

華藻要妙，酌奇翫華——論屈騷香草意象 對唐代以前辭賦與樂府的影響

蘇慧霜*

摘 要

「意象」是文藝創作中非常重要的一種審美觀照，從理論的建立到作品的實踐，此一文藝體系的發展，在劉勰的意象理論與屈原作品中獲得成長的沃土。

屈賦首先建立系統化的意象書寫，創造一系列的意象語言；儘管兩漢以後的文學發展，經魏晉南北朝的嬗變，詩、賦在互動中各自發展突顯個別的特色，但「詩賦合流」的文學現象，除了展現賦體文學形式上的新風貌之外，傳統意象題材的取用，一方面既深化古題的意蘊，各種題材所呈現的意象語言，更與屈騷前後輝映；尤其是「香草」意象與題材的運用，在其後的騷體辭賦與樂府民歌中，獲得傳承與拓新的發展機運。

關鍵詞：辭賦、樂府、意象、香草

* 中臺科技大學通識教育中心專任副教授。

壹、窺意象而運斤：傳統意象理論的建立與突破

所謂「意象」原是一種藝術的審美觀照，是一種經過具體化了的感覺。「意」，是指主觀的思想和情感，「象」，指客觀的物象，詩人作家通過對於物象的變形、象徵、想像與聯想等方式，表達內心深刻的感情或身世的寄寓，並透過物象聯想的慣性聯繫，將主觀內在的「意」，與客觀外在的「象」結合，形成一種藝術寫作的手法與技巧，臻於文學意境的深化。

中國古代文籍中關於「意象」的探討，首先見於《周易》和《莊子》，《周易·繫辭》云：

子曰：「書不盡言，言不盡意」。然則聖人之意，其不可見乎？子曰：「聖人立象以盡意，設卦以盡情偽，采辭焉以盡其言。」

《莊子·外物》云：

荃者所以在魚，得魚而忘荃；蹄者所以在兔，得兔而忘蹄；言者所以在意，得意而忘言。

不論是《周易》「立象以盡意」說，或《莊子》「言者所以在意」的理論，這些論述雖然都觸及到對「意」、「象」的討論，但「因象以寄意」的哲學思維並沒有深入此時文藝理論的探討。

文學史上首先將「意」與「象」合稱，並將「意象」概念引入文學理論之中的首推劉勰，《文心雕龍》首先明白指出作家在創作過程中，面對言不盡意的語言限制時，透過「意象」具體的表達，能使抽象的情感具體化、客觀化，《文心雕龍·神思》云：

積學以儲寶，酌理以富才。研閱以窮照，馴致以繹辭，然後使元解之宰，尋聲律而定墨，獨照之象，窺意象而運斤。

如上所述，「意」與「象」顯然是內蘊與表象的關係，是物、我同一，主觀與客觀融合的情感交融媒介，運用「意象」的思維，可以彌補「文字」或「語言」的不盡意，並進一步達到「文已盡而意無窮」的無限境界（鍾嶸《詩品序》語）。當讀者以作品中的「意象」為基礎，通過創造性的想像或慣性的聯想，在意象語言的想像中，得到「象外之象」、「言外之言」的視覺畫面，進而昇華為「韻外

之致」、「味外之旨」的文藝美學境界，此一超越文字語言本身的界限，亦即是司空圖所提出的「超以象外，得其環中」的超美學觀。¹

「意象」的理論，雖起源於先秦諸子哲學思辨的觀念啓發，但直至劉勰才進一步建立理論的基礎，在文藝創作中強調「意象」的重要，「意象」論因此成爲文藝探討的審視觀點與研究方法。唐代詩論作家對意象的討論即有著濃厚的興趣，王昌齡《詩格》云：

詩有三格：一曰生思，久用精思，未契意象，力疾智竭，放安神思，心偶照鏡，率然而生。二曰感思。尋味前言，吟諷古制，感而生思。三曰取思，搜求於象，心入於鏡，神會於物，因心而得。

王昌齡以「意象」爲詩作靈感之泉源，不論「生思」、「感思」、「取思」，詩中三格都是透過「象」以強調「意」的客觀化與存在，尤其特別關注意象的情感所形成的普遍共鳴與感受，許多辭賦詩人作品確實如此，例如屈原〈湘君〉：「嫋嫋兮秋風，洞庭波兮木葉下。」登林悲秋引物的感懷，賦予「秋風」意象滿懷悲歡離愁。其後何瑾作《悲秋夜》：「欣莫欣兮春日，悲莫悲兮秋夜。」湛方生作《秋夜詩》：「秋夜清兮，何秋夕之轉長。夜悠悠而難極，月皦皦而停光。」哀愁淒怨的清秋悲情，顯然是「秋意」、「秋象」融合感應的結果與共鳴。

繼王昌齡《詩格》之後，唐僧皎然作《詩式》進一步將傳統以來「比興」的意念與「意象」聯繫，皎然指出：意與象的關係爲「取象曰比，取義曰興，興即象下之意。」其所謂「象下之意」之語，是著重「意」與「象」的結合，強調「意象交融」的境界，雖然談的是比興，實則反映了「意」與「象」之間密切不可分的關係。詩人往往將主觀情感寄託在客觀物象中，因象取意，表達胸中丘壑與情感，這種物、我合一的語境，正是意象語言的最高理趣。亦即「意」「象」思維追求的是神韻妙合的境界，一如袁行霈先生論「意象」所云：

意象是融入了主觀情意的客觀物象。或者是借助客觀物象表現出來的主觀情意。²

¹ 鄭全和，《論意象》：「意象不注重原話語的字面意義，而著重表達其隱性的含義，往往給人留有想像的餘地，讓人去捉摸、體會。」《雲夢學刊》，第2期（1994年），頁66-73。

² 袁行霈，《中國詩歌藝術研究》（北京大學出版社，1996年6月第1版），頁53。關於這一段意象的討論可參考陶文鵬《唐宋詩美學與藝術論》（天津：南開大學出版社，2003年5月第1版），頁277。

融主觀情意與客觀物象的理趣，正是「意象」創作的真諦。劉勰在其所提出的「神用象通，情變所孕」的創作過程中，特別注重「意」、「象」契合與神理交融的內觀與反照。

就創作場域來看，當詩人作家在客觀現實的環境中，無法找到相稱的物象來抒發內心深刻複雜的情感或理趣時，往往抽離現實之境，透過不同程度的變形或移情手法，對藝術形象進行剪裁修潤與加工，在幻象與想像中曲折而迂迴的表達內心情意，這就使得「意象」的聯想作用具有極大的想像外延和情感內蘊，依現代文藝美學的觀念解釋，「意象」是一種審美心理現象，是使抽象的感情具體化的一種作用。黃震云《楚辭通論》曾特別指出「意象」的特點有三：

