

无锡文博

冯其庸题

主办单位：无锡博物院
无锡市文物交流中心

封面题字：冯其庸

《无锡文博》编辑委员会

主任：黄浩然

副主任：蔡卫东 杨建民

委员：（以姓氏笔画为序）

于军 王莹 王刚毅 刘宝山
邢娟 邹忆军 杨启明 陈建忠
陈建强 陆建新 陈宇 陈蓉
贡振亚 周小东 周小萍 金石声
林琰 荣骏炎 赵建高 徐玮
郭会文 黄兴南 盛诗澜 梁溪清
阎智海 韩锋

主编：盛诗澜

执行主编：阎智海

编审：蔡卫东

编辑：薛鸣法 何桦

装帧设计：杨琪蕙

目录 contents

● 专题

渐开风气堪为师

——略论吴观岱的绘画思想、绘画特色及其影响

..... (美国) 杨思胜 赵启斌 03

布衣能为风气先

——吴观岱书画艺术的风格及其时代意义 蔡卫东 24

吴观岱研究三题 陈东 潘凯 33

吴观岱与晚清临《书谱》之风 薛龙春 43

历史评判的盲点

——从吴观岱先生画展想到的 辛尘 47

吴观岱学术研讨会录音整理 51

● 历史

“风谷行窝”名称考 石雨 60

邹家麟《辛亥无锡光复之实写》若干史实考 阎智海 65

热血异域洒 伟业日月明

——抗美援朝的珍贵回忆 宋福贵口述 童缘整理 72

● 遗产

无锡庆丰早期的地位和运行特征

——兼析无锡丽新的“殊途同归”(下篇) 顾纪瑞 顾 征 77

对无锡近代民族工商业中两个问题的再认识 蔡剑鸣 86

无锡工业遗产的特点及价值 薛 锦 89

● 博物馆

无锡博物院科技馆“馆校合作”模式探析 阴黎丽 94

● 品鉴

浅谈中国古代珠玉孔道形成特点 王瑞娟 98

● 资讯

缅怀烈士功绩 弘扬烈士精神

——首个烈士纪念日无锡举行公祭烈士活动 59

无锡博物院举办《生趣宗秋岳——丁宝书绘画精品展》 64

无锡荡口古镇、阳山镇获评“中国最美村镇” 76

《山舞海歌——方召麟捐赠作品展》在无锡博物院展出 97

第二届中国历史文化名街保护同盟年会召开 99

全国民办博物馆馆长培训班在无锡开班 100

《“澄怀味象”——中国艺术研究院中国画院第三届院展巡回展》

在无锡博物院开幕 100

《无锡文博》编辑部

地 址:江苏省无锡市太湖广场南侧
钟书路100号无锡博物院503室

邮 编:214023

电 话:(0510)85727606

电子邮箱:wuxiwenbo@163.com

印 刷:无锡市锡沪胶印厂

准印证号:锡新编(K)字第208号

出版日期:2014年12月

封面:吴观岱 流虹桥遗事图

(无锡博物院藏)

封底:清宣统 醴陵窑釉下五彩龙凤纹长颈瓶

(无锡博物院藏)

渐开风气堪为师

——略论吴观岱的绘画思想、绘画特色及其影响

(美国) 杨思胜 赵启斌

吴观岱(图一)是近现代在江南无锡地区崛起的著名的中国画家,早在民国年间就已经获得“江南老画师”的称誉,他的绘画实践对于现代中国山水画的发展产生了积极而重要的影响,影响所及,不容低估。长期以来,由于我们对吴观岱的认识不足,对他的绘画成就和引领风气的作用没有引起足够的重视,没有深入发掘、研究吴观岱的绘画思想观念、学术价值和艺术成就对当代中国山水画发展所具有的垂范意义,确实令人遗憾。无论是研究中国现代山水画史,还是系统梳理无锡一百多年来的中国山水画脉络,研究无锡一百多年来中国画发展的历史,吴观岱都是不可回避的一位绘画大家。本文试从吴观岱的绘画思想、绘画特色及其影响等方面,对他的绘画艺术略作论述。

一. 吴观岱艺术生平

吴观岱(1862-1929)初名宗泰,字观岱,四十岁后以字行。号观道人、洁翁、适龠及觚庐等,晚号江南布衣,江苏无锡人。吴观岱幼年嗜好书画,初师潘昼堂(锦),继学华喆、恽寿平,得其秀雅之气。早年曾专攻人物,尤精仕女,师法改琦、费丹旭,人物线条流畅,神态生动逼真,有出蓝之誉。在无锡与许文熊、赵鸿雪并称人物画



图一 吴观岱像

三大高手,奠定了人物画的历史地位。

随着社会知名度越来越高,吴观岱得到了无锡籍官员、户部郎中、著名书画收藏家廉泉的注意、器重,以自己收藏的历代名画供其临摹钩模,艺业大进。在廉泉的帮助下,吴观岱来到京师,结识京华绘画名家,饱览历代名画巨作,悉心揣摩研究,尤致力于石涛、髡残、徐渭等人的画风,极大地开阔了眼界。吴观岱对石涛的绘画尤其推崇备至,尽力吸收石涛的绘画

技法,来为自己的绘画创作服务。其仿制石涛之作,用墨、落款、绘画神韵极为肖似,有“石涛再世”之称。后由廉泉荐入清宫如意馆任供奉,从事绘画创作。曾为光绪帝绘课本故事,并在紫光阁创作了反映太平天国战争的征战图。居留北京期间,吴观岱在北京大学讲授画学,他的一些绘画创作观点和绘画史观也受到了学者的好评。由于吴观岱在北京期间常救济穷困画友,获得了同行的称道,为人处事有着

很好的口碑。

光绪三十年(1904)冬,因不满清廷统治,廉泉辞职南归,移居沪上。光绪三十二年(1906),在上海创办我国近代第一家出版机构——文明书局,聘请无锡俞复、丁宝书、赵鸿雪等人担任编辑,编印新式学堂教科书,出版文学艺术译著等。吴观岱为了感谢廉泉的提携,在文明书局帮助廉泉做了大量的出版、印刷工作。光绪三十三年(1907),廉泉、吴芝瑛夫妇的好友秋



吴观岱设色山水四屏条 148.8×40cm/4 常熟博物馆藏

瑾被害,吴芝瑛将其遗骨葬于杭州西泠桥畔,在秋瑾就义处轩亭口建立“风雨亭”,在杭州小万柳堂别墅内建立“悲秋阁”,同时请吴观岱创作有关画作,以寄哀思。吴观岱以极大的热情和感情投入精心创作了《西泠寒食图》,寄托对一代女革命家秋瑾的哀思。北伐胜利后,文明书局因遭大火烧毁,吴观岱回到家乡无锡,继续从事绘画创作。

吴观岱在晚年以画自给,他的绘画作品曾被真赏斋、九华堂绘信笺发行,宣统三年(1911)文明书局为其出版了《吴观岱南湖诗意画册》,并有《觚庐画萃》行世。吴观岱晚年的绘画获得了社会的极大首肯,人多以“江南老画师”称之。虽然这一时期求画者纷至沓来,但吴观岱始终惜墨如金,不肯粗制滥造,轻易为人下笔,因而留下了相当具有艺术价值的绘画作品。作为江南一代杰出的中国画大家,吴观岱的绘画也成为后学者纷纷学习的对象,他陆续接收了一些学画者随其学画,从学弟子诸健秋、秦古柳、顾坤伯、杨令蓓、周文彬等人,均以画名。吴观岱经过自己不懈的努力,终于开启了近代“太湖画派”(“无锡画派”)的创作路向,成长为近现代“太湖画派”(“无锡画派”)一代开派宗师。

二. 吴观岱的绘画思想

吴观岱是一位全能的中国画家,在山水、花鸟、人物等方面都有着突出的成就,尤其在山水画方面,吴观岱山水画的出现,意义尤为深远。经过长期的绘画实践

和理论总结,吴观岱形成了明确的绘画思想观念,吴观岱的绘画思想和审美观念,大致不外以下几个方面:

1.“摹古以开新”绘画取法路径的开辟

吴观岱非常注重对传统绘画的学习和研究,早年曾下了很大的功夫研究中国传统绘画,以寻找绘画创作的渠道。

吴观岱的取法路数非常宽广,据裴景福在《觚庐画萃》(二)题辞中说:

盖灵襟妙悟,出自天授,又遍览宋元名画,悉濡染陶冶,发之腕底,当与赵松雪、唐子畏并驰争先。

认为他的绘画取法宋元,有着独特的绘画取法路径。吴观岱自己在题跋中一再阐述自己的取法门径,他说:

用宋人笔法写唐人诗意。(吴观岱绘画题跋)

偶忆董北苑巨幅,白云红树,城郭峰峦,秋高气爽,行客洒然,欲置身图中。每作画必萦回数四,及至握管,无所适从。惟信手涂抹耳,定为识者所哂耶?(吴观岱《秋山行旅图》题跋)

范宽卜居终南太华之间,偏观奇胜,故其落笔辄烟云满纸,苍劲绝伦,于秋山行旅图尤擅其长,后浩而作者,唯此一人也。癸亥秋八月前秋分十日,客自京而来者,持范宽遗墨,读竟临之,气韵差得,心殊喜之。(吴观岱《仿范宽秋山行旅图》)

灞桥诗思偶然耳,湖上风情今已飞。别有一般心事在,亭皋木叶下斜晖。观道人仿瘦瓢子画册。(吴观岱《驴背寻诗图》)

题跋)

余每作画,取法正宗,是帧仿吴门文氏,虽不能神似,尚未失法度,并录原题于上,少庵先生必有以教我也。(吴观岱《溪山清夏图》题跋)

怪石千滩险,悬流百丈高。此作浑厚似石田,而气韵之雄遒之远矣。(吴观岱《悬流百丈图》题跋)

霍邱裴氏藏石田老人画屏一帧,笔墨之潇洒,岂时史所能学步,偶写大略,非敢云临摹也,吴观岱记。(吴观岱绘画题跋)

仿六如居士《春夜宴桃李园图》,写赠子彦仁兄大人雅赏,即希方家教之。(吴观岱绘画题跋)

曾见查梅壑归帆图,忆其大略,无由临摹,神韵形似,两无所得也。(吴观岱《归帆图》题跋)

清湘老人尝游黄山,曾写数册以纪游迹。中间有云门双峰一帧最奇。囊在都门曾读一过,意中每不能忘,今又见裴伯谦太史藏梅渊公黄山胜迹册,亦有斯图仿佛似之。(吴观岱绘画题跋)

仿墨井道人画册,随意写去,不求形似也。(吴观岱《松风琴韵图》)

.....

对于五代以来的一些大家董源、戴进、沈周、文征明、徐渭、龚贤、石涛、髡残、朱耷、梅清、华岳、李鱣、袁江、袁耀、费晓楼、改琦等人的绘画均有所取法,加以认真地学习、研究、揣摩、领悟。吴观岱的绘画取法对象涉及到“江南山水画派”、“浙派”、“吴

门画派”、陈徐“大写意花鸟画派”、“金陵画派”、“扬州画派”、“费改派”等诸多绘画流派画风的继承,尤其对“吴门画派”的沈周,“扬州画派”的华岳、李鱣的绘画研习最勤,真堪为沈周、华岳、李鱣的后身。

观道人(吴观岱)画法全以新罗、石田为宗,故落笔后有潇洒出尘之概。盖其天分既高,下笔自超然入古,松雪云:作画贵有古意,无古意则俗。此帧纯乎韵胜耳。(胡汀鹭题记)

由之奠定了从事绘画创作的雄厚基础。

吴观岱在北京大学讲授画学时告诫学生说,习画要先观旧迹,别其真伪,“不然,则入手必差矣”,对于学习传统绘画有着非常真切、清醒的认识。吴观岱为廉泉临朱耷、石涛等人的绘画作品,识者皆以为真本,由之可见其惊人的摹古学习创新能力。但吴观岱的这种摹古学习,并不是一味地拜倒在古人脚下,一味地盲目崇古,而是有着非常清醒的画理依据和价值取舍,他说:

古人有言:诗文字画其理一也,不可不师古,亦不可溺于师古;不师古则无法,无法则堕于野狐;溺于师古则无我,无我则毕生寄人门户;然作画要有古人在,师古须有我在也,知此然后可以言师古矣。(吴观岱《秋江别意图》题跋)

师古是为了取法,不流于“野狐禅”,其中当有“我在”。但学习古人绘画,不能沉溺于古,这样则因无我而“毕生寄人门户”,便没有了远大的希望和理想的前途。作画

要有古人在,学习古人更要有我之主观意志在。这样,吴观岱非常辩证地处理了如何师法古人的问题,对于如何解决绘画创作与学习传统的关系,根据自身主观条件开辟出了“摹古以开新”的绘画取法门径。

吴观岱早年不断勤奋地学习古代传统,不断向古人学习,为他今后的创造性变革提供了雄厚的传统绘画基础。没有对传统绘画精深的体悟,吴观岱确实很难走出如此新奇的理性变革之路,成为现代中国山水画开风气的先驱。

2. 提出“明末三奇人”,中国山水画“新传统说”

吴观岱通过对旧有绘画传统的长期梳理和研究,发现了中国画取法创作的新途径,由之确立了独特的“新绘画传统说”,即在明代以来尊崇董巨、元四家、四王画风的基础上,重新发现了石涛、石溪、朱耷等人的绘画价值,开辟出中国山水画的新绘画创作取法道路和新绘画价值源泉。

仅仅依据历史上长期形成的一般文化观念、绘画观念作为绘画实践的理论依据和文化基础,不可能获得绘画创作上的巨大突破,也很难完成理论上的变革和新绘画范畴的形成。真正形成鲜明的绘画艺术风格特色,有创造性地走出绘画创作的新路,除了遵循一般的文化成长规律,接受长期以来形成的传统绘画观念和特定的社会文化观念外,还要有自己的独特监视和理论知觉,不为当下的流行观念所遮蔽,

这样才能有所深入,创新、变革中国画,一展自我的胸襟抱负。吴观岱自己回忆学画经过时曾说,他是在接受一系列当代绘画见解的基础上,不断接触历代名家巨迹,逐渐见识提高,文化视野不断开阔,从而摸索出自己的画学门径的:

余画是帧,乙酉清和,去壬戌三十八年矣,所学皆时人笔墨,虽笔致清秀,而未见古人名迹,殊少古趣。(吴观岱绘画题跋)

吴观岱由于结识了著名的书画收藏家、无锡籍京官廉泉,使他能有机会不断结识北京、上海、无锡等地的收藏名家,广泛鉴赏、研习、观摩历代绘画名作,“余游绩事卅有季矣。读古人名画不下数十万本”,从而开阔了眼界,胸襟大为开阔,最终将目光停留在了“明末三奇人”石涛、石溪、朱耷的画风研习上,从中汲取有益于自己绘画的新要素。

对“明末三奇人”石涛、石溪、朱耷的发现,是吴观岱精神上的一次巨大冒险,也是他的画风得以大变的历史性契机。“明末三奇人”石涛、石溪、朱耷对于吴观岱的绘画创作确实起到了振聋发聩的作用,使他一洗凡见,得到了中国画的画学精髓。吴观岱题跋说:

明末有三奇人,一为清湘大涤子,一为石溪残道人,一为八大山人。国变后皆遁迹韬晦,托诸浮图,发为吟咏,多苍凉悲感语。所作画亦奇气横溢,有不可一世之概,而残道人画尤以精炼胜。是帧略拟其

意,质之鉴者,有以教我否耶?(吴观岱《松溪客话图》题跋)

光荫弹指驹过隙,欲驻红颜驻不得。
明镜星星白发生,掀髯一笑非畴昔。
昔曾走马蓟门秋,骑鹤扬州明月下。
于今壮志已全消,簞食瓢饮卧蓬筦。
写山写水聊自娱,不管五日复十日。
曲廊轩敞爽气多,淙淙涧流槛底出。
层幽叠嶂参差起,白云初晴山犹湿。
轻风荡漾皱绿波,古木交柯映寒碧。
如此溪山可隐居,何用阳羨来买宅。
闭门即是武陵源,图成卧对足游息。
自看宛似残道者,岂意无心竟适合。

明末有三奇人,一为清湘大涤子,一为石溪残道者,一为八大山人。国变后皆循迹韬晦,托诸浮图,发为吟咏,多作苍凉悲感诗,所作画亦奇气横溢,而残道人画尤以精炼胜。是帧用笔略得其意致,不求形似也。(吴观岱《溪山隐居图》题跋)

明末有三奇人,……予何人,斯曷敢妄拟古人。嗟乎,气之所感,偶尔涉笔,神与古会,亦不自知也。戊午夏至,觚庐吴观岱。(吴观岱绘画题跋)

将此三人作为画学“三奇人”目之,不惜大提特提,一学再学,领会他们的绘画精神和学术渊源。吴观岱认为明末有三奇人,他们画作上所呈现出来的横溢奇气、不可一世之概,确实震人心弦,其精神气象、笔墨风神确实值得加以效法、领会。吴观岱不断领会、学习石涛、髡残的绘画,由衷地崇尚他们的精神节操和独特的艺术成就,

从而确立出了深具自我特色的绘画理念和艺术风貌。

吴观岱在“明末三奇人”三家中更为心仪石涛,作为他最重要的绘画取法偶像,在诸多题跋中,有关学习、观赏、领会石涛画理、画法的记载最为丰富、繁多。

久不作言,病榻无聊,偶阅清湘册子,赖以消遣。

……

世事付沧波,觉来如梦晓。人似云溪翁,独钓一江小。垂藤系野情,一去忘归道。清湘苦瓜老人济放舟青溪写此。吴观岱临,并录原题。(吴观岱《秋江闲钓图》题跋)

甚至不惜全文收录石涛的画语录以作题跋:

太古无法,太朴不散,太朴一散,而法自立矣。法自立,乃出世之人立之也,于我何有?我非为太朴散而立法,一非立法以全太朴也。此一画之立于今,一辟于古;古之不辟,则今不立,所以画者从于心,一画者见于天人;人之有画而不画,则天心违矣,斯道危矣。夫道之于画,无时间断者,一画生道,道外无画,画外无道;画全则道全,虽千能万变,未有不始于画,终于画者也。节录清湘老人画法背原章,并仿其画册之一。

对于石涛的绘画思想、绘画风格,吴观岱有着极为深刻、精湛的领会,以石涛的绘画为阶梯,不断深入中国画的堂奥。

吴观岱对于髡残的绘画也有着非常

深刻的认识,认为髡残的绘画笔法谨严精练,有诸多可取法、借鉴之处,进行山水画创作应不断在髡残的绘画中汲取绘画营养元素:

此玉局老子学道底一幅,葛藤正好当阳抛出,打鼓普请,却被自己家里人藏藏护护,曰:此我主人翁滴法乳,于是装以文锦,薰以栴檀,虽然消得恁么,却不恁么,何也?遮今茶饭是今纳子,想那曲录床上胡然打睡,夺得人间高魁,又来这东撒西撒,如驱耕夫之牛,夺饥人之食,赖是个石秃,不是当行轻轻相过,若遇定上坐;昔人云:千七百则是野狐涕唾三藏十二部。曳壤石溪残道者。

近见石溪上人画,精品也,留悬斋壁,对之神往,其笔法之谨严,难能追摹,约略记之,并录原题。(吴观岱《深山茅店图》题跋)

癸亥春日游梅园,见梅花盛开,归斋用石溪师笔拟作斯图。(吴观岱《孤山问梅图》题跋)

认为石溪绘画的深奥幽僻、简练雄肆、雄浑朴茂的绘画特色,具有相当的精神深度,应该深入地加以研究、领会,以改变自己学习“时人笔墨”而见解不广、不深、“殊少古趣”的绘画创作现状,依托髡残的绘画高度引领自我精神气质和文化观念的向上提升,以形成具有鲜明特色的绘画新面貌。

吴观岱对于朱耷也有着独特的认识,可举处尚多,则不一一列举了。

3. 以天地为师,心师造化而创构山水新图像

自从唐代张璪提出“外师造化,中得心源”之后,这一绘画理念便作为中国画最为根本的创作原则存在下来,用以指导中国画的绘画创作,尤其在山水画创作上,更成最为重要的根本原理而被历代画家所遵循。吴观岱显然意识到了师法造化的重要意义,并没有为西方所引进的相关绘画观念所吸引,而是仍然运用这一传统的绘画理念指导自己的绘画创作实践活动,以传统的绘画理论观点来规范自己的绘画创作。吴观岱认为绘画创作固然要取法古人,但应当进一步以造化、天地、自然为师,进行绘画创作活动。以天地自然为师,师法天地,是一个具有卓越创造性的画家永远效法的对象。

吴观岱自言其创作体会时说:

学画以古人为师,已是上乘。进当以天地为师,然非吾辈临摹家所能窥测。囊岁寄寓京口荷花池,池上有榭亭,俯临大江,帆樯杳映,天然妙迹。聊记大略,以意图之,非敢妄拟古人以天地为师也。(吴观岱《俯临大江图》题跋)

认为学画师法古人已经是上乘之选,但要远离时人笔墨,创构出自己鲜明的绘画风格特色,还要以天地为师,进一步锤炼艺术语言、笔墨意境。吴观岱自己在京江的一次经历所见到的大自然奇丽优美的景色,也使他意识到了师法自然、造化、天地的重要意义。

吴观岱更进一步认为,绘画创作尤其山水画创作,应有着自己面临的任务和要解决的问题,中国山水画创作的目的是为天地、自然、造化“传无穷变态”,从中领会大自然、造化、天地的瑰奇大美境界:

古人作画以天地为师,缩造化于楮墨,为造化传无穷之变态。今人学画能以古人为师已上乘矣,余于此中甘苦三十季,东涂西抹,无所适从……。(吴观岱《天地造化图》)

“缩造化于楮墨,为造化传无穷之变态”,这是中国山水画创作的重要任务和基本价值之所在。但画家在其间所面临的极为复杂的精神感受和心灵上的艰苦锤炼可以想见。从这个角度看,中国画家的绘画创作有着非常明确的创作依据和范本,无论是以古人为师还是以天地造化为师,都是“传天地无穷之变态”,创造出充满瑰丽神奇的第二自然和精神空间新图像。

湖海频手感别离,画图到眼益恢奇。

信知落笔师天地,不向前人问是非。
(其二)

先生论画恒谓当以天地为师。(侯毅《觚庐画萃》[二]题辞)
画家只有以天地为师,才能创造出恢奇、雄伟的优美画图!

吴观岱确立出来的绘画创作理念,显然是我国特有的时空观、宇宙观、自然观的真切、具体反映,是天地、造化在心源的内在凝结,“师造化”在吴观岱的绘画思想中得到了很好的体现,也预示着现代中国

山水画变革时代的悄然到来。

4. 绘画创作起兴说的确立

吴观岱认为绘画创作不仅仅是一种单纯的模仿、对临山川、自然的行为,而且有着对天地、造化、山川的神秘内在体验,在其中充满着画家内在的主观心灵体验和精神感触,是画家主观精神世界的认识和表现。画家一定要有胸中丘壑,创意构物,然后才能有画面上的天地山川精神意象的真正呈现。绘画创作有着画家灵感、精神意象的积极参与。只有酝酿、充满勃勃的创造热情、创作激情,起兴意于目前,才能有绘画精品的出现。中国山水画创作本身就是一种自我写意、精神自我展现的行为,可以在其中挥写出自我的天机、性灵和精神。绘画创作只有依托画家勃勃的创意和主观兴致来加以推进,才能有绘画精品的出现。

吴观岱有着非常明确的绘画创作理论,他认为画学写意起于元朝,盛于明代,强调写意、笔墨、兴致和自娱的性质,中国画创作是一种具有高级精神活动性质的艺术创造行为。吴观岱在绘画题跋中说:

画学写意起于元朝,而盛于明代。启南之苍古莫及;八大山人长于用笔,而屈于用墨;清湘大涤子用墨最佳,笔次之。笔墨之难也如此。兴之所至,笔即随之,自有天趣。以画自娱则高,以画为业则陋耳。
(吴观岱《重阳风雨图》题跋)

沈周的苍古写意格调、八大山人笔墨之精微、石涛和尚的用墨,都是写意的极至、上

品之选。

写梅作诗其趣一也,故古人云画为无声诗,诗乃有声画,是以画之得意,犹诗之得句,有喜乐忧愁而得之者,有感慨愤懑而得之者,此皆出一时之兴耳。(吴观岱《玉洁冰清图》题跋)

画之精品,以得意为先,真正的写意画创作要充分体现画家精神的内在生发和展现,不能依靠外在的日常习惯来获得提高和表达,绘画创作要有自己的精神和灵魂。所以吴观岱说:

……今人学画能以古人为师已上乘矣,余于此中甘苦三十季,东涂西抹,无所适从,兴至辄画,意懒即止。东坡先生云,画以适吾意,此语最可寻味。(吴观岱《天地造化图》题跋)

要“兴至辄画,意懒即止”,“画以适吾意”而已。写意本身是一种契合画家内在精神、性灵和情志的表达:

乔柯修竹掩覆茅庐,偕二三知己棕鞋藤杖,盘桓其间,听山禽,观鹤舞,浊酒一尊,高歌一曲。兴来磨墨三升,写我胸中丘壑。此境不可得而托诸毫端,不啻移家其中矣。(吴观岱《松云策杖图》题跋)

只有通过外在优雅、奇致的景色引发自我内心的情怀,兴致勃然而起,才能有真境界述之笔端,才能有胸中丘壑的呈现。内在精神外化而形之于笔下、画卷之上,幻化为人们栖息的外在精神家园。

吴观岱在绘画创作中高度关注意义的表现,认为这是绘画创作的极高境界,

很不易得,卓越的画家要从绘画意兴上来体现绘画创作的意图,只有具有了灵感 and 精神意象,只有具有了起兴、引起勃然创作的精神意绪,才能把笔挥毫,以促进一流绘画作品的出现。

昨日三弟诒孙归自沪上,携得清湘老人画册,展玩数四,奇峰怪石,洒墨淋漓,不觉画兴颇豪,偶一效颦,岂敢云临摹也,并录原句。(石涛画谱背原章文不录)录清湘老人书法背原章第一。(吴观岱《危崖风帆图》题跋)

久不作言,病榻无聊,偶阅清湘册子,赖以消遣。适友人馈我北狼新颖,不觉画兴勃发,伸纸拈毫,信手涂成,腕弱指强,未能心手相应,放笔视之,未免为识者哂耳。己巳夏至节,洁翁识,时年六十有八。(吴观岱《秋江闲钓图》题跋)

记录了吴观岱自己从观石涛画作而起兴意,从而进入了创作的状态,流露出了不尽的创造兴致于笔端。这从一个角度反映了画家日常生活中引起创意对绘画创作的重要性。

吴观岱又说:

有意于画,笔墨每去寻画;无意于画,画自来求笔墨。盖有意不如无意之妙耳。(吴观岱《水墨山水轴》题跋)

画家在创作中不必太过着意于个人兴意的追求,那样就很容易流于形似和不真实,无法做到自然而又淡然,有着高远、超逸情怀的展现与流露。所以说一旦“有意于画”,笔墨便“每去寻画”,笔墨的境界便

不高。只有尽可能达到“无意于画”，画才能“自来求笔墨”，才能将真实流露的性情自然呈现。有意、无意之间，有着画家幽微、深邃精神意趣的表达，无意之中的妙趣，显然更高于有意的境地。

吴观岱认为绘画为“怡情养性之事”、“笔墨出之辞翰之余”：

近今之画风尚狂怪，迷离五色，剑拔弩张，目为西法东派，运吾笔端，忘其绘事之本旨，而不知古人笔墨出之辞翰之余，为怡情养性之事，与夫绘书之流非可同日而语也。（吴观岱《溪山清夏图》题跋）

画家只有具有真性情、真境界，具有高尚的情操和文化素养，从心情中流出，才是绘画创作的本旨，起心动念间，有着文化和素养的体现，有着画家精神性情的流露。吴观岱对于“近今之画风尚狂怪，迷离五色，剑拔弩张”的倾向，有着强烈的厌恶、排斥之情。所以裴景福认为吴观岱远远脱离了时下风气，不愧为一代大家。

仆虽不能画，而于山水南北宗门径探讨收辑甚勤，略知其甘苦，工拙非虚誉也。尝见先生（吴观岱）解衣盘礴，张纸素于壁，初立而画之，继蹲而画之，与伏案无异，此古人画壁书柱、登高题榜之遗法，人鲜能之。庄生所谓承蜩解牛之旨，庶几近焉。（《觚庐画萃》[二]题辞）

认为吴观岱有古画史之遗风，解衣盘礴，近于庄周承蜩解牛之旨。如果吴观岱没有明确的绘画起兴创意的深刻体验和精神阅历，确实很难获得如此高的评价。绘画

创作起兴思想观念的确立，在吴观岱的绘画思想中占据相当的分量。吴观岱这一思想观念的形成，充分体现出吴观岱对中国画精神本质的领会和理解，也为中国山水画的近现代转型作出了理论上的探索和准备。

5. 中国画新笔墨论

中国画能突出体现独特文化品质和精神特点的地方在于笔墨和意境两个方面，尤其笔墨，更为中国画的灵魂之所在，其中有着中国文化的深积淀和内涵。吴观岱对于笔墨的深刻把握和理解，一方面来自于他对中国传统文化、绘画传统的直接把握和体验，一方面则来自于他长期的绘画实践。吴观岱对中国画笔墨的领会和理解，构成了新鲜而独特的中国画新笔墨论。

吴观岱认为，中国画笔墨的幽微之处在于画家独特的内在体验，有着画家灵气的直接洞达，不能模仿。

沉似闇而非闇，松似碎而非碎，重似滞而非滞；腕有灵气，自然臻妙，一值摹效，便堕诸障。画有别肠，求之笔墨之间，未有能得真趣者也。戴文节语。（吴观岱《溪山旷怀图》题跋）

认为笔墨中表现出来的“沉”、“松”、“重”的各种特色，不能被复制、模仿，是画家心中“自然臻妙”的灵气所现，有着画家内心精神情感的本真流露。“画有别肠”、“画有真趣”，应在笔墨外求，当应从这里理解、领会。所以他说：

启南之苍古莫及。八大山人长于用

笔,而屈于用墨;清湘大涤子用墨最佳,笔次之。笔墨之难也如此。兴之所至,笔即随之,自有天趣。(吴观岱《重阳风雨图》题跋)

认为沈周笔墨中呈现出来的苍古气韵、八大山人的笔致、石涛的用墨为天下第一流,难以为他人所企及。同时又认为八大的用墨次于用笔,石涛的用笔则弱于用墨……高手尚且如此,用笔与用墨不能同时臻入大成的境地,不能求尽善尽美,其他二、三流画家的笔墨造诣究竟如何也就可知了,从中也可见中国画的用笔、用墨之难。笔墨中有天趣、有气韵、有兴致,确乎有着令人难以忘怀的精神性灵在其中,这是中国画笔墨所拥有的永恒魅力。

吴观岱又说:

读宋人用笔之妙,无处不干湿互用者,虽北苑多湿笔,元章、思翁皆宗之,然细视之,亦干湿互行。干与枯岂易知也,而干湿之中,非慧心人不能悟也。(吴观岱《梅溪清泛图》题跋)

认为宋人用笔之妙,在干湿互用、干湿互行上体现出来,有慧心人的深刻体悟和精神觉解、情感寄托在其中,所以其笔墨非常值得玩味、值得深浸其中。在论树叶淡浓画法时,吴观岱又说:

云暗重上树,烟横面面山。

苍茫人独步,意在有无间。

元人着墨多逸气。是幅力求远俗,涉笔颇得其趣也。盛大士云,画树叶法起手须紧在树身上,由内而外,由淡而浓,由浅

而深,由疏而密。盛氏谓画叶由淡而浓,余以为宜先用浓墨点,点后用淡墨破,且落笔之先,胸中要预立疏密二字,落笔时要连续直下,速而有力,似毫不经意者方妙。认为元人笔墨中“多逸气”,不同于宋人的笔墨趣味和精神境界。元人笔墨中呈现出来的若有若无的幽深淡逸之气,亦达到了颇为难得的一流的笔墨境界,得笔墨的超逸气韵。元人的笔墨在宋人笔墨基础上获得了进一步的抽象,这从用笔的疏密结构中充分体现出来,虽然元人运笔劲速有力,却又“似毫不经意”,呈现出了用笔的内在妙趣。他在晚年又题跋说:

设色一道,岂徒以涂红抹绿、鲜丽妍美取胜?须得其林泉苍古之韵。古人设色不重取色,重乎取笔,于阴阳向背处逐渐醒出,则色由气发,不浮不滞,自然成文,未可以躁心从事也。(吴观岱《静听松风图》题跋)

认为古人笔墨,全在气胜,由气发笔、发墨、发色,即使设色,不能仅仅从颜色上追求鲜丽妍美的外在美感,而应紧紧关注用笔,注重苍古之气的表现,注重色由气发,注重文气的出现。吴观岱认为,此笔墨中的气度、文理,完全是画家内在灵气的关注,内在心性的自如体现。

如何能墨分五彩,充分呈现出笔墨的精神神韵,吴观岱意识到了材质用具与笔墨气韵的关系。他在论作画用材时说:

古人作画,皆用缣素,暨以熟纸,有积墨匀墨法,故墨分五彩。及用生宣纸,而砚

纸几度。近有友人送来砚纸一卷,偶一试之,墨暗笔拙,审其纸质粗性涩。而制纸之法,亦今不逮古也,无怪乎今之笔墨不及古人耶。(吴观岱《溪山旷怀图》题跋)

古人作画多用熟纸素绢,雍乾以来,间有用生纸者,然百不得一二也。今人以用生纸为能,失古意矣。是犹作书者狃于用软笔而不知古人贵用健毫也。是帧略拟宋人画法,设色宜于石青、石绿,独不合乎生纸,但以青赭染之耳。(吴观岱《溪山载鹤图》题跋)

认为古人作画多用缣素、熟纸,由于古人造纸精良、贵用健毫等原因,因而极易发笔发墨,使笔墨呈现出深厚的内在精神气韵。这是古人笔墨为什么非常耐看的材质原因。吴观岱认为追寻古人笔墨,不仅要从小用笔、用墨上细细追求,还要深刻感受材质所带来的某种精神感触和情感体验,这样才能较为全面、深刻地领略古人笔墨的神采及其内在韵味。

当然,吴观岱认为,在笔墨中,最主要的是对何为笔墨的理解,最为根本。绘画本旨不是追求“狂怪迷离、剑拔弩张”的精神表现,而是画家精神、志节、情操、文化修养的自如流露。如果忘却笔墨所依凭的精神、志节、情操、文化修养之本体,“为怡情养性之事”而追逐时习,那就彻底错会了中国画笔墨的体用关系,本末倒置。在我们的文化体系中,精神、志节、情操、文化为体、为本,笔墨为用、为末。精神、志节、情操、文化是中国画笔墨的精神内涵和根

本依据。只有从精神、志节、情操、文化中把握、体验、感知、生发笔墨,也才有笔墨的境界和气象。有什么样的文化素养、精神情操、志节和感触,就有什么样的书画笔墨境象的出现。吴观岱认为这才是中国画笔墨所必须依据的最根本的宗旨之所在。

