

《洛神賦》與北京故宮本《洛神賦圖》之間的轉譯關係

薛暉*

摘要 魏文帝黃初四年（233）曹植作《洛神賦》。之後，東晉“三絕”顧愷之參考曹植《洛神賦》進行構思創作，訴諸筆墨間終繪製成《洛神賦圖》，後人爭相臨摹。有研究指出流傳至今的故宮本《洛神賦圖》是宋人所造。故此，本文著重針對故宮本《洛神賦圖》，以探究賦與圖之間如何在“賦畫有別”的基礎上，達到“賦畫互通”的局面。

關鍵詞 《洛神賦》 北京故宮本《洛神賦圖》 賦畫互通

一 引言

魏文帝黃初四年（233）曹植正值三十二歲離京返程途中，途徑洛河，感前人之懷作《洛神賦》。自東晉伊始，文人大家便對此作之題材心嚮往之，競相仿作，望能於繪畫中還原其賦文神韻。東晉“三絕”顧愷之也曾於曹植《洛神賦》取材進行構思創作。他將賦中所傳遞的形、情、意形諸於筆墨間，終成《洛神賦圖》之祖本。¹ 可能因改朝換代與保存不善等諸多因素，祖本早已遺失，² 此處不作論述。學者陳葆真據近代考古材料得出：“現今流傳故宮本《洛神賦圖》多為宋人所臨摹，可能來自於6世紀左右的作品。”³ 由於故宮本在視覺效果上較其他版本表現不俗，故本文將以故宮本《洛神賦圖》為研究對象，加以探索繪畫與文本之間的轉譯關係。⁴

學者戴燕引故宮本《洛神賦圖》為依據，論證繪畫變換敘事者的視角，從第一人稱賦文書寫轉譯為第三人稱的繪畫敘事。⁵ 學者陳葆真研究故宮本《洛神賦圖》得出繪畫採用四種技法來還原賦文的結論，暗示繪畫與文學之間存在悖論空間無法消解，繪畫始終無法真正傳遞文學內涵。⁶ 李春霞論述故宮本時提出須從主題表達、藝術形式和創作視角三個層次來看待圖對《洛神賦》轉譯的成功性。

* 香港大學文學院本科生，主修中國語言文學、藝術史。

¹ 石守謙：《從風格與畫意反思中國美術史》（北京：三聯書店，2015年），頁69。

² 同上注。

³ 同上注。

⁴ 戴燕：《〈洛神賦〉：從文學到繪畫、歷史》，《文史哲》，2016年2期，頁29。

⁵ 除非有特別注釋為其他版本，文本提及《洛神賦圖》均指宋代臨摹北京故宮本，簡稱故宮本。

⁶ 陳葆真：《〈洛神賦圖〉與中國古代故事畫》（杭州：浙江大學出版社，2012年），頁186。

7 綜合前人的研究，本文將深入挖掘《洛神賦》轉譯為故宮本《洛神賦圖》中產生的直譯、取捨、變化、延展，以此論證在“賦畫有別”的基礎上，文學作品能夠透過賦文和繪畫兩種不同媒介達到“賦畫互通”的局面。

二 賦文與繪畫之間的手法轉換

曹植於《洛神賦》序言部分交代：“黃初三年，余朝京師，還濟洛川。感宋玉對楚王神女之事，遂作此賦。”⁸ 同時，他又在文末曰：“雖潛處於太陰，長寄心於君王。”⁹ 結合上述文本，學界出現兩大《洛神賦》創作意圖爭論。第一，李善在《文選·洛神賦》序言加註指出曹植所作此賦緣於假借洛神之名，訴說與甄後擁有一段“相愛卻不能相守”的淒慘愛情悲劇。¹⁰ 其二，此賦直接交代曹植在奉召班師回朝時，遇到“讒巧令親疏”¹¹ 的淒慘局面，訴諸筆墨之間，感嘆天命的的天不公，藉此向曹丕表明心跡以期重用。兩種說法各執其詞，均言之成理，爭論至今。故本文暫且不論曹植創作《洛神賦》意圖為何，只取其中所論此作有寄託寓意之寫作手法的論點。

