

# 明代 吳派의 赤壁賦圖에 관한 研究

崔 卿 賢  
(弘益大)

차 례

I. 머리 말	V. 吳派의 赤壁賦圖
II. 문학작품과 회화와의 관계	1. 전장면을 그린 것
III. 吳派와 赤壁賦圖	2. 한장면만 그린 것
IV. 吳派 以前의 赤壁賦圖	(1) 手卷 형식
1. 전장면을 그린 것	(2) 軸 형식
2. 한장면만 그린 것	(3) 기타
	VI. 맺 음 말

## I. 머리 말

중국 회화에서 문학적인 면이 차지하는 비중은 매우 크며 서로 밀접한 관계에 놓여 있다. 이것은 11세기말 蘇軾(1036~1101)을 비롯한 黃庭堅(1045~1105)·米芾(1052~1107)·蔡襄(1012~1067)·文同(1019~1079)·李公麟(1049~1105)·王詵(1036~1089) 등에 의해 文人畫가 성립되면서 중국 회화의 가장 중요한 요소가 되었다. 즉 언어로 뜻[意]을 표현하는 문학과 사물의 외형을 빌려서 뜻을 그려내는 회화의 일치를 주장한 詩書畫一致思想이 정립되면서, 北宋末 이후 회화에서 문학적인 요소가 중요시되었다. 이러한 문학과 회화의 결합은 그림 위에 贊을 적는 題畫詩, 어떤 문학작품의 詩意를 그림으로 표현한 것, 문학작품을 주제로 한 것 등 다양한 형태로 나타나는데 본 논문에서는 蘇軾이 지은 「前後赤壁賦」라는 문학작품을 그린 〈赤壁賦圖〉를 통해 중국회화사에서 중요시되었던 문학적 요소의 일면을 살펴보고자 한다.

중국인들은 魏晉시대의 玄學的 기풍 아래 山水, 즉 자연 속에서 마음의 평안을 추구하면서 인간과 자연의 합일을 꾀하였다. 이러한 경향은 문학은 물론 회화에도 영향을 주어 唐(618~906)을 기점으로 山水畫가 많이 그려지기 시작했으며 北宋代부터는 회화의 주류를 이루게 되었고, 자연을 접하고 이를 통해 자신의 意를 넓히는 것은 문인들의 수양의 한 수단으로 보편화되었다. 이 가운데 1082년(元豐 5) 蘇軾이 지은 「前後赤壁賦」는 당시 정치적 압박

으로 黃州에 유배되어 있는 동안 赤壁으로의 舟游를 통해 잠시나마 현실의 고통을 잊고 정신적 해방과 자유를 만끽했던 순간을 표현한 것으로 문인들의 동양적 사고관을 집약한 것이라고 할 수 있다. 따라서 「前後赤壁賦」는 중국역사상 가장 애호된 문학작품 가운데 하나였으며,<sup>1)</sup> 이것을 주제로 한 〈赤壁賦圖〉는 北宋末 이후 문인화가들에 의해 많이 그려졌다. 즉, 문인화 성립 이후 문학과 회화에서 자연이라는 대상을 통해 개인의 思考나 느낌을 표현하는 것이 중요시되었는데 〈赤壁賦圖〉는 이러한 것을 잘 보여주는 예라 하겠다. 「前後赤壁賦」가 쓰여진 직후에 蘇軾의 친구인 李公麟이 그림으로 그렸다고 하는 사실은 당시 문학과 회화에서 추구했던 일면을 잘 보여준다.<sup>2)</sup> 또한 Vandier Nicolas가 米芾에 관한 연구에서 ‘자연과의 정신적 교감[神會]이 北宋 文人畫家들의 가장 두드러진 특징이다’라고 한 것에서도 알 수 있다.<sup>3)</sup> 결국 〈赤壁賦圖〉는 자연과의 교유를 통해 자신을 수양하고자 했던 文人들의 성향을 그림으로 표현한 것이라고 하겠다.

현존하는 〈赤壁賦圖〉 가운데 가장 이른 예는 喬仲常이 1123년 이전에 그린 〈後赤壁賦圖〉이며 이 작품을 포함해서 논자가 확인한 것은 宋代 5점, 元代 2점,<sup>4)</sup> 明代 浙派 4점, 明代 吳派 19점, 清代 4점, 近代 3점으로 모두 37점이다. 이와 같이 현존하는 작품들과 뒤에 있는 참고도표에 의해서 明代 吳派 문인화가들이 「前後赤壁賦」를 가장 즐겨 그렸음을 알 수 있다. 그러므로 본 논문에서는 먼저 중국회화사에서 〈赤壁賦圖〉와 같이 문학작품을 주제로 그린 작품에 대해 간략하게 살펴보고, 다음으로는 吳派 文人畫家들이 「前後赤壁賦」라는 주제를 즐겨 그리게 된 배경에 대해 알아보고, 마지막으로 〈赤壁賦圖〉를 전장면을 그린 것과 한장면만 그린 것으로 나누어 조형적인 특징을 살펴보고자 한다.

## II. 문학작품과 회화와의 관계

중국에서 문학은 지배계층인 문인들의 수양을 위한 필수적인 수단이었기 때문에 일찍부터

1) 金の 학자 耶律履는 世宗(1161~1189)에게 東坡文集의 발간을 간청했고, 金の 최고학자 趙秉文(1159~1232)은 蘇軾을 존경해서 자신의 서예와 문학의 모델로 삼았다고 한다. 明代의 서화수장가인 曹溶(1613~1685)은 文徵明이 그린 〈趙伯駒後赤壁賦圖〉의 跋文에서 蘇東坡에 대한 열망을 기술했다. 清代 東城派의 거장 姚鼎은 『古文辭類纂集』에서 宋代를 가장 잘 대표하는 문학작품으로 蘇軾의 「前後赤壁賦」를 꼽았다. 秦孝儀, 『赤壁賦書畫特展』(台北: 國立故宮博物院 1973) p. 3.

2) 石守謙 等纂, 『中國古代繪畫名品』(台北: 雄獅圖書公司, 1989) p. 43. Stephen Wilkinson, "Paintings of The Red Cliff Prose Pomes in Song times", *Oriental Art*, Vol 27, 1981. p. 76.

3) Susan Bush, *The Chinese Literati on Painting: Su Shih(1036~1101) to Tung Ch'i-ch'ang(1555~1636)* (Massachusetts: Harvard University Press, 1971) p. 64.

4) 현재 趙孟頫와 吳鎮의 것으로 傳稱되고 있는 2점은 모두 明代에 모사된 것으로 추정된다. 따라서 현존되는 元代的 작품은 없지만 기록을 통해 元代 文人畫家들도 〈赤壁賦圖〉를 그렸음을 확인할 수 있다. 『石渠寶笈』(『文淵閣四庫全書』: 823, 驪江出版社, 1988)에 의하면 趙孟頫가 1299년에 〈赤壁賦圖〉를 그렸다고 하며, 『歷代流傳書畫作品編年表』(徐邦達, 中華書局, 1974)에 의하면 吳鎮은 1342년에 〈赤壁賦圖〉를 그렸다고 한다.

발달했는데, 크게 儒家思想의 영향을 받은 것과 道家思想의 영향을 받은 것으로 나눌 수 있다. 중국 역사상 儒家思想은 지배원리로 문화의 바탕을 이루었지만 道家思想은 그 이면에서 중국인의 일상생활 속에 깊숙히 파고들어 그들의 정서에 큰 영향을 주었다. 특히 文人들이 자연을 즐기며 그 속에서 은둔생활을 한 것은 道家의 영향을 단적으로 보여주는 것이다. 유교적 측면의 문학작품은 인류사회의 보편적인 지배원리를 백성들에게 알리는데 목적을 두었기 때문에 주로 교훈적인 내용으로 工用性과 實用性을 강조하였다.<sup>5)</sup> 이에 반해 道家思想은 漢 이후 현실적인 일체의 가치관단을 부정하며 無爲自然을 주장한 것으로 주로 개인적인 느낌이나 자연에 눈을 돌려 산수의 아름다움을 노래한 것들이다.<sup>6)</sup> 陶淵明(365~427)의 「桃花源記」, 謝靈運(385~433)의 「山水詩」, 蘇軾의 「前後赤壁賦」 등이 대표적인 작품이며 이러한 것이 그림의 주제가 되었다고 하는 사실은 문학과 회화의 관계가 밀접해지는데 道家의 영향이 적지 않았음을 보여주는 것이다.

중국회화사에서 문학과 회화의 결합이 이루어진 것은 漢代부터 이지만 이것은 贊의 형태로 그림과는 별도의 화면에 쓰여지는 정도였을 뿐 문학과 회화가 하나의 대상에 대한 동일한 표현수단으로 사용된 것은 아니었다. 이러한 것은 北魏(386~534)의 孫暢之가 쓴 『述畫記』에 '靈帝(168~189 재위)가 蔡邕에게 조서를 내려 赤泉侯의 五代將相을 省에 그리고 贊을 지은 다음 직접 쓰도록 명했는데, 蔡邕은 글씨·문장·그림 실력이 뛰어나 당대에 이름을 떨치니 三絶이라고 일컬어졌다'라고 한 것과 張彥遠의 『歷代名畫記』에 '東晉(317~406)의 王廙(276~322)은 글씨와 그림에 대한 조예가 깊었을 뿐만 아니라 <孔子十弟子圖>를 그린 후 贊을 써서 王羲之를 격려하고 고무시켰다'라고 한 것을 통해서 알 수 있다.<sup>7)</sup> 즉 초기의 문학과 회화의 접합은 어떤 대상에 대한 생각이나 느낌을 회화와 문학이 동일하게 표현할 수 있다는 文人畫와는 관련이 없었으며, 그림과 다른 화면에 문장을 써 놓았기 때문에 화면에서 문학과 회화 사이에 어떠한 미학적 또는 형식적 관련도 없었다.

그뒤 문학작품이 그림의 주제로 그려졌는데 유가적인 것과 도가적인 것으로 분류할 수 있다. 儒家思想을 배경으로 한 문학작품을 그린 것은 敎化的이고 鑑戒的인 성격을 띠었는데, 張彥遠의 『歷代名畫記』 晉明帝條에 晉의 명제가 그렸다고 하는 <毛詩圖>와 <幽詩七月圖>는 이러한 예에 속하지만 현재 전하지 않는다. 현존하는 것 가운데 가장 이른 예는 東晉의 顧愷之(345~406)가 그린 <女史箴圖>로 이것은 張華가 황실규방 여인들의 품행에 대해 훈계적으로 쓴 「女史箴」이라는 문학작품을 그린 것이다. 이러한 유가적 주제의 그림은 후대에도 자주 그려졌으며 대개 앞서 그려진 것을 모본으로 그렸기 때문에 화법이라든가 구도는 거의 정형화

5) 이것은 『文心雕龍』의 原道 第1에 “『易經』에서 말하길 ‘세상의 움직임을 고무하는 文章에 있다’라고 하니 문장이 세상의 움직임을 고무할 수 있는 것은 그것이 우주의 원리를 구현하는 道의 文이기 때문이다(易曰 鼓天下之動者存乎辭 辭之所以能鼓天下者 道之文也)”라고 한 것에서도 잘 알 수 있다. 劉勰, 『文心雕龍』, 崔信浩譯, (서울: 玄岩社, 1985) pp. 10~11.

6) 金學注, 『中國文學概論』(서울: 新雅社, 1977) pp. 12~25.

7) 葛路, 『中國繪畫理論史』, 姜寬植譯, (서울: 미진사, 1989) pp. 75~76.

된 면을 보여준다. 道家思想을 배경으로 한 문학작품은 현실을 떠나 자연 속에서 이상세계를 추구하거나 산수를 즐기며 자연과의 동화에서 느끼는 즐거움을 노래한 것으로 대개 어떤 순간의 개인적인 기분이나 감정을 표현한 것이다. 따라서 이러한 문학작품을 주제로 그린 그림의 배경에는 산수가 중요한 요소로 등장한다. 현존하는 작품 가운데 가장 이른 예는 顧愷가 그린 <洛神賦圖>로 이것은 曹植(193~232)이 어떤 선비가 洛水의 여신과 만나 잠시 놀았다는 환상적인 내용을 기술한 「洛神賦」를 그린 것이다. <女史箴圖>와 <洛神賦圖>는 문학작품을 주제로 했다는 점에서는 <赤壁賦圖>와 같지만 회화가 문학과 같이 개인의 감정이나 느낌을 표현할 수 있다는 것과는 무관하다고 하겠다.

회화와 문학이 개인의 생각을 표현하는 수단으로 완전하게 결합된 것은 唐代 王維(699~759)부터라고 할 수 있다. 이것은 蘇軾이 <書摩詰藍田煙雨圖>의 題에서 ‘王維의 詩를 음미하면 詩 가운데 畫意가 있고, 王維의 그림을 보면 詩情이 담겨있다’라고 한 것을 통해서 확인된다.<sup>8)</sup> 또한 王維가 그의 고향인 輞川의 아름다운 경관을 읊은 詩 가운데 ‘강가를 거닐 때 피리소리 들리고, 친구를 전송할 때 석양이 지고, 고개를 돌려 호수 저쪽을 돌아보니, 하얀 구름이 푸른 언덕을 감싸고 있네’라는 구절이 있다.<sup>9)</sup> 이와 같이 망천에 대한 매우 회화적인 시와 함께 그가 <輞川圖>를 그렸다고 하는 사실은 회화가 문학과 같이 자연을 통해 느낀 아름다움을 동일하게 표현하는 수단이 되었음을 보여주는 것이다. 그리고 9세기 후반 鄭谷이 눈[雪]에 대한 詩를 썼는데 그의 친구인 段贊善이 詩意를 취해 그림을 그려 鄭谷에게 주자 鄭谷이 이것을 보고 다시 詩를 지어주었다는 사실은 문학과 회화가 개인의 정신세계를 표현하는 수단으로 점차 보편화되었음을 알려주는 것이다.<sup>10)</sup> 蘇軾의 스승인 歐陽修가 <盤車圖>에 실린 詩에서 ‘옛 그림들의 畫意는 형태를 그리는데 있지 않았듯이, 梅堯臣이 詩에서 사물을 읊으면 그 사물의 정취가 저절로 드러나네, 형태를 염두에 두지 않고서는 畫意를 나타낼 수 없다는 사실을 깨달은 사람은 드므니, 詩를 그림 보는 것과 같이 여기는 것만 못하리라’라고 하여 문학과 회화가 상통함을 서술하였다.<sup>11)</sup> 이러한 경향을 회화의 문학화라고 하며 蘇軾은 「韓幹畫馬詩」에서 ‘詩는 無形畫이며 畫는 不語詩이다’라는 말로 회화가 문학과 마찬가지로 동일한 의미를 표현하는 수단이 되었음을 나타내었다. 이후 문학과 회화의 조화 정도에 의해 그림의 수준이 평가되었고, 문학적인 요소는 文人畫에서 추구한 가장 기본적인 요소가 되었다.

