

朝鮮後期美術的思想基礎*

姜寬植

摘要整理・翻譯 李定恩**

Lee, Jung Eun

朝鮮後期的十八世紀至十九世紀，繪畫史的發展出現一種蓬勃局面。這時期不僅各別畫目繪畫多元化發展，繪畫題材和畫風上也出現很多變化。尤其，以朝鮮當地景觀為題材的真景山水畫和描繪朝鮮風俗民情的風俗畫為突出。作者認為朝鮮後期繪畫上的變化反映出當時歷史狀況，以及其背後意識架構的變化。作者把朝鮮後期繪畫分為真景山水、風俗畫以及朝鮮南宗畫三個主題，探討朝鮮後期新的繪畫風格出現背後之歷史脈絡和思想基礎。透過個別門類繪畫創作的崛起和發展的過程中，試圖瞭解其背後思想和意義。

首先，作者從十八世紀大幅流行的真景山水畫，開始討論朝鮮後期繪畫創作背後思想變化。真景山水是以實際景觀為繪畫題材的山水畫，作者指出在朝鮮後期繪畫相關討論中，指稱實際景觀的「真景」或「真境」等詞語被普遍使用，逐漸成為一種適用於繪畫的專門用語。¹鄭澈（1676-1759）是朝鮮後期開啓所謂「真景時代」的代表畫家，趙榮祐（1686-1761）對鄭澈真景山水畫的評語中，強調其寫實性、具體性及獨創性，其中表達出朝鮮山水應該以朝鮮實際山川為對象的主體認知。²作者認為十八世紀真景山水畫繼承了十七世紀名勝圖及精舍圖創作傳統，作者根據文獻記載和傳世作品，指出十七世紀真景山水可分為金剛山、五臺

* 姜寬植，〈朝鮮後期美術의 思想的 基盤〉，《韓國思想史大系》，第5冊（1992），頁539-592。

** 台灣大學藝術史研究所博士生。

¹ 原註9：寫真景者，每患似乎地圖，而此幅既得十分逼真，且不失畫家諸法，豹庵。韓國國立光州博物館，《真景山水畫》（三省出版社，1991），參見圖版21。

² 原註12：趙榮祐，《觀我齋稿》，卷三，〈丘壑帖跋〉。我東之畫山水者，於輪廓位置十六之皴法，萬流曲折一絲不亂之說，未有能知之者。故雖層峰疊嶂惟以水墨一例塗抹，不復辨其向背遠近高下淺深土石夷險之勢，畫水，無論潺湲與洶湧，竝執兩筆，作繩交形，豈復有山水哉。余嘗論之如此，而元伯亦以為是也。元伯嘗家居白岳山下，意至，輒對山而寫，掠皴行墨，有寤務於心者。既而出入金剛內外，又遍嶺南上遊諸勝，盡得其流峙之勢，而若其功力之至，則亦幾乎埋筆成塚矣。於是，能自創新格，洗濯我東人一例塗沫之陋，我東山水之畫，蓋自元伯始開闢矣。

山等名勝圖類，以及士大夫的精舍圖類。其中，精舍圖是崇仰朱子（1130-1200）的朝鮮性理學者，模仿朱子武夷精舍和武夷九曲圖，轉換成朝鮮當地風景所創作的。而且十七世精舍圖的贊助者，大部份是以李珥（1536- 1584）系統的西人和老論派為中心，他們又主導了朱子性理學的在地化，作者認為真景山水畫的出現與發展中，朝鮮朱子性理學成為重要的思想基礎。尤其，朝鮮經歷丙子胡亂（1636）的國恥之後，老論派文士之間共同遵循宋時烈（1607-1689）所主創的朝鮮中華思想。朝鮮中華思想是以朱子學的華夷論來解釋明清交替，認為性理學和禮學發展最為蓬勃的朝鮮，就是中華文化正統。老論派文人即基於這種民族文化自尊意識，著力於具有民族性的文化創造。作者認為鄭澈之真景山水中呈現出來的民族主體意識，其繪畫理念跟朝鮮中華思想頗有一脈相承之處。到了十八世紀，在老論派中比較重視文藝的洛論系文人的影響之下，真景山水開始正式發展，此說明了真景山水成為朝鮮中華思想的視覺化媒介的事實。³

