

蕴蓄古雅

全国博物院（馆）藏

无锡籍画家作品集

人民美术出版社



蕴蓄古雅

全国博物院（馆）藏无锡籍画家作品集

主编 严克勤

人民美术出版社 北京

图书在版编目 (CIP) 数据

蕴蓄古雅：全国博物院（馆）藏无锡籍画家作品集 /
严克勤主编. -- 北京：人民美术出版社, 2016.10
ISBN 978-7-102-07583-9

I. ①蕴… II. ①严… III. ①中国画—作品集—中国—古代 IV. ①J222.2

中国版本图书馆CIP数据核字（2016）第231928号

蕴蓄古雅：全国博物院（馆）藏无锡籍画家作品集

编辑出版 人民美术出版社
（北京北总布胡同32号 邮编：100735）
<http://www.renmei.com.cn>
发行部：（010）67517601 （010）67517602
邮购部：（010）67517797

责任编辑 黄贞吉祥
责任校对 马晓婷
装帧设计 李金刚 黄贞
责任印制 金灿
制版印刷 北京图文天地制版印刷有限公司
经 销 全国新华书店

版 次：2016年11月 第1版 第1次印刷
开 本：787mm × 1092mm 1 / 8
印 张：27
印 数：0001-1500册
ISBN 978-7-102-07583-9
定价：480.00元
如有印装质量问题影响阅读，请与我社联系调换。

版权所有 翻印必究



蕴蓄古雅 千年传承

——全国博物院（馆）藏无锡籍画家作品集

“春未老，风细柳斜斜。试上超然台上看，半壕春水一城花，烟雨暗千家。”江南如画，或许就是这满眼的秀水灵山、烟雨繁花、亭台楼阁，孕育了一代又一代彪炳千秋的江南画家。当我们将中国绘画史的长卷缓缓展开时，绵延于太湖之滨、梁溪河畔的无锡画脉跃然而出。

千年风流 荣耀画史

20 世纪 60 年代，故宫博物院举行了中国古代十大画家传世名画展，其中三位无锡人：东晋画家顾恺之、元代画家倪云林和明代画家王绂。古代十大画家，无锡一地竟占其三，这对于无锡画史及文化史都是无上的荣耀。

千年间，这三位绘画大家，在中国绘画史上的地位之高，作用之大，毋庸置疑，对中国画审美及其风格形成有着不可估量的影响。

1. 华夏画祖顾恺之

无锡画脉始自顾恺之。对于中国绘画史来说，顾恺之的出现也是一个节点，之前的画家大多只是工匠，而其后的中国画坛上，士大夫文人次第走向前台。

顾恺之（约 348—409），字长康，小字虎头，东晋无锡人，人称“才绝、画绝、痴绝”，尊为“画祖”。顾恺之擅作佛像、人物、山水、走兽、禽鸟，其画人物尤擅点睛，自言“四体妍蚩，本无关于妙处，传神写照，正在阿堵之中”，认为画之精妙不在形体而在内在精神气质。顾恺之作画，善用文人的睿智来审察题材，画作富有思想内涵，在当时享有极高的声誉。谢安曾惊叹他的作品是“苍生以来未之有也”！唐张彦远评其画：“紧劲联绵，循环趋忽，调格逸易，风趋电疾。意存笔先，画尽意在。”顾恺之提出的“迁想妙得”“以形写神”等著名论点，对后世中国画创作气质和美学思想的发展具有深远的影响。他的“传神论”奠定了中国画以写意为主线的绘画思想，而形与意的关系正是中西方绘画分野之所在。

顾恺之首先是一个博学有才气的文人，虽然《顾恺之文集》七卷已散失，但在后人的传诵中仍有《虎丘山序》《风赋》《冰赋》《观涛赋》《筝赋》《四时诗》《水赞》等若干篇文辞，留存至今。他对自己的文学创作相当自信，以“高奇”自诩。《晋书·顾恺之传》说：“尝为《筝赋》成，谓人曰：‘吾赋之比嵇康琴，不赏者必以后出相遗，深识者亦当以高奇见贵。’”所以，他的绘画是有文学修养作基础的。

顾恺之擅长书法，有《女史箴图》上的楷书箴文为证。明代书画大家董其昌特地将其刻入《戏鸿堂帖》，说：“顾虎头画《女史箴》并书，余刻其书于《戏鸿堂帖》，大类子敬《洛神十三行》，亦似虞永兴意，永兴曾见之耳。”董其昌认为顾恺之书法与王献之《洛神十三行》相近。初唐书法家虞世南曾经赏鉴过《女史箴》，故笔下亦有顾的笔意。书法是讲究用笔的，即笔力遒劲，点画有韵律。顾恺之书法深得晋韵三昧，是他绘画的又一不可或缺的根基。



东晋 顾恺之 洛神赋图（宋摹本）局部 卷 故宫博物院藏

山水画是中国绘画艺术的重心，也是文人画的重心。现代日本中国美术史学者大村西崖认为顾恺之和谢赫、梁元帝是文人画的始创者。文人画与道有密切的关系，这一现象连欧美汉学家都有所发现。顾恺之是信奉道教的。陈寅恪在论述三吴滨海地区盛行五斗米道与书法的关系时，指出王羲之、王献之等人名中用“之”字的家族，都是信奉道教的标识。所以，顾恺之有一批以山水为题材的绘画作品，如《庐山图》

来传神？这就涉及到对顾恺之的山水画如何看待的问题。

《洛神赋图》中的山河树石等景物，尚不能与人物和谐融为一体，“人大于山”“水不容泛”说明此时山水画尚处于初创阶段。对此评述，似乎很难用苛求两字来作调解。在山水自然环境中，描绘人物姿态神情的视觉形象，只能用“近镜头”“特写镜头”予以表现；否则在山水之间就只能看到人的轮廓了。何大概也源于此吧？

以重视的细节，如画中的十余匹马，姿态各异，无不神采奕奕，为全画增色良多。元代赵孟頫笔下的马，画“画中有诗”的先河。顾恺之笔下的马，姿态各异，无不神采奕奕，为全画增色良多。元代赵孟頫笔下的马，以重文学鉴赏力和绘画表现力，获得了全能量的释放。他在创作中将文学与绘画精妙结合，开启了文人会、离别、怀念等情节场景中，让观众犹如在影院看一部缠绵悱恻的爱情悲剧，令人不禁为之动容。顾文学语言形象及其审美意境，准确而生动地转化为造型视觉形象及其绘画审美意象，在男女主角相思、相本、美国弗里尔美术馆一本、日本有一幅原系端方所藏之本。这幅画是经典中的经典，顾恺之将曹植的《洛神赋图》据三国时曹植《洛神赋》创作，现存世五本，其中故宫博物院有两本、辽宁省博物馆一条本身就赋予了整个画面以律动感。”

明中国艺术家已经掌握了表现运动的复杂艺术。这幅中国早期作品丝毫没有生硬之处，因为偏爱起伏的线条画着一个丈夫错误地指责他的妻子，它具有为我们所称道的中国艺术的全部高贵和优雅”，“它也表“现存最早的中国卷轴画有一卷（《女史箴图》）”，“据说可以追溯到公元4世纪的画家顾恺之。图中有米芾《画史》说：“笔彩生动，鬋发秀润。”英国美学家、艺术史学家贡布里希《美术发展史》评价道：等人物，也有熊、虎、马、獐、兔等动物，还有犍、弩、镜、床、帟等器物，以及山冈日月。北宋书画家一文而绘，约创作于公元380—400年间，现存九段，绢本设色。有汉元帝、冯媛、汉武帝、班婕妤、群婴《女史箴图》的唐人摹本，现藏于英国伦敦大英博物馆。顾恺之原作（已佚），据西晋张华《女史箴》四件（后人摹本）。

