

一幅画·一首歌·一段情

——张曾《江上读骚图歌》解读及思考

许 结

清人张曾的《江上读骚图歌》是首并不为人注意的“题骚图”诗，但作为围绕宋元以来出现之“骚图”的文学创作，其寓含的读骚之图像、语象与情感，值得思考。概括地说就是：读图，一幅画；语象，一首诗；词赋，一段情。其中“读图”包含之“观图”、“论图”与“重复阅读”的趣味，“语象”与“图像”于读骚传统与心境的表现，尤其是诗中“主情”与“词赋祖”的意义，堪称在“诗骚传统”与“辞赋文学”构建历程中一段被丢失之记忆的重拾。

本文为国家社科基金项目“中国辞赋理论通史”（批准号 19BZW073）阶段性成果

我国古代文人“读骚”，千年一脉，为文学史话题，且具永恒趣味，诚如清人章学诚所言：“文人情深于《诗》、《骚》，古今一也。”^①考察历代楚辞读本，自东汉王逸编纂《楚辞章句》，屈原《离骚》居首，后世传承，其“读骚”的含义往往概指“楚辞研究”，然其“读”字，要在入章句而得其神理，这也成为历代注骚学者孜孜以求的理想。在众多楚辞论著中，清人陈本礼的《屈辞精义》以品析章句、撮发精义见长，“读骚”卓然有成，已得到学界之关注与首肯，然对该书卷首引录的张曾《江上读骚图歌》，以及由此寓含的读骚之图像、语象与情感之话题，却鲜有专论。笔者有感于此，对此“读骚图歌”作一解读，以期于“读骚”之隙间提出若干思考。

为便于解读，先引录张曾的《江上读骚图歌》^②如次：

骚经名篇二十五，楚国无风屈原补。后人拟骚终不似，汉王逸始能章句。惟楚山川草木奇，奇文蔚起词赋祖。辨骚有刘勰，纂骚有孝武，反骚有扬雄，诋骚有班固。痛饮读骚王孝伯，投书吊骚贾太傅。挹郁哀怨情何深，以此讽君君不悟。卒章乱词三致志，牢愁那得知其故。沉渊应共冤魂语，直接骚人惟李杜。广陵陈君好奇古，恨不与古为侑侣。君家老莲

绣骚像 君家陈深作骚谱。我生庚寅同屈子 憔悴形容多不遇。陈君何为亦读骚 年少风神慕轻举。君欲工诗赋远游 远游托兴知何所。若有人兮在江渚 兰舟桂楫何容与。点点楚山青 潇潇楚天雨 瑟瑟枫树林 黯黯沔阳路。惊澜奋湍欲流不得流 明星皓月欲吐不得吐。长鲸苍虬偃蹇亦何怒 我欲携君洞庭之南、潇湘之浦。一读再读三四读 缠绵往复断还续。前歌九歌后九章 猩啼鬼啸湘妃哭。天不可问 居不可卜 忠不见信 神不能告。悲回风兮惜往日 可怜终葬江鱼腹。醒何如醉 清何如浊 何不从众女 岂必处幽独。寂寞千秋万岁名 眼前但得一杯足。吁嗟乎 读骚者何人？抗志拔流俗。古今善读骚 莫如李昌谷。左景差 右宋玉 淮南王安 上下相追逐。江南庾信老波澜 千里哀伤空极目。陈君读骚得骚骨 伟辞自铸气清淑。君今三十立修名 集芙蓉裳餐秋菊。沉寥四顾莫我知 美人含睇横波绿。

这首歌诗后署“京江石帆山人张曾撰”。张氏乃一布衣文人 不求功名 好为吟讴 为人放荡不羁。据光绪《丹徒县志》等文献记载 张曾(1713—1774) 字祖武 一字组五 自号石帆山人 清丹徒(今江苏镇江)人。终生布衣 畏习举子业 惟喜作诗。是时润州多诗人 作诗喜宗宋体 非苦生硬即涉俚俗 而曾则兼采唐人诸家之长。张曾以诗游沈德潜之门 与余京、鲍皋齐名 合称“京口三诗人”。客居苏州期间 张曾与诸名士游宴于勺湖亭 每作一诗 众人咸服其才。曾性不谐俗 诗工而家益贫 放浪京口、维扬间 又客京师数年 馆大学士英廉家任文职三载。恃才傲物 落拓不偶 酒酣辄高歌骂座 人不能堪 最终因此受困。晚年益颓放 多吟于茶寮酒肆 或讴歌于道上。著有《石帆山人集》 多存少作 沈德潜为之序^③。张氏为人作诗 皆旷放自由 颇有个性 王豫《江苏诗征》卷五九引《群雅集》称其诗“剪刻鲜净 陶写清超 耐人吟讽”^④。由于这首《江上读骚图歌》作于张氏晚年 未收入《石帆山人集》 故仅见于陈本礼《屈辞精义》卷首 弥足珍贵。

