

畫藝激情兼劇曲，
通俗品味通長安

明朝新宮廷品味與浙派之建立

——畫藝激情兼劇曲，
通俗品味通長安——

高木森

加州州立聖荷西大學藝術暨設計學院
美術史教授兼系主任

明朝永樂、宣德時代北京宮廷品味的走向是從工細到複雜到熱鬧，同時有力感的呈現和題材、構圖的戲劇化，但無論如何變化，總是以工筆設色為其標的。這種宮廷藝術品味在宣德時代完成，而且達到了無法超越的地步。因此，宮廷畫要有所突破就得在筆墨上超越工筆畫的限制，但是在北京文化氛圍裡的畫家很難主動跨出這一步，因為那裡的氣氛太過嚴肅也太功利。反之，在南京就有其得天獨厚的條件。緣南京宮廷自從永樂帝遷都北京之後，已成為宮廷外圍的貴族們——包括皇子、太監和地方官僚——的天下；其中尤以太監和其家族的勢力最為雄厚。這些人多屬於暴發戶型，而且因為天高皇帝遠，不受拘束，生活奢靡，情豪氣粗，揮金如土。他們的藝術品味自然不同於北京宮廷——他們欣賞奔放豪邁，並有點粗暴的格調，也就是董其昌等文人所謂的「浙派」。

很多人對明朝宮廷畫和浙派畫的關係一直未能弄清楚。或將宮廷畫都稱為浙派，或者將「浙派」籠統看成院體派。事實上「浙派」一詞有廣義和狹義之別：廣義指活動於閩浙一帶的畫家，其中有許多人後來受召為宮廷畫師，故成為明朝宮廷畫的主流；狹義之浙派僅指閩浙畫家中之擅長粗筆畫者，其中也有入宮者，但大多是活動於民間。然而反過來說，宮廷畫也不一定是浙派畫，其畫家也不一定是浙人。洪武初宮廷畫家十來輩，其中確知為浙人者僅盛著等四人。永樂時代宮廷畫家也有十餘輩。其中浙人僅趙廉、郭純、卓迪三人。而更重要的是這三位浙江畫家都不畫我們心目中的浙派畫！如趙廉他是「湖州人，善畫虎，人稱趙虎。」^①；郭純工青綠山水；卓迪學范寬筆法，可以說都沒有浙派的影子。所以嚴格說來，「浙派」在永樂時代尚未誕生，至少尚未成為一派。

宣德時代，表現北京正統品味的謝環和呂紀雖然是浙江人，但他們的畫風以及個性都不是董其昌輩所說的浙派。他們那工細、複雜、熱鬧的作風只能說是永樂時代宮廷畫的延續，屬於北宋院體畫的變種。然而也就在宣德皇帝熱衷畫藝之際，新的宮廷畫品味也逐漸形成，而主導這一新品味的宮廷正是南京，但是由於他們也向北京推薦畫家，所以對北京宮廷畫也產生一些影響。下文便擬探討這一洶湧澎湃的繪畫浪潮。

一、宮廷新藝術品味的特色

新的品味是築基於兩座美學基礎上：一是力感的表面化，二是力感的戲劇化。二者皆屬於通俗藝術的美學領域，而在特殊的歷史條件下竄升到藝術的主流，進而與宮廷藝術品味結合。這個發展的文化背景便是南京、杭州、蘇州等暴發式的都城生活，以及小說、戲曲之流行。主導新美學思想的最根本條件無疑是「人」的改變，而人之所以變，最重要的是生活環境與方式的改變。新興城市中產階級的人格很不同於宋元的士大夫，他們比較現實、世故而有野心，表現在行為上便是比較有衝力，在藝術品味上則是喜歡熱鬧而有刺激性的作品。因而文藝方面傳奇小說和戲劇如雨後春筍，繪畫更有浙派粗筆畫之流行。而且其間各方面都互為因果，互相激蕩。然就新藝術品味之推廣散播而言，戲劇的力量最為可觀。當時都城生活中最有活力的文藝是小說和戲曲。猶其戲劇對人們的生活的影響的確無孔不入，因為它的接觸面不像詩詞那樣局限於一小措的文人，而是深入社會各階層

的廣大群眾，很容易改變人們的審美觀，也改變藝術家的創作觀。戲曲的特性是老少咸宜，故能作為貴族與平民之間的橋樑。對文人畫和浙派畫都有決定性的影響。以浙派畫而言，在題材上有許多取自傳奇劇和歷史劇，在人物動作上有戲劇化的動作，即使是在筆墨上也強化表面的力感加強其戲劇性的衝撞——其中最具意義的就是貴族品味與通俗趣味之輻轉。

