

蒙元江南畫家的高麗文臣肖像： 陳鑑如〈李齊賢像〉（1319）研究

盧宣妃

國立臺灣大學藝術史研究所

博士候選人

提 要

〈李齊賢像〉現藏首爾國立中央博物館，為蒙元時期活動在杭州的肖像畫名家陳鑑如所繪。此幅畫像，由高麗忠宣王（名王璋，1298、1308-1313 在位）委託製作，在中、韓藝術史上具有重要研究價值。本文首先將重新梳理一三一九年，忠宣王南遊普陀山，召畫家陳鑑如為高麗文臣李齊賢（1287-1367）繪製肖像之時空脈絡，說明此一畫像的繪製背景。其次，透過對〈李齊賢像〉的風格分析，理解此作之製作概念與圖式傳統，並討論畫家如何呈現李齊賢之儒雅君子的形象。最後，筆者認為透過畫面上的形象與畫面安排，可藉以推敲出來自高麗的贊助者與像主，期待透過〈李齊賢像〉，向蒙元各色種族士人展示高麗一流君子的形象，並隱含高麗不亞於蒙元的文治成就。

本文認為〈李齊賢像〉的製作，是贊助者忠宣王、像主李齊賢與畫家陳鑑如，多方共同構想的結果。忠宣王為李齊賢畫像的概念，應是受到蒙元宮廷製作肖像之風氣所薰染，並受到中、韓君王為有功有德之臣子畫像的傳統啟發而來。之後，由陳鑑如以擅長之江南新出現的肖像表現手法，來繪製〈李齊賢像〉。此手法，即藉由畫面物品，來象徵像主精神內涵的一種表現方式。〈李齊賢像〉，不僅成功展現了高麗像主儒雅君子的精神氣質，同時其適合懸掛展示的大幅尺寸，很可能也暗示了贊助者忠宣王在〈李齊賢像〉之製作的主導地位。

本文研究的兩個重要意義如下。第一，藉由〈李齊賢像〉的製作分析，可了解十四世紀二〇年代左右，江南畫壇所出現之肖像繪製新手法，已趨成熟。第二，〈李齊賢像〉的贊助者與像主身分極為特殊，其作為一幅高麗國王在蒙元所贊助製作的文臣肖像，〈李齊賢像〉的製作目的與作用，十分值得深入探究，並且，在中、韓藝術交流史上更有其值得被重視地位。

關鍵詞：蒙元、肖像畫、高麗、忠宣王、李齊賢、陳鑑如、中韓文化交流

一、前言

一二七六年初，蒙古大將伯顏（1280-1340）領著北來的大軍，徹底掌控南宋首都臨安，三年之後，清除了南宋最後的反抗勢力，蒙古正式成為入主中原的「異族」政權，同時也以其「Yeke Mongghol Ulus（大蒙古國）」的稱號，成為一個橫跨歐亞的世界帝國。¹ 早在此前，東亞世界中的高麗已於一二五九年正式臣服於蒙古的武力之下，並於忠烈王（1236-1308；1275-1308 在位）開始，為避免蒙元的武力侵逼與穩定高麗內部政治秩序而迎娶蒙元公主，使高麗成為蒙元的駙馬國，高麗世子也必須入蒙為「禿魯花（Turghagh，質子）」。² 忠烈王與蒙元公主忽都魯·揭里迷失（Khudulugh Kaimish，1259-1297）的長子王璋（忠宣王，蒙古名益智禮普化〔Ijil-buqa〕，1275-1325；1298、1308-1313 在位），就是在此時代背景下成長，並因進入中國作為質子，開始他充滿戲劇性的一生。³

忠宣王在蒙元的活動中，有一位高麗官員於此中扮演著極為重要的角色，這位官員就是韓國歷史上的名臣、儒士李齊賢（1287-1367）。李齊賢與忠宣王政治生涯嵌結之深，舉凡對忠宣王的研究都會提到他，所強調的，大抵是關於李齊賢的公忠體國與文采儒業。⁴ 李齊賢作為忠宣王在蒙元生活的侍臣，其與忠宣王之間的關係及對忠宣王的協助，透過文獻記載的研究縱可大致掌握，卻有一個圖象資料長期未

-
- 1 莫里斯·羅沙比（Morris Rossabi）著，〈忽必烈汗的統治〉，收入傅海波（Herbert Franke）、崔瑞德（Denis C. Twitchett）編，史衛民等譯，《創橋中國遼西夏金元史 907-1368 年》（北京：中國社會科學出版社，2007），頁 446-448。此外，「Yeke Mongghol Ulus」為蒙古延續使用的國號，其中文直譯為「大蒙古國」，另有「大朝」、「大元」二譯，詳細討論見蕭啟慶，〈說「大朝」：元朝建號前蒙古的漢文國號〉，收入氏著，《內北國而外中國：蒙元史研究》（北京：中華書局，2007），上冊，頁 62-78。
 - 2 蕭啟慶，〈元麗關係中的王室婚姻與強權政治〉，收入氏著，《內北國而外中國：蒙元史研究》，下冊，頁 773，並參見頁 766-789 的討論。
 - 3 忠宣王相關研究甚夥，如苗威，〈高麗忠宣王與中國〉，《東疆學刊》，17 卷 3 期（2000.7），頁 39-45；王頊、倪尚明，〈高麗忠宣王西謫吐蕃事件再析〉，《華中師範大學學報（人文社會科學版）》，45 卷 2 期（2006.3），頁 70-74；高柄翊著，額爾敦巴特爾譯，〈高麗忠宣王擁立元武宗事件〉，《蒙古學訊息》，2005 年 3 期，頁 12-40；桂栖鵬，〈元英宗謫高麗忠宣王于吐蕃原因探析〉，《中國邊疆史地研究》，10 卷 2 期（2001.6），頁 43-48；額爾敦巴特，〈忠宣王在元朝的文化活動〉，《蒙古學》，21 號（2006），頁 173-194。
 - 4 忠宣王與李齊賢的研究，可參考金文京，〈高麗の文人官僚・李齊賢の元朝における活動——その峨眉山行を中心に〉，收入夫馬進編，《中国東アジア外交交流史の研究》（京都：京都大學學術出版會，2007），頁 118-144，及註釋 3 諸文。此外，關於李齊賢於正史中最具代表性的記載，應該就是《高麗史》上的紀錄。見（朝鮮）鄭麟趾等著，東亞大學校古典研究室譯註編輯，《譯註高麗史》（首爾：東亞大學校出版社，1971），冊 9，卷 110，〈李齊賢〉，頁 149-156。《高麗史》〈忠宣王〉條下，或因所記為國王行事，提及李齊賢之處僅一三一九年伴隨忠宣王赴江南進香一處，見（朝鮮）鄭麟趾等著，東亞大學校古典研究室譯註編輯，《譯註高麗史》，冊 3，卷 34，〈忠宣王二〉，頁 144。

被深入討論，這就是一三一九年忠宣王赴浙江普陀山降香時，特聘浙江知名畫家陳鑑如為李齊賢所畫的肖像（圖1）。此幅〈李齊賢像〉固因歷時久遠並曾經重修，損害頗為嚴重，但從二十世紀三〇年代所刊印的圖版上，仍能展現出李齊賢溫雅謙謙、有為君子的美好形象（圖2）。⁵

陳鑑如為高麗人李齊賢所畫的肖像，目前收藏在韓國首爾的國立中央博物館，此作原藏於李齊賢後代家中，不知何時轉由日人收藏，到了一九一二年日本殖民時代，才由中央博物館前身的李王家博物館向市川善次購藏。⁶ 關於〈李齊賢像〉的最早研究，應是一九三六年署名半子（可能為渡辺一筆名）的研究人員，在日文期刊《美術研究》上的發表。此文對當時仍藏於李王家博物館的〈李齊賢像〉，進行極為細緻的觀察，對於畫上題識及製作背景也有初步說明。作者認為，此像之製作，反映出宋元間禪宗頂像與一般肖像畫之盛行，人像坐於椅上之布局、桌上物品的擺設，也大致與當時頂像為同一樣式之表現。作者並指出此作原本極為殘破，李王家博物館改裝此畫時應也整理過畫面，因此不易透過目前的狀況了解原本的設色細節。⁷ 這位半子應是當時在韓國的日本研究者，而有機會如此親近〈李齊賢像〉，並對此作進行詳細報導，其認為〈李齊賢像〉與頂像之間關係密切的觀點，也為後來的日本學者所延續，如一九九九年海老根聰郎在《世界美術大全集》中對〈李齊賢像〉的解說。⁸ 一九四〇年，日本洋畫家小山放庵，也曾為文簡短介紹過〈李齊賢像〉，可能因為是西洋畫家，小杉放庵在這篇短文中特別盛讚陳鑑如的寫實功力。⁹ 到了二〇〇〇年，小川裕充則進一步將〈李齊賢像〉放到帝王功臣圖的系統加以討論，雖然小川教授並未提到〈李齊賢像〉本身是作為功臣圖使用，但認為其文中所舉高麗太祖影殿中之太祖肖像及伴隨之東西壁功臣、將軍像的史料，其中人物形象應具有如〈李齊賢像〉上所見之肖像性。¹⁰ 大致而言，日本學界多認

5 半子（疑為渡辺一），〈國版解説 陳鑑如筆李齊賢肖像〉，《美術研究》，1号（1936.1），圖版8。根據鈴木忍、野田麻美整理，東洋文化研究所東アジア美術研究室《東アジア絵画史研究文獻目録》網站所提供〈元〉研究目録（http://cpdb.ioc.u-tokyo.ac.jp/bunken/gen_s.html，檢索日期：2017年9月10日），一九三六年《美術研究》該文作者為「渡辺一」，但因該表列未註明「半子」名，故本文以「疑為渡辺一」標示作者。

6 柳熙綱，〈國寶巡禮 12：益齋影幀〉，《東亞日報》（1962年11月26日），6版。

7 半子（疑為渡辺一），〈國版解説 陳鑑如筆李齊賢肖像〉，頁22-23。

8 海老根聰郎，〈陳鑑如李齊賢像圖軸解説〉，收入海老根聰郎、西岡康宏責任編輯，《世界美術大全集東洋編・7・元》（東京：小学館，1999），頁400。

9 小杉放庵，〈益齋像〉，《造形芸術》，7号（1940.3），頁20。感謝九州大學人文學府博士課程李宜蓁女士協助取得此文。

10 小川裕充，〈北宋時代の神御殿と宋太祖・仁宗坐像について——その東アジア世界的普遍性〉，《國華》，1255号（2000.5），頁18、23。

為〈李齊賢像〉之大掛軸肖像形式及畫面人物、物品之安排，屬於與宋元常見之帝后像、頂像相類之製作系統。

至於韓國學界，則似乎到了二十世紀的八〇年代，才開始出現對〈李齊賢像〉較為深入的研究，最初的代表應即趙善美。趙善美的研究主要側重於〈李齊賢像〉的風格描述，及其他現存四本〈李齊賢像〉（如「水落影堂本」等）的介紹，對於陳鑑如〈李齊賢像〉畫面的組成意義，及此肖像在韓國是否產生過影響等問題，著墨不多，此或許與陳鑑如作為中國畫家的身分有關，因此韓國學界在討論高麗畫史時，往往對〈李齊賢像〉輕略帶過。相類的態度如安輝濬《韓國繪畫史》中，也可見到。¹¹ 二〇〇〇年後比較重要的研究，當屬朴銀順對李齊賢後輩李裕元（1814-1888），請朝鮮知名肖像畫家李漢喆（1812-1893 後）為其所畫之〈李裕元像〉（1870 年繪，私人藏）的討論。此篇文章雖以〈李裕元像〉為主要研究對象，但對〈李裕元像〉所學習之陳鑑如繪〈李齊賢像〉著墨不少，除畫面的比較、描述之外，也透過李裕元編的《慶州李氏金石錄》（1868 刊行，首爾，國立中央圖書館藏）、李夏坤（1677-1724）《頭陀草》等文獻資料，對〈李齊賢像〉及〈李裕元像〉之間的關係進行探究，故本文對〈李齊賢像〉在朝鮮時代之影響的理解上，相當值得參考。¹² 除此之外，韓國國立中央博物館近年所舉辦、出版的肖像畫展及遺物圖錄，也頗值得留意，如二〇〇八年出版的《조선시대 초상화 II（朝鮮時代肖像畫 II）》圖錄，即公開博物館對〈李齊賢像〉等其他肖像所進行之攝影、分析結果。以〈李齊賢像〉為例，圖錄上刊印了畫面各個細節所使用之顏料成分，及絹面的放大圖版。例如透過檢測發現，〈李齊賢像〉中，桌上的香爐鼎中留有紅彩與灰彩，此應即火花與灰燼的表現。¹³ 這些新研究材料的出現，對於吾人了解〈李齊賢像〉及其他韓國肖像畫來說，實有相當助益。¹⁴ 此外該本圖錄中，李惠敬對〈李齊

11 趙善美，《韓國肖像畫研究》（首爾：悅話堂，1983 初版，1994 三刷），頁 89-94、140-143、399；趙善美，〈李齊賢像圖軸解說〉，《韓國의 美 20 人物畫》（首爾：中央日報社，1985），頁 223-224；安輝濬著，藤本幸夫、吉田宏志譯，《韓國繪畫史》（東京：吉川弘文館，1987），頁 41、39。感謝國立臺灣大學文學院外語教學暨資源中心裴英姬老師，在趙善美研究研讀上的協助。此外，關於韓國肖像畫進入朝鮮時代之後的發展，可參見趙善美，〈朝鮮王朝時代肖像畫의 類型及社會的機能〉，《美術研究》，374 号（2002.2），頁 233-256。感謝國立故宮博物院書畫處研究員陳韻如女士賜知此文。

12 朴銀順，〈19세기 文人影幀의 圖像과 樣式——李漢喆의 〈李裕元像〉을 중심으로〉，《강좌 미술사》，24 號（2005），頁 157-187。感謝首爾大學校博物館研究員李京和女士賜知此文。

13 국립중앙박물관 미술부 편저，《조선시대 초상화 II》（서울：국립중앙박물관，2008），頁 292-293。

14 국립중앙박물관 미술부 편저，《조선시대 초상화 II》，頁 291-294。另外，其他相關圖錄還可參考 국립중앙박물관 미술부 편저，《조선시대 초상화 I》（서울：그라픽네트，2007）；국립중앙박물관 편，《조선화의 비밀》（서울：국립중앙박물관，2011），頁 311-312。

賢像〉的解說，可能也因為有新的檢測成果為基礎，而對一些細節有了新的說明。例如過去因無法確認畫像上的鼎為銅製或陶瓷製品，一般多僅以「香爐」稱之，但李惠敬在文中明確將之定位為「古代青銅器」，其根據應是此次檢測發現，絹上香爐器身是以鐵氧化物為主要顏料成分，呈色是褐色系，或許因此，李惠敬認為〈李齊賢像〉上的香爐不是陶瓷製品，而是青銅器。此外，李惠敬對於畫上的色彩也有比過往更為仔細的描述。解說最後，李惠敬亦指出，雖然此作為中國畫家所繪，但因作為現存很早的肖像作品而具有獨特的意義，另外也認為從高麗與蒙元之文化交流角度來看，〈李齊賢像〉也是極其重要的。¹⁵ 整體看來，韓國學界對〈李齊賢像〉的態度，隨著世界博物館界對藏品檢測之潮流的興起，及東亞交流史研究進路的方興未艾，逐漸變得更为細緻而積極。

在日本、韓國學界之外，華語世界的學者可能因甚少有機會親見〈李齊賢像〉，致使相關研究十分有限。直到二十一世紀之後，唯一稍多論及〈李齊賢像〉的，是洪再新〈儒仙新像：元代玄教畫像創作的文化情境和視象涵義〉一文討論〈吳全節十四像〉（波士頓美術館藏）之畫法淵源時，舉此作為例。但該文除強調陳鑑如重於表達像主的性格特徵之外，並未對此作進行其他方面的討論。¹⁶

綜觀目前的研究成果，透過東亞各國學者的努力，對於〈李齊賢像〉的作品狀況、畫面描述與分析、基本的風格來源均有基本認識，但尚未有對此作之細節象徵、製作構想及其可能的使用方式進行過理解。由於〈李齊賢像〉在一三一九年之製作背景極為特殊，不僅牽涉高麗忠宣王及其臣子李齊賢在蒙元的活動，更因其幾乎可說是目前唯一被接受，作為蒙元第一「寫神」名手陳鑑如之真蹟，而受到矚目；¹⁷ 此外，〈李齊賢像〉也是目前尚存時代最早，將文人肖像以仿如真人比例呈

15 이혜경 (李惠敬), 〈李齊賢肖像解說〉, 收入국립중앙박물관 미술부 편저, 《조선시대 초상화 II》, 頁 256-257。關於畫面物象的分析, 另見同書頁 291 的 X 光分析與解說, 及頁 292 表八, 第 22、23 條。

16 洪再新, 〈儒仙新像：元代玄教畫像創作的文化情境和視象涵義〉, 《美術史與觀念史·I》(南京: 南京師範大學出版社, 2003), 頁 119-120。感謝普林斯頓大學藝術與考古學系王正華教授賜知此文。此外, 中國文化大學在 1989 年曾有一篇碩士論文有簡略提到〈李齊賢像〉, 但作者為韓國留學生, 文中也僅提到此作並未有其他討論。見金相澈, 〈元與高麗之繪畫交流: 以李齊賢為中心〉(臺北: 中國文化大學藝術研究所碩士論文, 1989), 頁 79-80。

17 陳鑑如善於肖像畫乃出自夏文彥《圖繪寶鑑》的記載:「陳鑑如, 居杭州, 精於寫神, 國朝第一手也, 其子芝田能世其業。」見近藤秀實, 《圖繪寶鑑校勘與研究》(南京: 江蘇古籍出版社, 1997), 頁 64。至於此作普遍被接受為陳鑑如真蹟的看法, 從韓國、日本圖錄均未標示此作作者為「傳陳鑑如」之標示上, 可大致了解學界對此作作者的意見。如국립중앙박물관 미술부 편저, 《조선시대 초상화 II》, 頁 196; 海老根聰郎、西岡康宏責任編輯, 《世界美術大全集東洋編·7·元》, 圖 115。

現在大掛軸上的畫作，由於畫面甚大，令吾人不禁考慮贊助者的選擇，或許也有其背後的期待。大致說來，截至目前對於陳鑑如製作〈李齊賢像〉的風格來源、製作概念、畫面象徵，以及忠宣王、李齊賢之製作動機等方面，並未見深入的具體研究，故本文擬針對這些問題進行理解與推測。

在進入正式討論之前，必須先來看一下〈李齊賢像〉（圖1）。由於此作破損嚴重且已經數次整理，部分畫面細節不易辨識，必須對照近年的檢測成果及現存其他〈李齊賢像〉摹本，來確認中央博物館藏陳鑑如繪〈李齊賢像〉的細節。¹⁸〈李齊賢像〉上的像主身著儒衣，端坐於布置講究的剔犀交椅上，交椅椅背還鋪蓋著藍紅相襯的墊布，並以結繩點綴。李齊賢雙腳踩著踏凳，雙手拱於胸前作「叉手禮」，座椅旁鑲嵌著螺鈿的漆案上擺著一張琴、一鼎形香爐與一函《周易》。李齊賢身著的儒衣，腰際有一條兩旁滾著深青色邊的綁帶，綁帶直落至儒衣下擺邊緣，並於正前方以結繫住（比較圖1與圖3、圖4）。螺鈿漆案的桌面呈藍色，其上所擺設的鼎形香爐原本已不易確認原畫色彩，透過檢測報告與其他摹本比較，香爐的器身應以褐色為主，且爐中畫有紅色火光，可能爐中正燃點著香火（比較圖1與圖3、圖4）。¹⁹而漆案上所放置的古琴下方，還有一個圓柱狀物將之架高（比較圖1與圖5）。此外，李齊賢的座椅上放置著一個布有紅花、綠葉與藍彩的坐墊（比較圖1與圖6）。整體而言，陳鑑如〈李齊賢像〉的細節繪製十分細膩，物品的擺設與配置亦經斟酌，色彩的搭配則豐富典雅，但其中最特殊之處，主要是展現在宛若真人大小的畫幅尺寸上。

