

# 元代李·郭派 畫風의 연구

홍 상 희\*

- I. 머리말
- II. 元代李·郭派 畫風의 출현 배경
- III. 趙孟頫의 李·郭派 畫風
- IV. 元代李·郭派 畫風의 전개 양상
- V. 맺음말

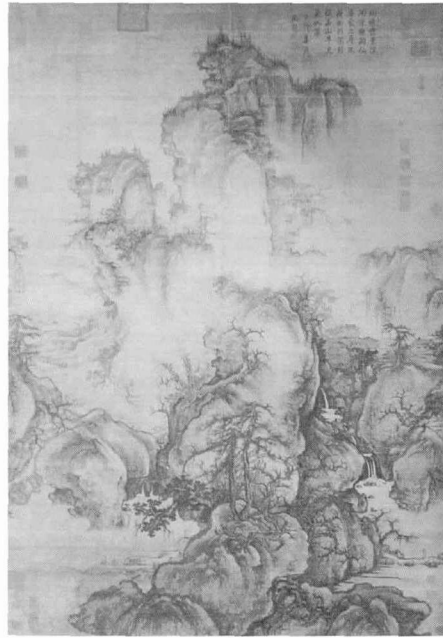
## I. 머리말

中國 華北地方의 황량한 자연을 기반으로 잉태한 李·郭派 樣式은 李成(919-967)에서 비롯되어 郭熙(약 1020-1090)와 같은 계승자들에 의해 완성된 北宋代의 산수화 전통이다. 1.2. 元代李·郭派 畫風은 원초 화단의 復古主義的 분위기 속에서 새롭게 부각된 이래, 14세기 전후반에 걸쳐 다양한 계층의 화가들에 의해 구사되었다. 그러므로 원대 회화의 전체적인 흐름을 이해하는 데 있어서도 중요한 화풍이라고 하겠다. 그러나 董其昌(1555-1636)이 文人畫 우위적인 입장에서 南北宗論을 제창한 이래, 문인화의 전형으로 평가된 元四大家

\* 한빛문화재단 화정박물관 선임연구원.



도 1 李成, 〈晴巒蕭寺圖〉, 약 960년, 絹本水墨, 111.4×56.0cm, Nelson-Atkins 美術館



도 2 郭熙, 〈早春圖〉, 1072년, 絹本水墨淡彩, 120.8×167.7cm, 臺北故宮博物院

에 관심이 집중됨에 따라, 원대 이·곽파 화풍은 당시 화단에서 차지했던 비중이 합당한 가치를 부여받지 못하였다. 물론 江南의 습윤하고 비옥한 자연을 배경으로 창출된 董·巨樣式을 주된 화풍으로 삼은 강남 출신의 문인화가들인 元四大家들의 作風이 이후의 文人畫壇에 끼쳤던 영향에 대해서는 재론의 여지가 없다. 그러나 14세기 후반 강남의 문인화단을 중심으로 董·巨樣式이 성행하던 시기에도 李·郭派 畫風이 구사된 점을 상기할 때, 원대 李·郭派 畫風의 전체적인 흐름에 대한 종합적인 고찰이 필요하다고 생각한다.

원대 이·곽파 화풍에 대해서는 元의 復古主義 繪畫에 대한 관심 속에서 여러 학자들에 의해 논의되었다. 특히 1966년 발표된 스즈키케이(鈴木敬)의 논문은 북송의 이·곽파 양식과 구별되는 원대 이·곽파 화풍의 새로운 면모를 제시한 기념비적인 연구이다.<sup>1</sup> 이 외에도

<sup>1</sup> 鈴木敬, 「元代李郭派山水畫風についての二三の再考察」, 『東洋文化研究所紀要』 41(東京大學東洋文化研究所, 1966), pp.77-130.

Chu-tsing Li(李鑄晉)를 비롯한 여러 학자들에 의해 趙孟頫, 曹知白, 唐棣, 朱德潤, 姚廷美 같은 대표적인 화가나 개별 작품에 대한 연구가 이루어졌다.<sup>2</sup> 그간의 연구를 바탕으로 원대 이·곽파 화풍의 출현 배경과 원초 조맹부를 통해 제시된 원대 이·곽파 화풍의 새로운 면모, 시대에 따른 전개 양상 등 다각적인 측면에서의 고찰을 통해 북송의 이·곽파 양식과 구별되는 원대 이·곽파 화풍의 특징과 그 의의를 도출해 내고자 한다.

## II. 元代李·郭派畫風의 출현 배경

### 1. 畫壇의 復古主義의 성향

元初 文藝의 전반적인 경향인 復古主義가 회화에도 이식됨에 따라 唐·宋의 회화 전통에 대한 관심이 고조되었다. 기교적이고 화려한 宮廷貴族 취향인 唐의 문예가 復古의 대상이 되었던 문학과는 달리, 회화에서는 氣韻과 平淡天真을 중시하는 北宋의 文人畫가 주된 흐름이었다. 북고주의라는 동일 맥락 속에서도 문학과 회화에서 일어난 북고주의의 전반적인 경향은 서로 모순되어 보이지만, 南宋을 거부하고 그 이전 시기인 唐·宋을 추구한다는 점에서는 동일선상에 있었다.<sup>3</sup> 이처럼 원대 회화의 가장 큰 화두였던 북고주의는 당시 화단의 중심세력인 漢族 出身 文人畫家들의 몽골족 지배에 대한 항거의 표현에서 비롯된 것이다. 이민족의 통치에 따른 가혹한 정치적 상황으로 인해 한족 출신 문인들의 出仕는 어느 때보다도 어려웠다. 게다가 唐·宋代 지식인들의 등용문인 科擧制度가 북쪽에서는 1237년, 남쪽에서는 1274년 폐지됨에 따라 남송대까지만 해도 정치의 일선에 섰던 한족 출신 문인들은

<sup>2</sup> Chu-tsing Li, "Stages of Development in Yüan Landscape Painting," Part 1-2, *National Palace Museum Bulletin*, Vol.4/No.2 (May-June, 1969), pp.1-10; No.3 (July-August, 1969), pp.1-12; "The Uses of the Past in Yüan Painting," *Artists and Tradition*, ed. by Christian Murck (The Art Museum Princeton Univ., 1976), pp.73-88; "Rock and Trees and the Art of Ts'ao Chih-po," *Artibus Asiae*, Vol. 23, 3/4 (1960), pp.153-208; 高木森, 「唐棣其人其畫」, 『故宮季刊』 8卷 2期(1973), pp.43-56; 林馨琴, 「朱德潤研究」(臺灣大學歷史研究所 碩士學位論文, 1974); Richard Barnhart, "Yao Yen-ch'ing, T'ing-mei, of Wu-hsing," *Artibus Asiae*, vol.39, no.2 (1977), pp.105-123; 西上實, 「朱德潤と潘王」, 『美術史』 104(1978), pp.127-145; 石守謙, 「有關唐棣(1287-1355)及元代李郭風格發展之若干問題」, 『藝術學』 5期(1991), pp.83-131.

<sup>3</sup> 何惠鑑, 「元代文人畫序說」, 『文人畫粹編』 中國編 3(東京:中央公論社, 1979), p.110.

일시에 설자리를 잃었고, 대거 隱居에 들어갈 수밖에 없는 상황에 봉착했다. 몽골족 출신의 황제들이 한문 교육을 받게 됨에 따라 1315년 과거제도가 부활되었지만, 南人으로 불린 揚子江 以南의 한족 출신 문인들은 여전히 여러 가지 형태로 차별대우를 받을 수밖에 없었다.<sup>4</sup> 官職의 꿈을 포기한 이들은 생계 유지나 자아 실현을 위해 후학지도, 글쓰기, 醫術 또는 占術로 생계를 유지하면서 시를 짓거나 그림을 제작하며 은둔 생활을 하였다. 이러한 원초의 혼란기에 새로운 왕조에 봉착하거나 은거한 한족 출신 문인 화가들 모두 회화에서 저마다 새로운 진로를 모색했으니, 그 결실이 작품의 주제와 양식에 나타나게 된 것이다.<sup>5</sup> 즉 이들의 이민족에 대한 저항과 무능했던 南宋에 대한 의식적인 거부가 작품 활동에 있어서 그 모델을 남송 이전의 회화 전통에서 찾는 복고적인 성향으로 표출되었던 것이다.<sup>6</sup> 이로 인해 徽宗(1101-1125) 이래 확립된 미학적 규범과 고도의 회화 기교, 詩意 및 문학적 내용이 결합된 南宋의 院體畫風은 왕조가 바뀐 상황에서 더 이상 주도적인 화풍으로 존속할 수 없게 되었다. 이와 같은 시대적 배경 속에서 등장한 복고주의는 원대 靑綠山水樣式, 董·巨樣式 등과 함께 이·과파 화풍이 재조명되는 중요한 계기가 되었다.

문화사적인 측면에서 보면, 원의 건국은 五代 이래 약 300여 년간 지속된 南北의 분열이 종식되어 華北地方과 江南地方의 문화가 좀더 원활하게 소통될 수 있는 계기가 되기도 하였다. 당시 화북지방은 이·과파 양식을 위시하여 북송의 회화전통이 계승된 金代 회화의 영향 아래 있었다. 이는 1127년 靖康의 變을 계기로 宣和畫院에 수장된 서화가 금의 內府收藏品이 됨과 동시에 많은 북송 화가들이 금으로 옮겨 활동하였기 때문이다. 이러한 역사적 배경 속에서 元初 高克恭(1248-1310), 李衍(1245-1320) 같은 화북 출신 화가들과 趙孟頫(1254-1322)를 위시한 강남 출신 화가들과의 교류는 금에 전승된 북송의 회화양식 및 이론이 유입되는 중요한 경로가 되었다. 이 외에도 1288년 개최된 雪堂雅集, 1323년 열린 皇姊雅集 같은 모임을 통한 南北 文士들의 접촉도 남북의 회화 전통이 교류되는 창구가 되었다.

