

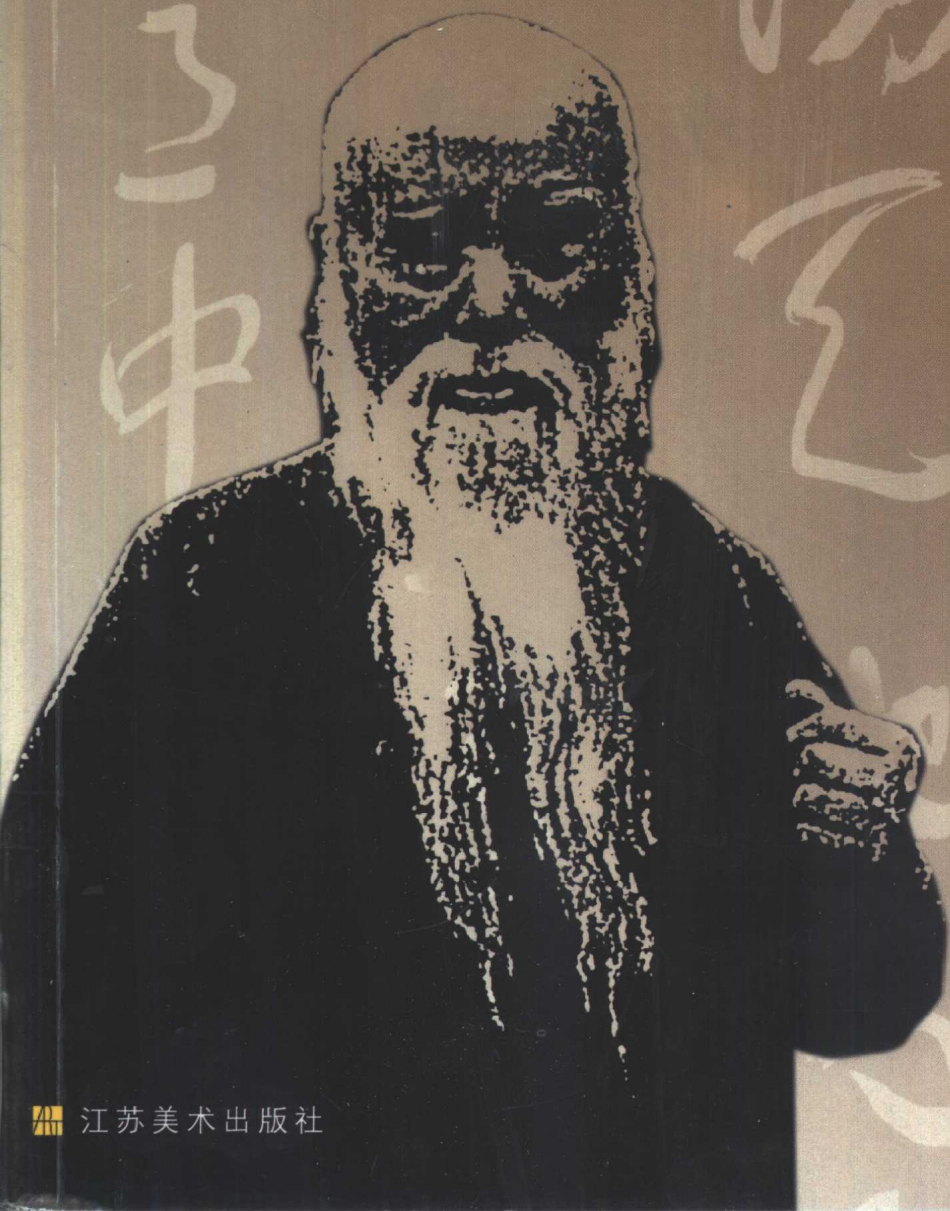
20

世纪
杰出书法家

于右任

书法艺术解析

马啸著



马啸著

江苏美术出版社

于右任书法艺术解析

NASGP/09

寫韻樓高敞綺窗旋風
葉捲成雙滄洲一卧何時
善本連艫盡江
于右任
截書紀本
詠李振

图书在版编目 (C I P) 数据

于右任书法艺术解析/马嘯著. —南京:江苏美术出版社, 2000.6 (2001.2 重印)
(20 世纪杰出书法家)
ISBN 7-5344-1040-1

I. 于… II. 马… III. 汉字-毛笔字-书法-研究-中国-现代 IV. J292.112.8

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 29255 号

责任编辑: 郑必宽

张学成

审 读: 杜 辛

装帧设计: 陆鸿雁

监 印: 符少东

责任校对: 吕猛进

于右任书法艺术解析

马 嘯 著

江苏美术出版社出版发行

江苏省新华书店经销

通州市印刷总厂印刷

2000年6月第1版2001年2月第2次印刷

开本787×1092 1/16 印张4.5

印数5,001—9,000册

书号: ISBN 7-5344-1040-1

J·1041 定价:14.80元

社址/南京市中央路165号

电话/3308318 邮编/210009

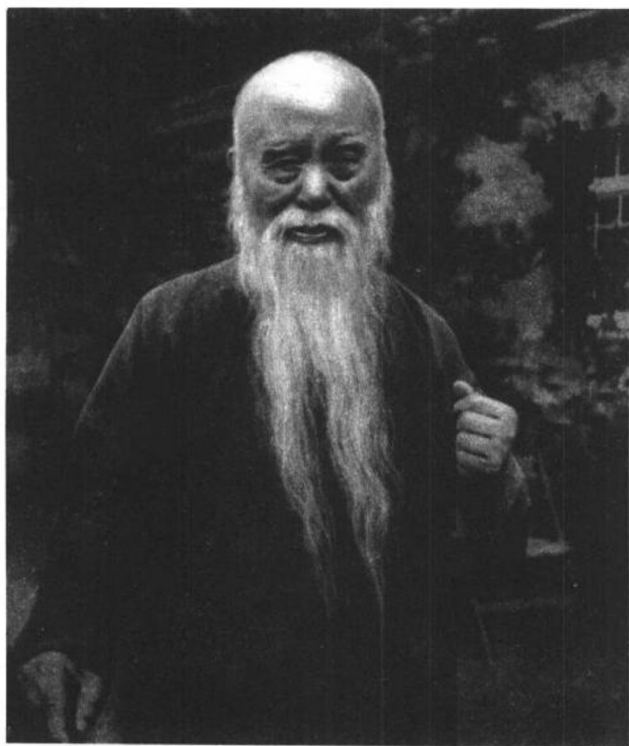
发行科/南京市湖南路54号

电话/3211554 3301523 邮编/210009

目 录

一、于右任书法艺术的特色及贡献	(5)
二、笔法篇	(7)
三、结构章法篇	(30)
四、意境篇	(39)
五、于右任年表	(48)
六、于右任作品选登	(53)

一、于右任书法艺术的特色及贡献



于右任先生像

清末民初，是中国文化史上一个风起云涌、英雄辈出的时代。这是一个旧秩序行将消亡、新秩序宣告诞生的时代。然而，行将覆灭的旧秩序却死而不僵，久久不愿退出历史舞台；相反，初临人世的新秩序真诚得有些幼稚，纤弱得有些经不起风雨——这是一个令人感慨、令人兴奋、但又令人有些失望的时代。

