

## 有淚山川作臥游—論于右任詩書之時空觀

柯耀程\*

### 摘 要

談到于右任詩書成就，近代書家皆望塵莫及，其為「桂冠詩人」之代表人物，亦有「曠代草聖」之美名，可見其在台灣早期詩壇或書壇，均佔舉足輕重之地位。然吾人研究于右任書法的同時，往往僅止於其書法因緣之探索，而在其書學理論不成系統之情況下，加上于右任又將書法視之為餘事，故僅從其書學淵源探析，實難以發現其真正之創作精神。故筆者以為如能從其詩歌內容分析其審美觀點與創作精神，將有助於吾人探求其書法藝術創作之精神。

自古文人詩、書本同源，同為文人抒懷遣性之方式，其審美創作之觀點當有共通處，此從西方格式塔「異質同構」之論點即可證明。故本文透過于右任詩歌時空觀之探析，爬梳整理其時空觀特色，並以此依據以檢視其書法時空之美，以探尋其背地裏之創作因緣。

**關鍵詞：**于右任、時空觀、時空美學、詩書時空、有淚山川作臥游

---

\* 義守大學兼任講師

# Traveling Around the World in the Solemn and Stirring Mood – A Discussion of Yu You-Ren’s Viewpoints on Time and Space in His Poems and Calligraphic Arts

Ko Yao-Cheng\*

## Abstract

When talking about the achievements of Yu You-Ren’s poems and calligraphic arts, none of the calligraphers can match with him. He is a major representative of “the poet laureate” and is famous for his cursive style of calligraphy. During the early period of Taiwan, Yu You-Ren had possessed an outstanding status in the poetic and calligraphic world. However, when we study Yu You-Ren’s calligraphy, we only limit our exploration in his learning processes of calligraphy. Due to the lack of the systematic theory in his poems and calligraphic arts, plus Yu You-Ren regards calligraphy as a trivial matter in his daily life, we hardly find his true creation spirit through the original analysis of his poems and calligraphic arts. Consequently, I think that actually we can find Yu’s aesthetic viewpoints and his creation spirits through the analysis of his poems, which will help me understand more of Yu’s creative processes and spirits.

From the ancient time, poetry and calligraphy always come from the same origin and both of them are the ways that literal writers have been using to express their feelings and viewpoints. Therefore, their ways of aesthetic viewpoints must have a lot in common. The argument of “Isomorphism” can be proved from the western theory called Gestalt, which refers that although the appearances of the two pieces of art are different, there exist the same inner feelings in both of them. Therefore, from the analysis of Yu You-Ren’s views on time and space in his poetry, we can discover his characteristics of aesthetic viewpoints and creative spirits. Based on this discovery, we can inspect the beauty of his calligraphy and inquire more about his creative spirits.

**Key words:** Yu You-Fen, creative spirit, aesthetic viewpoint on space and time, the beauty of calligraphy, traveling around the world in the solemn and stirring mood

---

\* Part-Time Lecturer, Center for General Education, I-Shou University

# 有淚山川作臥游—論于右任詩書之時空觀

柯耀程

## 一、前言

談到于右任（1879-1964）詩書淵源及其歷程，筆者曾於拙作〈從美學視野論于右任詩書之悲壯情懷〉<sup>1</sup>一文中有所探討，於此不再贅述。于右任身為黨國元老，對國家之創建與改革貢獻頗多，堪稱當今值得大書特書的重要人物。其在詩歌之成就，曾獲「桂冠詩人」<sup>2</sup>之頭銜，而其書法藝術亦是當今書壇重要的指標人物，惜其一生為革命建國奔走，而詩書領域之創作只是其藉以抒發遣懷的表現方式，然再其不經意的發抒過程中，卻能散發出中國文化、藝術的瑰奇，其吉光片羽式的詩、書觀點，雖未能成其理論系統，然其一生所作八、九百首詩、詞、曲中，則提供吾人探尋其詩歌美學觀點的重要素材。毛正天指出：

在眾多的藝術樣式中，詩最強烈地體現出表現主義的特性。在中國這塊文化土壤裡，詩是最古老的藝術，也是最能滲透人心靈的藝術，它集中地體現了中華民族的藝術精神。<sup>3</sup>

詩歌吟詠與翰墨揮灑同為文人抒懷遣性的重要管道，其方式雖不同，實也寄寓詩人的情志、抱負與創作精神，若從格式塔心理學派之異質同構的理念加以鏡詮，亦得以映證其內在情感存在著根本的統一。<sup>4</sup>故「筆墨既能同構造化，又能『寫情寄志』，是多元表現

<sup>1</sup> 柯耀程：〈從美學視野論于右任詩書之悲壯情懷〉，《興大中文學報》第25期（台中：國立中興大學中國文學系，2009年6月），頁391-413。

<sup>2</sup> 民國52年詩人節全國詩人大會，應「國際桂冠詩人協會」之請而推選了六位桂冠詩人：于右任、魏清德、林熊祥、梁寒操、曾今可、何智浩。參見曾今可：〈臺灣的桂冠詩人〉，《臺灣風物》15卷第3期（臺北縣：台灣風物雜誌社，1965年8月），頁6。

<sup>3</sup> 毛正天：《中國古代詩學本體論闡釋》（台北：五南圖書出版公司，1997年4月），頁5。

<sup>4</sup> 格式塔心理學派則用異質同構論解釋審美經驗的形式。按照這種理論，在外部事物藝術式樣人的知覺（尤其是視知覺）組織活動（主要在大腦皮層中進行），以及內在情感之間，存在著根本的統一。詳參李澤厚主編，騰守堯著：《審美心理描述》（台北：漢京文化事業有限公司，1987年3月），頁35。

之基礎……也因此有筆墨創作之依據。」<sup>5</sup>了解詩書創作之共通性，本文將進一步探討其詩、書之時空觀及其特色。至於詩歌之時空觀如何形成？李元洛嘗強調詩歌時空觀之意義云：

詩的時空的美學作用，還在於它可以使作品獲得鮮明的時代感，深遠的歷史感與遼闊的宇宙感。……一篇傑出的作品，一位優秀的詩人，一首不平凡的時代的詩，總是要追求一種博大的橫向時代感、深宏的縱向歷史感，以及縱橫交織深邃廣遠的宇宙感。<sup>6</sup>

詩人從事詩歌創作之時，若無豐富的才性、學養及人生閱歷，是很難表現出宏闊的時空觀。今觀于右任身處清末民初動盪不安的時代，其一生經歷革命、討袁、國共內戰等洗禮，其胸中鬱積之情懷，無不透過詩歌意境的詮釋，充分表達內心之「悲壯」情懷，而此創作意涵亦深深影響書法悲壯美學之風格特色<sup>7</sup>。今筆者不揣固陋，企從美學角度分析歸納于右任詩歌之時空觀，除了對其時空美學觀點有所認知外，亦能輝映其書法創作之時空意識，進而認知其時空美學特色。期能透過本文之爬梳整理，對於右任詩書藝術領域之研究，能有更進一步的闡述。

## 二、時空美學淵源及其重要性

談到時空淵源，莊子(約 369~286 B.C)嘗云：「人生天地之間，若白駒之過隙，忽然而已。」<sup>8</sup>此乃藉天地之寬廣無垠反襯出吾人生命之短暫，天地作為「空間」藩籬之遼闊，而白駒過隙則表明「時間」的短促，時空交錯對比、而構築時空恢闊之氣象；另《淮南子》有「往古來今謂之宙，四方上下謂之宇」<sup>9</sup>之說，「四方上下」亦指空間之狀態，而「往古來今」則表時間之推移，此亦是詮釋時空之觀點；另許慎(約 58~147)《說文解字》亦載古代聖哲觀照之法——「仰則觀象於天，俯則觀法於地，觀鳥獸之文與地之宜。近取

<sup>5</sup> 柯夢田：「意境理論體系之美學意蘊闡述研究」(高雄：高雄師範大學國文學系博士論文，2006年7月)，頁219。

<sup>6</sup> 李元洛：《詩美學》(台北：東大圖書股份有限公司，2007年7月2版1刷)，頁322-323。

<sup>7</sup> 拙作〈從美學視野論于右任詩書之悲壯情懷〉一文中，嘗針對於右任所寫詩歌之中，歸納出其獻身革命且面臨國家民族存亡之際，所激起內心之悲壯情懷，而此悲壯情懷之特色在其詩、書之創作中亦表露無遺。同註1，柯耀程：〈從美學視野論于右任詩書之悲壯情懷〉，《興大中文學報》第25期，頁391-413。

<sup>8</sup> 郭慶藩：《莊子集釋·知北遊第22》(台北：華正書局，1991年8月)，頁746。

<sup>9</sup> 王繼如注譯：《淮南子·齊俗訓》卷11《諸子集成》中冊(廣州：廣西教育出版社，2006年8月)，頁2325。

諸身，遠取諸物。」<sup>10</sup>此觀照之法即從遠觀八方、近視咫尺所呈現的散視遊目、興覽神會之法，而此觀照之法對中國文學藝術創作之影響相當深遠。由此可知時空觀自古即有之，而此時空觀往往因思想之成因，而影響其生命意義之所在。吳功正以為：

從先秦開始所形成的生命意識是一種清醒的理性意識或曰經驗理性意識，由此導發出對生死這一基本問題的沉思。<sup>11</sup>

先秦諸子百家學說盛行，然其基本要義無非是為「人」而服務，因而凸顯出各學派對生命價值觀念的不同。今觀儒家思想強調「志士仁人，無求生以害仁，有殺身以成仁」<sup>12</sup>之志向，人的生命價值可謂超越了生命的極限，時空場景亦隨之展延。另觀東晉王羲之《蘭亭敘》載：

仰觀宇宙之大，俯察品類之盛，所以游目騁懷，足以極視聽之娛，信可樂也。<sup>13</sup>

王羲之（303-361）於東晉穆帝永和 9 年（353 年）3 月 3 日，同友人聚會於蘭亭，趁良辰美景以遊目會心，興會之至，則飲酒賦詩，可謂道盡東晉名士放曠自樂的生活態度。「藝術的境界，即使心靈和宇宙淨化，又使心靈和宇宙深化，使人在超脫的胸襟裡體味到宇宙的深境。」<sup>14</sup>詩人觀照萬物及從事創作的同時，透過時空觀的呈現，除了能一吐詩人胸中之塊壘外，更是構築詩歌意境的重要元素。故吾人透過詩歌之觀覽，亦能領略其意境的薰陶而感受時空美學創作之意涵。南朝梁劉勰（約 465-522）：「目既往還，心亦吐納。……情往似贈，興來如答」<sup>15</sup>及「寂然凝慮，思接千載；悄焉動容，視通萬里」<sup>16</sup>，此皆詮釋詩歌時空的重要。另陸機（261~303）〈文賦〉載：

佇中區以玄覽，頤情志於典墳。遵四時以嘆逝，瞻萬物而思紛。悲落葉於勁秋，

<sup>10</sup>〔東漢〕許慎：《說文解字·第 15 上》，《古經解彙函》冊 5（台北：鼎文書局，1974 年 3 月），頁 2681。

<sup>11</sup>吳功正：《審美形態論·時空美學》，《文學美學研究資料選集》（高雄：春暉出版社，2003 年 9 月），頁 81。

<sup>12</sup>〔宋〕朱熹：《四書集注》（台北：學海出版社，1979 年 4 月），頁 107。

<sup>13</sup>〔東晉〕王羲之：《蘭亭敘》，《中國法書選》冊 15，北京故宮博物院藏八柱第一本（東京：株式會社二玄社，1988 年 5 月），頁 3-4。

