

# 關於〈後赤壁賦圖〉與丁玉川

劉洋名

傳為吳鎮的〈後赤壁賦圖〉（圖一）是國立故宮博物院典藏作品。在過去，學者已經指出其風格與明代浙派畫風的關係，不過對作者問題並無討論。因此本文希望透過風格比較，討論畫作可能的作者——丁玉川。另外，以學者的研究為基礎，藉由新發現的文獻資料，論及丁玉川較為明確的生卒年代，並討論其常見的畫題。最後概述丁玉川與浙派「狂態邪學」畫風與題材的相關性。



圖一 (傳)元 吳鎮 〈後赤壁賦圖軸〉 國立故宮博物院藏

## 關於〈後赤壁賦圖〉

本幅〈後赤壁賦圖〉為絹本淺設色畫，縱一百零九點一公分，橫六十點三公分，畫上並無作者款印，描繪著北宋蘇軾（一〇三六—一一〇一）與友人乘舟夜遊赤壁的情景，典故出自著名的〈後赤壁賦〉一文。畫中主人翁頭戴方冠，側身倚坐，與幾位友人面對面坐於舟中，上方有孤鶴橫江而過，表現夜色靜謐的場景，與賦文「反而登舟，放乎中流，聽其所止而休焉。時夜將半，四顧寂寥，適有孤鶴橫江而來，翅如車輪，玄裳縞衣，戛然長鳴，掠予舟而西也。」的文本描述相符。在中國繪畫以〈後赤壁賦〉為主題者甚多，年代較早者有北宋晚期喬仲常〈後赤壁賦圖卷〉（美國堪薩斯城納爾遜美術館藏）、南宋馬和之〈後赤壁賦圖卷〉（北京故宮博物院藏）等，是歷代畫家所喜好的題材。

這件〈後赤壁賦圖〉之所以被歸為吳鎮（一二八

〇—一三五四）所作，主要是詩塘部分有明末郁逢慶（約一五七三—約一六四〇年，浙江嘉興人）的行書題跋：「東坡後赤壁賦圖絹素斷爛，都南濠定為樸道人筆，乃頗近馬夏籬後，何也，要其蒼厚處，自非餘子所有，壬申（一六三二），二月六日裝成因記，逢慶。」都南濠就是都穆（一四五九—一五二五，字玄敬，江蘇蘇州人），著有《寓意編》，對於書畫鑑賞之學頗為精到。都穆認為此畫為元代吳鎮所畫，不過風格卻接近南宋的馬遠與夏珪；稍晚的郁逢慶也沿用都穆的意見，因此此在明末鑑賞家眼中，此畫似乎被認為是元代畫家吳鎮之作。

清高宗將畫作搜羅入宮後，也對作者問題產生興趣。他除了在詩塘處題上「陳迹長新」四大字外，還在畫心部分題詩：「磔烈奚妨爐地陳，可傳事舊亦如新，仙乎祇合髯居士，識者定為梅道人，返放中

流聽所止，飛鳴過我是何因，無須姓氏辨一再，求劍守株總未真，乙未（一七七五）孟冬月御題。」雖然清高宗希望眾人「無須辯姓氏」了，不過依據《石渠寶笈續編》沿用著明代鑑賞家舊標籤來判斷，清高宗與閣臣基本上仍持著與前人相似的意見。（此書目收入乾隆五十六年《石渠寶笈續編》。）

本圖畫風師法自南宋馬遠、夏珪一系的繪畫傳統，在構圖方面以畫面中央為基準，區分為兩邊，一方為矗立的厚實山崖峭壁，另一側為開闊的水面，遠處山巒逐層推遠，景物朦朧，暗示著空間深度。而畫家以粗放率爾的大斧劈皴技法描繪山崖質理。另一方面，卻又以淡墨色皴擦與點染的方式，營造舒緩平和的氣氛。這種較為溫潤的格調，與元代畫家吳鎮相似（圖二）。不過，只要就畫法互相比較，就會發現〈後赤壁賦圖〉所追求的效果更為豪放粗獷，與吳鎮畫風典雅的山水圖差異頗

