

異代宗師

班宗華 (Richard M. Barnhart) 著

王仲蘭 譯

探尋兩幅宋元畫的風格與意義

（傳）李成〈寒江釣艇圖〉曾在一九六一至六二年影響深遠的國立故宮博物院美國巡迴展覽中展出。我當年在舊金山看到這幅畫時，還是個大學生。那是我第一次看到如此高水準的中國藝術。〈寒江釣艇〉因而成為我心目中的中國繪畫的原型印象之一。國立故宮博物院目前（一九九六）的展覽並沒有包括〈寒江釣艇〉，但似乎是為了填補它留下的空隙，展出了早期山水的另一瑰寶——〈臨流獨坐圖〉。這是一幅宋代巨幀山水畫，曾傳為范寬的作品。〈寒江釣艇〉和〈臨流獨坐〉被認為是宋代山水畫兩大宗師的作品。這兩幅除了畫名和主題有奇特的一致性之外，還有許多相似處，把它們放在一起討論應是很有用的。開宗明義，兩幅畫和它們所傳說的作者都沒有非常密切關係。

寒江釣艇

〈寒江釣艇〉的主題（圖一），在某種程度上是來自唐代著名詩人柳宗元（七七三～八一九）的四言絕句詩〈江雪〉。柳宗元是影響中國山水圖像的主要人物之一。

千山鳥飛絕，萬徑人蹤滅；

孤舟蓑笠翁，獨釣寒江雪。（註一）

在許多類似主題的宋元繪畫中，這幅顯得特別生動有力：瀑布從高處直衝而下，在跌入畫面中心時似乎凝結成冰，水天一片黑暗；似魔似龍的

松樹激起邪惡與暴力的聯想。漁翁獨處險境，幾乎被趕出畫面的左下角。

顯然，這個戲劇性構圖的作者是個有技巧的專業畫家，他有意地創造出視覺上的激人氣氛，來描寫一個極其弱勢且孤立的人，在這個苦寒又



（傳）宋 李成 寒江釣艇 軸 局部 國立故宮博物院藏



圖二 (傳)宋 李成 寒江釣艇 軸 局部 國立故宮博物院藏

點似乎都指向元朝的斷代。(註二) 高居翰在他的《中國古畫索引》中肯定地指出：「這幅畫所呈現的年代是元朝；參見朱德潤的作品。」

憂悶的冬季，置身於冰凍世界的威脅中。

〈寒江釣艇〉的風格直屬於宋代山水畫傳統的「百代宗師」李成(九一九～九六七)。把它和李成著



圖一 (傳)宋 李成 寒江釣艇 軸 縱170，橫 101.9公分 國立故宮博物院藏

名的〈讀碑圖〉相比較，可以最直接地印証如此的觀察。〈讀碑圖〉的一件早期摹本現藏於大阪市立美術館。至於臺北〈寒江釣艇圖〉的製作年代，一九六一年特展目錄的作者提供

(註三)這樣的觀察雖然大致上正確，但是這幅畫的年代應該可以比朱德潤(一二九四～一三六五)更早些。我會再回過來討論有關年代的問題。

在〈寒江釣艇〉的右上角有兩長條詩跋，作者難以辨認。如此的巨幅山水畫有這樣的長詩題跋相當少見(雖然，我們將很驚異地看到〈臨流獨坐圖〉也有許多詩跋)，最令人費解的是，這些作者的身分難以辨識。經歷了這麼多年的隱晦不明，我們或許應該開始懷疑是否這些作者不想被指認出來。這些題跋沒有任何戮印，可能的原因是這些作者在寫跋文時，印章不在身邊。這兩首詩亦有獨特之處：它們都是二十句的七言詩，都是最後的一句有十一個字。而且第一首詩的二十句中，有十五句的最後一字和第二首詩完全相同。兩首詩都有相當的戲劇性、隱密性的內容，以及奇特的作者名款。(譯者按：全部詩跋收錄在《故宮書畫錄》第三冊)

第一首詩共有一百四十四字。讀者可以參考照片局部(圖二)和《故宮書畫錄》上的題跋本文。

了一個大略的說明：

寬濕的輪廓線條，混雜的石塊質地，「巴羅克」式樹幹旋鈕和節結，豆點形狀的結實苔點在樹身出現，樹枝和灌木的尾鉤——所有的特

萬仞之山高插天，瀑布飛流千尺泉；山高仰見三峽近，白晝但見雲連煙。崑崙直下幾百里，巖上有松巖下水；老松偃蓋走虬龍，六月蕭蕭寒風起。江間浪靜一漁舟，怡然獨釣披羊裘；長竿掣得□鰲上，不帶紅塵半點愁。此翁佳趣誰能若，呂望嚴陵擬斟酌；江山可易心不移，樂山樂水有真樂。畫師好手良難逢，萬物收拾歸圖中；便將風月等閒看，不出門庭要令生意終無窮。

