

明末清初雕犀角人物乘槎 的時代意涵*

陳慧霞
國立故宮博物院
器物處

提 要

犀角雕刻在明代晚期十六世紀下半逐漸流行，由於質材的稀有、溫潤的色彩，再加上刻意的裝飾，犀角雕製的杯皿不論造型，一直兼具觀賞的功能，然而相較於常見的杯狀形犀角杯，犀角槎杯獨有的造型敘述更多的內容。犀角雕刻不像繪畫或書法具有較多的個人色彩，名工巧匠製作的犀角槎，近乎是一種商品，是特定時空背景下的產物，本文以故宮博物院收藏的犀角人物乘槎為中心，經由分析文學中張騫乘槎故事的內涵，推敲此故事在不同時代所強調的重點，又藉著比對繪畫、器物的相關作品或記載，尋找犀角人物乘槎的圖像演變與特徵，嘗試從社會文化面去理解明末清初雕犀角人物乘槎的時代內涵。

關鍵詞：犀角雕刻、張騫乘槎

* 本文初稿時承蒙國立故宮博物院書畫處馬孟晶及器物處施靜菲提供意見；於2007年「全球化下明史研究之新視野」國際學術研討會中發表，感謝主評人巫仁恕及與會學者賜教；並彭寶儀協助搜集資料；承蒙匿名審查委員指正，一併致謝。文責由本人自行負責。

犀角雕刻在明代晚期十六世紀下半逐漸流行，由於質材的稀有、溫潤的色彩、再加上刻意的裝飾，犀角雕製的杯皿不論造型，一直兼具觀賞的功能，然而相較於常見的杯狀形犀角杯，犀角槎杯獨有的造型似乎敘述著更多的內容。故宮收藏人物犀角槎三件，造型接近，以編號「故雕109」（圖1）的人物乘槎為例，色澤溫潤，雕工精緻，引人注目。「槎」原指水中的浮木，作品中將槎表現成以樹幹鑿造的船，像一艘獨木舟，當中坐者一位長鬚老者。這艘犀角雕製的獨木舟，造型精心設計，船頭為中空的樹幹，旁邊攀附一枝蒼勁的枯幹，強調出枯木槎舟的主題。順著管狀船首而行的是逐漸開張的船身，船身一頭坐著一位老者，面對船頭，長鬚髯髯，長衫垂落，一手持拂塵，一手倚地，坐姿優閒自在。老者身後直立著一道由花卉攀附樹幹所形成的背屏，背屏以彎轉的老幹為主軸，梅花、牡丹與荷花蜿蜒蔓生，交錯的枝桠與茂盛的花葉，將孤舟點綴得生氣盎然。老者背後的船尾作圓弧形收頭，船沿自然轉折如荷葉，使原本陽剛的槎舟多了一份柔性的結尾，如動人的故事般，餘音繚繞。仔細觀察船身發現，這可不是一艘停靠岸邊靜止的休舟，船側正激起點點浪花，船底的海浪，迴旋翻轉，不時捲起飛揚的浪花，似乎正航向遠方。

在犀角雕的研究中，湯姆士·霍克（Thomas Fok）《中國犀角雕刻珍賞》一書依紋飾特徵、雕工和風格為犀角器分期，¹ 珍·嘉曼（Jan Chapman）的專書² 有系統的說明中國犀角雕刻的質材特性、雕刻技法、工匠，並分析犀角的時代風格及其對中國與他國藝術的影響，為犀角雕刻研究奠定了重要的基礎。本文希望進一步思考的是，影響個別作品風格形成的因素是什麼？中國的犀角雕刻並不像繪畫或書法具有較多的個人色彩，由名工巧匠製作的犀角槎，近乎是一種商品，是特定時空背景下的產物，究竟作品本身反映怎樣特有的社會與時代內涵呢？本文嘗試以犀角人物乘槎為焦點，根據文獻的記載及作品本身的特點，從社會文化面去理解犀角槎，使我們更能理解作品的時代生命力。

人物乘槎為犀角雕的新風格

現存公私收藏的犀角雕人物乘槎數量不少，根據珍·嘉曼（Jan Chapman）

1 Thomas Fok, *Connoisseurship of Rhinoceros Horn Carving in China*.

2 Jan Chapman, *The Art of Rhinoceros Horn Carving in China*.

的統計，至少有二十件之多，³ 尺寸長度最大者為三十三點七公分，最小者為十九點九公分，大部份為二十五公分左右。就中國犀角雕刻史的發展來看，犀角槎的製作方法十分特別。

犀角製杯唐代已有。日本正倉院天平勝寶八年（756）「獻物帳」記錄「赤漆文櫛木廚子」中有「犀角杯二口 / 一白一黑」，現藏正倉院北倉的犀角杯，為橢圓形橫切面，開口作喇叭狀，內部剝凹，底有圈足，表面光素無紋。⁴ 犀角是一種珍貴材質，犀角杯也實際上作為酒器使用，《太平廣記》記載唐元和末年時人薛昭，曾遇美女以犀杯酌酒進之。⁵ 犀角的特點是喇叭狀造型，寬部，也是基部，有一淺槽，因此大多數的做法是利用犀角垂直方向的大小變化，修整基部橫切面原有的凹槽，或取整段或捨去尖端，製成碗、瓶等容器，不論是花、葉或是鼎、壺都是順者犀角原有造型，在表面雕鏤花卉、螭紋或山水、樹林、人物等題材，一方面表現雕工的精緻，一方面著重犀角天然的色澤，但是犀角槎卻有迥然不同的設計概念。

首先將犀角橫置，以水平方向考慮造型，經過特殊液體泡軟後，將喇叭狀部位的下沿拉整作船尾，上沿部份一方面保留雕刻人物的部份，一方面縱向切開一段，拉整造型、挖空，與犀角原有的凹槽相連，作成可以容酒的船身，酒為橫向流出。（圖2）將一艘槎舟轉換為酒器，無疑是一項嶄新的創作理念，不保留犀角原有的造型，經由拉整改變喇叭狀，與原型差距甚大。同時在技術層面上也需要相當的突破，不論是船尾部份皺摺的造型，或是船身的開挖與修飾，不僅要顧及美觀，還需精準計算出保留人物雕刻的部份，並建構人物底部與船底間橋狀的支撐，使酒能流過橋墩。精心的設計、繁複的工序與純熟的技巧是作品完成缺一不可的要素。

參考嘉曼氏（Jan Chapman）的研究，再加上國立故宮博物院的收藏，現存犀角槎刻款的作品有六件，參考表一。一件是「鮑天成」款，上海博物館藏。鮑天成約活動於1573-1619年的江蘇一帶，以擅長治犀聞名，晚明文人筆記中常提

3 再加上私人收藏家和近年拍賣行的紀錄，數量當可再增加十件以上，感謝審查意見指正。

4 正倉院事務所，《正倉院寶物·北倉》，圖5、圖版41，頁25。

5 （宋）李昉，《太平廣記》，張雲容條，卷六十九，頁348。

及，⁶現存刻有鮑天成款的犀角雕有六件，除了槎的造型外，其他的是犀角杯、螭紋壺、臥鹿形杯和山水人物犀杯等。三件是「甲子」與「雨源」款，分別在北京故宮博物院、巴黎裝飾藝術博物館（Musée des Arts Décoratifs in Paris）、和私人收藏（Fleishcher Collection），一件「再來華甲子」、「尤通」款，國立故宮博物院藏（中雕11）。尤雨源，可能就是尤通，明末人，現存四件刻款作品，均為犀角槎，「甲子」款可能是西元1624或1684年，乾隆皇帝1782年的題銘中曾稱讚過尤通。一件刻「直生」、「尤氏」款（中雕3），「直生」應是尤直生，也就是尤侃，現存二十件刻款作品，可能就是人稱「尤杯」，以擅長雕犀角聞名者，生於吳興，約活動於1660-1720年，康熙皇帝曾召入北京，北京和臺北的故宮博物院均收藏「尤侃」款的犀角雕。據款識，雕犀角槎的名匠有三位：鮑天成、尤通和尤侃，他們活動的時間約在十六世紀末到十八世紀初。

表一：雕犀角人物乘槎刻款作品

| 收藏地 | 上海博物館 | 北京故宮博物院 | 巴黎裝飾藝術博物館 (Musée des Arts Décoratifs in Paris) | 私人收藏 | 國立故宮博物院 | 國立故宮博物院 |
|-----|-------|---------|---|------|---------|---------|
| 名款 | 鮑天成 | 雨源 | 雨源 | 雨源 | 尤通 | 直生 |
| 時間款 | | 甲子 | 甲子 | 甲子 | 再來華甲子 | |

明代晚期十六世紀下半開始是犀角雕刻的盛期，除了原為中國人接受的亞洲犀角之外，並自福建港口進口大量非洲犀角。不過亞洲犀角因色澤及質地，仍為國人所偏愛，明代的犀角雕刻多以亞洲犀角製成，名家輩出，風格多樣。例如將雕刻造型完全脫離犀角造型的布袋坐像，⁷器底以紅漆書：「大明萬曆年製」款（1573-1619），布袋袒胸凸肚一手斜倚坐著，數個小孩攀附戲耍於身側、肩上，造型準確，用刀圓潤。又如雕犀角瘻木紋杯，⁸底陰刻「萬曆七年」（西元1579年）

6 張岱，《陶庵夢憶》：「吳中絕技，陸子岡之治玉，鮑天成之治犀，周柱之治鑲嵌，趙良璧之治錫，朱碧山之治金銀，馬勳、荷葉李之治扇，張寄修之治琴，範昆白之治三弦子，俱可上下百年，保無敵手。」頁8。

7 霍滿棠，《中國犀角雕刻珍賞》，圖69，同上。

8 Jan Chapman, *The Art of Rhinoceros Horn Carving in China*, 圖330, 333.

及陽文印款「審堂珍藏」，表面平滑造型簡練，表現質樸自然的美感。又如仿古的螭把角杯，⁹底陰刻「萬曆八年玉衡藏古」，高浮雕、淺浮雕與陰刻並呈，以古典的題材組合成新創的風格。犀角雕的風潮一直沿續到十七世紀，康熙御製款的犀角三弦瓶，¹⁰光素俐落。十七紀末或十八世紀初袁尚卿款的螭紋壺，¹¹鏤空多層的螭紋、淺浮雕的連枝花卉與超乎壺形的造型。不論造型的多變、熟練的刻工或奇想的紋飾，都見證這段時期工匠技藝的高超以及創新大膽的美感思惟，犀角人物乘槎就是這股時代潮流中的佳作。

