

# 蕭雲從(1596-1669)의 산수화와 『太平山水圖』 판화

박 도 래\*

- I. 머리말
- II. 蕭雲從의 生涯와 交遊
- III. 蕭雲從의 山水畫
- IV. 『太平山水圖』 版畫集
- V. 맺음말

## I. 머리말

『太平山水圖』 판화집으로 잘 알려진 蕭雲從(1596-1669)은 중국 明清 왕조 교체기에 고향에서 은거하면서 그림으로 일생을 보냈던 문인화가이다. 작품 중 산수화가 가장 큰 비중을 차지하지만, 또한 사군자, 인물화와 판화, 벽화 등 다양한 작품을 남겼다. 소운종은 여느 安徽派 화가들처럼 실경을 즐겨 그렸으면서도, 동시에 倣作의 비중이 매우 크다는 점에서는 안휘파의 다른 인물들과 다소 구별되는 면모를 보이기도 한다. 그의 고향은 현재의 安徽省 太平府 蕪湖로 이곳은 당시 지역 화단의 중심지였으며, 태평부에서 활동했던 화가들의 전기

---

\* 홍익대학교 대학원 미술사학과 박사과정

를 수록한 黃鉞의 『畫友錄』에 따르면 이 지역에서 소운종에게 배우거나 영향을 받은 사람들이 다수 있어 영향력 있는 작가였음을 알 수 있다.<sup>1</sup>

기존의 안휘파 연구는 弘仁과 그의 근거지인 徽州 지역을 중심으로 黃山 그림, 각진 표현과 갈필 등 공통된 화풍의 분석에 초점이 맞추어져 왔는데, 다만 소운종의 경우, 이들과 공유하는 화풍상의 특색이 있으면서도 활동연대가 다소 이르며 활동 지역도 약간의 거리가 있다. 소운종에 대한 논의는 서구에서 80년대 이후 주로 안휘파 연구의 일환으로 이루어졌다. 소운종 화풍의 연원에 관해서는 李鑄晋(Chu-tsing Li)이 吳派와 松江派 양쪽에서 영향을 받아 독자적 방향으로 발전시켰으며 특히 黃公望 양식에 기반했다고 보았다.<sup>2</sup> James Cahill 역시 송강파와 관련이 있는 한편 오파에서 받은 영향도 보인다고 논했다.<sup>3</sup> 이후 새로운 작품들도 많이 알려지면서 중국에서도 점차 그의 생애와 작품 분석, 『태평산수도』를 주제로 하는 논문들이 상당수 발표되었다.<sup>4</sup>

이러한 기존의 연구 성과와 함께 소운종이 복고적 경향의 작품과 실경을 소재로 한 작품을 모두 즐겨 그렸다는 점에 착안하여, 소운종의 화풍을 과거 회화 양식과의 연계, 그리고 실경에 대한 관심이라는 두 가지 관점을 중심으로 고찰하고자 한다. 이는 명말청초의 중국 회화에서 주요한 두 가지 화두이기도 하다. 특히 소운종의 경우에는 실경을 소재로 하면서도 倣作의 형식을 취한 일련의 작품들이 있어서 당시 중국 회화의 경향을 알 수 있는 좋은

<sup>1</sup> 黃鉞(1750~1841)은 태평부 출신의 문인으로 淸 嘉慶 시에 禮部尙書를 지냈으며, 乾隆연간에 출간된 그의 『畫友錄』은 소운종을 필두로 하여 태평부 지역의 화가 전기를 집성한 저서이다. 『美術叢書』 初集 第4輯(臺北: 廣文書局, 1963)에 수록되어 있다.

<sup>2</sup> Chu-tsing Li, A Thousand Peaks and Myriad Ravines: Chinese Paintings in the Charles A. Drenowatz Collection (Ascona, Switzerland: Artibus Asiae, 1974), pp.171-172.

<sup>3</sup> James Cahill ed., Shadows of Mt. Huang: Chinese Painting and Printing of the Anhui School (Berkeley: University Art Museum, 1981), pp.10-15.

<sup>4</sup> 생애 및 관련 기록 등에 대해서는 胡藝의 「蕭雲從年譜(資料)」(『美術研究』 第1期[北京: 中央美術學院, 1960], pp.48-55), 「畫家蕭雲從」(『安徽史學』 第3期[合肥: 安徽省社會科學院歷史研究所, 1960], pp.35-39) 등의 연구가 있고, 陳傳席은 생애와 『태평산수도』, 안휘파의 호칭 문제 등을 주제로 관련 논문을 다수 집필하였다. 陳傳席, 「論皖南諸畫派幾個問題」, 『論黃山諸畫派文集』(上海: 上海人民出版社, 1987), pp.194-205; 「有蕭雲從及《太平山水詩畫》諸問題」, 『朵雲』 25(上海: 上海書畫出版社, 1990), pp.86-92; 『蕭雲從畫譜』(合肥: 安徽美術出版社, 1995). 顧平은 논란이 있어 왔던 생몰년과 출신지에 대한 상반된 기록과 이견을 종합적으로 정리하였다. 顧平, 「蕭雲從山水畫藝術研究」(南京師範大學 碩士學位論文, 1999); 「蕭雲從里籍及生卒年考」, 『新美術』 第二十期(杭州: 浙江美術學院, 1999), pp.29-32. 이외에 학위 논문으로 黃貞燕, 「清初山水版畫《太平山水圖畫》研究」(臺灣: 臺灣大學校 碩士學位論文, 1994); 司徒元傑, 「蕭雲從(1596-1669)及其山水繪畫」(香港: 香港大學碩士學位論文, 1999) 등이 있다.

예가 된다. 본 논문에서는 먼저 소운종의 생애에 대해서 간략히 알아본 후 그의 산수화에 대해 논할 것이며, 다음으로는 잘 알려진 『태평산수도』 관화에 대하여 집중적으로 분석하도록 하겠다. 또한 이러한 소운종 작품의 분석을 통하여 17세기 중국 화단의 다양한 흐름을 복합적으로 고찰해보고자 한다.

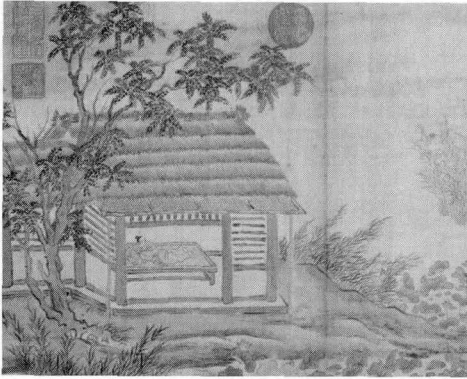
## II. 蕭雲從의 生涯와 交遊

蕭雲從의 字는 尺木이며 1596년 安徽省 太平府에서 출생하여 1669년 사망하였다.<sup>5</sup> 소운종은 고향인 태평부를 중심으로 근방의 南京, 宣城, 揚州 등에서 활동했다. 그가 살았던 명 말기의 萬曆, 崇禎 연간은 중국의 혼란기였다. 이 때 그의 고향은 남경과 가까운 교통의 요충지여서 명말 잦았던 병란의 피해를 많이 입었으며, 소운종도 피난을 다니며 힘든 생활을 하였다. 1644년 명 왕조가 망하자 소운종은 遺民이 되어 고향에서 은거하며 살기 시작했으며, 이 시기의 시와 그림에서는 유민의식을 드러내는 소재와 내용이 빈번하게 등장한다.

소운종은 유년시절부터 그림을 그렸다고는 전해지지만, 현존하는 기년 작품의 대부분이 명 왕조 말인 1642년 이후의 것이며 50대 이후인 1650-1660년대에 집중되어 있다. 이러한 점을 볼 때 清朝 건국을 전후하여 은거하면서 서화에 전념하며 본격적으로 작품을 제작한 것이 아닌가 한다. 그는 이처럼 은거하고자 하는 심정을 당시에 그렸던 靑山이나 무릉도원에의 희망을 직접적으로 피력하거나 隱士를 소재로 하는 등의 여러 작품을 통하여 표출하기도 하였다. 이후 그는 고향과 주변 지역들을 유람하며 그림과 친우들과의 교류로 소일하다가 여생을 마치게 된다.

다음으로 소운종의 작품과 관련이 있는 인물들을 위주로 교류 관계를 간단히 살펴보겠다. 그의 고향인 태평부의 蕪湖는 당시 번영했던 곳으로 지역 화단의 중심지였다. 이 지역을 중심으로 그는 安徽派의 화가들, 특히 弘仁(1610-1663), 孫逸(1604-1657경) 및 湯燕生(1616-1692) 등 지역의 문사들과 모여 서로 합작을 하고 화평을 나누며 수장품을 함께 감상

<sup>5</sup> 소운종의 생몰년과 출신지에 대해서는 상반된 기록들이 있어서 약간의 논란이 있었으나, 1596년 生, 1673년 沒, 太平府 蕪湖 출신이라 생각된다. 관련 논의에 대해서는 陳傳席, 「有蕭雲從及《太平山水詩畫》諸問題」, pp.87-88; 顧平, 「蕭雲從里籍及生卒年考」; 박도래, 「明末清初期 蕭雲從(1596-1669)의 山水畫 研究」(홍익대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문, 2005), pp.6-9 참조.



도 1 蕭雲從, 《臨馬和之陳風圖冊》부분, 1653年,  
絹本淡彩, 높이 27cm, 臺北故宮博物院

하는 등 교류를 나누었다.<sup>6</sup> 이외에 梅清(1623-1697)이 소운종을 방문해 시와 그림을 받는 등의 교류가 있었다. 한편 宋肇(1634-1713), 王士禎(1634-1711)과 같은 수장가나 시학자로 저명한 문인들과 친분이 있었으며,<sup>7</sup> 지역의 관리인 張萬選에게 『太平山水圖』를, 胡季瀛에게 太白樓의 벽화를 부탁받아 그리기도 하였다. 이때 안휘 지역에는 경제력을 바탕으로 많은 회화 유산이 소장되어 있었으며, 송락 등 지역의 수장가를 통해 소운종이 고화를 보았던 기록이 다수 있어서

그의 회화에 영향을 주었음을 짐작할 수 있다.

태평부는 당시 인근의 남경에 속한 행정지역이었으므로 소운종은 남경에 자주 출입하였다. 남경에서의 교류인물로는 『十竹齋書畫譜』(1627), 『十竹齋箋譜』(1644)의 출판으로 잘 알려진 胡曰從(1584-1674)이 중요하다. 소운종은 1636년을 전후한 시기부터 호왈종과 왕래하였으며, 그를 통해서 판화와 화보에 대한 인식을 넓혔을 것으로 본다. 『십죽재서화보』에 실린 다양한 작품들과 호왈종이 교류했던 인물들은 소운종의 회화 창작에 영향을 주었을 것이라 생각한다.

소운종은 揚州에서 鹽商 활동으로 큰 부를 축적했던 徽州 출신 집안의 鄭俠如(1610-1673)와도 친분이 있었다. 정협여는 休園이라는 원림을 소유하고 여기서 관료와 문인묵객들의 모임을 대규모로 후원했는데, 소운종 또한 이곳에 출입하며 다수의 작품을 그렸다. 당시

<sup>6</sup> 湯燕生은 蕪湖의 문사로 소운종, 홍인과 친분이 깊었으며, 이외에도 徽州의 여러 화가들과 교제했던 기록을 볼 때 安徽 지역 화가들 간의 상호 교류와 화풍 파급에 일정한 역할을 했던 인물이었다는 것으로 생각된다. 탕연생은 상당수의 소운종 작품에 글을 남겼으며 함께 유람했던 기록도 많이 볼 수 있는데, 탕연생, 소운종의 글은 문집으로 모여져 있지는 않으나 태평부의 지방지나 『蕭湯二老遺詩合編』 등 후대인들이 편집한 서적에서 볼 수 있다. 탕연생, 소운종, 홍인 3인의 교류에 관련된 글들은 汪世清·汪聰 編, 『漸江資料集』(合肥: 安徽人民出版社, 1984) 참조.

<sup>7</sup> 宋肇는 당시 吏部尙書까지 올랐던 관리이자 유명한 수장가로 당시 정통파 및 남경, 안휘 지역의 서화가들과 교류가 넓었으며 저서로는 『西陂類稿』가 있다. 송락의 『西陂類稿』 卷二十六에는 소운종과 함께 蕪湖를 유람한 기록이 있으며, 소운종이 그린 태백루의 벽화와 관련해 글을 남기기도 했다. 王士禎은 淸初의 저명한 詩學者이자 刑部尙書를 지낸 관리로 소운종의 『離騷圖』 판화집을 비롯해 여러 작품에 글을 남겼다.

