

京

中

国

绘

画

的

传

承

与

群

体

江

画

派



山东美术出版社

派

传承与群体

图书在版编目 (CIP) 数据

京江画派 / 赵力著. — 济南: 山东美术出版社,
2004.7

(画派: 中国绘画的传承与群体 / 单国强主编)

ISBN 7-5330-1956-3

I. 京... II. 赵... III. 山水画—画派—简介—中
国—清代 IV. J209.249

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 057349 号

主 编: 单国强 单国霖

编 著: 赵 力

策 划: 王 恺

责任编辑: 黑天明

装帧设计: 韩济平

版式设计: 周晓光 刘 萌

出 版: 山 东 美 术 出 版 社

济南市经九路胜利大街 39 号 (邮编: 250001)

发 行: 山东美术出版社发行部

济南市顺河商业街 1 号楼 (邮编: 250001)

电话: (0531) 6193019 6193028

制版印刷: 深圳华新彩印制版有限公司

开 本: 889 × 1194 毫米 大 16 开 6.75 印张

版 次: 2004 年 7 月第 1 版 2004 年 7 月第 1 次印刷

定 价: 60.00 元

总 序

本丛书着重从千余年的中国绘画发展历程中，梳理出体现艺术传承与群体现象的画派，以图文并茂的形式予以系统评介。

画派就其严格的涵义而言，并不始自纸绢卷轴画发轫的魏晋南北朝时代。作为正式的画派，应该具备三个条件，一是相同或相近的画学思想或创作原则；二是相仿的笔墨形式和艺术风格；三是呈现一定的师承关系，即有创始人和直接承继人或追随者，从而形成一个人际关系密切、画风传承有绪的画家群体，这批画家就组成了同一画派。古代绘画史籍中正式命名的第一个画派是明代“浙派”，明末董其昌在《画禅室随笔》中称：“国朝名士仅戴文进为武林人，已有浙派之目”。于是，承绪戴文进画风的吴伟、张路、蒋嵩、汪肇、郑文林、钟钦礼、史文等人，均被列入了“浙派”。以后，“吴派”、“松江派”、“武林派”、“嘉兴派”、“娄东派”、“虞山派”、“常州派”、“京江派”、“海派”、“岭南派”等明清诸派称谓即相继而生，画史以画派来归纳、概括中国绘画发展历史的论述也相沿成习，并成为重要的切入点。

然而，从较宽泛的角度来审视画派，它并不是明清时期才出现的现象。若不拘泥于画家的直接师承关系或代代衔接之传承，就相近的画学思想和笔墨风格而言，类似画派的画家群体在六朝时期就已经出现了，像称为“样式”的绘画类型，如刘宋陆探微的“陆家样”、南齐张僧繇的“张家样”、北齐曹仲达的“曹家样”等，都创立了自身独特的风格，陆探微有“密体”之称，张僧繇另立“疏体”，曹仲达有“曹衣出水”之喻。这些样式在当时就有追随者，如“陆家样”的承继人就有其子陆绥、陆弘肃以及顾宝光、江僧宝、袁倩、袁质等。至唐代，也出现了吴道子的“吴家样”、张萱的“张家样”和周昉的“周家样”；其中吴道子所创的“吴带当风”画风，对当时和后世宗教画产生了重大影响，被誉为“画圣”；张萱、周昉所塑造的“唐装”仕女，也成为历代仕女画的楷模。这些“样式”的流布和传承，虽未形成真正的流派，然也堪称“画派”的雏型。

六朝以来，各时代涌现的不少名家，也风格独标，盛誉当代，并对后世产生长足影响，承继者不绝如缕。他们所创画风虽未标为“某样式”，然影响并不逊于“样式”，其余绪甚至更为久远。像六朝东晋的顾恺之，其“形神兼备”、“妍质相参”的人物形象和新创的“高古游丝描”，在当时就与陆探微、张僧繇并称“画界三绝”，陆、张还均师其法，此后六朝的孙尚子、田僧亮、杨子华，隋代的杨契丹、郑法士、董伯仁、展子虔，以至唐代的阎立本、吴道子、周昉等，无不摹写其迹，受他影响。又像唐代的山水画大家，李思训和李昭道父子并称“大小李将军”，所创的青绿山水画风，使传统山水画发生重大变革，形成了成熟的独特风格，也开创了最早的具“流派”性质的山水画面貌，诚如唐代张彦远《历代名画记》所评：“山水之变，始于吴（道子），成于二李。”在唐代追随者就有王熊、畅晷、李平钧、郑逾等人；而盛唐时代的王维，所作山水，“一变勾斫之法”，专长“水墨渲染”，所创的水墨山水也独标当代，开后世水墨山水之先河，甚至被董其昌推崇为“南宗之创始者”和“文人画之鼻祖”。像

顾恺之、二李将军、王维这样的一代巨匠，所创画风代有传人，并不断发扬光大，衍生出诸多风格流派，他们无疑是这些画派的创始人。

在明清以前的唐、五代、宋、元各朝，当时画史虽未明确冠以“某画派”之称，实际上已经出现了真正意义上的诸多画派。像五代的山水画，荆浩及其学生关仝所创作的北方山水，山势高峻，石体坚峭，勾皴结合，气派宏大，两人并称“荆关”，其画风对北宋李成、范宽、郭熙有直接影响，荆、关即被后世画史称为北方山水画派系创立者，北宋李成、郭熙又有“李郭画派”之称。而南唐的董源和巨然，善绘江南山水，景色平远，草木丰茂，云雾迷濛，用笔圆润，不作奇峭之笔和险峻之势，风格与荆、关迥然不同，董、巨即被后世画史称为南方山水画派系创立者，其画风对北宋米家山水、元四家及明清文人山水画均产生巨大影响，董、巨也被誉为“南宗正传”。就五代花鸟画而言，黄筌创造的勾勒设色“写生法”与徐熙擅长的“落墨法”，被称为“黄家富贵，徐熙野逸”，影响所及，黄氏画法发展而成宋代“院体”花鸟，徐熙之野逸则衍生出水墨花鸟，工笔重彩和水墨写意两大花鸟画画派系由此形成。至宋代，山水画中的“李、郭”画派，二米所创云山墨戏的“米派”山水，李唐、刘松年、马远、夏圭“南宋四家”所立的“南宋院体”山水；花鸟画中的宋徽宗“宣和体”花鸟，文同所擅墨竹而立的“湖州竹派”，扬补之墨梅所形成的传派，都具备了画派的基本条件，只是未明确冠以画派的名称。