4 傅申, 「元朝宮廷의 書畫收集」, 『世界美術大全集』 東洋編 7(小學館, 1999), p.334.

5 양신 외 5명 著, 정형민 譯, 『중국회화사 삼천년』(학고재, 1999), p.139.

6 元代 몽골족 지배에 따른 漢族 出身 文人들이 처한 상황과 그에 따른 復古主義의 풍조에 대한 연구로는 Sherman Lee & Wai-kam Ho, *Chinese Art under the Mongols: The Yüan Dynasty* (Cleveland: The Cleveland Museum of Art, 1968); Chu-ting Li, "The Uses of the Past in Yüan Painting," 앞의 책, pp.73-88; 何惠鑑, 앞의 논문, pp.110-130; Hok-lan Chan and Wm. Theodore de Bary, ed., *Yüan Thought and Religion Under the Mongols* (New York: Columbia Univ. Press, 1982); 石守謙, 「元時代文人畫의 正統的系譜」, 『元時代의 繪畫』(大和文華館, 1998), pp.7-16이 있다.

원대 문인화가들은 唐과 北宋의 회화양식을 추구하면서도 단순히 양식적 모방에 그치지 않았다. 그들은 자연주의적이고 재현적인 것에서 한 걸음 더 나아가, 자신의 심정을 토로할 수 있고 墨戲의 효과를 나타낼 수 있는 서예적이고 표현적인 방식에 대해 관심을 기울였다. 이러한 풍조는 원대 화단의 선구자인 趙孟頫에 의해서 집대성되었는데, 원대 문인화가들에게 회화는 더 이상 자연의 이상경을 그려내는 것이 아니라, 古意를 실천하고 胸中丘壑을 표현하는 수단이자 매개체의 역할을 하였다. 이러한 화단의 경향은 원대 이·곽파 화풍 역시 북송대 이·곽파 양식의 단순한 연장선상에 있지 않았음을 시사해준다.

이·곽파 화풍의 전형적인 蟹爪描法으로 그려진 寒林은 중국 화북지방의 황량하면서도 스산한 겨울 풍경을 잘 전달해줄 뿐만 아니라, 전통적으로 君子를 상징하는 모티프이다.<sup>7</sup> 한림평원산수 형식을 창안해낸 李成은 唐末 전란의 소용돌이를 피해 山東地方의 營丘로 피신한 귀족 가문 출신이다. 정치적 어려움을 겪었던 그의 배경은 원대 한족 출신 문인들과 통하는 바가 있다. 즉 이성을 위시한 이·곽파 화가들의 화면에 표현된 한림은 단순히 북방의 황량한 자연의 스산한 분위기를 전달하는 표현매체로서만이 아니라 시련과 고난의 시기에 도 절개와 신념을 굽히지 않는 君子로서 상징적인 의미를 내포하고 있었던 것이다. 이러한 상징성은 이민족 지배라는 새로운 상황에 처한 한족 출신 문인화가들이 추구한 절개 높은 문인상을 형상화하는 데에 적절한 제재였을 것이다. 게다가 해조묘법으로 날카로운 갈고리처럼 마무리된 나뭇가지 표현에는 그렸다고 해도 좋을 서예적 필선이 엿보이기도 한다. 화단의 복고주의적 분위기 속에서 해조묘로 그려진 한림의 의미와 서예적 필묘의 표현성은 북송의 이·곽파 양식이 원대 재조명되는 데 있어서 중요한 요인이 되었을 것이다. 이는 원초부터 趙孟頫, 曹知白, 朱德潤 같은 한족 출신 문인화가들에 의해 이·곽파 화풍 산수화뿐만 아니라 해조묘가 구사된 松石圖나 古木竹石圖가 다수 제작된 것을 통해서 유추할 만하다.

7 荆浩의 『筆法記』, 郭熙의 『林泉高致』, 鄧椿의 『畫繼』에 소나무와 한림에 투영된 군자의 면모가 잘 드러나 있다. 이는 원대 李衍의 〈雙松圖〉, 〈枯木竹石圖〉, 趙孟頫의 〈古木竹石圖〉, 曹知白의 〈雙松圖〉, 〈枯木竹石圖〉, 李士行的 〈古木叢篁圖〉, 朱德潤의 〈渾淪圖〉 등과 같은 松石圖 및 枯木竹石圖가 다수 제작되는 데 중요한 배경이 되었을 것이다. 洪祥希, 「元代 李·郭派畫風 繪畫 研究」(홍익대학교 석사학위논문, 2002), pp.51-65.

## 2. 宮廷畫壇과의 관련

元에는 宋처럼 宮廷繪畫를 전담하는 畫院과 같은 체계적인 조직의 관할기구가 없었다. 이로 인해 화원이 없는 대신 그림에 재주가 있는 士大夫 화가들이 宮闕 및 寺院 같은 대규모 건축물의 벽화 작업이나 왕과 그의 친족들을 위한 작품 제작을 위해 필요에 따라 불러 가는 경우가 많았다.<sup>8</sup> 趙孟頫, 李衍, 何澄, 商琦, 唐棣, 王進鵬 같은 화가들이 그러하였는데, 특히 하징, 상기, 왕진봉 등은 남송의 內府收藏品을 기초로 설립된 秘書監을 기반으로 활동하였다. 晉代부터 宋代에 이르는 古畫가 많이 收藏된 秘書監을 위시한 奎章閣, 宣文閣 등 원의 내부수장품에는, 이·곽과 화풍과 관련하여 특히 주목되는 荊浩, 關仝, 李成, 郭熙, 李公年, 許道寧 등의 작품이 다수 포함되어 있었다.<sup>9</sup> 당시 작품을 실견한 화가들에게 화북지방의 회화전통을 배울 수 있는 좋은 본이 되었음은 짐작할 만하다. 앞서 언급한 조맹부를 위시한 원대 화가들 모두 이·곽과 화풍이 구사된 작품을 남기고 있는데, 이러한 화풍상의 공통된 면모가 단순히 개인의 취향이었다기보다는 당시 궁정화단에서 이·곽과 화풍이 선호되었던 일면을 암시해 준다.

원대 궁정화단에 이·곽과 화풍이 성행하게 된 것은 원초 수도 정비의 일환으로 이루어진 대규모의 건축 사업과 이에 수반된 벽화제작과 밀접하게 관련되어 있다.<sup>10</sup> 1260년 제위에 오른 世祖 쿠빌라이 칸은 연호를 中統으로 고치고, 1267년 大都(현재의 北京)를 首都로 정하였다. 수도 정비가 시작되면서 宮殿, 寺院, 邸宅 같은 대규모 공사에 엄청난 수의 장인과 미술가들이 건설 현장에 동원되었다. 北方에 위치한 대도와의 지리적 접근성 때문에 초기에는 劉貫道, 何澄, 商琦처럼 金代 화단의 영향 하에서 육성된 화북 출신 화가들이 많이 참여하였다. 이러한 대규모의 건설 사업은 북송의 회화 전통을 계승한 금대 회화양식이 유입되는 통로가 되었다. 당시 화북 출신 화가들이 제작한 벽화의 전모는 알 수 없지만, 산수에서 郭熙

<sup>8</sup> 원대 궁정회화에 대해서는 Marsha Smith Weider, "Aspect of Paiting and Patronage at the Mongol Court, 1260-1362"; Chu-tsing Li et al., eds., *Artists and Patrons: Some Social and Economic Aspects of Chinese Painting* (Seattle: University of Washington Press, 1989)이 참조할 만하다.

<sup>9</sup> 이에 대해서는 王恽(1227-1304)의 「書畫目錄」, 袁閣(1266-1327)의 「魯國大長公主圖畫記」, 王士點(?-1359)의 『秘書監志』 같은 문헌기록이나 奎章閣, 宣文閣의 내부수장 官印이 찍혀 있는 작품을 통해 살펴볼 수 있다. 원의 內府收藏에 관해서는 姜一涵, 「元內府之畫面收藏(上)」, 『故宮季刊』 14卷 2期(1979); 姜一涵, 「元內府之畫面收藏(下)」, 『故宮季刊』 14卷 3期(1979); 傅申, 『元代皇室書畫收藏史略』(故宮叢刊甲種, 1982) 참조.

<sup>10</sup> 鈴木敬, 『明代繪畫史研究·浙派』(木耳社, 1968), pp.62-67; 石守謙, 앞의 논문, pp.83-131.

를 배웠다는 유관도와 李成을 스승으로 했다는 상기에 관한 『圖繪寶鑑』의 문헌기록은 주목할 만하다.<sup>11</sup> 송대 산수도벽화에 이·곽파 화풍의 채용은 이성의 활동시기부터 활발했으며,<sup>12</sup> 곽희 또한 궁정화가로서 많은 벽화와 병풍을 제작하였다.<sup>13</sup> 이처럼 성립 당시부터 대화면에 적합한 산수화풍인 이·곽파 화풍이 원초 대규모의 산수도벽화에 도입되었음은 추측할 만하다.

### III. 趙孟頫의 李·郭派 畫風

宋의 太祖 趙匡胤(960-976)의 11대 孫인 趙孟頫(1254-1322)는 唐·宋의 회화양식을 바탕으로 古意論과 같은 회화이론을 통해 화단의 복고주의적 분위기를 이끌면서, 이후 원대 회화가 나아갈 방향을 제시한 화단의 선구자였다. 문헌에 의하면 원대 문인화단에 있어 이·곽파 화풍의 시작은 대개 원초 二大家로 불리는 高克恭, 趙孟頫로 소급된다.<sup>14</sup> 그러나 현존작을 통해 볼 때, 원대 이·곽파 화풍의 본격적인 시작은 조맹부에서 비롯되었다고 볼 수 있다. 그는 문인화의 새로운 전형을 세우는 데 있어 이·곽파 양식을 채용하였기 때문에 그의 전체 작품 활동에 있어서 이·곽파 화풍이 차지하는 비중은 靑綠山水樣式, 董·巨樣式과 마찬가지로 한 부분에 해당한다. 그러나 이후의 화가들 대부분이 조맹부와 직·간접적으로 영향관계가 있으므로, 그의 이·곽파 화풍 회화에 대한 심층적인 이해는 원대 이·곽파

<sup>11</sup> 『圖繪寶鑑』 卷五: 于安瀾 編, 『畫史叢書』 2(上海: 上海人民美術出版社, 1963), pp.125-128 참조.

