

浅谈浙江山水画程式对我创作的启示

绘画专业 周亚山

指导教师 成联方

摘要：浙江（1610——1664），明末清初山水画家。本论文主要从浙江山水画所呈现的程式分析其山水画的成因，以徽州版画、社会环境、师友影响等方面分析，对浙江山水画进行一个探析，从而启发如何进行山水画创作。

绪论，在绪论中主要阐述选题意义、文献资料综述与创新点。

第一章，本章探讨浙江山水画风格，包括浙江的思想变迁，黄山、徽州版画对浙江的影响以及对浙江的交游状况进行综述。

第二章，本章主要分析浙江学派的创新点与不足之处。

第三章，通过对浙江的风格成因及浙江学派的得失分析后，本章以笔者学习浙江山水画的过程探讨如何把前人的学习方法运用到实际创作当中。

关键词：浙江；绘画风格；徽州版画；新安画派；黄宾虹；创作

一、浙江山水画风格

浙江的山水画风格极具个性，且影响甚广，“君未五十歿，画益重。其门徒贗作甚多，然匡骨耳。”

^①从“贗货甚多”可看出浙江当时的影响力非同小可。

放眼通观中国山水画发展，从二李青绿山水到五代以笔墨为主的山水再到云基本以线为主的山水，一次一次的尝试不同的效果，皆有显著成就，后面到浙江再把元以来的山水变得更加简约，这些尝试都基于传统的基础之上，可以用“复古”一词来说，为什么这样说呢，因为“北宋复古的青绿山水也远比以前的青绿山水要充实丰富得多。元人复古学五代的董巨，显然也不同于董巨，而创作出元人的特点，元人的绘画也正是继五代之后另一高峰。”^②观浙江的画，多以线条为主，基本无皴擦，我们回过去在看看唐以前的青绿山水，抛开色彩不管，其也是线条，但浙江的线条已不同那时的线条，浙江的线条已经变得有感情，有变化，有干、湿、浓、淡。

（一）浙江思想变迁在其绘画中的体现

浙江是安徽“歙之桃园人也……为邑中鼎族。”^③可知浙江出生富裕，但不属官宦家族。^④《江氏族谱》，浙江祖父在弘仁年幼时迁杭州，后又回歙县，浙江拜当地名儒汪无涯为师，因而浙江自幼受到良好的教育，且深受儒家思想的熏陶，其好友王泰徵在《浙江和尚传》中说，“铅槩膳母”，“一日，负米行三十里”，是当地有名的孝子，其母死后，仁人谊友馈送的财务皆一一偿还，因“不以我

凯风寒泉累人也”，可见儒家思想在浙江心中的地位。

浙江出生于公元 1610 年，处明万历三十八年，我神宗朱翊钧治政时代，当时的神宗不理朝政，



图 1 《冈陵图》浙江部分 手卷 纸本笔墨 29.2×358.5cm 上海博物馆藏 此图见于中国书店出版《浙江》画册，2010 年 11 月第一版，2010 年 11 月第 1 次印刷，第 16 页

下面的官党相争，整个文官政府基本进入停顿状态。浙江 27 岁的时候皇太极在沈阳称帝，建国号大清，三年后的 1639 年弘仁与李永昌、汪度、刘上延、孙逸五人联作了《冈陵图卷》（见图 1）给李生白祝寿，此卷以李永昌为首，其后为汪度、刘上延、孙逸，最后以江韬结尾，当是以年龄顺序而



图 2 浙江《松壑清泉图》立轴 纸本墨笔 135×60cm 广东省博物馆藏

作，亦可知浙江在当时已小有名气，此时的浙江还未出家，故署名为江韬；由此画可看出浙江的用线较为松散，不如他风格成熟后的挺拔有力，除松叶与山脚几丛小树外，全以渴笔写成，山体以侧锋皴擦，变化较少，风格近于李永昌段，当是受到李永昌的影响。

大清将主要兵力用于对明战争，在吴三桂等人的助攻之下，于 1644 明崇祯帝自杀，明就此而亡，虽还有部分抵抗势力，但也陆续被镇压；浙江在此时经历了满清入主中原，改朝换代的巨变，被迫生活在异族的统治之下。“在这种环境之下，中国知识分子所面对的，乃是两种选择：一为承受通敌卖国的耻辱，在新的政权中为官，另一个选择则是成为“遗民”，仍维持对前朝的忠诚”^⑤，不言而喻经过儒家思想熏陶的浙江固然选择对前朝的忠诚，他奔往福建，投靠唐王抗清（从浙江为明末诸生可悉知，他年起时还是有宦途向往的，当然这也和儒家的出世思想有关），直至随唐王抗清失败后，复国希望破灭，导致弘仁心灰意冷，加之对前朝腐败政治的感情并不深，最终于 1647 年在武夷山皈依古航道舟禅师，出家为僧，时年 38 岁，

但此时的浙江并不能静心于禅，他有诗曰：“衣缁倏忽十余年，方外交游子独坚。为爱门前五株柳，风神犹是义熙前。”五柳即是陶渊明，

可知浙江借陶渊明而思念故国之情。直到后来清朝的逐步强大，反清复明已是不可能，这才使浙江的心渐渐的平静下来，从浙江后期的一些作品中所呈现出的那种静与稳可看出弘仁一心与绘画创作当中，如《松壑清泉图》（图2），此幅图是浙江风格成熟时期的作品，对比《冈陵图》（图一）可知，用笔也别于以前的方式，较之更加的具有力量感，笔墨的浓淡变化明显，总之画面中浙江学习他人山水画风格的影子已完全融汇于自己胸中，形成了浙江简而阔，似几何状的山水画风格。技术已不再是浙江所要显现的东西，而是成为自己思想传达的工具；静观此画，一股冷静之感袭来，整幅画面又是如此的稳重，与世隔绝，远离城市的喧嚣，这恰恰又是浙江内心平静的反映。

（二）对浙江绘画影响的画家

有论者从倪云林入手分析对浙江山水画的影响，而我们从云林与浙江的用笔上看，云林多“拖泥带水”，浙江则是刚直而生率，浙江的此种画法多受同乡人程嘉燧的影响。程嘉燧（1565—1643年），字孟阳，号偈庵、松圆，安徽歙县人。青年离家，初寓武林，后侨居嘉定（今上海）约四十年。他在去世前四年回到家乡新安。他与唐时升、吕坚、李流芳被称为“嘉定四先生”。孟阳和当时文坛之首钱谦益、“一代词宗”吴梅村关系甚密，吴梅村把程嘉燧、董其昌、王烟客、王元照、李长蘅、杨龙友、张尔唯、卞润甫、邵僧弥九人称为“画中九友”并作《画中九友歌》以记之。

当时的嘉定是以董其昌为首的“松江画派”活动重地，且董其昌在其《南北宗论》中大大提倡元四家，特别是倪云林的山水画法，对明末以后产生极大的影响；程嘉燧与董其昌同时，且经常往来，“程嘉燧还藏有倪云林的《霜林远岫图》，董其昌曾亲临他家观赏这以名作。”^⑥故受董其昌影响颇大。从现存的一些画作中可看出，程嘉燧当是在云林画法中下过很大的功夫，龚贤在一幅《山水》题跋中说：“孟阳似云林”，我们也可以从现存孟阳的画中可窥其此面（见图3），实有云林意趣，但比云林更简阔，更生秀，线条也更刚直一些。程嘉燧晚年回新安老家，对以云林画为宗的新安画派的形成有一定的影响，龚贤题画云：“孟阳开天都一派，至周生始气足力大。孟阳似云林，周生似石田仿云林。孟阳程姓，名嘉燧；周生李姓，名永昌；俱天都人。后来之方世玉、王尊素、僧浙江、吴观岱、汪之瑞、孙无益、程穆倩、查二瞻，又皆学此二人者也。诸君子并皆天都人，故曰天都派。”



