

名画 家论

伍然甫 著



中国学术丛书

名 画 家 论

伍 鑑 甫 著

中国大百科全书出版社

责任编辑：姚芳藻
封面设计：陶雪华

中国学术丛书

名 画 家 论

伍蠡甫 著

中国大百科全书出版社出版发行

(上海古北路 650 号)

新华书店上海发行所经销 上海海峰印刷厂印刷

开本 850×1156 毫米 1/32 印张 7.625 插页 13 字数 182,000

1988 年 12 月第 1 版 1988 年 12 月第 1 次印刷

(平) ISBN 7-5000-0220-3/J·11

定价：(平) 4.00 元

内 容 提 要

本书汇集作者于八十年代所写七篇中国画家论，其中有重要流派开创者(董源、石涛)，讲求创新而力未逮者(浙江)，提倡复古而影响深远者以及历代评价不一、看法分歧者(赵孟頫、董其昌)，画名虽高而无多大本领者(王翬、吴历)。从这些类型，可以窥见中国古代山水画史的部分面貌。每篇联系一定的社会历史、政治情况、艺术风尚、画家的个人际遇与审美理想等，试行探究他所走的道路、他的思想感情和形象塑造以及艺术特征。对于每家的评价，皆以创新或因袭为准则，衡量其艺术成就与历史地位。作者根据各家传世真迹，参考历代有关评论，具体分析画家是否为了达意抒情而造形？在艺术结构和艺术形式上有何个性特征？有否创造崭新的风格？每篇各有重点：董源——“平淡天真”的新审美范畴及其对当时和后代的影响；赵孟頫——“古意”的涵义以及有别于南宋马、夏的“冲和温润”；董其昌——研究山水画史与风格，特别是对文人画理论的贡献；石涛——意境与笔墨、感情与形式的密切契合以及《画语录》的理论深度；王翬和吴历——对历来扬王抑吴的分析。

序 言

中国绘画历史悠久,代有名家,关于他们的生平、思想、艺术观、作品内容、笔墨技法等,文献所载或详或略,或仅记叙,或兼评论,其方式不尽相同。记载若干朝代的画家,并予评价的,有南齐谢赫《古画品录》,述及三国、晋、南朝画家;唐张彦远《历代名画记》,述及轩辕至唐会昌元年(841)画家;宋郭若虚《图画见闻志》,述及唐会昌元年至北宋熙宁七年(1074)画家;宋邓椿《画继》、元庄肃《画继补遗》,述及北宋熙宁七年至南宋德祐元年(1275)画家;元夏文彦《图绘宝鉴》,述及三国吴至元代画家;明朱谋垚《画史会要》,述及自古代至明代画家,如顺序阅读以上诸书,可获得上古至明代的画史概况,但愈到后来,愈多采用前代诸书,因此不免重复。宋代更有米芾《画史》与传为米芾参预编写的《宣和画谱》,包括上古至宋的画家,其编写方式也不相同。前者近于随笔,不完全按照时代,但对于画家的艺术风格和表现技法的评述,颇多独到之见(详后);后者体例相当完整,将绘画分为十门,每门包括叙论、画家评传、宣和御府所藏作品的名目和件数,评语大致精当,但所列作品并非都是真迹,有不少摹本和伪作。到了清代,康熙年间的《佩文斋书画谱·画家传》,收古代至明末,相当完备,虽然每家评介比较简略,但均根据以往文献,并分别注明出处。清代后期彭蕴灿的《历代画史汇传》和吴心校《历代画史汇传补编》,起自古代,止于晚清,比以前诸书愈加完备,但依诗韵编次姓氏,对今天的读者来说,检查很不方便。以上所举,可总称为通史式的画家传。

此外,还有断代式的画家传,如唐代有朱景玄的《唐朝名画

录》，五代、北宋有刘道醇的《五代名画补遗》、《圣朝名画评》，南宋有厉鹗的《南宋院画录》，明代有姜绍书的《无声诗史》、徐沁的《明画录》，清代有张庚的《国朝画征录》和《续录》等。更有述评某一地区的画家，如明王穉登《国朝吴郡丹青志》，限于明代的苏州画家；民国初年杨逸《海上墨林》，收录宋到清末、民初上海的画家与书家。

