

第三章 《後赤壁賦圖卷》的蘇軾形象

《後赤壁賦圖卷》中，蘇軾的樣貌曾出現數次，畫中這位拄著柺杖的大文豪悠遊於赤壁間，這樣的樣貌所傳遞出的訊息和意義，帶給觀者無限的想像。這些樣貌在悠悠歲月中，經過無數畫家筆下的描繪，蘇軾的樣貌也隨之變化。本章企圖從蘇軾與周圍友人的文章紀錄開始，尋找蘇軾在北宋末可能呈現的面貌。進而從《後赤壁賦圖卷》出發探討蘇軾於畫中的特色，此外不同主題中的蘇軾，例如赤壁主題、單一的蘇軾像及群體中的蘇軾，以及這些主題在不同時期所欲傳達的特質。藉由探究蘇軾形象在各類畫中的發展面貌，以期對《後赤壁賦圖卷》的蘇軾形象有更多層面的了解。

第一節、蘇軾形象的構成

蘇軾在文學的偉大成就，後世的騷人墨客對其作品有諸多描寫，在繪畫的創作中畫家們也是不遑多讓，從北宋末之後便陸續出現關於蘇軾的畫作。例如以蘇軾的前、後赤壁賦為主題的畫作、蘇軾的個人像以及「西園雅集」中的蘇軾等。觀察蘇軾這個角色出現時，多半頭戴東坡巾，或手中拄杖的文人裝扮。當觀者觀看這些畫作時不禁思索：這些畫作中的蘇軾是如何成形的？何時確立此種樣貌？蘇軾真實的面貌與現今的畫作相比是很貼近還是有相當大的落差？上述種種的問題都需要回到史料紀錄中思索，史料中對於蘇軾畫像的記錄不在少數，光是蘇軾本身對於自己畫像的紀錄就有以下數則：

〈贈寫真何充秀才〉

君不見潞州別駕眼如電，左手挂弓橫撚箭，又不見雪中騎驢孟浩然，皴

眉吟詩肩聳山，飢寒富貴兩安在，空有遺像留人間，此身常擬同外物，浮雲變化無蹤跡，問君何苦寫我真，君言好之聊自適，黃冠野服山家容，意欲置我山巖中。勳名將相今何限，往寫褒公與鄂公。¹

〈贈寫御容妙善師〉

……爾來摹寫亦到我，謂是先帝白髮郎，不需攬鏡坐自了，明年乞身歸故鄉。……²

書〈黃庭內景經〉尾並敘

……李公麟為蘇軾與葆光道師兩人畫像……³

〈表弟程德儒生日〉

……微聞耳語說蘇程，長身自昔傳甥舅，壽骨遙知是弟兄……⁴

〈自題金山畫像〉

心似已灰之木，身如不繫之舟，問汝平生功業，黃州、惠州、儋州。⁵

這幾首詩表達了幾點訊息，首先除了贈表弟程德儒的詩外，其餘都是提及友人為蘇軾畫像一事，這些畫像讓蘇軾產生各種的情懷，並將以舒發於詩作中。不過詩中只提及畫像一事，對於畫中人物的面貌與特質並沒有仔細的描述。進一步探究詩中提及的畫家何充與李公麟，他們對於人物的表現都有一定的能力，首先

¹ 蘇軾撰，王文誥與馮應榴輯注，《蘇軾詩集》（台北：學海出版社，1983），頁 587。

² 同上，頁 770。

³ 同上，頁 1596。

⁴ 同上，頁 1973。

⁵ 同上，頁 2641。

何充在當時以善畫而聞名，蘇軾曾為文提及。⁶而李公麟則是北宋末赫赫有名的畫家，對各種題材都有所涉略並有優秀的表現，可惜何充與李公麟的蘇軾畫像皆已不存，無法進一步觀賞與比較。

在〈贈寫真何充秀才〉的詩中，蘇軾逐一運用典故說明各個人物的特色。首先「君不見潞州別駕眼如電，左手挂弓橫撚箭」，是形容唐玄宗在馬上的英姿，並融入唐玄宗擅於射箭與一眼微斜的身體特徵；「又不見雪中騎驢孟浩然，皺眉吟詩肩聳山」，則是形容孟浩然喜歡在雪中騎驢創作詩句。接下來他形容自己的身體是身外物，如同浮雲一般幻化之後消失於無形，只剩下畫像可留於世間。並在最後形容何充將他畫成穿著黃冠野服的山中野夫，置身於山巖之中，以彰顯蘇軾對理想隱士的追求。⁷因此詩中雖然看不出蘇軾的樣貌特質，但對於蘇軾所欲彰顯的隱逸心志卻能巧妙地表現出來。

唯一一首特別描述長相特質的詩作是〈表弟程德儒生日〉，詩中提及「壽骨遙知是弟兄」，蘇軾對此句的註解是：「于與君皆壽骨貫耳，班列中多指于二人，不問而知其為中表也」。⁸這段話指出蘇軾與表弟兩人因為「壽骨貫耳」的特質，使得兩人常因此被認出是表兄弟。壽骨一詞並未出現在現今醫學界人類骨頭的名稱

⁶ 蘇軾在與〈王定國四十一首〉第三十三首中提及：「...何充寫真，雖不全似，而筆墨之精，已可奇也，謹當收藏」。見王文誥輯注，孔凡禮點校，《蘇軾文集》，第四冊(北京：中華書局，1987)，頁 1528。

⁷ 「意欲置我山巖中」的典故源於顧愷之為謝鯤像在石巖裏，云：「此子宜置丘壑中」。見蘇軾，〈贈寫真何充秀才〉中註解，王文誥與馮應榴輯注，《蘇軾詩集》，頁 587。謝鯤活動於南朝晉明帝時期，甚受皇帝重視，但不屑於政事，並自認「一丘一壑，自謂過之」，以說明鍾鼎山林之志。見房玄齡，《晉書》(北京：中華書局，1977)，頁 797。

