

傳世〈洛神賦〉故事畫的 表現類型與風格系譜

陳葆真
國立臺灣大學
藝術史研究所

提 要

本文旨在探討存世所見歷代〈洛神賦〉故事畫（包括《洛神賦圖》和《洛神圖》）的表現類型和風格系譜。作者指出這群作品的構圖設計涵蓋了：1. 連續式構圖法（continuous composition）、2. 單景式／單景系列式構圖法（monoscenic / serial monoscenic composition）、和3. 單幅標幟式構圖法（emblematic composition）等三種。至於在人物和山水背景的表現上則又可分為1. 六朝類型、2. 宋代類型、和3. 元代類型等三種。這三種類型各具有它本身在構圖上、圖像上、和圖文關係上的表現特色。經由結構分析，作者並將這諸多存世作品建構出相關的風格系譜。

關鍵詞：曹植、洛神賦、顧愷之、洛神賦圖、故事畫、圖文關係

* 本文曾蒙行政院國科會補助（研究計畫 NSC93-2411-H-002-032），及本所李如珊同學耐心幫忙，建立電腦文字與圖像檔案，謹此致謝。又，個人於2004年夏天得國科會補助，前往弗利爾美術館研究白描本《洛神賦圖》，承蒙該館中國藝術部副主任張子寧博士（Joseph Chang）和研究員安明遠（Stephen Allee）先生幫忙，以及庫房專業技術人員：Mr. Tim kirk, Ms. Susan J. Kitsoulis, 和Ms. Christina A. Popenfus 等人多次提畫，供筆者研究，十分感激；其間在生活上並蒙老友許惠蓮女士的多方照顧，銘感於心，僅在此深表謝忱。

一、引言

就像任何藝術類別一般，許多古代故事畫都在祖型成立後，經由地域性的橫向傳播和歷史性的縱向流傳，而產生許多臨摹本、仿本、後代藝術家根據這祖型而作的詮釋本、以及新創的類型等等，因而累積出一群同一主題的作品。這樣一群經歷長時間、多重傳摹關係、以及新詮釋、或個別創新的作品，雖然都奠基於同一文本，屬於同一主題，但是它們相互之間的傳摹關係可能相當錯綜複雜，而且每件作品在表現方式上也可能差異甚大。仔細觀察圖像與文本的關係、掌握每件作品的風格特色、區辨各種表現類型、並建構它們之間的關係是為藝術史研究最基本、也是最重要的工作之一。本文便以傳世悠久、膾炙人口、且動人心弦的〈洛神賦〉故事為例，簡述此一故事畫的形成和演變，並建構它們的表現類型和風格系譜。

依個人研究得知，中國古代，特別是漢代（前206-後220）到六朝（220-589）之間故事畫的構圖方法基本上包括了同發式構圖法（simultaneous composition），單景式／單景系列式構圖法（monoscenic / serial monoscenic composition），和連續式構圖法（continuous composition）等三種。¹ 又依個人觀察得知，存世所見表現〈洛神賦〉故事的繪畫作品，包括《洛神賦圖》和《洛神圖》兩種。它們的構圖設計多為連續式構圖法、單景式／單景系列式構圖法、和單幅標幟式構圖法（emblematic composition）。至於在人物和山水背景的表現方面則可分為三種類型：1. 六朝類型，2. 宋代類型，和3. 元代類型等。這三種類型各具有它本身在構圖上、圖像上、和圖文關係上的表現特色。而經由結構分析，又可將這諸多存世作品整理出相關的風格系譜。這些並為本文重點。²

二、〈洛神賦〉

〈洛神賦〉一文是三國時期（西元220-265）魏文帝曹丕（西元187年生：

¹ 關於以上各種構圖法的特色和衍生諸例，詳見Pao-chen Chen, *The Goddess of the Lo River: A Study of Early Chinese Narrative Handscrolls* (Princeton: Princeton University, Ph. D. dissertation, 1987), pp. 110-167；或見Pao-chen Chen, "Time and Space in Chinese Narrative Paintings of the Han and the Six Dynasties," in Chun-chieh Huang & Eric Zürcher eds., *Time and Space in Chinese Culture* (Leiden. New York. Köln: E. J. Brill, 1995), pp. 239-285.

² 本文在許多部分曾節引上述個人的博士論文 *The Goddess of the Lo River*；當中相關的資料，特別是有關遼寧本、北京甲本、和弗利爾甲本等三卷《洛神賦圖》的研究成果；其他部分則為近年來的研究發現。

220-226在位)之弟曹植(192-232)所作。賦文簡短,主要以韻文敘述黃初四年(223)他從京師洛陽東返封地(山東甄城)時,³途經洛水,邂逅洛水女神,彼此傾慕,但因人神道殊而分離的一段短暫戀情。此文是否別具政治意涵,學者解讀不一,未有定論。⁴但其本身由於詞藻華美,韻律變化活潑,加上意象鮮明,故事情節引人,因此千古傳頌,被公認為希世美文。

〈洛神賦〉

- | | |
|-----------------------------|------------------------|
| 1. 黃初三年, ⁵ | 9. 余從京域, |
| 2. 余朝京師, | 10. 言歸東藩。 ⁸ |
| 3. 還濟洛川。 | 11. 背伊闕, |
| 4. 古人有言, | 12. 越轅轅, |
| 5. 斯水之神名曰宓妃。 ⁶ | 13. 經通谷, |
| 6. 感宋玉對楚王神女之事, ⁷ | 14. 陵景山, ⁹ |
| 7. 遂作斯賦。 | 15. 日既西傾, |
| 8. 其詞曰: | 16. 車殆馬煩。 |

3 〈洛神賦〉中所記曹植入京的年代有黃初「三年」和「四年」兩種說法,自七世紀起,學者便爭論不斷。主張「三年」說的有丁晏(1794-1875)、朱緒曾(1821-1850)、和近人石雲濤等。主張「四年」說的有李善(689卒)、何焯(1661-1722)、鄧永康、繆越和雷家驥等人。各家所據以論辯的理由不一。繆越以為現在所見的賦文寫作「三年」,本應作「四年」才是,因後人筆誤而成「三年」。詳見Pao-chen Chen, *The Goddess of the Lo River*, pp. 42-46.

4 同上,頁46-52。

5 同註3。

6 宓妃傳說是伏羲之女,溺於洛水,後為洛水之神。此說近似湘君、湘夫人;二人本為堯之二女(娥皇和女英),皆嫁舜為妻。後來舜到南方,二人相偕尋舜不著,死於洞庭湖,其後被奉為湘水女神。

7 此言宋玉(前四世紀)所作〈神女賦〉一事。但崔述(1740-1816)及劉大白(1880-1932)和陸侃如(1903-1978)等學者都認為〈神女賦〉、〈高唐賦〉、和〈登徒子好色賦〉三篇雖歸為宋玉所作,但自其文體結構:以主客對話為序言的特色,這點來看,它們應屬漢初司馬相如(前179-前117)時代的作品;參見崔述,《考古續說》(上海:商務印書館,1937),卷2,頁32;劉大白,〈宋玉賦辨偽〉,收於鄭振鐸編,《中國文學研究》(香港:中國文學研究社,1963),頁101-107;陸侃如,〈宋玉評傳〉,同書,頁75-99。

8 曹植此時封地在山東甄城。他在黃初元年被封為甄城侯;二年(221)被貶為安鄉侯,後又改回為甄城侯;三年(222),立為甄城王;四年(223)朝京,七月離開洛陽回封地以後才改封雍邱王。參見黃節(1874-1935),《曹子建詩注》(臺北:世界書局,1962),頁38;鄧永康,《魏曹子建先生植年譜》(臺北:商務印書館,1981),頁37。

9 此處賦文中的路線:伊闕、轅轅、通谷、景山之順序乃依音韻變化之需要而調整,並非實際上之路線順序。依地理位置,這些地方由西向東依序應為:伊闕、通谷(太谷、大谷)(二者在洛陽縣)、而後為景山、轅轅(二者在偃師縣)。參見龔松林、汪堅編,《洛陽縣志》(1732),中國方志叢書(臺北:成文出版社,1976),冊476,卷3,頁212,213,216;湯毓偉、孫星衍(1753-1818)編,《偃師縣志》(1788),同叢書,冊442,卷3,頁149-157。

17. 爾迺稅駕乎衡阜，
18. 秣駟乎芝田，
19. 容與乎陽林，
20. 流眄乎洛川。¹⁰
21. 於是精移神駭，
22. 忽焉思散，
23. 俯則未察，
24. 仰以殊觀，
25. 覩一麗人，
26. 于巖之畔。
27. 乃援御者而告之曰：
28. 「爾有覩於彼者乎？
29. 彼何人斯？
30. 若此之艷也！」
31. 御者對曰：
32. 「臣聞河洛之神，
33. 名曰宓妃。
34. 然則君王所見，
35. 無迺是乎？
36. 其狀若何？
37. 臣願聞之。」
38. 余告之曰：
39. 「其形也，翩若驚鴻，
40. 婉若游龍，
41. 榮曜秋菊，
42. 華茂春松。
43. 髣髴兮若輕雲之蔽月，
44. 飄飄兮若流風之迴雪。
45. 遠而望之，
46. 皎若太陽升朝霞。
47. 迫而察之，
48. 灼若芙蕖出綠波。
49. 濃纖得衷，
50. 脩短合度。
51. 肩若削成，
52. 腰如約束。
53. 延頸秀項，
54. 皓質呈露。
55. 芳澤無加，
56. 鉛華弗御。
57. 雲髻峨峨，
58. 脩眉聯娟。
59. 丹脣外朗，
60. 皓齒內鮮。
61. 明眸善睠，
62. 靨輔承權。
63. 瓊姿艷逸，
64. 儀靜體閑。
65. 柔情綽態，
66. 媚於語言。
67. 奇服曠世，
68. 骨像應圖。
69. 披羅衣之璀璨兮，
70. 珥瑤碧之華琚。

¹⁰ 此處之「洛川」乃指洛水之「曲洛」一段。查伊水源自偃師，自東南來，注入洛水後，洛水形稍彎曲，流向東北，於鞏縣附近注入黃河。「曲洛」首見於郭璞（276-324）註，《穆天子傳》（前403-前221成書），漢魏叢書（1592）（臺北：新興書局，1966），卷5，頁4。曲洛在第五世紀時便被認為是洛神所居之處，見酈道元（527卒），《水經注》（臺北：商務印書館，1968），卷3，頁52。又見唐毓倬、孫星衍編，《偃師縣志》，卷3，頁166-168。

- | | |
|----------------------------|----------------------------|
| 71. 戴金翠之首飾， | 96. 悵猶豫而狐疑。 |
| 72. 綴明珠以耀軀。 | 97. 收和顏而靜志兮， |
| 73. 踐遠遊之文履， | 98. 申禮防以自持。 |
| 74. 曳霧綃之輕裾。 | 99. 於是洛靈感焉， |
| 75. 微幽蘭之芳羈兮， | 100. 徙倚傍徨。 |
| 76. 步踟躕於山隅。 | 101. 神光離合， |
| 77. 於是忽焉縱體， | 102. 乍陰乍陽。 |
| 78. 以遨以嬉。 | 103. 竦輕軀以鶴立， |
| 79. 左倚采旄， | 104. 若將飛而未翔。 |
| 80. 右蔭桂旗。 | 105. 踐椒塗之郁烈， |
| 81. 攘皓腕於神滸兮， | 106. 步蘅薄而流芳。 |
| 82. 采湍瀨之玄芝。 | 107. 超長吟以永慕兮， |
| 83. 余情悅其淑美兮， | 108. 聲哀厲而彌長。 |
| 84. 心振蕩而不已。 | 109. 爾迺衆靈雜遝， |
| 85. 無良媒以接懽兮， | 110. 命儔嘯侶。 |
| 86. 託微波而通辭。 | 111. 或戲清流， |
| 87. 願誠素之先達兮， | 112. 或翔神渚。 |
| 88. 解玉珮以要之。 | 113. 或采明珠， |
| 89. 嗟佳人之信脩， | 114. 或拾翠羽。 |
| 90. 羌習禮而明詩。 | 115. 從南湘之二妃， ¹² |
| 91. 抗瓊瑋以和予兮， | 116. 攜漢濱之游女。 ¹³ |
| 92. 指潛淵而爲期。 | 117. 歎匏瓜之無匹兮， |
| 93. 執眷眷之款實兮， | 118. 詠牽牛之獨處。 |
| 94. 懼斯靈之我欺。 | 119. 揚輕袿之猗靡兮， |
| 95. 感交甫之棄言兮， ¹¹ | 120. 翳脩袖以延佇。 |

