第三章　蘇軾書論與黃州時期主要書蹟

書法作品要有意義、要能扣人心弦，就必須蘊含深刻的意境。意境是以創作主體與書寫題材二者的情感交融滲透爲基本內涵，創作主體藉由線條輕重徐疾的節奏、墨色濃淡枯潤的變化等表現手段，作品的意境正是通過這深層的內在聯繫而表露，因此透過作品所蘊含的意境，借助創作主體的美學理想、審美感受，可以洞悉創作主體深層複雜的心理變化。蘇軾一生著作等身，詩、詞、散文、賦等各種文類無所不能，然而卻沒有像《書譜》、《書斷》等專門的書法著作可以有系統地呈現其書法美學理想，但他在與師友相互切磋討論之下，也寫了許多與書法相關的詩、文和題跋，例如：〈論書〉、〈自論書〉、〈和子由論書詩〉、〈書唐氏六家書後〉、〈孫莘老寄墨〉、〈書張長史草書〉、〈跋君謨飛白〉、〈評草書〉、〈跋王鞏所收藏真書〉、〈跋錢君倚書道教經〉……等，在這些詩、文、題跋中也蘊藏著蘇軾書法創作的美學理論，筆者將從其中梳理、歸納蘇軾之書法美學理論，並以其墨蹟驗之，進一步探究其書寫時的生命節律與心理情感。

四十五歲之前的蘇軾人生主軸與宋朝國政可謂是生命同構，他期待在政治上實踐其生命理想，然而元豐二年（1079）烏臺詩案的打擊，讓他欲從政治上建構其生命意義之幻想破滅，謫居黃州不得簽書公事的事實迫使他重新調整其生命基軸，使其從文藝創作的向度，重新建構其實踐生命理想之藍圖。本章將從審美心理學的角度，首先從歷史、社會及蘇軾個人的閱歷中分析其審美心理結構形成之因，其次釐析其在書法創作時的審美觀點，末則就今日可見黃州時期之墨蹟作一梳理與論述，以作爲第四章探究黃州書蹟中的生命意識，及第五章探究其美學內蘊與風格之基礎。

第一節　書法美學理論之形成

劉勰說：「文變染乎世情，興廢繫乎時序。」[1]文學的演變是如此，事實上任何一種思想、一種理論之形成、演變也都受到社會情勢和時代遞進的影響，而個人的才華、學養和經歷則是使其思想、理論與創作異於同一時期其他文士的主要因素。蘇軾是北宋中期重要的書法家，宋朝之國策、文化氣息，以及其個人之才華、學養都影響到他書法美學理論的形成。蘇軾傳世墨蹟雖然不多，就其書寫風格當可分爲三期：神宗元豐二年（1079）之前爲第一期，元豐三年（1080）到哲宗元佑八年（1093）爲第二期，紹聖元年（1094）到徽宗靖國元年（1101）爲第三期，大致而言，四十四歲以前，蘇軾以學習晉、唐傳統書風爲主，到四十四歲前後逐漸形成自己獨樹一幟的風格，[2]這一年他正值烏臺詩案的打擊，謫居黃州，

[1] 劉勰：《文心雕龍》（臺北：臺灣中華，1986 年臺四版），卷九〈時序〉，頁 15。
[2] 盧廷清：《蘇東坡的書法藝術》（臺師大 76 年美研所碩士論文）頁 70-71 。

因此欲討論蘇軾黃州書蹟之前，應先探究其書法美學理論形成之因。本小節將從：環境之孕育、師友之切磋、積學之功夫、人生之閱歷等四項因素探究其書法美學理論形成之因，以下就此四項因素逐一論述：

一、 環境之孕育

（一） 帝王之推波助瀾

君權時代，國家各種權力都集中於帝王一人之手，因此帝王若喜好書法、關注書法藝術，則對書法藝術之發展即有推波助瀾之功。南北朝承續魏晉清談之風，形成書法理論首次品評之高峰，在眾多國君之中，梁武帝蕭衍（464-549）喜好書藝、精通書學，有〈觀鍾繇書法十二意〉、〈草書狀〉、〈答陶弘景論書書〉、〈古今書人優劣評〉等關於書法理論、品評書家之文章，其中〈古今書人優劣評〉是中國書法批評史上首開直接評論書家作品之先聲。

唐太宗（598-649）偏好王羲之（307-365）書法，廣收其墨蹟，命歐陽詢（557-641）、馮承素等人摹寫〈蘭亭序〉分送大臣，又替《晉書》王羲之作傳，奠定王羲之書聖之地位；並於貞觀二十二年（648）親書〈溫泉銘〉且刻碑於石，開以行書入碑版之先例；至於其所著：〈筆法訣〉、〈論書〉、〈指意〉等，已論及作書之精神狀態、筆法、骨力神氣等書學理論；唐玄宗（685-762）亦爲書法家，今有〈鶺鴒頌卷〉藏於臺北故宮[3]；唐朝又立書學爲國學之一[4]，且楷書遒美者可取爲士[5]，由於君王之愛好及其對於書法藝術之重視、對書法家之禮遇，使書法藝術在發展上得到莫大的助益。

五代十國中以孟昶、李煜（937-978）二人的影響最大。宮廷畫院的正式設立是在西蜀孟昶明德二年（935），南唐中主李璟（916-961）、後主李煜亦仿效孟昶之所爲，設立翰林圖畫院，使得天下英才一時雲集於翰苑，孟昶更於除日題桃符[6]，將書法視爲裝飾美化環境的藝術；李煜也善書[7]，其行筆作「顫掣之勢」，時人謂之「金錯刀」。孟昶、李煜等的重視藝術，顯示文人向藝術轉化的跡象，影響宋朝書法家幾乎無不擅長詩、文、繪畫等。

宋朝國君皆雅好文事，沈迷藝術，常與善書大臣、名流論書品畫。宋太宗不僅善長真書，並出御府所藏真跡，於淳化三年（992）完成《淳化閣法帖》；真宗曾親自以虞世南字法教授大臣；[8]仁宗又命僧希白刻石於秘閣；徽宗趙佶

---

[3] 〈鶺鴒頌卷〉（《歷代故宮法書全集》（二），臺北：故宮博物院，1977 年初版），行書，頁 3-14。

[4] 唐之國學凡六，其五爲書學。見歐陽脩：《新唐書》（臺北：鼎文，1979 年初版），卷四四，〈選舉志上〉：「書者，生三十人。」（頁 1160）

[5] 唐進士及第僅取得爲官之資格，尚須經吏部是以「身、言、書、判」，方能登上仕途。見《新唐書》，卷四五，〈選舉志下〉：「凡擇人之法有四：一曰身，體貌豐偉；二曰言，言辭辯正；三曰書，楷法遒美；四曰判，文理優良。」（頁 1171。）

[6] 後蜀主孟昶於歸宋前之除日題桃符版於寢門云：「新歲納餘慶，嘉節號長春。」見張唐英：《蜀檮杌》（成都：巴蜀，1999 年第一版），卷四，頁 458。

[7] 陶宗儀：《書史會要》（《景印文淵閣四庫全書》八一四冊，臺北：臺灣商務，1985 年），卷六：「李煜……喜讀書屬文，工書畫，作大字不事筆，卷帛書之皆能如意，世謂撮襟書。」（頁 458。）

[8] 吳曾：《能改齋漫錄》（臺北：木鐸，1982 年初版）：「張侍中者與楊太尉崇勛、夏太尉守贇，俱緣藩邸致位使相，常因侍立，真宗謂曰：『之汝等好學文筆，甚善，吾當親爲教授。』……

（1082-1135）更以瘦金書有名於書法史，其在位時設立宣和書畫院[9]，將內府所藏書畫墨蹟，命書畫博士編撰《宣和書譜》、《宣和畫譜》等。由於帝王的喜好與提倡，造成宋朝書法風氣的興盛。綜觀北宋一百六十七年之間，藝術氣息濃厚，官學中書院[10]、畫院、琴院、棋院的設立，又設有書學博士[11]，使書家、畫家的社會地位也逐漸提高，到徽宗政和、宣和年間，書畫院出職人員有「佩魚」的制度，這種制度雖在唐代已有，但僅作爲證明身份之用，到了宋代則逐漸成爲身份貴賤的標誌。[12]因書畫院制度的完善，不僅促進書畫藝術的繁榮，也在制度上確保藝術家的社會地位。又因宋朝書、畫家的社會地位遠高於唐及五代，因此激勵上層知識份子驅慕書法的熱潮，書法不僅可以助人攀登仕途，也成爲上層文化圈的榮譽標志，促使「玩」[13]書的風氣大盛。

宋朝書法史上的第一件大事是《淳化閣法帖》的問世。宋太宗步唐太宗的後塵，將內府所藏歷代墨蹟及由民間購得之古代帝王名臣手蹟，標明法帖，摹勒於棗木板上，大臣進登中書省及樞密院時，則以搨本賜之。《淳化閣法帖》被後世奉爲「法帖之祖」，全書共分十卷，收自倉頡到唐朝一百多名書法家四百一十九個法帖，其中第一卷爲歷代帝王法帖，第二到第四卷爲歷代名臣法帖，第五卷爲諸家古法帖，第六到第八卷爲王羲之書蹟，第九到第十卷爲王獻之（344-388）書蹟。此法帖的盲點是：特別推崇二王而貶抑唐楷，且未收顏真卿的書蹟；其優點則是：《淳化閣法帖》摹勒逼真，精神完足，使古人書蹟賴以傳世，尤其是二王的書蹟得以流行，對宋朝書法教育的普及、尚意書風的形成有挹助之功。

（二） 書畫觀念之轉變

三國魏晉是中國動盪不安的時代，導致儒家思想衰微，老莊之學盛行，士大夫好文尚玄，偏重哲理追求又崇尚自然，他們在生活處事上倡導「雅量」，在藝術上追求中和清淡之美，因此以抽象創造意象的思維造成書畫藝術的自覺時代。此時書法大家輩出，然而最能代表魏晉精神、在書法史上最具影響力的書法

帝授以《孝經》、《論語》，又教以虞世南字法，時以爲榮。」（頁 379）

[9] 脫脫《宋史》卷十九〈徽宗本記一〉：「（崇寧）三年（1104）六月……置書、畫、算學。」（頁 369）；《宋史》卷二十〈徽宗本記二〉：「（大觀）四年（1110）三月庚子，詔……書入翰林書藝局、畫入翰林圖局。」（臺北：鼎文，1974 年初版，頁 384 ）

[10] 書學一科在唐時就設有國學，也是唐代銓敘選才的方法之一。五代的南唐、西蜀雖有書院的設立，然而其規模及對書、畫家的待遇，則無法與宋朝相提並論。見孫岳等：《佩文齋書畫譜》（臺北：新興，1969 年），卷二，〈宋院體書〉，頁 51。

[11] 據《宋史》卷四四十〈米芾傳〉：「召爲書畫學博士。」（頁 13123）

[12] 據《宋史》卷一五三〈輿服五〉：「魚袋，其制自唐始……宋因之，其制以金銀飾爲魚形，公服則繫於帶而垂於後，以明貴賤，非復如唐之符契也。」（頁 3568）

[13] 歐陽脩認爲寫字可以「消日」，是一件「樂事」，見《歐陽文忠集》，卷一三十，〈學真草書〉：「至於學字，爲於不倦時，往往可以消日。」（頁 2）；蘇軾也將書法視爲一種娛樂、遊戲，可以消百憂，見氏作：《蘇軾文集》，卷六九，〈記與君謨論書〉：「於靜中自是一樂事。」（頁 2193）；米芾：《書史》（楊家駱主編《宋元人書學論著》，臺北：世界，1992 年四版）也認爲：「要之皆一戲，不當問拙工，意足我自足，放筆一戲空。」（頁 75）；黃庭堅也把寫字當作遊戲，蘇軾稱讚黃庭堅的字跡：「以平等觀作欹側字，以真實相出游戲法。」見《蘇軾文集》卷六九，〈跋魯直爲王晉卿書小書爾雅〉，頁 2195。

家當屬王羲之，以二王（王羲之、王獻之）或王氏家族爲中心的書壇，往來的簡牘或爲行書、或爲草書，多具有妍放疏妙的審美價值。東晉時王氏家族南移，其政治權力削弱，益以山水風光之陶鑄，使其書法側重於逸韻的追求，而二王蕭散簡遠的書風也成爲後代書家的楷模。

六朝書法家繼漢朝崔瑗（77-142）〈草書勢〉、蔡邕（132-192）〈九勢〉、及趙壹非草書〉之後，在書法論著上除了前一小結論述的梁武帝〈觀鍾繇書法十二意〉之外，尚有：衛恒（252-291）〈四體書勢〉、索靖（239-303）〈草書狀〉、衛鑠（272-349）〈筆陣圖〉、王羲之〈自論書〉、〈書論〉[14]、〈筆勢論十二章〉[15]以及王僧虔（426-485）〈筆意贊〉等，已論述到執筆、筆法、結字、墨法等技法問題，而王僧虔更在〈筆意贊〉中提出「神彩」之說[16]，開後代書畫藝術重神輕形之雛形。

六朝的繪畫也受到玄學影響，其審美思維亦傾向個性的自由及玄遠的人生意象。顧愷之在人物繪畫中強調「傳神」爲繪畫的主題，透露出重神輕形的審美主張；宗炳（375-443）著有〈明佛論〉，將佛教思維運用在繪畫上[17]，在〈畫山水序〉中提出：以「心」[18]直覺觀賞自然，並對「自然之勢」[19]進行全面關照；王微（415-443）提出以「橫變縱化」[20]的動感寫盡自然山川的「動勢」，又提出「神飛揚」、「思浩蕩」[21]的情境論，認爲審美主體通過對自然山水的觀賞，可以達到精神自由的超越境界，宗炳「神超理得」[22]與王微「神飛揚」、「思浩蕩」的繪畫美學思維，已建構後代文人畫基本精神的雛形；南朝著名畫家謝赫提出「六

---

[14] 朱長文：《墨池編》（《景印文淵閣四庫全書》八一二冊）收王羲之〈書論〉四篇，頁 623-625。孫岳等：《佩文齋書畫譜》（臺北：新興，1969 年），卷五，均收此文，頁 128。

[15] 孫過庭認爲此文非王羲之之作，見《孫過庭書譜兼證》：「代傳羲之與子敬筆勢論十章，文鄙理疏，意乖言拙，詳其旨趣，殊非右軍。」（頁 64）；《佩文齋書畫譜》，卷五，則收此文，頁 129。

[16] 王僧虔：〈筆意贊〉：「書之妙道，神彩爲尚，形質次之，兼之者方可紹於古人。」見沈尹默：《書法論叢》（臺北：華正，1983 年初版），頁 48。

[17] 嚴可均校輯：《全上古三代秦漢三國六朝文・ 全宋文》（北京：中華，1958 年第一版），卷二一，引宗炳：〈明佛論〉：「洗心養身」，頁 2550；「清心潔情」，頁 2548；「悟空息心」，（2549）。

[18] 《全上古三代秦漢三國六朝文・ 全宋文》，卷二一，引宗炳：〈山水畫序〉：「夫以應目會心爲理者。類之成巧，則目亦同應，心亦聚會。」（頁 2546）宗炳認爲對自然山水的觀察是通過心靈直覺的作用，對其內在規律和生命意蘊作深層的體會與掌握。

[19] 《全上古三代秦漢三國六朝文・ 全宋文》，卷二一，引宗炳〈山水畫序〉：「且夫崑崙山之大，曠子之小，迫目以寸，則其形莫睹，迴以數里，則可圍於寸眸……此自然之勢也。宗炳認爲對自然山水的觀察不能太近，要保持一定的距離才能對自然山水的整體氣勢進行全面關照。」（頁 2546）

[20] 《佩文齋書畫譜》，卷十五，引王微〈敘畫〉：「以一管之筆，擬太虛之體……孤嚴鬱秀，若吐雲兮，橫變縱化，故動生焉。」（頁 321）

[21] 《佩文齋書畫譜》，卷十五，引王微〈敘畫〉：「望秋雲神飛揚，臨春風思浩蕩，雖有金石之樂，珪璋之琛，豈能仿佛之哉！披圖按牒，效異山海，綠林揚風，白水激澗。嗚呼！豈獨運諸指掌，亦以神明降之。此畫之情也。」（頁 321）

[22] 《全上古三代秦漢三國六朝文・ 全宋文》，卷二一，引宗炳：〈山水畫序〉中提出：對自然山水的觀察要提升到「神超理得」的境界，在此境界中，關照者不僅要從自然山水的有現形態中超越出來，還要從自身的侷限中突破出來，從而實現精神的無限自在。頁 2546

法」[23]作爲藝術的審美標準，以「氣韻生動」爲形而上的審美準則；姚最則提出「心師造化」[24]之主張，認爲審美主體在「心師造化」的基礎上，才能進行審美創造，同時又有「學窮性表」[25]，強調後天學習的重要性，對後學者有無限的鼓勵。

唐人在書學理論方面的著作豐碩且篇幅逐漸加長，除了前小節提到唐太宗的〈筆法訣〉之外，尚有：智果〈心成頌〉，歐陽詢〈八訣〉、〈歐陽率更三十六法〉、〈用筆訣〉，虞世南（558-638）〈筆髓論〉、〈書旨述〉，顏真卿〈述張長史筆法十二意〉、孫過庭《書譜》、張璪《書斷》……等，對執筆、用筆、墨色、技法章法、書論、書評均作深入探討，其中以孫過庭的《書譜》不僅是學習草書之圭臬，對書法創作的基本原理、創作技法、批評準則等均作系統之論述；而張懷瓘《書斷》則在《書譜》之基礎上，集盛唐書學之大成，將書法創作理論、創作技巧、批評理論、批評方法、鑑賞理論、鑑賞方法以及書法教育理論作系統深入的論述。

至於書體的發展，首先是楷書技法等完成，歐陽詢、虞世南、褚遂良（596-658）、顏真卿、柳公權（778-865）等五大家分別確立不同的楷書風格：歐陽詢以俊拔取勝，虞世南以遒媚見長，二人統一南北朝的書風，爲楷書另闢蹊徑；褚遂良師事虞世南，上溯二王，以勁煉疏瘦見長；顏真卿因其「忠義之節」將雄豪壯偉之氣納入楷書風格；柳公權以「心正則筆正」諫唐穆宗，傳爲佳話，其初學王書，綜合當代筆法書風，以「風骨稜然」發之於書，故體勢勁媚，自成一家，與顏真卿有「顏筋柳骨」之稱。

其次是張旭（675-750）與懷素（725-799）在草書書體上的開拓。張旭精熟楷法[26]，上承二王今草之術，法張芝狂草之藝，又將公孫大娘舞劍之氣勢、動作運用草書上，形成瀟灑磊落、奇麗驚人、變化多端、神奇莫測的狂草；懷素稟承張旭之筆法墨髓，師學顏真卿之創新精神，運用連筆連字突破章草、今草之形式，使書法線條得以盡情馳騁，帶動筆法、墨法、結體、佈局等變化，使草書更加飛動跳蕩，具動態之美。

唐太宗開以行書入碑版之先例，李邕（675-747）大力效法，使其書法源於王書，又突破右軍之風，以拗峭爲勝[27]。行書一經鐫刻上石，則不免帶有拗硬之氣，而書家書丹時面對大幅版面，以淋漓磅礴之勢詮釋，則書風自變，如李邕即

---

[23] 謝赫：〈古畫品祿〉（《景印文淵閣四庫全書》八一二冊）：「六法者何？一，氣韻生動是也；二，骨法用筆是也；三，應物象形是也；四、隨類賦形是也；五、經營位置是也；六，傳移模寫是也。」頁 3。錢鍾書：《管錐論》（北京：中華書局，1979 年第一版）：此六法的斷句與唐人張彥遠、近代學者李澤厚、劉綱紀、葉朗等人同，而清人嚴可均、當代學者錢鍾書則有不同的斷句，頁 1353。

[24] 姚最：〈續畫品〉（《景印文淵閣四庫全書》八一二冊），頁 14。

[25] 〈續畫品〉，頁 14。

[26] 顏真卿：《顏魯公文集》（臺北：臺灣中華， 1966 年臺一版），卷五，〈懷素上人草書歌序〉：「長史雖姿性癲逸，超絕古今，而楷法精詳，特爲真正。」（頁 2）

[27] 劉熙載：《藝概》（臺北：華正，1985 年初版），卷五，〈書概〉：「李北海書以拗峭勝。」（頁 156）

因碑刻而改變魏晉秀潤妍美之風，而獨創欹斜雄強之風。再者晚唐兵戈四起，文化精神不競，文人避世，重拾詩筆，吟哦寫作，書法因而成爲文人感物吟志的工具，造就兼具詩人身分的書家崛起，他們以優雅的書風展示詩作，在書寫格式[28]上則爲開啓詩帖書寫及詩卷之風。詩卷的書寫以詩爲內容，結合行書簡約便捷、瀟灑自由的特性，亦影響北宋尚意書風。

初唐繪畫在技巧、理論上都承續六朝之跡，並予以擴張及深化。初唐時裴孝源將繪畫藝術與儒家思維結合，主張繪畫應有教育功能；[29]張璪，提出「外師造化，中得心源」[30]之主張，以主觀之「心」與客觀之「物」相互融合統一則構成審美之「意境」，促使唐代「意境」論的誕生；隨著唐代山水畫的日趨成熟，對藝術「意境」的追求已成爲普遍的審美意向，王維（701-762）、白居易等都用力於審美客體「意境」的構造與闡釋，他們不僅期望達到主客二體的融合與統一，更期待達到對主客二體的超越與提昇；張彥遠（815-875）是唐朝著名的繪畫理論家，著有《歷代名畫記》，首先他認爲「氣韻」與「形似」二者的關係是「氣韻」統攝「形似」[31]；其次因「書畫用筆同法」[32]，將「骨氣」與「用筆」[33]的關係結合，再者提出「守其神，專其一，合造化之功」[34]爲創作主體最佳精神狀態，通過「凝神遐想，妙悟自然，物我兩忘，離形去智」[35]的「妙悟」境界，在創作過程中方能超越外物羈絆，與天地造化契合的自由境界，此種「氣韻」與「妙悟」的審美主張構成後代文人畫的先驅。

五代書家以楊凝式（873-954）享譽最高，其筆法遒勁，其「通分於草」、「帶行入真」、「側鋒取態」、「欹側取勢」等雖自顏柳入二王，但已變唐人規矩，其爲張旭、懷素之後，因沈湎狂草而得「瘋」名；畫家則以荊浩爲首，他在《筆法記》中將「筆勢」用在繪畫上，提出用筆必須突破「法則」的限制，「運轉變通」，才能有「如飛如動」的「勢」，[36]又主張重視審美創造過程中「氣」與「韻」[37]的融合、審美創造角度的「思」與「景」[38]的統一，此種主觀與客觀實的融合，實景

---

[28] 此處引用陳欽忠之說，見氏作：〈書法格式的演變與展望〉（《跨世紀書藝發展國際學術研討會》，臺北：中華書道學會出版，2000 年初版），「格式」一詞，頁伍-5。

[29] 裴孝源：〈貞觀公私畫錄序〉（《景印文淵閣四庫全書》八一二冊）：「想功烈於千年，聆英威於百代。」頁 19。

[30] 張彥遠：《歷代名畫記》（《景印文淵閣四庫全書》八一二冊），卷十，記張璪之言，頁 353。

[31]《歷代名畫記》，卷一：「以氣韻求其畫，則形似在其間也。」（頁 290）

[32]《歷代名畫記》，卷二：「書畫用筆同矣！」（頁 293。）

[33]《歷代名畫記》，卷一：「骨氣形似，皆本於立意而歸乎用筆，……若氣韻不周，空陳形似，故工畫者多善書。筆力未遒，空善賦形，謂非妙也。」（頁 290）

[34]《歷代名畫記》，卷二，頁 294。

[35]《歷代名畫記》，卷二：「書畫用筆同矣！」（頁 295）

[36] 荊浩：《筆法記》（《景印文淵四庫全書》八一二冊）：「筆者，雖依法則，運轉變通，不質不形，如飛如動。」（頁 424）

[37] 《筆法記》：「氣者，心隨筆運，取象不忒。」（頁 424。）荊浩將審美主體之「氣」在整個審美創造時對客體的取象相連貫，使創作主體的精神與審美特體的真象相融合，透過筆法將客體形象之真提昇到氣質之真。

[38]《筆法記》：「思者，刪撥大要，凝想形物。景者，制度時因，搜妙創真。」（頁 424）荊浩認爲：在創作過程中，審美主體要以「心」去「思」，對客體物象進行取捨、提煉及概括之後，再進行「創真」。其所謂的「創真之景」不是一種「形似」之真，而是「氣質之真」。

與虛景的統一，是繼王維、張璪等人「意境」理論的深化。綜觀六朝隋唐五代以來，繪畫理論除有以儒家思維爲主，提出繪畫需有教育之功能，繪畫理論逐漸朝老莊思維發展，從氣韻、意境等向度蓬勃發展，對宋朝寫意思朝有助長之功。

宋代書法家感受到唐以來楷法完成及書論畫論理論豐碩的強大壓力，書法思想轉向主觀情趣的表現，一反唐人尙法的軌跡。由張旭、懷素帶起自由主義書風，這種不爲物役、率真自由的美學思潮，經過宋朝歐揚脩[39]、沈括（1030-1094）[40]、蘇軾、黃庭堅等人的倡導、實踐，不僅建立文人畫的理論框架，而這種以抒情爲主的美學思潮與道家思想的結合之後，自然天成、不落跡象的境界遂成爲宋朝重要的美學思潮，也對宋以後崇尙唯美或不拘形式、規範等書風產生極大的影響。

（三） 佛教禪宗之激盪

佛教自東漢傳入中國，從魏晉南北朝起，就與書法藝術發生密切關係。漢朝勒石斧碑之習俗，至漢末因氾濫而幾成末流，魏晉兩代均有禁碑之令，故石刻較少，至拓拔氏建魏起（386 年）到隋文帝統一南北（589），北朝禁止刻石立碑的執行不如南方嚴格，二百零三年間北朝幾乎無帖，而刻石則不計其數，有造像題記、摩崖、墓誌等類別，佛經刻石也在此時相繼興起。在印刷術不普及的時代，佛教徒認爲寫經、抄經、佛經上石等是修持的功夫，他們利用此種方法宣揚佛教的教義，其中又以佛經上石的功德爲大。

到了隋朝之後禪宗興起，禪宗吸收老、莊哲學和魏晉玄學而成，它的宗旨是：不設文字，不立言句，直傳佛祖心印。六祖慧能不識字，以本心參悟佛法，破除神秀對「菩提樹」、「明鏡臺」的著相和拘泥，開啓南派禪宗。盛唐之後，南禪宗逐漸代替北禪宗而流行中原，南禪宗主張直指人的本心，見性成佛，他們認爲心是萬法，世界即心，心是世界的本源，這種不需研讀佛經，只要強化本心的宗教， 在唐末五代離亂的社會中受到廣大信眾的接納，也直接影響到書畫藝術，南禪宗蔑視禮俗、睥睨權威、非理性、講直覺體驗的思維方式，對於唐朝的重法書法思想無疑是重大的一次衝擊，爲書畫藝術開啓更寬廣的空間，「書法當自悟」[41]的張旭、「有人若問此中妙，懷素自言初不知」[42]的懷素，其二者爲唐朝書壇開拓狂草書寫風氣，因此唐代書僧多善草書，書畫理論中「妙悟」的方式，均受南禪宗「棒喝頓悟式」[43]的影響。

唐人無論在詩、書、畫各個領域均能各自樹立典範，引領風騷，因此給予後人的感覺是「大唐盛世」，宋人面對巨人似的唐人成就，無形中形成一股強大的壓力，在書法藝術方面，唐人已將楷書發揮到登峰造極的境界，宋代書法家無

[39] 歐陽脩在書法上主張「樂心說」，在繪畫上倡導「得意忘形」。
[40] 沈括：《夢溪筆談》（臺北：鼎文，1977 年初版），卷十七，〈書畫〉：「書畫之妙，當以神會，難可以形器求也。」（頁 169）
[41] 《顏魯公文集》，卷五，〈述張長史筆法十二意〉，頁 4。
[42] 戴叔倫：〈懷素草書歌〉（曹寅《全唐詩》卷二七三，北京：中華，1960 年第一版），頁 3070。
[43] 熊秉明：《中國書法理論體系》（臺北：幼獅，2000 年三版），頁 38。

論如何努力也無法超越唐人，因此宋代書法家繼承中唐張旭、懷素的自由書風，融合禪宗跳躍式的思維，朝向較自由的行書發展。

禪宗傳到宋代，一方面與理學結合，一方面壓倒佛教其他支派而成宋朝社會普遍流行的宗教。北宋的禪僧不再似慧能不識文字，他們多才多藝，並常與文士結交，例如：契嵩與歐陽修、蘇軾爲好友，參寥、佛印、繼連與蘇軾爲友，法秀、組新與黃庭堅爲友……等，禪僧與文士之間互動頻繁，彼此相互影響，使得禪僧士大夫化，文士也受禪悅之風影響極大，因此當北宋的文士沈浸禪理，向禪師問道時，無形中也接受禪宗的思維方式，禪宗以無法爲法、追求頓悟的思維方式滲入文士的思想之後，就直接影響士大夫的文藝創作。禪宗的不立文字，實際上是特別重視語言文字使用的精確性，其主張以極爲精鍊簡短的言詞，高密度地傳遞思想意識，並特別強調詞語使用和理解的靈活性，因此禪宗流行的「活參妙解」，直接影響宋朝文士對事物理解的靈活反映，北宋中期以後文士社群在文藝創作方面則注重「活法」，這種「不向如來行處行」[44]的「活法」主要是用在詩歌創作方面，0 葉夢得對時人過分模擬杜詩亦批評道：「**偃蹇狹陋，盡成死法。**」[45]可知「活法」成爲當時詩歌創作的普遍原則；在書法方面則是活用筆法、墨法、章法等創作技法，由技進於道，進而技道並進的「無法」境界，蘇軾曾贊美王安石的書法：「**荊公書得無法之法**」[46]。稱自己的書法：「**我書意造本無法**」[47]。這些都是受到禪宗頓悟、活參的影響。因此宋朝文士藉由與禪僧交往際遇中，對語詞的使用達到豁然貫通、縱橫無礙的心靈妙解，也促使北宋中期「寫意」美學思潮興盛，並重視客體中所蘊藏的情感和哲理。

