



圖一 北宋 范寬 谿山行旅圖 軸 國立故宮博物院藏

探索谿山源

范寬故里記行

劉芳如

〈谿山行旅圖〉是存世繫於范寬名下的山水畫中，最受肯定的真跡。此作中巍峨聳立的主峰，宛若「巨碑」般撲人眉睫，千載以來，始終撼動著賞畫者的心弦。但究竟此景從何而得？卻彷彿撲朔難解的「藝術密碼」，並出現了不同的論點。親訪范寬故里——耀州，雖然不見得能完全解開問題的迷團，但當地獨特的砂礫岩山景，與〈谿山行旅圖〉相互間的共通元素，應該不是純屬巧合。

十一世紀初，陝西華原（今之耀州）的畫家范寬，畢生鍾情為山水傳神，締造了雄偉巨製〈谿山行旅圖〉，蔚成北宋「巨碑式」山水畫的最佳典型。究竟此圖所繪，是何處的山川風物？前人多引述宋、元著錄，認定應為范寬晚年卜居地——終南、太

華一帶的景致，但邇來當地學者實地觀覽陝西地區的地質環境之後，卻萌生了不同於以往的論點（註一），頗值得針對此一議題，續作深入的觀察與考證。

去年十二月下旬，筆者即將結束北京故宮五個月的研習之際（註二），

突然接獲大陸友人電話，提及西安文理學院有意相邀，前往范寬故里，考察當地的自然景觀與范寬山水畫是否互有關聯。機會十分難得，遂以三天時間，隨同該學院藝術設計系韓長生主任、國際民生文化研究所田軍副所長等人，一齊走訪西安翠華山和耀州

照金山，本文擬遴選此行所攝得的真景照片，試與〈谿山行旅圖〉並列比對，藉以探索范寬筆底丘壑與自然造化之間的淵源。

范寬的人與藝

關乎范寬的生平、個性和創作師承，不妨先從下列幾段宋代的畫學論著，來鉤沉其大略。時序最早的記載，可舉郭若虛（約一〇四一—一一〇〇）《圖畫見聞志》（一一〇

八五）卷四所述：「范寬，字中立，華原人。工畫山水，理通神會，奇能絕世，體與關（全）李（成）特異，而格律相抗。寬儀狀峭古，進止嶷野，性嗜酒好道，嘗往來雍雒（註三）間，天聖（一〇二三—一〇三二）中猶在，耆舊多識之。……以其性寬，故人呼為范寬也。」稍後，由徽宗（一一〇八二—一一三五）所敕纂的《宣和畫譜》（一一二〇）卷十一，

亦有相近的論述：「范寬一名中正，字中立，華原人也。風儀峭古，進止嶷野，性嗜酒，落魄不拘世故。常往來於京洛（註四），喜畫山水，始學李成。……蔡卞嘗題其畫云，關中人謂性緩為寬，中立不以名著，以俚語行。」另外，米芾（一〇五一—一一〇七）《畫史》論其師承，則稱「范寬師荆浩」又說「其作雪山，全師世所謂王摩詰（王維）」。

儘管《宣和



圖三 谿山行旅圖 局部 主峰山頂的密林



圖四 谿山行旅圖 局部 兀立於水濱的大石

提及：「范寬之作，如面前真列峰巒，渾厚氣壯雄逸，筆力老健。」倘若援引上舉三家所言，來印證〈谿山行旅圖〉中的景物、布局和筆墨，確實頗為契合。（圖三、四）

由於《宣和畫譜》卷十一記載，范寬曾「卜居於終南、太華岩隈林麓之間，而覽其雲煙慘淡、風月陰霽難狀之景，默與神遇，一寄於筆端之間，則千巖萬壑恍然如行山陰道中，

雖盛暑中凜凜然，使人急欲挾纊也，故天下皆稱寬善與山傳神。」爾後的畫學論著，諸如元代夏文彥《圖繪寶鑑》（一三六五）卷三、清代王毓賢《繪事備考》（一六九一）等，均

《畫譜》與《畫史》所述，互有不同，但無論孰說為是，范寬最終所成就的畫風，畢竟和李成（約九一九～九六七）、荆浩（十世紀）、王維（七〇一～七六一）三人相比，俱都呈現了迥不相同的面貌。

