

明代吳派의 蘇州實景圖 研究

유 순 영*

- I. 머리말
- II. 蘇州實景圖 제작의 사회문화적 배경
- III. 吳派 이전의 蘇州 實地名山水畫
- IV. 沈周의 蘇州實景圖 정립
- V. 文徵明과 後期吳派의 蘇州實景圖
- VI. 17세기 전반기 蘇州實景圖의 재해석
- VII. 맺음말

I. 머리말

吳派는 明代에 蘇州에서 활동한 문인화가들과 이들의 화풍을 지칭하는 용어이다. 오파의 實景山水畫는 17-18세기에 동아시아에서 크게 성행하는 文人實景畫의 본격적인 시작이자 명말청초의 黃山派와 조선후기의 眞景山水畫를 연구하는 데 많은 참고가 된다는 점에서 일찍부터 국내 연구자들도 관심을 가져온 주제이다. 오파 화가들은 倣作을 주도하는 觀念山

* 대전대학교 강사.

물을 주로 하면서도 실경산수화를 그렸는데, 소주 인근 지역을 그린 實景畫는 文人山水畫의 새로운 형태로서 文人畫의 발전과 전개뿐 아니라 중국실경산수화의 발전에서도 중요한 의의를 지닌다.

오파의 실경화에 대한 선행 연구는 오파의 始祖인 沈周(1427-1509) 회화의 특징적인 면모로서 그 양식적인 특성을 분석하는 연구가 중심을 이루었다.¹ 이후 오파 화가들이 즐겨 그렸던 虎丘圖를 분석하는 연구가 있었고, 陸治(1496-1576)와 錢穀(1508-1578?)의 紀遊圖로 관심이 확대되었다.² 이 가운데 Kenneth Ganza는 중국실경산수화를 총괄하는 연구에서 오파 실경화 전반을 여행그림(紀遊圖)이라는 문맥에서 파악했으며, James Cahill은 “산수 그 자체보다 산수에 투영된 인간의 문화를 강조한 문화적인 주제”로 정의한 바 있다.³ 이러한 先學들의 연구는 오파 실경화의 양상과 성격을 파악하는 데 중대한 기여를 하였을 뿐 아니라 실경화의 목적에 따른 용어사용의 문제까지 제기하여 다양한 논의의 가능성을 열어주었다.⁴ 그러나 오파 실경화의 다수를 차지하는 蘇州實景圖의 성행을 오파의 발전에 따른 당연한 결과로 인식하여 소주의 경제적인 발전 외에는 별다른 요인을 제시하지 못하였으며, 막연히 대중적인 수요에 응하는 그림으로 추정하였다.

따라서 이 논문에서는 소주실경도 성행의 원인과 배경을 밝혀내는 데 주안점을 두고자 하며, 명대 蘇州文人들의 문화적 성향에 초점을 맞추어 그 원인과 회화적 성격을 규명해 보고자 한다.⁵ 무엇보다 본 연구는 沈周 개인에 한정되었던 시각을 확장하여 당시 성행하였던

¹ James Cahill, *Parting at the Shore: Chinese Painting of the Early and Middle Ming Dynasty, 1368-1580*(New York: Weatherhill, 1978), pp.91-94; Wai-kam Ho, *Eight Dynasties of Chinese Painting: The Collections of the Nelson Atkins Museum and the Cleveland Museum of Art*(Cleveland: The Cleveland Museum of Art, 1980), pp.181-190; Ma Jen-mei, “Shen Chou’s Topographical Landscape” (Ph.D. Diss., University of Kansas, 1990); 리차드 에드워즈 지음, 韓正熙 옮김, 『中國山水畫의 世界』(藝耕, 1992), pp.73-126.

² 吉田晴紀, 「關於虎丘山圖之我見」, 『吳門畫派研究』(紫禁城出版社, 1993), pp.65-75; 葉永年, 「陸治錢穀與後期吳派紀遊圖」, 『吳門畫派研究』(紫禁城出版社, 1993), pp.47-64; 陳永賢, 「陸治紀遊山水畫之研究」(國立藝術學院 美術研究所 中國美術史組 碩士論文, 1994).

³ Kenneth Ganza, *Journeys of the Spirit: Landscape Portraits of Places in China*(Memphis: Memphis State University, 1986), pp.7-26; 同著, “The Artist as a Traveler: The Origin and Development of Travel as a Theme in Chinese Landscape Painting of the Fourteenth to Seventeenth Centuries” (Ph.D. Diss., Indiana University, 1990), pp.1-11; James Cahill, “Huang Shan Paintings as Pilgrimage Picture,” Susan Naquin and Chun-fang Yu eds., *Pilgrims and Sacred Sites in China* (Berkeley: University of California Press, 1992), pp.246-292.

⁴ 劉順英, 「明代 吳派의 蘇州實景圖 研究」(홍익대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문, 2003), pp.3-6 참조.

⁵ 문징명의 〈雨餘春水圖〉를 蘇州문인들의 일상적인 산수공간을 그린 전별도로 해석한 石守謙, 「〈雨餘春水〉與明代中期蘇州之送別圖」, 『風格與世變』(臺北: 允晨文化出版社, 1996), pp.231-260은 필자의 문제의식에 많은 도움이

山水文學과 地方志 간행이라는 蘇州文人文化의 시각에서 출발하려는 것이다. 이를 통해 오판 이전에 그려진 실경산수화와 구별되는 소주실경도의 성격을 밝힐 수 있을 것으로 본다. 또한 소주실경도의 전개과정을 정립기와 저변화 단계로 구분하여 양식적인 분석과 아울러 實景과 詩·畵의 상관관계에 주목함으로써 소주문인들의 문화적 취향이 어떻게 문자언어와 시각언어로 표출되었는지를 살펴보고자 한다. 이는 산수문학과 表裏를 이루며 발전한 소주실경도의 성격뿐 아니라 양식적인 특성에 대한 이해도 심화시켜줄 것이라 생각한다. 마지막으로 17세기 전반기의 직업화가들에게 소주실경도가 계승되는 양상과 회화적인 성격의 변질에 대해서도 고찰해 보도록 하겠다. 여기서 소주실경도라는 용어는 소주 지역의 지형적인 특징을 반영하는 실경산수화로서 필자가 편의상 사용한 용어임을 밝혀둔다.

II. 蘇州實景圖 제작의 사회문화적 배경

1. 蘇州遊覽 풍조와 山水文學의 성행

소주실경도가 본격화되는 명대 중기에 도¹ 소주 문인들 사이에는 산수를 유람하고 詩·書·畵를 제작하는 풍조가 널리 성행하였다. 16세기의 화가 唐寅(1470-1523)은 “세속의 이상향은 바로 蘇州”라고 찬탄했는데,⁶ 소주는 당시 문화예술의 중심지로서 독자적인 문인문화를 꽃피우고 있었다. 심주의 〈西山紀遊圖〉(1486년경)의 題跋에는

내가 뒤편에서 태어나 자란 지 육십 년이다. 걸어온 자취를 스스로 국한하여, 양식을 지고 칼을 지팡이 삼아 짚고 다니면서도 天下 山水의 기이한 경관을 다 하지 못하여 스스로 넓어지지 못하였다. 때로 술을 실은 배를 저어 거리낌없이 西山을 유람하며 詩를 구하고 약초를 캐며, 머물러 사랑하길 여러 날을 거듭하니, 평생 동안 유람을 좋아하여 만족하지 아니하던 마음이 조금이나마 흐트러졌다. 돌아와서는 그 종적을 따라 수풀, 계곡, 산, 마을 하나도 그 모습을 생각하며 붓을 휘

되었다.

⁶ “世間樂土是吳中 中有閶門更擅雄 翠袖三千樓上下 黃金百萬水西東 五更市買何曾絕 西遠方言叢不同 若使畫師描作畫 畫師應道畫難工.” 吳企明 選注, 『蘇州詩咏』(蘇州大學出版社, 1999), p.126. 명대에 蘇州府는 吳縣, 長洲縣으로 이루어진 蘇州市와 吳江, 崑山, 常熟, 嘉定, 崇明 등 5縣으로 이루어져 있었다. 춘추전국시대 뫼나라 땅으로 吳, 吳門, 吳中, 姑蘇, 蘇臺라고 불렸다. 王建華, 『蘇州史紀(古代)』(蘇州大學出版社, 1999), pp.11-116.



도 1 明代的蘇州, 『姑蘇志』

들렀고, 그 품격 사이에 머물며 스스로 감상하였다.⁷

고 밝혀져 있어 당시 문인들이 소주 주변의 산수를 즐겨 유람했음을 알 수 있다. 이에 심주의 절친한 벗이자 관료문인이었던 吳寬(1435-1504)은 “吳中에는 산과 호수가 많다. 나는 수차례 沈啓南과 더불어 유람을 다녔으며 아름다운 곳이 있으면 으레 詩를 썼다. 그러나 啓南

(沈周)이 그린 그림만큼 비슷하지 못하다”는 안타까운 심정을 토로하기도 했다.⁸

소주 주변의 산수를 유람하는 풍조는 문인들뿐만 아니라 일반 대중들 사이에도 널리 행하였다. 文嘉(1501-1583)는 〈虎丘圖〉의 題詩에서 고향의 산천을 유람하는 자신의 감회와 더불어 “배는 계곡을 돌아들고 사람들은 노래 부르며 배면을 두드리네”라며 虎丘를 찾아오는 사람들의 소란스러움을 묘사한 바 있다.⁹ 地理書인 『西洋朝貢典錄』(1520)을 저술한 바 있는 黃省曾(1487-1561)도 蘇州의 풍속을 기록한 『吳風錄』에서 “虎丘는 사시사철 단 하루도 방문객이 없는 날이 없으며, 雲巖寺는 소란스런 시장과 같고 妓女들은 구름처럼 몰려들었다”고 기록하고 있어 일반대중들의 유람이 어느 정도 성행했는지를 알 수 있다.¹⁰

이상과 같이 蘇州 인근의 산수를 즐겨 유람한 문인들은 ‘蘇州山水文學’이라 지칭할 만큼

⁷ “余生育吳會六十年矣。足迹自局 未能裏糧仗劍 以極天下山水之奇觀以自廣。時時棹酒船放遊西山 尋詩采葯 留戀彌日 少蹙平生好遊未足之心。歸而追尋其迹 輒放筆想象 一林一溪一巒一塢 留其格間自玩。” 『沈周精品集』(人民美術出版社, 1996), 도판해설 참조. 蘇州문인들과 오과화가들이 자주 유람을 다닌 곳은 虎丘, 天平, 天池, 靈巖, 石湖, 太湖 등이며, 蘇州 서쪽에 위치하여 西山으로 통칭되었다.

⁸ “吳中多湖山之勝 余數與沈君啓南往遊。其間尤勝處 輒有詩紀之 然不如啓南紀之于畫之似也。” 吳寬, 「跋沈啓南畫卷」, 『匏翁家藏集』卷8; 沈周, 《蘇臺紀勝圖冊》題詩.

⁹ “爲愛西丘郭外蒼 春來三度到山堂 看碑每憶顏刑部 對酒難忘白侍郎 石裂道傍誰試劍 舟迴溪上客鳴榔 徘徊不是遲歸去 要待中庭月一方.” 『虛齋名畫錄』卷8.

¹⁰ “...自是四時遊客無寥宿之日 寺如喧市 妓女如雲...” 黃省曾, 『吳風錄』卷1, 『荊楚歲時記』(北京: 中華書局, 1985), p.1. 1542년에 소주지사 王廷은 虎丘로 들어가는 운하에 치장을 한 빠른 배를 띄우는 것을 금했고, 1567년에서 1569년에 소주지사를 지낸 蔡國熙는 虎丘의 출입을 금했다. 吉田晴紀, “Paintings of Tiger Hill” (Master’s Thesis, Berkeley: University of California, 1984), pp.48-52.

많은 山水詩와 遊記를 남겼다. 이는 소주 문인들의 개별문집과 錢穀의 『吳都文粹續集』에서 확인되는데, 특히 『吳都文粹續集』에는 蘇州의 山水, 寺刹, 墳墓, 橋脚, 人物, 風俗 등 21개의 항목에 따른 遊詩와 遊記가 집대성되어 있다. 현재 56권이 전하고 있으나 편찬 당시에는 300여 권에 이르는 분량이었다는 점에서도 명대 중기에 蘇州山水文學이 어느 정도 성행했는지 미루어 짐작할 수 있다.¹¹ 遊詩는 수량이 방대하므로 대표적인 遊記를 제시하면 <표 1>과 같다.

표 1 蘇州문인들의 遊記(15-16세기)

저자	연대	遊記	출전
杜瓊	1440년	「遊西山記」	『杜東原集』
吳寬	1478년	「紀遊天池」	『吳都文粹續集』 卷21
		「光福山遊記」	『匏翁家藏集』 卷33
		「東湖記」	上同
		「陽山大石雲泉菴記」	『匏翁家藏集』 卷38
沈周	·	「觀陽山大石」	『吳都文粹續集』 卷33
都穆	1489년	「遊郡西諸山記」	『吳都文粹續集』 卷21
王鏊	1505년 이전	「太湖諸山記」	上同
		「遊穹窿山」	『吳都文粹續集』 卷20
		「吳江城記」	『震澤集』 卷17
		「五湖記」	『震澤集』 卷15
		「登莫釐峰記」	上同
朱存理	1508년	「龜峰勝概記」	『吳都文粹續集』 卷20
	1508년	「紀遊」	『吳都文粹續集』 卷21
蔡羽	1492년	「遊石湖記」	『吳都文粹續集』 卷23
	1509년	「遊石蛇山記」	『吳都文粹續集』 卷22
	1529년	「遊縹緗峰記」	『吳都文粹續集』 卷21
	·	「銷夏灣記」	上同
文徵明	1543년	「遊華山寺記」	『甫田集』 卷17
皇甫信	1586년	「遊金碧山記」	『吳都文粹續集』 卷33
袁袞	·	「遊玄墓諸山記」	『吳都文粹續集』 卷19
		「遊西洞庭山記」	『吳都文粹續集』 卷21

¹¹ 송대 鄭虎臣이 편집한 『吳都文粹』를 계승하여 역대 문인들의 작품에 明代에 쓰여진 산수문학을 추가하였고, 錢穀이 사망한 후에 그의 아들 錢府가 출간하였다. 錢穀, 『吳都文粹續集』 卷56, 『文淵閣四庫全書』 第1385-1386冊, 集部 324·325, 總集類.

이러한 산수문학의 목적은 文徵明(1470-1559)의 〈石湖清勝圖〉에 쓰여진 文彭(1498-1573)의 題跋을 통해서 알 수 있는데, 그는

… 그리하여 여러 공에게 청하니 모두 옛날에 지은 詩를 남겨 臥遊를 대신하였다. 나의 詩가 비록 산과 호수가 아름다운 곳을 묘사하기에 부족하지만, 또한 그저 伯起(張鳳翼)의 興을 일으키려는 것이니 …¹²

라고 밝혔다. 이것은 심주가 자신의 문집인 『石田詩選』 卷8의 「題畫卷」에서 “子長の 興은 넓고 알지 않으며 … 그저 이 그림으로 본 바를 알게 하고자 하니, 臥遊하는 일생이 도리어 절로 즐거우네”라고¹³ 한 실경화의 목적과 동일한 것이다. 즉 宗炳의 臥遊를 바탕으로 하는 실경산수화는 소주문인들이 남긴 遊詩, 遊記와 동일한 문화적 산물임을 확인할 수 있다.

