

國立中央博物館所藏

『瀟湘八景圖』

安輝濬

一、

「瀟湘八景」이라는 畫題는 北宋의 宋迪에 의해 확립된 것으로 알려져 있는데, 우리나라에는 고려시대에 전해져 늦어도 一三세기경부터는詩나 그림의 빈번한 소재가 되었던 것이다. 고려시대를 이은 조선왕조시대에도 초기부터 「瀟湘八景」을 소재로 한 그림이 자주 그려졌고, 또 이에 착안한듯 「松都八景」、「漢陽八景」을 비롯한 여러가지 八景圖가 생겨나게 되었다.

현재 남아 있는 조선왕조 초기의 대표적인 「瀟湘八景圖」로는 日本嚴島 大願寺 소장의 병풍과 이곳에 소개하고자 하는 국립중앙박물관 소장화의 화첩이 있다. 「瀟湘八景」이 우리나라에서 詩畫의 소재로서 다루어진 몇가지 예와 一五三九년에 日本僧 尊海가 가져간 大願寺 소장의 「瀟湘八景圖」병풍에 관해서는 이미 대체적인 고찰을 해둔 바 있으므로 ①, 이곳에서는 국립중앙박물관 소장의 「瀟湘八景圖」화첩에 관해서만 자료로서 간략히 살펴보고자 한다.

그런데 이 「瀟湘八景圖」화첩은 국립중앙박물관 소장의 또다른 화첩인 「四時八景圖」와 함께 安堅의 작품으로 傳稱되고 있으나 ②, 이는 後論하는 바와 같이 잘못된 것으로 믿어진다.

그러면 이 「瀟湘八景圖」화첩의 狀態, 樣式的 特色, 年代 및 意義 등에



圖二. 筆者未詳, 「瀟湘八景圖」중의 第二幅 「煙寺暮鐘」.



圖一. 筆者未詳(誤傳 安堅 筆), 「瀟湘八景圖」중의 第一幅 「山市晴嵐」, 帖, 絹本墨畫·三五. 二×三〇·七cm. 一六世紀初, 國立中央博物館所藏.



圖 四. 筆者未詳. 「瀟湘八景圖」중의 第四幅 「遠浦歸帆」.



圖 三. 筆者未詳. 「瀟湘八景圖」중의 第三幅 「瀟湘夜雨」.

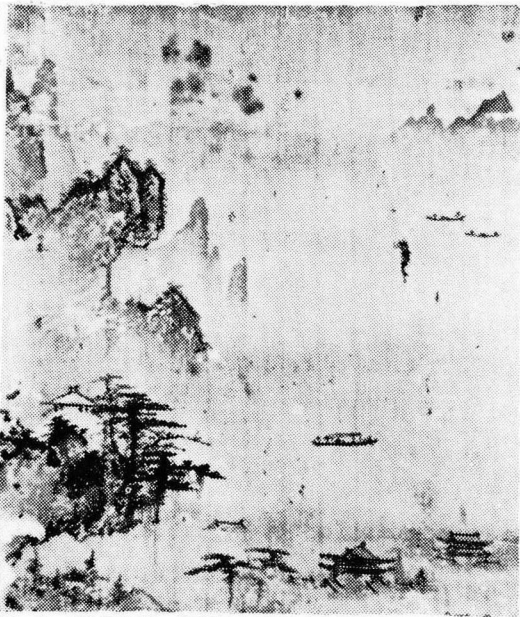


圖 六. 筆者未詳. 「瀟湘八景圖」중의 第六幅 「洞庭秋月」.

