

「瀟湘」山水畫之文學意象情境探微**

衣 若 芬*

關鍵詞：瀟湘 瀟湘文學 山水畫 意象 謫遷 漁隱

一、前 言

地理風土孕育文學心靈，文學創作表現地理風土，二者相輔相生的關係古今中外皆然，在中國文學作品中亦不勝枚舉。然而，就筆者管見，中國傳統文化與文學中卻鮮少如「瀟湘」母題一般，由實際地理風土的描寫逐漸形成抽象的文化思維，而後浸染入其他藝術形式，例如「瀟湘水雲」琴曲^①，以及本文所討論的「瀟湘」山水畫，又因為「瀟湘八景圖」的內容，成為詞調和戲劇題

* 本所副研究員。

** 本文之初稿曾宣讀於「文化視野與中國文學研究國際學術研討會」（北京：中國社會科學院文學研究所、清華大學人文社會科學學院主辦，2001年8月7日至10日）。論文撰寫期間，日本早稻田大學內山精也教授提供研究資料；論文送審後，審查人惠賜修改意見，期使本文更為嚴謹與完整，謹此一併致謝。

① 「瀟湘水雲」琴曲，南宋郭沔（1190—約1260）所創，郭沔字楚望，「永嘉人，每望九嶷，為瀟湘水雲所蔽，乃為是曲，以寓惓惓之意也。聆聽音趣，更有水光雲影，一簑江表之致」。〔清〕孔興誘：《琴苑心傳全編》，收入中國藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會編：《琴曲集成》（北京：中華書局，1992年），頁430。

名^②。「瀟湘」繪畫作品於南宋東傳，影響了日本和韓國的文藝創作。「瀟湘」母題所生發的超越時空的象徵意義，即使在文化傳播迅速，文化「混血」得難分彼此的廿一世紀，仍是一個饒有興味的課題，它不僅顯示中國傳統文化向域外散發「感染力」，日本和韓國接受和轉化中國文化的現象，「瀟湘」所蘊含的人類共同情思，才是它可長可久的命脈所繫，筆者將陸續撰寫系列論文以理解其中的意蘊，論文所觀照的議題包括：

1. 「瀟湘」文學題材如何被繪畫吸納，成為創作的泉源？
2. 繪畫如何以圖象展現「瀟湘」文學的內涵？
3. 繪畫作品的觀者如何欣賞及領會圖象的文學本質，從而再現或再造「瀟湘」的文化生命？

也就是「瀟湘」文學／「瀟湘」山水畫／題「瀟湘」山水畫詩三者之間的生成與變異關係，除了以中國為主做歷時代的研究，並且希望旁及日韓兩國的「瀟湘」山水畫與題詩，全面探討「瀟湘」母題的藝術與文化的表現。

在處理這些論題之前，必須先解答兩個問題，一是「什麼是『瀟湘』文學」？二是「我們如何認定『瀟湘』山水畫和『瀟湘』文學有關」？關於後

② 「瀟湘八景圖」的內容包括：「平沙雁落」、「遠浦帆歸」、「山市晴嵐」、「江天暮雪」、「洞庭秋月」、「瀟湘夜雨」、「煙寺晚鐘」以及「漁村落照」。（南宋）趙長卿有〈瀟湘夜雨·燈詞〉，見《惜香樂府》（臺北：臺灣商務印書館，1983年影印《文淵閣四庫全書》本），卷6，頁3b-4a。宋元南戲有無名氏作《江天暮雪》戲曲，全劇已佚，《南曲九宮正始》收錄其佚曲。元代楊顯之有《臨江驛瀟湘夜雨》雜劇。又，南宋周紫芝亦有〈瀟湘夜雨〉詞四首，見〔明〕毛晉輯：《宋六十一名家詞》（上海：上海古籍出版社，1989年據博古齋景印明汲古閣刊本），頁544。《四庫全書》本《竹坡詞》將此四首訂為〈滿庭芳〉，《四庫提要》云：「然集中『瀟湘夜雨』一調實為『滿庭芳』，兩調相似而實不同，其『瀟湘夜雨』本調有趙彥端一詞可證。」按今趙彥端《介菴詞》中並無〈瀟湘夜雨〉，概為趙長卿之誤，關於「滿庭芳」調與「瀟湘夜雨」調之問題，詳參〔清〕萬樹：《詞律》（臺北：臺灣商務印書館，1983年影印《文淵閣四庫全書》本），卷13，頁32。

者，筆者曾經在另外的文章中論及^③，簡而言之，唐代開始創作的「瀟湘」題材山水畫、北宋宋迪（約1015-1080）的「瀟湘八景圖」內容，以及後世的「瀟湘」畫作都不僅只採用「瀟湘」的地理名稱，創作具現湖南山水的畫作而已，有的作品雖然標題中有「瀟湘」，畫的景致卻非湖南，例如米友仁（1074-1151）的「瀟湘奇觀圖」（附圖1）就是鎮江的風光，南宋畫僧牧谿和玉澗的「瀟湘八景圖」（附圖2、附圖3）畫的是西湖附近^④，「瀟湘」山水畫的「在地化」與「抽象化」顯示畫家不一定描繪湖南實景的創作現象^⑤，既然不一定描繪湖南，何以可以訂名為「瀟湘」而觀者也並不質疑？可見在實際的自然景觀之外，還有畫家和觀者所共同承認的默契，那就是「瀟湘」這個語詞已經成爲一種超越地域限制的文化典故，能夠被借用或引申，而文化典故的來源便是先秦以來層層積澱的「瀟湘」文學。

「瀟湘」文學可以泛指一切以湖南的人、地、事、物爲題材的文學作品、神話傳說、以及引喻聯想^⑥（附圖4）。「瀟湘」文學的作者未必是湖南人，汗牛充棟的「瀟湘」文學作品值得徹底研究，寫作一部「瀟湘」文學的歷史^⑦，不過筆者討論「瀟湘」文學志不在此，而是將焦點集中於「瀟湘」文學對於「瀟湘」山水畫的創作與解讀所可能產生的影響，因此採取探究其「意象情

③ 衣若芬：〈宋代題「瀟湘」山水畫詩的地理概念、空間表述與心理意識〉，「空間、地域與文化——中國文學與文化書寫國際學術研討會」論文（臺北：中央研究院中國文哲研究所籌備處主辦，2000年11月16日至18日）。衣若芬：〈閱讀風景：蘇軾與「瀟湘八景圖」的興起〉，收入王靜芝、王初慶等著：《千古風流：東坡逝世九百年紀念學術研討會》（臺北：洪葉文化公司，2001年），頁689-717。

④ 宮崎法子：〈南宋時代における実景図〉，收入世界美術編集部編：《世界美術大全集》（東京：小学館，2000年），東洋編第6卷，頁149-162。

⑤ 筆者另有〈漂流與回歸：宋代題「瀟湘」山水畫詩之抒情底蘊〉（未刊稿）討論此問題。

⑥ 「瀟湘」的地理範圍參伍新福主編：《湖南通史》（長沙：湖南出版社，1994年）。又，本文所謂的「湖南」是泛稱，非專指現今行政地理劃分的湖南一省。

⑦ 例如陳書良主編：《湖南文學史·古代卷》（長沙：湖南教育出版社，1998年）。

境」的方式，一方面有別於前人羅列「瀟湘」文學作品，以敘述文本內容為主要的研究途徑^⑧，避免老調重彈；另一方面則希望透過「意象情境」的類型分析，做為日後論說「瀟湘」山水畫的圖象表現，詮釋其題詠文字的基礎，換言之，本文的重點不在鉅細靡遺地介紹中國各時代的「瀟湘」文學作品，賞析其美感內涵，而是從孕育「瀟湘」山水畫的角度出發，考察「瀟湘」文學的文化脈絡，得知畫家所可能依憑的思想端緒。既然「瀟湘」山水畫出現於唐代，成熟於宋代^⑨，筆者討論「瀟湘」山水畫之文學意象情境時便側重先秦至唐宋的情形，宋代以後，繼承者多，開新者少，故不一一贅述。此外，本文採取的是類型的研究，於同一類型中選樣舉例佐證，並且儘量依時代先後排列，然而有時文學寫作的動向並非規律性地發展，同時也有為了行文需要而權宜的部分，舉例時著眼於作品的代表性和延伸性，在精不在多，尚祈讀者見諒。

⑧ 例如：Alfreda Murck, *Poetry and Painting in Song China: The Subtle Art of Dissent* (Cambridge: Harvard University Press, 2000), pp. 6-27。Alfreda Murck (姜斐德)：〈畫可以怨否？——「瀟湘八景」與北宋謫遷詩畫〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》第4期（1997年3月），頁59-89。徐建融：〈中國山水畫的宇宙感——兼論《瀟湘圖》的圖象學涵義〉，《朵雲》1989年第1期，頁45-59。劉汾、胡朝雯：〈論瀟湘山水對唐宋文學創作的影響〉，《中國文學研究》1999年第2期，頁34-38。山內春夫：〈湘南（瀟湘）考——文學作品と宋迪の八景圖〉，《風花》（京都：彙文堂書店，1992年），頁195-233。佐藤保：《漢詩のイメージ》（東京：大修館書店，1993年），頁177-187。松尾幸忠：〈瀟湘考〉，《中國詩文論叢》第14集（1995年10月），頁71-82。赤井益久：〈風景のなかの川——漢詩に見る「瀟湘湖南」のイメージ（上）〉，《河川レビュー》No.111（2000年8月），頁92-97。赤井益久：〈瀟湘の八風景——漢詩に見る「瀟湘湖南」のイメージ（中）〉，《河川レビュー》No.112（2000年11月），頁88-93。赤井益久：〈河川美の伝承——漢詩に見る「瀟湘湖南」のイメージ（下）〉，《河川レビュー》No.113（2001年2月），頁76-81。

這些論著皆頗富參考價值，也正由於前人豐碩的研究成果，促使筆者另闢蹊徑，以求突破，本文之研究方法與「瀟湘」文學意象情境中「和美自得」的部分即為前人所未發。

⑨ 高木森教授認為宋代山水畫有所謂「瀟湘畫派」之說，畫家包括宋迪、宋徽宗、王洪、李生、米友仁、江參和趙芾等人，並且指出「瀟湘畫派」在南宋初期似乎特別蓬勃。見高木森：《中國繪畫思想史》（臺北：東大圖書公司，1992年），頁222-230。

雖然以「意象」為主軸研究文學作品的作法在中外學術界早已司空見慣，「意象」的界義卻因為與「形象」、「表象」、「象徵」、「想像」等詞語相涉，研究者的學科立場與取向不一而顯得曖昧含糊，關於「意象」界義的歧見與辨析，筆者不擬在此節外生枝^⑩，為說明本文的研究態度與方法的合理及有效，僅就本文所關注的層面加以解釋。

美國學者 Abrams 曾經歸納「意象」(imagery)一詞的三種通常的用法：1. 詩歌或其他文學作品裏，以直述、暗示或比擬等手法使讀者感受到物體及其特性。2. 較狹義的意思僅僅指對於可見的物體與景象進行描寫，尤其是生動細緻的描寫。3. 目前最普遍的用法是指比喻的語言，尤其是指隱喻 (metaphor) 和明喻 (simile) 的媒介。新批評 (New Criticism) 的學者認為「意象」是詩的基本要素，是構成詩的意義、結構及影響的主要核心^⑪。Abrams 指出的這三種用法主要是文學上的，不包括心理學、哲學和美學，但是已經具體而微地呈現「意象」在文學創作與解讀中的重要性。

「意象」一詞用於中國文學批評上首見於《文心雕龍·神思》：

是以陶鈞文思，貴在虛靜，疏淪五藏，澡雪精神；積學以儲寶，酌理以富才，研閱以窮照，馴致以繹辭；然後使玄解之宰，尋聲律而定墨；獨照之匠，窺意象而運斤；此蓋取文之首術，謀篇之大端。^⑫

⑩ 可參看陳植鏗：《詩歌意象論》（北京：中國社會科學出版社，1992年）。夏之放：《文學意象論》（汕頭：汕頭大學出版社，1993年）。吳曉：《意象符號與情感空間》（北京：中國社會科學出版社，1993年）。嚴云受、劉鋒杰：《文學象徵論》（合肥：安徽教育出版社，1995年）。黃晉凱、張秉真、楊恆達主編：《象徵主義·意象派》（北京：中國人民大學出版社，1998年）。王先霈、王又平主編：《文學批評術語詞典》（上海：上海文藝出版社，1999年）。

⑪ M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1981), pp. 78-79.