图3 程嘉燧《仿倪山水》

天都派及新安派的前身，龚贤对浙江知之较深，他说浙江学程嘉燧，定有依据；黄宾虹《黄宾虹文

集——题跋编》也认为程嘉燧是开新安四家（浙江、查士标、汪之瑞、孙逸）之祖；浙江出生时孟阳已45岁，且声望如此之高，对浙江的画“亟称之”，又同是歙县人，孟阳于1640年归老家歙县，当时浙江31岁，也就是在作《冈陵图卷》后一年，此时浙江也在歙县，且小有名气，如此名望之士荣归梓里，浙江定会前去拜见松圆老人，这对浙江的影响是很大的；就如同董其昌提倡云林的画，影响明后一大批画家学云林一样，孟阳的这种影响也使浙江向他靠近。孟阳的画前期“清润”，晚期“萧瑟”，对浙江影响较大的则是他晚期的作品，孟阳晚期的作品惜墨如金，枯笔皴擦，有的山体以几何形构成，这和浙江后来的笔墨形式相似，只是后来浙江把这种画风与黄山相融合而发展到极致，变成“极瘦削处见腴润，极细弱处见苍劲。”

另有一人不得不提，即是汤燕生，汤燕生如桥梁一般，存在于浙江与萧云从之间。汤燕生（1616—1692年），字玄翼（元异），号岩夫、黄山樵者，江南太平（今安徽黄山）人，一说姑苏（今苏州）人。汤燕生跟浙江一样是明诸生，在明灭亡后，清初在芜湖隐居，教书自给。他精篆隶，善山水画，究心易理；他有高尚的气节，据说他每听到关于前朝的事情就会嚎啕大哭。著有《商歌集》，不传。汤燕生与浙江关系甚好，他亦与萧云从关系甚好，萧云从（1596—1673年），字尺木，号于湖老人、无闷道人、默思。安徽芜湖人，他擅长山水画、版画等，是明末清初姑孰画派创始人。其父肖慎余，为明乡饮大宾，懂绘画。云从幼而好学，“笃志绘事，寒暑不废”。汤燕生隐居与芜湖，尺木亦在芜湖，两人交往频繁，在可见资料中，汤燕生总是以一种桥梁的形式存在与浙江与萧尺木之间，浙江于萧云从皆尽心于绘事之中，汤燕生定会介绍两人认识。浙江晚年也有几次去过芜湖，从萧尺木跋浙江《黄山山水册》与是汤燕生在萧尺木《青绿山水》上的跋中可看出，浙江与萧云从之间是有见过面的。

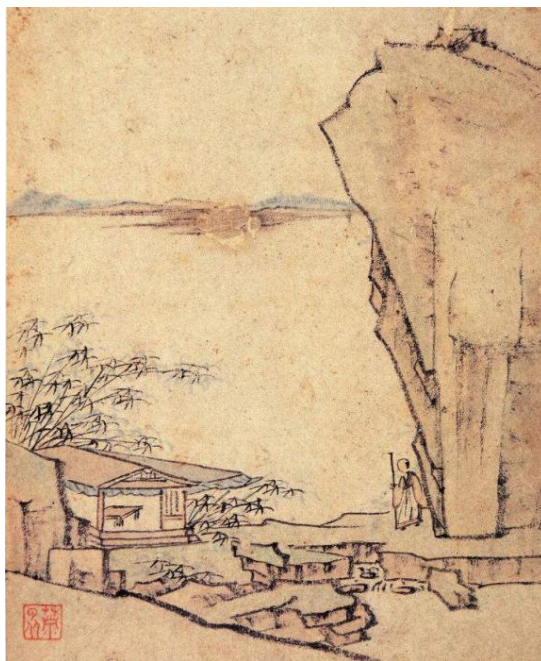


图4 萧云从《山水册》

从萧云从《山水册》（见图4）可看出其与浙江画风骨体差不多，只是浙江更加的突出几何体且皴擦较少，而萧云从则方折之中增加的一些皴擦，二人皆是挺拔而简阔的线条，我们可以从浙江众多山水册中

看出他于尺木之间有众多相似之处，浙江画的特点尺木皆有，只是浙江在风格上要更为极端突出。浙江与萧云从的关系，多有论者认为浙江师从萧云从，实则不可信，陈明哲在《浙江和萧云从关系考》^⑥中，已极具说服力的证明了浙江与萧云从不存在师从关系，而是互为影响。对浙江绘画产生影响的人当然不止这些，介于论述方便，将在下面在作分析。

（三）黄山对浙江绘画的影响

浙江于 1647 年出家，其后两年社会逐渐恢复稳定，清兵对复明者的追查也日以平息，因此激起的浙江思念故乡之情，故于 1649 年由武夷回到黄山；虽已没有亲人的牵挂，但徽州是生养浙江的地方，且在明统治下时就已结识众多好友，多年未曾谋面，亦对友人特别的想念，且浙江又是以绘事为业，回徽州自然的他最好的选择。浙江以倪云林为师，他有诗曰：“…迂翁（倪云林）笔墨予家宝，岁岁焚香供作师。”^⑧倪云林山水画多写太湖一带风光，太湖是云林的家乡，故浙江向云林学习写家乡风貌；黄山的独特景观一直都是人心所向之地，生活在徽州的浙江固然以写黄山之景为上。“黄山虽自古有之，然自明末晋门和尚开辟之后，才为游人带来方便”^⑨。晋门和尚的到来，建造禅寺，给游人带来了食、宿、行的方便，黄山才正式成为游览之地。浙江又为僧人，当时寺与寺之间僧侣可互相“挂单”，也就是可以借宿于此，且浙江又是一位画家，必然得到尊重，为此浙江到黄山就比较方便，此为浙江游览黄山提供优良的条件。



