



作者 杨守智

中国巨匠 美术丛书
范宽

文物出版社

中国巨匠美术丛书

作者 杨守智 (台湾)
编委会 杨新 薛永年
聂崇正 单国强
王靖宪 刘曦林
苏士澍 庄嘉怡
策划 许爱仙 许钟荣
执行编辑 庄嘉怡
责任校对 华新 周兰英
美术设计 宁成春

中国巨匠美术丛书 范 宽

出版发行 文物出版社
(北京五四大街 29 号) 邮编: 100009
电话·传真: (010) 64014662
印刷 东莞新扬印刷有限公司
经销 新华书店
开本 889 × 1194 1/16 印张: 2
版次 1998 年 1 月第一版 第一次印刷
书号 ISBN 7-5010-1012-9/J · 386
定价 24 元

出版说明

中国绘画艺术源远流长,在其久远的发展史上,出现了众多风格各异、成就斐然的美术巨匠。本丛书从中遴选出六十位,约请海峡两岸享有盛誉的美术史论家撰稿,以每人一册的形式,图文并茂、深入浅出地系统介绍他们的生平与艺术,解析重点画作,融知识性、观赏性、学术性、可读性为一体,在浓缩研究成果,保持高雅品位的同时,做到雅俗共赏。尽心尽力向社会大众普及艺术知识,以提高全民族的文化素养和艺术欣赏水平是本丛书的宗旨。

本丛书为我社与台湾锦绣出版事业公司共同策划组织编辑,数年前已在台湾推出繁体字版。现由我社修订后出版简化字版,以飨更为广大的读者。

本丛书与我社另一套巨帙《西洋巨匠美术丛书》作为“姐妹篇”同时推出。20册为一批,60册分为3批于1998年内出齐。

《中国巨匠美术丛书》全 60 册目录

晋唐五代宋

顾恺之	张萱·周昉	顾闳中
董源·巨然	范宽	郭熙
李公麟	赵佶	张择端
李唐		
刘松年	马远	夏圭
梁楷		
赵孟頫	黄公望	吴镇
王蒙		
倪瓒	戴进	林良
吕纪		
吴伟	沈周	文征明
唐寅		
仇英	徐渭	陈洪绶
曾鲸		
蓝瑛		

