

〈夢遊桃源圖〉的創作世界： 仙境的再現與古典山水畫的確立*

洪善杓

摘要整理・翻譯 裴英姬**

安堅《夢遊桃源圖卷軸》（圖 1）目前以分成兩卷方式藏在日本天理大學圖書館。學界對此圖何時從韓國到日本，不太清楚，但透過朝鮮前期魚叔權（1510-1573）的記載，本文作者推測是壬辰倭亂（1592-1598）時被帶到日本。¹近代針對《夢遊桃源圖》的評價相當高，此研究從 1970 年代由安輝濬教授的研究開始，進行作品分析及具體討論，同時在許多文學方面的研究中，也可見《夢遊桃源圖卷軸》之文藝上的意義。本文討論，依據這些過去研究為基礎，將《夢遊桃源圖》創作過程中，所受到之「主題性」和「造型性」的影響，進行整體性的討論。

《夢遊桃源圖》的主題，即是安平大君（1418-1453）的「桃源夢」，此內容被詳細記載在《夢遊桃源圖卷軸》的題記中。透過此內容可知安平大君在世宗二十九年作了一個夢，作夢後過三日（農曆四月二十三日），安堅將此作品完成並奉上。安平大君看到這幅畫的當晚，題寫四二九字的〈記文〉於此作品上，字體和此書寫方法與寫經的方式很接近，同時也可感覺到元代趙孟頫松雪體的風格。因此作者認為，學界應對安平大君〈記文〉書體的特色與《夢遊桃源圖》的畫風多加關注。

之後安平大君給朴彭年（1417-1456）看此〈記文〉，並請朴彭年寫序，他是夢中與安平大君一起到桃源遊覽的學者，也是當代經學、書法、文章都非常著名的學者。此外，安平大君請當時著名的學者題寫二十餘則題詠在本作品上。² 這些〈記

* 洪善杓，〈〈夢遊桃源圖〉의 창작세계: 선경의 재현과 고전 산수화의 확립〉，《美術史論壇》，31（2010.12），頁 29-52。

** 台灣大學歷史學研究所碩士。

¹ 譯註：關於魚叔權《稗官雜記》相關引文，請參考原註 1、2。

² 原註 17、22：關於這些題贊的相關研究，請參考안휘준〔安輝濬〕、이병한〔李炳漢〕，《몽유도원

文〉、序文、題詠都是由當代朝鮮具代表性之人士所書寫，可從中窺見朝鮮初期書法的精華，故值得注目。³

安平大君的桃源夢因同時包含詩、書、畫於一幅作品中，也被稱為「夢桃源圖詩軸」及「夢桃源圖詩卷」，被裝潢成二十公尺的大軸。作者認為本大軸的完成時期，可透過題詠者李迹（1370 年代至 1450 年後）的題贊時期來推測。根據《世宗實錄》的記載，李迹的題贊很可能於 1450 年初左右題寫至作品中，也就是安平大君夢桃源三年後所完成，因此本文作者認為可據此推測本大軸完成於這個時間之後。⁴但是對於《夢遊桃源卷軸》的觀看順序與題目的書體方面，目前仍有許多不同意見，尚待進一步的研究。

《夢遊桃源圖》是可以掛在牆壁上的橫幅簇子（譯案：即掛軸）畫，即「橫披式彩色絹本」。它的結構可分成三個部分，第一是安平大君作夢時，首次抵達的左邊山谷小路；第二是途中遇到「山冠野服」之士，經其告知，安平大君所尋找之北邊山谷中的險山絕壁部分；第三是「四山壁立」的桃源洞景觀。⁵

作者安堅在一四四〇年代描繪此《夢遊桃源圖》，這段時間安堅參與許多王室重要的繪畫製作活動，依據申叔舟（1417-1475）、金安老（1481-1537）、崔笠（1539-1612）、徐居正（1420-1488）的描述，可知安堅的畫風學習自中國郭熙、李弼、馬遠等人，並將這些不同的風格重點加以綜合、折衷，這個傾向是高麗末期流行的特色。並且，安平大君的古畫收藏品中最多的是郭熙的山水畫，因此安堅很可能透過安平大君的收藏品認識這些中國畫風。除此之外，透過崔笠的描述可知安堅也具有他自己的獨特風格。⁶

