

## 「臺灣地區前輩美術家作品特展（二）書法展」觀後

林進忠

Review of the Collection Exhibition II—Calligraphy / Lin, Chin-chung

「前輩美術家書法展」共展出 58 人的 97 件作品，碩學翰墨、文士書香滿溢會場，頗有可觀。展出的前輩書家皆學養俱佳、德高望重，年齡在九十以上者即有 12 位之多，八十歲至九十歲者亦有 23 人。書法創作工具簡便而蘊含無窮趣韻，能怡情悟道亦有助於養生，善書者因此常享有高壽。展出作品依署款用印等可考者推算，有 6 件為已高齡九十以後所書，八十餘歲所創作者亦有 21 件，而未屆六十者僅 9 件，可謂人書俱老，大多已寢饋筆墨五十年以上，出入古今各家、通會平正險絕，為以書藝馳譽墨林時期的代表作品。其年代涵蓋自清朝至當代，概要呈現臺灣地區一百六十餘年來書法創作之遞嬗，懷古思今，亦得借鏡省思之功。

展出諸家於民國以後出生者僅 7 人，皆自幼即習漢學詩詞，於啟蒙識字時便能執毛筆寫字，而科舉時代練就一手端正平穩的楷書更是治學習文基本，前輩書家均有極為紮實的楷書根基是無庸置疑的。楷如立，行如走，在成長過程中隨著生活中應用毛筆文書的需要，再加研習行書是人類天性的自然發展。猶如今日中小學生多習硬筆楷書，而成人日常書寫則必有行意。前輩書家中兼擅多體者不乏其人，但在年歲增長之後，省時有效、活潑生動、氣韻美觀、易書易識的行書，隨著多年應用與涵養領會，博涉反約、通會能妙，致姿韻筋力俱佳，亦自然會多作行書。而草書的點畫縱橫，幻化萬千，最適於多年暢飲書藝妙趣者揮灑表現。因此，展出作品中甲骨文有 2 件，篆書與隸書各 10 件，楷書 7 件，而行草書共有 68 件，佔三分之二多數，當可理解。唐張懷瓘《文字論》云：「文則數言乃成其意，書則一字已見其心。」所謂觀書如觀人，如果說作品署款文字具有書者學養實貌的性質，應是貼切可信的。展出作品中除極少數外，署款非行即草，從短短數字中已能顯出各家不同的風貌，亦值得細加欣賞。

展出作品中年代最早的是清朝的郭尚先、謝穎蘇、唐景崧三人。郭尚先字元開，號蘭石、伯抑。福建莆田人，清乾隆五十年（1785）生於江蘇溧陽縣府祖父官署中，父亦以詩與古文名於世，其可謂出身書香世家，為嘉、道年間書法大家，受仁宗賞識，四方求書者無虛日。性狷介不苟取，博學善文亦能寫蘭竹，《芳堅

館題跋》四卷為其書學鑑賞論著，光緒五年（1879）由劉晚榮輯刊於《述古叢鈔》中。曾有「學書不過魯國一關，終身門外漢」之論，他的楷書寫得工穩，於鍾、王、顏、歐等晉唐法帖均曾臨習並加融合<sup>1</sup>，結字則以顏體為主骨。行書亦曾涉獵於董、趙等諸家法帖，行筆快速流暢<sup>2</sup>，最負盛名，而日常手札尺牘行書小字尤為娟秀逸宕。展出之對聯行書（圖1）筆勢純熟順暢，顏體根基猶見，依署款形式應是晚期四十餘歲所作。所鈐二方印式雖和通常多見者不同，但其朱文印的「蘭」字，則均為取用《六書通》等傳抄古文的字形，當時浙派印人趙之琛等偶有用例。

有謂郭尚先曾隨鄉人來臺，於淡水八里坌設館授徒，則此事當在二十四歲前<sup>3</sup>，時其書法尚未具盛名。他為官精勤廉正，辛卯年曾「一歲九遷」頗受朝廷倚重，亦曾「五握文柄」歷任諸省鄉試正副考官。福建同安人呂世宜後世有臺灣金石學導師之稱，雖年長郭尚先一歲亦以師尊稱，可知在大陸時二人曾過從交往<sup>4</sup>。郭尚先於道光十二年十二月四十八歲時逝於大理寺卿任內，「臨末猶繫心臺灣滋事，索觀邸報。」或即關心嘉義縣民張丙叛清之事。<sup>5</sup>

謝穎蘇是臺灣美術史上頗有地位的畫家，字采山、管樵、琯樵，別署癩雲、癩甫、書畫禪、北溪漁隱。清嘉慶十六年（1811）生，福建北關（今紹安）人，父兄均善詩詞，治經學，故其幼承庭訓亦好詞章，於詩、書、畫、印均有不凡造詣。年約近五十時曾旅居臺灣，前後僅四、五年左右足迹已遍及南北，曾與呂世宜同時客居板橋林家。同治三年（1864）十二月殉難於萬松關太平軍之亂，年方五十四。

謝穎蘇具有紮實的楷書根基，小字嚴謹能工，行草書則舒放縱逸，較為多見，於顏、米諸家尤有心得。展出所作為〈臨顏魯公坐位帖〉（圖2）。此帖宋米芾評為「字字意相連屬飛動，詭形異狀，得於意外也，世之顏行第一書也。」<sup>6</sup>此帖在顏最為傑思，想其忠義憤發、頓挫鬱屈，意不在字，天真罄露在於此書，極

National Taiwan Museum of Fine Arts

<sup>1</sup> 其楷書有上海博物館所藏書跋〈黃道周討賊檄草〉，三十一歲作。北京故宮藏〈溫慎餘墓志〉三十二歲作，〈臨黃庭內景經〉卷二件均四十歲作，〈毛聖思墓志〉冊為四十四歲作。