此詩的最後一行有十一個字(第二首詩亦如此)。題款為「文山復心為戴氏□□書」。

第二首詩有一百四十字(有若干字脫落或模糊難辨，可能原先也有一百四十四字，和第一首詩相同)。如上指出，它一共有二十句，其中有十五句的尾字是根據第一首詩所用的相同字而來：

青山崔嵬勢接天，山中白雪飛岩泉；山耶水耶倚空壁，蒼蒼萬頃和雲煙。初疑蓬萊三萬里，無波無濤隔弱水；又疑帝子撒瓊瑤，破肉寒商揚石起。悠悠一隻棹輕舟，四時穿着如狐裘；



圖三 元 羅稚川 古木寒鴉圖 軸 縱131.5，橫 80公分 美國大都會博物館藏

如果我對這些詩和名款的解讀是正確的——我也可能是完全錯誤的——我們可以下結論說這些詩是在一二七九和一二三三年之間寫成的。在這期間這兩首詩所涉及的内容與事件，均不可能被公開討論。這些詩和此畫有關的任何事件還不充分明朗，但是我相信這幅畫極可能是在這期間所作，而

六月？或許僅是因為詩的作者在六月看到了這張畫（既使詩中並沒告訴我們），而且描寫它像「冷風」一樣地讓人心寒。然而，另一個可能的解釋是當時正是一二八一年的第六個月，文天祥被關在獄中等待死刑，並寫下他最著名的「一首詩（正氣歌）」。（黃玉笙編，《文天祥評傳》）從那時起，「第六個月」可能比夏天的第一個月更能喚起忠貞人士的向心力。

詩尾題款為「文江默庵」。

這兩首雄心勃勃的詩同屬於宋末元初時期的詠物詩，它們都有精緻描寫的主題，只是主題從未直接被寫出。雖然沒有確認的主題，這兩首詩都有引人注目的典故，肯定指向某種具體而特定的主題、對象、或相關事件；而這樣的主題也許就隱藏在如「江山可易心不移」的詩句中。呼嘯的風，狂掃的雨，還有足以消滅世界的寒冬，全都指向非常暴力的背景。在如此危險時刻，「帝子」的「破肉」推土而起。這首詩暗示著可怖事件已經發生了，但隱者漁翁在寒河上，就像這兩首詩的作者和畫的主人一樣，逃離了險境並且生存下來。我相信他們所逃離的是蒙古入侵和宋朝覆滅。一二七八年，宋朝皇帝和皇后的陵墓被西藏教士楊璉真伽盜挖，屍骨亂丟。一二七九年，宋朝末代宰

龐眉白髮天下老，寸心炯炯無閑愁。嗟哉子陵未似若，錦鱗白酒恣傾酌；十二時中風雨來，兩耳不聞自歡樂。好山好水真難逢，誰能置我乎岩中；還君此畫更歎息，□□□□茅屋可歲終何窮。

相和軍事將領文天祥（一二三六—一二八三）被擒獲拘往北京，四年之後被處死；這事件象徵性地代表宋朝對抗蒙古的慘痛結局。

這兩位作者隱名埋姓的原因，或許是因為他們的簽名都影射了象徵宋朝滅亡的文天祥。文天祥一直被關在北京直到一二八三年被處死。自他被捕後到他的紀念祠在他的出生地建立的一二三三年之前，他的名字都沒有被公開提到過。在一二三三年之前，想要悼念他的人只有隱藏他們自己的身份，或是文天祥的身份，或是兩者都隱去。舉例而言，宋遺民謝翱（一二四九—一二九五）在一二九〇到一二九一的冬季，曾旅行到漢代漁隱的政治家嚴光（又名嚴子陵）的釣魚台，寫下著名的〈哭文丞相〉，詩中仍未能直稱其名。（註四）

嚴子陵之名在兩首詩中均可明顯地見到，就如畫中老漁夫圖像所影射的主題一樣。而且因為嚴陵釣台是謝翱和其他人前往追悼宋末宰相之地，嚴的名字似乎亦有喚起遺民團體貫徹文天祥之理想的作用。然而，這兩個詩跋的名款和一些次要的符號，竟是

且是畫作擁有者戴先生特別要求的。無論如何，這兩首詩是不可能被題寫在普通的山水畫上。最合理的說法是，這幅畫就是為此目的而作。第一首詩中，提到的畫家是「畫詩好手」亦或「技巧大師」，似乎是在影射當時的一位職業畫家，而且也可以間接地解讀為承認畫家的技巧。