真景山水畫在十八世紀初鄭澈建立其基礎之後，一直到十九世紀初盛行於整個朝鮮畫壇上。這時期真景山水畫之創作，由畫員畫家和委巷人⁴畫家主導，作品的數量和質量方面都勝過士大夫畫家之作品。其中，畫員畫家金弘道（1745-1816？）可以說是真景山水擴散時期的代表，他不僅善於描繪個別景觀的特色，也創造出富有抒情和具有感官美的畫面。作者認為畫員和委巷人畫家的真景山水中，具有詩意的抒情、著重於視覺感官的表現，跟委巷文人的文學運動和詩會活動有一脈相承之處。包括金弘道、李寅文（1745-1821）、姜熙彥（1738-1784前）、金應煥（1742-1789）、金碩臣（1758-？）、林得明（1767-？）等畫員或委巷人出身的畫家，均與委巷詩人有密切交流。金弘道和李寅文一起畫的《玉溪清遊帖》（1791，私人收藏），是描繪松石園詩社（又名 玉溪詩社）一七九一年舉辦的聚會。作者認為這時期真景山水的代表畫家，透過與委巷詩人的交流中，受到

³ 譯註：朝鮮王朝（1392-1910）開國以來以性理學為統治理念，到了十六世紀經過李滉（1501-1570）、李珥（1536-1584）更為深化。李珥學派由金長生（1548-1631）、宋時烈傳承，宋時烈門下根據居住地分為忠清道地區的「湖論」，與以首爾為中心的「洛論」。在十八世紀，老論派中洛論系之安東金門的金昌集（1648-1722）、金昌協、金昌翁及金昌業成為鄭澈的贊助者，鄭澈的真景山水主要為與洛論系文士的交流中所創作。參見原文，頁 544-545。

⁴ 譯註：「委巷」雖然是一般名詞，但朝鮮後期具有特別的含義，具體指稱首爾的市井。「委巷人」則是指朝鮮後期經濟文化成長，形成一種社會勢力的首爾的中間階層。委巷人的主要成員是技術職中人和中央官署京衙前負責行政事務的下級官吏。參閱姜明官，第一章〈여항인의 형성·변화와 역사적 성격 [委巷人的形成·變化與歷史性質]〉，《조선 후기 여항문학 연구 [朝鮮後期委巷文學研究]》（首爾：창작과 비평사 [創作與批評社]，1997），頁 19-33。

委巷詩人所追求的詩意和感性表現的影響。除此之外，這時期以實景為背景來創作的金弘道《壇園圖》(1784, 私人收藏)與《松石園詩社夜宴圖(玉溪清遊帖)》、李寅文《樓閣雅集圖》(1820, 韓國國立中央博物館藏)、金得臣(1754-1822)《琴湖翫春圖》(19世紀初, 私人收藏)等, 出現了很多以雅會或詩會為主題的作品。這不僅反映出當時風雅的氣氛, 也使得真景山水畫具有抒情、著重感官的效果。

但是, 到了十九世紀初之後, 真景山水畫風格開始衰退, 很多作品只是單純模仿金弘道的畫風, 整個繪畫水準開始下降。作者認為這個現象跟朝鮮中華思想的衰落及北學思想的崛起有關。十八世紀後半以朴趾源(1737-1805)為中心的知識份子之間形成的北學思想開始廣泛擴散, 清朝文物開始大量流入朝鮮。此時, 北學思想主要以考證學和金石學為中心, 而著重古典理念美和抽象美的南宗畫也逐漸開始流行。在這種造型意識的變化之下, 真景山水畫開始衰落, 離開中央主流畫壇。

接著, 作者探討朝鮮後期風俗畫的思想基礎。作者認為朝鮮後期風俗畫描繪當時朝鮮人的衣冠服飾與風俗民情, 不僅成為朝鮮後期的生活景象實證, 在繪畫上也呈現出民族主體意識和寫實的繪畫精神。真景山水畫和風俗畫幾乎同一個時期開始、盛行與衰落, 這也可以說兩者共同具備著朝鮮後期的時代精神。作者指出, 過去學界對朝鮮後期風俗畫的流行有不同的解釋: 其一, 是認為實學精神與庶民意識的成長有關, 或解釋為朝鮮中華主義的呈現。另一種看法則認為風俗畫延續了契會圖、雅集圖、幽風圖、無逸圖及耕織圖的傳統。作者指出這些不同解釋, 正反映著風俗畫本身的複合性, 為了真正瞭解風俗畫創作之動機與思想背景, 需要按照繪畫發展的不同階段來理解其特徵和繪畫理念。

