



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

碩士學位論文

韓國文化與遺物遺跡 1

(한국문화와 유물유적 - 中國語翻譯論文)

濟州大學校 通譯翻譯大學院

韓 中 科

진 람

2016年 7月

韓國文化與遺物遺跡 1

(한국문화와 유물유적 - 中國語翻譯論文)

指導教授 金 中 燮

陳 嵐

이 論文을 通譯翻譯學 碩士學位 論文으로 提出함

2016 年 7 月

陳嵐의 通譯翻譯學 碩士學位 論文을 認准함

審査委員長 _____

委 員 _____

委 員 _____

濟州大學校 通譯翻譯大學院

2016 年 7 月

目录

第二部 文物

第九章 陶器和瓷器

- 1 从史前时期到统一新罗时期的陶器·····2
- 2 高丽时代的瓷器·····4
- 3 朝鲜时代的瓷器·····10

第十章 陶器和瓷器佛教雕刻

- 1 佛教雕刻的种类和画像·····18
- 2 佛教的传入和韩国佛教雕刻的变迁·····20

第十一章 绘画

- 1 史前时代的绘画·····35
- 2 三国时代的绘画·····36
- 3 统一新罗时代的绘画·····41
- 4 高丽时代的绘画·····41
- 5 朝鲜时代的绘画·····46

第九章

陶器和瓷器

概况

无形的泥和水合在一起受到火的洗礼后出来的就是陶瓷。陶瓷除了受泥土、水、柴火等自然条件所影响，还受使用的人的风俗习惯、饮食文化、制度等生活情况的影响，所以制作及用途也有所改变。我们用陶瓷来盛放及储存食物或者搬运、吃喝拉撒，或者垫拖及遮盖别的物品。有时也为了欣赏及装饰而使用。以瓷器和陶器为中心来观察分析韩国陶瓷的发展过程和特征。从史前时代到统一新罗，主要是陶器的发展。陶器除了有实用目的之外，还作为礼仪之用，被用来做坟墓的随葬品。

高丽时代以后，韩国国内开始正式制作瓷器。即青瓷和白瓷。它的发展背景既有时代发展的自然要求，也有国家的需求及技术导入等人为的作用。在这个章节中，通过观察陶瓷的发展过程，我们不仅可以分析出制作技术的多样性，还能从对各个时代展示给我们的不同的造型中，思考下该趋势及与使用者的关联性。

学习目标

- 1.掌握韩国陶瓷发展的概况。
- 2.理解陶瓷制作技术的发展过程。
- 3.掌握陶瓷的各种用途与各个时代需求的关联性。
- 4.掌握与对韩国陶瓷文化造成巨大影响的中国的关联性。
- 5.掌握陶瓷各种各样的造型特征。

主要用语

陶器、瓷器、青瓷、粉青瓷器、白瓷、装饰技法、官窑、纺车、窑、烧制、釉、颜料

1 从史前时期到统一新罗时期的陶器

韩半岛的新石器时期被推测为是公元前 1 万年左右开始。新石器的标志是使用磨制石器，而使用烧制的陶器也是重要的基准之一。与韩国的新石器时期的陶器类似的物品在西伯利亚和中国的东北部地区，还有到日本的一带都有出土。从这里能看出，当时，东北亚一带有过种族、文化间的交流。韩国新石器时期陶器中，时间最早的是以江原道襄阳鳌山里遗址(公元前 5170-公元前 4830)为代表。该时期主要以被称为“押印纹”的陶器系列为主，押印纹陶器是在陶器口部用像盖印章一样的工具压印成斜线纹样而制作的。而且在新石器时期陶器中最具代表性的可以说是栉文陶器。栉文陶器中时间最早的是智塔里和弓山遗址出土的陶器。栉文陶器主要在生活遗址中发现，据推测是用做谷物的保管、储存、搬运来使用的。再看新石器时期的居住地，在平面为圆形或长方形的地面上，建出一块比地表面低的穴地，房顶用树枝遮盖。跟这差不多的房子都叫做地穴居，地穴居的地板上有大大小小的洞，据推测这些洞就是用来固定底部尖圆的陶器，使之立起来的。

从史前时代开始到现在，韩国人生活中使用的陶瓷用品的基础就是陶器。它虽不像玉一般的青瓷或是像雪一般洁净的白瓷，但是

却贯穿于韩民族生和死的全过程，如在食住生活、葬礼中等。从人的诞生到死亡的整个过程，都有使用陶器，在这个过程中，可以看出陶器顺应生与死的历程。



[图 9-1] 新石器时期的栉文陶器
岩寺洞出土，高 40.5cm 庆熙大学博物馆收藏

到了青铜器时代(公元前 1000-公元前 300)，新石器时代华丽的几何学纹样变淡，无纹陶器成为主流。铁器时代的陶器中，器身上布满打捺纹的较多。这是用绳子缠住陶拍，在器壁的里外用陶拍拍打而形成的纹样。拍打器壁，能拍掉胎土中剩下的空气，也能印上适合的纹样，可以说是一石二鸟。这时，制作好的紧实的陶器就能放在封闭的陶窑内，利用近 1000 摄氏度的高温进行烧制了。

高句丽(公元前 37-公元后 668)在地理位置上不仅靠近中国北部，也是最先受到来自中国的新的文物和技术影响的地方。在所有器具中，纺车成型已经普及。还可以看到有一部分使用的是精制优质陶土，在表面经过精心打磨而制成的。除了表面上涂了一层薄薄的黄褐色釉的陶器外，还发现绘有彩纹纹样的陶器。

百济（公元前 18-公元后 660）也在与高句丽几乎同一时期，建立了国家，位于汉江流域，在地理位置上受到高句丽和新罗的威胁，结果导致三次迁移都邑，中心地区向南部移动。随着这样的迁移变动，可以看出在陶器特征上也发生着些许变化。汉江流域的三国时代陶器是以硬质无纹陶器、打捺纹陶器、灰色无纹陶器为中心。器件种类有莊颈壶、有孔壶、高杯、盖杯、三足陶器、陶砚、骨壶、钵、大碗、带盖陶碗、杯、碗、瓶、灯盏、瓦盆、蒸具、獐本、甕、盆、砚台、虎子等。



[图 9-2] 高句丽的黑色陶器

高约 20cm, 国立中央博物馆收藏



[图 9-3] 百济的陶器三足器

高约 10cm, 国立中央博物馆收藏

新罗（公元前 57-公元后 935）隔着洛东江对着伽倻，在地理位置上较为安全。以发达的铁器文化为基础，高火度的火温调节比较自由。因此与其它地方相比，新罗和伽倻地区的硬质陶器发展较早。因为在登窑使用高温，所以尽管陶器没上釉，但是仍形成了自然釉。另一方面，也有利用低火度的绿釉烧制的更精美的用于装饰用的陶器。

由于制作技术的发展和生活的变化，促使了陶器向瓷器的发展，从统一新罗时代开始，到经历高丽时代期间，陶瓷的质经历了一次飞跃。这就是三国时代以来，在低火度人工铅釉和高火度的天然铅釉的基础上，发展出的高火度施釉陶器和青瓷。在此过程中，传统的不上釉的陶器和上釉的陶器以及青瓷之间，除了制作材料都是黏土的共同点以外，在质地上陶器和瓷器明显地区分开来。因此，陶器和瓷器间的用途相互代替，并且由于质地的多样性，也使之形成互补关系。各种各样质地的陶器和青



[图 9-4] 新罗的陶器

高 38.6cm, 国立中央博物馆收藏

瓷互补使用。仔细观察从三国时代到高丽时代，在雁鸭池、弥勒寺址等各种遗址上出土的文物，除了瓦砖外，出土量最大的是就是各种陶器，从其容量大的特征来看，应该是用于储藏、搬运。（图 9-5）进入高丽时代，随着青瓷，这一的新陶瓷的正式生产，陶器和青瓷互相混用，并且根据材质的不同，用途也被划分开来。



[图 9-5]

统一新罗的褶皱纹瓶

真竹里陶窑旧址出土，忠南大博物馆收藏

2 高丽时代的瓷器

1 青瓷和白瓷的开始

与韩半岛隔黄海相望的中国东部沿岸，从唐朝起就成了中国青瓷的重要生产地及中心地区。浙江省作为青瓷发展的中心地区，以明州（现，宁波）为据点，向海内外出口。唐代以后中国的青瓷已经影响到伊斯兰地区甚至非洲。在此之中，越窑很早就作为青瓷生产地，而且非常有名，从唐朝发展到五代时，它的技术就已达到了顶峰。至今浙江省的上林湖、东钱湖、古银锭湖一带留下了数百个巨大的青瓷窑旧址，它形成一个陶窑旧址群，可以真切感受到当时活力迸发的气息。到了北宋，中国北方地区也开始制作青瓷，这样南北方都开始生产青瓷。如耀州窑、汝窑、南宋官窑、龙泉窑等窑厂生产的产品名扬四海。



[图 9-5] 始兴芳山洞瓷器窑址

海刚陶瓷美术馆挖掘

中国瓷器中除了越州窑的制品以外，还有邢窑、长沙窑的制品也作为贸易品，扬名海外。并且在韩国也有发现。韩国国内许多遗址都发现有中国产的青瓷和白瓷，7世纪建的黄龙寺址九层木塔的心础石下部出土了唐朝的白瓷小壶。后来，包括庆州在内的很多地区都发现了唐三彩。在庆州拜洞作为骨壶使用的就是长沙铜官窑的青瓷壶和越窑的青瓷玉璧形底碗。除此之外，雁鸭池、弥勒寺址、圣住寺址等当时的生活遗址也出土了相当多的中国制造的越窑青瓷和邢窑、定窑的白瓷。

从中国传入韩国的青瓷和白瓷成了韩国民族重新认识瓷器的一个契机。不仅增加了以中国为中心发展的精湛的青瓷制作的技术需要，也刺激了韩国国内的生产。

现在在一些地方留下了大规模的陶窑旧址，比如：包括黄海南道百川郡元山里在内的京畿道始兴市芳山洞、龙仁市二东面西里、骊州郡中岩里、杨州市长兴面釜谷里、高阳市德阳元兴洞、安养市东安区飞山洞、忠清南道瑞山市圣渊面梧沙里、保宁郡川北面沙湖里等地。最近据调查发现，在大邱市东区真仁洞和江原道江陵市等东部地区也发现有陶窑旧址。截止到现在调查发现，高丽初期制作青瓷的窑厂主要集中在黄海道，京畿道以及忠清南道、全罗南道等韩半岛西南部。其原因有二，一是开京作为首都，一是陶瓷的生产和流通主要依靠海上交通运输。



[图 9-7] 青瓷头型器

百川元山里旧窑址出土。

早期青瓷的生产上最明显的特征就是陶窑的筑造及原料的选择等方面的新的瓷器制作技术的传入。京畿道始兴市芳山洞陶窑旧址发掘中，根据对堆积层的调查结果显示，发现青瓷白瓷的瓷窑与过去的陶窑重叠。从青瓷窑和陶窑间的堆积层没有受到损害可以看出，窑址的使用有先后顺序，但并没有休止期。这就证明，韩国国内最初生产的陶器和新引进的青瓷在形式、技法等方面相互间的关联性很小。

这意味着韩国陶瓷的发展过程不是一般认为的从陶器慢慢发展成青瓷的。说明青瓷的起源和发展与原有陶器不同，可能因技术迅速移植而发生的。从长度为 40 多米的砖窑和在窑炉里使用的各种各样的工具及烧制方法、制作瓷器样式可以明显看出，韩国的青瓷生产过程受到了中国越州窑系青瓷技术的影响。朝鲜考古出土的黄海南道百川郡元山里陶窑旧址也同样受到中国的影响。这一时期生产的不仅有青瓷，同时也有白瓷，韩国白瓷的渊源可追溯到高丽初期。

2 高丽瓷器的制作及造型



[图 9-8] 青瓷透刻香炉

高 15.3cm，国立中央博物馆收藏

高丽青瓷，在国家安定的背景下逐渐发展，于以中国为中心的东北亚地区日渐凸显出自身的特色。即 10 世纪以后，以中部地区为中心，青瓷的生产兴起；至 11 世纪，出现康津窑业生产基地，青瓷的质量、形态及纹样逐渐定型。即便历史上与中国存在外交、政治上的纠纷，也没影响新造型及技术的引进。大约 12 世纪，在长期的技术积累之上，高丽青瓷的特色逐渐显现出来。青瓷已成为普遍的生活用具，在参考陶器、金属器具形态上、功能上的优点的同时，形成了陶瓷独具一格的特色并得以发扬下去。

在发展过程中，青瓷在形态和制作方法上体现出与陶器和金属器具全然不同的魅力。即，

制作青瓷时，会根据泥土特征和制作目的的不同采取多种多样的制作、装饰方法。如：

以纺车成型的手法通过模具制作成型，或在某些部位压制花纹、形态不同的部位则分别制作之后再胶接好等等。

根据青瓷表面装饰的不同，可以分为纯青瓷、阴刻青瓷、阳刻青瓷、铁画青瓷、铜画青瓷、画金青瓷、铁彩青瓷等。其中，纯青瓷为无花纹的纯色青瓷；阴刻青瓷是指通过阴刻手法将花、其他植物、装饰花纹等刻于其上的青瓷；阳刻青瓷为是指将花纹浮雕出来或利用模具压出花式的青瓷；铁画青瓷指在上釉钱用毛笔粘上铁粉颜料绘制出各式花纹的青瓷。

此外还有将器皿打通雕刻的透刻，使用石膏粉绘画或打点的白画（或“堆花”），将不同泥土混合揉制的连理文青瓷和描摹人与动物形态的象形青瓷、建筑用陶板等。也就是说，适合泥土的所有制作及装饰方法都被尝试过。

特别是仁宗（1122-1146 在位）时期，对外关系稳定，虽然国内存在一定程度上的骚乱，但文风盛行，青瓷的制作和使用也在此期间流行起来。

代表性的文物有从位于京畿道将坛郡将图面的仁宗陵墓考古出土的青瓷瓜形瓶，方形器，无纹铜碗，菊花形铜碗等。造型和釉色都展现出青瓷全盛时期的卓越的制造技术及非同寻常的形态美，堪称代表作。与之相似的青瓷，即从康津沙堂里陶窑旧址出土的陪葬品，看起来与日常用具并无很大的不同。此外，还有明宗（1170-1197 在位）的智陵中出土的镶嵌青瓷碗和碟具、痰盂等，这些镶嵌青瓷的做工技法及上色技术格外出色。



[图 9-10]

青瓷镶嵌纹 梅瓶

高 38.9cm，国立中央博物馆收藏

青瓷生产全盛时期的重点陶窑旧址主要分布在现全罗南道康津和全罗北道扶安一带。其中康津陶窑旧址在整个高丽时期都很有名。在这些陶窑旧址中出土的青瓷虽以茶具为多，但仍可看到礼仪用具、瓦、装饰瓷砖等建筑用材料以及化妆用具、文房用



[图 9-9]

青瓷瓦片

康津沙堂里陶窑旧址出土

国立中央博物馆收藏

品等涉及生活各方各面的青瓷用品。据《高丽史》记录，义宗 11 年（1157）王宫东边的养怡亭上盖有青瓷瓦片。而在康津的陶窑旧址和旧都城开城满月台王宫等地发现了青瓷瓦片碎片的事实，则是可证明青瓷使用范围已经扩张到生活的方方面面的力证。

另一方面，通过对陵墓、寺庙、官衙、宫阙等生活遗址出土的青瓷文物的调查研究发现，随着使用者身份及地域特征的不同，青瓷的质量上也存在差异。这样的现象在陶窑旧址的调查的过程中也得到了验证，即同一地域内制作高级青瓷制品的陶窑和制作粗制品的陶窑是分开运营的，且同一个窑厂也会根据质量、需求的不同有区别地进行制作。

高丽秘色可谓达到了 12 世纪陶瓷艺术的顶峰，获得了将陶瓷引以为傲的中国人的憧憬与赞美。中国南宋时期太平老人所作《袖中锦》中传颂的“建州茶、蜀锦、定磁、浙漆……高丽秘色……皆为天下第一，他处虽效之，终不及”中可知，天下名品中，高丽秘色占其一。当中还说道：白瓷以中国河北定窑所产的最好，而青瓷中高丽秘色



[图 9-11]

青瓷镶嵌纹瓶（14 世纪）

高 29.5cm

梨花女子大学校博物馆收藏

则天下第一。这既是对高丽青瓷独特的洗练之美以及完成度的感叹，又是对高丽秘色所展现的美丽与自然之赞辞。中国人历经唐朝和五代，见过世界上最好的青瓷，直到宋朝仍被高丽秘色深深吸引，将其视为极品，可谓意义重大。

