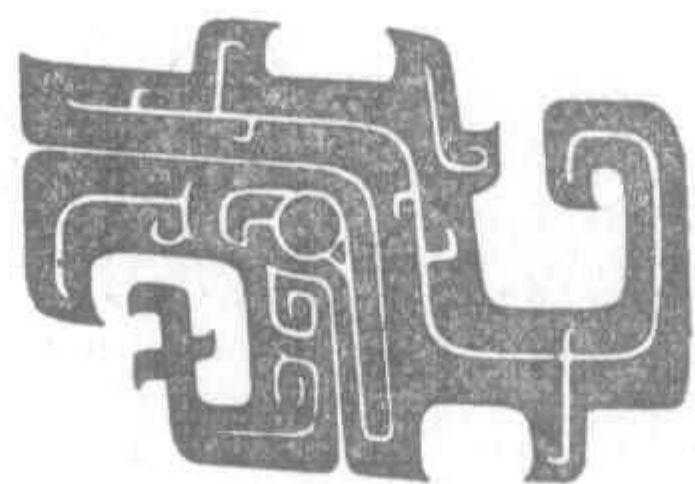


戴進研究

陳芳妹著



故宮叢刊甲種

## 緣起

本院所發行之書刊，關於學術研究者：有「故宮季刊」及「故宮英文雙月刊」二類。另編印有「故宮名畫解題」及「故宮藏品選目」二書，於各界對本院藏品之瞭解，頗有裨益。惟以上書刊，均為專門性研究所需，為應社會一般之需要，近復長期編印「叢刊」數種。彙刊本院同仁研究成果及特約印行海內外有關中國文化及藝術等書刊，以期有助於研究鑒賞之風氣。「叢刊」內容，暫定以下三種：

- 一、故宮藏刊甲——以學術性專著為主。
- 二、故宮叢刊乙——以一般性文物介紹之著作為主。
- 三、故宮叢刊丙——以專題性圖片為主之畫冊。

除以上三種外，當視需要，繼續增印，隨時出版。茲當發刊之始，略述緣起，尚祈各界人士，指教匡正，無任企禱！

中華民國六十五年五月二十日 海寧 蔣復璁於國立故宮博物院

# 目錄

序

上篇 戴進的時代、生平及交遊

第一章 一代畫師的搖籃

第二章 明初畫院的特質

第三章 入京遭忌與藝術地位的奠定

第四章 晚歸杭浙、課徒研藝

下篇 戴進的山水繪畫藝術

第一章 戴進傳世山水畫蹟的討論

第一節 故宮收藏的四幅真蹟

第二節 故宮以外收藏的三幅立軸及二卷長卷

第三節 四幅存疑山水立軸的商榷

.....七

.....九

.....一九

.....二九

.....四五

.....五五

.....五七

.....五七

.....六九

.....七四

第二章	戴進畫風的來源及其時代性	七七
第一節	從畫史論戴進畫風的來源	七七
第二節	從傳世畫蹟論戴進畫風的來源及其時代性	七九
第三章	戴進的畫史地位	九一
第一節	明清史家論戴進	九二
第二節	宗派論者對戴進觀點的商榷	九九
附表	著錄所見戴進畫蹟流傳表	一〇三
引用及參考書目		一三四
圖版目錄		一四七

# 序

藝術史家和藝術創作者面對豐富的藝術遺產，他們的態度是不同的，【註一】嚴格說來，實無所謂「創作」。人生下來就承受許多前人的業績，從遺傳因子以至一飲一食，一思一想，莫不皆然，而所謂文明，所謂進步，也不過是循前人的舊業，增添一點新績而已，這就是歷史的要義。藝術活動亦復如此，如果沒有歷代流傳下來的藝術成果，也許每個藝術家要像初民，圈點作日，鈎勒爲月了。人類因爲有歷史，有文化業績，藝術家故能學習前人的經驗，另出新意，才不斷有所謂「創作」。然而在處理前人藝術遺產時，藝術家唯覓尋高明人物，取其所須；藝術史家則想建立一國一代的藝術傳統，爲今人說前路，爲後人點迷津。因此，他就不能老專注於「明星式」的藝術家，不僅止於凌空掠峯，總想在叢亂的危崖幽澗中走出一條蹊徑。所以墓室壁畫，崖洞遺珍及寺廟的繪畫【註二】，即使不能與第一等作品相比，但在藝術史家看來都有莫大的價值和意義。