<sup>2</sup> 林則徐〈郭蘭石墓志銘〉云：「督學四川在任三年，赴試之士無不求先生書，有求則無不予者……而恃其運筆之速仍樂此不疲。」《碑傳集補》卷七。

<sup>3</sup> 郭尚先二十二歲丁卯科福建鄉試第一，二十五歲己巳進士，即改庶吉士派習國書散館授編修，其後未曾辭官。

<sup>4</sup> 呂世宜自云其十歲讀書，於三十九歲鄉試中舉，時郭尚先已歷任貴州、雲南、廣東三次鄉試考官，合於稱師通俗。其後，或因應試，呂至少曾二次上都，或郭返鄉均得以相見。想二人關係應非正式入門學藝，且彼此所擅亦有不同。

<sup>5</sup> 同註2林則徐文。另參連橫《臺灣通史》張丙之役。

為讚賞<sup>6</sup>。此帖歷來受到極高評價，與王右軍〈蘭亭序〉向有「行書雙璧」之美譽。由於是顏魯公草擬撰文的草稿，整篇書法隨著思緒起伏而變化，十三、四行後筆勢更為流暢，猶如行雲流水，未計工拙。謝穎蘇所臨者為中後段之四行初稿，原帖行間尚有後添於前文的小字。臨寫時並未囿於字形點畫之形似，雖言臨書，實取意創作，臨氣不臨形，故行氣自具、神采自得。這是從精神理念上體會並踐行顏魯公書寫時「意不在字」的神氣，能達此境者絕不年少，此作應是較晚時期所書。其性忠烈，喜言兵略，抱「立功疆場」之志，終而殉國，與顏魯公遙相輝映，亦令人欽佩。

唐景崧字薇卿、維卿，號南注、請纓客，廣西灌陽人。生年失考，為咸豐辛酉（1861）解元，同治乙丑進士，以翰林出關，與劉永福破法軍於越南，光緒十九年（1893）九月署臺灣巡撫。乙未割讓臺灣，臺民義不臣倭而自立「臺灣民主國」，共擁其為大總統，年號永清，惜僅十三天便因見敗而自淡水歸福州。在臺期間與文儒賢士多所交好，光緒十八年春組「牡丹詩社」，公餘輒邀臺士百數十人刻為詩鐘吟詠唱和。此次展出作品為略帶行意的楷書對聯，顏書風味明顯，矩度合宜，雍容平勻。其行書曾學蘇東坡、錢勰等宋人之意，雖稍為舒放，但仍呈婉麗端正之態。

林紓（1852～1924）初名群玉，字琴南，號畏廬。陳衍云其「世居南臺（即福建閩侯縣釣臺山一帶）囂塵闐闐中，而自少刻苦力學，強記多聞」。三十一歲中壬午舉人，文采風流，詩文書畫均有造詣，譯著「茶花女」等極享盛名。先後於杭州等地及北京大學任教。書法以顏柳為宗，展出對聯順暢自然、輕重調勻有韻，為其佳作。傳云曾遊臺灣，時年不詳。

日據以來的臺籍書家此次共有鄭鴻猷、施梅樵、羅秀惠、曹容、黃海泉、施壽柏、林熊祥、陳丁奇、林耀西、李普同、丁玉熙等十一位展出，代表本土書家百年來書學發展的概要。由於環境的因素，臺籍能書者必為熟習漢學的文士，而於書學研究用力亦多。早期三人，臺南舉人羅秀惠（1865～1942）、鹿港二位秀才鄭鴻猷（1856～1920）及施梅樵（1870～1949）均為能文善書者，基本上是在清朝科舉氣氛環境中識字習書成長，由於世局變遷，在二、三十歲間適逢臺灣割讓日本，致一生主要創作活動是在日據時期（1895～1945）渡過。由於日本政府初期採取籠絡士紳政策，以期收攏人心，而臺民也為保存國粹及寄託情感於文事，

---

<sup>6</sup> 見宋米芾《寶章待訪錄》及《書史》。

故彼此都提倡漢詩，以致日據時期詩社林立，詩學大興<sup>7</sup>，吟詠雅集中文士書法仍得競美流傳。羅秀惠字蔚村，號蕉麓、花花世界生，性情豪邁，詩才敏捷，書法頗負盛名，行草多見，展出之作為六十二歲（1926）時所書（圖 3），結字、行氣、墨量乾渴皆順之自然，在暢麗秀婉中自具遒勁，所鈐白文印「羅浮生」亦為其字號。曾師事蕭聯魁，故亦喜以左腕作書。鄭鴻猷字澄川，號贊侯，於書學研究尤深，遍習諸家各體，楷、行之外，八分亦極享盛名，展出之行楷對聯骨力充足，於堅實之中自有疏放。施梅樵名天鶴，號雪哥、蛻奴、脫奴、可白。幼而好學，過眼成誦，天資聰穎，性豪邁重義，鈐印常見「錢江（典公）二十九世孫」句。乙未割臺即內渡晉江，時二十六歲。六十三歲時應聘埔里，創設櫻社，鼓吹文風，享壽八十。所作行書對聯，結體用筆可見勤習顏魯公法之紮實根基，以筆勢輕重收放融合碑帖精華，結字穩正圓飽，行筆沈穩拙穆，將顏法原本的森嚴端厚，化成和宛通靈，此非經長年體悟實難達斯境，依用印知為六十二歲以後所書。

