

论《九歌》文学与图像的关系¹

何继恒

(南通大学 楚辞研究中心, 江苏 南通 226019)

【摘要】：《九歌》文本语象丰富的视、听、味、嗅觉元素，触发了读者的感官联想，使诗歌呈现出极强的画面感，激发了历代画家的创作热情。《九歌》图像按其所绘内容可分为有景界、无景界、摘取情节和“二湘”图像四种类型。不同类型的图像与文本的契合度各不相同，但都忠实地反映了画家对《九歌》的接受与感悟，是一种独立存在的艺术形式。画家在创作《九歌》图像时，既参照了历代楚辞评注，也于图像中表达了自己的观点。评注与图像相互影响，共同推动了《九歌》的传播与研究。

【关键词】：《九歌》；文学；图像

【中图分类号】：1207.233 **【文献标识码】**：A **【文章编号】**：1006-0448 (2017) 06-0119-07

《九歌》是屈原在南楚民间文学基础上经过继承、改编而创作的一组诗歌。诗人以优美的诗性语言，向人们展现了集冥昧神话、狂热巫风和古朴祀典于一体的精彩画卷。诗中的佳句好意、幽情美趣更是激发了历代画家以《九歌》为题材的无限创作激情。以《九歌》为题材进行绘画创作，大约始于北宋李公麟，《宣和画谱》《画继》等艺苑著述对此均有明确记载。此后，元代画坛“九歌图”相继涌现，蓬勃发展，至明清蔚为大观。据历代艺苑笔记、饶宗颐《楚辞书录》、姜亮夫《楚辞书目五种》、崔富章《楚辞书录解题》及历代“九歌图”题咏等文献资料统计，现存及见之著录的“九歌图”共76种，其中：

宋20种：李公麟《九歌图》（13种）、《湘君湘夫人图》，马和之《九歌图册》，张敦礼《离骚九歌图卷》，佚名《九歌图》（3种），佚名《摹九歌图》；

元17种：郑思肖《屈原九歌图》，钱选《临龙眠九歌图》，赵孟頫《九歌书画册》《九歌图》，管道昇《九歌图》，张渥《九歌图》（6种），张伯雨《湘君湘夫人》，祝丹阳《临摹九歌图》，王子庆《九歌图》，王渊《楚辞九歌人物图册页》，佚名《九歌图卷》，佚名《九歌图》；

明20种：文徵明《湘君湘夫人图》，董其昌《九歌图》，杜堇（一作“陆堇”）《离骚九歌图》，朱季宁《九歌图》，仇英《离骚九歌图》《湘君湘夫人图》，周官《九歌图》，陆治《画湘夫人卷》《行书九歌补图》，丁云鹏《东皇太一》《湘夫人》《云中君》，陈洪绶《九歌图》，章洪《九歌图》，卢允贞《九歌图》，吴桂《九歌书画卷》，佚名《二湘图》，佚名《九歌图》（2种），佚名《湘夫人图》；

清19种：萧云从《离骚图》，汪汉《九歌图卷》，罗聘《山鬼图》，余集《湘君图》，门应兆《钦定补绘萧云从离骚全图》，丁观鹏《九歌图卷》，周璫《九歌图并胡同夏书词》，任熊《二湘图》《湘夫人像》《山鬼图》，周璫《九歌图册页》，冷枚

¹**【基金项目】**：国家社会科学基金重大项目“东亚楚辞文献的发掘、整理与研究”（13&ZD112）；江苏高校哲学社会科学研究基金项目“中国古代屈原作品图像研究”（2017SJB1237）；南通大学人文社会科学研究一般项目“萧云从《离骚图》研究”（16w01）。

【作者简介】：何继恒（1983-），女，江苏南通人，助理研究员，文学博士，从事先秦文学研究。

《九歌图》，王素《二湘图》，姚文瀚《九歌图卷》，姚梅伯《九歌图》，顾应泰《屈原九歌图册》，叶原静《九歌图》，胡井农《九歌图》，祝维垣《九歌图》。

作为楚辞的代表作，《九歌》在中国古代画坛的创作、发展向我们透露了三点重要信息：一是《九歌》在古代社会的传播范围基本限于社会菁英文化圈。上述画家多为画坛名家、文坛巨匠，有些甚至拥有显赫的政治地位。他们绘写《九歌》，或追思屈原，或抒发己怀，以图像再现的形式表达了对《九歌》的接受与解读。二是宋元、明清易代之际，“九歌图”创作在数量和质量上均攀登高峰。当异族的铁骑踏破家国故土，许多文人画家在精神家园上流离失所、痛苦挣扎。屈原的拳拳爱国之心使他们在心灵上找到慰藉和依靠，故而通过绘写《九歌》来寄托自己的心志，抒发自己的情感。三是历代“九歌图”之传承基本上可祖述至北宋李公麟。从画题来看，其中不乏以“临龙眠”字样来直示其师承来源的。从历代《九歌图》的基本形制来看，画作或多或少都显示出与李公麟《九歌图》的师承关系。