결국 본 논문에서 살펴보려고 하는 <赤壁賦圖>는 北宋末 文人畫 성립 이후 나타난 회화의 문학화 경향을 잘 보여주는 것으로, 문인화가들은 추상적 언어로 표현된 「前後赤壁賦」를 시

8) 味摩詰之詩 詩中有畫 觀摩詰之畫 畫中有詩. 葛路, 앞의 책, p. 217.

9) Michael Sullivan, *The three perfections : chinese painting, poetry and calligraphy*(University of London, 1974) p. 17.

10) 葛路, 앞의 책, pp. 214~215.

11) 古畫畫意不畫形 梅詩詠物無隱情 妄形得意知者寡 不若見始如見畫 『歐陽文忠公文集』 권 6에 있음. 徐復觀, 『중국예술평론』, 權德周譯, (서울 : 東文選, 1990) p. 404.

각적으로 표현하는 과정을 통해 蘇軾의 정신세계를 간접적으로나마 경험하고자 했던 것으로 생각된다. <赤壁賦圖>는 자연이라는 대상을 통해 느낀 개인의 주관적인 세계를 표현한 문학 작품을 그린 것으로 11세기 이후 文人畫에서 추구한 진정한 의미의 문학과 회화의 결합을 보여주는 것이라고 할 수 있다. 따라서 <赤壁賦圖>는 문학작품을 주제로 그린 것 가운데 北宋末 文人畫 성립 이후 문인화가들이 객관적 실재를 통해 주관적 자아를 표현하려고 했던 것을 잘 보여주는 가장 이른 예라 하겠다.

### III. 吳派와 赤壁賦圖

明代 중기에 江蘇省 蘇州 吳縣에서 등장한 吳派는 宋·元 이래의 문인화 전통을 계승하여 발전시킨 문인화파로 文人畫의 발전과정에서 가장 중요한 위치를 차지하고 있다. 吳派 문인화가들이 가장 활발하게 활동한 시기는 成化年間(1465~1487)부터 嘉靖年間(1522~1566)까지 약 100년간이며, 沈周로부터 시작되었지만 文徵明(1470~1559)이 1526년 翰林院待詔를 그만두고 歸鄉한 뒤 문인들과 함께 詩를 짓거나 그림을 그리는 모임을 주도하면서 하나의 畫派로 성립되었다.<sup>12)</sup> 吳派는 蘇州 지역의 경제적인 번영, 주변 자연경관의 수려함, 元末 이래 문인화 전통, 고향출신 관료들의 화가에 대한 예우, 문인들의 빈번한 교류 및 모임 등과 같은 여건 속에서 형성되었다. 따라서 吳派 문인화가들은 元代 문인화가들처럼 관직을 멀리하고 隱逸的인 생활을 했지만 비교적 경제적으로 풍족하여 名山大川을 舟游하면서 진정으로 그림을 그리는데 필요한 정서를 함양할 수 있었고, 史鑑·顧大有·王世貞·項元汴 등과 같은 書畫收藏家들과의 교류를 통해 고대 名畫를 감상할 수 있었기 때문에 宋·元 이래의 양식을 토대로 吳派만의 독자적인 화풍을 이룩할 수 있었다. 대표적인 사람은 沈周·文徵明·文嘉·文伯仁 그리고 文徵明의 제자인 陳淳·陸治·錢穀·周天球·王穀祥·陸師道·居節·朱郎 등이다.

吳派 문인화가들은 문학작품을 주제로 한 그림을 많이 그렸는데 이러한 이유로 첫째, 弘治年間(1488~1505)과 正德年間(1506~1521)에 吳派의 徐禎卿을 중심으로 전개되었던 前七者 古文運動을 꼽을 수 있다.<sup>13)</sup> 이 운동은 ‘文은 秦漢에서 詩는 盛唐에서 빌려와 새로운 것을 창안해야 한다’는 것으로 이로 인해 吳派 문인화가들은 어느 시대의 문인화가들보다 고대문학에 대한 폭넓은 지식을 접하였던 것으로 보인다. 즉 1504년 봄 沈周가 「落花詩」 10수를 지으니 文徵明과 徐禎卿이 화답시를 지었다는 것과 蔡羽·唐寅·徐禎卿이 文徵明과 함께 虎邱의 千頃

12) James Chaill, *Parting at the shore: Chinese Painting of the Early and Middle Ming Dynasty 1368~1580*, (New York, 1978) p. 211. 單國森, 「吳文畫派綜述」, 『中國美術全集』 繪畫 7, (上海人民出版社, 1989) pp. 1~9. 單國強, 「明代吳門繪畫概論」, 『明代吳門繪畫』(台北: 商務印書館, 1990) pp. 8~19. 참조.

13) 문학에서 문장은 秦漢을, 詩는 盛唐을 따라야 한다는 復古主義 운동으로 明代 중기의 학자인 李夢陽·何景明·徐禎卿·邊貢·康海·王九思·王廷相은 前七者라고 하며, 明代 후기의 학자인 李攀龍·王世貞·宗臣·梁有譽·徐中行·謝秦·吳國倫은 後七者라고 한다.

雲에 올라 〈虎邱千頃雲圖〉를 그렸다고 하는 것을 통해 吳派 문인화가들과 徐禎卿 사이에 활발한 교류가 있었음을 알 수 있다.<sup>14)</sup> 이러한 교류 속에서 吳派 문인화가들은 자연스럽게 前七者古文運動의 영향을 받았던 것으로 생각되며, 고대 문학작품을 통해 습득한 詩情은 그림의 주제와 畫意에 영향을 주어 〈桃源圖〉·〈琵琶行圖〉·〈赤壁賦圖〉·〈蘭亭會圖〉 등과 같이 문학작품을 주제로 한 그림을 즐겨 그렸던 것으로 생각된다.<sup>15)</sup> 둘째, 吳派 문인화가들이 그림을 통해 어떤 특별한 경험 즉 옛 성현과의 정신적인 교감, 인간의 마음 속에 내재해 있는 욕망과의 투쟁, 고대 문화의 업적에 대한 학자적인 감동 등을 표현하려고 했던 것을 들 수 있다.<sup>16)</sup> 이러한 것은 吳派 문인화가들의 그림 가운데 高士들이 자연 속에서 편안한 자세로 산수를 감상하는 모습과 군자의 변치않는 마음을 상징하는 상록수나 古木을 그린 것이 많은 것을 통해서 알 수 있다. 즉 〈蘭亭會圖〉는 353년 3월 3일에 王羲之와 謝安 등 42명이 浙江省 紹興縣에 있는 蘭亭 옆 시냇가에서 曲水에 술잔을 띄우고 詩를 지으며 풍류를 즐겼다는 故事를 그린 것으로 〈赤壁賦圖〉와 마찬가지로 王羲之라고 하는 고대 학자의 정신세계에 접근하려고 한 것이었다.<sup>17)</sup> 〈桃源圖〉는 진시황제의 폭정을 피해 무릉의 도원향으로 들어간 사람들의 자손이 외부와 단절된 채 별천지를 이루고 있었는데 한 어부가 桃花를 따라 상류로 올라갔다가 이곳을 발견했다는 「桃花源記」를 그린 것으로 문인들의 이상향에 대한 관심에 의해 역시 즐겨 그려졌다. 〈琵琶行圖〉는 815년 가을 白居易가 심양강에서 친구를 배웅할 때 여인의 琵琶 소리를 듣고 자신의 처지를 표현한 詩를 그린 것으로 문인들의 현실적인 고독감이나 쓸쓸함을 적절하게 표현했기 때문에 즐겨 그려졌다. 이러한 작품들과 마찬가지로 〈赤壁賦圖〉는 吳派 문인화가들이 즐겨 그렸던 것 가운데 하나였으며, 吳派 문인화가들은 〈赤壁賦圖〉를 통해 그들이 주변 자연경관을 감상하면서 느꼈던 주관적인 마음의 상태와 蘇軾이라는 인물과의 인간적인 교감을 표현하고자 했던 것으로 생각된다.

吳派 문인화가들이 그린 〈赤壁賦圖〉 가운데 文徵明의 것이 가장 많은데 이것은 그의 나이 9살 때인 1478년부터 그에게 詩文을 가르쳤던 吳寬(1435~1504)이 蘇軾의 書法과 문장을 매우 좋아했던 것과 연관이 있는 것으로 생각된다.<sup>18)</sup> 즉 어려서부터 스승을 통해 蘇軾을 알고 있었던 文徵明이 관직을 그만두고 書畫에 몰두하는 安貧樂道의 생활을 하게 되었을 때 蘇軾의 「前後赤壁賦」는 그에게 커다란 공감을 주었기 때문에 즐겨 그렸던 것으로 보인다. 그리고 1548년에 文徵明이 그린 〈倣趙伯驩後赤壁賦圖〉에 明代의 서화수장가인 曹溶이 쓴 跋文 가운데 ‘소식이 죽고난 뒤 政和(1111~1118)와 宣和(1119~1126)年間에 「前後赤壁賦」가 그림으로

14) 江兆坤, 『文徵明與蘇州畫壇』(台北: 國立故宮博物院, 1977) p. 69.

15) Alice R. M. Hyland, *The Literati Vision: Sixteenth Century Wu School Painting and Calligraphy*, Memphis Brooks Museum of Art, 1984, p. 76.

16) Anne Clapps, *Wen Cheng-ming: The Ming Artist and Antiquity*, *Artibus Asiae, Supplementum* Vol. 34, 1975, p. 88.

17) 『明代吳門繪畫』(台北: 商務印書館, 1990) p. 218.

18) 秦孝儀, 앞의 책, p. 38.

많이 그려졌지만 화원들의 그림에서는 蘇軾의 정신을 거의 찾아볼 수 없다. 蘇軾의 마음과 문장에 깃든 정신은 확실히 있는 사람이 아니면 전달할 수 없다. (중략) 衡山待詔는 明代 최고의 화가로 소동파의 뜻을 표현하고자 지혜와 기능을 다하니 후세의 화가들은 이를 본받고 높이 평가해야 할 것이다'라는 것이 있다.<sup>19)</sup> 이것을 통해서 文徵明이 「前後赤壁賦」에 담겨진 蘇軾의 정신세계를 제대로 이해하였고 그림으로 표현하는 데에도 성공했음을 알 수 있다. 文徵明이 이러한 수준에 도달할 수 있었던 것은 <赤壁賦圖>를 반복적으로 그렸기 때문에 가능했던 것이며 그결과 가장 많은 작품이 남아 있는 것으로 생각된다.

吳派 문인화가들이 <赤壁賦圖>를 많이 그린 것은 前七者古文運動과 같은 복고주의 문학운동과 역사적으로 유명한 사람들의 故事를 그림으로 그리는 과정을 통해 정신적인 교감을 경험하고자 했던 것에서 비롯되었다고 하겠다. 그리고 吳派 문인화가들에게 가장 영향을 주었던 文徵明이 <赤壁賦圖>를 즐겨 그린 것도 吳派에서 <赤壁賦圖>가 많이 그려지는데 적지 않은 영향을 주었을 것으로 생각된다.

#### IV. 吳派 以前の 赤壁賦圖

蘇軾이 黃州에 머물 때 赤壁<sup>20)</sup>으로의 뱃놀이를 읊은 赤壁賦는 「前赤壁賦」와 「後赤壁賦」로 되어 있다. 「前赤壁賦」는 1082년 7월 16일 밤 赤壁으로의 뱃놀이를, 「後赤壁賦」는 그로부터 3개월 뒤인 10월 15일 밤 친구들과 다시 赤壁을 방문했던 것을 서술한 것인데 <赤壁賦圖>에 대한 이해를 돕기 위해 구체적인 작품 분석에 앞서 「前後赤壁賦」의 본문과 해석을 소개 하겠다.<sup>21)</sup>

##### 前赤壁賦

壬戌之秋 七月既望 蘇者與客泛舟 遊於赤壁之下. 清風徐來 水波不興 舉酒屬客 誦明月之詩 歌窈窕之章. 少焉月出於東山之上 徘徊於斗牛之間. 白露橫江 水光接天. 縱一葦之所如 凌萬頃之茫然 浩浩乎如馮處御風 而不知其所止. 飄飄乎如遺世獨立 羽化而登仙. 於時飲酒樂甚 扣舷而歌之 歌曰「桂櫂兮蘭槳 擊空明兮泝流光. 渺渺兮予懷 望美人兮天一方」客有吹洞簫者 倚歌而和之. 其聲嗚嗚然 如怨如慕 如泣如訴 餘音嫋嫋 不絕如縷. 舞幽壑之潛蛟 泣孤舟之嫠婦. 蘇者愀然正襟 危坐而問客曰「何爲其然也」.

客曰「月明星稀 烏鵲南飛 此非曹孟德之詩乎. 西望夏口 東望武昌 山川相繆 鬱乎蒼蒼. 此非孟德之困於周郎者乎. 方其破荊州 下江陵 順流而東也 舳艫千里 旌旗蔽空. 釃酒臨江 橫槊賦詩 固一世之雄也. 而

19) 秦孝儀, 앞의 책, p. 3.

20) 중국에는 양자강을 끼고 赤壁이 湖北省의 黃州·嘉魚縣·武昌縣·漢陽縣 모두 4 곳에 있는데 蘇軾이 방문한 곳은 湖北省의 黃州이며, 「前後赤壁賦」에서 蘇軾이 회상한 周瑜와 曹操가 싸운 古戰場은 湖北省의 嘉魚縣 동북쪽에 있다. 秦孝儀, 앞의 책, 1984, p. 4.

21) 黃堅, 『古文眞寶』, 崔仁旭譯, (서울: 乙酉文化社, 1986 5판) pp. 200~209.

今安在哉. 況吾與子 漁樵於江渚之上 侶魚蝦而友麋鹿. 駕一葉之輕舟 舉匏樽以相屬 寄蜉蝣於天地 渺滄海之一粟. 哀吾生之須臾 羨張江之無窮. 挾飛仙以遨遊 抱拘明月而長終 知不可乎驟得 託遺響於悲風. 蘇者曰「客亦知夫水與月乎. 逝者如斯 而未嘗往也. 盈虛者如彼 而卒莫消長也. 蓋將自其變者而觀之 則天地曾不能以一瞬 自其不變者而觀之 則物與我皆無盡也. 而又何羨乎. 且夫天地之間 物各有主 苟非吾之所有 難一毫而莫取. 惟江上之清風與山間之明月 耳得之而爲聲 目遇之而成色 取之無禁 用之不竭 是造物者之無盡藏也. 而吾與子之所共適.」客喜而笑 洗盞更酌. 肴核既盡 杯盤狼藉 相與枕藉乎舟中 不知東方之既白.

