

南宋의 瀟湘八景圖에 관한 研究

송 희 경*

차 례

- | | |
|------------------|---------------------|
| I. 머리말 | III. 逸格山水畫로서의 瀟湘八景圖 |
| II. 瀟湘八景圖의 기원 | 1. 역사적·사상적 배경 |
| 1. 瀟湘八景과 문학과의 관계 | 2. 양식적 특징 |
| 1) 문학작품에 나타난 瀟湘 | 1) 王洪의 「瀟湘八景圖卷」 |
| 2) 瀟湘八景詩 분석 | 2) 傅 牧谿의 「瀟湘八景圖」 |
| 2. 南宋 이전의 瀟湘八景圖 | 3) 玉潤의 「瀟湘八景圖」 |
| 1) 傅 董源의 瀟湘圖 | IV. 南宋 瀟湘八景圖의 意義 |
| 2) 宋迪의 瀟湘八景圖 | V. 맺음말 |

I. 머리말

瀟湘八景圖란 중국 양자강 이남 湖南省 長沙縣 零陵郡부근에서 瀟江과 湘江이 만나는 지점의 경치를 여덟 주제로 나누어 그린 그림을 일컫는다. 瀟江은 영원현 남쪽에 있는 九癡山을 근원으로 하고 있으며 湘江은 江西省 興安縣의 陽海山을 근원으로 하고 있는데 이 두강은 零陵郡에서 합치되어 衡陽을 돌아서 洞庭湖로 들어간다. 이에 여덟 주제는 平沙落雁-평평한 모래밭에 앉은 기러기, 漁村夕照-어촌에 떨어지는 해, 山市晴嵐-산마을에 피어 오르는 맑은 이내, 遠浦歸帆-멀리서 포구로 돌아오는 돛단배, 洞庭秋月-동정호의 가을달, 煙寺晚鐘-안개에 싸인 절에서 들려오는 종소리, 江天暮雪-강산에 내리는 저녁 눈, 瀟湘夜雨-瀟湘江의 밤비이다.

동양의 瀟湘八景圖 중 중국 작품에 관한 연구는 일본 학자들에 의해 활발히 이루어졌는데 대표적인 인물로는 시마다소지로, 토다테이스케, 스즈키 케이 등이 있고 구미학자로는 리차드 스텐리 베이커와 알프레다 머크등이 있다. 그리고 한국의 안휘준 교수가 한국의 瀟湘八景圖라는 논문중 瀟湘八景圖의 기원과 東傳에서 중국의 예를 언급하였다. 이들 연구는

* 이화여자대학교 박사과정, 부산여자대학교 강사.

의 연구는 대부분 양식분석과 사료에 의한 고증이였다. 이제까지 연구된 것을 토대로 필자는 瀟湘八景圖의 문학적인 전통을 알아보고 그 사상적인 배경을 선불교에서 찾아 逸格山水畫로서의 瀟湘八景圖를 밝히고자 한다. 이와 같은 접근 방법을 택한 이유는 남송대의 瀟湘八景圖는 逸格畫風이 두드러지기 때문이다.

여기에서 잠시 逸을 정의하면 예로부터 정통적인 화법에서 벗어나서 무어라고 설명하기 어려운 그림을 일컫는 용어이다. 逸의 개념은 각 시대마다 정의가 다르지만 逸格畫라고 칭할 수 있는 보편적인 양식은 발묵과 파묵에 의한 자유로운 형태의 구사와 이에서 비롯된 간략한 묘사이다. 唐代부터 본격적으로 제작된 逸格畫는 일반적으로 선미학을 사상적 배경으로 하며 唐末 五代까지는 인물화를 주요 소재로 하다가 산수화에 도입되었다. 이에 지금부터 언급할 南宋의 瀟湘八景圖는 逸格山水畫의 전개에 있어서 독특한 성격을 띠면서 발달하게 되는 것이다.

우선 瀟湘八景圖의 시문학적 배경과 근원을 찾아서 작품의 이해를 돕고 瀟湘八景圖가 언제부터 그려졌는지 추적해 보겠다. 현존작이나 문헌 기록으로 보아 瀟湘八景圖가 가장 활발하게 제작되었던 것은 南宋代이므로 이 시대 작품의 양식을 분석하고 당시의 禪미학과 어떻게 연관이 있는지 고찰하겠다. 이러한 작업을 통하여 逸格山水畫의 발달에 있어서 南宋 瀟湘八景圖의 위치를 파악하는 것이 본 논문의 목적이다.

II. 瀟湘八景圖의 기원

1. 瀟湘八景과 문학과의 관계

1) 문학작품에 나타난 瀟湘

(1) 屈原의 「楚辭」

瀟湘江은 이미 기원전부터 문학작품의 소재로 자주 등장하였다. 劉向(B.C. 7세기-B.C. 2세기)의 『說苑』에는 「子文歌」¹⁾와 「楚人歌」²⁾라는 가장 오래된 두 수의 楚詩가 실려 있고 또한 「越人歌」라는 譯詩 한 편이 실려있다. 원래 越語로 되어 있던 것을 楚語로 번역한 작품이다.³⁾ 이는 후에 언급할 『楚辭』의 「九歌」의 내용과 유사하고 이 작품의 영향을 받았다

1) 「子文歌」, “子文之族 犯國法程 延理釋之 子文不聽 沈願怨萌 方正公平.” 范善均(1988), 「屈賦研究」, 世大學校 大學院 博士學位論文, p. 4.

2) 「楚人歌」, “薪乎萊乎無諸御己 罔無子己萊乎薪乎 無諸御己罔無人乎.” 위의 논문, p. 4.

3) “今夕何夕兮 蹇中洲流 今日何日兮 得與王子同舟 蒙羞被好兮 不訾詭恥心 機頑而不絕兮 知得王子 山有木兮 木有枝心悅君兮 君不知.” 위의 논문, p. 5.

고 여겨지는 「九歌」에 사용된 배경 역시 湘江인 것을 감안할 때, 瀟湘江 유역은 이미 기원전 5세기부터 문학 작품에 등장하였던 듯 하다.

여기서 주목해야 하는 작품은 東周戰國시대 (B.C. 4세기-3세기)에 屈原(343-287 B.C)라는 인물이 지은 『楚辭』이다. 當代的 『詩經』과 비교가 되는 『楚辭』는 전자가 다수의 비 특정인들에 의한 작품이라면 후자는 남방 양자강 유역에 초나라를 중심으로 개인의 가사와 감정을 표현한 개인의 문학이라는 점이 특징이다.⁴⁾ 총 25편⁵⁾인 이 작품은 배경이 남방부이기 때문에 강과 관련된 노래가 많다. 그 중 11편으로 된 「九歌」⁶⁾는 그 명칭이 夏代 때부터 전해오는 악곡명으로서 屈原이 頃懷王 때 개작한 축제의 노래이다.⁷⁾

「九歌」의 “湘夫人” “湘君”편의 주요 인물은 두 주인공이 원래 湘江을 배경으로 한 堯의 두 딸로 娥皇과 女英을 지칭하며 舜임금의 두 妃가 되었으나 「九歌」성립 시기에는 이미 두 신이 남녀로 분리되어, 대립 관계와 동시에 연애의 감정을 가지게 되었다 한다.⁸⁾ 이 고사를 부연하면, 舜임금의 정실과 소실이었던 娥皇과 女英이 舜임금과 함께 湘江에서 재미있게 놀았으나 舜임금이 두 여인보다 먼저 죽게 되어 이에 남은 두 여인도 舜을 그리워 하며 따라 죽는다는 내용이다. 그래서 이 고사를 기본으로 한 「九歌」 역시 이별의 슬픔을 노래한 것으로 娥皇은 湘君으로 불리웠고 女英은 임금이 되지 못하여 湘夫人으로 불리웠다. 내용은 다음과 같다.

湘夫人 님의 아드님 북녘기슭에 계신다기에,
아득한 곳 바라보다가 서러워한다.
가을바람이 소소하게 일어
洞庭湖 물결 위에 나뭇잎 지고 있다.⁹⁾

湘君 님께서 주저주저하며 오질 않으시니
아, 누가 모래톱에서 기다리고 있다.

4) 鈴木修次, 『中國文化叢書二:文學史』(東京:大修館書店,1971), p. 40.

5) 『楚辭』의 작품 편수는 학자마다 설이 분분하다. 기록상 ‘屈賦二十五篇’이 적힌 가장 이른 기록은 班固(32-92)의 『漢書』『藝文志』에서 이다. 그 이후 여러 학자들에 의해 『楚辭』의 편수가 거론되었으나, 이 논문에서는 25편의 견해를 따르기로 한다.

6) 「九歌」는 東皇太一, 雲中君, 湘君, 湘夫人, 大司命, 小司命, 東君, 河伯, 山鬼, 國殤, 禮魂 등 모두 11편으로 구성되었다.

7) 이 작품은 沅湘민족의 종교무가라는 설과 초나라 궁전의 종교무가라는 설이 있으나, 전자의 설이 받아들여지고 있다. 星川清孝, 『楚辭の研究』(東京:養徳社,1961), p. 412.

8) 竹治貞夫(1978), 『楚辭研究』(東京:風間書店), p. 113.

9) 屈原, 『楚辭』. 「九歌」. “湘夫人” 帝子降兮北渚 目眇眇兮愁予 翺翺兮秋風 洞庭波兮木葉下. 김인규譯 (서울:청해출판사,1988), p. 31.

아리따게 단장하고 계수나무 배를 타고 그대를 맞으러 가리.
 沅水, 湘水의 물결 잔잔케 하고 강물 고요히 흐르게 하소서.
 아무리 기다려도 님은 안오시니 통소를 불며 누구를 생각하나.¹⁰⁾

이렇듯, 「湘君」, 「湘夫人」에서는 湘江을 배경으로 한 고대 전설을 기반으로 남녀 간의 그리움과 서로 만나지 못한 안타까움을 노래하였다.

(2) 劉禹錫의 竹枝詞

唐代에 강남지방을 노래한 것 역시 상당수에 이르는데, 그 중 湖南省을 중심으로 한 瀟江, 湘江, 洞庭湖, 岳陽樓 등이 문학작품의 소재로 자주 사용되었다. 中唐의 시인인 劉禹錫(772-842)이라는 인물은 특히 瀟湘江유역을 소재로 한 작품을 많이 남겼다. 劉禹錫은 하성 낙양 사람으로 호는 賓客이고 자는 夢得이다. 후에 벼슬로 인하여 다른 지방에서 관직생활을 많이 하였기 때문에 여러 지방색을 반영한 시가를 많이 지었다. 특히 瀟湘江 유역을 소재로 한 작품이 많은데, 「憶江南」, 「瀟湘神」, 「望洞庭」, 「湖南觀察使故相國袁公挽歌三首」, 「傷秦姝行」, 「送曹璩歸越中舊隱詩」 등의 제목이 이를 뒷받침한다. 劉禹錫은 시, 악부 등 다양한 장르를 구사하였고 특히 「竹枝」라는 옛부터 전해 내려오는 민가를 문학장르화하였다. 우선 그의 작품 「瀟湘神」을 살펴보면, 명칭에서 알 수 있듯이 초나라의 민요에서 유래된 것임을 알 수 있다. 내용은 다음과 같다.

湘水는 흘러 湘水는 흘러
 九疑의 구름이 지금에 이르러 추억하네.
 임금께서 묻기를 두 왕비는 어디에 머무르고 있는가
 영릉의 향초는 가을 이슬속에 머무네.

점이 찍힌 대나무 점이 찍힌 대나무¹¹⁾
 눈물자욱 점점이 되어 님 생각이 떠오르네,
 楚의 손님은 거문고의 애절함을 듣고자 하니
 瀟湘의 깊은 밤은 달도 밝은 때이로다.¹²⁾

10) 屈原, 『楚辭』, 「九歌」, “湘君” 君不行兮夷猶 蹇誰留兮中洲 美要渺兮宜修 沛吾乘兮桂舟 令沅湘兮無波 使江水兮安流 望夫 君兮未來 吹參差兮誰思. 김인규譯, 위의 책, pp. 29-30.

11) 斑竹이란 가지 표면에 다갈색의 반점이 있는 대나무로서 舜이 碧梧를 무너뜨렸을 때, 두 왕비의 눈물이 대나무 가지에 닿자 반점이 생겼다는 전설의 나무이다.

12) 劉禹錫, 『劉賓客文集』, 「瀟湘神」, “湘水流 湘水流 九疑雲物至今愁 君問二妃何處所 零陵香草露中秋 斑竹支斑竹支 淚痕點 點寄相思 楚客欲聽瑤瑟怨 瀟湘深夜月明時.”

이 작품에 등장하는 湘水의 신은 앞서 살펴본 『楚辭』의 「九歌」 ‘湘夫人’ ‘湘君’의 주인공과 동일한 대상으로 보여지고, 님을 그리는 내용과 주제 역시 비슷하다.¹³⁾ 서문에서 「竹枝詞」를 지은 동기를 다음과 같이 밝히고 있다.

