

行政院國家科學委員會補助專題研究計畫 成果報告
 期中進度報告

(計畫名稱)

象中蘊理，理以象出：論「楚辭學史」研究視野中的圖像

計畫類別： 個別型計畫 整合型計畫

計畫編號：NSC 97-2410-H-004-140-MY2

執行期間：2008年08月01日至2010年07月31日

執行機構及系所：國立政治大學中國文學系

計畫主持人：廖棟樑

共同主持人：

計畫參與人員：方令光、林世賢、潘慈慧

成果報告類型(依經費核定清單規定繳交)： 精簡報告 完整報告

本計畫除繳交成果報告外，另須繳交以下出國心得報告：

- 赴國外出差或研習心得報告
- 赴大陸地區出差或研習心得報告
- 出席國際學術會議心得報告
- 國際合作研究計畫國外研究報告

處理方式：除列管計畫及下列情形者外，得立即公開查詢

涉及專利或其他智慧財產權， 一年 二年後可公開查詢

中 華 民 國 99 年 10 月 27 日

中文摘要

在古代《楚辭》學史中，值得注意的接受方式有二：一是數以百計的學者為之箋注釋義；二是不少畫家為之作圖。從宋代李公麟，元代的趙孟頫、張渥，到明代的文徵明、仇英、董其昌、陳洪綬、蕭雲從，清代的門應兆，分別對〈九歌〉、〈天問〉、〈離騷〉等《楚辭》作過畫卷或是插圖。他們或為屈原造像，或表現《楚辭》中的意境，或用筆於樹木花草，或繪製屈原貶謫地圖。這些圖畫多是根據《楚辭》及《楚辭》的王逸、洪興祖、朱熹注解而繪製的，同時它必然蘊含著某種有意識的選擇、設計和構想，由是形成了《楚辭》——《楚辭》注本——《楚辭》圖之間互為雙向交流的詮釋活動。因此，《楚辭》圖就有「雙聲話語」(double-voiced discourse)的複調本質，在這裡就有《楚辭》學史所需要研究的內容。

總之，本計劃強調的是圖與書的意義互動，亦即圖文之間的互文性(intertextuality)，辨析它們與原本的《楚辭》及注釋間的對接和錯位、妙解和誤解，希望尋繹「視覺性」向度在《楚辭》學史的意義。

本計畫第一年撰寫有：〈歷代屈原像所見圖文結合模式的初步考察〉、〈楚辭地圖研究〉、〈香草圖：彰稱物芳的隱喻〉，見期中報告。第二年撰寫：〈傳世《九歌圖》之圖式系統及時代舉隅〉，結案報告內容以此為主。

關鍵詞：《楚辭》學史、《楚辭》圖、互文性、雙聲話語、視覺表述

英文題目：

Experiencing the Objects and Describing the Spirits: The Images of the History of Research Field on 'Chu Ci'

目錄

一、前言	頁 001
二、〈歷代屈原像所見圖文結合模式的初步考察〉	頁 003
三、〈楚辭地圖研究〉	頁 003
四、〈香草圖：彰稱物芳的隱喻〉	頁 004
五、〈傳世《九歌圖》之圖式系統及時代舉隅〉	頁 005
壹、研究回顧	
貳、各本《九歌圖》的時代與圖式關係	
一、李公麟《九歌圖卷》的原貌及各種臨本的時代	
A. 01、03 本的圖式與時代	
B. 01、03 本與李公麟《九歌圖》的關係	
C. 06、07 本的時代	
D. 李公麟系統《九歌圖卷》的原貌及演變	
二、傳張敦禮系統的《九歌圖》及其摹本	
A. 04、05 本的時代	
B. 16、17 本的時代	
三、吳道子風格的《九歌圖卷》	
A. 08、09 本的時代	
B. 元代六本吳道子風格的《九歌圖卷》	
參、宋元時期的《九歌圖卷》及其圖式系統	
一、宋元時期《九歌圖》圖式結構的演變	
二、張敦禮系統的原始圖式結構及其與神仙圖系統之間的關係	
三、李公麟、張敦禮、張渥《九歌圖》之間的關係與李公麟影響力的式微	
肆、小結	
一、宋元時期《九歌圖》的系統與系統間的關係	
二、11-19 世紀間《九歌圖》發展的分期	
伍、附表一：〈各公、私立博物館及私人收藏與出版之《九歌圖》〉	
六、計劃成果自評	頁 042

象中蘊理，理以象出：論「楚辭學史」研究視野中的圖像

計劃主持人：廖棟樑

成果報告

關於圖與書的因緣，其實是源遠流長的傳統。清末民初的葉德輝《書林清話》說：「古人以圖書並稱，凡有書必有圖。」他上溯「《孔子徒人圖法》二卷，蓋孔子弟子畫像。武梁祠石刻七十二弟子像，大抵皆其遺法」並旁及兵書、禮書圖譜，又謂「晉陶潛詩云：流觀山海圖。是古書無不繪圖者。」然後列述宋元《繪圖列女傳》，以及明清時期的歷史、山川、本草、小說、戲曲的插圖。（《書林清話·書林餘話》長沙：岳麓書社，1999）其實文學與圖的關係，遠遠地超出書面版畫的範圍，舉其顯明者如王逸《楚辭章句》說屈原放逐山澤，見楚先王廟及公卿祠堂的壁畫而作《天問》。顯見，〈天問〉本為據畫而成文，那麼再將文字形象化也就不足為奇了。王逸之子王延壽在〈魯靈光殿賦〉亦云：「圖畫天地，品類群生，雜物奇怪，山神海靈，寫載其狀，託之丹青，千變萬化，事各繆形，隨色象類，曲得其情。」所以《四庫提要》曰：「考〈天問〉序稱『屈原放逐，徬徨山澤，見楚有先王之廟及公卿祠堂，圖畫天地山川神靈，琦瑋譎侷，及古聖賢怪物異事，因書其壁，呵而問之。』是《楚辭》之興，本由圖畫而作。後事讀其書者，見所徵引，自天文地理蟲魚草木，與凡可喜可愕之物，無不畢備，咸足以擴耳目，而窮幽渺，往往就其興趣所至，繪之為圖。」「於是體物摹神，粲然大備。不獨原始要終，篇無剩義。而靈均旨趣，亦藉以考見其比興之原。」譬如蕭雲從便深深瞭解書籍中有圖像的功用，在《離騷圖·序》中，他曾說：「夫有圖而後有書，書義有六，而象形、指事猶然圖也。六經首《易》，展卷未讀其詞，先玩其象矣！……蓋聖人立象以盡意，而書不盡言，言不盡意，一畫之中，隱括遐渺。」從而，他肯定地說：「然吾尊〈騷〉於經，則不得不尊〈騷〉而為圖矣。……乃知覃精於經者，必稽詳於圖而已。紫陽夫子深惜〈樂記〉說理而度數失傳，《易》脫卦象，〈離騷〉無能手畫者。索圖於〈騷〉，與索圖於經並論，又可知矣。」直可謂「千載寂寥，批圖可鑑。」

「圖，經也；書，緯也。一經一緯，相錯而成文。」【宋】鄭樵曾經說到「古之學者為學有要，置圖於左，置書於右，索象於圖，索理於書。」（《通志·圖譜略》）可惜，正如鄭樵所批判前人「盡採語言，不存圖譜。」《楚辭》學者追尋義理，均將才情學識繫於「語言文字」，而相對忽略了圖譜之用。其實，鄭振鐸早在 50 年代即編印過《楚辭圖》（北京：人民文學出版社，1998 年據 1953 年版重印），對古人圖畫，搜羅甚豐，計有 193 幅，雖不能說完備，卻已洋洋大觀，楊義的《楚辭詩學（附楚辭圖志）》一書的隨文配圖則有 268 幅。而姜亮夫在《楚辭書目五種》按內容分為四大部分：第一部，楚辭書目提要：第一，輯注類；第二，音義類；第三，論評類；第四，考証類。第二部，楚辭圖譜提要。第三部，紹騷隅錄（分為辭賦、戲曲）。第四部，楚辭札記目錄。第五部，楚辭論文目錄。

從上引目錄綱要可見，《楚辭書目五種》是一本目錄學著作，從方法的角度可分為：輯錄、校注、音義、論評、考証、圖繪、紹述六類。至於圖譜又分四類：一曰法書，二曰畫圖，三曰地圖，四曰雜項。又崔富章在〈楚辭研究史略〉一文中也強調後人本著屈騷精神而開展的再創造活動，如辭賦、詩文、琴曲、傳奇戲曲外，圖譜（包括法書、畫圖、地圖、天象圖、芳草譜等）更是重要的表述形式。根據鄭振鐸、姜亮夫、崔富章諸先生的闡述可知，圖譜是《楚辭》學的一部分。

圖像做為一種交流傳播媒介，具有藝術的創造和藝術欣賞的價值，又具有客觀性、直觀性、證言性、寫實性、易明性等媒介特徵。圖像既可與文字相媲美，彼此獨立存在；又可互為詮釋、補充和引申，與文字材料相映生輝。文字敘述是《楚辭》注本通過文字的表述，引發讀者的參與和想像，進而展開內容；圖畫則建立在繪者對《楚辭》的認識和理解基礎上。《通志·圖譜略》又云：「見書不見圖，聞其聲不見其形；見圖不見書，見其人不聞其語。」這裏強調的是圖與書的意義互動，亦即圖文之間的互文性（intertextuality）。那麼，只要把圖譜解讀出來，就可以使之在與文學文本、注本的相互對照中提供新的多重証據、詮解。

在趙宋以後湧現的大量《楚辭》注解和研究著作中，各種圖譜的製作可以說別成一類。據現存文獻記載，北宋李公麟繪〈九歌圖〉、南宋馬和之繪〈九歌圖冊〉，初開此類製作的先河；元代有趙孟頫、錢選與張渥；明朝則有文徵明、仇英、董其昌、陸治、杜瑾、周官、陳洪綬等相沿其流。至於書冊之有木刻插圖開始於明隆慶版《楚辭集注》，有蔣之奇刻像和山水圖（汨羅圖），木刻〈九歌圖〉最早見於陳洪綬〈九歌圖〉，全圖起〈東皇太一〉，終〈禮魂〉，計十一幅，〈禮魂〉繪女像、未有「屈子行吟圖」。而明清之交蕭雲從所繪木刻〈離騷圖〉，以及清乾隆時期門應兆臨摹補繪《離騷全圖》，因其取材既廣、製圖獨多，特為後世所重。

大體而言，從藝術史研究的角度看，構圖、變形、位置、設定等等恰恰是圖像與文字文獻的差異所在，而從《楚辭》學史研究角度來看，這些方面的圖像學研究反倒是可以補充文字文獻資料的地方，因為，既然圖像也是歷史中的人們所創造的，那麼它必然蘊涵著某種有意識的選擇、設計和構想，而有意識的選擇、設計與構想之中就構思了歷史和傳統，無論是他對主題的偏愛，對色彩的選擇，對形象的想像，對圖像的設計還是對比例的安排，特別是在描摹圖像時的有意變形，更摻入了想像，而在那些看似無意或隨意的想像背後，恰恰隱藏了歷史、價值和觀念，於是在這裡就有《楚辭》學史所需要研究的內容。總之，對於圖像的研究似乎也可以給《楚辭》學史增添新的視野。《楚辭》圖文獻不少，而且已經有很多圖像資料開始向我們提出了《楚辭》學史的新內容。（參見葛兆光《思想史的寫作》，上海：復旦大學出版社，2004，頁146）

總之，這些圖畫多是根據《楚辭》及《楚辭》的王逸、洪興祖、朱熹注解而繪製的，當然它也蘊涵著某種有意識的選擇、設計和構思，由是形成了《楚辭》——《楚辭》注本——《楚辭》圖之間複調的多維度詮釋活動。循此，本計畫重

讀《楚辭》及注釋，並且對照相關圖譜，體驗和辨析它們與原本的《楚辭》及注釋的對接和錯位、妙解和誤解，希望尋繹「視覺性」向度在《楚辭》學史的意義，以之銘記畫家相繼相承與創發新變的行進軌跡。

按照計畫進度，第一年研究成果有三：

其一，〈歷代屈原像所見圖文結合模式的初步考察〉。（詳見期中報告）

據初步調查、判讀、分類的結果，目前所見的屈原像可按畫面中屈原的主要活動內容與畫面的情境區分出：1. 肖像型、2. 禮魂型、3. 應對型、4. 孤絕型，共4種類型。文章分別敘述其類型特徵與圖像、風格間的關係。繼而為了說明、豐富視覺形像的內涵，歷代藝術家在為屈原造像時必須設法表現圖像與文本的密切關係。這些表現方法大致有三種：1. 像、傳拼湊法、2. 母題表現法、3. 概念綜合法。以上，通過對於圖像內容表現重點的分類，以及對圖像援引、結合文本的模式分析，可以初步了解歷代屈原像創作的方式。

其二，〈《楚辭》地圖研究〉。（詳見期中報告及拙著：《倫理·歷史·藝術：古代楚辭學的建構》〔臺北：里仁書局，2008年09月〕，頁218-223。）

【清】蔣驥首先繪有〈楚辭地圖〉五幅，欲使屈原行迹可以一目瞭然，這比讀地理方志更為直觀、具體。在這以前的《楚辭》注本中，只有【明】汪瑗的〈楚辭集解〉有附圖，計有〈九重圖〉、〈南北二極圖〉、〈十二支宮屬分野宿度圖〉等等。蔣圖前〈小序〉云：「余所考訂《楚辭》地理，與屈子兩朝遷謫行蹤，既散著於諸篇，猶恐覽者之未察其詳也。」顯見他要將其研究成果形象呈現，使一段段歷史定格，成為永恆而真實的瞬間，俾與注文互相映照與佐證。蔣圖是形勢圖，所以即使在利瑪竇的世界地圖傳入中國和耶穌會教士對中國進行測量以後，蔣圖仍沒有坐標格，沒有經緯線，也沒有比例尺等測繪資料，因為這些不是他所主要關注的，這五張路線圖大致只是要示意屈原在懷、襄二朝兩次被迫離開鄭都以後的行蹤。如果我們注意圖像的形式意味，那麼，圖像表述空間，而空間其實是很有意思的東西，某部分在其中會特別明亮，某些部分則黯然無光。這個「空間」也絕不等於是一個實際的存在的空間的客觀描述，故而，地圖不僅用模擬（simulation）表達著取向，也以位置（position）傳遞著評價。蔣驥一方面既把楚國歷史事變作為了解地理環境的嚮導（地圖之前有〈楚世家節略〉），另一方

面又把地理環境作認識歷史事變的參考圖籍，從而使二者渾然一體，藉以知楚之治亂存亡，繫於屈子一人。如此一來，〈楚辭地圖〉不僅是地理位置的標記，同時也是價值意義的呈示，五幅地圖宛如連環畫一般，一頁一頁地呈現，忍死悟君的「忠君愛國」的屈原形象也因此得以不斷復甦和重構。由此，可以明白地圖在楚辭學的意義。

其三，〈香草圖：彰稱物芳的隱喻〉。（部分內容見拙著：《倫理·歷史·藝術：古代楚辭學的建構》〔臺北：里仁書局，2008年09月〕，頁160-168。）

〈香草圖〉本是蕭雲從〈離騷圖〉中所欲圖繪的一部分，但是最終卻因「有志未逮爾」而不復為之。門應兆補繪，共計有江離、芷、秋蘭、蕙、蘭、留夷、揭車、杜衡、菊、荃、靡蕪、杜若、蘋、三秀、薇及薺等十六種（《欽定補繪離騷全圖》下冊。上海：上海古籍出版社，2002）。以「圖」「文」互見的方式，替讀者呈示王逸「香草臭物」之論，從而「以草木方人，皆取其善惡薰蕕」，「彰稱物芳」。不過，倘若我們復取吳仁傑《離騷草木疏》對讀，除了展現「文學」與「圖像」再現草木的差異外，尚可留意到是《離騷草木疏》與〈香草圖〉對於「香草」、「惡草」的判分竟有所不同。譬如〈香草圖〉中最後所圖繪的「薺」草，由於味甘可口，古人視為祥瑞之草，但在《離騷草木疏》中吳仁傑則列為「蕕草」。顯然，通過〈香草圖〉反可讓吾人反思「楚辭學」中的「香草」論。換言之，在「彰善顯惡」之下，似可待更細緻的分析。

按照計劃進度，第二年研究重心集中在「九歌圖」上，〈九歌〉圖像是楚辭圖像中最大宗，至19世紀結束前，就著錄或傳世的《九歌圖》至少有70本。其中，更有19本被歸入李公麟名下。當然，以上的數字必然不包括其他已經佚失的《九歌圖》。但是，就筆者目前所見，19世紀結束前創作的《九歌圖》至少還有30件被保存下來，這種現象明確反映出歷代畫家以極大的熱情共同參與並確立《九歌圖》傳統的事實。論者已指出，唯有對這一類傳統的形成及其流變進行研究，才能體現其中的傳承與變化，以及各個時代的歷史情境與時代意識。但是，《九歌圖》之間有相當複雜的關係，若要瞭解眾多《九歌圖》的傳統，首先需對這些作品的異同進行綜合的觀察與比較，確是一項必要的工作。緣此，我們以「圖式結構」的概念來統攝這些《九歌圖》在圖像取捨、構圖方法、繪畫風格、圖文