臺籍前輩書家中，若論對近年來的書法發展最有貢獻與影響的，則無可置疑的首推曹容（1895～1993），其字秋圃，號澹廬、老嫌、海角畊夫。早年亦字水如，號鞠癡，另有傲霜客、媿余、老我魚樵、淡廬等見於用印。自民國元年十八歲時便在桃園龜崙嶺設館授徒，教授漢文與書法，畢其生達七、八十年，其教授書法，除傳書藝外亦重國學涵養，經史、詩詞列為必讀。其性淡泊名利、樂善好施，人格修養倍受尊崇。畢生勤研書法九十餘年，百家通匯、各體兼擅。〈隸書贊語〉（圖 4）為其三十七歲（1931）所書，為全部展出作品中創作時年歲最少的，款署行書不掩英豪秀俊之氣，隸體取勢略含呂世宜格局，但用筆著實飛翥，得絢麗寬博之趣。此作內容為晉衛恆《四體書勢》中〈隸勢〉贊文之前段，此段時期為其書學研究用力最深之時，故常有節錄古人書論之作<sup>8</sup>，除對〈張遷碑〉等漢代諸碑勤加研習外，於古籀金石搨本及楊沂孫等清人書迹亦頗留心，從字形結體上可見痕迹。所鈐「鞠癡」等三印為日人澤谷星橋所刻。同年曾於花蓮公會堂首次個展，並連續參展日本西川春洞弟子系統的泰東書道會展覽，於日據時期已聲譽卓著，在日臺交流中其書學研究方向也輾轉進入承繼清末復古習創的風潮，與當時臺籍老輩書家不同，也影響其一生。七十八歲的篆書〈遊仙跡巖詩〉凝重挺勁，得西周中晚期部分金文佈字齊整、古樸拙厚之趣。八十三歲的隸書〈題無名戰士之作〉則墨量飽實、老筆沈穩，結字食古有我，滿溢離塵絕俗之意。七十

<sup>7</sup> 廖雪蘭《臺灣詩史》二四六頁武陵出版社。

<sup>8</sup> 由作品中可見者，如唐唐玄度《十體書》、虞世南《筆髓論》、宋徽宗內宦所撰《宣和書譜》，及述古篇、在昔篇等，都是此時期所書。參《曹秋圃詩書選集》謝健輝編輯。

二歲草書〈宋人詩〉、八十歲行書〈秋日登白雲寺〉，均中鋒圓勁、樸素從容，以顏底納百家而出自我本貌，分別展現其參悟書道之筆墨精華，故觀者最能欣賞其造詣與精神。

施壽柏（1895～1966）號杏垣，鹿港出生。曾任中學教師多年，為臺中永和齋主人，家業裱褙，得機賞鑑古今書畫並與墨林文士頻相交往，書畫皆工，尤擅隸書、魏碑與人物、四君子。為中部書畫協會及後之鯤島書畫會主幹，日據時即活躍全省書壇負有盛名。展出作品為行書〈賦鯤島書畫展〉，應是六十三歲以後之作，筆力縱橫飛動、收放疏朗，可見其參研北碑、山谷等碑帖法度之所得。板橋林熊祥（1896～1973），字文訪，號大屯山民，幼於北京從舅氏太傅陳寶琛研究國學，二十七歲返臺北組詩社，後主臺灣省文獻會，於史學、理學、佛教哲學、詩文乃至書學研究均有深識。展出之行書七絕秀逸清朗，有宋人意氣，亦有洩庵太傅挺立縱長之勢。

上述三人均在日據初期時識字學書，未入日設「番仔學校」，而仍接受傳統漢式教育，時值日本明治時期書壇激變之初，而及長已負書名，日臺書壇或有接觸交流，但多各行其是。在日據後期廢止漢文教育、強制皇民化的環境中，辛亥以後出生的陳丁奇、林耀西、李普同、丁玉熙諸人，在日式教育環境中學習成長，其發展與影響是值得探究的。

日本書壇在明治十三年（1880 光緒六年）以後逐漸形成二大主流。一為楊守敬指導的日下部鳴鶴、巖谷一六等，偏重歷代金石搨本與精刻法帖的古典書學研究。一為隨徐三庚遊學的岸田吟香、秋山碧城，及受影響的西川春洞等，主要感動於明清文人書家創作的藝術表現與趣味性。加上二位遍遊中國的畫家中林悟竹、篆刻家河井荃廬及師事張廉卿的宮島大八等人對晚清書壇的推介，以致全面破除舊有限於二王與趙、米、文等翻刻法帖或摹寫，且行草多、楷少數的「唐樣書法」，初次接觸「搨本」，從而展開碑學、金石學、甲骨學、文字考證學等復古運動，及借鏡明清書家創作理念與作品表現的書法藝術學，形成近代日本書道發展的新方向。明清傑出書家如倪元璐、傅山、張瑞圖、王鐸、鄧石如、何紹基、趙之謙、吳昌碩等，都是在研習古代書迹之後能加以吸收融合，體悟筆韻墨趣在各種書寫表現形式中的新構成，以自我情思創作書法，而不以形似於古典的某家或一碑一帖為滿足。事實上這原即是中國書法藝術創作的傳統精神，而明清諸家表現得尤為強烈，又因接觸明清作品較多故影響亦顯。所謂學習明清創作理念，並不是只追求形似於明清書家的墨迹字形，而是從藝術創作的「精神」去借鏡：

初期效法其研習途徑，廣泛探究歷代碑帖名迹，後期則追求再創另一種不同於歷代古典，亦不同於明清書家的新風格。在大正至昭和二十年之間（民國元年至大戰結束），先有豐道春海組成「日本書道振作會」，於大正末期經五年即崩散。後形成以近藤雪竹、松本芳翠為中心，較具文人傳統、屬於鳴鶴舊派的「東方書道會」；及以比田井天來為中心，嘗試新書風並影響前衛書道發展、屬於鳴鶴新派的「大日本書道院」；及以豐道春海為中心，接續明清創作精神，發展自我新風格、屬於春洞系統的「泰東書道院」。即所謂現代日本書壇初期「昭和三展」的局面，而其成員多依師承組成，彼此作品風格仍有重疊摻雜情形。東方成員的辻本史邑在關西推展書法教育則培育不少人才。

