

穆棣书法作品集

缘波室小楷荟萃

歲惟己酉律中蕤賓於穆自署



缘波室小楷荟萃

穆棣 著

天津人民美术出版社

【穆棣书法作品集】

缘波室小楷荟萃

穆 棣

天津人民美术出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

缘波室小楷荟萃 / 穆棣著. —天津: 天津人民美术出版社, 2006.6

(穆棣书法作品集)

ISBN 7-5305-3112-3

I. 缘... II. 穆... III. 楷书 - 作品集 - 中国 - 现代 IV. J292.28

中国版本图书馆CIP数据核字 (2006) 第 069516 号

【穆棣书法作品集】

缘波室小楷荟萃 穆 棣 / 著

出 版 人: 刘子瑞

责任编辑: 邢立宏 吴 乔

装帧设计: 穆 棣

电脑制作: 徐秋霞

技术编辑: 李宝生

出版发行: 天津人民美术出版社

天津市和平区马场道 150 号 邮编: 300050

经 销: 全国新华书店

制版印刷: 无锡第二人民印刷有限公司

无锡市锡山区锡北镇八士桥 邮编: 214192

开 本: 889mm×1194mm 1/16

印 张: 13

印 数: 1-3000

版 次: 2006 年 7 月第 1 版 第 1 次印刷

ISBN 7-5305-3112-3

J·3112

定 价: 316 元 (全两册)

版权所有 侵权必究

若有印刷装订错误, 可向承印厂调换。



1998年

穆棣,无锡人,1947年生。国家一级美术师,中国沧浪书社社员,中国书法家协会会员、无锡市博物馆客座研究员、无锡市书法家协会副主席,任职于无锡市书画院。

髫龄学书,留心翰墨;弱冠发愤,积有岁时;壮岁矢志,鉴真辨伪;遂颜其居曰缘波室,盖从艺治学一如缘波以讨源也。工书擅文,尤精考鉴,以楷、草、行书见称于世。多次参加国家级重大展览,八十年代中期获“全国金牛奖书法竞赛”一等奖,“全国第二届中青展”一等奖;2002年获“首届中国书法兰亭奖·理论奖”等。作品辑入《中国现代美术全集》以及多种美术年鉴、辞书,又为中国美术馆、北京大学、南京大学等以及海内外收藏家收藏。其简介、部分书作以及创作实况等辑入《当代中国书家五十人》、《五体书法临摹示范》VCD光盘等书法教育片。

由江苏省文联、江苏省书协等主办的“穆棣书法作品暨学术成果展”于2005年6月22日至24日在南京江苏省美术馆展出,7月1日至3日在无锡市美术馆举办汇报展,展出1977年—2005年近三十年间的代表书作三百余件,以及《名帖考》(卷上)——缘波室法书名帖考证系列丛书第一辑样书等。

主要论文发表于《文物》、《中国书法》、《书法》、《兰亭论集》、《20世纪书法研究丛书》、复旦大学《文化遗产研究集刊》、台北《故宫文物月刊》、《故宫学术季刊》、香港《中国文物世界》等。

已出版著作有《〈韭花帖〉系列考》,学林出版社1995年12月版;《名帖考》(卷上)——缘波室法书名帖考证系列丛书第一辑、《穆棣书法作品集·缘波室翰墨汇观》、《穆棣书法作品集·缘波室小楷荟萃》,后三者皆天津人民美术出版社2006年7月版。

近年内拟出版的著作有《两宋御府书画装裱式考》——缘波室法书名帖考证系列丛书第二辑、《名帖考》(卷下)——缘波室法书名帖考证系列丛书第三辑、《论内外证据法》——缘波室法书名帖考证系列丛书第四辑、《关于题跋考订》——缘波室法书名帖考证系列丛书第五辑等。

序 一

写在《穆棣书法作品集》前

白谦慎

1947年，穆棣出生在无锡的一个书香世家。他的外祖父毕业于复旦大学，所学虽为机械工程，但于艺文涉猎颇广，尤擅篆刻书法。穆棣的母亲自幼耳闻目染，也曾下过一定功夫学书。穆棣五岁时便在母亲的教导下临池。而他成长的环境也充满着浓郁的书法气氛。故宅的匾额、砖楼题辞等多出自晚清江南名家之手。无锡驰名天下的人文景观中也有很多占贤题识，穆棣常徜徉其间，间或手自摹拓，时取寓赏。

文革爆发初期，学校停课，穆棣日以长锋羊毫悬肘作书，长达七八小时。1969年，穆棣下放到苏北东台县务农，后任乡村中学教师，有充裕时间研习书法。从1972年开始，他与无锡市第一中学的同届同学、当时也在东台县务农的华人德过从甚密，复经华人德引荐，结识江南书家王能父先生。后回锡又结识无锡前辈张涤俗先生，时聆教诲，获益良多。1977年初，穆棣调回无锡工作，此后他以三年功夫专攻钟繇《宣示表》、王羲之《乐毅论》、王献之《洛神赋》（十三行）等魏晋小楷，又试作蝇头书。1979年，华人德携穆棣小楷三件^[1]拜谒沙曼翁先生，沙老极为称许，以为不在明人之下，使穆棣受到很大的鼓励。此次作品集中所收他是年所临王献之《洛神赋》^[2]，是练习的残纸。在这件日课作品中，穆棣用大小不一的字，临了两遍，看得出来，他是力求在形神上逼似范本的。这是他在小楷临习上下过很大功夫的一个明证。

1986年，穆棣的小楷作品参加了全国第二届中青年书法展并获文化部和中國书法家协会颁发的作品奖（相当于一等奖）。在这一殊荣中，凝聚着他多年的辛勤。仅从作品集收录的数件书于1986年的小楷来看，穆棣在这一时期对小楷进行了多方面的探索。如《陶渊明移居诗》^[3]，字数不多，但有六朝墓志和写经的成分，字的中宫收得很紧，笔画的转折和钩，都见棱见角，很是清峻。杜甫诗二首^[4]和李白《蜀道难》^[5]则更多地吸取了汉简的养料，捺及主横右端有向上的波磔，飘逸多姿。

经过长期的探索，穆棣在小楷艺术方面形成了自己的独特风格。他的代表性书风，结体偏扁，笔画转折处多取圆势，在主横和主捺的收尾处，以求书笔法为之，有些楷书通常连接的笔画并不连接，以求疏朗之致。《陶渊明五柳先生传》^[6]便是一件有代表性的精品之作。此作用笔圆浑，结体或扁或长，掺以异体字结构以增加奇趣，古拙中又显灵动，气息高古。

1. 三件小楷均书于1979年夏，依次为《穆棣书法作品集·缘波室翰墨汇观》（以下简称《汇观》）中的“七、正书竖幅《兰亭集序》”，《穆棣书法作品集·缘波室小楷荟萃》（以下简称《荟萃》）中的“六、正书横幅陶渊明《归去来辞（并序）》”，以及《荟萃》中“八、正书横幅赵壹《刺世疾邪赋》”，穆棣按，下同。