考中國戲劇之興始於元朝雜劇。張燕瑾的《中國戲劇史》說：

蒙古族南下滅金，促進文化的進一步交流，也促使了與南戲相對應的用北曲演唱的戲劇走向繁榮……在宋雜劇金院本的基礎上發展起來的。元雜劇的繁榮使戲劇這種士大夫看來不登大雅之堂的藝術形式，第一次取得了文壇霸主的地位。^②

據鍾嗣成的《錄鬼簿》，有姓名可考的元雜劇作家就有八十四人，而作品有作家名字可考的有一四三種，其中如關漢卿的《寶娥冤》、《單刀會》，王實甫的《西廂記》，馬致遠的《漢宮秋》等等都是至今猶為人所喜愛的巨作。其他無名可考或未留下來的作品就更多了。

然而就整個元朝來說，戲曲雖然蓬勃發展，有些畫家如黃公望，還是作曲家，但是很顯然戲劇的藝術觀尚未對繪畫發生作用。這個情況到了明朝便發生巨大的轉變。明代雜劇作家有名可考者一百二十餘人，作品五百多種。更有趣的是作家隊伍也宮廷化和貴族化。雜劇流行於明初，重要的戲曲創作者在皇室家族之中有朱權和朱有燾。御用戲曲家如賈仲明、湯舜民、楊納等皆受永樂帝知遇。可是由於它成為御用的統治工具，思想受到嚴重的束縛，作品多屬陳腐的說教內容；

如朱權的《卓文君私奔相如》教人「男尊女卑，先生乘車，妾為之御」，朱有燾的《貞姬身後團圓夢》教人「自縊殉夫」。這種刻板的儒教精神也正是北京宮廷對繪畫的要求。

明朝戲曲中活潑的一面主要表現在傳奇劇。明清時代「傳奇」指長篇戲曲，以與短篇的「雜劇」相區別。這種傳奇劇是在南戲基礎上發展起來的，而它的成就包括創作和演出。明初洪武、永樂年間民間傳奇演出比較活躍但創作很少，即使有像高明的《琵琶記》也是道德說教。十五世紀中葉邱濬的《伍倫全備綱常記》也不免令人有「謔是措大書袋語，陳腐臭爛，令人嘔穢，一蟹不如一蟹矣。」之嘆^③。然而這些戲曲的激情、強烈的動作感和現實故事內容，對比較不那麼嚴肅的南京宮廷或地方貴族封國來說，比明初貴族化的雜劇更具吸引力。如果以邊景昭和謝環的畫比喻為明雜劇，則「浙派畫」（狹義）可比之於「傳奇」。這也是宮廷畫必將分化的原因。

繪畫戲劇化的特點有四：第一、人物畫的題材常取自戲劇化的歷史故事，如「三顧茅廬」、「武侯高臥」。第二、畫面有劇場效果，因此對背景描寫比較重視裝飾趣味，不是一般的自然景物描寫，也不是哲學表意或宗教圖像。第三、利用許多誇張的手法，增強人物的動作和面容表情，因此給人的感覺不是自然親切，而是造作有力。第四、有比較強的力感和動感，此不止於人物的動作，而且遍及筆觸和線條。這些特點的產生與發展都反映了明朝通俗性的戲劇文化之發展。前三項已在宣德時代商喜的工筆人物充分顯示出來了，可是第四項就得等浙派來完成。

二、浙派的創始人戴進

浙江杭州在南宋時代是國都，由於皇家的贊助，畫院鼎盛，社會上對繪畫的興趣亦是空前，與此同時梁楷、牧谿的禪畫也是杭州畫壇的一大動力，它的特色便是粗放有力的筆觸。那麼南宋院體畫與禪畫的結合便是「浙派」畫的雛型了。入元之後南宋院畫傳統淪為寺廟、道觀的裝飾畫，即畫史上所說的畫工畫和匠畫。這些畫家活動在浙江、福建、江蘇、江西一帶，雖然他們的筆墨無法達到南宋院畫的精緻程度，但在題材則有比較通俗的一面，而且粗糙的筆墨提升了院體畫的草根性。這些特色又是明朝「浙派」畫的發展基礎。

如上所述，明朝宣德正統年間贊助畫家的貴族，除了北京宮廷之外，還有南京宮廷裡的皇子和太監。而與南京地區貴族關係非常密切的便是沐英家族。沐英雖是受封於雲南，但家人多在南京。在他們贊助之下成名的畫家相當多，也有不少畫家由他們推薦入北京宮廷。其中最著名的便是戴進(1388-1462)。而此人也正是真正集戲劇性繪畫之大成者。他們也就是晚明批評家所謂的浙派代表人物，有時也被看成浙派的創始人。

