

“詩畫關係”的異域書寫

——以朝鮮王朝的“詩畫關係”書寫為中心*

熊 瑤

提 要

朝鮮王朝的“詩畫關係”書寫以“詩畫一律”為核心，但不同時期有不同的特點，總體上可分為實踐和理論兩個層面。高麗朝的文人們積極接受以蘇軾為首的北宋詩畫觀念，為朝鮮王朝的“詩畫關係”書寫提供了良好的鋪墊。實踐方面，朝鮮王朝“詩畫關係”實踐的形式從以“詩畫分離”的題畫詩為主到以“詩畫合一”的詩意圖為主，參與的群體也表現出從“宮廷化”到“家族化”的轉變，反映出王權與士大夫權力博弈的過程以及朝鮮王朝欲建立“小中華”的文化野心。理論方面，由於實學思潮、畫壇的發展、南宗畫等因素，朝鮮王朝“詩畫關係”理論從初期的重闡釋和概念解說，朝著具體、綜合的方向逐步演變，並最終走向了朝鮮化的發展路徑，產生了以鄭敷為代表的“真景”山水畫和畫論。同時，朝鮮王朝的“詩畫關係”書寫對詩壇產生重要影響。

關鍵詞：朝鮮王朝 詩畫關係 詩畫一律 東亞漢文化圈 詩意圖

* 拙文為國家社科基金重大項目“東亞漢詩史多卷本”（項目編號 19ZDA295）階段成果。

一、前 言

在以中國為核心的東亞漢文化圈中，詩和畫的關係是一個“老問題”。中國學術界有關“詩畫關係”的論述頗多，近年來又在“文圖學”興起的背景下被重新闡釋。¹ 日韓學界對此也多有關注，韓國學術界較早關注文學與繪畫之間的關係，只是關於整體梳理的論文稍顯不足。² 相比之下，日本的研究則更為側重於個體和個案分析。³ 此外，海外學界對東方“詩畫關係”的討論也早已展開，但主要聚焦於中國，對日本、韓國等東亞國家的研究仍顯得不够細緻和深入。⁴ 基於“詩畫關係”在東亞漢文化圈廣泛傳播、發展的客觀事實與歷史

- 1 中國學術界對“詩畫關係”的討論早期以錢鍾書：《中國詩與中國畫》，《中國社會科學院研究生院學報》1985年第1期，頁1—13為代表。21世紀初期以蔣寅：《對王維“詩中有畫”的質疑》，《文學評論》2000年第4期，頁93—100；劉石：《詩畫平等觀中的詩畫關係——圍繞“詩中有畫”說的若干問題》，《文藝研究》2009年第9期，頁41—52等為代表。近十幾年以來，相關成果愈加豐富，如吳企明：《詩畫融通論》（北京：中華書局，2018年）；陳正宏：《詩畫合璧史叢考》（杭州：中國美術學院出版社，2019年）；劉石：《詩畫之間》（北京：人民文學出版社，2020年）等集中討論的專著陸續出版。此外，還有趙憲章：《語圖互仿的順勢與逆勢——文學與圖像關係新論》，《中國社會科學》2011年第3期，頁170—184+223—224；葉擘：《再論詞與畫的換位問題——基於宋元明繪畫實物的詞史考察》，《文藝研究》2024年第9期，頁132—147等融合不同領域的論文。部分學者將研究視野拓展至日本和韓國，如衣若芬：《朝鮮安平大君李瑢及“匪懈堂瀟湘八景詩卷”析論》，《域外漢籍研究集刊》第1輯（北京：中華書局，2005年5月），頁113—139；石守謙：《移動的桃花源——桃花源意象的形塑與在東亞的傳佈》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2015年）；楊雅琪：《古代朝鮮對蘇軾“詩畫同源”理論的接受》，《東疆學刊》2024年第4期，頁88—94等。
- 2 如崔淑仁：《朝鮮後期文學中所顯現的繪畫性研究》（首爾：梨花女子大學國語國文學博士學位論文，1988年）；琴知雅：《朝鮮後期“唐詩詩意圖”表現出來的朝鮮風南宗文人畫的實踐與變容》，《中國語文學論集》2008年第50號，頁329—351；강여울：《정선(鄭敼)의 ‘시의도(詩意圖)’를 통해 본 ‘시(詩)’와 ‘그림(畫)’의 상호작용에 대한 고찰》，《東方學志》2017年第179期，頁57—80等。
- 3 如小野恭平：《山水の樂・序説：中世詩畫軸の題詩からみた》，《日本建築學會計畫系論文集》2002年67卷551號，頁321—327；芳賀徹：《桃源の水脈：東アジア詩畫の比較文化史》（名古屋：名古屋大學出版會，2019年）；大伏春美：《『百人一詩畫譜』・『百人一詩』について》，《古典論叢》2024年第28卷，頁47—58等。
- 4 如 H. H. Frankel, “Poetry and Painting: Chinese and Western Views of their Convertibility”, *Art Comparative Literature*, 9(1957): p.289; P. Sturman, *ords and Images: Chinese Poetry, Calligraphy and Painting* (New York and Princeton: The Metropolitan Museum (轉下頁)

背景,只有加強從異域視角觀察這一經典命題,才能够跳出既有視野,進一步對東方“詩畫關係”進行深刻的思考。

古代朝鮮作為東亞漢文化圈的重要組成部分,其對“詩畫關係”的關注由來已久,朝鮮王朝(1392—1910)對於“詩畫關係”命題,不管是在理論還是實踐方面都有豐富而精彩的書寫。因此,本文以朝鮮王朝時期的“詩畫關係”書寫為中心,探討其認知程度、特點、形成原因,以及對朝鮮王朝詩壇的意義。以期為異域的“詩畫關係”研究打開一個新的窗口。

二、良好的鋪墊：高麗朝對“詩畫關係”的認識

古代朝鮮地區對“詩畫關係”的關注,從新羅(公元前57—953)就有跡可循,但真正形成大規模討論還要到高麗時期(918—1392)。高麗朝是朝鮮漢文學發展的黃金時期,其時“賢雋間出,讚揚風化。光宗顯德五年,始辟春闈,舉賢良文學之士,玄鶴來儀。”⁵一大批高水準的漢文學家應運而生,為高麗朝對“詩畫關係”的討論提供堅實的基礎。北宋蘇軾等人詩畫理論的傳入,則點燃了高麗文人對“詩畫關係”命題的熱情。

高麗中期以前,詩與畫有一些互動,但對“詩畫關係”的討論並沒有形成規模和風氣。隨著高宗(1192—1259)時蘇軾文集在全州的刊行,高麗文人對“詩畫關係”的探討愈演愈烈。高麗中期著名詩人李仁老在《題李佺海東耆老圖後》中說:“詩與畫,妙處相資,號為一律。古之人以畫為無聲詩,以詩為有韻畫,蓋模寫物象,批割天慳,其術固不期而相同也。”⁶第一句引自蘇軾“詩畫本一律,天工與清新”,⁷後一句“古人”指蘇軾、黃庭堅等人,蘇軾《韓幹畫馬詩》

(接上頁) of Art and Princeton University Press, 1991); 高居翰著,洪再新、高士明、高昕丹譯:《詩之旅:中國與日本的詩意繪畫》(北京:生活·讀書·新知三聯書店,2012年),原本由劍橋大學出版社1996年出版。

5 崔滋:《補閑集·序》,趙鐘業編:《韓國詩話叢編》(首爾:太學社,1996年),卷1,頁79。

6 李仁老:《題李佺海東耆老圖後》,徐居正編:《東文選》(首爾:首爾大學奎章閣,1994年),頁349。

7 王文誥輯注,孔凡禮點校:《蘇軾詩集》(北京:中華書局,1982年),卷29,頁1526。

有謂“少陵翰墨無形畫，韓幹丹青不語詩”，⁸ 黃庭堅曾說“李侯有句不肯吐，淡墨寫出無聲詩”，⁹ 李仁老引用他們的話意在強調詩、畫地位的平等。

與李仁老並稱“海左七賢”之一的林椿認為：“筆法詩篇自一家。”¹⁰ 這裏的筆法指的是繪畫方法，點明了詩、畫在理論及技巧方面的相通，即二者可以在創作理論、技法上相互借鑒。這與蘇軾一脈相承，蘇軾在《傳神記》中說明“象外之象”“言外之意”“形神關係”等理論不僅適用於詩歌創作，對繪畫領域也有指導意義。