最近在中国杭州等南宋首都一带，在建筑物旧址、皇宫旧址周边出土了不少高丽青瓷。这些大多是最上乘的高丽秘色青瓷。可见在从中国引进青瓷技术的 100 年之后，高丽也创造出了连中国人都想拥有的青瓷。

在高丽秘色达到巅峰的 12 世纪，高丽人将镶嵌的工艺手法果敢地运用到了陶瓷制作中并取得了成功。镶嵌是指将不同质地和颜色的物质嵌入某一种基础材质上的普遍工艺手法。该手法很久以前就在东西方普遍运用，在高丽的金属工艺界中称为“入丝”。以青瓷为例，瓷身中要嵌入花纹的部分先挖出空间来，再在之上嵌入石灰或瓷土填充、打磨、上釉、烘烤。因此花纹青白相间、青瓷的青蓝色底色之上呈现出鲜明的色彩对比。

当然高丽初期也有用镶嵌法制作瓷器的少数例子。但是 12 世纪前后高丽的镶嵌技术才取得了本质上的成功，12 世纪中后期将近到 13 世纪中期达到全盛时期，在全国各地普遍使用。以康津和扶安地区为中心高速发展的高丽镶嵌青瓷，嵌入了各种各样的纹样，黑白相间的纹样，在碧绿的玉光之上，颜色对比效果强烈。这使得高丽青瓷从此摆脱了单色为主的单调，变得丰富而多彩，呈现出焕然一新的面貌。

元军入侵之后，经 13-14 世纪，除一部分上等品之外，高丽青瓷整体上走向退步。曾经如秘色般高品质、晶莹剔透的青瓷已不复存在，青瓷生产走向衰落。这是因为为了抵抗元军入侵，历经战争之后国力衰弱，制作青瓷的条件已不复如前。可以看出，这段时间无论是制作上的管理还是集中程度都有弱化，青瓷的纹样丧失紧凑感，形态不如从前秀丽，做工、上釉、烧制技术比从前马虎了许多。

但换个角度看，这段时期的青瓷生产不再局限于上层社会，而是以一般大众为消费对象大量生产。生产地区也不再局限于特定区域，同类青瓷可在全国的陶窑生产，并在此过程中又创造出了新的产品。此外在中国最新流行的青花白瓷，其花纹和器型就被改制成了镶嵌青瓷。因高丽末期青瓷的衰退以及陶窑的分散，青瓷制作已无法恢复高丽稳定时期的盛况。看全国发现的高丽时代末、朝鲜时代初的瓷器，可知该段时间的青瓷业在制作技术方面虽然保留了传统，但质量与成色与高丽时期有着本质上的区别。相比用匣钵严格、精密烘制的精美青瓷，高丽时代末、朝鲜时代初用匣钵烤制青瓷的例子少之又少，花纹简略，装饰手法粗糙。如果说高丽全盛时期的青瓷制作具备一定的形式，那么高丽时代末、朝鲜时代初的青瓷制作从以往大规模的集中生产转为地方分散性小规模制作，更具地方特色。

高丽后期的干支铭镶嵌青瓷的装饰花纹一般式样较为单一，往往在同一个瓷器上重复使用相同图案，花纹式样变得少而粗略。当时出现的粉青瓷器大多以贡品的形式收纳至各个地区的瓷器所充当官用。

3 高丽时代的海上贸易

搬运瓷器最快最安全的渠道是走水路。海运尤其是从古至今陶瓷贸易的重要运输渠道。高丽时期进贡或搬运买卖陶瓷时一般是通过水路运输。因此在西南海岸一部分地区有国内运输船只和贸易船只沉没的相关记录，这无疑是陶瓷贸易史的一条重要线索。

泰安保安竹岛，群山飞雁岛，群山十二东坡岛，保安元山岛，莞岛鱼头里，务安道里铺等地相继发现高丽及中国陶瓷，可见高丽时代末朝鲜时代初海洋路径对陶瓷运输及陶瓷贸易的发展起到了相当重要的作用。

3 朝鲜时代的瓷器

1 粉青沙器

“粉青沙器”这一用语出自高裕燮先生的“灰青沙器以白土粉饰”。灰青沙器指同青瓷一样用含有铁粉的黏土成型并上釉的瓷器；粉饰是指在青瓷上用化妆土粉饰，而涂上一层化妆土本身就是一种装饰。简称“粉青”。

朝鲜建国的同时也形成了纳供体系。地方将生产的瓷器上贡到中央。在此过程中产生了部分在装饰和设计上具备共同特征的瓷器。粉青沙器的制作材料与技术与高丽青瓷同出一辙，但伴随着朝鲜制度与文化的完善迸发出别样的光彩。因此，不仅仅是王室，其使用范围已经扩展到地方官府和平常百姓家。

在这段过渡时期，运用从高丽时代起广泛



[图 9-12]

粉青沙器 彫花鱼文扁瓶

高约 24cm, 国立中央博物馆收藏



[图 9-13]

粉青沙器 印花纹 大碗

高约 18cm,g 国立中央博物馆收

使用的镶嵌手法、印花手法制作的粉青沙器在当时成为了主流。此外，当时还灵活运用剥地、阴刻、铁画、刷花等艺术手法创造出各种独特的造型。

当时的镶嵌手法分为面镶嵌和线镶嵌两种，可视为对高丽时代镶嵌青瓷制作手法的延续，但这也 在 15 世纪末几近消失。印花手法指，用花纹图章反复刻画后，在表面刷上化妆土，使纹路更为清晰可见。用印花手法制成的粉青沙器上常刻有官府、生产地、生产者名称等，可见朝鲜时代初期，官窑成立之前，有过王室、官府纳贡瓷器的现象。剥地技法是指在器边抹上化妆土后，阴刻出想表现的纹样后，再剔除背景的制作手法。

另外，阴刻是指先将器皿的一部分或整体用化妆土粉饰后，将花纹图案细细刻画出来再上色，突出阴刻部分。粉青沙器的装饰手法中，最为独特大方的是铁画。即先用化妆土粉饰器身，再用含大量铁粉的颜料描画后烘焙，出窑后会呈现出深沉的褐色或黑色。公州鸡龙山鹤峰里是代表性的生产地。此外还有用毛刷蘸上化妆土后在器身上刷画的刷花手法，以及将器皿整个或部分浸泡至化妆土中粉饰的浸染手法。



[图 9-14] 粉青沙器铁画纹酿桶

高约 20cm，国立中央博物馆收藏

2 白瓷的制成和发展

用白土制作成型、上釉、高温烘焙而成的器皿称为白瓷。我国的白瓷制作从高丽时期开始，在此之前是从三国时期起与中国的交流过程中引进中国的白瓷并使用。但硬质白瓷的制作和使用实际上是到朝鲜时代以后才得以加快进程。朝鲜时代的王室只使用白瓷，因此白瓷的生产制作首先在制度上获得了保障。尤其是 13 世纪以后，以中国景德镇为中心，硬质白瓷生产盛行，而朝鲜王朝成立的同时确立了官窑体系，这给朝鲜窑业体系的形成带来极大的影响，白瓷也因此成为瓷器的主流。

朝鲜时代初期正是中国的明朝建国，白瓷成为瓷业中心的时期。此时引进了明朝的新兴制作技术，分院的白瓷成为朝鲜白瓷的代表，引领着白瓷业的发展。纵观世界陶瓷发展史，可见此时包括中国在内的陶瓷制作国的瓷器制作与使用已从青瓷过渡到了白瓷。

直至朝鲜，白瓷在王室得到全面使用，为此约在 15 世纪后期，名为“分院”的王室专用白瓷制作工厂在京畿道广州郡一带开始运营。之所以在广州郡设立分院制作王室专用白瓷，是因为 15 世纪前半期朝廷所需瓷器皆从全国各地的制瓷所、陶器所纳贡，运营起来比较困难，从而王室开始直接掌管朝廷所需瓷器的生产与供给。

负责王宫白瓷供给的机构是司饗院，司饗院原始掌管国王用膳乃至全宫殿上下餐饮的机构。据《经国大典》的“司饗院条”，司饗院作为掌管君王用膳及宫廷宴会中

使用的所有饮食供给相关事务，基于这一职责，设立“分院”为专用瓷器工厂，并直接实施管理和监督。分院作为官营沙器制造厂，运营至 19 世纪朝鲜时代末期。总而言之，王室全面使用白瓷大大增加了白瓷的供应需求，并逐渐形成王室专用白瓷的造型及规格，并诞生了分院瓷器工厂，而分院的白瓷作为朝鲜白瓷的代表主导了白瓷的整体发展。

另外，当时运营分院的京畿道广州郡内退村面、实村面、草月面、都尺面、庆安面、五包面等六处为王室燃料供应地。因此分院在王室燃料供应地区内运营，并根据燃料供给条件在广州郡内各个地方移动，经营地点不定。

但，经常转移运营地点导致窑业出现不稳定状况，18 世纪以后制瓷所需燃料开始从外部调入，从此分院开始实行定点经营。18 世纪初在牛川江边的金沙里运营约 30 年，1953 年（英祖 28 年）起在分院里落定。窑厂的固定使窑业基础得以稳定下来，同时铸造了一些陶窑轮番大量生产瓷器。从 19 世纪后期分院的人口可看出，当时该地区比现在更为繁荣，白瓷的生产和贸易已集中于此。



[图 9-15] 白瓷壶

高 34cm，三星美术馆 Leeum 收藏

白瓷是需在 1250-1300℃ 高温中烘焙的精密瓷器。主成分高岭土（瓷土）占 50% 以上，此外加入石英、钾、长石制成胎土。因是高温烘制，所以胎土和釉料中的硅酸可完全融化，使得瓷器吸水性极小，硬度极大。另一方面，为保证白瓷颜色的纯净度，不仅是瓷土须精挑细选保证清洁，制作过程和干燥过程中的清洁也需要高度注意。用黄土建成的陶窑须在窑内刷上一层白土保持清洁干净，模具也需用白土制作——这是白瓷制作与青瓷制作最本质的区别。比起青瓷，白瓷制作要求原材料的清洁，烘制的温度要求也更高，需要更加精准和繁琐的技术。因此白瓷的出现意味着，在长期的反复和努力下，陶瓷技术取得了极大的进步。

朝鲜王室制定了工艺标准，要求工艺品必须达到一定的技术水准。为了按照制作技法制作出高品质超精细工艺品，在制度和政策上做出了不少努力。特别是，通过“禁制节目”，限

制华丽工艺品的制作，在使用方面也基于“尚俭”的原则，强调纯朴和精神。这样的历史背景是朝鲜时代白瓷成为主流瓷器的重要原因。所以制作过白瓷的陶窑旧址生产的瓷器大多没有花纹，又名纯白瓷，是在白色瓷土上透明釉料高温烘制而成的，为朝鲜白瓷之大宗，

3 白瓷多样的造型

随着时代的发展与变化，人们会试图使用新的方法烧制瓷器，有时也会通过灵活运用过去的制作方法和各种装饰方法制作出多种多样的造型。装饰方法中，有镶嵌、阴刻、透刻、阳刻等用刀刻制的方法，也有使用进口颜料的青画手法和用富含铁的泥土、颜料的铁画手法等。



[图 9-17]

白瓷铁画纹 坛子，高约 54cm，
梨花女子大学校博物馆
收藏

使器具呈现纯黑色、将整个器身用氧化铁颜料均匀上色的铁彩白瓷，用含铁粉较多的釉料上色的铁釉白瓷。也有用氧化铜颜料上色的，称为“铜画”或“辰砂”，纹样呈紫色或红褐色，从朝鲜后期到近代时期皆有制作。

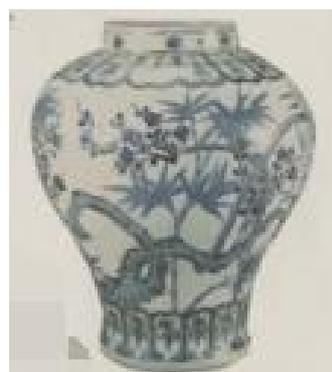


[图 9-16] 白瓷透刻笔筒

高 11cm，国立中央博物馆
收藏

镶嵌白瓷带有强烈地粉青镶嵌传统特色，16 世纪左右仍有部分地区生产制作。以草花纹和线纹为主，善用黑色线条。此外朝鲜后期，多将纹样部分保留不动，再采用透刻——即雕刻或用模具印刻的方式将纹样表面显得更为突出，在器身挖洞使其镂空的制作手法。

画图的手法中，铁画法自高丽时代其开始沿用，利用氧化铁颜料描画纹样。此法的使用在 17 世纪以后于分院及各地方大量增加。此外还有为



[图 9-18] 白瓷青花梅竹纹坛子，高 41cm，

三星美术馆 Leeum 收藏

但整个朝鲜时代最为长期受到喜爱的白瓷纹样为青画手法。“青画”又称“青华”，用氧化钴颜料上色而成。这种须用毛笔蘸上颜料描画纹样，因此极具绘画色彩，加之图画署的画员多参与花纹制作，因此每个时代的白瓷纹样都会体现出当时的画风。朝鲜后期该种纹样的白瓷制作量增加，18世纪之后供应需求扩大到平民百姓，在绘画式纹样的基础上还添加了装饰性的纹样，纹样种类也丰富了起来。虽然中国已经从元朝开始制作白瓷，但朝鲜前期的青花白瓷是在元、明朝的影响下新发明的制瓷技术。壬



[图 9-19]

白瓷青花 砚滴

高 8.3cm，国立中央博物馆收藏

辰倭乱之后除一小段时间以外整个朝鲜时代瓷器的使用皆以白瓷为主。随无法确定朝鲜时期生产青花白瓷始于何时，但 15-16 世纪的很多作品都反映出了中国元、明朝时期的纹样和形态。但当时的钴颜料是从中国进口的昂贵奢侈品，能以如此娴熟的手法描画青花纹样，以朝鲜当时的状况来看，实属不易。因此朝鲜初期的青花白瓷仅以王室官窑为中心小批量生产，描画纹样的主要是宫中的画工。

现存的朝鲜前期青花白瓷中，相比日常器皿，更多的是像瓶、盘、坛之类的特殊用具。其纹样也有龙、宝相唐草、菊唐草、梅鸟、草花、松竹等，花纹之外还印有诗铭。

小结

从史前时代至今，我们生活中出现的陶瓷的基础为陶器。虽然不像青瓷或如雪般清洁的白瓷高雅，但陶器始终伴随着我们的饮食起居、葬礼仪式等，即陶器与我们民族的生与死所有过程都是相连的。人类的诞生致死亡全过程都有陶器伴随左右，在此过程中陶器体现出了生死顺应的历程。三国时代到统一新罗时代，在使用陶器的同时，还从中国引进了青瓷与白瓷，陶瓷环境如此这般的变化，给国内青瓷与白瓷的生产带来了契机。

高丽青瓷约于 10 世纪以后开始以西海岸中部海岸为中心展开制作，到 11 世纪青瓷发展期，其质量与形态都得以稳定下来。12 世纪前后通过长期的技术积累，已展现出了高丽独有的特色。即，已经成为生活用具的青瓷，在积极运用很早就普遍使用的陶器及金属器皿形态、功能上的优点之基础上形成了陶瓷独有的造型。并新开发镶嵌、铁画、透刻、阳刻等装饰手法，创造出各种各样的陶瓷模型。

到朝鲜时代，王室开始全面使用白瓷。为此名为“分院”的王室用白瓷制作厂约在 15 世纪后期于京畿道广州郡一带应运而生。而司饗院作为掌管君主用膳及宫内宴会上使用的所有饮食相关食物的官署，受命管理、监督“分院”这一专用瓷器工厂。因此，分院作为隶属于司饗院的官营沙器制造厂，运营至 19 世纪朝鲜末期。当时的瓷器虽以纯白瓷为中心，但也诞生了镶嵌、阴刻、铁画、透刻、阳刻白瓷等，其中青花白瓷是在整个朝鲜时代最受欢迎、人气保持最持久的瓷器。

研究课题

1. 请对新石器时代陶器进行说明。
2. 请说明一下高丽青瓷的形态和制作方法的特征。
3. 请叙述镶嵌工艺技法。
4. 请对朝鲜时代白瓷的发展和“分院”运营进行叙述。

参考文献

- 姜敬淑, 《粉清沙器》, 色彩书 102-12, 大源社, 1990.
- _____, 《韩国陶瓷史》, 一志社, 1989.
- 国史编撰委员会, 《韩半岛的泥, 为陶瓷而生(韩国文化史 32)》, 京仁文化史, 2010.
- 金永元, 《朝鲜白瓷》, 色彩书 104, 大源社, 1991.
- _____, 《朝鲜时代陶瓷》, 首尔大学出版部, 2003.
- 方炳善, 《用纯白酿造的朝鲜之心——白瓷》, 石枕
- 尹龙二, 《我们美丽的陶瓷》, 学古斋, 1997.
- _____, 《韩国陶瓷史研究》, 文艺出版社, 1992.
- 张南原, 《高丽中期青瓷研究》, 慧眼, 2006.
- 郑良谟, 《高丽青瓷》, 色彩书 200, 大源社, 1998.
- _____, 《韩国的陶瓷》, 文艺出版社, 1991.