第一，它是文學作品中由語詞構成的一種藝術手法。

第二，意象是由表物性詞語構成的影像。

第三，意象總是指向一定的情感。³

意象既是一種語言藝術手法，「意象」的書寫與運用，往往帶給讀者極大的想像空間，透過「意象」可以把讀者引領進入一個幽遠深邃的意境之中，詩意因此更加含蓄綿渺而悠遠。

歸納上述理論與說法，所謂「意象」可以得到一個明確的定義，即：

意象是一種藝術創作手法，包括「意」和「象」兩個部分，其中「意」是主觀的思想情感，「象」是客觀具體的物象。意象融合是主、客，物、我的融合，注重寫意，隨物婉轉之間，具有感物吟志的興發作用。「意象」具有典型化的特質，如「南浦」成為送別的意象思維；「美人香草」是人格美善的意象思維等等。

值得注意的是，「意象」語言的解構雖與《詩經》的「比興」非常相近，但兩者在某種意義上有著顯著的不同，「比興」往往是即興的聯想之作，因「他物以引起所詠之詞」的比附；而「意象」是作者有意識的附身與運用，因此往往具有系統化思維與表達，兩者似是而非；可以說，「意象」語言比「比興」的象徵更能充分發揮審美移情的比附作用，言不盡意是刻意的情感留白，留一點空間給讀者想像和領悟，這種不直接說破而心領神會的創作思維，亦即「言有盡而意無

³ 黃震云，〈楚辭意象論〉，《楚辭通論》第四章（湖南教育出版社，1997年10月第1版），頁221。

窮」的高度審美意境⁴。就這一點而言，屈原的偉大便在於突破了傳統「比興」的寫作模式，進而建構一個典型化與系統化的意象書寫，進一步以香草芳潔以喻「美」、「善」，此意象語言的系統化思維在屈原成功建立之後，經過宋玉賦作的推揚，自漢代以降，一系列的辭賦創作中均可見到香花芳草意象的餘影。

貳、紉秋蘭以為佩：屈騷香草意象的解構與意蘊

屈原修身潔好，信其情芳，「扈江離與辟芷兮，紉秋蘭以為佩」，單〈離騷〉一篇引用的香草即多達十幾種，如〈離騷〉：「余既滋蘭之九畹兮，又樹蕙之百畝；畦留夷與揭車兮，雜杜衡與芳芷。」賦中引用一系列的「香草」：蘭、蕙、留夷、揭車、杜衡、芳芷等，瑋詞妙絕，寓意遙深，王逸《楚辭章句·離騷經章句》稱他：「善寫香草以配忠貞。」太史公《屈原列傳》說他：「其志潔，故其稱物芳」，「忠貞」、「志潔」是屈原在香草意象中反復強調與寄託的意旨，心之所善，則雖九死猶不悔的固執與衷情，藉著蕙芷蘭蒸豔麗芬芳的增飾和美化，表達主人公高尚的志節與潔淨的人格氣象，馨花香草意象的氤韻薰染，眷戀悃款萬般癡情，展現驚采絕豔的藝術魅力。分析歸納其意象解構不外下列數端：

一、忠怨以敘情

〈離騷〉：「制芰荷以為衣兮，集芙蓉以為裳」，首度以荷花象徵士大夫高雅的志節，開創了「香草」的美好意象傳統。

「忠怨」情懷是屈原的政治深情使然，而「香草」意象的運用正是屈原深情藝術的創作手法之一，現實上，屈原因為忠貞的性格所以怨怒權奸，表現在創作上，一如如李澤厚在《華夏美學》一書中所指出：

深情使「想像的真實」產生了各種所謂「以我觀物」的「有我之境」和「以物觀物」的「無我之境」，而不再是認知性的描述和概念性的比附了。⁵

⁴ 李建，〈比興思維與意象的生成〉：「比興思維在意象的生成上還有一個特別重要的審美要求必須提及，那就是意象並不拘泥於某種單一意義和情趣的創造，而趨向多義的“興象”和“象外之象”。」《韶關學院學報（社會科學版）》，24卷7期（2003年7月），頁8-14。

⁵ 李澤厚，〈美在深情〉：「屈騷和魏晉（玄學）以深情兼智慧的本體感受和想像真實，擴展、推進了儒家的倫常情感和比德觀念。」強調情深智慧的屈騷美，因此借用「深情」一語，突顯屈原香草藝術的創作美學。《華夏美學》第四章（台北：時報文化出版公司，1989年4月初版），頁131-175。

對生命的熱愛和堅持理想的執著，是屈原的生命自覺，而屈原的想像世界是如此的豐富多彩，如此的浪漫不羈，透過許多草卉具體的物象，創造想像的意境，單只〈離騷〉一文即出現十八種香草：江蘿、芷、蘭、莽、椒、杜衡、菌、桂木、蕙、荃、留萸、揭車、菊、薛荔、芰荷、芙蓉，這些香草有些重複出現在〈九歌〉之中⁶，花色绚烂，從而構織了楚辭美麗意象的世界。

「香草」意象最多出現在〈九歌〉祀神歌舞場景之中，〈九歌〉本為民間祀神歌，楚人在祭祀神靈的場合之中使用香草蘭花蕙芷等香花以示聖潔與虔誠本極自然，如〈禮魂〉記載送神禮成的場景：

成禮兮會鼓，傳芭兮代舞，姱女倡兮容與。春蘭兮秋菊，長無絕兮終古。

五音繁會的音樂歌舞聲中，春蘭、秋菊芬芳濃郁的香氣，營造了神聖典雅的祭典氣氛，神人盡情享受歌舞歡樂的儀式，這樣的藝術手法為〈九歌〉塑造了獨特的浪漫主義色彩，而其主要意象思維仍圍繞在「忠怨」喻意之上。是以〈東皇太一〉末引「五音兮繁會，君欣欣兮樂康」作結，王逸注云：

自傷履行忠誠以事於君，不見信用而身放棄。

深刻體會屈原竭心盡禮以事上的真意。而〈東君〉末言：「思夫君兮太息，極勞心兮忡忡」，或曰此君亦指懷王，如王逸注：

屈原陳序雲神，文義略訖，愁思復至，哀念懷王諳昧不明，則太息增歎，心每忡忡，而不能已也。

憂心忡忡的屈原執履忠信，因此發出：「交不忠兮怨長」（〈湘君〉）的忠怨之思，以異於眾草的芳芷香蘭，突顯異於眾人之芳潔。更於〈湘夫人〉篇云：「搴汀洲兮杜若，將以遺兮遠者。」寄言自己雖身處絕域之外，猶求高賢之士，希將香草以遺之，與高賢之士共修道德，忠貞之心凜然可見。

⁶ 過常寶，〈離騷的祭歌模式研究〉：「通過和〈九歌〉的比較，我們很容易可以看出，〈離騷〉中的香草形象是來源於巫術儀式的。〈離騷〉中出現的香草共有十八種：將蘿、芷、蘭、莽、椒、菌、桂、蕙、荃、留萸、揭車、杜衡、薛荔、菊、胡繩、芰、荷、芙蓉。〈九歌〉中有十六種：蕙、蘭、桂、椒、薛荔、蓀、芙蓉、杜若、芷、荷、辛夷、杜衡、靡蕪、女蘿、芭、菊、藥」。兩者相同的共有十一例，占絕大多數。這絕不是偶然的巧合，他們肯定來自於一種自然觀。」《楚辭與原始宗教》第四章（北京：東方出版社，1997年6月1版），頁124。