<sup>12</sup> 孟元老의 『東京夢華錄』 卷三의 「相國寺東門街巷宋家條」에 따르면, 宋家の 生藥鋪, 本鋪의 양 벽은 모두 李成이 그린 산수였다고 전한다. 이 壁畫들의 진위나 藥鋪에 장식된 경위는 알 수 없지만, 이성의 화풍이 시정의 벽이나 간판을 장식할 정도로 유행하였음을 알 수 있다. 鈴木敬, 『中國繪畫史』 上 圖版(東京: 吉川弘文館, 1981), pp.56-57 참조.

<sup>13</sup> 神宗(1068-1085)의 총애를 한몸에 받았던 郭熙는 宮廷 재직기간(1068-1083) 동안 御命이나 內府의 요청에 의하여 三司省廳, 開封府廳, 都水監, 諫院 御書院, 玉華殿, 景靈宮, 化成殿, 睿思殿 등을 장식하는 壁畫 및 屏風을 다수 제작하였다. 이에 대해서는 그의 화론서인 『林泉高致』의 「畫記」를 통해 알 수 있는데, 「畫記」에 실린 壁畫 및 屏風의 목록은 총 23건으로 壁畫나 屏風 제작에 다수 참여하였음을 알 수 있다. 郭熙·郭思 著, 許英桓 譯, 『林泉高致』(열화당, 1989) 참조.

<sup>14</sup> 鄧文原의 『巴西集』, “高克恭은 …… 처음에는 미씨부자를 배웠고, 후에 李成·董源·巨然의 법을 따랐다(高克恭 …… 畫山水初學米氏父子, 後乃用李成·董源·巨然法……)”라는 기록을 통해 고극공이 이성의 법을 따랐음을 알 수 있다. 그러나 《雲橫秀嶺圖》, 《春山欲雨圖》 같은 현존작을 통해 볼 때, 그의 화풍에는 米法山水樣式的 영향이 강했던 것으로 여겨진다. 鈴木敬, 『明代繪畫史研究·浙派』, pp.47-48.



도 3 傳 郭熙, 〈古木平遠圖〉, 北宋, 絹本水墨淡彩, 34.9×104.8cm, Metropolitan 美術館

화풍의 연원을 파악하고 양식상의 전개 과정을 해석하기 위한 기초로 중요하다.

조맹부가 이·곽파 화풍을 언제부터 구사하였는지에 대한 분명한 기록은 전하지 않는다. 그러나 大德年間(1297-1307) 조맹부가 〈臨郭河陽(郭熙)溪山漁樂圖〉를 제작했다는 『式古堂書畫彙考』의 문헌기록과 1303년의 기년명이 있는 〈重江疊嶂圖〉를 통해 그가 1300년을 전후한 시기에는 이미 이·곽파 화풍을 구사하였음을 알 수 있다.<sup>15</sup> 대덕 연간은 조맹부가 1295년 대도에서 귀향한 이래, 1310년 翰林侍讀學士 知制誥 同修國史를 除授받고 다시 대도에 가기 전까지의 시기에 해당한다. 이 기간 동안 그는 고향인 吳興과 인근 도시인 杭州를 중심으로, 江南의 文士들과 교류하며 지냈다. 흥미로운 점은 기년명이 있는 대부분의 현존 작품들이 이 시기에 몰려 있는 것이다.<sup>16</sup> 당시 이·곽파 화풍이 선호된 궁정화단의 분위기 속에서 내부수장품을 비롯해서 많은 고화를 실견하고 직접 수집하면서 풍부한 경험을 축적할 수 있었던 대도에서의 관직생활은 조맹부가 이·곽파 화풍 회화를 제작하는 데 있어 중요한 바탕이 되었을 것이다. 이외에도 李成으로 전하는 〈雪山行旅圖〉와 郭熙로 전하는 〈古木平遠圖〉에 조맹부의 落款과 題跋이 전하고 있어 그의 활동 당시 유전하던 이·곽파 화풍의 면모를 살펴볼 수 있는 보다 직접적인 근거를 제공해 준다.<sup>17</sup> 특히 〈고목평원도〉의 드넓게 펼쳐진

<sup>15</sup> 『式古堂書畫彙考』卷十六(『文淵閣四庫全書』第829冊) 참조.

<sup>16</sup> 洪祥希, 앞의 논문, p.30 표 1 참조.

<sup>17</sup> Boston 미술관 소장인 〈雪山行旅圖〉에는 “李成雪山行旅”라는 題字가 있고, “趙子昂氏”을 위시해 “睿思東閣”, “雙龍驪”, “宣和”의 鑑藏印이 있다. 〈古木平遠圖〉에는 후쪽에 제발과 함께 “趙子昂氏”라는 인장이 찍혀 있다. 덧붙여 柯九思의 제발도 있어 당시 이 작품이 元의 文士들 사이에서 널리 알려졌을 것으로 추측된다. 『文人畫粹編』2(東京: 中央公論社, 1972), pp.134-136.



도 4 趙孟頫, 〈江村漁樂圖〉, 元, 絹本彩色,  
28.6×30.0cm, Cleveland 美術館

의 산에는 王維의 〈釣雪圖〉에서처럼 구름 안에 皴法이 없는 畫法이, 寒林의 소나무 침엽에는 李成的 방식이 채용되었다.”는 필자미상의 제발은 〈강촌어락도〉의 화풍이 唐·宋의 회화 양식을 바탕으로 하고 있음을 시사해 준다.<sup>20</sup> 전경의 蟹爪描로 그려진 한림, 청록색으로 처리된 산봉우리, 왕유의 화법에서 유래하는 준이 없는 바위 등의 경물 구성과 표현은 제발의 내용에 부합하듯 당·송의 회화전통이 결합되어 있다. 특히 바위의 형상은 王維(699-759)의

수면 공간, 蟹爪描가 채용된 전경의 한림, 은거를 상징하는 어부, 원경의 침형세수가 그려진 낮은 산봉우리 등은 앞으로 살펴볼 조맹부의 이·곽과 화풍 작품에서 자주 채용되는 경물들과 흡사해서 주목된다<sup>도3</sup>. 그 간의 연구 성과를 토대로 이·곽과 화풍이 뚜렷이 엮보이는 〈江村漁樂圖〉, 〈重江疊嶂圖〉, 〈雙松平遠圖〉의 분석을 통해 조맹부가 성취해낸 원대 이·곽과 화풍의 새로운 면모에 대해 살펴보고자 한다.<sup>18</sup>

〈江村漁樂圖〉는 조맹부의 이·곽과 화풍 회화 중 가장 이른 시기의 예이다<sup>도4</sup>.<sup>19</sup> 변쪽에 있는 “이 그림

<sup>18</sup> 鈴木敬, 「元代李郭派山水畫風についての二三の再考察」, pp.77-130; Richard Vignograd, “River Village—The Pleasures of Fishing and Chao Meng-fu’s Li-kuo Style Landscape,” *Artibus Asiae*, Vol.40, 2/3 (1978), pp.124-134; Sherman E. Lee, “River Village—Fisherman’s Joy,” *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, Vol.66 (1979), pp.271-288; 鈴木敬, 『中國繪畫史』中之二, pp.37-39, pp.45-48; Wen C. Fong, *Beyond Representation* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1991), pp.436-440; Wen C. Fong, & James C.Y. Watt, *Possessing the Past* (New York: The Metropolitan Museum of Art · Taipei: the National Palace Museum, 1996), p.277.

<sup>19</sup> 연기가 없어 정확한 제작시기를 알 수 없지만, 청록산수양식의 채용, 세부 경물 표현의 유사함 등에서 대개 1295년 대도에서 귀향한 직후 제작된 臺北故宮博物院 소장의 〈鵲華秋色圖〉와 비슷한 시기로 추정되고 있다.

<sup>20</sup> “此幅山用右丞(王維)釣雪圖空勾無皴法, 寒林松針用李營邱(李成)法……”, 『文人畫粹編』3(東京: 中央公論社, 1978), p.176.



도 5 趙孟頫, 〈重江疊嶂圖〉, 1303년, 紙本水墨, 28.4×176.4cm, 臺北故宮博物院

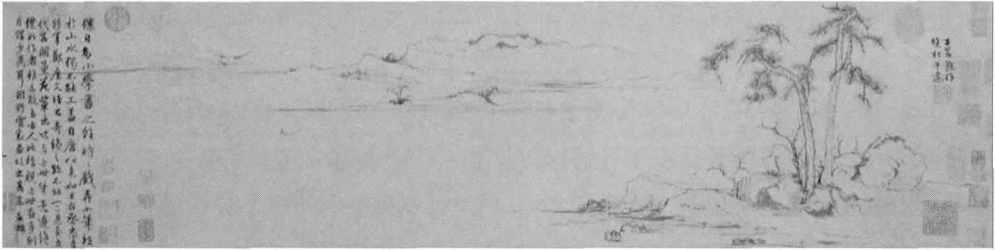


도 6 王詵, 〈煙江疊嶂圖〉, 南宋, 絹本水墨, 26.0×183.5cm, 上海博物館

작품으로 전하는 〈江山雪霽圖〉와 유사한데, 이 작품에 “松雪齋圖”라는 조맹부의 鑑藏印이 전하고 있어 〈강촌어락도〉의 준이 없는 바위 표현이 당시 조맹부가 이해한 왕유의 화법에서 유래하였음을 유추할 수 있다. 〈강촌어락도〉는 扇面이라는 화면 형식을 취한 점에서도 눈길을 끈다. 선면은 바로 이전 시대인 南宋의 院體畫風 繪畫에서 많이 채용된 형식이다. 남송에서 관직생활을 하여 당시 화단의 양상을 잘 알고 있었을 조맹부의 이력이 선면형식을 채용하는 데 작용하였을 것이다.

