

朝鲜后期画家李麟祥画风形成与新安画派的东传

中央美术学院人文学院美术史系韩国籍讲师 吴映玖

李麟祥，字符灵，号凌壶观、宝山人，全州人。生于肃宗三十六年（1710年），卒于英祖卅六年（1760年）。李麟祥是朝鲜时代一位比较独特的画家。他在绘画风格的创新方面有很大的贡献，而这种贡献并没有被后世的韩国美术史学界给予充分的重视。对于韩国的绘画历史而言，图像资源的相对缺乏以及图像交流空间的相对封闭，使得韩国绘画风格的发展更多的呈现为一种承前继后的连续发展关系，几乎没有创造性的变革。但是，在这一进程中，李麟祥在绘画风格方面的创新则突破了以往的积习和范式，为后世的画家提供了新的风格样式的选择。

在当代韩国美术史写作中，按照朝鲜时代的绘画风格样式的流传和演变过程，朝鲜王朝时期的绘画史被划分为初期、中期、后期和末期四个阶段。¹对于李麟祥所处的朝鲜后期（18世纪初—19世纪中）画坛而言，山水画风主要有三大类：一是继承朝鲜中期浙派的传统画风；二是中期便已传入朝鲜的南宗画法的盛行；三是以郑鄮为代表的真景山水画风。其中，浙派画风和南宗画风更多地体现为一种风格上的延续性，而真景山水则更多地表现为题材上的创新，而非风格上的突破。

但是，李麟祥略显疏淡、清逸的画风在同时代的画家中则显得异常突出。事实上，早有学者注意到了李麟祥与众不同的画风。金起弘在《18世纪朝鲜文人画的新倾向》一文中认为，“虽然与郑鄮和沈师正生活在同一时代，但是凌壶观李麟祥（1710—1760）在画风上与他们呈现为不同的面貌，而他所代表的这种绘画倾向从18世纪后半开始流行，并最终成为新朝鲜画风的先驱。”²可以说，李麟祥体现的正是18世纪朝鲜画坛和文人圈中的个人主义特质。

¹ 安辉浚，《韩国绘画史》，一志社，1980年7月第一版。

² 金起弘，《18世纪朝鲜文人画的新倾向》，载《润松文华》42集，1992年，第44页。

随着中国版画于 17 世纪中后期在朝鲜的大量传播，使得那些原本很难见到中国名家高质量原作的朝鲜画家们发现了新的选择空间。他们结合着那些偶尔传入到朝鲜的中国画家的原作，尝试着探索新的绘画表现形式。其中，李麟祥的绘画实践可以说展开了一种新的绘画风貌和表现风格。在这一过程中，李麟祥本人对新安画派画家作品的临赏，以及当时徽派版画在朝鲜文人圈中的广泛流传，特别是明朝灭亡后朝鲜文人间弥漫的类似于“遗民”的“崇明排清”心态，都对李麟祥画风的形成产生了影响。而新安画派与朝鲜后期画坛之间的这种互动关系正是本文希望通过对李麟祥的画风形成过程的考察而进行分析和讨论的。

一、新安画派的绘画对李麟祥画风的影响

《九龙渊图》作于 1752 年，是李麟祥 43 岁时候的盛年之作。画中描绘了金刚山九龙渊的景致。【图 1】九龙渊是朝鲜时代以真景为题材的绘画作品中最为常见的画题之一。郑鄴（1676—1759）、郑遂荣（1743—1831）、金弘道（1745—？）等画家都有过同一主题的作品。但是，在李麟祥的这件作品中，其它同主题作品中所惯用的皴法的笔触和水墨的晕染都已消失，而仅仅以线条为主的手法来经营山水的质感和造型。这使得其画风不但区分于之前的画家，而且明显地区别于同时代的赵荣祐（1686—1761）、姜世晃（1713—1791）、金允谦（1711—1775）等画家的作品。

俞弘浚曾在《李麟祥绘画的形成和变迁》一文中，概括了李麟祥作品中的这种风格：“李麟祥的作品表现为渴笔与淡墨相紧密结合的线条，另外，淡彩与渴笔的结合也给人清素的感觉。正是这样技法的运用使得他的作品会予人古雅潇洒的印象。”³