图 5 浙江《黄海松石图》立轴 纸本设色 198.7×81cm 上海博物馆藏

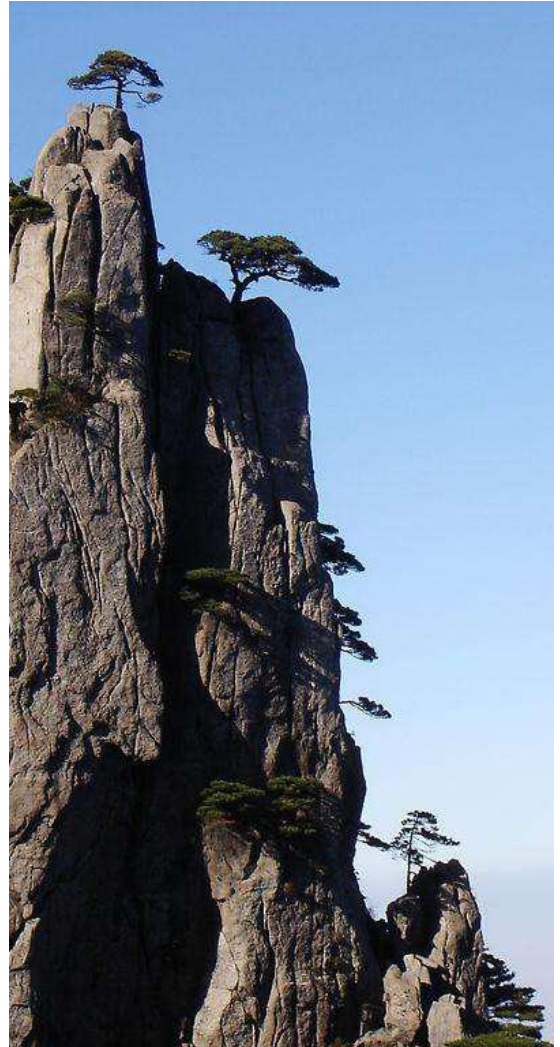


图 6 黄山实景照片

从黄山实景可看出（见图7），黄山石头奇特，几乎是一块整石拔地而起，耸立在我们的面前，在山头有碎石堆垒，除了山脚会有丛杂草木外，山头只有有在石缝中会有长着几株松树，或倒挂、或悬空，皆十分突出。浙江无不为此绝佳胜境所折服，他长时间写生于黄山上，对黄山的观察甚为深入，浙江眼中的黄山并非我们眼能看到的黄山，一山有一山的灵气，浙江恰恰抓住了黄山的灵气，浙江长期以来的绘画风格刚好适合于表现黄山的形态，心手相应合二为一浙江创造出了新的属于自己的绘画风格。



图7 黄山实景图

在黄山期间，浙江写来多处黄山之景，每写一景皆一一标记，有《黄山图册》（见本节后附图）传世，查士标跋《黄山图册》云：“浙公画入武夷而一变，归黄山而益奇，昔人以天地云物为师，况山水移情于绘事有神合哉。常闻读万卷书，行万里路，乃足称师，今观浙公黄山诸作，岂不洵然。”



图8 浙江《天都峰图》立轴 纸本墨笔 3.7.7×99.9cm 南京博物院藏

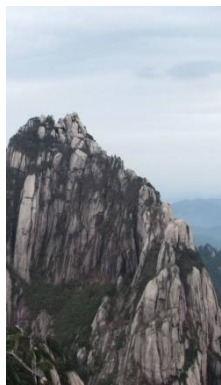


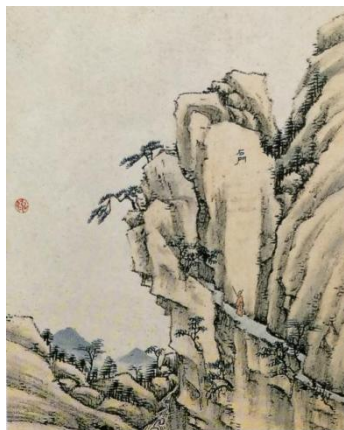
图9 天都峰实景图照片



图10 黄山实景图照片（二）

我们可以从现存的一些浙江画作中以黄山实景照片做对比（见上页图5与图6），画中山脚的老树虬根，山上的几何状石块的垒叠，耸立而起且陡峭的山，老松倒挂于山崖，与实景相比并无两样，可见渐公游黄山甚得黄山之真性情，石涛说：“公游黄山最久，故得黄山之真性情。即一木一石，皆黄山本色，丰骨冷然生活。”再如《天都峰图》（图8）与《天都峰实景图照片》（图9）、《黄山实景图照片》（图10）对比，实景图中，山脚的大块方形岩石，越往山头，石头越小越碎，浙江的《天都峰图》将这些特点很好抓住加以夸张，其创作后的结果是对自然的归纳与总结，如方块一样的山石并非凭空得来，这恰恰是黄山的本来面貌，大师对大自然的观察到底还是不一样的。此外我们还可以感受到浙江的创作要比看黄山的实景照片要生动得多，似乎让人可游于其中，这不就是郭熙所言“可行，可望，可游，可居”吗。浙江此幅《天都峰图》的用“笔沉厚高古，结构严谨，笔墨高秀”^⑥，已是浙江山水画风格极具成熟时期的巨作。

下十二图选自浙江《黄山图册》，见于陈传席《弘仁》，河北教育出版社，2004年5月第一版第一次印刷，第105页。



（四）明末清初徽州版画对浙江风格的影响

明代书业非常发达，到处都是坊肆林立，各种刻家蜂起，全国两京十三省，几无地不刻书，官、私、坊三大系统并皆兴盛，以书籍插图为主要存在形式的版画艺术也由是大兴，明中叶以后，更是呈现前所未有的大繁荣局面，万历更是其中的黄金时代，地处南方的徽州更是独霸群雄，周芜编著的《徽派版画史论集》中有载“附有插图的书籍，不仅是文人学士的案头必备之物，而且深入到人民群众之中。

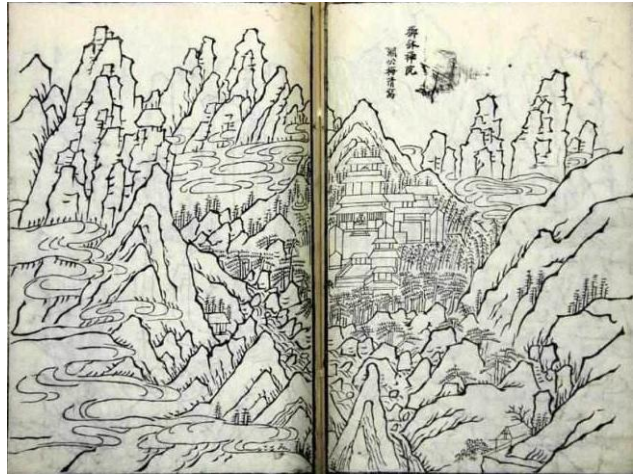


图 11 清康熙年间徽州方志中

“从‘四部’（经、史、子、集）到一般的儿童读物，都附上插图，有时还附以与内容不相干的一幅精美图画作为书的封面。出版的小说、戏曲以及文学、历史、地理之类的书籍，往往附有大量的插图。”可见当时版画的影响是极大的，可类比我们今天所印制的书目，各种插图美画；忆想儿时课本上配图于谦《石灰吟》“粉骨碎身全不怕，要留清白在人间”的兰竹图，现在还依稀浮现于脑海之中，曾也照着课本描摹。南怀瑾在《易经杂说》一书里曾说过一段话，大概讲的是这个事物发展的规律都是一样的包括我们每天的生活，现在所发生的一切在以前也发生过，他只不过通过另外的一种形式，所谓“会古通今”就是去掌握这种规律，在以这种规律来指导我们的生活。可以用一种我们所熟知的事情来举例，比如说一年有四季，我们把一年分为十二个月，这四季会分别在这十二个月的哪几个月份我们基本能知道，这个规律就是像这样。



图 12 丁云鹏《山水图》



图 13 丁云鹏《墨谱画稿》

徽州人重商又重文化，浙江出生“鼎族”，固然自幼饱读经史，“他拜当地名儒汪无涯为师，学习五经”，浙江处在当时的文化背景下，其“五经”之中当也会有插画美图的相伴，

自幼耳濡目染，期间亦不会少好奇描摹图画之事。晚明一代，中国最佳的雕版印刷即出自徽州，

最精致的纸、笔、墨也是此地所产。比浙江年长六十三岁的丁云鹏多参加木刻版画的绘制蓝本工作。总所周知，在当时要见到前代画家墨迹是很困难的，不同于今天的高清图片或者高清复印范本，虽不是原作，但亦可窥其原作面貌七八分，到浙江他们那一代的时候，要窥其大师画作多以版画的形式传播，浙江学画的时候当亦如此，我们对比丁云鹏的画与以丁云鹏的图画作为蓝本的木刻版画，可得出木刻版画“空得其形”（如图 12、13）^⑩，其中的皴擦全无，这已经是一种提炼后的结果，丁云鹏可能为了便于木刻版画而在绘制蓝本的时候而形成一种习惯，皴擦在木刻版画上是很难表现的。随着木刻版画的大规模发展，其流传亦变得广泛，从而影响亦广泛。

