

# 南宋의 文人山水畫

朴 恩 和\*

- I. 머리말
- II. 南宋代의 士大夫社會와 文人文化
- III. 南宋의 文人畫家와 현존하는 文人山水畫
- IV. 맺음말

## I. 머리말

靖康之變으로 북송이 멸망하고 마지막 황제 徽宗(1100-1125 재위)의 아들 중 유일하게 남치를 면한 康王 趙構(1107-1187)가 高宗으로 즉위함으로써 시작된 남송은 金軍에 쫓긴 고종이 揚州, 越州, 杭州, 明州, 溫州 등으로 도피하였다가 1138년 항주에 도읍을 정한 후 1142년 金과의 화의를 통해 안정기에 들어갔다. 따라서 1127년에서 金이 멸망한 1234년까지 중국은 秦嶺과 淮河를 경계로 여진족과 한족의 왕조가 병립하는 시기로 정치, 사회, 경제, 문화적으로 두 왕조의 특징이 나타난다.<sup>1</sup> 회화 역시 마찬가지로 남송과 金의 회화는 모두 북송을 이어 독자적인 발전을 이루었고 元代의 회화에 영향을 주었으며 특히 남송의 회화는 강남지역의 경제적 번영과 다양한 회화전통을 바탕으로 큰 발전을 이루었다.

\* 충북대학교 고고미술사학과 교수

이제까지 남송회화에 대한 연구는 주로 화원화가를 중심으로 하는 직업화가의 작품과 禪宗畫를 비롯한 道釋人物畫에 집중되었고 문인화에 대한 연구는 墨梅畫 등의 水墨花卉畫에 국한되었으며 12세기 중반에서 13세기 전반까지 문인화의 전통은 주로 남송보다 금의 화가들에 의해 이어진 것으로 여겨졌다.<sup>2</sup> 문인산수화의 경우 남송 초에 활동한 米友仁(1074-1151)의 작품 이외에는 거의 언급되지 않고 “기본상 문인화는 없다”고까지 서술되었다.<sup>3</sup>

이러한 상황은 일차적으로 현재까지 전하는 남송 문인화 작품의 수가 매우 적은 것에 기인하지만 14세기 이후의 회화에 대한 문헌기록에서 남송대 회화에 대한 평가가 정확하게 이루어지지 않아 초래된 결과이기도 하다. 굴욕적인 대외관계를 비롯한 남송의 정치적 상황에 대한 전반적으로 비판적인 시각이, 화원화에 대한 비평으로 이어졌고 회화 전반에 대한 인식에도 영향을 주었던 것이다.<sup>4</sup> 그러나 최근 남송대 문인화가가 그린 작품을 비롯하여 문인사회와 밀접하게 연관되는 산수화를 새로운 시각으로 분석하고 이해하는 깊이 있는 연구가 이루어져 남송대 문인산수화에 대한 관심이 증가하기 시작하였다.<sup>5</sup>

이 글에서는 기왕의 연구성과를 바탕으로 현존하는 작품을 통해 북송 후기에 형성된 문인산수화의 이론과 제작이 남송대 시대부사회의 문화를 배경으로 어떻게 계승되었으며 시

- 
- <sup>1</sup> 近藤一成, 『總說 南宋・金という時代』, 『世界美術大全集 東洋編 南宋・金』(東京:小學館, 2000), p. 10.
- <sup>2</sup> Wai-kam Ho, “Aspects of Chinese Painting from 1100 to 1350,” *Eight Dynasties of Chinese Painting: The Collections of the Nelson-Atkins Museum, Kansas City, and The Cleveland Museum of Art*(Cleveland: The Cleveland Museum of Art, 1980), pp. xxix-xxx. 남송대 수묵회화화에 대하여는 小川裕充, 「中國花鳥畫の時空-花鳥畫から花卉雜畫へ」 『花鳥畫の世界 10 中國の花鳥畫と日本』(東京:學習研究社, 1983), pp. 92-107; Maggie Bickford, *Ink Plum: The Making of a Chinese Scholar-Painting Genre*(Cambridge: Cambridge University Press, 1996), pp. 113-165; 徐建融, 『宋元水墨花卉』(齊南:山東美術出版社, 2004), pp. 30-53 참조.
- <sup>3</sup> “所以, 南宋基本上沒有文人畫, 當然不是絕對未有(그러므로 남송대에는 기본상 문인화는 없었다. 물론 전혀 없다는 것은 아니다).” 陳傳席, 『中國山水畫史』(天津:天津人民美術出版社, 2001), p. 186.
- <sup>4</sup> 劉子建, 「略論南宋的重要性」, 『兩宋史研究彙編』(臺北:聯經, 1987), pp. 79-80; Bickford, 앞의 책, p. 153; Jerome Silbergeld, “Changing Views of Change: The Song-Yuan Transition in Chinese Painting Histories,” Vishakha N. Desai ed., *Asian Art History in the Twenty-first Century*(Williamstown: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2007), pp. 47-54.
- <sup>5</sup> Richard Edwards, “The Search for Zhao Bosu” Judith G. Smith ed., *Tradition and Transformation: Studies in Chinese Art in Honor of Chu-tsing Li*(Lawrence: Spencer Museum of Art, The University of Kansas, 2005), pp. 57-82; Valérie Malenfer Ortiz, *Dreaming the Southern Song Landscape: The Power of Illusion in Chinese Painting*(Leiden: Brill, 1999); Feng You-heng, *Fishing Society at Hsi-sai Mountain by Li Chieh (1124-before 1197): A Study of Scholar-Official's Art in the Southern Sung Period*, Ph.D. dissertation, Princeton University, 1996; 馮幼衡, 「從《西塞魚社圖》的跋文看李結生平與南宋士大夫的書法」, 『故宮學術季刊』第十七卷 第二期(1999), pp. 65-122; 嶋田英誠, 「伝趙伯驥筆《万松金闕圖》について」 『宋代史研究會』 『宋の社會と文化』(東京:汲古書院, 1983), pp. 267-298.

대적 특징을 드러내면서 어떠한 양상으로 전개되었는지, 나아가 원대에 본격적으로 발전한 문인산수화에 어떠한 기반을 마련하고 영향을 주었는지를 고찰하고자 한다.<sup>6</sup> 이러한 연구를 통해 남송대 회화를 보다 폭넓게 조망하는 계기가 마련되고 문인화 발전의 단계적인 전개 과정을 구체적으로 이해하게 될 것으로 여겨진다.

## II. 南宋代의 士大夫社會와 文人文化

高宗이 즉위하면서 시작된 남송의 정치적, 사회적 혼란은 紹興 11年 11月 남송 황제가 金의 황제에게 신하의 예를 취하고 매년 막대한 물자를 바치는 등 굴욕적인 내용의 회의를 통해 어느 정도 안정되었다. 그러나 소흥 31년(1161) 海陵王 完顏亮(1149-1161 재위)이 침략하면서 다시 시작된 금과의 전쟁에서 패한 송은 1165년 제2차 회의를 맺었고 1206년 韓侂胄(1152-1207)가 주도한 북벌시도까지 40여 년 간 일시적인 평화가 유지되었다. 이러한 상황에서 고종은 소흥 32년(1162) 太祖의 아들인 秦王 德芳의 6世孫인 太子에게 轉立하고 스스로 太上王이라 하였으며 태자가 즉위하여 남송의 두 번째 황제인 孝宗(1162-1189 재위)이 되었다.

金의 국세가 약해졌다는 잘못된 정보를 듣고 실행한 한탁주의 북벌은 실패하였고 남송 조정은 다시 화친을 요구하여 금과의 회의를 성립된 후 불안한 안정기에 들어갔지만 史彌遠(1164-1233)이 專權을 행사하여 政事는 점차 쇠약해졌다. 1206년 징기스칸이 몽골족의 汗國을 세운 후 금과 대치한 기간에도 금은 남송에 대한 간헐적인 공격을 멈추지 않아 남송은 계속 수비의 자세를 취하였다. 몽골과 남송이 연합하여 1234년에 금을 멸망시켰지만 곧이어 몽골과의 전투가 시작되었고 1258년 몽골의 대대적인 공격에 賈似道(1213-1275)는 굴욕적인 조건으로 강화하고도 승리하였다고 거짓으로 보고하여 재상의 자리에 올라 정권을 장악하였다. 국호를 元으로 바꾼 쿠빌라이는 1268년 남송에 대한 공격을 시작하여 1276년 수도인 항주가 함락되고 황제 恭宗(1274-1279)은 포로가 되었다. 文天祥(1236-1282), 張世休(?-1279), 陸秀夫(1238-1279) 등이 이끄는 저항세력이 남쪽으로 도피하여 항전하였으나 元軍이 1279년 厓山에서 송의 마지막 저항세력을 물리치자 幼帝인 衛王 趙昀(1272-1279)이 자

<sup>6</sup> 북송대 문인산수화의 성격과 그 형성과정에 대하여는 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(2003), pp. 57-84 참조

살함으로 남송이 멸망하였다.<sup>7</sup>

이처럼 간헐적인 전란과 불안한 대외관계가 지속된 정세 속에서도 남송의 경계는 농업, 상업, 수공업 및 대외무역의 진전을 바탕으로 비약적인 발전을 이루었고 수도 항주는 정치, 경제, 문화의 중심지로 북송대의 開封을 능가하는 번영을 이루어 문화 발전의 기틀을 마련하였다. 북송대부터 경제적인 부를 기반으로 지식과 교양을 갖추고 국가가 보장하는 사회적 특권을 지니게 된 사대부는 남송대에도 文臣官僚支配體制의 주역이며 정치사회의 주도권을 장악한 지배층으로 문인문화의 특징을 형성하는 데 큰 역할을 하였다. 그러나 증가하는 과거급제자와 관료의 과잉현상으로 문인사대부들이 조정의 관직에 진출하기보다 거주지역에 정착하여 지역사회의 지도자로 활동하는 것에 관심을 갖게 되면서 사대부의 성격에도 변화가 일어났다.<sup>8</sup>

북송말 휘종 崇寧 元年(1102)에서 宣和 3年(1121)까지 天下三舍法이 실시되면서 과거제가 일시 폐지되고 州, 縣學의 학생까지도 太學生의 특권인 役法上的 優免權을 받게되자 학생수가 급격히 증가하였다. 남송대에는 이들 학생을 포함한 讀書人의 수가 크게 늘어나 과거 응시자수가 격증하였으며 출사하지 않은 과거합격자와 과거불합격자들의 대다수가 지역사회에 積帶되면서 지역사회의 지배층으로 활동하게 되었고 그들이 각 지역에서 벌이는 활동과 역할이 다양해지면서 지역사회의 중심적인 존재로 뿌리내리게 되었다. 따라서 사회적 지도계층인 사대부가 지역사회에 미치는 영향력이 커지고 휴직하거나 퇴직한 관료, 또는 은거하는 문인이 鄉居하면서 하는 활동도 사대부의 중요한 역할로 인식되면서 남송대 사대부의 지역성이 현저해졌다.<sup>9</sup>

남송의 정치는 君權의 강화와 독단적인 절대주의, 秦檜(1090-1155), 韓侂胄, 史彌遠, 賈似道 등 장기간에 걸쳐 전권을 지니고 국정을 좌우한 재상들의 전횡, 파벌간의 격렬한 투쟁

7 남송의 대외관계에 대하여는 傅樂成, 辛勝夏譯, 『增訂新版中國通史下』(于鍾社, 1981), pp. 644-669; 박한계 등, 『이탈라스 중국사』(사계절, 2007), pp. 102-105, pp. 112-115 참조.

8 士大夫는 전통적으로 정치적 지배계층으로 官僚集團에 속하는 자들을 지칭하는 용어이지만 송대에는 과거제도가 정착되어 국가권력의 후원 아래 대두된 관료와 관료지원자들로 이루어진 사회의 지배층을 일컫게 되었다. 이 글에서 文人은 사대부와 함께 사회적 지위와 명성을 지닌 지식인 또는 교양인을 포괄하는 의미로 사용하였다. 송대 사대부의 개념과 활동 등에 대하여는 梁種國, 『宋代士大夫社會研究』(三知院, 1996), pp. 82-95; 河元洙, 서울大學校東洋史學研究室編 『宋代士大夫論』, 『講座中國史』-士大夫社會와 蒙古帝國(지식산업사, 1989), pp. 71-94 참조.

9 남송대 사대부의 지역사회에서의 활동과 역할에 대하여는 金英眞, 『陸游-南宋代 '鄉居士大夫'의 生活와 活動』, 『黃元九教授停年紀念論叢 東아시아의 人間像』(도서출판 혜인, 1995), pp. 699-727; 近藤一成, 앞의 논문, pp. 12-16 참조.

