

故書〇〇一

何炎泉

蘇軾渡海帖

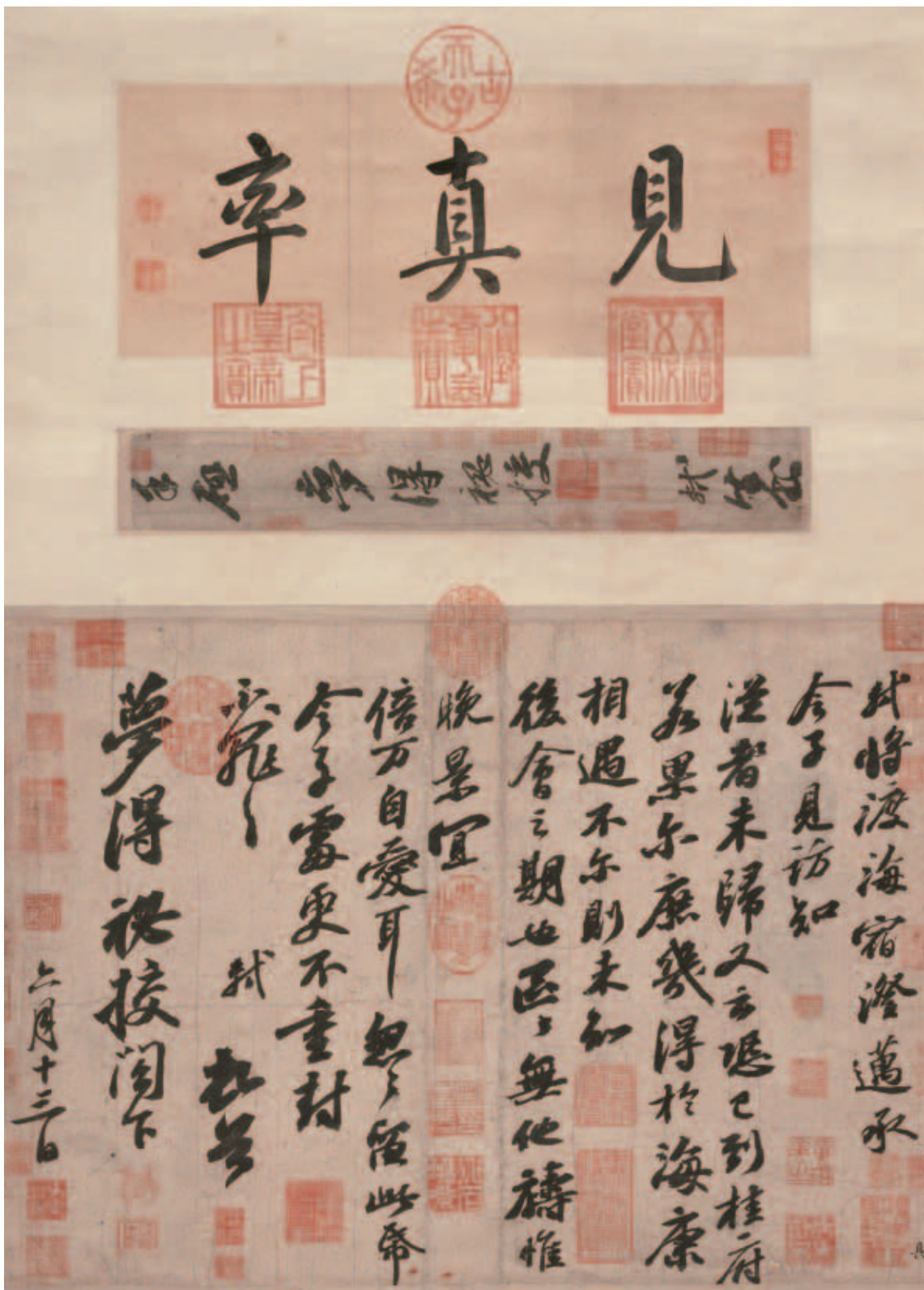
軾將渡海，宿澄邁。承令子見訪，知從者未歸，又云恐已到桂府。若果尔，庶幾得於海康相遇。不尔，則未知後會之期也！區區無他禱，惟晚景宜倍万自愛耳！忽忽留此紙令子處，更不重封，不罪不罪。軾頓首。夢得祕校閣下。六月十三日。