然而，在书法这门中国最古老、最悠久、最简单，然而又最难以彻悟的传统艺术，却没有政治般的含糊与彷徨、果敢而成熟，这是清末民初书法明显优于中国其他类型造型艺术的一大特点。

清末民初，或说整个中华民国这短短三四十年的时间是中国历史上少有的派别林立、观念出新、军阀割据混乱时期，如果说整个中国政治、军事、文化乃

至整个意识形态呈现一派千头万绪、混沌无序景象的话，那么作为中国传统艺术最重要的代表——书法，在此时却一反常态，呈现出一片清晰而明朗的景象：

——没有明清早期众多文人所普遍持有的抱残守缺心理：排斥除阁帖以外的一切书法形式，以一种“雅化”的文化态度来对待无限多样、丰富的文化传统、遗存；或以一种与整个东方宗法、专制制度相对应的“实用主义”态度来规范艺术创作，致使原本生机勃勃的书法艺术日益坠入“台阁体”和“馆阁体”的泥潭（这是指整个知识、文化层而言，个别富有反叛色彩和创造力的天才型书法大师当然不在此列）。

清末民初，是中国文明的转折期。按理说，处在这样一个中国历史上前所未

有的向西方、向现代开放的转折期,作为中国传统艺术的一个最具重要象征的书法艺术,其前景多少是让人有些担心的。但是事实却大大出乎我们的意料:清末民初呈现出一幅自汉魏以来少有的繁盛景象,不论是具有创造力大师的数量还是整个艺术创造的深度,这一时期的书法都不亚于前代,甚至有相当一批书法大师在某些方面——如对运笔、用墨、造型等的理解与运用等方面的成就超过了前代的大家。因此,我们每每翻阅书法史,面对清末民初,总免不了会从内心涌起一份欣喜和崇敬。

书法的中兴应感谢从明中叶以来的徐渭、张瑞图、黄道周、倪元璐、王铎、傅山、金农、郑燮、伊秉绶、邓石如、何绍基、赵之谦等一大批天才型的、以自身全部情感作代价来从事艺术实践的书法大师们,以及那一时期为躲避令人不寒而栗的“文字狱”而躲进“故纸堆”、钻进古墓的文化学家们,正是由于他们的努力,才使日趋单一、几近窒息的中国书法在走进中国近代社会大门的前夕,重现了无限的多样与丰富,从而一步一步走出了那个诱人的象牙之塔,迎来了一个阳光明媚的新天地。