从文学到图像，《九歌》经历了由语言到线条的艺术转换，两种不同艺术形式之间的关系值得我们深入探讨。

一、《九歌》文本的语象

语象 (verbal image) 为新批评派术语。赵毅衡首次将“语象”概念翻译引进，并将其直译为“用物质材料（包括文字）所制造的象”^{[1] (P135)}。《诗歌美学词典》将其定义为：“由文学表达的形象，尤其是微观（以词语、句子为单位）的语言形象。人的感觉摄取事物显露的诸形象，是这个由感觉组成的意象。如果有人用语言把这个意象或由感觉残留组成的意象描写出来，就产生另一种意象，即前述的语言形象。因此，语象可以说是文字构成的图像，它是语象，而不是象语。”^{[2] (P308)} 童庆炳认为：“语象是语言级的形象，具词的形象，如果具体地说，包括描述、比喻、象征三者。”^{[3] (P169)} 总而言之，语象乃语言本身所呈现出来的形象，其语言媒介必不可少。

早在魏晋时期，玄学家王弼在《周易例略·明象篇》中对语言和形象的关系作过精辟论述：“夫象者，出意者也；言者，明象者也。尽意莫若象，尽象莫若言。言生于象，故可寻言以观象；象生于意，故可寻象以观意。意以象尽，象以言著。”^{[4] (P311)} “言生于象”“象以言著”即指语言乃产生于形象，又可转化为形象，说明语言本身就存在图像化的倾向。

作为中国古代南方新兴民族所创之新体，楚辞受地域、时代等因素影响，呈现出独特的艺术风格、表达方式和审美特征，其参差错落的句式、奇伟瑰丽的辞藻、丰富奔放的想象带有极强的画面感，造成了强烈的视觉冲击力。有趣的是，屈原所作的诗篇，有些在产生之初便与图像结下不解之缘。王逸《楚辞章句·天问》“释文”云：

屈原放逐，忧心愁悴。彷徨山泽，经历陵陆。嗟号笑旻，仰天叹息。见楚有先王之庙及公卿祠堂，图画天地山川神灵，琦玮谲诡，及古贤圣怪物行事。周流罢倦，休息其下，仰见图画，因书其壁，何而问之，以渫愤懣，舒泻愁思。楚人哀惜屈原，因共论述，故其文义不次序云尔。^{[5] (P85)}

可见，《天问》乃屈原流放途中，于楚庙祠堂观看壁画时，受其启发而写下的舒愤之作。《天问》源图而来，是一种语言对图像的模仿，生来便具有“图文交织的性格”^[6]。如果说二维壁画激发了《天问》的创作灵感，那么，《九歌》的创作便是对三维世界更为直观的反映。王逸《楚辞章句·九歌》“释文”云：

《九歌》者，屈原之所作也。昔楚国南郢之邑，沅、湘之间，其俗信鬼而好祠。其祠，必作歌乐鼓舞以乐诸神。屈原放逐，窜伏其域，怀忧苦毒，愁思沸郁。出见俗人祭祀之礼，歌舞之乐，其词鄙陋。因为作《九歌》之曲，上陈事神之敬，下见己之冤结，托之以风谏。^{[5] (P55)}

屈原长期感受、接触到的楚地《九歌》乃祭祀所用之曲，它集歌、乐、舞为一体，展现了热闹非凡的祭祀场面。民间祭歌神奇迷离的浪漫精神激发了屈原的创作热忱，诗人以幽微绵邈的情致和优美的诗歌形式改写了楚地《九歌》，将原本鄙俗的唱词转变为自然清丽的语言，使祭祀人物和场面在韵致悠长、节奏舒缓的诗歌中得以全景式呈现。屈原《九歌》不论摹景，还是抒情，都曲尽其态，富有极强的表现力。诗篇以生动的语象满足了读者的虚拟感官享受，使读者在阅读的过程中充分调动视、听、味、嗅等诸方面感觉，从而得到完整、浑通的体悟。