第十章

佛教雕刻

概况

佛教美术是为了辅助理解及传达佛教深奥的内容而创作的宗教性的作品。佛像作为佛祖的雕塑形态，从三国时代到朝鲜时代的很长一段时期里，各个时期都塑造出独特的样式，独具特色。韩国的佛像从6世纪以后正式开始制作，历经三国时代和统一新罗时代，最终形成了韩国造型样式的佛像。高丽时代和朝鲜时代也一直制作着反映时代变迁和特征的佛像。

这个章节中，以佛像为中心分析韩国佛教雕刻。了解佛像的种类、画像和佛像出现的各个时代的发展过程，同时，探寻佛像里的韩国审美和韩国文化史中佛教艺术所包含的历史意义。

学习目标

- 1.了解佛像雕刻及画像。
- 2.了解韩国佛像的发展过程和时代背景。
- 3.理解从佛像中反映的韩国审美和信仰。
- 4.通过佛像掌握东亚佛教文化的交流及历史地位。

主要用语

佛教、佛塔、佛像、法衣、光环、台座、手印、画像、样式、日光三尊佛、半跏思惟像、笈多样式、石窟庵、禅宗、毗卢舍那佛、磨崖佛、石佛、铁佛、金铜佛、冥府殿、佛龕、木雕帧画。

1 佛教雕刻的种类和画像

佛教美术是指为了显示宗教之庄严并传播其佛理以及教化众生为目的而进行的所有造型艺术活动。如同我们知道的，佛教旨在人自身参透真理，同时，也以救度众生为最高理想目标，这就要求它用适当的方法来传播佛教的佛理及真理。然而，对信奉佛教的大多数人来说，佛教深奥的内容非常难理解，所以只能通过符合佛教佛理的视听觉感知来领会佛教。通过这些造型活动，创作的宗教作品就是佛教美术。

佛教美术可以说是与佛教同时形成的，但是最值得重视以及最早开始建造的就是佛塔和佛像。当然，初期佛教，也以佛足、法轮、菩提树等来象征佛陀，遂成为礼拜对象。随着佛教的宗教信仰体系的建立，以及各种佛理的形成，自然而然的，作为佛祖坟墓的佛塔及作为礼拜对象的佛像就成了佛教美术创作的中心。时间流逝，时代变换，佛教美术也细分为佛教建筑、佛教雕刻、佛教绘画、佛教工艺等几类。每个时代都具有独特的面貌及特性，并一直在发展。

佛像是指根据佛教佛理，将礼拜的对象佛陀，作为视觉造型媒介来表现的雕塑造。佛像虽如同人的模样，但它是超越凡人的圣人，作为礼拜对象，有着和一般人不同的三十二吉相八十种好的特点。根据吉相表现在光环、台座、手印、白虎、金身、肉体，



[图 10-1]

瑞山磨崖三尊佛

百济 7 世纪，国宝 84 号

本尊佛高 2.8m，忠清南道瑞山

以及脚底部有水轮模样的三轮相，而且有平平的脚底等这是特征。

根据佛像法衣的穿法来看，有通肩法衣和右肩偏袒法衣两种。通肩是指袈裟盖住两边肩膀的样式，右肩偏袒法衣是右边的肩膀露出来，左边的肩膀被袈裟盖起来。

光环表现为头光、身光、举身光三种。头光是指头上部所散发的光芒。该光束最强，像烟火，像太阳的光。身光是从身体里发出的光。举身光就是不区别头光和身光，在身后表现的全身的光。

佛像的台座有莲花座、尚悬座、狮子座、大象座、孔雀座、马座、金翅鸟座、须弥坛、生灵座等，但莲花座表示的意味更丰富。站着的佛像被称为立像，坐着的称为坐像，躺着的称为卧像。坐像有结跏趺坐、倚坐、半跏坐、游戏坐、供养坐、半跏趺倚坐等各种坐姿。

手印是佛像分类最基本方法，有禅定印、降魔触地印、转法轮印、施无畏印、施无畏与愿印、智拳印等。禅定印，跏趺坐姿，两手平放于腿上，左手置于右手之上。双手仰放下腹前，是佛陀入于禅定时所结的手印。这个手印是跏趺坐姿上，屏除杂念，心不散乱，专注一境，使之进入三昧境界的手印，主要是坐禅时使用。

降魔触地印是释迦在修行成道时，为了阻止恶魔的扰乱，证明自己已经修道成佛了而使用的手印。佛陀右手在膝盖之下，以手触地的样子。这是韩国佛像中经常出现的手印，以前只有释迦如来才使用该的手印，现在阿弥陀如来、药师如来等也使用该手印。

转法轮印是把释迦牟尼宣传他的学说比做转轮圣王的法轮的手印。两手在胸前举起，右手手背朝上，左手手指相接，像拿东西的样子。该手印是释迦在鹿野苑到达修道境界后，第一次给和自己一起苦行的五位比丘说法的手印，也叫初转法轮。

施无畏印是右手与肩齐平，五根手指整齐的向上伸直，手掌朝外的姿势，表示救赎、保护、祝福。这一手印象征着释迦牟尼使众生心安、无所畏惧，为众生解除世上所有苦难及问题。

施无畏与愿印表示解除众生的畏惧及苦难，满足众生的所有愿望，具有释迦如来的大慈大悲之意。佛教传来初期，只有释迦是用该姿态，后来到阿弥陀佛、弥勒佛，成为最普遍的手印，也成为了如来和菩萨都可用的手印。

智拳印是毗卢遮那佛使用的手印，也是智印和拳印合起来的手印。智拳印，先将左右两只手的大拇指抓在手心，举起拳头后，左手抬起，与肩齐平，伸出左手食指，右手的小指抓住左手食指第一段。在右手的拳头里左手食指右手大拇指指尖部互相接触。这个手印表示消除所有无明烦恼，得到释迦如来的智慧。佛如同众生，迷惑和觉

悟本来也是一个的意思。用释迦如来的世界环抱住众生的世界，意味着两个世界合二为一。

2 佛教的传入和韩国佛教雕刻的变迁

韩国的佛教是在三国时代 4 世纪末传入的。372 年中国前秦最先将佛教传入高句丽，百济稍微晚些，384 年由中国东晋传入。一方面新罗由于地域性条件，6 世纪初佛教才得到认可。但是现在留下来的韩国的佛像大部分是在 6 世纪以后制作的。由此推测，要到了这个时期才开始大规模制作佛像。

1 三国时代

三国时代的佛像受到包括中国北魏等在内的中国南北朝时代佛像的影响，它们之间有着密切的关系，也在渐渐被发现。高句丽延嘉 7 年铭佛像（539）在庆南大义面下村里被发现。该铭文是有铭文的作品中时间最悠久的。铭文中写到延嘉 7 年，己未年，高句丽国平壤有个叫东寺的庙，制作了千佛，并进行了传播。延嘉是未列入记录的高句丽的年号，己未年从样式上来看，被推测是 539 年制造的。该佛像被火焰纹装饰的光背围绕着，长脸，左右两边延伸对称的衣服垂线，反映出中国北魏佛像的北朝风格。也展现出即粗犷又刚直的高句丽式表现风格。比延嘉铭佛像晚些的，同属于一个佛像系列的还有癸未铭金铜三尊佛像和辛卯铭金铜三尊佛像。这两个佛像就是在一个光背里并立三尊佛像的一光三尊佛形式的佛像。另一方面，三国时代的半跏思惟像很流行，高句丽的作品中有有平壤平川里出土的半跏思惟像。高句丽到了 7 世纪，国家鼓励道教的发展，佛教就相对的渐渐地衰退了。

相反，从扶余军守里考古发掘的蜡石佛坐像和金铜菩萨立像、泰安和瑞山的磨崖三尊佛中柔软的身体、温和的微笑等特点可以看出，百济受到南朝雕刻的影响。这些佛像与高句丽佛像不同，表现出柔和、刚正的气质，以及浓厚的特色。这是因为百济与高句丽不同，和中国的南朝保持着密切的关系，所以受到南朝影响，发展了佛教美术。与此同时，到 6 世纪中期 7 世纪初时，百济地区最受关注的就是磨崖佛像的出现。礼山的四面石佛、泰安的磨崖三尊佛、瑞山的磨崖三尊佛等作为代表作品，是百济特有的独创巨作，其中瑞山磨崖三尊佛明朗微笑的样子被称为“百济的微笑”。这三尊佛的左边胁侍像是半跏思惟像，右边是一尊站在船前方两手握住宝珠的观音菩萨立像，展示出一副奇特的构成画面。这两尊菩萨像都是在百济流行过的菩萨像样式，特别是这样的样式在中国南朝的菩萨像里或是日本的飞鸟时代菩萨像中也发现有，可以明显

看出，当时东亚国家间佛教雕刻的艺术交流情况。

之后，高句丽和百济的雕刻流传到新罗。新罗的造佛像活动同佛教的传入比高句丽及百济晚些，到7世纪才开始慢慢兴起。例如，7世纪创作的庆州拜里三尊佛一样，圆圆的脸和四等身的像孩子一样的身材，这种风格样式一直延续着中国北齐、北周及隋代的新的雕刻样式。其中石佛制作的数量较多，有代表性的有庆州南山三和令出土



[图 10-2]

金铜半跏思惟像

三国时代6世纪，国宝78号

佛高83.2cm，国立中央博物馆收藏

的三尊佛像、拜里三尊石佛等，这都展示了新罗石佛富有自己特色的独特的雕刻形式。这些佛像相对来说有比较大的头，像孩子一样圆圆的身材，眼睛鼓鼓的，嘴角处带着平静的微笑，整体上给人一种富态之美。

新罗的佛教一方面带有祈求国家发展的护国信仰的特点，一方面，流行现世求福的药师信仰，药师像大部分是小金铜佛穿着偏袒右肩的袈裟。这种样式主要在以新罗地区为中心的地区流行。

三国时代的佛教雕刻是以从高句丽到百济，再到新罗，这样一种大趋势发展的。正通过这样的趋势才形成了各自独特的佛教样式。三国时代形成的韩国佛教雕刻是统一新罗时代雕刻的基础，不仅如此，从法隆寺的三尊像、广龙寺的半跏像中还可以看出积极影响了日本的佛像雕刻。

2 统一新罗

统一新罗时代的特点是有着三国时代的传统特征和受到通过中国传来的印度笈多雕刻的影响等，在国际文化交流中，渐渐形成了别具一格的具有韩国特点的佛像。

根据《三国遗事》中的记载可以知道统一新罗时代“寺庙如同空中星辰般越来越多，佛塔如同翱翔的大雁数不甚数”。随着佛教的兴起，新罗制作了大量的佛教雕刻。当时唐朝作为东亚文化的中心，也可以看出唐朝新的佛像及佛画的样式也迅速传到新罗。具有代表性的有在雁鸭池发现的说法印如来坐像和掘佛寺址的四面石佛，从这些新的造型样式来看，这些佛像都积极吸收了唐朝笈多样式的特点。衣薄贴体的着衣方式，行云流水般的衣纹，理想化的脸型和富有感性美，这些具有此特点的菩萨像是完全随着盛唐时期的美术样式而制作的。8世纪初期制作的甘山寺石造弥勒佛立像和弥勒菩萨立像（719）作为新罗时盛唐样式的代表作品。该佛像特点是用立体感的衣纹来表现身体的凹凸有致，以及熟练的雕刻出真实形象的脸部模样。

统一新罗的佛像雕刻通过8世纪中期的石窟庵佛像群达到了艺术的巅峰。石窟庵堪称新罗时期的巨制，它通过准确比例和协调的结构建造的圆顶形的人工石窟，里面供奉着38尊制作精致的佛像、菩萨像、罗汉以及飞天像等，用艺术的语言完美再现了释迦牟尼悟道的瞬间，以及当时新罗人心中期盼的净土。石窟毫厘不差地利用几何原理建造的方形前室和与之相通的圆形主室，在里面摆置着用现实手法表现的理想型模样的各类佛像。完美再现了本尊佛、优美雅致的菩萨像、各具个性的十大弟子、稳健有力的四大天王和勇猛矫健的仁王像等。均衡与和谐，现实与神秘的界限相互交错，得到了亚洲最经



[图 10-3]

甘山寺石造弥勒菩萨立像

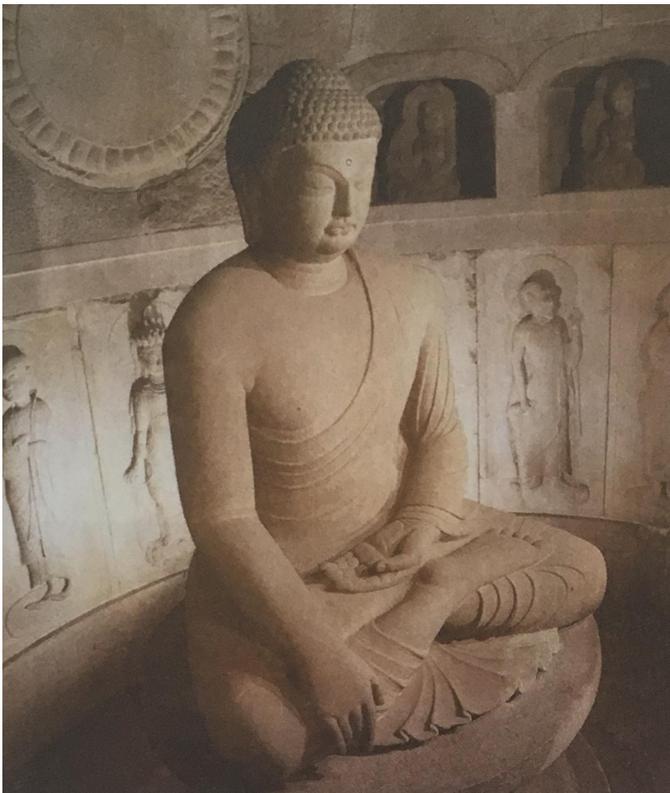
统一新罗 719 年，国宝 81 号，佛像高 1.8 米，

国立中央博物馆收藏

典佛教作品的美赞。

石窟庵本尊佛以及较早的七佛庵等地出现的降魔触地印的如来坐像大部分是在统一新罗时期流行的。从 7 世纪到统一新罗，使臣及前往中国与印度的求法僧的活动，使佛教文化交流越来越活泼，这也就促使了一种新形式的诞生。除此之外，还有佛国寺的金铜毗卢遮那佛坐像和极乐殿的金铜阿弥陀佛坐像，正是当时新流传进来的，从这些作品中也能看到新的手印。

统一新罗 8 世纪时，建筑和雕刻跨过了金属工艺、印刷术、纺织术等各种领域，



[图 10-4]

石窟岩本尊佛

统一新罗 8 世纪中期，国宝 24 号，
佛像高 3.26 米，庆北庆州



[图 10-5]

