

消失的名字和歷史

廖堯震

院藏兩件浙派名畫的鑑定與研究

前言

浙派是十五到十六世紀，
明初畫壇最重要的一股繪畫潮流，
浙派的奠基者是戴進、吳

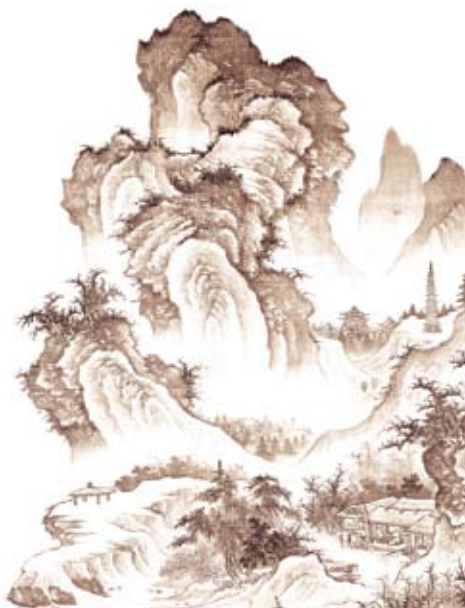
偉兩位畫家，他們主要繼承南宋
宮廷馬遠、夏珪（活動於
十三世紀前半）的畫風，開創
出一種運筆自由且富於表現性



圖一 〈舊傳〉宋 馬遠 對月圖 軸 國立故宮博物院藏

的山水和人物畫風，而晚期的浙派畫家則在這兩位先驅者的基礎上，發展出更為恣肆放逸的筆墨風格。

在吳偉去世的半個世紀後，浙派開始面臨蘇州地區吳派文人畫家的競爭。蘇州文人在文化、藝術方面逐漸掌握優勢和領導權，當時擁護吳派的藝評家將一批活躍於十五世紀末到十六世紀初的浙派畫家，如張路（約一四九〇—一五六三）、蔣嵩、鄭文林（活動於一五〇六一—一五六六）稱為「狂態」、「邪學」。浙派被貼上「狂態邪學」的標籤之後，其藝術在後來普遍被認為粗俗不堪，導致許多浙派的畫作被不肖商人改款、或者更換題籤，將它們





圖二 宋 馬遠 山徑春行 冊 國立故宮博物院藏

歸屬在古代大師的名下，以牟求更高的利潤。

國立故宮博物院繼承來自清宮、龐大的繪畫收藏，然而，其中除了戴進、吳偉兩位浙派大師的作品外，僅有極少數的作品歸在「狂態邪學」的畫家名下。更多的情況是，許多浙派畫家的作品已經失去原作者的名字，被偽託成宋人。當浙派的作品與古代的畫蹟相互混淆之後，後人便無法根據作品來建構浙派的歷史，或是以公正客觀的態度來評論其藝術，造成歷史嚴重的扭曲和誤解。本文嘗試以故宮院藏兩件浙派名畫為對象，透過鑑定研究和改定作者的過程，追索這些逐漸被遺忘的浙派畫家及作品，重新被觀眾所認識，也為我們揭露明代繪畫豐富多元的藝術面貌。

一件遺失的浙派大師傑作

〈對月圖〉（圖一）是一幅意境優美的詩意畫。顧名思義，「對月」所詮釋的主題，

是唐朝詩人李白（七〇一—七六二）〈月下獨酌〉詩中的名句：「花間一壺酒，獨酌無相親，舉杯邀明月，對影成三人。」畫面左側，一位詩人坐在岩石上，童子隨侍在側，詩人手執酒杯，邀請明月共飲，周圍空氣籠罩在一片朦朧的夜霧之中。

長久以來，〈對月圖〉一直被當成是南宋畫家馬遠的作品來欣賞。如同馬遠舉世聞名的傑作〈山徑春行〉（圖二），將構圖的重心放置在畫面的邊角，另一側以開闊迷濛的空間營造詩意。〈對月圖〉也將兩個重要的主題——詩人與明月，放在左右相對的位置，彼此呼應。然後使用大氣氤氳法來表現畫面右方為濃霧所隱蔽的遠山，藉由這種虛、實景象的對比，營造出一種迷濛縹緲的詩意氣氛。除了構圖之外，這兩幅畫的繪畫技法也有異曲同工之處，兩者都運用勁利的「斧劈皴」線條，融合了飽含水份的渲染，來塑造山石如刀削的立體感及質理，並成

功捕捉到石塊在光線照射下閃爍的效果。

儘管〈對月圖〉與馬遠畫風的關係十分密切，但是這幅畫是否是一張南宋畫？卻因為另一件「新發掘」的浙派作品而被質疑。同樣舊傳為馬遠，並且引用李白〈月下獨酌〉詩句來創作的一幅立軸〈舉杯玩月〉（圖三），曾經在一九七