一、張騫乘槎的故事內容

(一) 南北朝至唐：張騫乘槎故事的成立

故宮收藏的另一件犀角槎（典藏編號：中雕11）（圖3），槎上刻有乾隆皇帝御題：「照渚幸而溫氏，刻杯仍此遇尤家，¹²河源自在人間世，漢使訛傳星漢槎。乾隆癸卯季夏月御筆」（1783）。乾隆皇帝透過地理的考察，雖然不同意漢使到達天河的故事內容，卻顯然知道槎杯所表現的是張騫乘槎的傳說，可見十八世紀的人普遍以張騫尋河源至銀河的事件理解雕犀角人物乘槎的內容。

關於乘槎上天河的傳說最早見於西晉張華（232-300）《博物志》：「舊說云天河與海通，近世有人居海渚者，年年八月有浮槎去來，不失期。人有奇志，立飛閣於查上，多資糧，乘槎而去。十餘日中，猶觀星月日辰，自後茫茫忽忽，亦不覺晝夜。去十餘日，奄至一處，有城郭狀，屋舍甚嚴，遙望宮中多織婦。見一丈夫牽牛，渚次飲之，牽牛人乃驚問曰：『何由至此？』此人具說來意，並問此是何處，答曰：『君還至蜀郡，訪嚴君平，則知之。』竟不上岸，因還如期。後至蜀，問君平，曰：『某年月日，有客星犯牽牛宿。』計年月，正是此人到天河時也。」¹³

9 同上，圖331、332。

10 同上，圖91、348。

11 同上，圖90。

12 首句用典出自《晉書·溫嶠傳》，溫嶠至武昌牛渚磯，見水深難測，遂燃燒犀角，得見水族奇形怪狀之事，卷六十七，頁131。

13 （西晉）張華，《博物志》卷三，《叢書集成簡編》431，頁19。

故事的背景在漢代，一位住在海邊的人，因為對每年八月準時來去的浮槎感到好奇，因而興起尋找海源的念頭，結果竟然到了天河。故事中的人物除了這位居住在海邊的人之外，還包括牛郎、織女和漢代善長曆算、天文的蜀人——嚴君平，就是沒有張騫。不過唐代人留下的記錄提到，根據南朝梁代人宗懷的《荊楚歲時記》（以下簡稱《荊》）中記載，這位乘槎至天河者就是張騫。可惜現存《荊》的版本，並沒有乘槎者是張騫的文字，歷來也有很多學者質疑《荊》作者的依據。不過，從《荊》書的性質加以考慮，這是一本紀錄南北朝時期荊楚地方風俗的書籍，書中的內容極可能是反映流傳在當時民間的一種說法，既是口耳相傳的說法，出處很可能不可考，而這種說法的依據很可能是結合《史記》和《漢書》對張騫出使大夏，窮河源的說法¹⁴加以發揮而得。史書認為張騫是一位開創者，尋找黃河源頭，到達前人所未曾能及的遙遠之地，正史的記錄為張騫乘槎至天河的傳說，提供合理的歷史背景。

即使無法明確肯定張騫乘槎典故的說法依據，但是卻不能因此漠視張騫乘槎故事成立後，對後代造成的影響。儘管沒有明確的時間點，不過可以確信張騫乘槎的說法，在南朝梁代的時候應該已經成立。¹⁵梁代詩人庾肩吾（487-551）〈奉使江州舟中七夕詩〉：「漢使具為客，星槎共逐流。」¹⁶庾信（513-581）也在七夕所寫的詩中提到牛郎、織女，並引用漢使——張騫，乘槎到天河的典故：「星橋通漢使，機石逐仙槎」¹⁷，庾氏父子的詩中雖然沒有直接提到張騫的姓名，而是以「漢使」——漢朝朝廷派出的使者稱之，應該也是指張騫。

唐代詩人更廣泛使用張騫泛槎的典故，表二的例子中，參考作者寫詩的情境或個人詩風，理解詩中的意義，中宗時的宮廷后妃上官昭容和宮廷中人的邵昇，藉張騫乘槎至天河的典故，暗喻宮廷與佳麗之美勝於仙界。擅寫詠史詩的胡曾

14 (漢)司馬遷，《史記·大宛列傳》，卷一百二十三，頁3157-3180。班固，《漢書·張騫李廣利列傳》，卷六十一，頁2687-2705。

15 鄭紹基〈典實和傳說：古代文學作品中的張騫〉，頁8-13。

16 庾肩吾，〈奉使江州舟中七夕詩〉：「九江逢七夕，初弦值早秋。天河來映水，織女欲攀舟。漢使具為客，星槎共逐流。莫言相送浦，不及穿針樓。」遼欽立輯校，〈梁詩·庾肩吾〉，《先秦漢魏晉南北朝詩》，卷二十三，頁1995。

17 庾信，〈七夕〉：「牽牛遙映水，織女正登車，星橋通漢使，機石逐仙槎。隔河相望近，經秋離別賒。愁將今夕恨，復著明年花。」遼欽立輯校，〈北周詩·庾信〉，《先秦漢魏晉南北朝詩》卷三，頁2376。

(約活動於860-880)在寫〈黃河〉時，即是以張騫乘槎的事件本身作發揮。而詩風用事精巧的唐彥謙(約活動於860-871)在山西永濟市古蒲州城西門外，黃河東岸的重要渡口〈蒲津河亭〉寫道：「煙橫博望乘槎水，日上文王避雨陵」，這裡的河水是張騫乘槎的黃河，而山則是山徑委深，峰阜交蔭，文王避雨的山陵，也就是石嶠山北陵——在硤石關北側的金銀山。杜甫(712-770)〈秋日夔府詠懷〉是大歷初年(766-779)為謫貶江陵的秘書少監鄭審，以及流放吐蕃返歸的太子賓客李之芳所寫，直接指明乘槎者是張騫。唐末詩人韋莊(836-910)〈夏口行寄婺州諸弟〉在離家時寫給家人的詩說自己乘舟於遼闊的江面，猶如乘槎的張博望(也就是張騫)一般。

表二：唐代張騫乘槎的故事內涵

| 內容分類 | 作者 | 詩文內容 |
|------|------|---|
| 天界 | 上官昭容 | 〈遊長寧公主流杯池〉：倩語張騫莫辛苦，人今從此識天河。 ¹⁸ |
| 天界 | 邵昇 | 〈奉和初春幸太平公主南莊應制〉：無路乘槎窺漢渚，徒知訪卜就君平。 ¹⁹ |
| 地理 | 胡曾 | 〈黃河〉：博望沈埋不復旋，黃河依舊水茫然。 沿流欲共牛郎語，只得靈槎送上天。 ²⁰ |
| 地理 | 唐彥謙 | 〈蒲津河亭〉：煙橫博望乘槎水，日上文王避雨陵。 ²¹ |
| 旅行 | 杜甫 | 〈秋日夔府詠懷〉：途中非阮籍，槎上似張騫。 ²² |
| 旅行 | 韋莊 | 〈夏口行寄婺州諸弟〉：誰道我隨張博望，悠悠空外泛仙槎。 ²³ |

18 上官昭容：「沁水田園先自多，齊城樓觀更過。倩語張騫莫辛苦，人今從此識天河」。《全唐詩》，卷五，頁63。

19 邵昇：「沁園佳麗奪蓬瀛，翠壁紅泉繞上京。二聖忽從驚殿幸，雙仙正下鳳樓迎。花含步輦空聞出，樹雜幃宮畫裏行。無路乘槎窺漢渚，徒知訪卜就君平」。《全唐詩》，卷六九，頁774。

20 《全唐詩》，卷六四七，頁7425。

21 唐彥謙：「宿雨清秋霽景澂，廣亭高樹向晨興。煙橫博望乘槎水，日上文王避雨陵。孤棹夷猶期獨往，曲閣愁絕每長憑。思鄉懷古多傷別，況此哀吟意不勝」。〈蒲津河亭〉，《全唐詩》，卷六百七十一，頁7672。

22 《全唐詩·杜甫十五》，卷二百三十，頁2512-2514。

23 韋莊：「回頭煙樹各天涯，婺女星邊遠寄家。盡眼楚波連夢澤，滿衣春雪落江花。雙雙得伴爭如雁，一一歸巢卻羨鴉。誰道我隨張博望，悠悠空外泛仙槎」。〈夏口行寄婺州諸弟〉《全唐詩·韋莊四》，卷六百九十八，頁8038。

「張騫乘槎」在文學上的指涉意涵，南北朝時與牛郎、織女相連結，常在七夕時被引用，用法上忠實借用《博物志》中的記載，唐人應制詩中也以陳述張騫至天河的事實，比喻唐朝宮廷華麗不下於仙宮。面對黃河景色時，直接運用張騫乘槎窮河源的典故之外，在送行或遠行時，也常借用張騫乘槎遠行的意象，前文杜甫和韋莊詩中的張騫都是針對行旅而言，而且不是單純離鄉背井之人，經由對故事的引申，事件的主角被賦予脫離世俗的人格特質，杜甫詩中的張騫和南北朝的阮籍相呼應，阮籍是三國時期的才子，崇尚自然與老莊思想，藉酣醉不醒以拒絕參與司馬政權，是一位不受世俗拘束的人物，張騫本是一位出使西域的武將，當張騫與乘槎相結合時，卻產生新的特質，如同阮籍般具有超塵出俗的內在。乘槎的張騫還不僅只是超塵之人，而且是引領入仙界之人，隱居衡山的廖融〈夢仙謠〉描寫夢境中，道仙出現時的熱鬧景象，最後回歸現實「星稀猶倚虹橋立，擬就張騫搭漢槎」，²⁴想跟著張騫乘槎，到天河一睹仙界。

（二）張騫乘槎與人物乘槎

在「張騫乘槎」典故中，故事的主角——張騫，有時會被隱藏、省略或替換。李義〈慶池侍宴應制〉「寄語乘槎溟海客，回頭來此問天河。」²⁵不稱張騫而稱海客。宋之問（約650?-713?）為求北門學士一職不得，作〈明河篇〉表示心意，「明河可望不可親，願得乘槎一問津。更將織女支機石，還訪成都賣卜人。」²⁶句中的織女、支機石和成都的賣卜人點出詩人應是借張騫乘槎的典故，用以暗喻希望得到機會，故事中張騫並沒有出現，反而是詩人自己成為乘槎問津者。李邕（678-747）參與宮中盛會時作應制詩「傳聞銀漢支機石，復見金輿出紫微。……今日還同犯牛斗，乘槎共逐海潮歸。」²⁷在歌頌皇家仙樂飄飄、仙人輕舞之時，

