

# 고려 후기 강남경 산수화의 대두와 이과과화풍의 전개

홍선표

## I. 머리말

洪善杓

이화여자대학교 대학원  
명예교수  
한국미술연구소 이사장  
한국회화사

고려시대 산수화는 초기부터 황권의 ‘착색산수도’가 오월왕 전숙 집안의 수장품이 되었는가 하면, 북송의 저명한 감평가에 의해 “풍격이 있다”는 호평을 들었으며, 목종 10년(1007)에 간행된 <보협인다라니경변상도>판화의 산수 모티프에서 오대 북송 초의 ‘형관우일변(荆關又一變)’에 의해 진화된 ‘천리지척법(千里咫尺法)’을 부분적으로 반영하기도 했다.<sup>1</sup> 중기에는 북송 산수화를 대성시킨 곽희(郭熙, 1023~1085), 1023~1085 화적의 유입과 초조대장경 『어제비장전』의 산수판화를 통해 공전의 발전을 이룬 화북양식과 함께 강남양식 및 절충양식 등이 파급되기 시작했다. 그리고 휘종의 상찬과 더불어 북송의 ‘명화’로 오인되었을 정도로 뛰어난 기량을 지닌 이녕(李寧)에 의해 고려의 명승명소를 시각화한 실경 산수화의 태동과 비약이 이루어졌다.<sup>2</sup>

\* 필자의 최근 논저: 『韓國近代美術史—甲午改革から1950年代まで』東京大學出版會, 2019; 「고려 중기의 북송과 회화교류」, 『미술사논단』 49, 2019, 12.

1 홍선표, 「고려 초기 회화의 조명」, 『미술사논단』 48 (2019. 6) p.41, 65-66 참조.

2 홍선표, 「고려시대 일반회화의 발전」, 『조선시대회화사론』 (문예출판사, 1999), pp.132-138 참조.

무신집권기인 고려 후기에는 회화의 창작과 향유에서 산수화의 비중이 점차 높아지면서, 앞 시기의 이러한 경향들을 기반으로 시화융합의 소상팔경도와 같은 양자강 이남 강남경(江南景)의 수묵풍 산수화와 북송에서 남송과 금으로 이어진 이곽파(李郭派) 화풍의 전개에 의해 더욱 심화되고 증식된 경향을 나타내게 된다.

한(漢)문화가 강남지역으로 이동한 육조시대를 통해 자연미가 발견된 강남경은 당대부터 고사와 문인의 고향이며 유람지로 부각되면서 세속과 상반되는 은일과 안식의 이상세계로 형상화되기 시작했다.<sup>3</sup> ‘강남’이 하나의 지역 범주로 확립된 것도 당나라 때였다. 이 시기에 절강성과 복건성, 안휘성, 강서성과 강소성, 호남성의 양자강 이남, 호북성, 사천성 일부가 강남도(江南道)로 편성되며 통칭되기 시작한 것이다. ‘강남’에 대한 이러한 문화적 이미지가 은일풍조 및 강호한정과 결부된 시적 주제와 제재를 이루며 송대로 이어져 계속 확산되었으며, 산수화의 제재로는 오대부터 다루어졌다.<sup>4</sup>

이와 같은 강남경은 이미 고려 후기에 “강남 유람은 못했어도 강남의 승경이야 잘 말할 수 있다”고 했을 정도로 회자되었으며, 조선시대에도 초기부터 사대부들의 ‘귀은(歸隱)’과 ‘귀전(歸田)’의 이상처로 갈망의 대상이 되었는가 하면, ‘강남몽(江南夢)’과 ‘강남흥(江南興)’의 표상을 이루었던 것이다.<sup>5</sup> 특히 강남경의 주요 화제인 소상팔경도가 고려 후기를 통해 태동되었고, 조선 초기 산수화풍의 주류를 이룬 이곽파 양식도 이 시기에 그 전개양상을 처음으로 보여준다. 그리고 문인화론과 결부되어 자연의 진수를 나타내기 위해 “화도 가운데 으뜸이며, 자연의 성질에서 비롯되어 조화의 공을 이루고”,<sup>6</sup> 고도의 ‘무궁지취(無窮之趣)’ 표현력을 지닌 수묵풍 산수화로의 전환도 이 무렵 대두되었다.

이와 같은 추이는 시화일률론과 더불어 이 시기의 사대부를 통해 본격화된 자연의 조화와 질서를 구유한 산수미(山水美)의 완상과 탈속공간의 극치로서의 승경과 선경에 대한 회구 등을 읊은 산수자연시를 통해 엿볼 수 있다. 명종 때 한림

3 최우석, 「唐詩 중의 ‘강남’ 意象 초탐」, 『중국학논총』 26 (2009. 10), pp.98-116 참조. 강남문화 전반에 대해서는 中砂明德, 『江南: 中國文雅의源流』 (講談社, 2002) 참조.

4 宮崎法子, 『花鳥·山水畫を讀み解く—中國繪畫の意味』 (角川書店, 2003), pp.41-43 참조.

5 崔滋, 『補閑集』 中 “厭却京華將適越 我雖未識江南遊 江南勝致遙能說”, 홍선표, 「조선 전기 서거정의 회화 관련 기록」, 『조선회화』 (한국미술연구소CAS, 2014), pp.66-69 참조.

6 傳 王維, 『山水訣』 “夫畫道之中 水墨爲上 肇自然之性 成造化之功”

원의 내한(內翰)과 원외랑 등을 지낸 김극기(金克己)가 전국의 산천과 마을을 유람하며 지은 시에는, 경승을 관화자(觀畫者)의 시각에서 위대한 화가의 ‘화출(畫出)’ 또는 ‘환출(幻出)’로 보거나, “뛰어난 그림(堪畫)”을 연상하는 ‘대경상화(對境想畫)’의 시풍으로 읊은 것이 많다.<sup>7</sup> 특히 평안도 용천에서 지은 시 “잇따른 봉우리의 끊어진 벼랑은 기이한 모습을 다투니 수묵으로 베개 위의 병풍을 이루었네”라는 구절과 황해도 서흥의 자비사 경관을 읊은 “한 채의 화공이 인간세계와 떨어져 산기슭에 환출되었고 … 지붕 위의 소라 모양은 총총히 늘어선 산이네”는 당시 수묵 산수화의 본격적인 대두와 소라껍질을 연상시키는 이과파 산수화 양식의 전개를 유추할 수 있는 자료로도 각별하다.<sup>8</sup>

산수자연을 벗 삼아 즐기는 ‘강호지락(江湖之樂)’을 누렸다는 이규보(李奎報 1168~1241)도 남산 모정의 경관을 “그림병풍에 들어있는 듯하네”라고 했으며 “난간 밖의 앞산은 병풍 속에서 본 것 같다”고 하였다.<sup>9</sup> “꿈에서 선계의 절경을 즐기니 몸 가까이 그림병풍의 오묘함이 둘러쳐 있네”라고도 했다.<sup>10</sup> 산수가 그려진 침병(枕屏)이나 요병(腰屏)의 일상적 사용을 연상시키는 구절이다. 그리고 “강산의 온갖 경치 시로 읊어내기 어려우니 화사 시켜 그림으로 그려야 묘사할 수 있겠네,” “짧은 시간에 산천의 천태만상을 그려내는 그대 부러우니 그대가 어찌 시옹이라 바로 화옹이로세”라고 읊은 것도,<sup>11</sup> 산수자연의 재현과 감상에서 산수화의 역할이 높게 인식되고 있음을 말해준다.

