

于右任紀念專輯

## 于右任先生的書法藝術

鄭聰明

On Yu You-ren's Calligraphy Art / Jeng, Tsuong-ming

于右任先生是中國近代的書法大家，五〇年代臺灣很多場合都可以看到他的字迹。然而曾幾何時，社會風氣的改變，經濟和科技成為社會的價值主流，人文方面，尤其是書法顯得較為衰退，書法在有些美展中，成為可有可無的一環，于右任的字也就愈來愈看不到。所幸近年來在有心人士及相關單位的大力提倡下，逐漸辦些有關的活動，諸如：紀念展覽會、論文、演講等的展開，使右老的書法藝術再度受到重視。

于右任先生的書法特色在那裡呢？簡單的說：第一是他傳承清朝碑學的風氣，把北碑寫得非常靈活而有變化；第二是先生對草書的整理，利用部首化的歸納，使草書的樣式更簡化、更科學。眾所皆知，南北朝是中國民族大融合的時代，書法方面也起了變化和交流，漢族的婉柔被鮮卑的剛強衝擊，使漢字變成富有動力的風格，但這些書法作品一直沉睡在石窟、摩崖、墓誌中近千年。直到清初，因為士大夫科舉考試迎合帝王的喜好，專寫一些趙孟頫、董其昌之類的字，於是帖學日趨靡弱。此時書法界的有心人士決心改革，以阮元為首的書法學家提出「南北書派論」，崇南抑北；接著包世臣著《藝舟雙楫》，大力提倡北碑；葉昌熾的《語石》，更把鄭道昭的書法提到最高峰；一時間寫北碑的人風起雲湧、愈來愈多，譬如：趙之謙、康有為、曾熙、張裕釗、李瑞清、于右任等，但古典作品是固定的，每一個人的領悟和實驗效果是活潑的，于右任就是把北碑線條和形狀寫得很具有創意、尊古而不泥古的一位書法家，具體的說：石刻是死的，毛筆是活的，如何「筆由刀出」，是于右任吸收石碑精華，化腐朽為神奇，轉化新面貌的功夫。于先生的楷書是求新求變，而且是氣魄勝於結構、率意多於刻意的，從早期到晚期，他都是根據這個原則，茲分期敘述之：

### 一、萌芽期

這一時期的書法，據陝西近代學者劉自櫝先生以及幾十年來一直追隨于右任先生的胡恆先生都說：于先生是從趙孟頫的字入門，那是因為要應付科舉的關係，主要的作品有：〈宏道大學堂考卷〉及〈劉仲貞墓誌銘〉（圖 1），筆者根據趙孟

類所書的〈膽巴碑〉及〈三門記〉比較，神采上的確有趙書的柔美適麗、清逸秀逸，筆法也有趙書的暢快爽利，但結構上卻不像「拷貝式」的，可能因為兩者都是小楷書法，寫的比趙書寬綽有餘，另外可能還摻入褚遂良和虞世南的結構，例如他的捺畫都寫得很長，字體結構類似唐朝楷書的縱挺，左緊右鬆。他這種不老守一帖一家，並以自己為出發點的學習態度，既能入古帖、又能出古帖，不似之似，學而能思，是否就是蘊涵在革命家青年時期的創意火花呢？也就是于先生不但在政治上力求革新，在書法上也具有改革的初衷呢？

## 二、方峻勁利期

這個時期的主要作品有〈張清和墓誌銘〉（圖 2）和〈鄒容墓表〉，這時右老開始嘗試用墓誌銘書法寫碑或其他紙本作品，據說右老青年時代就熱心於北碑書法的研究，特別是拜謁孫中山先生之後，他對北魏碑揭或墓誌有更深一層的認識與情懷，他曾告訴友人，孫總理提倡魏碑，因為魏碑有「尚武」的精神。他在結束靖國軍之後的第三年，也就是民國十三年，透過幕僚胡景翼先生協助，從古董商手中買了一百多塊墓石，這是于右任書齋——鴛鴦七誌齋收藏墓誌的開始，也許因為手頭上有這些第一手資料，所以寫來特別得心應手，但嚴格來講，這個時期的字較生動，橫畫起筆既銳利、角度也雷同；類似〈慕玉容墓誌銘〉的味道，不過一般方筆斬釘截鐵、入木三分的氣勢，躍然紙上。