염상들은 부를 바탕으로 수장에 힘썼는데, 휴원에도 많은 서화가 소장되어 있었으며 소운종은 이를 통해 고화에 대한 식견을 넓혔고 이를 창작에 반영하였다. 정협여의 요청으로 그의 소장품인 馬和之의 〈陳風圖〉를 보고 그린 작품이 대표적 예인데, 원작을 거의 그대로 臨寫하였다도<sup>8</sup>. 이들의 교유는 양주 지역에서 활동한 徽商들의 예술 후원 중 이른 시기의 예라는 점에서 의의를 지닌다.<sup>9</sup>

### III. 蕭雲從의 山水畫

#### 1. 倣古 繪畫

소운종의 산수화 중에서는 倣古 繪畫가 큰 비중을 차지한다. 소운종이 작품상에 쓴 제 발문을 보면 잘 알려진 옛 名畫들의 이름이 자주 등장하며 다양한 시대의 작가와 그림에 대해서 실견에 근거하여 논하였다. 소운종이 살았던 安徽 지역은 당시 경제의 발달과 함께 서화 수장품이 축적되어 있어서 古畫를 학습하기에 좋은 환경이었다. 그리고 그는 생애 부분에서 살펴보았듯이 胡曰從, 鄭俠如, 宋犛 등 수장가들과 교류했으며, 문화중심지인 南京에 드나들면서 견문을 넓혔다. 이러한 결과로 소운종은 다양한 작가들을 모델로 하여 다수의 倣作을 남겼다. 단일 작가로는 黃公望을 倣한 것을 많이 볼 수 있으며 이외에 여러 화가의 倣作을 묶어서 화책으로 구성한 작품들이 있는데, 이하에서 몇 가지 실례를 들어보겠다.

소운종은 董源, 米芾에서 元四大家에 이르는 문인화가들의 양식을 토대로 다수의 倣고 회화를 그렸다. 이들에 대한 倣작은 화면을 통해 과거 화가들의 화풍을 어떻게 이해하고 작

<sup>8</sup> 정협여가 소장했던 마화지의 〈진풍도〉는 현재 British Museum 소장이며, 정협여와 소운종의 인장이 함께 찍혀 있다. 소운종은 양주를 방문해 《臨馬和之陳風圖冊》을 그렸던 1653년경에 마화지의 작품에 인장을 남겼을 것으로 보인다. 마화지의 작품에 대해서는 Julia K. Murray, *Ma Hezhi and the Illustration of the Book of Odes* (Cambridge, England: Cambridge University Press, 1993) 참조. 본서에서 Murray는 정협여라는 소장자가 확인되지 않았다고 했는데 그는 字인 士介로도 잘 알려져 있으며 號는 俟庵으로 揚州의 유명한 염상 집안의 일원이자 문화후원자이다.

<sup>9</sup> 정협여를 위시해 鄭氏 집안의 園林과 문화 후원에 관해서는 李斗, 『揚州畫舫錄』 卷八 城西錄 참조. 회상의 예술 후원에 대해서는 Jason Chi-sheng Kuo, "Hui-chou Merchants as Art Patrons in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries," *Artists and Patrons* (Nelson-Atkins Museum of Art, 1989), pp.177-188; 王瑜·朱正海編, 『鹽商與揚州』(南京: 江蘇古籍出版社, 2001), pp.113, 207 참조.



도 2 蕭雲從,  
《董源山水圖》,  
201.4×47.2cm,  
遼寧省博物館



도 3 蕭雲從,《傲黃公望山水圖》부분, 1665年, 紙本淡彩, 29.6×390.9cm,  
Allen Memorial Art Museum

품에 반영하였는지 쉽게 알 수 있는 편이다. 《傲董源山水圖》도 2에  
는 실제의 동원 작품을 보고 그렸다고 발문에 적혀있다.<sup>10</sup> 전경의  
나무 표현, 후경의 긴 피마준으로 차곡히 쌓여 올라간 산형과 여기  
에 표현된 관목 등에서 동원의 분위기를 느낄 수 있는데, 오가와  
(小川) 소장의 동원 작품 《溪山行旅圖》와 유사한 형태의 그림을 보  
았던 것으로 추정된다.<sup>11</sup>

명청대에는 元四大家 방작이 매우 많이 제작되었으며, 소운종  
또한 예외가 아니어서 상당수를 그렸다. 그 중에서도 황공망 방작  
이 가장 많은 수를 차지하며, 특히 그가 즐겨 그렸던 산수장권은 상  
당수가 황공망 양식에 기반한 것이다. 그의 장권들은 황공망의 《富  
春山居圖》처럼 전체적으로 수면이 보이는 장권 형식이며, 층첩을  
이룬 산 사이로 보이는 가옥, 산의 상부가 수평으로 잘려나가 분지  
처럼 평평하게 보이는 형태 등에서 황공망 회화의 요소를 볼 수 있  
다도3. 또한 더 평면적이고 단순하게 표현한 바위에서 安徽派 식의  
해석을 볼 수 있으며, 암석에 표현된 Y형과 같이 명말청초에 성행  
하는 표현이 나타난다.<sup>12</sup> 당시 正統派의 황공망 방작은 황공망의

<sup>10</sup> 蕭雲從, 《傲董源山水圖》(遼寧省博物館), “董北苑의 그림에 ‘茅屋과 구름 깊은 곳에서 喬松이 上皇과 이야기를 나누는’ 시가 있으니 得意筆이로다. 五畝에 수장되어 있어 우연히 이를 한번 臨해보았다. (董北苑有茅屋雲深處喬松話上皇之句以爲得意筆藏於五畝偶一臨之)”

<sup>11</sup> 오가와 소장의 동원 작품 《溪山行旅圖》의 도판 및 이본, 임모본 등에 대해서는 韓正熙, 「董源畫의 몇 가지 문제점」, 『미술사연구』 3(미술사연구회, 1989), pp.12-19 참조.



도 4 黃公望, 〈天池石壁圖〉,  
1341年, 絹本設色,  
139.3×57.2cm,  
北京故宮博物院



도 5 莫是龍, 〈山水圖〉 부분, 紙本設色, 25.7×123cm, 中國文物流通協調中心

〈天池石壁圖〉도 4의 구도를 주로 따르고 준법을 착실히 써서 그려졌는데,<sup>12</sup> 이에 비해 소운종은 피마준을 소략하게 사용하였고 단순한 형태의 바위에 산뜻한 색채를 더하였다. 이와 유사한 경향의 倣黃公望作은 16세기 후반 顧正誼, 莫是龍 등 松江派의 작품에서 선례를 찾을 수 있다고 본다도 5. 장권 이외에 화첩의 형태로 그려진 방황공망 작품들도 다수 있는데, 이들은 마치 위에서 보았던 황공망 양식의 산수장권의 한 부분을 떼어내 온 듯하며 『芥子園畫傳』 初集에 실려서 널리 알려진 소운종의 방황공망 작품이 이러한 예이다도 6.

특히 여기서 주목되는 것은, 조선 후기 및 일본 에도시대의 황공망 화풍의 수용에는 소운종을 통한 안휘 양식의 유입이 있었다는 점이다. 조선 후기의 金正喜(1786-1856)는 權敦仁(1783-1859)이 소장했던 소운종의 황공망

12 실제로 황공망의 작품에서는 명청대 회화에 보이는 식의 Y형 표현을 찾을 수 없으며, 자잘한 암석은 황공망 회화에서도 보이는 것이나 여기에 Y자 형태를 뚜렷하게 표현하여 황공망의 화풍을 나타내는 것은 명대 이후에 빈번하게 나타나는 현상이다. Lin Po-ting, "A First Appreciation of the "Y" Figure in Chinese Landscape, Part I," National Palace Museum Bulletin, Vol. XII, No. 5 (1977), pp. 10-16. 이는 황공망의 『寫山水訣』 내용 중 "石法에서는 形象이 잘못되지 않도록 하는 것이 가장 중요하다. 돌은 三面을 갖고 있다. 위, 오른쪽, 왼쪽 모두를 표면으로 보는 것이다. 붓을 잡으려는 때에는 반드시 어느 면을 취할 것인지 정해야 한다"는 부분과 관계가 있다고 생각된다. 한편 동기창은 "황공망이 말하기를 돌은 三面으로 나눌 수 있다 하였는데, 이 말은 筆이 곧 墨을 일컫는 말이라는 뜻이니, 참조할 만하다"라 하였다. 『寫山水訣』의 내용에 대하여, 筆로 돌에 三面을 그려넣으면 돌의 向背가 나타나므로 筆로써 墨의 효과를 나타내는 것이라고 보았기 때문이라 해석할 수 있다. 韓正熙, 「董其昌의 繪畫 理論과 『畫旨』」, 『美術史學報』 11 (1998), p. 123. 이러한 생각이 널리 알려져서인지 명말청초 다양한 화파에 의하여 그려졌던 많은 倣黃公望作에서 암석 표면의 Y자 형태가 전형적인 특징으로 나타나게 된다.

13 정통과 화가들의 황공망 방작은 『淸初正統畫派』(台北: 藝術圖書公司, 1985); 『四王畫集』(天津: 天津人民美術出版社, 1992) 등에서 다수의 예를 볼 수 있다.



도 6 蕭雲從, 〈做黃公望富春山圖〉,  
『芥子園畫傳』初集

방작에 발문을 쓰면서, 正統派보다 소운종의 작품이 황공망과 더욱 터럭까지 닮았노라는 평을 남겼다.<sup>14</sup> 일본에서도 유사한 경우를 찾아볼 수 있다. 19세기 초엽 長崎를 통하여 많은 중국 서화가 들어갔는데, 소운종의 작품도 이러한 경로로 京都, 大阪 화단에 알려졌다. 당시 유학자이자 화단의 중심이었던 라이산요(賴山陽, 1780-1832)는 소운종의 그림을 입수하고 “그림은 黃公望을 法으로 하였다”라고 평했다.<sup>15</sup> 또한 그의 친우인 南畫家 다노무라 씨쿠덴(田能村竹田, 1777-1835)은 이를 보고 몇 개의 작품을 그렸는데, 소운종의 그림을 실제로 보고 안휘 양식의 방황공망 산수화들을 남겼던 것이다.<sup>16</sup> 또한 당시 안휘파 양식을 보이는 황

<sup>14</sup> 金正喜, 『阮堂先生全集』卷六, 「題彝齋所藏雲從山水幀」(崔完秀 譯註, 『秋史集』[서울: 玄岩社, 1976], pp.166-167). “董其昌 이래로 王時敏, 王原祁, 王翬의 여러 사람들에 이르기까지 모두 黃公望의 문간에서 깊이 신비하고 심오한 곳까지 들어가는 하였다. 그러나 각각 자기만이 가지는 風致로써 조금씩 모양을 고쳐서 일가를 이루었을 뿐이다. 이 그림은 곧장 黃公望을 따른 것으로 자기의 의사를 쓰지 않고 터럭 끝이라도 다 닮게 하였으니 唐나라 때 도사한 晉代의 書帖과 같다. …… 우리 동쪽나라 사람들은 黃公望의 진본을 볼 수 없으니 처음 배우는 사람들이 만약 이 그림을 좇아 들어간다면 가히 黃公望 그림에 손을 댈 수 있을 것이다. 그러나 이 그림의 윗부분 반은 또한 신비한 변화가 헤아릴 수 없어서 그림 그리는 법칙만으로는 미칠 수가 없다.”

<sup>15</sup> 賴山陽, 『賴山陽書翰集』, 「盛茂燁と蕭尺木」. 이외에도 본 서한집에 실린 여러 글에서 라이산요가 소장했던 소운종의 작품에 대한 언급을 찾아볼 수 있다. 그는 소운종의 글에 그림을 그려 합하여 〈蕭尺木畫論秋景山水圖雙幅〉(東京 個人所藏)을 만들기도 했는데, 이 작품의 도판은 『森兩家襲藏品小坂家愛藏品展觀圖錄』(東京: 東京美術俱樂部, 1934)에 실려 있다.