이 글에서는 이와같이 자연과 친한 또는 동화 풍조와 결부되어 확산된 고려 후기의 산수화 흥기와 더불어 대두된 수묵풍의 강남경 산수화와 소상팔경도(瀟湘八景圖)의 태동을 문헌기록에 의거해 살펴보고, 당시 불교 변상판화의 산수 모티프와 수묵 나한도의 암석 화법을 통해 이과파 화풍의 전개양상에 대해 언급하고자 한다.

7 『新增東國輿地勝覽』 권13, 「풍덕군」 ‘장원정’과 권22 「양산군」 ‘쌍벽루’, 권32 「김해도호부」 ‘황산강 황산원’, 권37 「강진현」 ‘회선정’과 「해남현」 ‘별진역’, 권39 「남원도호부」 ‘구례현’의 김극기 시 참조.

8 『산중동국여지승람』 권53, 「龍川郡」 ‘제영’ “連峯斷壁鬬奇形 水墨成枕上屏”; 권41 「瑞興都護府」 ‘慈悲寺’ “一點花宮隔世裏 無斷幻出翠微間... 屋杪排螺簇簇山”

9 李奎報, 『東國李相國集』 권6, 「明日放舟不棹 順流東下 … 頗得江湖之樂 憶 江湖之樂 雖病中不可以不樂»; 권15 「題南山茅亭」 “望恐淨漁艇 來疑入畫屏” 「復遊茅亭 次韻皇甫書記」 “檻前山似屏中見”

10 이규보, 『동국이상국집』 권15, 「玄上人見和復用前韻」 “夢酣仙境勝 身著畫屏微”

11 이규보, 『동국이상국집』 권10, 「題浦口小村」 “江山萬景吟難狀 須倩丹青畫筆描”; 『동국이상국집후집』 권1, 「次韻全履之遊安和寺」 “絕景無窮才有限 山川入我苦吟中 羨君頃刻摹千狀 豈是詩翁迺畫翁”

## II. 강남경 산수화의 대두와 소상팔경도의 태동

고려 후기에 그려지거나 완성된 산수화 가운데 기록으로 전하는 화제는 ‘춘경 산수도’와 ‘오강도(吳江圖)’, ‘소상팔경도’로 모두 양자강 이남의 승경을 다룬 것이다. 고려 중기에 김돈중(金敦中)이 소상의 경물로 ‘상안양총(湘岸兩叢)’의 목축을 그린 적이 있으나,<sup>12</sup> 산수화의 제재는 후기에 대두되었다.

‘춘경산수도’는 당시 서화수장가로 유명한 이담지(李湛之)의 소장품 가운데 하나였다. 북송 휘종 때의 한림도화국 대조 왕가훈(王可訓)의 집에 있던 것으로 보아 그의 작품으로 추정된다. 왕가훈은 하남성 출신으로 ‘소상야우도(瀟湘夜雨圖)’를 비롯해 산수화에 능했으며,<sup>13</sup> 휘종의 하명으로 고려 이녕의 그림 지도를 받았던 인물이다. 아마도 이녕의 입송 때 그의 작품이 지입되었던 것이 아닌가 싶다. 죽림고회(竹林高會)의 일원으로 서화애호가였던 임춘(林椿)이 제화사에서 “산색과 호수 빛에 봄이 다시 푸르고 … 동정호의 물결 맑은데 해질녘의 외로운 배는 어느 곳에 묵을지”라고 읊은 것처럼,<sup>14</sup> 중국 불후의 명승지 동정호(洞庭湖)의 저녁 봄 풍경을 그린 것이다. 그리고 소식이 시화일률의 효시로 칭송한 왕유(王維)의 경지에서 이루어졌다고 보았는지 “마힐(=왕유) 후손의 마음이 속되지 않아 (명산물인) 아계 비단 한 폭에 모사하였네(摩詰後孫心不俗 摸寫鵝溪絹一幅)”라고 읊기도 했다.

임춘이 개경의 어느 절에 기거하며 지은 제시에서 “하늘 가득 물 기운이 삼오(三吳)를 오르네”라고 썼듯이<sup>15</sup> ‘오강도(吳江圖)’는 ‘삼오’ 즉 강소성 소주의 오군(吳郡)과 절강성의 오흥(吳興), 회계(會稽) 등 옛 오나라 지역을 흐르는 강을 제재로 그린 것이다. “수홍전 정자 위의 맑은 달에 낭관호에서 불던 맑은 바람이 옛날이나 지금이나 같구나”라고 한 제시의 내용으로 보면,<sup>16</sup> 천하의 명승으로 알려진 오강 중

12 김돈중은 1144년 자신의 과거 급제 때의 동지공거였던 재상 崔惟清에게 ‘湘妃竹’을 제재로 다룬 것으로 보이는 ‘湘岸兩叢’을 그려 보낸 바 있다. 李仁老, 『破閑集』 上, “樞府金立之 詞翰外尤工墨君 嘗以湘岸兩叢 獻大宗伯崔相國 作一絕謝之 先帝當年稱活竹 幾回相憶謾含情 兩叢忽向西軒立 只恐根株發地生” 오세창의 『근역서화집』을 비롯해 기존 연구에서 이 글의 ‘立之’를 金富軾으로 보았는데, 뒤 문장의 “金壯元君綏其子也” 등에 의거하면 ‘金立之’는 김돈중이다.

13 鄧椿, 『畫繼』 권6, 『山水林石』 王可訓 참조.

14 林椿, 『西河集』, 『題湛之家王可訓家春景山水圖』 “湖上青山山上屋 山色湖光春更綠... 洞庭波淨日暮孤帆何處宿”

15 임춘, 『서하집』 권1, 『題吳江圖』 “連天水氣蒸三吳”

16 임춘, 『서하집』 위와 같은 곳 “垂虹亭上月明夜 清風不減郎官湖”

에서 수홍교(垂虹橋) 언덕 위의 정자 주변 경관을 묘사한 것이 아닌가 싶다. 오강도는 북송 후기에 화제로 대두되었으나, 명대 오파(吳派)들이 애호하기도 했다. 오강의 경우, 소상을 포함한 옛 오나라 동오(東吳) 지역의 승경과도 결부되어 인식되었으며, 임춘은 북송 임포(林逋)의 은거지로 보고 그가 강가에 지은 초당이 지금도 그림으로 전한다고 했다.<sup>17</sup> 그리고 동진의 장한(張翰)이 서진의 낙양에서 관리를 하다가 고향의 순채국과 농어회가 그리워 벼슬을 버리고 여기에 배를 띄워 귀향한 ‘강동거(江東去)’의 고사를 지닌 곳으로, 고려 후기에 대두되어 조선시대에 ‘강동귀범도(江東歸帆圖)’의 제재로도 다루어진다.

