

### 第三章 明末清初版畫與朝鮮畫壇之關係

人類自古由於民族的遷徙、通商與戰爭，在綿延數千年裡，它的起源和演變，雖然不易稽考，但各民族的文化與藝術很早就開始交流，這是沒有疑問的。其實如中國的佛教藝術，最初傳自印度，而後融合以中華文化的精神，而朝鮮文化、思想、政治、社會、藝術、宗教等方面也一樣，是受到中國的影響孕育而成。但彼此的民族性、風俗習慣與自然環境不同，因此所呈現的風格仍具獨立的特性，繪畫藝術方面也是如此。

中國歷代資料，對中、韓關係之記述非常缺略，因此本文將按照朝鮮王朝的文獻討論中國與朝鮮畫壇的交流情形及其影響。

朝鮮時代繪畫史分期法，且前有多種理論，如下：

#### 一、吳世昌分期法：

- 1 上期：太祖~仁祖
- 2 中期：明宗~顯宗
- 3 下期：肅宗~哲宗

#### 二、劉復烈分期法：

- 1 初葉前期：李王朝初~中宗朝（1392~1451年）
- 2 初葉後期：中宗朝末~肅宗朝初（1451~1676年）
- 3 中葉：肅宗朝初~正祖初（1676~1783年）
- 4 末葉：正祖朝初~李朝末（1783~1910年）

#### 三、金元龍分期法：

- 1 前期：公元十五~十六世紀
- 2 後期：公元十七~十八世紀

#### 四、李東洲分期法：

- 1 前期：王朝成立~十六世紀前葉中宗年間

- 2 中期：十六世紀中宗末年～十七世紀肅宗年間前半
- 3 後期：肅宗年間後半～舊韓末十八、九世紀

五、安輝濬分期法：

- 1 初期：公元1392年～1550年頃
- 2 中期：公元1550年頃～1700年頃
- 3 後期：公元1700年頃～1850年頃
- 4 末期：公元1850年頃～1910年

以上的五個劃分期法中，本章採用安輝濬分期法來研究朝鮮時代繪畫情形。

## 第一節 朝鮮時代的歷史背景及中、韓之交流

### 一、朝鮮時代的歷史背景與思想

李朝自太祖李成桂滅高麗王氏後建國，至一九一〇年亡於日本，其間五百多年為李氏朝鮮，又稱朝鮮王朝時代。太祖即位第一件事，就是遷都漢陽，其後漢陽（漢城府，Seoul）遂成為李氏王朝奠定五百年政治文化中心的基礎。

朝鮮進行了一定程度的革新，以致小農經濟獲得了相當的自由發展。加上完備「經國大典」的設置，從而加強了中央集權。如此，朝鮮對外能保持相當的獨立自主權，對內能促進經濟。因此，朝鮮初期建設朝鮮新文化亦勢在必行。<sup>149</sup>

朝鮮時代思想的主要脈絡是基於朱子學（性理學）的儒教。儒教在高麗末佛教的腐敗和對佛教的排斥的思想背景中，導入新興朝鮮王朝的政治的理念而發展，且與王權結合，形成朝鮮王朝五百年的基礎。<sup>150</sup>性理學原

<sup>149</sup> 中央美術學院美術系外國美術史，《外國美術簡史》，北京：高等教育出版社，2004年，引頁424。

<sup>150</sup> 朴相熹，浙派對十五、六世紀朝鮮繪畫之影響，中國文化大學藝術研究所碩士論文，1992年，

是自中國傳來，它之構成者皆為新進士大夫，批判政治及佛教的不合理，崇尚義理與道德，排斥富國強兵與物質公理主義。<sup>151</sup>因為實行「抑佛崇儒」政策的緣故，在藝術發展上使得佛教繪畫沒落，而詩、書、畫一體的思想流行於王公士大夫階層。儒教的意識，改變了當時人的審美觀。李朝建國後即設專司繪事的「圖畫署」，集中優秀的職業畫家，這些圖畫署的「畫員」，時時應詔製作官中宴樂儀式圖、帝王功臣肖像、或高官所使用的屏風畫，可是畫員的地位並不高，位居十八品中之最末，這也是阻礙繪畫發展的原因。<sup>152</sup>

朝鮮王朝成立之後，各代皇帝都曾做出驕傲的政績，其中最重要的事蹟，就是於一四四六年，在世宗大王的指示下，朝鮮王朝創立了自己的文字—「訓民正音」。為了脫離「漢字」的束縛，提高民族的意識，統治階級把高麗時代以來的典籍，依「訓民正音」註釋了「漢字」，並利用發達的印刷技術，印出大量版本，推廣到全國。<sup>153</sup>朝鮮因此有了自己的文字，才促進了民族文學與藝術的真正形成，朝鮮的民族美術便是倚著這種背景而完成的。

至朝鮮中期，發生了多次內憂外患，如一五九二年壬辰倭亂；一五九七年丁酉再亂；一六二三年仁祖返政；一六二七年丁卯胡亂；一六三六年丙子胡亂等，因此政局極不穩定。經過長時期的倭亂和胡亂，不但民心荒弊而且自高麗遺留下來的文化遺蹟，很多都散失或荒廢，到肅宗末年及英祖時，才開始有餘力顧及政治以外的事情。<sup>154</sup>

朝鮮後期相當於清康熙年間後半期。這個時期的農業生產，達到了頂點。所相關的學問，如氣象學、地理學都很發達。而自由手工業的成長，促進了經濟的繁榮。文化藝術方面也於英祖、正祖時達到了最豐富的文藝活動，而西方文化的傳入，使學界與思想界發揮多方面的光彩。當時出現了從西洋傳來的實學、天主教、陽明學的思想。

---

引頁 103。

<sup>151</sup> 崔炳植，〈中韓南宗繪畫之研究〉，台北：文史哲出版社，1982年，引頁 89。

<sup>152</sup> 莊伯和，〈韓國繪畫小史〉《幼獅學誌》，第十五卷第二期，1978年12月，引頁 128。

<sup>153</sup> 劉奇俊，〈韓國美術的成長〉《藝術家》，2002年8月，引頁 222。

<sup>154</sup> 李恩信，〈中、韓浙派繪畫中技法之研究〉，國立台灣師範大學美術研究所碩士論文，1989年，引頁 126~127。

朝鮮時代前半期中，統治朝鮮社會的主流儒教思想，到朝鮮中期經過壬辰倭亂、丙子胡亂等大亂以後，導致貴族士大夫的衰退，此時對性理學出版反對的聲音，最後產生了反省學文的實學<sup>155</sup>思想。實學的基本思想傾向於重視現實，在政治、經濟、法律、制度、軍事、產業上追求現實的、實證的方法，便為實學思想之基本理念。實學可稱為朝鮮後期國民的基本思想，他們研究史學、自然科學、地理學、農學等多方面的學問，是一種經民族獨創具特別性格的學說，促進了朝鮮文學思想與藝術活動的現代化。在社會上，因兩大戰亂和實學的影響，而帶動了庶民意識；在藝術上，則興起了庶民藝術。如在繪畫方面產生了真景山水畫、風俗畫、民畫，在舞蹈方面產生假面劇、假面舞等，在音樂方面產生「春香歌」、「沈青歌」等，而在文學方面則產生「洪吉東傳」、「春香傳」、「沈青傳」等多樣化的作品。因此實學思想對社會環境、民俗藝術的影響極大。<sup>156</sup>

朝鮮後期的實學內容，應可歸納為以下三點：（1）經世致用：主要土地制度改革及行政機構改革。（2）利用厚生：指標工商業的流通及一般技術之發展。（3）實事求是：考證經書、典故、金石關係。這三點追求了不同的理念和方法，但都具有批判精神、實證精神與實用精神。<sup>157</sup>

在朝鮮時代後期，有另一個重大事件，就是中國文化的大量流入。兩國為了書籍交換、西洋文物購買、文化交流，如洪大容、朴趾源、朴齊家、李德懋、柳得恭、金正喜等的朝鮮士大夫、學者到中國以後，與紀昀、孫星衍、阮元、翁方綱、嚴誠、潘庭筠、陸飛、戴衢亨、李鼎元、曾煥、魏成憲、徐大榕、羅聘、王霽、彭蕙支等人交遊。特別是金正喜與阮元、翁方綱等大書畫家友誼深厚，從他那邊接受到清朝盛行的考證學影響。

高宗的父親興宣大院君（1820～1898年）實施韓國歷史上著名的「鎖國政策」，完全拒絕與外國通商的協定，但對清朝仍繼續維持文化交流，

---

<sup>155</sup> 朝鮮實學運動最早於朝鮮明宗時李粹光到明朝，結識與意大利神父 Matteo Ricci，從彼處得到西方的《天主實義》、《重友論》等書，又得到中國人劉汴、沈澁奇的《續耳譚》，於一六四一年回國之後，著作介紹天主教及西洋文物的《芝峰類說》一書。（朴順德，十八世紀中國文人畫思想之研究，中國文化大學藝術研究所碩士論文，1994年，引頁76。）

<sup>156</sup> 朴相熹，浙派對十五、六世紀朝鮮繪畫之影響，中國文化大學藝術研究所碩士論文，1992年，引頁106。

<sup>157</sup> 朴順德，十八世紀中國文人畫思想之研究，中國文化大學藝術研究所碩士論文，1994年，引頁76～77。

由此間接引進西方文化與其他文物，只是傳來時期略為晚些。由於「鎖國政策」的推行，因此時與洋人發生衝突困擾。如高宗三年（1866年）發生丙寅洋擾；高宗八年（1871年）辛未洋擾等。<sup>158</sup>

高宗十三年（1876年），與日本簽訂江華島條約協定之後，此時許多國家相繼要求，開放朝鮮門戶，簽訂許多通商條約，外國文物也同時大量傳入，並因此引起外國侵略的野心，所以造成朝鮮自此後三十餘年的混亂局面。當時正值農民階層反東學亂起，反對日勢力進入朝鮮形成大規模革命軍，因而引來日本軍介入。朝鮮末期政局經歷非常複雜。光武元年（1897年）宣佈國號改稱為大韓帝國，國王升格為皇帝，努力維持自主獨立的國家地位。不過，光武十一年（1909年），高宗退位，純宗即位，終究於一九一〇年協定與日本合併，結束了朝鮮時代。<sup>159</sup>

## 二、中、韓交流的歷史記錄

韓國自古以來，便與中國有頻繁的往來，故深受中國繪畫思想、各種畫派、畫譜、畫論的影響，因而造成相同畫風流行與創作，可以從歷史記錄與文獻上看兩國密切的交流及畫風潮流。

中國畫風流入朝鮮社會的途徑，有幾個可能性，分述如下：第一，對欣賞中國繪畫有興趣的朝鮮帝王，命使臣買回；第二，赴任到中國的使臣中，因為自己有興趣而買回來；第三，派遣使臣至中國時，朝鮮畫家也一同前往，那些畫家看了中國的畫風，回國後便開始摹仿；第四，貿易的商人購買中國畫、畫譜，帶進朝鮮；第五，中國使臣來朝鮮時，其本身便會畫畫，或由對繪畫有興趣的人攜入朝鮮等各種的可能性。

以上可知，兩國間繪畫交流中最重要是使臣的往來。朝鮮王朝為維持圓滿的外交關係，常派使臣到明朝，北京自然成為朝鮮吸取中國文化的重要管道。

兩國繪畫交流中最重要的是朝貢制度，經由使臣來往，傳入各種文

<sup>158</sup> 崔炳植，《中韓南宗繪畫之研究》，台北：文史哲出版社，1982年，頁90~92。

<sup>159</sup> 崔炳植，《中韓南宗繪畫之研究》，台北：文史哲出版社，1982年，引頁92~93。

物、畫譜與畫蹟；自仁祖十五年（1637年）到高宗三十一年（1893年）之間，朝鮮對中國的朝貢有五百次之多，派遣正式使節在冬至出發，規定隨行人員中必有一名畫員。中韓兩國間的這種朝貢關係，至清日戰爭後而告終結。

朝鮮前期繪畫與中國的交流中心是明朝燕京，根據成俔《慵齋叢話》所言，來朝的明使大部份皆為擅長詩書畫的中國名士。朝鮮初期來朝而留下畫蹟的明使有祝孟獻、陸顥和金禔。據《朝鮮王朝實錄》的文獻所述，祝孟獻在一四〇一年以正使的身分來使，有翎毛和其它畫蹟留在民間，同時來使的副使陸顥，則是留有描寫釣魚老翁的「江楓釣叟圖」。<sup>160</sup>明初墨竹畫家金禔，在一四六四年以正使來朝鮮，留有「青山白雲圖」和一些其它作品，贈送給朝鮮士人朴元享和其它士大夫，並也受贈世祖所賜的朝鮮畫簇子四雙。<sup>161</sup>但目前其作品皆不存，因而無法確定這些人的畫風及對朝鮮畫壇有多少影響。

另外，朱之蕃是朝鮮中期明朝政府派遣到韓國的使臣，其不僅擅畫，亦寫了《顧氏畫譜》。他曾繪「十二畫帖圖」獻於宣祖，而返歸時亦帶不少朝鮮畫家李楨的作品而去。<sup>162</sup>

除這些使臣以外，也有來朝鮮的民間畫家，如十五世紀前半來朝之顧仁與一六四五年朝鮮昭顯世子自瀋陽返鄉時隨來，而在一六四八年還歸的孟永光<sup>163</sup>等人。在《仁祖實錄》對他來朝云：「漢人孟姓者，善畫者也，前年從麟坪大君，自北京來，上置之禁中，日令繪畫，至是願與持應中使偕還，上命賜毛衣及路費。」<sup>164</sup>他到朝鮮以後與昭顯世子、鳳林大君（在位1623～1649年）、麟坪大君（1622～1658年）、金尙憲（1570～1652年）

<sup>160</sup> 《太宗實錄》卷一，元年辛巳三月癸卯條，《朝鮮王朝實錄》第一冊，漢城：國史編輯委員會，頁197。

<sup>161</sup> 《世祖實錄》卷三十三，十年甲申五月壬申條，《朝鮮王朝實錄》第七冊，漢城：國史編輯委員會，頁627～628。

<sup>162</sup> 朴相熹，浙派對十五、六世紀朝鮮繪畫之影響，中國文化大學藝術研究所碩士論文，1992年，頁99。

<sup>163</sup> 孟永光受明代雪居孫克弘的指導而追他的畫風。孫克弘擅寫花鳥，初學徐熙、趙昌，後師法沈周、陸治；水墨竹石仿文同；寫道釋人物，則學梁楷；也畫山水，水畫馬遠，雲山法米芾。（李霖燦外，《中國美術辭典》，台北：雄獅圖書公司，2001年，頁181～182。）

<sup>164</sup> 《仁祖實錄》卷四十九，二十六年七月丁丑條，《朝鮮王朝實錄》，漢城：國史編輯委員會，頁35、328。

以及畫員畫家李澄交往甚密，以及影響到後期畫家李明郁。流傳的畫蹟，有現藏於漢城國立中央博物館的「溪亭高士圖」等。

中國畫風傳入朝鮮，除了來朝鮮的明使及畫家以外，還有朝鮮的使臣、士大夫畫家和畫員亦去明朝受中國畫風的影響。如一四五五年和一四六五年兩次以副使赴燕京的姜希顏和一四六三年亦以副使赴燕的姜希孟兄弟及以書狀官赴燕的李宗準（？～1499年）等便是代表例子。<sup>165</sup>

到了朝鮮中期，出現一般畫家中畫藝突出者跟著使臣赴燕的機會。其中代表畫家是李楨（1578～1607年）、趙之耕（1637～？年）。十七世紀初李楨赴燕之史，可於其詩文老師崔豈（1539～1612）的《簡易堂集》裡「**送李楨從鄭亞叛赴京**」題下的七言律詩中得知，而申欽（1566～1628年）的《象村集》裡「**贈李畫師楨詩序**」，中記「**其赴燕也**」亦可知。<sup>166</sup>趙之耘受明代水墨寫意花鳥畫家林良的影響。他師家法，據《海東號譜》記：「**善畫墨梅，以畫入中原**」。<sup>167</sup>

除此之外，還朝鮮的燕行使中，也有收集中國畫蹟帶回國，或對曾經實見的中國畫蹟留下了記載。如一五三二年燕行的暘谷蘇世讓（1486～1562年）帶回的「杭州西湖圖」、「雪擁藍關圖」、「商山四皓圖」、「玉堂春曉圖」等作品。<sup>168</sup>但無法確定這些作品是那方面的畫風。而金駟孫（1464～1488年）赴燕留在烏巒館時，看見了十四幅江南古畫，遂記：「**豈知江南之畫到燕北，又自北燕而到東土(朝鮮)也**」。據蘇世讓、金駟孫的記錄可推測，當時除了北京流行的畫風以外，江南一帶的繪畫，<sup>169</sup>也有經過北京流入朝鮮的可能性。<sup>170</sup>

實際上，當時不少的明代畫蹟，已經傳來朝鮮，其中也有浙派畫蹟。

<sup>165</sup> 朴相熹，浙派對十五、六世紀朝鮮繪畫之影響，中國文化大學藝術研究所碩士論文，1992年，引頁100。

<sup>166</sup> 吳世昌，《槿城書畫徵》，漢城：協同研究社，1975年，頁121～124。

<sup>167</sup> 吳世昌，《槿城書畫徵》，漢城：協同研究社，1975年，頁151。

<sup>168</sup> 宋寅，《頤庵集》卷十一「尹月汀根壽答海嵩尉書」，高裕燮，《朝鮮畫論集成》下卷，漢城：景仁文化社，1990年，頁309。

<sup>169</sup> 金駟孫所看的江南古畫，「古畫」此名稱不可能說承襲元四大家，尙可以追溯到更早期的畫風，比如南唐董源、巨然以來形成的畫風，或是南宋馬遠、夏珪一派畫風等。

<sup>170</sup> 金駟孫，《濯纓集》卷二「書畫屏」，高裕燮，《朝鮮畫論集成》下卷，漢城：景仁文化社，1990年，頁63～64。

如成世明（1447～1510年）之收藏品中有林良的翎毛畫作品，<sup>171</sup>而推測金麟厚（1510～1560年）之《河西集》所載「題王諤山水畫」一文，<sup>172</sup>可知是曾見王諤作品。到了朝鮮中期，還傳入明代院派的中心人物唐寅和仇英的畫蹟。<sup>173</sup>而明宣宗的書畫也已珍藏於正祖在位時的欽奉閣裡。<sup>174</sup>

