

# 故書〇〇一

## 蘇軾渡海帖

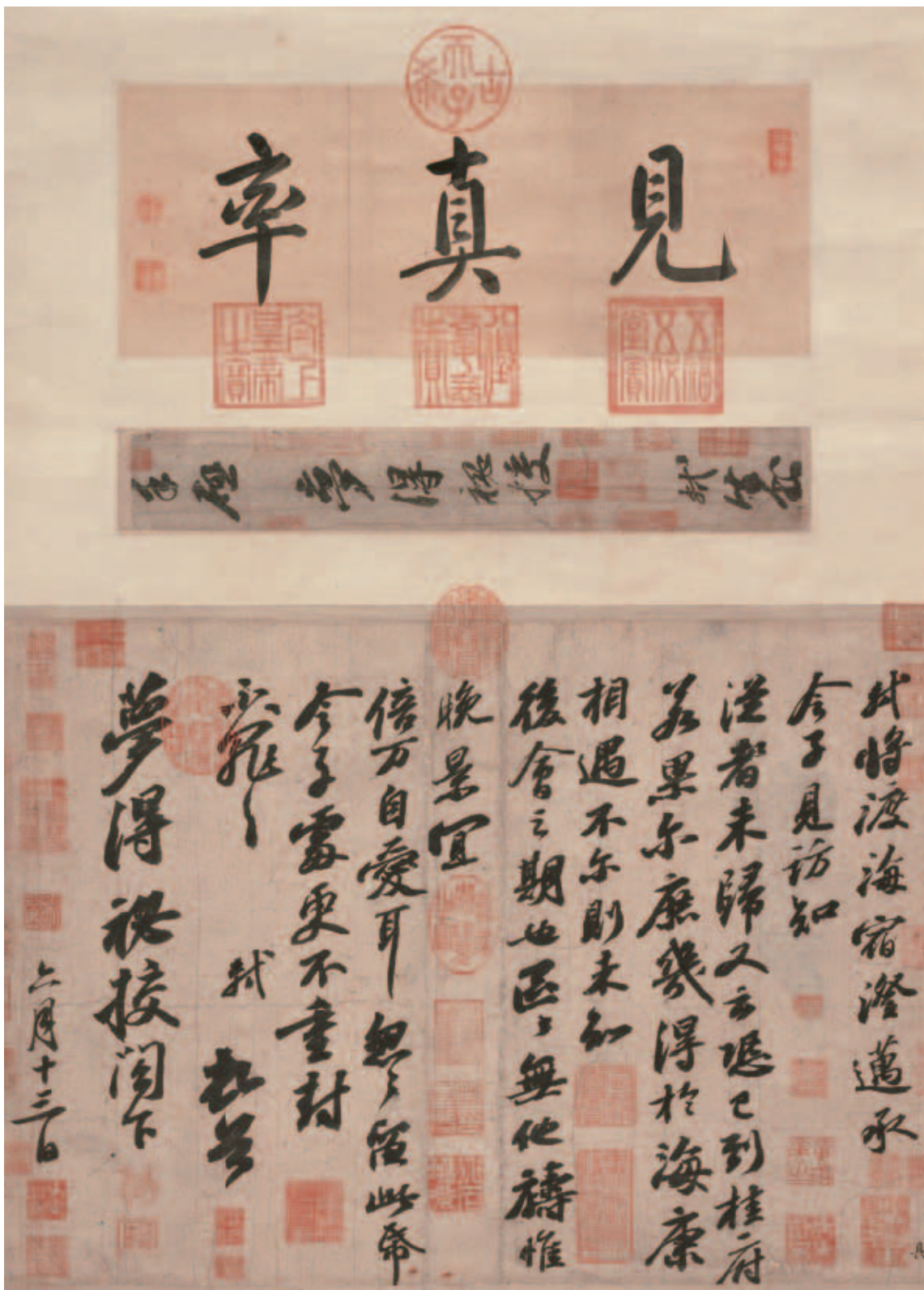
何炎泉

軾將渡海，宿澄邁。承令子見訪，知從者未歸，又云恐已到桂府。若果尔，庶幾得於海康相遇。不尔，則未知後會之期也！區區無他禱，惟晚景宜倍万自愛耳！忽忽留此紙令子處，更不重封，不罪不罪。軾頓首。夢得祕校閣下。六月十三日。