⑫ [南朝梁]劉勰著，周振甫注：《文心雕龍注釋》（臺北：里仁書局，1984年），頁515。

劉勰（465–520?）認為文學創作必須經過一番蘊釀和培養的工夫，並以木匠勘定墨線和運斧取材為喻，指出文學創作如同製作器具一樣，按照一定的聲韻格律成規，選擇適合的語詞，以對應外在的物象，表達個人的情思。與上述 Abrams 的說明合觀，可知「意象」指涉的是創作者與創作對象的關係，「意象」的「象」猶如審美客體，包括自然界可觀可感的物質、生活的場景、人事經驗等等；「意」則猶如審美主體的心靈觀照，包括思維與情感，創作的過程就是意象的傳達與顯現。劉勰將「聲律」與「意象」對舉，二者可視為文學作品（尤其是詩歌）的基本單位，透過語詞，共同組成作品的音樂結構和意義結構，作品藝術水準的高下往往取決於意象的提煉、融鑄與剪裁，濟之以遣詞造句之精準細緻。因此，研究文學意象，必然得從字詞入手，既然「瀟湘」山水畫直接標示「瀟湘」二字，即使與其有關的地區和景觀並不僅限於此，筆者仍然以為不取「湖南」或「洞庭」等語詞應該還是有意義的，個中之原委可從「瀟」、「湘」二字如何結合，其語詞源頭和語義譜系，配合「瀟」、「湘」二字連讀時引發的聲情探其幽微。

至於「意象情境」的「情境」可以參照傳為王昌齡（694–756）所撰《詩格》提出的「詩有三境」中關於「情境」的解說：「娛樂愁怨，皆張於意而處於身，然後馳思，深得其情。」^⑬本文強調的是審美主體的情感狀態，亦即「瀟湘」文學中流露的作者的「娛樂愁怨」。筆者以為：文學作品中的「娛樂愁怨」未必只是作者個人一時的情緒反應，當「瀟湘」語彙定型，在文學上的使用較諸「沅湘」、「三湘」等同義語詞頻繁（詳見後文），詩人大量使用「瀟湘」一詞並非偶然的現象，詩人心目中對於「瀟湘」已然具有共同的概念，這共同的概念可以借用榮格（Carl G. Jung, 1875–1961）所說：「每一個原始意象中都凝聚著一些人類心理和人類命運的因素，滲透著我們祖先歷史中

^⑬ 〔清〕顧龍振編輯：《詩學指南》（臺北：廣文書局，1973年），卷3，頁85。

大致按照同樣的方式無數次重複產生的歡樂與悲傷的殘留物。」^⑭因此是「集體」、「累積」、「重複」、「帶有情感」的思維，也就是文化記憶的結果。心理學家認為：人類集體生活的心理歷程與產物累積成記憶，而記憶是共同建構出來的，深受文化背景與知識架構所影響^⑮。「瀟湘」文學意象的重複與累積構成了文化的記憶，世世代代創作和閱讀「瀟湘」文學時，文化的記憶又左右人們的認知和情緒反應，正如記憶可能修改與添加，意象可能與時而流轉，情感也會隨之變化，本文所謂的「意象情境」除了指某一意象引發的情感內涵之外，同時也關心其脈絡（context）情況，故而儘量依作品時代先後討論。筆者必須提醒讀者，本文所提舉的兩種「瀟湘」意象情境雖然可觀察出其間發展的軌跡，但是並無後者替代前者的關係，這一點在題寫「瀟湘」山水畫的詩文中可以明顯得見，本文姑且存而不論。

我們已經肯定「瀟湘」山水畫和「瀟湘」文學有關，接著再回到關於「意象」的理解，回答文學意象如何可能被圖繪展現，或者說為何要從意象談文學的圖象化問題。image 這個字一般被翻譯為「形象」，被認為趨向於指敘事文學中的「人物形象」，這個字的原始意義其實有「圖畫」、「模擬」和「複

^⑭ Carl G Jung, *The Spirit in Man, Art, and Literature* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1971), p. 81, in *The Collected Works of C.G. Jung*, vol. 15. 卡爾·古斯塔夫·榮格著，馮川、蘇克編譯：〈論分析心理學與詩歌的關係〉，《心理學與文學》（臺北：久大文化公司，1990年），頁91。榮格對於原始意象（primordial images）的看法與其「集體無意識」（collective unconscious）和「原型」（archetype）的理論密切相關，此處只是借用，參看 Carl G Jung, *The Archetypes and the Collective Unconscious*, in *The Collected Works of C.G. Jung* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1980), vol. 9, pt. 1.

^⑮ 余安邦：〈文化心理學的歷史發展與研究進路：兼論其與心態史學的關係〉，《本土心理學研究》第6期（1996年12月），頁2-60。余安邦：〈記憶的心理現象之詮釋：文化心理學的觀點〉，「時間·記憶與歷史學術研討會」論文（臺北：中央研究院民族學研究所，1998年2月19日至23日）。文化記憶對於題畫詩的寫作尤具影響力，此議題容日後專文討論。

製」的意思^⑯，由 image 而來的 imagery 有如「心靈的圖畫」(mental picture)^⑰，心理學家將「意象」解釋為「有關過去的感受和知覺經驗在心中的復現和回憶」^⑱，「心中的復現和回憶」也帶有「畫面」的性質。

在《文心雕龍》之前，《周易·繫辭》早有關於「意」、「象」、「言」的敘述：「聖人立象以盡意，設卦以盡情偽，繫辭焉以盡其言。」「意」、「象」二字首度連用見於東漢王充(27-91)《論衡·亂龍篇》：

天子射熊，諸侯射麋，卿大夫射虎豹，士射鹿豕，示服猛也。名布爲侯，示射無道諸侯也。夫畫布爲熊、麋之象，名布爲侯，禮貴意象，示義取名也。^⑲

根據《儀禮·鄉射禮》：「凡侯，天子熊侯，白質。諸侯麋侯，赤質。大夫布侯，畫以虎豹。士布侯，畫以鹿豕。」^⑳天子、諸侯、大夫與士各因其身分地位而射畫有不同動物的箭靶(附圖5)，這些動物的圖象畫在布帛上，意謂屈服猛獸，稱之爲侯，表示天子當制服諸侯，射無道的諸侯。各階級所射的動物基於其特性和象徵，例如《白虎通·鄉射》引《含文嘉》曰：「天子所以射熊何？示服猛，遠巧佞也。熊爲獸猛巧者，非但當服猛也，示當服天下巧佞之臣也。諸侯射麋何？示遠迷惑人也，麋之言迷也。大夫射虎豹何？示服猛也。士

^⑯ Pauline Yu, *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1987).

^⑰ M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, p. 78. C. Day Lewis, *The Poetic Image* (New York: Oxford University Press, 1947), p. 17.

^⑱ René Wellek & Austin Warren, *Theory of Literature* (New York: Harcourt, Brace & World, 1977), pp. 186-187. 韋勒克、華倫著，王夢鷗、許國衡譯：《文學論：文學研究方法論》(臺北：志文出版社，1976年)，頁303。

^⑲ [漢]王充著，黃暉校釋：《論衡校釋》(北京：中華書局，1990年)，卷16，頁705。

^⑳ [漢]鄭玄注，[唐]賈公彥疏，[唐]陸德明音義：《儀禮注疏》(臺北：臺灣商務印書館，1983年影印《文淵閣四庫全書》本)，卷5，頁76b。

射鹿豕何？示除害也。各取德所能服也。」^①所以禮重視的就是形象的寓意，爲了顯示寓意而選取名稱。

王充此篇由於談的是物類相感，似不符合其一貫之精神，曾被認爲是偽作，學者已辨其非^②，而且強調王充重視的是同類共氣，自然相感應^③，不是一般的迷信。在中國傳統中，早有以物之特性以比喻人的道德行爲的作法，王充的見解並不突兀，值得注意的是其中的衍繹關係，也就是「以類相從」，「立意於象」的問題。王充云：

董仲舒申《春秋》之雩，設土龍以招雨，其意以雲龍相致。《易》曰：

「雲從龍，風從虎。」以類求之，故設土龍，陰陽從類，雲雨自至。^④

王充支持董仲舒（176-104 B.C.），提出十五個理由解釋土龍雖非真，卻因與主雲雨的眞龍同類而可以有相同的作用，隨後又舉了四個例子來佐證，前述「名布爲侯」爲其四，其二曰：

禮，宗廟之主，以木爲之，長尺二寸，以象先祖。孝子入廟，主心事之，雖知木主非親，亦當盡敬，有所主事。土龍與木主同，雖知非真，亦當感動，立意於象，二也。^⑤

木主非親，但是人們賦予其寓意，故而敬之，「名布爲侯」的情形亦然。自然界的動物因爲人的認知而予以「物性」，這是第一層的「立意於象」；基於「物性」而比喻「人德」，是第二層的「立意於象」。畫物於布，以畫爲真，是第一層的「以類相從」；再因各別人等而射畫中物，是第二層的「以類相從」，這四層關係並非各自獨立，而是應該放在「禮貴意象」的框架裏思

① 〔漢〕班固等撰：《白虎通》（臺北：新文豐出版公司，1985年《叢書集成新編》本，據《抱經堂叢書》本排印），卷2下，頁402。

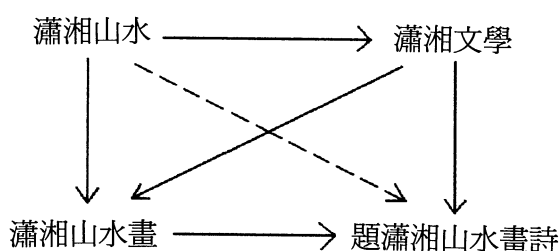
② 王充著，黃暉校釋：《論衡校釋》，頁693。

③ 鄭文：《論衡析詁》（成都：巴蜀書社，1999年），頁678-680。

④ 王充著，黃暉校釋：《論衡校釋》，頁693-694。

⑤ 同前註，頁703-704。

考，首先是肯定了「立意於象」，「物」、「物性」、「人德」之間有文化的共識，然後「物」、「畫中物（性）」、「人（德）」之間「以類相從」，複製其形象，圖繪於布帛，將這樣的思考用於理解「瀟湘」山水／「瀟湘」文學／「瀟湘」山水畫／題「瀟湘」山水畫詩，可以概括為以下的關係：



上圖實線部分表示直接的影響，虛線表示間接影響，「瀟湘」山水是「瀟湘」文學與繪畫的創作泉源，詩人題寫「瀟湘」山水畫，大多是從圖象上觀看畫家所自認的「瀟湘」山水，也有的詩人將畫面與「瀟湘」實景相聯繫，形成「藝術構設」與「自然天工」雜糅的書寫現象。「瀟湘」山水畫原本基於「瀟湘」山水，但是在吸收汲取了「瀟湘」文學的養分之後，受到文學的影響更深，就連畫題名稱也由早期的「三湘圖」^{②⑥}逐漸被「瀟湘圖」取代，推動的助力在於「瀟湘」文學意象情境的積累與強化。和中國各地的山水畫圖繪一樣，即使缺乏文學的灌溉，還是可能產生「應物象形」的畫作，「瀟湘」山水畫之所以特別，是因為「瀟湘」文學與文化的宏大背景，這宏大的背景不能只憑文學的殊相，而是萃取其共相，作家「立意於象」，用文字捕捉或表述意象，所謂「作詩火急迫亡逋，清景一失後難摹」^{②⑦}；意象的「畫面」性質，促使繪畫

②⑥ 如郎士元有〈題劉相公三湘圖〉，見〔清〕彭定求等編：《全唐詩》（北京：中華書局，1992年），第8冊，卷248，頁2780。

②⑦ 〈臘日遊孤山訪惠勤惠思二僧〉，〔宋〕蘇軾著，〔清〕王文誥輯注，孔凡禮點校：《蘇軾詩集》（北京：中華書局，1987年），卷7，頁318。

與文學在同為「瀟湘」母題的前提下「以類相從」，又緣繪畫的藝術媒材性質，化意象為「有形詩」、「無聲句」^{②⑧}。至於題「瀟湘」山水畫詩，則在文學上承續「瀟湘」文學傳統，詩人或觀畫神遊；或以畫映景，開啓了以圖象「瀟湘」為依託的寫作支流。

二、「瀟湘」的語義文化譜系

所謂「瀟湘」，就歷來語詞的使用而言有兩種涵義，一是「瀟」作「水清深」之意，「瀟湘」即「清深之湘水」；二是「瀟」作「瀟水」，與湘水合稱「瀟湘」^{②⑨}，可知「瀟湘」一詞的兩種涵義關鍵在於「瀟」字作何解釋。「瀟」字作「水清深」者，如《水經》云：「（湘水）又北，過羅縣西，澗水從東來流注」，酈道元（？-527）注：

湘水又北，逕黃陵亭西，右合黃陵水口，其水上承大湖，湖水西流，逕二妃廟南，世謂之黃陵廟也。言大舜之陟方也，二妃從征，溺于湘江，神遊洞庭之淵，出入瀟湘之浦。瀟者，水清深也。^{③⑩}