2. 指《荟萃》中“七、正书横幅节临《洛神赋十三行》草稿”。

3. 指《荟萃》中“三十二、正书竖幅陶渊明《移居》之一”。

4. 指《荟萃》中“二十四、仿汉简书竖幅杜甫《赠卫八处士》等二诗”。

5. 指《荟萃》中“二十二、仿汉简书竖幅李白《蜀道难》”。

6. 指《荟萃》中“四十九、正书横幅陶渊明《五柳先生传》、《归田园居》等诗文选录”。

穆棣在行草书方面，也有很深的造诣。他小草、大草、章草皆擅，曾反复临习《书谱》、《自叙帖》、《草千文》，并偶及《十七帖》、《急就章》等。他的纯小草的作品不多见，但从他的一些亦行亦草的作品中可以看出，他对二王的小草传统是相当熟悉的。至于大草，他曾认真研究传世的《白叙帖》墨迹本，并发表过重要的考鉴文章。他近年的大草，也多取法《自叙帖》墨迹本，点画交代清楚，使转流畅飞扬。至于章草，自从故宫收购章草《出师颂》后，穆棣不但认真研究了这一作品，发表了考鉴文章，还多次临习这一章草名作。自此，他的草书在圆润中又多了一层古朴浑厚。穆棣的行书主要取法《祭侄稿》、《文赋》、《圣教序》。收在作品集中的行书《稼轩词三首》^[7]及团扇行书《欧阳修词二首》^[8]（1998年），行笔迅捷流畅，全篇无一丝滞碍处，笔的提按幅度也较大，形成很强的节奏感。

穆棣的篆隶作品虽不多见，但他曾临习《石鼓》数年，又兼习金文和秦《诏版》等，隶书则主要临习《张迁碑》、《曹全碑》、《西狭颂》、《石门颂》、《封龙山》、《乙瑛碑》、《礼器碑》等。作品集中有《临石鼓文》^[9]，显示了作者在篆书方面的功力。又有隶书册页一开^[10]，气息十分娴雅醇厚。穆棣在书法上的专擅是真、行、草。他以为，不习隶书，真书难于高古；不作篆书，草书难得使转圆劲之势。他的篆隶作品也应从他整体的书学思路上来理解。

承穆棣兄不弃，嘱我为其书法作品集作序。我简略地写下他几十年来学书的经历和观赏他的书法的一些体会^[11]。穆棣是当代古法书考鉴的重要学者，其书法也如其学问，一丝不苟，穆然之气溢于纸上，纯乎学人之书。观其书，当思其学，方能对穆棣的书学成就有一个完整的认识。

乙酉正月初八日于波士顿之云庐

（本文作者为美国波士顿大学艺术史系中国艺术史教授，著名书法史学者、书法家）

7. 指《汇观》中“四十八、行草书横幅辛弃疾词《菩萨蛮》等三首”。

8. 指《荟萃》中“五十、行书团扇欧阳修《采桑子》、《阮郎归》二首”。

9. 指《汇观》中“二十二、篆书卷《临石鼓文并跋》”。

10. 指《汇观》中“七十一、行书卷文徵明《赠忘机野老渔父词十二首》之2”。

11. 穆棣按：囿于诸多因素，谦慎兄所见仅限于2004年夏日之前的部分拙作。

序 二

笔墨精妙处 任运自天真

——穆棣的学者书法艺术

楚 默

书法艺术的创新是一个亘古常新的话题。古质而今妍，书法到王羲之手中就不像钟繇了。此后，有大家出类拔萃，必有对古法的改造。嘉道以还，帖学盛极而衰，碑学兴起，于是有以碑融帖的一次大转换。清代优秀的书家走的都是纳碑于帖的新路。其转化机制，却是学养。学养不足者，败于碑下。当代书家欲创新，也必须对古典传统实行当代的转换，这个转换不是西方某些形式技巧的移植，也不是重走碑学的旧路，而是以自己的学识眼光，以自己的体验对古代传统来一番改造，化古为今，融古为新。故实现古典传统的当代转换必须具备如下几个条件。一是对传统的透彻理解。要有必要的知识准备，包括书法史、文化史的知识；必要的技术准备（对笔法的深刻理解与实践）；以及相应的文化修养、人格修养。二是有对新出土书迹的艺术敏感，看到这种书迹的形式意义和技法意义。如近年出土的楚竹简书法及各种钟鼎铭刻文字。它们是实现转化的鲜活养料。三是要有长期的书法实践与悟性。没有悟性，就好像化学反应中没有催化剂一样，不会有质的飞跃。当代的流行丑书，因没有传统技法的支撑，其书法形式虽有变化，但内蕴上却苍白空虚，是失败的。书家穆棣，是个精于考鉴的学者，又具备了上述几个条件，他的书法，虽然走的是帖学的旧路，却有所拓展，有所创新。他的小楷，在“古质今妍”的二王书风外，另出古雅、简净的新境界，他的行草书，在秀婉流畅的董赵书风外，更有深厚和古朴，有名士的潇洒和狂士的飘逸，有学者型书家的理性与深刻。这理性与深刻，尤具传统草书的当代性特质。众多的趋风型书家，因少传统功底和文化修养，风过浪平，即销声匿迹，而穆棣这样的学者型书家，以其精湛的笔墨功底和深厚的文化修养，终在传统外开拓出一块新的天地。

一、穆棣书法创作的几个阶段

穆棣出生于书香门第，自幼临池，启蒙老师便是其母亲。他的母亲在解放前受过良好的教育，是知识型的女性，识体明理，有大家闺秀的风范。穆棣小时候从母亲身上学到的不仅是书法的基本功，更重要的是为学做人的道德传统和精神品格。正是这后一点，影响了穆棣一辈子的选择，他的沉毅、忍耐、不屈不挠的意志和勇猛精进的性格，都源于其母亲的陶冶。

影响穆棣执着于艺术的心理内驱力，也来自家庭。其父年轻时本是热血青年，芦沟桥事变后，以富家子弟投笔从戎，入黄埔军官学校。然而，就是这段经历，使一家灾难不断，长期陷入贫苦困顿，每有衣食无继之虞，其母有时不得不靠典卖家中旧物维持生计。穆棣自少时即竭其所能，勤工俭学，能为母亲稍稍分忧解难，便是他当时的最大心愿之一。他从少年记事起，即在世人的冷眼和苦难中长大，在逆

境中默默抗争,故对人事冷暖有切骨之体验。但他相信父亲的无辜,故学习刻苦,立志有所作为。他沉潜书艺,以之缓和沉重的心理压力,在艺术中寻找精神的港湾。另一方面,他希望通过书法,求立身一席之地。故他在书法上下的苦功夫,一般人无法想象,日书七八小时乃至更久,殊为平常。