<sup>14</sup>宗白華：《藝境·中國藝術意境的誕生》（北京：北京大學出版社，2005 年 11 月），頁 152。

<sup>15</sup>〔南朝梁〕劉勰著，王更生注譯：《文心雕龍·物色第 46》下篇（台北：文史哲出版社，1991 年 9 月），頁 303。

<sup>16</sup>同註 15，〔南朝梁〕劉勰著，王更生注譯：《文心雕龍·神思第 26》下篇，頁 3。

喜柔條於芳春……慨投篇而援筆，聊宣之乎斯文。<sup>17</sup>

詩人有感四時景物的變化而觸發其內心的情感，透過詩歌時空形式的表現，以達辭以情發的境界。故其所謂「觀古今於須臾，撫四海於一瞬」<sup>18</sup>，無不強調對宇宙時空的認知與發抒，透過時空觀的詮釋，其境界亦能隨時空的變化而恢弘壯闊。另如杜甫(712-770)所言「遠近數千里，上下數百年」，其所涵蓋的層面正是「彌之六合」、「斂之方寸」的時空觀，也因此其作品得以打破時空之限制而呈恢弘壯闊之氣勢。談到文人騷客從事詩歌創作，不外乎內心積澱已久的情懷因觸景生情而勃然興會創作，然而詩歌創作的同時，時、空、情、理等素材，往往影響詩歌氣勢或意境的詮釋。黃永武(1936-)嘗針對詩歌之「時空設計」研究中指出：

研究詩的時空設計，在中國詩歌裏特別重要，因為詩的素材，不外時、空、情、理。中國詩裏的理，是一種「別趣」；中國詩裏的情，往往高度複雜而縱橫鉤貫於時空之中，藉著自然時空的推移而忽隱忽現。<sup>19</sup>

此亦凸顯出詩歌中時、空、情、理等素材的重要性，而此素材構成之多寡，亦深深牽引其詩歌創作之時空觀。蓋「時間與空間又是人類藉以認識外在世界的基本範疇，若抽離了時空的架構，人類的歷史、宇宙的秩序將完全崩解。」<sup>20</sup>由此亦可之時、空、情、理等元素對詩歌意境影響之重要性。

### 三、于右任詩歌時空觀特色

了解詩歌之時空淵源及其重要性，可知時空意識理念的形成與發抒，往往成為探求詩歌風格的重要依據。然詩人創作的同時，若無時代觀與歷史觀，尚無以成就其宏觀之眼界，蓋「詩是時空交錯的藝術，而且它不是靜止的時空，是廣狹長短變動著的時空。」<sup>21</sup>吳功正嘗云：

中國詩歌門類中，「詠史詩」、「懷古詩」蔚為大觀，「史」和「古」中都包含有時間因子。但又不是史實照錄、古事再現，而是「詠」「懷」，這就包含著深

<sup>17</sup> [西晉]陸士衡：《文賦》，《文選》卷17（台北：藝文印書館，1991年12月），頁245。

<sup>18</sup> 同註17，陸士衡：《文賦》，《文選》卷17，頁246。

<sup>19</sup> 黃永武：《中國詩學設計篇·詩的時空設計》（台北：巨流圖書公司，1992年5月），頁43。

<sup>20</sup> 李清筠：《時空情境中的自我影像-以阮籍、陸機、陶淵明詩為例》（台北：文津出版社，2000年10月），頁2。

<sup>21</sup> 同註19，黃永武：《中國詩學設計篇·詩的時空設計》，頁43。

刻的主體情緒，因此，時間觀念的自然質經過情緒再造，就轉化為審美質。<sup>22</sup>

故實因時間的推移而形成歷史，然詩人談創作的同時，自不滿於歷史的真實呈現而已，而是運用客觀之歷史故實藉以表明主觀的內心情感，此才是詩人創作的方式與目的，吳功正的說明，有助於吾人了解古人詩歌創作的心理因素及審美特質。

基此，吾人探析于右任詩歌之時空觀，將有助於吾人理解其詩歌創作的時空審美意識。茲就于右任詩歌之時空觀特色分述如下：

### （一）多時空交融之作

于右任所作詩歌無不凸顯其當下之心境，而從其創作詩歌之時間點而言，則以春、秋及月夜為要，此則與古人喜歡藉春、秋之季節抒發其內心之情懷亦同。日人松浦友久（1935-2002）在《中國詩歌原理·詩與時間》一文中全面考察了中國古典詩歌中的時間書寫時發現：

「春與秋作為季節是象徵著人的變化推移的感覺（時間意識）的」，而構成詩歌情感的來源，就存在於「對時不再來的自覺為核心的時間意識中」，因為有如此的自覺，所以表現在春、秋兩大主題的詩歌書寫上，詩情是「惜春」與「悲秋」。<sup>23</sup>

時序	次數
春	75
夏	12
秋	36
冬	5
朝	22
暮	19
夜	69

于右任詩歌創作之時間關鍵字統計表

古人寫作詩歌常以春秋代序，充分掌握時間的推移與季節之特色，進而凸顯出惜春與悲秋之兩大主題。今據筆者統計于右任詩歌中時間關鍵字（如上表），四時之中以春、秋為最，夏、冬之詩則較少，其它諸如未明載四時之時間點，然從其詩中景物之意境呈現時間者，亦多春、秋之時，可見「惜春和悲秋作為古代詩文的主導情緒，則是作者憂患意識的表現。」<sup>24</sup>今觀于右任一生之行誼，其身歷革命建國之宏偉大業，有感天災人禍所帶來之天荒地變，因而建立其憂患意識、民胞物與及悲天憫人之襟懷，無不一一反映在其詩作上。今觀〈同卓亭遊箱根飛煙閣〉一詩載：

飛煙閣在人何在，來看玉簾急瀑飛。紅樹多情春帶醉，青山無語淚沾衣。天涯人老忘途遠，故國花開有夢歸。惆悵名園盈尺鯉，早防鉤餌早知機。（《右任詩文集》卷2，頁11）

<sup>22</sup> 同註11，吳功正：《審美形態論·時空美學》，頁84。

<sup>23</sup> 同註20，李清筠：《時空情境中的自我影像-以阮籍、陸機、陶淵明詩為例》，頁27。

<sup>24</sup> 劉可欽：〈中國古代審美觀念中的時空藝術〉，《江海學刊》（1996年05期），頁160。

此詩作於民國 2 年（時年 35 歲），時民立報被迫停刊後赴日與友人共遊箱根時所作。從「紅樹多情春帶醉」一語，可知乃為春天遊歷之作，其洞見眼前從天而降之玉簾飛瀑及春天紅樹盎然之景，詩人並未因此而雀躍，反而因有感美景當前，卻人事已非，著實讓憂國憂民之詩人望之興嘆，而寄喻期待復國花開的意境亦只能從夢裏探尋，故通篇呈現「時空交融」之景象。另觀〈三謁曬藥場滇軍將士公葬處〉一詩載：

茫茫俠骨伴名山，萬里西征竟不還。欲奠英魂難靖亂，忝為地主亦慚顏。  
魂歸金馬碧雞上，淚濕秦觀蜀棧間。曬藥場前春草綠，春風吹起土花斑。  
（《右任詩文集》卷 3，頁 32）

此詩作於民國 10 年（時年 43 歲）。是詩末聯則明載利用春天時光三謁曬藥場滇軍將士公葬處，曬藥場前的綠意盎然原是美好時光、景色宜人的表徵，然而對著茫茫俠骨之烈士忠魂，卻僅能淚灑悼念，反襯出籍貫陝西的于右任因國事的茫然而更加慚顏。是詩之「萬里西征」則將往昔征戰之距離感無限延伸，加上詩人今昔時間之飛躍而顯雄渾蒼茫，此亦是「時空交融」之明證。另觀〈由耀縣歸三原途中書所見〉一詩載：

凶荒經兩載，歲轉劫應消。里婦烹槐子，春風醒麥苗。零星聞社鼓，釘餛採村謠。  
獨怪離離草，經冬尚未凋。（《右任詩文集》卷 3，頁 10）

此詩作於民國 10 年（時年 43 歲），所描述為戰後歸三原途中所見之景。鄉里農婦忙著熬煮養生飲品，其中「醒」字烘托大地呈現一片復甦的景象。沿途可聞祭祀田祖神農之社鼓聲，並廣為蒐集釘餛<sup>25</sup>般的鄉村俚曲。滿地遍野的野草，原本應歷寒冬而枯萎，然而卻能經冬未凋，故覺得野草有其奇特之處。此時作者雖經歷戰亂，然內心亦因野草堅韌求生的精神，而賦予剛毅不拔之精神感召。其中「經兩載」及「歲轉」等詞強調時間的延續，而遍野之麥苗及離離草則凸顯出空間的延展，此亦是「時空交融」的表現。

另于詩出現「秋」之關鍵詞約略有 36 例，其中亦多以「憂國憂民」、「感時傷世」之主題為多，充分表現出悲秋的意境。今觀〈入京酒後有懷井勿幕王麟生程搏九〉一詩載：

重來話舊倍銷魂，塵起秋風漬淚痕。欲寄纏綿無好信，不堪惆悵又黃昏。  
迎階花放思君子，未老途窮念故園。愁到閒鷗天亦醉，蒼髯如戟看中原。  
（《右任詩文集》卷 2，頁 12）

<sup>25</sup> 唐慧琳《一切經音義》卷 76：「釘餛，顧野王釘謂置肴饌於盤榻之中也。」唐韓愈〈南山詩〉：「或如臨時案，肴核紛釘餛。」於此引申為零星或形容微小不足道之物。參見漢語大字典編輯委員會：《漢語大字典》冊 7（湖北：湖北辭書出版社，1990 年 5 月），頁 4441。



此詩寫於民國 3 年（時年 36 歲），為思念友人酒後有感之作。「塵起秋風漬淚痕」一語點出悲秋意涵，雖字裏行間充分表達革命建國的不如意，然「蒼髯如戟看中原」一語表現出不改救國之決心，亦可看出作者心理之悲壯情懷。另文中「重來話舊」、「塵起秋風」、「欲寄纏綿」、「又黃昏」、「思君子」、「念故園」等詞均可看出時間之推移，而此處的「迎階」、「故園」、「天」、「中原」等詞則點出空間的變換，亦是「時空交融」的明證。另觀〈中秋夜登城樓〉一詩載：

夜靜雲開月已斜，城樓倚杖聽殘笳。關河歷亂無歸路，兒女團圓有幾家。  
濁酒因風酬故鬼，戰場如雪放薔花。可憐垂老逢佳節，淚灑戎衣惜鬢華。  
（《右任詩文集》卷 3，頁 35）

此詩作於民國 10 年（時年 43 歲），王陸一(897-1943)箋注云：「靖國軍苦戰關中數年矣。以一隅之地當六省之兵，中經凶歲，軍民並困。……先生既處於極艱危之境，長嘆義師，坐生芒刺，城樓兀坐，每至夜分，故此詩哀音咽結，至不可堪也。」<sup>26</sup>其於中秋佳節登樓遠眺，無心觀覽中秋月夜之景，其所關心的是歷經戰亂之後的百姓，又能有幾家能在中秋節團圓的呢？詩人雖逢佳節，然未因此而心生喜悅，反因關河歷亂所造成的民不聊生而淚灑戎衣，無不充分表現「悲天憫人」之宏闊胸襟。另此詩著重空間的描摹，「月已斜」點出空間的高遠；另「無歸路」、「戰場」則點出「深遠」之境；而「夜靜雲開」、「聽殘笳」、「關河歷亂」、「淚灑戎衣」等詞則點出時間的推移，亦可看出「時空交融」之特色。另觀〈磴口中秋〉一詩載：

明月何心懸磴口，黃河多事走中原。中原大亂連三輔，明月中秋似故園。李廣有功仍不幸，休屠無後莫呼冤。彎弓躍馬誰家子，獨立無聲徧塞垣。  
（《右任詩文集》卷 5，頁 71）

此詩寫於民國 15 年（時年 48 歲）。其行經磴口的同時，因中原大亂的景象，回憶起李廣、休屠等歷史人物之典故<sup>27</sup>。然回到現況，身手矯健、彎弓躍馬之主角者誰，卻是所謂「土匪組成之獨立隊」<sup>28</sup>。字裡行間亦透露出國家多難、前途堪憂的窘象。此處「明月」點出高遠之境，而「黃河」、「中原」、「塞垣」等詞則點出深遠及平遠，亦可看出空間場景的恢闊。中秋節原是家家戶戶團圓的重要日子，然在于右任的眼中，儼然成為抒懷遣性

<sup>26</sup> 于右任：《右任詩文集》卷 3（台北：正中書局，1973 年 4 月 2 版），頁 35。

<sup>27</sup> 《漢書·李廣蘇建傳》載：「飛將軍李廣戰功彪炳，而於元狩四年之時，嘗數自請行以擊匈奴，然大將軍弗聽，並委其引兵與右將軍食其合軍出東道，後因迷途失道，飽受責難，最後自刎以明其志。」故有「李廣有功仍不幸」之嘆。