<sup>16</sup> 다노무라 씨쿠덴은 라이산요 소장의 소운종 작품 및 자신이 소장했던 孫逸의 작품을 기반으로 몇 작품을 남겼으며, 〈山水圖〉(1833, 개인소장)에는 소운종, 손일이 황공망을 배웠으며 이들의 그림을 통해 황공망풍으로 그렸노라고 적었다. 박도래, 앞의 논문, pp.101-103. 관련된 田能村竹田의 작품으로는 〈山水圖〉(1833, 개인소장), 做蕭雲從 〈積水疊壁圖〉(1833) 등이 있으며, 도판은 中村眞一郎·河野元昭, 『竹田』(東京: 講談社, 1995)에서 볼 수 있다. 기록으로 남아 있는 작품은 『竹田文全集』에 실린 〈做孫無逸山村橫卷〉(1811), 〈做孫無逸筆意山水雙幅〉



도 7 蕭雲從,  
《山水雜畫冊》8엽,  
23.3×17.5cm,  
黑川古文化研究所

도 8 蕭雲從,  
《山水冊》(十頁) 7엽,  
1654年, 紙本設色,  
27.9×20.9cm,  
上海博物館

공망 풍의 산수장권이 한국, 일본에 유입되었던 사실을 볼 때, 양국에서 제작된 산수장권들과 비교하여 차후 더 자세한 연구가 요구된다.<sup>17</sup>

또한 소운중은 원사대가를 방하면서 그들의 화풍 중에서 특징적인 요소를 화면에 도입하는 방식으로 원작가를 나타내었다.倪瓚 방작의 경우, 기존 연구에서 『太平山水圖』 중 做倪瓚(岷橋)의 바위들이 절대준을 과장시킨 형태라는 점이 지적되어 왔다.<sup>18</sup> 예찬의 범으로 그린 다른 작품에서도 유사한 형상의 바위를 볼 수 있으며, 《山水雜畫冊》의 제8엽도 7과 같이 보다 예찬의 원래 형태와 유사한 바위도 그렸다. 근경의 마른 나무에서도 예찬의 분위기를 잘 표현했는데, 石法 및 樹法에서 예찬의 특징을 찾았던 것으로 보인다.

王蒙 방작에서도 바위 표현에서 화풍의 근거를 구하였다. 上海博物館 소장의 《山水冊》

(1814) 등이 있다.

<sup>17</sup> 한국에서는 鄭成仲이라는 역관이 1779년 연행길에 황공망의 《江山勝覽圖》권을 입수하였으며, 金應煥이 이를 보고 그린 임도본이 전해지는데 안휘파 풍으로 해석된 황공망 양식의 장권 양식이다. 崔耕苑, 「朝鮮後期 對清 繪畫交流와 淸 繪畫樣式의 수용」(홍익대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문, 1996), pp.95-99. 金應煥의 《강산승람도》에 대해서는 韓旻昶, 「復軒 金應煥의 山水畫 研究」(홍익대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문, 1985), pp.63-67 참조. 일본의 경우에도 라이산오 및 다노무라 쥬쿠덴 소장의 소운중, 손일 작품이 황공망풍의 장권이었으며, 또한 황공망 전칭작 《강산승람도》(개인소장)가 전해지는데 역시 안휘파 화풍이 반영된 淸初의 작품으로 보이며 도판은 『國華』 518號에서 볼 수 있다. 여기서 안휘파 양식의 산수장권들 중 다수가 황공망의 《강산승람도》를 모본으로 했는데, 이는 명말청초에 걸쳐 소운중, 程正揆, 王翬 등 다양한 작가에 의해 방해졌던 유명한 황공망의 작품이다.

<sup>18</sup> 黃真燕, 「淸初山水版畫 《太平山水圖畫》 研究」(臺灣: 臺灣大學校 碩士學位論文, 1994), p.14.



도 9 蕭雲從, 《詩畫八開冊》2엽,  
1668年, 21×15.8cm,  
Cleveland Museum of Art

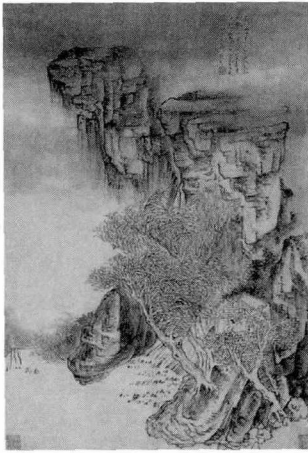
도 10 蕭雲從, 《擬古山水冊》5엽,  
1653年, 紙本設色,  
44.3×23cm, 安徽省博物館

의 제7엽도8의 예를 보면, 우모준과 소나무가 눈에 띄며 특히 화면 위를 운동감 강한 산으로 가득 메우고 있어 왕몽을 따랐음이 잘 나타난다. 倣吳鎮作의 경우, 여타 소운종 작품에서 보이는 세밀하고 분명한 필선과는 달리 먹을 두텁게 쓰고 무게 있는 준법을 구사하여 의도적으로 오진의 분위기를 내고자 했음을 알 수 있다<sup>19</sup>. 소운종은 “梅道人的 필법은 熟하고 圓重하다. 준법은 深厚한 데로 나아가 결코 각지거나 뻣뻣하지 않다”라고 하여 오진의 중후한 먹과 원만한 필선 등의 특징을 잘 파악하고 있는데 이를 화면에 반영한 것이다.<sup>19</sup> 특히 오진이 즐겨 쓰던 산과 나무에 물기가 많은 굵은 점을 찍어 표현하는 기법을 강조한 점이 눈에 띈다.

화북산수 작가를 방하여 그린 작품의 경우, 옛 화가와와의 직접적인 관련성보다는 山形이나 바위의 표현에 있어 董其昌 및 송강파 화가들의 방작에 영향을 받았던 점이 두드러진다. 실례로 소운종이 李成의 〈萬山飛雪圖〉를 실견하고 이를 방하여 雪景을 그린 작품들을 들 수 있다. 이성의 〈만산비설도〉는 현재 전하지는 않지만 당시 강남 지역에 소장되어 있었으며 여기에 쓴 동기창의 자세한 제발이 기록에 실려 전해지는 작품이다.<sup>20</sup> 소운종이 이를 보고 그린 《擬古山水冊》 제5엽도10을 보면 절벽이 세로로 긴 직사각형의 바위로 이루어져 있는 것이 특징이며, 여기서 寒林을 잘하였다는 이성의 이미지를 연결할 수는 있지만 사실상 구체

<sup>19</sup> 蕭雲從, 《山水冊》7엽(上海博物館), “梅道人筆熟圓重皴法就深絕不板勁.”

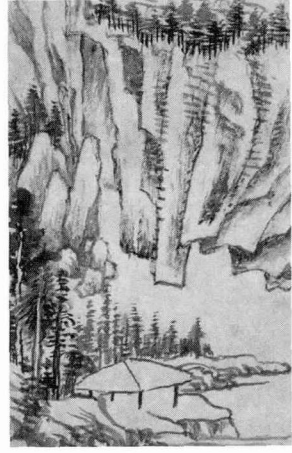
<sup>20</sup> 청대 吳修가 편찬한 『靑霞館論畫絕句』에는 이성의 〈만산비설도〉의 내력이 기록되어 있는데, 吳門의 繆方彥 家에 있다가 婁東의 畢氏가 소장하게 되었다고 하며 동기창은 이 그림에 여태껏 모본을 보았으나 이제 진품을 보게 되었다고 題하였다. 吳修, 『靑霞館論畫絕句』(『美術叢書』二集 第六輯[臺北: 廣文書局, 1963], pp.192-193).



도 11 趙左,〈寒山石榴圖〉,  
紙本設色, 50.5×34.9cm,  
廣東省博物館



도 12 蕭雲從,  
《擬古山水冊》7엽,  
1653年, 紙本設色,  
44.3×23cm,  
安徽省博物館



도 13 董其昌,  
《丁卯小景圖冊》2엽,  
1627年, 紙本水墨,  
23.6×14.7cm,  
上海博物館

적으로 이성과의 관계를 연상하기가 쉽지는 않다. 그런데 송강과의 趙左(1368-1644)가 역시 이성의 〈寒山石榴圖〉를 보고 그렸다는 작품에서 유사한 형태를 보여주고 있어도<sup>11</sup>, 이러한 형태가 송강과와 관련이 있지 않나 한다.

荊浩를 방한 소운종의 작품에서도 위와 비슷한 표현을 볼 수 있다<sup>12</sup>. 이 그림은 더욱 기하학적인 형태가 강조되어 마치 평면의 직사각형을 늘어뜨린 듯이 보이는 형상을 이룬다. 그런데 형호를 따랐다고 밝힌 동기창의 작품에서도 이러한 절벽의 형태가 나타난다<sup>13</sup>. 동기창은 이 작품에서 형호와 關同의 筆意로 石壁을 그렸노라고 밝혔으며,<sup>21</sup> 소운종은 이러한 고법의 운용을 받아들였던 것으로 볼 수 있다. 특히 동기창은 절벽의 각 단위 사이에 큰 획 점을 표현했는데, 소운종 역시 절벽의 각진 단위 사이를 유사하게 처리했다. 이상 살펴본 작품들에서 나타나는 바위 표현은 소운종이 자주 그렸던 독특한 기하학적 형태이며, 또한 이러한 표현의 근원을 송강과의 방고 회화 작품에서 찾아볼 수 있는 것이다.

<sup>21</sup> 董其昌,《丁卯小景圖冊》2엽(1627, 上海博物館), “石壁은 李唐의 장기인데, 나는 평소 南宋 院體畫를 보지 않는다. 다만 荊浩와 關同의 筆意로 이를 그렸다. (石壁乃李唐擅場子素不觀南宋院體畫但以荊關筆意爲之)”



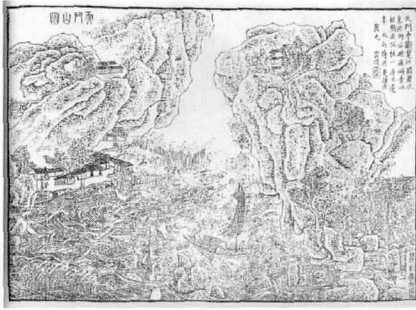
도 14 蕭雲從, 〈歸寓一元圖〉 부분, 1656年, 紙本設色, 23.5×1302cm, Museum Rietberg Zürich

## 2. 實景畫

명대 중기 이후 실경화 제작이 크게 성행했으며, 소운종이 활동했던 시기에 이르면 강남의 문인들이 자신이 살던 지역의 실경을 그린 작품은 흔히 볼 수 있는 것이 되었다. 그 중에서도 안휘 지역의 화가들은 특히 실경을 자주 그렸는데, 상당수의 안휘 화가들이 명말청초에 유민이 되어 유람을 일상으로 삼았던 상황과 또한 이 지역에 잘 알려진 경승과 명소가 많다는 사실도 실경화를 즐겨 그렸던 요인이라 하겠다. 소운종 역시 고향인 太平府 일대와 남경, 宣城 등 주변 지역의 명소를 소재로 자신이 살던 지역과 스스로의 경험을 담아 실경화를 다수 그렸는데, 대상 지역별로 특징과 대표적인 작품 등을 살펴보도록 하겠다.

태평부 실경화의 대표작은 『태평산수도』 판화라 하겠으며 이는 다음 장에서 따로 다루겠다. 다음으로 〈歸寓一元圖〉도 14는 『태평산수도』 제작 후 약 10년 뒤인 1656년에 선성에 갔을 때 그린 것으로, 태평부와 선성에 있는 45장면의 명승들을 연속적으로 13미터의 장권에 이어 그린 대작이다.<sup>22</sup> 장권의 전반부는 태평부 當塗의 경치를 그렸으며, 후반부는 선성의 경치 및 관련 고사 등을 주제로 구성하였다. 각 장면의 사이는 산으로 구획했으며 전체적으로 조감할 수 있는 약간 비스듬한 시점으로 처리되었고, 장면마다 해당 명소와 관련된 시나 고사를 써넣었는데 『태평산수도』와 같은 화면 구성이다. 각 장소의 특징적인 경관을 구체적

<sup>22</sup> 〈귀우일원도〉 작품 전체 및 세부 도판은 Albert Lutz et al., Chinesische Szenen 1656/1992. Die 13 Meter lange Bildrolle des Malers Xiao Yuncong aus dem Jahr 1656 (Zürich: Museum Rietberg, 1992)에서 볼 수 있다. 본 작품은 〈安徽全景圖〉라는 이름으로도 알려져 있는데, 當塗와 宣城의 경치만을 그린 작품이므로 〈안휘전경도〉라는 명칭보다는 원작자가 명명한 〈귀우일원도〉로 보는 것이 타당할 것이다.



도 15 蕭雲從, 〈天門〉, 『太平山水圖』, 1648年



도 16 蕭雲從, 〈歸寓一元圖〉天門 부분

으로 그렸으며, 인물들의 생활 모습을 자세히 묘사한 점은 소운중 산수화의 특징이라 하겠다. 또한 각 장면에는 장소의 지형이 상당히 반영되었다.<sup>23</sup> 『태평산수도』와 〈귀우일원도〉에서 공통적으로 다룬 장소는 11곳 정도를 확인할 수 있는데, 실제 지형과 비교해보면 경치에 부합하는 유사한 구도로 그렸음을 알 수 있다<sup>15,16</sup>. 실경화를 그릴 때 그 고장의 지형이나 경관 등 특색을 염두에 두고 화면에 나타내고자 했던 것이다.