尽管这一时期仍有像张裕钊、李瑞清这样的以一种近乎偏执且带有机械色彩的生硬魏碑笔触来对待传统的书法家,但兼收并蓄、碑帖结合已成为当时绝大多数书家的自觉选择,正是由于有了这种气度、心态,才造成了整个清末民初以及整个民国书法的兴盛。在这个令人兴奋的年代,需要我们铭记在心的人实在不少,以至于我们随手点出几个,都可能作为19世纪或20世纪中国艺术的典范:

康有为、吴昌硕、沈曾植、齐白石、黄

宾虹、罗振玉、李叔同……当然还有于右任。

从清末民初直到当代的书法历史中,于右任是绝对不能绕开的一个艺术的、学术的存在,如果对于右任视而不见,那就是对近现代中国书法家、对悠久的历史中国造型艺术传统的推陈出新所作的努力以及所取得的成就的漠视,也就无从谈论中国艺术的本质及魅力。因为在于右任身上凝聚着一位由传统文明塑造但又能欣然面对现代文明的中国书法家对于构成中国书法相辅相成、互不可分的两个主体部分——碑与帖的独特理解以及在此基础上的创造,凝聚着那个令人兴奋的历史转折期的中国文化精英对书法这门纯东方、纯传统艺术的美的理解和创造。

这种理解和创造,时隔半个多世纪,但仍启迪着我们。



1909年,于右任在《民呼日报》案结束后,东渡日本,与王伊文(中)、张登云(右)合影

二、笔法篇

在近代碑学运动中，于右任是一个集大成者和终结性的人物。他以一个文化学者的气度，在“碑学”的这个旗帜下，兼收并蓄，博采众长，从而为中国近代书法创立了一种刚柔相济、生动别致、恢宏大气的艺术风格，这种艺术风格是这样的和谐、成熟并富有独创精神，以致使得此前或同时代的不少以崇尚北碑为终身艺术追求的书家的作品放在它的面前，便会显得僵硬、矜持或做作。

要理解于右任书法艺术的和谐之美和创造内涵，我们首先从他的笔法分析起。

大凡对于右任有所了解的人都知道，于右任走的是一条由帖而碑的道路。

据有关资料显示，于右任是从光绪十六年（1890年）开始学书法的。那时他11岁，在毛班香私塾里从太夫子毛汉诗学草书，临习东晋书圣王羲之的《换鹅帖》。众所周知，在当时许多人学书并不是像现今的许多人一样，为了掌握一门传统艺术，而是为了写一手端正的好字，以将来应付科举考试的需要，所以少年的于右任在私塾真正学习的是楷书，草书在其中仅是一种补充而已。毛班香是关中一带有名的私塾老师，在他的观念中，楷书是其他各类书体的基础，所以他特别重视教学生们学习楷书。

与整个时代的氛围相一致，光绪中叶，人们学习书法的首选范本依然是赵孟頫、董其昌、欧阳询等人文雅、舒畅、工

整一路的书体，其中尤以赵孟頫的楷书最为一般文人所钟情。因为赵氏楷书（图1）在诸多书体中最能体现端庄、丰腴与温雅这三大特性，而此恰恰是最能为一

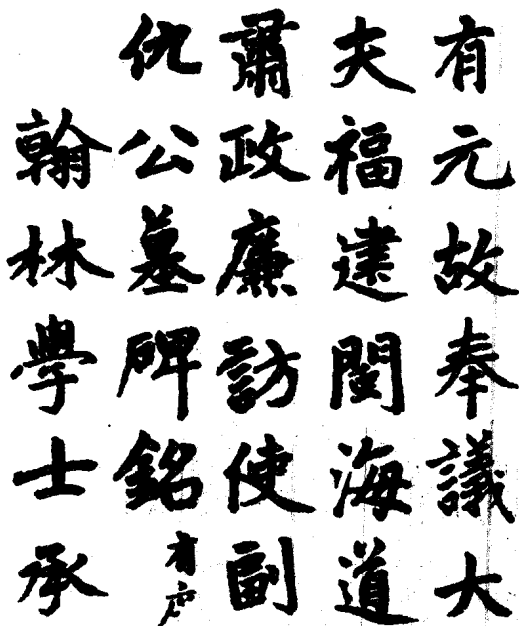


图1

般民众普遍接受的艺术品格，这一点从唐代工笔画在所有中国传统绘画形式中最能赢得观众这一事实就可得到证明。不仅如此，赵氏楷书还有一个别的楷书不具备的“优点”：虽然是楷书但并非像唐楷一般法度森严，它是一种行书意味十足的而且并无过分特殊技法的楷书。正是由于此种通俗易懂、通俗易懂的特性，才使赵体楷书在传统日益丧失、人们对传统的奥义日益隔膜、日益缺乏了解的明清及近代社会受到空前的青睐（从



