



宋 范寬 臨流獨坐 國立故宮博物院藏

延續與變格

——〈臨流獨坐〉與范寬風格

當畫家繪作〈臨流獨坐〉時，胸中筆下皆是范寬〈谿山行旅〉的影子。摹繪的山水雖是亙古不變的，但是引領我們觀看的畫家和畫中人物不同了，畫作就有了新的樣貌與生命。

馬孟晶

北宋范寬的〈谿山行旅〉是國立故宮博物院收藏中的赫赫名蹟（圖一）。山巒靜穆沉鬱，迫面而來的石壁，在凜冽中蘊含著無窮生氣，畫家捕捉住行旅經過山水之際的偶然片刻，讓大自然的永恆力量穿越時空而躍然紙上，曾經感動了許多歷代的觀者，也成為北宋最重要的山水風格源頭之一（請參閱本刊二八二期陳韻如文〈范寬溪山行旅圖〉）。本文所要介紹的〈臨流獨坐〉圖，便是承襲范寬風格而來，藉由對此一畫作的解讀，我們將可以更清楚地看到後

世對其風格精義的掌握與另出新意的發展。

這件以雙拼絹本繪就的大幅作品，具有典型北宋山水主山堂堂居中的雄偉構圖。前景水岸大石盤踞，上生雜樹數株，部分猶然枝葉茂密、部分已成凋萎枯枝，從妝點其中的紅葉判斷，所描繪的應該是秋季的景色。水際的一側是孤舟繫岸、木橋橫陳，只稍遠處從瀑布傾洩而下的水流帶動漣漪波紋，顯得十分幽靜；另一側沿著坡岸邊築起水榭，一位文士獨坐於枝幹逕向水中橫展

的老樹之下，凝望著前方空闊的水面。順著石塊堆疊交錯的方向，觀者的視線被引導向中景的山谷，煙嵐瀰漫間露出針葉木的頂端，由其急速向後縮小的比例，透露出深遠延伸的距離，另一群屋宇也湧現於其中。兩側山體簇擁著更遠處居中聳峙的主山，其間雲霧飄渺、水氣蒸騰，右方幽深谷中更有瀑布傾流直下。

本幅並無繪者的款印，直到清代卞永譽的《式古堂書畫彙考》（二六八二年自序）中，才將它歸於



圖一 宋 范寬 谿山行旅 國立故宮博物院藏



圖三 谿山行旅 局部



圖二 臨流獨坐 局部



圖五 谿山行旅 局部



圖四 臨流獨坐 局部



圖七 谿山行旅 局部



圖六 臨流獨坐 局部

范寬名下。畫中確實帶有范寬的風格因素，前、中景之石上樹木浮突的樹根（圖一、圖三）；山頂以細點皴法攢簇而成的繁密林叢；以帶有粗細變化的濃黑線條刻劃出山壁尖銳多角的輪廓、以

及粗礪風化的山石表面；類似片狀的石面前後疊合的山體結構（圖四、圖五）；乃至於在深濃墨色之中留一線白練的瀑布畫法（圖六、圖七），都明顯承繼自范寬的傳世名作〈谿山行旅〉。但是相

較於〈谿山行旅〉，有些特徵又顯得更為誇張，像是山石輪廓幾乎皆由鋸齒狀的尖銳突出所構成，疊合出主山體延展峰巒的片狀石面，也因為各個塊面強烈的黑白對比而格外明顯。



圖八 谿山行旅 局部

兩幅畫作最大的差異在於主山的結構與體積。〈谿山行旅〉中堅硬巨大、完整結實的主山占據著畫面的一半以上，彷彿撲面而來，凜然聳立於觀者之前，經營出雄強凝重的氣勢。此畫的結構相對地更為複雜，前中景樹石的比例增加，主山雖然仍在畫面的中軸線上，但被切割成數塊較小的山體，縮減了體積與量感，飄散於山塊之間的雲氣和模糊的



