

漂流與回歸

——宋代題「瀟湘」山水畫詩之抒情底蘊

衣若芬

中央研究院中國文哲研究所副研究員

關鍵詞：瀟湘 抒情 米友仁 瀟湘八景圖 思歸 漁隱

一、前言

宋代之前，以「瀟湘」山水為繪畫題材的情形已見諸唐代題畫詩中¹，畫題中標明「瀟湘」名稱者，據畫史著錄，有五代董源（?-約962）的「瀟湘圖」²（附圖1）和黃筌（903-965）的「瀟湘圖」³及「瀟湘八景圖」⁴，直至宋代，「瀟湘」山水畫才成為創作的一支⁵，因觀賞「瀟湘」山水畫而寫作的題畫

¹ 如郎士元：〈題劉相公三湘圖〉，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〉，收入李豐楙、劉苑如主編：《空間、地域與文化——中國文化空間的書寫與闡釋》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2002年）。

² 《宣和畫譜》（臺北：臺灣商務印書館，1983年影印文淵閣《四庫全書》本），第813冊，卷11，頁3b。

³ [宋]黃休復：《益州名畫錄》（影印文淵閣《四庫全書》本），第812冊，卷上，頁18a。

⁴ [宋]郭若虛：《圖畫見聞誌》（影印文淵閣《四庫全書》本），第812冊，卷2，頁18b。

⁵ 高木森教授有「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。本論文送交審查後，其中一位審查教授認為「瀟湘畫派」或可稱為「瀟湘畫系」，關於「瀟湘畫派」與「瀟湘畫系」何者為宜，筆者目前未敢斷言。

詩也才漸成氣候，筆者探討「瀟湘」山水畫詩之系列論文即以宋代為核心，從而做歷時代的考察。

萌芽於唐代，成熟於宋代的「瀟湘」山水畫，其產生之文化藝術背景與「瀟湘」文學豐富的意象、水墨山水畫的發展，以及宋代的審美意識有關，筆者將另文討論，本文旨在分析宋代題寫「瀟湘」山水畫詩之內容及其抒情特質，並嘗試對其抒情表現提出詮解，重點在於詩人如何欣賞「瀟湘」山水畫，藉圖象而引發怎樣的情感反應。由於「瀟湘」山水畫是宋代新興的繪畫題材，「瀟湘」山水畫中的「瀟湘八景」也是宋代才形成的風景概念，前無所承的宋代詩人對於這種圖繪的觀看方式和解讀途徑便具有範示的作用，可視為匯聚「瀟湘」山水畫涵義的主題旋律，提供後世衍化變奏的基本要素，本文稱之為「底蘊」，其義在此。

既然題畫詩是為繪畫而作，在進入本文核心議題之前，必須對於宋代的「瀟湘」山水畫有所認識，以作為理解題詠文字的視覺前提，並且經由重新審視和歸納宋代「瀟湘」山水畫作的創作現象，得知詩人題寫的共同精神，筆者注意到的是和「瀟湘」文學演進不約而同的趨向，就是「瀟湘」語彙版圖的擴大與游移，不受「瀟湘意指湖南地區」的地理限制，甚而脫離湖南實質地理，轉為描寫畫家所身處的環境——例如鎮江或杭州的「在地化」情形，並且隨著「在地化」的確立，逐步「抽象化」的發展。

畫家「在地化」與「抽象化」的處理「瀟湘」山水，詩人觀賞畫作時也從視覺經驗與文化記憶中召喚超越湖南地方意識的普世情感，其情感的內涵依題畫詩的寫作可概分為「客旅之愁」、「望歸之情」與「漁隱之樂」三種類型，繼分析此三種情感方向之後，本文試圖再從「漂流」與「回歸」二端，結合「瀟湘」文學文化傳統、詩人的時間感和畫面的視覺性，探求抒情的本源。

二、「瀟湘」山水畫之「在地化」與「抽象化」

「瀟湘」山水畫，顧名思義，應是描繪湖南的風景，例如唐代有「三湘圖」，唐、宋詩詞中也可得見「屏上畫瀟湘」的景象⁶，現存最早畫題為「瀟湘」的作品是五代董源的「瀟湘圖」，然而董源一生並未去過湖南，所謂的董源

⁶ 衣若芬：〈「瀟湘」山水畫之文學意象情境探微〉，《中國文哲研究集刊》第20期（2002年3月），頁175-222。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繪畫〉，《東洋學》67期（仙台：東北大學中國文史哲研究會，1992年5月），頁43-65。

「瀟湘圖」，即使就是畫史上記載的同一作品，畫的內容也不是湖南當地的實景。

曾經仕宦湖南，首創「瀟湘八景圖」的北宋文人畫家宋迪（字復古，約1015-1080），作畫師法李成（919-967）⁷，畫史說他「善畫山水寒林，情致嫺雅，體象雍容」⁸。宋迪的「瀟湘八景圖」不傳於今世⁹，未能窺其樣貌，宋徽宗（1082-1135）時的《宣和畫譜》記載御府收藏的三十一件宋迪畫作，有一件是「八景圖」，其他還有「瀟湘秋晚圖」、「煙嵐漁浦圖」、「遠浦征帆圖」¹⁰等，畫題和「瀟湘八景圖」的內容十分類似。宋迪的「瀟湘八景圖」是否作於湖南，學界並無定論¹¹，蘇軾（1037-1101）為宋迪的「瀟湘晚景圖」寫作的題畫詩，提供了一個理解宋迪創作「瀟湘」山水畫的線索，詩云：

西征憶南國，堂上畫瀟湘。照眼雲山出，浮空野水長。舊游心自省，信手筆都忘。會有衡陽客，來看意渺茫。
 落落君懷抱，山川自屈蟠。經營初有適，揮灑不應難。江市人家少，煙村古木攢。知君有幽意，細細為尋看。
 咫尺殊非少，陰晴自不齊。徑蟠趨後崦，水會赴前溪。自說非人意，曾經入馬蹄。他年宦遊處，應指劍山西。¹²

這幾首詩大約作於神宗元豐元年（1078），當時宋迪在陝西，故而有「西征憶南國」之語，儘管是追憶舊遊，蘇軾仍肯定宋迪因為「曾經入馬蹄」，能夠畫出「徑蟠趨後崦，水會赴前溪」的生動景象，可見親身經驗的重要性，喜愛「瀟湘」山水畫的宋徽宗派遣畫家張戢前往湖南實地寫生的理由也在於此，可惜後來金人來犯，張戢因而滯留湘中，他所畫的「八景圖」亦無緣得呈聖上¹³。類似的

⁷ [宋] 米芾：《畫史》（影印文淵閣《四庫全書》本），第813冊，頁18b。

⁸ 郭若虛：《圖畫見聞誌》，卷3，頁5b。

⁹ 都穆：「宋迪瀟湘八景圖一卷，每幅有印文曰『雲谷寓物』。」（見[明]都穆：《寓意編》[影印文淵閣《四庫全書》本]，第814冊，頁4a）。此「雲谷」是否即託付舒城李生繪製「瀟湘臥遊圖卷」之雲谷圓照禪師待考，亦不詳是否為宋迪真蹟。

¹⁰ 《宣和畫譜》，卷12，頁2b-3a。

¹¹ 詳參衣若芬：〈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：洪葉文化事業公司，2001年），頁689-717。

¹² [宋]蘇軾著，[清]王文誥輯註，孔凡禮點校：〈宋復古畫瀟湘晚景圖三首〉，《蘇軾詩集》（北京：中華書局，1987年），卷17，頁900-901。

¹³ 夏文彥：「張戢，不知何許人，志尚清虛，每以琴自娛。工畫山水，應奉翰林日，徽宗遣其乘舟，往觀山水之勝，作八景圖。未及進上，而虜禍作，遂留滯湘中。」（見[元]夏

作畫動機還見諸南宋職業畫家舒城李生為雲谷圓照禪師畫的「瀟湘臥遊圖卷」(約作於1170,現藏東京國立博物館)(附圖2),據畫上葛邲的題跋云:「雲谷師行腳卅年,幾遍山河大地,心空及弟歸,猶以不到瀟湘為恨。」章深(書於1170)跋云:「雲谷老師妙齡訪道方外,足跡遍浙,江東江西諸山,窮幽遐蕙詭之觀,心空倦遊,歸臥于吳興之金斗山且十七年,宜于山水,飫聞而厭見,況紙墨所幻,顧何足道,舒城李生為師作瀟湘橫看,愛之……」雲谷圓照禪師未曾到過瀟湘之境,以李生所繪臥以遊之。

宋迪、張戢和李生都有實際的湖南山水為底稿,其他繪畫「瀟湘」山水畫的畫家卻未必盡然,和董源的「瀟湘圖」一樣,面臨了是否「寫真」的疑問。筆者曾經從「具現」與「象徵」雙方面討論過「瀟湘」山水畫及其題詩的創作與解讀機制,發現畫家與詩人都依違於「具現自然」與「文化象徵」之間¹⁴,由於源遠流長的「瀟湘」文學與文化傳統,提供了豐富的原型意象¹⁵,「瀟湘」的情境成為創作的主要訴求,不曾履及湖南的詩人固然能夠歌詠「瀟湘」,未嘗親炙湖南的畫家也不妨圖繪其概念中的「瀟湘」,因此,如果以具現湖南實景為考量,品評或要求「瀟湘」山水畫,則往往難以成立,不過,話又說回來,繪畫與文學畢竟是兩種性質各異的藝術媒材,繪畫究竟允許多多少和文學一樣的虛構的成份,是吾人必須再深入思索的問題。

筆者相信,畫家在創製一幅名為「瀟湘」的山水畫時,心中必然有所構想,即使文化傳統不強制他遵照湖南的景物,至少在重視摹繪「真山水」¹⁶的宋代,畫家也要說服觀畫者接受並且認同畫中的山水便是「瀟湘」,其規範即在畫面塑造或繼承「瀟湘」的圖象特質,以便於觀畫者辨識。「瀟湘」的圖象特質,綜合存世所見的宋代「瀟湘」山水畫,可以發現在蘇軾題宋迪「瀟湘晚景圖」的詩句中,諸如「照眼雲山出,浮空野水長」、「江市人家少,煙村古木攢」和「陰晴

文彥:《圖繪寶鑑》(上海:上海人民美術出版社,1962年《畫史叢書》本),卷3,頁89;王毓賢云:「張戢,字孟毅。」([清]王毓賢:《繪事備考》[影印文淵閣《四庫全書》本],第826冊,卷5下,頁45b)並稱其有「瀟湘八景圖」傳世。

¹⁴ 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 參衣若芬:〈「瀟湘」山水畫之文學意象情境探微〉。

¹⁶ 「真山水之川谷,遠望之以取其深,近遊之以取其淺。真山水之岩石,遠望之以取其勢,近看之以取其質。真山水之雲氣,四時不同,春融洽,夏蒼鬱,秋薄,冬黯淡。」[宋]郭熙撰, [宋]郭思編:《林泉高致集》(影印文淵閣《四庫全書》本),第812冊,頁5a。

自不齊」等語彙，均為基本的構成元素，也可以說，「瀟湘」的圖象特質是以描繪煙雲雨霧，日夕變幻的水墨平遠山水畫為標誌。再簡而言之，宋代「瀟湘」山水畫關注的是光影、水氣與空間感的表現，這不是一鄉一地所獨有，而是中國南方山水的共同形象，因此在「瀟湘」山水畫的圖象特質形成的同時，南宋畫家能夠以其視線所及的環境為對象，將「瀟湘」移入自身所處的土地，米友仁（1074-1151）¹⁷的畫作便是「瀟湘」山水畫「在地化」的代表。

米友仁之父米芾（1051-1107）曾經在長沙做官五年（1075-1080）¹⁸，當時幼年的米友仁（時約二至七歲）不可能留存太深刻的印象，此後終其一生，米友仁不會再到湖南，董其昌（1555-1636）曾題其「五洲圖」云：「米虎兒居京口，因想楚山遠天長雲與瀟湘絕類，當時有『瀟湘白雲卷』、『海岳庵圖卷』與此『五洲圖』，並墨戲之烜赫有名者。」¹⁹所謂「因想楚山遠天長雲與瀟湘絕類」，應是玄宰之「想當然耳」。現存的兩本「五洲圖」已有學者辨其皆非元暉真蹟²⁰，董其昌所稱的米友仁「海岳庵圖卷」²¹（附圖3）即「瀟湘奇觀圖卷」，現藏北京故宮博物院，畫幅後有米友仁自題：

先公居鎮江四十年，作庵於城之東高崗上，以海岳命名，一時國士皆賦詩，……此卷乃庵上所見，大抵山水奇觀，變態萬層，多在晨晴晦雨間，世人鮮復知此。余平生熟瀟湘奇觀，每於登臨佳處，輒復寫其真趣，成長

¹⁷ 米友仁之生卒年又作1086-1165，本文據翁同文：〈畫人生卒年考〉，《藝林叢考》（臺北：聯經出版事業公司，1980年），頁25-27。

¹⁸ 高輝陽：〈米芾宦遊考（上）〉，《藝術學報》第31期（1982年6月），頁241-242。

¹⁹ [清]卞永譽：《式古堂書畫彙考》（影印文淵閣《四庫全書》本），第828冊，卷43，頁66a-b。

²⁰ 徐邦達：〈米友仁《五洲煙雨圖》卷〉，《故宮博物院院刊》1994年第1期，頁52-55及32。又參Peter Charles Sturman, "Mi Youren and the Inherited Literati Tradition: Dimensions of Ink-play" Ph. D. dissertation (Yale University, 1989), pp. 470-477。關於傳世題為米友仁所繪的作品，筆者僅依據美術史學者研究的成果，不再作考訂，本文重視的不是個別作品的真偽問題，而是足以代表畫家整體風格的藝術特徵，筆者以為：無論是摹本、仿作還是託託，能夠被置於畫家名下，且經數百年之流傳，可見作品仍保有為後人所認定的基本藝術特徵。