二、芳潔的人格美

屈騷「香草」意象之中，「荷」尤其成爲志潔的一種表徵，屈原總是運用香草異卉作爲佩飾，幽香紛潔之意義「無非在暗喻自身品性之芳潔⁷」，這樣的例子在不同作品中一再出現，例如：

〈離騷〉：「製芰荷以爲衣兮，集芙蓉以爲裳。」

〈湘君〉：「采薜荔兮水中，搴芙蓉兮木末。」

〈思美人〉：「因芙蓉以爲媒兮，憚寒裳而濡足。」

〈湘夫人〉：「芷葺兮荷兮，繚之兮杜衡。」

〈河伯〉：「乘水車兮荷蓋，駕兩龍兮驂螭。」

〈招魂〉：「芙蓉始發，雜芰荷兮。」

芰荷在屈原筆下經過意象的包裝，藉荷香強調「君子重之以修能」的一種內美與象徵，後世文人運用這一傳統香草意象時，往往在物象的描寫上進一步託以寄寓。誠如王逸所云：「善鳥香草，以配忠貞」，香草成爲代表「忠貞」氣節的原型意象。

嚴羽《滄浪詩話》以禪喻詩，他卻教人「先須熟讀《楚辭》，朝夕諷詠以爲本。」在禪悟的世界裡，香草的比喻充滿了機巧的智慧美，花開花落像極人生起落，借引日本畫家東山魁夷的散文中的一段話：

無論何時，偶遇美景只會有一次，……如果櫻花常開，我們的生命常在，那麼兩相邂逅就不會動人情懷了。花用自己的凋落閃現生命的光輝，花是美的，人類在心靈的深處珍惜自己的生命，也熱愛自己的生命，人和花的生存，在世界上都是短暫的，可他們萍水相逢了，不知不覺中我們會感到一種欣喜。⁸

在一花一世界的靜悟中，屈原將強烈執著的情感節操，激情怨憤全寄託在自然景物花草世界之中。屈宋作品中的「香草」意象往往是人格情操的化身，喜歡將蘭、菊等花葉草木的芳潔與自我的品格芳潔同觀，以香花草木作爲人格的外化形式，如〈離騷〉：

⁷ 潘嘯龍，〈離騷的抒情結構及意象表現〉，《屈原與楚辭研究》（合肥：安徽大學出版社，1999年12月第1版），頁120。

⁸ 李澤厚，〈形上追求〉，《華夏美學》第五章（台北：時報文化出版公司，1989年4月初版），頁190。

余既滋蘭之久畹兮，又樹蕙之百畝。畦留夷與揭車兮雜杜衡與芳芷。

五臣云：「蕙、蘭喻行，言我雖被斥逐，脩行彌多。

洪興祖補注：「杜衡、芳芷，皆香草也。言已積累眾善，以自潔飾。復植留夷、杜衡，雜以芳芷，芬香益暢，德行彌盛也。」⁹

又如〈離騷〉：

朝飲木蘭之墜露兮，夕餐秋菊之落英。

五臣云：「取其香潔以合己之德。¹⁰」

〈少司命〉：

秋蘭兮麝無，羅生兮堂下。綠葉兮素枝，芳菲菲兮襲予。

五臣云：「四句皆喻懷忠潔也。¹¹」

〈惜往日〉：

何芳草之早凋兮，微霜降而下戒。

王逸注：「賢臣被讒，命不久矣。¹²」

范正聲說：「屈原把自己描寫成披蘭佩芷、懷瑾握玉的形象，是抒情的需要，是意象象徵的抒情手段。¹³」以香草象徵美好的世界與修潔的美好品德。然而，香草佩飾既是屈原作品的主要意象，一方面也象徵了屈原的修能品德。〈離騷〉開頭云：

皇覽揆余初度兮，肇錫余以嘉名。名余曰正則兮，字余曰靈均。紛吾既有此內美兮，又重之以脩能。扈江離與辟芷兮，紉秋蘭以為佩。……

⁹ 洪興祖，《楚辭補注》（台北：漢京文化事業有限公司，1983年版），頁8。

¹⁰ 洪興祖，《楚辭補注》，頁12。

¹¹ 洪興祖，《楚辭補注》，頁71。

¹² 洪興祖，《楚辭補注》，頁152。

¹³ 范正聲，〈巫術與象徵-談屈賦中的鳥獸草木意象〉：「屈原的詩文創作繼承了《詩經》的比興傳統，並將花鳥草木賦予人的思想情感，發展為象徵的藝術手法，突出地表現為“以物比人”」《泰安師專學報》，第3期（1995年），頁273-275。

「內美」、「修能」頻頻與香草佩飾同時出現，顯示屈原用香花、香草等意象表現「好修」的人格氣象，屈原之所以追求美好的香草佩飾是要「蹇吾法夫前修兮，非世俗之所服」，意欲透過香草表達自己「民生各有所樂兮，余獨好修以為常」的堅定意念。

三、寄寓美政理想

為了突顯「香草」的芬潔，屈原往往將香草與惡草對比羅列，透過對比的意象思維表現美、醜，善、惡的觀念對立與區別，香草對比眾芳污穢的哀傷之情，鮮明地反映出詩人的高尚心志，與淑世理想的情懷，例如〈離騷〉云：

蘭芷變而不芳兮，荃蕙化而為茅。何昔日之芳草兮，今直為此蕭艾也？
豈其有他故兮，莫好修之害也。

詩中透過蘭、芷、蕭、艾等善惡對比的意象，強調理想滅棄，壯志未遂的淒落寞與不堪，間而委婉點出朝廷小人充斥的腐敗現象，大量的香草意象，一方面塑造了正直修能的高貴情操與人格精神，另一方面，荃蕙為茅的無奈，與高貴的蘭芷相形之下，反映楚國當時朝政的腐敗與黑暗污穢。

歷來諸家學者對於屈原「香草」寓意的解釋，有著多種不同的看法：或以為「香草」喻「君」；或以為喻「賢」；或以為屈原「自比」之喻¹⁴。以下列作品為例如〈離騷〉：

昔三后之純粹兮，固眾芳之所在。雜申椒與菌桂兮，豈維紉夫蕙茝。

王逸《楚辭章句》注曰：「眾芳喻群賢。」

洪興祖《補注》云：「蕙、茝，皆香草，以喻賢者。」

《文選》五臣注、朱熹《詩集傳》皆從此說。獨清人蔣驥卻以為：「眾芳，言其德之備也。」

〈遠遊〉：

微霜降而下淪兮，悼芳草之先零。

王逸注：「不誅邪偽，害仁賢也。¹⁵」

¹⁴ 劉懷榮，〈賦、比、興與古典詩學傳統（中）〉，《中國古典詩學原型研究》第七章「香草美人思維方式之根源」（台北：文津出版社），頁 258-276。

〈九辨〉：

竊悲夫蕙華之曾敷兮，紛旖旎乎都房。

王逸注：「蕙草芬芳，以興在位之貴臣也。」¹⁶

各家從不同角度詮釋屈原作品，但大抵不脫政治理想的意象比附，俞紀東先生說：

《詩經》中的比興並不具備後儒解詩時所說的那種政教作用，而屈原“香草美人”的手法才真正帶有政治上的寄託。¹⁷

香草佩飾比喻象徵了詩人的美政理想，是政治上的寄託，因此在作品中常有將香草與惡草作對比的詩例，如〈離騷〉：「戶服艾以盈要兮，謂幽蘭其不可佩。」直言批評善惡不分的社會風氣和混淆是非的時代觀念，意圖強調政治家應注重修能美政的期許。