一六四四年明朝滅亡，建立清朝統治中國時，朝鮮王朝亦發生仁祖反正(1623年)，朝鮮政治、社會不但陷入混亂，而且對外政策上充滿了「尚明排清」的氣氛。迨及孝宗（1650～1659年）即位，其後實行「北伐政策」，並因丁卯胡亂（1627年）和丙子胡亂（1636年），與清朝的關係遭到切斷。當時這樣的社會關係亦是對朝鮮畫壇上較遲受明末清初畫風影響的理由。孝宗與肅宗年間（1674～1720年），依然通行明朝的文化。到了十八世紀中期，漸漸接受清朝的新文化、新思想，而兩國的文化關係回復及書籍交換和購物也廣泛展開。因此朝鮮後期有許多文化交流，「燕行使」三員所組成的三使與「冬至使」及「子弟軍官」等燕行使團員<sup>175</sup>赴燕，大部分構成份子有許多朝鮮士大夫和他們的子弟或親戚以及學者等。至於清燕行的次數，一年有兩至三次，人員有兩百到五百人，每一次在中國停留六十天左右。<sup>176</sup>朝鮮後期對清交流中主要活動的人物，以金昌業（1658～1722年）、洪大容（1731～1783年）、朴趾源（1737～1805年）、李德懋（1741～1793年）、柳得恭（1748～1807年）、朴齊家（1750～1805年）、李書九（1754～1835年）、南公轍（1760～1840年）、申緯（1769～1847年）、金正熙（1786～1856年）等為代表。

英祖之前，最代表的使行員金昌業（1658～1722年），從一七一二年

<sup>171</sup> 成倪，《虛白堂集》中「題如晦所藏林良翎毛圖」，高裕燮，《朝鮮畫論集成》上卷，漢城：景仁文化社，1990年，頁131。

<sup>172</sup> 金麟厚，《河西集》中「題王諤山水畫」，高裕燮，《朝鮮畫論集成》下卷，漢城：景仁文化社，1990年，頁226。

<sup>173</sup> 金尙憲，《清陰集》卷三「題唐白虎山水圖」、卷十三「題仇英山水圖」，高裕燮，《朝鮮畫論集成》上卷，漢城：景仁文化社，1990年，頁142、149～150。

<sup>174</sup> 正祖，《弘齋全書》卷三二「珍藏閣所奉列聖御製御筆移安奉謨堂教中」，高裕燮，《朝鮮畫論集成》上卷，漢城：景仁文化社，1990年，頁176。

<sup>175</sup> 所謂的「三使」指正使、副使、書狀官三員。「冬至使」則燕行畫員，每次燕行時派一名畫員。「子弟軍官」就是三使的子弟或親戚中未做官但是對文藝方面之造詣頗優秀者為限。（高裕燮，《朝鮮畫論集成》下卷，漢城：景仁文化社，1990年，頁458。）

<sup>176</sup> 韓正熙，《韓國與中國之繪畫》，漢城：學古齋，1999年，頁282。



至一七一三間曾數次，以子弟軍官的身分到中國。據他的《老稼齋行錄》記載：「夜來賣買書畫者極多，其人多是秀才，其中蘭亭墨本頗佳而索價過多。又有飲中八仙帖皆是俗筆。唐伯虎的《水墨山水圖》、范鳳《淡彩山水》、米芾《水墨山水》皆贗作。」<sup>177</sup>他的前書中還說：「有畫苑書苑兩冊，書評論古人書法畫法等，不得賣。」，可知道他已經接觸到中國的書畫蹟。到燕京之後，觀覽太和殿宮時，鑑賞了「山精木魅圖」、「清明上河圖」、「趙孟頫書法」、「米芾書天馬歌」，而且在他的日記中有敘述鑑賞後感。<sup>178</sup>他與中國書畫家、收藏家，已有親友關係，而中國書畫收藏家馬維屏贈送中國書畫，他也贈送所帶過去的朝鮮畫家作品給馬維屏。<sup>179</sup>他與同行的所有人，都有機會鑑賞或購買到中國書畫而回國。他們所見所買的書畫蹟，其實無法確定作品的年代、畫風及是否偽作，但可確定的是，對朝鮮畫壇發展上有廣泛的影響。

到英祖（1725～1776年）、正祖（1777～1800年）間，朝鮮與清朝往來關係更頻繁。因此燕行使員的交流情形分為兩個紀錄，先瞭解以燕行錄為主，後述朝鮮文人的文集中記載。

（一）、據《燕行錄》的記載：<sup>180</sup>

李宜顯派為正使而出使燕京時，是在朝鮮肅宗四十二年（1720年），也就是金昌業為使至清的後六年。又於一七三二年再入燕京。據他的《燕行錄集》、《陶谷集》云：「商湖輩模寫古書畫，稱以真跡者往往有。」、「神宗御畫障子，價高難買，譯官輩中有與序班相親者，使之居間周旋，以扇柄火鐵魚物雜種給而得買，西洋畫亦買」、「天主堂主胡費姓人送色紙

<sup>177</sup> 金昌業《老稼齋行錄》，頁 50。

<sup>178</sup> 據吳世昌，《槿城書畫徵》記載：「畫山精木魅圖一軸，清明上河圖一軸，趙孟頫書法一軸，米芾天馬歌一軸也，此皆御物。壁掛呂純陽像，以手捋鬚長至腹，筆法似孟永光，畫上有題跋百字，而暇書見蓋康熙辛未王仲盛所畫」（吳世昌，《槿城書畫徵》，漢城：協同研究社，1975年，頁 132。）

<sup>179</sup> 金昌業《老稼齋行錄》，頁 88、90。

<sup>180</sup> 正祖時寫的《燕行錄》比較多流傳。李坤，《燕行記事》，1777年；李在學，《入燕記》，1777年；李德懋，《入燕記》，1778年；朴趾源，《熱河日記》，1780年；洪良浩，《陳六條疏》，1782年；徐浩修，《燕行記》，1790年；柳得恭，《灤陽錄》，1790年；金正中，《燕行錄》，1791年；徐有聞，《戊午燕行錄》，1798年等。

十張、大小畫十五幅、吸毒石一」等。<sup>181</sup>可知道中國先接觸西洋畫及流入朝鮮，又有李瀛《星湖僊說》中〈畫像坳突〉一段文字，云：

「近世使燕者，市西洋畫，掛在堂上，始閉一眼，以隻睛注視，久而殿角宮垣皆突起如真形，有嘿突者曰：此畫工之妙也，其遠近長短分數分明，故隻眼力迷現化如此也，蓋中國之未始有也。今看利瑪竇所選幾何原本序云：其術有同視以遠近正邪，高下之差照物狀，可畫視大，畫近使目視遠，畫圓使目視球。」

如此看來，不但李宜顯在燕京買入米芾畫一帖、顏魯公家廟碑一件、趙孟頫書一件、董其昌等人的作品之外，西洋畫也是經過中國而流入的，而且一七二〇年入燕時買了一四五六本書籍回朝鮮，一七三二年也買了三九六本回國。<sup>182</sup>

另一重要的燕行使員洪大容（1731～1783年），號湛軒，於英祖四十一年(1765年)，以子弟軍官的身份到燕京。他本身是士大夫，而不是畫家，但是對中國繪畫流入朝鮮頗有貢獻。據他的《湛軒書》，可知他和嚴誠（1731～1768年）、潘庭筠（1742～？）、陸飛（1719～？）等清朝文人畫家繪畫交遊。洪大容所帶來的他們的書畫現藏於漢城潤松美術館，而作品比較接近揚州八怪的畫法。他所帶來的中國繪畫，都在朝鮮文人之間流行，集成《杭士墨戲帖》而對後期影響廣泛。

至正祖，代表的燕行使員朴齊家（1750～？），字次修、在光，號楚亭、貞蕤，身為士大夫畫家。他是燕京畫壇與朝鮮兩國繪畫交流上很重要而很大貢獻的一位人物。他從正祖二年（1778年）始赴燕，共有四次，每次都與潘庭筠、李調元、紀昀（1724～1805年）、翁方綱（1733～1818年）<sup>183</sup>、揚州八怪之一的羅聘（1733～1799年）、孫星衍（1753～1818年）、張問陶（1764～1814年）、張道渥（乾隆嘉慶間）、鐵保（1752～1824年），

<sup>181</sup> 李宜顯，《陶谷集》，頁40、35。

<sup>182</sup> 韓正熙，《韓國與中國之繪畫》，漢城：學古齋，1999年，頁283。

<sup>183</sup> 朴齊家與翁方綱第一次墨緣並無記載，但他第四次赴燕歸朝鮮後作詩一百四十首，其中「續懷人詩」兩首為羅、翁兩人做紀念。其詩云：「金石正三公，丹青羅兩峰。清修比部衍，鉅麗北江洪。覃谿學士癖於蘇，燕處長懸笠屐圖。宛轉人行金石裡，恰如九曲蠅穿珠。」此詩中的覃谿則是翁方綱。

陳鱣（1753～1817年）、黃丕烈（1763～1825年）、吳省蘭、阮元（1764～1849年）、江德量（1725～1793年）等一百多位學者、書畫家交往。除此之外，他在燕京時，常去琉璃廠賞鑑書畫蹟，蒐集《圖繪寶鑑》、<sup>184</sup>《廣郡芳譜》、《篆書正》等書。其中也透露出清朝和歐洲繪畫流入朝鮮的行跡。<sup>185</sup>洪大容、朴齊家所交往的中國書畫家，在十九世紀初介紹給後來的金正熙和申緯。在一八〇九年，金正熙到燕京，繼續與翁方綱、阮元、朱鶴年（1760～1834年）等人交往。金正熙之後，申緯在一八一二年與翁方綱及其子翁星原（1786～1815年）等人，進行交換書畫蹟。

朴趾源（1737～1805年），號燕岩，於正祖四年（1780年），以子弟軍官的身分到燕京，與費墀、尹嘉銓、郭執桓等中國書畫家交往。<sup>186</sup>除了中國書畫蹟流傳韓國外，中國也傳入朝鮮的繪畫。朴趾源赴燕時，一個蘇州人帶畫冊請他題籤，朴趾源題為《洌上畫譜》，畫冊中包含朝鮮前期到後期的畫家作品，鄭鄴的作品最多，還有李慶胤、李澄、尹斗緒、尹德熙、趙榮祐、柳德章、沈師正、李麟祥、金允謙、姜世晃、許秘等作品。由此可知，透過燕行使員的關係，不但中國的書畫傳入朝鮮，朝鮮繪畫也傳進中國，表示中韓兩國積極的繪畫文化交流。<sup>187</sup>

一七九一年金履素為正使派到燕京，其所隨行者有李祖源、書狀官沈能翼、子弟軍官金履喬、金正中等人。此使中最有收穫的事情，是他將揚州八怪之李鱣的畫作，帶入朝鮮的事實。金正中的《燕行日記》中云：

「長樂春雲一丁，以償其懊道人畫，債曰：『李鱣現在今世耶？抑為古人耶？』少伯曰：『此人明嘉靖時人，以善寫花鳥，名海內』」  
又云：「此畫真奇寶，世為收傳寶藏，勿興他人。」、「李鱣之畫、歙州之石，君索中必虹光貫日。」<sup>188</sup>

可知，懊道人活於明嘉靖年間，其以畫花、石為盛名，但明朝畫家並無李鱣或號懊道人。揚州八怪之一的李鱣何時將「鱣」自改寫「鱣」字。因此

<sup>184</sup> 《圖繪寶鑑》，朴齊家入燕前（1778年）已經流入朝鮮。

<sup>185</sup> 朴順德，十八世紀中國文人畫思想之研究，中國文化大學藝術研究所碩士論文，1994年，引頁71～72。

<sup>186</sup> 朴趾源，《燕巖集》，漢城：啓明文化社，1986年。

<sup>187</sup> 韓正熙，《韓國與中國之繪畫》，漢城：學古齋，1999年，頁284～285。

<sup>188</sup> 金正中，《燕行錄》卷六，一月三日條，頁445。

可能金正中所說的李鱣即是揚州八怪畫家李鱣。

其《燕行日記》的內容中也得知，金正中與江南程嘉賢交往的情況，而他從程氏得一幅李鱣所畫的「牡丹圖」。因此李鱣之畫傳入朝鮮以後，引起很大的關心及影響到後來朝鮮繪畫風格的發展。揚州八怪之羅聘曾經與朴齊家、李德懋等人有交往，而且傳入他的作品，也確實是十八世紀於朝鮮畫壇上已接受揚州八怪的畫風影響。

## （二）、朝鮮文人的文集中記載：

中、韓交流情形除了上述的《燕行錄》記載比較確實的流入路徑、年代、收藏與否等根據外，還透過朝鮮文人的文集中記載可知當時繪畫交流的情況。

英祖時重要文集資料是趙龜命（1693～1737年）的《東谿集》。他對朝鮮、中國兩國書畫很有關心及收集，而常寫題跋。趙龜命文集中云：

**「今番燕行購畫最盛，大抵多贗本無足稱也，此帖雖非極品，且未知何人所作，而猶喜其弄毫，便活意格蕭然，斷非摸擬欺人者耳。」**<sup>189</sup>

雖然在中國購買繪畫作品常常會買到作假的偽畫，但他買到的這件作品雖然不是品質最好的作品，而且不知何人所作，但是由其畫風可知其非坊間作假來騙人之作。又在《東谿集》中記載，關於北宋李公麟「羅漢圖」與明代文徵明書法。

南泰膺（1687～1751年）的《聽竹畫史》中曾記載關於顧仁、孟永光等中國畫家的資料。吳光運（1689～1745年）的《藥山漫稿》中指出趙孟頫的「九駿圖」、朱端（1506～1512年）的「墨竹圖」、文徵明的「歸去來圖」等作品鑑賞後感。<sup>190</sup>吳光運文集中云：**「余燕得古書畫，如閻立本、吳道玄、趙松雪、文章洲、董其昌等十數軸。」**

<sup>189</sup> 趙龜命，〈題唐畫帖〉《東谿集》卷六。韓正熙，《韓國與中國之繪畫》，漢城：學古齋，1999年，頁288。

<sup>190</sup> 吳光運，〈家藏書畫記〉《藥山漫稿》卷十六。

如此看來，他購了很多著名畫家的古書畫，但上述的作品中國人也買不到，而至今沒有閻立本、吳道子的真品，可能他得到的作品大部分是偽作。

另是文人畫家姜世晃，字光之，號豹菴、忝齋，不但善畫山水、花鳥，也工詩書。他在《豹菴遺稿》中曾云：

「余入京從人借見吳文中畫，橫披大軸，筆法極奇，文伯仁號為五峰，有模糊山水一障，可為絕筆，吳氏家藏龍虎圖稱吳道子，李氏家藏萬國職貢圖稱李伯時，有名於世，皆萬不近似，東人鮮識解多如此。」<sup>191</sup>

正祖八年（1784年），姜世晃以進賀謝恩副使的身分到燕京，其間借看了文伯仁、吳彬、吳道子、李公麟等人的畫蹟。據記載他所看到的吳彬畫法，變形誇張的造型，饒有奇趣的筆墨表現。但他認為吳道子、李公麟的作品都是偽作，而於朝鮮無人鑑別是否真偽。

李麟祥《凌壺集》的記載，是他借看英祖十五年（1737年）好友申翊帶來的中國畫冊的內容，主要指出安徽派畫家的畫風。如此，他的繪畫作品也很相似安徽派畫風。又留下劉松年（1150～1225年）「山居圖」的記載。<sup>192</sup>

朴趾源《燕巖集》、朴齊家《貞蕤閣全集》、李書九《惕齋集》等，書中都有詳細記載所見聞的畫跡。朴趾源《燕巖集》中指出，杞溪俞氏收藏的李唐作品「長夏江寺卷」，<sup>193</sup>而且他看過總共八本張擇端的「清明上河圖」，其中包含洪大容、日修齋所收藏的卷子。<sup>194</sup>朴齊家的《貞蕤閣全

<sup>191</sup> 姜世晃，《豹菴遺稿》，漢城：韓國精神文化研究院，1994年，頁319。

<sup>192</sup> 「…卷端小款識嘉靖年亦古勁絕妙，而有楊鐵涯柯丹丘收藏印。」（李麟祥《凌壺集》卷四，收在奎章閣所藏本。）

<sup>193</sup> 「宋道君時，河陽三城人李唐，字晞古，補入畫院，建炎間太尉邵淵薦之奉旨，授成忠郎畫院待詔，賜金帶時年八十。善畫山水、人物，尤工畫牛。高宗雅愛之嘗題「長夏江寺卷」上云：李唐可方唐李思訓。此帖出東方，在萬曆末，有陳仁錫、申用懋、陳繼儒、婁堅、姚希孟、董其昌、文震孟、范允臨、薛明益、陳元素諸書有貨，此為過歲資值五千，然諱其主名意，其為杞溪俞氏物也。余既貧無以有之，則為記其來歷時，萬曆後四，甲午除夕，典醫衛衡題。」（朴趾源，《燕巖集》卷十，漢城：啓明文化社，1986年，頁440。）

<sup>194</sup> 「都邑富盛，莫如汴宋，時節繁華，莫如清明，畫品之最纖妙者，莫如仇英，為此軸當費十

集》中也提到文徵明「澗亭春水圖」、張路（1464～1538年）「神將龍馬圖」、羅聘「梅扇面」和「鬼趣圖」<sup>195</sup>等畫蹟。又李書九的《惕齋集》中介紹董其昌「山水」、陳洪綬「草蟲」、「蝴蝶」。李德懋《青莊館全書》中指出，董其昌「江山秋霽圖」、洪大容《杭土墨戲帖》，而附名畫目錄。

196

到了十九世紀，南公轍《金陵集》、申緯《警修堂全藁》中亦指出中、韓兩國繪畫交流的情形。南公轍《金陵集》第二十三、二十四卷的〈書畫跋尾〉中介紹見過的中國書畫與收藏的作品，總共是五十六幅書法，自唐代閻立本、吳道子到清代高簡共六十幅繪畫作品。但不確定作品是否真偽，而他指出的著名畫家的畫名，如閻立本「龍」屏風、董源「雜樹圖」、李公麟「萬魚圖」、劉松年「海仙圖」、沈周「天都峰暴圖」、董其昌「梅花卷」等，都是他們不常畫的題材。<sup>197</sup>

申緯（1769～1847年）號紫霞，韓國平山人，不僅善詩文、墨竹、山水、人物，且博識學問。純祖十二年（1812年）受命書狀官資格燕行，與翁方綱，張道渥，羅聘，張問陶等清代名人交往。他的《警修堂全錄》中也記載，虛谷的「指頭畫」、倪端的「山水畫」、周昉的「美女圖」、趙孟頫的「馬圖」、孟永光「松根憩寂圖」、許道寧「夏山風雨圖」、羅聘「五清圖」、<sup>198</sup>仇英「仙源迴丹圖」等。他又見過中國畫家的仿古畫冊、