〈重江疊嶂圖〉는 현존하는 조맹부의 이·곽과 화풍 회화 중에서 화북지방의 巨碑의인 산수 전통이 가장 강하게 남아 있는 한편, 세부 경물 표현에는 董·巨樣式이 결합되어 있다. 도5. 현재 “嶂圖”라는 글자만 남아 있지만, 柯九思의 『丹邱生集』 卷二의 「寶繪錄」과 柳貫의 『柳待制文集』 卷三의 문헌기록을 통해 조맹부가 〈중강첩장도〉를 그렸으며, 그 제작의 연원이 王詵(약 1048-약 1103)의 〈煙江疊嶂圖〉이었음을 알 수 있다<sup>21</sup>. 문헌에 부합하듯 높이 솟아오른 산봉우리와 蟹爪描가 채용된 한림군을 주요 경물로 채택한 점에서는 왕선의 〈연강첩장도〉에 의거하면서도, 많은 경물의 간략화로 수면 공간이 확대되면서 전혀 다른 분위기

<sup>21</sup> 〈重江疊嶂圖〉의 유래와 문헌기록에 대해서는 國立故宮博物院 編, 『故宮元畫精華』(東京: 學習研究社, 1979), pp.149-150; 朴恩和, 「王詵의 〈煙江疊嶂圖〉와 文人山水畫의 傳統」, 『美術史學研究』 238·239(韓國美術史學會, 2003), pp.75-77 참조.



도7 趙孟頫, 《雙松平遠圖》, 元, 紙本水墨, 26.7×107.3cm, Metropolitan 美術館

의 화면으로 변모되어 있다. 게다가 무리지는 수초나 옆으로 길게 뻗친 모래톱 같은 세부 표현에서는 동·거양식에서 유래하는 강남 산수의 전통이 도입되어 있다. 조맹부의 산수양식에 대한 관심이 대체로 청록산수양식 → 동·거양식 → 이·곽파 양식의 순으로 전개되었음을 상징할 때, 바로 전해인 1302년 동·거양식을 바탕으로 《水村圖》를 제작한 경험이 《중강첩장도》에 영향을 끼쳤던 것으로 추측된다.

《雙松平遠圖》는 쌍송을 위시해서 드넓은 수면 공간과 어부의 표현을 중요한 모티프로 채용한 점에서 앞서 살펴본 《중강첩장도》와 유사하면서도, 더욱 단순화된 경물 구성과 세부 표현에서 조맹부 특유의 절제미가 돋보이는 작품이다<sup>22</sup> 卷末의 畫記에 따르면, 이 작품이 王維를 위시해서 古人的 뜻을 이어 제작되었음을 알 수 있다. 흥미로운 점은 荆浩, 關仝, 范寬으로 대표되는 화북지방의 산수전통과 董源으로 대표되는 강남 지방의 산수 전통 모두를 염두에 두었다는 점이다.<sup>23</sup> 蟹爪描가 채용된 한림 표현을 통해 李·郭派 樣式을 계승하였음을 보여주지만, 각 경물이 극도로 단순화되어 있어 산수화이면서도 원초 유행한 松石圖 계열의 작품과 동일선상에 들 수 있을 만큼 쌍송의 이미지가 강조되어 있다. 이처럼 극도로 치밀하고 농축된 구성은 남송대 원체화풍의 한 특징으로, 이는 巨碑的인 山水樣式을 기반으

<sup>22</sup> 卷頭に “子昂(趙孟頫)이 유희 삼아 그린 雙松平遠圖”라는 題款이 있는 《雙松平遠圖》는 현재 화면의 크기 및 구성, 세부 경물의 표현, 題跋, 印章이 거의 동일한 두 개의 본이 전하고 있다. 각기 미국 메트로폴리탄 미술관과 신시내티 미술관에 소장되어 있는데 작품의 진위문제, 제작시기에 대한 견해가 학자들마다 달라서 많은 논란이 되고 있다. 그러나 《쌍송평원도》도 역시 《중강첩장도》처럼 세부 경물 묘사에 있어 조맹부의 다른 작품들과 유사성이 엿보이기 때문에, 그의 이·곽파 화풍을 살펴보는 데 있어서 분석의 대상으로 삼을 만한 작품이라고 생각한다. 진위 및 제작시기에 대한 자세한 내용은 洪祥希, 앞의 논문, p.42 참조.

<sup>23</sup> “……至五代荆(형호), 關(관동), 董(동원), 范(범관)輩出, 皆與近世筆意遼絕. 僕所作者雖未敢與古人比, 然視近世畫手, 則自謂少異耳……”, 上海人民出版社 編, 『趙孟頫畫集』(上海: 上海人民出版社, 1995), p.105에서 재인용.

로 형성된 복송의 이·곽파 양식과는 구별되는 조맹부식 이·곽파 화풍의 새로운 측면이기도 하다.

이상 살펴본 바와 같이 다양한 화풍을 두루 섭렵한 조맹부의 복고주의적이고 실험적인 제작태도가 반영된 이 작품들은 청록산수양식, 동·거양식, 남송 원채화풍 등 다양한 회화양식이 결합된 중층적인 화면을 특징으로 한다. 이처럼 화북산수의 전통에 강남산수의 전통이 결합되면서 화북지방의 높고 험준한 산봉우리 표현은 축소되거나 생략되는 대신 강남지방의 습윤하고 온화한 정경을 표현하기에 적당한 드넓은 수면 공간이 보다 확대되어 복송의 이·곽파 양식과는 구별되는 원대 이·곽파 화풍으로 변모되었음을 알 수 있다. 이는 조맹부가 복송 이래 남송, 금을 거치면서 변용된 이·곽파 화풍까지 총집대성한 결과로 볼 수 있을 것이다. 邊角構圖의 寒林平遠山水라는 원대 이·곽파 화풍의 새로운 전형을 창출해낸 조맹부의 이·곽파 화풍은 이후 많은 화가들에게 직·간접적으로 영향을 끼쳤는데, 특히 浙江地域을 중심으로 이·곽파 화풍을 구사한 화가들이 다수 배출되는 데 중요한 원동력이 되었다.

#### IV. 元代 李·郭派 畫風의 전개 양상

##### 1. 14세기 초반-14세기 중반

이 시기에는 李成에서 비롯된 寒林平遠山水가 특히 성행하였다. 이성은 한림평원산수를 통해 “咫尺千里에 萬趣의 情”을 담고자 하였는데, 전경에 해조묘가 구사된 한림을 크게 배치하고 원경에 낮은 산봉우리를 작게 표현하는 방식을 취하였다. 그 전형적인 예는 李成의 전칭작으로 알려진 〈喬松平遠圖〉를 들 수 있다<sup>8</sup>. 이와 가장 유사한 원초의 작품으로는 남송 출신으로 조맹부와 비슷한 시기에 활동한 羅稚川(14세기 전반)의 〈寒林群雅圖〉가 있다<sup>9</sup>. 전경의 눈 덮인 토파 위의 해조묘가 채용된 앙상한 한림과 어두운 하늘을 어지럽게 날고 있는 까마귀떼의 묘사는 적막하고 스산한 분위기를 연출할 뿐만 아니라 간접적으로 이민족 지배에 대한 저항의 표현을 담고 있어 주목된다. 추운 겨울의 세찬 눈보라를 견디며 마디마디 웅이 지고 뒤틀리면서도 위로 뻗어 올라간 한림의 표현은 모진 시련에도 굴하지 않는 군자의 모습을 닮은 듯하다. 저녁이 되어 보금자리로 돌아오는 까마귀는 본래 고향에 대한 향수를 일으키는 상징적인 모티프였다. 원대 들어 이러한 까마귀의 전통적인 상징성은 이민족 지배에 대한 한족 출신 문인들의 암담한 심정을 표출하는 제재로 사용되었던 것 같다. 조



도 8 傅李成,〈喬松平遠圖〉,  
北宋,絹本水墨,  
205.6×126.1cm,  
澄懷堂文庫



도 9 羅稚川,〈寒林群雅圖〉,  
元,絹本彩色, 131.5×80.0cm,  
Metropolitan 美術館



도 10 朱德潤,〈林下鳴琴圖〉,  
元,絹本水墨淡彩,  
120.8×58.0cm,  
臺北故宮博物院

맹부는 <한림군아도>와 유사한 이성의 전칭작에 “원을 그리며 날고 있는 까마귀는 허기와 추위로 슬피 우는 듯하다.”라고 제발을 남겼는데, 당시 몽골족의 지배라는 비극적인 상황에 처한 한족 출신 문인들의 내면이 그대로 투영되어 있음을 엿볼 수 있다.<sup>24</sup>

나치천 이후에는 앞서 살펴본 조맹부의 <쌍송평원도>에서처럼 강남산수의 전통이 결합된 변형된 형태의 한림평원산수에 보다 가까운 작품들이 많이 제작되었다. 朱德潤(1294-1365)의 <林下鳴琴圖>는 그 뒤를 잇는 대표적인 예이다 도10. 축과 권이라는 차이가 있지만, 전경의 雲頭皴을 연상시키는 바위, 蟹爪描가 구사된 소나무, 홀로 낚시질을 하고 있는 어부의 모습, 중경의 드넓은 수면공간, 원경의 침형세수가 그려진 낮은 산봉우리 등 <임하명금도>의 세부표현은 조맹부의 <쌍송평원도>와 직접적으로 비교할 만하다.

<sup>24</sup> Wen C. Fong, *Beyond Representation* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1991), p.404.