有關戴進的生平逸事世間有不少流傳，但多有可疑之處^④。我們知道他是浙江錢塘人，是個職業畫家。除此之外，諸多傳說都有待進一步考證。有人說他的父親景祥是個銀匠，有人說戴進也曾為銀工^⑤；有人說景祥本就是一位職業畫家，所以戴進幼時隨父習畫^⑥。凡此皆可聊備一說。

最常被引用的戴氏傳記是郎瑛《七修類稿》中的一段。首先是關於

戴進早年的經驗：「永樂末，錢塘畫士戴進，從父景祥徵至京師。筆雖不凡，有父而名未顯也。」這段話本身馬上引出了三個問題：第一、它並未說景祥是銀工；第二、京師何所指？永樂末京師應是指北京，何以後人所寫畫史都說是南京？第三、所言「有父而名未顯」，是否可解為父親是位職業畫家？

郎氏戴進傳接著說：

繼而運鄉攻其業，遂名海宇。鎮守福太監進畫四幅，並薦先生于宣廟。戴尚未引見也，宣廟召畫院天台謝廷循平其畫，初展春夏，謝曰非臣可及。至秋景，謝遂忌心起，而不言。上顧，對曰：屈原遇昏主而投江，今畫原對漁父，似有不遜之意。上未應。復展冬景，謝又曰：七賢過關，亂世事也。上勃然曰福可斬。是夕，戴與其徒夏芷飲于慶壽寺僧房，夏遂醉其僧，竊其度牒，削師之髮，晝夜以逃歸隱于杭之諸寺。

這段記載的問題也很多：第一、真是由福太監推介的嗎？此福太監為何許人？人在那裡？有人說他在北京宮廷，然今人石守謙卻認為應是指鎮守南京宮廷，所以說戴進入宮是由南京宮廷推薦的^⑦。第二、明朝並無畫院，所以文中「畫院」二字或為宮廷畫家之泛稱。如宣德年間徐有貞「題蕭節之所藏張子俊山水圖」云：「憶昔會稽張舍人，丹青妙絕無與倫……先皇在御求畫名，畫院人人起聲價。」第三、令宣宗不悅的是什麼樣的畫？李開先別有一種說法：

宣廟喜繪事，一時待詔如謝廷循、倪端、石銳、李在等，則又文進之僕隸與台耳。一日在仁智殿呈畫，進以得意者為

首，及「秋江獨釣圖」畫紅袍人垂釣于江邊……廷循(謝環)從旁奏云：「畫雖好，但恨鄙野。」宣廟詰之，乃曰：「大紅是朝官品服，釣魚人安得有此！」遂揮其餘幅，不經御覽。」^⑧

李氏的說法被大部份的史家所採納，那麼郎氏之說為子虛烏有？第四、戴氏的出宮果真如偵探小說般的驚險嗎？要逃出宮廷真的那麼容易嗎？第五、戴進何時到北京，又何時離開北京？是否一到北京便遭排斥而回杭州呢？

郎氏又說：

繼而廷循使人物色(徵召)，戴聞雲南黔國好畫，因往避之。值歲暮，持門神至其府貨之，其時石銳(活動 1426-1435)為沐公所重，石見其畫曰：此非凡工可為也，詢戴同郡人，遂館穀之，然終不使之趨己。

上文也是問題重重。第一、既然謝環排斥戴進，為何又使人徵召他？第二、雲南黔國乃明朝開國功臣沐英的後裔，最盛時是沐晟時代(？-1438)，他「資財充切，善事朝貴，賂遺不絕，以故得中外聲。」繼嗣公爵者是其子沐斌，但他常住南京，其職由叔沐昂代理。那麼戴氏與黔國公接觸是在雲南還是南京？第三、文中提到石銳，此人「字以明，錢塘人。宣德間待詔仁智殿。畫仿盛子昭，工于界畫樓台，玲瓏窈窕，備極華整。加以金碧山水，傅色鮮明，絢爛奪目。兼善人物。(圖一)」^⑨既然石銳宣德年間是在北京當畫師，其服侍沐氏時間當在宣德初，與戴氏離京的時間要如何配合？