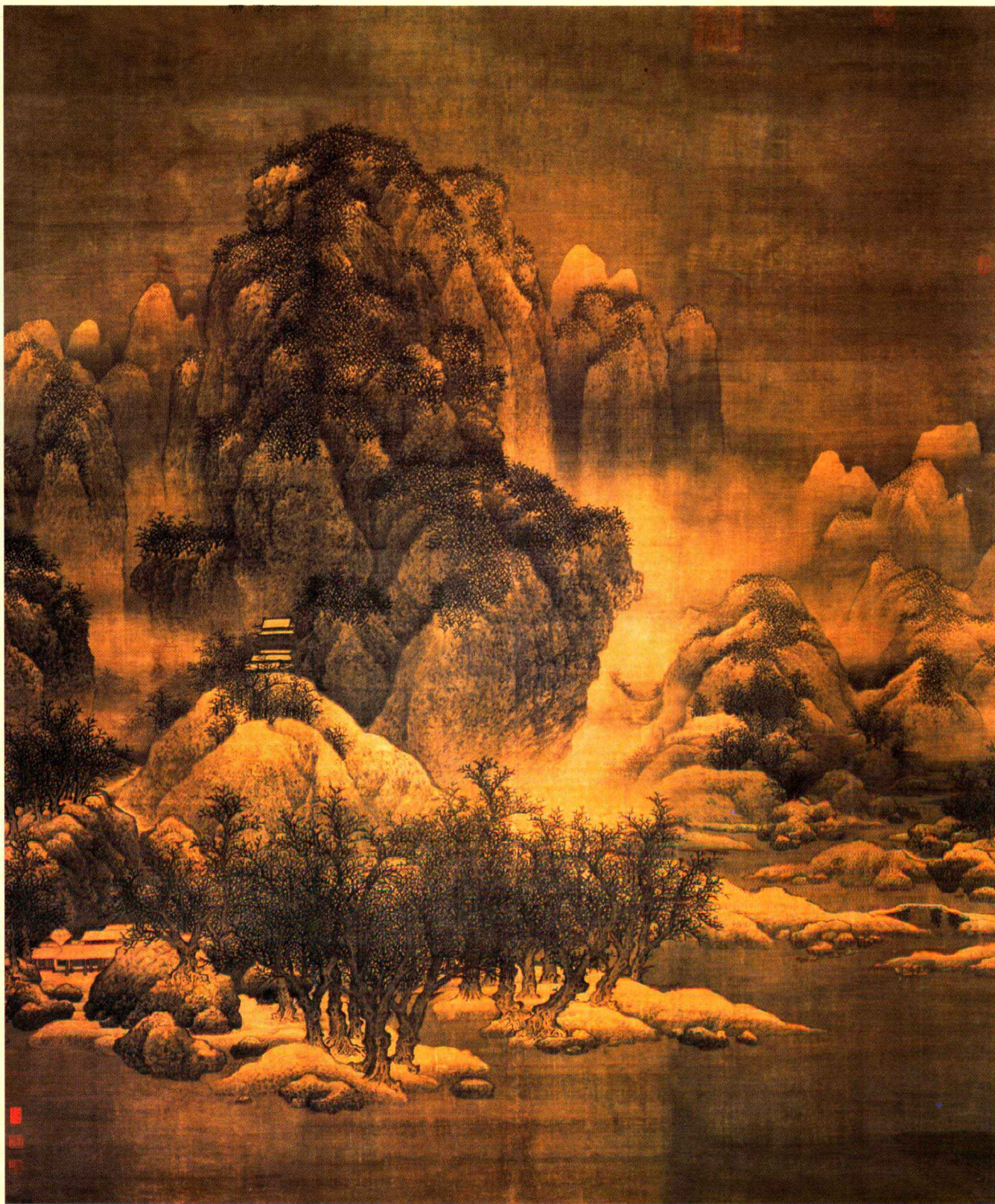
元明

朱耷	石溪	弘仁	龚贤
王时敏	王翬	恽寿平	王原祁
石涛	袁江·袁耀	华岳	
李鲜	金农	郑板桥	李方膺
郎世宁	禹之鼎	虚谷	
任熊·任薰	任伯年	赵之谦	
吴昌硕			

清

黄宾虹	徐悲鸿	林风眠	蒋兆和
傅抱石	潘天寿	李可染	

现代



(传) 范 宽《雪景寒林图》



范宽的《溪山行旅图》一向被认为是无款作品，直到1958年8月5日，隐藏于行旅骡队后方叶丛中之“范宽”二字名款，方为台北故宫博物院李霖灿先生发现。

范 宽

(五代北宋年间)

前人之法，未尝不近取诸物，吾与其师于人者，未若师诸物也；吾与其师于物者，未若师诸心。

——范宽

如果要选出一幅最能表现自然之崇高伟大的山水画，大多数的中外人士都会不约而同地将票投给范宽的巨型山水《溪山行旅图》。

范宽这件旷世杰作，不仅在距今一千年前创造了山水画无可匹敌的“高峰”，成就足以傲视世界画坛；其浑然与宇宙一体，庄严朴实的雄伟气象，亦在世人们心中留下深刻的烙印。事实上，范宽的《溪山行旅图》正是今日国际上最知名的中国山水画。

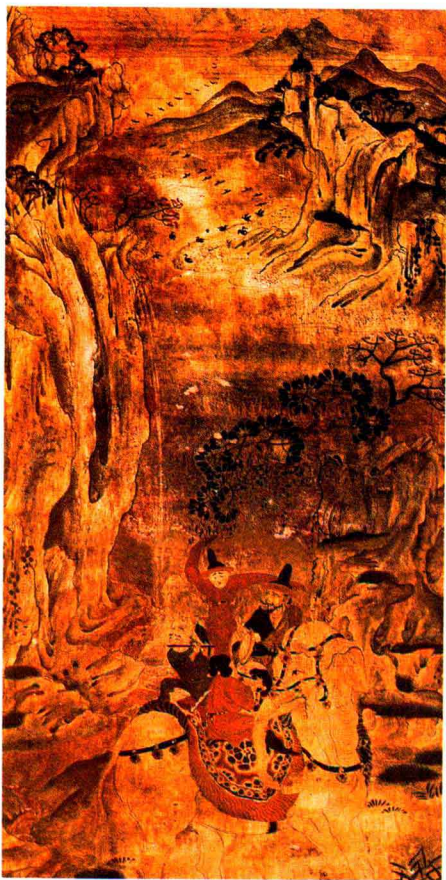
范宽，又名中正，字中立，华原（今陕西省耀县）人。生卒年不详，主要活动于北宋初年，仁宗天圣年间（公元1023—1032年）尚在。风仪峭古，进止疏野，性嗜酒，落魄，不拘世故，常往来于京、洛间，没有科考任官的记录。

做为民间画家，范宽擅长的画科，包罗广泛。《图画见闻志》记载他有“故事人物传于世”；《中兴馆阁储藏》之中，也有一幅范宽水墨《芙蓉》，乃是宋徽宗鉴评御

题的精品。然而真正表现范宽画艺成就的还是山水画科。

正是在范宽的时代，山水画的地位超越了人物、花鸟，成为直至如今中国画最主要的画科。从范宽之前的山水画史发展来看，范宽满足了山水画科以及时代对于画家的要求，他超越了面临的挑战而成为开创时代新风的巨匠。

战国至汉代，中国绘画的主流是人物画，目的在于“成教化，助人伦”，表现儒家的价值，间有



《骑象奏乐图》，公元8世纪前半，螺钿琵琶拨装饰，设色，39.5×16.6厘米，日本，奈良正仓院藏。

唐代山水画以精确线条表现人物、动物及山石的肌理，并于洼陷处施浓墨染出凹凸明暗，更利用平行直擦线条做出山石质感的描写，为后世皴法的前身。画面上两侧山壁夹束“Z”字形溪谷向后推移的空间手法，即是“自山下而仰山巅”、“色重晦而意重叠”的“深远法”。

“感类通神”的功能。稍后，在魏晋玄学风气下的人伦品藻转为对自然的品藻，自然山水成为美的对象，为“道”的具象化，人与自然的生命融为一体，促成了山水画的萌生。然而山水画达于真正成熟还要等到数百年后，公元10世纪的五代时期。除了山水画的内容涵意日趋充实之外，另两个关键性的问题——描述质感细节的笔法语汇，整体空间依正确比例展开——终获解决，亦是主要原因。