¹¹ 交甫指鄭交甫。鄭交甫爲東周（前770-前259）人，一日於漢水邊上遇二女。二女自玉珮中取珠贈交甫。交甫得珠，別二女。行之不遠，回望二女並手中之珠皆忽不見。此故事流行於漢末。應劭（活動於189-200）曾記之。後爲顏師古（581-645）所引用，見其註揚雄（前53-後18）〈河東賦〉，載於班固（後32-92），《漢書》，百納本二十四史（臺北：商務印書館影印，1967），冊3，卷57，頁22；參見廖用賢，《尚友錄》（1617）（1666重刊，出版者不明），卷19，頁6b。

¹² 同註6。

¹³ 此句源自《詩經》，〈國風·周南〉，「漢廣」：「漢有游女，不可求思」；見文淵閣四庫全書（臺北：商務印書館，影印國立故宮博物院藏本，1983-86），冊72，頁752。

121. 體迅飛鳧，
122. 飄忽若神。
123. 陵波微步，
124. 羅襪生塵。
125. 動無常則，
126. 若危若安。
127. 進止難期，
128. 若往若還。
129. 轉眄流精，
130. 光潤玉顏。
131. 含辭未吐，
132. 氣若幽蘭。
133. 華容婀娜，
134. 令我忘餐。
135. 於是屏翳收風，
136. 川后靜波。
137. 馮夷鳴鼓，
138. 女媧清歌。
139. 騰文魚以警乘，
140. 鳴玉鸞以偕逝。
141. 六龍儼其齊首，
142. 載雲車之容裔。
143. 鯨鯢踊而夾轂，
144. 水禽翔而爲衛。
145. 於是越北沚，
146. 過南岡。
147. 紆素領，
148. 迴清陽。
149. 動朱脣以徐言，
150. 陳交接之大綱。
151. 恨人神之道殊兮，
152. 怨盛年之莫當。
153. 抗羅袂以掩涕兮，
154. 淚流襟之浪浪。
155. 悼良會之永絕兮，
156. 哀一逝而異鄉。
157. 無微情以效愛兮，
158. 獻江南之明璫。
159. 雖潛處於太陰，
160. 長寄心於君王。
161. 忽不悟其所舍，
162. 悵神宵而蔽光。
163. 於是背下陵高，
164. 足往神留。
165. 遺情想像，
166. 顧望懷愁。
167. 冀靈體之復形，
168. 御輕舟而上溯。
169. 浮長川而忘返，
170. 思緜緜而增慕。
171. 夜耿耿而不寐，
172. 露繁霜而至曙。
173. 命僕夫而就駕，
174. 吾將歸乎東路。
175. 攬騑轡以抗策，
176. 悵盤桓而不能去。

三、《洛神賦圖》

歷代以來，此文經由抄錄、刊刻，已有多種註本流傳於世；且曾吸引各國漢

學家興趣，而將它譯為多種文字。此外，各種藝術媒材也紛紛取之為主題，將它改編為小說、戲劇、電影、和電視劇等。¹⁴ 更值得注意的是書畫方面。歷代書法家據此而創作的書蹟作品可說難以數計；¹⁵ 而各朝畫家依此而創作的繪畫作品更不乏其數。依個人統計得知，曾見載於歷代畫錄的《洛神賦圖》至少便有三十多件以上。而目前流傳在各地博物館和私人收藏中的《洛神圖》作品，則至少也有三十多件左右。這群著錄所見、和存世作品的畫家，最早可以上溯到東晉明帝（299生；323-325在位），¹⁶ 而最晚則包括近代的溥心畬（1896-1963），¹⁷ 乃至於當代的大陸畫家，如陳全勝仍有所作。¹⁸

除了現代所作不論外，目前所知，存世這類《洛神賦圖》共有九卷，分別作成於不同時代，且分藏在各地博物館，包括遼寧省博物館一本（簡稱遼寧本，圖1），北京故宮博物院三本：簡稱北京甲本（圖2）、北京乙本（圖7）、北京丙本（圖9），臺北故宮博物院二本：簡稱臺北甲本（圖4）、臺北乙本（圖6），弗利爾美術館二本：簡稱弗利爾甲本（圖3）、弗利爾乙本（圖5），和大英博物館一本（簡稱大英本，圖8）。這九卷作品在內容上完整的程度不同：最完整的為北京乙本；最短的為臺北甲本，僅為其中一段；其次為北京丙本，只有一景。而它們在山水背景的繁簡程度上也各異：其中北京丙本的山水最精簡，自成一格；而北京乙本和大英本的山水極為繁複，兩者自成一系統，互有關連；其餘六本的山水背景都較簡單而且大同小異，顯示了彼此之間某種傳承和轉摹的關係。¹⁹ 至於傳世的《洛神圖》雖只表現洛神圖像，但也應看作是表現〈洛神賦〉故事的作品。

14 小說方面，如六朝人據它改編為玄超與知瓊的戀愛故事，見干寶，《搜神記》（臺北：世界書局，1959），頁10-11；又如唐人薛瑩的《龍女傳》，見俞建卿編，晉唐小說六十種（上海：廣藝書局，1915），第3分，頁2a-3a；參見Pao-chen Chen, *The Goddess of the Lo River*, pp. 47-48; 186-187. 另有近人南宮博的小說《洛神》；戲曲方面，如明人汪道昆（1522-66進士）的《洛水悲》，近年來平劇中的《洛神》等；此外，近年來的電視劇、舞臺劇和電影則有許多不同的版本。

15 其中最有名的是王獻之（344-388）的小楷《洛神賦》，後只餘十三行，廣為後代書家臨摹流傳。參見Pao-chen Chen, *The Goddess of the Lo River*, p. 214; Appendix 1: Historical Sequence of the “Lo-shen fu” in Printed Texts and Calligraphic Versions.

16 其作品已佚，參見裴孝源，《貞觀公私畫史》（639），盧輔聖主編，《中國書畫全書》（上海：書畫出版社，1993），冊1，頁171；及張彥遠，《歷代名畫記》，畫史叢書（臺北：文史哲出版社，1976），冊1，卷5，頁65。

17 其畫今藏臺北廣雅軒。

18 其作收於陳謀等繪，《陌上桑·洛神賦·木蘭辭·古詩畫意》（天津：楊柳青書畫出版社，2002），頁8-19。

19 關於以上各本之間的關係，將可參見陳葆真有關《洛神賦圖》與中國古代故事畫的發展一書（準備出版中）。

依個人研究得知，這些歷代流傳下來的《洛神賦圖》和《洛神圖》雖然面貌各異，但就它們的構圖和圖像方面來看，可歸納出三種表現類型：1. 六朝類型，2. 宋代類型，和3. 元代類型。這三種類型形成的時間、在表現上的特色、以及相關的作品、還有這些作品之間所呈現的風格系譜等狀況，約如以下所論。

（一）六朝類型

先就六朝類型而言。六朝類型的《洛神賦圖》，其表現特色，最明顯的是全本連續性的構圖、簡樸的山水背景和人物造形。據個人研究結果，推斷它的祖本約作成於560~580年之間。²⁰ 依據它所摹製的作品，包括第一種的臨摹本（如遼寧本和北京甲本）、第二種的再摹本（如弗利爾甲本和臺北甲本），和第三種的轉摹本（如弗利爾乙本和臺北乙本）。

1. 第一種（臨摹本）

六朝類型第一種（臨摹本）的作品，包括作成於南北宋之間（約12世紀）的遼寧本和北京甲本。

（1）遼寧本

根據個人研究發現，遼寧本（圖1）最為忠實地保留了六朝祖本的構圖原貌。如圖所見，遼寧本（絹本設色，27.1×572.8公分）是一幅以山水為背景的人物故事畫卷。它的特色又在於將〈洛神賦〉全文分作許多長短不一的段落，分別與相關的圖像結合，而共組成一幕幕圖文並茂，而且結構分明的故事圖卷。這些賦文的作用，既可作為圖像的旁白，又可加強圖文互動的視覺效果，更可為圖卷標出章節段落，使它成為一齣連續的圖畫劇，表現出故事情節的進行和氣氛的轉變。所有物像的造型用筆悠雅，而且形體大小和高低的比例變化協調有致，以此創造了視覺上的韻律感。²¹ 這種種設計，使得整卷故事畫呈現出像一齣悠雅的歌舞劇那樣動人的視覺效果。畫中所有的人物大多以四分之三的側面朝著觀眾。他們在四周山水圍繞中顯得十分醒目。山水只是由簡單的山群和樹林所組成。它們佈列在畫幅的最下方，形成了畫面的近景。這些樹石的這種布列方式只表現出有限的景深。以上這種種表現上的特色反映的是六世紀晚期的美學觀念。²² 它原來

²⁰ Pao-chen Chen, *The Goddess of the Lo River*, pp. 53-189; especially, pp. 167-189.

²¹ 關於本卷中圖像與文句之間在構圖、意涵、韻律性、和視覺效果等方面的互動情形，詳見上註，頁84-86。

²² 同上註，頁110-189。

的構圖，依個人的解讀，應包含五幕十二景，由右向左依次展開，但現在有些部分已經佚失。²³ 根據個人的觀察、分析與建構，本卷的圖文結構和目前完整的情況如下：

第一幕：〈邂逅〉（句1-76）

第一景：〔離京〕（句1-16）（圖佚）

第二景：〔休憩〕（句17-38）（圖佚）

第三景：〔驚豔〕（句39-76）（圖1：I -3）

第二幕：〈定情〉（句77-98）

第一景：〔嬉戲〕（句77-82）（圖1：II-1）

第二景：〔贈物〕（句83-98）（圖1：II-2）

第三幕：〈情變〉（句99-134）

第一景：〔衆靈〕（句109-118）（其中「或採明珠，或拾翠羽」及「從南湘之二妃，攜漢濱之游女」等四句之相關圖文皆佚）

第二景：〔徬徨〕（句119-134）（圖1：III-2）

第四幕：〈分離〉（句135-162）

第一景：〔備駕〕（句135-138）（圖1：IV-1）

第二景：〔離去〕（句139-162）（圖1：IV-2）

第五幕：〈悵歸〉（句163-176）

第一景：〔泛舟〕（句163-170）（圖1：V-1）

第二景：〔夜坐〕（句171-174）（圖1：V-2）

第三景：〔東歸〕（句175-176）（圖1：V-3）

如以上所述，遼寧本原應包括五幕十二景，但現在畫面佚失了第一幕〈邂逅〉中的第一景〔離京〕和第二景〔休憩〕，以及第三幕〈情變〉中的第一景〔衆靈〕當中表現「採明珠」、「拾翠羽」和「南湘二妃」，以及「漢濱游女」等女子圖像。

畫中的山水造形質樸簡單，缺乏立體感，且呈現六朝山水「人大於山，水不容泛」的古拙之趣（圖1a）。相較之下，人物造形呈圓柱狀，較能表現出身體的

23 同上註，頁53-80。

體積和重量感，而且他們的服飾裝扮也適切地表現出各自的身份和地位。畫中的曹植頭戴「梁冠」，身著寬袖長袍，內套「曲領」，外繫「蔽膝」，而腳上所穿的「笏頭履」（「高鼻履」）有一部份則被寬長的袍子所遮蓋。曹植神態自若，居中挺立，面向左，雙臂外展，搭放在兩側侍者的手中。他的侍從都穿V形領的直袍、長褲和「高齒履」。除了最右端的小侍者以外，每一個侍者都戴黑紗「籠冠」，蓋住了頭髮和耳朵（圖1b）。²⁴

洛神的裝扮則是：頭梳「雙鬟」髮型，髻角髮絲繞耳，身穿長袖內衣，外套「V」型對襟「半臂」，下著百褶長裙，裙襞寬闊，曳地成三角形。她的髮帶和衣帶細長，隨風向後飄揚，暗示了她身體的動態感（圖1c）。其他女子的服飾依此模式，但較簡單（圖1d）。在用筆方面，畫家運筆起伏明顯，造成線條的粗細變化有致，增加了畫面的韻律感。那種技法似與馬和之（1131-1162進士）風格有關。加上卷上賦文的書法風格似受古代書家和南宋高宗（1107年生，1127-1162在位）書風的影響，因此可判本幅為一摹本。而摹成的時間，根據個人的研究，應在1162年之前。²⁵

遼寧本在乾隆五十一年（1786）之前進入清宮收藏，被認為非顧愷之真蹟，而標為〈宋人仿顧愷之洛神賦圖卷〉，並經乾隆御題為「洛神賦第二卷」。²⁶ 主要原因是，在這之前，表現相同內容的北京甲本（圖2），已在乾隆六年（1741）之前進入清宮收藏，且被乾隆皇帝標為「洛神賦第一卷」了。²⁷

（2）北京甲本

北京甲本（絹本設色，26 x 646公分）在圖像內容上也有一小部分的殘缺，如缺第一幕〈邂逅〉中的第一景〔離京〕，和第二景〔休憩〕的一部份；以及第三幕〈情變〉中第一景〔眾靈〕當中表現「或採明珠，或拾翠羽」的圖像等。但是，在構圖上和圖像方面，它也如遼寧本一般，都是摹自六朝的同一祖本。但，