佛国寺 金铜比卢遮那佛坐像
统一新罗 8 世纪后期，国宝 26
号，
佛像高 1.77 米，庆北庆州佛国寺
国立中央博物馆收藏

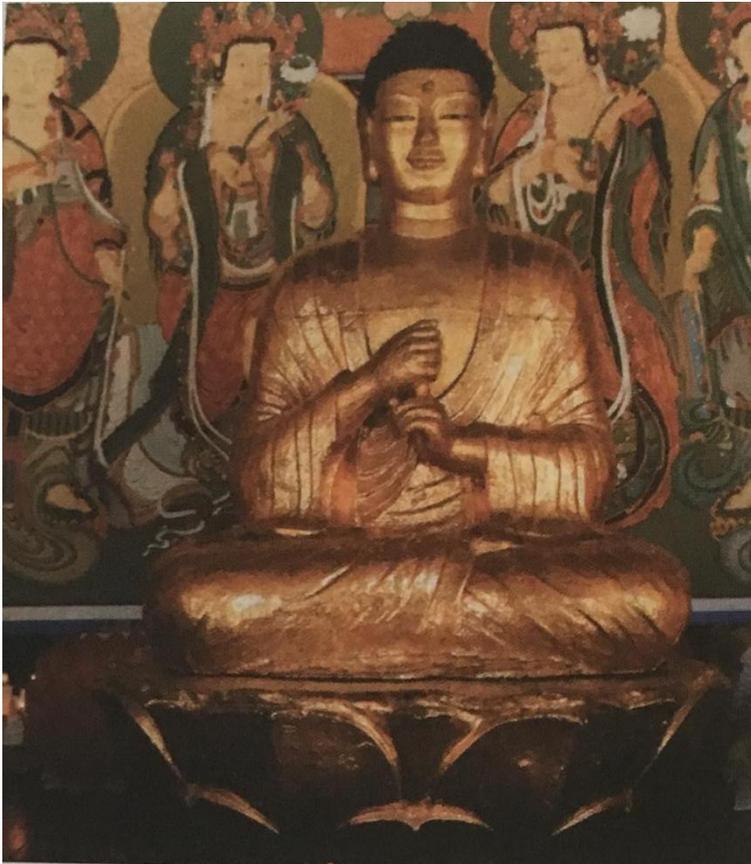


[图 10-6] 七佛岩 磨崖佛像群

金元龙、姜友邦《庆州南山：新罗净土的佛像》，悦话堂，1987，74 页

成为韩国佛教美术的最繁荣时期。但是，该时期之后，由于新罗社会的矛盾和禅宗的兴起，以及通过从中国而进来的外部文化刺激不足等，使得佛像雕刻的发展在迅速衰退。

新罗后期，和以庆州为中心而举办的造像活动不同，依靠地方势力，制作了很多佛像。到了 9 世纪，通过受华严影响的禅宗，以九山禅门为中心的造像活动变得活跃。毗卢遮那佛制作的量多，这些都是由地方豪族的支持建造的。智拳印的毗卢遮那佛以密教系大日如来的图像形式闻名遐迩，但是，在韩国密教没能发展成为独立的宗派。庆尚北道山清石南寺 766 年制造的毗卢遮那佛据推测为最早。长兴宝林寺的铁造毗卢遮那佛（858），江原道铁原到彼岸寺的智拳印铁造如来坐像（865），大邱桐华寺石造毗卢遮那佛（867），这些都是可以推算出在制作上有相关联的重要作品。



[图 10-7]

到彼岸寺 铁造毗卢遮那佛坐像

文物厅 文化遗产发掘调查团，

《韩国的寺庙文物：江原道》，SOL 出版社，2002，401 页

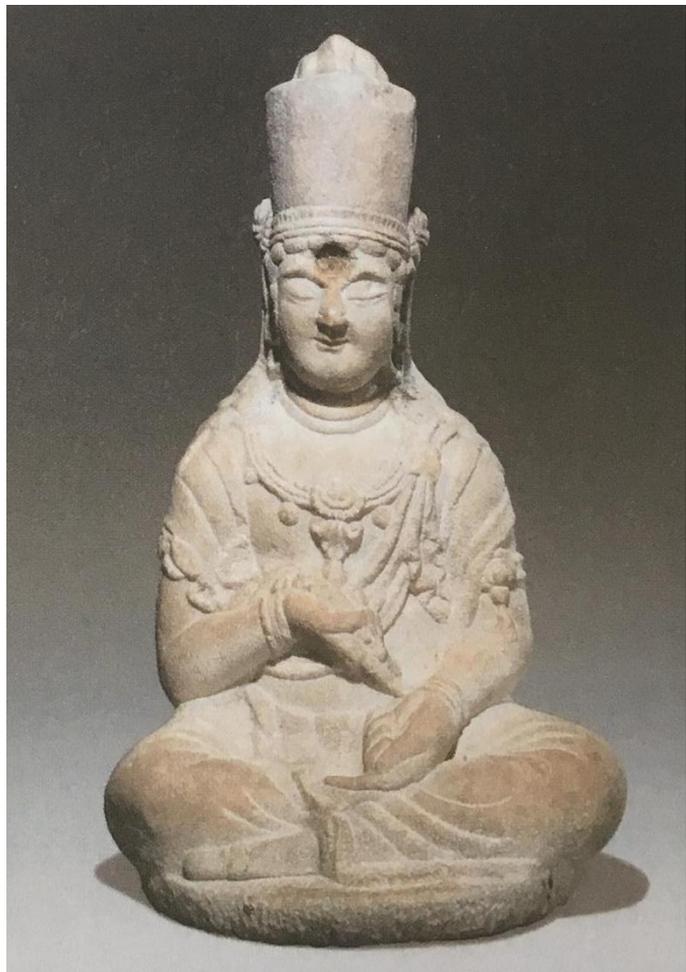
这个时期的佛像在特征上有些许夸张，形式化倾向明显，在礼拜上的崇高美有点减退。同时，在制作材料上，铁佛的制作渐渐增加，金铜佛的立体感渐渐消失，以平面来变现。通过单纯地用线刻处理衣褶，能够看出造型技术在迅猛衰退。但是，另一方面，就是由于禅宗的发展，9 世纪的佛教雕刻衰退的同时，在僧侣的庙塔即石造僧塔方面却留下了非常出众的杰作。

3 高丽时代

从统一新罗后期起，地方豪族势力开始发展建造佛像，到了高丽，更加活跃。在高丽初期制作佛像虽受到中国五代、辽宋的一些影响，但整体上建造出了韩国本土化的佛像。在高丽前期，多数佛像继承了统一新罗时代传统的佛像。佛像中穿着通肩或者偏袒右肩的袈裟，作智拳印或降魔触地印手印的佛像很多。这些佛像继承了石窟庵 8 世纪至 9 世纪释迦牟尼等佛像传统。从材料来看石佛、铁佛居多，从地域来看许多佛像位于江原道和庆尚道。国立中央博物馆收藏的光州铁佛，坐落于永州浮石寺的塑造如来坐像为代表性作品。

从具有地方特色的佛像来看，以江陵地区为中心修建的月精寺和寒松寺的石造菩萨坐像为其代表作。寒松寺石造菩萨坐像头戴别致的圆柱形皇冠，丰润的面庞溢满微笑，颈戴长串项链。整体给人感觉圆润、温和，蕴含女性的温暖色彩，在独特大理石质感中展现出温柔的美感，通过观察遗留的与之形态类似的月精寺八角九层石塔前头戴高耸皇冠的菩萨坐像与江陵神福寺址菩萨坐像，可以了解到一个时代建造的地方风格特征。

高丽时期具有地方风格的佛像中，还有江原道原州地区的铁佛。在江原道原州地区早在统一新罗 9 世纪末开始就有制作铁佛的记录，几尊铁佛流传至今。其中被认为建造于最早时期的铁佛便是从原州市迁过来的铁造药师佛坐像。实际上将铁造药师佛坐像的脸和并不宽阔的肩圆润地修造出来，看上去栩栩如生如同真人一



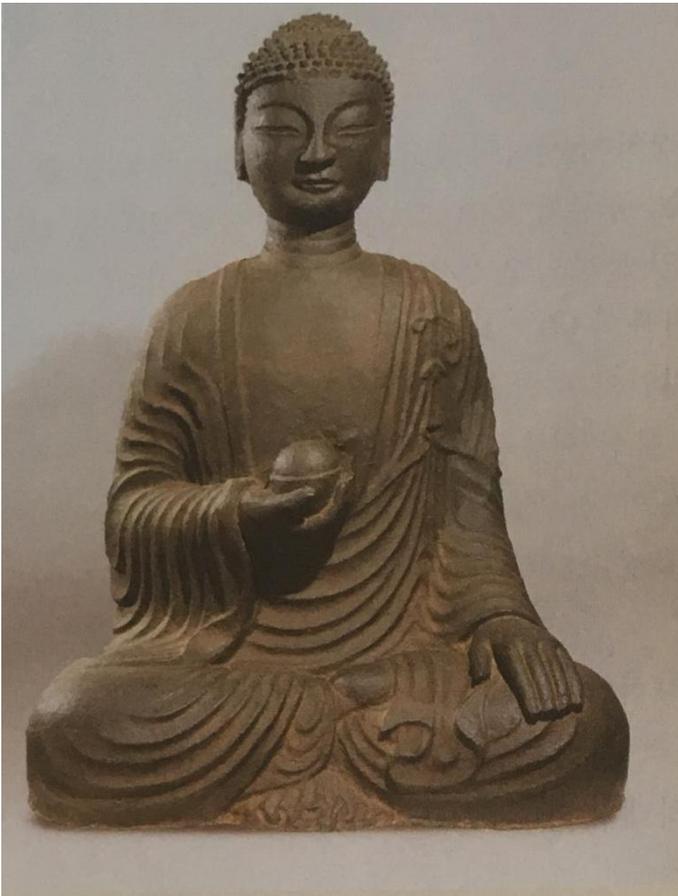
[图 10-8] 寒松寺址 菩萨坐像

国立春川博物馆，《国立春川博物馆》，2002，

94 页

样。衣褶好似流淌的水纹般浮于袈裟之上，左侧肩上三角形的袈裟装饰较有特点。此外，国立中央博物馆收藏的三尊铁佛也是从原州市搬运过来的，这些佛像几乎都有同一特征，作降魔触地印，身体弯曲，轻薄衣衫贴体，袒右袈裟。这些铁佛头部肉髻低缓，头发为螺发，短下颚，四方脸，水平方向伸展细长的眼睛，窄鼻梁，薄嘴唇，用锋利鲜明的槽痕来表现衣服的褶皱。

另外展现地域特色的高丽初期作品中，具代表性的是，为了纪念后三国的统一，太祖王建发愿建造的连山开泰寺里的石造三尊佛立像。以开泰寺三尊佛为首的灌烛寺菩萨立像、大鸟寺菩萨立像等大型石佛流行于忠清南道一带。这些巨石佛的特征都是个头高大，面庞宽大而面无表情，给人留下奇怪的印象，身体怪异地呈现四方形，都体现出个性化的脸和身体。而盛行于统一新罗时期的大型磨崖佛被自然地、简单地呈现其自然面容，只简单地雕刻其头部。



[图 10-9] 铁造 药师佛坐像

国立春川博物馆，《国立春川博物馆》，2002，

97 页

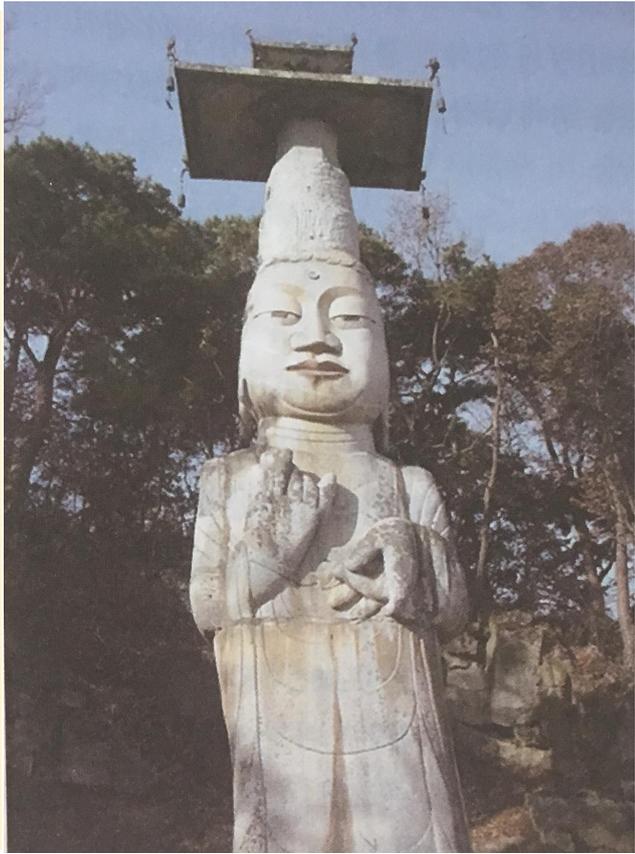
到高丽后期雕刻的忠清道长谷寺、文殊寺镀金铜佛坐像般的佛像，表达了人性的温暖，呈现出端庄优雅的身姿，展现了更加整齐的造型感，通过与元朝皇室的交流，兼容西藏喇嘛佛像风格，风靡一时并传承至朝鲜初期。以国立春川博物馆中收藏的金刚山出土的镀金观音菩萨坐像为例，它体现了高丽后期积极学习吸收外来佛像风格，华丽的皇冠和具异国特色的脸庞，大大的耳环和缠绕于全身的璎珞，反映了当时通过元朝传入的喇嘛佛风格。这是元朝与高丽后期的王室、贵族间流行的金刚山信仰的产物，例如，元朝的奇皇后为拥立儿子为皇帝，便曾在金刚山举行大规模佛事。

[图 10-10]

灌浊寺 石造菩萨立像

高丽 10 世纪后期, 宝物 218 号,

佛像高 18 米, 忠清南道论山市灌
浊寺



[图 10-11]

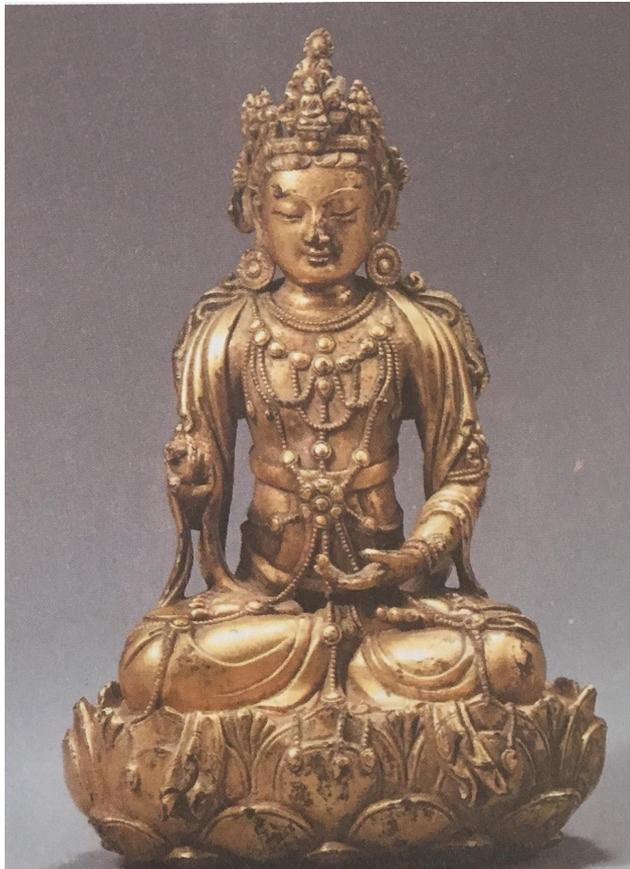
金铜观音菩萨坐像

高丽末期~朝鲜初期,

金刚山出土,

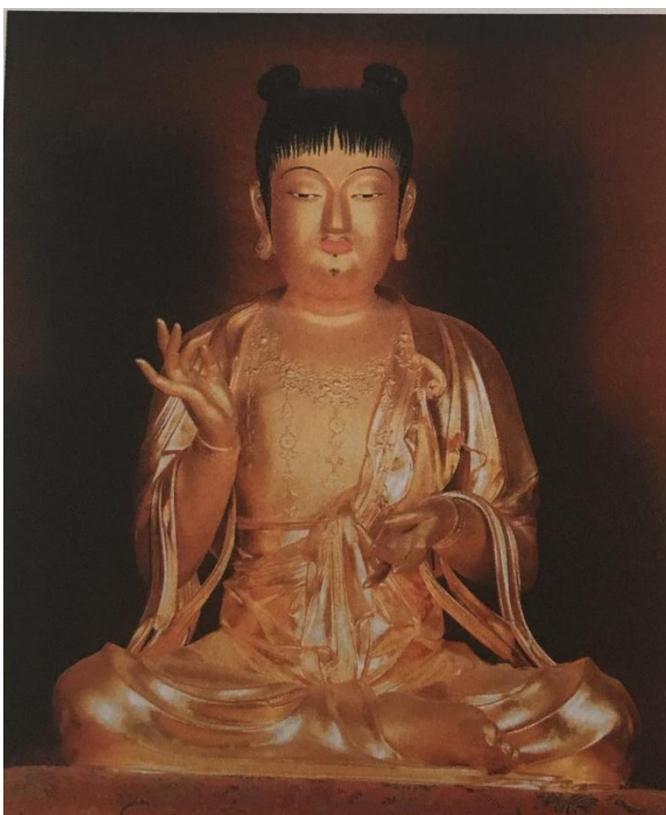
佛像高 18.1 厘米,

国立中央博物馆收藏



4 朝鲜时期

受朝鲜时期抑佛崇儒的国家政策影响，不仅佛像建造减少，而且随着造佛意愿的减退雕刻技术也急剧退步。但由于以一部分王室和士大夫为中心发展的个人崇佛的意愿一直延续，便制成带有个人求福特点的小体积镀金佛。朝鲜时期的佛像虽继承了高丽后期的佛像风格，但随着时代的推移发展成四方僵硬的脸型、微驼的上半身、平板型生搬硬套的衣服褶皱等为朝鲜时代本土化特色的形态。在五台山上院寺收藏的文殊童子像腹中发现的发愿文中可以了解到，这尊宝贵的佛像建成于朝鲜 1446 年，其具有富态的脸型及匀称的身体，是朝鲜前期雕刻作品中最为优秀的作品，



