

## 趙孟頫의 復古的 繪畫의 形成 背景과 前期 繪畫樣式(1286-1299)

김 울 립\*

차 례

- I. 서론
- II. 趙孟頫의 學問과 南宋 復古主義
- III. 趙孟頫의 家系와 復古的 鑑識眼
- IV. 前期 繪畫에서의 靑綠 樣式의 受容과 變容
- V. 결론

### I. 서론

趙孟頫(1254-1322)는 南宋 宗室 출신의 문인으로서, 화가로서 뿐만 아니라 元初의 시인이자 서예가로서 유명하였으며 元나라 조정에서 集賢直學士까지 지냈던 관료이기도 했는데 우리나라에서는 朝鮮 초기 서예에 큰 영향을 준 松雪體의 주인공으로 더 알려져 있다. 조맹부는 南宋 말기의 院體 화풍을 배격하고 唐나라와 五代·北宋의 회화 전통으로 돌아갈 것을 주장했으며 董巨派와 李郭派, 그리고 北宋 文人畫를 비롯한 다양한 古代의 회화 전통을 창조적으로 계승하여, 黃公望(1296-1354)으로 대표되는 元代 文人畫 양식의 기틀을 다진 중국 회화사상에서 매우 중요한 인물이었다.

조맹부를 이해하는데 있어서는 무엇보다도 그의 復古가 가진 의의를 잘 파악하는 것이 중요하다. 그것은 그가 “古意”라는 개념을 그림의 제작 및 평가에서 매우 중시했기 때문이다. 그는 심지어 사생을 통해서 얻어지는 氣韻生動보다 古畫의 臨摹를 통해서 얻어지는 古意가 더

\* 효성가톨릭대학교 강사

중요하다는 견해를 피력하기도 하였다. 이러한 古意論에 의해 전개된 조맹부의 회화 세계는 그의 생애와 관련하여 볼 때 크게 3시기로 나뉘 볼 수 있다. 전기는 대략 1290년대로 그가 大都(北京)에서 황실 소장품을 통해 고대 회화에 대한 감식안을 심화시킨 뒤 고향인 吳興에 내려왔을 때인데 채색화를 통해 고대 회화의 전통을 배우고 수용하던 시기라 할 수 있다. 중기는 1299년부터 1308년까지 錢塘(杭州)에서 관직 생활을 하던 때이다. 이 시기는 수묵화를 통해 五代·北宋 양식에 기초한 새로운 문인화 양식을 성립시킨 때라고 할 수 있다. 그리고 후기는 중기의 새로운 문인화 양식을 뒤로 한 채 다시 복고적 회화 실천에 열중하던 시기라고 하겠다.

대개 조맹부의 회화에 대한 지금까지의 연구는 중기 양식, 즉 그가 書畫同源이라는 이념적 기초와 북송 문인화라는 양식적 기반 위에서 성립시킨 획기적 수묵화 양식에 집중되어 왔다. 반면 전기의 작품들은 중기의 작품들에 비해 그 성취도가 떨어지는 것으로 인식되어 그 회화사적 의의가 간과된 채 적극적인 의미가 부여되지 못하여 왔으며, 현존하는 전기 작품의 수적 제한성은 그같은 연구에 장애로 작용하였다. <水村圖>나 <重江疊嶂圖> 같은 중기 수묵화 양식이 가지는 회화사적 의의는 물론 異論의 여지가 있을 수 없겠으나 五代·北宋에 연원을 둔 중기의 혁신적 수묵화 양식을 조맹부의 대표적 화풍으로 인식한 나머지, 北宋末 南宋初 궁정 화풍과 연관되는 전기의 보수적 청록화 양식을 평가절하 하거나 심지어는 그러한 요소를 애써 부정하려는 것은 바람직한 시각이라고 할 수 없을 것이다<sup>1)</sup>. 어쨌든 조맹부의 전기 작품들은 포괄적 개념 정의와 그에 대한 옹당한 의미가 부여되지 못한 채, 때로는 산수·인물·화조 등 畫目別로 때로는 청록·이곽파·동거파 등 樣式別로 고찰되면서, 아직까지도 분산적으로 인식되고 있는 실정이다.

1) 예컨대 본 논문에서 조맹부의 초기 양식의 대표작 중의 하나로 언급하게 될 <謝幼輿丘壑圖>의 경우, Chu-tsing Li 교수는 宋代의 요소에 대한 언급을 회피한 바 있다. Wen Fong 교수는 古拙한 鐵線描를 篆書體에서 영감 받은 것으로 해석하여 서예적 필법을 강조하는 한편 명백하게 간취되는 宋代 청록 양식의 요소는 희석화하고 있으며, 심지어 일본의 鈴木敬(스즈키 케이) 교수는 北宋末 南宋初 靑綠 양식의 어떠한 영향도 부정하고 있다. 이것은 Cahill이나 Vignograd 교수, 그리고 單國霖(산귀린)이 비록 단편적이거나 조맹부의 작품에서 간취되는 12세기 궁정의 靑綠 양식의 영향을 인정하는 것과 비교된다. Chu-tsing Li 교수는 80년대 들어와서는 조맹부와 남송 趙伯駒·趙伯驥간의 화풍상의 연관성을 인정하고 있다. 이에 필자는 후자의 입장에서 논의를 진전시켜 宋 궁정의 擬古의 청록 양식에 기반을 둔 일군의 작품을 그의 '전기 양식'으로 개념화하고자 한다. 이들의 논의에 대해서는 다음을 참고하였다. Chu-tsing Li, "Stages of Development in Yuan Landscape Painting. Part 1," *National Palace Museum Bulletin*, vol.4, no.2 (May-June, 1969), pp.1-3; James Cahill, *Hills Beyond a River*(New York: Weatherhill, 1976), pp.40-41; Richard Vignograd, "Some Landscape Related to the Blue-and-Green Manner from the Early Yuan Period," *Artibus Asiae*, vol.41, 2/3(1979), pp.106-108; 李鑄晉(리주칭), 「趙孟頫之研究(1)」, 『故宮季刊』 第16卷, 2號 (1981), pp.36-39; 單國霖(산귀린), 「趙孟頫吳興清遠圖賞析」, 『上海博物館藏寶錄』(香港: 三聯書店, 1988), pp.165-166; 鈴木敬(스즈키 케이), 『中國繪畫史』 中之二(東京: 吉川弘文館, 1988), pp.36-37; Wen C. Fong, *Beyond Representation*(New York: The Metropolitan Museum of Art, 1991), pp.436-438.

이에 本考에서는 조맹부의 회화 세계에서 가장 왕성하고 빛나는 업적을 남긴 때가 그가 儒學提擧로 錢塘(杭州)에 부임하였던 1299년부터 1309년까지의 錢塘시기임에 착안하여, 1299년을 기점으로 그가 전당에서 혁신적 수묵화 양식을 성립하기 이전의 시기를 전기로 간주하고, 이 시기의 작품에 초점을 맞추고자 한다. 그래서 이 시기 양식이 그 표면적 다양성에도 불구하고 ‘擬古의 청록 양식의 수용과 변용’이라는 범주를 넘지 않음을 살펴보면서 이를 전기 양식으로 개념화해 보겠다.

한편 宋 궁정 화풍과 연관되는 전기 양식에 대한 인식은 전기 회화 세계의 배경에 대한 보다 입체적인 이해 역시 요구한다. 즉, 그의 복고적 작품 세계를 이해함에 있어서 元朝에 대한 저항과 남송 양식에 대한 거부라는 사회 정치적 관점을 넘어서서, 남송 복고주의의 확장과 황실의 가계를 통한 감식안의 전승의 결과로 보는 文化史的 관점에 주목할 것을 요구한다고 할 수 있다<sup>2)</sup>. 이에 필자는 먼저 조맹부의 古意論의 배경을 고찰하면서 복고주의가 문학에 있어서는 元初가 아니라 이미 南宋代부터 시작되고 있었으며 조맹부가 宋을 거부하고 唐으로의 복고를 주장한 것은 이미 남송대 新儒學派가 문학에서 제기한 것과 동일한 것이라는 점을 고찰하려 한다. 그래서 조맹부 이전에 남송 때부터 이미 복고주의가 시대 풍조였음을 논의해 보겠다. 그리고, 전기 회화가 일반의 통념과 달리 남송 초기 궁정 화풍도 수용하고 있는 점에 주목하면서, 이러한 점과 관련하여 조맹부의 복고주의가 남송 종실이라는 그의 가계와 吳興 지역을 통해 전승된 감식안에도 상당한 영향을 받았음도 다루어 보겠다.

## II. 趙孟頫의 學問과 南宋 復古主義

조맹부의 회화 세계가 복고주의를 이념적 기반으로 하여 전개되었으며 그가 이를 古意라는 개념으로 표현하였음은 이미 주지의 사실이다. 그의 古意에 대한 신념은 그가 도처에 남긴 제발을 통해서 확인할 수 있는데 예를 들어 <二羊圖>에 붙인 題記에서는, 자신이 사생한 羊그림이 “비록 古人에 필진하게 가까울 수는 없지만 氣韻에서는 얻은 바가 있다”고 하여 그가 氣韻生動보다도 古意를 더 높은 단계로 인식하고 있음을 넉넉히 비추기도 하였다<sup>3)</sup>. 그의 복고주의적 지향은 회화에서 뿐만이 아니었다. 예를 들어 印章에 있어서는 옛날에 부합하는 것을 구

2) 사실 조맹부의 가계나 학통에 대해서는 권위자인 Chu-ting Li 교수의 연구를 통해 상당정도 밝혀진 바 있다. 그러나 Chu-ting Li 교수 자신을 포함해서 누구도 남송 종실이라는 가계나 남송 신유학을 계승하는 학문이 그의 회화 세계의 형성에서 얼마나 중요한 역할을 했는가에 주목하지 못하였다는 점은 상당히 아쉬운 점이다. 선학이 조맹부의 가계와 그 학문의 연구를 통해 중요한 발견을 하고도 그에 옹당한 주의를 기울이지 못한 것은 그의 회화를 사회 정치적인 맥락에서 이해하고 해석하는 관점 때문일 것으로 생각된다. 따라서 그의 복고주의를 문학과 회화의 상호작용 및 가계라는 환경 속에서 개인의 반응으로 해석하는 문화사적 관점은 적어도 그의 초기 양식을 입체적으로 이해하는데에는 보다 더 유용할 것이다.

3) 주53) 참조.

함으로써 속된 시류와 구분될 것을 주장하였으며<sup>4)</sup> 書藝에서는 古人을 배우지 아니하면 禿筆이 산을 이룰지라도 속된 필치에 그칠 것이라고 경고하기도 하였다<sup>5)</sup>. 詩文에서는 六經을 버리고는 스승 삼을 만한 것이 없다고 단언하기도 했다<sup>6)</sup>. 이를 통해서 볼 때, 그의 복고주의는 그저 단순한 골동 취미나 성격적 경향성이라기보다는 모종의 정연한 사상 체계에서 비롯된 일관된 신념이자 논리 체계라는 결론을 내려볼 수 있겠다.

그러면 그의 이렇듯 일관된 復古의 文藝觀은 어디에서 유래한 것인가 하는 문제가 제기된다. 이 문제와 관련하여 지금까지의 연구는 그의 복고적 문예관을 사회 정치적 배경으로부터 직접 도출하는 것이 대부분이었다. 이러한 시각은 그의 복고주의를 元代의 이민족 통치에 불만을 품고 이를 외면하려 한 강남 지방의 대다수 文人들의 현실 부정적 태도를 반영하는 것으로 해석하여 왔다. 반면 北宋末 南宋初 이미 文人 士大夫들 사이에서 복고적 경향이 싹트고 있었으며, 南宋에 이르러서 新儒學派의 道統論을 이론적 기초로 하여 그러한 복고적 경향이 급속히 확산되었다는 사실은 조맹부의 복고주의 논의에 관한 한 거의 주목되지 못한 듯 하다. 그러나 문학과 회화에 있어서, 元代 이전, 최소한 南宋代부터는 복고주의라 부를 수 있는 개념이 형성, 전개되었다는 역사적 사실을 놓고 볼 때, 조맹부의 복고주의를 元初의 현상으로만 한정짓는 관점은 再考의 여지가 있다 하겠다.

조맹부가 회화에서 복고적 견해를 표명하기 이전에 이미 복고주의가 태동하고 있음은 문헌을 통하여 확인할 수 있다. 비록 元初와 같은 커다란 문화 운동의 형태는 아닐지라도 사대부들의 비평적 저술에서 그와 같은 복고적 견해를 살펴보는 것은 어렵지 않다. 그 중에서도 시문에서는 唐의 韓愈(768-824)가, 회화에서는 北宋의 米芾(1051-1107)이 가장 명확한 형태로 복고주의를 표명하였다. 한유가 문학에서 古文 운동을 전개한 것은 주지의 사실이다. 韓愈는 비록 ‘古意’라는 개념을 사용하지는 않았지만 ‘古聖賢’과 ‘意’라는 개념을 조합하여 古意와 유사한 개념을 이미 제기하였다. 글을 짓는데 무엇을 스승 삼아야 하느냐는 물음에 대해서 옛 성현의 뜻을 스승 삼아야 한다고 하는 주장은 古意가 있는 것을 귀하게 여긴다고 한 조맹부

4) 趙孟頫, 『松雪齋集』 卷6, 「印史序」, “내 일찍이 근세 사대부의 도서·인장을 살펴건대, 오로지 신기한 것으로서 서로 뽐내니, 정(鼎)·이(彝)·호(壺)·작(爵)의 형태는 對偶되는 문양에 얽매이고 水月木石花鳥의 형상은 대개 [더 이상] 공교함의 여지를 남기지 않고 있다. 속된 시류와 구분됨으로써 옛날에 부합하는 것은 100중에 두셋에 불과할 따름이다. 余嘗觀近世士大夫圖書印章, 壺是以新奇相矜, 鼎彝壺爵之制, 遷就對偶之文, 水月木石花鳥之像, 蓋不遺餘巧也. 其異於流俗以求合乎古者百無二三焉.(下略)” 『四庫全書』 卷1196, p.671.

5) 趙孟頫, 「蘇詩卷」, 『壯陶閣書畫錄』, “글씨를 배움에는 모름지기 古人을 배워야 한다. 그렇지 아니하면 비록 禿筆이 산을 이룰지라도 속된 필치[俗筆]에 그칠 것이다. 學書須學古人, 不然, 雖禿筆成山亦爲俗筆.”; 趙孟頫, 「蘭亭十三跋」(1316)중 第6跋, “글을 배운다 함은 고인의 法帖을 맞보고 그 용필의 뜻을 빠짐없이 아는데 있으니, [이때라야] 비로소 유익함이 있게 된다. 學書在院味古人法帖, 悉知其用筆之意, 乃爲有益.” 徐建融(슈지엔룽), 「“近世”與“古意”」, 『趙孟頫研究論文集』(上海: 上海書畫出版社, 1995), p.694 참고.

6) 주11) 참조.

의 이념과 유사한 최초의 복고론일 것이다<sup>7)</sup>.

