



宋 范寬 谿山行旅圖 軸 局部 國立故宮博物院藏

典範與流傳

范寬及其傳派特展巡禮

劉芳如

七月一日起推出的「典範與流傳—范寬及其傳派」特展，是以范寬〈谿山行旅圖〉為核心，並遴選宋、元、明、清，乃至民國的相關作品，系統展示繼范寬之後，歷代畫家的同名摹作，以及師法范寬技法的作品，藉以梳理范寬風格的傳續脈絡。為了和策展理念相呼應，本文的撰寫架構，共分成「從畫史著錄看范寬」、「谿山行旅圖的傳續」、「范寬的傳稱作品」與「范寬對後世的影響」等四小節，以畫史著錄和作品實例交互參照的方式，探析幾項與范寬及〈谿山行旅圖〉相關的課題。

展覽緣起

范寬〈谿山行旅圖〉一向被認定為國立故宮博物院的「鎮院重寶」。喜愛中國繪畫的觀眾來院參訪時，經常會指名想看這件名作，但是基於保

護珍貴古物的考量，此作已於民國七十三年起，被列入限展精品，亦即至少須間隔三年，始能展出約莫四十天。

回溯過去十餘年間，〈谿山行

旅圖〉的展覽紀錄，要以民國八十九年的「千禧年宋代文物大展」、民國九十六年的「大觀—北宋書畫特展」，和民國一百年的「精彩一百—國寶總動員」最受矚目，不過這幾次





《谿山行旅圖》中，隱藏在樹隙間的「范寬」名款。

展覽都屬於精品薈萃的形式，參觀者同時面對琳瑯滿目的展件，較難特別聚焦於個別的作品，而作深入探討。

民國一百年冬，筆者應西安文理學院的邀請，與該校的考察團一同前往范寬故里（陝西華原）探訪，對當地的山形地貌留下了深刻印象。歸後，曾將此行心得寫成〈探索谿山源—范寬故里記行〉一文，而在故宮策劃以范寬為主題的展覽，同樣是肇因於此次考察。

此次「典範與流傳—范寬及其傳派」特展，除了以范寬〈谿山行旅圖〉為核心，還選展相關的作品，共四十五件。依展品性質，劃分為「谿山行旅圖的傳續」、「范寬的傳稱作品」、「范寬畫風的影響」三類。系

語行。」對一個性情脫略世俗羈絆的人來說，毋論其本來的真實姓名為何，他會選擇以世人所熟悉的名稱來為作品署名，似乎也言之成理。何況米芾《畫史》曾提及，范寬少年時所作的一幀山水軸，就題有「華原范寬」款。以〈谿山行旅圖〉超卓之藝術成就，應屬畫家中年以後的製作。既然少年時期即開始自署范寬了，那麼，〈谿山行旅圖〉會題上「范寬」二字，又何足怪哉？

至於范寬的師承，《宋朝名畫評》、《宣和畫譜》都說他學自李成（九一六～九六七）。米芾《畫史》則說他師荆浩（十世紀）。李成的畫，存世極少，早在北宋末已出現「無李論」，要確切掌握其風格，並不容易。

院藏〈匡廬圖〉舊傳為荆浩所作，此畫描繪崇山峻嶺的宏偉布局，雖然形塑了理想中的廬山，但研究者認為，畫中筆致已帶有摹仿古意的元素，推測成作時代應晚於范寬。

在李成和荆浩可靠實跡俱付闕如的情況下，即便范寬早年曾學習李、

統地展示繼范寬之後，歷代畫家的同名摹作，以及師法范寬技法的作品，據以鏈結范寬風格的演衍脈絡。展覽將從民國一〇四年七月一日起，至九月二十九日止。其中〈谿山行旅圖〉展期僅為七月一日至八月十三日，下展後另代以〈臨流獨坐圖〉，希望對〈谿山行旅圖〉有興趣的觀眾，務必把握此次難得的觀展機會。

從畫史著錄看范寬

范寬的生卒年，畫史並無明確記載，只知他生在五代末，活躍於北宋初期。郭若虛（十一世紀）則比較明確地指出他天聖（一〇二三～一〇三二）中猶在。因此本文據此推算，范寬的活動時間，大約是在西元九五〇至一〇三二年間。