屈原作品以淒美悲愴的情感和意象，建立騷怨情調的特色，而他那深刻的悲劇意識的表現，和香草意象的反復出現更是緊緊相連。李澤厚以「美在深情」歌詠屈騷傳統¹⁸，詩歌的審美和藝術常以激發人的悲哀為極致，江離、辟芷、木蘭、菊花、薜荔、杜衡等等香花芳草，既是屈原品格和人格氣象的外在表現和象徵，更作用於主觀精神領域，屈原不只使香草成為人格精神外在的形式譬喻，並且進一步將香草的馨潔，轉化為一種內在的信仰象徵，香花芳草，絢麗繽紛，把「香草」的芳潔和詩人的「德行」合而為一，以香花芳草為主體的意象象徵，從而交織神奇瑰麗，充滿浪漫色彩的世界。

參、靈均餘影：唐前辭賦與樂府的傳承拓新

屈原之後，「香草」意象的馨潔與人格的清高成為一體的象徵，這一意象深深影響了騷體辭賦的發展。如劉勰《文心雕龍·詮賦》中強調賦：「鋪采摘文，體物寫志」時以為：「靈均唱騷，始廣聲貌」，辭賦作家運用騷體的抒情形式與意象，不僅在寫作形式大力地採用上以「兮」字表達的騷體形式，更藉香草鋪述情感。

¹⁵ 洪興祖，《楚辭補注》，頁 165。

¹⁶ 洪興祖，《楚辭補注》，頁 187。

¹⁷ 俞紀東，〈文學淵源與流變〉，《漢唐賦淺說》第一章（上海：東方出版中心，1999 年 1 月第 1 版），頁 20。

¹⁸ 李澤厚，〈美在深情〉，《華夏美學》第四章（台北：時報文化出版公司，1989 年），頁 131-155。

一、辭賦繼承屈騷以來「體物寫志」的抒情傳統

自漢代辭賦大量出現「擬騷」體後，開啓辭賦寫作的抒情長河，其中詠物賦作在題材的運用上以植物香草爲題的數量固然很多，其中以騷體「兮」字形式表現的作品亦不少，這些騷體辭賦作品往往寄寓作者深切的遭遇與感懷，或在賦中插入數段騷體，或是在賦末以騷體作結，以騷體表現濃厚的抒情韻味，進一步強化屈騷特有的藝術魅力，《歷代賦彙》所收辭賦題材設有「草木」、「花果」類，其中以騷體形式寫作的騷體賦，依序援引篇目如下：

梁江淹〈金燈草〉¹⁹、〈青苔賦〉²⁰

梁沈約〈愍衰草賦〉²¹

梁簡文帝〈採蓮賦〉²²、〈梅花賦〉²³

梁元帝〈採蓮賦〉²⁴

唐謝偃〈高松賦〉²⁵

唐闕名〈幽松賦〉²⁶

魏曹植〈迷迭香賦〉²⁷

魏王粲〈迷迭香賦〉²⁸

魏鍾會〈菊花賦〉²⁹

晉傅玄〈柳賦〉³⁰、〈桃賦〉³¹、〈李賦〉³²、〈鬱金賦〉、〈芸香賦〉³³

晉夏侯湛〈浮萍賦〉³⁴、〈芙蓉賦〉³⁵、〈宜男花賦〉³⁶、〈石榴賦〉³⁷

¹⁹ 《御定歷代賦彙》，頁 1627。

²⁰ 《御定歷代賦彙》，頁 1628。

²¹ 《御定歷代賦彙》，頁 1632。

²² 《御定歷代賦彙》，頁 1667。

²³ 《御定歷代賦彙》，頁 1667。

²⁴ 《御定歷代賦彙》，頁 1654。

²⁵ 《御定歷代賦彙》，頁 1579。

²⁶ 《御定歷代賦彙》，頁 1581。

²⁷ 《御定歷代賦彙》，頁 1623。

²⁸ 《御定歷代賦彙》，頁 1623。

²⁹ 《御定歷代賦彙》，頁 1659。

³⁰ 《御定歷代賦彙》，頁 1593。

³¹ 《御定歷代賦彙》，頁 1687。

³² 《御定歷代賦彙》，頁 1687。

³³ 《御定歷代賦彙》，頁 1623。

³⁴ 《御定歷代賦彙》，頁 1630。

³⁵ 《御定歷代賦彙》，頁 1647。

³⁶ 《御定歷代賦彙》，頁 1657。

³⁷ 《御定歷代賦彙》，頁 1695。

- 晉王氏〈春花賦〉³⁸
晉孫楚〈菊花賦〉³⁹
晉伍輯之〈園桃賦〉⁴⁰
晉潘尼〈安石榴賦〉⁴¹
宋王曾〈矮松賦〉⁴²
宋鄒浩〈四柏賦〉⁴³
宋宗澤〈古楠賦〉⁴⁴
宋劉敞〈栴檀賦〉⁴⁵
宋鄭剛中〈感雪竹賦〉⁴⁶
宋蔡襄〈季秋牡丹賦〉⁴⁷
宋李綱〈幽蘭賦〉⁴⁸、〈含笑花賦〉⁴⁹
宋高似孫〈幽蘭賦〉、〈秋蘭賦〉⁵⁰
南唐徐鉉〈木蘭賦〉⁵¹
唐蔣防〈湘妃泣竹賦〉⁵²
唐陸龜蒙〈採葯賦〉⁵³
唐王勃〈青苔賦〉⁵⁴
唐楊炯〈青苔賦〉⁵⁵、〈幽蘭賦〉⁵⁶、〈庭菊賦〉⁵⁷
唐趙昂〈浮萍賦〉⁵⁸

³⁸ 《御定歷代賦彙》，頁 1636。
³⁹ 《御定歷代賦彙》，頁 1659。
⁴⁰ 《御定歷代賦彙》，頁 1687。
⁴¹ 《御定歷代賦彙》，頁 1694。
⁴² 《御定歷代賦彙》，頁 1581。
⁴³ 《御定歷代賦彙》，頁 1589。
⁴⁴ 《御定歷代賦彙》，頁 1598。
⁴⁵ 《御定歷代賦彙》，頁 1600。
⁴⁶ 《御定歷代賦彙》，頁 1617。
⁴⁷ 《御定歷代賦彙》，頁 1638。
⁴⁸ 《御定歷代賦彙》，頁 1641。
⁴⁹ 《御定歷代賦彙》，頁 1663。
⁵⁰ 《御定歷代賦彙》，頁 1641。
⁵¹ 《御定歷代賦彙》，頁 1601。
⁵² 《御定歷代賦彙》，頁 1617。
⁵³ 《御定歷代賦彙》，頁 1624。
⁵⁴ 《御定歷代賦彙》，頁 1629。
⁵⁵ 《御定歷代賦彙》，頁 1629。
⁵⁶ 《御定歷代賦彙》，頁 1639。
⁵⁷ 《御定歷代賦彙》，頁 1659。
⁵⁸ 《御定歷代賦彙》，頁 1630。