間相對位置等方面的整體表現，以便作為日後對圖文互文進行研究的基礎。底下，謹提出初步研究成果並且附表一：〈各公、私立博物館及私人收藏與出版之《九歌圖》〉。

其四，〈傳世《九歌圖》之圖式系統及時代舉隅〉

約自 11 世紀的李公麟開始，《九歌》就不斷成為中國畫家創作的泉源，並形成了一個《九歌圖》的創作傳統。¹在中國畫史上，這種「傳統」，多半被冠以一個「偉大」藝術家的名號作為源頭，²《九歌圖》也是如此。至 19 世紀結束為止，就著錄或傳世的《九歌圖》至少有 70 本。其中，更有 19 本被歸入李公麟名下。³當然，以上的數字必然不包括其他已經佚失的《九歌圖》。但是，就筆者目前所見，19 世紀結束以前創作的《九歌圖》至少還有 30 件被保存下來(附表 1)⁴。這種現象明確反映出歷代畫家以極大的熱情共同參與並確立《九歌圖》傳統的事實。

與此同時，中國藝術史中最負盛名的《洛神賦圖》與相關重要畫作也約有 30 多件，並且形成了中國畫史上深具典範性的傳統。論者已指出，唯有對這一類傳統的形成及其流變進行研究，才能體現其中的傳承與變化、各個時代的歷史情境與時代意識。⁵對於《九歌圖》的研究，應該也是如此。

但是，若要對一個傳統的流變及其歷史意涵進行研究，必須先探明該傳統的源頭及其面目。若要了解眾多《九歌圖》之間的傳承與演變，對這些《九歌圖》的異同進行綜合的觀察與比較，又是一個必要的工作。

因此，本文將提出「圖式結構」的概念來統攝這些《九歌圖》在圖象取捨、構圖方法、繪畫風格、圖文間相對位置等方面的整體表現。首先將按傳統的看法，以李公麟為中心，嘗試對《九歌圖》的原始面目進行探源工作。其次，將以傳世其他南宋至元代《九歌圖》的相關作品為例，指出其他存在於 12-14 世紀的《九歌圖》圖式系統，以及這些系統與李公麟式《九歌圖》之間的關係。最後，嘗試將 11-19 世紀間《九歌圖》傳統的演變史略作分期，以便作為日後對各時期的歷史情境進行研究的基礎，從而拓深「《楚辭》學史」的研究。

¹ 溱信幸，〈九歌圖〉，*Masterpieces of Sung and Yuan Paintings from the Museum of Fine Arts, Boston: Tang through Yuan Dynasties* (Nara: Nara Sogo Museum of Art, et.al., 1996), 頁 166.

² 石守謙，〈洛神賦圖：一個傳統的形塑與發展〉，《美術史研究集刊》，總 23 期 (2007.9)，頁 51-52。

³ 此據 Muller 的統計，見 Deborah Del Gais Muller. "Li Kung-Lin's Ch'iu-ko-t'u: A Study of the Nine Songs Handscrolls in the Sung and Yuan Dynasties." Vol. II: Catalogue. Ph.D. dissertation, Yale University, 1981.p.5-128.

⁴ Muller 在其論文卷 2 目錄中羅列了 59 本《九歌圖》。本文附表 1 所列是以筆者能見到圖像者為主，與 Muller 所列不完全重疊。如編號 05、07、08、09、16、23、26-30 共 11 本皆未見於 Muller 目錄。兩者相加共達 70 本。

⁵ 關於《洛神賦圖》的研究及成果可參：石守謙，同上注，頁 51-80。陳葆真，〈從遼寧本《洛神賦圖》看圖像轉譯文本的問題〉，《美術史研究集刊》，總 23 期 (2007.9)，頁 1-50。陳葆真，〈關於遼寧本《洛神賦圖》的一些問題〉，《故宮學術季刊》，25 卷 4 期 (2008)。

壹、研究回顧

在對已往《九歌圖》的研究中，研究者主要觸及 2 個面向：一是對少數作品進行風格、時代的鑑別式研究；⁶二是針對個別畫家、畫作，研究他們如何詮釋《九歌》文本、如何開創與繼承《九歌圖》傳統。⁷前者的研究著重於某些個別作品的時代判斷，其研究成果可作為其他《九歌圖》斷代工作的基礎。後者則著重對單一類型《九歌圖》的圖像、構圖之演變進行探索，對日後探討其他《九歌圖》的圖像譜系關係也有重要意義。

其中，鑒於溯源工作的重要性，Muller、古原宏伸不約而同地在 1981 年提出了同質性的研究，並皆試圖重現李公麟《九歌圖》的原貌及其創作意涵。古原宏伸指出現藏日本藤井美術館的《九歌圖》可能反映了李公麟《九歌圖》的原貌。Muller 一文則整理出上述 59 本《九歌圖》，並以文獻與作品的比對立論，較古原宏伸更全面、細密、清楚地重建了李公麟所創 6 段、12 段二種版本《九歌圖》的面目。最後，並著重對其 12 段本的創作意涵、影響、意義作出論述。

然而，在 Muller 及古原宏伸的研究中有一相同的特徵，即過度依賴相對後期的《九歌圖》作品與文獻。因此，導致二人的研究竟得出完全不同的結論。在將 Muller、古原宏伸及最近其他的研究交叉比對後，本文想對 Muller 及古原宏伸的看法提出幾點不同的看法：

1. Muller 主要的理論依據是 16-17 世紀的張丑對 1 件所謂李公麟《九歌圖卷》所提「止白描神鬼之像而無景界。近世摹撮本皆祖此。」的意見。但是，張丑根本未曾見過該卷《九歌圖》，也並未解釋他自己的意見有何依據。再者，誠如 Muller 所言，由於許多 14 世紀的作品都號稱摹仿李氏《九歌圖》，筆者不得不懷疑張丑對李公麟《九歌圖》的意見很可能是來自一個未能確認真實性的摹本或仿本。

2. Muller 非常強調李公麟所作白描 12 段本的《九歌圖卷》，卻過分忽略了白描 12 段本《九歌圖卷》的表現完全不同於其他李公麟的作品，例如著錄所見《白蓮社圖》、《淵明歸隱圖》，今北京故宮藏《臨韋晏放牧圖》、台北故宮藏《山莊圖》等。換言之，白描 12 段本《九歌圖卷》只能是李公麟創作的方式之一，

⁶ 按發表先後舉其要者：希白，〈李公麟九歌圖辨偽〉，《藝林叢錄》，第 4 期（1964），頁 191-196。徐邦達，〈有關何澄和張渥及其作品的幾點補充〉，《文物》，1978 年第 11 期，頁 53-55。薛永年，〈氣韻生動筆筆著意的湘夫人圖〉，《社會科學戰線》，1980 年 3 期，頁 28。汪平，〈仇英《九歌圖》辨識〉，《書畫世界》，總 129 期（2008 年 9 月），頁 82-83。潘深亮，〈宋李公麟《九歌圖》辨偽〉，《中國名家書畫鑒識》（瀋陽：遼寧畫報出版社，2005）。其他相關的鑑別性論述散見於 Deborah Del Gais Muller, "Li Kung-Lin's Ch'iu-ko-t'u: A Study of the Nine Songs Handscrolls in the Sung and Yuan Dynasties." Ph.D. dissertation, Yale University, 1981., 不詳引。

⁷ 按發表先後舉其要者：薛永年，〈談張渥的九歌圖〉，《文物》，1977 年 11 期，頁 64-68。古原宏伸，〈傳李公麟筆《九歌圖》：中國繪畫的異時同圖法〉，《鈴木敬先生還曆記念：中國繪畫史論集》（東京：吉川弘文館，1981），頁 89-107。Deborah Del Gais Muller., 同注 5。Deborah Del Gais Muller, "Chang Wu Study of a Fourteenth-Century Figure Painter," *Artibus Asiae*, Vol. XLVII, No.1 (1986), pp. 5-34. 湊信幸，同注 1，頁 166-168。馬孟晶，〈意在圖畫：蕭雲從天問插圖的風格與意旨〉，《故宮學術季刊》18 卷:4 期(2001)，頁 103-140。

不一定能就是其《九歌圖卷》的最高境界。事實上，古原宏伸指出，東京藤田美術館藏、以所謂「異時同圖法」創作、繪有背景山水並結合人物活動的 8 段本《九歌圖卷》，才可能反映李公麟創作《九歌圖卷》的面目。⁸因此，除 Muller 所謂的 6 段、12 段二種《九歌圖卷》版本外，沒有絕對的理由可排除李公麟還有其它創作的《九歌圖卷》方式。

3. 依筆者目前的理解，古原宏伸雖試圖用藤田美術館藏《九歌圖卷》來說明李公麟真跡之原貌，卻未先明確鑑別該卷的時代，也並未論證該作與其他同屬李公麟系統的《九歌圖》之間有何種前後關係。其研究僅指出該卷有所謂「異時同圖」的構圖法，便先驗性地強調這種構圖法應出自李公麟。然而，所謂「異時同圖」的構圖法早已存在，著名者如現存敦煌 335 窟，初唐 686 年所繪《降魔變》，以及敦煌 9 窟，晚唐時期所繪《降魔變》等壁畫。⁹尤有甚者，納爾遜博物館藏、約 522 年所作的北魏《孝子石棺》上，還可能早就有了「同時異圖」的構圖法。¹⁰這些出自民間職業藝術家之手的作品，時代早於李公麟，構圖又遠比藤田美術館藏《九歌圖卷》更複雜。因此，本文認為古原宏伸一定要將藤田美術館藏《九歌圖卷》的構圖法比附於李公麟的觀點不能成立。

4. Muller 認為南宋時期如大都會博物館藏傳張敦禮作《九歌圖卷》的圖像與風格是李公麟 6 段、12 段本《九歌圖卷》的折衷性產物。¹¹然而，新的研究卻從傳世作品的圖像與風格兩方面證明了張敦禮《九歌圖卷》與 12 世紀華北地區的《天官圖》、《水官圖》等職業性作品有密切關係。¹²換言之，在李公麟時代之後不久，甚至是與李公麟同時代，就可能出現了與李公麟完全不同的《九歌圖》系統。因此，被 Muller 引為例證的 14 世紀作品是否完全出自李公麟《九歌圖卷》系統，仍待檢驗。

總而言之，Muller、古原宏伸的研究皆未能充分確定被他們視為證據的作品、文獻與李公麟之間有直接的關係。在這種情況下，不免影響其論述之信度與效度。因此，本文將試圖在存世作品中另外尋找李公麟《九歌圖卷》的面目，並以該面目作為後世《九歌圖卷》的源頭之一，探究其流變。

貳、各本《九歌圖》的時代與圖式關係

所謂的人物敘事畫，就是在畫面中以人物的活動作為畫面主要內容並表現一

⁸ 古原宏伸，同注 6，頁 101。

⁹ 巫鴻著，王睿、李清泉譯，〈何謂變相？：兼論敦煌藝術與敦煌文學的關係〉，《禮儀中的美術：巫鴻中國古代美術史文編（下卷）》（北京：三聯書店，2005），頁 346-389，原 1992 年發表。巫鴻文中雖未曾提到「異時同圖」，但按文中指出這些作品是將人物「從敘事性的結構中抽取出來，放在相對的位置，然後在這一基本的對稱格局中填補上一個個單獨的鬥法場面」，並且具有「空間性」的說法，與古原宏伸所謂李公麟的「異時同圖」法相同。見該文頁 374。

¹⁰ 這個說法是由 Alexander C. Soper 提出，巫鴻也同意。見巫鴻著，孫慶偉譯，〈透明之石：中古藝術中的「反觀」與二原圖像〉，《禮儀中的美術：巫鴻中國古代美術史文編（下卷）》（北京：三聯書店，2005），頁 689，原 199 年發表。

¹¹ Deborah Del Gais Muller，同注 5，頁 21-22。

¹² 湊信幸，同注 1，頁 166。

定情節的繪畫。中國的人物敘事畫有極悠久的傳統。在兩漢的墓室壁畫、南北朝的佛教石窟壁畫中，皆可見到各種題材的人物敘事畫。這些人物敘事畫的背後多有文本為依據，以達人倫鑑識的目的。因此，歷代畫家在創作時，又常以圖文結合的方式來加強教化的作用。

由於《九歌圖》的圖像有明確的文本來源，再加上中國的人物敘事畫早有圖文結合的傳統，所以歷代《九歌圖》的創作也多應用圖文結合的手法進行創作。但是，畫家並非完全以圖譯文本為主要目的。再加上畫家援引的文本、參考的圖像傳統往往各自不同，所以各本《九歌圖》的表現也有不同。探究其中的異同，正可作為判斷其圖式源流與時代之依據。

以下，本文將詳細比較其中幾種《九歌圖》的表現，以辨明其時代與源流。

一、李公麟《九歌圖卷》的原貌及各種臨本的時代

就著錄與文獻所見，學界認為所謂《九歌圖》的傳統是由北宋末期的李公麟在 11 世紀所創立。按張澂〈畫錄廣遺〉：「李伯時博古善畫，尤長於佛相人物。率不入色，而精微潤澈，六法該暢。世謂王右丞後身。有離騷九歌圖……傳於世。」是李公麟《九歌圖》最早的記載，但今日又多認為李公麟的原作已佚，現存者皆為南宋及其後所作。事實上，在筆者所見多本李公麟名下的《九歌圖》中，已有 4 本被學界推定為南宋時期製作、2 本的時代未經明確討論。本文將對其中四本與李公麟關係較密切者進行討論，請見下方插入表(各本編號皆同附表 1)：

編號	作者	品名	藏地	時代	備註
01	李公麟 款?	九歌圖 卷	中國歷 史博	徐邦達等定為 南宋	上限約在 1226 年，下 限應在 13 世紀末期至 南宋結束以前。
03	舊傳李 公麟	九歌圖 卷	遼寧省 博	徐邦達等定為 南宋	約南宋晚期，下限在 13 世紀末期至南宋結 束以前。
06	舊傳李 公麟	九歌圖 卷	藤田美 術館	未見明確意見	南宋末至元代中期，13 世紀末-14 世紀中期
07	舊傳李 公麟	九歌圖 卷	聖路易 市藝術 館	未見明確意見	明代初期，14 世紀末 -15 世紀初

上表的 01、03 本，再加上附表 1 中編為 04、05 號共四本的《九歌圖》，一般被認為是反映了南宋時期繼承李公麟傳統的《九歌圖》。然而，細察這四本的圖像、風格、圖文關係並不完全相同。可見在這四本所謂傳承李公麟風格的《九歌圖》之間，仍有時間早晚與圖式系統的不同。由於本文認為 01、03 本在構圖與圖像兩方面和李公麟傳統的關係較為密切，所以先針對 01、03 本作討論，再

略談本文認為較晚出的 06、07 本。希望能先辨明李公麟《九歌圖》的圖式系統，再進行該系統與其他系統之間的討論。又，為求行文之便，下文僅以附表 1 的編號作為各本《九歌圖》之代稱。

A. 01、03 本的圖式與時代

在所謂傳承李公麟風格的《九歌圖》之間，01、03 本的圖像與時代關係最為密切。這二本的画面同作 9 段，且在圖文內容、構圖、圖像特徵等方面有許多雷同，故本文認為這二本或有共同的祖本，也有可能是其中一本摹仿另一本。

事實上，01 本即乾隆帝自顧從義手中取得，並與大英博物館傳顧愷之《女史箴圖》等作品並稱「四美」的名作。其中北宋內府的《宣和》印是偽，但其〈東皇太一〉、〈雲中君〉兩段畫面仍有可能是南宋初期的作品。¹³由於 01 本畫面各段的圖象特徵完全合乎《九歌》文本，故下文以 01 本的次序為準，試論其間關係與時代如下：

1. 〈東皇太一〉的表現法。除畫中各人物在構圖時些微調整了前後、遠近關係之外，其他如人數、姿態、造形、所持物品等皆極為相似。連祭壇、瓶子、供品等物像的位置造形也幾乎相同。但是，03 本在雲氣紋的部分，較 01 本更加具有雲紋應有的流動、自然之感。再加上 03 本雲紋強調 S 形、位置又較接近下方人物，故上下間的呼應較強，畫面整體的氣氛較生動。01 本所見，雲氣紋幾乎接近造型相同、大小一致的圓形，裝飾感過於強烈。再者，描繪持笏男子背部的線條較 03 本僵直，女舞者的身體也不像 03 本一般稍作前傾，所以較無法傳達人物的動態感及心理氣氛。可以說，01 本的藝術水平略遜於 03 本。

