

洛神賦圖

與中國古代故事畫

本書榮獲國科會
人文社會科學研究中心
補助出版

陳葆真 著

國立臺灣大學藝術史研究所教授



目次

圖版目次	iii
自序	1
導論	5
第一章 曹植與〈洛神賦〉	17
一、曹植創作〈洛神賦〉的背景	18
二、〈洛神賦〉的文章結構與美學特色	22
三、〈洛神賦〉的創作年代與象徵意涵	24
四、小結	27
第二章 遼寧本《洛神賦圖》的表現特色與相關問題	29
一、戲劇式的構圖與特殊的圖文轉譯	31
二、人物表現、空間設計、和美學特色	46
三、圖像與圖文配置的模式	51
四、收藏簡史與是否為顧愷之所作的問題	53
五、《女史箴圖》的表現特色	56
六、小結	69
第三章 漢代到六朝時期故事畫的發展	71
一、漢代故事畫的構圖模式與時間表現法	71
二、六朝故事畫的構圖模式與時間表現法	80
三、六朝故事畫中的空間表現法	92
四、小結	111
第四章 遼寧本《洛神賦圖》所反映的六朝畫風及其祖本創作年代的推斷	113
一、構圖方式與敘事方法	114
二、空間表現法	118
三、美學趣味	118
四、文字與圖像配置的設計	119
五、圖像的造形特色	121
六、《洛神賦圖》祖本創作的時代和相關的文化背景	131
七、小結	135

第五章	遼寧本《洛神賦圖》中賦文與書法的斷代問題 和六朝時期圖畫與文字互動的表現模式	137
	一、書法風格的分析與斷代	137
	二、本卷上〈洛神賦〉內文的問題	150
	三、六朝故事畫中四種圖文配置的方法	169
	四、小結	183
第六章	北京甲本《洛神賦圖》和它的相關摹本	185
	一、北京甲本與遼寧本《洛神賦圖》在構圖上和圖像上的比較	187
	二、北京甲本在圖像細節方面的內在矛盾	197
	三、北京甲本《洛神賦圖》的斷代問題	199
	四、北京甲本《洛神賦圖》的收藏史	210
	五、與北京甲本《洛神賦圖》相關的摹本	210
	六、弗利爾甲本《洛神賦圖》的斷代和收藏史	211
	七、臺北甲本《洛神賦圖》的斷代	217
	八、弗利爾乙本《洛神賦圖》的風格與斷代	219
	九、臺北乙本丁觀鵬摹《洛神賦圖》的表現特色	230
	十、小結	231
第七章	傳世〈洛神賦〉故事畫的表現類型和風格系譜	233
	一、六朝類型的《洛神賦圖》	234
	二、宋代類型的《洛神賦圖》	235
	三、元代類型的《洛神圖》	259
	四、明清以降的《洛神圖》	262
	五、小結	265
結論		269
注釋		274
附錄	一、曹植生平大事簡表	299
	二、存世九本《洛神賦圖》內容、斷代與表現類型表	301
	三、歷代著錄所見《洛神賦圖》與《洛神圖》	302
	四、存世《洛神賦圖》與《洛神圖》繪畫作品收藏資料	308
徵引書目		310
索引		324

導論

《洛神賦圖》是根據曹植¹（192~232）所作〈洛神賦〉一文而畫成的人物故事手卷。〈洛神賦〉一文主要描述了曹植於黃初四年（223）赴洛陽朝覲魏文帝曹丕（186~226）之後，在返回他在山東鄆城（濮城）的封地時，途經洛水，在洛水邊上邂逅了洛水女神宓妃，兩人互傳情愫，卻又分手的一段哀傷的戀情。²

賦中採用第一人稱，敘述兩人由相逢到分離的種種情境，辭藻華美，情文並茂，意象鮮明。賦文只有一七六行，但詞句長短相間，韻腳變化活潑，因而展現了豐富的音樂性。由於故事感人，描述生動，因此從四世紀開始，歷代畫家便為之情有獨鍾，常取以為題，作成故事手卷畫。截至目前為止，流傳在世構圖互有關連的《洛神賦圖》至少有九卷（附錄二）。³其中三卷都傳為顧愷之（約344~405）所作，但實則都為宋代（960~1279）摹本，分別藏於遼寧省博物館（遼寧本，彩圖1）、北京故宮博物院（北京甲本，彩圖2）、及美國華盛頓弗利爾美術館（弗利爾甲本，彩圖3）。這三件手卷的內容都有殘缺，但相關的構圖和圖像卻彼此近似，顯見三者關係密切。依作者研究結果，它們都源於一件六世紀後期所作的祖本。本書主要內容是以這三件作品為主，探索它們和祖本之間的關係，以及各本摹成的年代，並藉此探索漢代（前206~後220）到六朝時期（220~589）人物故事畫卷的發展情況。同時簡述其他六本與這三件宋代摹本的關係，以見這些早期圖像如何被後代畫家沿用和改易。最後並舉出元