24 關於曹植和他的侍者所穿戴的各種服飾參考資料，參見Pao-chen Chen, "The Goddess of the Lo River," pp. 58-61; 又參見沈從文, 《中國古代服飾研究》(臺北: 龍田出版社, 1981), 冊1, 頁60、106、128、135、169; 原田淑人, 《漢六朝服飾の研究》(東京: 東洋文庫論叢, 1937), 頁131-133、141、148、149; 羅宗濤, 〈變歌、變相與變文〉, 《中華學苑》, 第7期(1971年3月), 頁77。

25 關於此畫的斷代研究, 詳見Pao-chen Chen, *The Goddess of the Lo River*, pp. 167-189; 畫上書法的問題及斷代, 見頁190-220、240、241。

26 (清) 王杰等編, 《石渠寶笈續編》(1793) (臺北: 國立故宮博物院影印, 1971), 冊1, 頁322。

27 (清) 張照、梁詩正等編, 《石渠寶笈初編》(1744) (臺北: 國立故宮博物院影印, 1971), 冊上, 頁1075。

值得注意的是北京甲本在摹製時省略了原構圖上所具有的那些賦文。由於缺乏那些長短不一的賦文作說明，讀者便很難瞭解畫卷中那衆多人物的活動，以及故事情節的演變。由於省略了賦文，因此空間關係便重加調整：在有些地方的個別圖像之間，以及場景與場景之間的空間都予減縮；但在有些地方則增添了许多樹石、土丘，用以填補原屬賦文存在的部位。由於這些改變，使得整卷畫面看起來顯得擁擠而佈滿了圖像，有如一齣沒有間斷的歌舞劇。²⁸ 這種設計完全忽略了遼寧本中所見的那種「五幕式」的戲劇式構圖原則。²⁹ 此外，在北京甲本《洛神賦圖》中，常見主要人物的圖像前後不一致。其中最明顯例子便是曹植的服飾。它在卷中每一次出現的服飾都小有不同；而其中沒有一次是完全符合遼寧本中所見。正如前面已經說明的，遼寧本中所見曹植每一次出現時的服飾都是一致的，包括頭戴「梁冠」，內著「曲領」，外罩「V」形領寬袍，腰繫「蔽膝」，外加「紳」及長帶，足登「笏頭履」（圖1b）。但是在北京甲本中，曹植每次出現時的圖像，都不是這樣一套完整的服飾，而是各有小異。比如，在〔驚艷〕一景中，他首次出現。那時他便未著「曲領」，而頭上的「梁冠」也太大，且在蔽膝外面的「紳」看起來卻又顯得太小（圖2a）。在〔徬徨〕一景中，他第二次出現，看著洛神徙倚徬徨不忍離去。此時他的髮型成為高髻，取代了「梁冠」；而雖然這次他內著「曲領」，但是「蔽膝」及長帶和鞋子卻都不見了（圖2b）。在〔離去〕一景中，他第三次出現，目送洛神車駕遠離時，他再戴上「梁冠」，但「曲領」卻又不見了；並且在他的寬袍和「蔽膝」之間又多了一塊布；還有，他腳上所穿的卻和侍者一般，成為「高齒履」（圖2c）。於〔泛舟〕一景中，他第四次出現。雖然這次他所穿戴的差不多像第一次出現時的樣子，不過，他的「V」形領太鬆，因此，看起來有如「曲領」（圖2d）。在〔夜坐〕一景中，他第五次出現。「蔽膝」、及外面的「紳」、和鞋子都省略了（圖2e）。到了最後一景〔東歸〕，他第六次出現時，則「曲領」不見了，而且最奇怪的是，他頭上所戴的已變成一頂扁平帽（圖2f）。³⁰

至於洛神每一次出現時，所穿戴的美麗服飾，在遼寧本中所見相當一致，包括「雙鬟」髮型，上衣外面再罩一件多襞摺的「半臂」，百褶長裙，外面再繫「蔽膝」，以及許多飄帶（圖1c）。但是，在北京甲本中，洛神的服飾，前後所見

28 關於本卷的風格及表現問題，參見Pao-chen Chen, *The Goddess of the Lo River*, pp. 242-277.

29 遼寧本的這種構圖特色，已如上述，又詳見Pao-chen Chen, *The Goddess of the Lo River*, pp. 53-80。

30 有關北京本中曹植服飾不一致的現象，參見Pao-chen Chen, *The Goddess of the Lo River*, pp. 256-257.

都不一致。她的圖像一直在改變。比如，她在第一次出現，即與曹植邂逅時，髮上缺了飾帶；也未穿上「半臂」。她頭髮上的飄帶只見於「彩旄桂旗」與「採芝湍瀨」二處（圖2g）而不見於其他場合。至於她一貫的「雙鬟」髮型，在她乘雲車離去時卻變成了「單鬟」（圖2h）。³¹ 以上曹植與洛神服飾上種種前後不一致的情形，不但可證北京甲本不是摹自遼寧本，而且可知這種錯誤極可能是臨摹者對六世紀範本的理解錯誤所致。重要的是，到底這件臨本是什麼時候臨成的？個人認為它應是十一世紀末年到十二世紀初年之間某一位宋代院畫家所臨的。這個看法基本上是根據此卷人物畫的造形特色，因為它在風格上顯露了與北宋畫家如李公麟（1049-1106）、喬仲常（活動於12世紀中期）、和李唐（1066-1150或約1050-?）等人的關連性。³²

2. 第二種（再摹本）

六朝類型〈洛神賦圖〉第二種（再摹本）的作品，包括作成於十三世紀左右的弗利爾甲本（圖3）和臺北甲本（圖4）。

（1）弗利爾甲本

弗利爾甲本（絹本設色，24.0×310.0公分）的殘缺情況較為嚴重。它所呈現的只包括第三幕〈情變〉的第二景〔徘徊〕一部份；一直到第五幕〈悵歸〉的第二景〔夜坐〕為止，可說只保留了原來全圖卷後面約三分之一的畫面。就圖像上而言，弗利爾甲本所根據的是一件結合了北京甲本和遼寧本的中間本。以下且看弗利爾甲本與北京甲本《洛神賦圖》在圖像上的異同。

弗利爾甲本各場景中所見，除了少數圖像上異於北京甲本之外，其餘就風格上而言，完全與北京甲本相似。先從在〔徬徨〕一景中洛神的造形來看。在弗利爾甲本中，洛神頭梳「雙鬟」髮型，臉型修長，五官正似北京甲本般，眼睛向兩側微微上斜而於末尾處與下彎的眉毛末端相近，鼻寬而口小（圖3a）。她的身體修長，穿著「V」形領寬袍，在百褶裙外罩上「蔽膝」及裝飾著許多長飄帶。這種造形，除了「蔽膝」的長度太過誇張之外，與北京甲本（圖3a-1）所見幾乎完全相似。

至於在第四幕第一景，表現〔衆靈〕的情景中，弗利爾甲本顯現了與北京甲

31 同上註，頁257-258。

32 有關北京甲本的斷代參見Pao-chen Chen, *The Goddess of the Lo River*, pp. 258-272.

本更為明顯的近似性，甚至在失誤方面也一樣。比如，有一雙大耳朵的風神「屏翳」，它的左臂被省略了，且正在「清歌」的女媧，她的右足也同樣的不見了（圖3b）；而這兩個具有失誤的圖像正是直接取自北京甲本（圖3b-1）而來。在第二景〔離去〕中，弗利爾甲本也同樣取法了北京甲本的圖像。比如，在弗利爾甲本中，曹植和侍從們被背後的兩棵柳樹間隔成為三組（圖3c）；這種人物結組法完全依據北京甲本（圖3c-1）。此外，阻隔在曹植與洛神之間，背上乘坐著一個女神的鳳凰，它的尾巴為一根長翹。這樣的造形完全來自北京甲本。還有，在洛神雲車遠上方有一條自天空俯降的龍，它只現前半身，後半身完全省略未畫（圖3d）。這種造形也是根據北京甲本（圖3d-1）的結果。

弗利爾甲本在第五幕第一景〔泛舟〕中，樓船的造形（圖3e）也與北京甲本（圖3e-1）相似。這兩卷畫上都同樣表現了以下五點的類似性：(1)在底層船艙最前面應是開放的窗口處，都變成一塊木板，上面為一幅山水畫；(2)船底都由五大塊木板造成；(3)船尾遮篷都由四根木柱支撐；(4)望塔都由兩根木柱支持；(5)船艙上層的布篷和下垂的飄帶都造形僵硬，毫無受風吹拂飄動狀態，這一點大不同於遼寧本所見（圖3e-2）。最後，在曹植〔夜坐〕的場景中，弗利爾甲本（圖3f）也是根據北京甲本而作的（圖3f-1）。比如，在這二卷圖中都可見曹植坐匹的右前方，介於他的侍從和燃燒的蠟燭之間的地面上，多了一棵無根的銀杏樹。這棵樹的增添，其目的似乎是要在地面上形成一個明顯的圈圍式空間。這樣清楚的空間界定，在遼寧本中，由於缺了這棵樹，所以看起來並不明顯（圖3f-2）。

但是，姑且不論二者之間種種的相似處，弗利爾甲本與北京甲本也有不同之處。首先看空間設計。弗利爾甲本比北京甲本展現了更多空曠之處。比如，在第四幕第一景〔備駕〕中的「馮夷擊鼓」，北京甲本在鼓架下方所出現的柳樹（圖3b-1），在弗利爾甲本中則予以省略（圖3b）。因此，看起來較接近遼寧本（圖3b-2）。又、在第二景，〔離去〕的畫面裡，北京甲本的曹植和乘鳳的女神之間只存在窄狹的空白帶（圖3c-1），但這空白處在弗利爾甲本中卻變得相當空闊（3c），看起來反而像遼寧本上（圖3c-2）所見，是為準備書寫賦文而預留的空白。由上可知，弗利爾甲本並非直接摹自遼寧本或北京甲本，而是摹自混合了二者的另一個中間本。也就是說它是一件再摹本。它摹成的時間約在十三世紀中期，約南宋末年之際。³³ 根據這類中間本所摹成的作品，還有臺北甲本（圖4）。

³³ Pao-chen Chen, *The Goddess of the Lo River*, pp. 278-183.

(2) 臺北甲本

本圖，爲一開冊頁（絹本設色，25.5×52.4公分），只表現洛神乘雲車離去的一段畫面（圖4）。它的圖像特色較接近遼寧本（圖3d-2），特別是雲車右上方那條俯身而降的龍，同樣表現出它的後半身（這部分在北京甲本和弗利爾甲本中都省去不畫）。但此圖上，龍身多畫鱗，而畫雲的線條疏展，這兩點卻又與北京甲本（圖3d-1）接近。因此可以推斷這幅畫所依據的應是一件北京甲本和遼寧本混合而成的中間本。但這中間本現在已經不存在了。因此難以詳知它的面貌。至於本畫原來可能是畫卷中的一段，經裁切而成爲現今的冊頁形制。此畫作成的時間，據個人推測，可能與弗利爾甲本的時代差不多，應該也是一件十三世紀的作品。³⁴ 就文獻得知，南宋時期有許多標爲「洛神賦圖」的作品，如朱熹（1130-1200）、和劉克莊（1187-1269）便曾在他們的文集中提過。³⁵ 在他們所見的許多本中，可能包含了臺北故宮甲本所見的這一段畫面。

3. 第三種（轉摹本）

六朝類型《洛神賦圖》傳統一直持續發展，到了明（1368-1644）、清（1644-1911）時期，又繼上述第一種的臨摹本和第二種的再摹本，發展成第三種的轉摹本。它的特色是，在背景山水和人物圖像上雖據原型，但已經大幅度的修改和調整，不過仍可明顯看出原來六朝的樣貌。這類作品包括作成於明代的白描本（弗利爾乙本，圖5），和丁觀鵬（活動於1740-1768）摹於1754年的臺北乙本（圖6）。

(1) 弗利爾乙本（白描本）³⁶

弗利爾乙本（即白描本）《洛神賦圖》（圖5，紙本墨畫，24.1×493.7公分）在造形上是遼寧本和北京甲本的混合體。它在構圖上有許多方面都像北京甲本，比如：賦文全部略去不寫；人物及山水物像全都擠壓靠近；保留了北京甲本所有

³⁴ 同上註，頁285；本件作品著錄參見故宮博物院，《故宮書畫錄》（臺北：國立故宮博物院，1965），冊4，頁180-181。

³⁵ 參見朱熹，《題洛神賦圖》，收於《朱熹全集》（1532；臺北：文光出版社，1963影印），冊9，卷81，頁23b-24a；劉克莊本人見過許多本《洛神賦圖》，見其題〈蕭棟所藏畫卷〉，收於《後村先生大全集》，四部叢刊初編縮本（臺北：商務印書館，1936；1967重印），冊70，卷109，頁950。

