

范寬畫風之確立與傳播—— 以〈谿山行旅圖〉之寫實性與理想性為中心*

竹浪遠**

提 要

范寬（約活動於十世紀後期至十一世紀前期），華原（今陝西省銅川市耀州區）人，其山水畫創作根植於陝西地區之風土實景，以高遠構圖描繪出氣勢撼人的山岳景觀，為北宋時期最具代表性的山水畫大家之一。本文以其代表作〈谿山行旅圖〉為核心，分設三章探討范寬在山水畫史上的地位，及其畫風對後世所產生的影響。

第一章聚焦於范寬兼具高度寫實性與理想性之高遠山水畫風的形成，並分析〈谿山行旅圖〉的構圖方式、描繪內容、母題與手法。同時，透過與歷代相關作品之比較，指出范寬看似獨創的畫風，實是在承襲唐至五代華北山水畫發展脈絡的基礎上逐步確立；范寬畫風的獨特性，主要源自對故鄉陝西銅川照金山一帶自然風土的細緻觀察，並由此發展出的高度再現性。范寬也透過增強主山在畫面中的存在感與高度，以及對畫面主題元素的精心安排，巧妙引導觀者視線，藉此創作出超越單純實景再現的象徵性畫面。此外，本文經由對畫中僧侶與馱隊的分析，論證此作描繪的是夏末黃昏時分之景色，並認定其為一件於四季時序與天氣表現方面皆已臻成熟的北宋山水畫巨作。

第二章旨在探討范寬於北宋畫壇中得以與關仝（十世紀）、李成（919-967）齊名並獲高度評價的原因。結合當時的政治動向與陝西的社會情況，本文提出：

* 收稿日期：2025年6月30日；通過刊登日期：2025年11月7日

本文為日本令和七年度（2025）科學研究費補助金基盤研究（C）「宋代文人士大夫の繪畫制作・鑑賞に関する研究—蘇門四学士を中心に—」（研究代表者：竹浪遠，課題編號22K00183）的部分研究成果。本文撰寫期間，承蒙奈良文化財研究所楊雅琳女士於專業術語與語句表達方面惠予寶貴意見，獲益良多，謹致謝意。本文初稿由京都市立藝術大學美術研究科博士課程孫變陽先生翻譯；復承《故宮學術季刊》編輯部孔妍婷女士悉心協助文句修潤，二位於本文不同階段，傾注心力甚深，裨益良多，特此致謝，併申謝忱。惟文責所在，概由筆者自負。

** 京都市立藝術大學美術學部教授

唐末的動亂導致京兆府（今陝西省西安市）及整個陝西地區的衰頹，即使在北宋建國後，當地仍持續遭受党項與流寇侵擾，推測此為范寬隱居於故鄉山中創發獨特畫風的原因之一。范寬壯年時期適逢真宗朝（997-1022），彼時陝西作為邊防重地，頻繁有出身華北的宰相、樞密使等高官派駐當地，這些官員很可能成為理解並賞識范寬作品的鑑賞者。另一方面，都城開封因「天書降臨」事件而大興道觀，此間雖動員大批畫家參與建造，但實際掌權者多為出身江南的財政官僚與宦官，因而以質樸手法描繪陝西地區山岳風景的范寬作品，未能在當時獲得都城畫壇的青睞。仁宗朝（1022-1063）後，党項族建立西夏（1038-1227）並與宋朝開戰，陝西地區因地處軍事要衝而備受矚目，然此時范寬已辭世。儘管如此，隨著李成「平遠山水」逐漸獲得高度評價，與其風格截然不同的范寬「高遠山水」畫風遂開始受到關注。自仁宗朝後期起，范寬便與關仝、李成齊名，在畫史上享有極為崇高的地位。

第三章考察文獻所載范寬派畫家，探討范寬畫風自北宋以後的傳承與轉變。北宋中後期，范寬畫風主要由陝西本地畫家繼承；及至北宋末、南宋初，其畫風逐漸拓展至宮廷、江南，甚至文人畫家之中，但其原始畫風中所具備的雄渾壯闊氣勢，也隨之減弱。日本東京國立博物館藏梁楷（十二世紀後期至十三世紀前期）〈雪景山水圖〉可視為在南宋寧宗朝（1194-1224）對金政策背景下，運用范寬畫風描繪陝西地區山水的重要作品；國立故宮博物院藏〈臨流獨坐圖〉，則反映後世對范寬畫風的理解與再現。本文即以此類作品為依據，探討范寬畫風的傳播。

綜合上述的考察，范寬畫風的核心，在於其根植於故鄉自然景觀而實現的高度寫實性與理想性。正因如此，范寬畫作備受北宋士大夫推崇，被視為能夠真實描繪山岳真貌的名品，進而確立其畫壇地位，以及在後世山水畫史中所具有的重要意義。

關鍵詞：范寬、谿山行旅圖、北宋山水畫、高遠、雨點皴、陝西省銅川市耀州區照金山

前 言

范寬（約活動於十世紀後期至十一世紀前期）〈谿山行旅圖〉（圖 1），為北宋時期（960-1127）山水畫中成就最為卓著的傳世珍品，更被公認為北宋繪畫中最具代表性的作品之一。范寬，名中正，字仲立（或作中立），因性格溫厚寬宏，時人稱其「寬」，並以此別名廣為人知。¹ 范寬出身華原（陝西省銅川市耀州區），活動範圍以故鄉為中心，主要分布於華北黃河中游一帶。據傳，范寬早年曾師法北宋初期山水畫大家李成（919-967），然其風格並未直接承襲前人，而是深受陝西地區黃土高原等自然環境啟發，逐步形成以高遠為特色的山水表現，開創山水畫史的新境界，並屢獲歷代畫論家的高度讚譽。北宋中期（十一世紀前期）劉道醇（約 1028-1098）在《聖朝名畫評》中，將范寬與李成並列為最高品級之「神品」；² 至北宋後期（十一世紀後期），郭若虛（生卒年不詳）於《圖畫見聞誌》卷一〈論三家山水〉中，將范寬、關仝（十世紀）和李成並稱為山水畫三大家。³ 然而，儘管范寬在北宋畫壇備受推崇，關於其生平與實際活動的記載卻極為有限。僅見《圖畫見聞誌》卷四〈范寬〉條目載其「天聖中猶在，耆舊多識之」，⁴ 據此可知他於天聖年間（1023-1032）仍在世，其餘事蹟則未可知。

現存傳稱范寬的作品之中，雖然一般認為有數幅作品承其畫風，但真正能體現其風格的作品僅〈谿山行旅圖〉。⁵ 宋代（960-1279）作為中國繪畫史上寫實性高度發展的時期，〈谿山行旅圖〉無論在山石、樹木等景物的描繪以及空間表現上，都展現出極高的寫實性，被視為當時寫實山水畫的代表作。正因此作在繪畫史上的重要地位，歷來已有多位學者從不同角度對其展開研究。關於此一研究歷程，學界已有詳細論述，⁶ 本文僅擇要簡述。

1 記載范寬生平的主要文獻如下：（宋）劉道醇，《聖朝名畫評》，收入于安瀾編，《畫品叢書》（上海：上海人民美術出版社，1982），卷 2，〈范寬〉，頁 132；（宋）郭若虛，《圖畫見聞誌》，收入于安瀾編，《畫史叢書》（上海：上海人民美術出版社，1963），冊 1，卷 4，〈范寬〉，頁 51；（宋）不著撰人，《宣和畫譜》，收入于安瀾編，《畫史叢書》，冊 2，卷 11，〈范寬〉，頁 117-118。

2 （宋）劉道醇，《聖朝名畫評》，卷 2，〈范寬〉，頁 132。

3 （宋）郭若虛，《圖畫見聞誌》，冊 1，卷 1，〈論三家山水〉，頁 12。

4 （宋）郭若虛，《圖畫見聞誌》，冊 1，卷 4，〈范寬〉，頁 51。

5 迄今仍有不少傳世作可歸入范寬畫風的範疇，其中若干能充分體現宋代范寬派畫風的重要代表作，將於本文第三章中詳加討論。

6 關於〈谿山行旅圖〉之研究史與相關討論，詳見何傳馨，〈范寬谿山行旅圖成名史〉，《故宮文物月刊》，388 期（2015.7），頁 4-12；劉榕峻，〈藝術史研究中的范寬與〈谿山行旅圖〉：重訪

〈谿山行旅圖〉經清代內府收藏後，轉歸故宮博物院典藏，並陸續於展覽中對外公開展示，其圖像亦見諸各類出版品之介紹。⁷ 1949年隨故宮文物移送來臺後，李霖燦（1913-1999）發現畫中隱藏之款識（圖2），並就其描繪內容與構圖方式展開初步的考察。⁸ 1961年，〈谿山行旅圖〉出陳於「中國古藝術品展覽會」，巡迴華盛頓國家藝廊、紐約大都會藝術博物館以及波士頓美術館等美國五所主要美術館，引起歐美學界的高度關注，自此被視為北宋山水畫中最具代表性的作品之一。⁹ 1980年，國立故宮博物院出版與原作等尺寸的高畫質複製品；¹⁰ 其後，此作分別於1984年與2012年兩度經臺灣中央主管機關核定為國寶，¹¹ 依規定，每次展出需間隔三年以上，〈谿山行旅圖〉遂先後於「千禧年宋代文物大展」（2000）、「大觀：北宋書畫特展」（2007），以及「精彩一百：國寶總動員」（2011）等重要展覽中展出。此間，畫中所鈐「忠孝之家」一印，經考證為北宋後期文人錢鏐（1034-1097）的鑑藏印；¹² 近年來的實地考察亦進一步證實，范寬故鄉陝西省銅川市耀州區照金山一帶的自然風貌，與畫面所呈現的景致極為相似。¹³ 在上述研究基

千年行旅》，《典藏古美術》，344期（2021.5），頁50-57；劉芳如，〈典範與流傳：范寬及其傳派〉，收入同氏編，《典範與流傳：范寬及其傳派》（臺北：國立故宮博物院，2015），頁16-47；陳韻如，〈典範的脈動：從北宋山水畫史研究視野出發〉，收入劉芳如、浦莉安、陳韻如主編，《鎮院國寶：范寬·郭熙·李唐》（臺北：國立故宮博物院，2021），頁10-36；浦莉安，〈典範的傳承——從「鎮院國寶」特展選件見三家影響〉，《故宮文物月刊》，463期（2021.10），頁18-31；朱龍興，〈甲子萬年相聚一刻——北宋山水的南院高峰會〉，《故宮文物月刊》，513期（2025.12），頁4-15。

- 7 〈谿山行旅圖〉於1932年1月在鐘粹宮展出，同年刊行之《故宮周刊》133期中亦刊載其圖版。此外，此作亦曾於1937年在南京舉行的第二次全國美術展覽會中展出。參見曾令愉，〈〈谿山行旅圖〉小史〉，《典藏古美術》，344期（2021.5），頁60；陳韻如，〈典範的脈動：從北宋山水畫史研究視野出發〉，頁14-15。
- 8 李霖燦，〈范寬谿山行旅圖：故宮讀畫筭記之一〉，《大陸雜誌》，17卷10期（1958.11），頁8-15；李霖燦，《中國名畫研究·上》（臺北：藝文印書館，1973），頁39-49；李霖燦，〈范寬畫蹟的研究〉，收入同氏著，《中國畫史研究論集》（臺北：臺灣商務印書館，1970），頁171-223。
- 9 陳韻如，〈典範的脈動：從北宋山水畫史研究視野出發〉，頁18-27。
- 10 國立故宮博物院編，《宋范寬〈谿山行旅圖〉（複製）》（東京：二玄社，1980）。
- 11 〈谿山行旅圖〉於1984年獲選為最重要的古書畫二十件之一（後擴增至七十件），並於2012年正式核定為國寶。參見國立故宮博物院編輯委員會編，《故宮書畫菁華特輯》（臺北：國立故宮博物院，1996），頁6-7；何傳馨，〈范寬谿山行旅圖成名史〉，頁11；劉芳如、浦莉安、陳韻如主編，《鎮院國寶：范寬·郭熙·李唐》，頁6。
- 12 王裕民，〈谿山行旅圖鈐印的新發現——兼談其歷代收藏者〉，《故宮文物月刊》，166期（1997.1），頁46-57。
- 13 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》，2010年2月，頁106-107；韓長生，〈范寬《谿山行旅圖》與其故里照金地區古建築遺跡之關係〉，《美術觀察》，2014年12月，頁118-119；劉芳如，〈探索谿山源：范寬故里記〉，《故宮文物月刊》，348期（2012.3），頁74-83；劉芳如，〈再訪范寬故里的新發現：默與神遇〉，《典

礎上，國立故宮博物院於 2015 年以〈谿山行旅圖〉為主軸，策畫「典範與流傳：范寬及其傳派」特展；2021 年，〈谿山行旅圖〉、郭熙（十一世紀前期至 1087 後）〈早春圖〉和李唐（十一世紀後期至十二世紀初期）〈萬壑松風圖〉並列展出於「鎮院國寶：范寬·郭熙·李唐」特展，並隨展出版同名圖錄。¹⁴至此，范寬畫藝及其代表作品之研究已累積相當成果。2025 年冬季適逢國立故宮博物院開館百年，院方舉辦「甲子萬年：國立故宮博物院百年院慶特展」，特於南部院區再度展出這三幅巨碑式山水畫作。

儘管針對范寬與〈谿山行旅圖〉的研究已累積豐碩成果，仍有諸多問題尚待解決。本文擬分三章加以考察。第一章聚焦於〈谿山行旅圖〉的構圖、描繪內容（主題元素）與表現技法，並透過與相關作品的比較分析，探討范寬如何建立兼具高度再現性與象徵性的高遠山水畫風。第二章著重北宋時期的政治背景與范寬所處之陝西地區社會情況，分析其於當時畫壇中獲得高度評價的原因，並提出新的見解。最後，綜合前文討論，第三章進一步探討范寬山水畫風於後世的承傳、發展，以及其間所產生的種種變化。

本文旨在藉由上述討論，釐清范寬與〈谿山行旅圖〉在山水畫發展史上的定位，及其於中國繪畫史所具備的藝術性意義。

一、〈谿山行旅圖〉中的范寬畫風

（一）〈谿山行旅圖〉的作品概況與相關附屬資料

本章旨在探討范寬兼具高度再現性與象徵性的山水畫風之成因。首先，本段將介紹〈谿山行旅圖〉的作品概況。〈谿山行旅圖〉為一件立軸作品，高 206.3 公分，寬 103.3 公分，以水墨為主、淡彩為輔，繪於絹本之上。¹⁵畫幅中央可見兩

藏古美術》，344 期（2021.5），頁 62-69。

14 劉芳如主編，《典範與流傳：范寬及其傳派》（臺北：國立故宮博物院，2015）；劉芳如、浦莉安、陳韻如主編，《鎮院國寶：范寬·郭熙·李唐》（臺北：國立故宮博物院，2021）。

15 關於〈谿山行旅圖〉之形制，主要參見下列圖錄：國立故宮博物院編輯委員會編，《故宮書畫圖錄（一）》（臺北：國立故宮博物院，1989），頁 167-168；王耀庭編，《故宮書畫菁華特輯》，頁 70-73；王競雄、林柏亭主編，《大觀：北宋書畫特展》（臺北：國立故宮博物院，2006），頁 57-59；劉芳如主編，《典範與流傳：范寬及其傳派》，頁 54-69；劉芳如、浦莉安、陳韻如主編，《鎮院國寶：范寬·郭熙·李唐》，頁 40-71。

幅畫絹拼接的痕跡。經肉眼觀察並參閱相關圖錄之高解析度細部影像，可判斷其所用絹料織紋細密，符合宋代上乘畫絹的特徵。¹⁶ 然而，歷經近千年的流轉，畫絹表層已呈黃褐色，並伴隨多處折痕與破損，其剝落處可見補絹、補筆與補色的痕跡。由於修補手法不一，或細緻，或略顯粗糙，不難推測此作於漫長傳世過程中，曾多次歷經重裱與修補。其中以樹葉部分的破損最為顯著，筆者初步認為可能與顏料劣化有關，相關問題仍待未來結合科學檢測與修復研究，方能進一步釐清。下文將就〈谿山行旅圖〉之流傳背景進行探討。

目前，〈谿山行旅圖〉畫心與裝裱上共鈐有十七方鑑藏印。¹⁷ 其中時代最早的一方為北宋後期文人錢勰所鈐「忠孝之家」朱文方印（圖3），其次為明初官印「（典禮）紀察司印」（半印、朱文方印，圖4）。其後，此作曾為明末清初周祚新（十七世紀）、梁清標（1620-1691）等人收藏，最終入藏清高宗乾隆皇帝（1711-1799；1735-1796 在位）內府，置於重華宮，並著錄於《石渠寶笈初編》。¹⁸ 此外，尚可見清仁宗嘉慶皇帝（1760-1820；1796-1820 在位）及末代宣統皇帝（1906-1967；1908-1912 在位）之鈐印。另於畫心上方之詩塘，題有董其昌（1555-1636）所書「北宋范中立谿山行旅圖 董其昌觀」（圖5），並鈐其「宗伯學士」白文方印與「董其昌印」朱文方印。

（二）對描繪內容與表現方法的考察

〈谿山行旅圖〉為高逾兩公尺的巨幅畫作，中心配置一座巨大的主山，由此形成彷彿直面撲來的壓倒性氣勢；主山山腳的霧靄以露出畫絹本色的技法呈現，

16 〈谿山行旅圖〉所用畫絹之組織結構，可自《鎮院國寶：范寬·郭熙·李唐》第50與第66頁之細部圖像加以觀察。關於宋代畫絹的相關研究，參見杉本欣久、竹浪遠，〈黑川古文化研究所所藏の日本・中國繪畫の畫絹について〉，《古文化研究》，8號（2008.3），頁86-115；植松瑞希，〈デジタルマイクروسコープによる大和文華館所藏宋代繪畫畫絹の觀察〉，《大和文華》，125號（2013.3），頁29-44；泉武夫，〈中國宋代佛畫の絹目〉，收入同氏著，《古代中世繪絹集成：基底材の美術史》（東京：中央公論美術出版，2022），頁67-72。

17 〈谿山行旅圖〉上的鑑藏印，主要參見國立故宮博物院編，《范寬谿山行旅》（臺北：國立故宮博物院，1979），頁33-35；劉芳如、浦莉安、陳韻如主編，《鎮院國寶：范寬·郭熙·李唐》，頁70-71。至於〈谿山行旅圖〉的流傳經過，詳見王裕民〈谿山行旅圖鈐印的新發現——兼談其歷代收藏者〉一文。

18 （清）張照等，《石渠寶笈·初編》（臺北：國立故宮博物院，1971，據鈔本景印），冊2，卷26，〈貯重華宮七·列朝人·畫軸次等〉，頁802。原文「宋范寬谿山行旅圖一軸（次等地一），貯重華宮，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」。

進一步襯托主山山體的雄偉氣勢；山體右側懸崖間可見一線傾瀉直下的瀑布——上述遠景元素約佔整體畫面空間的三分之二。目光由遠及近，近景可見一座枝葉繁茂、雜樹叢生的小丘。小丘前方，一條由右向左蜿蜒流動的溪流，分隔了中景與近景。畫面中央另有水流自高處化作小瀑布，潺潺而下，並與前方溪流匯合，進一步將中景左側與右側兩座小丘區分開來。近景中央臥有一塊巨大的岩石，與主山形成鮮明對比，使畫面呈現出清楚的遠近對照關係。另外，中景與近景部分亦可見如旅人、建築等多處點景元素，相關細節將於後文詳加說明。以下將依遠景、中景和近景的順序展開，探討〈谿山行旅圖〉的描繪內容與表現技法，並進一步考察其與畫風形成之關聯。

1、主山所用雨點皴法與山頂的樹叢

聳立於畫面中軸線上的主山，以濃重至略偏中間調的墨色描繪；山體輪廓由細密而曲折的線條勾勒而成，內部較淡的墨色，配合濃淡變化，反覆疊加點與短線所構成的「雨點皴」，以表現山石質感（圖6）。¹⁹ 畫面中央幾乎僅施以皴法，左右側面則以細微起伏的輪廓線反覆勾畫，藉此強調山體厚重的體積感。山頂樹叢以濃淡適中的墨點反覆點染，呈現枝葉繁茂的景象；樹幹多以濃墨簡略為「V」字型（圖7）。然而，這些樹叢之間隨處可見補絹與補筆痕跡，導致畫面意境已異於原貌，推測遠樹原先應極其繁茂，較之現況生動自然。此外，主山表面的樹叢由近及遠，隨高度上升呈現三層遞次變化。此種層層增高的處理手法，進一步凸顯山體的空間深度與高聳感。

主山左右尚有山勢延續。左側較低的山體位於主山之前，其後方隱約可見朦朧遠山；右側山體與主山之間形成深邃的溝壑斷崖。畫家巧妙運用絹本原色，以留白的方式表現一道自山上傾瀉而下的瀑布，視覺效果頗具張力。

上述巨大山體的表現，正是〈谿山行旅圖〉最鮮明的特徵，亦被視為郭熙在《林泉高致集·山水訓》中提出的「三遠法」中「高遠」構圖的典型範例。²⁰ 同時，這種以雄峻高峰為核心的表現手法，亦為范寬前一代，即五代（907-960）

19 關於「雨點皴」的相關論述，參見李霖燦，《山水畫皴法·苔點之研究》（臺北：國立故宮博物院，1976），頁1-13。

20（宋）郭熙，《林泉高致集》，收入于安瀾編，《畫論叢刊·上卷》（北京：人民美術出版社，1989），〈山水訓〉，頁23。

荆浩（生卒年不詳）、關仝集大成的華北山水畫風格所具備之共通特色。關於范寬曾師法荆浩一事，北宋晚期的米芾（1051-1107）已於《畫史》中明確指出：

范寬師荆浩，浩自稱洪谷子。王詵嘗以二畫見送，題云「勾龍爽畫」，因重背入水，於左邊石上有「洪谷子荆浩筆」，字在合綠色抹石之下，非後人作也，然全不似寬。後數年丹徒僧房有一軸山水，與浩一同，而筆乾不圓，於瀑水邊題「華原范寬」，乃是少年所作，卻以常法較之，山頂好作密林，自此趨枯老，水際作突兀大石，自此趨勁硬，信荆之弟子也。於是以一畫易之，收以示鑒者。²¹

米芾記述，王詵（約 1048- 約 1104）曾贈送給他一幅署名為勾龍爽（成作於十一世紀）的設色山水畫，但實際上設色之下另有荆浩之款。其後，米芾又在丹徒（江蘇省鎮江市）一處僧房見到一幅風格與前者相近的山水畫，署名范寬。基於二者風格相似，且范寬曾師法荆浩，米芾便推測丹徒僧房中的作品應是范寬早年之作。（傳）荆浩〈匡廬圖〉（圖 8）和（傳）關仝〈秋山晚翠圖〉（圖 9）皆採典型高遠構圖，將主山置於畫面中軸處。在此脈絡下，范寬於高遠構圖乃至整體山水畫法上取法華北山水畫前輩荆浩、關仝，實屬合理。²²

然而，近年於陝西地區出土的唐代墓室壁畫顯示，高遠構圖的確立可追溯至唐代。例如，李道堅（685-738）墓的〈山水圖屏風〉壁畫（圖 10）已出現將主山置於畫面中央的構圖方式。²³ 此外，現藏於日本奈良正倉院中倉的〈紫檀木畫槽琵琶〉捍撥畫〈山水人物圖〉（圖 11），也可視為唐代高遠山水樣式之一例。²⁴ 該捍撥畫近景繪有水流巨石，兩位高士對坐其上，仰望背後聳立之主山。雖然琵琶捍撥畫面空間有限，其構圖卻與〈谿山行旅圖〉存在相似之處。

21（宋）米芾，《畫史》，收入于安瀾編，《畫品叢書》，頁 195。

22 關於荆浩與關仝，參見曾布川寬，〈五代北宋初期山水畫の一考察—荆浩・關仝・郭忠恕・燕文貴—〉，《東方學報・京都》，冊 49（1977.2），頁 167-200。