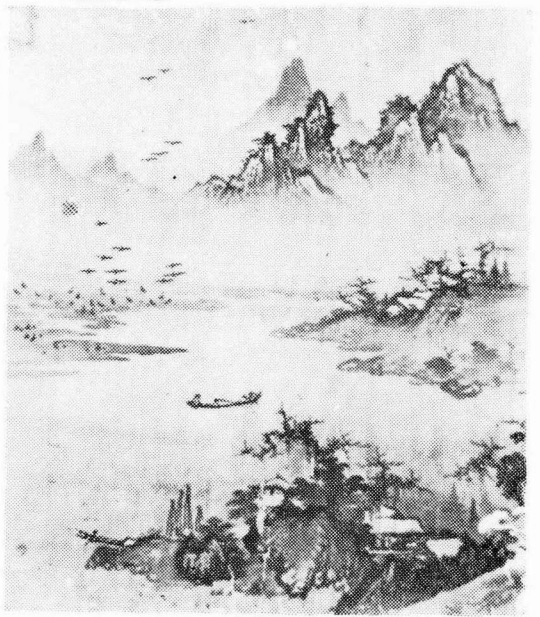


圖 五. 筆者未詳. 「瀟湘八景圖」중의 第五幅 「平沙落雁」.

관하여 대충 적어보기로 하겠다.

一一、

국립중앙박물관 소장의 화첩 「瀟湘八景圖」는 絹本에 그려진 水墨畫로서 剝落이 많이 나있다. 또 화첩이 冊子처럼 완전히 접혀 있던 상태에서 완전히 단부의 귀퉁이를 좀이 깨뚫어 쏘았던 관계로 各幅의 한쪽 아래 구석이 눈에 띄게 상해 있다. 우선 현재 대로의 순서를 따라 各幅의 명칭과 그 확인근거를 적어 보면 다음과 같다.

① 山市晴嵐(圖一) : 中景에 擘窠 아지랑이가 짙게 끼여있고 그 속에 山市의 모습이 드러나고 있다.

② 煙寺暮鐘(圖二) : 佛寺의 건물들과 塔이 中景의 煙霧속에 차태를 보이고 있고 近景의 다리 위에는 여행에서 돌아오는 인물이 보인다.



圖 八. 筆者未詳, 「瀟湘八景圖」중의 第八幅 「江天暮雪」.

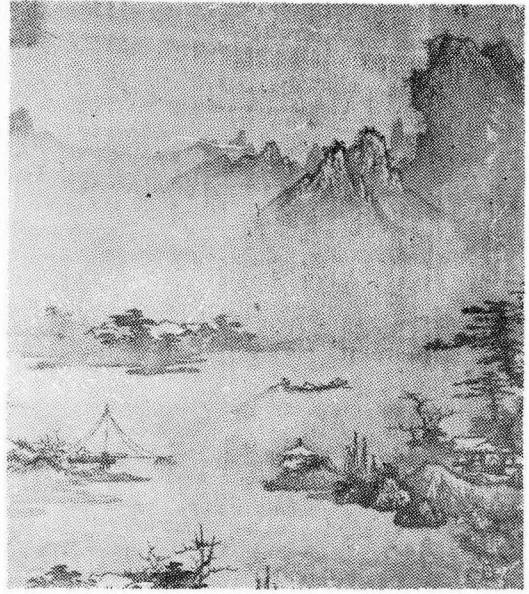


圖 七. 筆者未詳, 「瀟湘八景圖」중의 第七幅 「漁村夕照」.

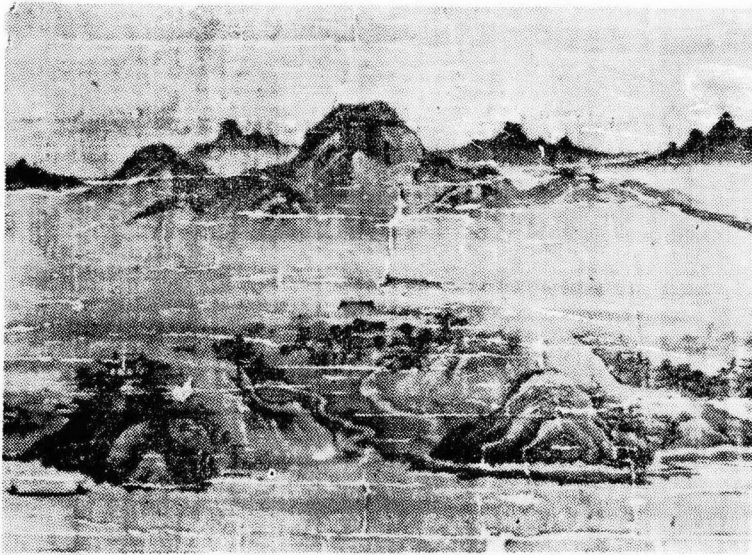


圖 九. 筆者未詳, 「讀書堂契會圖」部分, 軸, 絹本墨畫, 一五三一年頃, 日本個人所藏.