代（1260~1368）以降到現代畫家如何在這基礎之上，另以單幅表現洛神賦故事的情形。簡言之，本書主要是以三卷宋代所摹的《洛神賦圖》為主，探討與它相關的一些議題，包括圖像如何轉譯文本；圖像與文字的互動關係；鑑定與斷代的問題；此外，並藉對這個專題的研究，探索中國故事畫卷在不同時代中創行的表現模式，以及既有模式在後代的傳承與演變。

一、關於三件宋摹《洛神賦圖》的研究概況

先看遼寧本、北京甲本、和弗利爾甲本的三卷宋人摹《洛神賦圖》。雖然在表現故事情節上各有殘缺，但三卷的畫幅高度相同（都為 25 公分），且相關的構圖方式和人物圖像都極相似。在構圖方面，這三卷作品同樣都以重疊的小山和樹群形成一連串半開放性的圈圍式空間，而故事情節便在其中一個接一個地由右向左連續展開。這三件手卷雖都依循這基本構圖模式，但各自仍顯現出本身獨特的面貌。在遼寧本中，每段畫面都附有相關的賦文來說明故事情節。但在北京甲本中，這些賦文全被省略，取而代之的是添加上更多的山石和樹木，以填充白；或是將左右兩邊的場景拉近，藉此而將空白處壓縮。至於弗利爾甲本也和北京甲本一般，省略了賦文；但在那些賦文被省略後，卻只留下了大量的空白而未增添樹石。在北京甲本和弗利爾甲本中，由於省略了相關賦文的說明，因此使得這兩卷畫上的人物互動關係不清，故事情節也變得曖昧不明。以上三卷作品在相關的構圖上和圖像上的相同與各異，反映了一個重要的事實：它們共同的近似處顯示了三者都源自一件早期的祖本；但是，它們之間的互異性則顯現了三者可能是從不同的中間本臨摹下來的結果。

二十世紀以來，中外學者對上述三件《洛神賦圖》的研究極為熱烈。重要的學者，包括瀧精一、Arthur Waley、Alexander Soper、Ludwig Bachhofer、溫肇桐、Osvald Sirén、馬采、潘天壽、金維諾、唐蘭、時學顏（Hsio-yen Shih）、古原宏伸、Thomas Lawton、Robert Rorex、Julia Murray、徐邦達、韋正、和袁有根等人，都曾為文探討。⁴但是他們所著重的議題似乎都僅止於探討這三件摹本和其祖本的成畫年代而未曾論及其他相關問題，並且他們所提出來的結論也都不同，而論述過程中也常見到許多錯誤。以下個人試著簡述這些論著，並指出它們的問題所在。

縱觀二十世紀當中，關於《洛神賦圖》的研究史，可以 1958 年為界，劃分為兩個階段。在 1958 年以前，學者如瀧精一、Arthur Waley、Alexander Soper、Ludwig Bachhofer、溫肇桐、和 Osvald Sirén 等人，似乎只採論北京甲本和弗利爾甲本，而

從未論及遼寧本。他們為何如此作？理由極可理解，因為資訊不足之故。外國學者之所以接觸到《洛神賦圖》，最初完全是因弗利爾甲本之故，因為該本在1914年入藏弗利爾美術館。西方學者首先得見該本，後來才知道北京故宮還藏了另外同樣的一本且內容更為完整。至於遼寧本則要到1958年時，因馬采出版《顧愷之研究》一書的附圖，才公諸於世；而1962年由於遼寧省博物館印行《遼寧省博物館藏畫選輯》後，該畫才普遍為學者所重視。此後遼寧本、北京甲本、與弗利爾甲本的《洛神賦圖》便成為學者公認的三件構圖相同的宋代摹本，而為探討這個議題時缺一不可的材料。近年來，由於資訊的便捷，許多作品經過出版後更有利於學者的研究。1973年，Thomas Lawton出版了*Chinese Figure Paintings in the Freer Gallery of Art*（弗利爾美術館藏的中國人物畫），其中包含了該館所藏的另外一本白描本《洛神賦圖》。此後這件作品也成為研究這個主題的學者所需參考的新資料之一。⁵

