

# 院藏明清文房用具上的「東坡赤壁」選介

陳慧霞

國立故宮博物院舉辦「赤壁與三國群英形象特展」，其中「赤壁懷古」單元選介院藏明清文房用具數件，今特以展品為對象，專文介紹之。三國史事由於明代通俗小說《三國演義》的流行，成為民間社會廣泛流傳的三國故事，另一方面宋代蘇東坡以三國赤壁之戰為背景，寫成的史詩鉅作〈念奴嬌〉、〈赤壁賦〉等，則是歷代文人書畫抒懷的經典題材。明代晚期隨著印刷書籍的普遍、文人與工匠的互動等因素的推動，東坡赤壁賦的圖像成為明清文房用具上常見的裝飾題材。



赤壁，是湖北長江岸邊的一個舊地名，其實際地理位置一說在湖北黃岡，一說在湖北蒲圻。東漢末年的「赤壁之戰」，加上宋代大文豪蘇軾（1036-1101）千古傳唱的〈赤壁賦〉，讓「赤壁」成為人們耳熟能詳的名詞。東漢建安十三年（208）意氣風發、欲趁勝渡江統一天下的曹操，竟然敗給手下敗將劉備和東吳孫權的連盟軍。這場以少勝多，過程充滿戲劇性，結局決定三國鼎立的關鍵性戰役，成為後代文學與小說發揮想像力的優質素材，不斷被賦予新的內涵。

八百多年後，才情縱橫的蘇軾，因為上表謝恩的文字用語被御史彈劾下獄，幾乎送命，最後貶謫黃州，勉強得以保全性命。結束人生最為困頓的這段際遇之後，元豐二年至七年（1079-1084）蘇軾在黃州「深自閉塞，扁舟草履，放浪山水間，與漁樵雜處」，是他文學創作的顛峰期。其間他多次與友人夜遊赤壁，藉曹操境遇，感慨天地消長，人生須臾，寫成前、後〈赤壁賦〉，不僅巧妙的將歷史事件與個人際遇結合，成就不朽的文學經典，更將史事塑造成為倍受後代文人青睞的藝術表現題材。

早在宋代，蘇軾自書的〈前赤壁賦〉書跡手卷，已為藝術佳作，元代趙孟頫臨書，明代董其昌（1555-1636）跋贊「此賦，楚騷之一變；此書，蘭亭之一變也。宋人文字俱以此為極則，與參參知所藏名跡雖多，知無能逾是矣。」註定了東坡赤壁在藝術上的地位。吳派大師文徵明（1470-1559）對赤壁賦更是情有獨鍾，不僅為蘇軾〈前赤壁賦〉卷補寫卷前佚失的三行，每當游湖舟中、閒暇無事、墨有餘或興到之時，往往提筆撰寫行、楷、隸書，傳世作品數量眾多。〈赤壁賦〉

的圖像化亦早自宋代，北宋有喬仲常的〈後赤壁賦圖〉存世（納爾遜·阿特金斯藝術博物館藏），南宋有趙伯驩（1124-1182）〈後赤壁圖卷〉，隨後又有明代吳派文人的加持，反覆繪製青綠、水墨的〈赤壁賦〉山水畫作多幅。

赤壁賦相關的書畫作品在文人圈中流傳，明清文房用具由於文人參與畫稿的設計，工匠本身在書畫上的修養，以及版畫、書籍印刷的盛行，使得原本見於法書、繪畫上的題材，在文房用具上現身。有趣的是文人圈的品味，如文震亨（1585-1645）《長物志》所示，文房用具仍以素雅無飾為尚，那麼類似「東坡赤壁」這樣裝飾題材的文具，其使用對象是什麼身份的族群，所傳達的內涵有何偏好？又，相較於書畫在紙、絹平面上的寫景抒懷，三度空間的陳設用品在小面積中構圖，以巧妙的設計，高超或繁複的技術，呈現出何種美感取向呢？以下就實物觀察其特色。

## 雕竹筆筒

筆筒常利用天然竹節製成，清〈雕竹東坡赤壁圖筆筒〉（圖1）將圓形的竹幹，加熱塑形調整成橢圓形，增加正面幅度的面積。故事的主角：行舟與舟中人物，穿越陡直的山壁後現身，垂直的岩石分割船身，同時開創出一前一後的空間感，赤壁場景與故事人物直接連結，手法大膽。岩石向下激起浪花，往上橫向開展出遼闊的天際線，山石的間隙處露出團團松針，蒼勁的松幹凌空展姿，明月當空下，是一大片減地深刻的光素留白，運用垂直與水平交錯而成的構圖，架設出故事發生的空間舞臺。舞臺的右方繼續留白，是否意味這一切事物未來終將歸於沈靜呢？