1969年,穆棣下乡去东台,在中学任教多年,从小楷、行书到擘窠大字兼而习之,虽获益良多,但自己摸索进展不大。后得江南书家王能父、张涤俗等指点,大受鼓舞。1977年穆棣回锡,遂沉浸魏晋人书,在钟王中下苦功。穆棣得古人法全凭自悟,这一点是他不同于别人处。他的用功和勤奋是超人的,夏日酷暑蒸人,汗如溪流,手垫手巾,整日不休。冬日寒冻,手指僵直,枯坐书桌,不敢懈怠。经过几年的苦练,笔法大进,其小楷已神逼古人。1979年,华人德携穆棣小楷三件示苏州名书家沙曼翁先生,此时沙老年过花甲,早已名闻遐迩,见字后大惊,说“穆棣小楷越小越好,已在文徵明之上”。这自然是鼓励的话,文徵明不啻是穆棣心目中的丰碑巨碣,他自知与古人还有很大距离。这一年冬,穆棣亲自携字去苏州拜访曼翁老师,相谈甚洽。沙曼翁十分器重,当即书汉简一幅为赠。幅上曼翁跋道:“吾友穆棣兄擅真书,极精工,有碑法,今世罕见。棣兄昨自锡来访,相谈甚快,茶话之余,书以为赠,岁在己未(1979年)大雪后三日,苦茶居士曼翁记于听蕉轩雨窗。”本作品集中所收的穆棣早期书作如小楷《归去来并序》^[1](1979)、《玉版十三行》^[2](1979)、《前出师表》^[3](1982)、《前后赤壁赋》^[4](1983)、李白《春夜宴桃李园序》^[5](1983)可以印证沙曼翁先生的评价。这些作品,用笔已十分精致,一笔不苟,线条遒劲有力,结体端严俊秀,确已达很高的境界。尤为可贵的是,穆棣已有意识地将碑法人帖,使俊美中更添筋骨强健。如李白《春夜宴桃李园序》,其风貌与《桃花源记》、《赤壁赋》迥乎不同,不但字距疏朗,字形大小错杂,且用笔上,有明显的碑法,人笔方峻果敢,风骨遒迈,给人以峻迈气概。

穆棣小楷的初始阶段即出手不凡,这与他直接取法晋人有关。取法高,难度大,但起点即高。从其初期的作品风貌看,用笔已见博采多家,有很强的融合力。他的《玉版十三行》,是王献之的风貌,而《赤壁赋》则是右军风神。他1977年缩临的《兰亭序》^[6]已有相当的水准,非同龄人所及。从1977年他回城起至1986年他获第二届中青奖一等奖为止,这十年时间可以作为他书法创作的前一阶段。前五年,是他深入传统,博采众家,刻苦自砺的时期,后五年,已有初步的创作。其时作品还尚留古人的痕迹,自己创新的成分相对较少。但至八十年代初,他的创造能力开始活跃。故1986年获奖是水到渠成的事情,绝不像某些人迎合评委,一夜之间浪得虚名。

穆棣书法创作的第二个阶段是1986年获奖后的十余年时间。这一阶段是他自觉求变、深入探索的时期,也是他开始把考鉴做学问与书法创作相结合的时期。获奖以后,穆棣不像某些人坐在获奖证上沾沾自喜,以此为敲门砖谋利致富,而是即刻想到了求变。书风如何变?他是茫然的,故他经历过一段停滞期,他力求转换的机制没有找到,为此他苦闷过一段时期。楷书,笔法精湛只是前提,笔端的古人精神,还得琢磨体验才行。为此,穆棣上溯先秦篆隶,直接从源头上解决问题。他广泛涉猎石鼓、魏碑、汉隶,

1. 指《荟萃》中“六、正书横幅,陶渊明《归去来辞(并序)》”。

2. 指《荟萃》中“七、正书横幅节临《洛神赋十三行》草稿”以及《汇观》中“六、正书横幅节临《洛神赋十三行》草稿”。

3. 指《荟萃》中“十四、正书横幅节临《前出师表》”。

4. 指《汇观》中“十三、正书横幅苏轼前、后《赤壁赋》”。

5. 指《荟萃》中“十九、正书横幅李白《春夜宴桃李园序》”。

6. 指《荟萃》中“一、行书横幅缩临《兰亭集序》”。

体验古法的奥秘,以求找到转换的机制。他临写了一段时间的石鼓,找到了感觉。他跋《临石鼓文卷》^[7]时说:“石鼓文字乃千古篆法之祖,据此足以上溯殷周契文、金文之渊源,下探秦篆汉隶之衍变,不愧书学之津梁。惜模之有年尚未稍逮其仿佛耳。时戊辰(1988年)岁。”穆棣的临石鼓文之作,笔笔中锋,用笔沉稳坚实,绞转圆劲有力感,气息厚朴,已很有古气。上溯石鼓的结果,使他的楷书面貌有了新的变化。峻拔峭美之中,又间杂了浑厚之气。他的临汉碑、魏碑,不但大大丰富了笔法,而且也看到篆隶与楷书之间的关系。1997年,他在一幅对中写了一段傅山的话作跋:“楷书不知篆隶之变,任写到妙境,终是俗格。钟王之不可测处,全得自阿堵。此傅青主先生书论。”他知道,黄山谷也说过类似的话:“右军自言,见秦篆及汉《石经》正书,书乃大进。故知局促辕下者,不知轮扁斲轮有不传之妙。”弄清了楷书笔法与篆隶笔法之间的关系,他的正书面貌便有了大改变。他1992年创作的500厘米×140厘米的巨幅长卷,书势雄伟开阔,用笔坚实稳健,线条浑厚,有篆籀味,古朴之气袭人。气象轩昂,不像任何一家古人,却有古人的精神气骨。这个时期的行草书,也有明显的改观,主要是用笔沉着,温润中鼓之以枯劲,致使风骨烂漫,神气峻洁。穆棣还从敦煌写经书法中吸取养分,颇得用笔自由之秘。