2. 〈雲中君〉的表現法。01 本〈雲中君〉與 03 本〈大司命〉在車駕、人物的造型上極為相近。但是，03 本畫分散在地面的村屋，01 本則畫美麗的宮殿。並且，03 本將原〈雲中君〉與〈大司命〉的圖像互相調換，圖文關係明顯不合乎《九歌》文本。

其次，二本以車駕在上鳥瞰下方山巒與建築的構圖法也相同。但 01 本的宮殿部分並未完全被山巒包圍，僅以一山壁遮擋宮殿，暗示出前後關係。03 本則畫群山環繞村屋。村屋之間有連續地面，且山大屋小、山在前村在後，畫面呈現完整的空間感。再者，03 本的山巒向左延伸至海，故車駕、山、海、村落等母題能被有機地統合在具有空間感的構圖中。01 本卻使各母題較為獨立，畫面整體的空間感、統合感不如 03 本。

此外，03 本村落前方的山巒是以一最高的主峰為中心，並在主峰前後左右環以其他山體。這種組合群山的方式仍帶有北宋山水以堂堂大山居中的概念，山與山之間的空間感也較明確。每個大山的山峰又多由眾多小山巒結組而成，其造型明顯帶有董元式礬頭的遺痕。村屋之間的連續地面也加強了平遠式的空間效

¹³ 鄭振鐸在《楚辭圖》中指出該印是偽。徐邦達認為明人詹景鳳曾錄 01 本有 1226 年款，見徐邦達，同注 5，頁 55。但 Muller 不同意徐邦達之說。Muller 指出〈東皇太一〉、〈雲中君〉兩段畫面仍有可能是南宋初期的作品，但認為〈東皇太一〉畫面右側的樂師團是後補。見 Deborah Del Gais Muller，同注 5，卷下，頁 85-89。

果。總而言之，03本村落、山巒的畫法，具留有北宋山水的氣息。01本則以不同手法來處理山與宮殿的遠近關係。它以近似特寫的方式截取了局部的壁面，並將此壁面置於畫面角落、遮擋宮殿，藉以暗示前後距離的方法，接近南宋山水的構圖手法。

3. <大司命>的表現法。01本<大司命>與03本<雲中君>描繪的母題、構圖皆極為相近。但03本畫面右方所見樹木多是枯枝，且枝幹多朝向畫面左側，配合了人物衣袍飄動的方向，暗示出風動感，有效地圖譯文本所謂「羌愈思兮愁人」的氣氛。其枯枝、衣袍、人物視線的方向皆能引導觀者視線朝向畫面左側，並與天空中的人物形象相呼應，使整個構圖完成有機的整體感。01本<雲中君>則無以上的表現，各母體之間呼應的程度低於03本，氣氛也較為薄弱。

4. <湘君>的表現法。01本<湘君>簡化了03本的表現。如03本在前景人物後方、房屋左側大樹的下方皆繪有岩石與叢竹，01本則無。03本所見左側有三株大樹，也是兩側較矮、中央株最高的構圖。並以濃、淡墨色描繪樹葉，使樹葉襯托高高突起的枯枝。01本僅繪大樹一株，並以排列連續圖案的方式描繪樹葉，僅強調樹葉造形的裝飾感。03本以連續S形描繪水紋，但不強調波浪上下起伏洶湧之感，著重以平遠的效果來表現幽淡的氣氛。01本則強調於波浪的洶湧起伏，水紋描法極近北京故宮藏南宋院本《洛神賦圖卷》。

5. <湘夫人>的表現法。在圖像方面，01本<湘夫人>再次簡化了03本中的表現。01本省略了03本前景中多處描繪的岩石與叢竹，畫面中樹木、房屋、山體、雲中人物等母題所占的面積比例也較接近。01本又以松樹區隔左右兩群雲中人物，使各母題的分佈較為零散。01本將房屋中的人物繪成短鬚圓臉，與騎馬者長鬚形象不同，應是二人。03本所見則形象相同，是為一人。故03本所見應較符合文本。

6. <少司命>的表現法。01本、03本<少司命>中的人物與建築形象、整體構圖方式幾乎相同，甚至建築之形制、門面的裝飾紋樣、屋內簾幕翻折的造型也完全相同，只不過01本增加了斗拱作為裝飾。但是，01本又再次省略了03本所見山谷中供人物站立的平臺，以及岩石、泉水等母題。01本的建築、群山、樹木、雲中人物的面積比例也比較接近，故缺乏03本所見的空間感，畫面的統合感也比較弱。

7. <東君>的表現法。01、03本<東君>的描繪也高度相似。但是，03本在雲中宮殿的右側畫出拱形串聯的鼓以圖譯文本的「乘雷」，01本則無。可見03本的確更忠實於文本。再者，01本將天狼星、雲中宮殿的位置降低，又加大其面積，遂使其構圖缺乏03本的空間感與統合感。

8. <河伯>的表現法。01本<河伯>不畫大龜周圍的魚，完全不表現「逐文魚」的細節。又在龍車下方加繪一尾龍，不知有何依據。在文本中，所謂「登崑崙兮四望」、「與女遊兮河之渚」的人應同是一人。但是，01本所見「登崑崙」者是一個頭有雙髻的兒童形象，和「與女遊」的青年形象不同。可見01本不完全合乎文本。

9. 〈山鬼〉的表現法。01、03本〈山鬼〉的構圖與各種人物、動物的形象雖然非常相近，但其中也有多處不同。如前述，01本省略了03本中的岩石叢竹。又，01、03本皆畫一猿以圖譯文本之「猿啾啾兮又夜鳴」。但是，01本將畫猿畫在畫面中段、狹谷左側，似作攀爬崖壁之狀。03本則將猿畫在畫面尾段的松枝上，作攀樹遊戲狀。03本又將猿與樹下端坐人物結合，為該人物的活動環境增加了生動的氣氛。然按文本所見，「猿啾啾兮又夜鳴」一句前有「君思我兮然疑作」，後有「思公子兮徒離憂」，文中要表達的應是正在思念某位「公子」的女子的心情，以及該女子所處之環境。然而，01本畫猿攀壁狀，03本的猿依附男性形像，皆不完全合於文本，應該都是出自畫家個人主觀的表現。

據以上分析，可見01、03本無論是在各種母題的造形以及各段畫面的構圖這兩方面，可說是極為接近。但是，也有一些不同。在圖像方面，整體而言，01本減省了部分03本描繪的重要圖像。相反地，03本描繪的細節較多，可說比01本更忠於文本。

此外，就通卷的結構而言，也可以發現兩者有相同的構圖模式。例如，兩本的各段畫面都常常以山水、樹石圈圍出人物活動的環境，並達到區隔段的目的。這種現象在01本尤其明顯。因01本屬全卷通景式設計，為達到區別段落又結合段落這兩種互相矛盾的效果，01本常以一組可同時分屬左右場面的山水、樹石來完成這個構圖上的任務。例如〈雲中君〉與〈湘君〉之間有一組山與海的形象、〈湘夫人〉與〈少司命〉之間有二株大樹的形象、〈東君〉與〈河伯〉之間也有二株大樹等。

二本在各段畫面內部又都將各母題以近於圓形的概念來構圖，以加強各段畫面獨立、完滿的感覺。以03本〈雲中君〉為例，其雲中車駕由畫面左上從天而降，又占據畫面的大片面積，是該畫面吸引觀者視線的第一形象。順著雲中車駕暗示的視覺動線，觀者的視線自然注意到畫面右下腳被山巒的環繞的村落。隨後，順著山脈的延伸將視線移往左側山脈與海。最後，又沿山體的走向而讓視現回到畫面左上角的雲尾。如此周而復始的視覺動線，使各母題在畫面有機地串連。畫面的構圖達到了內部的統整，並製造出視覺心理上的動態感。這種構圖方法與效果，亦得見於其他各段，不再贅述。這種強調圓形結構的構圖法，既能區隔各段畫面，又能使整卷的構圖具有統一形式。01、03本正是以這種方式呼應《九歌》文本的結構。

但是，二本因各段連續或不連續的設計，在構圖方面也有若干差異。顯然地，03本作為通景式連續構圖，較01本更重視畫面各母題之間的呼應感，以及通卷在構圖上的統合感。按前文述，03本在安排各段畫面的各個母題時，極注意個母題應佔不同的面積比例。換言之，是以其面積之不同而使各母題在畫面內部的重要性有層次關係，並有效利用各母題的造形來引導觀者的視線，避免因母題的分散而使構圖過於零散。這樣高明的設計，在01本中卻被削弱。以01本〈雲中

君〉的表現為例，顯然是要凸顯雲中車駕的重要，故將車駕的位置降低到畫面中央，並將城池與山海所占面積縮小，並分置於畫面右下與左下角。然城池與山海間又被雲氣阻隔，並未有機性地連結，使整體構圖稍顯分散之感。

其次，在筆墨風格方面，03本完全應用具有書法效果的中鋒線條來描繪各種形象。尤其以〈雲中君〉、〈湘夫人〉、〈河伯〉等畫面所見之雲氣紋、水紋的描繪，03本粗細一致、堅韌綿長的線條，直接指涉了後世所謂顧愷之式「春蠶吐絲描」。03本又極為重視墨色的濃淡、暈染效果。其山石內部雖無明顯皴法，卻以墨色暈染出體感。其他物像也多以墨色配合春蠶吐絲式線描，所以能層次分明地凸顯於畫面，並使畫面深具空間感。可以說，因墨色與線描的完美結合，方使03本具有淡雅效果。其筆墨風格實在深具北宋的文人山水畫、人物畫氣息。相反地，01本則應用具有明顯頓挫、起收尖利的筆法來描繪物像，其中尤以大面積的山石輪廓與皴法最為明顯。再者，01本〈山鬼〉中的山石造形，以及〈湘夫人〉、〈河伯〉所見水紋皆極具動態氣氛，完全不同於03本淡雅悠遠的風味。

以上，通過圖像、構圖的特徵，分析了二者的異同。以下，略論二者的時代、傳承關係。本文認為，01、03本的時代約在南宋晚期，上限約在13世紀初期，下限應在13世紀至南宋結束以前。分別說明如下：

1. 01本的製作時代

01本上的蠅頭小楷可能是在該畫卷完成後再補寫。直接證據是每一段錄文雖然都在末尾寫著「右」字，卻不是每一段都寫在畫面左側。事實上，全卷8段文字有6段是題在該段畫面的右側或者中央空白處。可見，畫卷繪製時並未預留書寫文本的空間，導致書寫者只能勉強地在畫面空白處以蠅頭小楷錄入文本。但是，書家顯然受到「左圖右文」這個圖式的制約，所以才機械式地寫上「右」字。在今北京故宮、遼寧省博物館、波士頓博物館所藏傳為馬和之所作的多本《詩經圖》正是「左圖右文」的圖式。這種圖式要形成一個具有制約性的傳統，應該是需要一段時間。

又按論者所言，01本上的蠅頭小楷留有南宋高宗朝宮廷書家的書風，再加上前述01本所見山石的造形與水紋描法近北京故宮藏南宋院本摹《洛神賦圖卷》，據此可推測01本的製作年代可能在南宋後期，時代上限約在1226年，¹⁴下限應在13世紀末期南宋結束以前。其筆墨風格則與南宋院畫密切相關。

2. 03本的製作時代

雖有論者曾言03本「畫亦佳」，¹⁵但是，它顯然也不具原創性。否則，它不會將〈雲中君〉與〈大司命〉的圖像互相調換，導致圖像錯誤的結果。經初步觀

¹⁴ 徐邦達據詹景鳳在《東圖玄覽編》卷4的錄文指出卷中原有1226年款，見其〈有關何澄和張渥及其作品的幾點補充〉，《文物》，1978年第11期，頁55。但Muller不同意詹氏所錄即本卷，見其博士論文，同注3，頁112-113。因徐氏表明曾見原作，從之。

¹⁵ 徐邦達，同上注。

察，在〈雲中君〉的畫面與錄文之間、在〈大司命〉的畫面與錄文之間僅以畫出細線做區隔，其間又無任何騎縫印，故知圖像的調換是原來的設計，而不是日後重新裱裝的結果。由於《九歌圖》的圖像與文本有直接的關係，03本互換圖像的做法，顯然是因為描繪該卷的畫家不瞭解其中的關係而產生的錯誤。以李公麟的文人身分而言，這種錯誤決不可能出現在其《九歌圖》中。換言之，03本可能是忠實地臨摹了其他《九歌圖》才會產生這種錯誤。若03本臨摹的對象在重裝時錯裱圖文的順序，又不為日後摹仿的畫家所察，便有極大可能出現像03本一樣的錯誤。據此，本文推測03本是一摹本。

再者，03本卷首原應有錄《九歌》的〈東皇太一〉這段文字，使整卷形成「右文左圖」的形制。該形制與前述《詩經圖》完全相同，更見南宋時代製作這一類人物敘事圖在形制上的慣性。

最後，就03本錄文小楷書風所見，其內擲之結體實出自唐人歐陽詢傳統，並且與活動於南宋中後期之姜夔、宋末元初之周密(1232-98)的書風有共同氣息。按北京故宮有姜夔在1201年之後書寫的《跋王獻之保母帖》、美國大都會博物館有周密《跋趙孟堅水仙圖卷》等作品可為佐證。論者更指出03本的書風近南宋末期書家張即之(1186-1266)風格。¹⁶以上，皆可證明03本應是南宋晚期，即13世紀之摹本，下限在13世紀至南宋結束以前。

B. 01、03本與李公麟《九歌圖》的關係

本文認為01、03本的相同絕非偶然，應是其來有自，且可能與李公麟密切相關。01本可能源自另一本《九歌圖》，但該本應該是採取了通景連續式構圖，並反映了李公麟畫作通卷的原始設計。03本可能也是源自另一本《九歌圖》，該本應該是已將原通景式構圖分拆並產生了錯簡的摹本。03本雖是這種錯簡本的再摹本，卻在母題與筆墨風格中保留了較多李公麟畫作的面目。

01、03本可反映李公麟面目的另一個關鍵，就在於01、03本有許多圖像與構圖的特徵，近似今日傳為顧愷之所畫的《洛神賦圖卷》。由於李公麟被認為是北宋繼承顧愷之傳統的畫家，01、03本和《洛神賦圖卷》的相似之處，正可佐證01、03本和李公麟的原作有密切關係。由於兩者仍有若干差異，故勢必得將01、03本合而觀之，才能揣摩北宋李公麟《九歌圖》的面目。

此外，若按張丑的說法，李公麟所作6段本《九歌圖》不同於12段本，畫有山水、樹石、舟車、人物。這種特徵與01本完全相同。既然如此，除6段本外，李公麟當然也有可能畫了像01本一樣有環境背景的9段本。這種9段本是應該是整卷以通景連續方式來設計，所以必須像遼寧本《洛神賦圖卷》一樣，在畫面中以小型字體寫入相應的文本。從美國納爾遜博物館藏、李公麟的學生喬仲常所作《後赤壁賦圖卷》的表現，也可以證明李公麟9段本《九歌圖卷》正是這種圖式結構的人物敘事畫。

以上是這一節具體的結論，試詳述原因如下：

¹⁶ 徐邦達，同上注。

1. 如前述，01、03 本在構圖都有強調圓形概念的特徵。這種構圖法，正是承自所謂顧愷之《洛神賦圖》的傳統。據論者言，遼寧省博物館《洛神賦圖卷》製作的年代約在 12 世紀中期，並強烈反映六朝畫風。¹⁷同時，由於遼寧博物館本《洛神賦圖卷》祖述北京故宮本，故學界推測北京本的年代，甚至可達北宋末年。¹⁸但是，遼寧本更有意識地結合了手卷形制、連續式構圖、先讀文再看圖等概念來進行製作。在各段畫面中將造型柔和、大小比例有變、高低協調有致的各種形象，依序排列成逆時鐘方向的弧形動線，藉以轉譯賦文中的韻律感，又創造了視覺的韻律感。¹⁹通過前文以 03 本〈雲中君〉為例所作的分析，可發現遼寧本《洛神賦圖卷》的構圖特徵已完全被 01、03 本《九歌圖》繼承。

2. 01、03 本許多各別母題的造形完全摹仿《洛神賦圖卷》。如：〈湘夫人〉、〈大司命〉中飛龍的動態與形象，〈東君〉中天狼星內三足鳥的形象，以及各段所見仕女衣袍與飄帶 S 形翻飛的形象。這些細節皆與兩本《洛神賦圖卷》所見高度雷同，更證明 01、03 本祖述《洛神賦圖》的傳統。

3. 01 本通景式的連續構圖法保留了自北宋的設計。若除去補書部分，01 本可說原是以通景方式繪製。表面上，其圖文的位置關係近似今遼寧省本《洛神賦圖卷》。但若除去補書部分，則全卷通景式設計則近今北京本《洛神賦圖卷》。又因為 01 本正如同北京本《洛神賦圖卷》，二者都採用了通景式的連續構圖法。所以，約南宋晚期製作的 01 本應另有一個北宋末年的祖本。其全卷通景式構圖，當反映北宋時期的設計。

4. 03 本畫面中表現的空間感、構圖上的統合感，以及「春蠶吐絲」的描法，皆反映北宋山水以及李公麟的繪畫風格。這個觀點可分見前文對各段畫面的說明，故不贅述。總之，由於描繪 03 本出自南宋晚期，這些風格特徵，顯然是來自其北宋祖本原有的現象。

5. 03 本中又獨具創意地利用竹子這一母題將北宋文人畫的概念與《九歌圖》相結合，更暗示創作 03 本之北宋祖本的畫家對《九歌》與北宋文人畫的高度理解。因此，03 本多次強調叢竹這個母題的現象應與北宋文人畫的傳統有關。眾所周知，竹子這個母題，自北宋蘇軾、文同以來，便逐漸成為文人畫中重要的傳統。然按《九歌》全文僅在〈山鬼〉的「餘處幽篁兮終不見天」一句中提到了竹子。03 本將《九歌》很少提到的竹子多次畫在不同段落之中，或許正明白顯示了創作 03 本或其祖本的畫家，對於北宋文人畫傳統的瞭解與重視。如此，才能將竹子這個母題與《九歌》結合，對文本提出具有新意的詮釋。

6. 據張丑對李公麟 6 段本《九歌圖》真蹟說：

「此卷不止人物擅場，而布景用筆尤為古雅。其前後山水樹石、舟車屋宇、

¹⁷ 陳葆真，〈關於遼寧本《洛神賦圖》的一些問題〉，《故宮學術季刊》，25 卷 4 期（2008）。

¹⁸ Pao-chen Chen, *The Goddess of the Lo River: A Study of Early Chinese Narrative Handscrolls*(Ph. D. dissertation, Princeton University, 1987), pp.53-109, 258-275.

