

# 语图在场：晚清东亚诗歌交流的一种路径探索

吴留营

**内容提要** 晚清东亚各国间的文艺交往不辍，且呈现出一些典型性的新变色彩。除了政治格局的变迁外，不可忽视的时代背景是交通与传媒技术的空前发展。由此引发的交往路径的嬗替，其意义不限于方式本身，更影响交往双方的文化心态乃至诗学理念的调整适会。从严辰《辑志图》到石川鸿斋《海外四图》，既是文化认同与反馈的一个完整结构，也是“非共域”各方凭借历史记忆与文学想象，以语图为中介，实现的一次精神体验式唱和。各交往主体具备的灵视显象的主观感知力，使得语图代替身体“在场”成为唱和活动的现实可能。语图耦合，互涉、互补，共同作为文学叙事的一种理想范式。唱和文人对诗画一体的艺术追求，也促进这一交往路径趋于典型化与扩大化。

**关键词** 语图互涉；灵视诗学；诗画一体；文学想象

晚清进士、桐乡人严辰<sup>[1]</sup>，不恋官场而辞归著史，独纂《桐乡县志》二十四卷，由硕儒俞樾为题书名，梓行于世。为纪此事，倩人绘《墨花吟馆辑志图》并自撰图记，延请俞樾、黄彭年等人题辞。尤为笔者关注的是，严辰将《辑志图》寄给驻日公使参赞陈明远，由其代请中外文人题诗。这一“大胆”的想法，获得了驻日公使黎庶昌、明治一流汉诗人石川鸿斋、森槐南以及朝鲜驻日使臣俞箕焕等一众文人的响应。此外，石川鸿斋绘写新图，严氏得赠，如获至宝，连赋十二章用答谢忱。彼此诗画往还而成“海外墨缘”。此并非孤例，日人征诗，严氏亦积极应之，他如《红叶馆话别图》《壮游图》唱和皆成艺林佳话。这类唱和活动，凭借图像叙事的中介作用，使得“在场”书写之外的诗歌交流成为另一种可能。

## 一 诗歌交流与汉学交往的背景关联

严辰、石川鸿斋是此次“海外墨缘”文艺交往的主要角色。若上溯二人生平，且将视野扩展至东亚范围，则相关文化交涉早已展开。

### （一）中外一家春：严辰与朝鲜文人

咸丰七年（1857年）严辰任职刑部主事，其间与都下文人频相酬唱。咸丰九年（1859年）初，

王拯、孔宪彝诸人宴请朝鲜使臣李尚迪（号藕船）。严氏与会，为此赋诗云：“海客来观上国光，喧传佳句压词场。……绝域同文无待译，诗翁在坐竟能狂。梅龕故事如堪续，合属琅琊大道王。”<sup>[2]</sup>此诗或是严氏首次参与域外文雅集之作，一是欣喜于“绝域同文无待译”的交往之便，开启了严氏结交域外文人的心绪；二是诗中所引“梅龕故事”，指嘉道诗人吴嵩梁被朝鲜文人尊为“诗佛”，筑诗龕以奉之，两国传为佳话。而严氏诗中显然有接续梅龕故事之意。

严氏《自编年谱》亦记述此会，曰“与藕船有倡和之作”<sup>[3]</sup>。严诗有“一家中外共壶觞”“海外奇闻记裂裳”等语，言中朝文人诗谊。李尚迪于席间把酒赋诗，自谓已10次来华，行旅之劳、思乡之切都让这个年过半百的诗人语多沧桑。李诗所云“春水如天人去矣，落花满地独凄然”<sup>[4]</sup>，既是对人世聚散离合的嗟叹，亦黏着了李煜“流水落花春去也”般的流年之慨。严氏以诗劝慰，曰“鸭绿江头波瑟瑟，春明门外草芊芊。诗人遇合关千古，王事驰驱漫十年。赢得才名留上国，不须辛苦感华颠”<sup>[5]</sup>。将中外文人同席唱和的际遇提升至“事关千古”的高度，得此便不枉千里奔波之苦。

藉由此会，严氏得识李尚迪后，即在文艺领域展开直接切磋交流。其《题朝鲜使者李藕船〈春明

话雨图》诗写道：“觞咏韩斋盛主宾，清时中外一家春。喜逢白岳山前客，同作莲花社里人。海国风光争引问，《沧浪诗话》欲翻新。好凭遗墨修私觐，不数寻常缟纻珍。”<sup>[6]</sup>与前诗相对应，此诗再言“中外一家春”，可见宾主亲密之谊。除去寒暄之语，该诗可为注意的是其间的诗学交流细节。其一即“《沧浪诗话》欲翻新”，所指是李尚迪在席间赠联一副，云“从古客星惊太史，至今诗话说沧浪”，可见其对中国传统诗学尤其是严羽一派诗学的推尊。其二是两人凭遗墨以修私觐之事，指李尚迪以其父《天籁诗稿》相赠，严辰亦以乃父严廷珩《小琅玕山馆诗集》回馈，如此既展示了家学，又使得诗歌交往超越时空限制，延伸到“场外”。

严辰题诗二首结尾还写道“安得就君谈十日，归来奇句恣雕镂”，有相谈甚欢、意犹未尽之感。此所谓“奇句”，既有称许李氏诗风、以奇论诗的意味，亦可解读为海外异域之奇，足添诗材。与前诗所言“海国风光争引问”相互照应。不得不说，当其时，晚清虽已因鸦片战争而国门洞开，一般文人视野仍显局促。“争问海外”的文化心理在中外文学交流实践中值得注意。