⁸ 蘇軾，〈表弟程德儒生日〉，王文誥與馮應榴輯注，《蘇軾詩集》，頁 1973。

中，因此我們無法藉此得知壽骨所在的位置。⁹在史料中對於壽骨的紀錄不在少數，¹⁰在諸多紀錄中對於壽骨位置有所描述的記載如下所示：

《齊民要術》

相馬從頭始：頭欲得高峻，如削成。頭欲重，宜少肉，如剝兔頭，壽骨欲得大，如棉絮苞圭石，壽骨者，髮所生處也。¹¹

《月波洞中記》

顴勢入耳名壽骨。¹²

在《齊民要術》中壽骨所述的位置是以馬的角度觀察，文中提及「髮所生處也」，應指馬鬃的位置，因與人體結構不同，故無法比較。至於《月波洞中記》相傳為三國時期張仲遠的傳本，是一本面相之書，書中描述臉部骨頭的特徵時，將顴骨到耳朵這段的骨頭稱之為壽骨。對照現今醫學中對顴骨位置的描繪(圖 42)，顴骨所在的位置正是眼睛下方與臉頰上方至耳朵間的骨頭。因此蘇軾自稱他與表弟具有「壽骨貫耳」的面貌特質，指的應該就是顴骨相當突出，且從眼睛到耳朵

⁹ 關於「壽骨」的相關問題，感謝陽明大學陳俊忠教授在醫學觀念上的協助與指導，在此予以致謝。

¹⁰ 在《文淵閣四庫全書電子版》的索引中，共有七十九段記載出現「壽骨」的紀錄，這些紀錄中，對於壽骨的描述，有的直接引用此一詞並未說明其特質，有的則將壽骨一詞視為人體中長壽象徵的骨頭，另一部分則簡單說明壽骨所在位置，本文討論則集中於壽骨所在位置的討論。

¹¹ 賈思勰，《齊民要術》，收於《文淵閣四庫全書》，第七百三十冊(臺北：台灣商務印書館，1983)，頁 69。

¹² 此書作者雖不詳，但編者說明此書在宋代鄭樵《通志》中已出現上下兩卷的內容，此句出現於書中上卷，因此年代應非晚期。佚名，《月波洞中記》，收於《文淵閣四庫全書》，第八百一十冊(臺北：台灣商務印書館，1983)，頁 693。

之間相當明顯。

上述內容為蘇軾在詩文中對自身畫像的紀錄，蘇軾周圍也有幾位友人對蘇軾畫像有所記載。在當時邵博的紀錄中，黃庭堅晚年懸掛東坡像於家中，每天早晨衣冠整齊恭敬的祭拜。¹³另外蘇軾官運得意時，李公麟曾為他畫過家廟像。¹⁴《宋史》中對於蘇軾的生平則紀錄蘇軾治理杭州時對當地貢獻頗大，二十年後當蘇軾再度回到杭州時，當地居民家中已有他的畫像，又建生祠以作為報答。¹⁵可見蘇軾在當時留有許多畫像的紀錄，可惜上述畫像現今並未留存，無法作進一步的比對觀察。

儘管如此，透過上述的討論我們仍然對蘇軾在北宋末的面貌有初步的認識，從詩中得知他在臉上有突出的顴骨，並在何充的畫像中，被描繪成居於山巖中的隱士，以彰顯蘇軾的心志與特色。在這樣的認知下觀察最接近蘇軾年代的《後赤壁賦圖卷》，以探討畫中蘇軾所表現的特質。

畫中蘇軾共出現七次，由於最後兩景為後人添加，故不列入討論中，僅就第二景、第三景、第四景、第五景以及第八景中的蘇軾像加以討論。第二景中蘇軾出現時與友人在江邊行歌相答(圖 43)，畫中蘇軾回頭與友人談，手拿一根細長竹杖，頭上繫個簡單的髻，身著簡單的長袍，漫步於江邊。第三景出現時是返家向妻子拿酒(圖 44)，第四景出現時與友人坐在岸邊觀看江岸山色(圖 45)，第五景出現時則是挽起衣裳，拄著柺杖向山上攀去(圖 46)，第八景出現時則是與友人登舟

¹³ 其文為：「趙肯堂親見魯直晚年懸東坡像於室中，每早作衣冠薦香肅揖甚敬....」。見邵博，《河南邵氏聞見後錄》，收於《筆記小說大觀》，第十五編第二冊(臺北：新興書局，1981)，頁 1079。

¹⁴ 其文為：「晁以道言當東坡盛時，李公麟至為畫家廟像後，東坡南遷，.....」。邵博，《河南邵氏聞見後錄》，頁 1232。

¹⁵ 其文為：「...軾二十年間再蒞杭，有德於民，家有畫像，飲食必祝，又作生祠以報」。見脫脫等，《宋史》(北京：中華書局，1977)，頁 10814。

於江面(圖 47)。這五次出現的蘇軾像運用相同的筆法，皆以乾筆勾出身體基本的輪廓，在衣紋線的末端或起始處有加重的筆線，衣袍的邊緣則繪上黑色的邊線，這種衣襟斜領交裾，四周用黑布為緣者是北宋末常見的士人裝扮服飾。¹⁶其次在蘇軾的臉部特徵中，畫家用兩條簡單的線條畫出眼線並往髮際拉去，使他的眼角略微上揚。在嘴角周圍與下方則用淡墨淡淡勾出鬍鬚，搭配微凸的肚子，此點在蘇軾返家攜酒時表現的最為明顯，與蘇軾當時四十七歲的年齡相符合，整體呈現出一位中年男子的特色。然而對照蘇軾顴骨甚高的特質，在畫中並未明顯發現。可能受限於畫中白描的筆法，無法運用皴染的技法將此特徵表現出來。

蘇軾在不同場景出現時，配合著詩文又有不同意境的表現。與友人在江邊行歌相答時，帶著一股詩意，拉長的人影彷彿也將蘇軾的身形拉瘦拉長，使他在友人旁顯得較為高大(圖 43)。當返家之後的蘇軾，得知體貼的妻子已準備好酒後，一臉滿足的回過頭與妻子道別，此時的蘇軾一手拿魚一手提酒，拿魚的袖子還特別撩起，衣服的開襟也因為這樣的拉扯而拉開許多，往下微彎的衣襟線也顯示出蘇軾微凸的肚子。此時的蘇軾是居家的蘇軾，他滿足的神情一方面得意於妻子的細心，一方面開始期待今晚的赤壁之遊即將展開。這一刻的蘇軾身材依然巨大，與妻子和童僕相比顯得相當雄偉，幾乎要無法過門而出了，也再次成為畫中的焦點(圖 44)。

接下來在赤壁岸邊的蘇軾，雙手交握端著酒杯，正與友人觀看夜色，眼前擺得正是之前準備的酒菜，蘇軾此刻的表情肅穆，眼光投射於江面，心中正感傷著不過幾個月的光景，赤壁的景色已有如此大的變化，讓他認不出來了。畫中的他依然是焦點，刻意畫大的身形與兩位友人相比顯得相當突出，加上兩位友人眼光的注目使觀者第一眼便注意到他。(圖 45) 蘇軾與友人盤坐於平台上的姿勢，加