〇年代，由藝術史學者李霖燦和李鑄晉一同發現在圖的左下方有原畫家的簽款，經過辨識、核對之後，確定此畫作者為明代的浙派畫家鍾禮（活動於十五世紀末）^{〔註二〕}。由於〈對月圖〉與鍾禮〈舉杯玩月〉在畫面空間的安排極為相似，都是以堅實的地面和周圍的樹石框架出人物活動的舞

台，後上方則是懸浮在雲霧中的峭壁，用以突顯前景人物的敘事性。這種構圖上的相似，證實了〈對月圖〉為一張典型的明代繪畫，因此過去將它歸於南宋馬遠的名下，是一項錯誤的認知。

在一九九〇年代，美國學者班宗華也提出對於〈對月圖〉的鑑定意見。他認為這幅

圖三 〈舊傳〉宋 馬遠 舉杯玩月 軸 國立故宮博物院藏



圖四 明 戴進 渭濱垂釣圖 軸 國立故宮博物院藏

畫營造空間的手法以及筆墨渲染的技巧，可以上溯到明初浙派大師戴進的時代，而作者應當與戴進的弟子夏葵（活動於十五世紀中葉）有關^{〔註二〕}。夏葵目前存世可靠的作品有〈高士觀瀑〉與〈雪夜訪戴〉兩幅（美國芝加哥藝術館收藏）。從構圖和風格來看，夏葵的作

品的確比起鍾禮的〈舉杯玩月〉在時間上更為接近〈對月圖〉，因此將〈對月圖〉視為明初戴進派的作品應該是無庸置疑，只是它的原作者是否可以改定為夏葵，仍令人抱持懷疑的態度。

〔註三〕 若是以夏葵〈高士觀瀑〉與〈對月圖〉相互比較，

我們可以看到其中風格的差異：〈高士觀瀑〉畫中山石的布局，以水平和垂直的原則來構築，重心平穩，描繪山石的「斧劈皴」用筆精謹刻劃，點景人物以濃重的顏料著彩，這些技法傳達出一種精緻的宮廷氣息。相較之下，〈對月圖〉利用呈四十五度斜勢的遠山及

伸展的松枝來加強畫面構圖的動勢，人物以「減筆」描繪，石塊採用大量刷染與墨調變化來塑造光影照射的效果，而更快速自由的筆觸則用來描繪枝葉受強風吹襲的動態，整幅畫呈現活潑的律動感。這些風格差異，讓這兩幅畫呈現出不同的藝術個性。

就個人的觀察，與其說

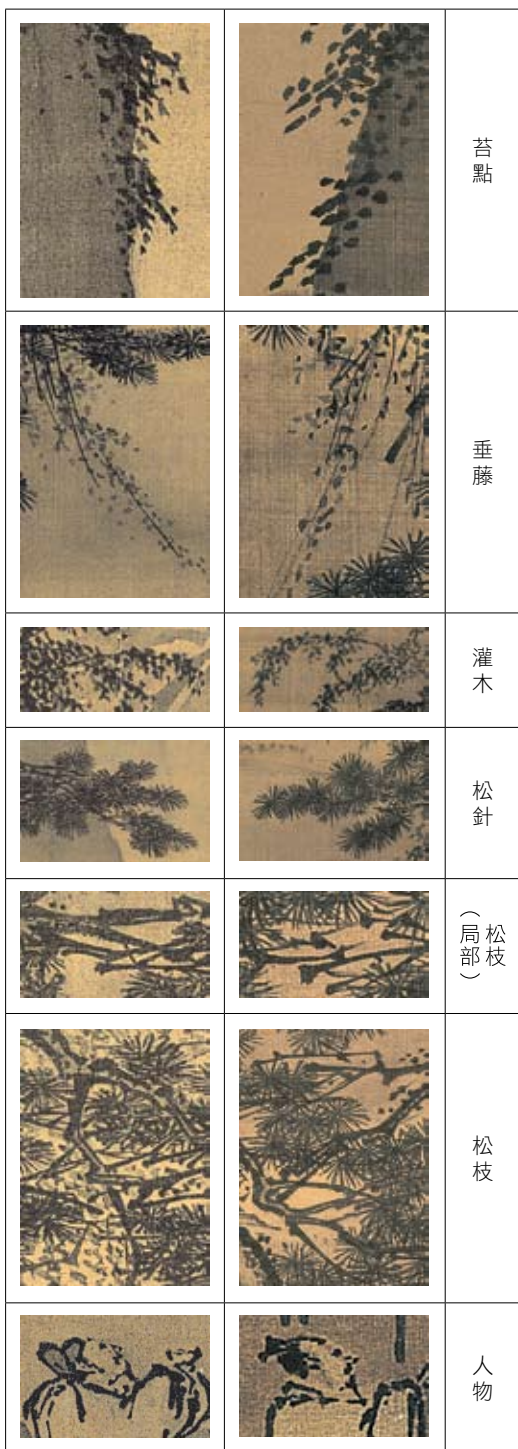
〈對月圖〉的畫風接近夏葵，不如說更為接近他的老師戴進。以院藏的戴進〈渭濱垂釣圖〉（圖四）為例，位於畫面中景的遠山，以呈四十五度的弧線延伸，形成與水面相接的坡腳，它與前景隨風飄盪的垂柳，一同構成斜向的動勢。在畫面右下角，則是由近景山石