北宋時期關於范寬的記載，可見諸劉道醇（十一世紀）《宋朝名畫評》、郭若虛《圖畫見聞志》、米芾（一〇五一～一一〇七）《畫史》（約一一〇一）、《宣和畫譜》（一一二〇）諸書，由於時間相距未遠，可信度相對較高。

荆，實際上很難具體歸納出他所師法的範疇，究竟呈何許樣貌。何況《宣和畫譜》裡曾借范寬的口吻，揭櫫其創作觀點：「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。」所以，范寬山水畫的源頭，顯然與其步履所及的自然環境，淵源更深。

范寬的故鄉華原，現今隸屬陝西省銅川市的耀州區。宋之前就出過幾位名人，諸如名醫孫思邈（約五八二～六八二）、史學家令狐德棻（五八三～六六六）、書法家柳公權（七七八～八六五）等，而宋代盛極一時的耀州窯，也在這個區域內，堪稱文化底蘊深厚。

《圖畫見聞志》、《宣和畫譜》還提到，范寬曾往來於「京洛」、「雍雒」等地，又曾卜居於「終南、太華」。京洛指的是汴京與洛陽。雍是指雍州，范寬的故里華原，唐時便屬雍州管轄。而雒邑則是洛陽的古名。另外，終南一般是指陝西省境內的秦嶺山脈，有時也特指其中的翠華山。太華亦稱華山，位於西安市西邊

前舉三書雖然都介紹了范寬的姓名和字號，但相互間的記載並不完全相同。《宋朝名畫評》說范寬名中正，字中立。《圖畫見聞志》則並列兩種說法，一說是范寬，字中立。另一說范寬本名范中立，因為性寬，才被人稱成范寬。《宣和畫譜》同樣並列二說，一說認為范寬就是他的本名，中立是他的字；二則說他本名應叫范中正。

究竟范寬、范中立、范中正三者，孰才是范寬的本名？其實，對於鑑賞他的作品，原非那般緊要，只因〈谿山行旅圖〉上被發現「范寬」二字款，才引發了研究者不同的解讀。

質疑的一派認為，如果他只是因為個性舒緩才被別人叫成范寬，應該不至於在自己的作品上寫上宛如綽號一般的稱呼。既然落款可能是假，那麼畫也不見得是真。

不過，《宋朝名畫評》已直指，范寬「性溫厚有大度」，《圖畫見聞志》也說他「儀狀峭古，進止疎野，性嗜酒好道」，《宣和畫譜》更強調他「不拘世故」、「不以名著，以俚

約一百二十公里處。總合這些記載，可約略勾勒出范寬的活動範圍，大抵不出如今的陝西和河南兩個省份。

至於范寬寫生取景的地點，則多屬地形曲折的「岩隈林麓之間」，他筆下的千巖萬壑，令人觀後總有種彷彿亦置身其中，凜凜然心生寒意，急需要添加棉衣的念想。《宋朝名畫評》裡形容的「范寬之筆，遠望不離坐外，皆所謂造乎神者也。」以及《宣和畫譜》裡講的「故天下皆稱，寬善與山傳神。」都是聚焦於推崇范寬直接師法自然，並形象地再現北方山水神髓的風格特質。

北宋時期，范寬已在畫壇上贏得了極為崇高的地位，《圖畫見聞志》將他與李成、關仝并譽為畫山水的「三家」，《宋朝名畫評》則將他列為「神品」，《畫史》更直指「本朝自無人出其右」。元代湯屋（約一二五〇～一三一〇）《畫鑑》亦指出：「宋畫家山水超絕唐世者，李成、董元、范寬三人而已。：范寬得骨法：三家照耀古今，為百代師法。」



宋 范寬 谿山行旅圖 軸 國立故宮博物院藏

五代、北宋是中國山水畫發展臻於成熟的時期，無論「三家」所指為李成、關仝、范寬，亦或李成、董元、范寬，范寬都是贏得最多讚譽的一位。特別是在早期畫家作品日趨湮滅的現代，仍有幸親見范寬可靠畫跡，得以和畫史交相印證，尤屬難能可貴。

谿山行旅圖的傳續

包括《宣和畫譜》、米芾《畫史》在內的宋、元、明代著錄，雖然記載了數十幅范寬的作品，惟其中並無與〈谿山行旅圖〉同名之作，今名應是據畫面上方詩塘董其昌（一五五五～一六三六）的跋語而訂定。