또 한 가지 주목되는 것은 “伯起(張鳳翼)의 興을 일으키려는 것”이라는 文彭의 언급에서 “興에 겨워 水墨圖에 머무네”라며 자신의 심정을 토로했던 심주의 언급을 떠올릴 수 있는 점이다. 자연을 대면하면서 느낀 興이 직접적으로 畫로 표출되고, 詩를 통해 자연을 臥遊하며 興을 유발하는 관계는 인간의 자율적인 감정(興)의 發露를 핵심으로 山水詩와 실경화가 자연과 순환하고 있음을 보여준다.

이상에서 보았듯이 소주문인들의 산수문학과 소주실경도는 臥遊라는 동일한 문맥에서 제작된 문인문화의 산물로서 자연의 興을 옮기고 전달하는 방편이었음을 알 수 있다. 심주가 “子長の 興”을 언급하였듯이 소주문인들은 ‘먼 곳을 여행하며 배움을 얻는다’는 司馬遷의 遠遊를 고향의 산천에서 손쉽게 실천하며, “천하 산수의 기이한 경관을 다하지 못하는” 현실

¹² “昔年嘗與履吉(王寵)讀書湖上 遂有斯作 繼而伯起亦久住僧寮 山中景物 已與相忘 因請諸公 咸餘舊題 以代臥遊 余詩雖不足以寫山湖勝處 亦聊以發伯起之興 伯起其能終默乎?” 江兆申, 『文徵明與蘇州畫壇』(國立故宮博物院, 1978), p.273.

¹³ “… 子長之興浩不淺 感此老鬢霜鬢 聊因此圖識所見 臥遊一生還自甘.” 문징명 역시 산수시와 실경화의 목적을 臥遊에 두었다. “吳中山水 殊爲秀麗 假日因所常遊者 各爲之圖 時一展玩 聊遣少文之興耳 覽者勿謂老人尙多兒能也.” 〈姑蘇四景卷〉, Kenneth Ganz, 앞의 논문, p.124에서 재인용; “孝常來吳 老病不得與共登諸山 因錄舊作贈之 歸途理詠 亦庶幾一臥遊也.” 『吳中諸名山詩卷』, 『吳越所見書畫錄』 卷3. 또한 심주는 『石田詩選』 卷2, 「夜登千人石有序」에서 澄懷를 언급하기도 했다.

¹⁴ “早霧未消迷過湖 妙明春日步堪迂 門懸斷岸谿橋接 水根比 野寺孤 侍者鳴琴動春鳥 長年引席候風鳥 偶然此集眞鴻跡 乘興還留水墨圖.” 〈妙明庵〉, 《吳中山水圖冊》(北京 故宮博物院); 『石田詩選』 卷3. 심주 회화에서 興의 중요성은 高連姬, 「安徽派的 黃山圖 研究」(홍익대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문, 1996) p.16 참조.

적인 어려움을 대신하여 “西山을 유람하며 만족하지 아니하던 마음을 조금이나마 풀며”¹⁵ 그 정신적인 감응을 산수문학과 실경화로써 표출하였던 것이다.

2. 地方志 간행과 지역문화

명대 중기에 소주문인들은 지방의 역사와 행정, 산천을 기록하는 地方志에 많은 관심을 보였다. 이들은 지방지를 관람하거나 간행하는 데 적극적으로 참여했는데, 심주의 《吳中山水冊》의 題詩에는 “天平은 名山志의 내용에 합당하고 산 아래의 祠堂으로 더욱 유명하구나”라는 구절이 있어 이를 짐작케 한다.¹⁶ 여기서 심주가 언급한 ‘名山志’란 당시 출판물의 정황으로 볼 때 天平山の 제반 사항을 기록했던 『天平山志』를 말하는 것으로 생각된다. 문징명의 〈石湖花遊圖〉 題跋은 지방지에 대한 소주문인들의 관심을 더욱 분명하게 밝혀준다. 그는 “鐵崖(楊維禎)를 비롯하여 여러 사람이 石湖의 ‘花遊’를 詩로 읊은 것은 아름다운 일이나, 근래 莫氏가 『石湖志』를 편찬하면서 이를 신지 않아 매번 이 일을 탄식하였다”라며 莫氏가 저술한 『石湖志』를 언급한 바 있다.¹⁷ 현재 전하고 있는 地方志를 확인해 보면, 이는 15세기 후반에 莫震(1409-1489)과 莫旦父子가 간행한 『石湖志』를 지칭하는 것을 알 수 있다.

이 외에 15세기와 16세기에 蘇州에서 간행된 대표적인 地方志로는 茹昂의 『虎丘山志』(1486), 莫旦의 『吳江志』(1488), 王鏊의 『姑蘇志』(1506), 盧襄의 『石湖志略』(1506-1521), 楊循吉의 『吳邑志』(1529), 『吳群志略』, 『金山雜志』, 『穹窿山志』(1520년대), 岳岱의 『陽山志』(1530), 文肇祉의 『虎丘山志』(1578), 張鳳翼의 『張洲縣志』(1598) 등이 있다.¹⁸ 더욱이 『石湖志』와 『吳江志』, 『石湖志略』에는 각 지역의 경관을 담아낸 삽도를 한두 점 실어 특정 장소에 대한 시각적 이해를 돕고 있다.

¹⁵ 주7 참조.

¹⁶ “天平合在名山志 山下祠堂更有名 何地定藏司馬史 此胸誰負范公兵 高屏落日雲霞亂 襍樹交花鳥雀爭 要上龍門發 張嘯 世人無耳著野聲.” 《吳中山水冊》(北京 故宮博物院); 『石田詩選』 卷2.

¹⁷ “鐵崖諸公花遊倡和 亦石湖一時勝事也. 比歲莫氏修石湖志 目爲穢迹而棄之 不成冤哉. 余每嘆息其事.” 單國霖, 「文徵明青綠山水畫風格與若干作品考辨」, 『上海博物館集刊』 第7期(上海書畫出版社, 1996), p.201. 莫氏父子에 대한 기록은 『石田詩選』 卷3에서도 확인할 수 있다.

¹⁸ 『續修四庫全書』 729 史部 地理類: 『四庫全書存目叢書』 史部 第243冊, 地理類: 駱兆平 編著, 『天一閣藏明代地方志考錄』(書目文獻出版社, 1982); 王稼句, 『蘇州山水』(蘇州大學出版社, 1999), pp.149-150; Timothy Brook, *Geographical Sources of Ming-Qing History*(Ann Arbor: Center for Chinese Studies, The University of Michigan, 1988), pp.59-66.

이 가운데 가장 주의 깊게 살펴보아야 할 것은 文淵閣 大學士를 지낸 王鏊(1450-1525)가 1506년에 편찬한 『姑蘇志』이다. 『姑蘇志』는 洪武年間(1368-1398)에 盧熊이 저술한 『蘇州府志』 이후에 끊어졌던 府志의 전통을 잇는 方志로서 1450년경에 시작되어 네 차례의 重修를 거쳐 완성되었다.¹⁹ 여기에 참여한 열두 명의 文士는 소주를 대표하는 문인일 뿐 아니라 소주실경도를 정립한 심주, 문징명과 직접적으로 교류한 인물이라는 점에서 주목을 끈다.

景泰年間(1450-1456)에 『姑蘇志』 발간을 처음 시작한 杜瓊(1396-1474)은 심주와 그의 父親, 伯父에게 그림을 가르친 스승으로 유명한 인물이다.²⁰ 1474년에 책임을 맡은 劉昌(1424-1480)은 廣東參政을 지낸 詩人이자 관료로서, 1461년에 河南按察司副使에 제수되자 심주는 호구에서 餞別宴을 열고 詩를 지어주었다.²¹ 陳頎(1414-1483)는 심주 가문과 절친했던 이름난 소장가 陳孟敷(?-1470)의 손자로, 평생 심주와 교류하며 古畫를 감상하고 유람을 다닌 벗이기도 하다.²² 서예가 李應禎(1431-1493)과는 두경의 조카인 魏昌의 집에서 열린 雅集(1469)에 함께 참여하였으며, 1479년에는 虎丘 유람을 기념하는 詩畫記를 합작하기도 하였다.²³ 南京左部都御史를 지낸 陳璠(1440-1506)에게는 應天府 鄉試의 합격을 축하하며 1468년에 餞別詩를 지어준 바 있다.²⁴ 禮部尙書를 지낸 오관은 심주의 가장 절친한 벗으로 소장가인 史鑾(1434-1496)을 심주에게 소개해주었고, 심주는 1478년에 오관을 위해 〈遊西山圖〉를 그려주었다.²⁵ 심주와 이들의 교류는 산수유람의 경험을 詩·畫로 제작하기 시작하는 1471년 이전부터 시작되었으며, 심주의 실경화 제작에 많은 영향을 미친 劉珏(1410-1472)도 이들과 교류했던 점으로 볼 때, 지방지 간행과 지역문화에 대한 관심은 소주문인의 1세대라고 할 수 있는 이들의 일반적인 관심사였으며, 소주실경도 제작의 문화적인 배경이 되었음을 알 수 있다.

또한 심주의 〈西山紀遊圖〉에 題跋을 남긴 편찬자 왕오는 『姑蘇志』를 발간한 해에 唐寅

¹⁹ 杜啓, 「姑蘇志後序」, 劉昌, 「姑蘇郡邑志序」, 王鏊, 「重修姑蘇志序」, 『吳郡文粹續集』 卷1: 『姑蘇志』 卷1.

²⁰ Kathlyn Lannon Liscomb, "Early Ming Painting: Predecessors and Elders of Shen Chou(1427-1509)" (Ph.D. Diss., The University of Chicago, 1984), pp.179-184; L. Carrington Goodrich and Chaoying Fang eds., *Dictionary of Ming Biography 1368-1644*, vol 2 (New York and London: Columbia University Press, 1976), pp.1320-1321(이하 DMB로 약칭).

²¹ 字는 欽謨, 號는 樓園으로 『河南志』도 저술하였다. 기록에 따라 생몰년에 차이가 있다. 國立中央圖書館 編輯, 『明人傳記資料索引』(文史哲出版社, 1965), p.835; 陳正宏, 「沈周年譜」, 『朵雲』(1991.1), p.60.

²² Hou-mei Sung Ishida, "Early Ming Painters in Nanking and the Formation of the Wu School," *Ans Orientalis* 17(1987), p.82; 國立中央圖書館 編輯, 위의 책, p.597.

²³ 『匏翁家藏集』 卷76; 陳正宏, 앞의 글, pp.95-101; 文震孟, 『姑蘇名賢小記』, 『叢書集成續編』 第256冊, p.197.

²⁴ 陳正宏, 위의 글, p.92; 『王文恪公集』 卷28; 國立中央圖書館 編輯, 앞의 책, p.602.

²⁵ DMB 2, pp.1497-1489; 阮榮春, 『明清中國畫大師研究叢書: 沈周』(吉林美術出版社, 1996), pp.214-261.

에게 〈沛臺實景圖〉를 요청했으며,²⁶ 이보다 앞선 1505년에는 명초에 蔡昇이 쓴 太湖 詩에 자신의 詩를 더해 『震澤集』 8卷을 출간하는 등 산수문학과 실경화 제작에 많은 관심을 보였다.²⁷ 심주가 말년에 교유하거나 직접 詩畫를 가르쳤던 이들도 『姑蘇志』 간행에 참여했는데, 禮部侍郎을 지낸 都穆(1458-1525)은 심주에게 詩를 배웠으며, 문징명은 都穆뿐 아니라 오관과 심주, 이응정에게 각각 詩와 古文, 그림, 글씨를 배웠다. 대서예가 祝允明(1460-1526), 蘇州 遊記를 많이 남긴 蔡羽(?-1541) 등도 모두 심주와 교유가 있었다.²⁸

이후 문징명이 화단을 주도하던 16세기에는 지방지 간행이 더욱 활발하여 盧襄(1481-1531), 陽循吉(1456-1548), 文肇祉(1519-1587), 張鳳翼(1527-1613)과 같은 문인들의 출판물이 쏟아져 나왔다.²⁹ 더욱이 方志는 예전에 비해 더욱 전문화되고 지역문화에 대한 자부심을 강조하는 경향으로 흘러 문화적인 유적을 강조하던 소주실경도와 유사한 면을 보이기도 한다.³⁰ 이외에도 소주의 문화와 풍속을 담은 출판물 및 宋·元代 소주문인들의 文集이 대거 간행된 것도 주목할 만한 현상이다.³¹ 결국 수도 北京을 능가하는 독특한 문인문화를 형성하며 지역을 기반으로 정체성을 확립해 간 명대 소주문인들의 문화적인 성향은 소주실경도라는 특정한 화목이 형성되고 전승될 수 있는 기반이 되었다고 볼 수 있다. 『吳都文粹續集』과 『姑蘇志』는 이를 대표하는 기록이며 蘇州山水文學과 蘇州方志, 蘇州實景圖는 동일한 문화현상에서 파생된 산물로 보아야 할 것이다.

²⁶ Ann De Coursey Clapp, *The Painting of Tang Yin*(Chicago: University of Chicago Press, 1991), pp.25-32. 이 그림에는 “王鏊와 함께 歌風臺에 올라 옛 기운을 느끼며 詩를 쓰고, 더불어 그 實景을 그린다”는 唐寅의 언급이 있어 주목된다. 楊新 主編, 『故宮博物院藏明清畫』(紫禁城出版社, 1994), pp.142-143.

²⁷ 문징명과 교유한 徐禎卿(1479-1511)도 『太湖新錄』을 편찬하였다. Germaine L. Fuller, “Spring in Chiang-Nan: Pictorial Imagery and Other Aspects of Expression in Eight Wu School Paintings of a Traditional Literary Subject” (Ph.D. Diss., The University of Chicago, 1984), pp.84-86.

²⁸ 都穆에 대해서는 DMB 2, pp.1322-1323 참조; 蔡羽는 文徵明, 『甫田集』 卷32 참조; 문징명과 이들의 교유는 江兆申, 앞의 책, pp.3-52 참조.

²⁹ 盧襄은 심주, 문징명과 교유했으며, 陽循吉은 심주에게 詩를 배웠다. 소주의 명문집안 자제인 張鳳翼은 문징명, 문가와 교유하였다. 『虎丘山志』를 편찬한 文肇祉는 문징명의 손자이다. 『甫田集』 卷34. 何良俊은 『四友齋叢說』에서 양순길의 저술을 “實事求是”의 정신으로 “상세하고도 폭넓게 조사하여 수 백 년 동안 보지 못했던 것”이라고 칭송하였다. 王稼句, 앞의 책, p.150.

³⁰ 현존하는 명대 지방지의 35.8%가 嘉靖年間に 제작되었으며, 府志보다 縣志의 증가가 눈에 띈다. Kenneth Ganza, 앞의 논문, pp.162-167.

³¹ 양순길의 『蘇州府纂修識略』, 『吳中古語』, 『蘇談』, 黃省曾의 『吳風錄』, 『吳中往哲續記』가 있다. 송원대 문집에는 陽基의 『眉菴集』, 徐賁의 『北郭集』, 張羽의 『靜居集』, 高啓의 『槎軒集』, 陳基의 『夷白齋稿』, 鄭元祐의 『僑吳集』이 있다. 石守謙, 앞의 논문, pp.256-258.

III. 吳派 이전의 蘇州 實地名山水畫

소주실경도가 어떠한 회화전통에 기반하고 있는지를 파악하기 위해 본 장에서는 蘇州山水를 소재로 한 吳派 이전의 작품들을 살펴보고자 하겠다. 소주의 특정한 장소를 소재로 한 현존작품과 기록으로 전하는 작품을 정리하면 <표 2>와 같다. 唐·宋代에 비해 많은 작품이 제작되었던 元대의 그림을 주제에 따라 분류하면 隱逸의 理想, 문인의 雅集과 餞別宴, 산수유람의 경험을 그린 것으로 나누어볼 수 있다.

