

赤壁懷古

不遇文人的歷史對話

賴毓芝

北宋神宗元豐五年（一〇八二），也就是赤壁戰後的八百餘年，蘇東坡與友人兩次泛舟遊於黃州城西的赤鼻磯，因而寫作了膾炙人口的〈前後赤壁賦〉二賦，此後黃州赤鼻磯遂有「東坡赤壁」之稱。本次展覽第二單元「赤壁懷古」以非常珍貴的蘇軾親筆書〈前赤壁賦〉為起點，展現東坡赤壁題材的書畫如何成為背景各異的文人間共同的語彙，而各代文人又如何各自演繹東坡的歷史感懷。

由經歷世變的文人談起

一九一六年一月二十三日為農曆十二月十九日，此日為蘇東坡之生日，旅居日本京都的前清遺民王國維（二八七七—一九二七）與親家羅振玉（一八六六—一九四〇）受到活躍於中日交流場域的明治時期漢學家、

書畫家、篆刻家長尾雨山（一八六四

—一九四二）之邀，參加此時日本最具盛名之南畫家富岡鐵齋（一八三六一—一九二四）與其共同舉辦的「壽蘇會」。正像八百餘年前蘇軾的好友黃庭堅在其晚年每日對著蘇軾的肖像焚香禮拜，會中同樣高懸蘇軾畫像，

最堂堂，百代起心一瓣香，憂患何人蹤跡似，名臣海外有文章」，天囚以歌誦於不遇之時安然自處的蘇軾之詩相贈於辛亥革命後不得不出走日本的羅振玉。羅振玉以蘇軾流放黃州時之書齋「雪堂」為其號，滯日期間並頻頻參加此時流行之「壽蘇會」或「赤壁會」，於亂世中以仰慕蘇軾自處。

不知能以豁達之心穿越歷史之變的蘇軾是否也安慰了此時在場的王國維，然王國維卻在一九二七年國民軍北上之際，投頤和園昆明湖自殺，只留下「經此世變，義無再辱」之遺書。

二十世紀初期對於中日兩國來說，正如王國維臨終所言，都正經歷一個前所未有的「世變」，尤其對中國來說，科舉不再，皇朝解體，歷代文人知識份子賴以馳騁的舞台頓失柱腳，此時懷念蘇軾的「壽蘇會」或「赤壁會」為何在舊式文人圈中受到歡迎？此次赤壁展的第二單元「赤壁懷古」雖然不涉及此近現代變局與文人關係之議題，但卻試圖呈現蘇軾遊赤壁的題材如何與文人的命運相構結，唯有了解此中的關係，恐怕才能

