洛神賦圖：一個傳統的形塑與發展

石守謙*

【摘要】作為一個長久以來深受喜愛的意象來說，《洛神賦》不僅是曹植的一個詩篇，而且是其與王獻之書法、顧愷之圖繪這兩個具典範意義的藝術形式之結合。當這個整體形象在後世的傳遞過程中，三者以一種既整合又各自互動的方式，對觀者與創作者產生各種啟發。因之而創生的作品，不但意謂著屬於該時代的新詮釋，也成為下一世代再詮釋的對象。

本文首先討論十二世紀時人企圖重現《洛神賦》傳統的努力。宋徽宗不僅將傳為王獻之所書的《洛神十三行》刻石，並親自書寫，宣示天下。現存三本最古老的《洛神賦圖卷》，雖歸諸顧愷之之手，實亦出自宋代宮廷之製作。但與《洛神十三行》所表現的文雅不同，圖繪的重建呈現了一種古老**圖象與當代奇想的混合。以此十二世紀的圖繪為基礎，十四世紀衛九鼎與倪瓚所共同**形塑的洛神則是另一種聚焦於絕俗女神的新解，這個形象至十六世紀蘇州的高度商業化的社會中，又再變為仇英筆下的嬌媚美人。十八世紀時乾隆帝在圖卷本身進入其收藏後，不但進行了重要的改裝工作，也命宮廷畫家丁觀鵬依其旨意修改而作摹本。皇帝的動作不但顯示其重回原來洛神賦詩書畫合一的企圖，且藉由其理性化的新詮，也明示著一種「御定」的正統觀。

《洛神賦圖》的歷史發展亦可視為「主題傳統」中的範例。相較於「大師傳統」而言，它在中國畫史中經常扮演著更重要的角色。

關鍵詞：洛神賦圖　顧愷之　曹植　王獻之　宋徽宗　洛神十三行　衛九鼎　倪瓚　仇英　乾隆帝　丁觀鵬

為什麼是《洛神賦圖》？

在中國藝術的發展歷史中，「傳統」的存在扮演著極其重要的角色。如果更仔細一點說，整個中國的藝術歷史根本是由各種門類中的一些「傳統」，如書法中的二王傳統、繪畫中的顧愷之傳統等等所組成，這可一點也不為過。它們的存在係以一種于時間軸上不斷重複出現的某一「形象」為表徵，不過，這個重複出現的「形象」卻在實質內涵上永遠與前一次出現時有所不同，因此，

* 中央研究院 歷史語言研究所 研究員

臺灣大學學術期刊資料庫

「變化」遂被視為某一傳統之得以長時期維繫于不墜的關鍵，也成為「傳統」中不可或缺的要素。對此「變化」的人與事的瞭解，就研究者而言，有時其重要性甚至要超過「創始」的部分，尤其是當一個「傳統」具有長時間的生命歷程之時，更是如此。

但是，並不是每一個「傳統」都可以傳諸百代。我們很自然地會去問：為什麼它們在生命歷程上會有長短不同的差別？對這個問題的第一個反應是去注意「傳統」的源頭活水，以為是因為其源頭充滿了無限生機的可能性，故而可供後來者作各種詮釋與發揮，保證了一個綿長不絕的生命。這種「傳統」多半冠之以一個「偉大」的藝術家之名號，如王羲之（及王獻之）、顏真卿、顧愷之或王維、吳道子等。它雖然行之久遠，且佔著藝術論述的主流地位，導致歷代論藝文字中產生了喜談「師資傳授」的突出現象。但其所謂「偉大的開創者」意象中所存有之「建構性」，則在當今學術之批判剖析下，尷尬地暴露了出來，大大地減損了它的說服力。

我們針對這個困擾時另一個可能的解決方向是去問另一種問題：為什麼不同時空的人會不約而同地、熱心地對某件稍早事物的形象（而不選擇其他更新鮮者），覺得有必要、有興趣去提出詮釋？他們難道不會因為前一個（或多個）詮釋的存在，而影響到他們投入的熱情？這些問題當然會有各式各樣，隨個案及參預者不同而異的可能答案；但是，不論狀況如何，最終總與其「變化」的具體內容相關。換句話說，吸引一個新人投入某個既有「傳統」的詮釋行列的真正誘因，很可能不是來自於那個「傳統」之「偉大」，而係因為新詮釋所構成「變化」本身的意義較有吸引力。它不僅強於去選擇談論另外尚未為人所熟習的新事物，而且在與既有詮釋對照之下，新人除了得到鼓勵之外，也無形中獲得挑戰的樂趣，以及得以參加某個既具歷史而又門檻高峻的精英團體之滿足感。用這個角度來思考「傳統」，如與前一個取徑作一比較，會有一個基本的差異，亦即研究者所注意的焦點將從原來的創始部分，轉移至後來時間延續較長的變化部分。而且，不僅各個「變化」的實質內容須詳加考究，其與前已出現過之「變化」間的關係，也成為不可忽視的議題。

用這個角度去重新檢視中國藝術中的諸多「傳統」，我們可以發現一批以主題作為標示者，最為適合來彰顯上述的論點。例如「輞川」、「赤壁」、「孝經」等都是在繪畫史中活躍的要角。它們有些是與上層文化中所崇奉的經

臺灣大學學術期刊資料庫

典或著名的文學作品有關，但也有民間性格較強的，例如「鍾馗」、「搜山」等也可以形成「傳統」。至於一般社會應酬常見的梅蘭竹菊、福祿壽喜等，其實也在不同程度上展現著各自具有前後傳承詮釋變化的「傳統」。它的樣貌雖多，但總結起來，這種「主題傳統」與「大師傳統」的最大不同還在於缺乏一個明確的起頭部分，而以後續的變化構成「傳統」的主體。換句話說，所有後世之詮釋是在其開創典範處於一種矇矓狀態下進行的。它有的時候根本沒有一個開創大師可以歸附，有時即使勉強為之，也在實物無徵之狀況下，被迫須賴想像予以虛擬。如就此種特質而言，在諸多「主題傳統」之中，《洛神賦圖》可以算是極具代表性的例子。它的矇矓起頭，正讓其「傳統」在後世的形塑與發展向觀眾展現著高度吸引力。

《洛神賦圖》作為一個「傳統」的起頭，可說是虛實參半。在西元二二三年，詩人曹植創作了傳誦後世的《洛神賦》。這是事實。但是，就形象而言，這還不能算是此「傳統」的起始。根據這個「傳統」的內部說法，與曹植作賦相隔大約一百五十年後，書家王獻之將之書寫成篇，成為中國書法史的經典名作之一；畫家顧愷之則將之轉成圖畫，成為繪畫史上少數最有魅力的作品。自此之後，《洛神賦》就被賦予了可見的形象，而為後人奉之為該「傳統」的初始。但是，這一部分的真實性卻相當薄弱。雖然如此，這個「傳統」在後來的發展上卻沒有因之受到拘束，反而更加彰顯它的特色，尤其是在它涵蓋了三種不同藝術形式的這個特點上。我們可以發現，至遲至十二世紀初時，《洛神賦》對人們而言，就不再只是一篇詩賦， 而且同時是書法、繪畫傳統中的典範，它們共同結合成一個《洛神賦》的整体形象。當這個形象在後世的傳遞過程中，其中文學、書法與繪畫的部分，以一種既整合又各自互動的方式，對觀者與創作者產生各種啟示。因之而創發的作品，在歷史時間的流動中一次又一次地豐富了這個《洛神賦》的形象，形成了一個飽含生機的傳統，並持續地召喚著更下一代的創作者與觀眾的投入。

本文之研究即以此認識為基本架構，特別集中考察圖繪《洛神賦》之部分，以及其與《洛神賦》文學與書法的互動關係，以期顯示各種不同圖繪《洛神賦》的詮釋變貌，其於各自時代文化脈絡中之不同意涵，以及其不同世代變化間的關聯性。由於所謂顧愷之作之《洛神賦圖卷》之原本現已無跡可尋，而且是否真為顧愷之所作，學界長久以來即抱持著懷疑的態度，而其相關之最早

臺灣大學學術期刊資料庫

圖繪究竟可以上溯到什麼時候，研究者間亦有不同意見，本文不擬討論此圖繪傳統的最早期階段，而將研究的重點首先置於十二世紀，這是現存幾個較古圖繪《洛神賦》之畫卷實際製作的年代。自十二世紀後，本文則選擇了幾件具代表性的作品，對十四、十六、十八世紀之詮釋進行說明。

十二世紀的《洛神賦》想像

《洛神賦》的聲譽固然起於曹植的賦文，但由於在此「傳統」的形塑過程中產生了王獻之和顧愷之的參與，更有加乘的效果。尤其是後二者，分別在中國書畫的歷史上佔據著最高典範的位置，最能吸引後人的崇拜，其作品也成為擁有慾望追逐的對象。可是，令人遺憾的是：這兩位大師是否真正的曾為《洛神賦》賦予形象，實是不可冒然輕信的傳說。