如上所论,吴观岱的绘画思想观念是在特定历史条件下形成的,具有非常明确内容和鲜明文化理念的绘画思想观念。他的这一系列绘画思想观念的形成,对于中国山水画的近现代转型,无疑具有相当的先驱作用。吴观岱的绘画思想观念是在“四王”正统派画风占据统治地位的前夜出现的,他的一些绘画思想观念对于中国山水画向近现代的转变具有非常特殊的意义。作为中国现代山水画的先驱画家,吴观岱开启了中国山水画从传统向现代的转变通道。自他之后,中国现代山水画的时期终于缓缓拉开了序幕。

三. 吴观岱的绘画审美观念及其绘画风格特色

吴观岱的绘画崛起于我国近代社会末期、现代社会初期,作为社会剧烈转型时期的一位杰出的中国画家,其绘画审美观念无疑有着那一时代的特定痕迹。既有着古典时期、传统时代阴柔秀美绘画审美观念的承递,也有着从传统向近现代社会过渡时期充满激荡、不安情绪的博大雄肆的壮美审美观念的拨转,在秀雅清丽的审美格调中追求苍古雄浑之气,两种审美格

调的激荡、交织、融和、冲突,构成了吴观岱奇美、壮丽的精神境象,由之掀起了新一轮的中国画变革热潮的到来。

1. 吴观岱的绘画审美观念

吴观岱的绘画审美观念有着不同于古典时期、传统时代精神气味的转化,是近现代审美观念变化和转型时期确立出来的一种新审美观念。由于吴观岱处于传统社会向近现代转型时期,在各种文化思潮带动下,传统审美风尚不断发生新的裂变,从欣赏宁静闲雅、淡泊幽远的秀美风范向追求雄浑苍古、壮怀激烈的壮美风范转化,在山水画上以“四王”正统画风为审美主调的审美风尚逐渐让位于“四僧”画风的转化……,吴观岱处于巨大转变的枢纽中心,其绘画审美观念经历了从传统阶段向现代阶段的巨大转化。

首先,吴观岱的绘画审美观念特色表现在阴柔秀丽审美格调的确立上。

由于特定历史时代、历史文化环境长期形成的审美惯性以及个人审美追求使然,在吴观岱的审美观念中,秀逸雅致、明净清润的秀美风范始终在他的绘画审美观念中占据重要的地位。

吴观岱因学“时人笔墨”,故不乏清秀本色,有着秀逸清雅优美绘画意象的生成,但苍古雄深、动荡激烈的精神气象则略显不足。“扬州画派”华嵒等人秀美的审美格调以及秀美的江南自然景色对于吴观岱的绘画审美观念的确立有着颇为深远的影响,因而使他的绘画审美观念自然

呈现出特有的秀美元素,有着阴柔秀美绘画审美格调的出现。

吾乡黄瘿瓢晚年写仕女,用笔恣肆寡绳检,然均不戾于古法。顾其壮年,则仍细密习元人风调。今观吴先生观岱所作,与瘿瓢壮年较乃不谬毫发。而树石尤秀媚入骨。近以影示余,余以为必传。(林纾《觚庐画萃》[二]题辞)

旧有的历史传统、自然环境使然,使吴观岱的绘画“树石尤秀媚入骨”,阴柔秀丽的绘画审美格调成为他最为重要的绘画审美本色。廉泉夫人吴芝瑛也记载了她对吴观岱绘画阴柔秀逸绘画审美格调的感受:

此图流虹桥遗事,黄皆令女士为渔洋山人作也。南湖得之,喜不自胜,倩梁溪吴布衣观岱摹此副本。芝瑛为录原题于上。案:女士为黄葵阳先生族女,髫龄即娴翰墨,好吟咏,所著有《湖上草》。楷书仿《黄庭经》、《十三行》,画似吴仲圭而简远过之。适士人杨世功,龟勉同心,怡然自乐,盖闺秀而有林下风者也。观岱此本,清丽幽远,竟能逼真。倘使元礼复生,知前有黄皆令,后有吴观岱,为之嗟赏歆慕,留此影事,当呼图中人出,湖云花雨为之招魂。辛亥寒食桐城吴芝瑛书于京师小万柳堂。

吴观岱竟然能将清代女画家黄皆令的绘画临摹到如此逼真的地步,获得廉泉夫人吴芝瑛“清丽幽远”的评价,可见其秀逸审美格调的确然不拔。吴观岱的这一绘画审美格调的确立,不仅是特定的文化环境、秀丽的自然环境使然,也是传统绘画追求

优雅秀逸的绘画风尚使然。吴观岱的这一绘画审美格调中,无疑保留了传统绘画审美风尚的某些痕迹,也为“太湖画派”(“无锡画派”)后来画家追求美性绘画特色打下了深厚的绘画审美观念基础。

其次,吴观岱的绘画审美观念特色表现在博大雄肆壮美审美格调的确立上。

从崇尚秀逸清雅的优美格局向追求雄肆劲健的壮美格局过渡,预示着中国的文化秩序、绘画审美观念开始出现新的变动,这一绘画审美观念上的新导向也预示着现代中国绘画审美新理念的诞生。吴观岱借助于石涛、髡残确立出来的绘画审美理念,对传统山水画的审美观念进行拨转,注重绘画大审美气象的确立,使山水画绘画审美境象进一步扩大,终于带动山水画雄大宽博精神体象的出现。从吴观岱留下的绘画题跋中,可以充分感受到这一新的审美意象。

曾见古人论石涛画,脱化无垠,元气磅礴,寓法度于纵横之中,得奇趣于笔墨之外。(吴观岱绘画题跋)

清湘老人画册苍古氤氲,令人莫测。极意追摹,无一处近似也。(吴观岱绘画题跋)

设色一道,岂徒以涂红抹绿、鲜丽妍美取胜?须得其林泉苍古之韵。(吴观岱《静听松风图》题跋)

囊见小万柳堂藏清湘老人扇册,笔情纵恣,洒墨淋漓,第非纤毫吮墨所能学步。背拟大略,无一笔近理。(吴观岱《静听松

风图》题跋)

曾见小万柳堂藏清湘老人真本,笔情纵恣,洒墨淋漓,第非纤毫吮墨所能学步。拟其大略,无一理,虽草草不经意,而笔墨流动,于颓放中复存规模也。当世方家何如?(吴观岱《春山闲兴图》题跋)

清湘老人画烟云变幻,无所不有,得荒空古旷之趣,虽心师日习,焉能得其真髓?偶临一过,纸有余空,即书册中对题于上。(吴观岱《秋山钓艇图》题跋)

“脱化无垠,元气磅礴”、“苍古氤氲”、“林泉苍古”、“笔情纵恣,洒墨淋漓”、“荒空古旷”、“笔墨流动,于颓放中复存规模”,无不呈现出恢弘壮阔、苍古雄深的壮美气象,为他的山水画审美意象确立新的审美基调,令人精神为之一畅。正是这种壮美意象的确立,使吴观岱成为现代中国山水画发展变革的前奏和先驱,引动中国现代山水画审美思潮新变化的出现。

最后,吴观岱的绘画审美观念特色表现在糅合秀雅明丽、雄豪劲健绘画审美格调的确立上。

吴观岱的绘画审美特色还表现在综合壮美与优美两种绘画审美格调而呈现出来的“雄健秀逸”审美意象的生成上。吴观岱的这一审美意象的出现,来自于他对传统绘画长期浸润、研究、深入体验的结果。无数传统绘画所呈现出来的绘画审美格调的共同制约和引导,使吴观岱的绘画审美观念出现综合、糅合而自成一体的新绘画审美格调。他说:

余游心绩事卅有季矣,读古人名画不下数十百本。雄健秀逸,各擅其胜。而拙于临摹,欲从末由,兴到笔随,意懒即止,聊适吾意而已。

经过三十余年的浸润、洗练、澄清,阅读古人名画不下数十百本,深刻意识到“雄健秀逸,各擅其胜”,所以也才有综合诸家审美意象而自成一体的局面出现。

裴景福在为吴观岱画集题辞说:

新罗隽逸欠雄豪,点笔荒荒到石涛。

茆屋烟林天水外,分明荆董入纤毫。

癸亥四月拜阅,敬吟小诗志珮,睫庵裴景福。(《觚庐画萃》[二]题辞)

认为华嵒的“隽逸”之美,石涛的“荒率雄豪”之美,荆浩的“雄峻”之美、董源的“秀润”之美,都被他收入笔端,经过创造性的转化,形成了吴观岱的新山水画审美意象,对于吴观岱广收历代审美意象综合成一家之体象,表达出由衷的赞佩。周濂在题辞中也说到:

吾邑吴观岱先生精研六法,卓然为近代大家。山水兼师二石,其苍郁沉雄之处颇有过之。人物远仿龙眠,近窥秋岳,不落恒蹊。间为花鸟,亦超逸有致。作画无大小,悉张纸于壁,悬腕出之,故笔势奔放,极濡染淋漓之趣。(周濂《觚庐画萃》[二]题辞)

亦认为吴观岱的绘画审美意象的生成,是汲取了石涛、髡残的“苍郁沉雄”之美,人物、花鸟画则吸收了李公麟的“细秀文雅”之美、华嵒的“清新俊秀”之美而确立出来

的具有“超逸”特色的绘画审美新意象。吴观岱自己也题跋说:

曾见苦瓜和尚巨幅,爱其雄健秀逸,约略记之。(吴观岱《秋林三老图》)

对于石涛的“雄健”、“秀逸”两种审美意象,亦有独特的理解和领悟,不仅仅关注其淋漓雄肆之美的体验,将石涛“雄健”、“秀逸”两种审美意象加以综合、融会而推出之,从而确立自己独特的新审美意象。

吴观岱的绘画审美观念是在中国传统绘画向近现代转型,中西文化碰撞、交融、冲突的历史过程中形成的,尤其山水画审美观念的确立,对于现代中国山水画的崛起更是起到了先驱、奠基作用。吴观岱在山水画领域所确定出来的新美性体验,进一步引导中国画新审美观念的确立和形成。自他之后,现代中国山水画开始进入了新的历史时代。

2. 吴观岱的绘画风格特色

吴观岱绘画思想观念及其审美观念的成型和变化,对于其本人绘画风格特色的确立产生了极为深远的影响。吴观岱的绘画特色概括起来,主要表现为以下几个方面。

注重隐逸精神的深入发掘,善于营造诗意性的空间氛围。

吴观岱非常注重绘画诗意性的表现,传承了中国画尤其文人画表现传统隐逸文化的特色。吴观岱的绘画作品很注意对中国传统高雅文化、隐逸文化元素的汲取和继承,他的绘画往往包含有传统高雅文

化、隐逸文化的精神感触,呈现出传统绘画中特有的美性特色,这当然与吴观岱所秉承的传统文化观念有一定的关系。相对于吴观岱的中国山水画精神实质而言,具有深厚的传统文化素养确实是其颇为鲜明的绘画特征之一。这一特色不仅在画面构成元素中体现出来,在一些绘画题跋中表现得也极为鲜明,尤其长篇题跋,使画面呈现出诗意性的绘画特色,雅致的精神氛围和优美的画面意境给人留下了非常深刻的印象。

注重写生,营造出清新洗练的新山水画绘画空间。

吴观岱的绘画精神境象尤其山水画精神境象,除追求古法、师法古人而获得画意外,也非常留意自然写生,注重从现实景物中汲取新的精神意象和文化感触,这为他的绘画引入新的构成元素和精神意象。吴观岱的山水画往往能将江南地区特有的松风、泉水、水气、雾气等特有的空气感触体现出来,山间松林、溪边小径、古寺、草堂以及月光下的景色都能在他的画面中自如出现。尤其溪涧、山野近郊景致,城郊近景小景,湖边、山脚的景物,更为真实细致,这与吴观岱长期接触家乡无锡优美的自然景物、风土人情有关。长期的观察、体验,将熟悉的景物一一入画,真正做到了可居可游,优游于心。吴观岱画面中所具有的清新洗练优美绘画格调,呈现出中国山水小景特有的美性感触,都与他以非常熟悉的景物、情物入画有关。他的这

一类绘画作品,也很容易让人联想到欧洲17世纪荷兰小画派、19世纪荷兰印象派风景画的一些绘画特征,亲切、优美、洗练,创构出浓郁的诗意氛围和优雅情调。

积极吸收石涛、髡残、沈周等人的绘画元素,创建出博大雄深的山水画新风格特色。

吴观岱的绘画也呈现出博大雄深的绘画风神,成为他绘画风格特色中最为重要的构成部分。尤其吸收石涛、髡残的写意山水画笔法进行绘画创作,为中国山水画注入一股强劲的新风,作品意境开阔,苍健浑朴,呈现出健动不已的内在精神生命。吴观岱在绘画中表现出来的这一精神特点,使清代中期以来已经趋向程式化、僵硬化的山水画面动了起来,朴茂、劲健、雄浑的精神气象出现在画面上,确实成为现代中国山水画的先驱,起到了开风气的作用。

高度注重笔墨,积极以书体入画。

吴观岱一直非常重视书法对中国画的重要作用,不断领悟笔墨的内在精髓,始终精研书法,引书法入画,以书体入画,无论山水还是水墨梅竹,都别有意趣,耐人寻味。吴观岱绘画风格中呈现出来的雄健秀逸特色,也与他的书法用笔有很大的关系。可说处甚多,亦不一一列举了。

吴观岱经过长期艰苦、深入的精神投入、情感投入,在大量观摩研习传统绘画的基础上,不断进行绘画审美意象的建构,终于确立出了非常鲜明的绘画新特

色。在吴观岱的绘画审美意象、绘画风格特色中,既有早年接受华嵒、恽寿平等人的影响所形成的秀逸清雅的绘画审美格调,也有后来致力于石涛、髡残、徐渭诸人画风而形成的雄健浑朴、博大精深的绘画审美意象和新绘画风格特色,这也是吴观岱山水画的典型绘画特征之一。由于特殊的历史机缘,吴观岱有机会大量接触处于边缘的民间绘画,北京、上海、无锡等地收藏家收藏的历代文人画作品以及宫廷的绘画收藏,从而使他的绘画有着各种绘画元素和精神气息的呈现,既有民间雄健、朴茂的精神气息和生命情怀,也有宫廷绘画端庄浑穆、中和雍容的风貌,更有文人画典雅明润、清逸文秀的绘画要素,各种文化要素、绘画元素的综合、汇融,使吴观岱的绘画呈现出文化转型期特有的绘画气息和文化特征。吴观岱的绘画既具有传统绘画的元素和精神意象,也具备传统、近代和现代绘画的新元素和内在新精神生命,这一绘画特色的形成反映了社会、历史转型时期特有的文化特色和精神理念。

四. 吴观岱绘画艺术成就及其对现代中国绘画发展的影响

吴观岱是在近现代特殊的历史文化背景下,依托中国画的优秀传统,以中国画为本位,成功地进行传统中国画转型的典型,依靠自己的探索,走出了一条独特的成功之路。在西画东渐、中国画面临西方文化观念重大冲击的历史时期,吴观岱

的出现对现代中国画尤其现代中国山水画的发展具有特殊的意义。吴观岱的绘画艺术成就及其对现代中国画的影响,主要表现在以下几个方面:

1. 积极继承传统绘画的优秀传统,实现综合汇融民间画风、文人画、正统绘画的成功转型

吴观岱是来自民间的一位中国画家,基本上是在中国传统文化氛围下成长起来的一位画家。他不受时风的影响,通过师法民间画师、师法古人、师法造化的学画创作经历,通过不断汲取民间绘画具有旺盛生命活力的绘画营养,通过对无锡绘画收藏名家廉泉、裴景福以及北京、上海等地收藏家群体收藏的历代绘画藏品进行观摩、学习、研究,通过对宫廷绘画营养的不断汲取,终于摆脱了长期以来陈陈相因、程式化、僵化的画风所产生的流弊,渐开风气而拓展出了中国画的新道路。

吴观岱从事绘画创作的时代,正是我国历史上社会变革最为剧烈的一个历史时期,虽然中外文化的交织、冲突、交融为中国画的发展提供了更加广阔的人文背景,面临一系列的重大冲突和变化,但如何完成传统文化向近现代文化的转化,如何对传统文化进行价值评估、取法,显然并不是很容易的事情。吴观岱通过自己天才般的直觉和对文化、艺术的超一流的领悟力,意识到多元绘画传统、多元文化传统、自然环境对绘画创作的重要作用,因而展开广泛的学习、取法、研究我国历代

绘画,既将影响不出百里的“扬州画派”的绘画艺术作为自己研究、学习、取法的对象,也对流行的具有主导地位的正统画派的绘画进行学习、观摩,同时也对“浙派”、“吴门画派”乃至“太平天国”的绘画艺术,“海上画派”的绘画艺术进行学习、研究,尤其重新发现明末清初石涛、髡残的绘画艺术,突破了当时主导画风的观念束缚,对中国具有多元传统的绘画艺术、民间绘画艺术加以重新认识并进行价值评估和判定,为现代中国山水画的崛起在理论和绘画实践上作出了突出的贡献。

吴观岱绘画取法和创作所走过的道路,与“海上画派”画家、齐白石以及后来一些职业画家的取法、创作道路有着颇为近似之处,即都非常重视对民间绘画、文人画以及宫廷绘画元素的综合和汇融,并强调写生的重要意义,同时保留中国画的笔墨精髓。然而,吴观岱的绘画取法和绘画实践活动有着更为独特的意义。首先是具有地域性绘画流派的意义。在近现代文化交流日益趋向活跃和剧烈的时期,任何封闭、单一的文化环境已经不复存在,吴观岱的绘画创作和取法竟然能够形成一个相对独立的空间,并发展出“太湖画派”(“无锡画派”)这一具有典型意义的现代绘画群体,确实不尽同于现代其他一些画家的成长经历,有着非常鲜明的地域性特色。其次是强调文化性、精神性对绘画创作的重要决定作用和深刻影响。在吴观岱的绘画取法和创作实践活动中,商业化、

市民审美化、职业化的倾向并不十分强烈的突出,仍然具有传统文人画自我娱乐和精神生活的意义,尤其隐逸文化情调的出现和绘画美性因素的一再突出、强化,亦使吴观岱的绘画创作具有独特的意义。这是吴观岱绘画的新特色,即在深厚文化修养、素养的基础上进行绘画实践活动,强化绘画的文化内涵和精神能量。这也是吴观岱不尽同于其他中国画家的一个典型特色。当然,他的这一绘画价值观念也为他后来的一些继承者所继承和认可。

2. 在完成对中国画优秀传统文化的继承与转化的基础上,成功地拨动“四王”画风向“四僧”画风的转化,成为现代中国山水画新绘画传统的奠基者

吴观岱非常清醒地意识到近现代文化和传统文化的分野,尤其面对文化环境的变化、审美意识的变化,不能再仅仅守着已经形成的古法基础上进行绘画创作,尤其不能守着“四王”正统画风进行绘画创作,这已经不合时宜。必须进行变法,积极汲取其他绘画流派的绘画元素进行绘画创作,才有可能使中国画走出新的道路。在长期观摩、领会、师法、研习传统绘画的过程中,吴观岱终于发现新的绘画取法创新的途径,即通过石涛、髡残重新走入历史之中,由之开启了具有重要意义的近现代中国山水画变革的新道路。

吴观岱师法石涛、髡残,致力于中国山水画创作,显然具有相当深刻的文化价值和开拓意义,在山水领域完成了从四王

“精熟”画风到四僧写意画风、粗笔写意方向上的转化，开启了新的中国画创作之路。他的学生杨令弗曾经评价说：

……人谓先生画近二石，实则其志趣超逸，出入诸家而不傍门户者也。既师石涛，复师石溪，二石并师，不但见识卓越，亦当时画坛一大发明也。其师石溪之言如《深山茅店图》所题：近见石溪上人画，精品也，留悬斋壁，对之神往，其笔法之谨严，难能追摹。（《觚庐画萃》[四]题辞）
胡汀鹭说：

浪掷金钱付酒家，醉来唯墨泼云霞。

清湘风韵髭残笔，熔冶前贤已足夸。

（《觚庐画萃》[四]题辞）

贺天健也曾说，师法石涛、髭残进行山水画创作的风气，是从我们无锡开始的。唐勇刚则说：

（吴观岱）中年后归故乡无锡，画风一扫四王吴恽泥古习气，首开江南画风新风气。（《近现代中国绘画集萃》）

石允文说：

画家吴观岱既是近代最早认知石涛绘画价值而浸心追慕其迹者，是为石涛在近代的第一位知音，亦是近代提倡石涛的先驱。（《中国近代绘画丛刊·吴观岱》）

均对吴观岱见识卓越、引领风气的勇气和智慧表达出由衷的赞佩。颠覆“四王”主导的儒道互补型的清正纯雅、中正和平的画风而另行确立师法石涛、髭残等人追求雄肆劲健、壮阔豪放的新画风，拓伸现代中国山水画的新道路，吴观岱确实走在了时

代的前列。

在旧文化秩序解体和重新塑造新文化体系的历史时期，也正意味着思想解放、具有创造性时代的到来。吴观岱拨动“四王”画风向“四僧”画风的转化，也应和了时代的需求。吴观岱一洗“四王”传统260多年来的纤靡画风，将中国画尤其山水画推进到现代的边缘，与同时期稍早的海上绘画，稍晚的岭南绘画、南京绘画一起，成为现代中国画最为重要的革新力量和重要组成，吴观岱及其追随者所创造出来的绘画特色，为现代中国画尤其中国山水画整体绘画特色的成型开辟了新的通道。吴观岱这一具有重要文化意义的绘画观念转向，预示着一个新的时代已经悄然而来。

3. 促进现代“太湖画派”的形成

无锡具有悠久的人文历史，早在春秋战国时期就走进了中华文明的先进行列，创造了先进的文化和艺术，在政治、经济、文化领域产生了重要的影响。秀丽的山川之美、悠久的人文内蕴，培育出无锡画家特殊的美感。顾恺之、倪云林的出现，甚至直接影响了中国绘画史的进程。吴观岱的出现，对于近现代绘画的发展具有非常重要的意义，对“太湖画派”（“无锡画派”）的形成，更具有垂创之功。

无锡地区长期以来形成的人文历史条件、优美的自然环境资源，为吴观岱绘画传承、革新提供了非常难得的历史文化和自然环境条件，使其在近现代开风气之

先引动“太湖画派”的出现成为可能。其入门弟子中如诸健秋、秦古柳、顾坤伯、杨令蓓、唐湘泠、徐穆如、周文彬、徐北汀、方召麟等,均以画名重当时。贺天建、陈半丁、陆俨少等也都曾受到吴观岱的影响,从吴观岱那里学习到对自己有用的东西。1974年钱松喆曾谈及从诸健秋手中借得石溪绘画作品照片,几乎影响其一生。贺天健偏爱石涛,钱松喆偏爱石溪,无疑都有着吴观岱的绘画影痕。对于“太湖画派”(“无锡画派”)来说,其重要组成画家钱松喆、秦古柳、董欣宾等人的绘画审美观念的确立,绘画风格特色的形成,与吴观岱有着难以割舍的渊源和关系。从这一角度说,吴观岱作为“太湖画派”(“无锡画派”)的开派人物,直接推动了“太湖画派”(“无锡画派”)的确立和发展。

经过近一百余年的发展,以吴观岱为核心,终于在无锡地区崛起了具有地域性绘画特色的“太湖画派”(“无锡画派”)。丁宝书、王鹤、胡汀鹭、杨令蓓、贺天健、诸健秋、徐悲鸿、钱松喆、陆俨少、侯碧漪、顾坤伯、孙葆羲、秦古柳、方召麟、杨建侯、钱瘦铁、吴荣康、蔡光甫、刘达江、杨叙南、董欣宾等,成为“太湖画派”(“无锡画派”)的重要组成人员和中坚力量,他们或为吴观岱的画友、弟子、再传弟子,或受吴观岱绘画观念的影响,均在吴观岱的基础上各自走出了颇富特色的艺术道路,成为此一时期无锡地区出现的非常重要的中国画绘画群体,直到现在,在江苏乃至全国,一直都

产生着重要的影响。吴观岱在促进现代“太湖画派”的形成上,有着难以磨灭的历史性影响。

4. 直接参与了中国画的变革历程,成为近现代中国画变革的重要力量

吴观岱适逢其会,在近现代剧烈文化转型、社会巨大变革面前,依凭精湛的绘画造诣和确立出来的绘画思想观念,直接参与了中国画的变革历程,成为近现代中国画变革的重要力量。在中国山水画领域,吴观岱主张从石涛、髡残入手进行绘画创作,不仅动摇了长期以来以“四王”为首的正统派占据主导地位的山水画风,而且在面对外来文化观念影响方面,也适时提出了可以在传统内部进行绘画变革和转型的命题,在如何公正客观地看待历史和传统,看待多元文化传统,如何在继承传统的基础上进行革新,如何推出时代变革等命题方面,无疑都具有非常重要的意义。吴观岱在山水画创作方面提出来的新绘画思想观念,对中国现代山水画派的崛起确实起到了巨大的推进作用,并直接引导了中国山水画绘画风格、绘画观念的巨大变革。吴观岱积极接受沈周、髡残、石涛、朱耷以及“扬州画派”华嵒等人的绘画观念和绘画影响,在中国画传统内部引导中国画风的新转向,终于成为渐开一代风气的现代中国画的先驱。吴观岱在笔墨上、绘画思想观念上的剧烈变化,引进石涛、髡残画风以推进中国山水画的转向,与后来康有为、陈独秀提出的美术革命的

观点遥相呼应,在推进中国画观念变化和新思潮形成方面,也显示出了相当深刻的现实意义。

吴观岱对近现代绘画的影响是多方面的,具体表现为两个方面。首先是绘画观念上的影响,其次是对现代绘画名家绘画风格特色的形成与绘画流派形成与发展上的影响。自吴观岱之后,师法石涛、髡残等人的画风而迥然确立自己独特鲜明的绘画风格特色者不乏其人,张大千、傅抱石学习石涛画风而自成体系,黄君璧、钱松喦学习髡残而自立风规,都是非常典型的例子。如果追究其观念渊源,显然与吴观岱的开风气之先有着割不断的关系。深受吴观岱绘画观念的影响,江、浙、沪地区乃至全国地区新崛起的绘画流派,无疑有着吴观岱以来绘画观念的参与和影响。“岭南画派”、“民国革新画派”、“京津画派”、“新海派”、“新浙派”、“西安画派”、“新金陵画派”等绘画流派绘画特色的形成,不能否认吴观岱奠定的绘画思想观念和审美观念确立所带来的影响。重新发现传统绘画中雄健而优美的生命活力,认识到传统文化所具有的无限丰富性和多样性,力争在传统绘画内部根据客观环境的变化而作出变革和调整,不失为一条正确的文化发展道路,尤其在历史传统文化资源极为深厚的核心地区、文化中心、文化

重心进行文化变革,这一途径的选择尤其具有重要的战略意义。从这一角度来看待吴观岱的价值与贡献,也就不言自明了。

五. 结论

如上所述,在清末民初这一特定的历史时代,尤其在山水画领域,尚处于“四王”正统画风占据统治地位的时代,吴观岱能够慧眼独具,预感到中国山水画巨大变革时代的来临,而先行发现具有现代绘画意义的石涛、石溪、朱耷等人的绘画价值,不能不说是历史对吴观岱的眷顾。近现代以来,我国进入了东西文化剧烈冲撞交融的历史时期,传统文化艺术的发展开始面临一系列的严峻挑战,处于生死存亡的关口。如何进行文化转型,应对来自内外的挑战和压力,开辟新的发展道路,已经是刻不容缓的重要问题。在这一特定的历史时期,吴观岱的绘画实践使人们意识到中国文化、中国画可以在内部进行转型的多种可能,中国画完全可以以中国画为本位,进行新的创新和变革。作为中国画变革、绘画向现代观念转化的先驱,吴观岱的绘画实践更具有特殊的典型的文化意义和价值。吴观岱的成功转型,缓缓开启了现代中国山水画的序幕,不仅直接影响了无锡近现代绘画的发展和变革,更直接影响了中国近现代绘画的发展和变革,创构出中国山水画的新传统脉络。

(作者杨思胜系画家和收藏家,作者赵启斌供职于南京博物院古代艺术研究所)

(编辑:盛诗澜、阎智海)

布衣能为风气先

——吴观岱书画艺术的风格及其时代意义

蔡卫东

吴观岱作为一个无锡籍书画家,在大家林立的中国近现代画史上几乎是个可以一笔带过的人物,但在无锡书画史上,却是个难以绕过的人物。他早年经历坎坷,中年之后因技艺高超、风格突出而受到关注,晚年授徒传艺,门下桃李广播。在无锡书画界,他称得上是一代宗匠,其地位一如陆廉夫之于近代苏州画坛,吴昌硕之于近代海派画坛,金拱北之于京津画坛。但近现代之无锡,虽堪称工商重镇,文化艺术上的地位却难以仿佛。所以,就书画一技,纵有好手,多名不出乡里。近现代堪称大家者,如钱松喦、贺天健,一成名于南京,被归之于新金陵派,一成名于上海,被划入海派画家了。所以吴观岱在无锡画坛的地位,放之于全国,则显微不足道。但即使就今天的眼光,实事求是地来反观吴观岱的创作水平、作品风格及其在当时的影响力,我们仍不能不说他是一位被历史忽略了的书画名家。

一. 主要生平及艺术师承

吴观岱,名宗泰,字念康,40岁改字观岱,号觚庐、洁翁,晚号江南布衣。无锡人。他生于同治元年(1862),歿于民国十八年(1929),其活动的主要时期是清末民初,这是一个社会剧烈动荡、政权迭变的特殊

时期,但无锡素为江南鱼米之乡,又为近代民族工商业的发源地,因此,其生活相对来说还是安定的。他早年学徒,出身可谓贫苦;壮年游京,得交公卿,供奉内廷,堪称一时腾达;晚年回归乡里,作画授徒,以一方“江南布衣”的闲章表明心迹,人多以“江南老画师”呼之,只此一端,已足令人钦佩,较之当时不少以“xx翰林”、“xx进士”入印,卖字卖画的满清遗老,更觉人品高出一筹。

综观吴观岱不同时期所留下的绘画作品,其早、中、晚期的阶段性特点表现得还是较为明显的,从中可清晰看出画家在不同时期对临习内容的不同侧重。尽管吴观岱曾经临仿与学习过的前人作品极为广泛,但对其画风的最终形成产生重要影响的,是以下三个方面的师承。

第一,早年在酱园店当学徒时,由其叔父资助,从本邑名画家潘锦学画。

潘锦,字昼堂,别号醉烟道人,无锡诸生。天资颖异,工诗词业有成而且善绘事。其人物、山水、花鸟俱能点染如生,但最擅长的是仕女,且每于画幅题小诗,识者谓有岑、韦风致。他并留有诗集《湖山叠影楼诗钞》,可以说是文人而兼画家。潘锦的人物画渊源有自,出于乡里先辈顾应泰、王

鼎标一脉，但顾应泰宗法李龙眠白描之法，风格冷逸，人物多不作背景，王鼎标书法欠佳，画风亦渐近俚俗。潘锦既有诗才，画艺又全面，格调已高出王鼎标，但师法未能高古，这也是时风使然，气息终趋于靡弱，已不避改七芴、费晓楼一流余波了。所以，吴观岱早年画作，步摹业师，虽能有似，未见特出。

潘锦在今天看来识之者更少，其知名度又远不若吴观岱，但在当时，他实在是当得起一方之名家的。可惜关于吴观岱师从潘锦的详细经过与确切时间，并没有明确清晰的记载。而纵观吴观岱各时期画风，除落吴宗泰款的早年作品趋步于潘锦风格外，中年以后所作，都力图与潘锦拉开距离。而在观岱题画词句中，常只言师法某某古人，极少有及此业师者，个中缘故，尚不得而知。

第二，刻苦临摹华新罗、恽南田的作品。

吴观岱自离潘锦之门，乃欲自求法乳，以他当时的身份、地位、财力、人脉，都很难更求名师或有机会购求古画临摹。于是他找了个便捷而又经济的办法——去裱画店观摹古画，学习临仿。令人不解的是，其时正是早期海派画家风行之际，从赵之谦、沪上三任、虚谷乃至蒲华、胡公寿、吴昌硕等海派大家挟技鬻画，极为时流所爱，以书画为业者，俱翕然从之。但在吴观岱的作品上，几乎难以找到海派画家的影响。这段时间，他格外留心临仿的是

清代华新罗、恽南田两位逸格画家的作品。其后，吴观岱一生画风，清新俊逸之气至老未减，跟这段时期的刻苦临仿大有干系。即使在晚年深受石涛影响之后，其所绘人物、花鸟，仍多带有华新罗的俊逸，再加上些人书俱老的雄健之气。

第三，着意临仿石涛的作品。

吴观岱画艺之得以更进一层，人生之路得以峰回路转，在于结识了同乡诗人廉泉（1868—1931），并开始临仿石涛的作品。廉泉一称廉南湖，曾任职清廷，后解职南归，并东渡日本。他和妻子吴芝英都具有革命意识，结识了孙中山、徐锡麟、秋瑾等革命家。而廉泉同时又是个书画鉴赏家、收藏家，其收藏之扇画在当时颇称可观，可惜后来都流入日本了。廉泉之结识吴观岱，当在其三十岁左右为京官时，因为他非但欣赏吴观岱的画艺，而且把他推荐到北京去了。这使得吴观岱不但有机会结识了北京的书画家，还得以纵观廉泉所藏古画，甚至还在如意馆供奉了几年，为光绪帝绘制过课本。晚年吴观岱在家乡卖画生涯大好，除了技艺不俗之外，还应部分归功于这段供奉经历。

我们难以确定是因为廉泉的推荐指引还是吴观岱秉性使然，总之，吴观岱确实对廉泉所藏石涛作品产生了尤为浓厚的兴趣，并开始对这位画风迥异、特定独行的画坛怪杰心追手摹。至此，吴观岱的画风才得以确立。虽然这段时间他也临仿过四王的作品，在人物画上则有着黄癭瓢