또한 소운중은 攝山, 雨花臺, 燕子磯 등 여러 화가들에 의해 꾸준히 그려져왔던 전통적인 남경의 명소를 그렸다. 1645년 작 《山水冊》은 實景圖와 倣古作 및 다양한 화풍의 영향이 복합적으로 나타나는 작품으로, 남경의 명소도가 포함되어 있다. 1642년, 1644년 등 남경에서 과거를 보거나 유람을 했던 기록이 있고 또 한 엽의 발문에 호월종의 은거처에서의 일을 적은 것을 볼 때 당시의 잦은 남경 출입의 경험이 반영된 듯하다. 제1엽도<sup>17</sup>은 섬산을 그린 것으로, 산에 작은 점을 찍은 표현이 보이며 전경에는 뿌리를 드러낸 채 서 있는 다소 굴곡이 강한 나무를 포치했는데 이는 文徵明의 회화에서 즐겨 사용되었던 것이다<sup>18</sup>. 이러한 표현은 1640년대의 소운중 작품들에서 종종 보이는데 이 때 吳派 화풍의 영향이 있었던 것으로 생각되며, 한편 흰색의 평면처럼 처리한 구름은 동기창의 화풍에서 나온 것이라 보인다.<sup>24</sup> 같

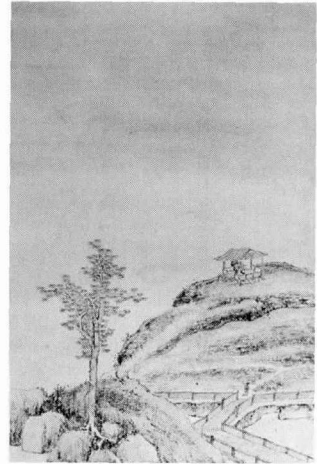
<sup>23</sup> 본 작품은 특정 장소를 그렸지만 실제 대상과의 관계는 모호하다는 평가를 받았다. Jane DeBevoise · Scarlett Jang, "Topography and the Anhui School," James Cahill ed., 앞의 책, p.43. 또한 Ganza는 본 작품을 〈안휘전경도〉로 보고 여기 나타나는 경관의 특색이 안휘 지역의 풍경에서 얻은 영감을 전형적으로 반영한 것이라고 하였다. Kenneth Ganza, The Artist as Traveler: The Origin and Development of Travel as a Theme in Chinese Landscape Painting of the Fourteenth to Seventeenth Centuries (Ph.D. Dissertation, Indiana University, 1990), pp.247-248. 하지만 필자는 당시의 지도나 지방지의 내용, 『태평산수도』와 공통된 장면들을 대조해 볼 때 작가가 〈귀우일원도〉의 장면이 당도와 선성에 위치한 특정 명소의 지형성이나 특색을 반영하고자 했다고 생각한다.

<sup>24</sup> 본 작품에서 보이는 여백과 같은 평면적인 형태를 갖는 구름의 표현을 동기창 회화에서 자주 볼 수 있는데 이에



도 17 蕭雲從, 《山水冊》1엽,  
1645年, 紙本設色,  
23×15cm, 至樂樓

도 18 文徵明, 《雨餘春樹圖》,  
1509年, 紙本設色,  
94.3×33.3cm,  
臺北故宮博物院



도 19 蕭雲從, 《山水冊》5엽,  
1645年, 紙本設色,  
23×15cm, 至樂樓

은 화첩의 제5엽은 우화대를 그렸으며 도19, 흔히 그려지는 우화대의 전체적 모습을 조망하게끔 한 구성이 아니라 산의 정상 부분만을 그리고 이곳을 오르는 인물에 초점을 맞추어 그렸다는 점이 특색이다.<sup>25</sup>

上海博物館 소장의 《山水冊》3엽 도20에는 남경의燕子磯를 그렸으며, 『名山圖』에 실린 같은 장면과 유사한 구도를 취하였다도21. 소운중은 발문에 연자기의 풍경을 보고 米友仁의 《江城雨後圖》를 떠올리고 있다.<sup>26</sup> 실제 경치를 보고 특정 화가의 작품을 연상한 것인데, 이처럼 소운중의 작품 중에서 실경을 그렸으면서 동시에 방고 회화를 표방한 경우를 자주 볼 수

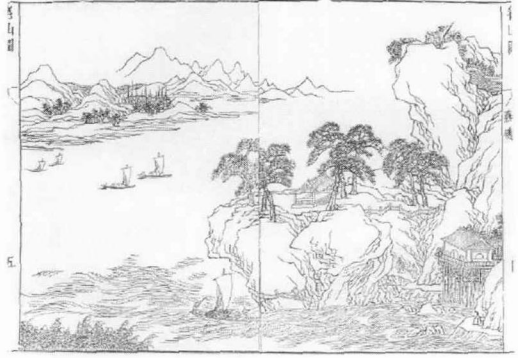
대해서는 韓正熙, 「董其昌에 있어서 董源的 개념」, 『美術資料』 43(國立中央博物館, 1989), pp.64-66 참조.

<sup>25</sup> 실례로 지방지의 삽도에 등장하는 우화대 장면이나 남경의 명소를 즐겨 그렸던 張宏의 《做李唐雨花臺》(1641, Moss 所藏) 등의 작품을 보면, 장소의 지형성을 반영하여 전체적인 모습을 조망할 수 있도록 그려진 경우를 볼 수 있다. 장평의 우화대 그림 역시 실경과 방고가 결합된 흥미로운 작품이며, 도판은 Paul Moss ed., Old Leaves Turning(Sydney: Sydney L. Moss Ltd., 1995)에 실려 있다.

<sup>26</sup> 蕭雲從, 《山水冊》3엽(上海博物館), “燕子磯. 米友仁의 《江城雨後圖》는 심히 그곳을 닮았다. (燕子磯□小米江城雨後圖酷似其處)”



도 20 蕭雲從, 《山水冊》(八頁) 3첩, 紙本設色,  
35.7×23.4cm, 上海博物館



도 21 〈燕巖〉, 『名山圖』

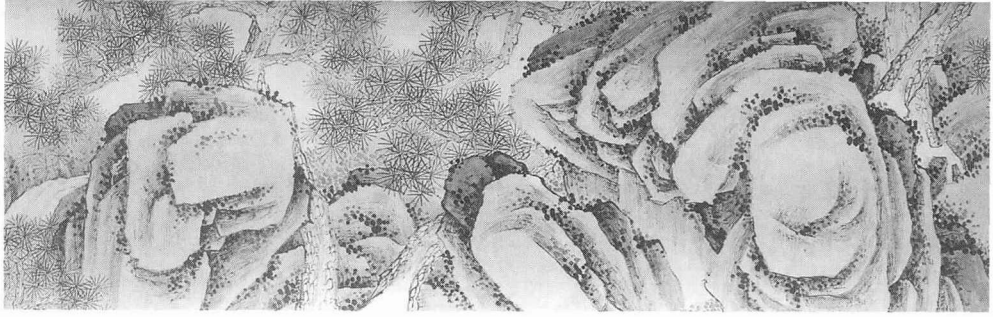
있다. 전체 구도는 연자기 주변의 지형을 반영하면서 여기에 米家山水 특유의 낮은 종모양의 산을 미점으로 그렸으며, 안개 낀 경치는 長江에 접한 이곳의 지리적 특색을 보여주는 동시에 전형적인 미가산수의 특색이기도 하다. 실경의 특징에 부합하는 古法을 결합하여 나타난 것이라 하겠는데, 이처럼 방작으로 실경을 그렸던 선례는 동기창이나 張宏의 작품 등에서 볼 수 있다.<sup>27</sup>

弘仁을 위시해 안휘파 화가들은 徽州府 歙縣에 있는名山인 黃山을 즐겨 그렸으며 이로 인해 이 지역의 화가들을 黃山派라고도 칭한다. 반면 소운종은 말년까지 황산에 간 적이 없는 것으로 보이며,<sup>28</sup> 이곳을 그린 작품도 소수만이 확인되므로 따라서 그에게 황산파라는 명칭은 다소 부적절하다고 생각된다. 실제로 황산을 제재로 한 그의 작품은 〈黃山松石卷〉도<sup>22</sup>, 〈奇峰圖〉2점 정도가 있으며,<sup>29</sup> 『태평산수도』 중 황산 장면은 同名의 다른 곳을 그린 것인데 이에 대하여는 다음 장에서 자세히 살펴보고자 한다. 〈황산송석권〉에는 황산의 명물인 徽墨에 얽힌 고사와 제작 과정, 雲海·蓮花峰 등을 제재로 쓴 시가 발문에 있어서 이를 통해 회

<sup>27</sup> 이러한 예로 董其昌의 《燕吳八景》(1596, 上海博物館)의 제1엽인 〈西山雪霽圖〉나 본고 주25의 장광 작품 등을 들 수 있다.

<sup>28</sup> 소운종은 1665년 홍인의 《黃山圖冊》 발문에 황산에 가지 못했노라고 적었으며, 따라서 약 70세경까지 황산에 간 경험이 없었음은 잘 알려져 있다.

<sup>29</sup> 이밖에 〈黃山雲海圖卷〉(香港藝術館 虛白齋)은 1893년 汪洵이 작품에 쓴 題에 “蕭雲從의 山水長卷을 얻어 黃山雲海圖라 정했다”는 내용이 있어 후대에 붙여진 제목임을 알 수 있는데, 소나무와 雲海가 특징적이어서 이러한 명칭을 얻었던 듯하다. 이 작품은 『虛百齋藏書畫選』(東京: 二玄社, 1982)에 수록되어 있다.



도 22 蕭雲從,〈黄山松石卷〉부분, 1669年, 紙本設色, 47.5×490cm, 浙江省博物館

주의 황산을 그렸음을 알 수 있다.<sup>30</sup> 松石만을 화면에 가득 채운 구성이어서 실경의 지형을 반영했다고 보기에는 무리지만, 이들로 황산의 대표적인 이미지를 나타내고자 한 것이다. 〈기봉도〉는 錢謙益(1582-1664)이 황산을 소재로 1643년에 쓴 「登始信峰回望石笋矼」시를 변형하여 발문에 쓰고 있어서 黄山圖로 알려져 있는데, 소운종이 황산에 간 적이 없다는 점을 본다면 실경도라 하기보다는 시에 영감을 받아 그려본 작품이라 하겠다.<sup>31</sup>

이상의 논의 외에도 소운종 회화의 특징을 몇 가지 논해보겠다. 먼저 소운종은 자신의 유람과 교제를 통한 실제의 경험을 직접적인 회화의 제재로 즐겨 삼았다. 그는 명이 패망한 후 고향에서 교제로 소일하면서 남경, 양주, 선성 등 고향 주변의 가까운 지역들을 중심으로 유람을 다녔으며, 멀리는 泰山과 錢塘江 및 富春山까지 여행했는데 이러한 경험들을 그림에 담았다.<sup>32</sup> 〈桐下納涼圖〉도 23는 湯燕生, 珍厂 스님과 동행하여 벗 세 사람이 태평부의 蕪湖 일대를 유람했던 경험을 제재로 한 작품이며, 전형적인 소운종 화풍의 산수장권 형식의 화면

<sup>30</sup> 박도래, 앞의 논문, pp.63-64.

<sup>31</sup> 李鑄晉, 「納爾遜美術館所藏蕭雲從〈奇峰圖軸〉與漸江〈山水圖冊〉」, 『論黃山諸畫派文集』(上海: 上海人民出版社, 1987), pp.351-355.

<sup>32</sup> 소운종은 태평부 주변을 중심으로 인접 지역인 남경, 선성, 양주 등에서 주로 활동한 것으로 생각되지만, 그 밖에 먼 지역까지 유람했던 기록을 몇 남기고 있다. 弘仁의 《黄山圖冊》 발문에 “일찍이 東으로는 泰岱에 올랐으며 南으로는 錢塘을 건넜다”라고 썼으며, 또한 《富春大嶺圖卷》(1658, 天津市歷史博物館)에도 “옛날 錢塘江과 富春山을 건넜다”라 하여 山東省의 泰山, 浙江省의 錢塘江 및 富春山까지 여행했음을 알 수 있다. Sherman Lee는 《詩畫八開冊》(1668, Cleveland Museum)에 적힌 글 중 荆·楚 지역의 봄 경치를 노래하는 내용으로 보아 이에 해당 하는 현재의 湖南省, 湖北省 지역까지 여행했던 것으로 추정하였다. Sherman Lee, “An Album of Landscapes by Hsiao Yun-ts'ung,” Bulletin of the Cleveland Museum of Art, XLIV (Cleveland: Cleveland Museum of Art, 1957), p.124.



