

God,Fairy,Woman -- the transition of Nymph of Luoshen in literature and painting works

Yang LIU

HuNan Museu, Changsha 410005, China

ABSTRACT

[Background] Luoshen occupies a special position in Chinese literature and fine arts, and has been loved by literati since ancient times.**[Objective]**By analyzing the image and connotation of Luoshen image, researchers try to appreciate the fusion and transformation of Luoshen image in history.**[Method]** By searching documents, paintings and paintings and objects in museum collections, the changes of Luoshen in documents and paintings were compared and studied.**[Results]**It can be found that the image of Luoshen has undergone three fusion changes: Luoshen was originally the god of Luoshui, the consort of the river God, and Mi Fei was the daughter of Fuxi. Western Han Luo God, Mi Fei two goddesses integrated, Luo God named Mi Fei, the water god in charge of Luoshui. Later, the goddess of Luoshen merged with Zhen Fei in reality, and Luoshen changed from God to fairy, becoming the fantasy lover and the object of affection in the hearts of scholars. The rise of beautiful female painting in Ming and Qing dynasties reduced the goddess of Luoshen's feminine attributes and transformed into a secular beauty.**[Conclusion]**In the three conversions, her divinity and duties were continuously weakened, and she realized the transformation from God to fairy to human. The first two transformations exist mainly in literary works, while the third is reflected in images. The image of Luoshen appeared later than literature in painting works. The images of Luoshen in literature and painting complement each other. The two promote and influence each other to form Luoshen image together.

Keywords

Nymph of Luoshen; Literature; Paintings; transition

Corresponding autor

Yang LIU

ORCID:0009-0006-1376-7499
1419157309@qq.com

Received: 15 Mar. 2024

Reviewed: 26 Mar. 2024

Accepted: 31 Mar. 2024

DOI: 10.23112/jgas24033112

Editor: Binghui WU

Layout Editor: Chengyu WANG

神、仙、人——洛神意象在文学和绘画作品中的变迁

刘扬

湖南博物院, 长沙 410005, 中国

摘要

【背景】洛神在中国文学和美术作品中都占据特殊地位, 自古以来为文人雅士所钟爱。【目的】研究者通过分析洛神形象的图像和内涵, 尝试赏析洛神意象在历史上的融合转变。【方法】通过查找文献、书画和博物馆藏品实物, 比较研究洛神在文献中的和绘画作品中的变迁。【结果】可发现洛神意象经历了三次融合转变: 洛神原是洛水之神, 河神配偶, 而宓妃为伏羲之女。西汉时洛神、宓妃二位女神融为一体, 洛神名为宓妃, 执掌洛水的水神。后来神女洛神与现实中的甄妃融合, 洛神由神转仙, 成为文人心中的幻想情人和寄托情感的对象。明清时期仕女画的兴起, 又削减了洛神的女仙属性, 向世俗美人转变。【结论】三次融合转变中, 她的神性和职责不断被削弱, 实现了从神到仙到人的转变。前两次转变主要存在于文学作品中, 第三次转变则反映在图像上。洛神意象在绘画作品中晚于文学出现, 其文学和绘画形象交相辉映, 二者相互促进、相互影响, 共同构成洛神意象。

Keywords

洛神意象; 文学; 绘画; 变迁

Corresponding autor

刘扬

ORCID:0009-0006-1376-7499
1419157309@qq.com

Received: 15 Mar. 2024

Reviewed: 26 Mar. 2024

Accepted: 31 Mar. 2024

DOI: 10.23112/jgas24033112

Editor: Binghui WU

Layout Editor: Chengyu WANG

1 引言

洛神为伏羲之女、洛水之神，曹植《洛神赋》中的洛神“翩若惊鸿，婉若游龙”，是美的代名词。《洛神赋》和东晋顾恺之《洛神赋图》都是世人传颂的千古名作，奠定并引领了此后两千年间洛神在文学和绘画作品中的地位。在文人墨客的创作中，洛神成为爱情的化身，是东方的爱与美之女神。

历来关于《洛神赋》和《洛神图》的研究很多，包括对洛神的身份、文化内涵、《洛神赋》主旨、《洛神图》的造型图像及相关绘画技法等，范围涵盖文学、书法、绘画、历史等多个学科。关于洛神形象的研究也有不少，但是大多为单一的图像或文学方面的研究，如王鲁闽《历代〈洛神图〉中洛神形象演变研究》或不同类型作品的对比如钟雪梅《从〈洛神赋〉到〈洛神赋图〉：图像对文学的转译》还是侧重于图或文的其中一个方面，真正图、文二者结合，整体系统地梳理洛神意象的研究成果较少。

本文通过考证洛神在文献中的和绘画作品中的历史变迁，比较洛神在图像和文化内涵上的变化，勾勒洛神意象从神到仙再到人的融合转变，及在此转变过程中文学与绘画之间的互促关系。

2 洛神源起与意象确立

洛神最早出现在先秦文学《楚辞》中，为洛神和宓妃两位不同的女神，洛神是黄河水神河伯的配偶，宓妃是“美而无礼”的伏羲之女。发展到西汉时期，出现了洛神意象的第一次大融合，洛神和宓妃二位女神合二为一，洛神和宓妃成为一位女神——洛水之神，宓