《石渠寶笈》初編對此作的描述相當簡潔，僅說：「宋范寬谿山行旅圖，一軸素絹本墨畫。無款，詩塘有董其昌書北宋范中立谿山行旅圖十字。」然而，這段記載卻並不完全真切。其一，畫作原本應染有一些淺淡的色彩，只因年代久遠，顏色已褪，感覺很像是水墨畫而已。其二是，在

畫幅右下方的樹隙間，隱約可見「范寬」簽款。

本幅中所鈐蓋的印記，共十餘方。根據這些印記，可大致連綴出此作的流傳過程。時間最早的一方印「忠孝之家」，很可能是北宋文人錢勰（一〇三四～一〇九七）所有。「典禮紀察司印」半印，則屬於明代內府官印，透露此作一度曾為明代宮廷收藏。晚明進士周祚新（十七世紀），也在此作鈐有兩方印記：「祚新之印」、「墨農鑑賞」。清初的收藏家梁清標（一六二〇～一六九一），亦鈐下「蕉林祕玩」、「觀其大略」二印。可見明、清之際，此作曾流入民間，並且數度易手。其後，才成為清宮收藏，清高宗乾隆、仁宗嘉慶、宣統帝三朝，都添附有鑑藏璽印。

本作的構圖，分成近、中、遠三段。遠景畫主峰堂堂，拔地擎天而起，面積佔居全畫的三分之二，氣勢恢弘壯偉，直逼眉睫。右側山坳處，一道銀練從中傾洩直下，激濺起的濛濛水氣，瀰漫在山腳，並與山中蒸騰

的煙嵐相結合，成為遠景與中景的自然分界線。

畫幅中景，藉著源自瀑布的溪澗，分隔為左右兩座巖岩。其間描畫雜樹成林，枝桠的交錯與葉片的鉤勒，極見用心。右方近瀑布的下緣處，並繪出錯落的寺宇，建築結構精緻寫實，平添景境的典雅與幽邃。

山道上，一支馱負著重物的驢隊，正由兩名行旅驅策著，由右向左緩緩前進。溪澗旁，也有一名行腳僧沿著山邊小徑，朝木構橋的方向移動。〈谿山行旅圖〉的命題，即緣此而來。

前景部分，幾塊超大的巨石居中而立，厚重的質感，儼然成為整幅畫的基盤，讓人於觀覽全畫時，不至產生頭重腳輕的錯覺。

在處理近、中、遠三段景致時，畫家的立足點由下而上，漸次推移。畫近景大石係採取俯視角度，畫中景則一變為平視角度，畫遠景主峰又再變為俯、仰交錯。透過運筆落墨的一貫手法，使得三段景得以結合融洽，成為變化中蘊含統一的完美構圖。

此畫中對山石紋理的描寫，均以中鋒短線，千筆、萬筆重重堆疊而成。行筆彷彿不甚經意，但卻能繁而不亂，宛如奏鳴曲的行板，一一將山體厚實的質感轉化到絹素之上。明代唐志契（一五七九～一六五一）《繪事微言》、汪珂玉（一五八七～？）

《珊瑚網》、朱謀壘（約一五九二～一六四九）《畫史會要》等書均稱呼這種筆觸為「雨點皴」，頗能傳達出〈谿山行旅圖〉中用筆的特質。特別是當從近距離觀察此作時，格外能感受到畫中交織的短筆觸，就形同千萬雨點紛至沓來，迎面灑落在眼前。

此作的三段景，相互間雖然藉助煙嵐、山道行旅來作區隔，但每段景物的描繪皆歷歷分明，並無漸漸漸淡的分野。而且各段的樹石輪廓，均用重墨作醒提勾勒，感覺立體效果十足，也更強化了物象堅實的質感。

若引述北宋人對范寬畫風的形



明 董其昌題 仿范寬谿山行旅圖 冊頁 國立故宮博物院藏

范寬之後，以〈谿山行旅圖〉為藍本而仿製再生者，頗不乏人。例如舊題為范寬的〈行旅圖〉軸，尺幅約僅〈谿山行旅圖〉的一半大。畫面布局與〈谿山行旅圖〉大致相同，惟前、中、遠景的比例稍有差異，氣勢並不如范寬原作之雄強與險峻。這件

〈行旅圖〉的用筆轉折處，較為柔和圓潤，與〈谿山行旅圖〉的筆多方折不同，推測可能出自明末、清初畫家之手。
〈仿范寬谿山行旅圖〉收在《仿宋元人縮本畫跋》，對幅有董其昌的題記，內容和〈谿山行旅圖〉軸上