도 23 蕭雲從, 〈桐下納涼圖〉부분, 紙本設色,  
29.7×580cm, 上海博物館



도 24 蕭雲從, 〈石磴攤書圖〉, 1669年, 紙本設色,  
132×66.2cm, 北京 榮寶齋

속에 동행했던 세 인물을 그려 넣었다. 이외에도 1653년 양주에서 정협여와 함께 지내다 이별할 때 자신들의 만남과 헤어짐을 그린 작품 등 자전적인 요소를 자주 볼 수 있다.<sup>33</sup> 이러한 문인들의 送別圖는 명대 중엽 오파에서 빈번히 그려졌던 주제이기도 한데,<sup>34</sup> 화가의 경험을 직접적으로 반영하였다는 점은 오파의 문인화를 연상하게 한다. 또한 산수화 안에 인물과 이야기를 구체적으로 강조하는 점은 홍인 등 다른 안휘파 화가들과 다소 구별되는 면모라 하겠다.

소운종은 축 형태에 전경에는 높이 솟은 나무 아래로 인물을 그리고 후경에는 산이 수직적으로 상승하면서 구축되는 구도의 작품을 자주 그렸다고도<sup>24</sup> 이처럼 층첩을 이루는 산세는 회화적으로는 황공망의 〈天池石壁圖〉유형에서 기인한 것으로 볼 수 있다. 당시에 정통파 화가들이 이 그림을 추앙하여 이에 근거한 작품을 다수 그렸는데, 소운종, 홍인 등 안휘파

<sup>33</sup> 1653년 그린 Freer Gallery of Art 소장인 〈江亭送別圖〉가 이를 그린 예이다. 『中國古代書畫圖目』 卷1, 도판 A 21-352.

<sup>34</sup> 明代 中期의 送別圖에 대해서는 石守謙, 「雨餘春樹」與明代中期蘇州之送別圖, 『風格與世變』(臺北: 允晨文化, 1996), pp.229-259 참조.

작가들 역시 이러한 구도를 즐겨 채택하였다. 정통파의 작품에 비해, 소운종은 암석에 준법을 많이 사용하지 않았고 분명한 필선으로 평면적이고 단순한 형태의 산으로 표현하여 안휘파적 면모를 보여준다. 소운종은 이러한 구도에 인물들의 교체 장면을 즐겨 그려 넣었으며, 이와 같은 이야기적인 요소는 소운종 회화의 특징이다.

이외에도 소운종의 회화는 표현상에서 갈필과 분명한 필선, 준법을 많이 사용하지 않은 기하학적인 표현과 단순한 형태 등을 특징으로 들 수 있으며, 이는 홍인 등의 안휘파 화가들과 공유하는 부분이다. 한편으로 홍인을 비롯해 여타 안휘파 화가들에 비해볼 때, 소운종은 특유의 화사하고 산뜻한 담채의 대비를 즐겨 사용했다. 그리고 대규모의 산수장권을 특별히 즐겨 그렸으며 다수의 작품이 남아 있는데, 역시 소운종의 솜씨가 잘 드러나는 분야이다. 산수장권 속에 다양한 인물들의 생활상과 특징적인 건물 등을 매우 자세하게 그려 넣은 점 또한 소운종의 장기이다.

#### IV. 『太平山水圖』版畫集

1648년 제작된 『太平山水圖』는 蕭雲從의 고향인 太平府 일대의 경치를 43폭으로 그린 작품으로, 明末淸初에 널리 제작되었던 실경을 소재로 한 산수판화집의 성격을 지니고 있어 판화사에서 중요한 위치를 차지한다. 이 화책은 실경을 소재로 하면서 동시에 각 장면마다 倣古 대상을 밝혔다는 점에서도 흥미롭다. 또한 당시의 산수판화는 아직 판화 발달의 한계상 화가의 독창적인 화풍이 잘 드러나기가 어려웠고 일률적으로 표현된 경우가 많았는데, 이에 비해 『태평산수도』는 작가 개인의 회화적 특색이 잘 나타나 판화 표현에서 진일보를 이루었다. 그리고 『芥子園畫傳』과 지리지 삽도 판화 등 후대 회화와의 관계에서도 큰 비중을 차지하기 때문에 보다 상세히 살펴보고자 한다.

1648년 태평부의 관리 張萬選이 이 지역의 景勝을 다룬 詩文과 그림을 내용으로 하는 지방지 『太平三書』를 편찬하였다. 이 책은 圖畫, 勝概, 風雅의 세 부분으로 구성되었으며, 여기서 도화 부분이 바로 『태평산수도』에 해당하는데 소운종이 그림을 그리고 지역의 유명한 각공인 劉榮, 湯尙, 湯復이 판각하여 懷古堂에서 출간되었다. 이후 ‘太平山水圖畫’, ‘太平山水詩畫’, ‘太平三書圖’, ‘太平三山圖’ 등 다양한 별칭으로 불려왔다. 『태평산수도』의 구성은 장만선이 쓴 서문, 목록, 태평부 전체를 그린 〈太平山水全圖〉 1폭, 다음에 나올 42장면의 위치를 全圖 상의 해당 지점에 문자로 기록한 〈太平山水全圖分注〉, 태평부 소속 當塗, 蕪湖, 繁

丑 1 『太平山水圖』 장면별 구성(當塗縣: 2-16, 蕪湖縣: 17-30, 繁昌縣: 31-43)

	地名	倣作對象	題詩		地名	倣作對象	題詩
1	太平山水全圖	蕭賁	楊萬里「廣濟圩」	23	靈澤磯	李昭道	歐陽玄「螭磯詩」
2	青山	郭熙	謝朓「謝朓治宅」	24	白馬山	王蒙	王蒙「白馬洞天圖題」
3	東田	范寬	謝朓「東田」	25	行春圩	盛懋	楊萬里「行春圩詩」
4	采石	文同	蘇軾「謫仙樓詩」	26	鶴兒山	錢選	蘇軾「鶴兒山詩」
5	牛渚磯	馬遠	李白 「姑孰十詠-牛渚磯」	27	夢日亭	勾龍爽	蘇轍「夢日亭詩」
6	望夫山	郭忠恕	李白 「姑孰十詠-望夫山」	28	吳波亭	薛稷	歐陽玄「吳波亭詩」
7	黃山	信世昌	李白「夜泊黃山聞十四吳吟詩」	29	江嶼古梅	燕仲穆	王安石 「太平州早梅詩」
8	天門山	夏圭	李白 「李白望天門山詩」	30	雄觀亭	吳道子	黃禮「雄觀亭詩」
9	白紵山	王維	王安石「遊白紵山詩」	31	雙桂峰	關同	徐傑「雙桂峰詩」
10	景山	鄒寒山	李觀「景山詩」	32	洗硯池	馬遠	徐傑「洗硯池詩」
11	尼坡	荆浩	李宗茂 七言律詩	33	五峰	李成	李白「隱靜山」
12	龍山	郭熙	楊洪「龍山詩」	34	隱玉山	高克恭	嚴允諧「浮丘丹井詩」
13	橫望山	趙孟頫	楊傑「橫望山詩」	35	鳳凰山	徐熙	楊萬里「鳳凰山詩」
14	靈墟山	董源	李白 「姑孰十詠-靈墟山」	36	覆釜山	黃公望	嚴允諧「覆釜晴嵐」
15	褐山	王蒙	梅堯「過褐山阻風詩」	37	靈山	李唐	杜牧 七言律詩
16	楊家渡	沈周	楊萬里「楊家渡詩」	38	三山	巨然	嚴允諧「三山秋月」
17	琬鞭亭	陳居中	溫庭筠「湖陰曲」	39	阪子磯	徐熙	張舜「阪子磯詩」
18	石人渡	吳鎮	梁元帝「汎蕪湖詩」	40	繁浦	黃筌	劉孝綽「夕逗繁浦」
19	楮山	劉松年	黃庭堅「山山詩」	41	峨橋	倪瓚	嚴允諧「峨橋雪齋」
20	神山	米友仁	歐陽玄「神山時雨」	42	菽浦	周昉	嚴允諧「菽浦歸帆」
21	范蘿山	蕭照	蕭照「范蘿山詩」	43	北園載酒	唐寅	徐迪 「北園載酒和蔡確」
22	大小荊山	李公麟	歐陽玄「荊山詩」				

昌 세 현의 名所 그림 42장면, 소운종이 쓴 발문의 순서로 이루어져 있다.<sup>35</sup> 각 장면에는 해당 경치의 명칭 및 이곳을 소재로 쓴 시가 병기되어 있고 倣한 작가의 이름을 명시하였다. 1. 이러한 장면 구성은 자신의 고장을 소재로 한 實景圖, 古法에 근거한 倣作, 기유문학과 이를 소재로 한 詩意圖의 성격을 결합하여 한눈에 감상할 수 있도록 기획한 것이다.

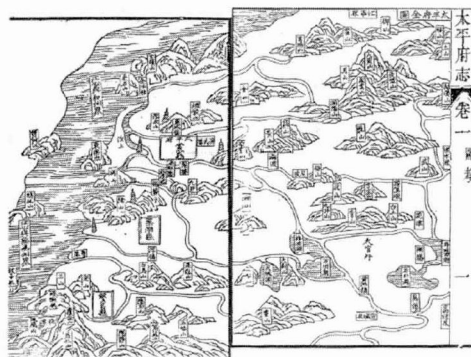
『태평산수도』 판화집은 작가가 몸담았던 지역의 여러 명소를 소재로 했다는 점, 그리고 실경을 그리면서 옛 작가들에 대한 방작의 형태를 취했다는 점이 주요한 특징이다. 이 중 먼저 실경과의 관련을 보면, 특정 장소를 회화화하면서 각 장면에 고유의 지리적 특징을 살려서 표현했으며 지형을 반영한 구도를 취한 여러 장면들을 볼 수 있다. 태평부 전체의 모습을 담은 <태평산수전도>도<sup>25</sup>를 당시의 지도와도<sup>26</sup> 비교해보면 전체적인 형세가 유사하며, 특히 지역 전체를 조감도식으로 내려다보는 구도는 지도를 참고로 했던 듯하다. 采石磯를 그린 장면 역시 지리적인 특징을 구도에 반영한 예이며도<sup>27</sup>, 이 장면의 절벽 상단을 보면 明代에 심었다는 유서 깊은 소나무를 그려 넣었는데, 이처럼 나무, 탑 등 장소를 나타낼 수 있는 名物을 배치하여 해당 지역임을 나타내기도 하였다. 또한 발문의 시에 나타난 경관의 묘사를 화면에서 확인할 수 있는 장면들도 다수 있다. 大荊山과 小荊山으로 이루어진 <大小荊山圖>도<sup>28</sup>에는 歐陽玄의 “산 하나는 西에서, 다른 산은 東에서 나오니 八字가 물 위에 분명하네”라는 구절을 썼다.<sup>36</sup> 이 장면은 절벽과 수면의 배치가 八字 모양을 만들어내고 있으며, 시의 내용에 언급된 산수의 특징이 화면에 강조되었다.

또한 해당 명소에 얽힌 故事나 일화를 묘사적으로 그려서 어디인지를 나타내는 장면들이 상당수 있어서 눈길을 끈다. 일례로 橫望山은 옛 南朝 梁나라의 陶弘景이 은거하였던 橫山書堂이 있어서 丹藥을 만드느라 산에 연기가 자욱했다고 전하는 곳인데, <橫望山>도<sup>29</sup> 장면에는 이러한 고사를 그대로 옮겨 도사와 약을 달이는 시동, 산에 가득 찬 연기를 화면에 그렸다. 그 밖에도 東晉시대 明帝에 얽힌 고사를 그대로 설명적으로 그린 <皖鞭亭>, 王羲之의 아들 王獅霄가 글씨를 쓰며 은거했다던 거처를 고사인물도 형식으로 보여주는 <洗硯池>

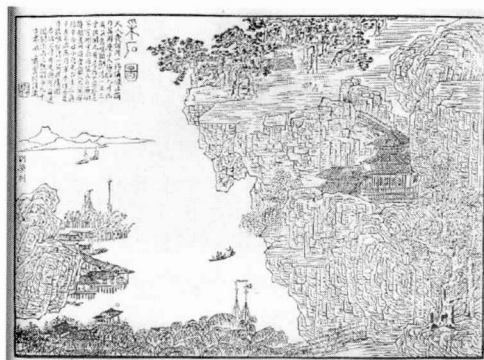
<sup>35</sup> 『태평산수도』 판화집의 전체 장면은 『中國古代版畫叢刊二編』 8(上海: 上海古籍出版社, 1994)에 수록되어 있다.  
<sup>36</sup> 歐陽玄, 「荊山詩」. “산 하나는 西에서, 다른 산은 東에서 나오니 八字가 물 위에 분명하네. 오고 가는 古今의 많은 恨이여, 客의 시름이 眉峰에 있구나. (一山西出一山東 八字分明在水中 來往古今多少恨 客愁無不在眉峰)” 小林宏光, 武田光一 등이 기존 연구에서 본 장면을 <大水荊山圖>로 칭한 것은 小篆으로 쓰인 ‘小’를 ‘水’로 보아 생긴 오류인 듯하다. 小林宏光, 金明仙 譯, 『中國의 傳統版畫』(서울: 시공사, 2002), p.134; 武田光一, 「彭城百川의 山水畫について—中國畫譜との關係を中心に—」, 『ミュージアム』 469(東京: 東京國立博物館, 1990), p.34. 이곳은 天城湖를 사이에 두고 大荊山과 小荊山으로 나누어져 있는 명소로, 따라서 ‘大小荊山’이라 칭하는 것이 타당할 것이다.