《洛神賦》為一篇抒情漢賦，全文共 176 句，由 20 句散文，156 句韻文構成。不同於遼寧本畫卷上附有賦文，宋代臨摹的故宮本《洛神賦圖》以山水為背景，從右至左展開，全畫由人、山水、樹木、鳥獸組成，缺少遼寧本中洛神與曹植互贈玉佩定情的場景。故此，本文主要將故宮本《洛神賦圖》分成第一幕“邂逅定情”、第二幕“情變”、第三幕“分離”、第四幕“歸去”。以下將詳細描述其賦文由抽象、無形的文字轉化為具象、有形的繪畫時，展現出的一體化與多樣性。

首先，故宮本《洛神賦圖》運用連續性構圖法、單景式構圖法、空間構圖法等構圖法對照《洛神賦》並列式、段落式、遞進式三種鋪陳方法，將所述之人事物在空間繪畫上展現淋漓盡致。漢代抒情小賦始於漢末時期，因魏晉文人雅士對文學的覺醒以及推崇，漢代小賦得到充分的發展，曹植的《洛神賦》為其中的代表作之一。抒情小賦以抒情為文章總基調，詞藻華麗，文采飛揚，多以悼念故人、思念家鄉、感時傷懷、渴慕愛情為主要故事內容。它重在展現詩人豐富的詩詞境界與創作主體意識。賦集中體現四大特點：其一，賦以四句或者六句為主構成行文流暢，整齊且兩兩相對的句式。其二，賦繼承前朝《詩經》、《楚辭》的創作模

7 李春霞：〈論繪畫與文學的悖論空間與創作轉釋——以《洛神賦圖》和《洛神賦》為例〉，《美術觀察》，2017 年 2 期，頁 129。

8 曹植（192—232）：〈洛神賦〉，載自曹植著，楊蕙點校：《曹植文選》（上海：上海古籍出版社，2019 年），頁 35。

9 同注 4。

10 同注 8。

11 〔梁〕蕭統編，〔唐〕李善注：《文選》（台北：藝文印書館，1991 年），頁 65。

式，多用比、興的手法，將此物比作他物，借他物引發詩人內在所思所感，達到借景抒情最大化效果。其三，賦常使用“兮”字來強調詩人的情感，例如《洛神賦》中一共出現十九個“兮”字，加深曹植的幽深思念感懷之情。其四，賦中多採用鋪陳的手法對賦文主要的表達對象進行大量平鋪直敘的渲染與描寫。賦文有排比鋪陳，寫物猶如繪畫般生動形象的特點。魏晉南北朝劉勰《文心雕龍·詮賦》肯定此說法：“《詩》有六義，其二曰賦。賦者，鋪也。鋪采摛文，體物寫志也。”¹² 鋪陳為辭賦最基本表現手法之一，展開來分為散布式、段落式、遞進式、並列式四種表現形式。《洛神賦》就重點運用段落式、遞進式、並列式三種鋪陳方法來展示“余”與洛神之間的愛戀糾葛。《洛神賦圖》利用繪畫寫實技法直接將《洛神賦》並列式、段落式、遞進式三種鋪陳方法轉譯為繪畫中連續性構圖法、單景式構圖法、空間構圖法。

第一，賦中使用並列式鋪陳手法來描述洛神在途徑洛水時，余對洛神一見鍾情、低迴徘徊、求之不得，最後與之具歸，人神殊途的情節。畫家為高度還原《洛神賦》整個故事的風采與神韻，避開局部單景式構圖之法，即只擷取賦文第二部分洛神之美轉譯為整幅圖。反之，圖採用連續性構圖法來還原《洛神賦》整篇賦文內容。¹³ 圖中連續性構圖法的使用巧妙地呼應了賦文中並列式鋪陳手法的沿用。因此，《洛神賦圖》採用長卷作畫，卷長 27.1 釐米，橫 572.8 釐米，¹⁴ 將之分為四幕，用以還原《洛神賦》上述情節以及賦文藉並列式鋪陳手法所展示的橫向性。

第二，《洛神賦》中段落式的鋪陳手法致力於用一整個段落描寫一個主題。如《洛神賦》第二段落伊始：

余告之曰：其形也，翩若驚鴻，婉若游龍，榮曜秋菊，華茂春鬆。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，灼若芙蕖出淶波。¹⁵