³⁶ 截至目前爲止，學界對此圖的討論不算太多，據個人所知，比較重要的是Thomas Lawton, *Chinese Figure Painting in the Freer Gallery of Art* (Washington, D. C.: The Smithsonian Institution, 1973), pp. 18-33; 徐邦達，《古書畫偽訛考辨》（上海：江蘇古籍出版社，1984），卷上，頁27（文字），頁43-49（圖版）。基於這個原因，個人在此將對它作較多細部的討論。

（而遼寧本所無）的「南湘二妃」和「漢濱游女」的畫面（圖5a; 5a-1）。但是，它也有異於北京甲本的地方，比如，第五幕第二景〔夜坐〕一景，可見於北京甲本（圖2e），但卻在此卻佚失。另外，此卷在卷首除了如北京甲本中一般，表現「秣駟乎芝田」（句18）（圖5b-1）之外（這部分未見於遼寧本），又多出現了兩匹馬，兩個馬夫，和一輛裝飾華麗的車子（圖5b），顯然是描寫「稅駕乎衡臯」（句17）的圖像。這部分的圖像應是北京甲本原構圖的一部份，而非白描本添加的，因為類似的形象又見於北京乙本《唐人仿顧愷之洛神賦圖》（圖7）的卷首處，可證北京甲本原構圖中可能有這一段，後來佚失了。然而，從圖像方面來看，弗利爾乙本卻明確地承受了遼寧本與北京甲本的綜合影響。它接受遼寧本影響的地方有兩處，如在第一幕第二景〔驚豔〕，表現曹植初見洛神的畫面中，曹植的隨從最右邊，有一髮型為雙鬟（應為雙髻之誤），手持羽扇的僮子（圖5c），它只見於遼寧本（圖1b）而不見於北京甲本。又如，弗利爾乙本在第四幕第二景，表現洛神乘雲車〔離去〕的畫面中，在雲車上方由天而降，來護衛的那條龍，它的後半身表現齊全（圖5d），有如遼寧本（圖3d-2）；而這部分在北京甲本中卻是省略未畫的（圖3d-1）。相對的，它也接受北京甲本的影響，如表現女媧時，也將她畫成一隻腳（圖5e; 3b-1），但她在遼寧本中卻是雙腳齊全的（圖3b-2）。在這些之外，本卷圖中至少在一個地方表現出明顯的錯誤。比如在第三幕第二景，表現曹植坐視洛神凌波微步的畫面中，曹植坐匹前面的地上，原本放了一雙鞋子，正如遼寧本中所見（圖5f-1），這雙鞋子在北京甲本中卻被省略而沒畫出來（圖2b）；在此本中雖然畫出，但卻變成了一對杯子，顯得滑稽可笑（5f）。然而，也正由於這樣而可證明了在這部分的圖像上，本卷摹者所依據的是遼寧本系統，不過由於他技術太差，所以未能精確地掌握原圖的造形。

在這種種之外，白描本還有兩個特異之處，首先便是它把所有的柳樹都畫成了葉片較長、姿態較僵直的楊樹（圖5c）。其次是，畫中人物的衣領或袍袖都加上了寬的黑邊（或滾上花邊）（圖5a, 5g），這些都有異於遼寧本（圖1b, 5g-1）、北京甲本（圖2a, 2g）、甚或任何其他各本。

以上白描本〈洛神賦圖〉上所見的這種種與遼寧本、和北京甲本在構圖上和圖像上的相似和差異，以及它本身呈現的錯誤處，共同提示了以下的一些可能性。那便是：白描本是摹自另外一個中間本；而這中間已綜合了遼寧本和北京甲本的各種因子。那時的北京甲本更為完整，卷首還保有「稅駕乎衡臯」的畫面，

而這些畫面也被白描本畫家臨摹下來。但在臨摹的過程中，白描本的畫家也犯了錯誤，如將曹植坐匠前的一雙鞋子畫成一對杯子。而在白描本完成之後，它最後一幕的〔夜坐〕一景的畫面，不知何故，卻被人從卷中移去。整體而言，這卷白描本雖然也是臨摹本，但它仍可看作是繼北京甲本和遼寧本之後，在某種程度上保存了六朝模式的一卷《洛神賦圖》。

再看這卷白描本不論在空間表現上、造形上、和筆法上，都呈現許多和弗利爾甲本相當不同的地方。先就空間上而言，白描本（高24.1公分）和弗利爾甲本（高24.0公分）二者幾乎等高，構圖也相近，而且也都依北京甲本系統：卷上未錄賦文。照理來說，它如果是摹自弗利爾甲本，那麼它在某些和弗利爾甲本相同的畫面中，在同樣未錄賦文之處，也應保持同等的空白面積和疏朗的視覺效果。但事實上，白描本卻將這些空間壓縮，調整了物像的位置，拉近了它們的距離。最明顯的例子是弗利爾甲本中，從表現洛神凌波微步到她的車駕離去，其間的長度是220公分（圖3）；但在白描卷中，同樣的畫面卻只佔了167公分（圖5），足足少了53公分，也就是比前者短了將近1/4的長度。這使得白描本中的景物呈現擁塞之感。

其次是在造型上的差異。最明顯的，如前面已提過，白描本中所有男士的衣服都在領子和袖口處加上寬邊，而在女子衣服的領、袖部分則都加鑲花邊。除了這點特異之處外，它和弗利爾甲本的不同至少還有六處。比如馮夷擊鼓的左側樹林，在弗利爾甲本中作三棵柳樹左右並列狀；但在白描本中，卻多了一棵，而且樹種也變成楊樹，四者左右靠近作陡然傾斜的排列狀。又如在稍前的屏翳，在弗利爾甲本中，他的形象較小，而且穿了衣服（圖5h-1）；但在白描本中，此神的體形比例增大，而且上身赤裸（圖5h）。再如，在弗利爾甲本的〔離去〕一景裡，站在岸邊的曹植，穿的是上襦與下裙（圖3c）；但在白描本裡他所穿的卻是一件長袍（圖5i）。再看弗利爾甲本中洛神離去時的雲車，它的後面有二龍一鯨護衛，二龍身上無鱗（圖3d），而巨鯨身上有鱗；但白描本上所見卻正好相反（圖5j）。此外，在同處還有一條自天空俯降而下的龍，在弗利爾甲本中（如北京甲本般）只見它的前半身和上揚的尾巴，而不見後半身；但在白描本中，它的後半身也表現得很清楚。還有，洛神的雲車篷頂處，白描本所見有六顆鑲珠，其中只有四顆壓住了下方四條飄帶，另兩顆顯無作用，在結構上並不合理；而在弗利爾甲本中只見四顆，全都合理地壓住了它們下方的飄帶。最後，在〔泛舟〕一景中，

弗利爾甲本的下層船艙明顯呈現三個窗口（圖3e）；但白描本的船艙卻只有兩個窗口（圖5k）。凡此種種，說明了白描本並非直接摹自弗利爾甲本的系統。

但是，反過來說，是否以上白描本所見的特點正顯示出它是一件原創本呢？事實卻又不然，因為它在許多圖像的結構方面，呈現出十分明顯的不合理現象。最明顯的例子，除了上面已提過的，白描本畫家在曹植觀望洛神凌波微步一景中，將他放在匠前的一雙鞋子誤畫成一對杯子，而顯出他的不明究理之外，又可見到他在〔泛舟〕一景中也無法掌握船身的結構問題，以致於出現三處不合理的現象。首先，在船艙底層的最前方，遼寧本為一開放窗口（圖3e-2），北京甲本與弗利爾甲本變成一塊木板，上面掛了一幅山水畫（圖3e, 3e-1）；但在這白描本上，卻只見一捲簾子，其他則交代不清（圖5k）。其次，最奇怪的是，白描本中的船身結構：它有一個船頭，但卻有兩個分開的船尾。再其次，更有趣的是，這兩個船尾卻只有一個船櫓，它就穿插在其中一個船尾甲板上的洞口中（圖5k）。這些顯然都是畫家不明船隻應有的結構，而犯下的錯誤。此外，在〔東歸〕一景中，曹植的車駕中有御者，但卻無韁繩；而且在那拖車的四馬上方，卻又無端的多出現了一個龍頭，好像要學洛神車駕所見，但卻呈混淆的現象。

值得注意的是，以上這種種失誤都發生在結構複雜的圖像上。它應是一個畫家在臨摹時，因不明原來物像的結構，以致於無法合理地處理形象而造成的錯誤。如果是原創本，畫家在創作時自會畫出他所了解的形象；他可能會選擇結構較簡單的造形，但不致於如此的失態。綜合以上的比較，可證白描本並非直接摹自弗利爾甲本的系統。它應該是摹自第二代的摹本，也就是轉摹本，因此在圖像上才會與其前各本所見差異那麼大。

至於本圖摹成的時間很難論斷。雖然卷上有元文宗（天順帝，1320生，1328在位）、文徵明（1470-1559）、和項元汴（1525-1590）的收藏印，但這些印都為偽印，不可用作斷代的依據。而卷後所附魏驥（1374-1471）、宋瑩（1634-1713）、和劉墉（1720-1805）等三人的跋也有許多問題。就人物造形、山水、樹石的用筆而言，是屬於李公麟仿吳道子（約685-758）風格。個人目前暫時推測，它摹成的時代可能是明末，約十六世紀之作；但也有可能更晚。

（2）臺北乙本（丁觀鵬《仿顧愷之洛神賦圖》）

臺北故宮收藏丁觀鵬（約活動於1740-1760）所摹的《洛神賦圖》（絹本設

色，28.1×587.5公分，圖6）卷末自題：「乾隆十九年（1754）四月，丁觀鵬奉命摹顧愷之筆意」。除了精緻的山水背景之外，丁觀鵬的摹本顯現了它在構圖上和圖像上所取樣的是北京甲本而非遼寧本。同時，我們也從文獻上得知，當時他所能憑據的只有北京甲本；因為北京甲本在1741年之前進入乾隆內府收藏，而遼寧本則要到1786年之前才進入乾隆收藏。³⁷ 丁觀鵬摹本除了添加了山水母題及調整它們的結構之外，他又採用當時在宮中流行的郎世寧（1688-1766）等人的西洋畫法去圖寫人物；特別在設色方面，他偏好以鮮亮的赭黃和墨綠畫山石、土坡、和樹木，並在人物臉部和衣著上也加上鮮麗的色染，強調他們的體積和受光效果。它所顯現的是乾隆院畫的新風格。³⁸ 簡單的說，丁觀鵬的摹本是依據北京甲本《洛神賦圖》的構圖，但在山水畫和人物圖像方面，則加上了清代宮廷的美術品味。

（二）宋代類型

宋代類型《洛神賦圖》的表現特色是在故事情節的順序方面依循六朝原型，但在構圖上和圖像表現上則表現了宋代的風格，包括複雜的山水背景和繁複的人物造形。這個類型在構圖上又分為兩種型態：一種為連續式構圖，另一種為單景式構圖。

1.全本連續式構圖

這類作品包括北京乙本和大英本的《洛神賦圖》。以下先看北京乙本。

（1）北京乙本（《唐人仿顧愷之洛神賦圖》）

北京乙本也屬清宮舊藏，但被標為《唐人仿顧愷之洛神賦圖》（圖7），為絹本重設色的大手卷，高51.2公分，長1157公分。它在構圖方面仍採取六朝模式的全本連續式構圖法，如見於遼寧本和北京甲本；但在內容上則較二者都更完整，因為它多了四個場景。首先是在卷首部分補畫了遼寧本和北京甲本都佚失的二個場面：曹植車駕離開京城（〔離京〕），及稅駕乎衡臯（〔休憩〕）的情形（圖7a）。其次在第一幕第三場景邂逅洛神（〔驚豔〕），「遠觀」洛神以種種比喻形容她的

37 （清）張照、（清）梁詩正等編，《石渠寶笈初編》，冊上，頁1075；（清）王杰等編，《石渠寶笈續編》，冊1，頁322。

38 關於丁觀鵬研究，參見林煥盛，〈丁觀鵬的摹古繪畫與乾隆院畫新風格〉（臺北：國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，1994）。

各種美貌之後，又多添加了一個畫面，表現曹植和侍從在岸邊「近觀」洛神的情景（圖7b）。最後是在第三幕〈情變〉第一場景〔衆靈〕中補作了遼寧本與北京甲本中都佚失的「或採明珠或拾翠羽」（句113-114）的畫面（圖7c）。這些補作的畫面應是後人參考了遼寧本和北京甲本之後，爲使全圖內容完整而臆補的；它並非忠實保存六朝祖本的面貌，因爲圖中人與物的圖像雖取樣遼寧本與北京甲本作爲雛形，但在人物服飾上和動作上，以及器物的造形上都予複雜化。同樣的，每段畫面雖都配上相關賦文，但這些賦文並不完整，只是節錄在方框中。總計全圖錄有題目及十四段節錄的賦文。而更明顯的是，圖中山水背景比例增大，其比重遠大過於人物；而山水的結構更是複雜，造形更具立體感（圖7d），反映了燕文貴（約967-1044）和李唐等人的風格（圖7d-1）。那些都是北宋山水畫高度發展以後才可能產生的面貌。而將山水比例加大，人物比例減小來表現故事畫的作品，更多見於南北宋時期，如《聘金圖》和《趙孟頫平瀟南》等（圖7d-2，7d-3）。