임술년 가을 7월 16일 소식은 객과 함께 배를 타고 적벽 아래를 노닐었다. 청풍은 서서히 불고 물결은 잔잔하니 술을 손님에게 권하며 명월의 시를 암송하고 요조의 장을 노래한다. 잠시 뒤에 달이 동산 위에 떠올라 두우 사이를 배회한다. 백로는 강을 가로지르고 물빛은 하늘과 접하였다. 일위가 가는대로 맡겨 만경의 망망한 곳으로 가니 넓어서 허공을 타고 바람을 탄 것만 같아 그치는 곳을 알지 못하겠다. 표표히 세상을 잊고 독립하여 날개가 생겨 신선이 되어 나는 것 같다. 이때 술을 마시고 기분이 좋아 뱃바닥을 두드리며 노래하길 '계수나무 샷대와 목단 꽃대는 공명을 치고 흐르는 빛을 거슬러 오른다. 아득히 나는 저쪽 하늘에서 미인을 회상한다'라고 하였다. 손님 가운데 통소를 부는 이가 있어 노래를 따라서 가락을 맞추니 그 소리에 명명하여 원한인 듯, 그리움인 듯, 우는 듯, 호소하는 듯 여음이 가늘면서도 실과 같이 끊이지 않는다. 깊숙한 골짜기 숲속에 숨어 있는 용을 춤추게 하고 외로운 배의 홀어미를 울린다. 소식이 초연히 웃기를 바로 하고 단정히 앉아 손님에게 묻기를 '어찌해서 그러한가'라고 하였다.

손님이 말하길 '달은 밝고 별은 성근데 까치가 남쪽으로 날으니 이는 조맹덕의 시가 아닌가. 서쪽 하구와 동쪽 무창을 바라보니 산천이 뻑뻑하게 이어져 푸르다. 이는 맹덕이 주랑에서 곤욕을 당하던 곳이 아닌가. 바야흐로 형주를 깨뜨리고 강릉에서 동으로 가니 배가 천리이고 깃발이 하늘을 덮었다. 술을 잔질하며 강에 이르러 창을 놓고 시를 지으니 진실로 일세의 영웅이라. 그러나 지금 어디에 있는가? 하물며 나와 자네는 강가에서 고기잡고 나무하며 고기와 짝하고 사슴과 벗함에 있어서라. 일엽경주를 타고 잔을 들어 서로 권하며, 하루살이를 천지에 붙이니 창해의 한 알 쯤쌀이라. 내 일생이 잠깐임을 슬퍼하고 장강의 무궁함을 부러워한다. 비선을 끼고 노닐며 명월을 안고 영원히 함께 할 수 없음을 깨닫고 유향을 슬픈 바람에 부침일러라'라고 하였다. 소식이 말하길 '당신도 저 물과 달을 아는가? 가는 것이 이와 같지만 일찌기 지나간 것이 아님을. 차고 기우는 것이 저와 같지만 끝내 사라질 수 없음이라. 대저 변하는 것을 관찰해 보건대 일찌기 천지의 한 순간도 가만이 있지 않으며, 변하지 않는 것을 관찰해 보건대 물건과 내가 모두 다함이 없음이라. 그런데 또 무엇을 부러워하라. 또 천지 사이에 각각의 물에는 주인이 있으니 진실로 나의 것이 아니면 하나의 털이라도 취하지 마라. 강상의 청풍과 산사이의 달만이 귀로 소리를 들어도, 눈으로 색을 보아도 취하는 것을 금하지 않으며 써도 없어지지 않으니 이는 조물주의 보고이다. 이는 나와 자네가 함께 즐기는 것이다'라고 하니 손님이 즐거이 웃으며 잔을 씻어 다시 권한다. 안주가 이미 다하고 잔과 쟁반이 낭자한데, 서로가 벼게가 되어 배 안에서 잠드니 동방이 이미 밝아오는 것도 알지 못하더라.

### 後赤壁賦

1) 是歲十月之望 步自雪堂 將歸于臨臯 二客從予過黃泥之坂 霜露既降 木葉盡脫 人影在地 仰見明月 顧而樂之 行歌相答 已而歎曰「有客無酒 有酒無肴 月白風清 如此良夜何」客曰「今者薄暮 舉網得魚 巨口細鱗 狀如松江之鱸 顧安所得酒乎」이 해(1082) 10월 보름 설당에서 임고정으로 돌아가려 하는데 이때 두 객이 나를 따라 황니의 고개를 넘었는데, 서리가 내려 나뭇잎이 다 떨어지고 그림자가 땅에 드리워졌다. 달을 보고 주위를 돌아보며 즐거워 걸으면서 노래로 화답한다. 노래의 끝에 탄식해 말하길 '손님은 있는데 술이 없고, 술은 있어도 안주가 없으니 달이 밝고 바람이 좋은데 이 좋은 밤을 어찌하면 좋겠는가'라고 하였다. 객이 말하길 '오늘 그물을 놓아 고기를 잡았는데 입이 크고 비늘이 가는 것이 송강의 농어와 같이 생겼다. 어디서 술을 얻을 수 없겠는가'라고 하였다.

2) 歸而謀諸婦 婦曰「我有斗酒 藏之久矣 以待子不時之需」於時携酒與魚 돌아와 아내와 의논하니 아내가 말하길 '나에게 두주가 있는데 이는 오래 간직한 것으로 그대의 불시 소용에 대비한 것이다'라고 하였다. 이에 술과 고기를 얻었다.

3) 復游於赤壁之下 江流有聲 斷岸千尺 山高月小 水落石出 曾日月之幾何 而江山下可復識矣 다시 적벽 아래를 노니 강의 흐름은 잔잔하고 절벽은 천적이라. 산은 높고 달은 작으며 물이 줄어 바위가 드러나 있다. 얼마나 흘렀는지 강산을 다시 알아 볼 수가 없다.

4) 子乃攝衣而上 履巉巖披蒙茸 踞虎豹登蚪龍 攀棲鵲之危巢 俯馮夷之幽宮 蓋二客不能從焉 나는 옷을 들고 험준한 바위산을 오르며 뾰뾰한 나무들을 짓히며 호표를 걸터타고 고목에 올라 매의 위태로운 둥지에 기어올라 빙유의 궁을 굽어 보는데 두 객은 나를 따라 오지 못한다.

5) 劃然長嘯 草木震動 山鳴谷應 風起水涌 予亦愀然而悲 肅然而恐 凜乎其不可留也 돌연히 길게 울부짖더니 초목이 진동하고 산이 울리니 골짜기가 응하고 바람이 일고 물이 소용돌이 친다. 나는 초연히 슬퍼지고 두려워지고 오싹하여 그대로 머물러 있을 수가 없었다.

6) 反而登舟 放乎中流 聽其所止而休焉 時夜將半 四顧寂寥 適有孤鶴 橫江東來 翅如車輪 玄裳縞衣 戛然長鳴 掠予舟而西也 돌아와 배에 올라 중류의 닿는 곳에서 쉬기로 하였다. 때는 한 밤중으로 사방을 돌아보니 고요한데 마침 학 한 마리가 강을 가로질러 동쪽으로부터 날아 온다. 날개는 차륜과 같으며 하얀색에 날개 끝만 검은데 날카롭게 긴 소리를 내며 배 곁을 스쳐 서쪽으로 날아간다.

7) 須臾客去 予亦就睡 夢一道士 羽衣翩跹 過臨臯之下 揖予而言曰「赤壁之遊樂乎」 問其姓名 俯而不答 嗚呼嘻嘻 我知之矣 疇昔之夜 飛鳴而過我者 非子也耶 道士顧笑 얼마 지나지 않아 객은 가고 나는 잠이 들었는데 꿈에 한 도사가 옷을 펄럭이며 임고 아래를 지나 나에게 읊하고 말하길 '적벽의 놀이가 즐거웠느냐'라고 했다. 그 성명을 물으니 고개를 숙이고 대답하지 않았다. 아! 내가 이를 알았다. 지난 밤에 울면서 내 곁을 날아간 학이 그대가 아닌가. 도사가 돌아보며 웃었다.

8) 予亦驚悟 開戶視之 不見其處 나는 놀라 잠에서 깨어나 대문을 열고 밖을 내다보니 그가 간 곳을 알 수가 없다.

〈赤壁賦圖〉는 그리는 사람의 경험과 그 시대의 회화 양식에 따라 각각 다르지만 공통점을

22) 「前後赤壁賦」는 전장면을 그린 것에서 8개의 장면으로 표현되므로 본문을 8개로 나누었다.

기준으로 전장면을 그린 것과 한장면만 그린 것으로 나눌 수 있다. 전장면을 그린 것은 「後赤壁賦」의 본문을 8개로 나누어 긴 두루마리에 여덟개의 장면으로 표현한 것이다. 작품에 따라 약간씩 변화는 있지만 대개 본문 1)은 蘇軾이 친구들과 대화를 나누며 黃泥의 고개를 넘는 것으로, 본문 2)는 집 안에 蘇軾과 부인이 있는 것으로, 본문 3)은 蘇軾과 친구들이 赤壁에 도착한 것으로, 본문 4)는 蘇軾이 혼자 절벽을 오르고 있는 것으로, 본문 5)는 절벽의 꼭대기에 蘇軾이 서 있는 것으로, 본문 6)은 蘇軾과 친구들이 탄 배의 곁을 학이 지나가는 것으로, 본문 7)은 蘇軾이 집안에서 잠든 것으로, 본문 8)은 蘇軾이 대문을 열고 문밖을 살피는 것으로 표현되어 있다. 한장면만 그린 것은 赤壁을 표현한 절벽 아래에 펼쳐진 넓은 수면 위에 蘇軾과 친구들이 탄 배가 있는 것으로 표현되어 있다. 이것은 「前後赤壁賦」의 내용을 집약해 표현한 것으로 가장 많이 그려졌으며 吳派 문인화가들에 의해 手卷·軸·기타로 세분화되었다.

이와 같은 공통점이 있는 반면에 「前後赤壁賦」의 내용 가운데 표현되지 않은 것도 있다. 그것은 첫째, 蘇軾과 친구들이 赤壁을 방문한 시간이 밤이라는 것이다. 인물에 그림자를 표현하거나 달을 그려 시간적 배경을 나타낸 것도 있지만 대개의 작품에는 시간적 배경이 표현되어 있지 않다. 둘째, 「前赤壁賦」의 계절적 배경은 가을이고, 「後赤壁賦」는 겨울인데 거의 모든 작품을 보면 나뭇잎이 무성하여 계절적 배경을 전혀 고려하지 않았음을 알 수 있다.<sup>23)</sup> 〈赤壁賦圖〉에서 배 안의 인물 가운데 蘇軾을 구별하는 기준은 趙孟頫가 행서로 쓴 〈赤壁二賦〉의 卷頭畫로 그려진 蘇軾의 〈肖像畫〉(圖 1)이다. 蘇軾은 평민복 차림에 東坡帽라고 알려진 高裝巾子를 쓰고 지팡이를 잡고 서 있는데, 머리에 쓰고 있는 高裝巾子が 蘇軾을 확인하는 근거가 되고 있다.<sup>24)</sup> 그러나 전장면을 그린 것에는 高裝巾子를 쓴 사람이 없으므로 蘇軾을 확인할 수 없다. 이상에서 살펴본 〈赤壁賦圖〉의 일반적 특징을 토대로 각각의 작품을 구체적으로 살펴보려고 한다.

## 1. 전장면을 그린 것

喬仲常의 〈後赤壁賦圖〉(圖 2)는 두루마리 끝에 있는 ‘宣和五年八月七日德麟題’라는 年紀와 款書를 통해 1123년 이전에 그린 것임을 알 수 있다.<sup>25)</sup> 현존하는 〈赤壁賦圖〉 가운데 가장 이른 예로 전체 경물을 白描法으로 그렸으며, 각 장면마다 빈공간에 8개로 나눈 「後赤壁賦」의 본문을 적는 故事畫的인 방법을 취하였다. 『石渠寶笈』 권 6에 “梵隆이 白描法으로 그린 〈歸去來圖〉에 高宗(1127~1162)이 아홉개의 장면마다 9개로 나눈 본문을 썼다”라는 기록이 보

23) Daniel Altieri, “The Painted Visions of the Red Cliffs”, *Oriental Art*, Vol. 29, 1983. p. 254.

24) 秦孝儀, 앞의 책, p. 3

25) 趙德麟跋云觀東坡公賦赤壁一如自黃泥坡遊赤壁之下德誦其賦眞杜子美所謂及慈煩見示滿目一悽惻悲風生微緒萬里起古色者也宣和五年八月德麟題『石渠寶笈』 권 32 참조.

이므로 北宋末에 이러한 표현방식이 비교적 널리 사용되었던 것으로 보인다.<sup>26)</sup> 白描法은 李公麟이 주로 사용했던 것이므로 『畫繼』에서 ‘喬仲常은 李公麟의 제자였다’라고 한 기록을 뒷받침해준다.<sup>27)</sup> 또한 文徵明이 1548년에 그린 〈倣趙伯驪後赤壁賦圖〉에 明代 수장가 曹溶이 쓴 題跋 가운데 ‘1111~1126년 사이에 「前後赤壁賦」를 주제로 한 그림이 많이 그려졌다’라고 하는 것을 뒷받침해주는 유일한 예이기도 하다.