도 11 唐棣, 〈松蔭聚飲圖〉, 1334년, 絹本水墨淡彩, 141.4×97.1cm, 上海博物館

조맹부와 주덕운이 회화상으로 시승 관계였는지에 대한 명확한 기록은 전하지 않는다. 그러나 주덕운이 어린 시절 吳興八俊의 한 사람으로 조맹부와 잘 알고 지낸 姚式에게서 經學을 배웠을 뿐만 아니라 조맹부의 추천으로 출사한 인물이라는 점에서 볼 때, 요식의 문하에 있으면서 강남의 여러 명사들과 자연스럽게 교류하였던 것으로 추정된다. 이러한 상황은 주덕운의 복고주의적인 제작태도, 특히 초반기에 이·곽파 화풍을 채용하는 데 중요한 바탕이 되었을 것이다. 주덕운이 대도에 상경한 것은 1319년으로, 1318년 사망한 스승 요식이 주덕운에게 선사받은 〈송석도〉에 남긴 시를 통해 그가 강남에서 학문을 닦을 때부터 이미 이·곽파 화풍으로 작품을 제작하였음을 유추할 수 있어 이러한 추정을 뒷받침해 준다. 요식은 〈송석도〉를 받고, “옛 것을 이끌어내어 畫藝를 더욱 깊게 하면, 만

드시 唐의 王維와 어깨를 나란히 하고 北宋의 李成, 郭熙를 앞지르는 경지에까지 도달할 것이다.”라는 내용의 시로 답례하였다고 한다.<sup>25</sup> 이 시는 당시 강남의 문인화단에서 왕유는 물론 이성이나 곽희의 화풍이 고전으로써 배울만한 것으로 평가되었음을 보여준다. 뿐만 아니라 이·곽파 화풍의 전형적인 수지법인 해조묘법을 채용한 송석도류의 작품을 제작하였을 가능성을 암시해 주는 점에서 흥미롭다.

두 번째 특징으로는 二段 또는 三段 構圖의 도입을 들 수 있다. 唐棣(1296~1364)의 〈松蔭聚飲圖〉(1334)는 그 전형적인 예로, 전경의 蟹爪描로 그려진 수목군 아래 둘러앉아 있는 인물군, 중경의 수목으로 둘러싸인 초옥, 원경의 침형세수가 표현된 낮은 산봉우리 등 각 경물군의 배치가 近景, 中景, 遠景으로 명확하게 나뉘어져 있다<sup>도11</sup>. 이는 원초 한림평원산수가 성행하게 되면서 거비적인 산봉우리의 표현이 극도로 축소되거나 생략되는 대신 수면공

<sup>25</sup> 西上實, 「朱德潤と潘王」, 『美術史』 104(1978), p.130.



도 12 傳 閻次平, 〈山水圖-冬〉, 元,  
127.0×72.2cm, 東京國立博物館

간이 확대되고, 이러한 화면공간이 두루마리가 아닌 세로로 긴 축 그림에 도입됨에 따라 파생된 경물 배치법으로 보인다. 이러한 새로운 경물 구성의 출현은 앞서 살펴보았듯이 원초 조맹부의 이·곽과 화풍을 통해 물이 풍부한 강남지방의 산수 전통이 도입된 점과 무관하지 않을 것이다. 원대 이·곽과 화풍의 새로운 화면 구성 방식인 이러한 화면구도는 남송대 화가인 閻次平으로 전칭되는 〈秋冬山水圖〉 두 폭을 원대의 작품으로 비정할 수 있는 하나의 기준이 되는 점에서도 주목할 만하다<sup>도12</sup>.<sup>26</sup>

당체는 시화에 재주가 있어 趙孟頫의 門下에서 吳興의 文人들과 폭넓게 교류한 부친 唐伯庸의 음덕으로, 어린 시절부터 조맹부와 그 주변의 문인들을 자연스럽게 접하였던 것으로 여겨진다. 당체의 화풍에 조맹부가 어떠한 영향력을 끼쳤는지는 정확히 알 수 없지만, 주덕윤과 마찬가지로 복고주의적인 제작태도를 형성하는데 있어서 중요한 본보기가 되었던 것 같다. 이는 沈夢

麟의 『花谿集』에 수록된 “唐知州雙松圖”라고 題한 七言古詩를 통해 유추할 수 있다. 이에 따르면, 당체는 어려서부터 천재로 일컬어졌으며 山水를 그리는데 있어 처음에는 趙孟頫를 배웠고, 晩年の 縱筆은 당나라 때의 서화가인 韋偃을 따랐다고 전한다.<sup>27</sup>

당체는 1310년 馬煦가 刑部尙書로 임명되면서 함께 大都로 상경하였고, 1314년 마후의 추천으로 李衍, 商琦 등의 畫家들과 더불어 嘉禧殿 壁畫 제작에 참여하였으며, 集賢殿의 待詔로 활동하였다고 한다. 이를 통해 당시 唐棣가 대도에 상경하기 이전부터 이미 畫家로서의 역량을 갖추었음을 알 수 있다. 당시 구사했던 화풍을 명확히 알 수는 없으나, 〈松蔭聚飲圖〉를 비롯하여 현존하는 14세기 전반 당체의 작품들, 즉 〈寫王維詩意圖〉(1323), 〈谿山烟艇

<sup>26</sup> 이러한 견해는 鈴木敬을 위시해, 1998년 大和文華館에서 개최된 전시회 도록인 『元時代の繪畫』의 작품 설명에서도 제기되었다. 鈴木敬, 『中國繪畫史』中之二(元), p.103; 『元時代の繪畫』(大和文華館, 1998), p.146.

<sup>27</sup> 鈴木敬, 『中國繪畫史』中之二(元), p.83.



도 14 傳 郭熙, 〈窠石平遠圖〉, 北宋, 絹本水墨淡彩,  
120.8×167.7cm, 臺北故宮博物院

도 13 唐棣, 〈霜浦歸漁圖〉, 1338년, 絹本水墨淡彩,  
143.8×89.6cm, 臺北故宮博物院

圖), 〈霜浦歸漁圖〉(1338), 〈歸漁圖〉(1342) 등 모두 이 · 광과 화풍이 채용된 점에서 볼 때, 원 초 이 · 광과 화풍이 선호된 궁정화단의 취향에 부합하였던 것으로 추정할 만하다<sup>도13</sup>. 흥미로운 점은 세부 표현에서 북송의 궁정화가였던 광희의 유풍이 엿보이는 점이다. 예를 들면, 앞서 언급한 작품 대부분이 전경에 몽게구름을 연상시키는 바위가 비스듬하게 솟아 있고, 그 위에 키 큰 쌍송과 키 작은 활엽수와 한림이 배치되어 있다. 이는 광희의 〈조춘도〉나 그의 전칭작인 〈窠石平遠圖〉의 표현과 매우 흡사하다<sup>도14</sup>. 뿐만 아니라 바위 형태를 진한 윤곽선으로 그리고, 그 안에 촘촘한 붓질로 암석의 질감을 나타내는 방식 역시 광희에서 유래하는 것으로, 다만 광희가 淡墨을 기본으로 해서 섬세한 붓질을 중첩하면서 미묘한 묵의 변화를 꾀한 것과는 달리, 당체는 淡墨과 濃墨을 함께 사용하여 묵의 농담 대조에 의한 효과를 도모하였던 점에서 구별된다.

마지막으로 前景의 문인들의 雅集을 연상시키는 듯한 인물군의 표현 역시 북송의 이 · 광과 양식과 구별되는 원대 이 · 광과 화풍의 중요한 특색이다. 이 모티프는 대개 당체의 〈송음취음도〉, 주덕윤의 〈임하명금도〉처럼 전경의 평평한 둔덕 위에 문사들이 빙 둘러앉아 있는 모습이나 당체의 〈溪山烟艇圖〉, 왕淵(약 1280-1349 이후)의 〈松亭會友圖〉처럼 초정에 모인 문사들의 모습을 담은 두 가지 유형으로 그려졌다<sup>도15,16</sup>. 이러한 장면은 관의 구속으로



도 16 唐棣,〈谿山烟艇圖〉부분, 元, 臺北故宮博物院

도 15 朱德潤,〈林下鳴琴圖〉부분, 元, 絹本水墨淡彩, 120.8×58.0cm, 臺北故宮博物院

부터 벗어나 어부나 농부들과 친교한다는 생각을 형상화하는 데 적절한 소재였기 때문에, 관직생활을 하고 있거나 퇴직한 이들을 위해 많이 제작되었다.<sup>28</sup> 북송의 이·곽과 양식에서도 인물 표현이 등장하지만, 大觀山水를 추구한 북송대 산수화에서 인물은 대자연의 일부로서 작게 묘사되었다. 이렇게 북송대와는 달리 원대 이·곽과 화풍에서 인물 표현이 두드러지게 된 것은 조맹부 이래 寒林平遠山水 형식이 유행하면서 거비적인 산수에 대한 관심보다는 해조묘로 그려진 한림이 강조됨에 따라 전경에 그려진 인물 표현도 점차 확대된 것으로 이해할 수 있을 것이다. 덧붙여 이상적인 自然景보다는 작가의 내면을 표출하는 데 관심이 높아진 당시 화단의 분위기와도 관련지을 수 있을 것이다.

## 2. 14세기 중반—14세기 후반

이 시기의 이·곽과 화풍은 앞선 시기에 성행한 寒林平遠山水 형식을 계승하는 한편,

<sup>28</sup> 양신 외 5명 저, 정형민 역, 앞의 책, p.162.