明清两代，在诸多正式流派涌现同时，也出现了不少并称画坛的名家，如“吴门四家”、“青藤白阳”、“南陈北崔”、“清初四僧”等，以及以地域命名的画家群体，如“金陵八家”、“扬州八怪”等，这些归纳虽不一定以画派为标准，但总有若干共同点将他们关连在一起。其中有些并称画家就带有流派性质，如“吴门四家”，相对于明“院体”、“浙派”而言，就属于同一个文人画流派，具体细分，又有沈周和文徵明创立“吴派”、唐寅和仇英自立门户并各有传人之别；陈淳是承前启后者，徐渭则创立了“青藤画派”；“南陈北崔”，陈洪绶开创的变形人物画风蔚成一派，崔子忠的人物也意趣相近，并与丁云鹏、吴彬等画家共同构建成晚明变形人物画风新潮。至于以地域命名的画家群体，虽难以视为真正的画派，但在相同的自然环境和时代背景影响和制约下，也会形成共同的基本特征，或在画学思想上，或在笔墨风格上，或在传统渊源上，其相近的因素虽不及画派之多，但也会产生类似画派的凝聚力和影响，如“金陵八家”、“扬州八怪”，实际上已成为颇具共性的画家群体。

综上所述，画派的归纳不一定局限于古代画史正式命名的“某派”，而应从较宽泛的角度来理解和梳理，即包容创“样式”的画家和传人、影响后世深远的各代巨匠及其后继者、许多并称画坛及共创新风的画家、若干以地域命名又具流派性质的画家群体。以此来概括绘画发展史，既能较全面地涵盖各类绘画现象，也能突出绘画发展的主干，在阐明画派于中国绘画历史流变和演进中的特殊意义与独有价值的同时，也大致能勾画出画史发展的主要轮廓。因为千余年的卷轴画史乃至几百年的一个朝代，均会涌现出成百上千的画家，形成千差万别的风格，如何加以总体把握和本质概括，是画史研究所要解决的主要问题。就一个朝代而言，决定其时代发展主流的是一批名家、几种“样式”、几个流派和中心地域，将这些论述清楚，时代风格和断代画史的主要面貌就出来了，而这些方面正是画派所囊括的内容；同样，千余年的绘画发展脉络，主要也是各朝代的前后承接及继承与变化，后浪推前浪地向前演进，而画派

也着意于阐明艺术渊源、前后传承和后世影响，跨时空地论述该派在整个画史中的生成、发展和作用，将各时代贯穿起来。因此，从画派这一视角来阐释画史，对把握各时代的绘画主流、主体风格、突出成就以及千年画史的主要脉络、衍变轨迹、传统承绪，都将会显得更加简要、明晰和系统。这也是编撰这套《画派》丛书的宗旨，希冀对画史研究有所裨益。

本丛书初定34分册，时代自六朝至清末。各分册初定题目为：《魏晋南北朝人物画流派》、《唐、五代山水画流派》、《唐、五代人物画流派》、《李成、范宽及其传派》、《赵佶与北宋“院体”》、《李唐与南宋“院体”》、《宋元水墨花鸟画流派》、《李公麟白描传派·梁楷减笔画派》、《赵孟頫及其传派》、《宋元青绿山水与米氏云山》、《元四家及其传派》、《明代“院体”》、《明代“浙派”》、《“吴门四家”与“吴门画派”》、《董其昌与“松江派”》、《徐渭、八大与写意花鸟画派》、《蓝瑛与“武林派”》、《陈洪绶和晚明变形人物画》、《曾鲸与“波臣派”》、《王时敏、王原祁与“娄东派”》、《王鉴、王翬与“虞山派”》、《恽寿平与“常州派”》、《石涛与“宣城派”》、《弘仁与“新安派”》、《龚贤、髡残和金陵诸家》、《扬州八怪》、《高其佩与“指头画派”》、《历代画界流派》、《郎世宁及其传派》、《沈铨与“南苹派”》、《京江画派》、《晚清仕女画流派》、《海上画派》、《京津画派》。

各分册主要分为五个部分。第一部分为“总序”，即本序，主要阐明画派涵义、包容范围、对研究画史的特殊意义。第二部分为“画派叙论”，着重叙述该派形成的历史文化条件、艺术渊源背景，开派或领袖人物的生平、画学道路、艺术主张和风格特点，重要成员的艺术特色，该派总体的绘画风貌。第三部分为“名家名作赏析”，选择开派人物和重要成员的代表作品，逐件进行赏析，图版约40幅作品，文字说明包括画家简介、作品自然状况、题材考证、内容叙说、画法渊源、风格特点、独特价值等。第四部分为“影响与评论”，从美术发展的角度，旁征博引画史文献，说明该派的历史地位和影响，并站在今天的高度，评论该派在艺术文化上的独特价值及可资借鉴之处，倘该派画家传世作品存在真伪问题，还适当进行鉴考。第五部分为“年表与资料”，年表分历史背景、艺文大事和画派纪事等栏，资料选编有关这一画派的主要专著、论文和画集。