這一整段都是曹植對僕從訴說洛神之姿，驚如天人。賦將洛神身形曼妙輕盈，左右擺動自如喻作“驚飛的鴻雁”、“游動的蛟龍”。洛神容光煥發比作是秋日燦爛的菊花。洛神在清雲朧月間宛若美人在水一方的存在。《洛神賦圖》為了能夠還原文字對洛神姿態謬讚的速寫，直接在連續圖示中穿插單景式構圖。賦文共有 7 個段落，可劃分為單獨 7 個部分。單景式構圖法能細化賦文 7 個部分故事細節以繪製為 12 個單景。例如，畫卷第一幕“邂逅定情”採用單景式構圖法強調人物的主體性，因此洛神就出現在中景位置以增強存在感。其後，單景式構圖強調

¹² 劉勰（465—520）著，高文方譯：《文心雕龍》（北京：北京聯合出版社，2015 年），頁 123。

¹³ 同注 2，頁 189。

¹⁴ 同注 2，頁 175。

¹⁵ 同注 7。

用具象化物體塑造一個合理的縱向空間關係。因此，賦文中“一對鴻雁”和“一隻蛟龍”的描寫就直接具象化繪製在洛神（中景）正東北方的單景式空間內，以形成視覺上的空間縱深效果。同時，單景式構圖強調細節性，例如“菊花”、“青松”小物件可以直接圍繞洛神出現。再據賦文“遠而望之”將旭日東昇安排在畫卷“遠景”位置；“迫而察之”將“綠波”和“新開的荷花”安排在畫卷“近景”處。可見，第一幕中“初見洛神”的描寫採用段落式鋪陳手法塑造洛神形象，畫家也直接利用中國宋代山水畫單景式構圖的技藝將抽象的文字一一變成具象的物體。

第二，《洛神賦》還採用遞進式鋪陳法，對於洛神的形塑如是道：

修眉聯娟，丹脣外朗，皓齒內鮮。明眸善睐，靨輔承權，瓌姿豔逸，儀靜體閒。柔情綽態，媚於語言。奇服曠世，骨象應圖。¹⁶

由上到下循序漸進地描繪洛神的整體形貌，形成層層遞進的縱向立體感，並概括為洛神明眸皓齒、體態嫵靜、飄飄欲仙的立體形象。那麼，《洛神賦圖》中確實利用空間構圖法還原遞進式鋪陳手法再現的人物形象。例如，洛神在繪畫空間中人物造型比例得當，用線條細化重疊的髮髻、向右飛舞的裙帶、手持一物等細節，堆疊出洛神在平面繪畫中所形成的立體感。雖然線條的使用還未到細膩入微的狀態，但畫中描繪洛神衣袖飄飄、姿態是微“S”曲線，也能讓洛神之美躍然紙上。可見，賦文利用鋪陳手法所展示的橫向性、縱向性等空間美感，在《洛神賦圖》中都依靠上述三大繪畫技法達到一定程度“賦畫同源”的效果。

除了上述三大技法能夠高度還原《洛神賦》中賦文內容，以達到“賦畫互通”的效果，圖文轉譯中亦會產生一定程度的“賦畫有別”。

首先，有別於賦文採用第一敘事視角，《洛神賦圖》運用視角轉移法來重新定義《洛神賦》中曹植和洛神的主次關係。《洛神賦》以第一人稱進行創作，通過“余”即曹植的口吻來訴說與洛神的邂逅、相遇、愛慕、人神殊途而不能相戀的糾結掙扎，藉此引發詩人無限的惆悵悲傷。賦文“余”雖為第一敘述者，但故事大部分只圍繞主角“洛神”展開。“余”只是一個情感的發起者和承載者，余在賦文僅出現3次，分別在看見洛神、解下玉佩告白、東歸三個情節中。“余”的敘事地位被弱化，隨時能從賦文抽離，即使化身上帝視角向讀者講述我與洛神之事，對創作內容影響也不大。例如《洛神賦》中提及：“俯則未察，仰以殊觀。睹一麗人，於巖之畔。”¹⁷ 曹植直接點出看到洛神全憑仰視，而仰視充分暗示曹植和洛神在空間上的落差感，兩者不在一個平面上。賦文第2段對洛神外貌與第

