從遼寧本《洛神賦圖》看圖像轉譯文本的問題

陳葆真*

【摘要】本文主要討論遼寧本《洛神賦圖》如何以各種**繪畫上的設計和表現去轉譯曹植**（192-232）所作〈洛神賦〉的故事情節、文字意象、和音樂性等美學特質。文中所論述的議題有二：1.）〈洛神賦〉在文學上的美學特質是什麼? 2.）畫家如何體會賦中語言上的特質，而將它們轉譯成圖畫表現?

〈洛神賦〉一文是一篇抒情短賦，只有176行，辭藻華美，意象豐富，詩句長短相間，押韻變化活潑，構成了明顯的音樂性。這些詩文的特質，在遼寧本《洛神賦圖》中以十分高超的技術被轉化成為圖像，巧妙地表現在畫卷的形制、構圖、圖像造形，以及圖文關係等方面。首先，畫家採取手卷形制和連續式構圖，以表現這則簡短而哀傷的情詩。其次，畫家將整卷畫中人物的活動如戲劇一般分成五幕，且在每幕之間以山水作間隔，如此以呼應賦文中的五個情節，包括1）邂逅； 2）定情；3）情變；4）分離；和5）悵歸。

再其次，畫家將賦文中的韻律感轉化成圓弧狀的物象造形。這種圓弧形成為遼寧本主要的造形原則，表現在個別的人物形像、人物組群、和圖文組合等方面。在表現賦文的意義方面，畫家使用了四種表現方法：直譯法，隱喻法，暗示法，和象徵法等，以轉譯賦文的涵義。

此外，畫家利用各種圖像與文字互動的設計，不但成功地表現出賦文中所呈現的韻律感，而且有助於說明人物內心的情感。一段段長短不一的文字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，並且有如旁白一般常為相鄰的人物抒發了內心的情感。這是遼寧本獨特的地方。相對的，其他存世多本《洛神賦圖》，雖然也呈現了相同（或近似）的構圖和人物造形，但有些或因省略了賦文（如北京甲本和弗利爾甲本），而使畫面所見的故事情節段落不明，也無法深刻地表現出某些人物內心情感的變化；而有些（如北京乙本和大英本）或因將賦文框限在界格中，與相關圖像距離遙遠，因此無法產生圖文之間密切的互動關係，而損傷了抒情效果。

關鍵詞：曹植、**洛神、洛神賦、洛神賦圖、遼寧本洛神賦圖、繪畫的音樂性、繪畫與文學、敘**事畫、故事畫、圖像與文字、六世紀繪畫

＊國立臺灣大學藝術史研究所 教授

臺灣大學學術期刊資料庫

引言

曹植（西元192—232）① 所作的〈洛神賦〉是以第一人稱描述了他在黃初「三年」（應為四年，223ACE，詳後論），在離開洛陽東返封地的途中，經過洛水，與洛水女神相遇，被她非凡的美艷所吸引，兩人之間互相傾慕，後來又分離的哀傷戀情。② 故事的序幕開始於曹植與隨從離開洛陽，在傍晚時分走到洛水邊上，邂逅洛神、並驚覺於洛神的美艷情形。其次，他們因互相傾心而互贈禮物。但稍後曹植一則顧慮兩人身分不同，一則害怕自己的深情被洛神欺騙，所以改變心意。洛神有感於這個變化，傷心萬分。在幾經猶豫徘徊之後，她終於決定離去。曹植馬上遺憾不已。他雖然立刻追溯她的行蹤，但已無跡可尋。於是，他無奈地徹夜坐待，但仍無結果。最後，他只好在天亮之後，與隨從東歸；然而心中仍眷念著前一天傍晚在洛水岸邊所發生的短暫戀情。

〈洛神賦〉一文共含176句（附錄），其中20句為散文，包括賦文的序言（句1-8），和曹植與御者的對話（句27-38）；156句為韻文，用以敘述故事的情節發展（句9-26，39-176）。以長度而言，本賦相當簡短，因此可歸為「小賦」類。但以結構而言，本賦一開始便以曹植和御者對話作為引子，然後再敘述故事。這種風格是綜合了「騁馳賦」和「騷體賦」等大賦的結構特色。③〈洛神賦〉的辭藻華美，意像鮮明，長短句的結組和韻腳的轉換變化靈活。在那一五六句的韻文中，每句長度不一，字數自三字到九字不等，因此

① 有關曹植傳，參見陳壽，《三國志．魏志》，文淵閣四庫全書（臺北：商務印書館影印故宮博物院藏本，1983-86），冊254，卷19，頁352，364；朱緒曾，《曹集考異》，金陵叢書（1914-1916）（臺北：立興書局，1970）；丁晏，《曹集評傳》（1865序）（臺北：世界書局，1962）；黃節，《曹子建詩注》（臺北：世界書局，1962）；徐公持，〈曹植生平八考〉，《文史》，十輯（1980），頁199-219；鄧永康，《魏曹子建先生植年譜》（臺北：商務印書館，1981）；張可禮，《三曹年譜》（濟南：齊魯書社，1983）。

② 關於曹植作〈洛神賦〉的時間應是在黃初四年(而非三年)的考證，詳見Pao-chen Chen, "*The Goddess of the Lo River* : A Study of Early Chinese Narrative Handscrolls," doctoral dissertation, Princeton University, 1987, pp. 42-46.

③ 關於〈洛神賦〉的結構，參見Pao-chen Chen, "*The Goddess of the Lo River* : A Study of Early Chinese Narrative Handscrolls," pp. 36-40.

臺灣大學學術期刊資料庫

可分為長句與短句兩類。短句的標準是四言（及少數五言）或更少；長句的標準是六言，或更多。短句源自《詩經》傳統，節奏明快，在賦文中多用來表現明顯的形象（如句39-42，49-68），快捷的動作（如句77-80，121-138，145-148，163-166），和驚訝的感覺（如句99-102）。長句承繼《離騷》傳統，④旋律沉緩，多用以發抒哀傷之感（如句103-108，139-144，167-176）和猶疑不安的情緒（如句83-98）。值得注意的是，曹植在這一五六句的韻文中均衡地使用了這長短兩類句子：二者差不多各佔半數。⑤

這些長短句群互相穿插變化，和諧地組合在一起。它們有時同押一個韻（如短句77-80和長句81-98同押「yi」韻；短句99-102和長句103-108同押「ang」韻）。而相同的某一韻腳有時又會在其他的段落中再度出現，有如音樂中重複出現的旋律（如句139-144重複前面的「yi」韻；句145-162重複前面的「ang」韻）。但是，有時在同一段長短句群之內卻押了二種不同的韻，用以營造出聲韻的變化（如短句49-56用「u」韻，但57-66卻用「an」韻）。經由這種種設計，這些長短句群的穿插變化不但造成了形式上的膨脹與收縮，也產生了節奏上的輕重緩急，再加上各段長短句群內部、以及相互之間種種音韻上的變異或重複等等複雜的變化，共同創造出極為豐富的音樂性。也正由於這種特殊的音樂性，使得〈洛神賦〉成為曠世名作，令人著迷。假使沒有這些交響樂般的音樂性，只靠賦中那些華美的辭藻，恐怕無法如此強烈地吸引歷代的讀者。這也是為何曹植其他名著，如〈美女篇〉等作品，雖也使用了〈洛神賦〉中類似的辭句，但卻無法產生像〈洛神賦〉那般具有音樂性的吸引力。依沈約（441—513）所見，這種音樂特質有如天籟，在曹植之前從來沒有任何一個文學家曾經體會到；而縱使是曹植，也只在他的〈洛神賦〉中偶一掌握，其他賦中則未能表現這種特色：

---

④ 詹瑛曾追溯〈洛神賦〉中用辭與《楚辭》的關係，見其〈曹植《洛神賦》本事說〉，《東方雜誌》，39期16號（1943），頁58-59；P. K. Whitaker指出〈洛神賦〉受〈神女賦〉的影響，見其"Tsaur Jyr's '*Luoshern fuh*'," *Asia Major*, vol. 4 (1954), no. 1, pp. 36-56.

⑤ 如將韻文中的「爾迺」、「於是」、「其形也」計為轉語詞，則據個人統計，賦中三言詩有8句，四言詩有71句，五言詩有4句，六言詩有51句，七言詩有20句，九言詩有2句。換句話說，四言及更短句有79句；五言及更長之句，有77句。二者幾乎平分秋色。

臺灣大學藝術期刊資料庫

以〈洛神〉比陳思他賦，有似異手之作。故知天機啟，則律呂自調；六情滯，則音律頓舛也。⑥

這些藝術上的特色，使得〈洛神賦〉成為千古絕唱，吸引了歷代學者的關注。⑦有趣的是，學者們所關注的多為〈洛神賦〉一文內在的一些相關問題，如它作成於何時，具有什麼意涵等。⑧而藝術家們卻不管這些史實的考證。他們多只看它的表面，而把它當作是發生在曹植和甄后（182—221）之間一段真實的戀情，並加上自己的詮釋，重新表現在詩文、戲劇、小說、繪畫、和電影上。在繪畫方面，從東晉明帝（299生；323—325在位）開始，到現在為止的一千七百多年間，歷代畫家以〈洛神賦〉故事為題材的作品可說不計其數。據個人所知，流傳至今的至少有三十多件，分散在世界各地的收藏者手中。就內容而言，這些繪畫作品包括表現全本故事情節的《洛神賦圖》，和只表現單一洛神形像的《洛神圖》等二種。就構圖而言，它們多採取連續式構圖法（continuous composition）、單景式／單景系列式構圖法（monoscenic／serial monoscenic composition）、和單幅標幟式構圖法（emblematic composition）等三種。至於在人物和山水背景的表現方面，這些作品又可以分為三種表現類型：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們本身在圖像上、和圖文關係上的表現特色（關於這些複雜的問題，個人已有專文論述，在此不再贅言）。⑨本文所擬討論的是第一種，也就是在內容上表現全本故事情節的《洛神賦圖》。現今存世的全本《洛神賦圖》共有九件，都是手卷形制。其中只有三件在畫面上錄有賦文，分別藏在遼寧省博物館（圖1，以下簡

⑥ 見蕭子顯，〈陸厥傳（472-499）〉，收於《南齊書》，百衲本二十四史（臺北：商務印書館，1937，1973），冊10，卷52，頁14。又參見西野貞治，〈曹植の寫作生涯とその詩賦〉，《人文研究》，5-6期（1954），頁84-87；本田濟，〈曹植とその時代〉，《東方學》，3期（1952），頁1-8；及P. K. Whitaker, "Tsaur Jyr's '*Luoshern fuh*'."

⑦ 有關歷代不同的〈洛神賦〉版本，參見Pao-chen Chen,"*The Goddess of the Lo River* : A Study of Early Chinese Narrative Handscrolls," 附錄1：曹植〈洛神賦〉版本和書法表。

⑧ 關於這些問題，參見Pao-chen Chen,"*The Goddess of the Lo River* : A Study of Early Chinese Narrative Hand scrolls," pp.46-52.