24 廖融：「琪木扶疏繫辟邪，麻姑夜宴紫皇家。銀河旌節搖波影，珠閣笙簫吸月華。翠鳳引遊三島路，赤龍齊駕五雲車。星稀猶倚虹橋立，擬就張騫搭漢槎。」〈夢仙謠〉，《全唐詩》，卷七百六十二，頁8655。

25 「神池泛濫水盈科，仙躡紆徐步輦過。縱棹洄沿萍溜合，開軒眺賞麥風和。潭魚在藻供遊詠，谷鳥含櫻入賦歌。寄語乘槎溟海客，回頭來此問天河。」〈興慶池侍宴應制〉，《全唐詩》，卷九二，頁998。

26 《全唐詩》，（同上），卷五十一，頁627。

27 〈奉和初春幸太平公主南莊應制〉：「傳聞銀漢支機石，復見金輿出紫微。織女橋邊烏鵲起，仙人樓上鳳皇起。流風入座飄歌扇，瀑水侵階灑舞衣。今日還同犯牛斗，乘槎共逐海潮歸」，《全唐詩》，卷一一五，頁1169。

將自己比爲乘槎闖入天河的人，取代了張騫。乘槎與仙界是詩人主要的關注點，而乘槎者卻是可以改變的。

喜好山水，曾隱居廬山的李涉，憲宗時任太子通事舍人，貶峽州（湖北宜昌），太和中爲太學博士，復流放康州（廣東德慶），在旅途中遇舊識寫道：「將作乘槎去不還，便尋雲海住三山。不知留得支機石，卻逐黃河到世間。」²⁸ 詩人感歎自己過去縱情山水猶如乘槎雲遊仙山，眼前卻沈浮於黃河人世之中。在以上的作品中，乘槎典故的重點在於藉著「槎」這個特殊的工具，就足以通天，人物張騫則是可替換的。咸通年間未能中舉的方干，遁入會稽，漁於鑑湖，在遊道家福地剡中（嵊州新昌一帶）時，沈浸在山清水淨之中，想乘槎至仙源，寫道：「便擬乘槎應去得，仙源直恐接星東。」²⁹

換了一個人物，乘槎仍然具有與張騫乘槎相同的內涵，可見「槎」是故事中另一個不可忽視的主角，「槎」不是一種單純的交通工具，「乘槎」本身具有特殊涵義。早在（東晉）王嘉（?-約39年）的《王子拾遺記》記載，上古三代堯時就有巨查，「查」與「槎」字相通，「巨查浮于西海，查上有光，夜明晝滅」，人們看到的光亮，「乍大乍小」，像星月因時間不同而有變化。巨查環繞四海，十二年一周天，周而復始。所以巨查本身具有與天體運行相配合的特性。而且「羽人栖息其上，群仙含露以漱，日月之光則如暝矣。」³⁰ 槎能夠作爲羽人、神仙的休息站，又和天象相應，難怪傳說中作爲舟楫的槎具備特殊的能力，可以到達天界，前文詩人口中的舟槎正反映此種思想。

杜甫（712-770）〈舟泛洞庭〉時說：「雲山千萬疊，底處上仙槎。」³¹ 韋莊

28 〈逢舊〉：「碧落高高雲萬重，當時孤鶴去無蹤。不期陵谷遷朝市，今日遼東特地逢。將作乘槎去不還，便尋雲海住三山。不知留得支機石，卻逐黃河到世間」，《全唐詩》，卷四七七，頁5433。

29 〈路入剡中作〉：「截灣衝瀨片帆通，高枕微吟到剡中。掠草並飛憐燕子，停橈獨飲學漁翁。波濤漫撼長潭月，楊柳斜牽一岸風。便擬乘槎應去得，仙源直恐接星東」，《全唐詩》，卷六五二，頁7488。

30 （前秦）王嘉：「堯登位三十年，有巨查浮于西海，查上有光，夜明晝滅。海人望其光，乍大乍小，若星月之出入矣。查常浮繞四海，十二年一周天，周而復始，名：『日貫月查』，亦謂：『掛星查』。羽人栖息其上，群仙含露以漱，日月之光則如暝矣。虞夏之季，不復記其出沒，游海之人猶傳其神偉也」，《唐書·拾遺記》，頁317。

31 「蛟室圍青草，龍堆擁白沙。護江盤古木，迎擢舞神鴉。破浪南風正，收帆畏日斜。雲山千萬疊，底處上仙槎」，《全唐詩》，卷二三四，頁2581。

(836-910) 和友人泛舟時自比為六朝時的嵇康和阮籍，舟楫輕快，寫道：「輕如控鯉初離岸，遠似乘槎欲上天。」³² 就算不能到天界，也能離俗，北周韋瓊〈貽韋居士詩〉：「坐石窺仙洞，乘槎下釣磯。」³³ 劉商〈上崔十五老丈〉：「天漢乘槎可問津，寂寥深景到無因。看花獨往尋詩客，不為經時謁丈人。」³⁴ 充分說明乘槎在文學意象或說文人筆下所傳達超塵離俗的內容。

在唐代詩人的活潑想像力之下，張騫乘槎或是海客乘槎的內容早已超過傳奇故事的本身，賦予豐富的內涵：從觀賞景色時對黃河的聯想，到送行時對離鄉者的比喻，可以脫離世俗、還可以與仙界結合。此後的文學從宋、元一直到清代，往往沿續唐人的意義，而不能出其右。在文學的基礎上，宋代開始出現乘槎題材的繪畫作品，元代擴而作為工藝題材，明清更常見於犀角雕及瓷器等材質，不同時代的藝術作品中，張騫乘槎的圖像內容各有偏重，反映不同時代的關懷。

二、人物乘槎的藝術表現

(一) 人物乘槎中的人間關照與仙界聯想

張騫乘槎不單是文學上的議題，在文人畫興起的北宋後期往往成為文人表現個人內在特質的寫照。(宋)李公麟(1049-1106)曾畫〈東坡乘槎圖〉，周紫芝(1082-1155)贊云：「博望侯乘槎而遊，吾夫子乘桴而浮，仲尼固陋窮於四海，而張騫又功名之流也，躡哉東坡，高目九州，視死生猶大夢，均溟渤於一瀛，故能以巨海為家，以枯木為舟，風濤如山，而神色甚休，蓋入火不熱，入水不濡，其古至人之儔歟。」³⁵ 周紫芝將張騫的傳說和孔子乘桴浮於海的事件相對比，一位是不得志不為世所用，一位是成就功名之人，而東坡先生又是另外一種典型，遼闊的大海，翻騰的浪濤，海上一枯木之舟，乘槎者無畏狂風巨浪，無視死生，

32 〈和侯秀才同友生泛舟溪中相招之作〉：「嵇阮相將棹酒船，晚風侵浪水侵舷。輕如控鯉初離岸，遠似乘槎欲上天。雨外鳥歸吳苑樹，鏡中人入洞庭煙。憑君不用回舟疾，今夜西江月正圓」。《全唐詩》，卷六九七，頁8018。

33 「六爻貞遯世，三辰光少微。潁陽去猶遠，滄洲遂不歸。風動秋蘭佩，香飄蓮葉衣。坐石窺仙洞，乘槎下釣磯。嶺松千仞直，巖泉百丈飛。聊登平樂觀，遙想首陽薇。儻能同四隱，來參余萬機」，遼欽立輯校，〈北周詩·貽韋居士詩〉，《先秦漢魏晉南北朝詩》，卷一。

34 《全唐詩》，卷三百四，頁3459。

35 (南宋)周紫芝，《太倉稊米集》，卷四三，頁229。

不受外在惡劣環境的影響，神態自若。大海、槎舟和自在的乘槎者，建構出一個舞臺，深刻地烘托出畫像主角東坡自在高超的情操。

分析張騫乘槎的內容，故事場景涵蓋著兩個世界：現實的人間世界和渺遠的銀河天界。張騫作為人間的一員，生活在和觀者相同，一個人們熟悉的現實世界，在這裡張騫建立了受人間肯定的開創性冒險事業。經由乘槎溯源，特殊的工具與路程，張騫到達一個人們不熟知的世界，一個可望卻不可及的天河。

宋人對張騫乘槎的聯想是對人世的感觸，偏重在現實世界的一面，這種觀察面向沿續到十四世紀初仍可以看到。宋亡隱居江浙，授徒賣文為生的戴錶元（1244-1310）記述〈張騫乘槎圖〉的七言絕句：「數尺枯槎底易騎，海風吹浪白瀾瀾，如今市上君平少，曾到天河也不知。」³⁶ 可以想見畫面中瀾漫著白花花的海浪，一艘枯槎航行其間，詩人感歎在世上像嚴君平能解讀張騫行為的人太少，以致於張騫辛苦的航程與偉大的成就，鮮為人知，這種不為世人所知的悲哀心情，基本上承襲（宋）周紫芝對張騫在人間世界一面的思考方式，著重抒發人間世界中的不如意。

十四世紀初，除了抒發對人世的感歎之外，更留意到對天界的關照。同為宋末元初隱居蘇州的畫家鄭思肖（1241-1318）〈張騫乘槎圖詩題〉：「牛女宮中事若何，親身曾得上天河，逢人莫說支機石，漏洩蒼蒼意已多。」³⁷ 詩人看到畫的感想是對銀河天宮中牛郎與織女等諸事的興趣，而且似乎十分羨慕曾到過天界的張騫，接著，特別提到「支機石」，從天界帶回來的支機石，出現在人們眼前，是一個代表人間世界與天上世界連結的證物。

支機石是紡織用的工具，一塊織布機上用來壓布匹的石條，《博物志》的記載中沒有提到支機石，倒是（梁）劉義慶《集林》中言：「昔有一人尋河源，見婦人浣紗，以問之，曰：『此天河也。』乃與一石而歸，問嚴君平，云：『此支機石。』」《集林》中直接陳述河源就是「天河」，並且帶回一石作證明，這個石頭，由漢代天文大師嚴君平見證為「支機石」。支機石在南朝庾信（513-581）的〈七夕〉詩中已被引用：「星橋通漢使，機石逐仙槎」，〈楊柳歌〉中又言「流槎