在《九龙渊图》上有这样的题跋：“丁巳秋，陪三清任丈，观第九龙渊，后十五年，谨写此幅以献，而以乃秃毫煤，写骨而不写肉，色泽无施，非敢慢也，在心会。”

从画上的题跋可以得知，李麟祥的这件作品作于 1752 年，而作品中所画的

³ 俞弘浚，《李麟祥绘画的形成和变迁》，载《考古美术》61 集，1984 年，第 46 页。

乃是十五年前记忆中的风景。当时，年仅 28 岁的李麟祥刚刚在前一年的科举考试中，通过了进士试。1737 年的秋天，李麟祥跟一些朋友到金刚山旅行。旅行途中，李麟祥先后作了 43 首诗，后来编成《东观录》，收在了他的文集《雷象观集》中。⁴

这次旅行一同出游的有一位名叫任安世的朋友，他就是李麟祥在《九龙渊图》题跋中所提到的“三清任丈”。任安世出生于 1691 年，比李麟祥稍长，曾任过麟蹄郡守。1748 年，在李麟祥出任沙斤驿的陕川郡守的时候，再次与任安世相遇。两人一起回想起十年前一同在金刚山游览时的事情，不由得感慨时间的流逝。李麟祥当场作了一首诗来纪念当年一同出游的场面。⁵这也成为了李麟祥接下来作《九龙渊图》送给任安世的起因。

在题跋中，李麟祥解释了自己为什么在这幅作品中选用“秃毫煤，写骨而不写肉，色泽无施”的形式和风格。对于李麟祥而言，再现性的自然风景的描绘并非这幅画的重点所在，“心会”才是画作的真正目的。这种完全使用线条，排斥渲染的风格是很难唤起观者对于景致的真实可信的感受的。尽管这件作品也选择了在当时非常流行的真景题材，但是在表现风格上则放弃了以往使用渲染来表现山石肌理的方式，而是使用了显得疏淡、荒枯的笔墨线条来表达山石的质感。如前所言，这种简约的画风在朝鲜时代画坛并不多见。

尽管这一时代的“真景山水”作品也并非完全以再现性为自己的目的和标准，但是，这种大胆的，直接表意式的画风还是使得李麟祥从同时代的画家中脱颖而出，成为韩国画史上具有开创性的人物。那么，李麟祥之所以可以自由地运用这样大胆且不同他人的画风究竟是受何启发呢？

根据李麟祥文集《凌壺集》中的记载，李麟祥曾通过好友申子翊（1713—？）看到过一件画帖。通过识认画帖中的印识，李麟祥判断画帖中的作品均出自中国画家之手。李麟祥为画帖中的每一幅作品都配以小诗，并用隶书题字装裱，将这

⁴ 李麟祥，《雷象观集》卷之一，《东游录》

⁵ 李麟祥，《雷象观集》卷之二：“任安世丈贻书麟祥游三洞，及期雨甚。余意公必践约，促骑入山，望见，公已乘竹舆，驾鸟牛而来，盖公时为陕州，以病寒未解，犹拥暖巾也。相与观笑，渡水憩。四乐亭”

一画帖命名为“啖脂山栢”。⁶

事实上，从朝鲜时代最为著名的书画收藏家安平大君之（1418—1453）后，朝鲜时代便再没有大规模高质量的中国书画收藏了。尽管在其后也出现了李秉渊（1671—1751）、金光遂（1696—？）、金光国（1685—？）等收藏大家，不过，他们收藏的作品则主要是以韩国本土的画家为主，偶有中国作品。从李麟祥在文集集中的记载可以知道，这件画帖中的画家也并非是中国当时最为优秀的画家，甚至有一些画家的名字都无从考证。但是，这里面同样包含有类似于像何文煌这样的具有实力的新安派画家。他们的图示和风格可能也会为李麟祥进行个人画风开拓提供资源。

金起弘仅从图像上的比对，曾发现过李麟祥的作品与中国新安画派的画家们之间的关联。“凌壶观的作品中实际有很多和中国画家（石涛、石溪、八大山人、弘仁、梅清、查士标）相似的地方。以近乎白描法的笔线为主，构成多样化形态的面体后，通过有机的结合来进行表现的作品《九龙渊》中无人有云的特征与弘仁的山水图相近似。”⁷