的踪迹,书法甚至掺和了郑燮的“板桥体”,但惟有对石涛的心仪是终其一生的,山水、树石,处处不离。甚至于在其临终前数日所作之绝笔,也是两幅拟石涛山水。

二. 画学理念及艺术特点

吴观岱并未留下系统的画学思想,我们只能通过研究其各阶段作品的艺术面貌,结合他所书各类题跋以及后人追忆所留下的片言只语,尝试厘清其绘画理念。

第一,转益多师,注重传统绘画技法的全面提高。

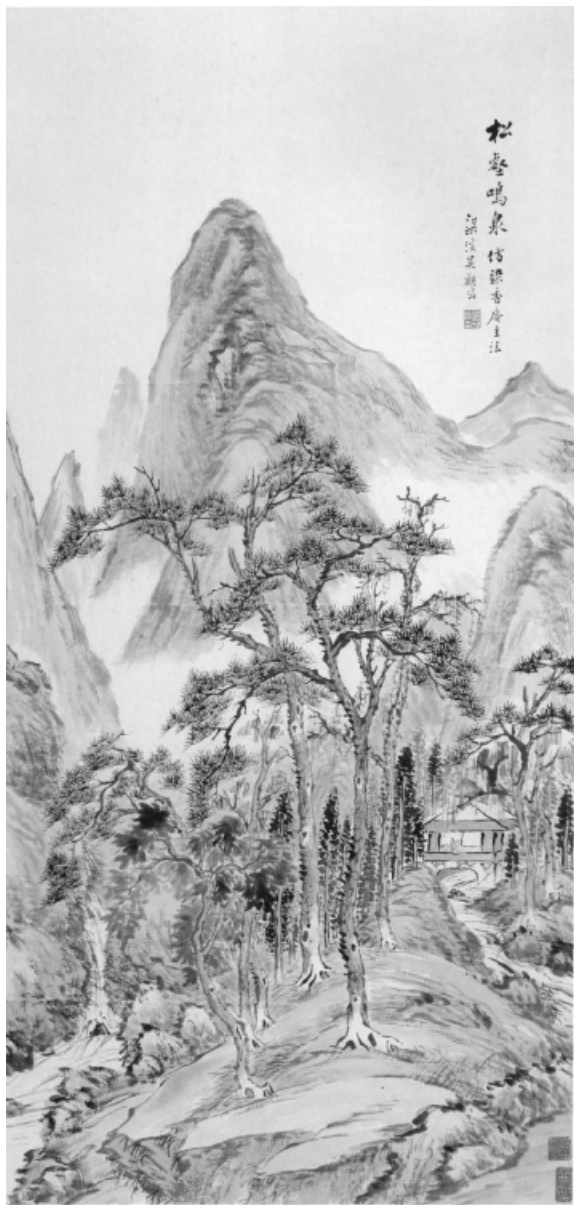
这首先突出地表现在其师古人的范围上。从吴观岱留下的临摹类作品来看,除了前述对其风格形成产生重要影响的华新罗、石涛等诸家以外,他实际上曾经临摹或学习过的前人作品极为众多。仅以无锡博物院所藏吴观岱作品为例,《溪山载鹤图》(图一)“略拟宋人画法”,《松壑鸣泉图》“仿黄鹤山樵”(见封二),两件《仿四家山水人物图四屏条》则分别临仿了倪雲林、梅清、文徵明、沈周、徐渭、石涛、华新罗、金冬心等元明清众家。他甚至还临仿过在画史上并不出名的前人作品,如其《流虹桥遗事图》,临摹的是廉泉所藏明末清初江南名妓黄皆令之原作,吴芝瑛跋称:“观岱此本,清丽幽远,竟能逼真。”评论者一般强调吴观岱在近代画史上对“四王”的反拨意义,但事实上,吴观岱本人在取法上并不囿于门户、派别,他也有不少仿临四王的作品,如《仿染香庵主松壑鸣泉图》(图二)。取法前人经典作品,向来是



图一 吴观岱溪山载鹤图

学习国画的不二法门。吴观岱在师古人的范围上如此广博,在当时为“四王”画风所笼罩的画坛并不多见,却也促使他打下了全面而扎实的传统技法功底,在创作时能做到得心应手、举重若轻。

其次,在广泛师法古人的同时,吴观岱仍然十分重视外师造化,注重对真山真水的真切体验。“外师造化,中得心源”本是唐人就已提出的艺术创作理论,至清季却日益为画家们所忽视,以至步履古人、



图二 吴观岱仿染香庵主松壑鸣泉图

陈陈相因。吴观岱在创作时,却始终坚持写生与临摹并重。他曾应杨味云之请,绘《贯华阁图》长卷。杨氏在致友人信中说:“觚庐老人(吴观岱)贯华阁画卷,经营惨淡,历三年而始成。闻其作画之先,时掉轻舟,或携筇屐,遍历湖滨山麓,风月烟云之

趣,滂沛于胸中,然后伸纸落笔。一展卷而惠山全景如在目前,是此老平生杰作。”^①可见,吴氏作画前往往“遍历湖滨山麓”,使真山真水了然于胸,在此基础上再惨淡经营,才能创作出一件件精彩的山水作品。

第二,以追求文人画的士气和意蕴为上,注重画家修养的全面提高。

吴观岱幼年家贫,未接受过全面系统的教育,壮年后虽一时腾达、生涯大好,但终生仅为一介布衣。饶是如此,吴氏的作品却是非常典型的文人画。其成熟期作品的构图、用笔和用墨,都表现出鲜明的文人画特征,作品上一般都书有长题,诗、书、画相得益彰,充分说明画家不俗的文学修养和书法功底。前面提到,他的业师潘锦倒是一位典型的文人,工诗词,善书法,但因作画时取法不高,绘画作品完全是职业画家的风格,反而没有文人画的“士气”。吴观岱能够注重诗文、书法等修养的全面提高,或许难免与业师有一定的关系,而其最终于绘画一艺的理解和追求,则已与业师有了天壤之别。他曾于1924年为陶冷月的画作跋称:“郎世宁,意大利名画家也。康熙间以绘事供奉内廷,见吾国历代名画,遂刻意临摹,终不脱其西习。久而能融为一家,至今为世宝。今冷月陶子,家学渊深,研求西画,每为山川写照,刻求形似,靡不毕真,私心钦佩。敝人

^①见杨寿枬:《云蘧书札》,民国线装本,1943年印行。

于西画实是门外，岂欲以好好二字相谏，质之西画鉴家，必确有评誉也。甲子大暑挥汗，梁溪吴观岱，时年六十有三。”^①这段跋语清晰体现出其文人画的画学思想。吴观岱于“刻求形似，靡不毕真”的画风，虽因出于客套而不得不表示“私心钦佩”，但实在是并不称许的，甚至通过对朗世宁的评介，委婉地提出了“终不脱其西习”之批评。很显然，吴观岱所追求的画境，还是文人画的士气和韵味。

在上述画学思想的指引下，吴观岱绘画作品最终所呈现的也都是非常典型的文人画艺术特征。

第一，去形取韵，融会贯通。吴观岱转益多师，摹仿过众多前代大家的作品。其仿作往往有两种情况：一种是一眼看去，咄咄逼真，仔细一看，却与所仿对象大有不同；一种是他自称拟某家，一眼望去，全然不像，仔细研究，才看出所拟端倪。如他的《仿四家山水人物图四屏条》，仿天池道人徐渭笔，初看墨色淋漓、潇洒写意，正是青藤笔法，细参则无徐天池霸悍之气，更添几分清新雅逸；仿石涛法一帧，却只在柏树树干的湿笔点染处约略找到大涤子的味道；仿新罗山人一帧最得神似，轻松超逸；仿金冬心幅，则只在人物线条上参金农之大意。又如他的《松壑鸣泉图》，自称仿黄鹤山樵，但作品构图与笔法却完全与王蒙无涉，画面章法似更多参考了明代

松江画派的模式，而笔法又流露出沈周的意味。其所拟仿王蒙之处，大概在其深山大壑之意境。这其实也正是吴观岱师古人的高明之处——他的临仿，其实更像是一种去形取神、融会贯通后的创造，因而处处体现出鲜明的个人特征。在全面掌握前人技法的基础上，吴观岱在进行绘画创作时，往往能够做到自出机杼，表现出创性突破的灵光。其《秋日行旅图》（见彩一），绘一人一驴行于秋林之中，取法新罗山人，又自新罗笔下化出新意。人物动作诙谐，轻松幽默。秋叶点点，以没骨法随意点染，既不失传统技法，又带有几分水彩画的效果。整个画面基本上是写实的，画境却颇堪回味。

第二，湿笔淡墨，色雅意长。吴观岱作画，无论山水、人物、花鸟，意境都简淡清雅。他极少作干笔、浓墨、重彩，经常只是湿笔淡墨，设色通常只用花青、赭石，着色清淡，画面整体效果干净简淡。如《思亲望月图卷》，画的是黑夜，却只用极淡几笔湿墨表现夜色，而通过留一轮纯白的圆月，极好地烘托出月夜的氛围。房屋不作全景，仅作寥寥数笔的简单勾勒，树、竹枝叶以淡墨疏点，庭院中间一块巨大的太湖石完全不作干笔皴擦，仅以淡墨渲染，整个画面繁中求简，闲静淡雅。其房屋线条的勾勒与树叶的点乱，看似草草不经，实则惨淡经营，已臻“老而淡”之境界。再如其

^①见陈健中、陈子彝：《冷月画评》，冷月画室 1935 年版。

《水墨荷花图》，构图和用笔带有明显的明人笔意，而略参石涛法。荷叶的水墨写意运用纯熟，但由于用墨轻淡，线条简洁，故画境则变青藤之恣肆狂放为清淡洒脱。《采莲图》是为藕湖渔隐金城所作，采莲女脸部较为写实，是师承潘锦的画法，其余则取法新罗山人。由于描绘的是一位年轻女子，此幅所用色彩较多，但均仅作点缀，且绝不浓重华丽。采莲女衣裙以淡墨勾染，惟头上簪戴粉色与黄色的芙蓉花，裙上的绶带以石青色勾勒，内衬石榴红抹胸浅露一角，妍而不甜，得艳中之澹。树叶和湖中水草以汁绿点染，画面意境充满了诗情画意。

第三，以书入画，书画辉映。文人画的士气，往往通过“以书入画”来实现，正如董其昌所说：“士人作画，当以草隶奇字之法为之。树如屈铁，山如画沙，绝去甜俗蹊径，乃为士气。”^①以书法用笔入画，可使线条更富张力，画面更显生动和丰富。吴观岱画枝干、房屋，往往寥寥数笔而不觉单薄，正因为其线条生拙老辣，充满力量。其所绘人物，线条简洁而形神毕肖，也正体现出画家扎实的书法功底。吴观岱的业师潘锦也擅书法，但他在作画时，却并没有将书法的用笔化用其中，因此，作品格调始终不高。无锡博物院藏潘锦《墨笔高士图》，全幅以线条勾勒而成，除了传统绘画技法外，并无书法线条入画。人物衣纹用

钉头鼠尾描，树干的勾勒与皴擦均用细碎的短线条，兰草枝叶纤弱无力，画境不高。

除了以书入画以外，吴观岱喜欢在绘画作品上留下篇幅较长的题跋书法，且往往书风与画风相得益彰。大写意花鸟作品，一般会配以纵逸狂放的大草；轻松的小写意作品，则用灵动潇洒的行书。其《仿四家山水人物图四屏条》（见彩二），不仅画作临仿各家作品，竟然连书法题跋都写得与诸家神似，情趣生动。这说明吴观岱于书法临习也十分重视，因此，除了画作题跋外，他还有单独的书法作品传世。从吴观岱的书法风格来看，其学书从唐人入手。正楷结字带有欧体的痕迹，清劲硬朗，但并不似欧书那般严谨劲峭，姿态上又融入了几分虞世南的灵动和飘逸。吴观岱的行草书（图三）应出自《书谱》，其用笔十分爽利，笔法精熟，虽基本上字字独立，但笔势连贯，充满弹性与张力。

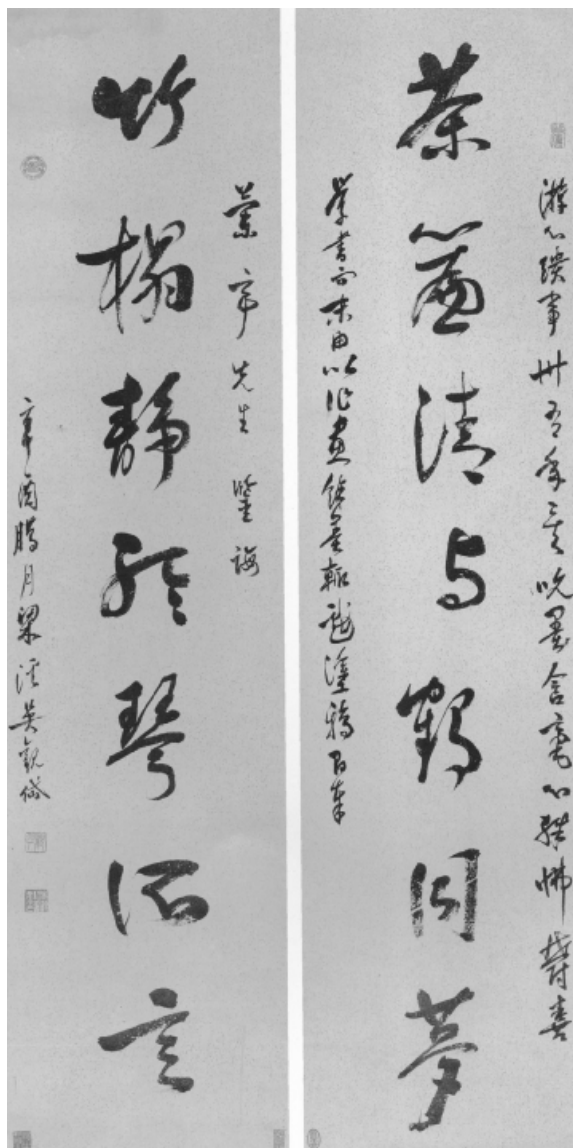
三. 时代定位及影响传承

客观地说，无论就所取得的艺术成就而言，还是论在中国绘画史上的地位，吴观岱在近代无锡籍画家中都算不上是最顶尖的一个。但吴观岱于近代无锡绘画史，确有着开风气之先的重要地位。很多评论家都将吴观岱视为引动无锡绘画风气变化的一代宗师，认为“他不仅对‘太湖画派’绘画特征的确立产生了深刻的影响，而且对现代中国画的发展亦产生了直

^①董其昌：《画禅室随笔》，山东画报出版社 2007 年版，第 3 页。

接促进作用”^①,评价非常高。这种“开风气之先”的时代定位,主要表现在吴观岱于“四王”一统天下的清末画坛,率先突破时代局限,取法石涛。

清末民初虽然是个动荡的年代,但却也是个书画艺术极为繁荣、书画大家辈出的年代。前面提到的早期海派诸家、北方京津诸家、南方岭南画派诸家,都堪称杰出,影响至今不衰,但风格与渊源各有区别。海派早期以赵之谦、吴昌硕为代表,是以金石书法入画,笔力雄健、风格苍浑,具有强烈的视觉冲击力,作品之中,诗书画印结合,又有很强的传统文人气息。这一流派,笔墨虽从上古三代金石文字中汲取营养,但创作形式上取法更多的是扬州画派,将传统的文人画和世俗文化很好地结合在一起。稍后的齐白石、潘天寿从中脱化而出,取得了更高的成就。早期海派中的另一派,如吴伯滔、吴谷祥、胡公寿、蒲华等山水画家,则遵从更为传统的构图与笔墨,取法四王,工而化之,发展至后来的三吴一冯。沪上三任,则是偏取陈洪绶一家。京津诸家中,金拱北为砥柱式人物,湖社诸家为其流派骨干,年份稍晚。他们更多取法南宋以来的所谓北京画派,笔墨劲峭,风骨清峻,所作人物亦多工细可爱,和海派诸家大异其趣。岭南派以高剑父、高其峰、陈树人三杰为代表,他们有着单独的师承和特别的风格。先是师从居巢、居



图三 吴观岱 金笺草书七言联

廉学习写生花鸟,掌握了独特的撞水、撞粉之法,后东渡日本,又从日本画中吸取了大量的营养,并逐渐形成其独特风格,其时日本正处明治维新之后,在政治、经济和文化上处于一个日新月异、活力四射的时期,反映在绘画上,比之同时期的中国画坛,可以说是更具活力,所以高剑父

①庄天明、赵启斌:《“太湖画派”若干问题探讨》,《无锡文博》2012年第3期,第18页。

等回国之后,画风令国人为之惊异,实是国内画坛相对闭塞之故。上述三大流派当时基本统治了国内画坛,但京津、岭南二派影响基本不出本地域,唯海派诸家具有全国性的影响。但上述诸派及诸大家中,却无一派一家是直接取法石涛的。

而吴观岱此时则表现出了异于常人的眼光和魅力。他把自己的创作师承重点放在了对清初四高僧之一石涛作品的心摹手追之上。石涛是位遗民画家、明代宗室,今天对石涛作品的推崇和对其艺术风格的研究已经相当普遍和深入了,但他的作品在其生时却是非主流的。虽然当时主流画家王原祁曾有“海内丹青家不能尽识,而大江以南,当推石涛第一,余与石谷,皆所未逮”,但即使这段评语,也被认为并不可靠,而且与王原祁自著的《雨窗漫笔》、《麓台题画稿》中的论点相左。^①当时在画坛占据统治地位的是“四王、吴、恽”,是董其昌所谓的南宗山水,即使如“四王、吴、恽”中的恽寿平,我们今天看来,他的山水画笔墨超逸、格调高远,绝不在四王、吴之下,面对同时期且为好友的王翬,也自谦地发出“君独步矣,吾不为第二手”^②的感叹。那么,格调超逸又在恽寿平之外的石涛,其画坛地位

就可想而知了。总之,直至清末民初的中国画坛,诚如贺天健所形容的那样,“山水画的天下仍给‘四王’控制约束,画风基本上没有变”。“四王”一派始终为当时画坛的主流画风,这是毋庸置疑的。较吴观岱稍早的无锡籍画家秦祖永,凭借着师法王时敏几可乱真的山水作品在画史上占一席之地。而与吴观岱同时且走传统之路的众多画家,如前述三吴一冯,包括苏州陆廉夫等诸名家,也都是“四王”一路的画风。在这样的整体局势下,吴观岱能够不囿于“四王”主流画风,积极追求石涛一类的非主流、边缘化的艺术风格,这是非常不容易的。这既体现出画家超拔的审美眼光和艺术思想,又表现出其超越凡俗的艺术勇气。而事实上,“四王”主流画风经过数百年的陈陈相因,早已逐渐失去艺术活力,故中国画其时已走向式微。从这一意义上说,吴观岱的另辟蹊径、取法石涛,确有着“我国近代文人画风转变的先驱”^③的重要意义。

吴观岱生前学生众多,弟子中如诸健秋、杨令蓓、秦古柳、顾坤伯等,再传弟子中如陈旧村、孙葆羲、陈负苍等,不乏一时才俊,由此,一个人数众多、规模相当的“吴门弟子”^④群体诞生了。吴观岱的艺术

①石守谦:《石涛、王原祁合作〈兰竹图〉的问题》,《“中华民国建国八十年”中国艺术文物讨论会论文集·书画(下)》,台北故宫博物院1992年版,第491-511页。

②赵尔巽:《清史稿·恽格传》。

③转引自《无锡名人·无锡文化丛书》,江苏人民出版社2006年版,第13-14页。

④见“吴观岱与‘吴门弟子’”章,《无锡名人·无锡文化丛书》,江苏人民出版社2006年版,第12-16页。

追求、绘画思想与艺术实践,通过这种师生关系的层层传递,对近代无锡绘画史产生了深远的影响。研究者发现,随着吴观岱的出现,近代无锡画坛出现了巨大的变化,一个成熟的地方性绘画流派逐渐形成。“由于吴观岱的出现,首先引动无锡绘画风气的变化(其风尚亦逐渐向全国波及),我们不妨将他作为此一画派的创宗。而后,胡汀鹭、诸健秋、徐悲鸿、顾坤伯、钱松喦、贺天健、秦古柳、孙葆羲、杨建侯、方召麟、董欣宾等人纷纷出现……从而使‘太湖画派’的组成人员在活动时间上呈现阶梯状的分布。……其成员画家的绘画艺术具有明确的师承导向和风格特征,在理论上,可以作为一个绘画流派进行整体性研究。”^①

在此,如果抛开“开宗立派”的问题,仅就艺术风格而言,近代无锡画坛的“吴门弟子”群的确是一个具有相当一致性的

画家群体。一方面,他们保留较多传统色彩,普遍重视对传统国画技法的全面掌握,非常讲究画家应同时具有深厚的诗文功底和书法功底。另一方面,他们又普遍具有艺术上的创新精神,反对因循守旧,其中有一些人的作品极具时代气息,如钱松喦,还有一些人则具有相当专业的西画技法,如徐悲鸿,甚至有的人以一种反传统的面目示人,如吴冠中,但他们很少像“海上画派”、“岭南画派”那样走中西杂糅、雅俗共赏之路。他们所致力于的种种创新,往往是立足传统的,谋求的是真正的国画发展之路,因此,“吴门弟子”群的创新作品,往往都有着纯粹而浓厚的传统国画面目,体现出文人画深厚的文化底蕴。无疑,这正是吴观岱对后世无锡籍画家所留下的深远影响,也是其于无锡绘画史所作出的最大贡献。

(作者系无锡博物院副院长、研究馆员)

(编辑:盛诗澜)

^①庄天明、赵启斌:《“太湖画派”若干问题探讨》,《无锡文博》2012年第3期,第15页。

吴观岱研究三题

陈 东 潘 凯

近年由于对“太湖(无锡)画派”的研究,吴观岱(1862-1929)研究也成了热点。但是,由于文字资料的缺乏,研究路子不广,内容也不深,乃至有些想当然的成分。我们就吴观岱画风的形成、吴观岱的艺术圈、吴观岱与无锡画派等三方面做一个疏浅的梳理,以作引玉之砖。

一

吴观岱的绘画风格大致可分为三个阶段:早期赴京之前是其拜师学艺、基础奠基阶段,中期在京期间是其开阔视野、逐渐成熟阶段,晚期锡沪之间是其名闻遐迩、传授艺术阶段。脉络明晰,次第有序。

一.三家门下转轮走,一生襟袍未曾开

吴观岱出身贫寒,曾为商铺学徒,谋生之余,拜乡邑画师潘锦为师。潘锦是清末无锡著名的画家,字昼堂,别号醉烟道人。潘锦工诗词,善书画,山水、人物、花鸟点染如生,时人以重金求之,得者珍若拱璧。同时,吴观岱也深受改琦画风影响,并接受华喆的风格。

改琦(1773-1828)字伯韞,号香白,又号七芗、玉壶山人、玉壶外史、玉壶仙叟等。改琦作画多用兰叶描,仕女衣纹细秀,造型纤细,敷色清雅,树石背景简约飘逸,开创了仕女画新的体格,时人或称之“改

派”。华喆(1682-1756)号新罗山人,花鸟画最负盛名,他吸收明代陈淳、周之冕,清代恽寿平诸家之长,形成兼工带写的小写意手法;其人物画得益于陈洪绶诸人,形象略带夸张然不变形,自成为一种减笔画法。线条似马和之的“柳叶描”,简练柔劲,不失形似而更重精神,不仅个性鲜明,而且富有意境。

改琦、华喆绘画线条的刚柔、繁简颇具特色,与潘锦的技法比较相近。所以吴观岱是循着老师的风格,登堂入室,追究深入。早期绘画多笔墨工细,如1896年扇面《春夜宴桃李图》款曰“仿六如居士”,有补跋云:“此余廿九年前所作,今老眼昏花,不能复作此纤细之笔矣,爰书以志感慨。”1901年《梅花仕女图》款为“仿玉壶外史(改琦)笔意。”其时虽已到北京,但仍沿袭早期模仿习惯。1885年《刘海戏蟾图》款识:“仿新罗山人笔意”。1922年(壬戌)有补跋曰:“余画是帧,乙酉清和,去壬戌三十八年矣。所学皆时人笔墨,虽笔致清秀,而未见古人名迹,殊少古趣。意为早已弃去,而不知尚留于今。索余题识,爰书数语还之。”这是吴观岱晚年的反思,也是绘画美学思想的飞跃。

早年的吴观岱性嗜丹青,专事于画,

揣摩研究,作仕女娟秀绝伦,有出蓝之誉,不过也就糊口谋生而已。当然,吴观岱扎实的童子功也是不容置疑的,为其日后应募文明书局北京编辑所奠定了良好的基础。

二.游学京华十二年,一举成名天下闻

吴观岱携艺入京城12年,游走朝野,拓展眼界,开阔胸襟,以扎实的笔墨功夫,赢得京城书画界的认可。郑逸梅云:“世皆知大千居士提倡石涛画艺,从事临摹,为此中圣手。诂意在若干年前,梁溪吴观岱即有石涛再世之称。”^①

吴观岱研习石涛主要得力于廉泉的收藏。廉泉(1868-1932)字惠卿,号南湖,又号万柳居士。他精诗文、善书法,收藏大量的金石书画。光绪三十三年(1907),秋瑾被害,他曾请吴观岱画《西泠寒食图》。1904年在上海与丁宝书等人创办文明书局,在北京设立编辑所。廉泉精于书画收藏和鉴赏,热衷书画教育,是当时无锡书画界的核心人物,吴观岱、杨令蓓、丁芸轩这些风云无锡画坛的人物,无不得到他的赏识、提携和帮助。1896年廉泉被推荐任户部主事(正六品),1897年正式定居北京;应该是这一年廉泉将吴观岱带至北京发展。

从1897-1909年,这12年间吴观岱大部分时间都住在北京,且基本上每年都有

作品。这12年的北京生涯对于吴观岱极其重要,眼界从此开阔,看到了很多大家的作品,包括石涛和石溪,这直接影响了吴观岱的画风形成。吴观岱由廉泉荐入清宫如意馆当供奉,临摹历代名人手笔,并为光绪帝绘课本故事,名噪一时。如意馆是清朝内务府造办处下属的作坊之一,是清朝以绘画供奉于皇室的一个服务性机构,进入如意馆说明画艺被皇家肯定。康雍乾三朝如意馆隶属皇帝管理,同光两朝如意馆隶属于内务府造办处。“供奉”是流外的艺人。但是,如意馆的人才却是一流的。

当时画坛多重四王、吴恽,鄙视石涛、八大,廉泉是收藏家,独具慧眼,尽力搜罗石涛作品。廉泉收藏明清画家的作品十分丰富,且名迹甚多,倾其所藏的历代名画,供吴观岱学习。吴观岱夜以继日临摹,深得廉泉的赏识。“观岱日夕挥洒,不辞劳瘁。南湖大赏之,以小万柳堂所藏昔贤名幅,恣之钩模,尤以石涛山水为最多。”^②

此外裴景福的收藏对吴观岱也颇多影响。裴景福(1854-1924)字伯谦,家业殷实,收藏颇丰。其为世人所称道的是书画鉴赏以及收藏方面的成就,晚年潜心研究整理,将所收藏的历代有名书画墨迹,刻版印成《壮陶阁书画录》。

石涛(约1630-1724)强调师法自然,“借笔墨以写天地万物而陶泳乎我也”,画

①郑逸梅:《珍闻与雅玩》,北京出版社1998年版,第362页。

②郑逸梅:《珍闻与雅玩》,北京出版社1998年版,第363页。

风似有一种超凡脱俗的意境,“搜尽奇峰打草稿”,形成苍郁恣肆的独特风格。石溪(髡残)(1612-1692),与石涛并称“二石”,也重视师法自然,自谓“论画精髓者,必多览书史。登山穷源,方能造意”。主观的情感、性灵与客观的景物、意境相感应、交融,使其山水画作情景真切,状物与抒情融为一体。简言之,“二石”绘画的主要精神在于“外师造化,中得心源”。吴观岱对石涛推崇备至,竭力吸收石涛技法,形神俱备,有“石涛再世”之称,成为近代史上提倡石涛画的前驱。自此,吴观岱画风大变,技艺大进,形成了博大雄健的画风。

在北京期间,吴观岱早期所习如改琦、华嵒对他的影响还是比较大的。1907年《采莲图》款识:“拟解弢馆(改琦)笔意。”1912年四屏条分别仿新罗山人(华嵒)、天池道士(徐渭)、大涤子(石涛)、冬心(金农)。1910年《松鹤鸣泉图》“仿黄鹤山樵(王蒙)”,《秋山行旅图》“师石溪师笔意”——一个石溪师的“师”字,足见其对石溪的仰慕与“私淑”之情。有学“四王”的痕迹,1908年纸本设色《崇山行脚图》(民间收藏)款识:“背拟王司农(王原祁)大略。”“背临”,可见临习之功夫。还有仿宋人册页的。这说明其时吴观岱虽以“二石”流派为圭臬,但也博采诸家。

三.转益多师传石田,一门鼎盛开风气
吴观岱中年回到江南,扫除“四王”习

气,发扬“二石精神”,山水画意境开阔,苍健浑朴,清醇厚重。他还学习过恽寿平,画作又具秀雅之气。回无锡特别是晚年1915年之后,吴观岱偏向学沈周,走苏州“吴门画派”的路子,故真正成就吴观岱画风的还是沈周。

沈周(1427-1509)号石田,是明代中期文人画“吴派”的开创者,与文徵明、唐寅、仇英并称“明四家”,发展了文人画的表现技法。沈周的画多表现南方山水及园林景物,取材为吴地士农工商所喜爱,其风格亦为雅俗所共赏。史称求画者“屡满户外”,即使“贩夫牧竖”向他求画,亦不拒绝。乃至有人仿其书画,求为题款,他也欣然应允。既然沈周的画为世人喜闻乐见,成为作为“画师”的吴观岱所追求的,这就不足为怪了。吴观岱在京城殚精竭力研习“二石”,为何回故乡后取道“吴门”,归于沈周?实则,他是汲取“吴门”技艺,发扬“二石”精神。

吴观岱不仅是画家,同时也是书家。郑逸梅云:“观岱晚年画名震遐迩,人呼江南老画师。一度病腕,不克点染,乃以八法应。求作楹帖者户限为穿。”^①吴观岱的书法完全是帖学风尚,似乎没有受碑学潮流的影响——原因可能是吴观岱比较传统,晚年照片甚至保留清代发式,似有遗民情结。吴观岱的传世书法作品,楷书近于苏轼,略有颜真卿的用笔与结构;行书取法

^①郑逸梅:《珍闻与雅玩》,北京出版社1998年版,第363页。

《兰亭》和董其昌,一部分还有苏轼、黄庭坚的影子;草书是《阁帖》《书谱》《十七帖》的面貌,小楷比较接近晋唐的意趣,个人风格不是特别明显。

晚期的吴观岱对所仰慕的画坛大家,仍然孜孜以求,汲取丰富的营养。吴观岱画四屏条,往往取不同大家的笔意分别写出,而且表现得协调和谐。1913年《人物屏条·灞桥诗思》“仿瘦瓢子(黄慎)”;1914年《樵牧渔夫吟四屏条》《古木采薪》“仿元人笔意”,《夕阳归牧》“仿六如居士(唐寅)”,《柳溪渔艇》“仿瘦瓢子画意”,《幽谷行吟》“仿新罗山人”;1915年《山水屏·夜雨寒潮》“仿梅花道人(吴镇仲圭)笔意”,《山水屏·一天春雨》“仿米(芾)家画法”,《山水屏·悬瀑崇朝》“仿大涤子(石涛)画意”;1918年《仿四家山水屏》分别仿倪云林、沈石田、石涛、文征明;1920年扇面《松月弹琴图》落款云“仿文待诏(文征明)笔意”。郑逸梅笔记云:“南湖一日获得马湘兰一画,乃倩观岱作伪,配以董小宛、顾横波、薛素素,称为四美。既而又获浙江画一,复配其他三高僧,谓之四衲。盖亦观岱所为也。”^①

常熟博物馆藏有吴观岱山水屏条,其中1914年《竹林小隐》“临沈石田画册”,1916年《柳林归舟》“拟石涛意”,1915年《山水屏》款识:“古人作画,以天地为师。缩造化于楮墨,为造化传无穷之变态。今

人学画,能以古人为师已上乘矣。余于此中甘苦三十年,东涂西抹,无所适从,兴至辄画,意懒辄止。东坡先生云:‘画以适吾意’,此语最可寻味。”画论推崇“以天地为师”,就是师法造化。阐明兴趣与创作的关系:兴至辄画,意懒辄止。

吴观岱的画艺虽已炉火纯青,但还是念念不忘向“二石”学习。1918年《李白望庐山瀑布诗意》落款“仿清湘老人”。侯毅(字疑始,无锡人,好诗文,擅篆刻)题诗云:“四年不见吴观岱,画笔真能敌化工。永福飞流正如此,神游容我觅前踪。”1919年《秋风读书图》“仿清湘老人笔意”;《深山茅店图》题跋:“近见石溪上人画,精品也。留悬斋壁,对之神往,其笔法之谨严,难能追摩,约略记之,并录原题。”1921年《松山幽居图》“仿清湘老人画法”。

吴观岱1913年所作的《满城风雨近重阳图》左上角有跋曰:“画学写意起于元朝,而盛于明代。启南(沈周)之苍古莫及;八大山人长于用笔,而屈于用墨;清湘大涤子用墨最佳,笔次之。笔墨之难也如此。兴之所至,笔即随之,自有天趣。以画自娱则高,以画为业则陋耳。”在用笔、用墨方面,诸家各有短长。兴——兴趣、笔——技巧,高昂情趣,才能充分发挥笔墨技巧,作品方可产生天然的趣味。吴观岱认为“以画自娱则高,以画为业则陋”,今天看来,仍有振聋发聩的意义。

^①郑逸梅:《珍闻与雅玩》,北京出版社1998年版,第315页。

吴观岱1915年所作的《危峰绝险图》也是临摹清湘老人(石涛)的。画上录石涛《画语录·一画章》：“太古无法，太朴不散，太朴一散，而法自立矣。法自(何)立，乃出世之人立之也。于我何有，我非为太朴散而立，法一，非立法以全太朴也。此一画之立今，一辟于古，古不辟则今不立，所以画者，画者从于心。一画者，见于天人。人有画而不画，则天心违矣，斯道危矣。夫道之于画，无时间断者也。画生道，道外无画，画外无道，画全则道全，虽千能万变，未有不始于画，终于画者也。古今环转，定归于画。画受定而环一转，此画矣。画为万象之根，辟蒙于下人，居玄微于一画之上，因人不识一画，所以太朴散而法自立。然则画我所有，法无居焉。录清湘老人画法背原章第一。”(按：《画语录》在定稿之前，有一个“原章”，即初稿。此与通行本有较大差距，然其基本思想未变。)吴观岱是用石涛的理论来武装自己的。

晚期吴观岱临摹华岳、沈周的作品更多。1918年《江天壁立图》自题：“新罗山水潇洒拔俗，笔有灵气往来。是帧余仿新罗旧作。所画江天绝壁，两岸旗亭帆桅，形势雄壮，故新罗原题诗感慨淋漓，有英雄战争终付尘埃之叹。余笔墨拙劣，不敢望古人，而形式宛然，亦足以见其大概。今眼目昏暗，腕力盖弱，由此以往，其退化将何如？书此以验诣力之消长云。”1919年《求

千里马图》仿新罗山人笔意。1920年《怪石悬流图》落款云：“作此深厚拟石田，而气韵之雄逊之远矣。”郑逸梅在抗日战争之前，有无锡之行，他在《梁溪胜迹忆当年》一文中提到：“此行又会见了老画师吴观岱，他白发飘然，健笔如昔。我们观赏了他近作册页二部，一仿八大山人法，写东坡诗意，一临沈石田本，为《碧山吟社图》，都天趣逸宕，不同凡响。”^①