有关张曾撰此诗的本事 陈本礼《屈辞精义·原序》中有记述：“予幼即嗜骚 苦无善本 曾写江上读骚小影。戊子夏 承丹徒石帆山人不惜蒲团 午夜苦吟三日夕 为赋读骚长歌。迩来四十四年矣……书成爱志其始末 并载石帆先生长歌于卷首 以识不忘地下老友翊望之意。嘉庆辛未长至日邗江耕心野老素村陈本礼漫识于水南瓠室山房。”^⑤从中可见 张氏长歌系题写陈氏“读骚小影”之作 所言“戊子夏” 即乾隆三十三年(1768)夏 张氏五十五岁 考陈氏生于乾隆四年(1739) 卒于嘉庆二十三年(1818) 较张氏年轻二十六岁 堪称忘年之交 尊其年老而重其作品 此其一 张氏所题陈氏“读骚小影” 系陈氏少作 而《屈辞精义》完成于陈氏晚年 其书卷首存此题写少作之诗 且其《原序》撰于嘉庆辛未 即嘉庆十六年(1811) 已距张氏“赋读骚长歌”之作四十四年之久 历久而不能忘怀 此其二 陈氏的楚辞研究 最重由章句而寻精义 故书中独陈异见谓《离骚》“曰黄昏以为期”以上为“叙” 以下为“经” 且发明微言大义 重在读骚之“情” 与张氏长歌尤多心灵相契 此其三 这也是最为紧要处。在前揭陈氏《原序》中 其述历代论骚 赞扬刘安、史迁之论 以为深得其情义 而王逸《楚辞章句》 骚情始晦 到唐宋已不能窥其藩篱 究其因则在“岂读骚者之过 不善读骚者之过也”^⑥。所谓“善读骚” 是陈本礼对其《屈辞精义》的自诩 也是对张曾《江上读骚图歌》思想的认同与接受。

解读这首《江上读骚图歌》 可分三段 第一段自开篇“骚经名篇二十五”到“直接骚人惟李杜” 阐述骚经的编纂、文人的拟骚以及论骚的历史 第二段自“广陵陈君好奇古”到“我欲携君洞庭之南、潇湘之浦” 阐述陈本礼读骚之家学与论骚之情境 表达了诗人对其家学与少作的情感认同 第三段自“一读再读三四读”到篇末“美人含睇横波绿” 阐述“读骚”之情、之人、之

境,其“骚骨”二字为其结穴,进一步点破诗人的读骚思想主旨。特别这段文字中的“古今善读骚”一句中的“善读骚”,为陈本礼《屈辞精义》的《原序》借用,以批评历代诸家“不善读骚之过”,其中也内含了陈、张二氏翕响相承的“读骚”情缘。