我们不妨先来说说笔墨语汇与皴法。线条所展现的笔法，一开始就是中国绘画主要的表现语言。晋代顾恺之“春蚕吐丝”的高超用笔，除了塑形典雅、人物群组合有情理外，更能传达人物的个性和神韵，达到“传神”的高标准。但直至唐代，笔线仍借重人物衣纹的描法展现用笔及其韵律，各部分如肌肉与衣帽的质感却无甚分别，丰富的物象内容没有相对丰富的表现语汇。

表现山石肌理的皴法雏型出现于唐代，经过长时间的摸索，终于能以不同用笔区分不同物象质感，人、屋、树、石各有适宜的笔墨语汇加以表现，并且促成荆浩有意识地提出“有笔有墨”的概念。

范宽的“雨点皴”笔法可以说是山水皴法达于高度成熟的象征，同时满足了笔墨语汇的精练与其质感功能的强大。范宽的画史地位首先即显著表现在皴法笔墨语汇之发明上。

其次范宽在画中对空间的开展与比例秩序的运用，也是不容忽略的经典。画家透过“经营位置”将画面上的各部分组织为整体。汉代画中，人物间的关系被首先处理，空间被抽象的空白替代，本身并不存在。晋代顾恺之的画中，已有山石树木的空间，但只是当作人物的



《深山棋会图》轴，绢本，水墨青绿，154.2×54.5厘米，沈阳，辽宁省博物馆藏。1974年在辽宁省辽墓中出土的《深山棋会图》，因墓葬的年代可确定为公元980年左右之作品，代表山水画由唐代过渡至北宋的阶段。拳首式山头之垂直壁面，以直皴平行擦染，锥状的树木，表现了北方山水的特色。山树画法可能也透露了荆浩的风格。各段落紧密地结合为一整体，脱离了唐代山水各景散置的作法。轮廓的勾勒、山石肌理的皴擦、树叶的点染、人物的描画，笔法较前丰富。画作采取“自山下而仰山巅”的“高远法”形式。突兀之势，将楼阁中备棋以待山下高士避世求隐的涵意，表达得十分充沛。

背景，“人大于山”也显示了人物与空间比例关系的稚拙，比例的精确性局限在庭园一隅的小空间中。远近的距离感无从展开，也就无法表现大山大水。

8世纪左右，唐代画家“三远——高远、平远、深远”空间处理的重大突破，能将人、畜、花树、窠石与山峦纳于同一画面，空间也有不同向度的开展，远近距离较前

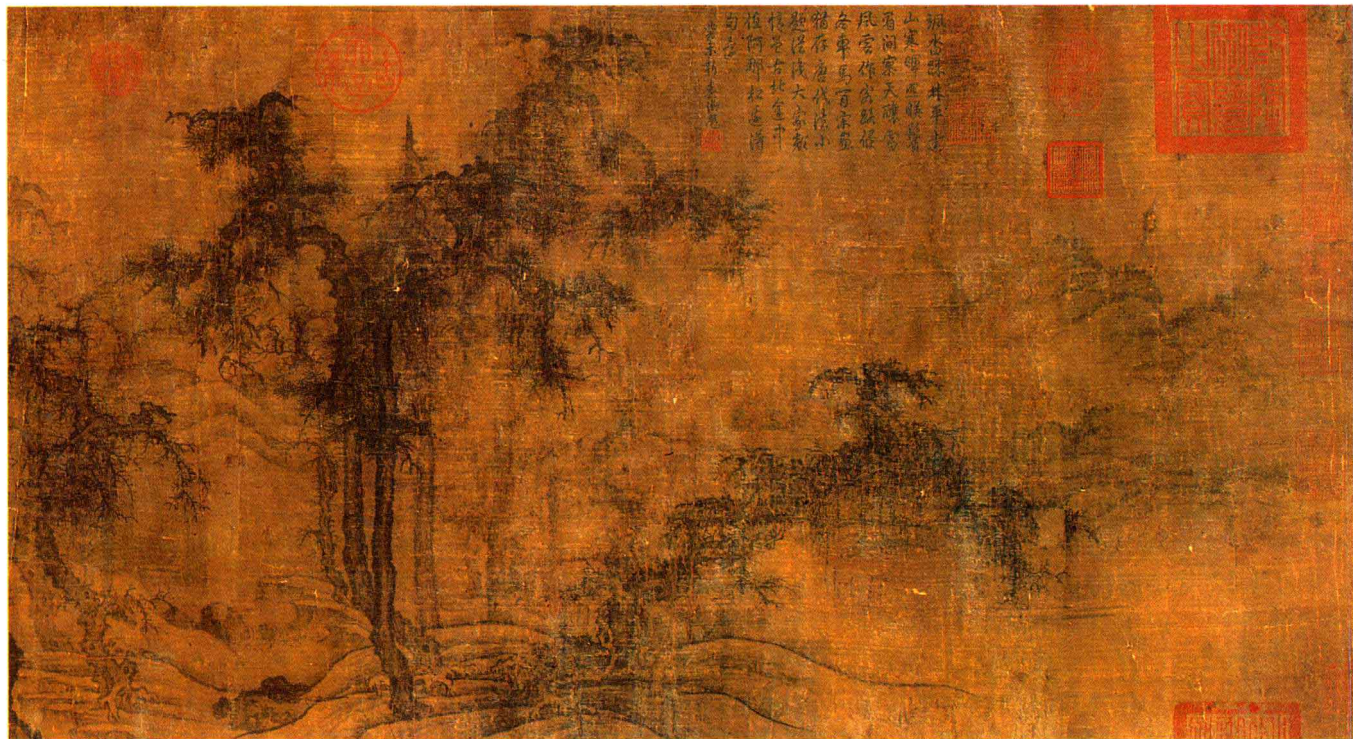
辽阔。一种不再只是各种不同形象的总集合，而是完整境界的具体展现之山水画，终于在五代出现。更重要的是，五代山水不论在内涵、语汇的丰富性或是在空间秩序的连贯性上都达到新的水平，山水画终于能表现自然的广大、丰富和深奥。拥有“以形写神”绝技的典范大家也接踵出现，以各具特色的“地域风格”，描绘中国不同地理环境的风貌情态，共同创造了中国山水画的古典期。