---

年工夫。除此軸，計吾所觀已七本，十州自十五丁年始，此當壽九十五。雙眸能不眊昏翳花為秋豪爭織否街行術散依依，如夢豆人芥馬渺渺，可喚最是驅鵝生動有意。」（朴趾源，《燕巖集》卷七，漢城：啓明文化社，1986年，頁441～443。）

<sup>195</sup> 朴齊家於乾隆五十五年(1790年)赴燕與羅聘見面，在鬼趣圖上留下題跋云：「題羅兩峰先生鬼趣圖墨痕燈影兩迷離，鬼趣圖成一笑之，理到幽明無處說，聊將伎。法式善稱朴詩，其諷喻深矣。」（朴齊家，《貞菴閣全集》卷三，漢城：驪江出版社，1986年，頁238。）乾隆五十五年八月十八日，羅聘為朴齊家作一幅「朴齊家小像」，可見兩人交情非凡。

<sup>196</sup> 韓正熙，《韓國與中國之繪畫》，漢城：學古齋，1999年，頁293。

<sup>197</sup> 韓正熙，《韓國與中國之繪畫》，漢城：學古齋，1999年，頁294～296。

<sup>198</sup> 《警修堂全錄》中記載有關羅聘：「羅兩峰題五清圖，是日也七月即望，風月清松竹芝蘭石合寫。今世松竹一沙，羅兩峰最有逸韻。先大夫赴燕遇羅於熱河，贈以松竹一幅，古松磅礴，墨氣甜滿，松針千萬攢錯如鐵叉，伴以梅竹蘭奇石，上有八分五清圖三字，誠奇構也。後或有購來寫者，皆不以此矣。」（申緯，《警修堂全錄》卷二十二，漢城：太學社，1983年，頁58。）又云：「偶愛羅兩峰聘桃花填曲演成四絕句未知名童按歌，兩峰度曲亦復合度否。」（申緯，《申緯全集》卷六，漢城：太學社，1983年，頁148。）「人有參元人蘆週雪雁圖橫卷，一稱百雁圖。飛鳴宿食，百態俱備，筆法勁鬆生活，洵可寶也。卷中有羅兩峰翁覃溪二公題詩，又有余小跋。是卷一座碧蘆舫中物，而價甚高，猝莫溝得，為題一詩。」（申緯，《警修堂全錄》卷八十三，漢城：太學社，1983年，頁197。）

縮本，其畫冊包括仿黃公望、董其昌、惲壽平、王時敏、吳鎮等名畫家的作品，而留贊詩。明末清初畫壇上已流行仿古思想、作品，同時引進朝鮮給畫家們鑑賞，朝鮮末期收藏家申緯也曾見。如此看來，當時於朝鮮畫壇上已接受清代王時敏，王鑑、王翬、王原祁、惲壽平等正統派畫風，與金農、羅聘等揚州畫派的畫風等。中國畫壇上流行的繪畫風格引進朝鮮。

以上，由歷史記錄、文獻看兩國密切文化交流。中國繪畫流傳到朝鮮，數量越來越增多，十九世紀初比十七世紀更多，值得注意的是，在南公轍與申緯的文集中，反映著這一點。筆者以為為符合社會的要求，許多的古畫產生出來。

前文已探討了文獻資料上的影響關係，在下一節的論述中，要通過具體地分析韓國作品中的中國的因素，討論實際的影響關係。

接著，下一章中要探討的是，在中韓文化交流中，有些中國木版畫譜哪時流傳？對朝鮮的繪畫創作有什麼影響？對這些問題，筆者要通過作品的分析而討論。

## 第二節 明末清初中國版畫傳入時朝鮮的繪畫背景

韓國美術史上，繪畫最為發展的時期便是在朝鮮王朝時代。當時社會上層知識分子以揮毫弄墨、賞玩書畫為樂事，使畫論、畫技都有很大程度的發展。前節敘述過，李朝建國之初就設立了專門的國家繪畫機構的圖畫署，通過考試，<sup>199</sup>在全國「中庶」身份的知識分子中選拔畫員。另有一批皇親國戚及士大夫也習畫，利用壟斷文化的優越條件，行風雅之事，作風多為仿中國文人畫一派。因此在朝鮮繪畫上，由於畫員畫家和士大夫畫家，極為廣泛且生動活潑地發展。<sup>200</sup>

<sup>199</sup> 於成宗年間刊行的《經國大典》中〈禮典〉，有關畫員取材方式：「試竹、山水、人物翎毛、花草中選二才，竹為一等，山水為二等，人物、翎毛三等，花草四等，如花草通則給二分、略則給一分，人物、翎毛以上等，而上之各加其分。」（安輝濬，《韓國繪畫史》，漢城：一志社，2002年，頁121~124；李東洲，《韓國繪畫小史》，漢城：汎友社，1996年，頁87。）

<sup>200</sup> 吳焯，《朝鮮半島美術》，北京：中國人民大學出版社，2004年，頁247；中央美術學院美術系外國美術史，《外國美術簡史》，北京：高等教育出版社，2004年，頁424~425。

朝鮮排斥被高麗朝視為國教的佛教，同時獎勵儒教，於是隨伴佛教而發達的美術工藝，走上衰退一途。而且朝鮮時代立足於儒家審美觀，迴避華麗誇張的一面，追求簡單樸素的性格，給了以水墨畫為中心的繪畫發展提供了契機。<sup>201</sup>

朝鮮繪畫上承高麗繪畫的傳統，吸收宋、元、明、清盛行的新畫風而逐漸開創自我獨特的畫風，影響了日本水墨畫的發展。

據安輝濬分期法，朝鮮繪畫發展風格樣式可分為初、中、後、末期。初期（1392年～1550年頃）：殘存宋、元畫風期間，中期（1550年頃～1700年頃）：受明院體和浙派畫風的期間，後期（1700年頃～1850年頃）：成立真景山水和風俗圖而受南宗畫風、吳門畫派、清初各種流派的期間，末期（1850年頃～1910年）：真景山水、風俗圖逐漸沒落，但南宗畫風範圍越來越廣泛的期間。以下詳細記述各期間的畫風與特色。

## 一、朝鮮初期繪畫（1392年～1550年頃）背景

朝鮮王朝時期中，從一三九二年到約一五五〇年的初期繪畫，成為整個朝鮮時代繪畫的根幹。朝鮮初期繪畫，在世宗大王時期中，出現了像安堅、姜希顏等偉大畫家，成為發展最大的時期，其影響一直延續到成宗代（1470～1494年）和中宗（1506～1544年）末年到明宗（1546～1567年）初年。而在世宗年間出現了最知名的收藏家與書畫家安平大君，<sup>202</sup>在一四三

<sup>201</sup> 國立濟州博物館，《韓國美術七千年》，漢城：統天文化社，2001年，引頁196～197。

<sup>202</sup> 依申叔舟〈畫記〉《保閑齋集》記載安平大君的書畫所藏內容。東晉（1人）：顧愷之「刻本水石圖」。唐（2人）：吳道子「畫佛」2、「畫僧」2，王維「山水圖」1。宋（6人）：郭忠恕「雪霽江行圖」1、「高閣臨江圖」1，李公麟「寧戚長歌圖」1，蘇東坡「真書湖州印本」1、「風竹圖」1、「雪竹圖」1、「春竹圖」1，文與可「風竹圖」1、「筍竹圖」4，郭熙「山水圖」2、「朔風飄雪圖」1、「夏景青嵐圖」1、「水石圖」1、「風雨圖」1、「江雪圖」1、「載鶴圖」1、「古木平遠圖」2、「一水圖」1、「平沙落雁圖」1、「江天暮雪圖」1、「林亭圖」1、「急雨圖」1、「鬪牛圖」2，崔懿「秋荷野鴨圖」1。元（21人）：趙孟頫「行書」26、「墨竹」2，鮮于樞「草書」6，王公儼「木花圖」10、「草花圖」4、「果木圖」4、「敗荷鷺鷥圖」1、「海青圖」3、「桃花鷓子圖」1、「鴉鵲圖」1，謝元「海棠折枝圖」1，陳義甫「海花圖」1、「杏花圖」1，劉伯熙「江亭雪霽圖」1、「長林雪滿圖」1、「春曉烟嵐圖」1、「長江圖」1。李弼「滕王閣圖」1、「華清宮圖」1、「瀟湘八景圖」各1、「二十四孝圖」12、「古木圖」1、「懸崖峻閣圖」1，馬遠「長松芽舍圖」1、「溪居灌盆圖」1，喬仲義「染彩山水」8，劉道權「水墨山水」1，顏輝「山中看書圖」1、「幽林採藥圖」1、「畫佛」3，張彥甫「溪山雨過圖」1、



五年至一四四五年間收集二二二軸之多書畫，其中三十幅的安堅畫蹟和三幅的日本畫蹟以外，都是中國古畫，其中包括東晉顧愷之和唐王維、吳道子的作品。這些作品雖都流散，未知其所在，但可推測當時王公士大夫之間喜愛書畫的情形，而此時期東方三國間繪畫交流極為熱烈。

在朝鮮初期，除了傳承自高麗時代累積的中國畫蹟外，還和明朝的首都燕京，活潑地交流著兩國的繪畫。其結果乃使中國畫風東傳至朝鮮初期的畫壇，進而形成韓國的畫風。

朝鮮初期流行的畫風及代表畫家，如下：

- (1) 以北宋李、郭派為基石的安堅派。
- (2) 以南宋馬、夏派和南宋院體畫風為基石的李上佐。
- (3) 以明代院體畫風與浙派畫風為基石的姜希顏。
- (4) 以北宋米芾、米友仁父子以來，形成的米法山水畫風為基石的崔叔昌、李長孫、徐文寶。

朝鮮初期畫員畫家，除了吸收中國畫風之外，還作「金剛山圖」、「三角山圖」等，繼承了韓國的傳統實景山水畫風。因此，無論在構圖、空間概念、筆墨都很明顯與眾不同。

除此之外，在朝鮮初期的動物畫和墨竹等方面，明顯地發展出具有朝鮮獨特民族風格。而基於中國畫風而形成的朝鮮初期繪畫，對日本室町時代的水墨畫有影響。有些朝鮮畫家居留於日本，活躍於日本畫壇，作品傳世至今。

---

「絕岸圖」1、「長林倦雲圖」1、「水墨雲山圖」1、「松石圖」1，顧迎卿「青山白雲圖」1，張子華「疎林蕭散圖」1、「山水圖」1，羅稚川「雲山圖」1，周朗「戲馬圖」1、「牧馬圖」1，任賢能「牽馬圖」1，雪窓「狂風轉蕙圖」2、「懸嵯雙清圖」2，息齋「彩竹圖」2、「金聲圖」1，震齋「雲龍圖」1，鐵關「山水圖」2、「古木圖」2。不知何時人：宋敏「墨竹圖」1，王冕「墨梅圖」5，葉衡「脩竹圖」1，知幻「墨竹圖」2。安堅畫 30。古畫之難名者 11。凡 5 代，得 35 家，山水圖 84 幅、鳥獸草木圖 76 幅、樓閣人物圖 29 幅、書 33 幅，合計 222 軸。

### （一）、安堅派畫風

安堅（玄洞子）是世宗年間（1419～1450年）代表畫員畫家。因最受安平大君喜愛重視而成長的安堅和後世追他的畫風都屬於安堅派畫風。自幼喜好繪畫，師法中國北宋畫家李成和郭熙，並吸收南宋馬遠和夏珪畫風的空間概念，終於形成了自我獨創的畫風。

於申叔丹《保閑齋集》的〈畫記〉云：

**「安堅…性聰敏精博，多閱古畫，皆得其要；集諸家之長，總而折衷，無所不通，而山水尤其所長也，求之於古，亦罕得其匹。」**

金安老《龍泉談寂記》亦稱其：

**「本朝安堅…博閱古畫，皆得其用意深處，式郭熙則為郭熙，式李弼則為李弼，為劉融為馬遠，無不應向，而山水最其長也。」**

由此可知，他多閱古畫，為開創李朝一代畫風的大家，所作山水畫深為宮廷所看重。安堅取得如此巨大的成就，除他本身的天才條件外，其鑒賞、觀摩甚至臨摹安平大君收藏的中國名畫也當是主要的原因。

他的傳世作品「夢遊桃源圖」（圖280），係根據陶淵明《桃花源記》的主題而創作的。畫幅為手卷形式，從左至右依次展開，上面有安平大君的跋文。按跋文，可知此畫作於一四四七年四月，緣因本月安平大君做了一個夢，與朴彭年同遊桃花源，夢醒之後命安堅據此操筆，三日即完成。畫上除了安平大君的跋文，還有他題的一首漢文詩，以及李朝申叔丹、朴彭年、成三問、鄭麟趾、徐居正等二十一位名士所寫的題贊。其畫法受中國北宋郭熙風格的影響，而又有安堅個人獨創的特色，構圖富於變化，千峯萬岱，溪流飛瀑、參差交錯，其間隱見桃林，紅桃片片，筆法頗精細，體現了夢幻的神韻。全景顯示了幾堆山群，平遠、高遠對照，由斜線形成的雄壯感，現實與桃源世界的時刻的差異，由鳥瞰法擴大的空間。<sup>203</sup>

除此之外，漢城國立中央博物館所藏「赤壁圖」（圖281），亦傳為安堅手筆。此幅構圖重點在右側，左側中遠山用淡墨渲染，和右側下端之瀑

<sup>203</sup> 吳焯，《朝鮮半島美術》，北京：中國人民大學出版社，2004年，頁247～248。

布成爲對角線構圖，從該畫可知他學了南宋馬遠、夏珪的畫風。而中遠和後遠山群底部，以霧氣描寫距離感和深度。前景之舟，中景之山爲水平之構圖，所以此幅構圖，可以說平行線和對角線運用靈活。此幅山之皴法，樹枝之蟹爪法，遠山稜線之針形細樹，頗有郭熙畫風之遺緒。<sup>204</sup>

傅安堅的另外作品「四時八景圖」（圖282,282-1,282-2），亦爲漢城國立中央博物館所藏。這本山水冊，有春、夏、秋、冬的初、晚變化，共八頁。在整體畫冊的構圖上，各幅爲偏頗構圖，一幅作品的縱半部比另一幅的半部多有景物、多重，因此兩幅作品合併成爲左右對稱。此幅八景，隨事物、自然之距離、方向、季節、時間之變化而不同，所有的畫面皆爲有意的安排，使用垂直的高遠法，和水平之平遠法相互配合得很好的作品。山石表面之技法，用筆、皴法等也很接近李郭風。如此受中國影響，但整體風格跟中國繪畫也有不同處，輪廓線是誇張而粗，而坡石之形態，比中國繪畫多變形。<sup>205</sup>

朝鮮初期的安堅派畫風，畫面上的景物疏散，但互相配合，不同於重視景物間有和關係的中國畫風。如此韓國畫風對日本室町時代的水墨畫有大的影響。

至於十六世紀初，仍追隨安堅畫風。整體畫面構圖上分爲兩種系列。<sup>206</sup>其一是偏頗構圖，代表作品，如筆者未詳，通常歸安堅筆，藏於漢城國立中央博物館的「瀟湘八景圖」（圖283,283-1）；梁彭孫（1488～1545年）筆之「山水圖」（圖284）；筆者未詳，日本嚴島大願寺所藏「瀟湘八景圖」（圖285,285-1,285-2,285-3）；筆者未詳，日本泗川子所藏「瀟湘八景圖」。另一是對稱構圖，如日本所藏之「讀書堂契會圖」（圖286）；弘益大學校博物館所藏之「中廟朝書筵官踢宴圖」（圖287）、「明廟朝瑞葱臺試藝圖」（圖288）。於梁彭孫「山水圖」和日本大願寺、泗川子所藏「瀟湘八景圖」

<sup>204</sup> 孫貞淑，《李成、郭熙、安堅之比較研究》，國立台灣大學歷史研究所碩士論文，1978年，頁152～153。

<sup>205</sup> 孫貞淑，《李成、郭熙、安堅之比較研究》，國立台灣大學歷史研究所碩士論文，1978年，頁153～156。

<sup>206</sup> 安輝濬，《韓國繪畫史》，漢城：一志社，2000年，頁139。安輝濬，《韓國繪畫的理解》，漢城：SigongArt，2004年，頁174～175。

中可知十六世紀初安堅派畫風的變形，近景、中景、後景的三段構成漸漸顯示了，而景物形態更爲誇張、變化、形式化，空間也擴大了。在山石技法上用短線點皴、黑白對照，表現出韓國畫風的味道。

當時無論士大夫、畫員畫家，宮室記錄畫、士大夫契會圖，如「讀書堂契會圖」；「薇垣契會圖」（圖289）；「夏官契會圖」，也追隨安堅派畫風。至十六世紀中朝鮮山水才有所轉變，其基於安堅派畫風的傳統，而和南宋院體畫風、明代浙派畫風融合。以作於一五五〇年頃的「戶曹郎官契會圖」（圖290）和傳爲申師任堂（1504～1551年）所作的「月下孤舟圖」（圖291）爲例，前者在山的勾勒和表面處理上與傳爲安堅作的「四時八景圖」中的「晚春」（圖282-1）相似，但在整體構圖上則承襲南宋馬遠；後者在構圖和空間處理上繼承安堅畫風，而在用墨和畫法上又有明代浙派的韻味。<sup>207</sup>

安堅派畫風經過十五、十六世紀，到朝鮮中期（1550年頃～1700年頃）由金禔、金明國、李澄等繼承而發展。安堅派畫風是朝鮮初期繪畫中最具代表性的，也是對後世影響最大的畫風。

## （二）、姜希顏之畫風

姜希顏（1419～1464年）<sup>208</sup>是與安堅同時代，於世宗年間（1419～1450年）活動的士大夫書畫家。姜希顏的代表作品「高士觀水圖」（圖292）以及傳姜希顏的其他作品，多半受了明代浙派、院體畫風以及南宋院體畫風的影響。由此，姜希顏的風格與接受李郭派畫法而發展完成的安堅派作風，完全不同。

以現藏於漢城國立中央博物館的「高士觀水圖」而言，構圖上通體簡略，筆墨與皴法的表現與明代浙派小景山水人物畫有關。描寫一位趴在石

<sup>207</sup> 吳焯，《朝鮮半島美術》，北京：中國人民大學出版社，2004年，頁251～254。

<sup>208</sup> 字景愚，號仁齋，晉州人。生於世宗元年己亥（1419年），卒於世祖十年甲申（1464年）。享年四十八歲。世宗二十三年辛酉文科，官直提學，仁壽府尹。人品沈正雅淡、寬平樂易。（李恩信，中、韓浙派繪畫中技法之研究，國立台灣師範大學美術研究所碩士論文，1989年，引頁134）。

