creative commons

COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

[UCI]I804:24011-200000237792

2009년 2월

박사학위 논문

중국 북송시대 『선화화보(宣和畵譜)』 연구

조선대학교 대학원

미학미술사학

한 방 임

중국 북송시대
『선화화보(宣和畫譜)』 연구

A Study on *Hsüan-ho hua-p'u* (宣和畫譜)
in the Northen Sung

2009년 2월 25일

조선대학교 대학원

미학미술사학과

한 방 임

중국 북송시대
『선화화보(宣和畫譜)』연구

지도교수 조 송 식

이 논문을 미학미술사학 박사학위신청 논문으로 제출함

2008년 10월 일

조선대학교 대학원

미학미술사학과

한 방 임

韓芳任의 博士學位 論文을 認准함

審査委員長　朝鮮大學校 敎授　　印

審 査 委 員　光州大學校 敎授　　印

審 査 委 員　朝鮮大學校 敎授　　印

審 査 委 員　朝鮮大學校 敎授　　印

審 査 委 員　朝鮮大學校 敎授　　印

2008년 12월 일

朝鮮大學校 大學院

<국문초록>

중국 북송시대『선화화보(宣和畵譜)』연구

본고에서는 북송의 대표적 화론서인『선화화보』의 문헌적 가치와 그 화론적 경향 등을 검토하였다.『선화화보』의 편찬에서 있어서의 정치적 배경과 함께 그 주도세력의 역할, 회화분류법으로서의 서술체계의 형성, 화가 품등론적 성격 및 회화사상 등을 다루었다. 다음으로,『선화화보』에 나타난 북송시대 회화의 경향과 회화사상을 연구하였다. 그 한 예로 산수화 가운데 대세적인 흐름이라 할 수 있는 이성과 범관의 화법 등의 화법적 특징을 통해 산수화의 주된 경향을 고찰하였고, 그와 관련된 회화사상을 규명하였다. 그리하여 북송 사실주의회화의 성격과 그 의미를 살펴보았다. 이와 더불어 문인화론과의 관계에 주목하였다.

먼저,『선화화보』에 대한 문헌적 가치를 검토하기 위한 일환으로,『선화화보』의 편찬의 시기와 그 주도세력에 관해 서술하였다.『선화화보』의 편찬은 송 휘종의 화학정책과 관련이 있다.『선화화보』 서문에 나온 '선화2년(1120)'은 실제『선화화보』가 완성된 시기가 아니다.『선화화보』가 완성되기 까지 무려 20년에 걸쳐, 송 휘종은 서화를 수집하고 이를 목록화하는 대편찬사업을 전개하였다.

그리고『선화화보』 편찬의 주도세력에 관한 논의는 전반적으로 휘종의 화학개혁의 내용이나 그 속에서 등장하는 인물들의 활동에서 찾을 수 있다. 휘종은 화학개혁을 단행할 때에 그의 총신과 어전서화소의 서화박사들이 대대적으로 서화를 수집하였는데, 여기에 총신 채경과 동관, 문인사대부 미불 등이 참여하였다. 따라서『선화화보』 편찬은 북송 황제지배체제의 성격과 밀접한 관련이 있다. 이 같은 맥락에서『선화화보』가 북송 화론서로서의 가치가 매우 크다.

또한『선화화보』의 서술체재는 화문중심의 서술체제(일명 '畵門體制')를 따르고 있다. 이러한 서술체제는 오대 이후 전문화가의 등장에 따른 회화장르의 발전에서 비롯되었다.『선화화보』의 십문(十門)은 북송 초기 우주론에서의 만물생성원리를

나타내는 송대 이학체계의 영향을 받음으로써 형성되었다. 한편, 화문체제에 회화 품등론적 성격을 띠고 있다. 화가를 품등함에 있어 시대와 화파를 중시하여 회화사적 가치와 맥락을 중시하였다. 그리하여 『선화화보』는 대표적인 문인화론인 곽약허의 '기운비사론'을 부정하였다.