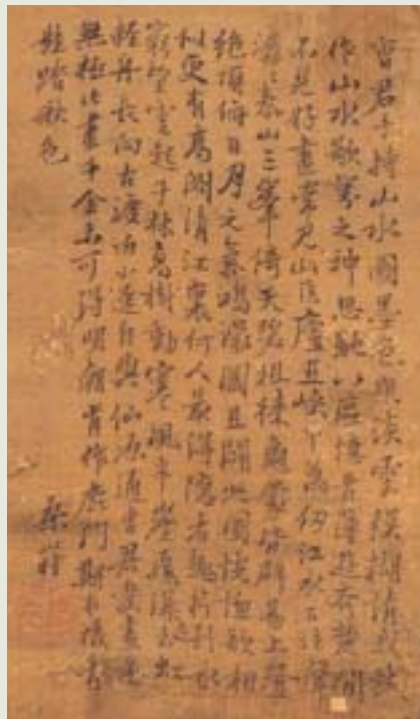
圖九 臨流獨坐 局部

樹影，定義出山塊前後交錯的距離，增加了畫面的空間深度與複雜度，但是主山也因之退向更遠處。由於全畫的中心是渺渺煙嵐，雲霧也處處瀰漫，畫面本身便不斷出現雲煙與山石的虛實對應，再加上山石的立面也有較強烈的光影變化，墨調的濃淡對照亦增強了畫面虛實變幻的視覺效果。

另一方面，兩幅畫作的畫意

也已經有所不同。雖然同樣是以山水作為主題，人物在其中所占的比例甚小，但〈谿山行旅〉的點景人物，不論是驢隊或挑擔人，都不過只是偶然行經山中的行旅，將勞動者的市井小民融合於大自然之中，對照出人物本身的渺小（圖八）；本幅畫裡出現的唯一一人物卻是獨坐於岸邊、自覺性地觀照著四周山水的文士（圖九），身分和與自然的關係都起了變化，這應該是源自於北宋晚期，在引領文學及藝術思潮的文人或士大夫之間所興起之文人或隱士的理想。

這位看似並不起眼的人物，卻成為觀者賞畫時所認同的對象。畫面上方的空白處共有十一則後人的題跋，除了乾隆之外，其他的明人題跋幾乎都環繞著隱居文士樂遊山水的主題而詠贊，像蘇伯衡跋文中標舉出「臨流獨坐者誰子」，可能即為本畫題名之由來（圖十）。而誠如桑以時在跋文中提及「何人最得隱者趣，行到水窮望雲起」（圖十二），也不



圖十一 臨流獨坐 桑以時題跋



圖十 臨流獨坐 蘇伯衡題跋

禁讓人推想，畫家心中是否可能想到唐代詩人王維（六九九—七六一）之〈終南別業〉中「行到水窮處，坐看雲起時」的著名詩



圖十二 (傳) 宋 李唐 坐石看雲 國立故宮博物院藏

句。對這段詩意的詮釋，在宋代畫作中頗受歡迎，不時可以見到高士與雲相對而坐的組合（如南宋（傳）李唐〈坐石看雲〉，圖十

二），畫家或許也因而得到啟發。學者也指出，本幅畫意也有可能是在北宋末流行之陶淵明〈歸去來辭〉中「登東皋以舒



圖十三 臨流獨坐 徐懋時題跋

嘯，臨清流而賦詩，聊乘化以歸盡，樂夫天命復奚疑」的詩句，作為其靈感之來源。

畫面上方的空間幾乎都已經被題跋所填滿，我們可以據此來重建部分的收藏歷程。除了乾隆的題跋之外，只有徐懋時的一則具有紀年：「洪武丙辰五月既望」，可知是作於洪武九年（一三七六）（圖十三）。他的名字曾經出現於與宋濂相善的鄭真之文集《滎陽外史集》中。較知名的蘇伯衡（一三二九—一三九二或之後）活躍於元末明初，他是金華人，與同為金華人的宋濂熟識；

宋熒是金華之永康人，也與宋濂交遊（見黃虞稷，《千頃堂書目》）。池榭也是永康人（見嵇曾筠、李衛等修，《浙江通志》）。記載中雖然未見何權之名，但宋熒和一位何之權在洪武初年曾同為《燕石集》作跋，而何之權又曾為永康的朱處士作行狀，兩人確實處於同一時空，或許即是此位何權（見宋裴《燕石集》末頁之跋）。根據《浙江通志》，王閑和宋濂曾共同參與在金華縣東南的風門洞立碑之事。劉伯善也是金華人（畫上劉伯善鈐印之一即「金華」），與蘇伯衡有共同的友人，時代應當是相去不遠（見吳景奎《葯房樵唱》）。《石渠寶笈續編》的著錄中考訂張彝為海鹽人，也在浙東一帶。再加上桑以時曾經自書為金華人（見虞堪《希澹園詩集》），我們可以發現題跋者幾乎都是活動於明初的浙東，環繞著宋濂的交遊圈。雖然目前仍無法查到題跋人昇楊牖的身份，但其題寫的位置在畫面右側何權之跋文旁，應屬空間最有利餘裕之時，書寫題跋之時間很可