이들 화제와 함께 고려 후기 수묵 산수화의 대두와 관련해 가장 주목되는 것은 조선시대의 ‘강남경’과 ‘이상경’의 표상으로 전 시기에 걸쳐 유행한 소상팔경도의 태동이다. 소상팔경은 호남성 동정호의 수원인 소수(瀟水)와 상강(湘江)이 합류하는 곳으로, 다양한 설화를 잉태한 신비로우면서 사계절의 경색이 뛰어난 여덟 경관의 조합을 말한다. ‘팔경’으로 구성된 것은 지수(地數)인 짝수의 가장 중요한 사(四)의 ‘사정(四正)’과 ‘사우(四隅)’를 합해 하나의 완벽한 ‘지(地)’의 개념이 된 『관자(管子)』 「오행편(五行篇)」의 “지리이팔제(地理以八制)”를 경관의 선별 조합으로 사용하던 당시의 풍조를 반영한 것이 아닌가 싶다.<sup>18</sup> 아무튼 이들 제재는 11세기 후반의 북송에서 각각 100여년의 차이를 두며 12세기 후반의 고려와 13세기 후반의 가마쿠라시대 말기로 파급되었으며, 동아시아 팔경도와 팔경시와 같은 ‘팔경현상’의 연원이고, 시문과 그림 및 문양으로 널리 다루어지면서 다양한 문화 예술적 의미와 가치를 유발했다.<sup>19</sup> 시화일률론 뿐 아니라, 산수시와 산수화의 창작과 완상, 강호의식과 미의식, 조경문화 등의 형성과 전개에 심대한 영향을 끼친 것이다.

동원(董源, 950년 전후 활동)의 전칭작 <소상도권>(베이징 고궁박물관)이 전하지만, 문헌 기록에 의하면 소상팔경도는 오대 북송 초의 황전(黃筌, ?~965)이 처

17 임춘, 『서하집』 권2, 「長湍湖上將成草堂 作詩是頌師, “吾家老和靖 寄隱居東吳 江頭結草堂 至今傳其圖”

18 張景翔, 「瀟湘八景源流初探」, 辻惟雄先生還曆紀念會編, 『日本美術史の水脈(べりかん社, 1993) pp.763-766 참조.

19 미술사에서 소상팔경도에 대한 연구는 島田修二郎(1941년)과 鈴木敬(1953년), 戶田禎佑(1973년), 渡邊明義(1976년), Alfreda Murck(1974년), Richard Stanley-Baker(1979년 Ph.D dissertation, Princeton University) 등에 의해 시도되었고, 한국에서는 안휘준(1980년)과 송희경(1992년)이 다루기 시작했다. 송희경, 「중국 남송의 소상팔경도와 그 연원 연구」(이화여대대학원 석사학위논문, 1992) 참조. 八景현상에 대해서는 內山精也, 「宋代八景現象考」, 『中國詩文論叢』 20 (2001. 10) pp.83-109 참조.

음 그린 것으로 전한다. ‘황씨체(黃氏體)’를 창시한 화조화가로 더 알려진 황전은 사천성 성도 출신으로 전촉(前蜀)과 후촉에서 한림원의 대조와 검교소 부감 등을 지냈는데, 3대에 걸친 서화 수장가 집안 출신의 감평가인 북송 광약허(郭若虛)의 『도화견문지』(1074년 서문)에 그의 “소상팔경 등의 그림이 세상에 전한다”고 기재되어 있다.<sup>20</sup>

황전과 비슷한 시기에 활동한 문인화가 이성(李成, 919~967)도 소상팔경도를 그린 것으로 전한다. 1080년에 미불(米芾, 1051~1107)이 상강 하류의 장사(長沙)에서 이성의 ‘소상팔경도’를 구입 후 지었다는 「소상팔경도시」의 병서(并序)와 시구를 채집하여 쓴 명대 사구소(史九韶)의 「소상팔경도기」를 통해 알려졌다.<sup>21</sup> 그런데 미불이 저술한 『화사(畫史)』와 『진보영광집(寶晉英光集)』 등에 이에 대한 언급이 없으며, 남송대 증민행(曾敏行)의 『독성잡지(獨醒雜志)』에는 “미불이 말한 팔경도는 송적의 득의작이다”라고 했다. 그렇다면 시마다 슈지로(島田修二郎)의 추측대로 미불이 갖 30세에 구입한 이성의 ‘소상팔경도’는 이후 그가 ‘무이론(無李論)’을 주장했을 정도로 당시 이성의 작품이 대부분 위작이었고 ‘소상팔경도’도 그 중 하나로 생각했기 때문에 자신의 저술에서 다루지 않았을지도 모른다.<sup>22</sup>

소상팔경도와 관련하여 북송대 이래의 문헌에 가장 많이 등장하고 원대의 기록과 근대의 시마다 슈지로를 비롯한 연구자들에 의해 창시자로 일컬어진 인물은 송적(宋迪, 1015년경~1080년경)이다.<sup>23</sup> 송적에 대해서는 미불이 『화사』에서 “사이성(師李成)”이라 기술했고, 소식은 『동파집』에서 “이성이 남긴 화법을 터득했다(得李成遺法)”고 했듯이 이성의 산수화파에 속한다.<sup>24</sup> 원대의 탕후(湯垕)는 “송적이 이성을 스승으로 삼아 매우 청윤하여 사대부 그림 중에서 가장 아름답다”고도 했다.<sup>25</sup>

20 郭若虛, 『圖畫見聞志』 권2, 「紀藝」上, 五代 九十一人, ‘黃筌’ “成都人 十七歲事王蜀後主爲待詔 至孟蜀加檢校少副監...瀟湘八景等圖傳於世” 이 기록에 대해 島田修二郎은 「宋迪と瀟湘八景」, 『南畫鑑賞』 10-4 (1941) 『中國繪畫史研究』(中央公論美術出版, 1993) p.47에서 광약허의 이 기록을 70년 전에 편찬된 黃休復의 『益州名畫錄』(1006년) ‘黃筌’ 조의 “瀟湘圖八壽圖”를 인용하는 과정의 誤記로 보았다. 그러나 황전이 ‘소상도’를 그린 것은 분명하다.

21 島田修二郎, 위의 논문, p.46 참조. 史九韶 이후 미불이 이성의 소상팔경도를 구입했다는 내용과 이에 대한 시는 19세기 전반과 19세기 후반의 청대 『湖廣通志』와 『同治長沙縣志』에 수록되었다.

22 위와 같음.

23 島田修二郎, 위의 논문, pp.48-60 참조.

24 鈴木敬, 『中國繪畫史』上 (吉川弘文館, 1981) pp.274-277과 竹郎 遠, 「北宋における李成の評價とその文人畫家像形成について, 子孫・鑑賞者・李郭系畫家との關わりから」, 『古文化研究』 12 (2010. 3) pp.45-76 참조.

25 湯垕, 『畫鑒』, 「宋畫」 “宋迪字復古 師李成清甚士大夫畫中最佳”

중국 산수화의 역사에서 손꼽히는 대가인 이성은 당나라 종실의 말예이며, 유자(儒者)집안 출신이다. 형호와 관동에 의해 진화된 ‘형관우일변을 화북산수화로 발전시켰으며, 최대의 후계자 곽희(郭熙)에 의해 완성된 곽희파 또는 동거파(董居派)와 함께 양대 화파를 이룬 이곽파의 시조로도 유명하다. 소식은 왕선(王詵)이 소장한 ‘저색산도(著色山圖)’ 제화사에서 이성을 ‘수묵선(水墨仙)’으로 지칭하며 수묵산수화의 종장으로 꼽기도 했다.<sup>26</sup> 다시 말하면 송적의 소장팔경도는 이성의 영향을 받으며 창작되었을 가능성이 높고, 이러한 관계에서 이성의 창시설이 거론되고 있는 것이 아닌가 싶다.<sup>27</sup>