在科舉取才的刺激之下，北宋產生一批批新的知識份子，他們來自於社會的中下階層，卻有高度的文化教養，進身仕途之後，享有較高的社會地位，因此形成龐大的文士階層。然而面對整個政治環境，他們感覺到個人力量的有限，因此開始思索人的主體價值和人格意識，當這種自覺意識反映在書法藝術上時，則形成一種注重主觀意識、崇尚抒情的平易書風。益以帝王的愛好與提倡，提高書法家的地位，助長「玩」的書風；《淳化閣法帖》的編輯，使文人學士得以追慕二王書蹟的神韻；在科舉取士、經濟成長等多重因素之下，文士自覺到人的主體價值和人格意識，進而衝擊到書法藝術的自覺，而禪宗的盛行，禪悅之風也影響文人士大夫的思維模式，激勵北宋「寫意」的美學思潮。

二、 師友的切磋

北宋在重文輕武的國策下，藉由科舉進身仕途的知識份子，享有較高的社會地位，他們不僅維繫朝廷政策的執行，更影響到社會文化的發展。北宋初年無

---

[44] 道原：《景德傳燈錄》（《大正新修大藏經》五一卷，臺北：世樺　1998 年），卷二十九，引同安察禪師〈十玄談塵異〉：「丈夫皆有衝天志，莫相如來行處行。」（頁 455）

[45] 葉夢得：《石林詩話》卷中，見何文煥：《歷代詩話》（臺北：木鐸，1982 年初版），頁 421。

[46] 《蘇軾文集》，卷六九〈跋王荊公書〉，頁 2179。

[47] 《蘇軾文集》，卷六〈石蒼舒醉墨堂〉，頁 236。

論詩、詞、散文等文學創作均脫離不了晚唐五代的窠臼，書法則受「院體」[48]的影響，受制於翰林學士或主考官的喜好。直到以歐陽修爲首，蔡襄（1012-1067）、蘇軾、黃庭堅、米芾等人出現，才逐漸形成尚意的書風。歐陽脩與蔡襄爲至交，蘇軾與蔡襄相識於京師，蘇軾、黃庭堅、米芾三人年齡相近，蘇軾稍長，與黃庭堅先後師事歐陽脩；文同（1018-1079）是蘇軾的表兄，也是蘇軾繪畫的啓蒙老師；黃庭堅又是蘇軾的學生兼朋友，米芾與黃庭堅交往甚密，他們在如此複雜的交友網絡之中，形成所謂的文士社群，在這個社群中又各有其主張，如：文同提出「胸有成竹」[49]，蘇軾「無常形」、「有常理」[50]，黃庭堅提出的「韻」等主張，他們相互討論、互相品評對方或前人的文藝創作，並以創作理論及創作質量形成當代一股巨大的美學思潮，影響所及使得文人創作的主體意識增強，形成宋朝書法史上輝煌時代；也使得書法自覺向更高遠的藝術層次推進，獲得嶄新的「寫意」面貌。此文士社群的主張有：

（一）寫意美學

歐陽脩爲宋代文壇盟主，在古文上雖有「道勝文至」[51]文道相諧的觀點，卻給「文」留下自由之空間，而此自由的空間則是「意」的發揮。「意」是歐陽脩美學思想中重要的概念，其欣賞梅堯臣所言：「必能狀難寫之景，如在目前；含不盡之意，見於言外，然後為至矣。」[52]此處「見於言外」的「不盡之意」則是主體內在深層之情感，其在論詩畫詩中有：「古畫畫意不畫形，梅詩詠物無隱情；忘形得意知者寡，不若見詩如見畫」[53]之言，此中之「意」是指主體內在之精神、情感等心理因素。歐陽脩又以「意」區分畫工之畫與文人之畫，他說：「蕭條淡泊，此難畫之意。畫者得之，覽者未必識也。故飛走遲速，意淺之物易見，而閑和嚴靜趣遠之心難形。若乃高下嚮背遠近重複，此畫工之藝爾，非精鑒者之事也。」[54]歐陽脩認爲客體的外形爲主體內在心意之形式化，而「蕭條淡泊」、「閑和嚴靜」、「意遠之心」等創作主體內在生命情感要超越外物之形象，需藉由文人的學識修養充分地自由地書寫其內在的情懷意趣。因此他評王羲之、王獻之的書法爲「可以得意」[55]，又從蔡邕之書學得筆法，而有「得其一，可以通其餘」[56]之言，

[48] 陳櫟：《負暄野錄》（楊家駱主編：《宋元人書學論著》，臺北：世界，1992 年四版），引黃伯思著述云：「僧懷仁集右軍書唐文皇〈聖教序〉，近世翰林侍書備學此，目曰：『院體』。自唐世吳通微兄弟已有斯目，今中都習誥敕者，悉規仿著字，謂之『小王書』，亦曰『院體』，言翰林院所尚也。」（頁 119）

[49]《蘇軾文集》，卷十一，〈文與可畫篔簹谷偃竹記〉：「畫竹必先得成竹於胸中，執筆熟視，乃見其所欲畫者，急其從之，振筆直遂，以追其所見。如兔起鶻落，少縱則逝矣。與可之教予如此。」（頁 365）文同曾教蘇軾畫竹要「胸有成竹」。

[50]《蘇軾文集》，卷十一〈淨因院畫記〉，頁 367。

[51] 歐陽脩：《歐陽文忠集》（臺北：臺灣中華　1965 年臺一版），卷四七，〈答吾充秀才書〉：「大抵道勝者文不難而自至也。」（頁 6）

[52] 歐陽脩：《六一詩話》（《歐陽文忠集》），卷一二八，頁 4。

[53]《歐陽文忠集》，卷六，〈盤車圖〉，頁 5。

[54]《歐陽文忠集》，卷一三十，〈鑒畫〉，頁 2。

[55]《歐陽文忠集》，卷一三十，〈試筆〉，頁 3。

提出「得意」與「通」的概念，歐陽脩寫意的美學思想，用之於書法藝術時，已觸及書法、書法藝術理論的兩大基本內容：一是書法的技法不再如唐朝般的至高無上，且臣服從於創作主體的精神；二是書法的形式美不再侷限於工巧妍美的一方，只要有意趣，「拙」又何妨？

歐陽脩與蔡襄爲至交，蔡襄是書法名家，將歐陽脩「神氣完實而有餘」[57]的主張深化爲：「學書之要，唯取神、氣為佳，若模象體勢，雖形似而無精神，乃不知書者所為耳。」[58]蔡襄認爲學書時模象體勢，只有形似而無精神必不能稱佳。蔡襄開啓宋朝書派的主流風潮，他論書法之要在於取「神氣」爲佳，蔡襄擅長不同書體，從古籀大篆中體會書法的筆法，並與歐陽脩相互影響，故蔡襄認爲古文筆法結體「爲其意之所欲」與歐陽脩的「得意」之說在本質上是相同。歐陽脩不以書法名家，但其提出寫意的美學思維，在當時卻是創新的思維，因此也陶染當時及後代的書法家。

此外，晚唐詩人將詩與書法結合，他們視書法爲書法詩人感物沉吟的抒發工具，因此興起詩帖、詩卷的書寫風氣。進入北宋之後，展開全面的文學化書法主題，除了書畫題跋興起之外，詩帖、詩卷盛行，蘇軾甚至延伸到詞帖、賦帖等各種文類，使得書法有文學化的傾向。此種藉由書法作爲抒發工具，結合行書流暢自由的書寫品性，以及詩、詞等文類本身具有抒情的特性，在文人社群中流行的詩帖、詩卷等寫作風氣也助長寫意書風的興盛。

（二）樂心之說

在書法藝術上北宋中期的文士社群一致主張寫字是一種精神的寄託，是人生的樂事，首先提出此一主張的是歐陽脩。歐陽脩曾任翰林學士兼史館修撰，因此得以目睹內府所藏的先賢墨蹟，又致力於金石文字的探討，有《集古錄》一千卷，[59]他從「隻日學草書，雙日學真書，真書兼行，草書兼楷」[60]的書寫經驗中體會出書法「樂心之說」。他說：「至於學字，為於不倦時，往往可以消日。」[61]此爲歐陽修晚年之言，其晚年逐漸領悟到：學書可作爲一種有益的休息方式，故有「往往可以消日」之語，說明在紛擾繁忙的生活之中，學習書法可以調節精神，讓身心得到適當的休息；其次寫字時有一種創造的美感及抒發性情的快感，他在〈作字要熟〉中曾說：「作字要熟，熟則神氣完實而有餘，於靜坐中，自是一樂事。」[62]當主體在紙上揮毫，創造出一幅神氣充實、墨韻生動的作品時，其中孕育了創作主體的情感與生命，當然是一件樂事；再者在觀摹歷代名人的書蹟時，

---

[56]《歐陽文忠集》，卷一三十，〈李邕書〉，頁 4。
[57]《歐陽文忠集》，卷一三十〈作字要熟〉，頁 3。
[58] 蔡襄：《端明集》（商務景印四庫全書一０九０冊），卷三四，〈評書〉，頁 6280。
[59]《歐陽文忠集》，卷一三七，〈范文度摹蘭亭本〉：「余嘗集錄前世遺文數千篇，因得悉覽諸賢筆蹟，比不識書，遂稍通其學。」（頁 6）又卷一三九，〈唐興唐寺石經藏本〉：「余初不識書，因集古著錄，所閱既多，遂稍識之。」（頁 12）
[60]《歐陽文忠集》，卷一三十，〈學真草書〉，頁 2。
[61]《歐陽文忠集》，卷一三十，〈學書消日〉，頁 2。
[62] 《歐陽文忠集》，卷一三十，〈作字要熟〉，頁 3。

可以獲得無窮的美感與快感。他說：

> 予嘗喜覽魏晉以來筆墨遺蹟，而想前人之高致也，……蓋其初非用意，而逸筆餘興，淋漓揮灑，或妍或醜，百態橫生，披卷發函，爛然在目，使人驟見驚絕，徐而視之，其意態愈無窮盡，故使後世得之，以為奇翫，而想見其為人。[63]

從魏晉法帖的筆墨律動中，欣賞書法藝術的意態美與神采美，想見魏晉書家的高致風韻，欣賞其高尚品格，無形中欣賞者亦受其薰陶及感染，從而提升自己的嗜好及修養。

蘇軾發揮歐陽脩樂心之說，也認爲：「作字要手熟……於靜中自是一樂事。」[64]又於〈石蒼舒醉墨堂〉言：「何用草書誇神速，開卷惝恍令人愁。我嘗好之美自笑，君有此病何能瘳？自言其中有至樂，適意無異逍遙遊。近者作堂名醉墨，如飲美酒消百憂。」[65]將書法視爲娛樂、遊戲；米芾也認爲：「要之皆一戲，不當問拙工，意足我自足，放筆一戲空。」[66]蘇軾稱讚黃庭堅的字跡：「以平等觀作欹側字，以真實相出游戲法。」[67]說明黃庭堅也把寫字當作遊戲，這種不爲功名利祿寫字，把寫字當作精神的寄託的想法當來自於歐陽修的「樂心說」。

（三）人品爲先

歐陽脩除了認爲寫字是一件愉快的事之外，他還以人品論書，他認爲後世所貴、傳之久遠的書法作品是以人的品格爲主，其次才是其書藝，他在〈筆說〉中曾舉顏真卿、楊凝式、李建中等前代書法家爲例，說明唯有高潔不屈的人格情操，書法作品才能流傳久遠，他說：

> 古之人皆能書，獨其人之賢者，傳遂遠……使顏公書雖不佳，後世見者必寶也；楊凝式以直言諫其父，其節見於艱危；李建中清慎溫雅，愛其書者兼取其為人也。豈有其實，然後存之久耶？非自古賢哲必能書也，惟賢者能存爾，其餘泯泯不復見爾。[68]

其中「愛其書者，兼取其爲人」、「惟賢者能存爾」的言論已揭示書法作品與人格有密切關係，因爲歐陽脩認爲書法家在寫字時，自然就會將自己的天性流露於筆墨之間，因此書法作品與創作主體的個性有關連，他說：

---

63 《歐陽文忠集》，卷一三七，〈晉王獻之法帖〉，頁 7。
64 《蘇軾文集》，卷六九〈記與君謨論書〉，頁 2193。
65 《蘇軾文集》，卷六，〈石蒼舒醉墨堂〉，頁 236。
66 米芾：《書史》（楊家駱主編：《宋元人書學論著》，臺北：世界，1992 年四版），頁 75。
67 《蘇軾文集》，卷六九，〈跋魯直爲王晉卿書小書爾雅〉，頁 2195。
68 《歐陽文忠集》，卷一二九，〈世人作肥字說〉，頁 4。

> 古人各自為書，用法同而為字異，然後能名於後世，若夫求悅俗以取媚，茲豈復有天真耶？唐所謂歐、虞、褚、陸，至於顏、柳，皆自名家，蓋各因其性，則為之亦不為難矣。[69]

歐陽修以人品論書的主張明顯影響到蘇軾、黃庭堅、米芾等人。蘇軾論書也以人品爲先，他在〈書唐氏六家書後〉中說：「柳少師書，……其言心正則筆正者，非獨諷諫，理固然也。」[70]柳公權對唐穆宗的「筆諫」，後世引之爲書法界的佳話，蘇軾則認爲此乃柳公權「誠之於中而形之於外」的表現，故其書法爲後世所推崇。蘇軾說：「古之論書者，兼論其生平，苟非其人，雖工不貴也。」[71]因此也以君子、小人論書法作品之好壞，他說：

> 人貌有好醜，而君子小人之態不可掩也；言有辨訥，而君子小人之氣不可欺也；書有工拙，而君子小人之心不可亂也。錢公雖不學書，然觀其書，知其為挺然忠信禮義之人也。……孔子曰：「仁者其言也訒。」今君倚之書，蓋訒云。[72]

錢君倚雖不是書法家，但蘇軾從他的字跡中看出錢君倚是忠信禮義之人。黃庭堅也以創作主體的人品風格將其作品分爲「逸品」與「俗品」，他認爲要多讀書，以培養胸中之浩然正氣，他在〈論書〉中說道：「學書要須胸中有道義，又廣之以聖哲之學，書乃可貴。若其靈府無程政，使筆墨不減元常、逸少，只是俗人耳。余嘗為少年言：『士大夫處世可以百為，唯不可俗，俗便不可醫也。』」[73]「學字既成，且養於心中，無俗氣，然後可以作，示人為楷式。」[74]因此他們講求書家的胸次，主張多讀書修養人品，方能使作品不俗。米芾也以「俗」」、「不俗」區分書法作品之高下，他認爲僅按前人之楷法刻意模仿者即爲「俗」，俗字成了他藝術創作中的禁忌，他說：「字要骨骼，肉須裹筋，筋須藏肉，帖乃秀潤生布置，穩不俗。」[75]因此他認爲顏真卿的楷書是「俗品」[76]，而以其行書較佳。宋朝文士創作的主體意識增強，因此他們將書家的道德行爲與其書法作品結合，以定其作品之雅俗，也就是：不以真性情、不以學養而書者則爲俗書，歐陽脩譏之曰「書奴」[77]，此種重人品的風氣影響所及是：宋代行書四大家中的「蔡」由原來的蔡京改爲蔡襄。

---

[69] 《歐陽文忠集》，卷一二九，〈李昱筆說〉，頁 4。
[70] 《蘇軾文集》，卷六九，〈書唐氏六家書後〉，頁 2206。
[71] 《蘇軾文集》，卷六九，〈書唐氏六家書後〉，頁 2206。
[72] 《蘇軾文集》，卷六九，〈跋錢君倚書道教經〉，頁 2186。
[73] 黃庭堅：《山谷題跋》，卷五，〈書繒卷後〉，頁 231。
[74] 《山谷題跋》，卷五，〈跋與張載熙書卷尾〉，頁 233。
[75] 米芾：〈海岳名言〉（《宋元人書學論著》），頁 85。
[76] 〈海岳名言〉：「顏魯公行字可教，真便入俗品。」（頁 85）
[77] 《歐陽文忠集》，卷一二九，〈學書自成家說〉：「學書當自成一家之體，其模倣他人，謂之書奴。」（頁 2）

陶九成評蔡京（1045-1126）書法：「正書如冠劍大人，議於廟堂之上；行書如貴胄公子，意氣供奕，光采射人；大字冠絕古今，鮮有儔匹。襄書為本朝第一，而京可與方駕。」[78]蔡京在朝時不僅身爲宰相，書法地位也被視爲可與蔡襄並駕齊驅，然而其於徽宗時當國，權傾一時，於崇寧元年（1102）刻「元祐黨人碑」，列司馬光、蘇軾兄弟等一百二十人爲奸人，蔡京與宦官童貫等對舊黨人士中生者極其迫害，對死者所遺留之文物亦予以毀壞，甚至連章惇等新黨人亦不得倖免，故《宋史》將其與童貫等人列入〈奸臣傳〉，後世逐漸將其名從四大家中剔除，清人潘仕成於同治四年（1856）摹刻《宋四大家墨寶》六卷時，是以《海山仙館藏真》、《藏真續帖》中的蘇軾、黃庭堅、米芾三人的書蹟，益以蔡襄的書蹟而成，[79]故知到同治年間「宋行書四大家」中的「蔡」已指的是「蔡襄」。至於蔡襄不僅人品與書品契合，爲官其間頗有政績，曾於仁宗慶曆元年（1041）到慶曆八年（1048）間任福建轉運使一職，負責監製北苑茶，以創製小團茶聞名於當世，著有《茶錄》，是《茶經》後重要一部茶葉專書。又修築洛陽橋及林蔭大道，政績斐然。今觀北宋四大家「蘇黃米蔡」的排行，若依年齡而論，蔡襄年齡最長，四大家的排行宜作「蔡蘇黃米」，若依書法成就而論，蔡襄也不該排在米芾之下，今「蔡」排在四家之末，可知行書四大家中的「蔡」原來非指蔡襄，因蔡京人品不佳，故改由蔡襄代替。

（四）韻的主張

謝赫以「氣韻生動」爲其「六法」之首，將「韻」發展到品評繪畫上，唐張彥遠在《歷代名畫記》中就以「氣韻」、「神韻」品評人物畫，此後又用於品評山水畫；司空圖又將「韻」的範疇擴充到論詩[80]，在司空圖之前審美主體都認爲「韻」是審美客體或藝術作品本身所具有的，直到司空圖論詩時才注意到「韻」是審美客體與接受主體的對話交流中產生的言外意境，因此自晚唐以來談藝皆盛言「有餘意」[81]。北宋文士承繼前人在詩、畫上「氣韻」得主張，因此他們認爲「韻」是一種深沈而簡遠的藝術境界，是一種可意會，不可言傳的美感狀態，認爲「韻」是創作主體出於真率的平淡天真，創作的形式風格出於新意，技藝精熟後的蕭散簡遠。蘇軾認爲：「作字要手熟，則神氣完實而有餘韻。」[82]他讚美鍾繇、二王書法能達到「蕭散簡遠，妙在筆畫之外」[83]的境界，這是因爲鍾、王他們蕭散簡遠的精神境界自然流露於筆墨形象之外，在隋唐書家中蘇軾認爲只有智永禪師的書作中可以感覺到這種境界，他在〈書唐氏六家書後〉曾說：「永禪師

[78] 陶九成評蔡京書法，見《書史會要》，頁 725。
[79] 《中國法帖全集》十七冊，頁 344。
[80] 司空圖：《二十四詩品》，〈精神〉：「生氣遠出。」（頁 41）
[81] 荊浩：〈筆法記〉：「韻者，隱跡立形，備儀不俗。」（頁 424）；《二十四詩品》，〈含蓄〉：「不著一字，盡得風流。」頁 40。〈沖淡〉：「遇之匪深，即之愈希，脫有形似，握手已遠。」頁 38。皆爲「有餘意」。
[82]《蘇軾文集》，卷六九，〈記與君謨論書〉，頁 2193。
[83]《蘇軾文集》，卷六七，〈書黃子思詩集後〉，頁 2124。

書，骨氣深穩，體兼眾妙，精能之至，反造疏淡。」[84]黃庭堅首先將「韻」視爲各種藝術的最高境界，他說：「凡書畫當觀韻……此與文章同一關紐。」[85]「人物雖有佳處，而行布無韻，此畫之沈痾也」[86]，他批評摹〈鎖諫圖〉的畫者：「惜乎創業作畫者胸中無千載韻耳。」[87]黃庭堅所謂的「韻」有「胸中之韻」和「行布之韻」之分，「胸中之韻」是指主體的精神境界，「行布之韻」是客體的審美特質。

范溫《潛溪詩眼》對「韻」的論述是宋代詩畫中尤爲詳盡的，其謂：「有餘意之謂韻。」[88]即所謂：「大聲已去，餘音復來，悠揚宛轉，聲外之音。」[89]詩畫只要「行於簡易閑淡之中」[90]就可以有「深遠無窮之味。」[91]且宋人所謂的「韻」並非某種風格之作品所獨有，而是各種風格的藝術作品均可具有。然而作品中的「有餘意」、「言外之意」[92]是存在於創作主體之中，需由創作者與審美者心靈的共同參與，才有「韻」可言，因此宋代文士提出的「韻」象徵其對生命最高靈境的嚮往，因而也影響宋人對書法藝術的批評，成爲宋代書法的審美理想。

蘇軾、黃庭堅等人所講的「韻」不只是一種形式，而是形式的內涵是經過學識熔冶之後的精神境界。作品要能達到「韻」的境界，視書家的學問修養而定，這個文士集團一致認爲學養不僅能使創作者心胸開闊，更能累積經驗和技巧，因此他們都認爲在書法學習的過程中，對於古人累積的規律法度和藝術經驗經過認真學習之後，化爲自己的養份，使書寫時達到得心應手、心忘於手、手忘於筆的境界，才能創造出有自己風格的作品。蘇軾曾說：「我書意造本無法，點畫信手煩推求。」[93]黃庭堅也說：「老夫之書本無法也。」[94]又說：「隨人學人成舊人，自成一家始逼真。」[95]米芾也說：「心既貯之，隨意落筆，皆得自然，備其古雅。」[96]他們在創作時特別重視自己風格的表達，他們不是不要書寫時的基本技巧與基本功力，而是在學養和基本技巧、功力的積澱之後，他們強調「成竹在胸」、「身與竹化」[97]、爲抒情而存在的熟練技巧與功力，因此他們所構成的「尚意」書法

---

[84]《蘇軾文集》，卷六九，〈書唐氏六家書後〉，頁 2206。
[85]《山谷題跋》，卷三，〈題摹燕郭尚父圖〉，頁 209-210。
[86]《山谷題跋》，卷三，〈題明皇真妃圖〉，頁 210。
[87]《山谷題跋》，卷三，〈題摹鎖諫圖〉，頁 209。
[88]《潛溪詩眼》，頁 1362-1363。
[89]《潛溪詩眼》，頁 1362-1363。
[90]《潛溪詩眼》，頁 1362-1363。
[91]《潛溪詩眼》，頁 1362-1363。
[92]《六一詩話》，卷一二八，頁 4。
[93]《蘇軾文集》，卷六・石蒼舒醉墨堂，頁 236。
[94]黃庭堅：《黃庭堅全集》（成都：四川大學，2001 年第一版），卷二六，〈書家第幼安作草後〉，頁 687。
[95]《山谷題跋》，卷七〈論寫字法〉，頁 255。
[96]〈海岳名言〉，頁 83。
[97]《蘇軾文集》，卷二九，〈書晁補之所藏與可畫竹〉第一首：「與可畫竹時，見竹不見人……其身與竹化，無窮出清新。」（頁 1522。）蘇軾認爲要將「胸中之竹」轉化爲「手中之竹」，除了需要高度的技巧之外，更需要一種審美創造的精神狀態。這種精神狀態蘇軾稱爲「身與竹化」。

觀是：隨其情性、以道義學養入書、隨意所適、不拘泥於晉人、唐人模式化的書寫觀念。

歐陽脩、蘇軾、黃庭堅、米芾等人之間藝術觀點的交流，形成北宋中期的藝術群體，這個群體是以傳統書法精神與表達主體意識相結合，把書法當作創作主體全幅生命與筆墨行蹟交融之後的境界呈現，此境界除了有抒情寓意的功能之外，仍有由道德意識、學問累積轉化而來的氣韻。經過這個群體以他們的學養和多方面創作才能得以實踐，形成風靡一時的「尚意」書風，因爲美學思潮的改變，在唐法中以爲「病」的書風，在宋人的抒情造意之下，蘇軾書法呈現的「肥腴」、黃山谷的「抖擻」、米芾「刷」[98]的現象，均被視爲個人的獨特書風，這雖然是技巧、方法的改變，實際是美學思潮的所引起的變更。

三、 積學的功夫

宋朝因爲活字印刷的發明，雕版印刷的普及，官方印書、坊間刻書甚至私家刻書十分活躍，使得古籍異書廣爲流傳，再加上科舉制度的引誘，吸引莘莘學子十年寒窗的苦讀，因此讀書不再是朱門大戶的專利，市井鄉村的蓬戶寒門亦有琅琅書聲，甚至民間有「萬卷藏書遺子弟」[99]的觀念。當讀書成爲宋朝社會中重要的社會價值取向時，所有的文藝創作也被要求需要具備深厚的學識修養。宋代文士接受佛家「月印萬川」、「理一分殊」的道理，因此他們將詩畫會通、書畫合流，認爲博覽群書、窮經悟理，可以從中累積詩、書、畫的創作題材，豐富創作時的技法，增加詩、書、畫境的韻味，又可以培養創作者的人品，增加藝術創作時的人文旨趣，所謂「胸中有萬卷書，筆下無一點俗氣。」[100]因此博聞強記、積澱學識成爲宋代文士必備的基本素養。

蘇軾爲北宋中期重要的文藝創作者，他就自己學習草書的經驗，曾說：「「草書雖是積學乃成，然要是出於欲速。」[101]「積學」是他學習草書的方法之一，其實也是他學習各種書體或文學創作的共通法則。從《東坡題跋》中可以看出蘇軾所累積的書法傳統，是繼承魏晉以來各種書體所發展出來的系統。以下就《東坡題跋》或時人的評論歸納出蘇軾在書法方面累積的功夫，筆者將此分爲字內功與字外功兩方面討論。

（一）字內功

所謂的字內功是指創作者書寫時從傳統書學中吸取的筆法、墨法、結字、佈局、章法等技巧，以及其心領神會後筆墨律動的神情。就書法藝術而言，蘇軾的啓蒙老師是他的父親蘇洵，蘇洵「嗜畫工書」，喜好顏體字，從蘇洵的詩文中也可看出他對顏真卿的推崇，他說：

---

[98]〈海岳名言〉:「上復問：『卿書如何？』對曰：『臣書刷字。』」（頁 86）

[99] 黃庭堅，《山谷全集》（，臺北：臺灣中華，1965 年臺一版），卷二，〈郭明父作西端齋於潁尾請予賦詩〉第一首，頁 5。

[100]《山谷題跋》，卷二，〈書劉景文詩後〉，頁 200。

[101] 《蘇軾文集》，卷六九，〈評草書〉，頁 2183。

> 魯公實豪傑，慷慨忠義姿…。…使公不善書，筆墨紛訛癡，思其平生事，豈忍棄路歧，況此字頗怪，堂堂偉形儀，駿極有深穩，骨老成支離，點畫迺應和，關連不相違。[102]

蘇洵不僅敬愛顏魯公的人品，也對顏體的特色作了深刻的描述，從其傳世的墨蹟[103]中可看出蘇洵筆勢豐厚，與顏真卿行草書的筆意相類。《書史會要》稱其：「工書，法律不足，氣韻有餘，蜀人本不能書，元祐間軾始以字畫名世，其流雖出於晉唐，其實已濫觴於洵之泉源矣。」[104]明末清初的吳其貞，在替〈眉山三蘇六帖〉作跋時也說：「紙墨皆勝，書法之妙，大都相類，乃知二蘇之書，效法乃翁也。」[105]，可知蘇軾因父親的影響，早年曾以顏真卿爲學習的楷模。

嘉祐二年（1057）蘇軾以〈刑賞忠厚之至論〉得到歐陽脩賞識，蘇軾對書法的體驗與觀念，也受到歐陽脩的影響。歐陽脩與蔡襄爲至交，經常與蔡襄交換學書心得，歐陽脩任翰林學士、史館修撰時，看到許多府內先賢墨蹟，自慶曆年間起致力於金石文字之探討，有《集古錄》一千卷傳世，其《集古錄》中收錄〈石鼓文〉的北宋搨本，想必蘇軾曾經聽歐陽脩提過〈石鼓文〉，甚至看過《集古錄》的〈石鼓文〉的搨本。嘉祐六年（1061）蘇軾任鳳翔（山西鳳翔）簽判時，曾到孔廟看到周朝的石鼓文[106]，到開元寺觀看先秦的詛楚文碑[107]，很感慨的寫下〈鳳翔八觀〉[108]，將〈石鼓文〉、〈詛楚文碑〉與王維、吳道子的繪畫……合稱爲鳳翔八景，並在這一年蘇軾嘗試鉤填〈石鼓文〉，《六研齋筆記》云：「東坡手鉤〈石鼓文〉一本，篆籀特全，音釋具備，遠勝潘迪、薛尚功、鄭樵所錄。」[109]李日華（1565-1635）認爲的蘇軾首次鉤填的〈石鼓文〉無論在字形或音義解釋上都勝過鄭樵（1104-1160）、薛尚功、潘迪。鄭樵對〈石鼓文〉下過一番功夫，其以〈石鼓文〉的風格與秦刻石相近，認爲〈石鼓文〉是秦代刻石；薛尚功善古篆，喜好鐘鼎銘文，著有《歷代鐘鼎彝器款識》二十卷，是宋代集錄彝器款識專著中內容最豐富、編次最有條理者，其亦曾書寫〈石鼓文〉；元潘迪曾對〈石鼓文〉做過音訓，三人均在〈石鼓文〉上下過一番功夫。今可見之〈石鼓文〉線條圓暢，中