无论是通史式的或断代式的画家传，其中具有较高评判水平的，首推张彦远《历代名画记》、米芾《画史》等，其他的或详于生平事迹，而略于艺术思想和技法特征，或搬用若干画学概念，而缺少具体例说，对于画家的美学观、艺术观及其与时代、生平际遇之间的关系，所论尤少。但是这一缺憾，却由其他方式来弥补，那就是大量的画论、画跋（包括诗体与散文）、随笔、画迹著录等。这一部分文献可归纳为画家评论与画迹记述两大类。前者如苏轼《东坡题跋》、董道《广川画跋》、董其昌《画禅室随笔》与《画旨》等；后者除作品名目、作者姓名、落笔年份、收藏印记等外，详述画面结构与表现技法，如明张丑《清河书画舫》、清安歧《墨缘汇观录》、李佐贤《书画鉴影》、吴升《大观录》中的绘画部分。这前后二类帮助我们相当具体地认识画家的精神世界、美学思想、艺术风格与技法特征等，因此是十分可贵的文献。

建国以来，画家资料的纂辑工作有新的发展。《中国画家丛书》已出版不少种，但撰写水平不一，其中潘天寿的《顾恺之》、王伯敏的《吴道子》与《黄宾虹》、孙祖白的《米芾与米友仁》、郑拙庐的《倪瓒》等，皆言之有物、言之成理，不落空虚。关于个别画家，尚有宗典的《柯九思》，内容翔实，附图能说明问题。关于断代画家的，有陈高华的《宋、辽、金画家史料》、《元代画家史料》，搜集至勤，可惜未收历代关于这些画家的作品著录，不晓得再版时能否补充。

总的说来，我国画史上无数名家的真正面貌与个性特征，可在以上所举的文献中得到不同程度的反映，但遗憾的是这份资料散

见各书,其中有些不易找到,急待汇集、综合、改编,以便读者,而从个别画家做起,写出几部名画家论,也许不失为一种方式。

笔者于八十年代初在《中华文史论丛》发表过一篇《董其昌论》,一分为二地评介董氏的艺术思想、画史研究、古代画法分析等,曾引起一些反响,北京中国画研究院院刊《中国画研究》予以转载。近年来又陆续写出几位有代表性的与有争论性的名画家论,并且尽可能地探讨他们之间在绘画艺术观点与方法方面的继承、嬗变,试图理出一条发展路线。我所选的都是山水画家,也许可以给中国山水画史的撰写提供参考。

为了写好这部《名画家论》,我曾考虑以下几方面:一、尽量运用可能找到的有关文献和作品的影本;二、结合文献的主要论点和作品影本的艺术特征,进行分析,予以评价;三、分析、评价时,着重山水画艺术的基本问题,如画家对自然的审美活动、创作中的物、我关系、作品中意境的创立、想象或形象思维的运用、形式与感情的契合或笔墨与抒情的不可分割等。同时,笔者在思想酝酿过程中,曾涉及中国山水画美学的若干问题,举要如下:

中国各门绘画由于对象与主题之不同,基本上可分为人和自然两大部分,即人物画、故实画和山水画、花鸟画。从作者的主观愿望到观者的认识、理解、欣赏,这两部分也存在不同情况,主要是观者接受上有难易之别。一般说来,人物画、故实画比较容易唤起以至控制观者的反应,达到画家所预期的目的;而在描绘自然景、抒发作者情怀的作品中,欣赏山水似乎难于欣赏花鸟,至于枯木竹石,又难于梅、兰、菊。中国绘画美学,长期以来宣扬文人画观点,从而赋予山水画和四君子画以最高的审美价值,尽管如此,拥有大量观众的,却不是它们而是人物画、故实画。博物馆的陈列室里,观众分布的情况便能说明此点:北宋末张择端的《清明上河图》(包括北京故宫博物院的原作和其它博物馆的复制品)吸引着大量观众在它周围,但见人头攒动,你推我挤,争睹为快,而元人的枯木竹石