[图 10-12]

上院寺文殊童子像

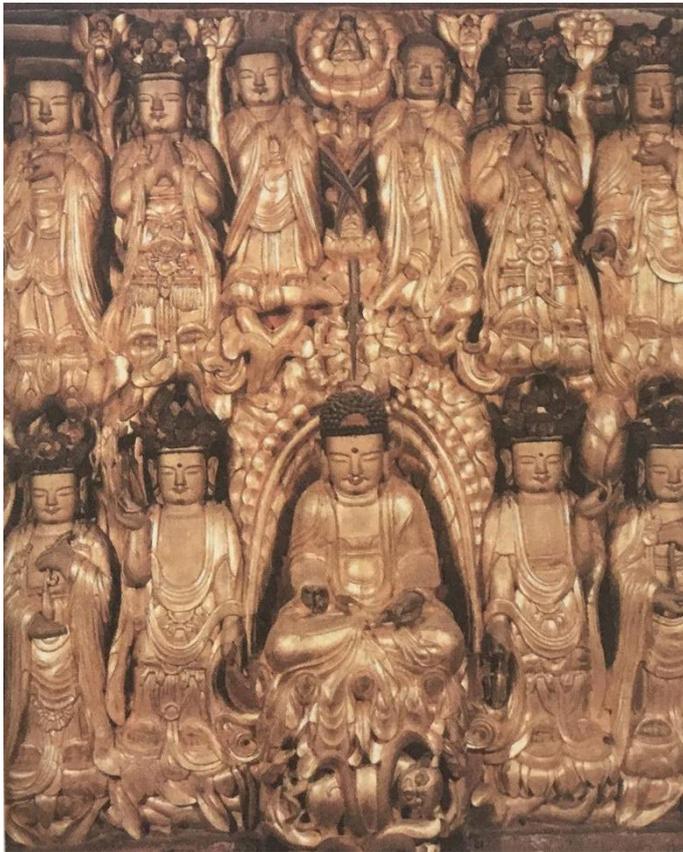
文物厅文化遗产发掘调查团

《韩国的寺庙文物：江原道》

SOL 出版社，2002, 271 页

与此不同的是在朝鲜时期佛教雕刻中不得不提的代表性作品——水钟寺八角五层石塔中发现的朝鲜前期佛龕的佛像，及在其他几层中发现的一批佛像。特别是在塔身第一层内发现的矩形佛龕中安放着释迦牟尼、观世音菩萨、地藏菩萨三尊佛像，根据在释迦牟尼身上发现的发愿文，可知这三尊佛像是在水钟寺落成的 1459——1493 年间，由成宗的后宫妃子为王、王子和公主发愿而立的。被推测为是释迦的中央本尊佛下半身比上半身瘦弱，手印比例小，衣褶也成形式化的形态。还有这座石塔的盖石和塔座中层基石上共供奉了 23 尊镀金佛。佛像群前面展现了朝鲜前期佛像和其他面貌的佛像，

可知是不同时代供奉的佛像。26 帧佛菩萨像中刻有毗卢遮那佛手印的佛像具有台座，记录着底面是仁祖 6 年（1628）仁穆大妃金氏发愿而建的。通过这一座塔里的发现的 15 世纪后期至 17 世纪前半期建造的佛像，可一眼看出朝鲜佛教雕刻的变迁，因此这也成为了宝贵的资料。



[图 10-13]

木刻阿弥陀如来说法像

朝鲜 1782 年，宝物 421 号

181cm×183cm，

全北南原实相寺药水庵收藏

朝鲜时期佛像的特征中有一点是在材料方面木雕和塑造增多，体型增大。从佛像内发现的东西可知，发愿文是必不可少的。这些内容记录着建造的寺刹及资助人，还有造佛像的日期，通过这些可了解雕刻佛像的目的及阶层，可以说是最好的历史资料。在发愿文中可确认建造佛像的匠人的大部分人名，也能了解到当时雕刻匠人的建造情形和流派等信息。

朝鲜后期佛教雕刻在图像和风格上基本一致化，供奉着三尊佛像的三世佛最多，同时也有三身佛和阿弥陀佛三尊佛、冥府殿的各种图像、天王门的四天王等佛像。三世佛是释迦阿弥陀佛、药师佛三尊佛，三身佛是法身、报身、应身佛，大部分以法身毗卢遮那佛为中心左右两旁立为释迦和卢舍那。

经历了壬辰倭乱和丙子胡乱两场大规模战争后，建造最多的图像之一便是与三界中死亡后相关联的冥府殿。冥府殿中央安放着主尊佛——地藏菩萨像，左右分别安放着胁侍道明尊者和无毒鬼王，在其左右各安放 5 位一列共十王，安放的判官和侍者生动地流露出地狱审判的情态。在材料上塑造佛较多，高度很高在 3 米以上。东方持国天王持刀，北方多闻天王持琵琶，西方广目天王持幢或托塔，西方增长天王持龙和佛珠。

私人佛龕和木刻佛像的制作蓬勃发展，也可说是朝鲜时代佛教雕刻的特色。

小结

佛教美术以传播佛教佛法为目的，发展造型艺术活动，重视佛塔与佛像。佛像体现出像佛塔的雕像、32 吉相 80 種好一样具有身体特点的法衣、佛光、台座等特点。佛像的姿势以立像、坐像、卧像为代表，手印有禅定印、降魔触地印、转法轮印、施无畏印、施无畏与愿印、智拳印等。

三国时代的佛教雕像是从高句丽百济向新罗发展的趋势，由此形成了独特的佛教风格。高句丽的延嘉年 7 年铭佛像反映了北朝风格，体现了刚直的高句丽式的表达感觉。受南朝影响的百济佛像特点为温柔文静，6 世纪中叶到 7 世纪初百济地区出现了磨崖佛像。新罗建造雕像从 7 世纪起活跃起来，也雕刻出了石佛和药师佛。三国时期的佛教雕刻为统一新罗时期的雕刻奠定了基础，而且对日本也产生了影响。

统一新罗时期受三国时期传统影响，受通过唐朝引进的印度笈多雕刻影响，在国际文化交流中，定型了带有韩国特色的佛像。8 世纪中叶将净土世界艺术升华的石窟庵佛像群，使这一时期的佛教雕刻达到巅峰。新罗后期建成了以禅宗 9 山禅门为中心的毗卢遮那佛，雕刻退化而形成了卓越的石造僧塔。

高丽时代地方豪族使佛像活跃发展，从而发展了韩国式的佛像。在江原道、庆尚道地区遗留许多石佛、铁佛，月精寺和寒松寺石造菩萨坐像、连山开泰寺石造三尊佛立像作为具有地域性特色的佛像堪称代表作，大型磨崖佛也盛行一时。造型比高丽后期的佛像看起来更具整齐划一的美，与元朝交流，而且吸收了喇嘛佛像风格，盛行一时直至朝鲜初期。

朝鲜时期的佛像继承了高丽后期佛像风格，但逐渐转变为本土化形态的佛像。受抑佛崇儒政策影响，佛像制作减少，而带有个人求佛性质的小型镀金佛作品有所增加。朝鲜时代佛像的特点是木造和塑造增加并向大型化转变。根据佛像内被放入的发愿文可以了解到制作佛像的目的和背景。可看出朝鲜后期的佛教雕刻统一化的图像和风格，三世佛增多，历经两场战争后冥府殿增多。私人佛龛和制作木雕佛像也成为了朝鲜时期佛教雕刻的特色。

研究课题

1. 请说明三国时代、高句丽和百济佛像的特征。
2. 请叙述统一新罗时代的佛教雕刻。
3. 请叙述高丽时代地方样式的佛像。
4. 请说明朝鲜时代佛教雕刻的特征。

参考文献

- 金理那, 《韩国古代佛教雕刻史研究》, 一潮阁, 1989.
- _____, 《韩国古代佛教雕刻比较研究》, 文艺出版社, 2003.
- 文明大, 《韩国雕刻史》, 悦话堂, 1980.
- _____, 《韩国佛像雕刻》, 1~4 卷, 礼经, 2003
- 张忠植, 《韩国佛像》, 东国译经院, 2005.
- 郑恩雨, 《高丽后期佛教雕刻研究》, 文艺出版社, 2007.
- 秦弘燮, 《韩国佛像》, 一志社, 1976.
- 崔圣银, 《石佛石上刻着正统的梦》, Hangilart 出版社, 2003.
- _____, 《石佛摩涯佛》, 礼经, 2004.
- 黄寿永, 《韩国佛像》, 文艺出版社, 1989.
- _____, 《黄寿永全集》 1,2 卷, 礼经, 1998.

第十一章

绘画

概况

绘画是在二次元平面上用线或者色彩画出某种形状、表达某种意义。从这个角度来说，绘画是最单纯最原始的艺术。同时，绘画是在二次元平面上再现真实的三次元空间，这需要一定水平的技巧，不仅仅是单纯的再现，为了有效地表现理念的、象征性的内容，需要高度抽象的塑形能力，所以另一方面也可以说是一门非常多元的、高层次的艺术。绘画在人类文化的原始时期即旧石器时代开始出现，之后发展到现在，被很多人喜欢也是在于它的复杂性。

人类之所以绘画是因为感受到了生活中的珍贵之处。初期的先史时代和古代，以巫术为目的、带有祭祀仪式性质的图画很发达，中世纪，受宗教观念支配，承载超越生老病死救赎意识性质的绘画很发达。进入现代，现实主义兴起，带有政治、社会、现实功能和性质的绘画被大家广泛喜爱，偏爱重视包括实用性、艺术性和鉴赏性在内的绘画。因此，时间越早，绘画材料、技巧和形态也越带有强烈的综合性质，越往后，文化的、独立的和自律的要素比重也越高。本章我们将带领大家根据韩国绘画的时代潮流，了解各时期的特征倾向和艺术意义。

学习目标

- 1.理解韩国绘画的发展过程和各个时代的特征。
- 2.培养绘画作品的鉴赏和分析能力。
- 3.把握绘画作品所反映的历史和时代面貌。

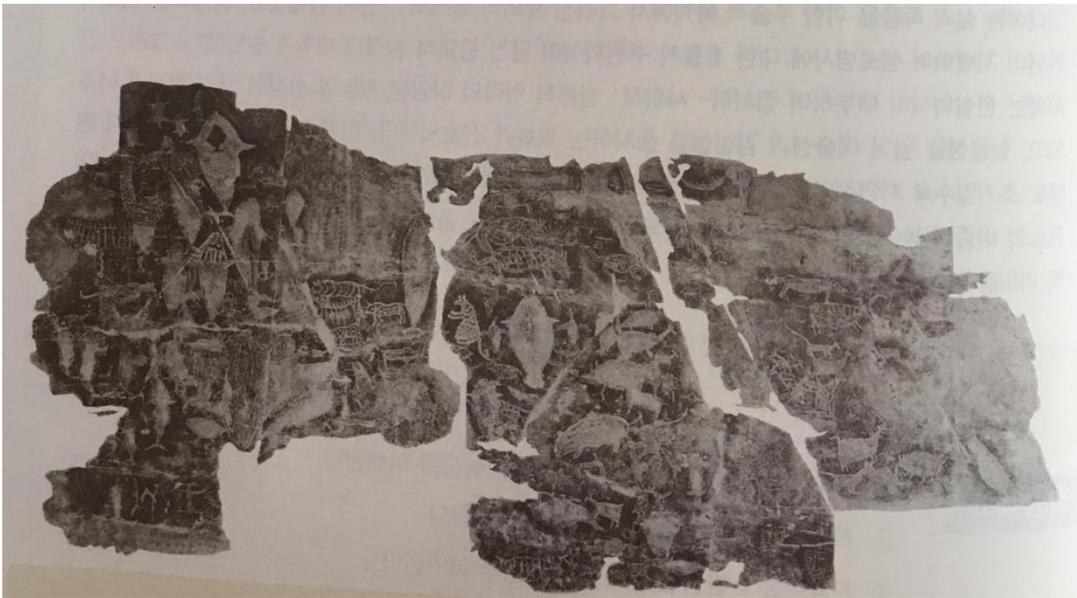
主要用语

岩刻画，古墓壁画，四神图，彩典，图画院，文人画，山水画，佛画，写经变相图，水月观音图，图画署，画员，院体画风，士林画风，肖像画，御真，真景山水画，郑敦，风俗画，金弘道，南宋文人画，四君子，金正喜，张承叶

1 史前时代的绘画

原始时代的绘画主要画在居住地附近的洞窟，或者岩壁、土器、青铜器等器物上，将当时与狩猎、捕捞或者农耕相关的内容，以真实的或者几何学的形态直接画上去，或者刻上去。最为悠久的例子是表现了旧石器时代狩猎场面的南部欧洲的拉斯科洞窟壁画以及阿尔塔米拉洞窟壁画；中国新时期时代的土器上所画的多种多样的色彩画也是其典型的例子。据推测，作于从新石器时代末期到青铜器时代末期庆尚道地区的岩画是韩国的典型例子。

庆尚南道蔚州郡垓谷里的盘龟台岩画位于竖 2 米，横 8 米得巨大岩壁上，真实刻画了狩猎和捕捞对象 300 多帧。左侧主要以鲸鱼和海豚等海洋动物的面刻为主，右侧主要以鹿、野猪、老虎以及熊等陆地动物的线刻为中心进行雕刻。鲸鱼的体内插着鱼叉，并且有鲸鱼崽儿；老虎等兽类的正面和侧面被相互结合起来进行表现，甚至连身上的花纹也被刻画出来。史前时代的绘画非常典型的体现出了古代透写图法与歪曲画法。上端与下端的一部分还能看到人的身影，并且也能隐约的看出出画面上裸露着生殖器在跳舞、狩猎或者捕捞的情形。因此，这幅岩画寄予着对捕捞丰收以及风礼的美好愿望，同时也蕴含丰裕与多产的祈愿，这主要是从祭祀仪式与巫俗的意义上来说。



[图 11-1] 盘龟台岩画（拓本，部分）

新石器时代~青铜器时代，庆尚南道蔚州郡彦阳面垓谷里

由于无论在形态上还是在作画技巧上，都与中国北方、蒙古、俄罗斯的阿尔泰地区的岩画很相似，隶属于北方亚洲岩画系列。描摹鲸鱼的海洋界岩画，由于是唯一的例子，所以特别受到关注。

与此相比，位于 2 千米上游泉田里岩画，被雕刻在横 10 米，竖 3 米得巨型岩壁上，使用线刻勾勒出了其同心圆、漩涡以及菱形的几何学形态。同时上面又被雕刻上鹿以及人物，从这方面来看，与盘龟台岩画相比，其产生的年代要晚一些。对于几何学形态所代表的意义，有多种解释，但到底哪一种解释最确切，还无从知晓。通常来说，对于生命的起源以及史前时代人们的生活带来巨大影响的，莫过于天上的太阳，月亮和星星，以及大地、水和雷电等因素。将这些自然界中令人敬畏的现象，雕刻成岩画，使得这些象征性的图像符号化，从而在祭祀仪式以及巫俗意义上彰显其包含的丰裕和多产之意。

2 三国时代的绘画

三国时期，半岛国家吸收了汉文化，并建立了古代国家体制。朝廷设立了“彩典”这样专门从事绘画的机构，并出现了“画师”这个专门从事绘画的人。与此同时，宫殿、宅第、寺院以及坟墓等建筑上都出现了具有政治、宗教以及巫俗性质的画。在古代由于文字没有普及，绘画就承担了将治所和圣所的庄严性与崇高性，在视觉和巫俗上表现出来的重要作用。地上的绘画遗址已经随着建筑物的消失而不复存在，因此其具体内容也就无从得知。但从地下保存的古墓壁画中，还可以窥测到当时的情况。