我们注意到，吴观岱晚期的画论，常是他经验的总结。1921年《无题山水》款云：“有意于画，笔墨每去寻画。无意于画，画自来求笔墨。盖有意不如无意之妙耳。”1921年《溪山载鹤图》款曰：“古人作画多用熟纸素绢，雍乾以来，间有用生纸者，然百不得一二也。今人以用生纸为能，失古意矣。是犹作书者狃于用软笔，而不知古人贵用健毫也。是帧略拟宋人画法，设色宜于石青、石绿，独不合乎生纸，但以青赭染之耳。”1923年《松溪临古》款云：“明末有三奇人，一为清湘大涤子，一为石溪残道人，一为八大山人。国变后皆遁迹韬晦，托诸浮屠发为吟咏，多苍凉悲感语。所作画，亦奇气横溢，有不可一世之概。而残道人画尤以精练胜。是帧略拟其意，质之鉴者，有以教我否耶？”1920年，胡汀鹭在吴观岱1917年所作《晴雪赏梅图》题跋：“观道人画法全以新罗、石田为宗，故落笔便有潇洒出尘之概。盖其天分既高，下笔自

^①郑逸梅：《文苑花絮》，中华书局2005年版，第337页。

超然入古。雪松云:‘作画贵有古意’,无古意则俗。此帧纯乎韵胜耳。”1933年9月吴观岱女弟子唐湘泠在《养云轩野谭》一文中提到:“余师吴观岱先生在日,尝谓绘画忌于愤怒时,倘心中稍有烦闷,而勉强落笔,纵然画成,亦不得神髓。”^①1938年胡汀鹭在吴观岱的《梧桐夜月图》上题跋:“画摩新罗,得其神髓,疏梧夜月,秋意满纸,无一点尘俗气,洵逸品也。”^②

二

19世纪中叶至20世纪初期,一群画家活跃于上海地区,形成“海上画派”,简称“海派”。吴观岱是海派的代表画家之一,与吴待秋、吴湖帆、吴子深并称“江南四吴”,他又与陆恢、倪田、朱良材有“江南四画家”之称,吴观岱本人被尊称为“江南老画师”。

京沪锡是吴观岱的生活地,也是吴观岱的艺术圈。这三个地方特别是京沪两地是经济文化重镇,云集了当时最有成就的书画家。吴观岱有幸沉浸其间并脱颖而出,周边就凝聚了一大批精英画家。

在京城吴观岱与金城、贺履之、陈半丁、张樾丞、齐白石等交游甚善,以其如意馆供奉的“官方画师”身份,广交朋友,影

响深远。1915年4月北洋政府国务卿后为大总统的徐世昌(1855-1939)致廉泉书云:“……承赐吴观岱所作《虞美人崖》画楨,并荷尊夫人赐字,具征雅爱,已送少朴(周树模,清末民初政治家)、范(樊)山(樊增祥,清末民初文学家诗人)诸公同赏,当必有佳构也。”^③此时,吴观岱已回无锡生活6年,廉泉还是以他的画作礼送京城大吏,徐相国居然对其画名和画作还是激赏。可见吴观岱在京城书画圈内确是位大名鼎鼎的人物。

“梁溪吴观岱斋号觚庐,吴昌硕却名其斋为削觚庐,实则不与观岱敌对也。”^④吴昌硕、王一亭、胡石予、赵眠云、高吹万、王西神、吴湖帆、吴子深、吴待秋、郑逸梅等沪上书画名家都是吴观岱的好友。1928年12月胡石予(1868-1938,近代教育家、诗人、国学家)《赠吴观岱画师》诗云:“九龙灵气入君袖,化作一枝笔苍秀。山水人物日见奇,大江南北推耆旧。入门喜得见山人,长髯白雪瘦有神。论画不作附和语,中天月朗开层云。闻君老病缠绵苦,今日快谈兴健举。出示近作精气凝,我敢许君大寿徵。”^⑤胡石予和钱名山、高吹万并称“江南三大儒”,又是叶圣陶、顾颉刚的老

①龚近贤主编:《锡山旧闻·民国邑报博采》,上海辞书出版社2011年版,第165页。

②朱省斋:《朴园日记》,海豚出版社2012年版,第68页。

③龚近贤主编:《锡山旧闻·民国邑报博采》,上海辞书出版社2011年版,第12页。

④郑逸梅:《艺林散叶》,中华书局1982年版,第92页。

⑤龚近贤主编:《锡山旧闻·民国邑报博采》,上海辞书出版社2011年版,第104页。

师,他对吴观岱如此推崇,足见吴观岱当时的名望所在。

“无锡古称梁溪……近代大画家有吴观岱、丁耘轩等,又有久居纽约的爱国女文学家兼书法家杨令蓓。”^①和吴观岱一样直接受廉泉提携的无锡画家,还有杨令蓓(1887-1978)、丁宝书(1866-1936)等。光绪廿八年(1902)廉泉、俞复、丁宝书等在上海创办了文明书局,光绪三十二年(1906),吴观岱为了感谢廉泉的提携,帮助廉泉做了大量工作。直到文明书局遭火烧毁,吴观岱回到家乡无锡。同时,廉泉聘请丁宝书为美术编辑,并兼任书局附设的文明小学教员。此间,丁宝书得以欣赏和临摹廉泉处收藏的古今名画珍品。他用近3年时间,临摹了其中精品120幅,题名《古今画苑》,由文明书局出版。

杨令蓓8岁师从吴观岱学画,1911年随长兄杨味云去北京,得名师樊樊山、陈师曾、林琴南等教诲和指点,画艺诗文日益精进。曾在北京举行过个人画展,并与齐白石一起办过画展。大约在1903年,吴观岱和齐白石两人由廉泉介绍相识,其时两人年龄相仿,40岁上下,吴观岱作品有齐白石题跋。无锡博物院藏吴观岱1908年所作《凌波仙子图》,也有齐白石题字,这应是1948年无锡人薛满生在北京请齐白石题的。

1933年9月其女弟子唐湘泠在《养云轩野谭》一文中提到:“观岱师既无子女,又鲜有亲戚,故有一章曰‘我亦伶仃一老人’。其身世亦可悲矣。”^②正因为如此,吴观岱接收了好多学生。诸健秋(1890-1964)1920年师从吴观岱学画,秦古柳(1909-1976)12岁时拜吴观岱为师,顾坤伯(1905-1970)中学时代从吴观岱习画、徐穆如(1904-1996)15岁起,先后师从吴昌硕、吴观岱,从时间上看,他们都是吴观岱晚年的弟子,徐北汀(1908-1993)、唐湘泠(右君)、周文彬等大约也是。他们皆以画名重当时,成为同门流派的佼佼者。兴化房来宾(1894-1941)名鸿勋,号双湖居士,1914年师从吴观岱,所画线条流畅、笔墨苍润,著有《双湖画册》。吴雨苍(1916-2006,名霖)祖籍无锡,长期定居苏州,15岁从诸健秋启蒙学画,后拜吴观岱为师。

贺天健(1891-1977)、钱松喆(1899-1985)可以看作是吴观岱的“准弟子”。钱松喆早年创作的《贯华阁图》就得到吴观岱的赏识。1925年,无锡名士、实业家杨味云重建贯华阁。他先请无锡老画家吴观岱画了一幅三层楼阁的图,图成而赋工。第二年,胡汀鹭又为贯华阁作了一幅画。当时钱松喆在无锡师范学习,他根据写生稿,也画了一幅《贯华阁图》,得到老师胡汀鹭赞赏,于是胡将其推荐给吴观岱,吴

①钱松喆:《梁溪书画集·序言》,上海人民美术出版社1986年版。

②龚近贤主编:《锡山旧闻·民国邑报博采》,上海辞书出版社2011年版,第165页。

认为该画在气势上超过了他们的作品。《贯华阁图》是钱先生在早期学生时代的成名之作。贺天健想拜吴观岱为师,但吴观岱反感其狂妄,因此贺天健只能偷偷学他的风格。上文说到吴观岱比较传统,或者说有些保守,这就是他不能接受贺天健的原因。虽然胡汀鹭的山水不如吴观岱大气磅礴,但他创办了无锡美术专科学校,聚集了无锡知名画家贺天健、诸健秋、钱松喆、王云轩、陈旧村等教授中国画。胡汀鹭一支画家群偏于革新,吴观岱一支画家群偏于传统,从整体上说,前者画家群的艺术成就高于后者。

吴观岱的嫡系弟子当中成就最高的如诸健秋、秦古柳,几乎没有走出无锡。

虽然贺天健、钱松喆这些当代画坛的大名头,受吴观岱的影响很大,由于他们走出无锡、客居沪宁,后又分别成为上海中国画院和江苏省国画院的掌门,他们俩的眼界更加高远,画名也更加显隆。

三

孙伯亮《关于胡汀鹭画师的一些遗作》中提到,廉南湖诗云:“抗手延陵叟,千秋两巨然”,注语“汀鹭工山水,与吴观岱齐名”。郑逸梅《钱基博对诸健秋画艺的品评》一文首句即是“锡山多画家,大都奉吴观岱为祭酒”^①;郑老《杨令蕻诗书画三绝》

一文又云:“观岱工绘山水人物,涉笔劲峭清逸,一时推为巨擘。”^②“赵启斌先生在《略议无锡画派》一文中,将生活于19世纪初的江南老画师吴观岱视为引动无锡绘画风气变化的一代宗师,并将他作为“画派的创始人”^③。

1936年萧退庵(1876-1958)写给诸健秋两首诗,诗中说到梁溪画派(亦称无锡画派、太湖画派)的渊源与传承,内容如下:

六法从来气韵先,黏根著迹妄婣妍。
成连去海无消息,云水空冥妙已传。

梁溪画派祖云林,剧似诗坛振雅音。
一自吴(观岱)胡(汀鹭)薨落后,今看二健(健秋、天健)契桐荫。

健秋兄以《环云精舍画存》属题,时为丙子,因病未癒,今忽捡获来纸,即书奉正。蛻龠七十有五。

注:丙子为1936年,“环云精舍”是诸健秋的书斋,《环云精舍画存》当是诸健秋的画册。

前一首诗是用传授、学习音乐与绘画的类比,暗示梁溪画派的传承。第二首诗说梁溪画派以倪云林为鼻祖,以诗坛高雅声音的振兴暗喻梁溪画派的崛起。末句“桐荫”一词是指咸丰、同治年间无锡绘画理论家秦祖永所著的《桐阴论画》。这句诗

①郑逸梅:《珍闻与雅玩》,北京出版社1998年版,第227页。

②郑逸梅:《珍闻与雅玩》,北京出版社1998年版,第236页。

③王立人主编:《太湖画派论文集》,凤凰出版社2012年版,第114页。

说吴观岱、胡汀鹭逝去之后,诸健秋、贺天健得其真传,他们的作品与秦祖永的理论相符合。1921年,萧退庵曾在吴观岱《晴窗读画图》(辛酉重九节为景炎先生作)题诗:“十丈红尘正闭关,惯将逸兴破天悭。丹青忽幻神仙窟,海岳从来方寸间。虚室沉沉接云梦,晴窗历历数烟鬟。主人合是长康侣,奇石犹应飞复还。”萧退庵是常熟人,1936年后定居苏州葑门内阔家头巷圆通寺内,与梁溪画派人物交往甚笃。萧退庵的题诗,有力地证明了梁溪画派的确立早在1936年前,而且继往开来的一代宗师就是吴观岱。^①

有人认为,太湖流域是中国自元代以降的“画眼”。顾恺之——倪雲林——吴观岱,是无锡画史上里程碑的人物,他们也代表了无锡画史上三次风气转变。

晚清民国之际,最早学习石涛画风的是顾麟士,其次是陈半丁,然后就是吴观岱。这三个人差不多就代表了石涛风格在近代绘画史上的兴起。但是只有吴观岱转变了风气,推动了无锡画坛乃至海派的繁荣。这在当时是要有很大勇气的,这也是最让人敬佩的。

一个时代的画家总归有“左、中、右”三种风格:或创新,或保守,或中庸。创新者多借助“外力”,思新思变;保守者多恪守传统,乃至抱残守缺;中庸派画家传承传统,革新传统,发扬光大传统,使传统充

满生机。吴观岱属于偏传统的中庸派画家,他并不依赖外来元素,而在内部进行转化,形成一个新的绘画秩序,他改变了“四王”的主流画风。吴观岱通过学生圈和朋友圈,形成了一个群体,并以他为核心,传承梁溪画派,且渗透辐射到新浙派、海派、新金陵画派。

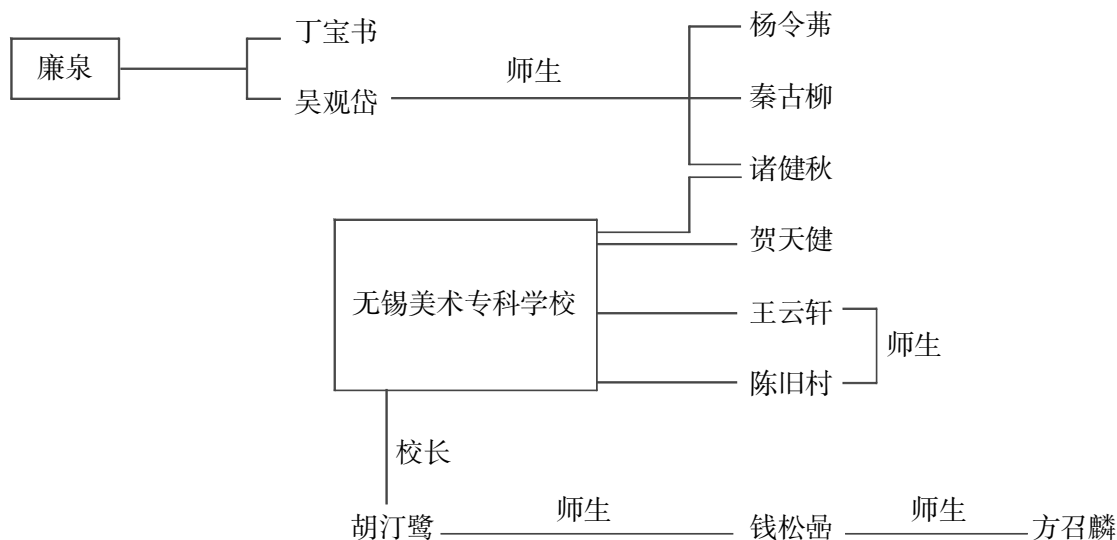
19世纪末,北京是坚守传统的大本营,上海是思新思变的中心,吴观岱所代表的无锡和苏州画家群则是扬弃传统的副中心。吴观岱回到家乡后,在无锡形成一个聚集点。他在裂变的环境中坚持走传统的道路,从传统中寻找生机。吴观岱坚持的传统和北方画派不一样。北方主要是“四王吴恽”体系。吴观岱以学沈周为主,文人画气息更加浓厚。因此他的早期作品遵循传统,技法、笔墨设色把握得很好,晚年吴观岱表现思想的载体多用古代题材,体现其晚年在无锡所过的宁静生活。这和海派不同,海派有较强商业性、通俗性和平民性。上文说到吴观岱认为“以画自娱则高,以画为业则陋”。吴观岱的画文人气息浓厚,这和吴门画派相近。

放在整个绘画史中观察,吴观岱的风格属于南方,并有所创新和升华。他在无锡有很多学生和传人,集聚形成一个书画流派。画派的中坚很多出自无锡美术专门学校。1925年胡汀鹭、贺天健、诸健秋、陈旧村等人创立无锡美术专科学校,校长吴

^①潘凯:《萧退庵诗论梁溪画派》,《江南晚报》2013年3月4日。

稚晖,教务主任胡汀鹭,聘请了钱松岳、吴湖帆、陈旧村、王云轩、贺天健等一些造诣精深的画家担任教师。当时,苏州美专以西画为主,而无锡美专则以国画为主。出自无锡美专的著名画家有陆俨少、杨建侯、吴荣康等。

以吴观岱为核心的画家群,和以胡汀鹭为首的无锡美术专科学校师生的画家群,相互融合,促进了梁溪画派的传承和繁荣。潘振中先生曾绘制一幅画派主要人物的关系图,一目了然。



(编辑: 阎智海)

(上接第 88 页)申新第一至第九纺织厂等工厂企业,工厂遍布无锡、上海、济南、武汉等地,为中国近代最大的企业集团,蜚声海内外。无锡是全国“四大米市”之首,因而在中国民族资本主义发展史上具有

举足轻重的地位。鉴于上述情况,无锡可谓是中国民族工商业颇为发达的城市,或谓之是中国近代民族工商业发祥地中的重要城市。

(作者单位: 无锡博物院)

(编辑: 何桦)

吴观岱与晚清临《书谱》之风

薛龙春

吴观岱（1862-1929）是晚清无锡画家，虽是一介江南布衣，却因较早取法石溪、石涛，而被认为是晚清画坛新风的引领者。他兼善山水、花卉与人物，博观古代名画，取法也相当广泛，从元四家、沈周、唐寅，到明末清初的徐渭、八大、石溪、石涛，再到扬州八怪、改琦与费丹旭，他都加意临仿，绘画的面目也非常多样。这一方面与他的兴趣不断转换有关，另一方面也可能是为了适应不同的社会需求。

他的书法虽非专攻，但时人也有“鹏搏狮骤，奕奕有神”的评价。在《溪山清夏图》的题跋中，吴氏曾说：“余每作画，取法正宗”，他的书法取法也是如此。从基本风格来看，董其昌和苏轼是其底色，他也有临习王羲之《兰亭序》（图一）、《书谱》、黄庭坚与祝允明等历来帖学名家的作品传世。出于题画的需要，吴观岱也偶写篆字与隶书，但他似乎并未在碑学上下过功夫，仅以装饰趣味为鹄的。值得注意的是，他在临仿某家画风时，款字也多袭其人面目。如他在光绪丙辰（1896）秋日为翊云所作山水轴的款识中说道：“曩见小万柳堂藏清湘老人扇册，笔情纵恣，洒墨淋漓，第非纤毫吮墨所能学步，背拟大略，无一笔近理。”此作画风书风皆近于石涛。而一件



图一 吴观岱临兰亭序扇

临摹华岳、金农等人的四条屏中，吴的款字也显示出华岳、金农等人的主要特征。在仿沈周的画作中，这样的情形也时常出现，款字多接近黄庭坚的风格，而沈周的书法正是以黄庭坚立足。但是在吴观岱自运的作品中，款字风格则有较强的稳定性。这多少可以说明吴观岱对于临仿古人书迹的自信，在追摹前人画风的同时，他也能够掌握其人书法的主要特征。这与后来的张大千颇有相似之处。但这样带有游戏性质的仿学，往往容易流于表面，对于个人书法风格的养成也许没有多少实际的作用。

从吴观岱谈论绘画的文字来看，他一方面强调临古，要存古人意，另一方面又强调自适，不为古人所束缚，所谓“兴到笔随，意懒即止，聊适吾意而已”。他的临仿作品很少对原作亦步亦趋，大多观其大

略,甚至是背临,不以毕肖为能。在书法临摹中,他比较强调书写的自由与节奏感,对于形貌是否能如灯取影,并不十分在意。从这一点看,吴观岱比那些谨小慎微的书家更具自信与气势。所见吴氏传世临作中,临摹《书谱》的作品最夥,扇面大约有十余帧,立轴、条屏亦有数件。可见他对草书的浓厚兴趣以及对于孙过庭(646-690)的倾心。在晚清碑学大炽的环境下,吴氏醉心孙草,值得我们关注。

孙过庭《书谱》是中国书法史上的一件煌煌剧迹,宋明以来就有薛绍彭刻本、太清楼刻本、停云馆刻本等不同途径的传拓与传播。《书谱》既是晋唐书学的重要文献,同时也是后世一窥晋唐草书的重要源泉。《宣和书谱》称孙过庭“得名翰墨,间作草书,咄咄逼羲、献”,并引前人的话说:“过庭小子,书乱二王。”米芾(1051-1107)《书史》在讨论孙过庭《书谱》时指出,这件作品“甚有右军法”,并推而广之,“凡唐草得二王法,无出其右”。因为宋代人认为草书若不入晋人格,就是下品。于是米芾的评价一下子将孙推到了王羲之草书在唐代最重要传人的地位。故而后代有心草书者,多赖此重构晋人风貌。

自米芾开始,就有临习《书谱》的记录,明中叶的王宠(1494-1533)、文彭(1498-1573),晚明的董其昌(1555-1636),皆有《书谱》临作。清初的陈奕禧(1648-1709)、王澐(1680-1743)也都有《临书谱册》传世。但有趣的是,临习《书谱》的

热潮,却发生在乾嘉以降碑学振起之后。碑学主张学习周秦汉魏非名家的金石文字,无论是唐人碑版,还是二王帖学,因是名家手迹,皆不被尊崇。故康有为(1858-1927)《广艺舟双楫》专列“卑唐”一章。然而,由于科举制度的存在,帖学从来就没有真正丧失它的统治地位,无论碑学如何宣示“帖学大坏”,干禄字体仍以欧、赵为宗。曹建先生《晚清帖学研究》论之甚详。

乾嘉以来,有不少书家临习《书谱》丝毫不染碑学习气,如童珏(1721-1782)、王杰(1725-1805)、陈昌其(1742-1820)、铁保(1752-1824)、郭尚先(1785-1832)、陈继昌(1791-1849)、祁寯藻(1793-1866)、潘祖荫(1830-1890),直到进入20世纪的陆润庠(1841-1915)、徐世昌(1854-1939)、陈年(1876-1970)、溥心畲(1896-1963)等。他们临习《书谱》,多为小字卷册,因羊毫广泛使用,整体书风趋于温润婉转,如潘祖荫擅长裹束,却偶露峥嵘,充分发挥了羊毫笔的特性。但是工具的改变,使得他们的临作不像《书谱》原作那样抽毫杀纸,斩钉截铁,所谓润含春雨则有之,干裂秋风则百不一见。而且总体上也显现出技法简化的特点。如祁寯藻的临作点画不够到位,且取势太正,字与字之间少有配合之妙;徐世昌的临作转折处一律断而后续,多有程式化的描摹痕迹;铁保腴润优游,含蓄内敛,但少刚毅沉郁之气;郭尚先则以眼代手,小心提按,点画粗细变化缺乏自然过渡。而一旦将临本展大为立轴之

后,因孙氏草书风格与生宣纸性能之间的抵牾,书家用笔则多如骏马驰败絮之中,如陈年的临作。

在碑学盛行之际,虽然篆、隶、楷书取得了长足的发展,但碑学家也产生出对于草书沦落的焦虑。包世臣(1775-1855),这位碑派最重要的理论推手,不仅删截《书谱》,去其芜词,俾门生讽诵,且一生浸淫《书谱》,留下大量临习《书谱》的作品。但是,包世臣对于自己所总结的“正锋铺毫”的碑学用笔方法太过自信,以为这样的方法放之四海而皆准。事实上,用这样的方法来临习《书谱》,必然方圆凿枘,加上起笔坡度太大,运笔速度又过分平匀,原作骏快洒脱的生意在包的笔下演成春蚓秋蛇。难怪同样是碑学家的何绍基十分轻视包氏,指责其“不懂笔法”。受包的影响,吴让之(1799-1870)临《书谱》意在夸张形态的屈曲,然偃锋裹墨,寝状可憎;高邕(1850-1921)点画粗细基本均匀,直以碑派点画写《书谱》之形,了无生趣;伊立勋(1857-1940)则是自郅以下,缓步臃肿,生气索然。《书谱》有云:“或恬憺雍容,内涵筋骨;或折挫槎枿,外曜锋芒。”说的是用笔含蓄与锋芒外露之间的反差,在一件作品中,只有强化这样的反差,才能相得益彰。但是在碑学书家的临摹实践中,他们似乎都谨守“内涵”,而刻意泯去点画起止的痕迹,甚至将速度的变化也一并消解。于是富于节奏与锋芒的孙过庭《书谱》,在碑学家眼中只剩下了草字的形状。相比之

下,翁同龢(1830-1904)在临《书谱》册的跋文中所说:“过庭《书谱》,不面圆熟,然敛锋入纸,空处皆满,要不可及。”他虽不以汉魏碑书法著名,但他所临《书谱》弃其圆熟,而强化蹲驻迟回的用笔方法,沉雄老辣,充实中饶有空灵之趣,可谓善学。

吴观岱临习《书谱》有两种形制,一为扇面,一为长条。他属于前面讨论到的纯粹帖学家,并不同意包世臣以碑法作草书的主张。所见吴氏扇面临作十余帧,皆用笔爽利,腾挪自由奔放,虽未必笔笔合辙,但于原帖不即不离,耐人咀嚼。如为师梅先生所临扇面(图二),用笔肯定饱满,大小错落斐然成章,映带回互皆极生动;为南屏先生所临扇面(图三),整体节奏如流



图二 吴观岱临书谱扇

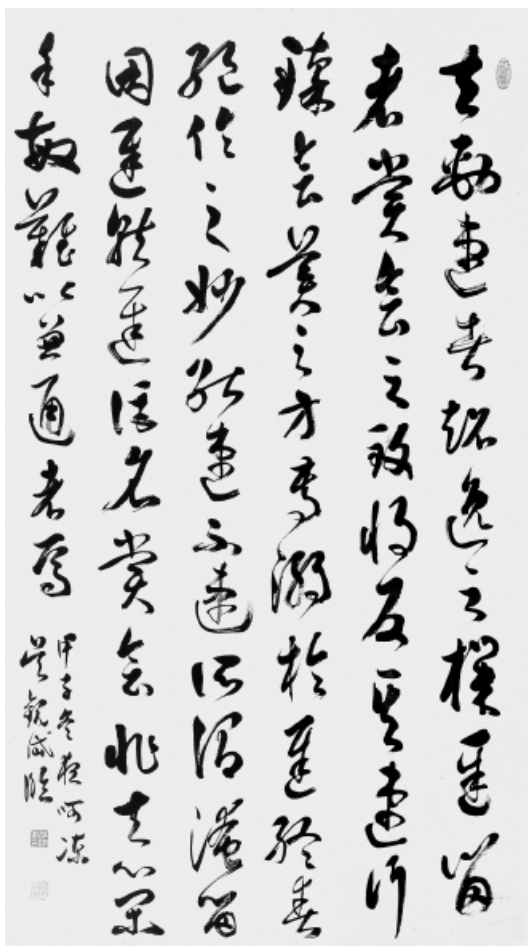


图三 吴观岱临书谱扇

水潺潺,轻重、缓急皆出于自然;为琴舫先生所临扇面(图四),干净利落,势若飞动,他还巧妙利用扇骨折痕,表现出《书谱》原作的节点趣味。吴观岱的长条临作,基本都是纯粹的草书放大,虽富有力量与节奏,但缺乏顿挫与变动,略有简直之感。不及晚明诸家在高堂大轴的创作中,充分调动粗细、欹正、大小、涨枯等多种对比元素,以强化视觉性趣味。吴观岱在谈论绘画时曾经抱怨当时的画材多为生宣,熟纸的制作技术远不如前代:“古人作画,皆用缣素,暨以熟纸,有积墨匀墨法,故墨分五彩。及用生宣纸,而矾纸几废。近有友人送来矾纸一卷,偶一试之,墨暗笔拙,审其纸质粗性涩,而制纸之法,亦今不逮古也。无怪乎今之笔墨不及古人耶!”相信在书写大幅作品时,吴氏一定也心生同样的抱怨,因为扇页多为矾面,是熟纸的性能,所以吴氏用笔极为酣畅,而大幅作品基本都是生宣,这种清代才开始流行的材料,对于书家表现汉魏碑版厚重、生涩的金石趣味有很大帮助,但并不适合书写流畅的草书。如光绪甲子(1864)冬夜呵冻所临“夫劲速者”一节(图五),对于渗水与枯笔处的处理,吴观岱都显得较为勉强。尽管如此,吴观岱所临《书谱》小字精到流转,大字挥洒率意,具足功力,厕身清代帖学书家之中,毫不逊色。



图四 吴观岱临书谱扇



图五 吴观岱临书谱轴

致谢:本文图版搜集得到张鹏兄的帮助,谨致谢意。

(作者系南京艺术学院艺术学研究所教授)

(编辑:阎智海)

历史评判的盲点

——从吴观岱先生画展想到的

辛 尘

一

艺术评判,除了最基础、最本源的艺术
家自我评判,和最现实、最直接的专家
评判与市场评判,最高层次的莫过于历史
评判,因为后人对前代艺术家的认知,尤
多来自于此。艺术的历史评判,就是我们
通常读到的具有权威性的艺术史。

艺术的历史发展如同大江大河,不仅
漫长,而且在每一时点上,都有宽度与深
度。艺术历史发展的宽度,可以理解为某
一时点上各种艺术思想、艺术风格的共时
性呈现;任何一种思想、一种风格都只能
是线,至多呈现为带,而无可能成为宽阔
的面。艺术历史发展的深度,则应理解为
此一阶段在承继既有与开创新局诸方面
所达到的综合高度,没有前浪之力便无后
浪之高,没有暗流承载与涌动便无波光与
浪涛。正是这种时间的长度、品类的宽度
与构造的厚度,使得艺术的历史色彩斑
斓、风光无限。

然而,艺术史的编写就如同我们观看
江河,看到的是惊涛骇浪或粼粼波光,很
少有人会潜入水里去研究暗流的涌动。尽
管我们知道也可以想见,水面之下有别样
的风景,但当我们回忆江河的形象时,水
面的浪涛与波光则几乎成了江河的全部,

不再会思及水面之下的一切了。大多数时
候,我们以艺术史的立场回顾艺术的历史
发展,也会陷入同样的误区:只注目于少
数显赫一时的大名家,而忽略了同时期大
量的小名家或无名艺术家;只记得几位兴
风作浪并在后来形成一道风景线的艺术
家,而忽略了承继、承载艺术传统的那些
始终平实的艺术家。仿佛艺术史只是少数
人创造的。例如,对于19世纪末20世纪上
半叶的中国画家,我们记得并且热衷研究
齐白石、黄宾虹,记得并且热衷研究徐悲
鸿、刘海粟、林风眠、高剑父,但有多少人
知道吴观岱这样的画师呢?有多少艺术史
著作记载吴观岱这一类的艺术家呢?

有学者说,这是“艺术史”与“艺术的
历史”之间的区别:艺术史讲的是逻辑的
真实,而不是艺术的历史那种实有的真
实。

二

最容易受到艺术史家关注的,大抵有
两类艺术家:一是某一时代的大名家,一
是这个时代成功的弄潮儿。

的确,这两类艺术家有其特别的优
势。一个时代的大名家,他们有深厚的传
统积累,又有经过呕心沥血改良而成的鲜
明的个人面目,他们有实力雄厚的社会名

流交游圈,又有人才济济的弟子门生追随者,他们得到当时专家评判的热捧,同时又赢得市场身价百倍,因而,他们称雄一时、霸主一方,自然而然地成为这个时代的标志而具有里程碑意义,也成为艺术史家的首选。而一个时代成功的弄潮儿,他们未必都有深厚的传统积累,但必然是富有首创精神、敢为天下先的开拓者,他们未必是思想家,但必然是敏感于艺术的时代走向、能够提出新思想新口号的艺术潮流的引领者,他们未必都能赢得当时所有专家的喝彩,更未必能被市场接受,但他们引起的争议犹如艺术长河中掀起的惊涛骇浪,最易给人留下深刻的印象而为当时、后世所瞩目,也最有可能作为新的艺术经典的建构者在艺术史上产生划时代的作用。这样的弄潮儿最能考验历史评判的鉴别能力,艺术史家也最有兴趣选择他们来勾画艺术史的逻辑进程。

所以,我们读到的艺术史,大多是由各个时期的大名家或成功的弄潮儿构成的。

三

吴观岱所处的时代,是中国艺术孕育重大变革的时代。一方面,元四家、明沈文唐董、清初四王延续下来的“文人正统绘画模式”已经造成了人们的审美疲劳,白阳、青藤、八大、石涛、石溪、八怪的艺术价值越来越引起人们的重新认识——在前者基础上借道后者自成一格,是当时许多大名家的成功之路。另一方面,随着国门

的被打开与西学东渐,西方艺术正在向中国渗透,而此际进来的西洋绘画,除了古典的,更多类似于吾人写意画的印象主义——那些时代的弄潮儿开始了以西洋画改造中国传统绘画的冒险。显然,在这样的历史潮流中,那些能够把握时代脉搏,以写意画风崭露头角或以中西融合另辟蹊径的艺术家,最容易得到艺术史家的青睐。但是,具有这样的历史评判意识的时代宠儿,或者有幸得到高人启发而变法成功的艺术家,毕竟只是凤毛麟角;应当说,同时代众多的以鬻艺为生的艺术家更注重的还是现实的市场评判,以及与之密切相关的专家评判。

显然,崇尚“以古人为师”而自我定位“临摹家”的吴观岱未受新思想、新潮流影响,不属于时代的弄潮儿。他出身寒门,却信奉文人士大夫的“以画自娱则高,以画为业则陋”的艺术理念。他热爱艺术、毕生追求艺术,却没有出人头地、主导画坛的野心。他擅长临摹且深研此道,对艺术自律意义上的画学的重视显然多于对艺术文化学问题的思考。他是近代较早学习石涛、石溪的画师,但却止于完成作业似的模仿,并未借此改造自己的画风,骨子里还是筑基于四王。他的作品不乏写生,却格外注重师古人、传古法。他对扬州八怪有着浓厚的兴趣,却只是为他清丽细致的笔调增添了一点豪气,而向沈石田后期画风靠近了一步。他书画并重、功力深厚、技法全面,却侧重于追求艺术的深度,而不



吴观岱清荫寄兴图 无锡博物院藏

刻意突出个人风格的塑造。他游历于北京十数年,却没有像齐白石那样在北京扎根打拼。他从北京回到江南,却没有像近代许多的名家或弄潮儿挤入上海这个作为政治经济文化中心的大都市,也没有东奔西走广交名流自我炒作,而是回到无锡——这个距上海不远、但当时相对于上海只能算是乡下的小城,安心做一方名流,过着鬻艺、授徒的半隐居生活。他甚至保持着前朝的小辫子,似乎他的心永远停留在曾经有过的出入宫廷的至高荣耀上。他自己被艺术史的浪涛淹没了,而他的弟子们、再传弟子们却纷纷涌现在现当代艺

术史浪峰上。

与清末民初的那些大名家、弄潮儿相比,诚如其再传弟子尹光华先生所言,吴观岱先生是一位平实的老画师。因为平实,吴观岱在当时赢得了尊重和一块不大的市场;也正因为平实,他在中国画改革大潮席卷而来之际未能进入艺术史家的法眼。

四

但正是从这里,我们读到了我们通常所读的艺术史的盲点。

其一,越来越多的人已经看到,只关注浮于上层的大名家与弄潮儿,而忽略同时期构成整体艺术活动的小名家或无名艺术家,此种艺术史描述的维度必然是扁平的而非立体的。这样的艺术史不仅难以还原艺术的历史演进,更重要的是,离开了大量的小名家或无名艺术家,我们便无法理解艺术活动的历史承传,无法理解艺术史的每一个横截面何以会多姿多彩,更无法理解那些大名家、弄潮儿何以能兴风作浪。

其二,艺术史家既专注于大名家与弄潮儿,其注意力必然聚焦在当时的大都市或少数几个中心城市,而往往忽略相对偏僻一些的区域。这样的艺术史实际上也只能是区域史而非全域史。但我们应当注意到,众多的名家或来自于偏僻的区域,或在成名之际又回到偏僻的区域,在中心与边缘之间存在着种种通道。一些相对偏僻的区域,尤其是那些有着悠久的艺术传统