## 三、疏宕縱逸期

這個時期以〈茹欲可墓誌〉、〈彭仲翔墓誌銘〉（圖 3）及〈胡勵生墓誌銘〉為主，起筆已脫離前者的生動，變為較圓轉的起筆，行筆也較多曲線；結構的平衡線也比較統一，像〈孟敬訓墓誌銘〉結構「上頭擠促、下腳疏宕」的體勢，但每個字重心壓低，約在百分之五十三的位置（由下往上計算），這樣小字看來美觀，大字看起來宏觀，可大可小，是右老結字獨特的秘方。

## 四、圓逸端正期

這個時期右老的楷書由側宕改成方正端莊，主要作品有〈佩蘭女士墓誌銘〉、〈耿端人少將紀念碑〉、〈曾孟鳴碑〉及〈蔣母事略〉。〈佩蘭女士墓誌銘〉屬於小楷，揉入一些晉唐小楷的韻味，但結構還是方正；〈耿端人碑〉書法好、刻工不佳，以致於碑拓後筆法稍顯遲滯；〈曾孟鳴碑〉則雄渾奇偉；〈蔣母事略〉據說是

應蔣介石的要求，用「顏法」來寫，多少有些反常，但卻另闢蹊徑，發展出「顏底魏面」的效果，「中國時報」四個字就是用此碑集字，這個時期的字橫畫和直書沒有很明顯的粗細對比。

## 五、雍容大度期

這個時期重要作品有〈陸秋心墓誌銘〉、〈秋先烈紀念碑記〉（圖 4）、〈楊松軒先生墓表〉（圖 5）及〈吳昌碩墓表〉等，這個時期字形又趨扁平形，起收筆非常工穩，行筆伸展，長撇大捺，中鋒側鋒交替自然應用，不疾不徐，橫畫結尾有隸書的波磔，可以說鎔篆、隸、楷於一爐，剛健含婀娜，端莊雜流利，可以稱為近代獨樹一幟的魏碑。

總之，右老從民國初年到廿二年左右是他楷書從萌芽到成熟的時期，這段時間，他是無比的用功，在戰事公務之餘，仍一直潛心研習魏碑，到處搜求魏碑：「洗滌摩崖上，徘徊造像間，愁來且乘興，得失兩開顏」，是其對魏碑如痴如醉、迷戀不已的最好寫照，這段時間他由「有法」變成「我法」，也就是「無法」，質樸五變，多變善變，不是小橋流水，而是雄奇偉岸。另外他又有詩：「朝臨石門銘，暮寫二十品，辛苦集為聯，夜夜淚濕枕」，前二句也是表示他臨池的認真，以及臨池的廣泛，〈石門銘〉總共 559 字，〈龍門二十品〉總共 2844 字，據說右老對始平公、楊大眼、牛橛、孫秋生等四個造像記又特別喜好，共約 494 字，早晚臨池，幾天內應該是可以臨完的，我們應該效法他的精神，所謂「朝聞道夕死可矣」！據現在陝西省文史館員王復忱先生親自聆聽右老的解釋（1946 年）是：任何一個人的身心，都有過與不及偏剛偏柔的習慣，需要在一朝一暮時間裡，作出對治，習慣才能轉化。早晨起來，正是清明在躬，有一種擇善固守的頭腦，〈石門銘〉的書法是剛柔相濟的書法，既含有發強剛毅的骨氣，又含有寬裕溫柔的血肉，用它來作早課摹臨，身心上的偏病，就轉化得很快。人到了下午，情況又變得不正常了。

由身體疲倦而志氣昏沈，這時陰多陽少，柔多剛少，也就缺乏擇善固守的頭腦，這時候把發強剛毅的〈龍門二十品〉用它來暮課摹臨，身心的懶散病才能得到糾正，這就是我朝臨暮寫的哲理。第三句「竟夜集為聯」，筆者覺得這是「活學活用」很好的方法，因為如果臨帖像「說故事」似的，一次再一次的臨，恐怕只有手臂和眼睛的配合，腦筋不容易產生記憶；但如果先出一幅聯，再應用某一碑的字去彙集，這樣的動機和方法和原先的方法不同，可以機動的加強學習印象，