這些相互關連和意義交織的多重元素之間，有著驚人的連續性和緊密性。柳宗元的〈江雪〉喚起持續的困苦和流放，確實是柳宗元所經歷的流放，而他也因此而死。而且可能就是這首詩，以及它和柳宗元的密切關係，提供了畫家和贊助者的第一層意義。但是這畫的形式和風格，是屬於李成原創類型。這幅被傳為李成作品的無名氏圖頗恰當的反應了這樣的事實。反而言之，李成所創作的原型山水圖像象徵了持久刻苦和流放；進而言之，李成也創作出代表宋王朝（後來成為宋政府的同義字）和宋皇室的自我形象。因此，〈寒江釣艇〉可說是代表了宋王朝和它的遺民，假借一個漁夫在冰凍的河上——處在李成三百

最接近有關主題的線索。第一首詩的簽名是「文山」，正是文天祥最常用的名號。「文山」之後接著的兩字，可大致解釋為「收復他的心」（復心）。

第二首詩的簽名是「文江」，應和江蘇省吉水縣有關，是文天祥的出生地。此名之後隔著一長空白處再接上「默庵」兩字，或可解釋成「沉默的草庵」，或是「空白的草堂」，有著一個無人居住的空屋的影像。儘管默庵是個普通的名號或室名，沒有一個所知的默庵來自文江。所以這個名號可能也是虛構的，是一個不願露名的人用來喚起對文天祥的回憶。

一旦這些身份鑑定落實後，所有的有關詩的戲劇性典故、滅亡的宋朝和它最後的防衛者的象徵、以及寒河上老漁翁的影像，都將有更深刻的共鳴。

第一首詩中另一個奇怪之處，在詩的第八行，「六月簫簫寒風起」，描寫這個顯然冰凍的冬景山水。這張畫不可能是描寫農曆六月（夏天），我們應該問：為什麼這幅厚雪寒冬的山水圖會被如此毫無懷疑地辨認為是

年前所設計的世界中，而且首先被一位晚唐流放詩人所描寫出。

十三世紀晚期的宋遺民群體和過去之間的明顯關連，在於適切地體現各種形式的流放、苦難、和失去的痛苦。我設想類似〈寒江釣艇〉這樣的畫，在遺民之間應有一定的市場。遺民文化與群體的主要標誌，經由詩與畫創造出了自我形象。舉例而言，多年前何惠鑑寫了一篇論文，論述龔開〈瘦馬圖〉的重要性。他指出〈瘦馬圖〉代表了一個遺民的基本自我形象——即是報廢和飢渴，但仍「像山一樣」投影在對面沙岸。（註五）這個在積雪河上的孤獨漁夫，正是另一個基本的遺民自我形象。

高居翰注意到〈寒江釣艇〉和朱德潤的畫有很多相似的特色，因此它們畫成的時間和地點應不會差距太大。但是，我想提出另一個類似的糾結例子——羅稚川（歿於一三三〇前）和他的〈寒鴉老樹圖〉（圖三）——和李成傳統唯一的大師以及宋遺民群體也有特別關連。前面所討論的〈寒江釣艇〉和其題跋相似的情



圖四 (傳)宋 范寬 臨流獨坐圖 軸 縱156.1，橫106.3公分 國立故宮博物院藏

形，幾乎一模一樣地影射在這個趙文（一二三八～一三一五）和羅稚川兄

弟的例子。羅稚川的兄長是個頗負聲名的詩人（名字尚未確定），住在江西臨川，該地也是對抗蒙古的主要基地之一。趙文是個宋遺民和學者，在離世的那年（一三一五）探訪了羅氏兄弟。趙曾和文天祥為對抗蒙古勢力並肩作戰，並在蒙古勝利之後退休回到吳興老家。我曾在別處翻譯了趙的長詩，此詩乃是他為紀念探望羅氏兄弟之事而作，很明顯地同情趙文和遺民群體。此為其長詩的前面數行：

吾觀天地間，一一皆是畫與詩。

渝川有二羅，畫得天地之英奇。

大羅詩名撼湖海，小羅天機勃鬱不得已而水墨之。搖毫造化已破碎，

灑墨元氣為淋漓。（註六）

身為文天祥的助手和朋友，本身也是著名的宋朝忠貞份子，趙文顯然不會輕易地贊揚如羅稚川之類的無辜年輕畫家，除非後者為了某種因素被捲入趙的自我理想和記憶範圍。的確，那一定是趙氏讚賞羅氏兄弟的原因之一，因為這個遺民並非漫無目的地到處旅行，而且表揚他所遇到任何