¹⁶ 同注4。

¹⁷ 同注4。

5、6 段對其心理的描寫，“余”都不與洛神“同框”，洛神才是主導賦文的真正核心。但《洛神賦圖》中“余”從賦文中次要的觀察者位置上升為主要的參與者地位，“余”的地位受到強化。例如，從《洛神賦圖》第一幕“邂逅”開始，“余”就和洛神處於同一個平面上。“余”處於畫卷的中央位置，由右至左展開畫卷，都是“余”先出現後再跟隨洛神的身影，“余”以平視的方式實現與“洛神”的相遇。而賦文中“余”在第 2、5、6 段中消失，但卻在圖示中分別出現並與洛神同框。整幅圖倘若將“余”的形象抹去，那《洛神賦圖》只是一幅單純的神女圖，與曹植無關，不符合賦文主旨。而“余”成為畫中主角是因為繪畫缺乏文學獨有的想像性，加之畫家是作為讀者進行“二次創作”，難免在繪畫中加入自己對文本的鑑賞理解和獨特的自我解構。畫家利用人物眼神構建以儘量貼合賦文中曹植內心鬱結、求之不得的悲傷之情。《洛神賦圖》中無論洛神與“余”的距離多遙遠，將他們放置同一平面，兩者的視線都是互相對望且始終保持在同一個軸線上，以此加深“余”與洛神不能相戀的悲劇感。可見，繪畫利用視角轉移法將賦的書寫對象從洛神—“她的故事變成圖中‘余’和洛神的故事。”¹⁸

另外，不同於《洛神賦》對神獸的輕描淡寫，《洛神賦圖》增加神獸的刻畫，以期增加畫卷中奇幻的神話色彩。就《洛神賦》賦文來看，全文建立在曹植於洛水之濱邂逅洛神的敘事框架基礎上，僅有“於是屏翳收風，川后靜波。馮夷鳴鼓，女媧清歌。騰文魚以警乘，鳴玉鸞以偕逝。六龍儼其齊首，載雲車之容裔。鯨鯢踊而夾轂，水禽翔而為衛”¹⁹ 一筆帶過七種神獸。反觀，《洛神賦圖》卻將其一一再現，並細化為十七種神獸。其中大多數都集中在高潮部分，佔據畫卷上下各三分之一處。特別是第三幕“離去”，一共繪製神獸十二隻，它們分布在洛神四周，按照 1:2 的比例，等比放大神獸在圖中大小。神獸所在的畫卷比重約是曹植與洛神互動章節的兩倍。例如，無論是圖還是賦文都強調“六龍”為洛神駕車的場景。就此推測，“曹植的賦和故宮本可能都受到中國神話傳說“六龍駕日”的影響”。²⁰ 在漢代劉向《九嘆·遠遊》中提及：“貫鴻濛以東謁兮，維六龍於扶桑。”²¹ 指出太陽神乘車出遊，以六龍作為駕駛工具，羲和作為御者。賦文中以三十八句描述的洛神只在畫卷中出場四次，賦文僅十句的神獸描繪，卻直接佔據整個畫卷最高潮部分“離去”的中心位置。學者石守謙對《洛神賦圖》中強調神獸圖案給予合理的解釋：“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，選擇性地加強洛神故事中的奇幻感。”²² 那麼，神獸的刻畫能夠增加奇幻感並不是宋代畫家的獨創。因為宋朝時期復古和仿古成為潮流，畫家尋找前朝遺韻在所難免。唐傳奇有隱士蕭曠夜遇洛神的故事，它在繼承《洛神賦》故事的基礎上，衍生出洛神和龍的相關傳說，以及洛神關於修煉成仙