翌年，严、李二人相互以诗寄怀。咸丰十一年（1861年），严辰在北京寓所设宴招待朝鲜使臣申锡愚。后者请诗于严辰，严氏借题发挥，在诗中追忆起故友李尚迪。“前年韩斋盛文酒，喜逢恩诵堂中叟。酒龙诗虎放胆来，别后相思几回首。”<sup>[7]</sup>恩诵堂是李尚迪室名，严辰此诗不仅直言两人分别后的相思之情，更把数年前相赠之句嵌入诗中，进一步梳理了回忆线索。诗尾写道，“凭君寄声一问讯，努力能期后会否”，寄予再次相见的热望。

同治元年（1862年），严辰应翰林院散馆试。适逢新旧政治交替之际，严辰所作赋中“女中尧舜”等语不为新政者所喜，由此改官部曹。严氏向有任官部曹而不悦冗务的经历，不愿再度效力，转而离京南下，从此不再有宦宦之身。同时也意味着，难以再有与朝贡京师的域外使者“在场”交往。

## （二）何其多艺也：石川鸿斋等人的汉学成就

关于石川鸿斋，目前国内学界仅有数篇论文围绕其汉文小说集《夜窗鬼谈》展开，汉学名家的地位尚未被完全揭示。石川氏名英，以鸿斋为号，寓

居东京以儒为业，担任汉学教师并为书店做编辑工作。观照鸿斋生平及著述，可圈点者，一是在晚清中日诗歌交往中，其是杰出的先驱者。1877年冬，以何如璋为正使的首届驻日使团抵达东京不久，鸿斋便造访公使馆，唱和往还。二是鸿斋本人在文史、诗画等诸多方面广泛涉猎，较有代表性的著述有《诗法详论》《文法详论》《书法详论》《画法详论》。姚文栋为之所作序文即称“何其多艺也”<sup>[8]</sup>。此外，音释《康熙字典》、训点《李攀龙唐诗选》、校正《圆机活法》，另梓行有春秋左氏传、唐宋八大家文、三体诗等多部讲义，于明治汉学界占重要一席。

如沈文茨序文所言，“暘谷之孺，有瑰玮之士焉，曰石川子鸿斋，仕优而学，超然霞举，和文汉籍，靡不博通”<sup>[9]</sup>。作为幕末明初日本儒者典型人物，鸿斋可当此评。参与“海外墨缘”唱和的其他日本文士，无一不是当时出色的汉诗人。其中向山荣字黄村，有《景苏轩诗钞》，创晚翠吟社。森槐南是森春涛之子，名公泰，16岁即在文坛崭露头角。创随鸥吟社，有《参订古诗平仄论》《作诗法讲话》等。初山逸也号衣洲，先后任《朝日新闻》编辑、《台湾日日新报》汉文主笔，所著有《明治诗话》等。永坂石埭名周，早年师从森春涛、鹭津毅堂学诗，后创办剪淞吟社。除汉诗文外，擅长书画、篆刻。

明治前期文坛作为江户时代汉学繁荣之余绪，虽有维新初期的西化狂潮冲击，但很快引起学界反思并在中村敬宇等人重振汉学的努力下恢复生机，甚至在甲午之前再度出现了昌盛局面。当然，此所谓汉学，延续了前近代时期文史、书画兼修并举的传统。这一现象可谓与东海彼岸的中国遥相呼应，晚清时局日新，依然占据主流的旧式文人学者同样坚守“中学为体”的学术统绪。正是如此，跨海唱和才得以频频上演。

## 二 唱和双方的文化记忆与文学想象

近代东亚诗歌交流往往借助笔谈的形式，这是我们展开讨论时不可忽视的历史背景。冈鹿门在为石川鸿斋《芝山一笑》所作后序中提到，其“与

沈梅史相熟，而不解华言。每过从寻常寒暄、应酬晤语，悉出以笔”，即使在酒宴上也“终坐不接一语”<sup>[10]</sup>，仅以笔代舌。这种情形，在严辰与朝鲜文人的交往中相类，亦即“问答皆用笔谈”<sup>[11]</sup>。这种“你写我看”的方式，在相当程度上遮蔽了语言交流即时性、同频化的优势，势必产生一定的延宕效应。这一延宕，使得信息传播的频率发生变化。而一旦双方默认延宕的传播效果，相与唱和者的身体价值便退居其次，甚至可以“不在场”。藉由汉文这种共通介质，以及富含叙事意味的图像，双方诗人仍可实现“在场”唱和。这其中的关键因素，也即是重要的实际“在场者”，不是诗人本身，而是被双方认同的汉文及其背后的文化传统。

当然我们也会注意到历来不乏“不在场”“非共域”的异地唱和，甚至隔代追和的文学现象。即如严辰本人，其《辑志图》亦寄呈国内友人以请题诗。有所区别的是，图像叙事作为信息传递途径之一，在“海外墨缘”一案中，既是方式又是内容。换言之，严辰托请日本文人题诗的《辑志图》，本身承载了丰富的人文信息。与其说为严辰题诗，不如说为严辰之图题诗。语图皆是对原始情境进行的“编码”，那么，对于日本文人而言，关键之处在于“解码”，也就是信息转换和情境还原。而图像，在激发文化记忆与文学想象方面具有优于文字的召唤结构。

此段“海外墨缘”的生成契机，如严辰所言，在于“光绪庚寅春日，余以《辑志图记》寄世好陈哲甫参赞于日本，承代乞中外诸名公宠锡佳章”<sup>[12]</sup>。而严陈二人的交际早已展开。光绪十年（1884年）末，陈明远（字哲甫）随出使日本大臣徐承祖由上海启程赴日，寓居沪上的严氏有《送陈哲甫明远往日本作参赞》诗，云“三世论交似北平，年来与子倍多情。大才本觉尘寰隘，奇遇同寻海国盟”，言及与陈明远之祖为癸卯同年举人，与其父亦有交情。“虽然异服沾他族，毕竟同文肖本朝”<sup>[13]</sup>之句既是为陈氏壮行的宽慰之语，亦是与朝鲜、日本文人各有交往的经验之谈。