前面，则人数寥寥，留步者更少，只走过便了，原因是“没有什么看头”。这就使人想起九百年前欧阳修的一段话：“萧条淡泊，难画之意，画者得之，览者未必识也。故飞走迟速，意浅之物易见，而闲和严静，趣远之心难形。若乃高、下，向、背，远近、重复，此画工之艺耳。”这话用在今天，依然如是。其实，道理也很简单：看画而且懂画和看画而不懂画，分明是两种不同的审美过程。一般观众从不学画、作画，他们面对中国古代绘画时，不可能以绘画实践的经验作为审美活动的基础，从而领会某幅古画的创作甘苦，识别笔墨技法的高下，而是常常在生活现实事物的形状和画中形象之间划上等号，如果发现等号愈多，便觉得愈“逼真”、愈有趣，他们的审美标准是“形似”、是“写实”，不妨说《清明上河图》的无数观众都曾划过等号。至于枯木竹石，乃中国长期封建社会里知识分子用以抒发其特定的阶级感情的一门造形艺术，其思想意识和今天的观众是非常隔膜的，当然“知音”难觅。但是也许有人要问，如今受过高等教育的大学生难道也以划等号代替艺术欣赏吗？这却不可一概而论，大致说来，问题出在大学文科，而不在艺术院校。文科开设文艺学、美学等课程的，日益普遍，但是如果脱离艺术，去讲授美与美感，那末不仅学生，就是技师又如何能够真地感觉到中国古画、特别是以自然为题材的古代山水画、花鸟画是美或不美呢？因此笔者这部《名画家论》特意选了几位山水名画家，也就是姑且作为知难而上的一种尝试吧！

宗白华先生说得好：“学习美学，首先得爱好美，对艺术有广泛的兴趣。美学研究不能脱离艺术，不能脱离艺术的创造和欣赏，不能脱离‘看’和‘听’。”（《美学向导》第6页，北京大学出版社，1982）这里，不妨补充一点：自己能画、能歌，或能其他，则更理想了。然而自来精于鉴赏的艺术批评家，自己并不同时也是创作家，但是因为他们有高度文化修养，感性认识与理性认识打成一片，懂得艺术、特别是艺术形式与艺术风格怎样反映作者的审美感情，理解成

功的作品中神情契合、笔墨传神的奥秘。一句话,看到了艺术形式所包含的生命。所以张彦远能概括出人物画的疏体与密体,并应用于山水画^①;郭若虚能论说北宋李成、关仝、范宽三家山水在自然审美和表现形式上的各自特征:“夫气象萧疏,烟林清旷,毫锋颖脱,墨法精微者,营邱(李成)之制也。石体坚凝,杂木丰茂,台阁古雅,人物幽闲者,关氏之风也。峰峦浑厚,势状雄强,抢笔俱匀,人屋皆质者,范氏之作也。”^②米芾能于三家之外,特别欣赏董源山水画中的“平淡天真多”。^③而苏轼的贡献就更多了,他试行区别四门绘画:“画以人物为神,花竹禽鸟为妙,宫室器物为巧,山水为胜。”后者强调山水画应反映出大自然优越异常之处,那就是“以清雄奇富、变态无穷为难”。^④不仅能描绘千姿百态的山水,同时还写出画家的审美心理,以歌颂自然。他指出屈鼎虽然“善分布,涧谷间见屈曲之状”,然而“有笔而无思致”。^⑤他看到了笔墨须具备抒情达意的功能,认为李公麟之所以成功地描绘自己所居的龙眠山庄,就是因为“其神与万物交”,主观世界和客观景象相契合;“其知与百工通”,具有百工造物般的本领;“有道有艺”,掌握物为我化之理和借物写心之法;他进而揭示后者的重要性:“有道而无艺,则物虽形于心,不形于手”^⑥,意境再高而笔端表现不出来,终非画也。到了明代,董其昌能总结出唐宋元明的山水画风主要是由“工”而“畅”,由“畅”而“佻”。董其昌与米芾和张、郭、苏三氏不同,自己能画、善画,以丰富的创作经验来充实理论,故所论言简而意赅。然而这五位批评家都是封建社会的士大夫,由于特许的条件与机会,能够获取知识,来探讨山水画中自然美如何被转化为艺术美的问题,而当时的广大劳动人民,终天为生存挣扎,哪里有空去想这类问题?退一步说,即使能够从事审美活动,也还须补上山水画欣赏这么一门难解又难学的课。早在南朝,梁刘勰就已反证,自然之美是属于士大夫这一有闲阶级的:“山沓水匝,树杂云合。目既往还,心亦吐纳。春日迟迟,秋风飒飒。情往似赠,兴来如答。”^⑦所谓“往还”、