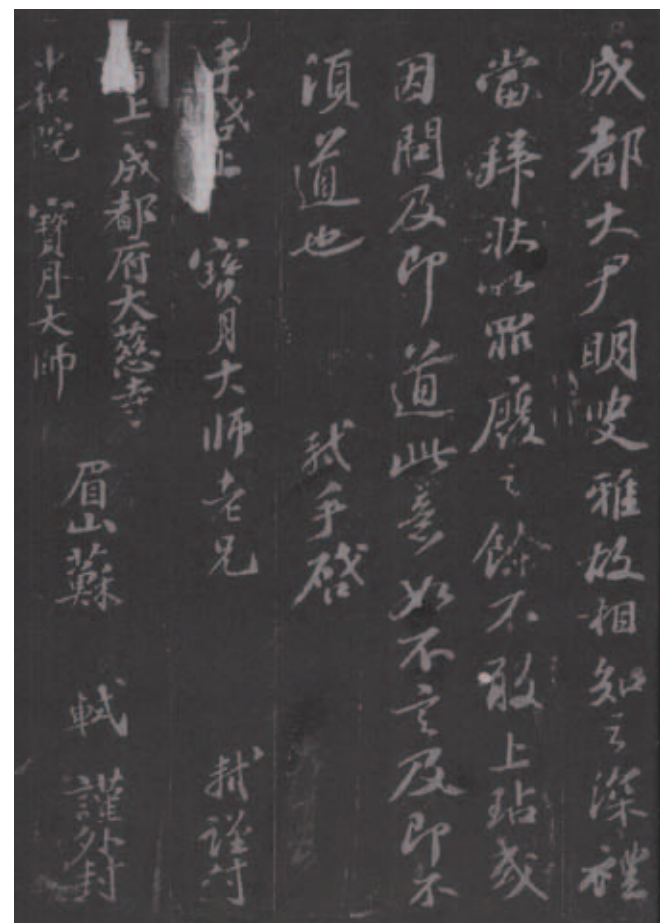
此作為蘇軾（一〇三七—一一〇一）寫給友人趙夢得的信札，目前裝裱成立軸，在本院的文物編號為「故書〇〇〇〇一」。〈圖一〉〈渡海帖〉被授予故書第一號之前，清室善後委員會曾將此軸編為「調二三〇八七」，「調」從〈千字文〉來，當時的點查工作是依據文物所在宮殿分配不同字，而「調」字則顯示出該作收藏於鍾粹宮後殿。現行的「故書」

號碼是按照軸、卷、冊的先後，依據《故宮書畫錄》中的作品次序，重新將這批帶有千文編號的書法作品編上「故書」號。翻開《故宮書畫錄》可以發現，此作因為立軸的裝裱形式而被排在歷代書法軸的第一件，理所當然就成為故書〇〇一。

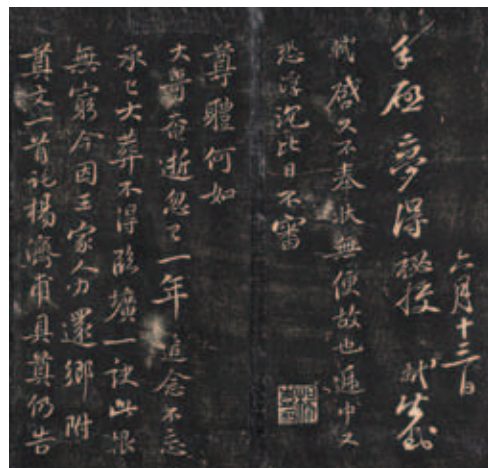
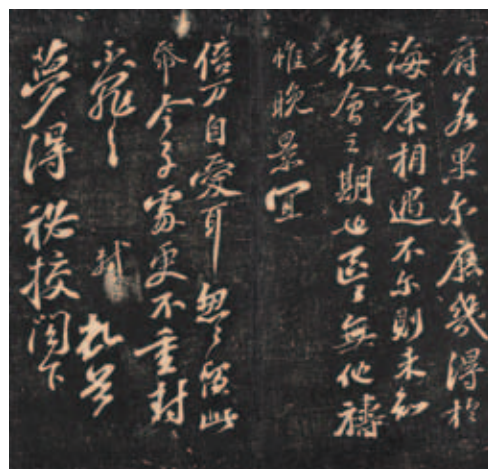
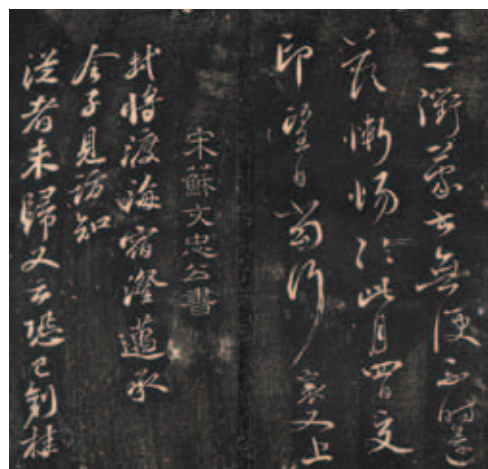
方式是將書信左捲，沿合縫線糊上後就騎縫上直書受信人姓名與「謹封」字樣，這種捲封的方式多流行於唐以後，現代信封可能要晚到明以後。蘇軾提到自己「忽忽留此紙令子處，更不重封」，並且希望對方不要怪罪。顯然，宋人捲封之外還有更加盛重的重封（外封）作法，〈西樓蘇帖〉中收錄了蘇軾〈與寶月和尚書〉的內外封題（圖二），內封：「手啓上寶月



