

# 元代の 實地名山水畫 研究\*

朴 恩 和\*\*

차 례

I. 머리말	IV. 元代 中期의 實地名山水畫
II. 元代 以前の 實地名山水畫	V. 元代 末期의 實地名山水畫
III. 元代 初期의 實地名山水畫	VI. 맺음말

## I. 머리말

元代の 산수화 특히 文人山水畫의 발전이 중국 산수화전통의 중요한 전환점이 되었음은 주지의 사실이며 元末四大家의 작품을 중심으로한 이 시기 산수화에 대한 연구는 상당히 많이 이루어졌다. 이 논문은 원대의 산수화 중에서 제목에 실재의 地名이 등장하는 작품에 대한 연구이다.

원대에는 이전과 달리 작품에 작가가 題文이나 自作詩를 써넣는 전통이 확립되면서 화가가 그림 위에 직접 제목을 밝힌 작품이 많아졌으며 이는 화가의 간략한 署名만이 쓰여지던 宋代까지의 회화와는 매우 다른 원대회화의 특징이 되었다. 화가가 제목을 밝힌 작품 중 산수화에는 특히 실재의 장소와 연관되는 작품이 많음을 발견할 수 있다. 필자는 작품의 제목에 특정한 지명이 포함된 산수화를 實地名山水畫로 분류하여 살펴보고자 한다. 따라서 실지명산수화는 화가가 제목에서 언급한 특정한 장소에 근거하거나 관련된 산수화를 의미한다. 제목에 實地名이 포함된 산수화는 화가 자신의, 혹은 그림을 의뢰하거나 그려 받은 사람의 所有地나 住居地를 묘사하는 경우, 어떤 장소를 여행하거나 滯在하고 그린 경우, 또는 유명한 장소가 지니는 역사적, 문학적 의미를 드러내는 경우 등이 있다. 이 논문에서 실지명산수화는 그려진 내용에 관계없이 실지명이 제목에 나타나는 모든 산수화를 포함한다.<sup>1)</sup>

\* 이 논문은 1997년 충북대학교 발전기금재단 연구비에 의하여 연구되었음.

\*\* 忠北大學校 教授

1) Kenneth Ganza는 이러한 산수화를 “toponymic landscape”라고 하여 지리적인 특징을 시각적으로 알아볼

실지명산수화에는 특정한 지역이나 장소를 시각적으로 알아볼 수 있게 그려낸 작품도 있지만 실경과의 시각적인 연관성은 없이 특정장소의 객관적인 묘사보다는 장소가 의미하는 전통성이나 상징성을 그려낸 작품도 있다. 그러나 어떤 경우든지 의식적으로 특정한 지역이나 장소를 그림으로 그리거나 地名을 제목에 포함시킨다는 것은 그 장소에 대해 누군가가 지녔던 특별하고 구체적인 인상이나 정서가 표면화된 것으로 해석할 수 있으며 그러한 장소에 부과된 의미의 파악은 원대 산수화를 보다 깊이 이해하는데 도움을 준다고 생각한다. 또한 원대의 산수화에 실지명이 자주 등장하는 것처럼 한 시기의 작품에 특정한 주제가 반복되어 나타나는 것에 대한 연구는 그 주제와 작품에 대한 이해를 도와주며 나아가 그러한 현상이 나타난 社會的, 文化的 배경을 폭넓게 이해하게 해준다.<sup>2)</sup>

실제 장소에 근거한 원말기의 산수화에 대해 단편적으로 연구한 논문들이 있지만 원대 초기에서 말기까지 지속적으로 그려진 그러한 작품을 산수화의 장르로 분류하여 그 의미와 양식, 작품에 나타나는 詩畵의 관계 등을 포괄적으로 다룬 연구는 아직 없다.<sup>3)</sup>

원대의 산수화에 실지명이 많이 등장하는 이유는 무엇이며 그러한 작품에서 실제의 장소 또는 경치가 어떻게 그려졌는가, 실지명산수화에서 특정한 장소가 지니는 의미나 상징성은 무엇인가, 장소에 대한 문인들의 의식이 산수화의 표현방법에 어떠한 영향을 미쳤는가, 또 이러한 산수화가 화가 개인의 산수화 양식, 나아가 원대 산수화의 전체적인 성격을 형성하는데 어떠한 역할을 하였는가 이 논문에서 다루고자하는 관심의 대상이다. 또한 실지명산수화는 대부분이 문인화가에 의해 그려졌기 때문에 이러한 주제가 원대 문인산수화의 특징을 형성하는 중심적인 요소가 되었으며 따라서 원대 문인산수화의 특별한 양식의 하나로 설명될 수도 있다. 더불어 明代 中期 특히 沈周이후에 많이 그려진 실지명산수화의 선구가 되는 전통을 살펴보는 기회도 된다.

본 논문에서는 화가가 직접 쓴 제목, 題文, 自題詩 또는 同時代人에 의한 題跋文, 詩文에 의해 題名된 작품 중 실지명산수화로 분류할 수 있는 현존작품을 중심으로 이러한 점들을 고찰해보고자 한다.

수 있게 묘사하는 것을 전제로 하는 topographical landscape보다 넓은 의미로 사용하였다. Kenneth Ganza, *The Artists as Traveler: The Origin and Development of Travel as a Theme in Chinese Landscape Painting of the Fourteenth to Seventeenth Centuries*, Ph.D. Dissertation, Indiana University, 1990, pp. 6~7.

2) Denis Cosgrove, *The Iconography of Landscape: Essays on the symbolic representation, design and use of past environments*(Cambridge: Cambridge University Press, 1988), pp. 1~10.

3) 실제 장소에서 비롯된 元末期의 산수화는 기왕의 연구에서 書齋山水, 軒亭山水, landscape of property, residence painting, site portrait, site-specific landscape 등으로 분류되었다. 이들을 다룬 중요한 논문으로는 Richard Vinograd, "Family Properties: Personal Context and Cultural Pattern in Wang Meng's Pien Mountains of 1366," *Ars Orientalis*, vol.12(1982), pp. 1~29; Claudia Brown, *Ch'en Ju-yen and Late Yuan Painting in Suchou*, Ph.D. Dissertation, University of Kansas, 1985; David Sensabaugh, *Chao Yuan and Late Yuan-Early Ming Painting*, Ph.D. Dissertation, Princeton University, 1990 참조.

## II. 元代 以前の 實地名山水畫

중국 회화사의 각종 著錄에 기록된 작품의 제목에 실재하는 특정한 지명이 등장하는 예는 이른 시기의 저록에서부터 찾아볼 수 있다.

郭若虛(11세기 중반 활동)의 『圖畫見聞誌』에는 寫景의 예로 東晉의 顧愷之가 廬山의 두 번 째 높은 봉우리인 五老峯의 雪景인 <雪霽五老峯圖>를, 史道碩이 洛陽근교에 있었던 대부호 石崇의 유명한 정원을 묘사한 <金谷園圖>를 그렸다는 기록이 있다.<sup>4)</sup> 唐代에는 天寶年間(742~756)에 玄宗이 蜀道の 嘉陵江水를 생각해내고 嘉陵江 삼백리의 산수를 그리게 하니 吳道子 는 하루만에 大同殿의 벽에 그려냈으며 李思訓은 수개월이 걸려 그렸다는 것과 陳譚이 德宗年間(780~804)에 廣東省 連州刺史로 있을 때 그곳의 산수를 그리게 하였다는 기록이 있다.<sup>5)</sup> 또한 五代의 荆浩는 天台山을 그렸으며 북송대의 許道寧이 終南太華를, 李隱이 五嶽을 그렸다는 기록이 있다.<sup>6)</sup> 이들은 현존하는 작품이 아니므로 제목을 통해 그림의 내용을 추측해볼 수 밖에 없지만 이러한 기록은 실재의 경관에 의거한 산수화가 이미 唐代 이전부터 그려지기 시작하였다는 것을 의미한다.

後代의 臨摹本이지만 작품이 전하는 실지명산수화로 제작시기가 가장 앞서는 것은 唐代 王維의 <輞川圖>와 盧鴻의 <草堂十志圖>이며 이들은 작가의 隱居地와 그 주위의 경관을 연속적인 장면으로 그려낸 것이다. <輞川圖>는 唐代의 詩人이자 畫家인 王維(700~761)의 隱居地를 그린 것이다(圖 1). 왕유는 740년 수도인 長安에서 남서쪽으로 30리 정도 떨어진 陝西省 藍田縣에 있는 輞川에 輞川莊이란 별장을 짓고 隱居하면서 參禪하고 시를 짓는 풍류의 생활을 즐겼으며 친구인 裴迪(617~?)과 함께 자연을 즐기며 망천장의 景勝 20곳을 택하여 唱和한 五言絶句 20수를 지어 <輞川集>에 수록하였다. 母親 崔氏가 사망한 후에는 망천장을 淸源寺로 만들고 그 벽에 망천집의 시를 그림으로 묘사한 망천도를 그렸다고 한다. 그러나 이 그림은 아마도 845년 廢佛時에 사찰과 함께 사라진 것으로 여겨진다.

현재 王維가 그린 輞川圖는 전하지 않으나 후대의 화가들이 그린 망천도는 여러 점이 전하며 北宋代 山水畫와 界畫에 능하였던 郭忠恕(910~977)가 그린 임모본 등이 가장 잘 알려져있다. 그림에는 실재의 산수와 건축물에 의거하여 輞川莊, 華子岡, 文杏館등 특정한 경물이나 건물을 특히 크게 묘사하였고 각 장면마다 題字를 써넣어 각각의 장소를 표시하였다.<sup>7)</sup>

4) Michael Sullivan, *The Birth of Landscape Painting in China* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1962), pp. 117~118.

5) 朱景玄 『唐朝名畫錄』 『美術叢書』(臺北: 藝文印書館, 1975), 卷8, pp. 14~15, p. 33.

6) 郭若虛, 『圖畫見聞誌』, 『美術叢書』, 卷 1, p. 165, pp. 198~199.

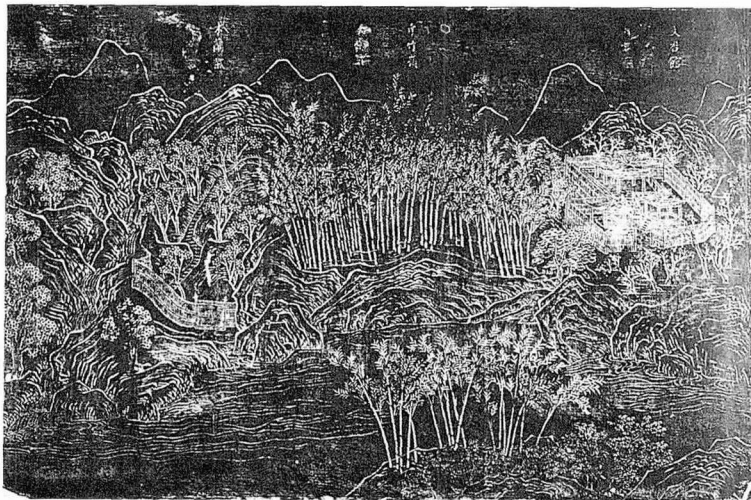


圖 1. (傳)王維, 〈輞川圖〉(부분) 1617년, 石刻拓本, 30.4×492.8cm, Princeton University

〈草堂十志圖〉는 제목에 地名이 등장하지는 않지만 河南省 崇山에 있던 唐代의 유명한 隱者인 盧鴻(약 713~742 활동)의 은거지를 그린 것으로 잘 알려져 있으며 역시 노홍의 草堂과 주위의 산수풍경을 읊은 10수의 시에 의거한 산수화이다(圖 2). 이 작품은 북송대에 이미 유명해져서 李公麟도 임모본을 그렸다고 한다. 현재 가장 잘 알려진 모본은 臺北 故宮博物院의 소장본으로 이는 각 장면에 시가 함께 등장하는 書畫並列의 段落형식으로 이루어져있다. 즉 장면과 장면 사이에 시가 쓰여진 화면구성으로 중간에 쓰인 글씨에 의해 장면이 나누어지지 않는 연속적인 화면으로 이루어진 〈輞川圖〉와는 다른 형식을 보여준다.<sup>8)</sup>

왕유와 노홍의 작품은 모두 은거지가 있던 실재장소를 묘사한 詩와 불가분의 관계에 있으며 어떤 면에서 그림은 시의 내용과 언어 이미지를 그려낸 것이라 할 수 있다. 따라서 각 장면에 등장하는 인물들이 산책하며 경치를 감상하고, 친구들과 만나거나, 독서를 하는 등 그 장소와 개인적인 연관을 지니며 그곳에 실재하는 느낌을 전달해준다. 이들 두 작품은 은거지를 詩와 더불어 그림으로 표현하는 회화전통의 始祖가 되어 후대 수많은 작품의 典範으로 추앙되었으며 전체적인 화면구성을 비롯하여 울타리에 둘러싸인 草堂의 모습, 여유 있는 모습의 주인공을 비롯한 다양한 모티프를 제공해 주었고 단지 輞川이나 草堂이라는 주제만으로도 文

7) 현존하는 여러 가지 〈輞川圖〉에 대해서는 古原宏伸, 『王維』, 『文人畫選翠』(東京: 中央公論社, 1975) 卷 1, pp. 125~145 참조.

8) 이러한 두 가지 화면구성은 이미 顧愷之의 그림으로 전칭되는 〈女史箴圖〉와 〈洛神賦圖〉에서부터 사용된 것이다. Richard Barnhart et al., *Three Thousand Years of Chinese Painting* (New Heaven: Yale University Press, 1997), pp. 48~56 참조.