한편 회화에서는 北宋末의 미불이 그같은 복고적 주장을 폈는데 그는 조맹부보다 훨씬 이전에 이미 “古意”라는 용어를 최초로 사용하였다<sup>8)</sup>. 그러나 古意라고 하는 용어의 완벽한 일치에도 불구하고 미불의 복고론이 조맹부의 古意論에 직접 영향을 주었는지는 다소 불투명하다. 물론 미불이 골동 취미로 當代부터 이미 소문이 나 있었다는 것은 주지의 사실이나, 과연 그의 고의론이 조맹부와 같이 근세를 부정하는 분명한 의도를 내포하는 것이었는지, 吳道子(약 685-758)와 관련하여 사용된 古意라는 용어가 어떤 특정한 양식을 지향하는 것이었는지, 단 한 줄의 소략한 언급만으로는 뭐라 단정하기 어렵다. 뿐만 아니라 조맹부가 깊이 연구하였던 李公麟(1049-1106) 등 미불과 동시대인들이 조맹부의 저술에서 언급되는 비율로 볼 때, 그가 미불에 대해서는 거의 언급을 한 바가 없다는 것 역시 미불과 조맹부와의 직접적 영향 관계의 설정을 주저하게 하는 근거로 된다. 실제로 화풍을 비교하면 이들이 전혀 다른 지향점을 가지고 있었음을 볼 수 있는데, 동거과 양식을 해석하는데 있어서, 미불이 습윤한 묵점과 암시적이고 불명료한 형태를 통해 분위기 묘사에 주력하고 있는데 반하여 조맹부는 皴法과 樹枝法을 비롯하여 董源(?-약962)의 모티프 하나 하나를 엄격하게 부활시켜 내고 있는 것이 그 두드러진 예이다. 현재로서는, 兩者가 사용한 용어상의 일치에도 불구하고 그 직접적 영향 관계를 단정하기 어려울 것 같다.

조맹부의 복고주의와 보다 직접적인 관련을 갖는 복고주의는 남송에서 찾아볼 수 있다. 南宋代에는 元初와 마찬가지로 일종의 문화 운동의 형태를 띠고 문학과 예술 전반에서 복고주의가 유행했는데 주목해야 할 것은 바로 南宋 후기에 들어와 크게 성장한 新儒學派의 복고적 詩文運動이다. 예를 들어, 眞德秀(1178-1235)는 『文章正宗』에서 강렬한 道統의식에 기초하여 古人과 經書에 근거를 두지 않는 모든 시를 배척하였으며<sup>9)</sup> 朱熹(1130-1200)는 당시의 詩風을 비판하면서 古人의 風格을 추구할 것을 주장하였다<sup>10)</sup>. 뿐만 아니라 이들 남송 신유학파는 문학에서 宋代의

7) 韓愈, 『韓昌黎文集校注』 卷3, 「答劉正夫書」, “혹자가 문기를 ‘글을 짓는데 있어서’는 마땅히 무엇을 스승 삼아야 하는가?’ 하고 묻자 必謹이 대답하여 가로되 ‘마땅히 옛 성현을 스승 삼아야 한다.’고 하였다. 또 문기를 ‘옛 성현이 지은 책들이 널리 존재하는데 말이 모두 같지 아니하니 마땅히 무엇을 스승 삼아야 하는가?’ 하고 묻자 必謹이 대답하여 가로되, ‘그 뜻을 스승 삼아야 하며 그 말을 스승 삼아서는 안된다.’고 하였다. 或問爲文宜何師? 必謹對曰: 宜師古聖賢人! 曰: 古聖賢人所爲書具存, 辭皆不同, 宜何師? 必謹對曰: 師其意, 不師其辭.” 中國文史資料編輯委員會, 『中國美學史資料選編』 上冊(臺北: 光美書局, 1984), p.298.

8) 米芾, 『畫史』, “무악은 오도자를 배웠는데 고의가 있다. 武岳學吳, 有古意.” 俞劍華(위지엔휘)編, 『中國畫論類編』 卷上(臺北: 華正書局, 1977), p.459.

9) 眞德秀, 『文章正宗』, 『綱目』, “그 문체가 옛것에 근본을 두고 있고 그 중지가 經書에 가까운 연후라야 그것을 취할 따름이며, 그렇지 아니한즉, 문사가 비록 공교하다 할지라도 수록하지 않았다. 其體本乎古, 其旨近乎經者, 然後取焉. 否則辭雖工亦不錄.” 馬積高(마지카오), 『宋明理學與文學』(湖南師範大學出版社, 1989), p.70.

10) 朱熹, 『答鞏仲至第四書』, “고금의 시에는 대저 3번의 변화가 있었다. 대개 書傳에 기록된 虞·夏 이래로

업적을 거부하고 唐 以前으로 복고할 것을 주장하였는데 이 역시 趙孟頫가 회화에서 宋을 배척하고 唐을 추구한 것과 일치하는 점이다. 비록 장르는 다르지만 전통적 문인 사대부들에게 있어서 詩書畫一律이 매우 자연스런 관념이었음을 상기할 때 남송 신유학파의 복고적 문학관과 조맹부의 복고적 회화관의 유사성을 단순한 우연의 일치만으로 치부하기는 어렵다.

무엇보다도 조맹부가 그 자신 성리학자로서 남송대 신유학파의 복고주의적 문학관을 잘 알고 있었으며 실지로 일정 정도 동조하였던 사실은 양자의 연관성에 상당한 현실성을 부여한다. 다음은 詩文에 대한 조맹부의 언급이다.

文이라는 것은 理를 밝히는 수단이다. 六經이래로 어떤 것도 그렇지 아니한 것이 없었다. 그 바른 것은 스스로 바르고 기이한 것은 스스로 기이한 것으로 모두가 그 펼쳐지는 바를 따라서 理에 합당하게 된 것이지 평이하고 험곡한 것의 구별이 있기 때문인 것은 아니다. (중략) 그러므로 일찍이 이르기를 글을 배우는 자는 모두 마땅히 六經으로써 스승을 삼아야 하며 六經을 버리고서 스승 삼을 만한 것은 없다고 하였다<sup>11)</sup>.

여기서 “글이라는 것은 理를 밝히는 수단”이라든지 “六經을 버리고서 스승 삼을 만한 것은 없다”고 하는데서 그의 복고적 문학관을 엿볼 수 있다. 물론 조맹부는 시문에 있어서 復古만을 주장하지는 않았으며 일정 정도 개성적인 문풍을 인정하기도 하였다. 그러나 적어도 그가 남송대 복고주의 시문론에 대하여 정통하였으며 일정정도 그 복고적 이념에 동조하였음은 분명한 사실이며 이러한 점에서 그의 복고적 문예관의 원류를 남송 신유학파의 복고적 시문 운동으로 소급하는 것은 일정한 현실성을 담보할 수 있다고 생각된다.

조맹부의 學統은 良齋 薛季宣과 雙峯 饒魯의 학문을 계승한 것으로 확인된다<sup>12)</sup>. 아래의 표는 『宋元學案』을 참고하여 종합한 것인데 여기서는 그의 스승으로 程鉅夫(1249-1318)와 敖繼公을

---

아래로는 魏·晉까지에 미치니 이것이 한 단계이다. 晉·宋간의 顏·謝(顏延之·謝靈運(385-433))부터 아래로는 初唐까지 미치니 이것이 한 단계이다. [초당의] 沈·宋(沈佺期·宋之問) 이후로는 律詩가 저명하여 아래로 오늘날까지 이르는데 이것이 또 한 단계이다. 그러나 초당 이전에는 그 시를 짓는 것에 있어서 진실로 높고 낮음이 있었으나 법에는 변화가 없었는데 율시가 나온 이후로는 시와 그 짓는 법이 비로소 모두 크게 변하기 시작하여 오늘날에 이르러서는 더욱 공고하고 더욱 치밀하나 古人之 風格(風)을 회복한 것은 없다. 古今之詩凡有三變。蓋自書傳所記，虞夏以來，下及魏晉，自爲一等。自晉宋間顏謝以後，下及唐初，自爲一等。自沈宋以後，定著律詩，下及今日，又爲一等。然自唐初以前，其爲詩者固有高下，而法猶未變，至律詩出，而後詩之與法，始皆大變，以至今日，益巧益密，而無復古人之風矣。” 馬積高(마지카오), 『宋明理學與文學』(湖南師範大學出版社, 1989), p.74.

11) 趙孟頫, 『松雪齋集』 卷6, 『劉孟質文集序』, “文者所以明理也。自六經以來, 何莫不然。其正者自正, 奇者自奇, 皆隨其所發而合于理, 非故爲是平易險怪之別也。(中略) 故嘗謂學爲文者, 皆當以六經爲師, 舍六經無師矣。” 『四庫全書』 卷1196, p.676.

12) 陳叔諒(천수량)·李心莊(리신장), 『重編宋元學案』 第3冊(臺北: 正中書局, 1954), p.568; 第4冊, p.988의 「良齋學案」 및 「雙峯學案」條.



지목하고 있다. 敖繼公은 조맹부의 글에서 그의 스승으로 등장하고 있는데 그가 초년기에 남송 복고주의를 접할 수 있었던 것은 바로 오

계공을 통해서였을 것으로 보인다<sup>13)</sup>. 오계공은 良齋學派로 분류되는데 그것은 功利主義的 성격이 뿌리 깊은 浙江 永嘉 지역의 전통을 계승하는 것이었다<sup>14)</sup>. 조맹부가 당위적인 은둔보다 현실적인 출사를 택한 점이나 元朝에 출사하여 조세, 화폐, 재정 분야의 직무를 맡았던 점은 바로 그 영향을 보여준다<sup>15)</sup>.

13) 조맹부와 敖繼公의 관계는 李鑄晉(리주징), 「趙孟頫之研究(2)」, 『故宮季刊』第16卷, 3號(1982), pp.2-3에서 이미 밝혀진 바 있다. 敖繼公의 학문에 대해서는 다음을 참조. 「敖君善先生繼公」條, “오계공은 자가 君善으로 복건 낙양인이다. 후에 오흥에 거주하였다. 작은 오두막 한 채를 짓고 기거하면서 겨울에도 화로가 없고 여름에도 부채가 없이 지냈는데 날마다 經史에 몰두하였다. 처음 벼슬은 定成尉로 되었는데 補京官에 임관되자 아우에게 양보하였다. 진사로 뽑힐 길을 찾았으나 對策(과거 응시자의 시국에 관한 책략)이 당시 재상의 미움을 샀기 때문에 끝내 출사하지 않았다. 經學을 더욱 정밀하게 연구하여 일찍이 魯高堂의 생도로서 『土禮』 17편을 전하였으니 곧 지금의 『儀禮』이다. 선생이 전한 것은 이미 없어지고 王肅·袁準·孔倫·陳銓·蔡超宗·田僧紹 등 諸家의 註 또한 세상에 유전하지 않고 있다. 鄭康成의 『舊註儀禮』는 결점이 많고 정확함이 적는데 이는 학자의 불찰이다. [이에] 先儒의 학설을 취하고 통하게 하면서 그 빠진 것을 보충하며 그래도 부족한 것은 자기의 뜻을 덧붙여서 이름하여 『儀禮集說』이라 하니 모두 17권이다. 宋·元 양대에 禮學이 끊기지 않은 것은 張忠甫와 선생이 서로 학문을 계승하였던 功이다. 成宗 大德년간에 信州(江西)教授를 천거 받았으나 임관하지 못하고 죽었다. 敖繼公, 字君善, 長樂人. 後寓家吳興. 築一小樓坐臥其中, 冬不爐, 夏不扇, 日從事於經史. 初仕定成尉, 以父(趙?)任當補京官, 讓於弟. 尋擢進士, 對策忤時相, 遂不仕. 益精討經學, 嘗以魯高堂生傳土禮十七篇, 卽今儀禮也. 生之傳既不存, 而王肅·袁準·孔倫·陳銓·蔡超宗·田僧紹諸家註, 亦未流傳於世. 鄭康成舊註儀禮, 疵多醇少, 學者不察. 因復刪定, 取賈疏及先儒之說補其闕, 猶未足, 附以己意, 名曰儀禮集說, 凡十七卷. 宋元兩代禮學之不絕, 張忠甫與先生相續之功也. 成宗大德中 以薦擢信州教授, 未任而卒.” 陳叔諒·李心莊, 『重編宋元學案』第3冊(臺北: 正中書局, 1954), p.572.

14) 良齋學派의 공리주의적 성격은 다음을 참고. “浙江사람들은 남송 때에 학풍이 제일 융성했다. ... 永嘉의 학문은 사람들로 하여금 일을 도모하거나 이론을 궁구하는 것이 모두 田賦·兵制·地形·水利에서 會通하게 하니 실제로는 下學工夫이다. 말하는 것은 반드시 행동할 수 있는 것이고 행하는 것은 반드시 일을 시작하거나 이를 수 있는 것이었으며 이로써 기울어진 형국을 구제하려 하였다. 이는 또한 時勢가 요구하는 바로서, 200년동안 性·心·天·理를 말하였던 것이 여기에 이르러 일변하지 않을 수 없었다. 薛良齋(季宣)는 朱晦庵·張南軒의 뒤를 따르지 않고 스스로 일가를 이루었으니, 그 학문은 袁道潔(袁溉)에게서 전수 받은 것이다. 원도결은 六經·百家와 方術·兵書에 통달하였다. 良齋는 그 학문을 전수 받고 이에 더하여 수많은 글들을 考訂하였다. 그의 학문은 禮樂·農藝·井田·王制에까지 두루 미치며 마침내 영과학파의 전성을 이루었다. 浙人在南宋時, 學風最盛. (中略) 永嘉之學, 敎人就事上理會於田賦兵制地形水利, 實地下工夫. 言之必可行, 行之必足以開物成務, 冀以此挽救頹局. 此亦時勢所要求, 二百年來之言行言心言天言理, 至此不能不一變也. 薛良齋(季宣)行輩不後於朱(晦庵)·張(南軒)而自成一派, 其學受自袁道潔. 道潔通六經百氏及方術兵書. 良齋受其學, 加以考訂千載, 旁及禮樂農藝井田王制, 遂爲永嘉學派之倡.” 陳叔諒·李心莊, 『重編宋元學案』第1冊(臺北: 正中書局, 1954), pp.18-19.

15) 大都에서 趙孟頫의 공식적인 직함은 奉訓大夫 兵部郎中이었다. 이는 驛置를 總領하는 것으로 租稅나 運輸와 관련된 일이었다. 조맹부가 이러한 일을 맡았던 것은 元代 최대의 租稅原이었던 江南 지방의 실정을

한편 정거부는 雙峯學派의 한 명으로서 조맹부를 발탁하고 조정에 추천한 인물이기도 하다. 雙峯學派는 주희의 直傳 제자로 도통을 전수 받았다고 간주되는 黃榦(1152-1221)의 문하에서 파생된 雙峯 饒魯의 일파로 吳澄과 함께 江西派로 분류되기도 한다. 쌍봉학파는 吳澄의 草廬學派와 함께 정통 주자학파는 일정한 차이를 가진다고 생각되는데 이는 象山學파의 관계에서 파생된 사상적 융통성과 절충적 경향이 아닐까 한다<sup>16</sup>). 조맹부의 화풍을 분석하다보면 그것이 동기창류의 정통파 의식과는 지향점이 다른 일종의 집대성에 대한 집념의 산물임을 깨닫게 되는데 이는 쌍봉학파의 학풍과 무관하지 않을 것 같다.