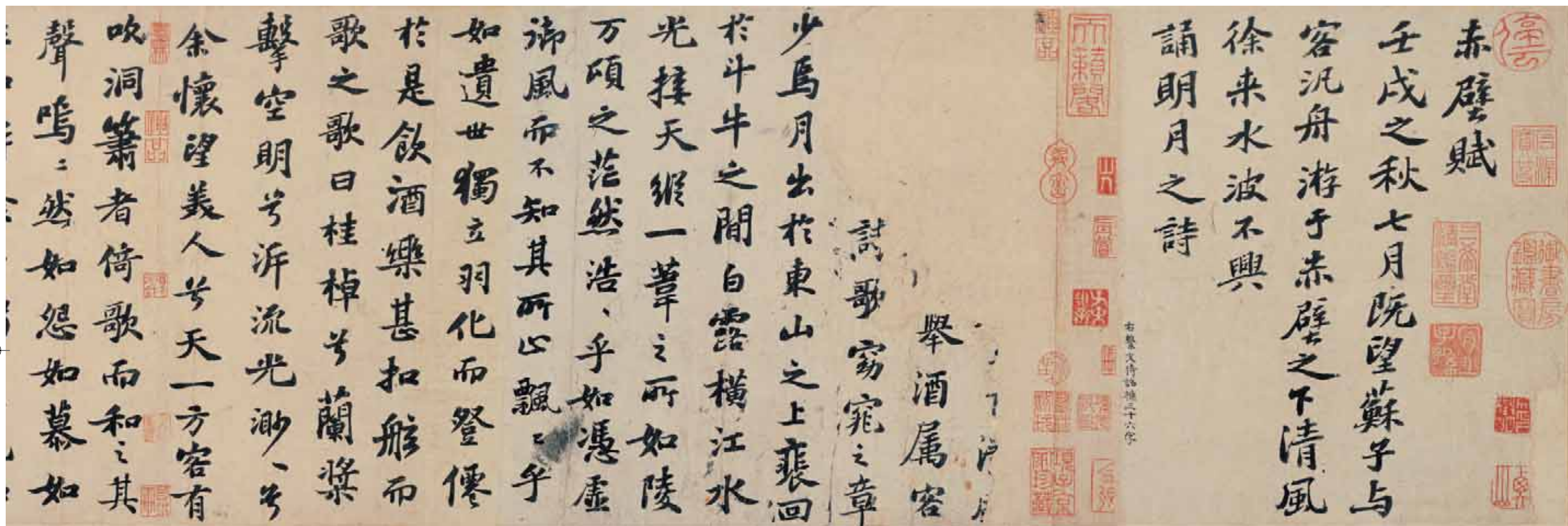
一窺羅振玉與王國維參加「壽蘇會」的心情吧。

前赤壁賦

故事的開始是赤壁之戰的八百餘年後，北宋神宗元豐五年（一〇八二）陰曆七月十六日，蘇軾攜來訪友人道士楊世昌於「月明星稀」的夜晚，從黃州的住所臨皋亭出發，沿江而上，泛舟於黃州城西赤鼻磯下的磯窩湖，寫作了膾炙人口的〈赤壁賦〉，同年十月十五日，東坡又與兩位客人，復遊赤壁，此次以赤壁山南面磯頭為主，爾後續作〈後赤壁賦〉。此秋冬二游孕育之〈赤壁二賦〉，成就了蘇軾文學的巔峰，使得蘇軾赤壁傳誦千古。黃州赤壁因而有東坡赤壁的美名，黃州時期也被公認為蘇軾創作的黃金時期。相對於文學上的爛漫開花，此時事實上卻是蘇軾人生最困頓之際，其於宋神宗元豐二年（一〇七九）七月任湖州知州時，以「有譏切時事之言」，愚弄朝廷，妄自尊大，遭御史李定等彈劾，八月十八日入獄，被囚獄中逾四個月，於元豐二年

十二月二十六日才獲釋出獄，被貶謫為水部員外郎黃州團練副使，本州安置，不得簽書公事，這就是宋史有名的「烏臺詩案」。

前賦描寫元豐五年陰曆七月十六日，一個秋天的月圓之日，蘇軾與道士楊世昌泛舟遊於赤壁之下，江上「清風徐來，水波不興」，兩人於船上飲酒誦詩，不一會兒，月亮出來照在江上，只見「水光接天」，而在水面、月光、風中「縱一葦之所如，凌萬頃之茫然」之蘇軾既感到「遺世獨立」，又有「羽化而登仙」之感。微醺中兩人「扣舷而歌」，客人楊道士並吹起洞簫來，其聲「如泣如訴」，蘇軾問為何如此悲傷。客人答到此景不就是曹操詩中之景？此地不就是曹操困於周瑜之地？並感慨這些「固一世之雄，而今安在哉？」，不勝唏噓。蘇軾則以物的「變」與「不變」，或說是「變遷」與「永恆」的相對性，提出極富哲理的辯證觀點。也就是如以人看天地，的確是瞬息萬變，但如以宇宙真理觀之，萬物生生不息，則物與個人都是不變而無窮盡