사람들의 은거하는 삶을 대변하는 전통이 되었다. 따라서 이들은 후대에 문인들의 은거지와 관계되는 그림을 평가하는 기준이 되었고 이러한 전통을 이은 북송대 李公麟(약1049~1106)의 <龍眠山莊圖>도 이들과의 비교를 통해 평가되었을 정도이다.<sup>9)</sup>

왕유, 노홍, 이공린의 작품은 眞作으로 전하지 않고 모두 후대의 임모본으로 전하며 현존하는 실지 명산수 중에서 작가가 명확하게 밝혀진 眞作으로 제작 연대가 가장



圖 2. (傳)盧鴻, <草堂十志圖>(부분) 紙本水墨, 29.4×600cm, 臺北故宮博物院

올라가는 것은 王洪(약 1131~1161 활동)이 1150년경에 그린 <瀟湘八景圖>이다(圖 3). 瀟湘八景은 湖南省 長沙縣 零陵郡 부근에서 瀟江과 湘江이 만나 洞庭湖로 흘러 들어가는 지역의 경치를 여덟 가지의 주제로 묘사한 것이다. 소장팔경도가 가장 많이 제작된 시기는 송대, 특히 남송대이지만 宋以前에 이미 소상강의 경치가 그림으로 그려졌다는 사실이 기록에 남아있으며 그중 가장 오래 된 것은 『宣和畫譜』와 『圖畫見聞誌』에 기록된 五代 화가 董源的 <瀟湘圖>이다.<sup>10)</sup> <瀟湘八景圖>를 가장 먼저 그린 화가는 북송대의 黃筌(903?~965?) 또는 문인화가인 宋迪(약1015~약1080)이라고 기록되어있으나 현존하는 작품으로는 여덟 장면이 모두 포함되어 있는 남송대 왕홍의 작품이 제작시기가 가장 이른 것이다.<sup>11)</sup>

북송대 宋迪가 그렸다는 <瀟湘八景圖>는 송적이 長沙에 任職하였을 때 소상강 주변의 경치를 보고 그린 것이다. 처음 소상팔경의 장면이 그려졌을 때는 실제 경치에 의거한 산수화로 제작되었을 가능성이 크지만 후에 禪僧인 惠洪(1071~1128)이 송적의 <瀟湘八景圖>의 각 장면의 주제를 따라 시를 지은 이후에는 시의 의미를 시각적으로 그려내게 되면서 점차 실경에

9) 李公麟의 <龍眠山莊圖>는 蘇軾의 跋文에 이공린이 거처하던 용면산의 지리적인 특징을 묘사하였기 때문에 그림을 본 다음 그 장소를 방문하면 어느 곳인지를 알아볼 수 있다고 하였으므로 이공린이 실경에 의거하여 그의 은거지를 그렸음을 알 수 있다. 李公麟의 <龍眠山莊圖>와 현존하는 臨模本에 대하여는 Robert Harrist, *Painting and Private Life in Eleventh-Century China: Mountain Villa by Li Gonglin* (Princeton: Princeton University Press, 1998) 참조.

10) 현재 北京故宮博物院에는 董源에게 전칭된 <瀟湘圖>가 소장되어 있지만 이것이 『宣和畫譜』와 『圖畫見聞誌』에 기록된 작품이라고 단정할 수는 없다.

11) 송희경, 「南宋의 瀟湘八景圖에 관한 研究」 『美術史學研究』 205(1995. 3), pp. 49~61.

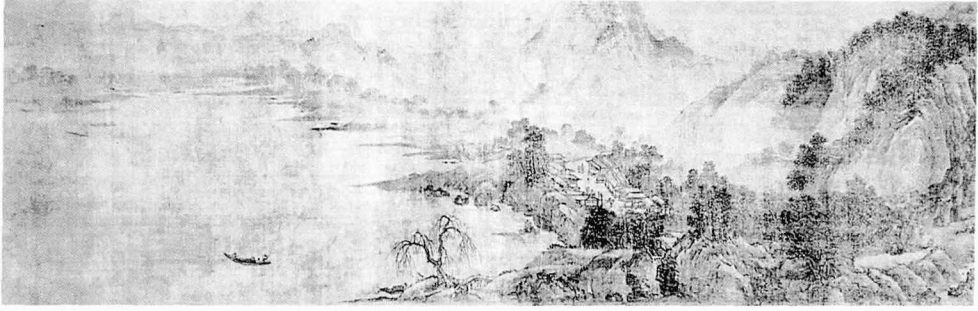


圖 3. 王洪, 〈瀟湘八景圖: 山市晴嵐〉, 약 1150, 絹本水墨, 23.4×90.7cm, Edward L. Elliott Family 소장

의한 그림으로서의 의미를 잃게된 것으로 여겨진다. 王洪의 그림에서도 등장하는 경물은 惠洪의 시에 나타난 언어 이미지를 묘사한 것으로 보인다. 그러나 夏文彦(14세기)의 『圖繪寶鑑』에는 宋 徽宗(1101~1125재위)이 張戡이라는 화가를 시켜 배를 타고 가며 산수를 보고 <八景圖>를 제작하게 했으며 張戡이 湘江에 머물렀다는 기록이 있어 실제의 경치에 의거한 소상팔경도가 계속 제작되었을 가능성도 시사해준다.<sup>12)</sup> 특히 소상팔경도는 원대 吳鎮의 <嘉禾八景圖>와 명초기 王紘(1362~1416)의 <北京八景圖>등 한 지역의 경관을 八景, 十景등의 주제로 묘사하는 회화전통의 기원이 되었다.

네 장면씩 그려진 두 개의 두루말이로 이루어진 王洪의 <瀟湘八景圖>는 水面이 계속 이어지면서 각 주제의 중요 景物들이 등장하는 구도로 이루어져있다. 화폭이 펼쳐지면서 水面과 하늘이 맞닿는 넓은 공간과 나즈막한 육지, 화면을 가득 채우는 높은 산이 번갈아 나타나며 구도와 세부묘사에서 范寬, 郭熙, 燕文貴 등 북송대 산수화가들의 양식을 다양하게 원용했음을 보여준다.<sup>13)</sup> 왕홍은 이 그림에서 소상강 유역의 실제 경치의 특징을 알아볼 수 있게 묘사함으로써가 아니라 강남의 산수에서 일반적으로 볼 수 있는 경물의 섬세한 묘사, 안개 낀 호수와 강 주변의 아름다운 풍경으로 가득한 주의 깊은 구성을 통해서 소상강 지역의 경치에서 감지되는 분위기와 정서를 포착하여 표현하고자 하였다. 그러나 남송대에 유행하였던 소상팔경도가 원대에는 그려지지 않은 이유는 이미 정해진 주제에 따라 여러 장면을 그려야하는 구속에 대한 문인화가들의 거부감 때문이었다고 여겨진다.

알려지지 않은 화가인 舒城李生의 작품 <瀟湘臥遊圖卷>은 吳興의 金斗山에 거주하던 老隱士인 雲谷圓照를 위해 그린 것이다(圖 4).<sup>14)</sup> 1170년에 쓰여진 章深의 발문에는 “舒城李生爲師

12) Alfreda Murck, “Eight Views of the Hsiao and Hsiang Rivers,” Wen Fong, *Images of the Mind* (Princeton: The Art Museum, Princeton University, 1984), pp. 217~224.

13) Edward L. Elliott Family 소장. Wen Fong, 위의 책, p. 56.



圖 4. 舒城李生, 〈瀟湘臥遊圖〉(부분) 약 1170, 紙本水墨, 30.3×403.6cm, 東京國立博物館

作瀟湘橫看”이라는 구절이 있어서 이름이 알려지지 않은 이씨 성의 화가가 스승인 운곡을 위해 소상강의 경치를 두루말이에 그린 것을 확인할 수 있다. 같은 해에 쓰여진 葛邲의 발문에 의하면 雲谷이 30년 동안 산하를 두루 行脚하였지만 소상강에는 가보지 못함을 한하여 名筆을 만날 때마다 그림을 그려달라고 청했다고 한다. 따라서 이 작품은 그림을 받는 사람이 가보지 못한 곳을 화가가 대신 그려준 것으로 뒤에 살펴볼 조맹부의 <鵲華秋色圖>와 作畫動機가 비슷하다고 하겠다.

먹색의 미묘한 변화를 보여주는 淡墨의 渲染으로 그려진 이 작품은 연속되는 수면을 따라 나즈막한 산들이 겹쳐지며 점점 멀어져가는 넓은 공간의 경치를 보여주지만 전체적으로 몽롱한 薄霧 속의 강남산수의 느낌을 그려낸 것으로 어떤 특정한 장소의 묘사라고는 여겨지지 않는다. 앞의 <瀟湘八景圖>와 마찬가지로 소상강이라는 장소를 중심으로 형성된 문학적, 역사적 전통이나 의미가 그곳의 지리적 특징이나 객관적인 경관보다 중요시되는 면을 보여준다.

瀟湘江을 묘사한 작품들과는 달리 특정한 장소의 지리적인 특징을 사실적으로 그려낸 작품도 찾아볼 수 있다. 南宋代 李嵩(1190~1230 활동)의 <西湖圖>는 화가가 직접 쓴 제목은 없지만 절강성 杭州의 西湖를 한 번이라도 방문했던 사람은 누구든지 금방 어느 곳을 그렸는지 알아볼 수 있을 정도로 사실적인 묘사를 보여준다(圖 5). 위로 갈수록 뒤쪽으로 들려진 듯한 화면에 가까운 산이나 언덕 위에서 서호의 전체모습을 조망하듯 산으로 둘러싸인 서호의 모습과 제방, 주위의 건물들을 한 눈에 볼 수 있게 그려내어 서호의 실경을 직접 관찰하는 듯한

14) 東京國立博物館 소장, 鈴木敬, 『中國繪畫史』中之一(南宋·遼·金)(東京: 吉川弘文館, 1984), pp. 85~89. 그림 끝에 “瀟湘臥遊伯時爲雲谷老禪隱畫”라는 款識가 있지만 이 그림이 李公麟(伯時는 이공린의 字)의 작품이라고 여겨지게 한 이 관지는 나중에 삽입되었을 가능성이 많다.

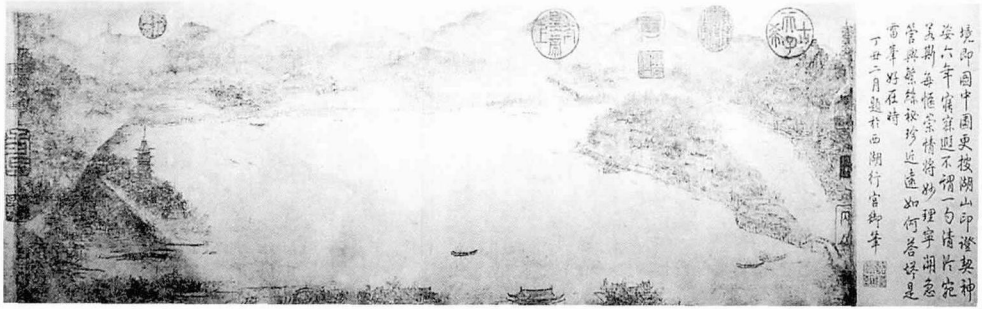


圖 5. 李嵩, 〈西湖圖〉, 紙本水墨, 27×80.7cm, 上海博物館

느낌을 준다. 이는 실제 경치에서 받은 인상을 화가의 주관의 거의 개입되지 않은 자연과 장소에 대한 직접적인 시각을 통해 그려낸 것이다.

이렇게 사실적인 景觀의 묘사에 치중한 산수화 전통이 남송 이후 계속되지 않은 것은 원대 문인화가들의 산수화에 대한 의식이 변하였기 때문이라고 생각된다. 즉 원대의 특정한 장소를 그린 산수화에 대한 관심은 지리적 특징의 객관적인 묘사가 아니라 그 장소를 그린 그림이 담고있는 개인적인 경험과 그 장소에 대한 해석, 그리고 그것을 공유하는 가능성에 있었던 것이다.

### Ⅲ. 元代 初期의 實地名山水畫

元代는 100년이 안되는 짧은 기간이지만 회화사에서는 대체로 초·중·말기로 시대구분한다. 초기는 원이 강남지방까지를 완전히 점령하고 南宋皇室이 멸망한 1279년에서 仁宗代에 科擧制를 부활하고 제도를 정비하여 경제, 문화적으로 비교적 안정을 누린 1320년까지, 중기는 1321년에서 1352년까지, 그 이후 전국적인 혼란기를 거쳐 明太祖에 의해 大都가 함락된 1368년까지를 말기로 한다.<sup>15)</sup> 그러나 화가들은 초기에서 중기, 중기에서 후기에 걸쳐 생존하고 활동한 경우가 많으므로 이 글에서는 작품의 제작시기로 시대를 구분하였다.

원대회화의 특징중의 하나는 화가의 이름, 제작시기, 그림을 받는 사람을 명기한 款識나 題文, 그리고 同時代人들의 題跋文이 많이 쓰여져 있다는 점이다. 이는 이미 초기에 활동한 錢選, 趙孟頫, 鄭思肖(1241~1318)의 작품에서부터 나타나며 특히 원말기의 문인화에는 보편적으로 나타난다. 좀더 길어지면 그림이 그려진 상황이나 장소에 대한 설명이 첨가되기도 하는 이러한 글은 원대 이전에는 매우 드물게 화면에 나타났던 것으로 이를 통해 작품에 표현된 화

15) 『元四大家』(臺北: 國立故宮博物院, 1975), pp. 1~8.

가의 의도를 비교적 정확하게 파악할 수 있고 화가와 鑑賞者들의 작품에 대한 이해와 견해를 살펴볼 수 있다.

원대의 화가 중에서 실지명산수화를 처음으로 그린 것은 元代 初期를 대표하는 화가인 조맹부와 전선이며 이들의 작품은 원대의 실지명산수화는 물론 원대 산수화 전체의 방향 형성에 커다란 영향을 미쳤다. 또한 앞서 살펴본 원대 이전의 실지명산수화와 비교할 때 이들은 원대 산수화의 변화를 적극적으로 표명한다고 여겨진다.

趙孟頫(1254~1322)의 <鵲華秋色圖>(圖 6)는 원대 초기의 가장 유명한 산수화 중의 하나이며 실지명산수화이다. 그림 위에 적힌 조맹부의 제문에는 이 그림을 그린 동기와 시기, 그리고 제목이 밝혀져 있다.

“공근(周密을 말함. 공근은 그의 字, 1232~1298, 남송말에 원초기에 걸쳐 활동한 유명한 문인이며 감상가로 조맹부와는 부친 때부터 교류가 있었다. 주밀의 집안은 1126년 金이 중국 북방을 점령한후 濟지역을 떠나 오홍에 거주하였다)은 제(산둥)인이다. 내가 제주(산둥성의 중부, 현재 濟南을 중심으로 한 지역)에 통수로 있다가 퇴임하여 돌아와 공근에게 제의 산천에 대하여 이야기하였다. 그 중에서 화부주가 가장 유명한데 이는 『左傳』에 기록되어있으며 그 형상은 가파르고 높이가 솟아올라 매우 특이하다. 그를 위해 이 그림을 그렸는데 화부주의 동쪽에는 작산을 그려 작화추색도라고 이름하였다. 원정 원년(1295) 2월 오홍의 조맹부가 그리다.”