조맹부와 교류하였던 吳澄(1249-1333)은 원래 程鉅夫와 동학으로 雙峯의 학문을 배웠으나 朱子와 陸象山의 학문을 절충한 草廬學으로 자성일가한 인물이다<sup>17</sup>). 그는 “주자가 시문에 끼친 공헌이 심대하다.”고 생각하였으며<sup>18</sup>) “글을 읽는 사람에게 가장 중요한 것은 성현의 말씀을 모범으로 삼는 것”이라고도 하였다<sup>19</sup>). 『松雪齋集』에 서문을 써준 文友 戴表元(1244-1320) 역시 주

---

잘 알기 때문이기도 하려니와 그의 경제적 학문 때문이 아닌가 한다. 실제로 1290년 9월 武平 대지진으로 北京에 엄청난 재해가 불어닥친 것을 계기로 조맹부가 승상 桑哥의 강압적 조세정책을 비판하고 조세 감면을 조정에 권하여 元 世祖가 그를 따랐다는 기록이나 1287년 元 世祖가 조맹부 등을 불러 刑部에서 秒法(화폐법)을 논하게 하였는데 조맹부가 논한 바가 많은 사람들을 설복시켰으며, 至元年間에 지폐 유통이 원활하지 않자 조서를 받고 兵部尙書 劉宣과 함께 이를 추궁하기 위해 江南에 내려갔다는 기록은 이러한 조맹부 학문의 성격을 잘 보여준다. 『元史』列傳 卷59, 5-7頁; 『百衲本二十四史』卷36(臺北: 臺灣商務印書館, 1967), pp.28608-09.

- 16) “雙峯(饒魯) 또한 勉齋(黃榦)의 일 분과이다. 누전되어 吳草廬(吳澄)을 얻었다. 말하는 사람들은 일컫기를 쌍봉이 만년에 朱子와 다른 것이 많다고 하면서 이를 비난하였다. 나는 이를 일컬어 쌍봉을 헐뜯을 수 없는데 다만 애석한 것은 그 글이 전하지 않는 것이다. 雙峯亦勉齋之一支也, 累傳而得吳草廬. 說者謂雙峯晚年多不同於朱子, 以此詆之. 予謂是未足以少雙峯也, 獨惜其書之不傳.” 陳叔諒·李心莊, 『重編宋元學案』 第4冊(臺北: 正中書局, 1954), pp.990-1000.
- 17) “초려(吳澄)의 학문은 쌍봉(饒魯)에서 나왔으니 실지로는 주학(朱學: 朱子學)이다. 그후 陸學에도 함께 주의를 기울였다. 대체로 초려는 또한 정씨(程若庸)를 스승 삼아 그로부터 비롯된 것이다. 정씨가 일찍이 道一書院을 짓고 兩家(朱學과 陸學)를 절충(和會)할 것을 생각하였으나 초려는 책을 씬에 언제나 주자학에 가까운 것으로 본을 삼았다. 草廬出於雙峯, 固朱學也. 其後亦兼主陸學. 蓋草廬又師程氏紹開, 程氏嘗築道一書院, 思和會兩家. 然草廬之著書, 則終近乎朱.” “오유청(吳澄)은 정약용을 좇아 배웠으니 주자의 四傳 제자로 된다. 상고컨데 주자의 문인들은 많이 배워 학설을 이루었으나 經術에 깊이 통달한 자는 심히 적었다. 초려의 『五經纂言』은 경술에서 공적이 있는데 接武建陽은 北溪의 諸家들이 가히 미칠 수 없는 것이다. 吳幼清從學於程若庸, 爲朱子之四傳, 考朱子門人多習成說, 深通經術者甚少, 草廬五經纂言, 有功經術, 接武建陽, 非北溪諸人可及也.” 陳叔諒·李心莊, 『重編宋元學案』 第4冊(臺北: 正中書局, 1954), pp.1093, 1100.
- 18) 吳澄, “朱子之有功於詩爲甚大也.” 陳叔諒·李心莊, 『重編宋元學案』 第4冊(臺北: 正中書局, 1954), pp.1099.
- 19) 吳澄, “글을 읽는 사람에게 가장 귀한 바는 성현의 말씀을 모범으로 삼아서 이 이치를 밝히고 이것을 늘 마음에 간직하는 것이다. 이 마음이 간직되어 있지 않거나 이 이치가 밝혀져 있지 않으면 한낱 성현의 말씀에 입을 담고 마는 것에 그치게 되어 동네 골목의 얘기와 마찬가지로 마찬가지가 될 터이니 결국 거리의 노래처럼 무익하게 될 것이다. 所貴乎讀書者, 欲其以聖賢之言, 以明此理, 存此心而耳. 此心之不存, 此理之不明, 而口聖賢之言其與街談巷議, 途歌俚謠等之爲無益.” 陳叔諒·李心莊, 『重編宋元學案』 第4冊(臺北: 正中書局, 1954), pp.1093-1100.

회를 매우 추종하던 인물이었다<sup>20</sup>). 비록 이들은 조맹부의 스승은 아니었으나 當代의 사상가이자 문학가로서 조맹부의 복고주의와 유사한 이념 지향성을 보여준다는 점에서 그리고 조맹부와와의 긴밀한 교유관계를 확인할 수 있다는 점에서 그 영향 관계를 부정할 수는 없을 것이다. 따라서 이러한 사람들과의 師承 및 交友관계 속에서 조맹부가 남송 신유학파의 복고주의를 수용하여 회화에서도 宋을 배척하고 晉唐을 배우려 했던 것은 매우 자연스러운 귀결일 것이다.

결국 조맹부의 복고주의적 회화관은 회화에서뿐만 아니라 문학을 비롯한 모든 분야에서 일관된 복고 지향적 신념의 반영이며 이러한 그의 복고적 문예관은 무엇보다도 남송의 복고주의 문학관에서 영향받은 것으로 이는 남송 신유학에 정통하였던 그의 학문과 사상의 자연스런 결과라고 해야 할 것이다.

### Ⅲ. 趙孟頫의 家系와 復古的 鑑識眼

남송대 신유학을 계승한 학문이 그의 회화 세계에 복고적 지향성을 틀잡아 주었다고 해서 그것이 조맹부의 회화 세계를 규정하는 유일한 요소는 아니다. 조맹부의 복고주의적 이념은 특히 초기의 회화 세계를 형성하는데 있어서, 家系와 吳興 일원을 통하여 전승되어 온 풍부한 수장품들을 매개로 하지 않았다면 결코 구체화될 수 없었을 것이며 그런 점에서 본 장에서는 조맹부의 가계와 복고적 감식안의 형성의 관계에 대해 고찰해 보겠다.

초기 조맹부의 복고적 감식안의 형성에 대한 기간의 논의에서는, 그가 元 世祖(재위 1259-1294)의 비호 아래 있었던 1290년부터 1295년까지 약 5년간의 集賢直學士 및 同知濟南路總管府事 임용 경력이 주로 거론되어 왔다. 大都(北京)에서 2년간의 집현직학사 근무 기간 동안 진귀한 황실 수장 古書畫를 접촉할 수 있었던 점과 濟南(山東)에서 3년간 북방의 風物地理를 익혔던 점이 그의 초기 회화 세계에 고대의 회화 전통과 북방의 회화 양식을 이식시키는 주요한 계기가 되었음은 물론 재론의 여지가 없다 하겠다.

그러나 조맹부가 나름의 복고적 감식안을 형성한 것은 보다 이른 시기가 아닌가 한다. 무엇보다도, 古意를 얻기 위한 노력이 이미 유년 시절부터 시작되었음을 암시하는 기록을 조맹부 스스로가 도처에 남기고 있는 점을 주목하지 않을 수 없다<sup>21</sup>). 실제로 그는 황실 수장 고서화를 접하기 이전에도, 이미 강남에서 상당한 양과 수준의 고서화를 접할 수 있는 환경을 갖추

20) 馬積高(마지카오), 『宋明理學與文學』(湖南師範大學出版社, 1989), pp.119-120.

21) 趙孟頫, 「謝幼興邱壑圖卷跋」, “予自少小愛畫, 得寸縑尺楮, 未嘗不命筆模寫。”; 「趙孟堅水仙圖跋」, “吾自少好畫水仙, 日數十紙, 皆不能臻其極。”; 「人騎圖題」, “吾自小便愛畫馬。”; 「雙松平遠圖記」, “僕自幼小學書之餘, 時時數弄小筆。”

고 있었다. 당시 저명한 감식가였던 周密(1232-1298)은 『雲烟過眼錄』에서 吳興과 錢塘 일대에 유전하였던 방대한 古書畫의 목록을 싣고 있는데 이곳에서 언급된 작품들은 주필과 조맹부의 친밀한 관계로 미루어 보아 조맹부 역시 잘 알고 있었을 것으로 보인다. 이런 점에서 明代의 董其昌(1555-1637)이 조맹부의 <鵲華秋色圖>에 붙인 跋文에서, 조맹부가 주필을 좇아 唐宋代 화적을 감상하고 복고적 감식안을 키웠다고 한 언급은 그의 초기 회화 세계의 형성 배경을 이해하는데서 주요한 시사점을 준다<sup>22)</sup>.

그러나 그의 복고적 감식안 형성의 배경을 고찰하는 데서는 남송 황실이라는 그의 가계도 빼놓을 수 없을 것이다<sup>23)</sup>. 중국의 역대 황실 중에서도 특히 宋 皇室은 유명한 화가들을 많이 배출한 가계이기도 한데 北宋의 王詵(1037-약1093), 趙令穰, 徽宗(趙佶: 재위1100-1125), 南宋의 高宗(趙構: 재위1127-1162), 趙伯駒(약1120-약1162), 趙伯驥(1124-1182) 등은 대표적인 송 종실 출신 화가들로서 이들은 대개 宋代의 수묵화보다는 唐代의 청록화를 숭상하여 12세기 황실의 擬古의 청록화풍을 형성하였다. 조맹부가 남송 종실 출신임을 고려할 때, 그가 이미 유년기부터 황실을 통해 전승된 송대의 擬古의 궁정 화풍을 익숙히 접하였으며 이를 통해 晉唐의 청록을 숭상하는 복고적 감식안을 형성하였을 것임은 쉽게 추측할 수 있다.

실제로 주필의 『雲烟過眼錄』에는 약간의 趙氏 姓을 지닌 수장가가 등장하고 있다. 菊坡 趙氏와 蘭坡 趙都承이 바로 그들로, 그 동안 이들은 연구자들로부터 막연히 조맹부의 친척일 것으로 추측되어 왔을 뿐 별다른 주목을 받지 못하여 왔다. 이들은 『雲烟過眼錄』에서 그 이름이 한 번씩 등장할 뿐 다른 자료를 찾을 수가 없는데<sup>24)</sup>, 필자는 菊坡 趙氏가 다름 아닌 조맹부의

22) 董其昌, 「趙孟頫鵲華秋色圖卷跋」, “변양노인(周密)은 南宋 말년에 학문이 넓고 고상한 군자로서 명성이 났었다. 그 『雲烟過眼錄』은 그의 賈秋壑에서 그곳에 수장된 여러 진귀하고 유명한 그림을 감정한 것이다. 元朝의 초기에 자양(趙孟頫)은 그를 따라 唐宋의 風流를 견문하였다. 그는 진순거(錢選)와 함께 원로로 불려졌다. 대개 書畫의 학문에는 반드시 사승 및 교유 관계의 연원이 있는 것이니 湖州一派는 진실로 書學에서 宗으로 되는 바이다. 弁陽老人, 在南宋時, 以博雅名. 其雲烟過眼錄, 皆在賈秋壑收藏諸珍圖名畫中鑑定. 入勝國初, 子昂從之, 得見聞唐宋風流. 與錢舜舉同稱耆舊. 蓋書畫學必有師友淵源, 湖州一派眞書學所宗也.” 『趙孟頫畫集』(上海: 上海書畫出版社, 1995), p.62; “周密은 자가 公謹이고 호는 草窓이다. 歷山(濟南)人으로서 錢唐(杭州)에서 거주하였으며 南宋 寶祐年間(1253-1258)에는 義烏를 하였다. 집안에 수장하고 있는 名書法書가 자못 많았다. 梅竹蘭石을 잘 그렸는데 賦와 詩는 그보다 더 잘 지었다. 周密, 字公謹, 號草窓, 歷山人, 居錢唐, 宋寶祐間爲義烏令. 家藏名書法書頗多, 善畫梅竹蘭石, 賦詩其上.” 夏文彥, 『圖繪寶鑑』卷5, 126頁: 『書史叢書』第2冊(上海: 上海人民美術出版社, 1963), p.126.

23) 그는 공식적으로 宋太祖의 제 11代孫이자, 南宋 孝宗의 형인 伯圭의 제 4代孫이었다 더구나 북송이 망하여 황실이 南渡하는 과정에서 많은 종실이 미처 南渡하지 못했기 때문에 남송 종실은 전체적으로 매우 규모가 작았다. 따라서 그의 집안이 南宋 황실과 친형제 집안처럼 가까운 사이였으며 그만큼 내부 유대 관계도 강했을 것은 부연하지 않아도 자명한 사실이다. 宋太祖에서부터 趙孟頫에 이르는 개략적인 家系는 다음과 같다. 太祖匡胤-德芳-惟憲-從郁-世將-令僊-子偁-伯圭-師垂-希永(戴)-與峯-孟頫. 『宋史』卷222, 「宗室世系八」, 表卷13, 15頁: 『百衲本二十四史』卷27(臺北: 臺灣商務印書館, 1967), p.21655. 조맹부의 가계에 대한 연구 중에서는 李鑄晉(리쥬칭), 「趙孟頫之研究(1)」, 『故宮季刊』第16卷, 2號, 1981, p.33-40가 상세하다.

부친으로서, 그의 컬렉션은 조맹부의 초기 감식안 형성에 미친 가계의 영향을 입증하는 자료라는 점에서 주목되어야 한다고 본다. 趙與崑(1213-1265)은 字가 仲父, 號가 菊坡로 강남 일대에서 중요한 벼슬을 하였고<sup>25)</sup> 그 인물됨이 詩文書畫를 좋아하고 가세가 넉넉하여 소장품이 많았다고 전한다. 현존 四庫全書本 『雲烟過眼錄』에 등장하는 菊坡 趙與는 착오에 의해 ‘崑’자가 탈락된 것으로 그는 菊坡 趙與崑, 즉 조맹부의 부친일 가능성이 크다. 무엇보다 『宋史』 卷215-223의 「宗室世系」에 趙與라는 외자의 이름을 가진 인물은 보이지 않는다. 실제로 『雲烟過眼錄』에서는 董源과 董元을 착오로 혼용하고 있기도 하며 단어의 탈락으로 문맥이 잡히지 않는 곳도 많은데, 이 책에 誤·脫字가 많고 문맥이 갑자기 끊기는 등의 편집상의 문제는 이미 1781년에 이 책을 교정 본 『四庫全書』의 편찬진들 역시 그 서문에서 지적하고 있는 것이기도 하다. 한편 『式古堂書畫彙考』에서는 해당 기사를 「趙待制菊坡與所家藏」이란 제목으로 옮기고 있어서 菊坡 趙氏의 이름을 與所로 해석하고 있는 것을 알 수 있는데, 이는 『雲烟過眼錄』에서 계속 ‘○○所藏’이란 형식의 제목을 달고 있는 점에 비추어 볼 때, 탈락된 글자를 인식하지 못한 채 억지로 끼워 맞춘 해석으로 보인다<sup>26)</sup>.

