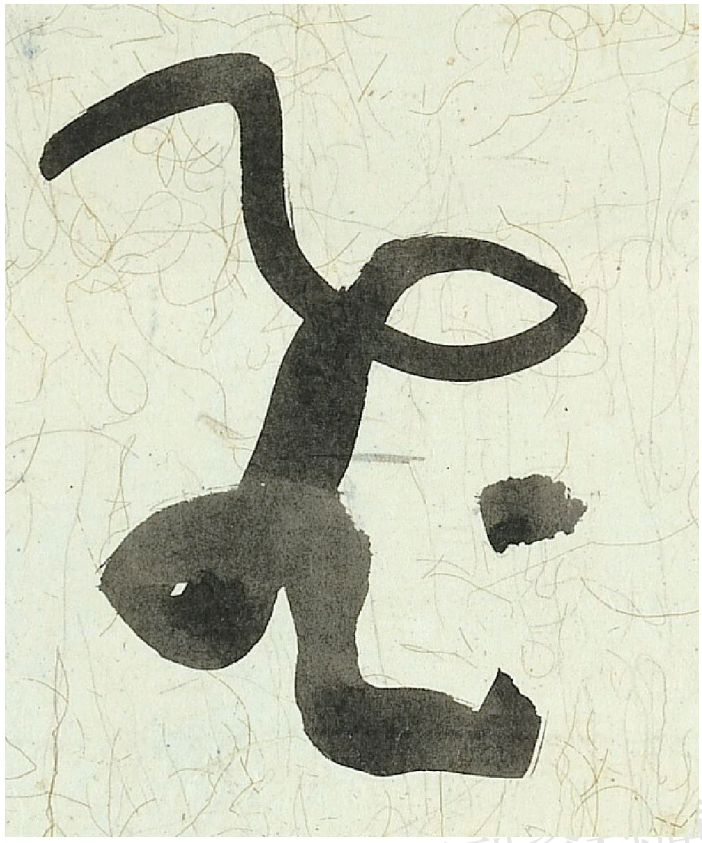
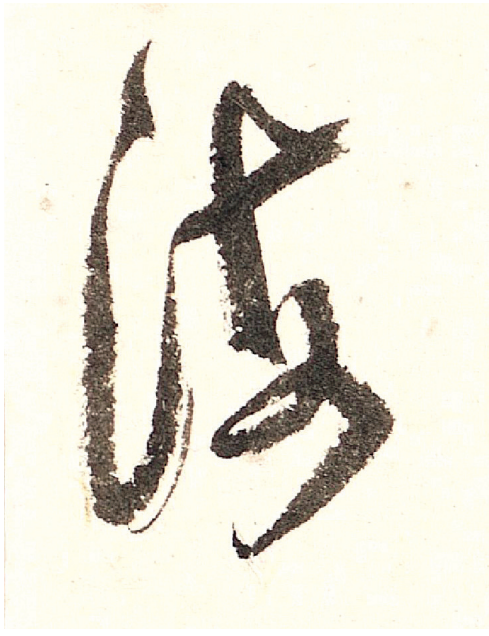


民國 于右任 《行書五言聯》 紙本 206.2x45.1公分　臺北 國立故宮博物院藏

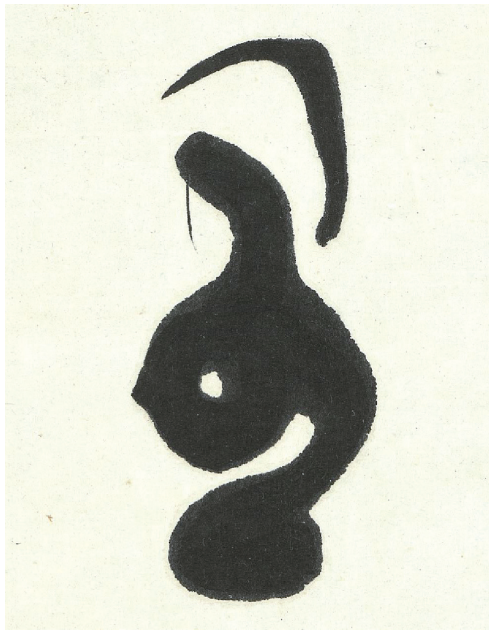


民國　于右任　《草書辭斗口農場詩》 紙本　1949 105.8x47.4公分　臺北　國立故宮博物院藏

臺灣大學期刊資料庫



民國　于右任　《墨蹟冊》　「海」字
局部　1947　臺北　國立故宮博物院藏



民國　于右任　《滿江紅》　「里」字
局部　臺北　國立故宮博物院藏

臺灣大學藝術期刊資料庫

DOI: 10.6541/TJAH.202203_(52).0004

從魏碑到標準草書—略論于右任書法中的革命觀與現代性

何炎泉*

【摘要】論及近現代書法史，于右任（1879－1964）是不可或缺之重要人物，一生的書法發展約略分成三階段：帖學、碑學、草書。成就最為顛峰的是碑體與草書，也最具有時代意義。過去研究多偏重於書法史上的碑學與草書發展，忽視兩次書風重大改變的其他意涵。他積極地棄帖從碑就與清代中期碑學興起的性質不同，而是帶有推翻滿清的強烈革命意識，最終不僅革掉自己早年的傳統帖學，甚至連碑學弊病也一併解決。至於標準草書的部份，除了經世致用的救國目的，過程中也思考並處理草體現代化的議題與工作。書法部份透過放棄傳統用筆方式，發展出符合標準草書功能的獨特線條，讓草書隨著標草字體一起完成現代化的過程，成為具備現代性的書體。

關鍵詞：于右任、魏碑、標準草書、書法現代性

論及近現代書法史，于右任（1879－1964）是不可或缺之重要人物，其書法不僅在當世享譽書壇，近年來更是廣受海內外書壇及收藏家的喜愛，穩居民國第一大書家。他一生的書法發展約略分成三階段：帖學、碑學、草書，帖學時期傳世作品較少，碑學約從三十歲開始，草書階段則是五十歲中期以後。

其書法成就最為顛峰的是碑體與草書，也最具有時代意義。碑體的點畫線條不落入講求刀刻或漫漶趣味之俗套，反而以自然生動的筆法取代，書寫出醇厚遒勁的圓潤線條，賦予生硬魏碑體嶄新生命力。當他投入標準草書的整理與書寫後，碑體書法完全被標準草書取代，線條躍昇為表現的核心，點畫間所呈現的質感與變化，需要觀者細心去感受與品賞，才能夠體會到其書法上的超凡成就。

＊國立故宮博物院書畫文獻處 研究員

臺灣大學學術期刊資料庫

過去探討于右任書法時，多偏重於書法史上的碑學與草書發展上，忽視兩次書風重大改變的其他可能意義。他積極棄帖從碑在本質上就與清中碑學興起有所不同，而是帶有推翻滿清的積極革命意識，最終不僅革掉自己早年的傳統帖學，甚至連碑學弊病也一併解決。至於標準草書的部份，除具有經世致用的救國目的，過程中也思考並處理許多草體現代化的議題與工作。書法部份則是透過放棄傳統草書筆法，發展出更加符合標準草書功能的獨特線條，讓書法隨著字體一起完成了現代化的過程，成為具備現代性的書法。

一、革命性碑學

于右任出生於清末，如同其他學子般從傳統帖學入手，準備將來在科舉上有所作為。17歲（1895）時中秀才，24歲參加陝西鄉試高中舉人。這一年（1903）在友人的幫忙下，他近百首的詩作《半哭半笑樓詩草》在三原刊行，不僅勇於抨擊時政與社會黑暗面，也直接批評慈禧太后亂政，造成一股風氣。1904年初，清廷下諭革去其舉人，並密旨通緝就地處死。于右任在鄉親通風報信下，順利逃亡上海。①

1906年4月于右任為了創辦《神州日報》，遠赴日本考察新聞並募集辦報經費，同時謁見孫文（1866－1925），11月加入同盟會。孫文委任他為長江大都督，負責上海一帶的同盟會事務。回國後，經過緊張的籌備工作，《神州日報》於1907年4月2日創刊，成為國內革命的宣傳樞紐，後因內部意見分歧，另外籌組《民呼日報》，於1909年5月15日創刊，陸陸續續又創辦《民吁報》與《民立報》。辦報期間擔任主編、記者，評論時政，為人民請命，一直都處在革命的準備狀態中。

自從北宋歐陽修（1007－1072）、蘇軾（1037－1101）等文人提倡「書如其人」的概念之後，主宰書法史長達千年，而且成為品評的核心思想。翻看歷代評論家對於宋徽宗（1082－1135）、蔡京（1047－1126）、趙孟頫

① 廖禎祥編，《手書我的青年時期：于右任書法珍墨》（臺北：臺灣商務印書館，2016），頁196-197。

臺灣大學學術期刊資料庫

（1254－1322）、張瑞圖（1570－1641）、王鐸（1592－1652）等人的評價，生前形象只要稍帶負面，其書法無論好壞都很容易引起論者的追打與詆毀。書法風格代表個人形象的觀念，對於每天與書寫打交道的人，自然是根深蒂固且牢不可破。而天下士人用以求取功名的館閣帖學，很自然就會與腐敗的滿清政權牽扯不清。加上帖學學習範本因為輾轉摹刻所造成的種種弊端，所代表的風格也是落伍與退步的象徵，積習難返的帖學負面印象無疑直接對比到清朝末年的政治沉痾氣息。當懷有報國思想的讀書人決定投身推翻滿清時，所有與大清相關的陋習大概都是需要革除的目標，屬於文人謀生技能的書寫自然成為改革考量的首要項目。

碑學在清中興起時便與金石考據學關係密切，與科舉考試較為疏遠，本質上並無濃厚的官方色彩，主要代表書家也多為不求取功名的民間布衣，例如最著名的鄧石如（1743－1805）。除了形象清新外，碑學最鮮明的雄強書風才是吸引革命黨人的關鍵，于右任與孫文都對魏碑持有類似的看法，認為魏碑具備尚武之精神，正是當時積弱不振的中華民族所欠缺，才會導致清末以來不斷受到外侮之侵略。② 不過，也不是所有的晚清革命黨人都改習碑學，有許多人仍舊延續著帖學面貌，例如黃興（1874－1916）、陳其美（1878－1916）等。

清末的書法界瀰漫著一股書法改革的風潮，許多在政治上受挫的志士文人都轉向書法創作，例如沈曾植（1850－1922）、康有為（1858－1927）、梁啟超（1873－1929）等人，吹起一陣陣的革新思維。這樣的政治環境與局勢，讓宣稱能矯除帖學千年弊習的碑學思想獲得迅速發展，堪稱碑學書法的黃金時期。

康有為《廣藝舟雙楫》：「迄于咸、同，碑學大播，三尺之童，十室之社，莫不口北碑、寫魏體，蓋俗尚成矣。③」張宗祥（1882－1965）《書學源流論》：「自慎伯之後，碑學日昌，能成名者，趙之謙、張裕釗、李文田

② 鍾明善，《于右任書法藝術管窺》（西安：西安交通大學出版社，2007），頁58。

③ 康有為，《廣藝舟雙楫》，收於上海書畫出版社，《歷代書法論文選》（上海：上海書畫出版社，1979），頁756。

臺灣大學學術期刊資料庫

三人而已。④」清末民初許多書法史著作中皆提出晚清碑學大盛的誇張狀況，然而張的說法似乎較為公允，只說碑學是日益興盛而已。康有為的描述往往讓讀者產生晚清時天下盡皆碑學的印象，也確實已經被研究碑學的人大加引用，似乎形成既定的事實。然而，若實際考慮晚清民初傳世的書法作品，即可發現帖學面貌作品還是佔多數，真實狀況應該如同張宗祥所論，能成名的就是那三個人而已。依照常理判斷，碑學或是帖學名家的數量，當然和學習的人數呈現正相關，越多人參與自然會培育出更多高手。由於科舉考試的標準書體仍然是館閣體，絕大多數的學子當然是勤習傳統帖學，或是所謂的應試書體，才有機會獲取功名，連于右任也無法免俗。