¹⁹ 陳葆真，〈從遼寧本《洛神賦圖》看圖像轉譯文本的問題〉，《美術史研究集刊》，總 23 期（2007.9），頁 5-12。

龍馬鳥獸、什物器具，無不種種絕倫。」²⁰

可見所謂李公麟6段本《九歌圖》真蹟的特徵與01、03本完全相同。本文認為，既然李公麟能畫這種6段本，當然也有可能畫01、03本這種特徵相同的9段本。

7. 論者已指出，美國納爾遜博物館藏《後赤壁賦圖卷》中第二景至第八景的畫面是喬仲常原作真蹟。又藉由畫中梁師成的鑑賞印，斷定了1126年為其時代之下限。並認為喬仲常《後赤壁賦圖卷》在筆法特質、圖文關係方面，正連接了李公麟人物敘事畫風的特質。²¹可見《後赤壁賦圖卷》所採取的通景連續式，並在畫面的空白處以小楷書錄入文本的圖式結構，正是傳承自李公麟的人物敘事畫。由於《後赤壁賦圖卷》的圖式結構與01本有相同特徵，01本應該也能確實反映李公麟《九歌圖卷》的面目。換言之，李公麟9段本《九歌圖卷》的圖式結構應如01本。

通過以上說明，本文認為01、03本以不同方式各自保留了李公麟《九歌圖》的部分面目。由於03本受到南宋以來人物敘事畫「右文左圖」形制的影響，各段畫面間介入了大面積的錄文，通卷畫面的連結性較弱。為復原其祖本，必須參酌01本通景式的連續構圖法。若結合01、03本，則應能相當高程度地想見李公麟所作《九歌圖》之原貌。如此一來，01、03本在《九歌圖》傳統及畫史中的重要地位也就昭然若揭了。

C. 06、07本的時代

在辨明01、03本的時代及其與李公麟《九歌圖卷》的關係後，以下略談06、07本的時代及它們在這個系統中的意義。

本文認為01、06本之間的關係最為密切。但是，06本應是一個在南宋末至元代中期之間品質不高的臨仿本。主要的理由如下：

1. 06本中有多段畫面的母題、母題的造型、構圖的手法皆與南宋後期製作的01、03本極為相近，如〈東皇太一〉、〈湘君〉、〈湘夫人〉、〈少司命〉、〈山鬼〉等。並且，三本皆作9段畫面，除03本有錯簡外，可說畫面次序完全相同。因此，這三本之間必有關聯。並且，01、06本之間的關係顯然又更相近。如前所述，01本已經省略了許多03本中出現的細節或母題。這些被省略之處，在06本中也完全相同，如〈湘君〉等不畫竹子。尤有甚者，06本又更簡化了01本的表現，如〈湘夫人〉中只畫一顆樹與一頭鹿、〈大司命〉中不畫崖邊徘徊的人、〈東君〉中的舞者減至一人、〈河伯〉中也不畫崖邊徘徊的人。06本省略的這些細節，又恰恰都是文本中曾經提到的重點，故本文認為這些減省不見得非常妥當。

2. 試將各06本中各段錄文所見篆書和02(張敦禮本，約12世紀)、10(張渥畫並吳叡書，約1346年9月)本逐一比較，可發現06本所見篆書的風格介於02、10本之間，並且相對較接近02本。以〈東皇太一〉這段為例，02、06本相

²⁰ 張丑，《清河書畫舫》，卷8上，頁1，文淵閣四庫本。

²¹ 范如君，〈喬仲常《後赤壁賦圖卷》研究：兼論蘇軾形象與李公麟白描風格的發展〉，國立臺灣師範大學美術學系研究所碩士論文，2001。

同的主要特徵在於許多橫、撇、捺等線條有較多的彎曲而形成朝上或朝下開口的口袋形，如「東」、「太」、「樂」等字。「芳」、「」。

02、06 本篆書的結體也較為修長，如「日」、「五」等字。各別字的篆法也一致，如「撫」、「肴」、「欣」等。但是，02、10 本中也有各別字採相同的篆法，如「一」、「雲」、「蒸」、「繫」等字。但是，結字修長及線條較彎曲才是決定風格的關鍵因素，故可見 02、06 本的書風較為接近。

3. 06 本在省略各種圖像的同時，又在原本已經相對較小的畫面上，以大面積畫出雲紋、水紋、車駕的旌旗、裝飾細節很繁複的建築物等。如〈雲忠君〉、〈東君〉、〈河伯〉、〈山鬼〉所見，為了呈現裝飾細節，06 本將雲紋、水紋、車駕等移至畫面中心，又不惜縮減其他重要母題所占的面積。可見其目的僅僅是為了將強畫面的裝飾感，而不是為了忠實圖譯文本，也並非在援引某一種註解而作的新詮釋。但是，在描繪這些裝飾細節時，又只是將完全相同的造型，如水紋的三角形等，作四方連續式鋪排並毫無變化地填滿整個畫面。它完全無法增添畫面的生動感，也完全無法烘托文本所描寫的心理氛圍。因此，表現的手法可謂相當地呆板、拙劣。

4. 06 本在〈東君〉中把即將射出的箭朝向畫面左方，卻把本應是箭靶的天狼星畫在畫面的右方。這種情況可謂絕無僅有，實不知能作何解。似乎只能視為 1 個明顯悖離文本的圖像錯誤。

5. 06 本的山、石造形與畫法，似乎有混合北宋及金朝兩種山水畫風的現象，本文認為這種現象反映出元代山水畫的時代特徵。²²如〈湘君〉、〈大司命〉兩段，多以極尖利、拗曲的線條描繪山石輪廓，略近日本埼玉縣平林寺藏元代《羅漢圖》、京都鹿王院藏元代《釋迦三尊圖》。筆者目前認為這種筆法或許與京都大德寺所藏約 1178-88 年所作《五百羅漢圖》第 44 軸的《放生圖》所見山石的畫法有關係。²³這種畫法或許又可追溯到大阪市立美術館藏傳燕文貴《江山樓觀卷》、台北故宮藏范寬《溪山行旅軸》所見北宋以來的傳統。再者，如〈湘夫人〉、〈河伯〉所見，高聳並略帶圭形的山峰，又使人聯想到台北故宮藏金人武元直所作《赤壁圖卷》，以及約 1358 年所作山西省永樂宮純陽殿壁畫中的山石描繪。尤其，最相近於純陽殿壁畫。由於論者早已指出純陽殿壁畫的山水正是元代山水畫中保留的「范寬、郭熙派的北方樣式」，並證明了元代永樂宮壁畫繼承、混合了北宋及金朝畫風，²⁴故本文目前認為 06 本約當南宋末至元代之作。

6. 最後，就筆墨風格而言，前人已論及 06 本使用了相當纖弱、格套化的線

²² 關於元代繪畫繼承北宋山水畫風格的討論見石守謙，〈有關唐棣(1287-1355)及元代李郭風格發展之若干問題〉，《藝術學研究年報》5 (1991)，頁 83-131。

²³ 平林寺軸及鹿王院軸分見東京國立博物館編，《元代道釋人物畫》(東京：東京國立博物館，1963)，頁 39，圖版 16、頁 85，圖版 41。大德寺軸見奈良國立博物館編，《聖地寧波：日本佛教 1300 年の源流 - すべてはここからやって来た》(奈良：奈良國立博物館，2009)，頁 135，圖版 44 及圖版說明，頁 308。

²⁴ 純陽殿壁畫及說明見黃士珊，〈從永樂宮壁畫談元代晉南職業畫坊的壁畫製作〉(臺北：國立臺灣大學碩士論文，1995)，頁 25 及圖 1-50。

條，例如衣紋所見的連續 U 形紋等。²⁵事實上，06 本不僅線質疲軟，許多衣紋接近平行的佈列方式，也完全表現不出合理的轉折、體積感，更遑論人物畫應有的生動氣韻了。

可見，為了滿足畫面的裝飾意圖，06 本的構圖甚至不惜忽略了能夠與文本呼應的重要母題，甚至還出現了圖像的錯誤。總合上述，筆者實不同意 06 本是畫家在對於文本進行深刻地個人理解之後所創作的《九歌圖卷》。其中即便存在古原氏所謂的「異時同圖法」，也不可能精妙地圖譯文本的意涵。如果認為李公麟的《九歌圖卷》是以其文人畫風為基礎而對《九歌》進行深刻的圖譯式創作，則 06 本絕不可能深刻反映出李公麟所創《九歌圖卷》的面目。

與 06 本完全相反，07 本可說是一個完全忠實於 03 本的臨本。原因是：

1. 在各種人物、動物等母題的造形上，03、07 這兩本幾乎達到了可以上下重疊般接近的程度。如〈湘君〉中，07 本不但保留了 03 本所畫的竹子、房屋前靠近畫面左下角的龍等等不見於它本的母題，甚至連屋旁地面的裂縫、屋上的四隻鳥的位置也完全相同。又如在〈湘夫人〉一段，兩本在半空中各畫有一條連結左右方兩團雲氣的帶狀雲，而兩條帶狀雲的造型也幾乎可以上下套疊。再者，各段畫面的內容、構圖也是可說是分毫不差。因此，兩本間必定具有父子般的關係。

2. 在山水、樹石等與文本涵意無關的母題上，描繪 07 本的畫家自行創作了部分的造型。尤其在山石的造型、筆法、墨法方面，明顯見到經過明代浙派畫家摹仿、簡化後的南宋院體畫風。又如〈大司命〉所見，在畫面下方最高、最遠的山體上，有一個開口向左的 V 字造型，使整個山體略近所謂李郭畫派的山石造形。這個堅實的山峰與其他近三角形的山峰產生了奇特的、風格上不甚協調的組合。由於筆者目前尚未見到明代之前的山水作品有這種現象，故視之為明代之後的作品。

3. 就各段小楷的書風而言，若干「兮」字有誇大的鈎腳，故略帶南宋院體小楷書風。然其尖利的筆法、圓柔的線條、稍見修長的結體、字塊內部較為勻整的佈白等，仍多見明初以來由沈度代表的臺閣書風，而不見明中、後期的吳派、雲間派書法，故暫視為明代初期所作。

因此，本文推測 07 本約當明代前期製作，是一個完全忠實於 03 本的臨本。

D. 李公麟系統《九歌圖卷》的原貌及演變

最後，根據以上的推論，對 Muller 及古原宏伸的看法提出 2 點回應：

1. 本文無意全盤推翻 Muller 對李公麟創作《九歌圖卷》所提出的兩種模式。但是，就傳世品顯現的證據而言，不應排除李公麟還有其它《九歌圖卷》的創作，亦即前文所論由 01、03 本所反映者。

2. 本文雖不同意古原宏伸認為 07 本(即藤田美術館藏本)可完全反映李公麟所作《九歌圖卷》的觀點，但有鑒於 01 和 07 本之間有密切關係，古原宏伸的觀

²⁵ 古原宏伸，同注 6，頁 89-107。

點也不能全盤否定。

然而，通過以上的論述，本文認為北宋李公麟所創的《九歌圖卷》應包含一種以通景式連續結構法設計的9段本。在這種作品中，李公麟以嚴謹又獨具創意的圖像選擇，體現了他對《九歌》文本的深刻認識。同時，又以整卷通景式連續結構法、春蠶吐絲描、深具空間統合感的構圖法等特徵，體現了他對顧愷之人物敘事畫以及北宋山水畫的繼承。而製作於13世紀南宋晚期的01、03本《九歌圖卷》，正反映出李公麟9段本《九歌圖卷》的原貌。

李公麟9段本《九歌圖卷》在後代仍受重視。因此，就目前所見，仍留下了至少四個摹本或臨本。首先是南宋晚期的01、03本，其次是元代所臨06本，最後是明代初期所摹07本。按其圖像傳承關係，又可將這些臨摹本分成兩組，即01、06本一組，03、07本一組。

這些臨摹本雖源自李公麟，卻不同程度地受到時代因素的制約，沒有完全中實於李公麟9段本《九歌圖卷》原有的圖式。該時代因素即南宋初期以來，宮廷以「右文左圖」的形式圖譯《詩經》的傳統。這種傳統使臨摹李公麟9段本《九歌圖卷》的畫家放棄原有通景式連續結構的設計，如03、07本改採了「右文左圖」，以及06本改採「右圖左文」的圖式。或者，勉強將文本插入畫面空白之處，如01本。

李公麟在9段本中，通過叢竹這個母題，將文人畫的概念注入了《九歌圖卷》。這樣的設計，在後期的摹本中，也有不被重視的現象。如07本所見，畫家為了滿足畫面的裝飾效果，以大量的裝飾紋樣取代了各種能夠與文本呼應的母題。另一方面，畫面與文字完全分段、區隔的圖式結構，必然也促使各段畫面的獨立性加強，觀眾可不再細讀文本的結果。這種情況，顯示出繪畫中的圖譯性、閱讀性減弱，加強繪畫性、視覺性的大趨勢。

二、傳張敦禮系統的《九歌圖》及其摹本

12世紀之後，除李公麟為首的《九歌圖》外，另有一個以傳張敦禮作《九歌圖》(以下簡稱02本)為代表的傳統。本文將嘗試說明這個傳統在其後的摹本中得到了傳承。本文試圖對各摹本進行時代、圖像親疏關係的判斷，並嘗試指出在李公麟系統與張敦禮系統的《九歌圖》之間具有哪一種關係。由於其中牽涉的作品較多、時代範圍較大，故分成兩部分討論。首先辨明02、04、05本的異同，其次再談更晚期的摹本。為求行文之便，先將各本在畫面內容、次序、圖像特徵等方面的異同表列如下：

02本	04本	05本	16本(按目前順序)	17本
1. 〈東皇太一〉，作雲	1. 〈東皇太一〉，大致	1. 〈東君〉，作文裝中	1. 〈湘君〉，雲中立	1. 〈東皇太一〉，大致同0