圖1 | 清 雕竹東坡赤壁圖筆筒 口徑長10.2，寬7.1，高13.7公分 故雕23 國立故宮博物院藏

左側岩壁隔斷的船尾有船夫二人搖櫓，逆流而上望去，陣陣浪淘拍打岸石，兀自飛揚，陰刻的線條流暢俐落，彷彿過去的一切早已隨浪花被洗盡。

作為立體三度空間的筆筒，雕刻者以「陷地深刻」的技法，配合適時得宜的留白，突顯出主題。淺浮雕的手法應用在人物、松枝與江河等處，浪花、石崖等則以陰刻線條表現。整件作品的刀法銳直，手法純熟，人物面容的描寫生動，不僅工匠的技巧高超，構圖運用巧妙，主場的張力與環境的平靜，形成對比，充滿戲劇性，表現的重點和文人繪畫以抒情或賞景為主的情調截然不同。

究其風格與院藏明代朱三松款〈雕竹窺簡圖筆筒〉（圖2）有相似之處，窺簡圖是以西廂記故事為底本，亦取材自當時社會上流行的題材，又運用屏風分割空間，並以大片的留白營造故事氛圍。惟〈雕竹窺簡圖筆筒〉（見圖2）重視刀法起伏的圓滑，高低轉折細

膩，風格柔美，而〈雕竹東坡赤壁圖筆筒〉（見圖1）以簡潔有力的用刀，生動刻劃人物的個性。嘉定地區在明代晚期以來朱鶴、朱纓、朱三松（活動於明末清初）三代的風潮引領下，從之者甚眾，因此這件作品也是受到三朱風格影響，出自十七世紀後期至十八世紀上半蘇州府嘉定地區的竹雕作坊。

### 雞血石未刻印

印章初以銅印為主，多為秦漢官印或姓氏私印，發展至宋、元，逐漸加入書畫家、收藏家的齋堂與鑑賞印記，並兼用玉、牙等為印材。明代後期由於文彭（1498-1573）等吳派書畫家的推波助瀾，文人參與治印，為印文做篆、為印身提供畫稿或書跡，使印章的鑑賞，從印文擴展及於印石與印鈕之美。隨著壽山石的廣泛使用，印鈕的製作更為講究，不僅題材與樣式更為豐富，雕刻的位置也從印首延伸至印側四面，以淺浮雕的技法，



圖2 | 明 朱三松款 雕竹窺簡圖筆筒 口徑8.5，高14.0公分 故雕13 國立故宮博物院藏

展現繪畫意境，這種手法稱為「薄意」，在十七世紀末、十八世紀初已現端倪，十九世紀同治、光緒朝時期發展臻於成熟。

「薄意」的用意乃在於裝飾印身的同時，又不耗費貴重的印材。現今印章界公認的三大印石以青田石最先受到廣泛的注意。活動於十六世紀前半的郎瑛在《七修類稿》記載，處州燈明石溫潤可愛，十六世紀後期高濂（1573-1620）撰寫《遵生八箋》時言，青田燈光石瑩潔如玉，十分難得，價格踊貴。關於壽山石儘管宋代梁克家（1127-1187）撰《淳熙三山志》已提及，壽山石潔淨如玉，潤而易攻，然而壽山石的普遍流行要晚到明末清初，清初孫承澤（1593-1676）《硯山齋雜記》提到，「印章舊尚青田石，以燈光石為貴，三十年來閩壽山石出……時競尚之，價與燈光石相埒，近斧鑿日久，山脈枯竭。」至於雞血石的相關記載則較為少見，雍正十三年（1735）編纂成書的《浙江通志》：「昌化縣產圖書石，紅點若硃砂，亦有青紫如玳瑁，良可愛玩，近則罕得矣。」十八世紀尚無「雞血石」之名稱，亦已不易取得，因此院藏這兩方雞血石印的展品

就更加顯得的珍稀貴重了。

〈雞血石雕赤壁圖未刻印〉（圖3）為方形未刻印，石材色澤灰青帶黃褐，多處混雜白色異質，頂部特有的紅色帶狀石質，被刻意雕製成層疊嶙峋的山崖，以暗示「赤」壁的主題。崖下垂掛橫生的古松，伸向天際，一輪明月，在山石、樹幹之間；另一株蒼勁的松樹，自右側向斜上方伸展而出，這兩株老松，左右連結呼應，架構出遼闊的舞臺空間。江面上行船一艘，上有舵夫搖櫓、舟客二人，一旁刻著五、六行出自東坡〈赤壁賦〉的題款，流暢的行書跨越兩面印身：「月出於東山之上，徘徊於斗牛之間，白露橫江，水光接天，縱一筆之所如，凌萬頃之茫然。可齋。」氣勢滂薄，與印身淺雕的山水圖，溶為一體，互相輝映。