頭上的高士在懸崖峭壁的背景中觀看水面，其大致的構圖很類似明浙派後期畫家張路所畫的「漁夫圖」，而人物姿勢是與《芥子園畫傳》卷四所收的「高雲共片心」（圖293）等的姿態相接近，但依張路與姜希顏的年代，相差有半世紀之久，而《芥子園畫傳》也於清代刊行，可知三幅作品於時間關係上無法直接傳承，可能都受院體畫風與浙派區分以前的影響。<sup>209</sup>

畫風上較接近「高士觀水圖」有傳姜希顏的「高士渡僑圖」（圖294）、「折梅插瓶圖」、「小童開門圖」等。

由「高士觀水圖」的畫風來推測，這是姜希顏從燕京回來以後的作風，在當時十五世紀中葉朝鮮初期畫壇中，這是很創新而精鍊的畫風。已知十五世紀初期的朝鮮畫壇是充滿、流行著受北宋繪畫影響的安堅派畫風，即描寫雄偉的山水風景和象徵的微細人物。所以這種以小山水、人物為主的畫風，可能是在當時最新且又最具陌生感覺的畫風。此種畫風至朝鮮中期以咸克德、尹仁傑、李慶胤、金明國蓬勃地發展。

此外，他早期的作品，赴燕以前，曾接受南宋院體與李、郭畫法。如今稱為姜希顏的傳世作品「橋頭煙樹圖」可知受南宋院體畫風。而據徐居正《筆苑雜記》云：「**畫詩三絕，獨步一時，詩似韋柳、畫似劉郭、書兼王趙**」，<sup>210</sup>可推他追隨了劉松年和郭熙的畫風。由姜希顏的弟弟姜希孟的唯一流傳作品可推測，此類畫風為現藏日本小倉文化財團的「獨釣圖」。此幅含有兩種不同畫風的複合的性格。即前面二棵樹的技法方面，明顯地表現出受北宋李郭派影響的安堅派的要素。另外，全體的構圖方式、偏向邊角的人物為主的構成，而土坡和人物的描寫等，都具有浙派風貌的樣式。可以說，傳統的畫風與新畫風混合在一起，此種複合的畫風，不僅是十五世紀，且連十六、十七世紀的畫家們都繼續延續下去。<sup>211</sup>

<sup>209</sup> 安輝濬，《韓國繪畫史》，漢城：一志社，2000年，頁135～136。朴相熹，浙派對十五、六世紀朝鮮繪畫之影響，中國文化大學藝術研究所碩士論文，1992年，頁132～133。

<sup>210</sup> 吳世昌，《槿城書畫徵》，漢城：協同研究社，1975年，頁53。

<sup>211</sup> 安輝濬，《韓國繪畫的理解》，漢城：SigongArt，2004年，頁177。朴相熹，浙派對十五、六世紀朝鮮繪畫之影響，中國文化大學藝術研究所碩士論文，1992年，頁133。

### （三）、李上佐的畫風

李上佐（學圃，1465～？）約生於一四六五年，出身家奴，屬於「賤人」階級，按理說是不能入圖畫署的，但因畫技超絕，被中宗特別提拔成爲畫員。他擅山水、人物，深受南宋院體畫風的影響。他的兩兒子李崇孝、李興孝，孫子李楨都是當時聞名畫家，但與李上佐的畫風不相近而接受安堅派的作風。

今稱爲李上佐的傳世作品有藏於漢城國立中央博物館的「松下步月圖」（圖295），從其左下角的山岩、松樹以及僅以稜線表現遠山看來，完全是馬遠的構圖和畫法；左下側山崖有高松一株，伸向畫面右上端，隨風飄動，松下即畫面右下端的平地上，有一處士及童子觀望，人物衣裾隨風吹動，動向與松枝一致，遠山及暈月隱約可見，整幅畫充滿動感，氣勢勁拔，不愧一代大家。<sup>212</sup>

如上述，因朝鮮初期畫壇流行安堅派畫風，所以李上佐的畫風不受歡迎，但隨時代的潮流漸漸得到了畫家們的響應。即李上佐的畫風至朝鮮中期被李不害、尹毅立等畫家繼續發展，而對朝鮮中期浙派畫風影響巨大。

### （四）、崔叔昌、李長孫、徐文寶的畫風

崔叔昌、李長孫、徐文寶是於十五世紀末活動的畫員畫家，<sup>213</sup>至今還有名氣，傳世作品藏於日本奈良大和文華館，風格皆近於米法山水畫風。例崔叔昌「山水圖」（圖296）顯示：近景是低矮的丘陵；中景是江岸和高屋連接的一樑橋；遠景是烟雲圍團的主山。所有的景物在對角法的構圖上布置得有變化。這幅畫是熟練地運用構圖、筆墨法和設彩法等。米點、樹枝法及濃密的烟雲運用在丘陵與山樑，這種畫風類似元代初的文人畫家高克恭，他也愛畫米法山水，兩者之間有密切的關係。

<sup>212</sup> 莊伯和，〈韓國繪畫小史〉《幼獅學誌》，第十五卷第二期，1978年12月，引頁129。吳焯，《朝鮮半島美術》，北京：中國人民大學出版社，2004年，引頁248。

<sup>213</sup> 成倪（1439～1504年）的《慵齋叢話》卷一云：「李長孫、吳信孫、秦四山、金孝男、崔叔昌、石齡，今雖有名，而皆未可與論畫域也。」在《成宗實錄》卷五十云：「司憲府持平金侁來啟日…圖書署提調姜希孟，以不次，徐文寶薦為九品遞兒，是誠有情…」可知他們都十五世紀末活動的畫員畫家。（《成宗實錄》卷五十，十四年癸卯正月甲寅條，《朝鮮王朝實錄》第十冊，漢城：國史編輯委員會，頁428。）

由此可知，朝鮮初期已受南宗畫一派的米法山水畫影響，而以米家山水獨成一家的元代高克恭，對朝鮮的作品也頗富影響。此畫風至十六世紀末由朝鮮中期畫員李正根繼續發展，後世許多畫人都受米法山水畫風感染。

#### （五）、李巖、申師任堂的畫風

這一時期繪畫的題材範圍有所擴展，出現了一些卓越成就的花卉畫家，如李巖、申師任堂等。李巖（杜城令，1499～？），宗室出身，最巧於花鳥、草蟲、貓狗。所作「母犬圖」（圖297），童心浪漫，已顯出了韓國動物畫的獨特風格。又所作「花鳥狗子圖」（圖298）以開朗空間中的花木為背景，描繪了三條悠悠自在的小狗。黑狗看著某個東西；黃狗睡著午覺；白狗叨著蟲子玩，這三條狗的表情是平安無事與天真無憂的，它很配合背景的花木、鳥、蟲等，造成抒情的氣氛。而於岩石上顯示朝鮮初流行的短線點皴。

申師任堂（1504～1551年），她是朝鮮繪畫史上少有的著名女畫家，李朝理學大儒李珣的母親，詩、書、畫俱佳。山水受安堅派畫風，除山水外，尤擅長畫葡萄、墨竹、墨梅、草蟲。「草蟲圖」（圖299）傳為申師任堂的作品，是否為其真跡尚難斷定，但它具有申師任堂的繪畫特點。畫以沒骨法繪就，全圖以西瓜為中心，瓜蔓互映，瓜下二鼠正竊食瓜子，上面有兩隻彩蝶飛翔，富於生活情趣。而設色典雅，畫法細膩，表現了朝鮮貴族女性的特有才質。<sup>214</sup>

其他當時著名的花卉畫家，申潛（靈川子，1491～1554年）擅長竹、葡萄，而花鳥畫得自元代錢選風格。與梁彭孫、趙光祖有交情而擅長畫老虎的高雲（霞川，1495～？），又擅長猿的崔壽城（猿亭，1487～1521年），都顯示韓國畫風，但傳世的作品不存。

---

<sup>214</sup> 吳焯，《朝鮮半島美術》，北京：中國人民大學出版社，2004年，引頁254。

## （六）、其他畫風

自世宗至成宗祖前後活動的崔涇、安貴生、裴連都等畫員畫家，至今雖傳世的作品都不存，但當時很得畫名。崔涇（謹齋）據說與安堅齊名，最擅長人物畫，其畫法宗承了南宋馬遠和北宋李公麟。安貴生也擅長人物畫，而於端宗三年（1455年）給明燕行員看他的「金剛山圖」，可推知其亦擅畫山水，與姜希顏、梁誠之等畫家參加了京城地圖製作。據《世祖實錄》記載，<sup>215</sup>於世祖十四年（1468年）遣裴連於金剛山畫山形。代表畫員畫家常畫「金剛山圖」，而對中國燕行團員受歡迎，此外，「三角山圖」、「漢江遊覽圖」等韓國的傳統實景山水畫風也是常畫的題材。

還有當時聞名的石敬，學安堅，善畫龍、人物、竹石。於漢城國立中央博物館所藏的「雲龍圖」、漢城潤松美術館所藏的「山水圖」可證他獨創的畫風。

朝鮮初期繪畫，對日本室町時代的水墨畫影響巨大，如秀文、文清等朝鮮畫家居留於日本，活躍於日本畫壇，而日本畫家周文也曾居留於韓國，受安堅派山水畫風影響。由上可知，朝鮮初期的繪畫是透過中國及日本的交流，維持著強烈的國際性。但另一方面，則發展與中、日兩國不同，獨具特色的韓國畫風。

## 二、朝鮮中期繪畫（1550年頃～1700年頃）背景

朝鮮王朝中期（1550年頃～1700年頃），國外發生壬辰倭亂、丁酉再亂、丁卯胡亂、丙子胡亂等極具破壞性的大亂，加上國內持續黨爭等，政治上極不安定。<sup>216</sup>

在這樣的急難中，繪畫仍繼續發展，形成具特色的韓國的畫風。據在

<sup>215</sup> 《世祖實錄》卷四十五，戊子十四年三月丁丑條（《朝鮮王朝實錄》第八冊，漢城：國史編輯委員會，頁170。）

<sup>216</sup> 安輝濬，《韓國繪畫史》，漢城：一志社，2000年，頁159。朴相熹，浙派對十五、六世紀朝鮮繪畫之影響，中國文化大學藝術研究所碩士論文，1992年，引頁114。



《權域書畫徵》裡收錄的中期畫家，比前期紀錄的數量更多。而宣祖、仁祖等帝王，自娛繪事和愛護繪畫。但經過大亂中消滅或喪失了很多畫蹟，所以現在流傳的數量不多，且罕見大作品。<sup>217</sup>

此時期中最令人注目的是，當時畫壇形成了家族畫派的特殊現象。如金禔一金祺一金埴，李慶胤一李英胤一李澄家，李上佐一李崇孝一李興孝一李楨家，尹毅立一尹貞立家等是其代表的例子。當時的畫壇可說是以這幾個家族畫派為主導。而這樣的事實可證明，政治上非常不安的朝鮮中期，與其它時期一樣，活潑地展開其繪畫活動。<sup>218</sup>

朝鮮中期流行的畫風及代表畫家，如下：

- (1) 安堅派畫風等，繼續保持朝鮮初期的畫風，代表人物為李正根、李興孝、李澄。
- (2) 朝鮮初期經姜希顏等人所流入的浙派系畫風，在此時期非常流行，代表人物為金禔、李慶胤、金明國。
- (3) 在翎毛、花鳥畫方面，呈現抒情的韓國畫世界，代表人物為金埴、趙涑等。而在墨竹、墨梅、墨葡萄等方面也培出現李霆、魚夢龍、黃執中、許穆等傑出的畫家。
- (4) 此外，從中國傳來南宗文人畫，朝鮮士大夫畫家之中，有少數人士受其影響。

以上可知，朝鮮中期畫壇，除了山水、人物方面以外，還發展出翎毛和花鳥、墨竹、墨梅、墨葡萄等畫類，畫風上則共存著傳統的安堅派畫風和新傳入的浙派系畫風。此時期一方面繼承安堅派畫風和南宋院體畫風，另一方面則大為流行浙派畫風，並採納明代米法山水系畫風與南宗畫風。因此中期繪畫大部分接受前期已進入的中國畫風，承襲了前期流行的傳統畫風。而此時期的山水畫家，不僅只師法安堅派畫風、南宋院體畫風、浙

<sup>217</sup> 朴相熹，浙派對十五、六世紀朝鮮繪畫之影響，中國文化大學藝術研究所碩士論文，1992年，引頁114。

<sup>218</sup> 安輝濬，《韓國繪畫史》，漢城：一志社，2000年，頁159。李東洲，《韓國繪畫小史》，漢城：汎友社，1996年，頁110。

派畫風、南宗畫風其中的一種畫風，還採用二種或三種以上的多種畫風。

### （一）、繼承初期畫風和浙派畫風的流行

朝鮮中期，最盛行的畫風該是浙派。明初以浙派為主流，後成為明畫院的主體，它在朝鮮初期已進入朝鮮半島境內。初期流入之時，似乎沒有引起廣泛注意，但到了中期已流傳頗盛。當時接受新的浙派畫風，有兩種性格；其一是，繼續維持前期所形成的安堅派畫風的構圖、空間概念與樹枝畫法等，而在山的形態或山石的表面處理等方面，再加入浙派畫風的新要素。另一則是，純粹描寫粗獷、強烈的浙派畫風。

首先，繼承新流入的明代浙派系畫風而主導當代畫壇的畫家是金禔（1524～1593年）<sup>219</sup>，官至圖畫署別提，善詩、書、畫三絕，他不僅山水畫畫得好，其他諸如人物、牛馬、翎毛、草蟲畫也得很出色。依據他的遺存作品，可知除了浙派系畫風以外，他還接受安堅派畫風和南宋院體系畫風。

他的浙派畫風作品中的代表作品是現藏於龍仁湖岩美術館的「童子牽驢圖」（圖300）。此圖描寫一個童子牽著一匹不肯渡木橋的驢子。款題「養松」，下有「金禔季綬」朱文印一方，因而判定為金禔的作品。近景以牽驢的孩童為主題，周圍的丘陵與後景的主山，是由一棵巨松相連，後景的主山用大膽的斧劈皴造成白面，其周圍則用濃墨處理後再加白色的苔點，呈現出很強的黑白對照，這一些都令人感覺到浙派的氣息。「童子牽驢圖」裡的金禔的畫風，影響到後來李慶胤的「四皓圍碁圖」、金明國的「雪中歸驢圖」等作品。<sup>220</sup>

現藏於日本的「寒林霽雪圖」（圖301）是安堅派畫風的作品之一，此圖左方有款記「萬曆甲申秋養松居士為安士確作寒林霽雪圖」和鈐印「金

<sup>219</sup> 字季綬，號養松堂、養松軒、醉眼，延安人。生於中宗十九年（1524年），卒於壬辰倭亂翌年宣祖廿六年（1593年），享年七十歲。

<sup>220</sup> 吳焯，《朝鮮半島美術》，北京：中國人民大學出版社，2004年，頁254～256。李恩信，中、韓浙派繪畫中技法之研究，國立台灣師範大學美術研究所碩士論文，1989年，頁136。朴相熹，浙派對十五、六世紀朝鮮繪畫之影響，中國文化大學藝術研究所碩士論文，1992年，頁137～138。

「**禔季綬**」朱文方印，可知此作品是他的晚年(1584年)所畫的作品。空間處理和構圖與安堅所作的「四時八景圖」之初冬或晚冬有一脈相通，但「寒林霽雪圖」還更賦予新的另一種因素；圖再加橫的擴散，重點在於左半邊，又分爲近、中、遠景，成爲E字構圖，筆法備有浙派要素。<sup>221</sup>

而他的南宋院體畫風作品有「夏山暮雨圖」、「麗人書寫圖」、「牛背渡河圖」等，都現藏於漢城國立中央博物館，可以看出南宋院體畫的傳統。

另外，在金禔的作品中，較有趣的是他的一些牛圖，其流傳不少的作品中有「黃牛圖」（圖302）、「牧牛圖」、「牛背渡河圖」等。其牛圖是以簡單水墨處理的浙派山水作爲背景，和以前的牛圖不同，產出非常濃厚的韓國趣味。他的這種牛圖，家傳到他的從孫金壇，而又再發展成韓國的畫風，承接了朝鮮中期的牛圖樣式。<sup>222</sup>

以上所述可知，他雖然積極接受浙派畫風，也採納了安堅派畫風及南宋院體的一面，更重要的是，他比較忠實的應用某一種畫風的原貌，而不是將各種畫風混合在一起。

李不害（1529～？）<sup>223</sup>，善山水、翎毛、書法，兼南宋院體畫風與浙派畫風。活動於明宗（1546～1567年）至宣祖（1568～1608年）中期，稍後的尹斗緒（1668～1715年）評他說：「**該博工緻，亞於可度(安堅)，而開闊則有勝**」。

他現藏漢城國立中央博物館的代表作品「曳杖逍遙圖」（圖303），以拄拐杖而逍遙的長袍人爲主題，主山的描法與此圖運用的空間感等，反映出南宋馬夏派樣式的殘存，但近景的樹法裏顯示北宋畫風(安堅派畫風)的影響，在人物佈置和描寫方面以浙派技法來處理。此圖反映朝鮮中期繪畫的一個新傾向，描寫兩種以上的混合畫風。其他作品中如「騎驢獨行圖」（圖304）與「山水圖」（圖305）等，描繪對比強烈的主山及構圖，則是

<sup>221</sup> 李恩信，中、韓浙派繪畫中技法之研究，國立台灣師範大學美術研究所碩士論文，1989年，引頁137。

<sup>222</sup> 朴相熹，浙派對十五、六世紀朝鮮繪畫之影響，中國文化大學藝術研究所碩士論文，1992年，引頁138～139。

<sup>223</sup> 字太綬，生於中宗二十四年（1529年），卒年不詳。鄭潮陰評他詩稱三友。

受到浙派影響。<sup>224</sup>

李上佐的長男李崇孝（1534年頃～？）也是知名的畫員畫家。雖然他的生卒年代不詳，但從其弟興孝（1537～1593年）和他兒子李楨（1578～1607年）的生卒年可推知，其應生於一五三七年以前，卒於一五八十年前後。因他早亡，故流傳畫蹟不多，其藏於漢城國立中央博物館的「漁翁歸釣圖」（圖306）描寫一位老漁夫拿著幾條魚歸途。此圖的構圖方式，人物的衣褶，後面葦葉的粗放的筆法等，顯示出此乃浙派風格的作品。<sup>225</sup>

李興孝（1537～1593年）在當時比早亡的哥哥崇孝，更得畫名。而入養崇孝子李楨，影響他的畫風。據《稗官雜記》記：「善畫，以寫明宗（1546~1567年）御容。付軍職。筆法摹金提」。現存他的作品都是山水畫，流傳一五九三年作的一幅「山水圖」（圖307）和六幅《山水畫帖》（圖308）。