¹⁶ 蘇軾的裝扮較接近當時的道衣，但因當時士人也常著此樣式，是屬於常見的款式，因此與道士友人的衣著相當接近。見周錫保，《中國古代服飾史》(臺北：南天書局，1992)，頁 277。

上置於三人面前的酒菜，與敦煌壁畫中常見的一佛二菩薩安排相當接近，似乎藉此暗示蘇軾如神一般地受到崇敬，接受友人、童僕甚至觀者的景仰。

至於挽起衣裳攀著山勢前進的蘇軾，他目光向前，衣袖因迎著風而向後飄盪，拄著拐杖的他在畫面中雖顯孤單，然而此景所有的樹木特別集中在蘇軾周圍，畫中五棵樹木將他團團圍住又造成集中突顯的效果。此時觀者觀畫時的焦點依然集中在蘇軾身上（圖 46）。

與友人登舟遊赤壁的蘇軾，在船上共有四人，童僕的視線面向飛來的孤鶴，兩位友人正互相交談，只見蘇軾狀似面對友人，但眼神並不在此，似乎正感受小船漂流於江面的寧靜以及目送即將飛過的孤鶴。雖然此景並未將蘇軾刻意畫大，在比例上與其他人物同樣大小，但透過人物姿勢的安排，此刻的他是畫中唯一面對觀者的人物。當觀者的視線通過孤鶴、童僕與友人後，由於童僕與友人以側面或背面表現，使觀者無法清楚觀察他們的表情，而蘇軾是此景中唯一面對觀者的人物，在這樣的安排下，觀者的視線便停留在蘇軾身上，以觀察他的臉部表情與肢體動作，並進而體會出蘇軾的心神並不在船上，而在於江面上飛略而過的孤鶴以及江面的寧靜氣氛（圖 47）。

五段場景中的蘇軾，雖然因文意的內容而有不同的表現，然而蘇軾在每一段場景都是畫面的主角，畫家分別運用了主角誇大表現、樹木圍圍的彰顯效果以及畫中人物唯一正面的表現，營造出蘇軾是畫中主角的特質。

蘇軾在畫中表現出的特質，並不是一位嚴肅古板的學者，而是非常生活化的文人。元豐五年居於黃州的蘇軾，雖然位居黃州團練的官位，不過並沒有實質的權力，因此並非真正的官職。此刻的他並不需要穿著官服，實際上他穿著當時普遍的文人衣飾，漫步於江邊，遊玩於赤壁，過著平凡簡單的生活，身邊伴隨他的並非達官貴人，只有幾位在當地結識的友人，並與親切溫暖的家人居住。這些人

物一直是蘇軾離開京畿後圍繞他的重心。¹⁷因此生活化是畫中蘇軾的特質，彷彿在黃州的蘇軾正真實呈現在觀者的面前。

板倉聖哲曾指出此畫與陶淵明精神有所契合，在部分場景的安排上與《陶淵明歸隱圖卷》類似(圖 23-1 至 23-6)，例如陶淵明辭官返家時家人出門相迎的場面，與《後赤壁賦圖卷》中蘇軾返家拿酒時妻子目送他離去的場景接近。此外，畫中柳樹與松樹的安排也相近似，加上蘇軾在黃州時期的詩風出現和陶詩的風格，因此推測蘇軾詮釋的形像與陶淵明的特質有重疊的現象。¹⁸我們的確可以在畫中找出上述的相似性，然而若單就蘇軾本身的形象與陶淵明相比，兩者仍有所不同。陶淵明特有的衣帶飛揚、手拿菊花等特質是屬於他獨有的表現方式。¹⁹記載蘇軾相關的史料雖不在少數，但從上述蘇軾畫像內容的討論中，除了發現蘇軾的顴骨突出外，並未找到蘇軾出現時總會攜帶與穿戴的衣飾。在這樣的情況下畫家繪製蘇軾時並不容易彰顯出他的特色，只能因為蘇軾文人的身分以儒生的妝扮表現於畫中，最後加上運用周圍的人事物襯托表明。就《後赤壁賦圖卷》中蘇軾形象的表現來說，不管是居家的生活化、暢遊赤壁的自在以及追隨陶淵明精神的表現等，在這些場景中都無法單獨靠蘇軾本身的形象表達，往往需要周圍事物的配合，才能充分表達畫中的意境。

這個現象對後來表現蘇軾形象的畫家來說，各自有其詮釋的方法。金代武元直的《赤壁圖》中(圖 39)，蘇軾與友人坐船渡過驚濤駭浪的赤壁，畫中蘇軾身影在畫中所佔比例甚小，隱約可見他頭戴方帽端正地面對畫面而坐。從這幅畫之

¹⁷ 吳雅婷，〈北宋士大夫的宦遊生活—蘇軾個案研究〉(新竹：清華大學歷史研究所碩士論文，1998)，頁 79-117。

¹⁸ 板倉聖哲，〈描 蘇軾 姿：重 陶淵明像〉，頁 72-73。

¹⁹ Susan E. Nelson, "Tao Yuanming's Sashes: Or, the Gendering of Immortality," in *Ars Oriental*, vol. 29(1999), pp. 1-27.

後，蘇軾形象的描繪常常出現頭戴方帽的造型，企圖藉此讓觀者一眼認出畫中人物的身分，不論蘇軾在畫中所佔篇幅的大小，想必都相當顯眼。這個現象同樣出現在李嵩的《赤壁圖》中(圖 40)，一直到趙孟頫的《蘇東坡像》(圖 48)，都將蘇軾畫上戴著直立方帽的形象。這個帽子許多人稱之為「東坡巾」，後人常將此造型與蘇軾形象連接一起。然而在趙孟頫與上述畫家的時代中，這個帽子是否就稱為「東坡巾」，並將此造型與蘇軾做緊密的連結呢？這個問題要回到史料中尋找。

雖然蘇軾活動的年代中對頭上的裝飾已有豐富的變化，在當時光是巾的綁法就有數種且材料各異，並已將巾的高度增加。²⁰但「東坡巾」一詞在蘇軾的詩文中並未出現，不過亦有針對蘇軾〈縱筆〉詩中的第二首，認為是「東坡巾」的由來。²¹其詩如下：

父老爭看烏角巾，應緣曾現宰官身，溪邊古路三叉口，獨立斜陽數過人。

22

詩中的烏腳巾，被認為是日後「東坡巾」的前身。然而此觀點在明代之前的紀錄並未出現，且「東坡巾」一詞自明代開始才有較多史料的記載。²³因此在蘇軾的年代裡，「東坡巾」應非當時所戴方巾的名稱。且蘇軾提及「烏腳巾」的詩句，是蘇軾晚年貶至儋州後所寫下的作品，距離他居住黃州的時間已相隔十四年，那