「可齋」不知何人，是書家、畫家甚或雕刻者亦不詳。分析故事畫面的構圖，相連的兩個側面，藉著左右松樹及行書題款的呼應連結，成為主要視覺面，又利用印側的轉折，創造出舟楫行進時轉折的想像，營造出空間深度。雕刻者亦善於運用石質天然的色





圖3 清 雞血石雕赤壁圖未刻印 印面長4.2，寬4.3，高9公分 故雜1898 國立故宮博物院藏

澤，最上方層疊的「赤」石帶，是高聳險峻的岩壁，中上段黃褐色為松樹，淡青色則為綿延的大江面，將小小的印身開展出故事場景的大空間。雕刻的層次豐富，山崖、樹幹、雲紋等物象，由深雕而漸淺雕，配合單刀的水波，輕劃的蘆葦，變化精緻微妙。刀法純熟，線條控制靈活自如，表面拋光起伏細膩，無疑是一件難得的佳作，可說是十九世紀薄意雕刻手法的前身。

薄意成熟的風格在淺浮雕的處理上，手法十分隱約。以民國初年齊白石刻田黃石印（圖4）為例，浮雲若隱若現，山稜微微；其邊款以單刀直刻，刀痕清晰可見。因此，兩相比較，十八世紀〈赤壁圖雞血石未刻印〉（見圖3）邊款仍沿續明代以來以雙刀表現書



跡運筆提頓的作法，印身雕刻的起伏變化也較大。以這兩個面向觀察，乾隆二年款〈施天章雕赤壁圖雞血石未刻印〉（圖5）比起〈雞



圖4 清末民初 齊白石「雨華亭長」田黃石印 印面長2.2，寬2.3，高4.8公分 譚伯羽、譚季甫先生捐贈 贈玉61 國立故宮博物院藏



圖5 清 乾隆 施天章雕赤壁圖雞血石未刻印 印面長2.3，寬5.1，高8.0公分 故雜297 國立故宮博物院藏

血石雕赤壁圖未刻印〉（見圖3）更像是一件立體雕刻的陳設品。

〈施天章雕赤壁圖雞血石未刻印〉（見圖5）印面為長方形，印身側面窄而收尖，整件作品猶如一個縮小版的石碑，正面上段大部份面積雕平直陡峭的山壁，右上角的紅色塊斑，點出「赤」壁的主題，山腳下刻劃細密湍急的江水，浪花翻滾，一艘小舟沈浮於江上，上有船夫一人舟客三人，渺小的舟楫，置身於巨石、激流與奇樹交織成的蒼茫之間。轉至印身另一面，又是另外一番景象，小溪川流，越過小橋，登上叢山高臺，兩人對面拱手作揖，一旁紀念碑似的大壁面，整齊的刻著小楷書六行：「赤壁我曾識，巉巖今復遊。千山木葉落，十月夜登舟。寥寂吾良樂，風霜客不留。橫江一孤鶴，不與歲時留。藥





圖6 明末清初 雕玉壇鈕未刻印 印面長7.2，寬7.2，高5.6公分 故玉2997 國立故宮博物院藏

括蘇子瞻後赤壁賦即用賦字。長春居士著。乾隆丁巳孟冬月，小臣施天章恭鑄。」

這首題詩撰於高宗皇子時期，分析詩作的內容，對於高宗而言，東坡赤壁遊全然沈浸在大自然的雄壯與初冬的寂靜之中，不受歲月與塵俗的干擾，對應印石雕刻傳達出的氣氛，確實令人感受到大自然的浩大以及乘舟遊江者脫離時間束縛的清悠。印石雕刻的時間為乾隆丁巳年（乾隆二年，1737），施天章（1702-1774）供職於宮廷內務府造辦處，施氏為浙江嘉定人，雍正初年由蘇州織造薦舉入宮，擅長雕竹與雕牙。觀此印的雕刻風格，用刀深刻而對比強烈，刀法峻直，構圖滿而重視刻劃細節，的確是嘉定竹雕傳統下的產物，而非印鈕製作的工藝脈絡。