幅绘画作品传存于世，但大多已散失，遗留至今的只有《女史箴图》《洛神赋图》《列女图》和《斫琴图》顾恺之在绘画上卓尔不凡，别开生面，是离不开上述诸要素的。据相关文献记载，顾恺之曾有近九十山川景色，拥有了“行万里路”的资本。

在三十多年的仕生涯中，他的足迹遍及今安徽、山东、河南、湖北、江苏、浙江、江西等地，饱览名士，切磋艺文，不无获益。《世说新语》载：“桓大司马每请长康（顾恺之）与羊欣论书画，竟夕忘倦。”贵之间的角斗，如履薄冰，以“痴”之法，与他们相处交往。同时也结识了谢安、谢瞻、羊欣等一批胜流人多爱狎之。”他先后入大司马桓温幕府、荆州刺史殷仲堪幕府任参军，达三十多年，亲身历经着君臣权其次，顾恺之是一个有着丰富阅历的仕人，而且人缘很好，通脱有趣。《晋书》本传说：“恺之好谐谑，



《雪霁望五老峰图》《云台山图》等，并留传一篇创作笔记《画云台山记》。还留传有论著《魏晋胜流画赞》《论画》。潘天寿认为：“顾恺之既可说是我国山水画、花卉画的远祖，也可说是我国古代画家中全能的画圣。”又说，“顾恺之是中国绘画史上最早的理论家和留有画迹的大画家”，“直如永夜中一颗晶莹发亮的明星，到现在还可见其灿烂光彩，辉映着我们祖国的画坛”。

传世为顾恺之的《斫琴图》残卷，描绘制琴场景，由此不妨展开说一说顾恺之的师承渊源。据史籍记载，顾恺之师承卫协。卫协出身的河东卫氏世家，魏晋以来人才辈出，卫觊、卫瓘、卫恒、卫臻四代，还有卫恒的从妹卫铄（即卫夫人），都是著名的书法家。卫门书派世代相传，影响遍及大江南北，连王羲之也“少学卫夫人书”。顾恺之亦自有家学渊源。蔡邕因党锢之祸，于公元179年后“亡命江海，远迹吴会”达12年之久。由此，结识了顾雍。《三国志·吴书》本传载：“顾雍字元叹，吴郡吴人也。蔡伯喈从朔方还，尝避怨于吴，雍从学琴、书。”裴松之注引《江表传》：“雍从伯喈学，专一清静，敏而易教。伯喈贵异之，谓曰：卿必成致，今以吾名与卿。故雍与伯喈同名。”后来，顾雍当了19年孙权的丞相。东吴望族顾氏世家由此传承蔡邕的琴艺和书法，这就是顾恺之的家学渊源。

论述顾恺之的艺术成就，说得最精辟的是范文澜和宗白华。范文澜《中国通史简编》说：“他的绘画在当时已经达到了空前的境界。他改变了汉魏以来古拙的作风……”“王羲之的书法，顾恺之的绘画，戴逵的雕刻，都在东晋时完成革旧布新的事业。”那么，是一种怎样的革旧布新？又是怎样的空前境界呢？宗白华从美学角度作了阐释：“晋代是中国山水情绪开始与发达的时代……是最富有艺术精神的一个时代。王羲之父子的字，顾恺之和陆探微的画……无不是光芒万丈，前无古人，奠定了后代文学艺术的根基与趋向。”“东晋画家顾恺之从会稽还，人问山水之美，顾云：‘千岩竞秀，万壑争流，草木蒙笼其上，若云兴霞蔚。’这几句话不是后来五代北宋荆（浩）、关（同）、董（源）、巨（然）等山水画境界的绝妙写照吗？中国伟大的山水画的意境，已包具于晋人对自然美的发现中了！”“晋人对山水的美感和艺术观，就大体而言，是以老庄哲学的宇宙观为基础，富于简淡、玄远的意味，因而奠定了一千五百年来中国美感——尤以表现于山水画、山水诗的基本趋向。”

2. 旷世逸笔倪雲林

倏忽千年，画祖顾恺之的身后，又一位无锡画坛宗师飘然出世，这就是倪瓒（1301—1374）。倪雲林与顾恺之，两位相隔近千年的无锡人，在中国画史上遥相望，这是无锡对中国绘画史最大的贡献。诗分唐宋，画有宋元。宋人尚法，元人重意。宋代流行的以董源、巨然为首的写实主义风格自元为之一变，“士夫画”即文人画开始流行，元代至清末，文人画渐成主流。陈衡恪认为“文人画有四个要素：人品、学问、才情和思想，具有四者，乃能完善”。文人画标举“士气”“逸品”，崇尚品藻，讲求笔墨情趣，脱略形似，强调神韵，重视文学、书法修养和画中意境的缔造。它以特有的“雅”与工匠画和院体画相区别，独树一帜。

与黄公望、吴镇、王蒙并称“元四家”的倪瓒，诗书画三绝，其绘画开创了水墨山水的一代画风。画法疏简，格调幽淡。作品多画太湖一带山水，多以干笔皴擦，笔墨极简，所谓“有意无意，若淡若疏”。倪雲林以其独特的平远山水、疏朗静谧的简约气韵，别开生面，在中国绘画史上开创了前无古人、后无来者的艺术高地。其绘画实践和理论主张，对明清数百年画坛有很大影响。

正是自“元四家”始，中国画不再仅仅是对自然的描摹，而是主观意念对客观的反映，这种反映是客观的，更是主观的，它是画家个人精神世界的精微体现。不仅倪雲林是这样，与他同时代的著名画家也是如此。大家熟知的被誉为“画中兰亭”的黄公望长卷《富春山居图》，看似是表现浙江富春山一带自然风光的巨制长卷，其实更是画家心灵深处丰富的人文情怀和哲学思考的折射，是一部饱含人文精神和自然情趣的山水画卷。

倪雲林曾自题其画竹云：“余之竹聊以写胸中逸气耳，岂复较其似与非、叶之繁与疏、枝之斜与直哉！或涂抹久之，他人视以为麻为芦，仆亦不能强辩为竹，真没奈览者何。”（《题为张以中画竹》）这是一段具有代表意义的文人画论。而所谓“逸笔草草，不求形似，聊以自娱”“聊写胸中逸气”“有出尘之格”“意态毕备，而庶几自然”的绘画观完全是顾恺之“传神论”的发展。

作为“元四家”的代表人物，倪瓒在士大夫的心目中享誉极高。明何良俊云：“云林书师大令，无一点尘土。”清代著名的书画鉴藏家过云楼主人顾文彬藏有一卷，是倪雲林62岁时赠给袁寓斋的横卷。顾文彬记曰：“明时，江南士大夫家以有无倪画判清浊，一纸之珍，等若球璧。余物色高士真迹垂四十年，

所得见者，数不逾十，而横卷尤少。此为袁寓斋作。溪山荒涩，亭树萧疏，虚和冲淡，有不战屈人之概。

……后附长简，书法雅劲，似仙子凌云；画品沈静，如老僧入定，允称双绝。宜山舟学士跋谓视旧藏赐本《竹树小山卷》，有天上人间无异之叹。晚近得此，足以娱老……卷曾藏知不足斋，余得诸南海伍氏。”

“江南士大夫家”云云一语，源自明代书画家董其昌。“有不战屈人之概”一语，道出了倪画内在的

浩然之气，这也正是倪雲林“逸笔”“逸气”的真谛所在。这的确是极具鉴赏力的评语，可谓空谷足音。以草草逸笔，“聊以写胸中逸气”，使深识者能在画幅中感受到“有不战屈人之概”的浩然之气，决