多。因此，在國立故宮博物院一九八四年出版的展覽圖錄《赤壁賦書畫特展》說明中，就已經更改明代晚期鑑賞家認定是吳鎮的說法，而將此畫歸屬為明代浙派的作品，這對認定本畫時代是重要的一步。然而，本畫究竟屬於明代浙派的

### 「馬夏風格」的傳統淵源

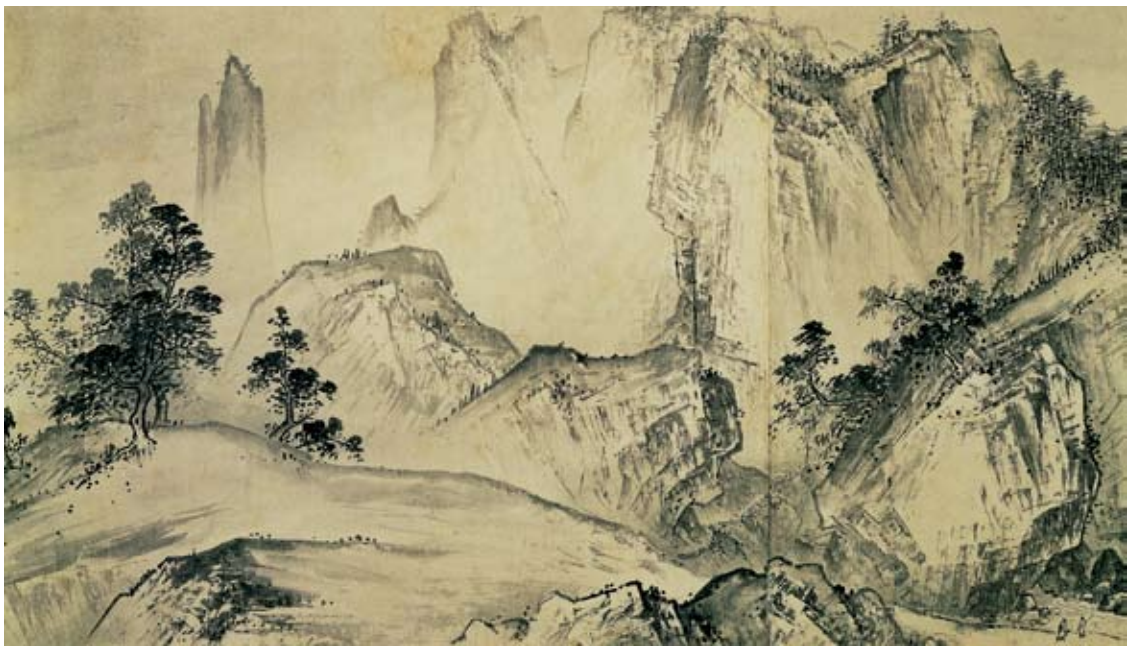
南宋中、晚期時，杭州

哪一個階段？甚至於畫家到底為何人？又這位畫家與浙派畫風的關係如何？以下本文將試著透過風格的排比，希望能對問題有些初步的解答。

地區流行著宮廷畫家馬遠與夏珪的繪畫風格。這類風格常用側筆描繪山石的凹凸質理，形成為剛強有力的「斧劈皴」，並與濕墨渲染交互運用，也常以苔點綴飾山石。至於在構圖方面，偏好以側邊對角線的形式，以一側開闊的空間形成深



圖二 元 吳鎮 〈漁父圖軸〉 國立故宮博物院藏



圖四 南宋 夏珪 〈溪山清遠圖卷〉局部 國立故宮博物院藏



圖三 南宋 馬遠 〈雪灘雙鷺圖軸〉 國立故宮博物院藏

度，並以留白的方式形成雲霧，富有優雅含蓄的詩意效果。上述的特色成為「馬夏風格」的基本元素。例如院藏馬遠的作品〈雪灘雙鷺圖軸〉（圖三），以及夏珪的〈溪山清遠圖卷〉（圖四）即為代表，顯示這類風格鮮明的構圖與筆墨特色。