縱然如此，學者在論述時卻仍不免犯下一些錯誤。這些錯誤多起因於對賦文本身的了解不徹底，以致於誤解圖像；或對個別圖卷的流傳史所知不夠詳盡所致。舉例而言，瀧精一和馬采兩人都誤認陪伴洛神駕雲車離去的侍女為曹植本人，而說曹植先與洛神同車遠遊後，再回到岸上夜坐。⁶這種說法與賦文所述大相逕庭。另一例則為Arthur Waley和時學顏兩人，他們都誤以為北京甲本（實則為遼寧本）曾經韓存良（1528~1598）的收藏。⁷再說，近代學者在專論或通論這三卷《洛神賦圖》時，大多同意這三件作品全為宋代摹本。⁸至於其祖本何時畫成，則看法不一；從四世紀到六世紀，莫衷一是。⁹然而，那些說法都因為缺乏合理的論證是以難以完全說服讀者。因為他們多半只是取這三卷《洛神賦圖》中的一件與傳為顧愷之所作、而實為唐代（618~907）摹本的《女史箴圖》¹⁰（圖版2-2），作構圖上或圖像上的比較，然後根據二者之間的相同或相異性，來確定《洛神賦圖》的祖本是否與《女史箴圖》一般，是作於四世紀。這樣的論證方法過於簡單，因此不足為一幅作品斷代。要處理這個問題的話，必得更廣泛地運用風格分析法，比較《洛神賦圖》和其他六朝時期作品的相關性，才能下結論。雖然瀧精一、金維諾、和時學顏等人，在某種程度上也用了這樣的方法，在他們的文章中提到《洛神賦圖》中的某些圖像和山東武梁祠（151）上所見的漢代畫像石、或河南龍門賓陽洞所見的北魏（386~534）石刻畫像有些關聯，但可惜他們未曾進一步作較精確的風格分析和比較，而且他們也未曾對這三卷《洛神賦圖》的斷代問題作出合理的解決。要處理這個看起來似乎是「簡單」的難題之前，實在必需以更廣大的角度，先釐清它周邊相關的一些問題，否則難竟其功。

個人相信，在研究這三卷《洛神賦圖》的時候，我們必得探討四個藝術史方面極為

重要的問題：一、既然此圖是描繪〈洛神賦〉一文，那麼我們必須了解到畫家是如何理解原文中那些詩意的語言，並且將它們轉化成圖像？二、圖卷上的敘事表現法是否與顧愷之有關？如果不是，那麼它的祖本究竟畫成於何時？三、目前的這三件摹本是何時摹成的？四、這三件摹本之間的相互關係又是什麼？還有，五、在這三卷宋摹的《洛神賦圖》之外，存世還有許多相關的《洛神賦圖》，我們又該如何來看待它們？筆者將在本書中針對這些問題提出一些個人的看法。

二、本書的主要內容

本書共含七章。第一章討論的是曹植與〈洛神賦〉的一些相關問題，包括曹植的生平，〈洛神賦〉的意涵，和〈洛神賦〉的美學特質。簡要地說，曹植才高八斗，被譽為中國古代最偉大的詩人之一。他大約在魏文帝黃初四年時作成〈洛神賦〉一文。賦中描述他和洛水女神一段短暫的戀情，辭藻華美，音韻變化活潑，富於音樂性，當時已極受推崇與讚頌。東晉以來，此賦更經由書法、繪畫、詩歌、小說等不同媒材之詮釋而流傳深遠。唐代以降，學者對此賦的故事意涵，多所推敲，莫衷一是。本書所關注的是歷代畫家如何表現這則故事。

本書第二章從各方面解析遼寧本《洛神賦圖》（彩圖1）如何以圖像轉化〈洛神賦〉本文的美學特質。簡單地說，〈洛神賦〉一文是一篇抒情短賦，只有一七六行，辭藻華美，詩句長短相間，押韻活潑，變化豐富，構成了明顯的音樂性。這些詩文的特質，在遼寧本中以十分高超的技術被轉化為圖像，巧妙地表現在畫卷的形制、構圖、造形、和筆法等方面。首先，畫家採取手卷形制和連續性構圖，以表現這則簡短、華美又哀傷的情詩。當觀者觀賞畫卷，一手緩緩地展開一段畫面，另手同時將前一段畫面捲起時，一段段畫面連續呈現，故事情節也依序展開，賦文中的情意也順勢連綿流露。其次，畫家將整卷畫中人物的活動分成五個單元，在單元與單元之間以山水作間隔，以呼應賦文中的五個故事情節，包括1、邂逅；2、定情；3、情變；4、分離；和5、悵歸。而每一幕中又以二到三個場景來表現情節演變的過程。再其次，畫家將賦文中的韻律感轉化成圓弧狀的筆描和物像造形。這種圓弧形成為遼寧本主要的造形原則，用來表現在個別的人物形像、人物組群、和圖文組合等方面。不但如此，全卷畫中的所有圖像幾乎都是以中鋒運筆的圓弧線條勾畫出物體圓柔的外形。而人物衣服襞褶也以弧形線條描畫；如此，更使得畫面到處充滿圓弧形的律動感。更有趣的是，在

每一個場景中，人物的分佈都沿著一道無形的拋物線，呈反時鐘順序的排列狀態。這種情形，特別是在每一幕的第二場景結束時更加明顯。此外，畫家利用圖像與文字互動的設計，去表現賦文中所呈現的音樂性。特別是在每一幕的第一場景中，多以許多短句配上相關圖像，活潑地分佈在畫幅的高處和低處，因此當觀者在依賦文順序讀句和看圖時，視線便在畫面產生了上下起伏的律動感（圖版 2-1：2-1，3-1，4-1）。