---

[102] 蘇洵：《嘉祐集》（臺北：臺灣中華，1965 年臺一版），卷十五，〈顏書〉，頁 11-12。

[103] 蘇洵傳世的墨蹟很少，臺北故宮博物院博物院收藏其兩件尺牘。

[104] 《書史會要》，卷六，頁 726。

[105] 吳其貞：《書畫記》（臺北：文史哲，1971 年景印初版），卷一，頁 37。

[106] 張光賓：《中華書法史》（臺北：臺灣商務，1981 年初版）：「石鼓文，是我國現存最早的石刻文字……其文字記錄有關於畋獵之事……石鼓有十隻，原在陳倉之野，唐鄭餘慶（746-820）遷置鳳翔孔廟中，而亡其一，宋時向傳師求於民間始得其全……石鼓文在唐時已有搨本……北宋搨本較早者，尚存四百六十五字……應爲秦哀公至靈公（西元前 777-424）時，秦地刻石。」（頁 44）

[107] 詛楚文較石鼓文稍晚，也是秦國的刻石，共有三方：一爲巫咸文，一爲厥湫文，一爲亞駝文，同屬秦惠王（西元前 337-311）時之物。當時 秦與楚爲敵，此文即是秦國乞求其所奉祀的神明，以詛咒處國。見張光賓：《中華書法史》，頁 44。

[108] 《蘇軾文集》，卷三，〈鳳翔八觀〉，頁 99-118。

[109] 李日華：《六研齋筆記》（《景印文淵閣四庫全書》八六七冊），卷三，頁 538。

鋒用筆，結字整齊，橫豎筆畫之間較爲寬綽，字形略呈方形，大小勻稱，全篇整齊，樸茂渾古，理性色彩濃厚。就李日華所言，則可證蘇軾在書法上用功之深，平日已有書寫篆書的習慣，否則以二十六歲的年齡，首次鉤填的〈石鼓文〉的經驗，豈能有此佳績？若李日華所言是溢美之詞，則是對名家的迷失。在今日可見之蘇軾墨蹟中無法看到其首次鉤填〈石鼓文〉的摹本或搨本，否則可見蘇軾學習大篆的軌跡，亦可佐證李日華之言。

就傳統書學而言，蘇軾從未說明自己曾師法何人，但從黃山谷的題跋中可以大致看出蘇軾的學書歷程是：

> 東坡道人少日學〈蘭亭〉，故其書姿媚似徐季海，至酒酣放浪，意忘工拙，字特瘦勁，迺似柳誠懸；中歲喜學顏魯公、楊風子書，其合處不減李北海。至於筆圓而韻勝，挾以文章妙天下，忠義貫日月之氣，本朝善書，自當推為第一。[110]

又說：「東坡少時規摹徐會稽，筆圓而姿媚有餘。中年喜臨寫顏尚書真行，造次為之，便欲窮本。晚乃喜李北海書，其毫勁多似之。」[111]可見黃山谷認爲蘇軾早年師法王羲之、徐浩、柳公權，中年學習顏真卿、楊凝式。不過蘇邁則否定其父曾學過徐浩的字，他說：

> 吾先君子豈以書自名哉，將以其至大至剛之氣，發於胸中而應之以手，故不見其有刻書嫵媚之態，而端乎章甫，若有不可犯之色。少年喜二王書，晚年喜顏平原，故時有二家風氣。俗子不知，妄謂學徐浩，陋矣！[112]

蘇軾自己也曾說：「昨日見歐陽叔弼，云：『子書大似李北海』。余亦自覺其如此，世或以謂似徐書者，非也。」[113]蘇軾贊同歐陽叔弼（歐陽脩的第三子）的看法，承認自己的字與李北海有幾分相似，卻否認與徐浩相似。然而 徐浩的書法是學王羲之而稍微豐肥，南唐後主李煜曾說：「徐浩得其（指王羲之）肉而失之俗。」[114]而顏真卿與徐浩的用筆相類，「顏書要畫中有筋，其用筆與徐季海父子相同。」[115]而蘇軾師法王羲之、顏真卿，故其早期、中期書風近徐浩是可以理解的，況且蘇軾在熙寧五年（1072）所作〈孫莘老求墨妙亭詩〉：

> 蘭亭繭紙入昭陵，世間遺跡猶龍騰，
> 顏公變法出新意，細筋入骨如秋鷹，

[110]《山谷題跋》，卷五，〈跋東坡墨蹟〉，頁 229。
[111]《山谷題跋》，卷九〈跋東坡自書所賦詩〉，頁 283。
[112] 葛立方：《韻語陽秋》（《景印文淵閣四庫全書》一四七九冊），卷五，頁 114。
[113] 《蘇軾文集》卷六九，〈自評字〉，頁 2197。
[114]《佩文齋書畫譜》，卷十，〈南唐後主李煜評書〉，頁 225。
[115] 《佩文齋書畫譜》，卷十，〈南唐後主李煜評書〉，頁 225。

> 徐家父子亦秀絕，字外出力中藏稜，……[116]

蘇軾在〈孫莘老求墨妙亭詩〉中將王羲之、顏真卿、徐浩父子四人並列，並讚美徐浩書法中鋒而秀絕，因此黃庭堅等人認爲其書風與徐季海相近，可能是師法相同之故。

除了顏真卿、柳公權的墨蹟之外，對於唐代其他的書法家蘇軾也曾下過一番功夫，蘇轍曾稱讚蘇軾的書法：「幼而好書，老而不倦，自言不及晉人，至唐褚、薛、顏、柳，髣髴近之。」[117]黃山谷在〈跋東坡敘英黃事帖〉中便指出：

> 東坡此帖甚似虞世南〈公主墓銘草〉，余嘗評東坡善書乃其天性。往嘗於東坡見手澤二囊，中有似柳公權、褚遂良者數紙，絕勝平時所作徐浩體字，又嘗為余臨一卷魯公帖。[118]

可知蘇軾也學習過虞世南、褚遂良、薛稷（649-713）的墨蹟。文藝創作者經由多看、多學的過程，才能逐漸形成一己之見解，書法藝術創作者對先輩墨寶的觀賞、臨摹是學習過程中不可缺少的功夫，唯有從學習、體會前輩的筆法、筆意、佈局、章法中才能逐漸形成一己之風格。遺憾的是蘇軾早期的墨蹟多燬於皇甫遵的圍船搜書中，除了顏、徐之外，今天我們已無法由蘇軾早期書蹟中看到其受唐代其他書家的影響，然而元豐四年（1081）蘇軾爲唐林夫評論隋唐六位書法家時，可以看出他對隋唐諸家的見解，他說：

> 永禪師書，骨氣深穩，體兼眾妙，精能之至，反造疏淡。如觀陶彭澤詩，初若散緩不收，反覆不已，乃識其奇趣……歐陽率更書，妍緊拔群，尤工於小楷……褚河南書，清遠蕭散，微雜隸體……張長史草書，頹然天放，略有點畫處，而意態自足，號稱神逸……今長安猶有長史真書〈郎官石柱記〉，作字簡遠，如晉、宋間人；顏魯公書雄秀獨出，一變古法，如杜子美詩，格力天縱， 奄有漢、魏、晉、宋以來風流，後之作者，殆難復措手。柳少師書，本出於顏，而能自出新意，一字百金，非虛語也。[119]

「凡操千曲而後曉聲，觀千劍而後識器。」[120]劉勰認爲評論者應多看、多聽方能評斷音樂或寶劍之優劣。評論書法藝術亦然，蘇軾若不是對唐人的書體、字體有一段學習、研究的歷程，豈能評論智永、歐陽詢、褚遂良、張旭、顏真卿、柳公權六家的書法，又怎能欣賞他們的長處？

由於《淳化閣法帖》的刊行，以及宋士大夫間收藏書畫真跡和交換風氣盛

---

116 《蘇軾文集》，卷八，〈孫莘老求墨妙亭詩〉，頁 371-372。
117 蘇轍：《欒城後集》，卷二二，〈亡兄子瞻端明墓誌銘〉，頁 1127。
118 《山谷題跋》，卷五，〈跋東坡敘英皇事帖〉，頁 228。
119 《蘇軾文集》卷六九，〈書唐氏六家書後〉，頁 2206。
120 劉勰：《文心雕龍》，卷十，〈知音〉，頁 12。

行，使蘇軾在學習唐人書風之餘，得以接觸、學習到晉人的行、草書。宋英宗治平三年（1066）蘇洵過世，蘇軾爲父守喪，其間曾對〈蘭亭〉曾下過 一番功夫[121]。因此他以「蕭散簡遠，妙在筆畫之外」[122]讚美王羲之和鍾繇的書法，他也在〈題山公啓事帖〉中稱讚晉人的書法，他說：「此卷有山公〈啟事〉，使人愛玩，尤不與他書比。然吾嘗怪山公薦阮咸之清正寡欲，咸之所為，可謂不然者矣。意以為心跡不相關，此最晉人之病。」[123]「蕭散簡遠，妙在筆墨之外」正是晉書尙韻的表現，晉人書法講求氣度，在技巧上極力追求陰柔之美，但是蘇軾認爲「心跡不相關」爲晉人書法上的缺失，因爲宋人主張將人格性情融入書法中，重視筆墨之間的抒情寫意。此外，蘇軾對法帖曾作過仔細研究，考證其中誤謬，並提出「法帖真僞相半」[124]之說。

（二）字外功

書法的字外功是指與書法相關的學問，例如：文字學、詩、詞、散文、筆、墨、紙、硯、篆刻、用印、題跋等。書法家除了在書法藝術的形式技巧上必須有獨到的造詣之外，還必須在各種學問上有所累積，有所會通，因此一流的書法家可以不是政治家、經濟學家，但必須是詩人、文學家，因爲唯有積澱深厚的文化、歷史等知識，在創作時才能將本身的學養不經意的轉化到筆墨點線中，故累積學養正是書法家達到自由創作狀態的必備條件，因此讀書、識物、窮理，不只是學習詩歌創作的功夫，也是書法家除了字內功之外必備的基本素養，沒有學養的累積，字內功夫就難以會通、轉化，所有技法也將成爲僵硬的技巧。

蘇軾是散文家、辭賦家、詩人、詞人、書法家、畫家，以其爲代表的宋代文士書風，特別講求書家的胸次，主張以學問修養入書，書法家必須是個飽學之士，才能創作高品味的書法作品，也就是書寫時要能表現淵博的學識，帶有「書卷氣」，反對無學養的「俗氣」。當柳氏外甥求墨寶時，蘇軾曾告訴他們：「退筆如山未足珍，讀書萬卷始通神。」[125]又說：「作字之法，識淺、見狹、學不足，三者終不能盡妙，我則心、目、手具得矣。」[126]書法家要有胸中的學養、眼中之見識、手上之功夫、還需有「退筆如山」的勤勉功夫，才能將所讀之書融會貫通到人格修養上，轉化爲點畫之間的神韻。

蘇軾從小生長於文學世家，祖父蘇序晚年好作詩，凡數十年得數千篇詩作，上自朝廷郡邑之事，下至鄉間子孫畋獵治生之事皆可入詩。蘇軾十二歲之前，祖父啓蒙其作兒童詩。母親程氏出身於書香門第，很有文化修養，能背誦古文、詩詞，還會琴棋書畫，常以剛正不阿的歷史人物勉勵蘇軾，講屈原（BC340-BC278）、

---

121 據《蘇軾文集》，卷六九，〈書摹本蘭亭後〉：此文作於英宗治平四年九月十五日，時蘇軾正值守喪其間，看到兩種不同的〈蘭亭〉摹本，蘇軾除了作校勘之外，並就兩個摹本的風格作比較，因此可斷定他在這一段時期對蘭亭是下過一番功夫的。（頁 2169）。

122 《蘇軾文集》，卷六七，〈書黃子思詩集後〉，頁 2124。

123 《蘇軾文集》，卷六九，〈題山公啓事帖〉，頁 2174。

124 《蘇軾文集》，卷六九，〈辨官本法帖〉，頁 2172。

125 《蘇軾文集》，卷十一，〈柳氏二外甥求筆跡〉，頁 543。

司馬遷、李白（701-762）、杜甫、白居易等人的故事給他聽。蘇軾在父母的指導之下，曾下功夫讀過《論語》、《孟子》、《莊子》、《史記》、《漢書》、《詩經》、《楚辭》等書，也讀過唐詩、韓愈文……等，而毛筆是當時的書寫工具，蘇軾不僅研讀這些書籍，更以毛筆抄書，在抄寫的過程中，除了幫助記憶及練字之外，孔子的知其不可爲而爲之、孟子的浩然正氣、莊子的逍遙齊物、屈原的忠貞愛國、司馬遷的隱忍著書、「大庇天下寒士俱歡顏」[127]的杜甫、「同是天涯淪落人」[128]的白居易、「筆落驚風雨，詩成泣鬼神」[129]的李白……等歷史人物的人格形象，隨著抄書的次數一次又一次的烙印在他的腦海裡，成爲他待人處世的學習典範。中年謫居黃州時，仔細研讀陶詩、佛經，並遵從父親遺命，注《論語》、《易傳》，他又從這些書中吸收不少文學及宗教的養分，使他在書法創作時注入一股鬱鬱芊芊的書卷氣。黃山谷評蘇軾的書作：「東坡簡札，字形溫潤，無一點俗氣。」[130]又說：「東坡道人在黃州時作，語意高妙，似非喫煙火食人語，非胸中有萬卷書，筆下無一點塵俗氣，熟能至此？」[131]「余謂東坡書，學問文章之氣，鬱鬱芊芊，發於筆墨之間，此所以他人終莫能及爾。」[132]蘇軾是一位全才文人，他不僅在詩、詞、書、畫等各個領域獨領風騷，還提出詩畫相通[133]、發揚書畫同源[134]的概念，將繪畫中的「寫意」活用到書法上，因此廣博厚實的學養造就他在書法藝術上「意造」、「無法」的風格。

四、　人生的經歷

蘇軾生長於漸趨沒落的中產之家，八歲時以道士張易簡爲師，在天慶觀讀書三年，蘇洵離家後，由母親程氏教其兄弟二人讀書，以忠臣烈士的氣節勉勵兄弟二人，慶曆七年（1047）祖父蘇序過世，父親返家教授二子讀書。

宋仁宗嘉祐元年（1056）蘇洵帶著蘇軾、蘇轍從成都出發，經陸路到達京師，參加參加禮部考試，這一次的進京大約走了兩、三個月，他們沿途經過成都、劍門（四川劍閣縣）、鳳翔（陝西鳳翔縣）、扶風（屬陝西鳳翔縣）、長安、澠池（河南澠池縣）到達汴京（河南開封市），讓蘇軾兄弟有機會遊覽古都名城、參拜古剎道觀、拜訪清流學士。嘉祐二年（1057 年）三月進士及第，四月七日母

---

126 馬宗霍編：《書林藻鑑》（臺北：臺灣商務，1965 年），卷九，頁 214。

127 杜甫：《杜工部詩集》（臺北：臺灣中華，1965 年臺一版），卷四，〈茅屋被秋風所破歌〉，頁 7。

128 白居易：《白香山詩集》（臺北：臺灣中華，1965 年臺一版），卷十二，〈琵琶行並序〉，頁 11。

129 《杜工部詩集》，卷十，〈寄李十二白二十韻〉，頁 23。

130 《山谷題跋》，卷五，〈題東坡字後〉，頁 227。

131 《山谷題跋》，卷二，〈跋東坡樂府〉，頁 199。

132 《山谷題跋》，卷五，〈跋東坡書遠景樓賦後〉，頁 230。

133 蘇軾提出「詩中有畫，畫中有詩」的命題，主張「詩」與「畫」的互相參透，他評王維的畫：「味摩詰之詩，詩中有畫；觀摩詰之畫，畫中有詩。」見《蘇軾文集》，卷七十，〈書摩詰藍田煙雨圖〉（頁 2209）蘇軾還強調「詩」與「畫」在創造審美意象方面的共同要求，他說：「詩畫本一律，天工與清新。」見《蘇軾文集》，卷二九，〈書鄢陵王主簿所畫折枝二首〉第一首（頁 1526），詩是無形有聲之畫，畫是有形無聲之詩，二者在審美意象方面具有同一性。

134 張彥遠提出書畫同源同法之見解，他認爲：「書畫用筆同法」、「書畫異名而同體」、「同源而異流」，見《歷代名畫記》，卷一，〈敘畫之源流〉：「書畫異名而同體。」（頁 279）；又卷二，〈論

親過世，父子兼程趕回四川料理程氏後事；嘉祐四年（1059）蘇軾兄弟守喪期滿，父親又帶著他們及其家人從水路過長江三峽到京師參加制科考試，這一趟水路花了四個多月的時間才到汴京，他們從初冬啓程，歲末到荊州（湖北荊州縣），正值底水位的長江也讓兄第二人見識到：平靜無波及波濤洶湧不同景象的長江水、峭壁千尺的三峽、以及經過灩澦堆、新崩灘等驚險路段，一葉小舟載浮載沈的經驗；當然也飽覽雄險奇峻的三峽風光，參訪長江沿岸的屈原塔、望夫臺、諸葛亮的八陣磧、劉備託孤的白帝城、木櫪觀、神女廟、王嬙故居昭君村等名勝古蹟。隔年春天由荊州（湖北荊州縣）轉陸路經洞陽，渡漢水到襄陽（湖北襄陽縣）、唐州（河南泌源縣），二月到許州（河南許昌市），結識范仲淹的次子范純仁，到汝州（河南汝臨縣）遊潁考叔廟。於嘉祐五年（1060）二月蘇氏一行人才到京師。這一次南行，蘇軾沿途的詩作編爲《南行前集》，在《南行前集》的敘中蘇軾曾言：「山川之秀美，風俗之朴陋，賢人君子之遺跡，與凡耳目之所接者，雜然有觸於中，而發於詠嘆。」[135] 將此行所見、所聞均記在《南行前集》中。

古人云：「讀萬卷書，行萬里路。」宋人相信：大自然中的山川有一種與人性同構的靈性，因此遊歷山川可以吸納自然界瑰奇壯麗之氣與幽深玄渺之趣，可以使人格昇華，使人性淨化。而且歷史古蹟及文化古物，在今昔對比中能引發人思古之幽情；各地的風俗民情，也能增長人的學識，開拓人的眼界、心胸，更能啓迪創作時的靈感。爲參加科舉考試，蘇洵一行人兩次離鄉背井，經由不同的路線進京，也希望藉著江山之助增長兄弟二人的見聞。

蘇軾二十六歲踏入政壇，首先出任鳳翔府（今陝西鳳翔）簽判，遇到嚴厲的上司陳希亮（陳季常之父），當陳希亮建造凌虛臺時，蘇軾有感於臺之不可久恃，人事亦然，應陳希亮之請作〈凌虛臺記〉，獲得陳希亮的讚美；在任內曾遊鳳翔八景，看到〈石鼓文〉、〈詛楚文碑〉、吳道子、王維的畫作等歷史文物。當蘇軾的政治理念與主流派不合時，他自請外調到杭州，杭州繁華熱鬧，佛寺林立，蘇軾在杭州遊西湖、登孤山，得與當地文人名僧來往唱和。被調到貧窮的密州之後，爲了消除蟲災，使得原本不相信宗教祈禱儀式的蘇軾，必須應農民之請齋戒沐浴向常山山神祈雨；在這段艱困的生活中，蘇軾重讀《莊子》，尋求精神上的解脫。熙寧七年（1074）被調到徐州，徐州是歷史古城，交通便利，物產豐富，比之密州也算是繁華熱鬧的都市，但蘇軾到徐州任職時，正巧碰到洪水爲患，親民愛民的使命感自其心中油然而生，使他必須身先士卒參與救災工作，水災之後旱災接踵而來，他又必須遵從徐州父老的勸告，到城東二十里外的石潭祈雨，待一切安頓好後，蘇軾才可以與家人泛舟於百步洪、與好友在黃樓飲酒作詩，才可以遊燕子樓等徐州名勝古蹟。元豐二年（1077）被調到湖州，從徐州、經泗州、渡淮河、揚州、常州到湖州這條路已是蘇軾第三次行走，途中遊覽平山堂（揚州），懷念歐陽脩，經過京口回想起五年前結伴同遊的張先、陳舜俞而今安在？景物依舊，人事全非的感觸引發他對人生目標、人生意義的思考。

顧陸張吳用筆〉：「書畫用筆同矣！」（頁 293）

[135]《蘇軾文集》，卷十，〈南行前集敘〉，頁 323。

宋人對韓愈「物不平則鳴」[136]「文窮而後工」的創作理論不表示贊同，因爲宋人將「窮而後工」的「窮」解釋爲政治處境的窮困，而非經濟狀況的窮，「工」則是「蘊其所有而不得施於世」[137]之後，「憂思感憤之鬱積」[138]的憂患意識，故歐陽脩認爲：「士達則寓意于功名，窮則潛心于文翰。故詩必待窮而後工者，其用志專，其造理深，其歷世故、險阻、艱難無不備嘗故也。」[139]因此宋代詩人普遍認爲：命運之不幸使得他們更有可能廣泛接觸社會生活，擴大觀察的視野，並更深刻體驗到現實人生的底蘊。蘇軾生長於北宋承平的中晚期，一生雖未經歷過戰爭，卻在官場中沈浮，二十六歲時得到「賢良方正能直言極諫科」第三等的優異成績，三十出頭以〈議學校貢舉狀〉蒙神宗皇帝召見的殊榮，又有與當權不合而自請外調爲地方官的自知之明，仍無法避免遭受李定等有心人士的陷害，致使其身陷囹圄，使他受到極度的凌辱與迫害。謫居黃州，「微官似馬曹」[140]的政治地位，宦途的不得志，師友相繼謝世，心靈上承受前所未有的苦悶與抑鬱，在現實環境極端無助，理想無法實踐之下，使他重拾起童年所種下的佛教、道教的種子，重新省視自我的生命價值，藉著經黃州的歲月，將儒、道、佛三家思想融合，尋找自己所追求的人格典範，尋求突破困境的窗口。蘇軾的政治處境就是宋人所謂的「窮」，宋人處「窮」時，往往會將鬱積的憂思感憤化爲深沈的憂患意識，而這份憂患意識又往往裨益於文藝創作。元豐二年（1079）的烏臺詩案，蘇軾歷經百餘日的牢獄，貶爲黃州團練副使，心中的憂思感憤化爲點畫線條時，忠臣烈士顏真卿的人格形象成爲他學習的楷模，王羲之蕭散簡遠的風格成爲他追求的典範。

爲了參加科舉考試，蘇軾與家人先後兩次離開四川，陸路與水路有著不同的山水風貌、人文景觀；二十年漂泊的政治生涯，感受到宦途的險惡、人事的無常、人情的冷暖、遷徙的艱辛。這些人生的經歷正足以激發他創作的靈感，豐富他創作的題材，再加上它豐富的學養，更能提升、深化他的書法意境與的風格。

---

136 韓愈：《韓昌黎全集》（臺北：臺灣中華，1965 年臺一版），卷九，〈送孟東野序〉，頁 7。

137 梅堯臣：《宛陵集》（臺北：臺灣中華，1966 年臺一版），〈歐陽脩序〉，頁 1。

138 《宛陵集》，頁 1

139 李綱：《梁谿集》（《景印文淵閣四庫全書》一一二六冊），卷一三八，〈五峰居士文集序〉中引歐陽脩之言，頁 572。。

140 《蘇軾文集》，卷六，〈次韻張安道讀杜詩〉，頁 267。

第二節　書法創作的美學理論

宋代書法家擺脫唐人技法的束縛，重視寫意的書風，他們不計較書法技巧的工拙，講究作品中所表現的筆墨情趣，追求在自由揮灑中抒發個人的人格、學問與精神，並視書法創作爲人生一大樂趣，在宋朝開此風氣的是歐陽脩，蘇軾承續歐陽脩的主張，繼續提倡此一新風氣，形成他在書法創作上獨特的風格，也對宋代書法藝術造成重要的影響。蘇軾一生沒有寫過專門的書論著作，但在他的散文、詩歌、題跋及與友人往返的書信中，經常提出一些與書法有關的見解，筆者就前人研究之結果，依其創作的進程，將其書法創作的美學理論歸納出四個階段[141]：「知法通理，自出新意」、「技道相參，技進於道」、「由形而神，不計工拙」、「無法之法，無意乃佳」四個階段，以下就此四個階段依序論敘之：

一、知法通理，自出新意

「法」的建立不是憑空虛構的，它是爲了適應當時的狀況而建構，它必須經過一段時日，經由多人努力、修正才逐漸形成，成爲大眾所遵行的規矩法度。書法的規矩法度包括：執筆、用筆、用墨、結字、章法佈局等。創作主體在練習之初對於各家的「法」都十分生疏，必須有退筆如山的勤練功夫，由一家一帖到一家多帖，再由專一一家到博通眾家，主體在熟練各家的技法之後，技法才能爲創作其所運用。書法經過魏晉南北朝、隋唐書法家的努力，在技法上已經有一定的成就[142]，蘇軾站在巨人的肩膀上，也認爲習法的重要，他曾在〈鹽官大悲閣記〉中斥責一般人「求精於數外，而棄跡而以逐妙」[143]背離法度的作法，他自己在書寫時也身體力行，將眾法瞭然於心、應之於手，故朱熹曾讚美他的作品：「凡人作文字不可太長，照管不到，寧可說不盡，歐、蘇文皆說不曾盡。東坡雖是宏闊瀾翻，成大片衮將去，他裏面自有法，今人不見得他裏面藏得法，但只管學他一衮做將去。」[144]朱熹認爲蘇軾的文章「裏面藏得法」，可證明蘇軾在創作時的「不廢法」。宋朝的文藝風氣是「詩畫一律」、「書畫會通」，蘇軾這不廢法的觀念也會通到詩、詞、書、畫等創作上。

蘇軾承繼歐陽脩「通理」[145]的觀點，在知法度的同時，也強調「通理」，他

---

141 黃惠菁：《東坡文藝創作理論研究》（臺師大 81 年國研所碩士論文）：將蘇軾文藝表現方式分爲「文以達意」、「技道兩進」、「形神相依」、「不拘法度」四種，但其未依創作之先後階段分。頁 193-244。

142 關於執筆方面有：唐太宗的〈筆法訣〉、陸希聲的「撥鐙法」、南唐後主的「八字法」等；關於用筆方面有：王羲之的〈用筆賦〉、歐陽詢的〈用筆論〉、顏真卿的〈述張長史筆法十二意〉等；關於結字章法方面有：歐陽詢的〈三十六法〉、智果的〈成心頌〉、張懷瓘的〈論用筆十法〉等。

143 《蘇軾文集》，卷十二，〈鹽官大悲閣記〉，頁 386-387。謝佩芬：《北宋詩學中『寫意』課題研究》（臺北：臺大出版委員會，1998 年初版）將「求精於數外」的「數」解釋爲「度數」、「規矩法度」，頁 205-207。

144 朱熹：《朱子語類》（臺北：正中，1973 年臺三版），卷一三九，頁 5336

145 《歐陽文忠集》，卷一三十，〈物有常理者〉，頁 4。歐陽脩的「常理」是指一般事物之理。

讚美蔡襄的書法：「君謨真、行、草、隸，無不如意，其遺力餘意，變為飛白，可愛而不可學，非通其意，能如是乎？」[146]蔡襄真、行、草、隸、飛白體等各種字體皆善，其主要原因在於其了解「物一理也」[147]，做到「通其意，則無適而不可。」[148]至於世人無法兼善各種字體的原因是「未能通其意。」[149]他在〈淨因院畫記〉中也提到物之「常理」[150]，所謂「理」是指存在於各種事物內部抽象的共通性質，它是一種藝術規則，所謂「通理」就是創作時對各種事物的把握方式，以及由此歸納出來的創作技巧，就書法而言，「通理」則是熟悉各種字體的品性及其共同特點，掌握其書寫規律而言。至於如何才能「通理」，蘇軾以佛家的放下拘執、放下有所求的修持方式，讓心回到清境無爲的境界時，則能見識到事物的全貌，才能發現蘊藏在事物中的「理」，故其在〈超然臺記〉中提出「遊於物之外。」[151]在〈出峽〉詩中提到：「吾心淡無累。」[152]若能超然物外、我心無所求，則能達到「如水鏡以一含萬」[153]、「靜故了群動，空故納萬境」[154]之境界，故能視事物之全貌。除了「放下拘執」之外，蘇軾認爲「積學」也是「通理」的法門，他在〈評楊氏所藏歐蔡書〉中說：「獨蔡君謨書，天資既高，積學至深，心手相應，變態無窮，遂為本朝第一。」[155]他稱讚蔡襄「積學至深」，故其書法爲本朝第一；當柳氏二外甥向他求墨寶時，他也勸他們：「退筆如山未足珍，讀書萬卷始通神。」[156]在在都強調勤學的重要，只有「放下拘執」、「讀書萬卷」，擁有廣博的知識和藝術修養之後 才能「通理」。就書法創作而言，「通理」就是指：創作主體經由不斷的積累學識、不求名利的練習過程，方能掌握各種字體的線條、墨色、結字、佈局等基本原則。

創新是藝術家確立自己獨特藝術風格的必經之路，創作主體藉由創新的過程體現自我意識。因此蘇軾在明法通理之後，更主張「自出新意，不踐古人。」[157]他在〈評吳道子畫後〉一文中就說明「新意」的由來：「出新意於法度之中。」[158]在蘇軾的藝術理論中「法度」有兩層涵義[159]：一是指表層的藝術形式而言，如詩詞之句法、文法、平仄、用韻等，又如書畫的筆法、墨法、結構、章法等形式規範及技巧要求；一是指藝術的深層規則，是內在的藝術規律、審美尺度等。此

---

146 《蘇軾文集》，卷六九，〈跋君謨飛白〉，頁 2181。
147 《蘇軾文集》，卷六九，〈跋君謨飛白〉，頁 2181。
148 《蘇軾文集》，卷六九，〈跋君謨飛白〉，頁 2181。
149 《蘇軾文集》，卷六九，〈跋君謨飛白〉，頁 2181。
150 《蘇軾文集》，卷十一，〈淨因院畫記〉：他以人物、禽獸、宮室、器用等有「常形」，故畫家在畫這些有常形的實物時，失其常形，人皆知之；然而山、石、竹、木、水波、煙雲等雖無常形卻有常理，對於無常形之物，其理不可以不知。頁 367。
151 《蘇軾文集》，卷十一，〈超然臺記〉，頁 352。
152 《蘇軾文集》，卷一，〈出峽〉，頁 44。
153 《蘇軾文集》，卷十，〈送錢塘僧思聰歸孤山敘〉，頁 326。
154 《蘇軾文集》，卷十七，〈送參寥詩〉，頁 906。
155 《蘇軾文集》卷六九，〈評陽氏所藏歐蔡書〉，頁 2187。
156 《蘇軾文集》，卷十一，〈柳氏二外甥求筆跡〉，頁 543。
157 《蘇軾文集》，卷六九，〈評草書〉，頁 2183。
158 《蘇軾文集》，卷七十，〈評吳道子畫後〉，頁 2210。
159 周裕鍇：《宋代詩學通論》（成都：巴蜀，1997 年第一版），頁 220。