“吐纳”、“赠”、“答”，相当生动地说明人对自然的审美活动，首先必须不愁衣食，然后才能整个身心投入自然的怀抱，慢条斯理地、文乎文乎地揣摩一番。此外，就人对自然的运用说，劳动群众和士大夫也迥然不同。前者开发自然，改造自然，丰富物质资源，促进交通运输，为全社会造福，这种纯为实用的目的，是显而易见的。后者，以画家为例，描绘自然，通过艺术形象的创造，也在改造自然，但其目的不是实用的；从他的自由的个性出发，凭个人的、独特的想象，使用一定的艺术形式与技法，塑造出重新组织的、比自然更美的、满足个人审美感情的山水画面。山水画面上这样的个性、想象以及抒情的艺术方法等，虽然也包含山水画家的大量精神劳动和高度的文化修养，但由于目的非实用的，而是审美的，因此不象前者那样可以一目了然、尽人皆知。可以说，山水画实践以及鉴赏的经验，一直是很不普遍的，然而又惟有它才是看懂山水画的钥匙，所以喜欢画但又不懂画、尤其不懂山水画过去如此，今天也还是如此。

针对上述山水画美学的有关问题，笔者试拟这部著作的条例。

选择几个历史时期的著名山水画家，他们开宗、立派，影响较大，同时以现存真迹者为限，例如唐、五代、北宋之李思训、张璪、荆浩、关仝、李成等，虽属名家，但真迹早佚，就存而不论了。

介绍著名山水画家的生平、艺术观、作品意境、作品内容、作品形式，考察它们之间的关系，特别是这位画家如何以笔墨传神、以形式抒情来表现画家的个性特征、艺术特征。这种考察尽可能结合真迹的影本。

按时代先后排列几位名画家，试行探讨他们对山水画的艺术与风格的发展起了什么作用，给撰写中国山水画史作些准备。

全稿始于董源，止于王翬、吴历。

董源对山水画影响之深远，为其他诸家所不及。巨然、二米以至部分元人，皆得其遗风而能变化，因此一并论之。二米中，米芾

真迹早佚，而米友仁真迹尚存数种，故论小米多于大米。

赵孟頫乃元代复古主义重镇，石涛为清初创新派旗手，成为中国画史上保守与进步两大阵营的突出代表，书中论述较详，并试举两家的特点。赵孟頫多方面地学习传统，以“古意”自诩，实质上丢了古人师法造化的精神，片面地谋求所以折衷古代若干表现形式。赵氏的成就不过是严谨与秀润相结合，有别于崇尚意境、抒发感情的黄、王、倪、吴四大家。就元代对明、清的影响而言，自以四家为多，赵所起的作用，主要是复古观点，他的细雅的风格似乎只有文徵明和他的子侄继承下来。至于石涛虽标举法自我立，但决不等于无视传统，他的作品兼学自然与古人，而能以“我”化之，化为物我高度统一的、空前雄迈纵恣、情趣深远的艺术。综合言之，这两位名画家分别代表了中国山水画史上融合古法和谋求创新的两大典型。此外，这两位名画家——赵孟頫和朱若极，都是汉族王朝的宗室，异族入土中华所引起的胜朝遗民矛盾复杂的心理反应，更分别影响其艺术。赵氏出仕新朝，朱氏觐见康熙，表现了他俩共同的一面；但故国之思、家国之痛，则赵浅而朱深，从而分别形成冲和、保守与郁勃、创新两种精神世界，各自反映在所画山水的意境和笔墨中。

石涛还写出《苦瓜和尚〈画语录〉》，环绕以我化物的“一画”，论说了山水画艺术的本质和意境、结构、方法等，博大精深，为前所未有。在石涛之前，董其昌也留下了大量的论画、题画、跋画，它们虽无甚系统，但范围广泛，涉及山水画史的研究、画法的继承与发展、风格的变化、流派与某家的特色等，有时片言只语，颇中肯綮，很有见地。这样地潜心理论的画家，几乎可以说是没有第二人了。本书花了较多篇幅，分析研究这两位名画家的理论与观点。

浙江和石涛都是画僧，而画中的精神境界不相同。浙江襟怀孤迥，复囿于倪迂笔法，以之描写奇丽的景物（如黄山），遂觉萧索枯窘。石涛从郁勃中翻出磅礴的气势，笔意纵恣，能化古法为己

用，故能方样式地状景抒情，而且恰到好处。

王翬和吴历同为清初名家，过去的评价大都扬王而抑吴，如果考察一下两家的精神面貌、作画目的——是为名利或为艺术，给予观众的美感——是形式漂亮而别无其他或看上去不怎末讨人喜欢，却表现了感情的真实，那末王、吴孰胜也就不难回答了。