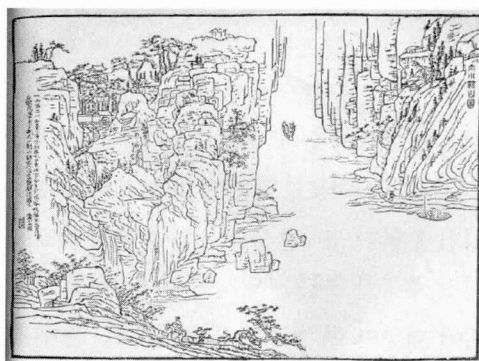
ㄊ 25 蕭雲從, 倣蕭賁〈太平山水全圖〉,『太平山水圖』, 1648年



ㄊ 26 〈太平府全圖〉,『太平府志』



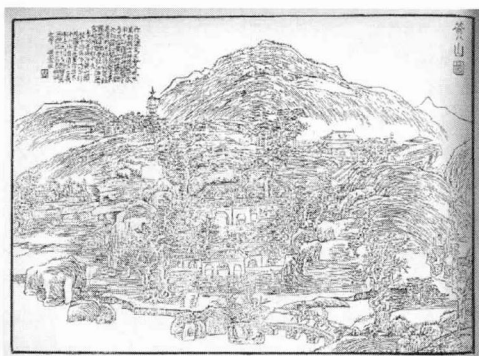
ㄊ 27 蕭雲從, 倣文同〈采石〉,『太平山水圖』, 1648年



ㄊ 28 蕭雲從, 倣李公麟〈大小荊山圖〉,『太平山水圖』, 1648年



ㄊ 29 蕭雲從, 倣趙孟頫〈橫望山〉,『太平山水圖』, 1648年



ㄊ 30 蕭雲從, 倣信世昌〈黃山〉,『太平山水圖』, 1648年

등 여러 예들이 실려 있다. 이러한 일련의 장면들은 소운종 회화에서 자주 볼 수 있는 이야기적인 요소가 특정 실경을 나타내는 데 적용된 것이라 할 수 있겠다.

『태평산수도』 중에는 〈黃山〉도<sup>30</sup> 장면이 실려 있는데, 기존의 연구들에서 이 장면은 安徽派가 즐겨 그렸던 黃山을 그렸으나 실경을 반영하지 못하였으며 『名山圖』의 구도를 차용한 것이라는 논의가 있었다.<sup>37</sup> 그러나 안휘파들이 즐겨 그렸던 곳은 徽州府 歙縣의 황산이며, 본 판화집에 실린 장면은 태평부에 있는 同名의 다른 황산을 그린 것임을 밝히고자 한다. 『태평산수도』 목록상에서 황산은 當塗縣에 속해 있으며, 『태평산수도』 각각의 장면이 태평부 전체에서 어디쯤 위치하는지 볼 수 있는 〈태평산수전도〉, 〈태평산수전도분주〉 상에서도 태평부 당도현 바로 옆에 위치해 있다. 발문에도 역시 李白이 태평부의 황산을 소재로 쓴시를 택하였으며, 같은 곳을 그린 〈歸寓一元圖〉 중의 장면과도 동일한 지형적 특징이 나타난다.<sup>38</sup> 실제 경치와 비교해 볼 때도 나지막한 산에 위치한 廣福寺, 黃山塔, 소나무 군락 등 태평부 황산의 경관을 화면에 옮겼으며 따라서 장소의 특색이 반영되었음을 볼 수 있다.<sup>39</sup> 따라서 기존 연구에서 안휘파 黃山圖의 전형이 확립되기 이전의 황산 그림으로 간주했던 견해는 수정되어야 할 것이다.

이상 살펴보았듯이 본 판화집은 대개 지리적인 형세를 반영하거나 풍경의 특색, 혹은 경치에 얽힌 고사들을 표현하여 특정 장소를 나타냈다. 이러한 각 장면을 그리는 데 있어서 가장 주목할 부분은 당시에 유행하였던 방작의 형식을 취했다는 점이다. 『태평산수도』에서 방작 대상이 된 옛 작가는 39인으로, 원사대가처럼 잘 알려진 화가들도 있지만 한편 鄒寒山, 燕仲穆 등 현재로는 화풍을 파악하기 어려운 작가도 포함되었다. 많은 장면에서 직접 古畫

<sup>37</sup> Jane DeBevoise · Scarlett Jang, 앞의 논문, pp.43-48에서 이를 歙縣의 黃山을 그렸다고 보고 『명산도』와의 관련성을 제시하였다. 이후 高蓮姬는 이 장면을 실경이 반영되지 않았으며 『명산도』를 참조하였다고 보고 안휘파 黃山圖 양식이 나타나기 이전의 황산 그림이라 논하였다. 高蓮姬, 「安徽派의 黃山圖 研究」(홍익대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문, 1996), pp.61-67; 同著, 「安徽派의 繪畫樣式의 形成과 〈黃山圖〉」, 『美術史研究』 13(美術史研究會, 1999), pp.16-21.

<sup>38</sup> 발문은 李白의 〈夜泊黃山開十四吳吟詩〉로 태평부의 황산을 다룬 것이며, 이 지역에는 이백과 관련된 유적이 많고 또 이 지역을 노래한 시가 다수 있어서 『태평산수도』의 여러 장면에 차용되기도 하였다. 〈귀우일원도〉에는 오른쪽으로부터 16번째 장면의 발문에, 태평부 황산에 있는 바위인 凌敵臺를 노래한 '凌敵夕照'의 시가 있어서 이곳을 그린 장면임을 확인할 수 있는데, 『태평산수도』의 〈황산〉과 좌우가 바뀌었으나 전체적인 지형, 탑 및 건물의 위치 등이 동일하게 나타나 실제 경관을 반영하고자 했음을 알 수 있다. 〈귀우일원도〉의 자세한 세부 도판은 본고 주22의 저서 참조.

<sup>39</sup> 『乾隆太平府志』 地理志 山川篇, “黃山은 郡治 북쪽 5리에 있으며 높이는 40丈이고 산은 初月 모양과 같다. 산에는 廣福寺가 있고 절 뒤에는 萬松이 있다. (黃山在郡治北五里高四十丈山如初月形……廣福寺寺後萬松)”



도 31 蕭雲從, 倣董源〈靈墟山〉, 『太平山水圖』, 1648年



도 32 蕭雲從, 倣李唐〈靈山〉, 『太平山水圖』, 1648年

를 보고 참고했다고 밝혔으나, 방고 회화로서의 특징을 잘 보여주는 장면도 있는 반면 고대 화가의 양식에 근거한 것으로 보기 힘든 경우도 있다. 예를 들어 北宋代의 文同이 안휘파 풍의 〈采石〉도<sup>27</sup>과 같은 산을 그렸을 것으로는 생각하기는 어려울 것이다. 이처럼 원작가의 이미지와 『태평산수도』에 나타나는 화풍이 지나치게 다른 경우는 소운종의 재해석이 가해졌거나, 혹은 현재 우리가 생각하는 것과는 다른 화풍으로 그려졌던 고화를 보고 이에 근거했기 때문이라고 생각할 수 있다. 이러한 장면들은 옛 대가의 이름을 표방하고 있다고는 해도 그 보다는 실경에 근거한 특징이 강조되거나 소운종이 일반적으로 즐겨 사용하던 안휘파풍의 표현 등을 보여준다.

『태평산수도』의 倣古 회화로서의 성격을 살펴볼 때, 소운종은 董源 및 米芾의 계통, 元四大家 등 당시 성행했던 문인화론과 관련된 경우는 비교적 화풍을 파악하여 이를 화면에 도입하고자 하였다. 소운종은 동원, 미불의 방작에서 피미준과 횡점의 결합을 즐겨 사용하였으며, 『태평산수도』 중에서도 동원, 巨然, 米友仁, 高克恭을 방한 장면 등에서 이러한 예를 볼 수 있는데 판화이기 때문에 더욱 도식화된 표현이 나타난다<sup>31</sup>. 한편 李唐의 작품을 방했다는 〈靈山〉도<sup>32</sup>의 경우처럼, 『태평산수도』 중 몇 장면에서는 먹을 진하게 내리그어 만들어진 구획이 교차되어 마치 검은색 면들이 엇갈리는 듯한 효과를 주는 부벽준의 사용을 볼 수 있으며 판화 특유의 흑백 대비로 인해 부벽준의 강렬함이 더욱 두드러진다. 이러한 기법을 정선의 〈仁王霽色圖〉 등에서 보이는 특징과 관련짓는 견해도 있다.<sup>40</sup> 양자 간의 표현 차이

<sup>40</sup> 본 판화집의 일부 장면에서 보이는 이와 같이 독특하고 面的인 부벽준의 표현은 소운종뿐 아니라 남영 등의 倣李唐作에서도 볼 수 있어서, 당시에 이러한 이당 혹은 부벽준의 해석이 있었던 것으로 보인다. 高蓮姬는 〈靈山〉



도 33 蕭雲從, 倣黃公望〈覆釜山〉, 『太平山水圖』, 1648年



도 34 蕭雲從, 倣王蒙〈褐山〉, 『太平山水圖』, 1648年

에 유사성은 있지만, 이러한 유형의 표현은 藍瑛 등의 倣李唐作에서도 나타나며 이후 관화 집에서도 보이는 등 明末清初 시기에 이러한 식의 부벽준 표현이 상당수 있었던 것으로 보인다.<sup>41</sup> 그러므로 직접적인 영향 관계를 단언하기는 어려우며 그보다는 『태평산수도』를 포함 해 부벽준을 구사하는 당시의 여러 작품을 통하여 폭넓게 수용되었을 것이라 생각된다.

또한 『태평산수도』 중에서는 고대 화가의 기법과 실경의 특징을 종합적으로 나타내고자 한 장면들을 볼 수 있다. 倣黃公望〈覆釜山〉도 33에는 Y자가 강조된 암석, 평평한 분지, 산 속의 가옥, 기둥 형태의 절벽 등 전형적인 黃公望 방작의 요소가 뚜렷이 보인다. 당시의 기록에 따르면 覆釜山の 꼭대기는 손바닥처럼 평평하다고 하며, 이러한 지형을 의식하여 상부가 평평한 산을 즐겨 그렸던 黃公望이 적합하다고 생각하였던 듯하다. 또한 王蒙의 법으로 그린 〈褐山〉도 34과 〈白馬山〉은 실제로奇石과 동굴이 유명한 명소인데, 우모준과 운동감 있

장면 등의 수법을 鄭澈의 〈仁王霽色圖〉, 〈淸風溪〉에서 보이는 표현과 관련지었다. 高連姬, 「鄭澈의 眞景山水畫와 明清代 山水版畫」, 『美術史論壇』 9(韓國美術研究所, 1999), pp.156-158. 이들의 표현 사이에 유사성은 볼 수 있지만, 다만 이러한 표현이 명말청초의 여타 작품들에서도 나타난다는 점을 고려할 때 직접적인 관련에 대하여는 자료가 더 보강되어야 확인할 수 있을 것으로 생각한다.

<sup>41</sup> 이와 유사한 부벽준의 표현은 『태평산수도』의 〈靈山〉, 〈橫望山〉, 〈北園載酒〉 장면 이외에 소운종의 〈倣李唐山水圖〉(曹仲英 所藏, 『中國繪畫總合圖錄續編』 一[東京: 東京大學, 1998], 도판 A 53-011), 남영의 〈倣李唐山水圖〉(1631, 上海博物館), 〈水閣秋深圖〉(清華大學工藝美術學院)를 비롯한 여러 倣李唐 작품에서 볼 수 있다. 남영의 작품들은 『中國繪畫全集』 17(北京: 文物出版社, 2000), pp.66-69 참조. 관화집 중에는 『태평산수도』 및 이후 『古歙山川圖』(『中國古代版畫叢刊二編』 8[上海: 上海古籍出版社, 1994]에 수록)의 李唐과 馬遠를 향한 장면, 『白岳凝烟』(1714, 『中國古代版畫叢刊二編』 4[上海: 上海古籍出版社, 1994]에 수록) 등에서도 비슷한 표현 방식이 나타난다.