處蘇軾所謂「出新意於法度之中」的「法度」是指表層的藝術形式、藝術規範。蘇軾不僅是一位理論家，則他更是一位實踐家，他在承繼前人書法技法之後，經由自己不斷的書寫過程中，將前人執筆、運筆……等表層的藝術規範融會成自己的創作原則，作爲他自己創新的第一步。

首先關於執筆的方法。自古以來書法家一向重視執筆法，認爲執筆不得法，字就寫不好。唐朝以前人們席地而坐，寫字時伏於几案，一手控制紙張一手執筆，故多用「單鉤法」執筆較便利於書寫。唐末宋初高腳桌椅漸多，人們坐椅據桌而書，「撥鐙法」[160]或「五指執筆法」似乎成爲書法界不可違背的執筆法，蘇軾雖坐椅據桌而書，卻沿用「單鉤法」執筆，這種執筆法在當時被視爲是離經叛道的行爲，受到多方批評[161]。蘇軾則主張：「把筆無定法，要使虛且寬，歐陽文忠公謂余，當使指運而腕，不知此語最妙。方其運也，左右前後卻不免欹側，及其定也，上下如引繩，此之謂筆正。柳誠懸之語良是。」[162]他只秉持筆不可拿死的原則，執筆時必須「虛且寬」，運筆時由手指而手腕，行筆靈活，至於何種執筆法，則以書寫方便爲主。清朝書法家朱履貞也認爲單鉤執筆法「惟小楷可用，餘皆不可。」[163]而這種「單鉤法」類似現代人拿鉛筆或原子筆的方法，坐椅據桌書寫小楷書或小行楷書的確較爲便利快速。

至於王獻之習書時，王羲之從後抽筆之事蘇軾則持否定的看法，他說：「獻之少時學書，逸少從後取其筆而不可，知其長大必能名世。」[164]一般人認爲王獻之筆握得牢，以至於王羲之從其後無法把筆抽去，蘇軾則認爲筆握得牢固則無法靈活運用手腕及手指的力量，全身的力量則無法經由手腕、手指運到筆頭，全身的力量無法運到筆尖則如何流佈到紙張上？因此蘇軾認爲「知書不在於筆牢，浩然聽筆之所之而不失法度。」[165]此正是掌握用筆之道而善於用筆之故，因此他以偃臥方式「單鉤法」執筆，書寫時手貼桌面，手掌寬虛，指腕皆運，下筆堅實有力，益以蘇軾使用諸葛筆[166]，故點劃較爲豐厚，作品中按得動作較多，橫、撇、捺等筆畫較爲舒張，而豎畫、背鉤、轉折處較爲緊縮，字體多呈扁平欹側之勢。

關於用墨，蘇軾在繪畫、書法上均注重墨色，張懷民曾贈蘇軾兩枚墨，他曾說：「世人論墨，多貴其黑，而不取其光，光而不黑，固為棄物，若墨而不光，索然無神采，亦復無用，要使其光清而不浮，湛湛如小兒目睛，乃為佳也。」[167]其將墨色與茶色相比，他說：「茶欲其白，常患其黑。墨則反是。」[168]他與司馬

---

160 相傳「撥鐙法」爲唐代陸希聲所傳，執筆即在「擫、押、鉤、格、抵」五字，近人沈依默有「執筆訣」解釋此法。

161 如《山谷題跋》，卷五，〈跋東坡水路贊〉：「士大夫多譏東坡用筆不合古法。」（頁 228）

162 《蘇軾文集》，卷七十，〈記歐公論把筆〉，頁 2234。

163 朱履貞：《書學捷要》（《叢書集成新編》五二冊，臺北：新文豐，1985 年初版），卷下，頁 29。

164 《蘇軾文集》，卷六九，〈書所作字後〉，頁 2180。

165 《蘇軾文集》，卷六九，〈書所作字後〉，頁 2180。

166 宋朝製筆的特點是打破秦漢以來硬毫筆爲正宗的傳統，筆開始向軟毫方向發展。宋代宣城諸葛家族所製之雞距筆，毛純耐用，剛柔並濟，最爲文士所喜愛，世稱諸葛筆。

167 《蘇軾文集》，卷七十，〈書懷民所遺墨〉，頁 2225。

168 《蘇軾文集》，卷七十，〈書茶墨相反〉，頁 2227。

光論茶色墨色時也說：「司馬溫公嘗曰：『茶與墨政相反。茶欲白，墨欲黑，茶欲重，墨欲輕，茶欲新，墨欲陳。予曰：『二物之質誠然。』』[169]蘇軾與司馬光均主張墨色要黑，蘇軾更認爲墨色要黑且光亮，字跡才能神采煥發。李之儀稱蘇軾作書必用濃墨，因此書蹟給人有豐腴的印象。後人評其字「左秀右枯」[170]，又以「石壓蝦蟆」[171]譏之，殊不知這正是蘇軾執筆偃臥，手掌、手腕虛寬靈活所致。因此，特殊執筆法，墨色黑且光亮，正是蘇軾在表層藝術形式、技巧上自出新意之處。

至於結字與章法的原則，蘇軾在替王晉卿所藏的〈蓮華經〉作題跋時曾提到：「凡世之所貴，必貴其難，真書難於飄揚，草書難於嚴重，大字難於結密而無間，小字難於寬綽而有餘。」[172]在蘇軾之前，前人對字體結構、章法的理論論述已稱豐富，而蘇軾則掌握字體的品行，在結字章法上僅做原則性的主張，他認爲：真書在書寫時已經注意每一筆劃的筆法、位置等結字問題，所以書寫時貴在蘊藏飄揚、靈活的意韻；行書、草書因書寫速度較快，故於飄揚之外又帶有莊重之意爲貴。至於大字所佔的空間多，若不結構緊密，則易流於疏間而顯得單薄；小字所佔空間小，若太拘謹，則難免過於壅塞而無法伸展。每一種字體都有其難度，創作主體若能知法度，掌握常理，則能突破難度，開創新意。

二、技道相參，技進於道

任何一種技術都須經過長時間的練習，才能達到爐火純青的地步。就書法的技法而言也需要經過長時間不斷的書寫練習，才能被創作主體靈活的應用。毛筆在宋朝仍是主要的書寫工具，其使用機率相當高，文人平日抄書、寫作等就是一次次練習的機會，因此關於學書的次第，蘇軾認爲：「書法備於正書，溢而為行、草，未能正書而能行、草，猶未嘗莊語而輒放言，無是道也。」[173]又說：「真生行，行生草；真如立，行如行，草如走；未有未能行立而能走者耳。」[174]創作主體對筆法、結構等從一無所知到有法可循是習書過程中不可或缺的工夫，蘇軾以先學會走路才能跑步的先後關係，比喻真、行、草三種字體學習先後的順序，他認爲初學者應從楷書入手，因爲楷法嚴謹，一點一畫，絲毫不苟，且間架平正，到楷法熟練之後，再書寫行、草，行、草才能有所進展。蘇軾尤其重視小楷書，他在〈跋君謨書賦〉中稱讚蔡襄在書法上的成就，並且直言：「書法當自小楷出，豈有正未能而以行、草稱也。」[175]蔡襄的書法被蘇軾推崇爲「本朝第一」[176]，蘇軾以蔡襄在書法上的成就說明：學書當從小楷書入手，此乃當時文人平日抄書或

169 《蘇軾文集》，卷七十，〈記溫公論茶墨〉，頁 2227。
170 《山谷題跋》，卷五，〈跋東坡水陸贊〉：「或云：『東坡作戈筆成病筆，又腕著而筆臥，故左秀而右枯。』」（頁 228）
171 曾敏行：《獨醒雜誌》（《景印文淵閣四庫全書》一 0 三九冊），引黃庭堅言：「公之字固不敢輕議，然間覺褊淺，亦甚似石壓蛤蟆。」（頁 539）
172 《蘇軾文集》，卷六九，〈跋王晉卿所藏華嚴經〉，頁 2195。
173 《蘇軾文集》，卷六九，〈跋陳隱居書〉，頁 2184。
174 《蘇軾文集》，卷六九，〈書唐氏六家書後〉，頁 2206。
175 《蘇軾文集》，卷六九，〈跋君謨書賦〉，頁 2182。
176 《蘇軾文集》，卷六九，〈評陽氏所藏歐蔡書〉，頁 2187。

詩文創作、僧侶寫經、友人往來的尺牘、官員的奏章均以小字爲主，小字使用十分頻繁，故小楷書經由長時間學習的過程，逐步領會和掌握其創作技巧，才能進到行楷書或行書，甚至草書。

除了依照楷、行、草的先後順序學習書法外，還需要平日「積學以儲寶」[177]的工夫，蘇軾在〈次韻孔毅夫集古人句見贈五首〉的第四首中曾云：「不如默誦千萬首，左抽右取談笑足。」[178]博聞強記是詩人做詩必備的基本素養，也是文藝創作者必備的條件，因爲儲備豐富的學養不但可以增加書法作品中的書卷氣，還可以幫助主體通達事理，這就是書法之外的工夫——積學，也就是所謂的「字外功」。如果一位創作主體只對書法技巧的嫻熟，而沒有「字外功」作爲輔助，則其所嫻熟的技巧就難以轉化，難以通達，所有的技巧將成爲「死法」。因此現代書法學者陳振濂先生曾說：「積學累功乃是書法家達到自由狀態的必備條件。」[179]「自由狀態」是所有藝術創作者所追求的境界，而「積學累功」正是通往這個境界的不二法門。

蘇軾所謂的「道」是指自然界中各種事物的內在特質和規律[180]，它是蘇軾藝術創作的根源[181]，他在〈日喻〉一文中以少年游泳爲喻，說明「道可致而不可求」[182]。對一個「日與水居」的少年而言，「七歲而能涉，十歲而能浮，十五而能浮沒矣。夫沒者，豈苟然哉，必將有得於水之道者。日與水居，則十五而得其道。」[183]少年經過長時間反覆練習泳技，逐漸掌握水的特性，十五歲自然就會游泳。如果只憑別人間接傳授的游泳經驗，自己不能長期的躬親力行，是無法熟悉、掌控水的特性，到水中沒有不溺斃的。所以，就書法創作而言，唯有經過長久的書寫練習，在熟練技法的同時，逐漸領悟、掌握故種字體的書寫品行以及筆、墨、紙等使用工具的特質，書寫時才能得心應手。

關於技與道二者的關係，蘇軾以文同畫竹爲例，提出「技道相參」、「技進於道」的論點。文同愛竹、善畫竹，建堂於竹叢間，取名爲墨君堂，朝夕與竹相處，作息起居無不與竹相關，因而得以觀察修竹於晝夜、陰晴、四時不同的變化，對於竹的特性、姿態瞭然於心，蘇軾稱：「與可之於君（竹），可謂得其情而盡其性矣」[184]因此文同在畫竹之前已「胸有成竹」，再加上文同高度純熟的繪畫技巧，故能把胸中所湧現竹的形象以筆墨表達出來，蘇軾在〈文與可畫篔簹谷偃竹記〉中稱讚文同的繪畫：「成竹於胸中，執筆熟視，乃見其所欲畫者，急起從之，振筆直遂，以追其所見，如兔起鶻落，少縱則逝矣」[185]。故知文同在長時間畫竹的過程中逐漸領悟到竹之道，在「畫竹技法」與「悟竹之道」同時並進，才能將「胸

177 《文心雕龍》，卷六，頁 11。
178 《蘇軾文集》，卷二二，〈次韻孔毅夫集古人句見贈〉第四首，頁 1157。
179 陳振濂：《書法學》（臺北：建宏，1994 年初版），頁 1023。
180 黃惠菁：《東坡文藝創作理論研究》（臺師大國研所 81 年碩士論文），頁 204-213。
181 鄭文倩：《蘇軾藝術思想研究》（臺大中文所 80 年碩士論文），頁 5-14。
182 《蘇軾文集》，卷六四，〈日喻〉，頁 1981。
183 《蘇軾文集》，卷六四，〈日喻〉，頁 1981。
184 《蘇軾文集》，卷十一，〈墨君堂記〉，頁 356。
185 《蘇軾文集》，卷十一，〈文與可畫篔簹谷偃竹記〉，頁 365。

中之竹」轉化成「手中之竹」，因此提筆畫竹時才能振筆直遂，追其所見。

蘇軾的繪畫得之於文同，但他卻謙虛的說他不擅長繪畫：「與可之教予如此，予不能然也，而心識其所以然。夫既心識其所以然而不能然者，內外不一，心手不相應，不學之過也。」[186]其中「不學之過」指的就是不熟練繪畫技法，因此創作時常有「見於中而操之不熟者，平居自視了然，而臨事忽焉喪之」[187]的窘境。蘇軾以自己學畫的經驗說明在文藝創作上不可「有道無藝」，他在〈書李伯時山莊圖後〉一文中也說：「有道而不藝，則物雖形於心，不形於手。」[188]道出「有道無藝」的缺失。文藝創作者不可以「有道無藝」，亦不可「有藝無道」，他在替秦少游的作品作跋時說：「少游近日草書，便有東晉風味，作詩增奇麗，乃之此人不可使閑，遂兼百技矣，技進而道不進，則不可，少游乃技道兩進也。」[189]他一方面稱讚秦少游技道兩進，故其草書有東晉蕭散簡遠的風格，一方面強調創作時不可「技進道不進」，否則如官學中的「院體」書法，僅可視之爲「寫字」，不可以書法創作論之。然而當創作技巧精熟、學養也相對提高的同時，若創作主體心中想著：藉此作品求名求利或獲取官位，則依然無法創作出高格調的作品，因此，創作主體還要修練莊子「心齋」、「坐忘」的功夫，如此才能跳脫主體（創作主體）對客體（字體）的好惡、執著，主體才能對客體真心賞愛，由凝神之技通乎道，在此技道相參、技道並進周而復始的循環中，與客體達到精神交融，當創作主體與客體靈性相感通時，在創作時自然會有如文同作畫「忽乎忘筆之在手與紙之在前，勃然而興，而修竹森然」[190]的情形，蘇軾稱此爲「身與竹化」[191]，這是創作主體在消弭主、客之間的對立之後，主體精神在完全逍遙自由之下，創作如庖丁解牛、輪扁斫輪、痀僂承蜩般自然的作品。

三、由形而神，不計工拙

「形神」是中國藝術理論的根本問題，在漢代中就有「故以神為主者，形從而利；以形為治者，神從而害。」[192]「故心者，形之主也；而神者，心之寶也。」[193]「畫西施之面，美而不可說；規孟賁之目，大而不可畏，君形者亡焉。」[194]強調繪畫時精神重於形質，且二者有主從關係。漢末劉邵在評論人物品藻時也說：「物生有形，形有神精，能知精神，則窮理盡性。」[195]魏晉時顧愷之將「形神」用之於畫論中，提出「以形寫神」的理論，肯定「寫神」乃繪畫獨特的性質，將

186 《蘇軾文集》，卷十一，〈文與可畫篔簹谷偃竹記〉，頁 365。
187 《蘇軾文集》，卷十一，〈文與可畫篔簹谷偃竹記〉，頁 365。
188 《蘇軾文集》，卷七十，〈書李伯時山莊圖後〉，頁 2211。
189 《蘇軾文集》，卷六九，〈跋秦少游書〉，頁 2194。
190 《蘇轍集》，卷十七，〈墨竹賦〉，頁 334。
191 《蘇軾文集》，卷二九，〈書晁補之所藏與可畫竹三首〉第一首：「其身與竹化，無窮出清新」，（頁 1522。）
192 劉安：《淮南子》（北京：中華，1998 年第一版），卷一，〈原道訓〉，頁 87。
193 《淮南子》，卷七，〈精神訓〉，頁 520。
194 《淮南子》，〈說山訓〉卷十六，頁 1139。
195 劉邵：《人物誌》（臺北：中華，1966 年），卷上，〈九徵一〉，頁 3。

人心靈、精神成爲藝術表現的對象，藉「對悟」之法由「寫形」通向「傳神」，才能完成「傳神的實對之形」[196]。而將此形神思想用在書法上則須到南齊的王僧虔，他在〈筆意贊〉中曾說：「書之妙道，神彩為上，形質次之，兼之者方可紹於古人。以斯言之，豈易多得？必使心忘於筆，手忘於書，心手達情，書不忘想，是謂之不得，考之即影。」[197]主張書法在線形的自由流動之中，通過超越點線的感性及有限性而達到一種韻味無窮的藝術境界，也就是不再強調主體對客觀物象及其勢態的摹擬，而是客體成爲主體審美心理自由流動的感性形式，因此王僧虔認爲兼有「神彩」「形質」二者的客體才能超越古人。唐孫過庭也重視書法藝術中的「骨氣」與「風神」，但是，總體而言他仍主張眾美兼得、剛柔並濟[198]。張懷瓘〈文字論〉中說：「以筋骨立形，以神情潤色。」[199]在筋骨之外，特別提出「神情」，並以「風神骨氣者居上，妍美功用者居下」爲評書原則，因此當他以此原則批評王羲之的草書時，則有「逸少則格律非高，功夫又少，雖圓豐妍美，乃乏神氣，無戈戟銛銳可畏，無物象生動可奇，是以劣於諸子」[200]之語， 可知張懷瓘所謂的「神氣」是一種「可畏」、「可奇」的神情，故其不欣賞王羲之的草書。

宋朝的文藝創作以「寫意」爲主，文士將藝術創作視爲主體心境的寄託，視書畫藝術爲主體全部生命與筆墨形跡交融之後的境界呈現，故書畫作品中往往包含創作主體的道德意識、學養、情感及個性等因素，因此從客體中可透視創作主體的生命情境。蘇軾繼承前代「以形寫神」的美學思想，以人的生命形體看待書法的生命現象，認爲「書必有神、氣、骨、肉、血。五者闕一，不為成書也。」[201] 進一步提出書法中的生命現象除了有肉、有筋骨的形質之外，還要有「血的循環、氣的吐納、神的閃耀」[202]等生命感，他在〈傳神記〉中以「蕭然有意於筆墨之外者」[203]爲傳神的最高標準。

然而，蘇軾並非不重視形質的相似，他曾在〈書李伯時山莊圖後〉云：「龍眠居士作〈山莊圖〉，使後來入山者信足而行，自得道路，如見所夢，如悟前世，見山中泉石草木，不問而知其名，遇山中漁樵隱逸，不名而識其人。」[204]這無疑是在讚美李伯時繪畫的逼真，如實的反映出山莊的一草一木；同樣他在〈書吳道子畫後〉也說：「道子畫人物，如以燈取影，逆來順往，旁見側出，橫斜平直，

---

[196]《歷代名畫記》，卷五引顧愷之〈魏晉勝流畫贊〉：「人有長短，今既定遠近以囑其對，則不可改易闊促，錯置高下也。凡生人亡有手揖眼視而無所對者，以形寫神而空其實對，荃生之用乖，傳神之趨失矣，空其實對則大失，對而不正則小失，不可不察也。一像之明昧，不若對悟之通神也。」（頁 322）

[197]〈筆意贊〉：「書之妙道，神彩爲尚，形質次之，間之者方可紹於古人。」（頁 48）

[198]《孫過庭書譜箋證》：「凜之以風神，溫之以妍潤，鼓之以枯勁，和之以閑雅……假令眾妙攸歸，務存骨氣，骨既存矣，而遒潤加之……。」（頁 42-110）

[199]《佩文齋書畫譜》，卷六，引張懷瓘〈文字論〉，頁 145。

[200]《佩文齋書畫譜》，卷九，引張懷瓘〈書議〉，頁 203。

[201] 《蘇軾文集》，卷六九，〈論書〉，頁 2183。

[202] 熊秉明：《中國書法理論體系》（臺北：雄獅，2000 年第三版），頁 27。

[203] 《蘇軾文集》，卷十二，〈傳神記〉，頁 401。

[204] 《蘇軾文集》，卷七十，〈書李伯時山莊圖後〉，頁 2211。

各相乘除，得自然之數，不差毫末，出新意於法度之中，寄妙理於豪放之外。」[205]他用「以燈取影」、「不差毫末」讚美吳道子對人物畫把握的精準，並以「出新意於法度之中，寄妙理於豪放之外」肯定吳道子的畫不僅逼真，而且能傳神，對吳道子的繪畫評價頗高。

但當他在開元寺中，同時看到王維、吳道子兩人的畫作並進行比較時，他認爲王維的畫又高於吳道子，他說：

> 吾觀畫品中，莫如二子尊。道子實雄放，浩如海波翻。當其下手風雨快，筆所未到氣已吞 …吳生雖絕妙，猶似畫工論。摩詰得之於象外，有如仙翮謝籠樊。吾觀二子皆神俊，又於維也斂衽無間言。[206]

雖然吳道子的繪畫以不差毫末的形似見長，但因缺乏讓讀者聯想的空間，故與王維的作品相較時，蘇軾不免稱其爲「畫工」。王維通曉音律，長齋理佛[207]，以禪入詩，以詩入畫，因此他所畫的佛門子弟鶴形鵠立，「心如死灰不復溫」[208]，再配上門前「雪節貫霜根」[209]的兩叢修竹，更顯得「祇園弟子」對佛的清淨虔誠，樸素的畫面卻引起審美主體豐富的聯想空間，這種得之於象外，不以形似滿足，而要以神似畫出客觀對象的精神境界，乃得之於王維對音樂、詩、畫、佛學的會通之後，不自覺的將其心境投影在繪畫上。

蘇軾本之於「物一理也，通其意，則無適而不可」[210]的態度，將詩、文、書、畫都放在一個較廣的、可以相互會通的領域中討論，因此他不僅認爲王維的畫作傳神，連陶淵明的詩蘇軾也認爲蘊含詩人豐富的生命情境。陶淵明爲人率真，不慕名利，故其詩歌承繼漢魏詩歌「氣象混沌，難以句摘」[211]的作風，蘇軾特別喜好陶詩[212]，在〈書李簡夫詩集後〉稱讚陶淵明：「欲仕則仕，不以求之為嫌，欲隱則隱，不以去之為高，飢則叩門而乞食，飽則雞黍以延客，古今賢之，貴其真也。」[213]此種既不屈己徇人，也不矯情造作、天真爛漫的個性貫穿詩、文時，自然無須刻意雕琢辭藻便能工致有味，故蘇軾評陶詩「質而實綺，癯而實腴」[214]。其中「質」、「癯」指的是表面文辭的不視雕琢；「綺」、「腴」指的是蘊含豐富的生命情感，也就是「外枯中膏」[215]的風格。比蘇軾稍晚的李復也評陶詩：「詩

---

[205] 《蘇軾文集》，卷七十，〈書吳道子畫後〉，頁 2210。
[206] 《蘇軾文集》，卷三，〈王維吳道子畫〉，頁 108-110。
[207] 劉昫：《舊唐書》（臺北：鼎文，1976 年初版），卷一九 O 下，〈王維傳〉：「維弟兄俱奉佛，居常蔬食，不茹葷血。晚年長齋，不衣文采。」（頁 5052）
[208] 《蘇軾文集》，卷三，〈王維吳道子畫〉，頁 108-110。
[209] 《蘇軾文集》，卷三，〈王維吳道子畫〉，頁 108-110。
[210] 《蘇軾文集》，卷六九，〈跋君謨飛白〉，頁 2181。
[211] 嚴羽：《滄浪詩話》（臺北：廣文，1972 年初版），卷四，〈詩評〉，頁 142。
[212] 《蘇軾文集》，卷四，〈書李簡夫詩集後〉：「吾於詩人，無所甚好，獨好淵明之詩。」（頁 2515）
[213] 《蘇軾文集》，卷六八，〈書李簡夫詩集後〉，頁 2148。
[214] 蘇軾：《蘇軾佚文彙編》（北京：中華，1986 年第一版），卷四，〈與子由六首之五〉，頁 2515。
[215] 蘇軾以「外枯中膏」形容陶淵明及柳宗元的詩，見《蘇軾文集》，卷六七，〈評韓柳詩〉：「柳子厚詩在陶淵明下，韋蘇州上。退之豪放奇險則過之，而溫麗靖深不及也。所貴乎枯澹者，

語最蕭散。」[216]謝逸（1068-1112）也稱陶詩：「意到語自工，心真理自邃。何必讀虞韶，讀此可忘味。」[217]其中「蕭散」是指陶詩中平淡無奇的用詞、經過讀者再三玩味，才能領會陶淵明深藏於詞語間的意趣，因此陶詩有「味外之味」的效果，此時再回頭品味其用詞，自然有種「意到語自工」的感覺，而陶詩中「質而實綺，癯而實腴」、「外枯中膏」、「蕭散」、「味外之味」正是蘇軾在文藝創作中所重視的「傳神」。

蘇軾除了認爲陶淵明的詩有豐富的想像空間之外，詩對蘇轍的〈南窗詩〉也別讚賞，《容齋隨筆》曾記載：

> 蘇子由〈南窗詩〉云：「京城三日雪，雪盡泥方深。閉門謝還往，不聞車馬音。西齋書帙亂，南窗朝日生。展轉守床榻，欲起復不能。開戶失瓊玉，滿階松林陰。故人遠方來，疑我何苦心。疏拙自當爾，有酒聊共斟。」此其少年時所作也。東坡好書之，以為人間當有數百本，但閒淡簡遠得味外之味云。[218]

蘇軾欣賞蘇轍〈南窗詩〉的原因是「閒淡簡遠得味外之味」，所謂「味外之味」正是〈南窗詩〉傳神的地方。此外蘇軾也用「蕭散」形容文同的〈超然辭〉，他在〈書文與可超然臺賦後〉云：「其為〈超然辭〉，意思蕭散，不復與外物相關，其〈遠遊〉、〈大人〉之流乎？」[219]稱許文同〈超然辭〉是一篇傳神之作。

蘇軾這種「蕭散」、「味外之味」、「外枯中膏」等風格會通到書法創作上時，在歷代書法家中則是稱許鍾繇（151-230）、王羲之、智永禪師及張旭的書蹟，認爲此四人的書蹟有傳神之處。他在〈書黃子思詩集後〉評鍾繇、王羲之云：「予嘗論書，以謂鍾、王之跡，蕭散簡遠，妙在筆畫之外。」[220]鍾繇一生功業以政治爲主[221]，書法僅爲其業餘事業，曾師法蔡邕、劉德升，擅長正楷、行書、隸書[222]，庾肩吾（487-551）《書品》將其與張芝、王羲之書蹟同列爲上上，並稱「鍾天然第一，工夫次之。」[223] 王羲之爲仕宦家族的後代，王導（267-339）、王敦（266-324）均爲其叔父，幼年即擅長書法，除家學淵源之外，又向魏鑠學書，以書法有名而踏進仕途，卻無意於仕途，五十三歲時，因恥於王述（303-368）部下任職而辭官，與東土名士遊於山水之間，與道士採藥共修，過著清茶淡飲的生活，晚年書

謂其外枯而中膏，似澹而實美，淵明、子厚之流是也。」（頁 2109-2110）

216 《全宋詩》（北京：北京大學，1995 年第一版），卷一０九四，〈讀陶淵明集〉，頁 12407。

217 《全宋詩》，卷一三００三，〈讀陶淵明集〉，頁 14812。

218 洪邁：《容齋隨筆》（臺北：廣文，1995 年初版），卷十五，〈蘇子由詩〉，頁 3。

219 《蘇軾文集》，卷六六，〈書文與可超然臺賦後〉，頁 2060。

220 《蘇軾文集》，卷六七，〈書黃子思詩集後〉，頁 2124。

221 據陳壽《三國志》（臺北：世界，1974 年三版），卷十三，〈鍾繇傳〉：鍾繇生長於東漢末年，少懷大志，視曹操爲英雄，當曹操與袁紹在官渡（河南中牟縣）大戰時，贈曹操一千餘匹戰馬，又參加一系列戰爭，替魏立下汗馬功勞，魏文帝時封爲相國，爲朝廷重臣之一。頁 392-393

222 趙詰：《宣和書譜》（長沙：湖南美術，1999 年第一版）卷三，〈鍾繇〉：「工正隸、行草、八分，尤長於正隸。」（頁 48。）

223 庾肩吾：《書品》（《景印文淵閣四庫全書》八一二冊），頁 8。

法大進[224]，筆墨與感情、形質與神情達到和諧統一。故蘇軾稱其二人精妙處在於筆墨之外，二人均以簡古的字形表達瀟灑放逸的情趣。

蘇軾又在〈書唐氏六家書後〉評智永禪師與張旭，云：「永禪師書，骨氣深穩，體兼眾妙，精能之至，反造疏淡。如觀陶彭澤詩，出若散緩不收，反覆不已，乃識其奇趣。……張長史草書，頹然天放，略有點畫處，而意態自足，號稱神逸。」[225]智永禪師是王羲之的七世孫，少小出家，長居永欣（興）寺閣樓臨書，忘卻人世干擾，凡三十年，臨得真草〈千字文〉八百本，張懷瓘《書斷》將其草書列入「妙品」[226]，蘇軾稱讚智永禪師的書法，以疏淡、散緩的筆力表達書法作品的奇趣。張旭爲人瀟灑不羈，豁達大度，卓爾不群，才華橫溢，學識淵博，工於真書，尤精於草書，被後人譽爲「草聖」。唐玄宗時，張旭的書法與李白的詩、裴旻（不祥）的劍並稱三絕，書史傳聞：張旭性嗜酒，每大醉則呼叫狂走，然後落筆成書，有時竟以頭髮沾墨書寫，酒醒之後，自以爲神妙[227]。蘇軾以「頹然天放」、「意態自足」評之，是指張旭能自然的把喜、怒、哀、樂的情感宣洩於紙張上，呈現一種自足的意志情趣。