北宋時期，范寬已經在畫史上贏得了極崇高的地位。比如郭若虛《圖畫見聞誌》卷一，便將他與李成、關仝并譽為畫山水的「三家」。劉道醇（約一〇二八～一〇九八）《宋朝名畫評》（一〇八六～一〇九四）更將

他與李成同列為「山水林木門」中的「神品」。米芾《畫史》也說：「本朝自無人出其右」。

存世繫於范寬名下的山水畫，以國立故宮博物院藏的〈谿山行旅圖〉（圖一）、〈臨流獨坐〉、〈秋林飛瀑〉、〈雪山蕭寺〉、天津博物館藏的〈雪山寒林〉和波士頓美術館藏的〈雪山樓閣圖〉等作聲名最著。其中，唯獨〈谿山行旅圖〉有「范寬」名款暗藏於右方樹隙間，餘均無款，本幅也是最受肯定的范寬真跡。（註五）

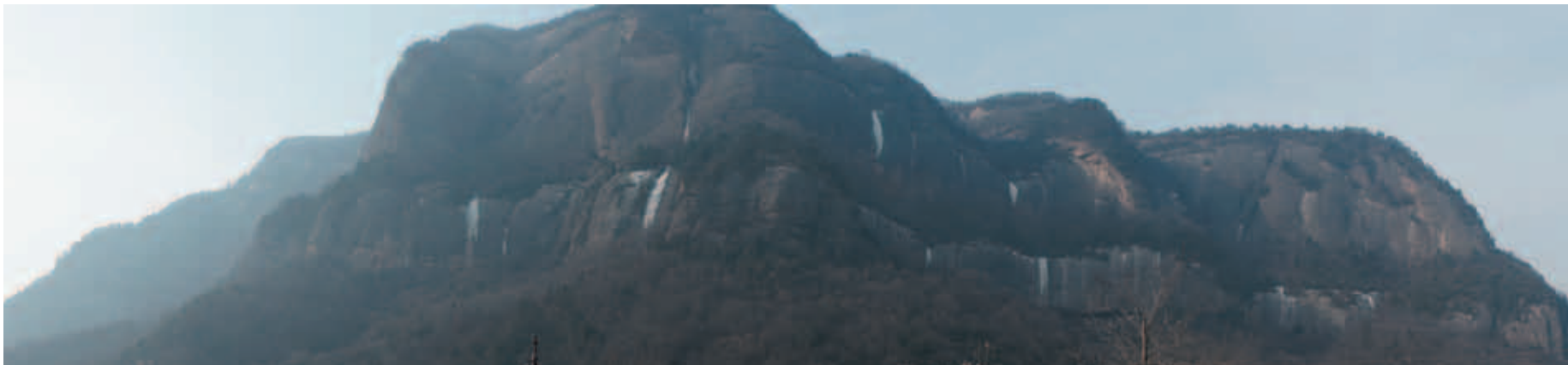
〈谿山行旅圖〉（註六）為雙拼絹本、淺設色畫，畫縱二〇六·三分，橫一〇三·三分。詩塘上有董其昌（一五五五～一六三六）題寫的「北宋范中立谿山行旅圖」十字。經查《宣和畫譜》中所記載的御府收藏，范寬作品凡五十八件，品名包括夏山圖、夏峰圖、夏山煙靄圖、秋山圖、山陰蕭寺圖、崇山圖等，但其中並無與本幅同名之作，可見今名應是據董跋而定。

此作最逼人眉睫的主景，莫過於當面屏立的山峰，峰頂作密林，右方一線銀鍊，自高處傾瀉而下，儼然澎湃有聲。（圖二）主峰與前景之間，則借助風氣加以阻隔，明確交代出兩者的遠近分際。