如果我们结合古代楚辞学史的演进与发展,进一步解读这首“读骚图歌”的精义,我以为有以下三方面值得阐发与思考,那就是:读图,一幅画;语象,一首歌;词赋,一段情。

二

先说“读图”的艺术,这是楚辞研究至宋代以后出现的新景观,也是至今论述甚少的问题。读张曾这首长诗,已知缘于“读骚图”而作“歌”,其中寓含楚骚文学与“图像”的关系,有着丰富的历史内涵与研究价值。因为诗人撰此长歌,名为“读骚图”,是对楚骚图像的文学表述,其对历代“骚图”的重视,已彰显于诗语之间。例如诗中写道:“广陵陈君好奇古,恨不与古为俦侣。君家老莲绣骚像,君家陈深作骚谱。”陈君,即陈本礼,“好奇古”则指陈氏耽骚而为“江上读骚小影”,而“老莲绣骚像”语,则指明代陈洪绶绘《九歌图》与《饮酒读骚轴》本事^⑦。在这里,诗人已将所题“骚图”与陈氏先贤的“骚图”连接,突出了“读骚”中内涵的“图像”意识。对此,陈本礼在《屈辞精义》的《略例》中特加言及:“《离骚图》创自实父仇氏,家洪绶亦绘有《九歌图》。本朝萧尺木从而广之,合三闾郑詹尹渔父为一图,《九歌》九图,《天问》五十四图,曾经乙览。高宗壬寅,特命内廷补绘《离骚》三十二图、《九章》九图、《九辩》九图、《招魂》十三图、《大招》七图、香草十六图,足称大观,为士林雅制。惜不能摹绘诸图并诸书首,传之人间,以广见闻,是所歉也。”^⑧这段话除了陈氏自觉遗憾《屈辞精义》没有绘诸图于书前,更为重要的是对“骚图”历史进行了回顾,其中“家洪绶”一语,正印合张氏诗中的“君家老莲绣骚像”,均凸显“骚图”在“骚学”中的地位。只是陈氏所言“《离骚图》创自实父仇氏”,即明仇英(字实父)《九歌图》^⑨,有误。据史可考,楚辞图绘始自北宋熙宁进士李公麟(伯时)的《九歌图》^⑩。

据饶宗颐《楚辞书录·图像第四》记载,历史上著名的楚辞图绘主要有:北宋李公麟《九歌图》、南宋马和之《九歌图》、元钱选《临龙眠九歌图》、赵孟頫《九歌书画册》、张渥《九歌图》、明吴伟《屈原问渡图》、朱约佑《屈原图》、陆谨《离骚九歌图》、文徵明《湘君湘夫人图》、仇英《九歌图》、周官懋《九歌图》、董其昌《九歌图》、陈洪绶《九歌图》、萧云从《离骚图》、萧云从原图、清乾隆壬寅(1782年)内廷门应兆补绘《钦定补绘离骚全图》及丁观鹏《九歌图》等^⑪。至民国间有两种重要的汇刊本,一是罗振常辑《陈萧二家绘离骚图》,一是刊本《楚辞图》二卷,后者选择自李公麟图绘以来主要作品,堪称集成之编。结合“骚图”绘制的历史与背景,回到张氏“读骚图”歌的创作,至少有三层意义值得关注:

首先是“观图”,即对楚辞艺术之影像的摹写,就广义而言张诗是一首题画诗。在中国文学史上,自唐代开启诗歌题画之风,举凡人物、动物、植物、山水诸画幅竞入诗家笔下,骚图的绘制与围绕骚图的歌咏(文学作品)也应运而生,除了像张氏的题画诗,尚有题画赋,如清人方履箴的《小山招隐图赋》等^⑫,使诗赋艺术与骚图融织为一,展示出语象间的图像意识。如摹写骚图人物形象,张诗中有云“若有人兮在江渚,兰舟桂楫何容与”,摹写楚地自然风光,诗中又云:“点点楚山青,潇潇楚天雨。瑟瑟枫树林,黯黯沔阳路。”虽然这是一种图画与诗情的交互,但通过诗人的语言,仍给人强烈的直观的图像感受。

其次是“论图”,即通过诗中“老莲绣骚像”的提示,为读者叙写了骚与图的关联和一段意味深长的“骚图”历史。这可以从两个方面来看:(一)在中国古代文学创作中的“语象”与“图

像”的因缘,辞赋最为久远,表现之情景也最为突出。这一则在于楚辞文学对山川神灵、香草美人的描绘(如《离骚》),对原始祭祀仪式及表演的复写(如《九歌》),易给人以强烈的视觉冲击;一则在于一些辞赋创作本身就与图画有关,可谓语图合体,其中屈原的《天问》与东汉王延寿的《鲁灵光殿赋》最为典型。王逸《楚辞章句》叙《天问》云:“屈原放逐,忧心愁悴……见楚有先王之庙及公卿祠堂,图画天地山川神灵,琦玮谲诡,及古圣贤怪物行事……仰观图画,因书其壁。”^③王延寿在《鲁灵光殿赋》中描写其宫室壁画,所言“图画天地,品类群生,杂物奇怪,山神海灵,写载其状,托之丹青,千变万化,事各缪形”^④,图像意识极为鲜活明晰。(二)在中国古代对文学作品进行图像再现,楚辞图画是最为突出的。张曾诗中在展开对“骚图”描绘的关键处,点出陈洪绶“绣骚像”,不仅与前揭之“骚图”历史相关,而且蕴含了文学“图像”的时代意义。也就是说宋元以后纸印文本交流发达,才产生了诸多文学“图像”作品,“骚图”应运而生,陈洪绶的时代,也正是被郑振铎赞誉的版画艺术“光芒万丈”的年代^⑤。要言之,“骚图”产生于宋代,而在明清时代与戏剧、小说版画艺术的共时发展,是耐人寻味且值得深入探讨的。