과 음모, 타락한 관료주의의 양상을 드러내었고 이러한 정치적인 상황도 문인사대부의 활동과 문화의 형성에 당연히 큰 영향을 미쳤다. 금과 몽고의 침략 위협이 북쪽 국경에 존재하는 상황에도 불구하고 변화와 개혁보다는 안정과 無爲를 선호하는 무기력한 정치와 파벌 간의 알력으로 사대부들은 對金關係나 국내의 정세에 모두 적극적인 역할을 할 수 없었고 거듭되는 貶官과 削職, 탄핵으로 관직에 나가는 것이 위험하거나 가치가 없는 것으로 여겨지게 되었다. 그들은 점차 관료체계의 주역으로서 무력감과 좌절을 겪으며 자진하여 閒職을 요구하고 隱居를 택하거나 과시적인 부유한 생활에 빠져들었고 특히 12세기 후반부터는 안락한 도시생활을 포기하지 않고 심미적인 감각을 충족하며 영위하는 은거에 흥미를 느끼고 추구하기 시작하였다. 따라서 경제적 번영에 따른 물질적 풍요, 도시와 도시문화의 발전을 바탕으로 하는 세련되고 우아한 문인문화에 내성적이고 신중하며 때로는 비판적인 분위기가 증가하였고 이러한 분위기는 사회 모든 계층의 문화로 확산되었다.<sup>10</sup>

남송대에는 북송의 歐陽修(1007-1072), 司馬光(1019-1086), 蘇軾(1036-1101), 王安石(1021-1086), 黃庭堅(1045-1105), 米芾(1051-1107) 등의 大詩人이나 文章家, 서화의 새로운 전통을 형성하고 학문과 예술에 지대한 영향을 미친 書畫家 등이 활동하지는 않았지만 사대부계층을 정점으로 하는 문인문화가 형성되었다. 한편 강남의 도시경제가 발전하면서 교육받은 독서인 수가 증가하여 문인문화가 보다 광범위한 독서인들 사이에 보급되고 모방되어 도시인의 생활에 여러 모습으로 스며들기 시작하였다. 북송 말부터 나타난 詩社가 12세기 말이래 크게 유행하여 수도인 항주와 吳興을 비롯한 여러 도시에서 결성되고 飲茶, 園藝, 造園, 골동과 사회수집 등의 다양한 문인적 취미생활에 관한 서적이 출판되었다.<sup>11</sup> 또한 회화 예술을 이해하고 활발한 평론활동을 전개하는 감상자, 소장가이며 스스로 그림을 그린 북송 사대부의 영향으로 남송대 문인들도 회화제작을 계속하여 문인적 미감과 취향에 적합한 주제와 양식을 발전시켰다. 화가의 배경과 회화의 창작과정을 비롯하여 감상자의 회화관을 말해주는 自題詩, 題詩, 題跋도 보편화되었고 회화의 감상과 수집 역시 중요한 문인문화의 하나로 유행하였다.

<sup>10</sup> James T. C. Liu, *China Turning Inward: Intellectual-Political Changes in the Early Twelfth Century*(Cambridge: Harvard University Press, 1988), pp. 8-19; Wen Fong, *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy, 8th-14th Century*(New York: The Metropolitan Museum of Art, 1992), pp. 247-248.

<sup>11</sup> 남송대 詩詞를 중심으로 하는 문학의 발전에 대하여는 Shuen-fu Lin, *The Transformation of the Chinese Lyrical Tradition: Chiang K'uei and Southern Sung Tz'u Poetry*(Princeton: Princeton University Press, 1978), pp. 4-13; 吉川幸次郎, 호승희 옮김, 『宋詩概說』(東文選, 2007), pp. 169-209 참조.

### III. 南宋의 文人畫家와 현존하는 文人山水畫

남송 초의 회화활동은 비교적 빠른 시일에 정상화되었고 그 배경에는 궁정에 畫院을 재건하고 회화활동을 적극적으로 후원한 高宗이 큰 역할을 하였다. 고종은 금과의 굴욕적인 회의를 정당화하고 왕조의 정통성을 회복하며 자신을 유교적 도덕성을 제고한 제왕으로 운색하기 위한 정치적 목적으로 회화를 적극 이용하였고 예술후원자인 황제의 역할을 의식적으로 모방하여 자신의 권위와 지도력을 강조하였다. 이러한 고종의 적극적인 후원은 남송대 회화발전의 토대를 이루었으며 특히 황실에 의해 주도된 궁정회화의 발전에 많은 영향을 미쳤다.<sup>12</sup> 따라서 남송대 산수화에서는 주로 궁정화원 화가의 탁월한 활동이 부각되지만 1320년대에 편찬된 湯厚의 『古今畫鑑』에 의하면 남송 초부터 朱敦儒, 畢良史, 江參 등 산수를 잘 그린 문인화가들이 활동했음을 알 수 있다.<sup>13</sup> 또 夏文彦의 『圖繪寶鑑』(1365 序文)에는 사대부를 비롯하여 문인적인 소양을 지닌 불교와 도교승려를 포함한 약 100명의 남송대 餘技畫家를 수록하였는데 그 중 25명이 산수화를 잘 그렸으며 나머지는 수묵화회화와 인물화 등에 능했다고 하여 문인화가를 포함한 여가화가들의 활동양상과 다양한 화풍을 말해준다.<sup>14</sup>

사대부의 회화제작이나 평론활동은 북송대에 비해 축소되었지만 송의 宗室이며 理宗年間(1224-1264)에 활동한 趙希鵠의 『洞天清祿集』중 「古畫辯」의 내용은 남송 후기 문인의 회화에 대한 견해를 피력한 것으로 주목된다. 趙希鵠은 畫院畫와 文人畫를 구별하고 蘇軾과 黃庭堅의 주장을 따라 그림에서 士夫氣와 生動 天趣를 중시하고 제작기법에서 書畫一致의 관계를 강조했으며, 이전의 훌륭한 작품을 많이 접하고 수양과 경험을 통해야만 그림을 그릴 수 있다고 주장하여 북송대에 형성된 문인화 이론을 계승한 남송 문인의 회화관을 반영한다.<sup>15</sup>

그러나 남송대에 문인문화가 다양한 사회계층에 폭넓게 파급되고 鄧椿이 『畫繼』에 기록한대로 문인과 직업화가들의 교류가 증가하면서 직업화기도 문인적인 주제와 양식에 근

<sup>12</sup> Julia Murray, *Ma Hezhi and the Illustration of the Book of Odes*(Cambridge: Cambridge University Press, 1993), pp. 10-11.

<sup>13</sup> “宋南渡，士人有善畫者，如朱敦儒希真，畢良史少董，江參道貫，皆能畫山水藥石等畫…” 湯厚，『古今畫鑑』黃賓虹・鄧實編，『美術叢書』11(臺北：藝文印書館，1975)，pp. 41-42.

<sup>14</sup> 馮幼衡，앞의 논문，pp. 85-86；夏文彦，『圖繪寶鑑』，『書史叢書(二)』(臺北：文史哲出版社，1974)，pp. 91-124.

<sup>15</sup> 趙希鵠，『洞天清祿集』，『美術叢書』5，pp. 268-278；Susan Bush, *The Chinese Literati on Painting: Su Shih(1037-1101) to Tung Ch'i-ch'ang(1555-1636)*(Cambridge: Harvard University Press, 1971)，pp. 111-117.

사한 문인풍 산수화를 그리게 되었다. 그러한 상황에서 문인사대부는 문인적 가치관과 취향을 추구하고 그것을 그림에 표현하는 자신들만의 회화를 규정하기 위해 직업화가의 작품과 구별되는 주제와 양식을 모색해야 했다.<sup>16</sup> 그림을 賤子의 일이라고 여긴 당시 일부 문인들의 회화관 역시 자신을 직업화가와 구별하려는 문인화가들의 의식을 강조하여 회화의 형식이나 양식의 변화에 영향을 미쳤을 것이다.<sup>17</sup> 이 글에서 살펴볼 문인화와 그들의 산수화는 북송대 문인들의 이론과 화법을 계승한 남송의 문인화가 전개되면서 문인산수화의 전통이 확립되는 양상과 함께 남송 문인들의 회화관과 작화태도, 그리고 그들이 새롭게 발전시킨 화풍을 잘 보여준다고 여겨진다.

### 1. 米友仁和舒城李生の 瀟湘圖

남송의 문인 孫紹遠(약 1150-?)이 唐·宋代의 저명한 문인의 題畫詩와 觀畫之詩를 모아 편찬한 『覽畫集』(1187년 自序)에는 제화시를 書題에 의해 26가지로 분류해 수록하였는데 산수와 별도로 '州郡山川'이라는 항목이 있다.<sup>18</sup> 이는 실제의 장소와 관련된 그림에 대한 제화시를 따로 수록한 것으로 남송대에 實景과 관련된 산수화가 구체적인 화목으로 자리잡았음을 보여준다. 의식적으로 특정한 지역이나 장소를 그림으로 그리는 것은 묘사된 장소에 대해 누군가가 가졌던 특별한 관계나 구체적인 인상, 또는 정서가 표현된 것이며 문인의 활동과 밀접하게 결부된 실제의 장소를 그린 산수화는 개인적인 경험을 공유하고 교류하는 기능을 하여 문인들로부터 환영받은 화제가 되었다. 특히 남송대에는 문인들이 은거를 지향하거나 在地의 유력자로 자신이 속하는 지역사회의 운영에 관심을 지니고 활동함으로 특정지역에 대한 의식이 산수화에 표현되면서 실경과 관련된 산수화가 증가한 것으로 여겨진다.

실경과 관련된 송대 문인산수화로 가장 잘 알려진 것은 북송대 사대부화가인 宋迪(1015-1080)이 처음 그렸다고 전하는 《瀟湘八景圖》이다. 송적이 어떠한 화풍으로 소장팔경을 그렸는지는 알 수 없지만 송적의 《瀟湘八景圖》는 북송 말부터 남송 초에 문인들 사이에 널리 알려져 문인산수화를 대표하는 존재가 되었고 소장팔경은 강남산수화의 대표적인 화

<sup>16</sup> 박은화, 「鄧椿의 『畫繼』와 북송후기~남송초기의 회화」, 『미술사: 자료와 해석』(일지사, 2008), pp. 83-84; 宮崎法子, 「중국산수화의 인과 밖」, 『美術史論壇』 제5호(2007 하반기), pp. 8-13.

<sup>17</sup> “士夫以此爲賤者之事, 皆不屑爲殊…” 趙希鵬, 앞의 책, p. 276.

<sup>18</sup> 孫紹遠, 『覽畫集』 卷三, 『影印文淵閣四庫全書』 1349 (臺北: 臺灣商務印書館), pp. 843-854; 宮崎法子, 「南宋時代における實景畫」, 『世界美術大全集・東洋編』 6 南宋・金, p. 150.

제가 되었다.<sup>19</sup> 그러나 소상팔경이 산수화의 화제로 유행하고 직업화가들도 많이 그리게 되면서 차츰 문인화가들의 관심에서 멀어졌다. 이는 이미 정해진 주제에 따라 여러 장면을 그려야 하는 구속에 대해 문인화가들이 거부감을 가지게 되었기 때문이었던 것으로 여겨지며 趙希鵠이 먼저 제목을 정하고 그림을 그리는 화가는 사대부가 아니라 한 비평이 이 점을 반영한다.<sup>20</sup>

한편 소상팔경의 무대이며 屈原(기원전 343-277)이래 李白(701-762), 杜甫(712-770)등 유명한 문인의 문학적 전통과 결부된 湖南省 瀟江과 湘江 지역의 경치를 가장 먼저 그린 화가는 五代의 화가 董源(?-962)이며 瀟湘圖는 일반적으로 강남의 풍광을 묘사한 동원의 산수화 양식과 결부된 화제로 정착되었다.<sup>21</sup> 북송에서 남송에 걸쳐 소상도로 대표되는 동원의 강남산수화풍을 계승하여 문인산수화의 전형적인 양식을 완성하고 후대에 전해준 화가는 米芾와 米友仁 부자이다. 米芾은 강남의 경치를 그린 동원의 그림을 平淡天真하여 비할 바 없는 神品으로 재평가하였으며 그의 산수화법을 참고하고 강남의 자연환경에서 받은 인상에 근거하여 미법산수화를 창시하였다.<sup>22</sup> 미불의 진작은 전하지 않지만 남송초기를 대표하는 화가인 미우인의 작품을 통해 후대 문인산수화의 전형적 양식의 하나가 된 미법산수화 양식이 형성되는 과정을 파악할 수 있다. 米友仁은 54세에 靖康之變을 만나 혼란기에 강남 각지를 전전하다가 69세인 紹興 12年(1142)부터 항주에 정착하였고 高宗의 총애를 받아 工部侍郎과 敷文閣直學士의 관직을 맡아 그림을 그리고 황실소장품을 관리하며 활동하다가 78세에 사망하였다.<sup>23</sup>

미우인의 현전하는 산수화 중 진작으로 인정되는 다섯 작품은 모두 그가 강남으로 도피

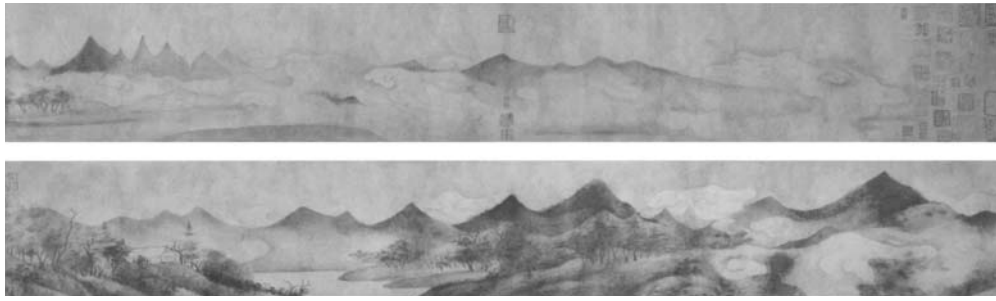
<sup>19</sup> 朴恩和, 「北宋末・南宋初의 山水畫」, 『講座美術史』 29호(2007), pp. 318-319. 남송의 瀟湘八景圖에 대하여는 Richard Barnhart, "Shining Rivers: Eight Views of the Hsiao and Hsiang in Sung Painting," 『中華民國建國八十年中國藝術文物討論會論文集 書畫(上)』(臺北: 國立故宮博物院, 1991), pp. 45-95 참조.