但是，這一時期日本的「學校書道」教育發展的情形和日本書壇盛況並未同步。明治初期小學教師檢定等的書法教科書是由關雪江執筆，後有日高秩父、玉木愛石等流派之外的書家，主要書風是一種平和溫健的顏法或是帶有行意的趙、柳混合體，至大正初年（民國元年）後仍被延用。至戰前，對包括中學教師養成等學校書道教育最具影響的是鳴鶴舊派的丹羽海鶴，他與鳴鶴略異，仍致力於初唐楷書研究並追求險峻書風，更力倡以初唐書風為學校教育的基準；而國定教科書便是由其門下鈴木翠軒執筆，完全忠實墨守嚴峻的書格，後再由同門的井上桂園接替，書風稍加優美柔麗，但也都是初唐風味。而此時期臺灣總督府頒用的《國民習字帖教科用書》即有上述的玉木愛石等的範字，大正初期起更由臺人杜逢時、江韻元等執筆（圖 5）。杜逢時字子言，號蘭舟，時任臺北師範學校習字教師，行、楷書皆端正秀麗，蜚聲北臺，性曠達，常為市中商店書寫匾額，另有多種習字帖刊行。江韻元字心慈，號養齋，為前清貢生，擅長行、楷書，以工秀婉暢為人喜愛。此二人的書風事實上正是當時臺人文士流行的主流，可見當時學校習字教育並無所謂倭化的事實。

臺籍書家林成基（1908~1962）、陳丁奇（1911~1994）、林耀西（1911 生）、李普同（1918 生）、丁玉熙（1921 生）等人由其出生年代看，皆正處於就讀的公學校頒用上述手寫習字帖教科書的時期，今日看來，其時所用字帖著意通俗實用並無不妥。事實上，前輩們大都幼承家學或另入私學從士人習漢學，書法根基也都是唐楷或臺閩書風。真正接觸日本書壇是少年時期即約民國十五年以後，除林成基曾負笈東京外，主要是透過「書勢」、「書壇」等早期數種書法雜誌進行函授與批改，均出自個人興趣，並非強迫教育。由於都已略有根基，重要的意義不是

書寫的基本方法，反倒是在所謂「六朝書道運動」<sup>9</sup>下，經由雜誌介紹而接觸，並認識到古代中國歷朝龐大的書法碑帖史料，識見與研習範圍得以大為展開。而諸人所接觸到的日本書家，如崇尚明清之際書家奔放浪漫風韻的辻本史邑與廣津雲仙與筆畫間架追求潔淨唯美的松本芳翠與吉田苞竹，以及田代秋鶴等，都是鳴鶴舊派的東方書道會成員，僅少數如上田桑鳩為傾向探尋較自由主觀新風格的大日本書道院會員。整體而言，現代書道正要起步，廣博的古典鑑賞、深刻的學理認知以及傳承再生的創作意念是當時日本書法家共同追求的基本方向，事實上是明清書法的精神延伸，這也就是當時臺籍書家們所主要吸收到的。由於戰後日本書壇受到抽象繪畫影響而急遽轉變發展，派系團體分化林立，書學雜誌增過百種，日本現代書道奇狀百出，已脫離中國傳統另行發展，而與戰前大異其趣。而臺、日兩地又因分離而交流中斷，經一、二十年後雖再有片斷接觸，但臺籍書家得自戰前的認知已自我成熟，而與戰後日本書壇創作的表現大異其趣，即使較易理解，亦只能各行其是。一般人常誤將戰前明治或大正時期出生的前輩書家與戰後昭和二十年以來的日本書道畫上等號，事實上，從作品即可窺知除傳承清末風潮外，日本對本島的影響是均極其微小的。

林成基此次沒有作品展出。陳丁奇曾師事羅秀惠，有八十歲的楷書對聯展出（圖 6），可以看出其將顏、褚、歐、魏體等長期參研後博觀約取融為一爐，以精神傳承而言，與趙撝叔、何道州等清人創作理念是一貫延伸的。事實上，他在草書上展現的提頓轉折、濃淡乾濕、分黑佈白等書法藝術表現的妙趣尤為傑出（圖 7）。林耀西先生後曾拜曹容為師，展出之行書小中堂為六十三歲時之作品，行氣貫串，舒放自適，以墨量潤渴變化彰顯佈局輕重，極為引目，此在古人作品中雖時有可見，但現今書壇多受困於「獨字寫字」，故反而成為罕例。李普同先生曾受教於于右任，展出標準草書錄放翁詩句，結體安穩而筆韻生動，紙質不暈故骨力尤顯，有異於右老圓中帶方、提按轉折的筆趣。丁玉熙先生自幼於鹿港從辜家捷恩習書，其行書錄〈孟子告子篇〉一段為六十八歲所作，大幅作品尤顯氣勢，用筆純熟自如，能於厚實中調以輕放，尤見功力。從以上臺籍書家作品整體看來，可說是純然中原古典發展的延續。

臺灣文化源自中原，隨先賢移民開發而播生，也在臺閩交流中成長，而三十八年政府遷臺後帶來的文化教育影響尤深。展出中之大陸來臺前輩書家大都是飽

---

<sup>9</sup> 六朝指自三國至南北朝時代先後建都健康（南京）的六個朝代，從時代看不應用於專指北方石刻文字，尚可涵蓋南方鍾、王等傳刻法帖。而以楊守敬携往日本提供參閱的金石碑刻收藏內容及影響日人研究的範圍，實及於古代歷朝，所謂「六朝書法」是日人不夠明確的概稱。