⑨ 詳見陳葆真，〈傳世《洛神賦》故事畫的表現類型與風格系譜〉，《故宮學術季刊》，23卷1期（2005），頁175-223。

臺灣大學學術期刊資料庫

稱遼寧本）、北京故宮博物院（圖2，原標為《唐人仿顧愷之洛神賦圖》，以下簡稱北京大本）、⑩和大英博物館（圖3，以下簡稱大英本）。以下本文將以遼寧本為主，探討在這件作品中畫家如何以圖像去轉譯〈洛神賦〉的種種問題，包括情節內容、文字意涵、和圖像與文字在視覺上的互動等議題。

根據個人的研究，遼寧本《洛神賦圖》（絹本設色，27.1× 572.8公分）（圖1）可能是一件南宋（1127—1279）畫家作於十二世紀中期的摹本，它忠實地保留了六朝祖本（約作於560—580左右）的構圖原貌。⑪如圖所見，遼寧本是一幅以山水為背景的人物故事畫卷。它的特色在於將〈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，更可為畫面的內容標出章節段落，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。所有物像的造型柔和，形體大小和高低的比例變化協調有致，創造了視覺上的韻律感。⑫這種種設計，使得整卷故事畫看起來就像是一幅悠雅動人的歌舞劇。畫中所有的人物大多以四分之三的側面朝著觀眾。他們四周的山水只包括一些簡單的山群和樹林，造形十分質樸。這些樹石佈列在畫幅的最下方，形成了畫面的近景，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。⑬

---

⑩ 北京故宮博物院另藏一卷《顧愷之洛神賦圖》在構圖上與圖像上都近似遼寧本，但畫上未錄賦文。據個人研究，該本可能是北宋末年的摹本，參見Pao-chen Chen,"*The Goddess of the Lo River*," pp. 258-275.

⑪ 有關遼寧本《洛神賦圖》的斷代問題，詳見Pao-chen Chen,"*The Goddess of the Lo River*," pp. 53-241; 特別是pp. 86-90, 167-189, 240-241.

⑫ 同上註，頁84-86。

⑬ 有關六朝時期故事畫的發展，詳見上註，頁123-189；又見Pao-chen Chen, "Time and Space in Chinese Narrative Paintings of Han and the Six Dynasties," in Chun-chieh Huang and Erik Zürcher ed., *Time and Space in Chinese Culture* (Leiden, New York, Köln : E.J. Brill ,1995), pp.239-285.

臺灣博碩士學術期刊資料庫

一、遼寧本《洛神賦圖》的內容與構圖

遼寧本《洛神賦圖》的構圖，依個人的解讀，原來應包含五幕十二景，由右向左依次展開，但現在有些部分已經佚失。⑭現在所見本卷的畫面結構與賦文佈列的情況如下：

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）（遼本Ⅰ-3）（圖4）

第二幕：〈定情〉（句77-98）

第一景：〔嬉戲〕（句77-82）（遼本II-1）（圖5）
第二景：〔贈物〕（句83-98）（遼本II-2）（圖6）

第三幕：〈情變〉（句99-134）

第一景：〔眾靈〕（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）（遼本Ⅲ-1）（圖7）
第二景：〔徬徨〕（句119-134）（遼本III-2）（圖8）

第四幕：〈分離〉（句135-162）

第一景：〔備駕〕（句135-138）（遼本Ⅳ-1）（圖9）
第二景：〔離去〕（句139-162）（遼本Ⅳ-2）（圖10）

⑭ 詳見Pao-chen Chen, "*The Goddess of the Lo River*," pp.53-80。

臺灣大學學術期刊資料庫

第五幕：〈悵歸〉（句163-176）

第一景：〔泛舟〕（句163-170）（遼本Ⅴ-1）（圖11）
第二景：〔夜坐〕（句171-174）（遼本Ⅴ-2）（圖12）
第三景：〔東歸〕（句175-176）（遼本Ⅴ-3）（圖13）

現在我們依序來詳讀這五幕戲劇式的故事畫，並解析畫家如何運用各種表現上的設計，以轉譯賦文中在文字意像和韻律節奏方面的美學特質。

第一幕：〈邂逅〉

目前本卷一開始所見的是曹植乍見洛神，深深為她的美艷所吸引的情景。這樣的開場表現的是第一幕〈邂逅〉中的第三景〔驚豔〕。在它之前本來應該還有〔離京〕和〔休憩〕兩個場景，但這兩景已經佚失。⑮現在所見的只是一些簡單的樹石和二十列小楷書，內容所抄錄的是〈洛神賦〉題目和賦文開端的三十八句文字（句1-38）（遼本I-3），它們的佈列如下（圖4a）：

〈洛神賦〉

黃初三年，余朝京師，還濟洛川。古人有
言：斯水之神名曰「宓妃」。感宋玉對
楚王神女之事，遂作斯賦。其詞曰：

余從京域，言歸東藩。
背伊闕，越轘轅。

⑮ 關於這兩段場景，在北京故宮另藏一件無賦文的宋代摹本上，和弗利爾美術館所藏的一件白描本上，各都保存了其中一段〔休憩〕場景的殘餘畫面，它可能反映了原構圖的面貌。此外，稍後本文將談到的北京大本上可見較前二者更為完整的〔離京〕、〔休憩〕等兩段畫面，但該卷的圖像較繁複，很可能是宋人所臆造而添補的，並非依據六朝祖本的原構圖所作。詳見後論。

臺灣藝術期刊資料庫

經通谷，陵景
山。日既西傾，
車殆馬煩。爾迺稅駕
乎蘅皐，秣駟乎芝田。
容與乎陽〔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。覩一麗
人，於巖之畔。乃援御者而告之曰：
「爾有覩於彼者乎？此〔彼〕何人斯，若
此之艷也。」御者對曰：「臣聞河洛
之神，名曰宓妃。〔然〕則君王所見，無
迺是乎！其狀若何？臣願
聞之。」余告之曰：「其形也，（句1-38）

這三十八句賦文是寫在一片簡單的樹石上方的畫幅上。賦文的內容清楚地告訴我們此事發生的場合：日落時分，曹植在洛水邊的楊林中漫步時，忽然看見了洛神；但其他的人都無法看到。於是，他的御者請他描述所看到的洛神到底有多美。可是在這段賦文下方與它相關的畫面上所見的卻只有二棵楊柳，九棵銀杏，及幾塊石頭而已。除了那兩棵楊柳勉強算是圖繪了文字中的「楊林」外，這段畫面並未表現出上述文字中所描述的情節內容。這種圖畫與文字二者之間在內容上互無關連的情形，並不見於本卷其他任何地方。此段畫面上的繪畫與書法的風格都異於後面所見，因此可以判斷本段的圖像和文字並不是原構圖的面貌，它應是後代畫家補作的。⑯

緊接著是〔驚豔〕一景。它表現了曹植正向御者描述洛神看起來是如何的美麗動人（遼本I-3）（圖4b，c）。畫面上共寫了三十八句（句39-76）賦文，

⑯ 關於此段畫面上書法與繪畫的辨偽，詳見Pao-chen Chen,"*The Goddess of the Lo River*," pp. 56-57, 86-90, 92-93, 190-205.

臺灣大學學術期刊資料庫

其先的十句比喻遠觀洛神之美的整體印象。這些句子伴著附圖分佈在洛神的四周：

翩若驚鴻，婉若游龍，
榮曜秋菊，華茂春松。
髣髴兮若輕雲之蔽月，飄颻兮
若流風之迴雪。
遠而望之，皎
若太陽昇朝霞。迫而察之，灼若
芙蕖出綠波。（句39-48）

其次的二十八句，描寫近觀洛神身體各部分之美，和她的裝扮、以及衣飾的特色：

穠纖得中，脩短合度。肩若削成，腰如約素。延頸秀項，
皓質呈露。芳澤無加，鉛華不〔弗〕御。雲髻峩峩，脩眉聯娟。丹唇
外朗，皓齒內鮮。明眸善睞，靨輔承權。瓌姿艷逸，儀靜體
閑。柔情綽態，媚於語言。奇服曠世，骨像應圖。披羅衣之
璀璨，珥瑤碧之華琚。戴金翠之首飾，綴明珠以耀軀。
踐遠遊之文履，曳霧綃之輕裾。微幽蘭之芳藹，
步踟躕於山隅。（句49-76）

這部份的賦文寫成七長列，放在這幕的末尾。

在這〔驚豔〕中的圖像包括兩組人物：一組在右邊，代表了人間世界，包括曹植和八個侍從；他們都站在河岸上的兩棵柳樹下（遼本I-3）（圖4b）。另一組在左邊，代表了神靈世界，包括洛神和八個比喻她如何美麗的圖像。曹植穿戴著藩王服飾：他頭戴「梁冠」，⑰身著寬袖長袍，內套

⑰ 關於梁冠之演變，參見沈從文，《中國古代服飾研究》（臺北：龍田出版社，1981），冊1，頁111。

臺灣大學學術期刊資料庫

「曲領」，⑱外繫「蔽膝」，⑲而腳上所穿的「笏頭履」（「高鼻履」）有一部份被寬長的袍子所遮蓋。⑳他的神態自若，居中挺立，面向左，雙臂外展，將手搭放在兩側侍者的手中。那些侍從都穿「V」形領的直袍、長褲和「高齒履」。㉑除了最右端的小侍者之外，每一個侍者都戴黑紗「籠冠」，蓋住了頭髮和耳朵。㉒這群侍者被安排成三組，站在曹植兩側和身後。他們的手上或捧著曹植的雙手，或拿著各式物件，包括傘蓋和「棋子方褥」，㉓其餘因絹地殘破，所以所持何物已難分辨。在這群侍者的最右方是童子一人。他頭梳雙髻（誤成鬟），㉔手持羽扇。㉕如將這三組人物所站立的基點連起來，便成為一道上下起伏的基礎線。而且畫家故意在這三組侍者之間隔著小小的距離，讓觀者的視線在瀏覽的過程中稍作停頓，有如音樂中的休止符。在這裡他特別利用人物基礎位置的高低和組群的錯落，安排出這種視覺上的起伏斷續，以轉譯賦文中的韻律感。

和以曹植為中心的人間世界相對的，是以洛神為中心所代表的神靈世界。在那兒洛神居中而立，四周分佈了比喻她形貌如何美麗的飛禽、游龍、松菊、芙蓉、和天上的日、月、風、雲等圖像（遼本I-3）（圖4c）。洛神以四分之三側面對著觀眾。雖然她的整體圖像已嚴重磨損，但仍可辨視。她的身體朝左而立；左手拿著圓形羽扇；扇面搭在胸前。她的臉回轉朝右，表情含蓄地望著曹植。她的右臂下垂，掩在長袖中；袖口寬長，隨風飄拂到身後，增加了嬌弱無

⑱ 同上註，頁168，176。

⑲ 同上註，頁10；又見原田淑人，《漢六朝服飾の研究》（東京：東洋文庫論叢，1937），頁141；羅宗濤，〈變歌、變相與變文〉，《中華學苑》，7期（1971年3月），頁77。

⑳ 見沈從文，《中國古代服飾研究》，冊1，頁106，135；原田淑人，《漢六朝服飾の研究》，頁148，149。

㉑ 見沈從文，《中國古代服飾研究》，冊1，頁128。

㉒ 籠冠早在漢代已被使用，長沙馬王堆漢墓中便曾出土；又參見沈從文，《中國古代服飾研究》，冊1，頁60、169；原田淑人，《漢六朝服飾の研究》，頁131-133。

㉓ 同樣的「棋子方褥」物件又見於鄧縣出土的六朝畫像磚上；參見沈從文，《中國古代服飾研究》，冊1，頁133。

㉔ 見沈從文，《中國古代服飾研究》，冊1，頁133-134。

㉕ 關於這種六朝式的羽扇，又見於此期的墓葬壁畫和石刻畫像中，參見洪晴玉，〈關於冬壽墓的發現和研究〉，《考古》，1959年1期，頁27-35；王子雲，《中國古代石刻藝術選集》（北京：中國古典藝術出版社，1957），圖版6-3、6-4。