첫번째 장면은 본문 1)을 그린 것으로 蘇軾과 친구들이 黃泥의 고개를 넘고 있고, 시동은 어부로부터 고기를 받고 있는데 이것은 ‘그물을 놓아 큰 고기를 잡았다’라고 한 친구의 말을 표현한 것이다. 인물의 그림자(圖 2-1)는 본문 1) 가운데 “서리가 내리고 나뭇잎이 젖으며 사람의 그림자가 땅에 드리워졌다(霜露既降木葉盡脫人影在地)”는 것을 묘사한 것으로 매우 보기 드문 표현이다. 두번째 장면은 술병과 고기를 들고 있는 蘇軾을 부인과 하녀가 배웅하고 있다. 마굿간의 말과 마부는 본문에는 없는 것으로 喬仲常이 집안을 표현하면서 첨가한 것으로 생각되며 전장면을 그린 작품에서 모두 보인다. 그러므로 이것은 喬仲常의 작품이 전장면을 그린 유형의 범본이었을 가능성을 시사해주는 요소이다. 세번째 장면은 蘇軾과 친구들이 강가에 앉아 있는데, 인물의 삼각형 포치와 蘇軾인 듯한 인물이 다른 인물보다 크게 그려진 것 등에서 古式的인 기법이 보인다. 네번째 장면은 蘇軾이 험준한 바위산을 혼자 오르고 있고 나무가지 사이로 ‘踞虎豹’라는 글자가 보인다(圖 2-2). ‘踞虎豹’는 본문 4) 가운데 “뻑뻑한 나무를 짓히고 호표를 타고 고목에 올라 독수리 등지를 들여다 보았다(履巖披蒙茸踞虎豹登蛇龍攀棲鵲之危巢俯馮夷之幽宮)”라는 것에 의해서 蘇軾이 올라갔던 나무의 위치를 나타낸 것으로 생각된다. 다섯번째 장면은 갑작스러운 자연의 변화가 있었다고 하는 본문 5)를 그린 것인데 각도있게 표현된 절벽의 가장자리에 독수리 등지가 있을 뿐이다. 독수리 등지(圖 2-3)는 매우 흥미로운 것으로 『東坡志林』 권 4의 ‘蘇東坡가 말하길 절벽은 높고 강물은 검푸른데 독수리 두 마리가 그 위에 등지를 지으니, 두 마리의 뱀이 이것을 노린다’라는 기록과 『能改齋漫錄』 권 6의 ‘韓子蒼이 말하길 靖康(1126) 初 黃州에 3개월 머무는 동안 적벽을 방문해보니 독수리 등지가 없어졌기에 시를 지어 何次仲에게 보냈다’라는 기록이 있다.<sup>28)</sup> 따라서 蘇軾이 赤壁을 방문했을 때 실제로 독수리 등지가 있었던 것으로 보이며 喬仲常은 蘇軾과 시간상 차이가 별로 없기 때문에 이러한 사실을 알고 독수리 등지를 그린 것으로 생각된다. 여섯번째 장면은 蘇軾과 친구들이 탄 배의 곁을 학이 지나가고 있는데 이것은 한장면만 그린 〈赤壁賦圖〉의 기본적인 구성요소이기도 하다. 일곱번째 장면은 蘇軾이 잠든 후 꿈속에서 道士를 만났다는 내용을 방안의 뒤쪽에는 蘇軾이 잠든 모습을, 앞쪽에는 세사람이 대화를 나누는 모습으로 표현했다. 여덟번째 장면은 蘇軾이 문 밖을 살피고 있는데 하나의 장면

26) 素箋本白描畫 無款前隔水 有宋高宗題 梵隆陶潛歸去來七字 上有乾卦一鑿凡九段每 宋高宗書本文卷『石渠寶笈』 권 6 참조.

27) ‘喬仲常河中人 工雜畫 尤長人物道釋故實畫 歸李公麟’ 傳喜年, 『北宋時期的繪畫藝術』, 『中國美術全集』 繪畫 3, (上海人民美術出版社, 1988) p. 31.

28) 秦孝儀, 앞의 책, pp. 39~40.

으로 보기 어려울 정도로 화면이 작다.

喬仲常이 그린 <後赤壁賦圖>는 첫번째 장면에서 인물의 그림자 표현을 통해 시간적 배경을 나타낸 것, 두번째 장면에서 蘇軾이 술병과 고기를 들고 있는 것, 네번째 장면에서 蘇軾이 올라간 나무 위치를 ‘踞虎豹’라고 적어 놓은 것, 다섯번째 장면에서 독수리 등지를 표현한 것 등에 의해서 「後赤壁賦」의 내용을 최대한 충실하게 묘사하려고 했음을 알 수 있다. 그리고 기법적인 면에서도 北宋代 巨碑派 산수화와는 거리가 먼 白描法을 사용하는 한편 여덟개의 장면마다 8개로 나눈 「後赤壁賦」를 적는 故事의인 방법을 취한 것, 두번째와 일곱번째 장면에 보이는 역투시도법과 조감도법, 세번째 장면에 보이는 삼각형 인물포치 등 의도적으로 사용한 古式的인 기법이 보인다. 이러한 것에 대해 Wilkinson은 喬仲常이 形似를 중요시하지 않았던 蘇軾의 영향을 받아 고식적인 표현법을 사용한 것이라고 하였다.<sup>29)</sup> 따라서 이 작품은 北宋末에 시작된 文人畫의 규범을 보여주는 한 예라고도 할 수 있다.

## 2. 한장면만 그린 것

北宋이 멸망한 후 여진족이 세운 金과 南宋이 대립된 상태였다. 金에서는 중국문화에 동화된 여진족에 의해 北宋末 문인화의 전통과 李郭派 양식이 계승 발전되는 한편 1230년 초 趙復이 金의 포로가 되기 전까지는 주자학이 전해지지 않았기 때문에 蘇軾이 가장 널리 추종되었고 그의 영향력이 지배적이었다.<sup>30)</sup> 따라서 武元直(1190년 이전 활동)의 <前赤壁賦圖>(圖 3)는 金代의 학문적 경향과 화풍을 뒷받침해주는 것이기도 하며, 그림 끝에 趙秉文의 跋文이 있어 1228년 이전에 그린 것임을 알 수 있다. 이 그림은 「前赤壁賦」 가운데 ‘바람은 서서히 불고 강물은 잔잔한데(淸風徐來水波不興)’와 ‘달빛이 하늘과 맞닿아 있다(水光接天)’라는 내용을 연상시켜 준다. 전체적인 구도는 V자형으로 왼쪽에는 北宋의 巨碑派 山水를 연상시키는 主山이 있고, 오른쪽에는 넓은 수면이 펼쳐져 있다. 이와 같이 웅장한 산수를 배경으로 高裝巾子를 쓴 蘇軾과 친구들이 탄 배가 아주 작게 그려져 있다. 南宋의 楊士賢(1120~1160년 활동)이 그린 <前赤壁賦圖>(圖 4)는 武元直의 작품과 구도가 매우 유사하며 北宋의 巨碑派的 요소도 보이지만 보다 넓은 수면처리에서 南宋의 강남적인 요소가 강하게 반영되어 있다.<sup>31)</sup> 즉 北宋에서 南宋으로 넘어가는 과도기적 양상을 보여주며, 절벽과 바위의 중량감을 나타내기 위해 부분적으로 사용된 갈필과 斧劈皴은 馬夏派에서 주로 사용했던 것으로 새로운 기법의 출현을 예시해주기도 한다. 두 작품 모두 蘇軾과 친구들이 탄 배가 절벽이 절정을 이루고 있는 곳에 있는 것은 武元直과 楊士賢이 蘇軾에게 우주와 자연의 섭리에 대해 일깨워준 赤壁

29) Stephen Wilkinson, "Paintings of the Red Cliff Prose Poems in Song times", *Oriental Art*, Vol. 27, 1981. pp. 78~88.

30) Susan Bush, 앞의 책, pp. 88~89.

31) Daniel Altieri, 앞의 논문, p. 257.

의 표현에 중점을 두었기 때문이라고 생각된다.

馬和之(1130~1180)의 <後赤壁賦圖>(圖 5)는 南宋의 변각구도로 화면의 좌측에는 절벽의 하단부가, 우측 하단부에는 강가의 일부가 보이며 수면의 중앙에는 蘇軾과 친구들이 탄 배가 있다. 赤壁의 빼어난 자연경관을 암시하듯 인물들의 시선이 모두 절벽을 향하고 있으며, 편안한 자세는 수면의 잔잔함을 간접적으로 알려준다. 또한 절벽 근처에 있는 달은 시간적 배경을 알려주며, 학의 존재는 그림 뒤에 高宗이 써놓은 「後赤壁賦」와 함께 이 작품이 <後赤壁賦圖>임을 알려준다.<sup>32)</sup> 李嵩(1190~1225)의 <前赤壁賦圖>(圖 6)도 변각구도이며 격렬하게 굽어 치는 물결이 화면을 꽉 채우고 있다. 「前赤壁賦」에는 물결이 잔잔하다고 되어 있지만 李嵩은 인간을 압도하는 자연의 힘을 절벽 대신 수면을 통해 표현하려고 했던 것으로 생각된다. 배 안의 인물을 보면 사공만 긴장된 자세로 배의 안전을 위해 격렬한 파도와 싸우고 있고 선비들은 편안한 자세를 취하고 있어 강한 대조를 보여준다. 또한 馬遠(1130~1220)이 그린 12개의 <水圖> 가운데 <前赤壁賦圖>가 있는데 학이 있는 것만 다를 뿐 李嵩의 작품과 매우 유사하다고 한다.<sup>33)</sup> 그러므로 南宋代에 그려진 <赤壁賦圖>는 주로 넓은 수면의 표현을 통해 「前後赤壁賦」에 담겨진 정신을 표현하려고 했던 것으로 보인다.

明代 浙派의 대가인 戴進(1388~1462)이 그린 <赤壁野遊圖>(圖 7)를 보면 시점이 매우 가까워졌으며 화면의 오른쪽에 강한 흑백대비를 보이는 바위가 있고 그 옆에는 蘇軾과 친구들이 탄 배가 있다.<sup>34)</sup> 이러한 것은 王誥(1488~1505)의 <赤壁圖>(圖 8)와 張路(1464~1538)의 <赤壁野遊圖>(圖 9)에서도 마찬가지로이다. 그러므로 浙派 화가들은 <赤壁賦圖>를 그리는데 있어서 金이나 南宋의 화가들과 비교해, 자연보다는 배 안의 인물표현에 중점을 두었던 것으로 보이며 이것은 浙派 화풍에서 비롯된 것이다.

## V. 吳派의 赤壁賦圖

<赤壁賦圖>는 앞에서 살펴본 바와 같이 北宋末 이후 계속 그려졌지만 明代 吳派에서 가장 많이 그려졌다. 吳派에서 전장면을 그린 것은 北宋末 喬仲常이 그린 <後赤壁賦圖>와 유사한 면이 보이므로 喬仲常의 작품이 후대에 범본이지 않았을까 하는 생각을 하게한다. 吳派에서 한장면만 그린 것은 다시 手卷·軸·기타로 나누어진다. 手卷과 軸은 「前後赤壁賦」를 함께 그린 것도 있으나 주로 「前赤壁賦」를 그린 것이며, 기타는 「後赤壁賦」를 그린 것으로 전장면을 그린 <後赤壁賦圖>에서 하나의 장면을 가져와 그린 것이다.

吳派의 전장면을 그린 <後赤壁賦圖>는 모두 靑錄山水이고, 한장면만 그린 <赤壁賦圖>도 거

32) 『中國美術全集』繪畫 4, (上海人民美術出版社, 1988) p. 16. 『中華五千年文物集刊』 2, 1985. p. 195.

33) Stephen Wilkinson, 앞의 논문, p. 88.

34) 『石渠寶笈』 권 8 에 <前赤壁賦圖軸>을 그렸다는 기록이 있다.

의 水墨 淡彩로 吳派 특유의 詩的이면서도 온화한 분위기를 느끼게 해준다. 이것은 元代 初에 錢選이 그린 <王羲之觀鵝圖>나 趙孟頫가 그린 <謝幼輿丘壑圖>처럼 회고적인 경향이 있는 고대의 주제를 그리는 경우에 古意를 좀더 드러내기 위해 靑綠山水로 그렸던 것과 같은 맥락으로 생각된다.<sup>35)</sup> 즉 吳派 문인화가들에게 蘇軾의 「前後赤壁賦」는 시간적으로 상당한 거리가 있는 故事的인 주제였기 때문에 水墨 대신에 彩色을 사용해 古意를 좀더 드러내고자 했던 것이다.

## 1. 전장면을 그린 것

文徵明의 <倣趙伯驥後赤壁賦圖>(圖 10)는 두루마리 끝에 있는 ‘嘉靖戊申七月既望徵明製’라는 年紀와 款書와 의해 1548년 7월 16일에 그린 것임을 알 수 있다. 7월 16일은 蘇軾이 적벽을 처음 방문한 날과 같은데 이것은 文徵明이 蘇軾의 정신세계에 한걸음 더 접근하려고 한 의도에서 비롯된 것으로 보인다. 또한 그의 아들인 文嘉(1501~1583)는 그림 뒤에 ‘後赤壁賦圖’는 宋代 화원과 趙伯驥·趙伯駒 형제가 즐겨 그리던 주제였다. 모든 <赤壁賦圖>를 보았으나 吳縣의 어떤 사람이 소장하고 있는 것만이 趙伯驥의 진본이었다. 이것을 재상인 嚴嵩에게 진상하려고 하자 주인이 싫다고 하여 文徵明이 그것을 重寫해 주었다’라는 그림을 그리게 된 경위를 적어 놓았다.<sup>36)</sup> 따라서 南宋代에 靑綠山水畫의 대가였던 趙伯驥의 작품을 거의 똑같이 模寫했을 것으로 생각된다. 그러나 투명한 담채효과와 董巨派 양식을 근간으로 한 줄기가 보이는 나무표현에서는 文徵明 특유의 양식이 보인다. 첫번째와 두번째 장면은 본문 1)을 표현한 것으로 첫번째 장면의 탁트인 강을 배경으로 어부가 그물을 올리고 있는 것은 본문 1) 가운데 ‘친구가 그물을 놓아 고기를 잡았다’라고 한 것을 그린 것이다. 두번째 장면은 雪堂으로 생각되는 빈집을 배경으로 세명의 인물이 이야기를 나누고 있다. 세번째 장면은 본문 2)를 그린 것으로 부인과 하녀가 蘇軾을 배웅하고 있고, 마굿간에 잠든 마부와 말은 喬仲常의 작품에서도 보인다. 네번째 장면은 본문 3)을 그린 것으로 赤壁에 도착한 후 사공과 시종은 강가의 배 안에 있고, 두 친구는 해안가에 앉아 담소를 나누고, 蘇軾 혼자 산을 오르고 있다. 다섯번째 장면(圖 10-1)은 본문 5)를 가장 실감나게 표현한 것으로 자연의 돌연한 변화에 놀란 듯한 蘇軾이 절벽 끝에 서 있다. 여섯번째 장면은 한마리 학이 배 곁을 지나가고 있고, 일곱번째 장면은 蘇軾이 집에서 잠을 자고 있고, 여덟번째 장면은 蘇軾이 문을 반쯤 열고 밖을 살피고 있다. 이 작품은 일곱번째와 여덟번째 장면을 제외한 모든 장면이 대각선 방

35) Richard Vinograd, "Some Landscapes related to the Blue-and-Green manner from the early Yüan period", *Artibus Asiae*, 1979, p. 103.