本丛书作为我国首次推出的中国画派系列丛书，带有尝试、探索性质，从画派的框定、题目的归纳、分册的体例到作品的赏析、资料的选编等方面，都带有不够成熟和完善的痕迹，甚至有失当之处。然本丛书尽力邀请国内著名的中国绘画史专家来担任分册主编，主笔撰写，以他们渊博的学识和精深的造诣，想必能弥补其中的不足，并在运用新的视角和思路来研究绘画史方面，积累新的经验，推出新的成果，为以后更深入的画派研究铺上一块基石。

单国强

目 录

总序	1
画派叙论	
一 京江地区的画学传统	1
二 “京江画派”的先驱画家	3
三 “仿吴”与“京江画派”的形成	4
四 “京江画派”的艺术特色	6
五 “京江画派”的后期画家	8
名家名作赏析	11
影响与评论	87
年表与资料	
清顺治十五年（1658）至清同治六年（1867）大事记	91



南宋 米友仁 潇湘奇观图

画派叙论

一 京江地区的画学传统

京江为今江苏省镇江市所管辖地区的旧称。西周时称为“宜”，是宜侯的封地。春秋时名为朱方邑，后曾用“谷阳”（战国时期）、“丹徒”（秦代）、“京口”（三国）、“北府”（东晋）、“延陵”（隋代）、“润州”（唐代）等名称，北宋政和三年（1113）升润州为“镇江府”，故有“镇江”之名。镇江有江山形胜的自然风貌，绚丽独特的风景名胜，为古代文人骚客流连忘返之地，是故形成了城市独特之深厚广博而兼容并蓄的文化风格。

论及京江地区的画学传统，则大多上溯至北宋的大书画家米芾。因陶醉于京江山川风土之美而中年迁居于此的米芾，是历代京江画人的精神偶像。对“米氏云山”的悉心追摹，培养了地域性的对浓重墨色的持久兴趣；同时米芾画中对地域独特景观出神入化的表达，也激发了京江士人对地域风物的无限自豪与精心维护。

虽然米芾极力地推崇董（源）、巨（然），然而他的复古主义在南宋初年“院体”昌盛的年代并无太大市场，但却在京江一隅产生了极大影响：淳熙年间（1174—1189）赵山甫的创作显示出“米氏云山”正成为了一种地域性的画学传统而得到发扬光大；本籍京江后旅居吴兴的江参，其创作则可作为一例来证明南渡之后董巨画风在京江地区的滥觞；绍兴年间（1131—1162）得名的赵芾，更在《江山万里图》（故宫博物院藏）中开始自觉地将本邑山水作为题材，并力求通会董巨之精神，而创造出一种“有气韵”的非院体的风格。

“宽松”的元代画坛给予地域性风格以更多的发展机遇。在元代，“米氏云山”仍得到京江画人的普遍推崇，郭天锡则为其中的佼佼者。至顺四年（1333）所作《青山白云图》体现出画家对于米芾的“逸格”的自我发挥与阐释，而另一些作品则显现出郭天锡试图超越地域性的固执界限而融会



明 沈周 东庄图(之一)

南北传统的努力。

元末明初的京江画坛至为凋敝，画作大多不存，画人事迹尤为简略。但总体论之，则京江画家无论是交游抑或风格取舍都接近吴兴（今湖州），而远离闽浙。直至明宣德至正统间浙派渐盛，尤其是金陵（今南京）因戴进、吴伟的频繁活动而成为浙派创作又一中心之后，京江画坛才呈现风格的某种转变，杜堇、周纶即为代表。杜堇的《梅下横琴图》（上海博物馆藏）兼融院体传统，严整有法。周纶稍晚杜堇，专师浙派，存世作品不多，《山水扇》（镇江博物馆藏）“老笔坚苍、荆穆淳古”，为浙派之典型。故而丁洪跋周纶《山水扇》云：“隆万以来吾乡画家大抵多习北宗”。

即便如此，晚明的京江画坛也并未出现一派统领的局面，而是各派竞走，争奇斗艳：述法董巨的尚有在隆庆前后活动的靳嗣诚；鲁兆龙、鲁寿则以芦雁写真闻名；而更多的画家则可称为典型的“折衷派”，地域性传统的潜在力量使他们往往保持着一种相对温和与现实的作风：既无意坚守浙派的原则而丧失绘画应有的法度，又能追逐主流，迎合时尚。

与晚明京江画人艺术实践的灵活性相仿，这一时期地区性的欣赏趣味亦十分宽泛。“培风阁”以收藏之精之巨而名震江南，时“与嘉兴项氏天籁阁相埒”。“培风阁”经京江张修羽、张则之父子两代人的努力而成。张修羽是一名有财有识的隐士，即使有时对书画真伪的判断得到“莫逆之交”董其昌或者陈继儒的指点，但与那些信奉“南北宗说”而严守门户的收藏家迥异，张修羽更为坦率地承认其折衷的欣赏趣味。在父辈的熏陶与期待中，其子张则之也继而成为了一名出色的收藏家。张则之秉持乃父的原则，一方面努力扩大对巨然、二米、郭天锡、黄公望、吴镇、徐贲、沈周的收藏，同时对那些属于北宗或受到北宗影响的画家作品也是不遗余力地搜集。

立基于此，清初的京江画坛并没有像相邻的其他地区那样陷入所谓画学正派的论战，而是门户之见进一步缓和，各种画风兼容并存。在山水画方面，谈耕之的画格在京江画坛上被称之为“超逸”的代表，“写远山枯树尤佳，其蹊径在寻常画史之外”，其笔墨气味接近于安徽画家程邃，较多地使用枯笔焦墨，有意识地融入金石之趣味，在更多的作品中宋人的丘壑形象常常被引入画面，并与其独特的笔墨结合成宏大的山水格局；同样，作为“培风阁”继承人的张禹村，家庭的收藏与品赏趣味使其能够直面历代名迹而不带任何的宗派偏见，而他的画风也大多无所依傍，展示了各种画法或画法的综合。“米氏云山”作为一种地域性的古典样式被继承下来，但从沈龙《仿米山水卷》的自跋中可以看到画者并非纯然为风格主义者，画家从未放弃师仿自然而去作流行的艺术史式的山水，图中的山水形象使人很容易地联想到京江南郊春夏间的地貌特征，具有某种写实性的因素。兼有画家与画评家双重身份的笪重光可谓折衷主义的典型，他的创作同样借用了经典的“米氏云山”，却又以一种写意性的笔法来消减样式化的负面效果，展示文人“墨戏”的自由心态；他的理论则既激烈地反对一味摹古，反对脱离客观实际的片面追求、玩弄笔墨技巧的时习，同时又