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」

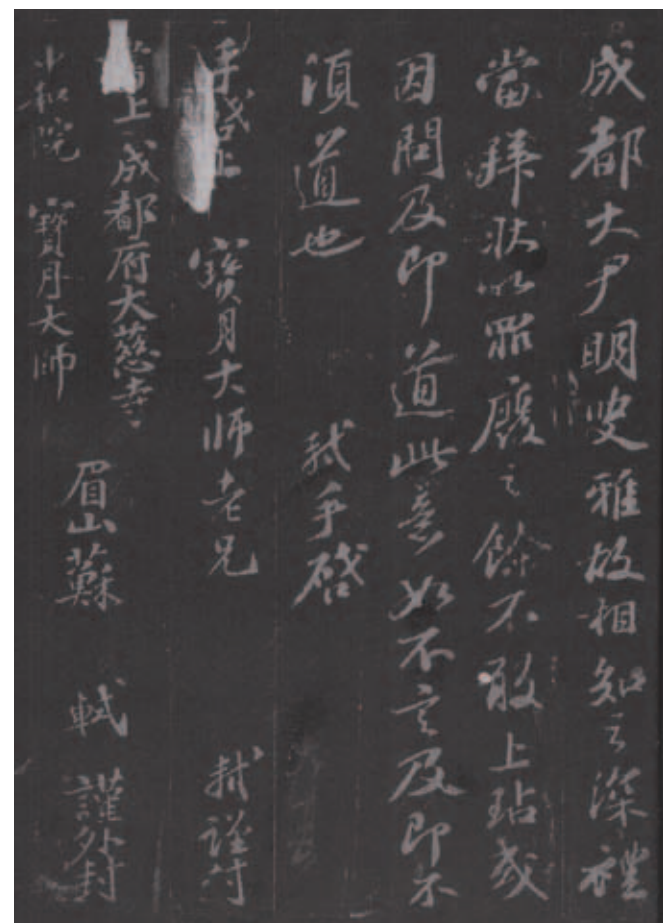
號碼是按照軸、卷、冊的先後，依據《故宮書畫錄》中的作品次序，重新將這批帶有千文編號的書法作品編上「故書」號。翻開《故宮書畫錄》可以發現，此作因為立軸的裝裱形式而被排在歷代書法軸的第一件，理所當然就成為故書〇〇一。