臺灣藝術期刊資料庫

力的媚態。賦文中描寫了她如何美艷的十個句子，伴隨著相關的八個插圖，分佈在她的四周，㉖有如圍繞著神祇的靈光一般，同時也創造出視覺上的動態感與韻律感。

第一和第二對句子與相關的附圖出現在曹植和洛神之間的畫幅上，由右上方向左下方作曲折式的降階分佈。第一和第二句：「翩如驚鴻，婉若游龍」（句39-40）（最前面三字已難辨識）寫成一列，出現在這段畫面的右上方。賦文的左側為相關附圖，包括上方的兩隻鴻雁，正飛向左上方的天空；和下方的一隻游龍，也正飛向同一方向。㉗在游龍的下邊，接近畫幅的低處出現了第三和第四句，寫成兩列。右列為：「榮曜秋菊」（句41）。它的附圖為一叢菊花，勉強還可以辨識。左列為：「華茂春松」（句42）。它的附圖為水邊的一棵小松樹，形象已殘破難辨。

接下來的第五和第六句寫成三列，位置提高到畫面中部、接近洛神頭部的右側：「髣髴兮若輕雲／之蔽月；飄颻兮／若流風之迴雪」（句43-44）。它的附圖分別為雲中之月，和雪擁山峰等圖像，二者都出現在文句的上方。第七和第八句寫成兩列，位置回降到畫面的中段，出現在洛神的左方：「遠而望之，皎若／太陽升朝霞」（句45-46）。可是它的附圖位置卻遠離文字，而出現在畫面的左上方。畫家在這裡故意將圖與文的位置隔離，藉以圖譯「遠而望之」的文意。他並將太陽的形象擺在畫幅的最上方，藉此設計，引導讀者的眼光由文字部分上升到相關圖像的地方，以傳達「昇朝霞」的動作。第九和第十句寫成了兩列，出現在太陽下面：「迫而察之，灼若／芙蕖出淥波」（句47-48）。它的相關插圖「出水芙蓉」的位置則降低到畫幅下方最靠底的地方。㉘就視覺上而言，連接畫幅最上方的太陽、它下方的文句、以及

㉖ 此處四個對句在Burton Watson, *Chinese Rhyme-prose:Poems in the Fu Form from the Han and Six Dynasties Periods* (New York:Columbia University Press,1971),pp.55-56之中被譯成十行。

㉗ 雖然賦中的「驚鴻」並未指出一隻或多數，但此處畫家將它表現為兩隻，以重複形象來創造出畫面上的動態韻律。不過在英譯本中Burton Watson卻將它譯為單數。由此可以看出畫家與譯者面對原文時，各有不同的理解，因此他們的詮釋也各有不同。

㉘ 在賦文中「芙蕖」並未標出單數或多數，但此處畫家畫成多數，而在英譯中，Burton Watson將它譯為單數。同見上註。

臺灣人文學術期刊資料庫

山石、樹木、和水中的芙蕖，便形成一道逆時鐘方向的弧形線；這道弧線繼續順著水波右流的方向，便又回頭指向站在水中的洛神，使讀者真的可以「迫而察之」洛神的美麗。特別值得注意的是，在以後的各景中，我們將會發現畫家往往運用這種特殊的設計，也就是將圖像依順序排列成逆時鐘方向的弧形動線，來結束一個場景。

在這段畫面中，畫家運用了以文字帶領圖像、和先讀文字再看圖像的原則，緊密地串連了文字與圖像的互動關係。同時又故意將文字與它的相關圖像，安排在畫面上忽高忽低的位置，並且使二者之間產生忽近忽遠的互動關係，同時藉由二者的呼應而在畫面上造成了視覺上上下起伏的動感。畫家藉由這種將文字與附圖配置成高低起伏有如旋律式的組合關係，而將賦文中的韻律感轉譯為充滿動感的視覺表現。以上所見都是遠觀洛神的大概印象。然而，洛神的美是難以用圖畫來表現的，特別是曹植在「迫而察之」後，形容她的臉部、五官、表情、身材、衣飾、動作等等是多麼動人的各種描寫（句49-76）之後，真使畫家技窮。於是他便省略圖寫這些個別的細節，而將這段長文抄錄成七列，安排在這段畫面的左方山谷中。而當讀者讀到這段難以圖寫的洛神之美時，便會自然而然地，再回頭向右邊去端詳站在水邊的洛神。這種以逆時鐘方向的視覺動線來結束一個場景的設計，是畫家一再重覆使用的構圖法則，在以下各景中都可看到。他的目的還是不斷地利用這種無形的視覺曲線來回應賦文中豐富的韻律感。

第二幕：〈定情〉

這一幕又包括兩個場景。第一個場景為〔嬉戲〕，表現了洛神在河邊游戲的兩個動作。每個動作配上一段賦文。第一段賦文寫成四列，放在這段場景的右上方（遼本II-1）（圖5）：

於是忽焉縱
體，以遨以嬉。
左倚采旄，
右蔭桂旗。（句77-80）

臺灣大學學術期刊資料庫

賦文的左邊是附圖，表現洛神在彩旄和桂旗之間游戲。由於此處畫面較清楚，因此可以看到洛神圖像的細節：她頭梳「雙鬟」髮型，鬢角髮絲繞耳；身穿長袖內衣，外套「V」型對襟「半臂」，下著百褶長裙，裙襬寬闊，曳地成三角形。她的髮帶和衣帶細長，隨風向後飄揚，加強了她身體的動態感。在這圖像的下方出現了第二段賦文。它們也排成四列：

攘皓腕於
神滸，採
湍瀨之
玄芝。（句81-82）

它的相關附圖出現在右下方，表現了洛神正伸手探身去採水中的芝草（圖5）。如果我們串連以上這兩段賦文和插圖的順序和位置，便發現它們同樣地又被安排成逆時鐘方向的弧形動線。這種設計，再度反映了畫家一再設法要將賦文中的韻律感轉化成視覺曲線的努力。

洛神的美貌和她迷人的姿態深深地擄獲了曹植的心。他於是解下玉珮相贈，以表衷情。洛神也以瓊琚回報。但他們彼此之間的熱情並未開花結果。曹植心中忽然想到古代許多人神相戀，結果凡人被神靈辜負的例子，而心生恐懼。經過種種狐疑，他終於改變心意，克制了感情。洛神察覺之後深受傷害。畫家將這段描寫曹植內心由熱而冷的戲劇性變化，以及洛神因之而傷心痛苦的賦文寫成十列，安排在洛神嬉戲那個場景的左側，在視覺上，正好中斷了她剛才遊戲時那種興高采烈的氣氛：

余情悅其淑美，心震蕩而不怡。無
良媒以接懽，託微波以通辭。願
誠素之先達，解玉珮而要之。嗟佳
人之信脩，羌習禮而明詩。抗瓊琚以
和予，指潛淵以為期。執眷眷之款實，懼斯靈之我
欺。感交甫之棄言，悵猶豫以〔而〕狐疑。收和顏以靜
志，申禮防以自持。於是洛靈感焉，徙倚傍徨。

臺灣大學學術期刊資料庫

神光離合，乍陰乍陽。竦輕軀以鵠立，若將飛
而未翔。踐椒塗之郁烈，步衡薄而流芳。超
長吟以遠慕，聲哀厲而彌長。（句83-108）

畫家面對這段文筆細膩、描述內心情感變化的文字，似乎難以用圖像一一表現。因此，他直接描寫了曹植解玉珮贈送洛神的情形（遼本II-2）（圖6），而對於兩人在短時間內急速產生的心理變化，則巧妙地用隱喻的方法來表現。畫中的曹植居左，朝右而立，身後三個侍者伴隨。他的右手搭在身後一個侍者的手上，左手拿著一長串玉珮，迎接著由右方飄然而至的洛神。洛神左手持羽扇，右手裡本應拿著瓊瑛（如賦文所述），但因此處的畫絹破損，所以看不見。雖然曹植的「猶豫狐疑」難以圖繪，但畫家在此特別利用了人物「反常」的排列方式，來暗示這種變局。比如，在此景中，洛神居右，而曹植與侍者居左。這種佈局與前面的〔驚豔〕，和後面各景中所見二人出現時的位置：都是曹植在右，洛神在左的表現模式，明顯不同。因此，這種「反常」的布局可以看做是一種隱喻，表示人物心情的轉變。更有趣的是，畫家似乎故意再進一步，利用人物不尋常的姿態和角度去發揮這種隱喻式的表現法。比如他將曹植身後最左邊的侍者，圖寫成以四分之三側面「背向」觀眾的形象，以此來象徵曹植的「背」信。此處人物這種背向觀眾的角度，在整件作品中是絕無僅有的例子。因此特別耐人尋味。換句話說，他利用了圖畫中具體的人物「背向」造形，來轉譯文字中抽象的「背信」概念，可算是十分巧妙的隱喻表現法。就視覺上而言，這個背向觀眾的侍者、和他左上方的銀杏樹、以及右下方的河岸相連，又形成了一道逆時鐘方向的弧形線。畫家再度用這種方法將這一幕和下一幕區分開來。在這裡值得注意的是，描寫洛神內心的悲傷、哀痛、以及行動上無所適從的文辭（句98-108），是如此生動而強烈，竟使畫家無法用圖畫來表現。在這裡也顯現了繪畫在圖譯文字時的局限性。

第三幕：〈情變〉

這一幕同樣也包括兩個場景：〔眾靈〕和〔徬徨〕。在第一個場景中所表現的是一些跟隨洛神的眾靈活動的情況。她們的活動內容，本來應如賦文所

臺灣大學圖書館 期刊資料庫

記，包括四組女靈在「戲清流」、「翔神渚」、「採明珠」、和「拾翠羽」等。但可惜這段畫面在這件作品中已不完整；它們只存在著「戲清流」和「翔神渚」二個活動；而另外那二個活動已經佚失了（遼本III-1）（圖7）。現在所見這個場景的右上方有一大一小的兩叢山林，在二者之間出現了兩列賦文：

於是眾靈雜
遝，命儔嘯侶。（句109-110）

這兩句是轉換句，也是總述詞，因此沒有配上相關附圖。它的左邊那叢小山林的正下方，出現了兩列賦文：

或戲清流，（句111）
或翔神渚。（句112）

它們的相關附圖各自出現在文字的右下方和左上方。在右下方出現的是兩個女神在水中嬉戲的情形，正圖寫了「或戲清流」一句。在這段畫面中，畫家再度利用文字和圖像的順序和位置營造出一道弧形動線。我們如果將右上方的轉語句和山林、以及此處的文句、和正在戲水、身體向右彎曲的女神、還有水面波紋的弧形線，串連起來，便又再度看出一道逆時鐘方向的弧形動線。這種佈列方式已經多次使用在前面的一些畫面中，由此可知畫家是如何努力地想利用這種設計去轉譯賦文中的韻律感。其次，在這段畫面的左上方，所表現的是「或翔神渚」的情景。在那兒出現了兩個女神，悠游於岸上的天空處：居左者手持羽扇，居右者似持蓮花。二人的髮型和服飾與洛神的打扮極為近似。很可惜，其次的兩句賦文：「或採明珠／或拾翠羽」（句113-114），以及相關的附圖，已經佚失。它們佚失的時間可能是在十六世紀末期到十八世紀末期之間，因為當明代詹景鳳（1567舉人）在1591年看到本卷的時候，他並未說這兩句賦文和附圖佚失之事。㉙但當這卷作品進入清高宗乾隆皇帝（1711—1799；1736—

㉙ 當時詹景鳳只說本畫除了最開始一段遺失外，其餘皆完好。詳見詹景鳳，《詹氏玄覽篇》（1591）（臺北：中央圖書館，1970影印），頁138-141。

臺灣大學學術期刊資料庫

95在位）的收藏之後，曹文埴（1735—1798）在1786年檢驗它的完整性時，發現這段畫面已不存在了。㉚因此，可以確定這段畫面的佚失，應是在於1591到1786年之間。