(公謹父濟人也. 余通守濟州, 罷官來歸, 爲公謹說濟之山川, 獨華不注最知名, 見於左氏, 而其狀又峻峭特立, 有足奇者, 乃爲作此圖, 其東則鵲山也, 命之曰鵲華秋色圖, 元貞元年十有二月吳興趙孟頫製)

이 제문으로 조맹부가 평생동안 고향인 제지방에 갈 기회가 없었던 친구 周密을 위해 그가 직접 가서 보고 온 제남의 鵲山과 華不注山(華山) 주변의 풍경을 그려주었다는 그림의 제작동기를 명백하게 알 수 있다. 작산과 화산은 제남 부근의 명산으로 『山東通志』에 의하면 작산은 제남성에서 북으로 약 20리, 화부주산은 성에서 동북으로 약 15리 떨어진 곳에 있다. 작산은 높은 봉우리가 없고 옆으로 펼쳐진 형태가 마치 장막을 펼친 것 같으며 화부주는 그와 대조적으로



圖 6. 趙孟頫, <鵲華秋色圖> 1295, 紙本着色, 28.4×93.2cm, 臺北故宮博物院

하나의 돌출된 봉우리를 이루었고 다른 산과 연결되지 않았다. 따라서 화부주라는 명칭은 마치 아름다운 꽃줄기 하나가 수면에 솟아오른 듯한 모양을 의미한다. 작산 역시 산동성의 유명한 명승지로 당대의 시인李白(701~762)이 당시 제남의 刺史였던 伯父와 함께 배를 타고 鵲山湖를 유람할 때 이 지역에 관한 시를 지었다고 한다. 조맹부는 1292년에서 1295년까지 제남에서 同知濟南路總管府事로 임직하였으므로 두 산과 그 주변의 경치를 잘 알고 있었음을 알 수 있다.<sup>16)</sup>

흐르는 경로를 두 번 크게 바꾼 황하는 1192년부터 1852년 사이의 기간에는 開封을 지나 淮河로 흘러들어 바다로 나갔으므로 지금처럼 山東半島를 거치지 않고 江蘇省 북쪽으로 흘렀다. 따라서 13세기말에 조맹부가 보고 그린 沼澤地의 景色는 黃河가 남긴 舊河狀의 일부가 드러난 것으로 작산과 화산사이로 황하가 흐르는 현재는 볼 수 없는 광경이다. 화부주산이 오른쪽, 작산이 왼쪽에 위치한 것으로 보아 이 그림은 濟南부근에서 북쪽을 향해 바라본 모습을 그린 것으로 여겨진다. 淸의 乾隆帝가 1748년 산동성을 巡狩할 때 작산과 화산의 경치를 보고 조맹부의 그림을 가져오게 하여 실경과 비교한 후 조맹부가 작산이 화산의 동쪽에 있다고 쓴 제문의 오류를 지적했다는 것은 북쪽에서 남쪽을 바라본 결과로 여겨진다.<sup>17)</sup>

題文에 의해 <鵲華秋色圖>는 제남에서 그린 것이 아니라 조맹부가 浙江省 吳興에 돌아가서 기억에 의거하여 그린 것을 알 수 있다. 따라서 이 작품을 이룬 가장 중요한 요소는 조맹부가 직접 그 장소에서 경치를 보고 느낀 개인적인 경험이지만 화면구성에서는 어느 정도의 자유로운 해석이 이루어진 것으로 보인다. 조맹부는 작산과 화산 뒷면의 배경을 모두 생략하고 중요한 묘사 대상을 전면의 沼澤地에 국한시켰고 사실 상당히 멀리 떨어진 두 산의 거리를 자의적으로 끌어당겨 두 산이 모두 보는 사람으로부터 같은 거리에 있는 것처럼 묘사하였다. 결국 조맹부는 자신이 눈으로 본 실경과 그에 대한 기억, 그리고 마음속에서 상상한 경치를 조화시킨 것이다. 작산과 화산을 크게 그리고 짙은 청록색으로 채색하며 마치 배경과 단절시킨 듯 작품 상에서 분명하게 드러낸 것, 樹木, 家屋, 고깃배, 인물의 임의적인 비례도 화가가 경험한 자연현상을 마음속의 景象과 일치시킨 결과인 것이다.

기본적으로 수직선과 횡선을 위주로 한 간결한 구도, 비례감을 무시한 경물의 배치, 청록색이 주조를 이루는 색채감응은 화면에 비현실적인 분위기를 만들어낸다. 既往의 연구에 의해 이미 잘 알려진 것처럼 높은 산과 골짜기 대신 江湖와 澤地가 이어지는 그림 속의 경관은 일본 黒川古文化研究所에 소장된 (傳)董源 <寒林重汀圖>에서 보이는 董源山水 樣式의 특징이며 특히 화면 중앙의 나무들이 서있는 낮은 토과는 <寒林重汀圖>의 前景 부분과 유사하다. 土坡

16) Chu-ting Li, *The Autumn Colors of the Ch'iao and Hua Mountains: A Landscape by Chao Meng-fu*, *Artibus Asiae Supplementum XXI* (Ascona: Artibus Asiae, 1965), pp. 17~23.

17) 鈴木敬, 『中國繪畫史』中之二(元)(東京: 吉川弘文館, 1988), p. 40; Chu-ting Li, 위의 책, pp. 33~34.

를 묘사한 부드러운 披麻皴, 갈대와 풀을 묘사한 탄력있는 필치, 그리고 나무, 토파, 모래톱 등의 경물 역시 董源의 영향을 받은 것으로 조맹부가 청록산수화 양식에 董源 양식을 수용하여 자신의 개성적인 화풍을 이루어내었음을 알 수 있다.<sup>18)</sup>

<鵲華秋色圖>는 실재의 경치가 靑綠山水라는 복고적인 양식에 의해 표현됨으로써 화가가 그 장소에 대해 느끼는 憧憬, 遙遠함과 같은 정서를 얼마나 적절하게 담아내었나를 보여주는 대표적인 작품이다. 이는 화가의 주관적인 해석을 통해 특정한 장소가 지니는 의미가 확장되었음을 보여주며 조맹부는 과거와 현재, 상상과 실재의 조화를 이룸으로써 실재의 경관을 理想化하여 이상과 현실이 교차하는 독특한 정경을 창조하였다.

조맹부가 회화에 대해 지녔던 관심은 자신의 재해석에 의해 중국 산수화전통의 規範에 새로운 생명을 불어넣고, 이민족 지배하에 있던 혼돈과 고뇌의 시대에 마음을 기탁할 수 있는 理想景을 다시 만들어내는 것이었다. 이러한 관심과 목적에 잘 부합하는 것이 실지명산수화였다고 할 수 있으며 그는 실재산수를 환상적이고 복고적인 청록산수의 양식을 빌어 표현함으로써 이상과 현실의 괴리감을 초월하는 古意에 충만한 이상세계를 이루어냈었다. 이는 조맹부보다 1세기 전에 활약했던 남송의 철학자 朱熹(1130~1200)가 ‘集大成’이라는 방법에 의해 유학의 전통을 재해석하고 부흥시켰던 것과 같은 의미로 이민족 지배하에서 원대 문인들이 지녔던 전통에 대한 강조와 계승을 대표한다고 하겠다.<sup>19)</sup>

화가 趙孟頫와 그림을 받은 周密이외에 이 작품에 발문을 쓴 원대의 문인들은 모두 강남 출신으로 그림을 주고받은 조맹부와 주밀의 관계를 잘 알고 있었고 <鵲華秋色圖>의 제작동기와 의미를 잘 이해하였던 것으로 보인다. 조맹부와 주밀이 모두 원대 초기의 유명인사였음으로 이 작품은 당시의 감상가들 사이에 매우 진귀한 작품으로 여겨졌음이 분명하다. 처음 발문을 쓴 사람은 나중(1322)년에 조맹부의 行狀을 쓴 楊載(1271~1323)가 1297년에 쓴 것으로 이 작품을 王羲之의 <蘭亭書>와 왕유의 <輞川圖>에 비기고 있다. 다음은 范槩(1272~1330)이 1329년에 쓴 것으로 조맹부가 書畫에 능했음과 이 작품의 뛰어난에 대하여 언급하였다. 다음은 道教詩人이며 화가인 張雨(1277~1348)의 시로 이 작품과 주밀에 관해 이야기하고 있다. 이 시는 1630년에 발견되어 董其昌이 써넣었다.<sup>20)</sup>

18) (傳)董源 <寒林重汀圖>는 James Cahill, *Hills Beyond a River: Chinese Painting of the Yüan Dynasty, 1279-1368* (New York: Weatherhill, 1976), pl. 90 참조. 원대 이전의 청록산수화 전통에 대하여는 Richard Vinograd, "Some Landscapes Related to the Blue-and-Green Manner from the Early Yüan Period," *Artibus Asiae*, vol.41,2/3(1979), pp. 101~108 참조.

19) 石守謙, 「元時代文人畫の正統的系譜: 趙孟頫から王蒙に至る山水畫の展開」 『元時代の繪畫』(奈良: 大和文華館, 1998), pp. 8~9. 元代의 思想에 미친 朱熹의 影響에 대해서는 Wing-tsit Chan, "Chu Hsi and Yüan Neo-Confucianism," Hol-lam Chan and Wm. Theodore de Bary eds., *Yüan Thought: Chinese Thought and Religion Under the Mongols* (New York: Columbia University Press, 1982), pp. 197~231 참조.

范槲이 발문에서 지적한 것처럼 <鵲華秋色圖>와 <輞川圖>에는 화면구성과 경물의 배치에서 유사한 면이 있다.<sup>21)</sup> 앞서 살펴본 대로 王維의 <輞川圖>는 노홍, 이공린의 작품과 더불어 이미 14세기 이전에 문인의 은거지를 그린 회화전통의 진범이 되었다. 이는 외부로부터 격리된 개인적인 장소로서의 의미를 강조하고 장소와 개인의 동일화를 추구한 唐代의 작품에서 이러한 전통의 근거를 찾아내었기 때문이다. 은거지와 주변의 경치에 대한 시에 의거해 그려진 王維의 <輞川圖>와 盧鴻의 <草堂十志圖>에서 작가는 특정 장소에 대한 詩를 매개로 작품에 드러난다. 그러나 이전의 다양한 산수화 양식을 통해 새로운 시각적 이미지를 완성하고 현실과 이상이 교차하는 정경을 그려낸 조맹부의 작품에서는 화가의 존재가 그림에서 직접적으로 부각되어 그 장소에 대한 화가의 의념이 더욱 강하게 전달된다. 이는 앞으로 살펴볼 원대의 실지명산수화에 공통적으로 나타나는 특징이다.

조맹부가 1286년 원의 부름에 응하여 大都(北京)에 任職하기 전에 그린 것으로 여겨지는 <吳興清遠圖>(圖 7)는 조맹부의 고향인 浙江省 吳興의 景色을 그려낸 것이다. 현재 이 작품은 상해박물관에 소장되어있는 1408년 이전에 그려진 임모작과, 그것과 함께 合卷으로 표구된 1375년 이전에 崔復이 임모한 작품을 통해 알려지고 있지만 원래 조맹부의 그림에 부처졌을 것으로 여겨지는 <吳興山水清遠圖記>가 그의 문집인 『松雪齋集』에 전한다.<sup>22)</sup> 조맹부의 아들인 趙奕이 1375년에 최복이 임모한 작품에 쓴 발문에 의하면 조맹부가 <吳興清遠圖>를 그리고 <吳興山水清遠圖記>를 지었으며 최복의 임모본이 眞作과 방불하고 眞趣를 얻었다고 하였다.<sup>23)</sup>

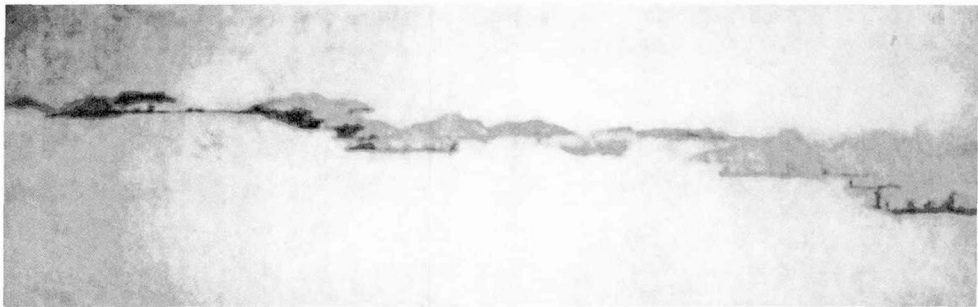


圖 7. (傳)趙孟頫, <吳興清遠圖>, 1408년이전 臨模本, 絹本着色, 24.9×88.5cm. 上海博物館

- 20) 그밖에 강서성 출신의 문인으로 1345년 조맹부의 神道碑文을 지은 歐陽玄(1283~1357)의 도장이 있다. 이들 발문과 원대 이후의 문인들이 쓴 발문은 Chu-tsing Li, 앞의 책, pp. 24~35에 모두 수록되어있다.
- 21) 董其昌(1555~1636), 陳繼儒(1558~1639) 등의 발문은 王維의 구체적인 작품은 언급하지는 않았으나 모두 <鵲華秋色圖>에 미친 왕유의 영향을 말하였다. Chu-tsing Li, 앞의 책, pp. 38~39 참조.
- 22) 趙孟頫, 『松雪齋集』, 卷7, 『文淵閣四庫全書』(臺灣: 商務印書館) 卷1196, pp. 681~682.
- 23) 김울림, 「趙孟頫의 復古의 繪畫의 形成背景과 前期 繪畫樣式(1286~1299)」 『美術史學研究』, 216(1997. 12), pp. 119~122.

따라서 이 작품 역시 화가가 제목에서 구체적으로 지명을 제시한 실지명산수화였음을 알 수 있다.

<吳興山水清遠圖記>의 내용은 오홍의 수려한 산과 강, 호수를 소개하고 있으며 조맹부가 고향에 대해 지녔던 관심과 애착을 글로 표명한 것이다. 그러나 청록산수양식으로 그려진 그림은 글에서 언급한 자세한 경관의 묘사보다는 이들 경치에서 얻어지는 맑고 그윽하며 아득한 경치의 느낌만을 감각적으로 그려내어 <鵲華秋色圖>보다 한층 더 비현실적인 분위기를 느끼게 한다.

역시 조맹부의 초기작품으로 1302년경에 그려진 것으로 여겨지는 <洞庭東山圖>(圖 8)는 吳興의 북쪽에 위치한太湖에 있는 두 산인洞庭東山과西山을 그린 쌍폭의 그림 중 하나로 이 작품도 <吳興清遠圖>처럼 조맹부가 익히 알고있던太湖 주위의 실재 경관을 이상화시킨 산수화이다. 서산을 그린 <洞庭西山圖>는 현존하지 않는다.<sup>24)</sup>

조맹부의 산수화로는 드물게軸의 형태로 그려진 이 작품에서 화면 아래前景의土坡, 中景에서 시작하여 화면 왼쪽 위로 이어지는水面, 그리고 화면 오른쪽에 위치한 산으로 형성된 구도는 원대 중기 이후 산수화에 많이 사용된 삼단구도 형식의 시작을 보여준다.<sup>25)</sup> 넓은 수면을 중간에 배치한 구도는太湖의 실재경관에서 비롯되었으며 이는軸형태의 화면에水郷인江南의 풍경을 그려내는 가장 적절한 구도로 조맹부에 의해 시작되어吳鎭의 1342년작 <洞庭漁隱圖>와 1342년작인 <漁父圖> 등에서 좀더 정형화된 구도로 정착되었다.<sup>26)</sup>



圖 8. 趙孟頫, <洞庭東山圖>, 絹本  
水墨淡彩, 61.9×27.6cm,  
上海博物館

24) 陳繼儒의 『妮古錄』에 “子昂洞庭兩山二小幅各題以騷語四句全學董巨爲玄宰所藏(조맹부의 <洞庭兩山> 두 폭은 각각 『招辭』의 구절을 인용해 題詩를 썼으며 완연히 동원과 거연을 배웠다. 동기창이 소장하고 있다)”이라는 기록이 있다. 현재 <洞庭東山圖>에 쓰여진 隱逸의 의미를 담은 自題詩는 첫구절인 ‘洞庭波兮’가 『楚辭』중 ‘九歌’의 ‘湘夫人’의 구절이므로 이것이 진제유가 말한 두 폭 중의 한 폭임을 확인할 수 있다. 陳繼儒, 『妮古錄』卷 4, 『美術叢書』卷 5, p. 1.