또한 『선화화보』는 곽약허가 당과 송의 회화를 차별화하였던 것에 반해, 『선화화보』에서는 송대회화의 우월성을 내세워 북송 말기에 회화적 발전과 변화를 인식하였다. 이에 『선화화보』는 북송 대표적인 산수화풍으로서 이성을 내세우는 한편, 이 이성화법이 오대 형호의 화법을 초월하여 북송시대 산수화풍의 변화를 가져왔다고 본다.

이성의 화법은 북송 중기 이후 그의 제자인 허도녕에 의해 계승되어 필세를 강조하는 필법적 발전을 가져왔다. 이러한 이성일파의 화법적 특징은 화가의 '필력'에 의한 화가의 회화적 표현을 중시하여 필력을 강조한 기운생동론을 주창하였다. 휘종의 화학(畵學)에서의 회화 품평기준도 또한 '필(筆)이 간결하고 의취가 온전한' 회화를 설정하였다. 따라서 송대 회화가 형사와 신사를 겸비한 회화적 표현을 특징을 삼았다. 한편으로, 『선화화보』에서는 당시 문인사대부화의 필묵표현에서의 '묵희(墨戱)'에 반대하였다.

또한 『선화화보』에 나타난 북송 산수화 개념은 이성의 평원산수와 밀접한 관련이 있다. 그의 평원산수는 안개와 구름이 덮인 평원 가운데서 갑자기 안개가 흩어지고 구름이 걷히는 순간에 드러나는 광활한 대자연을 포착하고자 하였다. 이성의 자연법사상, 즉 우주만물의 이치를 가진 자연의 법칙을 인식하였다. 그의 사상은 산수서론에 나타난 "산과 물, 바다와 땅에서의 조화의 신수(神秀)와 음양의 명회(明晦)" 등을 표현하는 산수화의 정신과 일치한다. 이처럼, 『선화화보』에서의 이성의 산수관이 자연법에 따른 이치를 표현한 반면에, 범관 산수화에서의 전신론과 다르다. 범관은 화가가 그림의 '대상'에서 벗어나 화가의 '마음'을 그릴 것을 주창하여, 화가의 주체적 인식의 중요성을 강조하였다. 따라서 북송 사실주의 회화는 송대 철학의 인식체계의 영향을 받은 회화형태라 할 수 있다.

한편으로, 이성의 자연법에 따른 산수정신은 북송시대 회화의 문학화 경향과 매우 밀접한 관련이 있다. 평원산수화풍이 문학적 정취와 맥을 같이하는 대표적인 산

수화풍이라고 할 수 있다. 이성 자신이 문학에도 뛰어난 화가였기에 시적인 정취에 대한 회화적 표현에 있어서도 능숙하였다. 한편, 북송회화의 문학화 경향은 '무성시(無聲詩)'개념에 나타난 천성론을 바탕으로 하였다. 왕유의 산수화의 경계도 또한 이러한 '천성론'과 결부되어 북송시대 시화일체화 사상을 형성하고 있다.

여기에서 화가의 예술적 실천을 강조하였다. 화가의 창작행위에서 사물에 대한 객관적 인식, 즉 자연의 '性(본성)'에 대한 인식이 가능하기 위해 '흉중에 구학이 있어야만' 하는 화가의 예술적 실천을 요구하였다. 송대 철학자 소옹이 "사물로써 사물을 보는 것은 '성'이며, 나로써 사물을 보는 것은 '정'이다〔以物觀物, 性也. 以我觀物, 情也〕"라고 주장하였다. 여기서 소옹이 주장한 '사물로써 사물을 본다'는 것은 실제 자연의 말을 끌어들여 펼치는 것이다. 이는 바로 '성(性)'으로서 사물에 대한 객관적 인식을 위해서 '성(性)'이 '정(情)'보다 중요시하는 것이다. 그리하여 송대 회화는 기존의 문인화론 위주의 미학에서 벗어난 새로운 회화미학을 형성하였다. 따라서 송대 회화미학은 미불 등의 위진시대 고화(古畵) 의 전신개념에서 벗어난 새로운 회화미학을 형성하였다.

핵심어

북송, 휘종, 『선화화보』, 화문, 이성, 범관, 산수화, 소식, 시화일체, 문인화론 등.