36) 後赤壁賦圖乃宋時畫院中題故趙伯驥伯駒皆常寫而予皆及見之若吳中所藏則伯驥本也。後有當道欲取以獻時宰而主人否與先待詔言之曰‘豈可以此賈禍吾當爲重寫或能存其髣髴’因爲此卷 庶幾煥若神明復還舊觀豈特優孟之爲孫叔敖而已哉。壬申九月仲子嘉敬題。秦孝儀, 앞의 책, p. 38.

향의 수면에 의해 분리되고 있어 깊은 공간감을 주며, 전장면을 그린 것 가운데 가장 세련된 구성과 색채감각을 보여주고 있다.

文徵明의 〈後赤壁賦圖〉(圖 11)는 祝允明(1460~1526)이 쓴 ‘丙戌冬仲續寫千平觀堂’이라는 跋文에 의해 1526년에 그린 것임을 알 수 있다.<sup>37)</sup> 이 작품은 靑綠山水畫로 〈倣趙伯驪後赤壁賦圖〉와 마찬가지로 이야기 전개의 배경이 되는 산수표현에 중점을 두고 있다. 첫번째 장면은 소나무와 담장으로 둘러싸인 빈집이 화면을 채우고 있고, 왼쪽에 있는 나무 위에 아주 작은 달이 있어 시간적 배경을 알 수 있다. 두번째 장면의 세 선비가 이야기를 나누며 걷고 있고 시종이 사공으로부터 고기를 받아 들고 오는 것은 약간 변형되었지만 喬仲常이 그린 〈後赤壁賦圖〉의 첫번째 장면(圖 2-1)과 유사하다. 따라서 두번째 장면과 세번째 장면의 마굿간에 보이는 마부와 말은 喬仲常의 작품이 후대에 전장면을 그린 것의 범본이었을 가능성을 시사해준다. 네번째 장면은 산을 사이에 두고 오른쪽에는 赤壁에 도착하여 蘇軾과 친구들은 산을 오르고 있고 사공은 배에 있으며, 왼쪽에는 친구들이 뒤떨어져 쉬고 있고 시동은 蘇軾이 올라간 듯한 좁은 길을 바라보고 있다. 다섯번째 장면은 蘇軾이 절벽의 끝에 지팡이를 들고 서 있을 뿐 蘇軾을 당황하게 만든 돌연한 자연의 변화는 그림에서 알 수 없다. 여섯번째와 일곱번째 장면은 다른 작품과 같다. 여덟번째 장면은 蘇軾이 문 밖을 살피고 있고, 시냇가에서 두 사람이 이야기를 나누고 있는데 이것은 본문 7) 가운데 蘇軾이 꿈에서 도사를 만났다고 한 것을 표현한 것으로 보인다. 이 작품은 〈倣趙伯驪後赤壁賦圖〉와 비교해 첫번째와 두번째 장면이 모두 본문 1)을 표현했다는 것은 같지만 첫번째, 두번째, 여덟번째 장면은 다르다. 이것은 文徵明이 〈倣趙伯驪後赤壁賦圖〉에서는 제목처럼 조백숙의 작품을 倣한 것이므로 그의 독창적인 표현이 어려워 구도의 변경이라든가 새로운 요소의 첨가가 불가능했지만 이 작품에서는 그의 「後赤壁賦」에 대한 자기 견해를 바탕으로 기존의 표현방법에 새로운 요소들을 첨가했기 때문이라고 생각된다.

傳 趙孟頫 〈後赤壁賦圖〉(圖 12)는 두루마리 끝에 있는 ‘大德二年春日畫子昂’이라는 年紀와 款書에 의해 趙孟頫가 1298년에 그린 것으로 전칭되고 있다. 그러나 文徵明이 1526년에 그린 〈後赤壁賦圖〉와 비교해 몇몇 요소가 생략된 것을 제외하고는 구도와 기법이 거의 유사하다. 즉 첫번째 장면에서 담장과 나무줄기에 있던 덩굴과 달이 없어진 것, 여섯번째 장면에서 배 안의 인물 가운데 시종이 생략된 것, 여덟번째 장면에서 시냇가에 있던 蘇軾과 道士가 생략된 것을 제외하고는 모두 같다. 그리고 네번째 장면의 안개표현은 1526년에 그린 文徵明의 작품과 비교해 나무와 언덕 위에 흰색을 덧칠하여 안개를 표현했기 때문에 안개와 주위의 경물이 분리되는 등 표현이 매우 부자연스럽다. 그러므로 元代 李郭派와 董巨派 양식에 새로운 해석을 가해 元代의 회화발전에서 새로운 방향을 제시했다고 일컬어지는 趙孟頫의 진작이라기 보다는 文徵明의 생존 당시나 그 이후에 趙孟頫 양식을 추종했던 사람에 의해 그

37) 前幅素絹本筆色畫 未署款有徵仲一印 後幅素綾本祝允明草書後赤壁賦 款識云 丙戌仲終續寫此平觀堂枝山子 『石渠寶笈』권 16 참조.

려진 것으로 생각된다.

張靈의 〈後赤壁賦圖〉는 전체 도판을 구하지 못해 각 장면을 구체적으로 알 수 없지만 蘇軾이 두 친구와 함께 黃泥의 고개를 걷고 있는 장면부터 적벽 아래를 舟遊했던 蘇軾의 행동을 표현했다고 한다.<sup>38)</sup> 張靈은 蘇州출신으로 唐寅과 친분이 두터웠던 인물이었으며 네번째 장면(圖 13)은 蘇軾이 적벽에 도착한 후 배에서 내려 산을 오르고 있는 것으로 이것을 통해 앞선 작품과 마찬가지로 山水표현에 중점을 두었음을 알 수 있고, 靑綠山水 대신에 水墨淡彩를 사용하여 吳派 특유의 세련된 색채감각을 보여주고 있다.

이상에서 살펴본 전장면을 그린 것은 文徵明이 그린 것이거나 그와 연관이 있는 것이므로 吳派에서 文徵明이 〈赤壁賦圖〉를 가장 많이 그렸다고 하는 것을 뒷받침해준다. 北宋末 喬仲常의 작품과 비교해 吳派에서는 이야기 전개의 배경이 되는 산수표현에 중점을 두었다. 그러나 세번째 장면에 말과 마부가 마굿간에서 잠든 모습이 있고, 文徵明이 1526년에 그린 〈後赤壁賦圖〉와 傳 趙孟頫 〈後赤壁賦圖〉의 두번째 장면은 喬仲常이 그린 〈後赤壁賦圖〉의 첫번째 장면과 매우 유사하므로 喬仲常의 작품이 吳派의 전장면을 그린 것에서 하나의 범본이 되었던 것으로 생각된다.

## 2. 한장면만 그린 것

### (1) 手卷 형식

手卷은 긴 두루마리의 우측에는 그림의 제목, 가운데에는 그림, 좌측에는 「前赤壁賦」나 「後赤壁賦」의 본문을 써 놓는 것이다. 이것은 吳派에서만 보이는 것이지만 구도는 吳派 이전에 이미 유형화된 것으로 넓은 수면과 편과구도에서 南宋的인 요소를 강하게 보여준다. 文徵明의 〈赤壁勝遊圖〉(圖 14)는 手卷의 유형을 가장 잘 보여주는 예이며 '嘉靖壬子十一月朔'이라는 年紀에 의해 1552년에 그린 것임을 알 수 있다. 우측에는 '赤壁勝遊'라는 제목이 있고, 가운데에는 그림, 좌측에는 「前後赤壁賦」가 행서로 쓰여 있다. 전체적인 구도는 南宋의 편과구도이며 화면의 왼쪽에는 吳鎮을 연상시키는 나무가 있는 절벽의 하단부가 갈필로 그려져 있고, 넓은 수면의 한 가운데에는 高裝巾子를 쓴 蘇軾과 친구 그리고 사공이 탄 작은 배가 세 필로 그려져 있다. 그리고 淡彩를 사용하여 간결하면서도 담백한 느낌을 주고 있어 吳派 특유의 색채감각을 엿볼 수 있다. 이러한 것은 文徵明의 또다른 작품인 〈赤壁勝遊圖〉(圖 15)와 〈赤壁賦圖〉(圖 16)에서도 마찬가지이다.<sup>39)</sup> 두 작품은 1552년에 그린 것과 비교해 구도가 거의 유사하며 세부적인 면에서만 차이를 보인다.

38) 『世界의 美術』 10, (동경: 朝日新聞社, 1981) p. 177.

39) 圖 16은 '嘉靖丙辰'이라는 年紀에 의해 1556년에 그린 것임을 알 수 있으며 文徵明은 이 시기에 書畫에 있어서 거의 완벽의 경지에 도달해 있었다. 그런데 이 작품은 필선이 능숙하지 못할 뿐 아니라 각 경물의 처리가 어색하고 조잡하기 때문에 文徵明이 眞作이 아닌 것으로 생각된다. 하지만 이 작품은 제목은 없지만 좌측에 「前後赤壁賦」가 쓰여 있고 앞의 두 작품과 비교해 구도가 유사하므로 〈赤壁賦圖〉라는 해도 무리가 없을 것으로 생각된다.

錢穀(1508~1578)의 <赤壁賦圖>(圖 17)는 제목은 없지만 그림 뒤에 「前後赤壁賦」가 쓰여 있으므로 <赤壁勝遊圖>라고 해도 무리가 없을 것이다. 文徵明의 작품과 비교해 절벽의 하단부가 화면의 3분의 2 정도를 차지한 것을 제외하고는 거의 유사하다. 이것은 錢穀이 扇面에 그린 <赤壁賦圖>(圖 18)에서도 마찬가지이다. 錢穀의 두 작품은 주제와 구성에서 文徵明의 영향이 뚜렷하지만 둔탁한 필선과 절벽의 삼각형 모양처럼 각진 바위 표현에서는 沈周의 영향이 보인다. 그러므로 錢穀이 文徵明에게 書畫를 배웠지만 沈周의 양식이 주로 보인다고 하는 사실을 뒷받침해주기도 한다.<sup>40)</sup> 文伯仁(1502~1575)의 扇面畫(圖 19)는 ‘文伯仁寫’라고만 적혀 있어 보통 <山水圖>라고 하지만 錢穀의 扇面 <赤壁賦圖>와 비교해 보면 수목과 담채라는 재료상의 차이만 보일 뿐 거의 유사하다. 즉 절벽에 비스듬하게 가로로 매달려 있는 나무와 경물의 배치가 비슷하고 배 안에 高裝巾子를 쓴 사람이 있으므로 <赤壁賦圖>라고 해도 무리가 없을 것이다.

앞에서 살펴본 바와 같이 吳派에서는 南宋의 구도를 기본으로 했지만 점차 새로운 변화를 시도했던 것으로 생각되는데 이러한 것을 보여주는 가장 이른 예는 陳淳(1483~1544)의 <前赤壁賦圖>(圖 20)로 화면의 좌측에 있는 ‘嘉靖丁酉盈秋甘日’이라는 年紀에 의해 1537년에 그린 것임을 알 수 있다.<sup>41)</sup> 앞에서 살펴본 작품과 비교해 우측의 하단부에 간략하게 표현된 두 그루의 나무가지가 있는 언덕을 표현하여 변화를 주고 있는데 이러한 구도는 文徵明의 <前赤壁賦圖>(圖 23)에서 완벽하게 유형화된 것으로 보인다. 手卷 가운데 가장 독자적인 면을 보여주는 것은 文嘉의 <赤壁前遊圖>(圖 21)인데 우측 절벽에 ‘嘉靖庚子五月休承文嘉’라고 적혀 있어 1540년에 그린 것임을 알 수 있다. 우측에는 ‘赤壁前遊’라는 제목, 가운데에는 그림, 좌측에는 「前赤壁賦」가 쓰여 있어 전형적인 手卷 형식이지만 그림의 구도는 매우 독자적인 면을 보여준다. 이러한 것은 文徵明이 1548년에 그린 <倣趙伯驥後赤壁賦圖>의 跋文 가운데 ‘文嘉는 당시 <赤壁賦圖>를 모두 보았는데 趙伯驥의 작품만이 진본이다’라고 했다는 것을 통해서 文嘉는 많은 <赤壁賦圖>를 보았기 때문에 이와 같은 독창적인 그림을 그릴 수 있었던 것으로 짐작된다. 우측에는 웅장한 바위가 있고 좌측에는 넓은 수면을 배경으로 작은 배가 있는데 수면의 반복적인 곡선처리와 갈대의 표현은 <倣趙伯驥後赤壁賦圖>의 네번째 장면을 연상시킨다. 또다른 文嘉의 <赤壁前遊圖>(圖 22)는 ‘隆慶六年四月十九日’이라는 年紀에 의해 1572년에 그린 것임을 알 수 있는데 시간적 차이 때문인지 앞의 작품과는 전혀 다른 구도이다. 우측에 ‘赤壁前遊’라는 제목이 있고 좌측에 「前赤壁賦」가 행서로 쓰여 있는 手卷 형식이지만 그림의 구도는 軸 형식에서 보이는 것이다. 이 구도는 吳派에서 새로 고안된 것으로 우측 하단부의 雙松이 있는 언덕과 좌측 상단부의 절벽 사이로 배가 지나가고 있는 것을 수목담채로 간결하게 표현하였다. 따라서 1572년에 그린 작품은 文嘉가 1559년 이전에는 文徵明의 양식을

40) Alice R. M. Hyland, The Literati Vision: Sixteenth Century Wu School Painting and Calligraphy, Memphis Brooks Museum of Arts, 1984. p. 66.

41) 『中國의美術』 3 繪畫, (東京: 淡交社, 1983) p. 205. 陳葆真, 『陳淳研究』(台北: 國立故宮博物院, 1978) p. 97.

따랐지만 그 이후에는 倪瓚의 절제성과 沈周의 온화한 표현을 절충하여 자신의 독특한 양식을 이룩하였다고 하는 일반론과도 일치하는 면을 보여준다.