于右任在擔任陝西靖國軍總司令（1918－1922）期間，由於與北洋軍閥力量過於懸殊，加上將領間的分歧等等，⑤過程可謂極其艱辛，悲觀之餘大概只能藉寫字、訪碑等來排遣心中鬱抑之氣。當時趁亂盜掘碑石售往海外的行徑，格外讓他痛心疾首，於是開始了碑石收藏的志業。副司令張鈁（1886－1966）也雅好蒐集墓誌銘，以唐代為主，共收一千多方，修築千唐誌齋於園林中，現為千唐誌齋博物館。兩人當時約定好，六朝碑版由于右任收藏，民國十三年（1924）年時已收到一百多方墓誌，之後又在種種機緣下陸續添購，民國二十四年將380多方石刻捐給西安碑林。⑥民國十九年（1930）賦詩：「朝寫石門銘，暮臨二十品。竟夜集詩聯，不知淚濕枕。⑦」清楚點出這段時間的辛勤學習，而且臨摹對象十分廣泛，從磨崖大字的《石門銘》到風格多樣的龍門二十品，並未有所偏廢。

民國十一年（1922），他卸去靖國軍總司令之職，自陝西奉調至上海，便去拜訪寓居閘北吉慶里的海上名家吳昌碩（1844－1927），並致贈一幅珍貴的《昭陵六駿之什伐赤》全形拓本（圖1），拓片上方有于右任書於民國

④ 張宗祥，〈時異篇〉，《書學源流論》，收於崔爾平編，《歷代書法論文選續編》（上海：上海書畫出版社，1993），頁888。

⑤ 黨晴梵，〈符秦廣武將軍碑之發現〉，《碑林集刊》，2000年第1期，頁184。

⑥ 何清谷，〈于右任與碑林文物〉，《文博》，1995年第1期，頁43-45。

⑦ 于右任，〈十九日一月十日夜不寐讀詩集聯〉，《于右任先生詩集（上卷）》（臺北：國史館，1978），頁122。

臺灣大學學術期刊資料庫

六年（1917）近四百字的長詩，為其珍貴的早期書法資料，顯示已是相當純熟之魏碑風格，線條左右伸展、上下縱橫，整體風格清勁而富姿態。⑧ 書寫時以方筆為主，橫、捺的長筆畫都挺勁硬直，字形狹長，結構多從緊結嚴密的中心往外屈伸。類似風格還有《張清和墓誌》（圖2）（1924）、《鄒容墓表》（1924）等，結字接近《張猛龍碑》（圖3）、《元遙墓誌》等。⑨

民國十年（1921）于右任為蔣介石（1887－1975）的母親所書的《王太夫人事略》，則是呈現另外一種風格（圖4），線條圓厚，點畫帶有曲度，強調骨架與血肉的均勻，結體寬扁，筆法上加入更多隸書筆法，形成楷中帶隸的特色。後來的《耿端人少將紀念碑》（1923）、《曾孟鳴碑》（1929）、《秋先烈紀念碑記》（1930），同樣也是屬於圓潤寬博的古雅風格。

顯然，民國初年于右任的碑體書法已經相當成熟，而且有兩種截然不同的風格存在著，兩套的筆法也都運用得爐火純青，形成獨特的碑體面貌。然而，就傳世作品的發展趨勢看來，類似《張猛龍碑》狹長結構且講究用筆勁利的風格出現於碑學時期的早期階段，後來主要以圓厚寬博的寫法為主，比較接近《張玄墓誌銘》（圖5）。⑩

碑學的興起革除了帖學之命，表面上看似成功解決積弱不振的弊病，然而過於強調雄強的刀刻金石趣味反而剝奪了帖學書法中的典雅與精緻，產生出刻意的呆板與僵化。有些碑學書家甚至出現追逐低俗品味的現象，這也和大量範本碑刻的等級不高有關，不善學者很容易學到不好的部分。雖然康有為曾提出：「魏碑無不佳者，雖窮鄉兒女造像，而骨血峻宕，拙厚中皆有異

⑧ 于右任，〈題贈吳昌碩昭陵六駿之什伐赤拓片〉，2011秋拍中國書畫近現代名家作品專場（一），西泠印社拍賣有限公司網站http://www.xlysauc.com/auction5_det.php?id=48725&ccid=376&n=1082（檢索日期：2022年3月30日）；吳超，〈長驅鐵騎除群雄-于右任贈六駿中之『什伐赤』於吳昌碩先生〉，吳昌碩文化聯誼中心，https://plus.google.com/104684556291644835619（檢索日期：2017年4月13日）。

⑨ 關於于右任最早的碑學作品尚未有定論，一般論者多認為民國八年（1919）的《劉仲貞墓誌》為帖學筆法，用筆流暢，線條遒麗，其實有不少筆畫都可以見到明顯的魏碑楷法。

⑩ 以上四段內容引自何炎泉，〈出碑入帖 邁古超今－于右任書法之成就與境界〉，何炎泉、林宛儒編，《自然生姿態－于右任書法特展》（臺北：國立故宮博物院，2017），頁255-259。

臺灣大學學術期刊資料庫

態，構字亦緊密非常。⑪」實際上取決於學習者是否具有能力從外貌樸拙的碑刻中，找出值得借鏡的「異態」與「構字」來加以學習。提倡碑學的那些文人不僅飽讀詩書，也都身具傳統帖學的修養。因此，對於一個完全沒有傳統帖學涵養或是功底不深的初學者，誤入碑學歧途也是可想而知。⑫

不同於過去的碑學書家強調線條金石趣味的作法，于右任最終發展出一種自然書寫的魏碑，線條不僅生動還有著勻稱的血肉與骨架，完全跳脫金石派書家經常出現的刻意與板滯氣息（圖6）。乾、嘉以來逐漸興盛的碑學書派，由於講究質樸與奇趣，加上過分強調刀刻或是風化的趣味，使得線條變得刻意不自然，甚至出現很多矯揉造作的奇怪筆法。對於書寫，他說：

> 一切須順乎自然。平時我雖也時時留意別人的字，如何寫就會好看，但是，在動筆的時候，我決不是遷就美觀而違反自然。因為自然本身就是一種美。你看，窗外的花、鳥、蟲、草，無一不是順乎自然而生，而無一不美。一個人的字，只要自然與熟練，不去故求美觀，也就會自然美觀的。⑬

「順乎自然而生」完全道出書法藝術的核心，舉凡書史上的一流大家，無論帖學還是碑學範疇，沒有一個不是達到自然的書寫狀態，只要字裡行間還帶有刻意的設計感，還在斤斤計較於技法、結字或章法等枝微瑣事，那這位書家便難以進入上乘。

儘管線條外觀圓潤，起收筆也不太講究金石趣味，然而憑藉著厚實的線條與開闊的結體，還是讓于右任的碑體脫離了帖學靡弱不振的弊病。廣泛臨習六朝碑刻，更讓他的筆法變化萬千，有嚴謹精緻，也有隨意率性，與唐楷森嚴的法度大異其趣。于右任的碑體書法雖然貌似楷書，然而其用筆卻經常出乎意料，並未帶有楷書常見的習氣，幾乎無法預測其下筆的方向與動作。他指出：

---

⑪ 康有為，《廣藝舟雙楫》，頁827。

⑫ 何炎泉，〈略談乾隆後期民間藏帖與碑學發展之關係－兼論洛陽體之文化意義〉，《故宮學術季刊》，37卷4期（2020.9），頁271-330。

⑬ 中央星期雜誌編者，〈悼念于右任先生〉，《于右任先生紀念集》（臺北：中央印製廠，1964），頁286。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 二王之書，未必皆巧，而各有奇趣；甚者愈拙而愈妍，以其筆筆皆活，隨意可生姿態也！試以紙覆古人名帖仿書之，點畫部位無差也，而妍媸懸殊者，筆活與筆死也。⑭

> 故字中有死筆，則為偏廢。世有以偏廢為美者乎？字而筆筆皆活，則有不蘄美之美；亦如活潑康健之人，自有其美，不必「有南威之容，乃可論於淑媛」也！故無死筆，實為書法中之無上要義。⑮

清楚論述他對於書法線條的概念與要求。能夠在創作上提出線條「死」、「活」的理論，足以顯示其書學程度與眼界絕非一般，完全道出千百年來書法發展上的真正問題。帖學最為人詬病就是刻帖在輾轉摹刻後，產生出與毛筆自然書寫漸行漸遠的生硬線條，了無生意，或可稱為死筆。碑學則是從新發掘的石刻中見到勁利清晰的字口或是渾厚質樸的漫漶，可說是找到新的線條生命力，讓點畫重新活起來。不過，在碑學上甫獲新生的活筆，就在大家急切地揠苗助長之下再度陷入昏迷，所幸又在于右任手中甦醒過來，而且這一次是如他所說的「活潑康健」。

面對他的書法，最令人感到驚絕與震撼的是，圓勁線條與靈活用筆，搭配寬博奇肆的結體，完全賦予碑體書法嶄新的風貌。視覺上所呈現的撼人氣勢並非僅僅來自於結構上的開闔間架，更多是來自於書寫的流動性與厚重的線條質感，兩者所產生的力度讓整體的開張舒展達到另一種極致。與其說是碑學興起後的高潮，還不如說碑體書法又被于右任革了一次完美的命。⑯

二、標準化草書

于右任早年赴日考察辦報事業，腦中除了學習借鏡以外，對於中國衰弱與日本強盛的原因，想必也會加以分析比較。

---

⑭ 劉延濤，〈標准草書篇〉，《草書通論》（臺北：中國文化大學出版社，1956），頁200。

⑮ 劉延濤，〈標准草書篇〉，頁201。

⑯ 以上三段內容引自何炎泉，〈出碑入帖 邁古超今—于右任書法之成就與境界〉，頁260-261。

臺灣大學學術期刊資料庫

武昌起義後，孫文回到上海，首先到民立報館嘉勉于右任《民立報》對辛亥革命的貢獻。民國元年1月，南京臨時政府成立，于右任被孫文任命為交通部次長，為了節省通車往來時間，同時增加運輸效率，任內開辦滬寧夜間班車。當時基於安全理由，火車僅在白天行駛，于右任力爭滬寧鐵路夜間通車，他認為：「外國火車夜間能開，為什麼我們就不能開？只要嚴格遵守規章制度，必然平安無事。」並且制定了南京火車行車時刻表，實行定時開車，另外設專供軍用的專門列車。⑰

同年春，孫文辭去臨時大總統的職務，致力於實業富國。這個想法對于右任影響相當深遠，為了增長個人見識並開拓眼界，決定赴歐美取經。5月初直奔北京，為出國做準備。當時與宋教仁（1882－1913）過從甚密，受到他的影響而改變了出國的打算，後來又因報館事務返回上海。二次革命失敗後，《民立報》被查封，他躲避日本繼續反抗袁世凱（1859－1916）。

民國十四年，孫文逝世，國民政府在廣州成立，仍然持續不斷地內亂。這一切肯定讓于右任深有所感，即使革命成功了，中國依舊無法擺脫過去的命運。國民政府雖然嘗試過許多振興方法，成效非常不彰。然而，于右任本人卻是一有機會就試圖導入先進的觀念，例如火車時刻表的準時概念、夜間鐵路的效能提升與行車安全管理，完全就是個行動派的改革者。這些想讓中國進步的種種措施，本身就是現代化過程的一部分，只是都是比較屬於政治性質的作為。經過一番折騰下來，顯然都是治標不治本，解決了一個問題，馬上又會出現另外一個，永遠都處理不完。