在元代時有幾位承先啟後的關鍵畫家，延續著南宋「馬夏風格」的傳統，當中包括活

動於杭州地區的樓觀（活動於十三世紀晚期）、孫君澤（活動於十四世紀）、以及出身華亭地區的張遠（活動於十四世紀）等。其中留下作品數量最多，也最值得注意者為孫君澤。作品中邊角的構圖、山石的造型、與運用的側筆的「斧劈皴」技法，都明顯繼承自馬遠，並延續著方硬犀利的線條與較為程式化的規整皴筆。例如〈樓閣山水圖〉雙幅（日本



圖五 (傳)南宋 馬遠 《山水人物圖軸》 國立故宮博物院藏 班宗華教授改定為孫君澤所作

靜嘉堂文庫藏)，以及院藏的《山水人物圖軸》（圖五）均是如此。孫君澤可算是十四世紀「馬夏風格」的代表範例。

到了明代初期，浙派畫家依然延續南宋到元代以來的「馬夏風格」，像是在十五世紀的浙派畫家戴進、宮廷畫家



圖六 明 戴進 《春遊晚歸圖軸》局部 國立故宮博物院藏

周文靖，也都能見到同樣的繪畫傳統。只不過此時的筆法，似乎從元代時期方硬和規整程式化的調性，逐漸轉變為較為舒緩與疏放的風格，例如院藏戴進的〈春遊晚歸圖軸〉（圖六）以及周文靖的〈雪夜訪戴圖〉都可見到風格的改變。

### 畫作的風格、時代與作者

本文所討論的〈後赤壁賦圖〉，其筆法與構圖也是來自於「馬夏風格」，不過若比起孫君澤規律嚴整的筆法，〈後赤壁賦圖〉筆調更加地自由與率性，畫中多用乾筆描繪質感堅硬而多稜角的山石與陡坡，並以淡墨的深淺與留白，讓山石彷彿有層層疊合的光亮面與陰影面。因此在時代風格上，似乎要比孫君澤更晚一些，卻十分接近戴進與周文靖的作法，均是從嚴謹的筆法轉成較為疏朗的風格。因此〈後赤壁賦圖〉接近於明代初期的幾位畫家，屬於十五世紀的作品。那麼它的作者究竟應屬何人

呢？

若循著戴進、周文靖以來十五世紀的職業畫家群作比對，會發現此圖風格十分接近明代中期、與浙派有關的畫家丁玉川〈山水圖〉（日本私人收藏，

圖版請見《明代繪畫と雪舟》，圖三十四。













首先就構圖而言，兩幅作品都是以一側聳立的山石為主體，另一側則為開闊漸次後退的空間；此外兩畫都以疏率放逸的筆法描繪山石質理，並運用墨點加強山稜處，山體的造型與筆調甚為一致；在遠方點景的屋宇、點葉樹的墨染方法、與夾葉樹的造型上都甚為相近。兩者的風格幾乎是如出一轍。

如果將〈後赤壁賦圖〉與丁玉川的〈秋山訪友〉相比（佛利爾美術館藏，圖版請見班宗華，〈台北故宮博物院典藏的狂邪學派繪畫〉，頁十），也有明顯的相似之處。例如畫家都將山石區分塊面，以帶有飛白的乾筆形成山石表面粗礪的質感，最後並用苔點與淡墨渲染統一全幅的調性。而在近景處也有造型相似的巨大石塊，而夾葉

樹中枝幹葉子的畫法、舟船的型制與筆觸等細節處，也十分地近似。上述這些特徵並非肇因於時代風格的相似，而是屬於個人獨有的筆墨特徵與性格。

最後，再將〈後赤壁賦圖〉與院藏丁氏所畫的〈漁樂圖〉（圖七）兩相比較。初視兩畫會感覺構圖與技法不甚相似，部分造型也有頗有不同；不過仔細對照細部後，卻可以發現一些雷同處，例如比較圖表中A組的近景山石區分塊面，以乾澀的筆觸繪成石面，B組人物衣描多有頓挫轉折，舟船與水面波紋的造型，C組夾葉樹的用筆概念與技法，D組遠景的圖式，E組水面蘆荻的造型與河岸邊小石的畫法，F組主山的皴筆與山體上濃密的苔點等處，見到兩畫的密切相關。