圖一 宋 蘇軾 書前赤壁賦 卷 局部 國立故宮博物院藏

的。而不管這變與不變，蘇軾安慰友人，「江上之清風，與山間之明月」所產生之耳目之愉卻是最真實的造物者所提供之無盡藏，客人因而釋懷，兩人盡歡，醉枕舟中。

面對人生的困境，蘇軾藉著與友人的對話懷想當年在赤壁何其意氣風發的英雄們具已不在，感慨生命的短暫。這些代表世俗之「變」的失敗與榮輝在歷史的長流與宇宙的時間框架下，其差別都是何其微不足道？而作為一個渺小的個人，蘇軾一方面參透此「變」與「不變」之理，置得失於身外，一方面卻又能享受宇宙本體所提供各種美好的色相。對蘇軾來說，「造物者之無盡藏」就在這些瞬息變化的清風明月中。正是此種面對個人處境，卻能穿越往返「變」與「不變」、「微觀」與「巨觀」、「當下」與「永恆」的豁達感，使得東坡的赤壁之遊成為回應文人「仕隱」之人生命題最好的解題範本。

似乎握有人生處世的解答，並在仕隱中以自在豁達安頓自己的蘇軾，於現實面上卻是催促惶恐的。此次展

出院藏非常珍貴的蘇軾親筆〈前赤壁賦〉(圖一)，卷末有蘇軾寫給友人傅堯俞(一〇二四—一〇九一)的一段文字：「軾去歲作此賦，未嘗輕出示人，見者蓋一二人而已。欽之有使至，求近文，遂親書以寄。多難畏事。欽之愛我，必深藏之不出也。又有後赤壁賦，筆倦未能寫，當俟後信。軾白。」傅堯俞(一〇二四—一〇九一)，孟州(河南)濟源人，經歷仁宗、英宗、哲宗三朝，曾擔任御史、諫官、郡守等職，元祐六年(一〇九一)卒於中書侍郎任上，贈銀青光祿大夫，諡獻簡。兩人於英宗朝(一〇六四—一〇六七)時，同在京師，而神宗熙寧年間更因對王安石新政表達異議，同時被貶外州，至元祐元年(一〇八六)兩人又有機會同在京師共事。此段共同的經歷，想必使得兩人友情深厚，因而蘇軾特別交代其「欽之愛我，必深藏之不出也」，可見蘇軾此時「多難畏事」之不安。

此卷前面破損，缺三十六字，有文徵明補書並小字加註，卷後文徵明跋道：「右東坡先生親書赤壁賦，前



圖二 金 武元直 赤壁圖 卷 國立故宮博物院藏

的敘事性情節。一樣是月圓之日，蘇軾與楊道士及另一友人從蘇軾在黃州的後期住所雪堂出發，來到江邊的早期住所臨皋亭，此時「霜露既降，木葉盡脫」，一派冬天景致，月光照下，地上泛著人影，蘇軾不禁感歎如此良夜，有客卻無酒。客一人想到傍晚時捕獲美味的松江特產四鯽鱸魚，獨缺美酒。軾因而「歸而謀諸婦」。終於美酒與魚俱備，與客復遊於赤壁之下。此賦蘇軾雖沒再提到三國之戰，然而對「江流有聲，斷岸千里」，蘇軾復發「曾明月之幾何，而江山不可復識矣」之滄海桑田之感。在此歷史山河的感慨下，蘇軾獨自登上赤壁山南面的磯頭，於夜空中長嘯，草木為之震動，回音於山谷中迴盪，呈現「風起水湧」之勢。獨在高處的蘇軾，不禁「悄然而悲，肅然而恐，凜乎其不可留也」。此悲恐既是對實景中之「風起水湧」氣勢的震撼，也是對身處高處孤立無援之自身處境的感傷，更是對風湧雲起之三國一去不復返的弔懷。在此實景、個人、與歷史有一種非常豐富的意象交