도 17 曹知白, 〈疏松幽岫圖〉,  
1351년, 紙本水墨,  
74.5×27.4cm,  
臺北故宮博物院



도 18 趙孟頫, 〈洞庭東山圖〉,  
元, 絹本彩色, 61.9×27.6cm,  
上海博物館



도 19 吳鎮, 〈漁父圖〉, 1342년,  
絹本水墨, 176.1×95.6cm,  
臺北故宮博物院

14세기 중반경부터 董·巨樣式과 巨碑的인 山水樣式이 성행한 당시 화단의 분위기에 부합하는 새로운 경물 표현과 구성이 도입되어 이전 시기와는 또 다른 새로운 면모가 엿보인다. 이는 1340년경부터 黃公望(1269-1354)을 위시한 元四大家를 중심으로 강남의 문인화단이 득세하면서 동·거양식 및 거비적인 산수양식에 대한 관심이 고조되었던 것과 밀접한 관련이 있었던 것으로 생각된다. 당시 강남을 무대로 활동한 曹知白, 唐棣, 張觀, 吳瓘, 姚廷美, 李升 등의 이·곽파 화풍에서 이러한 화단의 동향이 잘 반영되어 있다. 예를 들면, 동·거양식에서 유래하는 棼點이나 垂直·水平의인 구도, 巨碑的인 山水樣式에서 유래하는 높이 솟아 있는 산봉우리 표현 등이 새롭게 등장한다.

대표적인 강남 산수인 董·巨樣式 역시 이·곽파 화풍과 마찬가지로 원대 들어 화단의 북고주의적 분위기 속에서 부각되었고, 원초 조맹부를 통해 재해석되었다. 이후 그의 화법과 정신을 계승한 元四大家를 비롯한 강남 문인화단을 중심으로 성행하였다. 14세기 중반



도 20 黃公望, 〈九珠峯翠圖〉, 元, 絹本水墨,  
79.6×58.5cm, 臺北故宮博物院

이후 제작된 曹知白(1271-1355)의 〈疏松幽岫圖〉(1351), 張觀의 〈疏林茅屋圖〉(1358) 등은 이 시기의 동·거양식이 결합된 이·곽과 화풍의 특징을 잘 보여준다. 〈소송유수도〉의 전체적인 구성부터 살펴보면, 후경의 높은 산봉우리가 수직적인 중심축을 이루면서 전경에서부터 원경에 이르는 각 경물군의 배치가 수평적인 시각에 근거하고 있다<sup>도17</sup>. 이러한 수직·수평적인 구도는 동·거양식의 대표적인 작품인 董源(?-962)의 〈寒林重汀圖〉에 거슬러 올라가는 경물 구성 방식이다. 이는 이미 원초 조맹부의 〈洞庭東山圖〉 같은 작품을 통해 성취되었으며, 吳鎮(1280-1354)의 〈漁父圖〉(1342), 倪瓚(1301-1374)의 〈六君子圖〉(1345) 같은 작품에서 볼 수 있듯이 강남 문인화가들에게 이어졌다<sup>도18, 19</sup>. 구도 외에도 〈소송

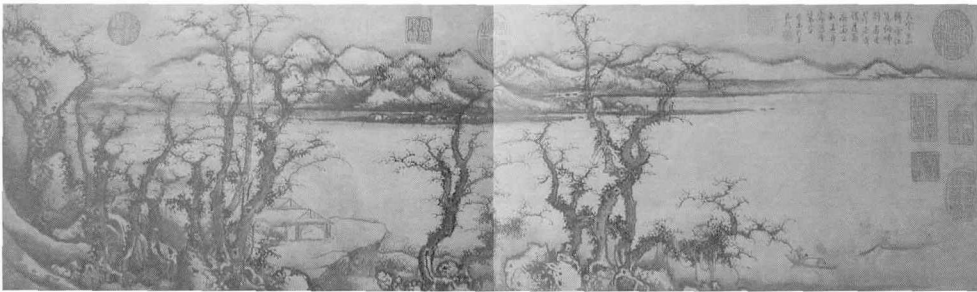
유수도〉의 산봉우리 묘사에서 능선 여기저기에 苔點을 가하거나 봉우리의 꼭대기 부분을 평평하게 처리하는 방식은 동·거양식에서 유래하는 경물 묘사법으로, 黃公望(1269-1354)의 〈九珠峯翠圖〉의 세부 표현과 직접적으로 비교할 만하다<sup>도20</sup>.

조지백은 대토지를 소유한 부유한 자산가로 공학과 경영의 재주가 뛰어났으며, 자신의 광대한 부지에 대저택을 짓고 아름다운 정원을 만들어 많은 雅集을 열었다고 한다. 20대에 崑山の 教諭로 임명되어 大都에 부임한 적이 있었지만, 관직 생활을 포기하고 江南으로 와서 풍부한 경제력을 바탕으로 황공망, 예찬 같은 문인들과 교류하며 유유자적한 생활을 하며 일생을 보냈다.<sup>29</sup> 앞으로 살펴볼 〈群峰雪霽圖〉에서 조지백의 畫格을 칭송하고 있는 황공

<sup>29</sup> 이는 그의 묘지명이 실린 貢師泰의 『玩齋集』, 陶宗儀의 『南村詩集』 卷一(『文淵閣四庫全書』 第1231冊) 등을 통해 알 수 있다.



도 21 張觀, 〈疎林茅屋圖〉, 1358년, 紙本水墨, 25.8×59.6cm, 北京故宮博物院



도 22 姚廷美, 〈雪江漁艇圖〉, 元, 紙本水墨, 24.3×81.9cm, 北京故宮博物院

망의 제발이나 조지백의 〈松石圖〉를 평한 예찬의 「題曹韻西畫松石」 같은 문헌기록 등은 조지백과 이 두 문인 사이에 오간 교류의 흔적을 보여주는 점에서 주목할 만하다. 14세기 초반 해조묘법이 채용된 〈雙松圖〉, 〈枯木竹石圖〉 같은 작품을 남겼던 조지백이 14세기 중반 들어 동·거양식이라는 이질적인 회화 양식을 도입하는 데 있어 황공망, 예찬을 위시한 당시 강남 문인화단의 동향이 중요한 동인으로 작용하였을 것이다.

張觀의 〈疎林茅屋圖〉는 이전 시기에 유행한 전형적인 한림평원산수 양식에 동·거양식이 결합된 예로 주목되는 작품이다<sup>도21</sup>. 〈소림모옥도〉의 전체적인 구성은 조맹부의 〈쌍송평원도〉에 흡사한데, 전경의 수목군으로 둘러싸인 모옥이 크게 부각되어 있고, 중경에는 드넓게 펼쳐진 수면공간이, 원경에는 낮은 산봉우리가 배치되어 있다. 조맹부를 통해 강남산수의 전통이 흡수된 한림평원산수를 기반으로 하였음을 알 수 있다. 뿐만 아니라 전경의 태점이 가해진 둥글둥글한 작은 바위덩어리 묘사에서 당시 강남의 문인화단에서 성행한 동·거

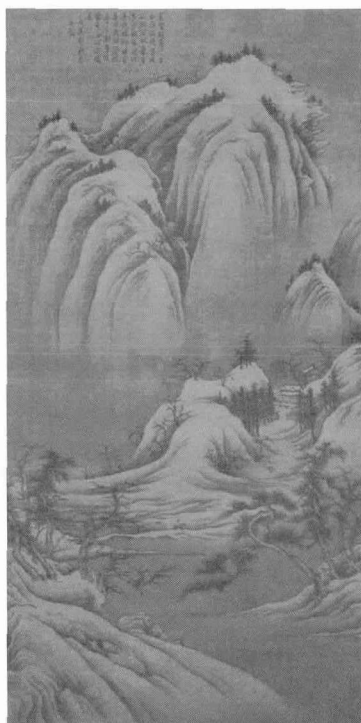
양식이 반영되었음을 엿볼 수 있다. 이처럼 한림평원산수에 동·거양식이 결합된 또 다른 예로는 14세기 중·후반에 걸쳐 활동한 직업화가인 姚廷美의 〈雪江漁艇圖〉에서도 잘 살펴볼 수 있어, 이 시기 이·곽파 화풍을 구사한 화가들 사이에서는 익숙한 표현방식이었던 듯하다<sup>22</sup>.

〈소림모옥도〉는 전경에 쌍송과 바위만이 부각된 매우 절제된 구성을 보이는 〈쌍송평원도〉와 달리, 전경에 해조묘가 채용된 수목군에 둘러싸인 모옥이 자세하게 그려져 있다. 14세기 중반 이후 강남의 문인화가들 사이에서 자주 그려졌던 서재를 주제로 한 산수화를 연상시킨다. 즉 조맹부가 쌍송을 통해 절개 굳은 군자의 이미지를 화면에 투영하려 했다면, 장관은 강변의 수림 속에 위치한 모옥을 통해 문인의 은거 생활을 표현하고자 한 것으로 보인다. 장관 역시 조지백처럼 활동 당시 吳鎮, 盛懋 같은 강남의 문인 화가들과 교류가 있었던 점에서 〈소림모옥도〉에 보이는 새로운 요소의 등장엔 이들과의 친분이 어느 정도 영향력이 있었을 것으로 생각된다.

巨碑的인 山水樣式은 오대 이래 화북지방의 자연을 기반으로 탄생한 荊浩(약 855-915)나 關仝(10세기 초엽)으로 거슬러 올라간다. 이를 바탕으로 탄생한 이성의 〈晴巒蕭寺圖〉나 郭熙의 〈早春圖〉는 이·곽파 화풍에 반영된 거비적인 산수양식의 전형을 잘 보여준다. 14세기 초반에는 조맹부에서 재해석된 한림평원산수가 유행하였기 때문에 거비적인 산수양식은 크게 주목받지 못하였다. 14세기 중반경부터 거비적인 산수양식이 새롭게 부각된 것 역시 당시 화단의 분위기와 관련지을 수 있다. 曹知白의 〈群峰雪霽圖〉(1350), 唐棣의 〈雪港捕魚圖〉(1352), 姚廷美의 〈雪景山水圖〉, 〈溪閣流泉圖〉 같은 작품들은 이 시기 유행한 거비적인 산수양식의 다양한 면모를 잘 보여주는 예이다.