²¹ 據載米芾亦畫「海岳庵圖」，南宋周密《雲煙過眼錄》記載王介石所藏有「米老自畫東山朝陽岩海嶽庵圖，率意而寫，極有天趣。……其後自書海嶽庵賦并五詩」。見〔宋〕周密《雲煙過眼錄》（影印文淵閣《四庫全書》本）第871冊，卷2，頁3b-4a。元代柯九思《草堂雅集》卷一有〈題米元章海岳庵圖〉。董其昌云：「米元暉又作『海嶽庵圖』，謂于瀟湘得畫景。」見〔明〕董其昌：《畫禪室隨筆》（影印文淵閣《四庫全書》本）第867冊，卷4，頁12a。可知此「海嶽庵圖」即「瀟湘奇觀圖」。

卷以悅目。……紹興□□孟春建康□□官舍友仁題。……²²（附圖4）

米芾約於哲宗元祐五年（1090）或稍早時卜居潤州（即今鎮江）²³，建海岳庵，友仁隨侍，至米芾徽宗大觀元年（1107）去世為止，其實不到四十年。紹興八年（1138），米友仁曾修葺海岳庵故居²⁴，未詳此卷是否作於修繕之後。今人多據清人吳升《大觀錄》將跋語「紹興」後難以辨認的字跡訂為「乙卯」，即紹興五年（1135）²⁵，筆者注意到米友仁所稱的「建康?官舍」，可能是其任職總領江東淮西錢糧時，該官制始於紹興六年（1136），置司建康府²⁶，紹興十一年（1141）米友仁任提舉兩浙西茶鹽公事，故而此圖當作於1136至1141之間²⁷。無論此圖確切的創作時間為何，都明白顯示米友仁在此幅所欲表現的是鎮江的山水。

「瀟湘白雲圖卷」（附圖5）又名「瀟湘圖」，現藏上海博物館，米友仁自識云：

夜雨欲霽，曉煙既泮，則其狀類此，余蓋戲為瀟湘，寫千變萬化不可名神奇之趣，非古今畫家者流畫也。……²⁸（附圖6）

其後米友仁又有跋語：

昔陶隱居詩云：「山中何所有，嶺上多白雲。但可自怡悅，不能持寄君。」余深愛此詩，屢用其韻跋與人。……紹興辛酉歲孟秋初八日，過嘉

²² 由於書跡漫漶，此段跋語多處不可考，歷來之著錄文字亦略有參差，此據《中國名畫鑑賞辭典》（上海：上海辭書出版社，1996年），頁313。又參〔明〕汪珂玉：《珊瑚網》（影印文淵閣《四庫全書》本），第818冊，卷28，頁5a-6a。

²³ 高輝陽：〈米芾宦遊考（下）〉，《藝術學報》第32期（1982年10月），頁214-216。米芾赴潤州的最早記錄約在元豐七年（1084）或元豐八年（1085），參高輝陽：〈米芾宦遊考（上）〉，頁243。又參塘耕次：《米芾——宋代マルチタレントの實像》（東京：大修館書店，1999年），頁46-54。

²⁴ 徐建融：《宋代名畫藻鑑》（上海：上海書店出版社，1999年），頁180。

²⁵ 〔清〕吳升：《大觀錄》（臺北：國立中央圖書館，1970年），卷13，頁2626。

²⁶ 龔延明：《宋代官制辭典》（北京：中華書局，1997年），頁470。

²⁷ 石慢（Peter Charles Sturman）著，曾藍瑩譯：〈克盡孝道的米友仁——論其對父親米芾書跡的搜集及米芾書跡對高宗朝廷的影響〉，《故宮學術季刊》第9卷第4期（1992年夏），頁89-126。石慢將此圖繫於1137年，並對此圖有深入的研究，見其“Mi Youren and the Inherited Literati Tradition: Dimensions of Ink-play,” pp. 303-337, 463-467。

²⁸ 吳哲夫總編輯，李慧淑主編：《中華五千年文物集刊·宋畫篇二》（臺北：中華五千年文物集刊編輯委員會，1997年），頁165-166。

禾獲再觀，懶拙老人米元暉書。（附圖7）

紹興辛酉即紹興十一年（1141），此圖後有紀年的最早題跋為關注（紹興五年進士）²⁹寫於紹興五年（1135），其文云：「米元暉作遠山長雲，出沒萬變，古未有輩，安得匹紙以盡其筆勢之妙乎。至於林麓近而雄深，岡巒遠而挺拔，木露幹而想高茂，水見涯而知渺瀰，皆發於筆墨之外，僚、人之所難，元暉之所易也。……」這是否顯示此圖作於1135左右或稍早？恐怕無法解答。

現存的這卷「瀟湘白雲圖」除了有米友仁的兩則自題跋之外，南宋文人謝伋、洪适（1117-1184）、洪邁（1123-1202）、尤袤（1127-1194）等人以及明代沈周（1427-1509）、董其昌均有題跋，而且宋人往往一人題詠不只一次，例如錢端禮（1137-1181）便題了三次，朱熹（1130-1200）寫於淳熙己亥（1179）中夏廿八和廿九前後兩日的兩則題跋位置相距很遠，諸人的跋語不但時間參差錯落，甚而有與畫幅的實際情況不符者，最明顯的是米友仁的第一則題識所說：「京口翟伯壽，余生平至交，昨豪奪余自祕著色袖卷，……昨與吳傅朋蜀冷金牋上戲作一幅。比與達功相遇，知亦為此郎奪，因追省此詞（按：即〈白雪詞〉，詳後文），跋於小卷後。」尤袤於淳熙辛丑（1181）的題跋提到：「此卷寂寞簡短，不過數筆。」近300公分的這一幅「瀟湘白雲圖」當然不是「寂寞簡短」的「小卷」，因此董其昌固然託言「宋人以此卷為當代第一」，在題米友仁的「雲山墨戲圖」（附圖8）時，還是懷疑道：「余猶疑題詠雖真，似珠櫝耳，神物或已飛去。」³⁰或許諸人題詠中雜有非本圖之跋語；或者跋語和畫作本非一體；也可能米友仁的原作已經不存在，這一幅「瀟湘白雲圖」完全是後人裱接的結果。

既然如此，考訂「瀟湘白雲圖」的創作時間難上加難³¹，遑論臆測其山水景物之由來，於是，就如同現存相傳為米友仁所繪的其他作品一樣，「瀟湘白雲圖」只是米友仁「畫意不畫形」的丹青墨戲之一，「瀟湘」云者，與湖南無干，而是表達個人意念的胸中丘壑，米友仁題「瀟湘奇觀圖」時所說的「余平生熟睹

²⁹ 關於「瀟湘白雲圖」題跋者的生平，詳參〔明〕王彝：〈瀟湘圖考〉，收入舊題〔明〕朱存理撰，〔明〕趙琦美編：《趙氏鐵網珊瑚》（影印文淵閣《四庫全書》本），第815冊，卷11，頁34b-40a。

³⁰ 徐邦達：〈米友仁《雲山墨戲圖》卷〉，《故宮博物院院刊》1994年第2期，頁76-80。

³¹ 石慢將此圖繫於米友仁晚年，即1142至1151間，見Sturman, "Mi Youren and the Inherited Literati Tradition: Dimensions of Ink-play", pp. 395-442, 485-494。

瀟湘奇觀」，與「瀟湘白雲圖」的「余蓋戲為瀟湘」，均可見畫家將「瀟湘」主題「在地化」與「抽象化」的現象，從筆法風格和歷史傳承兩方面來看，米友仁的這種創作方式在「瀟湘」山水畫系譜中都深具影響力。

以「瀟湘奇觀圖」和「瀟湘白雲圖」為例，水氣淋漓的紙面上浮出雲霧瀾漫的山形，簡單勾寫的屋舍和樹木，宛若遺世獨立。董其昌題「瀟湘白雲圖」時，曾經指出「米家山」的基本樣式：「凡米家山，必著沙渚坡陀橋舍，斷續聚散以為境。」米家山的「斷續聚散」乃肇由氤氳變幻的煙雲，世稱「米氏雲山」，元代高克恭（1248-1310）、方從義（約1302-1393），明代陳淳（1484-1544）等人皆為「米氏雲山」之傳人³²。「米氏雲山」的固定形態被劉克莊（1187-1269）批評是：「千幅一律，世有無根樹、濛濛雲之嘲。」³³關於「無根樹」、「濛濛雲」，較早的記載見於鄧椿《畫繼》（〈序〉約於1168），鄧椿談到米友仁贈畫態度的轉變：

方其未遇時，士大夫往往可得其筆，既貴，甚自祕重，雖親舊間亦無緣得之，眾嘲曰：「解作無根樹，能描濛濛雲，如今供御也，不肯與閑人。」³⁴

這一則資料到了元代湯垕的《畫鑑》，敘述有所不同：

（友仁）能傳家學，作山水清致可掬，……成一家法，煙雲變滅，林泉點綴，生意無窮。平生亦珍重，不曾易予人。當時翟耆年有詩云：「善畫無根樹，能描朦朧山，如今身貴也，不肯與人間。」³⁵

翟耆年即米友仁「瀟湘白雲圖」自題中所記之「京口翟伯壽」，耆年字伯壽，善篆隸八分書，著有《籀史》，其父汝文（1076-1141）工畫，與米芾交遊，「瀟湘奇觀圖」米友仁所記：「翰林承旨翟公」題海岳庵詩「楚米仙人好樓居」云云者，即翟汝文也。以翟耆年與米友仁的交情，再看米友仁在「瀟湘白雲圖」題跋裏敘述翟耆年奪取繪畫的行為，得不到米友仁作品而反唇嘲謔並非絕無可能。鄧

³² 吳自立：〈試論米氏雲山圖式系統的歷史演變〉，《杭州教育學院學報》17卷1期（2000年1月），頁70-74。王伯敏：《中國繪畫通史》（北京：三聯書店，2000年），頁554-555。廖俊堯：《元代米家雲山風格發展之研究》（臺北：臺灣師範大學美術研究所碩士論文，1988年）。蔡宜璇執行主編：《悅目：中國晚期書畫》（臺北：石頭出版社，2001年）。

³³ [宋]劉克莊：《後村先生大全集》（臺北：臺灣商務印書館，1979年《四部叢刊正編》本），卷105〈小米畫〉，頁13b，總頁913。

³⁴ [宋]鄧椿：《畫繼》（影印文淵閣《四庫全書》本），第813冊，卷3，頁11b-12a。

³⁵ [元]湯垕：《畫鑑》（影印文淵閣《四庫全書》本），第814冊，頁25a。

樁說米友仁有「未遇」和「既貴」的差別，湯垕則認為米友仁對個人作品始終愛惜，所謂「衆嘲曰」或翟耆年的詩，強調的都是米友仁不肯輕易與人的自重，而非「無根樹」、「濛瀛雲」的千幅一律，但是也不可否認劉克莊所云為實情，顯示「米氏雲山」在當時並未被廣泛接受，米友仁寫於建炎四年（1130）的一則題跋大致可以回應時人的看法：

子雲以字為心畫，非窮理者其語不能至是。畫之為說，亦心畫也。……開闢以來，漢與六朝作山水者不復見於世，惟右丞王摩詰古今獨步，僕舊祕藏甚多，既自悟丹青妙處，睹其筆意，但付一笑耳，霄壤間所有瀟湘奇觀蓋如是也。³⁶

畫為「心畫」，畫家藉「霄壤間所有瀟湘奇觀」以表達自我的思想情感，「丹青妙處」便在於斯，故而米友仁往往自題曰「墨戲」，即使不夠寫實逼肖，又有何妨？至於求畫不得，米友仁也有所解釋：「世人知予喜畫，競欲得之，黜有曉予所以為畫者，非具頂門上慧眼者不足以識，不可以古今畫家者流求之。」³⁷繪畫的境界為：「泊然無著染，每靜室僧趺，忘懷萬慮，與碧虛寥廓同其流蕩。」³⁸米友仁體認的「瀟湘」山水可以說是以鎮江為基礎再加以抽象化的結果，「瀟湘」之名只是託喻，之所以託言「瀟湘」，應該與其推崇並仿效董源畫風有關。

米芾在《畫史》中對於董源大加讚賞，譽其「平淡天真」，「格高無與比」，他所見的董源畫作是：「峰巒出沒，雲霧顯晦，不裝巧趣，皆得天真，嵐色鬱蒼，枝幹勁挺，咸有生意，溪橋漁浦，洲渚掩映，一片江南也。」³⁹和傳世題名為董源所作的「瀟湘圖」、「夏景山口待渡圖」（附圖9）等的內容頗為接近，也可以說，這就是米芾所認識的董源畫風。徽宗崇寧三年（1104）米芾為書畫兩學博士時，應該看過御藏的這兩幅董源作品，至於家藏董源「意趣高古」的作品更不在話下。而曾經獻自己所繪「楚山清曉圖」⁴⁰給徽宗的米友仁，也可能由於父親職務之便看過內府所藏的董源作品，例如米友仁曾有題詠董源「夏山