菊坡 趙氏의 소장품으로는 <唐畫人物圖> 2폭, 韓滉(723-787)의 <稽康像圖>, 徽宗의 <水墨草蟲圖>, 黃筌(903-965)의 <雪鵲圖>와 <梅竹白鷗圖>, 孫知微의 <九曜圖>, 石恪의 <鐘馗圖>, 易元吉의 <乳猫圖>, 艾宣 <野鳧圖> 2폭, 崔白의 <野鳧圖> 및 <野鳧雙幅>, 趙希遠(趙伯驥)의 <紙畫百勞畫> 2폭 등이 『雲烟過眼錄』에 전하고 있다. 놀라운 것은 조맹부가 42살(1295년)때 燕京에서 求得하여 吳興에 가져온 古畫 품목에, 위에서 언급한 대다수의 화가가 다시 등장한다는 점이다<sup>27)</sup>. 즉, 唐代 인물화가인 吳道玄(활동: 약710-760) 및 黃筌, 易元吉, 徽宗, 趙伯驥, 崔白이 그들로, 이는 菊坡 趙氏의 컬렉션과 조맹부의 중년의 컬렉션의 성격이 기본적으로 일치함을 말해 줌과 동시에 菊坡 趙氏가 조맹부의 부친인 菊坡 趙與崑일 가능성을 더욱 짙게 한다. 또한 조금 뒤에 언급하겠지만 조맹부가 唐代 인물화나, 휘종, 조백숙의 회화에 대해 높은 평가를 하는 것을 보게 되는데 이 역시 국과 조씨의 컬렉션과 관련하여 의미심장한 일이 아닐 수 없다. 따라서, 조맹부의 복고적 감식안은 이미 유년 시절부터 부친과 가계를 통해 전승된 소장품에 의해 상당한 영향을 받지 않았나 생각된다.

한편 당시 오홍 최고 수준의 컬렉션을 보유한 것으로 보이는 蘭坡 趙與勳은 그 이름의 行

24) 이들에 대한 자료가 영세해서인지 최근 일각에서는 양자를 동일인으로 간주하고 있는 것도 볼 수 있다. 『中國美術家人名辭典』(上海: 上海人民美術出版社, 1981), p.1294.  
 25) 趙孟頫, 「先侍郎阡表」, 『松雪齋集』 卷8: 『四庫全書』 卷1196, pp.705-707.  
 26) 周密, 「菊坡趙氏待制與所藏」條, 『雲烟過眼錄』 卷3, 19頁: 『四庫全書』 卷871, p.74; 卞永譽, 「趙待制菊坡與所家藏」條, 『式古堂書畫彙考』 第3冊 畫卷2(臺北: 正中書局, 1958), p.176.  
 27) 이 때의 목록은 周密, 『雲烟過眼錄』 卷3, 「趙孟頫乙未自燕回出所收」條: 『四庫全書』 卷871, p.71.

례이 조맹부의 부친인 趙與崑과 같을 뿐 아니라 구체적으로 그가 南宋 宗室이었음이 기록되어 있어서 조맹부와와 관련을 생각하지 않을 수 없다<sup>28)</sup>. 그런데 宋 「宗室世系」에는 與勤이란 인물이 보이지 않고, 대신 조맹부와 같은 秦王(趙德芳)房에 與勤이란 인물이 등장하고 있어서 약간 문제가 된다<sup>29)</sup>. 이에 대해서는 좀 더 상세한 고찰이 필요하겠으나 만약 『雲烟過眼錄』에 등장하는 趙與勤이 『宋史』의 趙與勤과 동일 인물일 경우, 이는 당시 오홍 최고 수준의 컬렉션에 조맹부가 일찍이 접근 가능했음을 시사하는 것이어서 주목된다. 어쨌든 趙與勤(與勤?)의 古畫 컬렉션 역시 주필의 『雲烟過眼錄』에 수록되어 있다. 주필의 卒年이 1298년 임을 고려할 때 이 소장품 목록 역시 조맹부의 초기 감식안과 관련하여 분석되어야 할 것이라고 생각된다.

전체적인 소장품 수는 150여 점을 헤아리는데 이는 조맹부가 42살인 1295년 京師에서 吳興으로 돌아올 때 가져온 회화 작품 수가 18점 내외라는 점과 비교할 때 대단히 규모가 큰 것이다. 그의 컬렉션에 망라된 화가는 위로는 六朝의 顧愷之(약345-406)로부터 아래로는 南宋의 李唐(1066-1150)까지로, 이는 중국 회화사상 그 이전까지의 주요한 거의 모든 화가를 포함하는 것이다. 그 중에서도 눈에 띄는 화가로는 王維(701-761), 李思訓(653-718), 閻立本(?-673), 盧楞伽, 韓幹(?-780), 徐熙, 黃筌(?-965), 董源(?-약962), 巨然, 李成(919-967), 郭熙(1023-약1085), 王誥(1037-약1093), 李公麟(1049-1106), 趙伯駒 등을 들 수 있는데, 조맹부가 古意가 있다고 하여 추종한 대부분의 화가들이 이미 그의 컬렉션에 망라되어 있는 점은 주목할 만하다<sup>30)</sup>. 그의 컬렉션의 성격을 한마디로 지적하기는 어렵다. 그러나, 南宋 馬夏派의 작품이 전혀 보이지 않는 점이나 王維, 李公麟, 趙伯駒의 작품이 많은 점에서 조여근의 취향을 살펴볼 수 있는데, 이는 조맹부의 초기 회화 세계와 밀접히 관련되는 것으로써 의미가 크다고 생각된다.

실제로 조여근의 소장품으로 기록된 작품 중 현존하는 李成의 <雪山行旅圖>에는 조맹부의

28) 趙與勤은 宋宗室로 호는 蘭坡이고 浙江 青田에 거주하였으며 嘉熙년간(1237-1240)에는 知臨安府 古文殿修撰奉祠를 하였다. 『中國美術家人名辭典』(上海: 上海人民美術出版社, 1981), p.1294.

29) 趙與勤의 가계는 다음과 같다. 秦王德芳-惟憲-從郁-世奕-令掄-子霖-伯莊-師孟-希□-與勤. 『宋史』에서는 趙與勤의 가계가 조맹부의 가계와 불과 3쪽을 사이에 두고 기술되고 있다. 이는 수백 쪽에 달하는 「宗室世系」의 분량을 감안할 때 兩家가 상당한 근척 관계임을 시사한다. 조맹부와 같은 조상이 되는 趙從郁의 후손들은 趙與崑의 代에 이르러 모두 166명에 불과한데 이정도 규모라면 趙與崑과 趙與勤의 집안이 서로를 잘 알고 있었으리라 추측된다. 『宋史』卷222, 「宗室世系八」, 1-10頁; 『百衲本二十四史』卷27(臺北: 臺灣商務印書館, 1967), pp.21648-55.

30) 周密, 『雲烟過眼錄』, 「宋宗室蘭坡趙都承與勤家藏」條. 앞서 菊坡 趙與崑의 컬렉션에서 글자의 탈락을 지적하였는데 현존 四庫全書本 『雲烟過眼錄』에는 아예 본 기사가 누락되어 있다. 여기서는 卞永譽, 『式古堂書畫彙考』 第3冊 畫卷2(臺北: 正中書局, 1958), p.170의 기사 참고. 趙蘭坡 컬렉션의 존재는 Richard Vignograd, "River Village- The Pleasures of Fishing and Chao Meng-fu's Li-kuo Style Landscape", *Artibus Asiae*, Vol.40, 2/3 (1978), p.128에서 최초로 간략히 암시되었는데 그는 구체적인 내용이나 그 출처를 밝히지 않았으며, 더 이상의 고찰을 시도한 연구자는 그 이후 아무도 없었던 것으로 보인다.

낙관이 찍혀 있으며<sup>31)</sup> 董源의 <溪岸圖>와 李公麟의 <五馬圖>에는 趙孟頫가 跋文을 붙인 기록이 있어서 조여근의 컬렉션과 조맹부의 관련성을 입증해 준다<sup>32)</sup>.

조맹부와 같이 吳興八駿의 한 명이었던 錢選(약1239-1299)이 이들 작품에 거의 跋文을 남긴 것이 없는 점과 비교해 볼 때 조맹부가 당시 江南에 유전하던 고서화를 풍부하게 견문하고 여기에 제발을 달 수 있었던 것은 바로 가계적 환경 즉, 대대로 많은 화가를 배출했을 뿐만 아니라 방대한 컬렉션을 수집·유지할 수 있는 경제력을 보유한 남송 종실이라는 가계를 고려하지 않고는 이해하기 힘들 것이다.

조맹부가 자신의 가계를 배경으로 하여 초기 감식안을 키웠기 때문인지 자신의 선조인 송 종실 출신의 궁정 화가에 대해서는 매우 높은 평가를 하고 있다. 조맹부가 어려서부터 역시 종실 화가인 趙孟頫(1199-1264)의 수선화를 배웠음은 널리 알려진 사실이다. 종실 화가에 대한 그의 상찬은 조맹견에 그치지 않는다. 다음은 徽宗의 <竹禽圖> 위에 했다는 趙孟頫의 발문이다.

도군(徽宗)은 총명하고 聖德을 타고났다. 그 그림에 있어서는 더욱 신묘함의 극치를 이루어 동식물은 곡진하지 아니한 것이 없으며 그 物性은 마치 자연(天地)에서 생성된 듯 하니 이는 사람의 힘으로 미칠 수 있는 바가 아니다. 이 화권은 描墨을 사용하지 않고 粉彩로 자연을 나타내었으니 마땅히 世寶로 될 것이다<sup>33)</sup>.

한편 조맹부는 趙伯驥에 대해서도 자못 높은 평가를 내리고 있는데 이는 현존하는 趙伯驥의 <萬松金闕圖>에 붙인 趙孟頫의 跋文을 통해 살펴볼 수 있다.

宋이 남쪽으로 건너온 후 종실에 趙伯駒가 있었는데 자는 千里였고 그 아우 趙伯驥는 자가 希遠이었다. 모두 그림을 잘 그렸는데 특히 채색이 정미하였다. 고종이 집(堂)을 지어 회원(趙伯驥)을 곁 안에 머물게 하였을 때 그가 그림을 그리고자 하므로 문득 교지를 내려 베풀었다. 이 <萬松金闕圖>는 오로지 회원(趙伯驥)이 그린 것으로 맑고 윤택하며 우아하고 화려한 것으로 自成一家한 것이니 또한 근세에는 보기 드문 것이다<sup>34)</sup>.

31) Boston Museum of Fine Art 소장.

32) 趙孟頫, 『松雪齋集』卷2 「題董源溪岸圖」條 및 「題李伯時元祐內殿五馬圖黃太史書其齒毛」條: 『四庫全書』卷1196, p.609, 613.

33) 趙孟頫, 『宋徽宗竹禽圖卷跋』 “道君聰明天縱, 其於繪事尤極神妙, 動植之物無不曲盡, 其性殆若天地生成, 非人力所能及. 此卷不用描墨, 粉彩自然, 宜爲世寶(下略)” 卞永譽, 『式古堂書畫彙考』第3冊 卷11(臺北: 正中書局, 1958), p.414.

34) 趙孟頫, 『趙伯驥萬松金闕圖卷跋』, “宋度(渡)南後有宗室伯駒字千里, 弟伯驥字希遠, 皆能繪事, 尤精傅色. 高宗作堂處伯驥禁中, 意所欲畫者, 輒傳旨宣索. 此萬松金闕圖斷爲希遠所作, 清潤雅麗, 自成一家, 亦近世之奇也.” 『趙孟頫畫集』(上海: 上海書畫出版社, 1995), p.120. 도판.



圖 1. 傳 顧愷之, 〈洛神賦圖〉(부분), 12-13세기, 絹本彩色, 24.0×310.0, 北京故宮博物院.

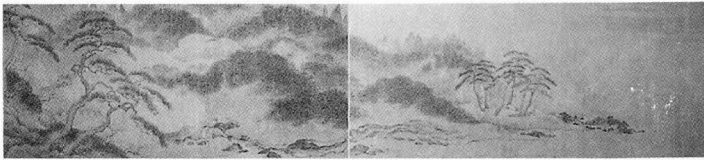


圖 2. 傳 趙伯驥, 〈萬松金闕圖〉(부분), 12세기, 絹本彩色, 27.7×136, 北京故宮博物院.

여기서 근세에 보기 드물다고 한 것은 옛것에 가깝다는 말로서, 古意를 숭상한 조맹부식 어법으로는 매우 높은 평가에 해당한다. 마지막으로 조백구에 대한 평가는 조맹부의 감식안 형성에 영향을 준 주밀의 『雲烟過眼錄』을 통해 간접적으로 엿볼 수 있는데 주밀은 여기서 조백구의 필법이 ‘극히 좋다’[極佳]고 평가하였다<sup>35)</sup>.

북송말 남송초 송 종실 출신 화가의 그림에 대해서 “사람의 힘으로 미칠 수 있는 바가 아니다.”라든지, “근세에 보기 드물다”라는

등의 趙孟頫와 그 일파의 상찬은 비슷한 시기에 활동한 李唐에 대해서 “古意가 부족하다”고 비판한 것과는 크게 대비된다<sup>36)</sup>. 이를 통해서 우리는 그가 자신의 가계에 대해서 어떤 생각을 하고 있었는지를 확인할 수 있는데, 이에서 간취되는 가계에 대한 긍지는 이민족 통치라는 적대적인 환경 속에서 조맹부가 자기 정체성을 확보하기 위해 취한 적극적 반응의 하나로 이해된다. 송 종실 화가에 대한 조맹부의 상찬은 그 객관적 타당성을 논하기 이전에 그의 감식안 형성에 미친 가계의 영향이라는 측면에서 해석될 수 있을 것이다.

35) 주47) 참조.

36) 趙孟頫, 「李唐長江雨霽圖跋」, “李唐의 산수는 낙필이 老蒼하나 한스러운 바는 고의가 부족한 것이다. 李唐山水, 落筆老蒼, 所恨乏古意耳.” 徐建融(슈지엔룽), 「“近世”與“古意”」, 『趙孟頫研究論文集』(上海: 上海書畫出版社, 1995), p.687. 참고.

#### IV. 前期 繪畫에서의 靑綠 樣式的 受容과 變容

그럼 이제 조맹부의 전기 회화 세계를 살펴보겠다. 서론에서 언급한 바와 같이 그의 회화 세계는 크게 3단계로 나뉘 볼 수 있는데 전기는 대략 1290년대까지로, 그가 고향인 吳興에서는 가계를 통해 전승된 수장품을 통해, 大都에서는 황실 소장품을 통해, 고대 회화에 대한 감식안을 심화시키는 한편 이를 통해 고대 회화의 전통을 배우고 수용하던 시기라 할 수 있다. 중기는 1299년부터 1308년까지 錢塘(杭州)에서 관직 생활을 하던 때인데 이 시기는 수목화를 통해 五代·北宋 양식에 기초한 새로운 문인화 양식을 성립시킨 때라고 할 수 있다. 그리고 후기는 중기의 새로운 문인화 양식을 뒤로 한 채 다시 복고적 회화 실천에 열중하던 시기라고 여겨지는데 그 양상을 밝혀줄 기년명 작품이 많지는 않다. 그 중에서도 그의 前期 회화를 다루는 본고에서는 이 시기의 작품을 특히 그의 가계를 통해서 전승되었을 12세기 궁정의 擬古의 청록 양식의 수용과 변용이란 측면에서 살펴보겠다. 12세기 궁정의 擬古의 청록 양식은 무엇보다 唐代 이전의 청록화를 지향하는 것이었으며 따라서 조맹부의 전기 회화 세계는 晉·唐의 청록 양식의 수용과 변용으로 정리할 수 있다.