## (2) 軸 형식

軸형식의 구도는 吳派 이전에 그려진 구도를 세로로 긴 화면에 맞도록 변형시킨 것으로 雙松이 있는 강가와 절벽의 하단부 사이를 蘇軾과 친구들이 탄 배가 지나가는 이중적 공간체계가 되어 있다. 이러한 구도는 陳淳이 1537년에 그린 手卷 형식의 <前赤壁賦圖>(圖 20)에서 처음 등장한 이후 軸 형식에서 주로 사용된 것으로 보이는데 文徵明이 1558년에 그린 <前赤壁賦圖>(圖 23)는 대표적인 예이다. 「前赤壁賦」가 담채로 그려진 그림 위에 써 놓았는데 이것은 그의 스승인 沈周가 그린 <夜坐圖>에서 영향을 받은 것으로 생각된다. 우측 하단 강가에는 덩굴이 감겨있는 두 그루의 나무가 V자형으로 있고, 수면 위에는 절벽의 하단부가 있는 이중적 공간체계를 보여준다. 따라서 이 작품은 陳淳이 1537년에 그린 <前赤壁賦圖>와 文嘉가 1572년에 그린 <赤壁前遊圖>(圖 22)를 연결시켜주는 것으로 생각된다. 居節(1531~1585 활동)의 <赤壁遊圖>(圖 24)는 이중적 공간체계를 보다 대담하게 표현한 것으로 화면의 좌측 상단에 있는 ‘萬曆乙亥秋日居節’라는 年紀에 의해 1575년에 그린 것임을 알 수 있다. 居節은 吳派의 다른 문인화가들이 <赤壁賦圖>에서 산수표현에 중점을 두었던 것과는 달리 배 안의 인물을 자세히 표현하는데 중점을 두었다. 高裝巾子를 쓴 蘇軾은 난간에 팔을 기댄채 편안한 자세로 절벽을 바라보고 있고, 가운데 인물은 통소를 들고 있는데 「前赤壁賦」가운데 ‘客有吹洞簫者倚歌而和之’라는 것과 일치하므로 「前赤壁賦」를 그린 것으로 생각된다.<sup>42)</sup> 주제와 구도에서는 文徵明의 영향이 보이지만 대담한 구성, 배안의 인물을 자세히 표현한 것, 절벽과 전경 해안의 강한 흑백대비에서 浙派의 영향이 보인다. 그러므로 이 작품은 居節이 文徵明과 文嘉의 양식을 계승하여 다음 세대에게 새로운 회화의 방향을 제시했다고 하는 평가를 뒷받침해준다.

## (3) 기타

기타는 전장면을 그린 <後赤壁賦圖>의 여덟개 장면 중에서 하나를 가져와 한장면에 그린 것이다. 이 유형에 속하는 작품들은 모두 吳派 말기에 그려진 것이므로 吳派 문인화가들이 <赤壁賦圖>를 많이 그리게 되면서 획일화된 유형에서 탈피하기 위해 吳派 말기부터 시작된 것으로 생각된다. 錢穀의 <赤壁夜遊圖>(圖 25)는 전장면을 그린 <後赤壁賦圖>의 네번째 장면으로 ‘乙丑四月五日顧承恩’이라는 年紀에 의해 1565년에 그린 것임을 알 수 있다.<sup>43)</sup> 扇面의 오른쪽 여백에 「後赤壁賦」가 쓰여 있고, 淡彩와 먹을 사용하여 우측 하단에는 나무가 있는 언덕을, 수평선에는 遠山을, 좌측에는 절벽을 올라가는 蘇軾과 그뒤에 있는 친구들을 표현하였다. 遠山 위에 달이 있고, 나무들은 모두 잎이 없어 밤이라는 시간적 배경과 겨울이라는 계절적 배

42) 居節의 <赤壁賦圖>에 보이는 배 안의 인물표현은 우리나라 국립중앙박물관에 소장되어 있는 작가미상의 <赤壁圖>에 보이는 배 안의 인물표현과 유사하여 주목되며 앞으로 구체적인 연구가 있어야 할 것으로 생각된다.

43) 『明清扇面書畫集』 2, (上海人民美術出版社, 1985) p. 13.

경을 알 수 있다. 朱郎의 〈赤壁賦圖〉(圖 26)는 '辛未七月望朱朗寫'라는 款記에 의해 1571년에 그린 것임을 알 수 있고, 그림 뒤에는 文從龍이 쓴 「赤壁賦」가 있다.<sup>44)</sup> 朱郎은 文徵明의 제자로 文徵明의 그림과 비교해 거의 구별할 수 없을 정도로 그림을 잘 그렸다. 이 작품도 전장면을 그린 것 가운데 네번째 장면을 그린 것으로 錢穀의 작품과 구도가 거의 유사하다. 그러나 錢穀보다 밝은 채색을 사용했으며 달이 없고 나무들의 잎이 무성하여 시간과 계절적 배경을 알 수 없으며 절벽을 향해 날고 있는 학이 그려져 있어 「後赤壁賦」를 그린 것임을 알 수 있다. 杜冀龍의 〈後赤壁賦圖〉(圖 27)는 기타로 분류되는 것 가운데 가장 독자적인 면을 보여준다. 전경에 빈집과 나무를 표현했지만 전체적인 구도는 吳派에서 새로 고안된 이중적 공간 체계를 기본으로 하고 있다. 즉 전경에 있는 나무는 시선을 후경으로 이끌며, 후경의 해안가에는 전장면을 그린 것 가운데 蘇軾과 친구들이 해안가에 도착한 네번째 장면이 그려져 있다. 軸 형식의 구도에 전장면을 그린 〈後赤壁賦圖〉의 네번째 장면을 첨가한 것으로 吳派에서 후대로 내려갈수록 〈赤壁賦圖〉의 표현이 더욱 다양해졌음을 알려준다. 顧大典의 〈後赤壁賦圖〉(圖 28)는 1556년에 文徵明이 쓴 「後赤壁賦」의 冊葉으로 그린 것인데 '壬辰冬日寫'라는 年記에 의해서 1592년에 그린 것임을 알 수 있다. 화면의 좌측에는 나무가 매달려 있는 절벽 그 옆에는 달이 있고, 우측 하단부에 있는 蘇軾과 친구들이 이야기를 하고 있고 시동이 어부로부터 고기를 받고 있는 것이 그려져 있는데 포치가 약간 변하고 그림자가 없어진 것을 제외하고는 喬仲常의 〈後赤壁賦圖〉 첫번째 장면(圖 2)과 매우 유사하다. 따라서 이것은 전장면을 그린 것 가운데 첫번째 장면을 그린 것이며 맑은 수묵담채에서 吳派 특유의 분위기가 느껴진다.

## VI. 맺음 말

蘇軾의 「前後赤壁賦」는 文人들의 동양적인 자연관을 가장 잘 표현한 것인데 이것이 주로 문인화가들에 의해 그림으로 그려졌다고 하는 사실은 북송말 문인화 성립 이후 회화가 문학과 같이 개인적인 느낌이나 감정을 표현하는 수단으로 동일시되었다는 것을 보여주는 예라 하겠다. 따라서 〈赤壁賦圖〉는 자연과의 교류를 통해 자신을 수양하고자 했던 文人들의 성향을 그림으로 표현한 것이라고 할 수 있다. 〈赤壁賦圖〉는 북송말 蘇軾의 친구였던 李公麟이 그린 것을 시작으로 문인화가들이 즐겨 그렸는데 특히 明代 吳派 문인화가들이 가장 많이 그렸다. 이러한 것은 당시 吳派의 徐禎卿을 중심으로 전개되었던 前七者古文運動과 같은 복고주의 문학운동과 옛 성인과의 정신적인 교감을 그림으로 표현하려고 했던 吳派 문인화가들의 성향에서 비롯된 것으로 생각된다. 즉 蘇州의 아름다운 자연 속에서 書畫에 몰두하는 은일적인 생

44) 『明代吳門繪畫』(台冥: 商務印書館, 1990)p. 234.

활을 했던 吳派 문인화가들에게 蘇軾이 赤壁을 舟遊하면서 느낀 감회를 서술한 「前後赤壁賦」는 커다란 공감을 주었기 때문에 즐겨 그렸던 것이다.

〈赤壁賦圖〉는 전장면을 그린 것과 한장면만 그린 것으로 나눌 수 있는데 전자는 北宋末부터 시작된 유형으로 「後赤壁賦」의 본문을 8개로 나누어 긴 두루마리에 여덟개의 장면으로 그린 것이다. 후자는 南宋부터 그려진 것으로 蘇軾과 친구들이 탄 배가 赤壁을 향해 넓은 수면 위에 떠있는 것이 공통적인 요소이며, 吳派 문인화가들에 의해서 手卷·軸·기타로 세분화된다. 手卷은 吳派에서 처음 시작된 것으로 긴 두루마리의 우측에는 제목을, 가운데에는 그림을, 좌측에는 「前後赤壁賦」가 쓰여 있는데 그림의 구도는 南宋의 영향이 강하게 반영되어 있다. 軸은 吳派 이전에 유행화된 구도를 약간 변형시킨 것으로 雙松이 있는 전경과 절벽이 있는 후경 사이를 배가 지나가는 이중적 공간체계이다. 기타는 전장면을 그린 것에서 하나의 장면을 가져와 그린 것으로 吳派 말기부터 시작된 것으로 생각된다. 즉 吳派 문인화가들이 〈赤壁賦圖〉를 많이 그리게 되면서 蘇軾과 친구들이 탄 배가 赤壁을 향하고 있는 것과 같은 획일적인 표현에서 벗어나기 위해 시작된 것으로 보인다. 그리고 吳派는 중국회화사에서 대표적인 文人畫派로 주로 수묵을 사용하여 寫意를 표현했는데 〈赤壁賦圖〉를 보면 전장면을 그린 것은 靑綠山水이고, 한장면만 그린 것은 水墨淡彩로 대부분 채색을 사용하였다. 이것은 元代에 故事的인 주제를 그릴 경우 古意를 좀더 드러내기 위한 방법으로 靑綠山水로 그렸던 것과 같은 맥락이었던 것으로 이해된다.

이상에서 吳派 문인화가들을 중심으로 중국의 〈赤壁賦圖〉를 살펴보았는데 우리나라에는 고려시대부터 蘇軾이 알려졌고, 吳派의 영향이 우리나라 화단에 뿌리를 내리기 시작하는 17, 18세기에는 吳派로부터 〈赤壁賦圖〉의 영향을 받았을 것으로 생각된다. 그러므로 앞으로 중국의 〈赤壁賦圖〉와 우리나라 〈赤壁賦圖〉와의 영향 관계에 대한 연구가 있어야 할 것으로 생각된다.

#### 〈赤壁賦圖〉의 작품 목록

작가명	연도	작품명	출처
李公麟	北宋	赤壁賦圖	江村銷夏錄 권 2
喬仲常	北宋末	後赤壁賦圖	Crawford Collection 소장
武元直	金	前赤壁賦圖	故宮博物院 소장
楊士賢	南宋	前赤壁賦圖	소장처불명
馬和之	"	後赤壁賦圖	故宮博物院 소장
趙伯驥	"	後赤壁賦圖	1548년 文嘉의 跋文에 의해서
李嵩	"	前赤壁圖	Nelson Gallery 소장
馬遠	"	前赤壁圖	故宮博物院 소장
趙孟頫	1298	前後赤壁賦圖卷	石渠寶笈 권 34

"	1299	前後赤壁賦圖卷	石渠寶笈
吳 鎮	1342	赤壁圖軸	石渠寶笈  권 8
戴 進	明	前後赤壁圖	石渠寶笈  권 8
"	"	赤壁夜遊圖	蘇州 靈巖山寺 소장
張 路	"	赤壁夜遊圖	『藝苑綴美』 권 35 참고
王 諤	"	赤壁圖	常照皇寺 소장
郭 純	"	赤壁賦圖	Harvard-Yenching Library 소장
張 靈	1510	赤壁後遊圖卷	寶迂閣書畫錄  권 4
"	1531	赤壁前遊圖卷	古緣萃錄  권 18
文 徵 明	1526	赤壁圖	石渠寶笈  권 16
"	1545	倣趙伯駒後赤壁賦圖	石渠寶笈  권 36
"	1548	倣趙伯驥後赤壁賦圖	故宮博物院 소장
"	"	前赤壁圖卷	大觀錄  권 20
"	1551	赤壁賦圖卷	石渠寶笈  권 34
"	"	前赤壁賦卷	吳越所見書畫錄
"	1552	赤壁圖	紅豆樹  권 8
"	"	赤壁圖	虛齋名畫錄  권 16
"	"	前後赤壁賦卷	夢園書畫錄
"	"	赤壁勝遊圖	Freer Gallery 소장
"	明	赤壁勝遊圖	Östasiatiska Museum 소장
"	明	赤壁勝遊圖	H. C. Weng Collection 소장
"	1556	赤壁賦圖卷	岳雪樓書畫錄  권 2
"	1558	前赤壁賦圖	Detroit Institute of Arts 소장
仇 英	1543	前後赤壁賦圖	吳越所見書畫錄  권 2
"	明	赤壁圖	石渠寶笈  권 33
文 嘉	1540	赤壁前遊圖	Zhang Yunzhong Collection 소장
"	1563	前赤壁賦圖卷	虛齋名畫錄
"	1572	前赤壁圖卷	故宮博物院 소장
文 伯 仁	1557	赤壁圖卷	石渠寶笈
唐 寅	明	赤壁圖	石渠寶笈  권 87
陳 淳	1537	前赤壁賦圖	日本 大阪市立美術館 소장
"	1543	赤壁賦圖卷	吳越所見書畫錄  권 2
王 穀 祥	1561	前後赤壁賦卷	吳越所見書畫錄

錢 穀	明	赤壁賦圖	故宮博物院 소장
"	明	赤壁賦圖	University of Chicago 소장
"	1565	赤壁夜遊圖	故宮博物院 소장
"	1572	赤壁圖軸	吳越所見書畫錄 권 4
朱 郎	1571	赤壁夜遊圖	故宮博物院 소장
居 節	1575	赤壁遊圖	Edward L. Elliott Collection 소장
杜 冀 龍	明	後赤壁賦圖	故宮博物院 소장
顧 大 典	1595	後赤壁賦圖	故宮博物院 소장
蔣 乾	1603	後赤壁賦圖卷	古代書畫過目匯考
董 其 昌	1608	赤壁圖冊	穰梨館過眼續錄
邵 高	1637	赤壁賦圖卷	石渠寶笈 권 87
王 鐸	1646	赤壁圖軸	穰梨館過眼續錄
石 濤	清	赤壁後遊圖	Eiseibunko Museum 소장
王 寅	清	赤壁船遊圖	『韓中古書畫名品選』참고

(\*이 도표는 기록과 현존작품 가운데 논자가 확인한 것을 토대로 만든 것임)

## ABSTRACT

### A Study on the Paintings of *The Red Cliff* of the Wu School in the Ming

Choi Kyoung-hyun

This paper is to survey a series of *The Red Cliff* 赤壁賦圖 which is depicted *The Former and Latter Odes on the Red Cliff* 赤壁賦 written by Su Shih 蘇軾 in 1082. This subject was mainly painted by the literati painters and consistently represented throughout the periods. In particular, *The Red Cliff* was the most frequently depicted by the literati painters of the Wu School. First, these tendency was immediately connected with literature movement 前七者古文運動 developed at Soochow 蘇州 in sixteen century. Therefore the theme of *The Red Cliff* was one of the favored and other literary subjects such as Po Chu-i 白居易's *Pi-p'a song* 琵琶行, T'ao Yüan-ming 陶淵明's *Peach Blossom Spring* 桃花源記, Wang Hsi-chih 王羲之's *Gathering at the Orchid Pavilion* 蘭亭序 were also represented in paintings of the Wu School. Second, it was reason that the literati painters of Wu School placed their main emphasis on some special aspect of experience; private response to old age, the struggles of human ambition, scholarly appreciation of ancient cultural monuments.