穆棣书风的深入也得力于考鉴治学与书法创作的齐头并进。八十年代早期,因白谦慎先生的反激,穆棣开始考鉴。他的条件,正如白谦慎说的异常“艰苦卓绝”,其间艰难不必细说,穆棣考鉴研究的第一个研究成果《〈韭花帖〉系列考》终于问世。个案的深入研究使穆棣对行书笔法又有新突破,因为杨凝式的作品在书法史上举足轻重,他彻底弄清楚了其笔法。同时对装裱史、印章等书法文化的相关领域开拓加深,这使他的书法眼光更为深入、开阔。学养的深厚,书法实践的经验积累使穆棣有了融合传统,以古出新的能力。但他需要一种契机,找到转化的鲜活载体。早在七十年代初,山东银雀山出土的竹简引起轰动,此后武威汉简、定县汉简相继出土,1973年的马王堆简帛书、1975年云梦睡虎地秦简、1979年的青川木牍一下子给书法界增添了大量鲜活的古人书迹,这是二王、赵孟頫、董其昌们都没有看见过的远古书迹。此时穆棣尚在无锡市博物馆工作,他以其敏锐的艺术眼光看到了这批书迹的当代意义,因此,八十年代中期,他就大量临习居延汉简、武威汉简,并且将早期隶书的笔意渗透到他的小楷中去,使小楷的面貌为之一变。1985-1986年的许多作品,就带有这种移植的痕迹。之所以说是移植,一则尚无经验,二则他对古人简书笔法的理解还未深刻,这些作品,形貌上给人以新鲜感、创新感,有晋唐小楷从未有过的拙朴之趣,但字势较为类同,笔意尚欠潇洒,古人之精神气息体现不够。但我们可以看出穆棣消解传统上的功力和变法精神。从而奠定了他以后创作的新方向。这一时期,他的大部头行书作品是毛笔写的《〈韭花帖〉系列考》。这部作品气息醇厚,笔致稳健洒脱,数万字的长篇,不显拘束和凝滞,他的笔法已得到拓展,对运笔、章法都有了新的理解。穆棣书法创作第二阶段的精美作品便是1997年、1998年先后创作的大字草书四屏苏轼《寄伯强知县求惠山泉》等二首^[8]、大字行书《滕王阁序》六条屏^[9]以及《书谱》节录八条屏^[10]等。

《书谱》节录八条屏为江苏首届艺术节的银奖作品。笔法精微,风神潇洒,起伏、枯润、疾迟、燥

7. 指《汇观》中“二十二、篆书卷临《石鼓文》并跋”。

8. 指《汇观》中“三十六、草书四屏苏轼《寄伯强知县求惠山泉》等二首”。

9. 指《汇观》中“四十五、行书六屏王勃《滕王阁序》”。

10. 指《汇观》中“五十、行书八屏孙过庭《书谱》书录”。

润都随心所欲。温润与枯劲并驰，婉丽与苍老齐美。笔意逸出法度之外，情韵徐出，确实达到一个新境界。

《滕王阁序》中，碑笔与行草笔意结合得自然而融洽，因而流便妍丽中筋骨强健。既有清泉龙跃，倏忽变化之奇，亦有蹴海移山、翻海簸岳之力。如局部放大之“武库”二字，“武”之用笔斩截，点画粗壮，全是碑法，气概非凡；而“库”字，枯笔疾扫，笔意流贯，枯劲妍美，不坠佻滑。这种行草书的新变化，是其境界的又一次提升。

再如草书四屏苏轼《寄伯强知县求惠山泉》等三首。这四条屏中，草法中的使转已达到了随心自运的境界。草的使转决定点画的形质。提按、轻重、浓淡、枯湿、疾涩，每一个细微的地方都是心使笔的律动。如局部放大的“断”字，可看出锋毫运动的细节。左部的末笔，枯笔扫出后，迅速提锋转向，然后从高处坠落，这中间的动势又有曲折，故坠落得一波三折，枯笔的游丝中黑白相间，意蕴极丰富。再如“洞中”的“中”字末笔，这极为夸张的竖笔占据了三四个字的空间，又不是单一的垂线，而是粗中有细，浓中有枯，尤其是后半截，在渐枯渐劲中戛然而止，保持了精气的完足。穆棣草书的收笔，都十分讲究这种细节的完美。

穆棣1986年、1998年两次大奖分别代表了两个不同的创作时期。1998年以来的七八年，穆棣进入脱化期。他的书法创作，更趋随意，精美空灵的小楷，潇洒脱俗的行草，都能随心自运，信手挥洒。遇到心境闲和、环境优美之时，触景而寓之于笔的闲窗散笔，最为颠逸天真，也最为神采照人。造成这种境界的原因有两个，一是他的考鉴进入丰收期。他的名帖考系列，使他对古代传统的了解远远超出众人。例如，他的草书，筑基二王，而于《书谱》下力最巨，但对《书谱》的笔法了解，是在对《书谱》的考鉴之后反复的临习，对文字内容也有了更深刻的理解，故他的草书，点画精微，细节精彩，保证笔意的完美传达，故能骨气洞达。另外，草书中的“枯劲”是防止浮滑的精髓，这一点他也因以篆隶笔法的移入而有改观。他草书的颠逸，来自怀素。他研究《自叙帖》的真伪，同时深研怀素笔法，故深得变态无穷的用笔之奥秘。考鉴让他对古人名迹有了更理性的透彻理解。用之于创作，一切时人容易犯的毛病他都克服了。故他的草书，有学者型书家的理性与深刻，用笔做到了稳、准、狠。用笔“稳”，线条沉着；“准”，点画精微，保证锋中之气不外泄；“狠”，果敢、险绝。他草书的理性与深刻，是他对古代传统进行现代转换的必然结果。试看今日之书坛，急雨狂风式的狂草有之，然笔不到位，貌合神离；惊世骇俗无章法幅式有之，然胡乱抹扫之余，了无情韵可言。因之，穆棣以碑帖融传统草书，以简帛、章草化传统草书，使帖学草书重放异彩，诚是书坛一大幸事。说“传统死了”的书法前卫们，视穆棣草书，不知有何感？

二、小楷：简净、古雅、静逸

小楷是穆棣各体书法中最为精致、古雅的书体，用笔之精湛、气息之静逸、格调之典雅是少有的。这些作品，集中体现了他对古典传统的理解、创造性的发挥，以及对生命情调的独特体验。

何良俊曾说：“正书祖钟太傅，用笔最古，至右军稍变迢媚，如《黄庭经》、《乐毅论》皆神笔也。此后历唐宋无继者。唯赵松雪、文衡山，小楷直迫右军，遂与之抗行矣。”这说明，小楷不易工，千余

年书法史，工小楷者只寥寥数家。穆棣的小楷，师晋唐又加以变化，精古法又加以融化，终于自成一家。

穆棣小楷的用笔极得古法，高古简净，不杂一丝浊习。小楷字小，线条细短，故用笔须简洁干净。锋不游移，墨不散漫，方能写出精神来。这就对笔法的精熟提出了极高的要求。穆棣小楷的下笔果放，逆锋回腕，含蓄蕴藉，故点画精致，线条形态圆润遒健，气骨峻朗，无懈可击。萧衍评钟繇书“巧趣精细，殆同机神”，穆棣书庶几近之。“精”然后能细，“清”然后能净。所以他用笔简净实是一种高境。赵孟頫的小楷，婉丽圆润，总觉风骨不遒；文徵明的小楷清健端雅，但露锋落笔，总少蕴藉。这或许是因为他们对古人的理解有所不同。气骨是小楷的一大难题，得气得骨全在用笔。穆棣笔法精微，保证了线条的质量。其用笔的简洁，尤显示出他对笔法的深刻理解。今人亦有以“干净”称誉启功者，惜净得干枯，意蕴瘠薄。穆棣用笔的“净”，剔除了一切犹豫、迟疑、含混，让性情得以充分展示，故其“净”中，有洒脱、率直和对法度的透彻理解，他的笔道中没有杂质，不留纤毫渣滓。他的代表作楷书《陶渊明诗文选录》四条屏^{〔11〕}，展现在我们面前便是清新简洁的意境。每一根线条简洁、纯净，让人感觉到举重若轻的从容，圆润遒劲中风神远出。这是敞亮澄澈的心灵世界的和谐秩序。