至於顏真卿、柳公權的書法，蘇軾都曾給予極高的評價，其稱顏體：「雄秀獨出，一變古法。」[228]其稱柳體：「本出於顏，而能自出新意。」[229]然而與鍾繇、王羲之相較時，卻又說：「顏、柳始集古今筆法而盡發之，極書之變，天下翕然以為宗師，而鍾、王之法益微。」[230]言下之意蘇軾認爲：顏、柳二人雖集古今筆法，在字的形質上極盡書法的變化，但是因二人刻意求工、求形似而失去神情，故其二人之成就又在鍾、王之下。

蘇軾將這種「以神爲主」的主體意識表現在自我的書法創作上，則主張臨摹古人字帖，卻不仰人鼻息，不一味地追求形似，以自出新意以含神韻爲貴，他說：「心存形聲與點畫，何暇復求字外意。」[231]所謂「字外意」就是指書法作品中所蘊涵的精神，也就是要有「味外味」、「蕭散簡遠」的內涵。蘇軾視書法爲一種獲取心靈快感、調節生活的文雅遊戲，視書法爲自我心靈滿足的一種活動，更視書法爲寓意的方式之一。蘇軾在四十二歲爲畫家王詵所寫的〈寶繪堂記〉就提出「寓意」的看法：

> 君子可以寓意於物，而不可以留意於物，寓意於物，雖微物足以為樂，雖尤物不足以為病；留意於物，雖微物足以為病，雖尤物不足以為樂。老子曰：「五色令人目盲，五音令人耳聾，五味令人口爽，馳騁田獵令

---

224 房玄齡：《晉書》（臺北：鼎文，1958 年），卷八十，〈王羲之傳〉：「羲之之書初不勝庾翼（305-345）、郗愔（313-384），及其暮年方妙。」（頁 2100）

225 《蘇軾文集》，卷六九，〈書唐氏六家書後〉，頁 2206。

226 張懷瓘：《書斷》（《景印文淵閣四庫全書》八一二冊）中，頁 51。

227 歐陽脩：《新唐書》（北京：中華，1975 年），卷二０二，〈文藝傳中〉，頁 5764。

228 《蘇軾文集》，卷六九，〈書唐氏六家書後〉，頁 2206。

229 《蘇軾文集》，卷六九，〈書唐氏六家書後〉，頁 2206。

230 《蘇軾文集》，卷六七，〈書黃子思詩集後〉，頁 2124。

231 《蘇軾文集》，卷二一，〈小篆般若心經贊〉，頁 618。

人心發狂 。」然聖人未曾廢此四者，亦聊以寓意焉耳[232]。

蘇軾不僅視書畫爲抒情寄意的方式，更區分「寓意」與「留意」之別；它在〈題筆陣圖〉中也表示：「筆墨之迹，託於有形，有形則有弊，苟不至於無，而自樂於一時，聊寓其心，忘憂晚歲，則猶賢於博奕也。」[233]此種寓意的書學態度，對書法的技法不但沒有刻意的要求，且在師法古人書蹟時不拘泥點畫的位置，反對刻意造作，認爲太過形似易流於匠氣、缺乏性靈，因此於「形似」之後仍以「神似」爲貴的主張，於落筆時少有固定的模式，任憑情感之宣洩，因此不計工拙，使胸中浩然之氣，發之於心，應之於手，便能聽筆之所之，故蘇軾用筆、結字時，往往僅掌握其原則，活用古人之技法，並對於杜甫「書貴瘦硬」[234]的說法提出不同的意見：「短長肥瘦各有態，玉環飛燕誰敢憎。」[235]又說「貌妍容有瞎，璧美何妨椭，端莊雜流麗，剛健含婀娜……吾聞古書法，守駿莫如跛。」[236]這種由形而神，不計工拙的主張，表現在他自己的書法藝術的造型上則呈現：濃墨創造豐腴飽滿之感、側鋒使左秀右枯、戈筆無法使力伸展以及字形偏扁有欹側之姿。

四、無法之法，無意乃佳

佛法的最高境界是「無法」，即禪宗所稱：「無門為法門」、「無法可說，是名說法。」[237]「無法」包含禪宗最深邃的哲理以及最自由的創作過程，因爲它是經過漸修、頓悟之後，解脫一切規矩、技術、理路……等，自然契合天地宇宙之心，返回生命的本源。蘇軾與禪僧鬥機鋒、打啞謎，交往甚煩，而且常有「年來漸識幽居味，思與高人對榻論」[238]、「已將世界等微塵，空裡浮花夢裡身」[239]等觀念，禪宗「無縛」、「無住」、「無念」的思維方式給予蘇軾文藝創作上極大的啓示，明上人曾向蘇軾詢問作詩的捷法，蘇軾將禪法用到詩法上，認爲好詩不需覓奇字險意、雕章琢句，認爲「好詩衝口誰能擇」[240]、「信手拈得俱天成」[241]即爲好詩。明上人是苦吟詩人，他不知所追求詩的捷法正是禪宗的「無法」。蘇軾亦將禪法會通到書法創作上，曾說：「我書意造本無法。」[242]又說：「荊公書得無法之法。」[243]其中的「無法」就是「出帖」[244]的工夫，此種「無法之法」不是沒有

232 《蘇軾文集》，卷十一，〈寶繪堂記〉，頁 356。
233 《蘇軾文集》，卷六九，〈題筆陣圖〉，頁 2170。
234 《杜工部詩集》，卷七，〈李潮八分小篆歌〉：「書貴瘦硬方通神。」（頁 14）
235 《蘇軾文集》，卷八，〈孫莘老求墨妙亭詩〉，頁 372。
236 《蘇軾文集》，卷五，〈次韻子由論書〉，頁 210-211。
237 延壽集：《宗鏡錄》（《大正新修大藏經》四八卷），卷五七，頁 742。
238 《蘇軾詩集》，卷八，〈是日宿水陸寺，寄北山清順僧〉第一首，頁 390。
239 《蘇軾文集》，卷八，〈北寺悟空禪師塔〉，頁 393。
240 《蘇軾文集》，卷十九，〈重寄〉，頁 995。
241 《蘇軾文集》，卷二二，〈次韻孔毅夫集古人句見贈〉第三首，頁 1157。
242 《蘇軾文集》，卷六，〈石蒼舒醉墨堂〉，頁 236。
243 《蘇軾文集》，卷六九，〈跋王荊公書〉，頁 2179。
244 胡向遂：〈論入帖與出帖〉：認爲初學者由不識點畫的規矩法度，到掌握執筆、用筆、各個書體的間架結構，此一歷程稱爲「入帖」，「入帖」是從「無法」進到「有法」的階段，在這一

技法，也不是無視技法的存在，而是一種對技法的融會貫通，在創作時主體不受技法局限，技法能爲主體所活用，不以法害意，甚至可以超越前人的技法，以創作出具有時代特色及各人風格的作品。陳振濂先生在他的《書法學》中曾說：「學習之時，要知『法』，不知法則無以學；下筆之際，須忘『法』，不忘法則無以書。」[245] 陳先生所謂的「忘法」就是建立在知法基礎上的無法之法，因此無法之法是「技道相參、技進於道」「由形而神、不計工拙」之後，向更高層次推進的功夫，也是書法創作的最高技法。

擁有最高技法——無法之法的創作主體，卻不一定創作出如〈蘭亭序〉、〈祭侄文稿〉等絕世名作，因爲文藝創作者除了熟稔技法之外，還要擁有健全的人格、淵博的學識，更重要的是機會的等候與到來。淵博的學識能使其眼界開闊，有助於人格的修爲；健全的人格使主體在創作時能將活用技法，從心所欲不踰矩；因此當學識融入其人格、化爲其性情而外現時，作品中已蘊含作者的生命情境。然而此時的創作多半是有所爲而爲，雖是作者嘔心瀝血的精心傑作，猶不及無所爲而爲、在無意識狀態下的創作。所謂無意識是一種不知不覺、沒有意識的心理活動，是指書法創作過程中審美活動是無意識的、創作活動是無意識的，也就是主體並不認爲是在從事藝術創作，只有在無意識的狀態下，人的至情至性才能得到最真實、最充分的流露。蘇軾在稱歐陽修的書法時說：「此數十紙，皆文忠公衝口而出，縱手而成，初不加意者也。其文采字畫，皆有自然絕人之姿，信天下之奇蹟也。」[246]所謂「初不加意」就是無意爲之，卻有「自然絕人」之妙；蘇軾對於顏真卿的草書則云：「信手自然，動有姿態。」[247]顏真卿有名於後的草書墨跡有〈祭侄文稿〉、〈爭座位稿〉、〈劉中使帖〉等，〈祭侄文稿〉是祭告侄兒顏季明的祭文草稿，〈爭座位稿〉是責備郭英義書信的手稿，〈劉中使帖〉爲喜聞軍事勝利而作，顏真卿在書寫這類作品之時，無心作書，僅爲抒發心中悲憤或欣喜之情，因而書寫時能夠進入心手兩忘，信手而書，毫無矯飾，真情自然流露的境地。

一般從事藝術創作者均認爲無意識的創作狀態具有巨大的創造能力，此處所指的「無意識」，筆者認爲是與意識相對稱，無意識的創作狀態也包含潛意識的創作狀態[248]。這種潛意識的創作狀態僅僅是表面上看似沒有意識，事實上它是潛在的，積澱於日復一日所形成的習慣，就書法創作而言，主體書寫經驗的累積到無法之法，書寫習慣、書寫字體也大致定型，書寫時不再以慣有的冷靜與理性的有目的性的方式爲之，而是一種靈感突發、信手拈來、思逸神飛、得心應手的

階段中初學者須經由一家一帖的仔細臨摹，到一家多帖的統整歸納，再到多家多帖的融會貫通，以求精確的把握每一筆的筆法、每一個字的間架結構。精熟技法之後，還要推陳出新，自成一家，稱爲「出帖」。否則總是書寫他人的字，沒有書寫因此「入帖」之後還要「出帖」見《二十世紀書法研究叢書風格技法篇》（上海：上海書畫，2000 年第一版），頁 118-129。

[245] 陳振濂：《書法學》（臺北：建宏，1994 年初版），頁 1019。

[246] 《蘇軾文集》卷六九，〈跋劉景文歐公帖〉，頁 2198。

[247] 《蘇軾文集》卷六九，〈題魯公草書〉，頁 2178。

[248] 陳振濂：《書法學概論》（天津：天津古籍，1999 年第一版）：將書法創作的心理分爲三種狀態，一爲無意識狀態，二爲有意識狀態，三爲潛意識狀態，頁 337-340。此處筆者先以二分法將意識分爲有意識及無意識，再將無意識區分爲無意識狀態及潛意識狀態。

狀態爲之，此時落筆揮毫才能真正作到「智巧兼優，心手雙暢；翰不虛動，下必有由」[249]、「窮變態於毫端，合情調於紙上。」[250]這種「同自然之妙有」[251]的作品是「非力運所能成」[252]的，刻意爲之反失其妙。這種潛意識的創作狀態，虞世南稱之爲「神遇」、「心悟」[253]，他認爲創作者在創作時所神遇到的，心悟到的是最深層、最真誠的自我，然後自然的通過其手、經過其筆，將真實的自我不知不覺的呈現在作品之中。一如王羲之酒醉時所寫的〈蘭亭序〉：收斂而不失拘束，脫易而不失規矩，中鋒行筆，以意爲主，在字體結構上極盡變化，全文有二十多個「之」字，變轉悉異，各具神態，無一雷同。待其酒醒之後再寫數十本同樣的〈蘭亭序〉，均不如原稿，何也？有意爲之，一心想超越原稿，反而思竭手蒙，尋不著當初無意識狀態下的率真情感。至於懷素的墨跡蘇軾也稱：「本不求工，所以能工，此如沒人之操舟，無意於濟否，是以覆卻萬變，而舉止自若。」[254]蘇軾認爲懷素草書也是在「無意於濟否」的狀態下而獲得「舉止自若」的自然之美。

然而潛意識的心理活動來去匆匆，稍縱即逝，難以人爲之力掌控，因此是一種可遇而不可求的創作機緣。故古人常以服食丹藥或飲酒的方式來刺激或麻醉自己，尋求暫時性的精神解脫，以達到無意識的創作狀態。[255]蘇軾性喜酒，但不能多飲，往往四五杯則醉[256]，黃庭堅稱：「少焉蘇醒，落筆如風雨，雖謔弄，皆有義味。」[257]這是他在半醉半醒時的書寫情形，蘇軾自己也說：「僕醉後，乘興則作草書十數行，覺酒氣拂拂，從十指間出也。」[258]是他醉後寫草書流暢的情形。草書以化簡爲繁、快速書寫爲其文化品性，至於點畫結構則不似其他字體講究，適合主體在半醉半醒時無意識的任意揮灑，蘇軾醉時不僅能寫草書，也能寫小楷，他說：「吾醉後能作大草，醒後自以為不及，然醉中亦能作小楷，此乃為奇耳。」[259]對於醉中的草書作品蘇軾頗爲滿意，因此他認同張旭酒後狂草的經驗：「張長史草書，必俟醉，或以為奇，醒即天真不全。此乃長史未妙，猶有醉醒之辨，若逸少何嘗寄於酒乎？僕亦未免此事。」[260]張旭須借助酒力才能振筆直書，達到書法藝術的妙境，蘇軾認爲張旭若與王羲之相較又略遜一籌，而自己也同須借酒力催化方能縱情書寫。

除了以服食丹藥或飲酒的方式來刺激或麻醉自己，尋求暫時性的精神解脫

---

[249]《孫過庭書譜箋證》，頁 16。
[250]《孫過庭書譜箋證》，頁 116。
[251]《孫過庭書譜箋證》，頁 16。
[252]《孫過庭書譜箋證》，頁 16。
[253]《佩文齋書畫譜》，卷五，引虞世南《筆髓論》：「書道玄妙，必資神遇，不可以力求也；機巧必須心悟，不可以目取也。」頁 136。
[254]《蘇軾文集》，卷六九，〈跋王鞏所藏真書〉，頁 2177。
[255] 朱以撒：《書法創作論》（福州：福建人民，1993 年第一版），頁 222-231。
[256]《山谷題跋》，卷五，〈題東坡字後〉：「性喜酒，然不能四五盞，已爛醉，不辭謝而就臥，鼻酣如雷。」（頁 227）
[257]《山谷題跋》，卷五，〈題東坡字後〉，頁 227。
[258]《蘇軾文集》，卷六九，〈跋草書後〉，頁 2191。
[259]《蘇軾文集》，卷六九，〈題醉草〉，頁 2184。
[260]《蘇軾文集》，卷六九，〈書張長史草書〉，頁 2179。

之外，「絕慮凝神，心正氣和」[261]也能使創作者的心靈呈現虛靜、忘我和脫俗的狀態，逐漸排除理性的拘束，這種「凝神觀照」、「沉思冥想」、「心齋坐忘」的方式用之於文藝創作，則可觸使創作者內心感情、哲理、審美理想與觀照對象融合，形成「物我合一」心醉神迷的狀態。蘇軾在〈送參寥詩〉一詩中說：「欲令詩語妙，無厭空且靜。靜故了群動，空故納萬境。」[262]詩中「空且靜」就是指詩人在創作詩歌時排除一切外界干擾的空心澄慮的靜默觀照，不受時間、空間的限制，亦不受視覺、味覺等感覺器官的限制，在這空與靜的觀照中，詩人的思維才能作大跨度的跳躍，聯想才能無邊無際的馳騁，詩人創作時是如此，書法家寫作時亦是如此。當創作主體拋棄一切雜念，屏氣凝神、收視反聽之時，則能「思接千載」[263]、「視通萬里」[264]，因此所有最深層的潛在意識將隨著筆墨律動，呈現在書法創作之中。蘇軾曾說：「書初無意於佳，乃佳爾」[265]是指高妙的草書作品常出於有意無意之間，故主體在下筆之前或許已意在筆先、胸有成竹，然而草書書寫快速，講究點畫功夫，往往在下筆之後意隨筆走，任意揮灑，難以控制，因此能將最深層的潛在意識、率真的感情表露在飛動的線條之中，此時創作主體若無嫻熟的書寫技巧而任意揮灑，則有如畫符塗鴉，因此以無法之法搭配無意爲之的揮灑，才能創作出最佳的作品

五、小結

蘇軾書法創作的美學理論就依其創作的進程，首先爲「知法通理，自出新意」：在創作者書寫之初要能知前人執筆運筆等法度，並融會貫通，歸納出其中共通之理，才能「自出新意」；其次在創作的過程中，主體與客體之間心靈默契的培養，與熟練的書寫技巧兩者要同時並進，因此要有「技道相參，技進於道」的功夫；再者當技法都掌控得當之後，作品已到達「形似」的階段，還要融入主體的生命情境，進入「神似」的境界，在此一階段中書寫技法的已經十分純熟，因此點劃線條的分布、濃淡與神情、神韻相比，就退居第二位，技法的操作上則是「不計工拙」；書法創作的最高境界是「無法之法」，當技法純熟到能被主體隨意運用時，配合不刻意的、無目的的創作機緣，才能創作出絕佳的作品。

[261]《書法創作論》，頁 223-239。
[262] 《蘇軾文集》，卷十七，〈送參寥詩〉，頁 905-907。
[263]《文心雕龍》，卷六，〈神思〉，頁 1。
[264]《文心雕龍》，卷六，〈神思〉，頁 1。
[265] 《蘇軾文集》，卷六九，〈評草書〉，頁 2183。

第三節　黃州時期主要書蹟

一件書法作品包含創作主體的情感與書寫題材兩部分，客體的產生是由這兩部分情景交融滲透之後，藉由線條、墨色等爲表現形式重新建構而成，雖然書寫題材在整個書法創作中居於次要的地位，但它仍是形成書法作品中感人至深的三要素之一[266]。文詞是書法作品書寫的題材，若書寫題材是創作主體自己心中的創作，它可能是詩、詞、文、賦，也可能是與友人的尺牘，甚至是呈給國君的奏章等，不同的文體有不同的屬性，然而無論是何種文體，主體必須置身於當時特定的、濃郁的氣氛中，信筆書寫，因此此種題材是可以反映主體在書寫時的生活狀態、心理情感及思想觀點；即使是取用古人的詩、詞、文章當作書寫題材時，則主體與書寫題材之間有共通的文化記憶，主體利用鏡像反射[267]的方式，藉由書寫前人的詩文寄託自己的內心感受，此種書寫題材亦有助於瞭解主體的志趣與個性。因此書寫題材在意境的探究中有舉足輕重的地位。

蘇軾在墨蹟中年代明確屬於此段時期的大約有三七件，本節先將其墨蹟以字體區分，再者就其書寫題材之用途區分爲：與友人之尺牘、抄錄古人詩文、上神宗之奏章、受人之託書寫、書寫自己詩文等五類，依其書寫時間、內容、流傳或收藏分別論述：

一、　行書

蘇軾黃州時期三十七件墨蹟中，除了〈梅花詩帖〉之外，餘者皆爲行書。行書是介於草書與楷書之間的一種書寫字體，它的書寫方式不同於筆法端嚴平正的楷書，卻較楷書簡易放縱；也與率意連綿的草書有別，比草書收斂易於辨認，其點畫字形近於楷書，而筆法的縱橫使轉又與草書相近，因此從實用的角度而言，行書既可保持相應的書寫速度，又是便於辨識的一種書體，劉熙載曾說：「行者真之捷而草之詳。」[268]這句話已概括行書的特點；張懷瓘也說：「無藉因循，寧拘制則；挺然秀出，務於簡易；情馳神縱，超逸優游；臨事制宜，從意適便。有若風行雨散，潤色開花，筆法體勢之中，最為風流者也。」[269]在書法美學的表現上，行書的確具有實用美觀、簡約便捷、瀟灑入神的特性，在書寫行書時，主體可以集楷書的平易、草書的流動於一身，又能享受從心所欲不逾矩的暢快，因此透過行書動靜交織、詳簡適度的章法，最能反映主體駕馭楷法、草法技能的水平，又能表現創作主體內在心理的傾向。宋朝書法以「尚意」著稱，重注個人意

---

[266] 邱振中：《書法藝術與鑑賞》（臺北：亞太圖書，2000 年初版）：「這些感人至深的作品中，我們看到了作者的主觀世界、題材－－文詞、形式三者完美的配合。」（頁 174）

[267] 巴赫金的「鏡像」理論闡釋一種源於「我與他人關係」的「我與我的關係」。該理論認爲：在「鏡像」中，我無法認識整體的自我，鏡像中的自我認識始終滲透著他人的虛假意識，必須在與他人的交往中，藉助於他人的視角才能構成對自我的完整認識。

[268] 《藝概》，卷五，〈書概〉，頁 140。

[269] 《佩文齋書畫譜》，卷九，引張懷瓘：《書議》之言，頁 203。

趣、情懷、個性之自由抒發，因此蘇軾黃州時期的書蹟多爲行書。

然而蘇軾在黃州時期的奏章、詩帖等墨蹟中等又有楷書的痕跡，故稱此類書蹟爲「行楷書」[270]。宋徽宗曾云：「在漢建初有王次仲者，始以隸字作楷法，所謂楷法者，今之正書是也。」[271]楷書是從隸書演變而來的，將隸書的波磔變爲橫捺點畫，又楷書分爲魏碑及唐楷兩大體系：魏碑是盛行於北魏時期的一種書體，它是在漢代隸書的基礎上逐漸演變而來，因此隸意較濃，用筆沈著雄放，結體樸質自然，多用於摩崖刻石及造像題記之上；唐楷是在取法魏碑的基礎之上創立新局，益以科舉考試的盛行，抄書行業的興起，寫經僧抄寫佛經，一方面修身一方面擴大佛經的流傳，使得楷書成爲唐朝的主流書體。唐代楷書隨著歐陽詢、虞世南等人對筆法、章法訂定完成，使得楷書筆法趨於嚴謹、結字方正、力求形貌，故楷書具有用筆平穩，點畫清晰、均勻，結字規正，章法整齊的文化品性，且給人端莊、嚴謹、純樸、踏實之感。因此當蘇軾以行楷書書寫奏章或贈與性詩帖時，一方面取行書的簡約、美觀、流暢的特性，又兼具楷書端莊、嚴謹之感。

（一）與友人尺牘

尺牘書寫原本是爲實用而設，其因書寫的對象特殊與無所不包的內容，形成一種宜於表情達意的書寫情境，又因其施於家人朋友之間，意有所思則援筆立就，書寫時不似奏章、詩卷等莊重謹慎，而是以純然真率之自我作無所限制之傾吐，故最能表露主體的深層心聲。

蘇軾喜好結交朋友，他自稱：「上可以陪玉皇大帝，下可陪悲田院乞兒，眼前見天下無一個不好人。」[272]但自從被貶官黃州之後，有些親友爲了全身遠禍而與蘇軾保持距離，然而在《蘇軾文集》第四九卷到第六一卷中仍可整理出蘇軾在黃州與親友書信往來的情形，以下就黃州時期可見之墨蹟中疏理出「與友人尺牘」的友人有：杜道源、陳季常、董毅夫、張商英（1042-1122）、曹九章、楊元素（1027-1088）、程建用、畢仲舉、蜀中鄉人、佛印（1032-1098）……等人，因書信書寫的對象不同，其書信結構的方式、使用語句以及書寫時用筆輕重、行筆快慢皆不相同，因此將同一收信人之墨蹟放置一起，以比較、論述之。

1. 〈京酒帖〉[273]（見圖版版一）

〈京酒帖〉又名〈致杜道源尺牘〉，作於元豐三年（1080）[274]，凡三行、共

---

270 《宋蘇軾墨蹟》（臺北：國立故宮博物院，1998 年初版），下，稱〈歸去來辭卷〉（頁 7）、〈前赤壁賦卷〉（頁 17）、〈吏部陳公詩跋〉（頁 31）爲行楷書。

271 趙佶：《宣和書譜》（長沙：湖南美術，1999 年第一版），卷三，〈正書敘論〉，頁 46。

272 高文虎：《蓼花州閒錄》，（《叢書集成初編》八六冊，臺北：新文豐，1936 年初版），頁 753。

273 帖前之編號與本論文後之附表編號相同：關於「蘇軾黃州時期書蹟名稱與詩文名稱的對照」，依此編號參見本論文附表一；關於「黃州時期書蹟的書寫時間、書體、書寫原因、書寫對象」等，依此編號參見本論文附表二；關於「黃州時期書蹟真蹟或拓本的收錄情形」，依此編號參見本論文附表三；關於「當代後後代對蘇軾黃州時期書蹟的著錄或題跋」等，依此編號參見本論文附表四。以下所列舉之書蹟均以此類推，不另作註。

274 採用劉正成主編：《中國書法全集》三四冊：「此帖斷爲元豐三年東坡初到黃州時爲宜。」（頁

二十一字，真蹟藏於臺北故宮博物院。《大觀錄》將蘇軾〈作書帖〉、〈京酒帖〉、〈寶月帖〉、〈啜茶帖〉、〈令子帖〉同置於〈蘇氏一門詩翰冊〉，此外也收錄於《石渠寶笈》續編、《墨緣彙觀祿》、《式古堂書畫彙考》等處，墨蹟見於《三希堂法帖》、《宋蘇軾墨蹟》上冊、《中國書法全集》三三冊等處。

〈京酒帖〉是寫給杜道源的一封信，杜道源是杜叔元之子，蘇洵曾以兄之禮事杜叔元，故蘇軾與道源爲世交，情誼深厚。英宗嘉祐元年（1056）蘇軾到京城應試，宣州通判杜叔元以所藏諸葛筆贈之。諸葛筆在當時頗爲珍貴，葉夢得就當時毛筆的改變曾說：「筆蓋出於宣州，自唐惟諸葛一姓世傳其業。治平、嘉祐前有得諸葛筆者，率以為珍玩云。一枝可敵他筆數枝。熙寧後，世始用無心散卓筆。」[275]杜叔元送給蘇軾兩隻諸葛筆，蘇軾用之，屢試皆中。元豐年間杜道源之子杜孟堅在黃州爲官，杜道源在黃州與蘇軾同遊寒溪、西山，杜道源以「花」、「泉」餉蘇軾，蘇軾則以黃州自釀之酒爲回贈杜道源，此帖爲隨京酒附上的一封書信。信中所言「京酒一壺」[276]即指蘇軾在黃州自釀之酒。

2. 〈喫茶帖〉（見圖版二）

〈喫茶帖〉作於元豐三年（1080），凡四行、共三十二字，真蹟藏於臺北故宮博物院。此帖收錄於《石渠寶笈》續編、《墨緣彙觀祿》、《大觀錄》、《式古堂書畫彙考》等處，墨蹟見於《三希堂法帖》、《宋蘇軾墨蹟》上冊、《中國書法全集》三三冊等處。近人劉正成[277]、姚淦銘[278]皆有評述。

〈喫茶帖〉也是給杜道源的一封書信，邀請杜道源一同喝茶並商量事情。信中有「孟堅必已安好」[279]一句是蘇軾詢問杜孟堅的身體狀況，飲茶是宋代文士之間的雅事[280]，邀請杜道元飲茶、關心杜孟堅之健康，可見蘇軾與杜道源的深厚情誼。

3. 〈覆盆子帖〉（見圖版三）

〈覆盆子帖〉作於元豐中（1080-1083），凡六行、四十四字，行草書[281]，真蹟藏於臺北故宮博物院。此帖收錄於《石渠寶笈》三編、《墨緣彙觀祿》、《平生壯觀》等處，墨蹟見於《宋蘇軾墨蹟》上冊、《中國書法全集》三三冊等處。

此帖爲一尺牘。信中提到的「覆盆子」[282]是一種長於中國南方的植物，五

457。）

275 葉夢得：《避暑錄話》（《景印文淵閣四庫全書》八六三冊），卷上，頁 638。

276 《宋蘇氏墨蹟》，上，頁 23。

277 《中國書法全集》第三四冊，頁 458。

278 劉正成主編：《中國書法鑑賞大辭典》（北京：大地，1989 年），頁 639。

279 《宋蘇氏墨蹟》上，頁 36。

280 石邵華：《宋代詠茶詩研究》（臺北：文津，1996 年初版）：飲茶之風興於唐，入宋之後更世昌熾，文士之間更將飲茶與藝術結合，賦予「文士茶」的新義。頁 50-54。

281 《宋蘇氏墨蹟》，上，頁 43。

282 李時珍：《本草綱木》（《景印文淵閣四庫全書》七七三冊。臺北：臺灣商務，1985 年），卷十八，〈草七〉：「主治益氣輕身，令髮不白，補虛續絕，強陰健陽，悅澤膚肌，安和五臟，溫中意力，療癆損風，虛補肝明目。」（頁 324。）

月結子，其形似覆盆故名之，其色烏赤，其子可食用亦可入藥。蘇軾託收信人「採寄」[283]覆盆子，但收信者不知何人，信中提到「季常先生」[284]，可知收信者亦爲陳季常的好友。

4. 〈新歲展慶帖〉（見圖版四）

〈新歲展慶帖〉是元豐五年（1082）[285]蘇軾寫給陳季常的信，凡十九行、兩百餘字，真蹟藏於北平故宮博物院。此帖收錄於《清和書畫舫》、《墨緣彙觀祿》等處，墨蹟見於《三希堂法帖》、《快雪堂法帖》、《景蘇園帖》、《中國書法全集》第三三冊等處。近人曾印泉曾評此帖[286]。

陳慥，字季常，陳希亮之子，四川眉山人。嘉祐年間，東坡任鳳翔府判官，與知縣陳希亮共事，陳希亮爲陳季常之父因而結識陳季常，其因懷才不遇，隱居於光（河北光山）、黃（湖北黃州）間的岐亭，陳季常因性嗜酒、擊劍、打獵，常出沒於山林間，自號方山子，蘇軾曾作〈方山子傳〉[287]一文則是陳季常的傳記。元豐三年（1080）正月，蘇軾自汴京（河南開封）出發前往黃州，陳季常在岐亭迎接，蘇軾在岐亭停留兩日，與陳季常促膝相談，相聚甚歡。蘇軾在黃州四年多，陳季常曾七次拜訪蘇軾，或替蘇軾帶來所需書籍，或關懷東坡農事等，蘇軾亦先後拜訪岐亭五次，其間往返之書信部分仍保存在《宋蘇軾墨蹟》中。