人的志向，相反地，他積極地進行有選擇性的交往。

許多這樣的遺民聚會都有詩畫創作。事實上，詩和畫是塑造遺民文化與特性不可或缺的工具。文天祥被關在北京三年，仍不斷地寫詩。謝翱在〈哭文丞相〉詩中指出，為了追悼文天祥，他和朋友們壯遊至嚴子陵釣魚台（在富春江上），在那裏遇到多位志趣相投者，每到傍晚時分，或在佛寺中，他們作詩懷念往日，也悲憫苦痛的當下。顯然地，在趙文來訪臨川之時，羅稚川曾經為趙作（數幅）畫。有充分的證據指出，在遺民的持續交往中，視覺和語言文化扮演著重要角色。

我認為在二二七九和一三二三年之間，就在這樣的忠貞遺民份子聚會中，一位可能就是羅稚川的遺民大畫家，為這些哀悼宋朝而聚集的人創作了（或是帶來了）〈寒江釣艇圖〉。其中的兩位出席者（我們可能永遠不會知道他們的身份）在畫上題詩，表達了他們對文天祥之死的情緒化反應和亡國之痛，以及一個孤獨老漁夫在冰凍河川的象徵。羅稚川曾

經畫過類似的圖：詩人胡助（活躍於一三四一～一三六七）曾作一首詩，題為〈羅稚川雪圖〉：

獨釣寒江似凍蠅，五樓千古掛枯藤。山陰道上無行迹，林外人家雪滿簷。（胡助《純白齋類稿》（四部叢書編）卷十五之四）

把藝術史建構在數件名畫上的一個後果是：在這樣的批評性骨架內，絕大部分的畫變成毫不相干。在一九六一～六二的展覽中，〈寒江釣艇〉被認為是頗合宜的選擇。若引展覽目錄作者的文字而言，「在所有傳為大師（李成）畫作的故宮博物院藏品中，我們認為這個極有繪畫性的作品最佳。」（見註二）但是此畫並沒有包括在目前的大型展覽中，因為我們現在非常確定（之前在當時也很確定），它是在李成死後的若干世紀畫的，而且我們還無法為它在藝術史上定位。此文即是為了呼應這第二種考慮，亦即想為它和它同類的畫找出一個在時代和精神上的定位。

臨流獨坐

〈臨流獨坐圖〉（圖四）曾傳為

范寬（活躍於九九〇～一〇三〇）所作，它雖然和〈寒江釣艇〉分屬不同時代，卻是這類型的畫另一個例子。圖的上方總共有十一個題跋；其中年代最晚的是乾隆皇帝（一七三六～九五在位）寫的。在十個較早的跋文中，只有少數幾個的作者被確認，這樣的情況可能延緩了我們對此畫及其歷史的全面瞭解。無論如何，這些題跋是呼應這類古老巨幅山水畫的引人入勝的例子，即使它的極盛時代早已消逝。

〈臨流獨坐圖〉的斷代是有些爭議的，因為討論過這幅畫的兩位權威學者對它的年代沒有一致的見解；一位認為是十二世紀早期的作品，另一位認定是十三世紀。既然所有早於乾隆皇帝的十個題跋似乎都是在十四世紀寫的（其中惟一的年款是一三七六，而這個日期因其跋文在圖上的位置，我認為是這畫和它的題跋最晚的可能年代），而且沒有一個提到畫家或日期，我傾向於判斷此畫的年代不會早於十三世紀晚期到十四世紀早期。它的風格大致和宋末元初的風格相符合，我將在下文建議並且討論。

較一三七六年早些時候寫的，但因為無法確認這三篇的作者，這個解釋仍然是個假設。它們的大膽寫作風格和畫頗相應。第一首詩署名何權：

茆堂結構背江干，日日愛看江上山；
箕踞盤陀吟未穩，不知身在畫圖間。
何權

第二首詩有個奇怪的名款：昇楊牖。

亦有名賢遠市朝，蕭然環堵住山椒；
虛亭未足容清氣，據石臨流興自饒。
昇楊牖

這組的第三首詩署名：王閑。

孰石林兮熹微，望佳人兮不歸；
目眇眇兮愁絕，悵青山兮夕霏。王閑

相較於他人覺得畫中是遙遠的樂園或不可及的勝地，這些詩的確呈現奇特又驚人的讀畫內容。詩中的「佳人」（或「特好的人」），在此解釋成「他的愛」，當然可以比喻為一個君王或王子，甚或愛人，而且可能總是有此種的暗示。此詩讓人驚異的一點，在於這個名為王閑的作者，指認〈臨流獨坐〉中的孤單的人，是忠實的愛人或官員，在逐漸增強的失望和憂鬱中，終日等待他沒有出現的愛人