目　　次

제1장 서　　론.....1

제2장 북송시대 화론의 제 경향.....5

제1절 중국 화론사의 몇 가지 전환점에 대한 시론(試論)

제2절 북송 문인화의 발전과 그 화론 경향

1. 곽약허의 『도화견문지(圖畫見聞志)』

2. 소식의 제발론(題跋論)

제3절 북송 산수화의 발전과 그 화론 경향

1. 곽희의 『임천고치(林泉高致)』

2. 미불의 『화사(畵史)』

3. 한졸의 『산수순전집(山水純全集)』

제3장 북송 화론서 『선화화보』와 그 서술체계.....30

제1절 『선화화보』가 편찬되기 까지

제2절 『선화화보』의 서술체계와 그 내용

1. 화문체제의 성립과 그 배경

2. 화문의 등장과 품등론의 변화

제4장 『선화화보』에 나타난 북송 회화경향.....46

제1절 송대 회화경향과 수묵산수화의 세계

1. 북송 말기의 회화사적 논쟁과 『선화화보』

2. 형호의 북송 수묵산수화와의 관계

3. 북송 산수화의 시원(始原)과 일격화풍의 관계

제2절 북송 수묵산수화의 전형-이성화풍을 중심으로

제5장 『선화화보』의 산수미학과 북송 예술관념.....68
제1절 북송 산수화의 의경과 산수미학
제2절 북송 이학체계와 북송 예술관념의 관계

제6장 『선화화보』에 나타난 북송시대 對外 회화교류.....87
제1절 『선화화보』「번족문」과 異民族 회화에 대한 인식
제2절 북송시대 고려·일본과의 회화교류
1. 고려와의 관계
2. 일본과의 관계

제7장 『선화화보』 연구의 의미와 평가.....110

參考文獻.....119

제1장 서 론

10~11세기 중국의 북송시대는 관료제를 정점으로 한 황제지배권력이 확립되고 시장경제가 등장하는 등, 수·당 시기와 엄격히 다른 권력구조와 사회형태를 보이는 대변혁기이다. 북송시대는 중국사의 시대구분에서 근대(近代)로 접어드는 '근세(近世)'에 해당된다.[1] 중국회화사에서도 삼원법(三遠法)이 등장함으로써 회화 공간개념이 확립되었다. 서양 근대미술사의 출발점이 되는 15세기 원근법의 창안에 비해 훨씬 앞선 시기에, 다시점(多時點) 회화 공간개념이 등장하였다.

이러한 북송시대의 회화사적 발전은 사실주의 회화이상에서 비롯되었다. 북송시대 사실주의 회화는 자연관찰과 구성표현에 관한 연구, 회화의 성취 등이 조화(자연)의 이치에 맞추는 특성을 나타낸다. 북송 회화는 위진과 당, 오대의 회화에서 보다 발전된 회화형태를 나타내며, 이후 중국화의 대표적인 회화양식으로 정립되었다. 근대 변혁기 이후에 강유위(康有爲)와 서비홍(徐悲鴻) 등에 의해 북송시대 사실주의 회화에 대한 재조명작업이 이뤄지기도 하였다.

그럼에도 북송회화사 연구는 주로 수묵화풍 위주의 문인화에 집중되었다. 소식 등을 중심으로 한 문인화론은 중국 화론사 연구의 가장 커다란 쟁점이 되고 있다. 이와 같은 문인화에 대한 의미와 역할에 대한 관심은 남송 이후 황정견과 소식을 흠모하는 강서시파(江西詩派), 명말의 동기창의 남북종론(南北宗論)으로부터 영향을 받았다. 그런데 최근의 연구에서는 문인화가 등장하는 시기를 당 장언원의 『역대명화기(歷代名畵記)』나 한대 채옹(蔡邕)에까지 소급해가는 추세이다.[2] 심지어 북송시기에는 곽약허의 『도화견문지』나 곽희의 『林泉高致』의 영향을 받은 소식의 복고사