非一日之功。

《梧竹秀石图》是倪雲林早期的作品，画赠“真居道师”，即忘年交、老道友张伯雨。郑午昌评述：“淡黄纸，全以泼墨为之，为倪翁竹石中之仅见者，可称神逸。画右自题诗，书宗率更，与画用泼墨者，

皆变笔也。”萧平也认为是变体之作：“写湖石、梧桐、丛竹，笔法雄阔，墨气凝重，是其变体之作。”

在这里，看不到简、淡、疏、枯等倪画的主体风格特征，笔墨豪放雄阔、淋漓酣畅，反而呈现一种茂密丰

俱来的，而是他积蓄了前人的笔墨语汇之后，才逐渐构建生成与自己的本性相一致的笔墨表达风格。他曾

师法董源、荆浩、关仝，兼及赵孟頫、米芾，对朴茂湿润、雄阔丰厚的绘画风格及其笔墨语汇，不仅十分

熟悉，而且早已烂熟于胸。但画家大都不愿泄露自己的师法渊源，偶尔出手露一下底子功夫，自能成章，

于是被误认为变体了。

《渔庄秋霁图》是倪雲林晚年的代表作，1355年7月画于王云浦渔庄，其笔墨本色一览无余——空旷、

疏远、枯淡、清幽、冷萧。前置树石，中部空无一物，远置丘坡，这种构图法几乎是他的套路。细看他的

用笔，中锋侧锋兼使，落笔轻重徐疾相织而有韵律，笔笔无悔，充盈着自信力。六株杂树，挺拔修朗，瘦

而不枯，枝茂叶稀，蕴含着不死的生命力，这是倪雲林树法的基调，似乎象征着君子风骨。对这种极简的

构图、极简的物象、极简的笔墨，倪雲林自己认为并不简，在

题画诗中写道：“秋山翠冉冉，湖水玉汪汪。”秋日山水的丰

盈居然是这样表现的！难怪黄宾虹要说“虚当求实法倪迂”了。

明清以来，倪氏风格似乎是一种挑战性的存在，画家们面

对它，心理是复杂的。朱妃瞻说：“元代倪雲林，自是大家。

淡淡几笔，写出太湖水石神情，涤人心腑。人称倪画为逸品。

他的作品，我喜偶观，却不欲久恋。我所顾忌的是，淡近轻，

逸近飘，学者宜慎。”既喜欢却又有一点恐惧。如此这般的接

受心理，其实早已有之。明代王世贞认为：“元镇（倪瓒），字

元镇）极简雅，似嫩而苍。宋人易摹，元人犹可学，独元镇不

可学也。”清“四王”之一王原祁摹倪氏用笔，自谓“辄百不

得一”。恽寿平也说：“汪老幽淡之笔，余研思之久，而犹未

得也。”对此困境，石涛说得妙：“倪高士画，如浪沙溪石，

徒慕其枯索寒俭处，此画之所以无远神也。”明代李日华说得

更直截了当：“无逸气而袭其迹，终成类狗耳。”书如其人，

画如其人，书画品即是来源于人品，于是浙江说道：“传说

云林子，恐不尽疏浅，于此悟文心，繁简求一善。”有此悟性，

浙江获得了黄宾虹的肯评：“倪迂渴笔，墨无渣滓，精洁不污，

厚若丹青。其后惟僧浙江，为得斯趣。”

这种来源于胸中逸气和文心的逸笔风格，美学家伍蠡甫有

一段评述说得很中肯：“这种艺术风格，乃从千锤百炼中来，

非率尔操觚者所能做到，倘若没有创作经验，不解笔墨甘苦，

就很容易把疏淡等同于枯死，从而全盘否定倪瓒的风格了。”

又说：“倪瓒用笔从拗涩中求骨，故沉着而不浮，于动转处见

筋，故灵活而不滑，所谓‘元四家’中，黄公望、王蒙、吴镇

在这方面都不及他。而石涛的风格里以郁勃纵恣为一大特色，



元 倪瓒 梧竹秀石图 轴 故宫博物院藏



却是筑基于倪瓒的这种沉着而又空灵之上的……与此同时，在书法上石涛也脱胎于倪瓒，这当然比他画中学倪的迹象，容易识别一些。我们知道，中国古代的大画家每不愿明说自己的溯源，石涛也不例外。”

倪云林出身于富豪家庭，自小受到良好的教育，其清闷阁藏书楼，典籍文献和名人书画甚丰，使他能够潜心于诗文书画，受到传统文化熏陶。他跟顾恺之一样，都是有道教家族背景的，对老庄道学自小耳濡目染。所以，他的文心和逸气，既有儒家君子的浩然之气，并达到了“有不战屈人之概”“冷冷迫人”的高度，又有道家逍遥游的淡泊自适。道家钟爱山水，因为山水之间有真气、有元气。面对世事，他洁身自爱、外圆内方而不执拗，一生不入仕，却也与总管、秘监、府判、同知、县尹等元朝官吏有所往还，作诗文应酬。入明，以“故元逸民”自居。

好一个“故元逸民”！超然物外的道家风度最终占了上风，外化为倪云林笔下的逸气审美意象。

3. 吴派前茅王孟端

仅晚于倪云林60年的王绂（1362—1416），字孟端，号友石生，别号鳌叟，九龙山人。博学，工诗歌，能书，画山水竹石，妙绝一时，尤以画竹被誉为明朝第一。王绂师法“元四家”，尤以王蒙、倪瓒为主，其画风幽淡简远，继承了元人水墨山水画法的传统。他的山水画，兼有王蒙的苍郁和倪瓒的旷远，对后世吴门画派有一定影响。王绂的画品极高，文徵明在《湖山书屋图》题跋中说他“人品特高，能不为艺事所役，虽片纸尺缣非其人不可得也”。他不轻易为人作画，用金钱索画者更是拒之于门外，因此王绂传世的作品极少。

《隐居图》是王绂晚年的代表作。画面丰满高远，又意境深邃。前景画山坡树林，童子抱琴紧随老者正走向林间茅屋；中部左半高山耸立，右半为丘峦水渚，形成左右俯仰之势，空间构成复杂多变，极具匠心。正是这种多变的空间构成，体现了画家的山水情趣——饱满的可亲近的江南山水。右上有吴讷敏题识：“舍人风度冠时流，笔底江山不易求。退直归来思故隐，满怀清兴付沧洲。中书王君孟端善竹树山水，人有求者，率写一树一竹以塞其请。一日退直，兴怀故山，乃写隐居图，遗其友胡汝器……”王绂明永乐十年始授中书舍人，永乐十四年（1416年）二月病逝于北京馆舍，时年54岁。《隐居图》即作于此三四年间。

王绂两次出仕，第一次出仕于洪武十一年（1378年），不久回乡隐居。洪武二十三年（1390年），因胡惟庸案累及画家王蒙，王绂上书为其辩诬，结果被发放到山西大同充当戍卒十年。建文二年（1400年）南归家乡，隐居惠山，自号九龙山人，赋诗作画，教授弟子，并曾随侍驸马赴四川。永乐元年（1403年）第二次出仕，在文渊阁参与编纂《永乐大典》。可以说，真正的隐居生活前后只有十余年。他正如薛永年《文人画传统论纲》中所说的：“中国文人画家，多数过着仕隐交替的生活，仕者不忘其隐，隐者未忘其仕。”隐居惠山时，随侍驸马去四川；在文渊阁，退直后穿道服，写《隐居图》。正是这种仕隐交织的思维情绪，使他的山水画成了其自我写照，是矛盾的又是统一的，于是我们可以在他的山水构成中感受到一种“势”的张力。石鲁在讲到山水画时，有一段很精辟的话，可以直接用来评述王绂的山水画。他说：“画山水画，它本身是人化的，你的人伟大，你的人坚韧，你的人雄浑，你的人沉浮，它都必然注入到山水画里面。通过笔、笔法、布局，就要达到这个目的……”