范宽的山水画不仅完全满足五代时期“空间”展开与比例秩序的最高要求，而且其“高远”的距离感达于极致。其比例不但精确，更充分发挥“大小高低”的比例对照，产生雄伟逼人的气势，山水画自此有了震撼人心的强大力量。在空间展开和比例秩序上，范宽都无疑地代表当时最先进的成就。

范宽是一位有强烈“传统”意识的画家，他生于李成之后约半世纪，对于发生在他稍前的问题和荆浩、李成等古典大家的成就有深切的了解，更有自己的体会和反省，在创作活动中对“传统”、“自然”和“画家心灵”三者之关系，提出了超越前贤的见解。《宣和画谱》生动地描述了范宽治艺的心路历程：“喜画山水，始学李成，既悟，乃叹曰：‘前人之法，未尝不近取诸物，吾与其师于人者，未若师诸物也；吾与其师于物者，未若师诸心。’于是舍其旧习，卜居于终南太华岩隈林麓之间，而览其云烟惨淡，风月阴霁难状之景，默与神遇，一寄于笔端之间，则千岩万壑，恍然如行山阴道中，虽盛暑中，凛凛然使人急欲挟纊也。故天下皆称(范)宽善山传神，宜其与关(仝)李(成)并驰方驾也。”

唐代张璪提出“外师造化，中得心源”的名句，初次建立了“自然造化”与“画家心灵”两端的创造关系。范宽更进一步处理了“师古人——师自然——师心”三者间的关系和进程，为往后的中国画之创作模式奠基。例如董其昌“读万卷书，行万里路”，“集其大成，自出机轴”，以至石涛“吾于古何师而不化之有”、“搜尽奇峰打草稿”、“我用我法”等概念所牵涉的问题，可说皆不出“师古人——师自然——师心”理论的范围。

范宽不论在笔法、空间等技术层次或创作模式之理论层次都有所突破建树，其艺术心灵和人格的陶冶亦十分圆满，使范宽有了开天辟地的自信，卓然成家。而事实证明，范宽正是以其无可匹敌、雷霆万钧之势，将山水画推进至11世纪。



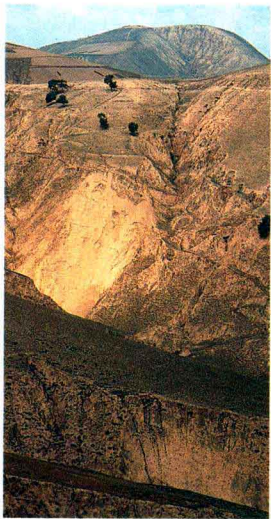
李成(传)《小寒林图》卷，绢本，水墨淡设色，72×40厘米，辽宁省博物馆藏。“平远法”是“自近山而望远山”的山水空间，意在空濛而缥缈缈缈。李成淡墨如梦，石似云动，平远法妙

得“气象萧疏、烟林清旷”之趣。更以“寒林”主题与“平远”结合，由修长疏瘦的寒林枝干间透出远处的平远空间，使平远之缥缈得到深远重叠却不遮断的纵深穿透效果，更见清旷。

溪山行旅图

《溪山行旅图》轴，1000 年左右

绢本，水墨淡设色，206.3×103.3 厘米，台北，故宫博物院藏。



范宽是陕西人，对西北壮丽河山的风貌了然于心，因而能“对景造意”，为其传神。图是陕西黄土高原一景。（郭娟秋 摄影）

巨大的峰峦平地矗立，气势撼人。《溪山行旅图》的观者很少不为其雄伟威重、浑厚坚实的浩壮之气所震慑，而令人感到夺目惊心。画作的强大说服力，从它被范宽创造的那一天起，至今未尝稍减。