<sup>20</sup> "宋復古作瀟湘八景, 初未嘗先命名, 後人自以洞庭秋月等目之, 今畫人先命名, 非士夫也." 趙希鵠, 앞의 책, p. 276.

<sup>21</sup> 宮崎法子, 「南宋時代における實景畫」, pp. 152-153. 『宣和畫譜』에 御府에 소장된 董源의 《瀟湘圖》 한 폭이 수록되어 있지만 현재 北京故宮博物院 소장인 (傳)董源의 《瀟湘圖》와 같은 작품인지는 단정할 수 없다. 『宣和畫譜』 卷十一「畫史叢書(一)」, p. 113. 瀟湘지역과 관련된 문학적 전통은 Alfreda Murck, *Poetry and Painting in Song China: The Subtle Art of Dissent*(Cambridge: Harvard University Press, 2000), pp. 6-27, (傳)董源 《瀟湘圖》에 대한 자세한 연구는 Richard Barnhart, *Marriage of the Lord of the River: A Lost Landscape by Tung Yuan*(Ascona: Artibus Asiae, 1970) 참조.

<sup>22</sup> "董源平淡天真多, 唐無此品, 在畢宏上, 近世神品格高無與比也. 峯巒出沒, 雲霧晦明, 不裝巧趣, 皆得天眞. 嵐色鬱蒼枝幹勁挺, 咸有生意. 溪橋漁浦州者掩映, 一片江南也." 米芾, 『畫史』, 『美術叢書』<sup>10</sup>, p. 10, 11.

<sup>23</sup> 朴恩和, 「北宋末・南宋初의 山水畫」, pp. 320-323.



도1 米友仁, 《瀟湘奇觀圖》, 1137년, 紙本水墨, 19.7×285.7cm. 北京故宮博物院

하여 유랑하던 시기의 것으로 그 중 실경과 관련된 산수화인 《瀟湘奇觀圖》와 《瀟湘圖》는 米法山水畫風의 완성을 보여주는 대표작이다.<sup>24</sup> 《瀟湘奇觀圖》는 自題에 의하면 米芾이 오래 전 鎮江에 지은 海岳菴에서 바라본 산의 모습과 평생 익히 알고 있는 소상의 기관을 建康(南京)에 머물면서 그린 것이라 한다.<sup>25</sup> 호남성에서 멀리 떨어진 건강에서 소상의 경치를 그렸다는 자체를 통해 미우인이 묘사한 것은 소상지역의 실경이 아니라 자신이 일찍이 본 실경의 시각적 경험과 그에 대한 기억을 바탕으로 재해석한 소상의 빼어난 경관임을 알 수 있다(도1).

열은 먹선과 선염으로 묘사한 구름이 허공에서 피어오르며 시작되는 옆으로 긴 화면은 먹색의 다양한 변화를 보이는 산과 자체의 생명력을 지니고 움직이는 듯한 구름, 雲煙에 가려졌다 나타나는 나무들이 조화와 균형을 이루며 전개되고 미물의 海嶽菴을 상징하는 듯한 언덕 위 작은 가옥이 나타나면서 끝난다. 분명하고 뚜렷한 필치는 거의 보이지 않고 먹과 물의 융합이 혼연일체가 된 선염과 米點, 감각적이면서도 자유분방한 필치가 어우러졌으며 먹과 여백의 대비에 의해 산과 물, 구름과 안개가 미묘한 공간의 층차를 이루며 화면의 오행감을 조성하는 경관을 표현하였다.

미우인의 《瀟湘圖》 또는 《瀟湘白雲圖》라 불리는 작품은 “元暉戲作”이라는 款署가 있고 그림 다음에 “夜雨欲霽, 曉雲既半, 則其狀類此 余蓋戲爲瀟湘(밤비가 그치고 새벽 안개가

<sup>24</sup> 두 그림의 전체 도판은 中國古代書畫鑑定組編, 『中國繪畫全集 3』(杭州: 浙江人民美術出版社, 1999), pp. 148-149, pp. 150-153 참조.

<sup>25</sup> “先公居鎮江四十年前, 作菴於城之東高岡上, 以海岳爲名… 此卷乃菴之所見山, 大抵山雲奇觀變態萬□□在辰晴暝雨間, 世人鮮復知此, 余生平熟悉瀟湘奇觀, 每於登臨佳處, 輒復寫其真趣…” 《瀟湘奇觀圖》의 제작시기와 제발문에 대하여는 Peter Stumman, *Mi Youren and the inherited literati tradition: Dimensions of ink-play*, Ph.D. dissertation, Yale University, 1989, pp. 303-337 참조.



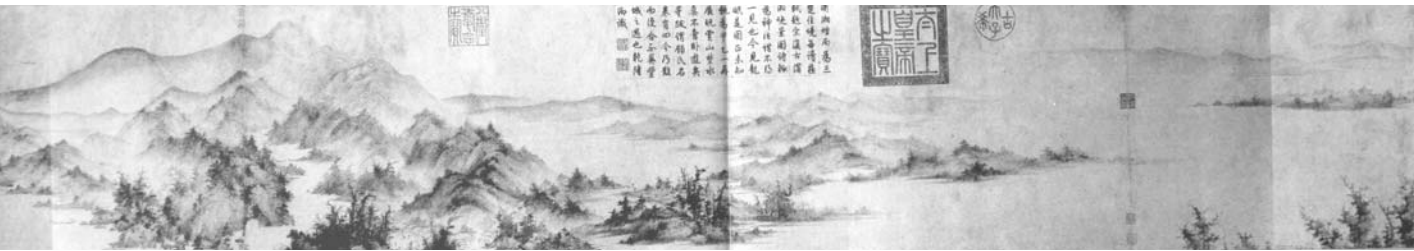
도2 米友仁, 《瀟湘圖》(부분), 紙本水墨, 28.7×295.5cm, 上海博物館

견히려는 경관이 이와 같다. 장난삼아 즐겁게 그려 소상이라 하였다)”라는 自題가 있어 이 그림 역시 소상지방의 실경을 그린 것이 아니라 특정한 시간과 날씨의 자연현상과 분위기를 소상경에 투영하였음을 말해준다(도2).<sup>26</sup>

《瀟湘奇觀圖》처럼 옆으로 긴 화면은 물기가 많은 淡墨의 농담변화로 표현된 구름과 산, 濃墨의 필선으로 강조된 나무, 다리, 가옥이 어우러지면서 환상적인 울동감과 연속성을 창출한다. 또 단순한 형태의 산과 구름, 여백이 교차되면서 千變萬化하는 雲煙의 움직임에 따라 언뜻 눈앞에 스치다 순간적으로 사라지는 자연현상을 감각적이고 절제된 필묵법으로 재현하여 답답하면서 초탈한 느낌의 경관을 보여준다.

이 두 작품에서 미우인은 무상한 자연과 덧없이 스쳐 지나가는 삶에 대한 관조와 성찰을 통해 혼란기에 겪은 육체적 고통과 정신적 억압에서 벗어난 심회를 표현하였고 산수화에 새로운 의미를 부여함으로 소상지역의 지형적인 특징을 초월하여 대상과 자신, 情과 景이 합일되는 경지의 산수화를 그려내었다. 이처럼 미우인은 익히 알고있던 소상지역에 대한 개인적인 경험과 감정을 이입하여 자신의 의식 속에서 재해석한 자연을 표현함으로 실경을 사실적이기보다 이상적, 관념적으로 그려내었고 구도와 필묵법에서 작가의 개성을 드러내는

<sup>26</sup> 이 작품을 미우인이 杭州에 정착한 후 高宗을 위해 수도의 산수를 그린 작품으로 여기는 주장도 있다. Sturman, 위의 논문, pp. 408-411.



도3 舒城李生, 《瀟湘臥遊圖》(부분), 紙本水墨, 30.3×400.4cm, 東京國立博物館

표현방법으로 후대 문인산수화의 전형적인 양식을 완성하였다.<sup>27</sup>

米友仁이 瀟湘지역과 관련된 산수화를 그린 후 소상이라는 지명은 강남의 경관을 대표하고 상징하는 대명사가 되었고 소상도는 특정한 지역의 구체적이고 개별적인 실경을 재현하는 협의의 실경산수도를 초월하여 강남지역 경관의 공통적인 이미지를 재현하는 존재로 부각되었다. 1170년경에 그려진 《瀟湘臥遊圖》는 그러한 양상을 보여주는 작품이다.<sup>28</sup>

《瀟湘臥遊圖》는 이름이 알려지지 않은 李氏 성의 화가가 그린 작품으로 浙江省 吳興의 金斗山에 거주하던 老隱士인 雲谷圓照를 위해 제작하였고 그림이 완성된 직후인 1170년에 서 1171년 사이에 吳興에 거주하던 유명한 문인사대부 가문의 葛鄉(?-1181)과 葛鄉 형제를 비롯하여 出仕하지 않은 오흥 지역의 문인 열 명이 쓴 발문이 있다(도3). 葛鄉의 발문에 의하면 雲谷이 30년 간 산하를 두루 行脚하였지만 소상지역에는 가보지 못함을 한으로 여겨 名筆을 만날 때마다 소상경을 그려달라고 청했고 이 작품이 가장 최근에 그려진 것이라 하였다. 1170년에 쓴 章深의 발문에는 “舒城李生爲師作瀟湘橫看”이라는 구절이 있어 安徽省 舒城 출신인 이씨 성의 화가가 스승인 운곡을 위해 소상의 경치를 두루마리에 그린 것을 알 수 있다.<sup>29</sup>

雲谷圓照가 누구인지는 정확하게 밝혀지지 않았고 居士나 隨喜라고 자칭한 발문을 쓴 문인들은 운곡으로부터 불교의 가르침을 받고 그를 중심으로 居士禪을 실행하던 오흥 지역

<sup>27</sup> 鈴木敬, 『中國繪畫史 中之一(南宋・遼・金)』(東京: 吉川弘文館, 1984), pp. 79-81.

<sup>28</sup> 宮崎法子, 『南宋時代における實景畫』, p. 152.