明 王绂 隐居图 轴 故宫博物院藏



明 王绂 九龍山居图 册页 故宫博物院藏

过云楼藏有王绂《江山胜览图》《笔舫图》《九龙山居图》。过云楼主对《九龙山居图》激赏尤加，写道：“此九龙山人自写其山庄也。山势偃蹇倔强，有白云横束岩腰，自下而上，令人莫窥真际；下方高树参天，枝叶笼烟，两岸疏林，中藏精舍，张南周北，隔以近谿。山人吟啸所在，竟未知谁属也。山人为元贤后劲，明贤前茅。石田亦尝问津，实未能远过。数传及廉州，其法尽备，而古意寢微矣。上端王达题句。达字达善，号耐轩，无锡人，为东南五才子之一，《明诗综》与孟端同列，盖同时而兼同里也。其次语云‘君家庭院总相宜’，结云‘九点龙峰白昼迟’。据此定为摩诘自绘辋川，畴曰不宜？”

这段评述有三点可以进一步揭示。一是将《九龙山居图》比肩为王维《辋川图》，推崇备之。唐代诗人王维，被尊为山水画南宗之祖，隐居辋川，苏轼说他“诗中有画，画中有诗”。二是将王绂评价为元明之际的画坛中坚，起到了承前启后的历史作用。三是指出沈石田师法王绂，却未能超越王绂；传习至王鉴，尽得其法，但王绂的古意已逐渐丢失了。沈石田即沈周，是吴门画派的首领，他与两个兄长沈贞、沈恒，均师从杜用嘉，而杜用嘉是师从王绂的。沈周是王绂的再传弟子。王鉴，清代“四王”之一。也就是说，王绂为吴门画派开启了不二法门。

王绂墨竹被董其昌尊为“国朝开山祖”，故有明代墨竹第一之誉。《露梢晓滴》写三四枝细竹，竹叶茂密，叶尖垂露；笔法劲利，茂密处有密不透风之湿润感，而层次依然分明；竹竿竹枝，以中锋运笔为主，圆劲而有弹力，有节无节相交替。无节之竹是苏东坡的画法。

竹是中国画的传统题材之一，寓意高风亮节的君子品格。墨竹画由北宋文同创立，其要诀是“必先得成竹于胸中”，于是须“朝与竹乎为游，暮与竹乎为朋，饮食乎竹间，偃息乎竹阴”。墨竹画不同于山水画，需要一气呵成，如同书法，于是有“写竹干用篆法，枝用草书法，写叶用八分法”等技法要求。书法入画是文人山水画的特征之一，而画墨竹具备书法功底则是必然条件。

昆山夏昶师从王绂，画竹名重一时。人称：王绂墨竹，出姿媚于道劲之中，见洒落于纵横之外，时称独步；夏昶师王绂，烟姿雨色，偃直浓疏，动合矩度，其名尤重，海外多争购之，有“夏卿一个竹，西凉十锭金”之谣。

王绂在绘画理论上也有杰出贡献，传世《书画传习录》四卷。其中有一段振聋发聩的名言，可与顾恺之“以形写神”论、倪云林“逸笔草草，不求形似”论相接踵。他说：“今人或寥寥数笔，自矜高简；或重床叠屋，一味颓堕，动曰不求形似。岂知昔人所云不求形似者，不似之似也。”齐白石的“妙在似与不



明 王绂 露梢晓滴图卷 卷 故宫博物院藏

似之间”语，源出于此。

上述三位由晋至明一千多年间无锡画家中的巨匠，他们的艺术和理论一脉相承，对中国画的发展做出了重要贡献，同时也说明了无锡画脉在实践与理论上都走在时代的前列。古代无锡画坛上，三位巨匠卓立千古却并不寂寞，在其身后，这片传承深厚的画坛土壤，厚积而薄发，一个灿若星河的无锡画家群体华丽登场。

一脉相传 多彩华章

据不完全统计，无锡画家中享誉千古、名播海外的有二十多人，而出类拔萃的则有近两千人。继顾恺之、倪云林、王绂之后，清代有邹一桂、秦炳文、秦祖永等卓有成就的画家。清末以来，吴观岱、丁宝书、胡汀鹭、徐悲鸿、诸健秋、贺天健、钱瘦铁、顾坤伯、钱松岳、陶寿伯、周怀民、秦古柳、黄养辉，以及吴冠中、程及、杨令荪、方召麐等，这些中国绘画史上的杰出人物竞相涌现，不仅传承了中国画的技法和思想，也通过创新，推动了中国画的发展及中西方绘画的交融。这些画家，有的始终不离乡土、创作育人，有的则走出无锡，对一些画派的形成和发展做出了重要的贡献，如钱松岳等。而徐悲鸿、吴冠中等人，他们将中国画与西洋画进行了探索性的结合，对东西方艺术的交流做出了贡献，也为西方人认识中国画架起了桥梁，成为绘画史上的一代巨匠。毫无疑问，在顾恺之、倪云林和王绂之后，无锡画坛又为中国绘画史增添了浓墨重彩的篇章。

1. 王问《孤屿鼓棹图》

《孤屿鼓棹图》与山水画母题“渔父”似乎相类。“渔父”母题源出《楚辞·渔父》，大都以“寒水”“荒山”“孤舟”“老翁”为描绘形象，寄寓画家心仪山水的隐逸意愿。王问此图，以孤舟为核心，船家一人在舟尾操棹，舟首坐一老者，手执羽扇，回首望水鸟。自题诗：“残阳在孤屿，鼓棹更停适……”似乎也与屈原《渔父》“渔父莞尔而笑，鼓枻而去”相类。但在王问画中，老者与渔父同舟，那就意味着随渔父一起浪迹江湖去了。

王问（1497—1576），字子裕，号仲山，青少年时期在邵宝创办的二泉书院读书达十七八年，直至邵宝去世，可谓是邵宝的得意门生了。他的一生，有若干行为颇让人惊讶。22岁中举后仍回到邵宝身边读书；13年后参加会试却未经殿试就回锡继续读书；6年后中进士，他已42岁，先后授户部主事、兵部车驾郎中，在调任广东佥事，赴任途经浙江桐江时，突然弃官回家，终养其父。这些“冲动”型的行为，意味着他是一位个性强烈、性格外向的读书人。归隐故里，并不会改变他的性格心理倾向，于是我们仍然能“看”到他的“动”，而不是内向型的静。

《孤屿》一图，山石崖壁用粗犷的笔墨，纵横恣肆；杂树之干如狂草走笔，线条顿挫起伏，时露飞白；树叶用破墨点厝法。一种强烈的动态之势，通过他的运笔法、用墨法，鲜明地呈现在画面上。

回到无锡后，他先后在惠山听松庵、城东绿罗庵、五里湖宝界山麓等处，筑别业隐居。在宝界山“湖山草堂”住的时间最长。古文名家归有光与王问之子王鉴是同科进士，写了一篇《宝界山居记》，将王问湖山草堂与王维蓝田辋川，作了一番比较。