郎文又說：「又數年，謝死，而少師楊公士奇、太宰王公翱皆喜戴畫。歸見老矣。」此文是說後來，謝環死後，戴氏又曾到北京，而受楊



圖一 石銳 青綠山水

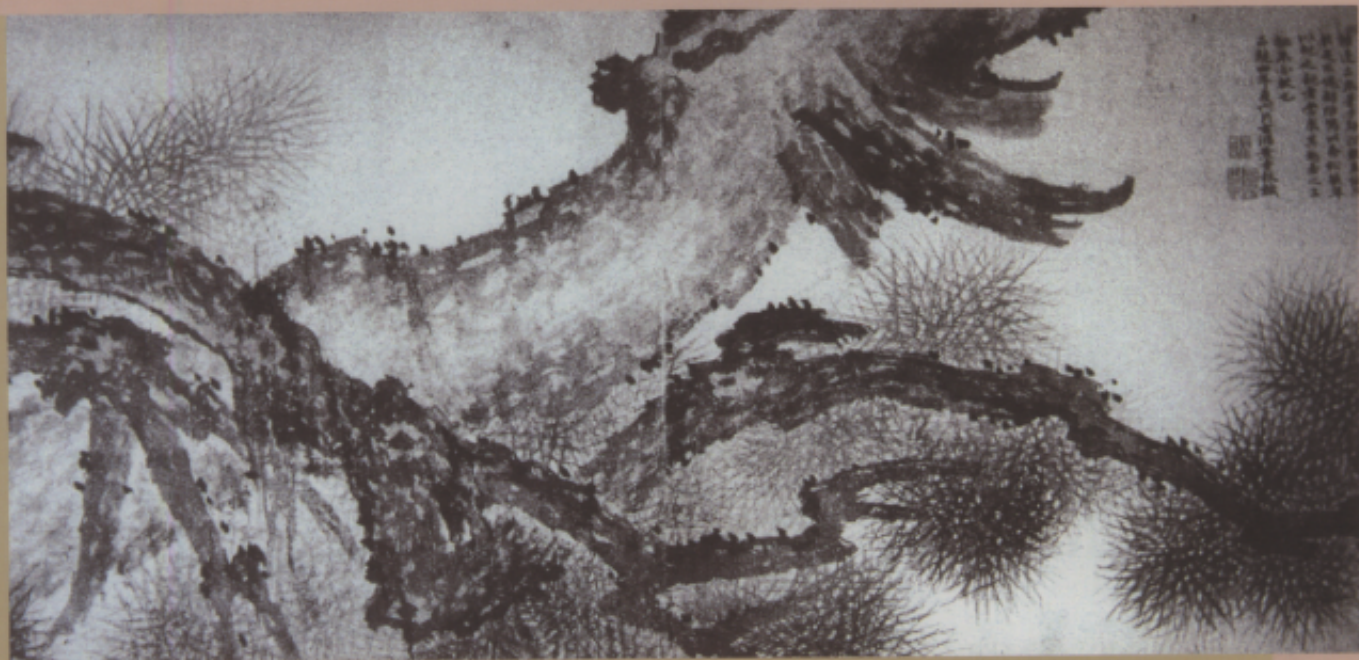
士奇、王翺等高官的重視。是否真是如此，亦有待進一步研究！

如果依照郎瑛的說法，戴進第一次入北京是永樂末年，但隨即回杭。第二次入京是在宣德初，今據瑪利安·羅傑(Mary Ann Rogers)的研究，知為一四二八年^⑩。在這之前由於地緣上的關係，他可能與南京宮廷的太監有所接觸。那麼由南京的福太監推薦入宮是一項合理的推論。他到北京之後不久便受排擠，但可能不是像郎瑛所說的寅夜南歸，而是在京停留一段時日。據李開先《中麓畫品》，戴氏離宮之後並未立即出京，而是流連北京一段時期之後才離開。在京的生活很窘——「門前冷落，每向諸畫士乞米充饑」。

戴氏在北京受謝環排擠並非完全不可能，因為當時謝環是宮中獨霸一方的御用畫家，與三楊等大官關係密切，不會毫無保留地歡迎另一位名氣初開而畫藝又可能超過自己的新人。然而，在這一事件中謝環應該不是主導者，因為謝環還是相當器重戴進的，他曾題戴氏「松石軒圖卷」(浙江美術學院藏)云：

閑軒習隱翠微中，自與塵寰迥不同……有嫌共結三生願，無夢重思十八公，自是息心如止水，浮杯安肯渡江東。

從文獻上有關戴進在北京受排擠的不同記載已可以看出，此一事件本身並不單純，當時北京宮廷裡派系傾軋甚盛，對南京的舊聞非常排擠，戴進既是出自南京的推薦，自然遭受很大的壓力。所以戴進呈畫事件應該是個宮廷政治鬥爭事件，而在這一事件中謝環很可能是擔任背黑鍋的角色。在這事件中有不少大官牽涉在內。譬如戴氏被排



圖二 黃希毅 喬松毓翠圖（局部）

擠出宮之後，仍留連北京時，謝環由於名氣如日中天，酬畫甚多，應付不了，乃轉托戴進為之。有一天高谷、苗衷、陳緒等顯宦知道此事，乃向謝責問道：「原命爾為之，何乃轉托非其人邪？」^①這只是有文獻可考的一措人，其他在幕後操縱的人物還不知有多少呢。