除陈明远外，严辰与域外文人的直接或间接交往中，值得一提的两个人物是冈千仞（号鹿门）和王韬。严辰与二人均有交集。前述赠行陈明远诗中

即提到“彼都名士冈千仞，好与谈诗破寂寥”，自注曰“冈君为日本名士，今年来沪上，余曾识之”。直至1890年题诗回谢中外文人时，云“如何不见冈千仞，曾记申江一面缘”<sup>[14]</sup>，再次提及鹿门。1888年王韬60岁寿，同居沪上的严辰有祝寿诗，以“其人其遇总非常”“海外撑犁通缙纆”<sup>[15]</sup>，称许王氏海外结交甚广。

与王韬、冈千仞的交往已足为严氏开启日本文学想象，当然，与“海外墨缘”的中介者——陈明远交谊的延展更具推动力。1887年春，严辰收到陈明远跨海寄来的诗歌。其在和诗中写道，“传闻日出扶桑地，照耀杼龙海有光”，开篇即打开了想象世界。“辛盘正侑屠苏酒，快读良朋海外书”<sup>[16]</sup>提示了作诗的时间，对“海外书”的欣喜之情也溢于言表。更为甚者，翌年严氏再有《叠韵和陈哲甫参赞前年日本寄诗韵》，足见此事萦绕于心。

尤可补充的是，陈明远跨海唱和，也有诗寄给了王韬。今可据《申报》及王韬诗集得观。而早在陈氏抵日次年，即寄诗与李士棻，李氏有诗曰“陈哲甫中翰顷使日本，寄书系诗，抵予沪寓”<sup>[17]</sup>。这也体现出其时跨海唱和具有一定的典型性与可操作性。1888年夏，陈明远回国省亲，《申报》以“参赞回华”<sup>[18]</sup>为题报道。该年七月，严辰、王韬等人皆有题陈氏《东海泛槎图》诗。王韬诗“芳谷尚怜风月媚，忍冈犹忆樱花浓”<sup>[19]</sup>显然是凭藉此图重温了当年旅日的记忆。严氏题诗五首，内中有云“见说人生重显扬，扬名绝域更非常。羨君此日乘槎返，满载樱花供北堂”<sup>[20]</sup>。严辰科名早著，无论是早年在京师还是晚年退居江南时期，不可谓名不显扬。然而扬名域外更是一种“非常”的际遇，在其看来尤显可贵。

此外，严辰有《和哲甫寄示与家人赏樱诗韵》，虽未临其境，已藉由诗歌感受到“樱花万朵发奇香”。此后鸿斋有诗寄来，其中也有“若爱樱花铺锦地，来游蓬岛玉墙城”<sup>[21]</sup>的海外之邀。无奈严氏时已老病残身，在叹惋“风烛逼残年”的同时，凭借鸿斋诗画，实现“墨川风景，仿佛见之”<sup>[22]</sup>的海外神游。

严辰一方满怀期许，彼岸的东京诗坛似乎也早已做好了准备。陈明远接到严氏来信后，据图意

自题诗四章，邀石川鸿斋绘图，请公使黎庶昌题诗。据其所言，“庚寅春仲，芝僧年祖赐寄《墨花吟馆感旧怀人集》及《辑志图记》，命分赠海东朋好，并征题咏。当倩日本石川君鸿斋绘辑志图四，乞中外同人题词”。陈明远题诗写道：“东海人知有曲园，今闻达叟是朝元。鸡林传遍香山句，中外文名北斗尊。”<sup>[23]</sup>俞樾既以《东瀛诗选》名扬日本，而以同年互称的严辰则有朝考第一的才华，二人自可相提并论。以“香山句”类比严辰诗，更是借重白居易在日本诗坛的地位与影响，为严辰塑造诗学形象。

驻日公使及随员多人参与了此次唱和。黎庶昌所题诗四章皆据图依次而作，且将自身见闻感受融入其中。如《蓬窗载笔》《海滨闭户》二诗分别提及在吴江任官、上海寓居往事，此二处亦是严氏修史常居之地。因此而言，黎诗藉由此图唤起了记忆与想象。他如公使随员李昌洵“一叶扁舟自在游，江山胜迹画图收”，蒋子蕃“图里若添垂钓叟，桐溪知是客星临”<sup>[24]</sup>甚至依据图像意涵作进一步延伸解读。这种不完全依附于画面指示的视觉取向与心理影像，表现出题画者眼光的选择与心理想象的延伸<sup>[25]</sup>。

日本方面，石川鸿斋最早参与其事。新绘《海外四图》与原诗及原图相较，本身已体现出艺术想象与意境升华。《辑志图》意在形象还原严氏修志过程中的4个典型场景，以组图的形式串联叙事。而鸿斋所作《海外四图》“分四时而画之”，将4个场景定义为春夏秋冬四季。那么由此生成的题诗也随之有了新的意境。如首章《陔余丛考》中“赏春花下共倾卮”句，将家庭天伦置于春景中自然更显和乐。次章把“瓶酒借书”设定于“日永风微夏已阑”的时节，也多了几分惬意。三章《蓬窗载笔》“长江波稳荻花香”“胸中万卷暴秋阳”调动了舟行水上时的感官和触觉。尾章“浅水环楼好濯缨”也将滨海闭户著书的场景进行了重新诠释，在时令和人物设定上恰到好处。