進一步觀察此圖中人物和山水表現上的特色，可以發現雖然圖中人物的圖像基本上都引用了遼寧本和北京甲本，但在造形上又經過太多的修改，如服飾上極爲華麗，而活動的姿態又過於誇張，因此顯示了與它所取樣的範本不同的風格特色，如三卷圖中所見洛神「嬉戲」的表現（圖7e, 5g-1, 2g）。又，在圖中，人物都被推到畫幅中段地帶，處在結構極爲複雜的山水環境中。其中，近景和中景之間的空間連續性已表現得相當明顯，而中景到遠景之間，則仍以迷濛淡染的方法來暗示它的幽遠與迷遠（圖7f）。那是南北宋之間才發展出來的美學趣味。³⁹ 山體的造形明確，結組複雜，多以皴法仔細描寫山石的表面質感；而左右延伸的地面又被許多河谷貫穿。畫家又用心地表現出不同樹種的獨特造形，且故意安排，使一團團雲氣從林中、水湄、和峰巒間，出其不意地衝竄出來，以營造出一片仙境的幻象（圖7g）。簡言之，從山水結構的複雜性、物體描寫的立體感、和山水與人物比例的懸殊看來，本幅作成的時間應在北宋末期和南宋初年左右，約十二世紀中葉。它應該是宋代畫家對六朝類型《洛神賦圖》所作的詮釋。而這件作品本身後來又成爲一個祖本，作爲十六世紀畫家臨摹的對象，如藏於大英博物館的《洛神賦圖》（圖8）。

（2）大英本《洛神賦圖》

39 參見陳葆真，〈從空間表現法看南宋小景山水畫的發展〉，《故宮學術季刊》，13卷3期（1996年4月），頁83-104。

大英本《洛神賦圖》（高53.6公分，長821.5公分）和它的祖本（北京乙本）比起來，高度相近而略高2.4公分，但長度則短了336公分，約佔全幅的1/3以上。主要原因是它的構圖並不完整：它缺了第一幕〈邂逅〉中所有的三個場景。目前所見，是從第二幕〈定情〉的第一場景〔嬉戲〕，表現洛神遊戲於彩旄桂旗間的畫面開始，到第五幕〈悵歸〉中的最後場景：表現曹植〔東歸〕結束，中間完整，包含了遼寧本和北京甲本都已佚失的「或採明珠，或拾翠羽」的畫面。每段畫面也配上相關賦文，節錄在方框中，總計共有十段。本圖在構圖上、內容上、人與物的圖像上，甚至山水造形、比例與位置上，以及雲氣的佈置上，還有所節錄的賦文內容上，都近似北京乙本。但比起北京乙本，本圖的人物服飾及器物圖像更顯繁複，樹葉及坡石也多加墨染（圖8a；8a-1），而山水造形也更為格式化及平面化。又由於山水遠近物像的比例大小和設色濃淡的變化不大，因此未能有效地表現出空間的深度感。特別在表現水域的方法上，畫家以線條勾出水波，綿密的波紋由近處延伸到遠方。由於他未如北京乙本中所見：以淡染的方法使遠處景物模糊化，以創造出空間的迷遠（圖7f）；而是在運筆和落墨上表現出遠近的物象清晰如一，因此無法暗示距離，所以造成視覺上的平面效果（圖8b）。這樣的表現方法與傳仇英（約活動於1510-1552）的《琵琶行》（圖8b-1，納爾遜美術館）當中處理空間的方式相近，因此可見這件作品應屬十六世紀之作。換句話說，大英本《洛神賦圖》可以看作是十六世紀明代畫家臨摹宋人所作的《洛神賦圖》（北京乙本），而加入了當時的時代風格。簡單地說，大英本《洛神賦圖》所呈現的也是宋代模式的《洛神賦圖》。它與遼寧本和北京甲本所見那種質樸的六朝模式，關係已經相當遙遠了。

2. 單景式構圖

宋代類型《洛神賦圖》的另一種構圖模式為單景式構圖法，如見於北京丙本《洛神賦圖》（絹本設色，26.8×160.2公分，圖9），它只表現了第一幕〈邂逅〉中的第二景〔驚艷〕，也就是曹植乍見洛神的一個場面。⁴⁰ 本幅以對角線構圖。寬闊的水域由畫面右上方向左下方斜斜區分出兩岸。在右下方岸上，曹植和侍從共二十人，出現於岸邊的樹林中。前導的侍者約四人，後隨者十人，馬夫四人，御者兩人，全都步行，持扇荷物，簇擁著中間的一輛馬車。車已停駕。車上曹植憑几而坐並自幃幔中探出身來，正與前面一個御者說話。他的衣著樸實，以側面對

40 圖版參見中國古代書畫鑑定組編，《中國古代書畫圖目》（北京：文物出版社，1986），冊19，圖569。

著觀者，臉朝左前方。順著那方向，觀者先看到畫面中心的一叢矮樹林，接著越過水面，看到了位在畫面左上方的洛神。洛神站在巖邊，向右望著曹植。這個畫面正圖寫了賦文中的句子：

容與乎楊林，流眄乎洛川。於是精移神駭，忽焉思散。俯則未察，仰以殊觀。睹一麗人，於巖之畔。乃援御者而告之曰：「爾有覩於彼者乎？此何人斯？若此之豔也！」御者對曰：「臣聞河洛之神名曰宓妃，則君王所見，無乃是乎？其狀若何？臣願聞之。」（句19-37）

本幅這種以對角線構圖，將曹植與洛神分置在畫面的右下方與左上方，兩者遙相呼應的措施，與上述六朝傳統（圖1）、或北京乙本所見的宋代模式（圖7），那種左右平置的佈局方式都不相同。一般而言，畫家採用對角線構圖法的設計是在北宋末年興起，而盛行於南宋時期，例見此時所作的《濠梁秋水圖》（圖9a，天津市藝術館）。⁴¹ 再加上畫中樹木和岩石的用筆尖細，勾畫和皴染都極為用心：岩石多用小斧劈法，表現堅硬的質感；岩石上和樹幹表皮又常見留白部分，顯示受光處（圖9b）。這種表現法源自李唐、後為劉松年（約活動於1174-1224）所承繼，例見《四景山水圖》（圖9b-1）。⁴² 由於本幅所見的種種特色，包括對角構圖，大量留白，樹木和石頭緊勁的造型和用筆等等，都顯示了南宋劉松年畫風的影響，因此，本幅極可能是劉松年之後的南宋院畫家所作。它所呈現的是畫家的創作，而非沿襲或引用六朝模式。個人認為此幅原本很可能是一整套《洛神賦圖》系列中的一段。畫家在當時很可能受命將全本〈洛神賦〉故事依情節而分別作成許多段的單景式構圖，每段並書相關賦文於其前或其後，合成一整套單景系列式的《洛神賦圖》。它原來的格式應如傳蕭照（約活動於1126-1162）的《中興瑞應圖》（圖9c）。⁴³ 這種採用單景系列式構圖法來表現一則完整故事畫的作法，盛行於南宋時期，存世可見的作品包括傳李唐的《胡笳十八拍》，⁴⁴ 和《晉文公

41 關於此議題，參見陳葆真，〈從空間表現法看南宋小景山水畫的發展〉，頁83-104。關於《濠梁秋水圖》，參見劉國展的說明，中國美術全集編委會，《中國美術全集》（臺北：錦繡出版社，1989），繪畫，冊4，圖版9，說明頁5。

42 關於《四景山水圖》可能是劉松年所作之說，參見王衛的說明，中國美術全集編委會，《中國美術全集》，繪畫，冊4，圖版55，頁30。

43 關於《中興瑞應圖》，參見徐邦達，《古畫偽託考辨》，下卷，文：頁8-13，圖：頁14-25；又見劉國展的說明，《中國美術全集》，冊4，頁40。

44 傳世多本，冊頁方面至少有两本，分藏波士頓美術館、臺北故宮博物院；手卷至少有两卷，分藏紐約大都會美術館、日本奈良大和文華館，參見Robert Rorex, *Eighteen Songs of a Nomad Flute: The Story of Lady Wen-chi* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1974).

復國圖》，⁴⁵ 傅馬和之（1131-1162進士）的《毛詩圖》，⁴⁶ 和《女孝經圖》，⁴⁷ 具有明顯的政治意涵和勸誡功能。⁴⁸ 綜合以上所見，可以推測本畫作成的時間可能是在《中興瑞應圖》和劉松年之後，大約是在十三世紀的前半期。⁴⁹

綜合以上所見，可知從六朝時期到宋代之間的《洛神賦圖》至少包括兩種構圖模式：連續式構圖法和單景／單景系列式構圖法。這兩種構圖法具有一個共同的相似點，那便是意圖以多畫面來圖寫〈洛神賦〉全文的故事情節。這些類型的表現法雖然為後代的畫家繼續沿用，比如上述所見那些作成於不同時代的各種摹本、再摹本、和轉摹本等，但是這樣的敘事方式，到了宋代之後的畫家手中，卻有了明顯的改變。面對以上種種古典模式的詳盡表現法，宋代以後的畫家似乎再難以超越，如要另創新意來圖寫如此長篇美文的故事情節，他們似乎也感到力不從心。因此從元代開始，畫家便轉向另一種敘事表現法，而產生了新的表現類型。那便是採用最精簡的構圖和圖像來表現〈洛神賦〉的故事。換言之，便是以單幅的《洛神圖》來代表整本的〈洛神賦〉故事。⁵⁰

（三）元代類型

元代類型的表現特色是以單幅標幟式的洛神圖像來暗示整個〈洛神賦〉中發生的故事。並以相關物像如水面、江邊、荷花、和松、菊等象徵物來指認洛神的身份。這種單幅標幟式的構圖法又以衛九鼎（約活動於十四世紀中、後期）的《洛神圖》（圖10，臺北故宮博物院藏）為代表。衛九鼎的《洛神圖》表現白描洛神，脂粉未施、素服無華、體態輕盈、凌波江上之狀。畫中的洛神以四十五度斜

⁴⁵ Wen Fong & Marilyn Fu, *Sung and Yuan Paintings* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1973), pp. 29-57: "Emperor Kao-tsung and History Painting" 部分。

⁴⁶ 傳世至少有二十多件《毛詩圖》，多半為手卷形式，其真偽與相關問題，參見Julia K. Murray, *Ma Hezhi and the Illustration of the Book of Odes* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993)。

⁴⁷ 此圖呈現馬遠和馬麟風格，今藏臺北故宮博物院；參見Julia K. Murray, "Didactic Art for Women: The Ladies' Classic of Filial Piety," in Marsha Weidner ed., *Women in History of Chinese and Japanese Painting* (Honolulu: University of Honolulu Press, 1990), pp. 29-53。

⁴⁸ Julia K. Murray, "Sung Kao-tsung as Artist and Patron: the Theme of Dynastic Revival," in Chu-ting Li, James Cahill, and Wai-kam Ho eds., *Artists and Patrons: Some Social and Economic Aspects of Chinese Painting* (The Kress Foundation Department of Art History, University of Kansas; The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City in Association with University of Washington Press, Seattle, 1989), pp. 27-36。

⁴⁹ 個人尚未親見北京丙本的這段《洛神賦圖》。目前的斷代只是從閱讀圖版中所作合理的推斷。精確的斷代且待他日親睹真跡後再下定論。

⁵⁰ 有關中國古代表現故事畫的三種方法，包括：同發式構圖，單景／單景系列式構圖，和連續式構圖及其相關的衍生類型，參見註1。

角的站姿面對觀者。她的臉呈長橢圓形，五官細緻，柳葉眉、丹鳳眼、懸膽鼻、櫻桃嘴、耳無飾物，造型端麗。她的長髮中分後束，一部份在腦後結為盤髻，一部份在頭頂上梳成一條長辮，並繞成扭轉的單鬟，高高地踞在頭頂，並微微地傾向後方。這高揚的鬟辮既表現它本身的輕盈狀，同時也增加了視覺上的韻律感。整體而言，她的髮型，除了在頭頂單鬟的前面插了一把半月形小梳子之外，並無任何裝飾，但卻美麗大方，韻味十足。至於她的衣著也是同樣的樸實。只見她身著寬襦和長裙，腰帶數條，先下垂到膝下，再向畫面右方起伏飄動。她的披帛滑落肩後，繞過手肘，下垂的兩端並誇張地以連續的「S」形分向右方的空中和水上迴曲地隨風飄揚。這些飄揚的衣帶加強了畫面的韻律感和動態感。洛神的右臂自然下垂，而左肘微彎，手中拿著一把長柄橢圓形羽扇，扇面靠在右臂上。她的身體動作，似乎正向畫面左方移動，但同時卻又停步不前，轉身向右方遙望，似乎凝視著畫外遠方的曹植，或遙憶著已不存在的戀情。她的表情含蓄內斂，平靜之中流露著隱約的哀傷。畫家以如此樸實而清雅的筆調，表現了洛神含情脈脈、徘徊江上的神情。江上雲霧時現，水波粼粼。畫幅上方，遠山處處，默默起伏。在畫面右上方空白處，出現了倪瓚（1301-1374）作於1368年的小楷題詩：