此外，高麗中期詩人陳滉也曾旗幟鮮明地表達“詩畫一也”的觀點。崔滋《補閑集》載陳滉評詩曰：“蘇子瞻品畫云‘摩詰得之於象外’、‘筆所未到氣已吞’，詩畫一也。”¹¹ 陳滉此句是蘇軾《王維吳道子畫》中“當其下手風雨快，筆所未到氣已吞”“摩詰得之以象外，有如仙翮謝籠樊”¹² 兩聯拼湊而成。原詩前一聯誇讚對象實為吳道子。陳滉將蘇軾誇讚吳、王二人的評語全歸於王維一人，有其良苦用心，目的在於強調“詩畫一也”的重要性。

其後，有著“朝鮮李太白”之稱的高麗中期詩人李奎報對“詩畫關係”有更加深入的討論。李奎報精通詩畫，對“詩畫關係”興趣濃厚，在其《東國李相國文集》中，單涉及品畫內容的詩歌便有 41 首之多。¹³ 首先，李奎報認為“詩畫互補”。其《墨竹》詩云：“丁公為我掃，與子方閱過。一閱便成詩，此竹又增價”。¹⁴《又一絕重乞寫真》又謂：“吾詩與君竹，無處不同到。人得君竹，多乞吾

8 查慎行著，范道濟點校：《蘇詩補注》（北京：中華書局，2017年），卷48，頁2081。

9 任淵等注，劉尚榮校點：《次韻子瞻子由題憩寂園二首》其一，《黃庭堅詩集注》（北京：中華書局，2003年），卷9，頁255。

10 林椿：《西河先生集》，韓國民族文化促進會編：《韓國文集叢刊》（首爾：景仁文化社1996年），頁235。

11 崔滋《補閑集》，蔡美花、趙季主編：《韓國詩話全編校注》（北京：人民文學出版社，2012年），頁99。

12 查慎行著，范道濟點校：《蘇詩補注》，頁302。

13 楊雅琪、馬金科：《高麗文學家李奎報的詩畫觀探究》，《延邊大學學報》2021年第4期，頁48。

14 李奎報：《李相國集》，成均館大學校大東文化研究院編：《高麗名賢集》（首爾：成均館大學校大東文化研究院，1986年），頁501。

詩”。¹⁵意思是“我”的題詩不僅使得“丁公”的《墨竹》畫在藝術境界上再上一層樓，“丁公”的竹畫也讓“我”的詩作名聲更爲響亮。優秀的詩篇提升畫作的藝術價值，上乘的畫作增強詩歌的傳播性，詩與畫之間相得益彰。其次，李奎報既看到詩畫相通的部分，也承認了詩、畫兩種載體在傳播性上的差異。李奎報《朴君玄球家賦雙鷺圖》詩曰：“我詩豈好事？聊寫畫中趣。畫難人人蓄，詩可處處布。見詩如見畫，亦足傳萬古。”¹⁶前兩句強調的是“詩畫一律”，認爲詩與畫在表現內容上可以互觀，這與李仁老的看法類似。然“畫難人人蓄，詩可處處布”則點明了詩畫蓄藏上的差異：詩歌能口口相傳，畫作則必須借助實物載體。相比之下，繪畫作品的傳播範圍、受衆群體都不如詩歌，並且難以長久留存。第三，李奎報也曾流露“詩優畫劣”的傾向。其詩云：“作詩模狀又勝畫，攬天萬丈生胸中。金聲擲處側我耳，聳聽不覺驚披聾。看詩諷味如見畫，何必親對青童童。”¹⁷李奎報認爲有些詩歌的表現力、審美性高於畫作，觀詩後便如親眼觀畫，所以就不必再看實景了。由此觀之，李奎報對“詩畫關係”的態度比較複雜，他一方面看到了詩畫之間可以相融相通，但另一方面又無法跳出詩人眼界，擺脫詩人身份所帶來的優越感。

高麗末期“詩優畫劣”的觀點得到了一定的駁斥。李穡《山水屏風》其三云：“詩句清新不惹塵，因形賦物奪天真。白雲千嶂重重處，寫出猿聲有幾人。”¹⁸這首詩可與唐代詩人徐凝“一水寂寥青靄合，兩崖崔嵬白雲殘。畫人心到啼猿破，欲作三聲出樹難”¹⁹同看。徐凝詩與李奎報用意相似，都是說繪畫有其局限性，言外之意是畫不如詩。李穡詩意正相反，他認爲詩在模物時確能巧奪天工，但也罕見真能寫出猿聲的詩句，而此山水屏風卻讓人感受到猿啼，言外之意是畫也並非不如詩，駁斥了徐凝和李奎報“作詩模狀又勝畫”的觀點。可見，李穡反對詩畫在狀物上的優劣論，其本質還是在強調詩、畫地位的平等。

15 李奎報：《李相國集》，成均館大學校大東文化研究院編：《高麗名賢集》（首爾：成均館大學校大東文化研究院，1986年），頁486。

16 李奎報：《李相國集》，《高麗名賢集》，頁90。

17 同上，頁172。

18 李穡：《牧隱集》，《韓國文集叢刊》，頁181。

19 孔壽山：《中國題畫詩大觀》（甘肅：敦煌文藝出版社，1997年），頁127。

綜上所述,高麗文人對“詩畫關係”的認識以“詩畫一律”論為主,他們承認詩、畫在創作構思、審美功能等方面的一致性,能够互為助力。但在二者的藝術表現能力上有所爭執,為朝鮮王朝的“詩畫關係”書寫埋下思辨的種子。

朝鮮王朝約與中國明、清時期相當,其“漢化的程度較朝鮮歷史上任何一個朝代都要大得多。”²⁰在這樣的背景下,朝鮮王朝文人從高麗朝手上接過“詩畫關係”書寫的重擔,繼續向前發展。朝鮮王朝約有五百多年的歷史,時間跨度非常大,關於其分期問題,韓國學術界有不同的看法和爭論。²¹本文採取前中後期說,這幾個階段對“詩畫關係”的書寫有不同的表現,總體上可分為實踐和理論兩個方面。

三、从宫廷化、詩畫分離到家族化、 詩畫合一的實踐書寫

題畫詩在朝鮮王朝初期非常流行,15世紀創作的題畫詩數量超過了朝鮮時代的其他任何時期,成為此期“詩畫關係”的主要實踐形式。這在以安平大君為首的詩畫唱和活動中表現的尤為明顯。詩意圖在朝鮮王朝中後期漸漸興起,鄭澈、金弘道等人的唐詩意圖創作表現突出,代表著中後期“詩畫關係”實踐書寫的傾向。

(一) 宫廷化的群體實踐：以安平大君為首的詩畫唱和活動

朝鮮王朝初期出現了眾多以宮廷為中心的大型文人唱詠活動,包括《匪懈堂瀟湘八景詩卷》(1442),《發岩瀑布詩畫軸》(1442),《李司馬山水圖》(1443),《八駿圖》(1446),《八駿圖》(1447),《臨江玩月圖卷》(1447),《夢遊

20 費正清、賴尚爾、克雷格著,黎鳴譯:《東亞文明:傳統與變革》(天津:天津人民出版社,1992年),頁308。

21 1980年代之前,韓國學界普遍將朝鮮王朝分為前期(15—16世紀)和後期(17—19世紀),以壬辰戰爭(1592—1598)作為分界線。韓國學者後來認為應持前中後期說,比較普遍的說法是太祖到燕山君(1335—1506)為前期,中宗到顯宗(1506—1674)為中期,肅宗到日韓合併(1674—1910)是後期。

桃源圖》(1447)等詩畫唱和活動。其中最重要且最具影響力的是安平大君組織的“瀟湘八景圖”與“夢遊桃源圖”詩畫唱和活動。這兩次活動產出了眾多優秀的題畫詩作品,是“詩畫關係”命題從理論到實踐的重要環節。