在表現賦文的意義方面，畫家使用了四種表現方法以轉譯賦文的涵義：直譯法，隱喻法，暗示法，和象徵法。直譯法可見於〈邂逅〉單元中的第三景〔驚豔〕（圖版 2-1：1-3A）。比如，在該段畫面上，畫家將曹植所描述的，洛神在遠觀之下是如何美麗的八個抽象詞句，轉化成八個具體的圖像：雙雁、龍、菊、松、月、雪、太陽與芙蓉，排列在洛神的四周，以圖寫賦文：「翩若驚鴻，婉若游龍，榮耀秋菊，華茂春松。鬋鬢兮若輕雲之蔽月；飄飄兮若流風之迴雪。遠而望之皎若太陽升朝霞；迫而察之，灼若芙蕖出綠波」。

隱喻法在第二幕〈定情〉中第二景〔贈物〕最左邊的人物表現中看得最清楚（圖版 2-1：2-2）。在那場景中，曹植的侍者背向觀者，以此暗喻曹植對洛神愛情的背信。畫家至少在一個地方使用了「暗示」法去表現相關賦文的含義，這可見於第五幕〈悵歸〉的第一景〔泛舟〕中（圖版 2-1：5-1）。在追溯洛神離去的江面上，曹植與侍者坐在輕舟的上層受風吹拂，而非坐在底層裝設舒適的艙中。畫家藉此暗示他如何渴望尋索已經消失的洛神行蹤的心情。這樣的表現正是賦文中「冀靈體之復形」的寫照。

象徵法的表現方式可在兩處看到：第一幕〈邂逅〉的第三景〔驚豔〕（圖版 2-1：1-3），和第四幕〈分離〉的第二景〔離去〕（圖版 2-1：4-2）。在〔驚豔〕一景中，曹植與八個侍者出現在右方。他身上穿戴著象徵藩王身份與地位的服飾；他的侍者手持不同的器物，包括二柄華蓋，一件蓆褥，和一把羽扇。這群人物與佩件代表的是人間世界，那正好和左邊的洛神、和象徵她美麗形象的八種自然界景物共同形成的神靈世界互成對比。這兩組人與神在性質上和形式上所造成的對比，正好傳達了曹植在賦文中的感嘆：「恨人神之道殊兮……」。這種流露人間與神靈世界二者之間無法實質接觸與共同存在的哀傷表現，又見於洛神離去的那一幕中。在其中，只見曹植與數名侍者站在右邊的岸渚上，他們和乘坐在雲車中的洛神和其他神靈之間，隔著一長段的賦文。這種安排暗示著人與神之間的真正溝通，只可能存在於抽象的意念之中，而不可能在物體實質上的接觸。¹¹

個人認為從構圖上和圖像特色方面來看，遼寧本反映了六世紀的美學特色和敘事手法；它們與《女史箴圖》（圖版 2-2）中所見的顧愷之傳統幾乎沒什麼直接的關係。

這兩件作品所呈現的風格明顯地不同。先看構圖方面。《女史箴圖》採用的是一系列的單景式構圖法。每一景很明顯地包含一段文字和相關的人物活動。在每一景中的人物都呈橫向排列，背景空白。卷中只有一段引用了漢代「博山爐」圖式的山水造形；然而它只是一個具有隱喻性質的圖像，而非作為人物活動的山水背景。至於每段文字在構圖上的作用則是分隔、同時也聯絡鄰近的兩段畫面。這種一連串圖文並現的單景式構圖法源自於漢代的諫誡類圖畫。相對地，遼寧本《洛神賦圖》採取的是連續式構圖法。人物活動在一連串由山石樹木所構成的半連圈式空間中。而一段段長短不一的文字則很貼切地被安排在相關的圖像旁邊。它們有如標點符號般標示了人物活動的情節段落，但並未阻斷整體故事的連續展現，反而藉此創造出一種韻律感，加強了構圖的連續性。在圖像方面，人物的比例稍大；相較之下，山水的比例顯得太小，而且造形簡樸，反映了唐代藝術史家張彥遠（約活動於 815~865）在《歷代名畫記》（約 847 年成書）中所說的六朝山水畫的特點：

魏晉以降，名迹在人間者，皆見之矣。其畫山水，則群峰之勢，若鈿飾犀櫛；或水不容泛，或人大於山。率皆附以樹石，映帶其地。列植之狀，若伸臂佈指……¹²

遼寧本中所見將人物活動放在山水背景中的這種表現特色，應屬於六朝時期的故事畫作風，且應放在當時故事畫發展史的脈絡中來加以研究。

因此，本書第三章所探討的便是漢代到六朝時期故事畫的發展情形；其中特別著重在討論各種不同的構圖方式，時間表現和空間設計法，以及這些技法的演進過程。簡言之，漢代故事畫的敘事方法簡單。其構圖方法包括同發式構圖法、單景式構圖法、和連續式構圖法。漢代的山水母題，造形較為質樸，如博山爐（圖版 2-13）和四川畫像石（圖版 3-19，3-20）中所見。