画作上方诗塘，有“北宋范中立溪山行旅图，董其昌观”十四字，是 17 世纪大书画家董其昌的题识。本画依从董氏的题鉴定名，为范宽传世作品的唯一真迹。

相异于晋唐山水的景物散置，亦不同于南宋局部特写的取景，范宽的山水画表现为一种“全境山水”的气度，视野宽阔，构思宏伟，因而发展为巨大的轴画形式。

《溪山行旅图》巨大的尺幅，由两块宽约 52 厘米的绢丝拼成，为双拼绢制作。宽阔的画面，容纳了丰富的形象。

我们在此试图先将范宽的《溪山行旅图》作一些重点的解析，然后再继续做局部观察，以助读者全盘了解此画的伟大与精彩之处。

终南太华景象

柱峰高耸，千仞不颓，山顶灌

木丛生，结成密林，状若萼菌，这是西北黄土高原的地理特征。范宽是陕西华原（耀县）人，对西北壮丽河山的风貌了然于心，因而能“对景造意”，为其传神。

除了最主要的高壮主峰、山顶密林之外，“水际突兀大石”和粗壮挺劲的阔叶大树，都共同构成范宽风格中重要的母题物象。每一种物象分布的位置吻合于自然生态，显现了写生观察的既深且广。上述这些物象的组合与李成清旷的寒林原隰或董源澹淡的泽国渔渚绝不相同，范宽山水题材蕴蓄了充实的阳刚美成分，显得骨骼老硬，筋腱强韧。

笔法与质感

有别于以往绘画只用少数几种线条，范宽以丰富的笔锋变化来描绘不同的物象。人物畜兽的纤劲灵活、水纹的流动回环，屋宇楼阁的规整挺拔，一一恰如其分，尤其中景一片壮硕无比的乔木，用笔沉着，老辣之至。

当然，最重要的还是描绘山石的著名笔法——如电的轮廓勾勒和“雨点皴”。

雨点皴笔在每一次运笔之中，包含了“藏锋涩势”与“无往不复”的丰富笔势，并有一贯的艺术规律。不仅将黄土地域岩壁坚实而粗砺的质感表现得若可扪酌，而且笔法本身成为可欣赏的对象。范宽以相同的笔意点染山顶密林，竟能使一大片极为类似的密林朴茂有生气，丝毫不令人感到单调。

画家以重墨染塑山体，复以如电一般的重墨老笔，提举脊梁般，将架构全画山石的主要轮廓线一一

写定，警醒精神，架开了内涵丰富的雨点皴笔。雨点皴千锤万凿，笔痕稠密，全体组织得法。黄土垂直肌理，山峦的态势体积，质面之凹凸阴阳，随着范宽千万个一笔一点而凝结俱现。

近逼眉睫的正面团块造型

范宽画中物象全部“团结”一体，凝聚在方中带圆的浑厚团块之内。布满画面，构成结实的远、中、近三景团块，也因此一并解决了众多物象如何统一的视觉秩序的问题。

三景之中，只有中景造型略做侧面，全画几有五分之四的部分，包括稳重的近景和巨大的远景，全是正面造型，产生堂堂正正、磊落威严的王者气度。

中景，特别是远景也如此坚实清晰，观者的视线不仅为屏障一般的密实团块所遮挡，无法再深入画面，并且必然会感到堂正威重的巨障近逼人面，力量向观者袭来，不由自主地要向后退让。

范宽故意违反了当时众多画家要在画中造出“咫尺千里”深远空间的潮流，他舍弃薄弱、纤瘦而单独突出的形象，也排除了空气透视法层层筛掩的退后空间，其实还有一个更具野心的企图，那就是以“近”的感受帮助“高”的气势。

以往的“高远”山水，最高的主峰不但过于削瘦，而且总是退在远景，只是“远山”而不是“高山”。范宽密实团块近迫眉睫，正面而来无可避让，令人产生一种高山就在自己头上的感觉，引发“仰望”的动作意识，“高”的气势于是生出。

中轴线构图

是“中轴线”构图将雄伟无比的主山放满画面正中央，“正面团块”才将近逼人面的力量充分发挥。

在范宽以后的整个北宋时代，“中轴线”构图成为山水画的主要形式。名家如郭熙、李唐莫不沿用这种“大山堂堂，为众山之主”、“其象若大君赫然当阳”的中轴构图，使北宋山水与南宋“一角半边”的构图所呈现的旖旎空灵迥然不同。

在时间顺序上，容易误认中轴线构图是晋唐以来最初的山水形式，然后发展出“一角半边”的变化。事实上，范宽之前，不论各景散置的晋唐山水或辽代《深山棋会图》（见本册第2页）都没有展现如《溪山行旅图》这样端正严密的中轴构图秩序。中轴构图显然应该列为范宽的重要创造。

中轴构图使本画由横而斜而直的不同动力汇集于中央垂直线上，于此安置“巨碑”一般的主峰，使近、中、远三景于此纵向跳跃上升，共同创造了高度感。

比例精准的高远法

“高度感”显然是这件杰作的主要企图，观者对此留下最深刻的印象。正如清人张庚所说：此画“不衬远山”，盖“山高极不能再见他山也”。在范宽之前或范宽之后，再没有其他山水画能表达如《溪山行旅图》同样的伟岸高度感。

范宽在本画运用的种种手法，全都增强了高度的力量。此画“高而刚强浑厚”，大不同于以往“高

而突兀瘦薄”。而其“伟大”的品质，必需基于比例关系的精准掌握，并且运作出力量，说服人心。

“比例”的掌握有两个层次：第一是各种类物象之间的正确大小比例；第二则是构图上匠心安排的近、中、远三景的面积比例。愈往上，面积愈大，高度益增。近、中景相加只占画面高度的三分之一，