23 關於李道堅墓，相關討論見井增利、王小蒙，〈富平縣新發現的唐墓壁畫〉，《考古與文物》，1997 年 4 期，頁 8-11；李星明，〈壁上之墨萬象由生——以壁畫材料觀察唐代山水畫與佛教思想的關聯〉，收入上海博物館編，《壁上觀：細讀山西古代壁畫》（北京：北京大學出版社，2017），頁 405；李坤，〈唐嗣魯王李道堅墓誌銘釋讀〉，《考古與文物》，2019 年 6 期，頁 87-95。

24 關於〈紫檀木畫槽琵琶〉上〈山水人物圖〉捍撥畫，參見正倉院事務所編，《正倉院の繪畫》（東京：日本經濟新聞社，1968），圖 42-45；相關解說見頁 36-37。

據此可知，在盛唐（八世紀前期）發生「山水之變」之際，²⁵「高遠」構圖即已確立。當時所用皴法，是以較寬筆觸在山石內部描繪線條，亦即所謂的「線皴」。此類線皴於五代時期的華北山水畫中持續沿用；在其影響下，遼代〈山奔候約圖〉（圖 12）仍可見此構圖與皴法延續之典型。²⁶此外，這類線皴在後續發展中衍生出更具寫實傾向的變化，其具體表現可從〈秋山晚翠圖〉中觀察得出：畫中以濃度適中和稍淡的墨色，沿縱向細緻地層層施加於山石表面，展現出更為細膩而自然的處理方式。

此外，在華北山水畫系統中，活躍於黃河下游地區並確立「樹石平遠」表現形式的李成，其所用的皴法也延續了唐代線皴的特徵。傳為其作〈喬松平遠圖〉（圖 13）左側近景山石皴法，即為一例。²⁷依此看來，范寬使用的雨點皴，顯然是一種與上述截然不同的新型皴法。那麼，這種雨點皴究竟是如何形成？當我們再次面對〈谿山行旅圖〉那壓倒性的畫面時，密集如雨點般敲擊的筆致，確實予人一種范寬獨創技法的印象。然而，若參照五代至北宋時期的山水畫，可發現這種在反覆短促曲折的輪廓線內施加點描的皴法，亦見於與燕文貴（活動於十世紀後期至十一世紀前期）相關的一系列作品之中，如〈江山樓觀圖卷〉（圖 14）。²⁸此外，這種皴法同樣出現在〈晴巒蕭寺圖〉（圖 15）中，²⁹此作雖傳為李成之作，然近年研究指出，〈晴巒蕭寺圖〉在風格上更有可能受到王士元（十世紀後期）的影響。值得注意的是，在傳為關仝所作的〈關山行旅圖〉（圖 16）中，也同樣運用了

25 (唐)張彥遠，《歷代名畫記》，收入于安瀾編，《畫史叢書》（上海：上海人民美術出版社，1963），冊 1，卷 1，〈論畫山水樹石〉，頁 16。

26 關於〈山奔候約圖〉，可參考楊仁愷，《葉茂臺第七號遼墓出土古畫考》（上海：上海人民美術出版社，1984），頁 1-31。

27 關於〈喬松平遠圖〉，相關討論見傅申，〈對日本所藏數點五代及宋人書畫之私見——《寒林重汀》、《喬松平遠》、高桐院山水對幅、蔡京題胡舜臣畫〉，收入王耀庭主編，《開創典範：北宋的藝術與文化研討會論文集》（臺北：國立故宮博物院，2008），頁 177-213；竹浪遠，〈（傳）李成《喬松平遠圖》（澄懷堂美術館）について—唐代樹石畫との關係を中心に—〉，原載《國華》，1369 號（2009.11），頁 5-20，後收入同氏著，《唐宋山水畫研究》（東京：中央公論美術出版，2015），頁 297-320。

28 〈江山樓觀圖卷〉與燕文貴的最新研究如下：Kana Maeda, "The establishment of Yen Wen-kuei's landscape paintings in the capital city of K'ai-feng in the early Northern Sung: From the perspective of the eunuch Liu Ch'eng-kuei," *Transactions of the International Conference of Eastern Studies* 66 (2022): 39-61. 前田佳那，〈五代・北宋前期における屋木門の画家たち：燕文貴《江山樓觀圖卷》の理解にむけて〉，《デアールテ》，39 號（2023.6），頁 57-79。

29 Jonathan Hay, "The Mediating Work of Art," *The Art Bulletin* 89 (2007): 435-459. 曾布川寬，〈北宋の伝李成筆晴巒蕭寺圖の伝承再考〉，《古文化研究》，15 號（2016.3），頁 1-29。

與前述同類的皴法。圖中山體上部隆起如瘤狀的造形，與宋太宗（939-997；976-997 在位）敕版大藏經約略同時進行編纂的御製佛教詩文集《御製秘藏詮》所附〈山水圖〉插圖（共計 50 幅，約 989 年初刊）中的一些圖像十分相近（圖 17）。³⁰ 由此可推測，在華北山水畫的發展脈絡中，這種繪畫表現的形式可追溯至十世紀。

若將視野轉向同時期江南山水畫的發展，可以看到董源（約活動於十世紀前期）和巨然（十世紀後期）創造了所謂披麻皴的技法。如（傳）董源〈寒林重汀圖〉（圖 18）中山體表現所示，畫面呈現出由線皴向披麻皴過渡的階段性樣貌，顯示披麻皴乃是在唐代線皴的基礎上，隨筆觸趨於細密並形成波狀起伏，進而逐步演變而成的皴法。³¹ 董源、巨然的江南山水畫，透過對披麻皴的掌握，以更加高度的再現性表現出江南地區丘壑柔和平緩的質感。在同一時期的華北山水畫中，或許也是為了表現北方地區乾燥自然環境下山石的質感，才形成了以短促曲折的輪廓線、並於輪廓線內施以點描的皴法（此類皴法或可暫稱為「雨點皴的前身」）。鑒於北宋中期以前已有多位畫家的畫風受到關仝影響，³² 我們可以認為其實早在十世紀，以關仝派為代表的華北山水畫中，由唐代線皴過渡至雨點皴的轉變已悄然展開。從這一角度來看，范寬應是學習了同為陝西出身的前輩畫家關仝的皴法傳統，並在此基礎上逐步發展出屬於自己的畫風。

即便如此，〈谿山行旅圖〉中所見的雨點皴並非形式單一的筆法；在施皴過程中，筆致粗細與方向皆隨山石部位之不同而有所調整。無論是高聳的絕壁、起伏不平的山體，抑或近景中的巨大岩塊，范寬皆能依其形狀與質地運用相應筆法。其以雨點皴描繪山石時所展現的寫實性與再現性取向，貫穿於整幅作品之中。這一類技法的根源，依照前人研究，³³ 可追溯至照金山等耀州地區的山景。照金山位

30 《御製秘藏詮》〈山水圖〉插圖版畫相關內容，參見江上綏、小林宏光，《南禪寺所藏『秘藏詮』の木版画》（東京：山川出版社，1994）；竹浪遠，〈『御製秘藏詮』版畫の山水表現とその思想性について〉，收入板倉聖哲、塚本麿充編，《アジア仏教美術論集：東アジア・III・五代・北宋・遼・西夏》（東京：中央公論美術出版，2021），頁 115-144。

31 竹浪遠，〈（伝）董源「寒林重汀圖」の觀察と基礎的考察（上）〉，原載《古文化研究》，3 號（2004.3），頁 57-106，後收入同氏著，《唐宋山水畫研究》，頁 217-296。

32 （宋）劉道醇，《聖朝名畫評》，卷 2，〈王士元、王端、商君〉，頁 133；（宋）郭若虛，《圖畫見聞誌》，卷 3，〈王士元〉，頁 36；（宋）郭若虛，《圖畫見聞誌》，卷 3，〈鍾文秀〉，頁 46；（宋）郭若虛，《圖畫見聞誌》，卷 4，〈劉永〉，頁 51；（宋）郭若虛，《圖畫見聞誌》，卷 4，〈王端〉，頁 52。

33 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〉，頁 106-107；韓長生，〈范寬《谿山行旅圖》與其故里照金地區古建築遺跡之關係〉，頁 118-119；劉芳如，

於陝西省銅川市耀州區西北約五十四公里處，該地區地層主要由多層礫岩構成，土壤鬆脆且易於崩塌，因而造就陡峭的斷崖地形（圖 19）。實地探訪時可以明顯感受到其龐大山體所帶來的壓迫感。³⁴ 若欲將這一實景納入畫中，畫家唯有仔細觀察眼前的崖壁，才能真正體會其形貌與質地。范寬反覆且密集地施用雨點皴進行描繪，正是他將實景所獲得的真切感受轉化為繪畫表現後的結果。

〈谿山行旅圖〉將畫面上方三分之二的空間用於描繪遠景山岳。這種極端的構圖方式，以及在近、中景處橫貫水流，並藉由留白營造霧靄以區隔、銜接遠景的手法，明顯有別於前述諸多華北山水畫所採用的高遠式構圖。此種表現方式，與照金山高聳的斷崖及其前方橫貫的溪流景觀高度契合。由此可見，范寬畫風乃承繼唐代以來華北地區的高遠構圖傳統，並吸收由線皴發展而來的皴法，同時結合對實際地貌的細緻觀察，逐漸形成。

范寬山岳表現的另一重要特徵是其經常於山頂描繪繁茂的灌木叢。乍看之下，此一畫法似與華北山水畫中常見的樹木表現相通，然而，綜觀前文列舉的各式華北山水畫可以發現，即便山岳之構圖採用高遠形式，皴法亦近似雨點皴，實際上仍少見山頂描繪灌木的表現。相較之下，照金山一帶的實際地貌中，樹叢多分布於山腳與山頂，鮮少生長於斷崖之上。此一自然景觀顯示，畫面中山頂樹叢的配置，並非出於雨點皴畫法本身的必然要求。換言之，雨點皴雖發軔於華北山水脈絡，其構成要素卻不必然包含山頂樹叢。范寬之所以將險峻斷崖與山頂樹叢結合，更可能源於其對故鄉自然景觀的長期觀察與繪畫實踐。

2、瀑布

〈谿山行旅圖〉的母題中，尤以主山右側傾瀉而下的瀑布（圖 20）最引人注目。這種以濃墨塗染岩壁，勾勒出細長線狀瀑流的畫法，在前文提及（傳）荆浩〈匡廬圖〉、（傳）關仝〈秋山晚翠圖〉和（傳）李成〈晴巒蕭寺圖〉等華北山水畫作中均十分常見。承前所述，既然范寬的山岳表現與皴法，是以關仝等華北前輩畫家的山水畫為基礎發展而成，〈谿山行旅圖〉中瀑布表現所運用的水墨濃

〈探索谿山源：范寬故里記行〉，頁 74-83；劉芳如，〈再訪范寬故里的新發現：默與神遇〉，頁 62-69。

34 竹浪遠，〈范寬の故郷・耀州を訪ねて：山水画研究旅行記3〉，《美：美術教育研究会研究誌》，209 號（2019.11），頁 36-44。

淡對比技法，也應視為一種承襲華北山水傳統的畫法。在高遠構圖已發展成熟的華北山水畫中，在高山上描繪瀑布，藉以展現山峰的高聳成爲了一種流行趨勢，〈谿山行旅圖〉無疑是其中令觀者印象深刻的典型之作。首先，畫家在主山與右側山峰之間，闢出一道幽暗深邃的峽谷，泉水宛如自谷間滲出，初沿岩壁呈階梯狀流瀉，隨即奔騰直達山腳。細察可見，瀑布水勢並非筆直而下，而是隨地勢出現兩處細微曲折，呈現出山壁的起伏。最後，瀑流分爲兩股傾瀉而下，漸次隱沒於氤氳霧靄之中。自上而下再次仔細觀察此一道瀑布的水勢，可以發現下段幅寬隨高度遞減而漸增，畫家對遠近空間之細緻考量可見一斑。

圖中瀑布富於戲劇張力的表現方式，顯然也反映了照金山一帶的地理特徵。由於該地區只有山頂才覆有適合樹木生長的土壤，導致落在山頂的雨水易匯聚成細流，並沿斷崖傾瀉而下。筆者實地考察時正值夏末，持續約一週的降雨導致山崖多處湧現瀑布，其中不乏從高約一百多公尺處的斷崖直瀉而下者（圖 21），足證〈谿山行旅圖〉中所畫並非出於虛構，而是奠基於當地真實地理條件的寫實之作。值得一提的是，公認對〈谿山行旅圖〉所繪景致影響最甚、與照金薛家寨隔著一河相望的斷崖上，亦可見多道水流自山體奔流而下的景象（圖 22）。想必范寬也曾親眼目睹過如此神奇的自然景觀，並將其融入在自身的繪畫創作之中。

3、近景處的巨石

在畫面近景中央橫臥著一塊巨大的岩石（圖 23）。其輪廓線、皴法基本與主山的畫風相同，此處不再贅述；但須注意的是，岩石下半部以圓形墨暈描繪出大小不一的孔洞，顯然意圖呈現水流侵蝕所留下的痕跡。在唐代的繪畫中，近景配置巨石的例子並不罕見。例如，節愍太子李重俊（?-707）墓〈山水圖〉壁畫（圖 24）、〈樹下仕女圖（屏風六合）〉壁畫（八世紀，陝西省西安市長安區南里王村出土，陝西歷史博物館藏）和〈六扇花鳥屏風〉壁畫（八世紀，新疆維吾爾自治區吐魯番阿斯塔那 217 號墓出土）等，³⁵ 無論是山水畫、人物畫還是花鳥畫，皆有將巨石作爲近景元素的先例。然而，此類作品對「石」的表現多停留在概念性的層次，與范寬畫中追求高度再現性的表現並無直接關聯。此外，在北宋的諸多山水畫

35 陝西省考古研究所、富平縣文物管理委員會編，《唐節愍太子墓發掘報告》（北京：科學出版社，2004），圖 5-7；趙力光、王九剛，〈長安縣南里王村唐壁畫墓〉，《文博》，1989 年 4 期，圖 2；羅世平、李力編，《中國墓室壁畫全集·2·隋唐五代》（石家莊：河北教育出版社，2011），圖 167。

中，雖然也偶見將巨石和土坡配置於近景的構圖形式，但大多時候石上均繪有樹木，故如〈谿山行旅圖〉般僅將一塊巨石單獨置於近景中央的構圖形式，實屬罕見。此一構圖形式不僅極為大膽，更藉巨石的設置，令觀者於視覺上強烈意識到畫中近景所在。同時，透過近景的巨石與遠景主山之間的對比，進一步強化了主山的巍峨之感及距離。仔細觀察可以發現，近景巨石的形態自畫面左前方至右後方呈現起伏走勢，不僅展現出厚重的體量感與空間深度，其造型手法也與主山山頂形成呼應。由此推測，畫家有意強調近景巨石與遠景主山形體間的對應關係。

巨石左右散布著數塊較小的岩石，整體構成了一處坡度和緩的河岸地形；在畫面右側，可見畫家對溪水波紋的描繪（圖 25）。考慮到〈谿山行旅圖〉於後世重新裝裱時，畫面邊緣可能曾遭裁切，水面於原狀下應呈現出更為完整而清晰的樣貌。在此前提下，畫面中的近景很可能描繪的是一處位於溪流中央的沙洲；左側以濃潤墨色渲染、近乎靜止的水域，則可視為岸邊水域的呈現。在山水畫的語彙中，水常寓意生命力與清澈潔淨，岩石則象徵堅固與恆久。畫家或正是將其對溪流的細緻觀察融入畫面之中，使此作具備高度生動的臨場感，令觀者彷彿能親聞潺潺水聲，並感受到經溪水長期沖刷後，岩石特有的堅凝質地。

4、中景處的丘陵與樹木

與近景以溪流相隔的中景區域（圖 26），由兩座岩丘構成，岩石表面與崖壁的質感皆以兩點皴細緻描繪。左右兩側的丘陵上均可見樹木叢生，尤以右側最為茂盛，樹種亦較為多樣。其中可見樹幹粗壯，且樹幹內部呈現樹洞，呈現出蒼老古樹的風貌。樹葉依形狀與描繪方式可劃分為以下三類：

a. 左右分別以兩條短弧線勾勒出單葉的輪廓，再以多枚葉片組合成大面積葉叢（圖 27）。

b. 以短弧線左右勾勒出葉片輪廓後，於葉面中央再點上一筆。這類葉片與 a 類相同，透過多片葉片組合的方式，形成緊密排列的葉叢（圖 28）。

c. 葉片多被描繪為較大的形態，並以線條標示葉脈。五片左右的葉片呈放射狀聚為一組，構成葉叢（圖 29）。

畫家透過上述三類不同型態的樹葉描繪，表現出了雜木蔥郁的景色。這類以明快線條勾勒葉片外形的畫法屬「夾葉法」，可見於唐墓壁畫與敦煌壁畫等早期的作品中，而將該法應用於山水畫中之先例，則可見前文所列舉之《秘藏詮》插圖版

畫所載〈山水圖〉五十圖。³⁶ 范寬所繪之樹葉，可視為在五代至北宋初期樹木畫法的演進基礎上，進一步加強對實景的再現，使之更貼近陝西地區自然景觀的形貌。

根據目視觀察，〈谿山行旅圖〉樹葉色澤呈深綠褐色，顯示畫作初成時應有設色，惟經年累月已難辨原貌。部分葉片可見後人補絹與補筆痕跡，色澤略偏黃綠，由此推知葉片最初應較現今翠綠。此外，茂盛草木縫隙夾雜枯枝（圖 30），可推知畫中所繪時節應為夏末。

右側丘陵頂部的雜木樹梢間，可見數棵類似檜柏或杉木的針葉樹叢（圖 31），葉片畫法既有以短線描繪者，亦有以墨點粗略勾勒者，藉以表現枝葉繁茂之景。據《圖畫見聞誌·論三家山水》所載「范畫林木，或側或欹，形如偃蓋，別是一種風規，但未見畫松柏耳。」可知，³⁷〈谿山行旅圖〉中所見闊葉喬木之蒼老姿態，確與所述相符。然而，對於「未見畫松柏」之說，仍有待商榷。筆者推測，所謂「未見畫松柏」，並非指范寬從未描繪針葉樹種，而是指其畫中未出現如李成、郭熙作品中那般高大挺拔的松樹形象。就〈谿山行旅圖〉所示，范寬實亦曾描繪針葉樹類植被，顯示其對此類物象並非全無涉獵。此外，主山山頂稍偏右處亦見數棵針葉樹的尖峭廓影（圖 32），其形態與（傳）關仝〈秋山晚翠圖〉主山上的樹木畫法相類，推測范寬於針葉樹的表現，可能受到關仝畫風的影響。

在樹木的表現上，尤其值得關注的是，畫家藉由樹木的布局與樹形所營造的動態引導效果。中景右側丘陵上的古木，其枝幹自山麓向左上方傾斜伸展，引導觀者的視線至畫面中心軸線上的丘頂；而該處附近的針葉林如同指向主峰般聳立，使目光自然而然地被牽引至主山峰頂。此般巧妙的視線安排，同樣體現於後文將討論的點景元素之中。

5、中景處的建築

由於〈谿山行旅圖〉的主山採高遠式構圖，觀賞者的視線本就會自然上移，但當視線抵達畫面上部後，又會循著右側瀑布的流向被導回畫面下方。恰在瀑布隱入煙靄的位置，數棟建築組成的宏偉樓閣掩映於樹叢之間（圖 33）。此處建築運用界畫技法以規尺繪就，無論牆壁或屋頂皆以淡墨渲染。據《圖畫見聞誌·論三

36 竹浪遠，〈『御製秘藏詮』版畫の山水表現とその思想性について〉，頁 127-131。

37（宋）郭若虛，《圖畫見聞誌》，卷 1，〈論三家山水〉，頁 12。

家山水》中所載「畫屋既質，以墨籠染，後輩目為鐵屋。」³⁸可知，范寬所畫樓閣質樸，以墨色暈染，後人稱之為「鐵屋」，而本圖表現正與此特徵相符。

關於樓閣屋頂的描繪方式，唐代繪畫中多採由下仰視屋簷的視角，如前述遼代〈山奔候約圖〉中所繪樓閣便保有此類風格的痕跡；相較之下，〈谿山行旅圖〉則改以俯視角度描繪屋頂，展現出明顯的宋代畫風。進一步觀察可見，屋頂近屋簷處繪有類似「蹲獸」的小型裝飾（圖 34）。³⁹ 在北宋山水畫的樓閣中，此類構件多被省略；若列舉描繪出此類小型裝飾的畫作，則有（傳）五代衛賢（十世紀）之〈開口盤車圖〉（上海博物館藏）、（傳）北宋張擇端（十一世紀後期至十二世紀前期）〈清明上河圖〉（北京故宮博物院藏）等少數作品。因此，〈谿山行旅圖〉所呈現的樓閣形式，可視為現存宋代建築圖像中較早、且具有高度參考價值的資料之一。

若再進一步觀察建築周圍，可於樓閣右下方、畫心與裝裱交界處的樹葉縫隙間，辨識出另一處屋頂及斗拱構造（圖 35）。該部位已接近畫面邊緣，理論上並非必要描繪之處，然畫家仍不遺餘力地加以刻劃，足見其對再現圖像細節之高度執著。圖中對於細節的周密處理及其講究，亦側面反映出北宋鑑賞者已具備極為敏銳的細節辨識能力。

6、行旅中的馱隊

在樓閣正下方、樹林前方，可見一支由二名男子與四匹驢子組成的馱隊，正沿著溪邊小道行進（圖 36）。領頭的男子（圖 37）蓄絡腮鬚、頭裹布巾，上衣左肩滑落袒露大片肌膚，右手握杖前伸，似乎正回首向後方的同伴傳達指示。該男子闊步前行，與後方驢隻已拉開距離，顯露出匆忙趕路的神態。而鞍上載著貨物的驢隊則步履悠閒，神態自若，驢隻毛色有黑有灰，佩戴著頭絡與鞵帶。後方的男子（圖 38）同樣蓄鬚，身背竹笈，右手執團扇，左手持鞭，卻未驅趕隊尾的驢子，只是神色平和地跟隨在後。畫中無論人畜，皆以精細的輪廓線勾勒具體細節，展現出范寬不僅擅長揮灑粗筆斂擦的山水，亦具備處理精微細節的技巧。根據人物肌膚（肉色）與驢背貨物（褐色）的設色痕跡，推測衣物等部位很可能原

38（宋）郭若虛，《圖畫見聞誌》，卷 1，〈論三家山水〉，頁 12。

39 作為建築構件的「蹲獸」一詞，見於（宋）李誠《營造法式》，收入《文淵閣四庫全書（電子版）》（香港：迪志文化出版有限公司，2004），卷 13，〈用獸頭等〉，頁 8。

本也有設色，但因年代久遠已難辨識。

此外，馱隊背後的溪流（圖 39）自畫面右側丘陵穿越樹林，蜿蜒流向畫面前方。畫家以細筆巧妙勾勒水流於岩石縫隙間的穿行路徑，十分精確地刻劃岸出壁的空間深度，營造出水流彷彿自洞窟深處湧出的神秘氛圍。雖僅佔畫面一隅，卻充分展現畫家卓越的空間塑造能力，進一步暗示此次行旅路途所經山林的幽深與險遠。

7、中景左側岩陰處的人物

在畫面中景左側，樹林後沿丘陵蜿蜒而行的道路上，可見一人正朝畫面前方走來（圖 40）。其人自岩石陰影中現身，左肩以扁擔挑起行李，頭戴寬大斗笠，身著寬鬆長袍，小腿纏繞綁腿，呈現典型旅人裝束。根據宋代其他圖像資料，此類裝束多見於僧侶形象。尤以前述《秘藏詮》版畫插圖中，常可見造訪山中寺院或僧院的僧侶形象，其衣著特徵與〈谿山行旅圖〉所見者極為相近（圖 41），因此可判定畫中人物應為一名僧侶。在該名僧侶前方的山路上，一座古樸的木橋橫跨由數層飛瀑匯聚而成的溪流之上（圖 42），其後路徑並持續向右側丘陵後方延伸。由此推測，路徑前方所見之雄偉樓閣，應為山中寺院所在，而畫中僧侶正循山徑前來，意在參訪該寺。