浙江早年在创作的时候当是以木刻版画为范本进行“创作”的，其好友萧云从亦从事版画的墨稿蓝图绘制工作，对浙江是有影响的；从浙江的山水画中不难看出，版画的大量留白与以线条为主的程式被浙江运用到他的山水画的创作中，加之师古人，师自然，师造化，而中得心源，形成了具有当地特色的画风，从而得以传承，为何这一画风得以传承，这大大的因该画风因地制宜，最适合表现当地的自然风光（黄山）。

二、浙江学派的得失

浙江的山水画自成一家，风格明显且有法可寻，加之明董其昌对元四家之倪瓚的大加提倡，董其昌居嘉兴之地，嘉兴为徽商常至之地，且董之名声极大，这无不对徽商的审美雅俗有影响。故云林画成了徽商对画雅的断定，浙江属徽州之人，且格近云林，徽商买不到云林的画就只能“退而求其次”去买浙江的画，因此浙江的名声越来越大，“江南人以有定雅俗，如昔人之重云林。然咸谓得浙江足当云林”^⑪。清初之际，遗民画家众多，经历基本类浙江，都很注重气节，故其志相投，浙江又是一位先行者，固然以浙江为楷模，学浙江的人也越来越多，为卖画而伪造浙江画者亦多，周亮工谓之：“（浙江）画亦贵重，其门徒贗作甚多，然匡骨耳”，可见当时浙江的影响极大，因此形成了以浙江为首的“新安画派”，至康熙年间，“新安画派”趋于鼎盛，但因地处偏远，大部分便随徽商散居外地，新安画派也逐渐消散，但确对江、浙等地产生巨大影响，如扬州八怪的形成等。

新安画派至近代以来启发了以黄宾虹为首的一批画家，也标志着新安画派的重新崛起。

（一）清初学浙江者之得与失

晚浙江 23 岁的郑昉（1633—1683），字慕倩，号遗甦，别号雪痕后人，安徽歙县郑村人。郑昉是一个很注重气节的人，固然及推浙江，其对浙江多以“浙公”、“浙师”称之。浙江圆寂后，郑昉四处搜集浙江题画诗，且以手抄之，可见其对浙江的崇敬之情，亦可知浙公的威望。郑昉的山水画是浙江亲授的，从四幅郑昉的山水画（图 14～图 17）中明显可看出极似浙江的《黄山图册》，果然名师出高徒，直承浙江之格。陈传席在《中国山水画史》中说郑昉“开始似浙江，而上追云林”，

从郑昉现藏于歙县博物馆的一幅山水轴中的确可看到云林的影子。总的来说郑昉虽同浙江一样有气节，但较之浙江要更为激动，在画面上的感觉固然没有浙江的静和稳，反过来说郑昉所失浙江的稳和静，正是自己面貌所在之出。



图 14



图 15



图 16



图 17

得浙江亲授的还有江注，江注，字允凝，号黄山长，安徽歙县人。江注是浙江之侄^⑩，经常随浙江一同出游，从江注号黄山长可看出，他经常游于黄山之上，加之师从浙江，写黄山之景更是得心应手，从安徽博物馆藏江注《陡壁丹台图》（见图 18）可看出江注的山水画及似浙江且得浙江之“稳”，施润章《允凝公诗序》中谓其“画逼渐公也”，江上锦也说他“允凝公注为黄海松石，手意闲淡逼渐公，此殆家学。”江注的画的确直逼渐公，无论是山石还是松，皆得浙江真传，与浙江不同之处在于浙江很少在画中作人物，这跟浙江的性情有关，亦跟他学云林有关，云林作画也不画人；江注可能在思想高度上要逊于浙江。



图 18 江注 《陡壁丹台图》



图 19 祝昌 《水崖荒冈图》

祝昌也是学浙江的，祝昌，字山嘲、山史、山公。安徽龙眠人。观祝昌画（如图 19），很像浙江的《披云峰图》，浙江画的风格多以简为主，像《披云峰图》这一类稍繁密的并不多见，祝昌当是从此类发展，用笔很像浙江，只是他的画较之浙江要更加繁密一些；当然祝昌也有简的一类，但不多见，刚好与浙江相反；另外祝昌应该学过一些王蒙的画法，此幅图之中亦有此

感，可以说是用浙江的笔来画王蒙的山石；在当时的画家中无不以元四家为楷模，近取浙江而上追宋元，祝昌亦不例外，他也当知道单以浙江之法而作画是无意义的，所以他也尝试着去创新，吸收

他法，也有了些自己的面貌。



图 20 姚宋 《溪山茅亭图》

另外一个学浙江卓有成就的画家是姚宋。姚宋字羽京、雨金，号野梅、三中子、木石中间人，也是安徽歙县人，在当时浙江的名声之下故也学浙江，亦很像浙江，他也学过梅清与石涛的作品，但始终跳不出浙江的窠臼。姚宋在技艺上有多方面的才能，能在瓜子上画十八罗汉，成为绝技；然姚宋的山水（见图 20）更近于浙江的一些山水册，在浙江的基础之上并没有什么突破，其成就主要在于对学习浙江的忠诚，他学浙江而成为了浙江的翻版，很多“浙江真迹”往往出自姚宋之手，从另一个方面可以看出当时浙江的影响是极大的，因此姚宋精研浙江的技法图绘事以某生计。

受到浙江启发的人也很多，如查士标、汪之瑞、孙逸等，他们与浙江合称“海阳四家”，查士标、汪之瑞、孙逸都是安徽休宁人，皆受浙江的影响，浙江曾送《翠竹梧桐图》给查士标，其中还有孙逸的题诗；查士标跋

浙江《黄山册》中说：“今得浙公黄山诸作，岂不洵然。邗上旅人查士标跋。”可知他还是很服膺浙江的。还有程邃（1607——1692）他也受到浙江的影响，程邃，字穆倩，号朽民，又号垢区、垢道人、江东布衣、野全道者。安徽歙县岩镇人。程邃博学工诗文，在金石篆刻方面成就突出，和龚贤、查士标、梅清及大戏剧家李渔、学问家朱彝尊等交往密切。他的山水画在浙江的基础上结合新安各家之法，下图中（图 21）可明显感受到受梅清等人的影响，其将金石趣味注入了山水画中，以渴笔焦墨写山水，是最早一位以篆刻入山水的成功者；程邃是在以浙江为首的新安画派影响之下比较有自己面貌的画家，没有被浙江的风格所束缚，这与他从事篆刻有很大的关系，且很好的把篆刻上的技能结合到山水画的创作之中，就如同浙江的风格形成也融入了版画的元素一样。其他受浙江影响的人还有程正揆、戴本孝、梅清、原济包括在前面提到过的萧云从、郑昉等一批重要的画家。