复次是重复阅读的趣味,也就是说张曾“读骚图”诗与一般题画诗不同,题画诗的图像是对自然物象的摹写,而“读骚图”诗歌咏的图像是对楚辞文本的摹写,并透过一层再现楚辞文本所展示的图像。这就构成了从“诗作”到“骚图”到“文本”再回归“图像”的重复阅读而产生的循环趣味。张诗所言“一读再读三四读,缠绵往复断还续”,固然是作者对楚骚情感的体悟与表现,但其重复阅读与图像意识所显示的诗情幽深之特征,也是不应轻忽的。这也就牵涉到张诗给读者启引出另一个问题,即“语象”与“图像”之关系。

三

继论“语象”及其与“图像”之关系,这是张曾“读骚图诗”为读者提供的缘于图像而超越图像,复述历史而超越历史的诗的情境,也可谓“读”的审美。考察文学与图像,本质是语言与图像的关系,古代学者虽然对“语言”模仿“图像”(如诗歌,特别是题画诗)和“图像”内含“语象”(如中国画的“语图合体”)的因缘,有诸如“诗中有画”、“画中有诗”^⑥类的说解,但毕竟显得笼统。而随着近代西方批评思潮的进入,例如俄国形式主义批评将文学定义为“形式”的认识,韦勒克、沃伦《文学理论》视“诗与画”是一种“朦胧的暗喻”,以及一些新批评对存在于作家、读者、文本三者间“统觉”的关注,无疑加强了文学与图像关系的理论研究,也促使文学遭遇“图像时代”(或称“读图时代”)成为当今学界的热门话题。正是对西方新批评思想的接受与反思,当代文艺批评学者对中国传统文化中“语—图”关系的认识,体现出理性的史观,比如以语言交流的媒介为参照提出二者间关系的三阶段:文字出现前的口传时代,二者关系以“语图一体”、“以图言说”为主要特点;文字出现后的文本时代,二者关系以“语图分体”、“语图互仿”为主要特点;宋元之后进入纸印文本时代,二者关系以“语图合体”、“语图互文”为主要特点^⑦。这一历史的勾画虽然简略,但却具有启发意义。如果说东汉王延寿的赋、盛唐王维的诗与图画的关系尚属于“互仿”,则宋元以后大量“骚图”以及围绕骚图而产生的文学作品,显然与“纸印文本”相关,有着“语图合体”或“互文”的性质。

基于这一考虑,我们品读张曾的诗作,其与诸多“读骚图”作品一样,既有视觉的画面感,又有透过画图而形成的“语象”与“图像”的融织,或称之“语图互文”。如诗中描写的“点点楚山青”数语,是对“骚图”画面的展示,而其“惊澜奋湍欲流不得流,明星皓月欲吐不得吐,长鲸苍虬偃蹇亦何怒”类的语言,显然将诗人的情感灌注于画图,给读者以似“图”而非“图”的阅读感

受,至于诗中“我欲携君洞庭之南、潇湘之浦”,“君今三十立修名,集芙蓉裳餐秋菊,沅寥四顾莫我知,美人含睇横波绿”等“语象”,既有历史的“图像”(屈原作品中“芙蓉”、“秋菊”、“美人”、“绿波”诸画图或意象),又有现实的“图像”(陈本礼的“江上读骚小影”),然却能超越历史之象,扬弃现实之图,将既是读者(读图)又是作者(诗人)的“自己”(张曾)与既是作者(画图者)又是读者(读诗者)的对象(陈本礼)融织于“诗象”的“图像”之中,形成一种重叠展示的艺术“合体”。如何理解这种现象,我觉得还是应该回到中国传统审美艺术思维或“读骚”心理,亦即类似庄子倡导的“物化”的“互化”之境界。对此,又可以由纵、横两个取向来看待。