조지백의 〈群峰雪霽圖〉는 14세기 중반 이후 이·곽파 화풍에 도입된 거비적인 산수의 양식적 계보를 살펴보는 데 좋은 예이다<sup>23</sup>. 눈 내린 깊은 숲속의 정경을 담은 이 그림은 전경의 경사진 언덕에 해조묘가 구사된 한림군이, 후경에 반타원형의 높은 산봉우리가 첩첩이 배치된 전체적인 경물 구성에서 巨然(약 960-985 활동)의 작품으로 전하는 〈雪圖〉와 매우 흡사하다<sup>24</sup>.<sup>30</sup> 거연은 조국인 南唐(937-975)이 송에 항복한 이후, 송 궁정에 불려가 새로 지은 翰林院 건물에 산수화를 그렸는데 이성의 화풍을 닮았다고 전한다. 〈설도〉는 특히 이성의 〈雪景圖〉를 이은 것으로 평가되고 있어 거연의 만년기에 반영된 이·곽파 화풍을 살

<sup>30</sup> Wen C. Fong & James C. Y. Watt, 앞의 책, p.297.



도 23 曹知白, 〈群峰雪霽圖〉,  
1350년, 紙本水墨,  
129.7×56.4cm,  
臺北故宮博物院

도 24 傅巨然, 〈雪圖〉,  
絹本水墨,  
103.6×52.5cm,  
臺北故宮博物院

펴볼 수 있는 단서를 제공한다.<sup>31</sup> 즉 습윤한 강남 지방의 자연을 담은 董·巨樣式의 한 축을 이룬 거연을 통해 황량하고 척박한 화북지방의 산수 전통이 융합되었던 것이다.<sup>32</sup> 거연의 이러한 화풍상의 면모는 14세기 중반 경부터 강남의 문인화단에서 성행한 동·거양식에도 내재되어 있었을 것이다. 이는 조맹부 이래 한림평원산수를 지향한 14세기 초반의 이·곽파 화풍을 구사한 화가들에게 새로운 자극이 되었던 것 같다. 이러한 해석은 14세기 초중반에 걸쳐 이·곽파 화풍 회화를 남긴 조지백, 당체 같은 화가들의 현존 작품을 통해 살펴볼 수 있다. 예를 들면, 조지백은 14세기 초반에는 〈雙松圖〉나 〈枯木竹石圖〉 같은 松石圖 계열의 작품을 제작하다가, 14세기 중반 들어 거비적인 산수양식이 엮보이는 〈군봉설제도〉, 〈소송

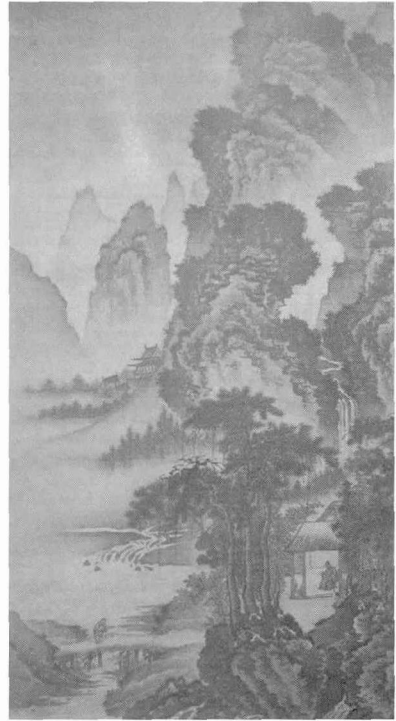
31 양신 외 5명 저, 정형민 역, 앞의 책, p.99.

32 巨然의 만년기 화풍에 끼친 李成의 영향은, 현존하는 巨然의 〈溪山蘭若圖〉를 통해 알 수 있다. 이 작품의 첩첩이 멀어져 가는 가운데 우뚝 선 산의 모습, 전경 및 중경에 돌출된 언덕 위에 배치된 수목의 표현에서 李成의 〈晴巒蕭寺圖〉의 경물 구성과 묘법에 공통되는 측면이 있어 주목된다. 위와 동일.

도 25 唐棣,  
 〈雪港捕魚圖〉,  
 1352년,  
 紙本水墨淡彩,  
 148.3×68.2cm,  
 上海博物館



도 26 戴進,  
 〈溪堂詩思圖〉, 明,  
 絹本水墨淡彩,  
 194.0×104.0cm,  
 遼寧省博物館



유수도》 같은 작품을 남기고 있다. 당채 역시 〈사왕유시의도〉(1323), 〈송음취음도〉(1334), 〈계산연정도〉 등 전형적인 한림평원산수에서 〈雪港捕魚圖〉 같은 거비적인 산수양식이 강한 작품으로 변모하고 있어 위와 같은 추정을 뒷받침해 준다. 14세기 중반 이후 이·곽파 화풍에 도입된 거비적인 산수양식은 오대 이래의 화북 산수 전통으로의 회귀라는 측면뿐만 아니라, 당시 강남 문인화단에서 동·거양식이 성행하면서 이성의 화풍에 영향 받았던 거연의 만년기 화풍이 새롭게 부각된 일면도 간과할 수 없을 것이다.

당채의 〈설향포어도〉는 전경 한편의 언덕에 해조묘로 그려진 수목군을, 후경에 거비적인 산봉우리를 배치한 기본적인 경물 구성에서는 이성의 〈청만소사도〉나 곽희의 〈조춘도〉에서 유래하는 면모를 보여주며, 앞서 살펴본 조지백의 〈군봉설제도〉와도 통하는 바가 있다. 도 25. 세부적으로도 낮은 산봉우리의 능선을 따라 해조묘가 구사된 한림이 여기 저기 그려져 있는 점, 산속 깊은 곳에 위치한 전각의 모습, 높이 솟은 주봉 주변의 낮은 산봉우리의 배치, 높은 산봉우리 꼭대기에 그려진 침형세수의 묘사 등에서도 이성과 곽희의 표현에 따르면 고자 한 흔적을 엿볼 수 있다. 그러나 주봉이 화면 가운데 우뚝 솟아올라 대자연의 위용을



도 27 姚廷美, 《溪閣流泉圖》, 元, 絹本彩色,  
26.7×25.2cm, 湖北省博物館



도 28 作者未詳, 《岷山晴雪圖》, 金, 絹本水墨淡彩,  
115.1×100.7cm, 臺北故宮博物院

드러내던 전대와 달리 《설향포어도》에서는 주요 경물이 오른쪽에 치우쳐 그려져 무게 중심이 화면 중심에서 약간 벗어나 있다. 그리고 섬세한 붓질을 잇대어 암석의 질감을 나타내지 않고 바위 안쪽에 열린 선염을 하고 그 위에 간략한 붓질을 가해 명암을 표현한 점 역시 전대의 화법과 구별된다. 이러한 표현은 戴進(1388-1462)의 《溪堂詩思圖》를 위시한 李在(15세기 활동)의 《山莊高逸圖》, 朱端(16세기 활동)의 《烟江晚眺圖》 같은 명대 절파화풍에서 살펴볼 수 있다<sup>26</sup>. 북송대의 궁정화가인 곽희의 유풍이 강한 원대 화가 당체의 이·곽파 화풍이 다시 명대 궁정화가들의 작품 활동에 직·간접적으로 영향을 끼쳤음을 알 수 있을 뿐만 아니라, 북송의 이·곽파 양식이 원대를 거쳐 명대에 이르기까지 시대에 따라 변모를 거듭하면서도 계승되었음을 엿볼 수 있는 점에서 흥미롭다. 《설향포어도》가 제작된 1352년은 바로 전해에 休寧縣에서의 관직생활을 마치고 吳興으로 귀향했던 시점으로, 당시 강남 문인 화단에서 일어난 거비적인 산수양식에 대한 관심이 이 작품의 제작에 있어 중요한 요인이 되었을 것으로 생각된다.

강남의 吳興 출신 직업화가로서 14세기 중후반에 걸쳐 활동하면서 다양한 화풍의 작품을 남긴 姚廷美 역시 《溪閣流泉圖》, 《雪景山水圖》 같은 거비적인 산수양식의 영향이 강한 작

품을 남기고 있다. 이 두 작품 모두 경물 구성과 세부 표현에서 전대의 화법을 계승하고자 한 흔적을 찾을 수 있다. 특히 〈계각류천도〉는 몽개구름처럼 솟아오른 높은 봉우리를 화면 왼편에 두고 오른편 원경에 침형세수가 그려진 낮은 산봉우리를 배치한 전체적인 경물 구성과 전경의 다리를 건너는 인물, 중경의 深山幽谷에서 흘러내리는 폭포수, 침형세수가 그려진 원경의 낮은 산봉우리 묘사 같은 세부 표현에서 금대의 작품으로 전하는 〈岷山晴雪圖〉와 유사해서 눈길을 끈다<sup>27</sup>. 그러나 〈계각류천도〉 역시 앞서 살펴본 〈설향포어도〉처럼 주요 경물이 화면 한편에 치우쳐 포치되어 있다. 뿐만 아니라 각 경물군이 대기의 미묘한 변화 속에 유기적인 관계가 형성되어 있는 〈민산청설도〉와 달리, 전체적으로 경물의 표현이 클로즈업되어 높이 솟아오른 산봉우리의 위용이 반감되어 보인다. 이로 인해 각 경물군이 근경에서 원경으로 자연스럽게 멀어져가듯 표현되지 않아 〈민산청설도〉에서 보이는 드넓게 펼쳐진 공간감이 결여되어 있다<sup>28</sup>. 이러한 화면의 평면감은 자연의 천태만상의 변화와 성장, 질서를 담아내려 한 북송의 이·곽파 양식과는 구별되는 원대 이·곽파 화풍의 한 특징이자 앞서 언급한 명대 절파화풍 회화에 선행하는 원대 이·곽파 화풍의 전철과적인 측면이기도 하다.