<sup>29</sup> 이 그림의 원래 제목은 《瀟湘圖》였으나 清代의 소장가 高士奇(1645-1704)가 화면 끝에 “瀟湘臥遊伯時爲雲谷老禪隱圖”라 쓴 이후 《瀟湘臥遊圖》로 알려졌다. 高士奇는 화가인 舒城李生을 역시 서성 출신인 李公麟으로 誤認한 董其昌(1555-1636)의 주장을 답습하였고 이 그림은 1940년대까지 李公麟作으로 알려졌다. 이들 跋文의全文과 그림 전체의 도판은 Ortiz, 앞의 책, pp. 12-16, pp. 192-195, pl. 1 참조

의 문인들로 여겨진다. 발문은 대부분 禪師의 고귀한 인품과 예술적인 감식안, 종교적인 성취를 찬양하고 뛰어난 수묵산수화를 통해 眞幻論을 전개하며 세속에서 벗어나 깨달음을 얻기를 구하는 내용을 서술하여 당시 문인들의 학문과 예술사상의 형성에 유교와 함께 선불교가 중요한 역할을 하였음을 말해준다. 또 남송대 문인과 선종 승려의 활발한 교류를 밝혀주며 이러한 교류를 통해 소상도의 전통이 禪僧畫家인 牧谿와 玉澗에게 이어진 것으로 여겨진다.<sup>30</sup> 화가인 李生은 雲谷禪師의 제자이며 禪宗敎壇 주변에서 활동하던 화가로 추정된다. 1171년에 쓴 彦章의 발문을 통해 그가 문인화의 화제인 소상경에 대한 이해가 깊으며 강남 산수화풍에 능숙한 화가이고 이 그림을 통해 능력이 알려지고 문인 감상가들의 인정을 받았음을 알 수 있다.<sup>31</sup>

이 작품은 禪僧과 在家信徒들이 형성한 모임을 통해 제작된 것으로 북송대 문인들 간에 성행했던 회화와 시를 중심으로 한 雅集의 전통이 남송 전기에 이미 문인사대부 계급뿐 아니라 지방의 禪僧을 중심으로 한 집단에까지 파급되었으며, 수도인 항주 밖에서 새로운 문화중심지가 된 오흥에서 활동하던 문인들의 사회적, 문화적인 유대관계를 형성하고 강조하는 역할을 하였음을 말해준다. 화가 자신이 문인이 아니었을 가능성이 있지만 《瀟湘臥遊圖》는 선승과 문인의 교류를 통해 형성된 환경에서 그들의 모임을 위해 만들어진 당시 문인문화와 밀접하게 연관되는 산수화라 할 수 있으며 畫會라고 불린 그러한 모임을 위해 제작되고 감상된 회화의 높은 수준을 보여주는 귀중한 작품이다.<sup>32</sup>

안개에 싸여 희미하게 보이는 나지막한 산과 넓은 수면으로 시작되는 화면은 연속되는 물길을 따라 높은 산과 계곡이 중첩된 중간 부분으로 펼쳐지고 다시 낮은 산이 점차 위쪽으로 멀어지면서 완전히 빈 넓은 공간으로 끝난다. 먹색의 미묘한 변화가 보이는 물기가 많은 淡墨의 선염을 주로 사용하여 薄霧에 싸여 어렴풋한 빛을 머금은 강남산수의 드넓은 경관을 섬세하게 그려낸 것으로 미우인을 계승한 수묵기법을 보여주지만 근경에서 원경으로 확대되는 화면구성은 미우인의 산수화에서는 볼 수 없는 점이다.<sup>33</sup>

한편 빈 공간으로 끝나는 《瀟湘臥遊圖》의 화면구성은 그림 마지막에 나타나는 작은 토

<sup>30</sup> 鈴木敬, 앞의 책, pp. 25-28, pp. 85-87.

<sup>31</sup> 화가 李生이 李公麟의 후손일 가능성에 대한 자세한 연구는 鈴木敬, 『瀟湘臥遊圖卷(について)(下)』, 『東洋文化研究所紀要』 第9冊(1979), pp. 69-75 참조.

<sup>32</sup> Ortiz, 앞의 책, p. 23. 1171년에 쓴 張貴謨의 발문에서 雲谷禪師가 畫會에서 소상도를 보여주고 발문을 구했다고 하였다.(“雲谷老禪以瀟湘圖示諸齋求跋, 雲谷不將境示人, 諸齋莫作畫會…”).

<sup>33</sup> 《瀟湘臥遊圖》와 米友仁의 산수화의 관계는 鈴木敬, 앞의 책, p. 88 참조.

파와 나무로 보는 이의 시선을 다시 근경으로 이끄는 북송후기와 금대의 두루마리 형태의 산수화 구도와 대비되며 화면을 넘어 무한히 계속되는 공간의 느낌을 강조한다. 또한 화면 중앙에서 왼쪽으로 낮은 산과 토파가 전개되며 공간의 깊이와 시각적 연속성을 유지하는 대각선 구도의 사용은 작가가 휘종과 고종 연간에 활동한 화원화가를 중심으로 발전한 산수화의 특징적인 구도와 공간표현 방법을 알고 사용하였음을 말해준다.<sup>34</sup>

물기가 많은 淡墨이 종이에 번지는 듯한 개성적인 필묵법으로 나무와 산을 표현하고 어촌의 작은 집들과 주변에서 생활하는 사람, 다리와 누각, 고깃배 등은 얇은 먹의 細線으로 묘사하여 강남 水鄉의 경관과 그곳에서 살아가는 사람들의 소박한 일상이 마치 꿈속의 정경처럼 보이지만 미우인의 소상도와 마찬가지로 실제 소상지역의 특정한 장소를 사생적으로 묘사한 것으로는 여겨지지 않는다. 실제 장소의 지리적 특징이나 시각적 연관성보다 그 장소가 지니는 문학적 전통이나 상징성이 두드러지는 이 그림은 미우인에 의해 형성된 소상경의 의미와 화법을 계승하였으며, 산수화가 이미 문인들의 개인적인 경험이나 감흥을 표현하고 공감하는 매개이며 詩書와 같은 자기수양의 방편으로 자리잡았음을 말해준다.

## 2. 趙伯驥의 〈萬松金闕圖〉

趙伯驥(1124-1182)의 〈萬松金闕圖〉는 비단에 채색으로 그려진 청록산수화로 화가의款印은 없지만 그림 뒤 첫 번째 발문을 쓴 趙孟頫(1254-1322)에 의해 조백숙의 작품으로 알려졌다(도 4).<sup>35</sup> 조맹부의 발문 다음에는 倪瓚(1301-1374)과 명대 초에 활동한 문인 張紳의 발문이 있고 高啓(1336-1374)의 題詩인 “題趙希遠萬松金闕圖”는 현재 그림에서 분리되었지만 그의 문집인 『高太史大全集』에 수록되었다.<sup>36</sup>

송의 宗室로 太祖(960-976 재위)의 7세손인 조백숙은 형인 趙伯駒와 함께 청록산수화에 능한 화가로 유명하며, 정확한 생몰년조차 알려지지 않은 조백구와 달리 그의 생애는 1203년에 周必大(1126-1204)가 쓴 〈和州防禦使贈少師趙公伯驥神道碑〉로 비교적 잘 알려져 있다. 그의 祖父인 趙令畯은 趙令穰의 從弟로 蘇軾, 黃庭堅 등과 교유하였으며 李公麟의 화법을 배워 말을 잘 그렸다고 하며 부친 趙子笈은 북송 말부터 고종을 陪從하여 융숭한 대접을 받

<sup>34</sup> Ortiz, 앞의 책, p. 83; 朴恩和, 「北宋末・南宋初의 山水畫」, pp. 309-320.

<sup>35</sup> 跋文을 포함한 그림 전체의 도판은 『紫禁城』, 2005 增刊(故宮博物院 上海博物館 晉唐宋元國寶展), pp. 62-63 참조.

<sup>36</sup> 吳升, 『大觀錄』(三)(臺北: 國立中央圖書館, 1970), 卷14, pp. 1659-1660.



도4 趙伯暉, 〈萬松金闕圖〉, 絹本彩色, 27.7×136cm. 北京故宮博物院

왔고 남송 건립 이후 조백구, 백숙 형제는 뛰어난 書藝로 고종의 총애를 받았다.<sup>37</sup> 조백숙은 本路兵馬副都監, 和州防禦使 등의 武官職을 역임하고 1171년에는 金國賀正辰副使로 남송의 종실로는 처음 金에 사신으로 파견되기도 하는 등 정치적으로도 상당히 활발하게 활동하였다.<sup>38</sup>

앞서 살펴본 米友仁和 舒城李生의 瀟湘圖와 달리 이 그림은 남송의 수도인 항주 鳳凰山의 궁궐이라는 구체적인 장소를 그린 산수화이다. 金闕은 황제의 궁전이며 萬松은 궁성의 後花園이 있던 萬松嶺을 의미한다. 묘사된 장면이 현실의 지형과 정확하게 일치한다고는 할 수 없지만 물가 풍경에서 숲에 이르는 경관은 대체로 西湖에서 甌山, 만송령을 거쳐 봉황산에 이르는 지역의 자연경으로 여겨진다.<sup>39</sup> 대화가 핀 음력 정월 雲煙이 거치기 전 이른 아침의 경색으로 떠오르는 아침 해, 丹頂鶴, 소나무, 瑞雲 등 길상적 의미를 지닌 경물을 배치하여 상서롭고 신비한 분위기가 느껴지며 조백숙이 종실의 일원으로 자신의 뇌리에 기억된 남

<sup>37</sup> “趙令暉, 字景升, 封嘉國公. 師李伯時, 善書馬.” 夏文彥, 앞의 책, 「補遺」, p. 147.

<sup>38</sup> 陳高華, 『宋遼金畫家史料』(北京: 文物出版社, 1984), pp. 638-644.

<sup>39</sup> 『世界美術大全集 東洋編 南宋・金』, p. 12. 항주의 남송대 궁궐 주변의 지리적 환경에 대하여는 Hui-shu Lee, *Exquisite Moments: West Lake & Southern Song Art* (New York: China Institute, 2001), pp. 19-31 참조.



송 궁궐의 가장 이상적인 모습을 송황실의 영숙과 社稷의 변영을 상징하는 경물과 함께 묘사한 것임을 말해 준다.<sup>40</sup>

넓은 수면 위 짙은 청색의 구름 속에 떠오르는 태양과 유유히 날아오르는 丹頂鶴이 나타나면서 시작되는 그림은 푸른 소나무가 자라는 江岸에서 구름과 숲에 가려진 궁궐의 지붕이 드러나는 만송령으로 보는 이의 시선을 이끌고 붉은 난간의 다리를 건너 매화나무와 큰 소나무 세 그루가 있는 언덕이 화면을 가득 채우면서 끝난다. 전체적인 화면구성은 오른쪽의 넓은 공간이 펼쳐지는 물가의 경치에서 시작하여 왼쪽 숲 속의 경치로 이어지는 대각선 구도를 보인다.

石淸, 石綠과 갈색의 안료를 주로 사용한 화면은 청록산수화의 섬세하고 전이한 분위기를 드러내어 북송 후기의 宗室畫家인 趙令穰(약 1070-1100)과 王詵(약 1048-1104 이후)에 의해 부흥된 청록산수화법을 계승하였음을 알 수 있다. 針葉이 부드러운 弧形을 이룬 소나무 가지는 (傳)李思訓의 《江帆樓閣圖》의 소나무를 상기시키고 산봉우리 사이에 피어오르는

<sup>40</sup> 이 작품이 보름달이 뜬 저녁의 경관을 그린 것이라는 견해도 있다. Edwards, 앞의 논문, p. 62; 그러나 高啓의 題詩와 安岐의 『墨緣賞鑑錄』에는 모두 아침 경치의 묘사라고 하였다. 嶋田英誠, 앞의 논문, p. 286, 註34.



도5 米友仁, 《雲山圖》, 1130년, 絹本彩色, 43.4 × 194.3cm, The Cleveland Museum of Art

구름의 형태는 李唐의 《黃峯松風圖》와 유사하여 조백숙이 다양한 산수화 양식을 답습하면서 새로운 표현효과를 모색하였음을 보여준다.<sup>41</sup> 한편 완만한 곡선의 산을 청록의 선염과 먹점으로 묘사한 방법은 미우인이 비단에 그린 청록산수화인 《雲山圖》(도5)의 표현기법을 따른 것이며 가는 필선과 點點, 渲染의 적절한 사용에서 청록산수화의 채색기법과 미법산수화의 수묵기법을 융합하여 효과적으로 운용하였음을 알 수 있다. 그러나 미우인의 《雲山圖》에서 먹색의 농담이 표현하는 공간의 깊이나 구름과 안개가 조성하는 대기원근법적인 효과는 보이지 않는다. 또 경물과 경물 간, 경물과 공간과의 비례가 자의적이어서 화면 마지막에 나타나는 소나무와 궁전의 지붕, 다리, 새들의 크기는 비례가 맞지 않고 화면을 채우며 보는 이의 눈앞으로 가까이 다가서는 숲과 산 뒤로 늘어선 遠峰은 원근의 표현기능을 상실하여 화면의 공간감이 결여되었다.