前文写王绂时，说到过云楼主将《九龙山居图》比作王维《辋川图》，在这里归有光也提到了王维的辋川山庄。看来王绂、王问是需要归在一起说说的。王绂也曾隐居惠



明 王问 孤屿鼓棹图 轴 无锡博物院藏



明 谈志伊 荷花鹭鸶图 轴 无锡博物院藏



明 许仪 牡丹图 轴 无锡博物院藏

山听松庵。于是，王绂、王问，这两位无锡丹青中的“二王”，在惠山竹垞山房“交会”了，留下千古佳话“煮茶图”逸事。

王绂与惠山寺性海和尚请湖州竹匠编成竹垞煮茶，并绘《竹垞煮茶图》（1402年）。王问《煮茶图》作于明嘉靖戊午（1558年），现藏台北故宫博物院，两图相距百余年，并曾与诸多题咏诗合成“竹茶垞图”卷，受到清乾隆帝的赏识……

无锡丹青，“二王”逸事，尚待后文探讨。

2. 谈志伊《荷花鹭鸶图》

谈志伊（明嘉靖、隆庆、万历年间人，生卒年不详）身于无锡谈氏望族，所谓“半城风雨半城谈”，至今无锡小娄巷尚存谈氏宗祠。祠内有谈志伊父亲谈恺题书的“丝纶焕汗”匾和“世被宏光”匾。

谈恺曾任两广总督，是明嘉靖年间的重臣。独子谈志伊以父荫入仕；但未久就弃官归里，在小娄巷万备堂以艺文为伴，交结了王穉登、詹景凤、俞允文、文彭、项元汴、周天球等一批书画朋友。他曾藏有山水画杰作《富春山居图》。

谈志伊擅画花鸟，但留传极少。《荷花鹭鸶图》可一睹其花鸟画的风采。荷花盛开，荷叶肥硕，茎杆挺立，几乎撑满整个画幅，有顶天立地之气概。一只洁白的鹭鸶，居画底中央，怡然而立，回首左视赏花，不作寻觅水中鱼虾状，大有荷荫底下好乘凉的舒适感。出自名门望族官宦子弟之手的花鸟，自有一种“大家闺秀”的气度和闲雅，丝毫不见“小家碧玉”的局促与寒酸。据称他“豪荡喜结客，吴下词人画史咸馆其中，挥金不可数计”。心胸豪爽，腕下也不可能凄凄切切的。笔墨工丽，水草坡石略用写意法，用铁线描勾叶、茎，用点染法绘花朵，敷色清淡雅致。通过荷叶的多变之姿，使静谧的画幅有了一种微风吹拂的意境。

3. 许仪《牡丹图》

许仪（1599—1669），所作《牡丹图》立轴，上有本家许国凤题识。据题识可知，许仪为明崇祯年间中书舍人，入清后隐居惠山石门，黄冠草服，足不下山，剧作家杨潮观为其作小传，遗《款月堂诗》二卷。

许国凤清末举人，是民国时期的教育家、法学家和书法家，钱基博、钱基厚即是他的学生。许氏一门还有一位外交家许珏，曾以参赞之职随薛福成出使英法意比四国，后为出使意大利国大臣。

明清之际的无锡丹青，大都出自书香门第。许仪也在其内。《牡丹图》作于1645年之前，画面构图饱满，其中一株直挺天际，花卉用没骨法，湖石用小写意，叶色沉着，花色明丽，给人以意气充沛之感，直逼宋人。再看他作于1650年的《百蝶图》，精丽之极，非同凡响，彩蝶纷飞，如欲迎面扑来。

秦祖永《桐阴论画》说他“画本舅氏李采石，有出蓝之美。工诗，尤精篆刻”云云，评其为“能品”，恐怕未必公允。

4. 邹一桂《白海棠图》

邹一桂（1686—1772），出身名门望族，却无世家子弟的纨绔习气，出仕三十余年，官至礼部侍郎、内阁学士，历雍正、乾隆两帝，正色立朝，深得赏识。据史料记载，自1736年开始，皇太后钮祜禄氏每次做寿，都由他受命操办。由此可见，他是一个做事认真、严谨细致的人。

他的家族既是官宦世家，又是书画世家。顾宪成曾说过：“余幼时闻邹氏三光之说，一时艳为盛事。”所谓“邹氏三光盛事”指的是：明万历年间邹龙光、邹近光、邹迪光三兄弟连续中举。邹迪光在无锡惠山营造愚公谷，蓄养戏班，致使昆曲界有“船过梁溪莫唱曲”之谚，他有一件仿宋人设色山水扇面传世。其次子邹德基，是负不羁之才，工诗文书画的才子，浑名“邹二痴子”。邹龙光一门



八世出了八位进士，邹显吉邹卿森兄弟、邹显吉之子邹士随，均以擅长绘画而留名画史。邹一桂即是邹卿森之子。

邹一桂伯父邹显吉《四时花卉图》，收入本集。卷首顾光旭题识写道：“思静先生笃于孝友，诗书之泽长矣。绘画固其余事，而画亦直到古人。恽南田谓其及门弟子曰：‘吾没后，汝等当师无锡邹黎眉。’其推重如此。此卷设色精洁，用笔瘦劲尤不易得，流传于世，当共宝之。”

常州画派开山祖恽南田，以没骨花卉著称于世，名列清初“四王吴恽”六大家。邹一桂的花卉画，既有父辈家法传授渊源，也曾取法恽南田、蒋廷锡。蒋廷锡比邹一桂年长17岁，是供奉于如意馆的画师，官至大学士，画风庄重，兼工带写，“当时士夫雅尚笔墨者，多奉为楷模焉”。

花鸟画在历代画论中又称写生。邹一桂《小山画谱》首倡“知天”“知地”“知人”“知物”的四知之说，即是讲四季气候、南北地域、人工培植、阴阳光照对花卉的作用和影响，认为“欲穷神而达化，必格物以致知”。只有“格物以致知”才能使花鸟画“活脱”。他说：“两字诀：曰活曰脱。活者，生动也。用意用笔用色，一一生动，方可谓之写生。脱者，笔笔醒透，则画与纸绢离，非色墨跳脱之谓。脱仍是活意，花如欲语，禽如欲飞，石必峻嶒，树必挺拔。观者但见花鸟树石而不见纸绢，斯真脱矣，斯真画矣。”

“活脱”与“四知之说”是邹一桂花鸟画的核心理论。“活脱”源自宋人对五代时西蜀画家黄筌花鸟画的评价。邹一桂的花卉画具有宋代院体花鸟的风格特征，设色明净，点染工细，重粉淡彩，艳而不俗，柔而不弱。这种风格符合清代宫廷画家职业对他的规范，与他谦谦君子的儒学教养和严谨内向的性格是吻合的。

他实践自己的“四知之说”，亲自培植百余种花卉，仔细观察它们在不同气候和光照条件下的生长神态，于是他的落笔“成竹在胸”，形神兼备。他将《百花卷》进呈乾隆帝，一花一诗，深受赞赏，乾隆帝御笔为《百花卷》题写百首绝句，一时传为画坛佳话。

《白海棠图》是他壮年时期的代表作，是应官宦励廷仪所邀，写其庭院内两株海棠。此画构图严谨规矩，枝叶高低疏密长短穿插，取势自然，层次分明，设色清秀和谐，写叶的舒展、花茎的抽拔，活脱生动。

邹一桂的传统笔墨功力深厚，将他的山水画《慧山图》《松石竹木图》和他的花卉画，结合在一起审视鉴赏，不难得出这样的评价——深耕于传统，中规中矩，不逾法度，内敛自守，不露意气，呈现为文质彬彬的儒家风度。

“画家支派与谁评，千古江山付管城。慧水长流清不断，九龙峰下一邹生。”他在《慧山图》上的题诗，洋溢着对家乡的满腔深情，“与谁评”一句有不无寂寞之感，意味深长。他晚年书写的《重修清宁桥记》碑刻，于1983年在无锡清名桥（明代古桥，原称清宁桥。清道光年间，避道光皇帝旻宁名讳改称清名桥）原址出土，筑亭予以保护。