이 가운데 오파의 소주실경도와 직접적인 관련이 있는 작품은 원말에 陳汝言(약 1331-1371년 이전)이 그린 《虎丘十景圖冊》(1351)이라 할 수 있다. 顧德輝(1310-1369)가 지은 열편의 詩와 함께 그려진 이 화책은 현존하지 않아 그 전모를 알 수 없으나³² 다행히 1360년에 진여언이 그린 <百丈泉圖>가 남아 있어 그 화풍을 짐작해 볼 수 있다³³. 이 그림을 의뢰한 周南은 소주 서남쪽에 위치한 靈巖山の 百丈泉을 보고

천 길을 흐르는 샘은 바위를 몇 번이나 굽게 했기에
어떤 이는 지팡이를 짚고 험한 산으로 향하는가?
영험한 물길을 뚫으니 바위가 서늘하고
天池에 분출하니 맑은 물이 차갑구나!(後略)³³



도 2 陳汝言, <百丈泉圖>, 1360년,
종이에 水墨, 115.2×46.7cm,
臺北 故宮博物院

³² 吉田晴紀, 앞의 논문, p.67; 題詩는 吳企明 選注, 앞의 책, p.101 참조. 崑山 출신의 顧德輝는 14세기 중반에 蘇州에서 활동한 소장가이자 楊維禎, 張羽, 陳基, 李孝光 같은 名士와 교류한 인물이다. David Sensabaugh, "Guest at Jade Mountain: Aspects of Patronage in Fourteenth Century K'un-Shan," *Artists and Patrons: Some Social and Economic Aspects of Chinese Painting* (University of Washington Press, 1980), pp.93-100.

표 2 吳派 이전의 蘇州 實地名山水畫

元代	작가	작품	출전	비고
현존작품	趙孟頫	〈洞庭東山圖〉		
	黃公望	〈天池石壁圖〉(1341)		
	倪瓚	〈虞山林壑圖〉		
	崔彥輔	〈虎丘山圖卷〉(1346)		
	王蒙	〈具區林屋圖〉		
	陳汝言	〈百丈泉圖〉(1360)		
기록으로 전하는 작품	趙孟頫	〈洞庭西山圖〉 《洞庭兩山二十幀》	『佩文齋書畫譜』卷100 上同	元以前 戴逵(晉), 〈吳中溪山邑居圖〉 (『佩文齋書畫譜』卷95) 劉暉(南齊), 〈吳中舟行圖〉 (上同) 尹繼昭, 〈姑蘇臺〉 (『宣和畫譜』) 巨然, 〈治平寺圖卷〉 (『平津館書畫記』卷23)
	錢選	〈太湖圖〉	『清河書畫舫』卷6	
	倪瓚	《吳門詩畫》 〈惠山圖〉(1345) 〈南峰圖卷〉	『吳都文粹續集』卷25 上同 上同	
		〈龍門茶屋圖〉 〈吳淞山色圖〉	上同 上同	
		〈天池石壁圖〉(張雨題)	上同	
	朱德潤	《靈巖山四時風景圖四》 〈遊虎丘山圖〉(1351)	『式古堂書畫彙考』卷2 『夷白齋稿』卷8	
	華晞顏	〈劍池圖〉	『虎丘山志』(王賓)卷12	明初 王紱, 《靈岩十景圖》 (『朱臥庵藏書畫目』卷1) 작자미상, 〈虎丘春霽圖〉(王行的題) (『吳都文粹續集』卷25) 작자미상, 〈龍門春苑圖〉 (姚廣孝의題)(上同)
	陳汝言	《虎丘十景圖冊》(1351) 〈虎丘劍池圖〉(1351)	『玉山紀遊』 上同	
	王蒙	〈石湖山庄圖軸〉	『吳越所見書畫錄』卷2	

라며 “天池에 분출하는” 百丈泉의 장대함을 노래하였으나 陳汝言은 主山 왼쪽에 일반적인 飛瀑을 그려 시적 이미지를 전달하였다. 마을을 중심으로 나무들이 서 있는 전경의 작은 언덕과 후경의 主山에는 長披麻皴과 攀頭法이 사용되었으며, 영암산을 대표하는 寺刹이나 塔은 그려지지 않았다. 다만 산의 끝을 각이 진 사각형으로 표현한 것은 뜻나라의 美女인 西施의 전설이 깃든 산꼭대기의 琴臺를 암시하는 것이 아닌가 생각된다.

이와 같은 현존작품으로 볼 때 진여언의 《虎丘十景圖冊》도 실경의 현장감을 살리기보다는 양식적인 모색을 시도한 원대 實地名山水畫의 경향을 따른 그림이었을 것으로 추정된

³³ “天尺流泉幾屈盤 何人卓錫向巔巒 鑿開靈竇雲根冷 分出天池玉乳寒 ….” 國立故宮博物院, 『故宮書畫圖錄』 7 (1990), p.5. 여기에는 張頌, 錢塘 德祥, 趙質, 朱達吉의 題詩가 쓰여 있다.

다. 이는 華山의 天池石壁을 기하학적으로 표현한 黃公望(1269-1354)의 〈天池石壁圖〉나 太湖의 林屋洞을 꾸불거리는 짧은 필선과 환상적인 색채로 나타낸 王蒙(약 1308-1385)의 〈具區林屋圖〉를 통해서도 확인할 수 있다.³⁴ 그러나 진여언의 《虎丘十景圖冊》은 소주유람의 경험을 十景으로 나누어 그린 詩畫冊이라는 점에서 오파화가들이 그린 소주실경도의 직접적인 先例가 되었을 것으로 추정된다. 이 그림을 그린 진여언의 손자가 심주의 스승인 陳冠이었던 점에서도 그가 이러한 그림을 접했을 가능성을 짐작해 볼 수 있다. 더욱이 산수유람의 경험을 담은 화첩이 심주에 이르러 본격적으로 나타날 수 있었던 것도 《虎丘十景圖冊》과 같은 원대 작품이 있었기에 가능하지 않았나 생각된다.

이상과 같이 원대에는 출사를 하지 못한 문인들이 소주로 모여들면서³⁵ 소주의 실제 장소를 소재로 하는 그림들이 이전 시기에 비해 많아지나 현존작품들과 기록으로 볼 때 실경의 현장성을 옮겨내는 단계로 발전하지는 못한 것으로 보인다.

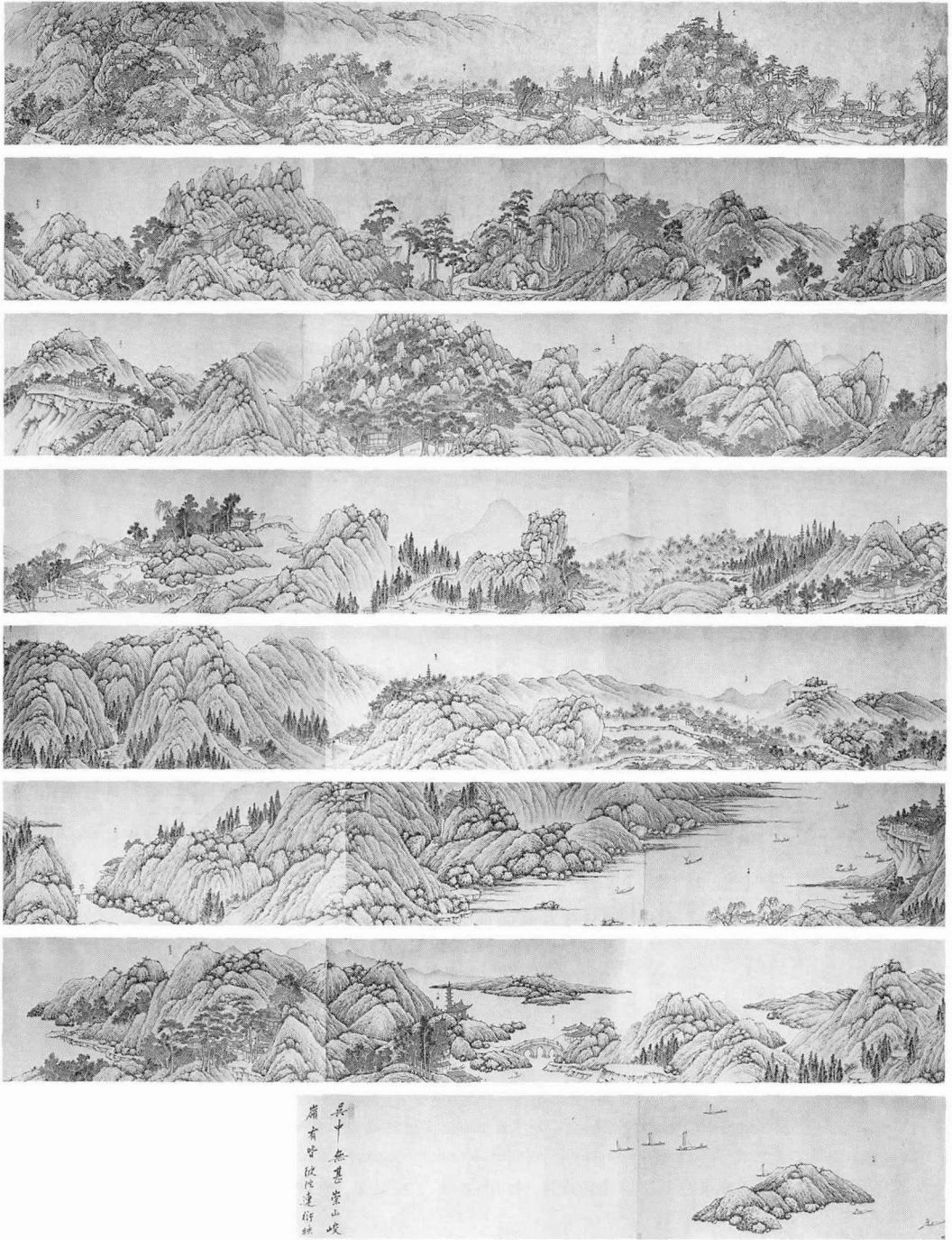
IV. 沈周의 蘇州實景圖 정립

심주는 화풍형성의 초기 단계부터 소주 주변의 산수를 유람하며 이를 詩·書·畫로 제작하였다.³⁶ 그러나 이 시기의 작품들은 각각 왕몽, 倪瓚, 黃公望 양식을 실험하는 단계에 머물렀고, 1471년에 그렸다는 自題가 있는 大阪市立美術館 所藏의 《吳中名勝16景圖》가 현존하는 실경화책 중 연대를 확인할 수 있는 가장 이른 시기 작품이나 眞作으로 간주하기 어렵다.³⁷ 대부분 기년이 없는 현존작품들은 장권형식과 화첩형식으로 나누어볼 수 있는데, 진작

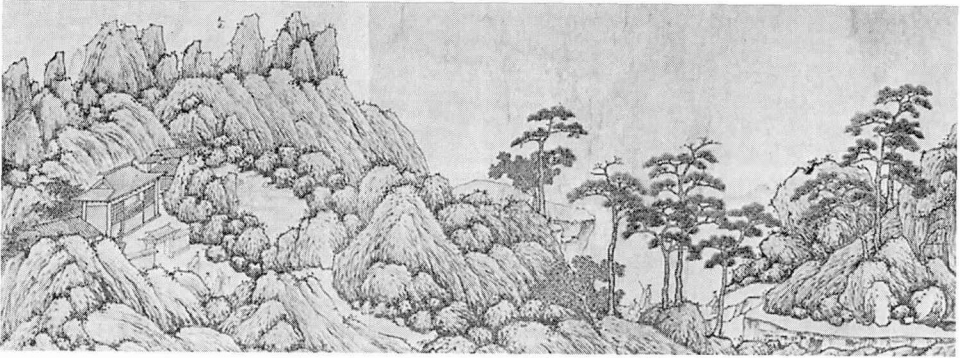
³⁴ 원대의 실지명산수화에 대해서는 朴恩和, 「元代的 實地名山水畫 研究」, 『美術史學研究』 221·222(韓國美術史學會, 1999), pp.109-142 참조; 오파 이전의 작품에 대한 분석은 劉順英, 앞의 논문, pp.23-31. 14세기 중반에 활동한 崔彥輔의 〈虎丘山圖卷〉(1346)은 일반적인 원대 작품과 달리 虎丘의 지형적인 특징을 반영하고 있어 주목되나 전체적인 화면구성으로 볼 때 원대작품으로 판단하기 어렵다고 본다.

³⁵ 원대의 소주화단에 대해서는 Claudia Brown, "Some Aspects of Late Yuan Patronage in Suchou," *Artists and Patrons*, pp.101-110; Chu-tsing Li, "The Development of Painting in Soochow during the Yuan Dynasty," *Proceedings of the International Symposium on Chinese Painting*(Taipei: National Palace Museum, 1970), pp.483-528 참조.

³⁶ 심주의 소주유람에 대해서는 陳正宏, 앞의 글, pp.87-115; 阮榮春, 앞의 책, pp.214-261; Ma Jen mei, 앞의 논문, pp.24-38 참조. 심주회화의 시기구분은 金信永, 「明代 石田 沈周의 做古繪畫 研究」(홍익대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문, 2002), 註 205 참조.



도 3 沈周, 〈吳中勝覽圖〉, 15세기, 종이에 淡彩, 35.5×1799.5cm, Nelson Atkins Museum



도 4 沈周, 〈吳中勝覽圖〉, 부분, 종이에 淡彩, 35.5×1799.5cm, Nelson Atkins Museum

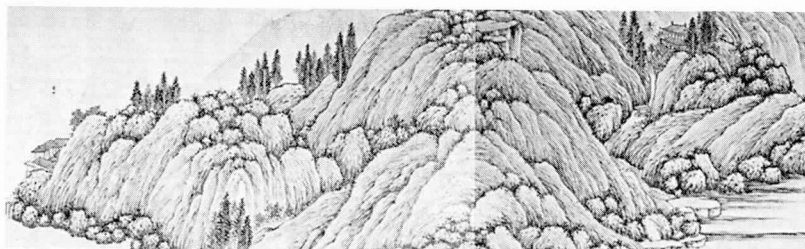


도 5 沈周, 〈吳文定公送行圖〉, 부분, 종이에 水墨, 36.63×123.1cm, 1479년, 東京 菊池惺堂

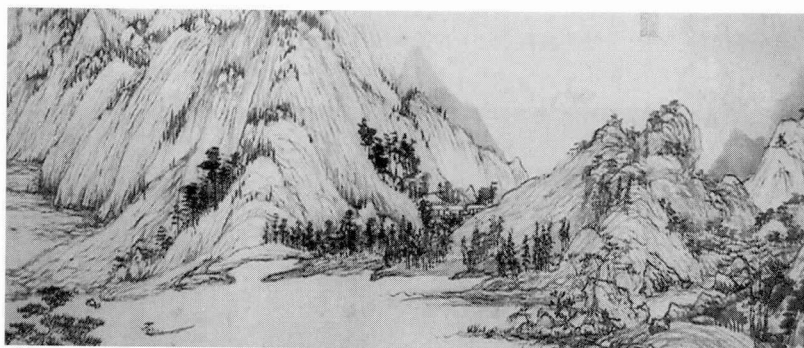
으로 인정되는 작품 가운데는 일본 橋本 소장의 《姑蘇十景冊》(1488)만이 유일하게 연대를 확인할 수 있다.³⁸ 따라서 현존작품들은 그 화풍에 근거하여 중기에 해당하는 1480년대에서 1490년대 중반 사이에 그려진 것으로 추정되고 있는 실정이다. 여기서는 작품의 선후관계나 제작시기보다는 전통적인 화법과 실경표현의 문제, 실경과 詩·畫의 상관관계에 초점을 맞추어 심주 실경화의 특성을 고찰해 보고자 한다. 대표적인 작품으로 손꼽히는 〈吳中勝覽圖〉,

³⁷ 동생 繼南의 요청으로 그려진 이 화첩은 “무릇 십 육경은 명승지를 ‘寫眞’한 것이다”라는 언급으로 심주의 실경관을 대표하는 것으로 주목받아 왔다. 그러나 Ma Jen mei는 沈周의 진작이 아닌 것으로 보았으며, 中村茂夫 역시 沈周의 화풍에 가까우나 서체의 차이를 지적하였다. Kenneth Ganza는 탁월한 연구 관점에도 불구하고 작품의 진위문제에 엄밀하지 못한 태도를 취하였다. Ma Jen mei, 앞의 논문, pp.29-30; 中村茂夫, 『沈周-人と藝術』(東京: 文化堂書店, 1982), pp.71-72.