36 （元）戴錶元，《剡源戴先生文集》，頁245。

37 （宋）鄭思肖，《所南翁一百二十圖詩集》，頁6。

一去上天池，織女支機當見隨。」³⁸有支機石為證，曾到過天河這件事就無可辨駁，唐詩中多次將支機石與銀河並列，³⁹將支機石作為銀河的代名詞，代表渺不可見的仙界。只是在宋人的文學中很少提及支機石。

元人對支機石的關注十分普遍。元初正一教教主張留孫的弟子陳宜甫（世祖至元年間人）〈題張騫乘槎圖〉：「雲湧銀濤八月秋，風吹巾袂興悠悠。坐來蓬島千年樹，穩勝蓮花一葉舟。星照橫機問織女，月明清渚立牽牛。偶然得石歸來後，卻厭金章萬戶侯。」⁴⁰詩中點明畫面中的時序是八月中秋，乘槎的張騫衣衫風揚，神采悠然，坐在雲海翻騰中的千年老樹當中。槎舟遠達天河，月明星照，遇見牛郎織女，帶回支機石，從此對人間的富貴權勢不感興趣。一塊不足為奇的石頭，為什麼可以讓人厭倦權勢高官？因為詩人對天界的欽羨更甚於對人間利祿的享用。支機石所帶來的是回到人間後，仍不斷勾起對仙界憧憬的媒介。

就算是對張騫乘槎這個傳說不以為然的元代大學士許有任也特別針對支機石發表感想，許有任（活動於1341-1367）〈張騫乘槎圖〉：「環海周流不易時，有人乘去欲何為，如何取得支機石，更問偷桃翫世兒。」⁴¹第一句表明詩人熟知槎舟繞海運行的典故，到天河的人，必然要想盡辦法，得到支機石，以證明到過天界，同時又對支機石的取得存著疑問而不相信的態度。同書第二次提到〈張騫乘槎圖〉，對天界多所著墨：「雲煙宮室相冥濛，見美而識雲鬢鬆」，還一貫的對支機石不以為然：「得石歸可誇兒童，曼倩侮世如瞽聵」，可見在元代支機石成為張騫乘槎重要的圖像辨識，元代人藉由張騫乘槎所傳達的是對仙界天河的嚮往。

（二）祝壽的銀槎與秋節的聯想

文獻中紀錄題為乘槎圖的繪畫作品，宋代已有，元代的數量增加，可惜未見作品傳世。除了繪畫，國立故宮博物院博物院收藏一件「元至正乙酉年造」，西元一三四五年款的銀槎。（圖4）樹幹尾部翹起，前部鑿空如樹穴，一老者昂首、眯眼、張口微笑，隨意坐在其間。老幹扭轉地自上高揚，枝樞自側面崎斜而

38 遼欽立輯校，〈北周詩·庾信〉，《先秦漢魏晉南北朝詩》，卷三，頁2376。

39 宋之問（約650?-713?）：「更將織女支機石，還訪成都賣卜人。」李邕（678-747）也聽說銀河支機石：「傳聞銀漢支機石」，憲宗時隱居的李涉：「不知留得支機石，卻逐黃河到世間。」

40 （元）陳宜甫，《秋巖詩集》，卷下，頁686。

41 （元）許有任，《至正集》，卷廿七，頁197。

出，細枝不時分歧而伸，一艘充滿動感與姿態的槎舟，有如（元）魏初（1226-1286）〈爲戴秀才題張騫乘槎圖〉中所描寫的景象：「一片枯槎物外仙，浪花如雪水如煙。只應直到天開處，冷笑閒橫盡日船。」⁴² 枯槎獨特的造型似乎訴說著自身的不平凡——不同於現實界中的舟楫，是一艘可以航向銀河仙界的小舟，因爲曾到過天界，冷眼看世間。銀槎中的人物神采自在，身著長袍，袒胸裸腹，衣衫隨意舒展，衣領翻飛，手中持著一長條形物，上面刻著「支機」兩個字，明白點出銀槎所表現的就是張騫乘槎的故事。⁴³

器外底中央刻篆字「槎栝」，和「欲造銀河隔上關，時人浪說貫銀灣，如何不覓天機錦，止帶支機片石還。」下刻印款：「碧山人」。槎上題詩以反詰的口氣說，想去遙遠的銀河並不容易，而張騫你到了銀河，爲什麼不帶回來天界的織錦，卻只拿了一塊機布用的石塊呢？作品中張騫愉悅的神情和自在的姿態，似乎正回答詩人的問題：到天界這件事早已勝過俗世一切的榮華富貴，這那裡是未經歷此行者所能體會的呀！

銀槎口沿刻篆字：「萬壽無疆」，應該是作爲祝壽的禮物。文學中將乘槎與祝壽相關聯，在宋代詩詞中已啓其端，參考表三趙彥端（1121-1175）以泛槎寫主人的風範，程秘（1164-1242），用浮槎每年固定時間出現的典故，表示壽辰的時間。李劉將壽星比爲乘槎者。居蘇州的遊士清客吳文英（1200?-1260?），說壽星上銀河，蔣思恭更直接說壽星爲仙者。

乘槎原是抽象的文學用語，代表對神仙世界的期望，繪畫將文學的想像化爲平面二度空間中的物象，而銀槎則將意象轉化爲三度空間中觸手可及的實物。元明之際的陳謨（1305-1400）爲仲氏祝壽時所作的詩中提到：「鐵笛誰當吹舞鶴，銀槎我欲挾飛仙。」⁴⁴ 在祝賀宴會的場合，一面吹笛舞鶴助興，一面以槎杯盛酒，風雅、豪放中不失喜慶吉祥之意。文物本身既有實用的功能，作爲酒器，同時又具有成仙的象徵意義，難怪會受到人們的喜愛。銀槎的邊緣刻篆字：「子孫永保」，不只當時的人珍惜，更希望這件銀槎能傳之子孫，充分表達當時人對

42 （元）魏初，《青崖集》，卷二，頁708。

43 有關銀槎年代的討論，請參考：鄭珉中，〈朱碧山龍槎記〉，頁165-169。曾培，〈黃河的水那裏來〉，頁90-93。鄭珉中，〈關於朱碧山銀槎的辨偽問題——與臺灣文物工作者曾培商榷〉，頁52-57。曾培，〈再談朱碧山銀槎與雕刻的鑑定〉，頁128-133。

44 （明）陳謨，〈次仲氏以靜客龍湖見壽〉，《海桑集》，卷二，頁558。

銀槎的重視，足以作為傳家之寶。

表三：乘槎與祝壽的文學關聯

| 作者 | 詞牌·題名 | 內容 |
|-----|-----------------|--------------------------|
| 趙彥端 | 〈五綵結同心·為淵卿壽〉 | 人間塵斷，雨外風回，涼波自泛仙槎 |
| 程 秘 | 〈西江月·壬辰自壽〉 | 一年一度見仙槎 |
| 李 劉 | 〈水調歌頭·壽丘漕九月初三日〉 | 何事乘槎使，尚藉執珪卿 |
| 吳文英 | 〈瑞鶴仙·癸卯歲壽方蕙巖寺簿〉 | 江頭憑雁，乘槎上銀漢 |
| 蔣思恭 | 〈水調歌頭·壽張運使〉 | 紫府掣金輪，銀漢夜乘槎，老仙暫駐幢節，來佐玉皇家 |

除了祝壽時作為裝酒的槎杯，張騫乘槎的傳說，元代時和人們生活節慶中的中秋密切相連。南北朝和唐代，前節中已提及，乘槎的典故多與七夕相連結，北宋承之，參見表四，蘇軾元祐五年（1090）在杭州，七夕時想念家人，想乘槎歸去，黃裳（1044-1130）在七夕時客觀的寫乘槎作為交通工具，黃庭堅（1045-1105）假借乘槎為仙之說，南宋的京鐘（1138-1200）藉節慶感歎時局。南北宋之際，中秋逐漸取代七夕，趙礪老（約活動於1175左右），程秘（1164-1242）、李曾伯（1198-？）詩皆作於中秋。元代承續之，前文提到（元）陳宜甫〈題張騫乘槎圖〉，首句是「雲湧銀濤八月秋」，元末隱居吳淞江的張蛻庵其詩集〈八月十六夜對月〉中也提到「仙人脩月渾無跡，使客乘槎自有靈。一道銀河通碧海，三更白露下青冥。」⁴⁵

雖然西晉的《博物志》載：「年年八月浮槎去來」，說明浮槎是每年八月的時候出現，可是南朝梁代人宗懔的《荊楚歲時記》中，乘槎的傳說卻是在「七夕」條目下，著眼於牛郎、織女故事描述。宋代乘槎傳說主要與秋天有關，七夕和中秋都在秋季，到了元代，張騫乘槎卻多與中秋賞月的活動應和。根據文獻記載，元代王伯成（活動於至元年間1335-1340左右）曾作《張騫泛浮槎》雜劇，⁴⁶可惜內容已不存，空留篇目，張騫乘槎的故事成為民間戲曲傳唱的曲目，正說明傳說

45 「蟋蟀梧桐秋滿庭，浮雲散盡見疏星。仙人脩月渾無跡，使客乘槎自有靈。一道銀河通碧海，三更白露下青冥。西風忽起吹黃鶴，夢斷瑤池醉未醒」。《蛻庵集》，卷三，頁39。

46 莊一拂編著，《古典戲曲存目彙考》，頁1244。

已深入日常生活，成為人們耳熟能詳的事跡。

張騫乘槎的題材早在六朝就成為文學創作的素材，宋代在文學之外，並成為藝術表現的圖像，往往藉事抒發一己胸懷，作為現世人生的轉換。元人除了作為繪畫母題之外，不論是中秋賞月的聯想或是賀壽成仙的吉祥意涵，都與生活更密切結合，也因此遂成為工藝表現的主題。日本私人收藏的〈雕漆張騫乘槎圓盤〉，（圖5）盤面中央圓心為雙鶴飛翔於雲間，圓周四方上、左各一棟放光的樓閣代表天界，下方為一池蓮塘，右側張騫乘於枯槎，左上角榜題「張騫」。⁴⁷ 蓮生於水中，鶴飛翔在空中，一方面反映張騫乘槎航行江河，到達天界的故事，另一方面鶴可作為得道者的坐騎，強調乘槎成仙或乘槎可達仙界的意念。