首先, 作者指出風俗畫在十八世紀前半期, 由尹斗緒(1668-1715)、鄭敷、趙榮祐等士大夫畫家正式開始, 他們的風俗畫不僅寫實地描繪人物風情, 也成為純粹欣賞用的繪畫。其中尹斗緒和尹德熙(1685-1766)是南人派文人, 與南人派中主導實學思想的核心人物李淑(1662-1732)和李瀾(1681-1763)密切往來, 尹德熙的《旋車圖》(韓國尹泳善藏)和《編草鞋》(韓國尹泳善藏)等繪畫中對技術和庶民的關心, 被解釋為是以李瀾實學思想為背景理念。⁵相較之下, 鄭敷、

⁵ 原註 56: 李東洲、崔淳雨與安輝濬共同對談, 〈恭齋 尹斗緒의 繪畫 [恭齋 尹斗緒의 繪畫]〉, 《韓國學報》, 10(一志社, 1979)。這篇文章又重新收錄於李東洲, 《韓國繪畫史論》(悅話堂,

趙榮祐均受老論派金昌協（1651-1708）、金昌翁（1653-1722）兄弟的影響，他們的風俗畫被韓國學界理解為朝鮮中華思想和文化自尊意識的呈現。作者認為，雖然近畿南人學者和老論派由於對學術與政治的立場不同而對立，但是，對十七世紀朝鮮所遇到的危機和困難，不但兩者擁有共同的民族意識，著重朝鮮文化的獨有性，而且南人派實學思想和老論派的名物度數之學風和儒士對社會意識的強調，共同形成風俗畫創作的思想基礎。

到了十八世紀後半期，姜熙彥、金弘道，金得臣、金碩臣和申潤福（18世紀中葉-19世紀初）等畫員畫家和委巷人畫家，繼續發展風俗畫使其達到巔峰。這時期的風俗畫在內容和畫風上，出現了幾個重要的變化。作者由題材之擴展和繪畫風格兩方面，來討論十八世紀後半風俗畫的發展和成就。首先，風俗畫的題材大幅增加，士農工商所有階層的生活風俗幾乎都成為繪畫題材，其視角擴展非常令人驚豔。尤其，都市商工業活動和娛樂生活場景是新增加的部份，這反映著當時流通經濟的發展和首爾的都市氣氛。⁶另外，這個時期在題材上所凸顯的變化，是女性風俗題材的增加，到了十八世紀後半，金弘道和申潤福的風俗畫中，不僅女性風俗題材的數量增加，對男女間情感之描繪也越來越直接，出現了接近春宮畫性質的畫作。朝鮮時代思想上受性理學影響很大，強調禁欲主義的修養論，使得對男女有別的重視成為其綱倫之一，但到了十八世紀後半期，社會經濟上的變化導致性理學的約束鬆弛，開始肯定情感的自然性和純粹性。作者認為十八世紀文學中豔情小說的出現和流行，跟風俗畫中的女俗主題，共同反映著當時思想上的變化。

作者指出，題材上的變化影響了繪畫風格，舉金弘道、金得臣和申潤福的風俗畫為例，說明畫家為了描繪具有活力的市井活動，採取戲劇性的畫面安排，以及寫實的筆墨、華麗的色彩等，以生動又多樣化的視覺語彙來表現。作者認為這跟士大夫畫家從嚴格的教化論角度，以觀察者身份所描繪的風俗畫不同，畫員和委巷畫家更貼近市井生活，不分善惡之分別，直接又坦白的描繪生活周圍的場