图2

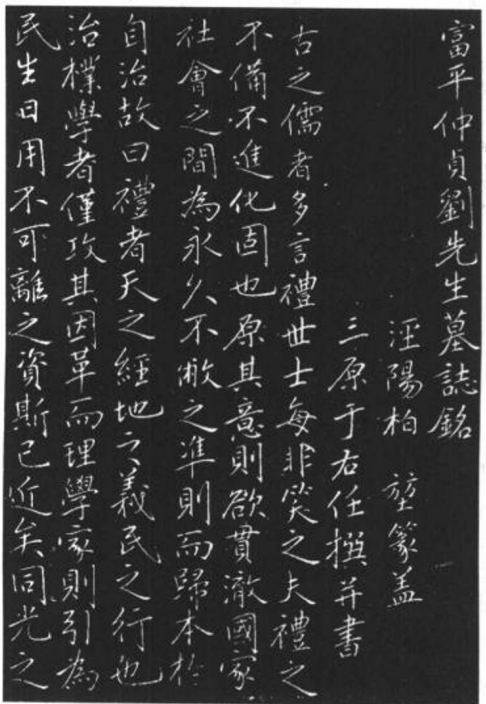


图3

某种意义上说，赵体的产生也正是中国书学传统日趋淡薄的结果。举个例子，唐代褚遂良的楷书尽管也具备端庄、温雅的特征，丰腴这一点尽管不如赵孟頫，但也算饱满，但由于其中精良且不易察觉的特殊笔法——如诸多呈S形运行的起笔（这一点在两部传为褚遂良作的楷书作品《倪宽赞》、《阴符经》中表现得特别明显，见图2），使得后代诸多的书法实践者在学习、借鉴褚氏书体风格时常常望而却步，此种原因导致了褚书继承者的稀少。

作为于右任的书法启蒙老师，毛班香是那个时期成千上万赵体楷书追随者中的一员。毫无疑问，他也与成千上万的赵体楷书追随者一样，教导他的学生从《千字文》入手学楷书。这种按部就班、循序渐进的教育，为日后于右任在转而学习北碑时不致坠入过分狂躁、刚狠的魔道起了决定性作用。

所以，从本质上来说，于右任初期的学习对日后其书法艺术风格的影响更多地表现在一些笔法内涵而非结体或章法上，因为在成熟的“于体”书法中，外部形式特征（主要指结体和章法）主要来自于对北碑的借鉴和改造，王羲之或赵孟頫书体的影响微乎其微，几乎可以忽略不计。我们这么说，并不否认在于氏初期作品中此两人的影响从笔法、结体到章法的全面存在，这一点，从其1919年（40岁）所书的《刘仲贞墓志铭》（图3）就可清晰地见到，字迹遒丽、清劲舒展的行楷作品可以说就是赵孟頫楷书与王羲之行书相结合的产物。

在此我们仅就笔法将其作一分析。

除去结体舒展外，《刘仲贞墓志铭》在用笔上有两个最为明显的特征：线条清秀，点画圆融。这前一个特征无疑来自

集王羲之行草精粹的《圣教序》(图4)。如果我们仔细审察《圣教序》,便会发现,这件由唐代高僧集字整理而成的传世杰作尽管某些字之间的协调性并非完全令人满意,同时它们之间笔触的粗细也并非一致,但就整体而言,线条清劲、雅致,不像《姨母帖》那般丰腴,也不像《兰亭序》那般错落、爽利。具体而言,就是在许多横画和竖画中,都保持了一种直线运动(当然起收笔的细微的曲线或折线运动是不可避免的);并且,在一字之间,笔画的粗细在清瘦这一基调下基本保持一致(起收笔及转折处的重点强调也是必然的),这些特征的存在,使《圣教序》具备了直与清这两大个性,而这一点,我们也恰好能在于右任的《刘仲贞墓志铭》中找得到。当然于右任的书法决不是王氏行书的翻版,在这其中还有一种婉约与圆融,这便是继承赵孟頫风格的结果。我们如果将《刘仲贞墓志铭》与赵氏行书的《苏轼古诗卷》(图5)相比较,很快会在它们点、捺与转折处发现相当的一致性:圆转、轻盈,而这在瘦硬、转角分明的《圣教序》中是难以找到的。

于右任的艺术旅程是一部演进着的流动的艺术发展史。如果说在40岁所作的这则墓志铭中圆融、温雅的世俗成分占据主导地位,因而没有能淋漓表现出这位近代艺术大师的骨格与气度的话,那么我们并不用着急,因为仅仅在两三年之后,在这位旷世奇才的身上雄强之气已浩浩荡荡。