¹⁸ 同注 2，頁 42。

¹⁹ 同注 7。

²⁰ 張超、張心儀：〈《洛神賦圖》中的神獸尋蹤〉，《成都理工大學學報》，2020 年 3 期，頁 111。

²¹ 同注 17。

²² 同注 1，頁 72。

的話語。故《洛神賦圖》使用六龍等神獸來強化圖的神秘奇幻色彩。²³ 根據上述觀點，可較為合理地解釋《洛神賦圖》第三幕“分離”中出現“洛神騎鳳凰”場景的緣由，但這一幕在《洛神賦》中毫無記載。陳葆真在研究故宮本《洛神賦圖》與《洛神賦》的互動關係時提出：“這一差異性的存在，純粹是畫家為了畫面的美感需要而添上去的圖像。”²⁴ 這一解釋具有一定的道理。如萊辛的《拉奧孔》在第一章節中提及文字與繪畫之間的競爭性所締造的差異。當觀看者對於“為什麼拉奧孔在雕塑裡不哀嚎，但是卻在詩中發出哀嚎呢？”拉奧孔的回答值得我們深思：“這是一種造型藝術的原則問題，藝術的創造在於模仿美的物體。”²⁵ 假設雕塑將拉奧孔的悲傷形塑出來，必然構成一副醜陋的面孔，給觀看者帶來破壞視覺效果的體驗，違背了藝術遵從美的原則。除此之外，洛神騎鳳凰的局部畫面可能是一種延續，延續中國古代繪畫傳統《龍鳳人物圖》的創作內涵。《龍鳳人物圖》出土於戰國楚墓地，有學者認為此畫可能刻畫了流傳於楚國神話中的洛神宓妃形象。²⁶ 根據宋朝擅長仿古的特色，“洛神騎鳳凰”的局部細節出現在《洛神賦圖》中變得合理化。

此外，故宮本《洛神賦圖》為了致敬顧愷之祖本，高度模仿魏晉時期繪畫模式，以人大於物的比例展示畫家對繪畫空間感塑造的思考。在《洛神賦》中對山水的刻畫只是寥寥數筆，例如“容與乎楊林”、“流眄乎洛川”²⁷ 等點出洛川之濱有樹林成陰，水流不止等遠觀視角下的特點。而“秋菊”、“春松”、“綠波”等意象則作為喻體來比擬洛神之美。反觀《洛神賦圖》，畫家並不依葫蘆畫瓢，而是意在延伸自己的思考與理解。畫卷中前景部分一共出現了樹木近 200 棵，賦文中未提及的柳樹在洛水之濱出現 16 次，柳樹或許可以看作是畫家想要表達洛神即將遠離時，用以寄託曹植對於洛神之思的意象，烘托一種別樣的離愁別緒。此外，整幅畫卷通過山、水、樹為背景來展開，這符合北宋畫家關於繪畫意境創作上“三遠說”（“高遠、平遠、深遠”）的構圖方式，²⁸ 而實現這一空間感的方法就需要設置洛水於前景部分，樹位於中景部分，山位於遠景部分，從而形成錯落有致的空間主線。宋代畫家在人與物的比例上並不依照宋代繪畫中山水大於人物的構圖方式，而是延續和繼承魏晉時期人物比例大於山水的模式。張彥遠在《歷代名畫記》提及：“魏晉以降，名跡在人間者，皆見之矣。其畫山水，或人大於山，率皆附以樹石。”²⁹ 畫中的山水樹木通過“小中見大”的方法，縮小山水樹木的比例，放大人物的比例。一是能夠引導觀眾將視線放在畫卷主體“洛神”

²³ 同注 22。

²⁴ 同注 2，頁 192。

²⁵ 〔德〕萊辛著，朱光潛譯：《拉奧孔》（北京：人民文學出版社，2022 年），頁 5。

²⁶ 莊嘉怡，聶崇正著：《中國繪畫——無聲詩裡誦千秋》（北京：五洲傳播出版社，2000 年），頁 35。

²⁷ 同注 4。

²⁸ 侯明志：〈淺析郭熙“三遠法”之深意〉，《美術文獻》，2020 年 8 期，頁 36。

²⁹ 〔唐〕張彥遠撰，承載譯：《歷代名畫記全譯（修訂版）》（貴陽：貴州人民出版社，2009 年），頁 32。

和“曹植”的互動關係上，從而增強故事情節發展的戲劇性效果。二是由於《洛神賦圖》相傳始本源於魏晉名家顧愷之，因此有意在山水比例上尋蹤溯源，致敬顧氏繪畫之風。可見，宋人繪畫空間感的營造和人物比例的設置有意識地繼承魏晉時期中國山水畫的特點，擴寬了文字所不能觸及的空間領域。

三 賦文和繪畫中神女形象的展示

無論是《洛神賦圖》還是《洛神賦》，兩大媒介都是在重點強調洛神這個主導性人物的存在。但在賦文與繪畫的轉譯過程中，畫中女性空間的營造與賦文中對洛神為洛水之神的承襲和改造都向讀者透露“賦畫有別”卻又“互通”的概念。