---

1) 일본학계에서 1918~19년경 內藤湖南가 송대 이후 근세론을 제창하였다. 군주독재권의 확립, 관료지위의 변화, 인민의 재산사유권의 확립, 서민문화의 발흥 등등, 당과 송 사이에 사회·경제·모든 분야에 걸친 역사적 변화를 발견하고 그것을 근세라고 규정하였다. 당시 중국사 연구가 아직 왕조교체론에 머물고 있었던 때여서 그 뒤의 중국사연구에 큰 영향을 주었다. 이 內藤湖南의 설은 宮岐市定이 계승·발전시켰다.(閔斗基, 『中國史時代區分論』, 創作과批評史, 1984, 208쪽)

2) 문인화론의 유래에 관한 대표적 연구서로는 陳衡恪의 『中國文人畵之硏究』(天津市古籍書店, 1992)와 嚴善錞의 『文人与畵』(江蘇敎育出版社, 2005), 그리고 程明震의 『文心后素-文人畵藝術硏究』(東南大學出版社, 2007) 등이 있다.

상에 의해 다시 부활하였다는 주장이 제기되고 있다.[3] 북송시대의 대표적인 문인화풍이라 할 수 있는 미불의 산수화풍은 '묵희' 위주의 수묵화풍으로 볼 수 있기 때문에 북송 사실주의 회화의 주류화풍과 거리가 멀다.[4]

한편, 북송 말기에 이르러 사실주의 회화가 급변함에 따라, 북송 말기의 회화 연구에 큰 혼란을 초래하였다. 당시 소식과 같은 문인들이 휘종의 화원화풍을 받아들임으로써 사실주의 화풍의 퇴조를 가져왔다.[5] 북송 사실주의의 회화가 중기 이후 문인사대부화(문인화)의 등장으로 형사(形似)보다는 사의(寫意)를 중시하는 이상주의 회화형태를 나타냈다. 하지만 문인화론에서 강조하는 형신론(形神論)은 위진시대 현학에서 유래한 것으로 소식 등의 숭고(崇古)사상의 핵심개념에 해당된다. 이러한 맥락에서 볼 때, 소식 등의 문인화론은 북송 회화사의 흐름이나 북송 이학사상과 어떠한 관계를 가지는 가에 대해서는 의문이 남는다.

오히려 북송 말기의 회화의 급변은 휘종의 화학(畵學) 개혁정책에서 찾을 수 있을 것이다. 휘종이 전국각지에서 서화를 수집하고, 당시 문인들 사이에서 그림의 주제를 고시(考試)로 하는 성향을 확대하여 화원고시(畵院考試)를 실시하였다. 이를 계기로 북송말기에 회화의 문학화 현상이 가속화되었다. 이러한 휘종의 화학개혁정책의 일환으로 『선화화보』가 편찬되었다. 북송이 멸망하고 남송정권이 들어서자, 휘종의 '숭녕당고(崇寧黨錮)' 때 정치적 탄압을 받은 '강서시파(江西詩派)' 즉 황정견과 소식 등을 숭상하는 남송 문인 사대부들에 의해서 사장(死藏)되는 위기에 직면하였다. 따라서 『선화화보』는 휘종과 관련된 당쟁의 여파로 『선화화보』는 『선화

---

3) 구체적으로, 북송 말 소동파의 '숭고'사상이 곽희의 『林泉高致』와 곽약허의 『도화견문지』에 나타난 '기운비사론'에 의해 영향을 받음으로써 북송 말기의 회화예술이 변화하였다고 보는 시각이다.(김기주, 「북송 말의 심미의식과 화풍의 변화」, 『미술사학보』17, 2002, 70쪽)

4) 미불의 미점에 의한 주관적·인상적인 묘사법도 자연관찰과 자연의 이치를 표현한 것이어서 사실주의의 기본 태도에 있어서는 북방 산수화와 다르지 않다고 하지만 어느 경우에서도 화가의 인품을 숭상하는 주관적 의취의 표현을 중시하는 점에서 주관적 방향을 취하고 있다.(『中國畵論の展開』, 日本 中山文化堂, 1965, 571~586쪽)

5) 김기주의 「북송(北宋)말의 심미의식과 화풍의 변화」(『미술사학보』17, 2002, 70쪽)와 「소식의 숭고관(崇古觀)과 북송말 회화의 급변」(『미술사학보』19, 2003, 72쪽) 참조. 여기서 그는 이미 북송에는 '사실주의가 성취되었다가 포기되었다'고 선언하였다. 북송 말 소식과 같은 문인들이 휘종 화원의 일단의 변화를 수렴함으로써 관찰을 근거로 한 사실주의의 정세치밀한 화풍의 퇴조를 가져오게 했다고 주장하였다.