表四：宋人詩文中乘槎與七夕、中秋的關聯

| 作 者 | 節慶 | 詞 牌 · 題 名 及 內 容 |
|----------------|----|--|
| 蘇軾（作於1090） | 七夕 | 〈鵲橋仙·七夕和蘇堅〉：乘槎歸去，成都何在，萬里江沱漢漾 ⁴⁸ |
| 黃裳（1044-1130） | 七夕 | 〈洞仙歌·七夕〉：乘槎看，鵲橋初度 ⁴⁹ |
| 黃庭堅（1045-1105） | 七夕 | 〈鵲橋仙·七夕〉：鴛鴦機綜，能令儂巧，也待乘槎仙去，若逢海上白頭翁，共一訪癡牛驢女 |
| 京鏜（1138-1200） | 七夕 | 〈念奴嬌·七夕·是年七月九日方立秋〉：因念萬里飄零，君平何在，誰識乘槎客 |
| 趙礪老（ca.1175） | 中秋 | 〈念奴嬌·中秋垂虹和韻〉：當日仙人曾馭氣，只學神交龜息。今夜清尊，一齊分付，穩是乘槎客，天津重到 |
| 程秘（1164-1242） | 中秋 | 〈滿江紅·龔撫幹示閏中秋〉：更明年，重約再來時，乘槎客 |
| 李曾伯（1198-?） | 中秋 | 〈水調歌頭·辛亥中秋和陳次賈〉：何必乘槎去，直到斗年間 |

不僅是雕漆，日本根津美術館藏的〈螺鈿湖邊人物文盤〉，⁵⁰（圖6）盤緣六

47 根津美術館編集，《宋元之美——伝來臨の漆器を中心に》，圖版113。

48 〈鵲橋仙·七夕和蘇堅〉：「乘槎歸去，成都何在，萬里江沱漢漾。與君各賦一篇詩，留織女鴛鴦機上。還將舊曲，重賡新韻，須信吾儕天放。人生何處不兒嬉，看乞巧，朱樓綵舫。」《東坡詞》，頁126。

49 〈洞仙歌·七夕〉：「世間言笑，天上誰歡聚。河漢涵秋靜無暑，望丹霄杳杳，雲幄俄開，緣會遠，空引時情萬縷。綵樓人送目，今夕無雙，巧在靈絲暗相許。爽氣御西風，眾樂難尋，乘槎看，鵲橋初度。過幾刻良時，早已分飛，向月下何辭，十月芬醕。」《御定詞譜》，卷二十，頁348。

50 根津美術館編集，《宋元之美——伝來臨の漆器を中心に》，圖版130。

角形錦地上四開光，內作折枝花果，圓心描寫在明月浮雲的水波之上，一人斜依一枯槎，雲形綿長，北斗星辰隱現，水波蕩漾，不時揚起三五浪花，水岸磯石點點，物象精簡，空間疏朗，高士坐姿悠閒，衣帶飄揚，氣氛寧靜和諧。匠人運用張騫乘槎的典故——乘槎、明月、銀漢，抒發坐擁自然山水的自在，有如元人繪畫中的山水，七彩的螺鈿在黑漆地的對比下，為畫面增添溫暖的氣息，枯槎上繫著葫蘆，不忘點出張騫的人物特質。

三、雕犀角人物乘槎的圖像與內涵

(一) 犀角槎與銀槎

前文所提到的銀槎與犀角槎，在造型上具相似度，二者是否有所關聯？除了國立故宮博物院的收藏之外，北京故宮博物院、克里福蘭博物館（Cleveland Museum）均收藏銀製人物乘槎，⁵¹ 槎上雕元至正年間款，並有鑄銀名家朱碧山款。朱碧山的資料最早見於（元）陶宗儀的《輟耕錄》，⁵² 其中並未提及銀槎，明萬曆年間的文集也往往將朱碧山列入治銀名家的行列中，然不曾談論及其作品。關於朱碧山製銀槎的文字紀錄，卻首見於明末清初的文集中，王士禎於康熙十、十一年（西元1671、1672年）間，在京師與施閏章、沈文恪等詩社聚會時，以孫承澤與宋琬收藏的銀槎勸酒、賦詩，⁵³ 這兩件銀槎都有朱碧山款，其中孫氏的收藏現存美國克里福蘭（Cleveland Museum）博物館。由於筆者尚未親見國立故宮博物院以外的兩件藏品，同時因為相關銀器製品傳世不多，暫不論其製作年代，不過可以肯定的，而且也是與犀角槎最相關的一點是，孫氏與宋氏收藏的銀槎，在十七世紀的社會中廣為人知，銀槎與犀角槎在流行的時間上有所重疊，因此犀角槎在客觀環境的因素上，有可能受到銀槎的影響。

不同材質間在造形題材上的相互影響自古有之，明末清初犀角工藝的創發有

51 1972江蘇吳鄉藏書鄉社光村明代墓葬出土一件銀槎，有「元至正酉年朱碧山造」款，圖版未出版。

52 （元）陶宗儀，《輟耕錄》，銀工條：「浙西銀工之精於手藝，表表有聲者，屈指不多數也，朱碧山嘉興魏塘，謝君餘平江，謝君和同上，唐俊卿松江。」卷三十，頁743。

53 （清）王士禎，《居易錄》，卷六，頁381。

部份即來自瓷器、玉雕等不同材質間相互影響，突破原有材質的傳統，開發出新面向。如德化窯白瓷梅花杯、雕犀角玉蘭花杯與玉雕葵花杯構形理念一致。⁵⁴ 雕犀角羅漢坐像⁵⁵和雕壽山石羅漢坐像⁵⁶半跏而坐，身軀微側，衣紋簡練，臉微偏，表情生動。犀角與銀器的原料特性與製作方法並不相同，以國立故宮博物院收藏的銀槎為例，各部份錘打成型後接合，犀角雕則在原材上以減地雕刻為主，目前所存銀槎的數量很少，而犀角槎相對的較為普遍，十七世紀文人筆記文集曾談及銀槎，卻未言及犀角槎，銀槎被視為前代文物，聚會時拿來展示，又為其賦詩，可傳之子孫，是當時人的珍藏品，而犀角槎則是當代製品。比較銀槎與犀角槎的風格，銀槎人物為圓雕，坐於槎內或槎上，比例較大，背對枝幹；犀角槎人物為高浮雕，人物與枯槎位於同一平面，比例較小，人物與枯槎融合為一。⁵⁷ 從題材的相似度以及作為酒器的相近功能，這二點考慮，犀角槎受到銀槎造型啓發的可能性非常高。

(二) 乘槎者的持物：葫蘆、拂塵、如意、書

雕犀角槎和銀槎雖然在造型與主題上有所關聯，但是犀角槎顯然增加了許多元素和特有的創意。院藏三件犀角人物乘槎，在圖像特徵方面，乘槎者手上沒有拿著支機石，而是握著拂塵、如意或是捧書而讀。乘槎者背後除了枯槎之外，還有花卉，樹幹上則掛著葫蘆。

巴黎吉美博物館藏〈藍彩瓷塑張騫乘槎筆山〉，（圖7）白色胎土塑出L形的槎舟，舟身凹凸起伏如枯木，胎土表面刻劃如樹皮般的直條紋理，槎舟的下沿波濤環繞，一層層藍色的海浪，夾雜著白色的浪花，刻劃生動。槎尾枯木高高豎立，有如乘槎者的靠背，樹幹上以行書陽刻「乘槎近牛斗，魚化古今傳」並陰刻楷書「大明宣德年製」。主角側坐槎上，姿態自在，身著白寬袍，衣褶及衣緣以青色線條描繪，鈷藍色深，圓圓的臉上留著三撮鬍子，右手拿著一個撇口短頸圓

54 蔡玫芬，〈犀花解作杯——幾件十七世紀的連座花杯〉，頁76-85。

55 Jan Chapman, *The Art of Rhinoceros Horn Carving in China*, pl. 103.

56 Chu-ting Li & James Watt ed., *The Chinese Scholar's Studio-Artistic Life in the Late Ming Period*, pl. 53

57 雕犀角人物乘槎有一部份作品的人物以圓雕方式處理，樣式和銀槎更為接近，當為十八世紀後期以後的作品，不在本文討論範圍之內。

腹的容器，很像酒壺。設計概念和銀槎有近似處，只是增加對海浪的描寫，而且乘槎者手中並沒有拿著支機石。

倫敦大英博物館收藏〈雕漆滕王閣序圓盤〉，（圖8）盤內刻明弘治元年款（1489），背面刻滕王閣序，盤面為水渚樓閣人物。盤緣作起伏的海浪，以山石區隔出四個海域，其間各一位騎乘者，分別騎龍、乘鯉、泛蓮與乘槎，乘槎者的枯槎上懸掛葫蘆。再如十七世紀的〈天啓赤繪盤〉紐約大都會博物館藏，盤中青花逸筆草草成形的人物乘槎上，也掛著葫蘆，葫蘆成為張騫乘槎常見的信物。

就葫蘆的意義來看，葫蘆除了是一種常見的蔬菜之外，早在新石器時代就被廣泛利用，作為各種日用器物。⁵⁸由於口小腹大，可裝酒、盛藥，道教練丹時常用以裝仙丹，太上老君就是用葫蘆裝丹藥。葫蘆不僅具實質的用途，並含有抽象意義。《後漢書·費長房列傳》記載，費長房跟隨賣藥老翁跳入壺中，壺中顯現另外一個廣大的世界，在道教的概念中，葫蘆象徵天地宇宙，八仙之一的李鐵拐也常繫著葫蘆。張騫和葫蘆的關聯證實，不僅是文學，在民間傳說中，乘槎的張騫具有神仙化的特質。

明弘治元年款（1489）〈雕漆滕王閣序圓盤〉，盤內四組人物，或騎乘動物或乘坐植物，航行於海上，應該是仙人之屬。在神仙列傳中，有騎龍、乘鯉者，不過乘槎張騫卻從來沒有被收錄，究竟乘槎的張騫所具有的是什麼特質呢？元至正年間隱居江蘇，明初避居吳中的謝應芳〈題李公麟畫太乙真人圖〉中正好也將泛蓮、乘槎、騎鯉並列，「所謂真人者，姓名、時代考之列仙傳等書無之，不知其果何人，然以蓮為舟，偃然高臥，風神瀟灑，苟非有幻化之術，乃能真蛻骨而仙者，疇克若是乎？…神仙有無姑置勿論，夫君子玩物以適情耳。當此金革擾攘之餘，人方埋頭塵盆，欲超然物外之遊而不可得，覽是圖者當心融神會，與博望之槎、琴高之鯉、金仙氏之浮杯踏蘆者同適，其適不止論形似而已。」⁵⁹謝氏認為