사방의 노래가 음은 다르지만 가락은 같다. 때는 정월. 내가 건평에 갔는데 마을의 어린아이들이 「竹枝」의 노래를 부르고 피리를 불면서 북으로 박자를 맞추고 있었다. ... 옛날의 屈原이 沅江과 湘江 사이에 거할 때 그곳의 백성들은 신을 믿었고 가사 또한 풍부하여서 「九歌」를 지었으니 지금에 이르러 형과 초의 가무와 노래이다. 그러므로 나 또한 「竹枝詞」 아홉수를 지어 그동안 변화한 시풍을 알고자 함이다.¹⁴⁾

옛부터 구전되어 오던 竹枝의 노래에는 민간고사나 전설의 색채가 농후함을 엿볼 수 있다. 더욱이 郭茂倩의 『樂府詩集』에 실린 顧況의 「竹枝詞」를 보면, “제자가 蒼梧를 다시 돌아가지 못하니, 洞庭에는 낙엽만 떨어지고 荊 땅에는 구름만 나른다”¹⁵⁾ 라는 시구가 있어 竹枝가 舜임금의 죽음과 관련이 있음을 암시한다. 또한 劉禹錫의 「述異記」에는 ‘娥皇, 女英이 舜임금과의 이별로 흘린 눈물이 대나무에 떨어져 斑点이 생겼다’¹⁶⁾ 라고 기록되어 있어 娥皇 女英과 舜임금의 사랑이 「竹枝」에 얽혀 있음을 알 수 있다. 앞서 인용한 구절은 먼저 언급한 「瀟湘神」의 내용과도 일맥상통하고, 더욱이 『楚辭』의 「九歌」와도 같은 선상에서 이해할 수 있으므로 매우 흥미롭다.

즉, 이처럼 민간에 구전되어 전해오던 竹枝歌가 劉禹錫을 비롯한 唐代의 시인들에 의해 ‘詞’의 형태로 정리되었고 주제는 시대의 흐름에 따라 변화했지만 본래의 내용과 배경이 瀟湘江유역이라는 것은 屈原의 『楚辭』, 「九歌」에서 영향을 받았음을 알 수 있다. 전설로 명승지가 된 瀟湘江과 그 유역은 3세기경 조식의 잡지에서 ‘아침에는 강북쪽 언덕에서 놀고 저녁에는 瀟湘의 물가에서 자네’¹⁷⁾라고 한 시귀에서 등장하였고 南宋代에 이르러 瀟湘八景詩로 자리를 잡는다고 하겠다.

13) 鈴木修次, 『唐代詩人論』 下卷 (東京: 鳳出版, 1973), pp. 241-246.

14) 劉禹錫, 『劉賓客詩集』, 「竹枝詞九首」, “四方之歌 異音而同樂 世正月 余來 建平 里中兒 ‘竹枝’ 吹短笛 擊鼓以 赴節.... 昔屈原居沅湘間 其民迎神 詞多鄙陋 乃爲作 ‘九歌’ 至干今荆楚鼓舞之故余亦作 ‘竹枝詞’ 九篇.... 後之聆色歎 知變風之自焉”. 유성준, 「劉禹錫에 관한 연구」 한국외국어대학교 대학원 석사학위논문(1988), p. 151.

15) 顧況, 「竹枝詞」, 郭茂倩, 『樂府詩集』, “帝子蒼梧不復歸 洞庭葉下荊雲飛.” 유성준, 위의 논문, p. 153.

16) 劉禹錫, 『劉賓客詩集』, 「述異記」, 湘水去岸三十里許有相思宮 望帝臺 昔舞 南巡 而葬干蒼誤 堯之二女娥皇女英追之不及 相與慟哭下沾竹竹之文 爲之斑斑然.

17) 安輝濬, 『韓國의 瀟湘八景圖』, 『韓國繪畫의 傳統』 (서울: 문예출판사, 1988), p. 162

2) 瀟湘八景詩 분석

瀟湘八景의 여덟 제목을 분석하면 煙寺, 山市, 漁村, 瀟湘, 洞庭, 江村, 遠浦, 平沙 등 '景'에 해당하고 시 본문에서 그에 대응하는 '情'을 풀이하였다. 즉 앞의 두자는 배경을, 뒤의 두자는 시간적 혹은 상황 설정을 한 것이다. 제목을 풀이하여 정리하면 다음과 같다.
18)

〈표 1〉 「瀟湘八景圖」의 제목 분석

瀟湘八景의 해석	제목의 숨意
瀟湘夜雨: 瀟湘江의 밤비 洞庭秋月: 洞庭湖의 가을달	강이름: 남쪽의 강/ 시간: 밤/ 흐린 날씨 내리는 비 강이름: 북쪽의 호수/ 시간: 가을밤/ 맑은 날씨 떠오르는 달
平沙落雁: 평평한 모래밭에 내려앉은 기러기 遠浦帆歸: 멀리서 포구로 돌아오는 돛단배	낮음/ 하강/ 저녁 멈/ 귀환/ 저녁
煙寺晚鐘: 안개에 쌓인 절에서 들려 오는 종소리 漁村夕照: 어촌에 떨어지는 해	절(높은 산에 위치)/ 종소리(개인적 반응)/ 저녁 漁村(낮은 강가)/ 빛/ 하루의 마지막
山市晴嵐: 산마을에 피어오르는 맑은 이내 江天暮雪: 강산에 내리는 저녁 눈	山(瀟湘지방 남쪽의 높은 산)/ 낮/ 맑은 날씨/ 따뜻함 / 올라가는 수증기 江(瀟湘지방 북쪽의 낮은 강)/ 저녁/ 흐린 날씨/ 추위 / 내리는 눈

瀟湘八景의 여덟 제목을 살펴보면, 시간적인 배경이 가을, 겨울의 저녁이 주를 이루고 있고 상승의 이미지보다는 하강의 이미지가 많다. 제목에서 시인은 활동과 비활동의 소재를 통하여 자연의 다양함을 표현하고자 하였고 커다란 움직임이나 동요가 거의 없이 정막, 고요, 공허와 무언가 꿈틀거리면서 움직이는 것을 나타내었다.

또한 瀟湘八景으로 시를 지은 인물 중에 惠洪(1071-1128)이라는 선승려가 있다. 이 시는 그의 저서 『石門文字禪』에 실려있는데 그 앞에 “宋迪(12세기 활동)이 그린 八景은 매우

18) 이 표는 Alfreda Murck의 논문 「Eight Views of Hsiao and Hsiang Rivers by Wang Hung」에 실린 瀟湘八景의 제목에 대한 표를 기본으로 한 것이다. Alfreda Murck는 『夢溪筆談』에 실린 宋迪의 瀟湘八景圖의 제목을 분석하여 도표화하였다. 이 논문에서는 王洪의 瀟湘八景圖 순서로 정리하였다. Alfreda Murck, "Eight Views of Hsiao and Hsiang Rivers by Wang Hung" *Image of the Mind*, ed. by Wen Fong, (N.Y:Princeton Univ, 1974), p.217.

절묘하여 사람들이 말하기를 그는 소리없는 시를 창조하였다. 승려 演이 즐거워 하여서 내가 ‘道人은 有聲畫를 잘 그렸다’라고 하였다. 그래서 각각의 장면에 시를 지었다.”¹⁹⁾라고 제작 동기를 밝혔다. 여덟 시 중에서 한 편을 소개하면 다음과 같다.²⁰⁾

洞庭秋月

굴항기는 浦마다 노릇노릇 익어가고
 저문턱에 배만이 잠목곁에 있다네.
 출렁이는 물결에 흰히 뜬 달은 住인과 같으니
 마치 아리따운 모습을 뽐내거나 하는듯.
 깊은 밤 은하수는 구름 한 점 없는 하늘에 있고
 높은 바람에 擗水是 절로 분분하네.
 오경에 어디선가 화각을 불고 있으니
 옷을 벗고 일어나 달님을 바라보네.²¹⁾

南宋 瀟湘八景圖의 작가인 玉澗(英宗연간 활약)의 작품 안에도 七言絶句의 시가 그림 옆에 적혀있는데, 南宋代 瀟湘八景의 여덟 장면이 다 남아있는 王洪의 작품(圖 2)의 제목과는 약간 다르다. 王栢(12세기 활동)은 그의 저서 『魯齋集』에서 玉澗의 瀟湘八景詩 뒤에 자신의 시를 덧붙여서 소개하였다. 玉澗의 題畫詩와 『魯齋集』에 실린 王栢의 시를 분석하면 玉澗의 그림을 더욱 잘 이해할 수 있다. 玉澗의 시와 王栢의 시 하나를 소개하면 다음과 같다.

遠浦帆歸

가없는 절의 경치 붓끝으로 그려지니
 돛을 내린 가을 강은 저녁기운에 숨었네.
 지는 햇빛은 고기잡이 불빛을 거두지 아니하니
 늙은이는 한가로이 강남을 이야기하네.²²⁾
 王栢의 시
 어떻게 그럴까 이리저리 생각하더니
 붓을 대자 경치가 이내 바뀌었네.

19) 釋 惠洪, 『石門文字禪』 卷八 (『四庫全書』 別集二, 1116-239), “宋迪作八境絶妙 人謂之無聲句 演上人戲 余曰道人能作有聲畫乎 因爲之各賦一首.”

20) Alfreda Murck는 王洪의 그림과 釋 惠洪의 시를 연결하여 분석하였다. Alfreda Murck, 앞의 논문, pp. 229-234.

21) 釋 惠洪, 『石門文學禪』 卷八, 古文, 『洞庭秋月』 (『四庫全書』 別集二, 1116-240), “橘香浦浦青黃出 唯舟日暮柴荊側 湧波好月如佳人 矜誇似弄嬋媚色 夜深河漢正無雲 風高擗水自紛紛 五更何處吹畫角 披衣起看低金盆.”

22) 『遠浦帆歸』, 無邊刹境入毫端 帆落秋江隱暮嵐 殘照未收漁火動 老翁閑自說江南.

조각배조차 돌아오는 것을 못보았는데
갑자기 높은 돛대가 독에 머물러 있네.²³⁾

惠洪의 瀟湘八景詩와 玉澗의 題畫詩는 물과 관련된 소재를 사용하였고 이는 마치 한 폭의 그림을 보는 듯한 인상을 준다. 이렇듯 瀟湘八景의 여덟 장면은 어촌생활을 하는 사람이라면 누구나 일상생활에서 느끼고 접할 수 있는 것이다. 그 속에는 폭풍이나 번개와 같은 놀라움, 신비함, 숭고함, 투쟁도 없다. 단지 인간과 자연의 화해만이 있을 뿐이다.²⁴⁾ 瀟湘八景詩의 작가들은 광적인 충동이나 걱정보다는 섬세한 관찰과 체험으로 자연에 접근하고자 했고 이에 瀟湘八景은 외재적인 物象임과 동시에 마음속의 心象이기도 하였다. 앞으로 언급하겠지만 瀟湘八景圖의 작가가 대부분 선승들이기 때문에 그들은 세속에서 멀리 떨어진 산 속에서 은거하면서 자연을 음미할 수 있었으나 세상적인 욕망을 등지면서 그것에서 떠나야 했다. 그리하여 걸으로는 드러나지 않지만 억압되고 숨겨진 감정이 늘 내재하여 있었던 것이다. 한가로우면서도 쓸쓸하고 고아하면서도 적막한 모순됨을 추구하다 보니 그 소재 역시 깊은 골짜기, 황량한 절, 흰구름, 달밤, 소나무 등, 공허한 것이 많았다. 瀟湘八景의 아름다움을 보면서 감탄과 동시에 자신의 무상한 존재를 느끼는 아이러니가 瀟湘八景詩와 작품에 그대로 드러난다.

시의 제목과 내용으로 작가는 이른바 禪宗에서 말하는 公案에 의한 깨달음에 도달하려 노력하였다. 인간들은 直觀에 의한 체험, 순간적인 頓悟, 현묘한 표현 등을 투영할 수 있는 대상이 필요하였고 가장 손쉽게 접할 수 있는 것 중의 하나가 명승지였다. 작가는 경치가 아름다운 명승지를 보면서 여러가지 연상을 일으키어 이미지를 포착하고 이에 자신의 감정을 작품화하였으며 생략과 함축으로 실제로는 존재하나 마치 부재하는 듯한 특징을 잘 나타낸 것이다. 때문에 瀟湘江 유역의 아름다운 경치와 세상적인 것의 무상함이 묘한 조화를 이루었고 작가는 자신의 심리 상태를 잘 반영할 수 있었다.

2. 南宋 이전의 瀟湘八景圖

瀟湘江 유역을 소재로 한 회화작품은 傳 董源(907-962)의 瀟湘圖가 남아있으므로 적어도 五代에는 제작되었다 할 수 있으나 瀟湘八景圖가 언제부터 형성되었는지는 정확하지 않다. 문헌에 나타난 남송 이전 瀟湘八景圖에 대한 기록을 살펴보면 다음과 같다.