如此看來，〈後赤壁賦圖〉是屬於丁玉川、或至少是時代與風格相當接近丁玉川流派的一件作品。以個人主觀的

後赤壁賦圖 (國立故宮博物院藏)	漁樂圖 (國立故宮博物院藏)	
		A
		B
		C
		D
		E
		F

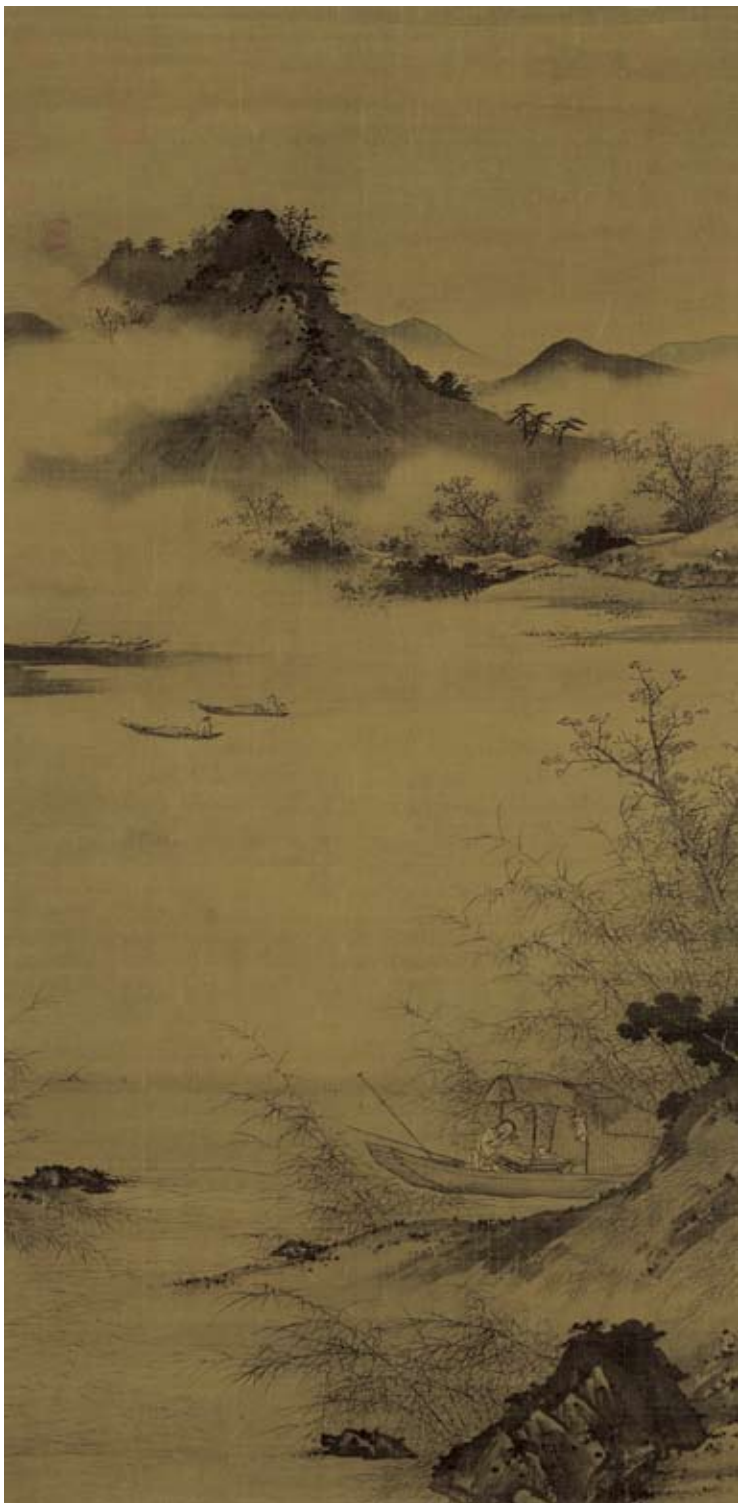
意見認為，若與丁玉川幾件的存世畫作相比之下，〈後赤壁圖〉有著其他畫家沒有的特殊造型與獨特技法，很可能就是丁玉川的作品。