图 21 程邃 《山静日长图》

因浙江“门徒甚多”，故学者众，从而形成了以浙江为首的“新安画派”，浙江作为一个创始者，其技法思想会于一身，因此浙江影响很大，别人要想超越他是很困难的，超越不了就只能在其中找一点来突破，如前面提到的祝昌；有的是忠实于浙江的技法如江注；也有的追求浙江的“简”，如汪之瑞的一些画，但出来的效果总是让人觉得“怪”；在其后的人中学浙江以是“今非昔比”，空得其形，而无“感同身受”，陈传席说浙江学倪的成功之处在于不似倪，李邕说“似我者俗，学我者死”，其理亦在此，我们在学习古人的时候不是为了成为古人，而是为借古人之法而成就自己之法，凡是

皆有出处，凭空而来是不可能有所成就的，开始学画画的儿童画的画跟学过多年的人画的儿童画是不一样的，绘画的过程中技法很重要，但技法的重要是为思想而服务的，有了技法的支撑才能把思想更好的传达，弘仁学宋学元，取古人之法而为己用，他很清晰的认识到学习古人的目的所在，得古人之法后自成一格，这才是一个学习者的目的所在。

（二）民国以后学浙江者的得与失

这里以民国为划分，是以黄宾虹的主要成就时期而论，如浙江是明末清初人，但其成就主要在清，故被列为清初画家；黄宾虹虽经历了清、民国、中华人民共和国三个时期，但其主要成就是在民国以后，故以民国为划分。自浙江以后中国的山水画发展一直处于停滞状态，直至黄宾虹的出现才把中国山水画推向另一个高峰。黄宾虹、汪采白等一批画家们在“新安画派”的基础之上结合时代特征，推陈出新，标志着“新安画派”的重新崛起。



图 22 黄宾虹 《峨眉道中》

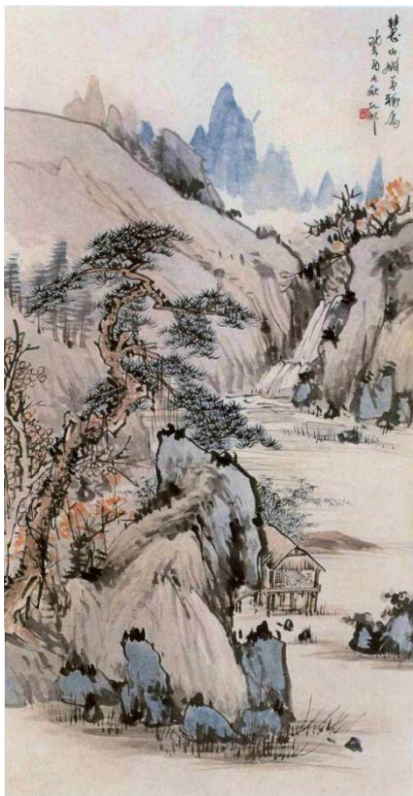
黄宾虹（1865—1955），名质，字朴存，一作朴人。笔名别署予向、虹庐、虹叟、黄山山中人。黄宾虹生于浙江金华，但祖籍属安徽歙县，在其前两百余年出了浙江这样的大师，倍感欣慰，固然要学习家乡之法，重振昔日之辉煌，从今天的影响来看，他不仅办到了，而且还把“新安画派”推向新的高度；黄宾虹之成就主要于重“以书入画”，“宿墨”为媒介，集“新安画派”之长，上追“北宋风骨”而自成一格，对今天的影响颇大。在此对黄宾虹



图 23 汪采白 《为惠如作山水图》

就不多加论述，今人研究已十分透彻，我主要对黄宾虹的学习方法做一简述，黄宾虹有一笔名黄山山中人，可知其寻浙江之步，写与黄山之上，黄宾虹所处的时代较浙江时交通要便利得多，故黄一揽中华之名山，凡有名山之处皆有涉足，这对黄的影响很大，浙江游黄山师造化而成一大家，黄游全国名山，造化亦深，固然是了不得。黄宾虹家庭富裕，所处圈子不乏收藏历代名画者，这对他的“技”与“眼”又是一种提升，“黄宾虹在60岁之前，作品功在临摹”^④，可知其雄厚的笔墨基础。黄宾虹不限与“新安画派”，他包罗重家之长，由他的《古画微》可知，他上追两晋、唐、宋、元、明，吸收各大家之精华，造化而用之。与浙江同时的安徽歙县人程邃善篆刻，其也受浙江的影响，故以篆刻入山水，程邃是最早的一位成功者，黄宾虹又属歙县人，故受程邃之影响，集大家之长加之“以书入画”，故成一宾虹。

黄宾虹高徒汪采白（1887—1940年）不言而喻是其中的佼佼者，他也是徽州人，有了清初徽州“新安画派”的良好铺垫后，汪采白固然要就近取法，去自己家乡徽州之法，其法为“新安画派”，



清初新安画派盛极一时，在民间固然收藏了不少“新安画派”的画，加之汪采白“出身徽州的民们望族”，固见到“新安画派”人的原作是很容易的，采白在执教于北京的时候对京城的收藏家与故宫收藏的名作皆一一观赏临摹。汪采白的主要成就在于以青绿之法（见图 23）而规黄山之面，在前面已有附浙江《黄山图册》，其中亦有青绿之法，但并不多，汪采白则以此而作深入探究，从而成就了他“新安画派”“殿军”之名。

从汪采白的作品中可以学到很多的创作方法，如汪采白《溪山清远图》（图 24）构图之处与弘仁《江山无尽图》一局部之处有很大的相似，故由此可得一法，在创作的时候，可借古人之构图稍作变动而作之，其后就在与自己的不断深入与学习，综各家之法而用之；在此幅山水图中汪采白并不失浙江之笔墨，只稍对浙江山水作变动，这可称其为“偷”，我们对大自然的学习

图 24 汪采白 《溪山清远图》 难道不是“偷吗”，我们以古人之山水为真山水而写之，其亦有所创造之处，能活在当世的一大好处在于，可任凭自己的造化，综前贤之长为己所用，这样艺术才能不断的出新机，如此反复的轮转，从而“取其精华，去其糟粕”，按照前人的学习之路必能走出一条适合时代发展的道路，其困难之处在于如何变通。

黄宾虹的另以高徒鲍锡麟（1905—1951），自君白，安徽歙县人。他在 22 岁的时候经许承尧等人介绍，拜黄宾虹为师。1935 年任教徽州师范，经常于黄宾虹书信往来，探讨画学与生活琐事，黄宾虹的许多作品都是托他代售及照顾黄宾虹在徽州的家属。鲍锡麟喜收藏古字画，凡得之画定一一读摹；鲍锡麟的画线条清晰严谨，构图类浙江，可惜英年早逝。



从事版画创作的赖少其，他的山水画“中西融合”，历史和现实决定了赖少其只能在这条路上有所建树；他与傅抱石、吴湖帆、唐云等人的交流中饱览众多历代绘画名作，其中有程邃、浙江、查士标等新安画派的一些作品，

图 25 赖少其 《泉清石鸣琴》

这些作品无不对他产生震撼，这促使赖少其向这些大师们靠拢，他在一幅山水画中题到：“余企图吸

收程邃、石溪、宾虹之长，写黄山之神，岂可得乎？”可看出他在新安画派大师们的技法中下过很大的功夫，他有诗云：“兵无武器难称雄，不学传统空唐突。”亦能看出他对传统学习之深；其后赖少其融入了西画艺术美学思想，自成一格，如他的《泉清石鸣琴》（图 25），他的山吸收了浙江少皴擦的方式以单线勾出，在山石上赋单色，远观整幅画，西画的味道显而易见，少有皴擦处类油画笔触，但亦不失中国传统绘画的元素，是从中国传统绘画中变出的一路。赖少其的出现将西画很好的运用到了中国传统绘画之中，自成一格，成为传统到现代过渡的中介者。