In format of *The Red Cliff*, there are basically two types of pictorial depiction in accordance with their contents; Describing the whole scenes and the part of the story. The first seemed always to depict *The Latter Ode on the Red Cliff* in eight scenes. The second usually represented both odes and divided into three in the Wu School; handscroll, hanging scroll, others. Handscroll and hanging scroll were always used the same elements of a cliff and a boat containing five figures—Su Shih wearing Kao chuang ching tzu 高裝巾子, two guests, a boatman and a servant—to illustrate the odes. In handscroll, the asymmetrical arrangement of composition is characteristics of the Southern Sung 南宋. Hanging scroll is two-level spatial system, which a boat passes by a space between two pines in the foreground and overhanging tree with the cliff in the background. Others is painted which bring from one scene of describing the whole scenes of the story. Describing the whole scenes of the story painted with the blue-and-green and describing the part of the story painted with light color in the Wu School, have something to do with the emblematic painting of retrospective orientation or archaistic tone in early Yüan period were represented with blue-and-green or color.



圖 1) 趙孟頫〈蘇東坡肖像〉,  
1301年,  
紙本水墨淡彩, 故宮博物院 소장

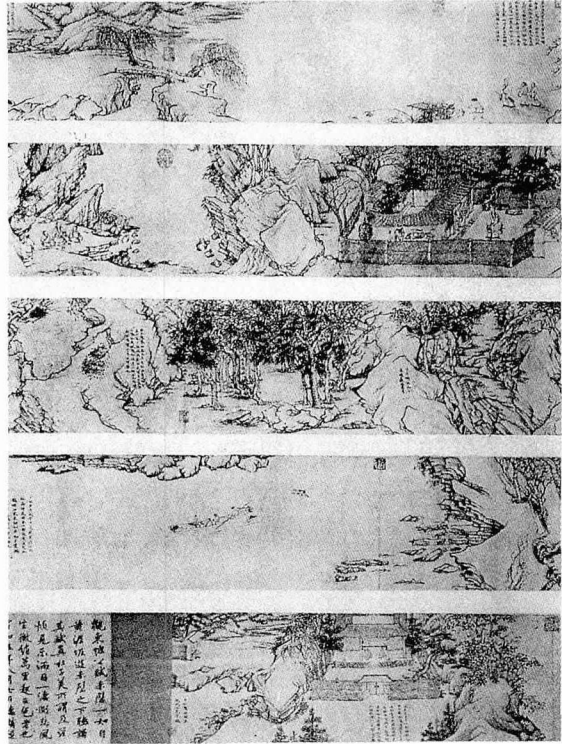


圖 2) 喬仲常〈後赤壁賦圖〉, 1123년 이전,  
絹本水墨, 29.5×560.4 cm,  
Crawford Collection 소장



圖 2-1) 喬仲常〈後赤壁賦圖〉의 1경



圖 2-2) 喬仲常 〈後赤壁賦圖〉의 4 경

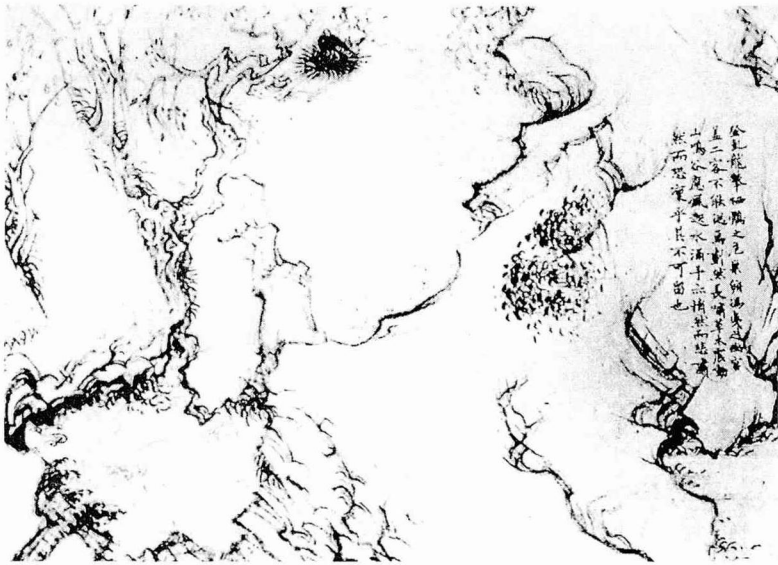


圖 2-3) 喬仲常 〈後赤壁賦圖〉의 5 경

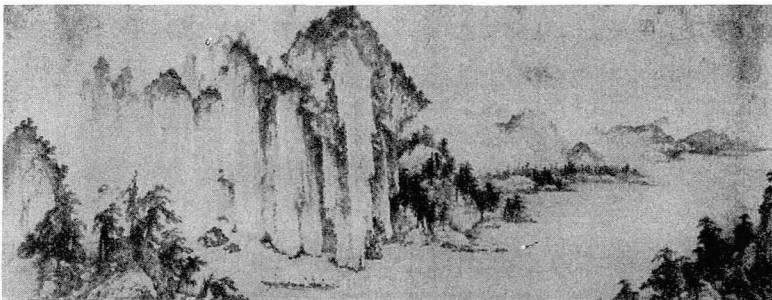


圖 3) 武元直 〈前赤壁賦圖〉, 1228 년 이전, 紙本水墨, 50.8×136.3 cm, 故宮博物院 소장



圖 4) 楊士賢 <前赤壁賦圖>, 13 세기 전반

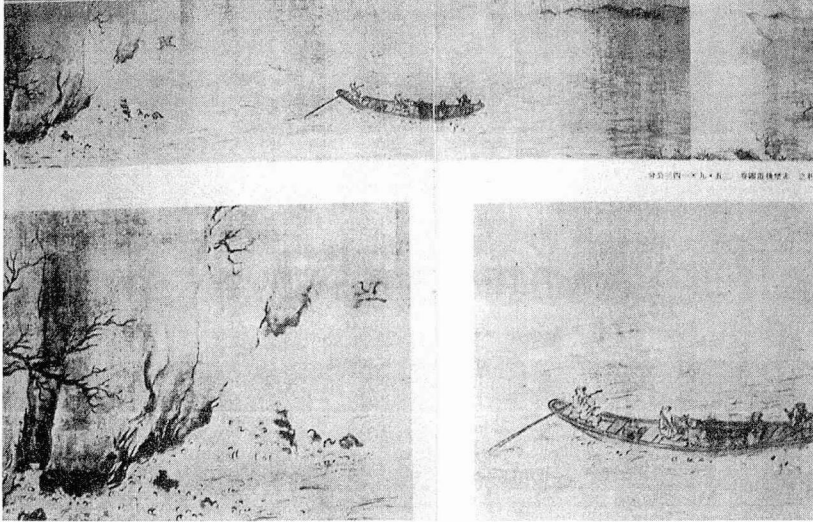


圖 5) 馬和之 <後赤壁賦圖>, 南宋, 絹本淡彩, 25.9×143 cm, 故宮博物院 소장

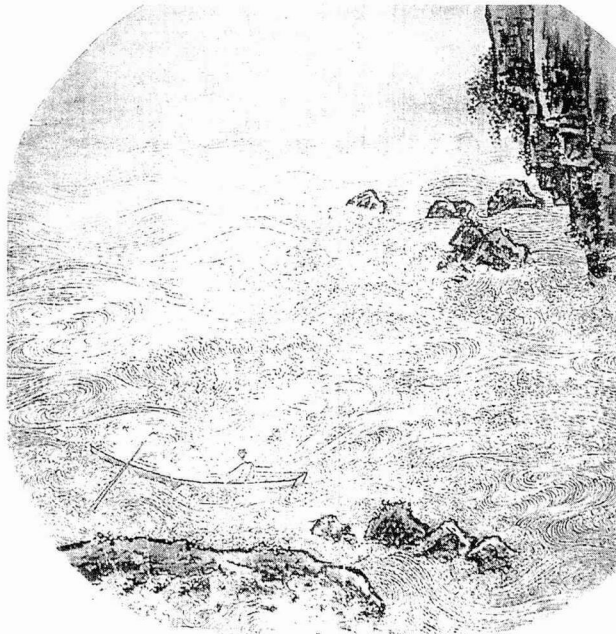


圖 6) 李嵩, <前赤壁賦圖>, 南宋, 絹本設彩, 24.8×26 cm, Nelson Gallery 소장