妃是神名，洛神是神职，是一位执掌洛水的地方水神。东汉时，洛神的德行不断丰富，至此，洛神意象在文学作品中正式确立。

《楚辞》中洛神和宓妃是两位不同的女神。洛神是洛水之女神，黄河水神河伯的配偶，羿射伤河伯后，其与羿结合。《楚辞·天问》中记载：“帝降夷羿，革孽夏民。胡嫉夫河伯，而妻彼雒嫫？”（林，2016）上帝派遣有穷国的夷羿，为夏朝的子民驱除灾祸，又为什么要射瞎河伯，而夺取雒水女神为妻？河伯是黄河之神，雒嫫是雒水之神，为水神。在这里，洛水之神是河神的配偶，又被夷羿所夺取，只是单纯作为一个配偶神出现，没有展现人物性格和形象。

而宓妃是另外一位女神。《楚辞·离骚》：“吾令丰隆乘云兮，求宓妃之所在。解佩纕以结言兮，吾令蹇修以为理。纷总总其离合兮，忽纬繣其难迁。夕归次于穷石兮，朝濯发乎洧盘。保厥美以骄傲兮，日康娱以淫游。虽信美而无礼兮，来违弃而改求”（林，2016）。这里，宓妃是一个善变乖戾，骄傲美貌，贪图游乐，缺乏礼教的形象。宓妃是伏羲氏的女儿，这里出现的蹇修就是伏羲的臣子。

此时出现的洛神和宓妃，是两位不同的神女。宓妃“夕归次于穷石兮”，《淮南子·地形训》“弱水出自穷石，至于合黎，余波入于流沙，绝流沙南至南海。”按这一说法，弱水之源的穷石应当是在北方。“朝濯发乎洧盘”王逸注：“洧盘，水名。《禹大传》曰：洧盘之水，出崦嵫之山。宓妃体好清洁，暮即归舍穷石之室，朝沐洧盘之水，遁世隐居，而不肯仕也。”洧盘水发源于崦嵫山，《山海经·西山经》“西南三百六十里，曰崦嵫之山”（林，2016），因此宓妃是居住在西北方的一位女神，与居住在洛水的洛神并不是同一位女神。

汉代洛神和宓妃二位女神融合，洛神意象正式形成，是一位美貌多情的正面女神。司马相如《上林赋》详细的描述了宓妃的形象。“若夫青琴、宓妃之徒，绝殊离俗，妖冶嫋都，靓妆刻饬，便嬛绰约，柔桡嬛嬛，娥眉娟娟；挫独茧之褊褊，眇阎易以戌削，嫋姚微徬，与世殊服，芬芳沇鬱，酷烈淑郁；皓齿粲烂，宜笑的皪；长眉连娟，微睇绵藐，色授魂与，心愉于侧。”集解“如淳曰：宓妃，伏羲女，溺死洛水，遂为洛水之神”（司马，2000）。是一位容貌美丽，风姿绰约，明眸皓齿，亭亭玉立的女神。这里的如淳是三国曹魏时期人，他提到宓妃是伏羲的女儿，这也是首次明确确定宓妃的身世背景。

刘安《淮南子·俶真训》中说：“若夫真人，则动溶于至虚，而游于灭亡之野。骑蜚廉而从敦圉。驰于外方，休乎宇内，烛十日而使风雨，臣雷公，役夸父，妾宓妃，妻织女，天地之间何足以留其志！”在这里，宓妃是真人之妾，也是配偶神的形象。所谓贤妻美妾，这里主要还是突出宓妃的美貌。

刘向的《九叹·愍命》：“逐下袂于后堂兮，迎宓妃于伊洛”。伊洛指的是伊水与洛水，这里宓妃和洛神的内涵似乎开始融合。宓妃在这里是一位贤德的后妃，从品性方面丰满了人物形象。

扬雄在《甘泉赋》和《羽猎赋》中提及宓妃。《甘泉赋》：“想西王母欣然而上寿兮，屏玉女而却宓妃。玉女亡所眺其清矐兮，宓妃曾不得施其蛾眉。”说明宓妃之美貌。又在《羽猎赋》：“方椎夜光之流离，剖明月之珠胎，鞭洛水之宓妃，餉屈原与彭胥”。这两篇中，宓妃均没有具体的形象描写，只是承袭了屈原笔下的美貌女神的形象。但是，《羽猎赋》中明确地指出，洛水和宓妃的关系，即宓妃就是洛水女神，是一名水神。

东汉时期，洛神意象兼具美貌与优良的品德，人物形象进一步丰富。张衡《东京赋》：“宓妃攸馆，神用挺纪。龙图授羲，龟书畀姒。”将宓妃居住于此与龙马传伏羲八卦、神龟赐大禹图文等祥瑞相提并论，因此西周才营建洛阳作为东都，东汉才迁都洛阳。说明宓妃作为一位正面的女神形象出现，是洛阳的守护女神，这是对洛神职责的叙述。