論：〈臨流獨坐圖〉之於范寬，正如〈寒江釣艇〉之於李成——這是對宋畫大師在不同時代的一個重新建構。

由於所有題跋已被Caron Smith在她的博士論文中翻譯了，在此就不再重覆。（註八）但是有幾個跋文將在此文中提出來，以檢視它們的特殊文字（其餘詩跋請見附錄）。首先，作一個粗略的分析。乾隆皇帝的題款在圖中心分界的略右上方。在中心分界的略左有一個長跋，字跡一絲不苟，而且仔細註明了日期與名款：「洪武丙辰（一三七六）五月既望（十六日）太末（在浙江省）徐克諧。」徐詩所表達的是頗為俗套的想法，亦即他希望能有一個像這畫中的地方退休。

在徐題詩的左方有一個類似的長跋，作者是蘇伯衡（一三二九～一三九二或之後），浙江金華人，是著名的作家、學者、和官員，曾在一三六三年加入明太祖朱元璋的南京陣營。一三六八年朱元璋登基後，他追隨朱到南京，成為國子監教授，一直到一三七一年左右退休為止。蘇的退休期持續到一三八五年，也就是在

或王子。

這三首詩其實都是相當個人的，而且容許讀者在讀詩的時候聯想到這畫家——他住在河畔的簡陋草寮中，吟唱著他的詩歌，畫著他的圖，不自覺地成為他自己的畫。他懷想著那沒出現的王子，而且在傍晚，他像一個失望的戀人，日復一日悲悼著。在一共十一個畫跋中，只有這三個題跋沒有鈐印。

所有其他已知的作者，包括以地名辨別自己的作者，都是住在浙江（當時稱為浙東）的當地人士。其中兩位住在金華（蘇伯衡和劉伯善），另一位住在太末，還有一位住在海鹽。至少有兩位是政府官員。金華是元初著名的遺民活動中心，而且在蒙古人被推翻後和明朝建立時，成為強力擁護朱元璋之地。（註九）這樣的事實和十四世紀的范寬傳統的關連尤其值得留意。

根據夏文彥（活躍於十四世紀中期），在十四世紀只有一位畫家專注於范寬風格，那就是曾瑞，又名曾瑞卿。（註十）曾是杭州居民，和所有的題跋作者同屬一樣的区域。

這十四年之間，他寫了這首詩跋：大山合還橫陣雲，小山窈窕瓜文分。大山小山誰鑿斷，迴溪中有波云云。扁舟長繫太古石，略約遙通何處村。數間茅屋少人住，萬壑松風多畫聞。臨流獨坐者誰子，嗒然已似忘昏昕，逍遙時詠池上作，酩酊自倒林下尊。時來好作東山起，麋鹿焉可同其群。眉山蘇伯衡。

或許我們可以從蘇伯衡在金華老家的退休生活心態來瞭解這首詩。他在將近六十歲時被勸進，回到南京任官職。最後竟然因上呈文件觸犯了朱元璋，終死獄中。他的兩個兒子均因試圖救他而死。蘇伯衡的一生有種英雄式的氣質，正和這幅范寬手法的英雄式山水畫相符合。蘇心目中的英雄是蘇軾（一〇三七～一一〇一），因而他自署「眉山蘇伯衡」，眉山是他引以為傲的老家，也是蘇軾的老家。

正因為徐克諧和蘇伯衡的長跋都是擠在圖上方近中央原本已很小的空間，而不是在圖上方靠兩側邊的位置，那些大膽地寫在右上側的跋文，似乎在一三七六年徐和蘇題詩時早已存在。我懷疑右上側的三個題詩是在

曾瑞的最有趣的傳記是他的朋友鍾嗣成（約一二七九～一三六〇）寫的。鍾的一三三〇年《錄鬼簿》收集了一百五十二位歌曲和戲曲作者，編者本人也是劇作家，和許多收錄的作家都熟識。他的作家朋友中，有一位是曾瑞，鍾記註他歿於一三三〇年前。鍾的「曾瑞小傳」值得全部引錄於此：

曾瑞卿，名瑞，大興人。自北來南，喜江浙人才之多，羨錢塘景物之盛，因而家焉。神來卓異，衣冠整肅，優游於市井，灑然如神仙中人。志不屈物，故不願仕，自號褐夫。江淮之達者，歲時饋送不絕，遂得以徜徉卒歲。臨終之日，詣門吊者以千數。余嘗接見音容，獲承言話，勉勵之語，潤益良多。公善丹青，能隱語，小曲有《詩酒餘音》行於世。