郭若虛《圖畫見聞誌》卷一評范寬畫山水，曾有「峰巒渾厚，勢狀雄強。槍筆俱勻，人屋皆質……以墨籠染，後輩目為鐵屋。」的形容。米芾《畫史》論其畫作布局，則說：「山頂好作密林，……水際作突兀大石。」又云：「遠山多正面，折落有勢。」韓拙《山水純全集》（一一二一）也



圖二 谿山行旅圖 局部 主峰右方自高處傾瀉直下的瀑布



圖七 照金山脈巍峨隆起的峰巒 作者提供



圖八 照金山河谷兩岸的林相之美 作者提供



圖五 翠華山的山石紋理 作者提供



圖六 翠華山特有的山崩景觀 作者提供

沿用了《宣和畫譜》所述，而有類似的說法。因此，今人論述〈谿山行旅圖〉時，大抵並未脫略此一範疇，不時拈出「終南、太華」，作為范寬取景造境的創作原型。

翠華山真景

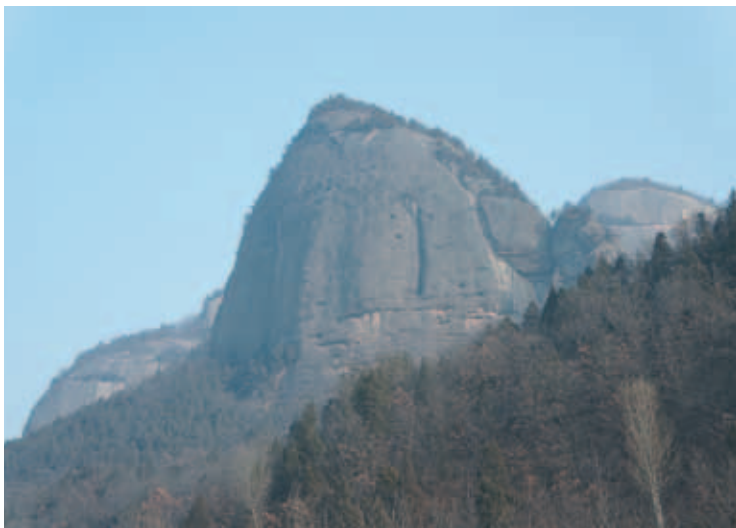
十二月廿七日，考察隊一行人，首先走訪距離西安約廿三公里的翠華山。此地是終南山（註七）的中心地帶，主峰海拔二六〇四公尺，夙以自然山石崩塌的奇景聞名。行走其間，不時會發現造型獨特的花崗岩殘峰斷崖，色澤明亮，切面碩大而且尖銳。（圖五、六）如果藉中國畫的皴法線條來比擬，毋寧更接近於「斧劈皴」或「亂柴皴」的形象，與范寬〈谿山行旅圖〉中所見，其實相距頗遠。

明代張丑（一五七七—一六四三）的《清河書畫舫》（一六一六）卷六，曾經引述陳繼儒（一五四九—一六三九）《妮古錄》（一五九五頃）所載，指稱范寬所採用的皴法，可名為「雨點皴」，又稱「芝麻皴」，屬於以密實的短筆觸來模擬山石紋理的類型。

皴法長期以來，都是中國山水畫家藉筆墨寫形的重要手段。追溯皴法的發展，從唐代畫山水的空鉤無皴，至五代時期，已逐漸演變成熟，宋、元以後更是燦然大備，名目繁多。

五代、兩宋畫家圖寫山水，由於側重對自然的觀照，後世稱董源〈瀟湘圖〉、巨然〈層巖叢樹〉裡擅用的「披麻皴」、郭熙〈早春圖〉裡所見的「雲頭皴」、米芾〈春山瑞松〉裡的「米點皴」，還有李唐〈萬壑松風〉、〈江山小景〉中的「小斧劈皴」，無一不是領悟自真實山石的紋理特質，洵非純然墨過楮素的形式化筆蹤而已。

劉道醇《宋朝名畫評》卷二論范寬作畫，嘗讚譽他是「對景造意，不取筆飾，寫山真骨，自為一家。」湯垕（約一二六二—一三三二）《畫鑒》（一三二八）也說他「徧觀奇勝，落筆雄偉老硬，真得山之骨法」兩人在字裡行間，同樣認定范寬筆下的山水，是脫胎自他對真實山景的深入體會，致能在為山傳神之外，成就一己的風格。