58 羅桂環，〈葫蘆考略〉，頁146-154。

59 「按韓子蒼之詩曰：太乙真人蓮葉舟，又曰：龍眠畫手老入神，蓋題李伯時畫也。所謂真人者，姓名、時代考之列仙傳等書無之，不知其果何人，然以蓮為舟，偃然高臥，風神瀟灑，苟非有幻化之術，乃能真蛻骨而仙者，疇克若是乎？是圖摹寫之妙，較之龍眠筆法人無間，然其必善學而得其傳乎？神仙有無姑置勿論，夫君子玩物以適情耳。當此金革擾攘之餘，人方埋頭塵盆，欲超然物外之遊而不可得，覽是圖者當心融神會，與博望之槎、琴高之鯉、金仙氏之浮杯踏蘆者同適，其適不止論形似而已。」（元）謝應芳，〈題太乙真人圖〉，《龜巢稿》，卷十四，頁309。

身處元末明初的亂世，欣賞這四位真人的畫像，正可以脫離紛擾的塵世轉而嚮往脫離世俗、怡然自得的心境生活，就算不是真正的神仙，張騫乘槎逍遙的神情與姿態，所代表的正是道家追求自然、不為物役的精神生活。

除了掛在樹幹上的葫蘆之外，拂塵和如意是乘槎者常見的持物。晚明王圻（1529-1612）所輯的《三才圖會》卷十二繪有拂塵，一尾毛繫於一長柄上。⁶⁰（宋）馬麟〈靜聽松風〉中的高士身旁放著一把拂塵，拂塵原用以驅趕蚊蟲，佛、道引申為去除心塵、煩惱，到了晚明，文人常置於書齋，顯示一種閒靜、超曠與優雅。如意，六朝士族與佛教文殊菩薩手中均常執如意，象徵智慧，閻立本〈歷代帝王像〉中陳文帝手執如意，象徵威儀。晚明文人承接六朝以來的風氣，將如意列為文房器用。同時如意也是道教儀式用器，故宮博物院藏吳偉〈北海真人圖〉手上拿著如意，道教以如意代表心。⁶¹程嘉燧〈李流芳畫像〉畫中的主人手執如意，〈項元汴像〉的身旁方几置如意，拂塵和如意一方面是文人生活用器，同時也是附庸風雅者常用而喜愛的重要象徵。

「捧書而讀」的圖像和太一真人有關。（北宋）李公麟繪太一真人圖，真人臥於一大蓮葉中，執書仰讀，韓駒題詩「太一真人蓮葉舟」。（金）元好問有《太乙蓮舟圖》詩。⁶²鄭思肖（1241-1318）〈題李伯時畫太乙真人蓮葉舟圖〉：「太一真人妙出神，聊乘蓮葉下南冥，若人欲識空涼境，但誦薰風一卷經」，⁶³吳萊（1297-1340）〈題太一真人蓮葉舟〉：「手披素書悄無聲」，⁶⁴（明）劉基（1371-1375）〈爲包與真題太一真人圖〉時也說：「太一真人龐眉須，不知所持

60（明）王圻，《三才圖會·器用卷十二·塵尾條》，頁1348。莊伯和，〈談塵尾〉，頁77-82，指王氏誤將拂塵稱為塵尾。然文震亨，《長物志·器具·鈎條》，將拂塵與羽扇並列。另同卷「塵尾」條中，從文字描述「一種有蒼玉柄者，其拂以白尾及青絲為之，雅若天生」推測，當時人所稱的塵尾可能是指拂塵，六朝隋唐的塵尾可能稱為羽扇，文震亨，《長物志·器具》，卷七，頁68。

61 陳夏生，〈如意考——歷代如意的使用與發展〉，頁18-63。

62（金）元好問，《遺山集·太乙蓮舟圖三首為濟源奉先老師賦》，卷十二，頁143。

63（元）鄭思肖：「太一真人妙出神，聊乘蓮葉下南冥，若人欲識空涼境，但誦薰風一卷經」，〈李伯時所畫太一真人蓮葉舟圖〉，《所南翁一百二十圖詩集》。

64「華山青蓮搖上清，白玉巨藕浸碧泓。太一真人來降精，黃鬚紺葉浮滄瀛。手披素書悄無聲，坐喝明月逆雲行。蓬萊駕羽颯風輕，宛渠乘螺島雪縈。芰荷裳衣挾仙瓊，魚鱉騰御神媯迎。大游小游按層城，君恭臣恭鎮威甯。九宮五福莽縱橫，祠官脩俎靈爽呈。闕殿留鑠光嶽爭，機槍遁芒天路平。蛟龍捧跌盍上征，卯金校讎鬱萬榮。藜杖吹煖奪目睛，扶桑暘谷曉曜頽。龜臺石室暮飛英，東公西母擁迴旌。望中滅沒習若驚，海祗稽首西南傾。蜀不從之學長生」，《淵穎吳先生文集》，卷二，頁31。

何代書。…眇然一葉蓮花萼，清秋風吹落泥塗。」⁶⁵ 由此可知持書泛蓮是太乙真人常見的樣貌。

太乙真人原是道教人物，⁶⁶ 在文學、繪畫和工藝中，太乙泛蓮和張騫乘槎常成組出現。前文提到（元）陳宜甫（活動於1281）〈題張騫乘槎圖〉：「坐來蓬島千年樹，穩勝蓮花一葉舟。」槎舟是蓬萊仙島的神木，用以對比蓮舟，就是運用太乙泛蓮和張騫乘槎的典故。前面提到的（元）吳萊（1297-1340）同時為諸暨張敬仲家中的〈太一真人蓮葉舟〉及〈海上人槎〉二幅畫題詩，也是將二者並列。明永樂年間王恭〈海上仙查贈丘二之儋州長史〉中的海上仙查因為「依微珊瑚樹，髣髴扶桑株，宛疑太乙紅蓮葉。」⁶⁷ 仙查的姿態讓詩人聯想到太乙真人的蓮葉。弘治元年款（1489）〈雕漆滕王閣序圓盤〉中二者呈對稱位置出現。巴黎吉美博物館藏〈清康熙仙人乘槎三彩盤〉（圖9）飄渺雲間的仙山之中，有一乘槎持經書者，一旁樓閣內行樂歡笑的女子們讓人直覺聯想到天界，畫面應是以人物乘槎為題，太乙真人和張騫乘槎在清初王士禛時也曾混淆，⁶⁸ 正如詩人所描述的，太乙泛蓮蕩漾於九河五湖，張騫乘槎行於茫茫天際，二者在精神面貌上確有相通之處。不過，形式上一乘槎一乘蓮，二者的特徵明顯。湖南澧縣出土一組兩件的元代銀製蓮舟形人物，橢圓形托盤內面為翻捲的海浪，浪花上托著一葉蓮瓣形舟，舟中坐著一位捧書而讀的老者。⁶⁹ 在圖像辨認上槎舟與蓮舟是最明顯而且

65 （明）劉基（1371-1375）：「太一真人龐眉須，不知所持何代書。既不學昴星降精，下輔隆準公；又不學傳說請帝通夢寐，左右商王陳範謨。眇然一葉蓮花萼，清秋風吹落泥塗。紅凋粉瘵不可扶，君何為乎以為桴。蕩漾九河凌五湖，誇耀水伯驚天吳。坐令文成五之輩，假借神聖欺庸愚。靈旗風翻壯荊符，麀鹿無鬼夫何辜。漢宮天祿連石渠，金缸銜壁麗綺疏。青藜有燄如芙蕖，何不分餉依光夜。續之徐吾高堂眈眈縣畫圖，作歌一咲駭里閭。」〈為包與直題太一真人圖〉，《御定歷代題畫詩類》，卷六二，頁17。

66 道教典籍中記載的太乙真人或是太一真人，陶景弘之真靈位業圖第一神階中，列有玉天太乙真君，居玉清仙境，號令群真人，誓願度人鬼，專門拯救不幸墜入地獄的亡魂神。約成書於隆慶萬曆年間的小說《封神演義》提到哪吒大戰龍王一事時，有太乙真人將哪吒的靈魂帶走，用蓮花、蓮藕、蓮葉為哪吒造了一個新肉體的說法。關於太乙真人持書乘蓮不見於道教相關典籍。

67 〈海上仙查贈丘二之儋州長史〉：「海上仙查流汎汎，槎枒古木連枝蔓。涼秋八月風正高，凌轅鯨鯢泛霄漢。依微珊瑚樹，髣髴扶桑株，宛疑太乙紅蓮葉，絕勝琴高赤鯉魚。隨風飄飄五雲上，烟霞為篷浪為槳，坐看神女弄珠遊，臥聽蛟靈剪綃響。憶昔漂流海島間，載得仙翁去不還。又乘漢使河源裏，星斗離離衣上寒。析木津黃姑渚，白波漫漫澹空宇。袖得天孫采石歸，始知身到銀河裏。君為仙吏下炎州，黎母山青瘴海秋。功成畢竟朝天去，且著靈查汗漫遊」，袁表、馬燮編，《閩中十子詩》，卷十六，頁293。

68 「昔在京師，從宋荔裳琬所見元朱碧山所製銀槎，乃太乙仙人，一時多為賦詩，以為張騫事，非是」。王士禛，《香祖筆記》，卷十二，頁532。

69 陳松長，〈湖南出土金銀器略說〉，頁6-10。

重要的區別，乘槎人物捧書而讀，應當也是借用道家人物的形貌，傳達乘槎人物超乎物外的圖像意涵。

雕犀角人物乘槎手中的持物可以有多種選擇，不是支機石，而是兼具文人、吉祥、道教意義的如意、麈尾、經書等，同時這些也是明末清初肖像人物畫畫中人物常見的持物，張騫乘槎的主題為當時人運用成爲個別的指涉內容，反映當時人的生活價值與生命思維。

(三) 營造人間仙境的圖像意涵

張騫乘槎是明末清初流行的題材，前文提到天啓年間的青花瓷之外，上海博物館收藏的一件玉帶鉤上，一側浮雕南宮拜石，一側刻張子乘槎，⁷⁰在米芾拜石行徑的痴癡對比下，張騫乘槎可是意味著對溯河源追求的執著？再者，康熙中葉成書的版畫《無雙譜》⁷¹繪者金古良挑選漢至宋的「忠孝才節、事功品性、人蔑與京與妖佞之、從來亡有者」四十位，擬以樂府歌辭，兼繪圖像，張騫即爲其中之一。金氏值明末清初政權替換之際，此書以詩、畫論史，所擇人物個性突顯，詩文寄幽憂感憤之意。書中的張騫（圖10）倚著枯幹，回首凝望，身下波濤洶湧，一側繪支機石，用筆有力，題詩中以漢武帝爲塞瓠子水，築宣房宮一事作呼應，寫道「何不徑塞河源回」，爲何不以支機石塞河源，⁷²和元人對支機石的看法實有天壤之別。雖然同樣以張騫乘槎爲母題，在玉雕、《無雙譜》等不同創作者的思考下，卻有著多元的意涵。