③ 瀟湘夜雨(圖三) .. 미마량이 몰아치고 사방이 어두어 보인다.
 ④ 遠浦歸帆(圖四) .. 近景의 海岸에는 靜박한 배들의 모습이 보이고 遠景에는 歸航하는 돛단배들이 바다위에 떠있다.
 ⑤ 平沙落鴈(圖五) .. 江岸의 沙丘에 몰려있거나 내려앉는 기러기떼가 보인다.
 ⑥ 洞庭秋月(圖六) .. 넓은 호수에 배들이 여기저기 떠 있고 가을다운 스산함이 느껴진다.

⑦ 漁村夕照 (圖七) .. 강에 서 고기잡이하는 어부들과 정박된 배들의 모습이 보이고 마을에는 저녁노을이 것들어 있다.
 ⑧ 江天暮雪 (圖八) .. 하얀 눈이 덮인 온누리에 어둠이 깃들여 있다. 또 팔엽수들은 앙상한 가지만 남아 있다.
 그런데 이 여덟쪽의 그림들 중에서 ① ~ ⑥은 현재 하나의

畫冊으로 표구되어 있고 ⑦과 ⑧은 傳安堅筆의 화첩인 「四時八景圖」의 末尾에 붙어 있다. 따라서 현재 「瀟湘八景圖」화첩은 여섯폭으로 되어 있고 반면에 「四時八景圖」화첩은 열폭으로 되어 있다. 이것은 表具 時의 잘못에 연유한 것이 분명하다. 「四時八景圖」의 末尾에 붙어 있는 ⑦과 ⑧은 畫風이나 筆法으로 보아 ①~⑥의 그림들과 같이 同一人에 의한 同一時期의 작품임이 틀림없다. ①~⑧까지의 그림들은 비단화 풍뿐만 아니라 자료, 규격, 그리고 그림 윗편의 한쪽 구석에 判讀不能의 長方形 印章이 切入貼付된 모습과 하단부 한쪽 구석에 判讀不能 때까지도 역시 모두 동일하다. 이러한 몇가지 사실로 미루어 보면 ⑦과 ⑧도 현재 상태로 표구되기 전에는 ①~⑥까지의 그림들과 함께 하나의 同一한 畫冊으로 되어 있었던 것이 확실하다.

이 「瀟湘八景圖」화첩이 또다른 화첩 「四時八景圖」와 이렇게 섞이게 된 것은 두 화첩이 모두 舊德壽宮美術館 소장예 들어오기 이전에 같은 사람에게 의해 수장되었던 때문이라고 생각된다. 국립중앙박물관 유물과 의 「카드」에 의하면 「瀟湘八景圖」화첩과 「四時八景圖」화첩은 같은 분류번호(德三一四四)를 지니고 있고, 明治四四年(一九一), 二月六日 日本人 創田敏助로부터 二〇〇圓에 구입한 것으로 되어 있다. 또 「瀟湘八景圖」화첩의 길표지에는 「安可度山水帖 十六幅」이라 쓰여져 있다. 여기서 十六幅이란 물론 이 「瀟湘八景圖」八幅과 「四時八景圖」八幅을 합쳐 일컫는 것이 분명하다.

이 「瀟湘八景圖」화첩이 이처럼 傳安堅筆 「四時八景圖」와 섞이게 된 데다가 그 구도나 공간처리 등 대체적인 화풍이 서로 비슷하여, 前者도 後者와 마찬가지로 安堅의 작품으로 잘못 傳稱되게 된 것이라 볼 수 있다. 그러나 뒤에 살펴본듯이 「瀟湘八景圖」화첩은 筆墨法이나 皴法 등으로 보아 「四時八景圖」보다는 시대가 내려가는 一六세기초의 작품으로 인정되는 것이다.