江湖儒士慕高名，市井兒童誦瑞卿。衣冠濟楚人欽敬，更心無寵辱驚。樂幽閒不解趨承。身如在，死若生，想音容猶見丹青。（鍾嗣成，《錄鬼簿》）

有關曾瑞的一生和個性的第二個



圖六 仿范寬 山水圖 軸 縱175.2，橫105.4公分
美國普林斯頓大學美術館藏

草如飛的筆觸——這兩幅畫極端相似。無論如何，它們是否有共同的作者，甚或有關它本身作者的疑問，都不是最重要的課題也無需強調。我的

從另一個立足點來考慮這問題，類似這風格特徵的最接近的例子，可以在南宋末的李東（十三世紀中期）以及梁楷（活躍於十三世紀前半期）相關的作品中看到。但是南宋作品很少具備〈臨流獨坐圖〉的不羈與開放的龐大性；和此性質相近的，或許最接近的回音，是高克恭（一二四八—一三一〇）約一三〇九年畫的〈雲橫

法式自由而鬆弛的作風，來喚起這些深邃巨大、充滿氤嵐的古老山嶺。而在此採用一種豐富地提示性的自傳式角度，小心翼翼地孤立這個唯一人物，以致幾乎要消失似地「獨坐溪畔」——這畫更像是范寬在另一時代所作。

敘述可知，他是一個足以詮釋忠貞群體本質的人——從官場退出成為隱士、創作戲曲詩歌與畫圖、過著簡樸生活、遠離富貴權勢（雖然這些人尊敬他，並且提供他充足的各種支援，使他得以過著有尊嚴的生活）。我見過的惟一題款為曾瑞的畫，是現藏在普林斯頓大學美術館的一幅〈鵲鴿竹石圖〉（圖五），上有祝允明（一四六一—一五二七）的跋。此圖需要更進一步的研究，因為它展現一個有趣的圖象，似乎預告了八大山人（一六二六—一七〇五）的自傳性圖畫：圖中一隻孤單的黑鳥倒掛在庭石邊上的竹枝，似乎正是畫家齋名「孤竹」的寫照。無論這幅普林斯頓所藏之畫的性格如何，〈臨流獨坐圖〉與曾瑞的正面關係，應建立在對於這畫和它所有關係的瞭解上。曾瑞

秀嶺圖〉。高和曾瑞同是十四世紀早期流寓杭州的北方人，這兩個事實可能並不是完全無關或純屬意外。

一旦我們超越了目前傾向於認同〈臨流獨坐圖〉代表一個古老理想的沒落，我們也許可以看出這幅故宮的畫是相當現代的作品，可以和一些確定的當代作品相提並論，譬如趙孟頫（一二五四—一三二三）、高克恭、李衍（一二四五—一三二〇）和其他元代早期的文人傳統。〈臨流獨坐圖〉似乎也是一個回歸巨幅山水的重要例子：它把宋末山水轉變成如元末大師黃公望（一二六九—一三五四）和王蒙（一三八五歿）的引人注目

的視覺表現。在這決定性的宋元過渡時



圖五 元 曾瑞 鵲鴿竹石圖 軸 縱126，橫45.5公分
普林斯頓大學美術館藏

幾乎可以是以為這頑固而有著理想主義個性的曾瑞所寫的：黎明即起等待著他心愛的人，耐心地坐著一整天，直到暮色才失望地覺悟無人會來。我相信進一步研究〈臨流獨坐圖〉以辨識所有在圖上題跋的人，終究會有成果，而且關於曾瑞的更多資料，將會在與他同時的學者文集中被發現。

我們應該注意的是〈臨流獨坐圖〉極特殊的風格與技巧，因為它們也將會呈現一個特立獨行的大膽藝術家，擁有從范寬——李成慣用語所提煉出的挑戰性技巧。樹幹和枝樑以折角式的快速轉換的斜尖筆觸畫出，葉片叢點隨意散佈，斧劈皴法和水墨輕快融和以畫出尖銳岩石。而且，在畫中一種既深又廣的山水視野，似乎是自動而不著一力地被包容而湧現。

〈臨流獨坐圖〉的畫家創造了一個書

從這些憐愛和欽佩曾瑞的生平的

熙，《靈山文集》）

從這些憐愛和欽佩曾瑞的生平的

是惟一被確認在元初活動的承繼范寬傳統的大師；他住在浙江，所有此圖上能被辨認的元明時期題跋都在此地寫成；況且圖上年代最早的題詩，可解讀為描寫一個所知的、被其它資料所証實的人。無論如何，這是我想要提出的一個假設。王閑的怪異的詩，幾乎可以是以為這頑固而有著理想主義個性的曾瑞所寫的：黎明即起等待著他心愛的人，耐心地坐著一整天，直到暮色才失望地覺悟無人會來。我相信進一步研究〈臨流獨坐圖〉以辨識所有在圖上題跋的人，終究會有成果，而且關於曾瑞的更多資料，將會在與他同時的學者文集中被發現。