現階段中國藝術史的研究離草創之際未遠，大抵仍停留在明星藝術家的研究階段。民國承明清餘緒，畫者以文人之作爲高，大家關心的明星人物尚難超出董其昌所謂南宗的範圍。本論文研究明初錢塘戴進，固無意特別表彰這位「明初第一國手」【註三】；而就中國藝術史的研究言，討論戴進生平畫蹟可使藝術史從南宗的研究中指出另一個方向，爲日後中國傳統藝術風格的整理奠定一塊基石。因此現階段中國藝術史的研究，戴進的探討實具有極其深刻的意義。第一，我們整理藝術遺產要擺脫董其昌以降的宗派論的束縛，建立比較客觀、近真的中國藝術發展史，當然要還給文人畫家所貶斥的「北宗」畫士一個比較公平的評價【註四】。這樣的研究，號稱「浙派之祖」的戴進當然最有資格優先討論。第二，純就畫

技造詣而論，戴進的成就也許前不及元末四大家，後比不上沈周領導的蘇州畫壇的明四家，但藝術史的研究既不滿足於「明星式」的研究，在兩峯之間探尋溪澗，為中國藝術史的發展理出一條實路，戴進也是極恰當的人選。他生於一三八八年，在王蒙身後三年，他死後（一四六二）不到十年，蘇州畫壇便開始光輝燦爛的九十年歷史【註五】，如果捨棄宗派偏見，從歷史學的最基本觀念——「業績」來研究我國的藝術史，必能理出一條結實的途徑，與董其昌等宗派論者的臆說不同。我們如果細察明代中葉以前戴進畫蹟的流傳情形和出色文人畫家的模擬和題跋【註六】，戴進的研究也是新藝術發展史的重要里程碑，這樣的發展史是和「判教」似的宗派論大異其趣的。

本論文分上下兩篇：上篇討論戴進的生平，下篇研析他的畫蹟。戴進雖有一代畫史之譽，名滿天下，本質上還是一位職業畫士，與後世所謂的文人畫家不同。沒有文籍傳世，也少與騷人墨客酬唱，他的生平經歷頗難考訂。唯戴進乃「國初第一高手」，信史雖少，傳說卻多，異樣傳說每每矛盾互出，同種傳說也真偽參半。本篇主要考證戴進呈畫遭讒的事件，參證時人片斷的記載，釐清後世的訛傳。他一生二度入京，青年侍父北上，頗不揚名。中年以後入宣宗畫院，遭讒，鬱鬱不得志，固窮研芸，畫技乃大精進；羈旅京華大約十年，和公卿大人多有往還。英宗之時，曾再參加畫院考試，亦不得志，旋南歸。天命之年返杭，課徒授藝，是他山水繪畫創作最澎湃的時期，有紀年的畫蹟大多於此期間完成的。二度入京之說，寓京生涯及返杭時間的釐訂乃參證史籍得到的，很多地方難免臆測，唯求其無大謬而已。個人是個小天地，他的外在環境和時代背景則是大天地。就在全國首富的江浙出現第一高手，沒有富厚安定的生活，藝術風氣不可能茁長壯大，故論戴進藝術亦略略表述杭州錢塘的物質基礎，而武林梵剎林立也孕育了戴進成為佛畫師或職業畫家的社會背景。戴進仕途多蹇，他的灑脫個性不適合畫院生涯固有致之，主要也因為畫院畫士妬能忌賢成為風氣，故本文申論明代畫院的特性，本篇也考訂戴進的門生

及私淑畫士，資料更殘闕，只稍稍分明大概而已。

讀其畫必先知其人，這就是德國藝術史論家侯舍 (A. Hauser) 所謂瞭解藝術作品的社會性和心理性【註七】。因為載籍之限，戴進作品的心理性只好付諸闕如，本文上篇所論只能涉及社會層次而已。侯氏之說還有一個層次，即是風格 (style)。建立風格是藝術史研究的一大課題【註八】，向來畫史風格之說難免失之籠統，大凡藝術作品的風格應包括三方面：個人、時代、及其所承襲的傳統，三者互有影響關連。為研究之便，實證的畫史風格當建立在個人或集團畫風的探討上，這也是今後中國藝術史研究須急切努力的方向【註十】，故本文下篇著力整理戴進繪畫藝術的風格問題。