王獻之的《洛神賦》書寫在書史上傳誦已久，而且較未受到書法史家正式而嚴肅的質疑，比起他父親王羲之的《蘭亭序》在二十世紀中葉所遭受的嚴重挑戰，①可謂十分幸運。可是，這並不意謂此事全然令人無疑。不像《蘭亭序》之可以根據七世紀唐貞觀年間褚遂良編的《晉右軍王羲之書目》及八世紀初何延之的《蘭亭記》所述而被公認為流傳有序，②王獻之《洛神賦》書法的早期記錄卻相當模糊。題為《洛神賦》的書跡記錄雖早在六世紀初陶弘景寫給梁武帝的《論書啟》中出現：「昔于馬澄處見逸少正書目錄一卷，澄云：右軍勸進、洛神賦諸書十餘首， 皆作今体」，③但其書者卻是王羲之。然而，王羲之所作正書《洛神賦》是否屬實也未必肯定。在褚遂良編《晉右軍王羲之書目》中，正書部分已無此記錄。④至於王獻之的參與，後來論者常引之「子敬好寫《洛神賦》」的說法，大約只能回溯至九世紀的柳公權之時。十四世紀初趙孟頫曾在一件他認為係唐臨的王獻之《洛神賦》作跋云：

---

① 關於《蘭亭序》傳世所見風格是否原屬王羲之的爭端，可見《蘭亭論辨》(北京：文物出版社，1973)。

② 褚遂良，《晉右軍王羲之書目》及何延之，〈蘭亭記〉，收於張彥遠，《法書要錄》，卷3，見《中國書畫全書》(上海：上海書畫出版社，1993)，冊1，頁48，57-58。

③〈陶隱居與梁武帝論書啟〉，收於張彥遠，前引書，頁40。

④ 褚遂良，〈晉右軍王羲之書目〉，收於張彥遠，前引書，頁48。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 又有一本是《宣和書譜》中所收，七璽宛然，是唐人硬黃紙所書，紙略高一分半，亦同十三行二百五十字。筆畫沈著，大乏韻勝，余屢嘗細視，當是唐人所臨。後卻有柳公權跋，兩行三十二字云：子敬好寫《洛神賦》，人間合有數本，此其一焉。寶曆元年（825）正月廿四日起居郎柳公權記。所以吾不敢以為真跡者，蓋晉唐紙異，亦不可不知者。⑤

趙孟頫既認定此本為唐臨，可能也不認為該跋確為柳公權所書。同樣有著柳公權跋的王獻之《洛神賦》在明末張丑的《清河書畫舫》中也著錄了一件，但是否即為趙孟頫所見者，仍無法確認。⑥另外值得注意的是：張丑著錄本上另有北宋周越（子發）于一〇一五年的跋，以為是獻之真跡。這讓人想到董逌在一一〇七年所提及的周越藏本。據他的報導：「子發謂：子敬愛書《洛神賦》，人間宜有數本。」⑦口氣極近所謂的柳公權跋。這到底是周越複述了自藏本中的柳跋，還是張丑著錄本竟為後人根據董逌與趙孟頫的題記偽造而成，尚無法判定。然而，無論如何，「子敬愛書《洛神賦》」一事即使不真，至遲到北宋時也已成為士人間共有的知識了。

不過，北宋人雖相信王獻之有小楷書《洛神賦》，但卻恨不得見其真跡。董逌報導他曾見四本，但都判為後人所臨， 而且「傳摹失據，更無神明」。⑧稍早時，黃庭堅也曾經懷疑所見《洛神賦》「非子敬書」，甚至以為是周越輩所為，已離獻之甚遠。⑨由此我們幾乎可以說，王獻之親書的小楷《洛神賦》到了北宋時期幾乎已要從世上消失。這不能不視為他們心中的一大憾事。即使稍後的宋徽宗經過盡力搜訪，也不過得到了原墨跡的一點殘卷，但全文九百一十字，只剩下不過十三行， 共二百五十字， 還不及全部的27.5%。

而所謂顧愷之的《洛神賦圖卷》，其早期歷史更是模糊。從現存唐代著錄古畫的文獻，包括張彥遠之《歷代名畫記》、裴孝源之《貞觀公私畫史》在內，都未記錄顧愷之曾有此作。倒是在四世紀初的晉明帝名下，一度出現過這個畫

---

⑤ **趙孟頫**，《松雪齋集》（四部叢刊本，初編），卷10，頁16。
⑥ **張丑**，《清河書畫舫》，見《中國書畫全書》，冊4，頁159。
⑦ **董逌**，《廣川書跋》，卷6，見《中國書畫全書》，冊1，頁788。
⑧ **同上**。
⑨ **黃庭堅**，〈題洛神賦後〉，《山谷題跋》，卷4，見《中國書畫全書》，冊1，頁682。

臺灣大學學術期刊資料庫

目。對於此事，清末學者楊守敬就曾注意。⑩但即使有人要將《洛神賦》的首度圖繪歸給晉明帝，其實貌恐亦已早不可得。現代學者陳葆真與韋正曾經分別利用敦煌壁畫以及近年之考古發掘資料，來與現存各種版本的《洛神賦圖卷》比較，都得到相當一致的結論，以為現今所見雖是宋人所摹，但其原始形像亦非出自顧愷之，而可能來自於六世紀畫家所為。⑪那麼，顧愷之作為創圖者之說，畢竟是虛構出來的。其原因或許只是由於他在圖繪文學作品上原有最高的聲望，例如《女史箴圖》就早被公認為這個領域中的典範，一旦遇有此種類型的繪畫，便像王獻之寫洛神一樣，全被歸到顧愷之名下。然而，不管作者為誰，我們就現存北宋較早的文獻杷梳所見，大約可以大膽地推測：約至十一世紀結束時，此《洛神賦圖卷》的原作應該已不在人間。至於一件顧愷之所作《洛神賦圖卷》的可能樣貌如何， 任誰也沒見過，至多只能在想像中尋覓。這對當時的宋人而言， 固是憾事，但也激發他們的思古幽情，甚至想像、重建的熱誠。

此時的北宋文化確實充滿了崇古、復古的氛圍。⑫王獻之《洛神賦》殘存的十三行進入了內府收藏。在徽宗宣和年間（1119至1125），熱愛藝術並對其收藏十分自豪的皇帝便命將此十三行的《洛神賦》刻石行世，此即後世所盛稱之「玉版十三行」（圖1）。⑬此舉之為當時文化界一大盛事，吾人今日猶不難想像。我們雖已無法探知徽宗究竟從那裏搜得那十三行的殘片，而又根據什麼來判定它是獻之的真跡，而非唐以來的臨摹本，但由現存北京首都博物館之原刻石來看，若干筆劃細節確與諸翻版有別而較精，文字且與通行之《文選》

---

⑩ 楊守敬的意見寫在現存Freer Gallery of Art 的《洛神賦圖》卷後，見Thomas Lawton, *Chinese Figure Painting* (Washington D.C.: The Smithsonian Institutions, 1973), pp. 18-29.

⑪ Pao-chen Chen, *The Goddess of the Lo River: A Study of Early Chinese Narrative Handscrolls* (Ph. D. dissertation, Princeton University, 1987)；韋正，〈從考古資料看傳顧愷之《洛神賦圖》的創作年代〉，《藝術史研究》，第7輯（2005），頁269-279。

⑫ 關於北宋人對「古代」的興趣與研究，參見陳芳妹，〈追三代於鼎彝之間——宋代從「考古」到「玩古」的轉變〉，《故宮學術季刊》，23卷1期（2005，秋），頁267-332。

⑬ 秦公，〈洛神賦（十三行）解說〉，《中國美術全集．書法篆刻編2．魏晉南北朝書法》（北京：新華書店，1986），圖版說明頁41；王壯弘編著，〈晉王獻之書洛神賦十三行〉，《帖學舉要》（上海：上海書畫出版社，1987），頁127-134。

臺灣博碩士論文 期刊資料庫

中的賦文稍有不同，其中第十二行之「妃」又以似「姚」的古體為之，這些都讓人覺得確有被斷為「真跡」的條件。⑭當時的書法學者應該也都看到了這十三行的墨跡，並作出了肯定的結論。例如黃伯思在一一一七年寫〈跋草書洛神賦後〉時，便以確定的口吻說「至洛神小楷則子敬書無疑矣」。⑮這些意見後來便成為徽宗臣僚在編纂《宣和書譜》（成於1120年）時，將此《洛神賦》殘本納入而歸於王獻之名字，並由徽宗進一步下令刻石傳世的根據。