8、〈谿山行旅圖〉的創作意涵

如上所述，〈谿山行旅圖〉在宏大壯闊的高遠山岳描寫之外，亦精細地刻劃了每一片樹葉，以及行走於山路上的馱隊、探訪寺院的行腳僧等人物形象。畫中景象應為范寬參照其故鄉耀州一帶實際的山勢地形與自然景觀所描繪，展現出高度的寫實性。同時，對山岳高聳形態的極端誇大，顯示出畫家試圖超越實景構築理想山水境界的意圖。

在掌握上述特點之後，再次通覽全圖，可以發現作者在構圖安排上的深思熟慮。畫面以垂直中軸線為構圖基準，近景巨石與主山依此軸線形成對比的布局。主山的體量因對比更顯雄偉高聳，如拔地而起般直上雲霄，將觀者視線引向峰頂。而當視線登頂之後，又會隨著畫面右側的瀑布奔流而下。恰在此處，林木之間隱約露出一處寺院伽藍，引人注目。當觀者的視線順勢進一步靠近時，便自然落於其正下方行進中的馱隊身上。中景右側的丘陵，如前所述，林木樹幹傾斜呈現出自右下向左上的動勢，其頂點——畫面中軸線上的針葉樹頂，則宛如指向主

山頂端，進一步加強了畫面中由低至高的視覺引導。此處觀者視線再度被帶向山頂後，又沿著主山左側的崖壁逐漸下移，便會發現從山腳岩石陰影處現身的修行僧侶。其前方有層次分明的數段飛瀑與架設其間的古樸木橋，可跨過此橋前往先前所見的寺院，也可隨溪流方向返回畫面前景。綜上所述，〈谿山行旅圖〉的畫家在整體構圖與主題元素佈局方面，於宏觀的大畫面構圖中巧妙設計出一道貫穿全圖的視覺流動路徑，觀者若能留意細節處的點景元素，便會自然形成一種視線的循環流轉。

不僅如此，畫家在經由周密設計的構圖，營造出令觀者印象深刻的畫面，而其描繪的寫實性亦超越了單純的視覺再現，指向更高層次的繪畫表現。畫中對季節、時辰與天氣等要素的細緻刻劃，正能體現出畫家極高的藝術追求。

首先，就季節而言，承前文對樹木畫法之分析，筆者已據繁茂枝葉斷定圖中所繪季節約略為夏。雖畫中偶見枯枝，然未見明顯紅葉之色，故推測應為夏末時節。畫中馱子或袒露一肩，或手持團扇等形象，亦進一步印證了這一判斷。其次，圖中所繪的具體時辰，也可從人物的動作中獲得線索。若依據畫面中行腳僧即將抵達山中寺院的情境來判斷，此時應是傍晚時分。近世以前，由於夜間行路十分危險，旅人多會選擇在清晨啟程，並趕在黃昏前抵達目的地。尤其是像〈谿山行旅圖〉所呈現人跡罕至的深山老林中行路，更應如此。若按照這樣的思路，畫中出現一行馱運隊伍也十分合理，推測他們的目的地並非山中寺院，而是更為偏遠的村落，是故隊伍中走在最前頭的男子正因日落將近而加快腳步，並回首呼喚後方同伴加緊趕路。一般而言，河川的下游多為人群聚居之所，而畫中馱運隊伍正沿著溪流方向前行，這也與上述推斷相符。若再次仔細觀察畫面，主山左側以及遠方山頂，與其他山體相比，顏色顯得較為淡薄，應為表現受夕照光線照射的效果；其餘部分則已逐漸被薄暮籠罩，尤其是瀑布流淌的山谷更即將陷入昏暗之中。從此作在空間營造與細節描繪上所展現的高度再現性來看，畫家並非只單純追求對具象景物的描寫，而是進一步延伸至對季節更迭、天氣變化與時辰流轉等難以具體呈現的自然奧妙。

郭熙在《林泉高致集·畫題》中記載「一種畫春夏秋冬，各有初中曉暮之類。品意物色，便當分解。」其後列舉了許多與四季、時辰與天氣變化相關的畫題。其中，關於「夏」的畫題記載如下。

夏有夏山晴霽，夏山雨霽，夏山風雨，夏山晚行，夏山早行，夏山村館，

夏雨山行，夏山林木，怪石夏山，松石平遠，夏山平遠，夏山雨過平遠，濃雲欲雨，驟風急雨（又曰：「颶風急雨」），夏山雨罷，雲歸夏雨，溪谷濺撲，夏山烟曉，夏山烟晚，夏日山居，夏雲多奇峰，皆夏題也。⁴⁰

在所列舉的畫題中，也包含如「夏山晚行」和「夏山烟晚」這類描繪夏日暮色的畫題。

此外，關於朝、夕的畫題，書中也有如下記述。

曉有春曉，秋曉，雨曉，雪曉，烟嵐曉色，秋烟曉色，春靄曉色，朝陽，皆曉題也。

晚有春山晚照，雨過殘照，雪晴殘照，疎林晚照，平川返照，遠水晚晴，暮山烟靄，僧歸溪寺，客到酒家，皆晚題也。⁴¹

在探討與〈谿山行旅圖〉的關聯性時，特別值得關注的是，晚景類畫題中記載的「僧歸溪寺」。

此外，在北宋末徽宗（1082-1135；1100-1125 在位）時期的宮廷藏畫目錄《宣和畫譜》第十至十二卷中，記錄了諸多北宋以前山水畫家的作品。其中，自五代荆浩之後的畫作中，頻繁出現結合四季、時辰與天氣狀態的畫題。在第十一卷所載的〈范寬〉條目中，記錄了如下的品名。

四聖搜山圖一，春山圖二，春山平遠圖三，春山老筆圖二，夏山圖十，夏峰圖三，夏山煙靄圖三，秋山圖四，秋景山水圖二，煙嵐秋曉圖二，冬景山水圖二，雪景寒林圖一，雪山圖二，雪峰圖二，寒林圖十二，山陰蕭寺圖二，海山圖一，崇山圖三，煉丹圖一。⁴²

眾多關於四季的畫題之中，有關夏景的有「夏山圖」、「夏峰圖」和「夏山煙靄圖」等，特別是「夏山圖」這一畫題，竟多達十件，這種相同主題作品被大量收藏的現象值得留意。

40（宋）郭熙，《林泉高致集》，收入《文淵閣四庫全書（電子版）》（香港：迪志文化出版有限公司，2004），〈畫題〉，頁21。值得注意的是，《畫論叢刊》本中〈畫題〉一節存在缺佚情形，且部分內容混入〈畫訣〉之中，故本研究採用《文淵閣四庫全書》本。

41（宋）郭熙，《林泉高致集》，〈畫題〉，頁22。

42（宋）不著撰人，《宣和畫譜》，卷11，〈范寬〉，頁118。

從上述文獻記錄的畫題可知，北宋山水畫家對於季節、時辰與天氣變化的觀察極為敏銳，並能在描繪時加以區分。根據本文考證，〈谿山行旅圖〉正是體現這一特質的珍貴傳世之作。〈谿山行旅圖〉不只局限於透過樹葉形態來區辨四季，更進一步邃密地再現了暮靄與夕照等大氣與光影之間的變化，同時對畫中人物的動作和行為亦有精細的描繪，整幅作品在表現力層面展現出極高的完成度。

綜合本章可知，范寬山水畫的藝術成就，並非僅止於承襲自唐代以來由荆浩、關仝等人所奠定的華北山水畫風格，更在於其透過對耀州山川的細緻觀察，將對自然實景的深刻體悟融入創作之中。他以高遠法周密經營整體構圖，從而創作出兼具卓越的寫實性與超越實景的象徵性之雙重理想境界的山水景致。

二、范寬評價的形成

（一）唐末五代：范寬誕生以前

在前一章中，筆者已藉〈谿山行旅圖〉探討范寬畫風的形成過程；本章則著眼於其所處時代的歷史條件，進一步分析其畫風生成、發展並獲得肯定的背景。關於范寬的生平，可見於《圖畫見聞誌》卷四〈范寬〉條目中所載「嘗往來雍雒間，天聖中猶在，耆舊多識之」。據此記載可知，范寬曾往來於「雍雒」，⁴³至北宋中期仁宗（1010-1063；1022-1063 在位）天聖年間（1023-1032，仁宗首個年號），仍有老者知其名，故推測此時范寬應已年邁。據《禮記·曲禮上》所載「六十曰耆」可知，⁴⁴六十歲為耆。因此，若假定范寬在天聖初年已近花甲，則其應生於北宋建國（960）前後，以畫家身分活躍的時期則適逢太宗至真宗（968-1022；997-1022 在位）在位之際。以上觀點固屬推測，但結合下文將提及的北宋建國至中期陝西一帶的政治文化狀況來看，應更具說服力。

陝西地區曾為唐朝都城長安的所在地，但自唐末黃巢之亂（875-884）後逐步

43 以往一般認為，「雍雒」一詞中的「雍」是指范寬的故鄉陝西地區，而「雒」則指洛陽（河南省）。然而，韓長生在〈范寬“嘗往來雍、雒間”“常往來於京洛”再考證〉一文中指出，「雒」也有可能不是洛陽，而是指位於陝西省的商洛。此一見解對於考察范寬的活動範圍，具有重要的參考價值。見韓長生，〈范寬“嘗往來雍、雒間”“常往來於京洛”再考證〉，《美術觀察》，2015年12期，頁120-121。

44（清）孫希旦，《十三經清人注疏·禮記集解》（北京：中華書局，1989），上冊，卷1，頁12。

荒廢。廣明元年（880）冬，僖宗（862-888；873-888 在位）為避戰亂遷往蜀地，黃巢進入長安後自立為帝，改國號為「大齊」，年號「金統」。⁴⁵ 然而，黃巢治國無方，致使長安物價飛漲、飢荒蔓延。朝廷透過招降黃巢軍防禦使朱溫（後改名朱全忠，852-912），並聯合出身突厥沙陀部的節度使李克用（856-908）重振勢力，於中和四年（884）擊敗黃巢，收復長安。黃巢在敗走河南途中放火焚城，造成「宮室居市閭里，十焚六七」的慘狀。⁴⁶ 平亂後，僖宗於光啟元年（885）返京。當時京兆尹王徽（約 818-891）雖曾對宮城進行部分修復，然不久李克用趁朝野權力鬥爭之際率軍進逼長安，僖宗再度出逃鳳翔（今陝西省寶雞市），致使宮城再次陷入荒廢。三年後，僖宗還京不久即駕崩，宦官集團遂擁立其弟昭宗（867-904；在位 888-904）即位。

昭宗時期，李克用、朱全忠與鳳翔節度使李茂貞（856-924）展開激烈的權力鬥爭。⁴⁷ 乾寧三年（896），李茂貞進攻長安並縱火焚城，致使京城再現「宮室塵閭，鞠為灰燼、自中和已來葺構之功，掃地盡矣」的慘狀。⁴⁸ 儘管其後朝廷試圖重建，但光化四年（901），李茂貞自封岐王，並挾昭宗遷都鳳翔。後朱全忠對李克用進行軍事壓制，並於天復三年（903）包圍鳳翔，迫使李茂貞交出昭宗請降。天祐元年（904），朱全忠攜昭宗遷都洛陽，同時下令拆除長安宮室、官署及民宅，並將所得建材經由渭水、黃河水路運往新都。奉命鎮守長安的佑國軍節度使韓建（855-912）主持修築新都城，但其重建範圍大幅縮減，僅限於以皇城為中心的局部區域。⁴⁹ 朱全忠逼死昭宗後，脅迫其子哀帝（892-908；904-907 在位）於開平元年（907）讓位，自立為帝，建國後梁，定都開封。自此，長安不再為帝都，降格為地方城市「京兆府」，其文化活動亦隨之陷入停滯。

（二）北宋前期（太祖、太宗朝）：范寬出生至青年時期

45 黃巢之亂的始末，分見（後晉）劉昫等，《舊唐書》（北京：中華書局，1975），冊 3，卷 19 下，〈僖宗本紀〉，頁 689-730；（後晉）劉昫等，《舊唐書》，冊 16，卷 200 下，〈黃巢傳〉，頁 5391-5398。

46（後晉）劉昫等，《舊唐書》，冊 3，卷 19 下，〈僖宗本紀〉，頁 722。

47（宋）薛居正等，《舊五代史》（北京：中華書局，1976），冊 6，卷 132，〈李茂貞〉，頁 1737-1740；（宋）歐陽修，《新五代史》（北京：中華書局，1974），冊 2，卷 40，〈李茂貞〉，頁 429-433。

48（後晉）劉昫等，《舊唐書》，冊 3，卷 20 上，〈昭宗本紀〉，頁 759。

49（元）李好文，《長安志圖》，收入《文淵閣四庫全書（電子版）》（香港：迪志文化出版有限公司，2004），卷上，頁 13-14。

五代最後一個王朝後周的世宗（921-959；954-959 在位）駕崩後，部將趙匡胤（927-976）在同僚擁立下即位，是為宋朝開國皇帝宋太祖（960-976 在位）。宋於乾德元年（963）平定荊南、楚地，乾德三年（965）降服後蜀，開寶三年（970）滅南漢，開寶八年（975）滅南唐。儘管如此，北宋初期陝西地區的政局動盪仍然持續。陝西北部與鄰近的河套地區為党項族（即後來的西夏）所居，其中居住於北部沙漠地帶的平夏部族，其族長為定難軍節度使李彝興及其子李光睿，原本歸順宋太祖；⁵⁰ 然至太宗朝，其族中繼任者李繼遷（963-1004）轉而與契丹族建立的遼朝（916-1125）結盟，自封為夏王，並於太平興國七年（982）起屢次入侵北宋西北邊境。⁵¹ 太宗遂派名將侯延廣（947-996）駐守陝西北部，以穩定邊防。然而，在端拱年間（988-989），叛軍首領劉渥（?-989）率數百名賊寇劫掠范寬家鄉耀州與富平地區。據《宋史》記載「其勢甚盛，所過殺居民，奪財物，縱火而去」，⁵² 幾乎攻至京兆府。侯延廣率數百精兵擊潰賊寇，並於其後持續抵禦李繼遷的入侵。

綜合上述情況可見，范寬生於宋初之際，昔日的長安早已不復繁華。其青年時期適逢太宗朝。雖然當時宋平北漢（951-979），完成國內一統，但陝西地區的局勢仍動盪不安，人命時遭流寇肆虐所奪。在如此動盪的時局下，范寬選擇歸隱山林，走上師法自然的道路。華北山水畫派開創者荆浩亦曾為躲避五代時期之戰亂，隱居太行山洪谷；⁵³ 范寬同樣選擇深入耀州照金山，在自然環境中研習畫藝。《聖朝名畫評》〈范寬〉載：「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」，⁵⁴ 可見其畫面表現之所以能如此逼真生動，正是歷經嚴峻時代淬鍊後的結果。

北宋前期，朝廷一方面持續於邊境對抗異族侵略，另一方面廣召全國各地畫

50 關於自唐代以前至西夏建國之間黨項族的動向，詳見岩崎力，《西夏建國史研究》（東京：汲古書院，2018）。

51 （元）脫脫等，《宋史》（北京：中華書局，1977），冊 40，卷 485，〈李繼遷〉，頁 13985-13989。

52 （元）脫脫等，《宋史》，冊 25，卷 254，〈侯延廣〉，頁 8884。此外，同書卷 308 〈慮斌〉傳則將此場戰亂記為發生於端拱年間，見（元）脫脫等，《宋史》，冊 29，卷 308，〈慮斌〉，頁 10139。

53 （宋）劉道醇，《五代名畫補遺》，收入于安瀾編，《畫品叢書》，〈荆浩〉，頁 100。

54 （宋）劉道醇，《聖朝名畫評》，卷 2，〈范寬〉，頁 132。

家入畫院，帶動了肖像畫與壁畫等製作活動的興盛發展。⁵⁵ 當時畫壇人才濟濟，例如，來自西蜀的花鳥畫家黃居寀（933-?）、道釋人物畫家高文進（十世紀），及南唐的龍水畫家董羽（十世紀）、華北的道釋人物畫家王霽（十世紀）與高益（十世紀）等人。與范寬同鄉、出身耀州華原的趙光輔（生卒年不詳），以擅長道釋與番馬畫聞名，並於太宗朝成為了圖畫院學生；出身吳興（浙江省湖州市）的山水畫家燕文貴，則受到畫院待詔高益的賞識，參與了相國寺壁畫的製作。太宗推行的宗教政策之一——《御製秘藏詮》為頒賜大藏經時所附的御製贊文集，附有五十餘幅版畫插圖（約 989），其中運用了多樣的構圖方式、山石皴法、樹木畫法與點景元素，推測應為動員眾多畫家參與之作。⁵⁶ 該作中亦包含與華北山水畫風相似的雄偉山岳表現，但正如前所述，此表現仍可歸入荆浩、關仝一脈畫風的範疇。再者，即便是較范寬年長且在北宋晚期受推崇為頂尖山水畫家的李成，其樹石平遠山水在太宗朝亦尚未得宮廷重視，直到真宗朝（997-1022）方才成為皇帝賞識的對象。⁵⁷ 由此推論，其時范寬（推測年約三十歲）仍處於個人畫風猶未定型的階段，且其遠離都城，遁跡於耀州山林潛心精進畫藝，因此未受徵召於御前作畫，亦屬合理。

（三）北宋中期（真宗朝）：范寬壯年至晚年時期

太宗駕崩後，即位的真宗於治世初期，主要施政重心在於對抗北方的遼國威脅。景德元年（1004），遼軍南下進犯黃河北岸的澶州（今河南省濮陽市），震驚朝廷上下。當時，出身江南的王欽若（962-1025）與出身蜀地的陳堯叟（961-1017）等人甚至主張遷都金陵或成都，以避戰禍。⁵⁸ 然而，出身陝西、時任首席宰相的寇準（961-1023），力諫膽怯的真宗親征，成功大振軍心，最終宋遼議和，締結了以每年贈遼大量歲幣為條件的和平條約——「澶淵之盟」，成功化解戰禍。澶淵之盟為宋遼之間帶來了近一世紀的和平，對兩國發展皆有助益。然而，與寇

55 關於北宋前期畫家的相關討論，參見余城，《北宋圖畫院之新探》（臺北：文史哲出版社，1988），頁 69-86。

56 竹浪遠，〈『御製秘藏詮』版畫の山水表現とその思想性について〉，頁 123-127。

57 竹浪遠，〈北宋における李成の評価とその文人画家像形成について：子孫・鑑賞者・李郭系画家との関わりから〉，原載《古文化研究》，9 號（2010.3），頁 45-76，後收入同氏著，《唐宋山水畫研究》，頁 321-366。

58 （宋）李燾，《續資治通鑑長編》（北京：中華書局，1979-1995），冊 5，卷 57，〈真宗景德元年〉，頁 1266-1268；（元）脫脫等，《宋史》，冊 1，卷 7，〈真宗二〉，頁 123-127；（元）脫脫等，《宋史》，冊 27，卷 281，〈寇準〉，頁 9529-9531。

準為政敵的王欽若批判此乃迫於敵軍壓境而簽訂的「城下之盟」，並以宣揚皇威為由，進言真宗舉行泰山封禪。⁵⁹於是，大中祥符元年（1008）正月，王欽若策劃「天書」降臨；⁶⁰同年十月，真宗於泰山封禪。其後，各種祥瑞頻現，真宗朝後期在一片歡慶吉兆的氛圍中，執行了多項儀式活動與建設工程。其中工程規模最為浩大者，當屬為供奉天書而修建的玉清昭應宮。⁶¹時任財政重臣的丁謂（966-1037）受命為修昭應宮使，統領工程，徵調各地良材，晝夜趕工，最終將原定十五年的工期縮短為七年。宮中壯麗的壁畫動員了大量畫院畫家參與製作，其中的山水畫，部分由出身江南的畫家燕文貴所繪——他受主管現場事務的宦官劉承規（亦稱劉承珪，951-1016）提拔，而得以參與此事。⁶²整體而言，真宗朝的王欽若、丁謂、陳彭年（961-1017）與林特（951-1023）等宰相、財政官員，連同宦官劉承珪，透過主導道教儀式活動，營造出了泡沫式的榮景。而這些官員均出身南方，與寇準（華州下邽縣〔陝西省渭南市臨渭區〕出身）、王旦（957-1017，大名府莘縣〔山東省聊城莘縣〕出身）等華北背景的官員互相敵對。⁶³

若依前文假設范寬誕生於北宋建國初期，則天書降世的大中祥符元年，他應已年近五十，步入晚年。此時正值范寬畫風的成熟階段，他理應在畫壇享有一定的聲望。然而，關於其畫風在真宗朝的具體評價，目前無相關史料留存。最令人困惑的是，僅半世紀後，范寬即與李成、關仝並列為山水畫大家，而范寬藝術高峰期的創作活動，竟全然未見於史冊，實為不解之謎。⁶⁴

反之，或許我們應該說，范寬畫風的評價，並非生成於沉浸在狂喜與歡慶氛

59（宋）李燾，《續資治通鑑長編》，冊6，卷67，頁1506-1507。

60（宋）李燾，《續資治通鑑長編》，冊6，卷67，頁1518-1519。

61 關於玉清昭應宮的建造，詳見久保田和男，〈玉清昭應宮の建造とその炎上：宋真宗から仁宗（劉太后）時代の政治文化の変化によせて〉，原載《都市文化研究》，12號（2010.3），頁139-152，後收入同氏著，《宋都開封の成立》（東京：汲古書院，2023），頁229-263。

62 前田佳那，〈五代・北宋前期における屋木門の画家たち：燕文貴「江山樓觀圖卷」の理解にむけて〉，頁60-63。

63 關於真宗朝代表性士大夫如王旦、寇準、王欽若、丁謂等人活動的研究，參見王瑞來，《宋代の皇帝權力と士大夫政治》（東京：汲古書院，2001）。

64 以往學界認為，燕文貴的高遠山岳風格受范寬影響，然近年研究提出不同觀點，指出其山水風格實則吸收自范寬之前的華北山水畫風。相關討論見板倉聖哲，〈「五馬圖」のある繪畫史〉，收入根津美術館編，《北宋書畫精華：特別展》（東京：根津美術館，2023），頁7-9；前田佳那，〈北宋建國期の都開封における僧巨然と亡国の遺臣たち〉，《美術史》，199號（2025.10），頁98-99。

圍中的宮廷畫壇，而是在幾與中央都城無涉的另一環境中逐步形成的。例如同時期陝西地方的政治局勢，包括駐紮於河套地區的李繼遷曾於至道三年（997）太宗駕崩後歸順宋朝，但數年後再度叛變，並在衝突中戰死。⁶⁵ 其子李德明（981-1031）繼任後，於景德三年（1006）與宋朝講和，並奉表稱臣。宋朝與叛將李繼遷之戰中，立下戰功的將領曹瑋（973-1030），其父為北宋開國名將曹彬。他曾參照緊鄰陝西地區的甘肅東部前線實景，繪製〈涇原、環慶兩道圖〉進獻朝廷，真宗閱後，讚曰：「華夷山川城郭險固出入戰守之要，舉在是矣」，遂命其另繪兩幅副本，一幅藏於樞密院，另一幅則交付本道，供駐守將領作為軍事部署與防守的參考。⁶⁶ 此圖雖屬俯瞰式軍略地圖而非繪畫作品，然其所描繪的陝西周邊地理實景，不僅限當地，在中央亦成為關注焦點。筆者認為應留意此一事件於山水畫史上的意義。