이 「瀟湘八景圖」의 上記한 ①~⑥까지의 순서는 현재 표구되어 있는 대로 확인해본 것으로 日本 大願寺 소장의 「瀟湘八景圖」병풍과는 그 순

서가 일부 맞지 않는다. 대체로 「瀟湘八景」의 경우 맨처음의 「山市晴嵐」과 맨마지막의 「江天暮雪」은 고정되지만 그 중간의 순서는 화가나 시인에 따라 서로 바뀌어 그려지거나 옮겨지는 것이 常例였다.

또 「瀟湘八景圖」중에서 「洞庭秋月」의 그림에는 호수위에 떠있는 배와 더불어 하늘에 떠있는 달을 그려넣는 것이 통례인데 국립중앙박물관 소장 「瀟湘八景圖」화첩의 「洞庭秋月」(圖六)에는 달의 모습이 보이지 않고 있다. 이것은 아마도 後代의 表具과정에서 달이 그려진 上端部의 하늘이 다른 화폭들의 上端部와 함께 一律적으로 어느정도 잘려나간데 원인이 있는 것이 아닐까 추측된다. 앞서서도 표구된 순서에 따라 간략히 확인했던 바와 같이 「洞庭秋月」에 달이 안보이는 것이외에는 이 화첩의 화폭 모두가 「瀟湘八景」의 전형적인 圖像을 보여주고 있는 것이다. 따라서 이 화첩을 「瀟湘八景圖」라 지칭하는 것은 매우 타당한 일이라 하겠다.

三、

이 「瀟湘八景圖」화첩의 그림들을 총괄해 보면 傳安堅筆 「四時八景圖」를 비롯한 安堅派畫風의 그림들과 같은 계통에 속함을 알 수 있다.

「瀟湘八景圖」의 여덟폭을 한쪽씩 떼어서 縱으로 받을 접었다고 가정해 보면 모두 한쪽 縱半部가 다른쪽 縱半部보다 무게가 훨씬 더 주어져 있어서 아무래도 한쪽으로 기울는 듯한 느낌을 준다. 따라서 한쪽의 그림만으로는 구도상 불안정한 인상을 주고, 두폭을 좌우로 마주 합쳐 놓아야 비로써 안정감 있는 左右對稱의 구도를 나타내게 된다. 이러한 구도상의 특색은 傳安堅筆의 「四時八景圖」와 後代의 安堅派 그림들에서 전형적으로 간취되고 있다. 또 近景의 언덕과 後景의 主山 사이에 안개가 깔려 넓은 공간이나 거리를 시사하는 듯한 空間概念도 「瀟湘八景圖」화첩의 그림들과 「四時八景圖」화첩의 그림들에도 마찬가지로 나타나 있다. 그러나 좀더 구체적으로 살펴보면 이 「瀟湘八景圖」의 경우가 「遠浦歸帆」(圖四)이나 「洞庭秋月」(圖六)에서 보듯이 「四時八景圖」보다 공간이 더욱 확대되어 있음을 알 수 있다.

그리고 이 「瀟湘八景圖」의 산이나 언덕들의 표면은 매우 특징적인 短線點皴^③로 처리되어 있는데 ③, 이러한 短線點皴은 安堅이 一四四七年에 그린 眞作 「夢遊桃源圖」나 그의 작품으로 전칭되는 「四時八景圖」에는 아직 나타나지 않고, 오히려 一六세기의 작품들에서 종종 간취된다. 이 皴法의 전형적인 모습은 一六세기 전반기에 형성되었다고 믿어지는데 지금까지 알려진 그 대표적인 最古의 例는 一五三一년경에 제작된 「讀書堂契會圖」에서 찾아볼 수 있다(圖九).

보다 확대된 空間概念이나 전형적인 短線點皴 등으로 판단하면, 이 「瀟湘八景圖」는 역시 「四時八景圖」보다 연대가 뒤지는 一六세기 초의 그림으로 볼 수 있다. 따라서 安堅의 작품으로 傳稱되는 것은 타당치 못하다고 하겠다.