낙양의 명문에서 태어난 송적은 형인 송도(宋道, 1014~1083)와 조카 송자방(宋子房)도 모두 그림에 능한 문인화가 집안 출신이다. 그는 북송의 인종과 신종 때의 대학자 주돈이(周敦頤), 사마광(司馬光)을 비롯해 소식, 황정견 등과 교류했으며, 1063년경 소상지역 호남남로의 전운판관(轉運判官) 재임 때 소상팔경을 처음 그린 것으로 추정되고 있다.<sup>28</sup> 후대의 기록이긴 하지만, 송적이 호남 장사부 상강 부근의 팔경대(八景臺)에 진부량(陳傅良)이 세운 두 채의 정자 측면에 “소상야우 동정추월 원포귀범 평사낙안 연사모중 어촌낙조 산시청람 강천모설”의 순서로 ‘팔경도’를 그렸다고 한다.<sup>29</sup>

소식은 1078년 송적의 ‘소상만경도(瀟湘晚景圖)’에 제화시를 지었고, 박학다식의 학자로도 유명한 심괄(沈括, 1031~1095)은 1088년 이후 수년간 집필한 『몽계필담』의 ‘서화’에서 “평원산수화에 능한 송적의 특의작으로 평사안락, 원포범귀, 산시청람, 강천모설, 동정추월, 소상야우, 연사만중, 어촌낙조가 있는데 팔경이라고 하며 호사자들이 많이 전한다”고 하였다.<sup>30</sup> 그런데 소식의 시 「여창조를 가주태수로 보내며[送呂昌朝知嘉州]」에 대한 북송 말 남송 초의 조차공(趙次公)과 왕십봉(王十朋, 1112~1171)이 붙인 주에는 화제들이 다르다. 여창조가 얻은 송적이 그린 ‘팔경도’를 “동정만애, 여부추운, 평전안락, 활포범귀, 우암강촌, 운장산록, 천암고

26 蘇軾, 『東坡集』 권17, 「王晉卿所藏著色山二首」, “縹緗營邱水墨仙 淨空出沒有無間”

27 張澤槐, 「李成作〈瀟湘八景圖〉與米芾題〈瀟湘八景詩〉」, 『瀟湘文藝』 (2012, 7) 참조.

28 古原宏伸, 『米芾』 『畫史』 註解 (中央公論美術出版, 2010), p.387; 張景翔, 앞의 논문, pp.760-761; 송희경, 「한중 소장팔경도의 조형성과 표상 비교 연구-소상야우를 중심으로」, 『한국문화과 예술』 13 (2014, 3), p.114 참조.

29 『明一統志』 권60, 『大清一統志』 권276, 『湖廣通志』 권79의 「長沙府, 八景臺」 참조.

30 沈括, 『夢溪筆談』 권17, 「書畫」, “度支院外郎宋迪工畫尤善爲平遠山水其得意者 有平沙鴈落遠浦帆歸山市晴嵐江天暮雪洞庭秋月瀟湘夜雨煙寺晚鍾漁村落照 謂之八景好事者多傳之”

백, 석안고송”으로 다르게 기술했다.<sup>31</sup> 1121년경 편찬된 휘종의 어부(御府) 수장품 목록에 송적의 ‘소상추만도(瀟湘秋晚圖)’, ‘원포정범도(遠浦征帆圖)’ 등과 함께 ‘팔경도’를 유일하게 기재했는가 하면, 미불은 “호남 동안현(東安縣)의 쥐 그림에 뛰어난 어느 선화자(善畫者) 사인(士人)이 그린 팔경도가 독특했는데”, “송적팔경도 득의작의 필의(筆意)와 같다”고 말한 바 있다.<sup>32</sup>

이들 자료를 통해 송적이 신종 연간인 1070년대 전후하여 소상도를 팔경도의 여러 유형으로 시도하면서 ‘득의작’ 즉 수묵만으로 오색을 갖춘 작품을 그려 후대의 전범을 이룩하고,<sup>33</sup> 휘종조 이래의 유행으로 이끈 선도적인 작가로 파악된다. 원대의 하문언(夏文彥)과 남송 초 장징(張澂)의 기록에 의하면 휘종은 한림응봉 장전(張戡)을 소상에 보내 팔경도를 그리게 했는가 하면, 직접 어부 소장 송적팔경도를 보고 방하여 ‘팔승도’ 횡권을 그렸다고 한다.<sup>34</sup>

‘팔경도’로 지칭되던 송적의 소상팔경도는 현재 전하지 않지만, 소식이 옹희사(雍熙寺) 승려의 소장본 ‘일권(一卷)’이 진적인데 매 폭마다 ‘운곡우물(雲谷寓物)’이란 도장이 찍혀 있다고 했고, 위에서 언급했듯이 남송 초 장징이 송적의 팔경도를 보고 방한 ‘팔승도’가 ‘횡간(橫看)’식이라고 하였다.<sup>35</sup> 이들 자료에 의하면 송적의 소상팔경도는 두루마리 형식의 첩장본이나 권자(卷子)로 이루어졌을 것으로 추측된다.

송적의 소상팔경도는 수묵으로 오색을 갖춘 ‘득의작’으로, 북송 말의 시승이며 선승 혜홍(惠洪=慧洪, 1071~1128)을 비롯한 제화사에서 ‘발묵(潑墨)’과 ‘담묵(淡墨)’, ‘일색(一色)’과 같은 어휘의 사용으로도 알 수 있지만,<sup>36</sup> 사계절의 해질녘 경색을 주로 다룬 단색조의 수묵풍 산수화였으며, 남송의 감평가 등촌이 지적했듯이

31 王十朋, 『東坡詩集註』 권16, 『送呂昌朝知嘉州』 “昌朝得宋復古畫八景圖 來嘉州 其目曰 洞庭晚靄 廬阜秋雲 平田靄落 濶浦帆歸 雨暗江村 雲藏山麓 泉崑古柏 石岸孤松”

32 『宣和畫譜』 권12, 『산수』 ‘宋迪; 蘇軾, 『東坡集』 『宋復古畫瀟湘晚景圖; 曾敏行, 『獨醒雜志』 권9 “東安一士人 善畫作鼠一軸...其作八景圖亦殊有幽致...米元章謂八景圖爲宋迪得意之筆意 其如此”

33 장언원, 『역대명화기』 권2, 『論畫體工用擗寫』에서 “먹을 사용해 오색을 갖추니 이를 득의라 한다(是故運墨而五色具 謂之得意)”고 하였다.

34 夏文彥, 『圖繪寶鑑』 권3, 『張戡』 “徽宗遣其乘舟往觀山水之勝作八景圖 未及進上而虜禍作 遂留滯湘中; 張澂, 『畫錄廣遺』 권1, 『徽宗御畫』 “又有八勝橫看...題云因聞宋迪八景戲筆作”

35 『御定佩文齋書畫譜』 권82, 所收 『東坡集』 “宋迪山水長於平遠 近好事家收其瀟湘八景一卷 秀雅清潤冠絕一時 每幅有印文雲谷寓物 雍熙寺僧所藏眞蹟也”; 張澂, 『畫錄廣遺』 권1, 위와 같음.

36 覺範(惠洪), 『石門文字禪』 권8, 『宋迪作八境絕妙 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; 趙汝錢, 『野谷詩稿』 권2, 『八景歌』; 楊公遠, 『野趣有聲畫』 권상 『瀟湘夜雨』 등 참조.