相較之下，六朝的山水表現複雜許多，主要是它在此時期中經歷了很重要的發展過程。六朝時期人們由於對道家崇尚自然的思想重新產生興趣，因而對自己所生活的世界也有了新的體認。在文學和藝術方面，表現人物在山水中活動的主題成為新的流行趨勢，而隱居生活也成了大眾喜愛的題材。呼應這些發展的是故事畫表現技法的進步。這時期的畫家傾其全力去表現山水配景，和創造出空間深度的幻覺，以及採用連續式的構圖法，以便詳細地表現出故事畫的內容和情節的發展。他們多以山水為背景，串聯出一些連續式的空間場景和構圖（以此取代了漢代單景式的構圖法），例見於這時期在敦煌所見的許多佛教本生故事畫。

根據個人的觀察，從第五世紀開始，在敦煌壁畫中便可看到四種表現連續式構圖的設計：1、異時同景法，例見於 254 窟的《濕毘王本生》（圖版 3-7）；2、依時間順序展現的曲折構圖法，如見於 254 窟的《摩訶薩埵太子本生》（圖版 3-10）；3、不依時間順序展現的橫向式構圖法，如見於 257 窟的《鹿王本生》（圖版 3-14）；和 4、依時間順序展現的橫向式構圖法，如見於 257 窟《沙彌守戒自殺因緣》（圖版 3-18）。而最後的這種表現法便成為日後中國手卷畫中最常見的連續式構圖法。

在空間的表現方面，六朝的畫家也有許多創新的設計。他們為了要更精確地表現出一則故事連續進行時的種種細節，所以便設法以山水因子建構出清楚可辨的畫面空間，作為人物活動的場所。他們為這個目的而建構出來的空間設計包括了通道形空間，盒形空間，和圓圈形空間。「圓圈形空間」的設計法在西元 425 年時，已可見於四川成都萬佛寺碑刻上的《法華經變》（圖版 3-27）。在六世紀時，這種「圓圈形空間」的設計呈現了三種變化：1、連圈式，可見於敦煌 428 窟北周（557~581）的《摩訶薩埵太子本生》（圖版 3-28）；2、半連圈式，可見於敦煌 296 窟北周的《五百盜賊皈佛緣》（圖版 3-30）；和 3、殘圈式，可見於日本在八世紀所摹唐朝七世紀原作的《繪過去現在因果經》（圖版 3-31）。

本書第四章所討論的是遼寧本《洛神賦圖》所反映的六朝畫風、其祖本的成畫年代、和相關的文化背景等問題。依個人分析，遼寧本《洛神賦圖》所呈現的空間表現特色是上述的「半連圈式」設計法。它就和敦煌 419 窟隋初（589~613）的《摩訶薩埵太子本生》中所見相近。後者約作成於西元 589~613 之間；因此可以推斷遼寧本《洛神賦圖》所根據的祖本畫成時間應也在這個時段，換言之，大約是西元六世紀晚期到七世紀初期之間。又，個人再根據其他相關文獻的推斷，認為它極可能是作成於西元 560~580 年之間。

此外，在圖像方面，個人在比較遼寧本《洛神賦圖》和《女史箴圖》的人物畫風後，也發現前者所反映的應是六世紀才產生的新風格。而相對的，《女史箴圖》中的人物畫所表現的卻是一種漢代晚期到魏晉之間的過渡風格。在《女史箴圖》中人物造型特色是身體修長，臉部以連續的弧形線條勾畫出四分之三的側面輪廓，頸部為圓柱形，身體包裹在寬大的衣袍下，人體的動態則是以垂曳的衣裙和身後衣帶的飄動來暗示（圖版 2-2：5，10）。這種設計目的在表現六朝時期特別追求「氣韻生動」的美學觀。類似的特色可見於許多同時期的出土文物，如江蘇丹陽的《仙人戲龍》磚雕（約五世紀末至六世紀初，圖版 3-26），以及山西大同司馬金龍墓出土的漆畫屏風上的人物畫（484）。然而和以上三例中所見人物強烈的動態感相比，則遼寧本《洛神賦

圖》上的人物顯得優雅而沈穩。在此，人物造形比較《女史箴圖》中所見較為矮胖。在這圖卷中所見人物的臉部和身體的表現較具立體感，在結構上也比較精確。其前人物畫常見扭轉的身段、和寬袍飄揚的狀態，已被較穩重的體態、和安詳的姿勢所取代（圖版 2-1：1-3）；在此圖中，人物和山水也較具量感，未見飄揚的感覺。從這層面上來看，遼寧本《洛神賦圖》所反映的是六朝畫家對物體塊面和體積感的重視。這種表現上的特色也可見於北齊（550~577）婁叡墓中的壁畫（約 570，圖版 2-11）。¹³