當戴氏覺得沒有出路時，他決定南歸，其後隱於杭州一段時期，為諸寺廟道觀作畫。由於對北京宮廷裡險惡的政治環境心存戒懼，不敢冒然再度出山。郎瑛所說「廷循使人物色」以及李開先所說：「後復召，潛寺中，不赴。」或是指此！經過一段潛藏之後，他來到了雲南沐氏家當畫工（石銳應該已不在雲南）。

戴進何時又回到北京，不得而知。如果照郎氏的說法是在謝氏死後。謝氏何時死，史上不載。但我

們知道正統初，戴進人已在北京。正統元年（1436年）中書舍人夏昶在北京曾為戴氏作「湘江風雨圖卷」^②，第二年大理寺左評事張益曾為此卷題記。此外，傳世黃希毅的「喬松毓翠圖」（圖二）有題云：

幾塘文進戴公寓金台，名重一時，而善山水，偶予過之，戲示予天官主事夏公仲昭所作「湘江風雨」及夏官主事孫公吉「湖上推篷」二卷，筆力勁潤，衆莫能及。於是不愧敵陋，寫此喬松毓翠以毗之，觀者當求其趣，畫之工拙不必較也。正統四年夏六月古循希毅識。^③

正統四年為公元一四三九年，此時戴進還在金台（北京）。又正統十三年戴進好友王直（1379-1462）在夏昶為戴進作的「竹石卷」（故宮博物院藏）後題跋，首句云：「仲昭為戴文進寫「雪竹山房圖」請予題，

因賦長句」詩中又說：「戴公舊宅臨西湖，脩葺繞屋三徑紆……只今僑寓留皇都，承恩日向金門趨。」詩後署款云：

正統十三年七月，予為舊患風濕所困，請假灼艾，荷蒙恩許，然仍令理事，予亦無家，遂日日在部，公務之餘，無以自遣，因書郵作數首于卷後，聊以寓意而已，是年已七十矣，抑庵老人泰和王直行儉題。

如果王直此詩可信，那麼戴氏公元一四四八年還在北京，而且是過得很風光的日子——承恩日向金門趨。王直另有送戴文進歸錢塘詩云：「知君長憶西湖路，今日南還興如何？……我欲相依尋舊跡，滿頭白髮愧蹉跎。」此詩之作大概是在七十初頭的一兩年，時戴進大約六十來歲。

由此可證戴氏在謝環死後於正統初年又到北京去試運氣，結交了像王直、夏昶、王翱等高官名流，而且獲得英宗皇帝的賞識。一直到一四四九年前後才回到杭州。是時他已六十多歲。《中麓畫品》又說戴氏晚年生活異常貧困：「家貧，嫁女無貲，以畫求濟，無應之者。」^④這可以說明他在北京雖然畫名甚著，卻未能正式列名為宮廷畫家，只靠微薄的賣畫收入度日，積蓄無多，以致於晚年仍然貧蹇困頓。

三、戴進的畫風

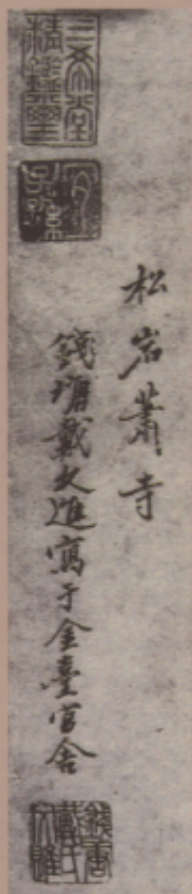
戴進是個職業畫家，為應付主顧的不同口味，在技法訓練上學得很廣，既能作寫意畫，亦精工筆。他的畫風變化很大，有學李唐、馬遠、夏圭、劉松年和米元章者，也有學北宋郭熙者。今日傳世有極精細美妙的「蝶花圖」以及吳道子式的



圖三 戴進 鍾馗

人物畫「鍾馗」(圖三)(二圖俱藏北京故宮博物院)。此外，從沈周的一件臨本「沈周臨戴進謝安東山圖」，我們知道他也擅畫青綠山水。

然而傳世最多的是他的粗筆畫。在這些畫中，他意圖綜合馬夏派、元朝畫工畫、及文人畫，甚至還有些禪畫的成份。同時他也努力拋棄宋人寧靜深沉的自然氣息，而



圖四
戴進
松岩蕭寺
日本大阪市立美術館

將自然景物轉變成表面化處理，加強筆線和造形的動感，經常是有點造作——這也許就是他不見容於北京宮廷的原因。

瑪麗安·羅傑在其〈Visions of Grandeur: The Life and Art of Dai Jin〉一文把戴進的畫依風格分為六期：

1. 未入北京前的杭州期，以做馬遠畫法為主，做郭熙為副。
2. 第一北京期，做盛懋、夏圭等（按：指 1428 年之入京）。
3. 第二杭州期，多佛教主題的畫。也有做夏圭者。
4. 雲南期，有做元朝李郭派者，而且有許多風雨山水。
5. 第二北京期（按：指正統初之入京），畫風五花八門。有一些具年款的作品，筆墨相當精采。
6. 第三杭州期，包括上述的工筆「蝶花園」，以及一些類似金朝李郭派的山水。^⑬