〈渡海帖〉又稱為〈致夢得祕校尺牘〉，尺牘上方是左右拼接而成的橫書小紙條，為此信札的鈐封。封緘

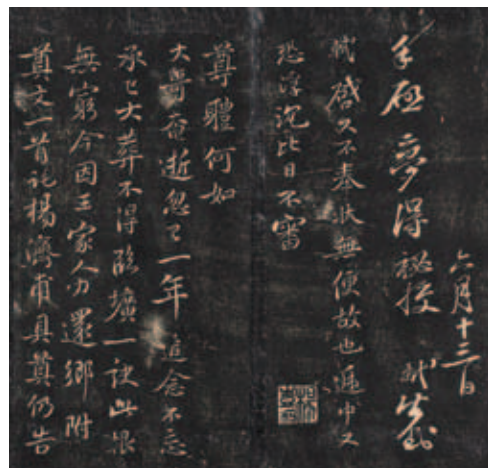
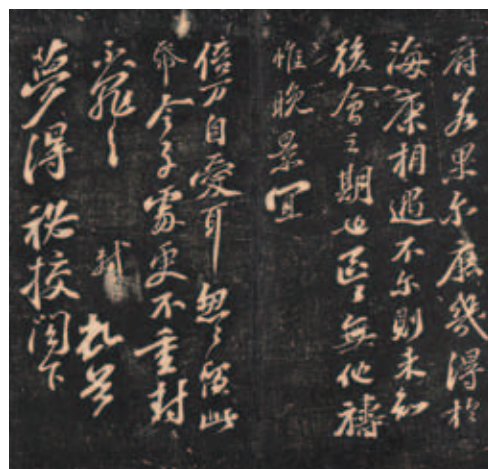
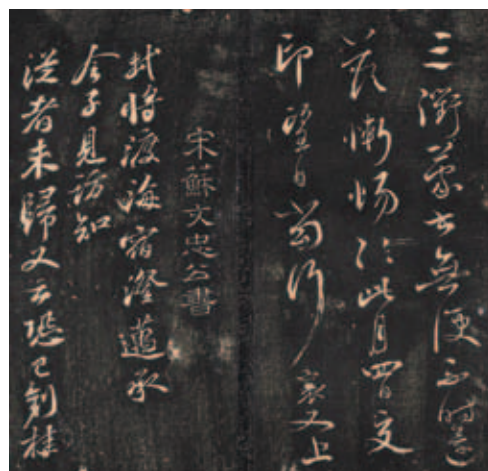
方式是將書信左捲，沿合縫線糊上後就騎縫上直書受信人姓名與「謹封」字樣，這種捲封的方式多流行於唐以後，現代信封可能要晚到明以後。蘇軾提到自己「忽忽留此紙令子處，更不重封」，並且希望對方不要怪罪。顯然，宋人捲封之外還有更加盛重的重封（外封）作法，〈西樓蘇帖〉中收錄了蘇軾〈與寶月和尚書〉的內外封題（圖二），內封：「手啓上寶月