总而言之，从这末几篇名画家论，或可约略窥见宋元明清的山水画艺术，先后出现了苍浑、谨饰、超逸、纵恣和平庸等风格，考其原因，乃是修养与艺术、意与笔、情与形的关系，在不同历史时期的反映。搁笔之顷，得出如此结论，也许过于简单吧。

书中引用的资料，或有谬误，提出的看法，也许片面，所选作品影本，不免主观，请读者指正。

1986年4月

-
- ① 《历代名画记·论顾陆张吴用笔》。
 - ② 《图画见闻志》卷一《论三家山水》。
 - ③ 《画史》。
 - ④ 《跋蒲传正燕公山水》。
 - ⑤ 《书许道宁画》。
 - ⑥ 《书李伯时〈山庄图〉》。
 - ⑦ 《文心雕龙·物色·赞》。

目 录

序言	(1)
董源论——兼谈荆浩、关仝、巨然、二米	(1)
赵孟頫论	(34)
董其昌论	(91)
再论董其昌	(116)
石涛论	(142)
浙江论	(180)
王翬、吴历合论	(210)

董 源 论

——兼谈荆浩、关仝、巨然、二米——

五代、南唐的董源，是我国山水画史上一位承前启后、开创新风、形成传统而影响深远的大艺术家。他的情况不同于王维、张璪、荆浩、关仝、李成等山水画大家。这五家虽然名垂千古，但真迹早佚，只留下一些记述与评论，为研究提供间接资料。董源却有几件真迹侥幸地保存至今，我们可以从这第一手资料来探讨董源的艺术，包括意境、邱壑、笔墨、技法、风格，从而进行评价。此外，历代有关董源的记载与批评也不在少，特别是米芾和董其昌的，很有启发性，因此我们有条件与可能，试写一篇《董源论》。同时，为了明确董源在山水画史上的重要地位，我们还应探讨他的艺术如何一方面不同于荆、关，表现了他的个性和独创精神，另方面被巨然和二米所继承与发展，从而形成山水画的优良传统。换句话说，这篇《董源论》如果写得好，也可作为五代、宋、元山水画史的部分缩影。当然，这绝非易事，不当之处，请读者指正。

生平——一专多能——造化与想象

董源（一作元，？～约962）字叔达，江南人，亦称钟陵人^①，活动于南唐或南唐中主、后主时代（十世纪后半叶），他的官职名称，前代记载不完全一致，有“北苑使”^②、“后苑副史”^③、“后苑史”^④等，而画史称他董北苑。关于“北苑”，有以下一些说法。隋代置闽州，唐改建州，南宋改建宁府，即今闽州市。宋·姚宽《西溪丛话》：“建

州龙焙面北，谓之北苑。”宋·蔡襄《茶录·味》：“茶味主于甘滑，惟北苑凤凰山连属诸焙所产者，味佳。”宋·熊蕃有《宣和北苑贡茶录》。而沈括所说较详：“建(州)茶胜处曰郝源、曾坑，其间又分岔根、山顶二品尤胜。(南唐)李氏时为北苑，置史领之。”^⑤ 根据这些资料，董源曾在南唐担任过管理贡茶产运工作的官吏。他公餘兼事绘画，其中一部分是奉旨而作，例如下面谈到的《溪岸图》、《龙宿郊民图》。他的作品被北宋王朝陆续收入内府，北宋末《宣和画谱》著录七十八件^⑥，其中除山水外，还有竹禽、人物、故事、罗汉、龙、牛、虎，以及渔舟、采菱等，可谓一专多能的画家。