其實，戴進的畫風已難作明確的分期，上述的分期法只可說是一種權宜之計，也可以說是今人一廂情願的想法，雖有其簡便處，但容易誤導讀者，讓人以為戴進的繪畫進程真是如此一目了然！譬如，我們不禁要問：戴進在其他時間都不可能畫佛教題材的畫嗎？

在戴氏傳世作品中有年款或有地點可考者，為數極少。茲錄如下：

1. 「松岩蕭寺」（圖四）有「錢塘戴進寫于金臺官舍」款。所言「金臺」便是北京。由用筆之醇熟看來，應是正統初在北京的作品。
2. 「雪景山水軸」有款「正統甲子春三月望，錢塘戴文進寫」。此畫作於公元一四四四年，時為正統九年，戴進還在北京。
3. 「攜琴訪友卷」，有款「正統丙

寅文進為華亭先生筆」，丙寅相當於公元一四四六，此時戴仍在北京。

4.「春山積翠軸」，有款「正統己巳上元日錢唐戴進為文序至契寫春山積翠圖」。己巳相當於一四四九年，可能也是在北京時期的作品。

5.「南屏雅集圖卷」，自識「天順庚辰夏(1460)錢塘戴進識」，此為其晚年(七十三歲)之作。

為什麼他有署年的作品多落入「北京時期」？這可能與北京的文藝氣氛，以及畫作贈予的對象有關——蓋北京一些文人對年款比較重視。今日要以這麼少數幾件有年代可考的作品為根據來論斷戴氏的風格演變序列，實在很不周全。因此本文不擬為戴進畫作編年研究，而是側重於作品的美學特性。

論者常假設戴進的畫風是從學習南宋馬夏派開始的，那麼首先讓我們來看他的馬遠風格作品：今藏美國克利夫蘭博物館的「許由隱居圖」(圖五)。其畫法很接近馬遠和馬麟。尤其前景土岸石塊甚得馬遠「山徑春行圖」(圖六)的筆意，而松幹則近似馬麟的「靜聽松風圖」(圖七)。只是在戴氏的筆下顯得略為生硬，不像馬氏父子的那麼深沉、自然、貼切。產生這種現象的因素可能很多，不易用幾個字說明得周全，不過有幾點似乎是顯而易見的：第一、前景黑石塊的頂端如果露出輪廓線和一些筆觸，效果可能更會更接近馬遠；第二、樹枝如果加一些長拖枝，便有馬遠的灑脫；第三、松樹後的山頭如果淡化些，可能會更像一幅宋畫。

正統年間他在北京完成的畫，事實上還是頗能配合北京宮廷口味的。最好的例子是臺北故宮博物院的「長松五鹿」(圖八)和「春遊晚歸」



圖五 戴進 許由隱居圖 美國克利夫蘭美術館藏



圖六 南宋 馬遠
山徑春行圖 冊頁
絹本 27.4×43.1 公分
國立故宮博物院藏



圖七 南宋 馬麟 靜聽松風圖 絹本 228.8
×110.3 公分 國立故宮博物院藏



圖八 戴進 長松五鹿
軸 絹本 142.5×72.4
公分 國立故宮博物院
藏

(圖九)；二圖畫幅甚大，適合北京的宮廷裝飾。前者畫松林、小溪、山峰和松間五隻麋鹿。松後白雲湧現，主峰高聳；構圖大勢有董源「洞天山堂」和高克恭「雲橫秀嶺」的筆意。山石以簡筆勾勒，再加橫點，此法源於北宋的米芾，全圖用筆自然輕鬆，有文人畫的趣味。此圖很可能是為北京宮廷而作，所以筆墨溫潤，又富有吉祥內容：松林象徵長壽，「五鹿」則為「五祿」的諧音。

他的「春遊晚歸」以標準的馬夏筆法完成，構圖上如果省略了左方中段的土堤和上半段的山峰、花樹、高閣，便是標準的馬夏布局，

但戴氏現在畫的是巨幅中堂，所以他必須在邊角布局加上巨大的山峰，並以土堤作為銜接上下景的母題。由於裝飾意識的作用，他避免前中後景之交疊，也盡量使三景的墨色互相接近。結果畫面的深度便大為減低，而上下深濃，中段淡遠的處理法似乎使空間的縱向處理從中腰斬成上下兩截了，略呈上下兩頭近而中段較遠的空間架構。這種布局觀念是明朝院體的共通特性，而與北宋布局觀念(中段近兩頭遠)背道而馳。