方詩塘所題悉同。畫幅作者，有人認為是王時敏（一五九二～一六八〇），亦有認為是王翬（一六三二～一七一七）或陳廉（生年不詳），迄無定論。但推測這件縮本，應是直接對著范寬的原作臨仿，並將之縮繪成冊頁幅面，使方便於攜帶和翻閱鑑

容，來與此作做一對照。劉道醇曾說：「范寬之筆，遠望不離坐外。」米芾則云：「范寬山水：遠山多正面折落有勢；溪出深虛，水若有聲。」郭若虛亦評曰：「峰巒渾厚，勢狀雄強，槍筆俱均，人屋皆質。」幾乎都和〈谿山行旅圖〉若合符節。通過畫蹟與著錄的交互印證，不啻更加肯定了〈谿山行旅圖〉確實出自范寬之手

無疑，何況在樹隙間，還有「范寬」的落款。相較於款書周圍的重墨夾葉，此二字的墨色略淡，而且線條較為粗疏，很像是直接拿作畫的筆來書寫。加上筆劃與背後畫路面的線條縱橫交錯，遠看時確實極難被察覺。
至於此圖所繪的景致，究竟源自何地？各方的解讀卻並不一致。李霖燦曾追述他前往太行山白龍潭瀑布

旅行時，親眼目睹過與〈谿山行旅圖〉非常類似的柱峰與頂林，所以認為所畫絕對是直接擷取自北方黃土高原的地形特徵。近年來，大陸學者如梁耘、韓長生等人，則透過實景勘查指出，此作與范寬故里華原附近的照金山脈，地質和林相均非常接近，也有可能就是〈谿山行旅圖〉的創作原型。



宋 范寬 行旅圖 軸 國立故宮博物院藏



宋 李唐 萬壑松風 軸 國立故宮博物院藏

院藏繫於范寬名下的作品，要以〈谿山行旅圖〉、〈臨流獨坐圖〉、〈秋林飛瀑〉和〈雪山蕭寺圖〉等作聲名最著。

無款，清卞永譽（一六四五）一七二二《式古堂書畫彙考》著錄為范寬所作。此作中，天際餘白處，分布著明人的題詠，洋洋灑灑達十則之多，另外還有清高宗的御題一則。這

些題跋的內容，大抵是就畫面抒發己意，並未論及范寬，無法據以斷定畫者的姓名。

此作與〈谿山行旅圖〉一樣，同屬雙拼絹本。畫幅中央高處的主峰，

賞。縮本的布局與細節，大抵均忠於〈谿山行旅圖〉軸。運筆富含方折變化、用重墨強調輪廓線等特徵，也與原作類似。但可能是受尺幅所限，主峰高度被刻意壓低，大大削弱了巍峨的氣勢，故不及范寬原作之壯偉。

前舉二作儘管在形式上竭力模仿范寬原作，但規行矩步畢竟不同於面對自然真境的領悟與創發，以致於這

些仿作終究是下真跡一等。而〈谿山行旅圖〉歷經千年流傳，儼然已成爲北宋巨碑式山水的典範，也始終是後學者難以逾越的巔峰之作。

史》提及，曾見范寬的作品三十件。郭若虛《圖畫見聞志》亦記錄五件。南宋鄧椿（十二世紀）《畫繼》則著錄十二件，宋末周密（一二三二—一二九八）《雲煙過眼錄》著錄五件。惟時至今日，上述作品幾乎已不復存在，即使被冠上范寬名字的同名畫作，也明顯與著錄中所記載的范寬畫風落差甚大。



宋 范寬 臨流獨坐圖 軸 國立故宮博物院藏



〈臨流獨坐圖〉人物局部



宋 范寬 秋林飛瀑 軸 國立故宮博物院藏

幅畫充滿了空氣感與空間的深度。李唐〈萬壑松風〉中的斧劈皴、筆觸交疊與結組的方式，就比〈臨流獨坐圖〉清晰明確許多，反映出宋代院體畫古典的裝飾趣味。雖然峰腳也畫出蒸騰的雲氣，但充塞的畫幅布局，讓觀者感覺自己彷彿置身在山腳的松林小徑上，不需花費太長時間，就可以捫觸到中景堅硬如鐵的巖岩。