- 中龍車、主神、眾多隨從形象。
- 同 0 2 本所見形象，但人物數量、位置、姿態有異。
2. 〈雲中君〉，原畫已佚，只存文字部分接裱於〈東皇太一〉錄文後方。
2. 〈雲中君〉，同 0 2 本〈禮魂〉所見形象，但人物視線與身體呈相反方向。
3. 〈湘君〉，原畫已佚，只存文字部分並裱接於〈湘夫人〉畫面之後。
3. 〈湘君〉，雲中站立中年男性一人並持香草的形象。
3. 〈湘夫人〉，作林中站立女性一人，但樹林與女性形象不同於 0 4 本。
4. 〈湘夫人〉，作林中站立女性二人的形象。文字部分裱接於原屬〈湘君〉畫面的文字之後。
4. 〈湘夫人〉，作林中站立女性一人的形象。
4. 〈大司命〉，作林中站立女性一人的形象。文字部分裱接於原屬〈湘君〉畫面的文字之後。
4. 〈大司命〉，最接近 0 4 本所見形象。
5. 〈大司命〉，作雲中拄拐杖站立的年老男性一人與龍的形象。
5. 〈大司命〉，略同於 0 2 本所見形象。
5. 〈少司命〉，略同於 0 4 本，但不作菇狀祭台與祭品。
- 年男性一人持弓而立的形象。
2. 〈河伯〉，大致同 0 4 本所見形象。
3. 〈湘夫人〉，作林中站立女性一人，但樹林與女性形象不同於 0 4 本。
4. 〈大司命〉，人與龍的姿態略同 0 2、04 本，但具體樣貌有別。
5. 〈少司命〉，人物形象近 0 2、04 本，但強調雲氣的概念近 0 5 本。
- 中年男性一人並持香草的形象。近 0 2 本〈禮魂〉、0 4 本〈湘君〉、0 5 本〈雲中君〉、1 7 本〈雲中君〉
2. 〈雲中君〉，雲中站立中年男性一人的形象。近 0 2 本〈禮魂〉、0 4 本〈雲中君〉、0 5 本〈雲中君〉、1 7 本〈湘君〉。
3. 〈湘夫人〉，作林中站立女性一人。女性形象近 0 4 本，樹林形像近 0 5 本。
4. 〈大司命〉，最接近 0 4 本所見形象。
5. 〈少司命〉，人物形象近 0 2、0 4 本，但強調雲氣的概念近 0 5 本。
- 2、0 4 本，但三本間又各有異同。
2. 〈雲中君〉，最接近 0 4 本〈湘君〉的形象，但強調雲氣的概念近 1 6 本。
3. 〈湘君〉，最接近 1 6 本〈雲中君〉的形象，但短鬚、鬚不飄動的造型近 0 4、0 5 本。
4. 〈湘夫人〉，最接近 0 2 本。但略去近處坡岸、水紋，並增加隨落葉的手法近 0 4 本。
5. 〈大司命〉，大致同於 0 2、0 4 本。人物面部、服裝最近 0 2 本。聳肩的姿態近 0 5 本。龍的造

- 型、姿態近 04 本。
6. 〈少司命〉，作雲中站立中年男性與年輕女性隨從各一的形象。
6. 〈少司命〉，作雲中站立男、中年女性各一人的形象，其左上方並繪有菇狀祭台與祭品。
6. 〈雲中君〉，同 02、04 本作雲中站立中年男性一人，但具體樣貌有別。
6. 〈東君〉，同 02 本作雲中戴盔男性青年一人持弓而立的形象，但弓與身體的關係近 04 本。
6. 〈少司命〉，大致近 02、04 本。但少司命作各本所無之無鬚青年形象。
7. 〈東君〉，作雲中戴盔男性青年一人持弓而立的形象。
7. 〈東君〉，大致同 02 本，但作有鬚中年男子形象。
7. 〈湘君〉，作雲中站立中年女性一人並持香草的形象。
7. 〈河伯〉，各母題的形象及其斜向構圖法最接近 04 本，但略去帽帶、人物短鬚朝行進方向翹起，及荷葉、蘆葦的沒骨畫風近 05 本。
7. 〈東君〉，最接近 04 本，但強調氣的概念近 02 本。
8. 〈河伯〉，作河面中央中年男性一人乘一大龜，龜旁環繞有魚的形象。
8. 〈河伯〉，作中年男性一人乘一大龜，但龜旁無魚，背景有荷葉、蘆葦。
8. 〈山鬼〉，同 02、04 本作山林中年青女性一人騎豹，但具體造形與前進方向有別。
8. 〈山鬼〉，最接近 05 本。
8. 〈河伯〉，最接近 02 本，但烏龜略帶斜向的姿態近 04、16 本。
9. 〈山鬼〉，作山林中年青女性一人騎豹並回顧另一豹的形象。
9. 〈山鬼〉，大致同 02 本所見形象，但略去後方一豹。
9. 〈國殤〉，作持戟帶刀前進的男性一人形象。
9. 〈國殤〉，最接近 05 本，但有作類似荒野的簡單背景。
9. 〈山鬼〉，略近 02 本，但將 02 本的形象作左右反轉、增加頭髮的面積、並改以右手持

10. 〈國殤〉，
作雲中站
立武士二
人的形象。

11. 〈禮魂〉，
作雲中站
立中年男
性一人的
形象。

花。
10. 〈國殤〉，
作雲中站立
的武士一
人。該形象與
各本所見皆
不同，唯武士
一人持戟帶
弓的母題近
14本。

A. 04、05 本的時代

在整卷的圖文搭配形制方面，02、04、05 三本都採先文後圖方式。02 本是以篆書錄《九歌》各篇文字，04、05 本則採隸書。但是，三者皆以大面積錄文區隔各段畫面。換言之，三者雖同是長卷，圖文位置相對獨立，各段畫面完全不相連結。

據上表，02、04 本的相似性較高。這種相似性表現至少有 2 個方面：

1. 段落次序、圖文位置完全相同。除 04 本不畫〈國殤〉、〈禮魂〉之外，其他畫面的內容、次序皆與 02 本完全相同。02 本雖因重新裱裝使〈湘君〉、〈湘夫人〉的圖文關係被重新安排，但這種安排顯然並非出自原來的設計。02 本其他部分的圖文位置則未經重組，是原其原貌。又，04 本的本幅除〈湘君〉與〈湘夫人〉之間、〈大司命〉與〈少司命〉之間、〈東君〉與〈河伯〉之間的接紙處有騎縫印外，其他部分似為經重組。換言之，04 本的段落次序、圖文位置應完全相同於 02 本。

2. 各別人物的造形、姿態高度相似。如 04 本所見〈大司命〉、〈東君〉形象，雖稍經簡化、不強調細節，其造形、姿態仍與 02 本接近一致。尤其 04 本的〈雲中君〉形象，幾乎可說是 02 本〈禮魂〉所見之鏡像。

3. 兩本都有相同的圖像錯誤。按《九歌》之〈雲中君〉有「龍駕兮帝服，聊翱游兮周章」二句明確的提到了龍與龍車，但〈東皇太一〉卻始終沒有提到龍。今 02 本將〈東皇太一〉的文本和〈雲中君〉才會有的母題結合在一起，明顯是個圖像的錯誤，²⁶而 04 本毫不考慮的抄襲了該錯誤。附帶一提，可能是因為今

²⁶ 今按 02 本在所謂〈東皇太一〉的畫面與期左側錄文中未經裁割，僅以一極細墨線作隔，可知該錯誤是其原樣。因此，就圖像學而言，湊信幸以為 02 本的〈雲中君〉已經失去的說法並不完

02本所見〈雲中君〉的圖像的確是已經「消失」，再加上早期的《九歌圖卷》如01、03本中也不畫〈禮魂〉，所以04本等就將02本最後一段〈禮魂〉的畫面往前移，已使用來補足02本中早已「消失」的〈雲中君〉。果真如此，則可見南宋以來許多畫家在描繪《九歌圖卷》時不求理解文本、不求忠實圖譯文本的現象了。

相反地，02、05本的相似性則降低。05本的表現，相對較接近於04本。這種情況亦可由3方面加以說明：

1. 在各段落的畫面內容、段落次序方面。按05本的本幅全無騎縫印，通卷的圖文關係，在未見原作前，暫視為原樣。如此，與02、04本所見有許多差異。

2. 在個別人物的造形、姿態方面。如02、04本的〈大司命〉皆作白鬚、豐頰之男性，05本改為黑髯，臉龐則更加消瘦。02、04本的〈東君〉、皆戴造形相同的頭盔，05本改為全儒裝扮。02本的〈禮魂〉、04本的〈雲中君〉皆戴造形相同的帽子，與05本所見不同。

然而，04、05本也有相近之處，使這二本不同於02本。如〈少司命〉所見，在畫中男性身後皆作一高髻打扮的中年女性。在〈河伯〉中，大龜身旁都不畫魚，且背景都有荷葉、蘆葦。

3. 在主要圖像方面。最明顯的圖像異同，如04、05本的〈湘夫人〉皆作一女性，而02本作二位女性。此外，又如〈湘君〉所見，04本作中年男性一人並持香草的形象，05本則改作一持香草的中年女性。眾所周知，最晚自東漢以來，因諸家對《九歌》文本的理解不同，使〈湘君〉、〈湘夫人〉的身分、性別、人數、形象眾說紛紜、莫衷一是。箇中說法，論者頗多，實超過本文關心的課題，故暫不用論。此處僅需指出，三本之間的圖像差異，實出自各本援引的說法不同。²⁷02本或是援引東漢王逸《楚辭章句》的註解，05本或是追隨南宋朱熹等人的說法，故差異甚大。然而，04本所見，既不從王逸的註解，也不從朱熹系統的說法。唯其〈湘夫人〉表現的造形與圖象概念近於05本。²⁸

通過以上對於畫面內容、圖文關係的比較，可發現02、04、05本屬於同一個《九歌圖》系統，即所謂以02本為代表的張敦禮式《九歌圖》系統。三本雖同屬一系，彼此間仍有具體親疏關係。雖然04本比02本少了〈國殤〉、〈禮魂〉二段，但其他段落的圖像內容與段落次序都非常接近。04、05本之間僅圖像內容相近，段落次序則與02、04本完全不同。事實上，05本的段落次序也完全不合乎《九歌》文本的次序。

全正確。見湊信幸，同注1，頁166。

²⁷ 箇中說法請參：衣若芬，〈〈九歌〉、〈湘君〉、〈湘夫人〉之圖象表現及其歷史意義〉，《先秦兩漢學術》第6期(2006年9月)，頁45-88。

²⁸ 判斷02本〈湘夫人〉身分的關鍵證據就在其〈湘君〉的表現是男性或女性，但02本的〈湘君〉已佚，今日的圖文關係應是重裝的結果。故02本〈湘夫人〉的原意有2種可能：1.採王逸注解，將2夫人理解成娥皇、女英2人。2.採韓愈、朱熹等說法，將湘夫人理解成女英1人。今按其〈湘夫人〉畫有2人，似近王逸注解。但是，若就姿勢、髮髻、身形大小而言，畫中2人又似乎呈現主僕關係。如是，則近韓愈、朱熹等說法。再者，如04本等又改動了02本的圖像，遂不能引以為據。故本文認為02本的〈湘君〉、〈湘夫人〉應作何解需待日後更直接的證據。

在辨明三者的親疏關係後還必須從筆墨、線描、造形等方面呈現的風格特徵辨明其時代之先後，才能進一步瞭解 02、04、05 本之間是否具有傳承關係。由於本文同意 02 本為 12 世紀繪製的意見，以下僅對 04、05 本的時代提出看法。

04 本線描手法有多種層次。它主要以頭尾尖細、中段較肥厚的線條，來描繪衣紋，並以沒有強烈粗細變化的線條，即「春蠶吐絲描」來畫人物的面部輪廓。如此，則有效區別出肌肉與衣物應有的不同質感，這是其線描手法的第一種層次。在描繪人與動物的肌肉時，它主要以極淡的細線描繪畫中各男女的面部輪廓，並以較濃的墨線來描繪〈東皇太一〉中幾位禿頭神兵，最後以整體較濃、並有強烈轉折頓挫的墨線描繪龍、龜、豹。如此，強調出不同屬性的形象有不同的肌膚質感。這是其線描手法的第二種層次。同樣地，在描繪衣紋、布紋時，雖同屬頭尾尖細、中段較肥厚的線條，但人物所著的輕薄內衣則墨色較淡、粗細變化較緩。理應較厚的外袍部分，則墨色較濃、較具有粗細變化。又，〈少司命〉繪有被布料包覆的菇狀祭台，則以更濃和粗細變化的墨線來描繪。這是其線描手法的第三種層次。簡單地說，04 本是以豐富變化的墨色有機性地配合豐富的線條形狀，並以如此多層次的線描手法達到區分物像質感的目的，技巧相當高明。

其次，04 本中各男女的面部輪廓大致皆呈拉長的鵝卵形，體現俊美儒雅之感，與 02 本接近一致。然不同年齡、胖瘦之間，面部肌肉、骨骼的造形依然稍有變化。並且，透過不同的視線方向、表情，使各人物又有不同神態。其中，尤以〈東皇太一〉中諸位隨侍人物所見最為明顯。該段畫面不僅人物眾多，物像種類也最多、整卷所占面積最大、構圖也最複雜。諸多精采表現，不但使這一段的作為開卷畫面當之無愧，也體現出畫家的高度技巧與意匠。

本文認為，以上的風格特徵，皆與 12 世紀中期以來在南宋宮廷中傳馬和之建立的風格系統有直接關係。現存美國大都會、北京故宮等地的多本傳趙構書馬和之畫《詩經圖》可為明證。然中的衣紋描法雖略似所謂馬和之的「螞蝗描」筆法，卻比「螞蝗描」更加綿延悠長。所以，04 本減少了許多馬和之「螞蝗描」筆法騷動的效果，卻增加了似動非動的美妙氣氛。因此，本文認為 04 本的製作年代，約以 12 世紀中期為上限，下限則在 13 世紀至南宋結束前。

04 本的線描效果，也可能與 02 本有關。以〈東皇太一〉段為例，02 本所見雖也有許多頭尾尖利的線條，如前景背對觀者的人物極至尊身上的衣紋、背景的雲紋等也有些粗細變化；但是，整體而言變化並不劇烈粗細，可被視為春蠶吐絲描的變體。此外，02 本也大量使用了春蠶吐絲描來畫人物面部車輪、彩旗等。但在這兩類描法之間，02 本卻並未以墨色來作高層次的統合，故理應較清淡的雲氣紋的墨色反而比衣紋更濃。然而，這是因為 02 本原設計為工筆重彩繪本，線描僅起定稿作用，並非畫家刻意要追求的首要目標。也正因如此，02、04 本在線描手法之間出現的相似性就更具意義。04 本作為無彩白描本，首重線描效果。原在 02 本中不經意出現的線描法在 04 本中卻以更高明的方式被運用，正可視為一種繼承關係。

與 04 本不同，本文認為 05 本的段落次序、筆墨風格反映出更晚期的時代現象。具體地說，該時代不會早於明代中期所謂「浙派」²⁹晚期的畫家活躍的時代。換言之，與一般視 05 本為的南宋作品的意見不同；筆者認為 05 本的時代上限是 15 世紀。

證據在以下幾方面：

1. 05 本的製作很粗糙。首先，它在各段畫面如〈東君〉左右兩側、〈河伯〉的右側、〈大司命〉的右側、〈湘君〉的左側等留下了大面積、完全空白之處。除〈河伯〉、〈大司命〉兩段約占 1/4 外，其他空白處所占幾乎達到該段畫面 2/3。畫面的留白本應出自畫面構圖的需要，要能襯托主題。但 05 本的留白卻僅止於隔絕各段畫面，除此之外則毫無意義，完全看不到有構圖的目的。不僅留或不留白沒有藝術性規律，留白處也忽左忽右，沒有藝術性規律。如〈湘君〉與其前後段之間被空白遠遠隔離，而〈河伯〉卻又因畫面左側沒有適當留白而幾乎要和湘夫人的形象撞在一起。這些空白處又使某些段落的畫面與文本相隔甚遠，如屬於〈河伯〉的文本反而比較靠近〈東君〉。某些段落又顯得很局促，如〈湘夫人〉的文本根本就是勉強擠在〈河伯〉和〈湘夫人〉之間。總之，無法一望即知各段錄文的歸屬，故不起圖文相配合的作用。由於〈湘夫人〉的錄文和其他段落的書風一致，皆顏體小楷風格，應是同一人在同一時間所寫。因此，證明瞭這種不恰當的留白並非畫面重裱所致。

其次，在〈湘夫人〉這一段，還漏寫其他各段都有的榜題，即「湘夫人」三字。由於其他段落的榜題都是寫在主要形象和錄文之間，更證明〈湘夫人〉所見是書者漏題，而不是被重裱者割去。

總之，以上的現象可證 05 本完全是製作過程很粗糙的結果

2. 如前述，05 本的段落安排完全不合乎《九歌》文本次序，這種狀況在其他傳世《九歌圖》中可謂絕無僅有，只能以畫家不甚瞭解文本，或是它盲目摹仿其他錯簡本來解釋。

3. 筆墨風格近於明代「浙派」晚期畫家的風格。05 本的畫風是以運筆快速、濃墨渲染為主要特徵。這些特點特別表現在〈湘夫人〉、〈山鬼〉的樹林形象，以及〈大司命〉、〈少司命〉的雲形象。尤其是〈湘夫人〉所見快速、誇張的濃淡暈染，高度接近今臺北故宮藏浙派開山大師戴進所畫《風雨歸舟圖》。為了表現「風雨」，除筆墨快速渲染外，戴進還輔以逆風形象的人物、舟船、樹木等母題。在 02、04 本中，畫家也多以翻動的樹葉、衣袍、髮尾，甚至是翻騰的江水來烘托畫面風動蕭瑟之感。但是，05 本所見，所有的物象完全靜止不動。與其說 05 本的〈湘夫人〉要表現風中的蕭瑟，不如說它更具有晨光中的寧靜氣氛。畫家不甚瞭解《九歌》的文本及其描繪傳統的情況，可見一斑。

²⁹ 「浙派」是 17 世紀以後出現的名詞，但其中最具影響力的畫家自 14 世紀中期便開始活躍。見賴毓芝，〈導論：追索浙派〉，陳階晉、賴毓芝主編，《追索浙派》（臺北：國立故宮博物院，2008），頁 18-19。該書中另有各篇專論，不細列。