鸿斋《海外四图》拉伸了视距，由原图的近景平视角度转换为全景俯视，这在前二图尤为明显。新图增入远山、高树等形象，视野更显开阔宏大，原图中的庭院一隅演变为山水之家。此亦可谓是在

借想象力进行艺术再创造，日人唱和诗中亦有此类延展。“瓶酒借书”之本意，据严氏自题诗所言，“著书何地最清幽，瓶酒西泠每借筹。在杭州书局修志，辄向丁松生大令借书”<sup>[26]</sup>。也就是说，在杭辑志期间，常向著名藏书家、八千卷楼主人丁丙借书。《辑志图》中的“瓶酒借书”场景在庭院，二童仆一人提壶、一人捧书，送与严氏。其由何来，由图难以研判，从原诗甚至易理解为严氏亲往借书。《海外四图》将场景外延，二童仆过山路、越小桥而来，标识了来往其间的主体身份。“真个奚童能解事，春风庭上借书回”，初山逸也此句正是对新图中“瓶酒借书”的解读。

鸿斋绘图并题诗，所生发的记忆与想象，又有对严氏本人的认知理解作基础。如其所言，“曩陈参赞哲甫来敝国，赐尊著《墨花吟馆诗钞》十六卷及试帖一卷，始知芳名，又惊其大著”，可知严氏诗集在日早有流传。森槐南诗中的“辑志图成傲鸥鹭，怀人诗好到蓬莱”，永坂石埭诗中的“争从海角传新著，感旧怀人枕上诗”<sup>[27]</sup>都由题画转为题人，是结合严氏新刊《感旧怀人集》而作。

当时朝鲜驻日使臣俞箕焕亦参与了唱和。其诗四章开篇即言“当年珥笔赋长杨，蹀躞花砖日影长”，追叙严氏擅名科场之时。作为题画诗句，其本身即极具想象力和画面感。组诗结尾，“题诗我自惭申李，独羨千秋旷代才”<sup>[28]</sup>，将严氏《感旧怀人集》中所怀朝鲜旧友李尚迪、申锡愚纳入诗中，如此也是严氏域外之交、海外文缘的跨时空呼应。

石川鸿斋、森槐南、俞箕焕等人既没有涉过江浙地区，也没有与严辰谋面的经历。其所展现出的严氏在异国辑志的场景，是历史记忆与文学想象共同促生的。以记忆和想象作为关键媒介，其信度如何？非共域双方以虚拟在场的方式实现的文化交流，其缺陷也是在所难免的。双方信息掌握的不对称、不及时、不全面，都会导致一定的文化误读。关于海滨闭户图，严氏自题诗为“万花飞处，独坐高楼。隐居求志，藏修息游”。此所谓“求志”，乃严氏晚年寓居之地——位于上海小南门的求志书院，在严氏自撰年谱及时人“春申江上有高楼，闭户潜居谢冶游”“申江侨寓几经秋，著述清闲偶出游”“楼居五载沪江湄”<sup>[29]</sup>

等题诗中皆可得印证。俞箕焕言“海国栖迟户不开，桐江江上有高台”<sup>[30]</sup>，事实上桐江与申江并非同指。再如蓬窗载笔图，指严氏乘舟往返于求志书院与桐乡立志书院，途中仍执笔修志，即其自谓“课士往来双讲舍，出门寝馈一扁舟”<sup>[31]</sup>。而鸿斋为该图题诗有“长江波稳荻花香”句，“长江”一语亦不甚确。

严辰在答谢中外文人的诗中，有“江东二妙笔花生”句，把向山荣与安徽诗人孙点并称“江东二妙”。殊不知日本亦有江都地名，向山荣正是日本江都人。严氏诗寄至东京，陈明远知其中有误会，便寄函指正。而其时唱和诗篇已结集付梓，严氏“不能听其传讹”，复作诗云“中外地名偏偶合，向江都配董江都”<sup>[32]</sup>，引董狐直笔之典，以董江都自谓，将向山荣与之并称，巧妙化解误会。

### 三 语图互涉与诗画一体的艺术追求

严辰对诗画一体有着充分而清晰的认识，所著诗文中充斥大量题画之作。泛览诸作，可见其时文人绘画缘起。除去少数题人物肖像类的作品，多数图画本身具有叙事性，因之而作的题画诗自然铺陈或顺承其事。如题都启森之父《四时行乐图》，为吴振械题《花宜馆辑诗图》，为沈熙龄题《古春先生著书图》等。此类饱含文人雅兴的图像，对严氏《辑志图》的生成不无影响。

尤为可言的是，严氏多次主动请人绘画纪事。胞弟严谨南还，严辰请人绘《心逐归鞍图》并题诗为之送别。子开元入学，严氏自课，并仿王维《伏生授经图》作《倦游斋授书图》，可见追摩前贤之意。养病期间，请人绘《养病图》并题诗，20余年后重题此图。募捐重修寿圣塔，请画师绘《塔因诗讖图》以纪其事。1890年，也就是“海外墨缘”同一年，严氏联络癸卯乡举同年许星台、黄彭年等人组织“九老会”。诸人中，严氏与潘遵祁、戴咸弼等人皆已老病卧床多年，传统意义上的九老会实无法举行。于是，严氏提出“虽在一方，无由覩面，不以人会，而以诗会”的主张，并首倡一诗，有云：“一水睽违书可达，几人老病见无缘。神情祇向诗歌领，踪迹惟凭画本连。”<sup>[33]</sup>拟请陆楷