³⁶ [明] 朱存理編：《珊瑚木難》（影印文淵閣《四庫全書》本），第815冊，卷3，頁35b。

³⁷ 舊題朱存理撰，趙琦美編：《趙氏鐵網珊瑚》，卷11，頁45b-46a。

³⁸ 同前註。

³⁹ 米芾：《畫史》，頁7b。

⁴⁰ [元] 脫脫等撰：《新校本宋史》（臺北：鼎文書局，1980年），第16冊，卷444，頁13123。

圖」之詩⁴¹，而「夏山圖」（附圖 10）正是藏於內府。此外，米友仁於宣和五年至靖康元年（1123-1126）任職書藝局，紹興六年（1136）始，為高宗鑑定書畫，也都有機會欣賞董源的作品，米友仁承襲父親的觀點並且臨摹董源的畫作在其友人的詩文中有跡可尋，例如吳則禮（?-1121）有〈題米元暉臨北苑山水〉⁴²，在〈題吳道人菴壁間米元暉畫〉中，吳則禮也指出米友仁學習董源的情形：

阿暉戲拈秃筆，便與北苑爭雄。幻出幼輿丘壑，仍現一瀉影中。⁴³

又如湯垕《畫鑑》云米友仁畫「全師董元（源）」⁴⁴，在技法上，米氏父子使用側筆橫臥而成的所謂「米點」取代以往線條結構的皴法，「米點」與董源的「點子皴」十分接近⁴⁵，董其昌說董源的「瀟湘圖」便是用「點子皴」⁴⁶。「米點」又稱為「落茄點」，董其昌又云：「董北苑……作小樹，但只遠望之似樹，其寔憑點綴以成形者，余謂此即米氏落茄之源委。」⁴⁷歷史記述和傳世的畫作都證明米友仁的「瀟湘」山水畫與董源有關，「瀟湘白雲圖」又名「瀟湘圖」應非偶然。

即使現存的畫作未必可靠，僅依據文字記錄，我們仍能夠相信在「瀟湘」山水畫的系譜中，米友仁是有意識地直接繼承董源的「瀟湘圖」，所謂「江南畫」的作風，樓鑰（1137-1213）云：「關仝、李成，皆世名筆，多大山喬嶽之形。元暉專貌江南山水，自成一家。」⁴⁸雖然宋代的湖南可以廣義地視為江南，早期的「瀟湘」山水畫由於當時流行畫風的影響，較接近李成、范寬（約 960-1030）等人的華北系山水畫，師法李成的宋迪、師法范寬的王洪⁴⁹「瀟湘八

⁴¹ [宋] 米友仁：〈題董源夏山圖〉，見傅璇琮等主編：《全宋詩》（北京：北京大學出版社，1991年-），第22冊，卷1317，頁14958。

⁴² [宋] 吳則禮：〈題米元暉臨北苑山水〉，見傅璇琮等主編：《全宋詩》，第21冊，卷1269，頁14325。

⁴³ 吳則禮：〈題吳道人菴壁間米元暉畫〉，見傅璇琮等主編：《全宋詩》，第21冊，卷1269，頁14325。

⁴⁴ 湯垕：《畫鑑》，頁25b。

⁴⁵ 李霖燦：《山水畫皴法·苔點之研究》（臺北：國立故宮博物院，1987年），頁23-24。

⁴⁶ 董其昌：《畫禪室隨筆》，卷2，頁7b。

⁴⁷ 同前註，卷2，頁4b。

⁴⁸ [宋] 樓鑰：〈跋米元暉著色春山〉，《攻媿集》（影印文淵閣《四庫全書》本），第1153冊，卷77，頁16b。

⁴⁹ 夏文彥：《圖繪寶鑑》，卷4，頁118。又，本文所引用王洪「瀟湘八景圖」之細部圖版參看 Wen C. Fong et al., *Images of the Mind: Selections from the Edward L. Elliott Family*

景圖」(附圖 11) 是為實例⁵⁰，李生的「瀟湘臥遊圖卷」則兼容了華北與江南的風格⁵¹，甚至更多傾向董源的部分⁵²。米友仁的意義便在於將「瀟湘」脫離其地理空間限制，從「瀟湘白雲圖」的眾人題跋可知，鎮江、太湖、蘇州，乃至於建陽，無一不可以為「瀟湘」之境⁵³，就「瀟湘」山水畫的創作而言，開啓了南宋「瀟湘」山水畫的構思及構圖模式，米友仁「雲山圖」(附圖 12) 與牧谿(1207-1291)⁵⁴「瀟湘八景圖」之一的「漁村夕照圖」(附圖 13) 的關聯⁵⁵；牧谿和玉潤的「瀟湘八景圖」(附圖 14) 畫的可能是西湖附近⁵⁶；南宋畫院畫家馬遠(活動於 1190-1230)、夏珪的「瀟湘八景圖」被認為畫的是臨安，這些都可以視為受到米友仁影響之後，「瀟湘」山水畫「在地化」的結果。

因為「在地化」而依據各種地方風景所繪的「瀟湘」山水畫，日後逐漸模糊了「瀟湘」山水畫的基本圖式，使得後來辨識「瀟湘」山水畫變得困難，反而有

and John B. Elliott Collections of Chinese Calligraphy and Painting at the Art Museum, Princeton University (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1984)。

⁵⁰ Alfreda Murck, *Poetry and Painting in Song China: The Subtle Art of Dissent* (Cambridge: Harvard University Press, 2000).

⁵¹ 鈴木敬：〈瀟湘臥遊圖卷について(上)〉，《東洋文化研究所紀要》第 61 冊(東京：東京大學東洋文化研究所，1973 年)，頁 1-61。〈瀟湘臥遊圖卷について(下)〉，《東洋文化研究所紀要》第 79 冊(1979 年)，頁 1-84。

⁵² 救仁鄉秀明：〈瀟湘臥遊圖卷小考—董源の山水畫の關係について〉，《美術史論叢》第 6 期(東京：東京大學文學部美術史研究室，1990 年)，頁 41-55。

⁵³ 參袁說友、朱敦儒、錢聞詩、洪适、朱熹等人跋語。又，這種「在地化」的傾向，影響了各地方的「八景」、「十景」出現，詳參衣若芬：〈「江山如畫」與「畫裏江山」：宋元題「瀟湘」山水畫詩之比較〉。又參內山精也：〈宋代八景現象考〉，《中國詩文論叢》第 20 集(東京：中國詩文研究會，2001 年 10 月)，頁 83-110。

⁵⁴ 牧谿之生卒年根據徐建融：《法常禪畫藝術》(上海：上海人民美術出版社，1989 年)。

⁵⁵ 小川裕充：〈雲山圖論——米友仁「雲山圖卷」(クリーヴランド美術館)について〉，《東洋文化研究所紀要》第 86 冊(1981 年)，頁 279-336。小川裕充：〈雲山圖論續稿(上)——米友仁「雲山圖卷」(クリーヴランド美術館)とその系譜〉，《國華》1096 號(東京：國華社，1986 年)，頁 5-28。小川裕充：〈雲山圖論續稿(下)——米友仁「雲山圖卷」(クリーヴランド美術館)とその系譜〉，《國華》1097 號(1986 年)，頁 31-59。小川裕充：〈米友仁の繪畫と文學—その山水表現と自題との關連について—〉，《美術史學》第 8 號(仙台：東北大學文學部美學美術史研究室，1986 年)，頁 137-155。

⁵⁶ 宮崎法子：〈南宋時代における實景圖〉，世界美術編集部編：《世界美術大全集·東洋編》(第六卷)(東京：小學館，2000 年)，頁 149-162。池田壽子：〈牧谿筆瀟湘八景圖と西湖〉，《デアルテ》9 號(福岡：西日本文化協會，1993 年)。

助於日本、高麗等域外畫家圖繪其心目中想像的「瀟湘」山水⁵⁷，玉潤「瀟湘八景圖」的抽象畫法與米氏父子同樣「意似便已」⁵⁸的態度，則繼「瀟湘臥遊圖」之後，為「瀟湘」山水畫增添禪意，正如無處不可以有「瀟湘」之勝，「瀟湘」山水畫也宛若畫家的心靈風景，欣賞風景的人們在紙絹上登山臨水，留下了詩篇的足跡。

三、宋代題「瀟湘」山水畫詩的內容

在「在地化」與「抽象化」的演變過程中，「瀟湘」山水畫的觀賞者也隨著「瀟湘」文學的書寫潮流，或自由任心地將景物位移；或由圖象聯想到他處，例如惠洪（釋德洪）（1071-1128）題宋迪「瀟湘八景圖」，依八景而作的八首詩中，除了〈瀟湘夜雨〉云「嶽麓軒窗方在目，雲生忽收圖畫軸」⁵⁹之外，其他七首皆與「瀟湘」風光無關，如「山市晴嵐」云：

宿雨初收山氣重，炊煙日影林光動。蠶市漸休人已稀，市橋官柳金絲弄。隔谿誰家花滿畦，滑唇黃鳥春風啼。酒旗漠漠望可見，知在柘岡村路西。⁶⁰

「柘岡」為山名，位於江西省金谿縣西方，和臨川靈谷山相接，王安石〈柘岡詩〉云：「柘岡西路花如雪，迴首春風最可憐。」

「平沙落鴈」云：

湖容秋色磨青銅，夕陽沙白光濛濛。翩翻欲下更嘔軋，十五五五依蘆叢。

西興未歸愁欲老，日暮無雲天似掃。一聲風笛忽驚飛，羲之書空作行草。⁶¹

「西興」為鎮名，在浙江省蕭山縣西北，曾為范蠡屯兵之處，附近的錢塘江由於伍子胥（?-664B.C.）忠諫未成，含冤而死的傳說而有錢塘怒濤，東坡〈八聲甘州·寄參寥子〉詞：「有情風、萬里捲潮來，無情送潮歸。問錢塘江上，西興浦

⁵⁷ 靖紀：〈失われた瀟湘八景圖をめぐって〉，《Museum》569號（東京：國立博物館，2000年），頁33-57。板倉聖哲：〈韓國における瀟湘八景圖の受容・展開〉，《青丘學術論集》第14集（東京：韓國文化研究振興財團，1999年），頁7-47。

⁵⁸ 米芾：《畫史》，頁18a。

⁵⁹ [宋]釋惠洪：〈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各賦一首〉，收入釋覺慈編：《石門文字禪》（影印文淵閣《四庫全書》本），第1116冊，卷8，頁7b。又，惠洪另有一組「瀟湘八景圖」題畫詩，畫家不詳。

⁶⁰ 同前註，頁6b。

⁶¹ 同前註，頁6a。

口，幾度斜暉。」

「山市晴嵐」中的酒旗在柘岡西路飄搖；夕陽秋色，群雁飛落蘆叢，則令詩人懸念著歸去西興，「柘岡」與「西興」並非宋迪繪「瀟湘八景圖」指涉的地點，而是惠洪個人的想像，我們不禁要問：惠洪何以由「瀟湘」聯想到「柘岡」和「西興」？這兩處是否對惠洪而言別具意涵？從惠洪的人生經驗看來，鄰近柘岡的臨川和錢塘江沿岸的西興都是惠洪去過的地方，哲宗元符二年（1099）惠洪二十九歲時，離開師父真淨克文（1025-1102），至徽宗崇寧四年（1105）因吳玘之請，往住金陵清涼寺，為狂僧告偽造度牒下獄為止⁶²，六年期間自放於湖湘間，遊臨川承天寺，又曾遊東吳，他嘗自云：「少年入三吳，題詩遍西興。」⁶³〈題華光鑑湖圖〉云：「予建中靖國游西湖，航西興，游浙東，以病不果，甚以為恨。」⁶⁴那一年的遊歷雖然因病而未盡，在其他的詩篇中仍顯示惠洪在西興的事蹟⁶⁵。徽宗崇寧二年（1103），應顯謨閣學士朱彥之邀入主臨川之北禪寺。我們首先可以肯定「柘岡」與「西興」出現在詩中不是毫無根據的地理名詞，惠洪的其他詩作書及「柘岡」和「西興」者還有：

野水稻苗青拂岸，柘岡麥穗熟分岐。前村父老胥歡甚，笑指橋邊露酒旗。⁶⁶
這和「山市晴嵐」所寫的「酒旗漠漠望可見，知在柘岡村路西」十分接近。

在湖南時，惠洪經常思及西興，如「夢隨柔櫓到西興」⁶⁷、「逸想在西興，清夢不容逐」⁶⁸，似乎西興是個留有美好回憶的地方，惠洪在西興和睿廓然等人的交往亦令人懷念，有詩云：

⁶² 關於惠洪的生平事蹟主要參看以下論著：阿部肇一著，關世謙譯：《中國禪宗史——南宗禪成立以後的政治社會史的考證》（臺北：東大圖書公司，1991年）。黃啓方：〈釋惠洪五考〉，《宋代詩文縱談》（臺北：臺灣商務印書館，1997年），頁241-272。黃啓江：〈僧史家惠洪與其「禪教合一」觀〉，《北宋佛教史論稿》（臺北：臺灣商務印書館，1997年），頁312-358。蔣義斌：〈張商英〈護法論〉中的歷史思維〉，《佛學研究中心學報》第3期（1998年），頁129-150。潘桂明：《中國居士佛教史》（北京：中國社會科學出版社，2000年）。