1. “瀟湘八景”詩畫唱和活動

1442年,安平大君遍邀群臣與畫家參與“瀟湘八景”²²詩畫唱和活動,最後匯成《匪懈堂瀟湘八景詩畫卷》(只剩詩卷部分,現藏於首爾中央博物館),這是朝鮮王朝成立以來規模最大的文藝題詠活動。安平大君曾談及他發起“瀟湘八景”賦詠活動的原因:“我嘗於東書堂古帖,得宋寧宗八景詩,保其宸翰,而因想其景,遂令搨其詩、畫其圖,以名其卷,曰八景詩。”²³

我們需留意的是安平大君“瀟湘八景”詩畫唱和與北宋“詩畫一律”論緊密相連。這一點在《匪懈堂瀟湘八景詩卷》中也有具體表現:

“有詩無畫詩偏淡,有畫無詩畫亦孤。”²⁴

“詩是有聲畫,斯文光焰長。”²⁵

“新詩如畫畫如詩,終日展玩不知疲。恍然身在岳陽樓,借問今我知為誰。”²⁶

“詩為有聲畫,畫是無聲詩。世間唯詩畫,狀物窮妍媸。”²⁷

這些詩句的詩畫觀點源於以蘇軾為核心的北宋文人,衣若芬曾說《匪懈堂瀟湘八景詩卷》的題寫內容吸取了中國的文人畫藝術觀,甚至“奉蘇軾的‘詩畫

22 “瀟湘八景”成型於北宋時期,深受當時上層社會的青睞,宋寧宗曾舉辦過相應的詩畫活動。沈括《夢溪筆談》云:“度支員外郎宋迪工畫,尤善為平遠山水,其得意者《平沙落雁》《遠浦歸帆》《山市晴嵐》《江天暮雪》《洞庭秋月》《瀟湘夜雨》《煙寺晚鐘》《漁村夕照》,謂之八景。好事者多傳之。”宋迪的畫作失傳已久。現存最早的“瀟湘八景詩”為北宋末年詩僧覺范惠洪於宋哲宗元符二年(1099)所作的一組詩。

23 任昌淳:《匪懈堂瀟湘八景詩帖解說》,《泰東古典研究》第5輯(首爾:漢林大學,1989年12月),頁257—324。

24 柳義孫:《七言古詩》,李永瑞編:《匪懈堂瀟湘八景詩卷》(韓國文化財廳,2008年)頁27。

25 卮雨:《五言絕句》,同上,頁37。

26 朴彭年:《七言絕句》,同上,頁30。

27 申叔舟:《保閑齋集》,韓國民族文化推進會編:《韓國文集叢刊》,頁80。

一律’說爲圭臬。”²⁸這反映了朝鮮王朝前期蘇軾“詩畫一律”論在朝鮮文人“詩畫關係”觀念中的廣泛影響和主導地位。

另一方面,《匪懈堂瀟湘八景詩畫卷》表現出明顯的宮廷文化印記。一,《匪懈堂瀟湘八景詩畫卷》是朝鮮宮廷傳統雅玩主題的延續。高麗朝明宗十五年(1185)曾命畫工李光弼繪製“瀟湘八景圖”,並組織文臣唱和,“王(明宗)命文臣賦瀟湘八景,仍寫爲圖”。²⁹李仁老、李奎報等人都有相關的“瀟湘八景”組詩。二,“匪懈堂瀟湘八景”活動的組織者、參與者以王室和士大夫爲中心。這次活動的發起人爲王子,十九位參與者中,除釋卍兩爲僧人外,其餘均有官職在身,且多爲集賢殿學士。《慵齋叢話》云:“世宗設集賢殿,揀文士有名者二十人,兼帶經筵,凡諸文翰之事,悉委任之”。³⁰集賢殿文人是朝鮮王朝前期的精英文人群體。在這場活動中,組織者與參與者是上位與下位的關係,具有天然的從屬關係。並且,安平大君處於王室的中心,享有行政和軍事的特權,具有很强的政治影響力,始終受到士大夫文人的關注與重視。三,這次唱詠活動的題詩內容帶有追捧統治階層的傾向。這主要表現在:其一,極力讚美安平大君。如“匪懈雅量懸銀河,奎光彩筆騰詩思”“貴人高潔厭紛華,故令此物爲清觀”“王子袖中攜洞庭,照我雙眼還能青”³¹等詩句。其二,追和國家“崇儒抑佛”政策,呼應朝鮮王朝重視仁、孝、禮、義的治國理念。最突出的是《平沙落雁》,它從寄託個人情懷變得傾向說理,如成三問“隨陽南又北,遵禮弟於兄”³²卍兩“相呼遵禮讓,人世所欽哉”³³等詩句,讚揚大雁忠貞、禮讓、兄友弟恭等符合儒家倫理道德的品質。

2. 《夢遊桃源圖》詩畫唱和活動

《夢遊桃源圖》唱和活動是安平大君舉辦的最後一次也是規模最大的一次

28 衣若芬:《朝鮮安平大君李瑢及“匪懈堂瀟湘八景詩卷”論析》,《域外漢籍研究集刊》第1輯(北京:中華書局,2005年5月),頁126。

29 鄭麟趾等編:《高麗史》(首爾:景仁文化社,1972年),卷122,頁567。

30 成俔:《慵齋叢話》(臺北:東方文化書局,1971年),卷2,頁32。

31 李永瑞編:《匪懈堂瀟湘八景詩卷》,分別見其頁17、頁28、頁29。

32 同上,第33頁。

33 同上,第38頁。

文人集體活動。1447年安平大君令安堅根據他漫步桃源的夢境創作了《夢遊桃源圖》，之後便發起了對該圖的唱和活動。《夢遊桃源圖》整體長度達到20米，其上有21人的題讚，被譽為朝鮮朝繪畫史上的金字塔，現藏於日本天理大學中央圖書館。

《夢遊桃源圖》題畫詩在內容上可分為桃源景色、夢的解析、桃源觀念三大類，展現了朝鮮王朝文人對陶淵明“武陵桃源”的想象與化用。³⁴ 與“瀟湘八景”唱詠活動相比，《夢遊桃源圖》題詩活動的政治性更加明顯。其一，安平大君以王子之身從唱和的組織者變成唱和的對象和中心，主導性高於“瀟湘八景”唱和活動，這對唱和者造成更多的壓力和限制。其二，“桃花源”這一具有政治隱喻的主題也容易讓人浮想聯翩。安平大君真的做了這個夢嗎？他為什麼會做這樣的夢？對於做夢的原因，安平大君在跋文中分析：“余托身禁掖，夙夜從事，何其夢之到山林耶？又何到而至於桃源耶？余之相好者多矣，何必遊桃源而從是數子乎？意其性好幽僻，素有泉石之懷，而與數子交道尤厚，故至此。”³⁵ 他認為自己身在富貴宮廷之中，因好山水、性情幽僻才會夢見山林景物。但有的題贊者卻發揮“桃源”意象內涵，將夢境與現實政治環境相接。例如朴堧題詩：“軒轅華胥兆不忒，匪懈桃源豈虛得。裨謔謀野辭命精，子賤彈琴治道成。超然物表怡性情，於中自有大權衡。莫將容易議丹青，我今刮目天地寧。”³⁶ 將縹緲的“桃花源”拉入俗世凡塵，他認為安平大君夢見“桃花源”並非偶然，展現了儒家傳統觀念中的理想社會，預示著太平盛世的到來。還有河演的贊詩“猗歟壽域身相親，兆見無疆福祿申”。³⁷ 李芮贊詩亦云：“豈弟君子神所勞，吉夢維何賜難老？作圖及人又是仁，要令見者皆壽考。”³⁸ 認為安平大君“桃源夢境”是象徵著福祿長壽的吉兆。這些話語放在一位王子身上，顯然比

34 參見崔雄權：《夢境 畫境 詩境 心境—朝鮮朝〈夢遊桃源圖〉題贊詩文的桃源想象》，《東北師大學報》2019年第1期，頁15—17。

35 李瑢：《夢遊桃園圖·跋文》，秦弘燮：《韓國美術史資料集成》（首爾：一志社，1991年），頁2。

36 朴堧：《夢遊桃園圖題詩》，同上，卷6，頁16。

37 河演：《夢遊桃園圖題詩》，同上，頁3。

38 李芮：《夢遊桃園圖題詩》，同上，頁9。

一般文人之間的恭維具有政治深意。此外，姜碩德贊詩云：“何幸生逢堯舜理，耕鑿熙熙四境同。願言千齡與萬齡，茅茨晝永鼓南風。”³⁹直接將自己生活的時代比喻為堯舜治下，充滿了對當權者的歌功頌德，帶有明顯的“應制詩”意味。