绘《九老会诗图》，以诗歌和图像为载体，通过书信传达情谊。这种因应唱和者实际情况的方式，无论于文人娱老，还是对九老会传统而言，都可谓别开生面。以图像作为在场的言说，可将“见诗如见面”的交际效应更臻一层。如严辰《听雨联吟图序》所云，“诗酒之缘……不可以不志也”<sup>[34]</sup>。既以诗歌咏其事，又为图以纪之。序文之末，言与友人的沪上交游皆意外奇缘，拟更作《海滨话旧图》以纪事。另由其诗中多见的“诗句久经前辈和，画图留与后人看”，“图书花木应同宝，一本流传五百年”<sup>[35]</sup>等句来看，严氏有着强烈的诗画一体并传的意识。参与唱和的严辰堂妹严钿亦有诗云，“追思一舸同游乐，好补《联吟听雨图》，并自注曰“甲子年与兄遇于沪上，曾为《听雨联吟图记》，而图则迄未续也”。可见亦不排除先有图记，再有图画的图文关系。严钿诗结句“养病今又移家去，待作《耦园高卧图》”<sup>[36]</sup>，同样侧面印证了严辰诗画一体的追求。

图像作为空间性叙事媒介，在时间性叙事中的效用往往不及语词。单个的图像往往成为一种“去语境化的存在”<sup>[37]</sup>，因抽离于事件的前因后果而导致表意不明，如《蒙娜丽莎》的创作背景、原型乃至微笑之神秘都言人人殊。值得注意的是，组图在一定程度上弥合了此种空隙。两幅以上的图像组合，可构成事件的时间性链条。严辰多图组合的叙事模式及思维，在其前期生涯中亦可追溯。如题薛时雨《烟云过眼图》，此图八帧，可谓是薛氏生平全景写照。又有《题陈慕青女史纪事八图》，直言以纪事为宗。即使是题《桐乡县志新定八景图》，虽为八景，但览画作题名、题诗，即可知实际上景中有人、景中有事。作为共同叙事的两种媒介，图文同构且互补互涉。

严辰早期与朝鲜文人的唱和往来，诗画一体曾作为重要内容。今有学者注意到，宴游唱和时的以画纪事、写真留影和送别之际的画图题赠，是中朝文人交往的重要方式<sup>[38]</sup>。前文提及的李尚迪在30余年间先后12次来华，其与中土文人持续交往的脉络，可由《海客琴尊图》《春明六客图》《春明话雨图》《春明话旧图》等雅集图及题画诗串联起来。其中《六客图》所绘诸人，孔宪彝与李尚迪当

时尚未谋面，即在图上实现了“在场”共饮。李尚迪所言“诗以续翰墨未了之缘，画以补诗中不尽之意”“诗参于画画参诗，妙处从来悟后知”“海内留图画，天涯託性灵”<sup>[39]</sup>皆可见其诗画一体的认知与艺术趣尚。

图文之间的密切关联，于近代日本艺林颇显日常化。以图配诗生发的趣味性、可读性是明治时代日本诗文集、报刊等纸质媒介的爱宠。且不论《新文诗》每期版面必有的花枝边框、冈本黄石《黄石斋集》卷前附加多图等做法，即以石川鸿斋所编著各集来看，亦可管窥时代风貌。早在1878年鸿斋编纂梓行的唱和诗集《芝山一笑》中，正文前即配有灵芝图，该图由驻日公使随员潘任邦绘制；训点《唐诗选》前有《李于麟先生书院图》一帧；《书法详论》卷前亦配有染翰走笔之图。在本文所论“海外墨缘”的同一年，还为孙点《嚶鸣馆百叠集》绘制《嚶鸣馆觅句图》。就鸿斋本人乃至明治时代诗文著述插图发展演变来看，由描摹到叙事功能的转向清晰可辨。

我们在强调图像叙事功能的同时并不意味着磨灭文字叙事的作用。图像可弥补文字特别是诗歌叙事之不足，而题诗则为“多义性”的图像加注了确定指向的关键信息。图文符号共享同一个文本，二者同时在场，交相呼应又圆融一体，实现了文学与图像互文并置、图像艺术再现文学叙事的审美理想<sup>[40]</sup>。由此，作为语言艺术的诗歌与作为空间艺术的图像在完善叙事的共同使命中实现了功能协作。成图之后，严辰有自题诗廿二首并《图记》长文以诠释图像。尽管严氏也自谓“书虽成，而余之精尽于弓矣……非敢自伐其功，不过记成书颠末”<sup>[41]</sup>，但或许因追溯辑志始末、自评县志功绩而造成篇幅过多、内容溢出，使得图像在图文关系中的地位削弱。严氏又赋《自题辑志四图》四首，试图重构图文之间的映射关系并使之清晰化。

由于格律诗本身的自我设限——其语言的高度凝练以及言意矛盾，加上唱和诗人（读者）对原诗意涵的解读能力不同，导致图像的叙事能力在一定程度上超越语词，至少成为一种有益的补充。如果再考虑到场景因素，图像在描绘和还原场景方面的优势显然更胜一筹。无论是四章题诗还是四幅图

像，严氏更着意于场景的构造。四幅图构成相对独立的情节单元，可与四首题诗一一对应。而格律诗在语言、体式和篇幅上所具有的特点为语图互涉提供了天然的机缘。

#### 四 灵视诗学的建构意义与实践影响

黎庶昌两度充任驻日公使，先后举行诗文雅集近20次，结集出版的唱和诗集达10余卷，其中不乏“场外”参与的中外文人。“凡前会未曾入座而续有赓和者，附于卷末，以留佳咏”<sup>[42]</sup>，孙点在编纂唱和诗集时，不得不作如此安排。东京各同好唱和诗作既已衰集付梓，来自国内以及日本各地的唱和诗作仍纷至沓来。场外参与或事后“追和”的做法得到默许，进而合法化、常态化，这在中日诗歌交流生态中是一种必然选择，也是自然结果。相较而言，中日诗歌唱和的机制并未效仿诗社，其灵活性有余，约束性却显不足。此一背景，为场外参与者提供更多可能，打破时空阻隔，唱和群体也进一步扩大。相对于单纯的诗歌语言以文字“言说”，图像叙事则是一种在场的“图说”，是更接近身体在场的信息载体和传播方式。正所谓“文字语言、符号传播既是对身体的解放，也是对身体的放逐”<sup>[43]</sup>。严辰不在东京的唱和现场，假以图像实现了间接在场。身在东京的中外文人则藉由图像，“进入”严氏修史的情境，实现了延时在场，如此所作诗文才贴合原旨。