³⁸ Richard Edwards, *The Field of Stones: A Study of the Art of Shen Chou(1427-1509)*(Washington, D.C.: Freer Gallery of Art, 1960), p.43, p.99.



도 6 沈周, 〈吳中勝覽圖〉, 부분, 종이에 淡彩, 35.5×1799.5cm, Nelson Atkins Museum



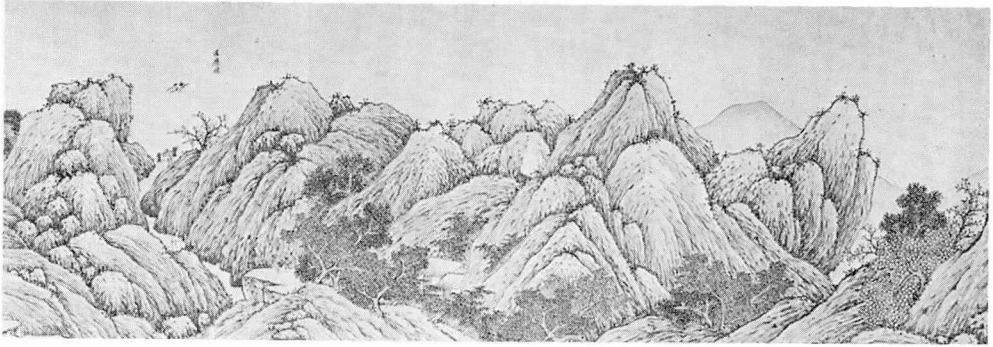
도 7 黃公望, 〈富春山居圖〉, 부분, 1347-1350년, 종이에 水墨, 33×639.9cm, 臺北 故宮博物院

《兩江十景圖》, 《虎丘十二景圖》를 중심으로 살펴보도록 하겠다.³⁹

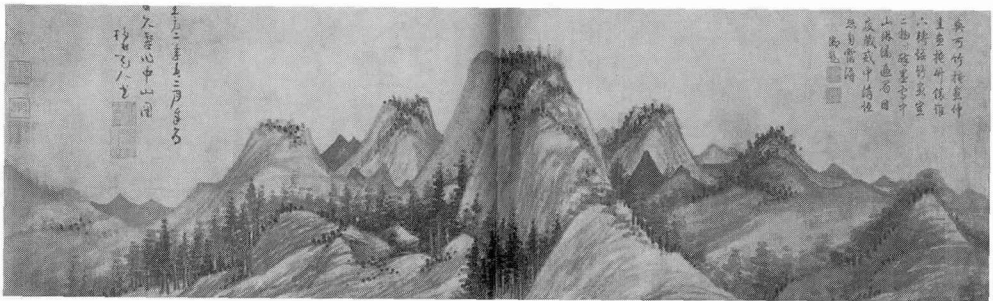
山塘에서太湖에 이르는 유람 과정을 담은 〈吳中勝覽圖〉는 18m에 이르는 산수장권이다 도3. 긴 두루마리의 효과적인 구성을 위해 1479년에 그려진 〈吳文定公送行圖〉에 보이는 길을 따라 이동하는 여행자 모티브를 사용하였다도4,5. 이러한 표현은 1465년 이래로 십주가 삼십 년 동안 秘藏했다는 왕몽의 〈太白山圖〉에서 차용한 것으로 보인다.⁴⁰ 또한 산의 형태나 배치의 황공망의 〈富春山居圖〉와 유사한 것을 알 수 있다도6,7. 이는 일찍부터 〈富春山居圖〉를 소장하면서 1487년에는 樊舜舉의 부탁으로 臨模本을 그리기도 했던 경험이 반영된 것

39 이외의 長卷으로는 〈蘇州山水全圖〉(臺北 故宮博物院), 〈白雲天圖〉(1481, University of California, Berkeley)가 있다. 세 그림에 그려진 장소는 劉順英, 앞의 논문, 주 122 참조; 문헌적 연구와 세 그림의 비교는 Ma Jen mei, 앞의 논문, pp.103-132; 화첩에는 北京 故宮博物院的 〈吳中山水圖冊(16景)〉, 臺北 故宮博物院的 〈三絕圖冊〉, 〈名勝圖咏冊12葉〉, 일본 翁万戈 소장의 〈蘇臺紀勝圖冊(19景)〉, 廣州博物館의 〈吳門十二景〉이 있다.

40 “我家太白圖 太白了焉略…作者王子蒙 品高見超詣…我藏三十年 客客未輕示…久已知此卷 未敢言借示. 我既察其色 一出厭所嗜…” 「題吳瑞卿臨王叔明太白山圖」, 『石田詩選』卷8; 『佩文齋書譜』卷87.



도 8 沈周, 〈吳中勝覽圖〉, 부분, 종이에 淡彩, 35.5×1799.5cm, Nelson Atkins Museum



도 9 吳鎮, 〈中山圖〉, 1336년, 종이에 墨筆, 臺北 故宮博物院

이 아닌가 생각된다.⁴¹ 그러나 괴체를 더 잘게 나누고 山頂에 苔點을 찍은 것은 吳鎮의 〈中山圖〉(1336)에서 볼 수 있는 산 중앙의 攀頭法을 발전시킨 것이면서도 회화 초기부터 자주 사용하던 왕몽화풍을 가미하여 역동적인 산형으로 변모시킨 것으로 보인다^{8,9}. 이와 같이 〈吳中勝覽圖〉에는 왕몽, 황공망, 오진 화풍이 종합적으로 구사되어 있어 오진화풍을 기반으로 개성적인 실경표현의 단계로 나아간 화첩보다 이른 시기에 제작되었을 것이라는 추정을 가능하게 한다. 더욱이 1478년에 오관의 遊記를 보고 비슷한 여정을 담은 〈遊西山圖〉를 그렸다는 기록이 있어, 〈吳中勝覽圖〉와 같은 그림이 적어도 1470년대 후반에는 그려졌음을 짐작할 수 있다.

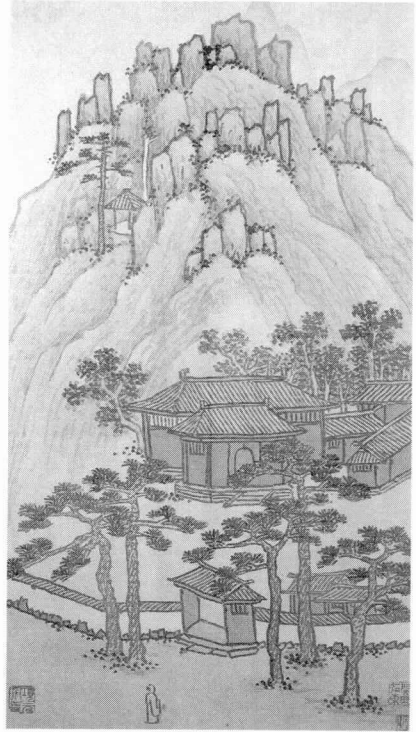
한편 스물두 곳의 장소를 나타내는 명칭은 장면과 장면을 이어주고 실제 장소를 확인시

⁴¹ 陳正宏, 앞의 글, p.104.

켜주는 보조적인 기능을 한다. 이는 李公麟의 전칭작인 〈蜀川圖〉나 吳鎮의 〈嘉禾八景圖〉에서 볼 수 있는 전통적인 표현으로, 심주가 이러한 그림을 참고했을 가능성을 시사한다. 실제로 심주는 李嵩의 〈西湖圖〉에 ‘湖勝佳處’라는 글씨를 남긴 바 있어⁴² 이전에 그려진 명승지 그림에 영향을 받았을 가능성을 확인시켜 준다. 이상과 같이 심주는 전통적인 명승지 그림의 관례에 원말사대가의 화풍을 종합하여 “위용 있는 山頂과 깊은 산맥은 없고, 오직 언덕만이 있다”는 蘇州의 산수를 드라마틱한 화면으로 옮겨냈었다.⁴³

揚子江과 淮河 사이의 명승지를 그린 《兩江十景圖》에는 天平山, 馬鞍山, 垂虹橋 등 세 곳의 蘇州勝景이 담겨있다.⁴⁴ 項元沐(1525-1590)과 王世貞(1526-1590)이 소장했던 이 화첩에는 북송식 구도와 예찬의 一水兩岸 구도가 사용되었으나 과감한 변형을 통해 독창적인 화면을 보여준다.

《天平》은 전통적인 구도를 따르되 “范公이 祠堂에 있어 산 기운이 더욱 높고 ‘後樂先憂事’라 했으니 천하 호걸 공에게 질하네”라는⁴⁵ 自題詩의 내용처럼 范祠를 화면 아래쪽에 크게 그리고, 송대의 偉人 范仲淹(989-1052)의 고매한 정신적 경지를 우러러보는 작가 자신을 묘사하고 있다^{도10}. 여기서 인물이 바라보는 바위산



도 10 沈周, 〈天平〉, 《兩江十景圖》, 비단에 設色, 42.2×23.8cm, 上海博物館

⁴² 金信永, 앞의 논문, p.127.

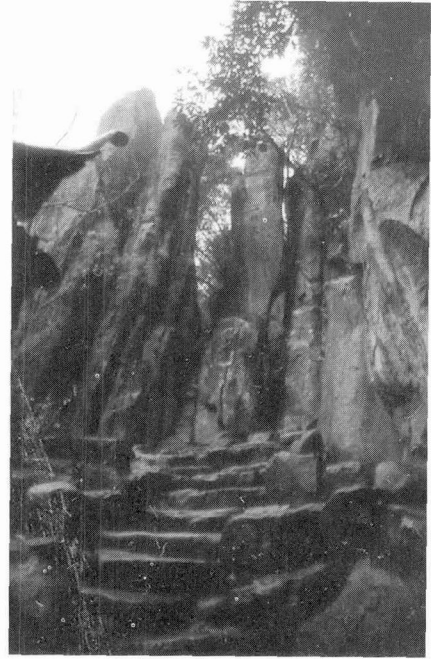
⁴³ 리차드 에드워즈 지음, 韓正熙 옮김, 앞의 책, p.111.

⁴⁴ 十景은 楚州(淮安) 劉伶臺, 高郵 甓社湖, 廣陵(揚州) 邗水, 揚子江 瓜州, 句曲山(句容縣) 華陽洞, 天平山 范社, 馬鞍山(崑山縣), 太湖 垂虹橋, 杭州 下天竺寺, 西湖 岳墳이다. 徐邦達은 이 그림을 심주의 진작이 아니라고 보았으며, 傅喜年은 제시만 沈周가 쓴 것으로 보았다. 阮榮春, 앞의 책, pp.301-302. 상해박물관은 沈周의 성숙기 작품으로 보았고 Ma Jen mei 역시 진작으로 간주하였다. 필자는 王世貞과 그의 문인 俞允文, 沈明臣, 殷都, 그의 文嘉, 王穉登의 제화시 및 화풍적인 면을 고려하여 진작으로 보았다. 1547년에 文徵明이 쓴 「題石田天平山圖」에도 이 화첩의 〈天平〉과 거의 흡사한 이미지를 묘사하여 심주의 진작일 가능성을 뒷받침한다. 왕세정의 소장품 목록에는 《江干十景圖》로 기록되어 있다. 『佩文齋書畫譜』卷87.

⁴⁵ “范公存廟貌 山氣然增高 後樂先憂事 拜公天下豪.” 『沈周書畫集』下(天津市人民美術出版社, 1996), 圖 213.



도 11 天平의 실경(리차드 에드워즈 지음, 韓正熙 옮김, 『中國山水畫의 世界』, 藝耕, 1992, p.117)



도 12 天平의 바위

과 白居易(772-846)가 이름을 지은 白雲泉과 白雲亭, 그리고 范祠는 화면의 중심을 이룬다. 이러한 천평산의 이미지는 唐寅이 지은 『姑蘇八咏』 중의 「天平山」에서도 유사하게 나타나는데, 그는

天平山은 그 높이가 얼마인가.
 층층이 솟아올라 푸른 하늘을 업신여기네.
 바람은 소나무 골짜기를 돌아 안개 물결은 푸르는데
 나는 듯한 폭포는 돌을 씻어 평평한 다리를 만들었네.
 수많은 봉우리는笏을 천 듯 하고
 가파르고 층층이 쌓여 벽처럼 마주 서 있네.
 范公祠 앞에는 저녁 햇빛이 비치고
 머뭇거리는 검푸른 산이 구름에 젖어 어둡네.⁴⁶⁾



도 14 天池의 실경(陳德銘 主編, 『蘇州名勝』, 五洲傳播出版社, 1997, p.6)

도 13 沈周, 〈天池〉, 《吳門十二景圖》, 종이에 墨筆, 25.5×22.5cm, 廣州美術館

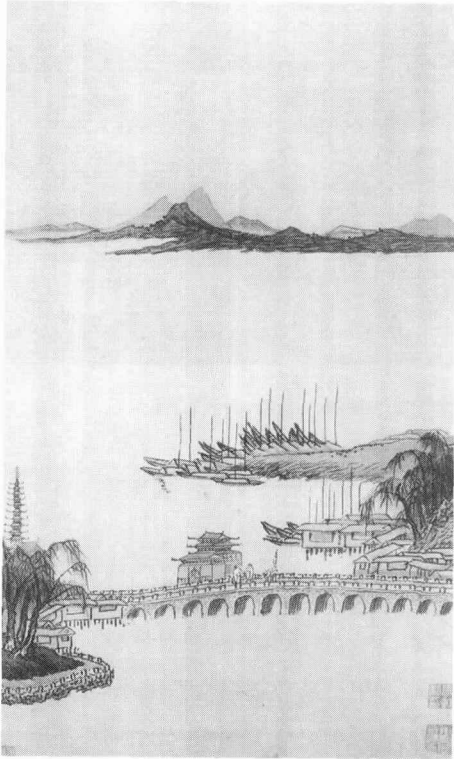
라고 노래한 바 있다. 심주의 그림과 당인의 詩는 특정한 장소를 조망하는 시점이 詩·畫에서 동일하게 나타나며, 회화적 이미지와 시적 이미지가 긴밀하게 조응하고 있음을 보여준다. 이러한 양상은 明初에 高啓(1336-1374)가 쓴 「遊天平山記」에서도 확인할 수 있어⁴⁷ 소주 실경도가 소주 지역의 勝景을 묘사한 산수문학과 밀접한 관련을 가지며 발전해 왔음을 알 수 있게 한다.

실경을 표현하는 방식을 보면, 자연의 특성을 부각하기 위해 과장과 단순화하는 변형을 시도하고 있음을 알 수 있다. 笏과 같이 생긴 바위로 인해 ‘萬笏朝天’이라고도 불리는 천평산은 산 전체가 바위로 이루어져 있으나 심주는 가까이에서 본 모습처럼 몇 개의 각진 사각형 바위만을 강조하고 산 전체를 피마준을 가한 土山으로 처리하였다^{도11, 12}. 이러한 변형은 廣州博物館 소장의 《吳門十二景圖》의 〈天池〉에서도 나타난다. “얼굴을 들어 구름이 피어나는 것을 보니, 바위 병풍을 번쩍 들어 冠을 무너뜨리려 하네”라는⁴⁸ 題畫詩의 묘사처럼 寂鑑寺 앞에 놓인天池의 石壁이 극적으로 강조되었다^{도13, 14}.