元豐三年五月底，蘇軾遷居臨皐亭，與家人團聚，然而臨皐亭風景雖美，然而地方狹窄，好友來訪則無處可住，元豐五年初，蘇軾得到馬正卿等人之助，在大雪中蓋五間草堂，名之爲「雪堂」，作爲接待朋友及著述居室，信中提到「起造之事」即指建造雪堂。信又提到李公擇即李常，是黃庭堅的舅父，也因反對新法而遭貶謫，其與蘇軾既爲同事又是患難之友。當蘇軾收到李公擇的信，得知李公擇將於上元之後出發到黃州，因此約陳季常一同來。信尾附帶提到「知壁畫已壞了，不須怏悵……新屋下不愁無好畫也。」[288]可以看出雪堂的興建、志同道合的好友來訪使蘇軾重新燃起無限的欣喜及希望，因此對已毀壞的壁畫、已逝去的過往則已不在意、不快悵。

5. 〈人來得書帖〉（見圖版五）

〈人來得書帖〉約作於元豐四年到六年之間[289]，行書，凡十九行、一百九十三字，真蹟藏於北京故宮博物院，收錄於《式古堂書畫彙考》、《墨緣彙觀祿》、《大觀祿》等處，墨蹟見於《三希堂法帖》、《快雪堂法帖》、《景蘇園帖》、《中國

283 《宋蘇氏墨蹟》上，頁 43。
284 《宋蘇氏墨蹟》上，頁 43。
285 據《蘇軾年譜》，卷二十，元豐四年五月馬正卿爲蘇軾求得一營地，蘇軾名之曰「東坡」，並自號爲「東坡居士」，親手墾植，頁 508；又卷二十一，元豐五年上元起造雪堂，李公擇將於正月末到黃州，頁 529。因此就書信內容與時間相對比，判斷爲元豐五年之作。
286 《中國書法鑑賞大辭典》，〈新歲展慶帖〉，頁 637。
287 《蘇軾文集》，卷十三，〈方山子傳〉，頁 420。
288 啓功主編：《中國法帖全集》十四冊，〈新歲展慶帖〉，頁 84。
289 採用《中國書法全集》三四冊：「東坡居黃州的元豐四年至六年之間較合適」之說，頁 465。

書法全集》三三冊等處。近人崔景濤曾有評述[290]。

此帖無上款，但根據文意是給陳季常的信。陳公弼有四個兒子[291]，信中提到「伯誠」乃其之長子，與陳季常「尤相知照。」[292]根據此信之內容，蘇軾接到陳季常來信，得知其兄過逝之消息，特致此信慰問。蘇軾在信中勸陳季常「伏惟深照死生聚散之常理，悟憂哀之無益，釋然自勉，以就遠業。」[293]蘇軾經過安國寺的焚香默坐、沐浴省思，天慶觀的齋居坐忘之後，蘇軾對人生的生死聚散比較達觀，因此他告訴陳季常哀愁無益，節哀順變爲是。

6. 〈致季常尺牘〉(見圖版六)

〈致季常尺牘〉又名〈一夜帖〉、〈季常帖〉。作於元豐中（1080-1083）[294]，共七行、七十字，真蹟藏於臺北故宮博物院。此帖收錄於《石渠寶笈》續編、《鐵網珊瑚》、《清和書畫舫》、《式古堂書畫彙考》、《墨緣彙觀祿》、《書畫記》、《大觀錄》、《中國書法鑑賞大辭典》等處，墨蹟見於《三希堂法帖》、《宋蘇軾墨蹟》上冊、《中國書法全集》三三冊等處。

此帖是蘇軾回覆陳季常的一封信。黃居宋是黃筌季子，字伯鸞，北宋初年人，善畫花竹翎羽、怪石山景，臺北故宮現存其〈山鷓棘雀圖〉。〈一夜帖〉中題到的〈黃居宋龍〉是黃伯鸞的畫作，王君曾託陳季常向蘇軾借〈黃居宋龍〉，蘇軾爲了找畫，翻騰一夜，方才想起〈黃居宋龍〉已在半個月前被曹九章借去，又恐王君誤會，故去信託陳季常代爲解釋。

7. 〈佳事帖〉(見圖版七)

〈佳事帖〉作於元豐四年（1081），凡十三行、一百零六字，墨蹟搨本見於《東坡蘇公帖》、《中國法書全集》第三三冊。

此帖無受信人之名。蘇軾於信中提及黃州人替任師中作齋一事，此信中同時提到「令子」、「貴眷」、「舍弟」等人，筆者從其書寫內容及書信格式的安排[295]，判斷此信是寫給故鄉親友的。

任師中四川眉州人，其爲人「平生好讀書，通達大義……任俠喜事。」[296]爲官「通而不流，猛而不暴，所至，吏民畏而安之，不能欺也。」[297]，與其兄任遵聖皆有名於鄉里，其兄爲人剛烈，疾惡如風，眉州人稱之「二任」，任師中兄弟均爲蘇洵之友，故與蘇軾兄弟皆友善。 任師中治軍嚴整，爲官嚴謹，曾通判黃

[290]《中國書法鑑賞大辭典》，〈人來得書帖〉，頁 638。
[291]《蘇軾文集》，卷十三，〈陳公弼傳〉:「子四人：忱，今爲度支中郎；恪，卒於華州推官；恂，今爲大理寺丞；愔，未仕。」(頁 419)
[292]《中國法帖全集》十四冊，〈人來得書帖〉，頁 80。
[293]《中國法帖全集》十四冊，〈人來得書帖〉，頁 80。
[294] 採用《中國書法全集》三四冊，〈作品考釋〉73，頁 471。
[295] 〈佳事帖〉的附文是正文的三倍之長，而附文又分兩小段，其排列的行高不同。見《中國法帖全集》六冊，〈佳事帖〉，頁 231。
[296]《欒城集》，卷二四，〈黃州師中庵記〉，頁 410。
[297]《欒城集》，卷二四，〈黃州師中庵記〉，頁 410。

州，深得黃州人敬重，後知瀘州（四川瀘州市），於元豐四年三月過世，黃州人聞訊，痛哭失聲，相率作齋，並興建師中庵紀念任師中。蘇轍作〈黃州師中庵記〉[298]，蘇軾爲其作祭文[299]。而此信中蘇軾以能替黃州人主持任師中作齋一事欣慰，亦可想見收信人也認同任師中的爲人及行事風格。否則蘇軾於謫居其間，不敢以文字示人，何以敢言此語？

8. 〈獲見帖〉（見圖版八）

〈獲見帖〉又名〈致長官董侯尺牘〉，作於元豐五年（1081）六月二十八日，凡十二行、七十一字，真蹟藏於臺北故宮博物院。此帖收錄於《石渠寶笈》初編[300]、《書畫記》等處，墨蹟見於《雪浪齋蘇帖》、《景蘇園帖》、《三希堂法帖》、《宋蘇軾墨蹟》上冊、《中國書法全集》三三冊等處，近人姚淦銘認爲此帖表現著蘇軾的精神和人格。[301]

此帖是寫給董毅夫的道別信，董侯即董越，字毅夫，德興人。英宗治平年間進士，曾任夔州（四川奉節縣）轉運使，處事剛毅果敢，耿介不群，自倅曹得罪後，辭官歸鄱陽（江西波陽縣），元豐五年三月底路過黃州，因朱壽昌而結識蘇軾，同遊雪堂。董毅夫不以罷官爲患，與其新婚妻柳氏處憂患如富貴，並出示所作〈滿江紅〉一詞命侍兒歌之。蘇軾因而有所感次其韻亦作〈滿江紅〉[302]。帖中曾云：「近者經由獲見為幸。」[303]即指此次會面，由「過辱遺人賜書」[304]推斷此帖可能作於董毅夫離開黃州之前，董毅夫「遣人賜書」大概是向蘇軾道別，蘇軾回信道：「再會未緣，萬萬以時自重。」[305]因蘇軾有罪在身，未獲君令不得擅自離開黃州，故有此言。然而未及一年董毅夫病故，蘇軾與蔡景繁的信中也提及此事[306]：帖中「萬萬以時自重」是蘇軾對董毅夫這位有風骨的長者誠心的祝福語。

9. 〈羈旅帖〉（見圖版九）

〈羈旅帖〉作於元豐六年（1083），凡十四行、一百一十五字字，墨蹟搨本見於《東坡蘇公帖》、《雪浪齋蘇帖》、《中國書法全集》三三冊等處。

此帖是寫給張商英的一封信。張商英字天覺，熙寧年間，因章惇之推薦，得王安石之重用，爲檢正中書禮房擢監察御史，後因坐事責兼荊南稅。過十年，升館閣校勘、簡正刑房，推薦舒亶，舒亶知諫院時，張商英爲其婿王潙之事請託於舒亶，舒亶以爲事涉干請，遂以館閣校勘責兼鄂州（湖北武昌）漢川鎮酒稅[307]。

---

298 《欒城集》，卷二四，〈黃州師中庵記〉，頁 410-411。
299 《蘇軾文集》，卷六三，〈祭任鈐轄文〉，頁 1940。
300 《石渠寶笈》（臺北：故宮，1971 年），初編：「《石渠寶笈》稱爲『神品』。」（頁 463）
301 《中國書法鑑賞大辭典》，頁 635。
302 《蘇東坡詞》，卷二，〈滿江紅〉，頁 239。
303 《宋蘇軾墨蹟》，上，頁 13。
304 《宋蘇軾墨蹟》，上，頁 13。
305 《宋蘇軾墨蹟》，上，頁 13。
306 《蘇軾文集》，卷五五，〈與蔡景繁〉第七首，頁 1663。
307 《宋史》，卷三五一，〈張商英傳〉，頁 11095。

元豐五年，張商英經過黃州，在徐大受居所與蘇軾會面，時蘇軾爲徐大受作〈滅字木蘭花〉。故信中所言「羈旅索寞久矣，見公得一散懷抱，為樂難名」[308]即指此次會面，會面後蘇軾又收到張商英兩封信，此信作於兩信之後，信中以「受眷遇深」[309]、「不久遠外」[310]勉張商英勿以謫居爲患。

10.〈鐵牛老鼠帖〉（見圖版十）

〈鐵牛老鼠帖〉作於元豐六年（1083），凡十四行、一百三十五字，墨蹟搨本見於《東坡蘇公帖》、《中國書法全集》三三冊等處。

元豐六年六月，蘇軾右眼因風毒攻擊，杜門作僧齋，當時張商英任鄂州（湖北武昌縣）漢川鎮酒稅，有信問詢蘇軾的健康近況，蘇軾以此信回覆，信中言：「向蒙示喻『鐵牛老鼠』之說，實不曉此謎。」[311]「鐵牛老鼠」可能是要蘇軾猜的謎語，故蘇軾回信告訴張商英不知謎底爲何，再敘述近況：「病患相仍，默坐觀省……浮念雜好，盡脫落矣。」[312]言近來以靜坐觀己之法去除世俗雜念，終言「久望召還，何故至今？」[313]又回到現實，蘇軾對放逐三年尚未復職，感到疑惑。

11.〈掃地帖〉（見圖版十一）

〈掃地帖〉作於元豐六年（1083），凡八行、六十四字，墨蹟搨本見於《東坡蘇公帖》、《中國書法全集》三三冊等處。

此帖是給張商英的信，信中提及自己近況：「多病少出，向時浮念雜好掃地盡。」[314]此年蘇軾身體狀況不佳，召還無望故有意在黃州一帶置產，欲與張商英爲鄰，故言「令小兒往荊渚求少田」[315]，乃指蘇邁看田買田之事。

12.〈職事帖〉（見圖版十二）

〈職事帖〉又名〈致主簿曹君尺牘〉，作於元豐六年（1083）八月十九日，凡十行、八十字，真蹟藏於臺北故宮博物院。此帖收錄於《石渠寶笈》三編、《墨緣彙觀祿》、《書畫記》等處，墨蹟見於《宋蘇軾墨蹟》上冊、《中國書法全集》三三冊等處。

此帖是寫給曹九章的書信。因李公擇媒合曹九章之子曹渙娶蘇轍的第三女，故蘇軾亦以「親家」稱之，帖中稱「主簿」乃爲官名，元豐年間曹九章知光州（河南潢州縣），光州與黃州接壤，蘇軾謫居黃州時，與曹九章往還密熟，此信作於曹九章到黃州探訪蘇軾時，蘇軾非常感激，特以自釀之酒贈之。

---

[308]《中國法帖全集》六冊，〈羈旅帖〉，頁 228。
[309]《中國法帖全集》六冊，〈羈旅帖〉，頁 228。
[310]《中國法帖全集》六冊，〈羈旅帖〉，頁 228。
[311]《中國法帖全集》六冊，〈鐵牛老鼠帖〉，頁 213。
[312]《中國法帖全集》六冊，〈鐵牛老鼠帖〉，頁 213。
[313]《中國法帖全集》六冊，〈鐵牛老鼠帖〉，頁 213。
[314]《中國法帖全集》六冊，〈掃地帖〉，頁 212。

13.〈兒子帖〉(見圖版十三)

〈兒子帖〉作於元豐六年(1083),行書,凡十行、一百零一字,墨蹟搨本見於《東坡蘇公帖》、《中國書法全集》三三冊等處。

元豐六年蘇軾欲在黃州附近買田,故命蘇邁四處看地,並請楊元素代爲協助。此信的受信人不知爲誰,從帖的內容得知:此人必定十分關心蘇軾的近況,因此蘇軾在信中提到:楊元素已買一莊子,彭元吉熱心提供置產資訊,並稱讚孔毅甫「學問愈博,而澹於進取,可人!可人」[316]等三件事,此想必受信人與楊元素、彭元吉、孔毅甫均十分熟識。

14.〈多病帖〉(見圖版十四)

〈多病帖〉作於元豐六年(1083),行書,凡十行、九十二字,墨蹟搨本見於《東坡蘇公帖》、《中國書法全集》三三冊等處。

此信是寄給楊元素的一封信。楊元素既是蘇軾的同鄉也是同僚,熙寧七年(1074)蘇軾離開杭州,楊元素接任杭州太守,元豐三年蘇軾貶居黃州,楊元素亦因反對新法而遭貶官,兩人一直有書信保持聯繫。信中蘇軾提到的健康問題,與〈鐵牛老鼠帖〉同爲一事,爲風毒攻右目,蘇軾在〈與蔡景繁書〉中曾提到:「某臥病半年,終未清快,近復以風毒攻右目,幾至失明,信是罪重責輕,召災未已。杜門僧齋,百想灰滅,登覽游從之適,一切罷矣。」[317]可見蘇軾在這段時間健康情形頗差,心情頗爲凝重。

15.〈天涯流落帖〉(見圖版十五)

〈天涯流落帖〉作於元豐六年(1083),凡十一行、九十八字,墨蹟搨本見於《東坡蘇公帖》、《中國書法全集》三三冊等處。

此帖不具受書人之名,然從書信內容得知是給楊元素的。熙寧七年(1074)九月蘇軾將移命密州(山東諸城),與楊元素等一同到湖州(浙江湖州縣)拜訪李常,席上蘇軾作〈醉落魄〉[318]贈楊元素,「天涯流落」一句即出自〈醉落魄〉。熙寧十年(1077)楊元素因受屬吏王永年的饋贈,爲御史蔡景繁彈劾,貶官荊南節度副史,不得簽書公事。直到元豐六年(1083)十一月才起知興國軍,離開荊南。荊南與黃州相去不遠,兩人均遭貶謫,故楊元素認爲昔日所言「天涯同是傷淪落」[319]一句正是今日之徵兆。因此蘇軾去信說明「天涯流落」一句並非預言也,實屬巧合,不足爲信,並言近日粗知養生之術,願與楊元素見面之後再分享。

16.〈歸農帖〉(見圖版十六)

〈歸農帖〉作於元豐六年(1083),凡十行、八十三字,墨蹟搨本見於《東

---

[315]《中國法帖全集》六冊,〈鐵牛老鼠帖〉,頁 213。
[316]《中國法帖全集》六冊,〈兒子帖〉,頁 217。
[317]《蘇軾文集》,卷五五,〈與蔡景繁〉第二首,頁 1661。
[318]《蘇東坡詞》卷一,〈醉落魄〉,頁 147。
[319]《蘇東坡詞》卷一,〈醉落魄〉,頁 147。

坡蘇公帖》、《中國書法全集》三三冊等處。

此帖是給楊元素的書信。蘇軾在黃州，一直盼望朝廷能召還，但隨著歲月的流失，渴望召還的期盼逐漸落空，定居歸農的想法逐漸深植，因此蘇軾四處託人看田、買地，在請託之人中屬楊元素最爲熱心，因此在這封信寫給楊元素的，信中還是向他打聽買田之事。

17.〈高文帖〉（見圖版十七）

〈高文帖〉作於元豐六年（1083）冬至到元豐七年之間，凡九行、一百一十七字，墨蹟搨本見於《東坡蘇公帖》、《中國書法全集》三三冊等處。

信封作：「書乞差人送至中江知縣程推官。眉陽蘇軾謹外封。」[320]從其中得知此信是寫給程建用的。程建用字彝仲，眉山人，與四川蘇家東西相望，與蘇軾、蘇轍熟識。元豐年間程建用爲中江推官，欲修亭臺池館，請蘇軾爲記，此帖爲蘇軾的回信道：「所要亭記，豈敢於吾兄有所惜，但多難畏人，不復作文字，惟時作僧佛語耳。千萬體察，非推詞也。」[321]道出蘇軾的謫居生活及心情，以回絕程建用之要求。

18.〈徐十三帖〉（見圖版十八）

〈徐十三帖〉約作於元豐六年（1083），凡四行、五十七字，墨蹟搨本見於《鬱孤臺帖》、《中國書法全集》三三冊等處。

此帖爲一雜記，不見於《蘇軾文集》。其內容爲：「徐十三秀才相見輒求字，度其所藏當有數千幅，然由貪求不已。今日方病，對案不食而求字不衰。吾不知此字竟堪充饑，已病否？此蔽殆不可解也。」[322]徐十三爲徐君猷之子[323]，蘇軾謫居黃州時，徐君猷時爲黃州太守，不因蘇軾貶官反而延爲上賓，且對蘇軾多方照顧，蘇軾與之相處約四年，故其子徐十三時常至蘇軾家看蘇軾寫字，蘇軾日課及與人書信之廢紙，徐十三均取而歸，故經年累月之下，徐十三收藏蘇軾之字達數千幅之多。此帖言徐十三生病，對案無食慾，依然求蘇軾之字，故蘇軾戲言：「此字竟堪充饑」。

19.〈答畢仲舉書〉（見圖版十九）

由〈答畢仲舉書〉之落款得知此乃回覆畢仲舉之信，此帖作於元豐三年（1080）[324]。《大觀錄》名之爲〈蘇文忠公行書長者帖卷〉。此帖全文收錄於《大觀錄》中，並附吳昇、倪瓚、黃石翁題跋，墨蹟見於《續三希堂法帖》中。

畢仲舉較蘇軾年長，與蘇軾十年未見。元豐三年蘇軾初到黃州，畢仲舉來

[320] 此帖亦見於《蘇軾文集》，卷五八，〈與程彝仲〉第六首，頁 1752。
[321]《中國法帖全集》六冊，〈高文帖〉，頁 135。
[322]《中國法帖全集》七冊，〈徐十三帖〉，頁 317。
[323] 據《中國書法全集》，〈作品考釋‧徐十三〉：「這個徐十三秀才，我估計是黃州太守徐大受（君猷）的兒子。」（頁 466。）
[324]《蘇軾年譜》，卷十九：「閏九月十九，答畢仲舉簡，論學佛老。」（頁 488）

信慰問，責以不該惹詩案上身，不該「造冤業」。蘇軾回信：首先「奉別忽十餘年……初不論巧拙也」感謝畢仲舉的來信問候；其次「黃州濱江帶山……又不知所謂禍福果安在哉」言黃州山水之美及生活情形；再者「偶讀戰國策……故亦以爲獻」言讀書學佛所得，並言學佛老應以「靜而達」[325]爲目的；最後「來書云，處世但得無疾病……勿以示人也。」對於詩案一事，蘇軾則以「無緣言面，願深自愛」[326]八字帶過，不作論述，結語仍不忘提醒「幸故人相愛，勿以示人。」[327]可見文字惹禍之陰影時時縈繞，戒慎恐懼之心現於文字。

20.〈久留帖〉(見圖版二十)

〈久留帖〉作於元豐八年(1085)，凡四行、三十四字，真蹟藏於臺北故宮博物院。此帖收錄於《石渠寶笈》續編、《墨緣彙觀祿》、《大觀錄》等處，墨蹟見於《三希堂法帖》、《宋蘇軾墨蹟》上冊、《中國書法全集》三三冊等處。

蘇軾在常州有田，元豐七年十月蘇軾從黃州到常州途中，上表乞居常州，惜未能投進，十二月再撰〈乞常州居住表〉[328]，元豐八年三月獲准常州居住。此段時間蘇軾一家人寄住於友人家，等待神宗召書，故帖中有言「久留叨恩，頻蒙賜餉，深為不皇」[329]，蘇軾以誠懇的語氣、恭謹之行楷書，表達對友人感激之意。

21.〈屏事帖〉(見圖版二一)

〈屏事帖〉作於元豐八年，凡三行、二十三字，真蹟藏於臺北故宮博物院。此帖收錄於《石渠寶笈》續編、《墨緣彙觀祿》等處，墨蹟見於《三希堂法帖》、《宋蘇軾墨蹟》上冊、《中國書法全集》三三冊等處。

帖中所稱「宣猷丈丈」[330]，不知何人，或認爲是蜀中鄉人[331]，但從「至常乃附區區」[332]一句得知：蘇軾此信書寫於第二次赴常州途中[333]，此時蘇軾已得神宗召書，允許常州居住，故在往常州途中匆匆問候鄉人，等到達常州時再與鄉人聯繫。

22.〈陽羨帖〉(見圖版二二)

〈陽羨帖〉作於元豐八年，行楷書，凡八行、六十八字，真蹟藏於旅順博物館。此帖收錄於《石渠寶笈》續編、《書畫記》等處，墨蹟見於《續三希堂法帖》、《中國書法全集》三三冊等處。

---

325 《續三希堂法帖》(臺北：慈風，1991 年初版)，頁 102-111。
326 《續三希堂法帖》，頁 102-111。
327 《續三希堂法帖》，頁 102-111。
328 《蘇軾文集》卷二三，〈乞常州居住表〉，頁 657-658。
329 《宋蘇軾墨蹟》，上，〈久留帖〉，頁 34。
330 《宋蘇軾墨蹟》，上，〈屏事帖〉，頁 40。
331 《蘇軾佚文彙編》，〈與友人一首〉註一：認爲是給「王慶源」，頁 2510。《中國書法全集》三四冊，〈屏事帖〉：劉正誠認爲是給蜀中鄉人(頁 475-476)。今從劉正誠之說。
332 《宋蘇軾墨蹟》上，〈屏事帖〉，頁 40。
333 《石渠寶笈》續編：「軾嘗三至常州，此當是第二次。」(頁 2862。)

此帖爲一書信，是蘇軾與受信人討論在陽羨（江蘇宜興）買田的一封信。受信人爲一禪師[334]。熙寧七年（1074）蘇軾在杭州就結識刁景純，並在陽羨買了少許田地。元豐二年（1079），蘇軾遭烏臺詩案時，就將家人留在陽羨，因有田可資養生息。元豐八年（1085）蘇軾再回陽羨，打算在此長住，然而家中人口增加，原先田產已不夠，故有買田之意，書信一開始言「軾雖已買田陽羨，然亦未足伏臘」[335]即指此事，「伏臘」[336]在此有祝賀慶祝之意。此時刁景純已作古，蘇軾可能欲購刁景純之田產，故信中云：「景純家田亦為議過」[337]；信中提到的「得之」是徐君猷之弟徐大正，徐大正字得之，因其兄而與蘇軾熟識，蘇軾自黃移汝時，徐得之協助其購置田產之事。

23.〈離揚州帖〉（見圖版二三）

〈離楊州帖〉作於元豐八年，行書，凡十六行、一百三十字，墨蹟搨本見於《東坡蘇公帖》、《中國書法全集》三三冊。

此爲與佛印禪師的一封信。佛印即了元禪師（1032-1098），十九歲入山盧開先寺。博覽典故，出爲宗匠，九坐道場，名動朝野，神宗欽佩其道風，贈號「佛印禪師」。佛印與蘇軾交情深厚，佳話甚多。佛印曾致書蘇軾：「佛法在行住坐臥處，著衣吃飯處。何不一筆勾斷，尋求自家本來面目？」[338]蘇軾受佛印、臨濟宗之影響，使謫居心情漸趨曠達。元豐八年八月二十八日蘇軾匆匆離開揚州，不知佛印禪師也在揚州，未及見面，二十九日過召伯埭（位於揚州城東北四十里）往登州赴命，途中致書佛印禪師，表達思念之意。

（二）抄古人詩文

蘇軾學問淵博，於諸子百家書籍無所不觀，從《蘇軾文集》第二卷到第七卷中可見其涉獵之廣泛，抄書更是他成長中的日課，今於所剩不多的墨蹟中仍可整理出其抄屈原、杜甫及陶淵明等人詩文的墨蹟。詩以言志爲主，它是濃縮的、精練的、跳耀式的語言，其不受一般語言邏輯或語言常規的規範，創作者透過語言結構的重組和變形，以表達其最豐富的心理內涵和審美效果；散文的用語有其一定的語言邏輯或語言常規，以表情達意爲主，故一般實用的章表奏議、往來公文書信或史家紀言紀事、思想家闡述一己之見等皆以散文爲主，因此散文具有自然順暢、抒情達意的屬性。蘇軾在黃州期間閉門思過，讀前人的典籍，抄前人的詩文，其個人的感知透過鏡像反射的原理，從雙向生成、顯現的審美經驗中，開啓蘇軾內化、認同的的生命機制，使其生命得以超離現實界的苦難，而進入理想

---

334 《石渠寶笈》續編：「此帖乃答錢濟明……靈隱毗邱來復謹題。」（頁 295。）又《蘇軾佚文彙編》卷四作「與某禪師一首」。（頁 2532）

335《中國書法全集》三三冊，〈陽羨帖〉，頁 192。

336 原指夏天的伏日和冬天的臘日，夏伏冬臘是一年中的兩大祭祀，《漢書》（臺北：鼎文，1983 年五版）卷六六，〈楊惲傳〉：「田家作苦，歲時伏臘，烹羊炰羔，斗酒自勞。」（頁 2896）一般人在此時要祭祀慶祝。

337《中國書法全集》三三冊，〈陽羨帖〉，頁 192。

的生命境界。以下就蘇軾所抄錄得詩文分別論述之：

24.〈杜甫楹木詩卷〉(見圖版二四)

〈杜甫楹木詩卷〉爲元豐四年（1081）蘇軾抄寫杜甫的〈堂成〉，全帖凡十九行、一百五十九字，真蹟寄存於臺北故宮[339]。此帖收錄於《石渠寶笈》三篇、《式古堂書畫彙考》、《平生壯觀》、《大觀錄》、《墨緣彙觀錄》、《蘭千山館書畫—書蹟》等處，墨蹟揭本見於《東坡蘇公帖》、《三希堂法帖》、《中國書法全集》三三冊及《書蹟名品叢刊》等處。

〈楹木詩〉原名〈堂成〉，是杜甫於唐肅宗乾元三年（760）在蜀中避亂時所作。乾元二年杜甫對當時政治及當權者感到失望，棄官由華州經秦州（甘肅天水）、同州（同谷）到成都，次年春天，在成都西郊浣花溪畔建築草堂，草堂落成後，杜甫作〈堂成〉詩。前四句「背郭堂成陰白茆，綠江路熟俯青郊。楹林礙日吟風葉，籠竹和煙滴露梢」[340]是寫描寫草堂周圍的自然景色；後四句「暫下飛鳥將數子，頻來語鷰定新巢。旁人錯比揚雄宅，懶惰無心作解嘲」[341]是寫歷盡兵燹後，新居初定時的徬徨憂傷的心情。

蘇軾抄錄〈堂成〉後，對於詩中「楹林礙日吟風葉」一句有所感慨，故於詩後有一段跋語，特別說明「楹」字「讀若敔仄之敔」[342]，楹木可作中等材薪，其易於生長固有「三年乃拱」[343]，其對農家的貢獻則是「葉落泥水中則腐，能肥田，甚於糞壤。」[344]因此四川多楹木。蘇軾謫居黃州，開墾東坡，耕讀其中，杜詩爲其謫居其間必讀書籍之一，杜甫忠君愛民的形象，成爲其精神生活的投影。在黃州蘇軾有雪堂，與杜甫成都的草堂相呼應，因此蘇軾讀此詩時必然勾起其思鄉之情，故於詩後寫下蜀中農家多種楹木的情形。

25.〈杜甫暮歸詩帖〉(見圖版二五)

〈杜甫暮歸詩帖〉作於元豐六年（1083），行書，凡六行、五十六字，現存《東坡蘇公帖》。此帖收錄於《石渠寶笈》續編、《式古堂書畫彙考》、《墨緣彙觀祿》、《大觀錄》、《中國書法全集》，《石渠寶笈》、《式古堂書畫彙考》均收錄全文並附題跋，近人蕭高洪亦有評論[345]。墨蹟揭本見於《三希堂法帖》、《中國書法全集》三三冊。

---

338 潘永因：《宋稗類抄》(臺北：廣文，1967 初版)，卷七，〈宗乘〉，頁 9。

339 林柏亭：〈東坡先生寒食帖特展〉(《故宮文物月刊》五卷一期，1987 年四月)：「楹木詩卷……民國出年，溥儀藉著賞溥傑的名義私運出宮，以致散失民間。幸得林柏壽先生購藏，並寄存於故宮。」(頁 19)

340 《杜工部集》，卷十一，〈堂成〉，頁 2-3。

341 《杜工部集》，卷十一，〈堂成〉，頁 2-3。

342 林伯壽：《蘭千山館書畫--書蹟》(東京：二玄社，1978 年)，〈杜甫楹木詩卷〉，頁 41

343 《蘭千山館書畫--書蹟》，頁 41。又《蘇軾佚文彙編》，卷五，〈題杜子美楹木詩後〉：「『凡木所蔽』作『凡木所芘』。」(頁 2551)