圖一 宋 蘇軾 渡海帖 國立故宮博物院藏



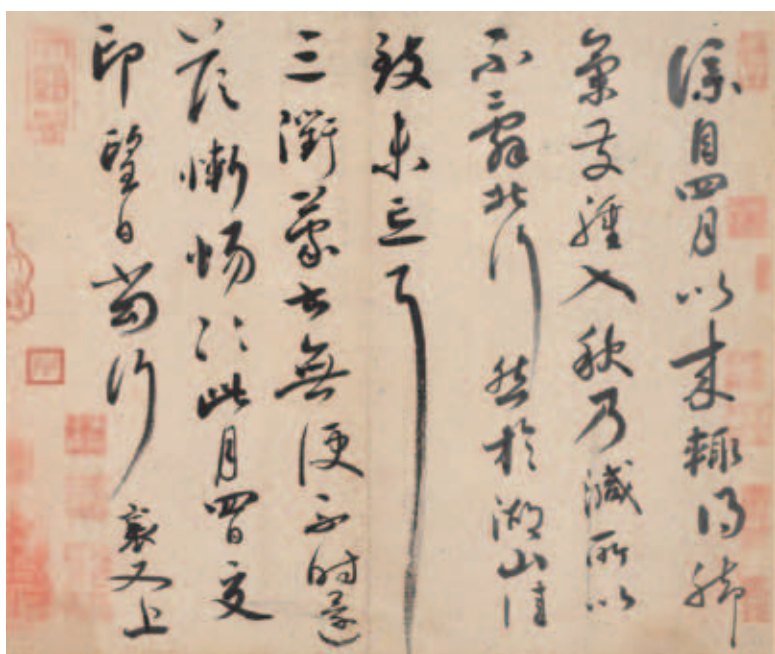
圖二 宋 蘇軾 與寶月和尚書 天津市藝術博物館藏



圖三 宋 蘇軾 停雲館帖 國立故宮博物院藏



圖四 宋 蔡襄 澄心堂帖 國立故宮博物院藏



圖五 宋 蔡襄 腳氣帖 國立故宮博物院藏

天子」，八十歲時又補上「五福五代堂寶」、「八徵耄念之寶」、「太上皇帝之寶」三方大璽，足見對此作之鍾愛。從目前裝裱狀況看來，此作被改裝成軸的時間應該就是乾隆年間，這種裱法不僅相當有創意，還意外地讓此作榮登故書第一號。