缺三行，謹按蘇滄浪補自序之例，輒亦完之，夫滄浪之書，不下素師，而有極媿糠米比之謙，微明於東坡無能為役，而亦點污其前，媿罪又當何如哉。嘉靖戊午（一五五八）至日，後學文徵明題。時年八十九。」此卷曾為文徵明寶藏，雖然文氏於此跋中再次肯定前三行缺損為其所補，然在文嘉（一五〇一—一五八三）的嚴嵩抄家點閱筆記《嚴氏書畫記》中看到，原來為文家所藏之此作後已入嚴嵩家，文嘉並特註其「紙白如雪，墨跡如新，惟前缺數行，余兄補之，吾家本也」，也就是此三行文徵明補錄，實為文彭（一四九八—一五七三）代筆。

後赤壁賦

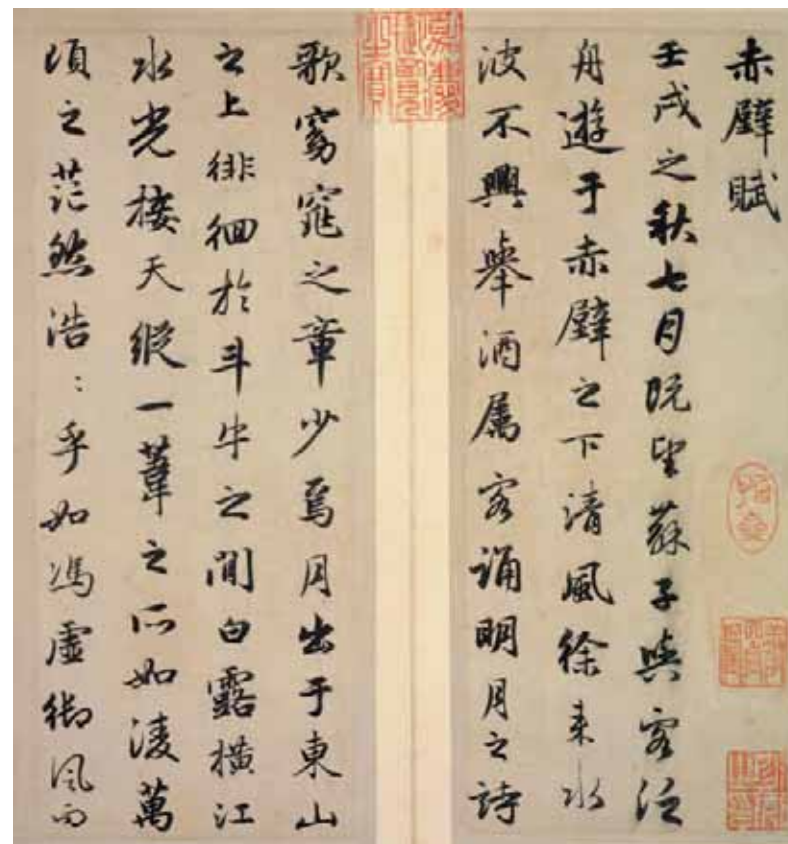
值得注意的是，蘇軾寫給傅堯俞的短識末又提到「又有後赤壁賦，筆倦未能寫」。的確，在七月的赤壁之遊後，蘇軾又數次造訪赤壁，十月之遊催生了《前赤壁賦》之續篇《後赤壁賦》。不同於前賦以討論哲學思想為主，後賦則為賦體的遊記，有較多