25) 원대 초기에 모사된 것으로 여겨지는 臺北故宮博物院 소장인 (傳)巨然 <秋山圖>와 (傳)董源 <龍宿郊民圖>의 구도 역시 이 작품과 유사하여 주목된다. James Cahill, 앞의 책, pls. 24, 91 참조.

26) 吳鎭의 작품은 『元四大家』圖 205, 206 참조. 특히 吳鎭의 <洞庭漁隱圖>는 前景의 나무가 있는 土坡를 화면 아래 끝까지 끌어내리고 中景의 水面이 확대된 점이 다른 조맹부의 <洞庭東山圖>와 거의 같은 구도를 보여준다. 또한 自題詩의 내용대로 洞庭湖를 은거의 장소로 하였다는 점, 전경의 곧게 자란 나무와 한쪽으로 심하게 굽어진 나무의 배치, 좁다란 고깃배의 묘사, 피마준과 태접의 구사 등에서도 조맹부의 영



圖 9. 錢選, 〈浮玉山居圖〉, 紙本水墨淡彩, 29.6×98.7cm, 上海博物館

부드럽고 유연한 披麻皴의 필치와 산의 윤곽선을 강조하고 나뭇잎을 나타낸 등글고 검은 먹의 苔點은 董源양식이며 전경의 작은 沙洲의 왼쪽, 그리고 원산의 오른쪽에 보이는 좁은 오솔길은 〈層巖叢樹圖〉등 巨然양식의 산수화에 보이는 표현으로 董源과 巨然을 배웠다는 陳繼儒의 평을 입증한다.<sup>27)</sup> 비단 바탕에 열은 石靑, 石綠, 花靑의 안료를 사용한 채색은 청록산수의 전통을 이으면서도 청신한 분위기를 나타낸다. 섬세하게 魚鱗紋으로 표현된 水面은 唐·五대의 청록산수화에 나타나는 것으로<sup>28)</sup> 다양한 산수화 양식을 융합하고 새로운 구도에 소화해냄으로써 자신의 화풍을 이룩한 조맹부의 능력을 보여주는 작품이며 화면의 구도와 실제경치의 인상, 자체시와 그림이 함께 어우러지는 효과를 연출하였다. 이렇게 청록산수화 양식과 동원양식에 기초한 실지명산수화는 원말기에 조맹부의 外孫인 왕몽에 의해 다시 그려졌다.

이제까지 살펴본 조맹부의 실지명산수화가 모두 청록산수화로 그려졌다는 것은 화가가 청록산수라는 양식이 표현하는 복고적이고 비현실적인 의미를 통해 은거하고 싶은 고향 吳興에 대한 心懷를 그려내었음을 말해주며, 새로운 표현방법으로 발전한 개인양식이 작가의 심리상태까지도 효과적으로 표출해내는 단계에 이르렀음을 보여준다.<sup>29)</sup>

錢選(약1235~1307이전)의 대표적인 산수화인 〈浮玉山居圖〉는 그가 거주하던 峯川에 있는 浮玉산의 경치에 의거한 작품이다(圖 9). 화면에 쓰여진 전선의 自作詩 말미에 있는 “右題余自畫山居圖, 吳興錢選舜舉”는 스스로 산거도를 그렸다는 것을 밝히고 있을 뿐 지명을 밝히지

향을 쉽게 찾아볼 수 있다.

27) Wen C. Fong, James C.Y.Watt, *Possessing the Past: Treasures from the National Palace Museum, Taipei* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1996), p. 124.

28) 대표적인 예로는 (傳) 李思訓 〈江帆樓閣圖〉, 趙幹의 〈江行初雪圖〉가 있다. Richard Barnhart, 앞의 책, pls. 58, 87 참조.

29) Richard Barnhart, 앞의 책, p. 147.

않았지만 소주 출신의 문인이 鄭元祐(1292~1364)의 발문에서 언급한 부옥산에서 제목이 유래하였다.<sup>30)</sup>

『古今圖書集成』의 「湖州府部」에 의하면 부옥산은 오홍에서 남쪽으로 3리 떨어진 곳에 있는 碧浪湖중에 있는 산으로 물위로 항상 드러나 있는 山頂이 마치 떠있는 옥과 같아 부옥산이라 하였다.<sup>31)</sup> 이 부옥산은 오홍의 경승지로 널리 알려진 곳으로 역시 오홍출신인 조맹부는 <浮玉山>이라는 七言絶句를 지었고 <吳興清遠圖>에 붙였던 <吳興山水清遠圖記>에도 “커다란 돌이 경사지게 많이 쌓였고 갈대가 뻑뻑하게 난 곳이 있는데, 물의 많고 적음에 따라 산의 높낮이가 달라지지 않아서 부옥이라 한다(巨石如積坡陀磊砢葭藂藂焉, 不以水盈縮爲高卑故曰浮玉)”는 설명이 있다. 전선의 그림에 보이는 산의 모습이 기록에 있는 부옥산과 유사하다.

前景도 後景도 없이 화면 아래쪽의 공간을 격하여 중간에 위치한 부옥산의 주변에는 오직 수면과 하늘을 의미하는 여백만이 있다. 이는 넓은 수면 위에 떠있는 산을 보면서 받은 인상을 표현한 것으로 보인다. 화면의 경물은 오른쪽의 작은 섬에서 시작하여 중간의 집들이 있는 섬, 그리고 마지막의 높게 솟아오른 바위가 있는 커다란 섬으로 이어지며 완만한 사선에 의한 긴밀한 구도를 이루고 있다. 趙孟頫의 <鵲華秋色圖>와 마찬가지로 비례감을 무시한 나무의 배치, 范寬양식을 반영하는 평면적이고 기하학적인 바위의 묘사, 청록색의 채색 등은 신비하고 비현실적인 느낌을 강조한다.

이 그림은 自作詩에 표현된 錢選 자신의 隱居意志를 고향의 名山인 부옥산의 자연경에 기탁하여 그려낸 것이라고 할 수 있으며 그가 이상으로 회구하던 거처의 모습은 나무에 둘러싸여 외부와 단절된 듯한 작은 집들로 인해 강조된다. 이는 부옥산의 眞景을<sup>32)</sup> 묘사하였지만 陶

30) 朱蔚恒, 「錢選<浮玉山居圖>卷 『文物』(1978. 9) p. 68. 연기가 없는 이 작품의 제작 연대에 대해서는 전선의 初期作과 後期作이라는 두 가지 주장이 있다. Shou-chien Shih, *Eremitism in Landscape Paintings by Ch'ien Hsüan(ca.1235-before 1307)*, Ph.D. Dissertation, Princeton University, 1984, pp. 168~171 참조. Shou-chien Shih는 이 그림에 찍힌 “長”이라는 글씨의 所藏印이 남송말의 관리였던 賈似道(1213~1275)의 것이라는 판단 하에 1275년 이전에 그려진 전선의 초기작이라고 주장하였다. 그러나 주장의 근거로 내세웠던 도장은 17세기의 유명한 소장가 耿會侯의 所藏印임이 밝혀졌다. Chi Chien Wang and Kathleen Yang, “The Mystery of the Chang Seal,” *Ars Orientalis*, vol.18(1988), pp. 151~160.

31) 鈴木敬, 『中國繪畫史』, 中之二(元), p. 23.

32) 여기서 眞景이란 실재의 경치나 景色을 의미한다. 중국회화사에서 眞景이라는 용어가 처음 보이는 것은 10세기 荊浩의 『筆法記』에서이며 11세기 郭熙의 『林泉高致』에는 “眞山水”라는 용어가 보인다. 劉道醇(11세기)의 『聖朝名畫品』에서는 李成의 그림을 논하여 眞景과 같다고 평했고 沈括은 『夢溪筆談』에서 동원이 江南의 眞山을 많이 그렸다는 했는데 이들은 모두 실재경치를 닮게 그려내었다는 의미이다. 따라서 중국 회화에서의 진경은 18세기 한국의 眞景山水畫에서 실재의 자연이며 동시에 금강산과 같은 가장 이상적인 경치라는 의미를 지닌 眞景과는 다르다. Yi Söng-mi, “Artistic Tradition and the Depiction of Reality: True-View Landscape Painting of the Chosön Dynasty,” *Arts of Korea* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1998), pp. 332~333; 李澤厚, 『美的歷程』(臺北: 元山書局, 1985), pp. 171~175 참조.

淵明이 <桃花源記>에서 현실을 理想化, 永久化 시킨 것처럼 전선도 고의로 산과 주변의 환경을 人跡이 없이 고립시키고 거의 추상적인 화면을 구성하여 실제의 장소를 상상 속의 이상향과 융합시킴으로써 보는 사람들로 하여금 시간성과 공간감이 소실된 幻景에 들어간 듯한 夢幻적인 느낌을 갖게 한다. 이는 원초기에 활동했던 전선과 조맹부가 理智와 감정상 현실과 타협하지 못하고 지니게된 내적인 모순과 충돌이 회화에서 현실의 淨化와 理想化로 나타난 것으로 해석할 수도 있다.<sup>33)</sup>

이 작품은 원대에 方天瑞(14세기초 활동)와 張雨(1285~1350)의 소유였으며 仇遠(1247~?), 顧瑛(1310~1369), 鄭元祐, 黃公望 등 유명문인들의 발문이 있고 특히 1370년에 이 그림에 대해 시를 쓴 倪瓚은 시공을 초월한 작가의 예술적인 경지를 높게 평가하였다. 따라서 이 작품이 원대에 매우 잘 알려져 있었음을 알 수 있으며 조맹부의 실지명산수화에서는 보이지 않는 특정한 은거지의 묘사는 14세기 후반에 은거하던 문인화가들이 즐겨 그린 거주지나 書齋, 亭子 등을 묘사한 실지명산수화의 발전에 선구적인 역할을 하였다.<sup>34)</sup>

기록으로만 전하는 錢選의 실지명산수화로 <雪霽弁山圖>가 있다. 이는 至元 29年(1292) 겨울에 太湖의 호수가에 머물 때 눈이 개어 배를 타고 가면서 서쪽의 변산을 바라보고 그림을 그리고 시를 지었다는 自題가 있어 분명히 실경에 의해 그려진 그림임을 알 수 있다. 이 그림을 보았던 吳升의 기록에 의하면 종이에 그려진 이 그림은 산봉우리는 열은 색으로 선염하고 호분으로 눈이 쌓인 모습을 표현하였다고 한다. 弁山은 오홍의 북쪽에 있는 太湖의 서쪽에 위치한 산으로 역시 錢選이 익히 알고있던 장소이며 전선은 시의 말미에 “우리 고향의 뛰어난 경관을 그린다(且寫我鄉一奇觀)”라고 하였고, 후에 王蒙의 <靑卞隱居圖>에서 그려진 곳이기도 하다.<sup>35)</sup>

현존하지 않는 작품이지만 <雪霽弁山圖>의 기록을 통해 전선도 조맹부와 마찬가지로 자신의 고향주변의 산수에 의거한 산수화를 그렸고 地名을 명기함으로써 作畫의도를 분명히 하였음을 알 수 있다. 또한 조맹부와 전선이 오홍 주변의 실경에 의거한 산수화를 그리면서 청록산수화와 董巨산수화 양식을 융합하여 원대 문인산수화 발전의 방향을 제시하였다는 점에서 오홍이라는 지역이 원대 초기 회화사에서 매우 중요한 역할을 하였음을 알 수 있다.<sup>36)</sup>

33) 何惠鑑, 『元代文人畫序說』 『新亞學術集刊』 vol. IV(1983), p. 249.

34) 이들 跋文은 五升, 『大觀錄』(臺北: 國立中央圖書館, 1970), 卷15, pp. 45~48에 모두 수록되어있다.

35) 吳升, 위의 책, 卷15, p. 49.

36) Chu-tsing Li, “The Role of Wu-hsing in Early Yuan Artistic Development under Mongol Rule,” John D. Langlois ed., *China under Mongol Rule* (Princeton: Princeton University Press, 1981), p. 356.

#### IV. 元代 中期의 實地名山水畫

원대 중기(1321~1352)에는 唐棣(1287~1355), 曹知白(1272~1355), 朱德潤(1294~1365) 등에 의한 李郭山水畫風의 산수화가 많이 그려졌으며<sup>37)</sup> 元末四大家로 알려진 黃公望(1269~1354)과 吳鎮(1280~1354)도 활동을 시작하였다. 李郭樣式을 보여주는 실지명산수화는 아직까지 알려진 것이 없으며 이 글에서 다루는 황공망과 오진의 실지명산수화는 제작시기가 모두 중기에 해당하므로 중기의 작품으로 다루고자 한다.

四大家 중에서 가장 연장자인 황공망은 산수화제작에 관한 글인 <寫山水訣>을 지었고 그의 산수화풍은 원대 이후 산수화에 깊은 영향을 미쳤다.<sup>38)</sup> 말년에는 杭州 서쪽의 富春山에 은거하였다. 황공망의 대표작인 <富春山居圖>는 639센티에 이르는 긴 두루말이에 절강성 부춘산 부근의 산수를 묘사한 것이다(圖 10).<sup>39)</sup>

<富春山居圖>는 평온하게 이어지는 水面을 따라 기복있는 산봉우리, 나무가 자라는 낮은 토파, 숲 사이로 보이는 가옥, 낚시하는 어부 등이 점철되는 변화있는 공간이 펼쳐지는 대작이다. 작가의 自題 첫머리에 “至正七年 僕歸富春山居(지정7년(1347)에 부춘산에 돌아와 거한다)”라는 구절이 있어 <富春山居圖>라고 題名되었다. 그림을 처음 소유했던 無用은 여러 가지 증거로 보아 황공망과 교류하였던 道教의 도사인 鄭樛(字 無用, 號 空同生)임이 거의 확실하다.<sup>40)</sup> 自題에 의하면 황공망은 이 그림을 1347년에 시작해서 3년 후인 1350년에야 끝내었는데 전체의 구도는 단번에 완성하였고 그후 기분이 내킬 때마다 꺼내어 부분을 더하거나 고치면서



圖 10. 黃公望, <富春山居圖>(부분) 1347~1350, 紙本水墨, 33×639.9cm, 臺北故宮博物院

37) 원대 중기의 李郭산수양식에 의한 작품에 대하여는 石守謙, 『有關唐棣(1287~1355)及元代李郭風格發展之若干問題』, 『風格與世變: 中國繪畫史論文集』(臺北: 允晨文化, 1996), pp. 131~180 참조.