明 文徵明 真赏斋图



明 杜堇 梅下横琴图



清 丁泉等 程兆熊像

竭力鼓吹风格的师古与所谓的集大成。在人物画方面，鲍彝的人物造型明显地受到了唐寅、仇英的影响，古雅端秀；而王旦章则是南宋简笔风格的继承者。在花鸟创作中，“枯木竹石”或者“四君子”十分流行，名家高手颇众，如笄寿、易理、王岩、吴石等。风格渊源则各有所依，或师元代的赵孟頫、倪瓒，或取法吴门的沈周、周之冕；而院体写真亦有传人，毕暹专工院体翎毛花草，清初曾应聘入都，出入宫廷、王府，牟义则专为草虫写真，“有时生气拂拂纸上，或以为真而手拂之”。

二 “京江画派”的先驱画家

康熙年间的京江画坛与整个江南一样，呈现出流派互杂、风格交混的格局。其中既有浙派、吴派、松江派、金陵派的余绪传承，“米氏云山”被视为地域性传统而仍具魅力，“正统派”画风也成为本邑画家们争相取仿的对象。清中期以后，扬州诸画风无疑也深刻地影响到一江之隔的京江画坛，尤其是乾隆前期花鸟画的创作。

更多的资料表明，京江画家通常与扬州画家保持着极为密切的联系，如蔡嘉和汪士慎、高翔、朱冕，王文治和黄慎、郑燮、罗聘，李御、黄鹤和郑燮，都有着十分深厚的友谊；同时由于此时扬州艺术市场的繁荣，京江画家鬻画扬州者为数众多，甚而出现了像蔡嘉、蒋璋那样长期旅居扬州并直接加入扬州画家群体的现象。在外邑的鬻画生活迫使一部分画家不得不“改头换面”，在作品中掺入和当地审美习惯相适应的“媚众”因素，这在客观上为画家提供了自我风格变革的契机。与各地画家的交往亦使各种风格间得到充分地交流融合，有助于摒弃门户之见。《扬州画舫录》将“鲍泉、蒋宗海、潘恭寿、潘圭”等京江画家列入的事实，不仅表明了他们与扬州画坛之间的密切联系，也充分证实了康熙年间的京江画坛尚未出现与它邑相区别的独立风格。然而无论如何，“扬州八怪”无疑成为了京江画家精神上的激励和艺术上的借鉴，激励着他们走出摹古的困境，去追求那份独立的尊严和荣光。

“京口三大家”是蔡嘉(1687—1756)、蒋璋、张琪的合称，他们都是活跃于康熙年间京江画坛的重要画家。对于蔡嘉的画艺，《丹徒志·书画卷》有“工山水巨幅。人物、禽兽、草木无不曲尽形似”，《扬州画苑录》也有“花卉、山石、翎毛称逸品”，《瓯钵罗室过目书画考》则云“山水花卉与奚冈齐名”，可见蔡嘉是一位相当全才的画家。在其风格的早期，作为工匠出身的蔡嘉尚未具备独立的趣味与风格选择的能力，不可避免地受到时风的左右。康熙五十六年(1717)蔡嘉离开家乡而流寓扬州，从较为封闭的地域来到当时经济文化的大都会，对于画家而言无疑是其人生道路上的一次重大转折。不断独立的趣味、脱离寻常蹊径的内在要求以及扬州市人对于风格的宽容态度不断地激励着蔡嘉，于是画家试图通过对宋式雄伟画风的师仿来树立自我的风格形象。即便蔡嘉一生都在不断地修正着自己的创作方向，并于晚年最终拥有自我的画题与风貌，然而蔡嘉的艺



京口三山景色

术仍偏重于学习古人的丘壑和笔墨规则，仍是在风格范畴内的协调和折衷，并不属于真正意义上的创造。蒋璋与蔡嘉相仿佛，是一位流寓扬州的京江画家。《扬州画苑录》(卷四)有“(蒋璋)画大幅人物与瘦瓢齐名，尤工指头。善歌，城中唱口宗之，谓之‘蒋派’，又呼之‘蒋胖子’”。通览蒋璋的现存作品，早期与晚期出现了较为明显的风格变迁，而这种变迁无疑是以其中年迁居扬州为分水岭。早期的作品工细华丽，迁居扬州以后则能按照需要而灵活地运用各种描法，并大胆地吸收山水花鸟画的水墨写意的技巧。在随后的岁月里蒋璋不断发展起一种写意的画风，至晚年则无论是作品风格抑或题款书体皆近似黄慎，只是蒋璋的画题不如黄慎那么广泛，过多地集中在“神仙”、“祥瑞”的主题。张琪是一位“姓名不出于里閭的隐沦之士”。年轻时的张琪擅长于写生花卉，风格出入“吴门”、“常州派”，但“涉笔皆有诗意”，中年“诗思画格、俱造逸品”，晚年山水画极力追摹古风，尤醉心于唐宋，不仅显示出画家在临摹上的特殊禀赋，同时也反映了张琪追根溯源的要求和努力。虽然这些画作技巧超绝，却在当时“不获赏于好事家也”，这从一个侧面反映出张琪绘画已与当时习流风的疏离。