在個人所藏「山水圖」（圖307）中，畫面左方款識「萬曆癸巳（1593年）夏避亂洪陽病中作」。全圖偏左的偏頗構圖中，強調中心人物，此圖除了近景樹法受到安堅派畫風影響外，斜懸主峰和土坡的處理，以及近景岩石的皴法等則反映出浙派的影響。但一段緩和的而非強調筆墨和粗魯筆法的浙派畫風，已經變成韓國的山水，以韓國的視覺來畫的韓國的浙派畫風。<sup>226</sup>

其他畫風的作品為六幅現藏於漢城國立中央博物館《山水畫帖》（圖308），受安堅派畫風的影響。此畫帖接繼傳安堅的「四時八景圖」（圖282、282-1、282-2）、梁彭孫的「山水圖」（圖284）以及大願寺藏的「瀟湘八景圖」（圖285、285-1、285-2、285-3）等偏頗構圖系作品的傳統。這一些題材和構圖是朝鮮中期以後普遍的傾向。而主山和後面遠山的表面處理中，則反映出浙派風格的影響。

<sup>224</sup> 安輝濬，《韓國繪畫史》，漢城：一志社，2000年，頁189。李恩信，中、韓浙派繪畫中技法之研究，國立台灣師範大學美術研究所碩士論文，1989年，引頁137～138。朴相熹，浙派對十五、六世紀朝鮮繪畫之影響，中國文化大學藝術研究所碩士論文，1992年，引頁140。

<sup>225</sup> 朴相熹，浙派對十五、六世紀朝鮮繪畫之影響，中國文化大學藝術研究所碩士論文，1992年，引頁141～142。

<sup>226</sup> 安輝濬，《韓國繪畫史》，漢城：一志社，2000年，頁190～191。朴相熹，浙派對十五、六世紀朝鮮繪畫之影響，中國文化大學藝術研究所碩士論文，1992年，引頁142～143。

由上述可知，「山水圖」（圖307）比較屬於浙派系畫風，《山水畫帖》（圖308）比較強調安堅系的傳統畫風。這可以說明他追從朝鮮期繪畫的傳統中，再接受當時畫員中流行的新浙派畫風，形成自己畫風的一面目。

在金禔以後的十六世紀後半的畫壇中，最有影響力而活躍的畫家是李慶胤（1545～？）<sup>227</sup>，其善山水、人物、牛馬、翎毛，兼採各家風格。

據《聽竹畫史》記：

**「鶴林之畫，枯淡之中有情趣，高古之中有色態，十分鍛鍊，十分淘洗，無一點麗氣。比金禔，有過而無不及」**<sup>228</sup>

可知傳李慶胤的作品很多，但大部分為無款的傳稱作品。這些作品的共通處在構圖簡單、近景以高士為主題（小景山水人物）、廣大的空間感、黑白強烈對比的山面或土坡、斧劈皴法等，這些均是明顯的浙派作風。又這些作品混合著不同手法，很難決定那些是他的真筆，而又缺乏紀錄，故極難追查他的年代的形式變遷。

其流傳傳稱作品中，最可靠的是崔淳雨先生所介紹的《山水人物畫帖》，<sup>229</sup>其總共有廿四幅，從畫風上看，從第一頁到第九頁以為是李慶胤的真筆。圖上還有寫著與李慶胤同時代人物簡易堂崔崑（1539～1612年）的跋文和贊詩。

「舟繫斷岸圖」是此畫帖的第七頁，為此畫帖中唯一的山水圖，左方贊詩寫：「舟繫斷岸，盧對煙林。其人不見，其樂可尋」。此圖偏頗的對角線的構圖，反映朝鮮初期的傳統，但筆法、墨法、樹枝法等受浙派畫風的影響。此圖全體的構圖和畫風，大體類似申師任堂（1504～1551年）筆的「山水圖」，可知當時十六世紀共通的傳統。<sup>230</sup>

此外，在其傳稱的作品中，比較有特色的是高麗大學校博物館所藏的《畫帖十面》。其中「高士濯足圖」（圖309），大膽處理以土坡的背景中，

<sup>227</sup> 字秀吉，號駱坡，駱村、鶴麓，生於仁宗元年（1545年），卒年不詳，全州人。成宗（1457～1494年）第十一子利城君李愼（1489～1552年）的從曾孫，青城君李傑的兒子。

<sup>228</sup> 吳世昌，《槿城書畫徵》，漢城：協同研究社，1975年，頁104。

<sup>229</sup> 崔淳雨，〈鶴林正的山水人物帖〉《考古美術》第七卷第四號，1966年4月，頁1～5。

<sup>230</sup> 安輝濬，《韓國繪畫史》，漢城：一志社，2000年，頁192～193。朴相熹，〈浙派對十五、六世紀朝鮮繪畫之影響〉，中國文化大學藝術研究所碩士論文，1992年，引頁142～143。

描繪一位高士很悠閒地濯足。

李慶胤除了這種小景山水人物畫風以外，還有流傳「四皓圍碁圖」、「山水人物圖」（圖310）等大景山水人物畫，山勢之倒懸感，坡石之形態，山石表面之技法等，都顯示帶有浙派畫風，而且很類似金禔筆下的「童子牽驢圖」（圖300）。

至十七世紀，對當時和後世有極深遠之影響的畫家，就是李崇孝的兒子李楨（1578～1607年）<sup>231</sup>。據許筠（1569～1618年）撰《李楨哀辭》說，因他早失父母養於其叔興孝。五歲時已畫僧形，興孝教法。十歲時已大成，善畫山水、人物、佛畫、篆書。而稍後尹斗緒評他為「冠絕古今」。在他流傳的畫蹟中，可看出家傳畫風的影響，另外還受到李慶胤畫風和當時北京畫壇畫風的影響。他的技法，受安堅、浙派的畫法之外，再加上南宗畫系統畫風，而達到自成一家的繪畫世界。<sup>232</sup>

在其畫蹟中，現藏於漢城國立中央博物館的「山水圖」（圖311），此圖的樹枝畫法、構圖受安堅派畫風的影響，而岩石及山坡的表現則受浙派畫風。現藏於漢城國立中央博物館的《山水畫帖》十二幅中「山水圖」（圖312），整體的構成極簡單，樹、人物、山型等表現技法上，顯示受到了南宗畫法傾向。

比李楨大了十歲的尹毅立（1568～1643年）<sup>233</sup>，官位至判書，為一士人畫家，善山水。所作山水屬馬夏作風，筆力雄健，但已出現了韓國畫特有的粗逸感覺。現藏漢城國立中央博物館的「春江畫橋」與「夏景山水圖」（圖313）之樹枝畫法、岩石皴法、構圖、運用禿筆法等，都頗有以馬遠、夏珪為主的南宋院體畫風，而「冬景山水圖」（圖314）之畫風則偏向受李、郭派或安堅派之影響。<sup>234</sup>

尹毅立的弟尹貞立（鶴山，1571～1627年）也是官位至進士，為一士

<sup>231</sup> 字公幹，號懶翁、懶齋、懶窩、雪岳。全州人。生於宣祖十年（1578年），卒於宣祖四十年（1607年），年僅三十歲。

<sup>232</sup> 安輝濬，〈韓國浙派畫風的研究〉《美術資料》20，1977年6月，頁48～51。李源福，〈關於李楨的兩傳稱畫帖試考上〉《美術資料》34，1984年6月，頁46～60。

<sup>233</sup> 字止仲，號月潭，坡平人。生於宣祖元年（1568年），卒於仁祖二十一年（1643年），享年七十六歲。怕齋鄭宗榮孫婿。

<sup>234</sup> 安輝濬，《韓國繪畫史》，漢城：一志社，2000年，頁196。李恩信，中、韓浙派繪畫中技法之研究，國立台灣師範大學美術研究所碩士論文，1989年，引頁140。

人畫家。現藏漢城國立中央博物館的「觀瀑圖」（圖315）之構圖、人物、瀑布都接近李慶胤的浙派畫風，所顯示與尹毅立不同的畫風。

另外，十七世紀浙派系畫家，也仍然保持傳統繪畫手法，李澄（1581～1645以後）是其代表的例子。李慶胤之子李澄<sup>235</sup>與李楨在一起，視為重要畫家，成為一家。現藏於國立中央博物館傳李澄「煙寺暮鐘圖」（圖316），在中景倒懸的山形或群峰的表現上，顯示浙派畫風的影響，構圖、空間處理、樹枝法等受安堅派的影響。他的畫比起同時代人較嚴整而古樸，特以青山綠水、金碧山水聞名，他的畫風仍屬明代院畫作風，可以代表李朝貴族上流社會的趣味。

在十七世紀的畫家中，受浙派畫風影響最深刻的畫家是金明國（1660～？）<sup>236</sup>，擅長山水、人物，亦能禪畫。仁祖十四年（1636年）及二十一年（1642年），以隨通信使赴日本，因此他的畫蹟多流傳於日本。他的畫風，特別是承繼明代浙派後期樣式狂態派的畫風，水墨氣勢磅礴，甚至使用狂逸的筆墨，因此顯得筆勢豪放、強烈，氣脈通暢。可以說，到了金明國，自李朝初年以來畫壇宗法中國南宋院體和浙派的形式達到了極致。

在金明國遺作中的「達摩圖」、「隱士圖」、「壽老曳龜圖」等，則顯示禪宗畫風的傾向。可能受兩次渡日時，正在日本頗盛的禪宗畫的影響。<sup>237</sup>以「達摩圖」可知，用急速的減筆表現達摩內在的精神世界，畫法重氣格風神，達到了獨特的繪畫境界。

他的代表作品「雪中歸路圖」（圖317），整體的構成極為傳統，但表現極粗糙、誇張。於構圖、山形、筆法與樹木之法上與明代吳偉的作品「灞橋風雪圖」很相近，除此圖以外，金明國作品上，可知與狂態邪學派的王諤、朱端、張路等之狂逸作品有相似之處。

繼承他的人亦多，代表人物為曹世杰（1636～1705以後）<sup>238</sup>，善水墨人物、山水。他傳世的作品有「溪山風雨圖」（圖318）。韓時覺（1621

<sup>235</sup> 字子涵，號虛舟。鶴林正慶胤子，陽井李肅弟，宣祖十四年（1581年）辛巳年生，官主簿。

<sup>236</sup> 字天汝，號蓮潭、醉翁，安山人。生於宣祖三十三年（1600年），卒年不詳。畫員，教授。

<sup>237</sup> 李東洲，《在日本裡的韓畫》，漢城：瑞文堂，1974年，頁58。

<sup>238</sup> 號涇州，平壤人，生於仁祖十四年（1636年），卒於1705年以後。

～？）<sup>239</sup>與金明國一樣，以隨通信使赴日本，因此他的畫蹟多流傳於日本，而其作品也受日本頗盛的禪宗畫的影響。現藏於漢城國立中央博物館為其作的「北塞宣恩圖」（圖319），描寫於咸景都舉行文武兩試的情景，在遠山以墨、青綠之濃淡表現十六世紀以來流行的短線點皴法，還顯示其接受傳統的深度。由此圖可知，他善人物、山水畫以外，尚精通界畫。於十七世紀活動的畫家李明郁，受肅宗的喜愛，而學清初來韓的畫家孟永光，由所作「漁樵問答圖」（圖320）可見出清初畫風。

綜上所述，十五世紀接受中國浙派初期樣式以來，於十六世紀出現狂態派，到了十七世紀之金明國頗為活躍。而浙派畫風至金明國以後逐漸衰退，直到了十八世紀南宗畫的出現後便在朝鮮畫壇上消失無踪了。從十七世紀末肅宗中期以後開始導入明代吳派畫風，此於明末及清初的畫論上被視為南宗山水畫的正統派。由於南宗畫的出現，韓國畫壇逐漸脫離明初院體畫風及浙派畫風。

## （二）、翎毛、花鳥或其他繪畫的發達

在朝鮮中期不僅發展出山水、人物畫，還形成了翎毛和花鳥、墨竹、墨梅、墨葡萄等韓國畫風。

從十六世紀始發展的動物畫，李巖等畫家出現以後，繼續影響中期的金埴。十七世紀前半活動的金埴（退村）是金祺之孫，金提之從孫，他的畫風追隨家法以外，亦善牛、馬、花鳥。他的代表作品「牛圖」（圖321），在構圖、筆法、題材表現上可見韓國的美感。

當時韓國的畫風亦由於水墨花鳥畫顯示，代表畫家趙涑（滄江，1595～1668年）與趙之耘（梅窓，1637～？）父子對十七世紀的李朝文人畫壇影響極深。趙涑遺作中「老樹棲鵲圖」（圖322）、「水禽圖」（圖323）、「金檜圖」等，顯示韓人最喜好的題材「朝鵲圖」，瀟灑而富於野趣。「金檜圖」描寫新羅敬順王金傳的始祖說話，用筆設色頗細緻。他的畫風傳給兒子趙之耘，由所作「梅上宿鳥圖」可見出墨梅、竹、鳥等朝鮮中期的特徵。

<sup>239</sup> 號雪灘，生於光海君十三年（1621年），卒年不詳，李明郁的丈人。



李霆（灘隱，1541～？），李朝第四代世宗大王之玄孫，以畫竹聞名於世，亦善詩、書、畫三絕，壬辰倭亂時，右腕重傷，但仍無損於繪畫功力，畫格反勝於從前，因作品中曾有「天啟壬戌年作」（1623年）落款，可知享年超過八十歲。李霆墨竹，不下於明代墨竹大家夏仲昭、朱端，尤以漢城國立中央博物館所藏「墨竹圖」（圖324）筆力遒勁，二枝粗重的竹幹幾挺立於畫面中央，風格最為獨特。<sup>240</sup>繼承他的人亦多，代表人物為金世祿，還有十八世紀代表墨竹畫家柳德章。

魚夢龍（雪谷，1566～？）以墨梅聞名於世，與李霆畫竹、黃執中（影谷，1533～1593以後）畫葡萄，並稱三絕。由所作「月梅圖」（圖325）可見出，單純的梅枝形態，飛白與沒骨法的表現上加濃墨點，形成韓國墨梅畫的新傾向。善墨葡萄畫的代表者，除了黃執中以外，還有申師任堂的兒子李瑀（玉山，1542～1609年）、李繼祐（休休堂，1574～1646以後）、洪壽疇（壺隱，1642～1704年）等。

綜上所述，十七世紀末到十八世紀，朝鮮的文人畫家在花卉、翎毛、山水等繪畫領域展現著朝鮮民族的性格感覺，洋溢出枯淡、野逸、詼諧等旨趣。自此，朝鮮民族繪畫風格開始初步形成。

### 三、朝鮮後期繪畫（1700年頃～1850年頃）背景

在朝鮮中期浙派和南宗畫法傳入而流行後，到了後期（1700年頃～1850年頃），朝鮮畫壇流行南宗畫風，吳門畫派與清初的各種流派傳入朝鮮，前、中期流行的畫風逐漸沒落，至此對南宗畫的接觸範圍更廣，南宗畫風成為朝鮮畫家主要模仿的對象；尤其以米芾、米友仁父子、黃公望、倪瓚、董其昌等對當時影響最為深遠，其影響直到十九世紀初仍然繼續籠罩著朝鮮畫壇。仿臨方法，以燕行使節帶來的畫蹟與已經流入的《顧氏畫譜》、《芥子園畫傳》、《十竹齋書畫譜》等為對象。所以中國畫譜在韓國繪畫史的地位極高，其對後世之影響極大，所以從下一章始詳細記述。

<sup>240</sup> 莊伯和，〈韓國繪畫小史〉《幼獅學誌》，第十五卷第二期，1978年12月，引頁130。

而且，十七世紀初以來，一批先進的知識份子開始探索經世致用的學問，因而產生了「實學」；畫壇也出現了新的成就，開創了現實主義的畫風，並逐步形成具有朝鮮民族風格的朝鮮畫，其代表為真景山水、風俗畫。

由上述可知，在後期畫學發展過程中，朝鮮一方面接受中國南宗畫的影響，一方面也在逐漸開創自我風貌與特質，因此是韓國畫史上頗受重視的一個時期。

朝鮮後期流行的畫風及代表畫家，如下：

- (1) 朝鮮中期流行的浙派畫風衰退，代之而起的南宗畫風盛行。
- (2) 由南宗畫所發展出而取實際朝鮮江山的真景山水畫頗盛，代表人物為鄭鄴。
- (3) 由金弘道、金得臣、申潤福所發展的風俗畫開始流行。
- (4) 在清朝已流行的西洋畫法傳入朝鮮，開創了新畫法與繪畫觀。

以上可知，朝鮮後期畫壇的主要流派是南宗畫、真景山水、風俗畫和西洋畫法。但在新的畫風出現時，朝鮮後期也和其他時期一樣，一方面在繼承傳統畫風後，融合以出現自己的風格，所以當時畫壇的初期還保存朝鮮中期流行的浙派畫風。因此首先要瞭解繼承傳統畫風者，然後進一步探討朝鮮後期流行的新傾向。

#### (一)、傳統畫風的繼承與新畫風的胎動

在十七世紀初期的畫壇還繼承傳統畫風，和朝鮮中期流行的浙派畫風有很密切的關係，另一方面則是受院體畫風的影響，而這一些畫家兼受西洋畫法，顯示了朝鮮後期獨特的情況。主要代表人物為尹斗緒與尹德熙父子、金斗樑、秦再奚等人，其皆形成一股堅實的繪畫勢力。

尹斗緒（恭齋，1668～1715年），為孤山尹善道的曾孫，是文人畫家。他擅長於人物、馬畫，特別重視繪畫的真實性，與早期那種粗獷寫意的畫風不同，他注意到描寫客觀對象的「真形」，其作品有「馬上處士圖」（圖326）、「牛馬圖」等。由所作「牛馬圖」可見他和朝鮮中期金埴的畫風

有很密切的關係。主要代表作品爲人物畫，其「老僧畫」（圖327）用細緻的筆墨描繪了默然思索的老僧與其表情，而且用又粗又濃的筆墨描繪了橫穿畫面的柺杖，兩者之間產生了對比的效果。

另外，所作「自畫像」（圖328）用精緻的筆墨描繪了尹斗緒自己的眼神，它很有情感；又描繪了肥胖一點的臉蛋與充滿富貴的鬍鬚。此圖顯示尖銳的觀察力、精確的描寫力，表現出微妙的傳神世界。此外，還有追隨南宗畫法與風俗畫的作品，如「採艾圖」預示以金弘道、申潤福等發展出的風俗畫的流行。此尹斗緒的畫風傳給兒子尹德熙（駱西，1685～1766年）和孫子尹愔（青阜，1708～1740年），成爲一家法。