²⁰ 周錫保，《中國古代服飾史》，頁 279。

²¹ 同上，頁 279。

²² 蘇軾，〈縱筆〉，王文誥與馮應榴輯注，《蘇軾詩集》，頁 2328。

²³ 在《文淵閣四庫全書電子版》的索引中，共有十二段記載出現「東坡巾」的紀錄，其年代都為明代或明代之後。

麼為什麼後人要將此巾與東坡連結？此點可與蘇軾一篇有名的文章〈方山子傳〉一併討論，其文節錄如下：

方山子，光、黃間隱人也。少時慕朱家、郭解為人，閭里之俠皆宗之。稍壯，折節讀書，欲以此馳騁當世，然終不遇，晚乃遯於光、黃間歧亭。菴居蔬食，不與世相聞，棄車馬、毀冠服、徒步往來山中，人莫識也。見其所著帽，方屋而高，曰：「此豈古方山冠之遺像乎？」因為之方山子。

余謫居於黃，過歧亭，適見焉。曰：嗚呼，此吾故人陳慥季常也。……²⁴

此篇文章寫的雖然是蘇軾在黃州時期的好友，但就文意精神而言，放置蘇軾身上也相當貼切，彷彿說明他因不得志困於黃州的寫照。文中方山子的裝扮，捨棄華麗的衣袍，漫步於山中，人們都已不認得他，只能就他身上所戴的方帽加以辨識，而這種特質與古人形象還相契和。當後人企圖描繪蘇軾形象時，也許正是從這篇令人印象深刻的造型中得到靈感，且文中所發生的時空背景正是蘇軾謫貶於黃州時期，運用起來也較契合。「東坡巾」也許就在這樣的環節下，先後在金武元直《赤壁圖》、南宋李嵩《赤壁圖》以及元趙孟頫《蘇東坡像》中出現類似的裝扮，後人便因此方形高帽已與蘇軾形象連結，因此順勢命名為「東坡巾」。

「東坡巾」一詞自明代開始有明確的紀錄，其中以明萬曆《三才圖會》所記「東坡巾」最為完整（圖 49），內容與上述畫作中的帽子特徵相似，唯一的差別在於圖中並未出現末尾的帽帶，書中對於帽子的特色描述如下：

巾有四牆，牆外有重牆，比內牆少殺，前後左右各以角相向著之，則角

²⁴ 蘇軾，〈方山子傳〉，王文誥輯注，孔凡禮點校，《蘇軾文集》，第二冊，頁 420。

界在兩眉間，以老坡所服故名，常見其畫像至今冠服猶爾。²⁵

雖然此書出現年代距離蘇軾活動的時間甚遠，但最後一句透露出常在相關的畫像中見蘇軾做此裝扮，可見此時的「東坡巾」與蘇軾的樣貌已形成連結。

在蘇軾活動的北宋末時期，對於蘇軾的樣貌僅得知他顴骨突出，至於蘇軾的衣著應與當時的文人相同，蘇軾居於黃州期間生活並不寬裕，穿著應更為樸實。對照《後赤壁賦圖卷》中的蘇軾樣貌，雖然看不出顴骨有特別突出的地方，但看的出蘇軾衣著相當儉樸，與周圍友人相比並沒有特別華麗的裝扮。蘇軾在畫中的活動，透過畫面的安排一方面表現出他生活化的一面，另一方面也呈現他對這樣的生活相當自得其樂，從與友人和歌相答開始，返家時發現妻子已貼心地為他準備美酒，在赤壁岸邊一邊吃著酒菜一邊欣賞赤壁風光，雖然接下來蘇軾獨自一人俯瞰赤壁江面，在大自然劇烈的變動中感到驚懼，但最後仍因返家就寢時透過夢中與道士的問答，懷疑剛才赤壁一遊是真是幻的疑思，並進而領悟出跳脫物外才能獲得內心的喜樂。

由於世人對蘇軾形象的關注，進一步將可能的聯想加諸於他的身上，於是蘇軾所戴的高裝巾子，在明代成為蘇軾專有的「東坡巾」。「東坡巾」的出現增強蘇軾形象的表達，蘇軾雖以文人裝扮出現但透過「東坡巾」的連結，使觀者於觀畫時藉此辨識出蘇軾，也帶領觀者進入畫中，進而體會畫作所傳達出的特質。

第二節、蘇軾形象的發展

本節將延續第一節的蘇軾形象主題，分別就「赤壁」主題的畫作、個別的蘇

²⁵ 王圻輯纂，《三才圖會》（臺北：成文出版有限公司，1971），頁 1514。

軾像以及處於「西園雅集」中的蘇軾樣貌探討，以發現彼此不同的特質。

「赤壁」主題的畫作，源於蘇軾元豐五年（1082）遊歷赤壁後所寫下的〈前赤壁賦〉與〈後赤壁賦〉，歷年來關於赤壁主題的文章、畫作均有豐富的研究。在〈後赤壁賦〉的研究中，多與〈前赤壁賦〉一併討論，並指出兩賦從一開始的矛盾不解到豁然開朗、並進而聽任自然以達怡然自得的境界，共同呈現出莊子的逍遙思想。²⁶對於畫作的研究多集中於南宋前的作品，並先後就《後赤壁賦圖卷》、武元直《赤壁圖》以及李嵩《赤壁圖團扇》等相關作品探討。研究的角度多從文學表現出發，再進入畫作的分析。²⁷由於上述畫作的研究集中在圖像與文本之間的表現以及畫作本身的特色，蘇軾在畫中的形象特質並非討論的焦點。本節將觀察蘇軾在「赤壁」主題的畫中以何種方式呈現？在畫中所傳達的特質為何？作為本節討論的重點。

首先是金代武元直的《赤壁圖》（圖 39），此畫以單景赤壁為主，畫面張力集中在倒三角形的赤壁山勢，運用特殊的小斧劈皴法，將山勢的凶險表達得更突出。戴著高裝巾子的蘇軾所乘的小船正渡過水勢最激烈的三角口，成為視線的焦點，而蘇軾的左右坐著兩位友人，透過兩位友人的注視下，觀者視線也隨之停留在蘇軾身上，加上蘇軾以正面坐姿面對觀者有別於友人的側面姿勢，再度加強蘇軾成