穆棣小楷的第二个显著特色是古雅。这里不用典雅这个词，这两者还是有区别的。典雅，偏于优雅不粗俗。司空图《二十四诗品》中有典雅一品。“玉壶买春，赏雨茅屋；坐中佳士，左右幽竹”。强调情趣的高雅不粗俗。古雅，除了情趣的高雅之外，还含有高古的精神素质，近于司空图的“高古”一品说，“虚伫神素，脱然畦封。黄唐在独，落落玄宗”。穆棣小楷有超越传统小楷规矩的古气、古意。传统小楷强调形体的端严方正，点画的精微合度，但仅于此，也只是古人影子而已。穆棣小楷笔法固然精湛，但他对古典传统的当代转换使得他的小楷又充溢了个性及古气，这是他的创新处。例如，他的小楷中，吸收了古隶与章草的笔意，因而线条形态古意盎然。字的捺笔，有淡淡的隶意，既使字形姿态横生，又使意趣古朴典雅。但“捺”脚既不夸张，又不修饰。这是他吸取《玉版十三行》之长而作的创造性改动。他对“点”的处理，又糅进了章草的笔意，使柔中寓刚。特别是“不”的最后一笔，他常以章草书之，致使古意十足。穆棣小楷的结体，有取钟繇行间茂密者，中宫收紧，精气内敛完足；也有取右军疏朗宽绰者，笔势纾徐跌宕。但不论势疏势密，都有不同凡俗处，故愈显其古朴、高雅。

苏轼曾说：“真书难于飘扬，草书难于严重，大字难于结密而无间，小字难于宽绰而有余。”穆棣的小楷宽绰飘扬，字小亦有寻丈之势。这与他结法之妙分不开，他善于避让，留有空间，使字势疏朗，又让小字字势飘动、空灵。穆棣小楷的古气，不但表现为线条中的古隶与章草笔意，也表现为点画排叠中的拙朴与险峻。小楷的匀称齐整容易成俗与呆。除了用笔还涉及线条的交接与排叠。穆棣小楷的古处，往往在平整的点画中增加顿笔与翻折，这是隶书方折笔法的渗入。他的作品，常有结体紧密字势紧凑的字，这种字势险节短、极为拙朴，它们打破了平衡的节奏，造成节奏上的变化。例如《陶诗文四条屏》（即上文注〔11〕）第二行的“草”字，结字紧密，多用折笔，意趣殊古。此外，如“日”“自”等相当多的字，多取隶势与隶笔。这种短劲、险疾的笔触，增加了线条组合排叠的情趣与古意，使圆润中杂拙朴，优美中添险峻，雅中有古，小楷的情调也就更加古朴。

穆棣小楷的第三个特色是静逸。他的字安稳静谧，过滤净一切喧嚣浮躁，汰去一切杂质与渣滓，呈

11. 指《汇观》中“五十六、正书四屏《陶渊明诗文选录》”。

现澄澈空明、宁静虚涵的气象。这一点最是其难以企及处。这除了由于其用笔的含蓄蕴藉，平和稳健外，也在于结字的恬淡、稳固。他的作品，每一个字都安逸稳妥，力避线条交接中的颠扑和倾侧。小楷书势是端正的，谨严的用笔，匀称的结体，气息上有古人君子的端端正正。但这种端严却不是呆板，布势之中有避让，点画之间有照应、顾盼、稳固才能安静。然而穆棣的高处，却在章法上。他的作品的宁静是整体的，是全局的和谐安静，是一种自然的宁静。他的字形其实大小悬殊，但排列在一起，有一种超乎寻常的安稳和妥帖，从局部看，一个字的主笔常常变化，“人”“太”“今”的重心他常常偏于右侧，以捺笔尽其势，使姿态优美，但这个形体不正之字，放在上下之间，放在左右相关的语境中，远近均宜，上下得体，于是得到结构章法上的平衡，因而气息调匀而静。这是心灵秩序的无意识的调节，书写时或者根本没有作什么相应的技术处理，无意中回复到静，故是自然之宁静。自然之宁静，有主体虚和心灵和谐的节律，故这个“静”，不是凝滞，更不是死寂，而是心正心和中中的灵动和飘逸。穆棣更善于在端庄的楷法中杂以行草笔意，使端严中杂流动，以动衬静。

小楷的书写，轻重出于心，妙用应乎手。心手之间是一种冰释的无为状态。穆棣的书写，凝神专注，万物不系于心，故规矩从心，游刃有余。技法的精熟已泯灭一切法的痕迹，故笔锋的运动呈现一种回环往复的轻灵节奏。锋颖藏而不露，不激不厉的运行，浓淡、疏密、向背、阴阳都在无意中完成其形态，收笔尤为完美凝练，精气饱满、完足。这种精致的笔触，即便在古人书中也不多见。正因为他的小楷不受法拘，故笔意逸出形相法度之外，有笔外之致，这就是逸，静而能动，静而能逸，这就是晋人的潇洒风神，小楷之神境也。

小楷易于局促，难于飘扬宽展，小楷易于拘谨，难有大字体段。这些难处到穆棣笔下，一一冰释成一片天机。他用笔清晰、简洁，没有火气，点画浑厚质朴意趣蕴藉，结字疏朗多姿，这都源于他神闲气定，萧散占淡的胸襟。他的字，越小越精，点画笔笔送到，气脉流贯通畅，可以说是精到、精严、精深，而风神又能逸出法度，有笔外之致让人品味，故实是空而静，静又灵的自然之境。列古人精品之中也毫不逊色。

三、行草书：名士之潇洒，狂士之颠逸

宗白华在谈到晋人之书时说：“晋人的书法是这自由的精神人格最具体最适当的艺术表现。”书法的晋人境界就是那种不滞于笔，纯系风神潇洒一片神机的境界。帖的最高境界即指此。后来的历朝书家之所以难以超越晋人，即在心灵的自由上落此尘境。前人早有定论，赵孟頫自不说了；文徵明拘挛于人事，常落板滞；董其昌重淡逸，心知肚明权势之弊，一到切身利益又常常俗不可耐。故杨凝式、苏东坡这类书家就显得十分珍贵，故能得潇洒之神，必有点名士派头。晋人王子猷冒雪夜访戴安道，及门而返，确实潇洒；元鲜于枢与长延争是非，一语不合辄飘然欲置章绶去。于名利全然不顾，只求个人意气的抒发，可谓潇洒。穆棣虽于1986年即以中青展一等奖名世，然一直清操自守，甘于寂寞。他耻因人热，耻于奔竞，耻于日夕携字候当道之门，更鄙视甘言媚词袖金以邀名求位。名利远了，干扰少了，心也就静了。正是有了这种清高自重，看淡尘世万象，才有了心灵的自由无碍，这些看来与书法不相干的人格