趙榮祐（觀我齋，1686～1751年）亦繼承傳統畫風，是接受南宗畫法的文人畫家，擅長於山水人物。

十六、十七世紀極爲盛行的浙派畫風，到了十八世紀秦再奚之後，便無有浙派系統畫風，因此一般而言，我們指稱秦再奚就是韓國最後的浙派畫家。秦再奚<sup>241</sup>以畫員的身份，擅長於人物、山水畫，但遺留下來的作品很少。其真景山水比起大家鄭鄴（1676～1759年），他年齡比鄭鄴少十五歲，則未見其受過真景山水影響的痕跡。其代表作，爲國立漢城大學校博物館所藏的「月下吹笛圖」（圖329），此作明顯的表現了浙派畫風。坐在松樹下的岩石上，受著月光吹笛的士大夫及欣賞吹笛聲的朋友。人物的模樣，斜聳立山的形態及其表面處理等，都是典型的浙派畫風。<sup>242</sup>浙派畫風在中國以藍瑛（1578～1660年）爲終，南宗畫壓倒了此畫風，上述的情況是從此後一世紀的事。

在朝鮮後期活動的畫家金斗樑（南里，1696～1763年），一方面繼承傳統畫風，另一方面則是受西洋畫法的影響。其善畫山水又畫神將，所作之「月夜山水圖」（圖330）表現秋月寂然的情趣，畫面左方款識「**甲子仲秋金斗樑寫**」，可知這是於一七四四年即他四十九歲所畫的作品。於構圖、樹枝法、岩石的皴法等表出北宗畫系統的畫風。此外，受西洋畫法影響的

<sup>241</sup> 字井伯，號僻隱，豐基人。生於肅宗十七年（1691年），卒於英祖四十五年（1769年），享年七十九歲。茂城君禮南五代孫。院畫家許承賢孫婿。院畫家，宮至僉使。

<sup>242</sup> 李恩信，中、韓浙派繪畫中技法之研究，國立台灣師範大學美術研究所碩士論文，1989年，引頁144～146。

作品「黑狗圖」（圖331）、「雌雄犬將雛圖」、「牧牛圖」則精緻寫實，並有陰影表現法。

從清朝傳入的西洋畫風，雖然由李喜英（？～1801年）之「犬圖」、四次赴燕的朴齊家（1750～1805以後）之「延子髻齡依母圖」、筆者未詳的「猛犬圖」等作品逐漸顯示，但於朝鮮後期（1700～1850年）還沒盛行，到了朝鮮末期（1850～1910年）陰影法與透視圖法等出現後便在朝鮮畫壇上流行了，而對畫員所畫的作品如肖像畫、「宮闕圖」、「書架圖」等方面影響巨大。

朝鮮後期除了翎毛畫、花鳥畫以外，墨梅、墨竹亦繼承傳統畫風，其代表人物為卡相璧、柳德章、朴東普等。卡相璧（和齋，十七世紀）最擅長動物畫，尤其畫貓、鷄最為寫實生動，人稱「卡貓」、「卡鷄」，與另一畫蝶名家南啓宇的「南蝶」並稱，他也擅長肖像畫，他善於捕捉動物的生態，應與肖像畫技巧有關。<sup>243</sup>其代表作為漢城國立中央博物館所藏的「猫雀圖」（圖332），以雞為題材的作品有「母雞與小雞」（圖333）、「鷄子圖」與漢城澗松美術館所藏的「雌雄鷄將雛圖」等，明顯的表現了韓國民族的題材與精巧的描寫力。「母雞與小雞」，用敏感的觀察力、寫實力來畫母雞與小雞之間的親情，將那種至真、至善、至美的情感表現得淋漓盡致。以墨竹聞名的柳德章（岫雲，1694～1774年）與以墨梅聞名的朴東普（竹里）都受朝鮮中期活動的李霆、魚夢龍、許穆等畫風的影響。

上述的畫家與作品大致與朝鮮中期的畫風有很密切的關係，並表現出後期的新傾向、特色，其對朝鮮末期的影響巨大。但於朝鮮後期繪畫比較引人注目的是以下要討論的真景山水、南宗畫、風俗畫的流行。

## （二）、山水畫的新傾向

朝鮮後期的山水畫風，主要分為兩三大類：一是繼承朝鮮中期浙派的傳統畫風；二是中期傳入的南宗畫法，到後期非常盛行；三是鄭鄩一派的真景山水畫風。但是傳統性很強的浙派畫風，因受南宗畫和真景山水的流行，而漸漸沒落，後來被南宗畫、真景山水取而代之。當時山水畫家的思

<sup>243</sup> 莊伯和，〈韓國繪畫小史〉《幼獅學誌》，第十五卷第二期，1978年12月，引頁135。

想具有很強的民族性和自我意識，因此，表現出和前代不同的技法和風格，備受眾人注目。

後期的山水畫家之中，最特出的便是鄭鄴（1675～1759年）<sup>244</sup>。其畫風採用元四大家、吳派、浙派、院體畫、清代等各種畫風，他以其豐富的繪畫史的知識與從南宗獲得的基本畫法，加以變化，創造出獨特的「真景山水」形式。他的真景山水取材自實際的朝鮮江山，以獨特處理的方法達到個人風格，其對韓國繪畫史影響遠大，貢獻至鉅。他深為金剛山的雄偉氣勢以及峭拔的山岩所陶醉，用一種類似冰柱的垂直皴法加以表現。其他諸如松林、天空的雲朵也都憑著自己對大自然的真實感受，創造出完全不同於中國傳統的畫法，被譽為：「**東方真景的山水畫家**」。代表作有「金剛全圖」、「仁王霽色圖」等。<sup>245</sup>

最能代表鄭鄴真景山水的是一七三四年作品「金剛全圖」（圖334）。作品左右側有款，採取半鳥瞰式的全景構圖。畫幅左側在相對低矮的土山上以潤澤的米點為之，而右側則以豎直的皴法表現山峰峭拔的氣勢，二者形成鮮明的對比。在土山腳下描繪了長安寺、表訓寺、正陽寺，而整幅畫的背景，則是被冰雪覆蓋的雄偉的金剛山主峰毘盧峰，極有氣勢。<sup>246</sup>

另外，鄭鄴晚年的作品「仁王霽色圖」（圖335）。畫幅描繪雨後的仁王山，墨色濃重酣暢，與「金剛全圖」的畫風又有不同。作者著意表現雨後山巒的質感，以披麻皴勾畫山峰走勢，再以濃墨斧劈皴表現雨濡峰頂及峰巒的背陰之處。中景和近景以橫筆米點畫樹林，並渲染出山間的白雲。此圖南北宗畫法兼用，配合得相當完美，與「金剛全圖」同為鄭氏代表作品。<sup>247</sup>

鄭鄴在韓國繪畫史的地位享譽極高，與安堅、金弘道、張承業合稱為：「**朝鮮四大家**」，其對後世之影響極大，追崇的人亦多，如；姜熙彥、金

<sup>244</sup> 字元伯，號謙齋、蘭谷，光州人。為鄭時翊的兒子，生於肅宗二年（1675年），卒於英祖三五（1759）年。享年八十五歲。作過圖畫書畫員、縣監、僉正。善山水、人物、花鳥、翎毛、草虫、四君子等。

<sup>245</sup> 崔炳植，《中韓南宗繪畫之研究》，台北：文史哲出版社，1982年，頁119～120。成耆仁，《韓國繪畫的發展與演變》《台灣美術》第一卷第二期，1988年10月，引頁14。吳焯，《朝鮮半島美術》，北京：中國人民大學出版社，2004年，引頁259。

<sup>246</sup> 吳焯，《朝鮮半島美術》，北京：中國人民大學出版社，2004年，引頁259。

<sup>247</sup> 吳焯，《朝鮮半島美術》，北京：中國人民大學出版社，2004年，引頁262。

允謙、金應煥、李寅文、金碩臣等。

由姜熙彥（淡拙，1710～1764年）的「仁王山圖」（圖336）可見鄭鄴一派的真景山水畫風的影響。此圖左方寫「暮春登桃花洞望仁王山」，岩石的墨法、山、樹的筆法等與鄭鄴的畫風有很密切的關係。但姜熙彥的獨特風格在於，好像把仁王山複雜的骨架看穿了一個形態，而且運用寫實的遠近法，正確地把它描破了。他不啻真景山水畫風的作品，亦於風俗畫顯示朝鮮後期獨特的畫風。

與姜熙彥同時活動而受鄭鄴的影響的畫家是金允謙（真宰，1711～1775年）。他為領議政金壽恒的孫子，文人畫家金昌業的兒子。漢城國立中央博物館所藏的《金剛山圖》中「長安寺」（圖337）部分則明顯的表現了鄭鄴的影響。

於崔北（毫生館，十八世紀）的「表訓寺圖」（圖338）中亦可見鄭鄴的真景山水畫風，以米點表現近景的山，以垂直皴表現遠山，以及樹枝法等。他與金弘道、李寅文、金得臣等交友，而生平最崇拜黃公望，作品大致追隨南宗畫風系統。

此外，真景山水的傳統亦於金應煥（1742～1789年）<sup>248</sup>所作《金剛山帖》的「歇惺樓圖」（圖339）被明顯的表現，以垂直皴表現尖銳的岩石，而以潤澤的米點表現土山。而他的養子金碩臣（1758～？）<sup>249</sup>所作的「道峰圖」（圖340）亦顯示鄭鄴的真景山水畫風與金弘道的影響。

鄭遂榮（1743～1831年）<sup>250</sup>也是一位擅以簡筆表現韓國山水枯淡荒寂美的畫家，他常至金剛山旅行，描寫山岩幽玄的美。由漢城國立中央博物館所藏的「青龍潭圖」（圖341）可見，基於真景山水畫風發展出來的獨特文人畫風，是「金剛山帖」之一。此圖雖看起來是用柳炭簡單地表現，但於畫面上以簡逸高淡的筆致、格調極高的構圖等達到一種新的境界。在當時畫壇上令人注目的是其四角形的岩塊、用禿筆表現的皴擦、淡彩等獨特

<sup>248</sup> 字永受，號復軒、擔拙堂。開城人。生於英祖十八年(公元 1742 年)，卒於正祖十三年(公元 1789 年)，享年四十七歲。他曾做過畫員，官至尙衣院別提、召村察訪。善畫山水、人物、龍等。

<sup>249</sup> 號蕉園，生於英祖三十四年（1758 年），卒年不詳。風俗畫家金得臣的弟。他曾做過畫員，官至司果。善畫山水。

<sup>250</sup> 初名遂大，字君芳，號之又齋。河東人。生於英祖十九年(1743 年)，卒於純祖三十一年(1831 年)。他是朝鮮後期的大地圖學者鄭尙的曾孫。他一生為官，喜好瀏覽山川，善畫山水。

表現法。

終於，鄭鄴一派自南宗畫法基礎上刑成韓國獨特的「真景山水」畫風，被朝鮮末期金正喜等許多燕行士大夫與名書畫家，無條件崇仰中國書畫的思想所淹蓋；到了十九世紀便逐漸全然消滅。

另一位重要的畫家為沈師正（1707～1769年）<sup>251</sup>，其雖從鄭鄴學過畫，但其畫風最後與鄭鄴不同。他的繪畫傾向可分為三期：他早期繪畫，約從十三歲(1720年)到四十三歲（1750年）之間，從中國畫譜來學習南宗畫風；中期，是四十三歲到五十三歲間（1760年），期間兼用斧劈皴；後期，為六十三歲至卒年，此時期能夠折衷中國各種畫法，漸漸形成自我風格。<sup>252</sup>

《松泉筆談》中云：「沈玄齋、專尚中華、巨細俱宜」而姜世晃《玄、齋畫帖》中題跋云：「玄齋學畫、從石田入手、初為麻皮皴、或為米家大混點、中年始作大斧劈。」由上可知他多學中國畫法，而作品能夠折衷南北兩宗合一，從而創造縱橫奔放的個人筆墨。

沈師正師從鄭鄴，不過畫法上與鄭鄴實景山水相差很多，依他的前期的代表作「江上夜泊圖」（圖342）來看，使用濃墨、大小米點、披麻皴、苔點等，畫面平遠，秀潤靜逸，這都是南宗傳統的畫風，與董源、巨然、米芾、高克恭畫風相近。除此以外，前期有關中國南宗畫蹟，有「倣巨然法」、「題倣倪雲林筆意」、「松竹茅亭」以及倣梅花道人在「山水圖」等；到了後期，則多倣元四大家與沈石田，在「溪山高居圖」中自題云：「黃大癡傳沈啟南、筆端虛實妙相參、滿山草樹皆空幻、東國玄齋繼盛三。」後期畫蹟中的「冬景山水圖」，也是倣沈石田筆意的。而沈師正五0年代以後還可作為代表的，有「霸橋尋梅圖」（圖343）。從這作品的構圖上可見浙派的風格，但把各部分仔細分析，在皴法、筆線上有許多南宗的感覺，因此看起來是融合了馬夏派、浙派、元四大家、吳派畫風的特色。<sup>253</sup>

<sup>251</sup> 字頤叔。號玄齋。青松人。為竹窓沈廷胄子。生於肅宗三十三年（1707年），卒於英祖四五年（1769年）。享年六十二歲。善山水、花鳥、人物、雲龍等，而寫山水畫中，也有人物、風俗、實景山水。《玄、齋畫帖》云：「玄齋於繪事、無所不能、而最善花卉草蟲、其次翎毛、其次山水、而大用工於山水、至於人物非其所長。」

<sup>252</sup> 李禮成，《玄齋沈師正繪畫研究》，漢城：一志社，2000年，頁64～87。

<sup>253</sup> 崔炳植，《中韓南宗繪畫之研究》，台北：文史哲出版社，1982年，引頁122。安輝濬，《韓國繪畫史》，漢城：一志社，2000年，頁263～264。

沈師正從初學鄭鄴，後探究古人畫跡，最後成爲一代大師，但不免受吳派及清初畫風的影響。畫風淋漓豪邁處，不及鄭鄴，但勁健雅逸卻凌越鄭鄴。因此，他在韓國繪畫史的地位很高，爲朝鮮後期南宗畫風的主要先驅者之一。

朝鮮後期的山水畫，與鄭鄴、沈師正一樣令人注目的大家即是李寅文（1745～1821年）<sup>254</sup>。他是活躍於英祖、正祖兩朝的畫員畫家，但與當時的名士大夫、名畫家，如朴齋家、姜世晃、南公撤、金弘道、金得臣、林熙之、申緯等交遊。所以，他的繪畫風格一直與文人思想有密切關係。

李寅文的繪畫時期可分前、中、末期三階段。前期是四十歲以前，此一時期接受自董其昌、黃公望等人風格的清初中國畫家影響；中期是自四十歲到五十歲頃，擅長各色各樣的畫風，如米家畫法、黃公望、倪瓚、唐寅、周臣、吳彬以及清初個人主義畫家的風格，並且兼善真景山水。<sup>255</sup>

中期最傑出的作品，是金正喜舊藏，現藏於漢城國立中央博物館所藏之「江山無盡圖」（圖344）。此圖是一描寫四季大自然景觀的長卷，細筆表現了山河萬里之間百姓的生活，是韓國繪畫中珍貴的大作。其表現內容具有濃厚的中國色彩，畫法使用米點、披麻皴、大小斧劈皴等，而山勢、岩壁、樹木技法上也可見鄭鄴、金弘道的趣味。<sup>256</sup>另外「斷髮嶺望金剛圖」（圖345）也是他中期代表作之一。這幅畫的構圖極爲特殊，上面山勢與下面之間一片空白，最可表現遠近距離，並且運用垂直皴法、米點，與鄭鄴的「金剛山圖」畫風相似。

末期爲他五十歲以後，其特色。是把米法的潑墨更濃墨化，而臨摹黃公望與濃厚文人畫思想時期的畫風，代表作有「夏景山水圖」，另一代表作是「大斧劈山水圖」（圖346），以大膽的大斧劈皴法爲主，爲七十二歲時的作品。其它米法畫風的「四季山水圖」、「山水圖」、「江村晴雨圖」、「四賢雅集圖」等，都屬於末期作品。<sup>257</sup>

<sup>254</sup> 字文郁，號有春、古松流水館道人，紫煙翁等。海州人。生於英祖二十一年（1745年），卒於純祖二十一年（1821年）。享年七十七歲。做過畫員、官僉使等。善山水、神仙、葡萄、雲龍、蓮花、魚夫、神仙等。

<sup>255</sup> 李禎子，李寅文的山水畫研究，弘益大學院碩士論文，1975年，頁23。

<sup>256</sup> 安輝濬，《韓國繪畫史》，漢城：一志社，2000年，頁264～265。

<sup>257</sup> 崔炳植，《中韓南宗繪畫之研究》，台北：文史哲出版社，1982年，引頁130。



以上三個時期繪畫的畫風，皆擅長各種中國風格與當時盛行的真景山水。但李寅文繪畫的思想根源是文人的氣質，與南宗畫法極為相關。

南宗畫自十八世紀初始大流行，不管士大夫、畫員畫家都繼承南宗文人畫法，其代表人物為李麟祥、姜世晃、申緯、正祖等。因此，從以下進一步探討南宗文人畫家的活動。

李麟祥（1710～1760年）<sup>258</sup>是一位文人畫家，他的身體虛弱，但思想高潔，好寫古木奇石，因此作品中流露一股古雅、簡潔的文氣，也充分地表現出清逸的特質。而運用佈局、筆墨，與石濤、八大山人、弘仁等時代名家相同。他平生喜愛有名的丹陽絕景，晚年隱居丹陽龜潭，建築亭台，一心繪畫。<sup>259</sup>

李麟祥辭官隱居時的作品有「松下觀瀑圖」（圖347），此圖中可以很明顯地看到簡潔有致的構圖，深具立體感的石頭，還有好像在跳舞的松樹，筆觸爽朗俊秀，墨色清麗，以及皴擦等特質，表現出他獨特的個性與風格。<sup>260</sup>除此之外，其代表作品還有「雪松圖」（圖348）、「松下獨坐圖」、「寒林秀石圖」、「指頭山水圖」等。

他作品獨具的清雅古逸，是南宗文人畫的意境表現，不僅在朝鮮時代的畫壇，或在東方繪畫史中的，都是極少見的例子。其畫法對金弘道（1745～1815年）、金得臣（1754～1822年）深具影響。

與李麟祥生活、背景完全不同的一位士大夫書畫家是姜世晃（1713～1791年）<sup>261</sup>。他受正祖知遇，一七八四年曾作為千秋副使去燕京，並以書畫享譽中國，曾自稱云：「文之退之，筆之羲之，光之兼之。」他的書法學王羲之，王獻之、米芾、趙孟頫，畫法學米芾、黃公望、沈周、董其昌。

<sup>258</sup> 字元靈。號凌壺觀，寶山人。全州人。生於肅宗三六年（1710年），卒於英祖卅六年（1760年），享年五十一歲。為領議政李敬輿玄孫。官至陰竹縣監。善山水、人物、松、篆書。