²⁶ 徐信義，〈論〈赤壁賦〉〉，《中國學術年刊》，第 12 期（1991 年 4 月），頁 291-305。張學波，〈蘇軾〈前後赤壁賦〉心靈境界之探討〉，《興大中文學報》，第 5 期（1992 年 1 月），頁 101-108。吳奕蒼，〈東坡〈前、後赤壁賦〉之比較〉，《輔大中研所學刊》，第 6 期（1996 年 6 月），頁 261-276。

²⁷ 南宋前「赤壁」主題畫作的文章如下所示：Stephen Wilkinson, "Painting of 'The Red Cliff Prose Poems' in Song Times," in *Oriental Art*, no. 27 (1981), pp. 76-89; Daniel Altier, "The Painted Visions of the Red Cliff," in *Oriental Art*, vol. 29, no. 3 (Autumn 1983), pp. 252-265; Jerome Silbergeld, "Back to the Red Cliff: Reflections on the Narrative Mode in Early Literati Landscape Painting," in *Ars Orientalis*, vol. 25 (1995), pp. 19-38; 板倉聖哲，〈赤壁 實景・言葉・畫像〉，《遊學》，第 31 期（2001 年 9 月），頁 26-36。

為船中焦點的效果。在上述畫面的安排下，觀者隨著磅礴的赤壁與波濤洶湧的江水流動中，視線停留在轉彎的三角口，配合蘇軾位於船中的視線焦點，彰顯出蘇軾是畫作所欲表現的重心。

歷來研究多將此畫視為北方金代文人畫家對南方長江景觀的了解，²⁸並企圖學習北宋末蘇軾與米芾等文人的畫作。²⁹趙秉文在畫後以追和坡仙赤壁詞韻寫下題跋，其文如下：

清光一片，問蒼蒼，桂影其中何物。一葉扁舟，波萬頃，四顧粘天無壁。叩長歌，桓娥欲下，萬里揮冰雪。京塵千丈，可能容此人傑。回首赤壁磯邊，騎鯨人去，幾度山花發。澹澹長空，今古夢，祇有歸鴻明滅。我欲乘雲，從公歸去，散此麒麟髮，三山安在，玉簫吹斷明月。³⁰

首先題跋形式即追和蘇軾〈念奴嬌-大江東去〉，題文中先描述畫作內容，再點出蘇軾創作〈前赤壁賦〉與〈後赤壁賦〉的意境，抒發作者對於蘇軾從懷古傷今昇華到人生超脫的豪放胸臆。儘管蘇軾在畫中所佔比例甚小，但透過畫面的安排，蘇軾成為畫家所欲突顯的焦點。雖然此特色與《後赤壁賦圖卷》詮釋蘇軾的手法接近，但兩畫整體的表現手法仍不相同。武元直《赤壁圖》除了點出蘇軾是此畫的重心外，蘇軾背後雄偉的赤壁水景亦是吸引觀者的焦點，畫中赤壁明顯的

²⁸ 板倉聖哲，〈赤壁 實景・言葉・畫像〉，頁 30-31。

²⁹ 關於金人對蘇軾、米芾的學習研究見 Susan Bush, "Literati Culture under the Chin(1122-1234)," in *Oriental Art*, vol. 15(1969), pp.103-112. 金人對北宋末山水的學習研究則見 Susan Bush, "'Clearing after Snow in the Min Mountains' and Chin Landscape Painting," in *Oriental Art*, vol. X I, no. 3(1965), pp. 163-172; Richard M Barnhart, 〈宋金時期山水畫 成立 開展〉，《文人畫粹編 中國篇》，第二冊(東京：中央公論社，1975)，頁 102-105，以及近年來余輝所做較為全面的整理研究，余輝，《畫史解疑》(台北：三民書局，2000)，頁 179-214。

³⁰ 國立故宮博物院編輯委員會編，《石渠寶笈續編》(台北：國立故宮博物院，1971)，頁 578-580。

立於波濤洶湧的江面，赤壁雖為南方水景，但在武元直《赤壁圖》中卻顯得張力十足，若與蘇軾渺小的身影相比山勢更顯巨大，因此赤壁與蘇軾同時成為此畫注目的焦點。

至於南宋時期出現幾幅較小的《赤壁圖》畫作，以李嵩所繪《赤壁圖》最常被提及（圖 40）。畫中赤壁以一角為景，搭配大幅水域，畫中對於水波流動有仔細的描繪，在畫面右上方的赤壁相形之下成為陪襯的背景。對於這種水流成為畫中表現主題的變化，研究多認為與當時南宋畫院對於水圖的重視與練習有關。³¹相較之下蘇軾與友人所乘的小船，則置於畫面的左下角，與右上角的赤壁隔著江面遙遙相對。船中加上船夫共有四人，雖有一人面對觀者，其餘兩人以側面呈現，但透過船上左方人物所戴的方山子巾，加上此人衣服著上色彩，有別於其他三人素白的衣飾，推測船中最左方人物才是蘇軾。在這樣的安排下，三人的視線分散，蘇軾並非船中人物注視的焦點，蘇軾的眼神則專注於江面波濤洶湧的水勢，此畫也有意透過蘇軾注視的視點，將觀者看畫的重心移到畫中的江面。蘇軾在畫中成為赤壁江面的配角，並透過他的坐姿與視線的焦點，彰顯出赤壁變化萬千的水勢，才是此畫所欲表現的主題。

「赤壁」主題的畫作大量出現的下一波當屬明代文徵明時期的吳門畫家，文徵明一生中書寫過數次〈前赤壁賦〉與〈後赤壁賦〉，以「赤壁」為主題的畫作也不在少數，相關創作的時間與內容見附錄三。其他如文嘉與顧大典皆創作過以「赤壁」為主題的作品。其中一幅較常被討論的作品是傳文徵明《仿趙伯驎後赤壁圖卷》（圖 50-1 至圖 50-8），³²此畫因仿《趙伯驎後赤壁賦圖卷》而得其名。畫作內

³¹ 此觀點見 Stephen Wilkinson, "Painting of 'The Red Cliff Prose Poems' in Song Times," pp. 87; Daniel Altier, "The Painted Visions of the Red Cliff," p. 260.