更值得關注的是，當時派駐陝西地區官員的動向。包括促成「澶淵之盟」（1004）締結的關鍵人物寇準，在出任宰相前，曾於咸平元年（998）外任陝西同州，並於咸平三年（1000）出任鳳翔府知府。然而，在現有研究中，這段經歷似乎未獲充分重視。⁶⁷ 寇準一方面在中央持續與出身南方的官僚群體爭權奪力，另一方面多次往返於中央與地方任職。真宗朝後期，他以判永興軍之職再赴陝西；天禧三年（1019），又為重回中央政壇，上奏稱其所轄之乾祐縣降下天書，藉此復任宰相，後再度與政敵丁謂展開政治鬥爭。

其他官員如真宗朝宰相張齊賢（943-1014，曹州〔山東省荷澤市〕人），於咸平五年（1002）前後任判永興軍；⁶⁸ 同朝宰相向敏中（949-1020，開封人），於咸平末年任知永興軍；⁶⁹ 真宗末年至仁宗朝宰相李迪（971-1047，濮州〔山東省荷澤市鄆城縣〕人），在任宰相前，曾歷任知永興軍、陝西都轉運使，後其擔任翰林學士期間，真宗還曾就陝西防務徵詢其意見。⁷⁰ 又如曾任樞密副使的王嗣宗（944-1021，汾州〔山西省汾陽市〕人）在太宗朝末年歷任知耀州、知同州，真宗朝轉任

65 關於李繼遷，相關討論見岩崎力，《西夏建国史研究》，頁 247-491。

66 （元）脫脫等，《宋史》，冊 26，卷 258，〈曹瑋〉，頁 8985。

67 （元）脫脫等，《宋史》，冊 27，卷 281，〈寇準〉，頁 9529。

68 （元）脫脫等，《宋史》，冊 26，卷 265，〈張齊賢〉，頁 9156-9157。

69 （元）脫脫等，《宋史》，冊 27，卷 282，〈向敏中〉，頁 9555。

70 （元）脫脫等，《宋史》，冊 29，卷 310，〈李迪〉，頁 10171-10172。

耀州觀察使、知永興軍、知邠州等官職；⁷¹ 與寇準交好，並以家富藏書及能書聞名的周起（970-1028，山東鄒平人）也曾出任知永興軍，後升任為樞密副使。⁷² 此外，著名詩人張詠（946-1015，濮州鄆城〔山東〕人）亦曾於咸平五年（1002）任知永興軍。⁷³ 張詠文集《乖崖集》第四、第五卷分別錄有〈依韻答人九華山圖〉、〈請人畫嵩山圖〉等作，⁷⁴ 可知其對繪畫具濃厚興趣。

綜上所述，值范寬壯年至晚年的真宗朝，朝廷頻繁派遣高官與前途看好的文人官僚赴陝西地區任職。⁷⁵ 或許范寬筆下詳實再現陝西地理特徵的山水畫，其主要鑑賞者，正是這些被派往耀州及其周邊地區任職的重量級官員。對於曾親眼目睹當地實景的人來說，范寬畫中所體現的高度寫實性與象徵性，想必更容易引發共鳴。在攝影技術尚未出現的時代，范寬筆下高峻幽遠的山岳，使觀畫者彷彿身臨其境；對士大夫而言，其所帶來的視覺震撼，或許遠超現代人的想像。被派往陝西的官員們，不僅耳聞當地山川之勝，亦曾親身造訪，然多因政務纏身不能頻繁遊歷。⁷⁶ 因此，范寬的山水畫極可能成為這些地方官員藉以舒緩疲憊，寄託對山林幽境之嚮往，並尋求精神慰藉的媒介。

若從此視角解讀〈谿山行旅圖〉，則畫中所描繪的寺院、前來修行的僧侶，以及運貨的庶民形象，便是極為恰當的主題。前述《御製秘藏詮》的版畫插圖中，屢見士大夫參拜山中古刹的場景，或許對士大夫而言，朝山正是其緩解政務勞頓、恢復精神的重要方式。⁷⁷ 而畫中急行的馱隊，則進一步增添了山道幽遠、人跡罕至的氛圍。

71 (元) 脱脱等，《宋史》，冊 28，卷 287，〈王嗣宗〉，頁 9648-9650。

72 (元) 脱脱等，《宋史》，冊 28，卷 288，〈周起〉，頁 9672。

73 (元) 脱脱等，《宋史》，冊 28，卷 293，〈張詠〉，頁 9802。

74 (宋) 張詠，《乖崖集》，收入《文淵閣四庫全書（電子版）》（香港：迪志文化出版有限公司，2004），卷 4，頁 2；(宋) 張詠，《乖崖集》，卷 5，頁 10。

75 (清) 劉於義等所修，《陝西通志》，收入《文淵閣四庫全書（電子版）》（香港：迪志文化出版有限公司，2004），卷 21，〈職官二〉，頁 62-100。該文中，記載了宋代赴任陝西地區之官員及其出身地。此外，亦參考(明) 何景明所纂修，吳敏霞等校注，《雍大記校注》（西安：三秦出版社，2010）。

76 張詠曾於造訪華山之際作有七言絕句。(宋) 張詠，《乖崖集》，卷 5，〈過華山懷白雲陳先生〉，頁 3。

77 竹浪遠〈『御製秘藏詮』版畫の山水表現とその思想性について〉一文的第三章〈『秘藏詮』版畫の意味するもの〉可供參考，詳見竹浪遠，〈『御製秘藏詮』版畫の山水表現とその思想性について〉，收入板倉聖哲、塚本麿充編，《アジア仏教美術論集：東アジア・Ⅲ・五代・北宋・遼・西夏》（東京：中央公論美術出版，2021），頁 132-138。

〈谿山行旅圖〉中，樹木枝葉略顯凋零，推測所繪應為夏秋交替之際。若於暑伏時節觀賞畫中瀑布與溪流，彷彿能感受到一絲清涼；而於秋高氣爽之時觀覽此作，又如同將山間清新之氣引入室內，令人心曠神怡。

當這些高官外任結束、返回京師之際，范寬的山水畫或許便作為其在陝西任職期間承載回憶的紀念品，隨行囊一併被帶回開封。至於這批作品是否立即在京師獲得讚譽，進而得到真宗皇帝垂青，恐怕情況未必如此。筆者曾考證李成畫風在北宋時期的評價演變，引述《聖朝名畫評》真宗喜愛李成畫作的記載指出，李成畫風進入宮廷並受到賞識，正是在此一時期。⁷⁸ 即便是早在北宋前期已於民間享富盛名的李成，其畫風進入宮廷亦歷經漫長的過程。相較之下，范寬的畫風不僅與當時主流風格取向迥異，且帶有濃厚的地域特徵，因此推測其作品更難為宮廷所接納。再者，真宗朝時外任陝西的高官多為北方人士，與當時主導京師營建的南方官僚素存政見對立。范寬畫風之所以未能迅速於京師嶄露頭角，或許正與此政治背景密切相關，這也合理解釋了范寬在此時期文獻記載相對稀少的原因。換言之，理應在壯年時期（創作巔峰）聲名大噪的范寬，卻被當時宮廷道教狂熱下的大規模建設風潮所掩蓋，終其一生僅能以一介地方畫家的身分埋沒於陝西一隅。

可即便如此，陝西地區不僅是古都所在，更因其位處軍事要地而備受重視。在曾赴任當地並親身體驗其風土地理的士大夫之中，亦不乏日後躋身中央政壇核心者，此類政治流動或許賦予范寬山水畫更深層的含義。即使是未曾親歷陝西的都城人士，也能透過范寬融合寫實性與理想性的逼真描繪，切身感受其畫中山水所具的臨場感。就此角度觀之，真宗朝亦可視為奠定日後范寬畫風評價的關鍵時期——這一時期奠定了范寬於仁宗朝受到全面推崇之藝術地位的基礎。

（四）北宋中期（續）（仁宗朝）：范寬晚年與身後聲望的提升

真宗晚年多病，於乾興元年（1022）駕崩，皇太子仁宗在劉太后（969-1033）支持下，於十三歲即位。圍繞皇位繼承所引發的政爭中，寇準於真宗駕崩前不久遭罷黜，丁謂亦在仁宗即位後僅五個月，因與劉太后的關係惡化而迅速失勢。⁷⁹

78 竹浪遠，〈北宋における李成の評価とその文人画家像形成について：子孫・鑑賞者・李郭系画家との関わりから〉，原載《古文化研究》，9號（2010.3），頁50-51，後收入同氏著，《唐宋山水画研究》，頁328-329。

79 關於真宗至仁宗年間皇位繼承所引發的政治動向，參見藤本猛，〈宋初四代の帝位継承と宦官〉，《史窓》，78號（2021.3），頁59-79。此外，王瑞來著《宋代の皇帝権力と士大夫政治》

王欽若雖復任宰相之職，然已不復往日權勢，並於其後兩年，即天聖三年（1025）病逝。此後，朝廷實權逐漸集中於劉太后之手。劉氏以「天聖」為年號，開始垂簾聽政，直至其逝世為止，前後執掌政權約十一年，期間始終與警惕其專政的士大夫群體維持著緊張關係。據學界論述，天聖年間（1023-1032）正值范寬的晚年。此時，中央政權由宰相呂夷簡（979-1044）主導，其斡旋於年幼的仁宗與劉太后之間，以維繫政權運作的穩定，並推動人事制度改革；真宗朝盛行的道教儀式，亦於此時逐步得到調整。⁸⁰

若著眼於此一時期的畫院山水畫發展，自真宗朝起便已活躍於畫院的高克明（十一世紀）尤值得注意。天聖年間，高克明不僅被擢升為畫院畫家中職位最高的待詔，且被授予守少府監主簿的寄祿官銜，並受賜紫衣。⁸¹雖然高克明的畫風因缺乏可靠的傳世作品而難以詳知，但根據《圖畫見聞誌》卷四〈高克明〉條目所載「尤長小景。但矜其巧密，殊乏飄逸之妙」，⁸²可推測其畫風工整細緻，與同為畫院畫家的燕文貴風格相近，並在畫院中有眾多追隨者。關於此事，記錄自北宋後期熙寧七年（1074）至南宋前期乾道三年（1167）畫壇動向的南宋鄧椿（生卒年不詳）《畫繼》於卷六錄有一則重要史料。

高洵，京師（開封）人。工山水，師高克明，尤長於湖石。以畫院多學克明，故洵晚年，復師范寬。⁸³

據史料所載，活躍於都城的山水畫家高洵，最初師法高克明，後因畫院內學高克明者眾，遂於晚年轉而取法范寬。雖然高洵的具體活動年代未詳，但根據前人研究，其活動時間應在北宋晚期（十二世紀前期）以後。⁸⁴依此記載可知，即便到了北宋末期，范寬畫風在畫院體系內，仍未成為主流。

此時在都城士大夫之間廣受推崇者實為李成畫風。與李成同樣出身於山東，

一書中亦有相關論述，該書第五章（頁175-249）論及寇準，第七章（頁331-410）則分析丁謂。

80 久保田和男，〈玉清昭應宮の建造とその炎上：宋真宗から仁宗（劉太后）時代の政治文化の変化によせて〉，頁142-147。

81 嶋田英誠，〈高克明と高克明派〉，《跡見学園女子大学紀要》，18號（1985.3），頁28-29。

82（宋）郭若虛，《圖畫見聞誌》，卷4，〈高克明〉，頁53。

83（宋）鄧椿，《畫繼》，收入于安瀾編，《畫史叢書》，冊1，卷6，〈高洵〉，頁49。

84 嶋田英誠，〈高克明と高克明派〉，頁29-30。

並於仁宗朝官至禮部侍郎的燕肅（961-1040），既精通潮汐原理，亦熟悉指南車、刻漏等儀器的製作，是一名具有科學天分的通才官吏；同時，他也擅長李成風格的山水畫。⁸⁵ 燕肅曾於太常寺與刑部的障壁上繪製寒林、山水，並為翰林學士院玉堂製作〈山水圖屏風〉。此類事蹟，在其後以郭熙為代表的李郭派興盛進程中，占有重要位置。由此亦可見，直至范寬晚年，其畫風於主流畫壇中獲得高度評價的時機，仍未真正到來。

隨著仁宗年齡漸長，朝廷內士大夫渴望其親政的呼聲日益高漲。明道二年（1033），劉太后逝世。與此同時，國家外交方面出現新的問題——西夏侵擾。⁸⁶ 回顧真宗朝時期，自景德三年（1006）與李德明達成和議以來，邊境局勢基本穩定。然而，天聖九年（1031），李德明去世後，其子李元昊（1004-1048）圖謀脫離宋朝的統治、掌控河西走廊，並於寶元元年（1038）正式稱帝，建國大夏（即西夏，1038-1227）。康定元年（1040），宋與西夏進入交戰狀態，陝西遂成為西北戰線的防衛要地。宋朝先後派遣范仲淹（989-1052）、文彥博（1006-1097）和韓琦（1008-1075）等一批才識出眾的士大夫前往鎮守。范仲淹於康定元年出任知永興軍，後晉升為陝西都轉運使、陝西經略安撫副使，負責鎮守西北邊防。⁸⁷ 至慶曆元年（1041），調任為知耀州，然據推測，此時范寬已辭世。連年戰事使兩國元氣大傷，至慶曆三年（1043），雙方俱感疲弊，尋求和解之勢逐漸明朗。范仲淹與韓琦受召還京，後皆歷任樞密副使，范仲淹更晉升為參知政事，實施了史稱「慶曆新政」的政治改革。雖然該項改革迎來相對穩定的和平時期，然而范寬已無緣親睹此一局面的到來。

值得一提的另一位畫家，是同樣活動於北宋中期、出身長安的在野畫家許道寧（約 970-約 1052），其經歷與范寬恰成鮮明對比。據傳他學習李成筆法，以「得李成之氣」而聞名。⁸⁸ 許道寧年輕時或受時任知永興軍京兆府的張詠庇護，

85 關於燕肅，筆者曾有所討論，詳見竹浪遠，〈北宋における李成の評価とその文人画家像形成について：子孫・鑑賞者・李郭系画家との関わりから〉，原載《古文化研究》，9 號（2010.3），頁 52，後收入同氏著，《唐宋山水畫研究》，頁 330。

86 仁宗朝時期西夏建立的相關政治背景，岩崎力所著《西夏建國史研究》之第三部〈西夏的建國〉有詳盡論述。參見岩崎力，《西夏建國史研究》，頁 495-755。

87 〈元〉脫脫等，《宋史》，冊 29，卷 314，〈范仲淹〉，頁 10270-10273。

88 關於許道寧的研究，參見曾布川寬，〈許道寧の伝記と山水様式に関する一考察〉，《東方學報・京都》，52 號（1980.3），頁 451-500。

於長安官署廳舍內繪製〈終南山、華山〉壁畫；黃庭堅（1045-1105）之父黃庶（1018-1058）於長安任職期間，也曾邀許道寧入其宅邸作畫。⁸⁹除活躍於長安的相關記錄之外，在開封亦有記載顯示，宰相富弼（1004-1083）曾召許道寧於三司衙署繪製〈松石圖〉壁畫；仁宗朝宰相張士遜（964-1049）同樣延請其入府製作障壁畫，並留下「李成謝世范寬死，唯有長安許道寧」的詩句。⁹⁰據前人研究，許道寧享高壽八十餘歲，卒於皇祐四年前後。正如時人稱其「得（李）成之氣」一般，⁹¹許道寧的藝術成就，建立在其作為李成畫風正統繼承者的聲譽之上；其成功，亦可視為在當時李成畫風盛行的背景下所促成。反觀范寬，在《聖朝名畫評·范寬》中載其「學李成筆，雖得精妙，尚出其下。遂對景造意，不取繁飾，寫山真骨，自為一家」，⁹²指出范寬早年曾仿效李成，但最終放棄，轉以陝西自然山川為師。關於范寬早年曾師法李成的說法，雖無法確證其真偽，然而考慮到與范寬年代相近，且出身鄰近地區的許道寧曾於長安習得李成畫風，或可推測，實際上可能真有足以孕育這類傳聞的歷史背景存在。

然而，與作為李成畫風繼承者備受文人推崇、年過八十仍活躍於畫壇的許道寧相比，范寬的一生幾乎與功名無緣。即便如此，在這一時期，范寬的畫作卻因另一層意義而受到矚目。隨著宋與西夏戰事的展開，陝西地區的戰略地位大幅攀升，其地理風貌亦順理成章地成為關注焦點。或許在這樣的政治背景下，范寬的山水畫作為描繪前線地域風貌的視覺圖像，在京師之中亦逐漸獲得一定程度的知名度。

當真宗朝的喜慶氛圍消退，真宗的揮霍無度及西夏戰事，導致仁宗朝財政拮据與制度問題浮現，畫壇的審美取向亦隨之轉變。李成畫風的流行，正是在仁宗朝以後愈加顯著。李成的畫風特色為運用精緻的淡墨筆法，描繪出被譽為「咫尺之間，奪千里之趣」的平遠之景。⁹³而范寬的畫風則幾乎與李成呈兩極對立：李成以「平遠」構圖營造千里之外的遼闊空間，范寬以震撼人心的「高遠」構圖展現壓倒性的氣勢，二者於構圖理念上有本質之別。筆墨方面，李成以細膩的淡墨層

89 曾布川寬，〈許道寧の伝記と山水様式に関する一考察〉，頁 455-465。

90（宋）郭若虛，《圖畫見聞誌》，卷 4，〈許道寧〉，頁 52-53。

91（宋）劉道醇，《聖朝名畫評》，卷 2，〈翟院深〉，頁 134。

92（宋）劉道醇，《聖朝名畫評》，卷 2，〈范寬〉，頁 132。

93（宋）劉道醇，《聖朝名畫評》，卷 2，〈李成〉，頁 131。

層渲染出平原上的景物，范寬以粗重的「雨點皴」直率地描繪山體，二人在用墨技巧上對比強烈。就主題元素而言，李成承襲唐代樹石的傳統，畫樹以高聳挺拔的松樹為主，范寬畫中的樹木則多為蔥郁繁茂的雜木林。此外，范寬筆下樓閣不施朱紅，僅以淡墨暈染，質樸無華，故有「鐵屋」之稱。

透過以上對比可知，李成以洗練細膩的畫風著稱，范寬以質樸本真為特色，二者風格迥異。然而，或許正因二者畫風上的鮮明對比，才致使范寬畫風備受矚目，而能追隨李成之後，聲望日漸高漲。在慶曆新政的十六年後，即嘉祐四年（1059）前後，《聖朝名畫評》編纂完成。⁹⁴書中卷二〈范寬〉條載：「宋有天下，為山水者，唯中正（范寬）與（李）成稱絕，至今無及之者」，亦引述時人評語如「時人議曰：『李成之筆，近視如千里之遠，范寬之筆，遠望不離坐外。』」，遂將范寬與李成並列為最高品級之神品。

北宋中期著名詩人梅堯臣（1002-1060）亦在〈王原叔內翰宅觀山水圖〉詩中，⁹⁵聯名稱頌范寬與李成。

石蒼蒼，連峭峰，大山嵯峨雲霧中。老松瘦樹無筆蹤，巧奪造化何能窮。
古絹脆裂再黏續，氣象一似高高嵩。上有荊浩字，特歸翰林公。願換廷圭一丸墨，誰言賣錢須青銅。范寬到老學未足，李成但得平遠工。黃金白壁未為寶，文人師臣無不通。

此詩文為內翰，即曾任翰林學士的王洙（997-1057，字原叔）所藏古畫〈山水圖〉的題畫詩。王洙於晚年，即至和元年（1054）始任翰林學士；⁹⁶梅堯臣則於嘉祐二年（1057），經翰林學士趙概（996-1083）與歐陽修等人舉薦，授屯田員外郎，於京師歷任《唐書》編修館、國子監直講與科舉點檢試卷官等職。⁹⁷據此可知，此詩應為梅堯臣於王洙去世前不久，親赴其宅觀覽所藏之山水圖後所作。依梅詩所

94 竹浪遠，〈北宋における李成の評価とその文人画家像形成について：子孫・鑑賞者・李郭系画家との関わりから〉，原載《古文化研究》，9號（2010.3），頁52，頁70，注釋73，後收入同氏著，《唐宋山水畫研究》，頁358，注釋72。

95（宋）梅堯臣，《宛陵先生集》，收入張元濟等輯，《四部叢刊》（上海：上海商務印書館，1929，據上海涵芬樓藏明刊本景印），冊10，卷50，頁12a-12b。

96（宋）歐陽修，《歐陽文忠公集》，收入張元濟等輯，《四部叢刊》（上海：上海商務印書館，1929，據上海涵芬樓藏元刊本景印），冊7，卷31，〈翰林侍讀侍講學士王公墓誌銘〉，頁12a。

97 關於梅堯臣的經歷，詳見棘園，〈梅堯臣〉，收入曾棗莊主編，《中國文學家大辭典·宋代卷》（北京：中華書局，2004），頁773-775。

述，畫中聳立高山、生有老松，並題有荆浩名款；詩中雖以「范寬到老學未足，李成但得平遠工」之語略帶批評，然其本意實為藉此襯托荆浩之能，屬讚譽前輩畫家的一種文學性修辭手法。該詩的創作與《聖朝名畫評》成書年代相近，足見至仁宗朝後期，范寬已與李成並列，成為士大夫群體題詠時經常提及的重要對象。

（五）北宋後期（英宗、神宗、哲宗朝）至晚期（徽宗、欽宗朝）：范寬評價的確立

仁宗長達四十一年之統治結束後，由其養子英宗（1032-1067；1063-1067 在位）繼位。英宗在位僅四年即崩逝，由長子神宗（1048-1085；在位 1067-1085）以二十歲之齡即位。王安石（1021-1086）受神宗重用，推行新法改革。宮廷繪畫方面，承襲李成畫風的郭熙受到重用，創作了大量屏風畫及壁畫。在士大夫階層之中，對范寬畫風的觀感亦承襲前朝以來的風尚，范寬的評價也日益高漲。記載唐末至北宋熙寧七年（1074）之間畫壇發展動向的郭若虛《圖畫見聞誌》，也正是於此一時期成書。該書卷一〈論三家山水〉中，將范寬、關仝與李成並列為自五代至北宋山水畫發展的代表，稱其為「三家鼎峙、百代標程」，⁹⁸顯示其藝術地位已受到肯定。至北宋後期，關於范寬作品的收藏與鑑賞情況也開始有了具體記錄。

北宋中後期的權臣文彥博，曾作〈雪中樞密蔡諫議借示范寬雪景圖〉一詩。早在《聖朝名畫評》〈范寬〉條中，即見「然中正（范寬）好畫冒雪出雲之勢，尤有氣骨」之評，此後，「雪景山水」便成為范寬畫作中的典型畫題。文彥博此詩，更是記錄了實際觀賞范寬畫作情形的重要資料。

梁園深雪裏，更看范寬山。迥出關荆上，如遊嵩少間。雪愁萬木老，
漁罷一蓑還。此景堪延客，擁爐傾小蠻（白樂天云酒榼也）。⁹⁹

此詩應作於文彥博任樞密使、蔡挺任樞密副使之時，約於熙寧五年至六年（1072-1073）之間。¹⁰⁰據文彥博《潞公文集》所載，¹⁰¹此詩應作於一場賞雪宴會上。其時，蔡挺自某處借得范寬〈雪景圖〉並懸於座中，文彥博觀畫後賦詩。詩中評范

98（宋）郭若虛，《圖畫見聞誌》，卷1，〈論三家山水〉，頁12。

99（宋）文彥博，《潞公文集》，收入《文淵閣四庫全書（電子版）》（香港：迪志文化出版有限公司，2004），卷5，頁9。

100（元）脫脫等，《宋史》，冊16，卷211，〈宰輔二〉，頁5487-5489。

101（宋）文彥博，《潞公文集》，卷5，〈和副樞蔡（挺）諫議贈副樞吳諫議謝惠新宅雜花之什〉，頁9-10；（宋）文彥博，《潞公文集》，卷5，〈新釀醪酒送吳蔡（挺）二副樞〉，頁9-10。