从读骚传统看读骚图,画师的情怀与诗人的兴会都具有一种根源的意识,这与前揭“语·图”关系的发展也有关联。萧云从是明末绘骚图大家,其于《离骚图原序》中说:“夫有图而后有书,书义有六,而象形指事犹然图也……吾尊《骚》于经,则不得不尊《骚》而为图矣。况《离骚》本《国风》而严断于《书》,《九歌》、《九章》本《雅》、《颂》而庄敬于《礼》,奇法于《易》,属辞比事于《春秋》……《易》脱卦象,《离骚》无能手画者,索图于骚与索图于经并论,又可知矣。”^⑩萧氏本着由图画而文本的原则,以“语象”复原“图像”的方式,对传世的《六经图》与《九歌图》粗疏讹误不满而创制《离骚图》,其思想是兼及“图像”与“义理”的。这一依“经”立“图”的思想,缘自孔子对《诗》的理解,即《论语·阳货》所载:“诗可以兴,可以观,可以群,可以怨。迩之事亲,远之事君,多识于鸟兽草木之名。”^⑪“兴观群怨”明义理,“鸟兽草木”显图像,然古代画师、诗人的高超处,正在融会这两者,使之妙合无间。观宋元以来读骚图以及相关的文学创作,其中的模仿意识与当时的文艺思潮相关,即所谓:“古之书也,古之道也,古之心也……上法周、汉,下蹴唐、宋,美则美矣,岂师古者乎。”^⑫于“师古”最重“师心”,而在“读骚”领域,则有一重要艺术因子起作用,那就是以《庄》解《骚》^⑬。撇开《庄》、《骚》相近且互补的情感内涵,就艺术思维而言,以《庄》解《骚》要在去“形”达“神”与“物化”观念。苏轼《书晁补之所藏与可画竹》评论文同的画:“其身与竹化,无穷出清新。庄周世无有,谁知此凝神。”^⑭落实于楚骚艺术,陈本礼于其《屈辞精义》的“跋语”中说:“文自《六经》外,惟庄、屈两家,夙称大宗。庄文浩瀚,屈词奇险。庄可以御空而行,随其意之所至,以自成结构,屈则自抒悲愤,其措语之难,有甚于庄。”^⑮是就“语象”而言,而结合张曾的题“骚图”诗,其“语象”与“图像”的融织,实已内涵了源于庄子思维的“互化”传统,这又突出表现于作者的读骚心境。

从读骚图像看读骚心境,是一种横向的认知,也是张曾“读骚图诗”展示之画面与情境给读者的启迪。在张诗的描述中,那种反复出现的图像,如“楚山青”、“枫树林”、“浔阳路”、“惊澜奋湍”、“长鲸苍虬”、“猩啼鬼啸”、“憔悴形容”等,总与其“挹郁哀怨”、“牢愁那得知”、“醒何如醉”、“清何如浊”、“寂寞千秋”的心境默契,形成那种特有的读骚情境。而这种情境,是很难区分其中的“图像”和“语象”的。在张诗中,作者反复陈述的是“痛饮读骚”、“善读骚”,以及陈本礼接受其义而批评历代“不善读骚者之过”,强调的正是“读骚”的艺术,究其根本,还是读骚的情境。明人王世贞《艺苑卮言》卷一云:“《骚》览之,须令人裴回循咀,且感且疑;再反之,沉吟嘘歔,又三复之,涕泪俱下,情事欲绝。”^⑯对照张诗中说的“一读再读三四读”,王氏是理论的批评,张氏是诗意的阐发,二者的读骚情境,则是一致的。明代另一楚骚研究家陆时雍也曾在《读楚辞语》中描绘道:“诗道雍容,骚人凄惋,读其词如逐客放臣,羈人嫠妇,当新秋革序,荒榻幽灯,坐冷风凄雨中,隐隐令人肠断。昔人谓痛饮读《离骚》,酒以敌愁,《骚》以起思。”^⑰就“语象”而言,张诗显然与陆说相同,抑或受其影响,然陆氏解骚词,张氏题骚图,二者呈现出同一的读骚情境,则可于“骚学”的根源处窥探其“语象”与“图像”的互文。而透过张诗的语象观其“骚学”的根源意识,正是主“情”的词赋批评思想。