北宋巨幀式布局的理念是觀者的視平線投射點落在畫面四分之一至三分之一高度的地方，那也是距視點最近的地方，向上成高遠，向下成深遠。南宋畫的視點較低，故前景升高，戴進的畫並沒有這種一致性的理念，他為馬夏式的布局安上大山頭，下半段由近景到遠景節節推出，推到迷濛的雲邊，雲上便頂著濃重的大山頭，結果是以自然景物的樣式作平面的布置，他的藝術不在啟迪觀者對景物內部理路的觀照，而是對畫面點綴裝飾的快感。在筆墨上，他把寧靜的宋人風格轉變為比較激動的，而且有獨立於物像形質之外的表現性格的明人風尚。就像羅越氏所說的「其優美的性質乃是來自對筆墨或技巧之熱愛，不是對物質體本身的感受。」

這種性質在他的「松岩蕭寺」也可以看到。此圖採用王蒙喜愛的長條幅構圖配合元朝李郭派的筆法，再加上他個人所好的三疊法，完成一幅高曠而不沉重的優秀作品。

以上三件作品很可能都是正統初在北京完成的，但也只是他那多彩多姿畫風裡的一小部份。其他不同風格的作品還很多，如「洞天問道」(圖十)就比較雄肆：該圖筆墨變化不多，山石有點刻板，不免造



圖九
戴進
春遊晚歸
軸
絹本
167.9×83.1公分
國立故宮博物院藏

作之習。全圖自下而上分成不相交疊的四大塊，他有意地把中景右邊的松樹加大使之與下段之景物接近，但左側之通道卻充滿著霧氣，製造出一種深遠感，表面看來很雄偉。

他晚年的作品，如果以「南屏雅

集圖卷」為例，還是相當嚴謹的。這幅長卷起首是一段清溪遠山，溪中有小艇，近景河岸有一艘渡船正送二位文士上岸。其左方即為全卷的主體，畫一群文人在溪邊崖壁下的石臺上吟詩看畫；桌上還擺了各式各樣的文具，而前方的兩棵大松樹

圖十
戴進
洞天問道
北京故宮博物院藏



則半遮觀者的視線，以畫面效果而言並不成功，因為畫中的主角被遮去了一大半。再往左是松樹及華宅。山石結構和用筆皆學北宋的王詵，而題材和構圖大體上是參考傳

世的「西園雅集圖」，可與今藏美國納爾遜博物館的馬遠「西園雅集圖」比較。然而畫面效果卻顯得比較僵硬不自然。

戴進是一位很敢於實驗新構思

的畫家，他的許多作品一方面加強畫面的裝飾效果，同時也注入強的自我表現衝動，他用快速躍動的激情筆觸和雄強的山石來吸引觀者的注意力，其中技術性的成分遠遠超過感性的真誠或生活的體驗。因此他這類畫有一種令人一望而覺冠冕堂皇的效果，同時有拒人細看的力量，故不容觀者細細品味。譬如他的「溪堂詩意圖」(圖十一)是建立在郭熙的模式上，近景土墩山舍，石上松林叢樹，緊接其後是臺地，其上有茅屋一棟，隱者居內消暑，屋前橋上童子捧琴向屋走來，這些布置法都是李郭派的格調化形式。小橋後方是小河，遠岸溪流分出水口，由於淡墨洗染的效果，把岸推遠了，可是這遠岸之上卻又冒出巨大的山峰，這就把遠景拉回到近景的層次，所以他的畫是戲劇性多於自然。筆墨方面，郭熙營造自然山水的意圖，在戴進則被一種表演藝術的野心和行動所取代了。那些具有山石外形的平面成為表現那帶有神經質的，快速閃動的濕筆和叉筆交鬥的園地。他有時也用幾近漫畫式的筆法畫漁夫們在江邊、船上活動的情形，熱鬧的情節配合激情的筆觸，將表現的筆墨用在裝飾性構圖處理。這些效果在文人的眼中自然是得不到高度評價的，在宮廷中也不見得被接受，倒是在下層社會中擁有廣大的觀眾。

就戴氏一生的行迹來看，他生性頗有藝術家的氣質，卻生在一個貧苦的工匠或畫匠家庭，後來一度應召入宮，頃遭放歸。在明朝的許多畫家之中，戴進的生活經歷比較戲劇化，藝術性也比較複雜。其中至少夾雜著工藝家的裝飾藝術性格、兩宋自然主義的偏好、元朝文人的浪漫以及明人所特有的造作。在他的畫中，表現意圖、裝飾意圖