此畫上有兩則題跋，右上方是李齊賢請韓脩（高麗官員，1333-1384）抄寫的

18 韓國學者多指出現存有五本李齊賢肖像，分別為現藏韓國國立中央博物館的陳鑑如繪〈李齊賢像〉、十八世紀佚名畫家之陳鑑如〈李齊賢像〉摹寫本（空印博物館藏）、李齊賢《益齋亂藁》中的木版畫肖像、全羅南道康津龜谷祠中的肖像，及藏於忠清北道清原郡水落影堂的李漢詰繪肖像。見趙善美，《韓國肖像畫研究》，頁91；朴銀順，〈19세기文人影幀의圖像과樣式——李漢詰의〈李裕元像〉을 중심으로〉，頁170；이혜경，〈李齊賢肖像解說〉，頁257；韓國文化財廳的網頁說明，http://www.cha.go.kr/korea/heritage/search/Culresult_Db_View.jsp?mc=NS_04_03_01&VdkVgwKey=11,01100000,11（檢索日期：2017年8月14日），惟網頁中並未說明是那四本。但根據韓國《충북일보》（忠北日報）報導，又提供了另外幾件李齊賢肖像藏地，文見조혁연，〈이모본 중 가장 우수, 보은 익재영정〉，《충북일보》，<https://www.inews365.com/news/article.html?no=298476>（檢索日期：2017年9月15日）筆者將這些資訊統合起來，發現目前可見的李齊賢像至少有十本，參見附錄一。其中，《益齋亂藁》中的肖像與水落影堂本、龜谷祠本屬同一形象，與陳鑑如繪〈李齊賢像〉不同；而空印博物館藏的〈李齊賢像〉，應即趙善美、李惠敬文中提到原藏於全羅南道長城郡佳山祠中的肖像。

19 螺鈿漆案桌面及香爐色彩檢測，見국립중앙박물관 미술부 편저，《조선시대 초상화 II》，頁291-293。此外，對照附錄一中的其他本〈李齊賢像〉，除龜岡書院藏本中的鼎為青綠色之外，均為褐色，因此很可能龜岡書院本的畫家曾對此鼎的色彩作過修改。

自贊與詩，左上方則是江南知名文人湯炳龍（活動於 13-14 世紀）所寫的贊文。²⁰ 透過李齊賢的自贊內容，清楚說明此畫的贊助者為忠宣王：

延祐己未（1319），余年三十三，從於忠宣王降香江浙。王召古杭陳鑑如，寫陋容，而湯北村為之贊。北歸為人借觀，因失所在。後三十一年，奉國表如京師復得之，驚老壯之異貌，感離合之有時。使韓孟雲把筆，口占四十字為識。

我昔留形影，青青兩鬢春。流傳幾歲月，邂逅尚精神。此物非他物，前身定後身。兒孫渾不識，相問是何人。益齋。²¹

〈李齊賢像〉是由忠宣王命杭州陳鑑如為李齊賢所畫的看法，目前一般也為學界所接受。²² 那麼，究竟忠宣王為何要委託陳鑑如製作偌大的一幅〈李齊賢像〉？陳鑑如應如何表現這位高麗傑出的儒士？高麗的贊助者及像主，又希望陳鑑如在畫面上能呈現出具有何種內涵的李齊賢呢？最終筆者希望理解的是，〈李齊賢像〉是否滿足了贊助者忠宣王與像主李齊賢的期待？

在討論上述問題之前，吾人必須先對忠宣王在蒙元的地位及李齊賢的角色，進行理解。

20 〈李齊賢像〉上的二則跋文，見국립중앙박물관 미술부 편저, 《조선시대 초상화 II》，頁 257-258。

21 釋文由下列材料交叉比對而來，釋文中之字框，為《國華》上所標示，藉以表示原絹損傷處，比對李齊賢文集所釋出之字。見國華編輯委員會，〈後記：陳鑑如筆李齊賢像贊〉，《國華》，1255 号（2000.5），頁 47；국립중앙박물관 미술부 편저, 《조선시대 초상화 II》，頁 257；（高麗）李齊賢，《益齋亂藁》（據高麗大學中央圖書館藏 1698 年木刻本影印），卷 4，〈延祐己未。予從於忠宣王。降香江南之寶陀窟。王召古杭吳壽山。（一本作陳鑑如。誤也。）令寫陋容。而北村湯先生為之贊。北歸為人借觀。因失其所在。其後三十二年。余奉國表如京師。復得之。驚老壯之異貌。感離合之有時。題四十字為識〉，頁 6b-7a。關於此贊有兩個疑問。第一，《國華》釋李齊賢為「後三十一年」回北京，《益齋亂藁》頁 6b 為「後三十二年」，而近年韓國國立中央博物館的釋文則為「後二十一年」。筆者未親見原作，但透過圖版仍無法判斷究竟是題字者韓脩（1333-1384）的誤寫，或是因經修補而使字劃不清晰所致。而李惠敬的圖版解說，則說明此贊及詩，為畫後三十一年才抄寫於上，見이혜경, 〈李齊賢肖像解說〉，頁 256。第二，《益齋亂藁》的自贊寫的是〈李齊賢像〉畫家為「吳壽山」，並非陳鑑如。關於此點，李惠敬的圖版解說中已有說明，他提到《益齋亂藁》的注釋「一本作陳鑑如。誤也。」並非李齊賢意見，而可能是其後代刊刻時所作（頁 256）。此外，根據朝鮮時期見過〈李齊賢像〉之士人紀錄，大抵均提到作者為陳鑑如，據此而言，李齊賢的後代及此作觀者，基本上均接受畫家為陳鑑如的說法。至於《益齋亂藁》畢竟為刊刻多次的書籍，在製作過程中，也很可能因各種狀況，而有錯誤的資訊被收入。李齊賢文集曾經其後代改刻的情況，可見（朝鮮）柳成龍，〈益齋先生文集跋〉，收入李齊賢，《益齋亂藁》，「跋」，頁 1a。關於朝鮮時代對〈李齊賢像〉的紀錄，見秦弘燮編著，〈李齊賢像〉，《韓國美術史資料集成·8·補遺篇》（首爾：一志社，2003），頁 375-381。

22 見注 17 說明。

二、忠宣王與李齊賢的入元

忠宣王為高麗忠烈王與忽必烈（元世祖，1215-1294；1260-1294 在位）女所生的長子，名王璋，一二七五年出生於高麗的國都，松都（今開城），雖然王璋貴為高麗國王，但他同時也以好儒、善文的形象活躍於蒙元宮廷。²³ 高麗與蒙元間之緊張關係由來已久，直到忠烈王與蒙元結為親戚，高麗成為蒙元的駙馬國之後，二國關係方才改善。作為高麗世子的王璋為忽必烈外孫，甚受忽必烈喜愛，他個人也習慣居住於大都，而一生多居於此。他在一二九八年曾繼承王位為忠宣王，但由於政策與蒙元不合，且與妻子蒙元公主相處不睦，導致同年八月被迫退位，由忠烈王重新主政，王璋則重回大都。返回大都之後的這段時間，王璋與後來登基的元武宗（海山，1281-1311；1308-1311 在位）、仁宗（愛育黎拔力八達，1285-1320；1311-1320 在位）極為友好，並因參與擁立海山為帝的行動深受海山兄弟信賴，在一三〇七年受封為瀋陽王，一三一〇年又晉封為瀋王，身分大幅提升，一三〇八年忠烈王過世後王璋得以復位為忠宣王，據推測也是由於海山兄弟的支持。²⁴ 不過，復位不久的忠宣王不出數月即返回大都，他在大都一連待了六年不願回國，終在一三一三年高麗國內要求其返國的壓力遽增，及仁宗明令其返回高麗的催促下，他索性將王位傳給長子王燾（忠肅王，1294-1339；1310-1330、1332-1339 在位）。²⁵ 這年，忠宣王因帶著忠肅王回國即位，而有機會認識李齊賢。當忠宣王於一三一四年返回大都構築「萬卷堂」，與京都的飽學之士交遊往來時，才將李齊賢傳喚到大都。這就是李齊賢在蒙元活動的正式開始，此時的李齊賢方才二十八歲。

李齊賢，號益齋，出生於忠烈王十三年（1287），比忠宣王年輕十二歲。²⁶ 其

23 關於忠宣王生平，參見金文京，〈高麗の文人官僚・李齊賢の元朝における活動——その峨眉山行を中心に〉，頁 123-128；西上実，〈朱德潤と瀋王〉，《美術史》，104 号（1978.3），頁 133-135；金相澈，〈元與高麗之繪畫交流：以李齊賢為中心〉，頁 47-65；額爾敦巴特，〈忠宣王在元朝的文化活動〉，頁 174-186。對於王璋在蒙元與各族士人往來的討論，另可參見金紅男著，邱忠鳴、王新譯，〈韓國梨花女大博物館藏高麗青瓷鑲嵌人物畫「趙孟頫管道升四樂圖」梅瓶：元—高麗文化的產物〉，《藝術史研究》，6 輯（2004.12），頁 444-450。

24 據北村秀人研究，王璋自 1310 年之後同時擁有忠宣王、瀋王的名號。由二字王晉封為一字王的王璋，可能即擁有象徵蒙元最高位王的金印獸紐。不過，雖然忠宣王屬於地位較高的貴族，「瀋王」的名號似乎也帶有統治瀋陽的意味，實質上，王璋卻很可能並沒有統治瀋陽的權力，例如他並未收取稅金。此外忠宣王在中國的高額花費，也仍需高麗本國的支持。參見北村秀人，〈高麗時代の瀋王についての一考察〉，《人文研究》，24 卷 10 分冊（1972.12），頁 98-99、120-123。

25 北村秀人，〈高麗時代の瀋王についての一考察〉，頁 100。

26 關於李齊賢生平研究，見金文京，〈高麗の文人官僚・李齊賢の元朝における活動——その

父李瑱（1244-1321）為重要大臣，他的老師白頤正（1247-1323），是從蒙元引進朱子學的重要學者，岳父權溥（1262-1346）則是刊行《朱子四書集註本》的性理學學者。李齊賢本人年僅十五（1301），即為成均試狀元，後來又進士科丙科及第，可謂才華洋溢。²⁷ 不過，忠宣王復位之初，李齊賢僅擔任內府小官，雖然工作須「監斗斛、校錙銖」，李齊賢卻面無難色，所以大家稱讚他為「不器君子」。²⁸ 由此可見，此時的忠宣王對李齊賢的才能尚不瞭解，直到一三一四年他退位回大都建萬卷堂之後，感嘆「京師文學之士，皆天下之選，吾府中未有其人，是吾羞也。」²⁹ 之時，才將李齊賢召喚入都。李齊賢這段陪侍忠宣王的時間，也是他第一次入元的時間，自一三一四至一三一九年共計六年。³⁰

若說蒙元大都的外交場合，是各色人種的競爭舞台，那麼忠宣王的萬卷堂，就可說是東亞儒士文化之較量場域。蒙元的漢文學教育，早從窩闊台（1186-1241；1229-1241 在位）時代已經開始，忽必烈對蒙人子弟之漢學教養則投入更深。³¹ 據蕭啟慶研究，蒙元中後期越發明顯的是，統治階層家族成員往往更重視漢學文化的

峨眉山行を中心に》，頁 120-122；金相澈，〈元與高麗之繪畫交流：以李齊賢為中心〉，頁 36-47；衣若芬，〈李齊賢八景詩詞與韓國地方八景之開創〉，《中國詩學》（北京：人民文學出版社，2004），輯 9，頁 147-162；（高麗）李穡，〈雞林府院君諡文忠李公墓誌銘〉，收入（高麗）李齊賢，《益齋亂藁》，誌，頁 1a-8a；（朝鮮）鄭麟趾等著，東亞大學校古典研究室譯註編輯，《譯註高麗史》，卷 110，〈李齊賢〉，頁 149-162。

27 高麗朱子學發展與相關學者的討論，見金忠烈，《高麗儒學思想史》（臺北：東大圖書股份有限公司，1992），頁 272-289。高麗科舉制度中的「成均試」即「國子監試」，為進入國家最高教育機構國子監的入學考試，通過國子監的學習之後，方可參加進士科（制述科）考試。相關討論見，李成茂著，韓璉瑰譯，《高麗朝鮮兩朝的科舉制度》（北京：北京大學出版社，1993），頁 59-66、126-128；李成茂著，平木實、中村葉子譯，《韓國の科擧制度：新羅・高麗・朝鮮時代の科擧》（東京：日本評論社，2008），頁 36-38、42、53-55。據李成茂研究，李齊賢曾參與蒙元制科考試合格（《韓國の科擧制度》，頁 42），但桂栖鵬與裴淑姬對蒙元高麗進士的研究不僅未列李齊賢於其中，裴淑姬甚至指出李齊賢並非蒙元的制科進士（頁 203），李齊賢傳中也未增列此點，故李齊賢應不會在蒙元參與過科舉考試。見桂栖鵬，〈元代科擧中的高麗進士〉，收入沈善洪主編，《韓國研究》（杭州：杭州大學出版社，1995），輯 2，頁 108-116；裴淑姬，〈宋元時期科擧中的高麗進士〉，《科擧制的終結與科擧學的興起》（武漢：華中師範大學出版社，2006），頁 192-204；李齊賢及第資料見（高麗）李穡，〈雞林府院君諡文忠李公墓誌銘〉，收入（高麗）李齊賢，《益齋亂藁》，誌，頁 1b-2a；（朝鮮）鄭麟趾等著，東亞大學校古典研究室譯註編輯，《譯註高麗史》，〈李齊賢〉，卷 110，頁 149。

28 （朝鮮）鄭麟趾等著，東亞大學校古典研究室譯註編輯，《譯註高麗史》，〈李齊賢〉，卷 110，頁 149。

29 （朝鮮）鄭麟趾等著，東亞大學校古典研究室譯註編輯，《譯註高麗史》，〈李齊賢〉，卷 110，頁 150。

30 金文京，〈高麗の文人官僚・李齊賢の元朝における活動——その峨眉山行を中心に〉，頁 122。

31 蕭啟慶，〈元代蒙古人的漢學（附錄：有關元代蒙古人漢學的兩點考證）〉，《內北國而外中國：蒙元史研究》，下冊，頁 587。關於蒙古人對漢學的經營，則可參見全文（頁 579-669）。

養成，而色目人精通漢學者人數之多，更是值得矚目。³² 一三一一年繼承武宗為帝的仁宗，幼年學儒於李孟（1255-1321），向來即以好儒的形象受漢人敬重，他是少數能夠閱讀書寫漢文的蒙古帝王，且能欣賞中國書畫，更重要的是，科舉考試制度就是在其手中恢復。也由於仁宗及臣子們對漢文經典的喜好，以蒙古文翻譯出版了為數不少的漢文著作，仁宗對儒學的重視，由他特別以「蒙古人中儒者」，作為對脫脫（1314-1355）從侄別里哥帖穆爾（Belege Temür, 1286-1317）的讚語，可窺一二。³³ 而不難想像的是，長年居住於大都的忠宣王，應也深受仁宗朝之好儒氛圍的薰陶。

根據記錄，往來於忠宣王之萬卷堂，且應該與李齊賢有機會結識的文士，有翰林侍讀學士元明善（1269-1332）、集賢侍讀學士趙孟頫（1254-1322）、太常博士虞集（1272-1348）等人。³⁴ 以此三位而言，趙孟頫出身宋宗室，虞集為宋丞相虞允文（1110-1174）之後，二人皆係漢人，在當時有「三俊」之稱的元明善則為鮮卑後裔。³⁵ 除此三人，忠宣王構萬卷堂之前所結識的尚有王惲（1227-1304）、姚燧（1238-1313）、閻復（1236-1312）、李孟（1265-1321）等知名文士、儒者。³⁶ 這些往來於忠宣王身邊的文學之士，均為「天下之選」，忠宣王將自己的宅邸命名為「萬卷堂」，即可知其書籍文物收藏之豐富，並可推測，忠宣王或許也期待在此，得與京師飽學之士相互交流、考究。³⁷ 蒙元社會中，多族士人的雅集早有先例，如

32 蕭啟慶，〈元代蒙古人的漢學〉，頁 663；蕭啟慶，〈九州四海風雅同：元代多族士人圈的形成與發展〉（臺北：中央研究院、聯經出版事業股份有限公司，2012），頁 7-35。

33 蕭啟慶，〈元代蒙古人的漢學〉，頁 593；Rossabi，〈忽必烈汗的統治〉，頁 513-526。元仁宗科舉取士，使蒙古、色目人子弟更精進漢學的討論，參見蕭啟慶，〈元代多族士人圈的形成初探〉，《內北國而外中國：蒙元史研究》，下冊，頁 483。

34 此處所載，為此三人在延祐元年（1314）時的官位。見金文京，〈高麗の文人官僚・李齊賢の元朝における活動——その峨眉山行を中心に〉，頁 128。

35 趙孟頫的介紹，見李錡晉，「趙孟頫的生平」多篇研究，《鵲華秋色：趙孟頫的生平與畫藝》（臺北：石頭出版股份有限公司，2003），頁 9-87。虞集在蒙元文學界的地位，參見鄧紹基主編，《元代文學史》（北京：人民文學出版社，2001），頁 444-451。元明善研究可見，史禮心，〈論元明善和他的《清河集》〉，《民族文學研究》，2006 年 4 期，頁 143-144。

36 蕭啟慶，〈元朝多族士人的雅集〉，《中國文化研究所學報》，新 6 期（1997），頁 179-203；額爾敦巴特，〈忠宣王在元朝的文化活動〉，頁 178。根據金紅男研究，王惲與忠宣王也有著亦師亦友的緊密關係，見金紅男，〈韓國梨花女大博物館藏高麗青瓷鑲嵌人物畫“趙孟頫管道升四樂圖”梅瓶：元—高麗文化的產物〉，頁 446。

37 「萬卷堂」之名最早出自（高麗）李穡，〈雞林府院君諡文忠李公墓誌銘〉，收入（高麗）李齊賢，《益齋亂藁》，誌，頁 2b。李穡寫道：「（忠宣王）構萬卷堂。考究以自娛」。而萬卷堂，似乎又另有一稱，為「濟美基德」，見金文京，〈高麗の文人官僚・李齊賢の元朝における活動——その峨眉山行を中心に〉，頁 128。近年據學者考證，「萬卷堂」與「濟美基德」應為二個不同功能的處所。參見劉中玉，〈萬卷堂、濟美基德堂考辨〉，收入陳尚勝主編，《儒家文明與中韓傳統關係》（濟南：山東大學出版社，2008），頁 96-108。此外，關於忠宣王的收藏，

一二九七年的「清香詩會」，與一三一一至一三一四年間由廉野雲（生卒年不詳）所舉辦的「萬柳堂燕集」等。早期聚會的主人，大抵以蒙古或色目人為主，雅集中，觀看書畫收藏及參與詩文創作，可說是主要活動，萬卷堂的構築，看來就是在此雅集風尚中所形成。³⁸

在一個多種族的聚會中，如何突顯自身的漢學造詣、文采，及自己族國之文治成就，是一件重要的事，難怪忠宣王要因其府中未有堪與這批文人相較量者，深感羞愧，因此李齊賢到大都，是負有重任的。忠宣王曾問李齊賢，高麗「文物」是否「侔於中華」，³⁹顯見在他心中對高麗的文化表現及文治成就，頗為在意。李齊賢至蒙元後，所被授與的官職如「成均祭酒」、「進賢館提學」等，似乎都是與教育、文職有關之職務，對於人不在高麗首都、無法真正執行官務的李齊賢來說，這只能算是名義上的安排。⁴⁰但也不無可能，是忠宣王為強化李齊賢之好儒善文的形象，並可相稱於往來之侍讀學士、太常博士等蒙元文士官員，所特意安排的結果。因此推測，對忠宣王與李齊賢而言，他們心中或許希望藉由萬卷堂的文物考究、雅集聚會等活動，在蒙元宮廷、文人雅士之間，建立起高麗儒士不亞於中華及其他各族士人之美譽。