344 《蘭千山館書畫--書蹟》，〈杜甫楹木詩卷〉，頁 42。

345 《中國書法鑑賞大辭典》，頁 642。

此帖是蘇軾抄寫杜甫〈暮歸〉詩。唐大曆三年（768），杜甫思鄉之情在寓居四川十年後化爲行動，他攜家眷自夔州（四川奉節東）出三峽，並且想要和先前來過音信的弟弟(杜觀)會面。在返回故里途中他到達了江陵（湖北江陵縣），並作停留，但這並非杜甫所願，因爲在預定路程中，他要先往當陽（湖北當陽縣），再往襄陽（湖北襄樊市）。留下來則是因爲弟弟在他到達江陵之後便沒有了消息。又因吐番入侵，致使戰爭再起，杜甫無法離開江陵。因此他既爲兄弟安危著急，又爲返鄉不得而鬱鬱。在江陵停留數月時寫下此詩：「霜黃碧梧白鶴栖，城上擊柝復烏啼。客子入門月皎皎，誰家擣練風凄凄。南渡桂水闕舟楫，北歸洛川多鼓鼙。年過半百不稱意，明日看雲還杖藜。」[346]年過半百的杜甫，欲往北歸，北方烽火連天；欲向南行，又不知所之，只有杖藜看雲。詩中充分表現出了他的徬徨、思鄉、念弟、不得意的感慨，縱使黃鶴樓名滿天下，縱使江陵蘊含豐富歷史記憶，此時杜甫心中的感受卻只能如同自故鄉吹來的風一般「凄凄」。全詩道盡他在江陵躊躇等待、沈重寂寞的心境。元豐六年（1083），蘇軾與在荊南的楊元素頻頻聯絡，想要買田定居，務農爲生，又期盼朝廷召還，猶疑等待的心情與在江陵時的杜甫相似，因此抄寫此詩可視爲蘇軾當時心情的代言。

26.〈歸去來辭卷〉（見圖版二六）

〈歸去來辭卷〉寫於黃州時期[347]，凡四十七行、五百四十一字，真蹟藏於臺北故宮博物院。此帖收錄於《書畫記》、《大觀錄》、《故宮書畫錄》等處，墨蹟見於《宋蘇軾墨蹟》下冊、《中國書法全集》三三冊等處。

東晉安帝義熙元年（405）陶淵明四十一歲，爲彭澤令，督郵來縣視察，縣令要他冠帶整齊迎見督郵。陶淵明以「吾不能為五斗米折腰，拳拳事鄉里小人。」[348]決定掛冠而去，歸隱潯陽柴桑（江西九江），過恬淡自在的生活，行前作〈歸去來辭〉以明志。蘇軾因詩案流放黃州，他藉由躬耕「東坡」，一方面對陶淵明的耕讀生活意往神馳，一方面欽羨陶淵明掛冠而去的勇氣，也想遠離官場是非，過著有如陶淵明優遊自得的生活，因而提筆寫下〈歸去來辭帖〉。

346《中國法帖全集》六冊，〈杜甫暮歸詩帖〉，頁 152。

347 今可見蘇軾書寫陶淵明的〈歸去來兮辭〉有四處：一爲臺北故宮收藏的〈歸去來辭卷〉，此卷包含陶淵明的〈歸去來兮辭〉及辭前之序；另三者均見於《晚香堂蘇帖》。《晚香堂蘇帖》中有兩首小楷，一首中楷，小楷中一首正是蘇軾離開黃州前贈與潘大臨兄弟〈楷書歸去來辭集字詩詞赤壁二賦卷〉中的一件，而中楷的〈歸去來辭卷〉包含〈歸去來兮辭並序〉及蘇軾的題跋（見《蘇軾文集》，卷六九，〈書歸去來辭贈契順〉，頁 2201。由題跋中得知蘇軾書寫此帖的目的是贈與契順，此帖作於紹聖三年（1088）。
劉正成認爲藏於臺北故宮收藏的〈歸去來辭卷〉是作於紹聖三年（1088），見氏編：《中國書法全集》三四冊，頁 527。然而將臺北故宮收藏的〈歸去來辭卷〉與《晚香堂蘇帖》中〈歸去來辭卷〉並置相較，則知實爲二物，故知劉正成之說待商榷。又吳其貞於《書畫記》（臺北：文史哲，1971 年景印出版）卷五：認爲〈歸去來辭卷〉：「筆鋒精俊，非天資超邁，不能到此，或爲早年之作。」（頁 693-694。）
筆者認爲此帖與書寫於元豐末年的〈久留帖〉有幾分神似，均爲行楷書，且橫輕豎重的用筆意相似，故可確定此帖書於黃州，且疑此帖即是贈與毛維瞻致仕時所寫。

348 房玄齡：《晉書》（臺北：鼎文，1976 年初版），卷九四，〈隱逸傳〉，頁 2461。

元豐年間，毛維瞻爲筠州太守，與蘇轍唱酬甚密，對蘇轍頗爲照顧。[349]蘇軾有〈與毛維瞻一首〉:「歲行盡矣，風雨淒然。紙窗竹屋，燈火青熒。時於此間，得少佳趣。無由持獻，獨享為愧，想當一笑也。」[350]毛維瞻之子毛滂，於元豐五年二月從筠州來拜見蘇軾，蘇軾有〈次韻毛滂法曹感雨〉一詩，可知蘇軾與毛氏父子交往已久，五年底毛維瞻致仕，請蘇軾書寫〈歸去來兮辭〉以便「林下展玩」[351]，蘇軾爲其書寫〈歸去來兮辭〉並序[352]，蘇軾一方面將自己在東坡體驗耕讀生活之趣與其分享，一方面感謝毛維瞻在筠州對蘇轍的照顧，故疑此帖即是贈與毛維瞻致仕時所寫。

（三）上神宗奏章

蘇軾雖貶爲黃州團練副使，不得簽署公事，但仍是朝廷的命官，到達貶謫地依然要上表謝恩。於貶官其間有所請求亦可上奏皇帝，請求恩准，因此此期蘇軾也有上神宗皇帝的奏章，今可見以行書書寫的奏章有〈黃州謝表〉一件。

27. 〈黃州謝表〉（見圖版二七）

經歷烏臺詩案之後，蘇軾被貶爲黃州團練副使，元豐三年（1080）二月一日蘇軾到達黃州，立即上〈黃州謝表〉，表本爲謝恩的一種文體，故〈黃州謝表〉有感謝神宗恩賜之意。《石渠寶笈》續編著錄此帖原文，並附孫承澤等人跋語[353]，孫承澤確認此帖爲蘇軾手稿。王澍《虛舟題跋》亦收祿此帖，名之曰〈宋蘇軾黃州謝上表〉，並作題跋[354]。墨蹟見於《續三希堂法帖》。

本表之內容可分爲三段：第一段從「臣軾言。去歲十二月二十八日……臣軾誠惶誠恐，頓首頓首。」[355]本段充滿感激的語氣，述說自己愚昧，冒犯君主，君主仁慈，從輕發落，給予自新之機會，遷居黃州。第二段從「伏念臣早緣科第，誤辱紳縉……臣雖至愚，豈不知幸？」[356]充滿後悔之語氣，悔恨自己受皇帝之恩卻出言過當，以致眾所難容。第三段從「皇帝陛下，德行並用……臣無任瞻天戀聖，感涕激切之至。謹奉表稱謝以聞，臣軾誠惶誠恐，頓首頓首，年月日具銜臣蘇軾上表。」[357]全段仍舊充滿感激惶恐之言，除了感謝神宗不殺之恩，說明自己將在黃州閉門思過，並發誓來日必將爲國犧牲，以報答神宗再造之恩

[349]《蘇軾年譜》，卷二一，頁 534。
[350]《蘇軾文集》，卷五十九，〈與毛維瞻一首〉，頁 1798。
[351]《蘇軾文集》卷六十九，〈題所書歸去來詞後〉，頁 2199。
[352]《蘇軾年譜》，卷二一：「元豐五年（1081）毛維瞻致仕。應請書陶潛〈歸去來〉以贈并跋。」（頁 558）
[353]《秘殿珠林石渠寶笈》續編，頁 1514-1515。
[354]王澍：《虛舟題跋》（臺北：中央圖書館，1970 年初版），頁 433。
[355]《續三希堂法帖》，〈黃州謝表〉，頁 97-98。
[356]《續三希堂法帖》，〈黃州謝表〉，頁 98-100。
[357]《續三希堂法帖》，〈黃州謝表〉，頁 100-102。

（四）受人之託書寫

蘇軾的文名與詩藝本來就很高，何正臣就曾以「傳於人者甚眾」爲由，恐其詩文普遍流行而影響新法推行，故藉口彈劾蘇軾。可見蘇軾在世時書蹟已爲時人所重，其〈次韻子由論書〉云：「書成輒棄去，謬被旁人裹。」[358]可知其早年之書蹟，人已爭相寶之。詩案之後，蘇軾力事收斂，不作詩文，但因其名聲愈大，請其題字作記或索取墨寶者亦眾矣，蘇軾恐小人再度爲害，婉拒者亦多，在其謹慎處理及歷經元祐更化等災禍，今於僅存之墨蹟中屬黃州時期「受人之託書寫」的行書者有四件。

28. 〈前赤壁賦卷〉（見圖版二八）

〈前赤壁賦〉作於元豐五年（1082）七月十六日，此帖則寫於元豐六年，因傅欽之索取而寫。前段四行殘缺，由文徵明（1470-1559）補三十六字，原帖存六十三行、五百七十二字，真蹟藏於臺北故宮博物院，後有文徵明之跋[359]。此帖收錄於《石渠寶笈》初編、《蘭坡書畫祿》、《雲煙過眼祿》、《畫禪室隨筆》、《鈐山堂書畫祿》、《書畫記》、《中國書法鑑賞大辭典》等處，墨蹟見於《三希堂法帖》、《宋蘇軾墨蹟》下冊、《中國書法全集》三三冊等處。

蘇軾寫〈赤壁賦〉一文是他第四次遊赤壁之感[360]，面對熟悉的江風水月，經過一番對話之後，蘇軾的心情由單純遊樂之喜轉向對自己人生前途之茫然，再轉化爲對宇宙萬物「常」、「變」的樂觀認知。〈赤壁賦〉全文共分四段，首段：「壬戌之秋，七月既望，蘇子与客泛舟游于赤壁之下……飄飄乎如遺世獨立羽化而登僊。」[361]蘇軾將七月赤壁的夜晚描繪成一幅秋江月色圖：對此廣袤的秋江、寧靜的秋夜、皎潔的秋月，主客等數人舉酒誦詩，流露出歡愉喜樂之情，繼而主人想到「縱一葦之所如，陵萬頃之茫然。」[362]讓壓抑已久的心靈完全放鬆，讓自己的精神逐漸超脫形體，乘風而飛，不知所終；次段：「於是飲酒樂甚，扣舷而歌之……舞幽壑之潛蛟，泣孤舟之嫠婦。」[363]言蘇軾因喜樂而飲酒、唱歌，客人以低沈的洞蕭應和歌聲，讓歌者的思緒由眼前自由歡樂之景不自主的聯想到緲遠的未來，使一時愉悅的空氣驟然凍結，情緒突然跌入悲悽；第三段：「蘇子愀然正襟危坐而問客曰……託遺響於悲風。」[364]以主客對話的方式，藉著三國人物一一走入歷史事實，導引出客心中的悲哀與無奈；第四段：「蘇子曰：客亦知夫水与月乎……而吾与子之所共食。」[365]蘇子藉由水與月的變化，歸結到宇宙世界「變」與「不變」的相對概念，解開客心中迷惑，以清風明月作爲主客精神解脫之良藥；最後

358 《蘇軾文集》，卷五，〈次韻子由論書〉，頁 210。
359 《宋蘇軾墨蹟》，下，頁 16。
360 據饒學剛：《蘇東坡在黃州》（北京：京華，1999 年第一版）：「蘇東坡赤壁之遊，有案可考者十次。」（頁 81-87）
361 《宋蘇軾墨蹟》下，頁 8-14。
362 《宋蘇軾墨蹟》下，頁 8-14。
363 《宋蘇軾墨蹟》下，頁 8-14。
364 《宋蘇軾墨蹟》下，頁 8-14。
365 《宋蘇軾墨蹟》下，頁 8-14。

一段：「客喜而笑……相与枕藉乎舟中，不知東方之既白。」[366]經過主客的對話之後，顯然客已能接受「變」與「不變」的相對概念，不再執著於長生、永恆的追求。末段文字雖短，卻蘊藏了蘇軾隨緣達觀之後的灑脫。

〈前赤壁賦〉此帖後有落款：「軾去歲作此賦，未嘗輕出以示人，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。」[367]烏臺詩案之後，蘇軾恐小人無端生事，故所做詩文，皆不輕易示人，以免再遭致禍害，然而傅欽之誠心相求，蘇軾不忍拒之，又恐其不慎，故再三叮嚀。

賦經過《楚辭》之演化，以「鋪采摛文，體物寫志」[368]爲主，因此以字句華麗、音律和諧爲其屬性，而盛行於北宋的散文賦則兼具散文與賦的特色，既有聲韻之美卻不受格律之限，又有行文自然順暢、多寡不居、長短靡定之屬性。蘇軾利用散文賦的屬性，將其歷經詩案後，內心波瀾起伏的情感蘊涵於〈赤壁賦〉中，故〈赤壁賦〉一文可視爲一首「喜悲喜的交響曲」[369]，然而就墨蹟本身而言，首尾通篇圓潤一致，完全沒有賦中由「欣喜」轉爲「哀悽、無奈」化爲「達觀、灑脫」的情緒變化。

29. 〈與可畫竹贊帖〉（見圖版二九）

〈與可畫竹贊帖〉原是屏風上之題字，約作於元豐三年（1080）[370]，凡五行、共六十五字。墨蹟搨本見於《東坡蘇公帖》、《中國書法全集》第三三冊等處。

文同，字與可，是蘇軾的表兄，比蘇軾年長十八歲，擅長詩文、書畫，書法以篆隸行草飛白爲佳，畫則以墨竹有名於時，能用水墨曲盡竹的各種型態，然而一般人亦多欣賞其書畫而不知其人品。鄂州太守朱壽昌，揚州天長（今江蘇省天長縣）人，是當時有名的孝子，曾棄官入關中，刺血寫經，立志尋母。文同欣賞其孝行，將其事蹟告訴蘇軾，蘇軾作〈朱壽昌郎中，少不知母所在，刺血寫經，求之五十年，去歲得之蜀中，以詩賀之〉讚美其孝行，真可謂英雄惜英雄。

元豐三年蘇軾貶黃州，與朱壽昌時有書信往來，朱壽昌擁有文同的畫竹屏風，請蘇軾替屏風題字，蘇軾題字時文同已作古，其借題字表達他對文同的思念：「與可之文，其德之糟粕；與可之詩，其文之豪末；詩不能盡，溢而為書，變而為畫，皆詩之餘。」[371]蘇軾認爲文同：品德居第一，散文居第二，詩詞居第三，草書居第四，而畫則居於末，因此對世人僅知欣賞文同的畫而感到惋惜。

---

366 《宋蘇軾墨蹟》下，頁 8-14。

367 《宋蘇軾墨蹟》下，頁 14-15。此跋語又見於《蘇軾佚文彙編》卷二，〈.與欽之一首〉，頁 2455。

368 《文心雕龍》，卷二，〈銓賦〉，頁 13。

369 〈赤壁賦〉先由賞心悅目的美景，盪起羽化登仙之歡樂；又由懷古傷今，跌入人生之悲哀；由念天地之永恆，人生之無常，表現出不以個人得失、榮辱、憂樂爲懷之曠達樂觀之思想，其思想之變化，先由喜而悲，再由悲而喜，一波三折，故稱〈赤壁賦〉爲「喜悲喜的交響曲」。

370 據《中國書法全集》三四冊：「『題朱壽昌小屏』是我們獲得此文寫作時間的重要信息……蘇軾與朱壽昌交往……均在謫貶黃州三至六年期間，此贊當作於黃州，因文同頗賞壽昌孝母及文近逝，此贊很可能作於到黃州之初。」（頁 458）

371 《中國法帖全集》六冊，〈與可畫竹贊〉，頁 76。

30.〈吏部陳公詩跋〉（見圖版三十）

〈吏部陳公詩跋〉作於元豐四年（1081），爲行楷書，凡十三行、一百零六字，真蹟藏於臺北故宮博物院，收錄於《石渠寶笈》初編等處，墨蹟見於《三希堂法帖》、《宋蘇軾墨蹟》上冊、《中國書法全集》三三冊等處。

此帖乃蘇軾應陳師仲之請替其祖父的詩集所作之跋語，帖中之「吏部陳公」乃陳洎，即陳師仲之祖父，陳洎官至三司鹽鐵副使，著有《陳副使詩》二十五篇。陳師仲「文辭卓瑋，志節高尚。」[372]在詩案時受到連累，然而他依舊與蘇軾相善，並將蘇軾在密州、徐州時的作品，分別編爲《超然》、《黃樓》二集送給蘇軾。蘇軾欣賞陳師仲的爲人，想見其祖父之爲人，故於跋語中感嘆未及結識陳洎，僅年輕時從前輩口中得知陳洎的爲人，更感慨近來前輩逐漸凋零，能稱頌陳洎者越來越少，對於時間的無情流逝，蘇軾又多一份感慨與無奈。

31.〈書營籍周韶落籍詩〉（見圖版三一）

〈書營籍周韶落籍詩〉寫於元豐四年（1081）秋[373]，收錄於《壯陶閣書畫錄》[374]。墨蹟搨本見於《晚香堂蘇帖》、《景蘇園帖》、《中國書法全集》三三冊等處。

《中國書法全集》將〈營籍周韶落籍詩〉放置於〈天際烏雲帖〉之後[375]，並考證其書寫時間應該是：「熙寧十年（1077）稍後。」[376]劉正成又云：「此帖（〈天際烏雲帖〉）字字是豐腴的體態，……它更近於黃州以後的書風。」[377]元豐四年秋日，蘇軾到陳季常處留飲，村姬向蘇軾詢問當年杭州之事，蘇軾作〈營籍周韶落籍詩〉回答村姬所問，且於〈營籍周韶落籍詩〉後有跋：「元豐四年秋日，過季常寓齋，留飲。座中紅裙，蓋村姬也，向余問錢塘事，書此答之，軾。」[378]說明此詩書寫的時間及緣由。

32.〈滿庭芳詞〉（歸去來兮吾歸何處）（見圖版三二）

此帖作於元豐七年（1084）[379]，凡七行、九十八字，現存於中，收錄於《益公題跋》、《鐵網珊瑚》、《式古堂書畫彙考》等處，墨蹟搨本見於《鬱孤臺帖》、《晚香堂蘇帖》等處。

蘇軾於〈滿庭芳〉詞下有云：「元豐七年四月一日，於將去黃移汝，留別雪

372 《蘇軾文集》，卷四九，〈答陳師仲主簿書〉，頁 1428。
373 《蘇軾年譜》，卷二十，頁 517。
374 《壯陶閣書畫錄》，卷四，頁 208-210。
375 《中國書法全集》三三冊：將此帖與〈天際烏雲帖〉並列，頁 83-88。頁 440。
376 《中國書法全集》三四冊：〈天際烏雲帖〉，頁 440。
377 《中國書法全集》三三冊，頁 8。
378 《壯陶閣書畫錄》，卷四，頁 2。此文亦見於《蘇軾佚文彙編拾遺》，卷下，頁 2670。
379 《中國書法全集》三四冊，〈作品考釋〉77：「約書於元豐七年。」（頁 473）。然而據《蘇東坡詞》，卷二，〈滿庭芳〉詞下所云：「元豐七年四月一日，於將去黃移汝，留別雪堂鄰里二三君子，會李仲覽自江東來別，遂書以遺之。」（頁 288）已指出書寫的時間。

堂鄰里二三君子，會李仲覽自江東來別，遂書以遺之。」[380]已道出書寫此詞的動機。元豐七年三月，朝廷下召令：蘇軾有移汝州之命，此對「君恩爲報恥歸田」的蘇軾無疑是一喜訊，然而面對相處近五年的故友新知、胼手胝足開墾的東坡及大雪中興建的雪堂，蘇軾實有不捨，適逢李仲覽來送別，蘇軾以一首〈滿庭芳〉百年強半，來日苦無多」[381]說明自己故鄉在四川，卻將往汝州赴命，年已五十，漂泊人生到底該歸何處？第六句到第十句「坐看黃州再閏，兒童盡楚歌吳語。山友中，雞豚設飲，相勸老東坡」[382]言兒女已習慣黃州生活，滿口黃州腔調，當地的朋友也捨不得自己離開；第十一句到第十六句「云何，當遠去……秋風洛水清波」[383]感慨人事如梭，變化無常；最後五句「好在堂前細柳……時與曬漁蓑。」[384]叮嚀黃州好友代爲看顧東坡、雪堂等，有再回來的打算。

（五）寫自己作品

毛筆是當時主要的書寫工具，因此依常理判斷，蘇軾只要有詩、詞等創作均應有墨蹟傳世，然而今日可見之墨蹟不及其創作之百分之一、二，除了烏臺詩案時，皇甫遵等圍船搜書，事後王潤之焚毀蘇軾早年的手稿之外；徽宗崇寧、大觀年間蔡京當國，又銷毀蘇軾所書之碑、銘、詩、賦、書札、雜文等書蹟；靖康之難，金人犯闕，輪輸而往者甚重，對蘇軾墨蹟又是一厄運，故期墨蹟所剩不多。在黃州時期蘇軾書寫自己的作品有詩、詞、散文等不同文類，其中詩與散文均有抒情的屬性，詞則經過中、晚唐以「艷情性」爲主[385]，到北宋初年詞在形式上仍以小令爲主，內容上仍屬於男歡女愛、離愁別恨的主題，雖然李煜、范仲淹、王安石、蘇舜欽等人逐漸開展「言志」的傾向，然而這類的作品仍屬少數，直到柳永開慢詞之風，蘇軾擴大書寫範圍，詞才從「女性化歌詞」進入「士大夫化歌詞」，因此詞亦與詩相似，具有抒情言志的屬性。筆者整理以下六件墨蹟分別論述之。

33.〈定惠院月夜偶出詩稿〉（見圖版三三）

〈定惠院月夜偶出詩稿〉書於元豐三年（1080）春，是蘇軾存世墨蹟中僅見的草稿，故有塗改、更動之筆跡，此外此篇詩稿右下方左上方共佚二十六字。

此帖爲蘇軾之草稿，其文字與〈定惠院寓居月夜偶出〉詩相較，略有出入[386]。

---

380 《蘇東坡詞》，卷二，〈滿庭芳〉，頁 288。
381 《蘇東坡詞》，卷二，〈滿庭芳〉，頁 288。
382 《蘇東坡詞》，卷二，〈滿庭芳〉，頁 288。
383 《蘇東坡詞》，卷二，〈滿庭芳〉，頁 288。
384 《蘇東坡詞》，卷二，〈滿庭芳〉，頁 288。
385 晚唐溫庭筠（812？-866）大量填詞，確立詞在文學史上的地位，也奠定詞的類型風格。見《唐宋詞史》（高雄：麗文，1996 年初版，頁 123-128。）
386 帖的第一首：「偶逐東風轉凉夜」一句將「凉夜」改爲「良夜」；「美酒已盡誰能借」一句將「美酒」改爲「白酒」；「不辭青春忽忽過」一句將「不辭」改爲「不惜」；「會揀霜林結茆舍」一句將「茆舍」改爲「茅舍」。第二首：「憶昔還鄉泝巴峽」一句將「還鄉」改爲「扁舟」；「落帆武口高桅亞」一句將「武口」改爲「樊口」；「長江袞袞不盡白」一句將「不盡白」改爲「空自流」；「穿花踏月飲村酒，免使醉歸長官罵」兩句爲詩稿上所缺者。

收錄於《壯陶閣書畫録》確認爲蘇軾真跡[387]，墨蹟搨本見於《景蘇園帖》、《中國古代書畫圖目》、《中國書法全集》第三三冊爲、《中國古代書畫圖目》第十九冊[388]等處。

此帖有兩首詩，第一首是寫：蘇軾初到黃州，驚恐未定，白天睡覺，晚上才敢一人出門，在月下散步、欣賞夜景、自飲自吟，將自己溶於月色之中，只有這一刻蘇軾感覺是安全的、自由的，在月光下他可以作真實的自我，他可以想白天不敢想的事，可以不作白天必須作的事，然而月夜雖美，酒量不大的蘇軾仍怕酒後失言，落入他人的陷阱。

第二首是在月下想起兩件事：第一件是當年蘇軾任徐州太守時，曾與王子立、王子敏、張師厚四人在杏花下吹洞蕭飲酒，而今謫居黃州，再度看到杏花開，而張師厚、王子立先後作古，因而有「萬事如花不可期」[389]的感嘆；第二件是回憶十五年前（英宗治平三年，1066 年），蘇軾因護送父親靈柩歸蜀，曾經過黃州南岸，而今長江水依舊滾滾東流，自己雖有「空有千篇凌鮑謝」[390]之才華，卻無「五畝繼沮溺」[391]的悠閒，反而落到「穿花踏月引飲村酒，免使醉歸官長罵」[392]的落魄地步，全詩透露出歷經詩案之後心有餘悸的畏懼心情。

34. 〈往崎亭詩帖〉（見圖版三四）

〈往崎亭詩帖〉約書於元豐四年（1081），凡六行，共五十六字。收錄於《寶真齋法書贊》等處，墨蹟搨本見於《東坡蘇公帖》、《景蘇園帖》、《中國書法全集》三三冊等處。

〈往崎亭詩帖〉是一首七言律詩，詩名爲〈正月二十日往崎亭郡人潘古郭三人送余於女王城東禪莊院〉。女王城位於黃州城東，距離黃州十里，過了女王城則到岐亭。元豐四年正月，蘇軾安頓好家人之後，第一次到岐亭拜訪陳季常，欲勸陳季常不要殺生。此次出訪，黃州友人潘彥明、古耕道、郭興中三人陪同他一直走到女王城東邊的禪莊院。蘇軾本來就是喜好交友，詩案後許多朋友爲了自保紛紛與蘇軾斷絕音訊，保持距離，一年後的蘇軾在黃州當地結交許多新的朋友，回想一年前經過春風嶺孤獨寂寞的情形，有感而發，寫下此詩，詩中最後兩句「去年今日關山路，細雨梅花正斷魂。」[393]表面寫梅的遭遇，實映射出自我的心聲。

---

387 裴伯謙：《壯陶閣書畫録》（臺北：臺灣中華，1971 年，）：「雄厚灑落，偶爾動筆，便具天人風度。宜覃谿確訂爲真也，其塗改處，細味可得詩法。」（頁 168）

388 《中國古代書畫圖目》：「北京故宮博物院收藏之摹本：啓功、傅熹年認爲該帖爲舊摹本，劉九庵則認爲是僞作，謝稚柳則持懷疑態度。」（頁 333）

389 《蘇軾詩集》，卷二十，〈定惠院寓居月夜偶出〉，頁 1036。

390 《蘇軾詩集》，卷二十，〈定惠院寓居月夜偶出〉，頁 1036。

391 《蘇軾詩集》，卷二十，〈定惠院寓居月夜偶出〉，頁 1036。

392 《蘇軾詩集》，卷二十，〈定惠院寓居月夜偶出〉，頁 1036。

393 《蘇軾詩集》，卷二一，〈正月二十日往崎亭郡人潘古郭三人送于於女王城東禪莊院〉，頁 1077-1078。

35. 〈黃州寒食詩帖〉(見圖版三五)

〈黃州寒食詩帖〉是一件大行書墨寶，也是蘇軾所有墨蹟中難得一見的大行書。〈黃州寒食詩帖〉書於元豐五年（1082）三月，共十六行、一百二十字，真蹟藏於臺北故宮博物院。此帖收錄於《石渠寶笈》續編、《墨緣彙觀祿》、《書畫記》、《式古堂書畫彙考》、《壯陶閣書畫祿》、《大觀祿》等處。墨蹟見於《三希堂法帖》、《中國書法全集》三三冊、《書跡名品叢刊》十九冊。

咸豐年間（1860）英法聯軍入北京，圓明園被焚，此帖流落民間，近百年來數逃火劫，亦曾流入日本收藏家菊池惺堂之手，後爲王雪艇先生購得，民國三十八年(1949 年) 王雪艇先生渡海來臺，民國四十七年（1958）金、馬戰火激烈，四十八年元旦王氏有感時局不安，在卷後題記七行，並云：「後之人，必益加珍護也！」[394]今王雪艇先生已作古，原帖由臺北故宮博物院收藏。

此帖前有清乾隆御題：「雪堂餘韻」[395]四字，後有黃山谷的跋：「東坡此詩似李太白，猶恐太白有未到處，此書兼顧顏魯公、楊少師、李西臺筆意，試使東坡復為之，未必及此。他日東坡或見此書，應笑我於無佛處稱尊。」[396]此帖因歷經內府收藏[397]，故元、明、清三朝題跋極少，歷代以來有張縯、董其昌[398]、睫庵[399]的跋語，近人沈鵬[400]、劉正成[401]亦有評語。

〈黃州寒食詩帖〉爲兩首五言古詩，每首十二句。元豐五年（1082）蘇軾居住在黃州已邁入第三年，朝雲有孕在身，將有新生命誕生，仍舊不能使他忘卻烏臺詩案的遭遇，心中始終充滿激忿、失意、屈辱之情，因此於寒食節寫下〈寒食雨〉兩首。第一首寫到黃州今年已連下兩個月的雨，自己又臥病在床，對已逝去的時光不容惋惜，但展望未來則如被泥水玷污的海棠一般，無可奈何；第二首寫春雨連綿，困守陋舍，欲盡忠於國君，則「君門深九重」[402]，欲歸隱家園，則「墳墓在萬里」[403]，心情有如燃燒之後的灰燼，有志難伸。

36. 〈調巢生詩帖〉(見圖版三六)

〈調巢生詩帖〉約書於元豐六年（1083）[404]，共十一行、一百零四字。收錄於《山谷題跋》，墨蹟搨本見於《東坡蘇公帖》、《觀海堂蘇帖》、《景蘇園帖》、《中國書法全集》三三冊等處。