古代文人在政治方面無法大展長才時，通常轉向文化事業的經營，回到自己更加擅長的老本行，也比較能夠著墨。對於書法研究甚深的于右任，已經早早棄帖從碑，取得相當大的成就，加上書法又是以文字為對象所創作的藝術，自然不會忽略文字改革這條路。書法從篆書一路發展到楷書，字體演變大致完成，除了筆畫最多，筆法也最複雜，每個點畫都有特殊形態與書寫

⑰ 杜浙泉，〈孫中山首倡火車夜行〉，《文史博覽》，2016年第3期，頁27；王正元，〈「夜行車」始於于右任〉，蕭乾編，《三吳風采》（北京：中華書局，2005），頁17-18。

臺灣大學學術期刊資料庫

方法，並沒有留下太多讓書家發揮的地方。值得注意的是，書體與筆法的發展居然是往複雜與困難的方向前進，似乎有違一般事物發展趨向便利的通則，唯一可能的解釋就是對於美的追求。從古至今，不難發現人類為了各式各樣的美，幾乎無所不用其極地用盡各種手段來達成。

從清末鴉片戰爭以來，為了普及教育，已經有人提出以拼音取代漢字的想法。到了民國初年，漢字革命運動由錢玄同（1887－1939）〈中國今後之文字問題〉揭開序幕，接著陳獨秀（1879－1942）、胡適（1891－1962）、魯迅（1881－1936）、傅斯年（1896－1950）等紛紛發表意見，討論漢字的去留問題，在當時形成一股政府和民間皆廣泛支持的改革聲浪，最終簡化漢字在這場運動中成為了最後的選擇。⑱ 于右任在〈標準草書與建國〉也提到漢字的這場改革風暴：「民國以來，國內學者多注意于文字之改革，有提倡注音字母者，有提倡簡字者，且有提倡國語羅馬字者，其用良苦。蓋皆以為處此大時代中，若沒有優良簡便之文字，以為人類文化進展的工具，便不能立足於大地之上。⑲」

通過比較研究後，于右任發現「現代各國印刷用楷書，書寫用草，已成通例；革命後之強國，更於文字之改進，不遺餘力。⑳」當中國試圖透過革命與推動各項現代化來強盛國家之時，似乎沒有特別著力於文字改革這一塊，所以他才會特別提出來。自從楷書成為通行字體之後，雖然辨識度提高，卻造成書寫困難度的增加，各級官員與人士無不耗費大量時間在抄寫符合官方審美的「館閣體」。工業革命以後，世界強國為了追求效率，紛紛採用印刷體與書寫體分開的方式增進書寫速度，而中國通行的楷體則是維持不變，最終結果就是失去競爭力。民國三十一年于右任在《標準草書》千字文自序：

⑱ 王志平，〈五四新文化運動與漢字革命〉，《學燈》，第4期（總16期）（2010），文見http://www.guoxue.com/?magazine=xuedeng016&page=11（檢索日期：2021年12月11日）。

⑲ 于右任，〈標準草書與建國〉，《草書月刊》，1卷4期（1947），頁1。

⑳ 于右任，〈標準草書自序〉，《標準草書》（上海：上海書店，1998），頁1。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 吾國文字，書寫困難，欲持此自立於競爭劇烈之世界，其結果則不遺必變，不變則全部落後，有必然者。就時間論，大禹惜寸陰，陶侃惜分陰，「時乎時乎」，其為聖哲之所寶貴也如此！乃知吾人今日之所當惜而尤當爭者，以分寸計之，已為失算！故此後國家民族億萬世之基，皆應由一點一畫一忽一秒計起；人與人，國與國之強弱成敗，即決於其所獲得時間之長短多寡，文字改良，雖僅為節省時間之一事，然以其使用之廣，總吾全民族將來無窮之日月計之，豈細故哉！㉑

老天是公平的，每個人的一天都是24小時，因此人跟人或是國與國之間的競爭，就是取決於時間的運用效率，花在對的事物上，就容易獲得良好的成效。文字改良看起來雖然只是節省時間而已，一點一畫也不過節省一些些時間，然而累積全國人民所節省下來的時間，可能就是一個天文數字，這些多出來的時間便可以用來處理所面臨的種種危機，也就是要解決國家問題的最重要資本就是「時間」。能夠出現這樣的思考，或許是于右任本人嘗試過許多救國方法之後，在苦無其他更有效的改革方案下，所領悟出來的道理。無論一個人具有多大的聰明才智，只要缺乏時間，一切理想抱負都將是空談。這樣的想法，很可能跟孫文的早逝也有所關聯，儘管留下〈建國大綱〉與遺囑，卻是很難見到實踐的那一天，任何事業最終的成敗關鍵正是時間。

于右任提出「印刷用楷書，書寫用草」的方法，表面上號稱借鏡世界強國，實際卻是從中國書寫傳統中的草書去尋找答案。這或許是身為一個書法家，對於當時激烈的漢字革命，所能提出來最可行的折衷方案，仍然希望在現代書寫中延續書法藝術的生命。他曾說過：「我之作書，初無意於求工。始則鬻書自給，繼則以為業餘運動，後則有感於中國文字之急需謀求其書寫之便利以應時代要求，而提倡標準草書。㉒」書法對於于右任深具各種功能性，既可賣字維生，也能成為業餘健身運動，最終居然還可以用來救國。

對於以文字改革來救亡圖存的實行步驟，他提出：「然則廣草書於天下，以求制作之便利，盡文化之功能，節省全體國民之時間，發揚傳統之利

㉑ 于右任，〈臨標準草書千字文自序〉，《草書月刊》，1卷3期（1947），頁2。
㉒ 中央星期雜誌編者，〈悼念于右任先生〉，頁286。

臺灣大學學術期刊資料庫

器，豈非當今之急務歟！㉓」似乎相當簡單可行，只要把草書推廣於全國，就會讓文字書寫在保有傳統與文化功能的同時，又能達到制作便利與節省時間的目的。相較其他政治作為，文字改革才是真正的當務之急，因為：「文字乃人類表現思想，發展生活之工具。其結構之巧拙，使用之難易，關乎民族之前途者至切！㉔」清楚指出文字是人類表達思想與發展生活的工具，工具本身當然會有設計上的優劣，影響最大就是使用上的便利性，最終就會牽涉到整個國家的前途。

不過，草書先天的缺陷就是缺乏一致的標準，同部首的寫法沒有統一，不像楷書那樣具有普世的規範能夠遵循，這就是為何無法成為通行字體的主因。㉕在缺乏標準的狀況下，便利與省時都是不可能實現的願望，可能連最基本的溝通都會出現問題，此時要不天下大亂也很難。

事實上，民國初年，章太炎（1868－1936）、卓君庸（1882－1965）等亦曾提倡章草以利日常書寫，可惜後繼無力。十六年（1927）前後，于右任開始搜集前代草書家的作品、書論，並進行研究與整理的工作。二十年（1931）成立「草書社」，二十一年成立「標準草書社」，決定從事草書標準化的工作，讓草書真正能夠實用於天下。第一階段工作是訂正一部完善的〈急就章〉，把〈急就章〉徹底考證。㉖民國二十二年，他邀請章草名家王世鏜（1868－1933）到上海研究。二十三年，命劉延濤（1908－1998）參與草書整理工作，同時在上海登報徵求草書，獲得不少珍貴刻帖、墨蹟。標準草書社後來因章草草法不一致及不適用等問題而放棄。

〈急就章〉訂定工作停滯後，草書社在于右任帶領下從事二王草書的收集與考訂工作，將散見各帖和零星二王草書收集整理，再逐字比較研究，完成一部堪稱最完善的二王草書參考資料，但很快便發現後世有更進步的草法，由於標準草書的目的是實用，因此該階段的整理工作也停止。㉗民國

㉓于右任，〈標準草書自序〉，頁1。
㉔于右任，〈標準草書自序〉，頁1。
㉕于右任，〈標準草書釋例〉，《標準草書》（上海：上海書店，1998），頁8。
㉖劉延濤，〈標准草書篇〉，頁173。
㉗劉延濤，〈標准草書篇〉，頁174-175。

臺灣大學學術期刊資料庫

二十四年以後的作品中，不難見到他在二王草書所下的功夫，單字結體都更具姿態與風神。

草書社的第三階段就是〈千字文〉的單字選輯工作，民國二十五年7月與劉延濤合編的「識寫分立」的第一本《標準草書》出版，他在序中說明是以「易識、易寫、準確、美麗」為選字原則，他進一步指出：「字無論其為章為今為狂，人無論其為隱為顯，物無論其為紙帛為專石，為竹木簡，唯期以眾人之所欣賞者，還供眾人之用。㉘」無非是想借由標準化的程序，讓草書完全達到書寫便利與辨識準確的兩大目標，解決傳統草書的不易書寫與紊亂無章。

標準化本身就是進入現代社會過程中相當重要的環節，也是于右任對於古老的草書進行現代化的實際作為。在標準化過程中，他非常注重草法的進步性，因此也選用許多並非出自書聖王羲之的晚期草書。以標準跟進步這兩個觀點來檢視並重新梳理草書，在過去的傳統書論中並未出現過，積極為古老書法找到符合時代需求的新生命。

于右任究竟做了什麼？才能將歷來寫法最為紛雜的草書標準化。他說：「今者，代表符號之建立，經歷來聖哲之演進，偶加排比，遂成大觀，所謂草書妙理，世人求之畢生而不能者，至今乃於平易中得之，真快事也。㉙」關鍵在於「代表符號」，他發現草書中的特定偏旁可以歸納出固定寫法，只要將這些固定寫法制定為偏旁的專有代表符號，所有的草字就能夠使用代表符號來組合，也就形成標準的草體。難怪劉延濤會說《標準草書》「發千餘年不傳之秘，為過去草書作一總結賬，為將來文字開一新道路，其影響當尤為廣大悠久。㉚」簡而言之，代表符號的運用正是意味著將楷書複雜的部首與偏旁簡化，既達到加快書寫的目的，也保留了楷書準確的辨認性，達到「易識、易寫、準確」的三項目標，算是傳統草書的進化。㉛

㉘ 于右任，〈標準草書自序〉，頁3。
㉙ 于右任，〈標準草書自序〉，頁4。
㉚ 劉延濤，〈標準草書後序〉，《標準草書》（上海：上海書店，1998），頁72。
㉛ 于右任，〈標準草書釋例〉，頁12。

臺灣大學學術期刊資料庫

《標準草書》可說是歷代草聖的心血結晶，在眾人的力量與智慧下，從數量龐大的草字中精挑細選出符合美觀的代表字，試圖將數千年來的草書美學濃縮其中，去留之際反映出當時的審美，因此也符合「美麗」的基本要求。然而，美麗的定義又觸及書法中最棘手的賞鑑議題，歷代品評存在著客觀標準嗎？如果真的沒有，豈不是又繞回毫無標準的原點。在避無可避的狀況下，有著革命性格的于右任選擇正面對決，他從看似雜亂無章的歷代書論提取出「書理」的概念，也就是「作書之理」，認為論書雖然跟論畫一樣都無定法，卻有定理。再加上個人寫字的經驗，總結歸納後進一步提出八項書理：「意在筆先」、「萬毫齊力」、「變化」、「應接」、「忌交」、「忌觸」、「忌眼多」、「忌平行」。㉜ 這八個項目既是寫字的原則，也是美的判斷標準，無論最終是否成功，都已經看到他試圖將古代繁雜的品評項目精簡並且量化的努力，這無疑又將書法現代化推進一大步。

換言之，透過「易識、易寫、準確、美麗」四大訴求，其實于右任已經將《標準草書》帶入現代社會中，成為具有現代性的實用書體。

三、書法現代化

書法在清末民初時有沒有出現現代化的過程，或許在整個大時代中看不太出來，畢竟西方藝術對書法的直接衝擊較繪畫少得多，感覺上書法一直在與世隔絕的傳統中持續發展。似乎要到日本現代派書法出現後，才開始受到一點衝擊，陸陸續續出現一些不甚成熟的回應。