與左上方空曠的河面形成虛實對比，而後方的遠山則以剪影、拼貼的方式，退縮至畫面一角，製造空間深入感。戴進〈渭濱垂釣〉的構圖模式與〈對月圖〉幾乎如出一轍。

除了構圖外，〈對月圖〉與院藏戴進的一幅山水傑作〈春遊晚歸〉（圖五），在造型和筆墨特徵上也出現極高的



圖五 明 戴進 春遊晚歸 軸 國立故宮博物院藏



圖六 〈舊傳〉宋馬遠對月圖（左排）與明戴進春遊晚歸（右排）局部比較

一致性（圖六）。如山石側面都是先用淡墨刷染，然後再用略帶側勢的筆尖點簇苔點。類似的筆法，還出現在描繪灌木樹叢或是懸掛於松枝隨風擺盪的垂藤，輕巧的筆觸，搭配微妙的墨調變化，具有一種裝飾的趣味。畫家在描繪松樹時，松針皆呈現圓形車輪形狀，筆畫結組有疏鬆緊密變化。值得注意的是，松枝的畫法，以雙勾輪廓與一筆直畫出枝這兩種方式交替使用，形成一種特殊的運筆節奏。透過更清楚

的局部，可以看到挺拔橫直的樹枝彼此平行交錯，由於畫條的起筆較重，會在左端形成「槓頭」的形狀。最後，這兩張畫最神似的地方，應該在於點景人物的畫法，無論是人物仰頭的角度、尖筆描繪五官的方式，或是以斷續、略帶抖動的禿筆刻畫衣紋，每一處細節都展現驚人的相似性。透過這些筆墨分析，我們可以看到許多筆法、結構和氣質上的共通性，貫穿在這兩件作品中，這也使我們推斷〈對月圖〉的作

者應當為戴進。

在戴進存世作品中，以〈春遊晚歸〉的筆墨與〈對月圖〉最接近，這一點透露它們可能是戴進同一時期創作的作品。〈春遊晚歸〉畫上並無作者款印或紀年，但是風格與上海博物館收藏、有戴進正統十四年（一四四九）題款的〈春山積翠〉相近，學者推論〈春遊晚歸〉應該也是在正統十四年、或稍早之前創作的作品^{（註四）}。根據此，我們可以將〈對月圖〉的年代定於正

統（一四三六一—一四五〇）晚期，大約是戴進六十歲左右的創作。

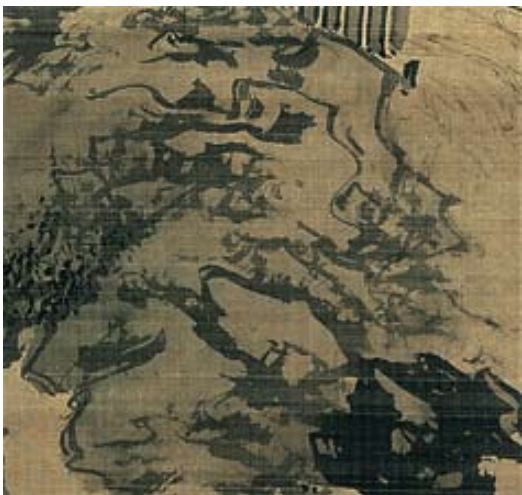
現存〈對月圖〉，畫上除了清宮鑑藏印之外，並無其他任何明清收藏家的鈐印。在明代中期重要的收藏家嚴嵩（一四八〇—一五六七）的

收藏畫目中，有一幅戴進〈李白問月〉，主題與本幅〈對月圖〉相同（註五）。嚴嵩的收藏之中，包括許多明代宮廷和浙派畫家的重要作品，可謂質量俱精。可惜他所藏書畫，多未鈐用印記，因此我們無法確定〈對月圖〉是否就是當初他所

收藏的戴進作品。在這之後，明末清初的收藏著錄中，並未再留下任何與戴進〈李白問月〉相關的記載。戴進〈對月圖〉，最晚可能在十七世紀末到十八世紀前半葉這段期間，失去原畫家的名字，而被改定為南宋馬遠。當它進入清宮收