何文煌，字昭夏，号竹坡，安徽屯溪人（一说安徽海阳人）。“新安四家中查世标弟子。能诗工书，善画山水，笔意超逸。”⁸目前，在韩国并没有何文煌的作品传世，但是通过现在留存于安徽省博物馆的“墨笔山水卷”我们可以追溯和印证何文煌与查世标之间共同追随倪、黄的师承关系。【图2】

在为何文煌的一件山水作品所作的配诗中，李麟祥准确地把握了何文煌仿倪瓒的风格特征：“空江散幽馥，不见畫舫来。倚阁数株树，犹疑懒瓚栽。”⁹尽管我们现在已经没办法知道李麟祥所鉴赏的这件何文煌作品的具体面貌，但是我们还是可以通过查士标（1615—1698）【图3】或是渐江（1610—1663）【图4】的一些作品来体会新安画家在模仿倪瓒时，对所谓“空江”和“倚阁数株树”等元

⁶ 李麟祥，《凌壶集》，卷之一，诗：“子翊得畫帖，考其印识，皆中州人。余用古隶题裱曰：啖脂山栢。逐幅写小诗以寓意。录五首。”

⁷ 金起弘，《18世纪朝鲜文人画的新倾向》，载《润松文华》42集，1992年，第49-50页。

⁸ 薛翔，《新安画派》，吉林美术出版社，2003年1月第一版，第97页。

⁹ 李麟祥，《凌壶集》，卷之一，诗，《何文煌效倪清閼》

素的运用。

无论李麟祥所见的何文煌作品是否与我们所述一致，不过李麟祥在自己的绘画创作中还是灵活而广泛地运用了这些元素。【图 5】金秀珍曾在《对凌壶观李麟祥的文学和绘画考察——以时代认识关联为主》一文中，对李麟祥的这种风格倾向给予了概括：“从《日暮长江图》、《茅秋江图》和《长白山图》【图 6】来看，一河两岸的构图以及枯树，孤亭等都是在追仿倪瓒的画风，还有渴笔或者干笔运用，用墨方面的节制，也与惜墨如金的倪瓒相近似。”¹⁰

另外，李麟祥对何文煌作品的临仿应该不是其学习安徽画派画家作品风格的孤例。在李麟祥另一件作品《剑仙图》中，李麟祥明确地提出自己是在模仿“华人”。【图 7】这是否与丁云鹏的作品在朝鲜时代的传入有关呢？或许，现藏于润松美术馆的一件丁云鹏的人物画可以为我们提供一个相应的参照。【图 8】

二、徽派版画的传入对李麟祥画风的影响

正如前文所分析的那样，李麟祥在朝鲜中期画坛创造出了一种不同于郑鄮、姜世晃、金允谦等画家的风格。这种风格排斥用大量的渲染来营造山石肌理，仅仅以疏淡荒枯的笔墨线条来表现山石质感。在朝鲜后期的画坛，这种简约的画风使其作品具有了独特的艺术特质。

为了进一步理解这种风格的来源和形成，我们可以对李麟祥所处的朝鲜后期画坛的时代背景进行一些分析。事实上，到了 17 世纪，中国绘画大师的作品大规模地传入韩国的情况便很少发生了。对于那些推崇中国画风的朝鲜时代画家们，能够获得的来自中国的图像资源也受到限制，这种情况使得他们自然而然地将目光转向了其它方向。其中，除了求教于韩国本土以往的绘画大师以外，来自于中国的版画成为了这一时期画家们创造新画风的重要资源和根据。

17 世纪前半叶，徽派版画中的重要作品，如《唐诗画谱》、《方氏墨谱》、《十竹斋书画谱》以及《名山图》等大规模地传入韩国。这些画谱和版画在朝鲜后期

¹⁰ 金秀珍，《对凌壶观李麟祥的文学和绘画考察——以时代认识关联为主》，载《古典学研究》26，韩国古典文学会，2004 年，第 306 页。

的引进，具有多方面的含义。在当时的朝鲜画坛，画家们不仅仅将这些画谱和版画视为闲时可资卧游的绘本，在更多的时候这些画谱和版画更是充当了一部简单明了的图文结合的中国绘画史，甚至是品评当时朝鲜画家画作“正宗”与否的一个标准，为朝鲜时代画家可以接近中国画风提供了资源和基础。¹¹