“연무에 감싸인 정경을 어둡침침하게” 그런 ‘엄무참담(掩霧慘淡)’ 즉 ‘박명약광(薄明弱光)’에서 부출한 경색을 특징으로 했던 것 같다. 송적은 미불이 말한 것처럼 “담목을 꿈처럼 섬세하게 구사한 이성의 사법(師法)과 함께 ‘소상도’를 그렸던 동원(董源)의 강남화법도 섭취하여 먹의 오묘한 시각효과를 심화시킨 담목조와 발묵 풍의 수목 산수화를 괘획과 함께 성취시킨 인물로 평가되고 있다.<sup>37</sup> 소식이 송적의 ‘소상만경도’에 대해 “(그림의) 지척간도 결코 가깝지 않으니 맑고 흐림에 따라 절로 다르네(咫尺殊非少 陰晴自不齊)”라고 읊은 것에 의하면, 수목의 농담으로 공기원근법을 구사한 것으로도 보인다. 그리고 북송 말의 혜흥이 “송적의 팔경도를 사람들이 무성구(無聲句)로 일컫는다”고 했듯이 소식과도 교유한 송적은 그의 시화일론론에도 공감하여 사적 취향의 시정(詩情)이 풍부하고 묵기 넘치는 와유물로 창작한 것이 아닌가 싶다.<sup>38</sup>

고려 명종 15년(1185) 3월, 왕이 문신들에게 명하여 ‘소상팔경’을 읊게 하고 화사 이광필(李光弼)에게 그 시의에 따라 모사하여 그림으로 만들게 한 것은,<sup>39</sup> 이와 같이 송적의 ‘소상팔경도’와 결부된 북송의 제시 및 창작 활동과 관련이 있다. 이러한 관계는 왕명으로 지은 당시 문신들의 소상팔경 시 가운데 현재 전하는 이인로의 『송적팔경도(宋迪八景圖)』를 통해 확인된다. 이인로의 소상팔경 여덟 장면의 화제와 순서는 북송 후기의 심괄이 송적의 ‘특의작’으로 꼽은 뒤 소상팔경도 전형의 하나가 되는 『몽계필담』의 기술과 거의 같지만, 북송 말 혜흥이 송적의 팔경도를 ‘무

37 鈴木敬, 『中國繪畫史』上, pp.274-275; 中之一, pp.89-90; 張景翔, 앞의 논문, p.761 참조.

38 覺範(惠洪), 『石門文字禪』 권8, 『宋迪作八境絕妙 人謂之無聲句; 衣若芬, 『閱讀風景: 蘇軾與〈瀟湘八景圖〉의興起』, 『千古風流: 東坡逝世九百年紀念學術研討會』(臺北 洪葉事業有限公司, 2001), pp.9-17 참조. 石守謙은 북송 말의 ‘瀟湘’과 ‘小景’의 유행 현상에 대해 ‘帝國山水’의 공공성과 다른 당시 문인들의 ‘江湖之事’와 결부된 私의 취향으로 보았다. 石守謙, 『帝國和江湖之象: 1100年前後山水畫的變遷』, 『山鳴谷応: 中國山水畫和觀衆的歷史』(石頭出版股份有限公司, 2017), pp.58-65 참조.

39 『고려사』 권122 열전35 『方技』 李寧 “子光弼 亦以畫見寵於明宗 王命文臣 賦瀟湘八景 仍寫爲圖”; 『고려사절요』 권13 명종15년 3월, “命文臣製瀟湘八景詩 倣其詩意 摹寫爲圖” 명종이 소상팔경의 작시와 작화를 하명한 행위를 안장리 등이 현실도피 수단으로 이해하고 있는 것과 달리 무신집권에 의해 실권을 잃은 명종의 통치력 회복과 결부된 문화정치적 의도로 해석한 견해도 있다. 조규희, 『시와 같은 그림의 문화적 함의: 〈소상팔경도〉를 중심으로』, 『한문학논집』 42 (2015. 12), pp.195-198 참조. 이진규, 『고려시가의 형성기 반과 발달양상 연구—우리말 노래를 중심으로』(동국대대학원 박사학위논문, 2017), pp.51-53에서는 송적의 소상팔경도를 1074년 말 파직된 이후 낙향하여 우울한 심사를 반영하여 그린 것으로 보고, 이것을 북송 문인들이 단순히 승경에 대한 것을 넘어서 유배 등의 역경을 만났을 때 이에 빗대어 표현할 수 있는 좋은 문학적 제재로 삼았듯이 무신들에 의해 추대되어 실권이 없던 명종에게도 이러한 의미가 있었기 때문이라고 했다.

성구' 즉 무성시(無聲詩)라며 지은 제화시와 더 동일하다.<sup>40</sup>

이광필이 왕명으로 읊은 문신들의 소상팔경 시에 의거하여 이를 어떻게 도회했는지 전하는 작품이 없어 파악하기 힘들다. 아버지 이녕의 대를 이어 삼한도화(三韓圖畫)의 명맥을 빛낸 이광필은 그림에 밝고 산수화에 능통해 정사보다 화사들과 그림 그리기를 종일 즐겼다는 명종의 총애를 받은 화사였다.<sup>41</sup> 이광필이 문신들의 소상팔경시를 그림으로 만드는데 선정된 것으로 보면 누구보다 시화융합의 '회화물상(繪畫物像)'에도 능숙했을 것으로 생각된다.

송적의 팔경도가 고려로 유입되었음을 말해주는 기록은 없다. 그러나 이 작품의 화풍에 대한 정보는 유포되었는지 이인로의 20여 년 후배 진화가 어린 나이에 지은 「송적팔경도」 시에서 “강 위의 짙은 구름 수묵으로 넘쳐나니(江上濃雲翻水墨)”라고 읊었듯이, 수묵 산수화로 인식되었음을 짐작할 수 있다. 그리고 아버지 이녕이 입송했을 때 관계를 맺었던 왕가훈을 통해서도 소상팔경의 도상이나 화법을 이광필이 인지했을 가능성이 없지 않다.<sup>42</sup> 북송 그림에 정통했던 남송의 감평가 등춘은 왕가훈의 ‘소상야우도’를 평범한 화사들과 달리 대부분 해질녘의 만경으로 그린 송적팔경도의 “연무에 감싸인 정경을 어둡침침하게” 나타난 ‘엄무참담’의 화풍을 제대로 표현한 것으로 평가한 바 있다.<sup>43</sup> 이녕에 의해 지입되었을지 모르지만, 앞서서도 언급했듯이 동정호의 저녁 봄 풍경을 그린 왕가훈의 ‘춘경산수도’를 이인로와 가깝게 지낸 이담지가 소장하고 있었다.

산수화를 특히 잘 그렸고 이를 즐긴 ‘호문지주(好文之主)’ 명종이 송적의 팔경도 관련 화적을 소장했을 경우도 배제할 수 없지만, 이광필의 소상팔경도는 왕가훈을 통해서도 이러한 난이도 높은 시화융합의 발목풍으로 경색과 공간을 표현했을 가능성이 추측된다. 화포 형식도 송적의 팔경도처럼 횡권이었을 것이다.

40 이인로의 시 「송적팔경도는 조선 초의 『동문선』에 수록되어 전하기 때문에 명종의 명으로 지은 당시와 조금 다르게 기재되었을 가능성도 있으나, 심괄의 ‘平沙雁落’을 ‘平沙落雁’으로, ‘遠浦帆歸’를 ‘遠浦歸帆’으로 다르게 적혀 있지만, 혜흥의 제화시 화제와는 같다.