《洛神賦》原跡殘本的出現並得以刻石傳佈，這對當時的書法、文化界而言，確有非凡的意義。小楷書本即運用廣泛的正式書體，但能供人作為學習典範的作品，卻存在著不夠理想的問題。王羲之小楷作品《黃庭經》、《東方朔畫像贊》與《樂毅論》，在當時都只能由宋太宗時編的《淳化閣帖》中的拓本來學習。但是，對於《淳化閣帖》是否能忠實地保留王書原來的風貌，北宋的專家們都一致地表示懷疑。王獻之親書《洛神賦》的出現，正好填補了這個缺口。它不僅是關於王獻之小楷書的「直接」資料，而且被視為是直接繼承王羲之小楷書典範的珍貴遺物。《宣和書譜》中寫王獻之傳時便特記：「[王羲之]嘗書《樂毅論》一篇與獻之學，後題云：賜官奴，即獻之小字。獻之所以盡得羲之用筆之妙。」⑯此賜《樂毅論》事，係取自唐代張懷瓘之《書斷》，原文作：「子敬五六歲時學書，右軍潛于後掣其筆不脫，乃嘆曰：此兒當有大名，遂書《樂毅論》與之，學竟，能極小真書，可謂窮微入聖，筋骨緊密，不減于父。」⑰由此可見《宣和書譜》的編者們確信王獻之的小楷書實得王羲之的「真傳」，在羲之典範幾乎蕩然無存之際，獻之洛神十三行的出現，有如羲之小楷典範的新出土，這怎能不讓人感到高度的振奮？！徽宗本人當然對此特有所覺，並在行為上充分作了表達。在宣和四年（1122）三月五日視察秘書省時，便「宣示」他親書的小楷《洛神賦》予群臣。⑱這不僅意謂著他曾用心地學習了十三行，或許還重現了原書的全貌，並將之作為一種示範，供臣僚觀摩。他將洛神十三行刻石，大概也在這個時候，其目的亦在重建此典範，並

⑭ 見秦公對玉版十三行原石的解說。
⑮ 黃伯思，《東觀餘論》，見《中國書畫全書》，冊1，頁883。
⑯《宣和書譜》，卷16，見《中國書畫全書》，冊2，頁45。
⑰ 張懷瓘，《書斷》，收在張彥遠，《法書要錄》，卷8，見《中國書畫全書》，冊1，頁89。
⑱ 徐松輯，《宋會要》（續修四庫全書本，上海：古籍出版社，2003），卷1753，頁9。

臺灣大學學術期刊資料庫

「宣示」於天下。

至於《洛神賦圖卷》之重建工作，則較王獻之書跡更為困難。今日所存現分藏於北京故宮博物院、遼寧省博物館及美國佛利爾美術館的三本圖卷，都是出自北宋徽宗或稍晚的南宋初期的製作，皆可視為此期宋人企圖重現已失去蹤影之《洛神賦圖卷》的努力成果。這三本畫卷是當前學界公認現存年代最古老的本子；其中北京故宮本被推定為最早，時間應在北宋末期，遼寧本則可賴其上題書的風格，判斷為南宋初期的作品。⑲後者之題書近似宋高宗書風，可推知為高宗時宮人所書，傳世多本傳馬和之繪製的《毛詩圖》上也有這種現象，是當時宮廷產製的表徵。⑳由此推之，北京本或亦為徽宗宮廷之作。高宗對父親徽宗之行事常顯示有意識之繼承與重複，在藝術上也是如此。他亦秉承了父親對洛神十三行的崇拜，曾在一一四三年自言將王獻之此《洛神賦》墨跡「置之几間，日閱十數過」。㉑研究之餘，亦作臨寫，並如其父般「宣示」臣僚。後來孝宗還多次將高宗御書《洛神賦》向宰臣展示，或賜予。㉒高宗命其宮廷畫家摹繪所謂的顧愷之《洛神賦圖卷》，很可能也是跟隨徽宗的腳步而已。不論實情如何，宮廷的發動對當時重現《洛神賦圖卷》的工作，必定扮演著關鍵性的角色。今日吾人所見之來自此段時期的三本，其數量乍看之下或許不甚引起注意，但如果想到這已是經過近千年時間的嚴苛篩濾過程之後的倖存，當時實際製作的數量，如推測為數倍之多，或許亦可稱合理。南宋紹興初年時，王銍在其《雪溪集》中提到的「近得顧愷之所畫《洛神賦圖》樞本」，㉓應該就是其中之一。果係如此，則這些圖卷複本的傳佈竟有些近似於十三行拓本的流行，由之所示之當時對重現《洛神賦圖卷》所表現的熱潮，實在不得不讓人驚嘆。然而，熱潮雖在，重建所需的條件其實並未充分具備。在那種原件已失之不利狀況下，製作者如何想像，進而重繪這件古老而又受人景仰的顧愷之作品，

⑲ 關於北宋本及遼寧本製作時間的推定，見Pao-chen Chen, op. tic., pp.53-109, 258-275.

⑳ 對馬和之《毛詩圖》之研究，參見Julia Murray, *Ma Hezhi and the Illustration of the Book of Odes* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993).

㉑ 熊克，《中興小記》（四庫全書本），卷31，頁9。

㉒ 其時內至少兩次，分別為乾道七年春及淳熙十一年四月二十四日，見王應麟，《玉海》（四庫全書本），卷34，頁31-32。

㉓ 王銍，〈題洛神賦圖詩并序〉，《雪溪集》（四庫全書本），卷1，頁7。

臺灣大學學術期刊資料庫

便是面對這三本圖卷時必須要處理的問題。

三本十二世紀的《洛神賦圖卷》除了保存的長短有別外，不僅圖象極為相近，而且全是根據賦文的次序，由第一幕的「邂逅」至第二幕「定情」、第三幕「情變」、第四幕「分離」而以第五幕「悵歸」作終結，一一加以圖解。㉔初看之下，它們似有一個共同的源頭，可以被視為某件更古本的「摹本」。其實此點仍值更仔細的分析。三本之間固然存在著緊密的連屬關係，但可能不全根據一個或可歸之為顧愷之，或者是六朝時代的原作而摹出，卻在一定程度上加上了北宋人的想像。對此最好的証據出現在最後一幕的「泛舟」一景的奇特樓船之圖象。姑以北京本為例，此船之奇異處在於華麗的雙船首、講究的雙層船艙，以及前後翹起如飛翼的蓬架（圖2）。這個形象很符合賦文本身神秘的傳奇氣氛，但其結構卻與北宋時最先進的大型河船若合符節，尤其與一件十一世紀所作的《雪霽江行》㉕（傳郭忠恕畫，臺北國立故宮博物院藏，圖3）最為接近。無論是船艙、甲板、水平舵及船頭造型，基本上兩者都頗一致，只不過在《洛神賦圖卷》上畫家另將船頭紋飾予以重複，頂艙特別加大，又將頭尾頂蓬變形翹起，因此形成了超乎時人視覺經驗的「怪船」。此船之「古怪」，原因實非其「古」，而係宋人在「以怪為古」的概念指引下，以他們的現實經驗為基礎，予以變形想像的結果。

十二世紀圖卷中呈現的古老圖象與當代奇想的混合現象，一方面展示著北宋人想像、重現《洛神賦圖卷》的努力，另一方面也透露著一個值得注意的特殊詮釋角度。如就《洛神賦》賦文本身來看，它除了有一個陳思王在洛水之濱遇見女神的敘事架構外，其中最引人注意的的表現有二。其一為對洛神之美的盡情描述，這在全文一百七十六句中佔了三十八句，超過了五分之一。另一則在其對凡人與神仙兩個世界的對立，進行了重點的處理；文中「分離」、「悵歸」兩幕即用了三十二句，表現著兩個世界間的必然斷裂，而其前之「定情」、「情變」兩幕更以大量的文句，敘寫著神仙世界中迷人的活動，展示其對凡人

㉔ **本文對全賦結構之分析，乃採用陳葆真的研究成果，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，秋），頁175-223。**

㉕ **陳韻如，〈《雪霽江行》解說〉，《大觀——北宋書畫特展》，（臺北：國立故宮博物院，2006），頁240-245。**

臺灣古籍學術期刊資料庫

之誘惑，並強化其後對立之悲劇性。如果說曹植在文中以其餘五分之四的篇幅在處理「凡人—神仙」關係，亦不為過。吾人考察中這三件十二世紀的圖繪，基本上也呼應著賦文中的這兩個重點，但在比例上作了調整，將「分離」與「悵歸」擴充至全卷約二分之一的篇幅，約是交待陳思王對神女之美驚豔的兩倍。而且，很可能是基於圖繪本身性質的斟酌，畫家刻意地避開文字在形容女性美的優勢，不在女神形象上試與文字競爭，倒在描繪上時時企圖創造文字中較少形容的神仙相關景物。這些神奇圖象包括了屏翳、女媧、雲車及其下之波濤中的龍、鯨等怪獸（圖4、5）。換句話說，畫家選擇性地加強了洛神故事中的奇幻感。陳思王在畫中所乘之奇異有如加了飛翼的怪船，其實正如畫中其他神怪形象一樣，也是這個奇幻想像之一部分。