38) <寫山水訣>의 내용은 俞劍華, 『中國畫論類編』(臺北: 華正書局, 1977), pp. 696~701 참조.

39) 臺北故宮博物院소장, 『元四大家』, 圖 102.

40) 따라서 이 작품을 임모본과 구별하여 “無用本”이라고 부른다. 『元四大家』, p. 38.



圖 11. 黃公望, 〈天池石壁圖〉, 1341.  
絹本着色, 130.4×57.3cm.  
北京故宮博物院

완성하였다고 한다.

이 작품의 중요한 山形을 묘사한 披麻皴, 樹木의 표현은 조맹부가 해석한 董源의 산수화 양식을 계승하였음을 보여준다. 그러나 筆墨의 표현법은 보다 풍부해졌다. 자유분방하고 다양한 필치의 구사, 淡墨에서 濃墨에 이르는 미묘한 먹색의 변화를 보여주는 용묵법은 필묵의 조화와 깊은 맛을 드러내었고 화면에 활기를 불어넣는다. 짜임새 있는 산의 형태, 산표면의 괴량감과 질감까지를 표현하는 皴線과 윤곽선, 간결하면서도 정확하게 표현된 경물은 웅장하면서도 여유있는 화면의 공간구성과 어우러지면서 부춘강 주위의 景觀을 화폭에 재현해 내었다.

황공망이 부춘강 일대의 실제 경치에서 얻은 일시적이고 반복적인 경험을 산수화로 그려냄으로써 자연은 화면 속에서 시공을 초월한 영속성을 얻게 되었고, 산수화에서 요구되는 산수의 객관적인 묘사성을 손상하지 않으면서 산수화에 생명이 내재하는 듯한 효과를 드러내는 시각적인 재해석을 달성하여 실경을 초월한 自然景이 창조된 것을 느끼게 한다. 그림 속의 경물은 실경에서 취한 것이지만 이 그림은 자연경관을 사실적으로 그려내려는 의도는 보이지 않으며 화가 마음속에 있는 자연에 대한 생각이 그가 드러내는 자연을 결정하는 소위 “胸中丘壑, 胸中自然”의 구현으로 문인의 심중에서 형성된 이상적인 산수를 표출한 걸작이다.<sup>41)</sup>

黃公望의 <天池石壁圖>는 “至正元年十月,大癡道人爲性之作天池石壁圖,時年七十有三”라는 款識에서 그가 73세였던 1341년에 性之를 위해 그린 것임을 알 수 있다(圖 11).<sup>42)</sup> 이는 연대가 확실한 황공망의 현존작품 중에서 제작시기가 가장 이른 것이기도 하다. 이보다 앞서 泰定年間(1324~27)에 황공망이 그의 고향인 蘇州 부근에 있는 天池石壁을 방문하고 여러 번 그림으로 그렸다는 사실이 알려져 있다.<sup>43)</sup>

41) Richard Edwards, "The Artist and the Landscape: Changing Views of Nature in Chinese Painting," *The Translation of Art: Essays on Chinese Painting and Poetry*(Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong, 1976), p. 43.

42) 北京故宮博物院 소장, 『中國美術全集』繪畫編 5 元代繪畫(北京: 文物出版社, 1989), 圖 42.

43) Chu-tsing Li, "The Development of Painting in Soochow during the Yuan Dynasty," *Proceedings of the International Symposium on Chinese Painting*(Taipei: National Palace Museum, 1970), p. 489.

天池石壁은 江蘇省 常熟虞山の 유명한 경관이며 높게 솟아오른 절벽사이로 폭포가 흘러 못(池)을 이룬 곳은 그림의 오른쪽 윗부분의 골짜기에 묘사되어 있다. 같은 제목의 그림 세 점이 著錄에 기록되어있으며 현존하는 작품도 여러 점이지만 北京故宮博物院 소장본이 유일한 眞作으로 여겨진다. 그림을 받은 性之는 이 작품에 鑑賞印을 찍은 錢良佑(翼之)의 사위인 張性之이고 전양우, 장성지와 매우 친숙했던 翰林待制 柳貫이 그림이 그려진 이듬해인 至正2년(1342)에 쓴 발문과 시가 있다.<sup>44)</sup> 黃公望과 그림을 받은 장성지가 모두 강소성 출신이므로 그들이 잘 알고있던 강소성의 명승을 그려준 것으로 여겨진다.

이 작품은 황공망 자신의 산수화 이론에 따라 단순하고 반복되는 형태를 쌓아올려 복잡한 전체를 이루어내는 표현방법을 잘 보여준다. 화면 중앙으로 굽이쳐 올라가는 역동적인 형태의 主山과 주위의 산들은 하나의 궤체가 아니라 산마루에 끼인 듯한 攀頭형의 작은 바위, 윗면이 평편한 절벽 등 작은 부분 부분이 모여 전체를 이룬 것이며 천지석벽의 실경은 그러한 산수양식을 완성하는 기반이 된 것으로 보인다. <富春山居圖>에서처럼 황공망은 화면구성, 필묵의 구사와 경물의 표현 등을 통해 자신만의 독특한 자연경을 이루어내었고 실경을 토대로 하여 자신의 산수화 이론과 양식을 제시함으로써 실지명산수화가 錢選과 趙孟頫의 작품과는 또 다른 의미를 지니게 되었음을 말해준다.

浙江省 嘉興출신인 吳鎮은 평생동안 은거하는 문인화가로 일생을 마쳤다. 그의 1344년작인 <嘉禾八景圖>(圖 12)는 嘉興의 名勝과 주요 유적을 작가의 제문과 함께 파노라마식으로 긴 두루말이에 펼쳐 그려낸 작품으로 題文에 의해 실지명산수화임을 알 수 있다.<sup>45)</sup>

自題에서 밝힌 것처럼 오진은 자신의 고향인 가흥에서 이미 유명해진 瀟湘八景에 버금가는



圖 12. 吳鎮, <嘉禾八景圖>(부분) 1344, 紙本水墨, 36.3×850.9cm, 개인소장

44) 徐邦達, 『古書畫偽訛考辨』(江蘇古籍出版社, 1984), 下, pp. 84~88.

45) 嘉禾는 嘉興의 옛이름이다. 이 작품은 臺北의 개인이 소장하였으나 현재의 소재는 불분명하다. James Cahill, *Hills Beyond the River*, pp. 73~74.

명승지 여덟 곳을 선택하여 書題로 하여 이 그림을 그렸다.<sup>46)</sup> 그림에는 간략하게 묘사한 八景의 각 장면마다 장소의 이름과 위치, 그에 관련되는 역사적 사실, 詩와 문장을 써넣었다. 이는 앞서 조맹부가 고향인 오흥의 景勝을 설명한 <吳興清遠圖>를 그리고 <吳興山水清遠圖記>를 쓴 것처럼 고향에 대한 애착과 자부심을 표현한 것이라 하겠다.

두루말이가 펼쳐지면서 전개되는 가홍의 八景은 도시의 서쪽에 위치한 장소에서 시작하여 점차 동쪽에 위치한 장소로 옮겨가면서 배열되었고 장면 사이의 공간은 압축되었다. 건물, 나무 등은 吳鎮 특유의 탄력 있고 함축적인 필치로 간략하게 묘사하였다. 가홍의 명소인 鴛鴦湖, 三塔寺 등 알아볼 수 있는 지점도 있지만 실경을 보이는 대로 그려내기보다는 詩文을 통해 각 지점의 역사적, 문화적 전통과 의미를 전달하는 것을 강조하였다. 이러한 표현 방법은 四川省 陽子江 주위의 경치를 그려낸 (傳)李公麟의 <蜀川勝槩圖>와 유사하다.<sup>47)</sup> 그러나 <蜀川勝槩圖>가 화면구성에서 지점과 지점사이의 유기적인 연관을 유지하며 광활한 경관을 보는 듯한 공간감과 시각적 통일을 이룬데 반하여 <嘉禾八景圖>에서는 각각의 경관이 완전히 고립되어 보는 사람을 하여금 각 장면마다에 시선을 집중하게 한다.<sup>48)</sup> 이는 객관적이고 자명하게 보이는 실경보다도 오진과 그의 고향인 가홍과의 개인적인 관계에서 비롯된 장소에 대한 의식을 표현한 것으로 해석할 수 있다.

가홍지역의 문화적인 전통을 강조하는 목적을 위해 그려진 <嘉禾八景圖>는 명초기 王紱이 그린 <北京八景圖>의 선구가 되었다. <北京八景圖> 역시 실경을 충실하게 그려내기보다 새로운 首都로서 北京이 지니는 정치적, 문화적인 가치를 더욱 중요하게 표현하였고 이는 실경에 대한 개인적인 의식을 표현한 회화양식이 시대가 변하면서 또 다른 의미와 목적을 갖게 되었음을 말해준다.<sup>49)</sup>

臺北故宮博物院 소장인 잘 알려지지 않은 화가 冷謙의 <白岳圖>는 화가가 1343년 가을에 친구인 劉基(1311~1375)와 함께 安徽省 休寧縣의 白岳山에 갔을 때 본 경관을 그린 것이다(圖 13).<sup>50)</sup>

46) 오진이 그린 嘉禾八景은 “空翠風煙”, “龍潭暮雲”, “鴛湖春曉”, “春波煙雨”, “月波秋露”, “三閘奔湍”, “胥山松壽”, “武水幽瀾”이다. 이 작품에 대한 기록은 李日華, 『六硯齋筆記』(上海: 中央書店, 1936), 卷二, pp. 47~50 참조.

47) 미국 Freer Gallery of Art 소장. 이공린에게 전칭되었으나 이러한 장르의 산수화를 전문으로 그린 13세기에 활동한 화가의 작품으로 보인다. James Cahill, “Late Ming Landscape Albums and European Printed Books,” Sandra Hindman ed., *The Early Illustrated Book: Essays in Honor of Lessing J. Rosenwald* (Washington, D.C.: Library of Congress, 1982), pp. 153~155.

48) 鈴木敬, 『中國繪畫史』中之二(元), pp. 125~126.

49) James Cahill, “Meanings and Functions in Chinese Landscape Painting,” *Three Alternative Histories of Chinese Painting* (University of Kansas, 1988), p. 55. <北京八景圖>에 대하여는 史樹青, 「王紱北京八景圖研究」『文物』(1981. 5) pp. 78~85; Kathryn Liscomb, “The Eight Views of Beijing: Politics in Literati Art,” *Artibus Asiae*, vol.49, no. 1/2(1988~1989), pp. 127~152 참조.

50) 白岳山은 齊雲山이라고도 하며 道家에서 말하는 神仙山의 하나이다.

냉겸은 道士畫家로 字는 起敬이고 號는 龍陽子이며, 武林人이지만 생졸년은 미상이다. 이 작품에 제목은 없지만 自題詩와 함께 적힌 제문의 끝에 경치를 보고 동행하였던 유기가 경관을 模寫하기를 청하여 그린다(“於是強余模寫, 余亦勉塗”).<sup>51)</sup> 제문에는 또 그들의 旅程과 함께 도중에 본 경치를 자세하게 기록하였다. 따라서 이는 여행의 과정을 기록한 旅行記와 같은 글과 그림이 결합된 산수화 중 현존하는 最古의 작품이지만 그림에는 제문에 언급된 모든 장소와 경치에서 받은 인상이 묘사되지는 않았다.

화폭 중간까지의 부분은 여유 자적인 은거생활을 묘사한 自題詩의 詩意를 그대로 묘사한 것이고 윗부분의 산봉우리들은 여행 중에 본 경이로운 백악산의 경관, 또는 제문에 기록된 백악산에서 멀리 바라본 黃山으로 여겨진다. 먹색의 강렬한 대비에 의해 표현된 기이한 형태의 산과 바위는 시각적인 인상을 강조하며 작가의 강렬한 개성을 표출한다. 또 이렇게 거의 추상화된 산과 前景의 바위 사이에 놓인 中景에는 안개에 싸인 대나무숲 속의 집과 울타리, 조용하게 흐르는 강물이 보이는 평범한 경관을 그려내어 화면 중간과 상·하, 근·원경과 중경의 괴리감을 강조한다. 이로써 화면구성상 近大遠小의 원리가 무시되고 화가에게 보다 중요한 의미가 있는 산과 은거지의 모습이 동등하게 부각되었다.<sup>52)</sup>

이 <白岳圖>는 화가가 여행중에 보았던 경치에 대한 자신의 주관적인 반응을 표현하는 개인적인 시각에 의해 그려졌고 自題詩와 題文에서 묘사한 느낌을 그림을 통해 다시 전달함으로써 그림을 보는 이들에게 백악산의 경관이 얼마나 특이한가를 느끼게 한다.<sup>53)</sup> 여행중에 받은 느낌을 그려낸 이 작품은 앞서 살펴본 작품들과는 그려진 동기나 상황이 다르지만 객관적인 경치의 묘사와 그에 대한 주관적인 반응의 표현이 미묘한 긴장감과 함께 조화를 이루는 내는 점은 역시 원대 실지명산수화의 특징을 보여준다. 또한 이 <白岳圖>는 명말청초기인 17



圖 13. 冷謙, 〈白岳圖〉, 1343, 紙本水墨, 84.4×41.4cm, 臺北故宮博物院

51) 『故宮書畫錄』(臺北: 國立故宮博物院, 1965), 卷3, pp. 270~271.

52) 鈴木敬, 『中國繪畫史』中之二(元), pp. 176~180.

53) Kenneth Ganza, 앞의 논문, pp. 24~31.

세기에 사회, 경제, 문화적 요인에 의해 여행이 유행하면서 여행의 결과로 그려진 다양한 실지 명산수화의 선구가 된다는 점에서도 주목할 만하다.<sup>54)</sup>

## V. 元代 末期의 實地名山水畫

至正 4년(1344)년경부터 元皇室의 부패, 연이은 자연재해, 海寇에 의한 糧道의 두절 등과 더불어 시작된 원대의 사회불안은 至正 10年代(1350~1367)에 이르면 더욱 심해져서 농민반란이 전국적으로 확산되고 원말기의 혼란기가 시작되었다. 특히 원황실이 지배권을 상실한 강남지방에서는 蘇州를 장악한 張士誠(1321~1367)과 南京을 점령한 朱元璋(1328~1398)의 영향력이 강해졌으며 이러한 불안한 혼란은 1360년대 후반 주원장과 장사성의 본격적인 대립으로 더욱 가열되었다.<sup>55)</sup>

1350년대 후반부터 강남지방의 動亂이 점차 확산되자 문인들은 대부분 은거생활을 하게 되었고 친지의 거주지나 서재에서 매우 私的인 모임을 갖고 詩書畫를 통해, 또는 知人들끼리 가까운 곳으로의 여행을 통해 亂世중의 정감을 교류하였다. 이 시기의 유명한 문인들의 모임으로는 松江의 曹知白, 崑山の 顧瑛, 蘇州의 盧山甫가 주최한 모임 등이 있다. 여기에 참가한 문인들로는 黃公望, 倪瓚, 王蒙, 楊維禎, 張雨를 비롯한 이 시기의 유명한 문인들이 거의 망라되었고 문인들간의 밀접한 교류양상은 모임의 결과 만들어진 詩文集이나 그림에 적힌 題跋文을 통해 확인할 수 있다.<sup>56)</sup>

원말기에 주로 강남지역에서 그려진 實地名山水畫의 특징은 그림에 同時代人들의 시나 발문이 매우 많이 적혀있다는 점이다. 이는 이들 작품이 화가, 후원자, 감상자 등 당시 문인들에게 공통적인 의미를 공감하게 하였다는 것을 의미하며 그들의 삶과 밀접하게 연관된 실재의 장소를 그린 산수화는 개인적인 경험을 공유하고 교류할 수 있게 하는 가능성을 지님으로써

54) 특히 弘仁, 梅清, 石濤등에 의한 黃山の 묘사는 그 대표적인 예이다. Wai-kam Ho ed., *The Century of Tung Ch'i-ch'ang 1555-1636* (Kansas City: The Nelson-Atkins Museum of Art, 1992) vol. 1 pls. 115, 145, 158 참조.