41 「고려사」 권122, 열전35 「方技」 ‘이녕’ “王精於圖畫 尤工山水 與光弼高惟訪等 繪畫物像 終日忘倦 軍國事慢不加意 近臣希旨 凡奏事以簡爲尙 光弼子 以西征功補隊正 正言崔基厚議曰 此子年甫二十 在西征方十歲矣 豈有十歲童子能從軍者 堅執不署 王召基厚責曰 爾獨不念光弼榮吾國耶 微光弼 三韓圖畫殆絕矣”

42 홍선표, 「고려시대 일반회화의 발전」, p.141 참조.

43 등춘, 『화계』 권6, 「산수임석」 ‘왕가훈’ “京西人 熙豐待詔也 工山水 自成一派 曾作瀟湘夜雨圖 實難命意 宋復古八景 皆是晚景 … 不過略具掩靄慘淡之狀耳 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 而反嘲諷云 不過剪數尺皂絹張之堂上 始副其名也 可謂之作悉無此病”

1  
 <청동은입사포류  
 수금문정병> 부분  
 13세기  
 국립중앙박물관



당시 화풍은 강남의 수향경을 연상시키는 13세기로 추정되는 <청동은입사포류수금문정병>의 동체부 문양그림을 통해 다소나마 그 경향을 유추해 볼 수 있다. 이 정병에는 소장치의 제명과 다르게 수금은 보이지 않고, 작은 둔덕의 버드나무를 중심으로 좌우대칭을 이루며 같은 모티프와 구도의 강호경이 배치되어 있다.<sup>1)</sup> 이처럼 강호경을 대칭으로

시문한 것은 동체부의 좌우 면을 각 폭의 화면으로 본 것 때문이 아닌가 싶다. 하늘에는 기러기가 나르고, 물에는 거룻배가 떠있으며, 강가의 둔덕 위로 갈대들과 잎이 다 떨어진 쌍수 모티프의 한목이 서있는 만추의 경관을 여백의 효과를 충분히 살려 초슬하게 나타낸 것으로, 시적인 정취를 자아낸다.

아무튼 고려 후기의 소상팔경도 창작과 향유는 위의 청동은입사 정병 문양에서도 볼 수 있듯이 산수화에서의 시화융합 구현과 함께 기존의 경관성과 장소성의 산수도에 사계와 석야, 풍우와 같은 천문기상성을 더하여 자연묘사를 수목 위주로 한층 더 확장, 심화시킨 의의를 지녔다는 측면에서 각별하다.

### Ⅲ. 이곽과 화풍의 전개 양상

고려 후기의 산수도로 현재 전하는 작품은 한 점도 없다. 다만 부차적인 요소 이긴 하지만, 당시 불교 변상판화의 산수 모티프나 수목 나한도의 암석 화법을 통해 화풍 중에서도 이곽과 화풍 전개의 대체적인 양상을 엿볼 수 있다. 이 시기의 변상판화로는 해인사 보관 대장경판 가운데 사찰 제작의 사간판(寺刊板)에 수록된 것을 꼽을 수 있다. 사간판 중에서 완질로 전하는 80권본의 『대방광불화엄경』 변상판화에 비교적 다수의 산수 모티프가 다루어져 있어 주목된다. 무신집권기인 13세기 전반 전후하여 조판된 것으로 추정되는 80권본은 해인사 소장본에 비해 성암고서박물관본과 기림사본이 좀 더 정교하게 판각되었고 시기도 앞서지만, 구도나

도상은 거의 동일하다.<sup>44</sup>

국내 유수의 화엄사찰인 해인사 소장 80권본에는 모두 23권의 변상판화에 산수 모티프가 묘사되어 있다.<sup>45</sup> 이들 산수 모티프는 경설(經說)의 장면 설정 및 연출의 제재이며 삼천대천세계 또는 시방세계 경물 공간의 구름, 수목, 누각 등과 더불어 장엄의 효과를 높여주는 역할을 한다. 그리고 대체로 오대와 북송 초 사경변상도 판화의 산수 및 강안 모티프와 유사하면서 당에서 송대에 이르는 산수화법의 다양한 요소들을 구사하여 신구양식의 병존 양상을 보여주기도 한다.

권12를 비롯해 산 능선을 선묘로 중첩시켜 층차를 이루며 산세를 나타낸 삼각형 군봉의 원산들을 산맥형으로 배열한 양태는<sup>도2</sup>, 7세기 후반에서 성당 이래의 맥락과 오대의 화풍을 반영한 1007년의 고려 초기 <보협인다라니경변상도> 판화의 산수표현을 계승한 것으로 보인다. 권42의 '귀소지인(鬼所持人)'에 묘사된 버드나무의 유엽은 1081년 고려 중기 <묘법연화경권3변상도>와 난젠지본 『어제비장전』 권21 제2도의 짧은 어골문처럼 생긴 올리브잎 모양과 유사하다. 그리고 권27의 조사상 뒤에 배설된 층립형 산수병풍은<sup>도3</sup> <묘법연화경권3변상도>의 사부대중에게 설법하는 승려 뒤편의 3폭 병장을 연상시키는 산악문에서 유래된 것이 아닌가 싶



2  
80권본 『화엄경』 권12 부분  
변상판화  
13세기  
해인사

3  
80권본 『화엄경』 권27 부분  
변상판화  
13세기  
해인사

44 장충식, 「고려의 문화와 대장경 판화-화엄경 판화를 중심으로」, 『문화사학』 1(1994. 6), pp.202-203; 심성미, 「해인사 80화엄경 변상판화 연구」(경주대학교 석사학위논문, 2004), pp.39-49; 이자현, 「해인사 사간판 60권 『화엄경』 변상판화 고찰」, 『미술사학연구』 265 (2010. 3), pp.22-34; 이승엽, 「해인사 주본 『화엄경』 변상도판화 연구」(동국대학교 대학원 석사학위논문, 2014. 12), pp.84-98 참조.

45 해인사 소장 80권본 변상판화의 이미지는 장충식, 「고려화엄경판화의 세계」(아세아문화사, 1982)에 수록된 도판을 주로 참조하였다.

4  
80권본『화엄경』 권32 부분  
변상관화  
13세기  
해인사



다. ‘그림 속의 그림’으로 산수병풍이 화면에 그려진 것은, 고굉중(顧闳中)의 〈한희 재야연도〉(베이징 고궁박물관)를 비롯해 오대부터이다. 그러나 이러한 3폭 병풍의 층립형은 드문 사례이다. 삼산형의 침봉을 배경으로 한 구성은 8세기 후반 해인사 시대의 〈법화당근본만다라〉(보스톤미술관)를 연상시키지만, 한 화폭마다 영봉(靈峯)처럼 별도로 각필법을 구사해 그려 넣은 것은 찾아보기 힘든 것이다.

전경을 생략하고 좌우로 길게 펼쳐진 산맥 유형의 산악도 중에는 군봉의 삼각형 면들을 수평선상에 나열한 당대 7~9세기의 고식도 보인다(권13, 권22, 권59, 권80). 그러나 권32에서처럼 높낮이와 산용에 변화를 주면서 복잡한 산세와 괴량감을 선묘로 나타내고 자연스럽게 공간감을 조성하며 배치한 수법은<sup>도4</sup> 난젠지 소장 『어제 비장전』 산수관화의 고려중기본 가운데 화북계의 횡피형 대관산수의 원산표현을 계승한 것으로 보인다. 권47의 원산도 오대 북송 초 이후의 양식을 반영하였다.