《淳化纪游诗之一》(图6)与《王仲宣从军诗之一》分别作于1922年10月、11月,风格如出一辙,因此我们完全有理由相信此种风格的出现并非是作者心血来潮的结果。

如果我们将此两件作品与前面提到

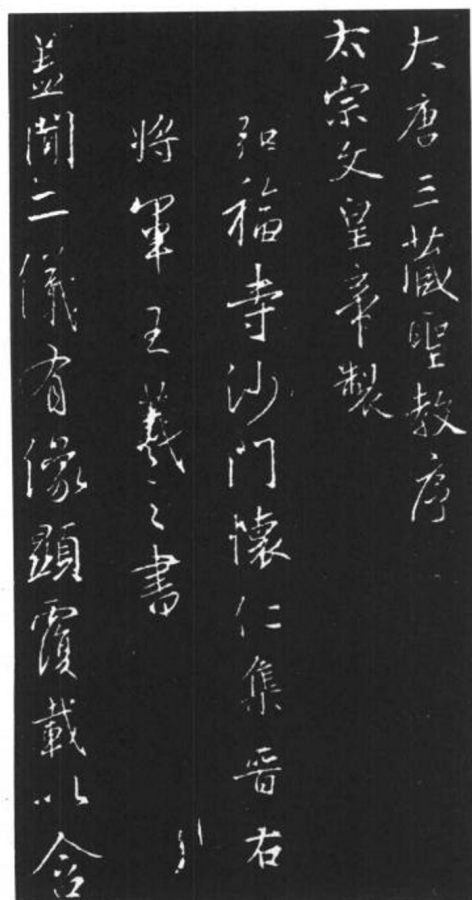


图4



图5

春若學長兄 雨正
雪積山似近 雪消山似遠 貪看南山雪 却從北山轉
任所之探奇興 不淺 大壑忽前橫 沿路水雪滿
徑 益反鳴泉續 溪斷泉下有平川 平又沃衍居良
人雜樹數千本 水田數十畝 蔬菜兩畦 產不計 風俗淳
生活簡 生民自穴居 夏涼冬日煖 徘徊未能去 我衣徒自
途 困難思老馬 馳峻阪 吾弟平不平 躬耕未為晚
頻上白雲句 舒卷
十一年十月于石印 圖

图6

使持節鎮北大將軍
恭宗之第十一子
暉霄極列耀星華
徽用能端玉河山
越處使庶孩歸仁

图7

的《刘仲贞墓志铭》比较,明显地发现它们之间在艺术风格上来了一场根本性的转变。这里我们仅从笔法的角度来分析此种转变的内涵:

首先,运笔的节奏有了很大不同。在《刘仲贞墓志铭》中,作者自始至终所持的是一种匀速的运笔方式,所以线条挺直,粗细均匀;而在《淳化纪游诗之一》中,作者笔触此起彼伏,抑扬顿挫,变化多端,即使在同一根线条中也是忽而轻描淡写忽而着力行进。此种用笔方式大大增强了线条的节奏感。因此,从整体上看,前者显得雅致、匀称,后者显得拙朴、艰涩。

其次,笔触所强调的重点有了很大不同。在《刘仲贞墓志铭》中,笔触的重点不外乎下列三者:起笔、收笔、转折,而且重轻着力基本相等;而在《淳化纪游诗之一》中,笔触的重点有了很大的不确定性,其可以将整根笔画作强调,也可以只将笔画的末端作强调(一般说来,横画是将线段的中部作强调,撇和捺是将线的末端作强调,竖画则没有定则)。

第三,笔触的长度有了很大的不同。在《刘仲贞墓志铭》中,线与线之间的比例关系是基本固定的,即在符合协调、均衡的原则下保持一定的长宽比值;但在《淳化纪游诗之一》中,此种协调、均衡的比例关系消失了,笔触有时被拉得很长,有时则被缩作一团。因此整个作品有一种犹如把握不当而造成的童真味。

毫无疑问,《淳化纪游诗之一》的这种不协调、不均衡、不流畅的特殊审美效果,是作者借鉴了稚拙、质朴一路北朝碑版书法的结果。如果我们拿出北魏时期的《元祚墓志》(图7)与20年代初的于右任作品相比较,尽管其中并没有那种模仿与被模仿的关系,但它们之间的渊源

关系是明确无误的。

20年代初至1925年的数年，可以说是于氏书法最具魏碑风格的几年。此时这位艺术天才将那种产生于战乱的北朝时期的独特书体中的刚狠、直率的用笔特征发挥到了极点，从而产生了一批气势磅礴、斩钉截铁的书法作品。

在这批作品中，对联“丈夫志四海，古人惜寸阴”（图8）及“习静心方泰，无机性自闲”（图9）是较有代表性的两件作品。

相对于前期那类较温润、纤巧的作品，此两件作品有两个明显的用笔特征：

一、线条粗壮、刚直，没有此前或此前作品中所普遍具有的弧形线条。

二、起笔、收笔和转折部棱角分明，而这种棱角在于氏其他时期的作品中很难见到。

此后不久产生的作品，继续光大北碑的鲜明个性。

在对联“绣虎雕龙笔，腾蛟起凤词”（图10）、“阅古宗文举，临风怀谢公”（图11）中，我们一眼就能看出，这是魏碑风行下的产物。因为在帖学占统治地位的时代，像此类作品中所显现的霸气（非贬义）与悍勇是不可想像的。当然，如果从艺术分析学的角度来看，此两联与前两联，在用笔上产生了一个微妙变化，这便是：