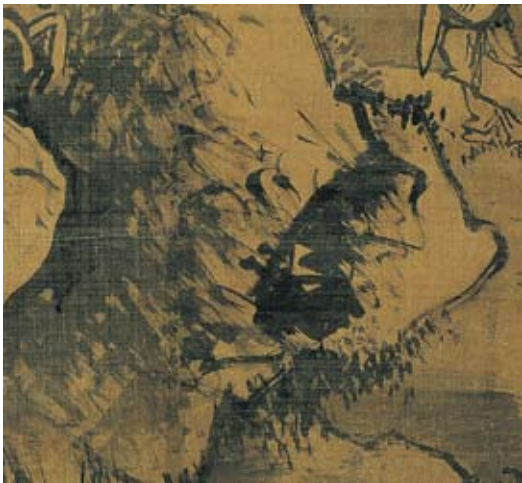
圖七 〈舊傳〉明 戴進 春酣圖 軸 國立故宮博物院藏



圖八 〈舊傳〉明 戴進 春酣圖 軸 局部 國立故宮博物院藏



圖九 明 戴進 溪橋策蹇圖 軸 局部 國立故宮博物院藏



圖十 明 吳偉 寒山積雪 軸 局部 國立故宮博物院藏

藏之後，便一直被當成馬遠的真蹟來看待，直到現在，才再度揭開作者真實的身份。

隱藏在清宮的「狂態邪學」作品

院藏〈春酣圖〉（圖七）是另一件引人注目的浙派名畫。它的作者舊傳為戴進，是他傳世作品中尺幅最大的一件立軸。本幅內容描繪春天的郊外，村民舉行祭祀宴飲，醉酒而歸的情景。此畫的構圖頗為奇特，畫家利用高大挺直的松

樹和蜿蜒交錯的山石、路徑，將畫面切割為數個畫面，然後將各組人物的活動安置在不同的空間場景之中。由於這種別出新裁的設計，讓觀者的目光能夠在畫面上不停地梭巡，欣賞到許多豐富有趣的敘事情節。例如，在橋上、山徑之間有許多村民喝的酩酊大醉，有人以驢代步，有人卻是步履蹣跚，必須由童僕攙扶才能回家。另外，在村舍前方以及停靠水濱的船上，也可以見到有些村民倚身側臥，盡情把酒言

歡，徜徉於這片自然美景中。

雖然〈春酣圖〉舊傳為戴進畫，但是正如之前我們討論過戴進一系列的畫作，當中並無出現此種特殊的構圖。同時，我們也注意到〈春酣圖〉的用筆十分狂肆粗野，線條劇烈的扭動，不時呈現開叉、銳角的轉折（圖八）。在戴進畫中，即使是晚年粗放的作品，如〈溪橋策蹇圖〉（圖九）用筆仍然能夠表現石塊清晰的結構和質理，而且用筆的節奏分明，不會像〈春酣圖〉充滿跳



圖十二 明 鄭文林 漁童吹笛圖 軸 日本松濤美術館藏



圖十一 明 鄭文林 群仙圖 軸 廣州美術館藏

躍和騷動不定的特性。〈春酣圖〉這種疾速狂肆的筆法，應當是受到浙派二代畫家吳偉的影響（圖十）。無論從構圖或筆墨來分析，〈春酣圖〉都與戴進的畫風有很大的差異，因此讓人懷疑其作者的真實性。

近年來，隨著浙派相關作品及資料逐漸公開，也為揭開〈春酣圖〉的身份帶來新的契機。筆者在一幅被歸為「狂態邪學」的浙派畫家鄭文林的〈群仙圖〉（廣州美術館收藏）（圖十一）上，發現與〈春酣圖〉近似的構圖。兩幅畫同樣是以巨大的松樹和伸展的松枝，搭配山石的布局，來分割畫面人物活動的場景，而人物則是以三到五人為一組，彼此互動交談。這兩幅畫無論是構圖、題材，或是在立軸上表現敘事性的手法都相當接近。透過進一步比較〈春酣圖〉與鄭文林的另外兩件作品〈漁童吹笛圖〉（日本松濤美術館收藏）（圖十二）、〈仙人圖〉（美國私人收藏）（圖十三）（註六），可以更清楚看

到它們在筆墨、風格上的關連
(圖十四)：

(一) 松樹畫法

〈春酣圖〉中高大的松樹分為三個聚落，分布在畫面的左、右兩側及中央。尤其是近景中央三株主松，高拔至中景，幾乎佔據畫面一半高度。畫家對於主松的描繪十分寫實，他先以濃墨勾勒出樹幹輪



圖十三 明 鄭文林 仙人圖 軸 美國私人收藏

廓，再用圓弧線、或細碎踢挑的筆法，刻畫出松鱗及樹幹表面粗糙的紋理。樹上的松針則是以略帶釘頭的線條描繪，呈團狀整齊排列在松枝上。至於松枝的刻劃，清楚地顯露畫家用筆的特性，方折的線條不斷地重覆交叉，因此無論是上仰或垂蓋的松枝，都呈現出如網狀般糾結的形狀。我們在鄭文林的兩件作品，都可以見到與