唐郭元超〈水藻賦〉⁵⁹

唐崔融〈瓦松賦〉⁶⁰

唐韓伯庸〈幽蘭賦〉⁶¹

唐李公進〈幽蘭賦〉⁶²

唐王勃〈採蓮賦〉⁶³

唐可頻瑜〈洞庭獻新橘賦〉⁶⁴

此外，外卷所引逸句中尚有三篇騷體賦，包括：

漢蔡邕〈胡栗賦〉⁶⁵

晉傅咸〈梧桐賦〉⁶⁶

宋王徽〈芍藥花賦〉

上述這些以騷體寫成的作品，其創作動機或多或少受到屈騷作品的啓導，除了形式上騷體的直接模擬之外，更藉香草以表達情思，作者往往在賦前自序以明志，如唐代陸龜蒙〈採葯賦〉前注云：

葯，白芷也，香草美人得以比之君子，定情屬思，聊為賦云。⁶⁷

又如晉代傅玄的〈菊賦〉序云：

詩人睹王雎而咏后妃之德，屈平見朱菊而申忠臣之志。

高似孫對於屈原、宋玉尤其心儀，〈水仙花前賦〉〈幽蘭賦〉均於賦前自序明志，如〈水仙花前賦〉序云：

水仙花非花也，幽楚窈眇，脫去埃滓，全如近湘君、湘夫人、離騷，

大夫與宋玉諸人，世無能道花之清明者，輒見乎辭…⁶⁸

〈幽蘭賦〉序云：

⁵⁹ 《御定歷代賦彙》，頁 1632。

⁶⁰ 《御定歷代賦彙》，頁 1631。

⁶¹ 《御定歷代賦彙》，頁 1640。

⁶² 《御定歷代賦彙》，頁 1641。

⁶³ 《御定歷代賦彙》，頁 1654。

⁶⁴ 《御定歷代賦彙》，頁 1698。

⁶⁵ 《御定歷代賦彙》逸句卷 2，頁 2129。

⁶⁶ 《御定歷代賦彙》逸句卷 2，頁 2129。

⁶⁷ 《御定歷代賦彙》逸句卷 2，頁 2130。

⁶⁸ 《御定歷代賦彙》，頁 1644。

蘭曾伴屈大夫政復何恨，然非屈大夫無知蘭者，余固非知蘭，亦非知大夫者，後五百年，或有知余者焉。⁶⁹

因詠物而藉屈原以明志，是草木花果賦類的常見創作意圖。從騷體發展的寫作形式與內容看來，漢代以後以花果草木為題的騷體辭賦在題材上有的更多的創新，至於花果草木一系植物的意象則在樂府作品中有了發展的契機。

兩漢以後的騷體作品，自屈原以來以「香草比之君子」的意象始終不變，以騷體表現濃厚詩化抒情韻味，而且香草意象的詠歌對象範圍擴大，跳脫出屈騷傳統意象範疇，梧桐、青苔、牡丹、迷迭香、宜男花、瓦松、石榴等皆用來入詩。

晉代傅玄、夏侯湛兩個人，是成功運用騷體寫香草意象的大家。傅玄作騷體〈柳賦〉⁷⁰、〈桃賦〉⁷¹、〈李賦〉⁷²、〈鬱金賦〉⁷³、〈芸香賦〉⁷⁴等五賦；夏侯湛作有騷體〈浮萍賦〉⁷⁵、〈芙蓉賦〉⁷⁶、〈宜男花賦〉⁷⁷、〈石榴賦〉⁷⁸等四賦，學楚騷而變化其材，超越屈原以來的傳統香草意象，其中像〈宜男花賦〉、〈鬱金賦〉、〈石榴賦〉等都是屈、宋賦中從來沒有出現過的香草題材，從寫作題材分析，這正是辭賦家善用多角度刻畫的鋪陳寫作技巧，充分發揮賦家者流「體物寫志」的精神。李商隱、盧照鄰、皮日休等唐代詩人作家在意象創作上致力回歸與突破，李商隱是屈原香草意象的繼承者，他的詩意境深沈，恍若迷霧，朦朧感性，精采絕豔，結合屈騷濃厚的抒情傾向，運用騷體抒情化的特色，是詩歌與騷賦特色相互融合的佳作。如陳沆所云：

李義山五七言律，多以男女遇合寄託君臣，即〈離騷〉美人芳草之意。

⁷⁹

李商隱詩中深刻的意象表現和芳草之怨意象分不開的，在古典文藝發展中，屈原的深情藉由「託情芳草」的意象理念，「體物以寫志」的抒情精神便被深刻地保留下來。

⁶⁹ 《御定歷代賦彙》，頁 1642。

⁷⁰ 《御定歷代賦彙》，頁 1593。

⁷¹ 《御定歷代賦彙》，頁 1687。

⁷² 《御定歷代賦彙》，頁 1687。

⁷³ 《御定歷代賦彙》，頁 1623。

⁷⁴ 《御定歷代賦彙》，頁 1623。

⁷⁵ 《御定歷代賦彙》，頁 1630。

⁷⁶ 《御定歷代賦彙》，頁 1647。

⁷⁷ 《御定歷代賦彙》，頁 1657。

⁷⁸ 《御定歷代賦彙》，頁 1695。

⁷⁹ 陳沆，〈李商隱詩箋〉，《詩比興箋》卷 4（台北：廣文書局印行，1970 年。）

唐代以騷體形式創造表現香草意象的詩人尚有盧照鄰。盧照鄰（637-689），自號「憂幽子」，一生不得志，雖做過幾任小官，但生性狷介，因此厭世而悲觀，辭官後長居太白山，因服丹藥而中毒臥病十餘年，最後選擇與屈原一樣的沈江方式，自沈潁水而死。

盧照鄰作有騷體詩五首，分別是〈明月引〉、〈獄中學騷體〉、〈懷仙引〉、〈七日登樂遊故墓〉、〈釋疾文三歌〉，其中〈明月引〉以「洞庭起兮鴻雁翔，風瑟瑟兮野蒼蒼」起句，彷彿《九歌·湘夫人》：「嫋嫋兮秋風，洞庭波兮木葉下」的意趣。〈懷仙引〉開頭則完全模仿《九歌·山鬼》：

若有人兮山之曲，駕青虯兮乘白鹿。從往之遊願心足。……

其中〈獄中學騷體〉一詩以秋夜起興，充滿悲愁與惆悵之感懷，是典型的騷人情懷：

夫何秋夜之無情兮，皎晶悠悠而太長。
園戶杳其幽邈兮，愁人披此嚴霜。
見河漢之西落，聞鴻雁之南翔。
山有桂兮桂有芳，心思君兮君不將。
憂與憂兮相積，歡與歡兮兩忘。
風裊裊兮木紛紛，凋綠葉兮吹白雲。
寸步千里兮不相聞，思公子兮日將曛。
林已暮兮鳥群飛，重門掩兮人徑稀。
萬族皆有所托兮，蹇獨淹留而不歸。