张衡《思玄赋》记载：“载太华之玉女兮，召洛浦之宓妃。咸姣丽以蛊媚兮，增嫋眼而蛾眉。舒妙婧之纤腰兮，扬杂错之桂徽。离朱唇而微笑兮，颜的砾以遗光。献环琨与珷璃兮，申厥好以玄黄。虽色艳而赂美兮，志浩荡而不嘉。双材悲于不纳兮，并咏诗而清歌”。并唱歌“天地烟煴，百卉含葩。鸣鹤交颈，睢鳩相和。处子怀春，精魂回移。如何淑明，忘我实多。”在西去昆仑朝见西王母路上遇到的洛水宓妃，是一位美艳照人，有意交好，哀怨多情的女神。

东汉王逸为《楚辞》做注《楚辞章句》其中“朝濯发乎洧盘”王逸注：“宓妃体好清洁，暮即归舍穷石之室，朝沐洧盘之水，遁世隐居，而不肯仕也。”“日康娱以淫游”王逸注：“宓妃用志高远，保守美德，骄傲侮慢，日自娱乐以游戏自恣，无有事君之意也。”“虽信美而无礼兮，来违弃而改求”王逸注：“言宓妃虽信有美德，骄傲无礼，不可与共事君。来復弃去，而更求贤也”（王、洪，1999）。王逸注本中的洛神形象与屈原笔下有所不同。屈原笔下恣意游乐、任性妄为的女神，在王逸的解读下变成了淡泊名利、志趣高洁的隐逸之士。

从扬雄《羽猎赋》开始，洛神宓妃的形象合二为一，并日益丰满完善。洛神不仅是一位美貌女神，她还拥有自己的神职，执掌洛水；有高洁的品行。此外蔡邕《述行赋》：“想宓妃之灵光兮，神幽隐以潜翳。”宓妃也



图 1: 晋顾恺之《洛神赋图》卷
北京甲本局部
来源: 故宫博物院



图 2: 晋顾恺之《洛神赋图》
卷辽宁本局部
来源: 辽宁省博物馆



图 3: 晋顾恺之《洛神赋图》
卷局部(宋摹本)
来源: 弗利尔美术馆藏

是有着神异光彩的正面形象。边让《章华赋》：“于是招宓妃，命湘娥，齐倡列，郑女罗”（范、司马，2009）也提到了洛神。

这一时期，洛神名宓妃，为伏羲之女，是美貌贤德，志趣高洁的洛水女神。

3 洛神意象的广泛传播：《洛神赋》与《洛神赋图》

魏晋时期，曹植《洛神赋》和东晋顾恺之《洛神赋图》及其摹本展现洛神曹植之间的人神恋情，分别在文学和绘画作品中展现洛神风情，两大艺术形式交相辉映，将洛神意象推向高潮。此时出现了《洛神图》的绘画作品，虽然晚于文学作品，但是顾恺之的《洛神赋图》篇幅宏大，叙事完整，画面的故事情节丰富饱满。后人摹本《洛神赋图》延续了东晋时期顾恺之作品风格。这种《洛神赋图》时代较早，晚期数量很少。

洛神广为传播得益于三国时期曹植的《洛神赋》：“黄初三年，余朝京师，还济洛川。古人有言，斯水之神，名曰宓妃。”“其形也，翩若惊鸿，婉若游龙。荣曜秋菊，华茂春松。髣髴兮若轻云之蔽月，飘飘兮若流风之回雪。远而望之，皎若太阳升朝霞。迫而察之，灼若芙蕖出渌波。秾纤得衷，修短合度。肩若削成，腰如约素。延颈秀项，皓质呈露，芳泽无加，铅华弗御。云髻峨峨，修眉联娟，丹唇外朗，皓齿内鲜。明眸善睐，靥辅承权，

瓌姿艳逸，仪静体闲。柔情绰态，媚于语言。奇服旷世，骨象应图。披罗衣之璀璨兮，珥瑶碧之华琚。戴金翠之首饰，缀明珠以耀躯。践远游之文履，曳雾绡之轻裾。微幽兰之芳蔼兮，步踟蹰于山隅。于是忽焉纵体，以遨以嬉。左倚采旄，右荫桂旗。攘皓腕于神浒兮，采湍濑之玄芝。”女神内外兼修，不仅外表美丽动人，内在更是温柔娴静，明礼和顺，与《离骚》中的形象截然不同。洛神成为美的化身，是文人寄托情感的对象。人神殊途的结局，又为之增添了一丝悲剧色彩。至此，洛神意象已经成熟，并为后世所沿用。

《洛神赋》又作《感甄赋》因而后人认为这是曹植在纪念自己与其嫂魏文帝曹丕之妃，文昭皇后甄氏之间的感情，这也是将甄氏奉为洛神的由来。

东晋时期顾恺之根据曹植《洛神赋》创作，描绘了曹植从京师返回封地的途中与洛水女神相遇相恋的浪漫爱情故事。《洛神赋图》的真迹因年代久远已无存，现主要传世的是宋代摹本。自此起《洛神赋图》和《洛神图》也成为研究洛神意象的一个重要资料。

东晋顾恺之《洛神赋图》的宋代摹本，据陈葆真统计，今存 9 幅（陈，2012）。国内北京故宫博物院藏有三本，时代都为宋代，简称北京甲本、北京乙本、北京丙本。北京甲本纵 27.1 厘米，横 572.8 厘米。引首有清高宗弘历的行书“妙入毫颠”，但较原作省略了赋文；北京乙本纵 28.1 厘米，横 587.5 厘米，