緊接在這個場景之後的是兩段較長的賦文，描述洛神纏綿的感情和動盪的心緒，那促使她徘徊留連，不忍離去。第一段賦文寫成四列：

> 從南湘之二妃，攜漢濱之游女。歎匏瓜之無匹，詠牽牛
> 之獨處。揚輕袿之綺靡，翳脩袖以延佇。體迅飛鳧，
> 飄忽若神。凌波微步，羅襪生塵。動無常則，若危
> 若安。（句115-126）

這整段賦文原來應有相關的附圖，但目前已經佚失。第二段賦文寫作五列短句：

> 進止難期，若往若
> 還。轉眄流精，光潤
> 玉顏。含辭未吐，氣
> 若幽蘭。華容阿那，
> 令我忘餐。（句127-134）

它的相關附圖就在文字的下方，描繪了曹植望著洛神徙倚徘徊不忍離去的情形（遼本Ⅲ-2）（圖8）。在這段畫面的右方，曹植舒適地坐在匝上，他的侍者站在他身後的楊林間，其中一人持傘蓋，另外兩人撐著大羽扇，護衛著他。他們都以四分之三的側面朝向左前方，望著洛神躊躇不能離去的樣子。位在左邊的洛神，也是以四分之三的側面，朝向右方，望著曹植。她的身體雖然向左挪動，但她的頭卻向右扭轉，微俯地望著曹植。她的全身形成了一道向左方彎曲的弧形線，而身上的飄帶則隨風向右方飛揚。她這樣的身體語言洩漏了內心

㉚ 參見王杰等人編，《石渠寶笈續編》（1793）（臺北：國立故宮博物院，1969），冊1，頁323b。

臺灣大學學術期刊資料庫

交戰的情緒：她掙扎著想要離去，但心中卻又放不下曹植。她柔弱的姿態反映了內心的哀傷；而眷戀的心情似乎令她無法決然離去。她向下垂視的目光無力地投注在曹植坐匝的左下角，顯示她悲傷得無法凝視心中傾慕的人。洛神這樣的姿態、與位在她上方的賦文、和左下方的小銀杏樹，又連成了一道逆時鐘方向的弧形動線，關閉了這場景致。

第四幕：〈分離〉

這一幕也包含兩個場景：〔備駕〕和〔離去〕。第一景〔備駕〕圖寫了屏翳、川后、馮夷、和女媧等四個神靈，他們使風平浪靜，為洛神離去作準備的情形（遼本Ⅳ-1）（圖9）。他們的活動分成三組。第一組的賦文寫成兩列，出現在這段畫面的中間：

於是屏
翳收風，（句135）

它的正上方為相關的附圖，表現一個造形怪異的風神「屏翳」飛騰在雲中。他張開大嘴，正向左方山中猛力吸氣，以此表現「收風」的動作。雖然風神的上半身已經殘破，但他張開的大嘴和伸張的雙臂仍可辨識。第二組的賦文寫成一列，出現在畫面下方的河面上：

川后靜波。（句136）

附圖就在文字的左側，表現了河川之神。他的右手拿著釣竿，釣絲上有一條魚，正好出現在他頭部的前方。同時，他也正伸出左手，作出平息水波的樣子；而也正由於他的力量，致使此處的水波表現出舒緩平順的樣子，與前面幾個場景中所見的渦旋或激流之狀大異其趣。第三組句子寫成一列，出現在這段畫面的左上方：

臺灣大學學術期刊資料庫

馮夷鳴鼓，女媧清歌。（句137-138）

它的相關附圖出現在這列文字的兩邊。右邊是女媧，作人身獸足狀。她穿著上衣和長裙，衣帶飄揚，但卻掩不住裙下的獸足。左邊是馮夷，正在打鼓。他的髮型高聳，穿袍著褲，外罩毛皮披肩和腰兜。值得注意的是，這兩個神靈的位置順序和相關賦文的先後順序互相矛盾。依賦文，應是先出現「馮夷鳴鼓」，而後才是「女媧清歌」的圖像；但在這裡，依畫卷由右向左展開時的順序，卻會使觀者先看到右邊的女媧，然後才看到左邊的馮夷。這種圖像與文字位序互相矛盾的安排，卻又是畫家故意作成的。他以閱讀賦文的順序為主，帶領觀者，使他們先尋找到左邊位置較高的馮夷之後，再回頭來看到右邊位置較低的女媧，以此再一次創造出逆時鐘方向的視綫移動。這種設計正是他一再使用，以結束一個場景的構圖法則。

第二景〔離去〕描繪了洛神乘雲車，在許多水靈護衛下離開曹植的情景，可視為整個畫卷的高潮（遼本Ⅳ-2）（圖10a，b）。賦文寫成八列：

騰文魚而警乘，鳴玉鸞以偕逝。六龍儼以〔其〕齊首，
載雲車之容裔。鯨鯢踊而挾轂，水禽翔而為衛。
爾乃越北沚，過南岡。紆素領，迴清陽。動朱脣之
徐言，陳交接之大綱。恨人神之道（殊），怨盛年之無〔莫〕
當。抗（羅）袖以掩涕，淚流襟之浪浪。悼良會之永絕，
哀一逝而異鄉。無微情以效愛，獻江南之明璫。
雖潛處於泰陰，長寄心於君王。忽不
悟其所捨，悵神消而蔽光。（句139-162）

這段長文的相關附圖有二組人物，分別出現在它的兩旁：右邊為曹植和他的侍者，一群人站在岸上的楊林下（圖10a）；左邊為洛神和御者，坐在雲車內，四周為各種水靈簇擁著，凌波而去（圖10b）。在右邊的那群人物中，曹植站在侍者前頭，他的左手往後搭放在一個侍者的手上，而右手前伸，掌心向

臺灣大學藝術期刊資料庫

外，微微下指。他的表情和動作好像驚見洛神車駕遠去，一時忘情而想要追隨一般。但是，他的意圖卻即刻被擋在他前方的那八列長文和一個騎著鳳凰的女神阻止了。這個騎在鳳凰上的女神在賦文中並沒有提到，因此可以看作是畫家為畫面上的美感需要而添加上去的圖像。相對的，在左邊的那組人物中，洛神伴著侍女，坐在六龍拖行、水靈護衛、裝飾華麗的雲車中。車駕在河面和沙渚的上空，向左方飛騰而去。它下方的雲氣蒸騰，暗示車行漸高漸遠。這段圖像忠實地描繪了賦文中的「雲車」、和「越北沚」「過南岡」等句。車駕雖然向左前進，但洛神卻側身轉頭不捨地回望。她以四分之三側面的角度對著觀眾，遙望著站在右方岸邊的曹植。畫家以此描繪了賦文中的「紆素領／迴清陽」（句147-148）。這些表現只描寫了前引賦文的前半段：「騰文魚……迴清陽」（句139-148）的內容，但卻未表現它後半段「動朱脣之徐言……悵神消而蔽光」（句149-162）的情形，特別是其中最重要的一句，那便是洛神「恨人神之道殊兮」（句151）的悲歎。畫家在此面臨了無法將那些句中的抽象意念直接轉譯為圖畫的困境。雖然如此，但他仍然成功地以象徵的方法傳達這個概念：他將那整段的賦文寫成長長的八列，放置在洛神和曹植之間作為阻礙。這種安排法與前面各幕中表現兩人關係的作法明顯不同。在前面各景中，當曹植與洛神兩人一同出現時，都極密切地安排在一起，他們之間沒有任何中介物作為阻礙。但是在這裡，長段的賦文卻將兩者分開。這段文字如此佈列便具有隱喻之意：它象徵了人間與神界兩者之間無法跨越的鴻溝；二者的交流只能依靠抽象的概念，而非實體的接觸。

望著洛神的遠去，曹植陷入深深的哀傷之中，正如以下賦文所述：

於是背下陵高，足往心留。
遺情想像，顧望懷憂。（句163-166）

這四句賦文寫成兩列，並無附圖。它出現在駕雲車的六龍的左方；而它的左方則為長滿樹木的山峰。這個場景在此結束。

第五幕：〈悵歸〉

臺灣大學學術期刊資料庫

這是最後一幕，包括了〈泛舟〉、〈夜坐〉、和〈東歸〉等三個簡短的畫面。這三個畫面都顯示了同一種構圖規則：簡短的賦文寫成數列，放置在相關附圖的右上方。在〈泛舟〉這一景中，所描繪的是曹植乘舟溯水，追尋洛神的情形（遼本Ⅴ-1）（圖11）。畫面上的賦文寫成五行：

冀靈體之復
形，御輕舟而
上溯。浮長川
而忘反，思緜
緜而增慕。（句167-170）

在圖中，曹植坐在一艘精緻的樓船上層的涼棚中。他的身後站著兩名女侍。船篷上的垂幔和垂帶的飄動，以及浪花拍打著船身的樣子，暗示了木船正在前進的動作。兩個船伕正在底層的船艙外撐篙；透過兩人身後敞開的窗子，可以看到艙中放著兩張坐榻。這條船複雜的結構和艙中舒適的裝備，應是畫家自己依憑想像而畫成的，它的造型比起賦文中的「輕舟」一詞繁富多了。又、樓船底層舒適的船艙和它上層的空蕩受風，二者形成強烈的對比。畫家將曹植安排在樓船上層布置簡單的涼棚中，而不在下層舒適的船艙中，以此暗示了此時曹植忽視了身體上的享受，心中只想尋找洛神的渴切之情。

〈夜坐〉一景（遼本Ⅴ-2）（圖12）表現曹植因心中充滿對自己背信的悔恨，與對洛神的懷念而無法入睡，因此徹夜露天長坐的情形。畫中的賦文簡短，寫成四列：

夜耿耿而不寐，沾
繁霜而至曙。命
僕夫以就駕，吾
將歸乎東路。（句171-174）

附圖所見的曹植坐在匡上。坐匡左上角的地面上立著兩根燃燒著的蠟燭，

臺灣大學學術期刊資料庫

表示時值夜晚。在曹植背後，站著一個侍者；他正弓著背，持傘遮著曹植，儘量使他免「沾繁霜」。坐在傘蓋下的曹植，左手撐著上身，右手指示著站在他前方的僕夫，似乎正命令他準備車駕以便東歸。這名僕夫雙手合攏，藏於袖內，身子朝左，但頭卻右轉，望著曹植，似乎正在聽他繼續發號施令。

最後一景為〈東歸〉，表現了曹植的車駕與隨從等人一起東歸藩國的情形（遼本Ⅴ-3）（圖13）。賦文寫成三列：

攬騑轡而抗
策，悵盤桓而
不能去。（句175-176）

在附圖中，曹植坐在車裡。坐在他右側的侍女正專心執轡，驅趕著四馬拉車向左方奔馳。四個騎士護衛在車駕的四個角落，同步並進。車駕裝飾華麗，上置華蓋和九斿之旗，一如前面洛神的車駕。全隊車馬向左前方奔去；但車內的曹植卻回頭右望，似乎在尋索那發生在前一天傍晚中，如夢一般、令人哀傷、而今已隨洛水的浪花一同消失在身後的戀情。

二、遼寧本《洛神賦圖》轉譯文字意象的方法

在以上的討論中，我們同時也可以發現，在表現相關賦文的意義方面，畫家曾經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。直譯法可見於第一幕〈邂逅〉中的第三景〔驚豔〕（圖4c）。在該段畫面上，畫家將賦文中形容洛神如何美麗的八句明喻式的詞句，配上八個具體的圖像，排列在洛神的四周：包括「翩若驚鴻」、「婉若游龍」、「榮曜秋菊」、「華茂春松」、「輕雲蔽月」、「流風迴雪」、「太陽升朝霞」、與「芙蕖出綠波」等。