三、浙江对笔者创作的影响

由以上两章分析之中，不难看出，浙江风格成因主要有一下几个方面，其一，是“初师宋人，及为僧，其画悉变为元人一派，与倪黄两家，尤其擅长”。其二，向当代卓有成就之人学习。其三，因地制宜，其中包括从木刻版画中吸取营养和将绘画技巧与当地黄山自然风貌进行融合。其四是将以上归纳总结，融于山水画创作之中，即“集大成”。

笔者于一年前开始临习浙江之作，究其何因，大概是浙江画面的清新之感吸引了自己；前已论述浙江山水画的风格成因，现重观浙江之作，其“清新”之感以飘散殆尽，多以一种内心的修养呈现于眼，如前所述的“稳”与“静”，内心的平静，无杂念，故无波澜，必然是稳重的；如我们喝惯了普洱茶，熟悉其味道，改换武夷茶，自然会有所不适，当习惯于武夷茶后，知其味道了（笔者以“知味”记之），如同习惯于浙江山水的画面感；其后就要上升到另外一个层次，即“品味”，能“品味”则就是可辨其好坏，同于能辨别出画的好坏，这些皆属基础；其后才是“茶道”，何为“道”，“‘道’是老子哲学的中心范畴和最高范畴”^⑤，这则是一个形而上的问题，换言之就是思想上的问题，不可切身触碰得到，要把这个茶上升至“道”，不言而喻就是追求其思想层面的东西，所以，笔者初见浙江之作，初感是清新的，即画面给人的第一感受，它适用于普通大众；近而“知味”，知道浙江别于他人的风格，才能“品味”，品浙江作品的好坏，最终的追求是以心去感受，与弘仁思想共鸣，这样反过来再看弘仁的画，才会好受到那种“稳”、“静”之感。

南宋严羽在《沧浪诗语·诗法》中说：“意贵透澈，不可隔靴搔痒。”，眼高手低必然是隔靴搔痒，这也是我们当今分科细而带来的问题，我们也不必去责怪某某会堂上面所挂画雅俗的问题，反过来我们也只适合“纸上谈兵”，要各方面修养都提高，现阶段是办不到的，至少能“以天下为己任”的人必然也能“横眉冷对千夫指”。“子曰：‘工欲善其事，必先利其器。居是邦也。事其大夫之贤者，友其士之仁者’”^⑥，要学习浙江的画固然要从临摹开始，当然开始不必“事其大夫之贤者，友其士之仁者”，能把笔墨纸砚“事”好“友”好就非常不错，也非常困难，皆非一朝一夕之事；笔者天资本不聪慧，只有下笨功夫了。

（一）临摹浙江之作

浙江的山水画基本以线条为主，很少皴擦，皴擦越少，对形体的把握要求就越高，这对临习浙江山水画是一个很大的挑战，因此笔者开始临习的时候顾虑非常多，很是胆怯；虽然临习的是浙江小幅山水册，但动笔起来多是“腕弱笔痴”、“运笔中疑”、“欲行不行”等各种毛病，因此呈现出的临作形体是重心偏离的（见图 26、27、28、29），线条是软弱无力的，更不用谈精神的问题了，画中的笔墨轻重变化更是没有，远看似有浙江之感，近观则“物象全乖”、“类同死物”；初学问题总是很多，但也有很多进步之处，在此几幅临作中笔者对笔、墨、水、纸的掌控上有了一些了解，在选择毛笔上，笔者认为以兼毫为上，因兼毫弹性十足，蓄水量还可以，易于掌握，便于初习者；在选用的纸上，本人选用的是手工毛边纸，因为此之前的白描课上老师要求于生宣纸上作画，现转而在毛边纸上作浙江山水画自然不成问题，亦不用担心太多；最难的是墨与水的调和，稍有不慎所出之墨或太浓或太淡，此还需多加练习，如同做菜放盐一般，得在多次调适中把握感觉，因此当在笔墨的把控中多下功夫。



图 26 笔者临浙江《山水册》



图 27 笔者临浙江《山水册》



图 28 笔者临浙江《山水册》



图 29 笔者临浙江《山水册》

绘画过程中的不肯定经老师发现后，遂指导笔者临习石溪的山水画作品，“石溪的画以老辣、苍健见胜”^①，临习起来要轻松得多，其好友程正揆也说他：“间作书画自娱，深得元人大家之旨，生辣幽雅，直逼古风。”此“自娱”即说的是云林的“仆之所谓画者，不过逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳”，在作画的过程中有时候又不能太较真、太仔细，意在教人放松心态；故以石溪的山水画而练胆，自然是再好不过了，加之石溪山水画笔墨的浓淡关系明显，易于对比，对练习笔墨的把控能力有很大的帮助。



图 30

在此幅临习石溪的画作中(见图 30)，笔者最大收获在于对临摹有了新的认识，慧隆师曾教之，临习古人之作，不能求其一模一样，古人在世也未必能办到，重在整体气势的把握；这对笔者有很大的引导，故放松心态，着眼于整体大胆下笔，

遂成此作，可见较之以前大胆许多，在笔墨浓淡方面亦有很大进步，此外另一收获则是赋色，此之前不敢于画上赋色，担心附不好还把画毁了，就像现在不敢在画上题字一样；经师教之后，方知色当加少于墨，这样是为了使色变得深沉，不漂浮于纸上；赋色不可随意而为，必如皴法一般顺势而附，此可使画面变得协调，稳而不乱；虽知其理，然下笔后心手不应，染出一股僵死之气。不足之处还有用笔，从画面可知线条方折之处是僵死之状，平滑之处则是软弱无力，树叶湿烂，放远观之，形体亦是僵硬的，总而言之除稍大胆了点，前述的毛病皆有；遂停笔静心反思，深究何故，一日见张彦远在《论顾陆张吴用笔》中说：“…陆探微亦作一笔画，连绵不断，故知书画用笔同法。”说的是书画的用笔是相通的，所以知道自己笔弱无力是与自己字写得不好有关，因此为强其骨力去其“腕若”之病，于是倾心于习书之中，笔者曾见书法史上有“颜筋柳骨”之说，心想为强笔之骨力，那就在“柳骨”中寻骨吧，于是临习柳公权的书法，临的是他的《玄秘塔碑》；在绘画方面亦不敢放松，学浙江山水画者皆由浙江而上追宋元，尤其是元四家，笔者亦走古人之路，临习了赵子昂（孟頫）、黄子久（公望）、倪云林（瓚）的部分山水画作品，意于对画面整体把控能力与用笔能力的练习。



图 31



图 32 笔者临倪云林水

在对柳公权书法与元人山水画临习一段时间后，感觉略有长进，于是一试究竟，重回临习浙江的作品，同样以临习浙江小幅山水册为主，这事因为大幅作品临习起来比较困难，小幅作品容易把握整体，加之花的时间也不多，所以就以临摹浙江山水册页为主。在这一次的临习中（见图 33、34、



图 33



图 34



图 35



图 36

35、36)，显然较之前面的作品要更为深入，笔墨浓淡关系也有了一定的把握与认识，笔力也有所长进，特别自己对图 33 的临习较为满意，左边的石头前后笔墨的浓淡把握的很好，用线的力度虽有不