垂直跳跃的三景高度

范宽将正面形象的近、中、远三景在中轴线上垂直架叠，中景高度是近景的两倍，远景高度又几乎是中近两景之和的两倍，单独占了画面三分之二强的高度。观者视线由近景而中景而远景的移动过程中，自然产生一种呈等比级数跳跃而倍增的高度感，手法简练有力。

单独远景主山便占去三分之二的高度。近、中、远三景的跳跃式高度比例又因为物象逼真的大小比例之辅助而威力益增，不但给予画面强而统一的秩序感，而且，终于使堂堂主山升至空前的高度。

此画大部分笔触实满，造型垂直，而最主要的两道“虚”白，皆为横向，分别区隔了近、中景及



折落有势的造型方向

米芾指出范宽“远山多正面，折落有势”。除了正面垂直转折而下的山形，范宽巧妙地运用了一套造型方面要素，联系了左右的关系，而且增强向上的力量：近景大石道路水流均为横置，渐呈斜向；中景岗阜坡石呈斜向，渐趋垂直；远景主山瀑布均为垂直纵向。由横而斜而直，愈向上愈有腾举之势。

溪山行旅图

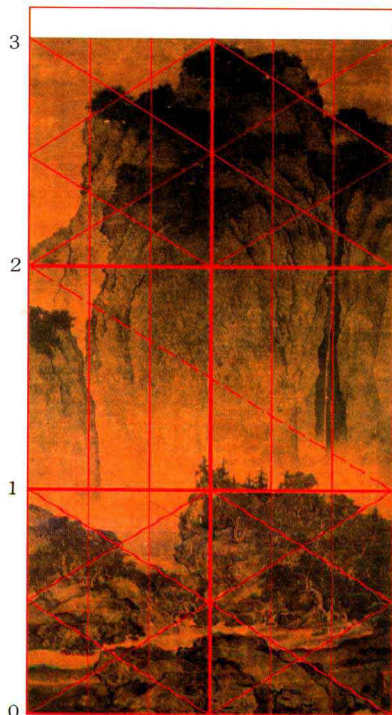
中、远景，明确果决地交代了近、中、远三景的高度比例。区隔近、中景者，为一道河滩小路，虚淡的舞台正好现出行旅人畜渺小的身影，使其不致为重墨所侵吞。分隔中、远景的一片为山脚烟岚，除了衬出直指天际的针叶林，更使主山有出云之势，愈发高耸，所谓“山欲高，尽出之则不高，烟霞锁其腰

则高矣”。

正是出云见山，《溪山行旅图》有别于李成、董源等画家捕捉大气中山川的表面印象，而致力于探讨物象本质，展现静穆凝练的自然形象。虽然画家穷尽了上述种种绝技，《溪山行旅图》却没有什

神的“崇高”，是山水画第一次拥有的伟大品质，其庄严的存在，使观者每一次欣赏，都如醍醐灌顶。

《溪山行旅图》不仅汇集了公元 10 世纪中国山水画的众多成就，并且开启了 11 世纪壮丽浩大、境界恢宏的北宋“全境山水”之表现，而其本身早已成为中国高远山水的古典代表作。



构图格局解析

本幅主要物象聚结为近景巨石、中景岗阜与远景高峰三景；构图格局也可均分为下段、中段和上段三段。近景、中景相加只占构图下段，单单远景主峰就占据了中段、上段两段格局。范宽利用相同的上、下两段构图格局，使上下两段构图中，物象的经营位置首尾呼应。更巧妙的是范宽在构图中段，大胆地全部以垂直线母题和笔触，乘垂直格局之势，给予本画的“高远”有力地支撑。兵行险着，却获得完全的成功。



比例对照

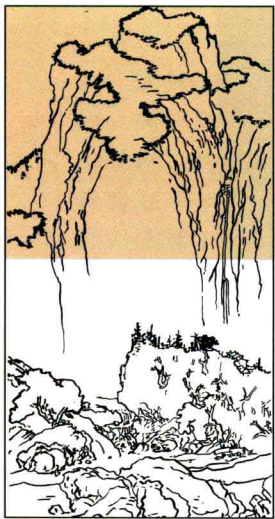
上：(传)顾恺之《洛神赋图》卷局部，纵 24.13 厘米，弗利尔美术馆藏。魏晋山水名景散置，单位物象如“人”之各部比例尚佳，但物象与物象之间，特别是物象与空间的关系则不尽谐调，没有严谨而正确的比例。唐末张彦远形容魏晋山水是“或水不容泛，或人大于山”，而树石“列植之状，则若伸臂布指”，未脱概念化的稚拙阶段。而下图《溪山行旅图》局部，画中的行旅驛队，范宽不但能精准地掌握各类物象的大小比例，使人、畜、屋宇、树木、岗阜、峰峦等形象之大小层次井然，更重要的是，范宽在展开大小比例的同时，也展开了正确的空间位置。





山顶密林

《溪山行旅图》局部。



黄土千仞不颓，屏障壁立，顶部仍然有或平或斜的台面，一旦受雨，高山灌木便丛生如草菌。山顶密林由是成焉，为黄土高原地理景观之一大特色。

《溪山行旅图》中那座如巨碑矗立的主峰之顶，覆盖着一大片灌木密林，在作品上的面积超过 250 平方厘米，正是米芾《画史》中所指称的“山顶好作密林，自此趋枯老”的山顶密林。