<sup>259</sup> 朴順德，十八世紀中國文人畫思想之研究，中國文化大學藝術研究所碩士論文，1994年，引頁85。

<sup>260</sup> 朴順德，十八世紀中國文人畫思想之研究，中國文化大學藝術研究所碩士論文，1994年，引頁85。

<sup>261</sup> 字光之。號豹庵、忝齋、檀園。別稱紅葉尚書。晉州人。生於肅宗三十九年（1713年），卒於正祖十五年（1791年）。享年七十九歲。為判中樞府事姜錕之子，直到六十歲才當官，擔任漢城府判尹、戶曹參判、兵曹參判，善詩、書、畫三絕。善山水、四君子、蔬果、花鳥。詩文上仰慕蘇東坡。

他的繪畫可分前期與後期兩期：前期為五十歲以前，屬中年時期作風；後期為自五十歲中葉到七十九歲逝世止，屬老年時期畫風。<sup>263</sup>他的前期畫風，構圖上善黃大癡、倪瓚，技法上善沈周、董其昌，同時也受浙派影響。在前期留存作品大致是描寫四時八景的山水圖，其代表作品是英祖二十五年（1749年）所作，現存漢城國立中央博物館藏之「山水圖」（圖349）。這幅畫多用披麻皴與米點、並以淡墨表現南宗形式的山水。依他的自題跋可知倣董其昌。<sup>264</sup>此外有「飛瀑垂天圖」、「早春圖」等。

到了前期末，始有濃墨的米點，至後期則更加強烈的出現。他的後期畫蹟多是描寫韓國的實景山水。其代表作品「白石潭圖」（圖350），畫風大膽，運用米點、與直線條的筆觸，表現岩石形態，構圖極為奇特，處處表現獨特的個性，真是極富現代感的佳作。而有與「白石潭圖」相似的作品「靈通洞口」（圖351）。另一作，為模倣《芥子園畫傳》中沈石田的作品「碧梧清暑圖」（圖352），運用老練筆法，為充分表現姜世晃古淡溫雅的文人作品。<sup>265</sup>他將模倣畫譜和自己的畫風綜合起來，開展出自己獨特的畫風。

另外，尚有幾幅「自畫像」（圖353）流傳於世。其中七十歲（1782年）時的作品描寫，像取坐姿，便裝，著紗帽。面部色調富於立體感，筆致細膩，白色鬚鬚根根透肉，絲毫不亂，頗見功力。淡青色的長袍，紅色的絲縑，對比強烈，衣褶寫實而洗練。<sup>266</sup>

文人畫家申緯、金弘道，還有畫院畫家，無論在畫風、畫論上都受到姜世晃的影響。而他與鄭鄩、沈師正、李麟祥等名畫家齊名，是真正的善於南宗繪畫的先驅者。

正祖（1777～1800年）也受姜世晃的影響，由所作「芭蕉圖」（圖354）

<sup>262</sup> 安輝濬，《韓國繪畫史》，漢城：一志社，2000年，頁269～270。

<sup>263</sup> 裴真龍，豹庵姜世晃的山水畫研究，弘益大學院碩士論文，1976年，頁32。

<sup>264</sup> 姜世晃自題跋云：「董玄宰，曾仿北苑筆意，作此圖，餘又從而倣之，去玄宰又遠，比北苑則，文益無毫髮方弗，況且紙本堅頑，未得其用墨之妙，何足觀也。後日當覓佳紙，更臨一過，綏之筆藏此軸，而後之。己巳秋八月忝齋。」

<sup>265</sup> 崔炳植，《中韓南宗繪畫之研究》，台北：文史哲出版社，1982年，引頁126。安輝濬，《韓國繪畫史》，漢城：一志社，2000年，頁270。

<sup>266</sup> 吳焯，《朝鮮半島美術》，北京：中國人民大學出版社，2004年，引頁271。

可證兩者間相互關係。此圖僅畫一株芭蕉，配以怪石，構圖單純，筆墨洗練，頗似中國文人畫家的墨戲之作。在芭蕉的墨法與在怪石的米點皴法，及爲了表現立體感的陰影等都與姜世晃「白石潭圖」的表現法很接近。

姜世晃的影響傳至申緯（1769～1845年）<sup>267</sup>，他善詩文、墨竹、山水、人物。純祖十二年（1812年）受命使書狀官資格燕行，與羅聘、張問陶、翁方綱等當時清代名人交遊。申緯幼年時學姜世晃石竹，並推崇他的繪畫。詩、書、畫都達到絕妙境地，世稱爲三絕。

他的墨竹圖，蒼勁絕倫，健雅絕妙，是胸中逸氣之抒發。其代表作品「竹」（圖355）畫上，可見其隨筆掃灑、適勁古拙的筆意。而他的畫蹟除了「墨竹圖」以外，也善畫山水、人物等，依「翁方綱小照」、「扇面山水」、「訪戴圖」（圖356）、「倣米家烟雨法」等畫蹟，可見是受南宗畫風的影響。這可能是他燕行時受到影響所致。

申緯，不僅善詩、書、畫，而且博識學問，古人名蹟上多有他題畫、鑒識等的題跋，是真正瞭解中國文人畫思想的朝鮮後期偉大畫家。他的高潔畫法傳授給他的次男申命衍與趙熙龍。<sup>268</sup>申命衍（1809～？）<sup>269</sup>，好作典型的南宗畫法山水、花鳥，但氣格不及乃父。他模仿黃公望山水畫的作品，流傳至今有「摹黃子久富春山圖」，現藏於漢城國立中央博物館。

與申緯同年活動的文人畫家尹濟弘（鶴山，1764～？）追異彩畫風，由「山水畫」可知他的新穎、獨特的畫風。他運用像素描一般的簡略構成與筆法，也運用淡青和淡褐的奇特色調，就造成了水彩畫的氣氛。由此畫上可以看出這些特色：色調、松樹與人物的奇特布置、鬆散的苔點、其形狀與功能等。筆者認爲這些特點與朝鮮末期的奇異畫風一脈相傳，他們之間相當有關聯性。因此尹濟弘的畫風傳至朝鮮末期由金秀哲與金昌秀加以發展。

南宗畫風於朝鮮後期流行的事實不僅在文人畫家可以看到，在畫員的

<sup>267</sup> 字漢叟。號紫霞。平山人。府使申瓊玄孩。生於英祖四十五年（1769年），卒於憲宗十一年（1845年）。年七十七歲。官至吏曹參判。

<sup>268</sup> 崔炳植，《中韓南宗繪畫之研究》，台北：文史哲出版社，1982年，引頁131。安輝濬，《韓國繪畫史》，漢城：一志社，2000年，頁271～272。

<sup>269</sup> 申命衍，字實夫，號靄春。平山人。爲紫霞申緯的二子。生於純祖三年（1809年），卒年不可考。

作品上亦可發現。其代表畫員畫家為金有聲與李在寬。李在寬(1783~1837年)<sup>270</sup>出身微賤，卻靠著自己的努力成為大家，他是李朝末年較優秀的畫家之一。其從金正熙學習繪畫，善畫山水、人物，有青出於藍之譽，他曾在內廷畫員，在一八三六年模寫過太祖御真。筆法瀟灑簡潔，蒼渾淋漓。其代表作品是「松下處士圖」(圖357)，落墨神奇，氣韻生動，而於構圖和松樹畫法上明顯受到李麟祥的影響。他其它的畫蹟尚有「北漢山影樓詩會寫生圖」、「蕉葉題詩圖」、「山水帖」、「叢石亭圖」(圖358)。其中「歸漁圖」(圖359)一畫可見米家蒼潤秀雅的畫法。趙熙龍《壺山外史》中評論他說：

**「少孤家貧售畫以養母，畫無私淑，而物合於古，殆天授也，烟雲草木，飛走蠢潛，俱入精妙，尤長於傳神寫照，上下百年無此筆也，日本人自東萊館，購小塘翎毛無虛歲…。」<sup>271</sup>**

他雖然是賣畫維持生活的職業畫家，不過他追隨的藝術傾向是文人畫的世界。

總之，從朝鮮中期傳入的南宗文人畫思想，經過後期展開而趨向流行，以致鄭鄴「真景山水」的畫法成立。直到末期朝鮮畫壇的南宗畫大發異彩，以致形成新的繪畫思潮。因此十七世紀前後大流行的南宗畫對韓國畫史上有重要的意義。

### (三)、風俗畫的流行

在朝鮮後期繪畫發展上與「真景山水」一樣令人注目的是風俗畫的流行。十八世紀是朝鮮民族美術大放異彩的時代，湧現了著名的民族畫家，並正式形成朝鮮美術的民族風格。當時流行的風俗畫對韓國民族美術形成而發展頗富影響。金弘道與申潤福同為朝鮮後期風俗畫的代表者，描繪庶民的勞動及娛樂生活等，開創了民間民俗美術的新道路。

首先，畫壇崛起的巨匠為金弘道(1745~1815年)<sup>272</sup>，圖畫署畫員，

<sup>270</sup> 字元綱。號小塘。龍仁人。生於正祖七年(1783年)，卒於憲宗三年(1837年)。享年五十五歲。官至監牧官。他早年失父，家境貧窮，以賣畫養母。

<sup>271</sup> 高裕燮，《朝鮮畫論集成》下，漢城：景仁文化史，1976年，頁252。

<sup>272</sup> 字士能，號檀園、丹邱、西湖、高眠居士，金海人。生於英祖二十一年(1745年)，卒於純

在山水、人物、花鳥、動物等畫類都有佳作。他亦繼承鄭鄴所開創的朝鮮真景畫的精神，取材自韓國自然景觀，在表現技法上，則是折衷了浙派、吳派風格。他的主要成就和特長不在一般的文人畫，而是受民眾喜愛的民間神仙圖及民俗性人物畫，類似中國民間年畫那一類的技法與造型。<sup>273</sup>

因此他除了創作出許多真景山水外，還有描寫民眾的勞動及娛樂生活的風俗畫，如現藏漢城國立中央博物館《風俗畫帖》中的「書堂圖」（圖360）、「摔交圖」（圖361）等。兩幅都無背景，視線集中於一點，形成圓形構圖，在筆法上則與「徐直修肖像」（圖363）上表現的細緻的衣褶線不一樣，描寫豪放、粗糙的線條，他的表現手法也不像寫意畫家那樣空靈，而是追求一定的真實性與情節性，從而達到生動活潑、讓群眾喜聞樂見。

他的真景山水畫風作品「檀園圖」（圖362），此畫記寫一七八一年清明之日，畫家在自己家中與滄海翁鄭瀾和淡拙姜熙彥聚會的情景。畫家自己彈琴，滄海翁詠詩，姜熙彥持扇欣賞。草舍依山腳而建，由窗向裏看，書桌之上書帙堆積，白瓷瓶中插孔雀羽，壁掛琵琶。庭中則有荷塘、梧桐、古柳、棕櫚、怪石之屬，並有仙鶴閒步，尤覺主人志趣高潔。柴門外騎驢佇立，也許等候的時間長了，腳夫似已進入夢鄉，更平添了田園寂靜的意境。<sup>274</sup>

他其它的代表作品「徐直修肖像」（圖363），這是與當時最高水準的肖像畫家所合作的作品。顏面部分由李命基畫，身體衣紋部分由金弘道畫。畫面的主人公徐直修，身著宴居服，戴東坡冠，袖手而立，頸微俯，眼視前方。冠帽衣帶玄色，袍鵝黃色，鞋襪白色，十分醒目。<sup>275</sup>

金弘道的風俗畫風除了傳給他的兒子金良驥（肯園）、李命基、金得臣，還有十九世紀畫家李漢喆、嚴致郁、劉淑等，無數人追隨他的畫風，對韓國畫壇的影響巨大。

---

祖十六年（1815年）。

<sup>273</sup> 莊伯和，〈韓國繪畫小史〉《幼獅學誌》，第十五卷第二期，1978年12月，頁136~137。范夢，《東方美術史話》，北京：中國青年出版社，1996年，頁324。

<sup>274</sup> 吳焯，《朝鮮半島美術》，北京：中國人民大學出版社，2004年，引頁266。

<sup>275</sup> 吳焯，《朝鮮半島美術》，北京：中國人民大學出版社，2004年，引頁274。

金得臣（競齋，1754～1822年）與玄齋、謙齋共稱「三齋」，人物翎毛具有仇英作風，一方面他的風俗畫、山水畫、神仙圖都深受金弘道影響。由其所作的「破寂圖」（圖364）中人物表情、樹法與幽靜的氣氛等可見出他與金弘道的畫風有極密切的關係。它描繪人物的表情時，運用了詼諧的手法和氣氛，比如，一隻貓叨著小雞，一面回頭看著母雞，一面逃跑著；母雞生氣得怒目圓睜；老頭子要用煙杆打它時，跟編的草席一起摔下去，捉貓的行動都白費了力氣；他的老婆在那時爲了抓穩他而跑過來。這些場面是在一般農家裡可能發生的情景，而且非常逼真地表現出來。

另有一位風俗畫家申潤福（18世紀中～19世紀前半）<sup>276</sup>，他的風俗畫則與金弘道並稱雙璧，描寫當時庶民生活，但申潤福的筆致更纖細，大多描寫朝鮮風雅餘情之一面，主題常是風流男子與妓女的生態，所畫美人多修長而嫵媚。用細緻的筆鋒畫出各式姿態的眾多人物，生動、真實而可親，作品中充滿了市民生活的氣息。但其描繪奴婢和妓女生活的作品被當時抱有成見的文人斥爲「低俗」，他也因此被驅逐出圖畫署。

申潤福大部分的作品雖有落款，但沒有記年，所以無法確定他的畫風發展過程。其代表作品有「蕙園風俗畫帖」、「月下情人圖」、「蓮塘野遊圖」、「美人圖」等。

「月下情人圖」（圖365）是以男女情愛爲主題的風俗畫。夜色濃郁，天空中掛著月牙，一對情人立於牆角僻靜之處幽會。款題「月沉沉，夜三更，兩人心事兩人知。」畫面表現了典型環境。女人低眉害羞以及男子回眸注視欲語的神色，惟妙惟肖。

「蓮塘野遊圖」（圖 366）描繪了三對穿著華麗的男女在荷塘旁邊的院子裡過著愉快的時光。從當時的道德觀看，這是十分大膽的素材，卻處理得非常細緻。

申潤福大都把簡單的贊文寫在自己的作品上，而且附加款識與圖印。儒家道德觀念支配當時的社會，但是他勇敢地表明那些作品就是自己的創作，這種態度反映著社會趨勢還可以接受那些享樂的行爲。

一些畫員，如金弘道與申潤福等，創作了許多風俗畫，因爲一般民眾

<sup>276</sup> 潤福，字蕙園，生於十八世紀中，卒於十九世紀前半。

的生活比以前富裕起來，從而對風俗畫的需求也增加。在同一時期的日本，浮世繪的發展情況也反映這種趨勢。

「美人圖」（圖367）描繪了嘴小肩狹的美女，她的上衣看起來緊身一點，裙子卻豐滿得像含風一樣，從兩者的對比看出當時流行的服飾。

此外，風俗畫流行之末的畫家為劉淑<sup>277</sup>，其善畫山水、人物、翎毛、花卉、菊、梅、蘭等。山水師黃子久、倪雲林，筆法健雅秀潤。<sup>278</sup>風俗畫師金弘道，如「大快圖」（圖368）與金弘道「摔跤圖」比較，他們採取同一個素材，金弘道不畫背景，且簡略地處理摔跤的場面；劉淑卻畫出群山環抱的背景，然後描繪了摔跤的小童和其觀眾們。但是他表現的人物、遠山、樹木等還留存金弘道的餘風。

總之，從十八世紀起的風俗畫，出現金弘道、申潤福以後逐漸發達，直到了朝鮮末期劉淑出現後才逐漸衰退下去。金弘道、金得臣、申潤福、劉淑等當時的風俗畫家都努力描寫朝鮮老百姓的普通生活，開創了朝鮮風俗畫的園地。

#### 四、朝鮮末期繪畫（1850年頃～1910年）背景

到了朝鮮末期（1850年頃～1910年），前代頗盛的真景山水與風俗畫逐漸衰退，代之而流行的是金正喜一派的南宗文人畫。此時期是朝鮮畫壇南宗畫大發異彩，以致末葉形成新的繪畫思潮，出現有個性的畫家而創作出新穎、獨特的畫風。這種畫壇趨勢，以金秀哲、洪世燮等一些具有新觀念的畫家，試圖加入各種個性的現代造形感覺實驗，不過因為處於政治的轉換時期，並未獲得成功的結果。

進入十九世紀後半葉，雖然以大院君李昰應、閔泳翊的墨蘭，丁學教的怪石，南啓宇的蝴蝶與李漢喆的肖像畫等，出現專門化的傾向，但因政

<sup>277</sup> 字善永。號蕙山。漢陽人。生於純祖廿七年（1827年），卒於高宗十年（1873年）。年四十七歲。做過畫員與司果官。

<sup>278</sup> 田琦題他「虎兒、一峰之意山水圖」，云：「蕙山畫類多縝密，而此幅，兼寓秀潤，頗有虎兒一峰之意，足可寶也。九如深曉此理，入目當自辨矣。」（一峰是黃子久，九如是劉在韶）而劉復烈題他「黃大癡筆意淺絳山水圖」，也云：「此蕙山劉先生作，而筆勢雄偉古雅，頗有黃大癡淺絳筆意，洵可寶也。」

局動蕩、國內外政治混亂等的因素，所在畫壇上亦進入畏縮、不振的衰退期。

在這樣不安定的社會之下，繪畫日趨沒落之中，出現了朝鮮美術發展史的最後一位大畫家張承業，他將民族繪畫與西洋技巧相結合，畫了許多過去畫家未畫過的題材，其對後世影響巨大。他是在朝鮮末期與現代畫壇間很重要的畫家，由於他的作品可知朝鮮末期及現代流行的畫風。

朝鮮末期流行的畫風及代表畫家，如下：

- (1) 以金正喜為中心的南宗畫風擴大，而形成金正喜一派，代表人物為趙熙龍、許維、田琦。
- (2) 由南宗畫所發展出的異彩畫風，代表人物為金秀哲、金昌秀、洪世燮。
- (3) 以大院君李昉應、閔泳翊的墨蘭，丁學教的怪石，南啓宇的蝴蝶，李漢喆的肖像畫等，出現專門化的傾向
- (4) 以張承業，以及追隨他的畫家安中植、趙錫晉等所形成的韓國近代畫風。

此外，自十九世紀後期至二十世紀初近代畫壇上，主要畫家是：善蘭的金應元（小湖，1855～1921年），善竹的金圭鎮（海岡，1868～1933年），善山水、人物的池雲英（白蓮，1852～1935年）、李道榮（貫齋，1884～1933年），善肖像畫的蔡龍臣（石芝，1848～1941年）等。在安中植、趙錫晉的影響下，出現近代韓國畫的大畫家，如盧壽鉉（心汕，1899～1978年）、李象範（青田，1897～1972年）、卞寬植（小亭，1899～1976年）、以堂金殷鎬（以堂，1892～1979年）等，都繼承韓國繪畫的傳統。