〈春酣圖〉相同描繪松樹的技法，用筆也具有一致性。

(二) 人物畫法

〈春酣圖〉中對眾人醉酒的形象，描寫極為具體生動，人物的形態、姿勢有各種變化。在〈春酣圖〉和〈仙人圖〉兩幅畫當中，我們都可以找到側身席地而坐的人物，不僅兩者的造型結構相同，以抖動、頓挫的筆法描繪衣紋的方式也十分接近。相似的筆法，也出現在〈春酣圖〉和〈漁童吹笛圖〉兩件作品上，畫家在處理人物身上肌肉的立體感，表現出高度的寫實性，而在刻劃衣紋時，則以快速轉折的筆法，產生粗細不均和顫抖的線條，成功表現卑微的人物衣衫襤褸的形貌。

經過上述構圖、造型和筆墨特徵的比較，〈春酣圖〉與鄭文林的三件畫蹟在風格上呈現高度一致性。因此我們可以將這幅畫從浙派大師戴進的名下，改定為十六世紀浙派畫家鄭文林的真蹟。

鄭文林的畫作，如同他的生平，在明、清的畫史和著錄中極少被記載。這可能與他後來被貼上「狂態邪學」的標籤，作品失去其收藏價值有關。不過，目前存世鄭文林的作品，幾乎每幅都有鄭文林的落款：「滇仙」及「鄭文林印」的鈐印，落在畫面邊緣的空白處，成為一種慣例。因此我們可以合理推測〈春酣圖〉原來也留有畫家款印，只是因為畫絹破損，或遭人刻意裁切，失去原作者的身份。由於本幅畫的作者歸屬被轉換至戴

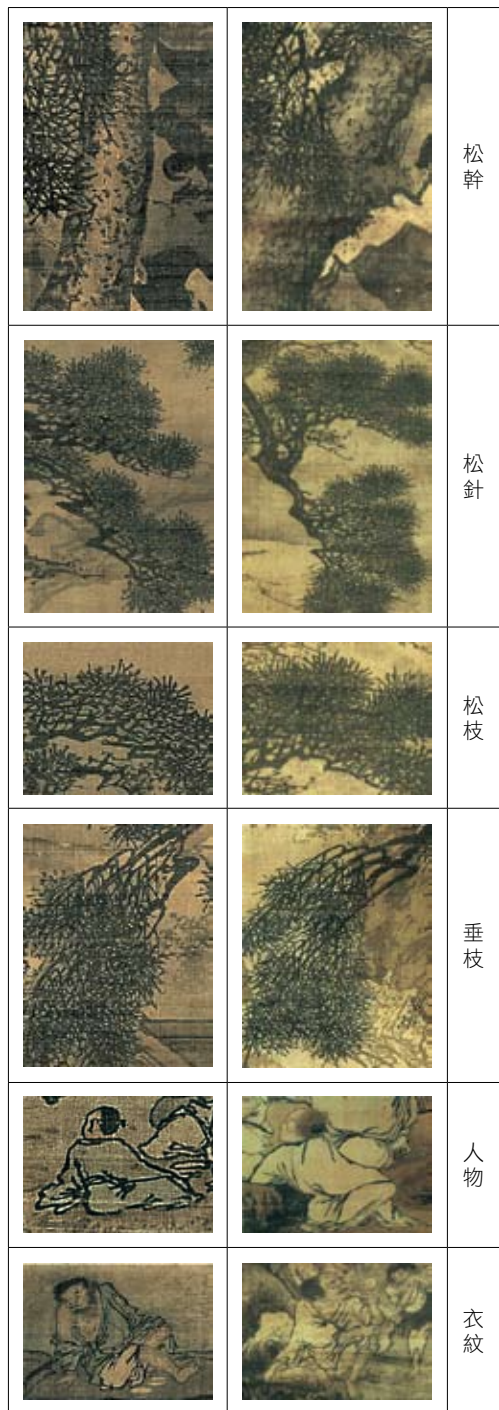
進名下，它才有機會成為滿清皇室收藏的一部份，成為極少數隱藏在清宮的「狂態邪學」作品。

風格、歷史評價與古畫作偽的定律

戴進是明代浙派的奠基者，出身浙江錢塘，他曾經進入宮廷畫院，因此在中央和地方都具有深遠的影響力，成為明代最受推崇的畫家之一。相較之下，鄭文林則是一位「名不見經傳」的浙派末期畫家，他在畫史上的記載，通

常與「狂態邪學」的貶抑連在一起，所以他的名字很快便在歷史上消失，為人所遺忘。在〈對月圖〉及〈春酣圖〉的例子中，這兩位浙派畫家都無可避免遭受作者身份被更換的命運，在這個現象的背後，其實隱含了一些值得探討的課題。