这一时期重要的京江画家还有鲍皋、黄石、蒋宗海以及周曾培、周序培兄弟。鲍皋(1708—1765)的画艺，《丹徒志·书画》(嘉庆本)有“继承家学”之语，其父名鲍彝，乃本邑名家，风格出于吴派。鲍皋早年画作大多为松柏、兰竹，用笔简练率直，有乃父风范。据《京江画征录》“皋至广陵，改为写意”的记载，到扬州也成为其前后画风的分界线，同时与边寿民、黄慎、金兆燕等扬州画人的交往也助长了个人画风的转向。黄石是一位有品行的职业画家，“生平耿介，姓名不出里閭”，画风也有明显的前后变化。早期花鸟用笔细谨，赋彩清雅，花鸟接近于“常州派”；“游扬州后，与郑(燮)、蔡(嘉)诸兄游，又习为水墨淋漓之笔，尤以荷蟹长，同人颇有呼之为‘黄螃蟹’”(《京江画征录》)。蒋宗海(1720—1794)的后半生基本寄居于扬州，故而《扬州画苑录》列入“流寓画者”条下。作画多为自娱，“具萧疏古淡之趣，不屑蹈袭画家窠臼”，而一些梅、竹之作，风格亦取法扬州诸家，笔墨淋漓，抒写心意。周曾培、周序培兄弟也是活动于雍乾年间的本邑名家，“随其幅之大小，必满而后已”是两家的共性(《嘉庆丹徒志》)，注重自然实景的表达则是他们的另一个特点。

三 “仿吴”与“京江画派”的形成

毋庸置疑，从地缘间比较而言，乾隆朝之前的京江绘画创作一直是处于一种边缘化的状态，时而和其时的绘画主流相随同行，时而又与之脱节滞后。风格交混和随波逐流是当时京江画坛的真实情形，也是此时镇江画坛不成熟、处于劣势与被动的表现。但也正因为如此，处于边缘的京江并未如邻近的所谓创作中心地区那般频繁陷入画学正派的争斗，却是门派之见缓和，多种风格汇聚并存。

已被沈曾植归入“京江画派”的潘恭寿(1741—1794)，是一个复杂的



清 蔡嘉 峻岭图



清 无款 张荃小像



清 无款 鲍泉像



清 骆奇兰 碧海红霞图

过渡性人物，他的绘画在极力摹古的同时，又时常流露出在“变”的驱使下风格创制的明确意图。事实上，无论是潘恭寿的风格走向，抑或是京江画坛风气的确立都与王文治(1730—1802)有着紧密的关系。自1768年解职归里之后，凭借“探花”的功名以及在书坛上的显赫声誉，王文治不仅是本邑众望所归的文化领袖，也是江南文人圈中的重要角色。王文治极力推崇“明贤”，起初源自一种非常个人化的偏好，但落实到乾隆晚期的情境背景却成为了与正统派迥异的趣味，由此又针对当时正统派的一统天下而导致了绘画主流的批判姿态。王文治甚至做出了如下结论：正统派并非最好或唯一正确的典范，承继传统精髓的榜样是“明贤”，“明贤”们既懂得深刻体会传统，又借助“集大成”的艺术创作而达致超越古人的境界。与此同时，王文治还出人意料地颠覆了自董其昌以来的“吴派末流”说，把文彭、文嘉、陆治等人同视为和沈周、文徵明等量齐观的“明贤”，从而将“吴门画派”的整体作为可资效法的榜样。

的确，在正统派器然坐上的年代，王文治的见解无疑颇具胆识，其中尤以对沈周、文徵明乃至“吴门画派”后期诸家的推崇，对应于正统阵营鲜明的贬斥态度而形成了极大的反差。一些资料表明，反映在乾隆时代江南文化主流人物身上的此一变化，正借助业已确立的个人权威与魅力，并通过讲席、文会等各种途径在京江地区得到了广泛地传布，而“潘画王题”更成为一种值得纪念的理论联系实践的研究方式被时人所津津乐道，其成果则进一步落实为潘恭寿的中年变法。

大量“仿吴”作品的出现构成了潘恭寿晚期创作的新姿态与新面貌，而作为袁枚、王文治女弟子的骆倚兰和王文治孙女王玉燕，从原先的“瓠香之室”脱出转而追摹文氏兰草的变迁，更指证了“仿吴”在京江地区甚至已经成为了一种闺阁墨戏的新时尚。“仿吴”的深入人心与队伍壮大还可以在张自坤身上得到进一步地印证，富甲一方而雅好文艺的张自坤算不上京江地区的文化核心人物，是“士人化”商贾的代表，即便如此，他偶尔为之的画作也以“吴门画派”为风格选择，并由此传达了一种对地域性文化传统选择的心悦诚服。

张崑(1761—1829)、顾鹤庆(1766—1834)、潘思牧(1756—1846后)等人，是在乾隆时期京江地区逐渐统一的仿吴风潮中成长起来的一代画家。他们自幼就承受着本邑前辈业已做出的结论，绘画创作从一开始便理直气壮地从仿吴入手，并进而通过对吴门风格的全方位模仿，乃至义无反顾地与明末以来画评深讥之文、沈“本色”相结合，形成和正统派迥异而鲜明的艺术特色。

乾隆末年的张崑竭力模仿吴派诸家，着意于通过画面尽情地描绘周遭的景致或展示一种“文化的山水”，画家还善于创造性地运用狭长的构图，将文徵明的“细秀”提升为一种更具装饰性的画面表达；潘恭寿之弟潘思牧因能够维妙维肖地模仿文徵明风格而得名，高超的临仿才能在其年方弱冠的时候即得到了充分地展现。