초기 회화 속에서 청록 양식의 수용은 프린스턴 미술관에 소장된 <謝幼輿丘壑圖>(도 3/도 3-a)에서 살펴볼 수 있다. 조맹부는 1276년 南宋의 멸망과 함께 吳興으로 귀향한 뒤 1286년 조정에 나아가기까지 약 10년간을 吳興에서 학문을 연마하였다. 이 때에 그린 작품으로는 <人馬圖>와 산수화 몇 폭을 기록을 통해 확인해 볼 수 있지만 기년명 유존작은 거의 전무한 실정이다. 이런 조건에서 <謝幼輿丘壑圖>는 비록 정확한 연기는 없으나 그의 둘째 아들 趙雍(1290-1360년대)의 발문을 통해, 간접적이거나 그의 초년작임을 확인할 수 있는 중요한 작품이다<sup>37)</sup>.

비교되는 작품으로는 顧愷之의 <洛神賦圖>(도 1)를 들 수 있는데, 현재 北京故宮博物院에 소장된 <洛神賦圖>에는 1299년에 쓴 조맹부의 발문이 있다<sup>38)</sup>. 양자를 비교하면 우선 고졸한 樹木의 모양과 둥글둥글 귀엽게 묘사된 바위의 표현, 그리고 앉아 있는 주인공의 모습에서 유사성을 찾을 수 있으며 바위를 묘사하는 철선묘나 청록의 설채법도 같음을 알 수 있다.

37) 趙雍, 「趙文敏謝幼輿丘壑圖卷跋」, “오른쪽의 부친 조승지가 초년기에 그린 <謝幼輿丘壑圖>는 진적임에 의심의 여지가 없다. 右先承旨早年所作幼輿丘壑圖, 眞蹟無疑。” 卞永譽纂輯, 『式古堂書畫彙考』 第4冊 畫卷 16(臺北: 正中書局, 1958), p.119.

38) 趙孟頫, 「洛神賦圖跋」(1299), “... 고장강(顧愷之)의 그림은 세간에 유전하는 것이 희소하여 마치 혜성이나 봉황[을 만나는 것]과 같다. 오늘 드디어 <낙신도> 진적을 볼 기회를 얻었으니 기쁨에 겨워 스스로를 억제치 못하여, 삼가 逸少法(王羲之體)으로 陳思王之 賦를 뒤에 씌으로써 경앙의 뜻을 표현한다. 1299년 자양. (前略)顧長康畫流傳世間者, 落落如星鳳矣. 今日乃得見洛神圖眞蹟, 喜不自勝. 謹以逸少法, 書陳思王賦於後, 以誌敬仰云. 大德三年子昂.” 『中國歷代繪畫 故宮博物院藏畫集』 I(北京: 人民美術出版社, 1978), 附錄, p.2. 도판.



圖 3. 趙孟頫, 〈謝幼輿邱壑圖卷〉, 1286년경, 絹本彩色, 27.0×116.8, 프린스턴大學 美術館.

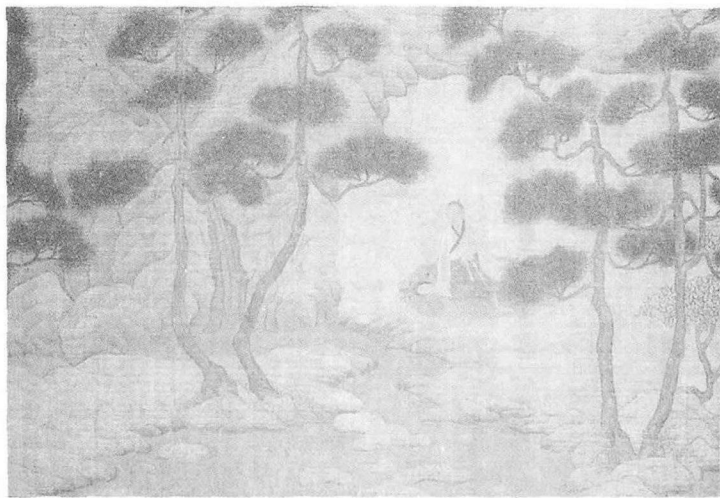


圖 3-a. 圖 3의 세부.



圖 4-a. 圖 4의 세부.

<謝幼輿丘壑圖>는 이밖에도 東晉시대 벽화에 부조된 <竹林七賢圖>나 王維전칭의 <輞川圖>와도 비교되기도 하는데 12세기 송 궁정의 擬古의 청록 산수의 분위기가 간취된다는 점은 별로 주목받지 못하였다. 그러나 <謝幼輿丘壑圖> 전체에 흐르는 내밀한 분위기와 선묘에서 느껴지는 운율감, 그리고 감각적인 靑綠의 설채법은 아무래도 조백구·조백숙의 청록 양식을 연상시킴을 부정할 수 없다.

<謝幼輿丘壑圖>에는 董其昌의 발문이 붙어 있는데 그 역시 “이 그림을 처음 펼쳐 보았을 때는 趙伯駒의 것으로 여겼는데 원나라 사람들의 제발을 보니 鷗波(조맹부)의 필적임을 알겠다.”고 하여 <謝幼輿丘壑圖>를 남송 조백구·조백숙의 청록 양식으로 해석하고 있다.<sup>39)</sup> 더욱이 조백숙 전칭의 <萬松金闕圖>(도 2)에는 앞서 살펴보았듯이 조백숙을 상찬하는 조맹부의 발문까지 붙어 있기 때문에 양자의 관계에 주목하게 된다. 물론 이 跋文이 그의 초년기 서체와 다른 점이라든가 외양상의 유사성을 쉽게 찾기 어렵다는 점은 조맹부가 <謝幼輿丘壑圖>를 그릴 당시 <萬松金闕圖>를 참고하였다고 단정 내리기 어렵게 한다. 그러나 앞서 살펴본 바와 같이 조맹부가 이미 유년 시절부터 부친인 조여은의 컬렉션을 통해 조백숙의 작품을 접하였음을 확인할 수 있으며, 같은 종실인 조여근의 소장품 중에 조백구의 작품이 7점이나 존재했다는 점, 그리고 선배였던 전선 역시 조백구·조백숙을 모방하였다는 점을 감안할 때 적어도 조맹부에게 있어서 조백구·조백숙의 擬古의 청록 양식은 매우 익숙한 것이었으며 따라서 <謝幼輿丘壑圖>의 제작시 비록 <萬松金闕圖>는 아닐지라도 조백구·조백숙의 다른 작품을 참고하였을 가능성은 충분히 존재한다.

전기 회화 세계에서 <謝幼輿丘壑圖>는 청록 양식, 즉 12세기 궁정의 擬古의 청록 양식을 수용한 최초의 예로서 조맹부가 이후 전기 회화 세계의 전개에 있어서 다양한 실험과 변용의 원천적 모델을 제공하는 것으로 보인다.

<謝幼輿丘壑圖>에서 수용된 청록 양식은 이후 다양한 양식 실험 속에서 때로는 五代 董巨派 양식으로 때로는 北宋 李郭派 양식으로 때로는 南宋의 모티프에 의해 변용된다. 北京故宮博物院 소장 <自寫小像>(도 4/ 도 4-a)은 원색 도판이 최근에야 공개됐다. 그림 우측엔 ‘大德己亥子昂’이라는 관기가 있어서 1299년 즉 그가 江浙儒學提舉를 하기 위해 吳興에서 錢塘으로 이주한 해에 그려졌음을 알 수 있다. 조맹부는 전당에서 <水村圖>, <重江疊嶂圖> 같은 유명한 수묵화를 남겼는데 이 작품은 그 이전에 조맹부가 <謝幼輿丘壑圖>에서 수용한 청록 양식을

39) 董其昌, 『趙文敏謝幼輿邱壑圖卷跋』, “이 그림을 처음 펼쳐 보았을 때는 趙伯駒의 것으로 여겼는데 원나라 사람들의 제발을 보니 구파(趙孟頫)의 필적임을 알겠다. 아마도 오홍(趙孟頫)이 앞서사람들을 조심스럽게 모방하여 그릴 때의 것일 것이다. 此圖乍披之, 定爲趙伯駒, 觀元人題跋, 知爲鷗波筆, 猶是吳興刻畫前人也。” 卞永譽纂輯, 『式古堂書畫彙考』 第4冊 畫卷16(臺北: 正中書局, 1958), p.119.



圖 4. 趙孟頫, 〈自寫小像冊頁〉, 1299년, 絹本彩色, 24×23, 北京故宮博物院.



圖 5. 趙葵, 〈杜甫詩意圖〉(부분), 13세기 전반, 絹本墨筆, 25.9×548.6, 上海博物館.

공통점을 찾을 수 있을 것이다. 물론 대숲의 모티프는 王維의 〈輞川圖〉에서 이미 살펴볼 수 있고, 대나무 잎 자체는 文同(1018-1079)과 같은 북송대 양식이지만 대숲에 지팡이를 짚은 인물이 등장하는 것은 북송대에는 보이지 않는 것으로 아마도 남송적인 특색이 아닐까 한다.

어쨌든 〈自寫小像〉은 그가 46세인 1299년까지도 초기의 〈謝幼輿丘壑圖〉에서 수용된 청록 양식이 지속되고 있음을 보여주는 유력한 예라고 하겠으며 그 위에 또 다른 남송적인 모티프를 수용하여 변용시키는 조맹부의 실험을 보여준다.

남송적 모티프를 통해 변용해 본 작품이라고 할 수 있다.

〈自寫小像〉은 대숲 가운데서 한가로이 노니는 조맹부 자기 자신을 묘사한 것인데 아마도 가장 잘 비교되는 작품은 앞서 보았던 〈謝幼輿丘壑圖〉일 것이다. 〈自寫小像〉에서 조맹부는 사유여와 마찬가지로 흰옷을 입고 있는데 바닥의 암석을 처리한 모양과 청록의 설채법이 매우 흡사하다. 또한 불필요한 경물을 생략하고 계곡과 바위, 그리고 대나무 숲만을 채택하여 매우 간결한 구성을 취한 점도 유사하다.

그러나 〈謝幼輿丘壑圖〉에서 사용된 鐵線描와 비교할 때 〈自寫小像〉의 필선은 훨씬 변화가 풍부하며 왼편 구석의 바위에는 皴法까지 사용되고 있어서, 〈謝幼輿丘壑圖〉이후 京師에서 체류하는 동안의 회화 세계에서의 변화를 보여준다.

한편 南宋의 文人이었던 趙葵(1186-1266)의 〈杜甫詩意圖〉(도 5)와 비교해 본다면, 비록 조맹부의 대숲이 훨씬 성글게 구성되어 있지만 대숲을 지나서 인물에서

먼저 클리브랜드 미술관 소장 <江村漁樂圖>(도 6/ 도 7-e)를 보겠다. 이 작품은 비록 年紀는 없지만 가늘고 비수가 없으며 약간 유약한 듯한 “江村漁樂”의 서체가 松雪體의 초기 단계 즉 南宋 高宗의 서체를 추종했다는 초기를 반영하는 점 때문에 그의 초년작으로 분류할 수 있다.

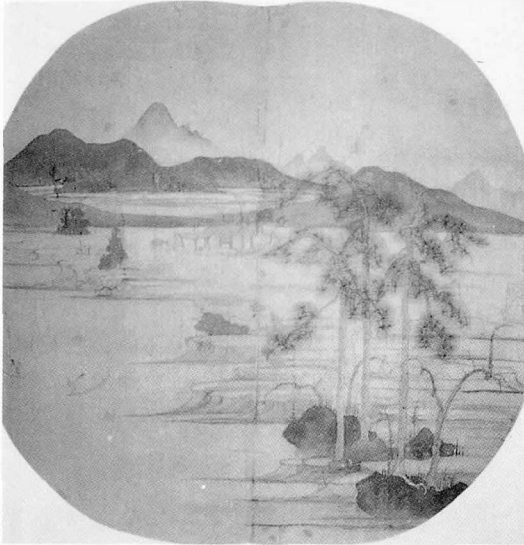
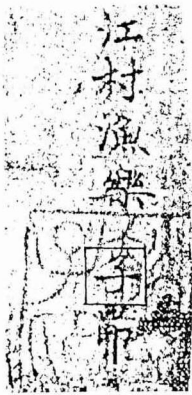


圖 6. 趙孟頫, <江村漁樂圖團扇>, 1295년 이전, 絹本彩色, 28.9×29.8, 클리브랜드 美術館.

예컨대 ‘子昂’이라는 서명(도 7-a)에서 자자의 가로획이 긴 것이 눈에 띄는데, 이러한 서체는 자자의 가로획이 매우 짧은 그의 중·후기의 서명(도 7-b)과 필치가 다르다. 이처럼 가로획을 길게 해서 멋을 낸 서체는 1291년 <五牛圖>의 발문(도 7-c)과 유사성이 보이지만 이미 1295년 <鵲華秋色圖>의 제기(도 7-d)에서는 그러한 의도를 살펴볼 수 없어서 작품 제작의 하한 연도는 1295년 경으로 추정된다. 또한 조금 뒤 언급하겠지만 전경의 소나무의 모티프에서 金代 李山の 양식과의 강한 친연성이 드러나는 점은 이 작품이 조맹부가 京師에 상경하여 북방 및 金代의 회화 전통을 접한 1286년 이후에 제작되었음을 시사한다.



7-a



7-b



7-c



7-d

圖 7-a. <江村漁樂圖>의 서명, 1295년 이전.

圖 7-b. 「洛神賦圖跋」의 서명, 1299.

圖 7-c. 「五牛圖跋」의 서명, 1291.

圖 7-d. 「鵲華秋色圖題記」의 서명, 1295.

여기서는 특히 <謝幼興  
丘壑圖>에서 수용된 청록  
양식을 전제하면서도 새로  
이 북송 이곽파 양식을 수  
용하여 적극적인 변용을  
모색하고 있는 것이 눈  
에 띈다.

우선 비교해 볼 있는 작  
품으로는 徽宗 畫院의 學  
生이었던 王希孟(1096-?)  
의 <千里江山圖>(도 8)를  
들 수 있는데 여기에는 조  
맹부와 가까웠던 溥光和尙

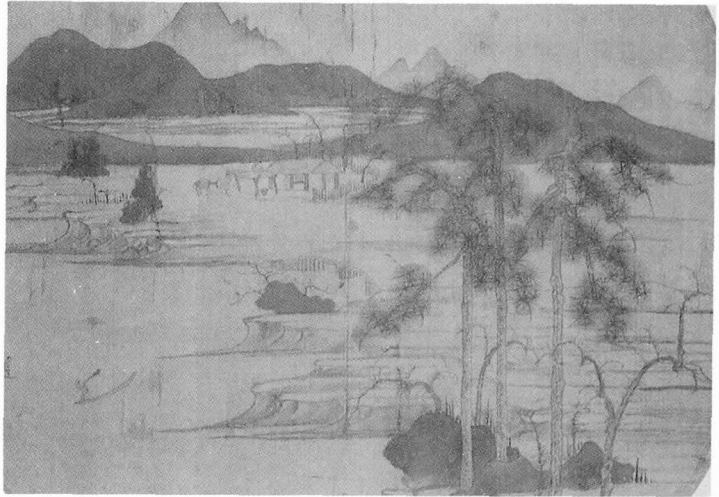


圖 7-e. 圖 7의 세부.