從 1442 年到 1447 年，以安平大君為首的群體性詩畫唱和活動的規模不斷擴大，囊括了朝鮮王朝前期絕大多數的精英文人。如果說安平大君組織“瀟湘八景”詩畫唱和的政治目的還不那麼明顯的話，那麼“夢遊桃源圖”詩畫唱和活動的組織者和參與者之間對這場活動的政治意圖心存默契。有的韓國學者也認為，《夢遊桃源圖》暗示了安平大君對王權的渴望與野心。⁴⁰安平大君最後也確實因《夢遊桃源圖》招致禍患。《端宗實錄》言其“固結大臣，大臣皆密附之”⁴¹“王子之道，當閉門麾客，謹慎無他，豈有聚人作朋之理，其敗可待。”⁴²隨著安平大君被賜死，《夢遊桃源圖》和以其為主題的詩畫活動也不可避免地被蒙上了一層政治陰影。

(二) 家族化與詩畫合一：鄭叡、金弘道的唐詩意圖創作

朝鮮王朝中後期題畫詩的發展依然強勁，詩畫唱和也是文人交流的常見方式，但它的發展並沒有出現特別的變化和突破。反而是詩意圖為“詩畫關係”命題的實踐注入新的活力。朝鮮王朝中後期以唐詩為主題的畫作逐漸興起，鄭叡以唐司空圖《二十四詩品》為藍本，精心繪製出《司空圖二十四畫帖》，並起到引領潮流的作用。金弘道、姜世晃、尹濟弘等畫員都創作有品質上乘的唐詩意圖。韓國存世的唐詩意圖大約有六十幅，基本是朝鮮王朝後期的作品，這也是韓國最流行唐詩意圖的時期。⁴³

39 姜碩德：《夢遊桃園圖題詩》，《韓國美術史資料集成》，頁 3。

40 최인숙：《〈夢遊桃源圖卷軸〉管見》（首爾：동국대학교 석사학위논문，1986年），頁 47。但是沈慶昊教授在《安平：몽유도원도와영혼의 빛》（首爾：alma，2018年）書中有不同意見。

41 國史編撰委員會：《朝鮮王朝實錄》（首爾：National Institute of Korean History，2005年），冊 6，頁 623。

42 成俔：《慵齋叢話》，卷 2，頁 46—48。

43 閔吉泓：《朝鮮後期唐詩意圖——以山水畫為中心》，《韓國藝術史學刊》2002年 233—234號，頁 70。

1. 鄭叡《司空圖二十四畫帖》⁴⁴

鄭叡，朝鮮王朝著名的畫家、詩人，字元伯、號謙齋，其一生都沉浸在遊覽、作詩、繪畫之中，是“詩畫一律”的忠實踐行者。鄭叡 74 歲創作的《司空圖二十四畫帖》很好的表現了詩與畫之間密切的合作關係。眾所周知，唐司空圖《二十四詩品》是“意象批評”的代表，它討論了二十四種抽象的美學概念，對讀者的理解、聯想能力有很高的要求。因此，將這種概念性的語言文字轉換成具體的視覺圖像顯得尤為必要且具有挑戰性，特別是如處理語言中的“言外之意”。這就促使畫家從一般的“形似”轉移到“神似”的陣營中來，即符合“寫意”的文人畫要求。鄭叡的《司空圖詩畫帖》達到了超越形象的“寫意”境界，他的配圖旨在錨定原詩的含義與情感指向，表現出詩畫之間的互補、互釋關係。如鄭叡對“纖穠”的圖像轉譯。原文為：“采采流水，蓬蓬遠春。窈窕深谷，時見美人。碧桃滿樹，風日水濱。柳陰路曲，流鶯比鄰。乘之愈往，識之愈真。如將不盡，與古為新。”⁴⁵雖然詩中有多種意象，但鄭叡並沒有選擇應圖直繪，而是有選擇的選取了“美人”“柳樹”“水濱”這三個意象，整幅圖的構圖和配色都突出了美人的中心地位，纖細的美人與穠艷的配色既吸引人的目光，也營造出“纖穠”的氛圍。

鄭叡除了追求繪畫的“神似”外，還努力提高繪畫的表意功能。李秉淵和鄭叡用詩畫交流了 60 年，有“詩去畫來”之約。所謂“我詩君畫換相看，輕重何言論價問。詩出肝膽畫揮手，不知誰易更誰難。”⁴⁶鄭叡將這些詩畫輯成《京郊名勝帖》詩畫冊。⁴⁷在這場詩畫交流中，李秉淵、鄭叡不僅以行動踐行了詩畫在表意上的一致性，而且感受到了二者在創作中的異同。特別是鄭叡為了彌補圖像語言的模糊性，採取寫實的手法表現詩的內容。即用“實景”取代“觀念山

44 一名《司空圖詩畫帖》，鄭叡畫、李匡師筆，韓國國立中央博物館藏。在這幅作品中，第 7 的“洗練”和第 16 的“清奇”已經遺失了，只剩下 22 張畫。

45 司空圖：《二十四詩品》，何文煥輯：《歷代詩話》（北京：中華書局，2004 年），頁 38。

46 崔完洙(최완수)：《검재 정선》（首爾：현암사，2009 年），頁 185。

47 《京郊名勝帖》是鄭叡在 60 多歲擔任陽川縣令時所繪的漢江沿岸名勝。同時，也是根據他與李秉淵之間互相交換詩畫的約定而繪制的。目前，《京郊名勝帖》共有兩卷，其中上卷 20 幅畫中有 19 幅繪畫，下卷 22 幅畫中有 14 幅繪畫。

水”，以此拉近繪畫與詩在傳情達意功能上的同一性。這也是“真景山水”理念的具體體現。

2. 金弘道等畫員的唐詩意圖創作

朝鮮王朝後期唐詩意圖引人注目，不僅很多文人參與創作，畫員的表現也非常亮眼。畫員录用机制在朝鮮王朝初期被固定下來，隸屬於文官體系控制下的圖畫署。正祖(1752—1800)1783年創設的差備待令畫員則隸屬於奎章閣，畫員們直接聽命於國王。⁴⁸ 在畫員們的錄取考試(錄取才)中，唐詩是其中一項重要的畫題，佔總體的60%。⁴⁹ 因此，畫員們對唐詩意圖的創作非常熟悉和重視，創作有大量的唐詩意圖。金弘道是其中的佼佼者。

金弘道是繼鄭澈後，18世紀後半期朝鮮畫壇的領軍人物。金弘道出身於金海金氏，其母親張氏來自一個畫員家族，他在20歲時便成為了圖畫署的成員。在金弘道的唐詩意圖作品中，有許多以王維詩為主題的畫作，如《高士觀水圖》《山居閒談》《臨水觀雲圖》，這些畫作均以王維的《終南別業》為藍本。而《竹裏彈琴圖》則是根據王維的《竹裏館》詩意創作的。以《竹裏彈琴圖》為例，金弘道的用筆濕潤柔和，少見硬朗的線條。他通過潑墨的手法表現黑暗，將勾斫轉化為渲染，減弱了人物的存在感，以突出靜謐幽深的環境。這種風格帶有明顯的南宗文人畫風，符合當時的畫壇風尚以及士大夫重視文人畫的背景。

相較於朝鮮王朝初期士大夫對畫員的蔑視態度，朝鮮中期有士大夫家族開始喜歡繪畫，並出現了世代相傳的繪畫傳承者。據統計，從朝鮮中期到後期，共有45個大小不一的畫員家族，⁵⁰畫員家族的出現不僅推動了朝鮮王朝繪畫的發展，也為“詩畫關係”實踐提供強有力的人才支持。

除了畫員的家族化，朝鮮王朝中後期士大夫家族的影響力也左右著文藝的發展。如上述鄭澈、李秉淵就托庇於朝鮮王朝的名門士族——安東金氏。安東金氏的金昌協、金昌翁、金昌業兄弟在朝鮮文藝發展史上都有重要影響力。