圖十 照金山裸露的山巖，與附生於峰頂的樹叢，可援以印證范寬畫中「山頂好作密林」的形容。 作者提供



圖十一 照金山下蜿蜒的溪流 作者提供

合之處。而色澤暗沈斑剝的砂礫岩表面（圖十二），也很適宜用均勻的中鋒「槍筆」（郭若虛語）或「雨點皴」（陳繼儒語）來描繪。

再遠望一座座拔地隆起的山頭，山凹處空懸著數道業已凝結了的瀑布，在灰褐色山體的襯托下，白晳透亮，顯得格外醒目。倘若截取其局部，來對照〈谿山行旅圖〉中的主峰和一線瀑布，倒也相映成趣。

〈谿山行旅圖〉的中景樹叢間有寺宇錯落（圖十三），可惜此次在照金山考察時並未見及。不過，從史料中得知，相隔銅川約莫四十五公里處，另有一座香山，同屬照金山脈，是著名的佛教聖地。香山建寺肇始於符秦（三五七～三五八）時代，北宋雍熙年間（九八四～九八七）又敕建「勝果院」，供奉千手千眼菩薩像。明代嘉靖（一五二二～一五六六）、

所以，縱然《宣和畫譜》記載，范寬曾經卜居過終南、太華（註八），但是他當時是否直接將上述兩地的峰巒作為造型範本，卻不易驟下定論。因為倘若用存世的〈谿山行旅圖〉，來和終南山系的翠華山地貌做比對，似乎二者間並不容易找到緊密的鏈結

關係。

那麼，〈谿山行旅圖〉到底是何時、何地所完成的呢？透過韓長生教授近年來細心的尋訪與比對，他拈出了位在范寬故里的照金山，與畫作的相似度更高，於是我們決定明日親往一探究竟。



圖九 迎面聳立的照金山，與〈谿山行旅圖〉頗多神似。 作者提供

照金山真景

廿七日晚間，考察隊下榻於銅川市的耀州賓館。此地位於關中平原的北部邊緣，距離西安六十八公里。耀州乃是范寬的故里，北宋時隸屬華原縣境，元代以後易名為耀州，民國初年改稱耀縣，如今則升格為銅川市耀州區。

翌日早晨，一行人續往耀州區北部的照金山考察。時序相隔近千載，照金山腳下，已平添了採煤工廠和現代房舍，但山體基本上仍維持舊觀，比之於范寬在世的十一世紀，應不至於幡然改變。

照金山的地質屬於砂礫岩，灰黑色的山體大部份裸露在外，只有山頂上生長著各式的灌木叢林。由於我們走訪的季節，適值隆冬，河谷間的植被早已紛紛凋零，形成了寒林雪景，益增樹型杈枒之美。（圖七十一）

鑒於米芾在《畫史》裡提及「范寬勢雖雄傑，然深暗如暮夜晦暝，土石不分。」因此我們仔細觀察了此地砂礫岩的外觀，發現土質中果真參雜著許多石塊，與米芾的敘述，不之倖

萬曆（一五七三～一六一五）及清代康熙（一六六二～一七二二）、乾隆（一七三六～一七九五）年間均續有修葺，嘉慶二十三年（一八一八）重修禪院時，復更名為「香山寺」。所以現在的樣貌，已是明、清之後所改建，不復其初始的樣貌，即便當年曾與〈谿山行旅圖〉所繪的寺宇有關，只怕也難以還原真相了。

倒是考察隊一行人驅車返回耀州途中，兩度在公路上邂逅了幾匹馱物的驢子。〈谿山行旅圖〉前景恰好描繪了一隊二人四驢的旅行（圖十四），儘管相隔千年之遙，關中地區居民利用驢子來擔任馱運工具的習慣，顯然一直被延續下來。