這一則資料常為學者所援用，筆者細考其出處，發現酈道元結合了兩個典故，「言大舜之陟方也，二妃從征，溺于湘江」，見諸劉向（77-6 B.C.）《古列女傳》：

舜既嗣位，升為太子。娥皇為后，女英為妃。……天下稱二妃聰明貞仁，舜陟方，死於蒼梧，號曰重華。二妃死於江湘之間，俗謂之「湘

②⑧ 釋德洪有〈宋迪作八境絕妙人謂之無聲句演上人戲余曰道人能作有聲畫乎因為之名賦一首〉題「瀟湘八景圖」，此後詩人常以「有形詩」、「無聲句」形容「瀟湘」山水畫，參衣若芬：〈閱讀風景：蘇軾與「瀟湘八景圖」的興起〉。

②⑨ 李增夫：〈漫話瀟湘〉，《地名知識》1983年第5期，頁38-39。

③⑩ 〔漢〕桑欽撰，〔北魏〕酈道元注：《永樂大典本水經注》（揚州：江蘇廣陵古籍刻印社，1994年），卷15，頁10a，總頁470。

君」。^①

「神遊洞庭之淵，出入瀟湘之浦」，見於《山海經·中山經》：

洞庭之山，……帝之二女居之，是常遊于江淵。澧沅之風，交瀟湘之淵，是在九江之間，出入必以飄風暴雨。^②

關於《古列女傳》所謂「舜之二妃」與《山海經》「帝之二女」身分重疊的情形後文將再討論，此處先看酈道元對於「瀟湘」的解釋：「瀟者，水清深也。」酈道元繼而引晉羅含（約301-385）《湘中記》曰：「湘川清照五六丈，下見底石，如檣蒲矣，五色鮮明，白沙如霜雪，赤崖若朝霞，是納瀟湘之名矣。」^③以「清照五六丈，下見底石」作為「水清深」的例證。然而酈道元「瀟者，水清深也」的解釋不知何據，清代趙一清和楊守敬（1839-1914）對此持不同的看法，趙一清云：

按《說文》：瀟，水名，从水，蕭聲，相邀切。又瀟，水清深，从水，肅聲，子叔切。則瀟是水名，故朱子以當洞庭九江之一。今《注》以瀟為水清深，蓋誤讀《說文》也。^④

楊守敬則認為：

《說文》有瀟無瀟，趙（一清）所舉之瀟字，是徐鉉新附，酈氏安得讀之！《注》文三瀟字，皆當作瀟，音如肅。郭注《中山經》云：瀟水所在未詳，瀟音消，始別瀟、湘為二水。酈不從之，其識卓矣。趙以為

① 〔漢〕劉向：《古列女傳》（臺北：臺灣商務印書館，1983年影印《文淵閣四庫全書》本），卷1〈母儀傳〉，頁2a。

② 〔晉〕郭璞注：《山海經》（臺北：臺灣商務印書館，1983年影印《文淵閣四庫全書》本），卷5，頁34-35。

③ 按〔晉〕羅含《湘中記》原文為：「湘水至清，雖深五六丈，見底了了然，其石子如檣蒲大，五色鮮明，白沙如霜雪，赤岸若朝霞。」（此據明代心遠堂刊本）。

④ 〔漢〕桑欽撰，〔後魏〕酈道元注，楊守敬、熊會貞疏，段熙仲點校，陳橋驛復校：《水經注疏》（南京：江蘇古籍出版社，1989年），頁3152。

誤，失之。至後世所謂瀟水上源，即此《注》之泠水下流，即此《注》之營水。³⁵

趙、楊二說皆有所長，誠如楊守敬所云，《說文解字》中的確沒有「瀟」字，而只見「灕」字，許慎（30-124）云：「灕，深清也。」段玉裁（1735-1815）注：

灕，深清也，謂深而清也。〈中山經〉曰：「澧沅之風，交瀟湘之浦。」《水經注·湘水篇》曰：「二妃出入瀟湘之浦。灕者，水清深也。」……據善長（按：即酈道元）說，則瀟湘者，猶云清湘。其字讀如灕，亦讀如蕭。自景純注〈中山經〉云：「灕水今所在未詳」，始別灕、湘為二水。俗又改灕為瀟，其謬日甚矣。³⁶

按顧野王（519-581）撰《玉篇》有「灕」字，作「思焦切，水名」³⁷，徐鉉（917-992）注《說文解字》有「灕」、「灕」二字，前者為「灕，深清也，从水肅聲，子叔切」，後者為「灕，水名，从水蕭聲，相邀切」³⁸，相較於許慎所著，「灕」字的確為「新附」之字。然而，為了幫助理解酈道元所謂的「灕者，水清深也」，而將「灕」、「灕」二字混為一談，或者如段玉裁一般把《山海經》和《水經注》中的「灕」字都改成「灕」字，此舉是否得當，筆者並非文字學方面的專家，不敢妄下斷言，酈道元對於「灕」字，不作「灕水」而近於「灕」字的解讀，以及郭璞（276-324）意識到「瀟湘之淵」的

³⁵ 同前註。

³⁶ 〔漢〕許慎著，〔清〕段玉裁注：《說文解字注》（臺北：藝文印書館，1989年），卷11，頁1b，總頁551。

³⁷ 〔陳〕顧野王撰：《大廣益會玉篇》（臺北：臺灣商務印書館，1979年），卷19，頁70。

³⁸ 〔漢〕許慎撰，〔宋〕徐鉉校：《宋本說文解字》（揚州：江蘇廣陵古籍刻印社，1994年），卷11上，頁4b，總頁391及頁9b，總頁393。

「瀟」可能是指水名，卻不詳其所在^③，正好顯示了當時「瀟水」地理名稱與位置的不確定情況。

「瀟水」在地理書上出現的時間較晚，《水經注》、《元和郡縣圖志》均不見記載，北宋太宗時期樂史所編纂的《太平寰宇記》始見正式使用，其文曰：

瀟水在（永）州西三十步，源出營道縣九疑山，亦曰營水，至麻灘與永水合流，一百四十里，入湘水，謂之瀟湘，今二水合流之處東岸有瀟湘館。^④

由於北宋以前的地理書不見記載「瀟水」之名，《清一統志》云：

瀟湘雖自古並稱，然《漢志》、《水經》俱無瀟水之名。唐柳宗元〈愚溪詩序〉始稱瀟水上，然不詳其源流。宋祝穆始稱瀟水出九疑山，今細考之，唯道州北出瀟山者為瀟水，其下流皆營水故道也。至祝穆所謂出九疑山者，乃《水經注》之泠水，北合都溪以入營者也。^⑤

也就是說，「瀟水」在北宋以前稱為「營水」，前述楊守敬亦有此說，查《中國歷史地圖集》，可以明顯看出唐代稱為「營水」的河流到了北宋稱作「瀟水」，其名稱之轉變約在唐宋之間。不過，字書和地理書上沒有出現和不能肯定的「瀟水」一詞並不代表北宋以前不曾被使用，《清一統志》舉的柳宗元（773-819）〈愚溪詩序〉是一個例子：

灌水之陽有溪焉，東流入於瀟水。……余以愚觸罪，謫瀟水之上。^⑥

③ 郭璞注《山海經》：「淮南子曰：弋釣瀟湘，今所在未詳也，瀟音消。」（卷5，頁35）按：今所見《淮南子》並無「弋釣瀟湘」之詞。

④ 〔宋〕樂史撰：《太平寰宇記》（北京：中華書局，2000年），卷116，頁9b，總頁208。

⑤ 〔清〕和珅等奉敕撰：《欽定大清一統志》（臺北：臺灣商務印書館，1983年影印《文淵閣四庫全書》本），卷282，頁24。

⑥ 〔唐〕柳宗元：《柳河東集》（臺北：臺灣商務印書館，1983年影印《文淵閣四庫全書》本），卷24，頁9。

實則柳宗元並非第一位於詩文中提及「瀟水」的文人，于邵（約713-793）有文：「西楚風殊，東巴路迥，高堂雲雨，遇荆門而可見，皇州冠蓋，別瀟水以長懷。」^{④③}和柳宗元同時的呂溫（782-811）也有詩：

誰令獨坐愁，日暮此南樓。雲去舜祠閉，月明瀟水流。^{④④}

苦節終難辨，勞生竟自輕。今朝流落處，瀟水遶孤城。^{④⑤}

江淹（444-505）詩：「窈窕瀟湘空。翠澗澹無滋」，劉良注曰：「瀟湘，二水名」^{④⑥}，劉良為玄宗時人，可知盛唐已有「瀟水」之名。

「瀟」字作「瀟水」解的時代儘管晚至唐代，但是「瀟湘」一詞在唐代之前的詩文中卻屢見不鮮，如曹植（192-232）詩：

南國有佳人。容華若桃李。朝遊江北岸。夕宿瀟湘沚。^{④⑦}

江淹詩：

二妃麗瀟湘。一有乍一無。^{④⑧}

王僧孺（465-522）詩：

④③ 〈送峽州劉使君忠州李使君序〉，見〔清〕董誥等奉敕編：《欽定全唐文》（臺北：大通書局，1979年），卷427，頁5502。

④④ 〔唐〕呂溫：〈道州秋夜南樓即事〉，《呂衡州集》（臺北：臺灣商務印書館，1983年影印《文淵閣四庫全書》本），卷2，頁13。

④⑤ 〈道州感興〉，《呂衡州集》，卷2，頁14。

④⑥ 〈王微君養疾〉，見〔梁〕蕭統編，〔唐〕李善、呂延濟、劉良、張銑、呂向、李周翰注：《六臣注文選》（北京：中華書局，1987年影印涵芬樓所藏宋刊本），卷31，頁601。

④⑦ 〈雜詩七首〉之四，「夕宿瀟湘沚」句《玉臺新詠》作「夕宿湘川沚」，李善注《文選》作「日夕宿湘沚」，又見遼欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》（北京：中華書局，1993年），《魏詩》，卷7，頁457。作「夕宿瀟湘沚」者，見於〔魏〕曹植撰：《宋本曹子建文集》（揚州：江蘇廣陵古籍刻印社，1994年），卷5，頁5a，總頁27。

④⑧ 〈悼室人詩十首〉之十，收入遼欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩·梁詩》，卷4，頁1585。

似出鳳凰樓，言發瀟湘渚。^④

值得注意的是沈約（441-513）詩：「瀟湘風已息，沅澧復安流。」^⑤此句「湘」、「沅」、「澧」皆為水名，依照詩歌對仗的習慣，「瀟」字應該也是水名。南朝陳後主詩：「爾言想伊洛，我思屬瀟湘」^⑥，也有同樣的情形。

文人使用「瀟湘」一詞時，還有兩個值得注意的現象，一是與「洞庭」並稱；一是泛指湖南，前者如柳惲（465-517）詩：

洞庭有歸客，瀟湘逢故人。^⑦

蕭繹（508-555）詩：

洞庭晚風急，瀟湘夜月圓。^⑧

駱賓王（約680前後）詩：

瀟湘一超忽，洞庭多苦辛。^⑨

王勃（648-675）〈採蓮賦并序〉：

况洞庭兮紫波，復瀟湘兮綠水。^⑩

李白（701-762）〈惜餘春賦〉：

④ 〈爲人有贈〉，收入〔南朝陳〕徐陵編：《玉臺新詠》（臺北：臺灣商務印書館，1983年影印《文淵閣四庫全書》本），卷6，頁7b。

⑤ 〈湘夫人〉，收入〔宋〕郭茂倩輯：《樂府詩集》（臺北：臺灣商務印書館，1983年影印《文淵閣四庫全書》本），卷57，頁9b。又，〔南朝梁〕沈約著，〔明〕沈啓原輯，〔明〕沈啓南校：〈湘夫人〉，《沈隱侯集》（明萬曆年間〔1573-1619〕刊本），卷2詩句亦同。

⑥ 〔南朝陳〕陳叔寶：〈同平南弟元日思歸〉，《陳後主集》，收入〔明〕張溥輯：《漢魏六朝百三名家集》（揚州：江蘇廣陵古籍刻印社，1990年影印清光緒五年彭懋謙信述堂刊本），頁106。

⑦ 〈江南曲〉，收入徐陵編：《玉臺新詠》，卷5，頁9b。

⑧ 〈和王僧辯從軍詩〉，收入逯欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩·梁詩》，卷25，頁2037。