### 畫家丁玉川

「丁玉川」這個名字原本是要永遠隱沒無聞，埋藏在畫史的故紙堆中的。這是在由於在晚明畫評家的觀點下，丁玉川放逸粗率的繪畫藝術品味，以及充滿強烈職業性格的

畫風，根本不入時人之眼。當時繪畫品味逐漸傾向吳門文人畫派，明末評論家的聲勢愈來愈高漲，對於區隔文人與職業畫家與畫派也更加鮮明。例如擅長繪畫品評的李開先（一五〇二—一五六八），在《中麓畫品》稱丁氏「如十家之金，門扉器物，不得精好」，並把他與鍾禮（活動於十五世紀後期），王諤（活動於十五世紀晚期至十六世紀前期）等畫家，一同歸在最差的等第之

中。稍晚朱謀壘於一六三一年的《畫史會要》更說到「丁玉川……乏雅潔之氣，評者為畫家邪學，徒逞狂態，不足取焉。」其實丁玉川與十五世紀的浙派畫家群並無直接淵源，只不過因為畫風缺乏文人所喜好的「雅潔之氣」，而被批評家們歸類於狂態邪學流派當中，從此難以翻身。他的名字伴隨著強烈的批評與蔑視的偏見，於是名聲逐漸為人所遺忘了。這似乎是當時被歸類為浙



圖七 (傳)宋人〈漁樂圖軸〉 國立故宮博物院藏 班宗華教授改定為丁玉川所作

派「狂態邪學」畫家的一種宿命。也因為這樣，丁玉川的許多流傳畫作，款字印章或被除去，標籤都被改成為宋代或更早的大師姓名，以求牟利。而關於其生平與畫業的記載也更為少見。

直到近三十年來，史學家終於開始發掘這一批在畫史

上評價起伏劇烈的畫家。最重要的學者，首推戮力於明代浙派與宮廷繪畫研究的耶魯大學榮譽教授班宗華 (Richard Barnhart)，他也同時對丁玉川與畫風作出了全面的研究。根據文獻他指出丁玉川為江右人 (今江西地區)，山水畫師法南宋畫家馬遠、夏珪，及元

代的孫君澤，同時也綜合宋、元時代的繪畫技巧，即夏珪與吳鎮的繪畫風格，因此與十五世紀前半期的宮廷畫家周文靖 (?——一四六三以後) 相似。班宗華並引用首都官員劉珣 (一四二六——一四九〇) 題畫的詩句「彼美玉川子，素慕青溪翁。遠濃近淡不停手，神機

所到天然工」，推測丁玉川活動於北京地區；還藉由流傳於日本私人畫作的簽名，指出丁玉川至少活到九十二歲以後。他全面整理丁玉川的傳世作品，並依據風格與印章等線索，將幾所博物館舊傳為荆浩、夏珪的作品，重新將它們改定為丁氏作品，其中也包括了本院收藏的〈傳〉宋人〈漁樂圖軸〉。他依據實作與文獻作出的細膩分析與闡釋，將丁玉川與其畫作重新展示於世人面前。

對丁玉川產生興趣的另一位學者是羅浩（Howard Rogers）先生，他認為丁玉川影響了日本偉大畫家雪舟等楊（一四二〇—一五〇六）。並以雪舟在中國旅行期間（一四六七—一四六九）所創作的〈四景山水屏〉（東京國立博物館藏）為例，指出其中的夏景與丁氏畫風特別相似。另外，由於雪舟抵華時曾向中國畫家李在以及張有聲學習，羅浩認為「丁玉川」的日文發