이처럼 비례감을 무시한 경물의 크기와 공간감이 결여된 화면구성은 당시 화원화가의 산수화는 물론 米友仁이나 舒城李生의 작품과 구별되며 실제의 경관에서 유리된 듯한 비현실적이고 이상화된 분위기를 강조한다. 특정한 장소의 묘사이지만 조백숙은 자신의 시각으로 바라본 자연과 그 장소에 대해 느끼는 정서를 드러내기 위해 새로운 화면구성의 원리를 사용했으며, 자연경을 마음 속의 景象과 일치시킴으로 객관적인 경치와 그에 대한 주관적인 반응의 표현이 미묘한 긴장감과 함께 조화를 이루는 결과를 낳았다.<sup>42</sup> 따라서 이 작품은 화가의 의도가 개입된 표현적인 산수화로 새로운 의미의 층을 지니게 되었고 이처럼 화가가 시각적 경험으로 파악한 자연경관을 주관적으로 재해석하는 산수화는 元代 문인들의 實地名山水畫에서 크게 발전하였으며 이후 문인산수화의 성격을 형성하는 데 중요한 역할을 하

<sup>41</sup> 嶋田英誠, 앞의 논문, p. 268. 《江帆樓閣圖》는 『靑綠山水畫特展圖錄』(臺北: 國立故宮博物院 1995), pp. 8-9, 《黃峯松風圖》는 박은화, 『중국회화감상』(예경, 2001), pp. 101-102 참조.

<sup>42</sup> Edwards, 앞의 논문, pp. 67-77.

였다.<sup>43</sup>

### 3. 李結의 〈西塞漁出圖〉

〈西塞漁社圖〉는 사대부화가인 李結(1124-1197 이전)이 孝宗 乾道 6年(1170)경에 그린 작품으로 그의 은거지이며 詩社인 浙江省 吳興에 있는 西塞山의 “漁社”를 묘사한 것이다(도 6). 이결의 字는 次山, 號는 漁社이고 하남성 河陽人이나 부친대부터 절강성 오흥에 거주하였고 夏文彦의 『圖繪寶鑑』 「補遺」에 “工山林人物”이라 기록되어 문인화가로 알려졌음을 알 수 있다. 이결의 이름과 字는 唐代의 隱居詩人인 元結(723-772)을 따른 것으로 부친인 李迎이 亂世에 명예와 절조를 지키고 부화뇌동하지 않은 문인의 모범인 원결을 따르라는 의미로 이름을 지었다고 전한다.<sup>44</sup>

吳興의 苕江과 霅江 사이에 위치한 이결의 은거지는 唐代의 시인 張志和(약 742-782)의 집이 있던 장소에 세워졌으며 1150년대 초에 進士가 된 후 1190년까지 관직에 종사한 이결은 四川總領에서 퇴임한 후 고향의 서세산에 은거하며 張志和가 〈漁歌子〉에서 제시한 漁隱의 생활을 영위하였다.<sup>45</sup> 명리를 좇지 않고 서세산에서 자유자재한 어부로 사는 삶을 노래한 장지화의 유명한 詞인 〈漁歌子〉 다섯 수는 후대 문학에 매우 큰 영향력을 발휘하였으며 “西塞山前白鷺飛, 桃花流水鱖魚肥(서세산 마루에 백로 날고, 복숭아꽃 흐르는 물에 썩거리 살찌네)”로 시작하는 가장 유명한 제1수에는 실의한 문인들의 분노와 은거에 대한 희망을 간접적으로 표출하는 唱和가 끊임없이 이어졌다.<sup>46</sup>

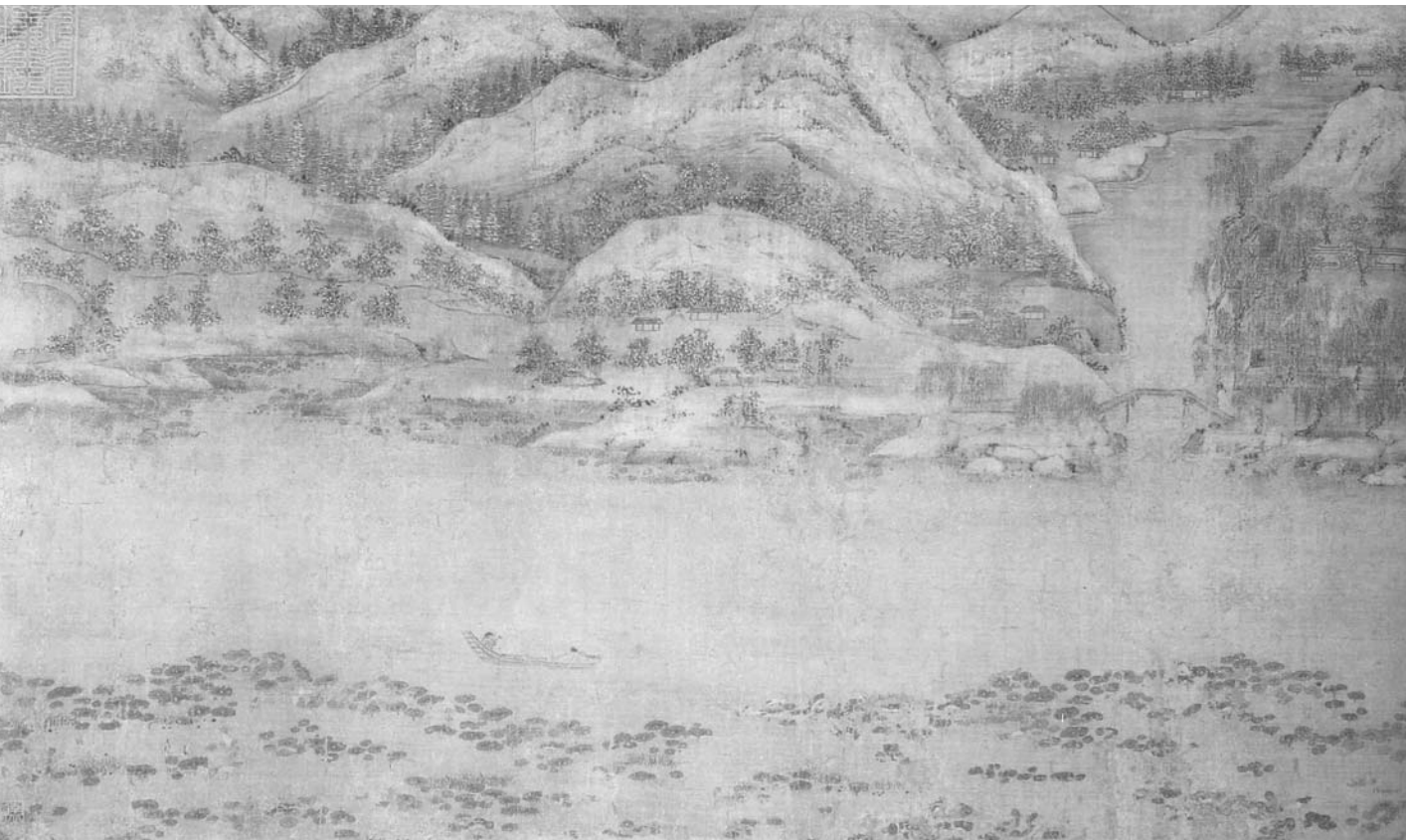
실제로 漁社가 완성된 것은 그림이 그려진 후 십여 년이 지난 1180년대이어서 그림은 실제 장소의 묘사가 아니라 화가가 마음 속에서 상상하고 설계한 어사의 모습과 그가 기억

<sup>43</sup> 元代 실지명산수화의 의미와 구체적인 작품에 대하여는 朴恩和, 「元代的 實地名山水畫 研究」, 『美術史學研究』 221・222(1999), pp. 109-144 참조.

<sup>44</sup> 夏文彦, 앞의 책, p. 149. 李結의 家世와 관료로서의 활동에 대하여는 Feng, 앞의 논문, pp. 49-73 참조.

<sup>45</sup> 吳興은 孝宗의 生父인 秀王 趙子偁(?-1144)을 비롯한 황실의 侯王貴戚, 문인들이 거주하면서 문화의 중심지가 되었고 남송대이래 문인화 발전에 큰 역할을 하였다. Chu-ting Li, “The Role of Wu-hsing in Early Yuan Artistic Development Under Mongol Rule,” John Langlois ed., *China Under Mongol Rule*(Princeton: Princeton University Press, 1981), pp. 331-338.

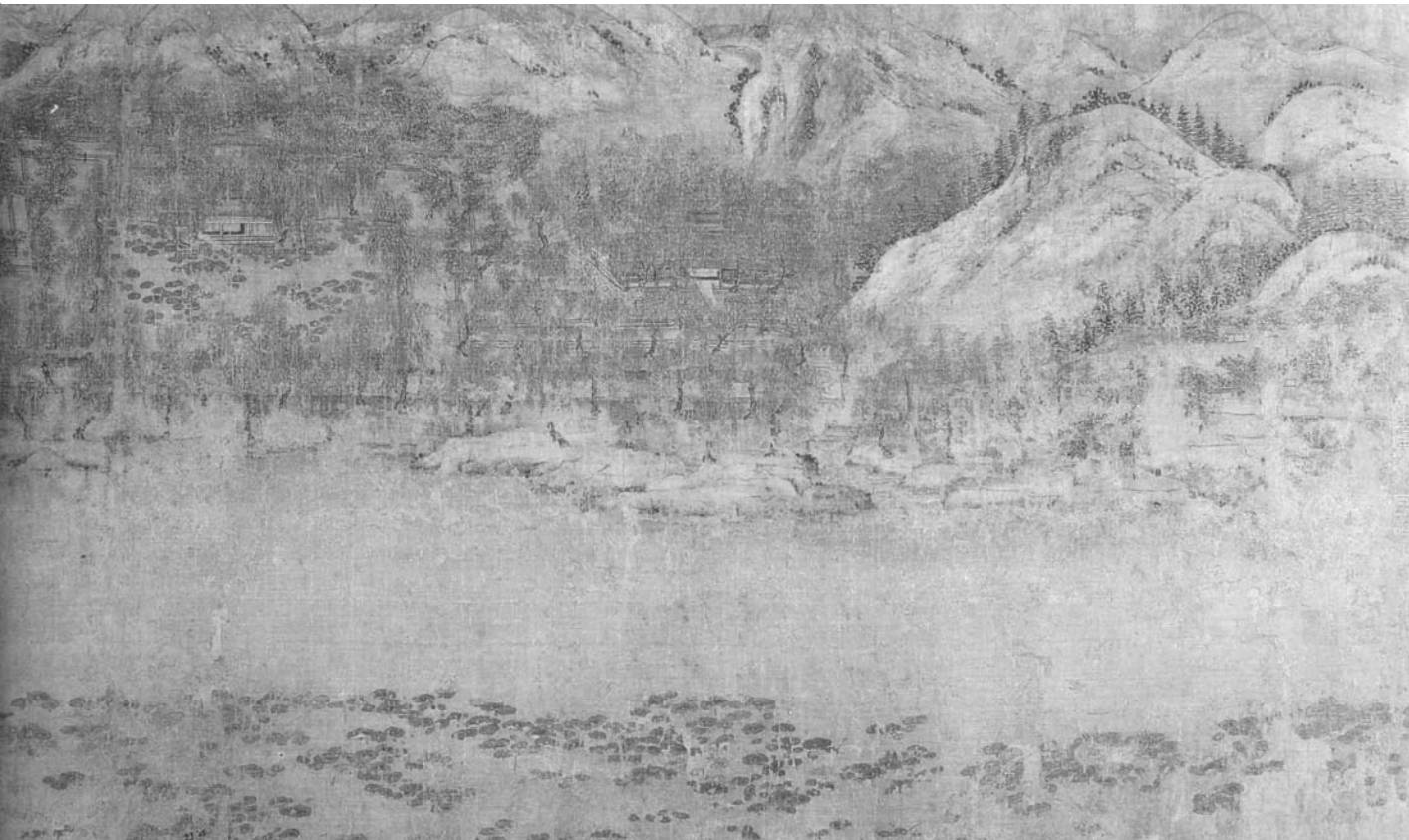
<sup>46</sup> 張志和의 〈漁歌子〉는 山水隱逸詩의 전통을 열어 후대에 많은 영향을 미쳤으며 詞史에서 중요한 위치를 차지한다. 楊海明, 宋龍準・柳種睦 共譯, 『唐宋詞史』(新雅社, 1995), pp. 127-128. 張彥遠은 『歷代名畫記』에 장지화가 漁歌를 짓고 그림으로 그렸다고 기록하여 “自爲漁歌便畫之, 甚有逸思”라고 기록하여 그 역시 시화에 능했음을 알 수 있다. 張彥遠, 『歷代名畫記』 卷十 『畫史叢書』(一), p. 124.



도6 李結, 〈西塞漁出圖〉, 약1170년, 絹本彩色, 40.7×135.5cm, The Metropolitan Museum of Art

하는 서세산의 경치를 반영한 것임을 알 수 있다. 항주에서 監進奏院의 관직에 있을때 이 그림을 그린 이결은 혼잡하고 소란스러운 도시에서 고향 서세산의 아름다운 자연을 떠올리면서 정신적인 귀속과 은거를 추구하는 내심의 감정을 표현하기에 적합한 화풍을 선택하여 상상 속에서 창조한 은일의 이상향을 구현하였던 것이다.