灵视诗学的建构，对感知者而言，需要超越肉体感官和物质世界；于感知的对象而言，则超然于肉眼所见的单一视象，凭借想象力创造出更高层次的精神境界。姑且不论诗歌是一种精神书写样式，单就时代而言，无论在中国晚清还是日本明治社会，在新学剧烈冲击下日渐式微的格律诗乃至传统诗学，愈加凸显出“超现实”的发展趋向。在以实学救时弊的变局中，诗歌屡受贬斥。同治初年上谕曰“诗赋一事……敝精劳神，无裨实用”<sup>[44]</sup>，故在翰林院馆课中改试策论，光绪后期各级科考中亦如之。诗赋最终退出科举，乃至被视为既不能济世，又无益于晋身的无用之物。于日本而言，汉诗并未纳入制度化晋身体系，相对而言受政治话语及

经学观念影响较小，因而长期葆有性情书写的传统。在19世纪晚期的东亚社会，对传统文人来说，诗歌作为“精神栖息地”这一角色似乎更为鲜明。

布莱克意图超越经验主义的视觉感知，将寓意与灵视判若两途，甚至认为想象与记忆毫无关系。那么其实也在某种程度上契合了在场的另一面——不在场。现象学视域中，在场与不在场结合为一的途径是想象，想象的含义即是让未出场的东西出场<sup>[45]</sup>。本文所关注的严氏海外墨缘，不在场者凭借语图实现非共域唱和，本质在于通过文化记忆与文学想象实现“在场”。而布莱克对想象力无以复加的强调，或可成为二者相互融通的津梁。除了一般意义上的身体在场之外，参与者作为语言的在场、历史和文化的在场、价值和意味的在场同样值得重视<sup>[46]</sup>，往往后者在文化交往过程中的地位甚至超越身体本身（比如隔代唱和）。尽管布莱克强调寓意和灵视的差异性，但谁又能说布氏画作不富含别样寓意呢？其本人亦称，“每一处线条都非毫无目的地随意涂抹……就像诗歌容不下无关紧要的赘语。”<sup>[47]</sup>。反观严氏海外墨缘，《辑志图》具有高度的象征性、符号化特质。就人物而言，画面中有主人翻书、执笔、童仆捧书、提壶等形态，但无论主人公还是旁立众人都略去了五官。画中人物束发、右衽等衣装打扮显然超越了清代生活实际，更突出文化品格和文化意义。鸿斋不曾亲临严氏修史所居之地，《海外四图》的素材来源，显然是旧图以及附丽于图像的诗歌——而不是吴越山水本身，同时融入大胆的艺术想象。“海滨闭户”图中的山海相接之景，在上海并不存在。新旧图都体现出以图寓意、以图塑造自我形象的旨归。

对想象力的激发和召唤，诗、画皆具有天然能动性。格律诗本身的言简义丰，诗意画的多义指向和留白，都需要读者（观者）调动充分的文化想象去理解感受——缺乏在场互动交流、双向阐明的作品尤其如此。图像文本的召唤结构和理解者期待视野的多维响应，图像艺术意涵才有了被激活的多种可能性<sup>[48]</sup>。严氏《辑志图》与鸿斋《海外四图》的可贵之处就在于，前者接近于情景再现，以一种直观呈现的视觉艺术，达到沉浸式文化体验效果。当然，其中不乏抽象化、典型化的艺术处理。

后者作为一种文化体验和精神感知后的反馈形式，体现出的视角转换、视野扩展，画面饱和度、层次感的提升，叙事张力的显现都值得注意。如果说想象力只是精神感知所凭借的手段，那么布莱克“灵视说”和严氏等人的文学想象都有具化为一个视象或场景的结果指向。切入到晚清东亚诗歌交流的繁荣背景中，语图互涉的在场叙事及诗画一体显现灵视世界是一种不可忽视的沟通话语和交往路径。

就在“海外墨缘”同一年，严辰以长孙聘陈明远之长女，沈秉成、黎庶昌分别修书，隔海为男女双方通媒妁之言。此所谓墨缘缔后缔姻缘，严氏甚至有携孙就姻海外的设想。值得一提的是，“承鸿斋居士绘《海外姻缘图》，鸿斋之图再续佳话。此图今虽不传，但由严氏“图成妙手现蓬莱”的题诗及“精妙绝伦”<sup>[49]</sup>等评语亦可约略想见。

此年冬，陈明远任满回国前夕，中、日、朝文人于东京芝山红叶馆设宴留别，分别以“红叶馆”三字为韵，唱和往还。女画家野口小萃绘《红叶馆话别图》以志其事，三国文人为该图题诗，辑成一卷。如此，以图纪事、语图互文形成循环互动。遍览题诗，前述“海外墨缘”中的永坂石埭、向山荣、森槐南等主角悉数出场，石川鸿斋、王韬皆为该卷作序，俞樾亦题字。鸿斋序文中自然提及“海外墨缘”，云“太史因先生而爱及余之诗画，虽隔海万里，时相函索。余曾为绘《辑志四图》”<sup>[50]</sup>。追忆前缘，颇珍视之。1892年5月，《申报》连续数日登出“善价求沽”的广告，推介严氏新刊《桐乡县志》。广告结尾提到，“并有《辑志图记》一本，附志奉送，内有日本人诗画亦可观也”<sup>[51]</sup>。由此，这段融汇了中外、诗画、文史等诸多元素的奇缘走向了更广远的受众群体。