⑨ 〈在江南贈宋五之問〉，收入彭定求等編：《全唐詩》，第3冊，卷77，頁829。

⑩ 見董誥等奉敕編：《全唐文》，卷177，頁2274。

吟清風而詠滄浪，懷洞庭兮悲瀟湘。^{⑤⑥}

泛指湖南者，如裴子野（469–530）〈丹陽尹湘東王善政碑〉：

畫野分疆，猗歟帝子，日就月將，疏爵分品，奄有瀟湘。^{⑤⑦}

劉言〈收復湖湘表〉：

念臣節以徒墜，望堯階而尚匱，既復瀟湘之土宇，永依日月之照臨。^{⑤⑧}

米芾（1051–1107）云：

瀟水出道州，湘水出全州，至永州而合流焉。自湖而南皆二水所經，至湘陰始與沅之水會，又至洞庭與巴江之水合，故湖之南皆可以瀟湘名水。^{⑤⑨}

因洞庭湖之南皆可以「瀟湘」名水，故而「瀟湘」可以概括整個湖南。我們不難發現，「瀟湘」一詞大約在魏晉時代開始使用，唐代漸趨頻繁，接著再比較與「瀟湘」詞義接近的「沅湘」與「三湘」的使用情形。

在瀟水與湘水並稱之前，常與湘水並稱的是沅水^{⑥⑩}，合稱「沅湘」，屈原（343 B.C.–?）的作品中常見，如：

濟沅湘以南征兮，就重華而陳詞。^{⑥⑪}

令沅湘兮無波，使江水兮安流。^{⑥⑫}

⑤⑥ 見董誥等奉敕編：《全唐文》，卷347，4457。

⑤⑦ 〔清〕嚴可均編：《全上古三代秦漢三國六朝文》（臺北：世界書局，1961年），《全梁文》，卷53，頁23。

⑤⑧ 見董誥等奉敕編：《全唐文》，卷857，頁11330。

⑤⑨ 米芾：〈瀟湘八景圖詩總序〉，收入〔清〕陳宏謀、范咸纂修：《湖南通志》（臺南：莊嚴文化公司，1996年《四庫全書存目叢書》影印乾隆二十二年刻本），卷171，頁19b，總頁676。

⑥⑩ 〔晉〕郭璞〈江賦〉云：「摠括漢沔，兼包淮湘。并吞沅澧，汲引沮漳。」則是淮水與湘水並稱，但是仍屬「沅湘」最常見。參蕭統編，李善、呂延濟、劉良、張銑、呂向、李周翰注：《六臣注文選》，卷12，頁237。

⑥⑪ 〔周〕屈原：〈離騷〉，〔漢〕王逸章句，〔宋〕洪興祖補註：《楚辭補註》（臺北：藝文印書館，1981年），頁40–41。

⑥⑫ 屈原：〈湘君〉，王逸章句，洪興祖補註：《楚辭補註》，頁106。

浩浩沅湘，分流汨兮。脩路幽蔽，道遠忽兮。^{⑥3}

至於「三湘」，或指湘源、湘潭、湘鄉^{⑥4}，或湘水與灑水分離曰灑湘，會灑水曰灑湘，會蒸水曰蒸湘，合稱三湘。或曰沅湘、灑湘、蒸湘合稱三湘^{⑥5}。「三湘」統稱湖南，除了第一種用法，將三個以「湘」字為首的地名並稱之外，若是以河流為名，「灑湘」皆是「三湘」之一，詩文中所見者，如：

江漢分楚望，衡巫奠南服。三湘淪洞庭，七澤藹荊牧。^{⑥6}

舉首川之折，離鴻四向飛。子憐三湘薛，我憶五陵薇。但使同嘉遁。何必共輕肥。思君美如玉。不覺淚沾衣。^{⑥7}

而隨著「灑湘」語詞的定型，在文學上的使用較諸「沅湘」、「三湘」頻繁^{⑥8}，以往沅水與湘水並稱的地位被灑水取代，「三湘」之一的「灑湘」占有獨立的優勢，顯示其後來居上的程度。

綜上所述，可知「灑湘」的語詞涵義不能僅憑字書，也無法完全受地理書的空間位置所規範，尤其是字書和地理書中缺席的「灑」字，明明早就存在於文學作品中，卻因為不見於《說文解字》和《廣韻》中而顯得定義含糊，筆者想到《詩經·鄭風·風雨》有：「風雨灑灑，鷄鳴膠膠，既見君子，云胡不瘳。」遍查各種注疏，或以「灑灑」作「暴疾」義；或以為即擬風雨聲，而以

⑥3 屈原：〈懷沙〉，王逸章句，洪興祖補註：《楚辭補註》，頁240。

⑥4 樂史撰：《太平寰宇記》，卷116，頁210。

⑥5 〔清〕邁柱等監修，〔清〕夏力恕等編纂：《湖廣通志》（臺北：臺灣商務印書館，1983年影印《文淵閣四庫全書》本），卷11，頁55b。

⑥6 〔南朝宋〕顏延年：〈始安郡還都與張湘州登巴陵城樓作〉，收入蕭統編，李善、呂延濟、劉良、張銑、呂向、李周翰注：《六臣注文選》，卷7，頁503。

⑥7 〔南朝梁〕吳均：〈酬聞人侍郎別詩三首〉之三，收入逯欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩·梁詩》，卷11，頁1743。

⑥8 檢索《全唐詩》得知，詩中出現「沅湘」者有十七首詩，十七句詩文；出現「三湘」者有八十九首詩，八十九句詩文；出現「灑湘」者有二五八首詩，二六六句詩文。根據元智大學「唐宋文史資料庫」（<http://cls.admin.yzu.edu.tw>）。

馬瑞辰（1728–1853）所云最為全面：

《傳》：「瀟瀟，暴疾也。」瑞辰按：《說文》有瀟無瀟，瀟字注云：「清深也。」水之清者多疾，《方言》：「清，急也。」故引申之義為疾。……《廣韻》一屋二蕭皆有瀟無瀟。胡承珙曰：「明刻舊本《毛詩》作瀟，今本誤作蕭。猶《水經·湘水篇》『出入瀟湘之浦』，今亦訛作蕭也。」今按瀟字入聲音肅，平聲同羞，轉音霄，其字或借作蕭蕭。《楚詞·九歎》「秋風瀏以蕭蕭」，又〈九懷〉「秋風兮蕭蕭」，蕭蕭即瀟瀟之假借。後人不知蕭有霄音，故妄增瀟字耳。^{⑥9}

和段玉裁、楊守敬一樣，馬瑞辰也不承認有「瀟」字，而要把「瀟湘」改成「瀟湘」，筆者也找不著胡承珙所說的「明刻舊本《毛詩》」，至少就寓目所及，未曾有作「風雨瀟瀟」的《詩經》版本，「瀟湘」與「瀟湘」的拔河，更顯示「瀟湘」在文化概念中的不可動搖，「瀟」、「湘」兩字雙聲，「蕭」韻的「瀟」字和「陽」韻的「湘」字，一合口，一張口，彷彿吞吐著某種特殊的情懷，這情懷，唯有從文學作品中探求。

三、恨別思歸：瀟湘文學意象情境之一

愁思瀟湘浦，悲涼雲夢田。^{⑦0}

寧知宿昔恩華樂，變作瀟湘離別愁。^{⑦1}

瀟湘多別離，風起芙蓉洲。江上人已遠，夕陽滿中流。鴛鴦東南飛，飛

^{⑥9} 〔清〕馬瑞辰撰，陳金生點校：《毛詩傳箋通釋》（北京：中華書局，1989年），卷8，頁278–279。

^{⑦0} 劉希夷：〈巫山懷古〉，收入彭定求等編：《全唐詩》，第3冊，卷82，頁882。

^{⑦1} 張說：〈贈崔二安平公樂世詞〉，收入彭定求等編：《全唐詩》，第3冊，卷86，頁941。

上青山頭。^⑫

江水碧，江上何人吹玉笛，扁舟遠送瀟湘客。 蘆花千里霜月白。傷行
色，來朝便是關山隔。^⑬

文學中的「瀟湘」意象，映入眼簾的，首先是滿紙的離愁別緒，詩人的傷感，除了地理景致和天然氣候的因素之外^⑭，還有歷史文化的淵源，一則是瀟湘神話的遺韻；二則是左遷流寓文學的傳統。

王逸《楚辭章句》云：「昔楚國南郢之邑，沅湘之間，其俗信鬼而好祠。」^⑮瀟湘的神靈可以《山海經》中「洞庭之山」的「帝之二女」，以及《楚辭·九歌》中的「湘君」和「湘夫人」為代表。關於「湘君」和「湘夫人」的身分，歷來較常見的有以下幾種說法：

1. 「湘君」為湘水神，「湘夫人」為舜之二妃。^⑯
2. 「湘君」為舜，「湘夫人」為堯女。^⑰
3. 「湘君」為舜之二妃，即娥皇、女英。^⑱

^⑫ 張籍：〈湖南曲〉，收入彭定求等編：《全唐詩》，第12冊，卷382，頁4292。

^⑬ 馮延巳：〈歸國謠〉其三，收入彭定求等編：《全唐詩》，第25冊，卷898，頁10149。

^⑭ 詳參衣若芬：〈宋代題「瀟湘」山水畫詩的地理概念、空間表述與心理意識〉。

^⑮ 王逸章句，洪興祖補註：《楚辭補註》，頁98。

^⑯ 〈九歌〉王逸注：「君，謂湘君也。……以為堯用二女妻舜，有苗不服，舜往征之，二女從而不返，道死於沅湘之中，因為湘夫人也。」同前註，頁106。王淑禎：〈九歌湘君湘夫人異說辨釋〉，《興大中文學報》第6期（1993年1月），頁25-180。

^⑰ 〔唐〕司馬貞《史記索隱》（臺北：臺灣商務印書館，1983年影印《文淵閣四庫全書》本），卷2，頁56：「夫人是堯女，則湘君當是舜。」

^⑱ 持此說者有司馬遷、鄭玄、劉向等人。見〔漢〕司馬遷撰，〔日〕瀧川龜太郎考證：〈秦始皇本紀〉，《史記會注考證》（臺北：漢京文化公司，1983年），卷6，頁121：「（始皇）南郡浮江，至湘山祠。逢大風，幾不得渡。上問博士曰：『湘君何神？』」博士對曰：『聞之，堯女，舜之妻，而葬此。』」〔漢〕鄭玄注，〔唐〕孔穎達疏，〔唐〕陸德明音義：《禮記注疏》（臺北：臺灣商務印書館，1983年影印《文淵閣四庫全書》本），卷7，頁3b：「〈離騷〉所歌湘夫人，舜妃也。」劉向《古列女傳》原文已見前文。

4.「湘夫人」爲帝之二女，即舜之二妃。^{⑦⑨}

5.「湘君」爲娥皇，「湘夫人」爲女英。^{⑧⑩}

6.「湘君」、「湘夫人」爲配偶神。^⑪

姑不論這些說法何者爲是，都顯現洞庭之山的女神與湘水神靈合流的現象，而且從「（天）帝之二女」轉變到「堯帝之二女」，具有鮮明的人文化傾向，雖然郭璞等人^⑫都堅持「帝之二女」絕非「舜之二妃」，清代的汪紱（1692-1759）還是認爲：「帝之二女，謂堯之二女以妻舜者，娥皇、女英也。相傳謂舜南巡狩，崩於蒼梧，二女奔赴哭之，隕於湘江，遂爲湘水之神，屈原〈九歌〉所稱湘君、湘夫人，《列仙傳》所謂江妃二女是也。」^⑬學者周勛初先生指出：「舜與二妃的故事，戰國之時流傳甚廣，舜葬南方之說既起，二妃傳說定會隨之入南，而湘水之間原來就有帝之二女在。至是二妃故事乃與

⑦⑨ 〔晉〕張華：《博物志》（臺北：臺灣商務印書館，1983年影印《文淵閣四庫全書》本），卷6，頁4a：「洞庭君山，帝之二女居之，曰湘夫人。」

⑧⑩ 〔唐〕韓愈撰，〔宋〕朱熹考異：〈黃陵廟碑〉，《朱文公校昌黎先生集》（臺北：臺灣商務印書館，1967年《四部叢刊初編》本），卷31，頁211：「堯之長女娥皇爲正妃，故曰君；其二女女英自宜降曰夫人。」洪興祖《楚辭補註》亦贊同此說。又如洪安全：〈九歌中的女媭〉，《故宮文物月刊》第1卷第7期（1983年10月），頁51-57。

⑪ 〔清〕王夫之：《楚辭通釋》（臺北：廣文書局，1963年），卷2，頁31：「蓋湘君者，湘水之神，而夫人其配也。」〔清〕陳本禮《屈辭精義》亦採此說。此說較爲近來學者所接受，如傅錫壬：〈楚辭九歌中諸神之圖騰形貌初探〉，《淡江學報》第31期（1992年1月），頁1-12。彭毅：《楚辭詮微集》（臺北：臺灣學生書局，1999年），頁216-222。趙沛霖：《屈賦研究論衡》（臺北：聖環圖書公司，1994年），頁169-170。其他又如林河：《九歌與沅湘民俗》（上海：三聯書店上海分店，1990年）認爲是「臨時配偶神」，見頁146-151。文崇一〈九歌中的上帝與自然神〉認爲是「對稱神」，見余崇生編著：《楚辭研究論文集》（臺北：學海出版社，1985年），頁431-470。