화보』의 출판은 대략 송 고종연간(高宗, 1127~1162년)에 이루어졌으나 송대에 다시 출판되었다는 기록을 찾아볼 수 없다. 그 후 원(元)에 이르러 오문귀(吳文貴)에 의해 간행된 대덕연간(大德 6년, 1302년)의 항주본(杭州本)이 가장 오래된 판본으로 전해진다. 『선화화보』는 위진시대부터 북송 말기까지 중국 역대회화사를 총체적으로 개괄하였다. 『선화화보』는 맨 앞에 휘종의 御書가 있고 본문은 십문(十門)으로 분류하여 위진부터 북송까지의 역대화가 231인과 그들의 그림 6396축을 수록하였다. 이처럼 중국 회화사 전반에 걸쳐 체계적으로 광범위하게 다뤄져 있기에 당 장언원(張彥遠)의 『역대명화기(歷代名畵記)』와 비견된다.

『선화화보』의 문헌적 가치에 대해서는 『四庫全書簡明目錄』·『鐵琴銅劍樓藏書目錄』·『鄭堂讀書記』·『余紹宋書畵書錄解題』 등에 나와 있다. 『선화화보』에는 원래 편찬자의 이름이 나와 있지 않지만 일부에서는 휘종이나 그의 총신인 채경과 채변 등의 저작으로 본다.[6] 하지만 최근 국내의 연구경향은 먼저 북송화보의 대표적 저작가운데 하나로 회화감상의 측면과 회화작품의 고증 및 분류분야에 중요한 사료적 가치가 있다는 주장을 하는 한편, 편찬자가 불명확하다거나 화가분류와 화가에 대한 나름대로의 기준을 설정하여 분류체계의 틀 속에 얽매여 작가를 한 곳에만 고정시키고 있는, 화가전 저술체계상의 한계를 지적하였다.[7]

본 연구에서는 『선화화보』에 관한 문헌적 연구를 토대로, 화론서로서의 가치와 그 화론적 경향 등을 중점적으로 살펴보았다. 본격적인 연구에 앞서 북송중기 이후의 북송문인화의 등장과 관련된 화론서들의 화론적 경향을 살펴보았다. '서화동원론'과 '회화의 문학화 경향' 등 북송 회화사의 주요 쟁점들을 중심으로 북송 화론사의 전환점을 고찰하였다. 첫째, 『선화화보』의 편찬과 관련하여, 휘종이 화학정책을 펼치게 된 배경을 살펴보았다. 휘종의 화학개혁이 북송 말기의 화풍 변화에 끼친 영향을 살펴봄으로써 북송회화의 성격을 파악하였다. 둘째, 북송말기의 회화 경향

6) 서복관은 채경과 채변이 『선화화보』와 『선화화보』를 지었을 가능성이 충분하다고 하면서 이 두 책의 내용이 두 사람의 정치적 배경을 반영해주고 있다고 주장한다.(『中國藝術精神』, 권덕주 역, 동문선, 1990, 435쪽)

7) 국내의 연구경향으로는 안영길의 「북송회화에 나타난 문학성의 의미」(『미학예술학연구』7, 1997), 「『宣和畵譜』에 나타난 미학사상」(『미술사학보』12, 1999) 등이 있다. 안영길은 그의 논문에서 선화화보의 체제와 그 사료적 가치에 논하였다. 편찬자가 불명확하다거나, 화가분류와 화가에 대해 분류체계의 틀 속에 얽매여 있는 화가전 저술체계상의 한계를 지적하였다.

가운데 주류인 산수화풍을 살펴보았다. 이러한 수묵산수화의 득세와 관련하여, 형호의 화론과 일격화풍을 중심으로 살펴보았다. 특히 수묵산수화의 등장에 따른 전통적인 '회화'의 개념의 변화에 주목하였다. 셋째, 북송시대 예술관념과 관련하여, 새로운 산수화의 미학을 고찰하였다. 여기서 미불과 소식 등 문인화가들의 예술관념과 비교·검토하였다. 마지막으로,『선화화보』속에 들어 있는 주변국의 회화에 관한 기록을 토대로, 북송의 이민족 문화에 대한 인식을 고찰하였다.

