

## 《金剛山圖研究》，第六章\*

朴銀順

摘要整理・翻譯 李定恩\*\*

Lee, Jung Eun

### 第六章 鄭澈的金剛山圖與真景山水畫風之鼎立

作者在本章中，將分別以：天機論文藝觀與鄭澈的紀行寫景、鄭澈金剛山圖之畫風與特徵、鄭澈金剛山圖之影響等三個部份，來討論鄭澈（1676-1759）金剛山圖創作的背景與金剛山圖畫風之建立。

首先，作者探討朝鮮後期流行的天機論文藝觀與鄭澈真景山水畫風之間的關係。作者指出鄭澈跟當時眾多文人交往，主要以洛論系老論與少論派人士為主。鄭澈所密切往來的人物，大部份居住於首爾地區，享有從清朝輸入的新文物與思潮，是主導當時文藝界的名流。<sup>1</sup>其中，金昌翁（1653-1722）和金昌協（1651-1708）是洛論系的領袖，他們提倡注重現實題材與個性表現的天機論藝術觀，不僅對後輩與弟子留下莫大的影響，也開啓了朝鮮文藝史上新轉折。作者認為鄭澈受到天機論文藝觀的影響，他的真景山水畫風反應出當時文人間共享的理念與藝術觀。尤其在題材選擇上，鄭澈以實際景觀作為描繪的對象，與臨摹古畫或畫譜的既有方式截然不同。作者指出當時流行遊覽山川，鄭澈也參與了此風潮，根據傳世作品與文獻記載，鄭澈不僅遊覽過金剛山與關東地區，還有前往嶺南地區、丹陽及松都等韓國各地的名勝，他在寫生的基礎上建立了真景山水畫風。作者認為金剛山與關東地區的旅行對鄭澈繪畫創作上有特別意義。鄭澈最早的紀行寫景圖是描繪金剛山的《海嶽（傳神）帖》，該畫作雖然失傳，但金昌翁、李夏坤、洪重聖等人的題畫詩被留下來。根據文獻記載，鄭澈在一七一二年，應當時任職金化縣監的李秉淵之邀請前往金剛山旅行，畫了三十餘幅畫給李秉淵，李秉淵與金昌翁

\* 朴銀順，〈第六章 鄭澈의 金剛山圖와 真景山水畫風의 鼎立 [鄭澈的金剛山圖與真景山水畫風之鼎立]〉，《金剛山圖 연구》（一志社，1997），頁 108-211。

\*\* 台灣大學藝術史研究所博士生。

<sup>1</sup> 譯註：以鄭澈所學習並受其影響的前輩金昌翁和金昌協，及鄭澈同輩的李秉淵（1671-1751）、趙榮石（1686-1761）、洪重聖（1668-1735）、李夏坤（1677-1724）、申靖夏（1680-1715）、趙裕壽（1663-1741）等人為代表。參考原文，頁 109。

為此套作品寫題畫詩，組成了《海嶽（傳神）帖》。<sup>2</sup>作者指出《海嶽傳神帖》的詩書畫合璧形式，成為十八世紀前期紀行寫景圖的一種典範。

另外，作者認為鄭澈金剛山圖的題材與內容受到金剛山紀行文學的影響。作者分析了傳世與文獻記載中的鄭澈金剛山圖，指出有兩個特色：首先，從早期到晚年的金剛山圖，其題材與內容幾乎沒有很大的改變，描繪的景點與題材也是固定的。<sup>3</sup>作者認為鄭澈金剛山圖所描繪的景觀與題材，是來自金剛山旅遊中景點，也是紀行文學傳統中早已定型化，被反覆描述的對象與內容。作者以金昌協《東遊記》為例，把其旅程、景點、名勝與鄭澈一七一二年作《海嶽傳神帖》的畫題比較，指出鄭澈《海嶽傳神帖》中畫題安排順序，跟金昌協的旅程是一致的。<sup>4</sup>另外，鄭澈的金剛山圖以金剛內山與關東地區為主，幾乎沒有畫金剛外山，又畫了很多從朝鮮初期以來傳統形式的《金剛全圖》（圖 1-圖 3），且《金剛全圖》也同樣以金剛內山為主。作者認為這顯示鄭澈尊重既有慣例與圖式傳統的保守的一面。作者指出鄭澈的金剛山圖，在場景的選擇與題材、構成方式上，與鄭澈（1536-1598）的《關東別曲》有很多共同的地方。第一，兩者共同以金剛內山與關東八景為主，並不包括金剛外山區；第二、金剛臺、佛頂臺望十二瀑和獅子峰等景點的選擇；第三、鄭澈在畫面的構成、題材，跟鄭澈《關東別曲》的描述有相似之處。尤其鄭澈金剛山圖與鄭澈《關東別曲》共同的幾個景點，在後來金剛山圖中並沒有出現。<sup>5</sup>作者認為鄭澈《佛頂臺望十二瀑圖》（圖 40-4）中，可以看出鄭澈選擇題材的保守性和追求韻致的特色。作者指出在鄭澈的時代，隱身臺已經取代佛頂臺，認為於隱身臺觀望金剛外山十二瀑其實更為壯觀，在十八世紀隱身臺望十二瀑是相當普遍的行程。但是，鄭澈選擇比較韻致的佛頂臺望十二瀑布景色。另外，金剛臺觀鶴曾被視是金剛山旅行中之雅事，後來鶴已不再出現於此，但鄭澈多次畫金剛臺，表達其所隱含的雅趣，也顯示鄭澈對文人趣味的喜好。