凌波微步韞生塵，誰見當時
窈窕身。能賦已輸曹子建，
善圖唯數衛山人。雲林子
題衛明鉉洛神圖。戊申。⁵¹

像這種以白描技法圖寫古代文學作品的表現方式，可說是宋代文人畫的傳統之一。這類畫法從北宋李公麟開始，漸漸蔚為風氣，到元代相當盛行。趙孟頫（1254-1322）是此中翹楚，例見他所作的許多白描人物。此外還有張渥（~約1356），也擅白描。衛九鼎的這幅《洛神圖》，就風格而言，顯現了與傳趙孟頫（實則可能為張渥所作）的《九歌圖》（紐約大都會美術館藏）的關連性。在《九歌圖》冊中的〈湘夫人〉（圖10a）一開所見，與此處《洛神圖》在人物開臉上、和髮飾的簡樸上、以及衣紋的圓勁用筆方面，都顯現了類似的時代風格。⁵² 衛九

51 文見國立故宮博物院，《故宮書畫錄》，冊3，頁191-192；圖見國立故宮博物院，《故宮書畫圖錄》（臺北：國立故宮博物院，1990），冊5，頁107。

52 有關此傳趙孟頫作《九歌圖》冊的書畫辨偽問題，參見徐邦達《古書畫偽訛考辨》，卷下，文字，頁43-50；衛九鼎《洛神圖》與該冊畫風的相關性，參見Wen Fong and Marilyn Fu, *Sung and Yuan Paintings*, pp.91-94. 又，類似的湘夫人圖像，參見克里夫蘭美術館藏另卷《九歌圖》，載於Wai-kam Ho et. al., *Eight Dynasties of Chinese Painting: The Collections of the Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City, and The Cleveland Museum of Art* (Cleveland: The Cleveland Museum of Art, 1980), pp.119-122.

鼎這幅《洛神圖》的重要性，在於他僅以一個代表性的圖像來表現整個〈洛神賦〉的故事。這種標幟式的構圖法以一代全，簡單易畫，有別於六朝和宋代以來所採用的連續式構圖法、和單景系列式構圖法。它成為後來明、清兩代的畫家在表現〈洛神賦〉故事時最常用的構圖模式。

依個人調查得知，明清以來畫家所作的《洛神圖》相當多。現存畫蹟散見於海內外收藏中的作品，多呈現這種單幅標幟式的構圖模式。它們至少有二、三十件以上，分別為傅吳俊臣（活動於1241-1252；應是明人所作；臺北故宮博物院，圖11）、陸治（1496-1577）、丁雲鵬（1547-1628；重慶市博物館）、禹之鼎（1647-1776）、蕭晨（1658-1731）、高其佩（1660-1734）、蔡嘉（約活動於十八世紀前半期）、高鳳翰（1683-1748）、閔貞（1730-?）、冷枚（約活動於1703-25）、顧洛（1763-約1837；東京博物館）、余集（1738-1823；羅桂祥家藏，圖12）、沈宗騫（約活動於十八世紀後半期）、費丹旭（1801-1850）、任熊（1823-1857；上海博物館，圖13）、沙馥（約活動於十九世紀後半期）、康濤（清人）、朱時翔（清人）、王聲（清人）和溥心畬等人所作。這些單幅立軸或扇面，除了圖像以外，有時錄上〈洛神賦〉全文（如陸治作圖、彭年書賦，費丹旭、朱時翔、溥心畬等人的作品，圖14），有時節錄賦文（如閔貞、高其佩、任熊、康濤等人之作，圖15）。有時則引用洛神賦典故，題詩其上（如衛九鼎和丁雲鵬所作，圖10），有時只標題目《洛神圖》（如蔡嘉、沈宗騫、沙馥等作，圖16）。這些題識的形式不一而足。總之，是利用單一圖像配上簡繁不一的詩文來指涉〈洛神賦〉的故事。然而這種簡化的敘事表現法，並不表示〈洛神賦〉的故事日益不受重視。相反的，由於它在構圖上和造型上的簡易特色，使一般畫家更易於掌握且樂於圖寫，因此成為元、明以降表現〈洛神賦〉故事最常見的模式。甚至在建築物的樑枋上，也出現這種單幅標幟式的《洛神圖》，如光緒十二年（1886）間重建的頤和園長廊彩繪中所見（圖17）。⁵³

四、小 結

個人根據對上述存世畫跡的觀察得知歷代表現〈洛神賦〉故事的繪畫作品，依其表現模式而言，可以歸納出三大類型。它們不論在構圖上、山水和人物的比例上、造形上、和空間的表現上，以及圖像與文字互動的關係上都各具特色，且

53 圖見張大明，《頤和園長廊彩畫故事》（北京：新世界出版社，2002），頁173。

分別可見於不同的作品群當中。簡言之，這些類型和作品的表現特色與風格系譜，有如以下所列：

（一）六朝類型

1. 全本連續式構圖法。
2. 將故事情節分為五幕十二景。
3. 原各伴以相關賦文/有的省去賦文。
4. 背景山水的造形和結構簡單。
5. 人物造形質樸。
6. 人物比例大於山水。
7. 代表作品：第一種（臨摹本），如遼寧本和北京甲本；第二種（再摹本），如弗利爾甲本和故宮甲本；第三種（轉摹本），如弗利爾乙本和故宮乙本之《洛神賦圖》等。

（二）宋代類型

- A. 全本連續式構圖法
 1. 仿六朝類型，原則上將故事情節分為五幕十二景。
 2. 節錄賦文置於框內，伴隨相關圖像。
 3. 背景山水的造形和結構複雜，表現立體感和空間感。
 4. 人物服飾繁複，呈現重量感。
 5. 山水比例大於人物。
 6. 代表作品如：北京乙本和大英本《洛神賦圖》等。
- B. 單景／單景系列式構圖法
 1. 全套應有十二景，各成獨立構圖。
 2. 相關賦文可能書寫於對幅，如宋代詩畫合冊。
 3. 背景山水為南宋造型，配置簡單，造形精緻，表現立體感和空間感。
 4. 人物圖像表現宋代衣冠器物。
 5. 山水比例大於人物。
 6. 代表作品如：北京丙本《洛神賦圖》。

（三）元代類型

1. 單幅標幟式構圖法。

2. 只取洛神爲代表性圖像。
3. 省去背景，餘下相關象徵物，如江岸、水面、芙蕖、松、菊等物，以暗示人物圖像爲洛神。
4. 幅上或錄賦文、或題詩、引用〈洛神賦〉典故。
5. 代表作品如：衛九鼎、余集、溥心畬等人所作之《洛神圖》。

以上所見爲六朝到元代之間所發展出來的三種圖譯〈洛神賦〉故事的表現類型。這些類型一經創造之後，便成爲典範，爲後代畫家所沿用，而漸形成模式。愈是後代的畫家，所可取材於前代的各種圖畫資源也愈豐富，經過揉合改造，再加上自己的詮釋和創新，便形成了自己的風格。但經風格分析研究，仍可看出它們之間的異同關係。這樣的情形仍可見於現代的例子，如當代大陸畫家陳全勝所作全本《洛神賦圖》，其中所採用的便是宋代類型的單景系列式構圖法（圖18）。

⁵⁴ 不過畫中所見人物與樹石的圖像風格來源爲集合漢代和六朝圖像、以及敦煌壁畫所見，加上現代的表現法。它們的造形已經和上述諸本《洛神賦圖》和《洛神圖》沒有多少直接的關係。

54 同註18。

引用書目

一、傳統文獻

《詩經》·〈國風·周南〉，文淵閣四庫全書，臺北：商務印書館影印臺北故宮博物院藏本，1983-86，冊72。

干寶，《搜神記》，臺北：世界書局，1959。

王杰等編，《石渠寶笈續編》（1793），臺北：故宮博物院影印，1971，冊1。

朱熹，《朱熹全集》，1532；臺北：文光出版社，1963影印，冊9，卷81。

徐邦達，《古書畫偽訛考辨》，上海：江蘇古籍出版社，1984。

張彥遠，《歷代名畫記》，畫史叢書，臺北：文史哲出版社，1976，冊1，卷5。

張照、梁詩正等編，《石渠寶笈初編》（1744），臺北：故宮博物院影印，1971，冊上。

崔述，《考古續說》，上海：商務印書館，1937，卷2。

郭璞註《穆天子傳》（前403-前221成書），漢魏叢書（1592），臺北：新興書局，1966，卷5。

黃節，《曹子建詩注》，臺北：世界書局，1962。

湯毓倬、孫星衍編，《偃師縣志》（1788），中國方志叢書，臺北：成文出版社，1976，冊442，卷3。

裴孝源，《貞觀公私畫史》（639），盧輔聖主編，《中國書畫全書》，上海：書畫出版社，1993，冊1。

廖用賢，《尚友錄》（1617），出版者不明，1666重刊，卷19。

鄧永康，《魏曹子建先生植年譜》，臺北：商務印書館，1981。

劉克莊，《後村先生大全集》，四部叢刊初編縮本，1936；臺北：商務印書館，1967重印，冊70，卷109。

薛瑩《龍女傳》，俞建卿編，晉唐小說六十種，上海：廣藝書局，1915，第3分。

顏師古註揚雄（前53-18）〈河東賦〉，載於班固（後32-92），《漢書》，百納本二十四史（1034-38），臺北：商務印書館影印，1967，冊3，卷57。

龔松林、汪堅編，《洛陽縣志》（1732），中國方志叢書，臺北：成文出版社，1976，冊476，卷3。

酈道元，《水經注》，臺北：商務印書館，1968，卷3。

二、近人論著

中國美術全集編委會

《中國美術全集》，臺北：錦繡出版社，1989，繪畫，冊4。

沈從文

《中國古代服飾研究》，臺北：龍田出版社，1981，冊1。

原田淑人

《漢六朝服飾の研究》，東京：東洋文庫論叢，1937。

國立故宮博物院

《故宮書畫錄》，臺北：國立故宮博物院，1965，冊4、冊5。

陳謀等繪

《陌上桑·洛神賦·木蘭辭·古詩畫意》，天津：楊柳青書畫出版，2002。

陳葆真

〈從空間表現法看南宋小景山水畫的發展〉，《故宮學術季刊》，13卷3期，1996年4月。

陸侃如

〈宋玉評傳〉，收於鄭振鐸編，《中國文學研究》，香港：中國文學研究社，1963。

劉大白

〈宋玉賦辨偽〉，收於鄭振鐸編，《中國文學研究》，香港：中國文學研究社，1963。

羅宗濤

〈變歌、變相與變文〉，《中華學苑》，7期，1971年3月。

Chen, Pao-chen

The Goddess of the Lo River: A Study of Early Chinese Narrative Handscrolls, Princeton: Princeton University, Ph. D. dissertation, 1987.

“Time and Space in Chinese Narrative Paintings of the Han and the Six Dynasties,” in Chun-chieh Huang & Eric Zürcher eds., *Time and Space in Chinese Culture*, Leiden. New York. Köln: E. J. Brill, 1995.

Fong, Wen & Fu, Marilyn

Sung and Yuan Paintings, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1973.

Lawton, Thomas

Chinese Figure Painting in the Freer Gallery of Art, Washington, D. C.: The Smithsonian Institution, 1973.

Murray, Julia K.

“Sung Kao-tsung as Artist and Patron: the Theme of Dynastic Revival,” in Chu-tsing Li, James Cahill, and Wai-kam Ho eds., *Artists and Patrons - Some Social and Economic Aspects of Chinese Painting*, The Kress Foundation Department of Art History, University of Kansas; The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City in Association with University of Washington Press, Seattle, 1989.

“Didactic Art for Women -The Ladies’ Classic of Filial Piety,” in Marsha Weidner ed., *Women in History of Chinese and Japanese Painting*, Honolulu: University of Honolulu Press, 1990.

Ma Hezhi and the Illustration of the Book of Odes, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Rorex, Robert.

Eighteen Songs of a Nomad Flute: The Story of Lady Wen-chi, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1974.