古墓壁画是高句丽继承了中国汉代的封土石室墓与古墓壁画的传统，于 4 世纪中叶到 7 世纪中叶而形成的。至今为人所知晓的古墓有 120 多个。古墓壁画是依据人们相信死后生命依旧会延续的古代继世思想而形成的。依据来世观的变化，在墓地结构与壁画内容上，主要经历了三个时期。初期，墓地内有多室，主人公被描摹成神像式的肖像；中期，墓地主要是 2 室墓，主人公的形象以生活风俗图的形象出现；后期，墓地多为单室坟墓，壁画主要以“四神”（青龙、白虎、朱雀、玄武）为主。由于中期处于初期向后期的过渡阶段，因此，这一时期的壁画类型都是以多样化的复合形式存在着。高句丽古墓壁画大部分隶属于中后期。由于其确切的年代无法考证，因此，多从逻辑上的时间概念以及造型上的展开概念的性质出发去理解这一时期的古墓壁画。

初期阶段，属于中国东夷系的前燕与后燕流民，首先吸收了辽东与华北地区的封

土石室墓与壁画古墓，之后在 4 世纪中叶到 5 世纪前期将壁画传入高句丽。这一时期比较有代表性的例子是位于黄海道安岳郡带方郡太守冬寿的安岳 3 号墓（357）（图 11—2），以及位于平安北道大安市德兴里的幽州刺史镇得古墓。现存的 120 多个壁画古墓中，只有这两座墓上刻有中国式的墓志铭，而且能够准确的知道建造的年代以及所葬之人。虽然最初高句丽的都城国内城在满洲，但这两个墓位于汉四郡所在的由汉人自治的最南端平壤附近。该墓室结构是最为复杂的汉朝多室结构。



[图 11-2] 安岳 3 号墓墓主人肖像

357 年，黄海道安岳郡安岳 3 号墓前室西侧室西壁

复杂的坟墓形态使得现世空间得以充分的再现，并且与划分成举行祭祀仪式空间的汉代中国式的坟墓结构非常相似。壁画都将主人公描绘成如神像般正坐，处理政务的样子，或者描摹规模宏大的行军场面，这些都保留了汉代古墓壁画的传统。受来世思想的影响，主人公周围还摆放了许多死后与衣食住相关的东西，这些内容都在壁画中反映出来。同时也有许多莲花等佛教的内容。德兴里古墓中，天花板上的狩猎图都包含了与中国天界有关的神话。安岳 3 号墓的板石上，直接使用天然矿物质颜料进行绘画，显得洗练纯净。德兴里古墓的板石上使用了弗雷斯科的技法（先涂上灰漆，在漆未干之前作画），给人以质朴的感觉。这两种技法逐渐被确定为以后高句丽古墓壁画创作的最重要的两种方法。由多位画家共同作画，每幅画的运笔风格多少都各不相同。人物形象的描绘，随着人物身份的不同，使用有等级的大小表现法来进行；或者

使用越往后越宽阔的逆远近法与正面和侧面相结合的歪曲画法。这也是直到高句丽古墓壁画中期经常见到的典型的古代表现方式。

5 世纪前期到 6 世纪，到了中期阶段，高句丽在吸收了中国式古墓壁画的精髓后进行了具有个性和独创性的再创造阶段，这一阶段古墓壁画都是高句丽式的壁画。坟墓缩小为以前室与现室为中心的 2 室，变得单纯化；壁画上的人物变成了坟墓的主人公，其生活风俗画被刻画的栩栩如生，更加充满活力，给人以现世生活在坟墓中被延续下来的感觉。服饰与风俗图展现了高句丽特有的面貌特征，描绘手法虽然略显朴素，但活灵活现，笔力遒劲，更好的展现了高句丽的尚武精神。大约产生于 5 世纪前期或中期的通沟角抵冢与舞蹈冢，是中期阶段初期典型的例子。特别是角抵冢的摔跤场面与夫妇像，舞蹈冢的舞蹈场面与接客场面，以及狩猎图（图 11—3），综合体现了高句丽的个性与特征，并且成为高句丽古墓壁画中最具代表性的例子。

大约产生于 5 世纪中后期的通沟长川 1 号墓与平安南道龙江双楹冢，其生活风俗图对然依旧受到推崇，但画面的活力明显下降了很多。而以佛菩萨像、僧侣像、礼佛图、莲花化生图等佛教内容为主的绘画取代生活风俗图，受到人们的推崇。特别是从莲花中诞生出新生命的长川 1 号墓天花板上的莲花化生图，以及以前室野游会为背景的莲花更为引人注目。这展现了并非相信现世生活能够延续下来的继世来世观，而是展现了去极乐世界过与现世不同生活的转世来世观。通沟的散莲花冢是单室墓，约产生于 5 世纪后期到 6 世纪前期。这一时期处在墓地内部全部只画莲花，佛教的转生来世观通过莲花被符号化和装饰化的阶段。

此外，中期的最后一个阶段，大约是在 5 世纪后期到 6 世纪初期。在这期间，平安南道大东郡与黄海道安岳郡一带的药水里古墓，水山里古墓以及德化里 1 号墓中，作为中期最为典型的壁画人物风俗图，其气势正逐渐退却，作为中心主题的四神图逐渐兴盛起来。作为四神的青龙、白虎、朱雀、玄武，本来是 28 星宿星座的一部分。从战国开始，到汉朝与阴阳五行思想相结合，被神化成守卫四方的保护神，广泛应用在建筑或者坟墓上。因此，从舞蹈冢和双楹冢开始，墓地天花板的下端就出现了形态逼真的小守护神。之后，出现了随着四神图的比重与大小逐渐变大，生活风俗图反而开始出现缩小的交替现象。因此，两室墓药水里古墓的墙壁上，与夫妇像相比，四神图所占比例更大。单室墓水产里古墓与德化里 1 号墓里的四神图，与人物风俗图相比，被画在墙壁的中心位置上，且面积更大，同时呈现出神秘的理想化形态。另外，德化里 1 号墓的天花板上，甚至都用环纹与云气纹勾勒出了所有的星座，凸显了巨大的变化。

后期阶段，起止时间从 6 世纪初中期到 7 世纪中期。中期后半部分时间发生的变化仍在继续，坟墓是单室墓，并向单纯化、大型化的方向发展。在壁画方面，人物风俗画衰落，逐渐被四神图所取代。它们被画在墓室四壁的中央部位，以独立主题的形

式被固定下来。最具代表性的例子是6世纪后期到7世纪初期的通沟（乌会墓）4号墓与5号墓，它们都很明显的呈现出这样的特征。特别引人注目的是，（乌会墓）的四神旁边都画有天人与仙人，呈现出貌似在服侍四神的形象。不仅如此，天花板上，象征天界以及中国的创造神和文明神的神话人物都以写实的姿态，使用阴影法被描摹出来。这样看来，后期出现的新变化，明显是受到了从中国传来的道教异仙的来世观和新画法的影响所造成的。人物多呈现出北朝的官人风，同时由以纹样图、莲花图为中心向忍冬纹为中心的转变也为此奠定了基础。



[图 11-3] 舞踊冢狩猎图

高句丽 5 世纪，中国集安县通沟舞踊冢墓室西壁。

大约与五奎坟处于同一时期的平安南道中和郡真坡里 1 号墓，里面并无天人和仙人，而是在北面的墙壁的玄武左右两边，很逼真的画了两棵松树，图画背景充满了凝练流丽的云气纹，不仅样式不同，而且在内容上也涂抹上了相类似的佛教背景。通沟四神冢的玄武图中没有树木，只有云气纹呈现出复杂、华丽而又别样的风格此外，平安南道江西郡的江西大墓四神图，约产生于 7 世纪中期，它甚至连云气纹都省略掉，

只是运用精巧的阴影法将形象逼真地描绘出来，充满了神秘且理想化的韵味，艺术成就成为后期四神图的高峰。因此，在安放尸体的墓地中，给人以这样的神秘感觉：被葬之人死后升入天堂，周围有神圣的四神守卫。但由于唐朝的侵略以及自身内部因素的影响，660年高句丽灭亡，高句丽的古墓壁画的艺术顶峰也中断了其前进的道路。

百济与新罗受古代来世思想的影响，坟墓文化也很发达。但百济在6世纪后主要受南朝砖筑坟的影响较深，与古墓壁画相比，砖的装饰纹样文化较为发达。525年筑造的武宁王陵，砖皆是用精巧凝练的莲花纹雕刻而成，这是最具有代表性的例子。只是在6世纪前期的公州松山里古墓中，还能看到砖上画画的部分中，用粘土做成土墙后，再使用墨和色彩绘出的四神痕迹。同时，在7世纪前期的小型封土石室墓扶余农山里



[图 11-4] 江西大墓玄武图

高句丽 7 世纪，平安南道江西郡江西大墓墓室北壁。

古墓中，四周墙壁的板石上都画有四神图，天花板上绘有莲花纹和飞云纹，这与高句丽后期古墓壁画的样式十分相似。扶余窥岩里外里出土的 7 世纪的山水纹砖上，水流流过的陡峭的岩壁后面，长满浓郁松树的三山形的山，层层叠叠地环绕着；天空下，弥漫着云气纹的山水纹样反映了道教与佛教的世界观。

在新罗，由于中亚的精石木椁坟盛行，墓室中并没有供进行绘画的空间，因此不存在古墓壁画。只是在 6 世纪筑造的庆尚北道顺兴邑内里石室墓中，绘有力士像之类的莲花纹、云气纹壁画，依稀可见高句丽古墓壁画的痕迹。

3 统一新罗时代的绘画

668年，三国统一，开启了统一新罗时代。朝廷改组新罗末期的“彩典”为彩典署，从国家层面开始对画家进行管理。与此同时，广泛吸收唐朝绘画的精髓，从而使得宫廷绘画与佛教绘画十分发达。6世纪末，唐朝向新罗王室赠送屏风画作为礼物。8世纪末，新罗大量从唐朝购进以盛唐的贵族人物画风而著称的“周昉画”。据记载，率居在皇龙寺作《老松图》，引来群鸟驻足。这表明，当时学习盛唐风的写实主义人物画与青绿山水画非常盛行。另外，《三国遗事》记载的53佛图与千手观音图、十一面观音图、弥勒菩萨图、普贤菩萨图，还有率居在庆州芬皇寺所画的观音菩萨像以及在晋州断俗寺所画的维摩像等佛教绘画，都随着佛教的兴盛而盛行起来。一方面，根据《三国遗事》记载，随着盛唐时期钟馗之类的傩礼神传统或者图像传入新罗，9世纪宪康王朝时期的处容故事也家喻户晓。大门上贴上处容的画像以趋避恶鬼，这种辟邪图也已经在民间开始流行起来。

但是，现存唯一的统一新罗时代的绘画，是出土于石塔中，制作于754—755年的《大方广佛华严经变相图》，目前收藏于三星艺术馆 Leeum。这是皇龙寺缘起法师为了母亲而写华严经，之后，在封面上面，由义本、丁得、豆乌、光得等使用金粉或者银粉绘制而成。虽然只有一部不完整的残卷保存下来，但还可以看到：表面上使用银粉绘制成宝相华严与力士图，内部则使用金粉绘制成《华严经变相图》。这幅图描绘了毗卢舍那佛端坐在普光明殿莲花台上，在其下面普贤菩萨正在说经的场面。力士像与菩萨像体态丰满，描绘逼真，可以从中窥测出8世纪流行的理想写实主义风格。此外，这幅图运笔洗练、优雅，笔触有力，线条粗细与速度不断变化，呈现出了写实的画面。虽然只是用笔线进行描摹，但丝毫不缺乏立体感与生动感，这充分展示了盛唐时代流行的吴道子的白描画、兰叶描、吴带当风的盛唐绘画样式对统一新罗绘画的影响。

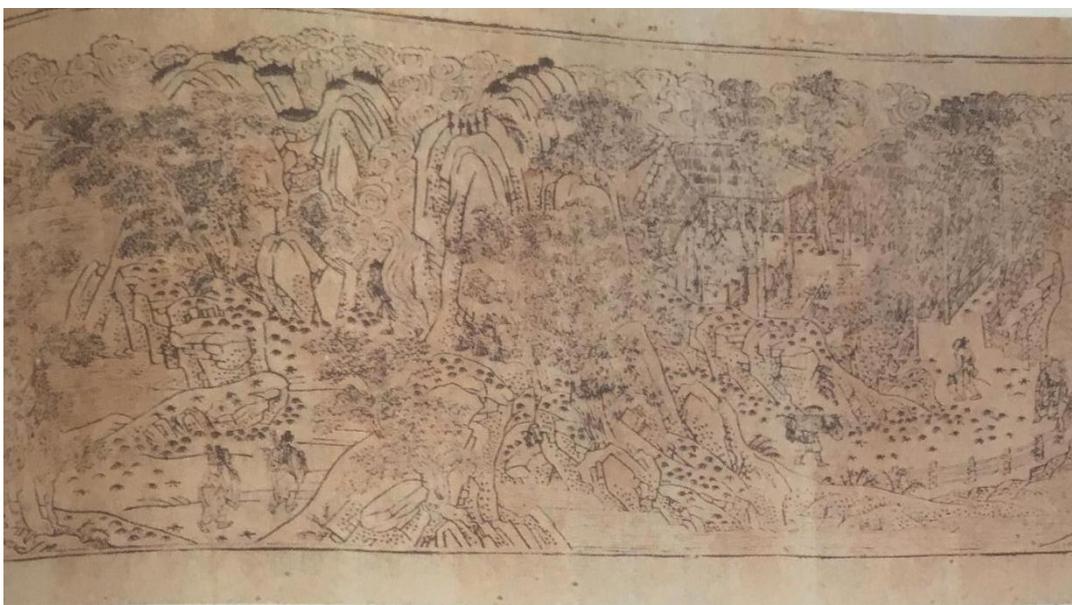
4 高丽时代的绘画

高丽（918~1392）建国虽把佛教当作国是，但是国家行政体系依然采用儒教性质较强烈的官僚制度。所以从整个国家的层面来看，佛画非常发达，同时，国家管理用的政教绘画，以及有儒教教养的王公贵族和文臣们所用来欣赏的画也不少。高丽继承统一新罗和宋代以来的传统，设置了画局和图画院等图画机构，管理专门的画员画家，所以国家层次的绘画基本都是他们画的。其中代表人物有擅长山水画的李宁和李存夫父子，擅长肖像画的李琪，擅长佛画的徐九方、金佑文等。同时寺院里有鲁英、鬻仙和悔前等专门的画僧们，绘制了很多佛画。同时，献宗、仁宗和恭愍王等王公贵族，

以及金富轼、郑知常等文人们也非常喜欢绘画，绘制肖像画、人物画和墨竹图的文人画家也很盛行。

从高丽初期开始，出现了很多御真、功臣像和圣贤像等肖像画、《海东耆老图》等人物画以及《潇湘八景图》、《礼成江图》等山水画。同时，全国的寺刹，甚至连贵族们的宅第中也供奉着许多佛画，几乎成了佛国。可以说这是与五代、北宋、金、元朝密切交流，吸收借鉴中国的图画和技巧，变身为高丽特色，发展起来的个性画风。但是，因外侵、内讧引起的数次战乱和变乱，现在基本上都丢失或者流落到国外，国内可靠的绘画文物已十分罕见。

11 世纪的《御制秘藏诠版画》（图 11-5）是研究探测高丽初期山水画的珍贵作品，现被诚庵古书博物馆收藏。这部作品是高丽买来，北宋太宗(967-997)时期刊行的佛教变相图，后又重新制作了，采用系统的三远法、多样的皴法和树枝法，写实描绘了深山幽谷寺刹中僧侣们修行的面貌。北宋初期 10 世纪大观山水画迅猛发展，这幅作品吸收借鉴该样式并逐渐高丽化。以 1307 年画僧鲁英的《地藏菩萨图和昙无竭菩萨现身图》（国立中央博物馆 收藏）为背景所画的山水画，展现出 12 世纪以来北宋郭熙山水画风传至高丽并逐渐被当地化。特别是背景中展现的山水是太祖王建亲眼目睹并参拜昙无竭菩萨的金刚山，这是高丽时代描绘金刚山真景山水画的最古老作品，备受瞩目。