《九歌》语象的视觉元素首先体现在对色彩的描摹上。《九歌》直接描述色彩的词语有“白蘋”“紫坛”“白玉”“绿叶”“素枝”“青青”“紫茎”“翠旂”“青云衣”“白霓裳”“紫贝”“白霓”“赤豹”等，其色彩使用的频率由高到低依次为：白色系 5 次，紫色系 3 次，绿色系 3 次，青色系 2 次，红色系 1 次。可见，诗人在运用色彩时对冷色系较为偏爱。此外，诗人还多次运用可能使人联想到色彩的词语，即诗中出现的各种香草。《九歌》提及的香草名目有“琼芳”“薜荔”“蕙”“荪”“兰”“桂”“芙蓉”“杜若”“茴”“荷”“辛夷”“芷”“石兰”“杜衡”“疏麻”“瑶华”“秋兰”“麝芜”“女萝”“三秀”“春兰”“秋菊”等，其色彩也多优雅素净，清新脱俗。《九歌》语象的色彩通过语言描述唤起读者的联想，它并非物理世界的色彩，而是诉诸想象的色彩。淡雅的色彩语言引发了舒缓柔和的视觉效果，渲染了画面的氛围，奠定了画面的基调。其次体现在对景物的描绘上。且看诗中那娇娆美丽的女子：“灵偃蹇兮姣服”“华采衣兮若英”“美要眇兮宜修”“荷衣兮蕙带”“既含睇兮又宜笑，子慕余兮善窈窕”。诗人由光鲜靓丽的衣裳至娇艳美好的容颜再至婀娜多姿的体态，活脱脱地将一个个秀雅绝俗的美人呈现在读者面前。再看诗中那缤纷琳琅的物件：“玉珥”“瑶席”“玉璫”“兰藉”“桂舟”“荪桡”“兰旌”“桂棹”“兰橈”“辛夷车”“桂旗”，其质地非花即玉，尽显华贵典雅。诗中华美芬芳的建筑更是让人目眩神迷：“筑室兮水中，葺之兮荷盖。荪壁兮紫坛，掬芳椒兮成堂。桂栋兮兰橈，辛夷楣兮药房。罔薜荔兮为帷，擗蕙櫜兮既张。白玉兮为镇，疏石兰兮为芳。芷葺兮荷屋，缭之兮杜衡。合百草兮实庭，建芳馨兮庑门。”还有那与情感相映的景色：“袅袅兮秋风，洞庭波兮木叶下”“表独立兮山之上，云容容兮而在下。杳冥冥兮羌昼晦，东风飘兮神灵雨”“雷填填兮雨冥冥，猿啾啾兮夜鸣。风飒飒兮木萧萧”。诗人饱含情感的语言描绘令读者如临其境，如观其象。美人、美物与自然景象通过屈原诗性的语象转换、渲染，使原本虚构的画面如现实般展现在眼前。最后体现在对场景的描述上。《九歌》铺陈式的场面描写为读者提供了全景式的观赏空间。无论是《东皇太一》中迎神、娱神的隆重场面，还是《山鬼》中风雨大作的孤凄场面，亦或《国殇》中兵刃交错的宏阔场面，都在屈原诗意的笔下如画般淋漓尽致地展现出来。

此外，《九歌》语象还包含了丰富的听觉、味觉和嗅觉元素。读者不能亲身参与诗中的祭祀活动，所以音乐（听觉）、饮食（味觉）和芳香（嗅觉）必须由语象来实现。且看语象呈现的听觉盛宴：“扬枹兮拊鼓，疏缓节兮安歌，陈竽瑟兮浩倡”“網瑟兮交鼓，箫钟兮瑶虞。鸣篪兮吹竽”。《九歌》在描写音乐时涉及的乐器有 7 种，分别为枹、鼓、竽、瑟、钟、虞、篪。而伴随着乐器演奏的还有巫覡的独唱与合唱。同时，诗句还点明了歌乐的配合与节奏的舒缓。诗人以寥寥数语将祭祀中出现的各种声乐包罗殆尽，于幻听中向读者呈现了恢宏的祭祀场面。再看语象呈现的味觉盛宴：“蕙肴蒸兮兰藉，奠桂酒兮椒浆”，蕙肴、桂酒、椒浆等美酒佳肴皆由香花芳草制作而成，在“瑶席”“玉璫”的华丽烘托下尽显美味。诗人用优美典雅的诗歌语言刺激读者的味蕾，由想象形成的味觉不经意间传达到读者的舌尖，其滋味妙不可言。而语象的嗅觉元素更是将读者置身于芳香弥漫的祭祀空间：“灵偃蹇兮姣服，芳菲菲兮满堂”“浴兰汤兮沐芳，华采衣兮若英”“绿叶兮素枝，芳菲菲兮袭予”，对芳香的直接描写使读者迅速捕捉到扑鼻的香气，而诗中随处涉及的各类香草也陪伴读者的阅读，浮动阵阵芬芳。

语言描绘的《九歌》世界在语象视觉、听觉、味觉、嗅觉等多元素的统筹推动下，触发了读者丰富的感官联想。这些诉诸想象的感官体验强烈刺激了读者的大脑皮层，使读者在阅读《九歌》的过程中，于眼前自然形成一幅幅美妙的立体图画。《九歌》中的人物、场景经由诗歌语象的召唤，显得生动鲜活、异彩纷呈，为历代画家创作《九歌》图像提供了极大的“可画性”。