學詩書、識見廣博之士，尤其本籍散處大陸各地，實質上是清末民初以來中國書法發展實況的縮影，也是近四十餘年來本島書法表現的主要代表。

首先，以書學成就而論，無疑的于右任（1879～1964）當列第一人。其書法初從趙、褚等入手，從其四十一歲所書行書〈劉仲貞墓誌〉可見其根基。嗣專崇北碑，自云「朝寫〈石門銘〉、暮臨〈二十品〉」，曾購藏甚多的碑石。四十三歲所作楷書蔣公〈王太夫人事略〉，用筆沈厚，已可見北碑筆意。五十三歲的〈秋瑾紀念碑〉與五十四歲的〈楊松軒墓表〉是其通化北碑純熟期 2 件不同風味的力作，北碑楷書的根基可說是其書法成就的基點。至抗戰的這段時期，他的作品最多見的是魏底行書，和趙之謙、何紹基的行書在字形與用筆上雖各異其趣，但在創作理念與書法藝術認知上，自然豪放中求樸拙的精神氣質卻極相近，造詣成就亦堪稱匹敵<sup>10</sup>。他於民國二十一年五十四歲時在上海創立標準草書研究社，曾於《標準草書》敘云：「余中年學草，每日一字，兩三年間可以執筆，有志竟成，功在不捨。」他六十二歲所書〈楊天仁墓誌〉全用草書，其中源自草書法帖的折筆仍多見，亦呈顯露鋒帶筆，不掩秀俊雅麗之氣。此次展出〈總理軍人精神教育訓詞摘錄〉十三聯屏，氣勢磅礴，為其八十四歲時晚年精華佳作。其中 7 至 9 幅紙較新並略短，應是完成後所補書更換。此期作品墨量飽滿，潤渴順之自然調應，用筆使轉圓中略折、靈活生動，故有「近代草聖」美譽。

標準草書，是在分析歷代草書寫法後，文字結構依部首偏旁取用固定的表示形式符號，以「易識、易寫、美麗、準確」為原則，起初亦有改革我國生活實用文字的目的，故「標準」指的是草書文字結構要領。而在書法表現中，他強調要「無死筆」，要活其氣者，便要能在提按轉折與緩急節奏中用心，依變化大小疏密、濃淡潤渴、方圓斷續，而各顯神采。故右老在現代文字改革中是分析整理的先驅，在書法中也開創出自我獨具的神采風格。這是經由多年參研碑帖精髓、體悟書法理念，在研究整理與創作實踐中厚存根基所致。今之書者是否研習標準草書，或因喜好見解各有所異，但其研習創作的過程與精神理念則是足資學習的成功楷模。

追崇右老研習標準草書者為數甚夥，其中劉延濤先生（1908 生）自早年即參與字形整理工作，而成就亦大。此次展出 4 件，在結體收放、字際空間與用筆趣韻上亦有自家見解，清逸素樸的書風與其人品同受景仰。李超哉先生（1907

<sup>10</sup> 見《于右任先生書法》三秦出版社 1990 年出版。《于右任書法》四川美術出版社 1992 年出版，其中 20 餘件作品在任漢平監製、標準草書研究社供稿的《于右任先生遺墨·對聯第四輯》亦可見，但上款全遭刪除，印章亦以製版之三方替換，形同偽作，殊為不敬。



生)亦有3件展出，筆勢縱橫、流動生媚，與李普同先生如入定參禪悟素直形成強烈差異。以藝術傳承的精神而言，右老成功之因既非來自模仿某家，則傳其精神遺緒當非徒求形似右老，乃貴在亦能另創一格，故能存自我均足可佩。修行在個人，於點畫形質之外，創作理念的參悟尤為關鍵。

展出的草書作品中，陳其銓先生(1917生)有2件對聯也是極為搶眼的。五十六歲所作「風神高遠屬犬令、顛逸萬變是素師」(圖8)，行氣暢順靈動、佈局變化安穩，展現風神高遠、顛逸萬變之實，深得書法藝術妙趣，書壇上能達斯境者誠無幾人。另六十六歲所作「轉折之間顯古逸、疾徐之道見風神」則益加醇厚凝重，在渾實中猶見遒勁，得古逸趣旨而風神靈動。其書藝表現除在行筆的提頓轉折、疾徐輕重頗有體悟外，結字簡潔組合多變尤顯高妙，故能收放自如，灑脫放情而不粗狂。此由其另一件五十五歲以二王筆意所作的行書對聯，即可得知其早年根基之厚與體悟之深，這是遍習百家碑帖又深研歷代書論學理後，形質與性情兼蓄的結晶。此外，二位亦以繪畫擅名的前輩書家亦各具神采。傅狷夫先生(1910生)的陶詩草書四屏(圖9)骨力遒健、筆意雄渾，勇涉奇崛，以字形大小承轉與筆趣變化適調節奏，頗有「當其下筆風雨快，筆所未到氣已吞」之勢。高逸鴻(1907~1982)錄放翁詩中堂則顯得自然平易、律動貫暢，在溫潤中見勁力，在字形大小外，並用墨量飽渴變化以呼引畫面律動。二者平素均以書法練功之筆「寫」畫，亦以繪畫創作的理念性情施之草書墨舞，著重整幅作品輕重構成，不拘於單字獨形，但求總合趣韻神采是共通的追尚。這原是歷代名賢大家所體悟開創的書法藝術精華，可惜當前書壇風尚仍多汲汲於點畫單字的「寫字」功夫，而忘卻「書法藝術」構成的本質與創作追求的目標。

前曾述及成人日常書寫文字常會帶有行意，是人性之常。前輩書家在紮實的楷書根基上，書寫帶有行意的小字楷行、行書、行草通常都頗有功夫，也倍覺順暢簡易，恃於精熟點畫形質，故能意與靈通、筆與冥運，氣韻真妙自然流現。書法創作的情境是「隨情而綽其志、審勢而揚其威」，此在行書創作中最能自然表現無遺。展出行書中，如馬壽華、馬紹文、鍾伯毅、陳立夫、程滄波、梁寒操、劉太希、魯蕩平、王伯楚、姚琮、周樹聲、董開章、宗孝忱、李猷、朱玖瑩等諸家，基本上都行氣貫串、虛實有度，其神采或溫潤，或蒼拙，或恬淡靜穆，或流暢奔逸，實亦各具風貌。所謂少則書之姿顏，老乃書之筋力，博涉而復反約，即便是任意舒放或隨興意外，積數十年寢饋學養，已是爐火純青、意態自足(圖10)。自漢末魏晉以來，歷代行草書由於日常實用之便，書迹流傳亦廣，加上書