四

再述“主情”与“词赋祖”的意义,这是张曾“读骚图歌”提供给读者的楚骚批评思想,更是以诗人的情怀对楚骚情感历史的回忆与反省。该诗作者开宗明义,揭示出诗人眼光中的楚骚创作与批评传统:“骚经名篇二十五,楚国无风屈原补。后人拟骚终不似,汉王逸始能章句。惟楚山川草木奇,奇文蔚起词赋祖。辨骚有刘勰,纂骚有孝武,反骚有扬雄,诋骚有班固。痛饮读骚王孝伯,投书吊骚贾太傅……深渊应共冤魂语,直接骚人惟李杜。”在诗中,作者除了诸如“我生庚寅同屈子,憔悴形容多不遇,陈君何为亦读骚,年少风神慕轻举”的自诩及对陈本礼的奖饰,以承续楚骚传统的言词,还特别提出了淮南王刘安、庾信、李贺对骚学的贡献,即诗中说的:“古今善读骚,莫如李昌谷。左景差,右宋玉,淮南王安,上下相追逐。江南庾信老波澜,千里哀伤空极目。”很显然,诗人读骚,最重骚情的传统与精神的承递,其中呈示的审美趣味,可以引发读者的两点理论思考。

首先在“骚体”与“骚情”二者间,诗人扬弃的是骚体,选择了骚情,这是唐宋以后风行“破体为文”、元明以降复兴“辨体”思潮的反映。有关“骚体”,宋人黄伯思《东观余论·校定楚词序》提出“书楚语、作楚声、纪楚地、名楚物,故可谓之楚词”^{②6}的说法,而后代“仿骚”之作显然失去了这些创作要素,于是或在形式上模拟,或从感情上承续,以致明人已有“汉无骚”的批评^{②7}。由此“辨体”而产生的“一代有一代文学之胜”的批评观,在尊体的同时也形成了“体”的消解,于是打破“体”的限制而进行跨“体”的传承与沟通,彰显文学的情感意识与精神连接,自然成为一种重要的选择。所以张曾诗中提出历代“拟骚”之作“终不似”的观点,而其倡扬的则是能够在诗歌艺术中传承楚骚的“李杜”(李白、杜甫)和善读骚的王恭(孝伯)、李贺(昌谷)。诗中“痛饮读骚王孝伯”语用《世说新语·任诞》典故:“王孝伯言名士不必须奇才,但使常得无事痛饮酒、熟读《离骚》便可称名士。”^{②8}其所重者不在骚赋的摹写,而是名士的精神意态。而诗中论述李贺“善读骚”,也并不限于骚赋创作,应是取意如李商隐《李贺小传》所谓李母言其作诗“要当呕出心乃已而”^{②9}。至于并美二李(白、贺),诚如清初桐城文士姚文燮《昌谷诗注序》说的“唐才子皆诗,而白与贺独骚。白,近乎骚者也,贺则幽深诡谲,较骚为尤甚”^{③0},以此对读张诗“古今善读骚,莫如李昌谷”,是耐人寻味的。同样,张诗所言“直接骚人惟李杜”一句,尚有一学术公案可为辨析。近人论骚赋传统,常引章太炎“赋之亡盖先于诗,继隋而后,李白赋《明堂》,杜甫赋《三大礼》……二家亦足以殿”说^{③1},突出李杜在骚赋传承中的重要作用,然张诗一语,兼括诗赋,视域更为广阔,其“惟李杜”于章氏“足以殿”说,无疑有着先导作用。可以说,张诗对骚情的重视,具有“破体”的理论意义,这也与其题“骚图”而超越“图像”的审美趣味相关联。

其次楚骚为“词赋祖”的认识与理解,这包含了诗人的读骚心得与论骚的批评主旨。张曾在诗中历述前人“纂骚”、“拟骚”、“反骚”、“诋骚”、“辨骚”时,涉及到楚辞研究的两大传统,即“楚国无风屈原补”表现的“诗(风)骚传统”和“奇文蔚起词赋祖”表现的“词(骚)赋传统”。人们往往只关心这两大传统对屈骚地位的肯定与阐扬,如刘勰《文心雕龙·诠赋》论赋“受命于诗人,而拓宇于楚辞”等^{③2},却忽略了两大传统同样给楚骚带来了两重迷障。第一重迷障是奉“骚”承“诗”,在汉儒《诗》“经”化的同时,对楚骚的批评也形成了“依经立义”的观念,张诗所言班固“诋骚”就是指班固以“法度之政,经义所载”^{③3}的观点批评屈原“忿对不容”之“过”,而王逸编纂《楚辞章句》,最突出的观念也是“依经立义”^{③4},从而淡褪了西汉刘安、司马迁赞美屈骚的幽邃情感及“与日月争光”之精华。第二重迷障是“词赋传统”将“骚”与“赋”合体,使人们对陆机《文