此外，遼寧本《洛神賦圖》中所見的人物服飾也顯示出六朝時期的特色。曹植的衣飾：包括梁冠、曲領、「V」形襟領、寬袖長袍、蔽膝及紳帶，以及笏頭履，還有他的八個侍從：兩個拉住他袍子的兩端以防墜到地面，其餘的分別拿著華蓋、遮扇和坐蓆等等，那些衣飾、物件、及圖像特色（圖版 2-1：1-3A），又可見於《宋書》所載詩人謝靈運（385~423）外出時的裝扮。這種模式與造形在六世紀時相當流行。它不但可見於顏之推（531~591）的抨擊中，而且也常見於此期的許多人物畫上。至於洛神的服飾則包括雙鬢髮型，「V」形領上衣外加半臂褶子，長裙和飄帶，外罩蔽膝等（圖版 2-1：2-1）。這樣的服飾比起《女史箴圖》中仕女的服裝（圖版 2-2：10）而言，是複雜且華麗多了，但卻常見於六世紀的人物畫中，如鄧縣磚雕人物（約 500），或敦煌 285 窟（538~539）壁畫上的女供養人等。而在洛神離去時，她所乘坐的雲車造形，包括駕車的六龍、開敞的車箱、羽翮裝飾的車輪擋板、圓頂華蓋、九旂之旗、和水禽護衛等等圖像上的特色（圖版 2-1：4-2B），都十分類似敦煌 419 窟中所見西王母（帝釋天妃）出巡的造形。既然從圖像方面來看二者如此類似，因此個人再度推斷遼寧本《洛神賦圖》祖本原構圖的創作時間應與敦煌 419 窟壁畫作成的時間（589~613）相近。再從文化背景來看，六朝時期志怪小說盛行，人神相戀的故事便是其中重要的主題之一，〈洛神賦〉的故事在這種氛圍之下更成為小說家重新詮釋的對象。同時統治階級對曹植文學成就也都予以高度的肯定與推崇，據文獻所載，陳文帝天嘉二年（560）時便有畫家製作一卷《洛神賦圖》，個人認為那很可能是現在遼寧本所根據的祖本。但因遼寧本《洛神賦圖》中的人物畫筆法反映了南宋馬和之（1131~1163 進士）的畫風，因此它本身應是一件南宋十二世紀中期的摹本。

本書第五章所探討的是遼寧本《洛神賦圖》上書法作成的年代問題。據個人研究發現，此本上的賦文與分佈狀態應是摹仿了六世紀祖本原構圖的面貌。但是卷上的書法卻顯示了十二世紀中期的風格，特別類似宋高宗（1107~1187；1127~1162 在位）學《曹娥碑》的楷書體，並結合了米芾（1051~1107）的行書風格。它的特色是，字形多呈方正，而筆劃則明顯可見隸書筆法：橫劃運筆起伏，直劃收筆尖銳，捺筆波磔

明顯。這些結字和運筆的特色，接近了四世紀早期的《曹娥碑》。但是，在某些字的捺筆卻又簡化，採以行書筆法，寫成新月形，近似宋高宗所引用米芾行書筆法的書風（圖表 5-7，5-8）。又因《曹娥碑》曾在 1150 年前後入藏於宋高宗之手，所以遼寧本《洛神賦圖》上的文字可能是在這期間由一名有機會接近高宗收藏、且學習高宗書法風格的宮廷人員所寫上去的，也因此他的書法便結合了以上所說的三種風格特色。

但這並不是說遼寧本畫卷上的這些賦文是在南宋臨摹時才由書家任憑己意添加上去的。它的出現和分佈狀態，在六朝本原來的構圖中應早已存在。因為將圖像與文字互相結合、並佈列成具有韻律感的這類表現法，正是六朝的美學特色，例見於敦煌 285 窟西魏時期所作的《五百盜賊皈佛緣》（538~539）（圖版 3-22）。換言之，遼寧本《洛神賦圖》上所佈列的賦文形式，應該是南宋臨摹時依原來既有的構圖而作成的。關於這點，我們又可以從它所使用的古體字這方面看出來。在此賦文中的某些字形保留了初唐版〈洛神賦〉（618）之前所使用的古體字，比如卷上「傍徨」兩字的左邊部首寫成「彳」是屬於初唐的古體字（在宋朝則多寫成「彳」）（圖表 5-19）。由此可知《洛神賦圖》的祖本原構圖上曾經抄錄了〈洛神賦〉全文；而在南宋臨摹此圖時，書家也同樣在圖卷上抄錄了古本賦文，所以其中也保留了一些古體字的寫法。但它同時卻在許多處省略了原賦文該有的「兮」字。這種情形正與宋高宗親筆《草書洛神賦》（遼寧省博物館藏）之文中所見相似（圖表 5-11~5-26）；因此，更可證二者關係密切。值得注意的是，本卷書家同時也嚴守了南宋當時的避諱規範：有些字，如「玄」（藝祖名）和「敬」（高祖名）都因避諱而省去末筆。但又由於「桓」（欽宗名，1100~1156）字在本賦文中書寫完整，未見變易，因此可知本賦文的抄錄是在該字被列為避諱字（1162）之前。