不過，要周旋於各族菁英之間，確實需要有相當實力，即便如趙孟頫、元明善之輩，也不見得處處順遂。例如一三〇七年由忠宣王推薦給尚未登基之元仁

忠宣王回國時所帶回的大批書籍文物，如趙孟頫書跡等，被認為是促成日後麗、朝流行「松雪體」書風的重要因素。參見安輝濬，〈高麗及び李朝初期における中国の流入〉，《大和文華》，62号（1977.7），頁5-6、頁13注22；陳明華，〈從萬卷堂看趙孟頫對高麗文人書畫的影響〉，《美育》，88期（1997.10），頁45-54。其中，陳明華文頁49，引徐居正（1420-1492）《筆苑雜記》，描述忠宣王所收書籍文物運回韓國時之記載，以「馱載萬籤」來加以形容，即不難了解忠宣王之收藏數量龐大。雖然徐居正活動時期距忠宣王有百年之遙，但身為朝廷高官且曾參與《東文選》等重要書籍編纂的徐居正，其說法應有其依據。

38 蕭啟慶，〈元朝多族士人的雅集〉，頁185、190-191；蕭啟慶，《九州四海風雅同：元代多族士人圈的形成與發展》，頁220-223、225-228。關於蒙元宮廷相關的雅集活動及收藏文化的研究，請參閱陳韻如，〈蒙元皇室的書畫藝術風尚與收藏〉，收入石守謙、葛婉章主編，《大汗的世紀：蒙元時代的多元文化與藝術》（臺北：國立故宮博物院，2001），頁274-282；陳韻如，〈公主的雅集：蒙元皇室與書畫鑑藏文化〉、〈帝王的書閣：元代中後期的書畫鑑藏活動〉，收入陳韻如主編，《公主的雅集：蒙元皇室與書畫鑑藏文化特展》（臺北：國立故宮博物院，2016），頁220-235、236-251。

39（朝鮮）鄭麟趾等著，東亞大學校古典研究室譯註編輯，《譯註高麗史》，卷110，〈李齊賢〉，頁150；（高麗）李齊賢，《樸翁稗說》，收入歷史學會編，《韓國史資料選集（高麗篇II）》（首爾：一潮閣，1975），卷說前一，頁187-190。

40 金文京，〈高麗の文人官僚 李齊賢の元朝における活動——その峨眉山行を中心に〉，頁128-130；（高麗）李齊賢，《益齋亂藁》，〈益齋先生年譜〉，頁2a-b。

宗的姚燧，曾在一三一〇年為忠宣王撰寫〈高麗瀋王詩序〉，⁴¹ 忠宣王與姚燧的關係，看來似乎頗為友好，但《元史》「姚燧列傳」的記載中卻提到：

時高麗瀋陽王父子，連姻帝室，傾貲結朝臣。一日，欲求燧詩文，燧靳不與，至奉旨，乃與之。王贈謝幣帛、金玉、名畫五十篋，盛陳致燧。燧即分散諸屬官及史胥侍從，止留金銀，付翰林院為公用器皿，燧一無所取。人問之，燧曰：「彼藩邦小國，唯以貨利為重，吾能輕之，使知大朝不以是為意」。其器識豪邁過人類如此。然頗恃才，輕視趙孟頫、元明善輩，故君子以是少之。⁴²

姚燧在這個記載所呈現出對忠宣王的睥睨之意，與其在〈高麗瀋王詩序〉中所展現的恭謹態度截然相反，但這個記載反映了一個現實。亦即，蒙元宮廷中不乏如姚燧般之恃才傲物者，他們對於位高權重或飽學之士，也未必友善、敬重。而姚燧對忠宣王的輕視，似乎起因於忠宣王的「傾貲結朝臣」，這或許多少反映了當時活躍於大都之各族菁英，對忠宣王的看法。在此氣氛下，忠宣王建萬卷堂後，一方面，對其府中無可與京師菁英相較量者的感歎，恐怕並非自謙之詞；再者，或許也希望藉由高麗傑出文士的加入，有助於他自身形象之塑造。

忠宣王篤信佛教，他對李齊賢的信任與深重倚賴，還可從一三一六年忠宣王無法親赴四川峨嵋參拜普賢道場，由李齊賢代他前往之事看出。⁴³ 一三一九年，忠宣王帶著李齊賢、權漢功（?-1349）等下江南參拜普陀山，特召杭州寫神名手陳鑑如，為李齊賢畫像。據此事而言，李齊賢實不可能向忠宣王提出畫像的請求，忠宣

41 金文京，〈高麗の文人官僚・李齊賢の元朝における活動——その峨眉山行を中心に〉，頁127；（蒙元）姚燧，《牧庵集》，收入《四部叢刊初編縮本》（臺北：臺灣商務印書館，1967，據上海商務印書館縮印武英殿聚珍版本影印），冊76，〈附錄：年譜〉，頁333。

42 （明）宋濂等，《元史》（北京：中華書局，1976），卷174，冊13，〈姚燧〉，頁4060。《元史》編纂當時採用的基本素材，是以碑銘、墓誌、行狀等資料為基礎，「姚燧傳」的原始材料根據王慎榮研究，大抵出自其《年譜》與姚燧本人的撰著，但筆者並未在《牧庵集》中查得與引文記載相關的資料。若進一步考慮曾服務於蒙元宮廷的危素（1303-1327）等，對《元史》的修纂也頗有貢獻，則可推測《元史》修纂當時可能有不少資料、消息是來自於蒙元舊臣。因此雖然吾人無法確定此記載是否為真，但到了修訂《元史》的明初仍能聽到這樣的消息，且耗費不少篇幅加以記載，可見姚燧對忠宣王不甚禮敬之事可能確有所傳聞。關於《元史》姚燧傳之史料來源與危素的參與，參見王慎榮，《元史探源》（長春：吉林文史出版社，1991），頁237、22。另可見王慎榮，〈《元史》修纂中的幾個問題〉，《內蒙古社會科學》，1989年6期，頁70-71；王慎榮，〈《元史》列傳史源之探討〉，《吉林大學社會科學學報》，1990年2期，頁3。關於《元史》編纂之評價，見王慎榮，《元史探源》，頁282-283、302-323。

43 金文京，〈高麗の文人官僚・李齊賢の元朝における活動——その峨眉山行を中心に〉，頁128-138。

王倩人為李齊賢畫像，即使是下賜李齊賢的贈禮，其目的也應非作為李齊賢死後祭祀之用，那麼，忠宣王為李齊賢畫像的用意究竟為何？他又希望陳鑑如能為這位來自高麗的文臣塑造出什麼樣的形象？以下，筆者將藉由對〈李齊賢像〉之製作的討論，試圖釐清這些問題。

三、〈李齊賢像〉之製作概念與圖式傳統

（一）〈李齊賢像〉之製作概念

延祐四年（1317），元仁宗為深受蒙廷敬重之「玄教宗師」張留孫（1248-1321）的七十大壽，下詔圖寫其像，又命趙孟頫題贊後懸掛於大都的萬壽崇真宮內。⁴⁴ 記載雖未揭明此作之畫家、尺寸及呈現面貌，但因是奉皇帝之命，理當由宮廷畫家執筆。⁴⁵ 而張留孫像的尺寸若考慮懸掛之公眾性需求，合理推測，則很可能是宋代帝后肖像，或南宋杭州畫家製作之〈元照律師像〉禪僧肖像一類的掛軸，方才合適（圖7、圖8）。既然張留孫像呈現的樣貌，是為符合放入殿堂讓人瞻仰之用，那麼，也應如帝后肖像或僧道肖像般，是穿著正式禮服、神態端謹的形象了（圖7、圖8）。⁴⁶

元仁宗為張留孫寫像，在當時宮廷，是一件隆重盛事，且由於參與此像製作之趙孟頫與忠宣王、李齊賢皆相熟識，想必他們也詳知此事。由帝王詔令一流宮廷畫家為有功有德的臣子作畫，在繪畫史上早有傳統，一三一七年元仁宗為張留孫寫像之舉，正可視為此傳統之延續。而此傳統在韓國宮廷亦早有前例，如高麗文宗（1046-1083 在位）曾下令圖寫奮擊契丹的功臣姜民瞻（?-1021）於功臣閣等。⁴⁷ 於

44 洪再新，〈儒仙新像：元代玄教畫像創作的文化情境和視象涵義〉，頁97、100。

45 據洪再新研究，元帝王為道教宗師製作肖像的傳統後來被延續，如元順帝在吳全節七十大壽時請宮廷畫家為其作畫，故筆者認為，張留孫像是由宮廷畫家所製作的可能性很大。洪再新，〈儒仙新像：元代玄教畫像創作的文化情境和視象涵義〉，頁100、115。

46 雖然，由宮廷製作之〈吳全節十四像並贊卷〉中尚有其他儒服肖像，但筆者認為具有儀式性的張留孫像應是著正式禮服者較為合理。圖版參見吳同著，金櫻譯，《波士頓博物館藏中國古畫精品圖錄：唐至元代》（波士頓：波士頓美術館；東京：大塚巧藝社，1999），上冊，圖129，下冊，頁124-126 解說。洪再新，〈儒仙新像：元代玄教畫像創作的文化情境和視象涵義〉，頁93-180 則對此作進行深入的探討。關於宋元帝后肖像、禪僧肖像之發展過程，見石守謙，〈古傳日本之南宋人物畫的畫史意義——兼論元代的一些相關問題〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，5期（1998.3），頁153-182。

47 如（朝鮮）鄭麟趾等著，東亞大學校古典研究室譯註編輯，《譯註高麗史》，冊8，卷94，〈姜民瞻〉，頁132-133。另可見秦弘燮編著，《韓國美術史資料集成》，1，三國時代～高麗時代（首爾：一志社，1987），頁404。

此而言，忠宣王召陳鑑如為李齊賢畫像，所繼承的，正是中國與高麗的這個傳統。除此之外，蒙元宮廷頗熱衷於帝后肖像之製作，此在景安寧對阿尼哥（Anige, 1245-1306）的研究中已有討論。⁴⁸ 據景安寧研究，蒙元時代，阿尼哥製作的〈忽必烈汗〉、〈察必〉帝后肖像草稿（臺北，國立故宮博物院藏），放大後製成織品，也是用在佛寺中懸掛。⁴⁹ 關於懸掛於佛寺中之肖像的使用，可參考塚本磨充對〈元照律師像〉這類大幅畫面作品的研究，他認為，這類作品的尺寸，明顯是作為堂內懸掛之特定目的，與尺寸較小的〈無準師範像〉作用不同。⁵⁰ 而忠宣王所贊助之〈李齊賢像〉，選擇以巨大尺幅來表現這位高麗文臣，其選擇所帶有的公眾性，可說是肖像畫之製作、應用傳統中，所具有的共識。甚且，君王召人為臣子寫像，成品完成後也不盡然全是賜與像主，例如元仁宗為張留孫寫像完成之後是懸掛於萬壽崇真宮；元順帝下詔為吳全節繪像，圖成之後亦收入內府收藏。⁵¹ 因此對一生主要活動於蒙元宮廷的忠宣王而言，蒙元宮廷對肖像題材的熱衷，及蒙元、高麗帝王為臣子畫像、使用之傳統，想必是他極為熟悉、瞭解的，忠宣王為李齊賢畫像之舉，即應是以此二基礎為主要的製作概念。⁵²

48 Anning Jing, "The Portraits of Kublai Khan and Chabi by Anige (1245-1306), a Nepali Artist at The Yuan Court," *Artibus Asiae* 54:1 (1994): 71-78. 另可見尚剛，〈蒙、元御容〉，《故宮博物院院刊》，2004 年 3 期，頁 31-59。

49 Jing, "The Portraits of Kublai Khan and Chabi by Anige (1245-1306), a Nepali Artist at The Yuan Court," 53.

50 塚本磨充，〈道宣律師像・元照律師像の絵画表現とその制作集団〉，《國華》，1458 号（2017.4），頁 27-28。

51 洪再新，〈儒仙新像：元代玄教畫像創作的文化情境和視象涵義〉，頁 100。

52 除此之外，《高麗史》中另有一個記載，或許間接促成了忠宣王命陳鑑如製作〈李齊賢像〉之事，亦可留意。北宋末期，徐兢（1091-1153）的《宣和奉使高麗圖經》中，曾刊載高麗名臣金富軾（1075-1151）等人的描述與畫像，《高麗史》曾特別盛讚金富軾，因《宣和奉使高麗圖經》的傳刊，而「名聞天下」。此事，或許是促使忠宣王命人為李齊賢畫像的遠因。金富軾一家在高麗史上頗有文名，不僅金富軾有詩名傳世，也曾於一一四五年奉高麗仁宗之命，統責編纂《三國史記》這部重要的史書，其兄弟四人，也均因治學有成，成為高麗史上知名的文臣儒者。此外，金富軾曾數度因堅持禮法，與逆臣李資謙（?-1126）相抗，其後又因平定妙清之亂而建功。根據《宣和奉使高麗圖經》的記載，徐兢對金富軾的印象為「博學強識，善屬文，知古今，為其學士所信服，無能出其右者。」徐兢的意見後來成為《高麗史》〈金富軾〉條記載的原始來源。透過此事被記載在《高麗史》中，可見金富軾藉文采、肖像遠播中國的事蹟，深為高麗、朝鮮所重。雖然並無具體詳載忠宣王與李齊賢，是否因想到《宣和奉使高麗圖經》中的金富軾像，而期待透過為李齊賢製作肖像之事，將高麗菁英之身容神采傳播至「天下」，但或許金富軾的經驗，對忠宣王君臣二人來說，也是極為熟悉的。關於《宣和奉使高麗圖經》的研究甚夥，如王德毅，〈徐兢『宣和奉使高麗圖經』的史料價值〉，收入國立編譯館主編，《宋史研究集》（臺北：國立編譯館，1995），輯 23，頁 423-438；臧健，〈宋代文獻中的高麗社會：以《宣和奉使高麗圖經》為例〉，《梨花史學研究》，28 輯（2001.12），頁 59-78；祈慶富，〈《宣和奉使高麗圖經》版本源流考〉，《社會科學戰線》，1996 年 3 期，頁 229-234 等。另參考（宋）徐兢著，虞雲國、孫旭整理，《宣和奉使高麗圖經》，收入朱易安、傅璇琮等主編，《全宋筆記》（鄭州：大象出版社，2008），第三編，八，卷 8，〈同接伴通奉大夫尚書禮部侍郎上護軍

那麼，由忠宣王所主導、陳鑑如所製作的〈李齊賢像〉，因畫幅巨大而深具公眾性，畫面也安排了特別斟酌、精選過的物品以搭配像主李齊賢。以下，筆者將以李齊賢作為一位高麗儒士代表的身分，進一步考慮陳鑑如繪〈李齊賢像〉所使用的圖式傳統。

（二）文人肖像之圖式傳統

作為職業名家的陳鑑如，必然熟知各類肖像畫的傳統圖式，他在製作〈李齊賢像〉之前，應該參考過這些既有的肖像圖式——尤其是文人肖像的部分——並加以修改。可惜，目前並無太多早於〈李齊賢像〉的文人肖像流傳下來，可助吾人理解〈李齊賢像〉的圖式運用。因此，本節將試圖透過少數早期的文人肖像，及其他肖像圖式，來了解陳鑑如繪〈李齊賢像〉的圖式參考來源。

關於肖像畫的研究為數頗眾，較早期的文人肖像圖式，大致可區分為功臣圖系統的文人肖像，與書齋中之文人肖像二種。⁵³ 首先，帶有功臣表彰意味的文人肖像，如宋人畫〈睢陽五老圖〉、元人〈名賢四像圖卷〉等（圖 9、圖 10）。⁵⁴ 這類作品雖然描繪的是文人肖像，但使一個個人物站立於空白背景、姿態恭謹，甚至在肖像旁紀錄著像主官職的作法，都顯示其屬於上承唐代〈凌煙閣功臣圖〉、傳陳閱（活動於 8 世紀）〈八公圖〉的功臣肖像傳統（圖 11、圖 12）。⁵⁵ 只不過，〈睢陽五老圖〉、〈名賢四像圖卷〉與〈八公圖〉的畫家，是將大型壁畫上的功臣圖，轉

賜紫金魚帶金富軾》，頁 40；（朝鮮）鄭麟趾等著，東亞大學校古典研究室譯註編輯，《譯註高麗史》，冊 8，卷 98，〈金富軾〉，頁 200-210；（高麗）金富軾著，金思燁譯，《完譯三國史記》（東京：明石書店，1997），〈解說〉，頁 1、4-5；韓基彥著，井上義巳、韓基彥譯，《韓國教育史》（千葉梶柏市：広池学園出版部，1965），頁 60。

53 文人肖像在歷史的發展中，另外還有文集前的文人肖像、明清常見的行樂圖式肖像等形式。由於這些肖像與〈李齊賢像〉的製作無關，本文不擬討論。

54 相關研究如 Thomas Lawton, *Chinese Figure Painting* (Washington, D.C.: Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, 1973), 165-170; Peter C. Sturman, "In the Realm of Naturalness: problems of Self-Imaging by the Northern Sung Literati," in *Arts of the Sung and Yuan*, ed. Maxwell K. Hearn and Judith K. Smith (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1996), 167-198; 衣若芬，〈北宋題人像畫詩析論〉，《觀看、敘述、審美：唐宋題畫文學論集》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2004），頁 157-173；王連起，〈宋人《睢陽五老圖考》〉，《故宮博物院院刊》，2003 年 1 期，頁 7-21；板倉聖哲，〈睢陽五老圖像的成立與開展：北宋知識份子的繪畫表象〉，收入王耀庭主編，《開創典範：北宋的藝術與文化研討會論文集》（臺北：國立故宮博物院，2008），頁 325-345；伊藤大輔，〈元人名賢四像圖卷〉，《國華》，1255 号（2000.5），頁 45-47；Ellen B. Avril, "Portraits of Four Scholars," *Chinese Art in Cincinnati Art Museum* (Cincinnati, OH: Cincinnati Art Museum in association with University of Washington Press, 1997), 64-65.

55 相關研究，如金維諾，〈「步輦圖」與「凌煙閣功臣圖」〉，《文物》，1962 年 10 期，頁 13-16；Wai-kam Ho et al., *Eight Dynasties of Chinese Painting: The Collections of the Nelson-Atkins Museum, Kansas City, and the Cleveland Museum of Art* (Cleveland, OH: The Cleveland Museum of Art, 1980), 6-8.