而中道衰落的区域,恰恰是新兴的大都市艺术家的摇篮和基地。因此,全面考察边缘地带的艺术家及其艺术活动,当是研究特定历史阶段艺术传播交流及艺术中心迁移的组成部分或重要资料。编写上古乃至中古艺术史,艺术史家或因文献资料匮乏而无力广搜博涉;研究近古以来的艺术史,则没有理由不广泛而深入地考察这些偏僻区域的艺术家。

其三,不可否认,许多大名家与弄潮儿的成功带有很大的或然性,他们当时奋力打拼未必都是自觉追求或具有前瞻意识,很多得自于个人的性格或特殊的际遇,很多则是后人的附会或附加。以此作为艺术史的主干,难免给人以艺术发展多属偶然的错觉。而像吴观岱这样的艺术家,他们不张扬、不抢眼或不偏激、不走极端,因而显得“平”;但他们技术全面、功力深厚且中规中矩、作风严谨,因而显得“实”。不同于大名家与弄潮儿的弟子们多因师门而得名,吴观岱这样的艺术家往往因弟子的出色而得以传名。在这个意义上,平实的吴观岱们可以成为出色的艺术教育者,作为艺术传统的实际承担者,他们的作用是不可取代也不容抹煞的,他们才是艺术发展中稳定的、带有必然性的主干。

其四,如果我们进而检讨一下艺术史、尤其是近现代艺术史研究中所体现的历史评判标准,便会发现,其中既有艺术性因素,但也有很多非艺术性因素,有时甚至非艺术性因素占有更大的比重。造成这一现象的原因,既有时代政治的钳制影响,更主要的还在于,我们的艺术史研究并非以艺术自身的发展规律为主线,而多半是以社会史或朝代更替史为框架,往往以一种更为宏观的立场将某一时期艺术活动嵌入特定的历史背景中,习惯地从社会政治经济文化与艺术的关系思考问题、选取样本。因而,那些具有或可能具有显著社会学意义的艺术家便成了艺术史家们的理想“话题”;而一大批平实的、作为艺术自律之基干的艺术家,没有太多“故事”或不适合当下话题的,便会遭到忽略。由此可见,我们至少需要两种艺术史研究,一是我们常见的艺术历史发展的外部研究——艺术社会史;另一便是我们亟待加强的艺术历史演变的内部研究——艺术形式史。于后者,平实但不平庸的吴观岱们应当占有一席之地。

在这个意义上,我以为,现今举办“江南老画师”吴观岱的艺术回顾展,无疑是基于深刻的思考的,是对艺术史研究的重要提示。

2013年7月匆草于马里兰洛城梅阁

(辛尘,本名胡新群,系南京艺术学院艺术学研究所教授)

(编辑:阎智海)

吴观岱学术研讨会录音整理

时间:2012年12月11日下午

地点:无锡凯宾斯基饭店

主持:萧平(江苏省国画院国家一级美术师,江苏省文化艺术研究院研究员)

一. 张弘星 (英国V&A博物馆中国部主任、策展人):

参加此次研讨会感到很振奋,国内学术界不光研究已经在美术史上奠定地位的大师,而且开始发掘“被遗忘”的艺术家,还原他们的生平和艺术创作过程。这一点对于美术史的重构特别重要,这不仅仅是史海钩沉的工作,实际上开始改变我们对于中国近现代美术史的叙事模式。

吴观岱出生于1860年代,同时期出生的有黄宾虹和齐白石。如何才能将吴观岱放入中国近现代艺术叙事之中?应当是此次研讨会着重探讨的。我们以往仅关注所谓“大名头”的艺术家,但大名头只是某个阶段我们赋予的,会随着时代变迁,政治、文化、审美趣味的改变而变化。现在应当是关注吴观岱这类艺术家的时候了。

重构“近现代美术史的考古学”:研究不同层位、不同时期、不同艺术家之间的网络结构。譬如吴观岱和同时代出生的艺术家,他们的艺术思想是如何碰撞、互动

的? 举一例:他和廉泉及其夫人吴芝瑛之间的关系相当密切。廉泉是“小万柳堂”的主人,其夫人也是民国著名女书画家,两夫妻甚至和秋瑾过从甚密。因此近代人物之间的关系比我们现在看到的艺术史、文化史叙事要复杂的多。美术史的叙事应从“线性”发展为“立体”。

吴观岱是最早接受和推崇石涛的近代艺术家,比张大千要早二十年。在1910年代初,吴观岱先生就已经开始提倡要学习石涛、梅清,研究他的个性主义的艺术。这给国外学者一个启示:要透彻的了解中国文化,不能只去大城市,要到二三线的文化中心,特别是太湖流域。这一地区是中国自元代以降的“画眼”。

从地方文化遗产的保护角度看:有没有可能征集吴观岱的创作材料、工作室?这在欧洲是常态,画家的调色板、画笔,是博物馆的重要藏品,这对了解艺术家的技法和创作思想相当重要。博物馆不光要收藏艺术家的作品,创作材料、工作室也是重要文物。

萧平评论:发言很有意思,值得研究。

1. 横向研究对比吴观岱出生前后的画家。

2. 立体研究吴观岱的一生,关注他的

交际圈。

3. 地方文化遗产的问题:地方博物馆应更多关注家乡艺术家。

二. 单国霖 (上海博物馆书画研究部研究员):

19世纪中叶到20世纪中,是中国绘画发生大变动的时期。这一时期的主流是海派和岭南画派。北方画家被忽视。20世纪初的新文化思潮,对传统文化发起冲击,提出要改造中国画。这使得中国画的发展发生裂变,产生了几条不同的道路。取得成绩的主要有:1. 以西画改造中国画——以徐悲鸿、林风眠为代表;2. 从传统中寻找新的改革元素——以吴昌硕、黄宾虹、潘天寿为代表。

19世纪末,吴观岱已经在画坛崭露头角,他的画风主张坚持传统。当时北京是坚守传统阵地的大本营,南方的中心在上海,早期有任伯年,晚期有“三吴一冯”,他们坚持传统。而吴观岱所代表无锡和苏州画家群的是江南地区坚持传统的第二中心,主要表现为以吴大澂为社长的怡园画社。吴观岱从北京回来后,在无锡形成一个聚集点。他在裂变的环境中坚持走传统的路子,从传统中寻找新的生命力,很不容易,在当时走传统路子会受到猛烈抨击。

吴观岱坚持的传统和北方画派不一样。北方主要是“四王吴恽”体系。吴观岱风格的文人画气息更加浓厚,以沈周为主,旁及文徵明和唐寅;同时,吴大胆从传

统中寻找改革的元素,以石涛、石溪、八大为学习对象。从而切合时代要求,改造画风。因此他的早期作品是传统的延续,技法、笔墨设色把握得很好,重视生活的体悟。

综合这些技法、思想以后,在晚年形成吴观岱自己的画风。他把文人画的洒脱和二石、八大的雄劲结合起来,表现自己对山水画的感受。而其表现思想的载体多用古代题材,画风多体现其晚年在无锡地区所过的宁静生活,以教授和卖画为生,诗意浓厚,安于自己平静清苦的生活。这样的风格可能和他的人生经历有关,他曾经进入皇宫做画师,突然清朝灭亡,被迫退出宫廷,多少会有遗民情结。这种情结使其和石溪、石涛会有心灵上的感应,安贫乐道,继承传统。这和海派不同,海派有较强商业性、通俗性和平民性,他则是文人气息浓厚。这和苏州的吴门画派相近。

放在整个绘画史中,吴观岱的风格属于南方,但又有所创新和升华。他在无锡有很多传人,成为无锡地区的一个流派。研究他对地域研究很有帮助。

萧平评论:1. 简单论述了近现代中国绘画的发展大势和大致流派;2. 分析吴观岱作品的具体风格。非常好。

三. 石允文(台湾书画收藏家):

个人收集吴观岱作品超过三十年。

吴观岱在晚清到民国绘画史上特立独行,和海派画家截然不同。他是近代最早模仿二石画风的画家之一,原因和廉泉

的收藏有关。小万柳堂收藏了大量石涛、八大的作品,至今仍可见。吴观岱作为廉泉的助手,相当长的时间内一直在文明书店工作,和当时画坛的联系并不紧密。真正和画坛发生关系是他从北京回江南之后。

吴观岱画风的形成:他的第一个老师是潘昼堂,深受改琦画风影响;同时亦接受晚清主流华喦的风格。但真正成就吴观岱画风的还是沈周,特别是1915年之后。吴的风格可分为三期:养成期主要是潘昼堂,远追改琦,再加点华喦;中期是二石,主要由于廉泉的收藏;晚期回无锡后偏向沈周,走苏州吴门的路子。其晚年作品基本都学沈周。

晚清民国最早学习石涛画风的是顾麟士,接着是陈半丁,然后就是吴观岱。而这三个人基本就代表了石涛风格在近代绘画史上的兴起。而吴观岱最让人敬佩的是:在传统氛围之下,几乎没有四王体系的作品,这在当时是很大的勇气。

萧平评论:石先生收藏很多吴观岱作品,研究很细致,很专业。尤其是对于吴观岱画风的分析非常到位。由于印刷技术不发达,大部分画家在学画之初要临摹名家画本,吴观岱出身贫寒,只能去裱画店看画,但裱画店的画良莠不齐,因此廉泉对吴观岱的帮助非常大。在研究吴观岱的时候,要特别关注廉泉。

四. 尹光华(吴观岱再传弟子):

谈三个内容:第一,对吴观岱特别有

影响的两个收藏家:廉泉和裴伯谦;第二,吴观岱的生平交友;第三,吴观岱画风的形成和对无锡的影响。

首先,民间传说吴观岱曾帮慈禧画过像,但通过此次画展,认识到吴观岱主要是山水画家,人物画得并不具象,因此基本可以否定这种说法。不过其曾在清宫如意馆供职,这是可能的。其次,廉泉何时带吴观岱进京? 1895年廉泉第一次赴京赶考,这年不可能带上吴观岱;民国之后,廉泉已经经济状况不佳。1896年廉泉被推荐任户部主事,1897年正式定居北京;也就是这一年,吴观岱作品落款中会涉及北京。因此猜测正是这一年,廉泉将吴观岱带至北京发展。从1897-1909年,吴观岱基本上每年都有北京作品;这12年廉泉和吴观岱大体都住在北京,谋求发展。两年之后,1912年,才又有北京作品,从这时起吴观岱已经回到无锡。这12年在北京的生涯对于吴观岱极其重要,眼界从此开阔,看到了很多大家的作品,包括石涛和石溪,这直接影响了吴观岱的画风形成,甚至对无锡地区的画家群产生辐射。1974年,钱松喦来锡创作,期间谈到:他年轻时曾从吴观岱弟子诸健秋处获得一张石溪画的照片,临了两年。在印刷技术不发达的时代,临摹古画对于学画者非常重要。像钱松喦这种并不富有的画家,根本没有机会能看到石涛、石溪的原作,因此得到一张照片便如获至宝,石溪画风影响了钱松喦一生。这张照片应该就是吴观岱的,而原

作属于和吴交厚且晚年生活在无锡的裴伯谦。石涛、石溪画风被重新推崇,和广东收藏的二石作品回流中原有关,而其间裴伯谦起了重要作用。因此,要研究吴观岱,也必须研究裴伯谦。

第二,吴观岱和齐白石。吴观岱作品有齐白石题。两人交往由廉泉介绍,大致在1903年。这一年吴在北京,也是齐白石首次进京。两人年龄相仿,40岁左右,都想在北京闯出名堂,因此会有机缘交往。此次展出的《凌波仙子图》(无锡博物院藏),有齐白石题字,应是无锡人薛满生1948年在北京请齐白石题的。

第三,吴观岱画风的形成。年轻时吴观岱眼界很浅,但是后来看了很多,学了很多。他学扬州画派和金陵画派,学龚贤,学袁江、袁耀。为何吴观岱学二石?首先廉泉和裴伯谦有很多二石作品,其次学扬州画派肯定会追溯到石涛。吴观岱不是突发的天才,很平实,靠自己后天的努力。

吴观岱的影响:钱松喆,一张照片影响他的一生。贺天健想拜吴观岱为师,但吴观岱不喜贺的狂妄,因此贺天健是偷偷学吴的风格。吴观岱的杨柳点叶技法学习清初吴历,影响了无锡地区的很多画家,如钱松喆、秦古柳、贺天健等。

萧平评论:看原作能发现很多东西。小事能影响画家的一生。

五. 余辉(故宫博物院科研处处长、研究员):

吴观岱和故宫是有缘的。他在如意馆

奉过差,据说是为光绪皇帝的课本画图笺。在北京期间经历了百日维新。还有种说法,他在北京大学讲过画学。可以说,他沟通了南北两大画系。

吴观岱其人比较传统,但又有创新。晚年照片也很传统,保留清代发式,有遗民情结。

他的师承很广,最早还是学了四王的。后来转师多门,学石涛、石溪、八大,学扬州画派。越到后期越成熟,风格粗重豪放。可惜67岁就过世了,若长寿画风还会有变化。

无锡应当大力挖掘当地的画家,使地方文化更加丰厚。地区差异、时代差异会影响个人差异,也就是个性的形成。

吴观岱也有时尚的东西。后期山水技法很重透视,人物的比例很合度;颜色中运用水彩;借鉴了西洋画的材料和技法。其人精通多门画科,山水花鸟人物都有涉及,是一名为数不多的全科画家。

研究还要重视吴观岱的画论思想。

萧平评论:谈了吴观岱和北京的相关关系。

六. 胡新群(南京艺术学院艺术学研究所教授、博士,中国书法家协会会员,著名书法篆刻家):

张弘星先生讲了艺术史里大名头与小名头的关系,这个切入点非常好,十分重要。现在西方的画展经常会拿一些二、三流的画家的东西展,这样的展览是有一定的争议的。一个时代最后留下一个个大

师,一个个亮点,是艺术潮流中的一些弄潮儿。但艺术史的形成不是跳跃的,它是由众多弄潮儿与许多非常平实,但不平庸的画家共同构成的。应该很好地把握两者之间的关系。就此我考虑了三点。

1. 弄潮儿往往会淹没一大批人,很多水平很高的作品,很少有机会拿出来展览。这些不幸者并非没有成就,没有思想,实际上是他们这些人共同构成了艺术史的厚度、力度和深度。

2. 大浪淘沙的过程中,被淘汰的不一定是沙,很可能是金子。在这一个阶段可能不受重视,在下一个阶段很可能是重要的画家。

3. 在艺术史中,闪光点通常是那些天生在某些方面走极端的,更容易抢眼球。刚才余先生也讲了,齐白石、黄宾虹这些人,如果也作为平实的画家老实地画,没有人帮他出点子,也可能成为被淘汰者。他们走极端,把自己某一方面的长处加以特别的发挥,这个时候,引起了评论的注意、市场的注意、史家的注意。可是这些人从艺术史的角度讲,他们从更大的层面上讲是个人的创造者的角色,但往往不能成为艺术的承担者。承上启下的恰恰是那些平实的画家。所以我觉得,像齐白石、黄宾虹他们要带出一个好学生出来,是非常有难度的。而像吴观岱这种学习广泛、有思想但不走极端,技法全面、功夫扎实,越这样创作越是不抢眼,越显得很平和,但他可以带出一批好学生。这样的人

在艺术史的地位很值得注重。

萧平评论:胡先生从大名头、小名头,一流与二三流在艺术史上的地位,进行了有意思的探讨。在艺术市场中大名头热抢,但一些水准不错的名头冷的画家作品被贱卖了。这是一个不公正的现象,不幸的现象。有些水准相当高的人,比热名头水准高的人,因某种原因被淡忘了。我收藏中,也很注重这个现象。艺术史不是只靠几个大名头组成,必须要有很多实干的画家,这个题目是值得研究的。以前的研讨会都是关注大名头,这次吴观岱研讨会带有一定的创造性。

七. 薛龙春(南京艺术学院艺术学研究所教授,硕士生导师,南京市书法家协会副主席兼学术部主任,江苏省直书法家协会副主席)

在吴观岱的作品上有一方印章,叫“吴观岱书画印”,这说明吴观岱不仅仅把自己当作一位画家,同时也把自己视为一位书家。事实上在他传世的作品中,不管是博物馆的收藏,还是拍卖会的书法拍品,作品相当亮眼,而且这些书法作品绝大部分是有上款的,是赠送他的友人的。今天各位先生主要从绘画的角度讲,我从书法的角度来稍稍补充。

吴观岱所生活的同光之世,按康有为的说法,是碑学潮流非常汹涌的时代。但是吴观岱的书法是非常纯粹的帖学书法,丝毫没有受潮流的影响,可见康有为的说法是相当夸张的。从吴观岱的传世作品中

来寻觅他的脉络,楷书基本来自苏轼,稍有颜真卿的用笔方法和结构;行书我见过他临兰亭序、董其昌的作品,还有一部分是苏轼、黄庭坚的影子;草书主要是淳化阁帖、书谱、十七帖,尤其是书谱,临摹书谱的传世作品有三四十件之多。其书法来历主要是历代书法名家,但在其绘画作品中,往往在临某一家时,题跋书法也往往接近这一家,比如金农、沈周。可能作为职业画家,他有一个全面的技巧来适应市场。他的临摹能力较强,但由于面目过多,本色的个人面貌的趋向不是特别明确。其实他以苏轼和董其昌为主的本色字写得比较好。

下面我主要谈一下他临摹书谱的作品,有扇面、立轴、条屏等。当时有一个临摹书谱的风气,这和包世臣有关,他看到了碑学兴起而带来的草书的没落。但是包世臣写书谱,是碑学的方法,不是传统的帖学的方法,是对书谱的重新演绎。当时临摹书谱的书家,有完全帖学的,也有包世臣那样碑学的,吴观岱是完全帖学的风尚。他的小字的扇面,用锐利的笔毫,非常精彩,比较接近晋唐的趣味。他在生宣上写大行草时,整体感不错,但点画总有点粗疏。这也像他的绘画作品,细究起来总有不到的地方。他写大字时,没有碑学的经验,没有晚明书家那种充分的腕力,这方面有所欠缺。尽管他在题跋中常常提到用笔的重要性,但其大件作品的用笔力度还是不够。

萧平评论:薛先生对吴观岱书法作了评述,正好填补了今天座谈的空缺。

八. 朱培尔 (国家一级美术师,《中国书法》副主编,中国书协篆刻艺术专业委员会秘书长)

今天大家都讲得很多了。刚才听石允文先生讲到吴观岱学石涛的问题,我也有一点想法。我理解吴观岱的取法反映了清末非主流画家的境遇问题,(第一个),他的取法都是仿华嵒、黄慎等,反映出清代末期大收藏家跟非主流画家之间(的关系)。晚清时扬州八怪的作品不受大收藏家的青睐,但他们的作品在民间特别多。吴观岱就从这一路来,他与海派前期的倪田等人趣味大致雷同,也一定程度上反映了市民趣味,有一点甜俗、细碎的味道,与钱松喈早期画风相近,这类画风在道光、咸丰时期比较受欢迎。第二个,他仿石涛,石先生给他一个定位,认为是前驱,我觉得没有这么重要。他仿石涛基本上符合清末大写意画风的格局,他与三〇年代的变革意义上的仿石涛有本质区别,与李瑞清、黄宾虹从遗民角度仿石涛也有区别。其实贺天健讲到,1930年时石涛画风是野狐禅,又换回四王画风,当然这局限在江南地区。这是我对吴观岱画史地位提出的一点小意见。

九. 赵启斌 (南京博物院古代艺术研究所专业研究人员):

刚才各位老师从正反两个方面对吴观岱的艺术进行了阐述。我主要从近现代

画风转变的角度,对吴观岱的作品作一个定性。大家提出吴观岱是二三流画家,我们觉得吴观岱出现的契机非常巧合,有不同反响的意义。当时前后都有学石涛的,只有吴观岱在风气转变过程中,引起了无锡画派的繁荣。无锡画史上风气转变有三次,一是顾恺之,二是倪云林,三是吴观岱。当时,中国文化正处于在世界文化格局中最衰弱之时,大家都提出中西合璧。吴观岱是从中国绘画内部提出了另外一种可能,提出一种新的画风的转向,他成功了。吴观岱的意义就在这里,文化秩序已经崩溃了。他的取法也不一定是非主流的,他学了五个画派的元素,这个思路是起到一个绘画观念和秩序重组的作用。陈独秀提出革命比吴观岱晚,吴观岱不依赖外来元素,在内部进行转化,形成了一个新的绘画秩序。他通过朋友圈和学生圈,形成了一个群体。他是一个风暴源,他的实践和想法非常成功。把他定位为一个二三流画家,这个观念应该改变。他影响到了无锡画派的形成,并且影响到了新浙派、海派、新金陵画派的形成。与他关系密切的有钱松喆、秦古柳,顾坤伯去了浙江,贺天健也受他潜移默化的影响。他改变了四王的主流画风。董其昌提供的元画秩序,是道家的,而石涛他们是儒家的。这种转型是从中国文化内部进行的。吴观岱对西洋绘画是比较排斥的,恪守传统,无锡、南京受他的影响,非常明显。刚才张老师也提到,能否从地域性的角度进行比较研

究。扬州画派崛起后,重心转到京江派,100年以后海派崛起,1900年左右海派大量画家逝世,这时吴观岱他们出来了,岭南画派和无锡画派出现了。所以如何给吴定位,需要研究。还有太平天国画派,如陈崇光等,任伯年早年也加入太平军,黄宾虹是陈崇光的弟子,他们这批画具有时代气息,风格雄健,也形成了一个流派。因此,当时的流派有吴派、岭南画派、海派、无锡画派、太平天国画派,从这个意义上讲,吴不是二流画家,而有另外的意义。贺天健后来去了上海,他自己说是从无锡开始的,也认可了吴观岱的艺术地位。未来美术史的研究方向就是地域性绘画研究,本次研讨会开了风气。

十. 庄天明 (南京博物院艺术研究所所长,中国书法家协会会员、江苏美协理论委员会委员):

一开始听到吴观岱,是长辈喜欢。后来跟尹老师学画,尹老师是吴观岱的再传弟子。到南博以后开始关注吴观岱、岭南画派等。无锡晚清民国出了大批画家,我跟郑奇讨论,认为可以有个画派。郑一开始反对,认为画派是前人定的。我认为画派有个标准,只要符合就可以。郑不反对,后来也同意了。写江苏绘画流派研究时,我和马鸿增讨论,他后来也同意了。南博70周年纪念,陈瑞农来,和郑讨论做此画派研究。陈觉得很新鲜,汇报宣传部再研究,后来变成了政府办的,跟苏州、浙江争太湖。这个画派定名可取梁溪画派,就像

新金陵画派其实应该是江苏画派。从研究无锡画派以后,我发现吴观岱在无锡绘画界的核心地位和作用,这次150周年做研究,发现一个问题。吴观岱为什么有这么大的影响,我们现在做的是恢复他的地位。石先生为什么收藏吴观岱,因为以前的老先生说吴观岱是大画家,现在发现老先生是对的。当时对他评论最高的,认为他是戴熙之后百年来一人,说话的是一个很有影响的收藏家。吴的珂罗版画册,出了好多本。觚庐画册出了很多版,后来又出了觚庐画屏。他出了大量的出版物,这在当时画家中是少见的。他的画在日本、韩国也有影响。我觉得一个绘画历史有很多人为的成分,不是完全真实的,看你解读到什么程度。每一个时代的画家总归有三种风格,一种是创新,一种是传统,也就是保守的,一种是中间的。吴观岱是中间偏传统。历史是转的,有时转到创新,有时转到传统,有时转到中间。从综合的高难度看,吴观岱是出色的,他的全能,他的基本功扎实程度,他的文人传统,他完全有理由成为至少二流,是介于一流与二流之间的画家。

萧平:今天花了一天的时间,上午看画展,下午做了一个圆满的研讨会。关于江南老画师,在无锡附近的苏州也有一个,是陆廉夫,比吴观岱大一点,他也传了好几代。吴观岱也是,传到了秦古柳、诸健秋、杨令蓓、顾坤伯。尤其是杨令蓓,当代

画派的奇女子,她把中国画带到了欧洲、美国,去世在美国,在美国传授中国画,并在美国买中国画。临终前把自己的作品全部捐献给国家,家乡博物馆。但当时没有人敢收,最后由她的亲人带回了中国。她在欧洲办展览,希特勒买她的画并让她题词,她题了“战魔”,后来要抓她,但她已离开德国。无锡博物院不仅要办她的展览,而且要出她的画册。中国的男画家数以万计,但这样的女画家凤毛麟角。对于贺天健、钱松喦,都是当代画坛的大名头,吴观岱有很大的影响。秦古柳又再传了一批,如尹光华,再有庄天明这样的再传弟子。细细想来,都是一脉相承,有一个派别的规模在内。现在不要谈吴观岱二流三流,在当时他就是第一流的。当时的画家,胡汀鹭等,都不及他。他不仅是职业画家,又是一个教育家。他的学生有的成就超过了他,但没有他就没有后面人。陆恢更传统,吴观岱是想求变,借助于石涛、扬州八怪,和陆廉夫不同,加入了在野的一派风格。这是他的特色。现在看他的作品,尤其是早期作品,觉得不是很高,有一定的市民性。陆廉夫后来和虚斋庞莱臣在一起,吴观岱和廉泉在一起。他和廉南湖的关系也值得研究,是画家和资助人之间的关系,也可深入研讨。

今天的研讨会从现时大家认为的一流的大名头,一直谈到在全国范围内被遗忘的地方名家,非常有意义。画坛不能仅仅关注大名头、热名头,许多画家因为种

种原因会被淡忘,有些画得比他差得多的人会比他热。我们要客观地为这些画家恢复他应有的历史地位。我们的研讨会开了一个好风气。不仅仅是吴观岱,和他相关的一批画家,或者他的学生,再开展览,再开研讨会,可以看得更清楚。

吴农(原无锡博物院副院长):各位专家刚才精彩的发言,从吴观岱的生平、绘画思想、艺术成就以及他的影响和应有的地位,进行了深入的研讨。虽然研讨会时间不长,但很有意义。今天大家以交流的

方式作学术研讨,很有创意。非常感谢庄所长对本次活动的策划,也非常感谢今天的学术主持人萧先生的主持和点评,并感谢南京博物院的前期研究,做了很多细致的工作。今天我们能对吴观岱进行客观的评价,放在历史的大环境内,恢复其应有的历史地位,对推动文化的发展是积极有益的。今后我们还应举办一系列的研讨会和画展,把它一直做下去。我们这次的研讨会仅仅是一个开头。感谢大家。

(整理人:蒋凯、盛诗澜)

缅怀烈士功绩 弘扬烈士精神

——首个烈士纪念日无锡举行公祭烈士活动

2014年9月30日是首个“烈士纪念日”。今年8月31日,十二届全国人大常委会第十次会议作出关于设立烈士纪念日的决定,将9月30日设立为烈士纪念日。为进一步缅怀先烈的丰功伟绩,激发广大人民群众爱国热情,无锡市政府在市烈士陵园举行烈士公祭活动。9月30日上午,江苏省省委常委、无锡市市委书记黄莉新,无锡市市委副书记、市长汪泉等领导,以及社会各界群众等650多人参加了此次公祭活动。公祭仪式由市长汪泉主持。

在庄严肃穆的气氛中,军乐队奏响了

国歌,少先队员献唱了《我们是共产主义接班人》,礼兵向烈士纪念碑敬献花篮;市委书记黄莉新走上台阶驻足凝视,仔细整理缎带,全体人员向长眠于此的烈士进行了三鞠躬;并绕烈士纪念碑一周,瞻仰烈士墓碑,同时献上了洁白的菊花。

此次烈士纪念日公祭活动通过追忆先烈的英勇事迹,寄托对烈士们的缅怀之情,深深表达对烈士的无限怀念和崇高的敬意,同时用烈士的牺牲精神号召我们继续在实现中国梦的道路上阔步前进。

“凤谷行窝”名称考

石 雨

2009年由上海辞书出版社出版的《锡山秦氏寄畅园文献资料长编》^①是一本相当引人注目的寄畅园资料集,全书68万字,图文并茂,搜罗颇丰,仅主要参考书目,包括秦氏家族文献资料与古今著作在内,即达40余种,有资格称得起古今寄畅园资料书之第一。

是书为今人或后人多角度研究寄畅园提供了很多便利,因为它收集的资料覆盖了寄畅园产生、发展至1950年代该园献给国家长达400多年的全过程,即使是寄畅园前身最早称为“凤谷行窝”的始创人,明嘉靖时秦金的诗等相关资料都细心编入,更将锡山秦氏始祖宋代秦观的诗,以及与秦观诗有关的唐人诗也都收录书中。然而,是书对于“凤谷行窝”名称由来的解读实属臆说,笔者不揣浅薄,本文拟与是书编纂者商榷,亦欢迎大方之家指教。

宋代秦湛将父秦观墓从扬州迁至无锡惠山,称之为“孝”行,基本可以成立

宋代著名词人秦观(1049-1100),字少游、太虚,号淮海居士,高邮人,苏东坡最欣赏的“苏门四学士”之一。宋神宗元丰

年间进士,曾任秘书省正字,擢国史院编修官。因政治上倾向反对王安石变法的旧党,被视为元祐党人,蒙冤累遭贬谪,一直流放到当时蛮荒的广东雷州。元符三年(1100)哲宗驾崩,徽宗即位,向太后临朝,政坛局势变动,旧党谪臣多被召回,秦观也复命宣德郎,放还横州,当年五月行至广西藤州卒。其子秦湛,从湖南奔丧至藤州,扶柩北还,先停殡于潭州(即今长沙)并守制,至崇宁四年(1105),秦湛奉父柩离潭州抵高邮,葬于扬州西山蜀冈祖茔。秦湛于徽宗政和间、高宗绍兴间二度通判常州,最后定居武进,又将秦观墓从扬州迁至无锡惠山。

对于上述秦观墓最后改葬无锡事,《长编》编纂者认为表面看是秦湛“实现了淮海公(指秦观——笔者注)生前的夙愿”,“更深层次的原因就在于一个‘孝’”。^②

那么秦观“生前的夙愿”是什么呢?《长编》编纂者写道:“北宋元丰二年,淮海公秦观和苏轼、杭僧参寥游惠山,各留下惠山诗三首,其中淮海公在诗中流露出向往惠山的清新秀丽,有归隐之意:‘诟得踵

^①秦志豪主编,上海辞书出版社2009年版;以下简称《长编》——笔者注。

^②《长编》,第17页。

三隐,山阿相与邻”^①。诗中“三隐”是指唐贞元四年(788)秋王武陵、朱宿、窦群三人还是“白丁”——未踏上宦途时,曾结伴到惠山寺游览,因“山水之下,景物秀美,赋诗导意,以纪方外之游”。王诗:“秋日游古寺,秋山正苍苍。泛舟次岩壑,稽首金仙堂。下有寒泉流,上有珍禽翔。石门吐明月,竹木涵清光。中夜何沉沉,但闻松桂香。旷然出尘境,幽虑澹已忘”;朱诗:“古寺隐秋山,登攀度林樾。悠然青莲界,此地尘境绝。机闲任昼昏,虑澹知生灭。微吹递遥泉,疏松对残月。庭虚露华缀,池静荷香发。心悟形未留,迟迟履归辙”;窦诗:“共访青山寺,曾隐南朝人。问古松桂老,开襟言笑新。步移月亦出,水映石磷磷。予洗肠中酒,君濯缨上尘。皓彩入幽抱,清气远苍旻。信此澹忘归,淹留冰玉邻”。秦观等三人步“三隐”韵的三诗格调完全一致,全诗主要写景,末两句“导意”。秦诗与王诗对应的末两句是“俯仰佳览眺,悠哉身世忘”;与朱诗对应的末两句为“何以慰遨游,操觚继前辙”;与窦诗对应的就是《长编》编纂者特别提出的“诂得踵三隐,山阿相与邻”。

纵观三唐人诗及苏轼、参寥、秦观三人和诗,笔者觉得就是一般的寺院游览诗,这些诗作不过就是——用苏轼的话说

“其语清简,萧然有出尘之姿”而已,并不是他们一定要在无锡定居的“决心书”。比如苏轼诗云“日啖荔枝三百颗,不辞长作岭南人”,并非内心真要在当时荒僻的广东惠州安家落户,只是即兴表达吃荔枝的愉悦心情罢了,当不得真的;苏轼最后准备卜宅定居的地方,也不是惠山,而是宜兴。然而即使存在此等情事,笔者仍然认为《长编》编纂者因为秦观惠山诗有“诂得踵三隐,山阿相与邻”之句,就把秦湛将父秦观墓从扬州迁至无锡惠山之事,称之为“孝”行,还是基本可以成立。毕竟当时诗是在惠山写的,一定要说秦观就是有“夙愿”,向往着将来叶落惠山,未尝不可!不过,笔者觉得需指出秦湛并没有把这个所谓的“孝”行进行到底——他本人的墓及其家族墓并没有附葬至无锡秦观墓,而是葬在离无锡还有一段路的武进。另外,秦湛何时迁葬秦观墓至无锡不详^②,但据《建炎以来系年要录》卷五十一高宗绍兴二年(1132)二月戊子条“右奉议郎,监诸军计司秦湛添差通判常州,以党人子特录之也”判断,笔者认为,在秦湛第二次任常州通判之前的建炎四年(1130)秦观已被朝廷追赠“直龙图阁”^③,至秦湛二度到常州莅任,定居武进后,政治环境更为宽松,早先几番备受打击的元祐党人,都彻底平反

①《长编》,第17页。

②《长编》,第5页录《锡山秦氏宗谱》说是“政和中”“迁葬无锡惠山”——笔者注。

③《长编》,第5页录《锡山秦氏宗谱》说是追赠“龙图阁直学士”。此说纯系溢美之词,不确——笔者注。

恢复名誉,家族子女也能得到朝廷任用,秦湛迁父秦观墓至无锡,当在此时。而此举除“孝”行之外,是否还有将秦观冤案昭雪于天下的政治与文化的含义,笔者把这一问题提出来,供《长编》编纂者及大方之家研究批评。

《长编》编纂者发现了“凤谷行窝”诗少的问题,但把“凤谷行窝”命名解读为“孝”行,实属臆说

“自端敏公秦金创建凤谷行窝到现在,有近五百年的历史”,“为什么端敏公秦金关于凤谷行窝的诗没有几首?为什么文人逸士吟颂凤谷行窝的诗这样少?为什么秦金子孙关于凤谷行窝的诗作,除了孙柄在秦梁时代有一首外,其余都没有?”“这一个一个的‘?’号,笔者只能从一些蛛丝马迹,去猜想,去假设,力求得出一个合理的解答。”^①这些问题提得相当出色,看得出《长编》编纂者确是认真阅读了大量秦氏资料,而其解答问题的初始态度也是不错的。