足，但较之以前要更有书写感，特别是在画树时候的用线，力度要充足得多；在整体的把控上也较之以前更为准确，总之比以前要生动许多，对毛笔上水的控制也有了更好的把握。不足的地方就更多了，苔点的点法很生硬，线条不够灵动，画面带有浮躁之气，看来自己没有静心与绘事之中。

谢赫六法有“随类赋彩”之说，姑且从字面理解，就是什么样的物体赋什么样的颜色，可实践起来还是不容易的，学习中国传统绘画赋色是必经之路，以墨笔问为主的画也是从赋色画中脱胎而出，浙江的画中亦不少赋色之作，故在下一步的学习当中，笔者将对附色作一个练习，亦可练习笔墨的关系，岂不两得。在前面临习石溪的山水画可知，赋色方便自己存在很大的问题，前面所临习的浙江山水册中也没有赋色练习，故开始进行赋色训练。左图（图 37）是第一张对赋色练习之作，先抛开用笔跟笔墨关系不说，在图中右下角的几株松树跟中间偏左的一庙宇的赋色上是比较满意的，但在山体的赋色上特别是以花青加墨的赋色让人感觉深闷，色不接于形，飘忽其上，



图 37 笔者临浙江《山水册》

因此导致画面脏乱，这是在调和墨与颜色时的比例不协调，墨压住色，使色出不来。随后又临习了多张浙江的赋色山水册，逐渐的对如何附色有些认识，亦将浙江笔墨山水册赋色练习，同时笔者也在书法上下功夫。其后临出一张自己尤为满意的临作（见图 38），在此幅临作中，线条的力度明显的有所增加，对形体的把握也较为准确，赋色亦合“随类赋彩”；黄宾虹“以书入画”，笔者笔力虽有所长进，书写之感却远远不足，总之在其后的练习中当以此为重点，将“技”练上去，只有技上去了才能为思想服务。

综合以上的练习，笔者开始尝试浙江的大幅山水立轴练习，在大幅的山水立轴的练习中，主要是基于对石溪，元四家等大幅上水练习的基础上，有了这些练习，对画面的整体把握亦不会太差，加之学习浙江的绘画风格，不练习浙江大幅山水是不能更深入的感受得到其精神的。遂购得浙江山



图 38 笔者临浙江《山水册》

水立轴《西园坐雨图》临本，选择此画的原因主要是在于浙江的大幅山水原大临本在市面上难以买到，唯江西美术出版社出版过两本弘仁近原大立轴山水，《西园坐雨图》为其中一幅，另外一幅为《黄山图》，其次就是因为此两幅山水轴皆有赋色，对赋色的练习刚有所把握，扩而充之于大幅作品中，将对自己能力的提升有很大的帮助。于是开始临习此画，共用了两天

的时间完成此画，一共上了三遍色，每上一遍都需要一段时间等待纸干再上一遍，因此多数时间于赋色上，在等待画面干燥的过程中亦临摹《黄山图》，下图为两幅临习后的结果（见图39与图40），在此两幅临摹作品中显而易见较之前的临摹作品要进步很多，在附色方面也无太大问题，跟着古人的学习之路走明显对自己学习山水画是有很大的帮助，在整体的把握中也趋于准确，笔的力度、线条的之类也越来越好。



图39 笔者临浙江《西园坐雨图》



图40 笔者临浙江《黄山图》

（二）本人对浙江的继承与创新

在第二章的时候已论浙江学派的得与失，得与失就是他们如何学浙江的山水画，从中笔者得到很多启发，故将此启发运用到实际创作中去，本小节通过自己创作的几幅作品来分析对浙江的继承与创新之处。

1. 创作《山水图》



图41 笔者创作《山水图》

此幅《山水图》（见图 41）的创作是在汪采白的《溪山清远图》（见图 24）中受到启发，在前面也有论述过，就是将浙江的山水画重新组合在一起，在加以自己的创新；这里所作的这幅画是将两幅浙江的山水册结合在一起，因此多半是临摹的，然后赋色，在其中自己也编造了一些山石，出来后的画面效果还算协调。介于第一次创作，因而画面显得有些拘谨，太过于小心翼翼，对纸的熟悉度也不够，导致赋色的时候，颜色跑得太开，远处的山颜色稍艳了点。创作此画的时候笔者的想法是这样的，将浙江所有山水画视为一座大山，观看浙江山水画的过程即是游于此山中，创作所用的两幅山水即是此山的特点所在，使我记于心中，故以浙江山水画为真山水而写之，能活在这些大师以后的好处就在于，可以将所有大师的精华之处学来为己所用，只是这个过程需要花很长的时间，目前笔者还在处于初级阶段，即多加临摹与提高认识，这是非常重要的，在回顾第一次开始临习的时候自己根本不知道要临摹些什么，就知道单一的照葫芦画瓢，画得像就可以了，对笔墨的认识基本全无，换言之就是以基础素描的思想来临摹中国传统山水画，对笔的力度更是看不出来，直到后来见多了古代大师的画作，才渐渐的感触到这些东西。

2. 创作《山水轴一》

这幅山水轴（见图 42）的创作笔者结合了“浙江山”这一座大山里面的众多特点，其中有浙江的山水卷、山水册、山水轴，用笔基本是按照浙江的感觉来，比较前面的作品，这幅要干净得多，



在线条的轻重变化上亦丰富了许多，中间一斜坡的线条稍浓中了点，置于最前面的几棵树的树枝有些混乱，力度也不足；整幅画的重心有点不稳，要是能稍微往左边移一点将会更好，单看局部都还过得去，这让我联想到了学书法，学书法刚开始肯定是一个字一个字的练习，如果一直以此练下去的话单个字会变得好看，一旦把字组成为一篇文章定会出很多问题，因此这种情况主要是自己对大画的临习较少的缘故，还有就是长期以来自己学绘画对细节注意多于整体的习惯方式，此为笔者现今最大的问题。

此幅画对浙江的继承之处有三个方面，其一就是对浙江用笔的学习，浙江山坡的长线条尤其之难，不仅要顾及用笔的力度，而且还要关顾到物体的形状，稍不注意就会过于歪斜，就如此画中的一样，重心偏移，这就是对长线条的把握还不够的原因；其二是对浙江山水立轴尺寸的学习，此幅画的尺寸完全按照浙江的《松溪石壁图》的尺寸比例而来，选择《松溪石壁图》是因为在丁酉年初天津

图 42 笔者创作《山水轴一》

省博物馆藏新安画派于金陵画派的作品展于云南省博物馆，因此有

机会窥见《松溪石壁图》的原作，完全被原作所折服，刚好过去的一年是丙申年，此画上亦是浙江丙申之年而作，故甚感亲近，在笔者的此幅创作中远处的山皆是临浙江《松溪石壁图》而来；最后是对浙江处理水的方式的继承，浙江在处理水的时候多是在岸脚，或水草周围画几条波纹，其余部分皆是空白，这样的处理使整幅画处在更加的安静氛围之中。创新之处在于将更多浙江山水结合在一起，而造就出另一空间，在用笔上结合了一点黄子久的笔意，如置于最前树上的叶子，小石头的用笔亦是，创作此图还有另以目的，笔者所生活周围有一湖名为滇池，滇池边尽是老树、垂柳、灌木，观浙江山水画，似有此景；滇池边有一山名为西山，曾游于西山之上的龙门，悬崖峭壁，记忆深刻，就如同浙江《松溪石壁图》的山一般，很是陡峭，笔者亦预先在此将处于浙江之山中的此种感觉结合在一起，以便于日后写滇池之景。