藝術史的風格研究和歷史研究在方法上頗有吻合之處，二者所根據的資料大抵是保存下來的遺物，歷史研究要考訂文獻的真偽，探討藝術風格也要先甄別畫蹟【註十一】，傳世畫多有偽作，今不先確定畫家的真蹟而侈論其藝術風格，也易流於空中樓閣之談。本文下篇論戴進畫風，因故宮珍藏名作，參證國外部分收藏的照片，從構圖及筆墨分析綜合，多作細部比較，證明戴進存世七幅山水立軸及二幅長卷是真蹟，以其構圖及筆墨的特色建立戴進的特殊風格，這二段過程其實是可以互相參照的。我們尋出比較可靠的基點後，再據以診查其它四幅傳為戴進的作品，提出某些懷疑，作為反面資料的例證，使我們對戴進的畫風可以有更清楚的輪廓，這是第一章戴進存世畫蹟的討論。但筆者所見的戴進畫蹟畢竟有限，因此這只是現階段的結論而已。而戴進有紀年的傳世畫蹟太少，故宮藏品中亦無有紀年的真蹟，故無法討論個人畫風的演變，這項工作只好期待更多紀年真蹟的出現了。

上文論述，已知畫家不能脫離當代及前代的影響，其實個人風格也往往反映並時趨向及傳統風格。明清畫史論及戴進畫風的來源頗為博雜，有兩宋及元朝的傳統，甚至可以遠溯到五代，本文討論他的畫風來源主要從有限的傳世畫蹟透過構圖或筆墨的細節比較，指出他和李、郭、馬、夏及米家傳統的關係

，我們相信這是比較實證的方法，也比較不易流於空言。然而這種方法有其限度與缺陷，戴進去今已五百年，他的作品流失甚多，傳到今天的畫蹟，不論真偽，與前代對勘，已經少了很多；再者收藏家對畫家的偏愛喜好也會影響作品的收藏，戴進的畫史地位日趨下流，他的畫蹟想必也日日流失。因此，傳世畫蹟的討論，只能指出風格的確定性，只能證其一偏，無法窺其全貌，我們不得不藉明清畫史的討論，以其相距較近，所見較廣，儘可能的指出戴進畫風來源的可能性；把確定性和可能性並觀，希望能比較完整地鈎勒出戴進繪畫風格的淵源。本篇又以傳世畫蹟與同時代的畫家，尤其是畫院畫家，如馬軾、李在諸輩比證，大致上戴進的風格是比較接近畫院畫風的，當時的畫院畫家嘗試結合馬夏派和李郭派的兩大傳統，戴進的部份作品也很有這種傾向。

下篇第三章又討論戴進傳世畫蹟的歷史意義，也就是畫史地位的問題。戴進長於明初，逝後三、四百年間畫史或畫評家對他多有論述，這種歷史性的回顧不只可以幫助我們了解戴進在當時的地位，也可以看出他在吳派興起與南北宗派論發展成熟後所居佔的畫史地位的消長，這是中國藝術史的一段公案，因立第一節明清史家論戴進，略述前人的意見。南北宗派論者貶抑浙派，射及戴進，使他的藝術地位日趨下降，後來竟至沈霾不彰，以至於今，故本章擷摘舊說之可商榷處，廓清成見，試圖還戴進的本色，使他在中國藝術發展史上佔一個比較客觀平實的地位。戴進繪畫風格比較接近當時畫院的風氣，又是明初第一高手，故有浙派鼻祖之目，但戴進是否確是浙派的始祖，他與浙派的關係深淺若何，而浙派的義涵範疇又怎樣，這牽涉到整個流派發展的問題，茲事體大，非本篇之所能，唯日本學者鈴木敬先生論浙派之書已多所論述【註十二】，本文僅專注於戴進個人的問題。

附錄一表，條例明清著錄的戴進畫蹟，依收藏家、款印、題跋及出處，分門別類，以醒眉目，並據著錄者的意見標舉其畫風來源，方便學者檢查。本表雖類似索引，然以時為經，以畫名、畫風來源為緯



，明清人心目中的戴進畫蹟的流傳諸相，亦可從本表略窺其大概。

本書初稿完成快七年了，七年來我們的藝術史研究有相當的進展，唯關於浙派或戴進的討論依然不多，作者乃不揣冒昧，決定出版，公諸同好，乞請指教。如果能發生一點拋磚引玉的作用，那確非作者所敢祈盼的。本書的章節內容和論點與初稿無大差異，但文字經過一番修訂。

民國六十九年重陽節誌於外雙溪故宮博物院

## 註釋

註 一：參見 Heinrich Wölfflin, *Principles of Art History*. p.10, Translated by M.D. Hattinger, New York, Dover, 1932.