1987)；李英淑，《恭齋 尹斗緒의 繪畫研究 [恭齋尹斗緒的繪畫研究]》(韓國弘益大學大學院美術史學科碩士學位論文，1983)。

⁶ 原註 68：李佑成，〈18세기 서울의 都市의 樣相 [18世紀首爾的都市性面貌]〉，《鄉土首爾》，17（首爾市史編纂委員會，1963）；姜萬吉，〈商品經濟의 發達 [商品經濟的發達]〉，《韓國史》，13（國史編纂委員會，1984）；李春寧，〈農業技術의 發達 [農業技術的發達]〉，《韓國史》，13；李世永，《18、9세기 穀物市場의 形成과 流通構造의 變動 [18、9世紀穀物市場的形成與流通架構的變動]》(首爾大學大學院國史學科碩士學位論文，1983)。

景。除此之外，畫員和委巷畫家還有留下平生圖、雅集圖、契會圖等士大夫生活有關畫作。其中，有些作品以畫家自身具有雅趣的生活場景為題材，包括金弘道畫自己書齋聚會場景的《檀圓圖》、李寅文跟申緯（1769-1845）等人的雅會場面的《樓閣雅集圖》等例子。作者認為這顯示了畫員和委巷畫家，對世俗與士人雅趣同時具有興趣的事實，也可以看出他們雙重意識的痕跡。

從十八世紀到十九世紀初蓬勃發展的風俗畫，到了純祖（1800-1834 在位）年間之後，開始萎縮，作者從三個方面來說明其原因。首先十八世紀出現金弘道、金得臣及申潤福等畫家的卓越成就，已經把風俗畫發展到無法突破的巔峰，加上憲宗（1834-1849 在位）時期開始，南宗畫的迅速發展、以及正祖（1776-1800 在位）去世之後政局的變動，改變了自由開放的社會氣氛，這導致風俗畫風格的急速衰落。

朝鮮後期盛行的真景山水和風俗畫是繪畫史上卓越的成就，但朝鮮後期畫壇上多種不同畫風同時共存。其中，南宗畫是外來的繪畫風格，作者指出朝鮮畫壇上，南宗畫曾經過從導入到內化的發展過程。根據相關研究，大約從十七世紀後半期至十八世紀初，由金昌業（1658-1721）、尹斗緒、鄭叡、李夏坤（1677-1725）等人開始介紹並正式導入中國的南宗畫風。⁷作者指出在十七世紀發生的兩次胡亂（1627、1636）及明清交替的國際局勢，以及朝鮮中華主義思想的影響，在強調朝鮮文化主體意識的風土中，中國南宗畫成立之後隔了一百餘年，才正式開始在朝鮮流行。十七世紀時朝鮮反清態度十分明顯，到了十八世紀，朝鮮和清朝之間的緊張關係才開始改善，逐漸形成透過清朝導入中國文化的氣氛。在這樣的環境之下，跟具有強烈文化自尊意識的湖論系文人不同，金昌協與金昌翁等洛論系文人對接納中國文化是保持肯定態度的。加上他們是當時執政的京華巨族，對於導入中國文化方面具有相對優勢的地位。金昌業、鄭叡、李夏坤及尹斗緒等受金昌協與金昌翁影響，或與之來往，故成為導入南宗畫風的先驅。

南宗畫到了十八世紀中開始普及，代表者包括李匡師（1705-1777）、沈師正

⁷ 原註 93：金起弘，〈玄齋 沈師正의 南宗畫風 [玄齋沈師正的南宗畫風]〉，《潤松文華》，25 號（韓國民族美術研究所，1983）；安輝濬，〈韓國南宗山水畫의 變遷 [韓國南宗山水畫的變遷]〉，《韓國繪畫의 傳統 [韓國繪畫的傳統]》（文藝出版社，1988）；姜寬植，〈朝鮮後期 南宗畫風의 흐름 [朝鮮後期南宗畫風之趨勢]〉，《潤松文華》，39 號（韓國民族美術研究所，1990）。

(1707-1769)、李麟祥(1710-1760)、姜世晃(1713-1791)、李胤永(1714-1759)等士大夫畫家。作者認為，當時透過與中國頻繁交流所傳入的中國書畫，促進了十八世紀中期南宗畫的擴展。另一方面，前述士大夫畫家大部份是在仕途中挫折的文人，轉而專注於詩文書畫創作。作者認為南宗文人畫本身重視表達主觀心懷的寫意性，加上具有技法上的便利性，對非專業的士大夫畫家來說更為適合。而且當時開始普及的《顧氏畫譜》、《唐詩畫譜》、《芥子園畫譜》及《十竹齋箋譜》等中國畫譜，也幫助他們瞭解南宗畫法。