寬〈雪景圖〉為「迥出關（仝）荆（浩）上，如遊嵩少（嵩山的少室山）間」，可見至此范寬的聲望已然確立，評價甚至超越五代山水大家。

〈谿山行旅圖〉上，鈐有北宋後期文人錢勰的鑑藏印「忠孝之家」。¹⁰² 錢勰為北宋初期向朝廷納土獻印的吳越國（907-978）王族後裔，¹⁰³ 出身江南名門，歷任給事中、知開封府等職，至哲宗朝（1085-1100）晉升為翰林學士，並與蘇軾（1036-1101）、黃庭堅等人往來密切。由其鑑藏印可見，此時范寬作品已納入江南名家之私藏體系。

米芾的《畫史》中，除前文所述范寬少時曾師法荆浩，書中亦多次提及范寬。如「關同（仝）真跡見二十本，范寬見三十本，其徒甚多」，¹⁰⁴ 顯示米芾曾親見多幅可視為范寬真跡的佳作，並進一步對范寬的畫風形成與藝術評價作出評論。例如：

范寬山水，業業如恆岱。遠山多正面，折落有勢。晚年用墨太多，土石不分。本朝自無人出其右，溪出深虛，水若有聲。其作雪山，全師世所謂王摩詰。

范寬勢雖雄傑，然深暗如暮夜晦暝，土石不分。物象之幽雅，品固在李成上。¹⁰⁵

據上述記載可知，范寬隨年歲增長，其畫風中墨色愈趨濃重，且在地面與岩石等描繪上採用一致的筆法。正如前章所論，〈谿山行旅圖〉自遠景山岳至中近景之丘陵、岩石與地面，皆以兩點皴加以統一描繪，應可視為范寬畫風成熟定型後至晚年階段的風格特徵。此外，米芾有意識地比較范寬與李成二人的作品。他基於個人的審美觀指出，就「物象之幽雅」的畫面意境觀之，范寬「品固在李成上」，並稱其「本朝自無人出其右」，對其評價之高，甚至超越李成。

米芾以「業業如恆岱」形容他對范寬高遠山水的印象，並舉恆山（大茂山〔河北省曲陽縣〕）和岱山（泰山〔山東省泰安市〕）與范寬山水作以對比。此處應是舉五嶽中的恆、泰二山為名山代表，以譬喻范寬畫中山勢，但並未特別指出范

102 王裕民，〈谿山行旅圖鈐印的新發現——兼談其歷代收藏者〉，頁 46-53。

103 （元）脫脫等，《宋史》，冊 30，卷 317，〈錢勰〉，頁 10349-10350。

104 （宋）米芾，《畫史》，頁 195。

105 （宋）米芾，《畫史》，頁 208、215。

寬與陝西地區的關連性。然而，到了北宋後期，時人普遍認為范寬山水畫風根植於其故鄉風土。據郭熙《林泉高致集·山水訓》所載：

人之學畫，無異學書。今取鍾王虞柳，久必入其彷彿。至於大人達士，不局於一家，必兼收並覽，廣議博考，以使我自成一家，然後為得。今齊魯之士，惟摹營丘，關陝之士，惟摹范寬。一己之學，猶為蹈襲，況齊魯關陝，幅員數千里，州州縣縣，人人作之哉！專門之學，自古為病，正謂出於一律。而不肯聽者，不可罪不聽之人。迨由陳跡，人之耳目，喜新厭故，天下之同情也，故予以為大人達士，不局於一家者，此也。¹⁰⁶

在此文中，郭熙主張畫家進行山水畫創作時，不應單純沿襲舊有畫風，而應廣泛涉獵，建立屬於自己的風格。然而，實際情形卻是，齊魯地區畫家多模仿營丘（李成），而關陝一帶畫家則多效法范寬。郭熙在〈山水訓〉後文中亦提及「東南之山多奇秀」和「西北之山多渾厚」，在說明各地山岳均有其特色後，進一步指出「近世畫手，生吳越者，寫東南之聳瘦，居咸秦者，貌關隴之壯闊。學范寬者，乏營丘之秀媚」，¹⁰⁷ 由此可見范寬畫風已然成為反映陝西地區地理特徵的代表性風格。

至北宋晚期，徽宗朝畫院畫家韓拙（約 1061-約 1127）著《山水純全集》（自序成於 1121 年），其於〈論觀畫別識〉中，記錄神宗妹婿、文人畫家王詵對范寬之評述。

世有王晉卿者，戚里之雅士也。耕獵於文史，放思於圖書，每燕息之餘，多戲以小筆，散之於公卿之家多矣。嘗蒙青眼左顧，每閱畫必見召而同觀之，論乎淵奧，構其名實。偶一日於賜書堂，東掛李成，西掛范寬。先觀李公之跡云「李公家法，墨潤而筆精，煙嵐輕動，如對面千里，秀氣可掬。」次觀范寬之作，「如面前真列峰巒，渾厚氣壯雄逸，筆力老健、此二畫之跡，真一文一武也」。余嘗思其言之當，真可謂鑒通骨髓矣。其格法之要，切須知之，方能定其優劣，明其是非，可謂精通善鑒者哉……。¹⁰⁸

王詵是北宋開國功臣王全斌（908-976）的後裔，與蘇軾、李公麟（約 1049-

106（宋）郭熙，《林泉高致集》，收入于安瀾編，《畫論叢刊·上卷》，〈山水訓〉，頁 18。

107（宋）郭熙，《林泉高致集》，〈山水訓〉，頁 20-21。

108（宋）韓拙，《山水純全集》，收入于安瀾編，《畫論叢刊·上卷》，〈論觀畫別識〉，頁 46。

1106) 和米芾等文人交往密切。其不僅收藏大量書畫作品，亦以博識之學，融合李成畫風與唐代傳統，致力於重振青綠山水畫而聞名於世。¹⁰⁹ 本文所引之相關記述，展現了王詵對李成與范寬畫風的深刻理解：他將李成的畫懸於東側，范寬之畫置於西側，應是有意藉此對照二者畫風中所體現的地域特性。王詵評李成之作爲「墨潤而筆精，煙嵐輕動，如對面千里，秀氣可掬」，評范寬則曰「如面前真列峰巒，渾厚氣壯雄逸，筆力老健」。在精確掌握二人畫風特徵的基礎上，他進一步指出「此二畫之跡，真一文一武也」。此一評語不僅揭示畫風差異，更可視爲針對二人出身背景的分析——李成出身儒家世族，范寬則活躍於對抗西夏的最前線——王詵的評語可說是結合了當時社會背景所發，對李成與范寬畫風的深刻見解。

另一方面，北宋晚期董道（約 1079- 約 1140）於〈題王居卿待制所藏范寬山水圖〉（《廣川畫跋》卷六）中，則從更具普遍性的角度對范寬的作品進行評論。

伯樂以御求於世，而所遇無非馬者。庖丁善刀藏之十九年，而天下無全牛。余於是知中立放筆時，蓋天地間無遺物矣。故能筆運而氣攝之，至其天機自運，與物相遇，不知披拂隆施，所以自來。忽乎太行王屋起於前，而連之若不可掩。計其功，當與誇娥爭力。吾嘗夜半求之，石破天驚，元氣淋漓，蒲城之所遇而問者，不可求於冀南漢陰矣。¹¹⁰

王居卿（1023-1084）是神宗新法推行期間崛起的重要官僚，曾負責市易法的執行。¹¹¹ 由引文可知，至北宋後期，不論是出身南方的錢勰等人，或是像王詵等舊法黨的文人，甚至新法黨的士大夫，皆已將范寬畫作納入收藏鑑賞。值得注意的是，董道在評論范寬時，運用多則出自古代經典的譬喻加以說明。他首先引用韓愈（768-824）〈雜說〉中伯樂辨馬，¹¹² 及《莊子·養生主篇》中庖丁解牛的典故，¹¹³ 藉以暗示范寬已臻可與兩大高手比肩的「達人」境界。其意在於，如同庖

109 關於王詵的研究，參見竹浪遠，〈王詵〈煙江疊嶂圖〉について：上海博物館所藏・著色本、水墨本を中心に〉，原載《澄懷》，2 號（2001），頁 11-34，後收入同氏著，《唐宋山水畫研究》，頁 367-398。

110（宋）董道，《廣川畫跋》，收入于安瀾編，《畫品叢書》，卷 6，頁 302-303。

111（元）脫脫等，《宋史》，冊 30，卷 331，〈王居卿〉，頁 10647。

112（唐）韓愈，《朱文公校昌黎先生文集》，收入張元濟等輯，《四部叢刊》（上海：上海商務印書館，1929，據上海涵芬樓藏元刊本景印），卷 11，〈雜說〉，頁 10b-11a。

113（周）莊子撰，（晉）郭象注，《莊子》，收入《二十二子》（上海：上海古籍出版社，1986，據

丁順應「道」之運行，以「神遇」而解牛，范寬亦能與山水相契合，從而順乎自然地描寫景致。接續，董道又引《列子·湯問》中「愚公移山」的典故，¹¹⁴以作進一步的譬喻。此一故事述及愚公懷抱堅定意志，立誓世世代代挖掘太行、王屋兩座大山的土石，只為打通通往冀南漢陰之路，最終感動天帝，遣神仙誇娥（夸娥）氏的二子移走兩座大山。董道藉此比喻，稱揚范寬於繪畫創作中所展現的樸實、堅定與執著不移之態度。

此外，董道於〈書范寬山水圖〉（《廣川畫跋》卷六）中，亦曾論及范寬。

觀中立畫，如齊王嗜及雞跖，必千百而後足，雖不足者，猶若有跖。其嗜者專也，故物無得移之。當中立有山水之嗜者，神凝智解，得於心者，必發於外。則解衣磅礴，正與山林泉石相遇。雖貴育逢之，亦失其勇矣。故能攬須彌盡於一芥，氣振而有餘，無復山之相矣。彼含墨咀毫，受揖入趨者，可執工而隨其後耶？世人不識真山而求畫者，疊石累土，以自詫也。豈知心放於造化鑪錘者，遇物得之，此其為真畫者也。潞國文公嘗謂寬於山水為寫生手，余以是取之。¹¹⁵

董道首先引用《呂氏春秋》卷四〈用眾〉中齊王嗜食雞跖的典故，¹¹⁶作為善學者的比喻，以此說明范寬對山水畫的全心專注。接著，再引《莊子》中〈田子方〉的典故。春秋時代宋國元君（前 532-517 在位）召集畫師時，有一位畫師雖遲到，卻在屋舍中「解衣磅礴」，毫不受瑣事拘束，元君遂評其為「是真畫者也」。¹¹⁷董道借用此一故事來比喻范寬，認為在范寬面對山林與泉石時所展現的氣概之前，即便是戰國時代秦國的勇士孟賁與夏育，也會不禁失去其原有的勇猛；而其山水描寫，甚至能細緻入微至「一芥」之處，將山之形貌表現無遺。相較之下，如「含墨咀毫，受揖入趨者」之流的平庸畫家，是無法理解其畫藝之深。董道進而以「鑪錘」為喻，認為范寬之藝，已如道之造化生成萬物一般，達至近乎與造物者相應之境界。文末，他徵引文彥博之語，稱范寬「於山水為寫生手」，並對此一評價

光緒中浙江書局刻本影印），卷 2，〈養生主〉，頁 20-21。

114（周）列禦寇撰，（晉）張湛注，《列子》，收入《二十二子》，卷 5，〈湯問篇〉，頁 210。

115（宋）董道，《廣川畫跋》，卷 6，頁 307。

116 文首引用（戰國）呂不韋，《呂氏春秋》，收入《二十二子》，卷 4，〈用眾〉所載齊王嗜食雞之故事，以此比喻善於學習之人。

117（周）莊子撰，（晉）郭象注，《莊子》，卷 7，〈田子方〉，頁 60。

表示認同。

分析至此可知，范寬的山水畫風根植於陝西地區的地域特質，其造形成就在於兼具高度寫實性與象徵性的理想性。然而，董道兩則題跋中均未提及陝西地區，而是從更具普遍性的觀點出發，讚賞范寬捕捉山岳真實樣貌的能力。從其文意可推論，董道認為范寬畫作的重要藝術價值，即在於其所具備的普遍性。由於范寬畫作兼具卓越的寫實性與理想性表現，是以即使對耀州實際景觀一無所知的觀者，也能從中真切感受到，其筆下的山，是與現實山岳正面對峙後，以筆墨盡顯本質的結果——范寬的畫作已臻於一種宏大的普遍性，這實係其作品藝術價值的核心所在。換言之，正因為范寬深根固柢於一地，以追求極致的筆墨表現，徹底刻劃當地的山水風貌，進而觸及了山水畫造形的本質，才使他在北宋山水畫史中獲得不遜於李成的卓越評價——董道的兩則題跋，即是在傳達這一點。此外，也正是因為有董道等人賦予范寬畫風這種具有普遍意義的評價，才使得范寬在後世畫史評價中得以建立穩固的地位，並持續發揮其深遠的影響力。

下一章將進一步探討范寬畫風於北宋時期確立地位後，對北宋以降歷代畫家的影響，並闡明其畫風的傳播過程及在中國繪畫史上的重要意義。

三、范寬畫風的傳播

（一）北宋中後期范寬畫風的繼承者

如前章所述，自北宋中期起，特別是在范寬去世之後，其畫風逐漸獲得畫壇的高度評價。由此，范寬的畫風對當時的畫壇究竟產生了何種影響？此一問題頗值得探討。范寬畫風的繼承者，在宋元時期的畫史與畫論中可見大量記載。以下將依時代順序加以整理，並進一步探討從中所能窺見的藝術發展趨勢，以及與現存作品之間的關聯。

首先，北宋中期劉道醇所著《聖朝名畫評》卷二〈能品〉中，提及與范寬同鄉、出身華原（陝西省銅川市）的黃懷玉（生卒年不詳），稱其「學范中正畫山水，頗得其格」，又評曰「樹木皴剝，人物清灑，有范生之風，至有誤蓄者，蓋相

去不遠耳」。¹¹⁸ 由此可見，范寬畫風的傳承，最初是由熟悉其創作情形的本地畫家所展開。

其次，在北宋後期的畫史著作《圖畫見聞誌》卷四〈紀藝下·山水門〉中，郭若虛也提及黃懷玉，並列舉與黃氏齊名的畫家紀真（生卒年不詳），稱：「紀真、黃懷玉，並工畫山水，學范寬逼真」。¹¹⁹ 紀真於同書卷一〈論三家山水〉之中，亦被列為范寬的繼承者之一，¹²⁰ 可知郭若虛將紀真視為比黃懷玉更具代表性的范寬派畫家。此外，《聖朝名畫評》卷二還記載了一位畫家商訓（生卒年不詳），評其「學關仝（仝）山水頗為切近」，並將之歸入妙品，其評價高於被列入能品的黃懷玉。然而，《圖畫見聞誌》卷四〈商訓〉條指出：「亦學寬，但皴淡山石，圖寫林木，皆不及紀（真）與黃（懷玉）也」，二者對商訓的評價顯然相左。¹²¹ 或許是因商訓兼學關仝與范寬，風格具有折衷性，在傳承范寬畫風的純粹性上不及紀真與黃懷玉，致使其評價略遜紀、黃二人一籌，但詳細原因尚不可知。總而言之，以上三人應可視為活動年代與范寬相近之北宋中後期、承襲其畫風的畫家，惟目前尚未發現其傳世作品。

在缺乏北宋時期范寬派畫家傳世作品的情況下，現存於山西省高平市開化寺大雄寶殿的壁畫，便顯得尤為重要。¹²² 該壁畫由畫匠郭發（生卒年不詳）等人於元祐七年（1092）至紹聖三年（1096）間繪製，為目前唯一現存之大規模北宋寺觀壁畫實例。東壁繪〈大方廣佛華嚴經變〉，西壁及北壁西側繪〈大方便佛報恩經變〉，北壁東側則繪〈彌勒上生兜率天經變〉。壁畫內容除描繪諸佛及菩薩尊像外，也表現了當時民間的各種生活場景；其背景山石坡岸，則可見明顯承襲范寬風格之山水筆意。如西壁南側的如來說法圖中可見五峰並列（圖 43），西壁中央

118（宋）劉道醇，《聖朝名畫評》，卷 2，〈黃懷玉〉，頁 134。

119（宋）郭若虛，《圖畫見聞誌》，卷 4，〈黃懷玉〉，頁 53。

120（宋）郭若虛，《圖畫見聞誌》，卷 1，〈論三家山水〉，頁 12。

121（宋）劉道醇，《聖朝名畫評》，卷 2，〈商訓〉，頁 133；（宋）郭若虛，《圖畫見聞誌》，卷 4，〈商訓〉，頁 199。

122 關於開化寺大雄寶殿壁畫，相關討論見谷東方，〈高平開化寺北宋大方便佛報恩經變壁畫內容考釋〉，《故宮博物院院刊》，2009 年 2 期，頁 89-150；谷東方，〈高平開化寺東壁北宋華嚴經變圖像構成解析〉，《美術大觀》，2021 年 11 期，頁 65-72；伊寶、史宏蕾，〈高平開化寺壁畫華嚴圖像考〉，《法音》，2022 年 6 期，頁 49-59；王贊主編，《瑰麗清涼·絕響：開化寺壁畫卷》（杭州：中國美術學院出版社，2020）；楊平主編，《典藏中國·中國古代壁畫精粹：高平開化寺壁畫》（杭州：浙江攝影出版社，2023）。

與北側之如來說法圖，則繪有三峰並列之山體造形。各山體均採用具正面性的范寬式構圖，聳立在如來身後，益增佛像的神聖性；將范寬畫風運用於如來淨土之中，亦強化至尊象徵性的效果。然而，或因灰泥壁畫與絹本之媒材差異，壁畫中勾勒山體的墨線輪廓較不明顯。相對之下，其皴法與設色呈現出厚重層次，使山體、巨石皆具飽滿量感。考量開化寺地理位置鄰近陝西，地勢地貌與黃土高原相符，很可能延請了熟悉范寬畫風，並能掌握此類山水描寫的畫家參與創作。

北宋晚期至南宋初期的文人莊綽（十一世紀後期至十二世紀前期），在其隨筆《雞肋編》卷上，記述了寧州（甘肅省）要冊湫廟內所存的范寬壁畫，內容如下。

寧州要冊湫廟殿壁山水，皆范寬所畫。土地堂壁，有包氏畫虎，趙評事馬，皆奇筆。廟東興教院人物，亦寬畫。張芸叟謂：「面目大小銳，失王者之相。」蓋人物非所工者。後殿有甘艸一枝，長二丈餘，其大如臂，亦異物也。¹²³

要冊湫廟為一座祭祀要冊湫王的道教廟宇。莊綽於宣和四年（1122）左右任原州通判，原州與寧州相鄰，故推測其於任職期間應曾親眼目睹這些壁畫。¹²⁴ 據其記載，廟堂內繪有范寬〈山水圖〉壁畫，東側的興教院內則有范寬所繪的人物畫。雖無從斷定上述畫作是否為范寬真跡，然畫史所載北宋時期范寬派畫家之活動，以及陝西周邊寺觀中范寬風格壁畫的實際案例與相關文獻記錄，均可視為探討范寬畫風傳播情況及其具體創作樣貌的重要線索，值得深入關注。

（二）兩宋交替時期范寬畫風的傳承與發展

南宋鄧椿《畫繼》承續《圖畫見聞誌》，記載北宋熙寧七年（1074）至南宋乾道三年（1167）間之畫壇動向。元代（1271-1368）夏文彥《圖繪寶鑑》（1365年序），為元代以前畫家略傳之集成；二書均收錄多位師法范寬的畫家。¹²⁵ 然而，二書皆依身分屬性編次，未必反映畫家活躍先後，故以下改依年代為序，重新梳理介紹。

123（宋）莊綽撰，蕭魯陽點校，《雞肋編》（北京：中華書局，1983），卷上，頁18。

124 安野省三，《莊綽『雞肋編』漫談》（東京：汲古書院，2012），頁109-110。

125 南宋畫家的簡略傳記資料，另可參見（元）莊肅，《畫繼補遺》，收入《畫繼·畫繼補遺》（北京：人民美術出版社，1964），頁1-18。然而，該書中並無記載師法范寬的畫家，因此於此略去不述。

首先，《畫繼》卷六〈山水林石〉中記載了三位畫家。¹²⁶甯濤（生卒年不詳）為華陰敷水（陝西省）人，書中稱其「師范寬，多作關右（陝西）風景，其巧過（范）寬，而渾厚藏蓄不及也。但樓觀人物，纖悉畢呈，失於太顯，正如高克明，人謂『馬行家山水』也」，可見其畫風雖根植於陝西地域風貌，卻因偏重細節刻劃，削弱了范寬畫風原有的雄渾氣勢。其子甯久中（生卒年不詳）之記載則稱其「筆意不減其父，但多平遠道路之景、不起峰頂耳」，同樣被評為缺乏氣勢。此外，耀州尚有一位人稱「劉評事」的劉翼（生卒年不詳），其畫藝已臻「學范寬而有自得處，不知者以為寬筆」之境，致使不熟其畫風者，往往難以區分其作品與范寬真跡。由以上記述可知，陝西地區於北宋晚期仍持續有畫家承襲范寬畫風，然其雄渾壯闊之氣已漸趨式微，逐漸為精巧細節所取代。前引郭熙《林泉高致集》中「今（中略），關陝之士，惟摹范寬」之語，亦可視為對當時此一風尚的評論。

另一方面，在都城開封，據前所述，已知北宋晚期畫家高洵原師高克明，後因畫院中追隨高克明者眾，晚年轉而師法范寬。¹²⁷田宗源（生卒年不詳）同出身東京（河南省開封市），習范寬山水，後南渡居於金陵。¹²⁸此外，南宋初期亦見若干范寬派畫家之記載。例如，出身瀟湘的劉堅（生卒年不詳），被記載為「頗柔媚，師范寬，樓閣人物，種種皆工，多作小圖，無豪放之氣」；¹²⁹出身九江的楊安道（生卒年不詳），其所畫人物和山水皆習范寬，惟筆法中帶有江湖氣韻；¹³⁰林谷成（生卒年不詳）擅以秀麗清潤之筆描繪人物、山水、樹石與平遠景致，江右（江西地區）一帶往往視其作品為范寬真跡，並廣為收藏。¹³¹

綜上所述，自北宋晚期至南宋初期，范寬畫風雖已廣傳至陝西以外的地區，然其原有的華北風景意象逐漸淡化，畫面中亦開始增添如水景等元素，整體構成中原具的雄渾氣勢即隨之減弱。此一變化，應與兩宋之際繪畫時代風格的轉換密

126（宋）鄧椿，《畫繼》，卷6，〈山水林石〉，頁48-49。

127（宋）鄧椿，《畫繼》，卷6，〈高洵〉，頁49。

128（元）夏文彥，《圖繪寶鑑》，收入于安瀾編，《畫史叢書》，冊2，卷4，〈田宗源〉，頁116。

129（宋）鄧椿，《畫繼》，卷6，〈瀟湘劉堅〉，頁51。

130（元）夏文彥，《圖繪寶鑑》，卷3，〈楊安道〉，頁88。然而，四庫全書本亦在卷4〈宋（南渡後）〉中重複收錄，故可推測其活躍於北宋末至南宋初。

131（元）夏文彥，《圖繪寶鑑》，收入《文淵閣四庫全書（電子版）》（香港：迪志文化出版有限公司，2004），卷4，〈林谷成〉，頁20。尚畫史叢書本《圖繪寶鑑》未收本條。

切相關——即由北宋時期構圖宏大的大畫幅，轉變為南宋時期採用對角線構圖之小畫幅風尚。其中，值得注意者，為《圖繪寶鑑》卷四〈宋（南渡後）〉所載：「王洪、龍祥，俱蜀人，紹興中習范寬山水。」¹³²此條記錄提及王洪（約活動於1131-1162）這位尚有作品留存的蜀地畫家。

王洪的傳世作品中，現存有其落款的〈瀟湘八景圖卷〉（美國普林斯頓大學美術館藏），共計八幅。¹³³畫中所使用的兩點皴及山頂樹叢畫法，顯係承襲范寬筆法，惟整體構圖已轉向南宋時期側重近景的形式，並出現大量留白。此一構圖上的變化，正與文獻所載范寬派畫風演變趨勢相吻合。其中，〈江天暮雪圖〉（圖44）中對岸遠山形態、山頂樹叢等甚具范寬遺韻，堪稱范寬派雪景圖的珍貴實例；而其簡約化的表現手法，則可視為後文所述夏珪（十二世紀後期至十三世紀前期）〈雪景山水〉風格之先聲。

此外，范寬畫風的影響亦及於文人士大夫階層。李昭為北宋中期宰相李沆（947-1004）之曾孫，北宋中期副宰相蔡齊（988-1039）之外曾孫，以墨竹畫見長，山水學范寬畫法，至紹興年間（1131-1162）仍在世；¹³⁴李元崇（生卒年不詳）則為北宋前期宰相李昉（925-996）之後裔，亦為北宋晚期宰相張商英（1043-1121，號無盡居士）之外甥，他師法范寬，尤擅雪景，常應友人之請作畫。¹³⁵

（三）南宋畫院中范寬畫風的影響

畫史文獻雖記錄眾多南宋畫院畫家，但明確記載師法范寬者極為罕見。據載，僅有紹興年間任畫院待詔的林俊民（生卒年不詳）曾習范寬山水。¹³⁶此一現象與北宋末至南宋初的主要畫院畫家李唐密切相關：現存李唐畫作雖明顯受范寬畫風影響，文獻卻未見二者風格關聯之記載。近年有一說指出，李唐代表作〈萬壑松風圖〉（圖45）的題材，可能取自徽宗朝於開封所建的艮嶽。¹³⁷此作所呈現

132 (元) 夏文彥，《圖繪寶鑑》，卷4，〈王洪、龍祥〉，頁118。

133 關於王洪〈瀟湘八景圖卷〉的研究，詳見 Alfreda Murck, "Eight Views of the Hsiao and Hsiang Rivers by Wang Hong," in *Images of the Mind*, ed. Wen Fong et al. (Princeton, NJ: The Art Museum, Princeton University, 1984), 214-235. Alfreda Murck, *Poetry and Painting in Song China: The Subtle Art of Dissent* (Cambridge, Mass: Harvard University Asia Center, 2000), 203-227.