[图 11-5] 御制秘藏诠版画

高丽 11 世纪，第三十卷本中第六卷的第三幅图，木版画，22.7cm×52.6cm,首尔诚庵古书博物馆收藏

据称是李齐贤的作品流传下来现收藏于国立中央博物馆的《骑马渡江图》，被认为是高丽末 14 世纪左右的画员作品，右上角画有一棵悬垂于峭壁的松树，画面中心则是身穿蒙古式服装、骑马射猎的人们。从这部作品我们可以看出，14 世纪高丽末，通过元朝吸纳南宋院体画风，甚至包括元朝画员们经常绘制的胡猎图，并逐渐被高丽化。恭愍王的作品《天山大猎图》或《阴山大猎图》、《山羊图》、《二羊图》等也是类似作品。绍修书院收藏的《安珣肖像》和忠敬书院收藏的《廉悌臣肖像》，同样也是吸收融合高丽末期元朝服饰和肖像画法，用素朴简单又端庄文雅的风格，描绘出头戴低低的平顶巾，身穿红袍直领、青袍团领的学者以及官员的面貌。

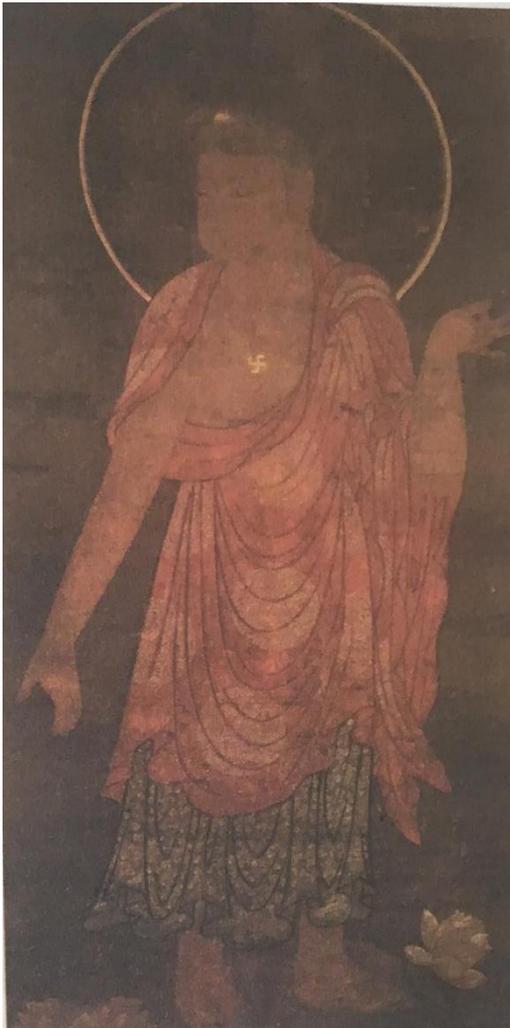
以王宫和官府为中心兴盛起来的人物画、山水画，多带有政教、欣赏色彩，流传下来的可靠作品极少，要想了解详细内容十分困难。以寺刹为中心发展起来的佛画，因为高丽末倭寇掠夺，以及朝鲜初期日本使臣要求馈赠，加上壬辰倭乱时期倭寇抢夺，现在很多都流亡在日本的寺刹。据悉这样的佛画国内外加起来总共有 160 余幅，主要是浓缩经典绘制而成的写经变相图和经变相图，以及祈求国家安宁、贵族们健康长寿和极乐往生的净土信仰系列图。但是，13 世纪初蒙古侵略之前的作品极其罕见，大多数都是 13 世纪后半期和 14 世纪高丽末的作品，所以系统考究样式的变化比较难。可以说这些作品是兼容吸收五代、宋代、辽、金和元朝多种多样的佛画之后，融合为高丽风格的感性和美感，因此更加精致、端庄典雅。

日本文化厅收藏的《大宝积经 第 32 卷 变相图》是 1006 年千秋太后和金致阳发愿绘制的，这是一部探究高丽初写经变相图和宫廷佛画样式的珍贵作品。在浸染了蓝寥水的绀纸上用金粉书写经典，还有三位天女供奉着各种宝物，作品用精巧、节制的笔线描绘了她们优雅明快的神态，展现出 11 世纪高丽贵族文化的风格。高丽时期设置写经院或写经所，写经文化很发达，高丽末 13-14 世纪的写经变相图既精巧又华丽，而且装饰倾向也很流行。日本教王护国寺收藏的《法华经金泥书写宝塔》被认定为 13 世纪或 14 世纪高丽后期的作品，在浸染了墨汁的绸缎上，用 7 层宝塔的样子，把法华经的内容用金粉和银粉书写，有些地方还画有佛菩萨像、飞天和风景等，既崇高又美丽地展现了高丽后期写经变相图的顶峰。

经变相图是把重要的经典内容浓缩到一幅大型画面中绘制而成的，目前流传下来的有 14 世纪的《华严经变相图》、《弥勒下生经变相图》、《观经序品变相图》和《观经 16 观变相图》等。其中，在造型上备受瞩目的是 1312 年画僧觉先的《观经序品变相图》，现收藏于日本大恩寺。这个作品描写的是印度摩揭陀王国的频婆娑罗王和阿闍世太子王位争夺战中的悲剧故事，巧妙运用画轴和 3 层楼阁形式，从底层向上爬的同时，故事情节不断展开，越往上，越能摆脱痛苦，向佛祖请求救赎，非常视觉化地展现了这一宗教故事。这种素朴简洁的画风对于刻画悲剧故事极其有效。与之相反，

日本知恩院收藏的 1323 年的作品《观经 16 观变相图》，描绘了佛祖通过对极乐世界的十六观，救赎王和王妃的故事，作品通过严整的几何学构图和明澈的感觉，视觉化地表现了极乐世界清静的感觉。

在高丽佛画中首屈一指的是，承载王公贵族极乐往生心愿所画的阿弥陀如来、观音菩萨和地藏菩萨的净土信仰系列帧画。极乐世界的主尊佛阿弥陀如来和胁侍菩萨观音菩萨人气很高，所以很多高丽时代的帧画都保存了下来。特别是阿弥陀如来，绘画形式多种多样，独尊图、三尊图、九尊图，还有说法图和来迎图等。其中作为绘画史料而备受瞩目的是《阿弥陀来迎图》（图 11-6），它是 1286 年宠臣廉承益为忠烈王和王妃即忽必烈的女儿元成公主祈祷极乐往生所画的，现为日本银行收藏。阿弥陀如来一副丰满又厚重的王公贵族风，在莲花盛开的莲池上，上身略微扭向一侧，身摆三曲姿势，伸出右臂，正在迎接来极乐往生的人们。红色袈裟和绿色裙子形成了补色对比，营造了一种庄严又崇高的氛围，用金粉精巧勾画的圆形宝相华和云气纹，更加提升了华丽、神圣的效果。同时，写实的形态甚至加入了阴影，用白色和金粉勾画的美丽莲花，好像因为微风在轻轻摇曳，给人一种视觉效果，清静的极乐世界仿佛就在眼前。



[图 11-6]

作者不详，《阿弥陀来迎图》

高丽 1286 年，绢本设色，

203.5cm×105.1cm,日本银行收藏。

这幅帛画，是较早的 13 世纪后期的作品，画风多少有些质朴和醇厚。与之相比，湖岩美术馆收藏的《阿弥陀三尊来迎图》，阿弥陀如来伸出右臂，迎接来迎者，前面观音菩萨为了让往生者坐下，弯腰推出莲花台宝座，阿弥陀佛如来后面，地藏菩萨拿着水晶宝珠站着，展现出一幅独特的图画，备受瞩目。以往阿弥陀三尊图都是观音和大势至菩萨，这两位左右胁侍菩萨，这幅作品把大势至换成地藏，将净土信仰中重量级的三尊画在同一画面，是特别有创意性的作品。但是，大概是因为是 14 世纪左右较晚时期的作品，造型上多少有些繁杂散漫和僵硬。



[图 11-7]

徐九方，《水月观音图》

高丽 1323 年，绢本设色，165.5cm
×101.5cm，

日本泉屋博物馆收藏。

观音菩萨作为慈悲和救赎的化身，最亲切，人气最高，所以根据华严经的内容和密宗图像，从唐朝开始就绘有很多水月观音图和杨柳观音图。基本上绘制的都是观音菩萨半跏趺坐在印度南海边普陀洛迦山石头上，给善财童子说法的场面，观音后面耸立着几棵竹子，在石头上放着一个插有柳条的净瓶，象征着除厄的咒术。高丽的水月观音图吸收了宋代图画和感觉，融合高丽特色，发展为更加清静、优雅精炼的样式，这幅观音图也被称为历史上的顶峰。据推定为 1300 年慧虚所画的《水月观音图》，现被日本浅草寺收藏，描绘了最古典样式的立像形式和火炎纹的巨大神光，备受瞩目。

1310年金佑文、李桂和林顺等宫廷画家所画的水月观音图，被日本镜神社收藏，被称为是现存作品中最大、最精巧的名画，因为有从14世纪末开始被镜神社收藏的记录，更加令人瞩目。1323年徐九方的《水月观音图》（图11-7），现被日本泉屋博古馆收藏，以五彩岩壁、翠绿的竹子和红色的珊瑚为背景，头戴华丽的宝冠和法宝，身穿透明的白色绸缎天衣，是展现高丽水月观音图样式的最具代表性的作品。同时，日本大德寺收藏的水月观音图，下端用精致又洗练的笔触描绘龙王传说，是独具匠心展示最复杂图画的一幅作品。像前面这些高丽时代的水月观音图，灵活有效运用背彩法，将朱砂、石绿、石青等天然矿物质颜料、黄土、铅白和泥金（金粉）适量混合，绘画风格精巧、华丽又不失高雅、洗练，这种卓越的审美性，也给大家带来更加崇高、神圣的宗教感动。

5 朝鲜时代的绘画

朝鲜王朝（1392-1910）把程朱理学作为国是，因为实行抑佛崇儒政策，所以在高丽时代相当发达的佛画全面衰退，反映程朱理学世界观的现世中心论政教、修己绘画非常繁荣。为此，从建国初开始，继承高丽时代的图画院，后改编为归礼曹所属的图画署，由最高级别的文臣官僚严格管理画员，这种独特的儒教画员制度非常发达。所以，像安坚、金明国、金弘道、张承業这样世代传承的优秀画员层出不穷，他们在包括实用、欣赏在内的所有绘画领域承担了中枢作用。同时，以文臣为中心的两班官僚制度也很发达，自宋代以来，把诗书画作为文人基本修养的文人士大夫文化很发达，国王和王臣贵族，以及一般的士大夫们都特别喜欢书画，欣赏的风潮日益盛行，抒发个人感想、表达私人情绪的文人画十分繁荣。因此，文人画家和画员画家相互对立又相互完善，二者折中，便引领了朝鲜时代极有个性的程朱理学绘画风格。朝鲜时代的



[图 11-8] 安坚，《梦游桃源图》

朝鲜 1447 年，绢本设色，38.7cm×106.5cm,日本天理大学图书馆收藏

绘画与政局变迁、程朱理学世界观的变化密切相关，经过初期、中期、后期、末期的 4 个阶段，出现了多种多样的形式。

和高丽时代相比，朝鲜时代的佛画虽然全面衰退，但是为了国家和王室的命运，王室和王陵的应愿堂等一直都在绘制佛画，民间和寺院作为基层信仰的一部分，也在不断绘制佛画。与净土信仰系列的佛画相当发达的高丽时代不同，在朝鲜时代释迦牟尼佛的《灵山会上图》开始流行起来。15 世纪安东凤停寺的《灵山会上图》壁画是初期代表作，这展现了当时程朱理学重视历史性、现实性的世界观。同时，像 16 世纪国立中央博物馆的《药师三尊图》一样，受士林文化和士林画风的影响，因为墨或者泥金的关系，画作都很简练，但是出现了很多强调表现力即重视勾勒线条粗细变化的佛画。同时，可能是受丧葬礼发达的儒教文化的影响，为了亡者往生而绘制的甘露图和地藏十王图等冥府殿系列的佛画也很发达。特别是 17 世纪，因为众多战乱和灾难，为了亡者的升天之路，像水陆斋一样的野外法会盛行起来，野外仪式所用的挂佛画非常发达，绘制于 1622 年罗州竹林寺的挂佛是初期的代表作。

朝鲜后期，18 世纪，把象征过去、现在和未来的多位佛祖同时绘制在同一画面或者佛像后墙的三世佛图、三神佛图，这种通佛教的多佛会图非常流行。1744 年世冠等画僧所画的金泉直指寺的三世佛图，在真实、精致的形态美上用朱砂和石绿点缀，凸显了高雅凝练的风格，是一部卓越杰作。1790 年受正祖的谕旨，金弘道、李命基和金得臣等宫廷画家和尚谦等画僧共同绘制华城龙珠寺的《三世如来体幀》，太采用西洋画风的阴阳法，因写实佛画备受瞩目。但是 19 世纪的朝鲜末期，与土俗的民间信仰相结合，像七星幀画这样的巫覡佛画盛行，甚至使用西洋廉价的化学颜料，土俗风格的佛画全面盛行。

朝鲜时代绘画的核心，一是把程朱理学世界观作为基础，以政教和祭祀仪式为的



[图 11-9]

传李上佐（作者不详）

《松下步月图》

15 世纪，绢本设色，197cm×82.2cm，
国立中央博物馆收藏

目的的实用类绘画，二是以把诗书画视作基本教养的文人士大夫们为基础，以修己和审美为目的的欣赏类图画。这种绘画从国初到朝鲜末期，画员画家和文人画家都在不断绘制。特别是 15 世纪绘制很多的御真以及功臣像、圣贤像、政教故事人物图、风俗画、年画、在新都城汉阳王宫和官府里的丹青、庄严壁画以及装饰画、王室和官员们的各种活动记录画、契会图、三纲行实图和乐学轨范等各种图书的图画、图解，受明朝、日本使臣要求所画的金刚山图等真景山水画，还有，受文人们的要求或者文人画家所画的各种山水画、花草画、四君子等画作，这些可以说是朝鲜时代绘画的代表作。这样的情况不仅出现在建国初，在整个朝鲜王朝都一直存在，只是素材、主题和画风随时代变迁多少有些特点上的变化。

朝鲜初期一方面继承了高丽以来的绘画传统，另一方面参考历代经典，在整顿国家制度和文物的过程中兴起了古典主义和理想主义的气氛，以宋代的画员画风为基础的理想主义古典画风非常发达。受安平大君所托，安坚在 1447 年画的《梦游桃源图》(图 11-8)，被日本天理大学收藏，还有国立中央博物馆收藏的《松下步月图》(图 11-9)，虽然作为李上佐的作品被流传，但是被认为是 15 世纪中期的画员画家的作品，都是能够展现这种画风的代表作。《梦游桃源图》展现了高丽中期以来流传并逐渐当地化的郭熙北宋院体画风，《松下步月图》展现了高丽末通过元朝流传来的马远南宋院体画风。虽然从部分上看没有后代夸张的样式化的要素，但是整体上展现了比宋代的郭熙和马远更理想主义、更古典主义的拟古风格，所以备受瞩目。

这两种倾向相互融合、相互折中，逐渐样式化，直达朝鲜中期，作为主导的山水画风继承下来。安坚的《四时八景图》被认为是反映程朱理学宇宙哲学世界观的山水画，展现了向一方倾斜的偏颇构图和强烈的笔墨法的卷云皴，代表了初期阶段的融合倾向，被推定为 15 世纪中后半期的作品。日本大愿寺收藏的《潇湘八景图》，是高丽后期以来流行的最理想的文学主题山水画，这样的融合倾向在 16 世纪前期更加样式化，卷云皴逐渐破碎为单线和点，并进入形式化阶段。1540 年的《薇垣(司谏院)契会图》(图 11-10)，现为个人收藏，从契会图等记



[图 11-10]