然而,从《长编》全部有关文字看,秦金本人或同时代其他人,甚至后人,都没有指出“凤谷行窝”名称缘由与“孝”行有关联。把“凤谷行窝”命名解读为“孝”行,

实际只是《长编》编纂者自己的独白:“寄畅园的前身是凤谷行窝,而凤谷行窝起源于秦少游的惠山诗,秦少游的惠山诗是受三唐人诗的影响”^②,“处度公(指秦湛——笔者注)迁葬淮海公(指秦观——笔者注)于惠山,体现了一个‘孝’”^③,“秦金字国声号凤山,不论是号‘凤山’还是把行窝称为‘凤谷’,也都反映了他的孝思”^④,等等。但是,《长编》编纂者未能提供相关的确凿证据,故其“独白”十分苍白,明显缺乏说服力,而且人们只要对秦金本人的《筑凤谷行窝成》诗——最可靠的当事人第一手材料,稍加深入分析,就可以明白《长编》编纂者的“独白”实属臆说。

秦金《筑凤谷行窝成》诗曰:“名山投老住,卜筑有行窝。曲涧盘幽石,长松冒碧萝。峰高看鸟度,径僻少人过。清梦泉声里,何缘听玉珂。”^⑤笔者抄录此诗时,标点符号也全数照抄,并由此深为《长编》编纂者没有认真读透此诗,错过了正确理解“凤谷行窝”的机会而遗憾。诗末句句读为“。”——表明其未真正了解秦金当时的内心世界。如果诗末句的“。”是“?”或“!”的话,《长编》编纂者就可以与400多年前的老祖宗心有灵犀了,其“独白”也就很可

①《长编》,第18页。

②《长编·卷首语》。

③《长编》,第17页。

④《长编》,第18页。

⑤《长编》,第10页。

能与现在完全不同了！秦金的这首诗，虽说是写自己的新建别墅落成，但读起来却感觉不到通常应有的愉快欣喜的感觉，细品诗味，甚至觉得秦金老先生当时还有一点惘然惆怅——前6句诗说自己老了，建个别墅养老，环境幽邃出尘，诗中语气淡然或说恬然得令人心悸，末两句终于吐出了自己的心事——笔者将之译成白话诗，以此更加方便地与大家交流——为什么泉水叮咚的黑甜乡里，我还能听到上朝时的马铃声！显然，这末句诗的标点用“。”是不对的，完全没有表达出当时秦金老先生的真情实感，只有用“！”或“？”，才能让郁闷之中的秦金老先生长长舒一口气啊！

值得指出的是，秦金此诗末句中的“玉珂”是有来历的。杜甫诗《春宿左省》“花隐掖垣暮，啾啾栖鸟过。星临万户动，月傍九霄多。不寝听金钥，因风想玉珂。明朝有封事，数问夜如何。”玉珂此处不要机械地理解为玉石马饰，它喻指上朝官员骑马时的马铃声响，象征官员在岗。当时秦金已“退休”了，为什么还念念不忘上朝呢？翻阅《明史》，可知明嘉靖六年（1527）秦金致仕，并非“光荣退休”，而是被世宗朱厚熜赶回老家的，虽然回家时“驰驿给夫廩如制”^①，秦金还是享受了尚书级的待遇，但三十多年一直忠君爱国兢兢业业的三朝老臣，到头来却被皇帝驱逐，人生观

价值观被否定的滋味真的是不好受啊！笔者为秦金老先生遭受的不公正待遇深感遗憾，也因此觉得《筑凤谷行窝成》诗是解读“凤谷行窝”命名的一把钥匙，值得认真品味。此诗堪称是秦金老先生的“离骚”！

从明史秦金传看，新皇帝世宗即位翌年，秦金就升官了，由侍郎右迁尚书，但秦金还是一如既往忠贞直言，全心全意服务社稷。他上《时政不能如初》疏，批评世宗处理朝政懈怠了；世宗颁旨各宫仍置皇庄，他进谏反对，指出地权集中，朝廷财政收入锐减，主张额外多占的田地归还老百姓，满朝官员都支持秦金的正确主张，世宗“称善，即从其议”，但心里对秦金的“感冒”却是越来越严重了，最要紧的是在“大礼仪”中秦金与中高级官员团结一致地站在世宗的对立面，这更让世宗朱厚熜耿耿于怀！《明史》称秦金“积失帝旨”^②，虽只四字，却言简意赅，道出了世宗对秦金“感冒”的原因，但也从另一方面反映出秦金刚正不阿的风骨！终于至明嘉靖六年（1527）“京察”时，机会到了，世宗对秦金下手了。

按明代考察官吏制度，京官考察每六年举行一次，在巳、亥之岁。被察官吏分贪、酷、浮躁、不及、老、病、疲、不谨八类，称之“八法”。处分有致仕、降调、冠带闲住、为民四等。四品以上官员具疏自陈，听

^①《明史》卷一百九十四《列传》第八十二《秦金》。

^②《明史》卷一百九十四《列传》第八十二《秦金》。

皇帝裁定去留。这年秦金官居尚书,61岁,四品以上,只得自报年老致仕,世宗趁机批准同意。就这样,这位为官弘治、正德、嘉靖三朝30多年一直勤勉忠心的高级官员灰头草面地回家了,心里能好吗?别墅建好了,也高兴不起来,就叫“风谷行窝”吧——“风”历来是鸣冈栖梧的,如今“风”落山谷,就如龙搁浅滩,没了忠君报国的

用武之地,但这份酸楚只能存于心呀,就让别墅名称透露一点消息吧——虽遭黜罢,我还是那品行高洁的“凤”!也许这就是“风谷行窝”诗所以少的原因吧!了解这段令人心酸的往事之后,再说取名“风谷”是秦金的“孝思”,泉下的秦金老先生将会作何感想呢?

(作者系无锡市吴文化研究会副秘书长)

(编辑:阎智海)

无锡博物院举办 《生趣宗秋岳——丁宝书绘画精品展》

2014年12月3日,由无锡博物院主办的太湖画派近现代名家系列之《生趣宗秋岳——丁宝书绘画精品展》在无锡博物院中区二楼书画厅开展,此次展览展出无锡博物院藏及民间收藏丁宝书绘画精品计40余件,展期至2015年1月20日。

丁宝书(1866-1936),学名德保,字云轩,号署芸轩,无锡人,是清末民初知名的花鸟画家,被誉为“华新罗后第一人”。他笔下的花鸟神态天然、艳而不俗。丁宝书幼年酷爱绘画,13岁时临摹的名家花卉已达到了以假乱真的程度。后在画师高研五的指导下学习花鸟画。曾在著名收藏家宗舜年、钱子密家中观赏临摹了两百多幅古

代名画。他对花鸟画情有独钟,反复临摹名家画作,直到酷肖其笔墨、尽得其神韵为止。

丁宝书的花鸟生趣不只是从古代名家笔墨中来,更是他注重写生、师法自然的成果。他在对花鸟写生时,首先抓住它们的最佳姿势默念摹写,渐渐画到取神遗貌的境界。注重神韵,正是丁宝书花鸟画创作的重要原则。因此他笔下的花鸟鱼虫,无不栩栩如生,其所画的八哥、荷花尤为出色,画出了自己的独特风格。

丁宝书的绘画风格和艺术造诣,既汲取传统养分,又不为传统所囿,虽然经岁月沧桑,但仍为广大书画爱好者所青睐。

邹家麟《辛亥无锡光复之实写》若干史实考*

阎智海

辛亥无锡光复是近代无锡经济社会转型的重要里程碑。1911年武昌首义以来,以秦毓鎏为首的革命者积极联络无锡各界进步力量,于11月6日“兵不血刃”光复无锡、金匮两县。锡金军政分府建立后,颁布了一系列革故鼎新的法令、措施,无锡从此进入一个新的发展时期。关于无锡光复的这段历史较受学界关注,近年来研究成果丰硕,就笔者检索所及,仅2011年就有三部论集问世^①,这为进一步探究辛亥革命前后无锡地区的社会变革提供了条件。无锡博物院藏《辛亥无锡光复之实写》钞本一册,2011年出版的史料集《辛亥革命在无锡》据以著录,撰者邹家麟曾是辛亥无锡光复革命营垒中的一员,但在其著述中却对以秦毓鎏为首的革命者和锡金军政分府不乏负面评说,颇令人玩味,这为重新解读无锡光复初期的革命政权提供了别样的视角。笔者谨结合相关史料略作爬

梳,以期就教于方家。

一. 邹家麟对以秦毓鎏为首的锡金军政分府及其僚属的评价

邹家麟,字同一,生卒年不详。关于其生平事迹,史料阙如,从现有的资料来看,早在辛亥革命以前,邹家麟就曾先后在谟实学堂和竞志女学任教职。竞志女学的创办者侯鸿鉴视邹家麟为“旧友”^②,1908年初,侯鸿鉴延聘邹为该校国文教员,次年邹开始兼任历史教员。1911年10月10日,武昌起义爆发,辛亥革命的火焰随之向全国蔓延,同盟会会员秦毓鎏积极奔走于锡沪间,密谋起事。11月3日上海光复后,秦毓鎏由沪返锡,秘密筹划在无锡发动武装起义,并于11月5日在秦宅约集同志“漏夜计议”,据锡金光复同人编撰的《秦效鲁先生革命事略》记载,参与此次密谋者包括吴廷枚、孙保圻、秦昌源、周铭初、

* 本文系无锡博物院藏革命文物图录课题组研究成果。

①包括一部史料集,两部论文集,收录了关于辛亥无锡光复的主要历史文献与研究文论。详见苏国强主编:《辛亥革命在无锡》,古吴轩出版社2011年版;钱江、章振华、徐仲武主编:《无锡,辛亥百年》,苏州大学出版社2011年版;严克勤主编:《辛亥革命与无锡文集》,中国文史出版社2011年版。

②《无锡竞志女学杂志》第1册,上海文明书局1910年印行,第77、110页。

倪国梁、许嘉澍、窦鲁沂等数十人^①。当时,竞志女学是无锡光复的秘密筹备机关,该校体育教师钱鼎奎、国画教师王师梅^②均是此次密谋的重要成员,邹家麟任职该校,亦曾“躬预其事”。据邹文记载,无锡光复前夕,起义令箭的制作和革命政权印章的刻制等工作均是在竞志女学完成的,发号令箭系用三尺竹布缝好后,“以体操短棒为之”,而军政分府印则是由王师梅在方砖砚底刻成。11月6日,无锡、金匱顺利光复,锡金军政分府肇建。在革命政权筹建期间,邹家麟与竣实国文教师吴廷枚共同留守金匱县署,以备交接,后因对秦毓鎰出任锡金军政分府总理不满,并未在新政权中谋取职务。

1912年民国成立后较长的一段时间里,邹家麟主要致力于教育事业,并一度

创办过私立商业学校。1916年邹所办学校停办后,学生悉数并入乙种工业学校^③。从1920年8月起至1927年3月,邹家麟担任乙种实业学校校长近七年之久,在履职期间,邹甚至制订了校务发展的十年改进计划。1924年春侯鸿鉴赴欧美考察前夕,邹家麟特委托侯鸿鉴就欧美商业学校状况进行调查。^④同年齐卢战争爆发,邹积极参与兵灾救护,其所在的乙种实业学校则作为救济妇孺第二安置所,由邹出任所长。1925年5月,中华职业教育社在举行第八届年会之前,特组织参观团沿沪宁线路考察各地的职业教育,5月20日,参观团考察了邹家麟所在的乙种商业学校,对其办学情形颇为赞赏,谓“是校教授情形,教员与学生皆极有兴奋之精神”,“学生……皆循规蹈矩,无浮嚣气”。^⑤邹家麟相对比较保

①黄季陆主编:《革命人物志》第4集,台北“中央”文物供应社1970年版,第72-73页。笔者注:《秦效鲁先生革命事略》系1937年秦毓鎰病逝后不久由锡金光复同人所编撰,《革命人物志》据以收录,其记载基本是可信的。但也有粗疏失考的地方,如在秦宅密会名单中,将光复队领袖蔡容以及钱基博等人亦列名其中。据蔡容于1912年3月所撰《无锡钱业商团组织光复队缘起》一文记载,11月5日当晚,蔡容并未参加秦宅的密谋,而是与钱业商团诸同志秘密集议组织光复队,倒是商团教练许嘉澍参与了秦宅的密谋,充当了秦毓鎰与光复队之间的联络员,双方因而能在无锡光复的步调上做到声气相通;而据钱钟汉《〈无锡光复志〉拾遗》记载,无锡光复时,钱基博事前并未参加革命,而是在事后“参加过一些工作”。

②笔者注:邹文作“王师子”,即王师梅,江苏句容人。

③其前身为1911年创办的初等工业学堂,1913年改名为乙种工业学校,1916年改名为乙种实业学校,1925年改名为乙种商业学校,1927年8月改名为无锡县立初级中学。参见《无锡市第一中学百年校庆纪念册》,内部印行,第16-29页。

④侯鸿鉴:《寰球旅行记》卷一,无锡锡成公司1925年印行,第7页。

⑤《参观沪宁路线各地职业教育述评》,中国韬奋基金会韬奋著作编辑部编:《韬奋全集》(一),上海人民出版社1995年版,第395页。

守,反对学生标新立异,据曾于1922年就读乙种实业学校的方永施回忆,邹经常“在朝会训示中,以谦退、守份、立信等勉励学生,想造就一批胆小、守分的商人学生”^①。1927年3月,徐梦影主持无锡县教育局时推行教育改革,“持革新主义”^②,邹家麟遂于是月离职。同年7月,无锡国专成立学校董事会,钱基厚、俞复、顾倬、顾宝琛、丁福保、邹家麟、蔡其标、孙家复、钱基博等九人被聘为校董。^③此外,邹家麟对地方实业的参与也颇积极。1929年3月19日,为筹备参加在杭州举办的西湖博览会,无锡当局在县商会举行征集出品会议,邹家麟代表商会参加,并在讨论发言中“历述以前各界博览会之缺点,本届西湖博览会之设备周密”^④。1935年12月,邹家麟尚与薛明剑、张仁山在宜兴蜀山镇组织过中国釉面砖瓦厂。^⑤1945年抗战胜利后,无锡于10月29日成立了“无锡县复员委员会”,全体委员69人,包括政府官员、各部门负责人及地方知名人士,邹家麟亦因其在地方上的声望列名其中。^⑥时人喻邹家麟为“硬壳

虫”,“谓其遇事硬干不屈于人也”^⑦。对邹家麟在晚清、民国年间活动的简要勾勒,有助于我们深入探究其对革命政权持负面评价的原因。

邹家麟对以秦毓鎰为首的锡金军政分府的不满和批评主要体现在两方面。其一,在锡金军政分府筹建期间和建立初期,革命党人和地方士绅因争夺政权的领导权而出现激烈的斗争,邹认为以秦毓鎰为首的革命者违背了革命的初衷,争权是革命者在图谋个人私利,而秦毓鎰因之出任锡金军政分府总理,并没有遵守革命的原议。因而在秦毓鎰就任总理职时,邹洁身而去,并未参加革命政权的筹备和建设。其二,锡金军政分府成立后组建了一支革命武装——锡军,邹认为新政权应该首先“改革有清稗政,树人民自治之基”,而军政分府招募和扩充锡军是在“自植权力”。

那么,我们应该如何看待邹文中所反映的权力之争?以秦毓鎰为首的锡金军政分府是否在“自植权力”?作为辛亥无锡光

①方永施:《回顾程门七十年——追思业师朱梦华先生》,《无锡县文史资料》第10辑,第66页。

②江苏无锡县立初级中学校编:《五年概况》(影印本),《无锡文库》第2辑,凤凰出版传媒集团、凤凰出版社2011年版,第106页。

③刘桂秋:《无锡国专编年事辑》,中国大百科全书出版社2011年版,第74页。

④王国平主编:《西湖文献集成》第16册《西湖博览会专辑》,杭州出版社2004年版,第378页。

⑤无锡市史志办公室编:《薛明剑文集》(下),当代中国出版社2005年版,第1195页。

⑥朱邦华:《无锡民国史话》,《江苏文史资料》第129辑,2000年印行,第281页。

⑦龚近贤主编:《锡山旧闻——民国邑报博采》,上海辞书出版社2011年版,第291页。

复的参与者,邹家麟把革命者维护革命成果的斗争等同于图谋个人私利固然体现了其认识上的局限,但其记述却揭示了锡金军政分府的肇建面临着复杂和尖锐的斗争,对邹文的解读也有助于我们深入探究辛亥革命最终失败的原因。

二. 锡金军政分府筹建期间和建立初期的权力之争

锡金军政分府时期的无锡政坛经历了两次影响较大的权力冲突,一次发生在锡金军政分府筹建期间,秦毓鎣任职总理前夕;一次发生在军政分府建立以后,秦毓鎣任职民政长前夕。

辛亥无锡光复以来,革命政权的筹建提上了议事日程。然而,锡金军政分府的建立并非一帆风顺,从11月6日至10日的五天时间里,在以秦毓鎣为首的革命者与地方士绅的激烈斗争中,新生的革命政权经历了权力的重新洗牌,锡金军政分府在充满火药味中酝酿产生。

11月7日,秦毓鎣召集地方士绅开会商议新政权的筹设,议决设立军政分府,并推举了四部部长,其中,华承德为军政部长,裘廷梁为民政部长,薛翼运为司法部长,孙鸣圻为财政部长。以秦毓鎣为首的革命者被排斥在新政权之外,这样的推举结果引发了革命者的强烈不满,拥护秦

毓鎣的革命者甚至“扬言非重行革命不可”,为此,钱鼎奎特地去找留守金匱县署的吴廷枚和邹家麟参加夺权斗争,但遭到了邹的拒绝。关于锡金军政分府筹建期间的权力斗争,秦毓鎣在其自述中并未提及,而据钱基博记载,革命政权筹建期间,“众劝毓鎣自绾一部长印,而以其余三部事分畀其徒”,反倒是秦毓鎣的态度并不积极,就像武昌首义后革命党人把政权拱手让给黎元洪一般,秦也表示要“推任缙绅先生负宿望者”。然而,由地方士绅操控的选举激化了双方的矛盾,革命政权的筹建最终演变成了维护革命成果的斗争。这次争权风波后经高映川出面调停,由四部部长公举秦毓鎣为总理,“总四部之成”,剑拔弩张的局面才稍有缓和,“不然便闹成无锡‘二次革命’的乱子了”^①。华墨林则因钱鼎奎手持空香罐伪装的炸弹而被吓跑,其军政部长一职仅担任了短暂的三天。11月10日,锡金军政分府总理处正式成立,秦毓鎣即日任职视事,由总理管辖四部,“以一事权”。

锡金军政分府建立以后,参与秦宅密谋者中有数人成为秦毓鎣建设新政权的骨干力量,其中包括钱鼎奎、孙保圻、吴廷枚等人,而钱业商团组织的光复队员则皆“各安旧业”。这一时期,地方士绅力图混迹新生的革命政权并从中牟利,“每有怀

^①吴观鑫原著、许继琮整理:《无锡光复野史》,钱江、章振华、徐仲武主编:《无锡,辛亥百年》,苏州大学出版社2011年版,第284页。

挟请托,作函自荐者”^①,以秦毓鎣为首的革命者与地方士绅之间的斗争仍在持续。1912年1月,南京临时政府成立,孙中山特致函秦毓鎣并委任其为总统府秘书,于1月18日正式颁发了委任状^②,与此同时,秦仍然兼任军政分府总理。1月7日,秦毓鎣由宁返锡,并于次日召集全体职员会议,公推吴廷枚、孙保圻为协理,“凡有公事代拆代行”。其时,南北和谈达成了以革命成果换取袁世凯承认共和的协议,袁世凯加快了对南方革命势力的分化和控制,随着军民分治在地方上推行,总理处的权力逐渐被架空。1月19日,临时县议事会选举俞复为民政长,俞复开始着手组建县民政署,民政部“不复禀成于总理处”,再加上司法部撤销,法院独立,总理处变得“有总理之名,无总理之实”。1月23日,经江苏都督批准,锡金军政分府总理处改名司令部,由秦任司令长。

军民分治使秦毓鎣面临着尴尬的境遇,一方面税收之权归民政长将威胁到筹组北伐队的饷源,一方面俞复对以秦毓鎣为首的革命者向来“不大卖帐”,因此,在临时县议事会选举之初,秦毓鎣极力推荐由孙鸣圻担任民政长,但遭到了裘廷梁和县议事会议长胡雨人的一致反对,最终由

俞复执掌民政,由此激化了双方的矛盾,因而引发了3月17日蒋哲卿和杨少云在县民政署的夺印和抢案卷事件。4月底,俞复辞职。5月1日,锡金军政分府撤销,秦毓鎣出任无锡县民政长,并于5月3日正式“就职视事”。

锡金军政分府筹建期间和建立初期,以秦毓鎣为首的革命者的斗争有力地维护了无锡光复的革命成果,顺应了历史发展的潮流,这在当时是有着进步意义的。然而,随着辛亥革命的果实最终被袁世凯所窃取,无锡亦不免开始走入革命的低谷,锡金军政分府“所革敝政多端,不久变相恢复”^③。1912年11月5日,无锡光复一周年纪念会在钱业公所举行,秦毓鎣在演说词中不无感慨地指出:“今革命成功,仅得复汉灭清之表面,其实政体未改,人心未革,言之可痛。”^④

三. 秦毓鎣扩充锡军是否在“自植权力”

锡军是秦毓鎣于1911年组建的民主革命武装,主要以无锡本地人为主。编练锡军的最初目的是为了维护地方治安,随着革命形势的发展,秦毓鎣后来又连续两次招募和扩充锡军,并希图通过“北伐”,

①《锡金军政分府总理处告示》,苏国强主编:《辛亥革命在无锡》,古吴轩出版社2011年版,第36页。

②郝盛潮主编:《孙中山集外集补编》,上海人民出版社1994年版,第62页。

③秦毓鎣:《天徒自述(节录)》,苏国强主编:《辛亥革命在无锡》,古吴轩出版社2011年版,第270页。

④《光复队纪事》(影印本),《无锡文库》第2辑,凤凰出版传媒集团、凤凰出版社2011年版,第190页。

推翻清王朝的统治。邹家麟认为,锡金军政分府成立后一再招募和扩充锡军,这是以秦毓鎣为首的革命者在“自植权力”,尤其是锡军第三营的招募遭到了无锡地方士绅的普遍非议,甚至“疑有意挟兵自重者”^①。在此,有必要结合锡军的组建经过略作阐述。

锡军第一营组建于江浙联军会攻南京期间。1911年11月上旬,上海、浙江、江苏相继光复并成立了军政府,但南京尚为清政府所控制。为协力攻取南京,沪、苏、浙军政府决定组织江浙联军,并于11月21日在镇江组织了总司令部,推徐绍桢为总司令。11月23日,联军开始全面进攻南京。12月2日,南京光复。江浙联军会攻南京期间,“居民一夕数惊,境内则土匪蜂起”^②,为确保社会安定,秦毓鎣遂将原无锡、金匮江防营,巡勇及倪国梁所部守望队合并编成四队,组成了锡军第一营,负责无锡地方治安。锡军第一营所辖四中队,管带为秦铎。锡军组建后,秦毓鎣将其分派各乡扼要驻守,“日则操练,夜则巡查”,这对于光复初期无锡地方秩序的稳定和恢复是有利的。秦毓鎣重视加强对锡军的军械装备,曾专门请孙鸣圻从上海购买枪械以装备锡军,大大增强了锡军的军事实力。

锡军第二营组建于南北和谈期间。1911年12月,在清政府和英美等国的支持下,袁世凯加紧了篡夺辛亥革命果实的步伐。12月18日,唐绍仪和伍廷芳在上海正式举行和平谈判,南方革命派做出了以革命果实换取其承认共和的让步。秦毓鎣认为,只有“进兵取北京,拔其根株”,彻底覆灭清王朝的统治,才能巩固辛亥光复的革命成果,由此推动了锡军第二营的组建。12月14日,锡金军政分府开会议决即日组织北伐队。12月16日,《民立报》刊载了秦毓鎣转致议和代表及黄兴的电文,谓“袁贼居心叵测,以议和为缓兵之计,万不可信”^③,进而表明誓师北伐的决心。12月17日,锡军第二营开始招募,由顾乃珍任第二营管带。此外,秦毓鎣还组建了锡军水师,12月21日,徐性模被委任为锡军水师管带。1912年初,南京临时政府陆军部成立,锡军根据陆军编制法改联队为团,大队为营,中队为连,小队为排,一排三棚,一连三排,一营四连,一团三营。锡军第二营是作为北伐后援队招募的,2月19日,第二营被淮北援军总司令顾忠琛调往临淮关。3月9日,第二营编入江苏陆军第二师。

锡军第三营的招募发生在第二营北伐前夕,系秦毓鎣添招本地及部分常州兵

①钱基博:《无锡光复志》,苏国强主编:《辛亥革命在无锡》,古吴轩出版社2011年版,第219页。

②秦毓鎣:《天徒自述(节录)》,苏国强主编:《辛亥革命在无锡》,古吴轩出版社2011年版,第272页。

③上海社会科学院历史研究所编:《辛亥革命在上海史料选辑》(增订版),上海人民出版社2011年版,第281页。

员组成的。早在2月9日,锡金军政分府就贴出了锡军第三营的募兵告示,募兵局则设在老城隍庙。当时,南北统一在即,陆军部已严禁地方招兵募饷,因此招募锡军第三营引起地方士绅的非议。锡军系一团三营之制,据《天徒自述》记载,锡军第三营组建后,秦毓鎣设立了团部节制各营,由秦铎充任团长。锡金军政分府撤销后,锡军改编为常军歩兵团,由江苏都督府直辖,并于1913年“二次革命”前夕被遣散。

需指出的是,由于锡金军政分府本身是革命者和地方士绅妥协的产物,锡军成为维护地主和绅商利益的代表。武昌起义以来,苏南地区农民受全国革命形势的鼓舞,纷纷掀起了反抗封建压迫的减租斗争,锡军则成为镇压农民起义的帮凶。1911年12月底,常熟、无锡、江阴三县军政分府联合镇压了王庄“千人会”抗租斗争,锡军作为主力参与了此次围攻。1912年1月22日,秦毓鎣还派锡军镇压了新安乡木排圩等村农民的斗争。

四. 结论

辛亥革命开启了无锡社会发展的新纪元。作为无锡光复曾经的践行者,邹家

麟能够充分肯定以秦毓鎣为首的革命者在辛亥革命中的进步作用,正如其在1912年纪念无锡光复的赠联中所言:“去年奋勇争先,不让军国人才,功推独步;今日顾名思义,回溯梁溪光复,岁已一周。”^①邹家麟看到了锡金军政分府建立以来无锡社会发生的巨大转变,并认为秦毓鎣具有革新的胆识和魄力,“如布置公园,建筑图书馆,开光复门,辟崇安寺至火车站马路,皆氏(指秦毓鎣——笔者注)所擘画而为之,此则大有造于邑民者也。”邹家麟对秦毓鎣等人的负面评价未尝没有道理,钱基博也曾指责锡金军政分府建立以后秦毓鎣及其僚属“不免酣歌色荒,自玷官威”^②,并认为锡金军政分府之所以“靡靡成风”和秦毓鎣有很大关系。邹文对秦毓鎣私德方面的负面记述暂且抛开不谈,出于保守知识分子的立场,邹家麟将秦毓鎣等人“打玉皇殿、东岳庙”等破除迷信的措施视为“笑谈”,甚至将锡金军政分府时期维护和巩固革命成果的斗争等同于图谋个人私利,这却体现了其对建立和巩固革命政权的必要性和复杂性存在认识上的缺憾,同时,邹家麟对以秦毓鎣为首的革命者的疏离则又预示了革命阵营内部力量的某种分化。

(作者单位:无锡博物院)

(编辑:何桦)

①《光复队纪事》(影印本),《无锡文库》第2辑,凤凰出版传媒集团、凤凰出版社2011年版,第195页。

②钱基博:《无锡光复志》,苏国强主编:《辛亥革命在无锡》,古吴轩出版社2011年版,第212页。

热血异域洒 伟业日月明

——抗美援朝的珍贵回忆

宋福贵口述 童缘整理

抗美援朝整整过去64年了,我们这些参战的老同志在世的已日渐稀少。为了世界的和平,为了祖国的安宁,为了逝去的战友,特以此文纪念。

我们27军诞生于1935年胶东半岛,隶属于三野9兵团,前身为许世友从胶东带出来的八路军部队,华野成立后编为9纵。第一任军长是赫赫有名的“黑虎”聂凤智,曾打出过“孟良崮战役”、“济南第一团”和“渡江第一船”的声威。

1950年,中央正在积极准备攻打台湾,27军是准备攻打台湾的主力部队,粟裕任解放台湾工作委员会主任。部队当时在沿海练兵。

但从共产国际形势来看,金日成也在加紧进攻南方的战役准备。由于莫斯科大大减缓和压缩了对中共的军事援助,转而支持北朝鲜,使金日成的军事计划进展得更快。就在粟裕将军拿出台湾战役的作战方案后两天,也就是1950年6月25日,朝鲜战争爆发。

从现在来看,当时朝鲜人民军对国际背景考虑欠充分,他们忽视了美国对李承晚的扶植和支持。就在朝鲜战争爆发第三天,美国就宣布武装援助南朝鲜。7月7日,联合国安理会通过第84号决议,派遣联合

国军(美国、英国、加拿大、澳大利亚、新西兰、荷兰、法国、土耳其、泰国、菲律宾、希腊、比利时、哥伦比亚、埃塞俄比亚、南非、卢森堡)支援南朝鲜抵御北朝鲜的进攻。

所谓联合国军,其实以美国为主。后来我们从战俘口中得知,有的国家只出了个医疗队,有的国家只出了十余人,战斗力最强的首当美军。9月15日,以美军为主的联合国军在三八线附近实施了“蜂腰登陆”行动,海军陆战队在朝鲜东海岸的元山、西海岸的仁川同时登陆,几天时间就占领了平壤,并继续北进,战火有烧到中国东北边境的趋势。

此时,北朝鲜向我国提出了出兵援助的请求。当时新中国刚刚成立一年,百废待举。但党和国家领导人审时度势,毅然作出抗美援朝、保家卫国的战略决策。随后,我军开始了入朝的各项作战准备。

我们27军于1950年10月18日接到军委指示,停止攻打台湾的航海练兵,全部北上到战略机动位置。

部队集中在泰安住了3个晚上,开展思想政治教育。后列车穿过济南、天津、唐山、山海关,一直到了辽宁的丹东(当时称安东)。

部队到达丹东后,立即补充武器弹

药、换装。每个人的衣裤、帽子、鞋子都换成特制的志愿军军服,身上所有的汉字物品、钱币、钢笔等统统留下,用布条包好,写上名字暂时寄存在国内。连以上干部每人还发一件大衣,大衣的袖口和衣帽上都有一条红布道。赴朝后我们才体会到,朝鲜太冷了!南方的战士没经验,前线战事紧,我们的后勤又没及时跟上,造成大批冻死伤减员,严重影响了战斗力。中央派高岗负责后勤后,情况有了改善。大衣是朝鲜人民军提供的。

当天下午,与丹东隔江相望的新义洲遭美军轰炸,新义洲成了一片火海。由于朝鲜建筑多为木制结构,美军用的又是汽油弹,炸弹落地后大火冲天而起,把半个天映红了。

新义洲是朝鲜第四大城市,为平安北道首府、中朝边境重镇,也是铁路京义线(首尔—新义洲)的北方终点站。(朝鲜的省叫道,市叫洲,县叫郡,村叫里。)部队原计划从丹东跨过鸭绿江入朝新义洲。当时大家都抱着速战速决的思想,认为入朝作战如同打济南、打淮海一样,费不了多少时间。所以只背了一周的干粮,谁知入朝后吃了大亏。

傍晚,我们接到上级指示,东线元山登陆的美骑一师、陆战一师正向图们江推进,先头部队已接近长津湖。27军立即改变计划,继续乘坐军用专列,火速北上赴辑安的梅河口。

丹东到辑安原需一天两夜的时间,但

军情紧急,军列只用了一天一夜,直达辑安。到了辑安,部队迅速下车,稍作整理,立马南下过了鸭绿江,进入朝鲜的江界。(江界是朝鲜慈江道的首府,整个城市在将子江的右岸,前临河食崖,背依狗岬岭,地势险要。将子江发源于慈江道龙林郡的一个峡谷,流入鸭绿江。)

在茫茫的夜色中,我们肩负神圣使命迈出了国门,悄悄地奔向了血与火的战场。

长津湖之战

由9兵团为主的长津湖之战为第二次战役的东部战线,它是一场改写朝鲜乃至世界历史进程的战役。英国牛津大学战略学家罗伯特·奥内尔博士这样评价:“中国从他们的胜利中一跃成为一个不能再被人轻视的世界大国。如果中国人没有于1950年11月在清长战场(即长津湖之战)稳执牛耳,此后的世界历史进程就一定不一样。”9兵团官兵难以用语言描述的奋战,不仅赢得了同为军人的对手尊重,更为中国赢得了世界的尊重!

9兵团由20、26和27军组成。每个军都是四四制加强营甚至都是五五制,共计有近15万人。美军这样传述:中国人用智慧和狡黠成功地在美国人眼皮底下将10余万军队瞒天过海,并把我們打了个措手不及。是的,我们的部队躲过美军24小时不间断的侦察,将部队神不知鬼不觉地潜到长津湖周围。但志愿军虽然有人数优势,其给养和装备极其缺乏,部队防寒装备是

空白。长津湖地区是朝鲜北部最为苦寒的地区,海拔在1000至2000米之间,林木茂密,道路狭小,人烟稀少,夜间最低温度接近摄氏零下40度,当年又是50年不遇的严冬。9兵团的战士大多来自南方,穿着都是华东温带的冬季服装,因为美军的空中优势,白天无法行动,9兵团只能在夜间行军赶路。由于体力有限,部队少至两天,多至9天已经没有吃上一顿热饭,有的只能靠打死的马匹和牲畜为生,靠吃冰雪解渴。

当时27军79师的任务是柳潭里战役。我们的部队条件十分艰苦,一天口粮只是少许高粱或3-4个土豆。南方战士最怕吃高粱,难咽不说,大多便秘。我们的武器严重不足,武器对付日本人还凑合,面对美军高机械化装备就不行了,那是两码事!我们的枪冻得打不出子弹,战士们用自己的小便浇,再开枪。而美军供给就比我们丰富、充裕得多,牛肉、副食品保证供给;作战讲的是方圆公里内提供定量充足的弹药、机枪以及各种飞机、坦克等,他们作战武器先进、经验丰富且作风强悍,空中和地面优势十分强大。柳潭里的美陆战第1师第5、7团依靠这些优势,连续组织5次向我高地凶猛的冲击,高地几度易手。美军实施“焦土战术”,几千磅炸弹把整个1240高地削下几公分,部队基本暴露在地面上,单兵掩体起不了作用。后来我们的战士利用敌人的弹坑为掩体,同时为了节约弹药,更多的是采用近战或拼刺刀。美军最怕近战,因无法从空中支援,空投的

大量弹药和食品,更多地是被我们缴获。就这样,我们最终保住了阵地。柳潭里一战美军陆战一师死伤巨大,无奈逃跑。当时敌人所有兵员都从长津湖的冰上逃跑,但我们的部队每个战士只带了一个计数的子弹、手榴弹,一无大炮二无飞机,只能眼看敌人跑掉。当战士要起身休息时,很多人被冻得起不来了。北方战士好些,南方战士只好跪在地上爬行。我们找到一个独户人家,老百姓煮了一锅牛草,终于暖和过来。大家想把鞋袜脱下放松一下,但都脱不下来,一用力,连鞋带袜与脚皮一块下来,整只脚像剥了皮的红薯,流着黄水。

27军80师部组织的是新兴里战役,这是著名的一场大胜仗。当时我就在80师当统计。11月的朝鲜相当寒冷,我们的部队冻死伤很严重,在行进中因冻伤非战斗减员甚至超过了战斗减员。战后我去战场统计,在壕沟中见到的战士一手端枪,一手捏着土豆,眼瞪着前方,一身的雪,一动不动,那是冻死的,像塑像一样啊,且数量不少!