의 1303년의 발문이 남아 있다<sup>40)</sup>. 참고 도판은 그 중의 한 장면으로, 한눈에 나지막하면서 부드러운 윤곽선을 가진 遠山의 모양과 질은 청록법이 일치함을 알 수 있다. 특히 산에 칠해진 청록색이 아래로 가면서 조금씩 갈색조로 변하는 모습이 매우 유사함을 알 수 있다.

그러나 초기의 청록 양식은 새로이 수용된 이곽파 양식에 의해 조금 변모된 모습을 보여준다. 金代 李山(약1121-약1202) 전칭의 <風雪松杉圖>(도 9)에는 趙孟頫의 발문이 남아 있는데 이 작품에서 볼 수 있는 前景의 수목의 모티프나 전체적으로 황량한 분위기는 조맹부가 차용한 이곽파 양식이 어떤 것이었는지를 잘 보여주고 있다.

그러나 그가 여기서 이곽파 양식의 수용을 통해 청록 양식의 새로운 변용을 피하였음에도 불구하고 전체적으로 이 두 양식은

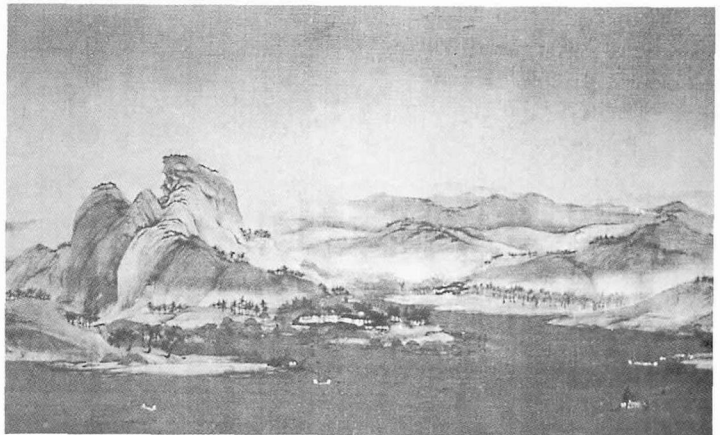


圖 8. 王希孟, <千里江山圖>(부분), 1113년, 北宋, 絹本彩色, 51.5×1119.5, 北京故宮博物院.

40) 張照·梁詩正等撰, 『石渠寶笈』 卷32, 69頁; 『四庫全書』, 卷825, p.304.



圖 9. 傳 李山, 〈風雪松杉圖〉, 13세기 초, 絹本墨筆.  
163.6×107.2, 프리어 美術館.

청록의 원산과 이과과의 소나무에서 볼 수 있듯이 화면 속에서 유기적으로 통일되지 못하고 이원적으로 분리되어 있다. 따라서 <江村漁樂圖>는 비교적 초기의 형식 실험을 반영하는 것이라 하겠다.

조맹부가 <江村漁樂圖>에서와는 달리 전체적으로 통일성을 가지면서 자신만의 개성적 화면을 창출하기 시작한 것은 <鵲華秋色圖>(도 10)부터라고 생각된다. 이 작품은 초기의 청록 양식에 새로이 동거과 양식을 수용하여 새로운 변용을 시도하고 있다. 이 작품에는 그 제작 시기와 제작 동기를 알 수 있는 조맹부 자신의 제기가 쓰여 있는데 내용은 다음과 같다.

公謹(周密)의 아버지는 齊人(濟人: 山東人)이다. 내가 齊州를 通守하다가 임기를 마치고 돌아왔으니 公謹(周密)에게 濟 지방의 산천에 대해 말해 주고자 한다. [여기서는] 오직 華不注山 만이 가장 널리 알려져 있어서 『左氏』에도 보이는데 그 모양이 또한 빼어나고 가파르며 특이하고 깨끗하여 기이한 것이 많다. 이 그림을 그리는데 있어서는 그 동쪽이 鵲山이니 이름하여 鵲華秋色이라 하노라<sup>41)</sup>.

이를 통해서 이 작품은 그가 1295년 벼슬에서 물러 나와 吳興에 돌아올 때 그렸으며 제남 출신인 周密에게 헌정된 것임을 알 수 있다. 그런데 題記에서 화면 왼쪽의 납작한 鵲山이 실제로는 華山의 서쪽에 있는데 이를 동쪽이라고 잘못 표기하고 있는 문제 때문에 아직까지 일각에서는 위작설이 끊임없이 제기되고 있는 실정이다. 그러나 학계의 다수는 일단 <鵲華秋色圖>를 진적으로 받아들이고 있다고 판단되는 만큼 여기서 그 위작설에 대해서는 논의하지 않도록 하겠다.

<鵲華秋色圖>는 널리 알려져 있다시피 그가 북방에서 새로이 접했던 동거과 양식에 대한 치밀한 연구를 반영한다. 土坡를 묘사하는 피마준법과 전경의 수층을 중심으로 한 역삼각형 구도는 董源을 환기시킨다(도 11).

41) 趙孟頫, 「鵲華秋色圖卷題記」, “公謹父齊人也。余通守齊州, 罷官來歸, 爲公謹說齊之山川, 獨華不注最知名, 見于左氏, 而其狀又峻峭特立 有足奇也。及爲作此圖, 其東鵲山也。命之曰: 鵲華秋色云。” 卞永譽纂輯, 『式古堂書畫彙考』第4冊 畫卷16(臺北: 正中書局, 1958), p.134.

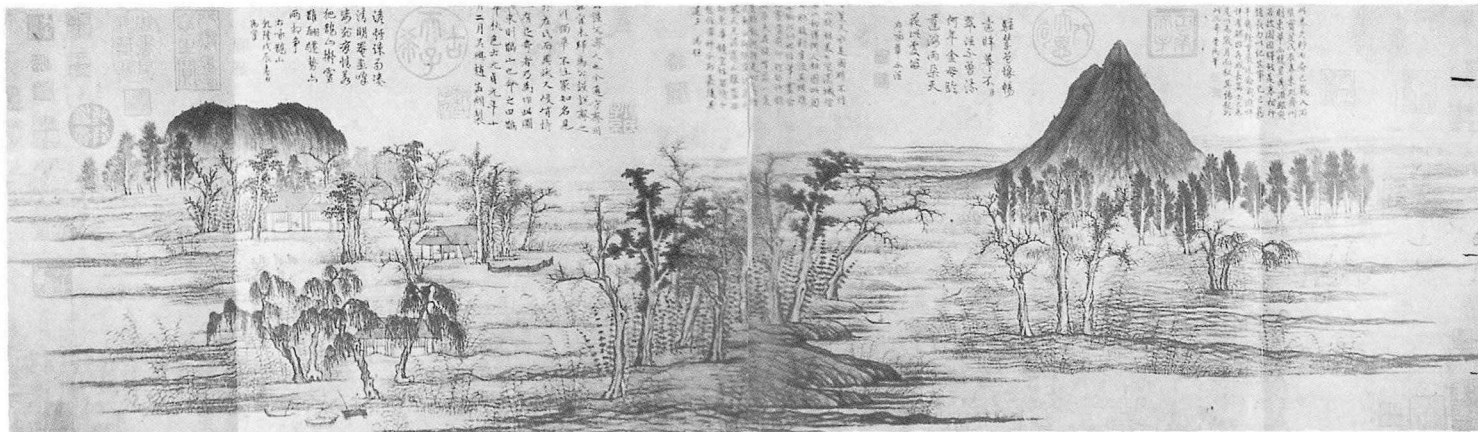


圖 10. 趙孟頫, 《鵲華秋色圖卷》, 1295年, 紙本彩色, 28.4×93.2, 臺北故宮博物院。



圖 11. 董源, 《河伯娶婦圖》: 《瀟湘圖》+ 《夏景山口待渡圖》에 의한 편집화면(Richard Barnhart에 의함).  
 《瀟湘圖》, 絹本彩色, 50.0×141.4, 北京故宮博物院.  
 《夏景山口待渡圖》, 絹本彩色, 50.0×320.0, 遼寧省博物館。

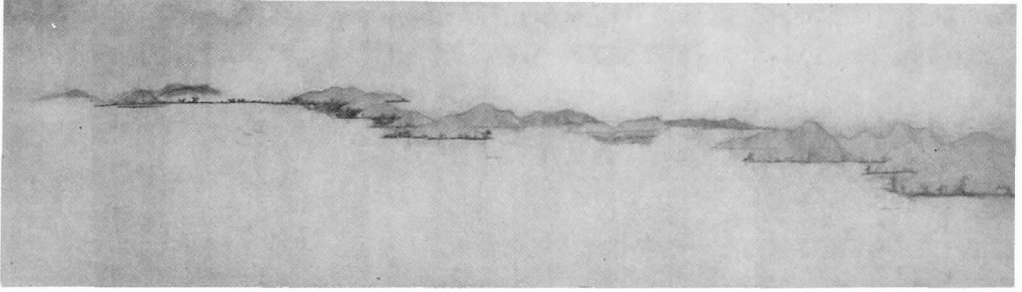


圖 12. 傳 趙孟頫, 〈吳興清遠圖卷〉, 1408년 이전, 絹本彩色, 24.9×88.5, 上海博物館.

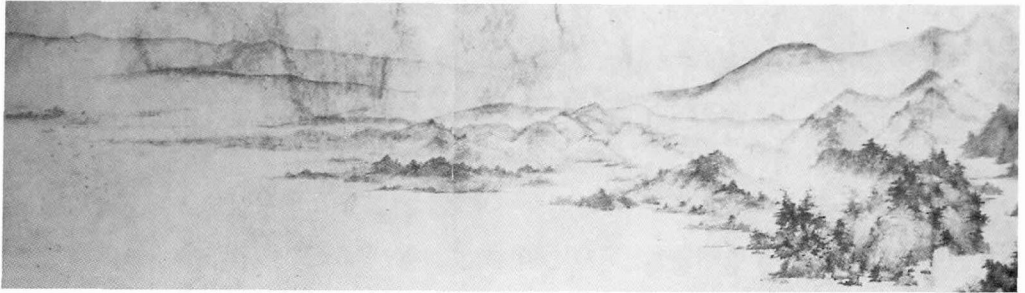


圖 13. 舒城李氏筆, 〈瀟湘臥遊圖〉(부분), 1170 이전, 紙本墨筆, 30.4×400.4, 東京國立博物館.

그러나 <鵲華秋色圖>는 비록 古人을 치밀하게 배운 것이라고 할 지라도 완전히 독창적인 조맹부만의 스타일을 보여준다. 예컨대 구조적으로 간결한 화면 구성과 약간 스산한 듯하면서 비현실적인 분위기, 그리고 산뜻한 청록과 선묘의 울동감·리듬감은 초기 <謝幼輿丘壑圖>에서도 보이는 것으로 前期 회화에 있어서 중요한 특색을 이룬다. 여기에서 청록 양식은 동거과 양식과 융합되어 아주 신선한 모습을 보여주고 있으며 비록 동거과 양식에 자리를 내어 주고 있지만 그 속에서 참신한 변용에 성공함으로써 원대 이후 청록 양식 문인화의 새로운 가능성을 제시하고 있다.

前期 회화 속에서 12세기 궁정의 擬古의 청록 양식의 변용을 보여주는 또 다른 예는 <吳興清遠圖>일 것이다. 上海博物館에는 조맹부 전칭의 <吳興清遠圖>(도 12/ 도 12-a)와 이를 임모한 崔復의 <吳興清遠圖>(도 12-b)가 合卷으로 소장되어 있다. 趙雍의 동생인 趙奕은 1375년에 최복의 작품 위에 「吳興山水清遠圖記」를 달면서, 부친인 조맹부가 일찍이 <吳興清遠圖>를 그렸는데 그것은 최복이 임모한 작품과 방불한 것이었다고 하였다. 물론 조혁이 발문을 붙일 당시에 이미 조맹부의 작품은 망실된 상태였다<sup>42)</sup>. 현존하는 조맹부 전칭의 작품은 1408년 경

42) 趙奕, 「吳興清遠圖跋」, '선조 文敏公(조맹부)은 지난날 일찍이 <吳興清遠圖>를 그리고 「吳興清遠圖記」를 지었다. 先公(조맹부)이 세상을 떠난 지 이미 오래이나 조카사위 崔復(趙雍의 사위)이 武林(錢塘)에서 진본을

張學曾이 발견하여 최복의 것과 합권한 것으로 조맹부의 진적임을 단언할 근거는 부족하다<sup>43</sup>).

그러나 최복의 모본이 조맹부의 원본과 방불한 것이라는 조혁의 기록을 통해 조맹부의 원본 역시 이와 크게 다르지 않았을 것임을 알 수 있으며 이를 통해 간접적이거나 조맹부의 화풍을 엿보는 것이 무의미한 것은 아닐 것이다. 현존하는 <吳興淸遠圖>에는 없지만 이 작품에 원래 붙어 있었을 것으로 생각되는 조맹부의 제시가 『松雪齋集』에 있는데 여기서 작품 제작 시기를 구체적으로 언급하고 있지는 않다<sup>44</sup>). 그러나 작품의 제목에서 자신의 고향인 오흥을 구체적으로 지적하고 있는 만큼 아마도 조맹부의 원본은 그가 오흥에 머물던 시기에 제작되었을 것으로 생각되며 따라서 전기 회화의 범주에 포함할 수 있지 않을까 한다.

<吳興淸遠圖>의 구도는 화면의 오른쪽 아래에서 왼쪽 위를 향하는 길다란 사선 구도를 하고 있는데 전경이 생략된 채 바로 중경에서 시작하여 원경으로 멀어지는 사선 구도는 전통적인 중국의 두루마리 그림 형식에서 찾아볼 수 없는 것으로 조맹부의 진필임을 의심스럽게 하는 요소이다. 물론 최복이 임모한 <吳興淸遠圖> 역시 동일한 구도를 하고 있는 점에서 조맹부의 원본이 처음부터 이렇게 특이한 사선 구도를 하고 있었을 가능성도 배제할 수는 없다. 그러나 이것은 최복이 조맹부의 <吳興淸遠圖>를 임모할 당시 이미 화면의 右半部가 떨어져 나갔기 때문일 수도 있을 것이다. 어쨌든 작품의 특이한 사선구도는 전경이 생략된 점 때문에, 마하파를 포함해서 그 이전의 누구의 작품과도 비교할 수가 없다. 그러나 만약 우반부가 떨어져 나가기 이전의 구도를 전체적으로 넓은 V字 형이었을 것으로 가정해 본다면 비교 가능한 작품이 없지는 않을 것이다.