134 (宋) 鄧椿，《畫繼》，卷4，〈李昭〉，頁26-27。

135 (宋) 鄧椿，《畫繼》，卷5，〈李元崇〉，頁40。

136 (元) 夏文彥，《圖繪寶鑑》，卷4，〈林俊民〉，頁117。

137 曾布川寬，〈李唐萬壑松風圖と艮嶽〉，《古文化研究》，18號（2019.3），頁24-31。

之山水景觀，雖承繼范寬畫風，然已去除了陝西地貌特徵，並將兩點皴轉化為斧劈皴，同時加強設色，從而開創出嶄新的神仙境界表現樣式。南渡之後，此一畫風復經李唐、蕭照（活動於 1126- 約 1162）以及閻次平（生卒年不詳）等畫家加以演繹與轉化，逐漸發展出一套適用於江南自然景觀的描繪方式。傳為范寬之作的〈秋林飛瀑圖〉（圖 46）亦呈現出類似轉變。畫中雖仍保留范寬式山體與山頂樹叢，然主山位置右移，皴法向斧劈皴過渡，遠山亦轉為細長尖聳之造形。於此一逐漸淡化陝西地域特徵的接受脈絡中，范寬畫風遂演變為李唐風格，致使畫史中明確歸屬於范寬派的畫家數量銳減。

在李唐之後，夏珪成為南宋中期具代表性的山水畫家。《圖繪寶鑑》卷四載其「雪景全學范寬」。¹³⁸ 傳為其所作〈山水圖〉（圖 47）雖無落款，但據近年研究指出，此圖應屬夏珪〈瀟湘八景〉系列樣式，¹³⁹ 可視為其雪景畫風的代表。〈山水圖〉畫面傳達出冬夜寒氣凜冽之感，然其與范寬畫風的關聯已較前述王洪作品更為薄弱。就此而言，《圖繪寶鑑》之評論，應理解為作者藉范寬雪景畫說明夏珪雪景表現的藝術淵源。

如上所述，范寬畫風在南宋畫院中整體呈現式微之勢。然而，在此趨勢下，仍有一件明確延續范寬畫作原具地理意象之作——梁楷（十二世紀後期至十三世紀前期）〈雪景山水圖〉（圖 48）。自中世以來，梁楷多件作品流傳至日本，此圖曾與〈出山釋迦圖〉及後人補作之右幅合為一組，藏於足利將軍家，後遂流傳於日。¹⁴⁰ 圖中畫面主體為兩座重疊聳立於昏暗雪夜中的山峰，山腳下繪有積雪覆蓋的寒林與二位騎馬人物，構圖簡潔，善用留白，呈現出典型的南宋院體畫風。山頂樹叢以形式化的「菊花點」描繪，山體則運用含蓄內斂的兩點皴，明確傳達出其承襲范寬畫風的雪景特質。梁楷於南宋中期寧宗（1168-1224；1194-1224 在位）嘉泰年間（1201-1204）任畫院待詔，其畫風兼具精緻細膩的「精妙體」與筆

138 (元) 夏文彥，《圖繪寶鑑》，卷 4，〈夏珪〉，頁 104。

139 畑靖紀，〈失われた瀟湘八景圖をめぐる〉，收入同氏著，《室町水墨画論集》（東京：中央公論美術出版，2021），頁 99-140；畑靖紀，〈夏珪の瀟湘八景圖と室町水墨画：東山御物の規範性に関する試論〉，收入同氏著，《室町水墨画論集》（東京：中央公論美術出版，2021），頁 141-174。

140 有關梁楷及〈雪景山水圖〉的先行研究不勝枚舉，惟此處僅擇近年相關研究成果加以列舉。參見板倉聖哲，〈出山釋迦圖・雪景山水圖〉，收入同氏編，《日本美術全集・6・東アジアのなかの日本美術》（東京：小學館，2015），頁 227；板倉聖哲，〈梁楷「出山釈迦圖」(東京国立博物館)をめぐる諸問題〉，《仏教芸術》，344 號（2016.1），頁 9-31。

墨簡略的「減筆體」兩種風貌，〈雪景山水圖〉即屬前者——尤其圖中身著胡服的騎者刻劃細緻入微，描繪精妙。然而，在距范寬逝世已逾二百年的南宋中期，梁楷何以仍選擇創作如此具有復古色彩的作品？若結合〈雪景山水圖〉繪製時期的南宋宮廷政治局勢加以觀察，便可發現其中耐人尋味的蘊涵。

遭金（1115-1234）奪取華北領土後，宋室南渡。朝廷由主和派掌權，其後與金議和，並以每年支付歲幣的方式，維繫和平局面。然而，寧宗朝初期（嘉泰年間），金因蒙古勢力的崛起而漸露頹勢，宰相韓侂胄（1152-1207）遂以收復北方失土為名目，藉機倡議北伐。¹⁴¹ 若設想〈雪景山水圖〉當時的賞鑒者為寧宗及其周邊政要，則觀畫之際，失陷於金人的陝西山川景象，必然會浮現於眾人心中。畫中騎者（圖 49）所著之「洋裘狼帽」，¹⁴² 為女真族所用的禦寒服飾。當觀者受描繪精妙的人物吸引而近觀畫面，便可發現主山與前景山丘之間，有一座覆滿白雪的關隘，在晦暗中若隱若現。接著，觀者會注意到在畫面右側雪山山腹處，繪有以細短墨線反覆點畫而成的雁群（圖 50）。雁為南北遷徙的候鳥，西漢蘇武（約前 140- 前 60）被匈奴扣留十九年，其間曾繫書信於雁足以傳訊朝廷，終獲救還國，「雁足傳書」的典故自此廣為流傳。¹⁴³ 南宋院畫常運用留白與象徵性圖像的配置，以引發具備相應文化素養之觀畫者的詩意聯想。從這一層面來看，此圖所喚起者，極可能是觀者對失陷於異族的華北故土之強烈思慕之情。

韓侂胄雖以收復北方失地為由發起北伐，然戰局在金軍反攻下陷入膠著。最終，主和派的史彌遠（1164-1233）與寧宗皇后楊氏（1162-1232）聯手，於開禧三年（1207）整肅韓侂胄，宋金兩國隨即重啟和議。值范寬畫風已不復流行的南宋中期，〈雪景山水圖〉卻可視為對范寬畫風的高度致敬，據此推測，其創作或與當時北伐抗金的政治動向密切相關。〈雪景山水圖〉的創作正值梁楷升任畫院待詔之

141 關於韓侂胄及其所發動之對金戰爭始末，參見衣川強，〈「開禧用兵」と韓侂胄政權〉，收入同氏著，《宋代官僚社会史研究》（東京：汲古書院，2006），頁 296-325。

142（宋）范成大，《石湖居士詩集》，收入張元濟等輯，《四部叢刊》（上海：上海商務印書館，1929，據上海涵芬樓藏愛汝堂刊本影印），冊 2，卷 12，〈相國寺〉，頁 3a。本詩為范成大（1126-1193）於孝宗在位期間乾道六年（1170），奉命以金國祈請國信使身分赴金進行外交交涉，途經開封府時所作。其中「洋裘狼帽趁時新」一句，被指出是指北方特有的風物——羊皮外衣與狼皮帽，參見鈴木敬，《中國繪畫史·中之一》（東京：吉川弘文館，1984），頁 168；范成大著，小川環樹譯，山本和義、西岡淳解說，《吳船錄·攬轡錄·駭鷺錄（東洋文庫 696）》（東京：平凡社，2001），頁 216-218。

143（漢）班固，《漢書》（北京：中華書局，1962），冊 8，卷 54，〈蘇武〉，頁 2466。

時，他運用高超的水墨技法與寓意深遠的主題配置，將范寬畫風中蘊含的陝西地理特徵與邊防要地之意象，凝聚於南宋院畫中呈現，從而賦予作品兼具藝術表現與政治象徵的意義。

於探討范寬畫風之繼承脈絡時，尚有一件不可或缺的重要作品，即〈臨流獨坐圖〉（圖 51）。關於該作成年代，學界看法不一，據前人研究可知，現有北宋末期、南宋乃至元代等多種假說。¹⁴⁴ 此圖自中央聳立的主峰及其構成之山脈、岩石形狀，乃至山頂樹叢，皆呈現出明顯的范寬畫風特徵。然而，畫中瀑布、樓閣和屋舍等主題元素呈現散置狀態，這與〈谿山行旅圖〉中緊密的構圖方式有著顯著差異。相較之下，其整體反而更接近郭熙〈早春圖〉（圖 52）所展現、融合李成畫風與范寬高遠構圖之形式，¹⁴⁵ 故可推測其創作時間應晚於〈早春圖〉。觀察此圖所用皴法可知，其筆法大多趨向斧劈皴而非雨點皴，故合理推測其為南宋以後之作，然其整體用筆（包含皴法在內）極為粗放，難以視其與南宋畫院畫家的典型風格有直接關聯。進入元代，李郭派與董巨派逐漸成為主流，范寬畫風雖退居次要，然《圖繪寶鑑》卷五〈元〉條目仍載有關於錢塘曾瑞卿（生卒年不詳）師法范寬畫風之記錄，¹⁴⁶ 可見此時仍有少數畫家承襲范寬畫風。綜上所述，可初步推斷〈臨流獨坐圖〉應為南宋末至元代之際，於院體式微、北宋畫風復興的背景下，所蘊生的一件復古作品。

〈臨流獨坐圖〉最引人注目之處，在於畫面近景左下角紅葉與落葉喬木之下，一名臨流觀景的盤坐人物（圖 53）——這也是該畫題名之由來。有別於〈谿山行旅圖〉中的旅人形象，此類靜坐遠眺山水的高士，實為南宋院畫的常見主題，故亦可視為范寬畫風在南宋時期所發生的一類變化。此人物雖於巨幅畫面中佔比甚微，卻是理解該作在范寬系統作例中定位的重要依據。而此一線索，可參照南宋中期朱熹（1130-1200）所作五言絕句〈范寬〉之記載。詩曰：

144 關於〈臨流獨坐圖〉的討論，參見馬孟晶，〈臨流獨坐圖·解說〉，收入林柏亭編，《大觀：北宋書畫特展》（臺北：國立故宮博物院，2006），頁 63-64；劉芳如主編，〈典範與流傳：范寬及其傳派〉，頁 27-28；韓長生，〈范寬臨流獨坐圖與秦嶺翠華山之關係〉，《故宮文物月刊》，388 期（2015.7），頁 32-39。

145 關於〈早春圖〉，筆者近年有所討論，詳見竹浪遠，〈散發了千年的春天氣韻〉，收入賴毓芝編，《物見：四十八位物件的閱讀者，與他們所見的世界》（新北：遠足文化事業股份有限公司，2022），頁 114-121。

146 〈元〉夏文彥，《圖繪寶鑑》，卷 5，〈曾瑞卿〉，頁 138。

山雄雲氣深，樹老風霜勁。下有考槃人，超搖得真性。¹⁴⁷

此詩題為〈題畫卷〉，為五首一組詩作中的第五首，收錄於《晦菴先生朱文公文集》。由題可知，此詩並非針對掛軸畫，而是為橫幅畫卷而題。首句描寫雲霧繚繞、雄偉高遠的山岳，次句狀寫風霜中佇立的老樹，二句營造之秋日山水意境，與〈臨流獨坐圖〉所繪景象相契。詩中「考槃」一詞出自《詩經·衛風》「考槃在澗，碩人之寬」之句，用以歌頌賢者隱逸自得的姿態。¹⁴⁸如前所述，北宋中期《聖朝名畫評》曾評范寬「居山水間，常危坐終日，縱目四顧，以求其趣……遂對景造意，不取繁飾，寫山真骨，自為一家」，可知至北宋後期，范寬深入山林、潛心觀察，從自然中體悟山水本質的畫家形象，已為畫史與題跋者所認可。朱熹詩末「超搖得真性」一語，顯然不僅是在歌頌畫中人物，更是在讚譽開創此等畫境的范寬本人。

若從此視角解讀〈臨流獨坐圖〉，畫中靜坐樹下的人物，便不再僅是常見的高士形象，而可視為一種象徵性主題元素，旨在喚起觀者對於開創此畫風的范寬其人之形象。就此意義而言，朱熹的詩與〈臨流獨坐圖〉，分別以文字與傳范寬畫作之形式，共同展現范寬山水畫於南宋時期的轉化：透過畫中坐觀山水的人物，構築出一種引導觀者進入范寬畫作所體現之「真山」意境的觀看結構。

然而，綜覽此作中自明代以前至清乾隆年間共十一位題跋者之詩文，¹⁴⁹幾乎不見將此圖視為范寬作品的表述。諸跋者中，包括明初學官蘇伯衡（1329-約1392）在內，尚有多位出身於浙江金華的文人，推測〈臨流獨坐圖〉曾為當地文人圈內的賞玩之物，¹⁵⁰然其題跋內容與范寬畫風之關聯甚為薄弱——元末明初之際，「李郭派」與「董巨派」為山水畫的主流，范寬畫風少為時人所關注，或可視為導致此一現象的重要原因之一。本文礙於篇幅所限，無法逐一細讀諸篇格律詩，僅擇洪武丙辰（九年，1376）題記之徐克諧（十四世紀）所作七律為例，略作討論。

年來深媿竊時名，爭似無官去就輕。李渤自甘居少室，謝安應不念蒼生。

147 (宋) 朱熹，《晦菴先生朱文公文集》，收入張元濟等輯，《四部叢刊》（上海：上海商務印書館，1929，據上海涵芬樓藏明刊本影印），冊3，卷3，頁3b。

148 (清) 馬瑞辰撰，陳金生點校，《毛詩傳箋通釋》（北京：中華書局，1989），冊1，卷6，〈衛風·考槃〉，頁200。

149 各詩文，可見劉芳如主編，《典範與流傳：范寬及其傳派》，頁325。

150 馬孟晶，〈臨流獨坐圖·解說〉，頁63。

小橋曲徑孤村遠，茂樹清泉一雨晴。何日風流成二老，青鞵布襪遂幽情。
時洪武丙辰五月既望，太末徐克諧題於邑庠之論堂。¹⁵¹

此詩於首聯表明，與其在世俗中追求功名，不如棄官歸隱；頷聯引用唐代李渤（773-831）年少時隱居於河南嵩山之少室山，以及晉代謝安（320-385）壯年以前拒絕出仕的典故，作為對比；¹⁵²頸聯描寫畫中小橋、曲徑、茂樹、清泉等景物；最後尾聯抒發心願，希望有朝一日能如李渤、謝安般，履隱士之履，過幽靜風雅的隱居生活。

由上述詩文及其他題跋觀之，作者多自由地將古代先賢及中國各地山野意象，與畫中的景物相互連結，藉以抒發對山水隱逸生活的嚮往；乍看之下，似乎僅是文人雅士之間的文學遊戲，然而，若結合具體的時代背景考察，則可發現，徐克諧的詩題於洪武九年（1376）五月，正值太祖朱元璋（1328-1398；1368-1398在位）因「空印案」大規模整肅江南士人之際。¹⁵³即便元末動亂已告一段落，明初政局仍充斥不安定的因素。在此背景下，金華文人對〈臨流獨坐圖〉的鑑賞重心，已不在於考辨范寬畫風，而是藉由畫中幽深的山林圖景，抒發對隱逸生活的嚮往。

〈臨流獨坐圖〉於清代由卞永譽（1645-1712）收藏，並以「范寬〈臨流獨坐圖〉」之名著錄於《式古堂書畫彙考》（序文作於1682年）。¹⁵⁴其後入藏乾隆內府，並以同一題名收錄於《石渠寶笈續編》（序文作於1793年）。¹⁵⁵乾隆皇帝曾於畫心上方中央略偏右處題寫五言律詩一首。

秋山真骨露，得骨范寬稱。大壑自為廈，崇峰不計層。溪崖觀水客，
雲寺習禪僧。遠望弗離坐，誠看縮地能。癸巳初夏。御題。¹⁵⁶

151 劉芳如主編，《典範與流傳：范寬及其傳派》，頁325。

152（後晉）劉昫等，《舊唐書》，冊14，卷171，〈李渤〉，頁4437；（唐）房玄齡等，《晉書》（北京：中華書局，1974），冊7，卷79，〈謝安〉，頁2072。

153 關於空印案，相關討論見檀上寬，〈明初「空印の案」小考〉，《堺女子短期大學紀要》，20卷（1985.10），頁65-92；柏樺，〈朱元璋與空印案〉，《紫禁城》，2011年5期，頁34-36。

154（清）卞永譽，《式古堂書畫彙考》，收入《文淵閣四庫全書（電子版）》（香港：迪志文化出版有限公司），卷41，〈范寬·臨流獨坐圖〉，頁40-43。

155（清）王杰等，《石渠寶笈·續編》（臺北：國立故宮博物院，1971，據鈔本景印），冊5，卷53，〈列朝名人書畫二〉，頁2648-2649。

156 劉芳如主編，《典範與流傳：范寬及其傳派》，頁325。

〈臨流獨坐圖〉雖為傳范寬之作，但仍受到乾隆皇帝「秋山真骨露，得骨范寬稱」的高度評價，肯定其成功捕捉了秋山的真實風貌。然而，若從造形表現的角度來看，〈臨流獨坐圖〉所展現的、經南宋樣式轉化後的范寬畫風，與本文先前以〈谿山行旅圖〉為中心所論述、范寬原作中兼具寫實性與理想性的畫風相比，已呈現明顯差異。儘管如此，乾隆皇帝仍能從此作中領略「真骨」的原因無他，在於：范寬本人曾親自深入陝西山林，實地觀察並細心體悟自然山水，最終達成高度成熟的造形表現。

然而，僅憑范寬的個人成就，恐怕仍不足以令其畫作於八百年後獲得皇帝題詠。如前所述，范寬原本僅為一名活動於地方的畫家；真正發掘其作品價值，並將其與李成、關仝並列為山水畫大家者，是北宋時期兼具鑑賞力與文學素養，集鑑賞家與畫論家於一身的文人士大夫群體。由此觀之，范寬畫風之確立與傳播，其基礎實是由這位曠世畫家本人，以及能理解其造形語言並加以文字記述的文人士大夫共同構築而成。

結 語

本文以〈谿山行旅圖〉為核心，從多重角度探討范寬畫風的形成及其於後世的傳播。第一章透過分析〈谿山行旅圖〉的構圖方式與描繪內容，指出看似獨創的范寬畫風，實係在承襲唐至五代山水畫發展脈絡的基礎上形成；其畫風的獨特性，則根源於他對故鄉耀州照金山一帶自然風土的細緻觀察，並由此發展出的高度再現性。范寬亦透過增強主山的存在感與高度，以及對畫面母題的精心安排，巧妙引導觀者視線，從而創作出超越單純實景再現的理想性畫面。此外，藉由對畫中僧侶與馱隊的分析，本文推論圖中所繪為夏末傍晚時分的景象，並據此將〈谿山行旅圖〉定為一件呈現北宋山水畫於四季、時辰與天氣表現上皆已臻成熟的重要作品。

第二章透過分析唐末以後至范寬在世期間陝西地區的歷史背景，檢視范寬與關仝、李成齊名，並逐步獲得畫壇崇高地位的歷程。唐末戰亂導致長安及陝西地區長期動盪不安，即使北宋建國後，當地仍屢遭党項勢力與流寇侵擾。本文推測，如此動盪的社會環境為范寬選擇隱居故鄉山林，進而確立其獨特畫風的重要原因之一。范寬壯年期正值真宗朝，陝西地區作為邊防要地，朝廷曾頻繁任命寇

準等多位出身華北的宰相、樞密使等高級官員駐守當地。筆者認為，這些官員極可能是當時賞識並理解范寬作品的鑑賞者。與此同時，都城開封因天書降臨事件而大興道教宮觀，雖宮廷徵調衆多畫工參與建造，但實際掌握工程實權者多為出身江南的財務官僚與宦官。因此，以質樸雄渾筆法描繪陝西地區山岳風景的范寬畫作，未能在其時獲得畫壇青睞。

仁宗朝時，党項族建立西夏，與宋朝進入交戰狀態，陝西地區因而成為朝廷高度關注的邊防重地，范仲淹等名臣亦相繼受命鎮守西北。然而，此時范寬早已辭世，而於長安畫壇聲名日盛者，則為年歲較輕的許道寧。本文進一步梳理范寬身後評價的變遷。范寬在世期間雖與仕途榮達無緣，但至北宋中期，隨著李成平遠山水的風格逐漸受到推崇，范寬擅長的高遠山水，因其畫風幾與李成呈兩極對立，而逐漸引起關注；至仁宗朝後期，范寬遂與李成並列為最高品級的畫家，在畫史上享有極為崇高的地位。

在第三章中，本文考察文獻所載范寬派畫家及其畫風特徵，重建范寬畫風自北宋以後的傳承與變化過程。北宋中後期，范寬畫風主要由陝西畫家繼承；至北宋末與南宋初，范寬畫法逐漸傳播至宮廷、江南地區，乃至文人畫家之間，卻也導致原有的雄渾氣勢逐漸減弱。本章以王洪、夏珪、梁楷作品及傳范寬〈臨流獨坐圖〉為例，深入探究范寬畫風的傳播形式。透過上述考察，本文提出：范寬畫風的核心，在於根植故鄉耀州自然景觀的寫實性與理想性；北宋士大夫因能深刻理解其畫風本質，讚譽其作品為展現山岳真貌之典範，遂由此奠定范寬於山水畫史上的重要地位。