图 4-1：清代丁观鹏摹顾恺之《洛神图》卷 来源：台北故宫博物院



图 4-2：清代丁观鹏摹顾恺之《洛神图》卷 来源：台北故宫博物院

在赋文上增加了边框；北京丙本纵 26 厘米，横 253 厘米，只有曹植初见洛神的一段画面。

辽宁省博物馆藏本为宋代绢本设色，纵 26 厘米、横 646 厘米。它最为忠实的反映了顾恺之原作构图面貌，与北京故宫甲本相比，第一部分少了随从牵着马匹吃草休整的部分，整幅画面中多了赋文，便于观者欣赏阅读。台北故宫博物院有二本，简称台北甲本、台北乙本。台北甲本是唯一一件以册页形式出现的摹本，为宋代；台北乙本，是《清丁观鹏摹顾恺之洛神图》绘于 1754 年，时代较其他本晚。

国外，美国弗利尔美术馆有二本，简称弗利尔甲本、弗利尔乙本。弗利尔甲本为设色宋摹本，纵 24.1 厘米，横 533.6 厘米。弗利尔乙本为白描本，比北京故宫甲本右起最前面，多了停下来的车、伞盖、马、随从。大英博物馆有一本，简称大英本。纵 53.6、横 821.5 厘米，该馆认为此版本为明代摹本，其人物服饰更为繁复，山水树石更为格式化。

《洛神赋图》全卷长近 6 米，是根据曹植赋中多个故事情节绘制的连环长卷，洛神和曹植在画中不同场景中反复出现，展现二人从相遇、相爱、分离到追思的全过程。曹植率领随从由京城返回封地，在洛水停驻休整时得遇洛神，二人互相吸引，情意绵绵，群仙为之鼓舞助兴。但终究人神殊途，彩云易散琉璃脆，二人只能饮恨离别，在洛神离去后，曹植怀着不舍和留恋，踏上返回封地的归途。整幅画卷虽然有情节很多但是自成一体，既有分隔的小单元又整体相互连接、和谐统一。在画作中，洛神形象窈窕秀美、婀娜多姿、飘

逸出尘、含情脉脉，情真意切，这也符合洛神在之前文学作品中的形象。但也应该注意到，洛神虽然多情，在画卷中不停的回头望着岸上的曹植，但是她明白人神有别，因此在面对别离时更为理智，相比之下，曹植表现得更加不舍和留恋，从其乘舟追赶、洛水等待、回头张望等场景可以感受其思念与悲伤。

此外，顾恺之《洛神赋图》还有许多历代摹本，在此处一并说明。清代宫廷画家丁观鹏摹顾恺之《洛神图》卷。丁观鹏主要艺术活动于康熙末期至乾隆中期。作品中赋文的特点以及主题构图、情节没有改变，但是画法画风有所改变，也受到西洋绘画中光影技法的影响。但其本质上还是顾作摹本，因此在此处一并说明。

这一时期，由于《洛神赋》和《洛神赋图》的广泛传播影响，洛神的情感描绘更加细腻生动，她不仅美貌，而且感情丰富充沛，是一位哀婉多情、内外兼修的女神。

4 洛神意象的融合与转变：从水神到女仙

早期的洛神意象主要流传于辞、赋等传统文学形式中，屈原笔下的洛神是黄河水神河伯的配偶，伏羲之女，天生的女神。中古时期，曹植《洛神赋》所形成的陈王感甄论，成为洛神意象与甄氏融合的基础；而唐代传奇小说的兴盛，为洛神意象的转变和发展提供

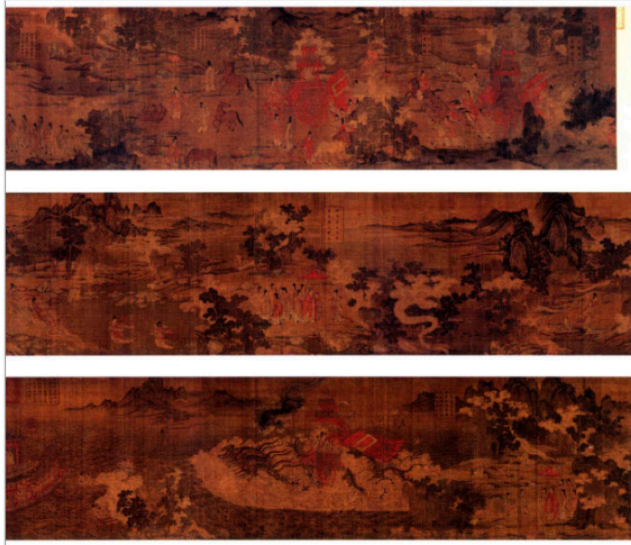


图 5：南宋佚名《洛神赋》全图卷
来源：故宫博物院(袁，2008)



图 6：南宋佚名《洛神赋》图卷
来源：故宫博物院(袁，2008)

了沃土。在这一时期，洛神形象逐渐与历史人物甄氏融合，由一位执掌洛水的地方水神转变为死后灵魂依附洛水所化的女仙，并不能掌控洛水，这是洛神意象的第二次融合转变。

唐代，在大唐浪漫开放的风气、民众文化生活的需求、传奇小说的流行等多方面影响下，洛神意象在传奇小说等民间文学中经过再次加工，增添了暧昧和意淫的成分，从水神转变为美与情的化身，并成为文学作品中的主流思想。