5  
80권본『화엄경』 권36 부분  
변상관화  
12세기 후반  
성암고서박물관

특히 성암본 권36 좌측 화면에 도설된 ‘제5난승지’ 장면의 소라껍질 모양 운두 준의 산용 및 암석의 양태에는<sup>도5</sup> 남송 〈묘법연화경변상도〉(나라 간고지) 관화의 ‘약



초유품에 보이는 암석처럼 남송과 금(金)에서 원대를 향해 형식적 변화가 진행되고 있는 이곽파 화풍이 완연하다. 현재 전하는 고려시대 산수화 모티프 가운데 이곽파 양식을 구사한 최초의 사례가 아닌가 싶다. 그리고 산용과 암석의 표면에 가해진 짧고 간략한 선과 점의 세준(細皴)은 우점준과 인순(麟峯)

의 끊어지고 이어지는 윤곽선이 형식화되는 과정을 보여주는 것으로, 이보다 후대에 조판된 해인사본 권36과의 양식적 차이를 드러낸다. 그리고 이러한 세준은 조선 초기 안견과 화풍의 단선점준과 유사하여 그 연원을 밝힐 수 있는 자료로도 주목을 요한다.

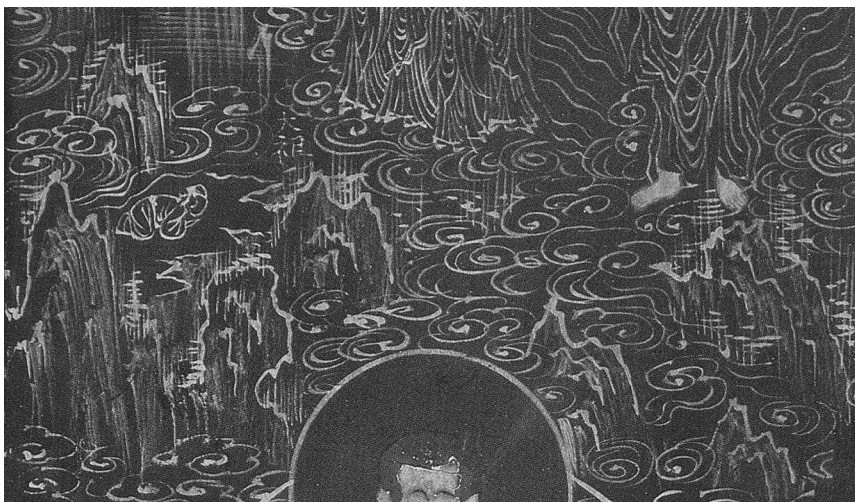
권45 화면 좌측의 금강승보살이 권속 보살들과 함께 머무는 주처(主處)인 '선인산(仙人山)'<sup>도6</sup>도 이과파 화풍으로 다루어졌다. 특히 공간 주머니를 형성하며 첩첩히 둘러싼 양태와 치근형 운두준법의 산용은

고려 말기 노영의 1307년 작 <담무갈보살현신도><sup>도7</sup>의 금강산 절고개(拜岫) 주변을 둘러싸며 조성된 산수 표현과 유사한 양식을 보여준다.

고려 후기 산수화에서의 이과파 화풍의 전개 양상은 강화도 천도 후 몽골군의 3차 침략을 막기 위해 1235~1236년에 제작된 오백나한도 500폭 가운데 현존하는 14폭 중 13점의 암좌 표현을 통해 좀 더 확실하게 살펴볼 수 있다. 모두 '구름



6  
80권본『화엄경』  
권45 부분  
변상판화  
13세기  
해인사



7  
魯英  
<담무갈보살현신도> 부분  
1307년  
목판 후철에 금니  
국립중앙박물관



같은 돌(石如雲)의 양태와 가늘고 굵은 윤곽선을 지닌 운두준의 암석에 짧은 횡선과 점으로 이루어진 세준, 묵조에 의한 명부와 암부의 대비 효과 등 북송 말에서 금과 남송에 이르는 이곽과 화풍의 양식적 특징을 반영하고 있다.<sup>46</sup> 우점준에서 변용된 것으로 보이는 암석 표면의 성근 점들은 1310년의 <수월관음도>를 비롯해 고려 말기 채색 불화의 바위 표현에서 치형돌기에 점을 하나씩 찍는 형식화 이전의 경향을 보여준다.

이와 마찬가지로 <제234 상음수존자상><sup>도8</sup>과 <제379 원삼주존자상><sup>도9</sup>의 암좌 표현에서도 소라 껍질 또는 물이 끓는 모양의 용운(湧雲)형 운두준과 표면의 세준 사용과 선염풍 묵조를 이용한 양감의 자연스러운 증진과 더불어 암부의 농묵으로 명부

8  
 <제234 상음수존자상> 부분  
 1235년  
 비단에 수묵담채  
 大和文華館

9  
 <제379 원삼주존자상> 부분  
 1235년  
 비단에 수묵담채  
 부산 개인소장

와의 흑백대비를 유발하며 형식적 변화를 진행하는 원대 이곽과 화풍에 점차 가까워지는 과정을 엿볼 수 있다.<sup>47</sup> 특히 1235년에 제작된 <제234 상음수존자상>의 암석은 현존하는 오백나한 중에서도 가장 뛰어난 묘사력을 보여주고 있어 산수화에도 능했던 화사의 작품으로 추측된다. 돌의 명부에 가해진 세준의 비자연적인 양태는 형식화를 노정하고 있지만, 농묵과 중묵, 담묵을 사용해 울퉁불퉁한 요철의 골격을 단계적으로 나타내며 자연적인 덩어리로서의 유기체적 표현은 광희의 1072년 <조춘도>(타이페이 국립고궁박물관)에 버금가는 수법을 보여준다. 조선 초 안견의 1447년 <몽유도원도>(텐리대도서관) 암괴의 형식화된 조립성 이전의 자연주의적 묘사를 엿볼 수 있는 자료로도 주목된다.

46 금과 남송의 이곽과 화풍에 대해서는 鈴木敬, 『中國繪畫史』 中之一 (南宋, 遼, 金) (吉川弘文館, 1984), pp.6-7, 243-247 참조.

47 홍선표, 『고려시대 일반회화의 발전』, pp.142-143 참조.

#### IV. 맺음말

지금까지 단편적인 자료에 의거해 살펴보았지만, 고려 후기에는 자연 친화 동화주의의 심화가 결부된 산수자연시와 시화융합 풍조의 대두와 더불어 회화의 창작과 향유에서 산수화의 비중이 점차 높아지면서 본격적으로 발전하기 시작했다. 이러한 발전은 소상팔경도와 같은 강남경의 수목풍 산수화와 북송에서 남송과 금으로 이어진 이과파 화풍에 의해 주도되었다. 특히 소상팔경도의 수용을 통해 고도의 표현력을 지닌 수목풍으로의 전환과 산수화에서의 시화융합 구현과 더불어 기존의 경관성과 장소성의 산수도에 사계와 석야, 풍우와 같은 천문기상성을 더하여 자연미의 재현을 한층 더 확장, 심화시키게 되는 진전을 이루었다. 그리고 12세기 초에 유입된 이과파화풍이 13세기를 통해 자연주의 양식을 토대로 형식화를 진행하며 전개된 양상은 고려 말기와 조선 초기 화풍의 양식사적 맥락을 이룬 의의를 지닌다.