⑫ 詳參〔宋〕沈括：《夢溪筆談校證》（臺北：世界書局，1989年），卷3，頁119-123。

⑬ 〔清〕汪紱：《山海經存》（臺北：新文豐出版公司，1997年《叢書集成三編》本），卷5，頁88。

楚地原有神話結合起來。屈原的〈湘君〉、〈湘夫人〉，就是代表這一階段。」⁸⁴就其發展的歷程而言，約在秦漢時期「帝之二女」成爲「堯之二女」，後續的「湘山祠」、「黃陵廟」等人爲建築則加強了神話趨近歷史的合理性，六朝以來的文學作品更是綿延神話故事，創造新的典故素材的推手，例如「瀟湘竹」（「湘妃竹」）的由來：

洞庭之山，堯之二女，舜之二妃居之，曰湘夫人。舜崩，二妃啼，以淚揮竹，竹盡斑。⁸⁵

昔舜南巡而葬於蒼梧之野，堯二女娥皇、女英追之不及，相與協哭，淚下沾竹，竹文上爲之班班然。⁸⁶

吾人熟知的《紅樓夢》第三十七回，探春以黛玉多淚，且住在竹林掩映的「瀟湘館」，故而爲黛玉取「瀟湘妃子」之別號，便是出自同樣的典故。在以「瀟湘」爲題的繪畫作品中，除了「瀟湘」山水畫，還有竹畫，如北宋沈遼有題畫詩〈走筆奉酬伯昌示瀟湘煙竹圖〉⁸⁷，元代李衍（1245-1320）《竹譜》有「瀟湘竹」，明代夏景「瀟湘風雨圖」（附圖6），畫的也是竹。

瀟湘神靈的形象從原始的「出入必以飄風暴雨」，化爲「貞仁」殉節，足堪範式的「母儀」，〈湘夫人〉「思公子」的深刻婉轉、〈湘君〉中「望夫君」的殷切期盼，加之以弔念舜帝的啼淚斑斑，交織成「求之不得」的悽惻情

⁸⁴ 周勛初：《九歌新考》（上海：上海古籍出版社，1986年），頁93。又參謝聰輝：《帝女神話與人神之戀研究》（臺北：臺灣師範大學國文研究所碩士論文，1995年）。陳怡秀：《帝女神話研究》（中壢：中央大學中國文學研究所碩士論文，1999年）。

⁸⁵ 張華：《博物志》，卷8〈史補〉，頁1a。

⁸⁶ 〔梁〕任昉：《述異記》（臺北：新文豐出版公司，1985年《叢書集成新編》本），頁34。又參黃知義、彭玉成、遠大爲編：《瀟湘的傳說》（上海：上海文藝出版社，1984年）。中國民間文藝研究會湖南分會主編：《洞庭湖的傳說》（長沙：湖南人民出版社，1985年）。

⁸⁷ 北京大學古文獻研究所編：《全宋詩》（北京：北京大學出版社，1991年），第12冊，卷720，頁8317。

感，如同瀟湘的煙雲，瀰漫在送別、客旅、相思、悼亡、懷古，乃至於自傷自憐的詩詞中，詩人語及「瀟湘」，往往傾訴著哀怨惆悵，例如吳兢（670–749）挽永泰公主詩：

穠華從婦道，釐降適諸侯。河漢天孫合，瀟湘帝子遊。關雎方作訓，鳴鳳自相求。可歎凌波迹，東川遂不流。⁸⁸

孟郊（751–814）詩：

南巡竟不返，帝子怨逾積。萬里喪蛾眉，瀟湘水空碧。冥冥荒山下，古廟收貞魄。喬木深青春，清光滿瑤席。攀芳徒有薦，靈意殊脈脈。玉佩不可親，裴回煙波夕。⁸⁹

張謂（約756前後）詩：

嘗聞虞帝苦憂人，祇為蒼生不為身。已道一朝辭北闕，何須五月更南巡。昔時文武皆銷鑠，今日精靈常寂寞。斑竹年來筍自生，白蘋春盡花空落。遙望零陵見舊丘，蒼梧雲起至今愁。惟餘帝子千行淚，添作瀟湘萬里流。⁹⁰

又如李涉（約806前後）的送別詩：

長憶山陰舊會時，王家兄弟盡相隨。老來放逐瀟湘路，淚滴秋風引獻之。⁹¹

溫庭筠詞：

憑繡檻，解羅幃。未得君書，斷腸瀟湘春雁飛。不知征馬幾時歸。海棠花謝也，雨霏霏。⁹²

⁸⁸ 〈永泰公主挽歌二首〉之一，收入彭定求等編：《全唐詩》，第4冊，卷101，頁1082。

⁸⁹ 〈琴曲歌辭·湘妃怨〉，收入彭定求等編：《全唐詩》，第1冊，卷23，頁291。

⁹⁰ 〈邵陵作〉，收入彭定求等編：《全唐詩》，第6冊，卷197，頁2016。

⁹¹ 〈送王六觀巢縣叔父二首〉之二，收入彭定求等編：《全唐詩》，第14冊，卷477，頁5434。

⁹² 〈還方怨〉其一，收入彭定求等編：《全唐詩》，第25冊，卷891，頁10061。

劉復（約773前後）詩：

長相思，在桂林。蒼梧山遠瀟湘深。秋堂零淚倚金瑟，朱顏搖落隨光陰。長宵嘹唳鴻命侶，河漢蒼蒼隔牛女。寧知一水不可渡，況復萬山修且阻。彩絲織綺文雙鴛，昔時贈君君可憐。何言一去瓶落井，流塵歇滅金爐前。^{⑨③}

劉復此詩首句緣於東漢張衡（78-139）〈四愁詩〉：「我所思兮在桂林，欲往從之湘水深」^{⑨④}，張衡之〈思玄賦〉云：「指長沙之邪徑兮，存重華乎南鄰。哀二妃之未從兮，翩纈處彼湘濱。」^{⑨⑤}則上承屈原〈遠遊〉，我們發現：無論是藉題抒懷或是觸景生情，詩人吟詠「瀟湘」，不免從地緣關係聯想到屈原，如孟郊詩：

越風東南清，楚日瀟湘明。試逐伯鸞去，還作靈均行。江蘿伴我泣，海月投人驚。失意容貌改，畏途性命輕。時聞喪侶猿，一叫千愁并。^{⑨⑥}

清江（約782前後）詩：

瀟湘連汨羅，復對九嶷河。浪勢屈原塚，竹聲漁父歌。地荒征騎少，天暖浴禽多。脈脈東流水，古今同奈何。^{⑨⑦}

李紳（?-846）詩：

屈原死處瀟湘陰，滄浪淼淼雲沈沈。蛟龍長怒虎長嘯，山木儵儵波浪深。煙橫日落鷺鴻起，山映餘霞杳千里。鴻叫離離入暮天，霞消漠漠深雲水。水靈江暗揚波濤，鼉鼉動盪風騷騷。行人愁望待明月，星漢沈浮魍鬼號。屈原爾為懷王沒，水府通天化靈物。何不驅雷擊電除奸邪，可憐空作沈泉骨。舉杯瀝酒招爾魂，月影滉漾開乾坤。波白水黑山隱見，

⑨③ 〈長相思〉，收入彭定求等編：《全唐詩》，第10冊，卷305，頁3469。

⑨④ 見蕭統編，李善、呂延濟、劉良、張銑、呂向、李周翰注：《六臣注文選》，卷29，頁546。

⑨⑤ 見蕭統編，李善、呂延濟、劉良、張銑、呂向、李周翰注：《六臣注文選》，卷15，頁279。

⑨⑥ 〈下第東南行〉，收入彭定求等編：《全唐詩》，第11冊，卷374，頁4203。

⑨⑦ 〈湘川懷古〉，收入彭定求等編：《全唐詩》，第23冊，卷812，頁9146。

汨羅之上遙昏昏。風帆候曉看五兩，戍鼓鼕鼕遠山響。潮滿江津猿鳥啼，荊夫楚語飛蠻槳。瀟湘島浦無人居，風驚水暗惟蛟魚。行來擊棹獨長歎，問爾精魄何所如。⁹⁸

一直到清代的屈大均（1630–1696）描寫「瀟湘」時，都還被屈原與二妃的事蹟籠罩，將屈原的忠愛連繫二妃的赤忱：

瀟水流，湘水流，三閭愁接二妃愁。瀟碧湘藍雖兩色，鴛鴦總作一天秋。⁹⁹

屈原自沈的汨羅江是湘江的支流¹⁰⁰，他被疏放逐，作〈離騷〉、〈九歌〉、〈九章〉等篇章，在濃厚的神話色彩裏交融了個人的愁屈冤結與耿耿忠志，可謂「瀟湘」文學之鼻祖。

〈九章〉雖非一時一地之作，卻是以「瀟湘」地域為其心靈幻想與實際行旅之空間背景，其中〈哀郢〉與〈涉江〉關於其遊歷之路線敘述最詳，〈哀郢〉云：

去故鄉而就遠兮，遵江夏以流亡。出國門而軫懷兮，甲之鼂吾以行。發郢都而去閭兮，荒忽其焉極？楫齊揚以容與兮，哀見君而不再得。望長楸而太息兮，涕淫淫其若霏。過夏首而西浮兮，顧龍門而不見。心嬋媛而傷懷兮，眇不知其所躋。順風波以從流兮，焉洋洋而為客。凌陽侯之汜濫兮，忽翱翔之焉薄。心絀結而不解兮，思蹇產而不釋。將運舟而下浮兮，上洞庭而下江。去終古之所居兮，今逍遙而來東。羌靈魂之欲歸兮，何須臾而忘反。背夏浦而西思兮，哀故都之日遠。¹⁰¹

⁹⁸ 〈涉沅瀟〉，收入彭定求等編：《全唐詩》，第15冊，卷480，頁5462。

⁹⁹ [清]屈大均：〈瀟湘神·零陵作〉，《翁山詩外》，收入《屈大均全集》（北京：人民文學出版社，1996年），卷18，頁1384。

¹⁰⁰ 黃震云：〈離騷的寫作時地和屈原三次「放逐」〉，《南開學報》1995年第6期，頁51–56。

¹⁰¹ 見王逸章句，洪興祖補註：《楚辭補註》，頁221–224。

從楚之國都郢都（今湖北江陵）出發，屈原朝夏水口，經洞庭湖而至夏浦（今湖北漢口），與故鄉漸行漸遠，憂思鬱抑。在〈涉江〉中，屈原在鄂渚（今武昌西長江中）回望，乘舟更往西南行，沿沅水經枉渚（今湖南常德縣南），至辰陽（今湖南辰谿）：

哀南夷之莫吾知兮，旦余濟乎江湘。乘鄂渚而反顧兮，欸秋冬之緒風。
步余馬兮山臯，邸余車兮方林。乘舲船余上沅兮，齊吳榜以擊汰。船容
與而不進兮，淹回水而疑滯。朝發枉渚兮，夕宿辰陽。^⑩

就在這漂流的江河中，迴盪著屈原的剴切陳辭，一千多年之後，行經瀟湘山水的李白（701-762）猶縈繞懷想：

楚臣傷江楓，謝客拾海月。懷沙去瀟湘，挂席泛溟渤。蹇予訪前跡，獨
往造窮髮。古人不可攀，去若浮雲沒。願言弄倒景，從此鍊真骨。華頂
窺絕溟，蓬壺望超忽。不知青春度，但怪綠芳歇。空持釣鼈心，從此謝
魏闕。^⑪

李白對於〈九章〉的承襲，在其〈遠別離〉中清晰可見：

遠別離，古有皇英之二女，乃在洞庭之南，瀟湘之浦。海水直下萬里
深，誰人不言此離苦。日慘慘兮雲冥冥，猩猩啼煙兮鬼嘯雨。我縱言之
將何補。皇穹竊恐不照余之忠誠，雷馮馮兮欲吼怒。堯舜當之亦禪禹。
君失臣兮龍爲魚，權歸臣兮鼠變虎。或云堯幽囚，舜野死，九疑聯綿皆
相似，重瞳孤墳竟何是。帝子泣兮綠雲間，隨風波兮去無還。慟哭兮遠
望，見蒼梧之深山。蒼梧山崩湘水絕，竹上之淚乃可滅。^⑫

此詩不僅形式模仿楚辭體，思想內涵也非常接近，尤其「或云堯幽囚，舜野

⑩ 同前註，頁215-216。又參游國恩：〈論屈原之放死及楚辭地理〉，《楚辭論文集》（臺北：九思出版社，1977年），頁79-96。

⑪ 〈同友人舟行遊台越作〉，收入彭定求等編：《全唐詩》，第5冊，卷179，頁1825。

⑫ 〈雜曲歌辭：遠別離〉，收入彭定求等編：《全唐詩》，第2冊，卷26，頁356。

死」句，較諸〈哀郢〉所云：「堯舜之抗行兮，瞭杳杳而薄天。衆讒人之嫉妒兮，被以不慈之偽名。」^⑩更爲慷慨激昂。屈原傷懷的是堯、舜之高節，尙不免讒言；李白則引用堯、舜因權力鬥爭而不得善終的傳言，直指當時朝政昏昧，「君失臣兮龍爲魚，權歸臣兮鼠變虎」的慘狀^⑪。