또한 이 「瀟湘八景圖」는 「平沙落鴈」(圖五)을 제외하고는 전부 二段으로 구성이 되어 있어(圖一, 四, 六, 八 참조), 近景, 中景, 後景이 뚜렷이 三段을 이루는 日本 大願寺 소장의 「瀟湘八景圖」 병풍의 구성과는 큰 대조를 이루고 있다. 그러나 兩者 모두 한쪽 縱半部에 무게가 치우쳐 있고 또 산이나 언덕의 표면처리에는 短線點皴이 주로 구사되고 있어 樣式上 상통하고 있음을 보여준다. 따라서 국립중앙박물관 소장의 「瀟湘八景圖」와 日本 大願寺 소장의 「瀟湘八景圖」 병풍은 一六세기 전반기에 유행하였던 安堅派 화풍의 두가지 유형을 보여준다고 할 수 있다. 構圖上 前者는 傳 安堅 筆 「四時八景圖」와 가깝고 後者는 梁彭孫 筆 「山水圖」와 더욱 類似하다. 또 前者가 構圖上 좀더 古式인 것을 감안하면 後者보다 다소 연대가 올라가리라 믿어진다. 그러면 이제 「瀟湘八景圖」 화첩의 各幅이 보여주는 畫風上의 특색을 순서에 따라 고찰해 보기로 하겠다.

먼저 第一幅인 「山市晴嵐」(圖一)은 近景에 蟹爪描의 소나무 한쌍과 亭子가 서 있는 安堅派 특유의 언덕이 비스듬히 솟아 있고, 안개 낀 공간을 격하여 멀리 높은 主山이 보인다. 中景에는 煙雲속에 樓屋들과 소나무들이 들어찬 山市가 자태를 드러내고 있다. 전체적으로 볼 때 구도

가 右側 縱半部에 偏在하여 있으면서도 모든 景群들이 오른쪽 下方으로부터 강한 대각선 운동들이 이루어 반대편으로 멀어지고 있어서 造化된 構成의 妙를 나타낸다. 이에 따라 공간도 질은 안개속에 묻혀 대각선을 이루며 끝없이 전개되는 듯한 모습이다.

또한 主山은 외편으로 굽어져 있어, 앞으로 넘어질듯 압도하는 傳 安堅 筆 「四時八景圖」 중의 「初冬」이나 「晚冬」에 보이는 主山과 큰 차이를 보인다 ④. 이러한 차이는 구성과 공간의 처리에서도 잘 엿보인다. 「山市晴嵐」이 강한 대각선 운동과 무한히 전개되는 듯한 示唆的 공간 처리를 보여주는 데 비하여, 「初冬」은 景群들이 비록 흩어져 있으면서도 擘皴하여 조화된 구성을 이루고 있는 것이 특징이다. 이러한 차이는 두 작품들 사이의 시대적 격차를 말해주는 것이라 하겠다.

「山市晴嵐」과 「初冬」 사이의 연대적 차이는 구성과 공간개념에만 나타나 있는 것이 아니라 皴法이나 筆法에서도 나타나 있다. 前者의 主山을 에로 살피보면 개별적이고도 또렷한 모습의 短線點皴을 되풀이하여 表面描寫를 하고 있는데 이는 앞에서 언급하였듯이 一六세기 전반기부터 나타나는 技法인 것이다. 이에 비하여 一五세기 중엽이나 후반기의 작품으로 믿어지는 「四時八景圖」의 산들에서는 이러한 短線點皴들이 보이지 않고, 좀더 길고 꼬불꼬불한 가는 描線들이 필요한 부분에만 불규칙하게 가해져 있다.

이 「山市晴嵐」을 日本 大願寺 「瀟湘八景圖」의 「山市晴嵐」과 비교해보면 前者가 눈길을 平遠的으로 이끄는 데 비하여 後者는 점차 上昇하는 듯한 高遠의 三段構圖를 지니고 있는 차이가 엿보인다 ⑤. 그리고 前者의 경우 山市가 다리로 이어졌으나 後者에서는 그것이 城門과 城砦로 外界와 구분되어 있어 대조를 나타낸다.