圖五 傳 宋 無款赤壁圖（歷代畫幅集冊16） 國立故宮博物院藏



圖四 蘇東坡像 收於 元 趙孟頫 行書赤壁二賦 冊 國立故宮博物院藏



圖三 元 趙孟頫 行書赤壁二賦 局部 冊 國立故宮博物院藏

疊。蘇軾可說是以一個具有敘事性的場景重現了前賦中關於「變」與「不變」的抽象思辨。

正如前賦在人生哲理的探討後，最後回歸品味造物者所提供之清風明月，在後賦中，登高而悲的蘇軾，最後也「返而登舟，放乎中流，聽其所止而休焉」，採取一種任由命運安排，自在無為的超脫態度。此際江中忽有一孤鶴橫江飛來，而回到家中就睡的蘇軾，晚上即夢到道士於夢中問他赤壁之遊是否愉快，夢醒，蘇軾驚而開門視之，卻不見其蹤影。在此近乎幻想的孤鶴、夢境、與道士的情節，賦予整個作品更為瑰麗的意象。過去與當下，虛構與真實，在此澆注化鎔為一全新的弔古懷今之意像。就此觀之，雖然諸多學者都指出，此黃州赤壁事實上並非三國赤壁，蘇軾本人似乎也知此黃州赤壁實非三國赤壁，然而這一切考證對蘇軾來說似乎都無關宏旨了。

文人的迴響

三國的赤壁之戰是有關亂世英雄的故事，然而經過蘇軾的憑弔，這個

後幅元唐棣題跋所言有晉人法度。特別值得注意的是，趙孟頫於起首以白描畫東坡像一幅，其線條展現高度的內斂與控制力，讓人想起蘇軾好友李公麟（約一〇四九—一一〇六）著名的文人白描風格，尤其其中黑色的腰帶，純然以中鋒「寫」出，更是趙孟頫進一步闡釋文人畫理論的最精彩實踐，那就是書法入畫的主張。

赤壁圖的轉向

赤壁賦之寫作與早期相關創作的出現雖然為不遇文人聲氣相通的私密語彙，然而由於蘇軾的高人氣與南宋宮廷的贊助，南宋時期出現了很多官版的赤壁圖，包括高宗時期宮廷畫家馬和之就作有〈後赤壁賦圖〉，現藏北京故宮，後並有高宗親書〈後赤壁賦〉。光、寧、理三朝的畫院待詔李嵩（一一六六—一二四三）也有一幅〈赤壁圖〉傳世，現存於美國堪薩斯城納爾遜·阿特金斯博物館（Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City）。此圖在構圖、母題等細節與院藏無款〈赤壁圖〉幾乎如出一轍（圖五）。兩



圖六 子瞻赤壁 取自 傳 南宋 馬遠 畫水二十景 局部 國立故宮博物院藏

英雄的故事被轉換成不遇文人於天地間自我觀照與安身立命之寓言，這對於北宋末逐漸成熟且蔚為勢力的新興文人階層有莫大的吸引力，雖然蘇軾當年避免公開〈前赤壁賦〉，但其在蘇軾在世之時就廣為傳誦，而與赤壁賦相關的圖像作品，也在蘇軾在世或去世不久即有創作，甚至受到與南宋對峙之金朝文人的歡迎。此次展出之武元直〈赤壁圖〉（圖二）為非常難得存世之金代作品，為院藏最珍貴的七十件限展品之一。本幅原無款，拖尾有金朝著名文人趙秉文（一一五九—一二三二）正大五年（一二二八）之跋文。明代收藏家項元汴（一五二五—一五九〇）以為為宋宣和至紹興書院畫家朱銳所畫，然近學者考趙秉文之文集，乃重歸作者為金朝畫家武元直。武元直活動於海陵王至金世宗朝間（一一四九—一一八九），善畫山水。圖中描繪蘇軾與友人同遊赤壁之下。東坡頭戴高巾，與二客及一船夫正「縱一葦之所如，凌萬頃之茫然」。對岸赤壁巍然矗立，岸上松枝微彎，細筆描繪的水波微微盤桓蕩