首先，故宮本《洛神賦圖》與《洛神賦》在創作中達成一致，將曹植和洛神間的人神殊途之感展現得淋漓盡致。賦文一百七十六句中，佔全文的五分之一的三十八句中用來細緻刻畫洛神的形象特徵。故宮本《洛神賦圖》為強化洛神的重要性，將其分為四幕，洛神在每一幕中都會出現一次，且洛神出場的形態與服飾都大體相同。文學作品中洛神形象最早可追溯到屈原的《天問》、《離騷》，在《離騷》中屈原向重華陳詞三次求神女，其中第一個對象就是宓妃。李善引《漢書音義》曰：“宓妃，宓犧氏至女，溺死洛水，為神。”³⁰ 屈原《天問》中也有提及：“洛嬪，水神。”³¹ 而揚雄《甘泉賦》中直接點出洛神不僅是外貌出眾的神女，而且是河伯的妻子。在后羿殺河伯後，搶佔洛神為妻子。無論是屈原筆下以佩求洛神不得，還是揚雄筆下洛神自持美貌的飄逸形象，都側面突出洛神在古代文學作品中態度曖昧卻率性冷淡的特徵。很明顯，《洛神賦》承襲洛水之神的形象，卻避開神女驕傲無禮拒屈原於千里之外之事，且避而不談洛神已有配偶之事。反之，賦文側重洛神不凡的外貌、儀表、服飾、舉止以及形態。賦文中洛神與曹植的距離感就體現在“以和予兮，指潛淵而為期”、“恨人神之道殊兮”³²中。而曹植與洛神保持距離除了因人神殊途以及鄭交甫遇神女背棄諾言一事，還可能受到前朝洛神形象已有配偶的事實影響。因此，曹植以禮自持，惆悵徘徊，心有戚戚焉。另外，賦文中人神距離感可能在賦文序言中就開誠布公了。《洛神賦》的創作靈感源自於宋玉的賦文，《神女賦》描述楚襄王與神女在夢中相會，《高唐賦》則描繪楚懷王夢見高唐神女與之交合的畫面神女的出現均在虛無飄渺的夢境之中。同時，曹植也指出他因精神恍惚，如臨夢境而邂逅洛神。夢境一般被解讀為真假世界的轉換，若將夢境看作是假，與洛神在夢中相戀注定是泡影。但若將夢境看作是真實，人神作為不同世界的存在體，不能相戀已成定局。因此，

³⁰ 同注 11，頁 257。

³¹ 同注 26。

³² 同注 4，頁 36。

曹植與洛神之間的悲劇性結局或許受制於前朝文學作品的影響，或許受制於夢境設置的結果，這點有待驗證。反觀，宋臨摹本《洛神賦圖》尊重賦文悲劇性結局的設置，竭力使用繪畫空間中人物的佔位距離和視覺距離還原“人神殊途”的觀點：圖中洛神和“余”同時出現在一個平面上時，將單一場景進行切分，兩者之間的視覺距離至少在 1/3，呈現出洛神在中景（水）或遠景（天空），而曹植位於前景（陸地）之上的效果。可見，宋臨摹本《洛神賦圖》和《洛神賦》中都利用了文字的形塑能力和拉開人物在繪畫中的空間距離來肯定人神殊途的內涵。

除了以上“賦畫同源”的解讀，兩者詮釋的不同洛神形象揭示“賦畫有別”的存在。

首先，《洛神賦》將洛神當作是一種“情”的表達，是男性慾望的象徵性符號。《楚辭》將洛神變成一種政治隱喻或者男性慾望的文字符號，其後的賦文，無論是宋玉的《神女賦》、還是曹植的《洛神賦》都延續了這一傳統。《洛神賦》中沿用了漢大賦主客問答形式：