圖二 戴進 溪堂詩意圖 遼寧省立博物館藏

與再現自然的意圖同時存在，而且還夾雜著明朝商業都會的噪音。這也是使他的作品通俗化的主要原因。如其人物畫「鍾馗夜遊圖」的山水背景便有自然的氣氛，而人物則極為戲劇化，僵硬的衣紋和水紋卻是裝飾味極重。我們可以想像，他那工匠式的技藝是宮廷所需要的，但是他的藝術家性格卻非宮廷所能容忍的。戴進受召時，北京宮廷貴族們可能是看中他的細筆人物，可是他却把他那粗獷的畫風挾帶進去。在那種情況下，他受工筆派的謝環排斥是理所當然的。

人們往往視戴進為浙派的創始者，這樣高捧戴進似乎也有不妥的地方。事實上戴進雖然有可能是在宣德初年被推薦到北京，而且是第

一位將粗筆浙畫帶入宮廷，但在宣德年間並沒受到皇家的重視。在正統初他雖然在北京停留十三、四年，而且結識了幾位宮官，但當時比他年輕的李在、馬軾、石銳、周文靖等皆早已在宮廷供職矣。就戴氏一生成就而言，畫藝遠超同儕，可是生不逢時，一直到五十歲左右才獲得少數上層社會人士的重視。可以說一生貧賤困厄，晚年猶需為道觀、佛寺作壁畫和裝飾畫謀生。在他指導下作畫的人有其子戴泉、其女戴氏、其婿王世祥、其徒夏芷、夏葵、方鍼、仲昂、陳璣、吳瑛、宋臣、汪賢、謝賓學、葉澄、何適、華樸等人，為數不少，可是無一人真正自立成家。故知其歷史地位乃是死後蓋棺之論定——者開風氣之先，再者畫藝精湛，三者深入地具現明初特有之時代精神，因而被尊為浙派的領袖。

他的畫風在他死後很快便發揮巨大的效應。他的許多畫蹟都成為文人之間傳閱品題的珍品。上文提過的「松石軒圖卷」除謝環題跋之外又有徐有貞、文彭等人之跋。他的「浙江名勝圖卷」更是為蘇州文人所喜愛的作品。吳寬有題云：

戴文進所畫自吳山西湖，孤山、玉泉南北二高，烟霞石屋、飛來峰……天臺雁蕩之勝，至巨海之濱而窮焉。蓋瞬之間，而東南數千里洞天福地之勝概，可一覽而盡，且其筆法精妙入神，為本朝畫史第一。

吳寬為蘇州文壇、畫壇領袖之一，而且在政界地位崇高，其所言所論自然影響深遠。沈周亦不時以戴進為師，虛心臨寫其青綠山水和花卉。戴進之「禪宗六代像」有祝允明、唐寅、曹溶等蘇州名家題跋。祝又題其「岩壑孤舟圖軸」云：「……淋漓元氣似王宰，欲賦誰當老

杜才？」連董其昌都不得不稱之為「國朝畫史之大家」（見董氏題戴進「仿燕文貴山水圖」）。戴進畫風的影響遠達及東瀛；日本室町時代的水墨畫大師雪舟便有很多山水、佛像是摹倣戴氏。

註：

- ①朱謀壘《畫史會要》，卷四，徐沁《明畫錄》卷五。
- ②張燕瑾《中國戲劇史》頁47-55。
- ③徐復祚《曲論》。參見上引張著，頁152。
- ④戴進的生平事蹟在郎瑛的《七修類稿》、李開先的《中麓畫品》記載較詳。詹景鳳的《詹氏小辨》也有記述。其他資料散見於《五雜俎》、《西湖游覽志餘》、《名山藏》、《錢塘縣志》、《畫史會要》、《無聲詩史》、《明畫錄》、《虞初新志》等等。今人的研究見陳芳妹《戴進之研究》，台灣大學歷史研究所碩士論文。穆益勤《明代院體浙派史料》，上海人民美術出版社。
- ⑤王伯敏《中國繪畫史》，頁451。
- ⑥陳芳妹《戴進研究》，頁11。
- ⑦參見《中國藝術史研究論文集》、《東吳藝術史集刊》，第十五卷（1987年2月），頁307-374。
- ⑧李開先《中麓畫品》，畫品一。收入穆益勤《明代院體浙派史料》，上海人民美術出版社，頁89。
- ⑨徐沁《明畫錄》卷二。
- ⑩見Mary Ann Rogers "Visions of Grandeur: The Life and Art of Dai Jin", 收入Richard Banhart, *Painters of the Great Ming: The Imperial Court and the Zhe School*, pp. 127-190.
- ⑪前引郎瑛戴進題。
- ⑫高士奇《江村銷夏錄》卷二，引文收入上引穆著，頁114。
- ⑬此題收入方濬頤《夢園書畫錄》，卷八，圖見上引Banhart書，頁164。
- ⑭見上引穆著，頁22。
- ⑮見上引Banhart書，頁127-190。