⁴⁶ “天平之山何其高 岩岩突出凌霄霄 風回松壑煙濤綠 飛泉漱石穿平橋 千峰萬峰如秉笏 峻峻層層相壁立 范公祠前映夕暉 盤桓翠黛暗雲濕.” 吳企明 選注, 앞의 책, pp.128-129.

⁴⁷ Richard E Strassberg, *Inscribed Landscape Travel Writing from Imperial China* (University of California Press, 1994), pp.284-287.

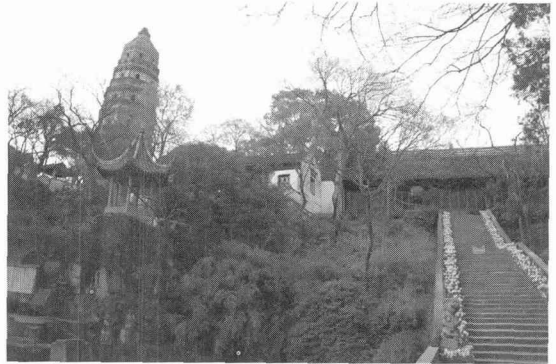
⁴⁸ “天池插天際 石壁翠水寒 仰面看雲生 掀扉欲墮冠.” 『沈周書畫集』 下(天津市人民美術出版社, 1996), 圖 303.



도 15 沈周, 〈垂虹橋〉, 《兩江十景圖》, 비단에 設色, 42.2×23.8cm, 上海博物館



도 16 沈周, 〈千佛堂과 雲岩寺〉, 《虎丘十二景圖》, 종이에 水墨淡彩, 31.1×40.2cm, Cleveland Museum of Art



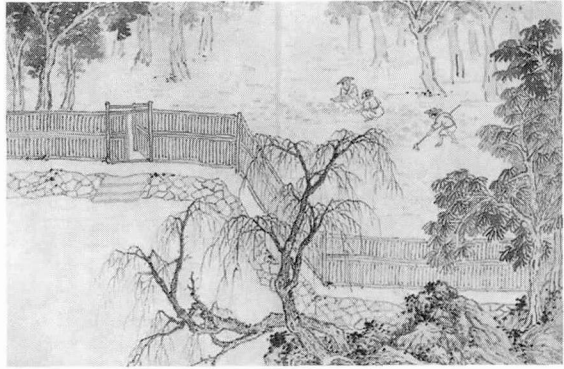
도 17 虎丘의 실경

또한 심주는 이전의 명승지 그림에서 자주 사용되던 인공적인 건축물을 크게 부각하였는데, 〈天平〉에서는 화면의 절반을 차지하도록 범중엄의 사당을 그렸으며, 〈垂虹橋〉에서는 중국에서 가장 길다는 吳江城 동쪽의 石橋를 전경에 놓았다⁴⁹. '무지개를 드린 것 같다'는 수홍교의 亭子와 1404년에 표면을 벽돌로 새로 포장을 하고 난간을 조성했다는 기록대로,⁴⁹ 실제의 다리 모습을 옮겨냈다. "긴 무지개가 남북을 끌어들이고, 太湖의 흐름을 가로 끊네. 반달은 황금빛 자라의 등과 같고..."라는 題詩처럼 다리의 모습과 위치, 아치 모양의 石孔가

⁴⁹ 徐文濤, 『蘇州古橋』(上海文化出版社, 2000), pp.135-137.

지 詩· 畵에서의 묘사도 일치하고 있다.⁵⁰ 이와 같이 <天平>과 <垂虹橋>는 북송의 거비와 산수와 원대의 삼단구도를 변형하여 후경을 약화시키고 전경을 강조함으로써 실경의 현장성을 담아내고 있다.

다음으로 《虎丘十二景圖》는 소주 문인들이 천하 名山에 빚댄 바 있는 虎丘의 勝景을 담은 작품으로, 혁신적인 구도와 능숙한 필묵의 맛이 돋보이는 화첩이다.⁵¹ 특히 지금까지



도 18 沈周, <柳外春景圖>, 《山水合卷》, 원래 畵帖이었으나 지금은 手卷 형태, 종이에 水墨淡彩, 38.7×60.2cm, Nelson Atkins Museum

산수화에서는 볼 수 없었던, 자연을 아주 가까이 조망하는 부감 시점은 실경의 현장성을 담아내는 신선한 방식으로 평가된다⁵². 심주 이전에 그려진 실경화 가운데 가장 주목되는 작품인 王履의 《華山圖冊》과 비교해 보아도 자연을 관찰하는 화가의 시점이 얼마나 대상과 밀착되어 있는지를 알 수 있다. 더욱이 화면의 위아래를 과감히 잘라낸 것은 한순간의 인상을 옮겨놓은 사진을 보는 듯하다⁵³. 심주는 1486년경의 <仲秋賞月圖>와 1490년대 중반에 그려진 것으로 생각되는 <柳外春景圖>에서도⁵⁴ 유사한 시도를 하였으므로, 이 작품의 제작시기를 1480년대 이후로 추정해 볼 수 있다.

여기에는 오진의 화법이 능숙하게 구사되어 있는데, 심주가 당시에 널리 알려져 있지 않던 오진화풍을 바탕으로 문인실경화를 개척할 수 있었던 데는 劉珏의 역할이 컸다고 할 수 있다.⁵² 특히 <憨憨泉>에는 劉珏의 <臨安山色圖>(1471)에서 볼 수 있는 부풀어 오른 괴체

⁵⁰ “長虹引南北 橫截太湖流 步月金鯨背 嘯歌天地秋.” 『沈周書畵集』 下(天津市人民美術出版社, 1996), 圖 29.

⁵¹ 山塘, 憨憨泉, 松庵, 悟石軒, 千人石, 劍池, 千佛堂과 雲岩寺, 五聖臺와 千頃雲, 虎跑川, 竹亭, 躋雲閣을 그렸다. 이 화첩의 한 葉에 啓南이라는 인장이, 두 葉에 石田이 찍혀 있다. 1824년에 姚元之(1773-1852)가 이 그림의 소장가 李庚을 위해 남긴 제발이 있다. 여기에는 원래 題跋과 刊記가 있었으나 분실되었으며, 宋肇(1634-1713)도 한때 이 화첩에 있던 沈周의 詩를 소장하였으나 잃어버렸다는 사실을 이전의 소장가인 胡子壽가 알려주었다는 내용이 기록되어 있다. Wai-kam Ho, 앞의 책, pp.187-188.

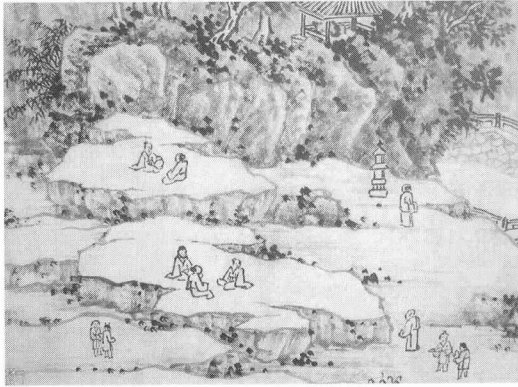
⁵² 劉珏은 1460년에 소주로 돌아와 1472년 사망할 때까지 沈周와 함께 유람을 다니며 심주의 초기회화에 많은 영향을 미친 것으로 지적되고 있다. 기록으로 전하는 <上方遊覽圖>(1466)가 대표적이며, 심주 역시 같은 해에 《石湖圖畵冊》을 제작하였다고 한다. James Cahill, 앞의 책, pp.79-82. 또한 오진의 <傲菴浩漁父圖卷>을 소장하고 있던 姚綬(1423-1495)와 이에 제발에 쓴 周鼎(1400-1487)이 오진화풍을 심주에게 알리는 데 많은 역할을 한 것으로 언급된다. 金信永, 앞의 논문, pp.125-126.



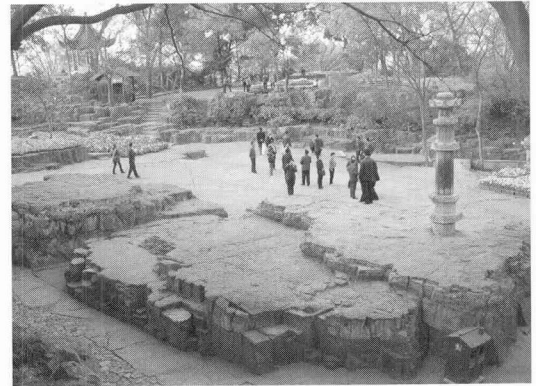
도 19 沈周, 〈憨憨泉〉, 《虎丘十二景圖》, 종이에 水墨淡彩, 31.1×40.2cm, Cleveland Museum of Art



도 20 劉珏, 〈臨安山色圖〉, 1471년, 종이에 水墨, 33.6×57.8cm, Freer Gallery of Art



도 21 沈周, 〈生公講臺와 千人坐〉, 《虎丘十二景圖》, 종이에 水墨淡彩, 31.1×40.2cm, Cleveland Museum of Art



도 22 生公講臺와 千人坐의 실경

와 느슨한 필법, 농묵의 썸점이 나타나고 있어 이를 뒷받침한다⁵³도 19, 20. 그러나 심주는 훨씬 더 굵고 농담의 대비가 돋보이는 개성적인 필치로 화면에 생기를 부여하였다. 또한 수차례 虎丘를 유람하고 “향긋한 차와 좋은 술로 응대하니 이 같은 등臨은 가히 전할 만하다”⁵³ 심정을 토로했듯이, 〈生公講臺와 千人坐〉에서 자연과 교감하며 흥취에 빠져 있는 인물들을 포

53 “...香茶美酒殊酬酢 似此登臨亦可傳.” 『雪中登虎山』, 『石田詩選』卷2.

현한 점도 심주 회화의 특징적인 면으로 지적할 수 있다⁵⁴도 21, 22.

이상과 같이 심주는 〈吳中勝覽圖〉에서는 황공망과 왕몽, 오진의 화풍을, 《虎丘十二景圖》에서는 오진화풍을 기반으로 문인실경화를 개척하였다. 《兩江十景圖》에서는 북송의 거비파 산수와 예찬의 삼단 구도를 변형하였고, 경치의 일부분만을 조망하는 신선한 구도도 선보였다. 또한 題畫詩와 실경화는 한 화면 속에서 긴밀히 조응하며 실재하는 장소의 현장성을 효과적으로 전달하고 있는 것도 확인할 수 있었다.

V. 文徵明과 後期吳派의 蘇州實景圖

1. 文徵明의 蘇州實景圖

16세기 소주화단을 주도했던 문징명은 실경을 소재로 약 열다섯 점의 작품을 제작한 것으로 파악된다.⁵⁵ 앞서 살펴본 심주에 비하면 실경을 소재로 한 작품의 양이 적고, 대부분 기록으로 전하고 있으나 후기오파화가들에게 소주실경도라는 화목을 잇는 교량자적인 역할을 하였다. 문징명은 황공망 양식을 실험한 〈天平紀遊圖〉(1508)에서 보듯²³ 실경의 현장성이 두드러지지 않는 실지명산수화를 그렸던 것으로 평가받고 있다.⁵⁶ 그러나 1532년의 〈石湖清勝圖〉와 1553년의 《姑蘇十景冊》은 문징명 실경화의 또 다른 측면을 보여주므로 주목되는 작품이라 할 수 있다.

陸心源的『穰梨館過眼錄』卷3에 기록되어 있는 《姑蘇十景冊》은 비단에 그려진 청록산수로 열 편의 題詩가 함께 꾸며진 詩畫冊이다.⁵⁷ 이 가운데 6편의 詩는 1535년에 제작된 〈吳中諸名山詩卷〉과 1548년의 《紀遊諸詩冊》에도 포함되어 있으므로, 이 화첩을 만든 1553년 이전의 작품에 새로운 詩를 더하고 이를 도해하여 화첩을 완성했을 것으로 짐작된다.⁵⁸ 문징명

⁵⁴ Kenneth Ganza, 앞의 논문, pp.91-92.

⁵⁵ 劉順英, 앞의 논문, p.59; 劉綱紀, 『文徵明』(吉林美術出版社, 1994), pp.257-357; Kenneth Ganza, 위의 논문, pp.111-133.

⁵⁶ Richard Edwards and Anne Clapp, *The Art of Wen Cheng-ming(1470-1559)*(Ann Arbor: University of Michigan Museum of Art, 1976), pp.61-63.

⁵⁷ 十景은 虎山橋, 桃花塢, 姑蘇臺, 楓橋, 支硎石, 天池, 虎丘, 靈巖, 天平, 太湖, 石湖, 曉峰이며 題詩는 紙本에 쓰여졌다고 한다.



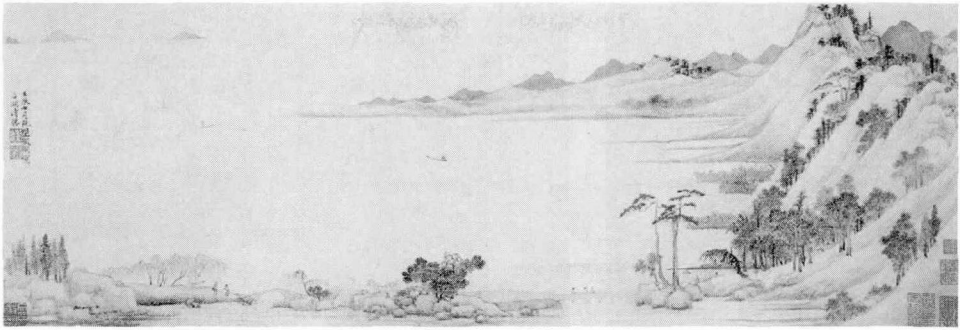
도 24 文徵明, 〈光福〉, 《姑蘇十景冊》, 비단에 設色, 26×22.8cm (CHRISTIE'S, Hong Kong, 1999, 11, pp.235-236)

도 23 文徵明, 〈天平紀遊圖〉, 1508년, 종이에 水墨, Guimet Musee, Paris

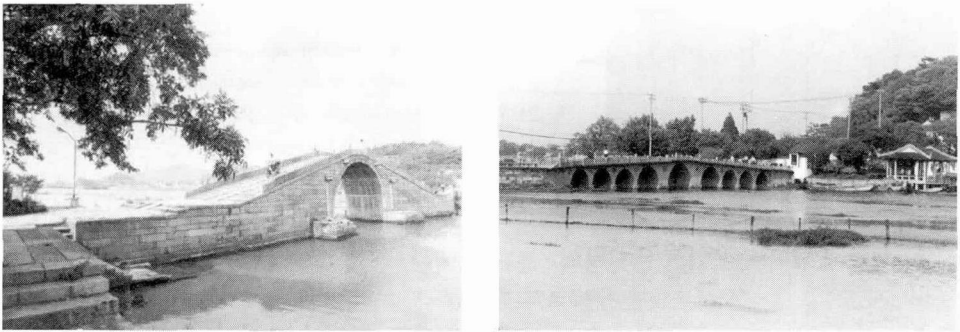
이 말년에 꾸민 이 화첩은 그의 대표적인 山水詩를 망라하고 있을 뿐 아니라, 현재 전하는 4葉의 그림도 蘇州의 지형적인 특징을 잘 반영하고 있는 실경산수화이므로 주의를 끈다⁵⁸. 현전하는 작품은 문헌상의 작품과 동일한 것으로 생각되나 문징명의 眞作인지에 대한 여부는 보다 면밀한 검토가 요구된다고 본다.