音與「張有聲」接近，因此懷疑兩人正是同一人。此假設如果能夠獲得證實的話，那麼將是中日藝術交流史上，一個有待深入探討的新議題。

### 從文獻討論其生卒年代範圍

透過班宗華等人的研究，我們知道丁玉川是活動於十五世紀，並被明末畫評家歸類為「狂態邪學」畫家。不過關於畫家更明確的生卒年代究竟為何？過去一直是個謎團。如今有些新的線索可供參考。第一則是明代中期的學者莊昶（一四三七—一四九九。成化丙戌進士出身，官至南京吏部郎中，翰林檢討，後隱居於江蘇浦口近三十年）在〈題丁玉川畫〉提到「老丁已死誰能答」（收於《定山集》），明確指出了玉川當時已經不在人世，可惜莊昶詩作完成的時間難以判定。無論如何，丁玉川的卒年必然在一四九九年（莊昶卒年）之前，提供了丁氏卒年

的下限參考。

至於另一則關於丁玉川生卒年與活動年代的線索，是明代中期的著名書法家張弼（一四二五—一四八七）的詩作。他在自撰的〈玉川圖歌〉說到：「丁玉川臨江人也，以畫名，今老矣。吾鄉陳仲智出守臨江，而以此圖寄我，大理府倅□□陳公念，考績至京，將別去，遂題以送之。大丘出守臨江府，便風寄我玉川圖，玉川丁翁年九十，金壺墨汁隨手數……我題此圖贈大理，不知點蒼相似無，點蒼遙在萬里外，撫圖懸想空嗚嗚。」（收於《張東海先生詩集》）。張弼指出從雲南返回北京的一位陳姓地方官即將離去，於是他將過去朋友所贈的丁玉川畫作，轉送此即將離京的官員，並附上自撰的〈玉川圖歌〉贈送之，當時的丁玉川已高齡九十歲。如果我們能得知張弼在北京的時間，那麼丁玉川的生卒年就有機會被定出範圍。

張弼在成化二年（一四六六）被選中為進士，旋被授與兵部武選主事的官職，後來改武庫進車駕員外郎，一四七八因得罪權貴被迫離開京職，出守江西南安知府六年，約在一四八四年辭官返回家鄉，在三年後便去世。因此，張弼在北京長期生活的年代，主要為一四六六到一四七八年之間。如果我們以丁玉川當時九十歲往回推算，則可估計丁玉川的生年約是在一三七六至一三八八年間。又若是以日本私人收藏丁氏九十二歲的畫作當成參考的話，那麼推算丁玉川約卒於一四七〇至一四八二年以後。

丁玉川實際上頗受十五世紀後期至十六世紀初期的人文階層所贊賞，其藝術名聲流傳於家鄉江西，也擴展到部分江蘇地區以及首都北京的文人所知。因此可以推測丁氏流傳於世的作品基本上是屬於十五世紀的中、後期的創作。例如前述活動於蘇州地區的莊昶〈題丁玉川畫〉指出「江西老丁天

造深，一樹一石皆有法，忽然得此奇人圖，天下良工吾久瞎，皴如馬遠翻老蒼，勢比董源還峭拔，蒂乎維乎空有名，誰能寫此水兩峽……老丁老丁爾何人，世上小兒真豕虱。」（收於《定山集》）

而明代蔡清（一四五三一—一五〇八。成化二十年進士，曾任禮部主事，江西提學副使等職）在〈贈錦田驛宰丁本茂攝縣事竣序〉談到「清江丁玉川，天下之名畫史也。惟其以是一藝名天下，故凡人之遇其子若孫者，猶有加於尋常之無聞者焉，則人豈可不有以自重乎哉。川之孫本茂，為吾泉惠安之錦田驛宰，自其始至惠安，人士概知其為玉川孫矣……」（收於《虛齋集》）蔡清指出了丁氏的孫子丁本茂在江西地區擔任小官，得到祖父繪畫名聲的餘蔭而小有名氣。