---

보고 이를 임모하였는데 [외양이] 방불하면서도 眞趣를 심히 얻었으니 극히 애지중지할 만하였다. 최복이 죽은 뒤 그 아들 崔晟이 표구하여 권축을 만들고 내가 글을 썼다. 先人이 지은 「吳興淸遠圖記」를 그 뒤에 달고 보니 서글픈 마음이 더욱 생긴다. 그러나 한편 다행스럽게도 최성이 능히 그 家寶(家傳之妙)를 지키고 있으니 참으로 그는 소위 好事者라 하겠다. 洪武8년(1375) 3월 6일에 西齋翁 畚. 先人文敏公昔曾作吳興淸遠圖, 亦曾作淸遠圖記. 先公去世已遠, 而姪壻崔復之於武林得見眞本而臨之, 仿佛之間甚得眞趣, 極可愛也. 復之既歿, 其子崔晟裝縞成軸, 余爲書. 先人所述淸遠圖記於其後, 觀之愈增愴情. 已而又喜崔晟能守其家傳之妙, 眞所謂好事者也. 時洪武八年歲乙卯三月六日, 西齋翁識. 『趙孟頫畫集』(上海: 上海書畫出版社, 1995), p.100.

43) 지난 1997년 10월 한국미술사학회 제105회 월례 연구 발표회에서는 <吳興淸遠圖>를 진작으로 단정하였으나 그 후 관계된 발문들은 다시 조사하는 과정에서 현재의 조맹부 전칭 <吳興淸遠圖>는 원본이 망실된지 거의 1세기 뒤에야 발견된 것이며 이를 조맹부의 작품으로 처음으로 비정하여 합본한 張學曾의 발문에는 정확한 근거나 고증이 부족함을 알게 되어 이를 정정하였다. 작품의 위작 여부는 앞으로 더 고찰해 볼 문제인데, 바쁘신 와중에도 시간을 쪼개어 이에 대하여 많은 말씀을 나눠 주신 한국정신문화연구원의 이성미 교수님께 감사드립니다.

44) 趙孟頫, 「吳興山水淸遠圖記」 “봄과 가을 좋은 날에 작은 배로 물결을 거슬러 오르면 도성의 남쪽 많은 산들은 비취를 깎아 놓은 듯 물위에 떠서 마치 배와 함께 오르락내리락 하는 듯 하다. 洞庭의 많은 산들은 창연하여 볼 만 하니 여기는 그 가장 맑고 깊은 곳이다. (前略) 春秋佳日, 小舟沂流, 城南衆山, 環周如翠玉琢削, 空浮水上, 如船低昂, 洞庭諸山蒼然可見, 是其最淸遠處耶.” 『松雪齋集』 卷7, 1-2頁: 『四庫全書』 卷1196, pp.681-682.

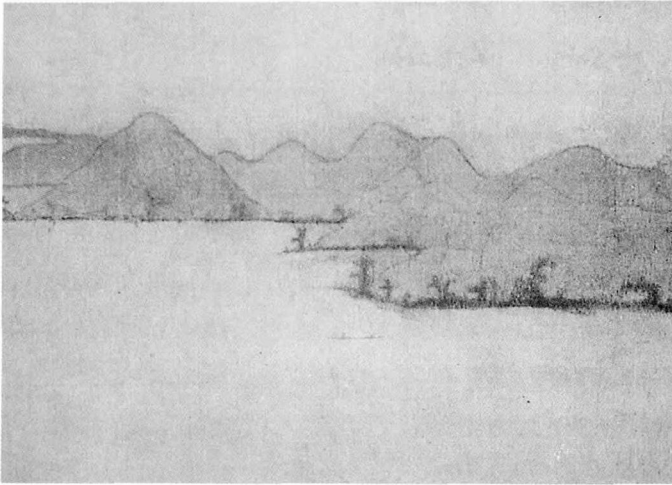


圖 12-a. 圖 12의 세부.



圖 13-a. 圖 13의 세부.

부가 이미 수용한 청록 양식이 화면의 주조를 이룬다. 비록 계속되는 실험과 변용을 통해 물라볼 정도로 단순해졌지만 준찰을 사용하지 않고 철선묘만으로 산을 묘사한 필법과 구름선 내부를 石淸과 石綠으로 채운 청록 기법에서 그 기본이 顧愷之에게서 비롯됐음을 깨닫게 된다. 그러나 평면적이며 리드미컬하게 단순화된 산의 모습은 이것이 고개지의 청록법이 바로 수용된 것이 아니라 초기 <謝幼輿丘壑圖>에서 수용된 고개지와 조백숙의 청록 양식이 상당 기간 조맹부적으로 변용되는 과정을 거쳤음을 환기시켜 준다. 물론 이러한 단순화 및 율동감은 원본의 임모를 거듭하면서 생겨난 것으로 추정할 수도 있지만 조맹부의 많은 작품에서 볼 수

舒城李氏筆의 <瀟湘臥遊圖>의 左半部(도 13/ 도 13-a)와 비교하면, 수면을 화면의 下半部에 배치한 채, 들락날락하는 江岸線이 화면의 오른편 아래에서 왼편 위로 상승하는 사선 방향으로 점차 멀어지게 한 구도가 유사함을 알 수 있다. 양 작품의 세부를 보아도 유사성은 간취된다. 둥글 납작한 산이 중첩되어 있는 모양이라든지 산 하단에 발목 기법을 사용하여 수목을 표현하고 있는 점, 그리고 강안에 등장하는 배의 모티프가 바로 그것이다. 한편 발목으로 표현된 수목을 자세히 관찰하면 양쪽으로 구부러진 가지의 모습이 비록 희미하나마 조맹부의 <洞庭東山圖>에서 나타나는 董巨派의 樹枝法의 인상을 주는 점도 특이하다고 하겠다.

그러나 <吳興淸遠圖>는 초기 <謝幼輿丘壑圖>에서 조맹

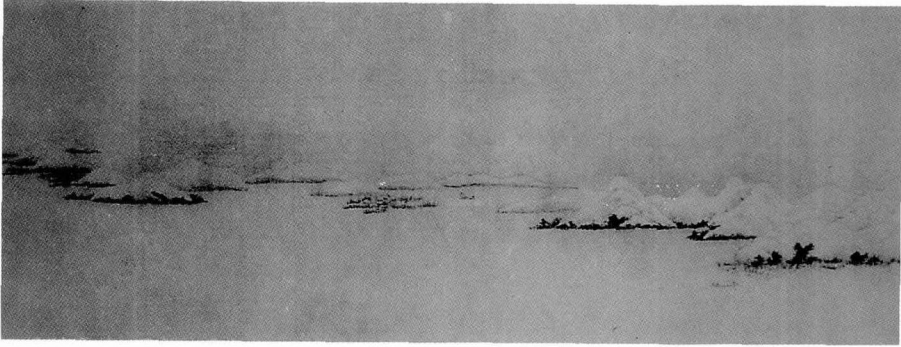


圖 12-b. 崔復, 〈吳興清遠圖卷〉, 1375년 이전, 絹本彩色, 24.9×?, 上海博物館.

있는 그만의 특징이기도 하다는 점에서 선부른 단정은 어려울 것 같다.

어쨌든 이 작품은 초기 청록법을 바탕으로 12세기 강남 산수화와 동거과적 모티프를 수용한 변용임과 동시에 청록법에 발묵법을 결합시킨 보기 드문 형식 실험으로서 擬古의 청록 양식의 또 다른 면모를 보여주는 작품이라 할 것이다. 아마도 明代 文徵明(1470-1559)과 吳派 화가들에게 영감을 불어 넣었던 것은 <鵲華秋色圖>나 <吳興清遠圖> 같은 양식이었으리라고 생각되며 이러한 점에서 趙孟頫의 전기 청록 양식은 나름대로 회화사적 위치를 가질 수 있지 않을까 한다.

조맹부의 前期 회화 속에 수용된 擬古의 청록 화풍과 관련하여 또 다른 측면에서 주목해야 할 작품은 현재 遼寧省博物館에 소장된 <紅衣羅漢圖>(도 14)이다. 작품은 “大德己亥 暮春之初”라고 쓴 조맹부의 관기로 1304년에 제작된 것임을 알 수 있다. 따라서 <紅衣羅漢圖>는 제작

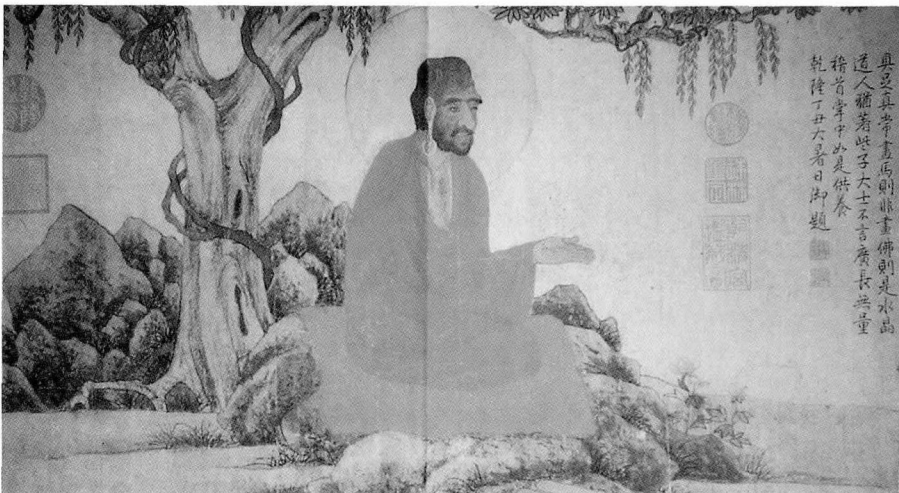


圖 14. 趙孟頫, 〈紅衣羅漢圖卷〉, 1304년, 紙本彩色, 26×52, 遼寧省博物館.

시기에서 결코 前期作이라고 할 수 없으며 오히려 1302년 <水村圖>나 1303년 <重江疊嶂圖>와 같은 중기 작품과 시기적으로 연결되는 작품이라 할 수 있다. 그럼에도 불구하고 작품 자체는 오히려 초기의 <謝幼輿丘壑圖>와 마찬가지로 12세기 궁정의 擬古主義를 반영한다는 점에서 조맹부 회화의 前期 樣式과 연관된다. 이 작품에 내포된 양식상 함의를 조맹부 자신은 67세인 1320년에 다시 붙인 跋文에서 다음과 같이 설명하고 있다.



圖 15. 傳 貫休, <十六羅漢圖>, 880-894(?), 絹本彩色, 91.0×45.0. 日本 宮內廳.

내 일찍이 盧楞伽의 羅漢像을 보았는데 서역인의 情態를 가장 잘 잡아낸 고로 넉넉히 聖域에 들어가는 것이었다. 대개 唐代의 京師에는 서역인이 많아서 듣고 보는 것이 가까운 바 언어가 서로 통하였던 연고일 것이다. 五代에 이르러 王齊翰의 무리는 비록 그림은 잘 그렸으나 요컨대 漢僧(중국승려)과 무엇이 다르겠는가? 나는 京師에서 벼슬한 지가 오래되어 꽤 일찍이 天竺僧侶와 교류하였던 고로 나한상에 있어서는 스스로 일컫기를 얻은 바가 있다고 하겠다. 이 화권은 내가 17년 전에 그린 것으로 대략 古意가 있다고 하겠는데 보는 이는 어떠한지 모르겠다<sup>45)</sup>.

이 발문에서 조맹부는 羅漢像에서는 唐代의 盧楞伽가 최고인데 자신이 나한상에서 '得意'했으며 '古意'를 획득했다고 주장하고 있어서 그가 이 <紅衣羅漢圖>를 盧楞伽의 나한도 양식으로 해석하고 있음을 알 수 있다. 그러나 역사적 기록에 의거할 때, 吳道子의 수제자로 꼽히는 盧楞伽의 대벽화 양식을 이 <紅衣羅漢圖>에서 찾아보기는 어렵다. 작품의 양식은 오히려 關立本の 철선묘 전통의 연장으로 보인다.

그런 점에서 <紅衣羅漢圖>는 盧楞伽 보다는 오히려 貫休(832-912) 전칭의 <十六羅漢圖> 중의 한 폭(도 15)과 잘 비교될 수 있을 것이다. 윤곽을 묘사하는 고졸한 철선묘와 인체와 복식에

45) 趙孟頫, 「紅衣羅漢圖跋」, “余嘗見盧楞伽羅漢像, 最得西域人情態, 故優入聖域。盖唐時京師多有西域人, 耳目所接, 語言相通故也。至五代王齊翰輩雖善畫, 要與漢僧何異? 余仕京師久, 頗嘗與天竺僧游, 故于羅漢像自謂有得。此卷余十七年前作, 粗有古意, 未知觀者何如也。” 卞永譽纂輯, 『式古堂書畫彙考』 第4冊 畫卷16(臺北: 正中書局, 1958), pp.136-37.

사용된 질은 음영법, 전형적인 서역인의 인물 생김새에서 양자의 공통점을 찾을 수 있다. 따라서 <紅衣羅漢圖>는 조맹부 자신의 주장에도 불구하고 吳道子를 배운 盧楞伽보다는 唐代 청록 양식을 깊이 연구한 貫休의 擬古主義를 반영한다고 할 수 있다<sup>46)</sup>.

흥미로운 문제는 조맹부가 <紅衣羅漢圖>를 제작할 당시 그가 趙伯駒의 羅漢圖를 참고했을 개연성이 있다는 점이다. 기록에 의하면 조백구 역시 조맹부와 마찬가지로 擬古的인 인물화를 그린 것으로 보인다. 周密의 『雲烟過眼錄』에는 南宋 趙伯駒의 <釋迦佛行像>에 대한 기사가 있는데 그것이 거의 조맹부의 <紅衣羅漢圖>를 묘사하는 것이 아닌가 하는 생각이 들 정도로 흡사한 점이 주목된다.

그 형상은 큰 눈에 깊은 눈두덩이를 했으며 곱슬머리에 귀가 큰데 귀에는 2개의 큰 금귀고리가 달렸다. 구렛나루는 꼬불꼬불하며 정수리에는 肉髻가 있다. 미간 왼쪽으로는 한 줄기 빛을 발하며 옷주름은 넓적다리를 돌아 은은하게 볼 수 있는데 필법이 극히 좋으니 완전한 서역의 한 승려의 모습이다<sup>47)</sup>.

물론 조백구의 <釋迦佛行像>이 현존하지 않는다는 점에서 문헌 기록에만 의거해서 양자의 관련성을 입증하기는 아직 이르다. 그러나 앞서 고찰하였듯이 남송 종실이라는 가계를 배경으로 이들 가계를 통해 전승된 작품들을 통해 초기의 복고적 감식안을 키워던 조맹부에게 있어서 조백구의 羅漢圖가 일정한 영향을 미쳤을 가능성을 완전히 부정하기도 힘들 것이다.

어쨌든 <紅衣羅漢圖>는 비록 중기 작품이지만 12세기 궁정의 擬古主義와 연관된다는 점에서 초기의 복고적 회화와 유사하다 하겠으며 그가 가장 창의적인 작품을 남긴 중기에 있어서도 한편으로는 보수적 청록 양식을 지속하고 있음을 확인시켜 준다.