⁶³ 釋惠洪：〈會福嚴慈覺大師〉，收入釋覺慈編：《石門文字禪》，卷6，頁15a。

⁶⁴ 釋惠洪：〈題華光鑑湖圖〉，收入釋覺慈編：《石門文字禪》，卷26，頁19a。

⁶⁵ 釋惠洪：〈瑋粹中與超然游舊超然數言其俊雅除夕見於西興喜而贈之〉，收入釋覺慈編：《石門文字禪》，卷3，頁24a。

⁶⁶ 釋惠洪：〈初夏四首〉之二，收入釋覺慈編：《石門文字禪》，卷16，頁8b。

⁶⁷ 釋惠洪：〈福嚴寺夢訪廓然於龍山路中見之〉，收入釋覺慈編：《石門文字禪》，卷3，頁3a。福嚴寺在衡山。

⁶⁸ 釋惠洪：〈石霜見東吳誠上人〉，收入釋覺慈編：《石門文字禪》，卷3，頁6b。石霜山在潭州。

西湖睿郎最高道，思之不已令人老。道人相逢吳楚間，聞說絕與睿郎好。……法朋半是奇逸者，我亦放浪無羈人。……⁶⁹

是否因為有性格志氣相投的朋友，而使惠洪思歸西興？

爲了更貼近惠洪作這一組「瀟湘八景圖」題畫詩的初衷，不妨考察一下詩作的創作時間，由於詩作是應「演上人」而寫，「演上人」的身分或許可以幫助我們理解惠洪的創作機緣。

在《石門文字禪》中，惠洪提及「演上人」時有「龍舒演上人」之語⁷⁰，又作〈雙峰演禪師贊〉⁷¹，孫觀（1081-1169）〈圓悟禪師傳〉云：「（圓悟克勤）見演公於龍舒白雲。」⁷²「演公」即臨濟宗楊岐派五祖法演（約1024-1104），圓悟克勤（1063-1135）之師。法演初住舒州（今安徽）四面山，次遷同州白雲山海會寺，又徙太平山⁷³，故《五燈會元》記其另一弟子佛眼清遠禪師（1067-1120）云：「造舒州太平演禪師。」⁷⁴法演晚年居蘄州（今湖北）黃梅，該地有東西二山，名曰「雙峰」，可知惠洪所稱的「演上人」、「演禪師」即法演。法演於崇寧三年（1104）六月示寂⁷⁵，故而惠洪這組「瀟湘八景圖」題畫詩應該寫於其遊歷湖湘的1099至1104之間。

考證出這一組詩的寫作時間範圍之後，我們發現一個有意思的現象，就是這段期間惠洪其實遊過衡嶽，也就是「瀟湘」之域，詩中卻不見個人的行旅與畫上的山水有何干涉⁷⁶，惠洪謫居海外還後，晚年長在湘西，前述在湖南遙想西興的詩句如果作於晚年，則「西興未歸愁欲老」之核心旨趣顯然不在「西興」，「西興」只是一個藉用的地名，用以做爲詩人寄託情懷的據點，這正好印證了和米友

⁶⁹ 釋惠洪：〈遇如無象於石霜如與睿廓然相好故贈之〉，收入釋覺慈編：《石門文字禪》，卷3，頁6a。

⁷⁰ 釋惠洪：〈杏殷觀音菩薩贊并序〉，收入釋覺慈編：《石門文字禪》，卷18，頁15b。

⁷¹ 釋惠洪：〈雙峰演禪師贊〉，收入釋覺慈編：《石門文字禪》，卷19，頁20b。

⁷² [宋]孫觀：〈圓悟禪師傳〉，《鴻慶居士集》（影印文淵閣《四庫全書》本）第1135冊，卷42，頁19a。

⁷³ 忽滑谷快天著，朱謙之譯：《中國禪學思想史》（上海：上海古籍出版社，1994年），頁502-503。

⁷⁴ [宋]釋普濟：《五燈會元》（影印文淵閣《四庫全書》本），第1053冊，卷19，頁49b。

⁷⁵ [宋]釋慶老：〈五祖演禪師〉，《補禪林僧寶傳》（影印文淵閣《四庫全書》本）第1052冊，頁2b。

⁷⁶ 個人行旅與畫上山水的聯繫在明人題「瀟湘」山水畫詩中經常得見，作者或因畫憶遊，或觀畫欲遊，筆者將作〈旅遊、臥遊與神遊：明代文人題「瀟湘」山水畫詩的文化思考〉討論此問題。

仁創作「瀟湘」山水畫同樣的情形，也就是基於個人經驗將「瀟湘」「在地化」——「知在柘岡村路西」；又因不受限於地理環境而將之昇華為抽象的情感對象——「西興未歸愁欲老」，提示我們解讀「瀟湘」山水畫題詩的要義不在「西興」或其他替代的地方，而是「未歸」的內心感懷，於是探討宋代題「瀟湘」山水畫詩便應該從詩人的抒情傾向著手，即《文心雕龍·神思》所說的「登山則情滿於山，觀海則意溢於海」的情意內涵，此情意內涵約略可歸結為三種類型：

(一)客旅之愁

惠洪在題詠宋迪「瀟湘八景圖」的「遠浦歸帆」以及「煙寺晚鐘」時分別寫道：

東風忽作羊角轉，坐看波面織羅卷。日腳明邊白鳥橫，江勢吞空客帆遠。
倚欄心緒風絲亂，蒼茫初見疑鳧鴈。漸覺危檣隱映來，此時增損憑詩眼。
十年車馬黃塵路，歲晚客心紛萬緒。猛省一聲何處鐘，寺在煙村最深處。
隔谿脩竹露人家，扁舟欲喚無人渡。紫藤瘦倚背西風，歸僧自入煙蘿去。⁷⁷

「日腳明邊白鳥橫，江勢吞空客帆遠」、「十年車馬黃塵路，歲晚客心紛萬緒」，其中蘊含的過客心態頗堪玩味。「歲晚客心」，則詩人自認為客；「客帆」，則圖象中的人物也是客，以個體之客觀圖象之客，不免「倚欄心緒風絲亂」，千頭萬緒，紛紛擾擾，無所依傍，愁亦隨之。惠洪的心態在其他「瀟湘」山水畫的題詩中也可得見，東坡題宋迪畫的「瀟湘晚景圖」就說過「會有衡陽客，來看意渺茫」，看畫的是客，折彥質（?-1160）稱之為「行人」：

與山分淺正傷神，蠟屐明朝陌上塵。誰寫湘西清絕景，巧移林壑慰行人。⁷⁹
折彥質一生幾度被貶湖南，欽宗靖康初年領師十二萬抗金失利，貶永州安置；紹興二年（1132）起為湖南安撫使兼知潭州，其後曾任職樞密院，紹興六年（1136）因得罪丞相秦檜被罷，秦檜死後，起知廣州，移洪州，於紹興三十年（1160）卒於潭州，其〈湘山留別〉詩云：「寓久渾忘客，臨行似別家。」⁸⁰

⁷⁷ 釋惠洪：〈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各賦一首〉之〈遠浦歸帆〉，卷8，頁6b。

⁷⁸ 同前註，頁7b。

⁷⁹ [宋]折彥質：〈跋湘西清絕圖〉，見傅璇琮等主編：《全宋詩》，第31冊，卷1761，頁19606。

⁸⁰ 折彥質：〈湘山留別〉，見傅璇琮等主編：《全宋詩》，第31冊，卷1761，頁19606。

〈跋湘西清絕圖〉中的「行人」蓋以自謂也。

「瀟湘」山水畫中廣闊的水域裏往往漂蕩著船隻，和惠洪所形容的「客帆」異曲同工者，如劉克莊視之為行商的「估客」：

估客繫征纜，漁家收釣筒。何妨千嶂黑，猶作半江紅。⁸¹

詩人有時將自己作客之情投射於畫面，遂令畫中景物渲染流寓之感，米芾的女婿吳激（?-1142）在其〈題宗之家初序瀟湘圖〉云：

江南春水碧於酒，客子往來船是家。忽見畫圖疑是夢，而今鞍馬老風沙。⁸²
吳激於北宋末使金，以知名被留，後來仕金為翰林待制，故有「而今鞍馬老風沙」之嘆。

而在周密（1232-1298）的題詩中，畫上的「倦客」彷彿是個人的寫照：

蘋花夜黑水鳥鳴，橋危路滑無人行。酸風蕭瑟浪鏗鞳，溼螢熠熠漁燈明。

飛篷入葦響洲渚，暗憶西窗剪燈語。書船穩繫聽秋聲，倦客吟騷夢三楚。⁸³
濕冷的夜晚苦雨淒風，只聽得水鳥輕鳴，蘆葦曳響，舟中的過客在秋聲中獨自追憶著故人，恍若夢見了屈原（343B.C.-?）的一縷幽魂，縈繞著陰鬱的環境與孤寂的氛圍，觀畫的人也隨之浮泛瀟湘，徘徊低吟。

瀟湘文學的脈絡裏，本來就有藉屈原代言個人仕途失意的傳統，受瀟湘文學深刻影響的「瀟湘」山水畫也具有相同的性質，胡銓（1102-1180）題其自畫的「瀟湘夜雨圖」便是一例：

一片瀟湘落筆端，騷人千古帶愁看。不堪秋著楓林港，雨闊煙深夜釣寒。⁸⁴
胡銓於紹興八年（1238）以上書斥和議，除名編管昭州（今廣西）。十八年，改新州（今廣東新興縣），移吉陽軍（即崖州，今廣東崖縣）。廿五年秦檜卒，移衡州。因為政治立場與掌權者的對立，胡銓長年羈旅他鄉，詩人所謂的「騷人千古帶愁看」，不僅隱約委婉地傾訴了心中的不平，也為漂泊的靈魂尋求千古的知音。

⁸¹ [宋] 劉克莊：〈詠瀟湘八景各一首〉之〈漁村夕照〉，見傅璇琮等主編：《全宋詩》，第58冊，卷3052，頁36400。

⁸² [宋] 吳激：〈題宗之家初序瀟湘圖〉，見傅璇琮等主編：《全宋詩》，第27冊，卷1537，頁17444。

⁸³ [宋] 周密：〈瀟湘八景〉之〈瀟湘夜雨〉，見傅璇琮等主編：《全宋詩》，第67冊，卷3559，頁42533。

⁸⁴ [宋] 胡銓：〈題自畫瀟湘夜雨圖〉，見傅璇琮等主編：《全宋詩》，第34冊，卷1932，頁21575。

(二)望歸之情

離鄉背井的過客衷心企盼的，就是歸家吧。筆者曾經分析「瀟湘」文學之意象情境，歸結為「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⁸⁵，這裏先談「瀟湘」山水畫題詩中的望歸之情。

「悔相道之不察兮，延佇乎吾將反。回朕車以復路兮，及行迷之未遠」⁸⁶，命運乖舛的屈原空有滿腔的忠愛熱忱，被疏放逐時徘徊流連，心心念念著「羌靈魂之欲歸兮，何須臾而忘反」⁸⁷，屈原的思歸情切是「瀟湘」文學中的重要抒情典範，上述折彥質和胡銓由「瀟湘」山水畫興起的身世之感，以及周密的畫外弦音，都籠罩在屈原的憂愁憤懣之中，而高似孫（孝宗淳熙十一年進士，1184）的〈黃居中瀟湘圖歌〉，則在寫作體制和內在情韻方面都接續屈原楚辭：

天晴而雨斷兮，作蒼梧九疑之高。秋風行而川怒兮，泄瀟湘洞庭之奔流。
樹不知名兮山抱複嶺，沙不計程兮水趨它洲。波作止兮蛟舞蛟蟄，雲晦明兮猿呼猿愁。原不可作兮蘭亦塵土，賈傅歸漢兮鵬其何尤。誰呼魚兮北澨有酒，誰鼓枻兮南津有舟。懷斯人兮杳靄千里，目悵望兮吾其歸休。⁸⁸

這是一幅活潑靈動的繪畫，詩人的視線由遠景高聳的山嶺至中景奔流的河川，然後是前景的樹木和沙陂，接著轉向畫外之意，臆想波中有蛟，林中有猿，水因蛟舞而興波；人因猿呼而添愁。這片土地曾經是屈原浪跡之處，漢代的賈誼（201-169B.C.）被貶長沙，有鵬鳥飛入其舍，賈誼認為不祥，兀自傷悼，以為壽不得長，作〈鵬鳥賦〉以自廣，〈鵬鳥賦〉中所談的吉凶禍福觀念其實與鵬鳥無干，屈原、賈誼，以及讒言陷害屈原的頃襄王之弟一司馬子蘭都已化為塵土，只有畫中的舟子依然盪漾，使得詩人的懷歸之心油然而生。

高似孫的懷歸之心是一種不預設對象與立場的普遍情感，可能基於個人的境遇，也可能得自於「瀟湘」文學的傳統，這種普遍化的情感常在許多「瀟湘」山

⁸⁵ 參衣若芬：〈「瀟湘」山水畫之文學意象情境探微〉。

⁸⁶ [周]屈原：〈離騷〉，見[宋]洪興祖：《楚辭補註》（臺北：藝文印書館，1981年），頁34。

⁸⁷ 屈原：〈九章·哀郢〉，見洪興祖：《楚辭補註》，頁224。

⁸⁸ [宋]高似孫：〈黃居中瀟湘圖歌〉，見傅璇琮等主編：《全宋詩》，第51冊，卷2719，頁31984-31985。

水題畫詩裏流露，宛如書寫的格式，如：「但欲絕江尋越山，歸老故山吾已矣。」⁸⁹格式化的結果，就是融化前人懷歸詩作於題畫詩中，混同爲一而不自知，邵博（?-1158）〈題智永上人瀟湘夜雨圖〉即爲一例，詩云：

曾擬扁舟湘水西，夜窗聽雨數歸期。歸來偶對高人畫，卻憶當年夜雨時。⁹⁰
讀者一定對這首詩似曾相識，鄧椿《畫繼》記載了邵博題詩的故事：

智永，成都四天王院僧，工小景，長於傳模，宛然亂真，……嘗作瀟湘夜雨圖上邵西山，西山即題云：「嘗擬扁舟湘水西，篷窗剪燭數歸期。偶因勝士揮毫處，卻憶當年夜雨時。」西山既詠詩，問永云：「前輩曾有此詩否？」永因誦義山〈問歸篇〉。西山矍然，亟取詩以歸。翌日，乃復改與之。……⁹¹