至於馬遠〈曉雪山行〉與夏珪〈溪山清遠〉二作中，線條被刻意拉長的大斧劈皴，比重已然凌駕於墨色染暈，成為山石框廓中極為吸睛的焦點。與其說馬、夏二人在模擬自然真形，毋寧說由線條本身所形塑出來視覺美感，才是他們銳意要強調的重點。相互間關注自然的角度的不同，直接演化出迥異的風格樣式。援此看

來，〈臨流獨坐圖〉的成作時間，似乎可以超前於李唐和馬夏。雖然到了與范寬同時，但亦相去未遠了。無款〈秋林飛瀑〉軸，畫林巒高下，巖谷幽邃。滿目楓紅，紛落逐流。《石渠寶笈三編》定此作為范寬所繪，但此作中表現山石紋理，均採側鋒做斧劈皴，與〈谿山行旅圖〉的雨點皴相較，面目明顯不同。反倒與南宋

幅畫充滿了空氣感與空間的深度。

造型雖不若〈谿山行旅圖〉之奇拔高聳、迫人眉睫，但依舊堂堂正正，氣象恢弘壯闊。山頂上，並以攢聚的墨點來象徵密林，明顯傳承自范寬〈谿山行旅圖〉的手法。惟表現岩巖的筆致，已由中鋒「雨點皴」轉化為側鋒斫斫，同時佐以濕墨暈染，儼然具備短筆「小斧劈皴」的概念。

而畫幅左下方，獨坐在樹蔭底下，面向著溪流靜思的點景人物，減筆草草，也與〈谿山行旅〉中形象寫實的趕驢隊伍明顯不同。《式古堂書畫彙考》即形容畫中這名高士「真得山靜日長之意」，此語係源自唐庚（一〇七〇～一一二〇）的五言詩《醉眠》：「山靜似太古，日長如

若從畫家觀照自然與藝術表現的角度，來看〈臨流獨坐圖〉，此作透過側鋒筆法，結合墨色的層層暈染，營造龐大而真實的山體，筆墨與線條在此作中所擔負的任務，都是為了表現山石的量體與質感而存在。峰巒之間穿插的雲霧、雜樹與屋舍，也成功地拉開近、中、遠景間的距離，令整



宋 馬遠 曉雪山行 冊頁 國立故宮博物院藏



宋 夏珪 溪山清遠 卷 局部 國立故宮博物院藏

小年。」當然，畫家是否果有此意，並不易驟爾斷言，只是這一條線索，已然說明了〈臨流獨坐圖〉雖可歸入范寬風格的系譜，卻並非出自范寬親筆。

當代學界對〈臨流獨坐圖〉的斷代，見解並不一致。有人肯定此作可以是北宋雄偉山水的代表，描繪的景致亦屬於范寬步履所及的終南山。也有人認為成作年代接近於南、北宋之間的李唐（約一〇七〇～一一五〇後）。還有人推斷完成時間應在李唐之後，馬遠（活動於一一九〇～一二二四間）、夏珪（活動於一一九五～一二二四間）之前。甚至有人主張成畫時代可晚至十三世紀的宋末、元初。



宋 蕭照 關山行旅 冊頁 國立故宮博物院藏



宋 夏珪 山水 軸 國立故宮博物院藏

祥、夏珪等多人。現今傳為范寬的部分作品，當然也有可能是出自這些人之手，只可惜畫史記載失之太過簡略，除了夏珪尚留有可靠畫跡之外，多數並無畫作流傳，以致那些具備范寬風格的無款作品，恐將淪為美術史難解的懸案。