55) 원말기 강남지방의 상황과 이 시기 문인들의 삶에 대하여는 Frederick Mote, *The Poet Kao Ch'i: 1336-1374*(Princeton, 1962); David Sensabaugh, *Chao Yuan and Late Yuan-Early Ming Painting*, Ph.D. Dissertation, Princeton University, 1990, pp. 7~17 참조.

56) 이 시기 강남지역 문인들의 모임과 詩書畫를 중심으로 한 활동에 대하여는 David Sensabaugh, "Guests At Jade Mountain: Aspects of Patronage in Fourteenth Century K'un-shan," Chu-tsing Li ed., *Artists and Patrons: Some Social and Economic Aspects of Chinese Painting*(Kansas City: University of Kansas, 1989), pp. 93~100; Claudia Brown, "Some Aspects of Late Yuan Patronage in Suchou," Chu-tsing Li ed., *Artists and Patrons*, pp. 101~110 참조.



圖 14. 周砥, 〈宜興小景圖〉 1356, 紙本水墨, 32.4×58.8cm, Museum of Fine Arts, Boston

문인들로부터 환영을 받았던 것으로 여겨진다.

蘇州출신의 문인으로倪瓚의 친구이며詩畫에 능했던周砥(?~약1367)의〈宜興小景圖〉는 현존하는 그의 유일한 작품이며 1356년작으로 원대말기 실지명산수화중에서 제작연대가 가장 이른 작품이다(圖 14).<sup>57)</sup> 文壁(1470~1567)의 발문에 의하면 이 작품은周砥가 1354년에서 1355년까지蘇州와無錫에서 싸우던張士誠을 피해宜興에 피난했을 때 본荆溪의 풍물을 그린 것이라고 한다.<sup>58)</sup> 이때 주지는 형계에 머물면서 친구인馬治와 함께『荆南唱和詩集』을 편찬하기도 하였다. 그러나 그는 1356년 장사성이 소주를 점령한 후 소주로 돌아갔고 소주에서 이 그림을 그렸다.<sup>59)</sup>

형계는宜興 근처에서太湖로 흘러 들어가는 강이며 태호의 서쪽에 위치한 의흥지방은 주원장이 1356년에 남경을 점령하면서부터 주원장에 의해 통치되었으므로 1356년부터 장사성의 지배하에 놓였던 소주에 거주하던 문인들에게는 갈 수 없는 지역이 되었다.

화면의 왼쪽 위에 적힌 제문에서 화가는 1355년 봄 의흥의西澗에서龍嶺을 지나는 도중의 경치를 보고 시를 짓고 다음해에彦誠(于立)이라는 사람이秀才인呂씨(詩人인呂敏)를 위해

57) 周砥의 생애에 대해서는 L. Carrington Goodrich and Chaoying Fang, *Dictionary of Ming Biography* (New York: Columbia University Press, 1976), pp. 265~267 참조.

58) 현재 미국의 Museum of Fine Arts, Boston 소장이다. Kojiro Tomita and Hsien-chi Tseng, eds., *Portfolio of Chinese Paintings in the Museum, vol.II Yüan to Ch'ing Periods*(Boston: Museum of Fine Arts, 1961), pls. 16, 18; Wu Tung, *Tales from the Land of Dragons: 1,000 Years of Chinese Painting*(Boston: Museum of Fine Arts, 1997), pp. 227~228.

59) 이 시기(1356~1367)에 장사성의 지배아래서 짧은 안정기를 누렸던蘇州에서는 많은 문인들과 화가들이 활동하였다. Li Chu-tsing, "The Development of Painting in Soochow during the Yuan Dynasty," pp. 497~498.

그림을 그려주기를 청해 이것을 그렸다고 하였다. 五言絶句의 시는 높은 산 사이에 펼쳐지는 아름다운 경치를 보고 느낀 감상을 묘사하였으며 그림에 나타난 높은 산과 격리된 듯한 집들의 모습은 시에도 묘사된 실경에 근거하였음을 알 수 있다.<sup>60)</sup> 이는 화가가 실경을 보고 시를 지은 다음 일년 후에 다시 실경을 생각하고 그린 것으로 경치에서 받은 인상이 시에 담겨지고 다시 그림으로 표현된 경우이며 실경을 대한 경험과 실경에서 촉발된 詩情이 함께 어우러진 결과로 그려진 산수화이다. 따라서 이는 詩畫에 모두 능한 문인화가가 시인과 화가의 眼目으로 자연의 아름다움을 포착하고 그 안에서 자신이 체득한 경지를 회화로 그려낸 것이라 할 수 있다. 同時代人으로 보이는 네 사람의 시가 있으나 누구인지는 알 수 없고 시의 내용은 모두 이 작품을 이상향에 빚대어 노래하였다.

비교적 짧은 길이의 두루말이에 그려졌지만 화면 오른쪽에 높이 솟은 산봉우리들의 모습은 웅장한 산수의 느낌을 전해주며 화면 왼쪽으로는 나즈막한 산이 이어지면서 수면이 나타난다. 폭포가 흘러내리는 높은 산을 뒤로 한 강가의 은거지에는 인물이 전혀 그려지지 않아 적막한 분위기이다. 景物의 묘사는 먹색의 미묘한 변화와 서법에 의거한 다양한 필치의 구사로 이루어졌으며 渴筆로 묘사된 산, 수목과 苔點의 단순하고 미려한 筆墨法은 倪瓚의 화풍을 반영한다. 莫是龍이 1584년에 쓴 발문에서 이 그림의 意匠과 墨采가 荆浩와 關仝을 방불케한다고 쓴 것처럼 이 시기에 倪瓚이 중심이 되어 부활시킨 荆關양식의 영향을 보여준다.<sup>61)</sup>

한편 이 작품은 원대 실지명산수화의 전통이 明代에 전해진 것을 可視적으로 보여주어 주목된다. 이 작품을 아꼈던 沈周(1427~1509)가 1499년에 그린 <銅官秋色圖>와 같이 合卷으로 표구되어있기 때문이다. 심주가 1499년에 쓴 제문에는 그가 周砥의 그림을 보고 매우 좋아하자 소장했던 黃元瑜이 그에게 그림을 주었고 심주는 답례로 <銅官秋色圖>를 그려주었다고 한다. 銅官은 형계, 즉 의흥 부근에 있는 경치가 아름다운 산으로 심주 역시 같은 지역의 경치를 그려서 주지의 그림에 답한 것이다. 그러나 심주는 나중에 주지의 그림을 다시 황씨에게 돌려주어 지금처럼 두 작품이 같이 표구되어 전한다. 심주는 이 그림을 그린 1499년 봄에 의흥을 여행하였지만 이 작품은 1월 7일에 그려진 것으로 실제의 경치보다는 주지의 그림을 보고 영감을 얻어 그린 것임을 알 수 있다. 沈周의 그림도 역시 예찬양식을 반영하고 있으며 화면 중앙에 솟아오른 산꼭대기에 쌓여진 山石의 표현은 <宜興小景圖>의 산과 방불하여 실제 경치의 특징을 표현한 것으로 여겨진다.<sup>62)</sup> 주지의 작품은 고향인 蘇州 주위의 실경을 많이 그린 심주에게

60) 王世貞(1525~1590)의 발문에서 형계를 자주 유람했던 盛原濟라는 사람이 이 그림을 한번 펼쳐보고는 실제의 溪山과 같다고 했다는 것에서도 실경에 근사함을 알 수 있다.

61) 원말기에 나타난 荆浩·關仝의 산수화양식에 대하여는 Susan Nelson, "Rocks Besides a River: Ni Tsan and the Ching-Kuan Style in the Eyes of Seventeenth-Century Critics," *Archives of Asian Art*, vol.XXXIII(1980), pp. 65~88 참조.

매우 의미가 깊은 작품으로 받아들여졌을 것이며 그도 형계 주변의 경치를 그림으로써 원대 실지명산수화의 의미를 계승하였던 것으로 여겨진다.

역시 荊溪의 실경에 의거한 작품으로 陳汝言(약1331~1371이전)의 <荊溪圖>가 있다(圖 15). 주로 원말기에 활동하였고 1350~1360년대에 강남지방의 산수를 많이 그린 陳汝言은 蘇州 출신으로 倪瓚과 王蒙의 친구였으며 蘇州의 張士誠 정부에서 일하였고 明初에 주원장에 의해 처형되었다.<sup>63)</sup> 그의 <荊溪圖>에는 화가가 쓴 제목은 없지만 1359년에 쓰여진 倪瓚의 제문에서 형계라는 특정한 장소를 그린 것임을 알게 된다.<sup>64)</sup>

형계는 王允同 가문이 世居하던 장소이며 예찬은 왕씨 가문과 오랫동안 교류를 나누었다. 예찬의 제문은 1356년에 주원장이 형계를 점령한 후 갈 수 없는 지역이 된 고향을 잊지 않음을 보여주기 위해 王允同이 진여언에게 <형계도>를 그려주기를 청했음을 말해준다(“繪爲荊溪圖，以示不忘鄉都之意”). 예찬의 글에는 杜牧(803~852), 蘇軾(1037~1101)등 유명한 문인들이 형계를 찬양하고 그곳에 머물기를 원했다는 형계의 역사적 전통을 언급하는 것에서 시작하여 산과 물로 둘러싸인 아름다운 경치를 논하고 왕씨 가문의 전통을 언급하여 이 작품이 단순한 경관의 묘사나 경치에서 받은 인상만이 아닌 여러 가지 의미가 중첩된 산수화임을 밝히고 있다.<sup>65)</sup>

그림은 의흥에서 멀지 않은 太湖로 흘러 들어가는 형계의 주위에 자리잡은 마을을 조망하듯 펼쳐 보여준다. 넓은 수면을 가운데로 두고 前景과 遠山이 펼쳐지는 삼단형식의 구도이지만 吳鎮이나 倪瓚의 작품에 비해 훨씬 광활하게 트인 지역을 전개시킨다. 前景에는 키가 큰



圖 15. 陳汝言, <荊溪圖>, 1359. 絹本水墨, 129×52.7cm, 臺北故宮博物院

62) 沈周的 그림에 대해서는 Richard Edwards, *The Field of Stones* (Washington, D.C.: Freer Gallery of Art, 1960), pp. 64~65 참조.

63) 1351년에 진여언은 顧瑛과 함께 蘇州 虎丘의 劍池에 가서 고영이 지은 시에 맞추어 <劍池雪齋圖>를 그렸다는 기록이 있으나 작품은 현존하지 않는다. 진여언의 생애와 작품에 대하여는 Claudia Brown, *Ch'en Ju-yan and Late Yuan Painting in Suchou*, Ph.D. Dissertation, University of Kansas, 1985 참조.

64) 臺北故宮博物院 소장. 이 작품에 쓰여진 제발문은 『故宮書畫錄』卷3, pp. 274~276에 수록되어 있다.

65) 倪瓚도 1350년 4월에 형계의 경치를 묘사한 <荊溪清遠圖>를 그렸다는 기록이 전한다. 『元四大家』, p. 146.

나무와 다리를 중심으로 양쪽으로 집들이 가득 들어찬 강가의 마을이 있고 마을 뒤로는 太湖가 펼쳐지고 더 멀리는 遠山이 보인다. 인적이 없는 집들은 적막한 느낌을 표현한다.

倪瓚의 글 외에 鄭元祐, 虞堪, 周砥, 王蒙 등 여러 문인의 시가 있는데 이들은 모두 형계의 아름다움을 찬양하고 가지 못하는 곳에 대한 懷念을 토로하였고 특히 왕몽은 고향을 그리는 절절한 심정을 시로 표현하였다. 그림의 1/2 이상을 차지하고 있는 제문과 시로 인해 형계의 시각적 표현은 시의 언어 이미지로 보완되면서 자연적인 아름다움과 더불어 인간적인 덕목과 연관된 역사적, 문화적인 의미가 누적된 곳으로 부각되었다. 따라서 이 그림은 문인들의 심회를 표현하는 매개체가 되었고 갈 수 없는 장소로 상상의 여행을 가능하게 한 특정한 장소가 지니는 특별한 잠재력을 보여준다.

陳汝言은 <荊溪圖>를 그린 다음해인 1360년에 蘇州 서쪽에 위치한 靈巖山의 모습을 담은 <百丈泉圖>를 그렸다(圖 16).<sup>66)</sup> 이 작품은 周南이 1359년 봄 친구들과 함께 영암산에서 百丈泉을 보고 賦를 지은 다음 진여언에게 부탁하여 그리게 한 것이다. 진여언은 주남과 함께 영암산에 가지는 않았지만 영암산에 대한 그의 시를 통해 그 역시 영암산을 직접 가보았음을 알 수 있고 따라서 이는 <荊溪圖>와 마찬가지로 의뢰를 받고 화가가 직접 보았던 경치를 기억에 의해 그린 실지명산수화라고 할 수 있다.