《洛神賦圖卷》中的奇幻想像，其實來自於一個相當古老的淵源，而非完全為宋人新創。《洛神賦》的形象在唐時已有「傳奇」之色彩。這與唐代傳奇小說中常見之「遇仙」、「遊仙」的主題，可說是緊密地一起發展起來的。九世紀初期處士蕭曠夜半遇洛浦神女的故事，即是由《洛神賦》衍發而生的新傳奇。㉖故事中不僅處處談及《洛神賦》之文字，還進一步交待陳思王後來成為遮須國王的接續發展；故事中並透過與龍女的問答，陳述了許多與龍有關的修煉、神仙之事。蕭曠傳奇在北宋時應頗為流行，除見於《太平廣記》之〈神〉部外，曾慥（？至1155）所編之《類說》亦錄其大概。㉗十二世紀圖卷中所表現的奇幻色彩，可說與此「通俗性」的傳奇相通，而與王獻之書寫《洛神賦》所傳達的那種屬於「精緻文化」的文雅形象，顯然非為同類。當徽宗所命刻之《玉版十三行》與《洛神賦圖卷》在十二世紀同為世人所見時，它們其實是以不同的方式，相反而又相輔地形塑著一個洛神賦的早期形象。

十四世紀的詮釋

王獻之所書《洛神賦》之所以得到高度重視，除了書家本人之盛名外，尚

㉖ 李昉等編，《太平廣記》（四庫全書本），卷311，頁286-288。

㉗ 曾慥，《類說》，卷32，收入《北京圖書館古籍珍本叢刊》，第62冊（北京：書目文獻出版社，1988），頁531。

臺灣大學學術期刊資料庫

因其風格與賦文內在表現有著巧妙的呼應。那一方面是針對著曹植的文采，另一方面則是具體針對文中洛神之美的抒寫。對於講究風雅的文士而言，這種《洛神賦》的形象，尤其重要。因此，自南宋之後許多作家皆對曹植此賦極盡贊美，不論是否將之歸因至如屈原的「幽恨莫伸」，總對其形容洛神之舉止情狀，深為著迷。例如十二世紀的劉過便曾借用賦文中洛神形象描寫一個歌舞妓舞步的曼妙輕盈。其〈沁園春〉中即云：

洛浦淩波，為誰微步，輕塵暗生。
記踏花芳徑，亂紅不損，步苔幽砌，嫩綠無痕。……㉘

南宋末的高似孫甚至摹倣此賦文字別作《水仙賦》，㉙不論其成功與否，此正可見《洛神賦》在文雅圈中的魅力。而在圖繪傳統中，十四世紀中期的衛九鼎所作《洛神圖》（圖6，臺北國立故宮博物院藏）則可視為此種角度的一個代表。㉚

衛九鼎的洛神形象全以白描勾勒以上女神的沈靜清雅，實已與十二世紀圖卷中者有著值得注意的不同。全圖採取立軸形式，且未予設色，加上用線使筆之含蓄細緻，共同傳達著原卷所無的，極度講究幽微超俗的美感。女神幾乎完全靜止，而實正在淩波而行的姿態，也是顧愷之本中〈徬徨〉一段圖象（圖7）的巧妙修改，似是故意以一種「去嫵媚化」的身段來突顯女神的純淨超潔。他的這個詮釋顯然來自於其右方由無錫高士兼詩人畫家倪瓚于一三六八年所題的一首七言絕句（圖8）：

淩波微步襪生塵，誰是當時窈窕身；
能賦已輸曹子健，善圖惟數衛山人。

倪瓚此詩即針對原賦文第一二三、一二四句的「淩波微步，羅襪生塵」而發，

㉘ 唐圭璋編，《全宋詞》（北京：中華書局，1965），冊3，頁2146。
㉙ 高似孫，〈水仙花後賦〉，《御定歷代賦彙》（四庫全書本），卷121，頁560-561。
㉚ 國立故宮博物院編輯委員會編，《故宮書畫圖錄》，第5冊，（臺北：國立故宮博物院，1990），頁107-8。

臺灣大學學術期刊資料庫

似乎刻意地忽略了原來在十二世紀時特有興趣之奇幻世界形象的部分。然而，對《洛神》賦文的這個特定詮釋角度，並非倪瓚的獨創，而恐是元代時普遍流行於文人間的看法。例如元初之劉秉忠所賦一首《讀洛神賦》便作：

> 八斗奇才筆力雄，洛神一賦盡為功；
> 當時羅襪生塵處，猶有波紋起細風。㉛

除此之外，與倪瓚時代相近的楊維禎甚至以「淩波仙圖」代稱《洛神賦圖》。㉜這些都意謂著洛神賦形象的轉換，而衛九鼎的圖作正是立於此意象轉換之基礎而來。在此基礎上，他的女神又別為一層絕俗純靜，正符合著倪瓚素為人知的具有潔癖之高士形象，在與倪詩相配之下，一起展示了一種超越其前輩的，對女神理想性的熱切追求。倪瓚對此「近乎合作」的詮釋成果，似乎頗為滿意，遂在詩中亦以「賦詩已輸曹子健」一句，暗藏了與原賦意象爭勝的心情。

衛九鼎白描洛神與倪瓚詩作的緊密互動，以及其與北京本〈徬徨〉一段的細緻呼應，也提醒觀者對此三者間關係予以特別的注意。如照此相關聯結來看，當時很可能在江南有一個雅集之會為這三者之齊聚提供了舞台。它的可能情境為：北京本卷元末時應在江南，衛九鼎即在一三六八年某日得觀此畫卷，與當時亦在場的倪瓚商榷共作詮釋，因之自畫中〈徬徨〉一段以白描變成此圖。倪瓚並隨後在立軸衛畫洛神右方題寫上他對《洛神賦》的詮釋之詩。

此時的倪瓚正處離家飄泊於五湖三泖之際。一三六八年雖已是朱元璋建立明朝的年代，極易讓人有天下已趨安定的印象，但對江南地主階級如倪瓚等文士們來說，那只不過是一個紅巾盜匪的勢力，天下是否因之而得長治久安，似乎毫無把握。㉝在如此的一個日子裏，《洛神賦圖卷》、倪瓚、衛九鼎三者一起出現，意謂著某個「雅集」的舉行。它的主人或許是某位善意接待著倪瓚短期居留的朋友，而雅集的主角則無疑是此北京本的《洛神賦圖卷》。當然，雅

㉛ 劉秉忠，《藏春集》，卷4，收入《御定歷代賦彙》（四庫全書本），頁15。

㉜ 此〈題淩波仙圖〉一詩未見於《東惟子文集》與《鐵崖古樂府》等書，但可見於《御定歷代題畫詩類》（四庫全書本），卷61，頁15。

㉝ 石守謙，〈隱逸文人內面世界——元末四大家の生涯と藝術〉，《世界美術大全集．東洋篇．第七卷．元》（東京：小學館，1999），頁151-161。

臺灣大學學術期刊資料庫

集的參預者對此傳為顧愷之的名作，必定景仰萬分，但他們卻沒有接受那十二世紀的詮釋為唯一的正解，反而集中於他們時代所尚的對於「淩波微步」的興趣，並進而提出他們的新精解。如此對洛神形象絕俗理想性的追求，正呼應著身處亂世之他們的孤寂心境，也似乎意謂著他們心靈所希企的暫時避風港。

衛九鼎的白描風格可說是這種心境的最合適載体。它的來源出自約半個世紀前的趙孟頫。這讓我們不禁要回過頭來注意北京本畫後所接一段款為趙孟頫于一二九九年所寫的《洛神賦》行楷書全文（圖9-1）。雖然此段趙書並非真跡，而係臨自現存天津市藝術博物館的同名作品（圖9-2）。㉞不過，此卷原在十三世紀末十四世紀初時曾引發趙孟頫的創作，倒可以得到確認。作為整個元代復古潮流之帶動者，趙孟頫對洛神傳統的理解，不論是書法或繪畫，都十分深入。他不但看過北京本圖卷，在右下角鈐上了印章， 並取用其形象，創作了自喻其處境的《幼輿丘壑圖》（Art Museum， Princeton University），㉟研究過王獻之的十三行墨跡及諸多摹拓本，進而多次以其集二王書風之大成的風格，書寫《洛神賦》。㊱他的書寫，當然是有意為之，企圖以其典麗婉約書風重現王獻之《洛神賦》的全貌並突出其最為高雅的內涵。㊲他對十二世紀《洛神賦圖卷》中的奇幻世界，顯然沒有興趣，注意到的反而是平淡與古意。這完全與他在以篆書筆法之白描風格，重新詮釋原來充滿神怪形象的《九歌圖》傳統的情形，如出一轍。㊳衛九鼎的白描女神也奠基於趙孟頫的復古之上，而又賴之寄託他們的感懷。如果說趙孟頫書寫了當代的洛神十三行，那麼倪、衛等人也

㉞ 徐邦達，《古書畫偽訛考辨》，上卷（江蘇：江蘇古籍出版社，1984），頁21-27。

㉟ Shou-chien Shih, "The Mind Landscape of Hsieh Yu-yu by Chao Meng-fu," Wen C. Fong et. al., *Images of the Mind* (Princeton: The Art Museum, Princeton University, 1984), pp. 237-254.