隱喻法在第二幕〈定情〉的第二景〔贈物〕中，最左邊的侍者表現得最清楚（圖6）。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。暗示法可見於第五幕〈悵歸〉當中的第一景〔泛舟〕（圖11）。在追溯

臺灣博碩士論文期刊資料庫

洛神離去的的江面上，曹植與侍者坐在輕舟的上層涼棚中受風吹拂，而非坐在底層設備舒適的艙中。畫家藉此暗示他如何渴望再見到洛神行蹤的心情。這樣的表現正是賦文中「冀靈體之復形」的寫照。

象徵法可在第一幕〈邂逅〉的第三景〔驚豔〕（圖4b，c），和第四幕〈分離〉的第二景〔離去〕（圖10a，b）等兩處看到。在〔驚豔〕中，曹植與八個侍者出現在右方，他身上穿戴著象徵身份與地位的藩王服飾；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所共同形成的神靈世界，成為對比。這兩組人與神在性質上和形式上造成的對比，正好傳達了洛神在賦文中的感嘆：「恨人神之道殊兮…」。這種流露人間世界與神靈世界二者之間的隔閡無法突破的哀傷表現，又見於洛神〔離去〕的那一景中。在其中，只見曹植與兩名侍者站在畫面右邊的岸渚上，他們和位在畫面左邊、坐在雲車中的洛神、和其他神靈之間，隔著一長段的賦文。這種安排象徵了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。

三、遼寧本《洛神賦圖》的圖文互動關係

特別值得注意的是本卷的文字與圖像二者互相結合的情況。依個人所見，它們結合的模式可以分為A式、A’式、B式、C式、和C’式等五種。A式專指精短的賦文與相關的附圖，二者各自散佈在畫面上不同的地方，將它們依序串連後，便創造出高低起伏的視覺動線。這種形式最明顯的例子是在〔驚豔〕中所描寫洛神之美的情形，以及〔嬉戲〕、〔眾靈〕、和〔備駕〕等景中所見。A’式是指在一景中，短文出現在畫面的右上方，相關附圖出現在下方，圖與文上下互相印證的情形。最後一幕的〔泛舟〕、〔夜坐〕、和〔東歸〕等三景都屬於這個模式。B式很單純的是指許多長列的賦文，它多出現在A式之後。C式專指曹植和洛神共同出現的場合。它多見於第四幕洛神離去之前每一幕的最後一景中。C’式則專指曹植或洛神單獨出現的情況。如依這些定義而將各景中所展現的圖文結合模式加以排列，便可清楚地看出本卷整體在圖文配置的佈列法則了：

臺灣大學藝術期刊資料庫

第一幕：/A*/B/C＋A＋B/
第二幕：/A/B/C/
第三幕：/A/B/C＋A’/
第四幕：/A/C’＋B/C’/
第五幕：/A’/A’/A’/

* 部份佚失
A　：短句與附圖分散
A’：短文在上，附圖在下
B　：成列的長文
C　：曹植與洛神同時出現
C’：曹植或洛神單獨出現

正如以上所見，本畫卷所包含的五幕當中，每一幕基本上都包括ABC三種圖文互動的模式，而且也以「A／B／C」的順序規則展現。但是這種規則有時會因講求變化而作調整。特別值得注意的是C式（曹植與洛神同時出現的場合）：它有時結合了其他因子而稍有變易，例見在第一幕的〔驚豔〕中，此式和A式混合，並且多加了一段B式；而在第三幕的〔徬徨〕中，此式又混合了A’式；但在第四幕的〔離去〕中，它卻又被B式所隔斷。由此可知畫家故意藉此表現男女主角之間的愛情關係，不斷發生難以預測的各種變化。至於第五幕所包含的三景則不依標準的「A／B／C」式，而全為A’式。因為主角只剩下了曹植一人，再無任何的關係變化了。總之，畫家利用這種種的設計，在規律的構圖中創造了不規律的變化； 或是說，在不規律中創造了規律感。這正如一件音樂作品的主旋律，每當這主旋律在不同地方再度出現時，音樂家便將它加上別的因素而產生了些微變化，以免重複和單調一般。也正由於運用了這種技法，畫家有效地轉譯了賦文中許多相同韻腳在不同地方穿插出現時的重複性和變化性。在遼寧本中所見的這種種圖文互動關係的表現是獨一無二的。相較之下，北京大本與大英本的《洛神賦圖》中雖也錄上了賦文，但它們的表現模式與視覺效果卻與此本所見大異其趣。

臺灣大學學術期刊資料庫

四、北京大本與大英本的圖文互動表現

北京大本《洛神賦圖》（圖2，原稱《唐人仿顧愷之洛神賦圖》，絹本設色，51.2×1157公分）是宋代畫家依據六朝模式的內容與情節，加上大片山水背景而作成的新風貌，因此可稱為宋代模式的《洛神賦圖》。它強烈地呈現了宋代故事畫的表現特色。圖中處處可見宋代畫家如何對六朝傳統的繪畫題材加上他自己的詮釋，包括內容的添補、構圖的調整、賦文的佈列、人物圖像的精緻化、和山水表現的複雜化等等。這些改變在整體上形塑出一種全新的視覺效果，不但使人物和山水的造形精緻化，且使得山水在畫面上的比重超過了人物；因此與上述遼寧本所見的那種六朝模式（造形簡單、段落分明、以人物為主、山水為輔）的表現方式，大異其趣，而具體顯現了宋代故事畫的時代風格。

北京大本《洛神賦圖》在內容上而言，是最完備的，因為這件作品的藝術家在三個地方作了補充，首先是第一幕的卷首部分，他補畫了〔離京〕和〔休憩〕的兩段（圖14）。其次，他在〔驚艷〕之後自行衍增了曹植「近觀洛神」的一段場景（圖15）。再次，他又補充了遼寧本所缺失的「或採明珠，或拾翠羽」一段（圖16）。它的具體結果是使得整卷故事內容更為完整。但就圖像上而言，每一段畫面的人物造形和山水結構都過於繁富和擁擠，有別於遼寧本中所見。

再就本卷中所錄的賦文，和它們與相關的圖像之間的互動關係而言，幅上所見的並不是〈洛神賦〉的全文，而只是十五段節錄文，依序佈列在各場景的上方。每段賦文的長短不一，而且它們所在的位置、與所指涉的畫面雖然大致上相當密切，但仍時有例外。而這些例外也可看作是畫家有意如此安排，自有他美學上的考慮。本幅的十五段賦文都書寫在方形或長方形的界框中。這種方式明顯地引用了漢代以來圖像榜題的模式。在遼寧本中所見的那種種表現法，比如擇取短句、配上活潑的人物動作，造成生動的視覺效果（如「翩若驚鴻，婉若游龍…」等），在此完全不予採用。這是本卷擇句的一個特點。在這一件作品中，畫家較感興趣的是：選擇賦文中簡單而具體的文句，配合具體的人物動作，來表現一個畫面。

另外一個特點是，他所節錄的文句內容與它所指涉的對應圖像有時並不同時同地出現，也就是說本幅的圖文對應關係並不嚴謹。這種情形可見於以下的

臺灣大學學術期刊資料庫

四個例子，首先，在他所添加的曹植與隨從「近觀洛神」一景中，完全沒有榜題。其次，他在表現「從南湘之二妃，携漢濱之游女」畫面上的賦文中，竟然又繼續寫上了其後的「體迅飛鳧，飄乎若神，淩波微步，羅襪生塵」四句（圖17）。照理來說，這四句應出現在下一景〔徬徨〕（圖18）中與其中所節錄的「進止難期，若往若還‧…華容婀娜，令我忘餐」的賦文在一起，以便共同指涉洛神徘徊留連、不忍離去的情形才對。第三個例子也出現在這個畫面上。在此景的左上方為風神屏翳，下方為川后。它們二者應與其後相關的賦文：「屏翳收風，川后靜波」一同出現在下一景〔備駕〕（圖19）中才是。第四個例子是在〔備駕〕一景中，其中只表現出「屏翳收風，川后靜波。馮夷鳴鼓，女媧清歌」的圖像；但是在賦文中卻又續書了其後的文句：「騰文魚以警乘，鳴玉鸞以偕逝」兩句。而這兩句實應放在它後續的那個畫面上，與「六龍儼其齊首，載雲車之容裔…」，一同形容洛神車駕〔離去〕之狀（圖20）。

這種故意將與一個畫面相關的一小部分賦文抽離，放在上一景中，或是將一部份圖像侵入到下一個畫面中的設計，可視為畫家有意打破個別場景之間嚴格的藩籬，使相鄰場景的賦文與畫面互相交溶，藉以凝聚整體感。總之，畫家似乎有意利用這種圖與文不同步出現的方法，令相關的圖文二者前後指認，造成隔空呼應的效果。藉此，他打破了各景之間的藩籬，而加強了相鄰場景間的流通性與凝聚力，使整卷圖像和文字在結構上形成一個前後呼應、交插互動的有機結合。這種設計破除了遼寧本中所見的：圖文二者及時對應的直接感，因而可視為本幅畫家對六朝式傳統圖文關係的表現方式所作的新詮釋。而北京大本《洛神賦圖》中這樣的互動模式也見於大英本。大英本（絹本設色，53.6 × 821.5公分）約作於十六世紀左右。它在內容上並不完整（佚失了第一幕和第二幕全部），除此之外，不論是在構圖、圖像造形、山水表現、以及賦文的佈列方式等方面，都忠實地保留了北京大本的面貌，可視為後者的忠實摹本，因此在圖文關係的表現上也呈現和北京大本同樣的問題和特色。

五、結論

本文主要論述了遼寧本《洛神賦圖》如何以各種繪畫上的設計和表現，去轉譯曹植所作〈洛神賦〉的故事情節、文字意象、和美學特質。〈洛神賦〉一

臺灣大學學術期刊資料庫

文是一篇抒情短賦，只有一七六句，辭藻華美，意象豐富，詩句長短相間，押韻變化活潑，構成了明顯的音樂性。這些詩文的特質，在遼寧本《洛神賦圖》中以十分高超的技術被轉化成為圖像，巧妙地表現在畫卷的形制、構圖、圖像造形，以及圖文互動關係的表現等方面。首先，畫家採取手卷形制和連續式構圖，以表現這則簡短而哀傷的抒情賦。其次，畫家將賦文中的故事情節如戲劇一般分成五幕，包括1）邂逅； 2）定情；3）情變；4）分離；和5）悵歸；每幕之間又以山水作為區隔。再其次，畫家利用各種圖像與文字互動的設計，成功地表現出賦文中所呈現的韻律感。在遼寧本《洛神賦圖》中，人物活動在一連串由山石樹木所構成的半開放性圈圍式空間中。一段段長短不一的文字很貼切地被安排在相關的圖像旁邊，有如旁白一般，為相關的人物抒發了內心的情感。它們又有如標點符號一般標示了故事情結的段落，使整體故事的結構更加清楚。這是遼寧本獨特的地方。在表現賦文的意義方面，畫家使用了四種表現方法：直譯法，隱喻法，暗示法，和象徵法等，以轉譯賦文的涵義。此外，畫家將賦文中的韻律感轉化成圓弧狀的視覺動線。圓弧形的筆法與造形主導了整卷人物圖像的表現。畫中所有的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。人物衣服的襞褶也以弧形線條描畫。樹石、土丘的造形也莫不如此。因此，使得畫面到處充滿圓弧形的律動感。更值得注意的是畫家幾乎沒有例外地，在每一場景結束之時，串連賦文與圖像，創造出逆時鐘方向的視覺動線。這種種設計在在反映出他意圖以重覆出現的圓弧線條，或視覺動線，去轉譯賦文中豐富的韻律感與節奏性。簡言之，遼寧本《洛神賦圖》不論從構圖、圖像、和圖文互動關係、以及美學特質等各方面的表現上來看，都極為巧妙地、以獨特的圖畫語言有效地轉譯了〈洛神賦〉一文在內容結構、故事情節、文字意像、和音韻方面的美感特色，而成為一件千古傑作。相對的，北京大本和大英本《洛神賦圖》中雖也節錄了許多段賦文，但二者都因將那些賦文框限在許多界格中，而且有些又與相關的圖像距離遙遠，因此無法如遼寧本一般產生圖文之間及時而密切的互動關係，以致於損傷了它們的抒情效果。

