐·顏師古注，《新校漢書集注》，臺北：世界書局，1973 年。

漢·許慎著，宋·徐鉉等校，《說文解字》，北京：中華書局，1985 年。

漢·王逸，《楚辭補注》，臺北：商務印書館出版，1975 年。

晉·郭象注，林聰舜導讀，《郭象注莊》，臺北：金楓出版有限公司，1987 年。

南朝宋·鮑照著，丁福林、叢玲玲校注，《鮑照集校注》，北京：中華書局，2012 年。

南朝梁·沈約等著，《宋書》，收入《二十四史》冊 5，北京：中華書局，1997 年。

南朝梁·劉勰著，范文瀾注，《文心雕龍注》，北京：人民文學出版社，1962 年。

南朝梁·鍾嶸著，陳延傑注，《詩品注》，北京：人民文學出版社，1980 年。

南朝梁·鍾嶸著，王叔岷箋證，《鍾嶸詩品箋證稿》，臺北：中央研究院中國文哲研究所，1992 年。

南朝梁·蕭子顯，《南齊書》，收入《二十四史》冊 5，北京：中華書局，1997 年。

唐·李延壽，《南史》，北京：中華書局，1975 年。

唐·吳兢，《樂府古題要解》，收入丁福保輯，《歷代詩話續編》，北京：中華書局，1983 年。

- 宋·司馬光著，元·胡三省音注，《資治通鑑》，北京：中華書局，2005 年。
- 宋·朱熹集注，《四書集注》，長沙：岳麓書社，1986 年。
- 宋·朱熹集注，《欽定四庫全書：楚辭集注》，北京：中國書店出版社，2015 年。
- 宋·郭茂倩編撰，《樂府詩集》，上海：上海古籍出版社，1998 年。
- 明·許學夷著，杜維沫校點，《詩源辯體》，北京：人民文學出版社，2001 年。
- 清·王夫之著，李中華、李利民校點，《古詩評選》，上海：上海古籍出版社，2011 年。
- 清·陳祚明評選，李金松點校，《采菽堂古詩選》，上海：上海古籍出版社，2019 年。
- 清·吳喬，《圍爐詩話》，收入郭紹虞編選，《清詩話續編》，臺北：木鐸出版社，1983 年。
- 清·清聖祖御製，《全唐詩》，臺北：明倫出版社，1974 年。
- 清·孫梅，《四六叢話》，臺北：臺灣商務印書館，1968 年。
- 清·方東樹著，汪紹楹校點，《昭昧詹言》，臺北：韓晶文化事業有限公司，2004 年。
- 清·古直，《鍾記室詩品箋》，臺北：廣文書局，1990 年。
- 清·孫希旦，《禮記集解》，臺北：文史哲出版社，1990 年。

二、近人論著

- 丁福林，《鮑照年譜》，上海：上海古籍出版社，2004 年。
- 丁福林，《鮑照研究》，南京：鳳凰出版社，2009 年。
- 王力堅，《由山水到宮體：南朝的唯美詩風》，臺北：臺灣商務印書館，1997 年。
- 王季路，〈〈擬行路難〉十八首中的執著精神〉，《文學教育》2009 年第 17 期，（2009 年 6 月），頁 14-15。
- 王運熙，〈七言詩形式的發展和完成〉，收入《樂府詩論述》，上海：上海古籍

出版社，2014 年。

王鍾陵，《中國中古詩歌史》，南京：江蘇教育出版社，1988 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。