《红叶馆话别图》与《辑志图》《海外四图》相承之处，不仅在于唱和诸人的再次出场，亦在于此图同样沿用“图说”方式，展现人物和事件情节。朝鲜使臣金夏英诗中所云“不题红叶泛江波，却画离愁奈尔何”，即反映了此图重叙事的功用。在送别现场，“借将一幅鹅溪绢，写出吾侪离别情”；在回国之后，“归看此画人俱在，算是今朝未别离”。纪事图在情景再现方面的艺术表现力，非传统山水图所能及。红叶馆话别诗会，场外参与者亦不乏其

人，据卢永铭诗并自注，“月之三日，君开留别宴于芝山红叶馆，是日余适有公务，未克践约”<sup>[52]</sup>。而藉由《话别图》之中介，仍可切入情境。

1902年，黄璟受命赴日考察农务，数十日间与日本诗坛酬唱不绝。黄氏本人擅绘山水，足迹所历每以诗画纪事。东瀛之行于其亦足称盛事，便以《壮游图》《益壮图》嘱中日友人题识。今见森槐南、永井禾原及俞樾、文廷式皆有诗文题之。俞樾既肯定“观君之图如读君之诗，读君之诗如观君之图……君之图，则真画中诗；君之诗，则真诗中画矣”，又言“余虽不与君相见，而读其诗如见其人”<sup>[53]</sup>，足见其对人、诗、画三位一体的看重与认可。黄氏初访禾原而不遇，留诗云“看竹何须见主人，花花草草各精神。园中更有乔松在，我与盘桓意已亲”<sup>[54]</sup>，禾原览后依韵答寄，曰“未见先知如故人，梅花风格竹精神。吾归君已留诗去，文字之交淡最亲”<sup>[55]</sup>，也充分体现不在场唱和中“神交”的价值意义。禾原为黄氏《壮游图》题诗，并在其归国后仍隔海唱和，再题《试马图》《益壮图记》《琴鹤归舟图》等，亦可谓语图在场的另一段海外墨缘。

## 结 语

在近代以前，东亚各国间的文艺交往亦代不乏人，唱和双方或在场，或不在场。那么，由严辰“海外墨缘”等诗文唱和现象来看，近代性特征有何体现？严氏身体不在场，由其友人陈明远“中介性”在场，起到代言作用，且以《辑志图》及相关诗文作为替代之物，实现了虚拟在场。人、物的多层面在场，自然得益于近代中日外交关系的确立及外交使团的互派。在蒸汽时代海运、陆运交通条件极大改善的背景下，双方人员往来频繁且时效性大大提高。对唱和各方而言，所作诗文和绘画，都会有可预期的回应。这种“可预期”会影响创作心态继而辐射作品内容。公使团主导的雅集活动，异国唱和实现即时化，明治时代诸多报刊所载汉诗文以及互评、追和之风基本实现朝发夕至，即使如严氏“跨海唱和”的诗文亦可在十日内寄到。这种情形与以往时代自然不可同日而语。随着日本近代教育

的普及，明治中期对中华文化了解的日本文人群体更为庞大。从深度而言，唱和诸人多为幕末以来的儒学世家出身，素养精深。故而这一时期诗歌唱和臻于鼎盛，有着往时难以兼备的“天时、地利、人和”等综合叠加因素。

关于这一新的交往形态，历史学者也注意到，“时间滑入道咸时期，中朝学人间的交往出现了新特点，交往双方是否见面已经不重要，甚至于根本未见过面，但是长期保持着书信往来”<sup>[56]</sup>。唱和发起人的身体“不在场”，不代表不存在、不可见、不可感。相反，是以图像叙事形式实现情景共域——另一种真实的“在场”。图像中的形象发起唱和，东海彼岸的文人也“进入”了图像中的情境，以诗歌往还。诗画同构作为一种直观可感且生动形象的显性表达，成为近代东亚诗歌交流的一种理想媒介与有效路径。

吉布森曾谓，“灵视是感性与抽象的融会，是文辞与不落言筌的结合，是个人与超个人的统一”<sup>[57]</sup>。我国现代诗人与学者对灵视也有着建筑于传统诗学基础上的理解。流沙河论及，“所谓灵视就是幻想状态中的视角，肉眼看不见的，灵视可以看见，从无中看出有来”<sup>[58]</sup>。与布莱克不同的是，流沙河将其视为一种主观显象能力，且承认与记忆力、洞察力之间的密切关联。陈国屏将灵视与“灵感”并提，将二者视为艺术思维的两个重要阶段<sup>[59]</sup>，意即灵视是将通过灵感获得的艺术形象可视化。陈氏论及灵视的极致是物我合一的心境，具有主客观一体的特点。那么，就《辑志图》与《海外四图》观之，如果继续追问灵视世界中主客体的相互关系，答案或许是在物我合一中，主体有超然于客体的趋向。

纵观严辰“海外墨缘”、陈明远《红叶馆话别图》及黄璟《壮游图》等东亚文艺交往故实，藉由语图的中介，各方文人在同文不同声的交际情境中实现了灵视层面的互动交流。如西岛醇在《红叶馆话别图序》中所言，“此图非徒风流韵事、沧茗煮酒、仅赏红叶而已也，后之观者殆亦有所兴感”<sup>[60]</sup>，语图在场的叙事意义即在于后之观者能延迟“入场”，在文化认同的基础上凭想象力和主观显象力进入画境，实现精神感知。