도 35 蕭雲從, 倣吳鎮〈石人渡〉, 『太平山水圖』, 1648年



도 36 吳逸, 倣王蒙〈紫霞山〉, 『古歙山川圖』

는 바위로 이러한 경관을 효과적으로 나타내어 실경과 복고주의적 성향이 절충된 좋은 예를 보여준다. 이들은 실제 경관의 특색을 잘 나타낼 수 있는 작가를 택하여 특정 고대 작가의 화풍과 실경을 복합적으로 반영하였다 하겠다. 倣倪瓚〈峨橋〉는 예찬 회화의 요소로 바위와 마른 나무를 그렸으며, 吳鎮을 방한〈石人渡〉도35 역시 산과 바위에 표현된 점 및 나무의 형태 등에서 오진 화풍의 요소를 볼 수 있다. 이러한 장면은 전체적인 구도는 실경의 특징을 반영하여 구성하고, 여기에 倣하려는 작가 화풍의 특징적인 요소를 도입하는 방식으로 그린 것이라 하겠다.

소운종의 작품 중 후대에 미친 영향이 가장 큰 것은 『태평산수도』라 하겠다. 梅淸의 《宣城勝覽圖》(1680)처럼 직접적으로 『태평산수도』의 특정 장면을 산수화 제작에 참고한 예도 있지만,<sup>42</sup> 그보다 版畫史에 미친 영향이 두드러진다. 『태평산수도』의 시기를 기점으로 安徽 일대에서 발행된 方志의 附圖나 산수관화 중 단지 지리의 기록을 위한 것만이 아니라 일반 산수화 작품처럼 작가의 화풍을 보여주는 판화들이 등장한다. 그 중 太平府와 인접한 안휘 지역에서 발행된 실경 소재의 산수관화들에서 옛 작가의 이름을 적어 방작 형식을 취한 경우를 볼 수 있다. 실례로 강희 연간 『歙縣志』의 부도로 제작된 『古歙山川圖』 판화집은 歙縣의 명소들을 그리면서 특정 작가를 방고의 대상으로 삼았으며 도36,<sup>43</sup> 『嘉慶寧國府志』 附圖도

42 梅淸의 《宣城勝覽圖》화첩은 宣城 지역의 실경을 그리면서 倣古를 표방하고 있는 작품이다. 제7엽은 『태평산수도』의 〈采石〉 장면에서 언급한 文同의 〈蜀道圖〉를 보고 그렸다고 하는데 서로 유사한 표현을 볼 수 있고, 제14엽은 『태평산수도』의 〈大小荊山圖〉를 참조한 것으로 생각된다. 《선성승람도》에 관해서는 Chu-ting Li, 앞의 책에 전 장면과 해설이 수록되어 있다.

43 『고흡산천도』를 그린 吳逸에 대해, 소운종과 교류가 있었던 孫逸(1604-1657경)과 동일인으로 보는 견해가 있



도 37 <王維樹法>, 『芥子園畫傳』 初集, 1679年

도 38 <畫山田法>, 『芥子園畫傳』 初集, 1679年

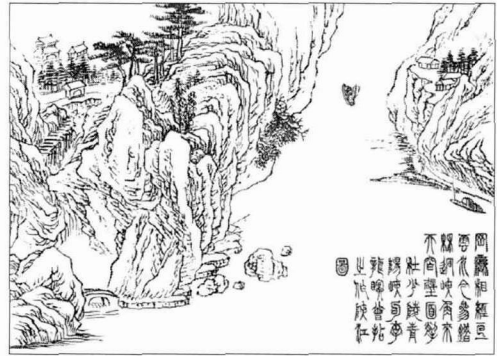
각 장면마다 지역의 명소를 그리면서 방작의 형태로 고법을 따랐음을 밝힌 예이다. 1767년 제작된 『天台山方外志』에 부록으로 실린 『天台十六景圖』는 지역의 名所를 여러 장면으로 그렸으며 관련된 옛 시를 병기하여 詩意圖와 實景圖를 결합하였는데, 이는 『태평산수도』와 같은 형식으로 화풍에서도 유사성이 있다.<sup>44</sup> 이처럼 안휘 지역에서 제작된 지방지의 삼도 판화에 『태평산수도』의 영향이 나타나고 있어, 청대 산수판화의 발전에 일조했음을 알 수 있다.

또한 『태평산수도』는 倣古를 표방한 판화이기 때문에 고대 名家의 화풍을 파악할 때 참고 자료로 이용될 수 있었다. 특히 『芥子園畫傳』에 『태평산수도』를 비롯해 여러 작품이 차용됨에 따라 소운종의 고법 해석이 널리 알려지는 계기가 되었다. 『개자원화전』은 고대 화가들의 회화를 배우기 위한 기법서를 표방하였는데, 사실상 내용을 보면 당시의 판화집과 작가들의 작품을 포함하는 등 明末清初 회화의 경향을 지니고 있으며 그 중에는 『태평산수도』를 중심으로 소운종의 고법 해석이 상당히 반영되어 있는 것이다. 『개자원화전』 중 范寬, 郭熙, 倪瓚, 陳居

다. 그러나 두 인물은 출신지 및 활동연대가 다르며 관련 기록에 오류도 있고 『고흡산천도』의 필치 역시 손일이라 하기에 어려워 보인다. 『國朝畫徵錄』에 孫逸이 '歙山二十四圖'를 그렸다는 기록이 있어서 그가 24폭의 歙縣 實景圖를 제작했을 가능성은 있다. 張國標, 周心慧 등은 이 기록 등을 근거로 오일을 손일로 보았다. 張國標編, 『徽派版畫藝術』(安徽美術出版社, 1996), p.314; 周心慧, 『中國古版畫通史』(北京: 學苑出版社, 2000), pp.247-248. 그러나 손일은 休寧縣 출신이며, 『歙縣志』에 따르면 오일은 歙縣 출신이다. 오일과 손일의 호는 모두 疏林으로 알려져 있는데, 이 역시 清代의 저서에 두 사람을 혼동하여 기재의 착오가 있었던 것임이 일찍이 지적되었다. 姚翁望編, 『安徽畫家匯編』(合肥: 安徽省博物館, 1979), pp.158-229. 현재 손일의 작품은 1604년에서 1657년까지의 것이 남아 있으며, 『고흡산천도』가 수록된 『徽州府志』가 1693년 출간되었다는 점에서 볼 때 활동연대에 차이가 너무 크다고 보며 두 인물은 다른 사람으로 생각된다.

<sup>44</sup> 『천태십육경도』와 『태평산수도』의 화풍상의 유사성은 周心慧, 『中國古版畫通史』(北京: 學苑出版社, 2000), p.248에서 지적된 바 있다. 이 판화집 중 안휘파풍의 표현이나 다양한 문인화풍으로 그린 여러 장면들에서 보이는 특징은 전반적으로 『태평산수도』와 유사성이 있다고 생각된다.

중의 樹法 및 董源, 李成, 蕭照의 山形을 다룬 부분 등은, 『태평산수도』에 실린 이 작가들을 倣한 장면으로부터 발췌했음이 기존 연구에서 알려졌다.<sup>45</sup> 그밖에도 본 연구를 통해 王維의 樹法을 信世昌이 즐겨 썼다고 기록한 장면은 『태평산수도』의 倣信世昌의 <황산> 장면 전경에 위치한 나무를 가져온 것이며 도30, 37, <畫山田法>도38은 『태평산수도』의 <석인도>도34의 구도를 이용했음을 알 수 있었다. 이외에도 『개자원화전』 중에서 「人物屋宇譜」, 「摹倣名家畫譜」 등의 여러 장면이 『태평산수도』로부터 온 것이다.<sup>46</sup>



도 39 <倣李公麟峽江圖>, 『芥子園畫傳』初集, 1679年

한국의 경우, 李麟祥(1710-1760), 李胤永(1714-1759) 등의 화가를 중심으로 조선 후기 화단 연구에서 안휘 양식과의 관련을 논할 때 『태평산수도』의 예를 들어 비교연구가 이루어져왔다.<sup>47</sup> 본 판화집은 18세기에 일본에 유입되었음을 볼 때, 한국에도 비슷한 시기에 들어왔을 가능성이 있다.<sup>48</sup> 다만 인기가 아주 높았던 『태평산수도』의 <大小荊山圖>도28의 경우처럼, 실제 작품의 참고로 많이 사용되어 비교해볼 만한 작품이 대부분 이미 『개자원화전』으로 전래된 장면이어서 어느 쪽을 참고했는지 판단하기가 쉽지는 않다도39.<sup>49</sup> 또한 李裕元(1814-1888)의 『林下筆記』에는 1845년의 여행에서 얻은 선물의 목록 중에 『태평산수도』가 기재되어 있다.

<sup>45</sup> 石峻, 「《芥子園》初集圖譜之來源」, 『書畫論稿』(臺北: 華正書局, 1982), pp.186-189.

<sup>46</sup> 주45와 같음.

<sup>47</sup> 몇 가지 실례로 俞弘濬은 李麟祥의 작품을 분석하면서 소운종의 『태평산수도』 및 詹景鳳, 祝昌 등의 화풍과 비교하였으며, 李順末 역시 李胤永의 작품을 논하며 『태평산수도』의 표현과 홍인의 화풍 등과 비교하였다. 俞弘濬, 「凌壺觀 李麟祥의 生涯와 藝術」(홍익대학교 대학원 석사학위논문, 1983); 李順末, 「丹陵 李胤永(1714-1759)의 繪畫世界」, 『美術史學研究』242(韓國美術史學會, 2004), pp.272-273.

<sup>48</sup> 韓正熙, 「17-18세기 동아시아에서 實景山水畫의 성행과 그 의미」, 『美術史學研究』237(韓國美術史學會, 2003), pp.140-141.

<sup>49</sup> 『태평산수도』의 倣李公麟 <大小荊山圖> 장면은 『개자원화전』에 <倣李公麟峽江圖>라는 제목으로 옮겨졌다. 이 구도는 동아시아 화단에서 많은 인기를 누리 梅淸, 沈師正(1707~1769), 李麟祥, 彭城百川, 池大雅 등 수많은 화가가 이를 참고로 작품을 제작하였다. 사실상 어느 쪽을 직접적으로 참고로 했는지 알기는 어려운 문제이지만, 『태평산수도』에 기원이 있다 해도 18세기 이후 회화 교재로 널리 사용되었던 『개자원화전』 쪽의 파급력이 훨씬 클 것이라 생각한다.

燕京의 朝士들 중에 나와 함께 시를 唱酬한 자들이 나에게 선물을 준 것이 많았다. …… 沈享惠는 墨刻紫陽檜帖과 蕭尺木の 姑孰山水刻本을 선물하였고 …… 모두가 진기한 물건들이니, 어찌 많은 녹봉보다 못하겠는가.<sup>50</sup>

여기서 尺木은 소운종의 자이며 姑孰은 태평부 지역의 옛이름으로, 19세기 중반에는 연행을 통해 한국에 『태평산수도』가 유입된 것을 확인할 수 있다.

일본의 경우 기온 난카이(祇園南海, 1677-1751)가 이케노 다이가(池大雅, 1722-1776)에게 『태평산수도』를 물려주었다는 『畫乘要略』의 기록이 부각되어 왔다. 그러나 이 기록은 그들 당시의 것이 아니고 약간 후대의 것이라 연구자들 사이에 논란이 있다.<sup>51</sup> 하지만 이들 이외에도 사카키 하쿠센(彭城百川, 1698-1753), 타니 분초(谷文晁, 1763-1840) 등이 『태평산수도』를 이용하여 작품을 제작했으며, 타니 분초는 태평산수도의 채색 모본을 제작하기도 했다.<sup>52</sup> 또한 기무라 겐카도(木村兼葭堂, 1738-1802)는 『태평산수도』를 소장하였고 춘고쿠 카니에(春岳鼎, 1766-1811)가 그 모본을 제작하여 현재까지 전해지며, 오카다 베이산진(岡田米山人, 1744-1820)이 〈靈墟山〉 장면을 발문까지 똑같이 옮겨 그린 작품 역시 잘 알려져 있다.<sup>53</sup> 이처럼 일본에서는 18세기 중엽 이후 南畫家들이 『태평산수도』를 이용한 경우를 자주 볼 수 있으며 일본에서 많은 관련 연구가 이루어진 상황이다.

<sup>50</sup> 李裕元, 『林下筆記』 卷二十五, 「春明逸史」, 『中國士友贈遺』(『國譯林下筆記』 卷5[서울: 民族文化推進委員會, 1999], pp.242-243).