關於蘇軾此札，詹景鳳（一五三二

一六〇二）《東圖玄覽編》：

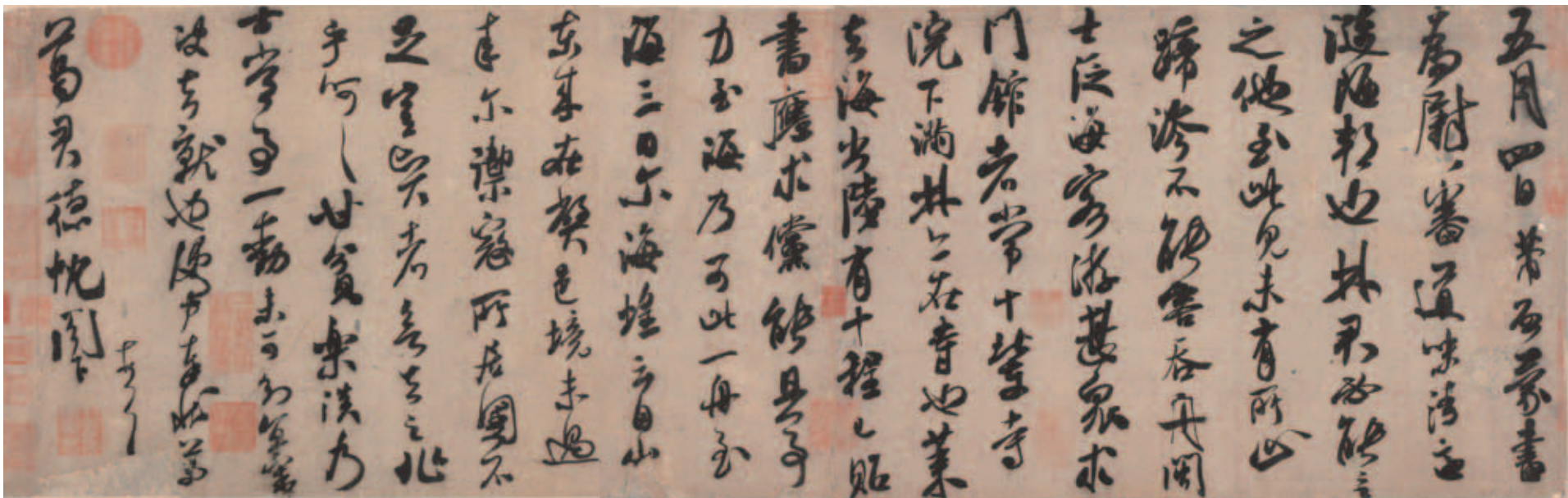
蘇長公劉夢得帖，是竹紙寫。前有蔡君謨，後有黃、米，合為一卷，即吳門所刻四大家書是也。今在項元汴處。

趙夢得被詹景鳳誤認為劉夢得，不過他指出當時前面尚有蔡襄（一一〇二～一一〇六七）作品，後則是黃庭

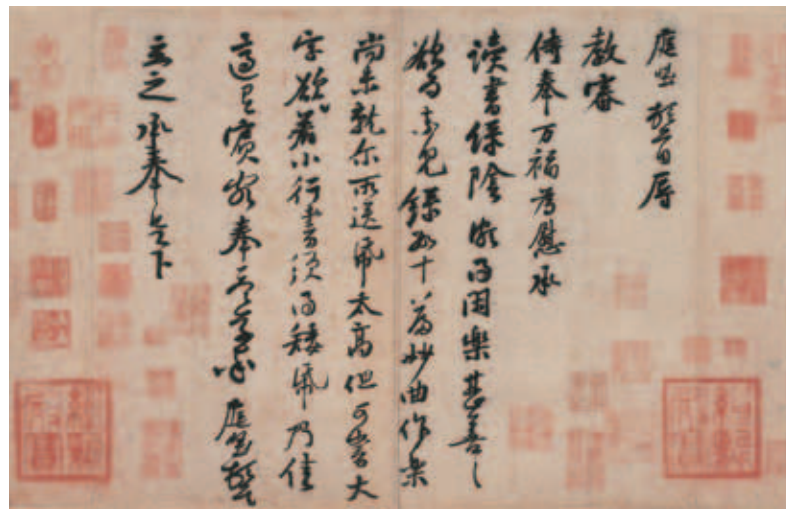
大師老兄。軾謹封」，外封：「書上成都府大慈寺中和院寶月大師。眉山蘇軾謹外封」，可知外封主要供書寫地名之用。（註一）多數宋元時期的鈐封都未能保存下來，故此北宋墨蹟例證就更顯得珍貴。