在中國古畫收藏史上，出現不肖商人造假、偽託，為畫作轉換身份，以求牟利的故事，可以說是屢見不鮮。而戴進和鄭文林的個案，恰好符合北宋書法家兼鑑藏家米芾（一〇五一—一一〇七）



圖十四 〈舊傳〉戴進春酣圖（左排）與鄭文林漁童吹笛圖、仙人圖（右排）局部比較



圖十五 〈舊傳〉宋 郭熙 山莊高逸 軸 國立故宮博物院藏

所提到古畫作偽的定律：「大抵畫，今時人眼生者，即以古人向上名差配之，似者即以正名差配之。」〔註七〕。根據米芾的觀察，當時繪畫作偽仿冒的原則，是將眾人不熟悉、或與當時畫風不相符的畫作，向上追溯畫風的源頭，看到相似

的古人，便冠上他們的名字來造假。戴進〈對月圖〉因為構圖和筆墨風格源自馬遠，具備南宋院體那種優雅抒情的繪畫氣質，因而被改換成宋人的名字。相反地，鄭文林〈春酣圖〉的風格受到浙派大師戴進、吳偉的影響，作品具有典

型的明代浙派特徵，因此很自然地後人便以他們的名字當作偽託的依據。

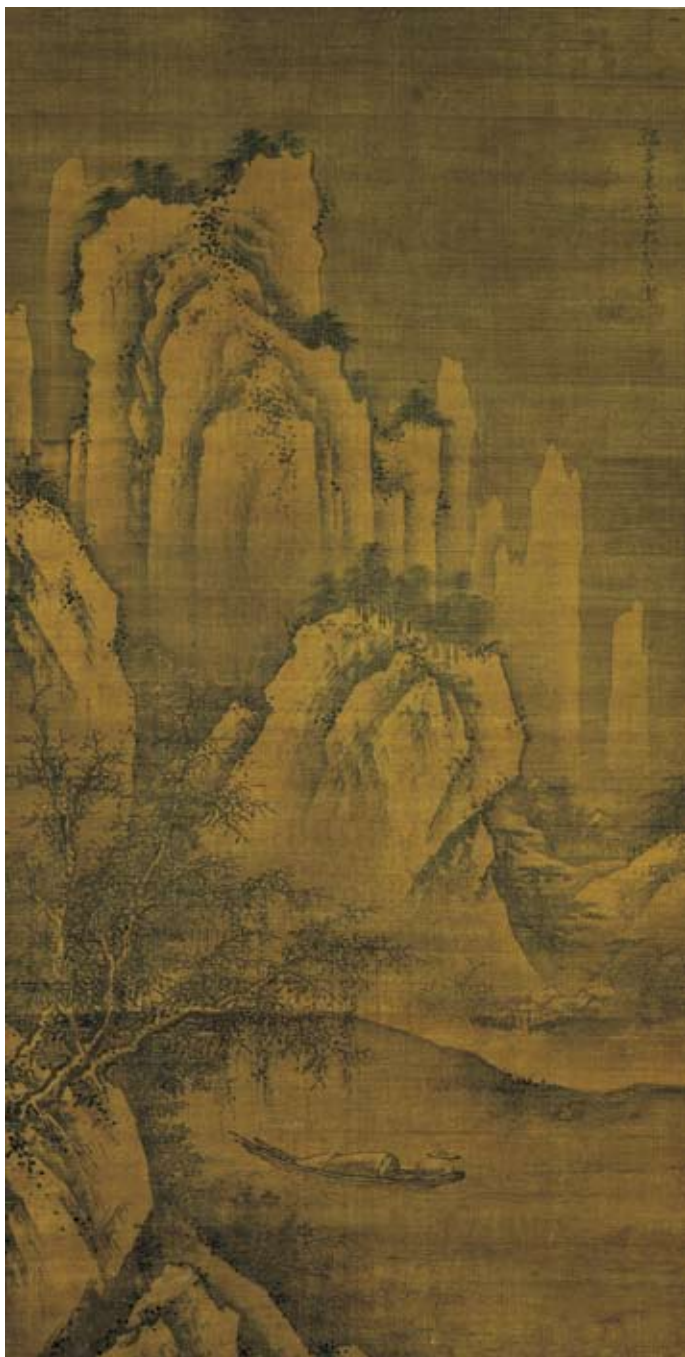
在院藏的明代浙派及宮廷畫家作品中，還有許多類似這種造假、偽託的例子。如宣德畫院畫家李在（活動於十五世紀前半）的〈山莊高逸〉（圖

十五），畫中無論是呈S形走勢的山峰、「雲頭皴」描繪山石的技法，或是「蟹爪枝」的樹木造型，都是學自北宋郭熙（約一〇〇〇—一〇八五）的風格。因此，當後人想要作假牟利，便在畫上添加「河陽郭熙寫」的偽款（註八），將它當成郭熙的真蹟變賣。另一幅周文靖（活動於十五世紀中期）的