本次展品中，蕭照〈關山行旅〉

以斗方格局，圖寫群山環抱，雲氣湧現，景致高曠。通幅落筆剛勁，墨色

黝黑凝重，形同刮鐵，畫法與范寬一脈相承。惟構圖已由北宋全景式的山水布局，轉化為僅僅刻劃山嶺一隅，可援以窺見南北宋之際，范寬風格的賡續與變革。

夏珪〈山水〉小軸，畫並無款，

由王鐸鑑定為夏珪。此作寫巒峰高聳，泉瀑流瀉。山頂作密林、山腰處樓觀錯落、旅者行於道中、水際作突兀大石等母題，均與〈谿山行旅

圖〉相似，惟採側鋒斫斫與半邊式的布局，已呈顯出南宋畫山水的典型風致。

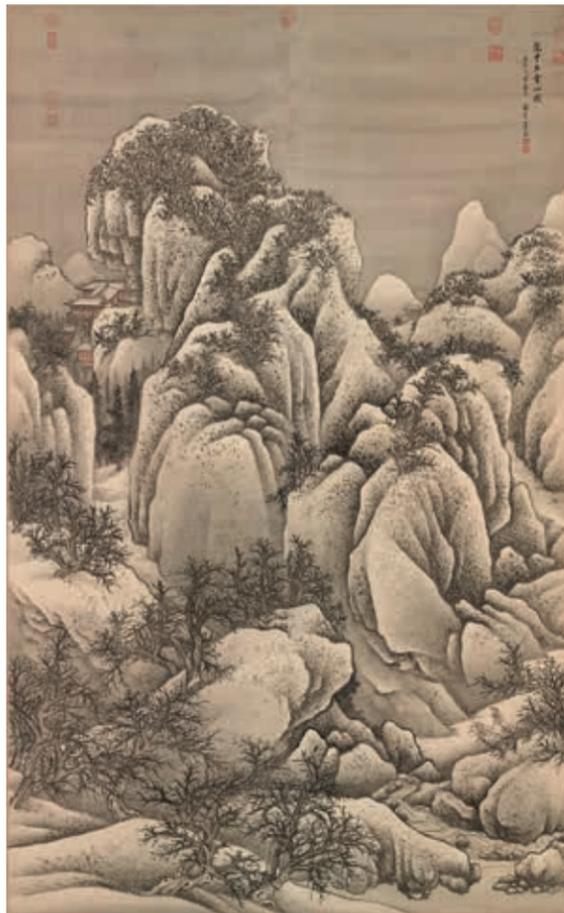
舊傳為江參（十二世紀）的〈摹

范寬廬山圖〉，構圖屬全景式山水，中央主峰巍峨聳立，峰頂遍佈密林。山坳處，寺宇、亭臺錯落。雜樹掩映間，可見泉瀑奔流，淙淙若聞其聲。山道上，並繪有行旅策蹇，絡繹於途。畫中用短筆作皴，呈密集的雨點

范寬畫西
號寬氏西
上以註畫特
賜內閣大學
士商止
宋公止平先
生畫心博先
奇與荆開畫
巨運二機而
靈韻雄逸先
為古今第一
能如薄淡早
臨小斧致聲
昔都小圖非
坊埋置長
錫天下第一
公以第一入
總昭道後動
景對揚
仲命其博亦
可知已



宋 范寬 雪山蕭寺圖 軸 國立故宮博物院藏



清 王翬 臨范寬雪山圖 軸 國立故宮博物院藏

李唐、蕭照（十二世紀）的筆致更為接近，推斷成作時代約當南宋前期。

〈雪山蕭寺圖〉軸亦是雙拼絹本，畫上並無作者款印，詩塘王鐸（一五九二—一六五二）的題跋謂是出自范寬。此作描繪數峰高聳，山頂遍佈密林，其下崗嶺相連，林木深邃，並點綴古寺、關隘、寒泉及行旅。通幅山勢極為健硬有力，章法嚴整而富有變化。墨色倒暈出陰霾的天空，益能襯托出雪嶺高寒的景象。若和〈谿山行旅圖〉相較，此幅的皴法與樹法已出現概念化的傾向。學者曾懷疑此作可能為明人所仿，但院藏王翬〈臨范寬雪山圖〉與〈雪山蕭寺圖〉的構圖悉同，以王翬對宋畫理解之深，應無戮力去臨摹一件明代仿作之理。此作縱非出自范寬，成作年代仍可置入南宋。