（責任編輯：廖佐惠）

臺灣大學學術期刊資料庫

附錄：〈洛神賦〉（據南宋孝宗淳熙八年，1181，重刻李善注（《文選》本）

1. 黃初三年， 1 (an)
2. 余朝京師，
3. 還濟洛川。 1
4. 古人有言， 1
5. 斯水之神名曰宓妃。
6. 感宋玉對楚王神女之事，
7. 遂作斯賦。
8. 其詞曰：
9. 余從京域，
10. 言歸東藩。 1
11. 背伊闕，
12. 越轘轅。 1
13. 經通谷，
14. 陵景山。 1
15. 日既西傾，
16. 車殆馬煩。1
17. 爾迺稅駕乎蘅皐，
18. 秣駟乎芝田。 1
19. 容與乎陽林，
20. 流眄乎洛川。 1
21. 於是精移神駭，
22. 忽焉思散。 1
23. 俯則未察，
24. 仰以殊觀。 1
25. 覩一麗人，
26. 于巖之畔。 1

* 韻腳及代號

an 1
ong 2
yue 3
u 4
ü 5
yi 6
ang 7
en 8
o 9
yu 10

臺灣大學學術期刊資料庫

27. 乃援御者而告之曰：
28.「爾有覿於彼者乎？
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， 2 (ong)
40. 婉若游龍。 2
41. 榮曜秋菊，
42. 華茂春松。 2
43. 髣髴兮若輕雲之蔽月， 3 (yue)
44. 飄颻兮若流風之迴雪。 3
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. 穠纖得衷，
50. 脩短合度。 4 (u)
51. 肩若削成，
52. 腰如約束。 4
53. 延頸秀項，

臺灣大學學術期刊資料庫

54. 皓質呈露。 4
55. 芳澤無加，
56. 鉛華弗御。 5 (ü)
57. 雲髻峩峩，
58. 脩眉聯娟。 1 (an)
59. 丹脣外朗，
60. 皓齒內鮮。 1
61. 明眸善睞，
62. 靨輔承權。 1
63. 瓌姿艷逸，
64. 儀靜體閑。 1
65. 柔情綽態，
66. 媚於語言。 1
67. 奇服曠世，
68. 骨像應圖。 4
69. 披羅衣之璀璨兮，
70. 珥瑤碧之華琚。 5 (ü)
71. 戴金翠之首飾，
72. 綴明珠以耀軀。 5
73. 踐遠遊之文履， 5
74. 曳霧綃之輕裾。 5
75. 微幽蘭之芳藹兮，
76. 步踟躕於山隅。 5

77. 於是忽焉縱體， 6 (yi)
78. 以遨以嬉。 6
79. 左倚采旄，
80. 右蔭桂旗。 6

臺灣大學學術期刊資料庫

81. 攘皓腕於神滸兮， 6
82. 采湍瀨之玄芝。 6
83. 余情悅其淑美兮， 6
84. 心振蕩而不已。 6
85. 無良媒以接懽兮， 6
86. 託微波而通辭。 6
87. 願誠素之先達兮， 6
88. 解玉珮以要之。 6
89. 嗟佳人之信脩（兮）， 6
90. 羌習禮而明詩。 6
91. 抗瓊琚以和予兮， 6
92. 指潛淵而為期。 6
93. 執眷眷之款實兮， 6
94. 懼斯靈之我欺。 6
95. 感交甫之棄言兮， 6
96. 悵猶豫而狐疑。 6
97. 收和顏而靜志兮， 6
98. 申禮防以自持。 6

99. 於是洛靈感焉，
100. 徙倚傍徨。 7(ang)
101. 神光離合，
102. 乍陰乍陽。 7
103. 竦輕軀以鵠立，
104. 若將飛而未翔。 7
105. 踐椒塗之郁烈，
106. 步蘅薄而流芳。 7
107. 超長吟以永慕兮，

臺灣大學學術期刊資料庫

108. 聲哀厲而彌長。 7
109. 爾廼眾靈雜遝，
110. 命儔嘯侶。 5 (ü)
111. 或戲清流，
112. 或翔神渚。 4 (u)
113. 或採明珠，
114. 或拾翠羽。 5
115. 從南湘之二妃，
116. 攜漢濱之游女。 5
117. 歎匏瓜之無匹兮，
118. 詠牽牛之獨處。 4 (u)
119. 揚輕袿之猗靡兮，
120. 翳脩袖以延佇。 4
121. 體迅飛凫， 4
122. 飄忽若神。 8 (en)
123. 凌波微步，
124. 羅襪生塵。 8
125. 動無常則，
126. 若危若安。 1 (an)
127. 進止難期，
128. 若往若還。 1
129. 轉眄流精，
130. 光潤玉顏。 1
131. 含辭未吐，
132. 氣若幽蘭。 1
133. 華容婀娜，
134. 令我忘餐。 1
135. 於是屏翳收風，

臺灣大學學術期刊資料庫

136. 川后靜波。 9(o)
137. 馮夷鳴鼓，
138. 女媧清歌。 9
139. 騰文魚以警乘，
140. 鳴玉鸞以偕逝。 6(yi)
141. 六龍儼其齊首，
142. 載雲車之容裔。 6
143. 鯨鯢踊而夾轂，
144. 水禽翔而為衛。 6
145. 於是越北沚，
146. 過南岡。 7(ang)
147. 紆素領，
148. 迴清陽。 7
149. 動朱脣以徐言，
150. 陳交接之大綱。 7
151. 恨人神之道殊兮，
152. 怨盛年之莫當。 7
153. 抗羅袂以掩涕兮，
154. 淚流襟之浪浪。 7
155. 悼良會之永絕兮，
156. 哀一逝而異鄉。 7
157. 無微情以效愛兮，
158. 獻江南之明璫。 7
159. 雖潛處於太陰，
160. 長寄心於君王。 7
161. 忽不悟其所舍，
162. 悵神宵而蔽光。 7
163. 於是背下陵高，

臺灣大學學術期刊資料庫

164. 足往神留。 10 (yu)
165. 遺情想像，
166. 顧望懷愁。 10
167. 冀靈體之復形，
168. 御輕舟而上溯。 4 (u)
169. 浮長川而忘返，
170. 思緜緜而增慕。 4
171. 夜耿耿而不寐，
172. 霑繁霜而至曙。 4
173. 命僕夫而就駕，
174. 吾將歸乎東路。 4
175. 攬騑轡以抗策，
176. 悵盤桓而不能去。 10

臺灣大學學術期刊資料庫

圖版目次

1. 傳顧愷之，《洛神賦圖》，約十二世紀中期摹本，絹本設色，卷，27.1×572.8公分，瀋陽，遼寧省博物館
2. 宋人，《唐人仿顧愷之洛神賦圖》，約十二世紀，絹本設色，卷，51.2×1157公分，北京故宮博物院
3. 明人，《洛神賦圖》，約十六世紀，絹本設色，卷，53.6 x 821.5公分，大英博物館
4a. 傳顧愷之，《洛神賦圖》，遼寧本，Ⅰ-3〔驚豔〕
4b. 傳顧愷之，《洛神賦圖》，遼寧本，Ⅰ-3〔驚豔〕
4c. 傳顧愷之，《洛神賦圖》，遼寧本，Ⅰ-3〔驚豔〕
5. 傳顧愷之，《洛神賦圖》，遼寧本，Ⅱ-1〔嬉戲〕
6. 傳顧愷之，《洛神賦圖》，遼寧本，Ⅱ-2〔贈物〕
7. 傳顧愷之，《洛神賦圖》，遼寧本，Ⅲ-1〔眾靈〕
8. 傳顧愷之，《洛神賦圖》，遼寧本，Ⅲ-2〔徬徨〕
9. 傳顧愷之，《洛神賦圖》，遼寧本，Ⅳ-1〔備駕〕
10a. 傳顧愷之，《洛神賦圖》，遼寧本，Ⅳ-2〔離去〕
10b. 傳顧愷之，《洛神賦圖》，遼寧本，Ⅳ-2〔離去〕
11. 傳顧愷之，《洛神賦圖》，遼寧本，Ⅴ-1〔泛舟〕
12. 傳顧愷之，《洛神賦圖》，遼寧本，Ⅴ-2〔夜坐〕
13. 傳顧愷之，《洛神賦圖》，遼寧本，Ⅴ-3〔東歸〕
14. 宋人，《仿顧愷之洛神賦圖》（舊標唐人仿作），北京大本，Ⅰ-1〔離京〕，Ⅰ-2〔休憩〕
15. 宋人，《仿顧愷之洛神賦圖》（舊標唐人仿作），北京大本，Ⅰ-4〔近觀洛神〕
16. 宋人，《仿顧愷之洛神賦圖》（舊標唐人仿作），北京大本，Ⅲ-1〔採明珠，拾翠羽〕
17. 宋人，《仿顧愷之洛神賦圖》（舊標唐人仿作），北京大本，Ⅲ-1〔南湘二妃，漢濱游女〕
18. 宋人，《仿顧愷之洛神賦圖》（舊標唐人仿作），北京大本，Ⅲ-2〔徬徨〕
19. 宋人，《仿顧愷之洛神賦圖》（舊標唐人仿作），北京大本，Ⅳ-1〔備駕〕
20. 宋人，《仿顧愷之洛神賦圖》（舊標唐人仿作），北京大本，Ⅳ-2〔離去〕