<sup>28</sup> 此詩箋注云：「土人稱土匪為獨立隊」。同註 26，于右任：《右任詩文集》卷 5，頁 71。

的重要時刻。今考其以「中秋」之語為關鍵詞計有 5 首，除了上述 2 首外，另有「今宵明月圓又圓，定是吾軍破胡天」(〈中秋薄暮黃陡道中見傷兵〉)、「大地馳驅四萬里，賀蘭山下作中秋」(〈中秋過賀蘭山下〉)及「可憐佳節雲遮月，和韻詩成爲補亡」(〈和于鶴九中秋望月詩步韻〉)，無一不是借景抒情之作，此皆于右任有感家國危亂存亡之秋，藉中秋團圓之日發抒內心之悲壯情懷，更能烘托其憂國憂民的心境與抱負。

另就其詩歌中出現「夏」字雖有 12 次之多，然除去地名「寧夏」之詩及「華夏」、「虞夏」等名稱，真正以「夏」之時間點為關鍵字所作之詩歌則屈指可數。今觀〈青城紀事詩三首〉之一首載：

楠葉舒紅春復夏，神燈照夜雨兼晴。名山名卉聞名久，不見花開醉太平。(《右任詩文集》卷 7，頁 17)

此詩作於民國 32 年(時年 65 歲)。此詩註云：「醉太平為山上名花，余三至未見。」楠葉舒紅春復夏，點明賞花季節在夏天，而未聯「不見花開醉太平」一語，可謂一語雙關，一則明寫可望瞧見「醉太平花」的風采；一則殷切期盼太平盛世的早日到來。其中「春復夏」點出時間之推移，而「神燈照夜」一詞表現出空間因月亮之存在而顯明亮，亦是「時空交融」之表現。

至於其所寫之詩，句中有「冬」關鍵字之詩計有 5 首，然多非以冬天為題，如〈方里紀遊篇之二〉的「冬盡麥苗醒」、〈由耀縣規三原途中書所見〉的「經冬尚未凋」、〈鳳翔城外晚望〉的「冬湖春水綠沄沄」等實寫春天；另〈程白葭兄移精忠柏斷節於西湖岳墳屬為賦之〉的「於樹配冬青」，而「冬青」則為植物名，其中詩名以「冬」為關鍵字之詩為〈己酉冬在駐馬店遇大風〉：

大風先生歌大風，雲揚風起中原中。天迴日馭張新幔，地走雷車誤晚鐘。若伯驕兮終且暴，阿姨雌也忽稱雄。嗟余幾載江湖客，身世飄飄類轉蓬。(《右任詩文集》卷 11，頁 80)

此詩作於民國 42 年(時年 75 歲)。于右任號大風，是日因火車遇大風而誤點，暇餘時寫作此詩。因火車之誤點，其以「若伯驕兮終且暴，阿姨雌也忽稱雄」之語點出旅客等候的無奈與暴躁，行筆至此，亦感受到江湖客身世飄零、起伏不定之悲哀，因而有「身世飄飄類轉蓬」之嘆。其中「雲揚風起」、「天迴日馭」、「地走雷車」、「身世飄飄」等語均可看出「時空交融」之特色。

于右任詩歌亦多月夜之作，此亦符合詩人喜以月夜淒清之美以表達內心悲慨之感。朱筠曾就《古詩十九首》考證云：「大凡時序之淒清，莫過于秋，秋景之淒清，莫過于夜」

<sup>29</sup>，此亦點出詩人不寐之緣由。今觀于右任詩歌中亦不乏以「夜」為時間點所作之詩歌，此亦反映出其憂心國事而夜不能寐的悲淒情懷。今觀于右任詩歌出現「夜」字的詩歌計 69 首之多，其中以「不寐」為題之詩歌即有 4 首，今觀〈不寐〉一詩載：

竟夕不成寐，勞人知夜長。眼前燭垂淚，鏡裏鬢生霜。百草憂春雨，遺黎傍戰場。  
三年徒負咎，懺悔亦無方。（《右任詩文集》卷 3，頁 33）

此詩作於民國 10 年（時年 43 歲），于右任當下徹夜未眠，洞見夜中之燭彷彿如垂淚、鏡裏之鬢若似生霜的情景而感觸良多，其所以未寐，乃遙想三年前臨危授命回陝督軍，然因敵眾我寡，井勿幕(1886-1918)、董振五、蘄伯倫、郭堅等諸名將相繼戰死<sup>30</sup>，加上期間陝甘大旱及大地震無情的重創，有感苦難同胞飽受天災人禍之摧殘，以及三年來之努力奮鬥，仍未能改變國家局勢，因而心生愧咎而夜不能寐，此亦充分表現其憂心國事且無力回天之悲淒情懷。另觀〈訪古墓夜宿招莫多中宵不寐出門望月有懷〉之一載：

馬肥弓勁乘秋下，邊患千年苦不支。今日高吟漠南北，諾顏山下月明時。（《右任詩文集》卷 5，頁 65）

此詩為于右任於民國 15 年（時年 48 歲）考察外蒙古土謝圖汗部諾顏山下蘇珠克圖地方二百十二古墓時所作，中國北方邊境自古常受匈奴之侵擾，而今有此機緣走訪古墓群，可謂有感而發。舊時匈奴發跡處，現以成為叢葬荒塚；昔日對匈奴聞之色變的漢人，現則在月明之時，走訪大漠南北，高吟詠嘆，亦形成今昔強烈的對比。另「乘秋下」、「千年」、「月明時」點明時間，而「邊患」、「漠南北」、「諾顏山下」等詞則顯現出場景之遼闊，亦表現出「時空交融」之恢闊。另觀〈十九年一月十日夜不寐讀詩集聯〉一詩載：

朝寫石門銘，暮臨二十品。竟夜集詩聯，不知淚濕枕。（《右任詩文集》卷 6，頁 78）

此詩寫於民國 19 年（時年 52 歲），于右任返陝西督軍時所作。其有感「陝西久苦兵戎、大旱，目睹天災人禍，民怨難平，而自身無力可施，唯以臨碑、集聯為務，夜夜淚濕枕衾。」<sup>31</sup>第一、二句寫其在書法臨習用功之勤，而後兩句則寫竟夜集詩為聯，然而真正撼動其心者，莫過於集寫勵志、抒懷之詩聯，因有感國家危難困頓，不禁潸然淚下，此

<sup>29</sup> 劉永嵐、李廣志、李廣華：〈王國維「三境」說理論感發聯想分析〉，《內蒙古社會科學》（2004 年 11 月，第 25 卷第 6 期），頁 66。

<sup>30</sup> 劉鳳翰：《于右任年譜》（台北：傳記文學雜誌社，1967 年 8 月），頁 76-88。

<sup>31</sup> 張壽平：《于右任詩書編年釋譯》（桃園：紫辰園出版社，2007 年 1 月），頁 134-135。

亦點出其夜不能寐的主因。另李清筠又指出詩歌中有關時間的知覺裏，吾人似乎可發現一個傾向，「詩人的目光習於向終點處凝望，因而出現在詩中的多為歲暮、日暮、年暮之狀。」<sup>32</sup>另觀于右任以「夜」、「暮」為時間點之詩歌計八、九十首，然其內容不外是關心民生疾苦及國家興亡有感之悲怨惆悵之詩，可見其一生公忠體國之愛國精神及「悲天憫人」之情懷。

綜上所述，于右任所寫四時之詩歌，多以春、秋季節為多，而其憂國憂民之作，又以月夜不寐之作較具特色。除了當下事件發生之時間點外，亦嘗藉喻物象明顯之變化與時間之推移，導致觸景生情，詩興油然而生，然其背地裡的惜春、悲秋與不寐，均落墨在中國存亡、憂國憂民的議題上，而所作之詩歌亦多「時空交融」之表現，堪稱為現代之「愛國詩人」。

## （二）多散視游目之作

如前所述，文人騷客自不滿足於現實世界的時空表現之中，而是有胸懷寰宇、斂之方寸的企圖心，故觀覽景物時，往往運用敏銳的觀察力及豐富的想像力以飽游八方。于德山云：

中國圖像敘述主體把自己安置在景物中，隨著物遠而遠，物近而近，上下四方自由移動，去除了固定視點所造成的時空限制，景物就是想像中自由呈現的樣子，也就是「玄覽」中物我自然呈現的本來面目。<sup>33</sup>

詩人隨著心緒情境的遷移，對所觀之景自能隨境所遷。若從美地觀照態度作分析，亦可發現詩人的主觀藝術精神。徐復觀嘗云：

飽游飫看，乃美地觀照的擴大與深化。在美地觀照中，由主觀的藝術精神以發現客觀的藝術性。由客觀的藝術性而體現充實發現了主觀的藝術精神不期然而然地得到了主客的合一。

詩人游飫山水景物，隨著當下思緒的觸發，而成胸中意象，藝境隨之而生，故能揮灑出情景交融的璀璨詩篇。今觀于右任一生戎馬，為國為民犧牲奮鬥，其所作詩歌亦多與國家民族之存亡息息相關，故語調多慷慨激昂，以凸顯其胸中恢闊意象。今觀〈再過南京雜詩〉之一首云：

<sup>32</sup> 同註 20，李清筠：《時空情境中的自我影像-以阮籍、陸機、陶淵明詩為例》，頁 2。

<sup>33</sup> 于德山：〈中西藝術時空觀探析〉，《江海學刊》（2004 年第 1 期），頁 210。

大好江山作戰場，幾經水火幾玄黃。雨花臺下添新塚，遠近高低盡國殤。  
（《右任詩文集》卷 2，頁 13）

此詩寫於民國 3 年（時年 36 歲）。首二句寫大好江山經過戰火摧殘後，早已風雲變色；行經雨花臺下瞥見多位烈士殉難之新塚，悲怨情懷油然而生，遠近高低觸目所及盡是國殤。此詩除了表達內心之悲怨情懷，亦明顯採「散視游目」的觀照方式，企圖從視野擴大的詮釋以凸顯其胸中悲壯意象。另觀〈與張伯英出遊唐園〉一詩載：

名園千載今餘幾，幾代名人來看花。老木參天巢鸛鶴，長藤踞地走龍蛇。  
淒涼百戰玄黃馬，危急三春子母鴉。菜子花香麥生浪，才知美景在農家。  
（《右任詩文集》卷 3，頁 26）

此詩作於民國 9 年（時年 42 歲）。此為于右任暇餘與友人遊唐園<sup>34</sup>有感之作。首聯即表明唐園的盛名及其價值，隨著時間語境的擴大，氣勢更顯雄渾；頷聯之「老木參天巢鸛鶴」為仰觀，「長藤踞地走龍蛇」為俯瞰；頸聯則回想戰爭所造成民不聊生之慘狀，時空之距離又拉回遠處；尾聯則又將視覺拉回近處，隨著時間的流動，詩人亦深受園中美景所吸引，而成仰、俯、遠、近的觀照方式，亦是「散視游目」之作的明證。另觀〈山居〉一詩載：

北去將何去，南還不忍還。迎春王翦廟，臥病藥王山。柏老添香葉，碑殘印淚斑。  
南軍叢葬處，新月似弓彎。（《右任詩文集》卷 3，頁 31）

此詩寫於民國 10 年（時年 43 歲），首聯即點明作者內心何去何從之糾葛；頷聯則寫山居近況；頸聯「柏老添香葉」乃仰觀所得，而「碑殘印淚斑」為俯瞰有感，詩人遊歷至此，隨著時間的移動，視覺亦拉至平遠處，觸目所及盡是英勇烈士叢葬之處，字裡行間對國破家亡之悲痛與無奈，隨著眼前所見叢葬處亦全盤托出，而隨著詩意的詮釋，其觀照之法亦隨詩境而跳動，亦充分表現出「散視游目」觀照之法。另觀〈再游柑橘示範場水亭小坐〉一詩載：

萬綠招邀一再來，無窮生意是春回。源頭活水艱難到，圃內新畦迤邐栽。  
三面青山添畫稿，一行老樹有花開。同人爭向中原望，天放晴光亦快哉。  
（《右任詩文集》卷 8，頁 32）