Marx Loehr, "The Fundamental Issues in the History of Chinese Painting." *Journal of Asian Studies*, 23(1967), pp.185-193.

註 二：與本論文息息相關者譬如元明兩代浙江的佛畫，參見鈴木敬，明代繪畫史研究、浙派，「浙江佛畫の傳統性」一節，頁七七——一二二。

註 三：參見本文下篇第三章第一節「明清史家論戴進」，郎瑛及王世貞諸人之說。

註 四：南北宗論的分宗觀點也有許多文章論及，尤其是牽涉到唐宋藝術史的部分，有滕固「關於院體畫和文人畫史的考察」及啓功「山水畫南北分宗考」二文論及，二文輯在近代文史論文類集「論山水畫」一書中，臺北學生書局，民國六十年。

此外，鈴木敬的「明代繪畫史研究、浙派」即為討論北宗畫家的專書論著。

註 五：參見江兆申，吳派畫九十年展（一四七〇——一五五九），臺北，故宮，一九七五。

註六：參閱本文附表及下篇第三章第一節「明清史家論戴進」。

註七：Arnold Hauser, *The Philosophy of Art History*. London Routledge Kegan Paul Ltd, 1959.

註八：同右。

註九：參見 Heinrich Wölfflin前引書，頁十。他認為每件作品往往表現時代的 (Period Style)，民族的 (National Style) 及個人的 (Individual Style) 風格。當然民族的風格大多在不同民族的藝術比較中較為明顯，故本文對民族的風格因素不擬特別討論。

又傅申先生發表在故宮季刊二卷二期的「巨然存世畫蹟之比較研究」提及每一件作品應有三種風格的探討，即由時代、地域而及個人 (頁五五)。探討戴進風格，除時代及個人因素外，地域性的風格應極為重要，且牽涉到董其昌認為戴進為浙派之祖的問題，唯本論文專重戴進個人的研究，對整個流派發展的問題無法涉及，故在時代及個人之外，又論「其所承襲的傳統」，由這三個角度討論戴進風格。

註一〇：參見李霖燦，中國畫史的重建，頁一六四，「圖蹟重於著錄」，輯在「中國畫史研究論集」中，臺北商務，一九六〇。

註一一：關於畫蹟真偽問題中外學者不論著，讀者可參閱 Wen Fong, "The Problem of Forgeries in Chinese Painting" *Artibus Asia*, 25(1962), pp. 93-119.

方聞，山水畫結構之分析，國畫斷代問題之一。故宮季刊，四卷一期，民國五十八年七月。  
傅申，馬琬畫楊維禎題的春水樓船圖，故宮季刊，七卷三期，民國六十二年春季。

註一二：鈴木敬，明代繪畫史研究、浙派，東京木耳社，一九六八。

## 上篇 戴進的時代、生平及交遊

戴進以畫家之名傳世，依畫史常見的「行家」「利家」的分類法論【註一】，應屬行家，也就是「職業畫家」。他以其優越的繪畫能力求取仕進，依之維生，賴此傳世，繪畫成爲他的專業技能，除此之外，詩書並不擅長【註二】，與兼詩、書、畫三才，並將這三種藝術才情融合於繪事的「文人畫家」不同。職業畫家作畫，多不題跋，他們沒有詩文集傳世，也缺乏當代親近的文人朋友或畫家爲之立傳。戴進就是這樣的一位職業畫家，雖其繪事才華高邁獨造，非尋常的畫匠可比，但他沒有文集，墓誌銘也早已散逸不傳，其生平史料大抵散見於當世與相交的達官文人的集子裏【註三】，和後世同鄉文人或藝術史家的轉相傳抄。有的交誼膚泛，語焉不詳；有的時代懸隔太久遠，傳說多模糊含混，甚至矛盾；而且他的畫蹟也很少有紀年的【註四】。因此，不可能爲戴進編纂年譜，他的生平事蹟之考證也難精到，只能就有限的資料作可能的推測而已。茲以時間爲經，略分其一生爲三個階段：青年在故鄉錢塘，中年旅遊北京，晚年歸杭。然而個別畫家有其特定的時空，他們往往在特定時空所提供的能性中作其個別的選擇。換言之，畫家個人與其當代的與地方的、政治、社會、經濟情境或歷史的與藝術的傳統都有深切的關係。其相關程度雖難把握，本章仍試著將影響戴進個人發展的外在因素一併討論，故先論戴進的故鄉——浙江錢塘及青年生活，次論明初畫院制度的特質與戴進入京，最後說晚年歸杭。至於和他的特殊風格發展有關的時代及地方畫風，且留待下篇「論存世畫蹟」時探討。