記憶也會更清楚，正所謂事半功倍。

總結于右任先生的楷書，在墓誌小字方面，大都取用自己消化創新的魏碑，方圓筆兼用，較為規範化；但是大楷作品，大氣磅礴、沉著痛快，不拘於藏頭護尾的傳統筆法，隨手取勢，大力盡興揮灑，筆放得開、收得住，「威而不猛」，處處表現北方人人高馬大的架勢，把〈石門銘〉的「飛逸奇渾」表現得淋漓盡致。于右老的成熟楷書（或行楷）是「我法無法」，而我們想學習他的要領是「有法」，為了具體了解他的特色以及其中運用的技術，我們分點說明，用「例字」，用證據說明：

### 一、雄渾（圖 6-1）

（一）橫畫拉長：好像人肩扁擔一樣，重量往下壓，例如：奇、并、在、天、吳、壽、年、善、安、齊、莊、華等字。

（二）下盤誇大：刻意加長下橫畫，或是上下重疊的字，刻意加大下半部，使整個字更加穩固，例如：坐、立、忠、啟、生、宅、喪、房、極、為、西、岳、寂、里、摩、染、烈等字。

（三）重心降低：這類字的字形呈「梯形」，形內對角線的交點、也就是重心點很低，約在百分之五十三的位置（唐楷約百分之五十六左右），例如：越、高、鳳、看、花、輿、行、蘇、葉、壓、自、弗、赤、眾等字。

（四）正三角形或倒三角形結構，這二類字前者如金字塔形，後者如魁武的健美先生，只要字的上半部或下半部撐得開，整個字就顯得穩重雄偉，正三角形的字，例如：城、崧、庇、底、後、惠、咸、戌、民、盛、感等字；倒三角形的字，例如：實、封、對、性、堂、堅等字。

（五）右旁加大：楷書中的左右偏旁合體字，大都是左偏小右旁大，唐楷利用九宮格校準字的大小及位置，左偏約占三分之一，右旁則占三分之二，這種安排，字的形狀是方正或高挺的。右老的字左偏只占四分之一，右旁則占四分之三，整個字由於大小對比大，顯得壯碩許多，這也是雄渾的因素，例如：好、始、姓、待、徑、德、掩、暉、撥、濟、烟、牕、猶、琢、畹、璠、破、艱、讀、帽、佩等字。

（六）柔中帶剛：大抵上〈石門銘〉、〈鄭文公〉、〈崔敬邕〉等魏碑，線條都有一波三折、柔中帶剛、棉花裏鐵的線質，右老善於應用中鋒行筆，整個字很容易造成這種感覺，例如：仙、氣、雲、靈、霜、軍、豪、宮、寐、雪、學等字。

## 二、寬博（圖 6-2）

（一）寬度比高度長：有些字左右偏旁都很寬，或者由三個部首組成，右老採取「寬者自寬」的自然形態，不刻意壓縮，整個字如隸書一樣的扁平，例如：周、圖、妙、孤、故、旋、既、桂、昭、眠、紀、細、翻、隨、仰等字。

（二）偏旁疏離：唐朝楷書左右偏旁內的空白，要求與彼此間的空白相等，這樣字形顯得方正。右老則採取偏旁疏離，其間空白大於左右偏旁內的空白，整個字也顯得寬博，例如：秋、舞、路、錄、飢、鶴、眼、請、群、袖等字。

（三）中宮增大：這類字的上下兩橫間都有一個大面積的中宮，或減少背勢所帶來的放射現象，這樣整個字也顯得鬆弛穩定，例如：我、式、武、井、民、書、道等字。

（四）撇捺的伸展：撇捺展開如大鵬展翅，字勢橫衍，例如：大、天、更、春、文、敘、泰等字。

## 三、不平衡中求平衡（圖 6-3）

（一）口的造型：魏碑「小口」大都呈倒梯形，而且第一豎筆尾端重壓，右上角也特別用力壓折筆，整個口呈六角形，大口則不一定呈倒梯形；右老的「小口」不是六角形，而且「大小口」都用倒梯形，豎畫的延長線交接點在右下約五度的位置（由字的中心作延長線、量角度），這種設計是沿襲魏碑不平衡中取平衡的設計，使寬博的于體具有三度空間的「立體」視覺效果。例如：同、向、問、園、圖、由、目、而、自、苗、西、日、中、石、峒等字。