臺灣大學學術期刊資料庫

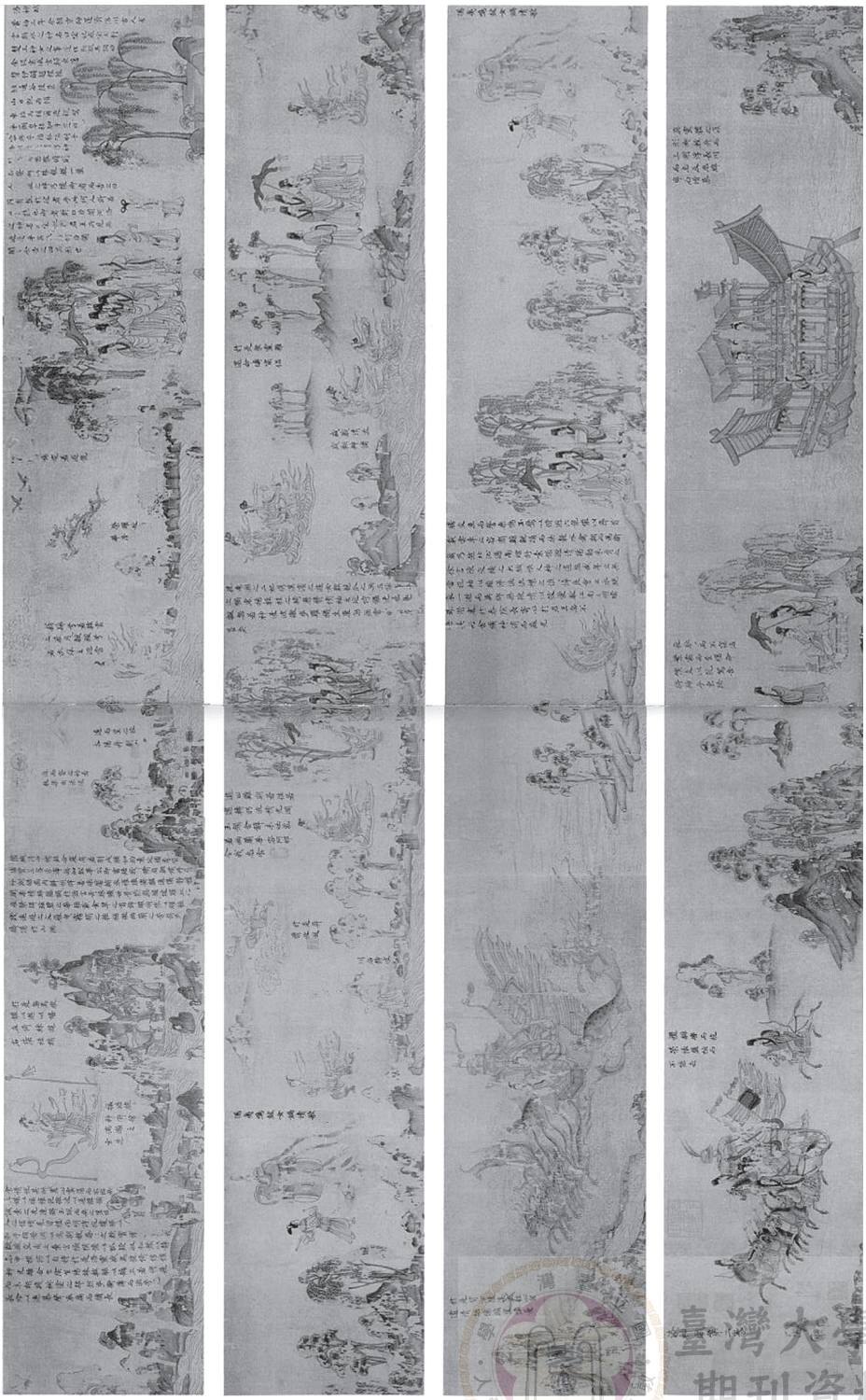


圖1　傳顧愷之，《洛神賦圖》，約十二世紀中期摹本，絹本設色，卷，27.1×572.8公分，瀋陽，遼寧省博物館

臺灣大學學術期刊資料庫



圖2 宋人，《仿顧愷之洛神賦圖》（舊標唐人仿作），約十二世紀，絹本設色，卷，51.2×1157公分，北京故宮博物院

臺灣大學學術期刊資料庫



圖3　明人，《洛神賦圖》，約十六世紀，絹本設色，卷，53.6×821.5公分，大英博物館

臺灣大學學術期刊資料庫



圖4a　傳顧愷之，《洛神賦圖》，遼寧本，局部，I-3〔驚豔〕



圖4b　傳顧愷之，《洛神賦圖》，遼寧本，局部，I-3〔驚豔〕

臺灣大學學術期刊資料庫



圖4c　傳顧愷之，《洛神賦圖》，遼寧本，局部，I-3〔驚豔〕



圖5　傳顧愷之，《洛神賦圖》，遼寧本，局部，II-1〔嬉戲〕

臺灣大學學術期刊資料庫

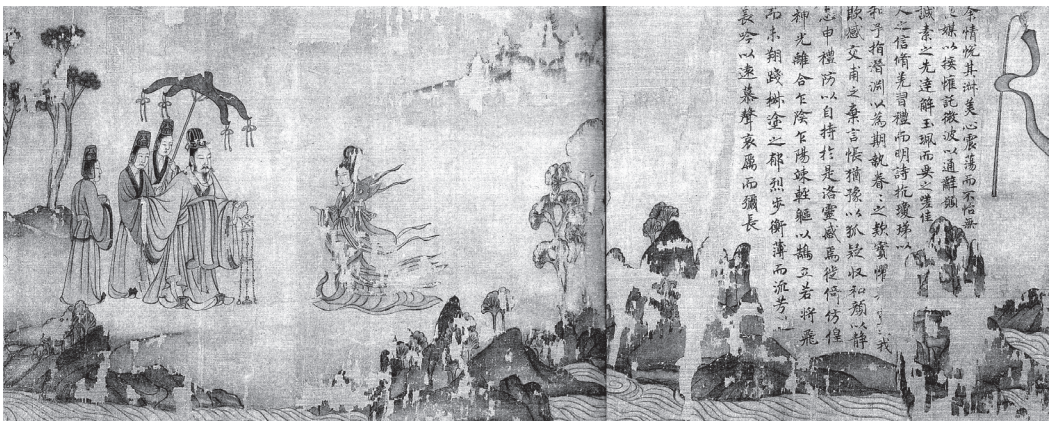


圖6　傳顧愷之，《洛神賦圖》，遼寧本，局部，Ⅱ-2〔贈物〕



圖7　傳顧愷之，《洛神賦圖》，遼寧本，局部，Ⅲ-1〔眾靈〕

臺灣大學學術期刊資料庫



圖8 傳顧愷之，《洛神賦圖》，遼寧本，局部，Ⅲ-2〔徬徨〕

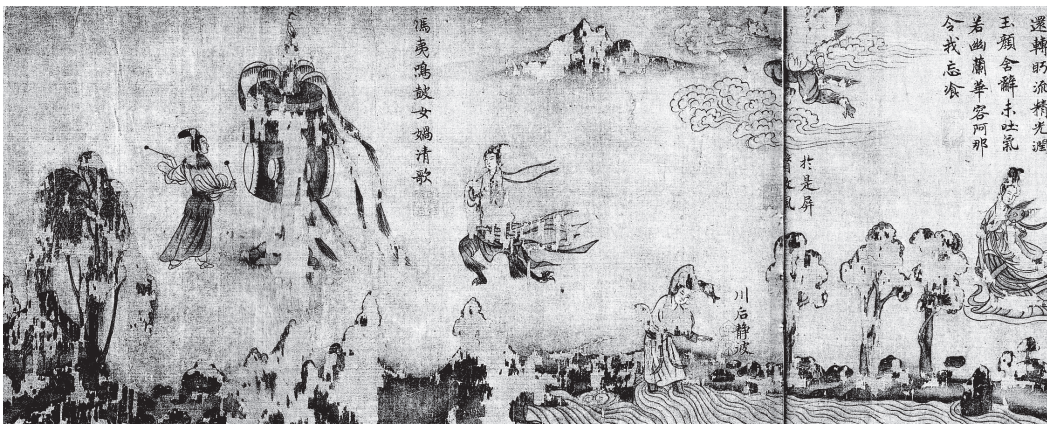


圖9 傳顧愷之，《洛神賦圖》，遼寧本，局部，Ⅳ-1〔備駕〕

臺灣大學學術期刊資料庫



圖10a 傳顧愷之，《洛神賦圖》，遼寧本，局部，Ⅳ-2〔離去〕

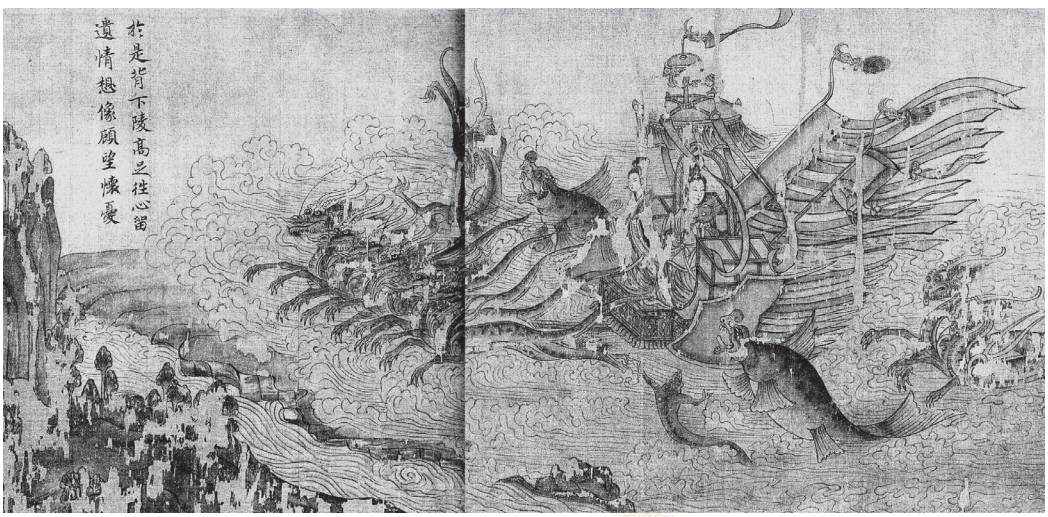


圖10b 傳顧愷之，《洛神賦圖》，遼寧本，局部，Ⅳ-2〔離去〕