者形式雖一為團扇、一為斗方，但蘇軾與友人的姿態、水紋的相對位置、水中小石的分布，甚至皴紋的刷向等都有相當精確的對應，兩者可能不僅僅使用同一稿本，且應該有對摹的關係。院藏本透露出較多的習慣與格式化的筆法，其實際的製作時間可能晚至明代，然其與納爾遜本的關係顯示本幅畫仍足以代表南宋流行赤壁圖的樣貌。

兩畫雖與武元直〈赤壁圖〉同樣描繪蘇軾與友人同遊赤壁之下，然而不同於武畫中充滿氣勢的全景式安排，畫家將蘇軾乘坐的小舟拉到近景，只在右上角露出赤壁之山腳，暗示山勢之高聳，此種邊角式的構圖及與觀者較親密的視點，為南宋宮廷畫的典型。值得注意的是，畫家對赤壁並不多加著墨，反而是花相當的精力描繪迴旋如花紋的湍急水流，而這部份卻與不管是〈前赤壁賦〉的「清風徐來，水波不興」或〈後赤壁賦〉中「江流有聲，斷岸千里」的描寫都不相符。在此赤壁圖似乎被轉換成南宋畫家喜歡之觀水題材的畫作。

漾，似乎表現當晚「清風徐來，水波不興」之意。畫中景樹石雖用盛行於北方的李郭風格，然主山以樸素的短直皴構成，全卷並以淡墨渲染，全無李郭風格原有的戲劇性筆墨與氣氛。加上整幅作品作於紙上，其素雅簡樸的氣質，回應了北宋末蘇軾等人所提倡之文人畫旨趣，顯示了北宋末新興之文人畫風潮在金朝的影響力，及金畫如何融匯原來北方地方傳統與新興之文人畫風潮。

談到蘇軾與北宋文人畫的承傳，就不能不談到此次展覽另外一件重要的作品，那就是元趙孟頫所作的〈行書赤壁二賦〉（圖三、四）。趙孟頫（一二五四—一三二二），浙江吳興人，字子昂，號松雪道人。本宋宗室，宋亡仕元，官至翰林學士承旨。趙孟頫提倡復古，影響當代甚鉅。其書法力追晉唐，書風歷經三變，先臨宋高宗，再學鍾繇及二王，最後取法李邕。趙孟頫寫此〈前後赤壁賦〉在大德五年（一三〇一），時年四十八歲，正值盛年。此作筆筆細節講究，體態優雅，行氣流利圓轉，結字正如

更直接可以看到赤壁圖如何被轉換為一種水圖者應該是此次展出之傳南宋馬遠〈畫水二十景〉（圖六），全卷共分二十段，各段各有標題，第一段即是「子瞻赤壁」，描繪蘇軾與友人夜遊赤壁。本卷雖有題籤「馬遠畫水卷二十景內府所藏」，然與馬遠無關，且卷上南宋相關收傳印記皆偽，卷末並有一漫漶不清之題識：「紹興十一年（一一四一）年睿思殿奉詔作進」，顯然意圖偽作南宋紹興時期的宮廷作品。後加的題籤將其歸為馬遠所作，殊不知偽題中之「紹興十一年」遠早於馬遠活動的光宗朝（一一九〇—一一九四）與寧宗朝（一一九五—一二二四）。題籤者將此畫題為馬遠所作之主因應該與北京故宮藏的馬遠〈水圖〉有很大的關係。然由水的圖案化表現，及卷末帶有元代李郭風格的樹石表現看來，學者認為此應為元末之作。本卷雖仿馬遠〈水圖〉，但加入原馬遠〈水圖〉所沒有包括的「赤壁」之水，顯示赤壁圖像與「水圖」題材的結合。

回到南宋對赤壁圖像製作的支



圖八 傳 明 文徵明 後赤壁圖 局部 國立故宮博物院藏

描繪東坡臨翠亭家中整室的書冊與卷軸，書架前並繪有籐面編織的涼榻。樓下則掛著斑竹作的竹簾，右側廂房內則置有明式背椅。整體與其說在描繪蘇軾回家取酒，還不如說在展現吳派文人生活的情調。