圖1 傳顧愷之（約344-405）《洛神賦圖》 絹本設色 卷 27.1公分×572.8公分
瀋陽 遼寧省博物館（遼寧本）



圖1a. 傳顧愷之《洛神賦圖》 山水局部
（遼寧本）



圖1b. 傳顧愷之《洛神賦圖》 曹植與侍者
〔驚豔〕 局部（遼寧本）



圖1c. 傳顧愷之《洛神賦圖》
洛神〔贈物〕 局部（遼寧本）



圖1d. 傳顧愷之《洛神賦圖》
女神〔眾靈〕 局部（遼寧本）



圖2 傳顧愷之
(約344-405)
《洛神賦圖》
絹本設色 卷
26.0公分×646公分
北京故宮博物院
(北京甲本)



圖2a. 傳顧愷之《洛神賦圖》
曹植〔驚豔〕 局部
(北京甲本)



圖2b. 傳顧愷之
《洛神賦圖》
曹植〔徬徨〕
局部 (北京甲本)



圖2c. 傳顧愷之《洛神賦圖》
曹植〔離去〕 局部
(北京甲本)

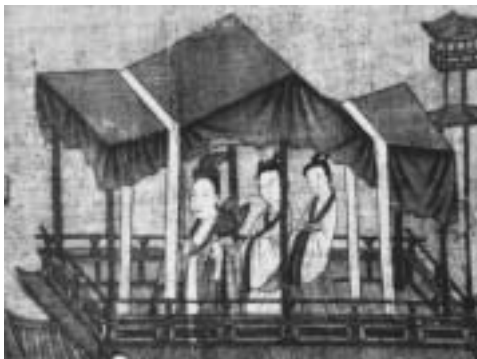


圖2d. 傳顧愷之《洛神賦圖》
曹植〔泛舟〕 局部（北京甲本）



圖2f. 傳顧愷之《洛神賦圖》
曹植〔東歸〕 局部（北京甲本）



圖2h. 傳顧愷之《洛神賦圖》
洛神〔離去〕 局部（北京甲本）



圖2e. 傳顧愷之《洛神賦圖》
曹植〔夜坐〕 局部（北京甲本）



圖2g. 傳顧愷之《洛神賦圖》
洛神〔嬉戲〕 局部（北京甲本）



圖3 傳顧愷之（約344-405）《洛神賦圖》 絹本設色 卷 24.0公分×310.0公分
華盛頓 弗利爾美術館（弗利爾甲本）



圖3a. 傳顧愷之《洛神賦圖》
洛神〔徬徨〕 局部（弗利爾甲本）



圖3a-1. 傳顧愷之《洛神賦圖》
洛神〔徬徨〕 局部（北京甲本）



圖3b. 傳顧愷之《洛神賦圖》
屏翳與女媧〔備駕〕 局部
(弗利爾甲本)



圖3b-1. 傳顧愷之《洛神賦圖》
屏翳與女媧〔備駕〕 局部
(北京甲本)



圖3b-2. 傳顧愷之《洛神賦圖》
屏翳與女媧〔備駕〕
局部 (遼寧本)



圖3c. 傳顧愷之《洛神賦圖》
曹植與侍者〔離去〕
局部 (弗利爾甲本)



圖3c-1. 傳顧愷之《洛神賦圖》
曹植與侍者〔離去〕
局部 (北京甲本)



圖3c-2. 傳顧愷之《洛神賦圖》
曹植與鳳女〔離去〕
局部 (遼寧本)



圖3d. 傳顧愷之《洛神賦圖》 洛神車駕〔離去〕 局部（弗利爾甲本）



圖3d-1. 傳顧愷之《洛神賦圖》 洛神車駕〔離去〕 局部（北京甲本）



圖3d-2. 傳顧愷之《洛神賦圖》 洛神車駕〔離去〕 局部（遼寧本）



圖3e. 傳顧愷之《洛神賦圖》 樓船
〔泛舟〕 局部（弗利爾甲本）

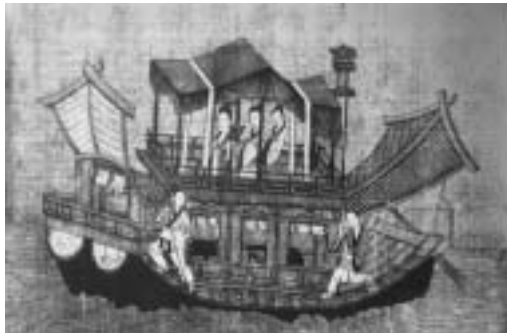


圖3e-1. 傳顧愷之《洛神賦圖》 樓船
〔泛舟〕 局部（北京甲本）



圖3e-2. 傳顧愷之《洛神賦圖》 樓船
〔泛舟〕 局部（遼寧本）



圖3f. 傳顧愷之《洛神賦圖》 曹植
〔夜坐〕 局部（弗利爾甲本）



圖3f-1. 傳顧愷之《洛神賦圖》 曹植
〔夜坐〕 局部（北京甲本）



圖3f-2. 傳顧愷之《洛神賦圖》 曹植
〔夜坐〕 局部（遼寧本）



圖4 傳顧愷之（約344-405）《洛神賦圖》 絹本設色 卷/冊頁 25.5公分×52.4公分
臺北 國立故宮博物院（臺北甲本）



圖5 傳顧愷之（約344-405）《洛神賦圖》 紙本白描 卷 24.1公分×493.7公分
華盛頓 弗利爾美術館（弗利爾乙本）



圖5a. 傳顧愷之《洛神賦圖》
南湘二妃、漢濱游女 [眾靈]
局部 (弗利爾乙本)



圖5a-1. 傳顧愷之《洛神賦圖》
南湘二妃、漢濱游女 [眾靈]
局部 (北京甲本)



圖5b. 傳顧愷之《洛神賦圖》 稅駕〔休憩〕 局部 (弗利爾乙本)



圖5b-1. 傳顧愷之《洛神賦圖》
〔休憩〕 局部 (北京甲本)



圖5c. 傳顧愷之《洛神賦圖》
曹植與侍者〔驚豔〕 局部
(弗利爾乙本)



圖5d. 傳顧愷之《洛神賦圖》 洛神車駕、龍
〔離去〕 局部（弗利爾乙本）



圖5e. 傳顧愷之《洛神賦圖》
女媧〔備駕〕
局部（弗利爾乙本）



圖5f.



圖5f-1.

圖5f. 傳顧愷之《洛神賦圖》
曹植坐匠〔徬徨〕
局部（弗利爾乙本）

圖5f-1. 傳顧愷之《洛神賦圖》
曹植坐匠〔徬徨〕
局部（遼寧本）



圖5g. 傳顧愷之《洛神賦圖》 洛神服飾
〔嬉戲〕 局部（弗利爾乙本）



圖5g-1. 傳顧愷之《洛神賦圖》
洛神〔嬉戲〕 局部（遼寧本）

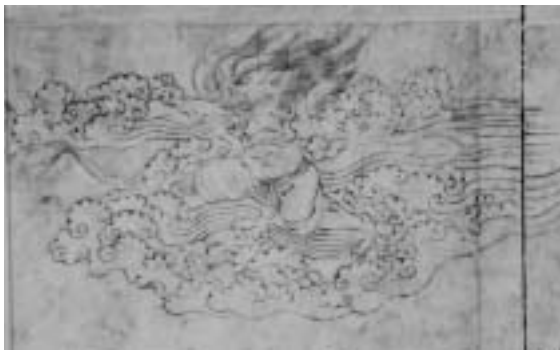


圖5h. 傳顧愷之《洛神賦圖》 屏翳
〔備駕〕 局部 (弗利爾乙本)

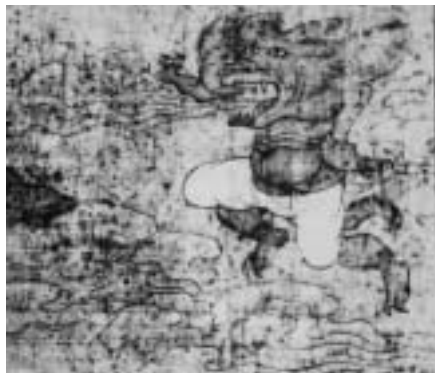


圖5h-1. 傳顧愷之《洛神賦圖》 屏翳
〔備駕〕 局部 (弗利爾甲本)



圖5i. 傳顧愷之《洛神賦圖》
曹植〔離去〕 局部
(弗利爾乙本)



圖5j. 傳顧愷之《洛神賦圖》 洛神車駕〔離去〕
局部 (弗利爾乙本)

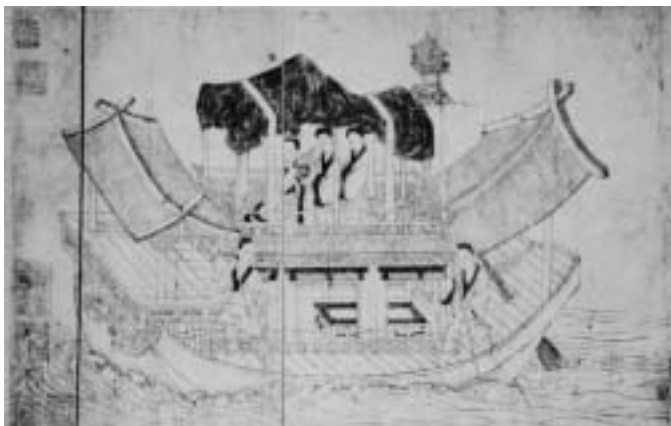


圖5k. 傳顧愷之《洛神賦圖》 樓船〔泛舟〕
局部 (弗利爾乙本)