㊱ 趙孟頫至少臨過楷書《洛神賦》一次，另以自己風格寫過四次，並於一三二〇年得到墨蹟本。見虞集，《道園學古錄》（四部叢刊本），卷11，頁5-6；及任道斌，《趙孟頫繫年》（鄭州：河南人民出版社，1984），頁78、92、94-95、206。

㊲ 王連起曾就趙孟頫多次以其行書重寫原為小楷的《洛神賦》全文提出說明，以為存在著一種「既要翩若驚鴻的婀娜，又要婉若遊龍的矯健。」的藝術追求心理。見王連起，〈趙孟頫行書《洛神賦》真偽鑒考〉，《文物》，2002年8期，頁78-90。

㊳ 關於白描《九歌圖》的研究，參見Deborth Del Gais Muller, "Chang Wu: Study of a Fourteenth-Century Figure Painter," *Artibus Asiae*, Vol. XLVII, No.1 (1986), pp. 5-34.

臺灣大學學術期刊資料庫

提供了一個他們時代的洛神賦圖。一切似乎回到了四世紀末王獻之與顧愷之的情境。藉此，他們也進入了那個偉大的傳統。

從仇英的美人到乾隆帝的《洛神賦圖》

倪瓚與衛九鼎共同完成的十四世紀版洛神賦形象，基本上奠定於賦文對洛神之美的形容，可說是視之為女性美的理想形象。但是，他們在詮釋時特別側重於表達其超俗絕塵之上，這讓它減低了洛神形象的可親近性，也距一般民眾稍遠。如果以之與十六世紀中蘇州職業畫家仇英所作的洛神像（圖10，臺北國立故宮博物院藏）相比較，[39]兩者雖皆定位於美人之理想性上，但仇英者則明顯地加強了形象的現實感或俗世感。

故宮此卷仇英作之洛神像，或許是因為其所展現的俗世感，後來甚至被好事者改裝，標題也成為「美人春思」。此卷確切改裝的時間不詳，不過由卷上畢沅的鈐印看來，應在十八世紀中入其收藏之前便已經完成。待此卷進入清宮收藏後，《寶笈三編》的編者立即指出了這個改裝的現象：

> 謹案是卷所繪乃洛神。獨立嫣然，亭亭雲水，正所謂淩波微步，羅襪生塵也。引首提美人春思，後幅諸詩，亦均就春思措辭，與圖不合。或者仇英別有美人春思圖，裝者移題跋置此卷耶？……[40]

《寶笈三編》編者的意見，雖據卷中圖像而作判讀，但現代學者亦曾提出不同看法，以為該仕女右手撫腮，左手扶帶，不似向來所見洛神形象，而更接近「閨怨」一型的姿態，故而仍認為「美人春思」之引首及畫後的題詩皆為原配。[41]對於這個爭議，由於畫心上除了清宮藏印外，沒有出現見諸拖尾或引首上的鈐印，無法立即判別是否原裝，只能由畫中細節來予考慮。正如《寶笈三編》

---

[39] 國立故宮博物院編輯委員會編，《仕女畫之美》，（臺北：國立故宮博物院，1988），頁22。

[40] 國立故宮博物院編輯委員會編，《故宮書畫圖錄》，第18冊（臺北：國立故宮博物院，1999），頁372。

[41] Ellen Johnston Laing, "Erotic Themes and Romantic Heroines Depicted by Ch'iu Ying," *Archives of Asian Art* 49 (1996), pp. 68-91

臺灣大學學術期刊資料庫

所指出的，此女像最特殊之處在於其站立於大面積白描所勾出之雲朵與淡藍染出之水波之上，這正是女神的符號，而且呼應著十四世紀衛九鼎《洛神圖》的處理方式。衛氏之圖繪顯然在十六世紀的蘇州畫壇上頗為人所知，文徵明之《湘君．湘夫人》（北京故宮博物院藏），以白描作二女神於一大留白之中，即直接取法衛九鼎的圖式。據文徵明自己的報導，他曾與仇英共同商議此種表現方式，看來仇英亦應熟知衛九鼎在《洛神圖》上所作的風格安排。

可是，仇英此卷上的洛神為何不作衛九鼎所取之姿勢，卻作了一個易於為人聯想為「閨怨」的柔媚女像呢？她以右手撫腮，左手扶帶的姿勢，確有嬌媚，甚至思君之意，與仇英所作之《遠眺圖》（圖11，Museum of Fine Arts，Boston）確有一些相通之處。如此對洛神的解讀，在明代中期來說，也不算突兀。賦文中所描寫的陳思王與洛神的故事，至少自南宋時起就常有以愛情悲劇視之，並抒發對其同情之感嘆者。十五、十六世紀蘇州講究風流的文士中，也有持此觀點的，其中沈周便提供了一個較早的例子。他在一件顯然也是圖繪洛神賦的手卷寫了一首詩：

煩馬蕭蕭駐西日，旌旗冉冉曳靈風；
潛川密約殷勤記，流水微辭宛轉通；
珮玉有聲山月小，襪塵無迹浦雲空；
人間離合須臾事，還似高堂一夢中。㊷

詩中最後一句便直接將神人之間的愛情悲劇連到「人間離合」的現實。仇英的洛神像，如果說也帶有點「春思」的情意，應即來自於如沈周的那種塵世同情者的共鳴。

不過，仇英所為畢竟不只是對洛神愛情的感慨而已。他對洛神姿態的處理另外顯示了他更積極展現其「豔麗」的企圖。那個被視為具有「春思」之意的右手姿勢，其實在古本的《洛神賦圖》中出現於「灼若芙蕖出淥波」一段（圖12），那正是詩人曹植刻意表述洛神「穠纖得衷，修短合度。肩若削成，腰如約素。延頸秀項，皓質呈露。芳澤無加，鉛華弗御。雲髻峨峨，修眉聯娟。丹

㊷《御定歷代題畫詩類》（四庫全書本），卷61，頁13。

臺灣大學學術期刊資料庫

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。」那種無法言喻之美的時候。相較之下，倪、衛等人所取「淩波微步，羅襪生塵」兩句作全賦之代表，固在於極言洛神之美，但其出於故事中別離之際，對仇英而言，或稍有感傷。他之選擇「灼若芙蕖出淥波」一段的文字意象，則是轉向對女神的盡情讚美，直接而純粹地回到曹植「驚豔」的時刻。故寫此卷仇英洛神最引人注意者無疑是她臉上鮮紅的點唇，而那正是賦文中「丹唇外朗」的直接傳譯，由此，吾人實不難確認畫家著力於女神「豔麗」之企圖。經過如此處理，假如觀眾暫時略去那些本來即未引人注意的，畫在洛神足下的雲彩波紋不看，女神看來則幾乎近於仇英筆下《漢宮春曉》中極盡嬌美之能事的宮娥（圖13，國立故宮博物院藏）。仇氏《漢宮春曉》可說是為了項元汴那種富豪收藏家想像人世華麗之極致的工具。[43]有趣的是：此時仇英的洛神圖繪，似與王獻之所成之書法典範完全無涉；它的高度世俗化表現，甚至可以說是為其後來被改裝而冠上「美人春思」這種引人遐思的標題，提供著充分的條件。

仇英洛神像之現實感意謂著洛神賦圖像傳統中世俗化的一個面相。這個面相似自十六世紀中葉起，因為江南地區社會商業化的高度發展，頗為流行。它的流佈也從另外一個角度作用到《洛神賦圖卷》的身上，其結果便是北京本畫卷的改裝。本卷畫後現存三個元人題書全是明末此時偽造加入的。除上文已及趙孟頫行書洛神完全摹自他本外，接後的李衎與虞集跋則是同一人所書，其偽可知，後者的內容還是抄自衛九鼎白描洛神軸上的倪瓚詩，只是將最後的「衛山人」改成「錫山人」一字之差而已。[44]作此狡詐者企圖為畫卷索取更高價錢，自不待言；然而值得注意者則在其人確實對此洛神傳統頗有認識。除親見衛九鼎畫軸及趙孟頫書卷外，他亦對此傳統中書法與繪畫的緊密關係，知所著墨。一旦有了趙書洛神在後，不僅提供了全部賦文，且意謂著王獻之書洛神故事在這位後代大師手下的重現，及此「傳統」再生之明證。李衎、虞集與其後沈度、吳寬假跋的加入，也是打造本作流傳史的陰謀，對這位明末的狡詐畫商

[43] Ellen Johnston Laing, “Notes on Qiu Ying's Figure Paintings,” Papers from the Symposium on Painting of the Ming Dynasty, Hong Kong (1988.11.30-12.2).