詩中：「山有桂兮桂有芳，心思君兮君不將」句，以桂花之芳香寄寓思君不得志的憂思，騷體的句式與意象感情完全與楚地歌謠〈越人歌〉「山有木兮木有枝，心悅君兮君不知」相同，是楚騷一貫的淒美調式。

晚唐皮日休（834-883）也是「香草」意象的騷體延續者，他自小出身寒微，早年隱居在襄陽的鹿門山，於懿宗咸通八年（879）登進士第，仕宦至翰林學士，後來因為黃巢兵敗而被殺身亡。他的〈桃花賦〉狀花卉，體風物，最是富豔。賦前有序云：

余常慕廣平之為相，貞姿勁質，剛泰毅狀。疑其鐵石與石心，不解吐婉媚辭。然睹其文而有〈梅花賦〉，清便富豔，得南朝徐庾體，殊不類其人也。後蘇相公味道得而稱之，廣平之名遂振。嗚呼！夫廣平文才，未為是賦，則蘇公果暇知其人哉？將廣平困於窮，然強為是文耶？

日休於文，尚矣。狀花卉，體風物，非有所諷，輒抑而不發，因感廣平之所作，復為〈桃花賦〉。⁸⁰

〈桃花賦〉開頭以「伊祈氏之作春也，有豔外之豔，華中之華。眾木不得，融為桃花，厥花伊何，其美實多」讚譽桃花為花中之花，並歌詠花顏「其色則不淡不深，若素練輕茜，玉顏半酡」，賦中一段文字使用騷句型：

日將明兮似喜，天將慘兮若悲。
近榆錢兮妝翠靨，映楊柳兮顰愁眉。

結尾歸於「以眾為繁，以多見鄙」的感慨，重申「若氏族之斥素流，品秩之卑寒士」的社會不平等現象，最後以「妍蚩決於心，取捨斷於志」的心志論為國之理。全篇長達 117 句，篇幅之長是魏晉以來詠物作品中所少見。

此外，唐代蔣防作〈湘妃泣竹賦〉⁸¹，借〈湘君〉與〈湘夫人〉意象以成文此亦反映屈騷對後世辭賦創作的深刻影響。

二、楚騷之遺聲：騷體樂府詩

朱謙之《中國音樂文學史》從音樂文學的角度論述，以為：

楚辭的價值，在一面傳三百篇音樂文學的系統而為風雅嗣音，一面變詩之本體，脫離三百篇的舊腔調而獨立。他的文體所與別的不同地方，全在他運用所謂“騷體”的形式。⁸²

從《詩經》而楚辭而漢樂府，是音樂文學一脈相承的延續。漢初君臣大多為楚人，不止漢宮楚聲不絕，楚地獨特的詩樂與樂府詩結合，更產生了〈垓下歌〉、〈大風歌〉、〈房中樂〉等一系列騷體樂府詩。蕭滌非《漢魏六朝樂府文學史》指出：

漢代樂府所用聲調有「雅聲」、「楚聲」、「秦聲」、「新聲」四種，其中尤以「楚聲」時代最早，力量亦最大。⁸³

⁸⁰ 《御定歷代賦彙》卷 124，頁 1674。

⁸¹ 《御定歷代賦彙》卷 118，頁 1620。

⁸² 朱謙之，《中國音樂文學史》（北京大學出版社，1989 年），頁 122。

⁸³ 蕭滌非，《漢魏六朝樂府文學史》（人民文學出版社，1984 年版），頁 28。

漢初楚歌盛行，相傳戚夫人作的〈春米歌〉，以及唐山夫人的〈房中樂〉皆是楚歌，而〈鴻鵠歌〉也是承《楚辭》而作托物言志的作品。漢武帝的〈白麟之歌〉、〈寶鼎之歌〉、〈天馬之歌〉、〈瓠子之歌〉亦帶有《楚辭》風味。至於項羽的〈垓下歌〉、漢高祖的〈大風歌〉，不論是句式、節奏、文辭都具有明顯的楚騷風格與特色。如郭建勛先生指出：

楚聲、楚辭作為一種樂府歌詩的重要資源，被各個時期的樂府以各種不同的方式，廣泛地汲取到相和歌辭、琴曲歌辭、清商曲辭、雜歌謠辭等門類中，楚聲、楚辭的悲怨特徵，則直接導致了漢魏樂府“以悲為美”的音樂特色。⁸⁴

今直接就楚地民歌作觀察，楚辭的「兮」字明顯廣泛地被運用在樂府民歌之中，演變成爲七言與三言體的樂府詩式，七言如項羽〈垓下歌〉和劉邦〈大風歌〉。項羽〈垓下歌〉：

力拔山兮氣蓋世，時不利兮騷不逝！騷不逝兮可奈何，虞兮虞兮奈若何！⁸⁵

劉邦〈大風歌〉：

大風起兮雲飛揚，威加海內兮歸故鄉。安得猛士兮守四方。⁸⁶

這些楚歌的情調、句式都和《九歌·國殤》體式相近：

操吾戈兮被犀甲，車錯轂兮短兵接，旌蔽日兮敵若雲，矢交墜兮士爭先。⁸⁷

此外，樂府詩歌中「三三七體」的形式也與〈山鬼〉的淵源匪淺。楚辭作爲一種楚地歌謠，與漢樂府的關係非常密切，根據《漢書·禮樂志》云：「高祖樂楚聲，故〈房中樂〉楚聲也。」相傳唐山夫人所作的〈房中樂〉一共有十七章，

⁸⁴ 郭建勛，〈楚辭的文體學意義——兼論楚辭與幾種主要的中國韻文〉，《中國文學研究》，第4期（總第63期）（2001年），頁10-16。

⁸⁵ 漢司馬遷，〈項羽本紀第七〉，《史記》（台北：新象書店，1985年），頁333。

⁸⁶ 同前註，頁389。

⁸⁷ 洪興祖，《楚辭補注》（台北：漢京文化事業有限公司，1983年），頁82。

漢惠帝時更名為〈安世樂〉，此樂府歌謠純用楚歌楚聲。帝王之喜好必定帶動潮流風習，從高祖到武帝，樂府官制不斷擴編，民間歌謠採集的範圍包括趙、代、秦、楚之謳，大量騷體歌謠成了漢初樂府詩歌的主體，《樂府詩集》卷 28 所載〈今有人〉與《楚辭·九歌·山鬼》文字幾乎如初一轍，顯然是採楚歌楚辭配樂。《九歌·山鬼》：

若有人兮山之阿，被薜荔兮帶女羅。
既含睇兮又宜笑，子慕予兮善窈窕。
乘赤豹兮從文狸，辛夷車兮結桂旗。
被石蘭兮帶杜衡。折芳馨兮遺所思。
余處幽篁兮終不見天，路險難兮獨後來。
表獨立兮山之上，雲容容兮而在下。
杳冥冥兮羌晝晦，東風飄兮神靈雨。
留靈脩兮憺忘歸，歲既晏兮孰華予。
采山秀兮於山間，石磊磊兮葛蔓蔓。
怨公子兮悵忘歸，君思我兮不得聞。
山中人兮芳杜若，飲石泉兮蔭松柏。