家輩出、法帖傳印流用，取徑學習的選擇性也較大。行書因具有個人書學文字本相的特質，在研習他種字體碑帖後亦極易隨之轉化，故自幼至老，行書風貌迭經變易者不乏其人。以個別而言，如展出之臺靜農（1902~1990）晚年八十七歲所錄書斷一節，取倪參黃之意顯然，也與早年所習面目迥異。而王壯為先生（1909生）亦自顏、柳、北碑、初唐以至二王、文、趙等歷代碑帖中取法，乃至戰國秦漢墨迹均有涉獵，而其行書則是在逐漸吸取中緩慢融合而成，得有二王、北海、文、趙之法乳，細觀則又全不似。展出之六十三至七十二歲間的4件作品，風格雖略有小異，仍大致穩定一致，行筆宛轉流暢，以折筆與簡潔線條結字壯其骨，故亦頗為勁挺健適，形成其自家風貌。

篆書和草書一樣須在文字結構上經過專門研習。而篆書尤須古文字學之根基方能書寫運用，致向來能臨篆者雖有，而能自運寫篆者則稀。故如奚南薰（1915~1976）曾遍臨北魏、隋、唐諸家法書，且篆、隸、行、草無所不修，亦均得精妙，惟稀者為貴，仍以篆書最享盛名。此次展出之對聯與中堂〈放翁劍門道中作〉（圖11）2件篆書作品，均為六十歲晚年之筆。其篆於金石古籀曾多所遊涉，但主出鄧完白；所作神韻雋永、俊逸流暢，風格雖近於吳讓之而較之瘦挺，但筆力之遒勁、結字之安適，實均有過之。另陳含光（1879~1955）於楷行之外亦善寫篆，有五十三歲所作篆書對聯展出，結體雖本自說文小篆但略去圓柔，筆意參用〈吳天發神識碑〉，故顯得雄勁挺立、清爽有神。展出之曹緯初（1914~1980）六十三歲所作篆書〈禮運大同篇〉，勻正得法、平和婉通，另五十八歲所作隸書〈誌壽嘉言〉亦平正沈穩，惟墨量用重筆勢內隱。趙恒惕（1880~1971）為隸書名手，展出3件，八十八歲時所作的〈蔣公嘉言〉，沈著含蓄，可為代表，另五言對聯2件中未落款者，筆力不襯，所鈐二印文式雖同，但尺寸略小，尚待考究。陳其銓先生有六十七歲的隸書八言對聯，藏鋒內斂、渾厚古樸，將東漢八分俊秀躍飛的字形結體化之中和，自有一番風貌。謝宗安先生（1908生）亦以作隸純熟穩健著稱，其〈題畫五律〉為八十七歲之作，波磔伸動欲飛，施以沈著厚重之筆，故能靜中見勢。以整體觀之，前輩書家的篆隸書主要著意於古典碑石風味，創作意念並未勝過清人。

董作賓（1895~1963）所作〈甲骨卜辭四則〉（圖12）是民國四十年五十七歲時所作，骨肉亭勻、清潤朗健，係臨寫《殷墟書契前編》書中的牛肋骨拓片文字（圖13），卜辭內容是對殷王駕車的駢馬以兩匹一組進行六次貞卜，自下而上

分段刻記<sup>11</sup>，其作品所臨即為下起四段。董作賓是考古與古文字學家，學術研究廣被人文及自然科學，一生精研殷商文化史，對甲骨學有卓越成就及貢獻。陳槃撰文、臺靜農以隸書寫的墓碑銘中稱「其卜辭研究之造詣妙綜精裁，心光獨炤、渺爾寡儔」。民國十四年他尚在北京大學研究歌謠方言<sup>12</sup>，但卻毅然決心回家鄉河南安陽發掘甲骨，並自民國十七年起主持或參與八次殷墟發掘。由於經常用玻璃紙摹寫甲骨文，日久便能得其神形。他在卜用甲骨上見有筆寫未刻的墨迹文字，遂提出甲骨卜辭是「先寫後刻」的看法<sup>13</sup>，也因此他寫甲骨文特用心於筆意。在長期把玩摩挲甲骨實物與摹寫原片後，自然能先「入帖」，掌握住文字結構與刀刻風味；同時創作時復能「出帖」，表現出毛筆書寫的自然筆意與自我風貌。在《甲骨文斷代研究例》中，他將晚商二百七十三年之甲骨文字分為雄偉、謹飾、頹靡、勁峭、嚴整等代表先後五個不同時期刻寫文字的風格。他自云最喜歡第一期中興名王武丁時代的「雄偉」風貌。此作所臨寫者則為「嚴整」的第五期殷末卜骨文字。五期與二期刻辭文字均較小而排列整齊；二期輕而細、五期重而敦實。但事實上所謂各期文字的書風是以在甲骨版面上構成的視覺效果而言，除字形構造異同與繁簡具有絕對的時代性外，其他文字大小、排列形式、刻劃深淺、筆畫粗細等為影響書風的主要因素，在經由臨書而成的紙面上，因其另行佈字排列，無形中這些影響因素已不存在。雄偉或嚴整在甲骨版面與紙面上各有不同的視覺空間，作品透現的是董作賓個人的書風，與甲骨卜辭是既相同又不相同，散發的是醇厚的才情涵養與專業學識，在樸實中見輕靈風神。此外，展出中另有陳其銓先生六十歲所作集甲骨文字八言對聯，在結體、用筆上均頗為精到，於靜逸秀雅之中表現出圓潤柔斂的一股堅實內勁。