印鈕自秦漢以來，多以幾何狀的瓦鈕、橋鈕，或是龜、異獸、龍等動物為主題，方便繫帶或手持，十七世紀之後印鈕雕刻逐漸擴及印身，例如〈雕玉壇鈕未刻印〉（圖6）除了印鈕上刻菱形網紋、捲雲紋，平臺斜面陰刻雲雷紋為飾。十八世紀的〈雕玉壇鈕未刻印〉（圖7）平臺上一橋鈕，梯形斜面淺浮



圖7 清 雕玉壇鈕未刻印 印面長2.3，寬2.3，高1.9公分 故玉3030 國立故宮博物院藏

雕雲雷紋，表面雕刻起伏細膩，印身四面以陰刻線配合陽文雷紋，二者皆以商周或漢代的紋飾為飾，在仿古的基礎上加以延伸變化，是此時期印鈕流行的作法之一。再以十八世紀前半的〈壽山石「皇十五子·竹素園」連珠印〉為例（圖8），斜坡上山石之間生長著一株椿樹，曲折的樹幹越過印身的頂面，攀附至另一側面，綻放出兩朵盛開的小花，不論是花卉題材的印鈕，或結合淺浮雕和鏤刻的處理手法，都是當時印鈕雕作的新興樣式。

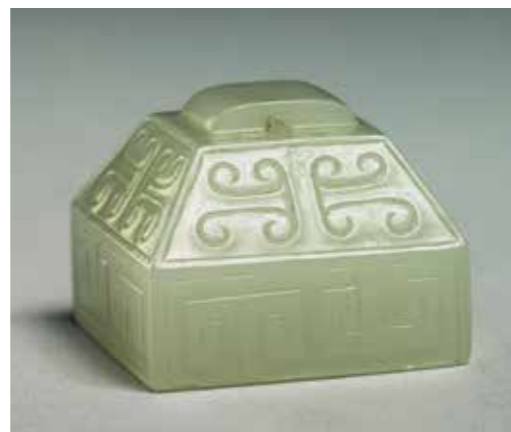


圖8 清 壽山石「皇十五子·竹素園」連珠印 印面長2.5，寬1.2，高5.1公分 故雜666 國立故宮博物院藏



圖9 清 乾隆 雕玉赤壁圖小山子 縱3.1，橫7.4，高5.9公分 故玉6321 國立故宮博物院藏

相較於圖6、7、8這三方玉印，乾隆二年〈施天章雕赤壁圖雞血石未刻印〉（見圖5）乃因應宮廷的需求而生，借用竹木牙雕的技法，將印身滿刻山水，是十七至十八世紀印鈕雕刻較為少見的例子。

### 乾隆朝的玉擺飾

乾隆朝常將完整玉料雕製為山子，作為陳設，這件〈雕玉赤壁圖小山子〉（圖9）為天然玉石子，玉色白中帶灰青，無裂璽，潔淨圓潤，光澤內斂，體積小，適合盈握手中。紅棕



圖10 清 乾隆 雕玉赤壁賦圖插屏兩件 (上、左)長18.3·寬11.2·厚0.9公分 (右)長18.4·寬11.1·厚1.3公分 故玉2538、故玉2539 國立故宮博物院藏

套墨的組合；又因墨模的刻製和版畫的雕刻有相通之處，進而拉近了墨與文人繪畫的距離。〈赤壁圖御墨〉（圖11）為圓首長形黑墨，墨色光膩如漆，文樣線條起伏清晰有序。長形的墨面，以不斷重覆的平行水波，向遠方延伸，構成遼闊的江面。前景一圓弧形的坡陀與高出水面的岸石，沿邊水草輕拂搖曳。中景一輕舟斜行於水面，舟客三人，船尾船夫撐篙。遠處是陡峭山壁構成的屏障，如練的瀑布直瀉而下，濺起浪花，最上方倒掛而

下的是銳利三角形層疊而成的懸崖，直逼江面，共同訴說著赤壁的險峻，與平靜的江面形成對比。

另一墨面陰刻直行填金隸書「赤壁圖」，其上橫書篆字「御墨」，其下鈐印篆款「掬水月在手」，墨側模印陽文「大清乾隆年製」楷款，此墨與「魚形御墨、東林蓮社御墨、仙居臺閣御墨」共四件，同存一匣，為皇室用墨。