洛神的多情痴情的一面被放大，频繁地出现于传奇小说中，成为文人骚客艳遇、意淫和暧昧的对象，其神性弱化和消失，从神女转变为女仙，失去了洛水女神的神性，实际上来说洛神意象反而退化了。这一方面是文学性的要求，对于传奇故事来说，洛神只是失意文人的一个意淫工具，她不需要有鲜明的形象和独特的性格，也不需要杰出的才华和强大的力量，她只要美貌、痴情就已经足够，这实际上是洛神意象的一次退化。具体表现为曹植与洛神甄氏的爱情传说取代了洛神本体的神话，在传奇小说中出现遇仙的艳遇故事，即孤单落魄的文人得遇洛神，凭借自身才华和德行受到女神的赏识和帮助，从而在精神上

得到慰藉和补偿，或肉体欲望得以满足，或世俗上功名利禄得以实现，如宋代《太平广记》和裴铏《传奇》就记载了类似的故事。

另一方面也是逻辑性的要求。洛神本为洛水女神，应该是一位具有神异力量和正式职责的神仙，在《洛神赋》中她也是性格较为理智洒脱的。但洛神形象与甄氏融合后，从一位先天神女转变成了死后灵魂寄托洛水的女仙，这就决定了她不会拥有很强的神力，否则就与其身世不符了。唐末五代诗人齐己在《谢高辇先辈寄新唱和集》中描绘的洛神，“洛浦精灵慑，邙山鬼魅愁。”，将洛神视为“精灵”“鬼魅”之流，其神圣性减弱，更多的是类似《聊斋志异》中山精水鬼的灵异之感，也再无对其性格、力量、职责等方面的描绘，只是作为美的化身，成为文人意淫的对象，洛神的文化内涵变得更加单薄。

洛神的文学形象也与绘画图像相呼应，这一时期洛神图从叙事故事画向仕女图转变，洛神图像的画面更简单，作品表现力、感染力减弱了，洛神踏水而来，只是一个美貌哀怨的普通女仙。元代出现了现存最早的单独的洛神图像，即卫九鼎的《洛神



图 7：元卫九鼎《洛神图》轴
来源：台北故宫博物院

图》这种构图方式在后世广泛流传。虽然其出现时代晚，但存世作品十分丰富。

且不论曹植《洛神赋》中洛神原型究竟是谁，后世传奇故事中将洛神与甄宓合二为一是事实。从正史上来说，甄氏是魏文帝曹丕的妾室，魏明帝曹叡之生母，被追封为文昭皇后。《三国志》中称其为甄氏，并未明确记载其名字。所以甄宓这个姓名，可以说是后人的附会，将甄妃和宓妃融合后的产物。

同样的，《洛神赋》中君王与洛神的人神相恋被演化为曹植与甄氏历经磨难终得相会的爱情故事。如唐代李善注《文选·洛神赋》引《曹子建记》：“魏东阿王，汉末求甄逸女，既不遂，太祖回，与五官中郎将。植殊不平，昼思夜想，废寝与食……植还，少小时，将息洛水上，思甄后，忽见女来……遂作《感甄赋》后明帝见之，改为《洛神赋》。”这是史料中对曹甄之间感情较为明确的记载。

唐代诗词中关于洛神的诗句也不少。唐代李商隐《东阿王》：“君王不得为天子，半为当时赋洛神。”唐彦谦《洛神》：“惊鸿瞥过游龙去，漫恼陈王一事无。”李白《感兴》：“洛浦有宓

妃，飘飘雪争飞……陈王徒作赋，神女岂同归”。

宋代《太平广记·卷三百一十一·神二十·萧旷》中说：“女曰：洛浦神女也。昔陈思王有赋，子不忆耶？旷曰：然。旷又问曰：或闻洛神即甄皇后，谢世，陈思王遇其魄于洛滨，遂为《感甄赋》。后觉事之不正，改为《洛神赋》托意于宓妃……妾为慕陈思王之才调，文帝怒而幽死。后精魂遇于洛水之上，叙其冕抑。因感而赋之。”记载了萧旷与洛神女仙甄氏的艳遇故事。

此外宋代正史中也延续了前人对宓妃伏羲之女的记载。洪兴祖补注《楚辞》“[补]曰：宓妃伏羲氏之女，故使其臣以为理也”（王，2004）。

在图像方面，南宋时期《洛神图》作品基本延续之前的内容和风格，如《故宫博物院藏品大系 绘画编 3 宋》（袁，2008）第 128 页、136 页展示的《洛神赋图》卷。

宋代时《洛神图》大多为顾恺之摹本，或受顾氏影响颇深，所以绘画风格和内容大致相似，画面情节性很强，其中蕴含了画家的个人情感和思想，文学色彩很强，极富文人情趣。在画作中，洛神形象窈窕秀美、婀娜多姿、飘逸出尘、含情脉脉，情真意切，人物形象十分丰满，这也符合洛神在之前文学作品中的形象。