亂世的回歸？

蘇軾的赤壁二賦以個人仕途的不遇為起點，其對歷史與當下的思索原是一個困頓文人之人生命題，因而在十一世紀下半逐漸成熟的文人集團中引起相當大的迴響，即使在蘇軾文學被禁的情形下，蘇軾相關的圖像作品還流通在與蘇軾有關的文人圈中，成爲一種帶有私密性的文人間共同語彙。南宋受到宮廷收編的赤壁題材，不再以文人的困境爲其主體，反而成爲詩意圖的一種，其描繪的重點轉換成與水圖密切相關。明代則因收藏之故，特別流行與趙伯駒、趙伯驥相關青

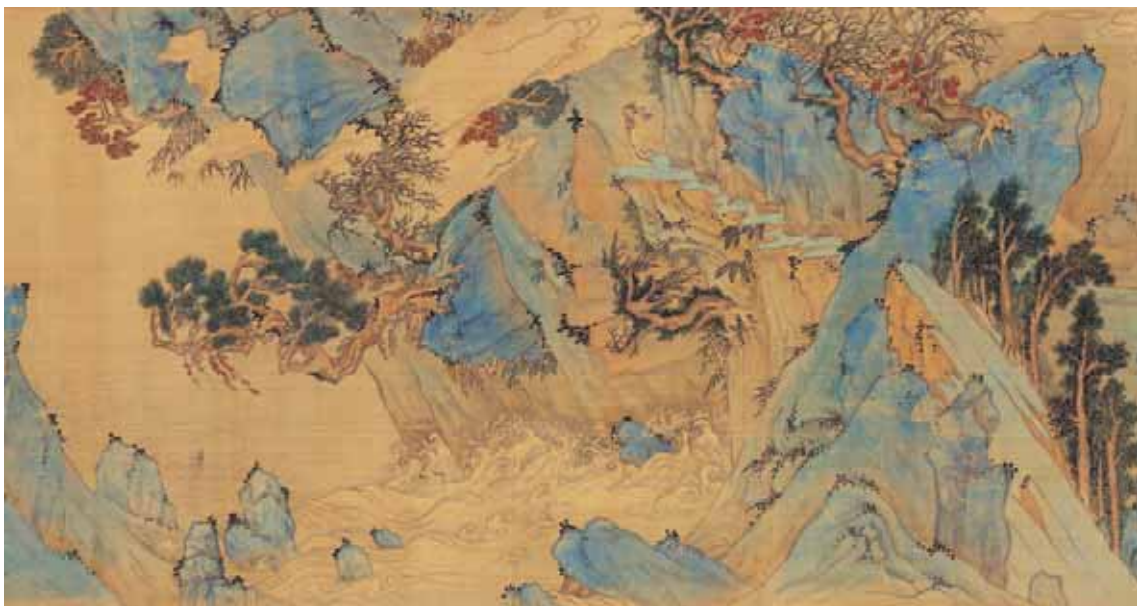
都曾經見過，而流傳在蘇州地區的爲趙伯驥本。文嘉提到文徵明作此畫是因爲當時有一有力人士想奪取此作獻給嚴嵩，但是主人捨不得，文徵明因而勸他莫以事惹禍上身，並答應爲之摹寫，希望能夠「存其髣髴」。

明代的蘇州因爲收藏而對南宋畫院所創青綠版〈後赤壁圖〉（圖八）非常感興趣，然而卻在其中加入了很多明代文人園林生活之細節，成了現世文人園林之旅。最能說明此風潮應該是此次展出之傳爲文徵明的〈後赤壁圖〉，本卷與文徵明〈做趙伯驥後赤壁圖〉關係密切，兩者雖構圖細節上有些許差異，但分段的方式大致相同。此卷並無名款，只有在卷尾有「徵仲」印一方。整體風格雖然非常接近文徵明作品，但筆法與敷色都較爲平弱而缺乏變化，細節也更繁瑣而裝飾化，其製作應稍晚於文徵明，但與其時代與活動圈子關係密切。此作與〈做趙伯驥後赤壁圖〉一樣帶有很多吳派園林畫的因子，甚至有過之而無不及。例如東坡回家取酒一段，畫家