## 註釋

八

註一：啓功，扈家考——論繪畫史上的一個問題，文物，一九六三年，第四期·頁四十四——四十七（總第一五〇號）。

註二：吳寬（一四三五——一五〇四），袍翁家藏集「跋沈石田畫冊」曰：「石田翁爲王府博作此小冊，山水竹木花果蟲鳥無乎不具，其亦能矣，然文進之能止於畫耳，若夫吮墨之餘，綴以短句，隨物賦形，各極其趣，則翁當獨步於今也。」（卷五十二，頁三二二，中華·四部叢刊初編），此看法尤其爲後來的文人畫家或藝術史家所強調，如王世貞曾見戴文進七景圖，以爲是沈啓南所作，見題字不工，及驗其印章，始知爲戴文進所畫。見龔州山人四部稿，卷一三八，頁二，四庫本。

註三：參見本篇第三章「入京遭忌與藝術地位的奠定」。

註四：參見本篇第四章「晚歸杭浙課徒研藝」。

## 第一章 一代畫師的搖籃

戴進，字文進，一名文璉，號靜菴，又號玉泉山人，浙江錢塘人【註一】。明洪武二十一年（一三三八）生，天順六年（一四六二）卒，享年七十五歲【註二】。

戴文進之生適在朱元璋削平元末割據羣雄，統一天下之後。他的故鄉——浙江本為方國珍所據，元至正二十七（一二六七）年，國珍敗，浙江變成有明十三布政司之一司。按自唐安史之亂後，中國北方屢歷戰亂，國勢民力逐漸南移；南宋定鼎杭州，更事開發，南方在經濟和文化等方面的發展終於躍居北方之上。直接間接影響到政治上的，科舉多南人報捷，宰相也南多於北。南方富庶了，人丁日盛，北方日益凋零，這種南勝於北的情形，雖始自五代兩宋，但到明朝最稱顯著，而南方又以江浙為首，二地是大明帝國的主要經濟命脈。據洪武二十六年的統計，蘇州年繳夏秋稅糧占全國百分之九·五四，浙江僅次之，占九·五四【註三】。其經濟之發達，不只是由於圩田墾闢，耕種面積增加，而且作物品種改良，又多經濟作物如蠶桑木棉【註四】。據統計，同年夏稅絹全國二十八萬八千四百八十七匹，南方為二十一萬四千三百六十七匹，浙江占十三萬九千一百四十四匹【註五】，幾乎為全國之半，明初浙江社會經濟力的富厚與蘇州同為有目共睹的事實，戴進就出生老死在這種大環境之中。

文進家錢塘，縣屬浙江布政司杭州府。錢塘江流經縣之東南入海，可「遠引甌閩，近控吳越」【註六】，是商賈輻輳，舟航駢集之地。然錢塘潮漲，常「奔騰衝激，雷擊霆碎，吞天沃日之勢」【註七】，因此