〈赤壁圖硃墨〉（圖12）的形制、樣式

色的玉皮，細密光滑，被特意保留刻成山崖立松，松下一搖櫓船停泊，竹編的船篷下，乘客三人，相對而坐，船頭童子烹茶，遠方蘆草輕搖，天上一輪明月映影水中。工匠充分運用玉皮由深至淺的色澤，刻劃由近而遠的物象，江面與天空部份的玉皮則被完全去除，透淨的玉色有如空氣中混合著朦朧的水氣，再以陰刻線條輕劃出江面起伏的水波與岸邊的小草，描寫出遊湖時恬靜而閒適的氣氛。

玉石子的另一面則將玉皮均勻打磨，玉色若隱若現，整齊排滿了楷書：「磨彰白質絳華留，設色居然赤壁遊，水裏月原天上月，刻成舟勝畫為舟。烹茶那慮避烟鶴，鼓枻不驚眠渚鷗。屢舉黃州休致請，箇中人物足千秋。乾隆癸巳（乾隆三十八年，1773）仲秋中澣御題。」印款：「乾」、「隆」。玉石子隨波磨就，圓稜自然，隨形配以雕水波紋的紫檀木座，如一小山子，可置之几案。

乾隆皇帝的《御製詩集》多次出現題詠赤壁賦圖的詩作，時間大部份在七月中旬，地點大多為熱河避暑山莊，也就是說東坡遊赤壁之於高宗，意味值此月圓之際，乃有乘舟遊湖的閒情意致，因此詩作中添加了烹茶的雅興，還打趣說「爐烟熏鶴」，聊著東坡所遊的黃州實非赤壁戰役地點一類的話題。小山子的赤壁賦畫面和詩文一致，也是一派詳和適意。山崖微露，水面平靜開闊，舟客所乘的船隻，亦不似前文談及的印石，刻畫著奮力搖櫓的行舟，而是江南常見頂有船篷的遊湖船，停泊江邊，駐足賞景。

〈雕玉赤壁賦圖插屏〉（圖10）的尺寸比〈雕玉赤壁圖小山子〉大許多，為和闐玉的山料，有壘，局部染色，雕刻線條銳直，《御製詩集·四集》卷十六〈和闐玉鏤東坡前後

赤壁賦圖〉的註中曾提到：「向曾辨和闐玉有經土浸成黃赤色者，……玉工就赤色處琢為壁形，益見巧思。」可見插屏以巧色的手法表現赤壁並非孤例，且受到皇帝的欣賞。

這兩件插屏一件背面僅刻回字紋邊框，框內空白未刻字，一件背面陰刻填金高宗御臨的小楷書〈赤壁賦〉。裁切成橫長形的玉片，一望無際的江面，向遠方無限延伸，與天際線合而為一，右側傾斜遮天的崖壁，或左方高起的巨石，猶如海上的仙山，水波粼粼，舟客二、三人坐於篷船內，望向天邊的明月、浮雲，前景及船旁的蘆葦，隨風輕拂，彷彿置身遠離塵囂的仙境。

插屏未刻年款，乾隆二十四年（1759）回部納入版圖之後，宮廷玉料來源充足，僅根據《御製詩集》統計，以和闐玉為材料的作品即達二百餘件，其中以赤壁圖為主題的和闐玉雕有六件，製作時間集中在乾隆三十四年至四十一年之間（1769-1776，高宗五十三歲至六十六歲），分析六首詩作的內容，出現頻率最高的元素為：赤壁（山）、壬戌、秋、明月、賓主三人、舟、風，其次是玉，再次為「廣寒」或「玉局」（指道觀或仙界），對應雕赤壁賦圖像的構圖與情境，除了時間、地點和人物等構成事件的基本元素之外，透過營造遼闊的空間，溶入輕風徐來的閒適氛圍，建構出縹緲幽遠的道家仙境，可說是乾隆和闐玉雕赤壁圖一系列作品的特色。