5. 秦仪《寒汀秋柳图》

郑午昌《中国画学全史》有两处写到秦仪（？—1795）：“秦仪，字梧园，无锡人，侨居吴门，美须髯，人呼为秦髯。工山水，尤长水村小景，画柳名噪一时，多作点叶柳，笼雨拖烟，别有韵致，时号秦杨柳。”“秦仪有设色春柳大帧、江千秋柳小卷、红桥绿柳立帧，皆极精妙，宜其以秦杨柳名也。”

江南处处可见柳，但柳树入画很难，难在柳叶难写，所以古画中即使有柳，也只写柳条不写叶，传统的写叶技法，无一法可以表现柳叶。所以，秦仪笔下的柳具有开创意义。

《寒汀秋柳图》也是“渔父”母题之作，画面清朗疏远，有秋高气爽之感，渔翁着红衣，意在表明此非真渔翁，而是隐逸高士。此图作于1789年，是秦仪的晚年之笔，初看用笔似乎薄了一点，如果结合审视他作于1773年的《山水图册》，就可知晓他的笔墨有浑穆苍劲的底子，尤精书法。他的书法学赵孟頫，《山水图册》也有赵孟頫的影子。

6. 潘锦《仕女图》

潘锦（清代画家，生卒年不详），字昼堂，别号醉烟道人，是吴观岱的启蒙画师。吴观岱声名颇大，而其启蒙画师的生卒年至今仍为“不详”，不免叫人欷歔。

画仕女不画脸，只画背影，何能传神？潘锦似乎不按常规出牌，他决非不会不知道“传神写照，正在阿堵中”的古训。那么试看他如何通过背影来表现仕女绰约风姿的。用春蚕吐丝般的工笔，层层写出仕女的头发——双发结，江南青青少女的传统发型，一丝不苟，头饰用钿花串成，繁而不乱。把头发梳理得如此整



清 邹显吉 四时花卉图（局部） 卷 无锡博物院藏

洁雅致而端庄，正是女子有教养、有条理、有耐心、有品味的表现。所以江南人有句俗语：“女孩子，头最要紧。”画头发，特别是女性的头发，也能传神。

潘锦自题该画“仿新罗山人笔意”。清代新罗山人华岳的人物画，用写意笔法表现衣纹佩带，使工细的人物写真有了生动的肢体表达。潘锦就是用这种方法——用极工细的笔法写仕女的头发，用书法的写意笔法写仕女的衣衫、罗帕。他的书法很好，是赵孟頫体。所以，衣纹线条落笔如写行草书，中锋使转，时见渴笔飞白，笔笔到位，一笔不多，一笔不少，干净利落。

这是一幅令人遐思的仕女图，也是无锡丹青的人物画代表作。

7. 韵香《春兰送香图》（亦作《盆兰图》）

韵香（清代画家，生卒年不详），俗姓王，名静莲，一名岳莲，是无锡丹青中罕见的女冠画家，与金石书画家奚冈、状元书画家顾皋等文人多有交往。她的《空山听雨图》册几经散聚，现藏于无锡博物院，册上题咏者多达百余人，均是清嘉庆道光年间的文化名人，如刘墉、梁同书、洪亮吉、孙星衍、陈鸿寿等，

可见她的心灵追求绝非如平庸女流。时人称她“腹有诗书”，也非虚言，有《盆兰图》为证。

画幅中部斜置盆兰，似有横空出世之意。方盆用数笔勾扫，多渴笔飞白，干湿相间，以表现方盆质地为陶土而非瓷盆。兰叶或浓墨或淡墨，以表现层次，提按轻重之变以表现叶的舒展之姿。兰花用淡墨，一笔一瓣，或用浓墨点染瓣尖，以表现花瓣正背两面；花瓣之姿轻灵圆润，与淡墨相融，给人以冰清玉洁之美感。兰旁有拳石，用狂草笔法一气呵成，干湿浓淡提按顿挫圆转方折，心手合一，笔势自然天成，笔力刚健婀娜，与兰花笔墨之精心细致，构成对比。

画幅上部居中，自题七绝一首。小楷书法尽得《黄庭经》气韵，而非时人所说的“小楷仿《灵飞经》”。她居中题书，亦可想见她对自己的书法极具自信力，能与兰花画相得益彰。

整幅画的笔姿灵动有生气，笔墨表现丰富而洁净，笔势徐疾自如，极具韵律感。该作是无锡丹青中不可多得的一幅杰作，与李鱣、郑板桥等名家笔下的墨兰相比也毫不逊色。

8. 秦祖永《何处溪山景最多》

秦祖永（1825—1884）以山水画及其画论称名于世。他的山水画深受“四王”影响，专心临古。他非常崇拜王时敏，专心临摹，几可乱真。在他的《桐



清 韵香 春兰送香图 轴 无锡博物院藏



GD 02482663



阴论画》中提到：“作画须要师古人，博览诸家，然后专宗一两家”，“学者能刻意摹古，笔墨中庶有会心处”云云。即是他夫子自道的画艺之路径。正因为他仿古、年久日长，使他的运笔之势全然已是别人的笔法，而且逐渐固化为手势。正如他自己所说的：“余学画凡三十年，如溯急流，用尽气力不离旧处。”尽管他在《画诀》中说到：“画境当如春云浮空，流水行地，皆出自然。乃为真笔墨，方能为山水传神。”但是，为山水传神的山水，如果一味在古人笔下的山水里寻觅“春云浮空，流水行地”，那总是隔的。隔在哪里？隔在那山水不是自家的山水，如鹦鹉学舌。

秦祖永有临古的笔墨功力，只要敢于跳出古人山水画的山水模式，用传统笔墨技法写自家山水，就会在画中表现出自己来，因为那是熟烂于胸的真山真水。《何处溪山景最多》就是这样一幅值得赞赏的好画。

该画作于1876年，是秦祖永晚年之作，横卷。画面景物丰富多变而不壅塞，视野开阔疏朗，一派江南山明水秀气象。尽管树法和山石皴法都是传统的，但山势、水势等，都是秦祖永故乡的自家山水，写来轻松自如，气韵由此而生，生机勃勃，一扫临古的刻板之弊。这就是“真笔墨”，为自家山水传神的真笔墨。题画诗首句“何处溪山景最多”，鲜明地表达了秦祖永对故乡山水的自豪之情。

明清时期，无锡丹青在山水、花鸟、人物的全面发展，通过上述挂一漏万的例举，已可见一斑。诸多画家的艺术成就及风采，可谓百花争艳，非同凡响，既有优良传统笔墨的传承，又有风格的创新与发展。画家大都腹有诗书，书画兼擅，有的兼工山水、花鸟、人物，有的于画论创立新说，可谓才气横溢。群英荟萃的无锡丹青，在吴派、浙派的贬褒纷争中，特立独行，体现超然物外的胸襟和气度。这是城市文化的性格使然。

群而不党 特立独行

由晋及明，无锡画坛在巨匠的薪火相传中代代传承，而清末以来，无锡画坛终成燎原之势。

清末以来的这个画家群体，自吴观岱（1862—1929）始。吴观岱少时即以画闻名于乡里，壮年得到了同乡廉泉（号南湖）的帮助，去北京增广学识，饱览历代名画，尤其对廉泉收藏的石涛作品细心揣摩，取法乎上，得益匪浅。后又由廉泉荐入清宫如意馆当供奉。回到无锡后，被誉为“江南老画师”。无锡画家诸健秋、杨令荪、秦古柳等均出于他门下。由于当年眼界广阔，因此他的画风不同于周边地区“四王吴恽”的泥古，而倾向于青藤、白阳、石涛、八大的洒脱超妙画风，变古开新，成为首开风气的人物。宣统三年（1911年）文明书局出版有《吴观岱南湖诗意画册》，影响颇著。贺天健曾说，“我们无锡是最早摆脱四王吴恽的先驱者”，“归根到底是我们无锡人首先向徐天池、陈白阳、八怪、二石靠拢的”。这些是与廉泉、吴观岱超越时代的艺术鉴赏力分不开的。