變為小畫面上的經營。⁵⁶ 而描寫書齋中之文人肖像者，則如張雨（1277-1348）題〈倪瓚像〉（圖 13）。⁵⁷ 這件作品時代較陳鑑如繪〈李齊賢像〉稍晚，畫面上倪瓚（1301-1374）坐在山水屏風前，傾身倚靠於憑几，周圍布置著倪瓚書齋中的物品。就此畫面布置而言，所承繼的，是描繪文人書齋的傳統，如在傳五代王齊翰（活動於 10 世紀）的〈勘書圖〉（南京大學藏）、傳周文矩（活動於 10 世紀）〈重屏會棋〉（弗利爾美術館藏），或宋人〈人物〉等作中，所看到的一般（圖 14）。⁵⁸

在此二種文人肖像傳統下反觀〈李齊賢像〉，背景並非空白且為坐姿的〈李齊賢像〉，似乎無法放入功臣圖系統；端坐於交椅上的李齊賢，也與書齋中或側坐、翹腳的悠閒文人形象大不相同。雖然如此，〈李齊賢像〉並非是一件沒有傳統圖式依據的作品，如宋代帝后肖像、〈元照律師像〉之類的禪僧肖像、《事林廣記》之日用類書中所刊的古賢肖像，與宋元墓室壁畫中的夫婦對坐圖式，似乎就為這位杭州畫家陳鑑如與他的委託者，提供了可能的肖像圖式參考來源。

首先，關於〈李齊賢像〉與宋代帝后像之間的關係。雖然民間職業畫家陳鑑如應該沒有機會看到宮廷中的帝后肖像畫，忠宣王想必也不會同意以傳統帝后像為範本，來為其臣子畫像。但不難想像的是，在職業畫家的圖式範本中，很可能也包含了帝后像之類或相似的圖式稿本，以供參考。此由石守謙對宋代帝后肖像與禪僧肖像間的比較討論中，即可了解。⁵⁹

以〈李齊賢像〉與〈宋仁宗坐像〉、〈元照律師像〉的比較而言，畫面中的像主，均以四分之三側面的角度，坐在鋪有墊布的椅子上，且座椅下方均附有踏凳。

56 關於手卷形式之觀感的討論，可參考洪再新研究，如其認為吳全節像由掛軸轉換成手卷形式時，更能傳達吳全節「與儒士們相通的感受」。換言之，手卷形式與觀者之間的距離，是比較親近、私密的一種連結。見洪再新，〈儒仙新像：元代道教畫像創作的文化情境和視象涵義〉，頁 106-114。另可參考板倉聖哲，〈張雨題《倪瓚像》與元末江南文人圈〉，收入區域與網絡國際學術研討會論文集編輯委員會編，《區域與網絡：近千年中國美術史研究國際學術研討會論文集》（臺北：國立臺灣大學藝術史研究所，2001），頁 200。而此例與〈李齊賢像〉正好相反的是，〈李齊賢像〉反而希望藉由大幅掛軸，來增加其可被欣賞、觀看的機會。

57 相關研究如 Wu Hung, *The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting* (Chicago: The University of Chicago Press, 1996), 168-172; 板倉聖哲，〈張雨題《倪瓚像》與元末江南文人圈〉，頁 193-221。

58 〈勘書圖〉圖版見金維諾主編，《中國美術全集·繪畫編·2》（臺北：錦繡出版社有限公司，1984），圖 60；〈重屏會棋〉圖版見國立故宮博物院編輯委員會編，《海外遺珍·繪畫》（臺北：國立故宮博物院，1993 初版三刷），圖 11。相關研究如 Sturman, "In the Realm of Naturalness: problems of Self-Imaging by the Northern Sung Literati," 167-198; Lawton, *Chinese Figure Painting*, 78-80; 陳韻如，〈人物圖版解說〉，收入林柏亭主編，《大觀：北宋書畫特展》（臺北：國立故宮博物院，2006），頁 217-220。

59 石守謙，〈古傳日本之南宋人物畫的畫史意義——兼論元代的一些相關問題〉，頁 159-160。

不同的是，宋仁宗的座椅看似簡潔樸素，但座椅木頭上尚以金漆描繪繁複的刻花，而宋仁宗與元照律師椅背上披掛著複雜織錦圖案的背墊與法被，也較李齊賢華麗許多。這樣的差異，顯示了像主身分的不同（圖 1、圖 7、圖 8）。⁶⁰ 再細看三人衣著、姿態，也頗為相近。仁宗穿著正式官服，雙臂交於腹前，甚至略為躬身，呈現出恭謹端莊的聖君形象；元照律師穿著素色的正式法衣，雙腳盤坐於椅上，亦端謹慎重；李齊賢則穿著素雅儒服，直挺坐於椅上，雙手拱於胸前，為端正恭謹的文人形象。宋仁宗與李齊賢二人手部的「叉手禮」，乃是描繪聖人、儒士之圖象傳統中常見的形式（圖 15）。而此類端正恭謹的形象，在福建人陳元靚（活動於南宋末）之《事林廣記·先賢類》中所刊載的先賢，如〈濂溪周先生元公像〉上，亦可看到（圖 16）。⁶¹ 透過民間書籍中的〈濂溪周先生元公像〉，與宮廷製作之〈宋太宗立像〉（圖 17）相比較，不論人物姿態、服飾與叉手禮，均十分相似，此則再次顯示類似於宮廷帝后肖像的圖式，在江南民間廣為流傳的狀況。⁶² 值得注意的是，〈李齊賢像〉、〈宋仁宗坐像〉與〈元照律師像〉的畫幅比例。此三件作品都是等同真人的尺寸，這種尺寸及大掛軸的裝裱方式，都具有明顯的公開性質，屬於適宜懸掛於廟堂的形式。這類大畫面肖像，容易予觀者恍若親見畫中人物的感受，此顯然與書齋文人肖像之類的小幅畫面及其私密特質不同。忠宣王選擇以偌大畫幅來展現李齊賢，或許即希望透過此畫之如真的「可見」性，令觀者印象深刻。

不過，帝后像與禪僧像，畢竟與文人肖像不同，帝后像所呈現的聖君形象，與〈元照律師像〉之類的禪僧像所展示的宗師形象，就其功用而言，因將供奉於廟堂而顯得特別莊重、正式。反觀〈李齊賢像〉，雖然也以呈現德性高尚的文人為目標，但李齊賢並非身著正式官服，他所坐的交椅也是蒙元常見的座椅形式，而座椅旁的漆案上所擺放的各式物品，均使〈李齊賢像〉未展現出如帝后像與上述類型之禪僧像般的正式感與威權威感，反倒貼近宋、元墓室壁畫時常出現之夫婦對坐或宴飲

60 宋代帝后像的討論，見小川裕充，〈北宋時代の神御殿と宋太祖・仁宗坐像について——その東アジア世界の普遍性〉，頁 17-29；Cheng-hua Wang, "Material Culture and Emperors: The Shaping of Imperial Roles at the Court of Xuanzong (r. 1426-35)," (PhD diss., Yale University, 1998), 185-191. 〈元照律師像〉之研究，見塚本唐充，〈道宣律師像・元照律師像の繪畫表現とその制作集團〉，頁 27-36；中島博，〈道宣律師・元照律師像解説〉，收入奈良国立博物館編集，《聖地寧波：日本仏教 1300 年の源流 すべてはここからやってきた》（奈良：奈良国立博物館，2009），頁 317。

61 叉手禮是宋、遼、金、元時期的一種行禮方式。見（宋）陳元靚，《事林廣記》（北京：中華書局，1999，據北京大學藏 1340 年鄭氏積誠堂刻本影印），頁 93。

62 〈宋太宗立像〉目前未見深入研究，但據風格分析看來，應為宋代所繪。

圖象。⁶³

白沙宋墓第一號墓前西壁壁畫，與內蒙赤峰元寶山元墓壁畫，都畫有墓主夫婦對坐的題材，內蒙古敖漢旗四家子鎮閭杖子村北羊山一號遼代墓葬中，則有進奉墓主的場面。這類場面中，因供奉、宴飲表現等需求，畫面上往往設有桌椅、宴飲器等室內擺設細節及侍從（圖 18、圖 19、圖 20）。⁶⁴ 以上三件壁畫，除內蒙古敖漢旗四家子鎮墓葬與赤峰元寶山墓室壁畫上的男性墓主，姿態較為輕鬆地坐在椅上之外，其餘人物皆拱手，整襟危坐。這樣的姿態、家居擺設，即與〈李齊賢像〉的布局頗為類同，尤其這幾件墓室壁畫的尺寸皆為具有公開性質的大畫面。但這些墓室壁畫與〈李齊賢像〉相似的格局之間，卻存在著一個重要差異，亦即，即使上述壁畫中也布置著許多物品，但這些物品並不具備象徵墓主獨特之精神特質的功能，而比較是用來描述宴會氣氛、祭祀場面、舒適的家居場景，或顯示（也許是理想上的）墓主的身分地位與某種生活品味。此點，可說是〈李齊賢像〉與傳統墓室壁畫中所見之夫婦對坐或宴飲圖象的最大差異。換言之，二者的製作目標並不相同，或者說，墓室壁畫的畫家，可能也尚未具備以畫面物品象徵像主之內涵精神的表現概念。相較於此，〈李齊賢像〉上的每一件物品均經挑選，是特意呈現於觀者眼前，以象徵像主之內在精神，並說明此畫之製作意涵所用。關於此部份，將在下一節中詳細說明。

透過以上的討論，吾人可整理出〈李齊賢像〉在大畫幅尺寸，與描寫內容所使用之圖式傳統，主要是融合宋代帝后像、〈元照律師像〉之類的禪僧肖像，與如同墓室壁畫所見之室內家居圖式而來。透過這三種傳統圖式的融合運用與修改，不僅使〈李齊賢像〉呈現出儒雅君子的樣貌，亦因描繪了李齊賢平日家居的情景，使此

63 關於交椅在蒙元的使用，見崔詠雪，《中國家具史——坐具篇》（板橋：明文書局，1994），頁126。

64 根據鄭岩（下引鄭岩文頁271，注39），這類題材被稱為「開芳宴」是由宿白開始。這類夫婦對坐像的研究可參考鄭岩，〈夕陽西下——讀興縣紅峪村元代武慶夫婦墓壁畫札記〉，收入巫鴻、朱青生、鄭岩等主編，《古代墓葬美術研究》（長沙：湖南美術出版社，2015），輯3，頁253-272；宿白，《白沙宋墓》（北京：文物出版社，2002），頁48；李清泉，〈『一堂家慶』的新意象——宋金時期的墓主夫婦像與唐宋墓葬風氣之變〉，收入巫鴻、朱青生、鄭岩主編，《古代墓葬美術研究》（長沙：湖南美術出版社，2013），輯2，頁319-337等。此外，雖然目前考古材料顯示，有夫婦對坐之類圖象或雕刻的墓葬，以北方為多，但福建龍溪梅仙鎮的北宋墓葬，也有此類壁畫出土（李清泉文，頁321）。本文比較，仍選擇較具代表性的北方墓室壁畫為討論對象。又，據鄭岩研究，墓室壁畫與卷軸畫的畫稿傳統，應是相關的（鄭岩文，頁256-268）。筆者考慮畫稿的移動性遠高於墓葬本身，因此認為北方墓室壁畫中所採用的畫稿，陳鑑如之類的江南畫家，應不難取得。據此推測，北方墓葬中常見的夫婦對坐圖式對陳鑑如來說，應不陌生。

作遠較高掛於廟堂之帝后像與禪僧肖像，來得平易近人；而巨大畫幅，則是適合公開場合懸掛、觀賞使用的選擇。

忠宣王此番南下，應是受到蒙元宮廷繪製肖像之氛圍的感染，也想起了高麗、蒙元史上，帝王為有德有功的臣子畫像以供眾覽的傳統，因此特地趁浙江往來之便，命當地知名畫家陳鑑如，為李齊賢繪製一幅深富意涵的儒士畫像。或許吾人也會疑問，既然高麗的委託者們，企圖創造出深刻的儒士形象，何不逕將〈睢陽五老圖〉或〈名賢四像圖卷〉的圖式放大繪製呢？事實上，若以功臣圖式來描繪年僅三十三歲的李齊賢，一則恐怕過於突顯像主的神聖性，二則無背景、有榜題的功臣圖，似乎也較適於襯托已有功業者，難以傳達青年儒者的有為神采。最重要的，〈睢陽五老圖〉一類之傳統圖式，並不使用特殊的物品來象徵人物精神。而這種作法，卻可能正興起於一三一九左右的中國南方，也就是稍晚出現於慈照院本〈中峰明本像〉（圖 21）與張雨題〈倪瓚像〉上的表現方式（圖 13）。⁶⁵

作為知名職業畫家的陳鑑如，本應熟知各種肖像圖式傳統，及江南正興起，透過畫面物品的選擇與安排，以象徵像主內涵精神之描繪方式。或許就在陳鑑如的建議之下，來自高麗的贊助者與像主，選擇以李齊賢日常家居的樣貌，搭配斟酌揀擇過的物品，來呈現這位代表高麗一流文士的形象。那麼，究竟陳鑑如是藉由那些細節描繪，來傳達李齊賢的氣質與涵養？他要如何呈現這位儒者的高麗身分？忠宣王贊助此畫，除為李齊賢留影之外，又是否有其他目的？以下，筆者將就畫面擺設、像主衣著及畫面上的物品，來加以說明。

四、高麗儒雅君子之形象：〈李齊賢像〉的製作

（一）高麗儒雅君子之形象塑造

〈李齊賢像〉之像主形象塑造與製作，應是此畫贊助者忠宣王、像主李齊賢及畫家陳鑑如，或許還包含忠宣王一行中的其他高麗臣子們，集體討論之後的成果。首先，在〈李齊賢像〉畫面上有一組漆製家具十分引人注目，那是一張螺鈿漆案與一套剔犀交椅和踏凳（圖 1、圖 22、圖 23）。根據研究，高麗時代的螺鈿漆器聞名於世，尤其宋代人，對高麗螺鈿漆器的細緻精美印象深刻。例如北宋末期的徐兢，在《宣和奉使高麗圖經》中特別提到，高麗「騎兵所乘鞍轡極精巧，螺鈿為鞍，

65 石守謙，〈古傳日本之南宋人物畫的畫史意義——兼論元代的一些相關問題〉，頁 160-162。

鞦韆以栢枝馬瑙石，間錯黃金烏銀為飾」，「器用漆作不甚工，而螺鈿之工細密可貴」。⁶⁶ 而高麗螺鈿漆器最具代表性的紋飾，正是如〈李齊賢像〉漆案上所見之唐草文的「S」連續紋飾（比較圖 22-1、圖 22-2）。⁶⁷ 相較於高麗以螺鈿漆器聞名，剔犀漆器則是宋元工藝的知名品項，如〈李齊賢像〉的交椅正是以剔犀手法雕刻繁複「心形」紋飾而成。⁶⁸ 若考慮宋代剔犀工藝普遍使用「心形」與「眼鏡形」兩種紋樣（又稱「屈輪文」），到了蒙元則以「眼鏡形」為主流；以及，〈李齊賢像〉上的「心形」描繪，其黑色主文邊緣可見棕色紋帶及以紅色細筆勾勒象徵紅漆的線條，畫家細膩呈現出來的物表形象，與流傳至今的宋代剔犀漆器——在紅、黃色漆交互重疊之後，表面再上以黑漆，予以雕刻——的效果，極相彷彿。⁶⁹（如圖 23-3 中的南宋〈堆黑屈輪文梅瓶〉，即清晰可見黑色主紋邊，間以紅色、棕色的飾帶。而〈李齊賢像〉交椅上之「心形」紋飾，則如圖 23-2 南宋〈堆黑屈輪文長方盤〉所見一般。）那麼，〈李齊賢像〉上的這把交椅，似乎可推測是一件宋代的古董製品。而交椅上的金屬鐵箍，陳鑑如是以泥金勾畫而成。要之，如宋代製品的交椅與陳鑑如的描繪精工，除顯示此交椅之貴重外，亦可見忠宣王請陳鑑如繪製〈李齊賢像〉所費不貲。⁷⁰

雖然吾人無法確定〈李齊賢像〉上，這套漆器是否真為高麗製品或為宋代遺物，筆者在此也無意強調陳鑑如的「寫實」技巧，或其「再現」了真實的那些部分，但中國的漆工藝原本就以杭州、嘉興等地為主要產地，想必陳鑑如要找來這些道具並不困難，陳鑑如也確實有能力將物品的細節「清晰」表達。⁷¹ 值得注意的是，在此顯現出的，是畫家、贊助者與像主對此物件的選擇，確實充滿意識且深具

66（宋）徐兢著，虞雲國、孫旭整理，《宣和奉使高麗圖經》，卷 15，〈車馬〉；卷 23，〈土產〉，頁 90。相關研究見高橋隆博，〈高麗の螺鈿〉，收入菊竹淳一、吉田宏志責任編輯，《世界美術大全集東洋編・10・高句麗・百濟・新羅・高麗》（東京：小学館，1998），頁 237-244；河田貞，〈高麗螺鈿の技法の特色〉，《大和文華》，70 号（1981.12），頁 18-30；小池富雄，〈東アジアの螺鈿〉，《螺鈿—紅色に輝く貝と漆の芸術—》（名古屋：徳川美術館，1999），頁 108-111。

67 高橋隆博，〈高麗の螺鈿〉，頁 244；高麗十三世紀螺鈿漆器〈螺鈿漆唐草文經典函〉圖版，參見국립중앙박물관 편저，《나전칠기：천년을 이어 온 빛》（서울：고호 출판사，2006），圖 21。此外，荒川浩曾指出高麗的螺鈿技法影響至中國的可能性，參閱西田宏子，〈宋・元時代の漆器〉，《宋元の美—伝来の漆器を中心に—》（東京：根津美術館，2004），頁 26。

68 半子（疑為渡辺一），〈國版解説 陳鑑如筆李齊賢肖像〉，頁 23 認為此交椅為堆朱。

69 宋代剔犀作法，請參見西岡康宏，〈宋時代の雕漆〉，《中国宋時代の雕漆》（東京：東京国立博物館，2004），頁 40-41。蒙元的剔犀，與宋代風格看來並不相同，相關圖版參見陳晶主編，《中國漆器全集》（福州：福建美術出版社，1998），卷 4，圖 164、165。

70 〈李齊賢像〉上除鐵箍以泥金繪成之外，畫面上也使用不少石青、石綠、硃砂等昂貴的礦物性顏料。見국립중앙박물관 미술부 편저，《조선시대 조상화 II》，頁 291-292 檢測報告。

71 陳晶，〈三國至元代漆器概述〉，收入氏編，《中國漆器全集》，卷 4，頁 22、25-26。

意義。如蒙元的漆工藝十分發達，螺鈿甚至發展出精緻的人物故事圖象，⁷² 但或許這種複雜精美的蒙元樣式，並不符合忠宣王與李齊賢心中的期待，他們可能更希望在〈李齊賢像〉上呈現出的，是足以喚起畫像觀者，產生如《宣和奉使高麗圖經》中所記載，宋人對高麗螺鈿工藝的景仰，以及高麗文化可「侔於中華」的那個部分。陳鑑如在此，正是透過其傑出的描寫功力，來幫助觀者憶想起忠宣王與李齊賢期望之所在。

透過一九三六年所發表的〈李齊賢像〉細部圖版，可發現此圖雖然殘破嚴重，仍可看出畫家對像主的描寫，應頗為真實。李齊賢略粗的眉形、三角眼睛、鬍鬚，均突顯出其個人特質，眼睛、鼻形，均非借用聖人面貌的固定格套來畫（比較圖2、圖24）。而陳鑑如對李齊賢及其周邊物品如漆器、布料等的描繪，其設色精美與刻畫細膩，均顯現陳鑑如所採用的技巧，是繼承自杭州南宋宮廷發展而來之肖像畫傳統。如南宋的〈無準師範像〉、〈元照律師像〉，以及曾為學者推測是陳鑑如所畫的〈中峰明本像〉（京都選佛寺藏）等，均屬此傳統的表現之例（圖25）。⁷³ 陳鑑如〈李齊賢像〉中所呈現的像主，面容溫文爾雅、毫無霸氣，微微上揚的眼角，似乎露著淺淺微笑，展現出李齊賢平易近人、溫雅謙謙的性格。若配合李齊賢恭謹的姿態、叉手禮式，及日常家居的場面與偌大畫面的安排，畫中李齊賢給予觀者的印象，可說是寓有聖賢性格卻又易於相親之溫雅有為的儒士形象。

不過值得注意的是，高麗自忠烈王開始，王室的衣著、髮型即改用蒙裝，甚至要求臣子也須著蒙元服飾並開剃，此習直到恭愍王（1330-1374；1352-1374 在位）時代，才明令改回傳統漢式衣冠。⁷⁴ 忠宣王與李齊賢既然活動於蒙元宮廷，合理推測此時的李齊賢應是蒙服、辮髮才是。⁷⁵ 但畫面上的李齊賢卻是穿著儒裝、頭上戴