[ 本文系国家社科基金项目“明清中国与琉球交往诗歌文献整理研究”(项目编号 20CZW026) 的阶段性研究成果 ]

- [ 1 ] 严辰(1822—1893),字缙生(芝僧),号达叟。咸丰九年进士。有《墨花吟馆诗钞》《墨花吟馆文钞》《墨花吟馆辑志图记附海外墨缘》等。
- [ 2 ] [ 5 ] [ 6 ] [ 7 ] [ 12 ] [ 13 ] [ 14 ] [ 15 ] [ 16 ] [ 20 ] 《清代诗文集汇编》第 689 册,《清代诗文集汇编》编纂委员会编,第 194 页,第 194 页,第 195 页,第 210 页,第 425 页,第 340 页,第 426 页,第 409 页,第 358 页,第 410 页,上海古籍出版社 2010 年版。
- [ 3 ] [ 11 ] 严辰:《桐溪达叟自编年谱》,《北京图书馆藏珍本年谱丛刊》第 165 册,第 349 页,第 373 页,北京图书馆出版社 1999 年版。
- [ 4 ] [ 39 ] 李尚迪:《恩诵堂集》,《影印标点韩国文集丛刊》第 312 册,第 175 页,第 180 页、第 185 页、第 200 页,(首尔)民族文化推进会 2003 年版。
- [ 8 ] 姚文栋:《画法详论序》,石川鸿斋《画法详论》,明治十九年刊本。
- [ 9 ] 沈文荧:《日本文章轨范序》,石川鸿斋《日本文章轨范》,明治十二年刊本。
- [ 10 ] [ 21 ] [ 23 ] [ 24 ] [ 27 ] [ 28 ] [ 29 ] [ 30 ] [ 32 ] [ 36 ] [ 42 ] [ 50 ] [ 52 ] [ 60 ] 《中日诗文交流集》,王宝平主编,第 74 页,第 455 页,第 450 页,第 452 页,第 453—454 页,第 454 页,第 439 页、第 442—443 页,第 454 页,第 457 页,第 444—445 页,第 270 页,第 461 页,第 470 页、第 465 页、第 471 页,第 462 页,上海古籍出版社 2004 年版。
- [ 17 ] 《清代诗文集汇编》第 688 册,《清代诗文集汇编》编纂委员会编,第 345 页。
- [ 18 ] [ 51 ] 《申报》,1888 年 6 月 26 日,1892 年 5 月 7 日—13 日。
- [ 19 ] 王韬:《王韬诗集》,陈玉兰校点,第 227 页,上海古籍出版社 2016 年版。
- [ 22 ] [ 26 ] [ 33 ] [ 34 ] [ 35 ] [ 41 ] [ 49 ] 《清代诗文集汇编》第 689 册,《清代诗文集汇编》编纂委员会编,第 425 页,第 414 页,第 430 页,第 477 页,第 333 页、第 352 页,第 569 页,第 430 页。
- [ 25 ] 许结:《论题画诗的视觉取向与心理影像——以惜抱轩题图诗为例》,《文学与图像》第 4 卷,第 200 页,江苏凤凰教育出版社 2015 年版。
- [ 37 ] 龙迪勇:《图像叙事:空间的时间化》,《江西社会科学》2007 年第 9 期。
- [ 38 ] 张维:《清道咸时期中朝文人交往方式探析——以李尚迪为中心》,《延边大学学报》(社会科学版)2008 年第 3 期。
- [ 40 ] 赵宪章:《语图叙事的在场与不在场》,《中国社会科学》2013 年第 8 期。
- [ 43 ] 赵建国:《身体在场与不在场的传播意义》,《现代传播》2015 年第 8 期。
- [ 44 ] 《清实录·穆宗毅皇帝实录》卷五二,第 49257 页,中华书局 2008 年影印版。
- [ 45 ] 张世英:《阴阳学说与西方哲学中的“在场”与“不在场”》,《社会科学战线》1998 年第 3 期。
- [ 46 ] 朱首献:《阅读者的“在场”与“不在场”——文学阅读行为中的人学辩证法研究》,《山东师范大学学报》(人文社会科学版)2003 年第 6 期。
- [ 47 ] William Blake, *The Complete Poetry & Prose of William Blake*, ed. by David V. Erdman, New York: Anchor Books, 1988, p.560. 中文为笔者所译,下同。
- [ 48 ] 龚举善:《图像叙事的发生逻辑及语图互文诗学的运行机制》,《文学评论》2017 年第 1 期。
- [ 53 ] 俞樾:《俞樾全集》第 14 册,赵一生主编,第 1069 页,浙江古籍出版社 2017 年版。
- [ 54 ] 黄璟:《考察农务日记》,钟叔河主编,第 66 页,岳麓书社 2016 年版。
- [ 55 ] 永井禾原:《来青阁集》卷五,大正二年铅印本。
- [ 56 ] 孙卫国:《清道咸时期中朝学人之交谊——以张曜孙与李尚迪之交谊为中心》,《南开学报》(哲学社会科学版)2014 年第 5 期。
- [ 57 ] Morgan Gibson, *Revolutionary Rexroth: Poet of East-West Wisdom*. Hamden: Archon Book, 1986, p.32.
- [ 58 ] 流沙河:《写诗十二课》,第 55 页,四川文艺出版社 1985 年版。
- [ 59 ] 陈国屏:《灵感与灵视——试论艺术思维的两个重要阶段》,《求是学刊》1987 年第 5 期。

[ 作者单位:复旦大学中文系 ]

责任编辑:赵培