[44] 徐邦達，前引文。

臺灣大學學術期刊資料庫

而言，那肯定有助於強化顧主對此洛神傳統的認同。㊺他的作偽行為固然可笑，但也可視為其時社會商業化對此「傳統」的另種詮釋。

仇英所代表之世俗化詮釋至十八世紀乾隆帝宮廷中仍有迴響。不過，乾隆帝作為天子之尊，雖然承繼了十六世紀以來的部分理解，當他面對整個洛神賦傳統時，所表現的世俗化詮釋，則別有另一層發展。

乾隆帝可謂是中國有史以來最大的藝術收藏家。傳世多卷洛神賦圖繪，包括北京本在內，都相繼進入他的收藏。對於此傳統的久遠歷史與牽涉的人物，他不僅誠懇地表示尊崇，自己也急切地希望能切入其中， 成為此偉大傳統的部分。在乾隆二十一年（1756）十月，他命宮中如意館的祿作進行了兩件有關的工作，一是為北京本《洛神賦圖卷》作改裝，二則是為當時宮廷畫家丁觀鵬所作的《洛神賦圖》摹本作新裱。 ㊻雖是一新一舊，兩者卻皆包含著皇帝的積極介入；除了引首之外，兩卷都增加了乾隆帝親自臨寫王獻之的洛神十三行。從北京本來說，改裝後由於《十三行》（圖14）的加入，配合上原有的顧愷之畫與趙孟頫書《洛神賦》全文，可說是企圖在同一手卷中同時呈現《洛神賦》在四世紀末時完成的「詩書畫三絕」的典範。㊼詩書畫三絕的文化理想，在中國由來已久，但如此刻意而形象地將之落實在一件收藏品之上，正透露著乾隆帝對此理想追求之殷切。他雖不能取得《洛神十三行》王獻之的墨跡原件，但由自己親筆臨摹者代之，並與二王書風之中興宗師趙孟頫的手書賦文匹配，或許除了些許遺憾之外，還有著一些捨我其誰的自負。

這種心情，在一七四九年發現原來卷後的趙孟頫書跡竟為後人摹本後，只有變得更加迫切。在乾隆帝與洛神賦傳統的關係中，一七四九年具有特殊重要的意義。北京本《洛神賦圖卷》上現存最早的乾隆帝題識為一七四一年

㊺ 這也可以視為明末整個對顧愷之概念形塑中的一環。關於此點，可參見尹吉男，〈明代後期鑒藏家關於六朝繪畫知識的生成與作用——以“顧愷之”的概念為線索〉，收在薛永年、羅世平主編，《中國美術史論文集——金維諾教授八十華誕暨從教六十週年紀念文集》（北京：紫禁城出版社，2006），頁223-229。

㊻ 見《各作成活計清檔》，乾隆二十一年十月，表作，Box No. 101，頁164。此資料由王靜靈先生提供，謹此致謝。

㊼ 改裝後的全貌，見故宮博物院藏畫集編輯委員會編，《中國歷代繪畫．故宮博物院藏畫集》，I（北京：人民美術出版社，1978），頁1-19。

臺灣大學學術期刊資料庫

的五言詩：

賦本無何有，圖應色即空；
傳神惟夢雨，擬狀若驚鴻；
子建文中俊，長康畫裏雄；
二難今並美，把卷拂靈風。

除此位於前隔水的詩外，其引首上也有皇帝親筆寫的「妙入毫顛」四大字。當《石渠寶笈初編》在一七四五年完成時，也記錄了皇帝手書題籤，其上除「乾隆宸翰」一印外，尚有「神品」一璽。這些都意謂著乾隆帝初得北京本時對其價值的高度肯定。但是，自從公認傳世最重要的顧愷之作品《女史箴》入宮（其時或在1741至1745間）㊽之後，乾隆帝得到了同時研究這兩件名蹟的機會。他依據兩者的仔細比較之後，在一七四九年得到了「筆趣殊異」的新結論。或許由於對圖繪作者的質疑，皇帝對後紙上的趙孟頫行書賦文也進行了深入的觀察，果然發現它「亦屬後人摹本」。這個鑒定工作的新成果應該就是促使他臨寫《十三行》的特殊動機。于一七四九年年底盡力完成了臨寫工作後，他寫道：「此與三希堂王氏真蹟皆足為石渠寶笈中書畫壓卷，後幅紙極佳，因背臨子敬《十三行》，以志欣賞。」皇帝對於他的鑒定結果與臨寫《十三行》的成就，顯示了高度的自信。他在稍後寫於後隔水絹上的跋語中即明言此二者可「以示具法眼藏者」。原來的洛神賦傳統中，詩、書、畫三者雖時相互動，但罕見三者合而為一的處理；乾隆帝之重寫《十三行》，並將之置入新裱之中，此舉可謂刻意地將三絕理想實體化，確實引人注目。

乾隆帝重寫的《十三行》位於最近畫作的一幅「宋紙」之上，這又似乎意謂著欲將洛神賦形象再次引回四世紀末有王獻之參與的盛況。這充分顯示了乾隆帝對此藝術傳統內涵的深度掌握，此則又提供他試圖介入此傳統時的良好條

㊽《女史箴》入宮時間之推測係依：一、一七四一年對《洛神》題詩時似仍不知《女史箴》。二、一七四五年《女史箴》已入《石渠寶笈初編》。關於乾隆帝與《女史箴》，可參見Nixi Cura, "A 'Cultural Biography' of the Admonitions Scroll: The Qianlong Reign (1736-1795)," in Shane McCausland ed., *Gu Kaizhi and the Admonitions Scroll* (London: The British Museum Press, 2003), pp. 260-276.

臺灣大學藝術期刊資料庫

件。而從介入的層次來說，對北京本圖卷的改裝則又不如其命丁觀鵬所作新摹本的深入。丁觀鵬的《洛神賦圖卷》摹本完成於乾隆十九年（1745），[49]那也是在判定北京本圖繪非為顧愷之親筆之後不久的事。該畫作本身之不真，必然也在一定程度上鼓舞了乾隆帝去對顧愷之原作進行更「正確」的推想。他於是任命了長於此種工作的宮廷畫家丁觀鵬來執行這個計劃。丁氏的「摹本」雖云是根據北京本而作的臨摹，但所作改動甚多，充分展示了乾隆帝所希冀呈現的洛神賦之新形象。對於此摹本的改動，過去學者已指出其參用西法的部分，那可說是整個清朝宮廷繪畫追求「如真」效果風氣的反映。[50]如果放在洛神賦傳統之脈絡中來看，那則是一種減低其奇幻性， 使其趨近人世經驗之合理性的處理。其中最明顯的改動即在眾神的活動上。女媧的獸足已然不見，成為全然的人形；她與擊鼓的馮夷本來皆位於天空中，現則如人般地站在地上（圖15）。丁觀鵬本中對雲車一段的描繪，亦有值得注意的不同。原宋本皆著意於龍、鯨等神獸之奇異形象，並將車與獸等置於雲彩之中，透過顏色對比的突顯，以示奇幻；但丁觀鵬本則刻意不突顯神獸之奇異效果，反將其技巧地融合在誇張而繁複華麗之波濤紋樣之中（圖16），而其以波濤取代雲彩，也意在於賦予那些海獸一個「更合理」的活動空間。

丁觀鵬本嚴格地說，已非摹本，而係乾隆帝對《洛神賦》新解的產品。它巧妙地過濾掉原形象傳統中的奇幻性，並提高「如真」而「理性」的詮釋架構，來展現他以聖明君主自許的，對於洛神賦傳統應如何定位的評斷。[51]這與他對詩書畫三絕理想的擁抱，共同明示著一種對此傳統「御定」的正統觀。

---

[49] 王耀庭主編，《故宮書畫圖錄》，第21冊（臺北：國立故宮博物院，2002），頁55-60。

[50] 對於清朝宮廷繪畫特質的討論，近年來已由「寫實」修正為「如真」或「寫真感」，參見陳韻如，〈時間的形狀——〈清院畫十二月令圖〉研究〉，《故宮學術季刊》，22卷4期（2005，夏），頁103-139；陳韻如，〈製作清明上河圖〉（未刊搞，發表於2005年10月北京故宮博物院研討會）。

[51] 乾隆帝對古畫的摹製，除《洛神賦圖》外，尚有多件，其中大多數由丁觀鵬執行。這些計劃可能與藏傳佛教的「再生」（rebirth）觀念有關。參見Patricia Berger, *Empire of Emptiness: Buddhist Art and Political Authority in Qing China* (Honolulu: University of Hawaii Press, 2003), pp. 124-166.