这是朝鲜中期以来画坛的一个重要现象，版画成为了联系朝鲜时代画家与中国大师之间重要的媒介，甚至是绘画创作中的构图形式和画风笔法的重要图像资源。与此相似，这种绘画与版画之间频繁的互动性关系，也一直是新安画派所特有的明显特征。正如高居翰所说的那样：“若说绘画模仿木刻——如果事实的确如此的话——这意味着画家主动放弃了绘画本身所具备的能力，而去接受另外一种素材的限制。从表现力的角度来看，采用线性风格，意味着画家排拒了以富有质感及视觉效果的风格来吸引观者的注意。从艺术家的观点而言，画家为自己设定了种种限制，他们仍企图表达传统山水所讲求的坚实结构，以及形式和空间上的明晰感。”¹²

同样的情况似乎也适合于说明版画在朝鲜中后期画坛所发挥的作用和效果。再进一步说明李麟祥画风与徽派版画之间具体关联前，我们可以先通过文人画家权燮（1671—1759）的版画和绘画创作之间的互动关系来说明版画在朝鲜中后期绘画的发展过程中发挥的作用和效果。

事实上，权燮并不是一位特别著名的画家，甚至很少有人会在绘画史中提及他。但是，他所做的版画和绘画的创作则是一个说明在朝鲜后期，版画为绘画提供风格资源的绝佳例子。

权燮是比李麟祥稍长的文人，本籍安东，字调元，号玉所、无名翁、泉南居士、玉所山水、百趣翁，晚年曾在离闻庆郡北面花枝洞不远的地方经营过花枝九曲。从已经公开的文献上看，权燮不仅是一位文人，也是一位画家和版画家，

¹¹ 《顾氏画谱》（1603年刊）、《唐诗画谱》（1620年刊）、《集雅斋画谱》（1621年刊）、《十竹斋书画谱》（1627年刊）、《十竹斋笺谱》（1644年刊）、《芥子园画传》（1679年刊）和《千古最盛》等明末清初的中国画谱通过各种不同的途径进入韩国，并对这一时期的韩国画家的创作产生了影响。关于明清出版的画谱对朝鲜后期绘画影响的内容可参考：吴映玟，《明清画谱与朝鲜后期画坛》，文化艺术出版社，2010年。

¹² 高居翰，《气势撼人》，生活、读书、新和三联书店，2009年8月第一版，第193页。

同时，有很强的绘画品鉴能力。权變在自己的文集《玉所稿》中记载了很多有关于题画诗、题文、画赞等类似的内容。这些内容中涉及了很多权變本人与同时代的书画家交游、自己鉴赏画作时的意见、对画家的评价以及他自己本人的作品收藏情况等。

权變自己也会进行一些山水作品的创作。目前，有不少关于金刚山和京郊的权變版画和山水画流传于世。这些版画或是山水作品无论如何都不能算是高水平的作品。但是，将权變的版画和山水画作品并列在一起讨论却很好地体现了我们前面所提过的朝鲜中后期画坛版画与山水画之间的互动性关系。作者本人也对这一问题有关相关的讨论：“（权變的）山水作品中的山体的造型简化到了几乎只剩下勾勒轮廓和纹理的线，以及一些使得山体活泼起来的点。将他的版画和山水画作品放在一起的时候，我们甚至会以为，那些以极具概括性的笔触所绘制的山水作品，就是为其版画作品所起的小稿。”¹³【图 9，10，11，12】

当然，我们举权變的例子是为了说明版画是如何影响和改变了画家们看待绘画的态度和观念，而这种态度和观念又是如何直接地表现在这一时期的作品之中的。版画与绘画之间相互影响的关系原本就是中国新安画派所特有的显著特色，似乎在版画和画谱传入朝鲜之后，在朝鲜画坛也产生了相似的反响。但是，与新安画派中版画与绘画之间“到底是谁影响了谁”这样的“鸡与蛋”的问题不同，在朝鲜后期画坛，版画对绘画形态的影响几乎是显而易见且毋庸置疑的。当朝鲜时代的画家们在技法语言受限的情况下，他们发现了版画和画谱中那些既能够表现山水坚实结构，又能够反映空间上的明晰感的新形式。