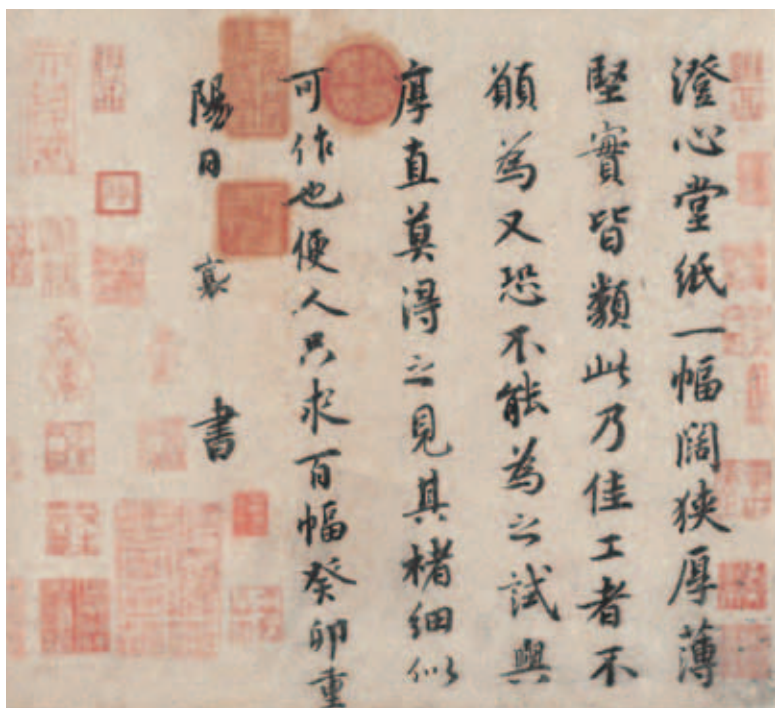
圖一 宋 蘇軾 渡海帖 國立故宮博物院藏



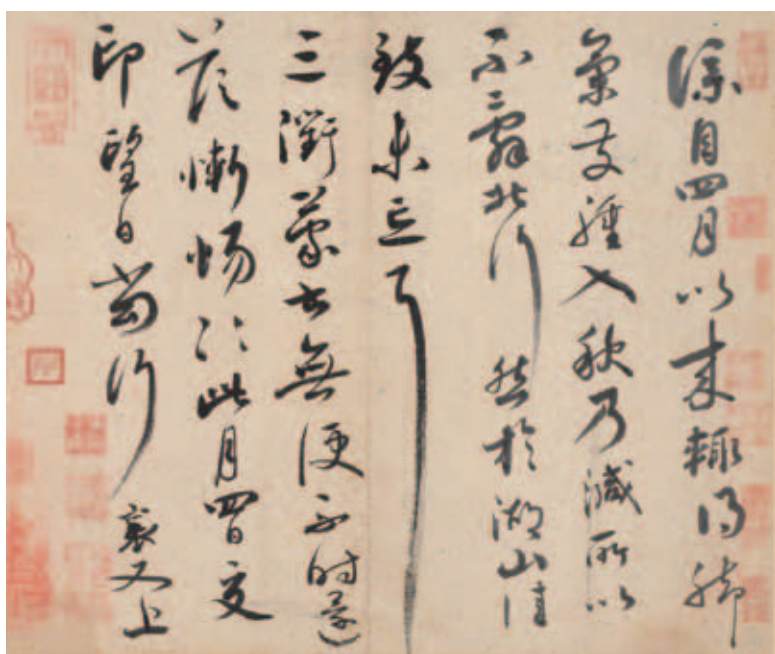
圖二 宋 蘇軾 與寶月和尚書 天津市藝術博物館藏



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

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）與笮重光（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」三大字，鈐有「乾」、「隆」、「三希堂」。乾隆皇帝到了七十歲時又蓋上「古希