智永吟誦的義山〈問歸篇〉乃〈夜雨寄北〉：

君問歸期未有期，巴山夜雨漲秋池。何當共剪西窗燭，卻話巴山夜雨時。⁹²
即使邵博「深恐多犯前人」⁹³而修改了題詩，吾人還是可以察覺李商隱（813-858）的影子，可見詩人很難解消「瀟湘」山水畫所富含的望歸之情。

濃郁的望歸之情移入畫中景物，則心理的「期望」、「願望」之外，還有視覺的「觀望」、「眺望」，後文將以畫作內容爲實例再加說明，此處先談詩人移情於畫的現象。在詩人的眼底，「瀟湘八景圖」中人物的行止都是「歸」，「遠浦歸帆」的畫題固然有決定性的詮釋，如：「水國煙光映夕暉，誰家彷彿片帆歸。」⁹⁴「漁村落照」裏的漁人走在歸家途中：「漁郎笑傲蘆花裏，乘興回家何處歸。」⁹⁵岸邊的小艇方才歸來：「亂山深處水邊村，小艇初歸未掩門。」⁹⁶題

⁸⁹ 樓鑰：〈題董亨道八景圖〉，見傅璇琮等主編：《全宋詩》，第47冊，卷2540，頁29398。

⁹⁰ [宋]邵博：〈題智永上人瀟湘夜雨圖〉，見傅璇琮等主編：《全宋詩》，第33冊，卷1876，頁21025。

⁹¹ 鄧椿：《畫繼》，卷5，頁8a-b。

⁹² [唐]李商隱：〈夜雨寄北〉，見[清]彭定求等編：《全唐詩》（北京：中華書局，1992年），第16冊，卷539，頁6151。

⁹³ 鄧椿《畫繼》，卷5，頁8b。

⁹⁴ 釋惠洪：〈瀟湘八景〉之〈遠浦歸帆〉，收入釋覺慈編：《石門文字禪》，卷15，頁33a。

⁹⁵ 〈瀟湘八景〉之〈漁村落照〉，同前註。

⁹⁶ [宋]喻良能：〈次韻陳侍郎李察院瀟湘八景圖〉之〈漁村落照〉，見傅璇琮等主編：《全宋詩》，第43冊，卷2356，頁27052。

「平沙落雁」云：「橫斜倦翼歸何處，一點漁燈杳靄中。」⁹⁷「衡陽路杳速歸去，未可容易來江湖。」⁹⁸題「煙寺晚鐘」云：「半空蘭若嵐翠霏，千點萬點林鴉歸。」⁹⁹「禪關棲鳥爭寒木，歸僧疾步穿山麓。」¹⁰⁰題「江天暮雪」云：「忽驚盡卷青山去，更覺重攜春色歸。」¹⁰¹「山市晴嵐」裏的人們是「頰肩赤腳分途歸，野唱樵歌動幽聽」¹⁰²。「瀟湘夜雨」中有未歸之人：「楚天聞過鴈，北館未歸船。」¹⁰³「千門萬戶擁被臥，獨釣寒波人未歸。」¹⁰⁴「洞庭秋月」則有「夜深絲竹遞清響，疑是楚王曾歸來」¹⁰⁵的幻想。

這些「歸去」、「歸來」、「未歸」的題寫，都指向一個企盼的終點，就是「歸隱」，更適切地說，「瀟湘」山水畫中，占畫面大篇幅的水域與船隻宛如引導著觀者憧憬「漁隱」之樂。

(三)漁隱之樂

碧葦蕭蕭風浙瀝，村巷沙光潑殘日。隔籬炊黍香浮浮，對門登網銀戢戢。
刺舟漸近桃花店，破鼻香來覺醇醖。舉籃就儂博一醉，臥看江山紅綠眩。¹⁰⁶
平生千里目，遙寓紫翠間。見此紙上語，照我胸中山。泛泛水俱遠，悠悠雲共閒。
漁翁收晚釣，一棹醉中還。¹⁰⁷

⁹⁷ 釋惠洪：〈瀟湘八景〉之〈平沙落雁〉，卷15，頁33b。

⁹⁸ [宋]葉茵：〈瀟湘八景圖〉之〈平沙鴈落〉，見傅璇琮等主編：《全宋詩》，第61冊，卷3185，頁38209。

⁹⁹ 周密：〈瀟湘八景〉之〈煙寺晚鐘〉，頁42533。

¹⁰⁰ [宋]趙汝錡：〈八景歌〉，見傅璇琮等主編：《全宋詩》，第55冊，卷2865，頁34211。

¹⁰¹ 釋惠洪：〈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各賦一首〉之〈江天暮雪〉，卷8，頁6b-7a。

¹⁰² 葉茵：〈瀟湘八景圖〉之〈山市晴嵐〉，頁38209。

¹⁰³ [宋]趙擴：〈瀟湘八景〉之〈瀟湘夜雨〉，見傅璇琮等主編：《全宋詩》，第54冊，卷2835，頁33758。

¹⁰⁴ [宋]方翥：〈跋漁村晚景瀟湘夜雨圖〉，見傅璇琮等主編：《全宋詩》，第35冊，卷2005，頁22454。

¹⁰⁵ 葉茵：〈瀟湘八景圖〉之〈洞庭秋月〉，頁38209。

¹⁰⁶ 釋惠洪：〈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各賦一首〉之〈漁村落照〉，卷8，頁7b-8a。

¹⁰⁷ [宋]孫覿：〈題范周士瀟湘圖〉，見傅璇琮等主編：《全宋詩》，第26冊，卷1488，頁17012-17013。

貿易足魚米，相逢話桑麻。村墟人蟻紛，日夕山氣佳。酒賤醉甕甌，樵漁自生涯。¹⁰⁸

無庸贅言，「瀟湘八景圖」中自給自足的場景呈現了怡然的樂土風光，也就是「瀟湘」文學意象情境中「和美自得」的生活寫照，尤其集中於「漁村落照」圖的題詠，例如王之道（1093-1169）詩：

寒蘆萬頃迷西東，夕陽上下江天紅。炊煙幾處裊輕碧，知是漁家收釣筒。老翁長鬚更廣顙，路逢百錢掛藜杖。三杯酒罷月已高，短棹扁舟還獨往。¹⁰⁹

徐照（?-1211）詩：

漁師得魚繞溪賣，小船橫繫柴門外。出門老嫗喚雞犬，收斂蓑衣屋頭曬。賣魚得酒又得錢，歸來醉倒地上眠。小兒啾啾問煮米，白鷗飛去蘆花煙。¹¹⁰

葉茵（1199?-?）詩：

家家傍水開柴扉，綠楊影裏沉斜暉。妻炊黃梁子挂網，獨枕莓苔眠釣磯。得魚博錢平生志，世間寵辱不能累。路近桃源多裔孫，定知秦晉興亡事。¹¹¹

周密詩：

瀟湘二水波相連，漁梁蟹舍西風前。斜陽兩岸山紫翠，村村網罟懸秋煙。漁家釣水無徵稅，日日得魚供晚醉。世塵不到一絲邊，中有唐虞千古意。¹¹²

其他諸如劉學箕題〈遠浦歸帆〉：

歸鷺林邊白，落霞天際明。蒲帆載風急，征棹逐鷗輕。稚子候江滸，遙聞嬉笑聲。¹¹³

葉茵題〈江天暮雪〉：

癡雲貼水天四垂，寒鴉凍雀無樹棲。紛紛萬頃水花亂，光眩銀海迷東西。中有輕舠移斷浦，玉笠瓊蓑一漁父。鼓枻而歌歌豐年，田家有麥無愁苦。¹¹⁴

¹⁰⁸ [宋] 劉學箕：〈賦祝次仲八景〉之〈山市晴嵐〉，見傅璇琮等主編：《全宋詩》，第53冊，卷3782，頁32936。

¹⁰⁹ [宋] 王之道：〈漁村落照〉，見傅璇琮等主編：《全宋詩》，第32冊，卷1812，頁20179。

¹¹⁰ [宋] 徐照：〈分題得漁村晚照〉，見傅璇琮等主編：《全宋詩》，第50冊，卷2671，頁31394。

¹¹¹ 葉茵：〈瀟湘八景圖〉之〈漁村夕照〉，頁38210。

¹¹² 周密：〈瀟湘八景〉之〈漁村晚照〉，頁42533。

¹¹³ 劉學箕：〈賦祝次仲八景〉之〈遠浦歸帆〉，頁32937。

¹¹⁴ 葉茵：〈瀟湘八景圖〉之〈江天暮雪〉，頁38209。

詩人鋪陳的都是無憂無慮的逍遙境地。值得注意的是，這些題畫詩的作者同時也在其他題詠「瀟湘八景圖」的詩篇中殷勤望歸而愁思滿懷，我們不禁要問：詩人何以左右於「愁」與「樂」兩種截然不同的情緒？解讀「瀟湘」山水畫的抒情根源是什麼？接下來，筆者便從「瀟湘」文學文化傳統、詩人的時間感，以及圖象中的視覺印象等方面嘗試析論。

四、漂流與回歸

元代的朱德潤（1394-1365）題寫南宋畫院畫家馬遠的「瀟湘八景圖」云：

瀟湘八景圖始自宋文臣宋迪，南渡後諸名手更相彷彿。此卷乃宋淳熙間院工馬遠所作，觀其筆意清曠，煙波浩渺，使人有懷楚之思。¹¹⁵

朱德潤的「懷楚之思」概括了屈原以來「瀟湘」文學與文化中的感傷傳統¹¹⁶，感傷的背景，則是行旅流寓於瀟湘的詩人的過客心理。「瀟湘客」的描寫在唐詩中垂手可拾，如李白（701-762）詩：「感此瀟湘客，淒其流浪情。」¹¹⁷皇甫冉（714-767）詩：「雲夢春山，瀟湘過客稀。」¹¹⁸賈至（718-772）詩：「借問清都舊花月，豈知遷客泣瀟湘。」¹¹⁹劉長卿（約749前後）詩：「遠客瀟湘裏，歸人何處逢。」¹²⁰即使到了宋代，瀟湘之地還是失志人臣的貶所，現實的條件與「瀟湘客」的書寫慣性，很自然地令觀者對「瀟湘」山水畫賦予客居的意味。

「客旅」與「望歸」，二者實為一體，「瀟湘」山水畫的圖象特點又加深了觀者的惆悵。筆者曾經談過「瀟湘」山水畫以平遠山水為主，平遠山水因其畫面中心聚焦點的後退與消失，令觀者的視線在圖象的虛幻空間裏無所定止，因而產

¹¹⁵ [元]朱德潤：〈跋馬遠畫瀟湘八景〉，《存復齋文集》（臺南：莊嚴文化事業公司，1997年《四庫全書存目叢書·集部》本），第22冊，卷7，頁6a。

¹¹⁶ 關於楚騷的感傷傳統，參看饒宗頤：《選堂賦話》（香港：萬有圖書公司，1975年）。

¹¹⁷ [唐]李白：〈秋夕書懷〉，見彭定求等編：《全唐詩》，第6冊，卷183，頁1866。

¹¹⁸ [唐]皇甫冉：〈歸陽羨兼送劉八長卿〉，見彭定求等編：《全唐詩》，第8冊，卷250，頁2832。

¹¹⁹ [唐]賈至：〈送王道士還京〉，見彭定求等編：《全唐詩》，第7冊，卷235，頁2598。

¹²⁰ [唐]劉長卿：〈洞庭驛逢郴州使還寄李湯司馬〉，見彭定求等編：《全唐詩》，第5冊，卷147，頁1501-1502。

生寥落之感¹²¹，也就是東坡所云「木落騷人已怨秋，不堪平遠發詩愁」¹²²之意。秦觀（1049-1100）詩云：「本自江湖客，宦游常苦心。看君小平遠，懷我舊登臨。」¹²³秦觀從平遠山水聯想到的，是舊日登臨的經驗，而「登臨」所興起的自我意識則在登臨詩詞的創作體系中，與「遠望當歸」並陳，漢詩〈悲歌〉云：

悲歌可以當泣，遠望可以當歸。思念故鄉，鬱鬱纍纍。欲歸家無人，欲渡河無船，心思不能言，腸中車輪轉。¹²⁴

屈原在流離的途中也曾經「背夏浦而西思兮，哀故都之日遠。登大墳以遠望兮，聊以舒吾憂心」¹²⁵。登高望遠，舒解憂心之際，往往更突顯個體的疏離與孤絕，於是有「當歸」之情¹²⁶，「瀟湘」山水畫的平遠構圖也有相同的作用，不像「高遠」山水因視線之提昇而予人嚴肅與緊張之感，相反地，遠水平沙的畫面暗喻江湖之思，人在江湖，本就漂流無定，驀然回首，何處是歸程？

以現存最早的南宋王洪「瀟湘八景圖」為例，這件作品現在被裝幀為兩幅手卷，每幅四景，我們觀覽手卷時，流動的視線穿游於寬闊的水鄉，彷彿沒有定點，淡墨染成的遠山縹緲紗紗，前景土坡上的樹石讓觀者改採俯視角欣賞，在視線轉換的過程中，形成了一種相對的位置，觀者變成居高臨下，產生了如同登臨的效果。由前景再回到遠景，空虛的中景連接著汨汨之流與無盡之天，投影在腦海中的，惟有人世浮光，尋覓依歸。然後水上的舟子、坡上的屋宇和點景人物會凝聚我們的注意力，仔細看看「平沙落雁」（附圖 15），在畫面中央偏右處，一行雁群呈弧形排列，緩緩降落沙洲，正是楊冠卿所形容的：