綠設色之後赤壁賦作品，其中並含攝了很多反映明代文人遊山玩水的生活情調細節。在歷史的流轉中，赤壁遠離了三國，遠離了東坡，在不同的時代隨著文人的處境不斷幻化。

當羅振玉日熱中於日本參加「壽蘇會」、「赤壁會」之時，我們不知道蘇軾以歷史觀照自身不遇的豁達心法是否曾經撫慰過這些時不我予之前清遺老之心？此時蘇軾之赤壁是否再度回歸文人不遇及在野的歷史思索？然而，可以確定的是，在這些「壽蘇會」中最重要的是，在同賞玩各式各樣與蘇軾相關之文物，而正像此時日本流行之煎茶會，此常常成爲古董買賣與交換的場域。由羅振玉經常於此場合中提供文物看來，蘇軾的文化遺產即使無法輕易安定歷經王朝瓦解之痛的前清遺老之心，想必也在某種程度上化解了這些前清遺老文人流亡的現實窘境吧。果然赤壁在蘇軾造訪的那一刻起，就已經成爲文人文化最重要的資產之一了。

作者任職於本院書畫處



圖七 明 文徵明 做趙伯驥後赤壁圖 局部 國立故宮博物院藏

持，不只宮廷畫家參與製作與蘇軾有關的赤壁圖像，連皇室成員也對此題材非常感興趣。明代就流傳多本南宋宗室畫家趙伯駒（一一一八或一一二〇—一一六二）、趙伯驥（約活動於一一三三—一一八二）兄弟所作赤壁圖，最有名且能說明此現象的應該是院藏〈明文徵明做趙伯驥後赤壁圖〉（圖七）。全幅淺青綠設色，雖說仿自趙伯驥，然顏料下透露出線條與用筆，顯得透明而有層次感，較接近元趙孟頫之文人青綠傳統。畫中人物線條簡樸，山石則堆疊緊湊而富變化，展現文人面對奇景之安閑雅興。此畫上有文徵明「嘉靖戊申（一五四八）七月既望徵明製」的款，爲其七十九歲高齡之作。關於文徵明爲何會作此畫，其子文嘉的跋中清楚的提到「後赤壁圖」爲南宋畫院之畫題，所以趙伯驥、趙伯駒都常以此作圖，兩者文嘉本人

都曾經見過，而流傳在蘇州地區的爲趙伯驥本。文嘉提到文徵明作此畫是因爲當時有一有力人士想奪取此作獻給嚴嵩，但是主人捨不得，文徵明因而勸他莫以事惹禍上身，並答應爲之摹寫，希望能夠「存其髣髴」。

明代的蘇州因爲收藏而對南宋畫院所創青綠版〈後赤壁圖〉（圖八）非常感興趣，然而卻在其中加入了很多明代文人園林生活之細節，成了現世文人園林之旅。最能說明此風潮應該是此次展出之傳爲文徵明的〈後赤壁圖〉，本卷與文徵明〈做趙伯驥後赤壁圖〉關係密切，兩者雖構圖細節上有些許差異，但分段的方式大致相同。此卷並無名款，只有在卷尾有「徵仲」印一方。整體風格雖然非常接近文徵明作品，但筆法與敷色都較爲平弱而缺乏變化，細節也更繁瑣而裝飾化，其製作應稍晚於文徵明，但與其時代與活動圈子關係密切。此作與〈做趙伯驥後赤壁圖〉一樣帶有很多吳派園林畫的因子，甚至有過之而無不及。例如東坡回家取酒一段，畫家