第二幅인 「煙寺暮鐘」(圖二)은 대강 「丁」字形을 이루는 구도를 지니고 있다. 근경의 언덕과 다리가 수평을 이루고 있고 먼산들이 또한 이와 평행하는 水平勢를 형성하고 있는데 中景의 景群이 이들을 이어주듯 그 사이에 들어차 있다. 비스듬히 솟아오른 中景의 언덕너머 등근 공간

속에는 절의 지붕과 탑의 모습이 안개속에 드러나 보이고, 근경의 다리 위에는 저녁종소리를 들으며 나들이에서 돌아오는 선비와 시종의 모습이 보인다. 그리고 「C」字形으로 감싸인 넓은 水面위에 떠있는 한척의 조각배가 유난히 시선을 끈다. 이 배는 수면으로 이어지는 공허한 넓은 공간에 생명력을 부여하는 要諦로 느껴진다. 이밖에 적당히 열지어 늘어선 산들과 언덕들에는 전형적인 短縮點皴들의 모습이 역연하다.

「煙寺暮鐘」의 대체적인 구도는 養松堂 金禪가 萬曆甲申歲(一五八四)에 그린 「寒林霽雪圖」에도 약간 변모된 모습으로 나타나 있다⑥. 「寒林霽雪圖」는 中景을 가로지르는 다리 때문에 「E」字形 구도를 이루고 있는데 이 다리가 中景이 아니고 근경에 위치했다면 兩者間의 類似性은 더욱 크게 느껴질 것이다. 이로 보면 「煙寺暮鐘」의 구도가 半世紀뒤에도 추종되고 있었음을 알 수 있다.

이 「煙寺暮鐘」을 日本 大願寺 소장 「瀟湘八景圖」 병풍의 「煙寺暮鐘」과 비교해보면, 後者が 대각선을 따라 상.중.하면서 멀어지는 좀더 복잡한 모습의 三段構圖를 보여준다⑦. 즉 後者の 경우가 觀者의 시각을 近景으로부터 後景으로 보다 효율적으로 유도한다. 그러나 煙寺의 건물들과 탑, 그리고 저녁종소리를 들으며 귀가하는 여행자들의 모습은 두 그림에 모두 나타나 있다.

第三幅인 「瀟湘夜雨」(圖三)도 대체로 「煙寺暮鐘」을 뒤집어 놓은 듯한 구도를 지니고 있다. 다만 主山과 中景의 江岸이 좀더 닳아서 보이는 것이 다르게 느껴진다. 또한 風雨를 묘사하기 위해 다른 幅에서보다 훨씬 더 濕潤한 墨法을 구사한 것이 눈에 띈다. 그리고 근경의 언덕을 끼고 도는 길목의 모습은 日本 大願寺 「瀟湘八景圖」 병풍의 「瀟湘夜雨」에서도 흡사하게 나타나 있다⑧.

第四幅인 「遠浦歸帆」(圖四)도 앞에서 살펴본 그림들과 마찬가지로 傳安堅筆 「四時八景圖」와 같은 계통의 구도를 지니고 있다. 다만 「遠浦歸帆」이 「四時八景圖」와 달리 一六세기 전반기의 특색을 드러내보여 주는 것은, 近景 右側下端部에서 대각선을 이루며 멀어지는 海岸線과 무

한히 트여있는 海面上의 공간이라 하겠다. 즉 각종 배들이 늘어선 대각선의 海岸이 나타내는 깊이감과 歸航의 배들이 떠있는 茫茫大海가 보여주는 제약없는 공간이 이 화폭의 가장 큰 특색이라 하겠다. 그리고 主山과 언덕에 보이는 뚜렷한 윤곽선과 短線點皴도 역시 주목되는 요소들이다.