臺灣大學藝術期刊資料庫

餘語

即使挾帝王之尊的權勢，乾隆帝為洛神賦傳統所創的新形象，並不能有效地規範後世持續地對《洛神賦》進行想像與再詮釋。十九世紀在上海畫壇極受歡迎的美人畫家費丹旭還是回到了仇英的路上，以一個更為嬌美的身體與姿態來作他的《洛神圖》（中央美術學院藏）。此圖在當時顯然極受歡迎，其程度由現存複本之多，可以想見一斑。[52]不過，更有趣的變化則是進入二十世紀以後的現代轉向。

自二十世紀初以來，不論是戲劇、小說之領域，皆有不少以洛神為主題的創作，他們之間的一個共通點在於皆喜談《洛神賦》之所以作的曹植與甄妃間的淒美愛情故事。這固然源自於以《感甄賦》為《洛神賦》原名的古老說法，但向來非洛神賦形象傳統中的主流。或許由於愛情在現代文化中所佔取的重要地位，洛神的愛情悲劇形象遂取得家喻戶曉的聲望。在此新流行之中，水墨畫家傅抱石的仕女畫特別引人注目。那實多是傅抱石學自顧愷之洛神形象的轉用，為其女性理想典型之再現，也是他對古代傳統懷想之寄託；但在他戰爭時期的作品中，這些形象則化為非常個人性的抒懷，有時用來作對妻子羅時慧之讚美，尤其對她共歷戰爭時期之艱苦流離，表示特別的感恩。[53]雖不似甄妃故事的淒美，但其對兩人情愛的表述，卻同樣深切而感人。這些現代對洛神傳統的新形象創造，皆與過去幾波「變化」一樣，既由己身情境出發，又同時植基於與舊詮釋的互動。它們的完成，也勢必成為下一波新詮釋的開始。

《洛神賦圖》在形成「傳統」的發展過程中，雖然也攀附上大師顧愷之的名號，但「顧愷之」在其整個實際傳遞的演變中，卻沒有扮演什麼重要的角色。相較之下，對於過去朦朧源頭的想像，以及一連串的詮釋與再詮釋，才是發展所賴的主力。這是「主題傳統」的典型結構。對於中國畫史中的仕女圖繪

---

[52] 現在所知至少已有六本，見Howard Rogers,"Second Thoughts on Multiple Recensions," *Kaikodo Journal*, no.5(1997), pp. 46-62.

[53] 此可以傅抱石《為羅時慧作仕女圖》（一九四五年，傳家藏）為代表。圖版可見於《20世紀中國畫壇の巨匠・傅抱石・日中美術交流のかけ橋》（東京：渋谷區立松濤美術館，1999），頁63。

臺灣大學藝術期刊資料庫

而言，這個主題傳統所起的作用，顯然要比標舉著顧愷之大名的「大師傳統」重要得多。後者雖有《女史箴》此一名迹作支柱，具有顧愷之那種近乎「傳奇」之形象作號召，但因其風格形式自始即受到特定道德規範題材的束縛，不但缺少了如洛神傳統所激發的活力，也降低了後人參與詮釋的可能性。如此之現象，在整個中國美術的發展歷史中，應該不是特例。

（責任編輯：盧宣妃）

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫

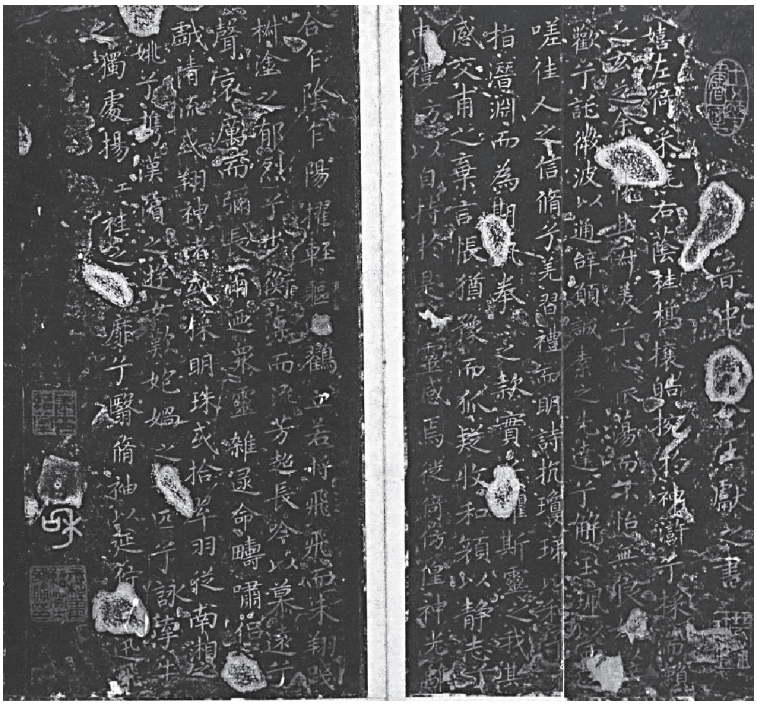




圖1 東晉 王獻之《洛神賦十三行》 拓本 首都博物館藏　　局部「衡」、「妃」



圖2-1 傳東晉 顧愷之《洛神賦圖卷》局部 絹本 設色 27.1×572.8cm 北京故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖2-2 傳東晉 顧愷之《洛神賦圖卷》局部 「泛舟」