## V. 맺음말

지금까지 元代 李·郭派 畫風의 출현배경, 연원 및 전개 양상, 이후 화단에 끼친 영향 등 다각적인 측면에서의 고찰을 통해 北宋의 李·郭派 樣式과는 다른 화풍상의 특색과 당시 화단에서 차지하였던 회화사적 위치를 살펴보았다. 元初 唐·宋의 회화양식이 추구된 문인 화단의 復古主義와 이·곽파 화풍이 선호된 궁정화단의 분위기는 이·곽파 화풍이 원대 다시 부각되는 중요한 기반이 되었음을 알 수 있었다.

원대 이·곽파 화풍의 시작은 원초 화단의 복고주의를 주도한 조맹부에서 비롯되었다. 그는 북송 이래 남송, 금을 거치면서 변용된 이·곽파 화풍을 총대집성하는 한편, 唐·宋의 다양한 화풍을 결합하여 한림평원산수 형식의 원대 이·곽파 화풍을 창출해내었다. 전경의 蟹爪描로 그린 한림이 강조되고 후경의 높은 산봉우리 표현이 극도로 축소되는 대신 드넓은 수면 공간이 확대된 조맹부에서 비롯된 원대 이·곽파 화풍의 새로운 면모는 이후 많은 화가들에게 직·간접적으로 영향을 끼쳤다. 특히 浙江地域을 중심으로 이·곽파 화풍을 구사한 화가들이 다수 배출되는 데 중요한 원동력이 되었다.

원대 이·곽파 화풍은 화면의 특징에 따라 크게 14세기 前·後半으로 나눌 수 있었다. 14세기 초반에서 14세기 중반까지는 원초 조맹부에서 비롯된 寒林平遠山水 형식이 성행하였다. 近·中·遠景이 뚜렷한 三段構圖나 전경에 부각된 雅集을 연상시키는 듯한 인물 모티프는, 大觀적인 산수를 지향한 북송의 이·곽파 양식과 구별되는 원대 이·곽파 화풍의 특징이다. 14세기 중반에서 후반까지는 14세기 전반 성행한 寒林平遠山水 형식을 계승하는 한편, 당시 주도세력인 江南 文人畫壇의 동향에 부합하듯 태점이나 수직·수평적인 구도, 거비적인 산봉우리 표현 등 새로운 요소가 도입되었다. 이는 14세기 중엽경부터 董·巨樣式 및 巨碑적인 山水樣式이 성행한 당시 강남 문인화단의 분위기가 반영된 것임을 알 수 있었다.

원대 이·곽파 화풍은 북송의 이·곽파 양식을 바탕으로 하면서도, 당시 화단의 동향에 따라 거듭 변모하였음을 이 논고를 통해 살펴볼 수 있었다. 뿐만 아니라 원대 이·곽파 화풍은 元初부터 元末까지 시대를 통괄해 文人畫家, 宮廷畫家, 職業畫家 등 다양한 계층의 화가들에 의해 제작되었기 때문에 원대 회화의 전체적인 맥락을 살펴볼 수 있는 점에서도 중요한 회화사적 위치를 차지한다고 생각한다. 그리고 대내외적으로는 명초 절파화풍과 고려 말 조선 초 화단에 북송의 이·곽파 양식을 재인식하게 하는 교량적인 역할을 한 점에서도 그 의의를 찾을 수 있을 것이다.

\*주제어(key words) \_\_ 李·郭派(Li-Guo School), 李·郭派 畫風(Li-Guo Style), 趙孟頫(Zhao Mengfu), 曹知白(Cao Zhibai), 朱德潤(Zhu Derun), 唐棣(Tang Di)

▣투고일 2004년 9월 13일 | 심사일 2004년 10월 29일 | 심사완료일 2004년 11월 12일▣

## 국문초록

李·郭派 樣式은 원래 中國 華北地方의 황량한 자연을 기반으로 李成(919-967)에서 비롯되어 郭熙(약 1020-1090)와 같은 계승자들에 의해 완성된 북송의 산수화 전통이다. 이 글은 元代 李·郭派 畫風의 출현 배경, 원초 趙孟頫를 통해 제시된 새로운 측면, 시대에 따른 전개 양상을 고찰하여, 北宋의 이·곽파 양식과 다른 원대 이·곽파 화풍의 특색과 회화사적 의의를 도출해 내하고자 하였다.

元初 唐·宋의 회화양식이 추구된 文人畫壇의 復古主義와 이·곽파 화풍이 선호된 宮廷畫壇의 분위기는 이·곽파 화풍이 원대 다시 부각되는 중요한 기반이 되었다. 북고주의는 몽골족의 지배라는 정치적 상황에서 漢族 出身 文人畫家들의 이민족에 대한 저항과 무능했던 南宋에 대한 의식적인 거부에서 비롯된 것이다. 元初 궁정화단에서는 수도 정비사업의 일환으로 대규모 건설사업이 활발하였는데, 대화면의 산수도벽화에 적합한 이·곽파 화풍이 선호되었다.

원대 이·곽파 화풍의 시작은 원초 화단의 북고주의를 주도한 趙孟頫(1254-1322)에서 비롯되었다. 그는 북송 이래 南宋, 金을 거치면서 변용된 이·곽파 화풍을 총대집성하는 한편, 唐·宋의 다양한 화풍을 결합하여 원대 이·곽파 화풍을 창출해 내었다. 이는 이후 많은 화가들에게 직간접적으로 영향을 끼쳤는데, 특히 浙江地域을 중심으로 이·곽파 화풍을 구사한 화가들이 다수 배출되는 데 중요한 원동력이 되었다.

원대 이·곽파 화풍은 화면의 특징에 따라 크게 두 시기로 나눌 수 있다. 중국 회화사상 14세기 중반을 전후해서 元四大家를 중심으로 한 강남 문인화단의 활동이 두드러지는데, 원대 이·곽파 화풍 역시 이 시기를 기점으로 화풍상의 변모가 뚜렷하다. 14세기 초반에서 중반까지는 원초 조맹부에서 비롯된 寒林平遠山水 형식이 성행하였다. 近·中·遠景이 뚜렷한 三段構圖나 전경에 부각된 雅集을 연상시키는 듯한 인물 모티프는, 大觀的인 산수를 지향한 북송의 이·곽파 양식과 구별되는 원대 이·곽파 화풍의 특징이다. 14세기 중반에서 후반까지는 이전 시기에 성행한 한림평원산수 형식을 계승하는 한편, 당시 주도세력인 江南 文人畫壇의 동향에 부합하듯 苔點이나 垂直·水平의인 構圖, 巨碑的인 산봉우리 표현 등 새로운 경물 구성과 표현이 도입되었다. 이는 14세기 중반 경부터 董·巨樣式 및 巨碑的인 山水樣式이 성행한 당시 강남 문인화단의 분위기가 반영된 것으로 볼 수 있다.

원대 이·곽파 화풍은 북송의 이·곽파 양식을 바탕으로 하면서도, 당시 화단의 동향에 따라 거듭 변모하였음을 이 논고를 통해 살펴볼 수 있었다. 뿐만 아니라 원대 이·곽파 화풍은 원초부터

원말까지 시대를 통괄해 文人畫家, 宮廷畫家, 職業畫家 등 다양한 계층의 화가들에 의해 제작되었기 때문에 원대 회화의 전체적인 맥락을 살펴볼 수 있는 점에서도 중요한 회화사적 위치를 차지한다고 생각한다.

## A Study of the Li-Guo Style in the Yuan Dynasty

Hong Sang-hee

Li-Guo style (李·郭派 樣式) is a tradition of landscape painting of Northern Song that depicts the desolate landscapes of Huabei region (華北地方), China, which originally began by Li Cheng (李成, 919-967) and was completed by his followers such as Guo Xi (郭熙, c. 1020-1090).

This paper examines Li-Guo style of the Yuan dynasty in terms of the background of its emergence, new aspects initiated by Zhao Mengfu (1254-1322), and chronological development.

In the beginning of the Yuan dynasty, the prevalence of revivalism of Tang and Song styles among the literati painters and the inclination toward the Li-Guo style in the court provided a foundation for the rebirth of the Li-Guo style in this period. The protest of Chinese literati painters against the foreign invaders under the Mongol rule and their conscious rejection of the Southern Song style also prompted the revivalism.

The revival of the Li-Guo style during the Yuan period was initiated by Zhao Mengfu, who also took the lead in revivalism. Based on the collection of Li-Guo style paintings through the Southern Song and Jin dynasties, he created his own manner of Li-Guo style by combining diverse painting styles of the Tang and Song dynasties. His Li-Guo style inspired many later painters particularly in the Zhejiang province (浙江地域).

Li-Guo style paintings of the Yuan dynasty could be divided in style into two

groups, those from the first half of the 14th century and those from its latter half. The literati painters centering around the Four Great Masters from the Jiangnan region became prominent around the mid-14th century, and about this time, changes took place in the Li-Guo style paintings as well. The landscape type of wintry trees and level distance (寒林平遠山水) which began by Zhao Mengfu prevailed in the first half of the 14th century. Distinct features of the Li-Guo style painting in the Yuan period include the definite distinction of close, middle and distant views and the grouping of figures in the foreground that recalls the elegant gatherings (雅集). In the latter half of the 14th century, the landscape type of "wintry trees in the level distance" continued, while a new visual vocabulary such as *taidian* (苔點), vertical and horizontal compositions, and monumental mountain peaks were introduced, which seem to correspond to the trend of literati painters from Jiangnan region. This is a reflection of the trend of literati artists' circle from Jiangnan where Tung Yuan and Chu Jan's style (董·巨樣式) and the monumental landscape style (巨碑的山水樣式) were in fashion since the mid-14th century.

This paper examined that while the Li-Guo style of Yuan is based on that of Northern Song, it was repeatedly transfigured according to the evolving currents of contemporaneous artists' circles. Furthermore, it is very significant to investigate the Li-Guo style paintings of the Yuan period in order to understand the whole context of paintings of Yuan, as the Li-Guo style of paintings were produced by different classes of painters such as literati, court and professional throughout the history of the Yuan dynasty.