我們應該注意的是〈臨流獨坐圖〉極特殊的風格與技巧，因為它們也將會呈現一個特立獨行的大膽藝術家，擁有從范寬——李成慣用語所提煉出的挑戰性技巧。樹幹和枝樑以折角式的快速轉換的斜尖筆觸畫出，葉片叢點隨意散佈，斧劈皴法和水墨輕快融和以畫出尖銳岩石。而且，在畫中一種既深又廣的山水視野，似乎是自動而不著一力地被包容而湧現。

〈臨流獨坐圖〉的畫家創造了一個書

期，〈臨流獨坐圖〉之巨嶂山水的再現，無疑地是和紀念的想法有關連，就如同〈寒江獨釣〉一樣，兩幅圖似乎都是為了宋朝和它的理想所畫的哀悼紀念碑。

現存的畫中，毫無疑問地有〈臨

流獨坐圖〉作者——就稱他為曾瑞——的作品，其中一張是著名的〈仿范寬山水圖〉，普林斯頓大學美術館藏。

（圖六）篇幅所限，此處無法作詳盡分析，然而這兩張畫構圖的明顯地相似性因時間而更強化，即使任意地比較兩圖的細部，我們幾乎無法忽視許多可以互換的特點。兩圖形體上亦很相似，每張畫都是兩個絲條幅連接在畫中央所組成，而且兩圖的寬度都接近四一·五英寸。普林斯頓軸稍高了七·五英寸。若比較一些顯明的次要細節，諸如：奇特造型的峭壁輪廓、水中小且黑的蒼老岩塊、在霧中飄搖的遠方屋頂、勾畫出枝幹和葉叢的潦草如飛的筆觸——這兩幅畫極端相似。

無論如何，它們是否有共同的作者，甚或有關它本身作者的疑問，都不是最重要的課題也無需強調。我的

附錄：〈臨流獨坐圖〉詩跋

1	年來深媿竊時名，爭似無官去就輕；李渤自千居少室，謝安應不念蒼生。小橋曲徑孤村遠，茂樹青泉一雨晴；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。
2	峯巒兮嶄岩，溪穀兮潺湲。樂哉幽居兮，夙隔乎塵寰。吾將抱琴兮，相從乎泉石之間。伯善。
3	畫工能畫山，不識山之真。泉石阿誰曾著身，天機精到若有神。高低遠近隨所置，心與造化工無二。點布衆翻墨浪勻，迅掃尖排筆鋒利。翠嵐紅樹滿秋山，斷崖水落當松關。松下丈人坐不去，似訝此境非人間。君不見李將軍王摩詰，一幅千尋妙難述。崩石驚濤聳觀目，瀟灑充君眠中物。廬山五老雁蕩峯，芒屨杖藜何日同。佳境滿堂秋色動，山要隱隱來清風。池禪。
4	輕綃水墨橫秋色，一曲溪山似輞川；柳浪欹湖俱在眼，何時花落醉猶眠。呂熒。
5	自西南兮遐觀，江漫漫兮峯巒巒。雲冥冥兮上覆，奚紆迴兮中盤。吾不知其爲何所兮，抑池陽之羣山。九華崱嶸以前列兮，浮圖依約乎崇巒。望謫仙兮不見，覺天宇之空閒。青松白日以晦昧兮，碧巘倒浸乎蒼灣。石慘慘兮玉潤，楓蕭蕭兮霜殷。路崎嶇兮直上，欲南接乎荊蠻。渺夫人兮獨處，超逍遙兮盤桓。人間豈不有異境兮，嗟身紆兮青綸。安得羽翼極八表之外兮，駕黃鵠兮徕還。張彝。
6	曹君手持山水圖，黑色暗淡雲模糊；請我試作山水歌，對之神思馳八區。憶昔薄遊齊楚間，不見好畫常見山；匡廬巫峽千萬仞，江水下注聲潺潺。泰山三峯倚天碧，徂徠龜蒙皆辟易；上登絕頂俯日月，元氣鴻濛闔且闢。此圖恍惚欲相似，更有高閣清江裏；何人最得隱者趣，行到水窮望雲起。千林高樹動寒風，半崖飛瀑走玉虹；輕舟長向渡泊，小逕自與仙源通。曹君愛畫意無極，此畫千金未可得；明朝肯作鹿門期，布襪青鞋踏秋色。桑以時。
7	御題行書（乾隆癸巳御題。詩文不錄）。