第五幅인 「平沙落鴈」(圖五)은 앞에 살펴본 다른 화폭들과는 달리 近景, 中景, 後景의 구분이 뚜렷한 구도를 보여준다. 이러한 三段構圖는 우리나라 繪畫의 경우 一五세기 후반의 작품으로 믿어지는 文淸筆 「洞庭秋月圖」에 나타난 것을 비롯하여, 梁彭孫筆 「山水圖」와 筆者未詳의 日本 大願寺 「瀟湘八景圖」등 一六세기 전반기의 작품들에서 전형적으로 볼 수 있는 것이다⑨. 특히 「平沙落鴈」의 구도나 筆墨法, 皴法등이 文淸의 「洞庭秋月圖」와 잘 비교되는 것은 前者가 一五세기 후반기의 화풍에 그 起源을 두고 있음을 말해주는 것이라 하겠다. 또 이 畫幅을 日本 大願寺 소장 「瀟湘八景圖」의 「平沙落鴈」과 비교해 보면, 기본적인 구도는 서로 비슷하지만 前者가 좀더 낮으막하고 안정되고 변화 있는 느낌을 주고 있다⑩. 그리고 「平沙落鴈」의 윤곽선인 遠山들이 앞뒤로 거리를 두고 늘어선 모습도, 병풍처럼 一列橫帶를 이루는 一五세기의 遠山들과는 구분되는 一六세기적인 특색이라 볼 수 있다.

第六幅인 「洞庭秋月」(圖六)에서도 화트인 공간의 처리가 특히 눈에 띄고, 安堅派 특유의 정자가 서있는 근경의 언덕과 과장된 主山의 모습이 눈길을 끈다. 또 근경에서 간취되는 갈퀴모양의 나무들은 一五五〇년경의 작품인 「戶曹郎官契會圖」와 「蓮亭契會圖」등에도 비슷한 모습으로 나타나 있다⑪.

第七幅인 「漁村夕照」(圖七)는 구도나 산의 묘사에 있어서 대강 第五幅인 「平沙落鴈」과 비슷하다(圖五와 비교). 「平沙落鴈」의 中景만 없다가 하면 兩者間의 유사성은 훨씬 크게 느껴질 것이다. 이점은 「漁村夕照」가 현재 비록 다음에 살펴볼 「江天暮雪」과 함께 傳安堅筆 「四時八景圖」의 末尾에 표기되어 있다 하더라도 앞에 소개한 여섯 폭의 그림들과 함께

同一人에 의해 同時에 제작된 것임을 분명히 말해주는 것이라 하겠다.

마지막 第八幅인 「江天暮雪」(圖八)은 위에서도 지적하였듯이 앞에 소개한 일곱폭과는 달리 공간이 차단된 모습의 구도를 지니고 있다. 그림의 右側中央部에서 뻗어내리는 산줄기가 近景의 비스듬히 솟아오른 언덕의 向方과 이어지는 듯하고 그 능선 넘어로 主山の 내리뻗은 능선이 교차하고 있다. 이 산줄기들이 교차하여 이루는 공간은 유파만의 遠山들에 의해 차단되어 있다. 이와 같은 구도나 공간의 처리는 傳 安堅筆 「四時八景圖」의 「晩冬」에서도 엿볼 수 있는 것으로, 우리나라 多景山水의 한 전통이라 할 수 있다. 그러나 「江天暮雪」에 보이는 소나무들과 寒林들 그리고 山形에는 一六세기적인 과장이 엿보이고, 皴法과 人物의 모습도 「四時八景圖」의 그것과는 차이가 역연하다.

또한 「江天暮雪」을 日本 大願寺 소장 「瀟湘八景圖」의 「江天暮雪」과 비교하면 대체적인 구도는 서로 비슷하지만, 後者の 경우가 中景의 산허리를 끼고도는 길을 따라 보다 효율적인 깊이감을 나타내고 있고 유파만의 遠山들도 보다 분명히 멀어지는 듯한 거리감을 자아내고 있다. 이와 같은 차이는, 국립중앙박물관 소장의 「瀟湘八景圖」화첩과 日本 大願寺 소장의 「瀟湘八景圖」병풍이 다같이 一六세기 전반의 작품이며 서로 前者가 後者보다 다소 연대가 올라가는 것임을 말해준다.