乃援禦者而告之曰：“爾有覲於彼者乎？彼何人斯，若此之艷也！”御者對曰：“臣聞河洛之神，名曰宓妃。然則君王之所見也，無乃是乎！其狀若何？臣願聞之。”³³

通過曹植和僕從的一問一答引出洛神的出場，賦文對洛神之神態、外形等描寫均出自於男性（曹植）凝視下的結果。而洛神之千姿百態全靠曹植的想像，就連僕從得知洛神之美也出自曹植之口。賦文中洛神之美儼然得益於男性對於神女的愛慕之情、寫作的虛構性和無限的想像空間，因此進一步增強女性形象在《洛神賦》中的主體性和虛幻性。當男性凝視下的洛神化作寫作素材，寫作所呈現的無意識，是詩人在內心與自我的對話。《洛神賦》可當作一場不自覺間開啟的內心獨白，曹植經歷與洛神邂逅、情定、分離、惆悵、歸去五大步驟的心路歷程後，最後以象徵曹植回歸現實生活的“吾將歸乎東路”³⁴作結。詩人在夢境中反覆掙扎、徘徊，藉助無意識間的寫作為感情釋放的出口，最後又在無所依歸、明白“感交甫之棄言兮”³⁵後立刻正經危坐，收斂情感以自持。整個過程中，洛神都是男性詩人情愛宣洩的對象。無論是洛神的美如天仙還是對“余”的鍾情、解珮定情、低迴徘徊都是男性凝視下的虛構和想像。可見，《洛神賦》與前人都將洛神視為男性“情”的表達載體，是男性對窈窕淑女慾望最有力的化身。

³³ 同注 4。

³⁴ 同注 18。

³⁵ 同注 33。

相反，故宮本《洛神賦圖》則單純將洛神視為展示繪畫美原則的形象。圖中洛神大概四分之三的側面朝向觀眾，身體大致上朝左邊站立。右邊的手臂向下垂，服飾袖口的長度又寬又長遮蓋住洛神下半身，與裙擺重疊。整體上洛神右邊的側臉出現在視野範圍，望向曹植，增加一種含蓄又嬌柔無力的媚態。觀察每一幀洛神在圖中出現的局部，都安排適當的景物加以襯托。例如，挺拔的樹木、雲山霧繞、碧綠的波濤簇擁著洛神，確立洛神視覺中心的位置，加深文字轉譯成圖像之後的層次感。巫鴻點出“美人與景物巧妙融合的山水圖是前所未有的女性空間，可能得益於男性畫家對《洛神賦》進行二次解讀時，站在全知的視角利用《洛神賦》中‘我’的第一人稱的地位成功代入角色。”³⁶ 在畫家的眼中，神女與美景相結合的美妙境界實際上是一種視覺美感的直觀表達。《洛神賦圖》以男性視角將洛神定義成為身姿輕盈的神女形象，飛揚的飄帶、反覆重疊程序化的衣裙充滿女性美的誘惑。畫家不僅利用“高古遊絲描”線條加深洛神衣裙上的褶皺、衣帶的飄逸感和發飾的精緻性，還寫實地將洛神和曹植的視線放置於同一個水平線來傳情，設法將曹植的視線焦點一直定格在洛神的身上，以側面展示洛神之美。可見，圖中洛神的描繪由於將女性在 6 世紀左右被當作道德象徵的主體上解放出來，並轉譯成視覺藝術中受到欣賞，又成為兼具單純女性美感的象徵。

四 結語

將《洛神賦》無形的文字轉譯成有形的圖像《洛神賦圖》，畫家既繼承繪畫寫實的傳統，又透過自我的思考擴大畫中山水的比例，將洛神從“情”的表達對象轉化為繪畫空間中單純的審美對象，這都無可厚非來自二次解讀《洛神賦》後的繼承與創新。需要注意的是，圖文轉譯雖能一定程度達到“賦畫同源”的效果，但賦文中曹植對洛神產生的晦澀、失落等情緒卻無法訴諸圖像表達，其背後的緣由有待進一步探討研究。

³⁶ 巫鴻：《中國繪畫中的“女性空間”》（北京：三聯書店，2019年），頁98。

附錄：北京故宮本《洛神賦圖》（宋摹）

如下圖，畫卷分為 4 個部分，分別由上到下對應《洛神賦》中第一幕“邂逅定情”、第二幕“情變”、第三幕“分離”、第四幕“歸去”此四幕。



北京故宮本《洛神賦圖》絹本，設色，縱 27.1 厘米，橫 572.8 厘米。

來源：〈故宮博物館〉：<https://www.dpm.org.cn/collection/paint/234597.html>。1-12-2022 擷取。