回到于右任標準草書上，發行的版本有雙鉤集字（本文採用第六次修正本）及臨寫本，無論哪一種都具有「易識」、「易寫」、「準確」、「美麗」四大特點，亦即字體本身帶有現代性的特徵。至於于右任書法本身是否具有現代性，則需要進一步說明。

首先探討白底雙鉤字的標準草書，令人好奇為何不採黑底白字的刻帖形式，除了製作便利的考量外，或許也是出於對傳統帖學的反抗。黑底白字

㉜ 于右任，〈附錄：略論書理〉，《標準草書》（上海：上海書店，1998），頁62-65。

臺灣大學學術期刊資料庫

的刻帖最為人詬病就是死板僵化的線條，刀刻的整齊邊緣線缺乏墨蹟的滲透感，白色線條則是失去墨色的輕重枯潤，難以表現線條厚薄與毛筆鋒勢的細微變化，讓活生生的點畫完全遜色。

雙鉤字帖的製作不同於一般刻帖，除了省去鐫刻與拓印兩道工序與失真外，應該還有更積極的意義。㉝ 以趙之謙（1829－1884）《說文解字部目》（1866）為例（圖7），為何擅長篆書的他不親自操刀，反而採取雙鉤方式來處理，其中原委值得探討。重新檢視其篆刻與篆書作品，不難發現印章中的篆書（圖8），無論在線條或結構上，都達到雙鉤本的水準。然而，他為傅以禮（1827－1898）書寫的篆書墨蹟（圖9），時間同樣是1866年，整體上的線條卻因為太過圓潤而挺勁不足，空間安排上有時也會顯得不夠勻稱，過度屈伸的線條往往造成視覺上的不均衡，例如「字」的左右肩部分。墨蹟單字外型與雙鉤的說文部目很不一樣，僅與開頭雙鉤題名的小篆接近，不過雙鉤本又刻意將線條調整得夠更加細瘦，顯露出他對於篆書線條的標準（圖10）。整體而言，墨蹟完全缺乏雙鉤本的優美造型與線條挺勁度。當然，墨蹟本與印章中的小篆同樣無法相比，畢竟印中的線條與結字都是經過設計安排，才以篆刻刀斧鑿出自己想要的樣貌，當然會更接近腦中完美的篆書。值得注意的是，趙之謙傳世篆書中，並未見到類似雙鉤本的篆書風格，不過在其友人胡澍（1825－1872）作品出現（圖11），此《集唐人句七言聯》恰巧也是為傅以禮所書，「龍」字與雙鉤「龍」字的相似度極高（圖12），很清楚趙之謙在鉤勒時便是以胡澍小篆為取法。他對此人篆書甚感佩服，同治元年（1862）在為弟子錢式（1847－？）臨寫《嶧山碑》提到：「我朝篆書以鄧頑伯為第一。頑伯後，近人惟揚州吳熙載及吾友績溪胡荄甫。熙載已老，荄甫陷杭城，生死不可知。荄甫尚在，吾不敢作篆書。㉞」由於說文部目對於篆書或篆刻而言，具有教科書般的地位，製作的目的自然帶有典範樹立的

㉝ 關於雙鉤本的詳細研究，請參考薛龍春，〈當雙鉤本成為範本－以乾嘉以後古碑的雙鉤、刊印與取法為中心〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，51期（2021.9），頁185-306。

㉞ （清）趙之謙，〈臨嶧山碑題識〉，《趙之謙集》（杭州：浙江古籍出版社，2015），頁164。

臺灣大學學術期刊資料庫

意味，視覺訴求上會接近他使用雙鉤來複製古代的經典碑帖，希望藉著線條勾勒出心中理想的小篆。

趙之謙本身就是一位優秀畫家，熟悉傳統繪畫如何中利用線條來表達物象陰陽向背，從這個角度再重新思考雙鉤法帖中輪廓線的意義與功能。繪畫中如何利用線條表現出物體的陰陽向背，可以白描類作品為例子（圖13），畫家透過線條的粗細、鋒勢、轉折等技法，幽微且適度地表現出物象的立體概念。儘管雙鉤同樣無法解決書法墨色問題，藉助著線條所表現出的陰陽向背，完全能夠大大改善拓本中白色線條的缺點。書法線條的厚薄視覺感來自於毛筆的筆鋒（筆尖）變化，筆尖在線條中間的中鋒，因為筆尖處（筆毛最直且離紙面最近）落墨量最多，墨量會從中間往兩側減少，線條便會在墨量變化下出現圓厚的立體效果。當筆鋒從中間往兩旁偏移時，線條也會從圓厚改變成程度不一的扁薄狀況。無論線條或筆鋒的變化，利用雙鉤輪廓線的起伏頓挫都能適度地暗示觀者。

標準草書中許多字都是採集自黑底白字的古代刻帖，少數來自墨蹟本。每個字都清楚註明出處的做法，完全符合現代學術文章註釋的精神。于右任使用雙鉤方式重新詮釋這些草字，首先當然是著重於複製上的便利性，容易隨時調整更換，同時又能大大改善刻帖中失去的藝術性與美觀性，讓觀者欣賞到傳統草書的藝術精華，更加符合提倡以藝術性極高的草書來成為日常書寫的論點。

由於刻帖版本的存在著許多複雜因素，為了確保討論目標的一致性，僅以姜宸英本《十七帖》（京都國立博物館藏上野本）為例。「尊」（邛竹仗帖）（圖14）的線條過於硬挺，完全失去毛筆書寫的趣味，轉折銜接處也都略顯僵化。雙鉤「尊」（頁11）字時，線條中明顯加入些微弧度，重拾毛筆的柔軟彈性，銜接處也補強不少，讓連接處看起來更接近自然書寫的狀況。「畫」（漢時講堂帖）字第一個豎畫前的虛筆代筆太過粗重，雙鉤「畫」字（頁14）時便採取斷開方式，接著往右斜上的折筆也稍嫌厚重，修改成輕盈的外觀，其餘幾處也都適度調整過（圖15），整體顯得更加合理。「永」（胡母氏帖）字中第一個折筆似乎太圓，用筆不甚自然，因此雙鉤時（頁31）改變為俐落折筆，刻帖右邊第一個折肩有點過硬而改成圓轉（圖16），

臺灣大學學術期刊資料庫

顯示流暢的草法。這些傳拓出來的字歷經過無數次的修改，整個鉤摹過程並不是那麼簡單，有點類似現代的逆向工程。傳統草書書寫的重點就是在於用筆的「使轉」，于右任除了提到利用雙鉤「慎為摹形」外，也認為這些雙鉤字「備草法使轉之妙」。㉟ 純粹從書法的角度來看，製作這些雙鉤字相當用心良苦，雖然見到了「易識」、「準確」、「美麗」的特點，卻因為強調傳統筆法中的筆鋒變化、線條起伏與轉折頓挫，而沒能達到「易寫」的目標。

如何讓草書變得容易書寫，勢必要對於複雜的草書筆法與線條作一番大改革，于右任透過不斷地臨寫試圖提出解決方法。最早出版的臨寫本是民國三十一年7月所寫，行筆流暢自然，已經刻意簡化點畫間筆鋒的運用，許多起筆都趨向圓潤簡單，不過傳統草書中強調的轉折仍舊分明，折筆多使用於左邊，右邊以轉筆為主（圖17）。點畫之間都反映出他對歷代草書上所下的深厚功夫，外觀上幾乎不見碑體的痕跡，回歸到帖學講究筆鋒使轉的審美，民國三十六年（1947）書《墨蹟冊》（圖18）中依舊帶著相同的書寫觀。不過，來臺（1949）前數月所書《草書辭斗口農場詩》（圖19），寫與其子于彭（1916－2019），用筆結字特顯跌宕激昂，線條變化也趨激烈。值得注意的是，傳統筆法中注重筆鋒的運用與線條起伏頓挫的寫法已不復出現，轉折之間任意互換，線條起伏隨心所欲，發展成圓潤不帶鋒芒的獨特造型。大約75歲以後，于右任書法線條除了隨著行筆而產生的自然變化外，線條用筆越來越平穩，甚至出現更多漲墨的運用，讓線條質感更顯凝練渾厚，例如其晚年所書的《滿江紅》（圖20）。

于右任草書書寫會有如此異於傳統的劇烈轉變，或許還可以考慮書法的社會功能，也就是應酬的部分。所有關於于右任的書法研究文章都不免談到書法應酬這件事，也都會強調他完全不會拒絕任何求字者，據家屬或是副官回憶，幾乎都是從早到晚的寫字應酬。㊱ 儘管藝術品不是商品，但是一旦進入供給需求的經濟模式中，加上于右任本人的慷慨，生產數量便成為決定性的影響因素，如何在大量書寫過程中維持一貫的品質成了書家首要的課題。

㉟ 于右任，〈臨標準草書千字文自序〉，頁2。

㊱ 林宛儒，〈經世與致用－于右任書法的社會性〉，《自然生姿態－于右任書法特展》（臺北：國立故宮博物院，2017），頁276-291。

臺灣大學學術期刊資料庫

傳統草書書寫時格外講究筆鋒、使轉、頓挫等細微的動作技巧，這些變化造成精緻感與生動感的審美，在傳統鑑賞品評中是一大重點。于右任曾經花時間整理二王草書，勢必很清楚傳統用筆的複雜度與耗時費力，不僅不符合自己應酬的大量需求，也完全不合乎標準草書書寫的便利性。至於要如何處理這數千年所發展出的筆法，顯然才是于右任接下來所要面臨的最大難題。

由於當時毛筆仍是主要書寫工具之一，如果在書寫上無法達到簡便的要求，那整個標準草書的推廣還未開始便直接宣告失敗。同時期的新式書寫工具也逐漸普及中，他本人也不排斥鋼筆的使用，因此標準草書能否適用於西式硬筆，或許也是曾經思考過的問題。最終，于右任相當有意識地簡化複雜的傳統草書筆法，將細微變化的用筆技巧一一取消，讓線條與結字一起朝向簡便的方向發展，更加方便使用毛筆或現代書寫工具來寫標準草書。對於現今社會上十分流行的硬筆書法而言，于右任當年已經拿標準草書預先做了最佳示範。當線條簡化到無需講究用筆細緻的起伏頓挫時，標準草書就成為容易書寫的書體，完全因應現代人不熟悉筆法，同時又滿足新式書寫工具日漸興盛的需求。事實上，這種起伏頓挫不明顯的線條，在過去傳統書法作品中確屬罕見，視覺上相當接近現代書寫工具的效果。光憑這點，于右任顯然又讓古老的草體書寫朝向現代化邁進一大步。

除了對於傳統草書筆法的改良，于右任還創造出另一個不可能的創舉，就是使用標準草書寫出氣勢壯闊的匾額，證明改革後的標準草書在當時社會中的實用性。草書橫匾在過去歷史上並非沒有，只是效果都不佳，格局都顯得狹小，因此歷代草匾流傳極少，寫得好的更屬鳳毛麟角。古代以篆、隸、楷、行所寫的匾額為主流，留傳不少佳作，唯獨草書罕有書家著墨，長久以來都有草書不適合寫匾的既定印象。

由於草書本身並沒有類似篆、隸、楷、行具有穩定的支撐線條，主要以點、短線、弧線、轉折及帶筆為主，很難利用這些線條來撐起字體結構，單字的書寫容易鬆散。通篇草書因為有上下左右的單字可以相互牽連依靠，整體視覺上比較有機會營造出結構性，這也能說明為何傳統草書多以連筆或連綿方式來表現，除了藝術效果的追求外，書體本身的特性限制更是需要考量因素。