은거지를 시와 함께 그림으로 표현하는 회화전통의 시조가 된 王維(700-761)의 〈輞川圖〉와 盧鴻의 〈草堂十志圖〉를 이어 역시 자신의 은거지를 묘사한 李公麟(약1049-1106)의 〈龍民山莊圖〉는 실제 장소의 경관을 차례차례 그리고 지리적 특징을 구체적으로 설명하는 방식으로 그려내었다. 그러나 어사가 지어지기도 전에 그려진 이결의 은거지는 전체의 경관이 單景으로 표현되어 장소에 대한 사실성은 〈龍民山莊圖〉에 미치지 못하지만 상징성과 상상성이 풍부하게 드러난다.<sup>47</sup>



漁社가 완성된 후 1185년에서 1191년 사이에 范成大(1126-1193), 洪邁(1123-1202), 周必大, 閻蒼舒(1157년 진사), 王蘭(1128-1192), 趙雄(1129-1193), 尤袤(1124-1193) 등 남송을 대표하는 걸출한 문인사대부 일곱 명이 발문을 썼다. 이들은 모두 북남송 교체기에 태어나 활동한 남송문인의 첫 세대이며 발문에서 이결과의 교유와 왕래 내력, 발문을 쓰게된 경과, 그리고 그의 退隱의 이상을 지지하고 은거에 대한 자신의 희망을 서술하였다. 또한 이들은 발문에서 자신들이 처한 정치적 환경, 宦途의 복잡한 인사 갈등과 미묘한 인간관계에서

---

<sup>47</sup> 王維의 《輞川圖》, 盧鴻의 《草堂十志圖》와 李公麟의 《龍眠山莊圖》에 대하여는 Robert Harrist, *Painting and Private Life in Eleventh-Century China: Mountain Villa by Li Gonglin*(Princeton: Princeton University Press, 1998) 참조.

겪은 득의와 실의, 문인들간의 우정, 인생관 등을 은연 중 토로하여 당시 문인사대부 사회와 관료사회의 문화에 대해 생생하게 기록하였으며, 남송사대부들이 어떻게 은일의 개념을 미화하고 이상화하였나를 보여준다. 또한 발문을 쓴 문인들 각각의 특색 있는 서체는 남송의 서법을 연구하는 데 매우 중요한 자료이다.<sup>48</sup>

비단에 청록위주의 채색으로 그려진 그림에서 뒤로는 낮은 산들로 둘러싸이고 앞으로는 넓은 수면이 펼쳐진 강가의 평온한 은거지가 한 눈에 들어온다.<sup>49</sup> 江岸에는 버드나무와 전나무가 자라고 그 뒤로 이결의 어사와 주변의 작은 집들이 보이며 연꽃이 무성한 강에서 작은 배를 타고 있는 인물은 화가 자신의 모습으로 여겨진다. 화면 높이의 반을 수면으로 채운 화면구성은 속세에서 멀리 떨어진 은거지의 느낌과 외부로부터 격리된 개인적인 장소의 느낌을 시각적으로 강조한다. 낮은 강둑은 먹선으로 윤곽선을 그리고 매우 섬세한 피마준 위에 옅은 녹색으로 채색하여 필선과 채색이 조화를 이루며 자연스러운 효과를 내고, 산과 나뭇잎에는 불투명한 안료를 사용하여 선명하면서도 안정감을 준다. 북송 말의 대표적인 청록산수화인 王希孟(1096-1119)의 <千里江山圖>에도 불투명한 안료가 사용되었지만 <西塞漁社圖>에는 왕희맹의 그림에서 강조되는 화려하고 강렬한 느낌이 없어 청록산수화의 새로운 표현 가능성을 제시하였다.<sup>50</sup>

넓은 수면 뒤로 낮고 둥근 산이 들어선 <西塞漁社圖>의 화면구성은 (傳)董原의 <霽相圖>와, 작은 언덕을 중첩하여 형성한 산의 형태는 역시 董原의 <寒林重汀圖>와 매우 유사하다.<sup>51</sup> 한편 두루마리 형태의 화면에서 원경을 배제하고 근경과 중경을 강조하는 수평적인 화면구성, 소박한 가옥, 버드나무를 비롯한 나무의 형태와 묘사법은 趙令穰의 영향을 보여주어 이결이 동원과 조영양의 산수양식을 융합하여 水鄉 강남의 정적이고 온화한 분위기를 표현하였음을 알 수 있다.<sup>52</sup> 그러나 조영양의 그림에 특징적으로 등장하는 안개와 대기의 표현은 보이지 않고 선명한 경관이 청록의 채색으로 강조되면서 화가가 마음 속에 그리는 어사의 경관을 분명하게 드러내었다. 또한 청록산수화가 상징하는 복고적이고 비현실적인 의미를 통해 서세산의 경관에 기탁한 隱居意志와 이상세계에 대한 동경을 효과적으로 그려내어 주제와

<sup>48</sup> 이들 跋文의 내용과 書法, 발문을 쓴 문인들에 대하여는 馮幼衡 앞의 논문, pp. 65-122; 饒宗頤, 「李結雲溪漁社圖及其題識有關問題研究」, 『中華民國建國八十年中國藝術文物討論會論文集 書畫(上)』(臺北: 國立故宮博物院, 1991), pp. 97-110 참조.

<sup>49</sup> 그림 전체의 도판은 Feng, 앞의 책, pp. 248-256 참조.

<sup>50</sup> 王希孟의 <千里江山圖>에 대하여는 朴恩和, 「北宋末・南宋初の山水畫」, pp. 305-307 참조.

<sup>51</sup> 董原의 두 그림은 박은화, 앞의 책, pp. 70-72 참조.

<sup>52</sup> Feng, 앞의 논문, pp. 261-262.

양식에서 모두 은거의 이상을 표출하는 문인화의 전통을 계승하였음을 보여준다.<sup>53</sup>

이처럼 〈西塞漁社圖〉는 불만족스러운 정치적 상황에서 도피하려는 문인들이 어려운 현실에서 느끼는 무력감을 그림과 문장을 통해 예술로 승화시킨 문인산수화라 하겠으며 지역에 기반을 둔 남송대 문인문화를 충실하게 반영한다. 한편 문인이 자신의 은거지를 그린 이러한 작품은 원대 문인화가들이 즐겨 그린 거주지, 서재, 정자 등을 묘사한 실지명산수화의 발전에 선구적인 역할을 한 것으로 여겨진다.

#### 4. 趙葵의 〈杜甫詩意圖〉

〈杜甫詩意圖〉는 文武를 겸비한 사대부화가인 趙葵(1185-1266)의 孤本이며 남송 말기의 문인산수를 대표하는 작품이다(도7). 조규는 남송의 名將으로 寧宗 嘉定年間(1208-1224)과 理宗 紹定年間(1228-1233)에 金軍과의 전투에 참가했고 관직이 右丞相兼樞密使에 이르렀으며 詩文을 좋아하고 書畫에 능했으며 특히 墨梅를 잘 그렸다.<sup>54</sup> 이 그림은 唐代 시인 杜甫의 〈陪諸貴公子丈八溝勸於涼晚際遇雨二首(기녀를 거느리고 여러 귀공자들과 장팔구에서 낚랑하면서 저녁에 비를 만나 쓴 두 수)〉중 첫째 수의 두 구절인 “竹深留客處 荷淨納涼時(대숲 깊어 나그네 머무는 곳, 연 정갈스러 서늘한 때)”를 묘사한 것으로 알려져 있다.<sup>55</sup> 그러나 현재의 제목인 〈杜甫詩意圖〉는 1369년에 발문을 쓴 張昱(1289-1371)이 두보의 시를 次韻해 지은 시를 보고 乾隆皇帝가 1786년에 붙인 것이며 조규가 두보의 시를 묘사해 그렸다는 증거는 없다. 원대의 문인인 張翥(1287-1368)의 발문에 의하면 원래 그림에 조규의 호인 “信庵”이라는 款畧가 있었다고 하나 改裝할 때 잘려져 지금은 보이지 않는다.<sup>56</sup>

<sup>53</sup> 청록산수화는 북송 후기에 王詵과 趙希穰에 의해 부흥되어 문인산수화 양식의 하나가 되었다. 朴恩和 「王詵의 〈煙江疊巒圖〉와 文人山水畫의 傳統」, pp. 71-72.

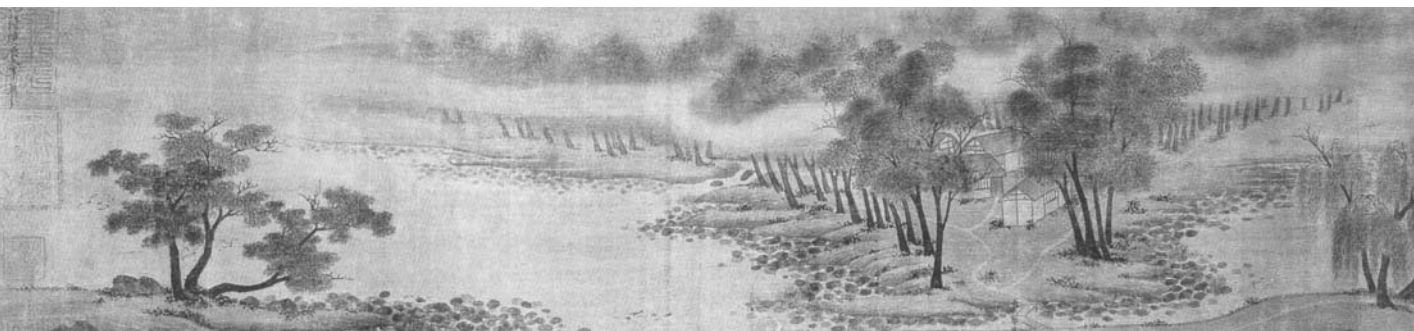
<sup>54</sup> 陳高華, 앞의 책, pp. 760-765. 조규의 아들 趙其 역시 墨竹을 잘 그린 문인 화가로 『圖繪寶鑑』에 기록되었다. 夏文彥, 앞의 책, 卷5, pp. 129-130.

<sup>55</sup> 시의 全文은 『御定全唐詩』 卷224, 『影印文淵閣四庫全書』 1425, p. 120 참조. Richard Edwards, “Painting and Poetry in the Late Sung,” Alfreda Murch and Won Fong eds., *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1991), pp. 421-422; Richard Barnhart, “Three Song Landscape Painting,” *Oriental Arts*, v. 29, no. 2 (1998), pp. 58-60; 中國古代書畫鑑定組編, 『中國繪畫全集 4』, pp. 122-129.

<sup>56</sup> 『石渠寶笈續編(三)』(臺北: 國立故宮博物院 1971), pp. 1537-1539. 청대에 이 그림을 소장했던 梁清標(1620-1691)가 제목을 “竹溪銷夏”라 한 것 역시 건륭황제 이전에는 조규의 그림이 두보의 시와 직접적으로 연결되지 않았음을 말해준다.



도7 趙煥, 〈杜甫詩意圖〉, 絹本水墨, 24.7×212.2cm, 上海博物館

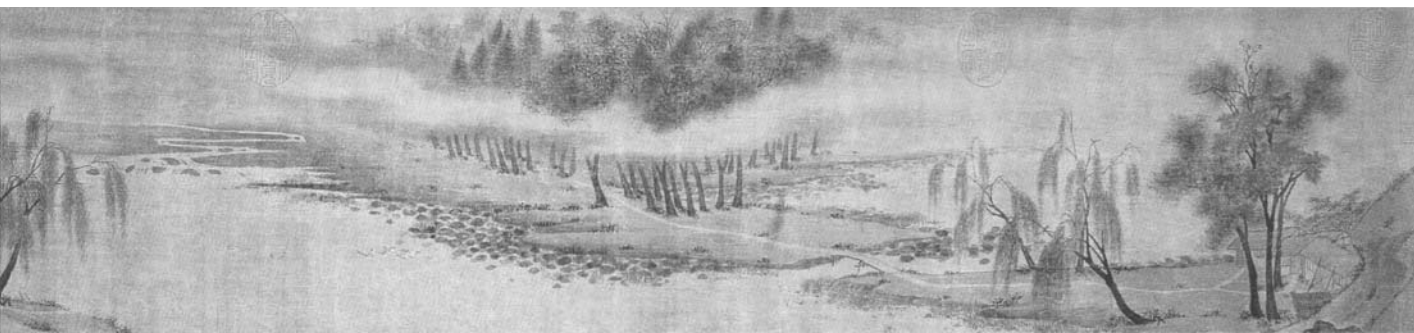


도8 趙令穰, 〈湖莊清夏圖〉, 1100년, 絹本彩色, 19.1×161.3cm, Museum of Fine Arts, Boston

긴 두루마리에 펼쳐지는 강남 竹林의 평원경색은 산들바람이 이는 무성한 대숲의 정경과 함께 번잡한 도시의 소란스러움과 더위에서 벗어나 한적한 여름날의 오후를 즐기는 정취를 효과적으로 표현하여 시에 익숙한 감상자는 그림을 보고 두보시의 詩句를 쉽게 떠올릴 수 있다. 화면에는 무성한 대나무 숲이 물길을 따라 펼쳐지고 정자의 초가지붕이 대숲 사이에 보이다가 두 하인이 나귀를 끌고 가는 좁은 오솔길이 이어지며 연꽃이 핀 넓은 연못가 누각에서 경치를 바라보는 인물이 등장한다.