范寬對後世的影響

范寬的後學者，若據著錄記載，約有黃懷玉、紀真、高洵、劉翼、商訓、李元崇、寧濤、劉堅、楊安道、李昭、田宗源、林俊民、王洪、龍



明 藍瑛 仿范寬坐憑樛樹 冊頁 國立故宮博物院藏



明 趙左 倣范寬山水 冊頁 國立故宮博物院藏

峯環抱，溪流潺緩；叢樹掩映間，土人坐山閣內聽泉。通幅採短筆作皴，部分峰頂，並綴有密苔；群聚的樹林，枝桠筆致剛勁。這些元素，莫不取意於范寬山水畫的特點，後再加變

化。清代以降，臨古風氣益盛，就連夙負盛名的大家亦不例外。比如王鑑（一五九八～一六七七）的〈溪山深秀〉軸，為全景式山水，畫豐嶂迴

狀，明顯是由〈谿山行旅圖〉演化而來。明、清兩代，在作品中題以「倣范寬」、「法范華原」、「擬范中立」者，為數頗多。例如趙左〈活動

於一六〇〇～一六三〇年間〉的〈倣范寬山水〉冊頁，遠方畫一峯高起，瀑懸其間；近景綴以寒林、古剎。全畫佈置簡潔，著墨無多，以淡柔雅逸取勝。乍看與范寬風格並不似，只因

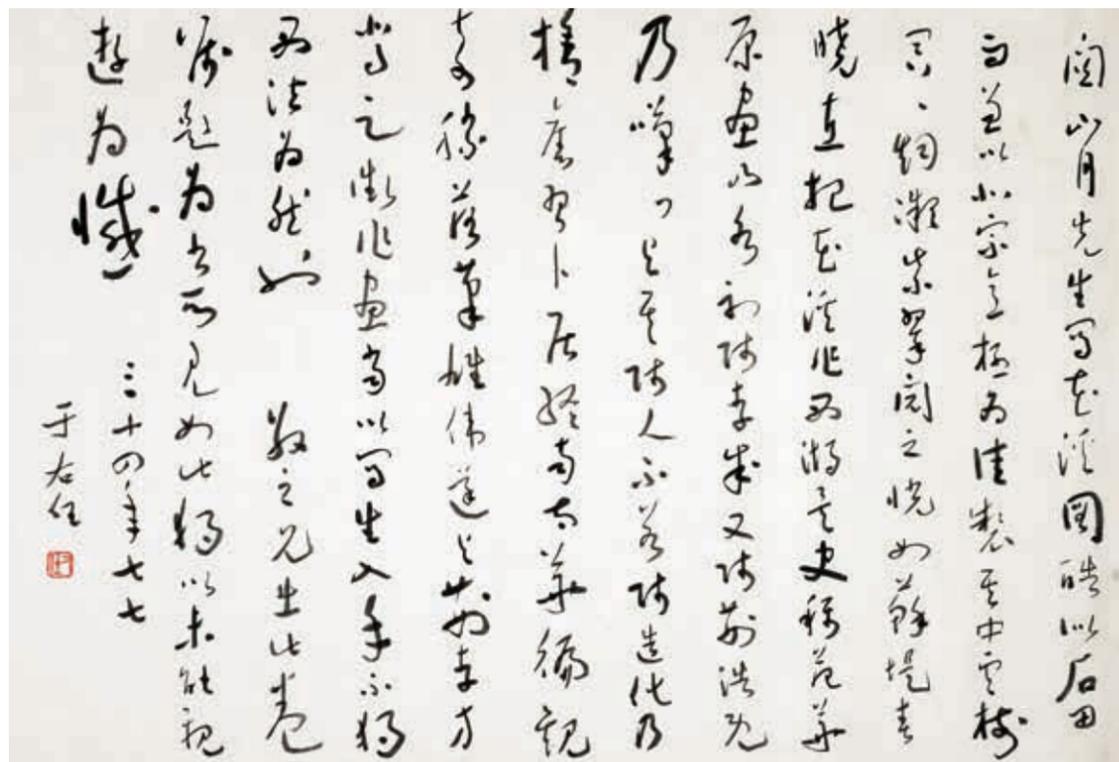
《宋朝名畫評》曾稱范寬好作「冒雪出雲之勢」，趙左此作，或是為了追摹此境。又如藍瑛（一五八五～一六六四後）〈仿范寬坐憑樛樹〉冊頁，畫群