尺牘左側與鈐封上方被切開的項元汴（一五二五～一五九〇）與笱重光（一六二三～一六九二）騎縫印，顯示此封之前是附在信後，可參考〈停雲館帖〉。（圖三）內封之上尚有乾隆皇帝（一七一～一七九九）御書「見真率」三大大字，鈐有「乾」、「隆」、「三希堂」。乾隆皇帝到了七十歲時又蓋上「古希

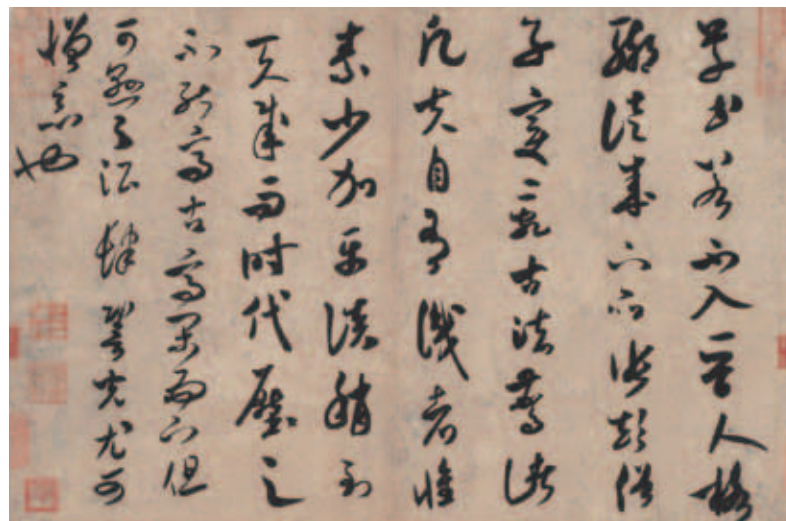
堅（二〇四五～二〇五）與米芾（一〇五二～一一〇七），四家書蹟合為一卷，且收藏在項元汴手中，同時也收入吳門刻帖中。此札右下方有項元汴「具」字千文編，若是前面如詹景鳳所載還有蔡襄作品就顯得不合理，因為項元汴不可能在同一卷的每件作品前都寫上不同千文編號，目前也尚



圖八 宋 米芾 德忱帖 致葛君德忱尺牘 國立故宮博物院藏



圖六 宋 黃庭堅 與立之承奉書 國立故宮博物院藏



圖七 宋 米芾 草書帖 論書帖 國立故宮博物院藏

未發現類似例子。最可能的狀況就是，此卷後來為項元汴所分拆，「具」字號則是〈渡海帖〉重新裝好後才寫上去，與蔡、黃、米的作品無關。

至於其他三家作品的情況為何？詹景鳳明確指出同卷上的其他三家與〈渡海帖〉都被收錄進一部吳門所刻的法帖中。儘管未明言帖名，不過很

收藏家在同卷上的不同作品同時蓋上印章是很常見的鈐蓋模式，所以〈渡海帖〉前面可能就是接蔡襄〈澄心堂帖〉。〈停雲館帖〉收有黃庭堅兩帖，僅有〈與立之承奉書〉（圖六）傳世，幅上同時有項、黃收藏印，故推測此作應該是在〈渡海帖〉後。

米芾的部份比較複雜。〈停雲館帖〉中收錄米芾〈草書九帖〉（〈德忱帖〉、〈家計帖〉、〈元日帖〉、〈吾友帖〉、〈草書帖〉、〈中秋詩帖〉、〈目窮帖〉、〈奉議帖〉、〈海岱帖〉），原為宋高宗（一一一七—一一八七）內府御藏，米友仁（一一〇七—一一五三）跋：「右草書九帖先臣芾真跡。臣米友仁鑒定恭跋。」清初吳升《大觀錄》中猶見九帖之名，至乾隆時期，安岐《墨緣彙觀》已稱四帖冊，現藏於日本大阪市立美術館，計有有〈元日帖〉、〈吾友帖〉、〈海岱帖〉、〈中秋詩帖〉、〈目窮帖〉，裱裝成一卷，稱〈草書四帖〉（〈中秋詩帖〉、〈目窮帖〉計為一帖）。〈草書帖〉（論書帖）（圖七）與〈德忱帖〉（致葛