一、线条由一味的粗壮变为细长，并且由一味的刚直变为曲直相间，弧形线被大量使用；

二、将性情外露的草书笔法融入其中，在增强随意性的同时，又增加了用笔的丰富性。

一句话，尽管此时的于氏作品仍是在锋芒毕露中显出一种咄咄逼人的豪气，但它正在向着灵动、轻盈、自由的境



图8



图9

閱古宗文舉
季廷仁兄心之
 臨風懷謝公
于右任
 繡虎雕龍筆
國芬仁兄法家白之
 騰蛟起鳳詞
于右任

图 10

彭君墓誌銘
 歸安沈尹默造文
 三原于右任書丹
 君諱世安字仲翔先世為福
 建侯官人父履中曾仕於陝
 西之白水樂其土風淳質久
 遂占籍焉君少孤家貧孝母

图 13

如君墓誌
 皇考王卿麻君之元子也皇
 其學必使其子孫讀書學為
 縮食痛自刻苦而不少懈移
 命讀書三原年十五補三原
 二十一年舉於鄉二十三年登進
 以繁劇事相委久之署興甯

图 12

界迈进。

毫无疑问,同一时期的著名的《茹君墓志》(图12)也遵循了这一用笔原则。

在1925年书丹的《彭仲翔墓志铭》(图13)中,我们再一次看到了于氏的那种早期的魏碑味风格。但毕竟此时的于右任已经受了帖与碑的双重洗礼,作品风格变得更成熟、更协调,也更美观。在笔法上具体表现为:一、起收笔形式趋于多样化(此前的作品的起收笔相对单一);二、运笔的着力点趋于匀称(此前作品的笔触重点往往在笔画的某一部分);三、运笔更婉转、线条更含蓄(此前作品的某些笔画之起端常常以直入式的简单方式写成,并且笔迹裸露,显得直露而雷同)。总之,一句话,与两三年前相比,此时的于氏魏碑体书法,开始从稚拙、滞重走向清新、轻盈,因此更为人们所接受。

据有关资料显示,于右任1907年29岁时在上海创办《神州日报》时就开始专攻魏碑,并精心临摹何绍基的书法,尤以临习何氏所藏《张黑女墓志》最为神似。只不过由于材料所限或是由于其自身先前的帖学影响过深,我们在20年代前无缘见到他的魏碑体作品。

即便如此,我们将20年代初作为于右任魏碑体书法风格的开端,仍是具有较为充分的(间接的)事实根据的。这个根据便是自1918年开始花了20年的时间、耗资10余万两白银来收集、珍藏汉魏碑,其中包括罕世珍品《熹平石经》和380余方北朝及各朝墓志。而这段时间正是他在陕西担任靖国军总司令(1918年至1922年)、国民军驻陕甘总司令兼陕西省行政首脑(1926年至1927年)时期。为收集碑刻,他精心研究并掌握了一套高超的鉴别真伪的本领。也正是由于这套在实践中练就的鉴别真伪的本领,