한편 문징명의 眞作으로 간주되는 〈石湖淸勝圖〉는 16세기 문인교유의 중심지였던 石湖의 경관을 그린 작품으로 소주실경도의 전개에 있어서 중요한 의의를 갖는다⁵⁹. 전경 왼편에 놓인 行春橋와 오른쪽의 越城橋는 실재하는 다리와 동일하게 그려졌으며⁶⁰, 심주가 그린 〈吳中勝覽圖〉의 석호 장면보다⁶¹ 먼 시점에서 조망하여 석호의 전체적인 지형을 충

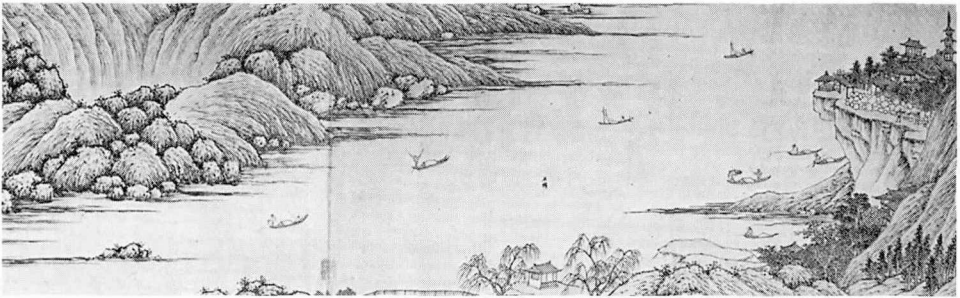
58 이외에도 문징명은 소주유람을 담은 산수시를 모아 〈紀行詩卷〉(1537), 〈行書遊西山詩〉(1557)를 제작한 바 있다. 『吳越所見書畫錄』卷3; 『中國古代書畫圖目』12.



도 25 文徵明, 〈石湖清勝圖〉, 1532년, 종이에 設色, 23.3×67.2cm, 上海博物館

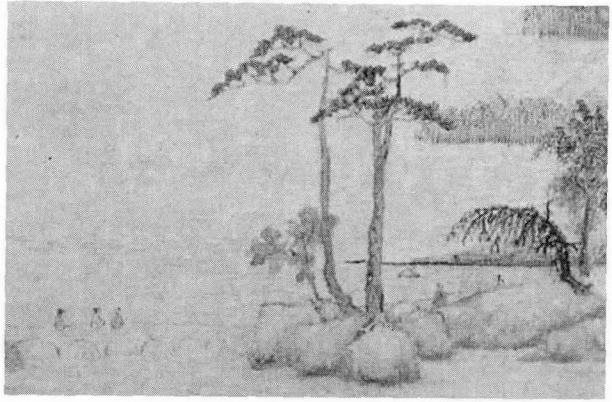


도 26 行春橋(左)와 越城橋(右)의 모습



도 27 沈周, 〈石湖〉, 〈吳中勝覽圖〉, 종이에 淡彩, 35.5×1799.5cm, Nelson Atkins Museum

실히 옮겨냈다. 그러나 후경의 上方山은 行春橋와 마주보는 지점까지 확장되어 예찬 구도를 연상시키며, 越城橋 주변의 키 큰 소나무는 조맹부의 〈雙松平遠圖〉에서 차용한 전통적인 표현으로 보인다. 나무 사이에 가려진 治平寺와 능가사탑은 작고 간략하게 표현되어 건축물을 크게 그린 沈周와 대조적이라고 할 수 있다²⁸.



도 29 文徵明, 〈石湖清勝圖〉, 부분, 1532년, 종이에 設色, 23.3×67.2cm, 上海博物館

도 28 文徵明, 〈石湖清勝圖〉, 부분, 1532년, 종이에 設色, 23.3×67.2cm, 上海博物館

이 그림에 뒤이어 쓰여진 문징명의 「遊石湖」에는

石湖의 안개 낀 수면을 바라보니 정신은 아득하고
 호수 가의 꽃은 만발하며 새는 어지러이 우는구나.
 향기로운 풀은 茶磨垓에서 스스로 피어나며
 그림 같은 다리는 가로누워 越來谿를 지나는구나.
 서늘한 바람은 간드러지며 푸른 부평초 끝을 흔들며
 지난 일은 흘러가고 해는 서쪽으로 기우는구나.
 옛날과 다름없는 물결에 가을 달은 떨어지니
 상심하다고 해서 夜鳥栖를 부르지 말라.⁵⁹

고 하여 아득한 수면과 그림 같은 다리로 이루어진 회화적 이미지와 유사한 詩興을 읽을 수

⁵⁹ “石湖烟水望中迷 湖上花深鳥亂啼 芳草自生茶磨垓 畫橋橫注越來谿 涼風裊裊青蘋末 往事悠悠白日西 依舊江波秋月墮 傷心莫唱夜鳥栖” 1557년 10월 문징명은 이 작품에 9首의 시를 남겼고, 12월에는 王穀祥이 6편을, 1559년 10월에는 袁尊尼가 3편, 文彭이 8首의 시와 題跋을 남겼다. 11월에는 陸安道, 文嘉가 題詩를 썼으며, 1563년에는 王世貞, 王世懋, 張鳳翼이 題詩를 씌으로써 詩畫合璧으로 완성되었다. 『虛齋名畫錄』 卷3.

있다. 또한 이 그림을 그릴 당시에는 王守(1525년 進士), 王寵(1494-1533), 蔡羽, 湯珍과 더불어 석호를 중심으로 깊은 교류를 나누었으므로,⁶⁰ 작게 그려진 다섯 명의 인물도도²⁹ 자신과 친근한 벗들을 표현했을 가능성이 높다고 본다.

석호는 송대의 문인 范成大(1126-1193)가 은거했던 곳으로 소주의 문화적인 전통과 강남의 이상적인 자연미를 갖춘 곳이다. 더욱이 문징명의 절친한 벗이었던 왕충의 越溪庄, 盧雍(1474-1521)과 盧襄 형제의 石湖書院, 치평사의 石湖草堂은 16세기 문인들의 교류의 중심지였다.⁶¹ 따라서 1527년에 불행했던 정치적인 경험을 끝내고 蘇州로 돌아온 문징명에게 석호는 수도 북경을 능가하는 소주의 문인문화와 소주문인들의 정신적인 연대를 상징하는 공간으로 인식되었다고 할 수 있다. 이후 <石湖清勝圖>는 文嘉의 <石湖秋色圖>, 陸治의 <遠浦風帆>로 이어지는 석호도의 전형적인 구도를 제시했을 뿐 아니라, 候懋功의 <山水圖軸>(1570)과 같은 오파산수화에까지 영향을 미치게 된다.⁶²

2. 後期吳派와 蘇州實景圖의 저변화

後期吳派에 이르면 소주실경도는 문인화의 畫題로 수용되어 여러 화가들에 의해 그려지게 된다. 제작목적은 다양해지며, 이전에 그려지지 않던 장소까지 포괄한 실경화첩의 제작이 성행한다. 또한 실경을 표현하는 회화적인 관례가 정착하는 반면 여러 화가들의 개성적인 필묵이 드러나는 작품들이 제작된다.

《壽袁方齋詩書畫22冊》(1527)은 陳淳(1483-1544), 文嘉, 文伯仁(1502-1575), 陸治가 각각 다섯 점의 그림을 그리고, 文徵明, 彭年(1505-1566), 許初, 王穀祥(1501-1568) 등 열두 명의 文士가 題詩를 쓴 詩畫冊이다³⁰.⁶³ 이름난 袁氏 집안의 인물 袁方齋의 생일을 축하하고 長壽

⁶⁰ 이들은 1511년부터 1533년 사이에 석호를 중심으로 긴밀한 교류를 나누었으며, 이를 확인할 수 있는 23점의 작품이 전하고 있다. 현재 治平寺에서는 蔡羽 대신 唐寅을 포함시켜 이들을 추모하고 있다. Jonathan Hay, "Wen Zheng-ming, Stone Lake, and the aesthetics of disjunction," *Taiwan 2002 Conference on the History of Painting in East Asia* (臺北: 國立臺灣大學, 2002), pp.266-290.

⁶¹ 劉文 編輯, 『石湖 上方山』(蘇州大學出版社, 2000), pp.25-26.

⁶² 도판과 작품분석은 劉順英, 앞의 논문, pp.79-85, 144-147 참조. 이 가운데 陸治의 <石湖圖卷>(1558)은 石湖舟遊를 묘사한 그림으로 16세기 문인들의 석호유람 열의를 잘 보여준다.

⁶³ 彭年, 文彭, 段金, 徐鉉度, 王守, 文伯仁, 文徵明, 文嘉, 許初, 王穀祥, 錢貴, 陸治, 彭昉, 湯珍, 金用, 王同祖, 史經, 沈荊石, 陸芝, 蔡羽가 題詩를 썼다. 『吳越所見書畫錄』卷4: 도판은 『中國古代書畫圖目』20, 『中國繪畫全集』14 참조.



도 30 陳淳, 〈雁宕村〉, 《壽袁方齋詩書畫22冊》, 16세기, 비단에 設色, 22.2×26.7cm, 北京 故宮博物院



도 31 文嘉, 〈讀書臺〉, 《蘇臺十景冊》, 1570년, 종이에 設色, 27.7×28cm, 北京 故宮博物院

를 기원하면서,⁶⁴ 소주의 문인들은 과거의 문화유산과 현재의 소주문화를 향유하고 있는 자신들을 표상하며 고향의 산수를 賞讚한 화첩을 제작하였다.⁶⁵ 여기에는 鬪鴨闌, 修竹鳥, 洗硯池, 白蓮涇 등 이전에 잘 그려지지 않던 장소들도 포함되어 소재의 확대가 이루어졌음을 알 수 있다. 또한 1583년에는 陸士仁, 孫枝 등이 蘇州의 관리에게 주는 감사의 선물로 《江左名勝圖冊》을 제작하여,⁶⁶ 후기오파 화가들은 臥遊物로서 뿐 아니라 실용적인 목적으로도 소주실경도를 제작했음을 알 수 있다.

16세기에 제작된 대표적인 실경화첩으로는 文嘉의 《蘇臺十景冊》(1570), 文伯仁의 《姑蘇十景冊》, 陸治의 《遊洞庭圖冊》, 錢穀의 《石湖八景圖》를 꼽을 수 있다. 文嘉는 《蘇臺十景冊》의 〈讀書臺〉에서 虞山의 각진 바위의 물리적인 특징을 잘 살려냈으며, 인물의 시선으로 대각선 구도로 나누어진 공간을 통일하고 있다^{도 31}. 〈顧野王墳〉에서는 건축물과 특이하게 생긴

⁶⁴ 袁氏 집안과 소주화단과의 관계는 Alice R. M Hyland, "Wen Chia and Suchou Literati," *Artist and Patron*, pp.127-128 참조; 각 인물에 대해서는 DMB 2, pp.1627-1628 참조.

⁶⁵ 《諸名賢壽文徵明八十壽詩畫冊》도 유사한 성격을 보여주는 화첩이다. 謝時臣의 〈衡山圖〉, 〈寶帶橋〉, 陸治의 〈葑溪圖〉, 〈陽城湖〉, 〈婁江圖〉, 錢穀의 〈東禪寺〉, 朱朗의 〈齊門圖〉, 陳括의 〈荷河蕩圖〉가 있다. 도판은 『中國繪畫總合圖錄』 3 참조.

⁶⁶ 16경으로 이루어진 이 화첩의 그림은 陸士仁, 張滔, 姚俊, 孫枝, 張元舉, 張元士, 錢貢이 그렸으며, 제시는 周王 陳, 徐延稜, 王周鉛, 劉鳳, 劉倬, 文元發, 王稚登, 雲翼, 張鳳翼, 王世貞이 썼다. 도판은 『中國古代書畫圖目』 7; 南京博物館, 『明代山水畫集』(天津人民美術出版社, 2000), pp.107-110 참조.



도 32 文嘉, 〈顧野王墳〉, 《蘇臺十景冊》, 1570년,
종이에 設色, 27.7×28cm, 北京 故宮博物院



도 33 文伯仁, 〈靈巖雪霽〉, 《姑蘇十景冊》,
16세기, 종이에 設色, 32×25.6cm,
臺北 故宮博物院

다리로써 실경의 현장성을 강조했지만 성숙기 화풍에서 볼 수 있는 소략하고 부드러운 필치로 미숙하면서도 담백한 느낌을 자아낸다^{도32, 67} 1555년 이전에 그려진 문백인의 초기작품으로 추정되는 《姑蘇十景冊》의 〈靈巖雪霽〉는 산꼭대기의 평평한 탁자와 영암사탑과 사찰 등을 그려내어 이후 이 장소를 그리는 전범을 제시했다^{도33, 68} 현존하지 않는 陸治의 《遊洞庭圖冊》(1573)은 자신이 쓴 記와 古體 몇 首를 주며 이 그림을 의뢰한 王世貞이 “太湖 兩洞庭의 傳神이 어그러짐이 없이 그려났다”며 극찬하기도 했다.⁶⁹

후기오파는 소주실경을 그린 단일작품도 제작하였는데 虎丘, 石湖, 太湖, 支硎山이 가

⁶⁷ 文嘉는 1525년에서 1559년 사이에 다양한 주제를 시도하였으며, 1560년에서 1569년에는 別意圖와 문학적 주제를 즐겨 그렸다. 말기인 1570년에서 1583년 사이에 자신의 화풍을 이룩한 것으로 평가된다. Alice Rosemary Merrill, “Wen Chia(1501-1583): Derivation and Innovation” (Ph.D. Diss., The University of Michigan, 1981), pp.39-140.

⁶⁸ 文伯仁의 《姑蘇十景冊》은 현재까지 공식적으로 출판된 바가 없으며, 필자 역시 기존의 연구에서 부분적으로 확인할 수 있었다. 이 가운데 두 점의 작품과 錢穀의 《石湖八景圖》, 변문유의 《蘇臺十景冊》의 도판을 보내주신 대만역사박물관의 성기인 선생님께 감사를 드린다.

⁶⁹ “余以壬申之秋九月遊洞庭, 而陸丈叔平亦從諸小年往, 蓋七十七矣, 而簪履在雲氣間若飛, 歸日始草一記及古體若干首, 以貽陸丈, 存故事耳, 居明年之五月而陸丈來訪, 則出古紙十六幅, 各不一景, 若探余詩之景不重犯者而貌之, 其秋骨秀削, 浮天渺瀰, 的然爲太湖兩洞庭傳神無爽也.” 薛永年, 앞의 논문, p.49에서 재인용.



도 34 謝時臣, 〈虎阜春晴圖〉,
종이에 設色,
162.4×39.2cm,
遼寧省博物館



도 35 錢穀, 〈虎丘前山圖〉,
1567년, 종이에 設色,
111.5×31.8cm,
北京 故宮博物院

장 많이 그려졌다. 이 가운데 여러 작가의 작품이 두루 남아있는 虎丘圖를 중심으로 동일한 장소가 어떻게 달리 표현되는지를 살펴보고자 하겠다.

謝時臣(1487-1560년경)의 〈虎阜春晴圖〉는 호구의 전체적인 모습과 수평선 너머로 개연성 없이 솟은 후경까지 넓은 공간을 담아내었다^{도34}.⁷⁰ 錢穀의 〈虎丘前山圖〉(1567)는 사시신에 비해 훨씬 더 가까운 시점에서 경치를 조망하여, 호구로 들어가는 운하는 생략되고 二山門과 虎丘塔 사이에 있는 憨憨泉, 千人石, 劍池가 더욱 뚜렷이 부각되었다^{도35}. 특정 장소를 조망하는 시점은 비슷하지만 작가의 따라 시각적 범위가 달라지고 있음을 확인할 수 있다.