〈今有人〉⁸⁸

今有人，山之阿，被服薜荔帶女羅；
既含睇，又宜笑，子戀慕予善窈窕。
乘赤豹，從文狸，辛夷車兮結桂旗。
被石蘭，戴杜衡，折芳拔荃遺所思。
處幽室，終不見，天路險艱獨後來。
表獨立，山之上，雲何容容而在下。
杳冥冥，羌晝晦，東風飄飄神靈雨。
風瑟瑟，木搜搜，思念公子徒以憂。

「被石蘭，戴杜衡，折芳拔荃遺所思。」不論是芳草意象或是騷體形式，從屈原〈山鬼〉到漢代〈相和歌〉，「兮」字變化正說明屈騷和樂府詩之間糾結的纏綿衍化關係，唐以後，文人續作屢見，如詩人王維作〈巫山神女祠歌〉二首：
其一：

⁸⁸三三七體作為一種民間謠歌，從荀子〈成相辭〉開始已在民間流傳，詳王昆吾，〈謠歌〉《隋唐五代燕樂雜言歌辭研究》第 7 章（北京：中華書局，1996 年 11 月），頁 303-352。

坎坎擊鼓，漁山之下。
吹洞簫，望極浦。女巫進，紛屢舞。
陳瑤席，湛清醑。風淒淒，又夜雨。
不知神之來不來兮，使我心兮苦復苦。⁸⁹

其二：

紛進舞兮堂前，目眷眷兮瓊瑤。
來不言兮意不傳，作暮雨兮愁空山。
悲急管兮思繁弦，神之駕兮儼玉旋。
倏雲收兮雨歇，山青青兮水潺湲。⁹⁰

陸龜蒙作〈送潮迎潮歌〉二首，整齊的「兮」字句式是標準的騷體：
〈迎潮〉：

江霜嚴兮楓葉丹，潮聲高兮墟落寒。
歐巢卑兮漁箔短，遠岸沒兮光耀耀。
潮之德兮無際，既充其大兮又棄其細。
密幽人兮款柴門，寂寞流連兮依稀舊痕。
濡余澤槁兮潮之恩，不尸其功兮歸於混元。

〈送潮〉：

潮西來兮又東下，日染中流兮紅洒洒。
汀葭蒼兮水蓼枯，風騷牢兮愁煙孤。
大几望兮微將翳，晦搜瀛兮斂然而退。
愛長波兮數數，一幅巾兮無纓可濯。
帆生塵兮棹有衣，漲潮之遠兮吾猶未歸。⁹¹

此外，司空圖作〈迎神送神〉二首，皇甫冉作〈迎神宋神詞〉二首，這些都是以騷體寫成的祀神曲，顯然與〈九歌〉祭神曲的性質有著密切的關係。

⁸⁹ 郭茂倩，〈清商曲辭四〉，《樂府詩集》第47卷（台北：里仁書局），頁687。

⁹⁰ 同前註，頁688。

⁹¹ 周殿富，《楚辭流—歷代騷體詩選》（長春：吉林人民出版社，2003年），頁293-294。

楚聲之外，楚騷兮字形式亦為樂府所用，如收錄於《樂府詩集》卷五十九的琴曲歌辭中的〈胡笳十八拍〉兩首，一首相傳為蔡琰所作，另一首署名唐代劉喬，兩首全以騷體兮字寫成，可見騷體形式影響之深。其中，香草意象的影響，除了辭賦作品的直接取材之外，樂府民歌亦提供另一個詩歌發展的空間舞台。

漢魏以後樂府詩中有許多應用香草意象的歌謠，例如一系列的〈採蓮曲〉、〈採菱歌〉作品即是，南朝〈採蓮曲〉有十一首，紀錄保存在郭茂倩《樂府詩集》第五十卷⁹²，如朱鶴齡所指出：

〈離騷〉託芳草以怨王孫，借美人以喻君子，遂為漢魏六朝樂府之祖。

93

「託芳草以怨王孫」為漢魏樂府常見的文學意象，其源顯然溯自〈離騷〉。唐代劉禹錫作〈採菱行〉云：

屈平祠下沅江水，月照寒波白烟起。一曲南音此地聞，長安北望三千里。⁹⁴

北望長安的孤臣之嘆，顯然是藉屈原一吐塊壘。只是當「香草」意象從民間歌謠走入文學殿堂，從民歌變成文人樂府之後，騷體「兮」字的形式悄然隱退，只剩下芳草意象的沿用與承襲，於是，〈採蓮曲〉系列的「香草」意象，最後轉而蛻變成爲宮體詩的意象發展⁹⁵，並與屈原最初用香草「以配忠貞」的單純意象寄託逐漸淡離，從南朝〈採蓮曲〉的香草題材，最後發展成爲宮體詩詠物寄情之作。

肆、結論

屈原抒情浪漫的創作筆法主要借助於意象的營造，意象交匯的情感象徵，富於暗喻的內涵，使情感的表現帶有某種的暗喻性，因而製造虛幻的浪漫色彩。其中「寓情草木」、「託意男女」的「香草」意象成了推動詩情發展的因子，這些

⁹² 郭茂倩，〈清商曲辭八〉，《樂府詩集》卷 51（台北：里仁書局，1984 年 9 月）。

⁹³ 朱鶴齡，〈箋注李義山詩集序〉，《愚庵小集》卷 7（上海：上海古籍出版社，1979 年初版）。

⁹⁴ 郭茂倩，《樂府詩集》（台北：里仁書局，1984 年 9 月），頁 741。

⁹⁵ 俞香順，〈中國文學中的采蓮主題研究〉：「〈采蓮曲〉之淪於宮體詩同調有一個漸變過程。《樂府詩集》中的 11 首〈采蓮曲〉，以時代先後為序依次排列，研究其描寫視角，描寫技巧的轉換、發展有助於把握梁陳之際，詩歌藝術的發展，以及宮體詩的形成。」，《南京師範大學文學院學報》，第 4 期（2002 年 12 月），頁 7-16。

芳香馨潔的花草意象，不只是單純的比喻，更是一種反復出現的情意表現方式，表達系統性、概念化的意象語言。

「香草」是屈原品格的象徵，不只成為精神氣格外在的表現形式，更內化為一種凝練的信仰，「香草」的價值和詩人的「情感」合而為一，「香草」意象因之轉化成為「才德」意象的延伸。所謂「軒翥詩人之後，奮飛辭家之前」正點出屈原在文學史上承先啓後的地位。

歷代文人情深於騷，特別是延續屈原創作的騷體文學一系，在書寫情志上，延續並發展了屈原作品「善鳥香草，以配忠貞」意象的寫作，儘管後世辭賦作品，在意象經營上有著許多的變化與創新，但是，政治欲求的失意與寄託，在「學而優則仕」的傳統文人世界中，仍是不變的堅持理念，因此使得屈原「香草」意象，在騷人墨客的筆下，有了延續與運用的流傳空間。