吴观岱传世作品不少，早年与晚年的变化是很明显的。《峻岳乔松图》是他早年的代表作，大概作于40岁至45岁期间。仿元人笔意，构图高远，用笔严谨，树法和山石皴法尽是古人面貌，未见破墨泼墨。也就是说，此时他笔下的山水语汇还未形成自己的“语言”风格。《停琴听水图》作于1910年，画风大变，吴观岱风格已鲜明化，用写意笔法写松石，笔姿活泼，举重若轻。松枝一笔画出，苍劲老辣，如作草书。破墨法已得心应手。画幅中心的人物，工笔写意兼施，形神兼备，这是他早年师从潘锦的童子功。远山用泼墨法。石涛画风已浸入他的笔下，则是无疑的了。《人物图》作于1911年寒食节，吴芝瑛有长篇题跋，叙述当时文人雅士赋诗作画，放怀高歌的盛况。其中说到“观岱喜以书法作画，醉后往往入神”。确实如



清 秦祖永 何处溪山景最多 卷 山东博物馆藏

此。这幅高士人物画，是吴观岱即席挥毫的传神之作，虽是聚筵氛围中的游戏之笔，但恰恰是这种不经意的创作，更能反映画家的自我风格特征，也更能释放出腕下的笔墨能量。画中人物用极简的线条勾勒。跨下走驴的四蹄双耳，极尽抽象之法，妙不可言，可让西方抽象画家汗颜。左上斜出一树，中锋侧锋，横竖撇捺，顿挫点染，信手挥洒。女中豪杰吴芝瑛的书法得初唐书法家虞世南神韵，跋文有家传桐城派文采，与江南老画师吴观岱的画，合璧于一轴，恐怕是人世间独一无二的了。

这一时期中，除吴观岱外，又以胡汀鹭（1884—1943）影响颇广。胡汀鹭初习花鸟，后兼画山水人物，先后在各地师范及大学教授美术，培养了一批画家。1924年与诸健秋、贺天健在无锡创办美术专科学校，后又与贺天健组织锡山书画社。曾在吴观岱和胡汀鹭指点下成长起来的画家，不少都青出于蓝而胜于蓝。诸健秋（1891—1965）早年师从父亲诸海萍，后又师从赵鸿雪画人物。30岁又师从吴观岱，技艺日进。他擅长山水人物，对“元四家”及吴门画派深有钻研。其画风苍润清丽，淡雅天真。

秦古柳（1909—1976），12岁就师从吴观岱，14岁能做山水长卷，长期潜心宋元古画，又能于石涛、八大中继承衣钵，笔墨功力老到而全面，画意酣畅隽逸，清境绝尘，现代一批优秀画家均出自他的门下。

这个时期的无锡画家，虽有师徒名分，却也亦师亦友，而且相互影响，转益多师，吴观岱、胡汀鹭、诸健秋、贺天健、丁宝书、钱松岳、秦古柳、王云轩等，盘根错节，一时俊彦蔚为壮观。在这些画家中，对海派画坛卓有贡献的，有贺天健、钱瘦铁、顾坤伯等。

历数这些杰出的画家，我们会产生一种疑问，近现代的无锡，画家辈出，在美术教育和风格创新上都称得上中国画界的渊薮，然而，无锡处在（周边）吴门派、虞山派、海派、金陵派等各流派之中，虽不乏大画家，却不以派称世——没有打出本地流派的名号。这很值得我们思考——是水准不够还是人物不众，是无人号召还是分歧太大，是风格各异还是门风不振，而各种疑问的解决，最终仍需回到地域文化的特征上，才能有所领悟。

这是一个地域文化命题。

著名史学家钱穆先生有一段十分有见地的话：“各地文化精神之不同，究其根源，最先还是由于自然环境有区别，而影响其生活，再由生活方式影响到文化精神。”这句话足以解释许多文化现象，也足以解释环境、生活、艺术的关系。纵观无锡的画史，尤其披览近百年以来无锡绘画界的气象名家辈出而又天马行空，我们更是对钱穆这句批语有着深刻而亲切的体悟。

“太湖佳绝处，毕竟在鼋头”，这是郭沫若先生对太湖风光的赞美之词，我想用来评价无锡一地绘画风格的形成及其影响也是合适的。无锡位于华夏之东南一隅，南临太湖之梅梁湖，北枕江阴之扬子江，江南第一名山为其山脉，风调雨顺，物产丰富，可谓人杰地灵。考察无锡的画史，不由得慨叹这片风流蕴藉而清奇特立的土地，人才辈出，风格多样，难以胜数。这里走出的人物，能成为某一流派的开山宗师，或是开创一代风气的巨匠，但无锡的画界，仍不以流派为念。这似乎是一种潜在艺术理念的宣



近代 吴观岱 峻岳乔松图 轴 天津博物馆藏



读。这种开放创新的气派、无拘无束的做派，恰如太湖的气象万千，变化莫测，又如太湖的包孕吴越，广大宽容。

中国历史上的文明辐射交融，对无锡而言，最重要的有两次：一次是永嘉南渡，第二次是南宋南渡。这两个不平稳的朝代恰恰是文化极其自由的时代，也是中国文化史上的两次高峰。尤其是宋代以来，江南农耕文明非常先进的无锡地区没有经历过长期的战乱，又远离中原的政治漩涡，南迁的知识群体带来了文化的交流，在这个水网纵横、交通便利的平原地带，文化的传播和培育十分便捷。到了明清，这一带已成为一个在中国文化史上有着特殊含义的地域——江南。江南，意味着富庶、安闲、秀美、文雅。这是中国文化史上一片郁郁乎文哉的所在。

过去五百年来，中国的文人艺术，几乎都与这片江南土地有关。文人画、园林、昆曲、古琴、紫砂壶、明式家具，都在这片富庶安闲、文人荟萃的土地上得以生根发芽、开枝散叶。在物质生活丰富之后，人们的精力和才华自然会转移到精神生活层面，而且不独文人阶层如此，“舟到梁溪莫唱曲”说的是无锡昆曲家班水准的高超，而直到现代，作为下层民俗艺术的无锡惠山泥人仍保留着昆曲戏文的泥塑题材。无锡一地，人文之鼎盛，由此可见一斑。

无锡地处水乡，交通便利，大运河穿城而过，古代的漕运在此集结过境，到了清末又有铁路开通，不久无锡又设为商埠，南来北往的官员、文人、商人多有汇聚。因商贸流通带动经济的同时，也使得文化交流成为可能。清末以来，无锡经济出现了腾飞，民族资本主义在无锡生根成长，无锡从一个小小的江南县城迅速成为工商业发达的近代城市。在以薛氏、杨氏、荣氏、唐氏等工商业家族为代表的开放思潮影响下，无锡文化摆脱了闭关自守的束缚。目光远大，心胸开阔，已成为普遍的民众素质。而无锡士绅与外地如北京等城市绘画收藏界的交往，以及本地收藏家的积累，使得无锡画家得以借地利人和去学习古今名画，开阔眼界。