본론에서는 언급하지 않았지만, 이밖에도 고려 후기에는 중기에 이어 실경산수화도 계속 다루어졌다. 진화가 공무로 관동에 왔을 때 지은 시에서 “그림 속의 오대산 보았을 때 하늘로 솟은 푸르른 봉우리 높기도 낮기도 했었지, 지금 온갖 골짜기 다투어 흐르는 곳 와 보니 구름 뚫고 나 있는 길 낮설지 않네”라고 했듯이,<sup>48</sup> 오대산의 승경을 그린 실경산수도가 완성되고 있었음을 알 수 있다. 관동 승경에 대해서는 이규보가 봉래산이나 방장산과 같은 선경 보다 뛰어난 제일의 산수 절경이라 했으며, 김국기는 이 지역 강릉의 명승을 연작 시 ‘팔영’으로 읊어 한국의 산천을 대상으로 한 최초의 팔경시를 남기기도 했다.<sup>49</sup>

이 시기를 통해 별서유거 계열 실경산수화의 태동도 이루어졌던 것 같다. 이 인로는 사모하던 도연명(陶淵明)이 한가롭게 누워 즐겼던 유거풍류를 따라 ‘와도현(臥陶軒)’을 조성하고 이를 그림으로 형상화했는지 ‘와도현도 자찬’을 지은 바 있다.<sup>50</sup> ‘와도현도’를 화사를 시켜 그리게 하고 찬시를 지은 것인지, 묵죽에 능했던 이

48 진화, 『매호유고』, 『遊五臺山』(時公因王事 往關東作) “畫裏當年見五臺 浮空蒼翠有高低 今來萬壑爭流處 自覺穿雲路不迷”

49 이규보, 『동국이상국집』 권21, 『送全右軍奉使關東序』 “予聞山水之奇秀 關東爲最 … 則雖未觀蓬萊方丈 想不能過此也” 김국기의 ‘강릉팔영’에 대해서는 이한길, 『김국기의 <경포대> 시 연구』, 『동방학』 14 (2008), p.66과 김건곤, 『고려 문인들의 팔경문학 향유에 대하여』, 『장서각』 34 (2015. 10), p.149 참조.

50 이인로, 『臥陶軒圖自讚』과 『臥陶軒記』, 『동문선』 권50, 권65 所收.



인로가 직접 자화자찬한 것인지 알 수 없지만, 명승명소 유형의 실경산수화가 확장되는 양상을 말해주는 자료로서 주목된다. 고려 중기에 대두되어 후기에 확산된 별서 또는 별업 경영과<sup>51</sup> 결부된 이러한 별서유거 계열의 실경산수화는 고려 말기에 사대부들의 성장과 더불어 본격화되어 조선시대로 이어진다.

**주제어 keywords**

고려회화 painting of Goryeo Dynasty, 고려후기 산수화 landscape painting of Late Goryeo Period, 소상팔경도 Eight Views of Xiaoxiang, 이락파 Li-Guo school

투고일 2020년 2월 21일 | 심사일 2020년 3월 25일 | 게재확정일 2020년 4월 28일

---

51 이창업·강영환, 「고려시대 별서건축의 조영 배경에 관한 연구」, 『대한건축학회논문집』 191 (2004. 9), pp.163-172 참조.

『高麗史 *Goryeo-sa*』

『東文選 *Dongmun-seon*』

『補閑集 *Bohan-jip*』

『新增東國輿地勝覽 *Sinjeong Donggukyeojiseungram*』

鄧椿 Deng, Chun, 『畫繼 *Huaji*』

李奎報 Lee, Gyubo, 『東國李相國集 *Donggugisangjuk-jip*』

林椿 Lm, Chun, 『西河集 *Seoha-jip*』

夏文彥 Xia, Wen Yan, 『圖繪寶鑑 *Tuhuibaojian*』

張激 Zhang, Xie, 『畫錄廣遺 *Hualuguangwei*』

이진규 Lee, Jin-Gyu, 「고려시가의 형성기반과 발달양상 연구—우리말 노래를 중심으로 A Study on the Formation Base and Developmental Aspects of Goryeo-Siga : Focusing on Goryeo Korean songs」, 동국대학교 박사학위논문 Ph.D. Diss, Dongguk University, 2017.

송희경 Song, Heekyung, 「중국 남송의 소상팔경도와 그 연원 연구 A Study on Eight Views of Hsiao and Hsiang River(瀟湘八景圖) of Southern Song(南宋) in China」, 이화여자대학교 석사학위논문 M.A. Thesis, Ewha Womans University, 1992.

송희경 Song, Heekyung, 「한중 소상팔경도의 조형성과 표상 비교 연구: '소상야우'를 중심으로 Comparison of Formateness and Representation of Eight Views of Xiao and Xiang Rivers by Korea and China: Based on "Night Rain on Xiao-Xiang"」, 『한국문학과 예술 The Korean Literature and Arts』 13, 2014, pp.109-139.

조규희 Cho, kyuhee, 「시와 같은 그림'의 문화적 함의: <소상팔경도>를 중심으로 The Cultural Implications of Poetic Painting, Eight Views of Xiao Xiang」, 『한문학논집 HANMUNHAKRONCHIP: Journal of Korean Literature in Chinese』 42, 2015, pp.187-208.

홍선표 Hong, Sunpyo, 『조선시대회화사론 *Joseonsidaehoihwasonon*』, 서울: 문예출판사 Seoul: Moonye Publishing Co, 1999.

홍선표 Hong, Sunpyo, 「고려 초기 회화의 조명 Review of paintings in the early period of Goryeo」, 『미술사논단 *Center for Art Studies*』 48, 2019, pp.39-70.

張澤槐 Zhang, Zehuai, 「李成作<瀟湘八景圖>與米芾題<瀟湘八景詩>」, 『瀟湘文藝 *Xiaoxiang literature and art*』, 湖南科技學院圖書館 Hunan University of Science and Engineering Library, 2012, 7.

島田修二郎 Shimada, Shujiro, 「宋迪と瀟湘八景 Song Di and Eight Views of Xiao Xiang」, 『南畫鑑賞 *Nanga-Kansyou*』 10(4), 1941.

島田修二郎 Shimada, Shujiro, 『中國繪畫史研究 *Chugoku kaigashi kenkyu*』, 東京: 中央公論美術出版 Tokyo: Chuokouronbijyutsu, 1993.

## The Emergence of the Scenery-of-Jiangnan Themes and Li-Guo School Style in Late Goryeo Period Landscape Painting

Hong, Sunpyo

During the early years of Goryeo period landscape painting, the blue-and-green style landscape paintings were produced, while the great painter Lee Nyeong founded the early stage of real-scenery landscape painting in the mid-Goryeo era, which received critical acclaims from the Northern Song, China. The late years of Goryeo, the military regime period, was a time for landscape painting to burgeon as it became a major subject of painting in terms of both creation and appreciation. This phenomenon was accompanied by the formation of Confucian groups and the thriving of landscape-nature poetry. Two landscape painting styles led such development in painting: the scenery-of-Jiangnan-themed ink-and-wash style landscape paintings and the Li-Guo school painting style. The former, especially by accepting the theme of the *Eight Views of Xiao-Xiang*, brought numerous changes, including the switch to the highly expressive ink-and-wash style and the realization of social integration within landscape painting. The subjects, originally centered in landscapeness and placeness, became enriched by embracing astronomical-meteorological elements, such as the four seasons, evening-and-night, and wind-and-rain, subsequently broadening and deepening the representation of the beauty of nature. The latter, Li-Guo school painting style, which started in Northern Song dynasty and was bequeathed to Southern Song and Great Jin of China, was introduced to Goryeo around the early 12th century and was formalized based on naturalistic style during the 13th century. This newly conventionalized painting style contextualizes the history of art style from the end of Goryeo to early Joseon period.