吉川忠夫（Yoshikawa Tadao）著，王啓發譯，《六朝精神史研究》，南京：江蘇人民出版社，2011 年。

朱曉海，〈從鮑照詩看他心靈的幾個面向〉，收入《鮑參軍詩注補正》，鄭州：中州古籍出版社，2018 年。

余冠英，〈關於七言詩起源問題的討論〉，收入《漢魏六朝詩論叢》，北京：商務印書館出版，2010 年。

李錫鎮，〈論鮑照詩的評價及風格判斷問題——「休鮑」論、「險俗」說衍議〉，《臺大中文學報》第 31 期，2009 年 12 月，頁 103-146。

林文月，〈中國山水詩的特質〉，《中外文學》第 3 卷第 8 期，1975 年 1 月，頁 152-179。

祁立峰，〈俗化的美學——六朝士人的俚俗傾向及其文學表現〉，《淡江中文學報》第 36 期，2017 年 6 月，頁 1-35。

祁立峰，〈「言險俗者，多以附照」——論鮑照詩歌的「險」與「俗」〉，《中國學術年刊》第 42 期，2020 年 9 月，頁 59-84。

胡大雷，《中古詩人抒情方式的演進》，北京：中華書局，2003 年。

唐海濤，〈鮑照的「擬行路難」（上）〉，《國立中央圖書館館刊》第 19 卷第 2 期，1986 年 12 月，頁 1-20。

孫康宜著，鍾振振譯，《抒情與描寫：六朝詩歌概論》，臺北：允晨文化實業股份有限公司，2001 年。

孫耀慶，《劉宋文學研究》，北京：中國社會科學出版社，2020 年。

高友工，〈試論中國藝術精神〉，《九州學報》第 2 卷第 3 期，1988 年 4 月，頁 1-12。

- 高友工，《中國美典與文學研究論集》，臺北：臺大出版中心，2004 年。
- 曹道衡，《中古文學史論文集》，北京：中華書局，1986 年。
- 曹道衡、沈玉成編著，《南北朝文學史》，北京：中國社會科學出版社，2007 年。
- 章太炎，《國故論衡》，上海：上海古籍出版社，2003 年。
- 陳偉強，〈發現、呈獻與被發現——鮑照「從遊」詩題材風格的成因〉，《中國文哲研究通訊》第 33 卷第 4 期，2023 年 12 月，頁 147-175。
- 逯欽立輯校，《先秦漢魏晉南北朝詩》，北京：中華書局，1983 年。
- 楊儒賓，〈「山水」是怎麼發現的——「玄化山水」析論〉，《臺大中文學報》第 30 期，2009 年 6 月，頁 209-254。
- 葛曉音，《八代詩史》，北京：中華書局，2007 年。
- 葛曉音，《先秦漢魏六朝詩歌體式研究》，北京：北京大學出版社，2012 年。
- 鄔國平，《漢魏六朝詩選》，上海：上海古籍出版社，2005 年。
- 劉師培，《中國中古文學史》，北京：人民文學出版社，1984 年。
- 興膳宏（Kōzen Hiroshi）著，彭恩華譯，《六朝文學論稿》，湖南：嶽麓書社，1986 年。
- 蕭馳，〈後謝靈運時代的「風景」——以鮑照、謝朓為例〉，《漢學研究》第 30 卷第 2 期，2012 年 6 月，頁 33-70。
- 蕭馳，《玄智與詩興》，臺北：聯經出版事業股份有限公司，2011 年。
- 蕭滌非，《漢魏六朝樂府文學史》，北京：人民文學出版社，1998 年。
- 錢鍾書，《管錐篇》，臺北：書林出版有限公司，1990 年。
- 蘇瑞隆，《鮑照詩文研究》，北京：中華書局，2006 年。
- Kao, Yu-Kung. "The Nineteen Old Poems and the Aesthetics of Self-Reflection", *The Power of Culture: Studies in Chinese Cultural History*, eds. Willard J. Peterson, Andrew H. Plaks, and Ying-shih Yu. Hong Kong: The Chinese University Press, 1994.

Transposed Landscapes and the New Voice/ Inner Voice: The Dialectic of Elegance and Vulgarly in Bao Zhao's Poetry

Yu, Catherine Caa Lin^{*}

【Abstract】

The conflict between aristocrats and commoners is one of the most profound social issues of the Southern Dynasties, directly leading to the debate on elegance (雅) and vulgarity (俗) in literature and culture. Bao Zhao (鮑照), a figure of modest origins but exceptional talent, epitomized the archetypal individual amidst this contemporary situation. On the one hand, he transformed the mainstream elegant landscape (高雅山水) into the rugged landscape (險仄山水), highlighting his discordance with the aristocratic spirit. On the other hand, his poem “Ni Xing Lu Nan” (擬行路難) revealed deliberate tendencies towards commonerization in its phonological, narrative, and tonal aspects. At the same time, his creation of the “miscellaneous heptameter” (雜七言體) further showcased his rejection of the orthodox tradition. Essentially, Bao Zhao's deliberate departure from mainstream literary expressions represented a response to the conflict between aristocrats and commoners, the contradiction of elegance and vulgarity, and a reflection of his contemplation and pursuit of self-meaning.

Keywords: Bao Zhao, elegance and vulgarity, “Ni Xing Lu Nan,” landscape poetry, lyrical self

^{*} Ph.D. student, Department of Chinese Literature, National Tsing Hua University.