<sup>34</sup> 園為唐時李氏園故址，張籍有詩詠之。……今名為半耕園。同註 26，于右任：《右任詩文集》卷 3，頁 26。

此詩作於民國 42 年（時年 75 歲），作者隨著暢遊柑橘示範場時間的流動，視覺由近處園內新畦伸向三面高遠之翠綠青山，接著又將視覺移向平遠之處，所見老樹亦能爭奇鬥艷地綻放花朵，呈現大地春回萬象更新的景緻。最後再將視覺引至深遠之處，而尾聯「同人爭向中原望，天放晴光亦快哉」之語，更充分表達其無時不刻心繫故鄉的情懷，通篇亦採「散視游目」的觀照方式以寄寓思鄉情懷，如同天放晴光一樣無所不及。另觀〈基隆道中〉一詩載：

雲興滄海雨淒淒，港口陰晴更不齊。百世流傳三尺劍，萬家辛苦一張犁。  
雞鳴故國天將曉，春到窮簷路不迷。宿願猶存尋好句，希夷大笑石橋西。  
（《右任詩文集》卷 8，頁 33-34）

此詩寫於民國 43 年（時年 76 歲），作者走訪基隆道中有感，首聯「雲興滄海」所寫為高遠及深遠之境，繼寫港口淒雨迷濛平遠之景，觀覽由上而下、由遠而近；頷聯「百世」、「萬家」等語則點出時空之恢宏氣象；頸聯「雞鳴故國天將曉」一詞則巧妙運用虛寫之法，古諺云：「福州雞鳴，基隆可聽」<sup>35</sup>，兩岸之隔雖相距甚遠，然卻因心繫故鄉，因聞雞鳴而感受到故國晨曉，隨著詩人情思的流動，營造虛實互用、時空交錯之感。末聯則點出其如屈原尋章覓句之執著及陳搏老祖(872-989)之率真<sup>36</sup>，以寄寓內心之情懷。詩人游目玄覽，周流八方，頗有震古鑠今之致，字裡行間無不顯現深遠的歷史感與宇宙觀。另觀〈山中過夏〉一詩載：

天道驅人未肯休，老夫逃暑亦悠悠。無情歲月迷歸夢，有淚山川作臥游。過雨如飛雲再起，出山不息水爭流。而今已是忘機地，何用題詩在上頭。（《右任詩文集》卷 8，頁 44）

此詩作於民國 45 年（時年 78 歲），首聯「驅人未肯休」及「逃暑亦悠悠」一語點明作者不畏酷暑之間情逸致；頷聯則寫詩人有感時空的交替而觸景生情，其中「無情歲月」表光陰荏苒，稍縱即逝，而「有淚山川」則表天地有情，交織成「光陰無情，山水有意」時空對比的糾葛；頸聯「過雨如飛雲再起」一語為高遠之境，「出山不息水爭流」則為平

<sup>35</sup> 同註 26，于右任：《右任詩文集》卷 8，頁 34。

<sup>36</sup> 據宋史傳載：「陳搏舉進士不第，遂絕意官場，隱居武當山，據傳服氣，辟谷二十餘年。宋太宗常召其詢問國事，答多不虛，便賜號為希夷先生。」可知此處所引「希夷」，即指陳搏。另「宿願猶存尋好句，希夷大笑石橋西」一語，張壽平釋譯云：「期能像屈原一樣，行腳南方，猶存宿願，尋章覓句，以自勉勵；或像陳搏一樣，一睡百餘天，醒來聽到宋太祖登基就說『天下從此定矣』！大聲長笑於華山大石橋西。」同註 31，張壽平：《于右任詩書編年釋譯》，頁 401。

遠之句；而尾聯則又將思緒拉回現今場景，其終其一生為國家民族之付出已不言而喻，頗有「此中有真意，欲辨已忘言」之感，亦可看出作者「散視游目」興懷之感。

### （三）、多時空恢弘之作

于右任由其豐富的人生閱歷及其雄渾壯闊的企圖心，其更在漫長的歷史基礎上與無垠的寰宇中交會，編織出時代感、歷史感及宇宙觀交融的恢弘氣勢，故其詩歌創作多俯仰六合，縱橫古今，其所呈現之時空特色亦多氣勢恢弘壯闊之美。今觀〈春雨〉一詩載：

憫亂天償雨一犁，饑鷹啄鳳事難齊。相期天地存肝膽 猶見關山動鼓鞞。河漢聲流神句轉，崑崙雲壓萬峯低。花開陌上矜柔艷，勒馬郊原路不迷。  
（《右任詩文集》卷3，頁25）

此詩作於民國8年（時年41歲），王陸一箋注云：「先生自註：『三月戰事甚烈』。按此為八年三月也。……右任先生馳書海上，謂故人厚我，當撿我骸骨於戰場灰燼間也。」可見當時陳樹藩(1885-1949)率萬人來攻，靖國軍腹背受敵，形勢危殆之情形，加上當地久旱成災，偶遇春雨，有感而發所作。首聯點出天憫蒼生降雨潤澤之情形，相對於北洋軍閥為私利顛預強佔、「饑鷹啄鳳」的作為，與「天憫人禍」之慈悲形成強烈的對比；頷聯則凸顯出靖國軍為掃蕩北洋軍閥而為國犧牲，其心可比「天地肝膽」之凜然正氣；頸聯則以「河漢」、「雲壓萬峰」等詞影射敵軍之進逼，故雖寫春雨，亦顯悲壯淒美，而通篇亦呈現「恢弘壯闊」之時空氣勢。另觀〈民治學校紀事詩後十首〉一詩載：

慷慨當年此誓師，回頭賸有斷腸詞。三秦子弟多冤鬼，百戰山河倒義旗。動地弦歌真畫荻，燒天兵火亦燃萁。難忘民治園中路，捲土重來未可知。  
（《右任詩文集》卷3，頁36）

此詩作於民國10年（時年43歲）中秋節後40餘日，時值靖國軍危急存亡之際。于右任所作民治學校紀事詩前後計20首，「實詩之創構也，以陝西靖國軍之艱難事實，比託於離騷草木中，各詩自為諷詠。」<sup>37</sup>是詩首聯點明民國7年銜孫中山之命回陝督軍，並就任靖國軍總司令，慷慨誓師一事，然事隔多年，未能有效整合，而藉宋代朱淑貞寫作《斷腸集》之典故以示己之不得志；頷聯則寫戰爭之殘酷無情，「倒義旗」一語則點出「靖國軍鳳翔之役時有一軍長逃脫一師長叛變通敵之事」；而頸聯「畫荻」一語，乃引歐陽脩(1007-1072)之母「以荻畫字教子」典故以詮釋創辦民治學校之艱辛，而「燃萁」一語，

<sup>37</sup> 同註26，于右任：《右任詩文集》卷3，頁38。

則引曹丕(187-226)「煮豆燃萁」之典故，寄喻陝西人或為靖國軍、或降直系軍自相交戰、兄弟相殘之事實。<sup>38</sup>是詩「百戰山河」、「動地弦歌」及「燒天兵火」則寫戰事之頻繁及驚天動地的慘狀，通篇亦呈現「時空恢弘悲壯」之氣勢。另觀〈移居唐園詩以記之〉之一載：

遁跡鄉村不忍回。唐園有路足週迴。長條絡石籐纏葛。古木交柯柏抱槐。惡竹萬竿難盡斬。紅梅一樹獨先開。老兵休道戎衣薄。大地陽春可喚來。

(《右任詩文集》卷3, 39)

此詩作於民國10年(時年43歲)，「唐園為唐時李氏園故址，張籍有詩詠之，在三原城北東里堡外，今名『半耕園』。」<sup>39</sup>除本詩外，另以唐園為題之詩尚有四首，可見其對唐園一地之眷戀。此詩寫其愈統整北方軍閥一事「終無可望，乃返三原，過城門不入，逕至東里半耕園居之」，<sup>40</sup>首聯即寫當下不堪回鄉而至半耕園居住之境；頷聯則寫唐園古木蕭森、山石犖确深蒼之景；頸聯雖寫唐園一地因年久無人整修，導致萬竹任其生長而難以維護，而「惡竹萬竿難盡斬」一語，然作者何嘗不也借景抒情，藉此痛斥北洋軍閥的跋扈；末聯則寫現況雖局勢窘迫，然以「大地春回」寓意只要團結奮鬥，靖國軍之復興終有成功之日，通篇亦呈現「時空恢弘、氣勢壯闊」之意境。另觀〈詠木棉〉一詩云：

海市喧闐日正中，萬花光射滿紅城。參天秀出英雄樹，高揖羣倫慣受風。

(《右任詩文集》卷4, 頁54)

此詩作於民國12年(時年45歲)，是詩詠「木棉」之挺拔卓立，其以英雄謂之，不也勵己之志，表面上雖詠「木棉」，然實際上則借物以抒發情懷，其中「喧闐」、「萬花」、「滿紅城」、「參天」、「高揖羣倫」等詞亦呈現「恢弘壯闊」之氣勢。另觀〈大韓民國李承晚大統領八十一歲壽辰〉一詩載：

建國羣倫望，釋俘天下歌。大張新壁壘，一統舊山河。滄海時翻浪，白頭夜枕戈。

所期成此志，舉世得春多。(《右任詩文集》卷8, 頁35)

此詩作於民國43年(時年76歲)。此雖為祝壽之詩，然其用字遣詞亦足以表現豪壯氣勢，如「羣倫望」、「天下歌」、「一統舊山河」、「滄海時翻浪」等詞之運用，通篇詩歌氣勢

<sup>38</sup> 同註31，張壽平：《于右任詩書編年釋譯》，頁75-76。

<sup>39</sup> 同註26，于右任：《右任詩文集》卷3，頁26。

<sup>40</sup> 同註26，于右任：《右任詩文集》卷3，頁39。



亦「恢弘壯闊」，無懈可擊。另觀〈詩變〉一詩載：

詩體豈有常，詩變數無方。何以明其然，時代自堂堂。風起台海峽，詩老太平洋，可乎曰不可，哲人知其詳。引不竭之源，騁無窮之路，涵天下之變，盡萬物之數。人生即是詩，時吐驚人句，不必薄唐宋，人人有所遇。

（《右任詩文集》卷 8，頁 41-42）

此詩於民國 45 年所作，于右任曾自號「大風」及「太平老人」，從「風起台海峽，詩老太平洋」一語亦可看出其崇尚自由放曠之氣度；由「詩體豈有常，詩變數無方」一語，則可看出其對詩歌創變改革之決心。其以為詩歌之內容與特色當隨時代之改變而改變，故主張「引不竭之源，騁無窮之路，涵天下之變，盡萬物之數」，如能體察萬物，關懷人生，詩之意境自能與眾不同。宗白華(1897-1986)嘗就藝術家之意境詮釋指出云：

藝術家以心靈映射萬象，代山川而立言，它所表現的是主觀的生命情調與客觀的自然景象交融互滲，成就一個鳶飛魚躍，活潑玲瓏，淵然而深的靈境；這靈境就是構成藝術之所以為藝術的「意境」。<sup>41</sup>

宗白華指出藝術家構築「意境」的方式，即透過「主觀的生命情調與客觀的自然景象交融互滲」，此點與于右任詩歌創變之精神有著不謀而合之處，今觀于右任創作詩歌無不站在國家歷史文化之高度，落實其對人生之體察，其在經營詩歌時空的同時，除了表達其客觀的事理認知外，亦流露出主觀審美情感之心理時空，而其「憂國憂民、悲天憫人」之審美移情，常透過「時空恢弘」之氣勢以凸顯其內心情志，故其時空觀當具「時空恢弘」之特色。

#### 四、于右任書法時空觀特色

書法作為書家抒懷遣性而達藝術創作的過程，決不是透過臨摹照搬現實，「只有通過實踐掌握人的內在知覺和心理規律，並按照這些規律創造出再現形象，才能夠談到藝術的再現。」<sup>42</sup>詩、書本同源，吾人如能掌握其詩歌美學特色，即可發掘其美學思想及創作意涵，而書法的表現更是如此，蓋「藝術的心靈時空，成了個體和人的生命、生存自由的直觀」<sup>43</sup>，詩人創作詩歌並透過揮灑翰墨的同時，往往隨著時間的推移及心情的轉