赋》“诗缘情而绮靡 赋体物而浏亮”的理解时,强化了骚赋“敷张扬厉”的词章特点,从而湮没了骚情诗意,这也是张曾诗倡“善读骚”与陈本礼秉承其意批评历代“不善读骚”的一个重要内容。所以,自北宋学者宋祁提出“《离骚》为词赋祖”^⑤,宋元以后学者从理论上构建起词赋学的“祖骚宗汉”思想体系,其中最突出的就是祝尧在《古赋辨体》卷三《两汉体序》中所说“心乎古赋者,诚当祖骚而宗汉”,为何“祖骚”,则在于“骚人所赋……以其发乎情也”^⑥。这一思想,也成为元明以后词赋“祖骚”论者的共识。尽管早在晋代挚虞《文章流别论》已谓“古诗之赋,以情义为主,以事类为佐”^⑦,然其意是与“今之赋”相区分,乃传承扬雄《法言·吾子》“诗人之赋”与“辞人之赋”的思想,而宋元以降文人主“情”而推尊屈骚“词赋祖”,显然具有犹如隋唐佛教诸宗的“判教”,关键在传法定祖。由此反观张曾诗中“词赋祖”的说法,既可以说是“骚赋传统”的延续,也可以说是对此传统形成之迷障的廓清,他所重的“骚情”或许也不尽同于如祝尧等论骚傍附《诗经》传统的“情义”,而更偏于骚人“个情”的抒写,然其现实的“主情”思想对历史的“词赋祖”观念的支撑,宜为此“读骚图诗”之精髓。在该诗的收束处,张曾特别表彰“陈君读骚得骚骨,伟辞自铸气清淑”,其中“骚骨”与“自铸”之“伟辞”,也是这首题图诗能够超越图像而表现出的对骚学研究的情怀与期盼。

这是因一幅骚图而创作的一首骚诗,并演绎出一段幽深纯粹的骚情,而其用“读图”的方式和诗意的言说展示,其间的批评思想和审美趣味,于读者,于骚学,皆值得深深体味。

- ① 章学诚:《文史通义·诗教上》,叶瑛《文史通义校注》,中华书局1985年版,第62页。按:刘勰《文心雕龙·辨骚》云:“自风雅寝声,莫或抽绪,奇文郁起,其《离骚》哉!”此亦历代文人追捧楚骚之因。
- ② 陈本礼:《屈辞精义》卷首,《续修四库全书》影印清挹露轩藏本,上海古籍出版社2002年版,第1302册第454页。
- ③ 光绪《丹徒县志》卷三三《人物志·文苑一》,光绪五年(1879)刻本。按张氏著有《石帆诗集》八卷,附补遗一卷,1919年广州余富文斋刻本。
- ④ 王豫:《江苏诗征》卷五九引《群雅集》,清道光元年(1821)焦山诗征阁刻本。
- ⑤ 按:陈本礼《屈辞精义》,书中目次称《离骚精义》,光绪《江都志》著录名《楚辞精义》。
- ⑥ 陈本礼:《屈辞精义》卷首,《续修四库全书》,第1302册第453页下。
- ⑦ 陈洪绶《九歌图》与萧云从《尺木》《离骚图》合刊于罗振常辑《陈萧二家绘离骚图》,民国甲子(1924)蟬隐庐印本。
- ⑧ 陈本礼:《屈辞精义·略例》,《续修四库全书》,第1302册第459页下。
- ⑨ 按:孙岳颁撰《佩文斋书画谱》卷九八《历代鉴藏》八引王世贞《尔雅楼·藏画》题识:“仇英《九歌图》,凡九章,章各有文待诏书。纸本,自《东皇太一》至《国殇》十幅(无《礼魂》)。”
- ⑩ 《宣和画谱》卷七有“《九歌图》一”。按:后世传本有绢本、澄心堂纸本等。明文嘉《钤山堂书画记》载:“李公麟《九歌图》一,绢本,白描,凡六段。”又,清孙承泽《庚子销夏记》载:“龙眠作画,凡临古则用绢素,自运则不设色,独用澄心纸。《九歌图》载在《宣和画谱》,上有‘宣和中秘’印,纸系澄心堂,画法灵秀生动。”
- ⑪ 饶宗颐:《楚辞书录·图像第四》,排印本《选堂丛书》之一,香港苏记书庄1948年版。
- ⑫ 方履钱:《万善花室文稿》卷一,《畿辅丛书》本,清光绪七年(1881)王氏刻本。
- ⑬ 洪兴祖:《楚辞补注》,中华书局1983年版,第85页。
- ⑭ 萧统:《文选》,中华书局1977年版,第177页。
- ⑮ 郑振铎:《中国版画史图录自序》,《郑振铎集》,中国社会科学出版社2004年版,第433页。
- ⑯ 按:苏轼评王维云:“味摩诘之诗,诗中有画,观摩诘之画,画中有诗。”引自胡仔《苕溪渔隐丛话·前集》卷一五,人民文学出版社1984年版,第97页。
- ⑰ 赵宪章:《文学和图像关系研究中的若干问题》,载《江海学刊》2010年第1期。
- ⑱ 引自清代《钦定补绘离骚图》,上海书店出版社1994年版。
- ⑲ 朱熹:《四书章句集注》,中华书局1983年版,第178页。
- ⑳ 宋濂:《师古斋箴序》,《文宪集》卷一五,影印文渊阁《四库全书》本,台湾商务印书馆1986年版,第1224册第2页下。