二、《九歌》图像与文本的关系

通常认为，文学图像作为一种辅助阅读的方式，应忠实地反映文学文本的内容。郑振铎说：“插图是一种艺术，用图画来表现文字所已经表白的一部分的意思。”^{[7] (P3)} 钱存训说：“插图是对文字的形象说明，能给读者以清晰的形象概念，加深对文字

的深刻理解。”^{[8] (P234)}可见,图文契合是将文学文本转化为文学图像的理想状态。然而,在实际创作的过程中,由于语言与绘画在艺术形式和表现手法上的区别,加之画家受时代、心理、经验等多因素影响,往往在有意无意间导致图像与文本出现不同程度的差异

纵观历代《九歌》图像,其所绘内容基本上可分为四种类型。以下就不同类型展开对图像与文本关系的探讨。

一为有景界型。此类图像根据诗歌描写,将人物与场景并绘,全景式地展现了诗歌恢宏的气势面貌。李公麟的民间本《九歌图》即为代表。《清河书画舫》云:“此《九歌图》卷,定为检法真迹无疑。其画止六段,实全本也。”^[9]是图尺寸及画面情况,吴升《大观录》载之甚详:“绢本,高八寸,长八尺余。图只按《文选》所载东皇太乙、少司命、云中君、湘君、湘夫人、山鬼。凡《九歌》其删去者,不图也。墨笔作山水、树石、屋宇、舟舆、人骑,俱极纤细。人物间施浅绛色。图之景各随歌所诠次而描摹之。每图虚其左,曹伟为书歌,书法殊清劲、有笔力。绢尾吴傅朋题小楷一行及长跋,最精妙。”^[10]李公麟选取《九歌》中的六篇,对其人物和景象进行描绘,采用中国传统水墨画形式,细致地再现了诗中的景物,而人物表现则施以淡彩,使整幅画卷充满了空灵柔和的气息。图像在设色上承袭了诗歌语象色彩优雅清丽的特点,在画面氛围上则摒弃了文本原有的热烈肃穆、凄清哀婉和萧索幽怨,而将其统一成缥缈清幽的风格。对篇目的选择,显然是出于画家个人的喜好,而将所绘六篇设置成同一画面风格,则取决于绘画的形式。诗人用语言表达情感,描摹景物,不同的篇章可以采用不同的语言风格,营造不同的诗歌氛围。水墨画注重意境的表现,画家以笔墨展现诗歌内容,水与墨在绢上晕染交融,显现出干湿浓淡的层次变化,气韵清幽,使整幅画卷在风格上达到和谐统一的效果。