以犀角雕製的人物乘槎，最特殊的一點是背面增加的花樹背屏，在張騫乘槎的故事背景下，表現特有的時代內涵。以故宮收藏典藏號中雕11爲例，乘槎老者倚著樹幹而坐，樹幹彎曲盤繞，在老者頭部後方環繞成一個圓形，宛如佛道人物造像的頭光，使人聯想到（宋）劉松年的〈畫羅漢〉中，羅漢倚著一株老樹，身後的樹幹環繞羅漢的頭光，雖然兩件作品時代差距甚大，卻不約而同地以相同手法聚集畫面焦點，直接的點出作品主角所在。乘槎老者面向船首，豐頤寬額，留

70 Chu-Tsing Li & James C. Y. Watt, ed., *The Chinese Scholar's Studio: Artistic Life in the Late Ming Period*, pl. 50.

71 鄭振鐸編，《中國古代版畫叢刊》。感謝審查意見指點此書。

72 〈河源槎〉：「乘槎去，淼難駐，欲覓河源竟何遇。竟何遇，織女來，取得支機石似梅。宣房塞兮決不止，何不徑塞河源回。」

一長鬚，頭梳圓髻，以布束髮，身著右衽長衫，腰繫帶，身軀圓直。左足彎曲置於右足內側，盤坐，左手置膝，右手持的是如意，衣緣收斂，手肘及膝部陰刻疏朗的衣褶線，姿態自然。從正面欣賞，乘者袒胸曲膝的坐姿，長鬚飄揚的姿態和怡然自得的神情，令人想起（宋）馬麟的〈靜聽松風圖〉的人物，（圖11）圖中高聳糾結的老松，枝幹橫偃俯仰，護衛著松下憩坐的人物，這位高士一膝彎曲斜倚松根，傾耳凝神，衣襟鬆散，衣袖隨性垂落，線條細勁而流利，傳達高士專注自在的神韻，身側塵尾散落一旁，眼神若有意若無意地側視畫外，沈醉於大自然的天籟之中。自宋代以來這類畫中人物的遊戲坐姿成爲明、清後代文人表現畫中人物精神面貌的象徵手法之一。明初畫家杜瓊（1396-1474）〈南村別墅圖〉冊頁當中的一景「蕉園」，（圖12）畫主人閒適自在的坐於芭蕉園中，手持塵尾一膝弓起，一手支地，園主的坐姿不僅與乘槎者相似，其神態更有相若之處。主人身旁有書數冊，有畫數卷，再次說明書冊是肖像人物畫中常用的象徵之一。石濤1674年的自畫像〈種松圖小照〉（圖13），人物坐在穩固的大石頭上，背後數株老松交相護持，置身松園中的主人受到完好的保護——穩固的巨石和蒼勁的老松，藉由象徵意義的——遊戲坐、老松與大石，在構圖上靈活結合，畫家清楚地表達人物傲然自適的性情。

張騫乘槎的故事，在元代即賦有神仙的色彩，張騫並未成仙羽化，最終也沒有真正進入神仙的行列中，⁷³ 整個圖像著重在突顯道家與自然合一的精神、槎舟的樸素特性以及不爲外界世俗所限的意義層面。臺北故宮收藏的另一件犀角槎（中雕3），（圖14）犀角顏色深褐近於黑色，老者側坐，捧書而讀，一手扶在腹前，兩側也有穿透的樹木枝幹，純熟的刀法雕刻著精緻細膩菊花、牡丹、梅花及荷花。立體雕刻的犀角槎不單是描寫具有舟船功能的槎，作爲槎舟的浮木卻長出蒼勁的老樹，樹旁兩側各一牡丹、芍藥和梅樹，枝葉欣然，花朵盛開，船身沿邊還有荷葉與藤蔓，有如園林的縮影，而乘槎人物則有如人物畫中的主角，置身於自然園林之中。

借用具有文化背景的故事人物，轉換爲當時人物的肖像畫，是十七世紀畫家常用的手法。活躍於十七世紀的謝彬、藍瑛繪〈山水人物圖卷〉，畫一位士任老

73 雍正年間廣東梅縣將「博望乘槎」奉爲錦綸祖師，著眼在張騫帶回織女的支機石，這是民間地方信仰的發展，參考黃海妍，〈錦綸祖師碑記的介紹與解讀〉，頁1-27。

翁，運用眾人熟知的形象如陶淵明等，刻劃畫主人的不同人格特性，⁷⁴其中倚石聽泉一景，正是南朝竹林七賢以來倨傲不拘的坐姿，身旁松樹襯托，巨石倚仗，人物面對畫外，似乎直接與觀者對話，畫家借用文化圖像上的典故，精心設計的人物所在的場景環境，企圖傳達人物所具有超脫出塵的特質。北京故宮博物院藏禹之鼎（1647-1716以後）作的王原祁畫像〈王原祁藝菊圖〉（圖15），侍者捧酒，主人手中也拿著一碗酒，一旁菊花盆叢集，畫家藉陶淵明愛酒及賞菊的特點，表達畫中人物的人品與性格。雕犀角人物乘槎借由張騫乘槎的典故，主角乘坐著代表仙境的槎舟，但是槎舟雕飾的老樹與花卉，配合主角優閒自在的坐姿，又猶如時人生活中的泛舟，為乘槎者增添屬於人間的特質，正如人物的肖像畫。

泛舟悠遊於自然的山水或是園林，是明代吳地文人常有的活動。明末的柳白巖曾作雜劇《乘槎記》，丁耀亢（1599-1669）有《星漢槎》，諸本今均失傳，說明張騫乘槎是一個當時人耳熟能詳的事件。在明末戲曲界佔有重要地位的祁彪佳（1602-1645）浙江山陰人，曾任福建御史等職，為官精明，晚年與江浙一帶佛師往來頻繁，常乘舟悠遊於山水、園林之中，尋求閒靜的生活境界。泛舟是多河川的吳地生活中的常態，不論繪畫或工藝中，泛舟是常見的題材，犀角槎上的刻款「尤通」和「鮑天成」都是江蘇吳縣人，擅長雕刻的工匠將犀角乘槎的題材與生活中的泛舟遊園作聯想，枯槎浮木上雕以樹木、花卉，雖不合常理，卻貼近觀眾的生活，更容易引起共鳴，乘槎的張騫彷彿是悠遊園林中的時人。犀角槎的仙境不一定在遙遠的彼岸，明末清初文人所追求的並不是來世的成仙成佛，而是現世生活中的身處世外桃源。

乘槎和泛舟不同，泛舟是一種流行時尚，⁷⁵而槎本身的意象更具有遠離塵俗的意義，明末清初士人所追求的離俗隱居並不是消極的遁世，反而是一種超越世間浮華，顛覆世俗的社會價值，孔子曾說：道不行，乘桴浮於海，桴是小木筏，明人出使常以「槎」字命名，如萬曆44年的《東槎日記》、崇禎10年的《乘槎錄》，堪稱山水壯遊代表的徐霞客（1586-1641），歷九邊阨塞、窮山之勝、盡江河之源，是為重新架構一種非世俗的人生境界，乘槎所反映的正是時人的感慨與

74 高居翰，《氣勢撼人》，第四章，頁166-169。

75 巫仁恕，〈晚明的旅遊風氣與士大夫心態——以江南為討論中心〉，頁87-143。

胸襟。⁷⁶而且乘槎不是單純的「素樸」，而是建立在豐厚文化內涵基礎上的一種生活。⁷⁷張騫乘槎圖像所描寫的正是一位乘槎者，追求非世俗境界的個人情懷。

由於張騫並沒有真正成為道教神祇的一員，張騫乘槎中的人物反而更具有可替代的可能，乘槎人物的老者形象不具備特殊的人物特點，也就是說「張騫」是一種普遍性的人物造型，乘槎者背後的老樹，不僅圍繞成圓形的樹幹聚集眾人的目光，企圖明白地表露人物的內在德性。明末清初的犀角槎不再只是一位追求成仙者，而是與現世人結合、落實生活在人間的角色，可以與觀者互換。作品猶如主人自身的轉換，葫蘆、如意、拂塵和經書比支機石更能表達主角的個性，雖是道教用器，同時也是日常生活中常用的持物，不論盛酒快飲或是祝壽祈福，雕犀角人物乘槎貼近當時人的內心與生活，藉由歷史、傳說的圖像轉換，使作品在具備高超藝術水平的同時，並蘊藏豐富的文化內涵。

76 感謝審查委員的指正及提供資料。

77 有關明末清初士人的閒隱理念，參見王鴻泰，〈明清士人的閒隱理念與生活情境的經營〉，頁1-44。

引用書目

一、傳統文獻

- (漢) 司馬遷，《史記》，臺北：鼎文出版社，1990。
- (漢) 班固，《漢書》，臺北：鼎文出版社，1990。
- (西晉) 張華，《博物志》，叢書集成簡編，第431冊，臺北：臺灣商務印書館，1966。
- (前秦) 王嘉，《唐書·拾遺記》，景印文淵閣四庫全書，第1042冊，臺北：臺灣商務印書館，1983。
- (唐) 房玄齡等奉敕撰，《晉書》，景印文淵閣四庫全書，第256冊，臺北：臺灣商務印書館，1983。
- (宋) 李昉，《太平廣記》，景印文淵閣四庫全書，第1043冊，臺北：臺灣商務印書館，1983。
- (宋) 鄭思肖，《所南翁一百二十圖詩集》，叢書集成簡編，第610冊，臺北：臺灣商務印書館，1965。
- (宋) 蘇軾，《東坡詞》，景印文淵閣四庫全書，第1487冊，臺北：臺灣商務印書館，1983。
- (金) 元好問，《遺山集》，景印文淵閣四庫全書，第1191冊，臺北：臺灣商務印書館，1983。
- (南宋) 周紫芝，《太倉稊米集》，景印文淵閣四庫全書，第1141冊，臺北：臺灣商務印書館，1983。
- (元) 吳萊，《淵穎吳先生文集》，景印文淵閣四庫全書，第1209冊，臺北：臺灣商務印書館，1983。
- (元) 許有任，《至正集》，景印文淵閣四庫全書，第1211冊，臺北：臺灣商務印書館，1983。
- (元) 陳宜甫，《秋巖詩集》，景印文淵閣四庫全書，第1202冊，臺北：臺灣商務印書館，1983。
- (元) 陶宗儀，《輟耕錄》，景印文淵閣四庫全書，第1040冊，臺北：臺灣商務印書館，1983。
- (元) 張翥，《蛻庵集》，景印文淵閣四庫全書，第1215冊，臺北：臺灣商務印書館，1983。
- (元) 戴錶元，《剡源戴先生文集》，四部叢刊初編，集部73，臺北：臺灣商務印書館，1965。
- (元) 謝應芳，《龜巢稿》，景印文淵閣四庫全書，第1218冊，臺北：臺灣商務印書館，1983。