結構性不足的草書讓書寫匾額的困難度大增，匾額單字成行的特性也讓

臺灣大學學術期刊資料庫

傳統草書運用連筆來加強結構的方式派不上用場，容易出現全幅結構不穩的狀況，失去大型匾額的基本審美需求。匾額本身具有公開的展示及說明性，書法本身除了正確性外，還需要一定強度的視覺效果，才能保證對於觀者有足夠的說明性與吸引力，否則便失去原先所設定的功用。先天條件不適合寫匾額的草書，若又配合匾額尺寸將字體直接放大，原來小尺寸草書中的精緻與優雅往往因為放大而失去，即使能保存下來也不是匾額所需要的視覺效果。傳統草書中的那些精緻用筆，在尺寸小時有著裝飾線條與聯繫結構的功能，然而放大後就不是相同的效果，這些尖銳細碎的部分會因為面積的突然增加產生比主線條放大後更強的視覺衝擊力，非但失去裝飾的功能，也無法改善單字的結構，反而因強度增強而削弱主要線條的力度，讓畫面變得更加瑣碎（圖21）。顯然必須採取異於傳統的書寫觀念與筆法，這也是歷代書家所未曾完成的課題。

尺寸大小對於眼睛的刺激完全不同，人的大腦所能抓住的重點也會隨著改變，因此大小字的審美要求就出現差異，大字的書寫並非將小字放大，小字也不是把大字縮小，兩者有其自身的書寫要求。古代書法家也深闇此理，傳王羲之（303－361）〈筆勢論十二章并序〉：「大小尤難，大字促之貴小，小字寬之貴大，自然寬狹得所，不失其宜。㊲」傳歐陽詢（557－641）〈三十六法〉中也提到：

> 謂小字大字，各有形勢也！東坡先生曰：「大字難於結密而無間，小字難於寬綽而有餘。若能大字結密，小字寬綽，則盡善盡美矣！」
>
> 《書法》曰：「大字促令小，小字放令大，自然寬猛得宜。」㊳

〈三十六法〉因參雜蘇軾等宋人書論，故作者待考。即使是宋人的說法，也反

㊲（晉）王羲之，〈筆勢論十二章并序〉，見（宋）陳思，《御覽書苑精華》，收於《叢書集成續編》（臺北：新文豐出版公司，1989），卷1，冊98，頁485。

㊳（唐）歐陽詢，〈三十六法〉，見（清）戈守智，《漢溪書法通解》，收於《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，1995），卷5，冊1067，頁576、577。

臺灣大學學術期刊資料庫

映出小大的書寫問題在書法史上已經被探討將近千年，不過這些討論多是著墨於結構上，至於線條要如何搭配並未提及，留待後世書家自行探索解決。對於現代人而言，這樣的結構理論不難理解，試著想想生活中的事物，越大的東西當然視覺量感會越重，所以結構上如果不夠緊結穩固便會看起來散亂鬆垮，甚至有大而無當之感。當書寫小字時，由於本身尺寸迷你，若是筆畫間距無法處理得寬綽疏朗，很容易感到窒礙難通。儘管如此，此書寫理論對於大字草書（今草）似乎仍然未能提供有效解決方案，使得草書字體一直無法發展至如同楷、行、篆、隸般的大尺寸，一直等到于右任才算成功突破了草書的小大藩籬，帶領草書前往雄強磅礴的書寫方向。[39]

擁有豐富學碑經驗的于右任，長期浸淫於磨崖大字的訓練，讓他發展出率性簡樸且雄渾大氣的碑體字，相當適合用來書寫匾額，為後世留下不少佳作，同時也對匾額書寫有更深入的認知。碑學過程所打下的深厚基礎，加上標準草書的發展，讓他的線條不但簡化到極點，品質上也格外圓潤厚重，甚至出現類似雕塑的立體感（圖22），直接讓觀者眼睛感受到線條本身的厚實結構性，補救傳統草書優美線條與缺乏結構的致命傷。簡單直率的用筆方式搭配書寫時的自然節奏變化，讓負擔結構體角色的線條增色不少，隨著毛筆的運行過程，圓厚生動的線條強而有力地引領著觀者的眼睛完成一個又一個的草書符號，不同線條的體積量感又會相互構築出單字的空間結構，形成一組立體雕塑群。如此一來，草書便完全克服單字與全篇的結構問題，即使單一點畫本身就已經擁有穩固的結構體，將草書提昇到一個相當純粹的線條審美境界，例如《傅狷夫畫展》（圖23）。

結語

從歷史發展的過程，政治與文化似乎一直都是相互消長，例如蘇軾、黃庭堅（1045－1105）等文人，雖然政治上不得志，反而因謫貶獲得了絕佳的創作契機，同時流寓他鄉也增加豐富的人生閱歷與生命體驗，這些都為他們

[39] 以上關於橫匾與尺寸的部分內容引自何炎泉，〈出碑入帖 邁古超今—于右任書法之成就與境界〉，頁267-268。

臺灣大學學術期刊資料庫

的藝術形式提供更深沉的意義。儘管民國已經建立，于右任的革命事業並未終止，這股熱忱反而持續在書法上發酵。他首先以碑學革除千餘年帖學之弊端，接著以獨特線條改善清代碑學之陋習，最終以標準草書來解千年草書之奧秘，隻身完成了書法史上三次不可能的挑戰，不愧為民國第一大書家。

相較其他書家的棄帖從碑，除了書史的意義外，他更帶有推翻滿清的積極革命意識，選擇從最能代表個人的自身書法做起，最終不僅成功革除早年學習的傳統帖學，甚至一舉對碑學弊病做了重大興革。碑體書法成就如此高的于右任，不久便完全將重心轉移到標準草書的修訂與書寫上，因為前方有一個更大更高遠的救國目標等著他，這對於一個畢身投入革命志業的人而言是千載難逢的機會，否則很難理解為何毅然拋棄花費數十年功力而成的碑體書風，轉而擁抱早已被自己否定過的帖學。為了充實草書的實際功用，修訂過程中可以見到許多如何讓傳統草書現代化的議題與工作，無非是希望在不久的將來草書能夠普及。深入了解傳統草書筆法的問題之後，他發展出更加符合標準草書功能的獨特簡化線條，讓書法隨著字體一起進入現代化的過程中，成為具有現代性的書法作品。時至今日，只要談論到于右任的標準草書，幾乎無人否認他完全異於傳統的用筆與風格，這種與傳統迥異的特徵不正是現代性嗎？

附記：本文是依據筆者〈出碑入帖 邁古超今－于右任書法之成就與境界〉，收入何炎泉等編，《自然生姿態－于右任書法特展》（臺北：國立故宮博物院，2017）一文大幅增修而成，著重討論了于右任書法將歷代草書標準化的過程，以及如何在標準化的作業中讓傳統的書法具備近代性，謹此說明並請讀者諒察。

（責任編輯：陳卉秀）

臺灣大學學術期刊資料庫

引用書目

傳統文獻

二玄社編
《原色法帖選06 十七帖（上野本）》，東京：二玄社，1985。
《原色法帖選17 張猛龍碑》，東京：二玄社，1986。
（晉）王羲之
〈筆勢論十二章并序〉，見（宋）陳思，《御覽書苑精華》，收於《叢書集成續編》，臺北：新文豐出版公司，1989。
（唐）歐陽詢
〈三十六法〉，見（清）戈守智，《漢溪書法通解》，收於《續修四庫全書》，上海 ：上海古籍出版社，1995。
（清）趙之謙
《篆書說文解字部目》，臺北：中華書畫出版社，1983。
《趙之謙集》，杭州：浙江古籍出版社，2015。
（清）康有為
《廣藝舟雙楫》，收於上海書畫出版社，《歷代書法論文選》，上海：上海書畫出版社，1979。
《魏張黑女誌》，上海：藝苑真賞社，1921。

近人論著

于右任
1947 〈臨標準草書千字文自序〉，《草書月刊》，1卷3期，頁1-4。
1947 〈標準草書與建國〉，《草書月刊》，1卷4期，頁1-6。
1978 《于右任先生詩集（上卷）》，臺北：國史館。
1998 《標準草書》，上海：上海書店。
Yu, You-jen
1947 “Lin Biaozhun caoshu Qianziwen zi xu (Preface to the Free Copy of “Thousand Characters Classic” in Standard Cursive Script),” *Caoshu yuekan* (The Monthly of Cursive Script), vol. 1, no. 3, pp. 1-4.
1947 “Biaozhun caoshu yu jianguo (The Standard Cursive Script and the Nation Founding),” *Caoshu yuekan* (The Monthly of Cursive Script), vol. 1, no. 4, pp. 1-6.
1978 *Yu You-ren xiansheng shiji (shangjuan)* (The Poetry of Mr. Yu You-ren (I)), Taipei:

臺灣大學學術期刊資料庫

Academia Historica.

1998 *Biaozhun Caoshu* (The Standard Cursive Script), Shanghai: Shanghai Bookstore Publishing House.

中央星期雜誌

1964 《于右任先生紀念集》，臺北：中央印製廠。

Zhongyang xingqi zazhi (Weekly Magazine of Central Daily News)

1964 *Yu You-ren xiansheng jinian ji* (The Memorial Collection of Mr. Yu You-ren), Taipei: Central Engraving and Printing Plant.

中國嘉德國際拍賣有限公司編

2014 《一代書聖于右任（續一）》，北京：文物出版社。

China Guardian Auctions Co. Ltd. ed.

2014 *Yidai shusheng Yu Youren, xuyi* (Yu Youren - Calligraphy Master for a Generation), Beijing: Cultural Relics Publishing House.

方去疾編

1995 《趙之謙印譜》，上海：上海書畫出版社。

Fang, Qu-ji ed.

1995 *Zhao Zhiqian yinpu,* Shanghai: Shanghai shuhua chubanshe (Shanghai Paintings and Calligraphy Publishing House).

王正元

2005 〈「夜行車」始於于右任〉，收於蕭乾編，《三吳風采》，北京：中華書局，頁17-18。

Wang, Zheng-yuan

2005 "Yexing che shi yu Yu You-ren (The Night Train inaugurated by Yu You-ren)," in Xiao Qian ed., *Sanwu fengcai* (The Allure of the Three Wu Region), Beijing: Zhonghua Book Company, pp. 17-18.

王志平

2010 〈五四新文化運動與漢字革命〉，《學燈》，第4期（總16期），轉引自國學網http://www.guoxue.com/?magazine=xuedeng016&page=11（檢索日期：2021年12月11日）。

Wang, Zhi-ping

2010 "Wusi xinwenhua yundong yu hanzi geming (The New Culture Movement and the Revolution of Chinese Characters)," *Beacon,* no. 4, quoted from http://www.guoxue.com/?magazine=xuedeng016&page=11 (Accessed December 11, 2021).

何炎泉

2020 〈略談乾隆後期民間藏帖與碑學發展之關係－兼論洛陽體之文化意義〉，《故宮學術季刊》，37卷4期，頁271-330。

He, Yan-chiuan

2020 "An Overview of the Relationship between the Private Collecting of Calligraphic Model-

臺灣大學學術期刊資料庫

books and the Development of "Stele Study" during the Late Qianlong Period, Alongside an Examination of the Cultural Implications of the Luoyang Calligraphic Hand," *National Palace Museum Research Quarterly,* vol. 37, no. 4, pp. 271-330.

何炎泉、林宛儒

2017 《自然生姿態－于右任書法特展》，臺北：國立故宮博物院。

He, Yan-chiuan, Wan-ru Lin

2017 *Graced by Nature: A Special Exhibition of Yu Yu-jen's Calligraphy,* Taipei: National Palace Museum.

何清谷

1995 〈于右任與碑林文物〉，《文博》，第1期，頁43-45。

He, Qing-gu

1995 "Yu You-ren yu beilin wenwu (Yu You-ren and Artefacts of the Stele Forest)," *Relics and Museology,* no. 1, pp. 43-45.