（二）左長右短：當橫畫和豎畫十字交叉時，右老和大多數的魏碑一樣，採取左長右短的現象，這種不平衡會使整個字像槓桿原理一樣，取得一種傾側的動感，例如：十、半、平、年、書、牛、王、章、英、草、莫、華、蓋、藍、赤、革、盈等字。

（三）左斜右正：左右合體字，右老也和魏碑一樣，將左偏部首打斜、右旁端正，這樣整個字的體勢一斜一正較為活潑，這類的字不勝枚舉。例如：坦、堆、塚、將、峽、帆、帙、情、所、披、拂、拾等字。

（四）整體倚斜：有些字右老乾脆將它整體都向左倚斜，例如：埠、差、基、拜、振、牲、理、夜、居、席、懷、石、起、逢等字，這些字大部分都有一明顯的斜線。

(五) 撇重於捺：除上述的撇捺伸展外，撇低捺高、撇重於捺也是構成不平衡的因素；唐楷雖撇低於捺，但落差沒有于體大，而且大都捺重於撇。這一類的字，例如：基、夫、太、奉、奪、奮、崙、文、春、會、木、東、禽、舍、養等字。

(六) 上下錯開：上下兩部首重疊的字，隨著楷書的橫畫向右上傾斜，會干擾到視覺的平衡，所以下部分的部首即使在幾何的垂直線下，仍然「錯覺」為歪的，必須將下部分的部首向右微移，移到中心線右側五度的位置（座標右下），這類的字，例如：吾、呂、吝、宮、密、志、慰、曾、會、營、香等字。

以上是筆者對右老書體的分析，藉著字典部首分類後觀察的心得，把大前提—雄渾、寬博、不平衡中取平衡提出，然後再作細部的結構說明，如果想一睹于右老墨跡的行楷創新佳作，可以看 1932 年友聲文藝社印行的《右任墨緣》。此類作品散存於海內外的仍然不少。台灣任漢平先生出版的書法集中，對聯第四集、中堂第五、十集，應該是翻印其中的一部分作品。西安交通大學教授鍾明善先生說：右老的楷書似關西大漢擊鐵牙板歌「大江東去」，有雄豪之氣，南齊高張稱張融「其書有骨力，但恨無二王法」，張答曰：「非恨臣無二王法，亦恨二王無臣法，自美其能，人稱豪傑之士也」。于先生雖未「自美其能」，但「以我法寫蘭亭字」，有很多集蘭亭字的對聯傳世，卻是王無臣法的「個性發揮」，可以說右老純粹從碑入門，從不走二王的路。

右老行書的由來，就要追溯至民國廿一年成立「標準草書社」的成立，首先想用〈急就章〉為範本，把〈急就章〉徹底的考證過，民國二十三年請劉延濤先生在上海登報徵求草書時，有人持太和館〈急就章〉求售，右老將此本和松江本〈急就章〉對照，發現更古茂，更無錯誤，非常得意。同年還獲得甲秀堂殘帖，內有蕭子雲的〈出師頌〉，雖然懷疑是臨索靖的版本，但右老仍很認真的反覆臨習。而且民國二十二年邀請章草大家王世鏜先生到上海切磋研究，王氏對右老的書法應該是非常有幫助的，特別是行楷中融入章草的韻味，從〈王子諒墓誌銘〉（1933 年）、〈張翹軒墓表〉（1934 年 7 月）、〈孫荊山墓表〉、〈孫善述墓表〉（1934 年 12 月）（圖 7）、〈周湘齡墓表〉（1934 年），就可以獲得證明，這五帖的幾個主要特徵是：橫畫起筆截鋒「尖銳」入筆，收筆採用停筆（不迴鋒），或有明顯的「隸尾」；右肩部分都用轉（含鋒暗過）代替折；大部分的字為行楷，偶爾幾個字接近草書……例如：三、上、不、之、其、去、可、君、四、國等字，都可以明顯證實右老的行書可以稱為魏碑與章草的「合體」，直到草書時，他那剛健率