지금까지 그의 前期 회화 세계를 청록 양식의 수용과 그 변용이라는 측면에서 살펴보았다. <謝幼輿丘壑圖>에서 수용된 擬古的 청록 양식은 <江村漁樂圖>에서는 이곽과 양식과, <自寫小像>에서는 남송적 모티프와 융합되어 새롭게 변용되기 시작했다. 특히 <鵲華秋色圖>에서는 고졸한 청록 양식이 동거과 양식과 완전히 융합되어 전혀 새로운 참신한 화풍을 개척하였음도 보았으며 의문의 여지가 있으나 <吳興清遠圖> 역시 또다른 측면에서 이러한 신선한 감각을 공유함도 보았다. 그러나 1299년 이후 조맹부의 회화 세계는 새로운 방향에서 전개되어 나갔는데 그것은 擬古的 청록 양식의 잔영이 완전히 사라지고 북송 문인화 양식이 적극적으로

46) 1315년에 조맹부가 관후의 <十八羅漢圖>에 跋을 붙인 것이 기록되어 있는 점으로 미루어 아마도 그 화풍을 모르지 않았으리라 생각된다. 『秘殿珠林』 卷9, 5頁: 『四庫全書』 卷823, p.578.

47) 周密, 『雲烟過眼錄』 續錄, 「祝君祥永昌收」條, “趙千里釋迦佛行像一: 下有細字云, ‘臣伯駒奉旨畫.’ 其像廣目深眉, 螺發大耳, 耳垂二大金環, 螺髻而虬髮, 頂有肉髻. 左眉放光一道, 衣紋復腿隱隱可見. 筆法極佳, 宛然西域一胡僧.” 『四庫全書』 卷871, p.82.

수용되는 것과 때를 같이한다. 이러한 중기의 양식을 대표하는 것이 유명한 <水村圖>와 <雙松平遠圖>, 그리고 <重江疊嶂圖> 등이다.

비록 전기의 복고적 회화는 후기에 조맹부가 수묵화에서 이룩한 업적과는 비교하기 어렵지만, 조맹부에게 있어서는 후기까지 지속되는 복고적 회화의 원천적 모델로서, 후대 문인화에 있어서는 신선한 청록 양식 문인화의 새로운 가능성을 보여주었다는데서 그 회화사적 의의를 찾을 수 있을 것이다.

## V. 결 론

조맹부의 古意論은 남송의 복고주의 문학관에서 영향받은 것으로 이는 남송 신유학에 정통하였던 그의 학문과 사상의 자연스런 결과라고 보인다. 그의 감식안과 관련해서는 휘종, 조백숙 등 같은 송 종실 출신 궁정 화가들을 상찬하였던 것이 새삼스럽게 주목되는데 이는 당시 부친인 조여은이나 같은 종실인 조여근 등 가계를 통해 전승된 소장품을 통해 그의 복고적 감식안이 형성 발전되었기 때문인 것으로 생각된다. 따라서 이러한 배경 속에서 형성된 그의 前期 회화 세계는 무엇보다도 12세기의 擬古의 청록 양식의 수용과 변용이라는 측면에서 해석될 수 있을 것이다.

그런데 이러한 결론을 맺기에 앞서 조맹부 자신이 과연 前期 양식의 회화를 어떻게 평가했는가 하는 문제를 짚고 넘어가야 할 것 같다. 송 궁정의 擬古主義를 계승한 초기의 청록 양식은 조맹부에게 단지 과도적인 것이었던가? 그에게 古意란 결국 북송 문인화 전통을 계승한 서예적 미감이 직접적으로 드러나는 중기의 수묵화 양식으로 수렴되는 것인가? 하는 문제가 그것이다.

이 문제와 관련하여 <謝幼輿丘壑圖>, <人騎圖>, 그리고 <紅衣羅漢圖>의 발문은 後年の 조맹부가 스스로 前期 양식을 어떻게 평가했으며 그가 평생 주장한 古意의 양식적 함의가 무엇인지에 대한 중요한 시사점을 던져 준다. 다음은 그가 <謝幼輿丘壑圖>에 붙였다는 발문이다.

나는 어렸을 때부터 그림을 좋아하여 한 치의 비단이나 한 자의 종이라도 얻으면[즉, 옛 그림을 얻으면] 일찍이 붓을 들어 모사하지 않은 적이 없었다. 이 그림은 초기에 색을 쓰던 때에 그린 것인데 비록 필력이 아직 지극하지는 못했지만 대략 古意가 있었다. 요사이 아래수염과 머리털이 다 희어지고 그림도 이에 더욱 진전하였으나 모든 일이 다 귀찮으니 지난날과 같은 작품을 하려고 한두 장을 그려보아도 다시는 [그러한 작품을] 얻을 수 없다. 右之(趙由祚: 宋宗室)가 내게 再跋을 써 줄 것을 요청함으로 다시 써 이를 기록한다<sup>48)</sup>.

48) 趙孟頫, 「謝幼輿丘壑圖卷跋」, “予自少小愛畫, 得寸縑尺楮, 未嘗不命筆模寫。此圖是初博色時所作, 雖筆力未至, 而粗有古意。邇來鬚髮盡白, 畫乃加進, 然百事皆懶, 欲如昔者, 作一二圖, 亦不可得。右之要予再跋, 故重書以識之。孟頫。” 卞永譽纂輯, 『式古堂書畫彙考』第4冊 畫卷16(臺北: 正中書局, 1958), p.119.

그는 여기서 필력이 지극한 중기 이후의 양식과 대비하여 초기의 이 작품이 중기와 같은 필력은 없지만 대략 古意가 있다고 자평하고 있다. 또한 요즘은 지난날과 같은 작품을 얻을 수 없다고 함으로써 초기의 작품을 은근히 높이 평가하고 있는 것도 알 수 있다. 초기작에 대한 자부심은 1296년작 <人騎圖>의 발문에서도 확인할 수 있다.

그림은 실로 어려운 것이며 그림을 안다는 것은 더욱 어려운 것이다. 나는 말 그리기를 좋아했는데 아마도 그 [능력]을 하늘에서 얻은 고로 능히 그를 할 수 있었을 것이다. 예컨대 이 그림은 당나라 사람에 부끄럽지 않다고 자부하겠는데, 세상에서 이를 알아보는 사람이 있다면 매우 깊은 안목을 가진 사람일 것이다<sup>49)</sup>.

비록 여기서는 古意라는 용어가 사용되지는 않았으나 그에게 복고의 지향점이었던 唐人에게 부끄럽지 않다고 함으로써 이 그림이 그가 추구하던 이상적 양식임을 확실히 하고 있다. 비록 초기의 작품은 아니지만 양식적으로 초기와 연관을 갖는 <紅衣羅漢圖>의 발문에서 그는 다시 한번 자신이 古意를 얻었다는 등의 만만한 자신감을 표출하였는데<sup>50)</sup>, 이 모두가 다 당나라 이전의 청록 양식인 점을 주목하지 않을 수 없다.

초기 청록 회화에 대한 후년과 말년의 이러한 自跋은 중기의 수묵화에 붙어 있는 跋文과 사뭇 어조가 다르다. 예컨대 1302년의 <水村圖>에서 잠깐 손에 의탁하여 그렸는데 이렇게 진중히 여기니 몹시 부끄럽다고 한 것과는 대비된다고 하겠다<sup>51)</sup>. 또한 비슷한 시기의 작품으로 추정되는 <雙松平遠圖>에서는 유희 삼아 그린다[戲作]는 태도를 분명히 하면서 자신의 그림이 세상 사람들과는 조금 다르지만 古人에게 비할 바는 아니라고 하였으며<sup>52)</sup>, 역시 장난 삼아 사생했다

49) 趙孟頫, 「人騎圖跋」(1305), “畫固難, 識畫尤難. 吾好畫馬, 蓋得之於天, 故頗盡能其事. 若此圖, 自謂不愧唐人. 世有識者, 許渠具眼.” 『趙孟頫畫集』(上海: 上海書畫出版社, 1995), p.14, 72.

50) 주45) 인용문 참조.

51) 趙孟頫, 「水村圖題跋」, “1개월이 지난 후 錢德鈞이 이 그림을 가져 와서 보여주는데 이미 표구를 하여 완성되어 있었다. 잠깐 손에 의탁하여 마구 갈겨 그린 것에 불과하기를 욕되게도 이와 같이 진중히 여기니 참으로 사람이 부끄러워진다. 後一月德鈞持此圖見示, 則已裝成軸矣. 一時信手塗抹, 乃過辱珍重如此, 極令人慙愧.” 卞永譽纂輯, 『式古堂書畫彙考』第4冊 畫卷16(臺北: 正中書局, 1958), p.123.

52) 趙孟頫, 「雙松平遠圖跋」, “나는 어려서부터 글씨를 배우고 나머지 시간에는 때때로 작은 붓을 희롱하곤 하였으나 山水에서만은 공교할 수 없었다. 아마도 唐 이래로 예컨대 王右丞(王維), 大小李將軍(李思訓·李昭道), 鄭廣文(鄭虔)등 제공의 기이한(奇絶) 작품을 능히 한두 번도 볼 수 없었기 때문일 것이다. 五代에 이르러 荊浩·關仝·董源·范寬의 무리가 나왔는데 모두 근세의 筆意와는 거리가 멀다(遼絶). 내가 그린 것은 감히 古人에 비할 바는 아니나 근세 화가들에 비한다면 스스로 일컬어 조금 다르다(少異) 하겠다. 野雲(廉希憲:1230-1281)이 그림을 청하는 고로 그 끝에 [이를] 쓴다. 僕自幼小學書之餘, 時時戲弄小筆, 然於山水獨不能工. 蓋自唐以來, 如王右丞·大小李將軍·鄭廣文法(諸?)公奇絶之跡, 不能一二見. 至五代荊·關·董·范輩出, 皆與近世筆意遼絶. 僕所作者雖未敢與古人比, 然視近世畫手, 則自謂少異耳. 因野雲求畫, 故書其末. 孟頫.” 『趙孟頫畫集』(上海: 上海書畫出版社, 1995), p.105.

고 한 <二羊圖>는 중기의 전형적인 서체로 발문이 적혀 있는데 이 경우에서도 氣韻에 있어서는 얻은 바가 있지만 古人에 필진하게 가까운 것은 아니라고 겸손한 태도를 보이고 있다<sup>53)</sup>.

물론 이것만 가지고 조맹부가 중기의 수묵화보다 초기의 청록 양식을 더욱 높이 평가했다는 식의 기계적인 결론을 내리기는 어렵다. 그러나 적어도 조맹부 자신의 진술을 진지하게 고려할 때 조맹부에게 있어서 晉唐을 계승한 전기의 청록화는 결코 장난이 아니었으며, 어떤 면에서는 중기의 수묵화보다 진지한 의미를 담고 있었다고 말할 수는 있을 것이다. 나아가 비록 막연하나마 이들 발문을 통해 조맹부가 주장한 古意의 양식적 함의를 이해하는 것이 불가능한 일은 아닐 것이다. 어쨌든 조맹부의 전기 회화 세계는 그 회화사적 성취의 문제와는 별도로, 그것이 조맹부 자신의 복고적 회화관의 지향점을 얼마만큼 잘 보여주고 있는가 하는 점에서도 이제는 새롭게 주목되어야 할 것이다.

---

53) 趙孟頫, 「二羊圖題記」, “나는 일찍이 말은 그려보았으나 양 그림을 그려보지는 못하였는데 仲信이 내게 그림을 구하는 고로 장난 삼아 사생을 해 보았다. 비록 古人에 필진하게 가까울 수는 없지만 기운에 있어서는 꽤 얻은 바가 있다고 하겠다. 余嘗畫馬未嘗畫羊, 因仲信求畫余, 故戲爲寫生。雖不能逼近古人, 頗於氣韻有得。” 卞永譽纂輯, 『式古堂書畫彙考』 第4冊 卷16(臺北: 正中書局, 1958), p.132.

[ABSTRACT]

## The Background for the Archaism in Zhao Meng-fu's Early Paintings (1286-1299)

Kim Wool-lim

This paper is a research on early paintings of Zhao Meng-fu(趙孟頫 1254-1322) and its background.

It seems that his theory of 'archaistic revival of old styles(*gu-yi* 古意)' was influenced by the revivalism in literature in Southern Song(*nan-song* 南宋) period. There was already a drive toward revivalism in literature. It was strongly developed by the Neo-Confucian(新儒學) scholars, like Zhu Xi(朱熹 1130-1200), Zhen De-xiu(真德秀 1178-1235) in Southern Song period. It seems that Zhao Meng-fu had also agreed with their view to some extent. Considering that his scholarship was formed through learning Liang-zhai school(良齋學派) and Shuang-feng school(雙峯學派), we can naturally assume that he had complete knowledge about the Neo-Confucianism in Southern Song period. In chapter II, his theory of archaistic revival of old styles is examined from the viewpoint of spreading of revivalism in literature in Southern Song period.

It is significant to note that he, as a connoisseur, had highly praised some paintings of emperor Hui-zong(徽宗 reign 1100-1125), Zhao Bo-su(趙伯驥 1124-1182), and Zhao Meng-jian(趙孟堅 1199-1264) who belonged to imperial court house which Zhao Meng-fu also belonged. This was due to the fact that his discerning eye for antiquity was formed and developed under the influences of family collections which was handed down from the Song imperial court. In chapter III, writer examines the possibility that Zhao Ju-po(菊坡趙氏), who appeared in *Yun-yin guo yan lu*(雲烟過眼錄) written by Zhou Mi(周密 1232-1298), was actually Zhao Yu-yin(趙與峯 1213-1265), the father of Zhao Meng-fu. Writer also examines how the collection of Zhao Yu-yin had influenced Zhao Meng-fu's early paintings and his discerning eye for antiquity during the northern China(*hua-bei* 華北) period(1286-1295).

Considering his family background, the paintings in his early years can be interpreted as the adoption and the transformation of archaistic paintings with blue-and-green manner(青綠樣式) which showed the influences of paintings of the Song court house in 12th century. In the development of his early paintings, the blue-and-green manner of landscape was introduced with *The Mind Landscape of Xie You-yu*(謝幼輿丘壑圖). It is characteristic for Zhao Meng-fu to fill the picture with noble and secret mood and to depict objects with rhythmical drawing and sensitive coloring. This blue-and-green manner, which was introduced with *The Mind Landscape of Xie You-yu*, was transformed by absorbing the Li-Guo tradition(李郭派) in *River Village: The Pleasures of Fishing*(江村漁樂圖), and by accepting the motifs of Southern Song paintings in *Small Self-portrait*(自寫小像). However, the turning point where he began to show his own style was in *Autumn Colors on the Que and Hua Mountains*(鵲華秋色圖). He was not bound by the old rule of blue-and-green manner of painting. Rather he adopted positively Dong-Ju tradition(董巨派), thus he showed the prototype for new style of paintings in his middle years. Although *Clear and Distant View of Wu-xing*(吳興清遠圖) is bound in the category of old blue-and-green manner, it can be placed in a special position because it has the same fresh mood exuded in *Autumn Colors on the Que and Hua Mountains*.

After 1299, his paintings were revolutionized by the scholar-amateur painting style(文人畫樣式) in Northern Song(*bei-song* 北宋). However *The Red-robed Foreign Monk*(紅衣羅漢圖) in 1304, verifies the fact that paintings of old blue-and-green manner were persistently produced during the middle years of Zhao Meng-fu, in which new ink-monochrome painting(水墨畫) was introduced and showed his creativity in paintings. In chapter IV, these works before his middle years are examined from the viewpoint of adoption and transformation of archaistic blue-and-green manner of mid-Song court paintings.