¹²¹ 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〉。

¹²² 蘇軾著，王文誥輯註，孔凡禮點校：〈郭熙秋山平遠二首〉，《蘇軾詩集》，卷 29，頁 1540。

¹²³ [宋]秦觀：〈題趙團練畫江干晚景四絕〉，見傅璇琮等主編：《全宋詩》，第 18 冊，卷 1062，頁 12117-12118。

¹²⁴ 〈悲歌〉，見遼欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》（北京：中華書局，1998 年），《漢詩》，卷 10，頁 282。

¹²⁵ 屈原：〈九章·哀郢〉，頁 224。

¹²⁶ 參廖蔚卿：〈論中國古典文學中的兩大主題——從〈登樓賦〉與〈蕪城賦〉探討「遠望當歸」與「登臨懷古」〉，《幼獅學誌》第 17 卷第 3 期（1983 年 5 月），頁 88-121。孫維城：〈論「登高望遠」意象的生命內涵〉，《古今藝文》24 卷 4 期（1998 年 8 月），頁 45-53。王隆升：《唐代登臨詩研究》（臺北：文津出版社，1998 年）。王隆升：《宋詞的登望意識與境界》（臺北：文津出版社，1998 年）。

渚雲低壓雲山暮，煙素橫空落日斜。秋老江鄉稻梁熟，一行征雁下平沙。¹²⁷
順著雁落的方向往左是突起的河岸，聳立著兩株寒木，寒木之後有闊葉灌木，再
順著樹葉下垂的角度往右下方看，搖曳的蘆葦叢裏，舟子正撐篙欲去（附圖
16），惠洪的題畫詩和這一幕十分近似：

寂寞蒹葭亂晚風，江波激?浸秋空。橫斜倦翼歸何處，一點漁燈杳靄中。¹²⁸

由「平沙落雁」的主題，也可以聯繫到文學作品中的「歸雁」意象，飄零的
雁和瀟湘山水結合，引人思鄉情愁¹²⁹，如錢起詩：

瀟湘何事等閒回，水碧沙明兩岸苔。二十五弦彈夜月，不勝清怨卻飛來。¹³⁰

王建（751-835）詩：

處處江草綠，行人發瀟湘。瀟湘回雁多，日夜思故鄉。春夢不知數，空山
蘭蕙芳。¹³¹

溫庭筠之詞：

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。¹³²

深植人心的歸雁意象影響了詩人對圖象的解讀，徐照〈題歸雁圖〉便為一
例：

浙水平天淨如掃，客雁飛來秋事早。短篷吹雪荻花風，影落深叢山欲曉。

汀蕪無綠鮮飄香，一宵聲影空瀟湘。有人展卷苦思歸，夢隨翎翅飛滄茫。¹³²

再看「遠浦歸帆」（附圖 17），和「平沙落雁」為同一手卷，且置於「平沙

¹²⁷ [宋] 楊冠卿：〈題張安國舍人平沙落雁圖〉，見傅璇琮等主編：《全宋詩》，第 47 冊，卷 2556，頁 29646。

¹²⁸ 釋惠洪：〈瀟湘八景〉之〈平沙落雁〉，卷 15，頁 33b。

¹²⁹ 鄧樂群：〈鴻雁在中國古代詩詞中的文學意象〉，《中國語文》77 卷 5 期（1995 年 11 月），頁 41-48。陳藝嵐：〈中國古代詩詞中秋雁的象徵意蘊淺說〉，《甘肅廣播電視大學學報》1999 年第 1 期，頁 34-37。楊景琦：〈雁在唐詩中所呈現意義之研究〉（臺中：逢甲大學中國文學研究所碩士論文，1996 年）。王立：〈心靈的圖景——文學意象的主題史研究〉（上海：學林出版社，1999 年），頁 108-137。

¹³⁰ [唐] 錢起：〈歸雁〉，見彭定求等編：《全唐詩》，第 8 冊，卷 239，頁 2688。

¹³¹ [唐] 王建：〈江南雜體二首〉之二，見彭定求等編：《全唐詩》，第 9 冊，卷 297，頁 3363。

¹³² [唐] 溫庭筠：〈遐方怨〉其一，見彭定求等編：《全唐詩》，第 25 冊，卷 891，頁 10061。

¹³³ 徐照：〈題歸雁圖〉，見傅璇琮等主編：《全宋詩》，第 50 冊，卷 2671，頁 31395。

落雁」之後，可能「平沙落雁」的河岸山坡本來和「遠浦歸帆」右景的叢林相連，因裝裱而有綾邊相隔，彷彿和「平沙落雁」的布局對襯，叢林之外是和「平沙落雁」一樣，占畫面三分之二的廣袤水域，水面的遠景是綿延的群山，中景有沙渚迤邐，煙樹朦朧。岸邊的樹木和楊柳掩映之中，有一座樓閣，樓閣的最高層，正有倚欄而立的人翹首遙望歸帆（附圖 18），經過瀏覽圖象，可以印證題畫詩作者所言不虛，詩中不僅傳達畫意，也敘述畫景，例如周密詩：

空江泫泫鳥飛疾，別浦斜陽帆影直。水程依約雁前回，日日沙頭候風色。

江蘼搖落三湘秋，雲中煙樹誰歸舟。危檣數盡碧雲合，人倚高樓生暮愁。¹³⁴

宋寧宗趙擴（1168-1224）詩：

劈箭風帆下，春江不盡流。客來登快閣，天際識歸舟。裂眚明千里，觀身等一漚。斜陽木外，五兩不遲留。¹³⁵

惠洪詩：

東風忽作羊角轉，坐看波面織羅卷。日腳明邊白鳥橫，江勢吞空客帆遠。

倚欄心緒風絲亂，蒼茫初見疑鳧鴈。漸覺危檣隱映來，此時增損憑詩眼。¹³⁶

獨上高樓識歸舟的畫中人，是期待故人歸來，還是欲乘帆歸去？

其次，還值得留意的是，「瀟湘」山水畫所描繪的物象時間。鄧椿《畫繼》說：「宋復古八景，皆是晚景。」¹³⁷「洞庭秋月」、「瀟湘夜雨」、「漁村落照」、「煙寺晚鐘」、「江天暮雪」等固不待言，「平沙落雁」和「遠浦歸帆」也都是黃昏暮色，只有「山市晴嵐」比較不明確，玉澗自題其所畫「山市晴嵐」云：

雨拖雲腳歛長沙，隱隱殘紅帶晚霞。尤好市橋官柳外，酒旗搖曳客思家。

玉澗此詩明顯因襲惠洪題宋迪「瀟湘八景圖」的「山市晴嵐」—「蠶市漸休人已稀，市橋官柳金絲弄。隔谿誰家花滿畦，滑唇黃鳥春風啼。酒旗漠漠望可見，知在柘岡村路西」，而惠洪的詩句則自杜甫（712-770）而來，杜甫〈西郊〉詩：「市橋官柳細，江路野梅香。」¹³⁸〈江畔獨步尋花七絕句〉之六云：「黃

¹³⁴ 周密：〈瀟湘八景〉之〈遠浦歸帆〉，頁 42532。

¹³⁵ 趙擴：〈瀟湘八景〉之〈遠浦歸帆〉，頁 33758。

¹³⁶ 釋惠洪：〈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各賦一首〉之〈遠浦帆歸〉，卷 8，頁 7a-b。

¹³⁷ 鄧椿：《畫繼》，卷 6，頁 7a。

¹³⁸ [唐]杜甫：〈西郊〉，見彭定求等編：《全唐詩》，第 7 冊，卷 226，頁 2433。

四娘家花滿蹊，千朵萬朵壓枝低。」¹³⁹ 玉澗詩中的「長沙」既描述圖象上的沙渚，也指涉實際的湖南長沙，然而「隱隱殘紅帶晚霞」句卻與惠洪所謂的「宿雨初收山氣重，炊煙日影林光動」不符，惠洪題的是曉景，玉澗則畫了黃昏，是否正因為要強調「客思家」，黃昏的氣氛比清晨還具說服力？

在宋人題「山市晴嵐」圖題畫詩中，大部分的作者和惠洪一樣將「山市晴嵐」解讀為曉景，少數如葉茵題曰：

巖麓新霽浮紫煙，幾家雞犬喧一壩。憧憧人得蠅頭利，不了青帘沽酒錢。
松陰散亂日欲暝，風光漸入牛羊徑。頰肩赤腳分途歸，野唱樵歌動幽聽。¹⁴⁰

王柏由於玉澗畫的是晚景，遂作符合畫境之書寫：

山外江村晚，縱橫八九家。過橋無路處，人思渺天涯。¹⁴¹

我們不知道為何在玉澗的筆下，「山市晴嵐」會由曉景轉為晚景，或許晚景形式的「山市晴嵐」會和「瀟湘八景圖」其他的主題一致，構成整體協調的情味，比曉景更適宜表達思歸之心，因為在中國文學中早有被暝味黃昏挑起歸意的心理意識。當日薄西山，倦鳥歸巢，猶自流蕩他鄉的遊子更有歸返家園的渴望，倘若欲歸而未得歸，則失意悲涼，在暮靄殘霞中眺望，的確是「日暮鄉關何處是，煙波江上使人愁」；至於正踏上歸途的旅人，則歸心似箭，幽禽頻催；而跣足荷鋤的山樵、結網收釣的漁家，則是一派寧靜溫馨¹⁴²，「遠望當歸」結合「黃昏思歸」的情感狀態，便促使觀者於觀覽「瀟湘八景圖」時反復於「歸去」、「歸來」與「未歸」的悵惘，終至期待「歸隱」。

無論是詩人還是畫家，寄情山水的終極目的，就是希冀置身其間，脫離俗世的牢籠，歸返自然，誠如《林泉高致集》所云：

君子之所以愛夫山水者，其旨安在？邱園養素，所常處也。泉石嘯傲，所

¹³⁹ 杜甫：〈江畔獨步尋花七絕句〉之六，見彭定求等編：《全唐詩》，第7冊，卷227，頁2452。

¹⁴⁰ 葉茵：〈瀟湘八景圖〉之〈山市晴嵐〉，頁38209。

¹⁴¹ [宋]王柏：〈題玉澗八景八首〉之三，見傅璇琮等主編：《全宋詩》，第60冊，卷3168，頁38037。

¹⁴² 王立：《心靈的圖景——文學意象的主題史研究》，頁270-299。傅道彬：〈黃昏與中國文學的日暮情思〉，《中國文化》第7期（1992年11月），頁115-127。侯迪慧：〈唐代邊塞詩黃昏回歸主題的情感結構〉，《臺大文史哲學報》第50期（1999年6月），頁39-58。此外，「瀟湘八景圖」所描寫的季節以秋冬為多，「夜雨」、「暮雪」、「晴嵐」等陰晴不定的氣候使人產生的無常感也是影響觀者情緒的因素，詳參衣若芬：〈蘇軾與「瀟湘八景圖」的興起〉。

常樂也。漁樵隱逸，所常適也。猿鶴飛鳴，所常觀也。塵囂韁鎖，此人情所常厭也。煙霞仙聖，此人情所常願而不得見也。……然則林泉之志，煙霞之侶，夢寐在焉，耳目斷絕，今得妙手，鬱然出之，不下堂筵，坐窮泉壑，猿聲鳥啼，依約在耳，山光水色，滉漾奪目，斯豈不快人意，實獲我心哉，此世之所以貴夫畫山水之本意也。¹⁴³

山水詩與山水畫，乃至於山水畫的題詩，都在相同的文化思維模式中，無論是投迹林泉，還是臥而神遊，人們總認為漁樵隱逸於山水中是一件富有閒情逸致的人間美事，因而心生嚮往¹⁴⁴，且看宋人的題山水畫詩，如梅堯臣（1002-1060）：

臨流別君時，羨君觀吳潮。君行識我意，遣畫一幅綃。畫作繞床屏，滔滔隨驚鷺，前浪雪花捲，後浪白馬跳。宛然千萬重，不似筆墨描。窳亞亂我目，坐臥疑動搖。夜燈照河漢，如有織女招。朝日下天窗，東海無秦橋。秦橋不可度，織女不可邀。但慕乘桴公，空能誦唐堯。嘗聞挾柘彈，意必在食鵲。終當五湖上，歸去學漁樵。¹⁴⁵

蘇轍（1039-1112）詩：

還君橫卷空長嘆，問我何年便退休。欲借岩阿著茅屋，還當溪口泊漁舟。經心蜀道雲生足，上馬胡天雪滿裘。萬里還朝徑歸去，江湖浩蕩一輕鷗。¹⁴⁶

題「瀟湘」山水畫詩也不例外，回到前述的米友仁「瀟湘白雲圖」及其題跋，可以更清楚體認畫家與觀者在這種思維模式中的共鳴。米友仁「瀟湘白雲圖」的第一則題識云：「京口翟伯壽，余生平至交，昨豪奪余自祕著色袖