圖 7) 戴進 〈赤壁夜遊圖〉, 14 세기, 絹本設彩,  
72×51 cm, 蘇州 靈巖山寺 소장



圖 8) 王諤 〈赤壁圖〉,  
14 세기말,  
絹本水墨淡彩,  
154.1×51.2 cm,  
常照皇寺 소장



圖 9) 張路 〈赤壁夜遊圖〉,  
15 세기말, 絹本設彩,  
146.9×92.8 cm

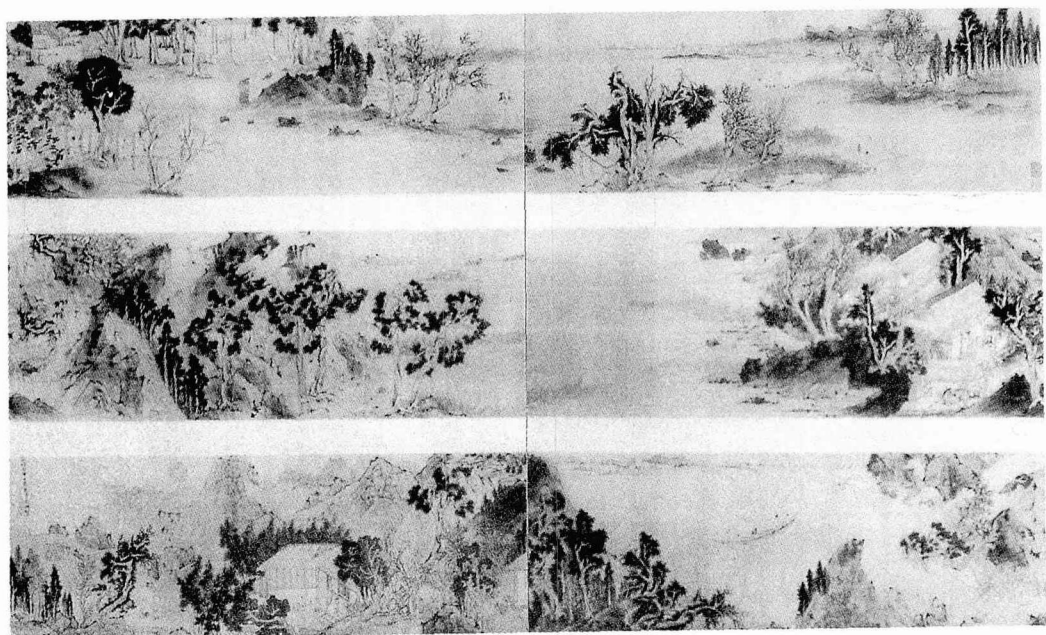


圖 10) 文徵明〈倣趙伯驪後赤壁賦圖〉, 1548년, 絹本設彩, 31.5×541.6 cm, 故宮博物院 소장



圖 10-1) 文徵明〈倣趙伯驪後赤壁賦圖〉의 5경

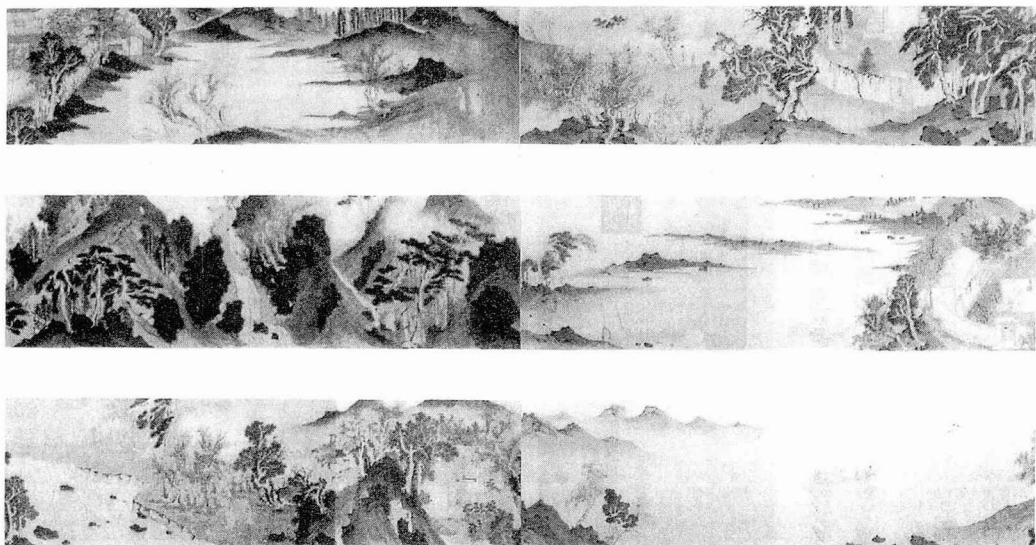


圖 11) 文徵明〈後赤壁賦圖〉, 1526 년, 絹本設彩, 31.4×674 cm, 故宮博物院 소장

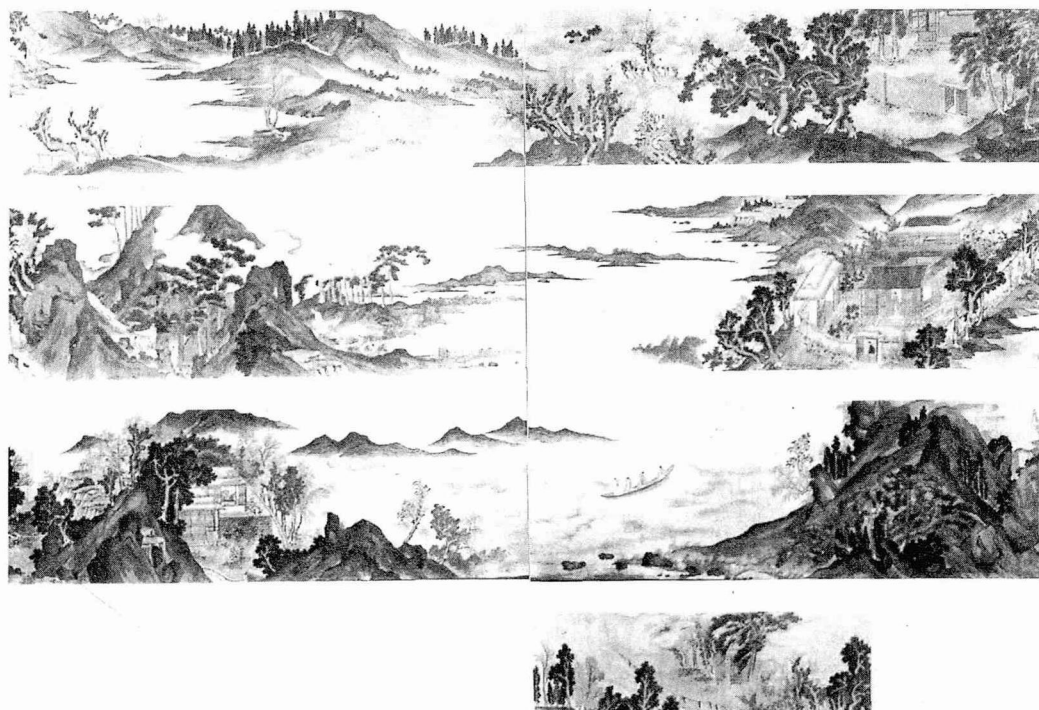


圖 12) 傳 趙孟頫〈後赤壁賦圖〉, 1298 년, 絹本設彩, 31.1×647 cm, 故宮博物院 소장



圖 13) 張靈 <後赤壁賦圖>의 부분도, 16 세기,  
紙本水墨淡彩, 25.7×159.6 cm, 日本 개인소장

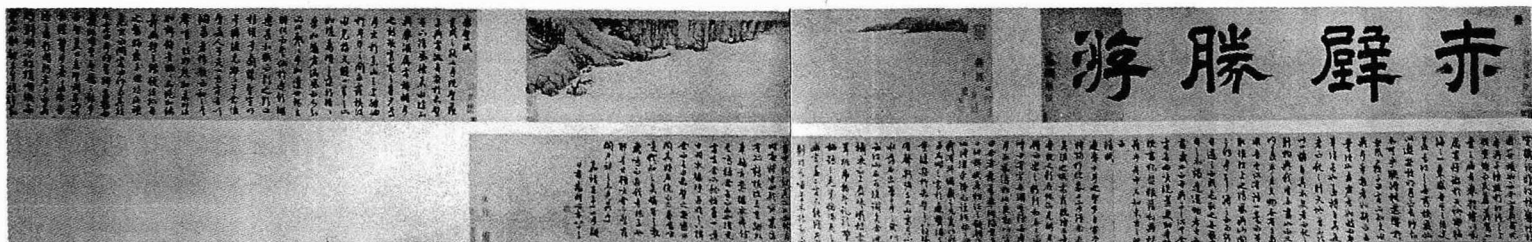


圖 14) 文徵明 <赤壁勝遊圖>, 1552년,  
紙本水墨淡彩, 30.5×141.5 cm, Freer Gallery 소장



圖 15) 文徵明 <赤壁勝遊圖>, 16 세기 후반, 紙本水墨淡彩, 31.0×123.4 cm, Östasiatiska Museum 소장



圖 16) 文徵明 <赤壁賦圖>, 1556 년, 絹本水墨淡彩, 18.3×90.0 cm, H. C Weng Collection 소장

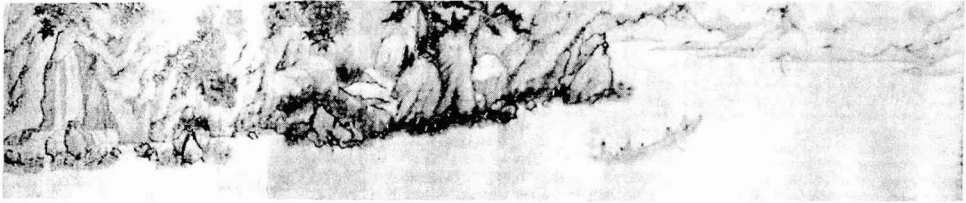


圖 17) 錢穀 <赤壁賦圖>, 16 세기 중엽, 絹本水墨淡彩, University of Chicago 소장

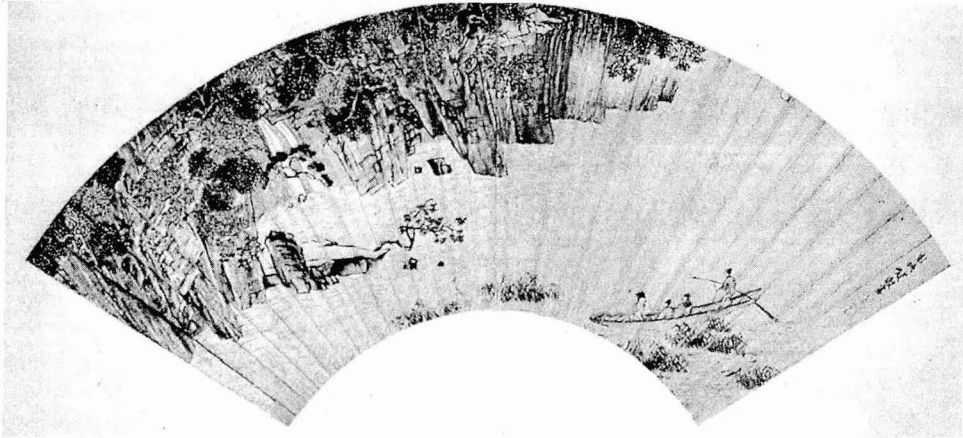


圖 18) 錢穀 <赤壁賦圖>, 16 세기 중엽, 紙本金泥彩色, 15.2×46 cm, 故宮博物院 소장

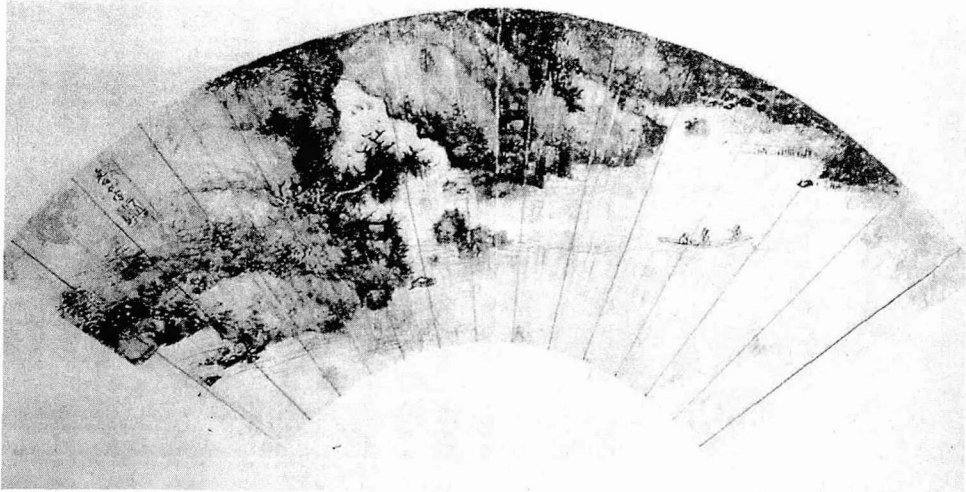


圖 19) 文伯仁 <山水圖>, 16 세기 중엽, 紙本水墨, 16.3×48.2 cm, 故宮博物院 소장

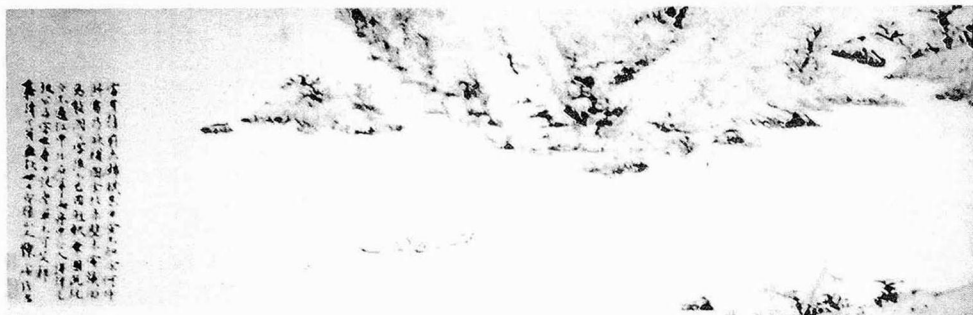


圖 20) 陳淳 <前赤壁賦圖>, 1537 年, 紙本水墨淡彩, 26.7×85.6 cm, 大板市立美術館 소장

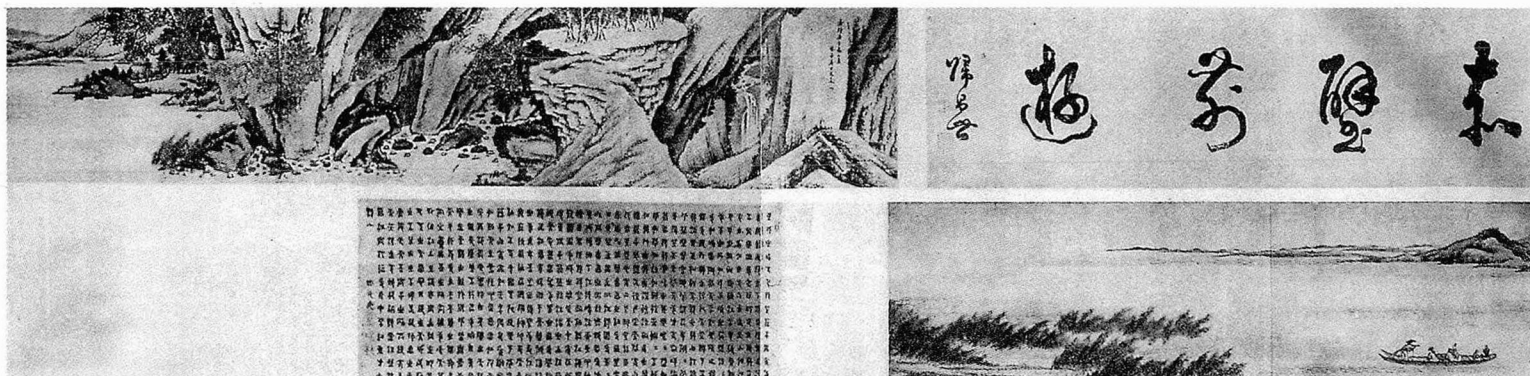


圖 21) 文嘉 <赤壁前遊圖>, 1540 年, Zhang Yunzhong Collection 소장



圖 22) 文嘉 <赤壁前遊圖>, 1572 年, 絹本水墨淡彩, 28.2×137.6 cm, 故宮博物院 소장

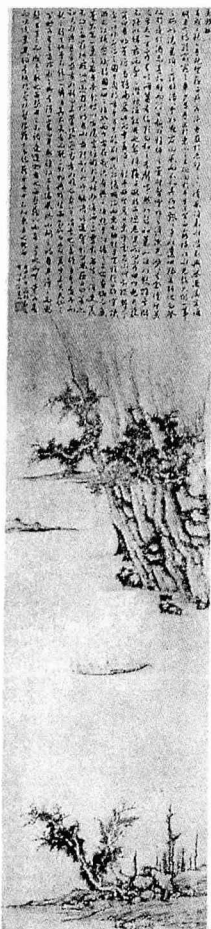


圖 23) 文徵明  
〈前赤壁賦圖〉,  
1558 년, Detroit  
Institute of  
Arts 소장



圖 24) 居節 〈赤  
壁遊圖〉, 1575 년,  
紙本水墨淡彩,  
90.0×40.4 cm,  
Edward L,  
Elliott  
Collection 소장

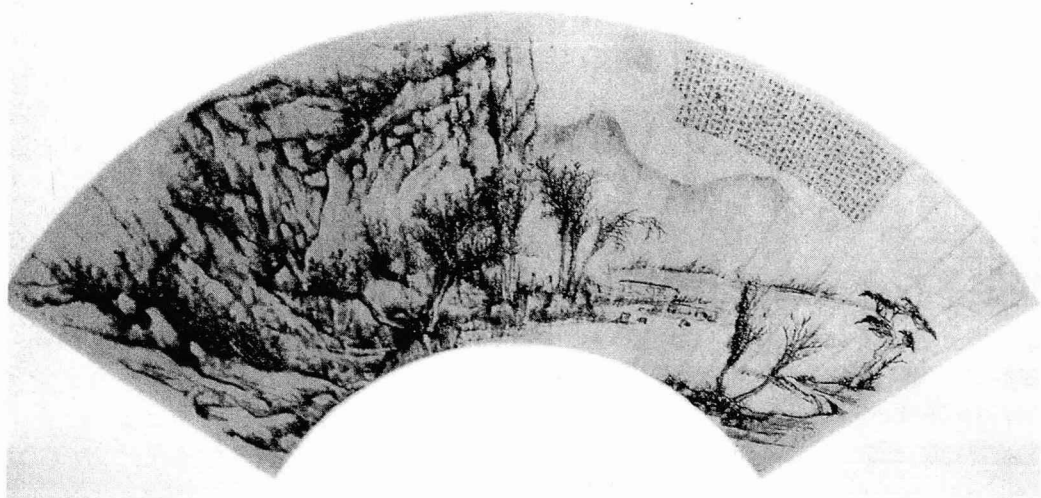


圖 25) 錢穀 〈赤壁夜遊圖〉, 1565 년, 金箋彩色, 15×47.3 cm, 故宮博物院 소장



圖 26) 朱郎〈赤壁賦圖〉, 1571 年, 紙本淡彩, 25.5×97 cm, 故宮博物院 소장



圖 27) 杜冀龍〈後赤壁賦圖〉, 金箋設色, 101.3×29.1 cm, 故宮博物院 소장



圖 28) 顧大典〈後赤壁賦圖〉, 1592 年, 紙本水墨淡彩, 25×16.8 cm, 故宮博物院 소장