山顶密林是黄土高原景观，为地理的一大特色。黄土千仞不颓，屏障壁立，顶部仍然有或平或斜的台面，一旦受雨，高山灌木便丛生

如草菌。

众所周知，植物生态的垂直分布，海拔低者为阔叶植物，随海拔升高而渐变为针叶乔木。再往上地形更陡峭，有一童秃带，不生树木，尽受风雨，呈现斑驳风化之痕。于此更上一层，又生高海拔的粗短灌木，成群盘踞于最险要的部位，于“绝顶”之上显出无比坚韧顽强的生命力。

一般高远山水，海拔不过达于“松柏”针叶，唯范宽包括数层林相而直上霄汉，径取极峰。复以同雨点皴笔意的圆浑墨点写山顶密林之叶，以老硬的重墨短线写其枝梗，蔚然成林。造成一种“腊黎”般质面，与山间岩壁之质面同台竞技。范宽笔法骨力强韧，团块造型深厚密实，洗练的艺术手段将山顶密林这一片原本单纯的题材表现得大方生动，竟成全画重点之一，亦是后人学范宽风格绝不遗漏的一项母题。



陕西黄土高原之一景。与实景相对，亦可了解范宽对自然的观察和艺术化的处理。

(郭娟秋 摄影)



针叶与阔叶

《溪山行旅图》局部。



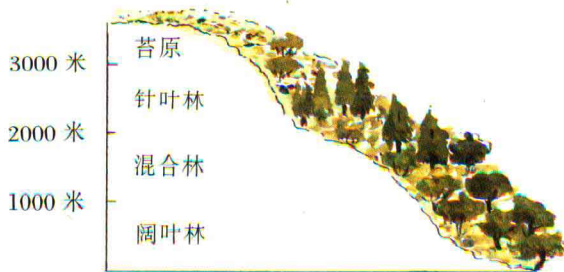
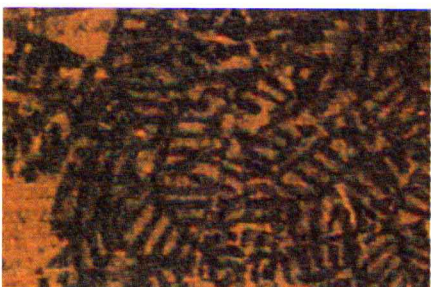
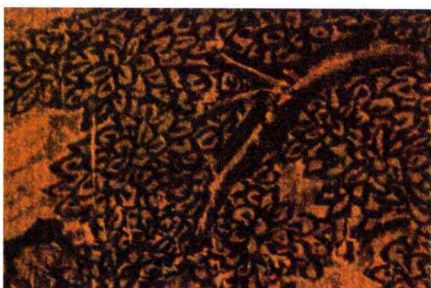
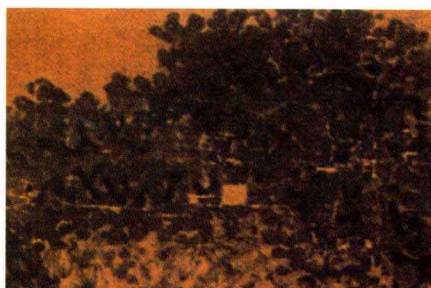
范宽画树不仅仅表现“枝干”的分歧姿态，更着意于“叶形”部分的变化，已跨越古人的藩篱。

中景一片树海，是《溪山行旅图》中，植物种类最繁茂的区域。较低处为粗壮的阔叶林，较高处则是尖耸的针叶树。

以叶形区分，此画阔叶、针叶各有三四种之多。阔叶有羽状叶、菊花形叶、菊形加勾主脉叶等，均以双勾夹叶法勾勒而成；针叶则以“攒点”、“直笔”、“曲笔”等笔法以浓墨点写“藻状”针叶，兼有笔法和造型的变化。

范宽画树不仅仅表现“枝干”的分歧姿态，更着意于“叶形”部分的变化，已跨越古人的藩篱，《溪山行旅图》以各种单位组织的结构方式，安排叶片的造型和笔法，更属创举。并且创造出不同于“雨点皴”山石和“山顶密林”的另一种质面。画作更因为中景这一片稠密繁茂的林叶而生机勃勃。

针叶林的位置已高，画中的针叶树群更以仰角表现，微微突出于中景团块的上缘轮廓之外——这是本画极少数突破团块造型的物象。如同剪影一般，以其争高指直的态势，指向那人迹罕至的主峰绝顶。



画与实景

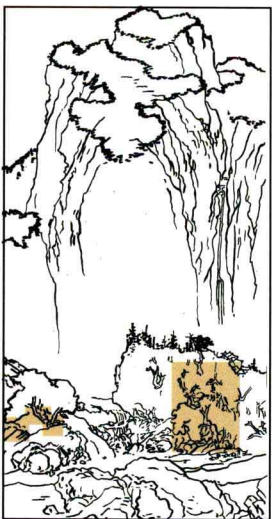
左边四图，正是实际山林的景况，由上而下依序为苔原、针叶林、混合林和阔叶林。而右边四图，则是范宽《溪山行旅图》中的各种林相，也是依山势的高下而分布。画与实景的比照正反映画家对自然生态的整体掌握。