<sup>41</sup> 同註 14，宗白華：《意境·中國藝術意境的誕生》，頁 141。

<sup>42</sup> 同註 4，李澤厚主編，騰守堯著：《審美心理描述》，頁 138。

<sup>43</sup> 馬正平：〈作為時空之美的「古雅」-王國維「古雅」說審美本質初探〉，《四川師範大學學報》第 29 卷第 2 期（2002 年 3 月），頁 58。

換，表現在書法創作之過程中，因而產生線條之律動，以營造出立體線條的延展所構築成書法之審美時空，此即書法時空概念。

談到書法空間概念，李蕭錕著《書法空間藝術》一書書背載：

書法空間藝術，是指紙幅內文字墨線和布白之間的形式關係，透過字的結體、行氣韻律、章法結構營造出章法布白的秩序性、規則性、條理性，造成一種虛實、疏密、參差、開合、輕重、有無、斷連等之相溶相諧的藝術創作效果！<sup>44</sup>

書法之結體、章法空間之安排，往往影響書法的風格特色，是談書法藝術不可或缺的要素之一。另宗白華則指出書法立體空間創作云：

中國字若寫的好，用筆得法，就成功一個有生命有空間立體味的藝術品。若字和字之間，行與行之間能偃仰顧盼陰陽起伏如樹木之枝葉扶疏而彼此相讓。如流水之漣漪雜見而先後相承。——書法中所謂氣勢，所謂結構，所謂力透紙背，都是表現書法的空間意境。<sup>45</sup>

用筆得法，配合速度快慢急徐，自能呈現墨韻層次之變化，線條因而變的有立體感；另墨韻深淺、字之輕重、大小，均使吾人產生視覺上量感之差別，故書法之用筆、結體、章法安排得宜，自能營造立體空間。然而主宰書法空間概念，無非受到書者思想、情性所影響，蓋「書之妙道，神采為上。」<sup>46</sup>而要達到神采飛揚以臻妙境，除了筆墨技巧工夫的嫻熟之外，書者個人之思想與情性亦是重要的元素。今欲研究于右任書法藝術，在其書學理論不成系統的情形之下，吾人藉其詩歌美學之時空觀，可考見其與書法空間藝術相映之處。如前所述，于右任詩歌之時空觀具備「時空交融」、「散視游目」及「時空恢弘」之特色，而其詩歌美學思想特色亦將構築其書法創作之藝術概念。今就其書法時空觀特色分述如下：

### （一）時空交融，潑辣雄渾之美

于右任憂國憂民之悲壯情懷，反映在其書法之用筆、結體，亦處處表現出悲壯雄渾之特色，蓋其下筆氣勢雄渾，運筆提按、頓挫分明，故線條之張力明顯。「擴張與收縮、衝突與一致、上升與降落、前進與後退等等，正是書法生命的展示」<sup>47</sup>，此即書法生命

<sup>44</sup> 李蕭錕：《書法空間藝術》（台北：石頭出版社，2005年8月）。

<sup>45</sup> 同註14，宗白華：《藝境·中西畫法所表現的空間藝術》，頁98。

<sup>46</sup> 〔南朝齊〕王僧虔：《筆意贊》，《歷代書法論文選》（上海：上海書畫出版社，2000年12月），頁62。

<sup>47</sup> 陳振濂：《書法美學》（西安：陝西人民出版社，2002年7月第1版第5次印刷），頁60。

力的表現技巧。然而書法作為抽象藝術之表現，單看書法線條的表現，往往令人無跡可尋。今就文藝復興時期米開朗基羅(Michelangelo, 1475-1564)雕塑作品〈被俘的奴隸〉(附圖一)一作加以說明，藉此了解線條張力的使轉扭曲所呈現的情緒反應，即可看出悲壯雄渾的表現方式。王林分析中指出：

挺立的腿和上抬的腿形成一個面，上身劇烈扭轉，又形成另一個面，動作轉折極大，形體變化強烈而直率，顯示了人的悲劇性存在和米開朗基羅那種巨人式的憤慨。<sup>48</sup>

另其又藉馬利尼雕塑作品〈騎手〉(附圖二)一作分析指出：

馬利尼的〈騎手〉那僵硬筆直的頭、手、馬首和四蹄成為內在力量向四處噴射的突出點使整個雕像充滿悲劇性。<sup>49</sup>

透過王林針對上述兩件作品分析中指出，上身劇烈扭轉，動作轉折極大，形體變化強烈及內在力量向四處噴涌等現象，可謂是形成悲劇性的憤慨表徵。另邱振中據楊維禎(1296-1370)〈小遊仙詩卷〉(附圖三)分析中指出：

楊維禎《小遊仙詩卷》，字結構傾斜欹側，與習見的字體相去甚遠，但正是這種遠離常態的結構，表現了作者鬱悶憤激並渴望擺脫的心境。<sup>50</sup>

字形結構傾斜欹側，與常態下的規矩風格形成強烈的對比，亦是書者表現內心鬱悶憤慨的方式之一，「筆致的粗細濃淡屬於空間的繪畫效果，筆與紙接觸的輕重反應書者的情緒變化」<sup>51</sup>，故用筆時露疾澀與飛白筆法，亦可看出心境當下悲壯抑鬱之情緒表現。今觀〈樹德立節五言聯〉(附圖四)一作，用筆方面：落筆處多圓渾厚實，且筆筆皆活，少有雷同之筆觸，另開張之勢，往往藉由彎鉤(如「畹」字)、撇畫(如「畹」、「有」等字)或橫畫(如「立」、「柏」、「有」等字)上下、左右伸展，且提按分明；結體方面：字之結體亦有呈現字身略作扭轉情形，如「樹」旁之「寸」，如「蘭」之「艹」、「闌」，如「畹」之「田」、「宛」，如「柏」之「木」、「白」等均略作扭曲所造成的欹側跌宕；另通篇大字如「樹」、「畹」、「節」、「心」，字型較小如「德」、「在」、「柏」、「有」等字，大小開闔，變化強烈，故能凸顯其「悲壯雄渾」之美。

<sup>48</sup> 王林：《美術形態學》(台北：亞太圖書出版社，1993年10月)，頁61。

<sup>49</sup> 同註48，王林：《美術形態學》，頁63。

<sup>50</sup> 邱振中：《書法的形態與闡釋》(北京：中國人民大學出版社，2006年4月第2次印刷)，頁5。

<sup>51</sup> 沃興華：〈從創作到臨摹〉，《書畫藝術》(2007年第1期)，頁39。

另觀〈江山天地〉五言聯一作（附圖五），在用筆方面，亦採逆勢中鋒運筆，且提按分明，故線條亦呈圓渾厚實之線條，若仔細觀察其藏鋒、駐鋒、出鋒等起、收筆之勢，均無雷同之處，且時露潑辣用筆，如「山」第一筆、「如」之「口」寫法、「待」之豎鉤轉折及點畫、「更」之捺畫等均是；另「江」、「如」、「待」、「天」、「更」等字線條明顯較粗，而「山」、「有」、「地」、「無」、「私」等字線條明顯較細，以營造大小錯落有致之感。雖寫草書，其追求運筆流暢的同時亦留意用筆之頓挫及駐筆停頓處，更能凸顯其情感之抑揚，如「山」、「如」、「有」、「待」、「地」等字均是；另在結體方面，結體略帶扭曲跌宕之字如「如」、「有」、「天」、「私」等字較為明顯，而其中「江」、「如」、「待」、「天」、「私」等字明顯較大，而「山」、「有」兩字明顯較小，故墨韻、用筆、結體，運筆速度等均呈現豐富之樣貌，亦凸顯出當下書寫心境而成時空交融所生「潑辣雄渾」之美的特色。

## （二）布局錯落，放曠自然之美

于右任詩歌之另一時空美學特色，即「散視游目」的空間寫照，而此美學特色亦影響其書法之空間藝術思維。談到空間，李蕭鋌指出：

單字的構成屬於內部空間，字型之外則屬外部空間，書法之美、書法之變，幾乎取決於這內外空間的布置。<sup>52</sup>

書法結體的內部空間與字外留白之外部空間的安排，均會影響書法時空之風格特色，另金學智亦指出：

空白是結體美和章法美的重要組成部分，空白的「虛」和筆墨的「實」比較起來，前者更難於把握，更難以處理。……要使虛處靈需求實處工，要著眼於空白的虛必須立足於筆墨的實。既要計白當黑，又要知白守黑，這就是虛實結合的辯證法。

53

此即強調空間布白之理，書法藝術之表現，並非僅止於筆墨揮灑而已，「經營位置」亦是重點，如何利用實處以顯虛處之靈及如何運用留白之虛以顯字勢之精神，此均有賴書者的功力與經驗，而此辯證法則在先人所強調「一陰一陽之謂道」、「有無相生」、「虛實相生」等觀念即可看出，而書法所謂「計白當黑」、「知黑守白」、「疏可走馬，密不容針」等書法美學概念與此不無關係。另在經營位置的同時，清人劉熙載(1813-1881)

<sup>52</sup> 同註 44，李蕭鋌：《書法空間藝術》，頁 2。

<sup>53</sup> 金學智：《書法美學談》（台北：華正書局，1989 年 3 月），頁 202。

嘗從畫山要領明確地指出云：

畫山者必有主峰，為諸峰所拱向；作字者必有主筆，為餘筆所拱向。主筆有差，則餘筆皆敗，故善書者必爭此一筆。<sup>54</sup>

此論述除了強調主客關係相輔相成外，另強調主筆的重要性，蓋其有引領統籌該書法的風格趨向。另包世臣(1775-1855)則就章法安排之整體觀照而得九宮之法，其云：

字有九宮，九宮者，每字為方格，外界極肥，格內用細畫界一「井」字，以均布其點畫也。凡字無論疏密斜正，必有精神挽結之處，是為字宮。然中宮也有在實畫，有在虛白。必審其字之精神所注，而安置於格內之中宮，然後以其字之頭目手足分布於旁之八宮，則隨其長短虛實，而上下左右皆相得矣。<sup>55</sup>

故就整體章法而言，經營位置當有主客之分，而成眾星拱月之安排，熟闡此理，自能營造虛實相生之境。然經營位置的同時，亦需道法自然，而非刻意營造書法時空，此點東漢蔡邕(132-192)即已提出，其云：

夫書肇於自然，自然既立，陰陽生焉，陰陽既生，形勢出矣。<sup>56</sup>

此即強調「道法自然」之重要性，當吾人嘗試主客安排的同時，宜追求道法自然，始能臻於出神入化之境。了解此理，吾人自可洞悉于右任詩歌散視游目之美學精神落實在書法創作的議題上，呈現出「布局錯落、放曠自然」之美。

今觀于右任所作〈座對門聽〉五言聯（附圖六）一作，吾人初視觀覽定會為此作之「座」、「長」、「者」及「車」字所深深吸引，其中「座」之量感最重，「長」、「者」二字最小，而「車」字最長，視覺感官亦隨之被吸引而產生散視游移的現象；另作者亦大量運用飛白筆法，以凸顯其書寫之心境，可謂充分運用乾溼濃淡之墨韻詮釋虛實相生之理；另其大膽嘗試將字之大小、輕重、開闔作一明顯之反差對比，因而營造出「布局錯落、放曠自然」之美學特色。

另觀于右任〈題民元照片〉七言絕句中堂（附圖七）一作，當吾人初視欣賞此件作品時，視覺焦點會被墨韻濕濃所吸引，如第一行之「不」、「信」、「喚」，第二行之「低」、「徊」、「萬」、「里」，第三行之「江」、「山」及落款處「源」、「鑠」等字均是，故觀覽者之欣賞過程，吾人視覺易呈「散視游目」之現象；第二特色即書者