<sup>2</sup> 原註 10：金昌翁，《三淵集》，卷 25，「題李一源海嶽圖後」；李夏坤，《頭陀草》，下，第 14 冊「題一源所藏海嶽傳神帖」；洪重聖，《芸窩集》，卷 5，「題李一源海嶽傳神帖」；趙裕壽，《后溪集》，卷 8，「李一源海山一覽帖跋」參照。金昌翁的「海嶽圖」是對三十個場面的題詩，李夏坤將同一個畫冊稱之為「海嶽傳神帖」，對其中二十二個場面題詩，洪重聖則在一七二四年對畫冊整體題詩。

<sup>3</sup> 譯註：《金剛全圖》（圖 1-圖 3）與《長安寺圖》（圖 40-2、圖 46-2）畫面中，長安寺前面有飛虹橋。飛虹橋實際存在的時間為一六九〇年至一七二三年，但鄭澈長安寺畫中均出現對飛虹橋的描繪。參考原文，135-138 頁。

<sup>4</sup> 譯註：金昌協在一六七一年前往金剛山，在三十一天的旅程中遊覽金剛內山、外山與部份關東八景。關於《東遊記》中所記載的旅程，請參考原文，頁 139-141。

<sup>5</sup> 原註 31：鄭澈金剛全圖與鄭澈歌詞內容的比較研究，請參考俞俊英，〈謙齋鄭澈의 金剛山圖考察 [謙齋鄭澈의 金剛山圖考察]〉，《古文化》，18 輯，頁 16-18；作者認為不僅金剛全圖，其他畫面也可見鄭澈與鄭澈之間共同的地方。參考原文，頁 144。

接著，作者討論鄭叡金剛山圖的繪畫風格與特徵。作者根據鄭叡真景山水的繪畫風格，將之分為三種類型：第一、傳統風水的真景，第二、天機論的真景，第三、傳統與個性的折衷。首先，作者指出傳統風水的真景，主要是描繪位於水岸的景色（圖 13、14、15，圖 42 的部份），或者是需要畫一個很大範圍空間的作品（圖 21）。如果是背山臨水形的地形的話，畫面分成上下平行的兩段，上段安排山與重要景物，下段是江或河川，畫面左右兩段通常以土坡或沙岸等來包圍，在畫面中心畫亭子或建築物。這種方式在描繪名勝的時候常被採用，有時候畫面中包含的空間超出一個地點所能夠看到的景觀。作者認為這是因為畫家把他所看到的和所知道的結合，構成了一種「理想地理」的結果（圖 19、20）。這類作品所使用的構圖與構成，來自於傳統的實景山水畫（圖 16、17、22、25）。作者指出朝鮮時代畫實景的時候，通常以風水的概念來安排構圖與景物。鄭叡處理像關東八景一類已有傳統圖式的地方，或者要畫漢江邊的首爾地區風景的時候，均採用此類構圖與佈置方式。

第二、天機論的真景，該類型的特色是凸顯特定的景物，沒有留空地佈滿整個畫面，同時使用鄭叡獨特充滿力量的筆墨法。作者指出，這種手法在部分金剛山景點的描繪中常被使用。例如，《百川洞圖》（圖 40-5）、《長安寺圖》（圖 40-2、46-2）、《萬瀑洞圖》（圖 46-1）、《正陽寺圖》（圖 46-3）以及《佛頂臺圖》（圖 40-4、49-2）等。此手法在一七一一年作《楓嶽圖帖》（圖 40）中已經出現，逐漸成為鄭叡獨特的畫風，《壯洞八景帖》（圖 35）、《仁王霽色圖》（圖 36）等鄭叡晚年的傑作中也可以看到。第二類型比較適合處理小規模的空間，或某些特定景物的描繪上，作者認為鄭叡以集中聚焦與去除空白的做法，表達畫家對景物的詮釋，以及畫家內心的活力。加上，尖銳又且有力量的筆勢，用濃墨反覆塗上去的墨法，更強化其強烈的印象。鄭叡以實際自然景觀為主要的表現對象，避開大觀式構圖，而選擇凸顯比較小範圍景物的方式，使得觀者感到實際面對景物的臨場感。尤其是按照景觀的地質與形勢特徵，調整其所使用的筆法與墨法，可特別強調出對象內在之質與勢的天趣。