京江画坛与正统派的进一步疏离，得益于以张崑、顾鹤庆、潘思牧为

核心的创作群体在嘉庆年间的迅速崛起。在这一阶段，他们迥异时流的绘画理想和绘画风格仍源自“仿吴”进程的不断深化。张崑的中年之作逐步疏离文徵明的清明娟秀的面貌，而转以浓重的笔墨造就庄重而深沉的山水气象，“改宗石田翁，得其苍秀浑噩之气。”（《墨香居画识》）风格转向的意图是十分明确的，张崑写道：“国朝自王麓台司寇以绘事名海内，士大夫莫不翕然宗之，号为‘娄东派’。次则务为恬澹者，曰‘宗恽南田’。好为俊逸者，曰‘宗王石谷’。至元明诸大家直置之不顾矣。吾乡潘莲巢（潘恭寿）起，乃追踪文氏法，而予与仞斋（郭树亭）则力以白石翁为宗，远溯梅花，直接正派。时人未之许也。”在此，张崑在批判“正统派”固步自封的同时，肯定了自潘恭寿以来京江画家迥异时流的创作趋向，并更自觉地以“吴派”风格作为对抗正统派、积极建立自身风格体系的借鉴手段。与张崑“可相伯仲”的顾鹤庆、潘思牧同样也进入了师仿沈周的阶段。蒋宝龄在《墨林今话》中的“落笔浓重，展卷了然，望而知为京口人”评语，表明了京江画家业已形成了相对统一的风格特点。丁洪则在《京江画征录》中向人们展示了嘉庆、道光之间京江画坛上前所未有的盛况：这是由血缘、姻亲、师生、友朋所组成的画家群体，除了张崑、顾鹤庆、潘思牧之外，第二代画家如张深、几谷、周镐、徐体微等也已粉墨登场。同时丁洪也立于地域的观念而骄傲地记录了这样的事实——在扬州衰退之后，京江画家已经通过仿吴而初步形成了自己的面貌，甚至上升为一支可与正统派相抗衡的群体力量。

四 “京江画派”的艺术特色

嘉道年间京江画家的仿吴并非仅仅停留于导流疏塞或“过而问津”的层面，并非满足于复述前人的成果或表明保守的或向后看的姿态。画家们不仅视“仿吴”为一种与正统派疏离的另辟蹊径，同时亦将实践中的经验和结论有效地转化为创造原则。镇江的张崑、顾鹤庆、潘思牧等无疑是其中的代表，在他们的作品中，“仿吴”不是取巧而空洞的观念或故作姿态，而是落到实处的风格推进。藉此他们既是传统的追随者，亦是“新”趋向的导引人。“角色”转换的进程——从“古代典范”的追随者到同样成为“典范”——可以视为仿吴不断深化、延伸的结果，而致力于自我风格“立”的努力也使得先前以“破”的目的而引入的“仿吴”变得更加锋利。于是我们就不难解释嘉道年间“京江画派”在江南的急速窜升，以及由此引发的对画坛旧有格局更具冲击力与颠覆性的连锁反应。

嘉道年间在绘画理论上倡言“务实废虚”已非鲜见，即便是“正统派”中也有“欲振起北宗”者。但在实践中真正得到落实并取得显著成效的当推“京江画派”所创制的“实景山水”。

始自嘉庆末年，张崑有鉴于“四王”传派拘泥于“元末四家”的形式趣味而日渐“气象微也”，决意像宋代画家那样在作品中表现自然的魅力与法则，由此超越元代，在对传统的追根溯源中试图恢复一种严谨的创



金山(京口三山之一)

及時行樂得其環中我心
寫今先生高風
按畫史丹徒唐耀卿善寫
生與潘恭壽為友此幅摹繪
入神信其言之不謬也
先緒中主長陶澐堂識於
東湖學舍

東帶風裁想見之宛然
改少年時一圖到底幾學
寫出人間老眼師心語來
卷老先生行卷者 吳一
恭壽先生行樂圖
丹徒唐耀卿書



清 唐耀卿 潘恭寿造像



清 张崑 王文治乐水图

作态度,表达人与自然的亲密无间。起初张崑的仿宋之作大多是通过唐寅而对李唐风格的追摹,这是一种山中之景的表达方式,丘壑稳重,结体坚凝,体现着自然的“生趣”,与正统派“松秀韶俊”的山水形象进一步拉开距离;笔墨也随之由表现性转向描述性,用于塑造或描写外形,并因笔墨多次的积染而产生丰富的质感与“沉郁浓厚”的效果。晚年的张崑已完成了从对范本的重视到对自然尊崇的内在视点的移转,隐居的题材自然地取代了那种“虚构的北方山水”。从宋代样板那里借鉴创作手法让张崑懂得了如何更接近自然,而不是为另一陈法所拘。独立面对自然,并将对自然的直接经验或最初冲动记录下来的结果,使晚年的画家甚至发展起一类表现自然界瞬间魅力的写实性画作。

在《习苦斋画絮》中,“苍寒”的张崑、“恢奇”的顾鹤庆、“沉厚”的潘思牧,同是戴熙推崇的嘉道年间可自立堂奥的山水画名家。较之戴熙个案式的褒奖,《墨林今话》的作者蒋宝龄则更注意对京江画坛整体面貌的归纳,他在肯定“京江画派”价值的同时,认为其迥异时流的特点还在于“落笔浓重”,尤其是在描写本地山水题材时,这一笔墨特点常常被发挥得淋漓尽致。

诚然,以地域传统而言“落笔浓重”与“写本邑山水”自有先贤,甚至可以上溯到北宋的米芾。在京江士人与画家的心目中,“米氏云山”是造化与人为秩序完满结合的产物。由此“米氏云山”不仅培养起本邑画家对浓重墨色的持久兴趣,同时由于它对地域景致出神入化的表现而激发了以本邑山水为题的创作热情。至清代,被推为京江画坛“逸品”之代表的笪重光,其关于“实景”的理论自然也成为京江画人珍视的遗产。