至於《夢遊桃源圖》的橫幅方式，如明仇英《傲趙伯駒桃源圖》（The Art Institute of Chicago 藏）等傲北宋畫家趙伯駒的作品都是以橫幅來表現，因此可推測安

도 [夢遊桃源圖]》（首爾：藝耕，1987），頁 94-218；二十餘則題贊的具體內容，請參考原文，頁 35-37。

³ 原註 16：關於〈夢遊桃源圖〉書體相關研究，請參考박성원 [朴聖媛]，〈몽유도원도 발문의 서예 연구-15세기 조선전기 서예의 경향과 의미 [夢遊桃源圖跋文的書藝研究：十五世紀朝鮮前期書藝的傾向與意味]〉（梨花女子大學校大學院碩士學位論文，1990），頁 29-31。

⁴ 譯註：關於《世宗實錄》記載相關出處，請參考原註 29、30。

⁵ 譯註：畫面結構方面詳細解釋及引文，請參考原文，頁 39-41。

⁶ 譯註：申叔舟、金安老、崔笠、徐居正對安堅的評鑑和描述的引文和各文集出處，請參考原註 37、38、42、43。

堅所接受的宋代特色。⁷《夢遊桃源圖》的構圖則與元代李升《說法山水圖》（圖 7，The Cleveland Museum of Art 藏）相當類似，但《夢遊桃源圖》中對平遠、高遠、深遠之三遠法的多重視點運用，是相當獨特的部分。再加上，描繪景物時所使用的筆墨方面，安堅與李升、郭熙山水畫的風格，及李郭派風格相當密切，此外，安堅又加上自己所創造的新畫風。⁸例如，《夢遊桃源圖》與郭熙《早春圖》（台北，國立故宮博物院藏）比較起來，山和岩石的輪廓以及桃源入口岩山的明暗處理方式相當接近。然而兩幅畫中關於山容的描繪（圖 8、圖 9）與墨的濃淡表現方式（圖 10、圖 11），具有相當明顯的差異。這些特色到了元代更被廣泛地使用，景物和景物間的折衷組合、墨的對比效果、景物和空間的平板化等，與郭熙或郭熙派畫風的表現十分相同。

除此之外，《夢遊桃源圖》中，也可見到高麗末期的畫風。如岩石的描繪與藏在日本圓覺寺十四世紀初高麗《地藏菩薩圖》（圖 14），以及大和文華館所藏《五百羅漢圖 上音手尊者像》（圖 15、16），極為相類。尤其《夢遊桃源圖》的洞中形象表現與高麗佛畫的特色（如佚名，《水月觀音圖》，日本藤井齊成會有鄰館藏）相當接近（圖 19、20、21）。由於安堅曾參與安平大君主導的許多宮中佛教活動，並參與佛畫製作等，由此可見安堅在《夢遊桃源圖》中也使用了佛畫的造型和特色。

以上所述，安堅《夢遊桃源圖》的畫風是以北宋李弼及郭熙的風格為基礎，同時接受元代李郭派或前浙派的風格，加上高麗末期的佛畫特色，將這些特色融合、創造之後的結果。透過對古典的融合和再創造，安堅因此在高麗末期、朝鮮初期能夠描繪出朝鮮式的仙境再現山水，從而確立具有朝鮮風格的古典山水畫。之後，這些特色透過安堅畫派，在後來的韓國繪畫史中給予長時的影響與發展。

⁷ 原註 44：Dorothy, Chen-Curtin, "The Literary Theme of the *Peach Blossom Spring* in Pre-Ming and Ming Painting," (PH.D. diss., Columbia University, 1979); Nelson, Susan E., "On Through to the Beyond: The Peach Blossom Spring as Paradise," *Archives of Asian Art* Vol. 39(1986), pp. 27-38.

⁸ 譯註：文獻出處請參考原註 49。