〈山水圖〉（註九）（圖十六），則是直接學習自戴進的構圖與筆墨技巧，因此當作假的古董商欲「以古人向上名差配」時，「戴進」便是最合適的二人選。

藉由以上的例子，我們看到在明代浙派繪畫形成的過程中，無論是學習宋代的郭熙、馬遠，或是明代的戴進、

吳偉，「大師」風格都在其中扮演了關鍵性的角色。同樣地，在古畫作偽時，古董商也必須具備足夠的歷史和風格的知識，才能達到欺騙他人、牟利的目的。然而，弔詭的情形是，當畫上的簽款、或標籤上的名字是後代藝術家研究一位畫家和作品的重要依據時，一旦它們被人刻意改動，其結



圖十六 〈舊傳〉明 戴進 山水圖 軸 國立故宮博物院藏

果便是不同時代的畫蹟相互混淆，這樣可能讓研究者陷入風格的迷團之中，而這種情況應當是目前藝術史家所必須面對最大的研究困境之一。

歷史的轉折——受挫的宮廷畫師與江南市隱畫家的對照

我們除了可以從歷史評價與古董作偽的觀點來檢視〈對月圖〉和〈春酣圖〉。這兩件作品在題材及藝術表現形式上也反映出不同藝術家的典型，在藝術史上形成一個有意義的對照。

根據之前風格斷代的研究，我們知道戴進〈對月圖〉大約是他在正統（一四三六—一四五〇）晚期創作的作品。此時，戴進已經離開宮廷畫院，居住在北京，或正準備離京返鄉（註十），過著半隱居的生活。戴進在宣德年間（一四二六—一四三五）進入宮廷，因為才藝超越皇帝寵愛的宮廷畫家謝環（活動於十五世紀前半），遭到謝環的妒

忌、讒言，而被迫離開宮廷，這件事已經成為戴進最膾炙人口、流傳千古的傳奇軼事。戴進離開畫院之後，雖然一生再也沒有得到皇帝的青睞，但是他的畫作仍然在高官權貴之間十分受歡迎。這時他的交遊圈也擴大到一般文臣，像是尚書王直（一三七九—一四六二）就對於戴進的人品和畫藝推崇備至，而著名的文臣、兼墨竹名家夏昶（一三八八—一四七〇），也與他交往密切，兩人時常互贈詩畫自娛。

戴進政治受挫後，在創作的主題上也有明顯的改變，偏重於表現文人生活及志趣的雅集、送別、幽居、祝壽圖，或是歲寒三友的題材。當然，這一部份與他和文臣的密切交往（通常他們也是戴進最重要的贊助者）有關，另外，戴進似乎也想要透過藝術創作，塑造一種高尚自持的藝術家形象。這一點，由他將位於京城的齋室命名為「竹雪書房」，表明自己像竹一樣具有高潔、不慕名利的節操可以看出來。

本幅〈對月圖〉雖然是一幅詩意畫，但是畫中所詮釋李白詩的內容：「花間一壺酒，獨酌無相親，舉杯邀明月，對影成三人」，是詩人在政治受挫後，懷才不遇的寂寞和孤傲的心情。同樣的心境，其實也適用於戴進身上。我們見到，在〈對月圖〉的畫面中，突然出現一陣強風吹襲，讓樹上的藤蔓和樹葉隨風擺盪。瞬間自然心的變化，似乎與畫中人物激奮的心情相互共鳴（圖十七）。透過自然的景物，來呼應人物內在情緒的手法，這是戴進用來傳達其內在幽微心聲的一種方式。而這種構思和意念，在稍後以同一主題作畫的鍾禮〈舉杯玩月〉中，已經完全失去它的功能。

鄭文林，自號顛仙，他是一位福建地區的職業畫家。與戴進在畫院受挫的經歷不同，他一生當中都未曾進入宮廷。鄭文林的藝術家形象，透過與他交往的任環（一五一九—一五五八）而得以揭露。任環的「夜訪鄭顛仙」詩中提



圖十八 明 戴進 春遊晚歸 軸 局部 國立故宮博物院藏



圖十七 〈舊傳〉宋 馬遠 對月圖 軸 局部 國立故宮博物院藏



圖二十 〈舊傳〉明 戴進 春酣圖 軸 局部 國立故宮博物院藏



圖十九 宋 馬遠 山徑春行 冊 局部 國立故宮博物院藏

到：「仙子雲巢駕碧臺，市城深隱即蓬萊。玄關不惜山人扣，夜半應驚鶴夢回。」可見鄭文林除了職業畫家的身份外，他也被視為居住於城市的「隱士」或「仙人」。百年之後，清初著名劇作家孔尚任（一六四八—一七一八）進一步對鄭文林的藝術提出敏銳的觀察力。他曾經看過一幅鄭文林〈遊春詩意〉圖：「筆致似馬夏，而寓意頗高。遊春晚歸，不作遊人，但一童子歇擔敲門，意色倉皇，真能取神詩意」主題時，都將描繪焦點放在「遊人晚歸」的情景上，但是鄭文林的處理卻十分不同，他讓畫中童子成為主角，並且以突顯「意色倉皇」的神情來刻畫人物的性格，這一點在身為劇作家的孔尚任眼中，可以說是畫家的神來之筆（註十一）。