董源的人物画、动物画虽然真迹早佚，但有些记载与评论值得参考，因为有助于理解他的山水画。清·吴任臣《十国春秋》南唐部分有这么一段：董源奉后主李煜命，在八尺玻璃屏风上画夷光像^⑦，词臣冯延巳见了，以为宫娥当门而立，不敢入。《宣和画谱》特别提到他“作钟馗氏，尤见思致”。可以想见他善写形神兼备的肖像。我们细观他的《龙宿郊民》、《潇湘》和早年的《溪岸》等图，人物都极为工细，而且生动有神，也可为上说的的佐证。至于他所画的动物，牛、虎则“肉肌丰混，毛毳轻浮，具足神气，脱略凡格”。^⑧ 画龙最为杰出：“降升自如，出蛰离洞，戏珠吟月，而自有喜怒变态之状，使人可以遐想。盖常人之所不识者，止以想象命意，得于冥漠不可考之中。”^⑨ 这里涉及董源画龙和画西施的艺术想象问题。西施实有其人，龙则出于古代神话，善飞翔游泳，能兴云雨以利万物，并喻为理想的君王，“飞龙在天，犹人之在王位”。^⑩ 然而西施在世时，画史上还没有能写其神貌的人物画家，至于龙，谁也没有真地见过，因此画西施也好，画龙也好，都不得不通过一定的联系，以进行创造性想象。画西施时，联系所见过的若干美女形象和她们的动作、情感、神态，通过艺术想象，先有所选择，再加以集中，概括，塑造出人物典型。画龙时，主要联系蛇的^⑪ 形体、运动、姿态等，并从工艺美术，如青铜器上龙的图纹，获得启发，从而想象为之，于是画家的

感受、情思、意境也体现在这一神物的艺术形象之中。总而言之，画龙与画西施的过程，就是艺术想象过程；在想象中，画家的情感“移注到对象里，并分享后者的生命”。^②我们不妨一读清·安岐所记董源《风雨出蛰龙图》：“水墨画海水满幅……作有二崖，取其飞鸣九皋之意。波涛视之如凸起状，……水面微显龙首大三寸有奇，龙背以墨晕成，或隐或现于雪浪之间，不作怒张之气，可谓出人意表。画右下作一树一石，笔苍墨润，具有风雨之势。”^③这“一树一石”至关重要，因为树之挺劲，石之坚硬^④，经得起风雨的凌侵，正可衬托龙出洞戏水的斗争生活，更说明董源的动物画还得力于他的山水画，和南宋画龙名手陈容（所翁）仅能致力于龙本身^⑤，毕竟不相同了。推而至于画牛、画虎，董源也不会无视对象的现实生活与形状，而凭空落笔的。正因为他善于把握、运用这种基于现实的创造性想象，而且这现实也包括自然景物，所以他成为山水画大家。然而，以前的论者往往将董源之善人物、龙水视为“别材”，单独对待，和他之精于山水截然分开，这就未免片面了。今天我们把董源主要作为山水画家来研究，应注意这种想象才能同样地在他的山水画中起重要作用，并以此作为评论董源绘画艺术的一个基本标准。

董源的山水画创作道路也和其他名家一样，是在“外师造化，中得心源”^⑥这个大前提下，发扬这一画科的优良传统，创造新的艺术形式，以表现艺术美的。这个过程正如唐·张彦远所说“意存笔先，画尽意在”。从现存北苑的真迹中，都可以领会到他对客观景物感受深切，并有艺术才能，把它反映到画面上来，使每幅作品都有意境可言，做到了情感和形式交融，也就是画中有我，我们观其画如见其人，而这“人”、“我”实为造化、想象的高度统一。倘若认为元人山水画中方始有“我”，那是值得商榷的。

荆浩、关仝的北方景物—— 董源的“一片江南”

谈到师造化,对于董源和他的同辈荆浩、关仝来说,存在着大自然区域的差别,前者为江南,后者为北地。这差别一定程度上影响他们作品中的意境、邱壑、笔墨技法、艺术风格。我们研究董源山水画的艺术特征与个性,不妨从此入手,但还须先对三家作些比较。

荆浩是“河南沁水(今济南)人,隐居(山西)太行(山)之洪谷,……尝画山水树石以自适”。^⑦荆浩的弟子关仝,“长安(今陕西西安)人,工画山水,……有出蓝之美”。^⑧而董源则为江南钟陵人,“多写江南真山”,^⑨北地(中原)与江南的山川形状和气势原不一样,所以反映在荆、关与董源的画中,也就各具特征。且看前人关于荆、关的记载以及现存二家作品的摹本,北宋诗人梅尧臣描写荆浩山水:

“石苍苍,连峭峰。
大山嵯峨云雾中,……
气象一似高高嵩。”^⑩

北宋·米芾指出,荆浩“善为云中山顶,四面峻厚”。米氏还描写荆浩的弟子范宽的山水:“水际作突兀大石,自此趋劲硬。”^⑪元·方回认为荆浩是这样反映山居景物的:

“太行荆浩之乡里……
崖树洞石皆写真。……
屋上峰峦插天起,……
僮马盘山暮烟紫。”^⑫……