其次，如 02、04 本所見，05 本的線描法也大體上有以淡墨細線作人物肌膚、濃墨粗線作衣紋的區分。但是，05 本的衣紋線描比 04 本者更加強調粗細變化。如〈雲中君〉、〈湘君〉的衣紋甚至出現了尾端拉長的「釘頭鼠尾描」。所謂「釘頭鼠尾描」，一般認為是出自南宋院畫家李嵩的傳統。但是，在 05 本中，畫家以墨色較濃、粗細變化較大的釘頭鼠尾描來表現衣紋，強烈地吸引著觀者的視覺，卻破壞了人物畫首重人物內在情思的宗旨。〈雲中君〉所見尖利、恣肆、略帶瓶形效果的衣紋，以及〈少司命〉、〈湘君〉所見忽粗忽細的衣紋，並不能顯示衣服的質感、體積感、合理的翻轉結構，只凸顯了畫家對這種描法過度的賣弄。這種現象，也正是浙派畫家的特徵之一。

論者早已藉由各種畫譜、版畫為材料，揭示出 15 世紀以來明代浙派末期的畫風與當時的視覺文化、仿古心態之間有密切相關。³⁰ 本文以為，05 本正是 15 世紀明代浙派的畫家在當時的文化風氣之下摹仿南宋院畫風格的作品。正因 05 本只是一件製作粗糙的仿本，它與 02、04 本，以及《九歌》的文本，才會有許多若即若離的關係。

B. 16、17 本的時代

以下，本文想再討論兩件與 02 本密切相關的元代與明代《九歌圖卷》，即 16、17 本，以呈現張敦禮系統《九歌圖卷》的若干流變。

首先討論 16 本。將 16 本後長跋並詩的書法與今日北京故宮藏趙衷跋吳瓘《林塘曉色》的小行草書法相較，16 本後趙衷長跋應是真跡。然趙衷跋原是为元代虞集(即跋中所稱邵庵先生)所作，故本冊與趙衷跋原無關係。又，按圖版所見，16 本似乎是目前所見張敦禮系統《九歌圖》中唯一的冊頁本，然原件可能也是手卷。證據如〈河伯〉一段的左側似經過分裁切，原作理應不至如此構圖。而且，趙衷跋語又是卷的形制，實不知如何與冊頁相配。總而言之，本文目前猜測 16 本是由卷改裝成冊，趙衷跋是後配，故不據此論畫面次序。

據上表，16 本與 02、04、05、17 本有許多相近處，作為同一系統無庸置疑。其中，又可見 16 本與 04、05 本有密切關係。其中，又以與 05 本的相似性最值得注意，故略補上表所述如下：

1. 同 04、05 本皆作 9 段本。
2. 除畫面次序不同外，內容完全同 05 本。
3. 〈湘君〉、〈雲中君〉的形象全同 04、05 本。
4. 〈湘夫人〉形象近 04 本，但樹林形像近 05 本。
5. 〈山鬼〉、〈國殤〉，最接近 05 本。

在以上 5 點中，第 2、5 點實已明確顯現出 05、16 本在整個張敦禮系統《九歌圖卷》中又另成一次要系統，故在畫面內容、圖像、造型的細節等方面如此相近，並出現它本沒有的特徵。

³⁰ 賴毓芝，〈浙派在「狂態斜學」之後〉，陳階晉、賴毓芝主編，《追索浙派》（臺北：國立故宮博物院，2008），頁 211-214。

但是，05、16本也有若干差異。如05本〈湘君〉作女性，16本作男性。兩本在〈大司命〉、〈東君〉的形象也不大相同。〈山鬼〉背景中的竹子與其他樹木間有較合理的穿插與空間關係。〈國殤〉也畫出了背景。再者，就筆墨風格而言，16本較05本保留了更多所謂螞蝗描的特徵。其用筆不像05本般粗野、快速，線條的粗細變化、前後搭接方式也更能表現合理的衣紋結構。墨色的暈染也更加合理、精緻。總而言之，同為白描畫法，16本較05本保留了更多的畫面細節，筆墨品質也較05本更穩定、精彩。

所以，以上的觀察，並根據前文判定05本的時代上限是15世紀的基礎，本文認為16本的相對年代應早於05本，但晚於04本。換言之，16本約是元代所作，若考慮到它與05本的相近，時代下限亦可到明代初期。據體而言，是14世紀的作品。

其次討論17本。論者曾指出創作17本的畫家即便未曾見過02、04本，必然也曾「見其底本、別本或摹本」。同時，「徐邦達先生定為明初人作，甚是」。³¹今據上表所見，17本與02、04本在各段畫面的內容、次序、圖像特徵、母題造型、構圖等方面，的確是高度相近。

但是，17本02、04本畢竟還有些不同，可說是兼採02、04、05、16本的圖像特徵，並作了些微更動，所以應是一具備創意的臨本。以下再補充一些上表未詳述的細節如下：

1. 全卷改「左圖右文」形制，並略去02本的〈禮魂〉。

2. 在〈東皇太一〉中，龍的形象同04本改為單角，但明顯S形姿態近02本。龍尾處3位執笏者、2位神兵、1位持節者的形象不見於02本，卻近04本，但又不完全相同。龍改為尖嘴、5爪，不見於02、04本。

3. 17本〈雲中君〉、〈湘君〉的形象與它本的比較請見上表。總而言之，04、05、16本的〈雲中君〉形象源自02本的〈禮魂〉，已經過1次改動。17本又將04、05、16本的〈雲中君〉和〈湘君〉的圖像互相調換，作了更大的更動。

4. 17本的〈湘夫人〉兼採02、04本的特徵，如同02本作2人，又同04本以落葉烘托畫面蕭瑟氣氛等。³²

由此可見，17本作為一有創意的臨本，當無疑義。然而，鑑於17本兼有02、04本的特徵，但製作17本的畫家要同時收藏或見到02、04本的機會終究是比較小，因此本文推測在02、04與17本之間，應另有一個版本。換言之，17本是一個02、04本的再臨本，而不是初臨本。

經過已上分析，可發現在12世紀之後，所謂張敦禮系統的《九歌圖》內部，

³¹ 薛永年，同上注。

³² 前文注19已述，目前無法判斷02本的〈湘夫人〉應作何解，需待日後更直接的證據。換言之，筆者不同意薛永年認為17本的〈湘君〉、〈湘夫人〉完全不同於02本的說法，筆者認為目前無法判斷02、17本的〈湘君〉、〈湘夫人〉是否援引相同的注解、是否有相同的圖像意義。見薛永年，同上注。

至少又分成 2 個系統。一個是 02、04、17 本，一個是 05、16 本。後者當出自前者，故內容有所改動。大體而言，後者的時代也晚於前者。但在 14 世紀，當有並存的現象。

三、神仙圖系統的《九歌圖卷》

本節首先討論 08、09 本在時代上的先後關係。其次說明這兩本與 10、11、12、15 共六本元代《九歌圖卷》在不同程度上皆繼承了所謂吳道子風格的傳統。最後指出元代的《九歌圖卷》似乎在某種程度上已經被視為另一種新出的「神仙圖」。因此，畫家們不約而同地採取了吳道子的風格來繪製《九歌圖》。

A. 08、09 本的時代

關於上述 08 本的時代與作者，學界目前已將舊傳北宋李公麟的說法改定為元人所作。³³今按其卷末〈國殤〉中蒙古武士三人皆作所謂「呼和勒」或「婆焦」的蒙古髮式，全同今台北故宮藏傳 13-14 世紀之元人劉貫道所作《元世祖出獵軸》中蒙古武士的形像，筆者能完全同意該論點。09 本今稱《神仙圖卷》，現藏美國火奴魯魯美術館。據卷後日人天間老野 1670 年之跋定為管道昇所作。經比對後，08、09 兩本有幾近完全相同的圖像，故可確定 09 本也是一本內容不全的《九歌圖卷》。按 09 本在圖像、內容、構圖方式各方面都與 08 本有密切關係。又因跋已定為管道昇所作，就一般經驗而言該卷的製作年代不至早於管氏，故暫定為元代。因筆者未能見更清晰的出版品，遂不能完全排除 09 本作於元代以後的可能性，然此處暫且存而不論。

08、09 本相較，確實有不同之處。如：個別人物身形稍修長，領口、袖口描花。又因畫幅較短，縮短了人物間的距離。此外，若不考慮是否為殘本，則 09 本只畫了 6 段畫面，且次序稍不同於 08 本。又，通卷畫了大量雲紋，更具神仙氣氛。但是，這些不同之處並不妨礙兩本之間的父子關係。為便於行文，先將 08、09 兩本的圖像、構圖特徵列表如下：

08 本

1. 〈東皇太一〉，作高冠、長鬚、寬袍大袖、雙手交疊並籠於袖內、面向畫面左側的男子一人。其後二隨侍持節的年輕女性，近左方者以正面朝向觀眾，但視線望向畫面右方女性隨從並略張嘴，二人似作輕聲交談狀。
2. 〈大司命〉，長眉長髯、左手拄杖、老者一人。老者右側作一龍，雙角、低首、翹尾、露三爪。老人目光低垂、略彎腰並以右手撫摸龍角，流露慈愛感，龍也表現出溫馴感。背景並以飛白筆法刷出一嶙峋山頭。
3. 〈少司命〉，作男子與隨侍女性各一人。除未戴高冠外，男子形像大致接近〈東皇太一〉所見。隨侍女性右手持

09 本

1. 〈東皇太一〉，人物形像、裝扮、構圖極近 08 本。
2. 〈雲中君〉，人物形像、裝扮、構圖極近 08 本。
3. 〈湘君〉，人物形像、裝扮、構圖

³³ 余輝主編，《元代繪畫》（香港：商務印書館，2005），頁 290。

- 節並完全面向畫面左側而立。
- | | |
|---|--|
| <p>4. 〈東君〉，作持弓搭箭而立的短鬚男子一人。該男子頭戴氈帽、寬袍大袖，並作目光向下檢視箭身之態。</p> <p>5. 〈雲中君〉，作雲中乘龍車的短鬚男子一人。前後並有持兵器作前導或押隊之兵將若干。兩側有持節、持扇、持笏之隨侍若干。</p> <p>6. 〈湘君〉，作面向觀眾站立的短鬚中年男性一人。男子頭戴風貌、寬袍大袖。左手持一槳，右手籠於袖中自然下垂。目光則略為低垂並凝視前方，似作沉思內省之態。</p> <p>7. 〈湘夫人〉，作林中站立中年女性二人。二人皆戴鳳冠、著長衣大袖並套短衫，短衫袖口並有毛氈。一人身體面對觀眾但視線朝向畫面左方。另一人超手於胸前，完全朝向畫面右方而立。二人似略作互動狀。</p> <p>8. 〈河伯〉，作河面中央中年男性一人乘一大龜，龜旁又作一龍隨侍。河面廣闊、波濤洶湧，長髯男子卻雙手環膝坐在龜背座鋪上，姿態甚閒。龜昂首、龍回視，作明顯互動形象。</p> <p>9. 〈山鬼〉，在無人山谷中作半裸、騎豹、右手持草至鬢角並回顧後方的女性一人形象。</p> <p>10. 〈國殤〉，似在山野或江邊作武士三人的形象。三人皆從蒙古髮式，披甲、持槍或揮刀，並作奔跑、交談狀。</p> | <p>極近 08 本。</p> <p>4. 〈湘夫人〉，人物姿態、形象同 08 本，但整個畫面作了左右反轉的鏡像式處理。</p> <p>5. 〈大司命〉，母題的形像、構圖極近 08 本，但不畫背景山石。</p> <p>6. 〈少司命〉，人物形像、裝扮、構圖極近 08 本。</p> |
|---|--|

據上表，本文認為 09 本必是以改頭換面的手法臨摹了 08 本。理由是：

1. 〈雲中君〉所見，08 本在車駕末尾有擒蛇的神兵一人、踏上虎背似作伏虎狀的神兵二人。09 本在相同位置也畫出完全相同的形像，但卻以飛白筆法草率地把虎虎紋刷成了近似棕櫚葉的形像。又，08 本的車身與龍的位置有極好的相對關係，能合理表現龍著拉車的效果。09 本卻省略了龍尾、抬高龍身、並降低了車頭的位置。再加上龍與車之間有濃烈雲氣相隔，幾乎表現不出龍著拉車的效果。這些應該都是摹仿者未能忠於前者的現象。

2. 08 本所見，各段畫面間留有適當的空白。這些留白處的長短又各有不同，主要是左右兩段人物形象的相對大小來決定。如〈雲中君〉的前導神兵與湘君的身形有很大差距，畫家便以較長的留白來消弭視覺上的突兀感。相對地，〈湘君〉與〈湘夫人〉之間就沒有這種必要。又如〈山鬼〉、〈國殤〉兩段甚至巧妙地共用一組山石，略略反映了六朝以來人物敘事畫的構圖手法。可見，08 本的各

段雖不相屬，通卷卻有整體性的結構設計。反觀 09 本，似乎是為了在已經固定的畫幅中塞入一定數量的段落，導致段落、人物之間的距離有擁擠的感覺。這種現象又以〈雲中君〉和〈湘君〉之間毫不留空，使東皇太一前導神兵的長槍幾乎就要插入了湘君的身體，造成了構圖上極大的缺陷。本文推測，描繪 09 本的畫家可能是事先得到了 08 本以及一塊畫絹，又想依該絹尺幅勉強對臨 08 本，才造成這種構圖的缺陷。

3. 除前文所述外，09 本還稍稍改動了部分畫面的細節。如〈雲中君〉所見，08 本在龍頭、車頭之間，以等距方式畫出一手持香草與小碗作祝禱狀的長鬚老者形像。老者手勢柔軟優美、神情專注自然，完美地暗示了〈雲中君〉作為禱辭的文本性質。09 本將 08 本中的老者改為黑髯短鬚的中年男子，神情與姿態卻甚呆滯。09 本還將 08 本的〈湘夫人〉畫面作了左右反轉的鏡像式臨摹，但人物的神情與姿態仍不如 08 本自然。又將〈大司命〉、〈少司命〉兩段調往畫卷末尾，卻因〈少司命〉一段太短，不具備押卷之作的氣勢，也不像 08 本〈國殤〉所見以大面積的空間感來暗示畫面將要終結、餘韻猶存的效果，不免讓觀者有一種突兀的結束感。

凡此種種，皆可見 09 本不是以保留或複製為前提而對臨 08 本，反而容易使人懷疑其中有作偽的心態。總而言之，09 本是 08 本的對臨本應是個合理的結論。

B. 元代六本吳道子風格的《九歌圖卷》

在分析 08、09 本的相對關係後，以下將討論 08、09 以及元人張渥所作 10、11、15 本中共有的所謂吳道子風格。依目前所見，元代時期混合了吳道子風格的《九歌圖卷》至少應有六本，即 08、09、10、11、12、15 本。這六本因在某些畫面的人物形像中強烈表現出「吳帶當風」的特徵，正符合一般對吳道子風格的認識。其中，又以 08、09 兩本為一組，以元人張渥在 14 世紀後半期所作的 10、11、12、15 四本為一組。各本中最明白地表現吳道子風格的畫面如下表：

08 本	09 本	10 本	11 本	12 本	15 本
〈東君〉	〈雲中君〉	〈東皇太一〉	〈東皇太一〉	〈東皇太一〉	〈東皇太一〉
〈雲中君〉	〈湘君〉	〈雲中君〉	〈雲中君〉	〈東君〉	〈雲中君〉
〈湘君〉		〈湘君〉	〈湘君〉		〈東君〉
〈河伯〉		〈湘夫人〉	〈湘夫人〉		〈河伯〉
		〈東君〉	〈東君〉		
		〈河伯〉	〈河伯〉		

眾所周知，吳道子是唐代大師，尤以佛、道人物畫著稱。吳氏的人物畫風是以轉折流利、綿延悠長的線條表現衣裙、飄帶、雲氣等物像在空中劇烈地翻飛、起伏為特徵。吳氏以流利悠長的水墨線條表現人物衣著與強烈風動氣氛的手法在盛唐之後發揮了無遠弗屆的影響力，形成了所謂「吳帶當風」、「吳家樣」的風格

傳統。論者並指出吳道子正是以這種落筆迅捷、有機結合線條與墨染的白描的筆法開創了新的「白畫」樣式，並為中國繪畫注入了全新活力。³⁴

在上表所列的畫面中，正可以清楚看見其中體現了明確的吳道子風格。「吳帶當風」的面目不同於顧愷之的人物畫風，盛唐張彥遠的《歷代名畫記》稱其為「疏體」，以別於顧愷之的「密體」。雖然吳氏真跡應該早已不存在，但是唐到元代之間，許多傳世的畫作、版畫、石窟壁畫、墓室壁畫、佛寺壁畫、道觀壁畫卻有大批作品明確傳承了吳道子的風格。與以上六本元代《九歌圖》關係最密切者，應該是傳為武宗元所作《朝元仙杖圖卷》以及1325-1368年間山西省永樂宮為其三清、純陽、重陽三殿所製作的大型《朝元圖》壁畫。