不只宦遊途經此地的李白如此，失意謫居或浪跡湖南的歷代文人總是對於屈原的一唱三嘆心有戚戚，貶官長沙，作〈弔屈原賦〉自艾的賈誼（200B.C.–168 B.C.）最爲知名。後世關於「瀟湘」的書寫充滿了望歸的鄉愁，如：

湘波各深淺，空軫念歸情。^⑫

獨憐京國人南竄，不似湘江水北流。^⑬

地方的開發與文人的流寓諸多因素，促使唐詩中湧現前所未有的大量「瀟湘」文學作品，作者包括當地人李群玉（約808–863）、釋齊己（863?–937?，一作861–940）；左遷巴陵（今湖南省岳陽縣）的賈至（718–772）、龍標尉（治今湖南省黔陽縣）王昌齡（約698–757）、道州（今湖南省道縣）刺史元結（723–772）、衡州（今湖南省衡陽縣）刺史呂溫、朗州（今湖南省常德）司馬劉禹錫（772–842）、永州（今湖南省零陵縣）司馬柳宗元；漂泊湘南，客死異鄉的杜甫（712–770），以及劉長卿（約749前後）、韓愈（768–824）等等^⑭，他們一方面承繼了屈原以來「士不遇」文學的寫作形態；另一方面也

⑩ 王逸章句，洪興祖補註：《楚辭補註》，頁226。

⑪ 關於此詩，諸家見解不一，參看瞿蛻園等注：《李白集校注》（臺北：里仁書局，1981年），卷3，頁191–196。詹瑛：《李白詩文繫年》（北京：人民文學出版社，1984年）。郁賢皓：〈李白的瀟湘之情探微〉，《中國文學研究》2001年第2期，頁3–8。

⑫ 〔南朝陳〕陰鏗：〈和傅郎歲暮還湘洲詩〉，《先秦漢魏晉南北朝詩·陳詩》，卷1，頁2452。

⑬ 〔唐〕杜審言：〈渡湘江〉，收入彭定求等編：《全唐詩》，第3冊，卷62，頁740。

⑭ 參看陳書良主編：《湖南文學史·古代卷》。樊維綱：〈南客瀟湘外，江湖行路難——杜甫在湖南的行踪、境遇〉，《湖南師院學報》1981年第2期，頁28–35。黃澤梁：〈春風無限瀟湘意，欲采蘋花不自由——柳宗元在湖南〉，《湖南師院學報》1981年第2期，頁84–88。

轉換心態，為「瀟湘」文學提供開闊的視角，此處先說接續傳統的部分。

詩人在地勢卑隘的荒僻環境下，加之以陰鬱不展的氣候，更增添個人際遇的感喟，想到與京師山迢水遠，風雪雨霧的重重阻隔，不禁悲從中來，例如杜甫詩：

山雨不作溼，江雲薄爲霧。晴飛半嶺鶴，風亂平沙樹。明滅洲景微，隱見巖姿露。拘悶出門遊，曠絕經目趣。消中日伏枕，臥久塵及屨。豈無平肩輿，莫辨望鄉路。兵戈浩未息，蛇虺反相顧。悠悠邊月破，鬱鬱流年度。針灸阻朋曹，糠粃對童孺。一命須屈色，新知漸成故。窮荒益自卑，飄泊欲誰訴。厄羸愁應接，俄頃恐違迂。浮俗何萬端，幽人有獨步。龐公竟獨往，尚子終罕遇。宿留洞庭秋，天寒瀟湘素。杖策可入舟，送此齒髮暮。^⑩

賈至詩：

我年四十餘，已歎前路短。羈離洞庭上，安得不引滿。李侯忘情者，與我同疏懶。孤帆泣瀟湘，望遠心欲斷。^⑪

戴叔倫詩：

盧橘花開楓葉衰，出門何處望京師。沅湘日夜東流去，不爲愁人住少時。^⑫

於是湘妃之泣、屈原之怨、瀟湘過客的愁懣，匯聚成一股恨別思歸的淚泉，涓涓不絕於「瀟湘」文學的水脈裏，流淌至今。

⑩ 〈雨〉，收入彭定求等編：《全唐詩》，第7冊，卷221，頁2346。

⑪ 〈送李侍御〉，收入彭定求等編：《全唐詩》，第7冊，卷235，頁2593。

⑫ 〈湘南即事〉，收入彭定求等編：《全唐詩》，第9冊，卷274，頁3110。

四、和美自得：瀟湘文學意象情境之二

唐代詩人在淚眼朦朧之餘，也注意到了瀟湘山水之美，例如元稹（779–831）：

高處望瀟湘，花時萬井香。雨餘憐日嫩，歲閏覺春長。霞剝分危嶂，煙波透遠光。情知樓上好，不是仲宣鄉。^⑬

即使是他鄉過客，有的人希望改變窮愁失意的羈旅心態，適應當地的風土，安於現狀，如王昌齡所云：「譴黜同所安，風土任所適。閉門觀玄化，攜手遺損益。」^⑭因為仕宦而長住湖南的文人體會最深，元結〈右溪記〉描寫了道州城西的清靜小溪：

水抵兩岸，悉皆怪石，欹嵌盤屈，不可名狀。清流觸石，洄懸激注，休木異竹，垂陰相蔭。此溪若在山野，則宜逸民退士之所遊處；在人間，可為都邑之勝境，靜者之林亭。^⑮

柳宗元的「永州八記」之一的〈始得西山宴遊記〉云：

其高下之勢，岌然洼然，若垤若穴，尺寸千里，攢蹙累積，莫得遯隱，縈青繚白，外與天際，四望如一。然後知山之特出，不與培塿為類。悠悠乎與顛氣俱而莫得其涯，洋洋乎與造物者游，而不知其所窮。^⑯

在〈鈞鉅潭記〉中，柳宗元甚而有：「孰使予樂居夷而忘故土者，非茲潭也歟」^⑰的想法。居朗州九年（806–814）的劉禹錫深入民間，不僅訪古探幽，

^⑬ 〈湘南登臨湘樓〉，收入彭定求等編：《全唐詩》，第12冊，卷409，頁4549。

^⑭ 〈岳陽別李十七越賓〉，收入彭定求等編：《全唐詩》，第4冊，卷140，頁1428。

^⑮ 〔唐〕元結：〈右溪記〉，《次山集》（臺北：臺灣商務印書館，1983年影印《文淵閣四庫全書》本），卷9，頁10。

^⑯ 柳宗元：《柳河東集》，卷29，頁3。

^⑰ 同前註，頁4b。

遊歷武陵山、登漢壽城、司馬錯故城，並且參與民俗活動，作〈競渡曲〉、〈陽山廟觀賽神〉，武陵山區的民歌和原住民的生活還豐富了他的寫作內容，有〈採菱行〉、〈蠻子歌〉等，再如〈瀟湘神詞〉、〈楊柳枝詞〉、〈竹枝詞〉等，雖然不一定作於朗州，仍頗俱沅湘風土特色^⑱。如〈瀟湘神詞二首〉云：

湘水流，湘水流。九疑雲物至今愁。君問二妃何處所，零陵香草露中秋。

斑竹枝，斑竹枝。淚痕點點寄相思。楚客欲聽瑤瑟怨，瀟湘深夜月明時。^⑲

這些詩人所表現的土地認同，掘發的山水之美、民情之淳，對於欣賞「瀟湘」風土，鈎畫天然勝景深具說服力，到了晚唐的杜荀鶴（846-904），便有如瀟湘山水的知音，為之歌詠讚頌：

殘臘泛舟何處好，最多吟興是瀟湘。就船買得魚偏美，踏雪沽來酒倍香。猿到夜深啼嶽麓，雁知春近別衡陽。與君剩採江山景，裁取新詩入帝鄉。^⑳

隨著「瀟湘」山水廣為人知，「瀟湘」一詞被用作風景的形容詞，最常使用的是「似瀟湘」，例如項斯（約836前後）詩：

渺渺浸天色，一邊生晚光。闊浮萍思遠，寒入雁愁長。北極連平地，東

^⑱ 〈竹枝詞並引〉云：「昔屈原居沅湘間，其民迎神詞多鄙陋，乃為作九歌，到于今荆楚鼓舞之。故余亦作竹枝詞九篇，俾善歌者颺之。」《新唐書》、《樂府詩集》、高步瀛《唐宋詩舉要》皆以為〈竹枝詞〉作於朗州，葛立方《韻語陽秋》謂為夔州刺史時所作，見〔唐〕劉禹錫著，瞿蛻園箋證：《劉禹錫集箋證》（上海：上海古籍出版社，1989年），卷27，頁852-857。

^⑲ 同前註，頁865。

^⑳ 〈冬末同友人泛瀟湘〉，收入彭定求等編：《全唐詩》，第20冊，卷692，頁7950。

流即故鄉。扁舟來宿處，鬢鬢似瀟湘。^⑫

陳陶（約841前後）詩：

不是苕溪厭看月，天涯有程雲樹涼。何意汀洲剩風雨，白蘋今日似瀟湘。^⑬

李中（約947前後）詩：

門前煙水似瀟湘，放曠優游興味長。虛閣靜眠聽遠浪，扁舟閒上泛殘陽。鶴翹碧蘚庭除冷，竹引清風枕簟涼。犬吠疏籬明月上，鄰翁攜酒到茅堂。^⑭

此外，「瀟湘」山水被比喻為圖畫，李白詩：

帝子瀟湘去不還，空餘秋草洞庭間。淡掃明湖開玉鏡，丹青畫出是君山。^⑮

或是山水畫上的地理聯想，例如：

滿堂空翠如可掃，赤城霞氣蒼梧煙。洞庭瀟湘意渺綿，三江七澤情洄沿。^⑯

岑參（715-770）詩：

瀟湘在簾間，廬壑橫座中。忽疑鳳凰池，暗與江海通。粉白湖上雲，黛青天際峰。^⑰

杜甫詩：

⑫ 〈遠水〉，收入彭定求等編：《全唐詩》，第17冊，卷554，頁6412。

⑬ 〈吳興秋思二首〉之一，收入彭定求等編：《全唐詩》，第21冊，卷746，頁8489。

⑭ 〈思九江舊居三首〉之二，收入彭定求等編：《全唐詩》，第21冊，卷747，頁8508。

⑮ 〈陪族叔刑部侍郎曄及中書賈舍人至遊洞庭五首〉之五，收入彭定求等編：《全唐詩》，第5冊，卷179，頁1830。

⑯ 李白：〈當塗趙炎少府粉圖山水歌〉，收入彭定求等編：《全唐詩》，第5冊，卷167，頁1724。

⑰ 岑參：〈劉相公中書江山畫障〉，收入彭定求等編：《全唐詩》，第6冊，卷198，頁2048。

得非懸圖裂，無乃瀟湘翻。^⑭

或成爲山水畫的題材，如郎士元有〈題劉相公三湘圖〉，詩云：

昔別醉衡霍，邇來憶南州。今朝平津邸，兼得瀟湘遊。^⑮

瀟湘山水畫以煙雲水景著稱，唐宋詞中常見「屏上畫瀟湘」的場景^⑯，如顧夔（約928前後）：

荷芰風輕簾幕香，繡衣鸞鵲冰回塘。小屏閒掩舊瀟湘。恨入空幃鸞影獨，淚凝雙臉渚蓮光。薄情年少悔思量。^⑰

孫光憲（?-968）：

展屏空對瀟湘水，眼前千萬里，淚淹紅，眉斂翠，恨沈沈。^⑱

秦觀（1049-1100）：

東風吹柳日初長。雨餘芳草斜陽。杏花零落燕泥香。睡損紅妝。香篆暗消鸞鳳，畫屏縈繞瀟湘。暮寒輕透薄羅裳。無限思量。^⑲

晁端禮（?-約1122）：

朱戶深深小洞房。曲屏龜甲樣，畫瀟湘。紗輕藍嫩鏤牙床。人如玉，一見已心涼。午枕夢悠揚。流鶯聲喚覺，日猶長。幾回煙斷玉爐香。庭花影，不肯上東廊。^⑳

在幽閉的閨房空間裏，屏上所繪的瀟湘山水延伸了詞中主人翁對於外在世界的觀想，即使這些「瀟湘畫」可能只是作爲山水畫的代名詞而非真實的湖南風

⑭ 杜甫：〈奉先劉少府新畫山水障歌〉，收入彭定求等編：《全唐詩》，第7冊，卷216，頁2266。

⑮ 郎士元：〈題劉相公三湘圖〉，收入彭定求等編：《全唐詩》，第8冊，卷248，頁2780。

⑯ 淺見洋二：〈閨房のなかの山水，あるいは瀟湘について——晚唐五代詞に風景と絵画〉，《東洋学》67期（1992年5月），頁43-65。

⑰ 〈浣溪沙〉其三，收入彭定求等編：《全唐詩》，第25冊，卷894，頁10101。

⑱ 〈酒泉子〉其二，收入彭定求等編：《全唐詩》，第25冊，卷897，頁10140。

⑲ 〈畫堂春·春情〉，收入唐圭璋編纂，王仲聞參訂，孔凡禮補輯：《全宋詞》（北京：中華書局，1999年），第1冊，頁605。

⑳ 〈小重山〉，收入唐圭璋編纂，王仲聞參訂，孔凡禮補輯：《全宋詞》，第1冊，頁562。

光，畫裏的雲烟雨霧還是能夠烘托主人翁委婉曲屈的心情，「瀟湘」的憂悵意象又象徵主人翁的相思情懷與空虛寂寥，洋溢浪漫的情調，苦恨與消沈也就在這種浪漫的情調下成爲一種淒清的美感，和逐臣離子的困頓潦倒不同，唐宋詞中的「屏上瀟湘」以陰柔的姿態，將萬般無奈化作縷縷閒愁。