여러 방향으로 자란 대나무의 竹竿과 竹節을 묘사한 필치는 부드러우면서 강건하여 대의 탄성이 느껴지며, 예리한 댓잎을 유연하면서도 예민한 필치로 묘사한 감각적인 필법은 화가의 내적인 감수성을 드러낸다. 먹의 농담과 乾濕의 풍부하고 다채로운 변화는 높고 어린 나무의 마르고 윤기 있는 차이와 대숲의 원근감을 효과적으로 표현하였다.

원경을 배제한 근경과 중경 위주의 화면구성, 연속되는 수면이 화면 위쪽으로 물러나면서 안개 속에 드러나는 즐지어 선 대나무의 묘사, 대숲 사이로 이어지는 좁은 오솔길의 표현



은 趙令穰의 《秋塘積》과 매우 유사하여 주목된다(도 8).<sup>57</sup> 한편 대숲의 농담 변화로 화면의 공간감과 원근감을 표현하는 방법은 米友仁의 《霽湘奇觀圖》(도 1)에 보이는 효과와 근사하여 미우인과 조영양의 산수화양식이 남송 후기의 문인산수화에도 큰 영향을 미치며 작품 제작의 기반이 되었음을 말해준다.

화첩이나 둥근 부채 형태의 작은 화면의 정제된 구도에 제한된 경물을 사실적으로 묘사하여 詩情을 표출하는 남송 화원화가의 집약된 산수도와 달리 옆으로 긴 화면의 넓게 확대된 《杜甫詩意圖》의 구도는 한 장소의 연속된 경관을 펼쳐 보이며 여름날의 여유 있는 분위기를 표현하기에 적절하다. 또 그림의 진행방향으로 전개되는 대숲이 눈앞으로 다가섰다가 물러나면서 조성하는 화면의 깊이를 따라 보는 이의 시선을 자연스럽게 왼쪽으로 옮겨주는 화

<sup>57</sup> Wu Tung, *Tales from the Land of Dragon: 1,000 Years of Chinese Painting* (Boston: Museum of Fine Arts, 1997), p. 5; 板倉聖哲, 「趙令穰《秋塘積》(大和文華館藏)의 史的 位置」, 『Museum』, 542(1996), pp. 33-51.

면구성은 특정한 계절과 시간의 정서를 시각적으로 표현한다.

화면 왼쪽의 차양이 처진 누각에서 연못을 바라보는 인물은 매우 중요하게 부각되어 화가 자신이 그림 속의 인물에 투영되어 그림의 주인공이 화가와 동일시되었음을 암시하며 개성적인 필묵법, 독창적인 구도와 함께 화가의 존재를 화면에 드러낸다.<sup>58</sup> 몽골군의 침략으로 揚州의 대나무 숲이 황폐해졌음을 한탄한 楊維禎(1296-1370)의 발문으로 보아 조규가 8년 동안 거주했던 양주 죽림의 경치를 기억하고 이 그림을 그렸으며 계속되는 금과 몽골의 침입으로 악화되는 대내외의 불안한 정세에서 벗어나 아름다운 장소에서 은거하며 안식과 평화를 추구하는 심회를 표현한 것으로 여겨진다.<sup>59</sup> 또 송대 문인들의 杜甫에 대한 顯章과 宋詩에 미친 두보 시의 영향을 감안하면 조규가 여름날 양주 대숲의 경관을 보면서 무의식중에 역시 여름날 장팔구에서 지은 두보의 시구를 기억해내고 이어서 시에 묘사된 경색과 눈앞에 펼쳐지는 자연에서 받은 인상이 그의 내면에서 융합되면서 떠오른 감회와 의경을 이 그림에 표현해 내었을 가능성도 있다.<sup>60</sup> 따라서 조규의 그림은 詩文에 능한 화가가 시인과 화가의 안목으로 자연의 아름다움을 포착하여 그림에서 시와 같은 의경을 표출해냄으로 그림이 곧 시가 되는 詩畫一致를 추구한 문인화의 경지를 보여주는 산수화라 하겠다.

#### IV. 맺음말

북송이 멸망하면서 황실의 서화 소장품 대부분이 金軍에 의해 약탈되고 화원화가들과 각종 장인들이 북방으로 끌려가 회화전통이 거의 단절된 상황이었으나 남송의 건국 후 고종은 혼란 중에 소실된 書籍, 書畫, 古器 등을 다시 수집하는 데 힘을 기울였고 궁정에 화원을 설치하고 적극적으로 후원함으로 회화발전의 토대를 이루었다. 휘종 연간에 활동하던 화원화가들이 남하하여 재건된 화원에 복직하고 포로를 면한 종실화가와 강남으로 도피한 문인화가들이 활동하면서 남송의 회화활동은 빠르게 안정되었고 문인들이 그림을 감상하고 소

<sup>58</sup> 이는 산수화에 등장하는 인물을 객관적 대상으로 묘사한 당시 직업 화가의 작품과 구별되는 문인화의 특징이다. James Cahill, *The Lyric Journey: Poetic Painting in China and Japan*(Cambridge: Harvard University Press, 1996), pp. 53-56. 남송문인의 水墨花卉畫를 대표하는 揚補之(1097-1171)의 墨梅圖에서도 筆墨法과 대화의 표현방법, 그리고 題詩를 통해 화가의 존재가 강하게 부각되는 점이 주목된다. Bickford, 앞의 책, p. 107.

<sup>59</sup> Richard Barnhart, "Three Song Landscape Paintings," pp. 59-60; 陳傳席, 앞의 책, p. 230.

<sup>60</sup> 吉川幸次郎, 호승회 읍길, 앞의 책, p. 58. 丈八溝는 陝西省 長安縣 서남쪽 灃水의 상류에 있었으며 두보의 시로 유명한 장소가 되었다. 諸橋轍次, 『大漢和辭典』(東京:大修館書店, 1990), 卷一, p. 106.

장하며 작품을 제작하는 환경도 곧 회복되었다.

북송 후기에 문인화 이론이 대두면서 米芾, 王詵, 趙令穰 등에 의해 문인산수화가 형성되었고, 양송교체기에 활동한 문인화가들에 의해 문인적인 화제와 양식의 산수화가 남송대에도 계승되고 수용되어 문인들이 개인적인 경험과 감흥을 표현하고 공감하는 매개로 자리 잡았다. 특히 수려한 강남의 자연환경을 접하고 남송의 특수한 정치적, 사회적 배경에서 지역성이 강해지고 은거를 추구하게 된 문인들이 산수화에 더욱 큰 관심을 갖게 된 것으로 여겨진다.

앞서 살펴 본 여섯 점의 산수화는 남송의 화가들이 북송대 문인화의 전통을 이으면서 새로운 회화이념과 양식을 통해 당시 직업화가들의 작품과 완연하게 구분되는 문인산수화의 특징을 확립하였음을 보여준다. 董源의 강남산수화풍을 계승한 米芾을 이어 독특한 필묵법으로 개성적인 표현양식을 완성한 米友仁은 오랜 문학적 전통을 지닌 소상지역의 실경을 자신의 경험과 의식에서 재해석한 자연으로 그려내어 私的이면서 개성적인 산수화를 완성하였다. 미우인의 “米氏雲山”으로 대표되는 화법과 실경에 대한 해석은 역시 소상지역과 관련된 舒城李生의 《瀟湘人遊圖》를 비롯한 후대 문인산수화의 발전에 큰 영향을 미쳤다.

구체적인 장소를 묘사한 趙伯駒의 《黃松金闕圖》와 李結의 《西塞漁隱圖》는 청록산수화법과 미법산수화법을 융합한 독자적인 표현기법으로 현실과 이상이 교차하는 정경을 그려내고 歸隱에 대한 동경을 전달하여 산수화에 새로운 인식과 의미를 부여함으로써 원대 이후 문인의 은거지, 사유지, 정원 등을 묘사한 실지명산수화의 선례가 되었다. 또 원대 문인산수화의 특징인 객관적인 실경을 묘사하는 시각적인 언어를 개별화하는 새로운 양식의 산수화가 남송대 문인화에서 시작되었음을 말해준다. 《西塞漁隱圖》는 대표적인 山水隱逸詩의 하나인 《漁父》와 시인인 張志和의 영향을 받아 제작되었고 문학적 배경을 지닌 漁隱의 전통을 詩詞가 아닌 회화로 계승함으로써 문인화가 추구한 문학과 회화의 이상적인 결합을 보여주며 원대 이후 다양한 漁隱圖가 전개되는 기초를 마련하였다. 趙葵의 《杜甫詩意圖》는 그림에 詩的인 情趣와 意境을 표출하여 詩畫一致의 경지를 드러냄으로써 시화의 융합을 통해 자기표현을 위한 차원 높은 예술적 경지를 추구한 후대 詩意山水圖의 발전을 예시해준다. 또 이들 그림이 모두 옆으로 긴 두루마리 형태라는 점 역시 산수화의 주제를 비롯하여 화면의 구도, 필묵법, 畫境표현의 변화뿐 아니라 그림의 제작목적이나 용도, 나아가 감상자의 美感의 변화를 반영한다.

이들 작품을 통해 북송의 문인화이론이 남송 문인화가들에 의해 구체적으로 그림에 구현되면서 산수화에서도 문인적 미감과 취향에 적합한 표현방법이 완성되어 직업화가의 산

수화와 이론적, 양식적으로 차별성을 드러내는 문인산수화가 확립되었음을 알 수 있다. 따라서 화가의 사회적 신분에서 비롯된 문인화가와 직업화가와 구분은 남송대에 이르러 산수화 주제와 양식의 차이까지 내포하는 원체산수화와 문인산수화의 구별을 형성하고 각기 상이한 전통으로 발전하는 계기를 마련하였다. 한편 직업화가와 여기화가의 신분적 구분이 명확하거나 엄격하지 않은 사회적 분위기에서 직업화가와 문인화가가 교류하고 서로 영향을 주고받으면서 활동한 금대 문인화가의 산수화는 남송과 다른 양상을 보이며 발전하였다.<sup>61</sup> 북송의 문인사대부들이 마련한 이론을 바탕으로 같은 시기 중국의 남과 북에서 이룩된 두 가지 문인화의 전통은 원의 통일 후 趙孟頫(1254-1322), 高克恭(1248-1310) 등을 통해 융합되면서 본격적인 문인산수화 발전의 토대를 마련하였다.

\* 주제어(key words) \_ 南宋(Southern Song), 文人山水畫(Literati landscape painting), 米友仁(Mi Youren) 瀟湘(Xiao and Xiang Region), 趙伯驥(Zhao Bosu), 李結(Li Jie), 趙葵(Zhao Kui)

▣ 투고일 2008년 8월 30일 | 심사개시일 2008년 10월 7일 | 심사완료일 2008년 11월 28일 ▣

<sup>61</sup> 金代의 문인 산수화에 대하여는 Susan Bush, "Chin Literati Painting and Landscape Traditions," *National Palace Museum Bulletin*, vol. XXI, no. 4-5 (1986), pp. 1-26 참조.