<sup>54</sup> [清]劉熙載：《藝概·書概》（台北：漢京文化事業有限公司，1985年9月），頁165。

<sup>55</sup> [清]包世臣：《藝舟雙楫》，《清人書學論著》（台北：世界書局，1978年4月），頁76。

<sup>56</sup> [東漢]蔡邕：《九勢》，《歷代書法論文選》（上海：上海書畫出版社，2000年12月），頁6。

善用虛實相生之理營造視覺反差對比現象，以吸引觀覽者之目光，就單字而言，如第一行之「不」字結體上虛下實，「喚」字左實右虛，「回」字中實外虛；第二行之「成」字上虛下實，「徊」字左實右虛，「萬」、「里」之字上虛下實；第三行之「杯」字左虛右實。另就字之整體而言，第一行如「青」、「春」、「不」等字中宮為實，而「信」、「喚」、「史」等字中宮為虛；第二行之「灰」、「上」、「宴」、「里」等字中宮為實，「成」、「低」、「功」、「萬」等字為虛；第三行「山」字為實，「酒」、「杯」等字中宮為虛；而落款處則因第二行「海上成功宴」等字之區段為虛，而落款處以兩行並參差為之，以補其虛，亦是虛實相生之例。另在章法安排方面，其強調有行無列且行距、字距較為寬鬆之布局，加上其成功運用結體大開大闔及墨韻乾溼濃淡之變化，以營造行氣之頓挫感以強化其生命力，通篇亦因墨線造成空間之切割以營造虛實相生之美，故其書法時空觀亦具「布局錯落、放曠自然」之美的特色。

### （三）時空恢弘，氣勢壯闊之美

于右任書法之空間藝術，就整體而言，亦呈現恢弘壯闊之氣勢，當吾人欣賞其作品時，無不為其作品之氣勢所震懾，究其原因，除了臨習碑帖之影響外，另發自內心之思想與情性所塑造之美學特色，佔著重要的因素。如前所述，其詩歌時空美學特色呈恢弘壯闊之美，而反映在其書作上，亦可探其相映之處。清代畫家鄒一桂(1686-1772)在《小山畫譜》中提到：

章法者，以一幅之大勢而言，幅無大小，必分賓主，一實一虛，一疏一密，一參一差，即陰陽晝夜消息之理也。<sup>57</sup>

此處說明一個重點，即透過虛實、大小、疏密等相應關係，透過比較，即能分出主客關係，故其恢弘壯闊，並非都以大取勢而成其恢弘壯闊，須知「創作者決不是把自己限制在對象固有的體積和重量之中，而是致力於大與小、重與輕、多與少在精神領域中轉化。」<sup>58</sup>蓋中國書法的立體空間，乃運用高簡之筆致，寓神於形的靈動空間。當吾人利用透視之法眯著眼睛微觀欣賞書法作品時，定會發現書法作品乾溼濃淡的表現，隱然將作品上的每字從紙張內呼之欲出（如果以紙張平面為底部，則愈濃黑的字離吾人的眼睛較近；反觀墨色愈淡的字，則離吾人的眼睛愈遠。）西方透視之法提供吾人欣賞書法的角度，然就創作者而言，其所表現出的是節奏化的自然，而且寓含中國哲學之高度人文精神。宗白華嘗云：

<sup>57</sup> 同註 44，李蕭錕：《書法空間藝術》，頁 3。

<sup>58</sup> 同註 48，王林：《美術形態學》，頁 61。

書法藝術節奏的自然，就如同音樂、舞蹈一樣，「他的空間意識和空間表現就是『無往不復的天地之際』。不是由幾何、三角所構成的西洋的透視學的空間，而是陰陽明暗高下起伏所構成的節奏化了的空間。<sup>59</sup>

書者從事創作的同時，隨著心緒情感的起伏，其所表現的風格樣貌不一，故「書法要在構成基礎上加以調整、擴充，第四維時間似乎成了他唯一的選擇。」<sup>60</sup>透過運筆之快慢急徐的速度變化，自能營造墨韻之乾溼濃淡的視覺效果，由此可見書法乃情感與時空交融所形成的獨特藝術。今觀其作〈猛志和澤五言聯〉(附圖八)一作，其善用虛實相生之理，以實托虛，以營造空間之恢闊感，就字之結體而言，如「猛」字之部首「犬」，其強調第一、二筆相連處所營造的狹小空間及強調第三筆之厚重，另「猛」字之右上方「子」字之第二、三畫運用纏繞連結之方式一筆帶過，右下方之「皿」其內部空間亦呈緊實以凸顯橫畫之綿長，表面上看起來「猛」字之結體雖有點鬆散，然筆者以為實際上以實托虛以呈現字之大氣，其它如「海」、「和」、「澤」、「周」、「春」等字亦同；另就整體章法而言，上聯之「四」與下聯之「三」明顯較小，以凸顯其它字之大，「猛」、「逸」之結體疏朗，用筆較輕，以烘托其旁「和」、「周」之氣勢，另「海」字之結體略為方整，以烘托「春」字撇捺開張之大氣，若從透視之角度欣賞此作，亦可發現「海」、「和」、「周」、「春」等字無論用筆厚實、結體寬闊，均使該字明顯突出而有從紙張呼之欲出之感，凡此種種，吾人均可看出其空間「恢弘壯闊」之美。

另觀其書作中堂〈杜牧七言絕句〉一作(附圖九)，吾人利用透視之法觀覽全幅作品，就結體而言，第一行之「上」字，其結體凝鍊嚴謹，反襯出周圍之「遠」、「處」、「寒」等字之疏朗；第一行之「白」字，其形體較小，用筆較細瘦，亦反襯出上下之「斜」、「雲」等字之疏朗放曠；第二行之「人」字，行筆至此則略帶飛白，形體亦小，亦反襯出周圍之「山」、「家」、「晚」等字之疏朗放曠，故能顯其氣勢之弘闊(以下可依此類推)；另就章法而言，不難看出第一行之「遠」「上」之字，第二行之「深」、「處」、「停」、「車」、「坐」等字、第三行之「晚」、「霜」、「二」等字，因用筆渾厚凝重，結體放曠，墨韻濕濃，故字如從紙張底部呼之欲出；另第一行之「白」字，第二行之「有」、「人」等字，第三行之「葉」字形體較小、墨韻較乾，故停留在紙張底部，可看出其善用視覺反差對比關係以營造出書法作品之立體空間，故呈現「時空恢弘、氣勢弘闊」之美。

## 五、結語

談到于右任詩歌創作，乃將其一生豐富之經歷融入詩歌創作之中，故具時代感；其將內心之抱負與理想，藉由古人及史實之典故以烘托，故具歷史感；另其主張詩歌宜有

<sup>59</sup> 同註 14，宗白華：《藝境·中國詩畫中所表現的空間意識》，頁 189。

<sup>60</sup> 同註 50，邱振中：《書法的形態與闡釋》，頁 153。

創變，有如革命建國一斑，故具革命感。由此可見其詩歌創作之精神乃秉持「師古而不泥於古」及「勇於創新」之精神，故能在傳統的藩籬之中勇於創變。

于右任終其一生投入革命、抗戰、建國、復國之行列，其救國拯民、悲天憫人之情懷，無不反映在其所作詩歌內容中，可謂緊扣「國家民族」之議題，尤其喜藉借春、悲秋及月夜等時間點，抒發其內心抑鬱之悲壯情懷，因而呈現「時空交融」之特色；另其往往藉由詩歌創作一吐胸中鬱積之塊壘，自不滿於現況平凡之描述，而是透過飽遊饒看之薰陶，以達主客之統一，故作品往往呈現胸懷寰宇、斂之方寸等大開大闢之作，故具「散視游目」之特色；而其豐富的人生閱歷及其雄渾壯闊之企圖心，編織出時代感、歷史感及宇宙觀交融之意境，其所作詩歌亦多俯仰六和、縱橫古今之氣勢，故具「時空恢弘」之特色。

另觀于右任書法時空觀，在其書學理論不成完整之系統下，其詩歌美學特色為吾人提供探尋其審美觀點的重要依據，蓋透過「詩書同源」及「格式塔異質同構」之理，均可得到相關之映證。今觀于右任憂國憂民之悲壯情懷，往往藉由柔翰以彊其骨，故字裏行間無不流露出悲壯之情；另其線條使轉中亦呈現出當下心情的反映，時露疾澀飛白、頓挫分明，且多潑辣雄渾之用筆，結體亦多呈鼓側跌宕之姿，故具時空交融所生「潑辣雄渾」之特色；另其詩作具「散視游目」之特色，而反映在其書作之表現，往往運用「虛實相生」、「知黑守白」之理以營造錯落有致之結體、章法，故通篇亦呈現「布局錯落、放曠自然」之美的特色；另其透過虛實、大小、疏密、濃淡等變化所呈現之反差對比，以營造出陰陽明暗、高下起伏所構成之節奏化的空間，故其立體效果明顯，加上主客分明，以小托大且放曠自然，故呈「時空恢弘，氣勢壯闊」之美的特色。

綜上所述，不以藝人自詡之于右任，真正影響其詩歌、書法風格特色之主因，並非純然一味地從事藝術臨摹或創作，而是藉柔翰之筆，揮灑胸中塊壘，故影響其詩歌及書法藝術特色之因子，乃在其學養、人格、閱歷、內在修為等因素之融合而成，故稱其為「桂冠詩人」及「曠代草聖」，亦當之無愧。





奴隸-反抗

奴隸-垂死

附圖一

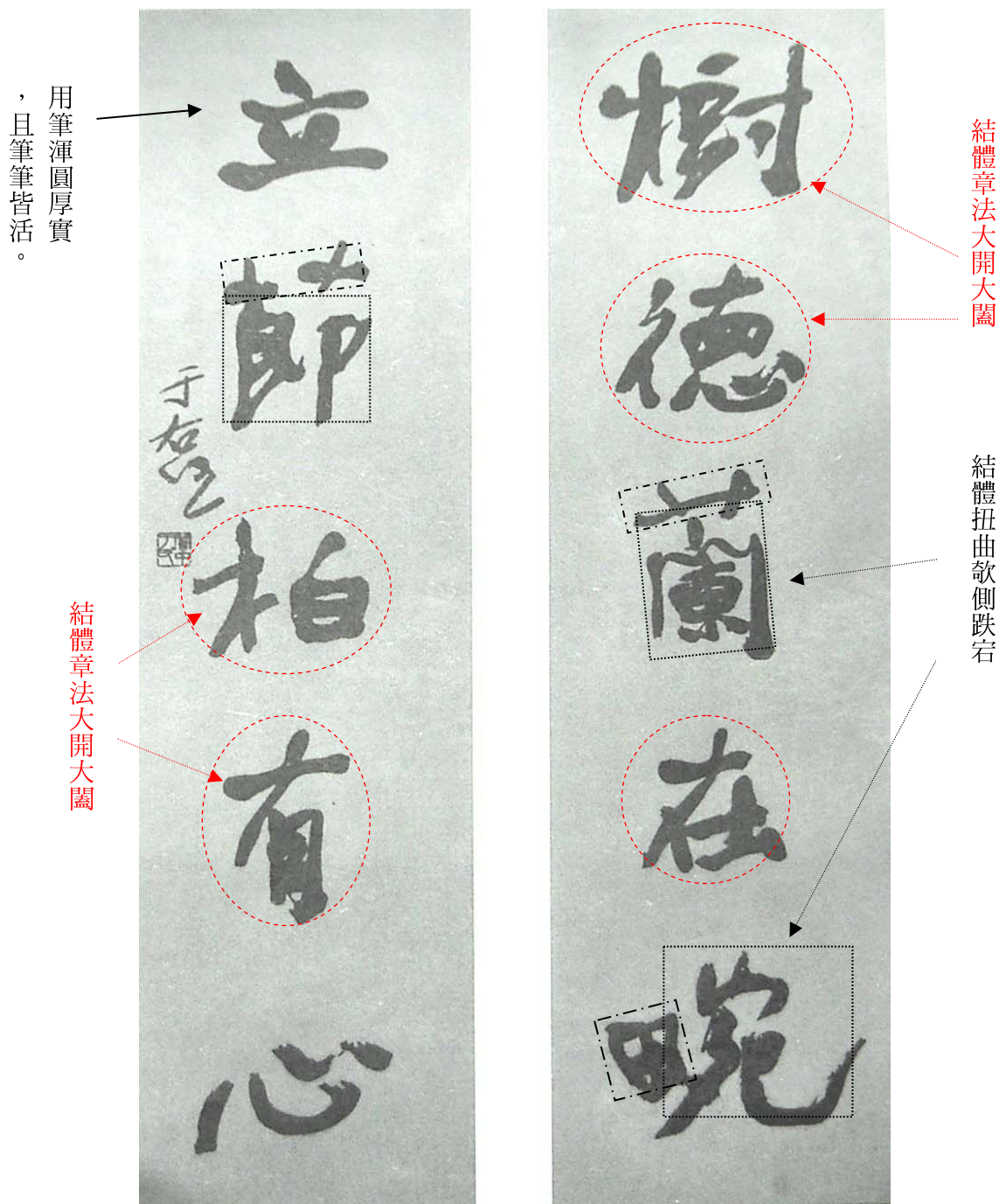
米開朗基羅〈被俘的奴隸〉  
摘自傅雷《傅雷美術講堂》



附圖二 馬利尼〈騎手〉  
摘自王林《美術形態學》

鷹書起燕五城東下視星  
辰在年空行道培基  
重迎之玉清安在乃有云  
中  
帝躬聽守帝湖鉅灣  
水氣噴噴氣風石栢年  
六電雲隊競梁上云  
制  
書  
袁