72 西岡康宏，〈元・明代の漆工芸〉，收入海老根聰郎、西岡康宏責任編輯，《世界美術大全集東洋編・7・元》，頁309-311。

73 關於江南肖像畫之詳細討論，參見石守謙，〈古傳日本之南宋人物畫的畫史意義——兼論元代的一些相關問題〉，頁158-160。選佛寺〈中峰明本像〉圖版及解說，見海老根聰郎解說，《元代道釋人物畫》（東京：東京國立博物館，1977），圖34、頁68-69。

74 高麗忠烈王在入大都之後，已經開剃。《高麗史》中關於忠烈王採蒙元服飾衣冠的記載，如：（朝鮮）鄭麟趾等著，東亞大學校古典研究室譯註編輯，《譯註高麗史》，冊3，卷28，〈忠烈王一〉，頁2忠烈王元年（1274）前記載「冬十月辛酉」條、頁3「十一月丁丑」條；忠烈王四年（1278）記載「二月丙子」條等。另可參見蕭啟慶，〈元麗關係中的王室婚姻與強權政治〉，《內北國而外中國：蒙元史研究》，下冊，頁786-788之討論，及임명미，〈高麗王朝代 高麗와 교류하였던 諸國과 高麗의 服飾制度에 관한 研究 (V-II) ——金 敗亡후, 元 懷俗期 100 余年間의 高麗 服飾制度 (AD 1224-1370)〉，《한국복식학회지》，17卷（1991），頁295-297、309-311、315、319、329-330。

75 如韓國二〇〇七年所出版的歷史讀物《忠宣王》，即以蒙元服飾、開剃、辮髮的裝扮，

冠，全然未顯示其開剃、辮髮的蒙元形象。而李齊賢所著衣裝，〈李齊賢像〉之朝鮮觀者與韓國學界，多以「深衣」稱之，此「深衣」樣式，與元人〈名賢四像圖卷〉（圖 10）上，立於畫面左側之歐陽玄（1283-1357）與揭傒斯（1274-1344）二人的服裝，極為類似。⁷⁶ 根據日本學者吾妻重二研究，作為簡略禮服的深衣，自漢代之後幾乎無人使用，直到宋代司馬光（1019-1086）與朱熹（1130-1200），才復原已失傳的深衣樣式。但此並未造成流行，僅為一小部分士人為了強調自己的儒者身分才著深衣，對其他人來說，深衣甚至被視為是一種奇裝異服。⁷⁷ 而韓國，隨著朱熹學說的東傳，深衣反而受到相當的重視，據研究，自十四世紀開始，深衣成為士人、學者的普遍穿著。⁷⁸ 因此就吾妻重二的研究來看，蒙元的士人之間，並未有穿著深衣的好尚，那麼李齊賢所著，究竟是否為「深衣」？

蒙元儒士應頗為熟悉的朱熹《家禮》中，所提到的深衣服制，大抵包含（上）衣（下）裳相連、圓袂（圓狀袖口）、方領（V 字形領）、曲裾、黑緣、大帶、緇冠、幅巾與黑履這些部分，因此深衣制度其實是一整套的服飾規劃。⁷⁹ 以此比對〈李齊賢像〉上的服飾，即具備了衣裳相連、圓袂、方領、曲裾、黑緣、大帶、冠與黑履等多個項目。其中，衣服黑緣的部分，可能是畫家陳鑑如為了避免黑色邊緣使畫面顯得過於沉重，且與其他色彩的搭配不易協調，為顧及畫面表現，而以青色作為替代。⁸⁰ 至於頭冠，李齊賢像上的這個部分曾經修補，依目前狀況看來，也不易確認究竟所戴為何種樣式的冠帽或巾，但確實與《家禮》的「緇冠」形式不同。⁸¹ 雖然如此，畫像上的李齊賢所著，仍頗符合朱熹《家禮》中的深衣衣制。只是令人疑惑的是，倘若蒙元儒士並無穿著深衣的習慣，那同樣具有儒者身分的李齊

來繪製想像中的忠宣王。見문관식, 《충선왕》(과주: 과당새어린이, 2007), 封面圖版見 http://book.naver.com/bookdb/book_detail.nhn?bid=3025870 (檢索日期: 2017 年 9 月 10 日)。

76 〈李齊賢像〉之朝鮮觀者對深衣的稱呼，如秦弘燮編著，〈李齊賢像〉，《韓國美術史資料集成·8·補遺篇》，頁 375、378、380 所見。伊藤大輔對〈名賢四像圖卷〉的研究指出，歐陽玄與揭傒斯所著衣服為深衣，是一般儒者的禮服。見伊藤大輔，〈元人名賢四像圖卷〉，頁 46。

77 關於深衣研究，詳見吾妻重二，〈深衣考——關於近世中國、朝鮮及日本的儒服問題〉，收入李中、陳衛平主編，《哲學與宗教》（上海：上海人民出版社，2012），頁 147-180。另可參見（清）孫希旦撰，何錫光校點，《禮記》，收入北京大學《儒藏》編纂與研究中心編，《儒藏（精華編）》（北京：北京大學出版社，2012），冊 57，卷 56，〈深衣〉，頁 1458-1459；萬棣，〈關於深衣之探索〉，《天津工業大學學報》，22 卷 6 期（2003.12），頁 72-74。

78 吾妻重二，〈深衣考——關於近世中國、朝鮮及日本的儒服問題〉，頁 157。

79 吾妻重二，〈深衣考——關於近世中國、朝鮮及日本的儒服問題〉，頁 149-151。

80 檢測報告表示此處為石青調和鉛白所繪。見국립중앙박물관 미술부 편저, 《조선시대 조상화 II》，頁 292 檢測報告。

81 《家禮》「緇冠」樣式，見吾妻重二，〈深衣考——關於近世中國、朝鮮及日本的儒服問題〉，頁 151。

賢與歐陽玄、揭傒斯，果真穿著深衣嗎？吾妻重二的研究中，另外提供了宋代之後的士人常服樣式，其中「直綴」、「道服」二者與深衣相似，但仍不易區別究竟與深衣有何相異之處，尤其是在〈李齊賢像〉之類的畫像上。⁸²

不論如何，李齊賢在被畫像時所穿著的，是與深衣極為相似的衣裝，所要強調的無疑是李齊賢作為儒士的身分。而倘若李齊賢所著確為深衣，那麼，則更突顯出〈李齊賢像〉在製作上，有亟欲強調像主之儒者身分的意圖。據此看來，〈李齊賢像〉的設計參與者們，確實有意在畫面上營造出一種「侔於中華」的儒士形象，因而無意強調畫中人物的蒙元裝扮，若觀者不查或不識李齊賢者，恐怕也很容易逕以中國儒者視之。此外，畫面上所選擇的物品，不僅細緻地象徵了李齊賢的才學與品德，也隱約透露出贊助者忠宣王在〈李齊賢像〉製作背後的心意。

首先，畫像上，李齊賢身旁鑲嵌著螺鈿的黑漆案面，是以石青、鉛白所畫成的桌面，其上擺設了三樣物品，分別為一張古琴、一圓鼎與一函《周易》（圖 26）。⁸³這三件物品對於李齊賢形象的建構，具有重要意義。首先，古琴自古以來，因作為君子、德政的象徵，而為文人書齋中的必備之物。例如《禮記·樂記》中有「君子聽琴瑟之聲，則思志義之臣。」句，《漢書·董仲舒傳》則以「琴瑟不調」為政治失當的比喻。⁸⁴而經常往來於萬卷堂的趙孟頫也有〈琴原〉一文傳世，其中即提到：

琴也者，上古之器也。所以謂上古之器者，非謂其存上古之制也，存上古之聲也，世衰道微，禮壞樂崩，而人不知之耳。⁸⁵

因知古琴所象徵的上古之聲，乃提醒聽聞的君子，當以禮樂為鉤，以治理天下。古琴的寓意，必為忠宣王與李齊賢及其所往來之士人們所知曉，因此〈李齊賢像〉上的古琴，不僅為文人家居的裝飾，也成為彰顯君臣二人乃深諳君子之道的憑藉。而

82 吾妻重二，〈深衣考——關於近世中國、朝鮮及日本的儒服問題〉，頁 155。根據其他研究指出，「直綴」的特徵包含衣裳分離、衣袖寬大，「道袍」則較為寬鬆，但實際上就這些描述而言，並不易區別此二者與深衣的相異之處。其較大的差別，似乎是在於製作上的衣料使用與縫合方式，相較於直綴和道袍，深衣的形制是相較嚴格的，但此部分的差異，卻不容易從畫像上看出。見陳高華、徐吉軍主編，《中國服飾通史》（寧波：寧波出版社，2002），頁 311-312；徐靜主編，《中國服飾史》（上海：東華大學出版社，2010），頁 97、122。

83 見국립중앙박물관 미술부 편지, 《조선시대 초상화 II》，頁 292 檢測報告。

84 《樂記》見（漢）鄭玄注，孔穎達疏，《禮記正義》，收入龔抗雲等整理，《十三經注疏·整理本》（北京：北京大學出版社，2000），冊 14，頁 1314；〈董仲舒傳〉見（漢）班固著，顏師古注，《漢書》（北京：中華書局，1962），卷 56，頁 2504。

85 （蒙元）趙孟頫，《松雪齋集》（合肥：黃山書社，2008，據四部叢刊景元本影印），卷 6，〈琴原〉，頁 2a。

古琴所象徵之政治清明，似乎也隱約恭維著當時已退位但曾為高麗統治者的忠宣王，在政治上的建樹。

素來作為國家象徵的鼎器，亦為文人書齋常見之物，傳統上，其不僅作為古物收藏，亦常為香爐之用。〈李齊賢像〉上的圓鼎正燃點著香，其器型，為帶有方耳的三足鼎，鼎身有類似蟠螭紋的線條描繪，並帶有凸稜，鼎足則為獸形足（圖 27）。此圖殘破至甚，透過首爾國立中央博物館的檢測成果，以褐色為主要繪製顏料的圓鼎，很可能是銅製品。雖然如此，金代耀州窯所出產的一件〈月白釉貼花夔龍紋三足爐〉，器形應是仿自古青銅器而來，其方耳、平沿、凸稜及獸形足等細節，卻極似〈李齊賢像〉上所見者（圖 28）。⁸⁶ 因此看來，〈李齊賢像〉上的圓鼎雖仿佛青銅器，但仍難排除為陶瓷器的可能。不論如何就此圓鼎之形制看來，其作為仿古樣式的香爐，是毫無疑問的。宋元以來，這類仿古青銅製品或陶瓷製品，除為廟堂祭器之用外，也是文人書齋中常見之物；高麗時代的青瓷，也有仿三代青銅器型的製作。⁸⁷ 於此而言，〈李齊賢像〉的仿古香爐鼎，可能也顯示來自高麗之贊助者與像主的生活品味。但不論此香爐鼎為何種材質，「鼎」的內涵本身，原本就具有深意。《易經》「鼎卦」的象辭提到：

《象》曰：鼎，象也；以木巽火，亨飪也。聖人亨以享上帝，而大亨以養聖賢。巽而耳目聰明，柔進而上行，得中而應乎剛，是以元亨。《象》曰：

86 金代耀州窯三足鼎圖版，見北京藝術博物館編著，《中國耀州窯》（北京：中國華僑出版社，2014），圖 185。感謝國立臺灣大學藝術史研究所謝明良教授賜知此圖版，並提供相關意見予筆者。

87 請參見下列相關研究：陳芳妹，〈「追三代於鼎彝之間」：宋人從「考古」到「玩古」的轉變〉，收入氏著，《青銅器與宋代文化史》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2016），頁 93-138；王牧，〈中國南方地區宋元時期的仿古青銅器〉，《南方文物》，2011 年 3 期，頁 143-139。感謝獨立研究學者王淑津女士賜知此文。高麗、朝鮮的狀況，參見許雅惠，〈宋代復古銅器風之域外傳播初探——以十二至十五世紀的韓國為例〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，32 期（2012.3），頁 103-170；李定恩，〈三代意象的嬗變：《朝鮮王朝世宗實錄》〈祭器圖說〉〉（臺北：國立臺灣大學藝術史研究所研究生論文發表會，2011 年 10 月 15 日），頁 1-26（李定恩文之正式發表資訊：이정은, 〈『세종실록』 「제기도설」의 제정 배경과 조선 초기 예제 미술의 형성〉, 《동아시아의 궁중미술: 김홍남 교수 정년퇴임 기념 논문집》. 서울: 한국미술연구소, 2012, 頁 256-279)。本文寫作期間，筆者曾就〈李齊賢像〉上之香爐鼎形式，就教於國立臺灣大學藝術史研究所陳芳妹教授。陳教授特別注意到此畫上將《周易》與香爐鼎並置一起的安排，使此畫之儒學意味十分濃厚。根據陳芳妹教授〈「追三代於鼎彝之間」〉一文，曾討論過南宋鼎式爐用以祭拜，及《天竺靈籤》中所繪之鼎意象的新詮釋（頁 104-107）。其中之《天竺靈籤》即與《易經》有關。陳教授的意見非常值得進一步思考，惟此部分因涉及中韓儒學與器物史研究，已超出本文範圍與個人能力，故僅提供陳教授意見於此，期待日後學界得有進一步之研究可供參考。感謝陳芳妹教授惠賜寶貴意見。

木上有火，鼎；君子以正位凝命。⁸⁸

「鼎卦」在《易經》中，具有特殊的政治意味，主要用來闡述聖君之道。聖君透過建立理想的君臣關係，以「養聖賢」，進而「享上帝」以獲取「天命」，而可順利治國、統理子民。但理想的君臣關係，實繫於聖君之作為。「鼎卦」之解釋所衍伸出的「鼎新」之意，也預示著嶄新而富有生機的政治氣象。⁸⁹ 因此可見，〈李齊賢像〉上的鼎器，除象徵著李齊賢作為忠宣王所養的聖賢之外，同時，也指明忠宣王作為一位聖君的形象，在君臣二人努力之下，當可為高麗開展出理想的前景。

除了「鼎」是引自《易經》卦象之外，〈李齊賢像〉的桌面更具體擺置了一函《周易》。此書，或許與李齊賢的學術興趣有關，同時，可能也揭示了忠宣王、李齊賢二人，期待穿梭於蒙廷，並打入南方儒士圈的意圖。

蒙元北方正統儒學，是以許衡（1209-1281）為首的學派，許衡所提倡的，是朱熹（1130-1200）側重實踐的部分，但《易》學的地位，顯然不如科舉考試所重之《孝經》與《四書》。⁹⁰ 而閩浙等南方地區在朱熹死後，朱子學大盛，產生許多分枝，其中金履祥（1232-1303）、吳澄（1249-1333）等所提倡的象山之學，重視的就是對《易》的研究。⁹¹ 令人不解的是，活動於蒙元宮廷的忠宣王君臣二人，為何不在畫像上畫出象徵北方正統道學如《朱子四書集註》一類的書籍，反而選擇象徵南方朱子學中樞的《周易》呢？這個選擇或有下列二方考量。

首先，雖然蒙元的政治中心在北方，但此時文化、經濟重鎮仍為江南，道學之成為官學，可說是「道學北傳」的結果。⁹² 尤其到了蒙元中後期，統治階層更加重視漢學教養，許多異族士人也因欽慕中原文化，而浸淫在屬於漢人文化領域的書畫藝術之中。⁹³ 就此而言，「江南」，對於期待高麗文化得「侔於中華」的忠宣王與

88 引自黃壽祺、張善文譯注，《周易譯注》（上海：上海古籍出版社，2004），頁414-413，並請參閱頁413-421的說明。

89 關於「鼎卦」的詳記解釋，見高旭，〈《周易》“鼎”卦政治思想探微〉，《武漢理工大學學報（社會科學版）》，28卷3期（2015.5），頁490-497。另可參考黃壽祺、張善文譯注，《周易譯注》，頁413-421；（三國）王弼注，《周易》，收入《原式精印大本四部叢刊正編》（臺北：臺灣商務印書館，1979，據上海涵芬樓景印宋刊本影印），卷5，頁33。

90 周良霄、顧菊英，《元代史》（上海：上海人民出版社，1993），頁468、714。

91 金忠烈，《高麗儒學思想史》，頁266-269；周良霄、顧菊英，《元代史》，頁724-733；徐遠和，《理學與元代社會》（北京：北京人民出版社，1992），頁103-133、150-163。

92 蕭啟慶，〈蒙元統治與中國文化發展〉，收入石守謙、葛婉章主編，《大汗的世紀：蒙元時代的多元文化與藝術》，頁194、196。

93 蕭啟慶，〈元代蒙古人的漢學〉，頁663；蕭啟慶，〈論元代蒙古人之漢化〉，收入氏著，《蒙元史新研》（臺北：允晨文化實業股份有限公司，1994），頁219-263；石守謙，〈衝突與交融：蒙元

李齊賢來說，應當是他們希望能獲取認同的地域。第二，就南方的學問風尚推測，忠宣王二人此行所接觸到的士人，很可能有不少專精《周易》的學者。因此忠宣王等，可能希望藉由圖象上的《周易》，來顯明北方正統儒學出身的李齊賢，對《周易》亦有素養。此外，對於〈李齊賢像〉的北方觀者而言，如萬卷堂的上賓虞集、元明善二人，正為吳澄草廬學派的代表，他們都活躍於北方的文人圈，因此〈李齊賢像〉上所呈現的《周易》，對北方文人觀者來說，也不陌生。⁹⁴

確實，〈李齊賢像〉在忠宣王的南行旅程中，適時發揮了它的效用。如金履祥弟子，北山學派朱學大師許謙（1270-1337），在其《白雲集卷》中，即留下一則〈李齊賢真贊〉，誇讚李齊賢的內外相映。⁹⁵ 而知名的江南文人湯炳龍，也受邀於〈李齊賢像〉上，書題像贊：⁹⁶

車書其同，禮樂其東，光岳其鍾，為人之宗，為世之雄，為儒之通，氣正而洪。貌醜而恭，言慎而從，恢恢乎容，溫溫乎融，挺挺乎中。於學則充，於道則隆，於文則豐，存心以忠，臨政以公，輔國以功，命而登庸，瞻而和衷，俟而時雍。延祐己未鞠月望日。北村老民湯炳龍書于錢塘保和讀易齋，時年七十有九。⁹⁷

湯炳龍此段文字重點，主要是讚賞李齊賢的學識涵養，同時也描寫了李齊賢之容貌恭謹，予人態度充和的印象。這樣的形容，與《易經》「鼎卦」之「烹養聖賢」的意義頗為相符，或許湯炳龍也有藉此恭維忠宣王有知人之明的意思。

湯炳龍在江南文人圈中極為活躍，據推測也與高克恭（1248-1310）、趙孟頫、

多族士人圈中的書畫藝術》，收入石守謙、葛婉章主編，《大汗的世紀：蒙元時代的多元文化與藝術》，頁 210-214。

94 徐遠和，《理學與元代社會》，頁 125-133。

95 許謙贊提到：「目秀眉揚，神舒氣緩，妙手描模，毫髮無間，形色天性，所貴踐形，人見其貌，莫知其心，我知若人，交養內外，和順積中，睥面盪背，朝瞻夕視，如對大賓，力行所學，無負其身。」（蒙元）許謙，《許白雲先生文集》（合肥：黃山書社，2008，據四部叢刊續編景明正統本影印），卷 4，〈李齊賢真贊〉，頁 10b。許謙在北山學派中的地位，見徐遠和，《理學與元代社會》，頁 163-178。許謙盛讚李齊賢的這則贊文，並未提寫於〈李齊賢像〉上，此可能是忠宣王或李齊賢等，輾轉向許謙請託而來。