23) 王栢, 『魯齋集』 卷三, 「題玉澗瀟湘八景圖」(『四庫全書』, 1186-41), “慘淡經營中 落筆景已換 不見片帆歸 危檣還泊岸.”

24) 葛兆光, 『중국과 선종문화』, 정상홍·임병권 譯 (서울: 동문선, 1991), p. 47.

〈표 2〉 南宋 이전의 瀟湘八景圖에 관한 기록

작 가	활약시대	기록된 서적	기록자	기록된 내용
董 源	10세기	圖畫見聞志	郭若虛	瀟湘圖
		宣和畫譜 山水篇	作者未詳	瀟湘圖
黃 筌	10세기	益州名畫錄	黃休復	瀟湘圖
		圖畫見聞志	郭若虛	瀟湘八景을 그린 사실
郭 熙	11세기	畫 記	申淑舟	平沙落雁圖 江天暮雪圖
徽 宗	11세기	圖繪寶鑑	夏文彥	八景圖
宋 迪	11세기	夢溪筆談 書畫篇	沈 括	瀟湘八景의 여덟 모티브
		宣和畫譜 山水篇	作者未詳	瀟湘晚景圖 八景圖
		畫 繼	鄧 椿	瀟湘八景圖에 대한 평가
		洞天青綠集	趙希鵠	瀟湘八景圖에 대한 평가
		獨醒雜志	曾梅行	瀟湘八景圖의 표현법
		湘中記錄	僧 文瑩	八景圖

1) 傳 董源의 「瀟湘圖」(圖 3)

南宋 이전에 江南의 산수를 주요 소재로 그렸던 인물 중에서 대표적으로 董源(907~962) 이 있다. 그의 작품목록이 『宣和畫譜』에 실려 있는데, 그중에 瀟湘圖가 들어 있다.²⁵⁾ 현재 董源의 瀟湘圖라 칭하는 작품이 있는데, 이는 明代 董其昌(1555~1636)에 의해 명명된 것이므로²⁶⁾ 이 작품이 『宣和畫譜』에 기록된 작품이라 단정할 수는 없지만 적어도 北宋代에는 瀟湘江 유역이 회화의 소재였다는 증거는 될 수 있다.

北京 故宮博物院 소장의 「瀟湘圖」는 물이 화면의 반 이상을 차지하고 있고 나즈막하고 둥그스름한 산이 主山이 아닌 遠山으로 공간을 확보하고 있다. 멀리 위에서 바라본 조감도 식 구도인데 화면의 상단, 중단은 산등성이와 수풀 그리고 하단은 강물이며 그 가운데 인물을 배치하였다. 이 광경이 瀟湘江 유역을 그렸다고 단정할 수는 없지만 江南지방의 산수를 그렸음은 분명하다.

25) 作者未詳, 『宣和畫譜』 卷第十一, 「山水編」 二(『畫史叢書』 卷二 p. 113), 宋 董源 條.

26) Richard Barnhart는 이 작품이 遼寧省박물관에 있는 傳 董源의 「夏景山口待渡圖」와 연결되는 것이며 조맹부(1254-1322)가 1595년 北京에서 吳興으로 왔을 때 갖고 내려 왔다는 「河伯娶婦圖」라고 해석하였다. 周密, 『雲煙過眼錄』 (『四庫全書』 雜家四, 871-41), “董源山水一卷 長尺四五絕佳 迥著色小人物 爲河伯娶婦故事.” Richard Barnhart, *Marriage on the Lord of The River-A Lost Landscape by Tung Yuan* (Switzerland: Artibus Asiae Publishers Ascona, 1969), p. 11. 한정희, 「董源畫의 몇가지 문제점」, 『미술사연구』(1989), p.9.

호흡이 긴 선과 점묘식 筆을 얹게 여러 번 겹쳐서 사용하였는데 산등성이의 표현은 집으로 삼각형의 봉우리를 묘사하였고 이것을 겹쳐서 산의 깊이를 나타내고자 했다. 나무가 배치되어 있는 들은 '피마준'으로 윤곽선을 제거한 채 처리하였다. 힘이 들어가지 않은 用筆로 부드러운 자연과 대지, 고요한 저녁의 정취를 구사하였다. 그 앞에는 인물이 있는데²⁷⁾ 인물의 크기가 이전 시대의 작품에서 보다 훨씬 작아져서 순수 산수화의 면모가 확실히 나타난다. 물결에는 농도가 같은 담묵으로 긴 선을 사용하였다.

傳 董源의 「瀟湘圖」는 화면에 사물을 가득 배치한 극사실주의와 주산과 객산의 차이가 뚜렷한 대관식 산수와는 확연히 다른 작품이다. 이는 董源과 동시대 인물인 荊浩의 작품(圖 4)과 비교하면 알 수 있다. 설채를 사용하여 겨울이라는 계절감을 강조한 「雪景圖」는 일단 화폭에 산이 주를 차지하였고 물과 인물은 부차적인 요소로 사용하였다. 화면 하단에서부터 상단에 이르기까지 시점이 계속 변화하였고 수직 대관식 구도를 시도하였다. 바위를 중첩하여 입체감과 부피감을 나타냈고 전체적인 줄기와 맥을 형성하여 주산을 뚜렷하게 부각하였다. 전경, 중경, 후경을 구분하였고 수평선을 높게 그렸으며 행려하는 인물은 중복하여 묘사하였다.

이러한 양식이 중앙화단에서 주류를 이루고 있을 때 남방의 지방화단에서는 이른바 江南산수가 발생하였다. 江南산수의 일반적인 특징은 화면에 물의 비중이 커지면서 동시에 주산이 사라졌으며 산수화에 卷의 형태가 많이 등장하였다.

北宋代의 沈括(1031-1095)은 董源 그림이 화면 전체가 빛에 의한 통일을 이룬 작품이라고 평하였다.²⁸⁾ 이는 董源의 그림에 落照와 反照의 묘사가 많고 습기가 많은 대지를 소재로 하였고 윤곽선을 사용하지 않고 점묘로 사물의 경계를 구분한 효과가 이를 더욱 뒷받침해주기 때문이다. 이렇듯 江南산수화의 효시로 불리우는 傳 董源의 「瀟湘圖」는 소재의 선택에 있어서 양식에 있어서 南宋의 「瀟湘八景圖」에 큰 영향을 끼쳤다.

2) 宋迪의 「瀟湘八景圖」

누가 瀟湘八景圖를 처음 그렸는지는 알 수 없지만 조사한 바로는 가장 이른 시기에 瀟湘八景을 그린 사람은 黃筌(903?~965?)이었다. 島田修二郎는 그의 논문 「宋迪と瀟湘八景」에서 郭若虛의 『圖畫見聞志』에 실린 黃筌에 대한 기록을 언급하고 있는데 그 내용은 다음과 같다.

27) 그 인물들의 움직임으로 하백이 장가가는 모습을 그린 것이라는 설과 단순히 마을의 높은 어르신의 행차를 묘사한 것이라는 주장이 있다. 한정희, 위의 논문, pp. 1-21.

28) 戶田禎佑, 『中國藝術叢書 7:藝術』(東京:大修館書店, 1967), p. 108.

黃筌은 대나무와 영모도를 잘 그렸고 또한 불화, 도석인물, 산천용수에도 능하였으니 이 모두 육법에 의거한 것이며 세 스승과는 거리가 멀다... 산수에는 사시가 있고 꽃, 대나무, 여러 동물, 사나운 새, 뛰는 들짐승, 인물과 용수 불,도의 천왕 시의가 거하는 산, 瀟湘八景 등의 그림이 세상에 전해진다.²⁹⁾

島田修二郎은 이 구절을 인용하면서 郭若虛가 『圖畫見聞志』에서 宋迪의 瀟湘八景을 기록하지 않음에 이의를 제기하였는데 그 이유를 黃筌이 宋迪 이전에 瀟湘八景을 그렸기 때문이 아닐까 추측하였다.³⁰⁾ 따라서 최소한 10세기에는 瀟湘八景圖의 형식 정형-예를 들면 洞庭秋月的 달, 煙寺晚鍾의 종소리를 듣는 인물-특징이 체제를 갖추었다고 보아도 무방하지 않을까 한다. 『益州名畫錄』에도 黃筌의 작품을 “山居詩意圖 瀟湘圖 八壽圖”라 기록하였는데³¹⁾ 島田修二郎은 여기에서 八壽가 八景이 아닌가 추측했지만 八景圖와 瀟湘圖는 다르므로 湘江의 오래된 전설인 女媧, 娥皇의 이야기를 회화화한 것으로 보았다.³²⁾

북송대에 宋迪이라는 인물이 瀟湘八景圖를 그렸다는 기록을 여러 문헌에서 찾을 수 있는데 일부 학자들은 宋迪을 瀟湘八景圖의 창시자라고 보기도 하고 이에 의문을 제기하기도 한다. 1090년 경에 沈括이 편찬한 『夢溪筆談』, 「書畫篇」에는 그의 「瀟湘八景圖」에 대하여 다음과 같이 적혀 있다.

度支員外郎인 宋迪은 그림을 잘 그렸는데 더욱 평원산수를 잘 하였다. 그 得意 作으로는 平沙落雁, 遠浦歸帆, 山市晴嵐, 江天暮雪, 洞庭秋月, 瀟湘夜雨, 煙寺晚鍾, 漁村夕照가 있는데 이를 八景이라 한다. 호사가들이 이를 많이 전하였다... 陳用の 잘그린 그림을 보고 宋迪이 陳用에게 이르기를 '너의 그림은 실로 공고하다. 그러나 자연스러운 흥취는 적은데 너는 마땅히 우선 남은 담장을 하나 구하여 흰 명주를 펼쳐서 그 담장에 붙여 놓고 아침 저녁으로 보라. 오랜만에 보아서 흰 명주를 통하여 남은 담장의 높고 낮고 구부러지고 꺾이고 한 것을 보이면 그게 모두 산수의 형상이라.'고 하였다.³³⁾

沈括의 기록으로 보아 宋迪의 「瀟湘八景圖」의 구체적인 여덟 모티브와 작품 양식이 평원산수라는 것을 알 수 있다. 南宋의 작품으로 여덟 장면이 전부 남아 있는 王洪의 「瀟湘

29) 郭若虛, 『圖畫見聞志』 卷二(『畫史叢書』 卷一, p. 27), “黃筌善花竹翎毛兼 工佛道人物山川龍水 全該六法遠過三師... 有四時山水畫竹雜禽 擊鳥狐兔 人物龍水 佛道天王 山居詩意 瀟湘八景等圖傳於世.”

30) 島田修二郎, 「宋迪と瀟湘八景」, 『南畫鑑賞』 104 (1931), p. 7.

31) 黃休復, 『益州名畫錄』(『畫史叢書』 卷四, p. 14).

32) 위의 책, p. 8.

33) 沈括, 『夢溪筆談』 卷十七, 「書畫篇」(『四庫全書』 雜家三, 862-799), “度支員外郎宋迪 工畫 尤善爲平遠山水其得意者 有平沙落雁 遠浦歸帆 山市晴嵐 江天暮雪 洞庭秋月 瀟湘夜雨 煙寺晚鍾 漁村夕照 謂之八景好事者多傳之... 陳用之善畫迪見其畫山水謂用之曰 汝畫信工 但小天趣 汝先當求一取牆 張絹素畧奇之敗牆之上 朝夕觀之 觀之概久 隔素見敗牆之上高下曲折皆成山水之像.” 安輝濬, 앞의 논문, pp. 164-165. 葛兆光, 앞의 책, p. 268.

八景圖」, 惠洪의 詩와 순서를 비교해 보면 다음과 같다.

* 『夢溪筆談』에 실린 宋迪의 「瀟湘八景圖」

平沙落雁 遠浦歸帆 山市晴嵐 江天暮雪 洞庭秋月 瀟湘夜雨 煙寺晚鐘 漁村夕照

* 王洪의 「瀟湘八景圖」 순서

瀟湘夜雨 洞庭秋月 平沙落雁 遠浦歸帆/ 煙寺晚鐘 漁村夕照 山市晴嵐 江天暮雪

* 惠洪의 石門文學禪에 실린 瀟湘八景의 순서

平沙落雁 遠浦歸帆 山市晴嵐 江天暮雪 洞庭秋月 瀟湘夜雨 煙寺晚鐘 漁村夕照

釋 惠洪은 제작 동기에서 밝혔듯이 宋迪의 작품 순서를 따랐지만 王洪은 두 장면을 하나의 짝으로 하여 순서를 바꿔서 나열하였음을 알 수 있다. 이는 王洪이 화면의 전개에 있어서 인물의 이동을 염두한 의도적인 행동으로 추측된다.

또한 鄧椿(12세기 중후반 활동)의 『畫繼』에서는 王可訓(1070년대 활동)에 대한 기록으로 宋迪의 「瀟湘八景圖」를 소개하고 있다.