那么，在李麟祥的绘画作品中的那种线条化、几何化的特质的出现，是否也可以被理解为与朝鲜中后期，版画广泛传播并具有了较高的艺术定位有关呢？我们可以通过《名山图》在这一时期的流传和接受来说明和分析李麟祥画风与徽派版画之间的关联。【图 13】

在李麟祥所处的时代，纪游文学和纪游绘画盛行。游览金刚山成为文人名士陶冶性情，彰显地位，甚至表达哲学政治思想的方式和媒介。在这一过程中，朝

¹³ 吴映玖，《“真景山水”与“南宗”的共存——朝鲜后期“仿古”实践中的权力》，中央美术学院博士论文，2009年，第104页。

鲜时代的文人和画家们不仅仅发现了本土山石风景的独特之处，同时，更是使得由中国传入的《名山揽胜记》及其版画插图《名山图》得到广泛的传播、引用和借鉴。《名山记》和《名山图》的盛行与当时的政治与文化的中心安东金氏的趣味和推崇有关。

在 17 世纪末到 18 世纪初的一段时间内，在现在首尔的北岳山（古称“白岳山”）与仁王山下的北里一带形成了一个以安东金氏为中心的政治和文化集团。安东金氏在朝鲜王朝（1392—1910）中后期一直是占据政治中心位置的名门望族，代表人物为金尚宪（1570—1652）。虽然从 17 世纪后半期到 18 世纪 20 年代，金氏家族经历了频繁的政治波动，但是，其家族对国家政治事务的参与和决策的传统悠久的权力却依然被很好的继承下来，并在 18 世纪 20 年代再次得到巩固和稳定。便是在这样的一个时期，以金氏家族的农岩金昌协（1651—1708）与三渊金昌翁（1653—1722）兄弟为中心，以金氏家族兄弟的门下赵裕寿（1663—1741）、李秉渊（1671—1751）、李夏坤（1677—1724）、申靖夏（1680—1715）、李宜显（1669—1745）、金时保（1658—1734）、金时敏（1681—1747）等人为主要的成员，再加上与金氏家族来往颇多并经常参与其活动的画家兼收藏家赵荣祐（1686—1761）和收藏家金光遂（1696—？），一起形成了一个朝鲜后期重要的绘画创作、品评和收藏的中心群体。

尽管当时李麟祥年纪稍小，并不是这一群体的中心成员，但是，他与收藏家金光遂、金光国，以及画家兼收藏家赵荣祐，还有文人李胤永（1714—1759）也形成了一个稳定的交游圈。这一群体所秉持的绘画品味对李麟祥也有很大的影响。其中，与李麟祥关系最为密切的李胤永，就曾将《名山记》缩写为三册小书，随身携带。对于经常与李胤永一同观赏绘画，并且有过游历金刚山经历的李麟祥而言，《名山记》与《名山图》应该是经常会接触和讨论到的话题。在对山水进行经营表现的时候，从这些版画图示中借鉴一些笔法风格资源，应该是一个比较自然的过程。事实上，这种从版画发展来的绘画风格和技法从郑鄞的作品中就已经可以初现端倪。【图 14，15】到了李麟祥，他更是将这种纯粹的笔墨线条的趣味发挥到了极致，使得朝鲜后期的绘画“从形式简约的阶段跨进形式构成的阶

段”。¹⁴

三、朝鲜“崇明排清”思想与新安画派的“遗民意识”

朝鲜后期以李麟祥为代表的新画风重视线条笔法在绘画中的作用，传统式的中间色调或是明暗对比在画面中基本上被舍弃。如果说来自安徽新安的画家们的作品，以及徽派的版画画谱为李麟祥提供了直接的形式风格资源的话，那么，新安画家作品中的“遗民意识”所表现出来的淡泊冷寂趣味则恰恰满足了李麟祥及同一时期朝鲜文人对大明帝国这个已然逝去的美好时代进行怀想的需要。