96 湯炳龍生平見周永昭，〈元代湯垕生平考據〉，《故宮博物院院刊》，2004 年 5 期，頁 121-127。

97 湯炳龍釋文引自國華編輯委員會，〈後記：陳鑑如筆李齊賢像贊文〉，頁 47。由於原絹損害嚴重，此釋文乃根據（高麗）李齊賢，《益齋亂藁》，卷 4，〈延祐己未。予從於忠宣王。降香江南之寶陀窟。王召古杭吳壽山。（一本作陳鑑如。誤也。）令寫陋容。而北村湯先生為之贊。北歸為人借觀。因失其所在。其後三十二年。余奉國表如京師。復得之。驚老壯之異貌。感離合之有時。題四十字為識〉，頁 6b-7a 重新校補。

虞集等互相往來，尤其他在《易》學上也頗為有成。⁹⁸ 基此考慮，忠宣王等請湯炳龍題字於像上之事，除希望藉湯炳龍文，以表彰其賢臣李齊賢外，或許，也希望透過湯炳龍本身名望的加持，待〈李齊賢像〉攜回北方之後，可獲得虞集、元明善等活躍於北方之士人菁英的呼應。同時對〈李齊賢像〉之南方觀者而言，就湯炳龍在江南的地位及其《易》學修養，應也能喚起南方傑出文士對忠宣王與李齊賢的尊重。

雖然吾人無法確定〈李齊賢像〉與其本人，是否果真虜獲南方文人的目光，或這些文人的題贊僅是外交辭令，但至少忠宣王對李齊賢此行的表現是十分滿意的。李齊賢不僅於隔年受賜「端誠翊贊功臣之號」，忠宣王在江南「遇興遣懷」時，總從容說「此間不可無李生也」。⁹⁹ 所謂「遇興遣懷」，指的當是忠宣王與南方文人吟詠賦詩之時吧！此刻，忠宣王能夠從容以對，李齊賢應功不可沒。其次，對李齊賢個人而言，此趟浙江之行對其學術成就的建立，可能也發生了一些影響。據金忠烈表示，高麗儒學到李齊賢之前的發展，是走向朱子學獨大的局面，但自李齊賢開始，注重將朱子學與經學並用，此點在其弟子李穡（1328-1396）身上有進一步的重大發展。李穡論學，展現出對《周易》的重視或即來自於李齊賢的啟發。¹⁰⁰ 總之，〈李齊賢像〉上所擺設的《周易》，不只期待加深南方及北方傑出士人對李齊賢學識的印象，可能也預示著高麗儒學未來發展的一個走向。

透過以上討論，〈李齊賢像〉的製作與物品安排，是經過仔細斟酌與選擇過的結果。不僅透過螺鈿漆案、剔犀交椅，以及古琴、香爐鼎與《周易》，希望象徵李齊賢作為儒雅君子的內在精神，同時，也隱約指向忠宣王作為一位明君的身分。但這樣一件作品，為何需要忠宣王大費周章親赴南方尋找畫家來完成？難道無法由北方的傑出畫家——如為張留孫寫像者——來繪製嗎？

（二）江南之肖像表現新手法

一三一九左右的杭州畫壇，正孕育出一種新的肖像畫表現手法，過去，這

98 《嘉慶丹徒縣志》載湯炳龍「四書五經皆有傳注，尤深於《易》」。見周永昭，〈元代湯堉生平考據〉，頁122。

99 （高麗）李穡，〈雞林府院君諡文忠李公墓誌銘〉，收入（高麗）李齊賢，《益齋亂藁》，誌，頁3a。

100 金忠烈，《高麗儒學思想史》，頁280-299。

種新手法，主要是藉由慈照院本〈中峰明本像〉來加以說明（圖 21）。¹⁰¹ 根據石守謙研究，這件作品是藉由文人畫風的筆描，及畫面所呈現的場景、姿態、物品，如以「松竹此二種富含隱逸道德意涵之符號」，來詮釋中峰明本的內在精神世界。此風並影響及王繹、倪瓚的〈楊竹西小像〉與張雨題〈倪瓚像〉（圖 13）。¹⁰² 而與慈照院本〈中峰明本像〉相同，藉物品以象徵像主之內在精神、顯示其身分的作法，在陳鑑如的〈李齊賢像〉上，已可見到。於此可見十四世紀二〇年代左右的江南，已發展出如上討論之新的肖像表現方式，並且，可能與文人身分的認同有關。而據陳鑑如在〈李齊賢像〉上的表現已趨成熟推測，當時可能已形成一種新的肖像繪製風尚，只是作為職業畫家的陳鑑如，在〈李齊賢像〉上並未使用文人式的筆墨來描繪。

要成功表達這種新風尚的關鍵，是出於華麗設色與精巧裝飾之外的，也就是畫家必須有能力在畫面上，清晰、深刻地呈現人物的面容、姿態及物品質感，方可能透過這些描繪的細節，將畫外之意傳達給它的觀者。這種要求，若非一流畫家，恐怕難以達成。而為李齊賢畫像的陳鑑如，顯然深具描寫之功。他不僅在畫面上細膩傳達了李齊賢的溫文儒雅，也仔細描繪畫上物品的樣貌與質地，不論螺鈿或剔犀，均呈顯出其價值不凡。甚且雖然物件不少，陳鑑如的色彩搭配卻大方雅麗。李齊賢身著白色衣袍鑲滾著青色邊；椅背上披掛著的淺藏青色墊布之底，則襯以穩重飽滿的紅色；黑色漆案與交椅，並不為其上妝點的螺鈿與剔犀之黑、棕、紅彩所干擾；漆案上的鼎與《四書》則是微帶沈澱的褐色系。¹⁰³ 整體而言，畫上的色彩雖有對比，卻又極為協調，配合著畫家對物品的細膩描寫，陳鑑如將像主李齊賢（及畫像贊助者忠宣王）高雅精緻的生活品味，十足具體呈現。根據記載，忠宣王在蒙元生活的花費，頗為高昂。¹⁰⁴ 由此來看，陳鑑如在〈李齊賢像〉上所呈現之高雅精緻的生活品味，以及此像製作本身用料精緻、製作細膩的高額花費，倒可能側面印證了忠宣王之蒙元生活中講究的一面，而姚燧對忠宣王傾財求文的鄙視，可能也不無

101 慈照院本〈中峰明本像〉的完成時間據推測為中峰明本晚年之時。見石守謙，〈古傳日本之南宋人物畫的畫史意義——兼論元代的一些相關問題〉，頁 161。由於中峰明本於 1323 年圓寂，故此像應製作於 1323 年前不久。

102 石守謙，〈古傳日本之南宋人物畫的畫史意義——兼論元代的一些相關問題〉，頁 158、160-162。另可見板倉聖哲，〈張雨題《倪瓚像》與元末江南文人圈〉，頁 193-221；海老根聰郎解說，〈元代道釈人物画〉，頁 69-70。《楊竹西小像》藏於北京故宮博物院，圖版見傅熹年主編，〈中國美術全集·繪畫編·5〉（臺北：錦繡出版社有限公司，1989），圖 114。

103 見국립중앙박물관 미술부 편저，〈조선시대 초상화 II〉，頁 291-292 檢測報告。

104 北村秀人，〈高麗時代の瀋王についての一考察〉，頁 120-121。

道理了。¹⁰⁵

雖然北方也有如為張留孫寫像的畫家可供選擇，但基於杭州自南宋以來即為肖像畫的製作中心，對忠宣王而言，趁南行之便，找尋畫家為李齊賢畫像，自然也是順理成章。或許就在陳鑑如的建議，及與忠宣王、李齊賢等同行者的討論下，陳鑑如採用了當時的肖像新風來繪製李齊賢。而從〈李齊賢像〉上所觀察到的，陳鑑如的畫藝，不論在物象外表之華美精緻的表現，或內在精神的傳達上，應該均達到了高麗的贊助者與像主所期待的結果。但最終，〈李齊賢像〉被帶回北方之後，忠宣王與李齊賢是否真的獲得預期的觀者回饋呢？

五、結論

忠宣王命陳鑑如所製作的〈李齊賢像〉，就繪製概念本身，應是受到蒙元宮廷之肖像製作風氣的薰染，與中韓君王為有功有德臣子畫像的傳統所啟發而來。〈李齊賢像〉的繪製，則是兼採下列三種肖像的圖式傳統，加以修改：第一，融合宋代帝后像與禪僧肖像常見之圖式，並以大掛軸形式突顯其公開性；第二，藉由宋元墓葬常見之搭配有家居生活的夫婦對坐圖式，以顯示〈李齊賢像〉的日常性與親近感；第三，透過南方正興的肖像新風尚，對〈李齊賢像〉畫面物品加以審慎斟酌與安排，來傳達李齊賢的內涵與精神。整體而言，〈李齊賢像〉的製作，是一個經過仔細考慮與計畫的結果。尤其選擇具有公開性意味的大畫面，及透過物品展現李齊賢的內在精神，甚至藉以遠喚忠宣王的聖君形樣，均顯示〈李齊賢像〉，似乎並非僅只為了讓李齊賢珍藏於其家所作。或許贊助者忠宣王除希望藉此畫像，以彰顯高麗亦有足與京師各族菁英相較量之儒雅君子外，也希望透過李齊賢形象的成功建構，隱約展示李齊賢背後的支持者——忠宣王——的知人善任，與高麗文化得「侔於中華」之文治成就。不過，忠宣王的期待最終仍告落空。

一三一九年忠宣王回到大都不久後，一三二〇年（延祐七年），蒙古政權中心即因鐵木迭兒（Temuder, ?-1320）的操弄掀起一波政治災難。¹⁰⁶ 忠宣王於該年四月，即因「蓋知時事將變」而「復請於帝，降香江南」，以期避禍。不過此次，與

105（明）宋濂等，《元史》，卷174，〈姚燧〉，頁4060。

106 鐵木迭兒自一三二〇年三月起，獲得了比此前更大的權力，見Rossabi，〈忽必烈汗的統治〉，頁533-535；王頌、倪尚明，〈高麗忠宣王西謫吐蕃事件再析〉，頁70-74。

仁宗、答己皇太后親善的忠宣王終究沒能躲過這場災難，於十二月被流放到遙遠的吐蕃。¹⁰⁷到了一三二三年十一月，才在李齊賢的奔走下回到大都，並於兩年後過世於此。¹⁰⁸

〈李齊賢像〉完成後，很可能曾被高懸於萬卷堂為往來的文士所觀覽，但因忠宣王北歸不久即捲入政爭獲罪，故現今並未留下看過此像者，對〈李齊賢像〉的讚頌品評。而據李齊賢的像上自贊，〈李齊賢像〉在忠宣王捲入災禍之時，正為他人借觀，顯示當時北方觀者對於這件由南方名筆所繪的肖像，是深感興趣的。但此借觀之時，恐因忠宣王落難，李齊賢無暇他顧，〈李齊賢像〉即散失於大都，直到三十年後李齊賢出使蒙元，才又失而復得。此時年約六十五歲的李齊賢望著壯年時候的自己，一則感嘆物我聚散有時，或也感慨隨侍在忠宣王身邊的日子。回首過往，忠宣王早已駕鶴西歸，不勝歎噓之下而有「驚老壯之異貌，感離合之有時」之歎！¹⁰⁹

〈李齊賢像〉被帶回高麗，至李齊賢過世後，此畫仍由其後代保存，似乎直到朝鮮時代，十七世紀初左右，才被供奉在書院、祠堂供人瞻仰。根據記載，由於〈李齊賢像〉在流傳了四百多年後，畫作狀況已然不佳，於一七三五年，由擔任朝鮮英祖時代（1724-1776 在位）領議政（領相）的李光佐（1674-1740），與李齊賢第十四世孫李沆商量，於該年精摹一本。再於隔年特地委託朝鮮京師（今首爾）手藝精湛的工匠，重新裝裱。¹¹⁰而〈李齊賢像〉在流傳過程中也曾被重摹數本，分置各處。具記載，曾親見〈李齊賢像〉者，往往藉由陳鑑如的「絕世」技巧，深刻感受到李齊賢的「精神奕奕」與「偉人傑士」之貌。¹¹¹且不免強調畫上的李齊

107（朝鮮）鄭麟趾等著，東亞大學校古典研究室譯註編輯，《譯註高麗史》，卷 34，〈忠宣王二〉，頁 144-145。

108（朝鮮）鄭麟趾等著，東亞大學校古典研究室譯註編輯，《譯註高麗史》，卷 110，〈李齊賢〉，頁 152-155；西上實，〈朱德潤と瀋王〉，頁 135。

109 見國華編輯委員會，〈後記：陳鑑如筆李齊賢像贊〉，《國華》，1255 号（2000.5），頁 47；국립중앙박물관 미술부 편저，《조선시대 초상화 II》，頁 257；（高麗）李齊賢，《益齋亂藁》，卷 4，〈延祐己未。予從於忠宣王。降香江南之寶陀窟。王召古杭吳壽山。（一本作陳鑑如。誤也。）令寫陋容。而北村湯先生為之贊。北歸為人借觀。因失其所在。其後三十二年。余奉國表如京師。復得之。驚老壯之異貌。感離合之有時。題四十字為識〉，頁 6b-7a。

110 李光佐對重裱〈李齊賢像〉的狀況記載如下：「……又於丙辰夏，自湖西奉入京師，招善工，覆綃於板，漬水於背，盡去舊紙，易以新，然後反之，綃堅合，片片者，無一離次，便成一完本，雖以復閱幾百生可也。……」引自（朝鮮）李光佐等，《水落影堂誌》，收入秦弘燮編著，《韓國美術史資料集成·8·補遺篇》，頁 380。

111（朝鮮）李夏坤，〈遠祖高麗文忠公益齋先生。文章道德。聞於天下。至今四百餘載。學士大夫誦之不衰。公從忠宣王在江南。王命杭州畫史陳鑑如寫公真。湯北村炳龍為之贊。其後失而復得。公作詩以識之。即公集中所云此物非他物。前身定後身者也。今藏於十四世孫報恩士人

賢，「超然自拔於椎髻左衽之叢，衣深衣，巾幅巾，而遵先儒之舊制」，¹¹²或者「冠制唐音蕩巾，深衣大帶」。¹¹³這些強調，毋寧是要突顯李齊賢於蒙元國度中仍堅持高麗儒士的身分，並以「侔於中華」為根本的心志與姿態，而這樣的強調與十七世紀之後朝鮮與清國之間的關係，可能密切有關。當時的朝鮮，乃以「小中華」自稱，在「華夷變態」的思想風潮之下，以維持文治「侔於中華」，甚至作為中華之繼承者的位置，與日本等其他國家相互競爭。¹¹⁴

綜上所言，忠宣王命陳鑑如所繪的〈李齊賢像〉，在肖像畫史的脈絡上來看，是極具代表性的。根據海老根聰郎研究，宋代之後肖像畫繪製的記載很多，但至今所能見到的宋元文人肖像，卻十分罕見，就此而言，〈李齊賢像〉作為蒙元江南寫神名手陳鑑如的真蹟，即使此作因殘破曾經修補，仍足以顯示蒙元肖像畫名筆之繪畫成就。¹¹⁵此外，學者過去透過慈照院本〈中峰明本像〉，確認十四世紀前半的江南，有發展出藉由文人風格的筆描與畫中物品擺設，以象徵像主精神之肖像描繪的新手法，根據本文研究，此新風在一三一九年完成的〈李齊賢像〉上也清楚可見，且十分成熟。因此，陳鑑如〈李齊賢像〉與慈照院本〈中峰明本像〉，可說是十四世紀二〇年代左右，興起於江南之肖像新風尚的代表作品，只是〈李齊賢像〉並未引入文人畫風的使用。而作為高麗贊助者與像主，在蒙元江南委託製作的〈李齊賢

李覃慶家。曾王考碧梧公摹一本。藏之於鶴林書院。且有和詩一章。覃慶尚今藏奔不失。王考華谷公持湖節時。又作祠奉安。四方之士過是邦者。亦必摩挲太息而去云。余自幼時。聞公像尚無恙。願得一過祠下瞻拜之。今年春作俗離之遊。歸路訪覃慶於長山里。焚香盥手。謁公之廟。則公廣顙隆準美鬚髯。骨格秀聳。一見可知其為偉人傑士也。所著冠服類深衣幅巾。坐鏤花胡床。左右置一香爐一玄琴一部周易。精神奕奕。溢出楮墨之外。雖在千載之下。望之凜然有生氣。陳之筆法。亦可謂絕世也。噫。自公之沒。不知其幾經兵燹水火之禍。而畫猶完好若是。豈非公之精忠大節。足以感動天地。而得有鬼神者陰為之呵護耶。仍與覃慶相對嗟歎。謹和元韻。以寓余平生愛慕之意云爾。癸未（朝鮮肅宗 29 年〔1703〕）孟夏。後孫夏坤再拜謹識。》，《頭陀草》（據韓國國立中央圖書館藏寫本影印），頁 210。

112（朝鮮）金泰壽，〈贊跋〉，收入《水落影堂誌》。見秦弘燮編著，《韓國美術史資料集成·8·補遺篇》，頁 378-379。

113（朝鮮）李光佐，〈畫像重修記〉，收入《水落影堂誌》。見秦弘燮編著，《韓國美術史資料集成·8·補遺篇》，頁 380。

114 關於明清之際華夷變態的討論甚夥。如葛兆光，〈重建關於「中國」的歷史論述——從民族國家中拯救歷史，還是在歷史中理解民族國家？〉，《二十一世紀》網絡版（<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/media/online/0504078.pdf>），2005 年 10 期（檢索日期：2017 年 9 月 10 日）；安善花，〈中朝日近代世界秩序觀的形成與外交取向比較研究〉，《日本學論壇》，2006 年 1 期，頁 51-52；崔一，〈試析朝鮮的中國觀〉，《延邊大學學報（社會科學版）》，36 卷 4 期（2003.12），頁 47；喬治忠、孫衛國，〈朝鮮吳慶元《小華外史》考論〉，《史學史研究》，2005 年 2 期，頁 63-70；孫衛國，〈朝鮮王朝所編之中國史書〉，《史學史研究》，2002 年 2 期，頁 66-75。據吳慶元《小華外史》中解釋，「小中華」為中國對朝鮮的稱呼，但朝鮮人亦以此自視（見〈朝鮮吳慶元《小華外史》考論〉，頁 64-65）。

115 海老根聰郎，〈泰和の蕭氏——ある伝神一家〉，《國華》，1255 号（2000.5），頁 30-37。

像》，就中韓文化交流史的角度來看，也深具意義。雖然未有相關文獻具體指出此作之蒙元觀者的意見，以及忠宣王與李齊賢對此作之使用，但透過陳鑑如在〈李齊賢像〉上，竭力傳達出李齊賢作為高麗傑出儒雅君子之形象，並同時間接彰顯忠宣王之賢能的表現，顯見委託此畫之原初構想，是建立於忠宣王君臣二人在蒙元之文化活動的需求上。當時蒙元宮廷多族士人的雅集聚會與文化交流之盛，各族士人競爭之激烈，透過〈李齊賢像〉之製作，亦可窺一斑。至於〈李齊賢像〉被帶回高麗之後的衍伸發展，也是一個值得追索的議題，限於筆者能力，只能擱筆於此。未來，衷心希望有興趣的研究者，能就相關問題作進一步思考。

〔後記〕本文是由二〇〇九年國立臺灣大學藝術史研究所學生研討會發表論文改寫而成，感謝當時王正華、林麗江、陳德馨、陳韻如、黃立芸諸位教授，與李定恩、陳昱全等學友的指正與意見。此次改寫過程，特別感謝陳芳妹、謝明良與陳韻如教授，及裴英姬、余玉琦、王淑津、李宜蓁、柯雅惠、簡伯如、黃麗嘉等諸位學友，惠賜寶貴意見及提供協助。對於二位匿名審稿人的教示與建議，也特此致謝。最後，跨入東亞藝術交流史的研究領域，對筆者來說並非易事，本研究的開始與完成，要特別感謝石守謙教授的引領與指導。