《朝元仙杖圖卷》與永樂宮壁畫的內容全以道教諸神為主，研究者已從其風格、圖像、構圖方式各方面論述了這些壁畫與吳道子風格之間的密切關係。³⁵ 08、09、10、11、12、15這六本《九歌圖》與《朝元仙杖圖卷》、永樂宮壁畫又共同有以下幾種特徵：

1. 畫中諸神的衣袍、飄帶在風中鼓脹、翻轉。雲紋或水紋也在風中翻騰。

2. 除一、二位之外，畫中諸神皆面朝同一方向前進，整卷表現出明顯的方向性。畫家在構圖時就是以這種明顯的方向性來配合翻騰的衣袍、飄帶、雲紋、水紋，具體表現出諸神前進的速度感。同時，畫中諸神大多呈站立姿勢，雖然沒有明顯的行動姿態，卻能穿越高空或翻江倒海，也就更凸顯了諸神超乎常人的能力與畫面要傳達的「仙氣」。

3. 除能夠強調仙氣的雲紋、水紋外，《朝元仙杖圖卷》與永樂宮壁畫皆不作其餘背景。以上六本元代《九歌圖》也幾乎全是如此。關於這個現象，Mmller認為10、11、12本所見是張渥承自李公麟12段本《九歌圖》畫法的結果，然筆者認為應與《朝元仙杖圖卷》等作品有更密切的關係。

4. 《朝元仙杖圖卷》與永樂宮壁畫中的諸神皆有眾仙在兩旁、武裝的天王、力士在隊伍前後兩端護駕。論者指出，自吳道子吸收歷代帝王出行圖的設計並繪《東封圖》、《武聖千官圖》之後，這種構圖方式便大量被應用來表現神仙出行的場面。08、09本的〈雲中君〉也都明確地承襲了這種手法。10、11、15本〈雲中君〉的構圖雖已簡化，仍各畫有一武裝神將。

5. 出現在08本等元代《九歌圖》中的武裝天兵、神將，其造型與今傳吳道子的石刻本《天王像》、南宋《道子墨寶》中的諸元帥像、永樂宮三清殿《天蓬元帥像》等大批吳道子風格的作品非常相近。

6. 在永樂宮壁畫中，各段畫面的主尊採取了接近正面、靜坐的姿態。08、09本的〈湘君〉也與其他諸神前進的方向不同，採取了正面的立姿。

可見，08本等元代《九歌圖》與吳道子風格的關係非同一般。事實上，相較於張渥的《九歌圖》，08、09本對吳道子風格的應用可謂有過之而無不及。這兩本的〈雲中君〉明顯應用了神仙出行的圖式，畫中諸神的衣袍、飄帶在風中鼓

³⁴ 石守謙，〈盛唐白畫之成立與筆描能力之擴展〉，《故宮學術季刊》3卷2期，1985年，頁19-44。

³⁵ 關於唐代到元代之間大批作品所反映的吳道子傳統見黃士珊，同注21，頁10-17及40-46。

脹、翻轉，以及雲紋或水紋也在翻騰的程度又比張渥諸本更加地激烈。換言之，08、09本在這些畫面中對吳道子風格的應用更加的徹底，畫面也就更有戲劇性氣氛。

其次，若比較張渥所作諸本，可發現1346年所作的兩本各有6個畫面應用了「吳家樣」，1361年所作只有〈東皇太一〉、〈東君〉2個畫面帶有「吳家樣」，可見他對吳道子風格的應用有一種越晚期越節制的趨勢。這或許可作為Muller的李公麟影響論的旁證。在這種趨勢中，舊傳趙孟頫而今改定張渥所作的15本，則在〈東皇太一〉、〈雲中君〉、〈東君〉、〈河伯〉共4個畫面中帶有「吳家樣」。雖然12、15本的圖像各自與1346年所作的兩本有異同之處，但是圖像的借用與風格的轉變並不衝突，高明的畫家當然可用不同的風格來表現相同的圖像。因此，張渥製作15本的時代，應該就在1346-1361之間。

綜上所述，08等六本元人《九歌圖》的確在不同程度上應用了所謂吳道子仙佛人物畫的風格傳統，其中又以08本最具代表性。再者，08、09本完全不錄《九歌》文本，各段畫面也沒有呼應文本的標題，更使這兩本在《九歌圖》的製作傳統中顯得極為特殊。關於這個現象，或許也可以從08、09本應用吳道子風格的事實來加以解釋。本文推測，無論製作08本的畫家是否知道自己正在繪製《九歌圖卷》，他顯然不想強調畫面與文本的對應。相反地，他更可能是以《九歌圖》的圖像為基礎，目的卻在創造另一類「神仙圖」。所以，他才選擇了與仙佛人物畫有密切關係的吳道子風格來描繪08本。果真如此，便可見到北宋以來《九歌圖》的意義已經開始質變。從圖譯古代禱辭的圖式性質變成了新品種的神仙圖式。對於不了解《九歌圖》傳統的人而言，必然也存在著單純地將08本視為某一類神仙圖的可能性。當然，以上僅只是一種猜測。然而，或許就是在這種情況下，自08本臨出的09本才會被後世名為《神仙圖》吧。

叁、宋元時期的《九歌圖》及其圖式系統

通過以上的討論，本文已指出宋元之際的《九歌圖》有三種重要的圖式系統，即01、03反映的李公麟系統、02本代表的張敦禮系統，已及08本代表的神仙圖系統。以下，將進一步檢討這些系統之間的交涉關係。

A. 宋元時期《九歌圖》圖式結構的演變

就傳世多本宋元時期《九歌圖》的圖式結構而言，本文認為李公麟9段本《九歌圖》設計似乎在12晚期世紀就已經不受重視了。

宋元時期，《九歌圖》的圖式結構主要呈現出從通卷連續結構式向分景分段式演變的大趨勢。為方便說明，先將各本的圖式列表如下：

編號	圖式結構	時代
----	------	----

01	通卷 9 景連續結構式	上限約在 1226 年，下限應在 13 世紀末期至南宋結束以前。
02	原應右圖左文、11 景 11 段式	約 12 世紀
03	右文左圖、9 景 9 段式	約南宋晚期，下限在 13 世紀末期至南宋結束以前。
04	右文左圖、10 景 10 段式	約以 12 世紀中期為上限，下限則在 13 世紀至南宋結束前。
06	右圖左文、9 景 9 段式	南宋末至元代中期，13 世紀末-14 世紀中期
08	通卷 10 景 9 段式	元代
09	通卷 6 景 6 段式	元代
10	右圖左文、11 景 11 段式	元代，1346 年
11	右圖左文、11 景 11 段式	元代，1346 年
12	右圖左文、11 景 11 段式	元代，1361 年
15	文為後補，11 景 11 段式	元代，1346-1361 年之間
16	9 景 9 段式	元末至明代前期(14 世紀)

據上表，除反映 11 世紀李公麟原作面貌的 01 本外，最晚在 12 世紀開始，《九歌圖》可說已經全面改採分景分段的方式來製作了。如前述，這種情況與南宋初期宮廷製作《詩經圖》的圖式結構可能有密切關係。

因此，就傳世品所見，本文對 Muller 強調李公麟白描、無背景式 12 段本《九歌圖》影響力的說法感到懷疑。因為，在南宋與元時期，11 世紀李公麟通卷連續結構的設計，僅僅殘留在 08 本的〈山鬼〉、〈國殤〉兩段畫面中。這種連續式畫面當然也可以因為明確對應《九歌》的各篇文本而分成若干「段落(section)」。

但是，連續式畫面在兩段之間共用一組山水、樹石的設計，卻是他本沒有的特徵。而且，這種特徵在北宋時期被認為是來自顧愷之《洛神賦圖卷》的傳統。所以，本文認為繼承顧愷之人物畫風的李公麟不可能自外於該傳統，他畫出像 01 本這種 9 段本《九歌圖》的可能性很高。由於李公麟《九歌圖》的真蹟早已不存，再加上宋元時期的著錄都未對於李公麟如何區隔《九歌圖》的段落作出詳細描述，今日實在難以完全確定其 6、12 段本的真實面目為何。當然，如 Muller 所言，李公麟或許也曾經製作了其他各景之間毫無關係、段落完全區隔的《九歌圖》，並產生若干影響。然而，Muller 是以張渥所做諸本進行推測，前文卻證明了張渥的風格來自吳道子與武宗元系統，所以本文對 Muller 的說法感到懷疑。

不連續式、分段分景式《九歌圖》大量出現的情況，再次證明了雖然南宋之後有許多摹本、臨本都號稱祖述李公麟，實際上卻可能和李公麟的原貌有很大的差距。所以，就宋元傳世作品而言，實不能如傳統說法一般過於高估李公麟系統的影響力。事實上，前文已述，今日所見 15 世紀已前明確屬於李公麟系統的《九歌圖》只有 01、03、06、07 共四本。其中，後三本的圖式結構還明顯受到了其

他因素的干擾而各自不同於李公麟的原貌。Muller 引用元代張渥所做諸本以及明代張丑等人的說法，認為李公麟的《九歌圖》是所有《九歌圖》中唯一被後世畫家當作範本的《九歌圖》。並認為李公麟的 12 段本《九歌圖》是後代的畫家及現存大部分摹本摹仿的對象。³⁶但是，本文不同意這種看法。這些號稱祖述李公麟的後世臨、摹本，可能還是受到其他系統、其他風格《九歌圖》的影響，只不過是不自覺而已。李公麟 9 段本《九歌圖》及其圖式結構似乎最晚在 12 世紀晚期開始便已經不再受到重視了。

B. 張敦禮系統的原始圖式結構及其與神仙圖系統之間的關係

前文已述，製作於 12 世紀的張敦禮《九歌圖卷》，即 02 本，一開卷便出現了圖像學的錯誤。這種情況說明了製作 02 本的畫家沒有對文本進行了解。換言之，製作 02 本的畫家沒有按照文本創作《九歌圖卷》的能力。根據這種情況，本文認為 02 本應該也是一個摹本。02 本臨摹的對象，可能如同 03 本的情況，是一個錯簡本。如此一來，02 本的祖本，就可能製作於 11 世紀。

另一方面，若按李公麟將其 9 段本《九歌圖卷》設計成通卷連續結構式的狀況來推測，張敦禮《九歌圖卷》的祖本，採取通卷連續結構式設計的可能性也很高。這種可能性，還可以從 02、08 本有共同的圖像、風格基因來證明。

就圖像而言，張敦禮、神仙圖系統之間的關係實在非常密切。在張敦禮系統中的〈東皇太一〉與神仙圖系統中的〈雲中君〉，以及兩個系統中的〈大司命〉、〈山鬼〉等畫面，都有極為接近的母題、造型與構圖。此外，兩個系統都不作太多背景、僅以水紋或雲紋襯托畫面氣氛、凸顯畫中人物形像的手法也完全一致。毋庸贅述，這兩個系統有部分相同的圖像、風格基因，這些基因應該就是來自傳為吳道子所作的《東封圖》與《五聖千官圖》。

就通卷的畫面結構而言，02、08 本也都同樣在畫面中呈現了明顯的方向性。在 02 本現存 9 段畫面中，有 5 段畫面的人物朝畫面左側前進、4 段畫面的人物朝畫面右側前進。08 本的 10 段畫面中，有 7 段畫面的人物朝畫面左側前進、1 段畫面的人物朝畫面右側前進。雖然各自略有不同，但仍共同有強調方向性的特徵。如前所述，這種特徵也和吳道子的仙佛人物畫傳統有密切關係。

吳道子的仙佛人物畫傳統，在 11 世紀被武宗元的《朝元仙杖圖卷》被保留下來。前文也已經論述過 08 本等元代《九歌圖》受《朝元仙杖圖卷》影響的情況。但是，02 本的祖本不必一定要通過《朝元仙杖圖卷》來吸收吳道子傳統。因為，當時在中國各地，或者說至少在北方的寺廟、道觀中，吳道子的傳統正風靡一時、方興未艾。

宋真宗景德年間，為了繪製玉清殿昭應宮的大型壁畫，曾廣徵天下畫師，並分為左、右兩部。武宗元作為 11 世紀初的大師，便統領左部。世人對武宗元贊

³⁶ Muller 的原文是：「……the only model cited by copyist……」、「……that was most often imitated and provided the imagery for the majority of the extant copies.」。分見 Deborah Del Gais Muller，同注 2，頁 7、16。

譽有加，其作品甚至被推為「神品」³⁷。以武宗元的名聲，再加上他統領「天下畫師」的情勢，可以想見武宗元所擅長的吳道子畫風，必定會在昭應宮的壁畫完成後，隨著「天下畫師」而盛行於中國各地。事實上，02本早就被認為與華北的職業畫家作品有密切的關係。這種關係的實質內容就是吳道子仙佛人物畫的基因。建立這種關係的情勢就是武宗元對當時職業畫家的影響力。傳遞這種風格基因的載體則隨處可見，那就是遍佈各地的寺廟和道觀。

因此，本文認為，02、08本共有吳道子仙佛人物畫的基因絕非偶然，而是一種必然的結果。透過這種基因，02、08本有密切關係是個明確的事實。08本在〈山鬼〉、〈國殤〉兩段又保留了北宋《洛神賦圖卷》、《朝元仙杖圖卷》、李公麟9段本《九歌圖卷》所見的通景連續式畫面。這種情況，與今台北故宮藏並傳為李公麟所作《山莊圖》、前述喬仲常《後赤壁賦》等作品也完全一致。可見，11世紀人物敘事畫、仙佛人物畫應該是以通景連續式畫面作為主流。02本的祖本若完成於11世紀，這個組本應該就像當時其他人物敘事畫一樣，是以通景連續、在空白處錄入文本的圖式結構來完成《九歌圖卷》。並且，在圖像、風格方面可能與吳道子的傳統有更密切的關聯。

C. 李公麟、張敦禮、張渥《九歌圖》之間的關係與李公麟影響力的式微

如前述，02、08本在圖像、構圖方面皆與吳道子的傳統有密切關係。但是，02本中也出現了和08本的風格、圖像不相同的畫面。因此，也必須考慮02本受到了其他因素的影響。本文以為，這個影響可能來自北宋末期由李公麟代表的顧愷之傳統。另一方面，本文雖不同於Muller提出的解釋，本文對於李公麟和張渥的關係有另一種看法。以下，便對這三者間的關係作一些推測。

據米芾《畫史》云：

「李公麟病右手三年，余始畫。以李嘗師吳生，終不能去其氣。余乃取顧高古，不使一筆入吳生。」³⁸

米芾已具體指出李公麟「嘗師吳生，終不能去其氣」，也就是李公麟曾經師法吳道子。如前所述，李公麟活動的時代，也正是吳道子傳統風靡天下的時代。李公麟非常容易就能透過寺廟、道觀壁畫學習吳道子風格。並且，終其一生受到吳道子的影響。

如此說來，李公麟在其《九歌圖卷》中反映吳道子畫風的可能性就很高。換言之，李公麟《九歌圖卷》與傳張敦禮的《九歌圖卷》之間，極可能有了相同的風格基因。這種基因，就是吳道子所創的「吳家樣」。

但是，據米芾所謂「終不能去其氣」來推測，李公麟也嘗試要改變畫風、脫去吳道子風格，但是未能成功。米芾對李公麟的評價，就舉世公認為李氏真蹟的《五馬圖卷》而言，不免過苛。《五馬圖卷》所見，元祐初年的李公麟已脫胎換

³⁷ 事載《聖朝名畫錄》卷1〈人物門 神品〉，見陳高華，《宋遼金畫家》（北京：文物出版社，1984），頁246。

³⁸ 米芾，《畫史》，卷7，頁14。文淵閣四庫本。

骨，盡得顧愷之真傳了。換言之，李公麟的畫風已從早年受吳道子影響，改變成宗法顧愷之了。所以，李公麟如果確實曾創作不同版本的《九歌圖》，這些《九歌圖》應當也會反映李公麟人物畫風的轉變。就存世作品而言，01、03本正反映了李公麟師法顧愷之、畫風轉變以後創作《九歌圖卷》的面目。

以上的推測，完全符合北宋末期人物畫發展的情況。當時，由文人興起的復古運動，提出了「士氣」的概念對吳道子派的職業畫風展開了批鬥。所以，米芾便說「取顧高古，不使一筆入吳生。」透過李公麟的表現，可知所謂的「顧」就是顧愷之。文人們企圖以一種沒有粗細變化、沒有運動快感、刻意隱藏情緒的「節制主義」，來表現「高古」的繪畫風格，並對應所謂的「士氣」。這個復古運動不但成功地樹立了一個新典範的概念，還被職業畫家當作流行的指標，很快地將它符號化、公式化，為下一個時代注入了新的畫風。³⁹