宋復古의 八景은 모두 저녁경치이다. 煙寺晚鐘, 瀟湘夜雨와 같은 소재는 표현하기가 불가능하니 즉, 종소리는 진실로 나타낼 수가 없고 또 瀟湘의 밤에 비가 내리니 어찌볼 수가 있겠는가? 그러므로復古는 먼저 그림을 그린 후에 의(제목)를 정하였고 그의 작품은 간략하게 고독과 얽은 안개가 덮힌 장면을 구체화한 것에 지나지 않는다.³⁴⁾

위 인용문에서 鄧椿은 宋迪 작품의 또 다른 특징을 언급했는데 ‘간략하게 고독과 얽은 안개에 덮힌 장면’에서 만경을 표현하기 위하여 전체적으로 담묵을 사용하였다는 사실이다. 그리고 그림을 그린 후에 제목을 정하였다는데 시상을 떠올린 다음 그림을 그린다는 일반적인 생각에서 볼 때, 이러한 사실은 이례적인 것이라 할 수 있다. 이를 더욱 뒷받침하는 기록이 趙希鵠(1195년경-1242년경 활동)의 『洞天青綠集』에 실려 있다.³⁵⁾ 이 기록에 따르면 趙希鵠 역시 宋迪이 그림을 먼저 그리고 나중에 제목을 붙였다고 밝혔다.

34) 鄧椿, 『畫繼』 卷六(『畫史叢書』 卷一, p. 47). “宋復古八景 皆是晚景 其間煙 寺晚鐘 瀟湘夜雨 頗費形容 鐘聲固不可爲 以瀟湘夜矣 又復雨作有可所見 蓋復古先畫而後命意 不過略具掩護慘淡之狀耳 後之庸工 學爲此題以火炬照纜 孤燈映船 其鄙淺可惡 至於形容不出 而反嘲謂云… 不過翦數尺皂絹張之堂上始副其名也.” Richard Stanly-Baker, “Mid-Muromachi Paintings of Eight Views of Hsiao and Hsiang River”, Unpublished Ph. Dissertation(N.Y.:Princeton University, 1988), p. 14.

35) 趙希鵠, 『洞天青綠集』(『四庫全書』 雜家四, 871-29). “宋復古作瀟湘八景 初未嘗先命名 後人自以 洞庭秋月等自之 今畫人先命名非士大夫.” Susan Bush, *The Chinese Literati on Painting : Su Shih(1037-1101) to Tung Ch'i-ch'ang(1555-1636)*, Harvard-Yenching Institute Studies (Cambridge, Massachusetts, England : Harvard Univ. Press,1971), p. 113.

또한 曾梅行(11세기 활약)이라는 인물도 宋迪의 「瀟湘八景圖」를 구체적으로 지적하였다.

…洞庭秋月에는 달이 보이지 않으며 江天暮雪에는 눈이 보이지 않는데도 그 청명한 모습과 추운 모습을 묘사하고 있다. 瀟湘夜雨과 같이 형용하기 어려운 것도 있고 漁村夕照의 경우 보통의 작품은 행인이 사갓을 쓰고 있어서 구별 가능케 하였으나 이경우는 고기배의 불을 붙여서 표현하였다.³⁶⁾

그는 八景의 제목이 瀟湘의 땅을 잘 아는 사람에 의해 정해진 것임을 암시하였다. 달이 없는 洞庭秋月에서,³⁷⁾ 눈이 없는 江天暮雪의 표현에서 宋迪이 습기가 많고 나즈막한 江南의 산수를 재현함과 동시에 화면 전체의 분위기를 나타내려 하였음을 알 수 있다. 曾梅행의 글에서 그리고 沈括의 기록 중 宋迪이 陳用에게 한 이야기에서 天趣의 중요성을 강조하였음을 짐작할 수 있는데 즉 멀리서 사물은 보는 태도를 중요시하여 形似의 구현보다는 경물의 이미지를 통한 시감을 이입하고자 한 것이다.

또한 僧 文瑩의 『湘中記錄』에 따르면, 宋迪이 嘉祐, 治平 연간에 걸쳐 湖南의 운간에 임하여 瀟湘의 땅에 거했고 長沙의 八景臺라 불리는 장소에 八景의 그림을 그렸다 한다.³⁸⁾ 이 기록으로 宋迪이 瀟湘八景을 卷의 형태이면서 벽화로 그렸음을 짐작할 수 있는데, 이는 앞서 언급한 陳用과의 대화에서도 알 수 있었던 사실이다.

이렇듯 宋迪의 작품은 남아있지는 않지만 기록으로 유추가 가능하다. 문인사대부로서 그가 그린 瀟湘八景圖는 벽에 그린 긴 橫卷의 형태의 평원산수였는데 北宋시대에도 물론 횡권의 작품은 있었으나 구체적인 주제를 가지고 작업을 한 것은 이례적인 것이다. 여기서 의심스러운 부분은 瀟湘八景의 여덟 장면이 누구에 의해 만들어졌나의 문제이다. 안평대군(1418-1453)의 소장목록인 신숙주의 『畫記』에 郭熙(11세기初-11세기末)의 「平沙落雁圖」와 「江天暮雪圖」가 기록되어 있는데 이것이 瀟湘八景圖의 일부분이라면 이미 北宋代에 瀟湘八景圖는 여러 화가들에 의해 그려졌음이 분명하다. 또한 黃筌의 「八景圖」 역시 郭熙와 같은 입장에서 이해할 수 있어서 宋迪이 瀟湘八景을 창시했다고는 볼 수 없다고 생각한다.

36) 曾梅行, 『蜀醒雜誌』 卷九(『四庫全書』 小說一, 1039). “… 洞庭秋月則不見月 江天暮雪則不見雪 第狀其 清朗苦寒之態耳若瀟湘夜雨尤難形容常畫者 至作行人張蓋以別之渠 但作漁舟吹火於津渡以火明.”

37) 뒤에 살펴볼 王洪의 洞庭秋月圖 역시 마찬가지로 달을 그리지 않았다. 일부학자들이 王洪의 瀟湘八景圖가 기록으로 남아 있는 宋迪의 작품에 영향을 받았다 하는데 이러한 예가 한 증거가 될 수 있을 것이다. 鈴木敬, 『中國繪畫史:上』(東京:吉川弘文館,1984). p. 277.

38) 田中豐藏, 『中國美術の展開』(東京:三女社, 1964). p. 359.

Ⅲ. 逸格山水畫로서의 瀟湘八景圖

1. 역사적·사상적 배경

959년 後周의 멸망으로 宋왕조가 건설되었으나 거란, 여진, 몽고 등 외세의 침입이 지속되었다. 마침내 1125년에 여진족이 수도 開封을 침략하면서 宋 徽宗을 비롯한 왕실은 양자강 이남으로 망명길에 올랐다. 1138년 이들이 杭州에 임시도읍을 정할 때 여진족은 '金'이라는 나라를 세워서 황하유역 북쪽의 中國 전역을 지배하였다. 군사적으로 金에 대항하지 못했던 南宋은 金에 조공을 바치면서 화평관계를 유지하였다. 南宋은 世宗(1161-1191 재위)때부터 나라를 본격적으로 정비하기 시작하여 章宗(1190-1269)때에 전성기를 맞이하였다.

南宋代의 중요한 특징은 禪佛敎 사상의 발달이다. 禪이라는 것은 인도에서 발생하였으나 인도 불교가 지닌 독자적인 명상기술이 中國에 건너와서 불교, 토속신앙을 습합하면서 독특한 역사를 형성하였다. 隋唐시대에 번영한 여러 종파의 불교가 南宋시대에 들어서면서 禪佛敎로 수렴되었다. 대대적으로 고전의 편집작업을 진행하였고 사대부의 참선의 유행이 운문, 법안에서 임제계통으로 발전하게 되었다.³⁹⁾ 또한 南宋의 禪은 5산10찰제도로 더욱 발전하는데 이는 수도를 중심으로 하는 인근 사원에 등급을 붙이고 山號, 寺號를 더하여서 민족과 국가의 의식을 고취시키기 위하여 불교를 이용한 것이다.⁴⁰⁾

사대부 역시 이러한 문화적 양상을 흡수하였고 신유교가 禪의 교리를 기반으로 발전하게 되었다. 禪佛敎의 사상을 근본으로 신유교의 체계가 형성된 것이다. 이렇듯 宋代의 사대부가 지나치게 禪宗을 예배하고 신앙하며 사대부가 禪僧化되고 禪僧이 사대부화하는 현상은 사회심리의 불균형이 있음을 의미한다. 唐代에 격심한 사회변동에 禪宗이 커다란 치유책으로 활약하였던 반면 송대에는 이미 禪思想이 만연하여 있었으므로 그 영향이 그리 두드러지지 않은 듯하다. 唐人은 자신의 체험으로 세상과 부닥치는 적극적인 생활방식을 택한 반면 宋人은 세상과 일정한 간격을 두면서 마음으로 사물을 체험하는 소극적인 생활방식을 택하였다. 따라서 부유하고 향락적인 생활문화에 젖어있던 송대 사대부와 禪僧은 내향적이고 폐쇄적인 성격의 문화를 낳았다.⁴¹⁾

문화의 중심지가 되어서 여러 예술장르가 발전하였던 곳은 양자강 이남, 西湖지방이다.

39) 柳田聖山, 『선의 사상과 역사』, 안영길·추만호 共譯(서울:민족사,1989), p. 35.

40) 위의 책, p. 256.

41) 葛兆光, 앞의 책, pp. 80-87.

西湖는 禪佛敎의 입김이 강한 곳으로 그 지방의 선사찰은 학자 관료와 더불어 새로운 禪文化의 산실이 되었다. 禪사찰은 대중에게는 한편으로는 아미타 서방정토의 세계로 인도하는 지름길의 역할을 해주면서 한편으로는 완고한 불교교리에서 스스로의 깨달음을 중시하는 중생구제의 쉬운 길을 가르쳐 주었다.

2. 양식적 특징

南宋은 강남지방을 중심으로 상업이 발달하였으므로 부의 성장과 함께 생활수준이 높아져서 예술전반의 활동이 활발해졌다. 徽宗의 아들 高宗은 杭州에서 화원을 재건하고 그림의 수집을 다시 시작하였고 문인화가들은 초기에 활동을 하였으나 곧 퇴색하였다. 특히 李唐양식을 토대로 발전한 화원의 산수화는 서정적이면서 간결한 것이 특징이다. 단순화한 사물을 부드럽고 달콤하게 표현하면서 그림의 중요한 요소로 여백을 부각시켰다.

우선 잔산잉수 변각구도로 대표되는 마하파의 작품이 이시대의 대표적인 화풍이다. 이는 시정의 표현을 목적으로 자연의 일부를 화폭에 담았고 경물을 한쪽 구석으로 치우치게 배치하고 나머지 부분은 광활하게 생략하였다. 이외에 조방한 필을 사용하여 자유분방한 화풍을 구사한 선승화가의 작품도 있다.

앞에서 언급했듯이 瀟湘江을 소재로 한 그림은 南宋 이전에 이미 존재하였다. 그러나 南宋의 瀟湘八景圖 중 시기가 가장 이른 것은 王洪의 작품이다.

〈표 3〉 현존하는 中國 南宋의 瀟湘八景圖

작가	작품명	재료형태	크기	소장장소
王 洪	瀟湘八景圖卷	絹本淡彩 橫卷	각23.5×90.3	美國 E.C.Elliott Coll.
傳 牧谿	遠浦歸帆圖	紙本水墨 卷	32.3×103	日本 日野原節三 Coll.
	漁村夕照圖	紙本水墨 卷	33×112	日本 東京 根津美術館
	平沙落雁圖	紙本水墨 卷	33×109.9	日本 東京 出光美術館
	煙寺晚鍾圖	紙本水墨 卷	33×104	日本 東京 富士記念館
	江天暮雪圖	紙本水墨 卷	29.4×93	
玉 潤	山市晴嵐圖	紙本水墨 卷	33.3×83.3	日本 東京 出光美術館
	洞庭秋月圖	紙本水墨 卷	33.3×85.4	日本 失田松太郎 Coll.
	遠浦歸帆圖	紙本水墨 卷	30.6×77	日本 名古屋 徳川美術館

〈표 4〉 南宋 瀟湘八景圖의 문헌기록

화가명	기록된 서적	저자명	시대	기록된 내용
馬 遠	南宋院畫錄	厲 顛	明	朱德潤이 제한 瀟湘八景圖
	存復齋集	吳齊川	元	馬遠의 작품에 題를 함
	御物御畫目錄	能阿彌	室町	八景의 기록
夏 珪	益州山人續稿	王世貞	明	遠浦歸帆圖
	南宋院畫錄	厲 顛	明	洞庭秋月圖, 遠浦歸帆圖
牧 谿	等伯畫說		桃山	
	南宋院畫錄	厲 顛	明	
	御物御畫目錄	能阿彌	室町	瀟湘八景圖의 형태
玉 潤	松齋梅譜	吳太素	元	牧谿의 일생과 작품
	南宋院畫錄	厲 顛	明	
	御物御畫目錄	能阿彌	室町	瀟湘八景圖의 형태
	等伯畫說		桃山	

1) 王洪의 「瀟湘八景圖卷」(圖 2)

南宋시대의 화가로 알려진 王洪은 夏文彦(12세기 활동)의 『圖繪寶鑑』에 “王洪 龍祥 두 사람 모두 蜀人으로서 紹興 중 范寬의 산수를 배웠다”⁴²⁾라고 기록되어 있다. 그의 작품인 「瀟湘八景圖」는 모두 두 권인 데, 한 권당 네 폭의 그림으로 구성되어 있다. 오른쪽에서 왼쪽으로 화면이 전개되며 순서는 瀟湘夜雨, 洞庭秋月, 平沙落雁, 遠浦歸帆, 煙寺晚鐘, 漁村夕照, 山市晴嵐, 江天暮雪이다. 이 중에서 가장 오른쪽에 있는 瀟湘夜雨圖(圖 2-i)에는 王洪이라고 서명이 되어있다.