附錄一 韓國現存〈李齊賢像〉藏地列表

	藏地與資訊	圖版
一	首爾，國立中央博物館藏，1319 年繪。國寶第 100 號。 圖版出處： 국립중앙박물관 미술부 편저, 《조선시대 초상화Ⅱ》(서울: 국립중앙박물관, 2008), 頁 196-202	
二	全羅南道長城郡，佳山祠收藏，18 世紀繪。現藏梁山市龍塘洞，空印博物館。全羅南道文化財資料第 164 號。 圖版出處： http://www.cha.go.kr/korea/heritage/search/Culresult_Db_View.jsp?mc=NS_04_03_01&VdkVgwKey=31,01640000,36 (檢索日期：2017 年 8 月 14 日)。	
三	慶尚北道慶州市，龜岡書院收藏本，1688 年繪。慶尚北道文化財第 90 號。 圖版出處： http://www.cha.go.kr/korea/heritage/search/Culresult_Db_View.jsp?mc=NS_04_03_01&VdkVgwKey=31,00900000,37 (檢索日期：2017 年 8 月 14 日)。	
四	忠清北道報恩郡，長山影堂收藏品，165×96 公分。據안순자 2010 年的報導，當時寄存於國立清州博物館。忠清北道有形文化財第 72 號。 相關說明及圖版出處： http://www.cha.go.kr/korea/heritage/search/Culresult_Db_View.jsp?mc=NS_04_03_01&VdkVgwKey=21,00720000,33 (檢索日期：2017 年 9 月 10 日)；안순자, <'익재영정' 청주박물관 품으로: 경주이씨 익재공파 보은 장산문중기탁>, 《충청일보》。http://www.ccdailynews.com/news/articleView.html?idxno=185982 (檢索日期：2017 年 9 月 10 日)。	

	藏地與資訊	圖版
五	忠清南道保寧市嵎山面龍水里，龍巖影堂本。 圖版出處： http://blog.naver.com/cyberman65/100555003 （檢索日期：2017年9月10日）。	
六	全羅南道康津郡，龜谷祠收藏本，朝鮮時代繪。全羅南道有形文化財第189號。 圖版出處： http://www.cha.go.kr/korea/heritage/search/Culre_sult_Db_View.jsp?mc=NS_04_03_01&VdkVgwKey=21,01890000,36 （檢索日期：2017年8月14日）。	
七	忠清北道清原郡米院面佳陽里，李漢詰繪，水落影堂收藏本，93×49公分。未被指定為文化財。 圖版出處： http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1567572&cid=46702&categoryId=46739 （檢索日期：2017年9月10日）	
八	《益齋亂藁》中之〈李齊賢像〉木版畫，1693年刊，20×16cm。韓國學中央研究院藏書閣藏。 圖版出處： （高麗）李齊賢，《益齋亂藁》（據高麗大學中央圖書館藏1698年木刻本影印），〈先祖遺像〉，頁3a。	
九	慶尙南道山淸郡新安面新基里，道東影堂本。	
十	全羅南道珍島郡古郡面도섬里，도론影堂本。	

註：本表主要依據《忠北日報》記者조혁연的報導，配合學界研究彙整而成，除上列十件作品外，應另有其他〈李齊賢像〉尚待整理。此處所列作品，因多數尚未找到出版品，幾乎均從網路取得，僅為參考之用。조혁연，〈이모본 중 가장 우수, 보은 익재영정〉，《충북일보》。<https://www.inews365.com/news/article.html?no=298476>（檢索日期：2017年9月10日）。文化大學美術系碩士曹孝政女士在筆者整理〈李齊賢像〉摹本時，給予許多協助，僅此致謝。

引用書目

傳統文獻

- （漢）班固著，顏師古注，《漢書》，北京：中華書局，1962。
- （漢）鄭玄注，孔穎達疏，《禮記正義》，收入龔抗雲等整理，《十三經注疏·整理本》，冊14，北京：北京大學出版社，2000。
- （魏）王弼注，《周易》，收入《原式精印大本四部叢刊正編》，臺北：臺灣商務印書館，1979 據上海涵芬樓景印宋刊本影印。
- （宋）陳元靚，《事林廣記》，北京：中華書局，1999，據北京大學藏 1340 年鄭氏積誠堂刻本影印。
- （宋）徐兢著，虞雲國、孫旭整理，《宣和奉使高麗圖經》，收入朱易安、傅璇琮等主編，《全宋筆記》，第三編，八，鄭州：大象出版社，2008。
- （蒙元）許謙，〈李齊賢真贊〉，《許白雲先生文集》，合肥：黃山書社，2008，據四部叢刊續編景明正統本影印。
- （蒙元）姚燧，《牧庵集》，收入《四部叢刊初編縮本》，冊 76，臺北：臺灣商務印書館，1967，據上海商務印書館縮印武英殿聚珍版本影印。
- （蒙元）趙孟頫，《松雪齋集》，合肥：黃山書社，2008，據四部叢刊景元本影印。
- （明）宋濂等，《元史》，冊 13，北京：中華書局，1976。
- （清）孫希旦撰，何錫光校點，《禮記》，收入北京大學《儒藏》編纂與研究中心編，《儒藏（精華編）》，北京：北京大學，2012，冊 57。
- （高麗）李齊賢，《益齋亂藁》，據高麗大學中央圖書館藏 1698 年木刻本影印。
- （高麗）李齊賢，《樸翁稗說》，收入歷史學會編，《韓國史資料選集（高麗篇 II）》，首爾：一潮閣，1975。
- （高麗）李穡，〈雞林府院君諡文忠李公墓誌銘〉，收入（高麗）李齊賢，《益齋亂藁》，誌，頁 1a-8a。
- （高麗）金富軾著，金思煒譯，《完譯三國史記》，東京：明石書店，1997。
- （朝鮮）李光佐，〈畫像重修記〉，收入《水落影堂誌》。見秦弘燮編著，《韓國美術史資料集成·8·補遺篇》，首爾：一志社，2003，頁 380。
- （朝鮮）李光佐等，《水落影堂誌》，收入秦弘燮編著，《韓國美術史資料集成·8·補遺篇》。
- （朝鮮）金泰壽，〈贊跋〉，收入《水落影堂誌》。見秦弘燮編著，《韓國美術史資料集成·8·補遺篇》，頁 378-379。
- （朝鮮）柳成龍，〈益齋先生文集跋〉，收入李齊賢，《益齋亂藁》，「跋」，頁 1a-2b。
- （朝鮮）鄭麟趾等著，東亞大學校古典研究室譯註編輯，《譯註高麗史》，首爾：東亞大學校

出版社，1971。

近代論著

王牧，〈中國南方地區宋元時期的仿古青銅器〉，《南方文物》，2011年3期，頁143-139。

王連起，〈宋人《睢陽五老圖考》〉，《故宮博物院院刊》，2003年1期，頁7-21。

王慎榮，〈《元史》修纂中的幾個問題〉，《內蒙古社會科學》，1989年6期，頁67-72。

王慎榮，〈《元史》列傳史源之探討〉，《吉林大學社會科學學報》，1990年2期，頁1-7。

王慎榮，《元史探源》，長春：吉林文史出版社，1991。

王德毅，〈徐兢『宣和奉使高麗圖經』的史料價值〉，收入國立編譯館主編，《宋史研究集》，臺北：國立編譯館，1995，輯23，頁423-438。

王頌、倪尚明，〈高麗忠宣王西謫吐蕃事件再析〉，《華中師範大學學報（人文社會科學版）》，45卷2期，2006年3月，頁70-74。

北京藝術博物館編著，《中國耀州窯》，北京：中國華僑出版社，2014。

石守謙，〈古傳日本之南宋人物畫的畫史意義——兼論元代的一些相關問題〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，5期，1998年3月，頁153-182。

石守謙，〈衝突與交融：蒙元多族士人圈中的書畫藝術〉，收入石守謙、葛婉章主編，《大汗的世紀：蒙元時代的多元文化與藝術》，臺北：國立故宮博物院，2001，頁210-214。

史禮心，〈論元明善和他的《清河集》〉，《民族文學研究》，2006年4期，頁143-149。

安善花，〈中朝日近代世界秩序觀的形成與外交取向比較研究〉，《日本學論壇》，2006年1期，頁50-55。

衣若芬，〈北宋題人像畫詩析論〉，收入氏著，《觀看、敘述、審美：唐宋題畫文學論集》，臺北：中央研究院中國文哲研究所，2004，頁157-173。

衣若芬，〈李齊賢八景詩詞與韓國地方八景之開創〉，收入蔣寅主編，《中國詩學》，北京：人民文學出版社，2004，輯9，頁147-162。

吳同著，金櫻譯，《波士頓博物館藏中國古畫精品圖錄：唐至元代》，波士頓：波士頓美術館；東京：大塚巧藝社，1999，二冊。

吾妻重二，〈深衣考——關於近世中國、朝鮮及日本的儒服問題〉，收入李申、陳衛平主編，《哲學與宗教》，上海：上海人民出版社，2012，頁147-180。

李成茂著，韓璉瑰譯，《高麗朝鮮兩朝的科舉制度》，北京：北京大學出版社，1993。

李定恩，〈三代意象的嬗變：《朝鮮王朝世宗實錄》〈祭器圖說〉〉，臺北：國立臺灣大學藝術史研究所研究生論文發表會，2011年10月15日，頁1-26。

李基白著，林秋山譯，《韓國史新論》，臺北：國立編譯館，1985。

李清泉，〈『一堂家慶』的新意象——宋金時期的墓主夫婦像與唐宋墓葬風氣之變〉，收入巫

- 鴻、朱青生、鄭岩主編，《古代墓葬美術研究》，長沙：湖南美術出版社，2013，輯2，頁319-337。
- 李鑄晉，《鵲華秋色：趙孟頫的生平與畫藝》，臺北：石頭出版股份有限公司，2003。
- 周永昭，〈元代湯垕生平考據〉，《故宮博物院院刊》，2004年5期，頁121-127。
- 周良霄、顧菊英，《元代史》，上海：上海人民出版社，1993。
- 尚剛，〈蒙、元御容〉，《故宮博物院院刊》，2004年3期，頁31-59。
- 板倉聖哲，〈睢陽五老圖像的成立與開展：北宋知識份子的繪畫表象〉，收入王耀庭主編，《開創典範：北宋的藝術與文化研討會論文集》，臺北：國立故宮博物院，2008，頁325-345。
- 板倉聖哲，〈張雨題《倪瓚像》與元末江南文人圈〉，收入區域與網絡國際學術研討會論文集編輯委員會編，《區域與網絡：近千年中國美術史研究國際學術研討會論文集》，臺北：國立臺灣大學藝術史研究所，2001，頁193-221。
- 金忠烈，《高麗儒學思想史》，臺北：東大圖書股份有限公司，1992。
- 金紅男著，邱忠鳴、王新譯，〈韓國梨花女大博物館藏高麗青瓷鑲嵌人物畫“趙孟頫管道升四樂圖”梅瓶：元—高麗文化的產物〉，《藝術史研究》，6輯，2004年12月，頁444-450。
- 金相澈，〈元與高麗之繪畫交流：以李齊賢為中心〉，臺北：中國文化大學藝術研究所碩士論文，1989。
- 金維諾，〈「步輦圖」與「凌煙閣功臣圖」〉，《文物》，1962年10期，頁13-16。
- 金維諾主編，《中國美術全集·繪畫編·2》，臺北：錦繡出版社有限公司，1984。
- 洪再新，〈儒仙新像：元代道教畫像創作的文化情境和視象涵義〉，收入范景中、曹意強主編，《美術史與觀念史·I》，南京：南京師範大學出版社，2003，頁93-180。
- 祈慶富，〈《宣和奉使高麗圖經》版本源流考〉，《社會科學戰線》，1996年3期，頁229-234。
- 苗威，〈高麗忠宣王與中國〉，《東疆學刊》，17卷3期，2000年7月，頁39-45。
- 孫衛國，〈朝鮮王朝所編之中國史書〉，《史學史研究》，2002年2期，頁66-75。
- 徐光冀主編，《中國出土壁畫全集·3·內蒙古》，北京：科學出版社，2012。
- 徐遠和，《理學與元代社會》，北京：北京人民出版社，1992。
- 徐靜主編，《中國服飾史》，上海：東華大學出版社，2010。
- 桂栖鵬，〈元英宗謫高麗忠宣王于吐蕃原因探析〉，《中國邊疆史地研究》，10卷2期，2001年6月，頁43-48。
- 桂栖鵬，〈元代科舉中的高麗進士〉，收入沈善洪主編，《韓國研究》，杭州：杭州大學出版社，1995，輯2，頁108-116。
- 高旭，〈《周易》“鼎”卦政治思想探微〉，《武漢理工大學學報（社會科學版）》，28卷3期，

2015年5月，頁490-497。

高柄翊著，額爾敦巴特爾譯，〈高麗忠宣王擁立元武宗事件〉，《蒙古學訊息》，2005年3期，頁12-40。

國立故宮博物院編輯委員會編，《海外遺珍·繪畫》，臺北：國立故宮博物院，1993初版三刷。

宿白，《白沙宋墓》，北京：文物出版社，2002。

崔一，〈試析朝鮮的中國觀〉，《延邊大學學報（社會科學版）》，36卷4期，2003年12月，頁46-50。

崔詠雪，《中國家具史——坐具篇》，板橋：明文書局，1994。

許雅惠，〈宋代復古銅器風之域外傳播初探——以十二至十五世紀的韓國為例〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，32期，2012年3月，頁103-170。

鄧紹基主編，《元代文學史》，北京：人民文學出版社，2001。

陳芳妹，《青銅器與宋代文化史》，臺北：國立臺灣大學出版中心，2016。

陳明華，〈從萬卷堂看趙孟頫對高麗文人書畫的影響〉，《美育》，88期，1997年10月，頁45-54。

陳高華、徐吉軍主編，《中國服飾通史》，寧波：寧波出版社，2002。

陳晶，〈三國至元代漆器概述〉，收入氏編，《中國漆器全集·4》，福州：福建美術出版社，1998，頁1-35。

陳韻如，〈蒙元皇室的書畫藝術風尚與收藏〉，收入石守謙、葛婉章主編，《大汗的世紀：蒙元時代的多元文化與藝術》，臺北：國立故宮博物院，2001，頁274-282。

陳韻如，〈人物圖版解說〉，收入林柏亭主編，《大觀：北宋書畫特展》，臺北：國立故宮博物院，2006，頁217-220。

陳韻如，〈公主的雅集：蒙元皇室與書畫鑑藏文化〉，收入陳韻如主編，《公主的雅集：蒙元皇室與書畫鑑藏文化特展》，臺北：國立故宮博物院，2016，頁220-235。

陳韻如，〈帝王的書閣：元代中後期的書畫鑑藏活動〉，收入陳韻如主編，《公主的雅集：蒙元皇室與書畫鑑藏文化特展》，臺北：國立故宮博物院，2016，頁236-251。

傅海波（Herbert Franke）、崔瑞德（Denis C. Twitchett）編，史衛民等譯，《劍橋中國遼西夏金元史907-1368年》，北京：中國社會科學出版社，2007。

傅熹年主編，《中國美術全集·繪畫編·5》，臺北：錦繡出版社有限公司，1989。

喬治忠、孫衛國，〈朝鮮吳慶元《小華外史》考論〉，《史學史研究》，2005年2期，頁63-70。

黃壽祺、張善文譯注，《周易譯注》，上海：上海古籍出版社，2004。

萬棣，〈關於深衣之探索〉，《天津工業大學學報》，22卷6期，2003年12月，頁72-76。

葛兆光，〈重建關於「中國」的歷史論述——從民族國家中拯救歷史，還是在歷史中理

- 解民族國家？》，《二十一世紀（網絡版）》<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/media/online/0504078.pdf>，2005年10期，檢索日期：2017年9月10日。
- 臧健，〈宋代文獻中的高麗社會：以《宣和奉使高麗圖經》為例〉，《梨花史學研究》，28輯，2001年12月，頁59-78。
- 裴淑姬，〈宋元時期科舉中的高麗進士〉，《科舉制的終結與科舉學的興起》，武漢：華中師範大學出版社，2006。
- 劉中玉，〈萬卷堂、濟美基德堂考辨〉，收入陳尚勝主編，《儒家文明與中韓傳統關係》，濟南：山東大學出版社，2008，頁96-108。
- 鄭岩，〈夕陽西下——讀興縣紅峪村元代武慶夫婦墓壁畫札記〉，收入巫鴻、朱青生、鄭岩等主編，《古代墓葬美術研究》，長沙：湖南美術出版社，2015，輯3，頁253-272。
- 蕭啟慶，〈論元代蒙古人之漢化〉，收入氏著，《蒙元史新研》，臺北：允晨文化實業股份有限公司，1994，頁219-263。
- 蕭啟慶，〈元朝多族士人的雅集〉，《中國文化研究所學報》，新6期，1997，頁179-203。
- 蕭啟慶，〈蒙元統治與中國文化發展〉，收入石守謙、葛婉章主編，《大汗的世紀：蒙元時代的多元文化與藝術》，頁186-201。
- 蕭啟慶，〈說“大朝”：元朝建號前蒙古的漢文國號〉，收入氏著，《內北國而外中國：蒙元史研究》，北京：中華書局，2007，上冊，頁62-78。
- 蕭啟慶，〈元代蒙古人的漢學（附錄：有關元代蒙古人漢學的兩點考證）〉，收入氏著，《內北國而外中國：蒙元史研究》，北京：中華書局，2007，下冊，頁579-669。
- 蕭啟慶，〈元麗關係中的王室婚姻與強權政治〉，收入氏著，《內北國而外中國：蒙元史研究》，下冊，頁766-789。
- 蕭啟慶，《九州四海風雅同：元代多族士人圈的形成與發展》，臺北：中央研究院、聯經出版事業股份有限公司，2012。
- 額爾敦巴特，〈忠宣王在元朝的文化活動〉，《몽골학》，21號，2006年，頁173-194。
- 小川裕充，〈北宋時代の神御殿と宋太祖・仁宗坐像について——その東アジア世界的普遍性〉，《国華》，125號，2000年5月，頁17-29。
- 小川裕充、弓場紀知責任編輯，《世界美術大全集東洋編・5・五代・北宋・遼・西夏》，東京：小學館，1998。
- 小池富雄，〈東アジアの螺鈿〉，《螺鈿—紅色に輝く貝と漆の芸術—》，名古屋：徳川美術館，1999，頁108-111。
- 小杉放庵，〈益齋像〉，《造形芸術》，7號，1940年3月，頁20。
- 中島博，〈道宣律師・元照律師像解説〉，收入奈良国立博物館編，《聖地寧波：日本仏教1300年の源流 すべてはここからやってきた》，奈良：奈良国立博物館，2009，頁317。

北村秀人，〈高麗時代の瀋王についての一考察〉，《人文研究》，24 卷 10 分冊，1972 年 12 月，頁 93-882。

半子（疑為渡辺一），〈図版解説 陳鑑如筆李 賢肖像〉，《美術研究》，1 号，1936 年 1 月，頁 22-23。

伊藤大輔，〈元人名賢四像圖卷〉，《国華》，1255 号，2000 年 5 月，頁 45-47。

安輝濬，〈高麗及び李朝初期における中国画の流入〉，《大和文華》，62 号，1977 年 7 月，頁 1-17。

安輝濬著，藤本幸夫、吉田宏志譯，《韓国絵画史》，東京：吉川弘文館，1987。

西上実，〈朱徳潤と瀋王〉，《美術史》，104 号，1978 年 3 月，頁 133-135。

西田宏子，〈宋・元時代の漆器〉，《宋元の美—伝来の漆器を中心に—》，東京：根津美術館，2004。

西岡康宏，〈元・明代の漆工芸〉，收入海老根聰郎、西岡康宏責任編輯，《世界美術大全集 東洋編・7・元》，東京：小学館，1999，頁 309-311。

西岡康宏，〈宋時代の雕漆〉，《中国宋時代の雕漆》，東京：東京国立博物館，2004，頁 40-41。

李成茂著，平木実、中村葉子譯，《韓国の科举制度：新羅・高麗・朝鮮時代の科举》，東京：日本評論社，2008。

国華編輯委員會，〈後記：陳鑑如筆李齊賢像贊文〉，《国華》，1255 号，2000 年 5 月，頁 47。

東洋文化研究所東アジア美術研究室，〈東アジア絵画史研究文献目録〉網站，http://cpdb.ioc.u-tokyo.ac.jp/bunken/gen_s.html，檢索日期：2017 年 9 月 15 日。