杜浙泉

2016 〈孫中山首倡火車夜行〉，《文史博覽》，第3期，頁27。

Du, Zhe-quan

2016 "Sun Zhongshan shouchang huoche yexing (Sun Yat-sen Initiated the Operation of the Night Train)," *Culture and History Vision,* no. 3, p. 27.

張宗祥

1921 《書學源流論》，收於崔爾平編，《歷代書法論文選續編》，上海：上海書畫出版社，1993，頁869-904。

Zhang, Zong-xiang

1921 *Shuxue yuanliu lun* (Study on the origin of Chinese Calligraphy), in Cui Er-ping ed., *Lidai shufa lunwen xuan xubian* (Selected Papers on Chinese Calligraphy of the Past (II)), Shanghai: Shanghai Fine Arts Publishing House, 1993, pp. 869-904.

廖禎祥編

2016 《手書我的青年時期：于右任書法珍墨》，臺北：臺灣商務印書館。

Liao, Zhen-xiang ed.

2016 *Shoushu wo de qingnian shiqi: Yu You-ren shufa zhenmo* (Calligraphing My Youth: a Jewels of the Calligraphic Work by Yu You-ren), Taipei: The Commercial Press.

劉正成主編

1998 《中國書法全集82 于右任》，北京：榮寶齋出版社。

Liu, Zheng-cheng ed.

1998 *Zhongguo shufa quanji 82, Yu Youren* (Chinese Calligraphy Corpora vol. 82: Yu Youren), Beijing: Rongbaozhai Publishing House.

劉延濤

臺灣大學學術期刊資料庫

1956 《草書通論》，臺北：中國文化大學出版社。

Liu, Yan-tao

1956 *Caoshu tonglun* (The General Treatise of Cursive Calligraphy), Taipei: Hwa Kang Publishing Center.

劉芳如主編

2017 《傅狷夫先生家族捐贈文物圖錄》，臺北：國立故宮博物院。

Liu, Fang-ru ed.

2017 *Catalogue of the Artworks Donated by the Family of Fu Chuan-fu,* Taipei: National Palace Museum.

薛龍春

2021 〈當雙鉤本成為範本－以乾嘉以後古碑的雙鉤、刊印與取法為中心〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，51期，頁185-306。

Xue, Long-chun

2021 "When Tracing Copies Became Models for Calligraphy: The Tracing, Printing and Sourcing of Ancient Steles since the Qianlong-Jiaqing Era," *Taida Journal of Art History,* no. 51, pp. 185-306.

鍾明善

2007 《于右任書法藝術管窺》，西安：西安交通大學出版社。

Zhong, Ming-shan

2007 *Yu You-ren shufa yishu guankui* (Yu You-ren's Calligraphy), Xi'an: Xi'an Jiaotong University Press.

黨晴梵

2000 〈符秦廣武將軍碑之發現〉，《碑林集刊》，第1期，頁184。

Dang Qing-fan

2000 "Fuqin guangwu jiangjun bei zhi faxian (The Discovery of the General Guangwu Stele of Former Qin)," *Bulletin of the Xi'an Beilin Museum,* no. 1, p. 184.

網路論文與資料庫

字典網

https://www.70thvictory.com.tw/shufazuopin/qingchao/909445.htm（檢索日期：2022年3月30日）

西泠印社拍賣有限公司

http://www.xlysauc.com/auction5_det.php?id=48725&ccid=376&n=1082（檢索日期：2022年3月30日）

吳昌碩文化聯誼中心

https://plus.google.com/104684556291644835619（檢索日期：2017年4月13日）

臺灣大學學術期刊資料庫

國立故宮博物院
https://digitalarchive.npm.gov.tw/Painting/Content?pid=425&Dept=P（檢索日期：2022年3月30日）
詞典網
https://m.cidianwang.com/shufazuopin/qingchao/931700.htm（檢索日期：2022年3月30日）

臺灣大學學術期刊資料庫

圖版出處

圖1 西泠印社拍賣有限公司2011年秋季「中國書畫近現代名家作品專場（一）」。http://www.xlysauc.com/auction5_det.php?id=48725&ccid=376&n=1082（檢索日期：2022年3月30日）

圖2 劉正成主編，《中國書法全集82 于右任》（北京：榮寶齋出版社，1998），頁39。

圖3 二玄社編，《原色法帖選17 張猛龍碑》（東京：二玄社，1986）。

圖4 劉正成主編，《中國書法全集82于右任》，頁32。

圖5 《魏張黑女誌》（上海：藝苑真賞社，1921）。

圖6 何炎泉、林宛儒，《自然生姿態－于右任書法特展》（臺北：國立故宮博物院，2017），頁40。

圖7 趙之謙，《篆書說文解字部目》（臺北：中華書畫出版社，1983），頁1。

圖8 方去疾編，《趙之謙印譜》（上海：上海書畫出版社，1995），頁9。

圖9 趙之謙，《說文解字序四屏》，藏地不明，見《詞典網》https://m.cidianwang.com/shufazuopin/qingchao/931700.htm（檢索日期：2022年3月30日）

圖10 趙之謙，《篆書說文解字部目》；趙之謙，《說文解字序四屏》，藏地不明，見《詞典網》https://m.cidianwang.com/shufazuopin/qingchao/931700.htm（檢索日期：2022年3月30日）

圖11 胡澍，《集唐人句七言聯》，藏地不明，見《字典網》https://www.70thvictory.com.tw/shufazuopin/qingchao/909445.htm（檢索日期：2022年3月30日）

圖12 胡澍，《集唐人句七言聯》，藏地不明，見《字典網》https://www.70thvictory.com.tw/shufazuopin/qingchao/909445.htm（檢索日期：2022年3月30日）；趙之謙，《篆書說文解字部目》，頁37。

圖13 趙孟頫，《行書赤壁二賦》副頁，國立故宮博物院藏。https://digitalarchive.npm.gov.tw/Painting/Content?pid=425&Dept=P（檢索日期：2022年3月30日）

圖14 二玄社編，《原色法帖選06 十七帖（上野本）》（東京：二玄社，1985）；于右任編，《標準草書》（上海：上海書店出版社，1998），頁11。

圖15 二玄社編，《原色法帖選06 十七帖（上野本）》；于右任編，《標準草書》，頁14。

圖16 二玄社編，《原色法帖選06 十七帖（上野本）》；于右任編，《標準草書》，頁31。

圖17 中國嘉德國際拍賣有限公司編，《一代書聖于右任（續一）》（北京：文物出版社，2014），頁158。

圖18 何炎泉、林宛儒，《自然生姿態－于右任書法特展》，頁64-65。

圖19 何炎泉、林宛儒，《自然生姿態－于右任書法特展》頁126。

圖20 何炎泉、林宛儒，《自然生姿態－于右任書法特展》，頁208。

圖21 何炎泉、林宛儒，《自然生姿態－于右任書法特展》，頁77。

圖22 何炎泉、林宛儒，《自然生姿態－于右任書法特展》，頁212。

圖23 劉芳如主編，《傅狷夫先生家族捐贈文物圖錄》（臺北：國立故宮博物院，2017），頁82-83。

臺灣大學學術期刊資料庫





圖1　民國　于右任　《題昭陵六駿之什伐赤全形拓本》
紙本 1917、1922 127×194.5公分　私人藏

臺灣大學學術期刊資料庫

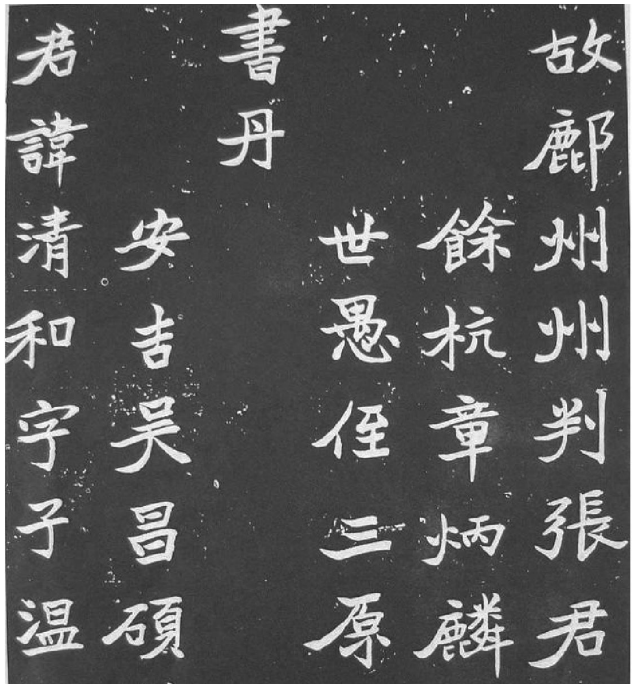


圖2 民國 于右任 《張清和墓誌》 紙本 1924 帖心高28.9公分 私人藏



圖3 北魏（522） 《張猛龍碑》 紙本 三井美術館藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖4　民國 于右任 《王太夫人事略》　紙本　1921 帖心高27公分　私人藏

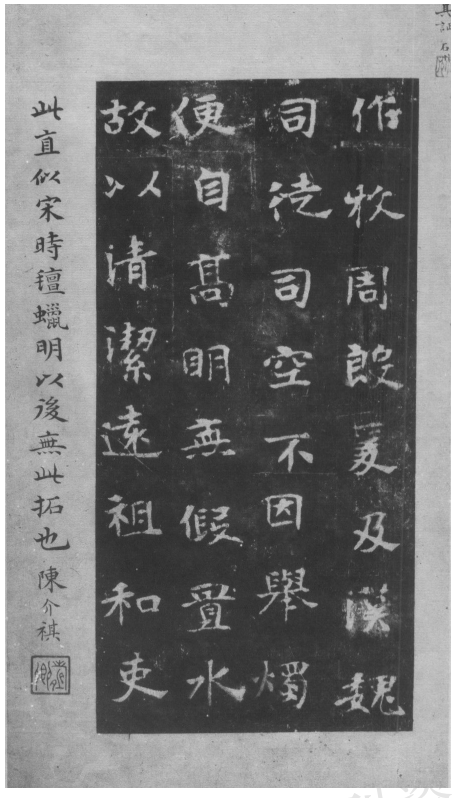


圖5　北魏 《張玄墓誌銘》　紙本　上海博物館藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖6 民國 于右任 《行書五言聯》 紙本 206.2x45.1公分 臺北 國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫

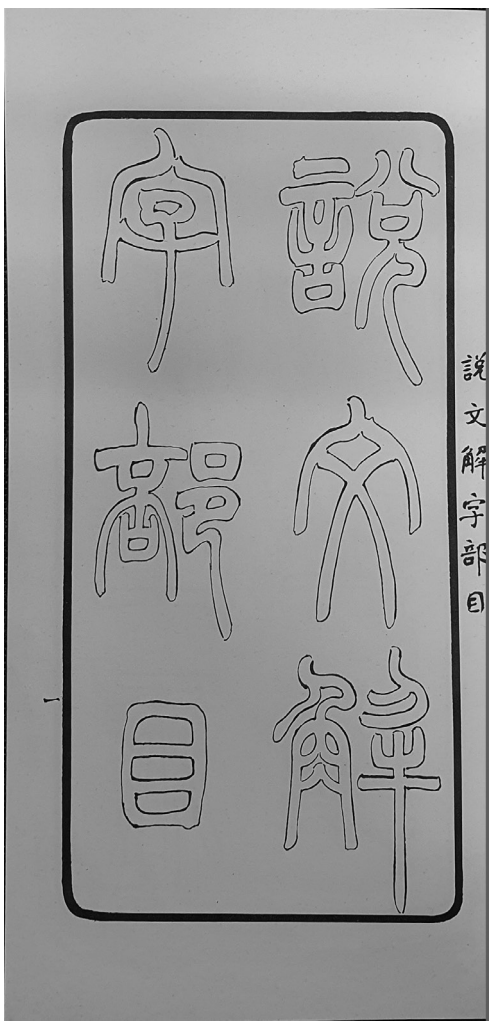


圖7 清 趙之謙 《說文解字部目》 紙本
1866 藏地不詳

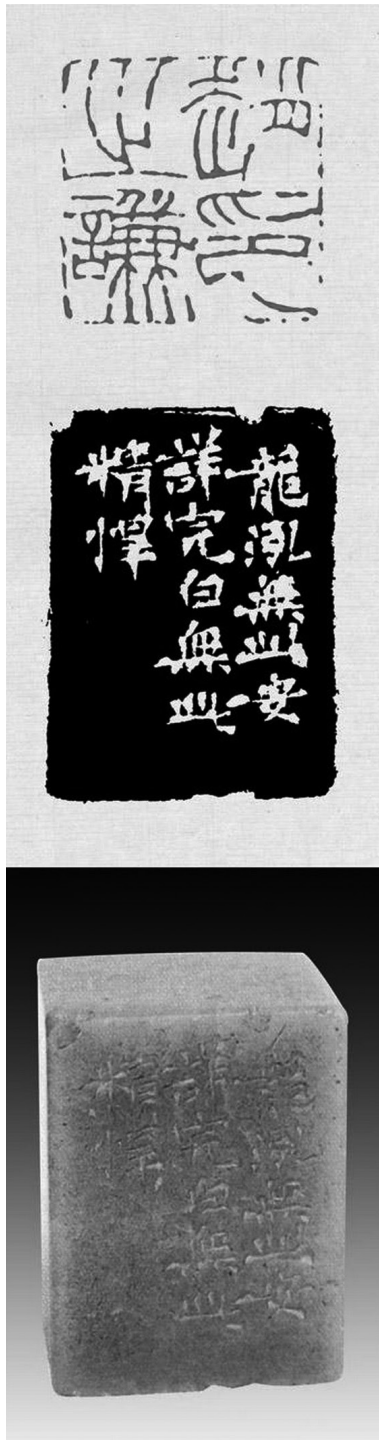


圖8 清 趙之謙 趙之謙印

臺灣大學學術期刊資料庫



圖9 清 趙之謙 《說文解字序四屏》 112.4×46.4公分 藏地不明

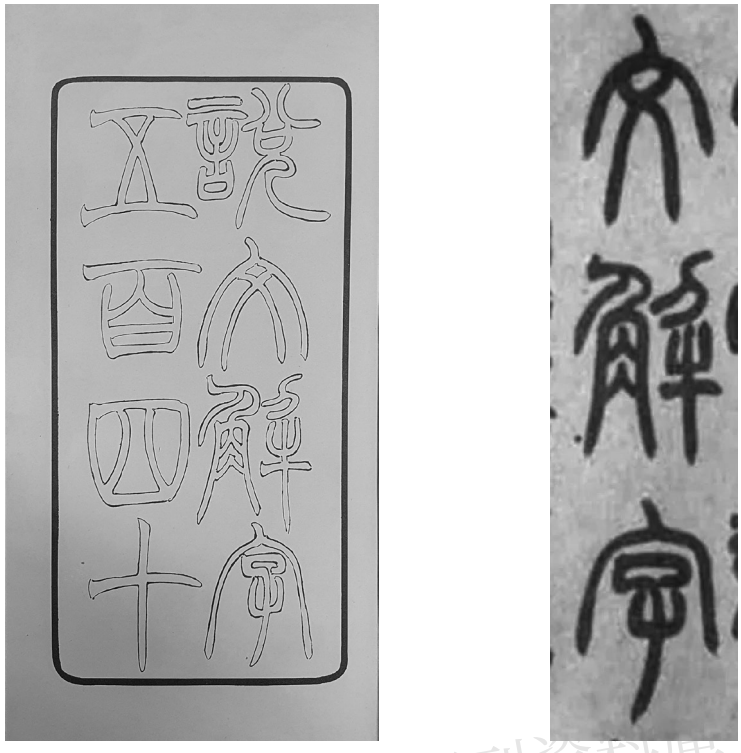


圖10 左：趙之謙 《說文解字部目》題目 右：趙之謙 《說文解字序四屏》 局部

臺灣大學學術期刊資料庫



圖11　清　胡澍　《集唐人句七言聯》　紙本
94x24公分　藏地不明

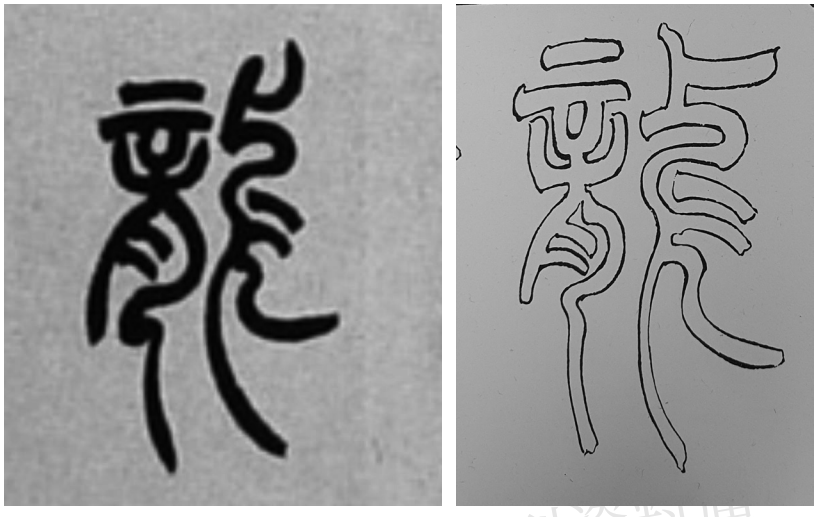


圖12　左：胡澍書　右：趙之謙雙鉤

臺灣大學學術期刊資料庫



圖13 元 趙孟頫 《行書赤壁二賦》副頁 27.3x10.8公分 臺北 國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖14　東晉　王羲之　「尊」　左：邛竹仗帖　右：標準草書

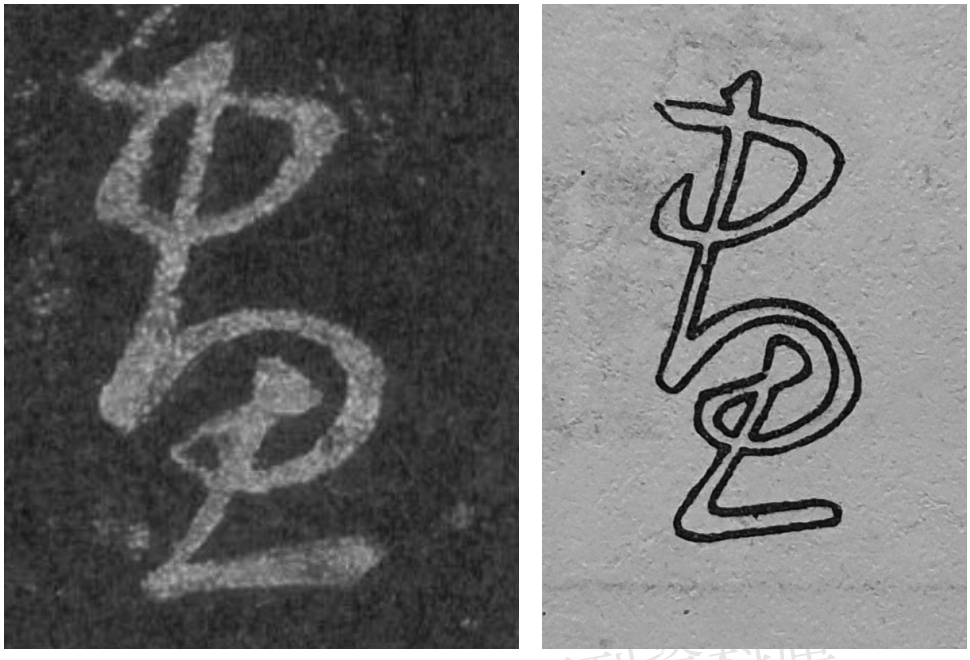


圖15　東晉　王羲之　「畫」　左：漢時講堂帖　右：標準草書

臺灣大學學術期刊資料庫



圖16 東晉 王羲之 「永」 左：胡母氏帖 右：標準草書

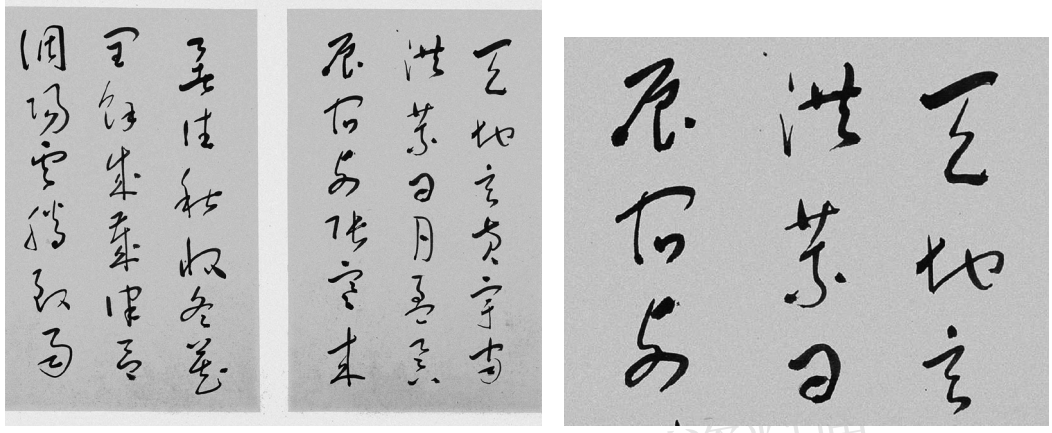
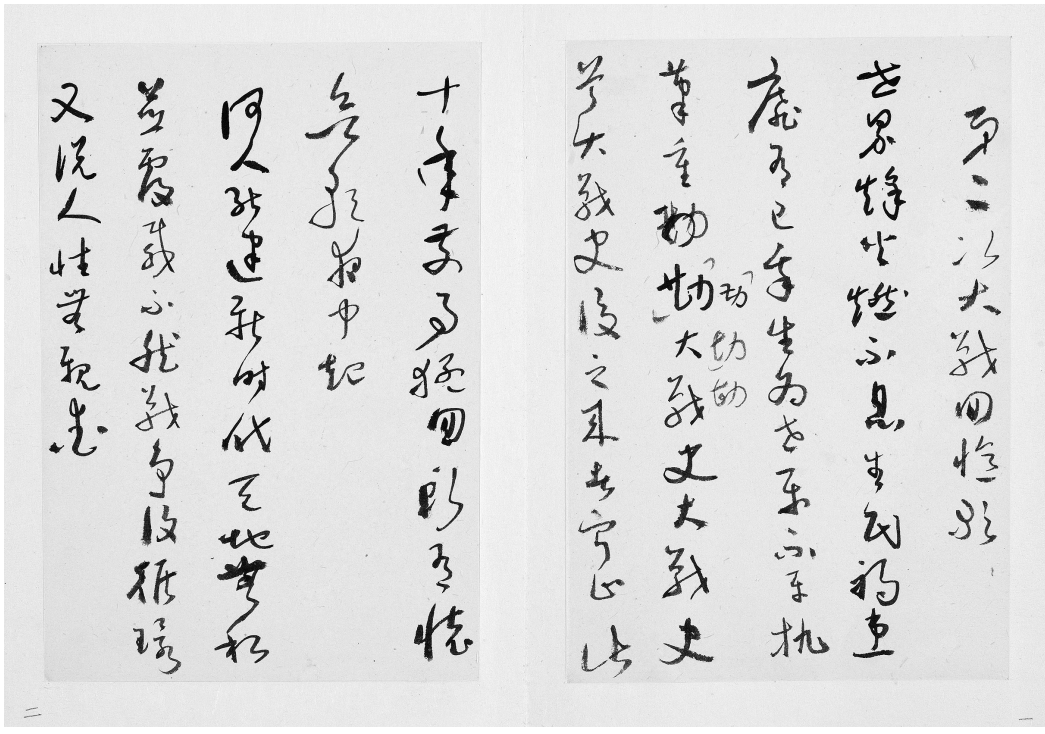