二为无景界型。此类图像舍弃原诗描绘的场景,仅对诗中神灵进行刻画。李公麟的内府本《九歌图》即为典型。《式古堂书画汇考》之《宣和御府收藏人物门》载:“文臣李公麟《九歌图》。”^[11]可知,此本乃进呈御府者。张丑《清河书画舫》云:“李检法九歌图有二:一卷凡十一段,乃检法自书,是曾经宣和睿赏者。宋末藏赵(都丞)与勤家,止白描鬼神之像而无景界。近世模搨本,皆祖此。”^[9]称其“笔法如春蚕吐丝,云行水流,初看甚平易,细玩则六法兼备,有不可以语言文字形容者焉。”^[9]画家以白描的手法,将诗歌祭祀之神灵与文本相剥离,摆脱了诗歌设定的情节和环境,依照诗中只言片语的人物描写,结合自己的经验和想象,对人物形象进行描摹。此图真迹久已失传,但从后世摹本可见,画家在塑造人物形象时明显受到宗教图像,尤其是佛家、道家图像的影响,将诗中的神灵描绘得极富宗教色彩。后世画家在创作无景界的《九歌图》时,大多受李公麟内府本的影响,人物塑造往往带有宗教的意味。值得注意的是,明末陈洪绶的《九歌图》虽为无景界创作,但风格完全区别于前人之作。《九歌图》创作于陈洪绶青年时期,据画家自述,此图乃其学骚有感之“戏作”^{[12] (P20 544)}。诗歌触动了画家的情思,他与屈原心灵交融,虽言“戏作”,实为直抒胸臆之表现。陈洪绶《九歌图》凡12幅,其编排体例如下:首为画家亲书“九歌图”3字,款识“陈章侯写”;次绘东皇太一、云中君、湘君、湘夫人、大司命、少司命、东君、河伯、山鬼、国殇、礼魂等人物神祇11图,每图各占1页,正面为图,背面题名《九歌》各篇名且各有款识“洪绶”;末绘屈原像,背面题名《屈子行吟》,款识“洪绶”。前11图均为无景界之单神形象,最后1图仅以寥寥数笔简单地施置小景,以衬托屈原的形象。初看图像,给人印象最深的是每幅画面都留有大片的空白,核心人物只在画中占据很小的空间。图像背面的大号题字与人物相比,显得极不相称。可以说,陈洪绶带给观众的视觉冲击并非来自画面内容,而是来自画面布局。独特的版式设计虽显怪诞,却真实地反映出画家内心的“寥天孤鹤之感”^{[12] (P20 544)},强化了画面的静默感。孤独与寂寞,无奈与彷徨,随着画面的翻展弥散开来,直至《屈子行吟》,古人之悲直击观者心灵。与其说画家喜爱《九歌》,不如说画家珍视、痛惜屈原。通过《九歌》述屈原之志,发内心之悲,正是陈洪绶独创《九歌图》之匠心所在。《九歌图》不但在画面风格上具有高度的复杂性,而且在人物塑造上十分耐人寻味。区别于以往任何《九歌》图绘,陈洪绶采用多角度的观看方式,以优美的白描技法来表现诗中的人物形象。12幅图像中,仅《云中君》1幅主人公以正脸示人,《湘夫人》《少司命》《礼魂》之主人公均绘以背影,其余诸幅则以侧面描绘来展示主人公。如此安排,与画家的心境密不可分。高居翰在分析陈洪绶《九歌图》之《湘夫人》形象塑造时,极富创见地指出:“女神背对我们,这是陈洪绶惯用的表现手法。此一姿态暗示着内向,或是不愿意理会观者的注意和感受。陈洪绶所画的人物,一般都陶醉在自己私人的情事之中;也因此,当他的人物偶尔直接看向画面以外的世界时,整幅画作的效果不免就显得特别令人吃惊。”^{[13] (P310)}高居翰所谓“内向”,既是画面人物的表现,也是画家创作时内心的真实写照。通过绘画,陈洪绶与屈原隔空对话,其中私密唯有画家一人专享。

三为摘取情节型。此类图像将人物置于特定的情境中，通过选取诗中的部分情节来表现文本内容，与文本有着较高的契合度。明末萧云从的《九歌图》即为典范。关于《九歌图》的创作目的，画家作过深刻的自我剖析。从表层来看，《离骚图·凡例》云：“《九歌》图，宋、元人皆有画本，而杜撰不典，曷足观也。今本传注以吮豪，差可尽变矣。”^{[14] (P20 584)}《离骚图序》云：“近睹《九歌图》，不大称意，怪为改窜。”^{[14] (P20 580)}可见，对古今《九歌》绘画的不满促使萧云从创作的直接原因。从深层来看，《画九歌图自跋》云：“余老画师也，无能为矣。退而学诗，熟精《文选》。怪吾家昭明，黜陟《九歌》。取《离骚》读之，感古人之悲郁愤懑，不觉潜然泪下。……仆本恨人，既长贫贱，抱疴不死。家区湖之上，秋风夜雨，万木凋摇。每听要眇之音，不知涕泗之横集，岂复有情之所钟乎？谢翱羽击竹如意，哭于西台，终吟《九歌》一阙；雪庵和尚泛舟贵阳河，读《楚辞》毕，则投一纸于水中，号鸣不已。两人心湛狂疾，恋慕如有所归。……吾用此与《天问》诸图錙铁函中，沉于幽泉，使华林诸君子，庸补萧《选》之阙云尔。”^{[14] (P20 621-20 622)}跋文中三个典故涉及的人物分别为南宋谢翱、明代雪庵和尚和南宋郑思肖，他们或深爱故土，或忠于旧主，均具有高尚的气节和操守，是后世文人士子效仿、追随的榜样。《离骚图》创作之际，正值明末动乱之时。作为明代遗民，萧云从面对江山易主、国不复存，深感悲痛和愤懑。他将情感注入画面，通过对屈原作品的绘写，寄寓了自己的黍离之悲。从《九歌图》的序跋和注文来看，萧云从在图像创作之前曾对《九歌》及历代注本进行过细致研读和精慎考据。画家鄙弃以往《九歌图》不切文本的画法，在极力忠于原作的基础上，运用巧妙的结构布局和高超的绘画技法，打开了《九歌图》创作的新局面。在画面构图上，画家充分重视《九歌》文本描述的场面和氛围，通过合理安排主要人物、次要人物及装饰物品的位置来重现诗歌的内容；在人物塑造上，画家按照各神的身份和神性特征，以服饰和神态描绘对他们加以区分，从而摆脱了长期以来《九歌图》创作的窠臼，创作出一组充满意蕴的经典版画。