河田貞，〈高麗螺鈿の技法的特色〉，《大和文華》，70 号，1981 年 12 月，頁 18-30。

近藤秀實，《圖繪寶鑑校勘與研究》，南京：江蘇古籍出版社，1997。

金文京，〈高麗の文人官僚・李齊賢の元朝における活動——その峨眉山行を中心に〉，收入夫馬進編，《中国東アジア外交交流史の研究》，京都：京都大学學術出版会，2007，頁 118-144。

根津美術館編，《宋元の美—伝来の漆器を中心に—》。

海老根聰郎，〈泰和の蕭氏——ある伝神一家〉，《国華》，1255 号，2000 年 5 月，頁 30-37。

海老根聰郎，〈陳鑑如李齊賢像図軸解説〉，收入海老根聰郎、西岡康宏責任編輯，《世界美術大全集東洋編・7・元》，東京：小学館，1999，頁 400。

海老根聰郎解説，《元代道釈人物画》，東京：東京国立博物館，1977。

高橋隆博，〈高麗の螺鈿〉，收入菊竹淳一、吉田宏志責任編輯，《世界美術大全集東洋編・10・高句麗・百濟・新羅・高麗》，東京：小学館，1998，頁 237-244。

塚本鷹充，〈道宣律師像・元照律師像の絵画表現とその制作集団〉，《国華》，1458 号，2017

年 4 月，頁 27-36。

鈴木忍、野田麻美整理，〈元〉，東洋文化研究所東アジア美術研究室，《東アジア絵画史研究文献目録》，http://cpdb.ioc.u-tokyo.ac.jp/bunken/gen_s.html，檢索日期：2017 年 9 月 15 日。

趙善美，〈朝鮮王朝時代肖像畫の類型及び社会的機能〉，《美術研究》，374 号，2002 年 2 月，頁 233-256。

韓永愚著，吉田光男譯，《韓國社會の歴史》，東京：明石書店，2003。

韓基彦著，井上義巳、韓基彦譯，《韓國教育史》，千葉：広池学園出版部，1965。

趙善美，〈朝鮮王朝時代肖像畫の類型及び社会的機能〉，《美術研究》，374 号，2002 年 2 月，頁 233-256。

국립중앙박물관 편，《초상화의 비밀》，서울：국립중앙박물관，2011。

국립중앙박물관 편저，《나전칠기：천년을 이어 온 빛》，서울：고호 출판사，2006。

국립중앙박물관 미술부 편저，《조선시대 초상화 I》，서울：그래픽네트，2007。

국립중앙박물관 미술부 편저，《조선시대 초상화 II》，서울：국립중앙박물관，2008。

안순자，〈'익재영정' 청주박물관 품으로：경주이씨 익재공과 보은 장산문중 기탁〉，《충청일보》，<http://www.ccdailynews.com/news/articleView.html?idxno=185982>，檢索日期：2017 年 9 月 15 日。

이정은，〈『세종실록』 「제기도설」의 제정 배경과 조선 초기 예제 미술의 형성〉，《동아시아의 궁중미술：김홍남 교수 정년퇴임 기념 논문집》，서울：한국미술연구소，2012，頁 256-279。

이혜경，〈李齊賢肖像圖版解説〉，收入국립중앙박물관 미술부 편저，《조선시대 초상화 II》，頁 256-257。

임명미，〈高麗王朝代 高麗와 교류하였던 諸國과 高麗의 服飾制度에 관한 研究（V- II）——金 敗亡후，元 幟俗期 100 余年間의 高麗 服飾制度（AD 1224-1370）〉，《한국복식학회지》，17 卷，1991 年，頁 283-331。

조혁연，〈이모본 중 가장 우수，보은 익재영정〉，《충북일보》，<https://www.inews365.com/news/article.html?no=298476>，檢索日期：2017 年 9 月 15 日。

朴銀順，〈19 세기 文人影幀의 圖像과 樣式——李漢喆의 〈李裕元像〉을 중심으로〉，《강좌미술사》，24 号，2005 年，頁 157-187。

柳熙綱，〈國寶巡禮 12：益齋影幀〉，《東亞日報》，1962 年 11 月 26 日，6 版。

秦弘燮編著，《韓國美術史資料集成・1・三國時代～高麗時代》，首爾：一志社，1987。

趙善美，〈李齊賢像圖軸解説〉，《韓國의 美 20 人物畫》，首爾：中央日報社，1985，頁 223-224。

趙善美，《韓國肖像畫研究》，首爾：悅話堂，1983 初版，1994 三刷。

韓國文化財廳網頁（문화재청），http://search.cha.go.kr/srch_new/search/search_top.jsp?searchCnd=&searchWrd=&home=total&mn=&gubun=search&query=%EC%9D%B5%EC%9E%AC&x=11&y=14，檢索日期：2017 年 9 月 15 日。

Avril, Ellen B. *Chinese Art in Cincinnati Art Museum*. Cincinnati, OH: Cincinnati Art Museum in association with University of Washington Press, 1997.

Ho, Wai-kam et al. *Eight Dynasties of Chinese Painting: The Collections of the Nelson-Atkins Museum, Kansas City, and the Cleveland Museum of Art*. Cleveland, OH.: The Cleveland Museum of Art, 1980.

Jing, Anning. "The Portraits of Kublai Khan and Chabi by Anige (1245-1306), a Nepali Artist at The Yuan Court." *Artibus Asiae* 54:1 (1994): 40-78.

Lawton, Thomas. *Chinese Figure Painting*. Washington, D.C.: Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, 1973.

Sturman, Peter C. "In the Realm of Naturalness: problems of Self-Imaging by the Northern Sung Literati." in *Arts of the Sung and Yuan*, edited by Maxwell K. Hearn and Judith K. Smith, 167-198. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1996.

Wang, Cheng-hua. "Material Culture and Emperorship: The Shaping of Imperial Roles at the Court of Xuanzong (r. 1426-35)." PhD diss., Yale University, 1998.

Wu, Hung, *The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

圖版出處

- 圖 1 元，陳鑑如，〈李齊賢像〉，1319 年，177.3×93 公分，首爾，國立中央博物館藏（國寶第 100 號）。圖版取自 국립중앙박물관 미술부 편저，《조선시대 초상화 II》，서울：국립중앙박물관，2008，頁 196-202。
- 圖 2 元，陳鑑如，〈李齊賢像〉局部，首爾，國立中央博物館藏。圖版取自半子（疑為渡辺一），〈図版解説 陳鑑如筆李齊賢肖像〉，《美術研究》，1 号，1936 年 1 月，圖版 8。
- 圖 3 朝鮮，〈李齊賢像〉，18 世紀後半，158.3×87.7 公分，全羅南道長城郡，佳山祠藏，現藏梁山市，空印博物館（全羅南道長城郡文化財，第 164 號）。圖版取自 <http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1569568&cid=46702&categoryId=46739>，檢索日期：2017 年 8 月 14 日。
- 圖 4 朝鮮，〈李齊賢像〉，165×96 公分，忠清北道報恩郡，長山影堂藏（忠清北道有形文化財第 72 號）。圖版取自 http://www.cha.go.kr/korea/heritage/search/Culresult_Db_View.jsp?mc=NS_04_03_01&VdkVgwKey=21,00720000,33，檢索日期：2017 年 9 月 15 日。
- 圖 5 朝鮮，〈李齊賢像〉「琴」局部，全羅南道長城郡，佳山祠藏。圖版取自 <http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1569568&cid=46702&categoryId=46739>，檢索日期：2017 年 8 月 14 日。
- 圖 6 朝鮮，〈李齊賢像〉「坐墊」局部，全羅南道長城郡，佳山祠藏。圖版取自 <http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1569568&cid=46702&categoryId=46739>，檢索日期：2017 年 8 月 14 日。
- 圖 7 宋，〈宋仁宗坐像〉，188.5×128.8 公分，臺北，國立故宮博物院藏。
- 圖 8 宋，〈元照律師像〉，1210 年，171×81.7 公分，京都，泉湧寺藏。圖版取自奈良国立博物館編集，《聖地寧波：日本仏教 1300 年の源流 すべてはここからやってきた》，奈良：奈良国立博物館，2009，頁 189。
- 圖 9 宋，〈睢陽五老圖〉之「畢世長像」，40×32 公分，紐約，大都會博物館藏。圖版取自小川裕充、弓場紀知責任編輯，《世界美術大全集東洋編・5・五代・北宋・遼・西夏》，東京：小学館，1998，頁 26。
- 圖 10 元，〈名賢四像圖卷〉，辛辛那提博物館藏。圖版取自 Avril, Ellen B. *Chinese Art in Cincinnati Art Museum*. Cincinnati, OH: Cincinnati Art Museum in association with University of Washington Press, 1997, 90.
- 圖 11 宋，游師雄刻石，〈凌煙閣功臣圖〉之「李勣像」，1090 年，北京，中央美術學院藏。圖版取自金維諾，〈「步輦圖」與「凌煙閣功臣圖」〉，《文物》，1962 年 10 期，頁 16。
- 圖 12（傳）唐，陳闥，〈八公圖〉，納爾遜博物館藏。圖版取自 Wai-kam Ho et al., *Eight Dynasties of Chinese Painting: The Collections of the Nelson-Atkins Museum, Kansas City, and the Cleveland Museum of Art*. Cleveland, OH.: The Cleveland Museum of Art, 1980, 7.

圖 13 元，張雨題〈倪瓚像〉，臺北，國立故宮博物院藏。

圖 14 宋，〈人物〉，臺北，國立故宮博物院藏。

圖 15 〈宋仁宗坐像〉叉手禮式，國立故宮博物院藏；〈李齊賢像〉叉手禮式。圖版取自국립중앙박물관 미술부 편저，《조선시대 초상화 II》，서울：국립중앙박물관，2008，頁 196-202；〈睢陽五老圖〉之「畢世長像」叉手禮式。小川裕充、弓場紀知責任編輯，《世界美術大全集東洋編・5・五代・北宋・遼・西夏》，東京：小学館，1998，頁 26。

圖 16 宋，《事林廣記・先賢類》之〈濂溪周先生元公像〉，1340 年鄭氏積誠堂刊刻，北京大學藏。圖版取自（宋）陳元靚，《事林廣記》，北京：中華書局，1999，據北京大學藏 1340 年鄭氏積誠堂刻本影印，頁 93。

圖 17 宋，〈宋太宗立像〉，臺北，國立故宮博物院藏。

圖 18 宋，白沙宋墓第一號墓前西壁壁畫，墓主人夫婦對坐像，90×135 公分。圖版取自宿白，《白沙宋墓》，北京：文物出版社，2002，圖版伍。

圖 19 元，內蒙赤峰元寶山壁畫，墓主夫婦對坐像，94×243 公分，赤峰市博物館藏。圖版取自徐光冀主編，《中國出土壁畫全集・3・內蒙古》，北京：科學出版社，2012，圖 219。

圖 20 遼，內蒙古敖漢旗四家子鎮閭杖子村北羊山一號墓，東壁壁畫，135×132 公分，赤峰，敖漢旗博物館藏。圖版取自徐光冀主編，《中國出土壁畫全集・3・內蒙古》，北京：科學出版社，2012，圖 148。

圖 21 元，〈中峰明本像〉，京都，慈照院藏。圖版取自奈良国立博物館編，《聖と隱者：山水に心を澄ます人々》，奈良：奈良国立博物館，1999，圖 73。

圖 22 元，陳鑑如，〈李齊賢像〉「桌案」局部，首爾，國立中央博物館藏。高麗，〈螺鈿漆菊唐草文經典函〉，13 世紀，高 26.4 公分，東京国立博物館藏。圖版取自국립중앙박물관 편저，《나전칠기：천년을 이어 온 빛》，서울：고호출판사，2006，圖 21。

圖 23 元，陳鑑如，〈李齊賢像〉「交椅」局部，首爾，國立中央博物館藏；南宋，〈堆黑屈輪文長方盤〉，長邊 27.7 公分，名古屋，徳川美術館藏。圖版取自根津美術館編，《宋元の美—伝来の漆器を中心に—》，圖 51；南宋，〈堆黑屈輪文梅瓶〉，高 16.2 公分，東京，根津美術館藏。圖版取自根津美術館編，《宋元の美—伝来の漆器を中心に—》，東京：根津美術館，2004，圖 44。

圖 24 元，〈至聖先賢半身像 曾參〉，臺北，國立故宮博物院藏。

圖 25 宋，〈無準師範像〉，1238 年，124.8×55.2 公分，京都，東福寺藏。圖版取自米沢嘉圃、中田勇次郎，《原色日本の美術・28・請来美術（絵画・書）》，東京：小学館，1971，圖 84。

圖 26 元，陳鑑如，〈李齊賢像〉「桌案」局部，首爾，國立中央博物館藏。

圖 27 元，陳鑑如，〈李齊賢像〉「香爐鼎」局部，首爾，國立中央博物館藏。

圖 28 金，耀州窯，〈月白釉貼花夔龍紋三足爐〉，高 26.7 公分，陝西藍田城關鎮南寨金元窖藏出土，陝西歷史博物館藏。圖版取自北京藝術博物館編著，《中國耀州窯》，北京：中國華僑出版社，2014，圖 185。

Portrait of a Goryeo Official by a Jiangnan Painter in the Mongol Yuan Dynasty: A Study of Chen Jianru's "Portrait of Yi Je-hyeon" of 1319

Lu, Hsuan-fei

Doctoral Candidate

Graduate Institute of Art History

National Taiwan University

Abstract

"Portrait of Yi Je-hyeon," currently in the collection of the National Museum of Korea in Seoul, was done by a renowned portrait artist, Chen Jianru, who was active in Hangzhou during the Mongol Yuan period. King Chungseon of Goryeo (personal name Wang Jang, reigned 1298, 1308-1313) commissioned this painting of considerable research value in the history of Chinese and Korean art. The present study first begins with a reexamination of King Chungseon's trip to Putuo Mountain in 1319 and his calling upon Chen Jianru to do a portrait painting of the Goryeo official Yi Je-hyeon (1287-1367) as a way to explain the background of this work. What follows is a stylistic analysis of "Portrait of Yi Je-hyeon" as a means to understand its production concepts and schematic tradition and to discuss how the artist portrayed Yi Je-hyeon as a Confucian gentleman. Finally, from the image-making and pictorial arrangement of the painting, the author concludes that the patron and the sitter aimed to fashion the image of a first-class Confucian scholar from Goryeo and to reveal that Goryeo cultural attainments compared favorably with those of other racial scholars in the Mongol Empire at that time.

The present study takes "Portrait of Yi Je-hyeon" to be the product of cooperation among the patron King Chungseon, the sitter Yi Je-hyeon, and the artist Chen Jianru. For the idea behind Yi's portrait, King Chungseon was most likely influenced by trends in portrait painting at the Mongol Yuan court and inspired by the tradition in China and Korea of rulers commissioning portraits for meritorious officials. Then, through the new technique mastered by Chen Jianru for portraiture in the Jiangnan region, "Portrait of Yi Je-hyeon" as it appears today came into being. The so-called new method of portraiture in Jiangnan refers to the inclusion of various objects in the portrait related to and symbolizing the spirit and thinking of the sitter. "Portrait of Yi Je-hyeon" not only successfully conveys the essence of this Goryeo sitter as a Confucian scholar, the large size of the painting that makes it suitable for display also hints at the important status of

the patron, King Chungseon.

The research in the present study testifies to two important ideas. The first is that analysis of "Portrait of Yi Je-hyeon" shows that by the 1320s, a new method of portraiture by Jiangnan painters had matured. The other is that the status of both the patron and sitter for "Portrait of Yi-hyeon" are exceptional in that it represents a Goryeo scholar portrait commissioned by a Goryeo king while in Yuan China ruled by the Mongols. The purpose and function of "Portrait of Yi Je-hyeon" are worthy of further study and for consideration in terms of Sino-Korean cultural and artistic exchange.

Keywords: Mongol Yuan, portrait painting, Goryeo, King Chungseon, Yi Je-hyeon, Chen Jianru, Sino-Korean cultural exchange

(Translated by Donald E. Brix)



圖1 元 陳鑑如 李齊賢像 1319年
177.3×93公分 首爾 國立中央
博物館藏 國寶第100號



圖2 元 陳鑑如 李齊賢像 局部 首爾
國立中央博物館藏



圖3 朝鮮 李齊賢像 18世紀後半
158.3×87.7公分 全羅南道長城郡
佳山祠藏 現藏梁山市空印博物館
全羅南道長城郡文化財第164號



圖4 朝鮮 李齊賢像 165×96公分
忠清北道報恩郡長山影堂藏
忠清北道有形文化財第72號



圖 5 朝鮮 李齊賢像 「琴」局部 全羅南道長城郡佳山祠藏



圖 6 朝鮮 李齊賢像 「坐墊」局部 全羅南道長城郡佳山祠藏



圖 7 宋 宋仁宗坐像 188.5×128.8 公分
臺北 國立故宮博物院藏



圖 8 宋 元照律師像 1210 年
171×81.7 公分 京都 泉湧寺藏



圖 9 宋 睢陽五老圖 畢世長像 40×32 公分
紐約 大都會博物館藏



圖 11 宋 游師雄刻石 凌煙閣功臣圖
李勣像 1090 年 北京 中央美
術學院藏



圖 10 元 名賢四像圖卷 辛辛那提博物館藏



圖 12 (傳)唐 陳闕 八公圖 納爾遜博物館藏



圖 13 元 張雨題倪瓚像 局部 臺北 國立故宮博物院藏



圖 14 宋 人物 臺北 國立故宮博物院藏



圖 15-1 宋仁宗坐像 叉手禮式



圖 15-2 李齊賢像 叉手禮式



圖 15-3 睢陽五老圖 畢世長像
叉手禮式



圖 16 宋 《事林廣記·先賢類》之〈濂溪周先生元公像〉 1340 年鄭氏積誠堂刊刻 北京大學藏



圖 17 宋 宋太宗立像 臺北 國立故宮博物院藏



圖 18 宋 白沙宋墓第一號墓前西壁
壁畫 墓主人夫婦對坐像
90×135 公分



圖 19 元 內蒙赤峰元寶山壁畫 墓主夫婦對坐像
94×243 公分 赤峰市博物館藏



圖 20 遼 內蒙古敖漢旗四家子鎮閭杖子村北
羊山一號墓 東壁壁畫 135×132 公分
赤峰 敖漢旗博物館藏



圖 21 元 中峰明本像 京都
慈照院藏



圖 22-1 元 陳鑑如
李齊賢像 桌
案局部 首爾
國立中央博物
館藏



圖 22-2 高麗 螺鈿漆菊唐草文經典函 13 世紀
高 26.4 公分 東京國立博物館藏



圖 23-1 元 陳鑑如 李齊賢像 交椅局部
首爾 國立中央博物館藏



圖 23-2 南宋 堆黑屈輪文長方盤 長
邊 27.7 公分 名古屋 德川美
術館藏



圖 23-3 南宋 堆黑屈輪文梅瓶 高 16.2 公分 東京 根津美術館藏





圖 24 元 至聖先賢半身像 曾參 臺北 國立故宮博物院藏



圖 25 宋 無準師範像 1238 年 124.8×55.2 公分 京都 東福寺藏



圖 26 元 陳鑑如 李齊賢像 桌案局部 首爾 國立中央博物館藏



圖 27 元 陳鑑如 李齊賢像 香爐鼎局部 首爾 國立中央博物館藏



圖 28 金 耀州窯 月白釉貼花夔龍紋三足爐 高 26.7 公分 陝西藍田城關鎮南寨金元窖藏出土 陝西歷史博物館藏