48 參見姜寬植：《朝鮮後期奎章閣的差備待令畫員制》，《潤松文華》1994年第47號，頁50—96；姜寬植：《朝鮮末期奎章閣的差備待令畫員》，《美術資料》1997年第58號，頁56—81。

49 朴貞姬：《朝鮮末期民畫詩意圖研究》（慶州：慶州大學校大學院文化財學科碩士學位論文，2015年），頁24。

50 安輝濬：《朝鮮時代的畫員》，《故宮博物院院刊》2012年第6期，頁21。

朝鮮王朝中後期權力逐漸轉移到門閥士族手中，士族為顯示政治地位和經濟實力，興起了品評畫作、創作詩畫的雅集風氣。“詩畫關係”的實踐由王室主導變成士大夫家族主導。因此，朝鮮王朝的“詩畫關係”實踐既反映了文藝發展的軌跡，也展示了王權與士大夫權力博弈的過程和結果。

綜上，朝鮮王朝初期到中後期，“詩畫關係”實踐的形式從以“詩畫分離”的題畫詩為主到以“詩畫合一”的詩意圖為主，參與的群體也表現出從“宮廷化”到“家族化”的轉變。所謂“詩畫分離”，是指題詩者與繪畫者的分離，也指題詩內容與繪畫本身的疏離。而在詩意圖創作過程中，詩人與畫家的身份逐漸合二為一，不僅文人兼具畫家和詩人的雙重身份，畫家也參與詩歌創作。與從畫到詩的創作路徑不同，詩意圖是從詩到畫的符號轉換。畫家在將詩的內容與情感形象化、具象化的過程中，需要深刻理解詩、畫之間的關係，處理好詩畫轉換過程中因詩、畫異同所產生的問題。因此，從這個角度上說，題畫詩可能只是在形式上對“詩畫關係”做出應答，而詩意圖則能觸及“詩畫關係”命題的根本問題，讓創作者、欣賞者深刻體會二者之間的異同。同時，伴隨著朝鮮王朝士族權力的膨脹以及畫員的職業化，“詩畫關係”命題的參與者表現出家族化的特點。而以上實踐上的種種變化又都與各自時代的理論緊密相連，二者互為因果。

四、從概念化、闡釋性到具體、綜合、 朝鮮化的理論書寫

朝鮮王朝初期的“詩畫關係”理論重闡釋和概念解說，中期以後的理論則朝著具體、綜合的方向逐步演變，並最終走向了朝鮮化的發展路徑。

朝鮮王朝初期文人有關“詩畫關係”的理論大多沿襲高麗時期的論調，如成侃（1427—1456）說“詩為有聲畫，畫乃無聲詩。古來詩畫為一致，輕重未可分毫厘。”⁵¹ 徐居正（1420—1488）亦云：“詩中有畫畫中詩，花落鶯啼自四

⁵¹ 成侃：《真逸遺稿·寄姜景愚》，民族文化促進會編：《韓國文集叢刊》，卷3，頁2a，總頁189。

時。”⁵²他們重在對北宋文人詩畫觀點的認同與引申。在詩歌批評方面,甚至出現用語的程式化傾向,“詩中有畫,畫中有詩”“如畫”等成爲寫景詩的最高審美標準而被頻繁套用。中後期如洪萬宗《小華詩評附錄》:“夫詩發於情也。古人云有聲畫,信哉言乎!蓋詩與畫何異哉?有畫其性情者、畫其身世者、畫其形容者、畫其平生者焉。”⁵³這樣的論調雖然也屢見不鮮,但已有更多具體的、綜合的、深刻的理論分析,並逐漸形成“自家音”。具體表現在以下幾個方面:

1. 積極吸納、綜合各種理論知識。北學派在朝鮮王朝後期“詩畫關係”的書寫中佔據重要位置,成員大都詩書畫兼擅,認同“詩畫一致”理論。朴齊家和李圭景是其中代表。

朴齊家是“詩畫相通”論的堅定支持者和踐行者,他積極吸取南宗畫論,將對“詩畫關係”的判斷建立在南宗畫與詩相通的審美趣味以及意境之上。如其《金應煥畫二首》詩云:“遠山無影水無鱗,正是秋天欲暮痕。咫尺煙霜歸未得,一溪紅葉礙車輪。邨邊杖策酒微醒,沙觜綿綿楚水青。誰向南宗傳妙訣,數柯秋樹一茅亭。”⁵⁴首先,首句化自王維(傳)《山水論》:“遠人無目,遠樹無枝。遠山無石,隱隱如眉;遠水無波,高與雲齊。”⁵⁵詩的最後也表露出朴齊家對南宗文人畫的讚賞。其次,整首詩的意境空遠、意象綿密,符合南宗畫以“雅”“淡”爲要,追求營造畫面氛圍和意境的特點。此外,朴齊家還追求“神”和“意”。其詩《題兩峰(羅聘)畫蘭草二首》云:“道人畫竹時,還從色相起。君看竹成後,妙不在形似。”⁵⁶這首詩與蘇軾詩“論畫以形似,見與兒童鄰。賦詩必此詩,定非知詩人”⁵⁷相似,都是說“形似”和“神似”的問題。朴氏認爲繪畫創作伊始還是要遵循客觀規律(形),即“以形寫神”,不能完全將“形”與“神”割裂開來,只是從鑒賞角度看,“神似”比“形似”具有更高的藝術價值。“形神論”是中國古典文

52 徐居正:《四佳集·次逍遙亭權兄見寄詩韻六首之三》,同上,卷 50,頁 47b,總頁 98。

53 洪萬宗:《小華詩評附錄》,趙鐘業編:《修正增補朝鮮詩話叢編》(首爾:太學社,1996年),頁 596。

54 朴齊家:《貞蕤集》(서울:國史編纂委員會,1961年),頁 223。

55 王維(傳):《山水論》,俞劍華編著:《中國畫論類編》(北京:人民美術出版社,2016年),頁 596。

56 朴齊家:《貞蕤集》,卷 2,頁 86。

57 王文誥輯注,孔凡禮點校:《蘇軾詩集》,卷 29,頁 1526。

藝理論中極其重要的話題，“形神關係”深刻影響了詩、畫在精神上的互動，重“神”的指向反映在繪畫領域，形成了追求“畫意”的普遍趨向。

李圭景著有《詩畫有神出人意外》《活畫觀辨證說》等多篇探討“詩畫關係”的理論作品。他堅信“詩畫一律”論，提出“善為詩者如畫，善為畫者如詩”⁵⁸等觀點。除此之外，他在《活畫觀辨證說》中創造性地提出“活畫”概念，不僅將“活畫”與“詩中有畫，畫中有詩”聯繫起來，還將老莊哲學、禪宗納入其中：“天地，即活畫世界也……第觀活畫之法，眼中有心，心中有眼。畫中有詩，詩中有畫。”⁵⁹綜合了各種東方文藝理論和哲學思想，是對“詩畫一律”論的深耕。

2. 不盲從權威觀點，善於聯想和反思。前文提到，朝鮮王朝中後期，衆人多奉“有聲畫”“詩中有畫”等熟語為圭臬，而在這一片熱潮中，趙龜命卻難得地保持了一絲清醒。他在《東溪集》卷六中說：“《赤壁》二賦神矣，而入畫苦無殊觀，不如《石鐘記》之句句奇境……此筆不稱境……余欲元伯快讀記文三百遍，然後更下筆也。”⁶⁰這可看作是對“詩畫一律”論的反思與補充。並且，趙龜命的眼界也更加寬廣，從“詩”擴展到“文”。從文學藝術價值的角度看，《赤壁賦》要優於《石鐘山記》，但反映到繪畫上卻不盡然，文學素養在趙龜命看來是“詩畫一律”的重要前提，所以他才批評鄭敦在繪畫之前要熟讀文章，仔細領會文章妙義。趙龜命其實已經認識到了文學與繪畫之間的距離，二者之間的距離需要靠創作者去彌補，如果創作者本身的文學素養和畫學造詣不够，是無法達到“詩中有畫，畫中有詩”境界的。因此，在實踐方面，創作者才能的高低是“詩畫一律”論成立的前提和關鍵。