可能就是〈停雲館帖〉。首先，〈停雲館帖〉中不僅收錄蘇軾〈渡海帖〉，還收錄了蔡、黃、米三家的書蹟數件，符合詹景鳳的四大家書的描述。再者，停雲館本〈渡海帖〉的筆畫刻劃精細，與現存墨蹟十分吻合，顯然是根據墨蹟所製作。由於〈停雲館帖〉中〈渡海帖〉後緊接著蘇軾〈與子明通直書〉，顯示此帖在製作時可能將此四家合卷的作品拆散，並與其他的四家作品混合收入。因此，要復原此四家合卷，必須對墨蹟本與〈停雲館帖〉進行詳細考察。

墨蹟本〈渡海帖〉上鈐有黃琳藏印，可知此札在項元汴之前即是在南京大收藏家黃琳手中，故黃琳或許是還原此四家書法卷的重要關鍵。由於合卷遭分裝是在項元汴手中發生，因此考察〈停雲館帖〉中所有宋四家書蹟的黃、項收藏狀況或許可以拼湊出此卷的樣貌。帖中收錄蔡襄書法〈澄心堂帖〉（圖四）與〈腳氣帖〉（圖五），兩件目前都收藏在國立故宮博物院，也都有項元汴鈐印，不過僅〈澄心堂帖〉上有黃琳藏印。由於

君德忱尺牘（圖八）墨蹟則是收藏於國立故宮博物院。除了〈家計帖〉與〈奉議帖〉不明外，其餘七件作品的邊緣都鈐有宋高宗內府收藏印，可以完整銜接起來，且中間無空隙。由於黃琳的藏印也能接起來，顯示這九帖在黃琳手中時確實還裱裝在一起。雖然這七件墨蹟都缺乏項元汴收藏印，但〈停雲館帖〉除米芾〈草書九帖〉外，並無收錄其它米芾作品，若是詹景鳳的說法屬實，那〈草書九帖〉應該就是接在黃庭堅〈與立之承奉書〉後面的米芾作品。

黃琳所收藏的宋四家合卷（〈澄心堂帖〉、〈渡海帖〉、〈與立之承奉書〉、〈草書九帖〉）被摹刻進〈停雲館帖〉中，後來流傳到項元汴手上。蘇軾〈渡海帖〉則是從此卷被分拆出來，並編上「具」字號，其餘三家墨蹟上則未見編號。不過，從〈澄心堂帖〉與〈與立之承奉書〉右側項元汴印章被裁切的狀況看來，或許原先有編號也說不定。

排在故書第一號的〈渡海帖〉除了裝裱形式與收藏流傳值得介紹外，

表一 蘇軾早晚期書寫習慣



其內容與書法更是相當具有文獻與藝術價值，使得該札能在書法史上受到重視與肯定。

紹聖四年（一一〇九七）蘇軾以罪貶往海南，至元符三年（一一〇〇〇）五月才詔徙廉州，此札書於六月十三日，也就是渡海前七日（六月二十日夜渡海）詩），當時他在澄邁（海南島北面）準備渡海北上，也作了〈澄邁驛通潮閣二首〉等詩。帖中「夢得」乃是趙夢得，他對流落海南的蘇軾相當照顧，還曾經為蘇軾奔走中州探望家屬。蘇軾與這位友人交往甚密，不僅會題其澄邁住所二亭「清斯」、「舞琴」，還書寫陶淵明、杜甫詩及舊作數十紙贈之。（註二）由於蘇軾路過澄邁時，趙夢得正好北行，才會留下此札交給他的兒子，期許能在海康（廣東雷州市）相遇，否則「未知後會之期」。蘇軾此語露出些許無奈，似乎也預示他隔年七月的過世。雖然短短數語，字裡行間卻充分流露出兩人深厚情誼，可說是一件情意真摯的書蹟。

除了真情的流露，此作的外觀與

書法都與蘇軾其他墨蹟不同，有著極明顯的差異。（註三）由於毛筆工具的因素，使得〈渡海帖〉的線條周圍出現較多破鋒與分岔，起收筆與轉折處更是帶有許多尖細渣點，讓線條質感更加粗曠質樸。除了毛筆上的不講究，全作用筆也是率意而不加修飾，故而線條益顯蒼勁老辣，結字上則是隨心所欲，為其平生灑脫之作。乾隆皇帝大字「見真率」，雖然與本幅不甚搭配，不過卻是蘇軾此札的完美註記，完全道出此札的特色。