1789年潘恭寿的《五洲烟雨图》(天津市艺术博物馆藏)即是在笪重光的原则下,开始参照京江南郊五洲山的地形地貌,将“米氏云山”作更实景化的修改。潘恭寿有意回避了惯常之突兀而呈尖锥形的“墨山”,山峦与云雾的安排比较依循地形的实际形态而不是仅仅体现既存的构图法;“米点”也并非完全是风格化的标志,更具有表现山体起伏与合乎山石质感之妙用;与此同时画家也对应于鹤林寺等景点,以添加诸如宫宇楼阁的细节来强调地点性。

从1817年的《仿米山水扇》(定远斋旧藏)与1821年的《山水扇》(同前)来看,张崑的仿米作品显然是这一实景化努力之沿续。张崑以淡墨渲染远山,而将原先横向施用的“米点”发展成圆形状的墨点来描写近景、中景的烟树。烟树丛中隐现着的城楼与城墙,以及尖塔、连拱桥、穿行的舟艇等细节描写,似乎是对本邑山水形势的着意描写,并意图将早已样式化的风格重新回复为一种“墨色浓重”而写实的画风。

潘思牧的《夏山烟雨图》虽明言师仿高克恭,但更倾向于地方性的经验。在山中穿插殿宇佛塔,四周衬以松树,具有地标的意义,而下半段临水的茅屋、结网的渔夫等世俗化场景都是传统“米家云山”从未涉及的主题,画家将它们引入画面并详加描写的结果,也意在将“米氏云山”落实为一种地方性的写实风格。

由此可见,无论是张崑、潘思牧,抑或是京江画派的其他画家,皆非“米氏云山”风格的步趋者,在他们心目中“仿米”不是为了显露渊博的知识背景或某种身份的象征。除了以此表达着对地域传统的敬意之外,在他们的作品中,风格和现实的经验被有机地熔铸在一起,成为不可分割的合体。在更多的时候他们以一种克制的态度来对待“仿米”,使之成为关乎确定地点——本邑山水的特殊描述法则。

注重“实景”不仅使京江画坛的面貌更趋独立,本邑传统得以“激活”,也让京江画人充分肯定自我而能“家自为法”。京口名胜图无疑是“京江画派”“实景山水”创作中最具魅力的作品序列,以致于此一题材长时间成为了京江画人的“专利”,而“他处擅画者终不得其苍厚深远之意”。京江画家不仅通过作品试图唤起观众对历史、文学和宗教的联想,同时也努力以描述性的笔致来细腻生动地展示本邑平淡而实在的景致。事实上,这类作品的成功与否依赖于画家平素对于景致特点的了解,以及合乎地貌特性的实景化描写的精准度,如张崑对本邑地标“京口三山”的描写,即放弃了多数画家视为风格之本的程式化笔法,是画家脱古求新,贴近景物特点并追求实景化表达的具体成果。将“京口三山”绘为一卷同样是张崑的一项创制,由此确立起一个值得京江画人骄傲与记忆的范式:整个图卷犹如一幅京口名胜的“全家福”照片,亦如是一首对本邑山水的赞美诗篇。

在张崑的图式成为“楷模”的过程中,顾鹤庆、潘思牧的作用也不容忽略。《墨林今话》将张崑、顾鹤庆同视为“新焦山形象”的缔造者。潘思牧对张崑图式地修正则更符合道光年间京江人对“京口三山”形势的流行观点:“以形势而论,金、焦得镇城远势,而北固则如在肘腋间”,并最终确定了“京口三山”范式。“京口胜景屏”则是潘思牧的另一“发明”。

活跃于道咸间的周镐是“京江画派”第二代画家中的代表,他同样热衷于描绘本邑景致,而添加生活化的细节使其作品较之前辈画家更显得平易生动。事实上,在画家“家自为法”和来自地方的对真实再现的互动中得到确立、巩固的“实景山水”创作,仍是“京江画派”晚期画家主要致力的方向。诸如张崑、潘思牧的弟子几谷、李誉、潘圭,以及再传弟子六澹、左清、李枚,所作“京口三山图”或“京口名胜图”无疑皆遵循着张崑创立,后经潘思牧修正而定型的范式。

五 “京江画派”的后期画家

张崑首创,以顾鹤庆、潘思牧为骨干的“京江画派”,至道光、咸丰年间已发展为阵容庞大的画家集群,人数多达数十人,遍及江浙各地,俨然成为晚清江南画坛的一支新军。“京江画派”的后期画家,在地域来源上早已不限于本邑范围,然他们的作品仍充分地展现出对京江地区山水地貌、艺术传统的敏感和自信。因此“京江画派”后期画家的艺术取向,仍以师法两宋、明代“吴门画派”为主,基本保持了“落笔浓重、丘壑严整”的画派特色。而在另一方面,又因画家的相异师承,创作的不同侧重,从



清 张崑 水月松涛图



清 张深 北顾山图



清 张鏐 桂阴纳凉图

而导致了画派内部丰富的变化和支派的特色。

师法潘恭寿、潘思牧画风的京江画人，在道光、咸丰、同治三朝仍为数不少，但出色者皆出自潘氏族群。潘岐为潘恭寿之子，山水笃守家风，惜早逝。潘圭为潘思牧之子，题材风格未脱乃父规模。

道光朝之后京江画坛的花鸟画创作，除了受到宋“院体”、明“吴门画派”、扬州诸家的风格影响外，继承黄鹤衣钵者也不在少数。同瑞“画师黄石屏，尝以百纸临摹，一笔偶逊辄易去。人物、山水、花卉靡不精妙，往往著纸欲活，气韵天成。”鹤年是驻防京口的蒙古族人，花卉翎毛略师黄鹤。

京江画派后期诸家中宗法张鏐者人数最众，在来源上又可分为家人、学生，以及各地虽未有直接师承关系但画风述法者等。在具体的风格取向上，或学张鏐早年之作而工细有致，或法张鏐中年风致而沈厚秀润，更多的则持守张鏐晚年画风的风格维向。