陸治의 〈虎丘山圖〉^{도36}는 갈필과 부벽준, 은은한 담채를 사용하여 “향기로운 연못에 흰 눈처럼 떨어지는 샘물과 탑의 그림자를 보며 오랜 세월의 시름을 잊는다”^는⁷¹ 題詩의 분위기를 효과적으로 전달하고 있다.⁷² 육치는 1550년경부터 자신이 은거했던 지형

⁷⁰ 본 논문의 1장에서 언급했듯이 호구는 16세기에 대중적인 유람이 가장 빈번했던 곳이다. 따라서 仇英이나 사시신 같은 직업화가들은 대중적인 수요에 응하는 상업적인 목적으로 이런 虎丘圖를 제작했을 것으로 보인다. 구영은 長卷의 〈蘇州圖〉(1542)를 그렸다는 기록도 전하며, 여기에 문정명은 「吳都賦」를 썼다고 한다. 『壯陶閣書畫錄』 卷10.

⁷¹ 『北京故宮博物院所藏 明清繪畫展』(호암미술관, 1992), p.187.

⁷² 기록에는 絹本에 청록산수화풍으로 그려진 〈虎丘圖〉가 전하며, 현존작품으로는 상해박물관의 〈虎丘劍池圖〉



도 37 文伯仁, 〈雲岩佳勝圖〉, 1568년, 종이에 淡彩, 35.4×63.5cm, 北京 故宮博物院

도 36 陸治, 〈虎丘山圖軸〉, 부분, 16세기, 종이에 設色, 148.0×34.0cm, 北京 故宮博物院

산을 비롯해 천지와 석호를 그리면서 특유의 각진 필선을 구사한 개성적인 화면을 추구하였다.⁷³ 이에 반해 1550년경부터 왕몽화풍을 기반으로 복잡한 구도와 세부경물을 자세히 표현하던 文伯仁은 만년기 작품인 〈雲岩佳勝圖〉(1568) 도 37에서 심주화풍을 구사하여 대조적인 양상을 보여준다.⁷⁴ 이와 같은 16세기의 虎丘圖는 도설백과사전인 『三才圖會』(1609), 陳與郊의 희곡 『櫻桃夢』(1616), 산수판화집인 『海內奇觀』(1609), 『天下名山勝概記』(1628-1644)에 지속적으로 인용되면서, 호구의 전형적인 이미지로 알려지게 되었다.

지금까지 살펴본 것처럼 후기오퍼는 다양한 목적에서 소주실경도를 제작하였으며, 소재의 확대를 이루어 다양한 장소를 담은 실경화첩과 작가 특유의 필묵이 돋보이는 작품을 남겼다. 문기는 말기의 소략하고 담백한 필법으로, 육치는 중기 이후 성숙기에 구사한 각진 필선으로 개성적인 화면을 창출하였다. 문백인은 독자적인 화풍을 확립하기 이전의 《姑蘇十

(1546), 친진시예술박물관의 〈虎丘塔景圖〉(1571), Thomas Ebrey Collection (Urbana)의 〈虎丘圖卷〉이 있다.

⁷³ Louis Yuhas는 초기(1523-1545), 성숙기(1545-1560), 후기(1560-1572)로 나누어 陸治 회화의 특성을 고찰하였다. Louis Yuhas, "The Landscape Art of Lu Chih(1496-1576)" (Ph.D. Diss., The University of Michigan, 1979); 육치의 紀遊圖는 陳永賢, 앞의 논문, pp.24-65 참조.

⁷⁴ Chou Fang-mei의 연구에 따르면 문백인은 1502-1549년까지 가풍인 문징명 화풍을 계승하다 1550년경부터 상업적인 화가로 활동하면서 자신의 화풍을 이루었고, 3기인 1565-1575년까지 왕성한 작품 활동을 하였다고 한다. Chou Fang-mei, "The Life and Art of Wen Boren(1502-1575)" (Ph.D. Diss., Institute of Fine Arts, New York University, 1997). 만년기 작품으로 北京 故宮博物院的 〈泛太湖圖〉(1569)가 있다.

景冊)에서 영암산을 그리는 전범을 제시하였으며, 전곡은 심주의 그림에 보이는 여러 모티프를 종합하는 경향을 보였다.

VI. 17세기 전반기 蘇州實景圖의 재해석

17세기 전반기에 소주에서 활동한 직업화가인 張宏(1577-1652년경), 袁尙統(1570-?), 盛茂燁(1547-1628년경 활동) 등은 오파산수화의 畫題인 소주실경도에 새로운 표현기법과 내용을 가미하여 당시 대중들의 수요에 응하였다. 이들은 1626년에서 1637년 사이에 《蘇州太守寇愼去任圖十景》(1626), 《蘇臺勝覽圖10景》(1637), 《蘇臺古迹冊》(1629-1637년경)을 함께 제작한 바 있다.⁷⁵ 특히 毘陵(常州)의 莊氏를 위해 장굉이 1638년에 그린 《蘇臺十二景圖冊》은 전통적인 요소와 혁신적인 요소를 두루 갖춘 화첩으로서 주목된다.⁷⁶

먼저 장굉은 瀟湘八景圖와 西湖圖에서 유래하는, 특정 경관에 시간과 계절을 결합하여 勝景을 전형화하는 표제를 자주 사용하였다. 16세기에는 문백인의 《姑蘇十景冊》에서 확인할 수 있는 정도이나 이들 직업화가들은 표제를 이용해 전형화된 이미지를 전달하고자 하였다. 《蘇臺十二景圖冊》에 사용된 畫題를 분석해 보면, 唐代부터 사용된 ‘楓橋夜泊’, 元代에 보이는 ‘天池石壁’, ‘萬笏朝天’, 문백인의 畫題와 유사한 ‘石湖煙雨’, ‘靈巖冬靄’ 외에 ‘虎丘瘡月’과 같이 당시 유행하던 호구의 달맞이를 표현한 것도 있다. 각 화첩마다 약간의 차이를 보이기 는 하나 대체로 석호를 그릴 때는 비 내리는 저녁 경치를, 영암산을 그릴 때는 雪景을

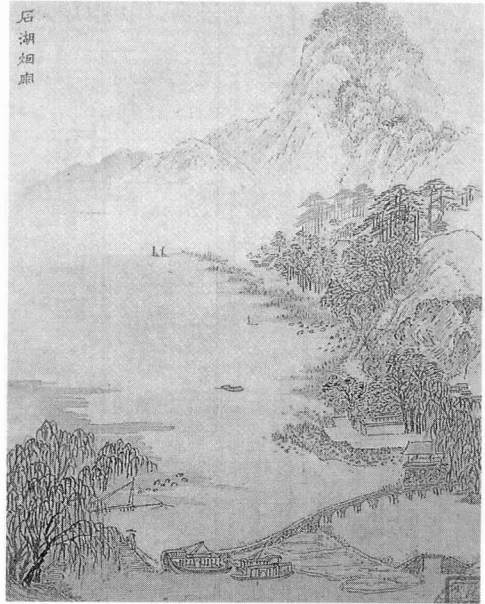
⁷⁵ 《蘇州太守寇愼去任圖十景》은 張宏, 王璵峻, 陳思, 張鳳儀, 袁尙統, 馮倬, 朱質, 明旭이 그렸다. 《蘇臺勝覽圖10景》에는 邵彌, 張敦復, 袁尙統, 盛茂燁, 沈灝, 張時芳, 張宏이 참여하였다. 《蘇臺古迹冊》에는 張宏, 盛茂燁, 袁尙統, 陳裸, 吳今, 葛旭이 그림을 남겼다. 도판 및 작품기록은 『中國古代書畫圖目』 7: 『中國古代書畫圖目』 3: 『故宮書畫錄』 7 참조.

⁷⁶ “戌寅秋日 寓毘陵莊氏之齋頭 漫圖蘇臺十二葉 以消暑愧不能似.” 장굉의 字는 君度, 鶴澗이며, 생몰년은 미상이다. 1616년에서 1652년 사이에 그려진 작품들이 남아 있으며, 그의 대표적인 실경화첩은 1626년에서 1639년 사이에 그려진 것으로 파악된다.

⁷⁷ 건륭황제에게 《姑蘇十六景畫冊》(1751)을 진상한 청대 張宗蒼의 그림에도 이 표제가 나타난다. 16세기 후반에 시작되어 17세기에 널리 쓰이면서 정착된 것으로 보인다. 吳鎮이 《嘉禾八景圖》에서 “오직 소상팔경이 승경으로 이름을 얻어 널리 전하고 있다… 嘉禾에는 五岳이 있는데, 어찌 홀로 꼽을 경치가 없겠는가? 한가로이 圖經을 보다가 팔경을 얻었다”고 말한 것처럼 고향의 산수를 이상화시키려는 관념이 반영된 것으로 보인다. 그러나 서호십경이나 소상팔경처럼 팔경 또는 십경으로 안착되지는 못하였다. 瀧 精一, 「吳鎮嘉禾八景圖卷に就て」, 『國華』 500號(1932), pp.194-203.



도 38 張宏, 〈萬笏朝天〉, 《蘇臺十二景圖冊》, 1638년,
종이에 墨筆設色, 27.85×34cm,
臺北 故宮博物院

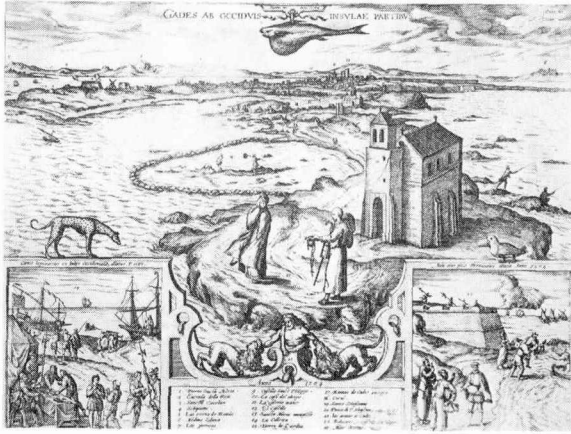


도 39 張宏, 〈石湖煙雨〉, 《蘇臺十二景圖冊》, 1638년,
종이에 墨筆設色, 27.85×34cm,
臺北 故宮博物院

그리는 식으로 정착된 듯하다.⁷⁷ 또한 〈萬笏朝天〉에서는 당시의 대중적인 유람문화를 반영하듯 가마를 탄 소란스런 여행객과 16세기 말 또는 17세기 초에 지어진 天平山莊과 十景塘을 그려 넣는 등 변화된 시대상을 표현하기도 했다³⁸.

그러나 무엇보다 서양동판화의 원근표현과, 실경과 倣作의 결합이라는 당시로서는 선도적인 화풍과 회화형식을 소주실경도에 접목시킨 점을 의의로 들 수 있다. 〈石湖煙雨〉는 문가의 〈石湖秋色圖〉의 구도를 따르고 있으나 전경의 다리와 곡선의 수면을 따라가면 수평선 위의 두 척의 배로 시선이 모아지는 것을 알 수 있다³⁹. 이러한 깊이 있는 공간감은 서양동판화에 보이는 원근표현을 적용한 것으로도⁴⁰, 일 년 뒤에 그려진 《越中名勝圖冊》(1639)에서도 확인할 수 있다⁴¹. 장평은 이보다 앞선 1627년의 《止園圖冊》에서도 서양동판화에 보이는 부감시점을 사용한 바 있으므로, 남경을 방문한 1634년 이전에 이미 이러한 동판화를 접했음을 시사한다.⁷⁸

⁷⁸ 서양동판화를 접했을 근거로는 1634년에 남경을 방문했던 사실과 마테오리치가 1598년에 소주를 방문했던 사실이 지적되고 있다. James Cahill, "Late Ming Landscape albums and European printed books," Sandra



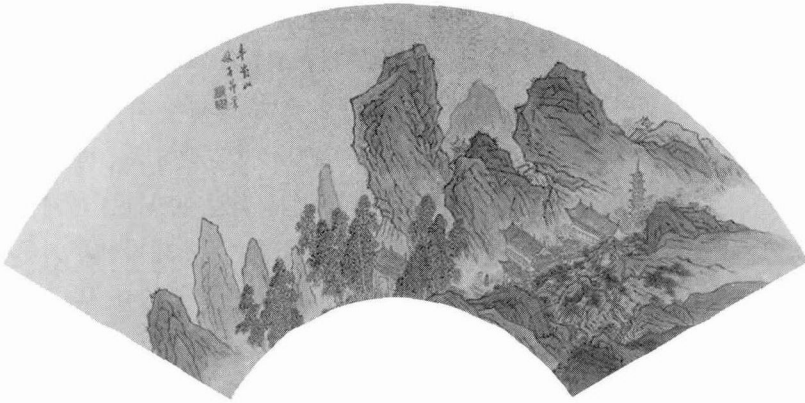
도 40 작자미상, 〈View of Gades〉(Civitates Orbis Terrarum, vol. 5, Cologne, 1572-1616)



도 41 張宏, 《越中名勝圖冊》, 1639년, 비단에 水墨淡彩, 29.9×18.2cm, Tadashi Moriya Collection, Kyoto

소주와 남경의 명소를 그린 1541년의 《山水扇面》에서는 실경과 방작이라는 이질적인 회화장르를 한 화면에 결합하는 이색적인 면모를 볼 수 있다⁴². 〈牛毛山〉에서는 ‘倣子昂筆’이라며 조맹부의 필법을 따랐다고 밝혔으나 청록산수인 점을 제외하면 조맹부와 연관성을 찾을 수 없고, 오히려 17세기 전반기의 산수관화집에서 볼 수 있는 윤곽선 위주의 필선이 돋보인다. 이러한 실경과 방작의 결합은 북경의西山을 그리고 張僧繇를 倣했다고 한 董其昌(1555-1636)의 《燕吳八景帖》(1596)에서 그 연원을 찾을 수 있다. 장굉은 이보다 앞선 1636년에도 《倣古畫冊》을 제작하는 등 방작과 실경화를 동시기에 그리는 한편 앞서 언급한 서양화법도 익혀나갔다. 이와 같이 이질적인 회화영역을 한 화면에 결합한 것은 실경과 방작이 성행하였던 명말기 화단에 민감할 수밖에 없었던 직업화가로서의 당연한 귀결이 아니었나 생각된다.

Hindman ed., *The Early Illustrated Book, Essays in Honor of Lessing J Rosenwald*(Washington: Library of Congress, 1982), pp.150-174; 同著, *The Distant Mountains: Chinese Painting of the Late Ming Dynasty*(New York: Weatherhill, 1982), pp.39-59; 同著, "Chang Hung and the Limits of Representation," *The Compelling Image*(Harvard University Press, 1994), pp.1-35; 장굉의 회화에 대해서는 劉巧樞, 「晚明蘇州繪畫」(國立臺灣大學 歷史學研究所 中國藝術史組碩士論文, 1989), pp.72-82 참조.



도 42 張宏, 《山水扇面》, 종이에 水墨設色, 1641년, Sydney L. Moss Collection, England

VII. 맺음말

지금까지 蘇州文人들의 문학적 산물을 집대성한 『吳都文粹續集』과 地方志인 『姑蘇志』를 중심으로 蘇州實景圖의 제작배경을 규명해 보았으며, 정립기와 저변화 단계로 구분하여 회화적인 특징을 살펴보았다. 그 결과 소주실경도는 소주문인들의 유람풍조가 낳은 산수문학과 동일하게 臥遊의 목적으로 제작된 문인문화의 산물임을 확인할 수 있었다. 당시 산수 유람은 서적수집이나 서화골동취미처럼 문인의식을 표출하는 행위로 여겨졌는데,⁷⁹ 지역의 산수를 예술적으로 형상화하며 서로간의 정신적인 결속과 정체성을 확립해 나간 明代 蘇州文人들의 문화적 성향은 소주실경도라는 화목이 형성되고 전승될 수 있었던 기반이 되었다.