意的筆法，還深深烙印在每一篇作品中，所以學他草書的朋友，不能不了解這一段蛻變的過程。

右老從 1927 年前後開始研究草書，進入他書法藝術的另一個里程碑。他在《標準草書》自序中說：「余中午學草，每日僅記一字，兩三年間，可以執筆。」這段話可見他治學的嚴謹及毅力，對想學草書的人，是一「有志竟成，功在不捨」的啟示。1932 年他發起成立草書社，並廣泛蒐集歷代書法資料，僅歷代碑刻和墨迹本〈千字文〉就有一百多種。尤其對懷素的〈小草千字文〉最鍾情，並邀集青年同好如劉延濤、胡公石等，對歷代草書加以總結整理，直到 1936 年的四年間，于先生主持以改革文字「迅速適用」利於「國家建設」為目的，以「易識、易寫、準確、美麗」為原則，在今草基礎上對歷代草書加以總結，創立了「標準草書」，其貢獻有三：一、從歷代草書作品中精選集字、標明出處成「標準草書」草聖千文，給形體無定的草書定了型；二、將歷代草書作品「偶加排比」建立代表符號，使習草者能掌握規律、觸類旁通，於平易中得「前人所謂草書妙理」；三、總結歸納草書書理。1936 年 7 月「標準草書」集字雙鉤百衲本編成。1942 年先生又臨寫一通、刊印行世。此後，先生多次對百衲本進行修訂，反復推敲，以求盡善。直到 1961 年在台灣印行的第九次本，仍可見修訂的痕迹。

古人學習草書，最初是靠反復臨寫〈草書千字文〉，通過熟能生巧來掌握草書的結體。但古來草書繁多，不易「重點學習」，所以右老在綜合比較後，取一理想的字結成百衲本，這種方式很簡化、又集大成。學了之後，再進一步「據法求變」，千字文目前日本人飯島太千雄已按原文順序，編成《千字文字典》，這樣當然可以逐字作比較研究，書中也把右老親手寫的千字文容納進去，這是不可或缺的工具書；而且有些出版社也將各種形形色色的千字文按原文作品先後編輯，也可以參考。但筆者粗略的看第九次修定本後，發現有二個小問題，其一是百衲本為雙鉤本，那是因為五〇年代影印機尚未問世，取字後再手工描摹，費時費力，而故宮博物院內所藏的宋、元、明、清歷代龐大的草書墨跡很難完全收集，日本人赤井清美已將之編成「行草大字典」，共十三萬字，內容更為豐富，所以如果有志再修訂標準草書的人，或許能加以研究。其二，〈千字文〉中的「寸陰是競」的「競」字，百衲本以「草書社」自訂，其字形類似賀知章〈孝經〉的「兢」字，這兩字形近義疏，而右老幾次千字文都用「兢」字的草寫；另外，「尺璧非寶」的「璧」字，百衲本取自孫過庭〈千字文〉，「璧」字下玉字上部分尚有一小橫，而右老都作成「土字」，很容易和「漆書璧經」的「璧」字混淆。還有幾位前輩

談起，部分的字非常簡化，例如「綺迴漢惠」的「漢」字和「勞謙謹敕」的「謹」字，右側相同，也容易混淆，這些為牽就符號而過度簡化的字，是否要請專家再重新釐定呢？

古人學習草書，除〈千字文〉的臨寫外，還用歌訣形式幫助記憶草書的結構，這種句子整齊的韻文不但易於琅琅上口，而且通過形象的聯想、類比的對照，確有它提高學習功效的良好作用。但這樣逐句背誦，在綱領邏輯上仍然不清晰，於是草書社打破古來歌訣瑣碎方式，改以左旁廿七類、右旁廿三類、字上七類、字下七類、對稱七類、交筆符、補筆符輔助的分類方式，這種分類方式和日本的日下部鳴鶴將楷書部首按偏、旁、覆、杳、垂、邊、圍等結構分類有異曲同工之處，是否右老參考其做法？不得而知，但在草書分類的簡化上，的確更科學。胡公石先生在草書標準化方面還做了進一步探討，編出了採錄八千多常用字的《標準草書字匯》，宏篇巨制、蔚成大觀。筆者不才，也蒐集右老的六萬字，包括楷、行、草書做成《于右任書法字典》，以供愛好右老草書的朋友參考使用。