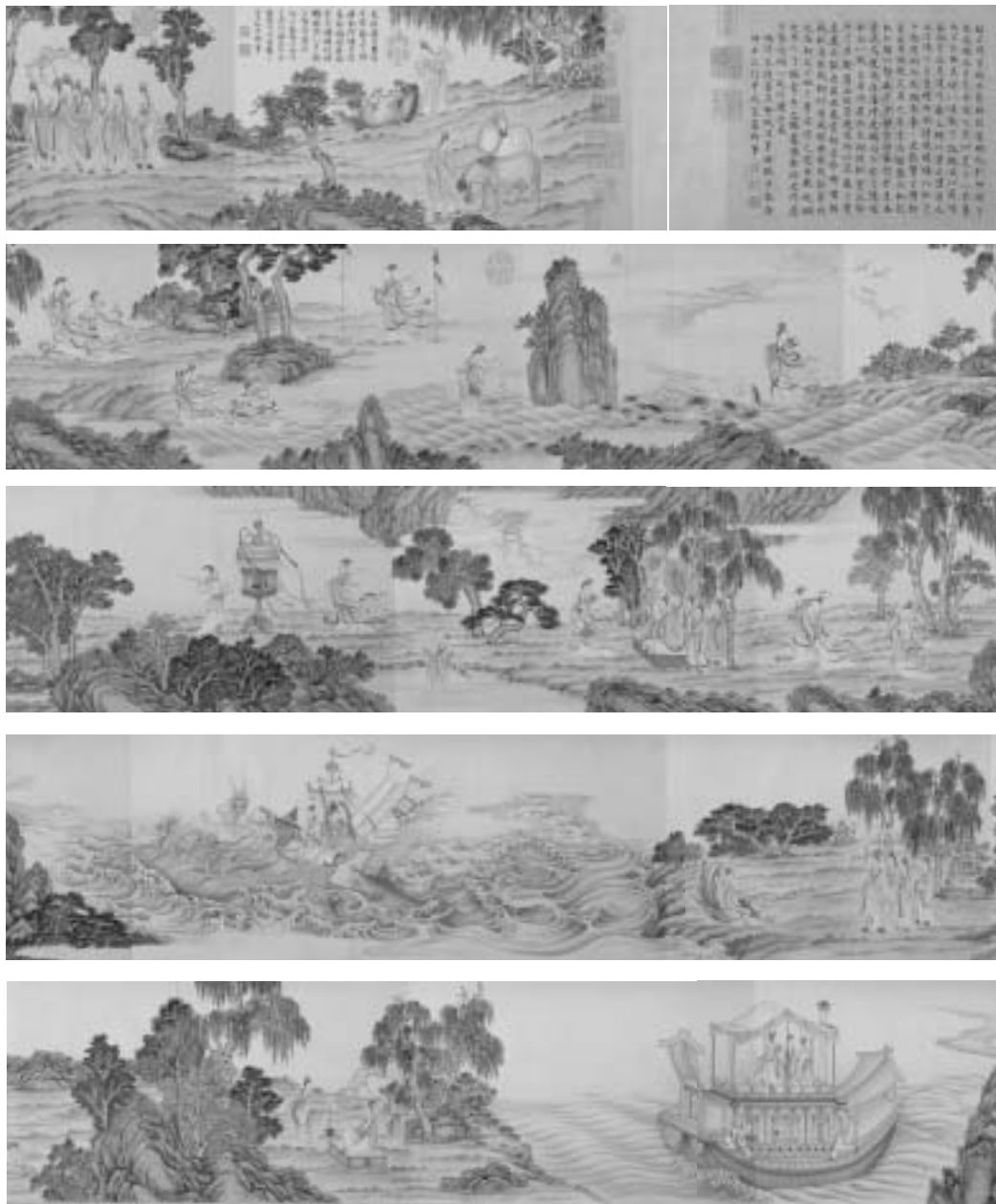


圖6 丁觀鵬（約1736-1795）《仿顧愷之洛神賦圖》 絹本設色 卷 28.1公分×587.5公分
（臺北乙本） 臺北 國立故宮博物院

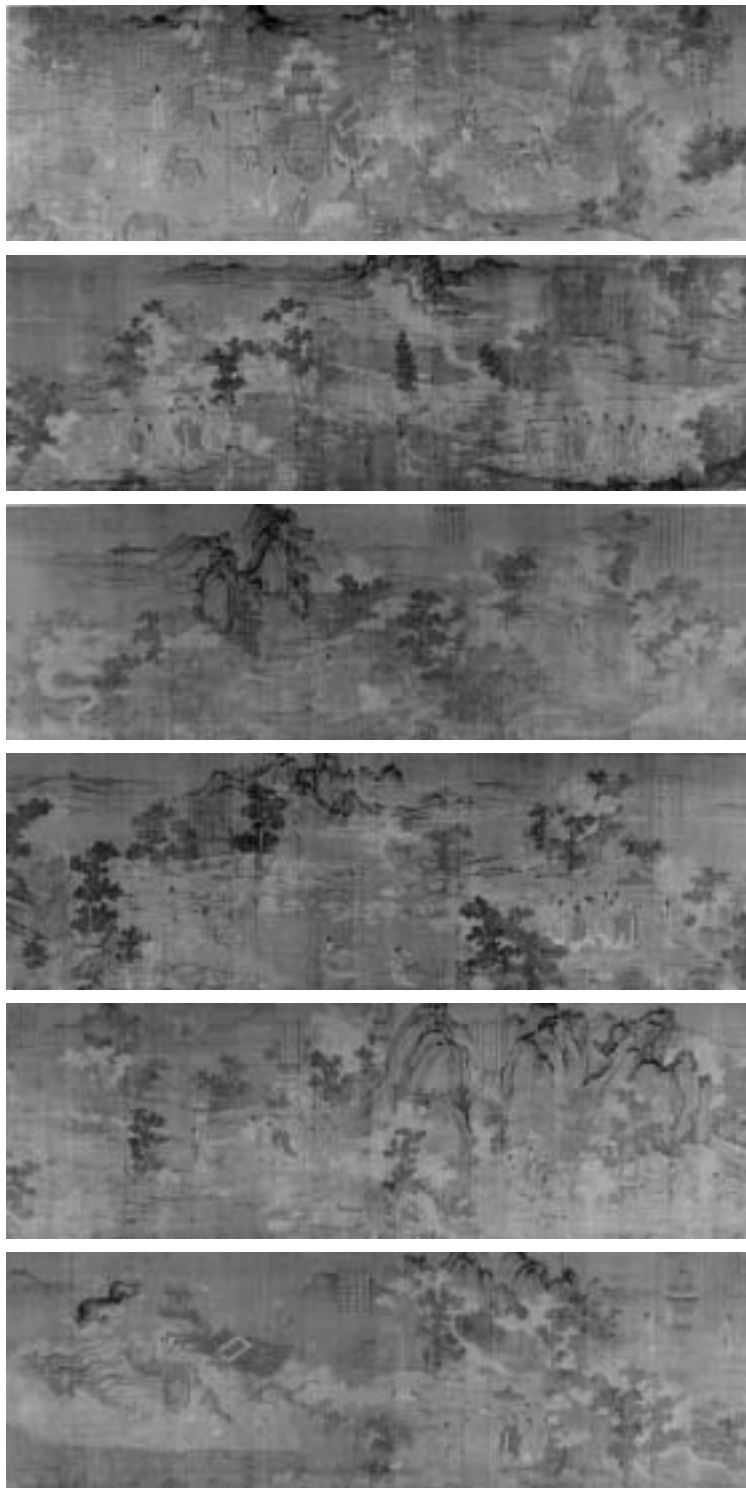


圖7 無名氏《唐人仿顧愷之洛神賦圖》 絹本設色 卷 51.2公分×1157公分（北京乙本）



圖7

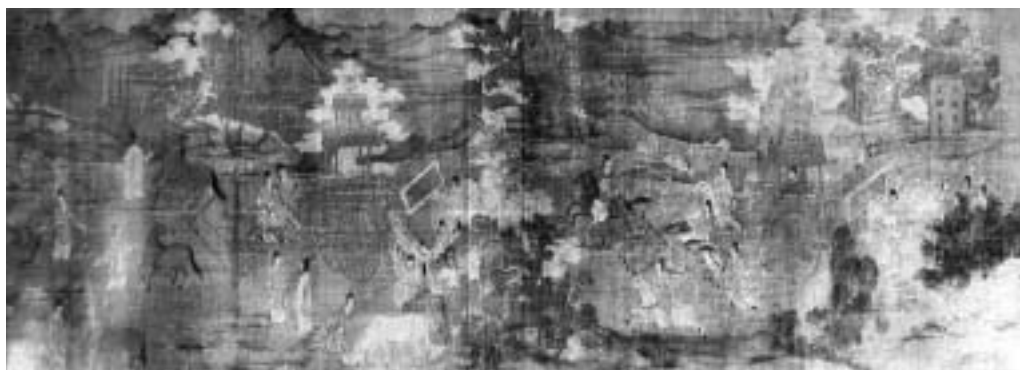


圖7a. 無名氏《唐人仿顧愷之洛神賦圖》 [離京] [休憩] 局部 (北京乙本)



圖7b. 無名氏《唐人仿顧愷之洛神賦圖》
[近觀洛神] 局部 (北京乙本)



圖7c. 無名氏《唐人仿顧愷之洛神賦圖》
[或採明珠 或拾翠羽]
局部 (北京乙本)



圖7d. 無名氏《唐人仿顧愷之洛神賦圖》
山水 局部（北京乙本）



圖7d-1. 燕文貴（約967-1044）《江山樓觀》
絹本淺設色 32.0公分×161.0公分
局部 大阪市立美術館



圖7d-2. 無名氏《聘金圖》 絹本淺設色 高260公分 局部 紐約 大都會美術館



圖7d-3. 無名氏《趙瀟平瀘南》 絹本淺設色 39.3公分×396.2公分 局部 堪薩斯城
納爾遜美術館

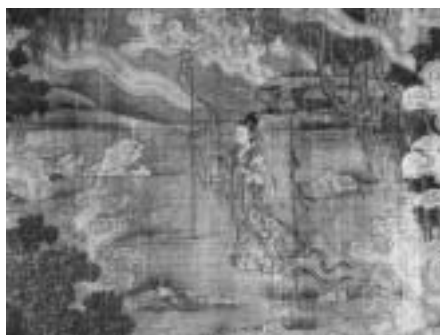


圖7e. 無名氏《唐人仿顧愷之洛神賦圖》
洛神〔嬉戲〕 局部（北京乙本）



圖7f. 無名氏《唐人仿顧愷之洛神賦圖》
山水 局部（北京乙本）



圖7g. 無名氏《唐人仿顧愷之洛神賦圖》
雲氣 局部（北京乙本）

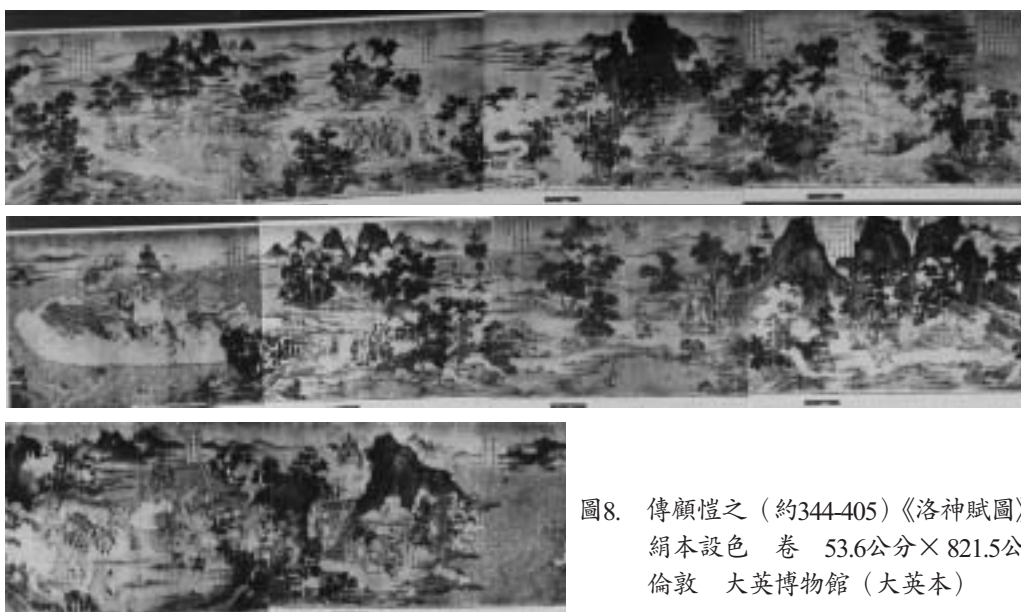


圖8. 傳顧愷之（約344-405）《洛神賦圖》
絹本設色 卷 53.6公分×821.5公分
倫敦 大英博物館（大英本）



圖8a. 傳顧愷之《洛神賦圖》
曹植與洛神〔贈物〕 局部（大英本）



圖8a-1. 無名氏《唐人仿顧愷之洛神賦圖》
曹植與洛神〔贈物〕 局部
（北京乙本）



圖8b. 傳顧愷之《洛神賦圖》
山水 局部（大英本）



圖8b-1. 仇英《琵琶行圖》 絹本設色
33.7公分×400.7公分 局部 堪薩斯城
納爾遜美術館



圖9. 無名氏《洛神賦圖》 絹本設色 卷 26.8公分×160.2公分 北京 故宮博物院
（北京丙本）



圖9a. 無名氏《濠梁秋水圖》 絹本設色 24公分×114.5公分 天津 天津市藝術館



圖9b. 無名氏《洛神賦圖》 樹石 局部（北京丙本）



圖9b-1. 劉松年《四景山水圖》 絹本設色
41.3公分×69.5公分 局部
北京 故宮博物院



圖9c. 傳蕭照《中興瑞應圖》 絹本設色
26.7公分×127.7公分 局部 天津 天津市藝術館

圖10a. 傳趙孟頫《九歌圖》〈湘夫人〉
紙本墨畫 冊頁 26.5公分×15.8公分
紐約 大都會美術館



圖10. 衛九鼎（十四世紀）
《洛神圖》紙本墨畫 軸
90.8公分×31.8公分
臺北 國立故宮博物院





圖11. 傳吳俊臣（十三世紀）《洛水凌波》
絹本設色 冊頁 23.1公分×22.8公分
臺北 國立故宮博物院



圖12. 余集（1738-1823）
《仿唐寅洛神圖》
紙本墨畫 軸
57.3公分×29.2公分
香港 羅桂祥家藏



圖13. 任熊（1823-1857）
《洛神像》
絹本設色軸
110.1公分×53公分
上海 上海博物館



圖14. 溥心畬（1896-1963）
《洛神圖》
絹本設色 軸
68.5公分×28.5公分
臺北 廣雅軒



圖15. 康濤（清人）《洛神圖》
絹本設色 軸
96.5公分×53.7公分
天津 天津市藝術博物館

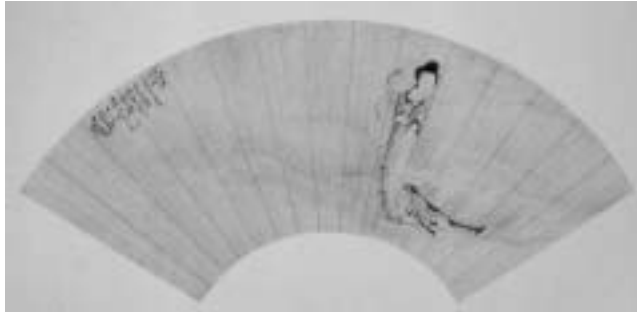


圖16. 沙馥（約活動於十九世紀後半）《洛神圖》 紙本設色
扇面 8.5公分×54公分 杭州 浙江省博物館



圖17. 無名氏《洛神圖》 1886 木板彩繪
北京頤和園長廊



圖18. 陳全勝（現代畫家）《洛神賦圖》



紙本設色 冊頁 尺寸不明 局部 收藏不明