錄自《故宮書畫圖錄》，臺北：國立故宮博物院，1989。

註釋

1. 有關此詩的討論，見李霖燦，〈范寬〈寒江釣雪圖〉〉，《中國名畫研究》，臺北：國立故宮博物院，1973，第一冊，頁96-101。
2. Chinese Art Treasure: A Selected Group of Objects from the Chinese National Palace Museum and the Chinese National Central Museum, Taichung, Taiwan (Geneva: Skira, 1961), 60.
3. James Cahill, *An Index of Early Chinese Painters and Paintings* (Berkeley: University of California Press, 1980), 42.
4. 關於謝鑒此詩的翻譯和討論，詳見Jennifer W. Jay, *A Change in Dynasties: Loyatism in Thirteenth-Century China* (Bellingham: Center for East Asian Studies, Western Washington University, 1991), 157-62。其中文天祥被視為顏真卿來悼念。
5. Wai-kam Ho (何惠鑑)，” Chinese Under the Mongols,” in Sherman E. Lee and Wai-kam Ho, *Chinese Under the Mongols: The Yuan Dynasty (1279-1368)* (Cleveland: The Cleveland Museum of Art, 1968), 93-95.
6. Richard M. Barnhart, *Along the Border of Heaven: Sung and Yuan Paintings from the C.C. Wang Family Collection* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1983), 121-26.
7. Wen C. Fong (方聞)，*Images of the Mind* (Princeton: The Art Museum, Princeton University, 1984), 60-68; 以及 James Cahill, *An Index of Early Chinese Painters and Paintings*, 82.
8. Caron Smith, “The Fan K’ uan Tradition in Chinese Landscape Painting,” 2 vols. (Ph.D. dissertation, New York University, 1990), 1: 325-35.
9. John D. Langlois, Jr., “Political Thought in Chin-hua under Mongol Rule,” in John D. Langlois, Jr., ed., *China Under Mongol Rule* (Princeton: Princeton University Press, 1981), 137-85.
10. 夏文彥，《圖繪寶鑑》，1365，畫史叢書本，卷5，頁138。亦參見 Caron Smith, “The Fan K’ uan Tradition,” 2: 415.

參考書目

1. 黃玉笙編著，《文天祥評傳》，臺北：黎明文化事業公司，1987，頁265-68。有關文天祥的傳記，見William Andreas Brown, *Wen Tian-hsiang, A Biographical Study of a Sung Patriot* (San Francisco: Chinese Materials Center Publications, 1986)。亦見Jennifer W. Jay, *A Change in Dynasties: Loyatism in Thirteenth-Century China*.
2. 蘇伯衡的傳記，詳見L. Carrington Goodrich and Chaoying Fang, eds., *Dictionary of Ming Biography*, 2 vols. (New York and London: Columbia University Press, 1976), 2: 1214-16.
3. 林景熙，《霽山文集》（四庫全書編）卷4，頁15-16。林景熙的傳記，詳見Jennifer W. Jay, *A Change in Dynasties*, 155-56.

一個想法是：曾瑞和他的藝術有許多未知之處，我們將會發現和曾瑞有關的其它作品和文獻，屆時許多這些問題會有解釋。在此刻，我僅希望重新引介普林斯頓山水軸，點出它在這樣背景中的固有的重要性。

或許更基本的醒目特點，即是讓作家們仔細題字的這些獨特圖像——臨流獨坐和寒江獨釣。在蒙古統治下的多變化、不確定與不安的時代，李成和范寬——有時被視為兩位最偉大的宋代山水畫家——所創造的山水畫風格，

被有些人明顯地認為它適當地代表了古代理想和互久的人類價值，尤其當理想與價值受到了挑戰與重新定義。經由元初的羅稚川和其他人重新建立形象，「李成」可以被悼念失去宋朝的人用來表達哀傷。經由曾瑞的重新塑造，「范寬」提供了一個視野，讓那些忍受蒙古統治直到回到中國之手的人，得以適切地傳達他們的生命與希望。在異族統治的時代，兩位大宗師持續地提供靈感與鼓舞給那些處在人事不安掙扎中的人們。

特此感謝盧素芬女士協助查詢中文著錄資料。原文載於一九九六年在美國大都會博物館舉辦的宋元研討會論文集另附班宗華之論文：

Arts of the Sung and Yuan: Papers prepared for an international symposium organised by The Metropolitan Museum of Art in conjunction with the exhibition Splendor of Imperial China: Treasures from the National Palace Museum, Taipei

Published by New York: Metropolitan Museum of Art, 1996.

作者為耶魯大學名譽教授
譯者為耶魯大學藝術史博士
現為美國哈特福德大學兼任助教授