右老的草書如果以民國四十二年為界線，前後的字形及線條還是可以分出來（圖8）。早期的字形較長，例如：〈楊仁天墓誌銘〉（圖9）（1940年）、〈無名英烈紀念碑〉（1943年）（圖10）、〈中呂醉高歌〉（1945年9月）、〈民治學校園紀事詩〉（1949年11月）等幾篇墓誌或長文，都顯得清勁舒展。民國四十二年以後，他的筆法變得更斂氣凝神、運筆緩慢，據曾用電影拍攝他臨池十五分鐘（包括準備、臨寫、上牆欣賞）的張志奎先生說：「右老字很慢，並說草書不是要快，而是要寫美」。這時的字形趨於圓渾、筆法融通無礙。六〇年代後，右老的線條顯得有些抖動，例如〈歷史博物館建館記〉、〈禮運大同篇〉等，如萬歲枯藤、蒼勁有力，和早期中鋒擦寫大異其趣。如果不是從早期一路追蹤或有圓筆魏碑基礎，遽然寫它晚期的字，線條一定柔弱無骨，得不到它的好處。右老晚年的小字杜詩，即使眼力衰退，但他少年時熟記的杜詩仍然不必看稿，一路輕輕鬆鬆寫下來，如溪澗流水、暢通無阻，這是否意味著「字外」的功夫呢？

右老是一位多產作家，據估計他一生約寫二萬件作品，分布於各種形式的作品中，其中對聯可能最多，這是因為對聯字數少，他又不吝送字，聯中常有「某某先生」或「某某老弟」的稱呼，而對聯中又以五言聯為最多，五言聯的字必須很大，他不但能用魏碑圓筆來寫，連草書都能寫得很大，這是古代所沒有的，也是右老獨門的。另外他也用〈蘭亭序〉集了很多聯，以自己的字來寫，數量也不少，這也是他的「個性發揮」。他的條幅作品數量居次，大都分成三行；一行和

二行的也有，數量比較少。三行作品的第一行首字較大，為壓卷之字，視覺上比較強調。落款除了簽名外，有些還常在左下角註明誰的詩，這是為了便於說明而寫。但一般而言，落款後再鈐印，表示作品全部完成，不應再寫字，而把印章夾在縫裡，台灣現在很多人學習這個方式，有待商榷。右老寫詩除自作的詩以外，以杜詩、太白詩、陸放翁詩、倪瓚詩最多，渡台後也寫丘仙根的詩。中堂的作品大部分為四行，因為字字獨立，行間顯得疏朗有餘，落款常以左下角兩小行書寫，也是他的習慣安排。還有右老的屏條幾乎都是四屏條，數量也很多，有些文章用早期的行楷，也有晚期的草書，例如李白的〈古柏行〉，這是因為多字數的作品（60個字以上），即使全開紙仍顯得字太小，必須用四屏來表現大字的氣勢，同時那一條有缺點可以淘汰重寫，而且半開紙張的挪動也比全開紙靈活，右老的長篇文包括〈千字文〉、〈正氣歌〉、〈滿江紅〉、〈禮運大同篇〉、〈標準草書序文〉、〈百字令〉、〈民治學校園紀事詩〉、〈前後出師表〉、〈心經〉、〈秋興〉、〈中呂醉高歌〉、〈先伯母房太夫人行述〉、〈歷史博物館建館記〉、〈第二次世界大戰回憶歌〉等……，數量很多，不勝枚舉，其中〈千字文〉及〈正氣歌〉二文寫了很多次，有心把它們當做草書推廣的範本，特別用力書寫。其他如橫披、扇面等都屬於少數作品，扇面只看到大陸淪陷前寫的五、六件，在台灣並未有作品。手札有很多，其中給兒子于望德的最多，可惜在1997年冬，最後的一批手札約450件，全數由日本人購去，經濟考量、國寶外流，不禁令人嘆息！

總之，于右任先生對近代台灣書法有很大的貢獻，他「繼承魏碑傳統，改進草書志業」，已在中國書法史上留下燦爛的一頁，我們要發揚他的精神，只有更潛心研究他的書藝，也企盼有關的文化機構能大力倡導書法，如建立「于右任紀念館」，長期展示他的作品；並多辦些習作展觀摩研究，以謀書寫之進步；多鼓勵作些教材性書籍，打破台灣目前書會間墨守成規的現象，使右老的書藝永垂不朽。

National Taiwan Museum of Fine Arts

1999年1月20日書於

板橋 九思書齋