元代卫九鼎《洛神图》轴，是洛神图像的新发展。尽管《洛神图》较《洛神图赋》的文学性、艺术性和故事性都大打折扣，但是明清时期单独的洛神形象成为绘画作品的主流，作品数量大大增加。元代以后的艺术作品中，虽偶有描绘洛神曹植相遇之场景，但数量很少，画面篇幅也较小，已不能称之为《洛神赋图》。

元代卫九鼎《洛神图》轴，纸本，水墨白描，本幅纵 90.8 厘米，横 31.8 厘米，全幅 57.1 厘米。采用白描手法，描绘了洛神手持团扇，面容端庄，身姿窈窕，衣带飘飞，腾云驾雾，立



图 8: 明代乔氏绣《洛神赋》图轴
来源: 上海博物馆

于烟波江上。画面清幽淡雅，用笔流畅，有出尘脱俗之感。对比宋代的洛神形象可以看到，其面容较为圆润，身姿更丰盈，介于宋代仕女画的纤秀和唐代的丰满之间，这也符合时代特征。“中国仕女画，在六朝时追求窈窕纤丽，到唐代则崇尚丰满之美，宋人仕女又渐趋纤秀。元人一反宋人，追求唐人的意度，但又不完全摆脱宋人影响，故元代仕女造型，大都面部较为丰满，而体态不如唐人之丰腴，自是另一种美的形姿。卫九鼎此画洛神，可谓是元代仕女典型之作，脸形圆润丰满，而体形匀称，于浑圆中显窈窕，意态神情，委婉娴雅，是元代卷轴仕女画中极为少见之佳作。”（邵，2006）

5 洛神图像的世俗化、人性化

明清时期洛神意象发生了第三次转变，这次转变是在绘画图像上，而非文学作品中，主要表现为洛神图像的世俗化和人性化，呈现由仙而人的趋势。

首先是绘画的画面更加简单。继元代卫九鼎《洛神图》后，明清时期的《洛神图》除了顾恺之原作摹本外，后世画家自己创作的洛神图基本都是仕女图风格，仅一幅刺绣

作品截取了曹植洛神相会场景，见图八。其余均为描绘女神凌波而来的画面，作品的故事性、情节性基本消失。相比顾恺之的画作，洛神的人物性格反而受到了削减。

其次人物造型、姿势渐成定式。洛神造型基本固定，以侧身半回首飘飞而来，神情含怨带痴，似喜似嗔，满怀留恋不舍之意，人物形象较宋代《洛神赋图》中洛神多情但又理性的形象有所不同，更加扁平、单薄。

此外，图像的世俗感增强。从明代到清代早中期，其衣饰、背景的描绘较为简单，人物轻灵飘逸，且与背景融合较好，有飘飘然欲仙去之感。清代开始，洛神在绘画作品中的衣着、配饰、背景等也从简朴渐趋繁复华丽，人物形象更加雍容华贵，色彩更为浓丽，较之前轻灵飘逸、无欲无求的形象增添了世俗的情欲。

因此，虽然在文学作品中没有明确地描绘，但是在图像上，洛神意象向世俗化、人性化转变，呈现从女仙向人间贵妇转变的趋势，这是洛神意象的第三次转变。

明代至清代中期，文学作品中洛神内涵没有太大变化。如明代汪道昆的戏剧《陈思王悲生洛水》，袁宏道诗作《初至西湖记》：“此时欲下一语描写不得，大约如东阿王梦中初遇洛神时也。”（韩等，2000）清代蒲松龄《聊斋志异·卷七·甄后》：“妾，甄氏；君，公幹后身。当日以妾故罹罪，心实不忍，今日之会，亦聊以报情痴也。”（蒲，2019）记载了洛城刘仲堪遇甄后的故事。但是文史学界关于洛神宓妃的身份产生了不同的观点。明清有学者认为宓妃应是伏羲的妃子，而不是女儿。“明代汪瑗《楚辞集解》以为其（洪兴祖）说无所考，又谓：‘王逸以神女释之，似矣；至于隐士贤臣之喻，又皆非是。’清代屈复《楚辞新注》谓：‘下文佚女为高辛氏妃，二姚为少康妃，若以此意例之，则宓妃当是伏羲之