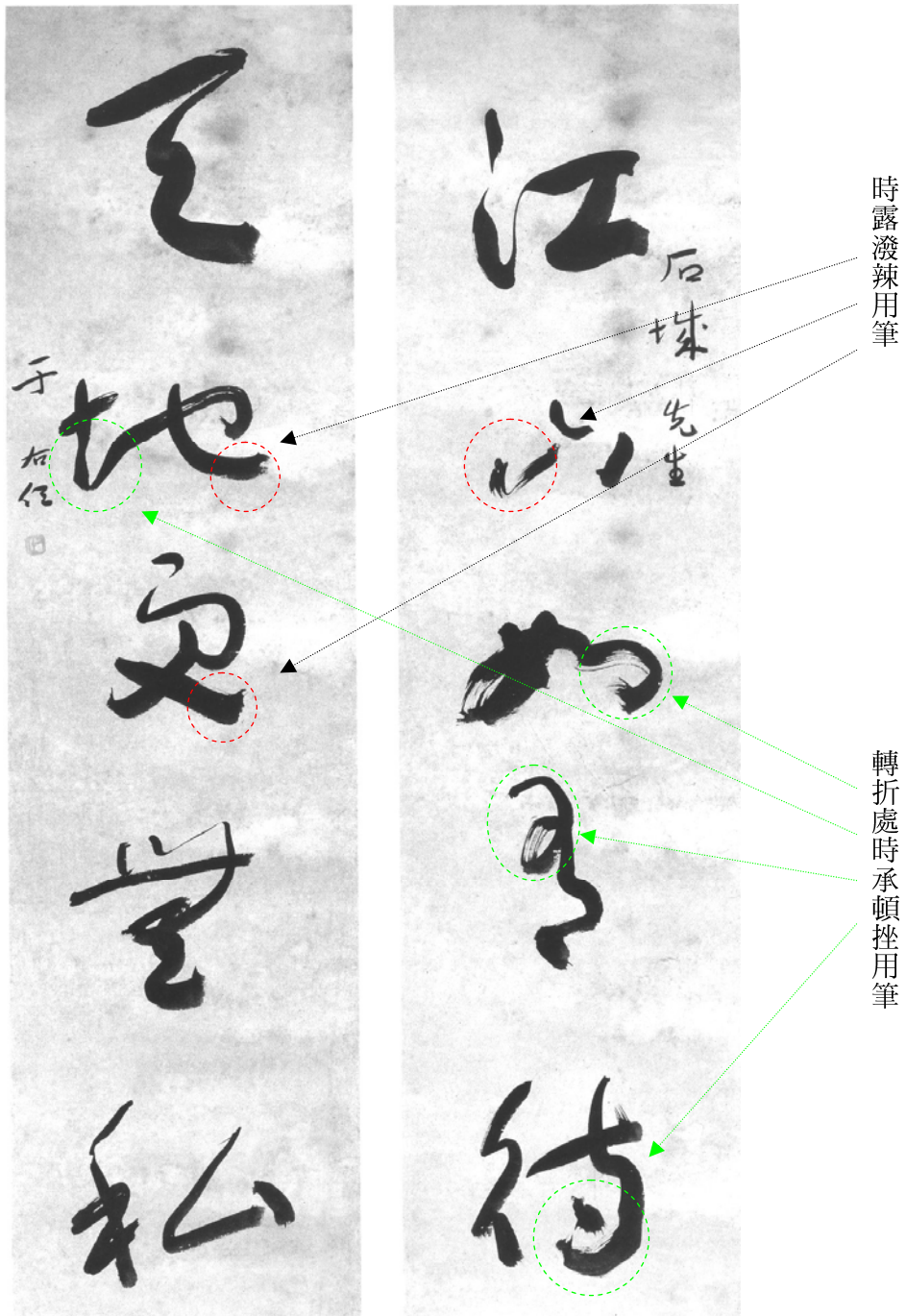
附圖三 楊維楨〈小遊仙詩卷〉  
摘自邱振中《書法的形態與闡釋》



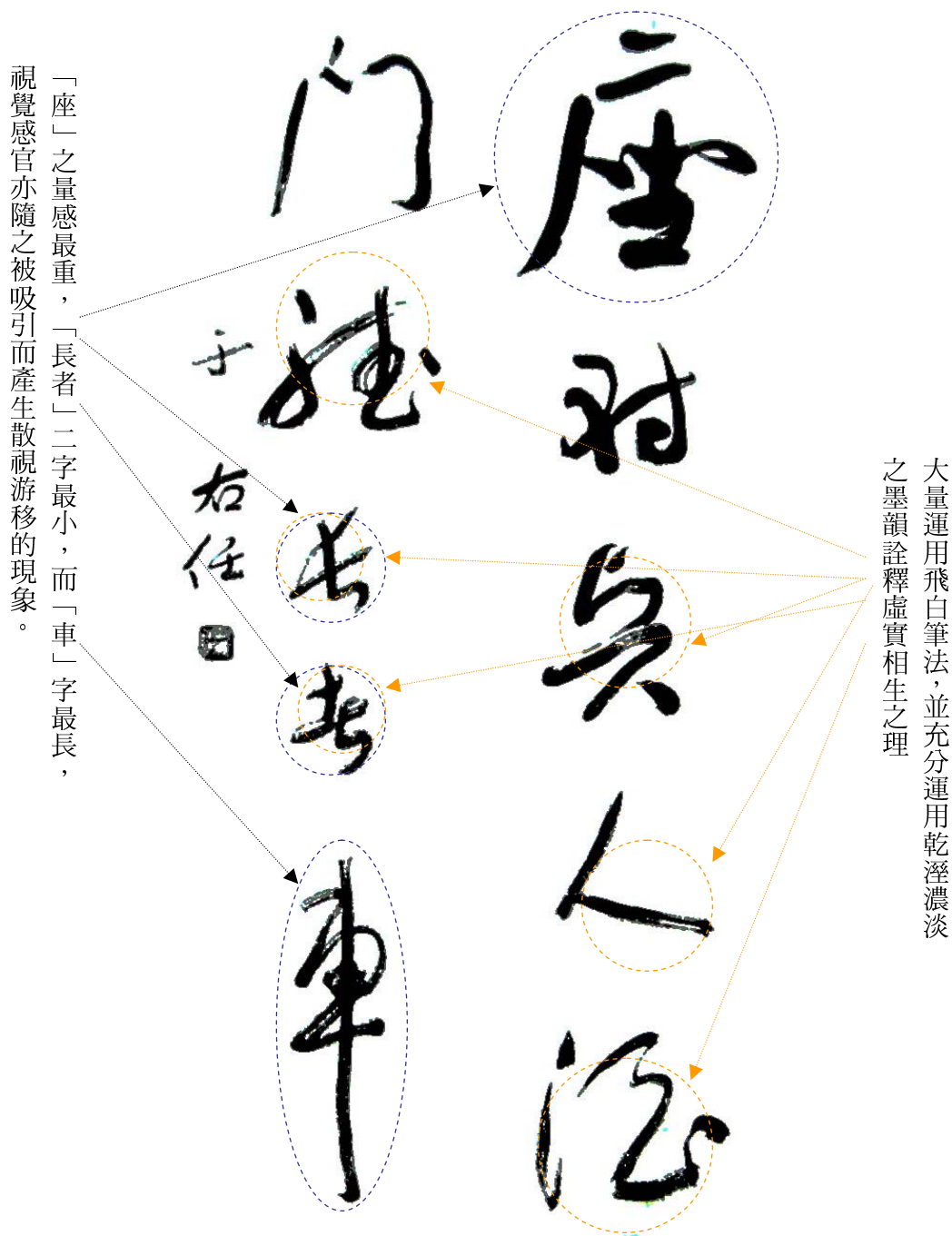
附圖四 于右任〈樹德立節五言聯〉  
摘自胡雪瑋編《于右任書法集》

(為便於欣賞及解析，文字說明部分為筆者所加)

通篇採逆勢中鋒運筆，且提按分明



附圖五 于右任〈江山天地五言聯〉  
摘自國立歷史博物館編輯委員會編  
《千古一草聖 于右任書法展》  
(為便於欣賞及解析，文字說明部分為筆者所加)