成海應(1760—1839)則比趙龜命更加明確了詩畫之間的差異。成海應說“詩與畫皆藝之細者，然亦習之而獲其妙，有足以自娛者，蓋其道相通也。”⁶¹認為詩畫在功能上具有相通之處。但他也說：“然有詩矣而有筆為難，有筆矣而

58 李圭景：《詩家點燈》，蔡美花、趙季主編：《韓國詩話全編校注》，頁 5809。

59 李圭景：《五洲衍文長箋散稿·宮室》，民族文化促進會編：《韓國文集叢刊》，頁 598。

60 秦弘燮：《韓國美術史資料集成》，頁 87。

61 成海應：《研經齋全集》，卷 13，民族文化促進會編：《韓國文集叢刊》，頁 273a—312b。

有畫爲尤難。”⁶²承認從詩到畫的困境,甚至最後發出:“夫絕藝常難並聚。”⁶³的感慨。即是說成氏雖然堅守“詩畫一律”,但他在實際創作中已經察覺到詩畫兩種藝術的不同,而這種不同有時很難靠畫家的畫技消除。

3. 在吸收外來文化的同時,努力融入適合自身發展的本土元素。朝鮮後期“真景”山水畫論的誕生表明朝鮮王朝“詩畫關係”理論的朝鮮化。所謂“真景”,即朝鮮的真山真水,區別於南宗畫中的“觀念山水”。韓國美術史學界將“真景”山水畫稱爲是“韓國繪畫的自尊心”,⁶⁴並稱 18 世紀爲“真景時代”。“真景畫”與“真詩”是相輔相成的,“真景”山水畫以事實美爲基礎,“真詩”提倡描繪朝鮮真實環境。二者都追求“天真”“自然”與“性情”之美。鄭澈曾在遊覽完金剛山後,作三十幅金剛山圖,是爲《海岳傳神帖》。“真詩”的主要提倡者金昌翁作有《題李一源海嶽圖後》題畫詩。其門人申靖夏在《李一源所藏鄭生澈金剛圖帖跋》中說:

蓋是時,僕未及見山,而方讀農岩遊記及三淵諸詩,故其言如此。今此詩之作已六年矣,而猶不得一見。今觀元伯此卷,凡其摩挲想像,融神於亂嶂之會者,又進乎詩與記矣。未知他日入山,見山真面目,當復無減於見畫時否。⁶⁵

申氏在觀畫之前並未親自遊覽過金剛山,只是通過金昌協的遊記和金昌翁的詩對其有所了解。現在通過鄭澈的繪畫應證了之前所見到的遊記和詩的內容。最後他誇張地說,不知道真實的金剛山會不會比鄭澈的畫要遜色。申氏的話有三層意思:一、詩、畫在內容上相互闡釋且能夠相互替代。二、真景是檢驗詩畫是否一致的有效手段。三、通過比對繪畫與真景之間的關係,揭示

62 成海應:《研經齋全集》,卷 13,民族文化促進會編:《韓國文集叢刊》,頁 273a—312b。

63 同上。

64 吳映玟:《韓國美術史研究對於朝鮮後期繪畫知識形成的作用——以“真景”及“真景時代”概念爲中心》,《藝術設計研究》2011 年第 1 期,頁 25。

65 申靖夏:《恕庵集》12 卷,民族文化促進會編:《韓國文集叢刊》,頁 197。

“如畫”是真景的評價標準和審美追求。

總體來說，朝鮮王朝關於“詩畫關係”的理論書寫，體現了朝鮮本土文化對外來文化的吸收和改造，流露出他們對文化獨立以及文藝“朝鮮化”的渴求。

五、朝鮮王朝“詩畫關係”書寫特點的成因 及其對朝鮮王朝詩壇的意義

通過上文分析，朝鮮王朝時期的“詩畫關係”書寫的總體特徵是“詩畫一律”，但在不同階段又有不同的特點。這種文化現象有其深刻的歷史和社會成因，並對朝鮮王朝的詩壇產生了重要影響。

（一）朝鮮王朝“詩畫關係”書寫特點的成因

首先，朝鮮王朝“詩畫關係”書寫的核心是“詩畫一律”。這是因為，“詩畫一律”論在中國“詩畫關係”中更為強勢，並且，明清時期已成為“詩畫關係”命題的主流觀點。作為源自“上位文化”的“舶來品”，朝鮮王朝在接受它的過程中一定會依賴、模仿中國相關理論。因此，作為接受者，朝鮮王朝也持“詩畫一律”論似乎是自然而然的事情，但筆者認為，朝鮮王朝始終堅持這一論調除以上原因外，以下三點原因也很關鍵。

1. 對蘇軾的狂熱崇拜。高麗中期李仁老《破閑集》云：蘇子文章海外聞，宋朝天子火其文，文章可使為灰燼，落落雄名安可毀。⁶⁶ 林椿也說：“僕觀近世東坡之文，大行於時，學者誰不服膺呻吟”⁶⁷在這樣的文壇氛圍中，高麗文人自覺或不自覺地向以蘇軾為首的北宋文壇靠近，甚至被“詩畫一律”論所裹挾。這種對蘇軾的追捧傳統一直持續到朝鮮王朝。朝鮮王朝申欽曾云：“麗朝及我朝皆尚東坡。故麗朝大比至有‘三十五東坡’之語。”⁶⁸李晔光說：“我東詩人多

66 蔡鎮楚：《域外詩話珍本叢刊》（北京：北京圖書館出版社，2006年），頁43。

67 林椿：《西河先生集》，韓國民族文化促進會編：《韓國文集叢刊》，頁242。

68 申欽撰：《晴窗軟談》，蔡美花、趙季主編：《韓國詩話全編校注》，頁1380。

尚蘇、黃，二百年間，皆襲一套。”⁶⁹許筠也指出：“本朝詩學，以蘇、黃為主。”⁷⁰蘇軾文化偶像的力量加固了“詩畫一律”理念。

2. 朝鮮王朝畫壇與詩壇發展不平衡。相比較中國畫論的豐富與成熟，古代朝鮮地區 13 世紀才開始初涉畫論，到 18 世紀朝鮮王朝後期才出現畫史和畫評的評論者。⁷¹雖然在此之前不乏詩、文涉及畫論，但都零碎不成體系，沒有出現有分量的本土畫論著作。但詩論截然不同，就今人編纂的《韓國詩話全編校注》來看，收錄的 136 部詩話中絕大多數為朝鮮王朝詩話。這說明朝鮮王朝繪畫理論成熟度遠不及詩論。“詩畫關係”命題畢竟關涉到詩與畫兩種藝術體裁，對二者的理論總結缺一不可。詩論與畫論發展的不平衡性不僅會妨礙朝鮮王朝對“詩畫關係”做出更深入的理論思考，也會加劇其對中國相關理論的依賴程度。

3. 由於圖像在接受活動中的優勢，詩畫唱和活動備受朝鮮王朝文人的青睞。其一，在接受活動中，圖像比語言文本更加形象、直觀，能够使特定的概念可視化，增加非共域文化交流的可操作性與趣味性。如繪畫作品常常在朝鮮王朝文人宴會中充當試才、助興的工具。其二，“去語境化”的圖像能給予欣賞者更多闡釋、想象的空間，並激發詩文創作靈感。其三，圖像參與的文化活動在一定程度上降低了對參與者的漢學素養要求。這不僅能增強朝鮮王朝文人之間的交際效應，也有利於維護、彰顯文人們的上流身份。而在頻繁的詩畫唱和活動中，詩畫之間的合作越發緊密，“詩畫一律”論也更加深入人心。

其次，朝鮮王朝“詩畫關係”的實踐由王室主導逐漸轉變為士大夫主導，這與朝鮮王朝中後期王權削弱、臣僚集團的家族化密切相關。朝鮮王朝初期的君主大多喜愛詩畫，彼時王權極盛，士大夫難以與其抗衡，出現了眾多以王室為中心的文化活動。但在成宗時期(1469—1494)，士大夫權力日盛，重視百工