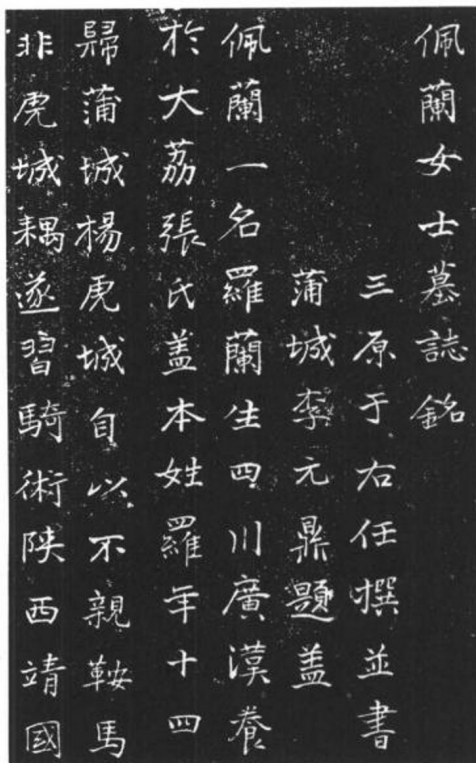


图14

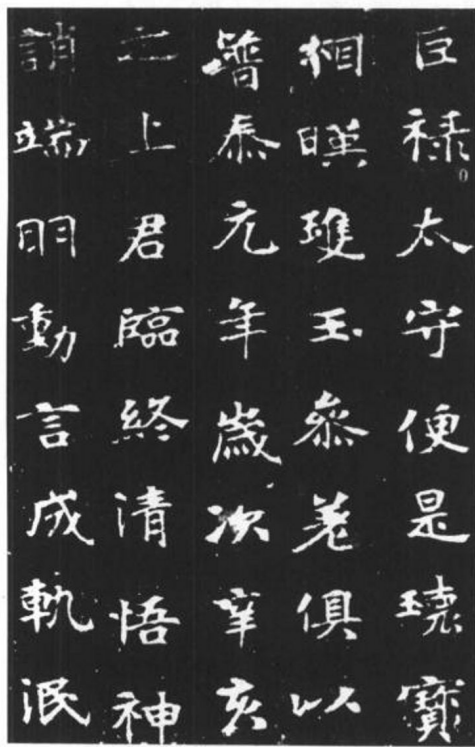


图15



图 16

撰并书丹的楷书力作，堪称作者中年时期之代表作。

这是一帧典型的以碑为构架、以帖为内涵，雅致又不失骨力、静穆又不失灵动、匀整又不失变化的饱含古典韵味的楷书作品，其用笔之丰富、造型之生动，完全可以与晋唐时期的楷书大师们的作品相媲美。

我们或许不能以《张黑女墓志》（图 15）和赵孟頫楷书的混合物来简单评价于氏的这件传世杰作，因为它身上熔铸着先代大师如钟繇、王羲之、王献之、褚遂良、赵之谦等人诸多的用笔或造型的精华，当然更不乏那些出自无名大师

之手的北朝碑版书法的笔墨精华。

下面，我们试以作品中具体的字形分析其用笔特点（图 16）。

“变”。以极肯定的上仰之点为全篇开端，接着以相似的上仰式的侧笔用笔作为主笔横画之起笔，行进中一边不断调整毛笔的走向，一边变化用笔的轻重缓急的节奏，最后以下沉式的顿挫收笔。可以说，这简单的一点一横定下全字的基调，这种基调在字中部的“口”处又得到了强调。明白了此理，就可领会其最后一笔“捺”所饱含的一波三折韵味和用意——这只不过是作者为统一全字风格而作的呼应。于右任中晚期行楷所特有的运笔魅力在此被再次显现。

“为”是“变”的风格继续。在这里，一切的用笔是为节奏服务的，所以不论撇、横或多重连续的转折，都凸现出于右任作为一个新时代承前启后的杰出书法家不安于现状的创造激情和艺术勇气。

“渡”与“围”。从风格上看，“渡”与“围”和“变”与“为”属两种不同的用笔方式指导下产生的字形。但从全篇来看，这正是于右任楷书之所以具有统一风格下的变化特性之原因所在。在“渡”、“围”二字中，作者将数年前在《刘仲贞墓志铭》普遍具有的简洁、硬朗、平直的用笔特征贯彻其中，没有多余的小动作，一切显得干净利落，颇具北魏名碑《张黑女墓志》之韵味。

“安”与“异”。品味过了“变”与“渡”，再来品味“安”和“异”更有一番味道。“变”是动的，“渡”是静的，而“安”和“异”则是动与静的合一。除去结构上动的因素，“安”字的动主要表现在其中部超长横画（这种超长横画的存在明显受到钟繇楷书的影响）突出的锋面运动和整个线条（呈左低右高形）的忽而上仰忽而下



图 17

沉的曲线状运动中表现出来。从大部分笔画来讲，属静态的，没有大起大落，跌宕起伏。与其相似，“昇”字的大部分笔画沉静、闲雅，只是由于那根长横的存在，加之最后一点的侧锋效果，才使整个字显得活泼多姿，不拘成法。

熔碑铸帖，使于右任迅速成为近现代中国书法史很少有人能企及的超一流的书法大师。这种提升的轨迹是如此清晰，以致任何一位只要稍稍懂得一点书法常识的人都能发现于右任步上艺术巅峰之秘密。

仅仅时过两年，于右任笔下又诞生了一则杰作——《耿端人少将纪念碑》（图 17）。它的诞生表明这位民国元老已不仅仅是中国书法的大家了，他已为使

自己成为艺术大师做好了所有的准备和铺垫。

初看此碑，似乎平淡无奇，远非于氏其他作品那样惊世骇俗、不同凡响。这是一帧颇具唐人气象的作品，端庄、稳健、饱满。在这里，作者笔下那种被强调得淋漓尽致的北碑味已被化解得无迹可寻。碑，在于右任那里并没有被抛弃，而是以一种更哲学、更东方化、更文人、更含蓄的方式被保存了下来——被保存在了于右任这位书坛巨擘的精神深处、笔墨深处。可以说，在此碑中，于右任将碑的果敢、挺劲与帖的含蓄、温润作了最为完美的结合。不仅如此，于右任后来创立的更具个性魅力的行楷书的一些基本要素在这里也都作了陈述，从用笔的角度来讲，