## 참고문헌

- 宮崎法子, 「南宋時代における實景畫」, 『世界美術大全集・東洋編 南宋・金』, 小學館, pp. 149-162.
- 宮崎法子, 「중국산수화의 안과 밖」, 『美術史論壇』 제25호, 2007 하반기, 한국미술연구원, pp. 7-36.
- 吉川幸次郎, 호승희 옮김, 『宋詩概説』, 東文選, 2007.
- 嶋田英誠, 「伝趙伯驥筆(万松金剛圖)について」, 宋代史研究会, 『宋の社會と文化』, 東京: 汲古書院, 1983.
- 鈴木敬, 「瀟湘水遊圖卷について(下)」, 『東洋文化研究所紀要』 第79冊, 1979, pp. 1-84.
- 鈴木敬, 『中國繪畫史 中之一 (南宋・遼・金)』, 東京: 吉川弘文館, 1984.
- 米芾, 『畫史』, 『美術叢書』 10.
- 朴恩和, 「元代の 實地名山水畫 研究」, 『美術史學研究』 221・222, 1999, pp. 109-144.
- 朴恩和, 「王誥의 《煙江疊嶂圖》와 文人山水畫의 傳統」, 『美術史學研究』 238・239, 2003, pp. 57-84.
- 朴恩和, 「北宋末・南宋初의 山水畫」, 『講座美術史』 29호, 2007, pp. 297-331.
- 박은화, 「鄧椿의 『畫繼』와 북송후기~남송초기의 회화」, 『미술사, 자료와 해석』, 일지사, 2008. pp. 55-92.
- 徐建融, 『宋元水墨花卉』, 齊南: 山東美術出版社, 2004.
- 『石渠寶笈 續編(三)』, 臺北: 國立故宮博物院, 1971.
- 『世界美術大全集 東洋編 6 南宋・金』, 東京: 小學館, 2000.
- 『宣和畫譜』 卷十一 『畫史叢書(一)』.
- 小川裕充, 「中國花鳥畫の時空—花鳥畫から花卉雜畫へ」, 『花鳥畫の世界 10 中國の花鳥畫と日本』, 東京: 學習研究社, 1983, pp. 92-107.
- 孫紹遠, 『聲畫集』 卷三, 『景印文淵閣四庫全書』 1349, 臺北: 臺灣商務印書館.
- 梁種國, 『宋代士大夫社會研究』, 三知院, 1996.
- 楊海明, 宋龍準・柳柳壘 共譯, 『唐宋詞史』, 新雅社, 1995.
- 吳升, 『大觀錄』(三), 臺北: 國立中央圖書館, 1970.
- 饒宗頤, 「李結畫溪漁出圖及其題識有關問題研究」, 『中華民國建國八十年中國藝術文物討論會論文集 書畫(上)』, 臺北: 國立故宮博物院, 1991.
- 劉子建, 『兩宋史研究彙編』, 臺北: 聯經, 1987.
- 張彥遠, 『歷代名畫記』 卷十 『畫史叢書(一)』.
- 陳高華, 『宋遼金畫家史料』, 北京: 文物出版社, 1984.

- 陳傳席,『中國山水畫史』,天津:天津人民美術出版社,2001.
- 趙希鵠,『洞天清綠集』,『美術叢書』5.
- 中國古代書畫鑑定組編『中國繪畫全集3』,杭州:浙江人民美術出版社,1999.
- 『青綠山水畫特展圖錄』,臺北:國立故宮博物院,1995.
- 馮幼衡,「從〈西塞魚社圖〉的跋文看李結生平與南宋士大夫的書法」,『故宮學術季刊』第十七卷 第二期, 1999, pp. 65-122.
- 湯厚,『古今畫鑑』,『美術叢書』11,臺北:藝文印書館,1975.
- 板倉聖哲,「伝趙令穰(秋塘図)(大和文華館蔵)の史的位置」,『Museum』,542(1996), pp. 33-51.
- 夏文彥,『圖繪寶鑑』,『畫史叢書(二)』,臺北:文史哲出版社,1974.
- 河元洙,서울大學校東洋史學研究室編,「宋代士大夫論」,『講座中國史III-士大夫社會와 蒙古帝國』,지식산업사,1989.
- 『畫史叢書』,臺北:文史哲出版社,1974.
- 黃賓虹·鄧實編,『美術叢書』11,臺北:藝文印書館,1975.
- Barnhart, Richard, *Marriage of the Lord of the River: A Lost Landscape by Tung Yuan*(Ascona: Artibus Asiae, 1970).
- Barnhart, Richard, "Shining Rivers: Eight Views of the Hsiao and Hsiang in Sung Painting," 『中華民國建國八十年中國藝術文物討論會論文集 書畫(上)』,臺北:國立故宮博物院,1991.
- Barnhart, Richard, "Three Song Landscape Painting," *Oriental Arts*, v. 29, no. 2 (1998), pp. 54-61.
- Bickford, Maggie, *Ink Plum: The Making of a Chinese Scholar-Painting Genre*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Bush, Susan, *The Chinese Literati on Painting: Su Shih(1037-1101) to Tung Ch'i-ch'ang(1555-1636)*, Cambridge: Harvard University Press, 1971.
- Bush, Susan, "Chin Literati Painting and Landscape Traditions," *National Palace Museum Bulletin*, vol. XXI, no.4-5 (1986), pp. 1-26.
- Cahill, James, *The Lyric Journey: Poetic Painting in China and Japan*, Cambridge: Harvard University Press, 1996.
- Edwards, Richard, "Painting and Poetry in the Late Sung," Alfreda Murch and Won Fong eds., *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1991, pp. 405-430.
- Edwards, Richard, "The Search for Zhao Bosu" Judith G. Smith ed., *Tradition and Transformation: Studies in Chinese Art in Honor of Chu-ting Li*, Spencer Museum of Art, The University of

- Kansas, 2005, pp. 57-82; *Eight Dynasties of Chinese Painting: The Collections of the Nelson-Atkins Museum, Kansas City, and The Cleveland Museum of Art*, Cleveland: The Cleveland Museum of Art, 1980.
- Feng, You-heng, *Fishing Society at Hsi-sai Mountain by Li Chieh (1124-before 1197): A Study of Scholar-Official's Art in the Southern Sung Period*, Ph.D. dissertation, Princeton University, 1996.
- Fong, Wen. *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy, 8th-14th Century*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1992.
- Harrist, Robert. *Painting and Private Life in Eleventh-Century China: Mountain Villa by Li Gonglin*, Princeton: Princeton University Press, 1998.
- Lee, Hui-shu. *Exquisite Moments: West Lake & Southern Song Art*, (New York: China Institute, 2001).
- Li, Chu-tsing. "The Role of Wu-hsing in Early Yüan Artistic Development Under Mongol Rule," John Langlois ed., *China Under Mongol Rule*, Princeton: Princeton University Press, 1981), pp. 331-371.
- Lin, Shuen-fu. *The Transformation of the Chinese Lyrical Tradition: Chiang K'uei and Southern Sung Tz'u Poetry*, Princeton: Princeton University Press, 1978.
- Liu, James T.C. *China Turning Inward: Intellectual-Political Changes in the Early Twelfth Century*, Cambridge: Harvard University Press, 1988.
- Murck, Alfreda. *Poetry and Painting in Song China: The Subtle Art of Dissent*, Cambridge: Harvard University Press, 2000.
- Murray, Julia. *Ma Hezhi and the Illustration of the Book of Odes*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Sturman, Peter. *Mi Youren and the inherited literati tradition: Dimensions of ink-play*, Ph.D. dissertation, Yale University, 1989.
- Ortiz, Valérie Malenfer, *Dreaming the Southern Song Landscape: The Power of Illusion in Chinese Painting*, Leiden: Brill, 1999.
- Wu, Tung. *Tales from the Land of Dragon: 1,000 Years of Chinese Painting*, Boston: Museum of Fine Arts, 1997.

북송이 멸망하고 남송이 건립되면서 회화의 중심지는 새로운 수도인 항주로 옮겨갔고 고종의 적극적인 후원으로 강남지방의 회화가 크게 발전하였다. 북송 말부터 활동하던 화가들에 의해 북송의 산수화풍이 전해졌지만 웅장하고 강건한 북송의 大觀山水畫는 점차 강남의 자연경관에 기초한 남송산수화로 대체되었다. 남송대 산수화에 대한 기왕의 연구는 주로 화원화가들 중심으로 하는 직업 화가의 작품에 집중되었고 문인 산수화의 전통은 남송보다 금의 화가들에 의해 계승된 것으로 여겨졌다. 이 논문은 남송 산수화에 대한 최근의 연구성과를 바탕으로 현존하는 작품의 분석과 관련된 문헌자료를 통해 북송 후기에 형성된 문인산수화의 이론과 화법이 남송대 사대부사회의 문인문화를 배경으로 어떻게 계승되어 전개되었는지, 나아가 원대의 문인산수화 발전에 어떠한 영향을 주었는지를 고찰하였다.

남송 초를 대표하는 화가 米友仁은 수묵이 지닌 표현가능성을 극대화한 독특한 필묵형식으로 오랜 문학적 전통을 지닌 소상지역의 실경을 자신의 경험과 의식에서 재해석한 자연으로 그려내어 私的이면서 개성적인 산수화를 완성하였고 역시 소상지역과 관련된 舒城李生의 〈瀟湘臥遊圖〉를 비롯한 후대 문인산수화의 발전에 큰 영향을 미쳤다. 구체적인 장소를 묘사한 趙伯驥의 〈黃松金闕圖〉와 李結의 〈西塞漁隱圖〉는 그림에 화가의 이념과 감정을 이입하고 화가와 정경이 합일되는 새로운 의미를 부여함으로 원대에 유행한 문인의 은거지, 사유지, 정원 등을 묘사한 실지명산수화의 선례가 되었다. 한편 〈西塞漁隱圖〉와 趙葵의 〈杜甫詩意圖〉는 唐代의 詩詞와 연결되면서 문인화가 추구한 詩畫一致의 경지를 보여준다.

남송대에 문인문화가 다양한 사회계층으로 확산되면서 문인들은 자신들의 가치관과 취향을 표현하기 위해 직업 화가의 작품과 구별되는 주제와 양식을 모색하기 시작하였다. 이 글에서 살펴본 여섯 점의 산수화는 남송의 문인 화가들이 북송대 문인화의 전통을 이으면서 새로운 회화이념과 양식을 통해 李唐과 馬遠, 夏珪로 대표되는 당시 직업 화가들의 작품과 원연하게 구분되는 문인산수화의 특징을 확립하였고 원대 문인산수화 발전의 기반을 마련하였음을 설명해준다. 이처럼 현존작품이 지니는 의미를 다원적이고 유기적으로 파악하는 연구는 남송대 산수화의 양상과 원대 이후 문인화의 전개 과정을 구체적으로 이해하는 데에 도움을 줄 것으로 여겨진다.

## Abstract

# Literati Landscape Painting of the Southern Song Dynasty

**Park Eunwha\***

With the establishment of the Southern Song court in 1127 after the collapse of the Northern Song, the center of cultural activities moved to the new capital, Hangzhou, and with the strong support of Emperor Gaozong, the Southern Song painting underwent significant development. The landscape style of Northern Song was transmitted to the Southern Song by the painters who had been active since the late Northern Song period, but the monumental landscape style was gradually replaced by the simplified, more intimate Southern Song style. Previous studies on Southern Song landscape painting mainly focused on the works produced by the professional court artists, and regarded the tradition of literati landscape painting was inherited by the painters of the Jin Dynasty rather than by those of the Southern Song. Based on the results of recent research on Southern Song landscape paintings, this article examines the extant works and relevant literary records in an effort to identify how painting theories and styles of literati landscape developed in the late Northern Song period were transmitted and evolved in the artistic milieu led by the Southern Song literati class, and how they influenced the florescence of literati landscape painting in the subsequent Yuan period.

Mi Youren, the archetypal painter of the early Southern Song period, painted the natural scenery of the Xiao and Xiang region with his distinctive ink and brush technique, re-interpreting

---

\* Professor, Dept. of Archaeology & Art History, Chungbuk National University

it on the basis of his perceptions and experiences. In this way, he created his own mode of landscape which is highly individual and expressive. He also greatly influenced the later literati landscape paintings, including Master Li's *Dream Journey over Xiao and Xiang*, which is related to the Xiao and Xiang region, Zhao Bosu's *Palace in the Pines* and Li Jie's *Fishing Society at Xisai Mountain*, conveying the painters' individual ideas and emotions through the depicted scenes, ultimately became the inspiration for landscape paintings entitled with real-place names of the Yuan dynasty, which represented the hermitages, private residences and gardens of the literati. In the meantime, *Fishing Society at Xisai Mountain* and Zhao Kui's *After a Poem by Du Fu* were closely linked to the *ci* poetry and poem of the Tang Dynasty, constituting fine examples of the harmonious interaction of poetry and painting which literati painters sought to perfect.

As the literati culture spread to the various social classes during the Southern Song period, the literati searched for painting themes and styles which differed from those of the professional painters, in an effort to express their own values and tastes. The six landscape paintings discussed in this article demonstrate that the Southern Song literati painters, who developed new painting concepts and styles on the basis of the Northern Song literati painting theory, established unique characteristics for their paintings distinct from the works of professional painters such as Li Tang, Ma Yuan and Xia Gui, and they also laid the foundations for the development of Yuan literati landscape painting. As more in-depth and multidimensional studies on the significance of the extant works are carried out, they would provide insight into the better understanding of Southern Song literati landscape paintings, as well as the development of the literati paintings of the Yuan and subsequent dynasties.