### 乾隆朝的御墨

墨原為毛筆書寫時研磨以產生墨汁的用品，明代晚期墨在實用功能之外，逐漸發展出獨有的藝術性，重視墨面圖樣的设计與整





圖11 清 乾隆 赤壁圖御墨 長8.7公分 故文533 國立故宮博物院藏

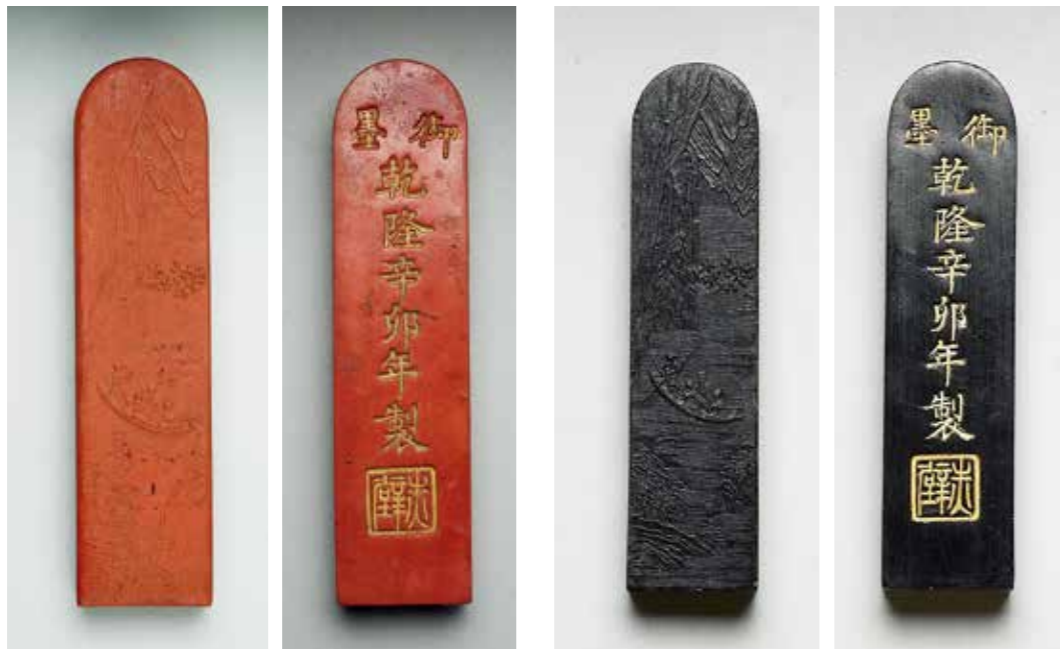


圖12 清 乾隆 赤壁圖硃墨 長9.1公分 故文827 國立故宮博物院藏

圖13 清 乾隆 辛卯年製赤壁圖御墨 長9.1公分 故文641 國立故宮博物院藏

與黑墨（見圖 11）幾乎相同，惟墨面文字有異，一面陰文填金楷書「御墨、乾隆辛卯年製」，篆書印款「赤壁」，另一面為赤壁圖，構圖與黑墨相同，然模印淺而模糊，其山石與瀑布的紋理亦不類，應出自不同墨模，其製作時間為乾隆辛卯年製。這方赤壁圖硃墨和「眾香國硃墨、世掌絲綸硃墨、玉珩硃墨、凌煙閣硃墨、清香直節」等共十一件同存一匣，也是皇室御墨。

這件硃墨實際上是屬於一套四十件硃墨當中的一件。根據《清代內務府造辦處各作成做活計清檔》乾隆三十六年七月十二日記事錄的記載：御書處將現有「丁巳年御製」墨模二十六件交造辦處改為「辛卯年製」，奉旨改做紅、黑墨四十份。也就是說，這件辛卯年製的硃墨是以丁巳年（乾隆二年，1737）的舊墨模修改年款後製成。

至於〈赤壁圖御墨〉（見圖 11）則出自

仿丁巳年製／辛卯年製御墨的新刻墨模。將其與〈辛卯年製赤壁圖御墨〉（圖 13）比較，〈赤壁圖御墨〉（見圖 11）前景的坡坨地平線沿著墨面邊緣，似乎將整個場景拉近觀者，水波的線條較短而斷續，間隔較大，使小舟及舟客相形之下變大，而左後方的山崖、線條整齊的瀑布與排列有序的三角形懸壁，使赤壁作為山水景物的輪廓更為鮮明，因此，就構圖、物象樣式等面向可明顯看出〈赤壁圖御墨〉（見圖 11）是據舊模的構圖樣式，整個重新製模，故於細微之處流露出乾隆後期的風格習氣。

乾隆宮廷據辛卯年製的四十件墨式，重新刻製墨模後，製作了多套黑墨。院藏〈赤壁圖御墨〉（見圖 11）相同的黑墨有十件，其中二件選入乾隆乙未年（乾隆四十年，1775）重裝的〈龍香御墨〉套墨之中。院藏〈龍香御墨〉共兩套，每套四十件分裝四函，