「瀟湘」之美透過文字與圖象向外散發，召喚起更多的文化記憶，位於湖南境內的武陵桃花源便是其一，例如皇甫冉（714-767）詩：

湖上孤帆別，江南謫宦歸。前程愁更遠，臨水淚沾衣。雲夢春山徧，瀟湘過客稀。武陵招我隱，歲晚閉柴扉。^⑭

劉長卿前往廣東貶所時路經湖南所作的〈湘中紀行十首〉也傳達了類似的想像：

雲母映溪水，溪流知幾春。深藏武陵客，時過洞庭人。白髮慚皎鏡，清光媚齋淪。寥寥古松下，歲晚掛頭巾。^⑮

前山帶秋色，獨往（一作住）秋江晚。疊嶂入雲多，孤峰去人遠。黃緣不可到，蒼翠空在眼。渡口問漁家，桃源路深淺。^⑯

劉禹錫在朗州時所作的〈武陵書懷五十韻〉、〈遊桃源一百韻〉、〈桃源行〉等詩，加深了「瀟湘」與「桃花源」的聯繫，〈武陵書懷五十韻〉細數武陵的歷史事蹟；〈桃源行〉以樂府歌行吟唱「桃花源」故事；〈遊桃源一百韻〉從沅江風物導入桃花源：

沅江清悠悠，連山鬱岑寂。迴流抱絕巘，皎鏡含虛碧。昏旦遞明媚，煙嵐分委積。香蔓垂綠潭，暴龍照孤磧。此下潭名綠蘿，磧名暴龍。淵明著前志，子驥思遠跡。^⑰

^⑭ 〈歸陽羨兼送劉八長卿〉，收入彭定求等編：《全唐詩》，第8冊，卷250，頁2832。

^⑮ 〈雲母溪〉，〈湘中紀行十首〉之四，收入彭定求等編：《全唐詩》，第5冊，卷148，頁1519。

^⑯ 〈石圍峰〉（一作〈石菌山〉），〈湘中紀行十首〉之八，收入彭定求等編：《全唐詩》，第5冊，頁1520。

^⑰ 〈遊桃源一百韻〉，《劉禹錫集箋證》，卷23，頁653-655。以下引文同。

然後談到唐代始重此仙跡，開建道觀：

綿綿五百載，市朝幾遷革。有路在壺中，無人知地脈。皇家感至道，聖
祚自天錫。金闕傳本枝，玉函留寶曆。禁山開秘宇，復戶潔靈宅詔隸二十
戶免徭以奉灑掃。

詩人遊覽仙跡，與道士高談：

羽人顧我笑，勸我稅歸輶。霓裳何飄搖，童顏潔白皙。

然後轉到瞿道士（瞿氏子）的傳說：

乃言瞿氏子，骨狀非凡格。往事黃先生，群兒多侮劇。警然不屑意，元
氣貯肝膈。往往遊不歸，洞中觀博奕。言高未易信，尤復加訶責。一旦
前致辭，自云仙期迫。言師有道骨，前事常被謫。如今三山上，名字在
真籍。

瞿道士為茅山黃尊師之弟子，「年少不甚精懇，屢為黃師所答。草堂東有一小
洞，高八尺，荒蔓蒙蔽，似蛇虺所伏，一日瞿生又怠惰，為師所箠，逡巡避
杖，遂入此洞」^⑬。瞿道士在洞中得秦時人所贈棋子，黃尊師「方怪之，尚意
其狐狸所魅，亦不甚信。」雖然曾經受訶責與訕笑，天生骨器非凡的瞿道士後
來終於較黃尊師更早飛昇成仙。劉禹錫藉瞿道士的故事談到自己被貶謫的遭
遇，期望一旦賜還，將求道授業，隱居度日：

自從嬰網羅，每事問龜策。王正降雷雨，環玦賜遷斥。儻復夷平人，誓
將依羽客。買山構精舍，領徒開講席……

將「桃花源」融入「瀟湘」的景象，在宋詞中也可得見，晁端禮云：

絡緯催涼，斷虹收雨，庭梧報秋。遠郡城、千頃煙波綠，正魚肥酒美，
名冠東州。芰荷風細，蒹葭煙淡，宛在瀟湘南岸頭。凝望處，似桃源洞

⑬ 事見〔宋〕李昉：《太平廣記》（臺北：臺灣商務印書館，1983年影印《文淵閣四庫全書》本），卷45，頁4-5。

口，初泛蘭舟……^⑬

「桃花源」意象的延伸為「隱者」，瀟湘與洞庭湖水域的自然環境則促使「漁隱」的主題浮現，李珣（約896前後）云：

荻花秋，瀟湘夜，橘洲佳景如屏畫。碧煙中，明月下，小艇垂綸初罷。
水為鄉，蓬作舍，魚羹稻飯常餐也。酒盈杯，書滿架，名利不將心
挂。^⑭

而在「漁隱」的傳統中^⑮，又以玄真子張志和最具影響力。張志和本名龜齡，字子同，唐肅宗朝官至左金吾衛錄事參軍^⑯，後浮家泛宅於五湖震澤之間，自稱「煙波釣徒」。張志和曾與顏真卿（709–785）交往，顏真卿說他：「性好畫山水，皆因酒酣乘興擊鼓吹笛，或閉目，或背面，舞筆飛墨，應節而成。」^⑰他嘗畫洞庭三山，皎然題其畫云：

道流跡異人共驚，寄向畫中觀道情。如何萬象自心出，而心澹然無所營。手援毫，足蹈節，披縑灑墨稱麗絕。石文亂點急管催，雲態徐揮慢歌發。樂縱酒酣狂更好，攢峰若雨縱橫掃。尺波瀾漫意無涯，片嶺峻嶒勢將倒。盼睽方知造境難，象忘神遇非筆端。昨日幽奇湖上見，今朝舒卷手中看。與餘輕拂遠天色，曾向峰東海邊識。秋空暮景颯颯容，翻疑

^⑬ 〈沁園春〉，收入唐圭璋編纂，王仲聞參訂，孔凡禮補輯：《全宋詞》，第1冊，頁548。

^⑭ 〈漁歌子〉其二，收入彭定求等編：《全唐詩》，第25冊，卷896，頁10122。

^⑮ 參看王熙元：〈從歷史淵源論元散曲中的漁樵鷗鷺〉，《中國學術年刊》第16期（1995年3月），頁139–157。李淑美：〈中國繪畫中漁父題材的分類〉，《中國歷史學會史學集刊》第18期（1996年7月），頁295–327。王春庭：〈漁隱：隱逸文學的一個象徵性符號〉，收於中國唐代文學學會、西北大學中文系、廣西師範大學出版社主編：《唐代文學研究》第7輯（桂林：廣西師範大學出版社，1998年），頁21–34。

^⑯ 〔唐〕張彥遠：《歷代名畫記》（臺北：臺灣商務印書館，1983年影印《文淵閣四庫全書》本），卷10，頁10a，總頁355。

^⑰ 〔唐〕顏真卿：〈浪跡先生玄真子張志和碑銘〉，《文忠集》（北京：中華書局，1985年《叢書集成初編》本），卷9，頁71–72。

是真畫不得。顏公素高山水意，常恨三山不可至。賞君狂畫忘遠遊，不出軒墀坐蒼翠。^⑭

朱景玄《唐朝名畫錄》將張志和歸為「逸品」，認為他的作品「非畫之本法，……蓋前古未之有也」^⑮，逸品畫格以水墨為特色^⑯，張志和的畫作雖然未能流傳下來，但在精神上卻影響了同為水墨畫的「瀟湘八景圖」創作，他「置酒張樂」，揮畫洞庭三山的事蹟，也令人想起《莊子·天運》「帝張咸池之樂於洞庭之野」、《莊子·至樂》「咸池九韶之樂，張之洞庭之野」的典故，莊子以聞樂比喻得道的過程，《拾遺記》裏的洞庭仙樂更為神妙：

洞庭山浮於水上，其下有金堂數百間，玉女居之。四時聞金石絲竹之聲，徹於山頂。楚懷王之時，舉群才賦於水湄。故云：瀟湘洞庭之樂，聽者令人難老，雖咸池、九韶，不得比焉。^⑰

傳說張志和最後羽化成仙^⑱，他所創製的〈漁父〉詞可以上溯至屈原的〈漁父〉，王逸《楚辭章句》云：「屈原放逐，在江、湘之間，憂愁歎吟，儀容變易。而漁父避世隱身，釣魚江濱，欣然自樂。時遇屈原川澤之域，怪而問

^⑭ 〈奉應顏尚書真卿觀玄真子置酒張樂舞破陣畫洞庭三山歌〉，收入彭定求等編：《全唐詩》，第23冊，卷821，頁9255。

^⑮ 〔唐〕朱景玄：《唐朝名畫錄》（臺北：臺灣商務印書館，1983年影印《文淵閣四庫全書》本），頁21b，總頁373。

^⑯ 關於逸品畫格以及張志和的作畫特點，詳參衣若芬：〈晚唐五代題畫詩的審美特質〉，收入衣若芬、劉苑如主編：《世變與創化：漢唐、唐宋轉換期之文藝現象》（臺北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，2000年），頁377-424。衣若芬：〈寫真與寫意：從唐至北宋題畫詩的發展論宋人審美意識的形成〉，《中國文哲研究集刊》第18期（2001年3月），頁41-90。

^⑰ 〔前秦〕王嘉撰，〔梁〕蕭綺輯：《拾遺記》（臺北：臺灣商務印書館，1983年影印《文淵閣四庫全書》本），卷10〈洞庭山〉，頁9-10。

^⑱ 〔明〕張景撰，〔明〕張獻翼論贊：《吳中人物志》（臺南：莊嚴文化公司，1996年《四庫全書存目叢書》影印浙江圖書館明刻本），卷11，頁10，總頁764。

之，遂相應答。」^⑭屈原的徘徊愁悶與漁父的自適逍遙成爲鮮明的對比，屈原自云：「舉世皆濁我獨清；衆人皆醉我獨醒，是以見放。」^⑮正是千古謫遷文人的心聲。漁父笑歌：「滄浪之水清兮，可以濯吾纓；滄浪之水濁兮，可以濯吾足。」^⑯則是安時順處，自我排遣的權宜之方，這兩種處世的態度即爲「瀟湘」文學的兩種截然不同的意象情境之原委。

張志和的〈漁父〉詞不但具有文學史的意義，也被禪宗吸收，成爲表達禪意，所謂「解脫遊戲」的一種方式，唐代釋德誠（?-860）的「船子和尚撥棹歌」^⑰即爲其例。富有禪意的「瀟湘」詩詞逐漸產生，如齊己詩：

誰請衰羸住北州，七年魂夢舊山丘。心清檻底瀟湘月，骨冷禪中太華秋。高節未聞馴虎豹，片言何以傲王侯。應須脫灑孤峯去，始是分明箇剃頭。^⑱

「瀟湘」詩詞並染上「漁隱」色彩：

本是瀟湘漁艇客。錢塘江上鋪帆席。兩處煙波天一色。雲冪冪。吳山不似湘山碧。休費精神勞夢役。鷗鳧難上銅駝陌。擾擾紅塵人似織。山頭石。潮生月落今如昔。^⑲

南宋初年，湖州甘露寺的圓禪師詞作膾炙人口：

本是瀟湘一釣客。自東自西自南北。只把孤舟爲屋宅。無寬窄。幕天席

^⑭ 〔漢〕王逸：《楚辭章句》（臺北：臺灣商務印書館，1983年影印《文淵閣四庫全書》本），卷7，頁1a。

^⑮ 同前註，頁1b。

^⑯ 同前註，頁2a。

^⑰ 〔唐〕釋德誠撰，〔元〕釋坦輯，上海文獻叢書編委會編：《船子和尚撥棹歌》（上海：華東師範大學出版社，1987年）。黃文吉：〈「漁父」在唐宋詞中的意義〉，收入中央研究院中國文哲研究所編委會主編：《第一屆詞學國際研討會論文集》（臺北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，1994年），頁139-156。