四为“二湘”图像。此类图像仅对《九歌》中湘君、湘夫人进行绘写。《九歌》中湘君、湘夫人是屈原在远古帝舜与二妃传说基础上对其进行的形象化再塑造。《史记·五帝本纪》云：“舜耕历山，渔雷泽，陶河滨，作什器于寿丘……尧乃以二女妻舜以观其内……践帝位三十九年，南巡狩，崩于苍梧之野。葬于江南九疑，是为零陵。”^{[15] (P33-34, 44)}《湘夫人》中“帝子降兮北渚”“九嶷缤兮并迎”便与此传说相涉。《山海经·中山经》载：“洞庭之山，……帝之二女居之，是常游于江渊。澧沅之风，交潇湘之渊，是在九江之间，出入必以飘风暴雨。”^{[16] (P166)}郭璞注云：“天帝之二女而处江为神也。”^{[16] (P166)}《识遗》曰：“岳之洞庭，荆之九江也。”^[17]可知，帝女经常出没的地方即为洞庭湖一带。屈原在《湘夫人》中写到“洞庭波兮木叶下”，在《湘君》中写到“令沅湘兮无波”，说明湘君、湘夫人和洞庭湖也有着紧密的联系。可见，屈原笔下的湘夫人原型正是尧之二女、舜之二妃娥皇、女英。屈原受神话原型的影响和制约，将湘夫人塑造成一名正统而美丽的女神。她身份高贵，举手投足间都流露着贵族的气质。《湘君》一诗，巨之外貌、心理，细之器物、侍女，均将湘夫人的纯美、崇高表现得无可挑剔，正可谓“诗无邪”也。湘夫人是《九歌》祭祀中出场的第一名女神。“美要眇兮宜修”是屈原对这名湘水女神形貌的唯一描写，美目眇眇、身材窈窕、装扮得体的湘夫人怀着对湘君的思念徐徐登场。她的气质、情怀在等待心上人的过程中渐渐展现：从“望夫君兮未来，吹参差兮谁思”，到“横流涕兮潺湲，隐思君兮徘徊”，再到“捐余玦兮江中，遗余佩兮醴浦”，诗人通过对湘夫人赴约、失望、决绝的心路历程描写，使一个楚楚动人的痴情悲愁女子宛然在目。而在湘君眼中，这名婉转多情的女子则又增添了几分高贵、神秘的美感：“帝子降兮北渚，目眇眇兮愁予”。一名风情绵邈的女神从空中飘然而降，神秘朦胧、高贵典雅，望之不可即，求之不可得。许是自古凄婉爱情故事具有打动人心的魔力，历代画家往往对“二湘”情有独钟，愿以丹青独绘来表达内心丰富的情感。将湘君、湘夫人单独入画，乃宋代李公麟之首创。惜李公麟《湘君湘夫人图》失传已久，目前可见最为精妙者为北京故宫博物院藏明代文徵明的《湘君湘夫人图》。此图竖轴，纸本设色，格调清古幽淡。画中湘君、湘夫人即为舜之二妃娥皇、女英，人物形象纤秀飘逸，线条精细流畅，表现出二妃款款徐行之态。画面不设背景，以大面积留白渲染出凄美、惆怅的情调。文徵明对湘君、湘夫人的绘写并未完全按照屈原诗歌的描述，而是用自己的绘画语言表现了诗中那种朦胧、惆怅的氛围，借此抒发了自我的心境。《湘君湘夫人图》作于明正德十二年（1517年）。是年画家正值壮年，然春秋20载，却屡试不第，仕途坎坷。画中的女性不仅是屈原笔下的人物，也是画家感伤境遇的喻体，折射出画家的内心情感。在中国古代文人生活中，女性始终与文人的喜怒哀乐相融合。无论是春风得意，还是落魄失意，古代文人总是善于借助女性形象来艺术化地表达内心的情感。文徵明通过清丽哀婉的“二湘”形象，既表达了对理想女性的希冀、倾慕之情，又抒发了内心的惆怅与愁苦。

上述不同类型的《九歌图》无论与文本契合的紧密度如何，都忠实地反映了画家对《九歌》的接受与感悟。文学图像作为一种独立存在的艺术形式，不再是文学文本的附属品，它有着自身独特的言说方式和意义价值。从文学传播角度来看，图像和

文本一样，承载着《九歌》传播的重任。对观画者而言，通过阅读文本，观赏图像，在分析两者同与不同的过程中，加深了对绘画意义和文本意义的思考，其所思所感，较之单纯的文本阅读，有了更多的沉淀与回味。