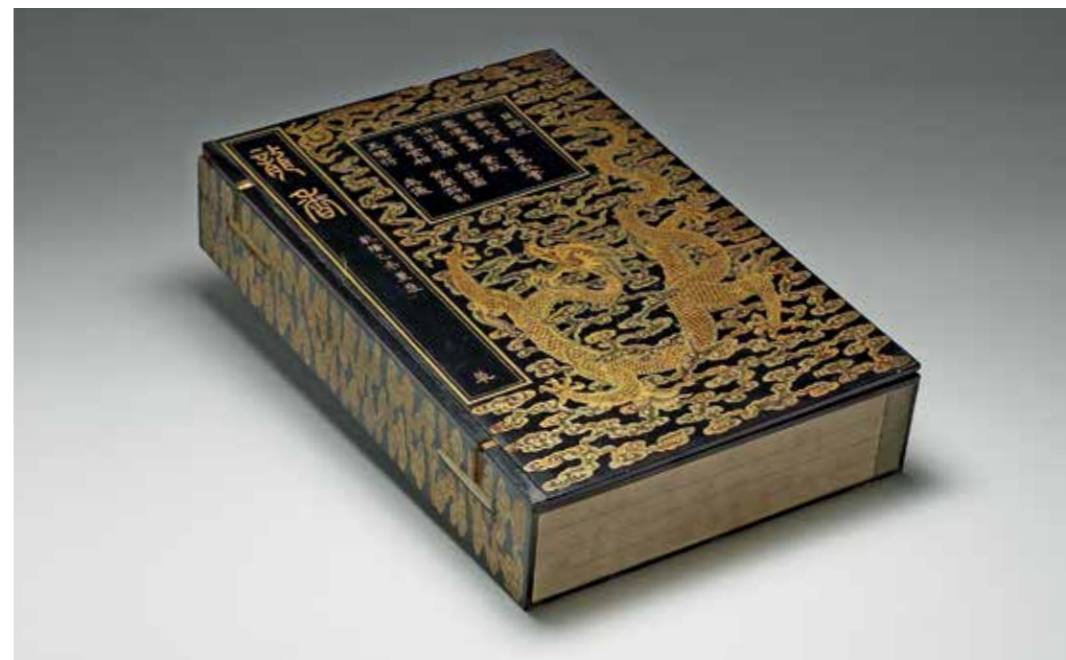


圖14 清 乾隆 龍香御墨黑地描金雲龍紋漆匣 長44.6，寬29.8，高7.3公分 故文500附件 國立故宮博物院藏

四十件的形制和圖樣，都和辛卯年的紅、黑墨相同，不過經過重新製模，線條更為規整，圖樣清晰，墨面原辛卯年製字樣的位置，均改為隸書陰文填金的墨名，每函以黑漆描金雲龍紋書式插蓋匣（圖14）盛裝，蓋面描金使用成色不同的深淺金粉增加層次感，龍紋的金色亮麗突顯，雲紋的青金顏色偏白，形成背景，並描金書寫目錄，一一列出匣內各墨的名稱，井然有序。漆匣內有裱錦書套匣及內匣（圖15），內匣（圖16）為仿書籍的六合函套，開啟處挖成回折型，中央開光，露出內藏墨影，每一匣內有墨十件，大小形狀各異，墨的擺放位置亦經過特意的安排，對稱平衡，配合圖樣命名的各式墨，集繪畫、書法、雕刻與製墨於一，圖文精緻，裝潢考究。源於明代晚期開始流行的集錦墨，十八世紀初達到鼎盛，乾隆朝亦仿效之，包裝更為精美。



圖15 清 乾隆 龍香御墨裱錦書套匣及六合函套內匣 故文500附件 國立故宮博物院藏

## 結語

蘇軾赤壁賦重新詮釋下的赤壁，成為文學與書畫作品紀遊的經典題材，當轉換為文房用具的裝飾主題時，因材質與製作背景等因素的差異，遂呈現出不同的風貌與趣味。

嘉定風格脈絡下的雕竹筆筒（見圖1），刀法運用靈活，有繪畫用筆之妙，構圖與氛圍則頗具戲劇性，在觀者眼前開展出一幕鮮活的畫面。同屬嘉定竹雕系統下的〈施天章雕赤壁圖雞血石未刻印〉，構圖平穩，人物與山水安排均衡，刻畫細密，規矩的陳述東坡遊赤壁的事實，是清代乾隆朝典型的宮廷風格，與其說是印石，倒不如視為雕刻陳設品，更為貼切。玉山子和玉插屏也是清代宮廷的製品，在皇帝意志的主導下，表現高宗個人遊湖時的浪漫遐思。

相對來看，〈雞血石雕赤壁圖未刻印〉（見圖3）則非宮廷作品，雕刻的風格及內容

都流露出濃厚的人文氣息，傳達出與十七世紀徐霞客諸輩壯遊山水時相同的壯闊胸懷。至於清代內務府造辦處御書處製作的〈赤壁圖御墨〉（見圖11），以乾隆二年的舊模為本，重新刻模，其山壁構圖的直挺與奇趣，令人聯想起徽州黃山的偉崛，輕舟的簡速造