詩題原爲〈大寒步至東坡贈巢三〉，敘述蘇軾與巢三在大寒之日步行到東坡

394 傅申：〈天下第一蘇東坡—寒食帖〉(《故宮文物月刊》第二卷第七期，1984 年十月)，頁 80-85
395 《石渠寶笈》續編，頁 2676-2677。
396 《山谷題跋》：卷八，頁 265。
397 傅申：〈天下第一蘇東坡—寒食帖〉(《故宮文物月刊》1984 年 10 月第二卷第七期)，頁 76-85。
398 《石渠寶笈》續編，頁 2677。
399 《壯陶閣書畫祿》，頁 200。
400 《中國書法鑑賞大辭典》，〈黃州寒食詩帖〉，頁 642。
401 《中國書法鑑賞大辭典》，〈黃州寒食詩帖〉，頁 642-643。
402 渡邊隆男主編：《書蹟名品叢刊》，十九冊，頁 77-85。
403 《書蹟名品叢刊》十九冊頁 77-85。
404 《中國書法全集》三四冊，〈調巢生詩帖〉，頁 469。

時的感觸，是一首五言古詩，全詩共二十句。一到四句「春雨細如塵……巢子誰與鄰」[405]言巢三來訪，蘇軾招待他住在東坡；五到八句「空床斂敗絮……哀哉知我貧」[406]敘述蘇軾家貧，招待不週，巢三不以爲意；第九到十二句「我有一樽酒……聊復濡子唇」[407]言蘇軾很注重友情，僅有的一樽酒也要請好友先嚐；十二句到十六句「故人千鍾祿……，坐作寒蟄呻」[408]用昔日官場上的朋友生活優渥，對比出蘇軾現況的窘困，最後四句「努力莫怨天……共享無邊春」[409]蘇軾勸巢三莫怨天尤人，忘卻物質生活的簡陋與不足，欣賞人人均可擁有的江風水月。

巢元修，初名穀，又字巢三，四川眉山人，與蘇軾有同鄉之誼。元豐六年(1082)巢元修五十六歲，從四川來黃州探望蘇軾，帶來似豌豆的菜籽，蘇軾將其種植於東坡，滿足蘇軾一嘗美家鄉味佳餚的願望，蘇軾名此菜爲「元修菜」。巢元修曾任韓存寶的幕僚，元豐四年（1081）韓存寶以逗留不進之罪伏誅，巢元修受韓存寶生前之託，將其積蓄數百兩銀兩交與韓妻之後，隱姓埋名，亡命於江淮間，[410]故此次巢元修來黃州，明爲探望蘇軾實則是來避禍，蘇軾雖窮依然收留巢三，使其教蘇迨、蘇過讀書，蘇軾在與堂兄的信中也提到此事：「巢三見在東坡安下，依舊似虎，風節愈堅，師授某兩小兒極嚴。」[411]巢元修爲了感謝蘇軾的款待，將治療傷寒之祖傳藥方「聖散子」傳給蘇軾，蘇軾又將此方傳給當地的聾醫龐安常，並做〈聖散子敘〉[412]。巢三在雪堂大約住了一年才回四川。

37. 〈滿庭芳詞〉（三十三年）（見圖版三七）

〈滿庭芳詞〉（三十三年）寫於元豐六年。紙本見於《中國書法全集》三三冊，不知所藏。[413]墨蹟搨本見於《晚香堂蘇帖》、《景蘇園帖》等處。

此詞的小標題爲：「有王長官者，棄官黃州三十三年，黃人謂之王先生。因送陳慥來過余，因為賦此。」[414]由此可知蘇軾作此詞的動機。對王長官辭官隱居黃州長達三十三年之舉，蘇軾十分佩服，元豐六年五月，陳季常爲告知荊南莊田之事，與王長官同來雪堂，故蘇軾有「願持此邀君，一飲空缸」[415]之語。

二、 草書

趙壹說：「戰功並作，軍書交馳，羽檄紛飛，故作隸草，趨急速耳。」[416]蕭

---

405 《中國法帖全集》七冊，〈調巢生詩帖〉，頁 184。
406 《中國法帖全集》七冊，〈調巢生詩帖〉，頁 184。
407 《中國法帖全集》七冊，〈調巢生詩帖〉，頁 184。
408 《中國法帖全集》七冊，〈調巢生詩帖〉，頁 184。
409 《中國法帖全集》七冊，〈調巢生詩帖〉，頁 184。
410 《宋史》，卷四五九，〈巢谷傳〉，頁 13472。
411 《蘇軾文集》，卷六十，〈與子安兄〉，頁 1829。
412 《蘇軾文集》，卷十，〈盛散子敘〉，頁 331。
413 《中國書法全集》三三冊，〈作品考釋〉65，頁 467。
414 《蘇東坡詞》，卷二〈滿庭芳〉，頁 265。
415 《蘇東坡詞》，卷二〈滿庭芳〉，頁 265。
416 趙壹：〈非草書〉（嚴可均校輯《全上古三代秦漢三國六朝文・ 全後漢文》，北京：中華，1958 年第一版），卷八二，頁 916。

衍也說：「昔秦之時，諸侯爭長，簡檄相傳，望烽走驛，以篆、隸之難不能救速，遂作赴急之書，蓋今草書是也。」[417]都說明草書是在快速書寫文化的需求之下所產生的一套漢字書寫符號。又因它注重「刪難省煩，損復為單，務取易為易知」[418]的特色，所以它用連筆和省筆的方式達到「草本易而速」[419]的目標，因此草書具有行筆快速、筆畫相連、線條飛舞活潑、行款自由多樣的文化品性，它完全突破文字書寫的固定格式，比行書更加自由放縱、豪蕩激越。張懷瓘也說：

> 草之書，字字區別，張芝變為今草，如流水速，拔茅連茹，上下牽連，或借上字之下而為下字之上，奇形離合，數意兼包，若懸猿飲澗之象，鉤鎖連環之狀，神化自若，變態不窮。[420]

又說：「字之體勢，一筆而成，偶有不連，而血脈不斷，及其連者，氣候通其隔行。」[421]故草書在用筆上有起掩收曳、明使暗轉，化斷爲連，一氣呵成的特性，在結構上有正斜俯仰、大小錯落、奇形離合等特性，是書法藝術中更趨向抒情寫意的一種書體，也使書法表現力得到最高的發揮。

38. 〈梅花詩帖〉（見圖版三八）

蘇軾於黃州時期的草書墨寶僅得〈梅花詩帖〉一件，這也是蘇軾墨蹟中唯一件可信的草書創作。〈梅花詩帖〉約書於元豐三年（1080）[422]，共六行二十八字。收錄於《寶真齋書畫贊》等處，墨蹟揭本見於《東坡蘇公帖》、《中國書法全集》三三冊等處，然而二者均收〈梅花二首〉中的第一首。

梅花自古以來就象徵君子卓然獨立的行事風格，尤其在雪地理綻放的梅花更象徵君子艱苦卓絕的毅力。詩案之前的蘇軾是儒家理想的實踐者，爲君愛國不曾遲疑，然而卻因諷諫的詩文遭到有心人士質疑，以致身受百日牢獄之苦。元豐三年正月二十日蘇軾經過關山，在春風嶺上見到風雪中綻放的梅花，有感而作〈梅花二首〉，重見天日的蘇軾，呼吸自由的空氣之後，得重新思考自己的人生方向，風雪中的梅花給予他些許啓示，因此他用比行書更抒情寫意的草書來表達其心情之起伏。

三、 其他

有些墨蹟不見於《東坡蘇公帖》、《三希堂法帖》、《續三希堂法帖》、《宋蘇軾墨蹟》，亦不載於《中國書法全集》三三或三四冊，然收錄於宋、元、明、清

---

417 蕭衍：〈草書狀〉（《全上古三代秦漢三國六朝文・ 全後漢文》），卷六，頁 2985。
418 趙壹：〈非草書〉，頁 916。
419 趙壹：〈非草書〉，頁 916。
420 張懷瓘：《書斷》（《景印文淵閣四庫全書》八一二），頁 44。
421 《書斷》，頁 47。
422 《中國書法全集》三四冊，〈作品考釋〉47，頁 455。

各朝私人題跋者，其中有紀錄而無墨蹟者，或有存疑之墨蹟者[423]，亦將其羅列於此，並依其書寫的原因分爲：與友人的尺牘、抄古人的詩文、受人之託書寫等三類，就其書寫時間、書體、內容、各家評論、著錄或流傳置於此，以便來日判定其真僞後作爲進一步研究之用。

（一）與友人的尺牘

1. 〈東坡病眼帖〉

〈東坡病眼帖〉爲元豐五年（1082）三月十六日蘇軾與徐得之之信[424]。此帖收錄於《珊瑚網》、《書畫題跋記》[425]、《式古堂書畫彙考》[426]。

徐得之爲太守徐君猷之弟，元豐五年三月徐得之到黃州，蘇軾以「園中桃李顏色無塵，同輩應移坐雪堂前，可作一絕，強支歲月。」[427]邀請他來雪堂作客，並將夢中飲茶一事告之，請其解夢，可見蘇軾與徐得之亦爲好友。

2. 〈東坡與朱康叔簡〉

〈東坡與朱康叔簡〉是元豐五年（1082）五月以後寫給朱壽昌的一封信。收錄於《清和書畫舫》[428]、《式古堂書畫彙考》[429]。

元豐五年三月底董毅夫到黃州，經由朱壽昌的介紹而認識蘇軾，信中言「董義夫相聚多日，甚歡！未嘗一日不談公之美也」[430]即指蘇軾與董義夫均讚美朱壽昌的爲人；「舊好誦陶潛歸去來，常患其不入音律，近輒微加增損，作般涉調哨遍，雖微改其詞，而不改其意。」[431]可知陶淵明的〈歸去來辭〉是黃州時期蘇軾經常讀、寫的文章，蘇軾甚至以詞牌〈哨徧〉改寫〈歸去來辭〉，並以小楷抄一份送給朱壽昌共賞。

3. 〈東坡泛舟詩弁簡〉

〈東坡泛舟詩弁簡〉寫於元豐六年（1083）十一月七日。收錄於《鐵網珊瑚》、《式古堂書畫彙考》[432]。

東坡泛舟詩弁簡〉寫於元豐六年（1083）十一月七日。收錄於《鐵網珊瑚》、

---

423 容庚：《叢帖目》（臺北：華正，1984 年初版），卷十三：「陳氏刻此帖（《晚香堂蘇帖》）草率太甚。余嘗取〈洞庭春色〉、〈中山松醪〉兩賦與《三希堂帖》相較，筆誤多字，幾不似真本出。……是知其所刻美惡不一也。」（頁 1167）

424《蘇軾年譜》，卷二二：「三月十六日，簡徐大正（得之），時大正已來黃。」（頁 565）郁逢慶：《書畫題跋記》（臺北：中央圖書館，1970 年初版），卷四，引高殿款識，高殿認爲此帖是給徐得之的，頁 242

425 郁逢慶：《書話題跋記》（國立中央圖圖書館，1970 年初版），卷四，頁 213-215。

426 《式古堂書畫彙考》，卷十，〈書〉，頁 474。

427 《蘇軾佚文彙編首》，卷二，〈與徐得之第一〉，頁 2452。

428 張丑：《清和書畫舫》（臺北：學海，1975 年初版），未，頁 49。

429《式古堂書畫彙考》，頁 498。

430《式古堂書畫彙考》，頁 498。

431《式古堂書畫彙考》，頁 498。

432《式古堂書畫彙考》，頁 489。

《式古堂書畫彙考》。此帖是泛舟詩和一封書信。此信寫給何人，亦不得而知，在信中蘇軾簡述孟震忠義的事蹟，讚美其爲君子，並替「君子泉」命名 。

（二）贈友人之作

4. 〈雜書琴事卷〉

〈雜書琴事卷〉寫於元豐四年（1081）六月廿三日。收錄於《式古堂書畫彙考》[433]。

元豐四年六月陳季常第三次拜訪蘇軾，帶來蘇軾所需之紙、筆，客中有紀公之侍者善琴，向蘇軾借所藏寶琴彈之，並求蘇軾書寫與琴相關之文，蘇軾因而書寫〈 雜書琴事十首〉、〈雜書琴曲十首〉贈與陳季常[434]。

5. 〈楷書歸去來兮辭集字詩詞赤壁二賦卷〉

〈楷書歸去來兮辭集字詩詞赤壁二賦卷〉是抄寫〈歸去來兮辭〉、〈歸去來集字十首並序〉[435]、〈哨徧〉、〈赤壁賦〉、〈後赤壁賦〉五件作品，寫於元豐七年（1084）四月離黃之前。收錄於《壯陶閣書畫錄》[436]。墨蹟搨本見於《晚香堂蘇帖》、《景蘇園帖》等處。

元豐七年，蘇軾在黃州已五年，有終老黃州的打算，朝廷卻有量移汝州之命，蘇軾臨行之前，潘大臨、潘大觀兄弟向蘇軾索書〈赤壁賦〉二賦，蘇軾以小楷書完成此五件作品。

（三）抄古人的詩文

6. 書〈離騷〉

蘇軾在黃州時期書寫〈離騷〉，收錄於《式古堂書畫彙考》[437]。

〈離騷〉是屈原作品中最偉大的抒情長詩，全詩共三百七十三句，二千四百九十字，是屈原放逐時之作。所謂「離騷」各家解釋雖不盡相同[438]，大約不離抒發憂愁之意。屈原在〈離騷〉中應用民間神話傳說、歷史史實等，以「豈余身之憚殃兮，恐皇輿之敗績」[439]、「余既不難夫離別兮，傷靈修之數化」[440]等句抒

---

433 《式古堂書畫彙考》，頁 498。

434 《式古堂書畫彙考》:「元豐四年六月廿三日，陳季常處士自岐亭來訪予，攜精筆佳紙妙墨求予書，會客有善琴者，求所蓄寶琴彈之，故所書皆琴事。軾。」（頁 498）。

435 《蘇軾詩集》，卷四三，〈歸去來集字十首並序〉，頁 2356-2359。《壯陶閣書畫錄》，卷三：「因東坡和陶均在惠州，疑此十詩亦在惠州作，引《金石粹編》載刻石六首，後作元豐四年九月二十二日，今見此卷乃之確係黃州作，與刻石同，但多後四首耳，此集字非和陶也。」（頁 178。）

436 《壯陶格書畫錄》，卷三，頁 172-179。

437 《式古堂書畫彙考》，頁 476。

438 司馬遷《史記》，〈屈賈列傳：「離騷者，猶離憂也。」班固〈離騷贊序〉:「離，猶遭也；騷，憂也；名己遭憂作辭也。」王逸《楚辭章句》:「離，別也；騷，愁也。」

439 洪興祖：《楚辭補註》（臺北：藝文，1977 年五版）卷一，〈離騷補註〉，頁 21。

440 《楚辭補註》，頁 24。

發思君之情，以「余心之所善兮，雖九死其猶未悔」[441]、「寧溘死以流亡兮，余不忍為此態也」[442]等句申述一己之志。蘇軾貶官黃州，與屈原有同樣的遭遇，故書〈離騷〉以申其志。

7. 〈書楚辭〉

黃州時所書，收錄於《石渠寶笈》初編[443]、《式古堂書畫彙考》、《書畫記》，墨蹟搨本見於《晚香堂蘇帖》。

〈九歌〉共收十一篇作品，原是湘、沅一代楚民族祭祀神靈祈福的歌謠，充滿宗教色彩，屈原流落江南，以爲其詞鄙俗，故更動其詞改寫爲〈九歌〉。因此〈九歌〉可視爲屈原在文藝創作上的另一成就。蘇軾與屈原同爲四川人，同樣因忠於國君而遭流放，其在黃州抄寫屈原〈九歌〉中的〈東皇太一〉、〈雲中君〉、〈湘君〉、〈湘夫人〉、〈少司命〉、〈山鬼〉等六篇[444]，期待自己在文藝表現上創造高峰。吳其貞評此六篇「熟脫流麗」[445]，頗似〈前赤壁賦〉。

8. 〈陶淵明詩〉

〈陶淵明詩〉書寫於元豐七年（1084）十月二日。收錄於《益公題跋》[446]、《佩文齋書畫譜》。

晉安帝義熙元年（405），陶淵明辭去彭澤令，歸隱潯陽柴桑（江西九江），過著耕獨自在的生活，義熙十年（414）作〈雜詩〉十二首。《益公題跋》所載的〈陶淵明詩〉是十二首〈雜詩〉中的第四首，這首詩是陶淵明感嘆世人常自託志在四海，而終日爭權奪利，彼此傾軋，冰炭交戰，致死不悟，而願己能與親戚共相處，子孫共相保，終日飲酒盡歡，晚起早睡，不知老之將至，既已滿足，又何需虛名？

流落黃州象徵蘇軾是熙寧變法權力角逐之下的失敗者，經過四年多的蟄伏，與家人共處，躬耕讀書，與鄉人交往，暫忘得失，其樂也融融。元豐七年四月，蘇軾有赴汝州就職之命。十月蘇軾一家人到達揚州，因幹兒亡故，盤纏用盡，故有在常州住下的打算，雖然汝州接近京城，代表蘇軾復起有望，卻也意味將再度捲入政治權力爭奪的漩渦，仕與不仕，去留之間使其內心再一次的交戰，因此對這首雜詩特別有感觸。

9. 〈李太白梁園吟卷〉

〈李太白梁園吟卷〉寫於元豐三年（1080），收入《紅豆樹館書畫記》[447]。

---

[441]《楚辭補註》，頁 30。
[442]《楚辭補註》，頁 33。
[443] 據《石渠寶集》引劉沔跋云：「東坡先生書楚辭，乃黃州時書。」（頁 464）
[444]《式古堂書畫彙考》引元汴跋：「惜亡去大司命、東君、河伯、國殤、禮魂等五篇。」（頁 476。）
[445]《書畫記》，卷三，頁 251。
[446]《益公題跋》，卷十二，頁 657。
[447] 陶樑：《紅豆書館書畫記》（臺北：廣文，1972 年初版）卷一，頁 36。

天寶元年（742）李白隨道士吳筠到長安，因玉真公主、賀知章之推薦，經玄宗親自召見，任翰林供奉。李白以王佐之才自命，玄宗卻以文學侍從待之，經常召其作「應制」之詩文，李白對此際遇，諸多不滿，益以其縱酒狂放，目中無人之性格，因而得罪高力世等人，天寶三年（744），李白因蒙受讒言而離開京城，三年的翰林供奉雖如曇花一現，卻使其名聲大噪。在東歸途中，於梁宋（河南開封附近）之間，結識三十三歲的杜甫及英年煥發的高適（702-765），並同遊梁園，梁園爲漢梁孝王所築，爲當年梁孝王遊賞、延賓之所，當時的名士司馬相如、枚乘等人皆爲座上賓。此時四十五歲的李白與杜甫、高適同遊梁園，有昔熇今涼之感，但李白仍不忘飲酒追歡，甚至賭博鬥雞，打獵馳馬，恣意享受青春。詩中雖有對現狀之不滿，卻也流露出及時行樂之思想。蘇軾因詩案而獲罪，不得簽書公事，與流落梁宋間之李白相較，有同是天涯淪落人之感，李白可以買醉追歡，忘懷失意、落寞，初到黃州的蘇軾寫李白〈梁園吟〉，蓋欲以李白之經驗作爲自己療傷止痛之方。

10. 手抄《金剛經》

此帖寫於元豐三年（1080）四月廿五日，行書，收錄於《石渠寶笈》。[448]

《金剛經》全稱《金剛般若波羅密經》，以闡述一切法無我之理，禪宗自六祖慧能以來即重視《金剛經》。蘇軾在黃州抄寫《金剛經》是爲過世的父親求冥福。

11.〈宋蘇軾書心經楷蹟〉

此帖未言確實書寫時間，收錄於《虛州題跋》，[449]墨蹟搨本見於《晚香堂蘇帖》。《心經》全稱爲《摩訶般若波羅密多心經》，是濃縮內容龐大的《般若經》而成，《般若經》全經舉出「五蘊」、「三科」、「十四因緣」、「四諦等法」以總述諸法皆空之理，蘇軾貶官黃州，多難畏事，乃書《心經》以求自我解脫。

（四）上神宗奏章

12.〈乞居常州奏狀卷〉

依其內容得知此帖書於元豐七年（1084）十月十九日。收錄於《清和書畫舫》、《式古堂書畫彙考》[450]等處，墨蹟搨本見於《晚香堂蘇帖》。

《蘇軾文集》中〈乞居常州居住表〉有前、後兩篇，此爲第一篇。蘇軾在常州宜興縣有田產，可賴以維生。元豐七年十月蘇軾一家人離開黃州到揚州，因「舉家重病，幼子喪亡……貲用罄竭，無以出陸，又汝州別無田業可以為生。」[451]故上表乞求在常州居住，即爲此帖。結果此表未能投進，他在與王定國的書信

[448] 《石渠寶笈》初編：「元豐三年四月廿五日，朝奉郎責授檢校水部員外郎黃州團練副使蘇軾，奉爲亡考都官遠忌，親寫此經，施僧看轉以資冥福。後有富直柔跋一記六九幅。」（頁 60）

[449]《虛舟題跋》：認爲是黃州時期的作品，頁 431-433。

[450] 《式古堂書畫彙考》，頁 491-492。

[451] 《蘇軾佚文彙編》，卷一，〈乞常州居住表〉，頁 2423-2424。

中曾提起此事：「某往揚州，入一文字，乞常州住，得耗，奏邸居微文，不肯投進。」[452]信中所言「入一文字」即爲此表。同年十二月一日到達泗州再上〈乞常州居住表〉[453]，遣人入京投下，直到隔年元月十九日神宗終於允許蘇軾全家在常州居住。

（五）寫自己作品

13. 〈記承天寺夜遊〉

據帖之內容之爲黃州時期之作，墨蹟搨本見於《晚香堂蘇帖》。

「江山風月本無主，閑者便是主人。」[454]謫居黃州的蘇軾閒置無事，因此向大自然之美景尋求思想的解脫。承天寺在臨皐亭東南，臨皐亭夏日太陽西曬，無法居住，承天寺門前有一大船可供休憩，故蘇軾常去承天寺。元豐六年（1083）十月十二日，蘇軾與張懷民在夜晚同遊承天寺，〈記承天寺夜遊〉則是記敘述此次夜遊的感懷，其中「庭下如積水空明，水中藻荇交橫，蓋竹柏景也。何夜無月？何處無竹柏？但少閒人如我兩人耳子瞻。」[455]頗有陶淵明「採菊南山下，悠然見南山」的自得之趣，而蘇軾更進一步點出此中趣味來自於心中的悠閒。

14. 〈種橘帖〉

〈種橘帖〉寫於元豐七年（1084）十月二日。此帖收錄於《益公題跋》[456]、《文待詔題跋》、《鐵網珊瑚》、《式古堂書畫彙考》、《平生壯觀》、《佩文齋書畫譜》、《石渠寶笈》三編[457]等處，墨蹟搨本見於《晚香堂蘇帖》、《景蘇園帖》、《書道全集》等處。

此帖言蘇軾準備歸隱田園，在陽羨買園、種橘、建亭，亭之名爲「楚頌」，故歷來對此帖名稱不一，有〈陽羨帖〉[458]、〈楚頌帖〉[459]、〈橘頌〉[460]。

15. 〈漁父破子詞〉

〈漁父破子詞〉寫於黃州時期。此帖收錄於《佩文齋書畫譜》、《石渠寶笈》續編等處，墨蹟搨本見於《三希堂法帖》、《晚香堂蘇帖》、《景蘇園帖》等處，原詞有四闋，《三希堂法帖》、《晚香堂蘇帖》、《景蘇園帖》等僅收錄其「漁夫飲」、「漁夫醉」二闋。

見於《三希堂法帖》的〈漁父破子詞〉墨蹟搨本，近人李至賢：「《秘殿珠

---

[452] 《蘇軾文集》，卷五二，〈與王定國〉，頁 1522。
[453] 《蘇軾文集》，卷二三，〈乞常州居住表〉，頁 657-658。
[454] 《蘇軾文集》，卷五十，〈與范子豐〉，頁 1453。
[455] 《蘇軾文集》，卷七一，〈記承天寺夜游〉，頁 2260。
[456] 《益公題跋》，卷十二，周必大將此帖與〈菩薩蠻〉、〈滿庭芳〉、〈陶淵明詩〉四者合稱「書東坡宜興事」。頁 657。
[457] 《石渠寶笈》三編，清宮廷所藏之墨蹟本，自著入《石渠寶笈》三編後，下落不明。頁 965。
[458] 楊壽昌撰集：《景蘇園帖》（漢川：湖北美術，1986 年），頁
[459] 《益公題跋》，卷十二作「楚頌帖」，頁 567。
[460] 錢泳：《履園叢話》（臺北：大立，1982 年初版），〈叢話十〉，頁 272。

林》、《石渠寶笈》中摘出現今不知下落的蘇書墨蹟目錄，當然可能有偽跡充廁，在未見到墨蹟前，估列於此。」[461]〈漁父破子詞〉就被列入疑僞蹟之列[462]；而《晚香堂蘇帖》、《景蘇園帖》收錄〈漁父破子詞〉，若以蘇軾在黃州時期的墨蹟不敢落款署名而論[463]，則〈漁父破子詞〉有「軾」字（如下圖），亦爲可疑之處；再者「軾」的行筆方式、筆意與黃州時期其他的「軾」字不同，甚至與離開黃州之後的「軾」字寫法不同，容庚的《叢帖目》對於對於《晚香堂蘇帖》、《景蘇園帖》收錄〈漁父破子詞〉已疑其爲僞蹟[464]，故筆者將此帖列於此，以待來日有其他版本墨蹟出現，再作確切地驗證。

〈漁父破子詞〉	〈黃州謝表〉	〈喫茶帖〉	〈前赤壁賦卷〉	〈吏部陳公詩跋〉	〈歸安丘園帖〉	〈祭黃幾道文〉

蘇軾於元豐六年有〈漁父詞〉四闋[465]、〈調笑令〉（漁父）等詞作，寫漁夫飲酒、喝醉、酒醒的情形，以及其悠遊自在垂釣的生活，過著一笑人間萬戶侯的神仙日子。在黃州蘇軾處於逆境之中，受到佛、道思想的召喚，逐漸看淡官場名利而有追求自由自在人生之渴望。

16. 〈菩薩蠻〉（買田陽羨吾將老）

周必大將此帖與〈種橘帖〉、〈滿庭芳〉、〈陶淵明詩〉四者合稱「書東坡宜興事」，故知〈菩薩蠻〉寫作時間應在〈種橘帖〉稍後。收錄於《益公題跋》、《鐵網珊瑚》、《式古堂書畫彙考》等處。墨蹟搨本見於《晚香堂蘇帖》等處。

「買田陽羨吾將老，從來只為溪山好，來往一虛舟，聊從造物遊」[466]依然是寫想在常州添購田產，過著逍遙自得的生活。

17. 〈滿庭芳並序〉（歸去來兮清溪無底）

〈滿庭芳並序〉作於「元豐八年（1085）初許」[467]，收錄於《益公題跋》、《式古堂書畫彙考》等處。

---

461 《蘇軾法書字典》，〈對於蘇字的思考——續蘇軾法書簡論・代序〉，頁 2。
462 《蘇軾法書字典》，〈對於蘇字的思考——續蘇軾法書簡論・代序〉，頁 6。
463 平山觀月撰，閻肅譯：《中國書法史》：「那是因在元豐二年遭受筆禍，在那以後作品避免署名的緣故。」（頁 165-166）
464 《叢帖目》，卷十三，頁 1171。
465 《蘇東坡詞》，卷二，將〈漁父〉編入元豐六年（1083）之作，頁 277-278。
466 《蘇東坡詞》，卷二，〈菩薩蠻〉，頁 313。
467 卞永譽：《式古堂書畫彙考》（臺北：正中，1958 年臺初版），頁 483。

元豐八年元月十九日神宗以「檢校尚書水部員外郎，汝州團練副使，不得簽書公事，常州居住」的職銜，允許蘇軾在常州居住。就距離而言，汝州較常州接近京城，同樣的官職，不同的居住地，可能影響來日復起的時間與官職，因此當他可以留在常州，靠著常州的田產解決眼前一家大小的經濟困境之後，「致君堯舜上」的念頭又起，因此有「老去君恩未報，空回首，彈鋏悲歌」[468]的感嘆，然而皇帝的召書已下，不得違背君令，只有「無何。何處是……青山破，群仙笑我，千縷掛煙蓑。」[469]暫時以道家哲學安慰自己。

（六）墓誌銘

18.〈乳母任氏墓誌銘〉

宋朝雖是行書的天下，然而碑刻、奏章則多用楷書。蘇軾的楷書作品有〈宸奎閣碑〉、〈豐樂亭記〉、〈乳母任氏墓誌銘〉、〈羅池廟詩碑〉、〈表忠觀碑〉、〈醉翁亭記〉等，然而屬黃州時期的楷書墨寶僅得〈乳母任氏墓誌銘〉一件，此碑刻於元豐三年十月，元豐七年（1084）四月，蘇軾離開黃州時，仍不忘叮嚀黃州友人代爲祭掃任氏之墓。原石毀於崇寧黨禁，今浙江仁和越氏有其拓本，《晚香堂蘇帖》有摹本。

乳母任氏名採蓮，四川眉山人。二十四歲到蘇家，服侍蘇軾之母程氏，又扶養其姐八娘和蘇軾，以及蘇軾之子蘇邁、蘇迨、蘇過，爲人「工巧勤儉」[470]，爲蘇家貢獻五十八年的歲月，其間隨著蘇軾調任杭州、密州、徐州、湖州等，四處遷居，與蘇軾之關係雖名爲主僕實同家人。元豐三年八月卒於臨皋亭，享年七十二歲。蘇軾葬之，十月作〈乳母任氏墓誌銘〉，將其對蘇家的貢獻刻在墓碑上。

以上是蘇軾在黃州時期之墨蹟，其見於《東坡蘇公帖》、《三希堂法帖》、《續三希堂法帖》、《晚香堂蘇帖》、《宋蘇軾墨蹟》、《中國書法全集》三三或三四冊等處者，依其書寫之字體分爲行書、草書等兩部份，共得墨蹟三八件，再依其書寫之題材分別論述之。至於墨蹟無法得見或真僞難辨者，然其名稱收錄於《石渠寶笈》，或宋、元、明、清各朝私人題跋者，筆者共梳理十七件，羅列「其他」之中，以供來日資料豐富時，繼續作更周延的論述。

468 《蘇東坡詞》，卷二，〈滿庭芳〉：頁 394。
469 《蘇東坡詞》，卷二，〈滿庭芳〉：頁 394。
470《蘇軾文集》，卷十五，〈乳母任氏墓誌銘〉，頁 473。