^⑱ 〈憶舊山〉，收入彭定求等編：《全唐詩》，第24冊，卷846，頁9569。

^⑲ 侯真：〈漁家傲·又小舟發臨安〉，收入唐圭璋編纂，王仲聞參訂，孔凡禮補輯：《全宋詞》，第3冊，頁1862。

地人難測。頃聞四海停戈革。金門懶去投書冊。時向灘頭歌月白。真高格。浮名浮利誰拘得。^⑮

「瀟湘」的意象逐漸包含了道家與禪宗的思想，尤其表現在禪詩禪畫方面，釋德洪（1071-1128）的「瀟湘八景圖」題畫詩、南宋李生的「瀟湘臥遊圖」（附圖7）、以及牧谿、玉潤等禪僧的「瀟湘八景圖」都是絕佳的範例，影響了「瀟湘八景圖」的創作及解讀，隨著作品流傳到高麗和日本，中國還念念不忘的「瀟湘」悲情^⑯，飄洋過海，變成了浮遊的風景，展現對於自得仙境與和美樂土的嚮往^⑰。

五、結 語

行文至此，我們從「瀟湘」一詞的語義文化譜系得知：雖然先秦時已經有「瀟湘」文學創作，「瀟」「湘」二字約在魏晉時代才結合為一個詞彙，而且到唐代，「瀟」字才從形容詞意義的「水清深貌」轉為「瀟水」的簡稱，逐漸取代「沅湘」和「三湘」，成為湖南的代名詞。文學上如此，繪畫方面亦然，「瀟湘圖」隨著「瀟湘」語詞的定型而取代了「三湘圖」，這也可以解釋為何

^⑮ 圓禪師：〈漁家傲〉，見〔南宋〕釋曉瑩：《羅湖野錄》（臺北：臺灣商務印書館，1983年影印《文淵閣四庫全書》本），卷2，頁21：「湖州甘露寺圓禪師有漁父詞二十餘首，世所盛傳者一而已：『本是瀟湘一釣客，……』遂以是得名於叢林，益放曠自如者，藉以暢情樂道而謳于水雲影裏，真解脫遊戲耳。」

^⑯ 例如高木森認為宋代文人對瀟湘的感情寓有屈原去國懷鄉的愁與怨，「望歸」或「鄉愁」的文學主題表現於「瀟湘八景圖」中，見高木森：《中國繪畫思想史》，頁222-228。鄭文惠也指出明人瀟湘八景題畫詩對於瀟湘山水內蘊的清愁性格頗多感發，藉著煙雲林木荒遠滅沒的無常性與變幻性，作為詮釋鄉愁與傷逝的主要方式，見鄭文惠：《詩情畫意——明代題畫詩的詩畫對應內涵》（臺北：東大圖書公司，1995年），頁237-243。筆者發現，元代以後的「瀟湘」山水畫題畫詩也有心靈恬靜愉悅的作品，然而在全部的題詠中仍未完全擺脫徬徨愁悶之思。

^⑰ 這個結論是筆者研讀日本和韓國的「瀟湘八景圖」題畫詩得來，日後再作專文論述。

題名為「瀟湘」的山水畫興起於唐代。

「瀟湘」文學的意象情境有「恨別思歸」與「和美自得」兩種典型，前者源於瀟湘神靈神話、屈原作品以及左遷流寓文學；後者則因「瀟湘」的意象與桃花源傳說合流，染上「漁隱」的色彩，唐人歌詠瀟湘山水之美的詩文，以及追求身心清淨逍遙的思想，都使得「瀟湘」宛如出世之境。

以上從「意象情境」的角度大致解決了本文起首時所提出的第一個問題：「『瀟湘』文學題材如何被繪畫吸納，成為創作的泉源？」這一悲一樂，正好相反的兩種意象情境似乎是矛盾的，卻分別存在於「瀟湘」山水畫中，正基於如此的分歧對立，顯示出「瀟湘」主題的包容性，「瀟湘」山水畫的欣賞具有「意義開放」的特點，並且因為意義開放，圖象的解讀也才更多元，值得作歷時代與跨國域的深入研究。

最後，筆者還要贅言一句，本文題目為「『瀟湘』山水畫之文學意象情境探微」，使用的材料以文學文本為主，缺乏從圖象上尋求意象情境的印證，也沒有通盤解釋何以「瀟湘」山水畫成熟於宋代，與「瀟湘」文學意象情境衍生流變的關係如何？這些問題應該以「瀟湘八景圖」的內容為例，配合繪畫史上山水畫的發展，以及唐宋的文藝審美意識共同考量，必須另作專論才能圓滿回答，本文既然為系列論文之一，許多無法一言以蔽之之處，敬請讀者包涵。



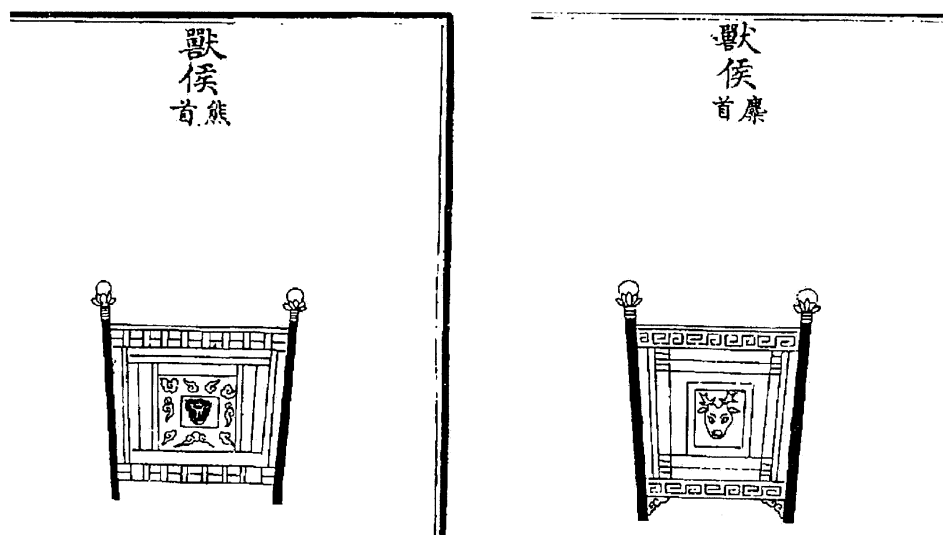
附圖1 〔南宋〕米友仁「瀟湘奇觀圖卷」(局部)



附圖2 〔南宋〕牧谿「瀟湘八景圖」之「漁村夕照」



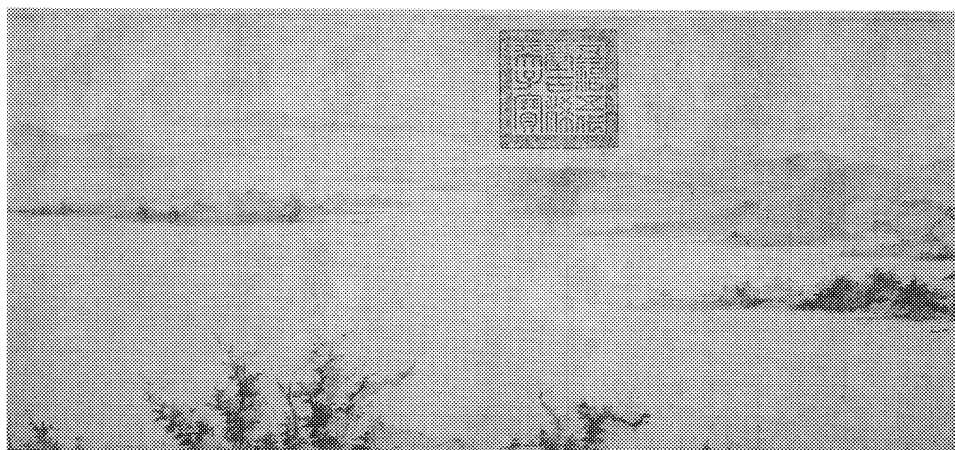
附圖3 〔南宋〕玉潤「瀟湘八景圖」之「山市晴嵐」



附圖5 〔宋〕聶崇義《三禮圖集注》「獸侯」



附圖6 〔明〕夏景「瀟湘風雨圖」(局部)



附圖7 〔南宋〕李生「瀟湘臥遊圖卷」(局部)

「瀟湘」山水畫之文學意象情境探微

衣 若 芬

提 要

以「瀟湘」為題材的山水畫大約始於唐代，至宋代成熟興盛。宋代以來的「瀟湘」山水畫不一定全部描繪湖南的風景，而是受到「瀟湘」文學的影響，運用「瀟湘」的文化典故，呈現超越地域限制的抽象化情形。

本文從孕育「瀟湘」山水畫的角度出發，探討「瀟湘」文學的文化脈絡，以得知畫家所可能依憑的思想端緒，從而做為理解「瀟湘」山水畫及其題詩的基礎。文中首先考察「瀟湘」的語義文化系譜，得知雖然先秦時已經有「瀟湘」文學創作，「瀟」、「湘」二字約在魏晉時代才結合為一個詞彙，而且到唐代，「瀟」字才從形容詞意義的「水清深貌」轉為「瀟水」的簡稱，逐漸取代「沅湘」和「三湘」，成為湖南的代名詞。文學上如此，繪畫方面亦然，「瀟湘圖」隨著「瀟湘」語詞的定型而取代了「三湘圖」，這也可以解釋為何題名為「瀟湘」的山水畫興起於唐代。

其次整理歸納出「瀟湘」文學的意象情境有「恨別思歸」與「和美自得」兩種典型，前者源於瀟湘神靈神話、屈原作品以及左遷流寓文學；後者則因「瀟湘」的意象與桃花源傳說合流，染上「漁隱」的色彩，唐人歌詠瀟湘山水之美的詩文，以及追求身心清淨逍遙的思想，都使得「瀟湘」宛如出世之境。

這一悲一樂，相反對立的兩種意象情境，提供了「瀟湘」山水畫迥然的創作空間與解讀趨向。

The Literary Imagery in Hsiao-Hsiang Landscape Paintings

I Lo-fen

Hsiao-Hsiang landscape paintings first appeared in the T'ang dynasty and reached maturity in the Sung. However, not all the Hsiao-Hsiang landscape paintings from the Sung depict the scenery of Hunan (the Hsiao and Hsiang areas). Influenced by Hsiao-Hsiang literature, they instead make many allusions to the Hsiao-Hsiang culture, transcending geographical references and presenting abstractly the schemas of Hsiao-Hsiang.

This paper discusses the cultural context of Hsiao-Hsiang literature that fostered Hsiao-Hsiang landscape paintings. It tries to understand the painters' way of thinking, its source, and how it became a dynamic behind the artistic expression. This is a basis for understanding Hsiao-Hsiang landscape paintings and their colophons.

First, I survey the meaning of the words Hsiao and Hsiang. Although literary works invoking Hsiao and Hsiang appeared as early as in pre-Ch'in eras, Hsiao and Hsiang were not used together as a term until the Wei and Chin periods. Hsiao referred to the Hsiao River, and Hsiao-Hsiang stood for Hunan in T'ang times. "Hsiao-Hsiang T'u" (Hsiao-Hsiang painting) appeared also in the Tang dynasty. Beginning in the T'ang, the term Hsiao gradually changed from meaning "clear, deep water" to invoking the Hsiao River. It eventually replaced the expressions Yuan-Hsiang and San-

Hsiang to become a name for Hunan. This happened in literature and in painting. The term “Hsiao–Hsiang painting” was established as the term Hsiao–Hsiang came in currency, and replaced the term “San–Hsiang painting.” In this way we can understand why paintings with colophons about Hsiao–Hsiang arose during T’ang times.

Next I analyse two types of imagery in Hsiao–Hsiang literature. One represents “sorrow for departure, urge to return,” associated with the myth of the Hsiao–Hsiang River, Ch’ü Yüan, and other works of exile. Another gives the impression of the “peaceful and beautiful,” originating from the story of T’ao–Hua Yüan and the hermit tradition. These two kinds of feelings—one sad and one happy—are the basis of Hsiao–Hsiang landscape paintings, and must be considered in any interpretation of this type of paintings.

Keywords: Hsiao–Hsiang Hsiao–Hsiang literature
landscape paintings imagery exile hermit