在這種情況下，便不難理解張敦禮《九歌圖卷》出現2種風格傳統的現象。在若干圖像與構圖方面，它繼承了吳道子的傳統。但是，它又以沒有粗細變化、沒有運動快感、刻意隱藏情緒的線條來描繪這些圖像，所以缺乏了08本所見「吳家樣」的效果。這種情況，正是受到復古運動影響的結果。當然，在人物畫方面，就是李公麟的影響。

相對地，李公麟應該也曾經以「吳家樣」描繪過《九歌圖》。然而，畫史為何對此不曾有過隻字片語的記載呢？透過對於北宋末期人物畫發展情況的了解，本文對這個情況提出以下猜測：

因為這類作品明顯不合乎「士氣」、「高古」的概念，所以李公麟並沒有創作很多這一類的作品。或者，這些作品不被認為是李公麟最成功的作品；甚至，不被認為是李公麟的作品，所以沒有受到重視。

但是，就現有的作品來考慮，李公麟以「吳家樣」描繪的《九歌圖》，或許還是在沒有著錄的情況下保存了下來。果真如此，則張渥在1346以及1346-1361年所作共三本《九歌圖》，即10、11、15本，應該能反映李公麟以「吳家樣」所作《九歌圖》的面目。因此，張渥在11本卷尾便說：「淮南張渥叔厚臨李龍眠九歌圖」。

張渥在四本《九歌圖》中呈現的風格與其中的變化，是本文作出以上推測的證據。如前述，當張渥在1346年繪製10、11這兩本《九歌圖》時，還很明顯大量地應用了所謂吳道子的風格元素。但是，當時的他卻認為自己是在摹仿李公麟。張渥是在說謊嗎？本文以為，未必如此。張渥在稍後所作的15本中，吳道子的風格減少了，畫中不再有那麼多人物的衣袍像10、11本所見劇烈地鼓脹、翻飛。時至1361年，張渥雖然在《九歌圖》中終於融進了更多所謂李公麟或顧愷之的人物畫風；但是，吳道子的風格卻還是從少數畫面裡滲透出來。這種現象，不正與米芾所謂的「終不能去其氣」相符合嗎？如果，就像本文所推論一樣，李公麟確實曾分別以吳道子、顧愷之的風格描繪了多本《九歌圖》，張渥又的確忠實地臨仿過這些作品，所有的問題應該就能迎刃而解了。

³⁹ 黃士珊，同注21，頁16。

如此說來，在李公麟、張敦禮、張渥之間便呈現了既單純又複雜的關係。首先，這三者描繪《九歌圖》時都曾援引相同的傳統，這個傳統就是在 11 世紀時由武宗元代表的吳道子傳統。其次，由於新典範、新觀念的出現，李公麟率先改採顧愷之的傳統來創作《九歌圖》。一如 01、03 本所見，呈現了與其它本《九歌圖》完全不同的圖式結構。與此同時，張敦禮《九歌圖》的祖本，仍延續 11 世紀以來吳道子的傳統來描繪《九歌圖》。可想而知，張敦禮《九歌圖》的祖本在圖像、風格上應不同於李公麟的新作。然而，整卷採通景連續式的結構，仍與李公麟的設計相同。時至 12 世紀，文人畫的標準與分景分段的形制概念影響了張敦禮《九歌圖》，使它的畫面同時出現了 2 種人物畫傳統的基因。類似的情況也出現在 14 世紀的張渥身上。張渥很可能見過李公麟以不同風格描繪的《九歌圖》，導致他創作的四本《九歌圖》之間也有風格的轉變。即便如此，身為職業畫家的張渥，仍擺脫不去吳道子傳統的影響。事實上，透過李公麟、張敦禮、張渥的例子，正可以看到吳道子的傳統透過歷代職業畫家、各地寺觀壁畫不斷的發揮強大的力量。相較於此，在真蹟不容易見到的情況下，李公麟新式《九歌圖卷》的影響必然逐漸式微。

肆、小結

一、宋元時期《九歌圖》的系統與系統間的關係

宋元時期的《九歌圖》有許多不同系統的圖式結構，各個系統內部在圖象取捨、構圖方法、繪畫風格、圖文間相對位置方面也有變化。根據現存各本《九歌圖》在圖式結構方面的特徵，本文指出了宋元時期的《九歌圖》有三個重要的系統，即：

1. 北宋李公麟 9 段本《九歌圖卷》系統。該系統以南宋晚期所作的 01、03 本為代表，體現出李公麟師法顧愷之人物敘事畫傳統之後所創《九歌圖卷》的面目。其中，應以整卷通景連續式結構法、高度呼應文本、強調文人畫常見的叢竹母題，以及所謂春蠶吐絲的線描為特徵。

2. 張敦禮 11 段本《九歌圖卷》系統，該系以舊傳 12 世紀張敦禮所作的 02 本為代表。這個系統在圖象、圖文間相對位置方面與李公麟 9 段本《九歌圖卷》系統完全不同，當自成一系。此外，本文更推測這個系統的祖本當在 11 世紀就已經出現，該祖本應與李公麟 9 段本《九歌圖卷》相同，採取了整卷通景連續式結構法。

3. 元代神仙圖 11 段本系統，該系統目前僅見兩本，其中以 14 世紀所作 08 本《九歌圖卷》為代表。08 本的圖式結構與李公麟、張敦禮等系有相近處，但圖像、風格仍有許多它本不見的特徵，故也自成一系。

應當指出，除本文所列三個系統外，誠如論者所言，14 世紀張渥、章洪所作諸本，以及柏林伯物館藏舊傳李公麟畫趙孟頫書的 14 本所見，都各自可成一

系。⁴⁰換言之，就傳世作品所見，宋元時期《九歌圖》的圖式結構至少有五個系統。

以上五個系統的影響力各自不同。李公麟9段本《九歌圖卷》、張敦禮11段本《九歌圖卷》的影響各自可持續到明代初期、中期。但是，前者的圖式結構最晚自12世紀以後變出現了明確變化，影響的力量可說是逐漸減弱。神仙圖系統因目前僅見元代所作兩本，影響力最小。此外，張渥諸本對於元代以後的作品如台北故宮藏衛九鼎《湘夫人》、傳李公麟作米芾書《九歌圖卷》等發揮影響。第14本也對明末清初蕭雲從、門應兆創作的《九歌圖》版畫有直接影響。然限於本文所論的範圍，暫不詳述。

在各系統的關係方面，李公麟9段本、張敦禮11段本(02本)、元代神仙圖11段本(08本)、張渥系統彼此間略有交涉。即：

1. 03本所代表的李公麟式線描風格影響了張敦禮11段本。
2. 01本所見李公麟原作中通景連續式的結構也殘存於08本。
3. 02、08本的部分圖像與通卷強調行進概念的構圖法應有共同的來源，即11世紀初的大師武宗元所傳吳道子仙佛人物畫的傳統。
4. 吳道子的傳統曾經對李公麟早期創作的《九歌圖》有重大影響。這種影響力甚至持續到元代張渥所作諸本《九歌圖》。

由此可見，以上諸系統《九歌圖》之間有相當複雜的關係。並且，在整個《九歌圖》創作的傳統中，一般強調李公麟具有強大影響力的說法，可能有修正的必要。

二、11-19世紀間《九歌圖》發展的分期

最後，在前文的基礎上，對宋代至清代，即11-19世紀的《九歌圖》傳統略作分期，作為結語。

1. 開創期，11世紀。李公麟分別以吳道子、顧愷之風格創作的各種《九歌圖》，以及華北職業畫家以吳道子風格創作的《九歌圖卷》出現，但目前未見原作。
2. 發展期，12-13世紀中期。基本延續了開創期所見的圖像，但開創期中以通景連續結構式為主的《九歌圖卷》皆近消失，整卷明確分景分段的結構成為日後發展的主流。
3. 延續期，13世紀晚期-14世紀晚期。此期各本《九歌圖卷》的圖式結構各自不同程度地保留了前面兩期所見的特徵。
4. 變化期，15世紀及其後。本期出現了更大量的《九歌圖》及其相關作品。就存世品而言，有前三期所見《九歌圖》之臨本，更有全新的創作，如明代晚期人物畫大師陳洪綬在1616年創作的《九歌圖》等，故可視為變化期。然此期已超過本文討論的範圍，僅略述如上。

⁴⁰ 見 Muller 及古原宏伸的說法，同注 7。

就本文所見，宋元時期諸系統《九歌圖》的發展與傳承大致如此。文中以「圖式結構」的概念對這個傳統的形成及其流變所作的初步觀察，是一種偏重以視覺材料作縱向分析的結果。然而，若要了解《九歌圖》這個典範性傳統的內在意涵及其意涵之變化，勢必要採取橫向的角度，對各時代《九歌圖》背後反映的歷史情境與時代意識進行探討。僅期望本文能作為深究以上課題的基礎。

附表 1. 「各公、私立博物館及私人收藏與出版之《九歌圖》」

各公、私立博物館及私人收藏與出版之《九歌圖》共 30 件。編號 05、07、08、09、16、23、26-30 共 11 本加「*」好者皆未見於 Muller 目錄。

編號	作者	品名	藏地	時代	圖版出處	備註
01	李公麟款？	九歌圖卷	北京中國歷史博物館	徐邦達等定為南宋	中國古代書畫圖目 1，頁 216-220，京 2-101。	約南宋晚期，上限在 1226 年，下限應在 13 世紀至南宋結束以前。
02	舊傳張敦禮	九歌圖卷	波士頓博物館	湊信幸定約 12 世紀，南宋或金	Masterpieces of Sung and Yuan Paintings from the Museum of Fine Arts, Boston, p89-93	
03	舊傳李公麟	九歌圖卷	遼寧省博物館	徐邦達等定為南宋	中國古代書畫圖目 15，頁 25-27，遼 1-021。	約南宋晚期，下限在 13 世紀至南宋結束以前。
04	無款	九歌圖卷	黑龍江省博物館	徐邦達等定為南宋	中國古代書畫圖目 16，頁 164-165，圖版：黑 1-02。	約以 12 世紀中期為上限，下限則在 13 世紀至南宋結束前。

□05	無款	九歌圖卷	黑龍江省博物館	徐邦達等定為南宋	中國古代書畫圖目 16, 頁 168-169, 黑 1-06。	明代中後期, 上限是 15 世紀。
06	舊傳 李公麟	九歌圖卷	藤田美術館	未見學界明確意見	中國繪畫總合圖錄續編·第三卷 日本篇, 頁 III-44, JM14-037。	南宋末至元代中期, 13 世紀末-14 世紀中期
□07	舊傳 李公麟	九歌圖卷	聖路易市藝術館	未見學界明確意見	中國繪畫總合圖錄第 1 卷, アソリカ. カナダ篇, 頁 I-153, A27-044。	明代初期, 14 世紀末-15 世紀初
□08	李公麟款	九歌圖卷	北京故宮博物院	元代繪畫編輯委員會定為元代	故宮博物院藏文物珍品全集 元代繪畫, 頁 250-256。	元代
□09	舊傳 管道昇	神仙圖卷	火奴魯魯美術館藏	未見學界明確意見	中國繪畫總合圖錄第 1 卷, アソリカ. カナダ篇, 頁 I-190, A38-081。	元代
10	張渥	吳睿篆書張渥楚辭九歌卷	上海博物館	元代, 1346 年 9 月	中國古代書畫圖目, 頁, :。	
11	張渥	吳睿隸書張渥臨李龍眠九歌圖卷	吉林省博物館	元代, 1346 年 10 月	中國古代書畫圖目 16, 頁 92-93, 吉 1-011。	
12	張渥	褚渙隸書張渥楚辭九歌卷	克利夫蘭博物館	元代, 1361 年	中國繪畫總合圖錄第 1 卷, アソリカ. カナダ篇, 頁 I-270-272, A22-081。	
13	章洪	九歌圖卷	台灣私人收藏	元代, 1392 年	Deborah Del Gais Muller “, Chang Wu Study of a	

					Fourteenth-Century Figure Painter, ” p114-18	
14	舊傳 李公麟 畫 趙孟頫 書	楚辭圖 冊	柏林東亞 美術館	元代，徐邦達定趙孟頫款偽	中國繪畫總合圖錄第2卷，東南アジア. ヨーロッパ篇，頁II-240-242，E18-026。	元代，約14世紀中期
15	舊傳 趙孟頫	九歌圖 冊	大都會美 術館	元代。徐邦達定為張渥畫並後添趙孟頫款及〈雲中君〉 ⁴¹	中國繪畫總合圖錄第1卷，アソリカ. カナダ篇，頁I-10，AI-025。	1346-1361年之間
□16	無款	九歌圖 冊	浙江省博 物館	中國古代書畫鑑定組定元代	中國古代書畫圖目11，頁20-21，浙1-010。	元末至明代前期 (14世紀)
17	無款	九歌圖	南京大學	徐邦達、薛永年等定為明代	中國古代書畫圖目6，頁305-306，蘇18-06。	明代前期 (14世紀後期-15世紀)
18	無款	九歌圖	大都會博 物館	Deborth Del Gais Muller 定為明或清代	Deborth Del Gais Muller “, Chang Wu Study of a Fourteenth-Century Figure Painter, ” p1.22	
19	舊傳 李公麟	米芾書 李公麟 九歌圖 卷	臺北國立 故宮博物 院	Deborth Del Gais Muller 定為明或清代	故宮書畫圖錄第21冊，頁285-292。	
20	趙孟頫 1319 年款	九歌圖 并書卷	臺北國立 故宮博物 院	Deborth Del Gais Muller 定為明或清	故宮書畫圖錄第17冊，頁177-180。	

⁴¹徐邦達，《古書畫偽訛考辨 下卷》(江蘇：江蘇古籍出版社，1984)，頁48-50。

21	杜堇	九歌圖卷	北京故宮博物院	明代,1473年	中國古代書畫圖目 20, 頁 144-145, 京 1-1169。	
22	仇英	九歌圖冊	安徽省博物館	明代,1554年前	書畫世界, 總 129 期(2008 年 9 月), 頁 82-83。	據中國古代書畫鑑定組定文徵明 1554 年書對幅為真跡
□23	吳桂	九歌書畫卷	北京故宮博物院	明代,1557年	中國古代書畫圖目 21, 頁 15-17, 京 1-1816。	
24	陳洪綬	九歌圖		明代,1616年	陳洪綬版畫, 頁 3-31。	
25	蕭雲從	九歌圖冊		明-清代, 1645 年	欽定補繪蕭雲從離騷全圖	
□26	冷枚	九歌圖冊	北京故宮博物院	中國古代書畫鑑定組定為真跡	中國古代書畫圖目 23, 頁 90-92, 京 1-5260。	據作者活動年代定為清代, 約 17-18 世紀
□27	汪漢	九歌圖卷	浙江省博物館	中國古代書畫鑑定組定為真跡	中國古代書畫圖目 11, 頁 88, 浙 1-292。	據作者活動年代定為清代, 約 17-18 世紀
□28	周瓚	九歌圖冊	湖北省武漢市文物商店	中國古代書畫鑑定組定為真跡	中國古代書畫圖目 18, 頁 164-165, 鄂 3-210。	據作者活動年代定為清代, 約 18-19 世紀
□29	顧應泰	九歌圖冊	張允中藏	中國古代書畫鑑定組定為真跡	中國繪畫總合圖錄第 4 卷, 日本篇 II 未院. 個人, 頁 IV192-195, JP7-061。	據作者活動年代定為清代, 約 18-19 世紀
□30	無款	摹趙松			中國古典文學版畫	清代, 版

雪畫九
歌

選集(下)，頁
1209，圖 806

畫，10 約
1875-190
8

計劃成果自評

新文化史的主將之一，英國史家彼得·伯克（Peter Burke）嘗言，對於新史學家來說，史學研究取得革新的關鍵，在於史料和方法上的突破。一是在於拓展史料，即新的史料的發現與使用；二是在於研究視野的改變所帶來的研究對象的更新。這兩者都能帶來不同於以往的研究實踐。文學研究亦然，古代《楚辭》學研究更然。本計劃通過「《楚辭》圖」的觀照也確實有相同展現「藝術史與文學批評的交界」這一趨向，突破原本著重依賴文字資料所作研究的侷限，豐富了《楚辭》學的論述。

但是圖像研究的局面中也含著許多困難，首先，《楚辭圖》（尤其《九歌圖》）文獻，存在大量真贋、摹本現象，譬如《九歌圖》即有許多不同系統，各個系統內部在圖像取捨、構圖方式、繪畫風格、圖文間相對位置方面也有變化，這就嚴格要求研究者在使用前要具備嫻熟、深厚的藝術史、視覺文化等領域的知識和理論素養。這是研究者的我目前最感不足之處。其次，九歌圖的發展，雖然基本上是以屈原的〈九歌〉為描寫對象，但大體上它是自行發展而自成體系的。文學領域中對〈九歌〉的研究對藝術領域中對〈九歌〉的表現之影響似未如想像中的密切，如何更深入地挖掘圖像的意義，是往後當繼續努力的。