型、幾近平行的水紋與人物稚拙的描寫，倒像是平民日常活動的風俗畫。以上各品項，在赤壁山水、東坡與舟遊相同元素的組合下，卻能各展風貌，令人玩味。

作者任職於本院器物處

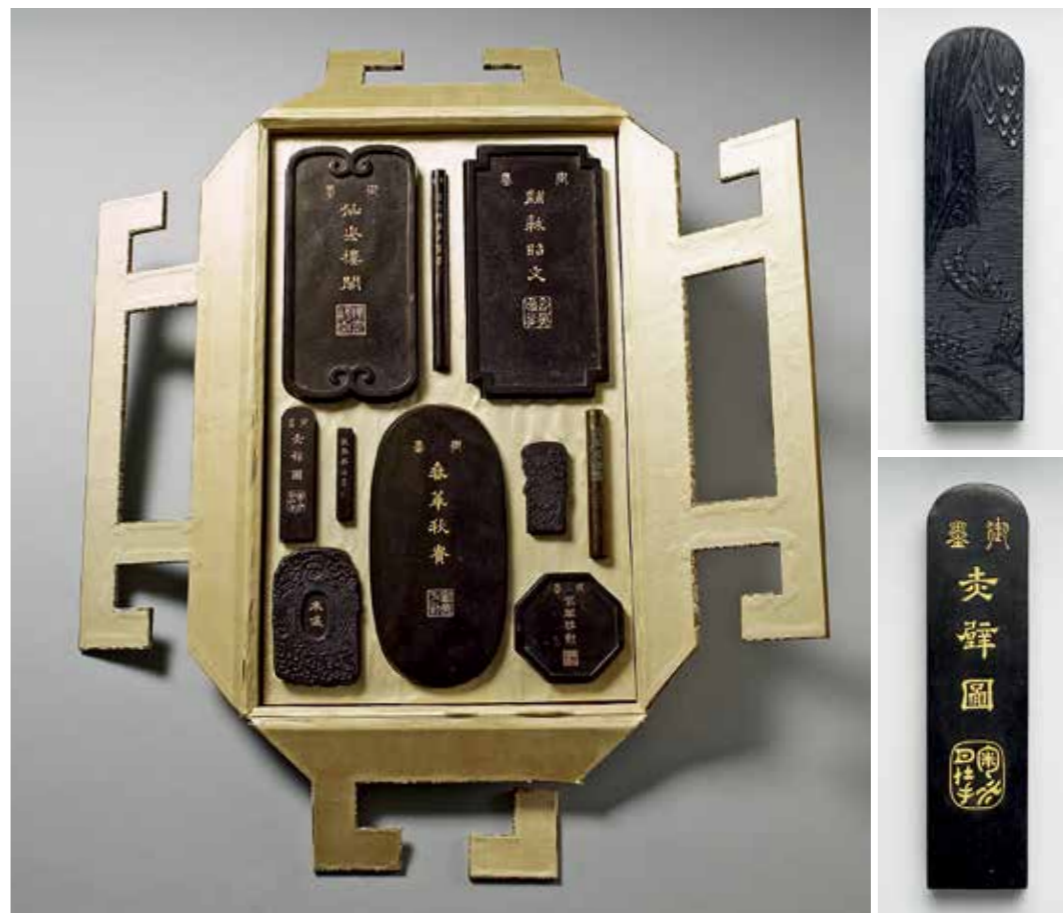


圖16 清 乾隆 龍香御墨裱錦六合函套內匣暨赤壁圖御墨 故文500附件、故文502 國立故宮博物院藏

## 參考書目

1. 李天鳴、林天人主編，《捲起千堆雪——赤壁文物展》，臺北：國立故宮博物院，2009。
2. 衣若芬，〈戰火與清遊——赤壁圖題詠論析〉，《故宮學術季刊》，18卷4期，2001年夏季，頁63-170。
3. 林莉娜，《文學名著與美術特展圖錄》，臺北：國立故宮博物院，2001。
4. 國立故宮博物院編，《國立故宮博物院文房聚英》，日本京都：同朋舍，1992。
5. 嵇若昕，《匠心與仙工——明清雕刻展》，臺北：國立故宮博物院，2009。
6. 蔡耀慶，《明代印學發展因素及表現之研究》，臺北：國立歷史博物館，2009。