臨摹是中國書法研創過程中重要的方法之一，清王澐云：「自運在服古，臨古須有我，兩者合之則雙美，離之則雙傷。」自前人所臨摹的作品中也常能得到啟示。展出作品中有高拜石（1901～1969）六十五歲的〈臨太師虢豆〉，除一「虢」字或因過長而略去外，全銘皆錄，字形經其略加調整，近於等大，結字稍加己意。其用墨量較重，故線條粗實，取意厚重。曾紹杰（1911～1988）之 2 件均為臨書，

<sup>11</sup> 見《殷墟書契前編》四·四七·五及二·五·七二，原為二段斷片。郭沫若《卜辭通纂》綴合為七三〇片。《甲骨文合集》新編號為 37514。

<sup>12</sup> 依莊尚嚴〈彥老從事甲骨文研究之始〉，民國 55 年 11 月 1 日撰文。董敏刊行《萬象甲骨文詩畫集》轉載。

<sup>13</sup> 見《甲骨文斷代研究例》1933 年商務印書館。〈殷墟文字乙編序文〉載《中國考古學報》第四冊 1949 年 12 月。另陳夢家、郭沫若則認為卜辭係「未書直刻」。目前學界則多數同意二者都有，因刻者而有異，但以直刻者較多。

〈臨石鼓靈雨石〉為七十一歲所作，因原石漫漶泐殘，只能片斷散臨，文意必然不連。其所臨用筆勻稱而清勁沈實，著意字形齊整並較為縱長，致「以、舟」等字已離原形。另六十二歲的隸書〈洞玄經文〉原係臨清人鄭簠六十八歲（1689）之作。鄭氏家藏古碑四樹，無所不研，見識為學自有不凡，所作隸字帶有草法，灑脫率致別有逸氣，凝重粗拙與乾掠率筆並施，靈動神采躍然紙上。由曾氏所臨可知，字形近似乃愛其結體，而筆意較凝實、輕重亦較平緩，應是以鄭之率動為病。其款文內容亦為節錄原作，惜未曾道及鄭氏之其他，所鈐喬大壯刻的朱文閒章「崇此簡易」恰似別有寓意。丁念先（1906~1969）有一代「隸聖」美譽，收藏宏富、鑒別精審，於書學研究致力亦深，頗受藝林尊崇。其〈臨禮器碑陰〉留有數件多為五十九歲時作。〈禮器碑陰〉之題名於上下三處共有五行，因係後加補題，文字較小，《隸釋》曾有係後人所增之疑，丁念先則以為「跌宕不羈、別有奇趣」特喜臨之，展出之作即合臨其五行文字（圖 14），意在略得形似、摻以己意，原刻波磔雄強，此臨則更加強化，「堅、薛、豫」等字甚或改易，原石的橫畫斜度亦全改以水平，顯得更為沈穩，雖為臨書，但意在創作。其款文行書亦極精妙，自有獨特風味。

書法藝術的視覺欣賞是「惟見神采，不見字形」的，所以即使臨寫的是文意不連或散臨無文意的作品仍會受人賞識，但畢竟可賞可讀是書法的特質，結合內容文字的文學性、歷史性附加價值，才是完整的書法欣賞。因此，集古文字作新篇章的「集字」便常被書家樂於採用，羅振玉指係「用佐臨池」。而董作賓則視集字書法為其游於藝的一種餘興，他曾說：「現在甲骨可識的字雖有一千五百字，可是不絕對可靠的還不少。即如可靠，古今用法不同，有些字須借用『初文』，有些字又須利用『假借』，有些字須只從『一家之言』。譬如『禮』字只用豐的一半（編按：應為「『禮』字只用一半為『豐』」），『物』字現在知道它是『黎』。『塵』字早已知道它是『牡』。『海』字僅從葉玉森之說。若嚴格地加以指摘，便使書家們不敢下筆了。」<sup>14</sup>近年有人參考字書，便冒失的為文指稱董作賓書法作品中的「塵」等字為誤形<sup>15</sup>，便是未解其集字書法的旨趣。當然，在運用集字資料時應

<sup>14</sup> 董作賓撰〈甲骨文書法〉，民國 45 年 8 月 28 日於香港大學，為刊《中外畫報》而寫。董敏刊行《象甲骨文詩畫集》中轉載。

<sup>15</sup> 郭伯佶在 1993 年 4 月《雄獅美術》266 期中，指董作賓書法作品有三字之形宜改書，所依為彥堂先生逝後二年方出版的《甲骨文集釋》，以後人研究成果追訴自不成理。「如」字當時學界尚與「訊」混同，二形併收。「塵」字是明知無字而借「牡」形用字，況《合集》36975 五期卜辭中「土」亦作簡形，董氏借形集字假用為「鹿下有土」之意，仍較郭說「造字」改書來得真實合理。又，卜辭中橫目之形是「目」字，象人眼橫生；似豎目之形是「臣」字。二形不論獨體或偏旁均少有混用，已是學界通識。故董先生的「相」字，有時或如五期卜辭寫

有些許古文字學基礎，並掌握最新而正確的釋義成果，以免誤用前人錯解所集的內容。同時觀賞前人所作應先理解當時舊釋，對於條件受限下產生的誤書應給予包容。展出作品中，姚琮（1890～1977）八十五歲所作〈節臨散氏盤〉與陶壽伯（1902 生）先生八十二歲寫的〈摹周散氏盤銘〉，所寫的不是銘文內容，而是譚祖安等 4 人依清人阮元舊釋所撰的集聯文字。〈散氏盤〉現存臺北故宮，有「四大銘文國寶之一」之稱，字形扁圓欹側、奇姿百出，字間呼應、隨勢相發而生動穩妥，線條豪放粗獷、凝重含蓄，章法樸茂空靈，有天機妙趣。二人所集臨皆沈穆厚實，筆勢老辣，各有精妙之處。陶氏所作為六言聯四句，並加行書釋文，以利觀者共賞與推廣，其中「表、相」等字為舊釋，近人都已改釋為「奉、省」並獲通識。目前此類集字編印的範本流用極廣，朱經學者重加改定前，運用臨寫宜注意選擇。吳敬恒（1865～1953）之作展出 2 件，均八十三歲所作，古樸沈穆、圓潤婉暢。內容為集秦嶧山刻石與集石鼓文，或係參考前人所集聯文再加改字，致有刻石所無的「正」字<sup>16</sup>。字形結體多與原刻有異，實為以己意所書創作。王愷和先生（1902 生）亦有 2 件集字，均臨自前人編印的集聯字帖。一為七十餘歲所集〈九成宮〉聯文，錄七言聯七則及五言聯一則，中有「鹿」字為衍文，故加一點。另一為七十三歲集〈張黑女〉對聯。其多年研習北碑楷則頗有心得，深體沈穩厚重之趣，二作均加己意書之，尤其〈張黑女〉形神具得，對聯字大，更見精神。