修炼，奠定了他人生境界的高度。不敢说穆棣的精神人格有多么崇高，但比起那些一身铜臭、嗜名逐利之辈，他算得上是个名士了。名士性清旷、高傲，不屑与俗。然他的骨子里又有狂士的猖狂，日中无名。平时穆棣为人比较低调，但谈及书法，总有狂士之气概，不肯让古人三分。占人小楷尖峭板滞之俗，柔弱婉丽之病，风骨不举之媚都不在他眼里。或许正是这些狂气，使他不匍匐于古人脚下，拿出自己的胆识，亮出自己的个性。

穆棣的行草书，笔精墨妙，风神洒脱，用笔有钟、王之高古含蓄，颜柳之筋骨，结体有右军、褚河南之风姿飘逸，寓刚健于婀娜之中，穷变态于毫端、纸上，情驰神纵，从意适便，任心自运，情韵乃出。细而言之，有如下特色：

(1) 细节精微，纵笔夸张

穆棣精楷法，故其行书的细节最为精微。细节是笔意的结挽处、凝聚处，没有精致的细节，一幅作品就没有亮点，耐人寻味处。例如他的行草横幅《辛弃疾词三首》^[12]（1998），这幅作品中有很多的“点”，“点点”不同，又“点点”精微。第四行的“江”字，这个“点”如高峰坠石，形方而峻，势疾而重；而天下之“下”的三点，侧势而下，活泼轻盈，且笔力深入。西北之“北”，横竖全化为“点”，“点”“点”必收，形态各异，意趣盎然，然又收得干净利落。开头“郁孤台下”，多“点”连缀，顺势而下，有向有背，随字异形，然“点”的顾盼中精神流转，实在神气全出。“郁”（繁体）的右三点，重、轻、重中显示节奏；“孤”的下三“点”，同中见异；“台”的最后一点，以章草出之，笔法顿见古气；“下”的三“点”，变化中暗示下文。穆棣笔下的“点”，因势而化，万点异类，显示出极其高超的笔墨驾驭能力。故笔意精微，经得起细品。

穆棣行草书的细节精微，不但体现在具体的点画，也体现在结字、章法的每一个细微处，他往往在习惯连接处断开，以求疏，又能别出心裁让线条的搭接出现某种趣味和意态。随便举个例，如他的行书横披《兽伏龙游》^[13]，“兽”的上部，繁体是两个“口”，他处理成两个斜三角，以使避免与下部的“口”重复，右方的“犬”，撇捺本无需相交，他的捺笔有意略微出头，笔意便生动许多。“龙”的右部的横竖断开，显然起了密中有疏的效果。峻峭之竖点，碑法也，雄强之感顿生。“游”的三点水，末笔不上挑，本白黄山谷，却蕴藉有致。凡此种种均是细微处。

孙过庭谓“草以点画为情性，使转为形质”。使转是草书的生命，穆棣草书的一个精微处便是其使转尤为精彩。其诀窍，在转变处能提、能顿，过渡处能转、能挫。故其草书，没有浮滑轻飘之病。

穆棣行草的纵笔常常竭尽令张之能事，尽势而下，意尽而止。例如他的宋词卷《大江东去》词^[14]，“故国神游”之“神”，最后一竖占了整整六个字的位置，气势夺人，使人想起颜真卿《刘中使帖》那个“耳”字后的竖笔，都是形势全出。穆棣此笔，也是枯润相杂，笔道中有轻重粗细变化，竖笔的尾部，虽跌势已尽，而乘势微上，跌中有升，收而略驻，精气不散，可谓点睛之笔。“神”的一点，又格外精壮，这是精与细、短与长、浓与淡的多种对比的混合体，尤具笔外之致。穆棣草书中，常常间杂这样的夸张之笔。李白诗草书卷中，“刺”的末笔，竭尽斜势倾斜之美，这一笔形体上有断续之节奏，让草势中平添一个

12. 指《汇观》中“四十八、行草书横幅辛弃疾词《菩萨蛮》等三首”。

13. 指《汇观》中“五十八、行书横幅《兽伏龙游》”。

14. 指《汇观》中“八十五、草书卷《宋词十二首》”。

奇异的节奏；而“世间行”之“行”字，一长“竖”的疾涩而行，竭尽枯涩之美，线条全在涩笔中运行，极见笔法之精微。这一笔中，可以看出什么叫屋漏痕，枯枯涩涩，若有若无，浓浓淡淡，散落在笔道中的墨点，精气凝聚，别有趣味，可谓神来之笔。

(2) 枯劲遒润，痛快淋漓

行草书的审美特色中流畅飞逸、纵放变化是主要的特征，然行笔过速，线条常浮滑无骨，用笔过重，墨色易浓肥少筋。故赵董每有风骨无力之讥。穆棣深知行草书的这个坎不好过，故在用笔上下了功夫。他多次在书题中写孙过庭的这段话以自警：“假令众妙攸归，务存骨气；骨既存矣，而遒润加之。亦犹枝干扶疏，凌霜雪而弥劲，花叶鲜茂，与云日而相晖。如其骨力偏多，遒丽盖少，则若枯槎架险，巨石当路，虽妍媚云阙，而体质存焉。”骨力与遒润这对矛盾，偏重任何一端都会失之偏颇。穆棣追求的是两者的和谐统一。他的《书剑墨池》联^[15]，可谓体现其行草的审美理想。这幅对，用笔劲健，线条圆润而刚健，点画精美，但力遒势劲，可以说是筋骨硬朗，但又能以遒润加之，墨色浓而精气饱满，细微处又锋毫到位，墨气内聚，精神照人。这幅对，主体部多是对联的内容，字形雄伟，气宇轩昂，两旁各书孙过庭上述语录四行，以行草书写，在形式上有对照，枝干扶疏之美出焉。“鼓之以枯劲”是纠行书秀润无骨之病的良方。穆棣的行书中，这一特色是最为明显的。他的《半岭松风万壑传》中堂^[16]，整幅作品寥寥数字，然字字笔力千钧，尤其是枯笔的使用，精彩异常。其中“松风”两字，几乎全以枯笔为之，枯枯润润中，倔强不屈之气横出，这归结于篆书笔法的运用，中锋运笔，杂以绞转，线条风骨棱棱，这就使笔意的抒发痛快淋漓。痛快淋漓不是狂怪怒张，更非以丑拙歪倒的笔画骇人惊世，而是神融笔畅的尽情抒写。是浓枯、迟疾、粗细的瞬间完成。穆棣的行书宋诗条幅、古人咏无锡中堂，以及诸多的对联、横披都能痛快淋漓。痛快淋漓的前提是用笔沉着稳健。这一点做不到，痛快便无从谈起。他的《写经、握管》行草联^[17]，偏于草，用笔平满沉稳，线条内敛蕴藉。许多字结体紧密，如“管”“群”，以纵势聚拢，但下面的“定”、“鹅”字势横逸，这一放一收，一纵一合之间，形成意趣的宕逸，故是痛快淋漓。像其中的“知”字，形体断裂且不说，末笔的弧形之钩也是出奇制胜。这种以简略胜繁复，尽笔势而尽意的笔触，最得痛快精髓。