(左上二幅为郭娟秋摄影，左下二幅黄昶完摄影)



树干与树根

《溪山行旅图》局部。



《溪山行旅图》别出心裁地倚重阔叶乔木的枝干，以厚重沉着的笔墨写出苍劲坚实的粗壮树干，造型竟惊人地魁梧有势。

《溪山行旅图》的树干与树根，亦如叶片，同是画作艺术表现的焦点之一，极具创意。

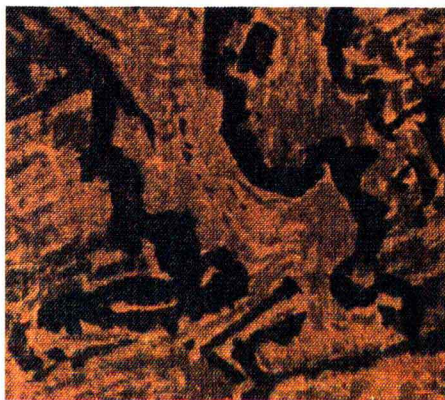
古画之中，大多数的树群不但身形雷同，而且姿态概念化，个别的形象不离纤弱细瘦，着重整体的列植群像。例如唐画《骑象奏乐图》及辽画《深山棋会图》所见（见本书第2页），尚不能表现雄伟感。稍后树木的个别形象有较具体精微的

描绘，每株形态各异，已是李成时代（见本书第3页《小寒林图》）。

李成等画家经常倚重本身具有“后凋于岁寒”品质的常绿针叶乔木，如“松”、“柏”之树种，借着描绘其鹿角蟹爪一般的槎丫，刻画其瘿瘤鳞斑，表达出俊秀奇逸的气度。

然而《溪山行旅图》别出心裁地倚重阔叶乔木的枝干，以厚重沉着的笔墨写出苍劲坚实的粗壮树干，造型竟惊人地魁梧有势。如郭若虚所说：“范画林木，或侧或欹，形如偃盖，别是一种风规。”单独一棵，即以其数人合抱的巨大身影，将画中二人四畜的行旅队伍笼罩其下。

《溪山行旅图》中之树群的姿态无一重复，各以其上百年的生命扎根向下，树根抓地的力度表现令人喝彩。而裸露风化的地表不以小草杂之，充分突显了巨树屹立山头的威武气概。



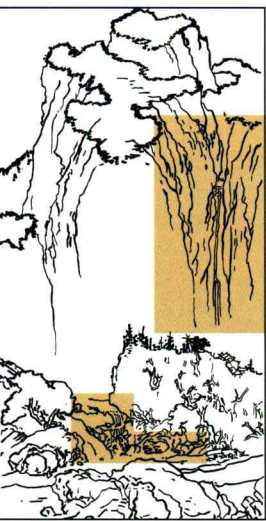
范宽选择阔叶树的干与根加以表现，已是独具慧眼，其笔墨技法更是匠心独运：先以顿挫有致的重墨粗线勾勒轮廓，再以中明度墨色的侧锋皴写大块肌理。墨色层次简洁明晰，磊落大方。而下笔果断，笔力刚劲雄浑，老辣之至。在每根线条之中，即以无比坚韧的“骨法用笔”支撑全树粗犷豪迈的生命。从笔迹的厚实看来，范宽很可能已经采用秃笔作画。





瀑布与水滩

《溪山行旅图》局部。



“水”虽然只占了画中一小部分的面积，却已充分地展露了画家的不凡手笔。

米芾指出范宽山水画中“溪出深虚，水若有声”，生动地评述了范宽画水的成就。《溪山行旅图》中，“水”虽然只占了一小部分的面积，却已充分地展露了画家的不凡手笔。

《溪山行旅图》中之水，至少发生三种功能，首先是动态的表现：水流以纤细而劲韧的线条勾勒留白，依地势起伏产生不同的流速和形状。远景主峰之侧，垂直走向的修长瀑布，先在山壁凹陷处迂回为“工”字形重叠，而后聚成一束，再分为“人”字形，随即失去依托，瀑悬虚空，直泻而下，显现主峰的高度。

中景两块岗阜之间，野桥之下，涧石如耙，将水梳理成略为均匀的水束。流水如阶梯，分为高低有致的四级，产生急缓错杂的节奏。

近景水滩自巨树身后侧出，潺缓滑泻，荡出涟漪，汇合了中景的流水，自此趋于平缓，一路向左，在画面左下方流出画外。行旅人畜即沿此溪谷水滨前行。

水的速度节奏，处理得干净利落，凹柔的动态与刚凸山体的静穆凝练对比。就在范宽于远、中、近三景一路展开流水动态的同时，他也完成了画中流水的第二种功能——一贯地联系而活络了三景的空间。

范宽优异的掌握能力，不过度泛滥画水的技巧，使流水恰如其分地陪衬出山峰的庄严雄伟。水的第三种功能，即是利用“溪出深虚”的凹陷，提供山石更多的表现舞台。特别是远景垂瀑的左上山壁，一层一层退后的肌理，以沉着而顿挫有致的墨线重重勾勒，配合重墨渲染，凹凸起伏的结构质感甚为动人。伟岸如屏障的岩壁因为垂瀑罅隙的凹深而益见其浑厚藏蓄，至此我们也更能体会米芾“溪出深虚”评语的深意。