最後，筆者簡述元代以降范寬及其所作〈谿山行旅圖〉對畫壇的影響。元代畫壇以李郭派和董巨派為主流，范寬畫風相對邊緣化；直至明末南宗畫興起，范寬作為北宋山水畫的巨擘之一，再度受到重視。〈谿山行旅圖〉因得南宗畫倡導者董其昌題款而聲名鵲起，成為清代正統派畫家臨摹仿古之對象。關於〈谿山行旅圖〉於清代正統派中的傳播，既有研究已累積豐富成果，本文不另贅述；惟值得注意的是，〈谿山行旅圖〉於乾隆內府《石渠寶笈初編》僅列「次等」且無御題，與〈臨流獨坐圖〉相比，顯然未獲同等重視。或許乾隆皇帝的審美取向，較傾向於經樣式化處理的范寬之作，如〈臨流獨坐圖〉一類風格，而對〈谿山行旅圖〉中所呈現寫實而質樸的畫風，則較難產生共鳴。

〈谿山行旅圖〉自入藏清宮以來，長期未受重視，直至二十世紀作為故宮博物院藏品公開展示，方再度受到世人矚目。其後，隨著 1958 年畫中款識的發現，以及 1961 年於美國「中國古藝術品展覽會」中的出陳，該作逐漸確立為國立故宮博物院深具代表性的館藏之一。在此過程中，其之所以獲高度評價，正因畫面體現了源自華北自然風貌的高度寫實性，以及超越具象的理想性結構。由此觀之，〈谿山行旅圖〉可謂一幅於二十世紀重新被發現的名畫；至於將畫中景致與范寬故鄉耀州地貌相互對應的實證性研究，則要到本世紀方才真正興起。范寬身後歷經千載，至此終於再度遇見能真正理解其畫意的「知音」。

綜上所述，本文從多重角度對范寬及其〈谿山行旅圖〉加以探討。然若欲攀登此座高峰、揭示其真正面貌，尚需更深入的研究與考證。謹以此文拋磚引玉，冀能為未來相關研究略盡綿薄之力，擱筆於此。

引用書目

傳統文獻

- (周) 列禦寇撰，(晉) 張湛注，《列子》，收入《二十二子》，上海：上海古籍出版社，1986，據光緒中浙江書局刻本影印。
- (周) 莊子撰，(晉) 郭象注，《莊子》，收入《二十二子》，上海：上海古籍出版社，1986，據光緒中浙江書局刻本影印。
- (戰國) 呂不韋，《呂氏春秋》，收入《二十二子》，上海：上海古籍出版社，1986，據光緒中浙江書局刻本影印。
- (漢) 班固，《漢書》，北京：中華書局，1962。
- (唐) 房玄齡等，《晉書》，北京：中華書局 1974。
- (唐) 張彥遠，《歷代名畫記》，收入于安瀾編，《畫史叢書》，冊 1，上海：上海人民美術出版社，1963。
- (唐) 韓愈，《朱文公校昌黎先生集》，收入張元濟等輯，《四部叢刊》，上海：上海商務印書館，1929，據上海涵芬樓藏元刊本影印。
- (後晉) 劉昫等，《舊唐書》，北京：中華書局，1975。
- (宋) 不著撰人，《宣和畫譜》，收入于安瀾編，《畫史叢書》，冊 2，上海：上海人民美術出版社，1963。
- (宋) 文彥博，《潞公文集》，收入《文淵閣四庫全書（電子版）》，香港：迪志文化出版有限公司，2004。
- (宋) 朱熹，《晦菴先生朱文公文集》，收入張元濟等輯，《四部叢刊》，上海：上海商務印書館，1929，據上海涵芬樓藏明刊本影印。
- (宋) 米芾，《畫史》，收入于安瀾編，《畫品叢書》，上海：上海人民美術出版社，1982。
- (宋) 李誠，《營造法式》，收入《文淵閣四庫全書（電子版）》，香港：迪志文化出版有限公司，2004。
- (宋) 李燾，《續資治通鑑長編》，北京：中華書局，1979-1995。
- (宋) 范成大，《石湖居士詩集》，收入張元濟等輯，《四部叢刊》，上海：上海商務印書館，1929，據上海涵芬樓藏愛汝堂刊本影印。
- (宋) 范成大著，小川環樹譯，山本和義、西岡淳解說，《吳船錄·攬轡錄·驂鸞錄（東洋文庫 696）》，東京：平凡社，2001。
- (宋) 張詠，《乖崖集》，收入《文淵閣四庫全書（電子版）》，香港：迪志文化出版有限公司，2004。
- (宋) 梅堯臣，《宛陵先生集》，收入張元濟等輯，《四部叢刊》，上海：上海商務印書館，1929，據上海涵芬樓藏明刊本影印。

- (宋) 莊綽撰，蕭魯陽點校，《雞肋編》，北京：中華書局，1983。
- (宋) 郭若虛，《圖畫見聞誌》，收入于安瀾編，《畫史叢書》，冊1，上海：上海人民美術出版社，1963。
- (宋) 郭熙，《林泉高致集》，收入《文淵閣四庫全書（電子版）》，香港：迪志文化出版有限公司，2004。
- (宋) 郭熙，《林泉高致集》，收入于安瀾編，《畫論叢刊》，上卷，北京：人民美術出版社，1989。
- (宋) 董道，《廣川畫跋》，收入于安瀾編，《畫品叢書》，上海：上海人民美術出版社，1982。
- (宋) 劉道醇，《五代名畫補遺》，收入于安瀾編，《畫品叢書》，上海：上海人民美術出版社，1982。
- (宋) 劉道醇，《聖朝名畫評》，收入于安瀾編，《畫品叢書》，上海：上海人民美術出版社，1982。
- (宋) 歐陽修，《新五代史》，北京：中華書局，1974。
- (宋) 歐陽修，《歐陽文忠公集》，收入張元濟等輯，《四部叢刊》，上海：上海商務印書館，1929，據上海涵芬樓藏元刊本影印。
- (宋) 鄧椿，《畫繼》，收入于安瀾編，《畫史叢書》，冊1，上海：上海人民美術出版社，1963。
- (宋) 薛居正等，《舊五代史》，北京：中華書局，1976。
- (宋) 韓拙，《山水純全集》，收入于安瀾編，《畫論叢刊》，上卷，北京：人民美術出版社，1989。
- (元) 李好文，《長安志圖》，收入《文淵閣四庫全書（電子版）》，香港：迪志文化出版有限公司，2004。
- (元) 夏文彥，《圖繪寶鑑》，收入《文淵閣四庫全書（電子版）》，香港：迪志文化出版有限公司，2004。
- (元) 夏文彥，《圖繪寶鑑》，收入于安瀾編，《畫史叢書》，冊3，上海：上海人民美術出版社，1963。
- (元) 脫脫等，《宋史》，北京：中華書局，1977。
- (元) 莊肅撰，黃苗子點校，《畫繼補遺》，收入《畫繼·畫繼補遺》，北京：人民美術出版社，1964。
- (明) 何景明纂，吳敏霞等校注，《雍大記校注》，西安：三秦出版社，2010。
- (清) 卞永譽，《式古堂書畫彙考》，收入《文淵閣四庫全書（電子版）》，香港：迪志文化出版有限公司，2004。
- (清) 王杰等，《石渠寶笈·續編》，臺北：國立故宮博物院，1971，據鈔本景印。

- (清)孫希旦,《禮記集解》,北京:中華書局,1989。
- (清)馬瑞辰撰,陳金生點校,《毛詩傳箋通譯》,北京:中華書局,1989。
- (清)張照等,《石渠寶笈·初編》,臺北:國立故宮博物院,1971,據鈔本景印。
- (清)劉於義等所修,《陝西通志》,收入《文淵閣四庫全書(電子版)》,香港:迪志文化出版有限公司,2004。

近代論著

- 井增利、王小蒙,〈富平縣新發現的唐墓壁畫〉,《考古與文物》,1997年4期,頁8-11。
- 王裕民,〈谿山行旅圖鈐印的新發現——兼談其歷代收藏者〉,《故宮文物月刊》,166期,1997年1月,頁46-57。
- 王贊主編,《瑰麗清涼·絕響:開化寺壁畫卷》,杭州:中國美術學院出版社,2020。
- 伊寶、史宏蕾,〈高平開化寺壁畫華嚴圖像考〉,《法音》,2022年6期,頁49-59。
- 竹浪遠,〈散發了千年的春天氣韻〉,收入賴毓芝編,《物見:四十八位物件的閱讀者,與他們所見的世界》,新北:遠足文化事業股份有限公司,頁114-121。
- 何傳馨,〈范寬谿山行旅圖成名史〉,《故宮文物月刊》,388期,2015年7月,頁4-12。
- 余城,《北宋圖畫院之新探》,臺北:文史哲出版社,1988。
- 李坤,〈唐嗣魯王李道堅墓誌銘釋讀〉,《考古與文物》,2019年6期,頁87-95。
- 李星明,〈壁上之墨 萬象由生——以壁畫材料觀察唐代山水畫與佛教思想的關聯〉,收入上海博物館編,《壁上觀:細讀山西古代壁畫》,北京:北京大學出版社,2017,頁390-415。
- 李霖燦,〈范寬畫蹟的研究〉,收入同氏著,《中國畫史研究論集》,臺北:臺灣商務印書館,1970,頁171-223。
- 李霖燦,〈范寬谿山行旅圖:故宮讀畫筭記之一〉,《大陸雜誌》,17卷10期,1958年11月,頁8-15。
- 李霖燦,〈范寬谿山行旅圖〉,收入同氏著,《中國名畫研究·上》,臺北:藝文印書館,1973,頁39-49。
- 李霖燦,《山水畫皴法·苔點之研究》,臺北:國立故宮博物院,1976。
- 谷東方,〈高平開化寺北宋大方便佛報恩經變壁畫內容考釋〉,《故宮博物院院刊》,2009年2期,頁89-150。
- 谷東方,〈高平開化寺東壁北宋華嚴經變圖像構成解析〉,《美術大觀》,2021年11期,頁65-72。
- 柏樺,〈朱元璋與空印案〉,《紫禁城》,2011年5期,頁34-36。
- 陝西省考古研究所、富平縣文物管理委員會編,《唐節愍太子墓發掘報告》,北京:科學出版社,2004。

- 馬孟晶，〈臨流獨坐圖·解說〉，收入林柏亭編，《大觀：北宋書畫特展》，臺北：國立故宮博物院，2006，頁 62-64。
- 陳韻如，〈典範的脈動：從北宋山水畫史研究視野出發〉，收入劉芳如、浦莉安、陳韻如主編，《鎮院國寶：范寬·郭熙·李唐》，臺北：國立故宮博物院，2021，頁 10-36。
- 傅申，〈對日本所藏數點五代及宋人書畫之私見——《寒林重汀》、《喬松平遠》、高桐院山水對幅、蔡京題胡舜臣畫〉，收入王耀庭主編，《開創典範：北宋的藝術與文化研討會論文集》，臺北：國立故宮博物院，2008，頁 177-213。
- 曾令愉，〈《谿山行旅圖》小史〉，《典藏古美術》，344 期，2021 年 5 月，頁 58-61。
- 曾棗莊主編，《中國文學家大辭典·宋代卷》，北京：中華書局，2004。
- 楊仁愷，《葉茂臺第七號遼墓出土古畫考》，上海：上海人民美術出版社，1984。
- 楊平主編，《典藏中國·中國古代壁畫精粹：高平開化寺壁畫》，杭州：浙江攝影出版社，2023。
- 趙力光、王九剛〈長安縣南里王村唐壁畫墓〉，《文博》，1989 年 4 期，頁 3-9、19。
- 劉芳如，〈再訪范寬故里的新發現：默與神遇〉，《典藏古美術》，344 期，2021 年 5 月，頁 62-69。
- 劉芳如，〈探索谿山源：范寬故里記行〉，《故宮文物月刊》，348 期，2012 年 3 月，頁 74-83。
- 劉芳如、浦莉安、陳韻如主編，《鎮院國寶：范寬·郭熙·李唐》，臺北：國立故宮博物院，2021。
- 劉芳如主編，《典範與流傳：范寬及其傳派》，臺北：國立故宮博物院，2015。
- 劉榕峻，〈藝術史研究中的范寬與〈谿山行旅圖〉：重訪千年行旅〉，《典藏古美術》，344 期，2021 年 5 月，頁 50-57。
- 韓長生，〈范寬“嘗往來雍、雒間”“常往來於京洛”再考證〉，《美術觀察》，2015 年 12 期，頁 120-121。
- 韓長生，〈范寬《谿山行旅圖》與其故里照金地區古建築遺跡之關係〉，《美術觀察》，2014 年 12 期，頁 118-119。
- 韓長生，〈范寬臨流獨坐圖與秦嶺翠華山之關係〉，《故宮文物月刊》，388 期，2015 年 7 月，頁 32-39。
- 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》，2010 年 2 期，頁 106-107。
- 羅世平、李力編，《中國墓室壁畫全集·2·隋唐五代》，石家莊：河北教育出版社，2011。
- 安野省三，《莊綽『雞肋編』漫談》，東京：汲古書院，2012。
- 衣川強，〈「開禧用兵」と韓侂胄政權〉，收入同氏著，《宋代官僚社会史研究》，東京：汲古

書院，2006，頁 296-326。

王瑞來，《宋代之皇帝權力と士大夫政治》，東京：汲古書院，2001。

岩崎力，《西夏建国史研究》，東京：汲古書院，2018。

久保田和男，〈玉清昭應宮の建造とその炎上：宋眞宗から仁宗（劉太后）時代の政治文化の変化によせて〉，原載《都市文化研究》，12 號，2010 年 3 月，頁 139-152，後收入同氏著，《宋都開封の成立》，東京：汲古書院，2023，頁 229-263。

久保田和男，《宋都開封の成立》，東京：汲古書院，2023。

江上綏、小林宏光，《南禅寺所藏『秘藏詮』の木版畫》，東京：山川出版社，1994。

植松瑞希，〈デジタルマイクロスコープによる大和文華館所藏宋代繪畫畫絹の觀察〉，《大和文華》，125 號，2013 年 3 月，頁 29-44。

杉本欣久、竹浪遠，〈黒川古文化研究所所藏の日本・中國繪畫の畫絹について〉，《古文化研究》，8 號，2008 年 3 月，頁 86-115。

正倉院事務所編，《正倉院の繪畫》，東京：日本經濟新聞社，1968。

泉武夫，《古代中世繪絹集成：基底材の美術史》，東京：中央公論美術出版，2022。

前田佳那，〈五代・北宋前期における屋木門の畫家たち：燕文貴《江山樓觀圖卷》の理解にむけて〉，《デアルテ》，39 號，2023 年 6 月，頁 57-79。

前田佳那，〈北宋建国期の都開封における僧巨然と亡国の遺臣たち〉，《美術史》199 號，2025 年 10 月，頁 87-104。

曾布川寛，〈許道寧の傳記と山水様式に関する一考察〉，《東方學報・京都》，52 號，1980 年 3 月，頁 451-500。

曾布川寛，〈五代北宋初期山水畫の一考察：荆浩・關仝・郭忠恕・燕文貴〉，《東方學報・京都》49 冊，1977 年 2 月，頁 123-214。

曾布川寛，〈北宋の伝李成筆晴巒蕭寺圖の伝承再考〉，《古文化研究》，15 號，2016 年 3 月，頁 1-29。

曾布川寛，〈李唐萬壑松風圖と良嶽〉，《古文化研究》，18 號，2019 年 3 月，頁 1-37。

檀上寛，〈明初「空印の案」小考〉，《堺女子短期大学紀要》，20 卷，1985 年 10 月，頁 65-92。

竹浪遠，〈(伝)董源「寒林重汀圖」の觀察と基礎的考察(上)〉，原載《古文化研究》，3 號，2004 年 3 月，頁 57-106，後收入同氏著，《唐宋山水畫研究》，東京：中央公論美術出版，2015，頁 217-296。

竹浪遠，〈(傳)李成《喬松平遠圖》(澄懷堂美術館)について—唐代樹石畫との關係を中心に—〉，原載《國華》，1369 號，2009 年 11 月，頁 5-20，後收入同氏著，《唐宋山水研究》，東京：中央公論美術出版，2015，頁 297-320。

- 竹浪遠，〈『御製秘藏詮』版畫の山水表現とその思想性について〉，收入板倉聖哲、塚本磨充編，《アジア仏教美術論集：東アジア・Ⅲ・五代・北宋・遼・西夏》，東京：中央公論美術出版，2021，頁 115-144。
- 竹浪遠，〈王詵〈煙江疊嶂圖〉について：上海博物館所藏・著色本、水墨本を中心に〉，原載《澄懷》，2 號，2001 年 3 月，頁 11-34，後收入同氏著，《唐宋山水畫研究》，東京：中央公論美術出版，2015，頁 367-398。
- 竹浪遠，〈北宋における李成の評価とその文人画家像形成について：子孫・鑑賞者・李郭系画家との関わりから〉，原載《古文化研究》，9 號，2010 年 3 月，頁 45-76，後收入同氏著，《唐宋山水畫研究》，東京：中央公論美術出版，2015，頁 321-366。
- 竹浪遠，〈范寬の故郷・耀州を訪ねて：山水畫研究旅行記 3〉，《美：美術教育研究会研究誌》，209 號，2019 年 11 月，頁 36-44。
- 嶋田英誠，〈高克明と高克明派〉，《跡見学園女子大学紀要》，18 號，1985 年 3 月，頁 27-48。
- 藤本猛，〈宋初四代の帝位継承と宦官〉，《史窓》，78 號，2021 年 3 月，頁 59-79。
- 畑靖紀，《室町水墨画論集》，東京：中央公論美術出版，2021。
- 板倉聖哲，〈「五馬圖」のある繪畫史〉，收入根津美術館編，《北宋書畫精華：特別展》，東京：根津美術館，2023，頁 7-9。
- 板倉聖哲，〈出山釋迦圖・雪景山水圖〉，收入同氏編，《日本美術全集・6・東アジアのなかの日本美術》，東京：小學館，2015，頁 227。
- 板倉聖哲，〈梁楷「出山釈迦圖」（東京国立博物館）をめぐる諸問題〉，《仏教芸術》，344 號，2016 年 1 月，頁 9-31。
- 鈴木敬，《中國繪畫史・中之一》，東京：吉川弘文館，1984。
- Fong, Wen et al. *Images of the Mind*. Princeton, N.J: Art Museum, Princeton University, 1984.
- Hay, Jonathan. "The Mediating Work of Art." *The Art Bulletin* 89 (2007): 435-459.
- Maeda, Kana. "The establishment of Yen Wen-kuei's landscape paintings in the capital city of K'ai-feng in the early Northern Sung: From the perspective of the eunuch Liu Ch'eng-kuei," *Transactions of the International Conference of Eastern Studies* 66 (2022): 111-11.
- Murck, Alfreda. *Poetry and Painting in Song China: The Subtle Art of Dissent*. Cambridge, Mass: Harvard University Asia Center, 2000.

圖版出處

- 圖 1 (北宋) 范寬, 〈谿山行旅圖〉, 國立故宮博物院藏。
- 圖 2 (北宋) 范寬, 〈谿山行旅圖〉, 「范寬」二字名款, 國立故宮博物院藏。
- 圖 3 (北宋) 范寬, 〈谿山行旅圖〉, 「忠孝之家」朱文方印, 國立故宮博物院藏。
- 圖 4 (北宋) 范寬, 〈谿山行旅圖〉, 「(典禮) 紀察司印」半印, 國立故宮博物院藏。
- 圖 5 (北宋) 范寬, 〈谿山行旅圖〉, 董其昌的詩塘題記, 國立故宮博物院藏。
- 圖 6 (北宋) 范寬, 〈谿山行旅圖〉, 主山局部, 雨點皴, 國立故宮博物院藏。
- 圖 7 (北宋) 范寬, 〈谿山行旅圖〉, 主山局部, 灌木, 國立故宮博物院藏。
- 圖 8 (傳五代) 荆浩, 〈匡廬圖〉, 國立故宮博物院藏。
- 圖 9 (傳五代) 關仝, 〈秋山晚翠圖〉, 國立故宮博物院藏。
- 圖 10 (唐) 李道堅墓〈六屏山水圖〉壁畫, 陝西省富平縣呂村出土。圖版取自中國墓室壁畫全集編輯委員會編, 《中國墓室壁畫全集·隋唐五代》, 石家莊: 河北教育出版社, 2011, 頁 122, 圖 135。
- 圖 11 (唐或日本奈良時代) 佚名, 〈紫檀木畫槽琵琶〉捍撥畫〈山水人物圖〉, 日本奈良正倉院(中倉)藏。圖版取自奈良國立博物館編, 《正倉院展圖錄》, 奈良: 奈良國立博物館, 1998, 頁 75, 圖 68。
- 圖 12 (遼) 佚名, 〈山奔候約圖〉, 遼寧省法庫縣葉茂臺第七號遼墓出土, 遼寧省博物館藏。圖版取自小川裕充、弓場紀知編, 《世界美術大全集·東洋編 5·五代·北宋·遼·西夏》, 東京: 小學館, 1998, 頁 106, 圖 62。
- 圖 13 (傳北宋) 李成, 〈喬松平遠圖〉, 日本澄懷堂美術館藏。圖版自取小川裕充、弓場紀知編, 《世界美術大全集·東洋編 5·五代·北宋·遼·西夏》, 東京: 小學館, 1998, 頁 42, 圖 26。
- 圖 14 (北宋) 燕文貴, 〈江山樓觀圖卷〉, 日本大阪市立美術館藏。圖版取自小川裕充、弓場紀知編, 《世界美術大全集·東洋編 5·五代·北宋·遼·西夏》, 東京: 小學館, 1998, 頁 46, 圖 31。
- 圖 15 (傳北宋) 李成, 〈晴巒蕭寺圖〉, 美國納爾遜—阿特金斯美術館(The Nelson-Atkins Museum of Art)藏。圖版取自鈴木敬編, 《中國美術·第一卷·繪畫 I》, 東京: 講談社, 1973, 圖 2。
- 圖 16 (傳五代) 關仝, 〈關山行旅圖〉, 國立故宮博物院藏。
- 圖 17 (高麗〔原本宋〕)《御製秘藏詮》所附〈山水圖〉插圖, 日本京都南禪寺藏。圖版取自江上綏、小林宏光, 《南禪寺所藏『秘藏詮』の木版畫》, 東京: 山川出版社, 1994, 圖 49。

- 圖 18 (傳五代) 董源,〈寒林重汀圖〉,日本黑川古文化研究所藏。圖版取自小川裕充、弓場紀知編,《世界美術大全集·東洋編 5·五代·北宋·遼·西夏》,東京:小學館,1998,頁 41,圖 25。
- 圖 19 照金山中的斷崖(陝西省銅川市耀州區),筆者攝。
- 圖 20 (北宋) 范寬,〈谿山行旅圖〉,主山右側的瀑布,國立故宮博物院藏。
- 圖 21 照金山中的瀑布,筆者攝。
- 圖 22 照金山區薛家寨隔著一河相望的斷崖,筆者攝。
- 圖 23 (北宋) 范寬,〈谿山行旅圖〉,近景中央的巨岩,國立故宮博物院藏。
- 圖 24 (唐) 節愍太子墓〈山水圖〉壁畫,陝西省富平縣宮里鎮出土,陝西省考古研究院藏。圖版取自中國墓室壁畫全集編輯委員會編,《中國墓室壁畫全集·隋唐五代》,石家莊:河北教育出版社,2011,頁 89,圖 96。
- 圖 25 (北宋) 范寬,〈谿山行旅圖〉,畫面右側,溪水波紋的描繪,國立故宮博物院藏。
- 圖 26 (北宋) 范寬,〈谿山行旅圖〉,中景,國立故宮博物院藏。
- 圖 27 (北宋) 范寬,〈谿山行旅圖〉,中景,樹葉 a,國立故宮博物院藏。
- 圖 28 (北宋) 范寬,〈谿山行旅圖〉,中景,樹葉 b,國立故宮博物院藏。
- 圖 29 (北宋) 范寬,〈谿山行旅圖〉,中景,樹葉 c,國立故宮博物院藏。
- 圖 30 (北宋) 范寬,〈谿山行旅圖〉,中景,樹叢枯枝,國立故宮博物院藏。
- 圖 31 (北宋) 范寬,〈谿山行旅圖〉,中景,針葉樹叢,國立故宮博物院藏。
- 圖 32 (北宋) 范寬,〈谿山行旅圖〉,主山山頂稍偏右處,針葉樹的樹影,國立故宮博物院藏。
- 圖 33 (北宋) 范寬,〈谿山行旅圖〉,中景,樓閣,國立故宮博物院藏。
- 圖 34 (北宋) 范寬,〈谿山行旅圖〉,中景,樓閣屋頂,國立故宮博物院藏。
- 圖 35 (北宋) 范寬,〈谿山行旅圖〉,中景右下方,樹葉縫隙之間的屋頂及斗拱,國立故宮博物院藏。
- 圖 36 (北宋) 范寬,〈谿山行旅圖〉,近景,馱隊,國立故宮博物院藏。
- 圖 37 (北宋) 范寬,〈谿山行旅圖〉,近景,馱隊領頭的男子,國立故宮博物院藏。
- 圖 38 (北宋) 范寬,〈谿山行旅圖〉,近景,馱隊後方的男子,國立故宮博物院藏。
- 圖 39 (北宋) 范寬,〈谿山行旅圖〉,中景,溪流,國立故宮博物院藏。
- 圖 40 (北宋) 范寬,〈谿山行旅圖〉,中景左側,人物(僧侶),國立故宮博物院藏。
- 圖 41 (高麗〔原本宋〕)《御製秘藏詮》所附〈山水圖〉插圖(僧侶),日本京都南禪寺藏。圖版取自江上綏,小林宏光,《南禪寺所藏『秘藏詮』の木版畫》,東京:山川出版社,1994,圖 6。