¹⁴³ 郭熙撰，郭思編：〈山水訓〉，《林泉高致集》，頁1a-b。

¹⁴⁴ 關於山水與隱逸的關係，可參看李文初等著：《中國山水文化》（廣東：廣東人民出版社，1996年）。張立偉：《歸去來兮：隱逸的文化透視》（北京：三聯書店，1995年）。陳傳席、劉慶華著：《精神的折射：中國山水畫與隱逸文化》（濟南：山東美術出版社，1998年）。木齋、張愛東、郭淑云著：《中國古代詩人的任隱情結》（北京：京華出版社，2001年）。葉維廉：〈中國古典詩中山水美感意識的演變〉，《中國詩學》（北京：三聯書店，1994年），頁83-98。何淑貞：〈別眼識山川—談中國古典詩中山水意象的歸隱與流浪意識〉，收入國立歷史博物館研究組編輯：《中國文學與美學學術研討會論文集》（臺北：國立歷史博物館，1998年），頁63-80。高霞：〈文人畫山水詩與精神還鄉思潮〉，《濟寧師專學報》，第20卷第1期（1999年2月），頁53-56。

¹⁴⁵ [宋]梅堯臣：〈王平甫惠畫臥屏〉，見傅璇琮等主編：《全宋詩》，第5冊，卷259，頁3265-3266。

¹⁴⁶ [宋]蘇轍：〈題王詵都尉設色山卷後〉，見傅璇琮等主編：《全宋詩》，第15冊，卷864，頁10047。

卷，……昨與吳傅朋蜀冷金牋上戲作一幅。比與達功相遇，知亦爲此郎奪，因追省此詞（按：即白雪詞），跋於小卷後。」明代王彝的〈瀟湘圖考〉根據畫後朱熹等人的題跋，認爲米友仁說的「比與達功相遇」的「達功」是左達功，且謝伋跋云：「達功下第後，便有放浪山水之意。米元暉作招隱之圖……」則推斷「瀟湘白雲圖」是爲左達功而作¹⁴⁷。

關於左達功的生平，吾人知道得很少，由同時代的其他文人著作可以大致得知他是個科場失利的秀才，鄭剛中（1088-1154）云：「宣和丁酉某以桑梓拜天台左先生於金華，于時達功纔十歲許，侍立先生之旁，照人如玉筍。後二十二年，達功相訪臨安，而衫猶未青也，高材淹汨，乃至是耶。」¹⁴⁸按：丁酉年應爲徽宗政和七年（1117），疑文中「宣和」爲「政和」之誤。1117年左達功約十歲，則其大約生於1107左右。後二十二年，爲紹興九年（1139），左達功已三十二歲而功名未就。

左達功下第，友人以詩勉之，如吳芾（1104-1183）：「春色還如舊，吾生媿此心。功名嗟晚晚，時序憶追尋。萬國豺狼滿，重城草木深。西湖真賞處，空想舊登臨。」¹⁴⁹洪适云：「明年廣寒宮，聲名鄙詵似。」¹⁵⁰前文提到謝伋所說的「達功下第後，便有放浪山水之意」，在吳芾的詩中也有所反應：「英豪何事亦顛躓，命兮多應與我齊。尙有他年功業在，未應歸去把鋤犁。」¹⁵¹因此，洪适所形容的：「米西清所作瀟湘圖，曲盡林阜煙波之勝，遐想鷗鳥之樂，良不可及。」正是左達功想像的歸隱生活。

而就畫家這一方面來說，即使不是爲了契合左達功的處境而「以畫招隱」，米友仁個人也對隱逸懷抱憧憬，其自題「瀟湘白雲圖」的第一則跋語云：「京口翟伯壽，余生平至交，昨豪奪余自祕著色袖卷，盟於天而後不復力取歸。往歲掛冠神武門，居京口舊廬，以〈白雪詞〉寄之，世所謂〈念奴嬌〉也。」其詞云：

¹⁴⁷ 朱熹跋云：「今觀米公所爲左侯戲作橫卷。」其他又參關注、洪适之跋語，諸人之跋語皆爲左達功而作。

¹⁴⁸ [宋]鄭剛中：〈跋左達公所示李泰發詩卷〉，見[宋]鄭良嗣編：《北山集》（影印文淵閣《四庫全書》本）第1138冊，卷16，頁2b-3a。

¹⁴⁹ [宋]吳芾：〈和左達功春日即事二首〉之二，《湖山集》（影印文淵閣《四庫全書》本）第1138冊，卷5，頁2a。

¹⁵⁰ [宋]洪适：〈題左達功秀才桂香齋〉，《盤洲文集》（影印文淵閣《四庫全書》本）第1158冊，卷4，頁2a-b。

¹⁵¹ 吳芾：〈和左達功〉，《湖山集》，卷9，頁5b。

洞天畫永，正中和時候，涼颺初起。羽扇綸巾，零詠處，水遶山重雲委。
好雨新晴，綺霞明麗，全是丹青戲。豪攘橫卷，誓天應解深祕。留滯。
字學書林，折腰緣爲米，無機涉世。投組歸來欣自肆，目仰雲霄醒醉。論
少卑之，家聲接武，月旦評吾子。憑高臨望，桂輪徒共千里。¹⁵²

這闕詞可能作於欽宗靖康元年（1126）米友仁離開汴京返回鎮江（京口），在鎮江居住三年的期間¹⁵³。「投組歸來欣自肆，目仰雲霄醒醉」，在家國動亂，異族入侵之際，米友仁選擇回到父親卜居之處，過著近乎隱逸的生活。米友仁傳世的文學作品只有詞集《陽春集》，內容也只有十八闕詞，而在十八闕詞中，每每流露對於村居生活的期待，如：「日願太平歸舊里，更無餘事關情。小營茅舍倚雲汀。四時風月裏，還我醉騰騰。」¹⁵⁴並且櫟括陶淵明（365-427）詩代言，例如：〈念奴嬌·裁成淵明歸去來辭〉：

闌干倚處。戲裁成、彭澤當年奇語。三徑荒涼懷舊里，我欲扁舟歸去。鳥倦知還，寓形宇內，今已年如許。小窗容膝，要尋情話親侶。郭外粗有西疇，故園松菊，日涉方成趣。流水涓涓千澗上，雲繞奇峰無數。窈窕經丘，風清月瞭，時看煙中雨。蕭然巾岸，引觴寄傲衡宇。¹⁵⁵

〈訴衷情·淵明詩〉：

結廬人境羨陶潛。車馬不來喧。勝處自多真趣，飛鳥日相還。心既遠，地仍偏。見南山。手持菊穎，山氣常佳，欲辨忘言。¹⁵⁶

後一首櫟括的淵明詩是〈飲酒〉詩，〈歸去來辭〉和〈飲酒〉詩不僅是當時人耳熟能詳，時見賡作¹⁵⁷，相信也呼應了米友仁的心境。

米友仁自題「瀟湘白雲圖」的第二則題跋提及陶弘景詩：「山中何所有，嶺

¹⁵² 見吳哲夫總編輯，李慧淑主編：《中華五千年文物集刊·宋畫篇二》，頁169。

¹⁵³ 石慢著，曾藍瑩譯：〈克盡孝道的米友仁——論其對父親米芾書跡的搜集及米芾書跡對高宗朝廷的影響〉，作者指出：這闕詞稍早曾寫給蔡肇之弟蔡載，之後於一一二六年左右改寫爲白雪詞。

¹⁵⁴ 米友仁：〈臨江仙〉，見唐圭璋編纂，王仲聞參訂，孔凡禮補輯：《全宋詞》（北京：中華書局，1999年），第2冊，頁944。

¹⁵⁵ 同前註，頁945。

¹⁵⁶ 同前註，頁946。

¹⁵⁷ 關於宋代櫟括詞的研究，詳參吳承學：〈論宋代櫟括詞〉，《文學遺產》2000年第4期，頁74-83。內山精也：〈兩宋櫟括詞考〉，《村山吉廣教授古稀紀念中國古典文學論集》（東京：汲古書院，2000年），頁731-751。王偉勇：〈兩宋櫟括詞探析〉，「宋元文學學術研討會」論文（臺北：東吳大學中文系主辦，2001年12月15至16日）。

上多白雲。只可自怡悅，不堪持寄君。」¹⁵⁸又說：「余深愛此詩，屢用其韻跋與人。」那麼，不論是左達功或是翟伯壽，米友仁作畫都是寓含了歸隱之心，如果我們再回想米友仁「瀟湘」主題山水畫對於董源「瀟湘圖」的有意繼承，再參照董源其他畫作的畫意¹⁵⁹，是否可以引伸出這樣的結論：「瀟湘」山水畫本身所呈現的「漂流感」的視覺印象，及其於畫史與文學傳統上的形象，正是導致觀者回歸隱逸想像的緣由？職此之故，尤袤對「瀟湘白雲圖」的理解¹⁶⁰，乃至於其他「瀟湘」山水畫題畫詩的書寫內涵也就不足為奇了。

五、結 語

本文以米友仁「瀟湘奇觀圖卷」為例，闡述了宋代「瀟湘」山水畫家如何以個人視野所及之景象，將「瀟湘」山水「在地化」，賦予「瀟湘」無所不在，超越湖南實質地理的意義。又以米友仁「瀟湘白雲圖卷」為例，討論畫家借墨戲「瀟湘」抒發個人情志，「在意不在形」的「抽象化」創作趨勢。在「瀟湘」山水畫的創作譜系中，米友仁上承五代的董源，後影響南宋牧谿、玉澗的「瀟湘八景圖」繪製，其個人希慕陶淵明之情，則以朦朧虛幻的「米氏雲山」為隱逸的佳境。

「瀟湘」山水圖繪「在地化」與「抽象化」的情形與題畫詩作者觀看「瀟湘」山水畫的態度一致，也使得題畫詩的寫作由東坡「西征憶南國，堂上畫瀟湘」之類，環繞畫家的身世經歷，轉向題寫者的內心感受，加上「瀟湘」文學傳統澱積的集體文化記憶，昇華為普世情感之抒發，故而在析論宋代題「瀟湘」山水畫詩內容時，與其一一查核作者的書寫意圖，不如以情感導向為切入點，由詩人觀畫興生的「客旅之愁」、「望歸之情」與「漁隱之樂」認識其作品內涵。

¹⁵⁸ [梁]陶弘景：〈詔問山中何所有賦詩以答〉，見逯欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》，《梁詩》，卷15，頁1814。米友仁題跋中的文字與此略有出入，見前文附圖7。

¹⁵⁹ 石守謙：〈風格、畫意與畫史重建——以傳董元《溪岸圖》為例的思考〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》第10期（2001年3月），頁1-36，文中認為《溪岸圖》與「江山高隱」畫意關係密切。

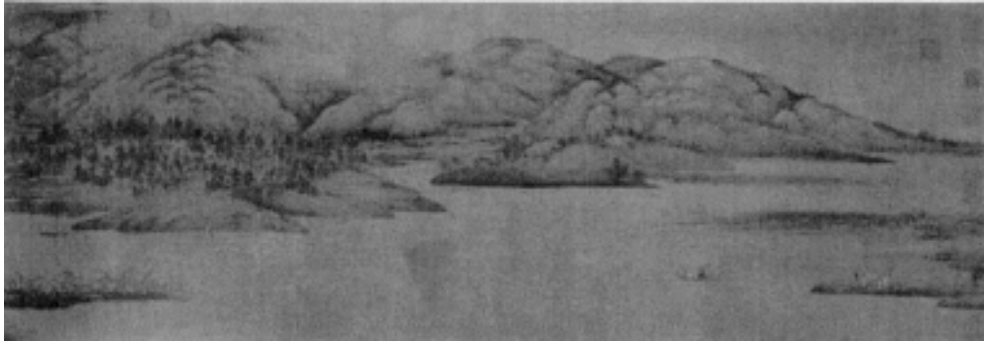
¹⁶⁰ [宋]尤袤：〈題米元暉瀟湘圖二首〉：「萬里江天杳靄，一村煙樹微茫。只欠孤篷聽雨，恍如身在瀟湘。」「淡淡晴山橫霧，茫茫遠水平沙。安得綠蓑青笠，往來泛宅浮家。」見北京大學古文獻研究所編，傅璇琮等主編：《全宋詩》，第43冊，卷2336，頁26861-26862。

除了指出作者的抒情現象，筆者也試圖由「瀟湘客」、「歸雁」的文學意象、「遠望當歸」和「黃昏思歸」的心理結構立論，並且以王洪「瀟湘八景圖」之「平沙落雁」與「遠浦歸帆」為觀看實例，理解詩人因圖象內容而產生的「漂流之感」以及「回歸之心」。

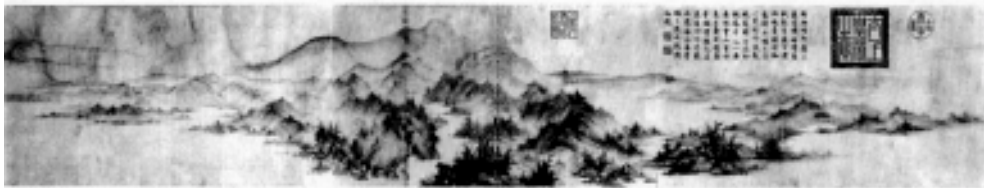
在論述的過程中，筆者探討惠洪題宋迪「瀟湘八景圖」詩中出現的「西興」和「柘岡」兩處，考察其寫作的時間範圍，證實拘泥於作者的行旅經驗和題畫詩涉及的地點未必能對解讀宋代「瀟湘」山水題畫詩有太大的作用，藉以強調詩人的抒情表現才是幫助深入作品的契機，筆者的考察工作並不在於說明這種研究方式之無效，而是提醒讀者不可完全依賴，以至膠柱鼓瑟，緣木求魚。況且，本文的考察工作也並非徒勞，例如惠洪為「演上人」題寫宋迪的「瀟湘八景圖」，經筆者費力查索，得知「演上人」是臨濟宗楊岐派，白雲守端（1025-1072）的弟子五祖法演，法演曾經開示門徒云：「悟了同未悟，歸家尋舊路。一字是一字，一句是一句。自小不脫空，兩歲學移步。湛水生蓮華，一年生一度。」¹⁶¹ 參禪者明心見性，徹悟解脫，往往以「歸家」或「到家」為喻¹⁶²，惠洪的詩作中的思歸情懷或許也可以從禪意方面體認，結合舒城李生「瀟湘臥遊圖卷」的諸多居士題跋，以及畫僧牧谿、玉澗的「瀟湘八景圖」，析論「瀟湘」山水題畫詩的禪思與詩情，將是一個值得再思索的問題。