图 18

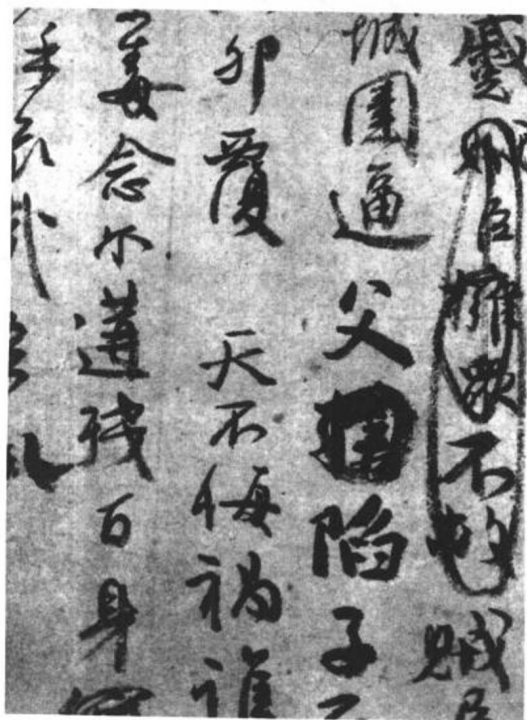


图 19

这些要素便是：

A 横画主笔起端下沉及重按（见图 17A、B 中部分字之横画）；

B 捺笔末端上翘（见图 17B 中的两个“之”字）；

C 横画以隶笔（形似捺笔）方式收尾（见图 17A 中的“下”、“备”、“军”及 B 中的“英”、“不”、“长”等字之横画）；

D 笔画少的字的线条被强调，使其显得比其他字粗壮（见图 17A 中的“士”、“平”、“匪”、“民”、“西”及 B 中的“一”、“志”、“公”、“之”、“日”等字）；

E 引入草书笔画，以增强楷书的运动感（见图 17A 中“翔”字的左上部两点及中部的两撇、“民”字的中部横画及最末一点、“旋”字右侧的中部及下部）。

于右任不愧为一代宗师，他的每一件力作几乎都能给人一种新的感受。如果说其以前的一些楷书作品，人们能在其中找到一些诸如类似赵孟頫、类似二王、类似欧阳询、类似褚遂良、类似《张黑女墓志》的笔墨意味的话，那么这次于右任又有了很大的不同，他是在向颜真卿（或具有颜书韵味的人）讨教，所以我们面前的这块《耿端人少将纪念碑》会有如此让人感到自信、满足的浑圆的线条与转折（图 18、图 19 分别为颜真卿的楷书和行书作品，请读者分析其与图 17 的某些神似之处）。

1930 年，于右任 51 岁。这是这位巨匠艺术生命历程中最值得大书特书的一年。这一年他为革命先烈、巾帼英雄秋瑾纪念碑亲书了碑文（由著名教育家蔡元培撰文），即《秋先烈纪念碑记》（图 20），从而宣告了他作为中国近代书法史大师地位的确立。

我们之所以如此看重《秋先烈纪念碑记》，将其作为于右任书法艺术的一个

里程碑,有如下一些理由:

第一,这是纯粹的艺术个性的产物。以往的于氏作品尽管也甚是精妙,但细细分析总能看到他人的影子,但在本碑中,于右任已完全从前人的模式中脱胎出来,不论是帖的或是碑的,在这里都已变得无迹可寻。

第二,这是将艺术技巧与生命激情完美结合的典范。翻开中国书法史,我们很难找到像本碑一样的笔墨精到同时又轻松从容、端庄优雅而又气象宏阔的正书作品,可以说这则几乎每一根线条都洋溢着生命热情的作品,本身就是一则纪念碑。

从笔法的角度来看,《秋先烈纪念碑记》的魅力主要表现在这样几个方面:

一、线条颇长,清畅灵动。作者以修长的线条作为基本元素,在笔墨行进过程中不断调整着毛笔的运进方向和节奏,从而使整件作品呈现出活泼生动的面貌。

二、草情隶意,水乳交融。尽管我们在前面的《耿端人少将纪念碑》中已窥见于氏将隶书与草书融入正书一些做法,但在本作品中,他将此做法推到了一个无以复加的任情挥洒境地,从而为千余年间形成、流传并已固化的书法正书形式提供了一种新样式。

三、变化多端,生机无限。作为一位大师级的书法家,于右任完完全全是用一副“艺术”的眼睛看待书法,而“艺术”的书法的一个至关重要的原则便是变化。这“变化”的涵义与魅力,在本作品中得到了很好的体现。例如图20中第一个“生”字,上中下三横,不论起笔还是收笔均很不相同,这种不同不仅是用笔提按轻重的不同,而且还是整个运行过程的不同,其中包括起首笔锋的切入角度,收笔的方向,以及线条中部的运行轨迹,等等。这是一个字中相同笔触的不同,即使两个相同的字,于右任也完



图 20



图 21