到了十八世紀後期至十九世紀初，南宗畫非常盛行，逐漸形成具有朝鮮特色的南宗畫風格。而且，這時候南宗畫由畫員畫家主導的現象開始出現，數量與質量上都超越士大夫畫，其畫風也產生了一些變化，變得比較注重畫面上的效果，畫面中呈現抒情、感官的情趣，混用斧劈皴的特殊現象也開始出現。作者認為十八世紀後半，畫員畫家的活動變得突出的原因在於社會經濟和文化氣氛上的轉變。在十八世紀前半已經鞏固的朱子性理學影響之下，嚴格的道學論文藝觀佔有主導的位置，對於書畫古董保持著玩物喪志的觀點。但是到了十八世紀後半，首爾的都市化，以及開始由清朝傳入朝鮮的考證學，對於書畫古董反而視為文明的象徵，對藝術開始保持肯定的態度，士大夫階層中藝術愛好者也相對增加。⁸作者認為這時期正是南宗畫在士大夫之間開始普及的時候，士大夫成為畫員畫家的主要贊助者，而畫員畫家也受其影響而開始接受南宗畫風。除此之外，當時委巷人的社會經濟上成長，包括醫官、譯官等技術職中人和京衙前等委巷人，也開始積極參與藝術贊助活動，新的贊助者群的形成，也促進畫員與委巷畫家的繪畫活動。作者指出十八世紀後半起，委巷人開始建立自身文化，例如在文學方面組織詩社，委巷文學雖然具有性情之強調的特色，但基本上追求模仿上層士大夫的漢詩。並認為委巷人接受以士大夫階層為中心的南宗畫風，應該從他們對士大夫文化的模仿，追求精神上滿足的內在動機來理解。

到十九世紀初，由畫員畫家創造出以金弘道之類富有抒情性的本地化朝鮮南宗畫風，具有重要的位置。但到了憲宗(1834-1849 在位)年間，在金正熙

⁸ 原註 114：李佑成，前述論文〈18세기 서울의 都市의 樣相 [18世紀首爾的都市性面貌]〉及〈實學派之古董論〉，《書通》，6(1975)；李成美，〈林園經濟志에 나타난 徐有渠의 中國繪畫 및 畫論에 대한 關心 [林園經濟志上徐有渠對中國繪畫及畫論之關心]〉，《美術史學研究》，193(1992)，頁 33-61。

(1786-1856) 等士大夫文人的指導之下，以委巷人畫家為主，正統的南宗畫風格開始流行。關於南宗畫轉向為正統觀念山水的轉變，作者認為與當時北學思想之變化有關。居住於首爾的京華巨族士大夫，跟以社會經濟改革思想為中心的前期北學派不同，京華巨族士大夫專研從清朝傳入考證學和金石學等，相對比較重視文化面。他們所專注的考證學，與金石學中內在的古典主義傾向及形式美、抽象美等特徵，使得這時期南宗畫風脫離前期抒情與感官上的美感追求，變化為具有理智與格調的畫面。作者認為這時期具有抽象性、重視純粹造型美的四君子大幅流行，也反映著當時所追求的美感。委巷人的文化活動到了十九世紀中之後，再度於畫壇上負責主導的位置，這跟委巷人自我意識的成長以及十九世紀實踐新世界觀的經世家的面貌有關。

綜上所述，作者認為十七世紀所產生朝鮮中華主義和文化自尊意識，到了十八世紀成為創造獨有文化的基礎。這時期對民族和國土的自尊與自覺，產生了寫實描繪國土自然環境的真景山水畫之出現，這種觀點發展出人物描繪中使用朝鮮衣著的風俗畫。風俗畫跟當時對物、技術、人民及繪畫效用性的關注結合，並獨立發展。另外，從中國傳入的南宗畫提供了新的繪畫風格，促進繪畫上多種變化之出現。朝鮮後期繪畫，呼應著這時期歷史經驗和意識架構上的多種變化，可以說是朝鮮後期精神史的視覺表像。