전체적인 구도는 화면 가장자리 하단에 중심모티브를 배치하고 왼쪽으로 화면이 진행되면서 그 다음 모티브로 연결하여 사라진다. 江天暮雪圖에서는 볼 수 있듯이 주산과 객산의 구조가 잔재하여 있다. 시점을 높게하여 물이 차지하는 비중을 강조하였고 화면의 깊이를 나타내고자 지그재그식 토파를 사용하였고 수평선의 구분은 없다. 이렇듯 화면의 깊이감, 안개의 등장, 지그재그식 공간표현 등은 傳 趙令穰(1070-1100)의 秋塘圖(圖 5)에서 보이는 기법이다.

필의 사용을 보면 나무가지는 벨슨아트킨스 미술관 소장의 傳 李成(919-967)의 晴巒蕭寺圖(圖 6)에서 볼 수 있는 힘찬 해조묘로 묘사하였고 바위의 부벽준 표현에서 대북 고궁

42) 夏文彦, 『圖會寶鑑』 卷四(『畫史叢書』 卷二, p.118). “王洪 龍祥 俱蜀人紹興中 習范寬山水.”

박물관 소장의 傳 范寬의 溪山行旅圖(圖 7)의 바위가 연상되는 데 이는 夏文彥의 『圖繪寶鑑』의 기록을 뒷받침해 준다. 그러나 이러한 소위 북송적인 요소 이외에도 洞庭秋月圖(圖 2-h)에서는 나무, 산 등이 윤곽선이 분명하지 않게 간략하게 묘사되어 있다.

화원화가로는 유명한 夏珪가 瀟湘八景圖를 그렸다는 기록이 있다. 현존작이 없으므로 확인할 수 없지만 傳 夏珪의 草堂十二圖(圖 8)를 보면 권 중간중간에 遙山書雁(먼산을 날아 넘는 기러기), 煙村歸渡(안개질은 마을로 들어오는 배), 漁笛清幽(고기잡이의 청아한 피리 소리) 煙堤晚泊(늦게 정박한 안개 낀 제방)의 제목이 적혀있어서 夏珪가 그린 瀟湘八景圖 역시 긴 두루마리에 시적 형태가 가미된 산수권이 아니었을까 추측한다. 王洪의 작품과 비교해보면 담묵에서 농묵으로 이어지는 먹의 점차적인 변화, 약식의 나무처리, 광활한 여백 등이 王洪의 작품과 일맥상통한다 하겠다. 그러나 전체적인 구도나 전경의 자세한 묘사에서는 분명한 차이를 볼 수 있다. 이로서 王洪의 작품이 北宋代에서 南宋代로 이행하는 과도기적인 요소와 逸格畫의 면모를 보여주고 있음을 알 수 있다.

2) 傳 牧谿의 「瀟湘八景圖」(圖 9)

牧谿(至元年間 활약)에 대한 기록은 그리 많지 않지만 그가 선승려였음은 여러 문헌에 남아 있다. 범명이 法常인 牧谿가 선종인물화로서 명성을 얻었다는 자료가 笑隱大詠의 『蒲室集』에 실려 있다. 특히 西湖의 六通寺에 기거하면서 사승관계를 맺어온 선승들이 여럿이고 그의 작품에 贊을 한 선승들도 적지 않다. 牧谿에 대하여 구체적으로 기록한 책은 吳太素(12세기 활동)의 『松齋梅譜』인데⁴³⁾ 이 책에 의하면, 牧谿의 출생지는 蜀지방이고⁴⁴⁾ 그가 선승으로 활동하던 시기는 至元年間(1280-1291)이라고 언급하였다. 그는 無準師範이라는 인물의 제자로서 浙江省에 기거하였으나⁴⁵⁾ 강남지방도 자주 왕래하였던 듯하다. 牧谿의 遺像이 항주 武林의 長相寺에 있다는 것과 그와 친분관계가 있었던 무제도학이라는 인물의 저서인 『無文印』에 실린 「題西湖圖」에서 牧谿의 강남생활을 짐작할 수 있다. 더욱이 강남의 사대부 집안에서 牧谿의 그림을 소장하고 있었다는 사실은 牧谿가 문인 사회에 까지 뿌리를 내리고 있었다는 증거가 된다. 그러나 湯垕(13세기 말-14세기 초)⁴⁶⁾를 비롯

43) 福井利吉郎, 「牧谿一滴下」, 『美術研究』 136(1944), p. 119. 戶田禎佑, 「牧谿序說」, 『水墨美術大系』 卷三(東京:講談社, 1973), p. 49.

44) 牧谿가 蜀人이라는 점은 大德寺에 소장되어 있는 「觀音猿鶴圖」의 낙관 인장인 「蜀僧法常謹製」에서도 알 수 있다.

45) 鈴木敬은 紹定辛卯(4년)에 몽고군이 협서성에서 촉구로 쳐들어 와서 이 난을 피하여 여러 인물이 대거 남하하였고 牧谿 역시 이 시기에 蜀을 떠나서 浙江으로 남하하였을 것으로 추측하였다.

46) 湯垕는 그의 저서 『畫鑑』에서 “근세의 牧谿, 僧 法常은 목축을 그려도 기술이 없고 고법도 없다”고 악평하였다. Richard Stanly-Baker(1979), 앞의 논문, p. 26.

한 여러 문인들은 牧谿를 그리 높게 평가하지 않았다.⁴⁷⁾

선승화가인 牧谿의 작품이 확실시되는 瀟湘八景圖는 漁村夕照, 平沙落雁, 遠浦歸帆, 煙寺晚鐘이 남아있다. 일본 室町시대에 能阿彌(1396-1471)가 足利義滿(아시카가 요시미츠)(1371-1408)의 소장회화 90여점에 대해 기록한 『御物御畫目錄』은 牧谿, 張芳汝, 夏珪, 玉澗의 (瀟湘)八景의 목록을 수록하였고 그 형태 또한 종이의 두루마리임을 밝혔다. 현존하는 傳 牧谿의 네 작품에는 왼쪽 아래 足利義滿의 藏印인 「道有」가 찍혀 있어서 足利義滿(아시카가 요시미츠)의 소장품이었음을 알 수 있고, 이 작품이 앞의 기록에 보이는 八景의 일부임을 추측할 수 있다. 八景圖卷을 절단하여 軸의 형태로 보관하였던 것이 여러 수장가를 거치면서 분실되어 현재는 네 작품만 남아 있다.

이 네 작품의 공통적인 특징은 작가가 사물을 바라보는 시점이 그리 높지 않고, 화가가 한 장소를 그린 것이 아니라 지평선을 따라 이동하면서 그렸다는 사실이다. 주산을 그리 부각하지 않았고 물과 물의 경계가 분명치 않다. 여백의 비중이 크고 모든 사물의 묘사에 있어서 筆보다 붓을 面的(눅혀서)으로 사용하였고 윤곽이 없어서 마치 있는 그대로 그린 것이 아니라 보이는 그대로 그린 듯 암시적이고 제시적이다. 그러나 牧谿는 서법적인 것을 완전히 습득한 후 작가의 감흥을 실어 減筆⁴⁸⁾을 하였다. 이러한 묵법은 습기가 많고 산이 나즈막한 강남의 산수를 그리기에 매우 적합하였다. 煙寺晚鍾圖(圖 9-e)를 보면 붓자국이 없는 발목으로 이른바 無根物을 묘사하였다. 따라서 인상적이라 할 수 있다.

여기에서 北宋 米氏 父子의 작품과 비교를 해보겠다. 南宋의 瀟湘八景圖에서는 米芾, 米友仁의 영향이 감지되는데 여백과 담묵을 이용한 조방한 筆과 墨의 사용, 그리고 윤곽의 파괴가 그것이다. 일반적으로 동양화에서 아무것도 없는 것 같으면서 어떤 기운을 감지하는 無의 부분을 여백이라 불러왔다. 재료상으로 화선지, 먹의 사용과도 밀접한 관련이 있는 여백은 道佛사상에 의해 가장 크게 뒷받침받고 있는데, 이는 변화무쌍하고 가지적인 현상계를 통하여 보이지 않는 것을 규명하면서 깨달음에 이르려고 하는 것이다. 이에 화가들은 無爲의 철학, 허무의 철학을 기반으로 하는 無生有意의 無의 개념을 화폭에 옮기고자 하였다.

米芾과 米友仁은 운무, 안개, 구름 등 함축적이고 제시적인 소재에 관심이 많았던 문인 화가였다. 米芾의 대표작인 「春山瑞松圖」(圖 10)를 보면, 인물이 사라지고 순수산수화로서의 면모를 나타내면서 사물의 재현보다는 이미지에 따른 분위기 위주의 묘사에 치중하

47) 그림에도 불구하고 吳太素가 牧谿를 호평한 것은 문인사회 중에서 직업적으로 목매를 그렸던 吳太素의 입장과 깊은 연관이 있었던 듯하다. 鈴木敬, 『中國繪畫史:中之一』(東京:吉川弘文館, 1973), pp. 208-212.

48) 島田修二郎, 「逸品畫風について」, 『美術研究』 161 (1936), p. 290.

있음을 알 수 있다. 경계를 표시하기 위하여 선을 사용한 대신 붓을 눕힌 채 산의 모습을 완성하였으므로 각각의 경물들이 생략이 많으며 표현이 고졸하면서도 엉뚱하다. 전경, 중경, 후경의 논리적인 삼단구도에 의한 구성에는 관심이 없는 듯 중경을 생략하였다. 이러한 요소가 南宋의 화단에 강하게 영향을 미치는데, 마하파를 비롯한 화원화가들은 양식적인 측면을 주로 흡수하였으나 禪僧화가들은 이들과는 다른 각도에서 여백을 사용하였다.

米友仁은 「雲山圖」(圖 11), 「遠軸歸帆圖」(圖 12), 「瀟湘白雲圖」 등 瀟湘江 유역을 소재로 한 작품을 많이 남겼다. 米友仁의 제 작품과 牧谿 작품의 공통점을 찾아보면, 동일한 모티브를 반복한 것과 나무나 수풀의 표현에서 보이는 간략한 묘사이다. 물기 많은 측필을 사용한 점, 윤곽이 없이 각 사물의 시작과 끝이 분명하지 않는 표현이다. 江南의 풍경에 관심이 많았던 이들은 안개에 서려 있어서 부분적으로는 분명하고 부분적으로 희미한 원추형의 산을 선이 아닌 물기 많은 중첩된 점을 사용하여 젖은 덩어리로 표현하였다. 破墨과 潑墨을 동시에 사용하면서 사물을 과학적으로 분석하지 않고 하나의 象으로 나타냈으므로 그래서 그들의 그림을 逸格畫의 범주에 넣고 있는 것이다.⁴⁹⁾

일련의 양식들이 牧谿의 작품과 비슷하지만 두 그림 사이에는 차이점도 많다. 米芾, 米友仁의 그림에서는 인물이 등장하지 않지만 牧谿의 작품에서는 인물이 등장한다. 전반적으로 米友仁은 산에 관심이 있었던 반면 牧谿 작품의 중심소재는 역시 강이다. 또한 米芾, 米友仁은 문인으로서 산수화를 문인화 영역에 포함시켜 文人山水畫⁵⁰⁾를 제작하였으나 牧谿, 玉澗은 사찰에서 생활하였던 禪僧이었다. 米芾이 아마추어리즘에 입각하여 산수를 소재로 선택한 반면 牧谿는 승려의 관법의 하나로 산수화를 그렸고 자신의 왕래가 빈번하던 명승지를 화폭에 담은 것이다. 이러한 禪僧으로서의 그들의 입장은 빛의 조형에 의한 또 다른 양식을 낳았고 이는 다음에 언급할 玉澗의 산수화에서 더욱 돋보인다.