69 李晬光：《芝峰類說》，趙鐘業編：《修正增補韓國詩話叢編》，冊 2，卷 9，頁 6b。

70 許筠：《鶴山樵談》，同上，頁 1b。

71 金寶敬：《俞劍華〈中國畫論類編〉在韓國的傳播》，《南京藝術學院學報》2009 年第 3 期，頁 64。

技藝的君主與執性理學、鄙視畫藝的士大夫之間產生矛盾。⁷² 甚至中期以後，士大夫直接上書君主不要“好玩雜技”。⁷³ 與此同時，朝鮮中期士大夫受蘇軾“詩畫一律”以及“文人畫”的影響，喜好繪畫創作，詩畫唱和成爲士大夫文人常見的交往方式。其時王權相對削弱，士大夫階層權力增強，一些強大的士大夫家族在文藝上的影響力與日俱增。而他們也需要通過團結聚會來確認彼此在政治上的志同道合。在這樣的背景下，以繪畫爲中心的多人共同創作的詩畫唱和活動，成爲了確認彼此意圖、鞏固集體身份以及籠絡人心、擴大政治影響力的良好手段。

此外，如果說朝鮮王朝初期安平大君組織“瀟湘八景”賦詠活動是出於較藝心理，旨在展示朝鮮民族的文化成就，那麼自 17 世紀前期“丙子胡亂”（清朝入侵朝鮮）後，朝鮮王朝試圖建立“小中華”的文化野心，即取代已滅亡的明朝成爲中華文明宗主國的思潮，極大地促進了朝鮮詩畫等文藝的發展。

最後，朝鮮王朝中後期“詩畫關係”理論所表現出的特點，除了是朝鮮王朝漢文學發展到成熟階段的必然結果外，實學思想、畫壇的發展以及明清詩論、南宗畫也起到積極的推動作用。一，朝鮮後期實學的出現催發了文藝朝著“實事求是”的方向發展。受實學的影響，韓國畫家“自我意識”覺醒，從模仿中國畫中脫離出來，在周圍生活中選擇材料，描繪自己親眼看到的實際風景。因此形成了韓國這個時期所特有的“真景”山水畫。二，在朝鮮王朝詩話資料中，敘述王士禎詩者最多，王氏是當時最熱門的清代詩人。⁷⁴ 在這樣的背景下，王士禎“神韻說”“詩畫相通”論在當時的文藝界產生了廣泛而重要影響，尤其是北學派成員。三，南宗文人畫的興起讓詩人和畫家更加關注創作主體的內心世界，這樣的繪畫觀念和山水題材的流行反過來促使詩人和畫家深入思考“詩畫

72 “司諫院正言柳濱來啓曰：‘今者，老人崔涇命升堂上官，如士類。以老升職無妨，涇本畫師，恐爲不可。請收成命。’傳曰：‘老人例加，其勿言。’”成宗欲給崔涇（朝鮮王朝初期最具代表性的畫家）升官，但士大夫卻以崔涇爲畫師的理由駁回了成宗的任命。見《成宗實錄》卷 244，二十一年庚戌（1490）“丙子條”，《朝鮮王朝實錄》卷 11，頁 645 上右。

73 五年丁卯（1627）11 月“丙戌條”，《仁祖實錄》卷 17，同上，卷 34，頁 240 上。

74 柳晟俊：《朝鮮王朝後期清詩研究概況——以王士禎爲中心》，《蘇州大學學報》2007 年第 3 期，頁 61。

關係”命題。四,朝鮮王朝後期畫壇的迅猛發展,使得畫家的理論水準也快速增長,人們自發地從更多角度對“詩畫關係”命題進行深層次的解讀和運用。

(二) 朝鮮王朝“詩畫關係”書寫對詩壇的意義

1. 推動朝鮮題畫詩的發展,豐富詩壇的創作內容與形式,提升創作興趣和信心。如前所述,頻繁的詩畫唱和活動催生了一大批題畫詩作品,這些詩作對朝鮮題畫詩的發展具有重要意義。除此之外,在詩畫融合的趨勢下,朝鮮王朝和中國的一些經典繪畫作品也催生出了一系列題畫詩作品。並且,繪畫的參與有時會讓漢詩創作顯得更加生動、有趣。朝鮮王朝詩話中記載了許多以畫即興創作的軼事,這種方式既考驗了詩人的才華和機敏程度,也增加了漢詩人創作的興趣。

2. 促進詩論與畫論的互滲,同時也影響朝鮮王朝詩學的審美風尚。除了前文提到的“形神論”外,姜朴曾在《翰墨漫戲》中用歐陽修鑑畫來類比文章。他說:“永叔鑑畫說曰:‘蕭條淡泊,此難畫之意。畫者得之,覽者未必識’古今實有此恨,而不獨畫然,文章亦有此患。作者所用意處,人未必鑑解。永叔此言,蓋有慨於心而寓之於畫者也。”⁷⁵他認為繪畫中創作者與觀者之間的矛盾同樣適用於文章,這裏文章的含義較為寬泛,亦包括詩歌。即欣賞者有時並不能看出畫中“蕭條淡泊”的意境,就像讀者有時並不能領悟詩歌背後的含義一樣。從另一個角度看,這其實是繪畫中言、象、意的關係論對詩學的啓發。另外,“詩中有畫,畫中有詩”的觀點深刻影響了朝鮮王朝詩壇的詩學批評以及詩歌審美傾向。朝鮮王朝詩話中充斥著大量與此相關的評語,“如畫”成爲寫景詩的最高審美標準。

3. 朝鮮王朝對“詩畫關係”的書寫提高了詩壇對繪畫的重視,湧現出許多詩畫兼擅的漢詩人,有助於擴大朝鮮王朝文人在中朝交往中的交流範圍,並提升交流的內容和深度。如前文提到的北學派,其成員多詩畫兼擅,與清代文人往來密切。朴齊家四度來華,與清朝士人題圖唱和,多次展示自己所藏的《蘆

⁷⁵ 姜朴:《翰墨漫戲》,蔡美花、趙季編:《韓國詩話全編校注》,頁3438。

洲百雁圖》，並請翁方綱、羅聘等友人鑒賞題跋。羅聘等人也將《置之懷袖》詩畫合冊贈送給朴齊家。在這樣的詩畫交往中，朴齊家輕鬆地接受了清朝的文學思想，使文學交流得以展開。

六、結 語

朝鮮王朝對“詩畫關係”命題的實踐與理論探索，不僅是對中國傳統文化的吸收與發展，更是朝鮮文人自我意識覺醒的體現。高麗朝積極接受以蘇軾為首的北宋詩畫觀念，為朝鮮王朝對“詩畫關係”的理解奠定了基礎。朝鮮王朝時期在豐富的實踐基礎上對“詩畫關係”命題進行本土化的接受，在這過程中，朝鮮王朝初期以王室為首的文人集團，中後期的安東金氏以及圍繞在他們身邊的詩人、畫家，還有畫員家族都做出了重要貢獻。隨著朝鮮王朝的政治權力博弈、畫壇的發展、實學思潮的興盛，文人對“詩畫關係”的理解不斷具體、綜合和深化。在不同歷史階段，文人們通過詩與畫的互動，逐漸認識到二者之間的互補和互釋關係，最終形成了以“詩畫一律”為核心的藝術表達方式。但其實從高麗李奎報到朝鮮朝李龜命、成海應、鄭澈等人，他們都意識到詩畫作為兩種藝術體裁的不同之處，但是為了融入“詩畫一律”的框架，他們沒有發揮和擴展詩畫的不同，反而努力嘗試通過提高畫家文學素養、繪畫技巧，或通過描繪“真景”來加強詩畫表達內容的一致性，削弱二者之間的差異。

朝鮮王朝時期的“詩畫關係”書寫是一種複雜而富有活力的文化現象，它不僅反映了文人對藝術的深刻思考，也展現了朝鮮文化在歷史變遷中的獨特發展軌跡。這一現象為我們理解朝鮮文藝提供了新的視角，並為東亞文化的交流與互動，完整再現東方“詩畫關係”命題發展、演進的路徑提供了重要參考。