江潮之患，史載不絕，航行須賴「四時候潮圖」【註八】，修塘阻潮成爲歷代縣官的主要工作之一。自錢塘武肅王（九〇八——九三一）已築塘於候潮門外【註九】，築塘阻潮的效果，左右著人民的經濟生活。北宋蘇東坡卽曾修五代龍山及浙江兩閘，阻戒江潮，不使入城，城中諸河專用湖水，終成爲一郡官民之利【註一〇】。城外潮水沖積成的海塘圩地，數年之後，鹼性一退，卻極肥沃，生產大量的穀米蔬菜。南宋鼎臨安（杭州），益加開發，桑蠶木棉等經濟作物的種植愈盛。有明官府便在錢塘城內太平坊的旗纛廟的東西二方設有織造，在湧金門內立有織染局【註一一】。民間商賈也頗繁榮，明初洪武年間徐一夔任杭州教授，記所居錢塘相安里有饒於財者「率居工以織，每夜至二鼓，杼機四五具，南北向列工十數人」【註一二】，其經濟之盛可以想見，所謂「入錢塘境，城內外列肆四十里」【註一三】。錢塘文風昌熾，自南宋以來便是東南都會，人物最盛，浙東史學滋長於斯。蒙元之際，不樂進取的豪傑則託情於詩酒，在錢塘境內立了武林九友會，孤山社等社集，儒雅雲會，相互切磋【註一四】，流風餘韻，明初仍然。蘇州的祝允明曾入杭訪里仁坊的隱者，與之「飲茗論道」【註一五】。再者，明代承元，尤重地方縣學，郡城清河坊有虎林、天真二書院【註一六】，杭城貢士之額也與時俱增，【註一七】士人多得從政。或以歲貢入京，如陳善、張順；或以楷書任官，如林鳳任中書舍人；或由父蔭，如張祐仕至鴻臚寺卿；或參加科舉；如徐珙、景兄弟在宣德元年中進士等。這些都是地方的大搢紳，屬於「士大夫」之流的人物【註一八】。

錢塘農作之富，人口之庶，商旅雲集，文風昌盛，對一代畫史戴文進都有蘊育栽培之功。但文進不屬富有的商人階層，更不是文士者流，搢紳子弟。關於他的幼年及家世的記載，典籍殘闕，今頗難詳。有明一代鮮有人論及文進的出身，直到清初才有同鄉毛先舒（一六二〇——一六八八）說他幼任銀工【註一九】。厲鶚踵繼此說【註二〇】，清朝末年李狷崖纂「工藝百工傳」時，也把文進列入金類之匠【註二一】。

。今考明代設有官用工匠，並規定各地隸屬匠籍的工匠分爲若干班，輪流到京師服役，爲時三個月，包括油漆匠、五墨匠、銀匠等六十二行，銀匠一年一班【註二二】。我們不知道戴進是否真爲銀工，是否也列入匠戶之流而常輪值京師。今按他在永樂末年隨父入京，建立畫名，若「幼任銀工」之說可信，他任銀匠的時間，除掉不解事的幼年及入京前的習畫過程，至少也有十年之久。據說文進的銀工技藝甚高，收入頗豐，然而終於放棄銀工生涯。毛先舒說，因爲他「一日于市，見鎔金者，觀之，卽進所造」，乃憮然自失，對瘁心努力的銀工生涯甚感厭倦，遂轉而學畫【註二三】。銀器制作須細心耐心的經營，這對他後來繪畫風格上繁複的構圖或許有所影響。然而這些大抵是揣測之辭，很難證實的。毛先舒去戴文進已三百年，這段傳說並不太可靠。

戴進終究是醉心繪事了，他父親景祥可能是一位職業畫家【註二四】，文進自小自然受了薰染。但他走上繪畫之路，首先成爲佛畫師【註二五】，也是另有因素的。杭州一帶，六朝以來佛學就非常發達，挾以唐宋以降的富厚經濟力，古剎林立，叢林多起，南宋時已有寺院四百二十六所。元季兵荒馬亂，古寺多遭摧毀，明初抵定之後，次第重建，計寺院之重修或新建者，洪武年間七十一所，永樂七所，宣德一所【註二六】。大寺修建，工程浩大，歷時甚長，因此杭州一帶也產生了許多工匠及佛畫師。徐一夔「爲天臺于佛山廣嚴寺重建記」云：

又五年作庫堂，又一年作鐘樓，越三年始作法堂，又五年作西方殿及包涓等室，而佛菩薩天人之像設未加妝飾者，殿堂門廡棟梁節稅之樸素未加妝飾者，殿堂門廡棟梁節稅之樸素未加繪畫者，法師復自杭命工，不遠五百里，至於山中，裝飾繪畫【註二七】。

杭州佛畫師之多可以想見，而城內錫箔業亦盛，「造者不下萬家，三鼓則萬手雷動，遠自京師抵列郡皆取給於斯」【註二八】。佛畫師或職業畫工在浙江及杭州的傳統當不只明朝而已。從北宋以來，職業畫工