三、《九歌》图像与历代评注的关系

画家在进行《九歌》图像创作时，除了依据诗歌文本外，历代楚辞评注对其影响也显而易见。有些画家甚至在画作题跋中直言创作与评注的关系，以印证图像对文本的忠实表现。萧云从在《离骚图序》中就明确表示自己所绘图像乃“一宗紫阳之注”^{[14] (P20581)}。萧云从的门人张秀壁在《〈天问图〉跋》中亦指明其师之作乃“错取叔师之义，子厚之对，晦庵之注，万里之解”^{[14] (P20733)}而成。细观《九歌》诸图我们不难发现，从画题到分段再到内容，无不反映了画家对《九歌》的理解与历代评注有着极为紧密的关系。

从历代“九歌图”画题来看，其中不乏以《离骚九歌图》命名的绘画。这种命名方式乃直接受东汉王逸的影响。他在《楚辞章句》中，将屈原的作品一概归为“离骚”系列，而其他模拟屈原的作品则归为“楚辞”系列，其对《九歌》篇名的题写方式即为《九歌章句第二·离骚》。后世画家受王逸章句的影响，在给绘画题名时延续了这种以“离骚”统称屈原作品的方式。

对《九歌》之“九”的理解，历来众说纷纭。屈原《九歌》凡11篇，即《东皇太一》《云中君》《湘君》《湘夫人》《大司命》《少司命》《东君》《河伯》《山鬼》《国殇》《礼魂》。对此，王逸最先提出了模糊的见解，他在注释《礼魂》时说“言祠祀九神”^{[5] (P84)}，似指《九歌》乃祭祀九种神祇。又在《九辩序》中说：“九者，阳之数，道之纲纪也。”^{[5] (P182)}认为“九”乃极数，并非实指篇数。此后，学界对“九”的辩论，基本上围绕王逸之说展开。有的认为《九歌》之“九”乃极数而非实数，持此观点者有张铤、洪兴祖等；有的认为《九歌》之“九”乃虚数，实为去《礼魂》者，持此观点者有王夫之、屈复等；有的认为《九歌》之“九”乃实数，并将其中某些篇目作了合并，合并情况颇为复杂：一是合“二湘”“二司命”，周用《楚辞注略》云：“《九歌》又合《湘君》《湘夫人》，《大司命》《少司命》为二篇。”^{[18] (P263)}胡文英、蒋驥亦持此观点；二是合《山鬼》《国殇》《礼魂》为一，黄文焕《楚辞听直》云：“歌以九名，当止于《山鬼》。既增《国殇》《礼魂》共成十一，仍以九名者，殇、魂皆鬼也，虽三仍一也。”“歌之命名为九，而数则十一，《国殇》《礼魂》不在神列。承继《山鬼》者，此原之所以自悼也。”^{[19] (P454)}林云铭亦持此观点；三是“二湘”合一，《国殇》《礼魂》合一，贺贻孙《骚筏》云：“《九歌》共十一首，或曰《湘君》《湘夫人》共祭一坛，《国殇》《礼魂》共祭一坛。此外，一《东皇太一》……一《山鬼》各一坛。每祭即有乐章，共九祭，故曰《九歌》。”^{[20] (P7)}还有的认为《九歌》之“九”乃实数，《国殇》《礼魂》不计入内，陆时雍《楚辞疏》引宋晁无咎之说云：“《国殇》《礼魂》在《九歌》之外。”^{[21] (P44)}李光地、徐焕龙亦持此观点。注骚者各以己意立说，将《九歌》篇目任意减损，直接影响了历代画家对“九歌图”的分段。且看李公麟《九歌图》（吴彦晖篆书本），卷分九段，依次绘《东皇太一》至《山鬼》，《国殇》《礼魂》皆不入画，此分法与晁无咎之说相应；马和之《九歌图册》绘《湘君》《湘夫人》为一图，《大司命》《少司命》为一图，《国殇》《礼魂》为一图，其余各篇各为一图，此分法与周用、贺贻孙之说仿佛；张渥《临李龙眠九歌图》（吴睿隶书词本）、仇英《九歌图册》均不绘《礼魂》，此做法与王夫之之说相应；萧云从《九歌图》则将《湘君》《湘夫人》合为一图，《大司命》《少司命》合为一图，其余各篇各自成图，此分法则与周用之说相应。绘画对评注的参考自不待言，然从时间上来看，有些绘画早于相应评注，许是注骚者在注解时参考了绘画的分段，也不无可能。姑且举出，以待后来考察。

关于《九歌》的作者和写作时间，长期以来争论不息。王逸《楚辞章句》最早肯定了《九歌》乃屈原所作，并明确其写作时间为屈原放逐之后：“《九歌》者，屈原之所作也。……屈原放逐，窜伏其域，怀忧苦毒，愁思沸郁。出见俗人祭祀之礼，歌舞之乐，其词鄙陋。因为作《九歌》之曲……”^{[5] (P55)}后世画家创作《九歌图》时，通过巧妙的画面安排和形象设计，表达了对王逸之说的认同。元至正六年（1346年），张渥所绘两本《九歌图》均以《屈原像》配《渔父》诗的形式，表现了屈原流放以后的愁苦之态。陈洪绶亦在《九歌》诸图之后特绘《屈子行吟》一图，把《九歌》视作屈原被放逐后的寄托之作而加以绘写。将屈原与《九歌》放在一起加以描绘，或通过《渔父》之词，或通过人物形态，表达了画家对《九歌》作者及写作时间的认识。