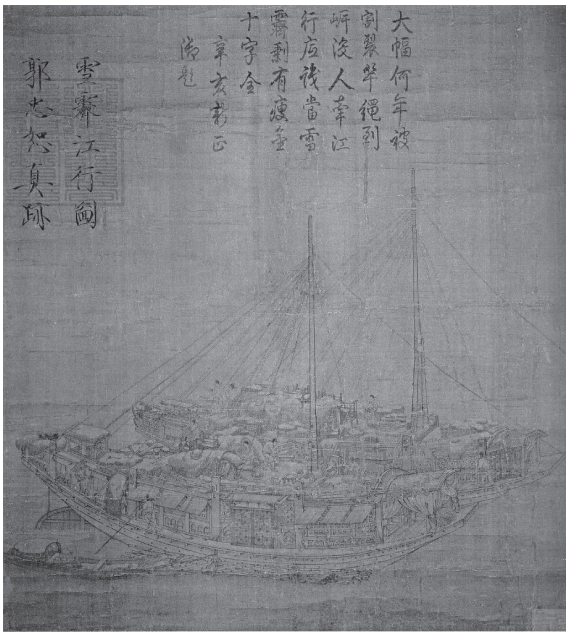


圖3-1 傳宋 郭忠恕《雪霽江行》
絹本 水墨 軸 74.1×69.2 cm
臺北 **國立故宮博物院藏**

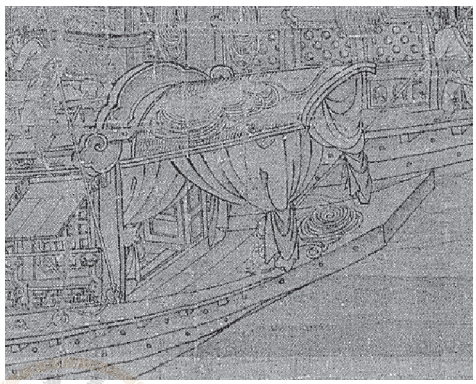


圖3-2 傳宋 郭忠恕《雪霽江行》局部
「蓬架」

臺灣大學學術期刊資料庫



圖4 傳東晉 顧愷之《洛神賦圖卷》局部 「女媧、屏翳」



圖5 傳東晉 顧愷之《洛神賦圖卷》局部 「雲車」

臺灣大學學術期刊資料庫



圖6　元 衛九鼎《洛神圖》 紙本 水墨 90.8×31.8㎝ 臺北 國立故宮博物院藏



圖7　傳東晉 顧愷之《洛神賦圖卷》局部「淩波微步」

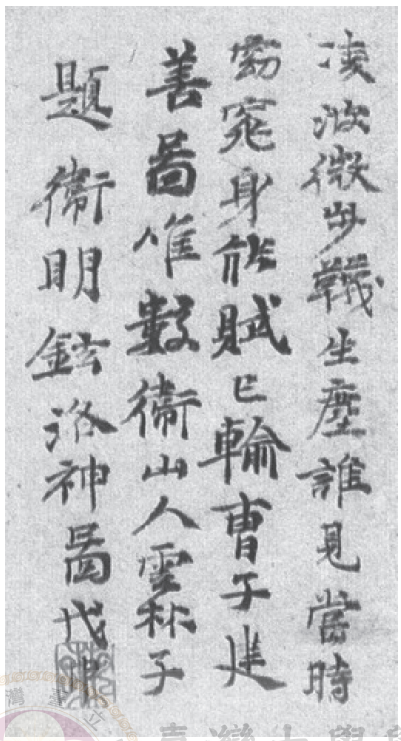


圖8　元 衛九鼎《洛神圖》局部「倪瓚題」

臺灣大學學術期刊資料庫

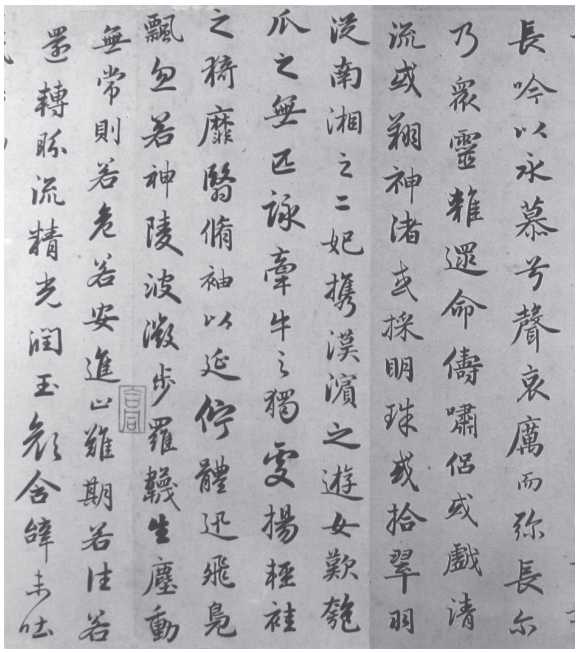


圖9-1　傳東晉 顧愷之《洛神賦圖卷》拖尾 「趙孟頫寫洛神賦」局部

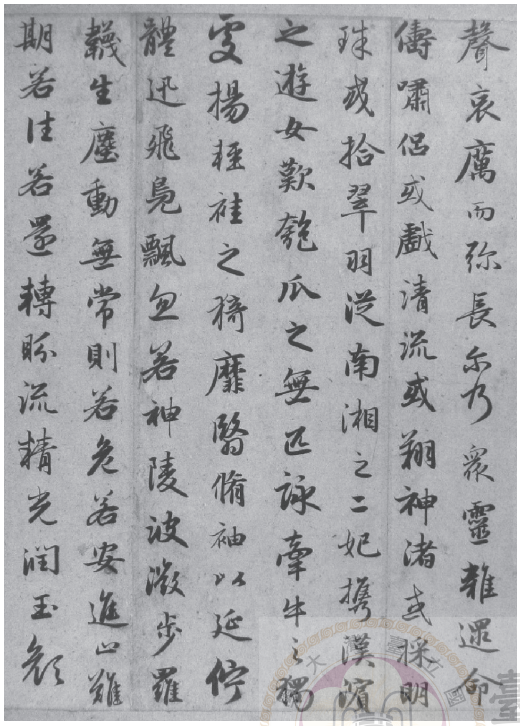


圖9-2　元 趙孟頫《洛神賦卷》局部 紙本 29.5×192.6㎝ 天津市藝術博物館藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖10　明 仇英《美人春思卷》局部 紙本 設色 20.1×57.8㎝ 臺北　國立故宮博物院藏

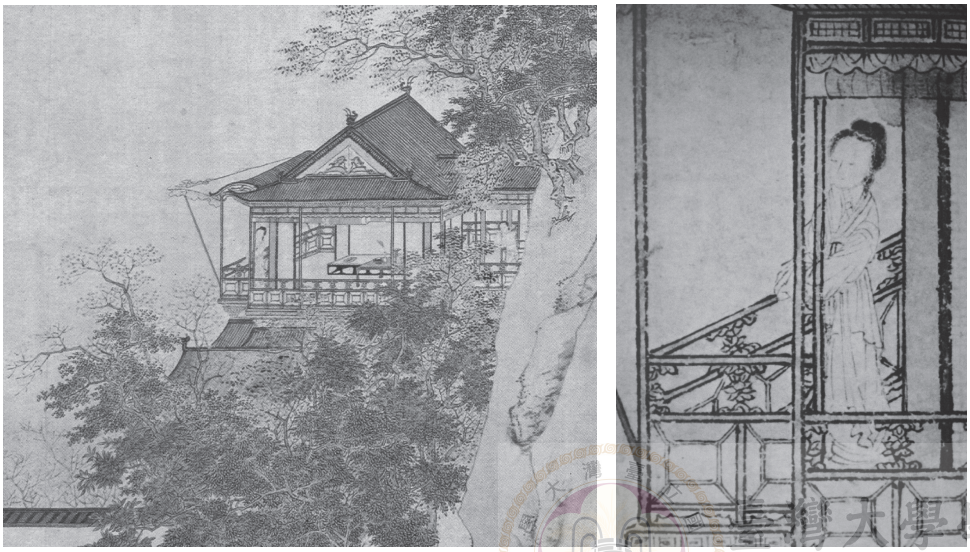


圖11　明 仇英《遠眺圖》局部 紙本 設色 89.5×37.3㎝ Museum of Fine Arts, Boston

臺灣大學學術期刊資料庫



圖12　傳東晉 顧愷之《洛神賦圖卷》局部「灼若芙蕖出淥波」

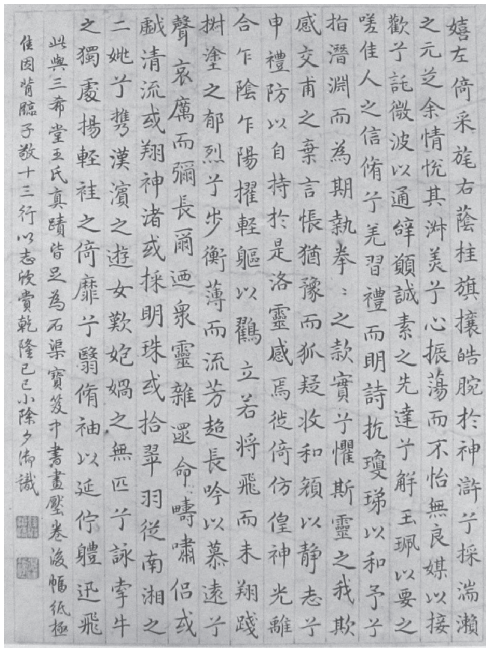


圖14　傳東晉 顧愷之《洛神賦圖卷》拖尾「乾隆 臨王獻之十三行」



圖13　明 仇英《漢宮春曉卷》局部「臥讀」 絹本 設色 30.6×574.1cm 臺北　國立故宮博物院藏

期刊資料庫

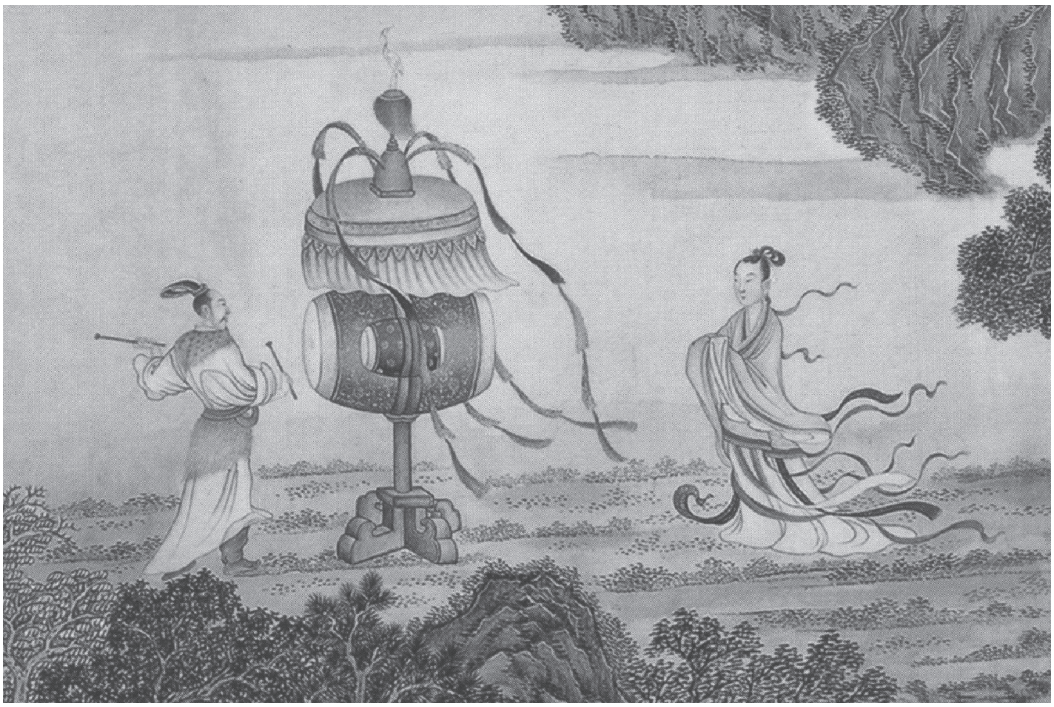


圖15　清 丁觀鵬《摹顧愷之洛神卷》局部 「馮夷、女媧」 紙本 設色 28.1×587.5cm
臺北　國立故宮博物院藏



圖16　清 丁觀鵬《摹顧愷之洛神卷》局部 「雲車」

臺灣大學學術期刊資料庫