作品中所寫的文字內容是欣賞書法時附加的文學性、歷史性價值。《書斷》序云書法可以「思賢哲于千載，覽陳迹於縑簡」、「使百代無隱」，文字內容便是重要功用。從書家所錄的陶淵明、蘇東坡、黃山谷、陸游、唐宋詩詞、書學論述等文字內容與書法合觀細讀，更能體會書法欣賞之妙<sup>17</sup>。而有些作品為書家自撰詩文，則更能襯顯其學養與情境，如劉太希的〈地震不寐詩〉、〈感述〉、王壯為的〈紀遊南迴公路〉、姚琮的〈內湖新居詩〉、施壽柏的〈鯤島書畫展賦詩〉、陳含光的〈望隔巷人家燈火甚似秦淮水榭有作〉等均足以慢慢賞思。李漁叔（1906～1972）善詩，其〈礁溪僧寺題壁等二首〉楷書極為端莊秀麗，而其〈南遊四詩〉

---

目在木旁，正確無誤；或如一期卜辭寫目在木上，雖與「相」字有別係依當時一家之言，亦尚合六書字理。郭說之形則係「臣在木旁」，在一期卜辭中用為方國或人名，更非「相」字，何能據以要求董作賓改書！

<sup>16</sup> 其集秦刻石聯文「刻石山定古、暴書日正高」與清末秦文錦編集的「山古定有刻石、日高乃可暴書」近似。又，集石鼓文聯「夕陽射古寺、微雨憐好華」亦近於秦編的「好華微雨濕、古寺夕陽多」。秦避始皇名諱，常用「端」等字代替「正」字，故秦代刻石中沒有「正」字。

<sup>17</sup> 周樹聲所作行草五律，其內容應即唐劉青虛的「闕題」，詩中有「開門向山路，深柳讀書堂」，其作品中改寫成「開門向山路，深仰讀書堂」，不知是否另有寓意。

記其五十歲時事云「乙未初冬南遊與憶蓮偕，是為相愛之始，途中偶作四詩，不意竟成眷屬，彌可紀也。」賞其情詩亦可見其夫婦恩愛。同時，展出作品中張默君（1882~1965）、賈景德（1880~1960）、陳含光（1879~1955）、陳定山（1896~1989）、彭醇士（1895~1976）等諸家均有作品是與李漁叔相互以詩疊和吟詠所書，可以想見其時詩友交往的盛況，「披封睹迹，欣如會面」亦為欣賞書法之樂。尤其尺牘與詩稿之類小字行楷書，因用心於語句和措辭而自然書就，意與靈通、筆與冥運，氣韻生動出於天成，而書家的個人風貌亦暴現無疑，如張默君的章草風韻、賈景德的顏柳端圓、陳含光的歐褚勁挺<sup>18</sup>、陳定山的二黃率漫，彭醇士的自得清逸，書家的學識、胸襟、思想、氣質、情性、趣味，均能透於毫端而映現。

書法作品均需用印<sup>19</sup>，而書家中善治印者亦不乏其人，書法展亦有篆刻展之功能。除王壯為、臺靜農、曾紹杰、陶壽伯多用自刻者外，曾紹杰作品中所鈐〈昆吾室〉為齊白石所刻、〈崇此簡易〉為喬大壯所刻。奚南薰作品中所鈐〈毘陵奚氏〉與〈六十更名南勛〉為王北岳先生之作，〈千年精衛心填海〉與〈銅雀碩齋〉為吳平先生所刻。傅狷夫先生鈐用的〈浪跡藝壇〉為其弟子苗勃然刻贈，而〈泉唐〉則為王壯為先生所刻。而即使有些用印未知刻者亦可欣賞其方寸之美，如趙恒愚所用之二方即有齊白石風味，佈局亦佳。從前輩書家的鈐印中多少亦能感受到不同年代的篆刻風格演變，也是難得的賞讀機會。若單純從印面文字內容看，李猷的〈戊辰〉與王壯為的〈乙卯〉都具有作品年代的說明作用。陳含光的〈淮海客〉、宗孝忱的〈華岳游子〉、施梅樵的〈錢江二十九世孫〉等都有說明出身的意義。而高逸鴻的〈草書非尊聊自悟〉、李超哉的〈每依北斗望京華〉及〈六訪東瀛遍三島〉、王愷和的〈借書遣興其樂融融〉、丁玉熙的〈淡泊明志、寧靜致遠〉、及史紫忱的〈草創彩色書法〉等也都頗有寓意。

觀書如觀人，觀賞前輩書法家們的每一件精心傑作，遙想當時揮筆縱灑的情景，細品其筆墨文字的趣韻玄妙，此即懷思賢哲、傳情萬里、標拔志氣、美育心靈，真可樂也。

<sup>18</sup> 陳含光〈春日謁圓通寺〉尺牘於文尾自云「偶學褚文皇冊書意」，文皇冊帖向來有褚書或米芾所臨古帖二說。尺牘之書仍多存其自我風味。

<sup>19</sup> 張默君之〈山居八章之一〉上有朱文「張默君」，是以朱筆所繪寫，應是外出未帶印時便宜所致。