一般人常常以用笔飞速放纵为痛快，这实在是误解。穆棣对孙过庭的一段话尤为欣赏，并以之作为行草书的准则。孙过庭说：“至有未悟淹留，偏追劲疾；不能迅速，翻效迟重。夫劲速者，超逸之机；迟留者，赏会之致。将反其速，行臻会美之方；专溺于迟，终爽绝伦之妙。能速不速，所谓淹留。”穆棣用笔，深明淹留之奥秘，故他的草书，看似速而实迟，往往于纵笔飞扬处，忽有驻笔淹留。这种驾驭毛笔运动的能力，出神入化。刘熙载言，草书居动以怡静。穆棣草书动中能静，正是“淹留”之神力。

(3) 理性深刻，颠逸天真

穆棣的草书，既不像张旭之草，狂怪怒张，节奏热烈奔放；也不像怀素之草，迅疾盘纤，线条大幅度地追逐，气势恢宏，弧圈不断；更不是王铎那种跳掷奔突，忽左忽右的激愤之作。穆棣的草书，虽是抒情的，却以理性胜，以精微胜，以情韵胜。他最精彩的草书作品是横卷。三十多厘米高，数米长，在

15. 指《汇观》中“六十二、行书联《书剑墨池》”。

16. 指《汇观》中“三十四、行书竖幅《苏轼咏惠山诗句摘录》”。

17. 指《汇观》中“八十、草书联《握管写经》”。

一个充裕的时间流程中抒写他的人文情怀。对于这一点,刘正成先生有一个很好的评价,在《当代书法篆刻获奖者作品点评》^[18]中他说:“穆棣先生自第二届中青展获奖,以内敛含蓄的行书驰名于八十年代中期书坛。今偶见其大草手卷,足以证其不懈的拓展。大草手卷兴于唐人,颠张醉素便创极则,后继者,宋称黄山谷,明称祝允明、文徵明,王铎继颠素后称殿军。此卷点画如祝允明,开合有致;气度如文徵明,从容理性。故此卷^[19]非以气势胜,而宜慢慢品味,其韵乃出。”这段话把穆棣放在颠张醉素、山谷、祝、文、王铎这样的草书史语境中评价,从而肯定其草书的理性特色,这评价是极高的。穆棣草书的理性特色,是他对古代草书传统的整合、提炼。穆棣是学者型的书家,对书法史、技法演变可谓心眼明晰,故其整合性,就有了诸家之长。其实,点画之中,不止有祝允明,还有李北海的遒迈,钟王的飘逸古朴,也有别人的精髓。由于他的书写带有理性的从容,点画不但精微,而且深刻。这个“深刻”是指对古人笔法的深刻理解,并实现当代转换。举个例来说,他今草中间杂的章草笔意,自然而古朴,已完全化为他自己的语言。如“分”“张”“银”等字的末笔,他都以章草出之,故流便之中有峭拔,有古气,非常人所到。作品集中,他的临《出师颂》^[20]是显示出他学者书法的深刻之代表作。可以说国内高手,罕有匹敌。《出师颂》是章草,是衔接篆隶书体的转型期的作品,故其笔法,显得复杂,既有篆书的中锋用笔,有浑厚,又有隶书的笔法,势险节短,更有章草的便捷、流利与骏发。一切无根底者休想模仿,更别说传其精神。穆棣此临作,实为创作,线条浑朴、气厚,用笔质朴古拙,章草的捺脚峻拔峭挺,更有他自己理想的苍茫、枯劲。故这幅作品,体现了穆棣对古人笔法的深刻理解,对古人笔意的深刻传达,也体现了他对苍秀之境的追求。穆棣的草书虽说从容理性居多,也有颠逸天真之作,这大多是在兴感到来时的“偶然欲书”。在临《出师颂》后,他作了长跋。题跋考察了《出师颂》的由来、流传、装裱等诸多文化信息,概述了作者身份、鉴考之真伪,显示学者渊博的学识和深刻的眼光,最后写道:“甲申如月(二月)初吉,乍暖还寒,晨起无事,旭日在窗,而案间水仙盛开,迎春吐艳,展阅《出师》,感慨良多,遂展纸挥毫,临习一过,亦虔礼所谓偶然欲书者也。穆棣并识于缘波室。惟退笔在腕,未能纵其毫芒为憾,然兴之所至,挥洒之间又安在于工拙之间耶?棣又识。”环境优美,心境闲适,积虑于中,触物感之,故能心手双畅,通达无方,入自然无为之天趣之境。这几行草跋,烟云奔竞,流便爽健,粗细随意,风神潇洒,真孙过庭所谓“穷变态于毫端,合情调于纸上”,颠逸抒情,只见一片天机流走。

穆棣作为学者型书家,其书法作品就有更多的文化内涵,他的精湛的技法是超越性的,笔端毫间充盈着他对古代文化的思考,体现着他的学识、涵养和人格的精神。由于书写的内容大多是格言警句、书论画论精髓以及古代大诗人李白、杜甫、陶渊明等的诗文,故诗境书境有机结合,拓展了笔墨形式承载的审美内涵;他常以典雅文言写的短跋题款,往往深入阐述某一美学观点,揭示一段考鉴的故实,文字的文化信息又反过来增添许多人文关怀,故他的书写,既是形式美的生动体现,亦是人文美的高度凝聚,其理性的深刻性,笔墨独创性带来的审美愉悦是多层次的、立体的、超越性的。超越技巧、超越形式,故能有笔墨外之意致余韵,有反复品味的魅力。游于艺如此,岂复何求。

(本文作者为著名书法史专家、批评家,画论史专家)

2005年4月

18. 漓江出版社2004年5月版,14-15页。

19. 指《汇观》中“七十七、草书卷《李白诗选录》”。

20. 指《汇观》中“八十七、草草卷临《出师颂》并跋”。

序 三

学书杂忆（代自序）

穆 棣

我大抵自幼对书法绘画等造型艺术颇为好奇，由好奇而成为兴趣，又演变为持久的癖好，进而发展为以书法、书法史、鉴定学为终身奋斗的事业，除后天所接受的教育，个人的好尚、志向、意志、勤奋等等之外，与我少时成长的内外部环境亦可谓密不可分。