3) 玉澗의 「瀟湘八景圖」(圖 13)

玉澗 역시 禪僧 수묵화가였으나 그리 유명했던 인물은 아니었던 듯하다. 그러나 현 학계에서 논란이 되고 있는 것은 宋末 元初에 玉澗이라는 호칭으로 불리웠던 인물이 무려 네 명이었다는 사실이다. 孟玉澗, 彬玉澗, 玉澗若芬, 瑩玉澗이 이들이다. 이들 중 어떤 인물이 瀟湘八景圖를 그린 장본인인지, 아니면 네 명이 동일 인물인지 등 여러 의문점이 남아 있다.⁵¹⁾ 吳太素의 『松齋梅譜』에는 玉澗若芬이라는 인물이 여러 지방을 여행하면서 운산

49) Susan E. Nelson, "I-p'in in Later Painting Criticism," *Theories of the Arts in China*, ed. by Susan Bush and Christan Murck, (N.J : Princeton, 1983), p. 402.

50) 小川裕流, 「雲山圖論-米友仁「雲山圖卷」(クリブランド美術館)について」, 『東洋文化研究所紀要』 86 (東京大學 東洋文化研究所, 1981), p. 44.

을 모사하길 즐겼으며 작품으로는 산수와 죽매가 많은데 스스로 제를 하여 詩書畫 三絶로 불리웠고 「竹石圖」, 「西湖瀟湘圖」, 「北山圖」 등이 세상에 전해진다고 기록하였다. 玉澗若芬 이외에 「瀟湘八景圖」를 그렸을 것으로 생각되는 인물이 瑩玉澗이다. 夏文彦의 『圖繪寶鑑』에는 “瑩玉澗이 西湖 淨慈寺의 승려로 惠崇에게 배웠으며 山水를 그렸다.”⁵²⁾고 기록하였다. 이 밖에도 孟玉澗은 14세기 중엽의 화가로 「十六羅漢圖」를 그렸던 인물이고 彬玉澗은 南宋末의 화가로 西湖를 중심으로 사찰에서 逸格山水畫를 그린 인물로 알려져 있다. 玉澗을 지칭하는 인물은 모두 네 명이지만 모두 선승려였고 그림을 잘 그렸다 하는데 특히 「瀟湘圖」와 逸格山水畫를 남겼다는 玉澗若芬과 瑩玉澗이 「瀟湘八景圖」를 그린 인물로 가장 유력하다고 간주된다.⁵³⁾

玉澗의 「瀟湘八景圖」는 山市晴嵐, 遠浦歸帆, 洞庭秋月 등 세 폭의 그림이 남아있다. 역시 하나의 두루마리였는데 아시카가 요시마사시대에 분리된 듯하다. 세 그림 모두 좌측에 「三教弟子」라는 印文과 각각 七言絶句의 시가 적혀있다. 왼쪽의 식귀가 그림의 한 구성요소를 차지하고 있는데 이는 南宋代 산수화의 또다른 특징이다. 광활한 여백에 파묵과 발묵의 빠른 붓질로 농담의 차이를 냈고 최소한의 선을 사용하여 부분을 묘사하였다. 그래서 마치 한쪽의 추상화를 대하는 듯하다. 여러가지 묵의 사용이 혼합되어서 형태를 알 수 없는 이 그림에 질서를 부여하는 것은 빛에 의한 통일이다. 묵계의 그림에서 그리 강하게 나타나지 않았던 빛의 반사가 옥간의 그림에서는 확실하게 표현되어 강남의 분위기를 자아내고 있다.

唐代 이래로 수묵화가 발달하면서 筆墨法에 있어서도 다양한 양상을 띠게 되었다. 吳道子(?- 792)로부터 시작하였다는 破墨法과 王墨(9세기 활동)에서부터 시작하였다는 潑墨法이 그것이다. 唐代의 이론가들은 이러한 筆, 墨을 특기로 그림을 그린 화가들을 逸格의 범주에 넣어서 달리 평가하였다. 逸格畫風은 中唐의 산수화에서 시작되었다 한다. 朱景玄(9세기 초·중경 활동)의 『唐朝名畫錄』에 실린 逸格畫家は 王墨, 李靈省(8세기 활동), 張志和(8세기 활동) 세 명인데 이들은 모두 산수화를 그렸고 특히 王墨은 潑墨산수를 잘 그려서 ‘王墨畫’라고 불렀다 하고 발묵에 적당한 필을 가하여 그림을 그린 듯하다.⁵⁴⁾ 산과 바위의 모습을 변형하여 간략화하였는데 이는 骨法用筆을 무시한 것에서 비롯된 것이다.⁵⁵⁾

51) 이 문제는 鈴木敬의 논문 「玉澗若芬試論」에 자세히 언급하고 있다.

52) 夏文彦, 『圖會寶鑑』 卷四(『畫史叢書』 卷二), p. 99. “瑩玉澗 西湖淨慈寺僧 師惠崇 畫山水.”

53) 鈴木敬는 瑩玉澗이 현존하는 瀟湘八景圖를 그린 장본인으로 보고 있다.

54) 朱景玄, 『唐朝名畫錄』(『四庫全書』 藝術一, 812-372). “王墨者 不知何許人 亦不知其名 善潑墨畫山水 詩人故謂之王墨 多遊江湖間常 畫山水松竹 雜樹性多疎野好酒 凡欲畫圖幀 先飲醴醑之後 即以墨潑 或笑或吟 脚蹙水抹或揮或掃 或淡或濃 隨其形狀 爲山爲石 爲雲爲水 應手隨意條若造化 圖出雲霞 梁成風雨宛…”

이 시대의 逸格山水畫은 『圖畫見聞志』에서도 찾을 수 있다. 唐末의 張圖(9세기 활동)라는 인물이 潑墨산수를 잘 그렸고 洛中 廣愛寺에 벽화가 있다는 기록이다.⁵⁶⁾ 이렇듯 唐代에 潑墨산수를 그렸음은 자명하나 실물이 남아 있지 않아서 기록으로 그 양식을 추측할 뿐이다. 黃休復(10세기말~11세기초)은 그의 저서 『益州名畫錄』에서 逸格畫를 가장 최고의 자리에 올려놓았고 唐末五代의 궁중 밖 선승려에 의하여 많이 제작되었음을 밝혔다.

中國문화의 황금기였던 唐은 외국과의 교류도 활발하였으며 시서화발전이 절정을 이루어 모든 종교와 문화의 구심점이 되었다. 그러나 이 상황이 지나쳐서 세속적이고 물질적으로 흐르자 문화침체현상이 파생되어 파격적인 문화가 발달하기 시작하였다. 845년 폐불령 이후 禪宗은 많은 사람들의 사상적인 기반이 되었고 선승화가들은 교리내의 영똥함, 기괴함을 인물로서 회화화하여 세상을 비웃고 풍자하였다. 逸格畫의 양식을 전수한 그들은 즉흥적이면서도 간결하고 색채를 배제한 禪畫에서 군자의 상을 부각하기보다는 禪의 깨우침을 강조하려 하였다. 이에 적합한 양식은 파필과 발묵에 의한 형태의 무시였고 이를 사용하면서 禪僧화가들은 화면 위에서 예상치 못한 효과를 창출하고자 한 것이다. 그래서 그들의 그림에서는 마치 禪佛敎의 공안과 같은 괴벽, 영똥함, 기괴함을 감지할 수 있다.

이러한 唐末五代의 逸格人物畫(圖 14)는 南宋의 瀟湘八景圖 양식에 큰 영향을 끼쳤다. 단지 차이점은 逸格人物畫가 筆을 우선한 破墨의 입장이 강한 반면 南宋의 瀟湘八景圖는 墨이 우선한 潑墨의 특징이 강하다는 사실이다. 이는 인물화와 산수화라는 장르의 차이 때문이기도 하겠지만 宋代에 들어서면서 산수화에 있어서 墨의 미학이 본격적으로 중요시되었기 때문일 것이다. 또한 南宋의 逸格畫에서는 唐代의 파격적이고 괴벽스러운 광기가 아닌 고요하고 잠잠하면서도 쓸쓸함을 감지할 수 있다. 이 차이점을 Susan E. Nelson은 唐代의 逸格畫가 외부의 억제로부터 내적인 충격이 완화됨-untrammeld-을 표현한 것이라면 후대의 逸格畫는 외부의 강제로부터 내적인 감수성이 해방됨-freedom-을 표현한 것이라고 구분하였다.⁵⁷⁾

IV. 南宋 瀟湘八景圖의 意義

禪은 언어로 해석하거나 가르쳐 줄 수 있는 것이 아니고 자아해탈을 중요시하고 일상생활의 사소한 일에 계시를 얻으며 대자연을 감상하면서 초월적인 깨달음을 얻고자 하는 사

55) 島田修二郎, 앞의 논문, p. 23.

56) 郭若虛, 『圖畫見聞志』 卷二(『畫史叢書』 卷一, p. 2), "張圖 河內洛陽人 善潑墨山水 兼長大像 洛中廣愛寺有畫壁."

57) Susan E. Nelson, 앞의 논문, p. 415.

고체계이다. 禪의 경지는 만물이 동일하고 우주와 내가 하나이며 일체가 모두 空하다는 것을 깨달아야 하며 형식적인 것에 의지하지 않고 자신의 존재를 스스로 통찰하는 내적 체험을 하여야 할 수 있다. 이는 비이성적인 直觀의 체험이며 순간적으로 무의식의 상태에 도달하는 것이므로 禪人들은 不立文字를 강조하면서 언어나 문자에 의한 표현 행위를 거부하였다.

禪思想이 회화에 도입이 될 때 대부분 逸格이라는 양식으로 작품화되었다. 문헌기록과 여러 학자들의 연구에 의하면 초기의 逸格 양식의 前兆的인 단계는 白描法이며 唐代에 이르러 逸格양식이 산수화와 결합하면서 形似의 개념에서 일탈하였다 한다.⁵⁸⁾

南宋의 瀟湘八景圖는 南宋代에 확산되었던 禪의 사상을 기반으로 새로운 逸格山水畫로 제작되었다. 앞서 정형화된 소재를 주관적으로 표현하여 깨달음의 경지에 이르렀다고 기술하였는데, 그 표현을 구체적으로 설명하면 우선 沒骨法에 의한 윤곽의 파괴이다. 南宋 이전의 中國 산수화는 외관적으로 드러나는 사물을 사실적으로 화면에 재현하는 것을 최대의 목표로 하였다. 그리하여 北宋代에 이르러서는 정해진 윤곽 안에서 꼭 짜여진 묘사를 하면서 동시에 화면 가득 경물을 배치하는 대관식 산수가 발달하였다. 南宋代에 들어서면서 가득찼던 화면에 여백이 생겼고 화폭에 작가의 감정을 이입하였으며 낭만적인 분위기 위주의 산수화가 유행되었으나 사물의 외곽선은 깨지지 않았다. 외곽이 없는 것은 董源·巨然的 강남화와 米芾·米友仁의 雲山圖에서 볼 수 있으나 단지 윤곽에 선을 사용하지 않을 뿐 형태의 재현에는 별 지장이 없었다.

그러나 南宋의 瀟湘八景圖는 線을 배제하면서 墨의 점차적인 변화만으로 완성되어서 율타리와 같은 외곽과 경계가 보이지 않고 각 사물의 앞뒤 관계가 모호하다. 이렇듯 화가가 형태를 염두하지 않았음에도 불구하고 觀者가 그림을 보고 인지할 수 있는 것은 墨을 面的으로 사용하였기 때문이다. 붓을 눕혀서 사용한 筆道 자체가 그대로 노출되면서 사물의 모습을 만들었으므로 각각의 사물이 하나의 개체로 화면에 배치되는 것이 아니라 전체의 구성요소로 소화되는 것이다. 그렇기 때문에 산이 산으로 나무가 나무로 보이지 않고 마치 화면 전체가 墨의 실루엣을 연상하게 하는 것이다.

이러한 분위기를 더욱 뒷받침하는 것이 無根物⁵⁹⁾의 기법이다. 즉 모든 사물이 시작과 끝이 분명하지 않고 지면이나 수면에 정착하지 않았기 때문에 암시적이고 제시적이다. 이는 안개와 여백을 많이 사용하여 함축과 생략을 시도하였기 때문에 그리지 않은 이슬, 지는 해, 멀리 보이는 아지랭이를 상상할 수 있는 것이다. 이로써 일반적인 화면의 구성이라

58) 島田修二郎(1941). 앞의 논문, p. 24.

59) 戶田禎佑(1973). 앞의 논문, p. 64.

할 수 있는 전경 중경 후경의 유기적인 삼단구도가 점점 파괴되고 과학적인 분석에 의한 筆과 墨의 사용 체계가 애매모호해졌다. 그러나 화면 안에서 필치의 독주나 강한 동세는 볼 수 없어도 조화로 일관된 모습이다. 예를 들면 牧谿의 「煙寺晚鐘圖」에 있는 나뭇가지는 北宋의 海岳의 형을 하고 있으면서도 저녁노을에 쌓여진 숲 사이에서 화면 분위기에 맞게 용해되었다. 또한 玉澗의 작품에서도 농묵의 간략한 선으로 표현한 작은 사찰이나 다리가 주위의 강렬한 파묵의 흔적에 한층 부응하여 전체적인 효과를 살리기 위하여 사용되었음을 볼 수 있다. 潑墨山水는 주관적인 동세를 강조하였던 것과 墨에 의한 농담으로 객관적인 시야를 중시한 것으로 나눌 수 있는데⁶⁰⁾ 이 두 가지가 만나는 것이 南宋의 -특히 牧谿와 玉澗- 瀟湘八景圖라 할 수 있다.