- 圖 42 (北宋) 范寬, 〈谿山行旅圖〉, 中景, 木橋, 國立故宮博物院藏。
- 圖 43 (北宋) 山西省高平市開化寺大雄寶殿西壁, 〈大方便佛報恩經變〉南側〈如來說法圖〉, 局部。圖版取自品豐、蘇慶編, 《歷代寺觀壁畫藝術·第一輯·高平開化寺壁畫》, 重慶: 重慶出版社, 2001, 圖 20。
- 圖 44 (南宋) 王洪, 〈瀟湘八景圖卷〉之〈江天暮雪圖〉, 美國普林斯頓大學美術館藏。圖版取自鈴木敬編, 《中國美術·第一卷·繪畫 I》, 東京: 講談社, 1973, 圖 9。
- 圖 45 (北宋) 李唐, 〈萬壑松風圖〉, 國立故宮博物院藏。
- 圖 46 (傳北宋) 范寬, 〈秋林飛瀑圖〉, 國立故宮博物院藏。
- 圖 47 (傳南宋) 夏珪, 〈山水圖〉, 國立故宮博物院藏。
- 圖 48 (南宋) 梁楷, 〈雪景山水圖〉, 日本東京國立博物館藏。圖版取自 ColBase 国立文化財機構所藏品統合検索システム: https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tnm/TA-141?locale=ja, 檢索日期: 2025 年 6 月 29 日。
- 圖 49 (南宋) 梁楷, 〈雪景山水圖〉, 局部, 騎馬人物。圖版取自 ColBase 国立文化財機構所藏品統合検索システム: https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tnm/TA-326?locale=ja, 檢索日期: 2025 年 6 月 29 日。
- 圖 50 (南宋) 梁楷, 〈雪景山水圖〉, 局部, 雁群。圖版取自 ColBase 国立文化財機構所藏品統合検索システム: https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tnm/TA-326?locale=ja, 檢索日期: 2025 年 6 月 29 日。
- 圖 51 (傳北宋) 范寬, 〈臨流獨坐圖〉, 國立故宮博物院藏。
- 圖 52 (北宋) 郭熙, 〈早春圖〉, 國立故宮博物院藏。
- 圖 53 (傳北宋) 范寬, 〈臨流獨坐圖〉, 局部, 喬木之下臨水觀景的人物, 國立故宮博物院藏。

The Formation and Transmission of Fan Kuan's Artistic Style: Realism and Idealization in "Travelers Among Mountains and Streams"*

Takenami, Haruka**

Abstract

Fan Kuan (ca. late 10th–early 11th c.), a native of Huayuan (modern Yaozhou District, Tongchuan City, Shaanxi Province), developed a landscape style rooted in the natural environment of his home region. His monumental landscapes, composed in the high-distance (*gaoyuan*) mode that accentuates upward spatial recession, established him as one of the most distinguished masters of Northern Song landscape painting. Centering on his masterpiece "Travelers Among Mountains and Streams" (National Palace Museum), this article examines the significance of Fan Kuan and his painting in the history of Chinese landscape painting and its impact on later generations in three parts.

Part one analyzes the compositional structure, pictorial motifs, and techniques of "Travelers Among Mountains and Streams," tracing the emergence of Fan Kuan's distinctive style, which combines heightened naturalism with idealized vision. Although his manner appears at first glance to be unprecedented, comparison with related works reveals that it was established based on the development of landscape painting from the Tang through the Five Dynasties in northern China. The section further argues that Fan Kuan's stylistic originality lies in his extraordinary observation of the scenery surrounding Mt. Zhaojin, which enabled him to achieve remarkable representational fidelity. By emphasizing the mass and height of the central peak and by arranging motifs to guide the viewer's gaze, he constructed an image that transcends the mere depiction of an actual site to achieve a symbolic visual world. Moreover, analysis of figures such as the monk and the caravan of pack animals demonstrates that the painting represents a late-summer evening setting, positioning the work as a highly accomplished Northern Song example of the depiction of season, time, and atmospheric conditions.

* Received: 30 June 2025; Accepted: 7 November 2025

** Professor, Faculty of Fine Arts, Kyoto City University of Arts

Part two explores how Fan Kuan came to be esteemed alongside Guan Tong (10th c.) and Li Cheng (919–967) in the Northern Song painting world, offering new insights by situating his reception within contemporary political dynamics and the circumstances of the Shaanxi region. Owing to turmoil at the end of the Tang, the capital region of Jingzhao (modern Xi'an City) and the surrounding Shaanxi area had declined, and even after the founding of the Northern Song, the region continued to suffer from raids by Tangut forces and bandits. This instability likely contributed to Fan Kuan's decision to live reclusively in the mountains of his home region while developing his style. During the Zhenzong reign (997–1022), Shaanxi served as a key military frontier, and numerous high-ranking officials with roots in the North China region—chancellors and military commissioners—were dispatched there, individuals who likely became informed appreciators of Fan Kuan's work. Meanwhile, in the capital Kaifeng, although many painters were mobilized for imperial Daoist temple construction projects, key administrative positions were held by Jiangnan-born fiscal officials and eunuchs, making the climate unfavorable for the recognition of Fan Kuan's austere, Shaanxi-based landscape idiom. In the subsequent Renzong reign (1022–1063), the rise of the Western Xia (1038–1227) intensified political attention on Shaanxi, though Fan Kuan had already passed away. Nevertheless, as Li Cheng's "level-distance" mode came to be highly valued, Fan Kuan's contrasting "high-distance" manner also began to attract attention. From the later Renzong period onward, Fan Kuan came to be ranked with Guan Tong and Li Cheng as a great master.

Part three examines the transmission and transformation of Fan Kuan's style after the Northern Song. His manner was initially carried forward mainly by artists in Shaanxi during the mid-to-late Northern Song, then adopted by court painters, Jiangnan artists, and literati painters by the final years of the Northern Song and early Southern Song, even as the monumental force of his idiom gradually diminished. An intriguing example is "Snowy Landscape" (Tokyo National Museum) by Liang Kai (late 12th–early 13th c.). Painted during the reign of Emperor Ningzong (1194–1224), its depiction of the Shaanxi

landscape reminded contemporary viewers of the politically significant issue of reclaiming North China from the Jin dynasty. And then, “Sitting Alone by a Stream” (National Palace Museum) reflects a later understanding and reinterpretation of Fan Kuan’s visual legacy. Through these cases, this part elucidates the historical pathways through which Fan Kuan’s style circulated.

Through these three parts, this study clarifies that the essence of Fan Kuan’s pictorial mode lies in its sophisticated fusion of realism and idealization, grounded in the natural environment of his homeland. It was precisely this quality that led Northern Song scholar-officials to praise his works as faithful to the true forms of the mountains. In doing so, the study demonstrates how Fan Kuan’s artistic reputation was established and elucidates the lasting significance of his work within the history of Chinese landscape painting.

Keywords: Fan Kuan, “Travelers Among Mountains and Streams,” Northern Song landscape painting, high-distance (*gaoyuan*), “raindrop texture strokes,” Mt. Zhaojin



圖 1 北宋 范寬 〈谿山行旅圖〉 國立故宮博物院藏



圖 2 北宋 范寬 〈谿山行旅圖〉
「范寬」二字名款



圖 3 北宋 范寬 〈谿山行旅圖〉
「忠孝之家」朱文方印



圖 4 北宋 范寬 〈谿山行旅圖〉
「(典禮) 紀察司印」半印



圖 5 北宋 范寬 〈谿山行旅圖〉
董其昌的詩塘題記



圖 6 北宋 范寬 〈谿山行旅圖〉 主山局部 雨點皴



圖 7 北宋 范寬 〈谿山行旅圖〉 主山局部 灌木



圖 8 傳五代 荆浩 〈匡廬圖〉
國立故宮博物院藏



圖 9 傳五代 關仝 〈秋山晚翠圖〉
國立故宮博物院藏



圖 10 唐 李道堅墓 〈六屏山水圖〉壁畫 陝西省富平縣呂村出土

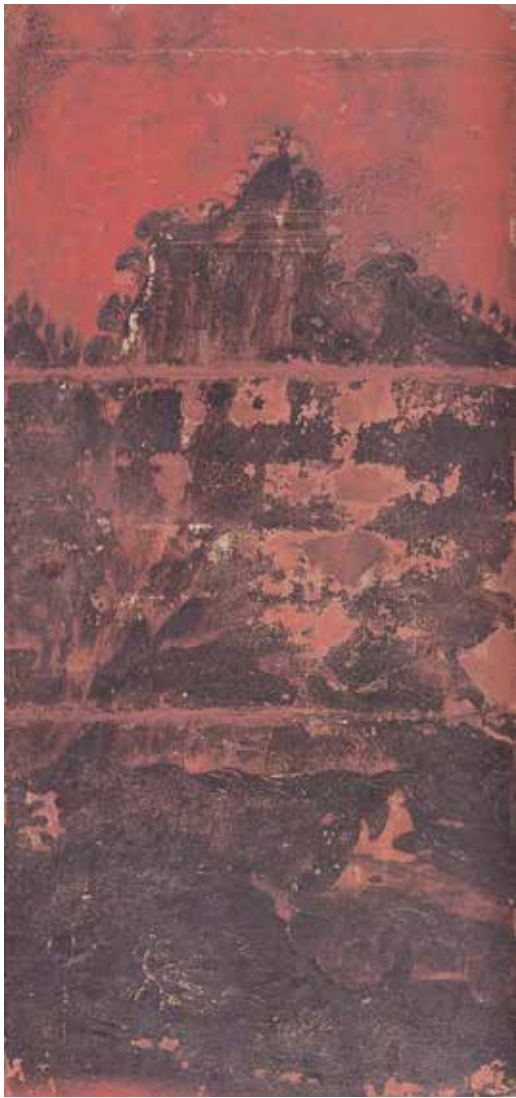


圖 11 唐或日本奈良時代 佚名〈紫檀木畫槽琵琶〉捍撥畫〈山水人物圖〉 日本奈良正倉院(中倉)藏



圖 12 遼 佚名〈山弈候約圖〉 遼寧省法庫縣葉茂臺第七號遼墓出土 遼寧省博物館藏



圖 13 傳北宋 李成 〈喬松平遠圖〉
日本澄懷堂美術館藏



圖 15 傳北宋 李成 〈晴巒蕭寺圖〉
美國納爾遜-阿特金斯美術館藏



圖 14 北宋 燕文貴 〈江山樓觀圖卷〉
日本大阪市立美術館藏

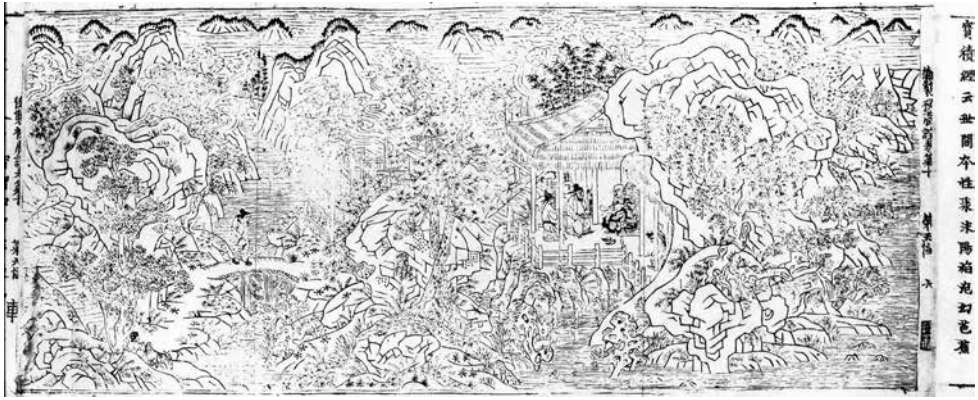


圖 17 高麗 《御製秘藏詮》所附〈山水圖〉插圖 日本京都南禪寺藏



圖 16 傳五代 關仝 〈關山行旅圖〉
國立故宮博物院藏



圖 18 傳五代 董源 〈寒林重汀圖〉
日本黑川古文化研究所藏



圖 19 照金山中的斷崖（陝西省銅川市耀州區） 筆者攝



圖 22 照金山區薛家寨隔著一河相望的斷崖 筆者攝



圖 20 北宋 范寬 〈谿山行旅圖〉
主山右側的瀑布



圖 21 照金山中的瀑布 筆者攝



圖 23 北宋 范寬 〈谿山行旅圖〉 近景中央的巨岩



圖 24 唐 節愍太子墓〈山水圖〉壁畫 陝西省富平縣宮里鎮出土 陝西省考古研究院藏



圖 25 北宋 范寬 〈谿山行旅圖〉 畫面右側溪水波紋的描繪



圖 26 北宋 范寬 〈谿山行旅圖〉 中景



圖 27 北宋 范寬 〈谿山行旅圖〉 中景
樹葉 a



圖 28 北宋 范寬 〈谿山行旅圖〉 中景
樹葉 b



圖 29 北宋 范寬 〈谿山行旅圖〉 中景
樹葉 c



圖 30 北宋 范寬 〈谿山行旅圖〉 中景
樹叢枯枝



圖 31 北宋 范寬 〈谿山行旅圖〉 中景
針葉樹叢



圖 32 北宋 范寬 〈谿山行旅圖〉 主山山
頂稍偏右處 針葉樹的樹影



圖 33 北宋 范寬 〈谿山行旅圖〉 中景
樓閣



圖 34 北宋 范寬 〈谿山行旅圖〉 中景
樓閣屋頂



圖 35 北宋 范寬 〈谿山行旅圖〉 中景右
下方 樹葉縫隙之間的屋頂及斗拱



圖 36 北宋 范寬 〈谿山行旅圖〉 近景
馱隊



圖 37 北宋 范寬 〈谿山行旅圖〉 近景
馱隊領頭的男子



圖 38 北宋 范寬 〈谿山行旅圖〉 近景
馱隊後方的男子



圖 39 北宋 范寬 《谿山行旅圖》 中景
溪流



圖 40 北宋 范寬 《谿山行旅圖》 中景左側
人物（僧侶）



圖 41 高麗 《御製秘藏詮》所附《山水圖》插圖（僧侶） 日本京都南禪寺藏



圖 42 北宋 范寬 〈谿山行旅圖〉 中景 木橋



圖 43 北宋 山西省高平市開化寺大雄寶殿西壁〈大方便佛報恩經變〉
南側〈如來說法圖〉 局部



圖 45 北宋 李唐 〈萬壑松風圖〉 國立故宮博物院藏



圖 44 南宋 王洪 〈瀟湘八景圖卷〉之〈江天暮雪圖〉 美國普林斯頓大學美術館藏



圖 46 傳北宋 范寬 〈秋林飛瀑圖〉
國立故宮博物院藏



圖 47 傳南宋 夏珪 〈山水圖〉 國立故宮博物院藏



圖 48 南宋 梁楷 〈雪景山水圖〉 日本東京國立博物館藏



圖 49 南宋 梁楷 〈雪景山水圖〉 局部 騎馬人物



圖 50 南宋 梁楷 〈雪景山水圖〉 局部 雁群



圖 51 傳北宋 范寬 〈臨流獨坐圖〉 國立故宮博物院藏

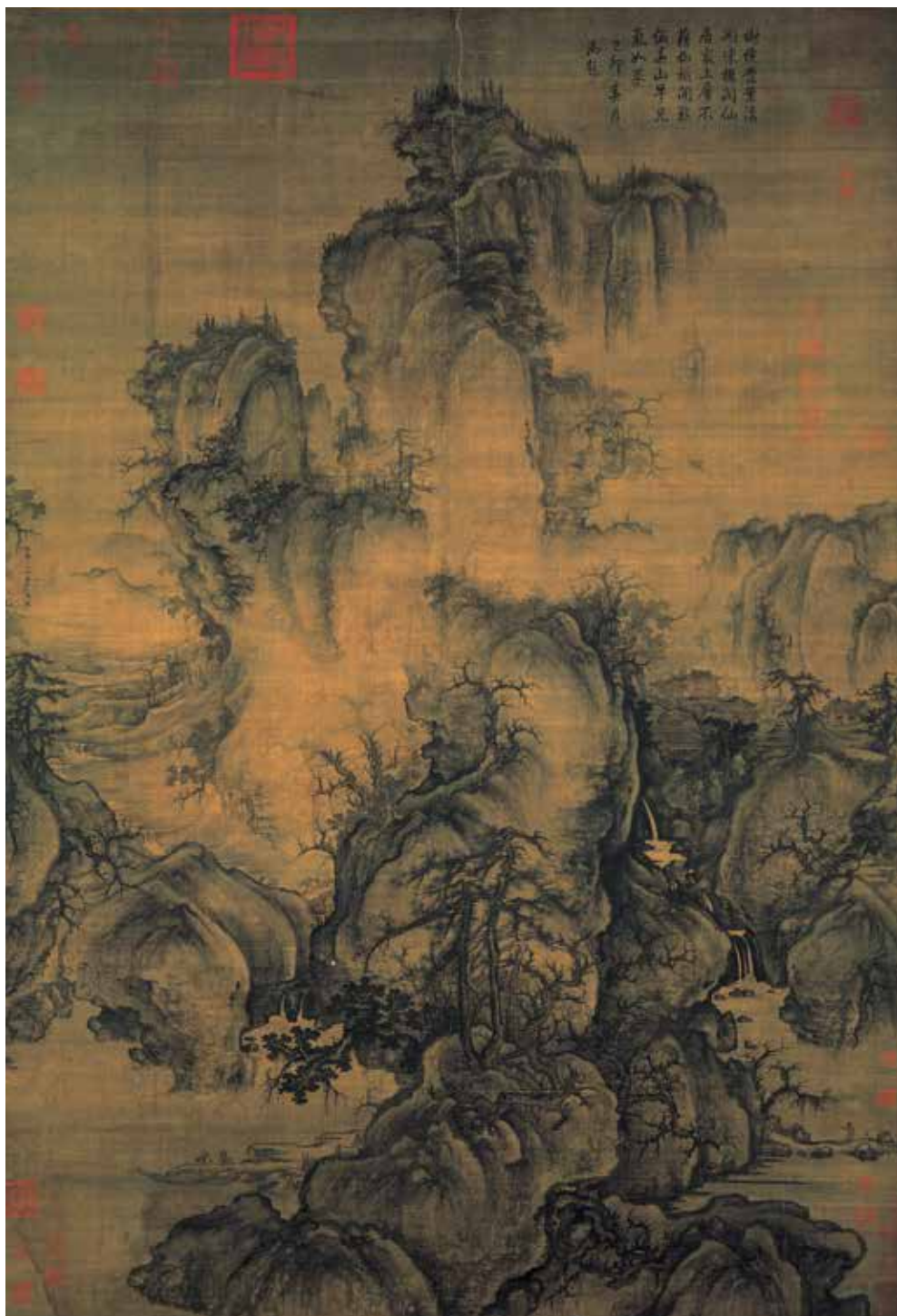


圖 52 北宋 郭熙 〈早春圖〉 國立故宮博物院藏

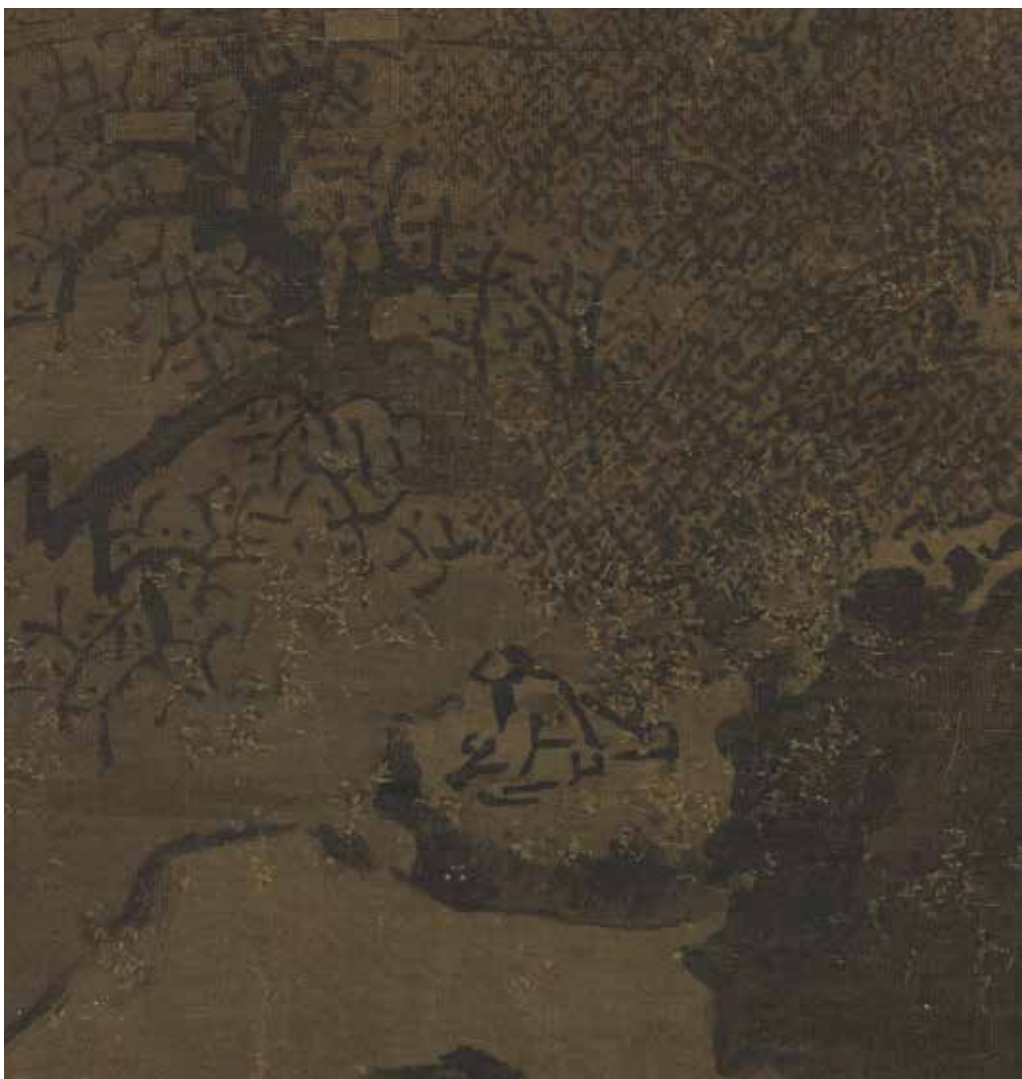


圖 53 傳北宋 范寬 〈臨流獨坐圖〉 局部 喬木之下臨水觀景的人物