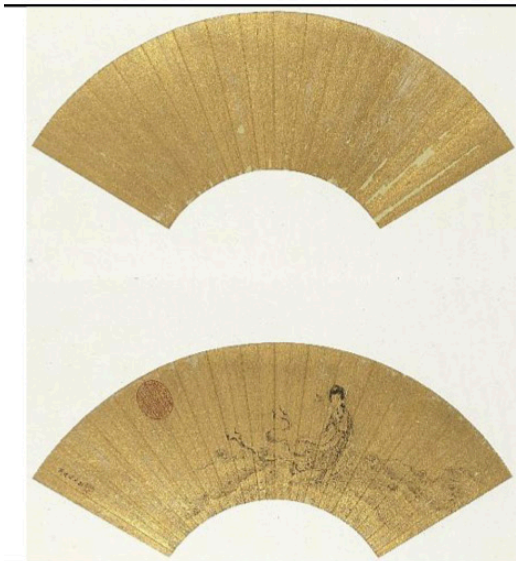


图 9：明代尤求《洛神图》册页
来源：台北故宫博物院



图 10：明代丁云鹏《洛神图》卷
来源：重庆中国三峡博物馆



图 11：清代沈凤《洛神图》轴
来源：重庆中国三峡博物馆


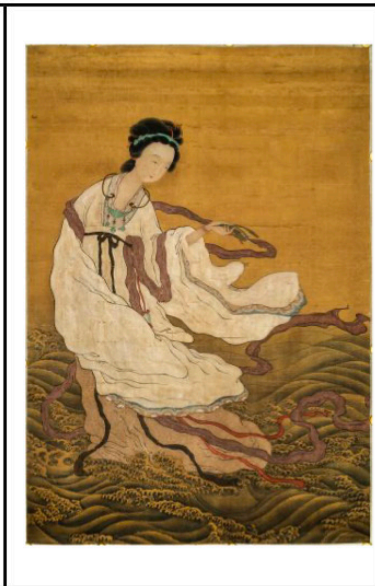

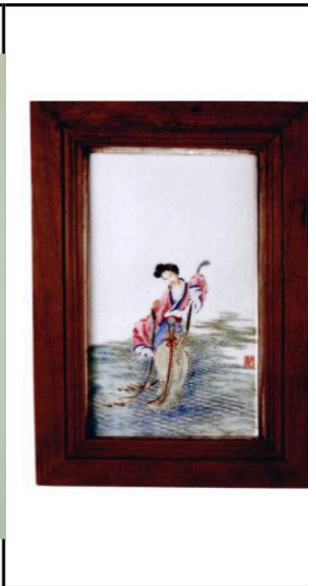


图 12：清代屠倬款《洛神图》轴
来源：重庆中国三峡博物馆

妃，非女也。’姚鼐《古文辞类纂》以为：‘宓妃，盖后羿之妻，《天问》所谓‘妻彼洛嫔’者是也。’《天问》：‘帝降夷羿，革孽夏民，胡射夫河伯，而妻彼洛嫔？’王逸注谓：‘洛嫔，水神，谓宓妃也’，又谓羿射河伯后‘梦与洛水神宓妃交接’（王，2015）。”近代游国恩《离骚

纂义》在肯定屈复之说的同时，又进一步补充记载：“后人乃以为宓羲氏女，然既云宓妃，必宓羲氏之妃无疑。若云女也，则措词之例，不当以妃称之，后人自妄耳。屈氏说甚有理。”

明代尤求《洛神图》册页，台北故宫藏，本幅纵 16.4 厘米，横 50 厘米，对幅纵 16.4 厘

			
<p>图 13: 清代任熊 《洛神图》轴 来源: 上海博物馆</p>	<p>图 14: 清代《洛神图》 来源: 长沙市大观仓艺术博物馆</p>	<p>图 15: 民国珂罗版费丹旭款《洛神图》轴 来源: 重庆中国三峡博物馆</p>	<p>图 16: 民国汪少棠 粉彩《洛神图》瓷板 来源: 《江西藏瓷全集 民国上》(铁, 2008)</p>

米, 横 50 厘米、全幅纵 68 厘米, 横 68 厘米。明代丁云鹏 (1547 年 -1628 年) 《洛神图》卷, 收藏于重庆中国三峡博物馆。纵 22.8 厘米, 横 119.7 厘米, 纸本水墨, 该图以白描手法绘洛神衣带飘飞, 踏水而来, 回首微睇的场景。

如果说明代到清代早中期的洛神形象, 衣着装扮简朴, 尚有踏水而来的轻灵飘逸之感。那么明代中期以后的洛神, 其世俗化、人性化的特征就更加明显了。

清代中期以后, 洛神意象在诗作中也有描绘, 但是数量不多。林则徐作诗《洛神》: “离合神光那许梅, 千年罗袜况成灰。明珰翠羽都零落, 知少黄初作赋才。”王闳运作《采芬女子墓志铭》: “微吟风引, 薄蔡女之言才; 妙解天成, 过宓妃之受教, 是以冬闺宝押, 作颂方闲。”(王, 2008)

总体来说, 清代中期以后, 洛神形象主要存在于绘画作品中, 其姿态延续明代以来的范式, 但是衣着服饰由素净变得繁复, 从清冷女仙向官装丽人转变, 更为世俗化。华丽的

装扮为洛神增添了华贵之感, 也更贴合人们对贵族妇女的想象。在这一时期的作品中, 似乎洛神也拥有了世俗的欲望, 拥有了人的七情六欲。这一时期也是洛神意象的衰亡期, 文学作品中已鲜见洛神, 绘画作品中洛神形象又与仕女形象趋同, 其作为洛水女仙的特征也不甚明显, 很多作品中并不能完全区分洛神形象与普通仕女形象的差别, 从这一角度来说, 洛神意象的文化内涵其实正在消亡。

6 结论

洛神最早出现在先秦文学《楚辞》中, 为洛神和宓妃二位女神, 是天生的神女。西汉时期, 出现了洛神意象的第一次大融合, 洛神和宓妃二位女神合二为一, 洛神和宓妃成为一位女神——洛水之神, 宓妃是神名, 洛神是神职, 是执掌洛水的水神。

魏晋时期, 《洛神赋》和《洛神赋图》

展现了洛神曹植的人神绝恋。《洛神赋》在思想性、情感性、文学性和艺术性等多方面都达到了很高的成就，而《洛神赋图》的技法、情感和结构都堪称典范，文学和绘画作品交相辉映，达到了洛神意象的高潮。