이렇듯 南宋의 瀟湘八景圖는 이전에는 보기 드문 逸格양식을 산수화에 도입한 것이었다. 또한 南宋의 瀟湘八景圖를 더욱 禪畫로 부각하게 하는 것은 이러한 조형요소가 瀟湘八景이라는 소재와 잘 부합되기 때문일 것이다. 추측하건데 瀟湘八景의 여덟 장면이 형성되었을 시기에는 實景山水로 제작되었을 확률이 크며 이는 이미 宋迪의 瀟湘八景圖에 대한 기록 분석에서 미루어 짐작한 사실이다. 그러나 안개 자욱하고 나즈막한 강남의 산수를 토대로한 여덟 주제는 일상생활에서 늘 접할 수 있는 장면이므로 화가들은 시간이 지남에 따라 이를 섭렵했고 각각의 장면을 하나의 상징으로 화폭에 옮겼을 것이다. 예를 들면 洞庭秋月은 달, 平沙落雁은 내려앉은 기러기, 煙寺晚鐘은 사찰, 遠浦歸帆은 돌아오는 배, 山市晴嵐은 이야기하는 두 사람, 江天暮雪은 쌓인 눈 등 각각에 주제에서 연상되는 가장 특징적인 소재를 포착하여서 그렸다. 瀟湘八景 자체가 고요한 자연, 내재된 감정을 묘사하기에 더할나위없는 좋은 소재였고 화가들은 시에서와 같이 보편적인 瀟湘八景을 통하여 사물의 묘사에서 한 걸음 더 나아가 이미지의 표현에 주력하려 하였다. 저녁 종소리(晚鐘), 맑은 이내(晴嵐), 저녁노을빛(夕照) 등 일상적이면서 비시각적인 것을 주관적으로 시각화하려고 노력하였고 이를 禪의인 조형요소로 표현한 것이다. 때문에 瀟湘八景圖를 작가와 자연 사이에 교류가 이루어진 心象의 산수화라 할 수 있고 이 心象의 산수화는 平常心을 강조하는 禪사상을 바탕으로 禪의인 조형요소의 옷을 입어 연출된 것이다.

그렇다면 南宋代에 이러한 모습의 瀟湘八景圖가 제작된 이유를 생각해야 할 것이다. 정리했듯이 南宋사회는 부유하고 향락적이었으나 북방의 침입이나 정치적인 분열로 불안한 생활을 해야했으므로 백성들은 세련된 유희주의를 추구하는 반면 스스로 종말을 예상한 듯한 위태의식과 정신적인 불안에 사로잡혀 있었다. 이에 당시 확산되었던 禪사상이 민간인에까지 침투하여 불안감에 싸여 있는 이들에게 하나의 길잡이가 되었고 예술가 역시 더

60) 위의 논문 p. 43.

육 禪에 심취하게 되었다. 瀟湘八景圖의 작가들은 스스로 안식처를 마련하고자 하였고 이에 西湖 중심의 아름다운 경치는 적절한 장소였을 것이다. 화가 자신을 표현한 듯한, 화면 안에 늘 등장하는 -특히 王洪의 「瀟湘八景圖」의 경우- 작은 인물은 향락적이면서 불안한 사회에 대한 방관도 도피도 아닌 태도로 오로지 자연을 관조하고 그 안의 평범한 생활에 머무르려 하고 있다. 인생의 덧없음을 암시한 듯한 筆墨의 간략화와 입체감이 사라진 묘사로 사물을 있는 그대로 그리지 않고 작가 자신이 보이는 대로 그린 것이다. 세속의 덧없음을 확인하면서 자연세계에서 개인적인 위안을 얻음과 동시에 그것을 자신의 시각 언어로 삼으려 하였고 따라서 독특한 양식의 瀟湘八景圖가 성립된 것이다. 이것이 南宋代에 瀟湘八景圖가 禪 사상을 담은 채 逸格山水畫로 제작된 이유라 할 수 있겠다.

V. 맺음말

이제까지 살펴본 바에 의하면 南宋의 瀟湘八景圖는 題畫詩와 詩情畫 두가지가 동시에 형성된 詩畫一致의 한 예였다. 瀟湘八景의 문학적인 기원은 屈原의 「楚辭」와 劉禹錫의 「竹枝歌」에서 찾을 수 있었다. 「楚辭」, 특히 「九歌」에서는 舜 임금과 女英, 娥皇의 고사에서 비롯된 이별의 슬픔을 屈原 자신이 좌친된 감정에 비유하였고 劉禹錫 역시 위의 고사를 중심으로 瀟湘江을 이별의 상징으로 간주하고 슬픔과 외로움의 상징으로 斑竹을 소재로 하였다. 이렇듯 중국문학사에 있어서 瀟湘江유역은 작가와 사랑하는 대상을 갈라 놓는 상징이었고 이에 따른 정서는 이별로 인한 슬픔과 외로움이었다. 이는 瀟湘八景詩에서 감지했던 무언가에 대한 막연한 그리움, 소슬함, 쓸쓸함과 일맥상통한다. 다만 瀟湘八景詩의 표현이 간접적이고 작가의 감정을 한번 더 승화하였기 때문에 겉으로 잘 드러나지 않을 뿐이다.

『宣和畫譜』에 기록된 董源의 「瀟湘圖」로 인하여 최소한 五代에는 瀟湘江 유역을 회화의 소재로 사용하였음을 추측했는데 언제부터 여덟 주제로 그림을 그렸는지는 확실하지 않다. 그러나 北宋代에는 이미 여덟 장면이 유행하였고 문헌을 통하여 宋迪라는 인물이 대표적으로 「瀟湘八景圖」를 그렸음을 확인하였다. 특히 宋迪의 「瀟湘八景圖」는 沈括의 『夢溪筆談』에 기재되었으므로 여덟 장면이 모두 남아 있는 王洪 작품의 순서와 비교가 가능하였다.

南宋 瀟湘八景圖의 작가는 선승려이거나 이와 관련이 있는 인물이었다. 예를 들어 南宋代에 瀟湘八景詩를 쓴 惠洪의 경우도 禪僧이고 나머지 화가들 역시 그러하다. 王洪의 작품에서 橫卷의 형태가 정착했고 牧谿의 작품에는 여백 감필과 윤곽의 파괴가 실행되었으며

玉潤에 이르러서는 사물의 形을 무시한 추상화로서의 산수화를 성립하였다. 자연의 합리적인 파악에서 출발한 宋代의 산수화는 南宋代에 이르러 빛. 대기. 시간과 관련된 표현에 주력하여 사물을 추상화하였고 이에 화가 자신의 감정을 이입하였다.

南宋은 부유하고 화려한 생활을 누리던 반면 북방의 침입이나 정치적인 분열로 불안한 생활을 하였고 이에 禪宗은 커다란 치유책이었다. 禪 사상에 심취했던 南宋의 화가들은 불안한 사회에 대한 안식처로 보편적인 瀟湘八景을 선택하였고 逸格이라는 자신만의 기법으로 得悟의 경지에 이르러 하였다. 더우기 이들은 자연을 내면화하면서 자신의 시각언어로서 禪林社會에서 기본이 되었던 逸의 개념을 화폭에 담고자 하였고 선승화가의 觀法의 하나로 삼았던 것이다. 이렇듯 자연을 내면화하여 성립시킨 心象의 산수화인 南宋의 瀟湘八景圖는 당시에 확산된 禪 사상을 담은 詩畫一致의 산수화로서 逸格山水畫의 風으로 제작되었다. 그리하여 중국회화사에서 逸格山水畫의 성립과 그리고 후대에 제작되었던 瀟湘八景圖에 있어서 하나의 전형이 되었던 것이다.

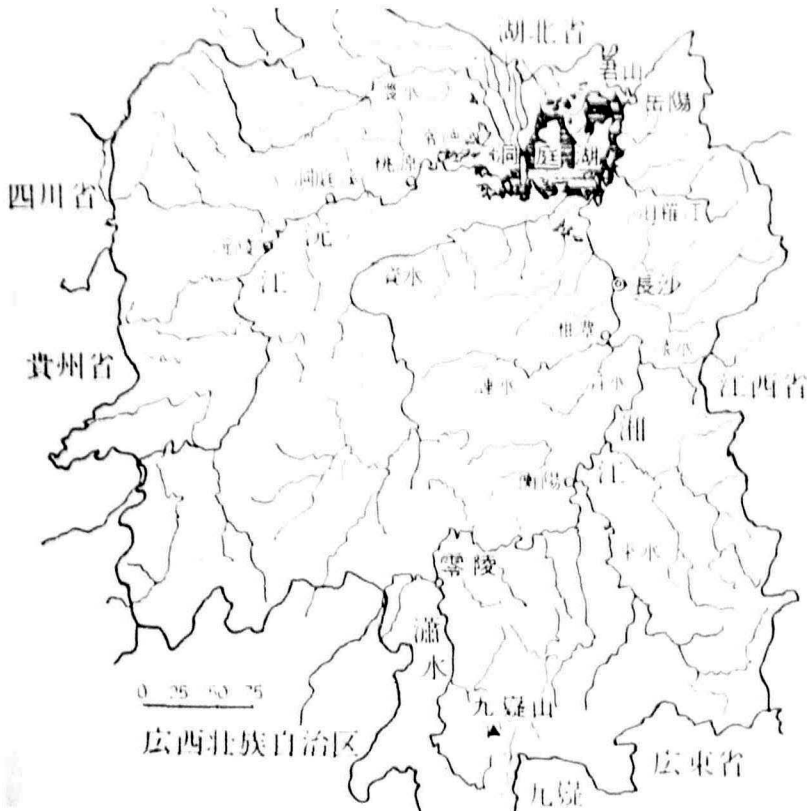


圖 1. 瀟湘江유역 지도, 「瀟湘八景圖」, 『日本の美術』124, (東京:至文堂, 1976), p. 123



圖 2-a. 王洪,「遠浦歸帆圖」



圖 2-b. 王洪,「江天暮雪圖」



圖 2-c. 王洪,「瀟湘夜雨圖」



圖 2-d. 王洪,「漁村夕照圖」

圖 2. 王洪,「瀟湘八景圖卷」, 南宋, 絹本淡彩 橫卷 23.5×90.3, 美國 E.C.Elliott Coll.



圖 2-e. 王洪,「平沙落雁圖」



圖 2-f. 王洪,「山市晴嵐圖」

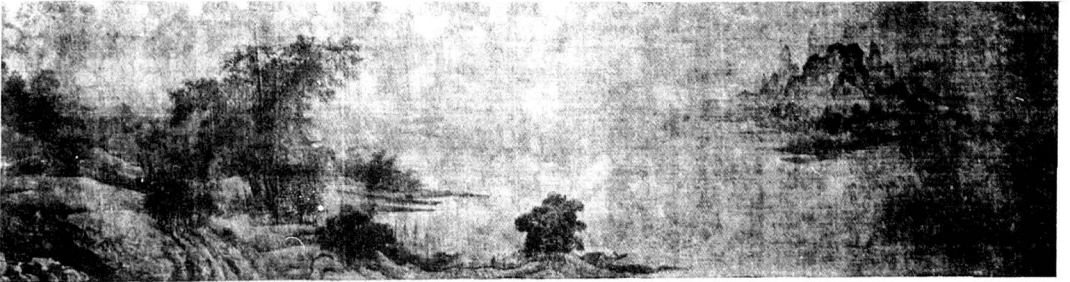


圖 2-g. 王洪,「洞庭秋月圖」



圖 2-h. 王洪,「煙寺晚鍾圖」



圖 2-i. 王洪,「瀟湘夜雨圖」(부분)

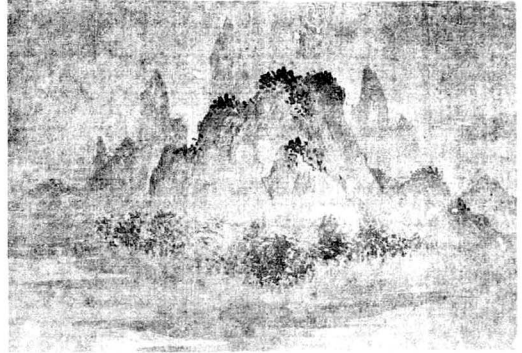


圖 2-j. 王洪,「洞庭秋月圖」(부분)