沈周가 정립한 소주실경도의 先例는 원말기에 陳汝言이 그린 《虎丘十景圖冊》에서 찾을 수 있다. 현존하지 않는 이 화첩은 元代 實地名山水畫와 같은 양식적인 실험에 치중한 그림으로 생각되나 소주유람의 경험을 표현한 詩畫冊이라는 점에서 오판의 소주실경도와 친연성이 깊다고 생각된다.

沈周는 자신이 소장했던 王蒙의 《太白山圖》, 黃公望의 《富春山居圖》를 기반으로 1480년경에 長卷의 실경산수화를 제작하였으며, 倪瓚과 복송 구도를 변형하거나 핵심대상만을

⁷⁹ Li-tsui Flora Fu, "The Representation of Famous Mountains" (Ph.D. Diss., University of California, Berkeley, 1995), pp.82-83.

가깝게 조망하는 대담하고 파격적인 구도를 시도하였다. 文徵明은 16세기 문인교유의 중심지였던 石湖의 예술적 형상화에 많은 공헌을 했으며, 後期吳派 화가들은 다양한 목적의 실경화첩과 작가의 개성적인 필묵이 돋보이는 작품들로 오파산수화의 화목으로 정착되는 데 일조하였다. 이와 같은 오파의 소주실경도는 題畫詩와 그림이 긴밀히 조응하며 산수의 실제 모습과 작가의 감흥을 효과적으로 전달할 뿐만 아니라 회화적인 이미지는 문학적인 이미지로, 문학적인 이미지는 다시 회화적인 이미지로 재현되며 산수문학의 발전과 맥을 같이하였다. 또한 17세기 전반기에는 직업화가들도 선호하는 畫題로서, 당시 유행하던 倣作 및 서양 화법과 결합되면서 새롭게 재해석되었다.

이상과 같은 오파의 소주실경도는 명대 문화예술의 중심지였던 소주의 문인문화를 기반으로 하는 문인실경화이다. 瀟湘八景文學과 함께 발전한 瀟湘八景圖가 실경을 바탕으로 그려지다가 南宋代 선승들의 逸格山水畫風으로 정착되면서 관념적이고 이상화된 그림으로 변모하였다면, 소주실경도는 지역의 勝景을 그리되 실재하는 장소의 객관적인 지형성을 반영하는 실경화라는 점에서 차이가 있다. 또한 五嶽을 다닌 후 그 정신적 감응을 돌이키고자 한 宗炳의 臥遊를 고향의 산수에서 실현하고자 했던 점에서 화원이나 직업화가가 그린 西湖圖나 악양루도 같은 명승지 그림, 또는 고향에 대한 자부심을 표현한 吳巖의 〈嘉禾八景圖〉와도 그 성격을 달리한다.

한편 오파화가들은 특정한 경관과 산수유람의 경험을 주관적으로 해석하던 元代화가들과 달리 객관적인 지형성을 드러낼 수 있는 회화양식을 추구하였다. 이전의 名勝地 그림에서 자주 사용되던 문화적인 유적을 적절히 활용하는 한편 산수의 특징적인 면을 부각함으로써 소주의 勝景을 표현하는 회화적인 관례를 마련하였다. 예를 들어 天平山은 笏과 같은 바위의 모습과 范祠를, 靈巖山은 산 정상의 평평한 琴臺를, 石湖는 上方山에 둘러싸인 아득한 호수의 이미지를 강조하였다. 또한 자유롭게 노닐거나 친구를 방문하는 자화상과 같은 인물을 묘사하여 관념적인 理想景이 아닌 현실에 존재하는 친숙한 자연과의 교감을 나타냈다.

이는 이상화된 산수를 그리던 북송회화와 달리 강남지방의 친숙한 장소를 그려내던 원대 산수화의 전통이 오파화가들에 이르러 새로운 단계로 접어들었음을 말해준다. 즉 실재하는 장소를 객관적으로 인식하고 이를 표현하고자 하는 문인들의 의식이 전통적인 산수화의 문맥 안에 마련되었음을 의미한다. 명초에 王履가 했던 이례적인 실험은 소주의 勝景을 그려낸 오파화가들에 의해 본격화되면서, 실경산수화가 중국문인화의 독자적인 영역으로 자리잡아 나갈 수 있게 되었던 것이다. 이와 같이 문인실경화의 본격적인 서장을 연 소주실경도는 16세기 이후에 극성하게 되는 지역명승도와 紀遊圖의 성행을 선도하며, 詩·畫를 겸한

實景山水畫冊의 성행을 가져오는 등 중국실경산수화의 발전에 견인차 역할을 하였다.

* 주제어(key words) __ 蘇州實景圖(Suzhou Shijingtu, The Real-Scenery Landscape Paintings of Suzhou), 明代蘇州 文人文化(The Literati Culture of Suzhou in the Ming Dynasty), 吳派(The Wu School), 沈周(Shen Zhou), 文徵明(Wen Zhengming), 後期吳派(The Post Wu School)

이 논문은 明代 中期에 활동한 吳派의 實景畫 가운데 蘇州의 勝景을 그린 실경화를 대상으로 제작 배경과 회화적 성격을 규명한 것이다. 중국회화사에서 實景山水畫는 觀念山水畫에 비해 그 수가 적으나 실재하는 장소와 회화적인 표현의 문제를 비롯한 제반 흥미로운 쟁점으로 연구자들의 관심을 받아온 영역이다. 실경산수화는 山水畫의 발전과 함께 전개되어 왔으나 文人畫風을 기반으로 蘇州 인근 산수의 객관적인 지형성을 성공적으로 담아낸 오파에 이르러 본격적인 文人實景畫의 서장이 열리게 되었다. 이러한 오파의 蘇州實景圖는 16세기 이후 지역명승도와 紀遊圖가 성행하는 데 일조했을 뿐 아니라, 17-18세기에 동아시아에서 크게 성행하는 문인실경화의 본격적인 출발점이라는 점에서도 의의가 크다고 할 수 있다.

선행 연구는 소주실경도를 개척한 沈周(1427-1509)의 회화적인 특성을 분석하는 데 치우쳤으며, 소주실경도는 막연히 대중적인 수요에 응하는 상업적인 그림으로 추정되기도 하였다. 따라서 이 논문에서는 소주실경도 제작의 사회문화적인 배경을 해명하는 데 주안점을 두고자 하였다. 소주의 경제적 발전을 기반으로 독자적인 文人文化를 꽃피웠던 明代 中期 蘇州文人들의 문화적인 성향과 관심사를 파악하는 과정에서 『吳都文粹續集』과 『姑蘇志』는 문제 해결의 단서를 제공하였다.

錢穀(1508-1578?)의 『吳都文粹續集』에는 蘇州 인근 지역을 유람하고 지은 문인들의 시와 글이 집대성되어 있어, 당시 문인들의 소주유람 풍조와 산수문학이 어느 정도 성행했는지를 알 수 있다. 산수문학은 '臥遊'의 목적에서 쓰여졌으며, '興'을 일으키기 위한 방편이었다. 심주와 당시 문인들의 기록을 분석해 본 결과 소주실경도 역시 산수학과 동일한 목적에서 그려진 것을 알 수 있었다.

한편 소주문인들은 地方志를 관람하고 간행하는 일에 적극적으로 간여하였다. 王鏊가 편찬한 『姑蘇志』(1506)에는 소주를 대표하는 문사인 杜瓊(1396-1474), 陳頤(1414-1483), 吳寬(1435-1504), 文徵明(1470-1559) 등 12명의 문인들이 참여하였다. 이들은 모두 소주실경도를 개척한 심주와 절친하게 교류했던 인물들이므로, 지역의 산수와 문화에 대한 관심을 심주 또한 공유했을 것으로 짐작된다. 따라서 蘇州山水文學과 소주실경도, 蘇州 方志는 명대 중기 소주문인들의 동일한 문화적 관심사를 반영한 것이며, 소주실경도는 이러한 문인문화의 문맥에서 그려진 실경산수화인 것을 알 수 있다.

소주실경도의 전개과정은 정립기와 저변화 단계로 구분하여 양식적인 분석과 더불어 실경과 詩·畫의 상관관계에 주목하여 살펴보았다. 이는 산수학과 表裏를 이루며 발전한 소주실경도의

회화적인 성격을 보다 분명히 하기 위한 것이기도 하다.

소주실경도를 정립한 沈周은 元末四大家의 화풍을 기반으로 과격적이고 대담한 실경표현을 추구하였다. 18m에 이르는 山水長卷에서는 王蒙과 黃公望, 吳鎮 화풍을 종합적으로 사용하여 드라 마틱한 화면을 창출하였으며, 吳鎮 화풍을 능숙하게 구사한 화첩에서는 북송과 倪瓚의 구도를 변형 하거나 지금까지 시도되지 않았던 대상을 아주 가까이 조망하는 참신한 면모를 보여주었다. 또한 심주가 묘사한 회화적 이미지는 高啓(1336-1374)의 遊記나 唐寅(1470-1523)의 詩에서도 볼 수 있듯 문학적 이미지와 밀접한 관련을 맺고 있어, 소주실경도와 소주산수문학이 긴밀히 조응하며 발전해 온 것을 알 수 있다.

소주실경도는 文徵明과 後期吳派에 이르러 문인산수화의 화목으로 정착된다. 문징명은 16세기 문인교유의 중심지였던 石湖의 예술적 형상화에 많은 공헌을 했으며, 후기오파는 다양한 목적의 실경화첩과 작가의 개성적인 필묵이 돋보이는 작품들로 소주실경도를 오파산수화의 화목으로 정착시키는 데 일조하였다. 또한 17세기 전반기에는 직업화가들도 선호하는 畫題가 되어, 倣作 또는 서양화법과 결합하면서 새롭게 재해석되기에 이른다.

이상과 같은 오파의 소주실경도는 명대 문화예술의 중심지였던 소주의 문인문화를 기반으로 그려진 문인실경화이다. 특정한 장소를 묘사하는 산수문학과 밀접한 관련을 가지며, 宗炳의 臥遊를 목적으로 그려진, 객관적인 지형성을 반영하는 실경화라는 점에서 오파 이전의 실경산수화나 實地名山水畫와 구별된다. 관념적인 理想景이 아니라 현실에 존재하는 일상적인 산수공간의 실재하는 모습과 이에 대한 인간의 감흥을 담아낸 실경산수화가 전통적인 산수화의 문맥 안에 자리잡게 되었던 것이다. 이와 같이 문인실경화의 본격적인 서장을 연 소주실경도는 실경화가 중국산수화의 독자적인 영역으로 정착하는 데 기여했으며, 16세기 이후의 지역명승도와 紀遊圖의 성행에 견인차 역할을 하였다.

ABSTRACT

A Study on the Real-Scenery Landscape Paintings of Suzhou by the Wu School in the Ming Dynasty

Yoo Soonyoung

This article's purpose is to study real-scenery landscape paintings of Suzhou which the Wu School artists represented in the middle Ming dynasty. Suzhou shijingtu (蘇州實景圖), the real-scenery landscape paintings of Suzhou mean the pictorial works of the famous scenic areas of Suzhou such as Huqiu (虎丘), Tianping (天平), Tianchi (天池), Shihu (石湖), and etc., true to actual topography. It is a very important topic in Chinese paintings, because the real-scenery landscape paintings painted by the literary men are begun in earnest by the Wu School artists in the middle Ming dynasty. They played an important role in developing the real-scenery landscape paintings.

As yet, a study on the Suzhou shijingtu has attached weight to examining pictorial character of Shen Zhou (沈周, 1427-1509). And it was sometimes deduced as a commercial painting so as to popular demand. Accordingly, this article aims to investigate the social and cultural background which Suzhou shijingtu was painted. I attended to the literati culture of Suzhou in the middle Ming dynasty. This was done for understanding the features and creative intentions of Suzhou shijingtu through the cultural concerns of Suzhou literati group to which the Wu School artists belonged.

As for the social and cultural background, this study pointed the trend of sightseeing landscape and enthusiasm for regional culture as a part of Suzhou literati culture of that time. First, Qian Gu (錢穀, 1508-1578?)'s 『*Wutuwensuixuji* (吳都文粹續集)』, integrated various literary works

covering from landscape and even to artificial products, shows a flavor of sightseeing landscape. Here we can know literary men of Suzhou were greatly interested in their regional landscape and shared their concerns for it, to reinforce their spiritual solidarity and to distinguish themselves in Suzhou literati group. Many literary works were written for “woyu (臥遊)” and as a means of “xing (興).” Inscriptions by Shen Zhou and other literary man address us Suzhou shijingtu was also painted for “woyu” and “xing.”

A specific literature showing an interest in the regional culture is 『*Gusuzhi* (姑蘇志)』, compiled by Wang Ao (王鏊, 1450-1525) in 1506. Many leading figures of Suzhou such as Chen Qi (陳頎, 1414-1483), Wu Kuan (吳寬, 1435-1504), Wen Zhengming (文徵明, 1470-1559), including Du Qiong (杜瓊, 1396-1474), the teacher of Shen Zhou, participated in writing it. We can grasp that Wu School artists including Shen Zhou had concerns in gazetter. Consequently, the various literary works reciting Suzhou landscape, geographical sources, Suzhou shijingtu were produced in the context of literati culture.

Also Suzhou shijingtu is classified two stage. In the first stage, it was founded by Shen Zhou, and in the second stage, it was widely painted by Wen Zhengming and the Post Wu School artists. Here, I researched not only the stylistic aspect but also the relation between real-scenery landscape and verses, paintings. This is to analysis pictorial characters of Suzhou shijingtu that had developed with landscape literature in the intimate relations.

Shen Zhou opened up a new form and painterly style in the great scrolls and albums. He pursued unprecedented and striking landscape paintings on the basis of the four great masters in the late Yuan Dynasty. In great scroll, he created dramatic screen in making good use of Wang Meng (王蒙), Huang Gongwang (黃公望), Wu Zhen (吳鎮)'s style of painting. In the albums by Wu Zhen's brushwork, he modified the compositions from the North Sung landscape painting and Ni Zan (倪瓚), or tried the striking compositions which were ever not used in landscape paintings. Shen Zhou's pictorial images are found in the literary works by Gao Qi (高啓, 1336-1374), Tang Yin (唐寅, 1470-1523). Suzhou shijingtu had shared its fate with the literary works reciting Suzhou landscape. After all, we can recognize that pictorial images and literary images had given influences to each other.

Suzhou shijingtu was settled as a subject of landscape painting up to the sixteenth century. Wen Zhengming painted Shihu faithful to actual topography, so presented the late painters a

model describing the place. The Post Wu School artists made up many real-scenery landscape painting albums for various purposes, and left many prominent works painted in individual brushwork. At the first period in the seventeenth century, the professional painters of Suzhou preferred this subject, they combined shijinghua (實景畫) with Pangzuo (倣作) or gave perspective to paintings.

Suzhou shijingtu is the literati landscape painting produced in the Suzhou being an artistic and cultural center in the middle Ming dynasty. Accordingly, it was different from topographical painting in the past, and toponimic landscape (實地名山水畫). As a precedent of expressing regional places of scenic beauty and touring experience, Suzhou shijingtu stimulated the production of travel landscape painting albums in the sixteenth century, and affected various schools including the Jinling School. Therefore, shijinghua was put down roots as an independent subject in Chinese painting.