成都大兄明叟雅故相知之深禮當拜狀以罪廢之餘不敢上站交因問及印道此意如不之及印不須道也 我手啓

寶月大師老兄 我謹封 眉山蘇軾謹外封

三浙蒙古無便之時意我將渡海宿澄蓮承合子見訪知送者未歸又云恐已刻桂

府若果尔庶幾得於海原相過不尔則未和後會三期也區無他禱惟晚景宜倍乃自愛耳忽之以此合子家更不重封

尊體何如 大弟近遊忽之一年道念不忘承之若并不得臨壙一披此景無窮今因王家方還鄉附首文一首記揚濟有真其仍告

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（一〇

一二～一〇六七）作品，後則是黃庭

堅（二〇四五～一一〇五）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

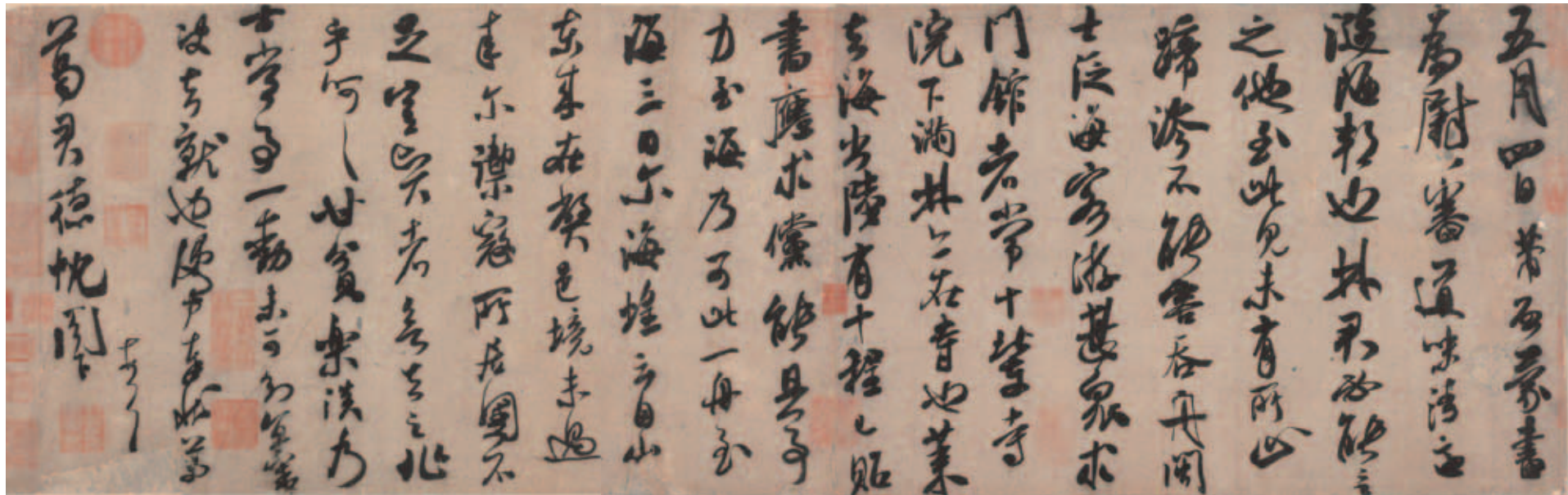
收入吳門刻帖中。此札右下方有項元

汴「具」字千文編，若是前面如詹景

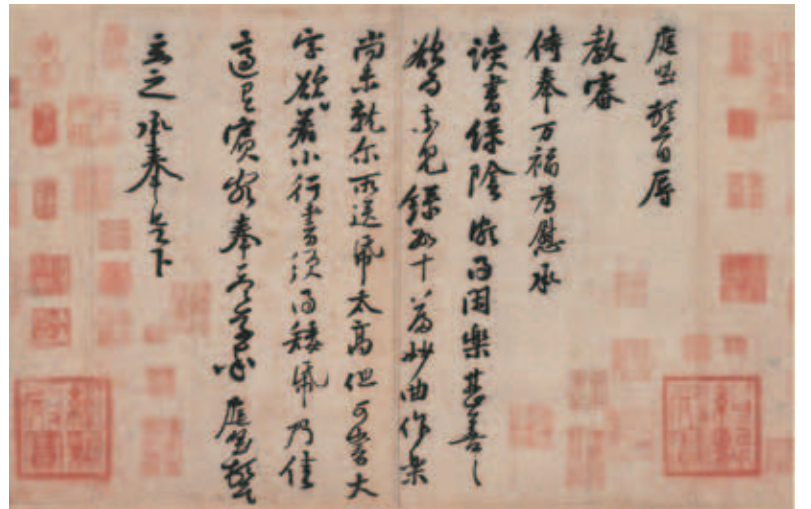
鳳所載還有蔡襄作品就顯得不合理，

因為項元汴不可能在同一卷的每件作

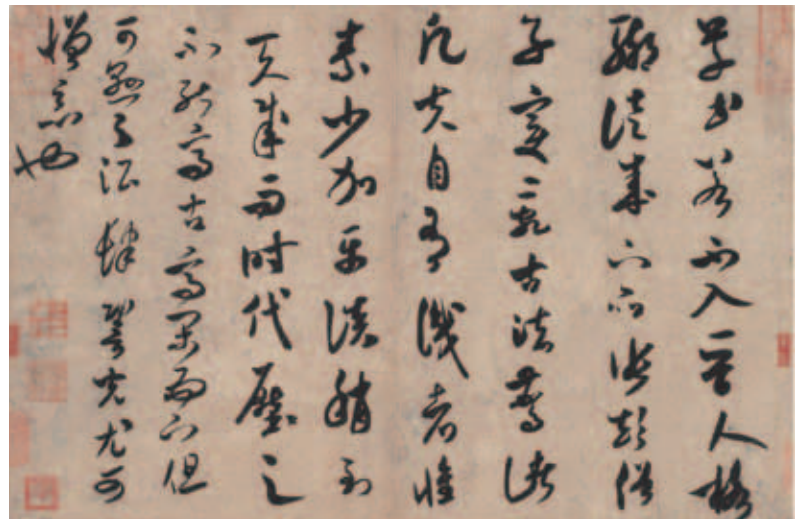
品前都寫上不同千文編號，目前也尚



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

可能就是指〈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（一〇九七）蘇軾以罪貶往海南，至元符三年（一一〇〇）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，在趙家呵護下成為珍貴書法墨蹟。到了明代，此札成為黃琳的收藏，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。