1947年2月，我出生于无锡一个寻常的读书人家庭。上世纪十年代，祖父就读上海中山体专，外祖父毕业于复旦；30年代，姑婆毕业于苏州沧浪美专，大伯父毕业于复旦；40年代，二伯父留美深造，两个舅舅均毕业于同济。芦沟桥事变时，父亲正负笈海上，激于爱国抗日热情，以富家子弟投笔从戎，入黄埔军官学校，后转业从事税务。父母长辈对我们小辈的做人、学业要求十分严格。幼时家境尚可，母亲不必外出谋职，持家之余，兼得悉心抚育子女。记得我五岁（尚未入幼儿班）时，母亲教我临池涂鸦，耳提面命，慈祥亲切之情景，至今忆及，仿佛历历在目。对于难写的点画、结构，常手把手反复示范面不悛烦。柔毫不易驾驭，笔底往往春蚓秋蛇攒聚一团，母亲从不苛责，总是循循善诱，多予鼓励。我幼承庭训，读书写字，从不苟且，写字再多，也不厌倦，由此逐步养成对书法的爱好，进而发展为对中国传统文化艺术执着的情愫。少时自以资性钝，故学习刻苦、勤奋，绝无侥幸取巧之心，相反，总是步步为营，稳扎稳打。所下功夫，往往是“人一能之，己百之；人十能之，己千之”，所以然者，深恐落伍也，遂成良好的学习习惯。

自1957年起，父亲因黄埔军校事蒙冤儿达三十年，由此家道中落。及至文革，则雪上加霜，每况愈下。1968年冬至1970年春不足一年半的时间内，先是我兄妹三人次第下乡，鼎足盐阜，躬耕垄亩；父母旋亦下乡，家中遂无经济来源；祖母年迈，被照顾留在城里，孤苦伶仃，形影相吊。尽管家境日益衰落，由小康而坠入困顿、无望，但我从不气馁。在志学之年之所以能自我觉醒，深感奋斗才是唯一出路，究其缘由，最初即源自对父母孝顺的朴素而真挚的情感。

母亲的书法是受外祖父的影响。上世纪十年代至1937年前，外祖父供职京师，母亲因得先后在颇负盛名的北平教会学校孔德小学及慕贞女中就读。外祖父虽从事机械专业，但于艺文涉猎颇广，篆刻书法尤称胜擅，母亲自幼耳闻目濡，年轻时曾下过一定的临池功夫，以致日后成为我的启蒙老师。

除了母亲的熏陶以外，我的成长环境，无论是在故居老宅还是家乡无锡的其他地方，随在都能感受到浓郁的书法氛围。

家乡无锡地处太湖之滨，物华天宝，人杰地灵，自古乃江左风流荟萃之地。其驰名天下的人文景观之中，各类形制的碑刻参差错落，流派纷呈，各领风骚的古贤题识比比皆是，锡山、惠山至称典型。暇

日览胜，每每是一回入山一回看。我常驻足其间，心驰神往，流连忘返。间或怀揣数纸，手自拓摹，随身珍藏；时取寓赏，其乐无穷。人或视之如敝屣，我则矜为珍奇。

胜迹略如上述，而寻常巷陌亦不逊色。以我老家为例，巨幅匾额、砖楼上擘窠大书，以及门楣等题字均出晚清宦游江南的名家巴江廖伦手墨。卧室中落地花窗，每扇上下书画各一，书以楷行为主，画则多拟古贤诗意，写意工笔兼而有之，并出清季乡贤之手。又，家中古书碑帖亦甚可观，足供观赏临摹之用。

自发选购书帖并加以模仿，始自初中期间，其时年少气盛，好高骛远，对“翰逸神飞”、“潇洒流落”的行草书健羨不已，以致心摹手追，自以为是。又尝仔细比较其偏旁、部首，以及诸字异同，此其原始研究倾向之权舆。

我真正下苦功临池学书，始自文革之初。当时外出串连，至为时髦，遂使人趋之若鹜，但我向来本分，不为所动。既然已无学可上，正好抓紧时间读书习字，所幸当时略已悟得书法门径，临习务必循序渐进，至以为要，否则欲速不达，适得其反。而欲增强笔力，则务须从点画、间架入手，先过楷书关隘。嗣此，痛下决心与草书暂别，一扫笔意连绵的积习，改弦更辙，脱胎换骨。遂以长锋羊毫悬肘作楷，日书七八小时乃至更久，殊为寻常。先从楷书入手，如《玄秘塔》、《勤礼碑》、《麻姑山》、《丰乐亭记》等，间或临习《兰亭》、《千字文》等。偶习《灵飞经》、《星录小楷》，不甚理想，仅在影响中而已。此一阶段，曾大量阅读并背诵中国古代诗词、散文等文学作品，于欧美文学名著亦涉猎甚广。

1969年下放东台，后任中学教师多年，有充裕时间研习书法。从小楷、小行书到擘窠大书，兼而习之。自是愈益留神翰墨，溺思毫厘。自我鞭策甚严，虽寒暑不辍，未尝稍有怠惰，笔力得以大进。

1972年是我扩大书法交游的第一个转折点，先是与中学同届同学华人德兄过从频繁，游处甚密，堪称莫逆之交。人德兄博闻强记，功力深厚，兼以才智过人，识见迥出时辈，使我获益匪浅。经其引荐结识江南名家王能父先生，博学鸿儒者也。先生于诗、书、文等靡不精通，作书诸体皆善，于文字学研究颇有建树，屡屡嘱我临池不忘读书，使我终身得益。经其指点，我尝积数年之功攻读《说文解字》，对日后从事书法研究、法书鉴定大有裨益。

又于回锡省亲之际，留意拜谒家乡前辈。记得曾以小行书《滕王阁序》横卷示原春麟堂（解放前无锡最大的笔墨书画庄）主王晓仙先生。先生展阅一过，啧啧称奇之余，不胜唏嘘，惜才之心，溢于言表。老人慨叹我生不逢时，据称要是生在他们那个年代（当指四十年代），有如此功力，定会应酬不懈，名声大著。好在我确乎未曾感到有丝毫的悲凉。兴许是我本出于纯粹的爱好的缘故，因而并不抱有任何奢望，故心态宁静，有此一方乐土，早已知足常乐；兴许是骤得前辈奖掖有加，一时兴奋不已；兴许是临池每有新解，挥毫时有所得，因而自信更上层楼，定是胜券在握……反正，纵然命途多舛，但我安贫乐道，并不悲观，所谓“处涸辙以犹欢”，宁可相信“长风破浪会有时”。关键只是在于，当机会降临之际，自己是否准备就绪——练就过硬功底。退一步讲，即使最终学而无用，亦不致抱憾终生，至少聊以自娱，独善其身，大致无愧平生之志，斯已足矣。待到我马齿徒增，阅历渐广，尤其经历了商品大潮的时代之后，终于不难悟得古今书苑的“仲永”们何以多从才华横溢而转眼间江郎才尽、“泯然众人”的道理。真所谓世事多变，祸福相倚，“塞翁失马，安知非福”者也。