能也在明初洪武年間。

若再從桑以時的跋文中提及「曹君手持山水圖，墨色黯淡雲模糊，請我試作山水歌」（圖十一），可以推論此畫在當時應是由一位曹君所收藏，他可能請在浙東一帶活動的這些文士為其所收藏的畫作題寫文字，而十則題跋的完成時間或許皆集中於明初。值得注意的是，在多則長篇題跋中，並無任何一人提及范寬的名字，可見在明初時，觀者並未特別意識到此畫的風格與范寬有任何關連。畫上另鈐有王獻臣與吳士讓的印章，可能於明代中葉仍收藏在浙東一帶。從畫上可見的痕跡判斷，入清之後是歸于永譽所有，然後便進入清宮之收藏。

徐懋時題於洪武初年的跋可以視為作品紀年的下限。歷來討論到此畫的學者，可說已經有本畫雖可歸入范寬風格之系統，卻並非出自范寬本人之手的共識，但各家的斷代有很大的差距，大致可以分為三種說法：



圖十五 宋 馬遠 山徑春行 局部
國立故宮博物院藏



圖十四 宋 李唐 萬壑松風 局部
國立故宮博物院藏

(一) 可視為北宋時期雄偉山水之代表作之一。此說以鈴木敬為代表。他認為本畫反映出北宋時期陝西地區之范寬派風格。

(二) 此畫反映出從北宋到

南宋之際風格的轉變。此說以方聞為代表。他基於多張范寬風格畫作的比較，從空間結構與皴法方面來看，認為它是作於兩宋轉變之際、約莫相當於李唐的時期。

(三) 顯示出南宋末至元初的風格。Caron Smith認為本畫中地平線已向上升高，且主山體向四方渙散，物象布置於斜線上，更已營造出動態感，故而此作顯示出南宋末元初對北宋雄偉山水畫風之復興。李霖燦從描繪人物的減筆法，也推斷此畫為南宋末元初之十三世紀之作。

若回歸到畫上看來，本幅的空間布置有格外重視虛實對應的特性。畫家對畫面留白處經營的興趣，可說是反映出從北宋巨碑式的雄偉山水向南宋時期一角半邊之山水構圖意念的轉變。另一方面，描繪山石所用的皴筆，也從范寬質樸的細點與直皴轉化為側鋒刷染，部分石脊上出現留白，已經明顯具有斧劈皴的意念，與李唐〈萬壑松風〉中的山

石皴法相較（圖十四），時代或應在李唐之後，但和墨調的融合仍很自然，並非如馬遠、夏珪之斧劈皴般完全定型化（圖十五），或可視為兩者之間的過渡。它既延續了范寬的風格特色，也有在空間結構與筆法上的變化，從中反映出時代的刻痕。

參考文獻

1. 朴載碩，〈傳范寬《臨流獨坐圖》之研究〉，臺灣大學藝術史研究所碩士論文，一九九四年六月。
2. 李霖燦，〈范寬畫跡研究〉，《中國畫史研究論集》，臺北：臺灣商務印書館，一九七〇年。
3. 何傳馨，〈宋范寬臨流獨坐圖〉，《故宮書畫菁華特輯》（臺北：國立故宮博物院，一九九六年，頁六八～六九）。
4. 板倉聖哲，〈南宋（傳）李唐〈坐右看雲圖冊頁〉的歷史位置〉，《故宮文物月刊》第一七四期，二〇〇六年一月，頁六一～七九。
5. 鈴木敬，魏美日譯，《中國繪畫史》，臺北：國立故宮博物院，一九八七年。
6. Caron Smith, "The Fan K'uan Tradition in Chinese Landscape Painting", Ph.D. dissertation. New York University, 1990.
7. Wen C. Fong, *Images of the Mind*, Princeton: The Art Museum, Princeton University, 1984.