수면이 넓게 펼쳐지는 강가의 경관을 보여주었던 <荊溪圖>와 달리 <百丈泉圖>는 화면 중앙을 차지하는 높은 主山이 압도하는 산 속의 경치를 보여준다. 왼쪽 산 사이에서 흘러내리는 폭포는 寺院 앞을 지나 화면 오른쪽 아래로 물길을 이루고 흐른다. 피마준의 부드러운 필치, 작은 덩어리를 산등성이에 쌓아올린 主山의 형태 등은 黃公望과 董巨화풍의 영향을 보여주며 높은 산의 포치는 荊浩와 關仝의 전통을 이은 것으로 보인다. 1360년에 진여언은 顧瑛을 위해 <溪山秋霽圖>를 그렸는데 이 그림은 현존하지 않으나 고영은 발문에서 진여언의 필치가 놀랍게도 荊浩와 關仝를 따르고있다고 하여 앞의 周砥의 <宜興小景圖>에서도 보았듯이 이 시기倪瓚을 비롯한 화가들의 荊浩와 關仝의 산수화풍에 대한 관심이 높아졌음을 알 수 있다.<sup>67)</sup>

1366년에 陳汝言은 思齊라는 알려지지 않은 사람을 위해 <羅浮山樵圖>를 그렸다(圖 17).<sup>68)</sup> 廣東省에 있는 羅浮山은 蓬萊山의 일부분이 떨어져나가 남쪽으로 떠내려간 것이라는 전설이 있는 곳으로 神仙山의 의미를 지니고 있으며 樵夫는 漁夫와 함께 전통적으로 은거의 의미를 지니고 있으므로 이 그림은 실제로는 갈 수 없는 멀리 떨어진 이상향에 은거하고 싶은 의지를 표현하는 것이라 하겠다.<sup>69)</sup> 나부산이 강남의 문인들에게 더욱 친숙하게 느껴졌던 이유는

66) 臺北故宮博物院 소장. 『故宮書畫錄』卷3, pp. 276~277.

67) Claudia Brown, *Ch'en Ju-ven and Late Yuan Painting in Suchou*, pp. 66~68.

68) Cleveland Museum of Art 소장. Claudia Brown, 위의 논문, pp. 240~249.



圖 16. 陳女言, 《百丈泉圖》1360, 紙本水墨, 115.2×46.7cm, 臺北故宮博物院



圖 17. 陳女言, 《羅浮山樵圖》1366, 絹本水墨, 106×53.3cm, Cleveland Museum of Art.

이 산이 錢塘江의 남쪽에 위치한 會稽에서부터 廣東으로 떠내려갔다는 또 다른 전설이 있기 때문이다.

화폭의 대부분은 중첩되는 산봉우리들이 채우고 있으며 위쪽의 하늘과 폭포가 떨어지는 오른쪽 아래의 수면을 제외하면 공간이 거의 없다. 중앙의 왼쪽 끝에는 은거지가 보이고 아래쪽의 오른쪽으로는 나뭇단을 매고 가는 樵夫가 있다. 산을 묘사한 피마준과 작은 덩어리가 얹혀진 山形, 樹木의 표현은 董巨산수양식을 보여준다. 그러나 前景의 낮은 土坡에서 가장 높은 산봉우리까지 집요할 정도로 반복적으로 사용된 披麻皴은 앞서 살펴본 진여언의 다른 작품과 대비되면서 이 그림에 비현실적인 느낌을 더해주고 같은 해에 그려진 王蒙의 <靑卞隱居圖>와 더불어 원말기 董巨산수 양식에 대한 색다른 해석을 보여준다.

화가가 가보지도 않은 실제의 산을 제목으로 한 것은 실경과는 아무런 관련이 없이 장소가

69) Eun-wha Park, *The World of Idealized Reclusion: Landscape Painting of Hsiang Sheng-mo(1597-1658)*, Ph.D. Dissertation, University of Michigan, 1992, p. 119.



圖 18. 趙原, 〈合溪草堂圖〉, 1363. 紙本水墨淡彩, 84.3×40.8cm, 上海博物館

지니는 의미만을 강조하여 드러낸 것으로 실지명산수화의 또 다른 성격을 보여준다. 상상에 의한 산의 모습이므로 화가는 이 그림을 자신의 독특한 화법을 발휘하는 좋은 기회로 생각하였을지도 모른다.

이 그림이 그려진 때에 강남지역은 朱元璋과 張士誠의 군대가 싸우는 전쟁터가 되었고 따라서 문인들의 이상적인 거주지나 은거지는 더 멀리 떨어지고 상상적인 곳으로 바뀌었다. 강남지역의 산수는 광동성의 전설적인 羅浮山으로 대치되어 멀리 떨어진 이상향의 이미지가 되었으며 실지명산수화는 이제 화가가 직접 보지 않았던 장소까지도 그려내게 되었던 것이다.

元末에서 명초기까지 활동했던 趙原(?~1373이후)은 山東省 출신이지만 주로 蘇州에서 활동했고 장사성 정권 하에서 軍師로 일하였다. 明代 초기에 궁정에 불려가 그림을 그렸으나 陳汝言, 王蒙 등과 마찬가지로 처형되었다. 그의 〈合溪草堂圖〉는 嘉興에 있는 顧瑛(顧德輝: 1310~1369)의 은거지를 그린 것으로 1363년에 쓴 고영의 발문이 있다.<sup>70)</sup>

강남의 부유한 문인이자 후원자, 소장가였던 고영은 崑山에 있는 그의 玉山草堂에서 유명한 문인, 화가들이 참가한 모임을 여러 번 주최하였고 그러한 모임에서 지어진 詩文을 모아 『玉山草堂雅集』, 『玉山紀遊』, 『玉山名勝記』 등의 시집을 엮어내었다.<sup>71)</sup> 1356년에 소주를 점령한 장사성이 관직을 주려하자 고영은 嘉興 교외에 위치한 合溪에 초당을 짓고 피신하였다. 조원은 그림 위에 고영을 위해 함께초당도를 그린다는 款識를 篆書로 썼으며(“苕城趙原爲玉山主人作合溪草堂圖”) 고영은 題詩와 함께 함께는 물이 많고 들이 넓으며 배를 타지 않고는 당을 수 없는 곳이라 그곳에 別業(별장)을 짓고 은거한다는 내용의 제문을 썼다.<sup>72)</sup>

70) 上海博物館 소장. 『中國美術全集』 繪畫編 6 明代繪畫 上, 圖 3.

71) 특히 1350년에 서문을 쓴 『玉山名勝記』는 王維의 〈輞川集〉을 본떠 고영의 거처에 있는 특정한 장소에 따라 명명한 장을 구성하고 그 장소와 연관된 산문과 시를 모았다. 陳貞은 〈玉山草堂圖〉를 그렸으나 현존하지 않는다. 고영과 그의 모임을 중심으로 한 문인들의 교류에 대하여는 David Sensabaugh, "Life at Jade Mountain: Notes on the Life of the Man of Letters in Fourteenth-Century Wu Society," 『鈴木敬先生還曆記念中國繪畫史論集』 (東京: 吉川弘文館, 1981), pp. 43~70 참조.

72) Sensabaugh, *Chao Yuan and Late Yuan-Early Ming Painting*, pp. 45~47.

종이에 열은 담채로 그려진 이 작품에서 趙原은 시와 제문에 언급한대로 물로 격리된 은거지를 강조하기 위해 前景의 草堂이 있는 땅과 중경의 낮은 강기슭을 제외한 화면 대부분을 수면으로 채워 멀리 떨어진 장소의 느낌을 효과적으로 표현하였다. 전경과 중경의 낮은 땅이 이루는 대각선에 기초한 화면구성은 애매한 안정감과 정적감을 표현하였으며 淡墨을 사용한 沙渚와 나무들은 쓸쓸하고 아득한 의경을 나타내었다. 전체적으로 간략하고 소담한 화면구성에 담담하고 부드러운 필묵의 운치가 어울려 정치적, 사회적 혼란기에 일시적인 피난처였던 호수 가에 있는 은거지의 분위기를 전달한다.<sup>73)</sup>

이제까지 살펴본 원말기의 실지명산수화에 등장하는 地名은 모두 太湖 주위에 있는 장소임이 주목된다. 이는 먼 곳으로의 여행이 여의치 않았던 시기에 화가들이 자신들이 거주하던 지역 주변에 관심을 집중하게 됨으로써 생긴 결과라고 여겨진다. 太湖를 둘러싸고 있는 도시 蘇州, 吳興, 嘉興, 宜興은 이 시기 문인들이 활동하던 중심지였다. 太湖를 중심으로 한 지역에 대한 관심은 자연스럽게 江南水鄉의 풍경을 그려내게 되었고 앞에서 언급한 趙孟頫의 <洞庭東山圖>에서 시작되어 崑山에 이르러 확립된 넓은 수면이 등장하는 삼단구도형식의 유행을 가져왔다. 倪瓚이 이러한 구도에 독자적인 필묵법을 구사하여 자신만의 독자적인 화풍을 이룩했음은 잘 알려져 있다.<sup>74)</sup> <荊溪圖>와 <合溪草堂圖>의 경우 유난히 넓은 수면이 화면을 차지하는 것은 太湖 가까이 위치한 실경의 특수한 지리적 특징 때문에 수면이 더욱 확대되고 강조된 것이라 하겠다.

王蒙(1301~1385) 역시 그의 初期作으로 외할아버지인 趙孟頫와 董巨양식의 영향을 보여주는 <夏山隱居圖>(1354)와 <花溪漁隱圖>(1367년경)에서는 이러한 삼단구도에서 변형된 구도를 사용하였다.<sup>75)</sup> 그러나 그의 후기의 산수화는 대부분 공간이 없는 폐쇄된 구도를 보여주며 이러한 폐쇄된 구도는 앞서 살펴본 陳汝言의 <羅浮山樵圖>(圖 17)와 徐賁(1335~1380)의 1372년작인 <溪山圖>에서도 보인다.<sup>76)</sup>

이러한 구도를 사용한 왕몽의 산수화중 대표작인 <靑卞隱居圖>(1366)는 작가의 고향인 오흥에 있는 卞山 풍경을 그린 것으로 上海博物館 소장이다(圖 19). “至正二十六年四月黃鶴山人王叔明畫靑卞隱居圖”라는 款識가 있으며 董其昌이 題額에 “天下第一王叔明畫”라고 쓴 것처럼 이 작품은 왕몽의 50대를 대표하는 작품이며 특정한 장소에 위치한 은거지를 그려낸 원말기 實地名山水畫의 대표작이라 할 수 있다.

73) Richard Barnhart, 앞의 책, p. 184.

74) Chu-tsing Li, “Stages of Development in Yuan Landscape Painting,” Part 2, *National Palace Museum Bulletin*, vol.IV/3(1969), pp. 4~9. 倪瓚의 작품은 『元四大家』圖 301~314 참조.

75) James Cahill, *Hills Beyond the River*, pls. 51, 52.

76) 徐賁의 작품은 James Cahill, 위의 책, pl. 64 참조.



圖 19. 王蒙, 〈靑 Xia 隱居圖〉,  
1366. 紙本水墨, 141×42.2cm,  
上海博物館

卞山은 오홍에서 북서쪽으로 약 18리 정도 떨어진 곳에 위치한 산이며 唐代에 黃巢의 난을 피해 피난한 사람들이 이 산에 도피했던 이후 일찍부터 피난이나 은거와 특히 관련된 곳이다. 원대 초기에는 錢選이 이 산의 겨울풍경을 그렸고 周密은 그의 호를 ‘卞陽老人’이라 하였으며 조맹부 역시 이 산에 대한 시를 지었다. 따라서 이곳은 오홍의 문인들에게 잘 알려진 장소였으며 문학적, 회화적 전통이 형성되어 더욱 의미가 깊어진 지점이었다.

이 그림은 王蒙이 친척인 趙麟(趙孟頫의 손자)을 위해 그려준 것으로 여겨지면 卞山은 화가와 그림을 받은 사람 모두에게 개인적으로, 가족적으로 연관이 많은 장소였다. 그러나 이 그림이 그려진 때는 혼란기여서 趙麟이나 왕몽 모두 처신이 자유롭지 못하였고 변산 역시 쉽게 갈 수 없는 곳이 되었다. 1365년에서 1366년까지 오홍은 張士誠과 朱元璋의 전쟁이 계속되면서 주원장의 결정적인 승리가 이루어지기까지 전쟁의 소용돌이에 휩싸인 지역이었다. 주원장의 군대만도 20만이 넘는 대군이었으므로 이 기간동안 이루어진 지역의 파괴와 피해는 엄청난 것이었다. 吳興이 함락된 후 杭州, 紹興, 嘉興이 연이어 함락되었고 1367년 1월에는 드디어 蘇州가 함락되었다. 따라서 그림에 그려진 卞山의 모습이 전달해주는 것은 은거지의 평화롭고 안정된 느낌이 아니라 접근하기 어려운 역동적인 불안감이다. 공간감이 거의 느껴지지 않는 밀폐된 듯한 화면구성, 부자연스러운 명암의 대비,

화면 중앙에 강력한 動勢를 지니고 수직으로 솟아오르며 凝縮된 에너지로 차있는 듯한 산의 모습이 만들어내는 動感과 불안감은 구불거리는 왕몽 특유의 짧은 필선에 의해 더욱 강조된다. 따라서 〈靑 Xia 隱居圖〉는 혼란한 시대에 더 이상 안전하지 않은 은거지의 묘사이며 이상향의 상실과 王蒙이 매우 중요시하던 전통의 붕괴, 그리고 도피할 수 없는 현실의 암담함을 독특한 회화 양식을 통해 시각적으로 강렬하게 표출한 산수화이다.<sup>77)</sup>

王蒙의 〈具區林屋〉(圖 20) 역시 吳興의 太湖 주변의 경치를 그린 것으로 隸書로 쓴 제목 “具區林屋”과 “叔明爲日章畫”의 款識가 있다. 具區는 즉 太湖이며 林屋은 태호의 洞庭西山 아래에 있는 林屋洞으로 이 그림은 임옥동천의 기이한 경치를 그린 것이다. 『吳地記』에 “包山아래의

77) Richard Vinograd, “Family Properties: Personal Context and Cultural Pattern in Wang Meng’s Pien Mountains of 1366,” pp. 6~7.

洞穴이 있는데 물 속으로 통하게 되어있으며 서로 통하지 않는 곳이 없어 地脈이라고 하며 道教의 十代洞天 중 第九洞天이다”라는 기록이 있다. 그림을 받은 日章은 常熟출신의 승려 祖僞(字日章, 號用拙: 1309~1379)이다. 일장은 왕몽과 상당기간동안 교류를 나누었으며 왕몽은 그의 고향인 강소성에 있는 景勝을 그려준 것으로 보인다.<sup>78)</sup>

밝은 채색의 이 그림은 奇巖과 怪石, 그 사이에 숨어있는 듯한 좁은 길과 은거지를 묘사하였으며 신경질적인 에너지와 역동감으로 가득찬 환상적인 장소를 보여준다. 조맹부의 <鵲華秋色圖>처럼 이 역시 실제 경치에 근거한 것이지만 자연적인 경물을 환상적인 색채와 왕몽 특유의 고불거리는 짧은 필선으로 그려냄으로써 현실에서 유리된 듯한 왕몽 자신의 이상향을 표현하였다.