圖17 民國 于右任 《標準草書千字文》 1942 私人藏

臺灣大學學術期刊資料庫



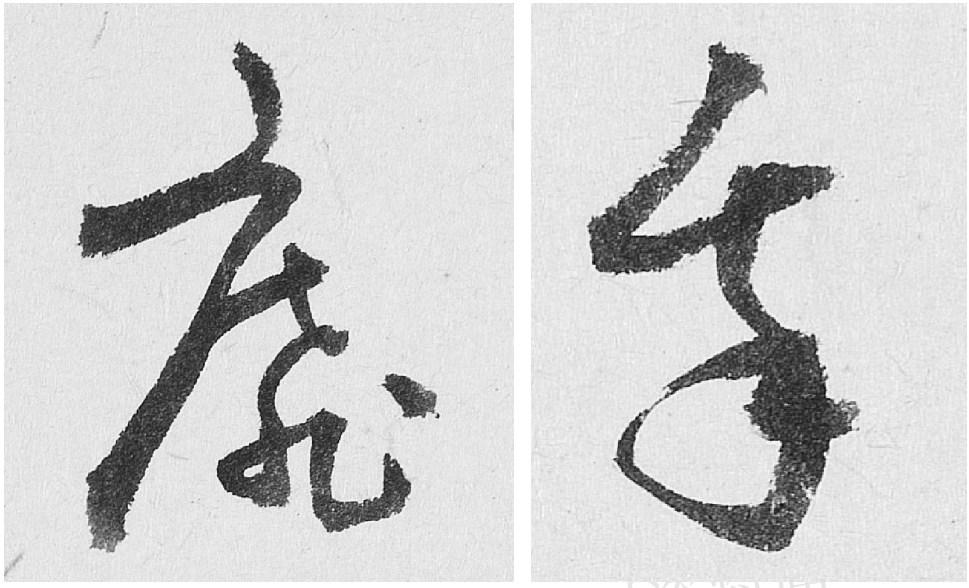


圖18 民國 于右任 《墨蹟冊》 紙本 1947 26.3 × 18.1公分 臺北 國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫

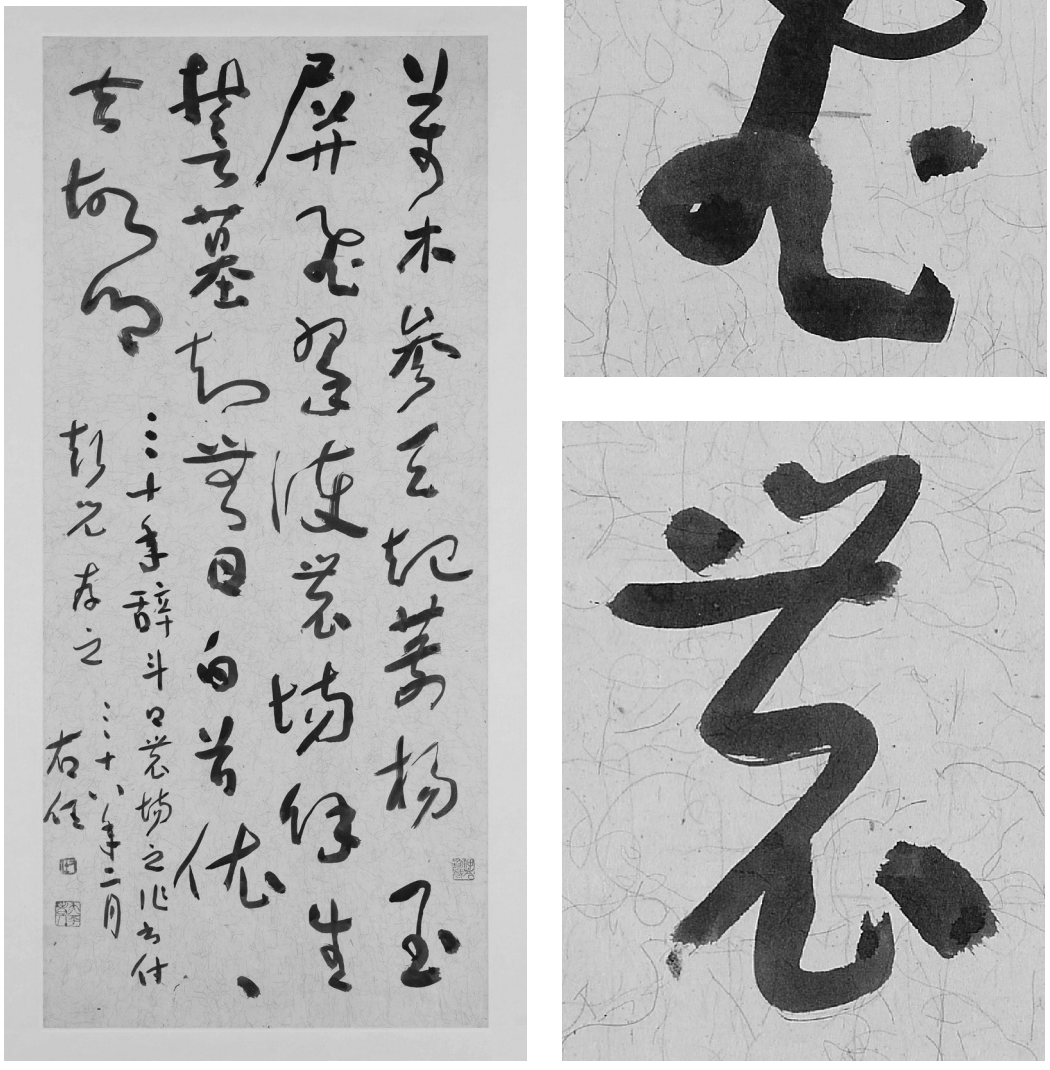
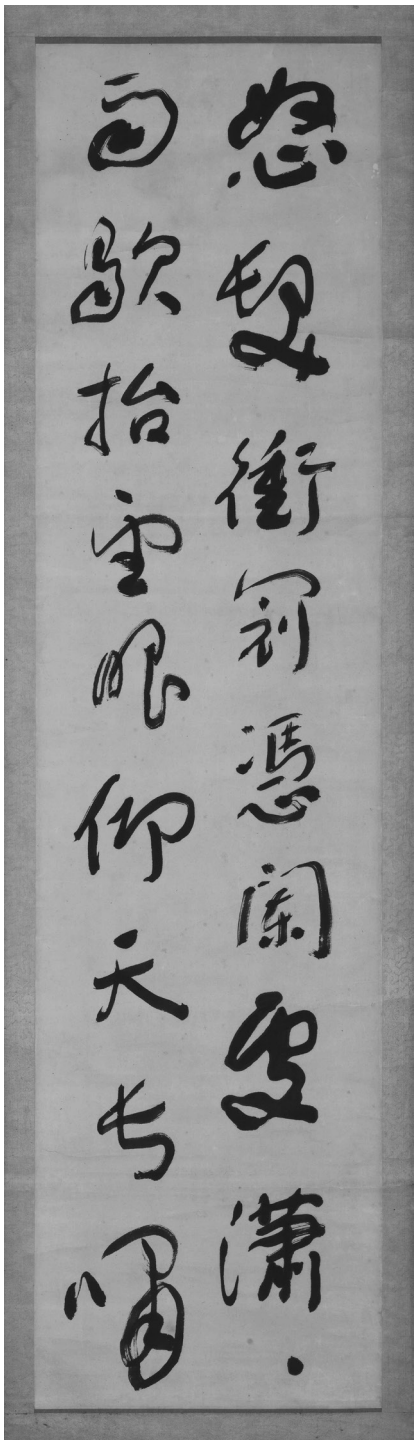


圖19 民國 于右任 《草書辭斗口農場詩》 紙本 1949 105.8x47.4公分 臺北 國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



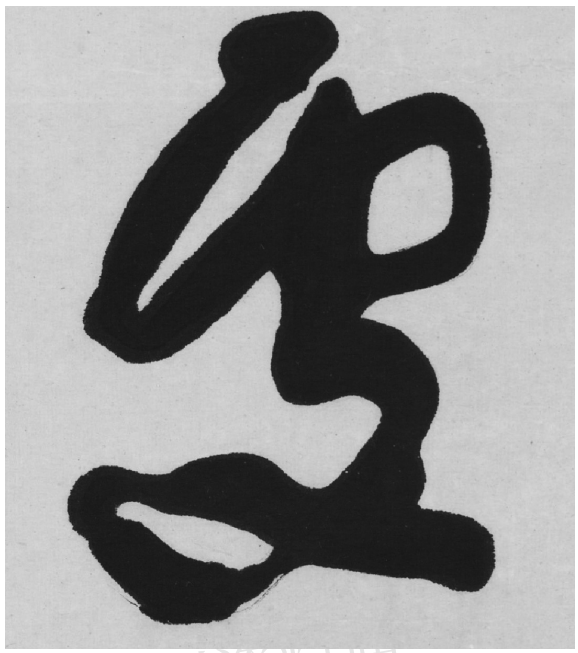


圖20　民國　于右任　《滿江紅》　紙本　134.6x34公分　臺北　國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖21 民國 于右任 《墨蹟冊》 「海」字局部 1947 臺北 國立故宮博物院藏



圖22 民國 于右任 《滿江紅》 「里」字局部 臺北 國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖23　于右任　草書《傅狷夫畫展》　紙本　33x133.5公分　臺北　國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫

From Wei Dynasty Steles to Standardized Cursive Script: A Preliminary Discussion of the Revolutionary Ethos and Modernity of Yu You-ren's Calligraphy

He, Yan-chiuan

Department of Painting, Calligraphy, Rare Books and Historical Documents
National Palace Museum

In any discussion of contemporary calligraphy history, Yu You-ren (1879-1964) is a prominent personage who cannot be overlooked. Yu's calligraphy development is roughly divided into three stages over the course of his life, namely his modelbook studies calligraphy, stele studies, and cursive script (*caoshu*, also known as "grass script"). His studies of scripts used on steles and studies of cursive script are his extraordinary achievements and of significance in modern times. Past researches tend to focus on the developments of stele studies and cursive script from the perspective of calligraphic history, while ignoring the other implications of these two significant transformations in Yu's calligraphic styles. Yu's active discarding of modelbooks in favor of steles and the emergence of stele studies during the mid Qing dynasty are different in nature. Yu's transformation of styles sees a strong revolutionary consciousness devoted to the overthrow of the Manchurian Qing dynasty. Ultimately Yu not only did away with the traditional modelbook learning adopted in his own early years, but also went so far as to correct the mistakes of stele studies. As for Yu's standardizing of cursive script, he had a practical goal of saving his nation. In addition to that, he also considered and dealt with the issues and work relating to the modernization of cursive calligraphy during the process. With regard to his own calligraphy, it was through abandoning traditional modes of brushwork that Yu developed unique linework functionally suited to standardized calligraphy. Thus, the cursive script was transformed into a contemporary calligraphic script as it completed the process of modernization with standardized cursive script.

Keywords: Yu Yu-jen, Wei dynasty steles, Standardized Cursive Script, modernity of calligraphy

臺灣大學學術期刊資料庫