《洛神赋图》这种连环长卷也作为元代以前《洛神图》的主流形式，被后人不断模仿。

唐代，洛神形象与历史人物甄氏融合，实现由水神转变为美与情的女仙，这是洛神意象的第二次融合转变。但此时的洛神意象增添了暧昧和意淫的成分，在文化内涵上更加扁平 and 单薄。这一点也与图像相呼应，表现为洛神图像的画面更简单，作品表现力、感染力减弱了，洛神就只是一个美貌哀怨的女子，这与洛神在文学作品中的形象也是互相呼应的。

元代卫九鼎的《洛神图》开创了洛神意象在《洛神赋图》之后新的绘画表现形式，这种单独的洛神图像在后世广泛流传，直到明清时期成为主流。其画面更加简单、人物造型固定、图像的世俗感增强。虽然其出现时代晚，但存世作品十分丰富。

清代中期以前，其衣饰、背景的描绘较为简单，人物轻灵飘逸，尚有飘飘然欲仙去之感。清代中期，人物形象更加华丽，色彩更加浓丽，背景更加繁复，较之前仙气飘飘的形象增添了世俗的情欲，也与绘画艺术的演变趋势相符合。虽然在文学作品中没有明确地描写，但是在图像上，洛神意象向世俗化、人性化转变，呈现从女仙向人间贵妇转变的趋势，这是洛神意象的第三次转变。

洛神是水神，是美神，是爱情之神。洛神意象自《楚辞》中出现后，经历了三次融合转变，是以文学先行，绘画随后、二者互相影响的形式呈现，在文学和绘画领域有着极为崇高的地位。历代文人和画家的艺术创作不断地丰富和完善了洛神意象，造就了其身份

的复杂性、多样性和矛盾性。通过梳理洛神形象在文学和绘画中的历史演变，可以揭示洛神意象的丰富内涵，并得以管窥我国古代文人的女性观念和美学思想。同时，洛神故事作为我国古代神话传说的一个部分，也是中华文化的重要组成部分，是中华民族宝贵的文化遗产。

参考文献

- Chen, B. Z. (2012). "Luo Shen Fu Tu" and China's Ancient Story Painting(1st ed.). Zhejiang University Press.
- 陈葆真. (2012). 《洛神赋图》与中国古代故事画(一版). 浙江大学出版社.
- Fan, Y., & Sima, B. (2009). The History of the Later Han Dynasty(1st ed.). Yuelu Press.
- 范晔、司马彪. (2009). 后汉书(一版). 岳麓书社.
- Han, Y., & Liu, Z. Y., & Gui, Y. G., & Yuan, H. D. (2000). Collection of Han Yu, Liu Zongyuan, Gui Youguang and Yuan Hongdao(1st ed.). Shidai Literature Publishing House.
- 韩愈、柳宗元、归有光、袁宏道. (2000). 韩愈 柳宗元 归有光 袁宏道合集(一版). 时代文艺出版社.
- Lin, J. L. (2016). The Songs of Chu(1st ed.). Zhonghua Book Company.
- 林家骊. (2016). 楚辞(一版). 中华书局.
- Pu, S. L. (2019). Strange Tales from a Lonely Studio(1st ed.). Yuelu Press.
- 蒲松龄. (2019). 聊斋志异(一版). 岳麓书社.
- Shao, L. Y. (2006). China Dictionary of Appreciation of Famous Paintings (1st ed.). Shanghai Lexicographical Publishing House.
- 邵洛羊. (2006). 中国名画鉴赏辞典 重编本(一版). 上海辞书出版社.

Sima, Q. (2000). Historical Records(1st ed.).Zhonghua Book Company.

司马迁 . (2000) . 史记 (一版) . 中华书局 .

Tie, Y. (2008). Complete works of Jiangxi Tibetan porcelain Republic of China period volume I(1st ed.).Zhaohua publishing house.

铁源主编 . (2008) . 江西藏瓷全集 民国 上 (一版) . 朝华出版社 .

Wang, K. Y. (2008). Xiangqilou Poetry Collection (1st ed.).Yuelu Press.

王闳运 . (2008) . 湘绮楼诗文集 (一版) . 岳麓书社 .

Wang, Y., & Hong, X. Z. (1999).Notes on Chapters and Sentences of Chuci(1st ed.).Jilin People's Publishing House.

王逸注 . 洪兴祖补注 . (1999) . 楚辞章句补注 (一版) . 吉林人民出版社 .

Wang, Y. (2004). Chu Ci Bu Zhu(1st ed.).Shandong pictorial publishing house.

王逸 . (2004) . 楚辞补注 (一版) . 山东画报出版社 .

Wang, Z. (2015). Comments on Qu Fu(1st ed.).Shanghai SDX Joint Publishing Company.

王志 . (2015) . 屈赋论笺 (一版) . 上海三联书店 .

Yuan, J. (2008). Painting series of the collection of the Palace Museum Song(1st ed.).Forbidden city publishing house.

袁杰 . (2008) . 故宫博物院藏品大系 绘画编 3 宋 (一版) . 紫禁城出版社 .