屈原善於「引類譬喻」，意象運用原本極其豐富，其形象思維縝密，不僅構成一個結構具體的意象系統，深刻意象的思維，更非一般意義上的單純比興象徵而已。〈九歌〉、〈九辯〉「綺靡以傷情」，〈離騷〉、〈九章〉「朗麗以哀志」，屈原顯然是第一個將意象思維系統化的人，一系列的「花草」題材創作形成的意象思維，意象情境結合真實與虛幻的遭遇和想像，漢代以後，賈誼、司馬相如、揚雄等作家及其賦作，在意象題材的選擇與書寫應用上，均可見花草意象書寫的延續。迄於魏晉，六朝文人的辭賦創作，抒情、詠物、寫景之際，依然獨鍾情於花草的意象語言，翡翠蘭苕等寄託手法，在魏晉騷體詠物辭賦作品中大量被運用，形成辭賦場域上創作的一大特色。

最後一提的是，除了上述騷體辭賦與樂府歌謠之外，漢代文人更憑藉其才力，多方開創進而拓展騷體的寫作題材與風格，《古詩十九首》也與楚辭關係密切，如〈涉江采芙蓉〉云：

涉江採芙蓉，蘭澤多芳草。采之欲遺誰？所思在遠道。
還顧望故鄉，長路漫浩浩。同心而離居，憂傷以終老。

詩意迴環反顧，蘭澤芳草的意象與屈原二〈湘〉極其相似，尤其詩中「涉江採芙蓉」一語乃出自屈原作品〈涉江〉，其中的「芙蓉」為屈原香草意象之一。至於相傳作於東漢末年的〈古詩十九首〉雖非騷體楚歌系統，但受楚辭影響是很明顯的。所以鍾嶸《詩品》指陳李陵五言詩「其源出於《楚辭》」，魯迅《漢文學史綱要》也說〈十九首〉「風神或近《楚騷》。」可見樂府與楚辭間的彼此糾葛與不可解。

參考文獻

- 《文選》，北京：中華書局，1977 年。
- 毛慶，〈論宋玉辭賦的女性美及其創作心態〉，《山西師大學報(社會科學版)》，第 3 期，1992 年。
- 王逸，《楚辭章句》，台北：藝文印書館，1974 年。
- 王友勝，〈中國古代詩歌意象論〉，《咸寧師專學報》，第 18 卷第 4 期(總第 59 期)，1998 年 11 月，頁 29-34。
- 王學玲，《漢代騷體賦研究》，台北：中央大學中文研究所碩士論文，1996 年 8 月。
- 曲德來，《歷代賦》，瀋陽：遼寧人民出版社，2001 年。
- 朱熹，《楚辭後語》，台北：藝文印書館，1983 年。
- 朱鶴齡，《愚庵小集》，上海：古籍出版社，1979 年。
- 李建，〈比興思維與意象的生成〉，《韶關學院學報(社會科學版)》，第 24 卷第 7 期，2003 年 7 月，頁 8-14。
- 李建國，〈屈騷意象論〉，《貴州社會科學》，第 6 期(總第 132 期)，1994 年，頁 71-75。
- 李澤厚，《華夏美學》，台北：時報文化出版公司，1989 年。
- 周振甫注，《文心雕龍注釋》，台北：里仁書局，1984 年。
- 俞紀東，《漢唐賦淺說》，上海：東方出版中心，1999 年。
- 洪興祖，《楚辭補注》，台北：漢京文化事業有限公司，1983 年 9 月。
- 范正聲，〈巫術與象徵-談屈賦中的鳥獸草木意象〉，《泰安師專學報》，第 3 期，1995 年，頁 273-275。
- 袁行霈，《中國詩歌藝術研究》，北京：北京大學出版社，1996 年。
- 馬積高，《賦史》，上海：古籍出版社，1987 年。
- 張佩華，〈“形象”、“意象”及“原型意象”芻議〉，《青海：攀登(雙月刊)》，第 23 卷(總第 127 期)，2003 年第 4 期，2003 年 8 月，頁 96-98。
- 許結、郭維森，《中國辭賦發展史》，南京：江蘇教育出版社，1996 年。
- 許東海，〈李、杜鳥獸賦之特色及其風格異同—以大鵬賦、雕賦、天狗賦為主的討論〉，《國立中正大學中文學術年刊》，第 3 期，2000 年 9 月，頁 83-114。
- ，〈美麗與哀愁—論《昭明文選》「情」賦及其諷諭色彩在六朝文學史上的意義〉，魏晉南北朝文化國際會議發表論文，1998 年。
- ，《詩情賦筆話謫仙》，台北：文津出版社，2000 年。
- 郭建勛，《先唐辭賦研究》，北京：人民出版社，2004 年。
- 陳沆，《詩比興箋》，台灣：鼎文書局，1979 年。

- 陶文鵬，《唐宋詩美學與藝術論》，天津：南開大學出版社，2003年。
- 游國恩，《楚辭集釋》，台北：新文豐出版社，1979年。
- 黃震云，《楚辭通論》，湖南：湖南教育出版社，1997年10月。
- 葉舒憲，《原型與跨文化闡釋》，廣州：暨南大學出版社，2003年。
- 過常寶，《楚辭與原始宗教》，北京：東方出版社，1997年6月。
- 廖棟梁，〈古代〈離騷〉求女喻義詮釋多義現象的解讀——兼及反思古代《楚辭》研究方法〉，台北：《輔仁學誌·人文藝術之部》，第27期，頁1-26。
- 熊良智，《楚辭文化研究》，成都：巴蜀書社，2002年10月。
- 裴普賢，《詩經比較研究與欣賞——楚辭篇》，台灣：學生書局，1983年。
- 趙幼文，《曹植集校注》，台北：明文書局，1985年。
- 劉 勰，《文心雕龍》，台北：里仁書局，1984年。
- 劉向斌，〈從詠鳥賦看漢賦作家的文學自覺歷程〉，《晉陽學刊》，第6期，2003年，頁90-94。
- 劉貴華，〈美人意象的三重境界〉，《齊齊哈爾大學學報（哲學社會科學版）》，2001年7月，頁59-62。
- 劉懷榮，《中國古典詩學原型研究》，台北：文津出版社。
- 潘嘯龍，《屈原與楚辭研究》，合肥：安徽大學出版社，1999年。
- 鄭全和，〈論意象〉，《雲夢學刊》，第2期，1994年，頁66-73。
- 霍松林，〈論唐人小賦〉，《第三屆國際辭賦學學術研討會論文集》，台北：國立政治大學文學院，1996年，頁869-888。
- 簡宗梧，《漢賦源流與價值之商榷》，台北：文史哲出版社，1980年。

Discuss the spiritual inheritance and extension of Qu Sao's prose poems and musical poems from the vanilla image expression

*Hui-Shuang Su**

Abstract

“Image” is an important esthetic viewpoint in literary and artistic creation. From theory establishment to work practice, this literary system developed maturely in the Liu Xie's image theory and in Qu Yuan's work, especially “vanilla” image and theme utilization. There were opportunities of inheritance and development in the hereafter Lisao style prose poems and the folk songs.

Keywords: Prose poems, Musical poem, Image, Vanilla

* Associate Professor, General Education Center, Central Taiwan University of Science and Technology.