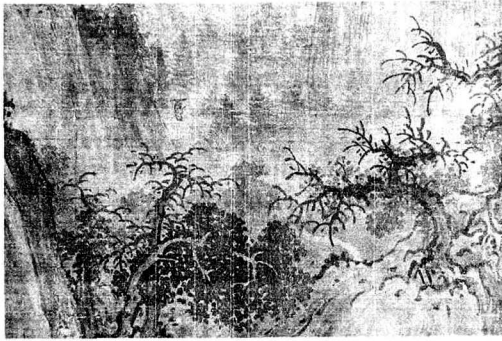


圖 2-k. 王洪,「煙寺晚鍾圖」(부분)

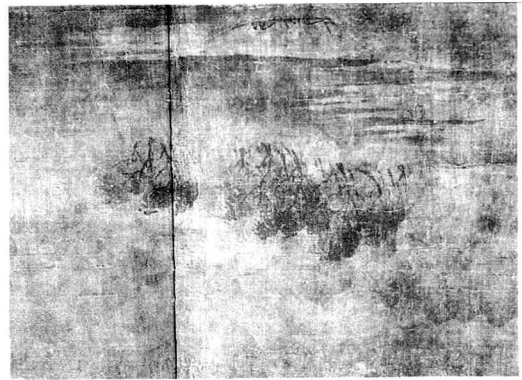


圖 2-l. 王洪,「瀟湘夜雨圖」(부분)



圖 3. 傳 董源,「瀟湘圖卷」(부분), 五代. 絹本彩色
橫卷 50×141.4, 中國 北京 故宮博物院



圖 5. 傳 趙令穰,「秋塘圖」(부분), 南宋, 絹本彩色
軸 22.2×24.3 大和文華館



圖 4. 傳 荆浩,「雪景山水圖」, 五代, 絹本彩色
軸 138.3×75.5, 美國 벨슨아킨스미술관

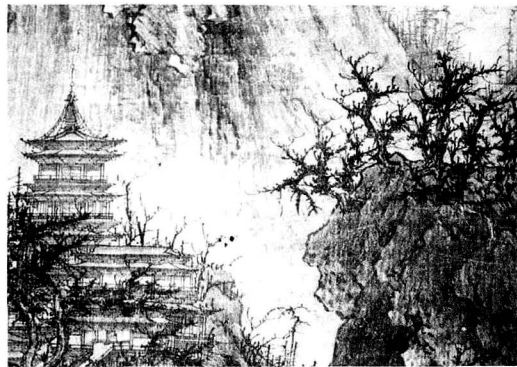


圖 6. 傳 李成,「晴巒蕭寺圖」(부분), 北宋, 絹本
淡彩 軸 111.5×56, 美國 벨슨아킨스미술관

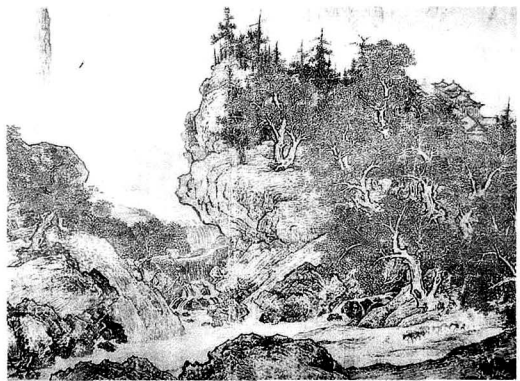


圖 7. 范寬,「谿山行旅圖」(부분), 北宋, 絹本淡
彩 軸 111.5×56, 臺北 故宮博物院



圖 8. 傳 夏珪,「草堂十二圖卷」,南宋,絹本水墨 橫卷 28×230.8,美國 닐슨아킨스 미술관



圖 8-a. 傳 夏珪,「草堂十二圖卷」(부분),煙堤晚泊

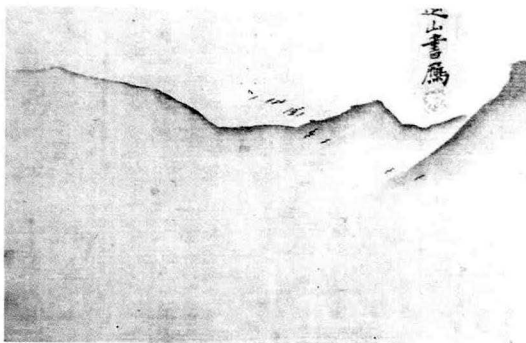


圖 8-b. 傳 夏珪,「草堂十二圖卷」(부분),遙山書雁

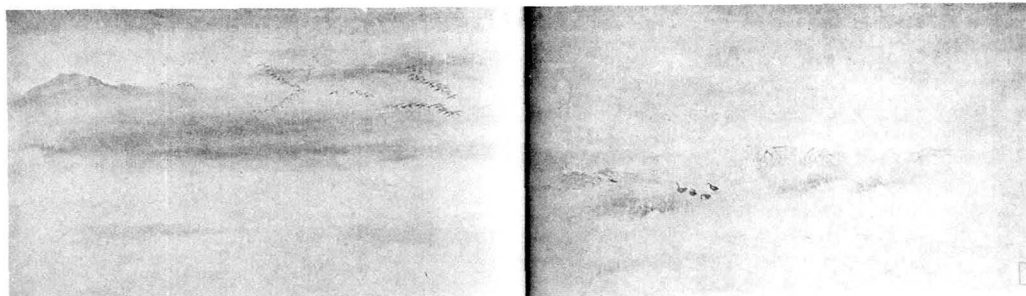


圖 9-a. 傳 牧谿, 瀟湘八景圖 中「平沙落雁圖」, 南宋, 紙本水墨 卷 33×109.9, 日本 東京 出光美術

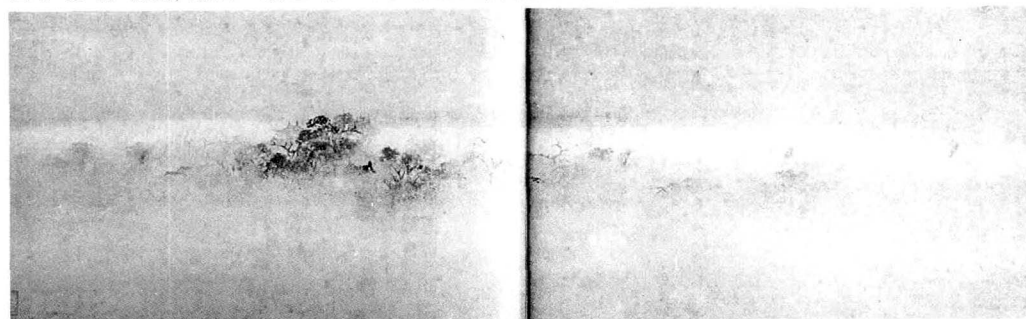


圖 9-b. 傳 牧谿, 「煙寺晚鐘圖」, 南宋, 紙本水墨 卷 33×104, 日本 東京 富士美術館

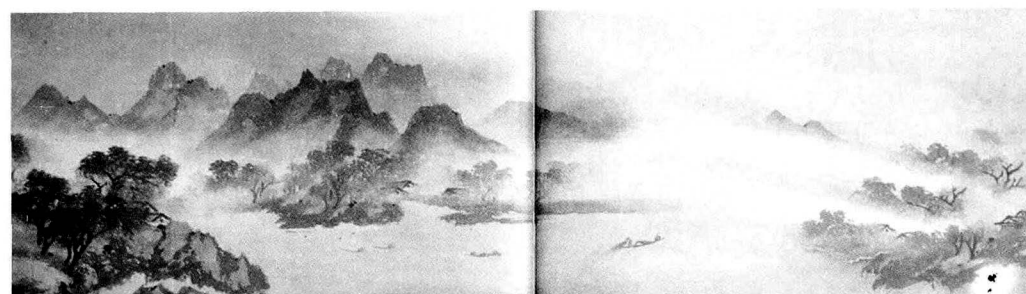


圖 9-c. 傳 牧谿, 瀟湘八景圖 中「漁村夕照圖」, 南宋, 紙本水墨 卷 33×112, 日本 東京 根津美術館



圖 9-d. 傳 牧谿, 瀟湘八景圖 中「遠浦歸帆圖」, 南宋, 紙本水墨 卷 32.3×103, 日本 日野原節三 Coll.



圖 9-e. 牧谿,「煙寺晚鐘圖」, 部分



圖 9-f. 牧谿,「遠浦歸帆圖」, 部分



圖 10. 傳 米芾,「春山瑞松圖」, 北宋, 紙本彩色
軸 35×44.1, 臺北 故宮博物院



圖 12. 米友仁,「遠岫晴雲圖」, 南宋
紙本淡彩 橫卷 24.7×28,
日本 大阪市立美術館



圖 11. 米友仁,「雲山圖卷」, 1130年, 絹本淡彩 橫卷 43.4×194.3, 미국 클리블랜드美術館



圖 13-a. 玉潤,「遠浦歸帆圖」,南宋,紙本水墨 卷 30.6×77,日本 名古屋 德川美術館



圖 13-b. 玉潤,「山市晴嵐圖」,南宋,紙本水墨 卷 33.3×83.3,日本 東京 出光美術館



圖 13-c. 玉潤,「洞庭秋月圖」,南宋,紙本水墨 卷 33.3×85.4,日本 失田松太郎 Coll.



圖 14. 傳 石恪,「二祖調心圖」,五代,紙本水墨,軸 35.3×64.3,日本 東京國立博物館

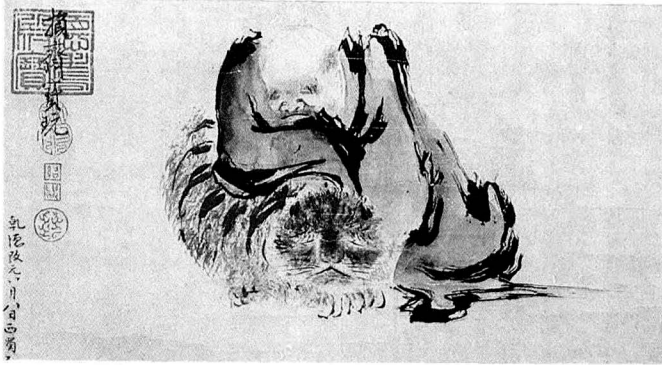


圖 15. 馬麟,「夕陽山水圖」,南宋,絹本彩色,軸 51.7×26.2,日本 東京 根津美術館

[ABSTRACT]

A Study on Eight Views of Hsiao and Hsiang River
(瀟湘八景圖) of Sung(南宋) Period

Song Hee-kyung

This thesis is a research concerning Eight Views of Hsiao and Hsiang River(瀟湘八景圖) of Southern Sung(南宋) Period. The subject of this thesis depicts the landscape of the point where Hsiao and Hsiang Rivers meet in eight subjects. The eight views are 'Wild Geese Descending to Sandbar'(平沙落雁), 'Mountain Market Clear with Rising Mist'(山市晴嵐), 'Returning Sail off Distant Shore'(遠浦歸帆), 'Fishing Village in Evening Glow'(漁村夕照), 'Autumn Moon over Lake Tung-ting'(洞庭秋月), 'River and Sky in Evening Snow'(江天暮雪), 'Evening Bell Mist-shrouded Temple'(煙寺晚鍾), and 'Night Rain on Hsiao and Hsiang'(瀟湘夜雨).

From as early as the B.C. period, Hsiao Hsiang Rivers appeared as the background of many literary works and served as the place where shamans often held their festivals. These characteristics are well shown in Ch'u-Yüan(屈原 B.C.343-287)'s 'The Song of the South(楚辭)'. Upon reaching T'ang period, a person named Liu Yu-shi(劉禹錫 772-842) modeled the literary genre after the tradition of Chuchi-ko(竹枝歌). Thus, it was designated to express the sorrow of parting according to the history of literature.

The first piece of work to portray as the subject matters is known to be Attributed Tung Yüan(董源 907-962)'s Hsiao and Hsiang Rivers(瀟湘圖). Though the identity of the artist who drew is not certain, it can be found from various documents that the literary painter Sung Ti(宋迪 12.C.) enjoyed drawing the Eight motifs. The stylistic origin of them can be found in the works T'ang's "I'pin-hua"(逸格畫) and Mi Fu(米芾 1051-1107), Mi Yu-jen(米友仁 1086-1165)'s work.

The artworks that exist of Southern Sung are as follows Wang Hung(王洪, ca.12.C)'s works. Attributed Mu-ch'i(牧谿, ca.13.C)'s Fishing Village in Evening Glow, Evening Bell Mist-shrouded Temple, Wild Geese Descending to Sandbar, River and Sky in Evening Snow, Yu-chien(玉澗, ca.12.C-13.C)'s Mountain Market Clear with Rising Mist, Autumn Moon over Lake Tung-ting, and Returning Sail off Distant Shore. The similarities that tie these works together are that it is in scroll form and that ink rather than colors is used. Excluding the work of Wang Hung, the usage of a handscroll and blank space was the leading style of expression. Also the artist that painted that subject and people around him had many associations with the Zen priests.

Therefore, Southern Sung's Eight Views of Hsiao and Hsiang Rivers as a kind of Zen Painting presents the concept of universality of a harmonious society and exhibits well the characteristics of the artist.