已有同業組織，以汴梁爲中心。南宋時可能移到錢塘，在浙江形成一以錢塘、一以寧波爲中心的佛畫師集團【註一九】。蒙元之際，文人畫家雖盛，職業畫家仍以浙江爲多，有屬於「畫行」的畫工集團，如寧波佛畫師；也有像盛懋、顏輝等在野的個別職業畫家【註二〇】。再者，長明寺內，晚至明季仍保存李公麟所畫的祖堂百像，所謂「行筆顛掣，衣紋如尊菜條，樹石雲泉，勢極飛動」，據說寺僧都極護惜，要到上元節的前數日才陳設出來，供人登閣瞻禮。此寺亦藏有貫休畫的羅漢，共十六幀。【註二一】南宋定鼎杭州，這裏自然留下了不少古蹟供人憑吊。譬如集慶寺便有宋理宗御容一幅，燕遊圖一幅【註二二】。這些來自唐、五代及宋的遺蹟，想必對戴進成爲佛畫師也俱有涵育之功，文進生於斯，長於斯，成爲佛畫師是相當可能的。他的作品後來存於錢塘的寺院中明清之際仍多有之，融入錢塘佛畫人物畫的傳統潮流中。據後世人親聞親見的，如橫河橋東的華藏寺與慶春門北的潮鳴寺皆藏文進的佛像掛軸【註二三】，上天竺寺也有羅漢一十八軸【註三四】。上天竺寺燬於元末，明初重建，文進爲之畫佛像，可能在入京以前吧！而南中萬松里的報恩寺有他的壁畫，「久遭劫火」只存羅漢數卷流傳，是絹本【註三五】。我們知道文進頗精人物寫生，想必與畫佛像有關。傳說他曾至金陵，行李被傭者擔走，他不知姓名，「借筆圖其容貌示衆」，觀者卽知某人，尋至其家，果然索還行李【註三六】。而明末吳地藝評家何良俊也盛贊戴進人物畫的高度成就：

宋初承五代之後，工畫人物者甚多，此後漸工山水，而畫人物者漸少矣。故畫人物者可數而盡，神宗朝有李龍眠，高宗朝有馬和之、馬遠，元有趙松雪、錢選，吾松張梅巖尊老亦佳，我朝有戴文進，此皆可以並駕古人無得而議者。其次如杜樾居、吳水仙皆畫人物，然杜則傷於秀媚而乏古意，吳用寫法而描法亡矣【註三七】。

徐沁在感嘆明初「近時高手，旣不能擅場（道釋人像），而徒詭曰不屑」，致使「僧場寺庶，盡汚俗筆



，無復可觀」之餘【註三八】，乃對戴進畫道釋人像的成就及殘蹟倍加愛惜。可惜今存文進人物畫蹟甚少，遼寧博物館藏有他的「六祖畫卷」，長卷，以人物為主，山水做補景，卷末有祝允明、唐寅等人題跋【註三九】。從圖片看來，成就甚高。當時佛畫師的訓練想必甚為嚴格，文進成爲畫家的過程中，接受專門技巧的職業訓練當無可疑。

然文進之技不止於佛畫或人物畫，大多數的畫史（如明畫錄等）都把他列入山水畫家之流【註四〇】，戴進開始畫山水，也應該在入京之前。佛畫常有山水補景，文進擅佛畫，必旁及山水，而畫史稱他入京呈畫，有「秋江獨釣」或「四景山水圖」【註四一】，當然都指山水畫而言。他的山水畫有否啓蒙老師，今仍不能考。唯孫韜公說他的老師是葉澄，孫氏曰：

葉澄，吳人，字原靜，案無聲詩史作元靜，明畫錄遂以葉澄爲葉元靜也，疑誤，俟考，善山水，仿董北苑，爲戴文進之師。

另外又指出一箇葉元靜，曰：

葉元靜，燕人，善畫，與郭詔同時，其筆墨亦類詔，案明畫錄以葉元靜爲葉澄字，誤作一人，韜以爲澄吳人，爲文進之師，元靜燕人，與仁宏爲友，似二人也，附識備考。【註四二】

孫氏前節指出業澄爲戴進師的說法是根據無聲詩史，明畫錄、圖繪寶鑑續及游居集而來，前三書所載如下：

葉澄，字原靜，其先吳人，作畫學戴文進，得其妙。（圖繪寶鑑續）。

葉澄，字原靜，其先吳人，作畫學戴文進而能得其妙。（無聲詩史，按元靜可能係原靜之誤）。

葉澄，字原靜，其先吳人，寓京師，遂占籍焉，所畫山水諸體師戴進，其神似處幾莫能辨