

荆浩，他是河南沁水(今济源)人，唐末隐居太行山洪谷，自号洪谷子。他对山水画的贡献，不但有创作实践，而且有理论著作。其《笔法记》一书对唐代山水画的创作进行了认真的总结，提出了自己的创见，为我国绘画美学理论的重要文献。他主张山水画应当“图真”，并认为“真”与“似”不同。“似者得其形，遗其气，真者气质俱盛”。可理解为造型与气韵、局部与整体的辩证统一关系。所以他认为山水画中有“无形”和“有形”两种病，都需克服。有形病即是造型中局部失当，而无形病则为“气韵俱泯，物象全乖，笔墨虽行，类同死物”，属于“格拙”的问题。此外，他是第一个将书法用笔的理论移入绘画，对绘画用笔提出要求的人，也是要求“笔”与“墨”并重的第一人。这些都对后代山水画创作产生了极深远的影响。荆浩传世作品有《匡庐图》(图一，台北故宫博物院藏)。荆浩是否到过江西庐山，或者这幅作品是否名叫《匡庐图》，另当别论，但其所描绘的雄伟峭拔的山势，却具有中国北方山水的特点，又更像是荆浩所隐居的太行山脉，这是人们容易感受到的。

在传世的中国早期山水画中，《匡庐图》是我们所见到的最早一幅在山石的描绘上使用有规律皴法的作品，被后人命名为“斧劈皴”(图二)。山石的皴法创造，对于推进中国山水画技术技巧的发展是极关重要的一步，而我们从这一作品中成熟的皴法运用，可以推测它有一个漫长的历史探索过程。在大量出土的唐代墓室壁画中，我们可以看到画家对树干的描绘已经改变了仅双钩轮廓的办法，而在树干中间增加了许多弯曲的短线，以表现树皮的皱纹。而在山石的描绘上，亦用同样的办法，只是较之树干要简单些，画家用线勾画出石体及概略的皱折之后，稍加墨色渲染。皴法是在此一基础上的进一步发展，是将树干皱纹中的短线在用笔上加以

丰富变化。在《匡庐图》上我们可以看到，它的短线已不是单一的中锋用笔的铁线，而有侧锋和散毫，因而一笔之中含有干湿浓淡的不同用墨。荆浩曾批评“吴道子画山水，有笔而无墨，项容有墨而无笔”，而他则“采二子之所长，成一家之体”。我想主要还是表现在皴法上。树干的画法在唐人那里已经有多种样式，如松树、槐树、柳树、桐树，均有不同的表现方式，而山石的描绘显然比较单一，这是因为树与人的关系更为密切。当山水作为独立的审美对象进入画家的创作领域之后，迫使画家进一步深入自然、体察自然。怎样去观察真实的山水，郭熙在其《林泉高致》中说道：“远望之，以取其势；近看之，以取其质”，这应当是对荆浩所说的“气质俱盛”进一步的阐释与发挥。“质”，用现代绘画语言表述，可以说就是“质感”。不同的山



图二 荆浩《匡庐图》轴(局部)