1644 至 1645 年间，满清入主中原，中国发生了改朝换代的巨变。这一巨变不仅仅在中国国内产生了巨大影响，同时，在朝鲜的政治界和文化界也引起巨大的反应。尽管清朝在入关之后便一再对朝鲜施恩，岁贡也是一减再减，但是，在朝鲜朝内，很长一段时间内，还是将明朝视作是中华文化的正统，而将清朝视作是“夷”、“虏”。尽管清朝在中原的统治日渐稳定，但是，朝鲜依然对中华正统文化的代表明朝有着很强的认同感，这种“崇明排清”的思想在清朝和朝鲜交往的近三百年中始终存在。

李麟祥是仁祖时期议政府领议政李敬輿（1585—1657）的玄孙。作为“崇明排清”思想的最坚定的主张者之一，李麟祥对待清朝的态度观念直接来自于他的祖辈李敬輿。李敬輿是在韩国历史上非常著名的“五臣事件”中的主要人物。朝鲜在丙子之役后被迫与清朝结成盟约，形成君臣关系。但是，李敬輿在丙子后，依然毫不掩饰地在公开的场合和文书上使用明朝年号，这也直接导致李敬輿在 1643 年被押送并关押在沈阳，长达两年。李麟祥在少时便通读李敬輿的著作，对李敬輿“亡国大夫，不死苟耳”的观点非常认同，并将李敬輿当作自己榜样，坚持“崇明排清”的思想。

事实上，在李麟祥所生活的 18 世纪，清朝在中国的统治不但已经非常稳定，甚至在一定程度上实现了国家的兴盛繁荣。朝鲜与清朝之间的宗藩关系也已经常态化，并被朝内大多数的官员所认同。但是，随着清朝对前朝态度的逐渐宽容，

¹⁴ 高居翰，《气势撼人》，生活、读书、新和三联书店，2009 年 8 月第一版，第 193 页。

对朝鲜监管的逐渐宽松，朝鲜国内对明朝的追崇态度也获得了某种程度的自由。那些在清朝入关前后，积压于朝鲜文人士大夫身上的对以明朝为代表的正宗中华文化追崇的压抑得到了一定的释放。这种释放集中地表现在一些在早期由于坚持以明朝文化为宗而被迫害的官员们的后裔对“崇明排清”观念的重提。黄景源在李麟祥的墓志铭中便重点提到了李麟祥生前“明吾父母之国也”的言论，并且李麟祥还认为自己“不能复父母之讎，虽苟生，何所乐哉”。¹⁵

这种“崇明排清”的思想不仅仅存在于李麟祥一个人的观念之中，我们在前文中提到过的李麟祥身边的好友收藏家金光遂、金光国，还有文人画家李胤永也都秉持有同样的观念，甚至要比李麟祥更甚。

或许这正是我们解释为什么《名山记》和《名山图》在这一时期成为朝鲜文人交游活动的一个焦点的重要依据。清朝对于中国的统治无疑在中国和朝鲜之间降下了一道大幕，这道大幕阻断了许久以来源源不断地向朝鲜传递中华文化的渠道和途径。这种情况使得朝鲜文人只能在《名山记》或是《名山图》这样的文本和图像中去想象中华文化原本的面貌与辉煌。

可以说，朝鲜文人在这一时期，之所以愿意按照《名山揽胜记》中的中原名山来寻找和品味朝鲜境内的大山名川，一个重要的目的便在于通过这种寻找，来获得在明亡之后，朝鲜作为“小中华”的心理支撑。而在这一过程中，新安画派所代表的具有倪瓒和黄公望等遗民或隐居思想的新画风恰恰满足了这样一些朝鲜文人的需要，从而使得李麟祥能够发展出一种极致疏淡的线性画风，并在日后姜世晃【图 16】和金正喜（1786—1856）【图 17】的创作中得以继承和发展。了解了朝鲜这一时期的“崇明排清”的思想主张与新安画派中的“遗民意识”之间的内在关联，可能我们才可以理解李麟祥的画风与何文煌作品以及与《名山图》之间是怎样建立起关联的。

¹⁵ 黄景源，《江汉集》卷之十七，墓志铭，《李元灵墓志铭 并序》：“成甫尝夜携酒，飲于洪氏清遠观。君亦欣然而从之。夜将半，成甫操琴弹商声，君愀然仰天而叹曰：明吾父母之国也。今天下左衽久矣。吾不能复父母之讎，虽苟生，何所乐哉。因与成甫，升松坛，吹洞箫，终夜烦冤，不能寐也。”