³² 此畫末雖有文徵明落款，但筆法軟弱，字距呆板而歪斜，應非文徵明所題。若比對文嘉跋語內容，得知文徵明曾仿趙伯驎《後赤壁賦圖》，可見文徵明確曾畫過《仿趙伯驎後赤壁賦圖》，但並

容的安排有許多來自南北宋之際，此點可與《後赤壁賦圖卷》中內容相比，兩幅畫都是詮釋〈後赤壁賦〉的文字內容，並運用長卷的形式，一景一景的表達。畫中蘇軾與友人和歌相答後，在其身後與臨泉亭之間有一屋舍，推測為「雪堂」之景。³³蘇軾返家與妻子拿酒時，雖然畫中場景安排的位置有所不同，但都發現蘇軾回頭與妻子告別，前方的童僕正在等待，以及屋舍下方在沉睡的馬匹與馬夫。這些內容都未出現在〈後赤壁賦〉的文句中，相隔數百年後，這些場景又再度出現。此外蘇軾登舟於赤壁見孤鶴飛過船於江面之上的場景，兩幅畫再度出現類似的場景。可見上述類似的場景在北宋未曾流傳下來，最後延續在此幅作品中，再度發現相似的特質。

兩畫對場景的安排相較之下仍有不少的變化，例如「倨虎豹」的場景，以及坐在赤壁平臺觀看「斷岸千尺，山高月小」的畫面已不在《仿趙伯驩後赤壁圖卷》出現。此外風起水湧的赤壁場景中，《後赤壁賦圖卷》並未出現蘇軾，但在《仿趙伯驩後赤壁圖卷》中卻見蘇軾披著長巾迎風而立，昂著頭面對吹來的強風，獨自屹立於風中。此外蘇軾回家就寢時，在夢中並未出現任何道士交談的場景，只見他就寢的畫面，最後蘇軾夢醒開門時遙望遠山的場景，留給觀者更多的遐想。畫中忠實詮釋文句的意念不在，加入更多想像的空間。加上此畫運用青綠技法表現，源自於對趙伯驩青綠技法的學習，可見此系列的畫作在南北宋之際即有不同媒材的使用情形。高居翰曾針對《仿趙伯驩後赤壁圖卷》，指出蘇軾和他周圍環境都缺乏讓人深深感動的說服力，但畫家並不想感動觀者，因為他不是說故事，而是

非此圖。此畫應為趙伯驩《後赤壁賦圖》的摹作之一。

³³ 相關的推論見板倉聖哲〈喬仲常《後赤壁賦圖卷》〉（[http://www.museum.com.tw/](#) 美術館）史的位置），《國華》，第 1270 號(2001 年 8 月)，頁 12。

在展現風格。³⁴對畫家而言，他並不想將畫作忠實呈現文本的內容，也不想使觀者觀畫時融入畫中的蘇軾，彷彿能與他同遊赤壁領會他創作〈後赤壁賦〉的心境一般，並從中感受到蘇軾對赤壁的情懷。事實上此畫主要表現從趙伯驩學習而來的青綠山水風格，由於趙伯驩的原作現已不存，但從此畫得以窺見此時期對青綠色調的處理以及濃淡之間如何鋪陳的學習。

在這樣的變化差異下，觀察蘇軾在《仿趙伯驩後赤壁圖卷》的特質，蘇軾並未戴上常見的「東坡巾」，他戴上能擋風塵避寒冷的風帽。³⁵不過蘇軾在畫中並未刻意被畫大，體型大小與畫中其他人物相同，因此蘇軾在畫中並未被突顯與強調，與其他人物一視同仁地安排在畫中。對畫家來說蘇軾並非他所欲彰顯的主題，此畫的青綠山水風格才是他表現的重點。

與文徵明同時期的畫家尚有文嘉畫過「赤壁」主題畫作。文嘉於隆慶六年(1572)創作《赤壁圖》(圖 51)，透過他所寫的書賦標題「前赤壁賦」得知畫作的主题在於表現〈前赤壁賦〉的內容，畫作的右方畫出蘇軾與友人乘船於江面，在畫作左方則畫出赤壁接連江面的岸壁，畫面中央則留出一大片空白，指在靠近赤壁處繪有一輪明月，表現出〈前赤壁賦〉中「月出於東山之上」的意念。畫中空無一物的江面，則引發文中「清風徐來、水波不興」的想像。在這樣的場景中觀察蘇軾在畫中的特質，透過船中人物的衣飾特色，坐於漁船左側頭戴方山子巾者應為蘇軾，蘇軾的身型與兩位友人相比顯得相當巨大，然而透過蘇軾的視線移動才發現蘇軾並非畫作的重心，因為蘇軾與友人的視線都一致朝向畫中平靜無波的水面，加上兩側的赤壁與坡岸的圈圍，觀者視線便停留於水面處，體會遊赤壁時

³⁴ 高居翰著，夏春梅譯，《江岸送別：明代初期與中期繪畫(1368-1580)》(台北：石頭出版社，1997)，頁 263。

³⁵ 周錫保，《中國古代服飾史》，頁 280。

對萬物消長的無奈，再從「變」與「不變」間體會到人若能超脫形體，使自己的心不受外物干擾，以達到優遊自得的境界。此時空無一物的江面成為畫作的重心，周圍的人事物都居於幫襯的角色。

顧大典於明萬曆壬辰(1592)所繪的《赤壁圖》(圖 52)，與文徵明所書《後赤壁賦》一併裝裱，由於顧大典繪製此畫時文徵明已過世，兩人應非同時創作，推測是後得文徵明書法後，才將兩件組裝成今日的樣貌。³⁶畫中蘇軾與友人行歌相答，一旁的童子向漁夫領取巨口細鱗的魚，此景與《後赤壁賦圖卷》中的場景接近，應是另一幅承襲此畫系統的作品。³⁷畫中人物除衣紋線與《後赤壁賦圖卷》不同外，人物的姿態與活動的內容與《後赤壁賦圖卷》第二景中幾乎相同。畫家繪製此圖時應看過《後赤壁賦圖卷》，才能表現此特色。蘇軾在畫中並未出現較大的身形，與友人比例一致地表現於畫中。畫面的重點不在於藉蘇軾引領觀者進入畫中以了解〈後赤壁賦〉文意，而在於呈現〈後赤壁賦〉中蘇軾與友人和歌相答的場景，並透過畫面左方豎立於江面的岩壁，隔著江水與蘇軾所處的坡岸相呼應，構成屬於明萬曆時期的佈局特徵。

蘇軾除出現在「赤壁」為主題的畫作中，在第一節的研究中已指出，蘇軾在世時便有不少畫像的紀錄，然而這些作品皆已不存，至今所見單幅蘇軾畫像只有趙孟頫所繪《東坡像》(圖 48)，以及明人所繪「歷代聖賢半身像」中一幅蘇軾半身像的冊頁畫作(圖 53)。