作者認為強調天機或天趣的繪畫觀，成為鄭叡獨特表現與強烈技法的來源，對鄭叡來說，形似則是顯現天趣的手段，因此為了傳達景觀的要點，能夠大膽地省略或誇張地重新組合景物。其典型的例子可舉《金剛全圖》（圖 1-圖 3）與金剛山圖（圖 40、46、49）。作者認為掌握景物整體的形勢與特徵，在畫面中適度地加減調整來增加趣味，是鄭叡的特長，而且在《金剛全圖》中充分展現出來。

一七一一年作《楓嶽圖帖》中的一幅（圖 1）與一七三四年作《金剛全圖》（圖 2-1）、一七四七年作《海嶽傳神帖》、高麗大學博物館藏本以及澗松美術館藏《楓嶽內山總覽圖》等五件金剛全圖，均採用俯瞰的視點描繪了金剛內山的全貌。但畫面中佈滿景物又使用強烈的手法，顯示了第二類型的特徵。

第三、傳統與個性的折衷。作者指出這類型可以說是第一類與第二類中間的類型。其代表例子包括，金剛山圖類的《叢石亭圖》（圖 38）、德國 St. Ottilien 修道院藏《練光亭圖》（圖 28）以及《狎鷗亭圖》與《京郊名勝帖》（1740-1741 年左右）等作品。第三類作品出現於鄭澈中年之後的金剛山圖，也常使用於關東八景的海邊或水岸景觀描繪上。之後的《海嶽圖屏》（圖 46）與《海嶽傳神帖》中的長安寺、正陽寺等，通常在以第二類型方式處理的題材中，加入這類新的表現手法。

最後，作者探討鄭澈真景山水畫風對後來的影響。作者指出鄭澈真景山水畫風對後來畫家影響很大，尤其在金剛山圖的創作上發揮了莫大的影響。後代畫家在畫金剛山圖或真景山水畫的時候，常常模仿鄭澈的繪畫，甚至十八世紀後半以後的繪畫式地圖上也可以看到其影響。因此，崔淳雨（1916-1984）、李東洲（1917-1997）及李泰浩等學者，以謙齋派或鄭澈派的概念來稱呼這群畫家。<sup>6</sup>但是，作者認為鄭澈對後來畫家的影響局限於真景山水畫風，由於這些畫家欠缺共同的繪畫觀與風格上的一貫性，難以視為一個流派。作者指出跟鄭澈同時代無名畫家所畫的《關東十景帖》（圖 64），是配有洪重聖等當時名流題詩的紀行寫景帖，但是這件作品與繪畫式地圖一樣，所有的實景是從風水的角度重新組成，而且畫法上使用類似短線點皴的皴法，松樹與樹枝法也類似於朝鮮中期的實景圖（圖 7，17 世紀初）。作者認為這種保守畫風的真景山水畫的例子，提醒我們需要慎重檢視鄭澈的活動範圍與影響。作者認為，鄭澈對朝鮮後期實景山水畫風的建立，扮演了非常重要的角色。他的重要性是在於對適合表現新主題的新畫風之創造。尤其就主題意識的層面來講，鄭澈的選擇不是他自己的獨創，而是對時代要求的敏銳反應。真景山水畫，就是在這樣的時代中接受著這樣的要求，與在此文藝觀的發展過程中被持續創作出來。

<sup>6</sup> 原註 72：李東洲，〈謙齋一派의 真景山水 [謙齋一派의 真景山水]〉，《月刊亞細亞》（1969.4），頁 151-192；李泰浩，“鄭澈一派의 真景山水畫 [鄭澈一派의 真景山水畫]”，〈朝鮮後期 真景山水畫의 發展과 退潮 [朝鮮後期 真景山水畫의 發展與退潮]〉，《真景山水畫》（韓國光州國立博物館，1982）；崔淳雨，〈謙齋派의 山水畫 [謙齋派의 山水畫]〉，《韓國繪畫》1（陶山文化社，1982）參照。