#### （一）、南宗畫風流行與異色畫風興起

李朝末期最傑出的畫家、書法家和學者金正喜（1786～1856年）<sup>279</sup>，善畫墨蘭、山水、動物，不僅善詩、書、畫，另外金石學、考證學等經學

---

<sup>279</sup> 字元春。號秋史、阮堂、禮堂、詩庵、果波、老果、老鬲、老史、蘇堂、三古堂等。慶州人。西堂金魯敬子。生於正祖十年（1786年），卒於哲宗八年（1856年）。享年七十一歲。官至參判、判書。



方面也極淵博，無所不能。他創造獨特的「秋史體」，並且在墨蘭、山水畫上表現高尚超逸的文人思想。而他的高潔思想中最主要的基礎是佛教學。

然而依他的題跋、評論書畫、自題等，我們可推斷他在畫論方面也極其淵博。他於書法喜好蘇軾、黃庭堅、米芾、趙孟頫、沈周、董其昌等，畫則喜好元四大家、王冕、四王、陳元素、石濤、高其佩、鄭燮、宋倫瀚、羅聘、張道渥等。而其所收藏中國畫家真蹟也不少，有沈石田、高其佩等達到幾百餘幅。這可能是他二十四歲參加燕行行列時受到影響所致，<sup>280</sup>那時因為與清代阮元、翁方綱、朱野雲等名士交遊，故而見過清朝文物。<sup>281</sup>

至今，雖然他的流傳畫蹟不多，但繪畫成就頗高，得「文字香」與「書卷氣」之境界。其代表作為他五十九歲時(1844年)所作的「歲寒圖」(圖369)，是他在濟州島流放期間的作品。<sup>282</sup>此畫以焦墨渴筆畫成，表現了一種寒林枯木、蕭瑟寂寥的意境，同時也是畫家心聲的寫照。畫法上與石濤、梅清有關，也有倪雲林的古淡天真風格。

另一作「墨蘭圖」(圖370)，顯示金正喜的典型的寫蘭與書體，墨氣淋漓、沉鬱變化，逸筆草草，筆致以書入畫。此蘭草從右面角落上冒上來，他把它畫在畫面的中央，而且把題贊寫在其周圍的空白上。此蘭草彎曲的模樣類似他的字體，其字體粗細的筆畫互相參差交錯，既粗澀又雄健至極。

由此可見金正喜濃厚的南宗文人畫思想，為當時盛行的南宗思想與技法之主要領導者。他高超的藝術境界大致在孤獨的放逐生活中形成，達到了自我昇華的境界。他的繪畫思想對後世影響極大，產生了金正喜派，其畫家有權敦仁、趙熙龍、許維、田琦、李昞應等，都是此派之著名人物。

金正喜最初的繼承者是文人畫家趙熙龍(1789~1866年)<sup>283</sup>，其善畫山水、梅、蘭、彩蝶，詩書畫三絕，師學金正喜筆法，墨氣淋漓，勁健厚

<sup>280</sup> 金魯敬為金正喜的父親，純祖九年九月，金魯敬任戶曹參判，同年十月二十八日冬至兼謝恩使副使資格燕京使行赴清，金正喜與父親同行，當時金正喜為二十四歲。

<sup>281</sup> 崔炳植，《中韓南宗繪畫之研究》，台北：文史哲出版社，1982年，頁132~133。安輝濬，《韓國繪畫史》，漢城：一志社，2000年，頁290~292。

<sup>282</sup> 憲宗六年(1840年)即金正喜五十五歲時，九年間到濟州道被放逐，回京後曾到北青又被貶放逐。

<sup>283</sup> 字致雲。號又峰、石慙、鐵笛、壺山、丹老、梅叟等。平壤人。生於正祖十三年(1789年)，卒於高宗三年(1866年)。官至王衛將。

重。其代表作「梅花書屋圖」（圖371）是一項獨特的作品。描寫以高山為背景的書屋，它有圓形的窗戶，在它的周圍，梅花齊放如雪花。墨暈與淡彩互相配合，好像隨意地把粗糙的斑點蘸在其上各處，這種手法使人感到又強烈又奇特。而且線條、布局、著色、書屋形狀，與高其佩「山水圖」有甚多相同處。他的這種奇崛線條，可能與秋史體用筆韻致有密切的關係。其他畫蹟尚有「墨竹圖」（圖372）、「紅梅圖」（圖373）、「慈蘭圖」、「江岸泊舟圖」等。

許維（1809～1892年）<sup>284</sup>，善山水、人物、梅、蘭、菊、竹、松、牡丹、怪石、芭蕉等多樣，有詩書畫三絕之譽。他在年輕時，從海南尹恭齋遺宅收藏書畫「恭齋畫帖」開始學習繪畫，也師事當時大興寺的草衣禪師<sup>285</sup>。三十歲（1839年）時，因草衣禪師將他介紹給金正喜，始師金正喜的書畫。後來與丁學淵、權敦仁、金興根、鄭元容、閔泳翊等人交遊。四十一歲（1849年）時，入宮繪製，到七十九歲（1888年）時，受到憲宗的恩寵，授官知中樞府樞府事。

許維一生仰慕黃大癡，所以號稱小癡。可見，他對黃公望繪畫執著和熱衷的程度，這自然對他畫風的形成造成極大的影響。他的繪畫時期，可以五十五歲（1860年）為分界分為前、後期。前期畫法多學王維、黃公望、倪雲林、披麻皴、米點皴、以及淡墨與乾墨的畫法，而許多倣自《芥子園畫傳》中形式化的南宗畫法，到了後期漸漸改變而形成具有自己個性的畫風。<sup>286</sup>

他前期畫蹟，大部分是對憲宗上供的山水畫帖，而多做《芥子園畫傳》的南宗畫法，所於下一章再深入研究探討。

他三十七歲（1846年）作的「雪景山水圖」（圖374），惜墨如金，運用淡墨乾筆，短披麻皴，確有倪雲林、黃公望筆意。前期筆法運用上，富有畫譜式筆線味道，即多用單純、短線筆觸，但較之後期於五十七歲（1866

<sup>284</sup> 字摩詰。號小癡，後來改名鍊。陽川人。居住珍島。生於純祖九年（1809年），卒於高宗廿九年（1892年）。享年八十四歲。官至知中樞府事。

<sup>285</sup> 草衣(1786～1866年)俗性張，法名意恂，字中孚，師玩虎，丁茶山，羅州生，大興寺高僧，大宗師。與當代著名的名人交遊，如：金秋史、丁西山、黃卮園、申威堂等。善書畫，遺著《草衣集》、《四辨漫語》、《東茶頌》等。

<sup>286</sup> 李英和，小癡許鍊的繪畫，弘益大學院碩士論文，1919年，頁14。

年)所作，現藏於國立漢城大學校博物館所藏之「山水圖」扇面(圖375)，可知與前期相差很大，以出叉的禿筆和焦筆自由揮灑的皴擦山石，充滿了變化和筆墨豐富感。

此外，金正喜的繼承者田琦(1825~1854年)<sup>287</sup>，善畫山水、梅、蘭、花卉，而詩、書亦佳。田琦與趙熙龍(1789~1866年)、劉在韶(1829~1911年)等交遊，深受金正喜書畫影響。畫格蕭寥簡淡，澹蕩秀逸，根源於倪雲林、黃公望畫法。但惟傳世作品不多。

最有名的作品可能是他二十四歲(1849年)時作的「溪山苞茂圖」(圖376)，現藏漢城國立中央博物館。此圖雖然用倪雲林布置法，發揮倪雲林的幽淡清逸韻致，但筆墨荒率，整幅以禿筆迅速皴擦點染，使畫面表現出剛捷豪放，淋漓盡致的筆墨意味，而從幅側畫題書體看來，可知善於金正喜的「秋史體」。

在漢城國立中央博物館，還收藏另一件他的「雪景山水圖」(圖377)，與「溪山苞茂圖」為同年的作品，但表現不同的畫風，這件作品表現看來，與趙熙龍的「梅花書屋圖」(圖371)很接近。而「雪景山水圖」中的人物與苔點法也可於尹濟弘、金秀哲等作品中可見到，由他的作品可推測他與金正喜、趙熙龍、尹濟弘、金秀哲的關係。

在朝鮮末期繪畫中除金正喜派以外，出現以金秀哲、金昌秀、洪世燮為主的另類畫風。異彩畫風已以朝鮮後期尹濟弘始，但到了末期以金秀哲、金昌秀有更明顯的發展，形成了他們自己個性的畫格。

金秀哲(19世紀)<sup>288</sup>，善畫山水、花卉，作山水省略筆法及墨彩，頗似尹濟弘，沒骨淡彩的花卉，造形奇特，自稱「柳炭略寫」，有如近代西歐水彩畫法，這也可代表十八世紀末至十九世紀朝鮮畫壇接受北京傳來的西洋畫法的影響。<sup>289</sup>

金秀哲的繪畫可分為兩個時期：前期是做中國畫家、畫譜時期，後期是形成獨特個性新畫風時期。前期受元四大家、吳派、董其昌畫風影響巨

<sup>287</sup> 字瑋公、奇玉、而見。號古藍、杜堂。初名在龍。開城人。生於純祖二十五年(1825年)，卒年哲宗五(1854年)。享年三十歲。

<sup>288</sup> 字士盎。號北山。盆城人。生卒年不可考，大約十九世紀初葉到末葉生存的畫家。

<sup>289</sup> 莊伯和，〈韓國繪畫小史〉《幼獅學誌》，第十五卷第二期，1978年12月，引頁138。

大。到了後期，便明顯的使用大膽、直線的筆線，有許多濃墨、苔點、米點等，以表現山石的陰影。如「山水圖」（圖378）、「松溪閑談圖」（圖379）、「烟寺晚鐘圖」、「溪山寂寂圖」等，畫風大致與尹濟弘、金昌秀相同。<sup>290</sup>其代表作「松溪閑談圖」描繪了一些人物在松樹蔭下過著悠閒的時光。簡單、省略的構圖，淡青的色調，簡潔的筆致，以及用直線描寫的樹石表現法等都是金秀哲個別的畫風性格。另一作，現藏漢城國立中央博物館的「江山梅林圖」（圖380）也表現出很特別的構圖，有點類似田琦與趙熙龍等當時新思潮畫家畫法。與田琦「雪景山水圖」（圖377）比較可發現，布置與筆法等有很相似之處。以上可看出十九世紀的異彩畫風畫家也是吸收前代的畫風而漸漸達到新的境界。

另一新思潮畫家的洪世燮<sup>291</sup>也創作獨特畫風，善畫山水、翎毛、折枝畫，尤善鴨與白鷺等鳥類。筆韻清晰，運用現代化感覺的構圖，他的畫格可說屬於末葉革命主義。其中「野鴨圖」（圖381）是其代表作，取材自海邊的野鴨，其筆法剛健，石與波浪有著高度超越現代的筆法。<sup>292</sup>而所作「遊鴨圖」（圖382）無論墨法、構圖，都很怪異。它首先表現一對鴨子前後游水游得起了波浪，又描繪波紋的水面，其手法運用了鳥瞰法，這是前代未見、打破常規的構圖，描繪水紋的水彩畫墨法也反映新傾向。

朝鮮末期異彩畫風中令人注目的一幅山水畫是趙廷奎(1791~?)<sup>293</sup>作的「山水圖」（圖383）。此圖描寫兩個戴紗帽的文人坐在岩石上，看著溝壑的水流。他用潤墨表現了群山的布置，它引起奇特的氣氛，這種手法跟洪世燮的作品一樣地具有異色至極的風格。

由以上可知，朝鮮末期繪畫的主流是由南宗畫所發展出的新畫風，而出現個人主義畫家畫風，如大院君李昰應(1820~1898年)<sup>294</sup>、閔泳翊(1860

<sup>290</sup> 崔炳植，《中韓南宗繪畫之研究》，台北：文史哲出版社，1982年，引頁137~138。

<sup>291</sup> 字顯卿。號石窓。南陽人。生於純祖卅二年（1832年），卒於高宗二十一年（1884年）。享年五十三歲。官至右副承旨。洪秉僖（1811~1886年）之子，伯祖父是洪大淵（1749~1876年）。

<sup>292</sup> 崔炳植，《中韓南宗繪畫之研究》，台北：文史哲出版社，1982年，引頁147。

<sup>293</sup> 號琳田。生於正祖十五年（1791年），卒年不可考。善於山水，並以魚蟹聞名。為趙錫晉之老大。

<sup>294</sup> 號大院君、石坡，生於純祖二十年（1820年），卒於光武二年（1898年）。善寫蘭，所謂「大院君蘭」傳世頗多。

~1914)的墨蘭<sup>295</sup>，丁學教(香壽)的怪石，南啓宇(1811~1888年)的蝴蝶<sup>296</sup>，李漢喆(1812~?)的肖像畫<sup>297</sup>等，由於他們的作品可知優越的造形感覺與新穎的畫格。

## (二)、近代畫風的傾向

十九世紀後期出現了朝鮮古代美術發展史的最後一位大畫家張承業(1843~1897)<sup>298</sup>，他早年失去父母，家裡窮困，無力求學，學文不深，後來居於李應憲家，見到李家收藏的中國名蹟，獲得學習的機會，雖然所學不多，但因其性格豪放大膽，自然感染到逸氣畫法。初年師法劉淑的南宗畫法，而兼善元四大家、浙派、吳派、清代四王吳惲、石濤、八大山人、新羅山人等多家畫風，然後漸漸創造出個人的繪畫風格。

其無論於山水、人物、翎毛、器玩或是折枝，都已達洗練地步，運筆速度極快並使用淡彩，正是當時的時代風格，他並巧於構圖，樹枝畫法及皴法都奇特。現今他所傳畫蹟不多，其中漢城潤松美術館所藏「三人問年圖」(圖384)顯示誇張、豪放的山水人物畫風。它描繪了奇岩怪石、陰森的老人、密佈的濃雲、急流的波浪等。它們與色彩奇特的效果很配合，產生又強烈又獨特的畫風。

山水畫作品中漢城潤松美術館所藏「山水圖」(圖385)是顯示他最典型的畫風，似宗法董、巨、王蒙畫法，皴紋繁密，用筆濕潤，純熟流暢。它描繪了極度傾斜和歪曲的岩山、從山頂上飛流下來的瀑布、搭上在山腰的霧雲、仙人一樣的人物等。此畫描繪的好像不是現實世界，而是仙境的一面。

<sup>295</sup> 字子湘。號藝楣、竹楣、園丁。驪與人。生於哲宗十一年(1860年)，卒於1914年。享年五十七歲。善畫蘭、竹、書法。二十三歲時，以國家使節身分訪問日本；同年以交涉使節資格入天津；二十四歲(1883年)時，以全權大臣資格訪問美國；一八八六年、一八九八年兩次逃避至香港，終於一九〇五年，因為開化黨建立親日政權而亡命上海。他二十九歲入清時與吳昌碩、王慧、徐新周等交遊。吳昌碩給他的篆刻達到三百顆，可知兩人親密交往的關係。除此之外，與蒲華、王永鐵也有深厚友誼，而受蒲華的墨蘭竹法筆意影響。他與李昱應皆為朝鮮時代最擅長墨蘭的畫家。

<sup>296</sup> 號一濠，生於純祖十一年(1811年)，卒於高宗二十五年(1888年)，以畫蝶聞名，著色濃艷，深得寫實之妙。

<sup>297</sup> 號希園，生於純祖十二年(1812年)，卒年不可考。好畫山水人物，筆致秀潤。

<sup>298</sup> 字景猷。號吾園，醉暝居士，文岩山人。大元人。生於憲宗九年(1843年)，卒於光武一年(1897年)。享年五十五歲。做過畫員。官至監察。

而他的花鳥作品中，如「豪鷲圖」（圖386）亦可見大膽的筆墨法、裝飾性的設色法等獨特的畫風。此圖取拉長的構圖，描寫禽鳥瞬間的動態，兩隻鳥兒俯身而視，彼此呼應，以樹枝、葉、花草來填補了空白，增加了畫面的動勢。兩條樹枝從畫面右側的古木上冒出來，而且縱橫畫面的上下，兩隻鷹落在各條樹枝上。樹枝的變化與鷹的姿態表現得很配合。

總之，張承業雖然不精通學問，但他以其天賦才能與藝術的感情，超越既有想法，華麗地矯飾了朝鮮後期末葉畫壇，對以後安中植、趙錫晉兩大畫家的影響巨大。

安中植（1861～1919年）<sup>299</sup>，善畫山水、人物、花鳥，無所不能，兼善南北二宗。他代表了傳統朝鮮畫壇的末期，同時也是近代畫壇的起點。畫蹟中的「桃源問津圖」（圖387），重山疊嶺、繁山複水、蒼潤秀雅，可見到清代四王以來的定型畫法面貌。<sup>300</sup>

接受張承業畫風的另一畫家是趙錫晉（1853～1920年）<sup>301</sup>，為上述的趙廷奎（1791～？）之孫子，其善畫山水、人物、鯉魚等，畫格端雅秀逸，墨色蒼鬱渾厚，當時與安中植為畫壇雙壁。他們雖然為活動於混亂時期的畫家，但對後世的影響甚大，尤其對現今畫派主流的金殷鎬（以堂，1892～1979年）、李象範（青田，1897～1972年）、盧壽鉉（心汕，1899～1978年）、卞寬植（小亭，1899～1976年）等影響極大。

綜合以上看來，韓國的畫風雖受中國的影響，但總是以它為基礎而形成獨具一格的畫風，且不斷地發展，有時對日本繪畫的發展給以刺激和影響。韓國繪畫積極地參與以中國為中心的東亞美術交流，但是明顯地區別於中日繪畫，而且形成獨創的繪畫境界。這些論點從上述的作品樣式上可以看出。

---

<sup>299</sup> 初名昱相。號心田、不不翁。生於哲宗十二年（1861年），卒於1919年。享年五十九歲。一八八一年以使節團中製圖士資格入清；而一八八四年因參加開化黨，亡命日本；一八九一年入清遊歷上海等地，與各書畫家交遊；一九〇二年製作李王殿下御真；一九一八年創立韓國最初美術團體「書畫協會」，擔任初代會長。

<sup>300</sup> 崔炳植，《中韓南宗繪畫之研究》，台北：文史哲出版社，1982年，引頁149～150。

<sup>301</sup> 號小琳。咸安人。生於哲宗四年（1853年），卒於1920年。享年六十八歲。做過畫員。官至郡守。而三十一歲時留學中國天津；一九一一年任書畫美術院教授；一九一八年為書畫協會創辦人。