趙孟頫這幅《東坡像》，王耀庭對此畫的研究指出，《東坡像》並非一幅單獨的作品而是與趙孟頫《行書赤壁二賦》一併放置，看出畫家企圖同時詮釋蘇軾形

³⁶ 國立故宮博物院編輯委員會編輯，《文學名著與美術特展》(臺北：國立故宮博物院，2001)，頁 137。

³⁷ 同上，頁 137。

象與文章的特質，對於畫中人物的線條則運用篆字的筆法，將書畫相通的理論結合，對於蘇軾身上的面貌特質與造型，在史料的比對後推論相當接近、並結合《後赤壁賦圖卷》中的交領衫，以及武元直《赤壁圖》中的高裝巾子，形成此幅畫像。³⁸畫中的蘇軾炯炯有神地看向前方，並沒有《後赤壁賦圖卷》中的悠閒和居家，右手持杖的他，左手安適的垂下，臉上蓄著鬍子，眉宇間微微皺起，此刻的蘇軾帶著濃郁的文人氣息。讓人聯想到蘇軾在黃州五年所創作的〈定風波-莫聽穿林打葉聲〉：

莫聽穿林打葉聲，何妨吟嘯且徐行。
竹杖芒鞋輕勝馬。誰怕？一蓑煙雨任平生。
料峭春風吹酒醒，微冷。山頭斜照卻相迎。
回首向來蕭瑟處，歸去，也無風雨也無晴。³⁹

詞中的蘇軾，手拿竹杖，穿著芒草製成的鞋子，徐徐地行走於竹林間，春寒料峭、吹醒帶著酒意的他。回頭看著來時路，心中的紛擾已如風雨過後般的平靜。趙孟頫所描繪的《東坡像》中，蘇軾穿著交領長衫右手執杖，雙腳一前一後且右腳微微高起表現出行進中的步伐，此外蘇軾目光注視畫面右方加上腳的行進方向，兩者方向一致暗示出蘇軾即將往畫面右方前進。畫作似乎捕捉到蘇軾行進間的剎那，加上蘇軾的穿著打扮與詞中所記衣著接近，讓人與詞產生連結，並進而體會詞中對於意境的聯想，彷彿此刻蘇軾歸去的所在，已如雨過天青般帶給他安寧與平靜。

³⁸ 王耀庭，〈談趙孟頫畫蘇軾像〉，《故宮文物月刊》，第八卷第一期(1990年)，頁30-35。

³⁹ 蘇軾，〈定風波-莫聽穿林打葉聲〉，曾棗莊與曾濤編，《蘇詞彙評》(台北：文史哲出版社，1998)，頁89。

蘇軾的創作中留下豐富的面貌，如早期運用豐富的想像與觀察力，體現出開闊的胸襟與溫厚的人格，日後融入「人生如寄」的觀念，認為人生是有將來的，不必為現在的不幸放棄將來的希望，並在最後達天知命，保持樂觀的心情，即使隨波逐流，仍然可以說是一種抵抗的方式。⁴⁰趙孟頫選擇的是在竹林漫步回首過往的蘇軾，屬於蘇軾日後樂天知命的心境，這樣的選擇與趙孟頫所處的時代和生平遭遇有關，在他複雜的個性心理中，最突出的是陰柔特性的多愁善感和抑鬱惆悵。⁴¹對趙孟頫憂鬱的心境來說，似乎希望藉由這張《蘇軾像》走出心中困擾迎向心靈的安寧。

另一幅明人所繪蘇軾半身像，藏於台北故宮博物院的「歷代聖賢半身像」系列中(圖 53)。畫中的蘇軾偏於畫面左下方，右上方左約略書寫蘇軾生平概況。畫中蘇軾左側臉頰微微鼓起，暗示出蘇軾顴骨突出的特色，蘇軾並未戴上「東坡巾」，而以明代常見的飄飄巾取代，呈現出蘇軾儒者的氣質。

蘇軾另一個常見的形象出現於以「西園雅集」為主題的畫作中。「西園雅集」畫題的出現源於傅米芾〈西園雅集圖記〉，⁴²文中描述北宋末時期以蘇軾為首的文人，聚會於王詵的庭園從事各種藝文活動，當時由米芾為文紀錄此一事件，李公麟繪圖，文中描述蘇軾「其烏帽黃道服，捉筆而書者，為東坡先生」。⁴³受到這樣的紀錄影響，現今存有不少以「西園雅集」為題的畫作，有趣的是關於「西園雅

⁴⁰ 吉川幸次郎著，鄭清茂譯，《宋詩概說》(台北：聯經出版事業公司，1983)，頁 134-158。

⁴¹ 余輝，〈趙孟頫的仕元心態和個性心理〉，余輝，《畫史解疑》(台北：東大圖書股份有限公司，2000)，頁 347-358。

⁴² 此文出於《寶晉英光集-補遺》一書，在相關的「西園雅集」文章討論中，此書均被指為明人所寫，並非出於米芾。

⁴³ 傅米芾，《寶晉英光集-補遺》(臺北：台灣學生書局，1985)，頁 153-155。

集」一詞，從梁莊愛論(Ellen Laing)提出「西園雅集」不存在的觀點後，⁴⁴陸續引發相關學者的研究，並進而探究「西園雅集」出現的時機與可能的內容。⁴⁵衣若芬在研究中發現傳米芾的〈西園雅集圖記〉遲至明末才出現，南宋以來對「西園雅集」的地點、時間與參與人士都有不同的說法。她更進一步指出〈西園雅集圖記〉所記載的人物並非不可能於北宋元祐間舉行大型聚會，只是名稱並未必是「西園雅集」，應是文人聚集園林、以詩、書、畫會友的雅集活動。⁴⁶在這樣的觀點下，後人藉著傳米芾的〈西園雅集圖記〉內容，加以延伸發揮，創造出穿著烏帽道袍的蘇軾，在畫中提筆創作文章。上述是關於米芾〈西園雅集圖記〉在史料上所出現的時間疑思。對於現存以「西園雅集」為主題的畫作，則由高木森針對這些畫作的年代與風格進行分析，他從傳馬遠《西園雅集圖》開始討論至明清相關的「西園雅集」畫作，並就描繪內容連結畫作間可能的畫風學習。⁴⁷由於高木森的分析發現除傳馬遠《西園雅集圖》屬於南宋時期外，其餘畫作均屬入明之後較晚的作

⁴⁴ Ellen Laing, "Real or Ideal : The Problem of the 'Elegant Gathering in the Western Garden' in Chinese Historical and Art Historical Records " in *Journal of the American Oriental Society*, vol.88(1968), pp.419-435.