此帖儘管風格獨特，不過很多細微處還是可以與蘇軾其他作品連貫起來，甚至是早年書蹟。（表一）表中的「下」、「万」、「重」、「不」字的結字方式與書寫角度。「尉」與「府」的豎鉤寫法，豎畫的藏鋒起筆與從底部圓弧鉤出的用筆。「念」與「會」的撇、捺姿態，「心」字橫鉤的寫法，及「見」字末筆的書寫習慣。從對比中可以發現蘇軾在書寫時有許多獨特的慣性，而且從年輕到老都沒有改變。

蘇軾書風的發展可以黃州時期為

分水嶺，時間上恰好與其生涯的重大打擊相吻合。早年學習〈蘭亭序〉與徐浩，故而導致其書風「姿媚」。（《豫章黃先生文集》卷二九）不過，他本人並不喜歡被關聯到「姿媚」的徐浩，他指出：「歐陽叔弼謂：『余書大似李北海。』余亦自覺其然！世或以余書似徐浩者，非也！」（《珊瑚網》卷二四）強調自己與李邕比較接近的。蘇軾黃州時期以後的書法，黃庭堅認為不易模仿，除了「掣筆極有力」，更因為「老重下筆，沉著痛快似顏魯公、李北海處，遂無一筆可尋」。（《山谷別集》卷十）

為了擺脫「姿媚」的問題，蘇軾在書法上做了相當大改變，才形成自己的特殊面貌。最明顯就是運筆的動作，一改平順流暢的行筆，採用抑揚頓挫的節奏，完全將運筆用力的狀態表現於線條上。如此所書寫出的筆畫線條質感豐厚且韻律分明，可以說是蘇軾成熟書風的重要特色。早年善用筆鋒，運用筆尖的輕靈起筆方式也逐漸轉變成藏鋒或是勁利落筆，這兩種方式都大大地加強了線條力度。撇、

捺、鉤等容易流於俗媚的側鋒用筆，蘇軾也都加以改進。撇筆末端的出鋒，不採傳統寫法，而是將力量貫穿至底，甚至有時還會再加重量，如「今」、「夢」、「万」、「禱」。「封」、「校」等字刻意加強的豎鉤，都讓觀者感受到一股勁道。

「我書意造本無法，點畫信手煩推求」（《石蒼舒醉墨堂》）可說是蘇軾書法創作理念的總結。面對自己書風的發展變化與呈現，蘇軾並非渾然不知，他指出：「吾書雖不甚精，然自出新意，不踐古人，是一快也！」（《蘇軾文集》卷六九）而〈渡海帖〉正是一件能夠完全體現蘇軾創作觀的重要作品。

風格殊異的〈渡海帖〉，不僅完整封存著蘇軾真摯的情性，也完美演示著他對書法創作的理念與成就。當然，此軸獨特的收藏史與裝裱歷程也很耐人尋味。一紙寫給趙夢得的日常書信，在趙家呵護下成爲珍貴書法墨蹟。到了明代，此札成爲黃琳的收藏，而且與其他三家書蹟裱裝成一卷。稍後，項元汴又將此札獨立

出來，並編上「具」字號，使此作成爲傳世不多的項氏千文編號中一員。進入清宮後，此札由於受到乾隆皇帝的寶愛，被改裝成目前的立軸形式，並題上「見真率」三字。最終，〈渡海帖〉軸與其它珍貴文物一同渡海來臺，並且在重新編號的過程中跋得頭籌，成爲國立故宮博物院中的「故書〇〇〇〇一」。

作者任職於本院書畫處

註釋

1. 朱惠良，〈宋代冊頁中的尺牘書法〉，收於李玉珉、許郭瑛，《宋代書畫冊頁名品特展》，臺北：國立故宮博物院，一九九五，頁一四；彭礪志，〈尺牘書法——從形制到藝術〉，吉林大學博士論文，二〇〇六，頁六一—六三。
2. (宋)周必大〈記趙夢得事〉，《老學庵詩話》，百部叢書集成，臺北：藝文印書館，一九六六，冊一六二，頁一五。
3. 亦有學者將此作特殊風格誤判爲偽作，且將「夢得」誤訂爲葉夢得，詳見余城，〈從個人風格來探討一件偽蘇軾法書〉，《中華民國建國八十年中國藝術文物討論會論文集·書畫（下）》，臺北：國立故宮博物院，一九九二，頁六二—六八〇。