至於稍晚的孫承恩（一四八五—一五六五，活動在蘇州與松江地區，正德六年進士，官至禮部尚書）的〈題

村居圖〉也說到「村居有圖誰所寫，丁子畫師玉川者，玉川作畫筆格奇，頗愛斯圖古而雅……我亦田家海東住，幾日對此心神聚，安得更呼玉川老，圖寫幽風獻當宁。」（收於《文簡集》）似乎也對於丁玉川的畫作頗多恭維。以上足見當時文人對於丁玉川這位職業畫家似乎並無偏見，反而多所褒揚，這與後來晚明時被貶抑批評的情況截然不同。

### 常見的畫題

丁玉川的畫風雖然較為恣肆奔放，但是他所選定的題材，卻時常偏向歷史悠久的山村與隱居生活，無論描繪的是村居（山居）圖、歸漁（漁樂）圖、或者是文學題材，都能呈現出樸實恬淡的田園生活。

第一類村居（山居）圖主要描繪著山水景色，點綴著人物與村莊，展示出祥和樂利的的生活狀態，例如日本私人收藏的〈山水圖〉即是如此。明

代中期的地方官員與文人階層將這樣的圖繪，解釋成「好官府」為民眾營造祥和環境的一種宣傳與展示方式。像是前述的孫承恩〈題村居圖〉就說到：「……柴門白晝雞犬靜，更少公家索租賦，村中之人不出村，年年力農甘苦辛，不願囊中富金玉，只從屋底長兒孫……屋角稻堆如屋齊，明年且喜無啼饑，羨渠更有可喜事，小犢春來堪負犁，我聞近時催科亦良苦，失業往往離鄉土，有屋有牛如此稀，知是州司好官府，張子磊落廊廟珍，念茲民事慎意真，是我斯圖俾有述，發揮風雅慙非人……」（收於《文簡集》）

另外，村居圖中迎客的圖繪，也可以當成是送別圖。例如張弼就將丁玉川的畫作，贈送給前往雲南的陳姓官員。而張弼描述這張畫為「山光水色搖碧漢，雲容雨意垂平蕪，誰家豐屋蔭佳樹，門外往來無俗夫，戴笠騎驢是誰子，駸駸似若尋其徒，主人出迎不憚遠，平橋苔滑短杖扶，山中幽趣乃

如此，奈我紅塵車馬何，我題此圖贈大理，不知點蒼相似無，點蒼遙在萬里外，撫圖懸想空嗚嗚。」（收於《張東海先生詩集》）可見繪畫的題材與功能，是依照觀眾不同的看法所致。

丁玉川常見的第二類主題歸漁（漁樂）圖，描繪漁船捕魚的場景，譬如院藏〈漁樂圖〉（圖七）以空闊的水面與繚繞的雲氣，營造出秋天蕭瑟的情調，近景為漁船中慵懶跌坐的文士，他將葫蘆、釣竿、蓑衣及斗笠等物，閒置或懸掛於船上，刻意展現出一副與世無爭、悠閒自樂的情調，主要傳達文人以漁樵生涯作為隱居生活的一種志向。至於第三類則是像〈後赤壁圖〉（圖一）的文學題材，畫家會依據文學作品為藍本，針對文本的特殊處，呈現最為人熟悉或者最令人震撼的一幕。

## 丁玉川：「狂態邪學」 畫家的先行者

最後讓我們回到〈後赤

壁賦圖軸〉。最早將〈後赤壁賦圖軸〉誤定的明代鑑賞家都穆，其活動年代與丁玉川去世的時間其實相隔不遠，而且活動的蘇州地區也位於文藝圈的核心；然而，他似乎並不認識丁玉川這位地方畫家或其畫風，反而將此畫歸為元代大師吳鎮，這到底是什麼原因？或許是因為丁玉川的名聲不彰，無法讓鑑賞家認識？也許是都穆刻意將丁玉川的作品，歸類於名家之下，以求牟利？無論如何都已難以推測，可能永遠無法提出確切的解答。