¹⁶¹ 釋慶老：〈五祖演禪師〉，《補禪林僧寶傳》，頁2a。

¹⁶² 林伯謙：〈惠洪非「浪子和尚」辨〉，《東吳中文學報》第6期（1990年5月），頁19-71。



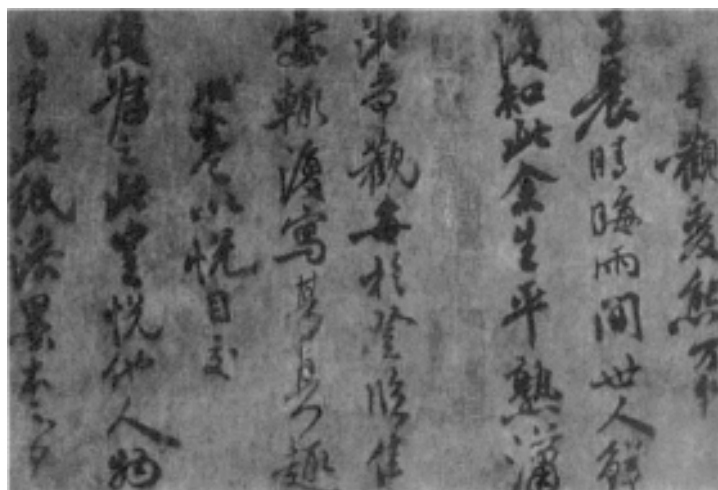
附圖1 (傳)〔五代〕董源「瀟湘圖」(局部)
(北京故宮博物院藏)



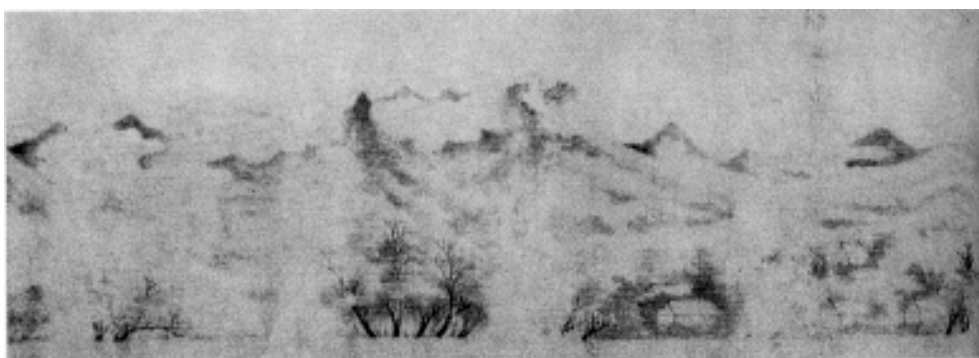
附圖2 〔宋〕李生「瀟湘臥遊圖卷」(局部)
(東京國立博物館藏)



附圖3 〔宋〕米友仁「瀟湘奇觀圖卷」(局部) (北京故宮博物院藏)



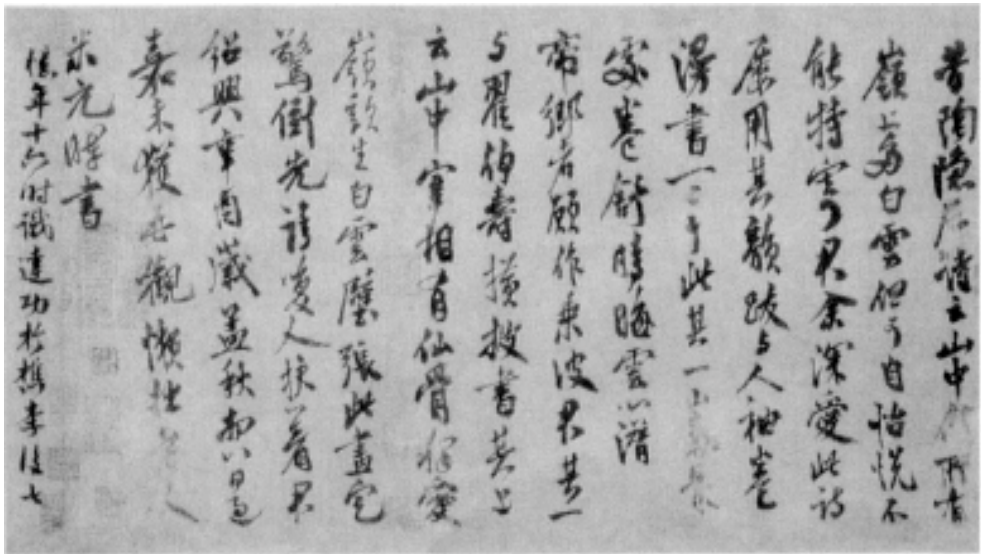
附圖4 〔宋〕米友仁「瀟湘奇觀圖卷」(局部)
(北京故宮博物院藏)



附圖5 〔宋〕米友仁「瀟湘白雲圖卷」(局部)
(上海博物館藏)



附圖6 〔宋〕米友仁「瀟湘白雲圖卷」(局部)
(上海博物館藏)



附圖7 〔宋〕米友仁「瀟湘白雲圖卷」(局部)
(上海博物館藏)



附圖 8 〔宋〕米友仁「雲山墨戲圖」(局部)
(北京故宮博物院藏)



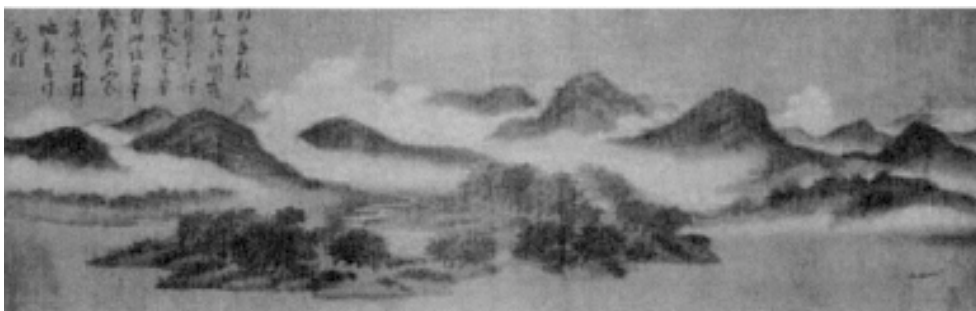
附圖 9 (傳)〔五代〕董源「夏景山口待渡圖」
(遼寧省博物館藏)



附圖 10 (傳)〔五代〕董源「夏山圖」(局部)
(上海博物館藏)



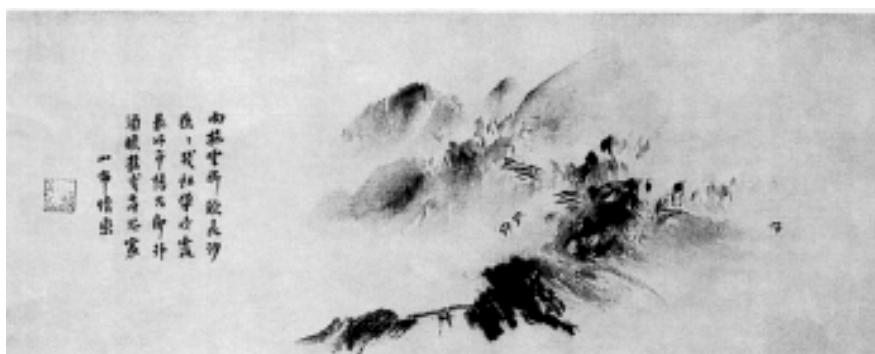
附圖 11 〔宋〕王洪「瀟湘八景圖」之「漁村夕照」
(美國普林斯敦大學 Art Museum 藏)



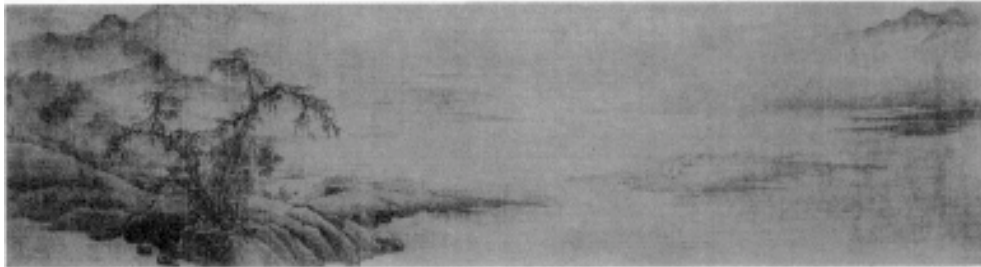
附圖 12 〔宋〕米友仁「雲山圖」
(美國克利夫蘭美術館藏)



附圖 13 〔宋〕牧谿「瀟湘八景圖」之「漁村夕照」
(東京根津美術館藏)



附圖 14 〔宋〕玉潤「瀟湘八景圖」之「山市晴嵐」
(東京出光美術館藏)



附圖 15 〔宋〕王洪「瀟湘八景圖」之「平沙落雁」
(美國普林斯敦大學 Art Museum 藏)



附圖 16 〔宋〕王洪「瀟湘八景圖」之「平沙落雁」(局部)
(美國普林斯敦大學 Art Museum 藏)



附圖 17 〔宋〕王洪「瀟湘八景圖」之「遠浦歸帆」
(美國普林斯敦大學 Art Museum 藏)



附圖 18 〔宋〕王洪「瀟湘八景圖」之「遠浦歸帆」(局部)
(美國普林斯敦大學 Art Museum 藏)

漂流與回歸

——宋代題「瀟湘」山水畫詩之抒情底蘊

衣若芬

「瀟湘」山水畫萌芽於唐代，成熟於宋代，本文旨在分析宋代題寫「瀟湘」山水畫詩之內容及其抒情特質，並嘗試對其抒情表現提出詮解，重點在於詩人如何欣賞「瀟湘」山水畫，藉圖象而引發怎樣的情感反應。

既然題畫詩是為繪畫而作，在進入本文核心議題之前，必須對於宋代的「瀟湘」山水畫有所認識，以作為理解題詠文字的視覺前提，並且經由重新審視和歸納宋代「瀟湘」山水畫作的創作現象，得知詩人題寫的共同精神，本文以米友仁「瀟湘奇觀圖卷」與「瀟湘白雲圖卷」為例，探討「瀟湘」山水畫創作的「在地化」情形，以及「抽象化」發展的趨勢。

畫家「在地化」與「抽象化」的處理「瀟湘」山水，詩人觀賞畫作時也從視覺經驗與文化記憶中召喚超越湖南地方意識的普世情感，其情感的內涵依題畫詩的寫作可概分為「客旅之愁」、「望歸之情」與「漁隱之樂」三種類型。

除了指出作者的抒情現象，筆者也試圖由「瀟湘客」、「歸雁」的文學意象、「遠望當歸」和「黃昏思歸」的心理結構立論，並且以南宋王洪「瀟湘八景圖」之「平沙落雁」與「遠浦歸帆」為觀看實例，理解詩人因圖象內容而產生的「漂流之感」以及「回歸之心」。

Drifting and the Return—The Texture of Feelings in the Poems on Xiaoxiang Landscape Paintings from the Song Dynasty

I Lo-fen

Xiaoxiang landscape paintings first appeared in the Tang dynasty and reached maturity in the Song. This article examines the contents and the lyrical elements in the poems on the Xiaoxiang landscape paintings by Song poets. It probes the lyricism of the poets, to see how they appreciate the Xiaoxiang landscape paintings, and the texture of feelings induced by the visual qualities of the paintings.

Since poems on paintings are written on and for the paintings, an understanding of Xiaoxiang paintings of the Song is the visual premise for interpreting the colophons. A survey of the Xiaoxiang landscape paintings is in order; an understanding of the creative processes of the Song painter points to the common reservoir that the painters and the poets draw on. We take as examples Mi Youren's *Xiaoxiang qiguan tujuan* and *Xiaoxiang baiyun tujuan* to discuss the “indigenizing” and the “abstracting” tendencies in the development of Xiaoxiang landscape paintings.

The painters treat the Xiaoxiang paintings through “indigenization” and “abstraction,” and the poets, contemplating the visual experiences and the cultural memories behind them, conjure up universalized feelings that transcend the local sense of Hunan. These feelings, as revealed in the colophons, are of three types:(1) the sorrows of a traveler;(2) the desire to return; and (3) the joy of being a hermit-fisherman.

Besides discussing the lyrical expression of the poets, this paper also explores the psychological implications of “the melancholy of a traveler” and “the desire to return,” themes which appear in the colophons on the basis of the paintings' raphic contents. We explore these elements by analyzing the literary images of “xiaoxiang traveler” and “the returning geese,” as well as the mental dimensions of the motifs “the urge to return while looking at the

distance” and “the desire to go home in the dusk.” We will use the Southern Song painter Wang Hong's works, *Eight Views of Xiaoxiang*, *Wild Geese on the Beach*, and *Returning Boat from the River Mouth*, as examples.

Keywords: Xiaoxiang expression of feelings Mi Youren
Eight Views of Xiaoxiang desire to return hermit-fisherman