在张鏐家族中，善画者甚众，有文字记载的几近十余人，是晚清京江地区最大的书画家族。但能脱出张鏐规范而自成面貌的当推张深，其余大多步趋陈式而未有发展。张深是张鏐的长子，“能传家学，17岁即工画。”早年即能得“其父之意而又稍变”，中年后注意观察自然，“往来南北，所过山川形势悉能图之，非仅求工于一水一石。其学皆求实用，即绘事可见也。”晚年则以吴派后期画家的简淡的方式，去消减其所宗仰之宋体的繁缛，作品兼带青绿山水的古意，独具一种文秀而抒情的格调。张瀚，张鏐侄，“仿夕庵画甚肖，惟多小品”，丁琪在其《雁荡灵峰扇》（镇江博物馆藏）跋中又有：“张夕庵子侄中能传其衣钵者仅云谷一人，其仿夕庵扇头小幅毫发不爽，大幅则气韵远逊。”张灏，张鏐侄，作品绝少，《溪山观瀑扇》（镇江博物馆藏），深得夕庵精髓，丁琪亦有“得夕庵遗风，工雅静穆，深得薪传，远过公门桃李。”郭瑚，张鏐外甥，书画皆仿夕庵，得秀润之致，几欲乱真，异于寻常桃李。郭琏，郭瑚弟，“山水亦仿夕庵，亦甚工整”。

在张鏐的画弟子中以明俭、徐体微和睢清最为称著。

明俭（？—1866）为京口小九华山真武殿僧，“山水墨彩沉郁，下笔如风”，似从张鏐晚年画风中化出。中年后壮游江南名迹，逐步形成自我面貌。晚年的明俭从对风格的偏重转向对本邑山水的观照，但严整的丘壑形象与墨色的反复渲染仍造就了沉郁厚重的作品特质，是“京江画派”后期“雄强风格”的代表。明俭在道光、咸丰时期的江南也颇具影响。释玉崖，北固山僧，“山水清劲，大幅挥洒淋漓，几谷弟子也，惜早歿。”余钟灵，诸生，亦工山水，“参以几谷法，笔致浓秀，饶有远神。”

徐体微（1772—？），京口西津凌江阁道士，是张鏐的诗画弟子，还充当了张鏐卖画代理人的角色，作品未脱乃师风范，“山水沈厚浓致，有幽并之气。”睢清（1803—？），字心泉，“读书屡试未售，邑人张鏐爱其才，授以画法。后为夕庵入室弟子。善写生，尤工山水，尝作巨幅笔致苍古而出以自然。”

画风述法张鉴的还有：陈泳，本姓吴，字花农。少时为铁柱行宫僧，名高谨，字莲岳，后还俗。山水师仿张鉴，气势沈雄，笔墨苍厚，是得真精神者。“又得文五峰之俊逸，沈石田之沈厚，渲染设色不愧古人，间有多用墨处，时有范宽之目。”唐淳，字朴园，江都名家，山水仿张鉴，一步一趋，为专事模拟者。殷娘，字心庵，善山水，得张鉴工整之法。袁际昌，山水工细有致，醉心张鉴早年风范。明辰，字问樵，扬州建隆寺方丈，以琴名江南，善画山水，亦似张鉴。

周镐是“京江画派”后期画家中的佼佼者。擅长山水，笔势雄浑苍劲，设色精湛，色调明快。皴法异常，更精于用墨，常在浅显处用寥寥数笔焦墨，使画面气韵生动。构图亦常以能跳出前人巢穴致胜。晚年的周镐不断简化其绘画的形式结构，在注重山水真实表现的同时强调主观剪裁，并刻意发展起一种写意化的技巧。

周镐晚年的画格在“京江画派”后期诸家中最富创造力，“学者多宗之”的原因也在“其能出乎文沈唐仇之外也”，而《京江画征录》更有“吾乡画派先生为殿军”之称。然而从严格的意义而言，周镐的艺术虽有创新，但更多的仍是一种延续或称变体。因为它在相当程度上仍保留了“京江画派”固有的题材与风格特征，只是画家已敏锐地洞察到这样一个事实：即“京江画派”前期诸家的经典样式至道光、咸丰年间已普遍走向了工细、柔弱与过分装饰化，并针对于此而企图加以消减或修正。道光、咸丰两朝“邑中习周镐画派者甚众”。著名者有周燧，字南溪，工山水，周镐侄，生平均作巨幅而笔致超脱，皴法奇异，不落时派。胜昌汉，姓施，字琴夫，驻防京口的蒙古族人，画法专师周镐。黄兆禧，字祉堂，工山水，与同邑曹沂、周镐、明俭相契合，笔墨苍老酷似周镐，往往得意之笔较周镐有过之无不及。张芳，字孝杰，工山水，气韵雅致，魄力苍浑，师周镐。袁澄，字清甫，山水亦师周镐，秀逸过之，小景亦苍润可喜。

在道光、咸丰、同治年间的京江画坛上，一些画家虽遵循“京江画派”的原则，但风格更为折衷，未有派系却颇有特色。刘允升，字同村，诸生，山水追踪北宋，设色大幅尤无俗韵。曹士庆，字秋潭，山水宗明人。李均，字竹生，山水法文徵明、唐寅两家，以气胜，设色古淡。鲍敬堂，字立三，法“吴门画派”诸家。李莲生，字藕塘，诗画取法文徵明、沈周。曹沂，字逸云，号果子、浮玉山樵，兼学张鉴、顾鹤庆、潘思牧三家风范。李誉，字永之，画法元明诸家，均以清劲为主。本地画家中师从李誉者，有李永日，字杲生、李誉侄，尽得其学，惜早逝；张汝明，字教之，善山水，笔墨苍劲，李誉之高弟子也，惜年未永。



清 顾鹤庆 仿陆治山水图



名家名作赏析