臺灣大學學術期刊資料庫

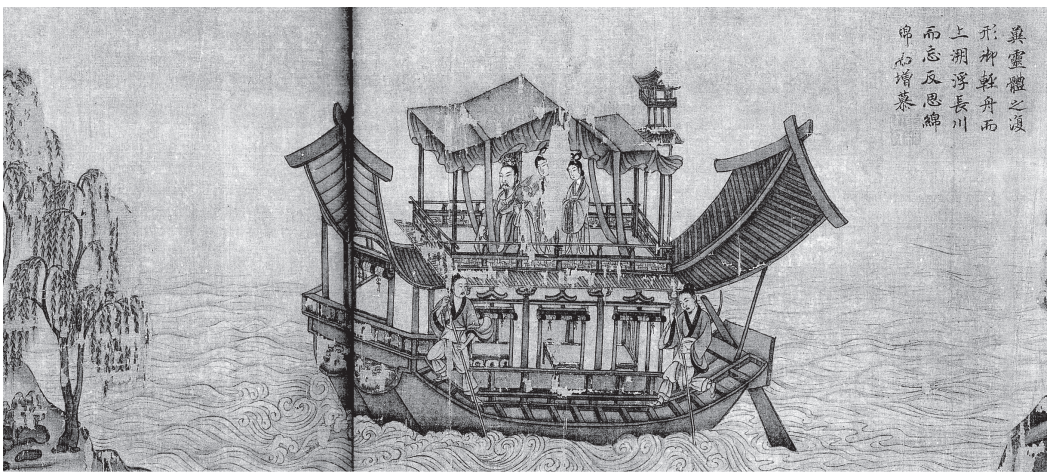


圖11 傳顧愷之，《洛神賦圖》，遼寧本，局部，V-1〔泛舟〕



圖12 傳顧愷之，《洛神賦圖》，遼寧本，局部，V-2〔夜坐〕

臺灣大學學術期刊資料庫

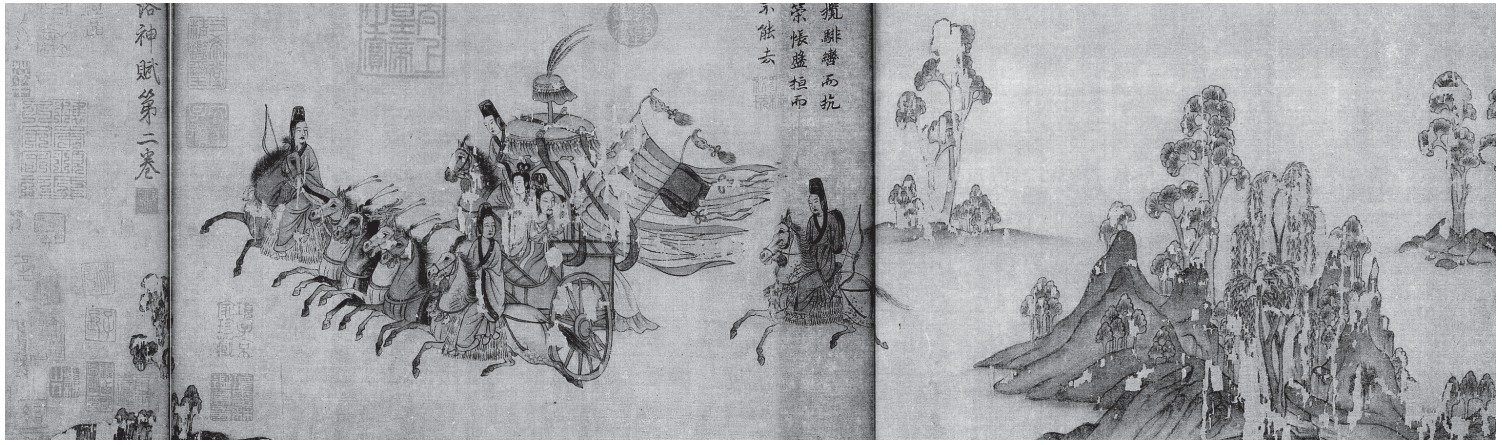


圖13　傳顧愷之，《洛神賦圖》，遼寧本，局部，V-3〔東歸〕

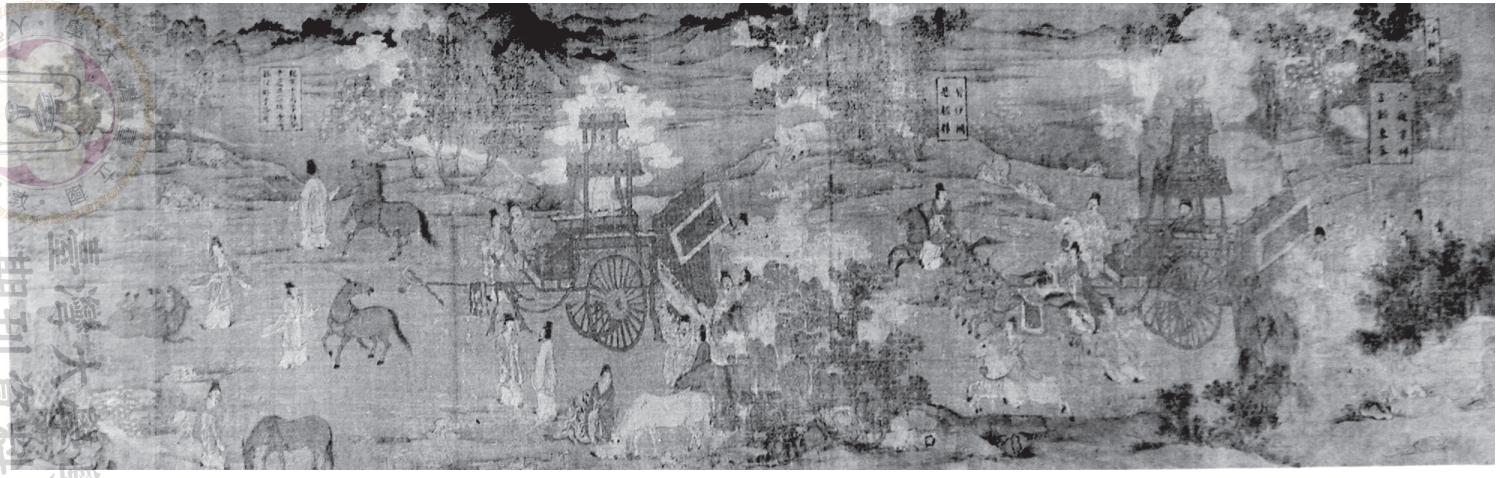


圖14 宋人，《唐人仿顧愷之洛神賦圖》，北京大本，局部，I-1〔離京〕，I-2〔休憩〕

國立臺灣大學藝術學院 期刊資料庫



圖15　宋人，《仿顧愷之洛神賦圖》（舊標唐人仿作），北京大本，局部，I-4〔近觀洛神〕

國家圖書館 學術期刊資料庫

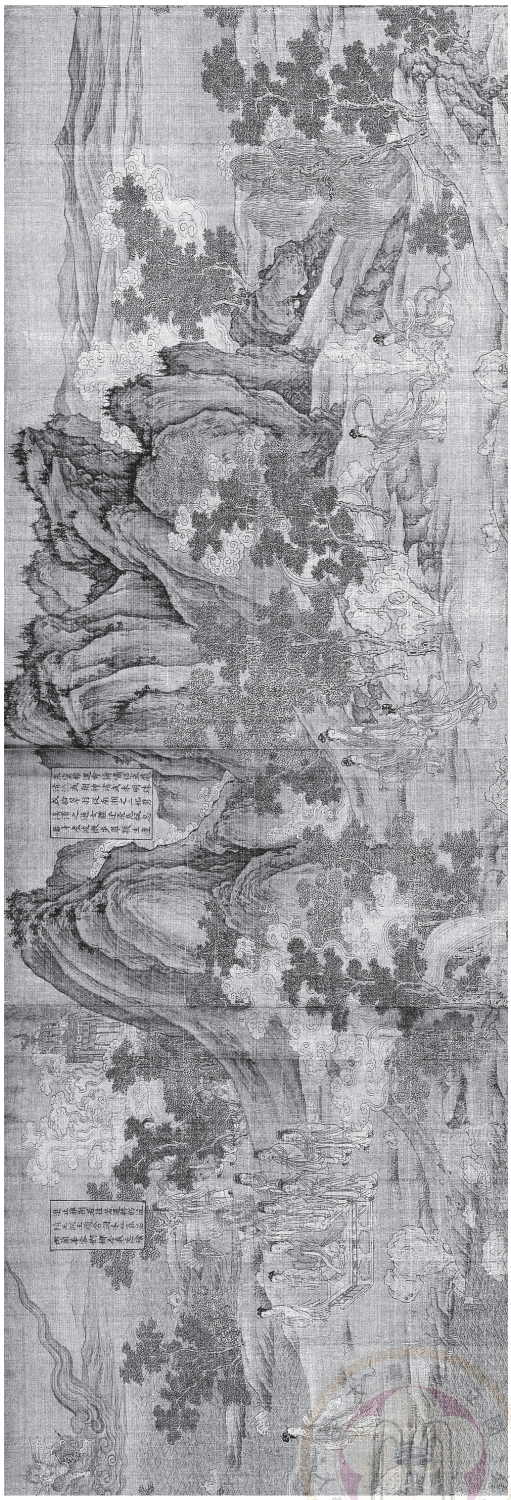


圖16 宋人，《仿顧愷之洛神賦圖》（舊標唐人仿作），北京大本，局部，III-1〔採明珠，拾翠羽〕

臺灣大學學術期刊資料庫

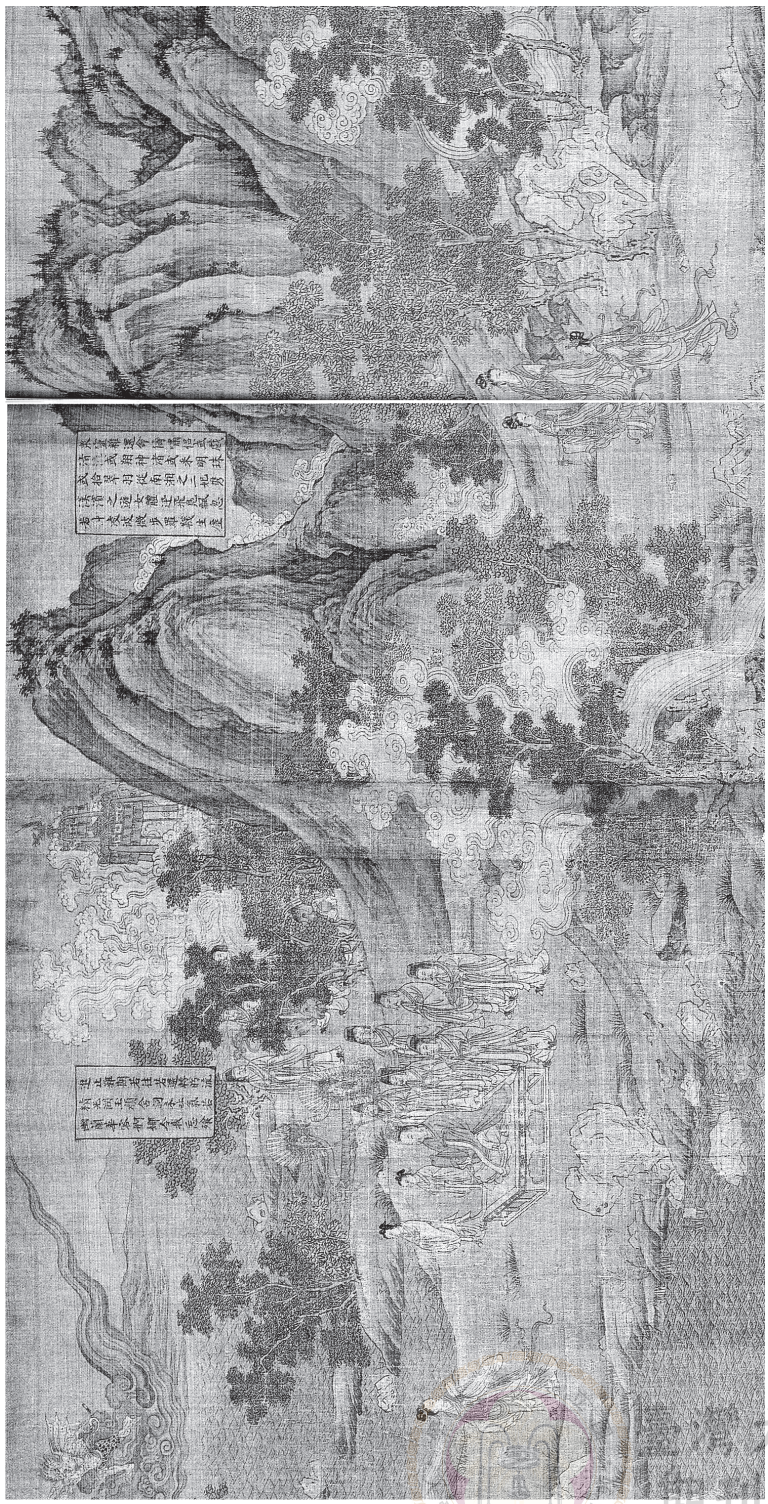


圖17　宋人，《仿顧愷之洛神賦圖》（舊標唐人仿作），北京大本，局部，Ⅲ-1〔南湘二妃，漢濱游女〕

臺灣大學學術期刊資料庫



圖18 宋人，《仿顧愷之洛神賦圖》（舊標唐人仿作），北京大本，局部，Ⅲ-2〔徬徨〕

臺灣大學學術期刊資料庫



圖19 宋人，《仿顧愷之洛神賦圖》（舊標唐人仿作），北京大本，局部，Ⅳ-1〔備駕〕

臺灣大學學術期刊資料庫



圖20 宋人，《仿顧愷之洛神賦圖》（舊標唐人仿作），北京大本，局部，Ⅳ-2〔離去〕

臺灣大學學術期刊資料庫