3. 创作《山水轴二》

在此前临摹浙江的山水轴与创作作品中皆有赋色，此幅创作（见图 43）则是全以笔墨为之，构图亦来源于浙江的山水轴，尺寸亦是，此幅创作的用笔要较之以前要更精到，如山下的几株松树。在创作思路，是为了突出浙江山水的大片留白，用墨浓淡的强烈对比的感觉。在此幅画中皴擦之处集中在几个地方，其余部分皆以线条写出，笔者意在浙江简之处作努力，构图也有参考宋人山水。



图 43 笔者创作《山水轴二》

笔者现今阶段要在浙江风格上做出突破是不可能的，重点在于对浙江及前辈大师们的作品进行临摹吸收，将基本用笔、构图等技法上的东西学会，在往更深的层次思想方面学习，这当是要在研读金典方面下功夫了，正如陈传席所说：“画家如能精通画史、画论的基础上，对画具有辨别优劣的能力，再根据自己的性情和习好，确定一种追求目标（包括一定的艺术形式）。尔后，为了达到这个目标，再作各种努力，这就类于‘顿悟’和‘不废渐修’，乃是成为大画家的捷径。若为‘顿悟’，仅从训练技法开始，始终渐悟渐进，则无可惊人。相对而言，很难成为大画家。”

四、结语

明末清初改朝换代，浙江生活在如此不稳定的社会环境中，以一颗“稳”而“静”的心于山水画的创作之中，浙江倾心与对古人、对大自然的研究与学习，从而成就了他在在中国山水画史上的地位，对后世，包括今天中国山水画的影响是不容小视的。

在中国传统绘画的学习之中，本论以浙江为中国山水画的学习桥梁，探究中国传统绘画的学习方式以及中国艺术之精神，陈传席也说过在学习古人的时候“大多是学习古人的精神，以去除当时

的浮华风气，以创造出更优秀更实在的时代或艺术，而不是重复古人的形式”。^⑩皆此以至于学习思路的指导，从而传承中华博大精深的文化。通过对浙江的学习，加之我在第二章里面提到过的规律又反作用过来为我之所用。我们当可以以浙江所绘山水为真山水，将各幅画之特点挑出来进行再一次创作，定会有新的发现；同之，以此观察方式运用到实地写生之中，进入一山但并非死板面对一山而作，先通游一遍，像现在手上拿着浙江山水画册一页一页看一样，把所经过留人印象深刻的地方以小稿形式绘制下来，通过不同特点的结合，再创作，当可以显示出此山之状；在技法上亦可在传统基础之上与当下身边事物相结合，定会有新的形式，有待尝试与探索。

注释

- ① 周亮工《读画录》，西泠印社出版社，2008年6月第1版第1次印刷
- ② 陈传席《会心不远》，华艺出版社，2015年7月北京第1版第一次印刷第198页
- ③ 陈传席《弘仁》，河北教育出版社，2004年5月第1版第1次印刷，第188页
- ④ 按陈传席考证，“其父，祖皆不是大官，否则在史册上会有记载，在他的宗谱上更会有所列举。各种记载中皆未曾提及……他们出生‘鼎族’，又不是大官，则必是地主或商贾无疑了。”
- ⑤ 高居翰，《气势撼人》，生活·读书·新知三联书店，2009年8月北京第1版，2016年5月北京第8次印刷第189页
- ⑥ 郭因、俞宏理、胡迟《新安画派》，安徽人民出版社，2005年5月第1版，2005年5月第1次印刷第54页
- ⑦ 载《书画世界》2013年05期，陈明哲《浙江和萧云从关系考》
- ⑧ 陈传席《弘仁》，河北教育出版社，2004年5月第1版第1次印刷，第160页
- ⑨ 陈传席《弘仁》，河北教育出版社，2004年5月第1版第1次印刷
- ⑩ 见《中国历代绘画鉴赏》，商务印书馆国际有限公司，2016年6月第1版第1次印刷第513页
- ⑪ 见于高居翰《气势撼人》，生活·读书·新知三联书店，2009年8月北京第1版，2016年5月北京第8次印刷第195页
- ⑫ 周亮工《读画录》，西泠印社出版社，2008年6月第1版第1次印刷
- ⑬ 见于期刊，马道阔《新安东关济阳江氏宗谱》中有关江注、浙江新史料，中说：“一鸿与江注都是29世属文号派系，是同辈从兄弟”，后来汪世清在《江韬不是江一鸿》作出反驳，分析出浙江与江注为叔侄关系与浙江并不是江一鸿；总的看来汪的推论要更为可信，故引浙江与江注为叔侄关系
- ⑭ 陈传席《中国山水画史》，天津人民美术出版社，2001年1月第一版，2015年12月第9次印刷第584页
- ⑮ 叶朗《中国美学史大纲》，上海人民出版社，1985年11月第1版，2016年10月第21次印刷第24页
- ⑯ 南怀瑾《论语别裁》，复旦大学出版社，2007年2月第一版第十二次印刷第608页
- ⑰ 陈传席《中国山水画史》，天津人民美术出版社，2001年1月第一版，2015年12月第9次印刷第497页
- ⑱ 陈传席《会心不远》，华艺出版社，2015年7月北京第1版第一次印刷第198页

参考文献

- [1] 陈传席.《中国山水画史》[M].天津：天津人民美术出版社，2015年版
- [2] 高居翰.《气势撼人》[M].北京：生活·读书·新知三联书店，2016年版
- [3] 陈传席.《弘仁》[M].石家庄：河北教育出版社，2004年版
- [4] 周亮工.《读画录》[M].杭州：西泠印社出版社有限公司，2008年版

- [5] 陈传席.《会心不远》[M].北京:华艺出版社,2015年版
- [6] 俞剑华.《中国古代画论精读》[M].北京:人民美术出版社,2014年版
- [7] 叶朗.《中国美学史大纲》[M].上海:上海人民出版社,2016年版
- [8] 南怀瑾.《论语别裁》[M].上海:复旦大学出版社,2007年版
- [9] 郭因、俞宏理、胡迟.《新安画派》[M].合肥:安徽人民出版社,2005年版
- [10] 《中国历代绘画鉴赏》[M].北京:商务印书馆国际有限公司,2016年版
- [11] 《四僧画集》[M].北京:中国民族摄影艺术出版社,2003年版
- [12] 《浙江》[M].北京:中国书店,2010年版
- [13] 吕少卿.《承传与演进——浙江与倪瓒山水画风比较研究》[D].博士,南京艺术学院,2005年版
- [14] 赵苗苗.《倪瓒与弘仁绘画比较研究》[D].硕士,西安美术学院,2015年版
- [15] 李振军.《论浙江与黄山写生》[D].硕士,中央美术学院,2012年版
- [16] 邹明磊.《浙江山水画构图研究》[D].硕士,中央美术学院,2016年版
- [17] 马道阔.《新安东关济阳江氏宗谱》[J].东南文化.1991年,第02期:201-203页
- [18] 汪世清.《江韬不是江一鸿》[J].故宫博物院院刊.1999年,第03期:35-40页
- [19] 吕少卿.《浙江与倪瓒取法传统的比较研究》[J].南京艺术学院学报(美术与设计版).2007年,第02期:1-14页
- [20] 陈明哲.《浙江和萧云从关系考》[J].书画世界.2013年,第05期:15-19页