孔尚任所見一般畫家的處理手法，可以舉前述的戴進〈春遊晚歸〉為典型。此畫描繪在一片暮靄蒼茫的空氣中，

桃花盛開，處處迷漫著春天清新的氣息。一位文士遊春歸來，站立於門前，舉手叩門，他的左袖低垂，一副氣定神閒的模樣（圖十八）。這種優雅的文人形象，明顯來自於馬遠，如同他在〈山徑春行〉所刻劃的一般（圖十九）。若是對照鄭文林〈春酣圖〉，畫中人物的角色和性格彷彿都經過設定，他們在由岩石、土堆、橋樑、建築和成列的樹木所構成的人造佈景中演出，就像我們在劇場表演所見到的情況，不僅人物的表情誇張戲謔，姿態也充滿動感，肢體語言十分豐富（圖二十）。很明顯地，鄭文林在繪畫當中加入了戲劇成份，讓他的作品充滿城市的世俗娛樂性。

戴進〈對月圖〉與鄭文林〈春酣圖〉這兩幅作品，呈現如此迥然不同的藝術氣息，一方面反映畫家個人的經歷與素養：一位經過宮廷藝術的洗禮，一位則是隱居江南的城市畫家；另一方面，也代表了繪畫觀眾的改變，從早期的皇

室、貴族及文人，轉換到後來一般的世俗大眾。我們可以說，這兩幅畫不僅是戴進與鄭文林藝術生涯的一個縮影，它們其實也映照了從十五到十六世紀，浙派畫家從地方到宮廷

尋夢，再由宮廷回到地方紮根，透過階層和地域的流動，不斷自我追尋，實踐其藝術理念的歷程。

作者為本院書畫處研究助理

註釋：

1. 參見李霖燦，〈馬遠的舉杯玩月圖〉，《中國名畫研究》（台北：藝文印書館，1973），頁223-225。這整個改定作者的過程，以影片的形式被呈現在「追索浙派」主題網站的第一單元「消失的名字」。
2. 參見Richard M. Barnhart et al., *Painters of the Great Ming: The Imperial Court and the Zhe School* (Dallas: The Dallas Museum of Art, 1993), p.14.
3. 夏葵〈高士觀瀑〉的圖版，請參見Richard M. Barnhart et al., *Painters of the Great Ming: The Imperial Court and the Zhe School*, p.80.
4. 關於戴進〈春遊晚歸〉的斷代，參見單國強，《明清中國畫大師研究叢書·戴進》（長春：吉林美術出版社，1996），頁26。
5. 參見（明）無名氏，〈天水冰山錄〉，收入《筆記小說大觀·六編》（臺北：新興書局，1975），頁3664。
6. 感謝日本松濤美術館主任學藝員岡義人先生，提供館藏十七件浙派重要畫蹟，讓故宮數博浙派小組拍攝，進行學術研究。這次考察也見到另一幅鄭文林〈柳蔭人物圖〉，與〈漁童吹笛圖〉的風格及簽款相同，應當屬於同一對軸。鄭文林〈仙人圖〉為美國私人收藏，圖版和說明請參見Howard Rogers, "Cheng Wen-lin," in *Kaikodo Journal* (Spring, 1997), pp.74-75.
7. 參見（宋）米芾，《畫史》，收入《中國書畫全書》（上海：上海書畫出版社，1993），第一冊，頁983。
8. 李在〈山莊高逸〉的研究，參見國立故宮博物院編，《李郭山水畫系特展》（臺北：國立故宮博物院，1999），頁85-88。
9. 〈傳〉戴進〈山水圖〉，最早由陳芳妹女士改定作者為周文靖，參見陳芳妹，《戴進研究》（臺北：國立故宮博物院，1980），頁75-76。
10. 戴進離京的時間有兩種說法，一為正統六年（1441），參見單國強，《明清中國畫大師研究叢書·戴進》，頁6。另一說為正統十四年（1449），參見楊衛華，〈戴進中年居京時間新考〉，《美術研究》，2004年4期，頁80-83。
11. 討論鄭文林生平及繪畫中的戲劇成份，請參考（日）近藤秀實，〈鄭顛仙資料〉《MUSEUM》，428期（1986），頁22-34。