小結

此次訪察期間，剛巧發現了當地〈銅川日報〉的一則報導（註九），十二月十一日台灣公共電視曾前往照金山出外景，順利拍攝到與〈谿山行旅圖〉極為相近的景象。該文還指出，熱心的銅川居民建議，未來可於此地立牌，標誌「北宋畫家范寬寫生處」，以便吸引海內外的藝術愛好者



圖十五 筆者與西安文理學院的考察隊在照金山山下合影 作者提供

來此寫生作畫。
對於此番構想，筆者與韓長生教授均有共同疑慮，擔心倘若這麼做，反而可能造成對范寬山水畫的誤解。儘管照金山特殊的地形，與〈谿山行旅圖〉相似度頗高，但仍不宜判定，范寬就是針對這裏的特定峰巒來對景模擬。早在《宋朝名畫評》裏，劉道醇即說到，范寬「居山林間，常危坐終日，縱目四顧，以求其趣。雖雪月之際，必徘徊凝覽，以發思慮。」《宣和畫譜》則更進一步詮釋范寬的創作理念是「吾與其師於人者，未若師諸物也。吾與其師於物者，未若師諸心。」據此推想，以面對山水遊目騁懷的感動為發源，終爾將之轉化為

筆墨造境，才是范寬〈谿山行旅圖〉能夠撼人心弦的真正要素。

四十年前，李霖燦先生在其〈范寬畫蹟研究〉一文（一九七〇）中述及，他當年前往豫晉交界的太行山（註一）旅行時，曾經親眼目睹過與〈谿山行旅圖〉非常相近的柱峰與頂林。或許范寬生前步履未曾及於太行，但以中國幅員之廣袤，焉知沒有類似的景觀出現於不同的地點？

縱使筆者親炙照金山之際，深

作者任職於本院書畫處

- 註釋
1. 參韓長生，〈對景造意寫山真骨——范寬傳世山水畫與其故鄉照金山脈之關係〉，《美術觀察》二〇一〇年一月，頁一〇六—一〇七。
 2. 筆者於二〇一一年八月至十二月間，曾以香港「利榮森紀念交流計畫」訪問學人身份，前往北京故宮博物院進行交流與研習。
 3. 「雍」是指陝西鳳翔縣境，位於關中西部，唐時稱雍州。「鵠」則是指洛陽。
 4. 「京洛」是指北宋京城汴京與洛陽。
 5. 〈臨流獨坐〉、〈秋林飛瀑〉、〈雪山蕭寺〉等作的布局及筆墨，與〈谿山行旅〉並不相類，而且據學者研究，成作年代均晚於北宋。〈雪山樓閣〉時代雖可置於北宋，但筆力稍弱，應是出自范寬的後學之手。參李霖燦，〈范寬畫蹟研究〉，《中國畫史研究論集》（臺北：臺灣商務印書館，一九七四），頁一七六—一八九。
 6. 〈谿山行旅圖〉著錄見《石渠寶笈初編》，頁八〇二；《故宮書畫錄》第三冊，卷五，頁四一；《故宮書畫圖錄》第一冊，頁一六七—一六八。
 7. 終南山位屬秦嶺中部，又名「中南山」。其名稱有二層涵義，一為天地之中心，二為帝都西安之南。參勞志建、楊廣虎，《神奇翠華山》（陝西：陝西人民出版社，二〇一〇），頁七。
 8. 太華山又稱「華山」、「西嶽」，位於西安東方二〇〇公里，最高峰海拔二二五四·九公尺。山體險峻，四面如削，地質與終南山相近，同屬於花崗岩山。
 9. 參李延軍，〈破解范寬谿山行旅圖之謎——台灣公共電視照金山拍攝側記〉，《銅川日報新聞週刊》二〇一一年十一月十七日。
 10. 太行山脈地跨北京、河北、山西、河南等省市，綿延長達四百餘公里，由多種岩石所構成，呈現出不同的地貌。



圖十三 谿山行旅圖 局部 穿插於中景的寺宇建築



圖十二 照金山的砂礫岩表面，色澤偏暗沉，土石參雜。 作者提供



圖十四 谿山行旅圖 局部 近景的行旅與驢隊