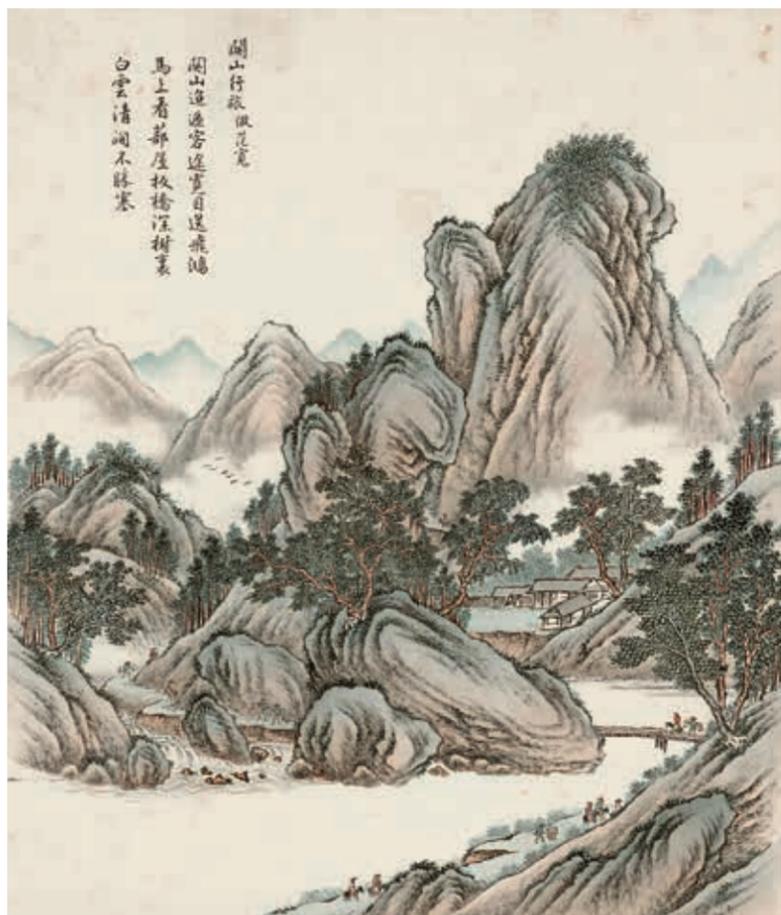
宋 江參 摹范寬廬山圖 軸 國立故宮博物院藏



民國 關山月 貴陽花谿圖 卷 局部 國立故宮博物院藏



〈貴陽花谿圖〉拖尾的于右任跋語



清 周鯤 做范寬關山行旅 冊頁 國立故宮博物院藏



清 王鑑 溪山深秀 軸 國立故宮博物院藏

溪，山腰煙嵐瀾漫，一派蒼鬱之氣，溢乎絹素。此作主鋒居中鼎立，山頂灌木叢生，布局固然遠承自范寬，但卻改換成青綠設色，且筆致工細，能於妍麗纖秀當中，兼具文雅的書卷氣息，已呈顯出王鑑的自家面目。

周鯤（十八世紀）〈做范寬關山行旅〉冊頁，幅左自題「關山行旅，仿范寬。」畫中山頂以重墨及汁綠點苔，中景用夾葉法畫密林，與山徑上騎驢、挑擔的行旅等元素，俱自〈谿山行旅圖〉而來，惟山形的結構和蒼翠的設色，明顯為清代山水畫的風致。

民國以來，部分畫家接受西方繪畫的影響，寫生觀念重新抬頭。范寬以造化為師的創作理念，無形中也獲得了延續。例如關山月（一九一二—二〇〇〇）的〈貴陽花谿圖〉長卷，是關氏三十歲那年，旅遊貴陽名勝花溪的寫生之作。拖尾于右任（一八七九—一九六四）的跋語裡，除了盛讚此一長卷能兼得北宋山水的意趣，也援引范寬「與其師人，不如師造化」的創作觀，來與關山月對景寫生的理念遙相呼應。此例亦充分驗

證，范寬對後世山水畫的影響，即使已歷經千載，卻依舊未曾泯滅。

小結

范寬生在文人畫思想尚未成型的北宋初年，他筆下的巨碑式山水，具象地突顯了北宋畫家對於真實自然無與倫比的關注。本文經由著錄與畫蹟的比對，范寬「與其師於人，未若師諸物；與其師於物，未若師諸心」和「對景造意，寫山真骨」的核心創作理念，確實只有從〈谿山行旅圖〉當中，才能得到最具體的驗證。

本次特展，以四十五件展品，或許不能解決所有與范寬相關的議題，但是藉著〈谿山行旅圖〉的原作展示，與傳稱作品、傳派作品的比對，不惟可以洞悉范寬這位畫史「百代標程」的理論與實踐，也能夠將范寬與李唐、蕭照、夏珪之間的鏈結關係，以及宋代以後學習者對於范寬風格的理解，透過具體實例，連點成線，為范寬傳派勾勒出更為明晰的發展網絡。

作者任職於本院書畫處