<sup>51</sup> 많은 소운종 연구자들이 일본에 미친 영향의 근거로 『畫乘要略』의 내용을 언급해 왔으나, 일본에서는 이 문제에 대해 20세기 초부터 계속 논란이 있어 왔다. 『畫乘要略』이 祇園南海, 池大雅 당시가 아니라 다소 후대에 쓰인 저술이며 두 화가의 실제 작품 중에서도 『태평산수도』와 직접적으로 비교할 만한 작품을 찾기 어렵기 때문이다. 또한 『畫乘要略』에 따르면 池大雅 소장의 『태평산수도』를 木村兼葭堂가 입수했다고 하나, 木村兼葭堂 소장본, 春岳鼎 模本, 관련 기록을 대조해 볼 때 이 내용은 사실과 다르다고 한다. 山本辰一, 「祇園南海と池大雅—兼葭堂舊藏〈蕭尺木本太平三山圖〉に對する兩者の關係」, 『茶わん』 9卷7號(東京: 寶震舎, 1939); 武田光一, 「池大雅における畫譜による制作」, 『美術研究』 348(東京: 東京國立文化財研究所, 1991) 참조.

<sup>52</sup> 彭城百川의 작품과 『태평산수도』의 비교연구는 武田光一, 「彭城百川の山水畫について—中國畫譜との關係を中心」, 『ミュージアム』 469(東京: 東京國立博物館, 1990), pp.32-33. 谷文晁가 그린 模本은 大和文華館 소장이다. 기타 谷文晁와의 관련에 대해서는 新藤武弘, 「在日本の黃山 畫派作品及其研究」, 『朶雲』 9(上海: 上海書畫出版社, 1985), p.90; 武田光一, 「谷文晁筆金碧青綠山水圖」, 『國華』 1291(東京: 國華社, 2003), pp.38-40 참조. 木村兼葭堂 舊藏本 및 春岳鼎 模本の 구성, 관련 기록, 소장 내력 등에 대해서는 檜澤精一, 「南畫の傳來と大雅堂」, 『中央美術』 9卷 4號(東京: 日本美術學院, 1923); 山本辰一, 위의 논문 참조.

<sup>53</sup> 도판은 『岡田米山人』, 『文人畫粹編』 15(東京: 中央公論社, 1978)에서 볼 수 있다.

## V. 맺음말

이상으로 蕭雲從의 회화에 대해서 산수화와 『太平山水圖』 판화집을 중심으로 살펴보았다. 소운종은 사회적으로는 명말청초의 혼란기의 현장이자, 새롭고 매우 다양한 회화 경향의 중심지였던 南京과 安徽 일대에서 활동하였다. 이러한 결과로 實景畫와 倣古繪畫, 吳派와 松江派의 영향 등 당시의 주요한 흐름이 그의 회화를 통해 복합적으로 나타난다.

소운종은 安徽派의 일원으로 분명한 필선, 준법을 많이 사용하지 않은 단순하고 기하학적인 표현을 보여주지만, 한편으로는 여타 안휘파 화가들에 비해 훨씬 화사하고 다채로운 담채를 사용하였다. 특히 자신의 경험, 인물과 이야기적인 요소들을 산수화에 즐겨 그렸으며 여기에는 오파 회화와의 관련이 있을 것이다. 고법해석 면에 있어서는 송강파의 영향을 볼 수 있었다. 또한 황공망 방작을 자주 그렸고 그의 화풍에서 근거한 표현을 즐겨 사용했으며, 『芥子園畫傳』에도 소운종의 방황공망 작품이 실려 있을 정도로 그의 화풍은 황공망과 관련이 있다고 인식되었던 것으로 생각된다.

소운종의 작품 중 『태평산수도』가 널리 알려져 있는데, 이 판화집은 실제 경치를 반영하여 제작되었을 뿐 아니라 작가가 파악한 고대 화풍을 반영하여 그려졌다. 『태평산수도』는 이후 안휘 지역 산수판화에 영향을 미쳤으며, 『개자원화전』에 고대 화가의 기법으로써 다수의 장면이 차용되어 이후 소운종의 화풍과 명말청초의 회화 경향이 널리 알려지는 계기가 되었다. 또한 19세기 한국, 일본 화단에서 발견되는 안휘파 화풍이 보이는 작품들 속에 소운종의 화풍이 어떻게 내포되어 있는가에 대한 연구를 향후의 과제로 남기고자 한다.

\* 주제어(key words) \_\_ 소운종(蕭雲從, Xiao Yuncong), 태평산수도(太平山水圖, *Taipingshansuitu*), 안휘파(安徽派, Anhui School), 방작(倣作, paintings in the manner of ancient masters), 실경화(實景畫, real scenery landscape paintings)

## 국문초록

蕭雲從(1596-1669)은 明清 왕조 교체기에 활동했던 安徽派 초기의 문인화가이며, 본 논문에서는 그의 산수화와 대표작인 『太平山水圖』 판화집에 대하여 다루었다.

蕭雲從이 활동했던 明末清初 시기는 중국 역사에서 큰 변혁기였으며 그의 40대에 明이 망하고 清 왕조가 들어서자 이후 그는 다른 여러 문인화가들과 마찬가지로 유민이 되어 은거하면서 畵業으로 일생을 보냈다. 그의 고향은 현재의 安徽省 太平府 蕪湖이며 이곳은 당시 안휘 지역 화단의 중심지 중 하나로서 南京, 揚州와도 가까운 거리에 위치하였다. 蕭雲從은 弘仁을 비롯해 인근의 宣城, 黃山 출신의 여러 安徽派 화가들과 교류하였으며, 또한 南京과 揚州 등지에서 다양한 화풍을 접하였고 풍부한 수장품을 가진 후원자를 위하여 작품을 제작했다. 그의 활동을 고찰할 때 安徽 지역 및 南京, 揚州 일대에 축적된 서화 수장의 상황, 그리고 鹽商 및 관리들의 회화 후원 등 당시 화단의 여러 양상을 볼 수 있다. 이러한 여건으로 인하여 蕭雲從의 회화에서는 實景畵와 倣古繪畵, 吳派와 松江派의 영향 등 17세기 중국 화단의 다양한 경향이 나타난다.

蕭雲從의 회화는 분명한 필선, 준법을 많이 사용하지 않은 단순하고 기하학적인 표현 등 안휘 파적인 면모를 나타내며, 한편으로는 여타 安徽派 화가들에 비해 훨씬 화사하고 다채로운 담채가 특징적이다. 또한 그는 知人과의 교제나 여행 등 자신의 경험이나 그밖에 이야기적인 요소들을 산수화 상에 즐겨 그렸다. 蕭雲從의 실경화작품은 자신의 경험과 결부되어 제작된 경우가 많았으며 일종의 기유성이 나타나는데 이는 吳派 이후 발달했던 실경화의 전통상에 있는 것이라 하겠다. 蕭雲從은 다수의 방고회화를 그렸는데, 그의 작품에서 볼 수 있는 방작 대상은 매우 광범위하며 다양한 古畵를 접하고 이를 작품에 반영하였다. 그 중에서도 黃公望 倣作的 비중이 특히 크며 그의 화풍에서 근거한 표현을 즐겨 사용하였다. 옛 화가들의 화법의 수용 면에 있어서는 董其昌을 위시하여 松江波의 영향이 간취된다.

『太平山水圖』는 蕭雲從의 고향인 太平府의 名所를 소재로 한 판화집으로 각 장면에 倣作 대상을 명시하였으며, 實景의 특징을 반영하면서도 倣作 대상 작가의 화풍을 잘 절충시켜 나타내었다. 각 장면에는 실경의 지리적인 특색이 반영되었으며, 한편 장소에 얽힌 고사 또는 역사적 사실을 그림으로써 해당 경치를 나타내고 있어 지형적 요소뿐 아니라 인문적인 요소를 볼 수 있다. 또한 『芥子園畵傳』 初集에 『太平山水圖』를 비롯한 蕭雲從의 작품들이 차용됨에 따라 그의 화풍이 후대에 영향을 미칠 수 있는 계기가 되었다. 『太平山水圖』는 18세기에 일본에 유입되어 南畵 창작에 영향을

주었으며 한국에도 비슷한 시기에 들어왔을 것으로 생각된다. 한국, 일본에서 蕭雲從의 화풍이 黃公望과 관련되어 이해되는 경우를 볼 수 있는데, 이는 양국의 倣黃公望作에서 安徽派식의 화풍이 빈번하게 나타나는 것과 관련이 있지 않을까 한다.

蕭雲從의 산수화는 당시의 다양한 회화의 경향을 수용하여 자기화한 것이라 하겠다. 그의 회화를 고찰할 때 明末清初 회화의 주요한 현상들이 복합적으로 나타나며 이를 통하여 17세기 중국 회화의 양상을 살펴볼 수 있다.

## Abstract

# Landscape Paintings of Xiao Yuncong and Taipingshansuitu

Park Dorae\*

Xiao Yuncong (蕭雲從, 1596-1669) was a Chinese literati painter who lived during the transitional period between the Ming and Qing Dynasties and was a member of the early Anhui School (安徽派). This paper discusses landscape paintings by Xiao Yuncong and Taipingshansuitu (『太平山水圖』), his famous woodcut collection.

Xiao Yuncong lived in a time of great changes. The Ming Dynasty came to the end when Xiao was forty years of age. With the establishment of the Qing Dynasty, Xiao Yuncong, like many other literati painters of his time, chose to uproot himself and lived in retreat, devoting the rest of his life to painting and calligraphy. He was born and grew up in Wuhu (蕪湖), a town in Taiping (太平府), Anhui Province (安徽省). Wuhu, one of the important centers of painting in the Anhui region, is situated in proximity to Nanjing (南京) and Yangzhou (揚州). Xiao Yuncong frequented Anhui-school painters from Hong Ren (弘仁) and other nearby cities like Xuancheng (宣城) and Mt. Huang (黃山), and came into contact with a variety of painting trends in Nanjing and Yangzhou. Xiao Yuncong painted for powerful patrons of the arts, often the owners of vast private collections of paintings. This is one reason why the study of his life often reveals informative details about collections of paintings and calligraphies in Anhui and also in Nanjing

---

\* Ph.D. candidate, Hongik University

and Yangzhou available at that time, and how merchants and mandarins sponsored painters. Due to this background of his, Xiao Yuncong's paintings show influences of a wide spectrum of seventeenth-century Chinese painting trends, ranging from real scenery landscape painting and fanggu (倣古) painting (paintings in the manner of ancient masters) to the styles of the Wu and Songjiang Schools (吳派, 松江派).

Xiao Yuncong made only a moderate use of line or texture strokes. As a result, his paintings tend to be simple and geometric in expressive quality, a trait shared by other painters of the Anhui School. Meanwhile, Xiao Yuncong used a wider palette of colors and coloring techniques, and his often brilliantly colored paintings set him apart from his peers from the Anhui School. Another distinguishing feature of Xiao Yuncong was that he was fond of infusing his landscape paintings with his own personal experience and narrative elements. His paintings frequently contain references to his acquaintances or journeys. Real scenery landscape paintings by Xiao Yuncong, especially, are very often closely tied to his own experiences; this was something not unusual among artists that belonged to the post-Wu school tradition of real scenery landscape painting. Xiao Yuncong made quite a few fanggu paintings. References in his fanggu were quite vast, as he was well-versed in ancient works. Of the many ancient masters whose style Xiao revived, he appears to have had a special predilection for Huang Gongwang (黃公望). In his assimilation of ancient painters' styles, Xiao also seems to have been influenced by Dong Qichang (董其昌) and Songjiang-school painters.

Taipingshanshuitu is a collection of woodcut prints of famous scenic sites of Xiao Yuncong's hometown Taiping. Each of these woodcuts is accompanied by a precise reference to past sources, in other words, ancient masters' works on which they are based. The woodcuts strike a successful balance between real scenery landscape paintings and fanggu by marrying observed aspects of the subjects with the styles his predecessors gave to the same subjects. The scenes in these woodcuts record quite faithfully their actual geographic details, and frequently contain elements related to old legends or historical facts associated with them. Taipingshanshuitu woodcut prints, therefore, abound in geographical information as well as literary and historical details. Some of these woodcuts and Xiao Yuncong's other works were later included in the first volume of Mustard Seed Garden Manual of Painting (『芥子園畫傳』), contributing to the impression he made on subsequent generations of painters, who were able to get a glimpse of his

style. Taipingshanshuitu was introduced to Japan during the eighteenth century, influencing the painting style known as nanhua painting. The woodcut collection is believed to have been introduced to Korea toward the same period. Both in Korea and Japan, Xiao Yuncong's style is very often understood in association with that of Huang Gongwang. This may explain the frequent presence of stylistic elements of the Anhui School in fanggu based on Huang Gongwang's works produced by painters of these two countries.

Xiao Yuncong assimilates the numerous stylistic tendencies in landscape painting that co-existed in China during his lifetime, and makes them his own. His paintings, exhibiting multiple trends from the Ming and Qing Periods, offer rich insight into seventeenth-century Chinese painting.