此外,“湘君”“少司命”和“山鬼”的性别也是注骚各家争论的焦点所在。一般认为,“湘君”为男性神,“少司命”和“山鬼”为女性神。然而也有注家提出不同观点,如洪兴祖追随韩愈之说,认为“湘君”乃“娥皇”：“尧之长女娥皇,为舜正妃,故曰君。其二女女英,自宜降曰夫人也。故《九歌》词谓娥皇为君,谓女英帝子,各以其盛者,推言之也。”^{[5] (P64)}林云铭、蒋骥等亦持此说。再如林云铭认为“少司命”乃男性神：“少司命与大司命均属阳神,何以见其必当用女巫,不用男覿也?”^{[22] (P537)}又如宋元以前楚辞家多据《国语》《左传》“罔两”“夔”之说,认为“山鬼”是男性山怪。对三名神祇性别的不同理解,在历代“九歌图”中也得以充分反映。赵孟頫、张渥在塑造山鬼形象时,便把它刻画成手执灵芝的男性;萧云从在表现湘君和少司命时,则把它绘为具有阳刚之气的男神,并于图后分别自注:“舜陟方于苍梧,二女死于湘江,今有黄陵庙焉。昌黎谓娥皇正妃,故称君。女英自降称夫人也。”^{[14] (P20 607)}“夫人之夫,音扶,如《左传》之言‘不能见夫人也’。旧图作美妇人状,失之矣。”^{[14] (P20 611)}湘君之说乃从韩愈,然而少司命之说恐为画家一己之见。

综上所述,《九歌》文本生动丰富的语象,为历代画家创作九歌图提供了极大的“可画性”。《九歌》图像或忠于文本,或自添新意,均表达了画家对诗歌的理解和自我情感的抒发。除文学文本外,历代《九歌》评注也和图像有着密不可分的联系。两者相互交织,相互发展,以不同的形式呈现出对诗歌文本的解读,共同推动了《九歌》的传播与研究。

参考文献:

- [1]赵毅衡.新批评:一种独特的形式主义文论[M].北京:中国社会科学出版社,1986.
- [2]朱先树.诗歌美学词典[K].成都:四川辞书出版社,1989.
- [3]童庆炳.文学理论要略[M].北京:人民文学出版社,1995.
- [4]王弼.周易注释[M].上海:上海古籍出版社,1989.
- [5]洪兴祖.楚辞补注[M].北京:中华书局,1983.
- [6]马孟晶.意在图画——萧云从《天问》插图的风格与意旨[J].故宫学术季刊,2001(18).
- [7]郑振铎.插图之话[M]//郑振铎艺术考古文集文物出版社,1988.
- [8]钱存训.中国纸和印刷文化史[M].桂林:广西师范大学出版社,2004.
- [9]张丑.清河书画舫[M].清文渊阁四库全书本.
- [10]吴升.大观录[M].民国九年武进李氏圣译屢本.
- [11]卞永誉.式古堂书画汇考[M].清文渊阁四库全书本.
- [12]陈洪绶.陈章侯綉像楚辞[G]//楚辞文献集成:29册.扬州:广陵书社,2008.
- [13]高居翰.山外山:晚明绘画[M].北京:生活·读书·新知三联书店,2009.
- [14]萧云从.离骚图[G]//楚辞文献集成:29册.扬州:广陵书社,2008.

-
- [15]司马迁. 史记[M]. 北京: 中华书局, 1982.
- [16]袁珂. 山海经校注[M]. 北京: 北京联合出版公司, 2013.
- [17]罗璧. 识遗[M]. 清文渊阁四库全书本.
- [18]周用. 楚辞注略[M]//楚辞文献丛刊: 31 册. 北京: 国家图书馆出版社, 2014.
- [19]黄文焕. 楚辞听直[M]//楚辞文献丛刊: 38 册. 北京: 国家图书馆出版社, 2014.
- [20]贺贻孙. 骚筏[M]//四库未收书辑刊: 13 册. 北京: 北京出版社, 1997.
- [21]陆时雍. 楚辞疏[G]//楚辞汇编: 3 册. 台北: 新文丰出版公司, 1986.
- [22]林云铭. 楚辞灯[M]//楚辞文献丛刊: 45 册. 北京: 国家图书馆出版社, 2014.