作者不详，薇垣(司谏院)契会图

1540 年，绢本水墨，

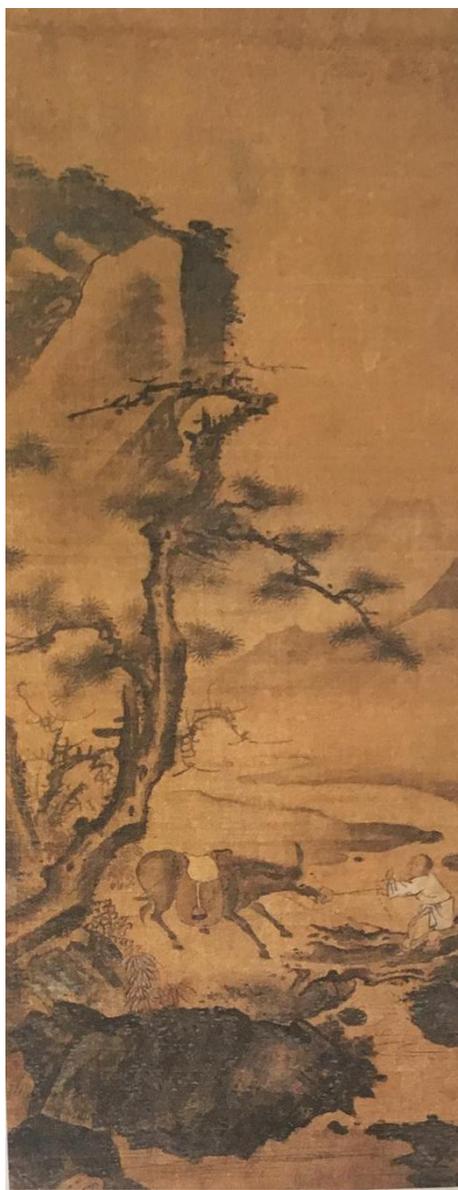
92cm×57.5cm,个人收藏。

录画中也出现了类似的样式。

朝鲜中期，大约是 16 世纪中后半期到 17 世纪中后半期这段时期，士林政治和士林文化正式兴起，朝鲜前期以来的古典主义的院体画风逐渐转为简明直接、浑厚质朴的水墨画法，是向崭新的士林画风发展的时期。于是，景物更加单一化，笔线变为刚健的墨面的斧劈皴，造型也更加抽象、平面。一方面这是初期画风在 150 余年延续并样式化的结果，另一方面也是反映人们质朴、坚韧气质的结果，此时从明朝传来的院体画风和浙派画风与这样的中期画风可谓展现了“同根异枝”，同时也加速了变化。这些变化从出身士林的代表文人画家金禔 16 世纪后半期作品《夏景山水图》和《童子牵驴图》（图 11-11）中开始正式出现，同时，从 17 世纪初期较为活跃的宗室出身的文人画家李庆胤的《弹琴图》，《濯足图》以及《诗酒图》这样的小景山水人物图中也可以看出。此时期的画员画家们大致走相同路线，画风接近，李不害的《曳杖逍遥图》以及咸允德的《骑驴图》是代表作。

但是 17 世纪中期，我们可以从金明国的《达摩图》和《雪山骑驴图》中看出，此时转为更加粗放、抽象的逸格画风，也被苛评为“狂态邪学”。这一方面是 17 世纪初期经历两次残酷胡乱，庄严的士林文化强化的结果，另一方面，金明国作为通信使的随行画员去日本，受当时日本流行的禅画风倾向的逆影响，转变为简笔体画风，并愈来愈粗放。

中期朝鲜对朱子理学的推崇更加深化、更加普遍化，根据朱子曾隐居到福建省的武夷山闭门研修的故事所画的《武夷九曲图》，因此也成为人们喜爱的主题。像李珥的《高山九曲》和金寿增的《谷云九曲》一样，人们开始仿效创作自己的九曲，这样的九曲文化和九曲图逐渐当地化。同时，精舍图和幽居图也很发达，主要是绘制人们



[图 11-11] 金禔，《童子牵驴图》

朝鲜 16 世纪后期，绢本设色，

111cm × 46cm，三星美术馆 Leeum 收藏

在各地研修的隐居地。同时，在“格物致知（研究事物，积累知识）”和“玩物适情（玩赏事物，合理调节性情）”的脉络中，文人士大夫们中出现了很多喜欢欣赏或绘画的文人画家。这些士林画家们基本上选择与自身性情、趣向相符的竹子、梅花、兰草、葡萄等简洁的素材，用书法的笔法简单明了地绘画。滩隐李霆的竹子，黄执中的葡萄，鱼梦龙的梅花是代表例子，李霆的《风竹图》（图 11-12）和鱼梦龙的《月梅图》可以说是最能代表“士林一技画”的杰作。



[图 11-12] 李霆，《风竹图》

朝鲜 17 世纪初，绢本水墨，

127.5cm×71.5cm,润松美术馆收藏。

朝鲜中期的士林画风于 17 世纪中期被金明国极度样式化、抽象化，经过平面造型极端化的阶段，以 17 世纪后期为界限，出现了新的变化，开始转为具体、现实、写实的画风。朝鲜后期这种新的变化是从 17 世纪前期遭遇野蛮、残暴的清朝军事侵略、被耻辱地征服之后，17 世纪中期又遭遇明清交替的剧烈大变动开始的。也就是说，为了摆脱这种大变动，在重新确定朝鲜自我认同的过程中，以发达的朝鲜程朱理学为依据，朝鲜的自尊意识和主体意识强烈兴起。为了实践这样的自我意识，朝鲜程朱理学的义理之学深化发展，另一方面积极吸收借鉴明清的名物度数之学，还有西洋的科学，在努力自强的时代氛围中，新的变化也开始萌芽。进入 18 世纪后，尹斗绪、郑敏和赵荣祐等先驱士大夫画家们，把朝鲜现实素材通过朝鲜式的画法和美感形象化地表达出来，朝鲜式的真景风俗开始正式出现。到了 18 世纪中后半期英祖正祖时代，包括像姜世晃、姜熙彦等文人画家和大众画家，金弘道、金得臣等画员画家也不断继承，并使之发展繁荣，直到 19 世纪初纯祖时代，申润福等间巷画家也一直保持着余脉。

肖像画中表现自我认同感是造型的核心，所以各个时期的肖像画总是能展现出该时期的自我意识和造形意识的特征。从这个层面来看，1713 年的肃宗御真综合展现了朝鲜后期真景画风的兴起和其中蕴含的造形意识特征，因此备受瞩目。从 15 世纪的太祖御真和 17 世纪前期流行的功臣像我们可以看出，朝鲜初中期的肖像画受中国肖像画的影响，主人公端坐的地面上铺着朝鲜根本

没用过的中国“彩毡（彩色毛毯）”，图画相当不写实。肃宗和大臣们都说这不是朝鲜真实的面貌，抛弃了 300 余年继承下来的王室礼仪，肃宗决定换成真实铺在龙床下面的朝鲜花纹席“龙纹席”。同时，这也体现了肃宗俭朴的圣德，赋予其政教意义，强调了程朱理学含义。300 年来首次把朝鲜国王的肖像画根据国王真实面貌绘制下来，是具有里程碑意义的盛事，之后的 200 多年一直作为朝鲜后期的新传统继承下来。

以朝鲜的自觉意识和自我认同为基础，朝鲜后期出现了现实、写实真景画风，可以说这是朝鲜最普遍的意识---朝鲜程朱理学世界观作为核心基础在起作用。特别是肃宗和大臣们在 1713 年 1 月把中国画家在北京画的左议政金昌集的肖像画带回国，查阅新的肖像画法之后，进行参考借鉴，积极探索与朝鲜程朱理学风格相符的特立独行的、个性的肖像画，备受瞩目。实际上我们可以从肃宗下令重新绘制金昌集的肖像画、18 世纪中期的英祖御真，还有 1784 年李命基的《蔡济恭肖像》（图 11-13）中看出，积极吸收融合清朝画法和西洋画法，以之为基础，开发朝鲜风格的画风，并创造性地开辟出了个性、特立独行的肖像画法。



[图 11-13] 李命基，《蔡济恭肖像》
（朝服本）

1784 年，绢本设色，

145cm×78.5cm，蔡规式收藏

朝鲜后期的真景山水画和风俗画基本上也展现了类似的脉络和过程。特别是郑敦，作为老论洛论系的知识分子，以自尊意识为基础，表达对国土的强烈的爱，积极接纳明清和西洋的新文化，并获得与之共鸣的英祖和京华士族们积极支持，这也促进了朝鲜真景山水画的发展。郑敦穷其一生用独创的画法创作出的《仁王霁色图》（图 11-14）和《金刚全图》是与同时期朝鲜风格的肖像画，表现出极其相似的面貌。郑敦之后，所有的画家都用多样的画法和美感描绘真景山水画，真景山水画大规模地流行起来。18 世纪中期李麟祥的《九龙瀑布》和《隐仙台》，这种用淡泊和古拙的文人画风描绘出的心像景，展现了新的真景山水画，姜世晃的《松都纪行帖》和《枫岳壮游帖》，积极吸收借鉴西洋画法，展现了憧憬视觉真实的真景山水画。18 世纪后期金弘道的《海山帖》、《乙卯年画帖》和《丛石亭图》，采用更加精巧的西洋画法，诗意盎然，是非常抒情、有情趣的真景山水画。



[图 11-14] 郑澈，《仁王齐色图》

朝鲜 1751 年，纸本淡彩，79.2cm×138.2cm，三星美术馆 Leeum 收藏。



[图 11-15] 赵荣祐，《加餐》

朝鲜 18 世纪初，纸本淡彩，24.5cm×20.5cm，个人收藏。

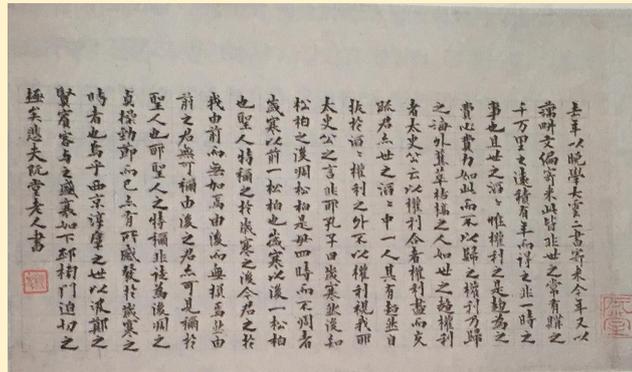
风俗画基本上也是与真景山水画类似的样式。郑敦的邻居赵荣祐，两人一生同甘共苦，《麴脐帖》中《加餐》（图 11-15）、《针线活》和《旋车图》，从这些多种多样的风俗画中就可以体现出来。曾是程朱理学学者的他，吸收当时朝鲜程朱理学界流淌的义理之学和名物度数之学两大系统，融合图画精巧性和欣赏性，创立了独特的风俗画论，他一有空就对士大夫和百姓的多样生活风俗进行写生，创立了新的朝鲜风格的风俗画，为之后风俗画的兴盛建立了重要的契机。18 世纪后半期，正祖下令把俗



[图 11-16] 金得臣，《夜猫盗雏》

朝鲜 18 世纪后期，纸本淡彩，22.5cm×28cm，涧松美术馆收藏。

画列为评选画家的科目之一。例如，下达特别指示，“画出一看到就会咯咯笑的画”，发展相当活跃。从金弘道的《行旅风俗屏》、《檀园风俗帖》中的《摔跤》和《书堂》，金得臣的《兢斋风俗贴》中的《野猫盗雏》中我们可以看出，蔓延着朝鲜式的情趣和谐谑的平民风俗画非常盛行。19 世纪初，申润福的《惠园传神贴》中《端午风情》、《月下情人》和《游廓争雄》，以游廓周边的妓女和花花公子们为主人公，这种都市、色情，华丽、时尚的风俗画也很流行。



[图 11-17] 金正喜，《岁寒图》

朝鲜 1844 年，纸本水墨，23cm×69.2cm，个人收藏。

但是，以 19 世纪前半期为界线，从正祖时期开始发展活跃起来的主要画家相继去世，随着朝鲜中心意识的弱化，朝鲜后期这样的真景风俗也开始衰退。随着 19 世纪族阀政权的出现，18 世纪后期开始兴起的北学，逐渐丧失了现实改革意识，转变为过度的学术、文艺消费文化形态的考证学和书道金石学。另一方面，画风也在向清朝风格的书画情趣倾斜，带有观念、抽象性质强烈的中国南宗文人画、四君子、花草画开始流行。主导此时期文化的金正喜，其作品《岁寒图》（图 11-17）、《兰盟帖》和《不二禅兰图》可以说是代表作。听从其教诲成长起来的门生们，如赵熙龙、田琦、许维、李汉喆和刘淑等大众画家和画员画家们不断继承并发展，使这种赋有情趣和感觉的画风逐渐世俗化。

19 世纪后半期开港时代来临，清朝军队驻屯在京城，仁川到上海的定期客船来来往往，也有很多华侨居住在这里，上海的市民文化和市井画风大量流入，受到开港时代翻译官的支持，张承业从清溪川的市井画家一跃成为宫廷画家，上海画派世俗、情趣的定型山水画、故事人物图、花卉翎毛图、器皿折枝图（图 11-18）大规模流行起来。



[图 11-18]

张承业，《若耶红妆》

朝鲜 19 世纪后期，纸本淡彩，
131.2cm × 33.7cm，洞松美术馆收藏。

因此开港时代绘画中，我们很难看到把朝鲜的当时现实实用写实的手法形象化地描绘出来的真景山水画和风俗画，而清朝观念的、世俗的、装饰的匠人文人画风则过度泛滥。另一方面，随着西学东渐、征韩论、开化论的兴起，西洋画、照片、日本画在新的文明开化名义之下，逐渐流入国内，北学风的外来画风又开始重新被代替。

小结

庆尚道地区的岩刻画是韩国先史时代绘画的代表作，主要是祈求富饶和丰收。三国时代国家有专门的绘画机构和画家，在建筑物上绘制政治、宗教、巫术性质的图画。这个时期的地面绘画遗址被销毁，但是根据来世观的变化，高句丽古墓壁画呈现三个阶段的特点变化，特别是5世纪之后从6世纪初期开始，壁画的人物风俗图逐渐衰退，四神图渐渐兴盛。

统一新罗时代，吸收唐朝绘画精髓，宫廷绘画和佛教绘画很发达，人物画和青绿山水画盛行，辟邪图传统在民间开始流传。高丽设置了画局和图画院等图画机构，管理专职画家。不仅文人画和山水画很盛行，在全国范围内佛画也很发达。高丽绘画借鉴中国图画和技法，使之高丽化，发展成为有特点的画风。

进入朝鲜时代，反映程朱理学世界观的政教、修己绘画很发达。设置了图画署，画员担当了绘画领域的中枢作用，文人画家和画员画家相互对立、相互完善，引领了绘画文化。朝鲜的绘画与国家政教管理和程朱理学世界观的变化紧密相连，呈现了初期、中期、后期和末期4个阶段的不同风貌。虽然与高丽时代相比，佛画衰退，但是一直都在绘制。15-16世纪受程朱理学世界观和儒教文化影响的佛画不断出现，17世纪大型挂佛画很发达，进入18世纪，出现很多通佛教的佛画和写实佛画。19世纪巫覡佛画盛行，风俗画现象出现。

朝鲜绘画的核心是以程朱理学世界观为基础的实用绘画和文人士大夫文化中发展起来的审美型、欣赏型绘画。朝鲜初期理想主义和古典主义画风很流行，有《梦游桃源图》、《松下步月图》等作品。中期从16世纪中后期到17世纪中后期，受士林政治影响，士林画风很发达。17世纪后期之后，在明·清交替的大变革中，重新转换为具体的、写实的画风，进入18世纪，真景风俗正式兴起，把朝鲜现实素材用朝鲜的画法和美感形象化地表现出来。代表朝鲜后期的真景山水画和风俗画很好地体现了这一脉络，描绘《仁王霁色图》和《金刚全图》的郑敷是真景山水画的代表人物，而金弘道和金得臣则是风俗画的代表人物。19世纪初期像申润福的画一样，都市的、华丽的风俗画非常流行。

以19世纪前期为界限，朝鲜后期的真景风俗画开始全面衰退。风格向清朝书画偏斜，抽象性质强烈的画风很流行，主导这种文化的金正喜，其《岁寒图》是代表作品。19世纪后半期，开港时代清朝世俗的文人画风泛滥，同时西洋画和日本画也开始引入。

研究课题

- 1.请叙述高句丽古墓壁画的变化过程。
- 2.请叙述高丽佛画的特征。
- 3.请叙述朝鲜中期士林政治正规化对绘画造成的影响。
- 4.请叙述朝鲜后期真景山水画和风俗画出现的背景及其内容。

参考文献

李东洲, 《韩国绘画小史》, 瑞文堂, 1976; 汎友社, 1996.

_____, 《韩国绘画史论》, 悦说堂, 1994.

金元龙·安辉浚, 《韩国美术的历史》, 时空社, 2003.

安辉浚, 《韩国绘画史》, 一志社, 1980.

崔完秀, 《图画和字体》, 世宗大王纪念事业会, 2000.

崔完秀 等, 《真景时代(1,2)》, 石枕社, 1998.

洪仙杓, 《朝鲜时代绘画史论》, 文艺出版社, 1999.

_____, 《韩国的传统绘画》, 梨花女大出版社, 2009.

吴洙锡, 《韩国的美特讲》, Sol 出版社, 2003.