经济的腾飞也刺激了绘画的艺术市场。大户人家悬挂书画在无锡非常普遍，而且并不为文人家族所特有。近代无锡经济繁荣，那些士绅出身的工商业家对书画的喜好，让他们成为了书画作品的购买者和收藏者。不要说乡绅人家都在中堂上悬起古今名家的画轴，就算是小户人家，也必以张挂乡贤作品为荣。再普通一些的，即使是行画，以今日的眼光看，那种民俗风味极浓的画风，也不失其价值。民众普遍的审美需求，同样也是近代以来无锡绘画繁荣的一个背景。可以说，近代无锡画家群体的出现，既离不开历史的积淀，也与晚清以来无锡经济、文化的空前发展有关。而开放包容的社会氛围还赋予了无锡人更多崇尚自主、追求自由、求新求异的性格特点。古人云“君子群而不党”，明代无锡的东林书院，在高攀龙、顾宪成的影响下，讲学议政，名动天下，但他们仍然群而不党。所谓的“东林党”也只是外人和后人对他们的概括，他们自己并不承认有此一“党”。他们的凝聚，只在在天理、纲常和学问的认同上。群而不党、特立独行的地域性格也同样反映在文化层面。艺术家们由于个性的差异和对艺术理解的差异，特立独行，各树一帜，并不拘泥于一门一派。陈寅恪语“独立之精神，自由之思想”，也可以引为无锡文化的一种诠释。

这种地域文化现象，在无锡的其他学科和艺术门类上同样如此。在无锡的艺术史上，唯有琵琶出现过华秋苹的“无锡派”。无锡派地位虽高，然而转瞬即逝，迅速成为琵琶艺术发展的养分，融入了新的风格之中。这充分体现出了无锡人坦荡、包容的文化态度。

事实上，从更大的时空坐标来看，清末以来的无锡画家群中，徐悲鸿、钱松喆和吴冠中是超拔其中的巨匠，他们鲜明的艺术风格熔古铸今，对于中国绘画史的意义，已经远远超出了流派的层面。



清 吴观岱 人物图 轴 湖北省博物馆藏

无锡丹青 谁与叩问

历览无锡从古到今的画家作品，几乎与整个中国绘画史的发展历程同步，可谓群星闪耀，熠熠生辉。由无锡画脉一以贯之的无锡籍画家分别代表了中国画在各个历史阶段的各种画风和思潮，也代表了古今通变、中西交流的发展大势。

千百年来，尤其是近现代，众多无锡籍画家从画脉兴盛的故乡出发，带着兼收并蓄的开放心态走向全国乃至世界，成为中国画界的中坚。如今，其作品分布在海内外各博物馆及私人收藏家的手中。这些跨越古今的笔墨丹青，充分印证了无锡画脉的昌盛，可谓弥足珍贵。

北京故宫博物院、台北故宫博物院、上海博物馆、辽宁省博物馆、南京博物院、浙江省博物馆、安徽省博物馆和苏州博物馆、扬州博物馆、镇江博物馆等 23 家博物馆均收藏有历代无锡籍著名画家的作品，共计有倪云林、王绂、邹一桂、吴观岱、徐悲鸿、钱松喦等 60 多位画家的 181 幅作品。这些馆藏无锡籍画家作品之多，年代跨越之长，所藏作品之精，艺术地位之高为海内罕见。北京故宫博物院所藏倪云林的作品无论数量还是品质都是极高的；辽宁省博物馆藏的王绂山水画卷和秦祖永的山水册页也极其精到。而北京故宫博物院藏的王绂《墨竹图》，其艺术水准不在“元四家”之一的吴镇之下，吴湖帆题鉴称之为“名贵罕见”；辽宁省博物馆藏王绂山水画卷《湖山书屋图》，是王绂应好友之邀所画，可称黄公望《富春山居图》的明代版，熔黄公望、倪云林于一炉，又不失王绂个人的艺术风貌。而在这些画家的故乡，无锡博物院也保存了一大批无锡历代画家的作品，如元倪云林的《苔痕树影图》、明王绂的《枯木竹石图》、清邹一桂的《二泉八公图》、秦仪的《芙蓉湖图》等以及近代吴观岱等诸大师的珍品。

由此综观太湖流域的丹青发展史，无锡一地，画坛大师名家辈出，这一具有独特意义的艺术现象和文化现象，大有研究价值。因为无锡丹青的种种特质和品格，展露了无锡城市的文化性格，蕴含着无锡城市的人文精神，是无锡文脉的有机组成部分。但是，长期以来，我们对无锡丹青现象缺乏深入的探究，除清代朱方蕴《梁溪书画徵》一卷，以及近年召开的“倪瓒国际学术研讨会”和“太湖画派”学术座谈会，对无锡画脉有所探源寻踪外，还未有大的突破，乃至一些画家画名不彰，甚至连生卒年都无从知晓。

这样深入的探究和诘问，相当有意义，也是饶有风趣的。例如近现代无锡画家群体的涌现，可谓喷薄而出，他们或师或友，并肩于画坛。仔细看看他们的出身，有相当一部分并无世族仕官背景，出身清寒，与明清时期的画家有明显的社会阶层差别，如吴观岱、胡汀鹭、诸健秋、贺天健、钱瘦铁等。这是城市近现代转型变迁中的文化现象之一，需要以城市学、文化社会学等现当代学术视野予以研究。

其实，研究无锡丹青发展史，同样需要相关的现当代学术视野，才能获得真知灼见。无锡丹青，千年传承，在时间轴上是有缺环的，即顾恺之、倪瓒之间相隔近千年，无锡没有画家留名于史籍。隋唐宋三代，隋唐的文化政治中心在北方，无锡仅出了一个进士李绅，而在北宋、南宋，无锡共有进士 69 人，特别是南宋，江南是政治文化中心，为什么没有无锡画家留名？唐宋都设有“中央画院”，朝廷对绘画是十分重视的，宋徽宗自己就是一个大书画家。

要解释这个缺环，不妨先讲三个历史故事。唐代画家阎立本，官至宰相，却被人讥为“左相宣威沙漠，右相驰誉丹青”，直指他“非宰相器”。他经常受命在群臣前作画，扑俯流汗，羞愧难言。北宋米芾，创米点山水，是书学、画学双料博士。他经常有些出格的行为，被人称为“米颠”，为此令他苦恼，因为这会影响到他的晋升。有次他问苏东坡：“你认为我颠吗？”东坡答道：“我从众。”让米芾大失所望。他在作品上常署“从九品下”，有研究米芾的学者说这是他的笔误，应该是从七品下。北宋书画博士的官阶是从七品下，那位学者说的不错。但“从九品下”决非米芾的笔误，而是他对自己仕途不满的一种情绪发泄，唐代书画博士的官阶即是从九品下。可见画家在朝廷的地位是很低的。文徵明授职翰林院待诏后，连续三年三次辞职，一个十分重要的原因是他的画家名分，在翰林院有人公开说：“我们的衙门不是画院，怎么会容留画匠在这儿？”所以，早在南北朝时期，颜之推《颜氏家训》就告诫道：“画绘之工，亦为妙矣，自古名士，多或能之”，“若官未通显，每被公私使令，亦为猥役”。儒家倡导的道德文章观，与科举制度相合一，使得绘画在人们的心目中成了雕虫小技。所以，文人画家大都以业余画家自居，连齐白石、林散之都将自己的诗列为第一，绘画、书法列为其次，这种现象也是文化心理学研究的范畴。

那么，在这样根深蒂固的社会文化心态背景下，何以会在晚清近现代涌现无锡画家群体呢？这是另一个需要研究的课题了。

“春雨春风满眼花，梦中千里客还家。白鸥飞去江波绿，谁采西园谷雨茶。”这是倪云林梦里的江南，