本書第六章主要討論北京甲本和弗利爾甲本與遼寧本《洛神賦圖》的相關性。雖然北京甲本（彩圖 2）在構圖上和遼寧本十分類似，但它卻省略了賦文。取而代之的是，北京本將各個人物活動的場景之間的距離拉近，並且多添加了一些山石樹木，以填補原屬賦文的地方。如此一來，本來在遼寧本中所見，引以為特色的五幕式構圖原則，在此就不明顯了。此外，在遼寧本中那種圖像與文字相互結合，在視覺所共同形成的韻律感，在此也不見了。這種排除相關賦文，而單獨只以圖像來表現故事的繪畫方法並非偶然，它所反映的是新興於十一世紀晚期到十二世紀早期之間，北宋士大夫藝術家所關注的「詩畫換位」的美學觀。這也反映了宋徽宗（1082~1135；1110~1125 在位）時期以詩句考選畫學生的文化背景。在那種新的美學風尚中，畫家多嘗試著將詩句直接轉譯為圖畫，使圖像在表意上獨立自足，而排除了藉詩文作為旁白的傳統表現法。

北京甲本《洛神賦圖》中人物畫的表現，同樣也反映了宋徽宗時期的風格。遼寧本《洛神賦圖》中人物的描法是採用了粗細起伏變化的吳道子（約 685~758）和馬和之的畫風。但北京甲本中所見的，卻是細勁而均勻的書法運筆；那是屬於李公麟（1049~1106）學顧愷之風格的特色。這類筆法又可見於李公麟的《孝經圖》（圖版 6-4）、喬仲常（活動於十二世紀中期）的《後赤壁賦圖》（圖版 5-12）、傅李唐（約 1070~1150）的《晉文公復國圖》（圖版 5-14）、和作成於 1099 年的版畫《隨朝四美圖》（圖版 6-3）。因此，將北京甲本《洛神賦圖》訂為北宋末年（十二世紀初期）的摹本應是相當合理的，何況當時的士大夫圈中又流行著復興六朝品味的風尚。眾所周知，顧愷之傳統與六朝時期講求平淡天真的美學觀，在北宋中、晚期時又在文人圈中再度受到重視。比如身為重要史學家、考古學家、詩人、和高官的歐陽修（1007~1072）便用「平淡」、「天真」這樣的詞彙來讚美好友梅堯臣（1002~1060）的詩。而蘇軾（1036~1101）更選擇了六朝王僧虔（426~485）的書風為自己書法的典範。甚至米芾也以王獻之（344~386）書法作為自己學習的對象。此外李公麟更認為顧愷之是中國繪畫史上最偉大的人物畫家，因此他自己許多人物畫都顯現了顧愷之的畫風。因此，在這種文化氛圍之中，畫家去臨摹一件六朝時期所作的故事畫，正好反映了當時的美學風尚。

然而，在北京甲本中，有許多圖像在細節上呈現前後不一致或錯誤的地方。這特別可見於曹植出現在不同場景中所穿的服飾。這說明此卷是一件臨本。由於臨畫者未能充分理解各圖像的細節，或不夠小心描摹，因此在圖像上才出現前後不一致與不合理的現象。臨者可能是服務於徽宗畫院的畫家。由於《宣和畫譜》（約編於 1120）中並未登錄任何《洛神賦圖》，因此這件北京甲本的《洛神賦圖》摹成的時間很可能是在 1120 年之後，但早於 1127 年北宋滅亡之前。

就內容上而言，弗利爾甲本是這三件宋代臨摹本中最不完整的一件，它只表現出原構圖的後半段（彩圖 3）。弗利爾甲本不論在構圖上或圖像上，大部分都較接近北京甲本，因此與遼寧本關係較遠；比如，它也和北京甲本般省略了賦文，而且人物描法也都屬李公麟傳統。但在同時，弗利爾甲本在許多圖像上也呈現出自己的特色，例見洛神的服飾（圖版 6-11：3-2）；它應是經過了修改，所以不像北京甲本或遼寧本中所見。換言之，它可能是摹自一件與北京甲本構圖有關的中間本。又由於弗利爾甲本在曹植泛舟（圖版 6-11：5-1）一景中，可見船艙前面掛了一幅馬遠和夏珪（約活動於 1194~1224）風格的水墨山水畫，因此可以斷定此卷摹成的年代應在十三世紀中期之後。

然而在以上所見依據六朝祖本所作的三件宋代摹本之後，歷代又有許多依此而作的再摹本、轉摹本、或創作本。它們的表現特色和彼此之間的風格關係便是本書的第七章所要探討的問題。第七章所要討論的是存世〈洛神賦〉故事畫的表現類型和風格系譜。

依個人所見，遼寧本和北京甲本雖則都摹自六朝末期的祖本，但它們兩者本身後來又成為第二代祖本；而從這些第二代祖本中後來又產生了許多再摹本，其間並可能又有互相混合的現象。雖然如此，但這群作品在構圖上和圖像上仍可分辨出六朝模式的特色。在存世作品中可見到從宋代到清代（1644~1911）之間所作的這種「六朝類型」的再摹本至少有三件，包括：1、臺北國立故宮博物院所藏的一段描寫洛神乘雲車離去的畫面（彩圖4，臺北甲本）。此本所據的是北京甲本，但也混合了遼寧本的因子。它應是一件十三世紀的摹本。據此判斷，在南宋時已有一些遼寧本和北京甲本的混合摹本產生。2、弗利爾乙本，它可能是一件十七世紀的白描本（彩圖9）。此本在構圖上和圖像上多根據北京甲本，也無賦文；但部分圖像又與遼寧本有關係。因此，它也是一件根據兩者的混合摹本所作的再摹本。3、臺北乙本，它是丁觀鵬（活動於1726~1771）在1754年所作的摹本（彩圖5）。此本完全根據北京甲本的構圖，但在人物圖像及山水設色等方面則兼採了郎世寧（Giuseppe Castiglione, 1688~1766）等人的西洋設色法，表現人物的立體感，畫面亮麗。此卷上也未錄賦文。換言之，六朝構圖模式在第六世紀創行之後，形成一種傳統，經由各種摹本一直流傳到十八世紀，成為歷代表現〈洛神賦〉故事的第一種類型，也就是「六朝類型」。