- ②① 按 宋元以后以《庄》注《骚》及《庄》、《骚》合注现象甚多,对其功用,多归于情感内涵。如明人何孟春《冬余诗话》云:“庄子之文,以玄而奇;屈原之文,以幽而奇。”四库馆臣在《四库全书总目提要》中评鹭明末钱澄之《庄屈合诂》云:“以《离骚》寓其幽忧,而以《庄子》寓其解脱。”
- ②② 苏轼:《苏轼诗集》,中华书局1982年版,第1522页。
- ②③ 陈本礼:《屈辞精义》卷末,《续修四库全书》,第1302册第545页下。
- ②④ 王世贞:《艺苑卮言》卷一,《续修四库全书》影印明万历十七年武林樵云书舍刻本,第1695册第445页上。
- ②⑤ 陆时雍:《楚辞疏》,明崇祯年间缉柳斋刻本。
- ②⑥ 黄伯思:《东观余论》卷下《校定楚词序》,影印文渊阁《四库全书》本,第850册第381页下。
- ②⑦ 按 李梦阳《潜虬山人记》:“山人商宋、梁时,犹学宋人诗。会李子客梁,谓之曰:‘宋无诗。’山人于是遂弃宋而学唐。已问唐所无。曰:‘唐无赋哉!’问汉,曰:‘无骚哉!’山人于是则又究心赋骚于唐汉之上。”李梦阳《空同集》卷四八,影印文渊阁《四库全书》本,第1262册第446页下。又何景明《何子·杂言》:“经亡而骚作,骚亡而赋作,赋亡而诗作。秦无经,汉无骚,唐无赋,宋无诗。”何景明《大复集》卷三八,影印文渊阁《四库全书》本,第1267册第351页下。此为“汉无骚”的代表性说法。
- ②⑧ 刘义庆:《世说新语》,徐震堃《世说新语校笺》,中华书局1984年版,第410页。
- ②⑨ 刘学锴、余恕诚:《李商隐文编年校注》,中华书局2002年版,第2265页。
- ③⑩ 姚文燮:《昌谷诗注序》,王琦等评注《三家评注李长吉歌诗》,中华书局1959年版,第31页。
- ③⑪ 章太炎:《国故论衡·辨诗》,上海古籍出版社2003年版,第91页。
- ③⑫ 刘勰:《文心雕龙》,范文澜《文心雕龙注》,人民文学出版社1958年版,第134页。
- ③⑬ 班固:《离骚序》,洪兴祖《楚辞补注》,第49—50页。
- ③⑭ 参见拙作《论王逸楚辞学的时代新义》,载《江汉论坛》1991年第3期。
- ③⑮ 祝尧:《古赋辨体》卷一《楚辞体》上,影印文渊阁《四库全书》本,第1366册第718页下。
- ③⑯ 祝尧:《古赋辨体》卷三《两汉体》上,影印文渊阁《四库全书》本,第1262册第746页下。
- ③⑰ 严可均:《全上古三代秦汉三国六朝文》之《全晋文》卷七七,中华书局1958年版,第1905页下。

(作者单位 南京大学文学院)

责任编辑 山木