圖 20. 王蒙, 〈具區林屋圖〉, 紙本着色, 68.7×42.5cm, 臺北故宮博物院

이 작품은 청록산수화로 그려진 실지명산수화의 재등장이라는 점에서 주목된다. 초기에 錢選과 趙孟頫에 의해 주로 吳興 주변의 지역을 대상으로 복고적인 의미를 지니며 그려졌던 청록산수화는 원대 중기에는 거의 그려지지 않았다. 그러나 왕몽은 이 작품 이외에도 그의 후기작으로 여겨지는 <太白山圖>와 <葛庵川移居圖>에서 짙은 채색을 사용하였고 陳汝言은 1371년에 그린 <仙山圖>를 청록산수화로 그렸다.<sup>79)</sup> 倪瓚은 진여언의 <仙山圖>에 쓴 제문에서 이 작품을 조맹부의 작품에 비기고 있어 이 시기 화가들이 청록산수화에 관심을 가졌음을 알 수 있고 청록산수는 불교, 도교적인 이상향의 묘사에 적합한 양식으로 여겨져 다시 주목을 받게되었던 것으로 보인다.<sup>80)</sup>

王蒙은 無錫의 惠山에 있던 愚癩翁의 거처를 그린 <惠麓小隱圖>를 비롯하여 <西郊草堂圖>, <素庵圖>등 보다 제한된 범위의 장소인 친지들의 은거지, 거주지, 亭子, 書齋들을 많이 그렸다. 이들 작품에는 지명이 등장하지않는 경우도 있지만 특정한 실제 장소를 묘사한 점은 실

78) 『元四大家』, pp. 70~71.

79) 1368년 이후의 연기가 있는 왕몽의 작품은 아직 알려진 것이 없으므로 이들 작품의 제작시기는 명확하게 추정할 수는 없지만 후기작품으로 양식적 공통점을 지닌 작품들을 1368년 이후의 작으로 추정할 수 있다. 이들 작품은 대체로 부드러운 필법과 짙은 채색을 사용하였으며 이전의 작품에서 볼 수 있는 오해감과 공간감의 창출, 명암의 효과를 배제하였다. Richard Barnhart, 앞의 책, pp. 177~179.

80) Claudia Brown, *Chen Ju-yan and Late Yuan Painting in Suchou*, p. 147, pp. 181~184.

지명산수화와 같다. 이러한 작품들은 주로 亭子나 書齋, 그리고 주위의 산수를 가까이 묘사하고 그 안에서 활동하는 주인의 모습을 그려내고 있다.<sup>81)</sup> 錢選의 <浮玉山居圖>와 趙原의 <合溪草堂圖>도 특정한 은거지를 묘사한 것이지만 넓은 범위의 산수를 그려낸 것에 반하여 이들은 住居나 정자의 모습을 강조함으로써 장소에 대한 관심의 범위가 문인들의 생활중심으로서 그들의 內心세계를 반영하는 곳이며 作畵의 대상이자 장소가 된 한 지점으로 국한되었음을 말해준다. 또 이들 작품에는 장소의 주인과 그를 긴밀하게 둘러싼 주변이 강조됨으로써 인간과 장소의 동일성이 강조되고 사람과 장소, 환경과 心境, 그리고 예술과 현실의 결합이라는 결과가 나타나게 되었다.<sup>82)</sup>

이처럼 특정하고 지극히 개인적인 장소를 가까이 다가가 묘사한 실지명산수화는 明代 沈周의 <虎丘圖>와 石濤의 <黃山圖>등에서 볼 수 있듯이 특정한 장소에서 그곳과 관련된 사람들의 직접적인 경험이 녹아있는듯 밀착된 실지명산수화로 발전한 것으로 여겨진다.<sup>83)</sup>

## VI. 맺음 말

元代 山水畵 특히 문인산수화의 중요한 작품들 중 많은 수가 실지명산수화라는 점, 그리고 원사대가를 비롯한 대표적인 문인화가들이 실지명산수화를 그렸다는 것은 실지명산수화가 원대 산수화의 성격을 형성하는데 중요한 역할을 담당하였음을 말해준다.

이제까지 살펴본 元代的 實地名山水畵는 대부분이 陽子江 以南 지방에 위치한 특정한 지역이나 장소에 의거한 것이다. 강남이외의 지역을 그린 것은 趙孟頫의 <鵲華秋色圖>와 陳汝言의 <羅浮山樵圖>뿐이다. 이렇게 원대 실지명산수화의 대상이 강남지방으로 제한된 것은 역시 원대의 시대적 배경으로 설명될 수 있다. 唐代이래 중국의 문인사대부들은 官職에 의해, 때로는 정치적인 이유로 流配됨으로써 매우 먼 곳까지 여행하는 경우가 많았고 따라서 많은 遊記가 쓰여졌다.<sup>84)</sup> 이러한 상황은 원대 이후에도 마찬가지였으며 특히 명대 후기에는 유명한 黃

81) 왕몽이외에 朱德潤의 <秀野軒圖>, 姚廷美的 <有餘軒圖> 역시 이러한 작품의 범주에 넣을 수 있다. 원말기에 그려진 문인의 서재나 정자를 그린 실지명산수화에 대해서는 David Sensabaugh, *Chao Yuan and Late Yuan-Early Ming Painting*, pp. 187~200 참조.

82) 何惠鑑, 앞의 논문, p. 245; Claudia Brown, "Some Aspects of Late Yüan Patronage in Suchou," pp. 101~110.

83) 明代 실지명산수의 이러한 특징은 그림의 형태와 구도에서도 나타난다. 이들은 대부분이 긴밀한 화첩이나 두루말이의 형태로 그려졌고 화면의 아래, 위에 있는 경물이 잘려져서 보는 사람으로 하여금 그림 속에 몰입하게 하는 구도를 자주 사용하였다. 沈周와 石濤의 작품은 *Eight Dynasties of Chinese Painting: The Collections of the Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City, and the Cleveland Museum of Art* (Cleveland: Cleveland Museum of Art, 1980), pp. 187~190; Wai-kam Ho ed., *The Century of Tung Ch'i-ch'ang*, vol. I, pp. 424~427 참조.

山등지로 여행 붐이 일어나면서 여행의 결과로 그려진 실지명산수화도 많이 나타나게 되었다. 그러나 원대에 관직에 나가지 않고 은거하던 문인들에 의해 주로 그려진 실지명산수화에 나타난 지역이나 장소는 그들의 행동반경 내에 국한될 수밖에 없었고 특히 원대말기에는 정치적, 사회적인 원인으로 더욱 제한된 환경에서 문인들은 자신들에게 친숙한 장소에 강한 애착을 느끼고 의미를 부여하기 시작하였다.

원대의 실지명산수화는 중국회화사의 전환점이 된 이 시기에 산수화의 의미를 변화시키고 확장시키는데 중요한 역할을 하였다고 여겨진다. 이민족의 지배라는 특수한 상황에서 이 시기 문인들의 自意識은 이제까지 겪지 못한 한계와 좌절에 부닥쳤고 이는 원대 회화에 강렬한 자기표현을 가져왔으며 특히 산수화에서는 마음을 기탁하고 안주하는 대상으로 “可居”의 의미가 부각되었다.<sup>85)</sup> 원대의 산수화 중에서 화가가 제목을 적어 넣은 작품의 많은 수가 실제 지명이나 장소에 의거한 것이라는 점이 이를 말해준다.

특정한 장소를 대상으로 한 산수화는 원대 이전에도 그려졌지만 원대의 실지명산수화는 문인산수화의 양상을 형성하는 중심적인 요소가 되었다. 宋代 산수화에서 자연은 우주의 질서를 드러내는 것으로 여겨졌고 화가들은 질서있고 조화로운 이상적인 산수를 묘사하였다. 그러나 원대의 실지명산수화는 화가 개인이 특정한 장소에 대해 가지는 개인적인 인식을 표현하였고 따라서 객관적인 실경을 묘사하는 시각적인 언어를 개별화하는 새로운 기법과 양식의 산수화가 추구되었다. 어떠한 정치적, 사회적 상황에서도 私的인 장소와 환경은 개인의 내면세계에서는 침해받지 않는 부분으로 남게되며 심지어 갈 수 없는 곳에 위치한 곳이라도 그러한 장소의 이미지는 변하지 않으므로 특정한 장소에 여러 가지 의미가 중첩되어 나타나게 된다.<sup>86)</sup> 따라서 소유지, 은거지, 갈 수 없는 고향 등 어떤 이유에서든지 개인적이고 私的으로 의미 있는 장소의 묘사가 觀照하는 대상으로서의 일반적인 자연을 묘사하는 것보다 주관화되는 것은 당연하며 이러한 主觀化는 그림에 적힌 시나 제발문에 의해 더욱 강조되었다. 그러므로 특정한 대상으로 개인적인 의미가 함축된 산수를 자기표현의 한 형태로 그려내기 위한 실지명산수화에 이전의 산수화양식은 적합하지 않았으며 자연히 새로운 양식이 추구됨으로써 산수화의 변화를 초래하였던 것이다.

원대의 문인들은 그들이 바라보고, 거주하고, 여행하거나 상상한 장소에서 이루어지는 다양한

84) Richard Strassberg, *Inscribed Landscapes: Travel Writing from Imperial China*(Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1994), pp. 34~56.

85) John Hay, "Boundaries and Surfaces of Self and Desire in Yuan Painting," *Boundaries in China* (London: Reaktion Books, 1994), pp. 166~169. "居住할 만한" 山水의 개념은 北宋代 郭熙의 『林泉高致』에서 비롯되었다. 俞劍華, 앞의 책, pp. 632~633 참조.

86) Robert Harrist, 앞의 책, p. 110.

경험을 산수화라는 시각적인 매체를 통해 표현하였으며 실재의 장소를 그린 그림은 개인적인 경험을 보다 구체적으로 공유하고 교감할 수 있게 하는 가능성을 가짐으로써 더 큰 호소력을 지니게 되었다. 이러한 작품은 문인들이 형성한 사적인 교류의 산물이기도 하였으므로 작품의 그림과 시, 제발문을 통해 화가와 그림을 의뢰하거나 받은 사람, 또는 감상자들간의 밀접한 교류관계를 비롯하여 문인들이 원대사회에서 수행했던 도덕적, 문화적인 역할까지도 읽어낼 수 있다.

원대의 실지명산수화는 지리적인 특징의 객관적인 묘사와 그 장소에 대한 화가의 주관적인 해석과 표현사이에 일어나는 회화적인 상호작용에 따라 다양한 양식과 표현방법을 보여준다. 趙孟頫와 錢選은 주로 복고적인 청록산수화양식에 여러 가지 산수화양식을 융합하여 독특한 화풍을 이루었고, 실재경치에 의거하였지만 작가의 생각과 의도에 따라 새롭게 표현되는 산수화의 예를 보여주었다. 이러한 면은 원대 말기의 작품에까지 공통적으로 나타난다. 吳鎮의 <嘉禾八景圖>는 고향의 名所를 간략하게 묘사하고 각 장소에 대한 글을 써넣어 특정한 장소와 연관되는 인문적인 전통을 강조하고 그곳에 대한 개인적인 애착과 자부심을 표현하였다. 黃公望의 작품은 실재 경치와 그곳에서 느낀 인상과 감흥이 화가의 필묵표현을 거쳐 새로운 생명력을 지니고 화폭에 재현되는 것을 보여주었다. 원말기의 여러 작품에서는 피할 수 없는 시대적 상황에 의해 문인들이 느꼈던 심리적인 모순과 불안감이 이전의 다양한 산수화 양식을 소화하여 나름대로의 양식을 창출해낸 화가들의 독특한 표현방법에 의해 가시화 되었다.

흥미있는 점은 특히 원대 중기에 많이 그려졌던 李郭派 畫風을 보여주는 실지명산수화는 알려지지 않고 있다는 것이다. 원대에 李郭派 畫風을 부활시키는데 선구적인 역할을 하였던 趙孟頫도 실지명산수화에는 주로 董巨樣式을 사용하였고 문인화가로 李郭樣式의 산수화를 주로 그렸던 朱德潤과 姚彦卿도 실재 장소를 그린 <秀野軒圖>(1364)와 <有餘閒齋圖>(1360)에서는 董巨山水의 수용을 보여준다.<sup>87)</sup> 이는 원말기 산수화에서 李郭樣式이 쇠퇴하고 董巨樣式이 유행한 것에도 원인이 있지만 그보다는 강남의 실재산수에 의거한 실지명산수화를 그리는 데에는 전통적으로 강남산수를 표현하였던 董巨산수양식이 더욱 적합하였기 때문이었다고 생각된다.

중국의 화가들은 각 시대마다 그들의 사회적, 문화적 배경, 그리고 자신의 개성이나 신념에 따라 인간과 자연의 관계를 묘사함에 있어 다양한 접근방법을 보여주었다. 원대의 화가들은 실재의 장소에 의거한 실지명산수화에서 그들의 개인적인 사상과 감정, 자연에 대한 인식과 반응을 표현하였으며 이러한 실지명산수화를 통해 형성된 창조적이고 독자적인 양식과 표현 방법은 산수화의 의미를 더욱 깊게 하였고 明·淸代の 산수화에도 많은 영향을 미쳤다.

87) 石守謙, 앞의 논문, pp. 171~180.

[ABSTRACT]

## Yuan Landscape Paintings Entitled with Real Place-Names

Park, Eun-wha

Among the Yuan landscape paintings we find many works which include the title written by the artist and the name of a particular place. These paintings can be categorized as the “landscape entitled with real place-names 實地名山水畫,” which means that the artist based the painting on a specific place that he named in the title. The fact that many important Yuan landscape paintings produced by the famous literati painters are those entitled with particular place-names points to the significance of the depiction of a specific place in the Yuan landscape painting.

The place depicted in the painting could be the residence or retreat of the artist or the recipient, famous places of the artist's home region, or the scenic spots visited by the painter and his friends during the trip. These landscapes may show a broad view of an area or focus on an individual spot. Whatever the nature of the place may be, the inclusion of an actual place-name in the title indicates that the particular place was significant to someone who engaged in the creation of the work. During the Yuan dynasty, when China was ruled by the Mongols and many intellectuals chose or forced to live as a recluse, the special potency of each specific place in individual's life loomed large and a person became associated with a particular place in these paintings recognizable to the contemporary viewers.

One of the common features of the Yuan painting is the proliferation of inscriptions, colophons, and poems about the work, written by the artist and his contemporaries, a different feature from the earlier paintings, which had only artist's signature and the date of execution. Since these written words on the painting often inform the purpose and circumstances of the creation of the work, Yuan literati communicate their experiences of the world and their relationship to the places they viewed, lived, traveled, and imagined through the landscape painting. Therefore, in the landscape paintings entitled with real

place-names, each geographically specific places were experienced differently according to the artistic interpretation and subjective expression of those who depicted them. Artists infused their paintings with meanings beyond physical representation of the place, and the physical place and the artist's own inner feelings united in the painting, and consequently the place and the personality of the painter and viewer were conjoined with the ideal unity of poetry, calligraphy, and painting.

Individual work by Zhao Mengfu, Qian Xuan, Huang Gongwang, Wu Zhen, Wang Meng, Leng Qian, Zhou Zhi, Chen Ruyen, and Zhao Yuan discussed in this article in detail show that each artist conveyed his personal perception of a particular place in the painting in which the formation of their individual and personal styles took place.

The form and style of the Yuan landscape with real place-names became a cultural vehicle emblematic of the literati life of the time, and it expanded the range of meaning and style of Chinese landscape painting.