- (元) 魏初,《青崖集》,景印文淵閣四庫全書,第1198冊,臺北:臺灣商務印書館,1983。
- (明) 文震亨,《長物志》,景印文淵閣四庫全書,第872冊,臺北:臺灣商務印書館,1983。
- (明) 王圻,《三才圖會》,臺北:成文出版社,1970。
- (明) 袁表、馬燮編,《閩中十子詩》,景印文淵閣四庫全書,第1372冊,臺北:臺灣商務印書館,1983。
- (明) 張岱,《陶庵夢憶》,叢書集成新編,第89冊,臺北:新文豐出版社,1985。
- (明) 陳謨,《海桑集》,景印文淵閣四庫全書,第1232冊,臺北:臺灣商務印書館,1983。
- (明) 陳耀文,《天中記》,景印文淵閣四庫全書,第965冊,臺北:臺灣商務印書館,1983。
- (明) 劉基,〈爲包與直題太一真人圖〉,《御定歷代題畫詩類》,景印文淵閣四庫全書,第1436冊,臺北:臺灣商務印書館,1983。
- (清) 王士禛,《居易錄》,景印文淵閣四庫全書,第869冊,臺北:臺灣商務印書館,1983。
- (清) 王士禛,《香祖筆記》,景印文淵閣四庫全書,第870冊,臺北:臺灣商務印書館,1983。
- (清) 王奕清等奉敕輯,《御定詞譜》,景印文淵閣四庫全書,第1495冊,臺北:臺灣商務印書館,1983。
- (清) 清聖祖御製,《全唐詩》,臺北:明倫出版社,1971。
- 遼欽立輯校,《先秦漢魏晉南北朝詩》,北京:中華書局,1983

二、近代論著

- 王鴻泰,〈明清士人的閒隱理念與生活情境的經營〉,《故宮學術季刊》,24卷3期,2007年春季,頁1-44。
- 巫仁恕,〈晚明的旅遊風氣與士大夫心態——以江南爲討論中心〉,《中央研究院近代史研究所集刊》,41期,2003年9月,頁87-143。
- 金濤等,《中國人物畫全集》,北京:京華出版社,2001。
- 高居翰,《氣勢撼人》,臺北:石頭出版社,1994。
- 陳松長,〈湖南出土金銀器略說〉,《收藏家》,2002年10期,頁6-10。
- 陳夏生,〈如意考——歷代如意的使用與發展〉,《吉祥如意文物特展圖錄》,臺北:國立故宮博物院,1995,頁18-63。
- 曾培,〈黃河的水那裏來〉,《故宮文物月刊》,1卷2期,1983年5月,頁90-93。

- 曾培，〈再談朱碧山銀槎與雕刻的鑑定〉，《故宮文物月刊》，4卷3期，1985年6月，頁128-133。
- 黃海妍，〈錦綸祖師碑記的介紹與解讀〉，《華南研究資料中心通訊》，41期，2005年10月，頁1-27。
- 莊一拂編著，《古典戲曲存目彙考》，上海：上海古籍出版社，1982。
- 莊伯和，〈談麈尾〉，《故宮文物月刊》，5期，1983年5月，頁77-82。
- 鄭珉中，〈朱碧山龍槎記〉，《故宮博物院院刊》，2期，1960年3月，頁165-169。
- 鄭珉中，〈關於朱碧山銀槎的辨偽問題——與臺灣文物工作者曾培商榷〉，《故宮博物院院刊》，25卷4期，1984年3月，頁52-57。
- 鄭振鐸編，《中國古代版畫叢刊》，北京：中華書局，1961。
- 鄭紹基〈典實和傳說：古代文學作品中的張騫〉，《陰山學刊，社會科學版》，1995年1期，頁8-13。
- 蔡玫芬，〈犀花解作杯——幾件十七世紀的連座花杯〉，《故宮文物月刊》，270期，2005年9月，頁76-85。
- 羅桂環，〈葫蘆考略〉，《自然科學史研究》，21卷2期，2002年，頁146-154。
- 正倉院事務所，《正倉院寶物·北倉》，東京：昭日新聞社，1987。
- 根津美術館編集，《宋元の美——伝來臨の漆器を中心に》，東京：根津美術館，2004。
- Chapman, Jan. *The Art of Rhinoceros Horn Carving in China*. London: Christie's, 1999.
- Fok, Thomas. *Connoisseurship of Rhinoceros Horn Carving in China*. 香港：大業出版社，1999。
- Li, Chu-tsing & Watt, James ed.. *The Chinese Scholar's Studio-Artistic Life in the Late Ming Period*. New York: Thames & Hudson, 1987.

The Historical Significance of Rhinoceros Horn Raft Carvings during Late Ming and Early Ch'ing Period

Ch'en Hui-hsia
Department of Antiquities
National Palace Museum

Abstract

Rhinoceros horn carving gradually became popular in the latter half of the sixteenth century. The rarity and lustrous color of the material, augmented with various decorative features, gave horn cups of all shapes a common aesthetic quality. Nevertheless, it was those raft cups with unique shape that carried the deepest meaning. Unlike painting and calligraphy, rhinoceros horn carving was not an art of personal expression, but rather a commercial product of skilled craftsmanship within a specific social context. The present essay focuses specifically on horn cups bearing representations of human figures on rafts. In particular, it illustrates the relationship between the motif and the literary tale of Chang Ch'ien riding a raft, and examines how the motif emphasized different aspects of the story as it developed over time. Through comparison with paintings and other relevant artifacts and records, the essay then elucidates the developing characteristics of this iconology and offers an interpretation of its socio-cultural significance during the late Ming and early Ch'ing period. (Translated by Jeffrey Moser)

Keywords: rhinoceros horn carving, Chang Ch'ien riding a raft



圖1 明末清初 雕犀角人物乘槎
國立故宮博物院藏 故雕109

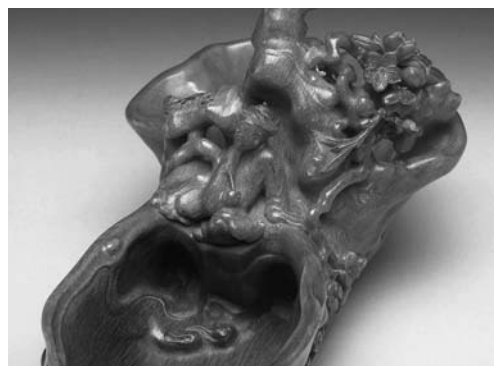


圖1a 雕犀角人物乘槎 局部

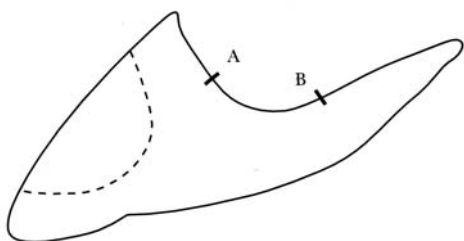


圖2 印度犀角 橫置 AB為切開部份
圖版取自*The Art of Rhinoceros Horn Carving in China*, Diagram 11, p. 79



圖3 明末清初 雕犀角人物乘槎
國立故宮博物院藏 中雕11



圖3a 雕犀角人物乘槎 局部



圖4 銀槎 元至正乙酉年款（1345）
國立故宮博物院藏 中雜100



圖5 元 雕漆張騫乘槎圓盤 私人收藏
圖版取自根津美術館編集，《宋元の美—
伝來臨の漆器を中心に》，圖版113



圖6 元 螺鈿湖邊人物文盤 日本根津美術館藏
圖版取自根津美術館編集，《宋元の美—
伝來臨の漆器を中心に》，圖版130

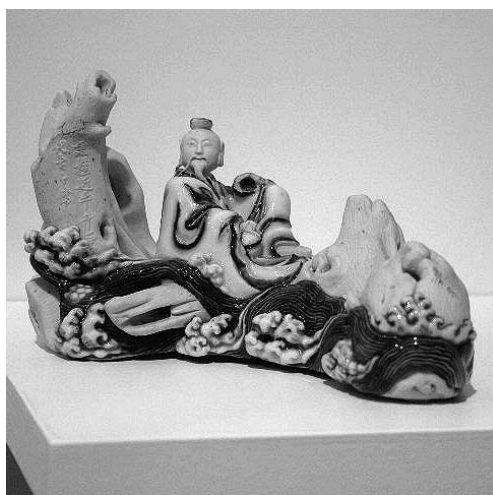


圖7 明 瓷塑張騫乘槎筆山 宣德款
巴黎吉美博物館藏 作者拍攝



圖8 明 雕漆滕王閣序圓盤 弘治元年款
(1489) 倫敦大英博物館藏
圖版取自Derek Clifford, *Chinese Carved
Lacquer*, London: Bamboo Publishing,
1992, pl. 58



圖8a 局部



圖9 清 仙人乘槎三彩盤 康熙款
巴黎吉美博物館藏 作者拍攝



圖10 清 張騫《無雙譜》 金古良繪
《中國古代版畫叢刊》



圖11 宋 馬麟 靜聽松風圖 局部
國立故宮博物院藏



圖12 明 杜瓊 南村別墅圖
紐約大都會博物館藏
圖版取自*The Chinese Scholar's Studio-
Artistic Life in the Late Ming Period*, pl. 6B



圖13 明末清初 石濤 自畫像—種松圖小照
國立故宮博物院藏



圖14 明末清初 雕犀角人物乘槎 局部
國立故宮博物院藏 中雕3



圖15 清 禹之鼎 王原祁藝菊圖 局部 北京 故宮博物院藏
圖版取自《中國人物畫全集》，頁116