值得注意的是，宋代以後的藝術家，他們除了沿用上述的六朝類型以外，又自創了「宋代類型」和「元代類型」等兩種表現〈洛神賦〉故事的方法。¹⁴宋代類型的特色是在人物活動的四週加上內容豐富而結構十分複雜的山水背景。根據個人觀察，發現宋代畫家在表現〈洛神賦〉故事時，除了在情節內容上採用六朝原型外，更運用兩種表現法去詮釋這則古代的爱情故事。其中一種方法是在六朝連續式構圖和人物圖像上，加上了大量的宋代山水背景，如北京乙本（彩圖6）和大英本的《洛神賦圖》（彩圖7）中所見。另一種方法則是採用一系列的單景式構圖，表現出宋代人物圖像和山水背景，如北京丙本的《洛神賦圖》（彩圖8）所表現的便是全本〈洛神賦〉故事中的〔驚豔〕一景。

北京乙本舊標為《唐人仿顧愷之〈洛神賦圖〉大本》。此本雖在構圖上取法遼寧本和北京甲本，但在情節上則增補了一些前二本中所未見之處，目的是使整個故事的表現更為完整，而在背景方面也增加了許多結構複雜的山水和雲霧，使畫面顯得十分

熱鬧。此外，在人物的服飾上也加以變化，增加了許多華麗的裝飾，因而失去了原有的單純之美。值得注意的是，畫家將賦文擇句寫於框中，規律地標示在相關圖像的上方附近。這種圖像與文字結合與佈局的設計顯得呆板，已失去遼寧本中所見那種生動活潑又富於變化的圖文互動關係。

而大英本《洛神賦圖》便是根據北京乙本所臨摹而成的。它可能摹成於十五到十六世紀之際。此本失去前段，但從內容上、構圖上、和圖像上、以及題記的方式上，都可見它是臨摹北京乙本而成的。不過它在山水表現上增加了許多細節，顯露了明代仇英（活動於1510~1552）所畫《琵琶行圖》（圖版7-10，納爾遜美術館）的時代風格。至於北京丙本《洛神賦圖》則是以單景式構圖表現了《洛神賦圖》的第一幕〈邂逅〉中的第三景，即曹植初見洛神的〔驚豔〕一段。圖中男女主角和侍從都穿戴宋代服飾，且背景明顯地表現出宋代山水畫風。據此可判此畫應是宋人創作。以上九件《洛神賦圖》的內容與年代的推斷，可參見本書的附錄二。

到了元代（1260~1368），畫家更以最精簡的方法來表現〈洛神賦〉的故事，而產生了第三種類型，特色是只以單幅標幟式構圖來表現洛神圖像，比如衛九鼎（約活動於十四世紀中晚期）所作的《洛神圖》（1368）（圖版7-15，臺北國立故宮博物院）。這種簡約的表現，成為許多明（1368~1644）、清（1644~1911），乃至於近代畫家，包括溥心畬（1896~1963）等人表現〈洛神賦〉故事的另一種新模式。畫家往往以女子站在江面或岸邊，加上各種象徵物，如松、菊、芙蓉等，來指認洛神的身份，或題上〈洛神賦〉的全文或擇句，或自作新詩而用賦中典故等等方法，來提示該圖的故事性。因此，它可看做是另一種利用簡單明白的標幟式圖像，來表現故事畫的方法。

綜述本書的內容，主要處理了五方面的問題：第一，在於了解〈洛神賦〉的創作背景及美學特色。第二，為探究遼寧本《洛神賦圖》如何以圖畫方式去表現〈洛神賦〉一文的故事情節與美學特質；也就是繪畫作品在轉譯文學作品時會牽涉到的一些問題。第三，為詳析遼寧本的表現特色，並從漢到六朝故事畫發展的脈絡與例證中，去為遼寧本的祖本《洛神賦圖》斷代，同時解釋這個祖本成畫時的文化背景。第四，便是比較遼寧本、北京甲本、和弗利爾甲本的表現特色，並推斷它們各自摹成的年代。最後，則是就傳世所見的各種《洛神賦圖》和《洛神圖》，建構出歷代表現〈洛神賦〉故事畫的三種類型它們之間的和風格系譜。個人希望藉由這些對〈洛神賦〉故事畫各種相關問題的思考與處理，能有效幫助我們對其他故事畫的研究。