为了打新兴里,我们200里连续行军抵达天宜水里、万田里、涂浦里、丰流里地域集结,取合围之势向美军猛攻,完成对新兴里、内洞峙美军的合围。美军损失惨重,但80师也付出了沉重的代价,战斗伤亡及冻伤冻亡数过半。我当统计最清楚,有的团甚至只剩三个连。29日拂晓,我们撤出战斗,后查明新兴里美军实力为5个营。27军立即调整部署,被冻伤的9兵团副

司令员陶勇亲临新兴里,指挥80师和81师主力和21军全军炮兵,从东、西、南、北四个方向同时向新兴里美军猛烈攻击。最后双方阵地混杂一团,整个战斗全部变成了连续不断的混战,前来支援的美军飞机分不清下面的部队是哪一方,无法直接对特遣队进行炮火支援。战斗之惨烈使经历过瓜岛血战的陆战一师的美军老兵也惊心动魄、目瞪口呆。至12月2日拂晓战斗结束,我们全歼了在第一次世界大战中因入侵俄国西伯利亚战功显赫而荣获“北极熊团”称号的美军步兵第7师第31加强步兵团,并击毙其上校团长麦克莱恩,缴获其团旗,这在美军历史上绝无仅有。

长津湖之战是世界公认的规模最大最惨烈的战斗,此战结束后美军陆战1师基本退出朝鲜战场。美国这样评价我们部队:中国军队是亚洲的一支游击军队,来自农民的士兵每天只吃很少一点口粮就能作长途行军。他们的士兵在中国的多年内战中已经习惯于夜间行军、作战和昼间隐蔽。他们受过高度的训练,而且生活简朴,是联合国军地面和空中部队很难对付的敌手。

志愿军北撤

1951年1月的第三次战役中国人民志愿军开始后退,第四次战役的发动过于仓促,使志愿军遭到入朝作战以来的第一次挫折。志愿军放弃仁川和汉城,全线被迫后退了100多公里,撤回到了北纬38°线以北。

志愿军后撤过程很惨,多次遭遇敌军

拦截。当时美军的弹药量是平常五倍,被称为“范弗里特的弹药量”。敌以4个军共13师的兵力,用摩托化步兵、炮兵、坦克组成“特遣队”沿公路向志愿军追击,由于我们对敌军行动之快估计不足,转移时未组织有效的交替掩护,损失惨重。当时后勤保障难以跟上,许多伤员没撤下来,这是一个很沉痛的教训。

1951年4月至6月,27军参与了第五次战役。在上南里地区,27军歼灭南朝鲜伪军第5师、第7师、第9师共五个营,缴获大量装备,最终中朝人民军队取得了胜利。第五次战役挫败了“联合国军”以侧后登陆配合正面进攻、在朝鲜蜂腰部建立新防线的企图,摆脱了第四次战役时的被动局面,联合国军对中朝人民军队的力量重新做出估计,不得不转入战略防御,并接受停战谈判。

但同时,这次战役由于发起时间提前,准备比较仓促,战役歼敌目标企图过大,进攻纵深过远,志愿军伤亡较大,因而取得的胜利不够圆满。

停战谈判整整进行了两年。在这两年中,我们官兵一边开始建设浩大的地下防御工程,一边开展助民劳动和生产自助。部队自己开垦种地,收获多余的粮食和蔬菜还送给朝鲜老百姓。在共同的战斗、生活和生产中,我们与朝鲜人民结下了深厚的友谊。朝鲜人民性格刚强、开朗,生活再难从不叫苦,且能歌善舞。我们帮妇女老人干农活,还学会了一些简单的朝鲜语,

老百姓十分感激志愿军。我在朝鲜学的朝鲜语,至今还能说上两句。

两年间,我们的地下防御工程沿着对峙线自西向东,数百公里的防线上,深埋在地下的永久式坑道和交通壕蛛网般四通八达,官兵可在设施齐全的地下生活,所布置的火力陷阱能令任何进攻的敌人立即遭到毁灭性打击。联合国军的防线也部署了严密的火炮阵地、坦克群以及步兵数层阵地,纵深达300公里,每一层防线都构筑了永久性的工事和堑壕,每一层防线都制定了周密的空军支援预案,形成了一个火力强大的立体防御网络,这条防线被称做“一道不可逾越的死亡深渊”。

1953年3月30日和31日,周恩来和金日成代表中朝方面先后提出分两步解决战俘问题的建议,获得了全世界舆论的同情与支持。1953年7月27日上午10时,朝、中、美三方在板门店签署了《朝鲜停战协定》及《关于停战协定的临时补充协议》的停火协议。

战争结束后,我们陆续踏上了回国的行程,从战火纷飞的朝鲜到了风景秀丽的人间天堂无锡,心里真是感慨万千。我们时常回山东家乡走走,就是想着给烈士家属们、给家乡建设尽自己的一份力、一份情。珍惜这来之不易的和平吧,这是我们这一代人心中最深的期盼!

(整理者童缘供职于无锡市档案馆)

(编辑:阎智海、何桦)

无锡荡口古镇、阳山镇获评“中国最美村镇”

2014年11月15日,“牵手·2014中国最美村镇”在南京举行颁奖典礼,全国60家村镇在评选中脱颖而出,无锡市荡口古镇、阳山镇也榜上有名。

中国最美村镇评选是在国务院研究室、国家旅游局、国家农业部等部委的支持下,自2013年起在全国范围内开展的大型公益活动。期间共有5000万人次通过网络、广播、电视对报名参选的500家

村镇投票,此外共有100家新闻媒体、30位专家学者和10位部委领导进行专业评选投票,最终遴选出了包括西藏、新疆、贵州、云南等地区在内的60个村镇。组委会根据这些村镇的特色分别授予“牵手共建奖”、“人物贡献奖”、“健康美食奖”、“循环发展奖”和“人文环境奖”五大奖项,荡口古镇获评“人文环境奖”。

无锡庆丰早期的地位和运行特征

——兼析无锡丽新的“殊途同归”（下篇）

顾纪瑞 顾 征

四. 庆丰早期运行的主要特征

（一）集中全部资源办好庆丰纺织厂，实行“三不”方针

1. 调动社会、政治力量，解决外部纠纷和阻碍。庆丰纺织厂建厂之初，发生地基纠纷。1921年建厂施工中，围墙砌到图丁巷时，广勤纱厂派出单某、江某四人到现场，称被庆丰占地四分，动手推倒一段围墙。庆丰监工唐某与四人争执，以致发生殴斗。县警察署三分所巡警赶到现场，将双方受伤者带到分所。县知事看到庆丰蔡斌三和广勤杨翰西都是本地绅士，哪一方都不敢得罪，暗示审理员“各打五十大板”，草率收场。庆丰纱厂稽查处稽查唐肇农（唐保谦之长子）适在南京开会，以省参议员身份致电无锡县署称，三分所“捕逮无辜，铁链锁押，滥用职权，请予撤究”。杨翰西得知后，也以单、江伤势严重为名，具文县署提出刑事诉讼，事态再度扩大。唐保谦看到周三浜一带属杨氏势力范围，结成冤家对办厂不利，便请庆丰董事长薛南溟出面调停，杨氏不得不顺水推舟，私调了结。

庆丰建厂时安装的发电机，发电量供

本厂使用后还有多余，打算架专线将余电送供九丰面粉厂使用。具文向无锡县路局申请竖一批电杆，架设2300伏高压线，县路局竭力反对。经多方交涉无效，唐保谦通过其兄唐郭郑在北京活动，疏通了国民政府电力部门，以上压下，无锡县路局被迫同意竖电杆70余根送电，作为交换条件，沿途需安装电灯。至铁路区域另有3根电杆，每年略纳租金。“电杆交涉”问题算得到解决。^①

2. 集中经济力量，办好重点企业庆丰。在创办庆丰纺织厂之前，唐保谦独创和参与经营的工商业有：米行，堆栈，面粉厂，榨油厂，缫丝厂，砖瓦厂诸店、厂，这些企业都在经济上和人力上直接间接地支持了庆丰的创办和发展，其中尤以九丰面粉厂、益源堆栈和利农砖瓦厂的贡献最直接、最为突出。

益源堆栈在蓉湖庄，与九丰面粉厂毗邻，水陆交通很方便，附近的土地都已为唐保谦所控制。据黄厚基回忆：“益源是唐保谦经营一切企业汇总的机构。所有他个人的投资及其收益情况，都记录在益源的帐册上，连他家里的开支也由益源支付记

^①据《江苏无锡第二棉纺厂（原无锡庆丰纺织厂）厂史稿》打印本，第9-12页。

帐。”^①经益源调度给庆丰的资金甚巨。益源附设加工厂代客加工。每年存款、放贷的息差可达万元，加上碾米加工费和仓租、力资，每年有盈利5万元，是无锡20余家堆栈中收入最多的一家。

利农砖瓦厂是为了建造庆丰的厂房，由唐保谦等合伙投资3万元，在家乡严家桥兴建的近代化轮窑。轮窑为26门哈德门式，日产砖瓦3万块，特地从天津聘请一批技工来兴建并留下任用。由于重用专业人才，严格经济核算，尽可能实行计件、包工制，规模虽小，经济效果很好，每年可盈利3万元，一年即可收回全部投资。所产二寸二分红砖，由于厚薄统一，砖身大而厚，质好价低，砌时省工省料，强度又好，销路极畅。庆丰建厂和扩建都采用利农砖瓦。

九丰面粉厂由唐保谦和蔡缄三发起，9名股东集资10万两，取名九丰，1910年筹办，1911年开工投产。开始拥有主厂房一座，安装钢磨12部，用450匹水汀引擎传动，日产面粉5000包。保谦的六弟唐纪云，熟悉机械，英语流利，直接与外商订立合同，因此一年半就投产。唐保谦亲自抓原麦采购和出粉质量，为山鹿牌面粉打开了销路。九丰投产三年，产、供、销全部理顺，适逢欧战爆发，粉价暴涨，由过去每包3元涨至每包5元（相当于一石小麦的价钱），欧战前后获得厚利，以40万元投资庆丰纱

厂。1918年又建第二座主厂房，安装钢磨15部，以电动机传动，日产量增加到8000包，后经技术改造，生产能力提高到日产1万包，为后来借调资金支持庆丰打下了更坚实的基础。

3. 摆脱老店厂管理事务，建立九丰、庆丰批发处，进行集中管理。唐保谦为了集中精力办好九丰面粉厂和庆丰纱厂，陆续将店铺盘出，工厂交给可信托的人管理。先将财源滚滚的永源生米行盘给族人唐勤禹，由他一直经营到解放前夕才闭歇。在利农砖瓦厂投产后即交给唐肇农负责，肇农患伤寒病英年早逝，又交秦若臣和三子唐晔如负责。锦丰丝厂系唐保谦独资10万两创办，自任经理，后请秀才出身的邹季皋任主管，1924年改组为德兴丝厂，又推邹为协理，由邹全面管理。润丰榨油厂系杨翰西所办，唐收购后自任经理，九丰建成后润丰的业务即由其内侄陈湛如负责，他退居顾问位置。保谦先生敢用人，肯放权，真有将帅风度！

九丰面粉厂批发处设在财神弄口唐时常布庄原址，这是一个总管理机构，后来又在此地设立了庆丰纺织厂的总管理处。黄厚基的回忆文章^②对九丰批发处的日常运作有详细描述：九丰的一整套管理制度，就是产、供、销集中管理，分工负责。一切供销和财权都集中在批发处，厂内只

①黄厚基：《无锡民族资本家唐保谦父子经营工商业简史》，《无锡文史资料》第4辑，第66-67页。

②《无锡文史资料》第4辑，第65页。

负责生产、劳动和原材料保管的责任,粉仓凭出货单发货。物料和工资支付,由有关部门送表向批发处领取,财货分离,规定十分明确。批发处还在上海北京路444号设立申庄,由周雅轩主持(注:庆丰纱厂总管理处后也迁到上海北京路444号)。申庄每天早晚用“号信”向批发处(总管理处)提供上海交易所行情和国际经济情报,遇到市场大涨大落,还随时用长途电话报告,因此消息十分灵通。

唐、蔡两人每天上午在批发处会晤商量,看“号信”,看工厂每天填写的产量、出粉率,以及原料、成品、物料的库存报表,摸清情况,决定当天的进、销数量。接着便召集有关人员作布置交代。

唐保谦通过对九丰面粉厂的10年管理,初步建立起近代企业的管理模式,为尔后庆丰纺织厂的管理,准备了一套现成的运行制度和人员班底。当庆丰开工投产后,九丰就由蔡缄三全面负责,他则全力以赴主持庆丰厂务了。

4. 实行不抵押贷款、不做棉花纱布投机交易、不铺新摊子的“三不”方针。庆丰开工投产后,就遇到纺织行业全面萧条的局面,主要是资金周转严重困难。当时上海荣氏兄弟的申新纺织总公司,仍不断用借进巨款收购难以维持的纺织厂的办法,继续扩大生产规模,后来终于陷入严重危机。庆丰纺织公司唐、蔡两人亲密合作,从九丰面粉厂调度巨额资金注入庆丰,度过了难关。当时没有走许多纺织企业向银行

抵押固定资产和库存品进行巨额贷款的路子,账略上也无相关记载,从而避开了以高息向银行贷款入巨资,若无力如期归还必将陷入严重困境的风险。

从1920年代起,上海棉花交易所和纱布交易所兴起,不少投机商操纵市场,牟取暴利,吸引了一批企业和投资者参与其间。从庆丰的账略上也可看到有关的二次记载:1926年,“棉业交易所亏损”,支出36041.667元;1927年,“纱布交易所余洋”16209.330元。此后,再无此类棉业交易所、纱布交易所亏损或结余的记载。董事会、经理、厂长们专心致志办好纺织制造本业,决不走邪门歪道去搞投机交易。这也是当时无锡纺织行业的好传统。

无论在经营困难时期,还是盈余较多时期,庆丰的董事会一心搞好本业,决不见异思迁,另铺新摊子。

这个“三不”方针,当年并未如此宣布,是今天回顾过去归纳出来的三条历史经验。这是以唐保谦、蔡缄三为首的董事会办事作风谨慎的体现,也是庆丰能够克服困难,逐步扩充规模,提高经济效益,做到年年有盈余的重要原因。

(二)一手确保原棉数量质量,一手创立双鱼吉庆名牌棉纱

棉花质量决定棉纱质量,没有优质棉花纺不出好纱;有了优质棉花,还要采取一系列管理措施和技术措施,才能生产出优质棉纱。庆丰纺织公司从创办之日起,就努力做到一手确保原棉数量质量,一手

创立双鱼吉庆名牌棉纱(图一),为后来的发展建立了稳固的基础。

1. 唐保谦早年深入棉区作调查,在常阴沙结识棉花行家顾叶舟。唐保谦先生早年在春源布庄从事棉、纱、布交易时,“足迹走遍大江南北,并曾几次到过河南、山东、陕西、东北,深入农村、各地市场,不厌其详,不畏艰辛,和各种人物接触。遇到商人就讨教进货来源,销售渠道,以及储藏办法,对农民的种植过程和种植方法,……各地气候和作物的关系,河流的交通(航运)情况,旁及水质、肥料的优劣,都作了详细调查。这是唐以后从事工业活动成功的因素之一。”^①正由于唐保谦先生从事经营土布,收购棉花、棉纱,进行棉花、棉纱、棉布的多重交易,十分熟悉花、纱、布三者的质量和价格的相互关系,又亲自作过深入调查,故深知棉花对于纱、布的重要性。

上世纪初,常熟和南通间长江之中的江心洲常阴沙,经过围垦成为沙地,盛产棉花。据《江苏省纺织业状况》^②记载:“常阴沙棉花乃棉花产于距扬子江中央东西约二十里南北约八里间之一小洲者(洲名常阴沙),寻常年产约六七万担,大都供江阴利用纱厂及内地土布原料之用,上海市上虽有出售恐无真品。”“江苏棉花之品



图一 庆丰纺织公司“双鱼吉庆”商标

质,在各区之中,以常阴沙棉花为最优,南通棉花次之(注:此文分六个产棉区,其余为上海、嘉定、太仓、常熟)。”因此,常阴沙成为收购棉花的花行集中之地。

无锡堰桥邹歧人顾叶舟(1864-1926年),年轻时向收购棉花的前辈学到了只需手捻目测,就能准确报出棉花纤维的水分、色泽、长度的技能,25-35岁间(1889-1899年)在常阴沙十二圩港镇开设时泰祥花行,以诚信为本经商,积累了资本,逐渐扩大规模,在当地很有声誉。唐保谦在进行棉花市场调查结识了顾叶舟,相互看重对方的长处,相互虚心求教,几番往来,

①黄厚基:《民族资本家唐保谦父子工业发展简史》手稿本,第77-79页,转引自马俊亚《中国传统商业与近代工业关系辨析》,《史学月刊》1997年第3期,第29-33页。

②张研、孙燕京主编:《民国史料丛刊》610,大象出版社2009年版,第139页。

结为挚友。后来顾叶舟举家迁到无锡城内书院弄。随着一批纱厂的建立,无锡成为中国五大(沪、青岛、锡、汉、津)棉花消费市场之一。^①棉花集中到无锡需要堆栈,顾叶舟和唐保谦在兴办堆栈业务上有过合作。

2. 顾叶舟带出四侄儿团队,创双鱼吉祥牌子,花行作价入股庆丰纱厂。随着时泰祥不断扩大业务规模,顾叶舟极需要可靠的助手,而其儿子体弱多病,遂下决心从无锡堰桥顾氏家族中物色了四个有文化的能算会写的侄辈:建章、良祖、奕秋、奕钟,经过六、七年培养,先后委以大先生、二先生、账房等重任。同时自选优质棉花委托可靠厂家代加工成“双鱼吉祥”牌20支棉纱,用它换购棉花,使业务更加兴旺。1919-1920年间,唐保谦在筹建庆丰纺织厂时,急需懂业务有经验能独当一面的棉花收购人才,到常阴沙走访时,发现顾建章虽然年轻(1894-1967年),但业务专精,办事踏实,硬向顾叶舟要来,派任庆丰纱厂第二收花处主任(驻常阴沙)。此后,又说服顾叶舟将时泰祥花行作价入股庆丰纱厂,顾叶舟也成为庆丰大股东之一,并由他全面主持棉花收购业务。除常阴沙之外,还统管南通、常熟、江阴和派驻苏北、外省的收花机构。从此确保了庆丰纱厂生产所需的棉花数量和质量。时泰祥花行改名庆丰纱号,后又改名为无锡庆丰纱

厂收花处(抗战胜利后庆丰收花处从十二圩镇迁至三兴镇)。庆丰棉花收购业务在顾叶舟逝世后由张秋舫继任,再之后由顾建章继任。除抗日战争时期外,顾建章主持收购棉花一直到1951年政府实行棉花统购统销政策时为止。

3. 建立科学棉花配方比例,双鱼吉庆成著名商标。在顾叶舟家中代代口传,直至重孙辈都知道,庆丰纱厂所用“双鱼吉庆”商标,是从曾祖父在时泰祥所创的“双鱼吉祥”改进而来。当然是用了更好的棉花,选用了好机器和熟练工人才生产出来的。棉纱条干更加均匀,上市后的售价每件纱要高出一般品牌3-5元,是无锡棉纺织行业的一只名牌。为了做到棉花配比准确,对棉花入库加强了分档管理,“当时各庄运花到厂,规定由仓库主任季兰初抽样检查,季认真负责,道道把关,分别纤维长度,花衣优劣,编号入库”。(据黄厚基文)应该怎样配比各种棉花,当时技术人员已经过反复试验制订出多种搭配比例的标准。现在还可以从由抗日战争期间从无锡庆丰拆迁部分机器,到上海租界重建的庆丰二厂(后改名“保丰纺织漂染整理厂”)编辑的《保丰纺织漂染整理厂纱厂汇编》中^②,看到有关20-23支纱的配花比例。(见图表)

棉纺织厂重视自办棉花收购业务,

①严中平:《中国棉纺织史稿》,科学出版社1955年版,第318页。

②魏亦九等六人编辑,墨林印务局1941年印行。

日期	原棉名称	比例	日期	原棉名称	比例
1940年12月6日	印度 LE	15%	1941年4月10日	印度 LO	10%
	印度 MA	15%		常阴沙	35%
	山东 A	20%		下沙草包	25%
	通州	15%		下沙洋夹子	25%
	常熟	20%		回花	5%
	回花	15%			

除了确保有稳定的原棉数量和质量，力求从源头上控制棉纱棉布的质量外，另一个重要原因是，还可兼得相当可观的下脚收入和收购棉花的商业利润。例如南通大生一厂“棉花收购带来的直接利润十分可观，自1899年到1928年30年间，销售飞花、棉籽等下脚收入共367.02万两，占同期营业收入3677.53万两的9.98%；各花庄盈利共333.25万两，占同期营业收入的9.06%。两项共收入700.27万两，相当于1982年实收资本349.69万两的200.25%。”^①庆丰纺织厂驻外收花庄（处）的盈利没有单独列出，账面上已整合成一体。12年（1922—1936年，其中缺29、31、32三年）脚花和棉籽收入，合计162.54万元，占同期营业收入的1.69%，相当于年均实收资本额138.94万元的116.98%，即除收回资本额外还多17%。虽因设备较新、棉花质量较好，下脚收

入较之南通大生一厂低得多，但比之资本额仍是相当可观的一笔收入。

（三）全力搞好资本运作，分批分期进行技术改造

当代企业进行资本运作的做法，已经形成规模且经营良好的企业，往往争取上市融资，或通过金融市场发行企业债券，以求企业的升级和发展。一些想发展又遇到资金困难的企业，常常边生产边贷款“借鸡生蛋”，或出售一部分股权、甚至接受被收购。

1920年代的中国，金融市场很不发达。庆丰纺织厂创办时，本身资金缺口很大，又遇纺织行业萧条，银根奇紧，困难极大。创办时筹集到资金近83万元，仅地基、厂房、机器三项已用去148万元，投产时原料、工资、开办费180万元，两共328万元，资金缺口高达245万元，企业面临筹措巨额资金的巨大压力。

^①顾纪瑞：《对大生第一纺织公司说略账略中几个问题的探讨》，收入《张謇与近代中国社会》，南京大学出版社2007年版，第104页。

现在从保存下来的1922年账略分析，可以看出当时采取了果断的应急措施：一是动用各种存款，总数达205.25万元，其中包括从九丰面粉厂调度来的巨额流动资金；二是推迟发放股息，1922年9月16日-1923年底的资本金股息10.7万元，推迟到1924年底再发（1924年的6.8万元股息再推迟到1925年底发），以缓解当前之急；三是经董事会议决，当年账面上7.78万元盈利款不分配，列作购进纱锭之用。这三项共224万元，尚有21万元缺口，可能采取了对尚未竣工的工程项目推迟结算和购置费推迟支付的办法。这才使当年资产负债表平衡。

庆丰早期（1922-1936年）的资本运作从实践结果看，其基本指导思想和做法是：

1. 实行“少分多留”的方针。在支付资本金的股息后（自1927年起实行每年按资本金10%的比例支付“官利”），当年盈余一般不再分配，12年累计258万元，绝大部分用于扩大再生产。

2. 接受地基和资产作价入股，发给股票。如唐保谦独资10万元创办的锦丰丝厂，1924年改组后更名为德兴丝厂，由邹季皋全面管理，每年尚略有盈余；1928年出租给苏州人史馨生，连年亏损，1932年初闭歇。这时庆丰增建第二工场，德兴原址的地基、房屋作价并入庆丰，480台坐缫车折价转让，职员由唐保谦派到庆丰、九丰任职。又如顾叶舟在常阴

沙的时泰祥花行的地基、房屋、生财，连同双鱼吉祥商标，约于1925年作价入股庆丰，职工并入庆丰，顾叶舟成为除唐氏、蔡氏之外的大股东之一，此事在1954年无锡庆丰纱厂公私合营时得到证实。当时鉴于唐氏持股族人均在境外，厂长陶心华先生提问谁做资方代理人？在众说纷云无法议决后，询问顾建章，顾提出可以查阅股东名册，除境外股东无法到任者外，谁股份最大即为资方代理人。查下来是顾叶舟的嫡孙顾士朴拥有的股份最大。而事实上，顾士朴是解放初以资方代理人的身份入庆丰任职，该身份是由军代表根据唐星海提名、股份大小、个人能力、政治表现综合认定的。1954年公私合营时是再次认定，并安排担任庆丰公司总务科长，至1968年病逝为止。

3. 扩大资本金总额。庆丰的实收资本从1930年的143.25万元至1933年增为250万元，这新增的100多万元实收资本，是在庆丰日益兴旺的前景吸引下，扩大股份总额时股东们投入的新资本金。

4. 吸收社会上的流动资金。当时中型以上企业都设有“储蓄部”吸收社会游资。1923-1928年，每年吸储社会游资46万-65万元；1930年101万；1932年185万；1934-1936年284-365万。由于庆丰经营好信誉高，存款不断增加。

5. 依靠九丰面粉厂持久的巨额存款。九丰系唐保谦、蔡缄三发起创办，唐蔡

两家系儿女亲家，始终亲密合作，他们一致“以粉保纱”，长期以巨款（最多的1934年达283.5万元，比资本金250万元还多）存放在庆丰纺织厂，成了庆丰的“财神菩萨”，起了“定海神针”的作用。

庆丰筹措来的资金，一边用于不断添置先进设备，扩大生产能力，一边对原有设备进行技术改造，前后经历了三个阶段。

第一阶段从创办投产到1930年建成第一工场。拥有的设备从投产时的纱锭14800枚、布机250台，发电机2组及其他配套设备；到1930年有纱锭32000枚、线锭1500枚、布机400台，发电能力2600千瓦。

第二阶段建成第二工场。1933年投产，拥有纱锭32000枚、布机420台，发电能力4600千瓦。

第三阶段增建漂染部。1935年投产，形成纺纱、织布、漂染成套生产能力。

在进行硬件建设的同时，还培训提高工人的技术水平。唐星海从美国留学归来后，划出一定生产区间进行试验，进行大刀阔斧的改造，推行新的管理方式和新技术，亲自深入车间进行指导，试验一年，效果十分显著：

纺部车间20支线前罗拉每分钟转速，实验前100转，实验后150转。

织部车间每个工人挡布机，实验前挡1台，实验后挡4台。

还在全厂调整管理机构，从工务处

到车间，技术性业务全部由工程师主持并负责，从而迅速提高了劳动生产率，使企业充满生气健康地向前发展。

（四）形成可靠得力的管理层，自主培养新技术人才

1920年代的中国近代工业企业，虽然多数已实行股份制，但家族办企业的印记仍很深。除了在持股份额上占较大比例外，在人事布局上，既愿意高薪聘请有真才实学的专家，又在重要岗位安排可靠得力的亲属任职，这是当时社会认同的通常做法。民族工商业者中的首批成功人士，自己具备传统文化知识和一定的理财、管理能力，但往往不懂外语，缺少自然科学知识，都知道培养下一代的重要性，纷纷将子女送进大学，出国留学，有时等不及毕业就提前召回，委以重任。于是又演出了一幕幕两代人的交替和磨合的故事。

庆丰纺织公司的管理层，首任董事长薛南溟系地方著名绅士、实业家，经理唐保谦，协理蔡絨三，总管（相当于厂长）唐纪云（唐保谦之六弟）。下设稽查处（管理生产和劳动）由唐肇农（唐保谦之长子）和唐云亭任稽查。总务处（管财务、工资、物料）由丁馥初（唐保谦连襟）负责。监事为唐侯峰、唐凤岱、唐慕汾。筹办时期建造厂房、安装机器都由唐纪云和唐肇农主其事。所有大权实权都由唐家人掌控。

1922年10月唐肇农病故后，唐保谦

即电召次子唐星海回国。星海当时在麻省理工学院攻读纺织工程和企业管埋，1923年7月回国，不久接任稽查之职，尔后又升任副总管（即副厂长）。唐纪云和唐星海是叔侄关系，又是正副厂长，但两人在运筹指挥上意见屡有分歧，1926年唐纪云辞职离开棉纺业，到协新毛纺厂任职。唐星海从此独掌大权，改总管为厂长，自任厂长。1936年12月唐保谦去世，唐星海又继任父职（总经理），时蔡緘三仍任协理，越年，蔡亦病逝。

唐星海任厂长后，对机构和人事作了调整。取消总管督办制，实行厂长领导制，下设工务和事务两处，工务处以工程师为核心。高薪聘请著名纺织工程师骆仰之、电机工程师范谷泉、日商内外棉厂厂长魏亦久任庆丰的副厂长兼总工程师等。

对父辈重用过的老人员，星海先生并不一概排斥，而是唯才重用，如：陶心华副厂长、顾建章办花副主任、章迁乐会计副主任、以及秘书谢友庵等。

又于1931年起创办庆丰纺织养成所（又称私立庆丰纺织专科学校），培养新技术人才，先后设纺织、印染、会计3个专业，学制3年，边学习边实习，为本公司培养了150余名中级技术人才。又从毕业生中选拔优秀人才，如陶之谦、关振

民等赴日本深造，选派过雅言赴上海实习漂染管理，回厂任漂染部主任等。

庆丰纺织厂自1930年至1936年，资本规模和机械设备迅速发展，技术水平不断提高，新产品附加值猛增，盈余大幅上升，企业面貌欣欣向荣，是由于依靠了得力的管理层及一支新生技术人员队伍，是人的因素起了关键作用。

庆丰早期（1922-1936年）的运行特点，积累了许多实践证明是成功的做法。如：应该集中力量搞好本厂本业、资本积累立足于企业内部“少分多留”、加强集中调度和科学管理、重用和培养技术人才、不断进行技术改造、从源头上把好原材料进货关、努力创制名牌、关心职工的生活福利等，均仍可为当前服务。

但是，也有早期的好传统被丢弃的。抗战胜利后纺织业一度很赚钱，唐星海在上海与浙江兴业银行老板两人合办了公永纱厂，这是他的私产，配置了最新的设备和最好的技术人员，后来却被他的英文秘书沈振霞篡权夺走了。他还向其他行业投资三处，结果也并不好。这一时期还发生唐星海与唐晔如为分家产引起的纠纷，其中有家庭矛盾，有的关系到企业发展，有待梳理后才能进行分析。至于唐氏在香港海南纺织厂的发展和演变，那是另一个题目了。

（作者顾纪瑞系江苏省社会科学院研究员，顾征系化学、化纤高级工程师）

（编辑：阎智海）

对无锡近代民族工商业中两个问题的再认识

蔡剑鸣

无锡是中国吴文化的发源地之一,近代无锡民族工商业比较发达,涌现出一批实力雄厚的实业家,尤其是荣宗敬、荣德生兄弟,扬名国内外。目前,在无锡出版的一些刊物中,对无锡近代民族工商业中有些问题出现了不同的看法。笔者现就其中的两个问题谈谈自己的肤浅认识,抛砖引玉,敬请指正。

一、关于业勤纱厂是中国第一家商办工厂的问题

1840年鸦片战争后,在西方文化和洋务派创办工业的影响下,无锡一些有识之士力图实业救国,振兴中华,在极其艰苦的环境下,他们筹建资金,建厂开店。杨宗濂(1832-1906)、杨宗翰(1839-1907)兄弟,无锡北门城内下塘人,系清道光二十七年(1847)进士,官至山东肥县等县知县,杨延俊之子。他俩早年都入李鸿章幕府,均以军功升道员,赏戴花翎。1895年,杨氏兄弟筹银24万两,在无锡东门外兴隆桥堍创办业勤纱厂(即业勤纺织公司),翌年底(一说1897年)投产。业勤纱厂是无锡近代首家机器工厂,开风气之先,在地方

经济发展史上具有划时代的意义,产生深远影响。

业勤纱厂在中国棉纺织史上的地位,有些书籍上均写是中国第一家商办(民营)纱厂。如《慎终追远》写道:“光绪二十一年(1895)间在无锡创办的第一家新式机器纺纱企业,是我国第一家商办企业,也是我国民营使用环锭纺纱之首。”^①无锡纺织工业协会编的《无锡纺织志》说:“业勤纱厂不仅是无锡第一家现代工厂,也是我国第一家民营纱织工业企业,它在中国近代经济史上具有重要地位。”笔者在所著《瑰宝生辉——无锡近代工商文物》中也这样写:“拥有中国第一家商办纱厂,我国民营首家使用环锭纺纱之称的业勤纱厂,至今尚存有工厂全景、办公楼、沿河厂房等照片,‘四海升平’商标及界石等。”^②

鸦片战争后,外国资本主义利用攫取的侵华特权,加紧对中国的经济侵略,大肆掠夺中国的财富。到了19世纪60年代,洋务派核心成员曾国藩、李鸿章、左宗棠等人,以“师法西方以求自强”为目的,引进西方先进机器、技术、管理人才,模仿西

①杨世奎主编,澳门天成国际文艺出版社2003年版,第117页。

②蔡剑鸣著,古吴轩出版社2009年版,第9页。

方方式,创办近代化的军事工业企业,但并不以追求利润为先决前提。直到19世纪70年代,洋务派在继续“求强”的同时,着手创办了以追求利润为主要目的用以“致富”的民用工业企业,如纺织、冶炼、机器制造等工矿企业和航运、铁路等交通运输事业。在洋务派企业追求利润为目的影响和刺激下,部分官僚商人拟想取得更丰厚的利润回报,积累更多的财富,于是开始致力于创办民用工业企业,由此催化了中国私人资本近代工业的产生。

在私人创办民用企业时,纺织业、面粉业、缫丝业发展迅速,尤为突出,因为获取的利润更为丰厚。据《中国民族工商业发展史》记述:“1894年,道台朱鸿度在上海创办裕源纱厂,这是中国私人资本创办的第一家纱厂。……同年,严信厚与上海有钱的中国人共同集资,在原通久源轧花厂的基础上,又创建了通久源纱厂,但开工在1896年6月,即甲午战争以后。”^①在《中国近代工业史资料》第一辑中,对上海裕源纱厂和浙江宁波通久源纱厂均作了与上述相同的记述。《上海近代史》也作了这样的记述:“甲午战争结束的当年,上海即有大纯、裕晋两家中国纱厂开工。”^②综上所述,在无锡业勤纱厂创办之前,中国已有四五家商办(民营)纱厂,因此业勤纱厂不是中国第一家商办(民营)纱厂,只能