不過，透過〈後赤壁賦圖軸〉的繪畫風格，卻能觀察到一些值得討論的現象。〈後赤壁賦圖軸〉疏率放逸的風格，與浙派幾位晚輩畫家張路（約一四九〇—一五六三）、蔣嵩（圖八）（約一四七五—一五六五）、汪肇（活動於十六世紀前期至中期）等畫家運用恣逸筆墨的某些特質相當接近。此外，丁玉川的村居與歸漁（漁樂）的題材，也與張路、蔣嵩最常出現的畫題不謀



圖八 明 蔣嵩 〈山水軸〉局部 林宗毅先生捐贈 國立故宮博物院藏

#### 參考文獻：

1. (明)莊昶,〈題丁玉川畫〉,《定山集》,卷一,頁13-14,收入《文淵閣四庫全書·集部·別集類》,1254冊(台北:臺灣商務印書館,1983)。
2. (明)蔡清,〈贈錦田驛宰丁本茂攝縣事竣序〉,《虛齋集》,卷三,頁26-28,收入《文淵閣四庫全書·集部·別集類》,1257冊(台北:臺灣商務印書館,1983)。
3. (明)孫承恩,〈題村居圖〉,《文簡集》,卷二十一,頁12-13,收入《文淵閣四庫全書·集部·別集類》,1271冊(台北:臺灣商務印書館,1983)。
4. (明)張弼,〈玉川圖歌〉,《張東海先生詩集》,卷一,取自「書法中國」網站,網址:<http://www.shufacn.com/bbs/viewthread.php?tid=3816&extra=&page=3>  
(筆者按:四庫全書存目叢書本《張東海先生詩集》未收有〈玉川圖歌〉,或因版本不同所致。記此以待方家正之。四庫全書存目叢書本請見《張東海先生詩集四卷·文集五卷》,北京大學圖書館藏明正德十三年周文儀福建刻本,《四庫全書存目叢書》,臺南:莊嚴文化,1997,集部別集類,第39冊,頁374-502。)
5. 大和文華館編,《元時代の繪畫:モンゴル世界帝國の一世紀》(奈良:大和文華館,1998)。
6. 何傳馨,〈張弼及其雜書卷〉,《故宮文物月刊》,7卷6期(1989:9),頁112-117。
7. 板倉聖哲,《明代繪畫と雪舟》(東京:根津美術館,2005)。
8. 班宗華(Richard Barnhart)撰,譚怡令譯,〈台北故宮博物院典藏的狂邪學派繪畫〉,《故宮文物月刊》,175期(1997.10),頁4-17。
9. 國立故宮博物院,《赤壁賦書畫特展》(台北:國立故宮博物院,1984)。
10. 國立故宮博物院,《秘殿珠林 石渠寶笈·續編》(台北:國立故宮博物院,1971),第二冊,頁1002。
11. 鈴木敬,《明代繪畫史研究·浙派》(東京:木耳社,1968)。
12. 賴毓芝,〈清宮收藏與浙派〉,日本東京大學「にんぶろ寧波美術班講演會」發表演講,2008年1月24日,待刊稿。
13. Barnhart, Richard, *Painters of the Great Ming: the Imperial Court and the Zhe School*. Dallas: Dallas Museum of Art, 1993.
14. Rogers, Howard, "Ting Yu-ch' uan," in *Kaikodo Journal* (Autumn, 1996), pp.16-17, pp.207-209. (筆者按:此關鍵的研究資料為盧素芬小姐所提供,謹此致上謝意。)

而合。所以張路、蔣嵩到底與前輩丁玉川的關係為何?何以風格或題材會如此近似?這些問題值得進一步的探討。或許

正是因為丁玉川與張路、蔣嵩在風格與題材的關聯,才被明末的評論家一同歸於「狂態邪學」的畫家群,讓丁玉川成為

者。 **狂** 「狂態邪學」名符其實的先行者。  
作者為本院書畫處研究助理