⁴⁵ 最先提出反駁的是徐建融，〈「西園雅集」與美術史學-對一種個案研究方法的批判〉，《朵雲》，第4期(1993年)，頁211-231。楊鐘基與衣若芬則將史料更進一步整理與分析，並未全盤否定「西園雅集」的存在，楊鐘基，〈蘇軾西園雅集考辨〉，《中國文化研究所學報》，第6期(1987)，頁555-566；衣若芬，〈一樁歷史的公案-「西園雅集」〉，《中國文哲研究集刊》，第10期(1997年3月)，頁221-268。

⁴⁶ 衣若芬，〈一樁歷史的公案-「西園雅集」〉，頁221-268。

⁴⁷ 高木森，〈翰墨乾坤問真偽，秋毫明鑑費工夫-明人《巨幅西園雅集》之鑑賞(上)〉，《故宮文物月刊》，第十六卷第三期(1998年6月)，頁90-119；高木森，〈翰墨乾坤問真偽，秋毫明鑑費工夫-明人《巨幅西園雅集》之鑑賞(下)〉，《故宮文物月刊》，第十六卷第四期(1998年7月)，頁54-73。

品。⁴⁸

這幅傳馬遠《西園雅集圖》(圖 54)，近年來已更正為《春遊賦詩圖》，儘管畫作與〈西園雅集圖記〉所述內容有所出入，⁴⁹但仍是一幅文人聚會場景的作品。對此畫研究多以位柳樹橋邊頭戴東坡巾，手持竹杖的人物，推測為蘇軾。⁵⁰畫中蘇軾立於楊柳樹下，加上左右樹石的相襯，將蘇軾圍在框中達到突顯的效果。順著蘇軾即將走過的小橋看去，一群人正圍觀士人揮毫創作，蘇軾的到來似乎為這次的聚會添加更多創作的文采。藉由蘇軾即將加入賦詩的畫面安排，將蘇軾營造成眾人期待的焦點。板倉聖哲則運用蘇軾處於柳樹下的安排，與《後赤壁賦圖卷》中蘇軾屋舍前黃泥板路的柳樹連結，強調蘇軾與陶淵明精神契合的特質。⁵¹

第三節、小結

從蘇軾的詩文開始，首先探究詩文中對蘇軾樣貌的描述，再從《後赤壁賦圖卷》出發探討蘇軾在畫中呈現的各種特質。從一系列「赤壁」主題的畫作中，蘇軾的樣貌隨著畫家對畫作關注的重點不同，對蘇軾的表現也出現不同的安排。在《後赤壁賦圖卷》中，蘇軾扮演著帶領觀者進入畫中的角色，使觀者融入畫中領

⁴⁸ 高木森，〈翰墨乾坤問真偽，秋毫明鑑費工夫-明人《巨幅西園雅集》之鑑賞(下)〉，頁 57-63。

⁴⁹ Ho, Wai-Kam et al., *Eight Dynasties of Chinese Painting: The Collections of the Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City, and the Cleveland Museum of Art*(Cleveland: the Cleveland Museum of Art, 1980), pp.66-69.

⁵⁰ 見高木森，〈翰墨乾坤問真偽，秋毫明鑑費工夫-明人《巨幅西園雅集》之鑑賞(下)〉，頁 57；板倉聖哲，〈描蘇軾姿：重陶淵明像〉，頁 72；Alfreda Murck, *Poetry and Painting in Sung China: The Subtle Art of Dissent*(Cambridge: Harvard University Press, 2000), pp. 239.

⁵¹ 板倉聖哲，〈描蘇軾姿：重陶淵明像〉，頁 72-73。

會畫意以及文意。金代武元直《赤壁圖》依然可見上述相同的手法，但著重蘇軾文意層面的追求。南宋李嵩的《赤壁圖》則轉而關注水面紋理的表現，蘇軾成為畫面的配角。明初吳門畫家所繪的「赤壁」主題畫作，雖然出現與《後赤壁賦圖卷》類似的畫面安排，但蘇軾已非畫家關注的焦點，蘇軾只是「赤壁」主題的一部分，並藉此表現出畫家對畫作形式風格的追求，如表現趙伯驩以後的青綠山水風格，將赤壁如何在畫面中安排等。蘇軾形象至此已非畫家關注與表現的焦點。

至於少數存世的蘇軾個人像，以趙孟頫所繪《東坡像》為代表，呈現出畫家個人心情寫照與畫作特質相結合的現象。另外以「西園雅集」為題的畫作，數量雖不在少數，但因畫作多集中於明代只能就傅馬遠《春遊賦詩圖》討論蘇軾樣貌。

《後赤壁賦圖卷》的蘇軾以較大比例的造型出現於畫中，或運用樹木框圍出蘇軾的方法，藉此彰顯出蘇軾的重要性。蘇軾在畫中怡然自得的神情亦有別於其他蘇軾形象詮釋的畫作，此外蘇軾乘著小舟於江面之上，透過觀者與蘇軾視線的連結進入畫家所欲傳達的意境中，畫家運用各種不同詮釋的手法，表達出蘇軾始終是畫中主角的特質。在北宋末之後，雖然陸續出現關於蘇軾的畫作，隨著時間的遞擅，以及畫家對畫作關注角度的不同，蘇軾形象的表現，呈現出各種不同的面貌，畫中關注的焦點也有所不同。《後赤壁賦圖卷》的蘇軾形象雖然與這些作品出現部份的交集，但並未發現完全相同的畫作，因此《後赤壁賦圖卷》傳達出北宋末對蘇軾形象獨有的詮釋特質。

《後赤壁賦圖卷》呈現的特質可從創作的年代思索，畫作繪製的年代與蘇軾活動的時期相當接近。從第二章的圖文關係得知：此畫繪製時便預設成吸引認同蘇軾的友人觀看。北宋末的史料紀錄蘇軾的文采已廣受文人注意與學習。⁵²此畫的題跋者趙德麟與蘇軾有深厚的友誼，鈐上鑑藏印的梁師成對蘇軾相當崇拜並熱

⁵² 在朱弁的《曲洧舊聞》中描述當時士大夫以頌坡詩為榮，見朱弁，《曲洧舊聞》，收於《筆記小說大觀》，第二十八編第一冊(台北：新興書局有限公司，1981)，頁 521。

哀蒐集他的作品。因此《後赤壁賦圖卷》源於對蘇軾的重視，在這樣的基礎之上，畫家選擇〈後赤壁賦〉表現蘇軾創作的心境時，畫中的蘇軾自然成為重心，引領觀者的視線進入畫中，體會蘇軾〈後赤壁賦〉的文意特質。