定位为中国最早的商办(民营)纱厂之一。

二. 关于无锡是中国民族工商业发祥地的问题

上世纪80年代以来,在无锡出版的相关刊物中常提及“无锡是中国民族工商业的发祥地”,以此显现无锡历史上的辉煌成就和在中国近代经济史上所占的地位。其实,这不符合国内的实际情况,也不够准确。

自1842年中英签订《南京条约》后,外国资本主义就在广州、上海、天津等沿海城市创办工商企业,攫取中国人民的钱财。同时,中国私人资本主义也在艰难中掘起,特别是在中日《马关条约》签订之后,商办(民营)工商业得到较快发展。从无锡籍著名经济学家孙毓棠编辑的《中国近代工业史资料》第一辑和《上海近代史》等书中均可看到。

1. 上海地处东海之滨,是长江的门户,得天独厚。1843年,上海开埠通商。在外国资本主义开设企业和洋务派创办工业的影响下,方举赞在1866年创办了发昌号,不久扩展为发昌机器厂,系小型船舶修造厂,这是上海第一家民族资本企业。随后1875年在上海,创设建昌铜铁机器厂,1881年开办合昌机器厂,至1882年这类小厂至少已有7家。1881年,黄佐卿创办公和永缫丝厂,为上海最早的民族资本经

①王相钦主编,河北人民出版社1997年版,第176页。

②刘惠吾编著,华东师范大学出版社1985年版,第330页。

营的缫丝厂。1884至1894年间,上海华商创设坤记、裕慎等缫丝厂计有5家。工厂日益增多。

2. 广州位于珠江三角洲北部,是我国对外通商最早的城市,并邻近香港,华侨众多,因而民营企业起步也早。陈启沅(1834-1903),广东南海人,系南洋华侨。1872年,他在南海创办民族资本主义近代工厂——继昌隆机器缫丝厂,这是中国最早的民营缫丝厂。至1881年,广东缫丝厂有10家。1881-1894年中日甲午战争前广东顺德县开办的缫丝厂计有35家。旅日华侨卫省轩,广东肇庆人,1879年在佛山创办中国最早的民族资本火柴厂——巧明火柴厂。

3. 天津地处华北平原北部,东临渤海,是我国较早对外通商的口岸。1878年招商局总办朱其昂(江苏宝山人)在天津创办贻来牟机器磨坊,为中国最早的近代面粉厂。1886年,吴懋鼎、杨宗濂(字艺芳,无锡人)创设天津自来火公司。随后,近代工厂日趋增多。

4. 根据中英《南京条约》规定,浙江宁波也是对外开放的五处通商口岸之一。1886年,严信厚创办宁波通久源机器轧花厂。1894年春,在该厂基础上筹建通久源纱厂,并于1896年6月投产。

5. 重庆位于长江、嘉陵江汇合处,是西南连接东部沿海的水陆枢纽。1891年,卢干臣创设森昌火柴厂,四川出现了第一家民营近代工厂。

中国私人资本主义的崛起、发展经历了几个阶段。从1842年8月《南京条约》签订后,至1894年7月中日甲午战争爆发前,上海、广州、天津、宁波等地有识之士已筹集资金创办近代工厂,可谓是中国商办(民营)工业最早的城市。1895年4月,中日《马关条约》签订之后,依据当时政治、经济情势,我国沿海地区及长江沿岸城市私人创办工厂日益增多,民营纺织、面粉、缫丝等行业发展较快。从无锡近代工业的发展情况看,业勤纱厂创建于1895年,茂新面粉厂创办于1900年,裕昌缫丝厂开办于1904年,振新纱厂创办于1905年,由此可见,无锡早期工厂都创建于《马关条约》签订之后,实事求是地说,无锡仅是中国民族工商业的发祥地之一,不能谓之是中国民族工商业的发祥地,这才符合实际情况,恰切准确。

无锡近代民族工商业崛起后,一直持续快速发展。这是其他城市难以企及的。据1937年国民政府军事委员会《中国工业调查报告》统计:1933-1934年,无锡有纺织、缫丝、面粉、针织、碾米等20个工业部门,315家工厂,资本总额1407万元,在全国工业城市中居第五位;年总产值达7726万元,仅次于上海、广州,居第三位;产业工人总数达6.3万人,仅次于上海,居全国第二位。同时,无锡涌现出一批颇有经济实力的实业家,尤其是荣宗敬、荣德生企业集团,拥有茂新第一至第四面粉厂、福新第一至第八面粉厂、(下转第42页)

无锡工业遗产的特点及价值

薛 锦

无锡是中国近代民族工商业的发源地,同时也是乡镇企业的发源地。在近代民族工商业发展壮大的过程中,无锡保留了众多的工商业文化遗产。工业遗产是在工业化的发展过程中留存的物质文化遗产和非物质文化遗产的总和,保护不同时期有价值的工业遗产是我们义不容辞的责任,也是时代发展的需要。为了推动全市工业遗产保护工作,促进经济社会的全面、协调、可持续发展,现就无锡在保护和利用工业遗产的有关情况作一介绍,以便在更好地保护和利用工业遗产上作参考。

一. 无锡工业遗产的形成及特点

无锡曾属苏州、常州管辖,20世纪20年代,无锡一跃成为工业化城市,其社会近代化程度远超相邻的府制所在地苏州、常州和镇江。这个后来居上的典型例子,深刻说明无锡的工商业文化对无锡整个城市发展所起的作用。著名吴学研究专家高燮初先生对无锡曾有“三次辉煌,三个发祥地”的观点:一,吴文化的发祥地,3100年前泰伯带来中原文化与本地土著文化结合,形成独特的吴文化,开创了江南文明,成为吴文化的发祥地,也造成了吴地历史上的第一次辉煌;二,民族工商业的发祥地,20世纪初,无锡民族工商业崛起,

使无锡一跃而为全国居上海、天津和广州之后与武汉并列的第三大工业城市;三,乡镇企业的发祥地,改革开放后,无锡乡镇企业蓬勃发展,使农民从以前手工业、农业为主的农商经济模式走向发展农工商复合型经济模式。无锡工商业文化之所以有如此大的发展,得益于无锡几千年来深厚的文化底蕴,正是这种吴地的人文精神和民族责任心使吴地人奋发向上,努力争取,开拓创新,尚德务实,开创了如此宏大的局面。

无锡成为民族工商业的发祥地,主要是基于它有一个扎实、雄厚的物质基础和西学东渐的人才基础。从明清以后,无锡已成为“四大码头”的集散之地,繁荣的市场背后是兴旺的厂家,因此近代无锡形成了以棉纺织、面粉、缫丝三大工业为主体的产业。随着时间的推移,这些建筑物、工厂车间、机械、磨坊等已成为有特定价值的工业遗产,具有鲜明的时代与地域特色。

1. 依仗官僚资本创办的企业。代表封建官僚资本的杨宗濂(1832-1906)、杨宗瀚(1840-1910)兄弟于1895年在无锡东门外兴隆桥办起了业勤纱厂,在太湖边竖起了第一个烟囱。轰隆隆的机器声划破了锡城上空的寂静,开风气之先,也拉响了锡

城走向近代化的前奏。杨氏兄弟之所以成为封建官僚的典型,是由于其父杨廷俊(菊仙)是清朝道光年间的进士,与李鸿章同届应试,而李鸿章又得到杨廷俊的照顾,得势之后,杨氏兄弟即入李鸿章幕府,得到他的庇护。李鸿章把上海机器织布局交于杨氏兄弟管理,他们惩治了官僚们的腐败之风,使织布局起死回生,可惜正当准备再次扩充时突发大火,结果撤职回乡。由于杨氏兄弟对资本主义的生产方式有一定的理解,所以业勤纱厂开办后,效果显著,他们以“业精于勤”相勉励,通过征购土地、建造厂房、招募工人、采购原料、经营管理工作,按部就班,使纺织厂第二年就开始盈利。1896到1906年的10年间是业勤纱厂的黄金时期,纱厂以生产14支粗纱为主,以“四海升平”作商标,日产量8000余磅,年产量7500件纱,产品畅销于常州、江阴、靖江、常熟一带,受到江南妇女的欢迎,甚至出现了供不应求的情况。据当时《捷报》载:“这个纱厂的盛况是少有的,在富有效率的经营之下,该厂股息最少将有25%。”此后他们又大力发展,扩充资本,派员赴先进工厂学习,把丰富的管理经验运用到工厂运作中。遗憾的是,后来由于家庭内讧,加上抗日战争爆发,工厂被炸毁,业勤纱厂的光辉历史宣告结束。

杨氏兄弟依仗官僚资本创办的民族工业,动摇了传统的“重本抑末”思想和封建的价值观念,他们以“工商立国”为旨,

为无锡经济的近代化拉开了序幕。业勤纱厂的成功,为荣家、周家、唐家、薛家等一批有识见的人士创办实业创造了条件。

2. 半官半民资本创办的企业。半官半民资本的代表人物是薛南溟(1862-1929)和薛寿萱(1900-1972),他们创办了永泰丝厂,凭着“金双鹿”品牌走向国际,并摘取了“丝业大王”的桂冠。薛南溟受父亲薛福成(在朝为官)“实业救国”的理念驱使,又看破了仕途的无奈,决心回乡办实业。他用父亲资本主义的工商思想来充实自己,并付诸实践。一方面,他办茧行,精选茧子品种,提高缫丝质量,为丝业大王奠定了坚实的基础,另一方面,他知人善任,启用内行人管理丝厂,创出“金双鹿”牌优质丝,打向国际市场,每担要比一般丝价高出300至400两银,丝厂因此大获赢利。之后,他又开办锦记、永盛、永吉、隆昌丝厂。薛寿萱是薛南溟之子,他延续了父亲的遗志,把丝业发扬光大。他不仅从蚕种的品种入手改良,而且注重对工人的培训,在企业发展方向上开拓创新,成立股份合作制公司,安全渡过一次次战争和人为的侵害。薛氏父子所创办的这个半官半民的资本实业,不仅走向了全国,而且走向了世界,他们向世界展示了吴文化中工商文化所蕴含的开放性和独特性,以及深藏其中的民族精神。

3. 全民间资本创办的企业。民间资本的代表人物是荣宗敬(1873-1938)、荣德生(1875-1952),他们成为国人皆知的“棉

纱大王”和“面粉大王”。荣氏的创业史完全是平民的艰苦创业历程。在母亲“恭俭仁慈,毕生勤苦”的教导下,他们从小就培养起艰苦创业的精神和勤俭守业的毅力,从学徒到钱庄小老板,再把获利之资投入工业。他们选择了洋人必吃的面粉为对象,因为面粉可免捐税,且小麦来路不用愁。1902年3月,他们创办了保兴面粉厂,后改名茂新面粉厂,创出“兵船牌”商标,在第一次世界大战期间,“兵船牌”面粉出尽风头。战争为民族工业带来了机遇,如1917年输入美国100782担,1919年223800担;1917年输入日本106100担,1919年898700担。中国面粉成为英国的主要输入者,同时也销往法国、香港、越南、土耳其、菲律宾等国和地区。此后,荣氏又先后办起了福二、福三、福四等12家面粉厂,被国人誉为“面粉大王”。同时,他们从1915年起办起了申一、申二纱厂,至1931年,申新系统已发展到9个纱厂,共有纱锭52.1万枚、布机5300台、工人31000人、职员680人,年产棉纱30余万件、棉布200万匹。荣氏由此获得了“棉纱大王”的称号。荣氏兄弟白手起家,经过30余年努力,从无到有,从小到大,从无锡到上海,走向全国、全世界,成为全国最大的民族资本集团,蜚声海内外,居全国六大集团之首。

由此看出,民间资本企业最具潜力,最具生命力,也最有活力,拥有发展经济的最大空间。

4. “苏南模式”的乡镇企业。明清以

来,苏南地区已先后出现了发达的家庭手工业和纺织业,近代民族工商业的发达又为建国后苏南地区“工业文化”的发展打下了雄厚基础。无锡工商业的发展使当地人民深切体会到,在重视传统农业生产的同时,必须更加重视企业的发展。传统家庭手工业、纺织业的发达,为后来无锡乡镇企业的出现与发展提供了丰腴的生长土壤。1949年以后,无锡乡镇企业经历了计划经济与市场经济时代,走过了以社队企业为单元,以家具维修、粮油加工、土化肥、土水泥、棉织、针织、缝纫等为主业的半手工业、半机械化的发展过程。随着改革开放的深入,又出现了中外合资企业、港台企业、乡镇自主企业等多种经营模式,走出了一条“先工业,再市场化”的发展之路,逐步完成了资本的原始积累。苏南乡镇企业的发展在全国处于领先地位,开创了举世瞩目的“苏南模式”,为我国加速农村工业化、建设现代化开拓了一条新路。乡镇企业的发展,成为我市工业遗产资源的又一个重要组成部分。

在一个多世纪的发展中,工商业文明为无锡城市的现代化作出了极其重大的贡献,也为无锡留下了大量的珍贵遗产。这批各具特色的遗产,资源内容及文化内涵十分丰富,爱国主义思想和民族精神特别感人,产生的影响尤其深远。它们见证了过去的辉煌,显示了无锡的历史文脉,体现了无锡城市的个性特色,成为创造美好未来的动力和源泉。

二. 无锡工业遗产的认定和价值体系

无锡在对工业遗产的保护和利用方面,取得了一定的成绩。这得益于市委、市政府所提出的“文化觉醒”观念,这一观念被积极转化为对文化景观遗产保护的高度“自觉”,从而切实促进无锡从“功能城市”向“文化城市”的转变。无锡在保护和利用工业遗产的协和中,始终贯彻“护其貌,显其颜,铸其魂,扬其韵”的思路,突出对工业遗产的保护,全面挖掘无锡的历史文化内涵,彰显工商名城的文化底蕴,打造文化名城的特色品牌,致力于把无锡建成历史文化和现代文明交相辉映的历史文化名城。

(一)对工业遗产的认定。工业遗产涉及的领域十分宽泛,准确界定、把握保护对象,是保护和利用工业遗产的前提。2006年,无锡市政府颁发《无锡市工业遗产保护及认定办法》,从四个方面对工业遗产进行了界定和把握:一是时间界定,确定工业遗产的时限为从清末民初民族工商业发展,一直至上世纪七八十年代改革开放期间乡镇企业发展这一时间跨度,重点为民族工商业发展时期;二是范围界定,划定以工业遗存为主,兼顾必要的与之发展相联系的交通业、商贸业及社会事业的相关遗存;三是内容界定,认定工业遗产既包括厂房、仓库、码头、设施、办公用房等不可移动遗存,也包括设备、器具、商号、商标等可移动物品;四是价值界定,规定工业遗产必须是在一个时期一个领域领先发展、具有较高水

平、最具特色的工业遗存。

(二)价值体系的确立。刑怀滨教授在其《如何科学认识工业遗产的内涵与价值》一文中,对于工业遗产的价值体系的确立,提出了很多重要的观点,这些观点对于人们更好地保护和利用工业遗产具有十分重要的借鉴意义。刑教授指出,任何遗产,其价值一般都可以分为两部分:一是遗产的“本征价值”,即遗产本身所承载的历史、科学、美学等意义;二是遗产的“功利价值”,主要是指遗产具有的经济、政治、教育等功能。《实施世界遗产公约操作指南》对世界遗产的普遍价值进行了规定,认为可以将文化遗产的价值归结为六个方面:代表了一项人类的创造性智慧;展示了人类的某种价值观;反映了一项文化传统或文明;描绘了重大时期的建筑、科技或景观;代表了一种传统居住或土地使用方式;与重要的历史事件、习俗、信仰、作品等相关。

根据上述观点,我们同样可以认为,无锡民族工业遗产的价值,可以分为两个部分。其本征价值主要体现为历史价值、科技价值和美学价值,功利价值主要体现为经济价值和教育价值。不仅如此,由于无锡民族工商业遗产充分体现了城市精神与文化,对它的保护和利用无疑有利于增强城市精神凝聚力。

1. 历史价值。无锡的每一项工商业遗产,都记录着特定的历史活动信息。它对于人们了解近代民族工商业文明的价值观、

工业技术、工业组织、工业文化等,具有无可替代的重要意义。作为民族工商业的发祥地,无锡的工商业遗产不仅是真实的历史见证,并且具有相当代表性的历史价值。

2. 科技价值。与其他类型的文化遗产和自然遗产不同,工商业遗产主要是在近代科技进步与西方工业革命后形成的,在这其中,包含了无锡近代民族实业家们的勇气和天才。他们是如何通过自己的发明与创造,洞悉资本运作的自然规律,形成对现代生产方式与组织方式的正确理解,对于这些内容的研究,无疑会对后人产生新的启迪。

3. 美学价值。无锡的工商业遗产中,留下了众多经典的工业建筑、设计精巧的机器等,它们是近代建筑美学、机器美学的直接表现,具有重要的美学价值。

4. 经济价值。在充分保护无锡工商业遗产的真实性和完整性的前提下,对其进行再利用,将对工业遗产的保护与无锡的经济发展相结合,具有十分巨大的潜在经济价值。在这一方面,无锡已经有了很多有益的成功尝试,如在原荣氏茂新面粉厂旧址改建无锡中国民族工商业博物馆,在北仓门蚕丝仓库建立艺术生活中心等等,都值得作深入的研究。

5. 教育价值。与其他文化遗产一样,无锡民族工商业遗产对于研究无锡历史、

进行民族精神教育而言,是无法替代的现场教材。如何充分利用无锡工业遗址,把对工业遗产的保护和利用与宣传和教育有机结合起来,成为摆在人们面前的一个重要问题。

6. 精神价值。就人类历史的发展而言,工业化、商业化、城市化是并行的现象,标志性的工商业遗产对于其所在的城市往往具有特殊的意义,它会成为城市深层的精神纽带,成为全体市民内心深处对自己所在城市的共同体验。以无锡而言,其中国近代民族工商业发祥地的独特地位,使得无锡当地的工业遗产在这方面尤其具有难以估量的重要价值。它不仅代表着无锡城市的精神,更体现出民族性和国家性的精神。

刑教授同时指出,本征价值是功利价值的基础,功利价值通常主要是指对本征价值的开发利用。因此,我们首先要充分研究无锡工业遗产的本征价值,研究其历史、科技和美学价值,在此基础上,充分挖掘其功利价值。遗产的功利价值有时并不能反映其全部的本征价值,更有甚者,二者有时会出现矛盾,这种矛盾,恰恰体现出保护与利用之间的冲突。我们期待通过充分的研究,使无锡工业遗产的保护和利用做到协调统一,从而将本征价值和功利价值之间的矛盾和冲突降到最低。

(作者单位:无锡博物院)

(编辑:盛诗澜)

无锡博物院科技馆“馆校合作”模式探析

阴黎丽

一、“馆校合作”的模式及成效

无锡博物院科技馆是我市重要的科技文化场所,自建成开放以来,紧紧围绕《全民科学素质行动计划纲要》要求,完善管理机制,创新服务形式,取得了良好的成效。2013年接待观众71万人次,团队134个;免费讲解546余场次;举办各类科技活动70余场次,被评为江苏省科普教育示范基地。随着我国中小学课程改革的推进,无锡博物院科技馆将工作重心放到促进科技场馆与学校教育的有机结合,共同提高青少年科学素质上,通过“请进来”、“走出去”的活动模式,全力打造平衡、系统的“馆校结合”教育平台,使科技馆的教育功能得到了更加充分的发挥,主要做了以下几方面工作。

1. 请进来——打造品牌提升开放服务水平

无锡博物院科技馆立足院内丰富的科普教育资源,秉承观众至上的服务理念,通过定时讲解、科学演示、现场辅导、参与互动等多元教育模式,普及科学知识,提升科学素质,从而成为无锡市中小学首选的校外科普活动场所。

为吸引更多的学生,科技馆针对我市未成年人的认知特点,精心打造优质活动

品牌,先后推出了“科普互动剧场”、“科普大转盘”、“科学梦工场”、“科普第二课堂”、“科普信息e站”等品牌活动。

“科普互动剧场”锁定身边的科学现象、社会热点,通过鲜明的人物塑造、夸张新颖的服装道具,将活泼生动的表演展现在青少年面前。另外,还特别注重互动环节的设计,使枯燥的理论概念变得浅显易懂,让青少年在观看表演、跟随人物情节发展的过程中主动接受科学知识。三年来,科技馆已先后推出《地震来了》、《神奇的大气压》等七部科普剧,牢牢地抓住了孩子的心,每周六下午的科普互动剧场成了孩子们固定聚会的场所。2011年,“科普互动剧场”被评为无锡市年度未成年人思想道德建设创新案例二等奖。“科学梦工场”分为自然科学窗、数字空间站、DIY工作室、HIHGFIVE玩具宫四个板块,每到法定节假日便与学生朋友相约,推出的“勇闯数学岛”、“我和机器人有个约会”、“传统益智玩具比拼”等活动深得师生、家长的喜爱。“科普信息e站”使我市广大青少年能通过这个绿色网络平台学习科学知识,提高科学素养,增强抵御网上不良信息的意识。“科普第二课堂”将课外科学知识与校内基础学科紧密联系,《集成电

路》、《趣味实验》等课程深入浅出、诙谐幽默地阐述了科学理论、生活常识,深受学生的追捧。这些活动将科技馆场馆资源与补充、深化学校科学课相关内容联系起来,以比普通课堂教学更灵活生动的形式传授科普知识,使学生们在寓教于乐中获取了科学知识。

2013年,科技馆在以往开放服务的基础上,整合科技馆展厅、特效影院的场地资源和“科普互动剧场”、“科学梦工场”、“科普第二课堂”等活动的品牌效应,为不同参观人群量身打造科普活动项目,穿插到团队参观、科技冬(夏)令营中去,产生了良好的效果,这些活动的开展使科技馆的青少年个人及学校团队参观人气均有显著的提高,进一步提升了我院科技馆开放服务工作的内涵。

2. 走出去——共享资源,延伸科普活动触角

为扩大科技馆的社会影响力,增强科普基地的社会教育功能,密切科技馆与学校之间的联系,科技馆主动“走出去”,积极开展“科技活动进校园”活动,将自行制作的流动展板,可移动、便于携带的小型展品和工作人员自己创作表演的科普剧、讲座等丰富多彩的教育活动送到学校,延伸了科技馆科普活动的触角。这一活动也成了很多学校学生在校科技节、“六一”节上翘首期盼的内容。

2014年,科技馆为贯彻落实党的群众路线教育实践活动精神,立足原有的“科

技活动进校园”的活动形式,整合科普活动内容,将科普互动剧场、科学讲堂、科普流动展、科学梦工场等内容形成科普活动资源包,根据不同学校需求确立活动内容、形式,形成具体方案,将活动延伸至无锡市各基层学校。为确保活动效果,在每次活动的时候,科技馆工作人员都发放活动意见反馈表,征求师生提出的意见和建议,并进行整理和分析,对于有效的意见和建议及时落实,根据反馈意见可知,师生们对这种“在轻松愉悦的氛围中,通过丰富多彩、形式多样的活动获取知识、提升素质”的活动形式非常欢迎。

3. 搭平台——共建基地,深化“馆校”结合内涵

科技馆教育与学校教育结合无疑是适应素质教育的一种新型青少年教育模式,在这种模式中,无锡博物院科技馆主动站位,充当活动主角,先后与无锡市江南中学等8所学校和滨湖区教育局签订了科普共建协议,将与学校的合作以制度化的形式推行下去,进一步提升了馆校合作的内涵。

2013年,科技馆主动走出去,与滨湖区教育局共建综合实践基地。在短短两个月时间里,滨湖区18所学校的近5000名师生畅游在科技馆精心策划打造的多元化教育环境中,参观科技馆展区,观赏特效电影,参与科学梦工场活动,观看科普剧表演,这些精彩的活动在潜移默化中激发了学生们学科学爱科学的热情,师生们一

致认为,深入浅出的讲解内容,动静交替的表演形式,比学校课堂更能鲜活灵动的传播知识,开创了“馆校”结合的新途径。

馆校之间的科普共建还为学生们提供了更为宽阔的校外实践平台。近两年,科技馆面向共建单位招募志愿者,得到了师生们的热烈响应。今年暑假,科技馆面向科普共建的新市民学校芦庄实验小学举办了两期小小科普志愿者培训及志愿服务活动。通过活动,这些新市民子弟获得了极大的成就感,更自信,更快乐了!第六高级中学是科技馆第一批共建学校,已接连两年乘暑假在科技馆展区从事志愿服务。讲解及展品操作辅导对他们而言已是游刃有余,关键是在科技馆他们锻炼了口才胆量,提升了综合能力,完美诠释了“馆校结合”的意义和目的。

无锡博物院科技馆通过不断努力,在馆校结合科学教育方面已取得良好成效。我们在今后的实践中进一步深化、丰富和完善“馆校结合”的内容,加强与中小学校科普教育活动的有效衔接,共建共享科普教育资源平台,关注青少年素质教育,推动科教工作向更高层次发展。

二. “馆校结合”面临的困难和问题

1. 缺少强有力的政策协调机制

虽然国家越来越重视科普教育,也相继颁布了《中华人民共和国科普法》、《全民科学素质行动计划纲要》等重要政策法规,但对“馆校合作”并没有具体政策要求,能查到的只有2006年发布的《关于开

展“科技馆活动进校园”工作的通知》,内容也是提出倡议要求,并没有约束性的条款。虽然学校、家长都认同科普教育的重要性,但在当前一味强调升学率,唯分数是论的教育市场上,“馆校结合”这事本身还是无法占据重要地位。同时,由于无锡博物院科技馆的主管单位不是科协,客观上存在来自行业条线的项目、资金支持上的不足和信息渠道不够通畅的问题。

2. “馆校结合”的活动质量有待进一步提高

(1)科技馆展品所体现的科普知识与展示方式的契合度不够高,这不仅是无锡科技馆所面临的尴尬境遇,国内许多科技馆也都存在同样的问题。这是因为国内的展品实际制作水平普遍不高,展示方式比较单一化,主要以视频、声效等常见的方式为主,让人有身临其境体验感的展品不多,且体验人数有限,很难满足青少年的需求,无法吸引更多学生观众多次参观。

(2)适合学校的配套科普活动资源相对不足。目前科技馆开展的“馆校结合”活动主要以传统形式为主,包括小型临展、讲座、主题活动等,缺乏独创性和新颖性,且受到资源匮乏的制约。一方面,科普讲座很难聘请到具有丰富的青少年科普知识演讲经验和专业知识的专家资源;科普培训缺乏系统科学的教学内容和充足的教师资源;主题活动技术含量不高,因而很难打造出具有鲜明特色和品牌的科普活动。另一方面,开展科普互动所需的资

源整合难度也较大。无锡博物院科技馆本身在资金、人力物力、专业知识和技术等方面存在不足,加上社会、政府、学校对青少年科普教育工作的支持力度也存在具体困难,因此“馆校结合”的活动水平无法得到大幅提高。

3. 缺乏研究型和专业型人才

科技馆研究型、专业型人才的匮乏直接影响馆校合作活动深入开展的实效,这是亟需突破的瓶颈。发达国家及地区科技类博物馆的专业人才比例普遍较高,结合学校相关科学课程自主研发科普教育活动能力就强。人才问题使科技馆在活动的开展上更多地局限于低年龄层次的受众,活动影响力和受众面较难有新的突破。

三. 关于推进“馆校结合”工作的意见和建议

“馆校结合”在教育实践中能够实现科技馆和学校的双赢。通过馆校合作,科技馆的资源将得到充分利用,教育能力将得到提升,从而实现科技馆教育的良性可持续发展。同时,“馆校结合”能够为学校实施课程改革、编写校本教材提供珍贵的资源,为学生开展自主探究学习、提升综合素养搭建良好平台。因此,期待从中央到地方尽快建立联动协调机制和出台有关政策支持,此外,馆校双方都需要提升合作的主动性和积极性,密切合作,将馆校结合逐步推进。

(作者单位:无锡博物院)

(编辑:阎智海、何桦)

《山舞海歌——方召麟捐赠作品展》 在无锡博物院展出

2014年11月8日—11月15日,为纪念方召麟先生百岁诞辰,无锡博物院特甄选院藏方氏捐赠作品30余幅以飨观众。

方召麟(1914—2006年)出生于无锡世家,早年留学英国伦敦,后定居香港。幼年受国画大家钱松喆、陈旧村先生启蒙,又拜师岭南名家赵少昂先生,中年入大风堂

拜张大千先生为师。其作品构图大胆,大气充盈,在20世纪中国书画史上彰显个性特色,独具风采。

为了对家乡文化事业作出贡献,她在晚年自愿将毕生艺术生涯中的一批精品佳作无偿捐赠给了无锡博物院,其奉献精神和高风亮节,令人敬重!

浅谈中国古代珠玉孔道形成特点

王瑞娟

《管子·国蓄》中曾经有过这样的记载：“珠玉为上币，黄金为中币，刀币为下币。”由此不难看出珠玉在古代社会经济中所占据的重要位置。

在原始社会里，珠玉作为财富，作为装饰，已经普遍使用，从红山文化、齐家文化的出土文物中，我们不难找到珠玉文化的盛行特点。

到了等级森严的商周时期，珠玉的佩戴就有了严格的制度，从配饰上就能表明身份等级。这一时期形成了珠玉组佩，组佩制度一直传承到后来的秦汉魏晋时期，至隋唐以后，逐渐流行于士大夫等不同的社会阶层。然而组佩这种特定的珠玉佩戴制度中的诸如玉珠禁步，仍非普通百姓所能使用。

今天我就根据古珠玉上钻孔的工艺特点，浅谈古珠玉的判别方法。

一般而言，直径小于2毫米的叫大眼，直径2-6毫米的称之为钻孔。根据《玉作图说》文献资料分析：其工艺技术基本相同，设备装置近似。工作原理都是需要通过磨料磨削的办法进行。打孔最初是用手工直接操作，双手夹住钻杆前后搓动，或是手拿钻头直接钻孔。后来就使用钻弓，利用皮绳前后联动，带动钻杆钻孔。再后来就

开始使用轮车，即明代玉器加工图中所记载的“水蹬”，来进行打孔。

从出土的文物总结：钻头有石质、青铜、铁质三种。迄今发现最早的是旧石器晚期在山西阳高许家窑遗址中出土并定名的石钻，此后出现的如青铜、铁质钻等在此不再一一列述。

中国古代金属钻具的操作方法，从古代文献资料分析，有两种：一种是拉弓形钻杆，一种是上下抽动的“舞钻”钻杆。

我们叙述清楚钻孔工具之后，便可以返回中国古代珠玉钻孔、打眼的办法，以及古代珠玉孔、眼文物鉴别的基本办法。

由于西周以前，珠玉钻孔以及工具多使用石钻和青铜钻，所以珠玉的孔眼，一般呈现出外大内小的锥状或者叫做喇叭状的孔眼，有单侧钻通，也有两对穿打穿的工艺特点。其孔道上螺旋纹呈不规则平行纹路。到了西周晚期、东周时代，珠玉上的钻孔就呈现出喇叭口斜坡角度减小的现象，甚至在山西晋国的贵族组佩上珠玉孔道有近乎平行垂直孔道产生，这些文物孔道现象的变化足以证明当时生产工具有了进一步的创新和改良。汉代的很多珠玉上就出现了许多入钻和出钻近乎平行、相等距的孔道。而钻孔螺旋痕迹均匀、细

密,这是因为钻头的旋转速度比较快速造成的结果。

从魏晋以后直至明代中期,珠玉孔道变化几乎不大。这一时期,珠子文化逐渐式衰,而生产工艺却进一步发展。

当下适逢盛世,国强民富,珠玉文化大兴,古代珠饰品成为收藏佩戴热点。今就所见珠玉,总结归纳成文,以飨同好,抛砖引玉,期与大家共享、商榷。

(作者单位: 无锡市文物交流中心)

(编辑: 何桦)

第二届中国历史文化名街保护同盟年会召开

2014年11月7日至8日,第二届中国历史文化名街保护同盟年会暨中国历史文化名街保护同盟活动基地成立大会在无锡清名桥历史文化街区古运河会议中心召开。本次年会以“历史文化街区的民族性、开放性与时代性”为主题。

8日上午,年会举办了中国历史文化名街保护同盟活动基地揭牌仪式,无锡清名桥历史文化街区正式成为中国历史文化名街保护同盟活动基地。经与会名街代表共同商议,本次年会通过了历史文化街区保护的《无锡宣言》。

附:中国历史文化名街保护同盟《无锡宣言》

历史文化街区是城市记忆的重要载体,既承载着城市的过去,也为城市的发展提供深厚的文化积淀。历史成就了我们

的今天,今天也传承着我们的历史!

中国历史文化名街保护同盟,将始终致力于城市记忆的保护和发展,致力于历史街区的保护和发展!

我们将齐心协力,薪火相传,在对历史街区文物建筑和文化遗存进行保护、利用的同时,更加聚焦于对非物质形态的自然风貌、风俗习惯、人文品牌、语言族谱进行全面的保护,并努力使二者形成相互促进,多元共生的和谐生态!

我们将致力于构建更加具有开放性的保护结构,引入各类积极因素,以期在保证历史街区文化形态原貌的同时,持续性催生更多新的文化因子,全面建立起属于当下的、面向未来的、更为可观的历史文化遗产保护机制,为现代人创造更好的生活,为后代人保留更多的记忆!

(消息来源: 国家文物局网站)

全国民办博物馆馆长培训班在无锡开班

2014年10月14日,全国民办博物馆馆长培训班在江苏无锡开班。此次活动由国家文物局主办、江苏省文物局承办,国家文物局副局长宋新潮出席开班仪式并讲话,江苏省文物局局长刘谨胜、无锡市副市长史立军出席仪式并致辞,来自全国20余个省份的40余名民办博物馆馆长或副馆长参加培训。

经研究,无锡市文广新局文物处处长、研究员刘宝山博士为培训班班主任,上海动漫博物馆馆长姚佳峰为培训班班长。开幕式后,宋新潮以《中国博物馆事业的发展 and 展望》为题首先为学员授课。从

10月14日-21日,学员们将进行为期8天的培训,内容包括中国博物馆事业发展、中国民办博物馆发展、博物馆职业道德、博物馆管理法规与质量认证、博物馆规划与运营管理、博物馆藏品管理等。

自2011年首届全国民办博物馆馆长培训班举办以来,此项活动深受学员们的欢迎。培训班成为了馆长们联谊、切磋、交流的平台,成为推动民办博物馆从业人员的作风建设、道德建设、能力建设的平台,有效地提升了馆长们及从业人员的文化责任感和管理营运能力。

《“澄怀味象”——中国艺术研究院中国画院第三届院展巡回展》在无锡博物院开幕

2014年12月5日-12月11日,由中国艺术研究院、中国美术家协会和无锡市政府主办的《“澄怀味象”——中国艺术研究院中国画院第三届院展巡回展》在无锡博物院西区负一层展厅隆重展出。全国人大常委会原副委员长华建敏、江苏省人大常委会办公厅主任邵伟明、市领导汪泉、王国中、曹锡荣、张丽霞等出席开幕式。

“澄怀味象”作为中国艺术研究院中国画院第三届院展主题,展出的作品是继第一次院展“正大气象”与第二次院展“时代心象”之后,画家们经历两年思考与积累的成果。这届院展作品从整体上更加关注心灵与时代的契合,呈现了以敦厚、中和为美的笔墨风格与艺术语言。