圖版：



图 1：李麟祥，《九龙渊》，1752 年，纸本淡彩，118.2×58.5cm，韩国国立中央博物馆收藏



图 2-1：何文煌，《溪山话别图》，1699 年，纸本水墨，24×158cm，安徽省博物院收藏

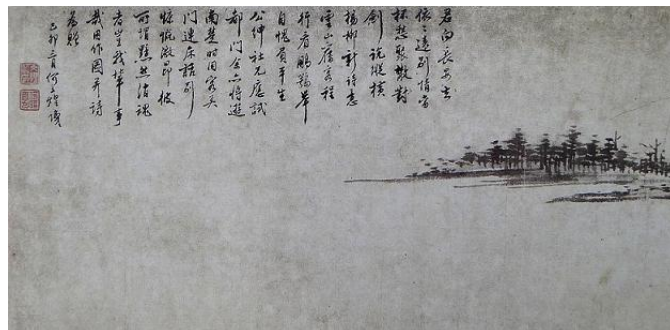


图 2-2：何文煌，《溪山话别图》局部



图 2-2: 何文煌,《溪山话别图》局部



图 2-4: 何文煌,《溪山话别图》



图 3 :传查士标《幽亭秀木》纸本水墨, 164.2
×49.1cm, 韩国国立中央博物馆收藏



图 4: 弘仁,《秋景山水图》, 纸本水墨,
122.2×62.9cm, 檀香山美术馆收藏



图 5：李麟祥《南涧秋色图》，纸本淡彩，62.5cm，韩国国立中央博物馆收藏



图 6：李麟祥，《长白山图》，纸本水墨，26.5×122.0cm，韩国个人收藏



图 7：李麟祥，《剑仙图》，纸本淡彩，
96.7×61.8cm，韩国国立中央博物馆收藏



图 8：丁云鹏，《无量寿佛图》，绢本彩色，
85.0×42.5cm，韩国涧松美术馆收藏



图 9：权變，《玉所集》中〈妙寺奇峰〉
版画



图 10：权變，《玉所集》中〈济湖高楼〉
版画

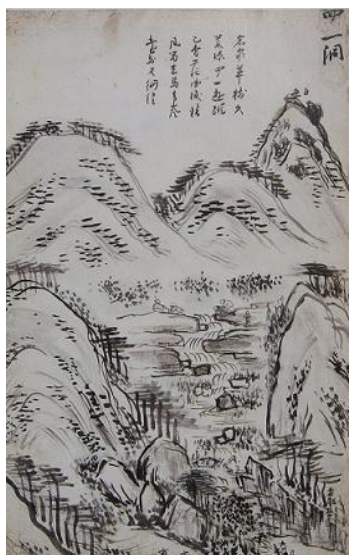


图 11：权變，《汉阳真景图帖》中〈四一同〉，18
世纪，纸本淡彩，41.7×25.7cm，韩国个人收藏



图 12：权變，《汉阳真景图帖》中〈洗剑亭〉，
18 世纪，纸本淡彩，41.7×25.7cm，
韩国个人收藏



图 13：《名山图》中《黄山》版画



图 14：《唐诗画谱》



图 15：郑鄮，《壮洞八景帖》中《大隐岩》，
1750 年代，纸本淡彩，33.7x29.5cm，韩国
润松美术馆收藏

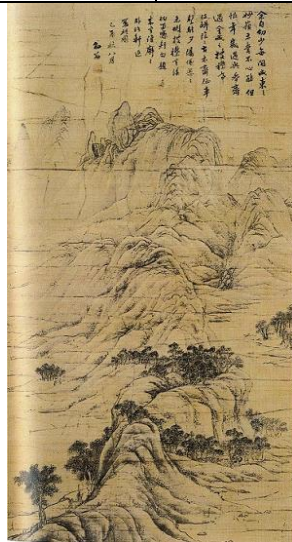


图 16：姜世晃，《披襟亭》，1789 年，绢本水墨，126.7x69.4cm，
韩国国立中央博物馆收藏



图 17：金正喜，《岁寒图》，纸本水墨，27.2x70.2cm，韩国个人收藏