四、

이제까지 살펴본 바와 같이, 국립중앙박물관 소장의 「瀟湘八景圖」화첩은 安堅의 작품으로 전칭되고 있는 「四時八景圖」와 같은 계통의 그림이며서도 構圖, 空間概念, 깊이나 거리감의 表現, 筆墨法, 樹法, 皴法等 細部에 있어서는 一六세기 전반기적인 특색과 「매너리즘」을 지니고 있는 것이다. 따라서 이 화첩의 그림들은 安堅이 활동했던 一五세기의 작품이 아니라 一六세기초의 작품으로 확인되며 또 一六세기 전반에 있어서의 安堅派 화풍의 일면을 여실히 보여주는 좋은 자료가 되어 주고 있다. 즉 이 그림들은 梁彭孫의 「山水圖」나 日本 大願寺 소장의 「瀟湘八景圖」 병풍처럼 三段構圖로 변화 발전된 安堅派 화풍의 一系列과 筆墨

法이나 皴法등에서는 서로 상통하지만 구도면에서는 보다 古式에 충실한 一六세기 安堅派 화풍의 또다른 系列을 대표하고 있는 중요한 작품인 것이다. 아마도 이 「瀟湘八景圖」화첩은 一五三〇년대의 작품들로 믿어지는 日本 大願寺 소장의 「瀟湘八景圖」병풍이나 梁彭孫의 「山水圖」그리고 筆者未詳의 「讀書堂契會圖」(圖·九)보다는 다소 연대가 올라가는 一六세기초에 제작된 것이 아닐까 추측된다.

註

- ① Hwi-joon Ahn, "Two Korean Landscape Paintings of the First Half of the 16th Century", *Korea Journal*, Vol. 15, No. 2, pp. 36~40.
- ② 拙稿, 「傳 安堅筆 「四時八景圖」, 「考古美術」 第一三六·一三七號(一九七八·三), pp. 七二~七八參照
- ③ 「短線點皴」이란 筆者가 硯의 상 불여분 假稱으로서, 우리나라 一六세기의 繪畫에서 종종 간취되는 일종의 皴法을 일컫는다. 이 皴法은 짧고 불규칙한 筆線과 長三角型에 가까운 일종의 點들로 이루어진 것으로 山이나 언덕, 또는 바위의 표면 처리를 하는데 이용되었고, 一六세기에 전형적으로 발전하여 一七세기초까지도 유행되었다. 이 皴法이 구사된 몇몇 작품들에 관하여는 별도로 고찰할 기회를 갖고자 한다.
- ④ 拙稿, 「傳 安堅筆 「四時八景圖」, 圖七·八 및 國立中央博物館, 「韓國繪畫·韓國名畫近五百年展圖錄」(一九七二), 圖二·三參照.
- ⑤ 拙稿, "Two Korean Landscape Paintings...", Fig. 六-a 參照.
- ⑥ 李東洲, 「日本 속의 韓畫」(瑞文堂, 一九七四), p. 一三三의 圖版參照.
- ⑦ 拙稿, "Two Korean Landscape Paintings...", Fig. 六-b 參照.
- ⑧ 上揭論文, Fig. 六-e 參照.
- ⑨ 文淸筆 「洞庭秋月圖」에 대하여는 拙稿, 「朝鮮王朝初期의 繪畫와 日本室町時代の 水墨畫」, 「韓國學報」 第三輯(一九七六, 여름), 圖八 參照. 그리고 梁彭孫筆 「山水圖」와 日本 大願寺 소장의 「瀟湘八景圖」에 관하여는 拙稿, "Two Korean Landscape Paintings...", pp. 三三~四一 參照.
- ⑩ 上揭論文, Fig. 六-g 參照.
- ⑪ 拙稿, 「一六世紀中葉의 契會圖를 통해 본 朝鮮王朝時代 繪畫樣式의 變遷」, 「美術資料」 第一八號(一九七五, 一一), pp. 三六~四三 및 圖一~二 參照.
- ⑫ 拙稿, "Two Korean Landscape Paintings...", Fig. 六-h 參照.

(弘益大學校教授·韓國精神文化研究院 藝術研究室長)