（作者：復旦大學中國語言文學系博士後）

引用書目

一、中文

(一) 專書

王文誥輯注,孔凡禮點校:《蘇軾詩集》。北京:中華書局,1982年。

孔壽山:《中國題畫詩大觀》。蘭州:敦煌文藝出版社,1997年。

石守謙:《移動的桃花源——桃花源意象的形塑與在東亞的傳佈》。北京:生活·讀書·新知三聯書店,2015年。

司空圖:《二十四詩品》,何文煥輯:《歷代詩話》。北京:中華書局,2004年。

成倪:《慵齋叢話》。臺北:東方文化書局,1971年

任淵等注,劉尚榮校點:《黃庭堅詩集注》。北京:中華書局,2003年。

吳企明:《詩畫融通論》。北京:中華書局,2018年。

查慎行著,范道濟點校:《蘇詩補注》。北京:中華書局,2017年。

俞劍華編著:《中國畫論類編》。北京:人民美術出版社,2016年。

陳正宏:《詩畫合璧史叢考》。杭州:中國美術學院出版社,2019年。

蔡美花、趙季主編:《韓國詩話全編校注》。北京:人民文學出版社,2012年。

蔡鎮楚:《域外詩話珍本叢刊》。北京:北京圖書館出版社,2006年。

劉石:《詩畫之間》。北京:人民文學出版社,2020年。

(二) 論文

葉擘:《再論詞與畫的換位問題——基於宋元明繪畫實物的詞史考察》,《文藝研究》2024年第9期,頁132—147。

衣若芬:《朝鮮安平大君李瑢及“匪懈堂瀟湘八景詩卷”析論》,《域外漢籍研究集刊》第1輯。北京:中華書局,2005年5月,頁113—139。

安輝濬:《朝鮮時代的畫員》,《故宮博物院院刊》2012年第6期,頁21。

吳映玟:《韓國美術史研究對於朝鮮后期繪畫知識形成的作用——以“真景”及“真景時代”概念為中心》,《藝術設計研究》2011年第1期,頁25。

金寶敬:《俞劍華〈中國畫論類編〉在韓國的傳播》,《南京藝術學院學報》2009年第3期,

頁 64。

柳晟俊：《朝鮮王朝後期清詩研究概況——以王士禎爲中心》，《蘇州大學學報》2007 年第 3 期，頁 61。

崔雄權：《夢境 畫境 詩境 心境——朝鮮朝〈夢遊桃源圖〉題贊詩文的桃源想象》，《東北師大學報》2019 年第 1 期，頁 15—17。

楊雅琪，馬金科：《高麗文學家李奎報的詩畫觀探究》，《延邊大學學報》2021 年第 4 期，頁 47—54。

楊雅琪：《古代朝鮮對蘇軾“詩畫同源”理論的接受》，《東疆學刊》2024 年第 4 期，頁 88—94。

趙憲章：《語圖互仿的順勢與逆勢——文學與圖像關係新論》，《中國社會科學》2011 年第 3 期，頁 170—184、223—224。

蔣寅：《對王維“詩中有畫”的質疑》，《文學評論》2000 年第 4 期，頁 93—100。

劉石：《詩畫平等觀中的詩畫關係——圍繞“詩中有畫”說的若干問題》，《文藝研究》2009 年第 9 期，頁 41—52。

錢鍾書：《中國詩與中國畫》，《中國社會科學院研究生院學報》1985 年第 1 期，頁 1—13。

二、外文

(一) 專書

P. Sturman, *ords and Images: Chinese Poetry, Calligraphy and Painting*. New York and Princeton: The Metropolitan Museum of Art and Princeton University Press, 1991.

朴齊家：《貞蕤集》。서울：國史編纂委員會，1961 年。

成均館大學校大東文化研究院編：《高麗名賢集》。首爾：成均館大學校大東文化研究院，1986 年。

芳賀徹：《桃源の水脈：東アジア詩畫の比較文化史》。名古屋：名古屋大學出版會，2019 年。

李永瑞編：《匪懈堂瀟湘八景詩卷》。韓國文化財廳，2008 年。

沈慶昊：《安平：몽유도원도와영혼의 빛》。首爾：alma，2018 年。

秦弘燮：《韓國美術史資料集成》。首爾：一志社，1991 年。

徐居正編：《東文選》。首爾：首爾大學奎章閣，1994 年。

高居翰著，洪再新、高士明、高昕丹譯：《詩之旅：中國與日本的詩意繪畫》。北京：生活·讀書·新知三聯書店，2012 年。

國史編撰委員會：《朝鮮王朝實錄》。首爾：National Institute of Korean History，2005 年。

崔完洙(최완수)：《검재 정선》。首爾：현암사，2009 年。

費正清、賴肖爾、克雷格著，黎鳴譯：《東亞文明：傳統與變革》。天津：天津人民出版社，1992年。

趙鐘業編：《修正增補朝鮮詩話叢編》。首爾：太學社，1996年。

趙鐘業編：《韓國詩話叢編》。首爾：太學社，1996年。

鄭麟趾等編：《高麗史》。首爾：景仁文化社，1972年。

韓國民族文化促進會編：《韓國文集叢刊》。首爾：景仁文化社，1996年。

(二) 論文

H. H. Frankel, "Poetry and Painting: Chinese and Western Views of their Convertibility", *Art Comparative Literature*, 9(1957): pp.289.

강여울: 《정선(鄭敼)의 ‘시의도(詩意圖)’를 통해 본 ‘시(詩)’와 ‘그림(畫)’의 상호작용에 대한 고찰》, 《東方學志》2017年第179期, 頁57—80。

大伏春美: 《『百人一詩畫譜』・『百人一詩』について》, 《古典論叢》2024年第28卷, 頁47—58。

小野恭平: 《山水の樂・序説: 中世詩畫軸の題詩からみた》, 《日本建築學會計畫系論文集》2002年67卷551號, 頁321—327。

任昌淳: 《匪懈堂瀟湘八景詩帖解說》, 《泰東古典研究》第5輯(首爾: 漢林大學, 1989年12月), 頁257—324。

姜寬植: 《朝鮮末期奎章閣의 差備待令畫員》, 《美術資料》1997年第58號, 頁56—81。

姜寬植: 《朝鮮後期奎章閣의 差備待令畫員制》, 《潤松文華》1994年第47號, 頁50—96。

琴知雅: 《朝鮮後期“唐詩詩意圖”表現出來的朝鮮風南宗文人畫的實踐與變容》, 《中國語文學論集》2008年第50號, 頁329—351。

閔吉泓: 《朝鮮後期唐詩意圖——以山水畫爲中心》, 《韓國藝術史學刊》2002年233—234號, 頁70。

최인숙: 《〈夢遊桃源圖卷軸〉管見》。首爾: 동국대학교 석사학위논문, 1986年, 頁47。

朴貞姬: 《朝鮮末期民畫詩意圖研究》。慶州大學校大學院文化財學科碩士學位論文, 2015年, 頁24。

崔淑仁: 《朝鮮後期文學中所顯現的繪畫性研究》。首爾: 梨花女子大學國語國文學博士學位論文, 1988年。

Foreign Writings on the “Relationship between Poetry and Painting”

— Focusing on the Writings of the “Relationship between
Poetry and Painting” during the Joseon Dynasty

Xiong Yao

(Postdoctoral Fellow, Department of Chinese Language and Literature,
Fudan University)

Abstract

The “relationship between poetry and painting” during the Joseon Dynasty is centered around the principle of “unity of poetry and painting,” yet it exhibits different characteristics in various periods, which can be broadly divided into practical and theoretical aspects. The literati of the Goryeo Dynasty actively embraced the Northern Song poetic and artistic concepts led by Su Shi, laying the foundation for the “relationship between poetry and painting” in the Joseon Dynasty. In terms of practice, the form of the “relationship between poetry and painting” evolved from primarily “separated poetry and painting” in themed poems to “unified poetry and painting” in poetic imagery. The participating groups also demonstrated a transition from “court-centric” to “family-centric,” reflecting the power struggle between royal authority and the gentry, as well as the Joseon Dynasty’s cultural ambition to establish a “small China.” Theoretically, influenced by the practical learning movement, the development of the painting community, and Southern School painting, the theory of the “relationship between poetry and painting” in the Joseon Dynasty gradually evolved from initial interpretations and conceptual explanations towards a more concrete and comprehensive direction, ultimately leading to a path of Koreanization that

produced “true-view” landscape painting and theories represented by Jeong Seon. Meanwhile, the “relationship between poetry and painting” in the Joseon Dynasty had a significant impact on the poetic community.

Keywords: Joseon Dynasty, relationship between poetry and painting, unity of poetry and painting, East Asian Han cultural sphere, poetic imagery