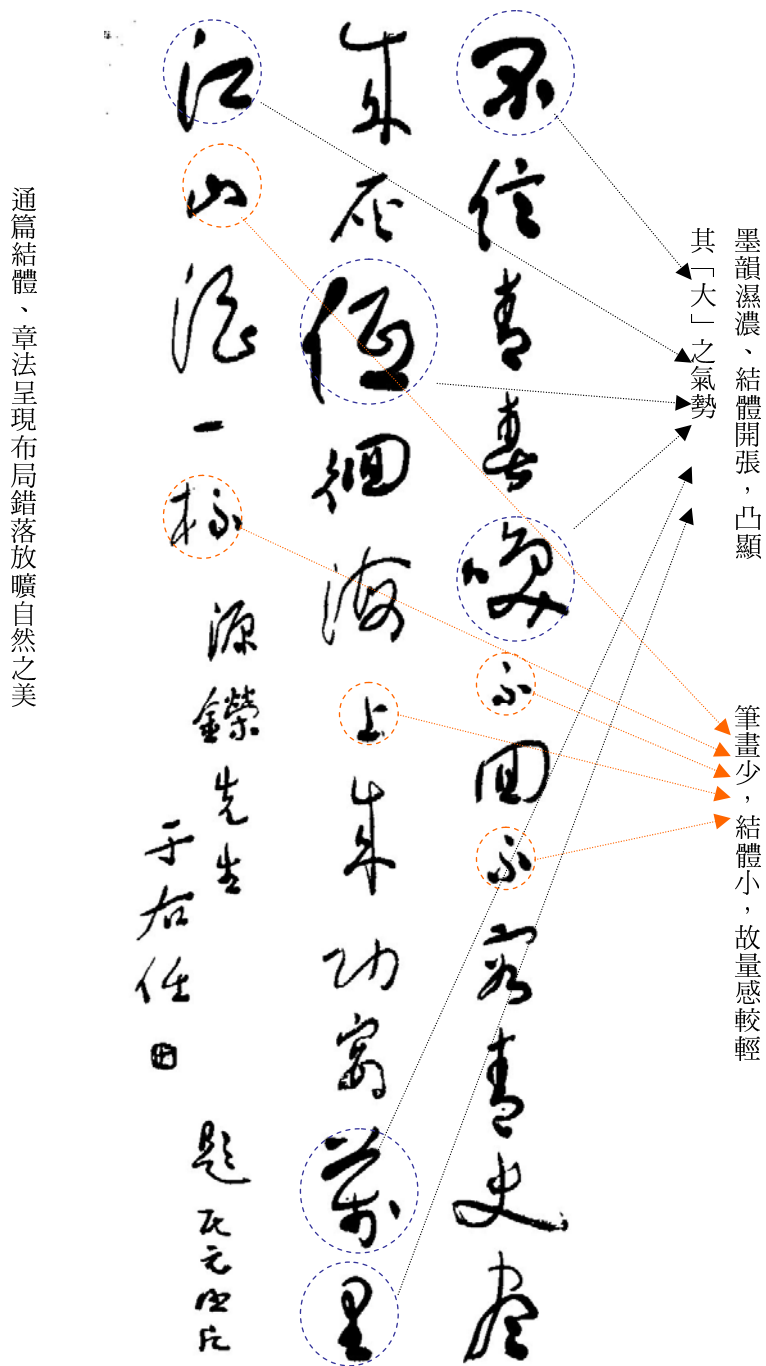


附圖六 于右任〈座對門聽五言聯〉

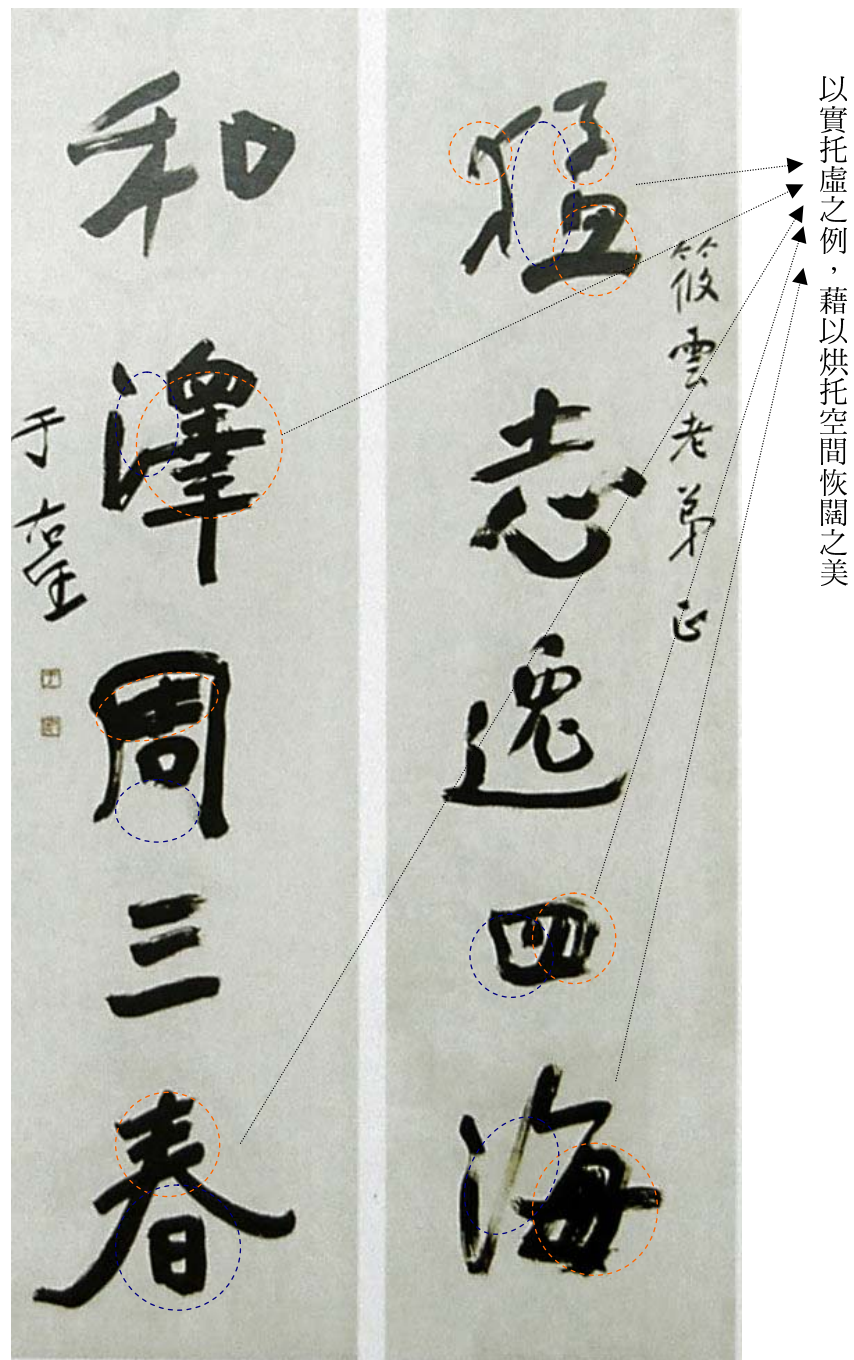
摘自國立歷史博物館編輯委員會編

《千古一草聖 于右任書法展》

（為便於欣賞及解析，文字說明部分為筆者所加）

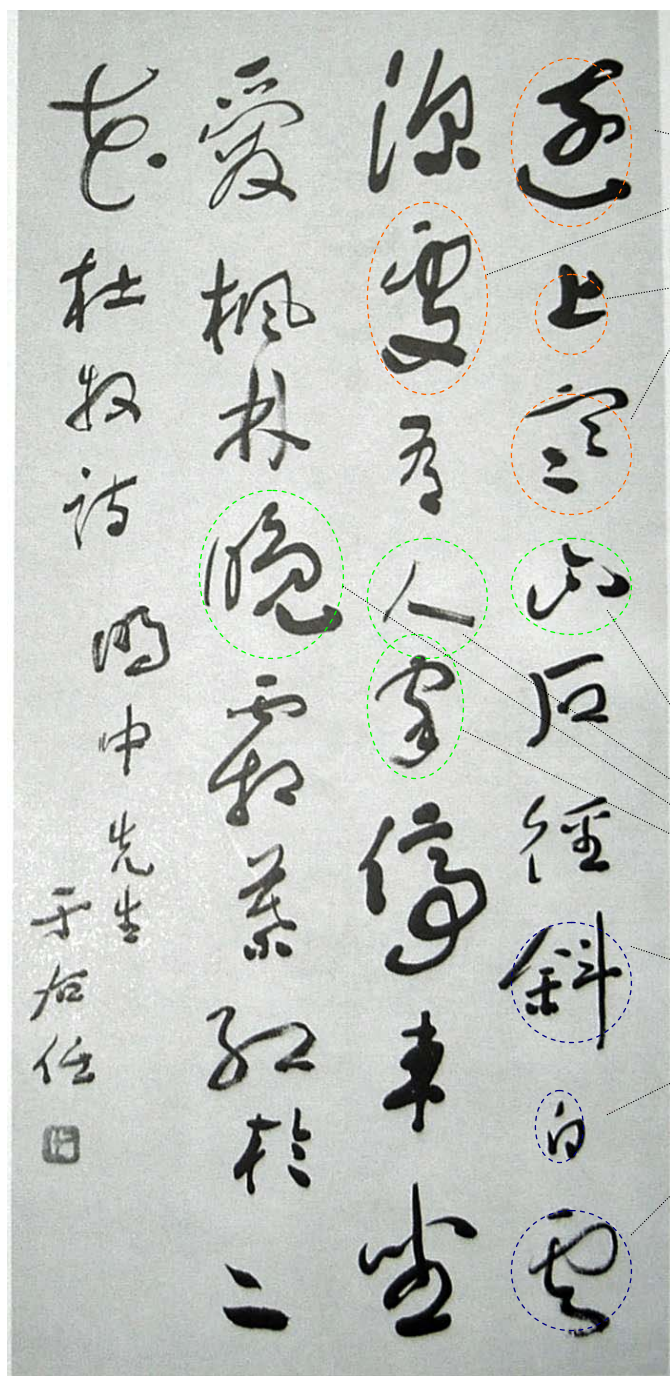


附圖七 于右任〈題民元照片〉  
摘自杜三鑫編《三百年來一草聖》  
（為便於欣賞及解析，文字說明部分為筆者所加）



附圖八 〈猛志和澤五言聯〉  
摘自杜三鑫《三百年來一草聖》  
(為便於欣賞及解析，文字說明部分為筆者所加)

就章法而言，作者善用乾溼濃淡之墨韻及大小開闔之結體，以營造視覺反差對比，故呈時空恢弘、氣勢弘闊的立體空間之美。



「上」字凝鍊，烘托「遠」「寒」「處」疏朗之感。

「白」字形體較小，用筆較細瘦，亦反襯出上下之「斜」、「雲」等字之疏朗放曠。另「人」之結體較小，筆畫亦少，故烘托「山」、「家」、「晚」等字之疏朗放曠（以下可依此類推）

附圖九〈杜牧七言絕句〉

摘自杜三鑫《三百年來一草聖》

（為便於欣賞及解析，文字說明部分為筆者所加）



## 參考書目

### 一、專書（依作者姓氏筆劃排列）

- 于右任：《右任詩文集》台北：正中書局，1973年4月台2版。
- 毛正天：《中國古代詩學本體論闡釋》台北：五南圖書出版公司，1997年4月。
- 王 林：《美術形態學》（台北：亞太圖書出版社，1993年10月）。
- 王僧虔：《筆意贊》，《歷代書法論文選》上海：上海書畫出版社，2000年12月。
- 王羲之：《蘭亭敘》，《中國法書選》東京：株式會社二玄社，1988年5月。
- 包世臣：《藝舟雙楫》，《清人書學論著》台北：世界書局，1978年4月。
- 朱 熹：《四書集注》台北：學海出版社，1979年4月。
- 吳功正：《審美形態論》，《文學美學研究資料選集》高雄：春暉出版社，2003年9月。
- 李元洛：《詩美學》台北：東大圖書股份有限公司，2007年7月2版1刷。
- 李清筠：《時空情境中的自我影像-以阮籍、陸機、陶淵明詩為例》台北：文津出版社，2000年10月。
- 李澤厚主編，騰守堯著：《審美心理描述》台北：漢京文化事業有限公司，1987年3月。
- 李蕭錕：《書法空間藝術》台北：石頭出版社，2005年8月。
- 宗白華：《藝境》北京：北京大學出版社，2005年11月。
- 邱振中：《書法的形態與闡釋》北京：中國人民大學出版社，2006年4月第2次印刷。
- 金學智：《書法美學談》台北：華正書局，1989年3月。
- 陳振濂：《書法美學》西安：陝西人民出版社，2002年7月第1版第5次印刷。
- 陸士衡：《文賦》，《文選》台北：藝文印書館，1991年12月。
- 黃永武：《中國詩學設計篇》台北：巨流圖書公司，1992年5月。
- 許 慎：《說文解字》，《古經解彙函》台北：鼎文書局，1974年3月。
- 郭慶藩：《莊子集釋》台北：華正書局，1991年8月。
- 張壽平：《于右任詩書編年釋譯》桃園：紫辰園出版社，2007年1月。
- 傅 雷：《傅雷美術講堂》台北：城邦文化事業，2003年9月。
- 漢語大字典編輯委員會：《漢語大字典》湖北：湖北辭書出版社，1990年5月。
- 劉熙載：《藝概》台北：漢京文化事業有限公司，1985年9月。
- 劉勰著，王更生注譯：《文心雕龍》台北：文史哲出版社，1991年9月。
- 劉鳳翰：《于右任年譜》台北：傳記文學雜誌社，1967年8月。

### 二、期刊論文（依作者姓氏筆劃排列）

- 于德山：〈中西藝術時空觀探析〉，《江海學刊》2004年第1期。

沃興華：〈從創作到臨摹〉，《書畫藝術》2007年第1期。

柯夢田：「意境理論體系之美學意蘊闡述研究」，高雄：高雄師範大學國文學系博士論文，2006年7月。

柯耀程：〈從美學視野論于右任詩書之悲壯情懷〉，《興大中文學報》第25期，台中：國立中興大學中國文學系，2009年6月。

馬正平：〈作為時空之美的「古雅」-王國維「古雅」說審美本質初探〉，《四川師範大學學報》第29卷第2期，2002年3月。

曾今可：〈臺灣的桂冠詩人〉，《臺灣風物》15卷第3期，臺北縣：台灣風物雜誌社，1965年8月。

劉可欽：〈中國古代審美觀念中的時空藝術〉，《江海學刊》1996年05期。

劉永嵐、李廣志、李廣華：〈王國維「三境」說理論感發聯想分析〉，《內蒙古社會科學》2004年11月，第25卷第6期。

### 三、畫冊（依作者姓氏筆劃排列）

杜三鑫：《三百年來一草聖—于右任先生百二十歲誕辰紀念展》台北：財團法人何創時書法藝術文教基金會，1998年2月。

胡雪瑋：《于右任書法集》天津：天津古籍出版社，1996年10月。

國立歷史博物館編輯委員會：《千古一草聖 于右任書法展》台北：國立歷史博物館 2006年12月。

蕭大毅：《于右任墨迹選》湖南：湖南美術出版社，1999年3月。