제2장 북송시대 화론의 제 경향

제1절 중국 화론사의 몇 가지 전환점에 대한 시론(試論)

북송시대에는 역대 어느 시기보다도 가장 많은 화론서들이 등장함으로써 중국화론사상 커다란 발전과 변화가 일어났다. 북송시대에 있어서 문인화풍의 득세로 말미암아 소식 등을 중심으로 한 문인화론은 중국 화론사 연구의 커다란 쟁점이 되었다. 이로부터 중국화론사에서 문인화론의 의미와 역할이 매우 중요하다고 본다. 그런데 대표적인 문인화의 성립과 문인화풍으로는 주로 곽약허의 『도화견문지』에 나타난 '기운비사론(氣韻非師論)'과 미불의 '미점산수(米點山水)'을 근거로 한다. 이들의 화론이 소식의 제발론에 나타난 미학사상과 어떠한 관계를 가지고 있는지 궁금하다. 또한 문인화의 성립이 형신론(形神論)과 관련이 깊다고 인식하였다. 이 형신론이 북송시대 회화이상으로서 중요한 역할을 하였기 때문에 중국 화론사에 있어서 북송시대 회화이상이 문인화의 형신론(形神論)과 어떠한 관계를 갖고 있는지 살펴보는 것도 의미가 있다.[8]

북송 화론서들이 본격적으로 등장하는 시기는 중기 이후이다. 북송 중기에는 오대 풍조의 유행으로[9] 오대를 배경으로 한 화론서들이 등장하였다. 앞서 『송조명화평(宋朝名畵評)』를 출간한 유도순이 그 다음에 『오대명화보유(五代名畵補遺)』를 저술하였다. 이어서 황휴복에 의해 『익주명화록(益州名畵錄)』이 나왔다. 황휴복은 오대의 촉지역 화가들을 서술함으로써 이 지역의 화가들이 중국회화사의 무대에 본격적으로 등장하였다. 이 후 곽약허의 『도화견문지(圖畵見聞志)』에서는 황휴복의 『

---

8) 안영길, 「북송 畵論에 나타난 形神論 연구」(홍익대 박사논문, 2005).

9) 북송 중기에 있었던 오대에 대한 열풍에 대해 구양수는 다음과 같이 말한 바 있다. 구양수는 "송이 건국한 지 100여 년이 되었으나 문장형식은 여전히 오대의 풍조를 따르고 있어 4·6구나 변려문을 중시하여 기풍을 밝게 진작시키지 못하고 있다. 문사들은 구습을 고집하였기 때문에 주장이 비속하고 기개가 나약하다(宋興且百年,而文章體裁,猶仍五季餘習,鏤刻駢偶,澒涊弗振,士因陋守舊,論卑氣弱)"고 비난하였다.(『宋史』권39, 구양수전) 이러한 오대의 열풍은 구양수의 고문운동이 일어나는 직접적 계기를 되었다. 그리고 구양수의 고문운동은 당시 산수화 풍조와 밀착하였다.(서복관, 앞의 책, 402쪽)

익주명화록』의 영향을 받아 북송시기의 촉 지역 화가들에 대한 기록을 포함하고 있다. 이 촉지역의 화풍에 대해, 곽약허는 다음과 같이 언급하였다.

> 대체로 강남의 예술은 골기에서 대부분 촉인에 미치지 못하지만 소쇄함에서는 (촉인을) 뛰어넘는다.
> 大抵江南之藝, 骨氣多不及蜀人而瀟洒過之也.[10]

그는 촉지역의 화풍보다는 강남지역의 화풍을 선호한 사람이다. 촉 지역의 화가들의 '골기(骨氣)'보다는 강남지역의 화풍이 소쇄하였다. 하지만 촉지역의 화풍은 '골기(骨氣)'가 강남에 비해 뛰어났다. 그런데 당시에 '골기'에 대한 개념이 '골법용필'의 '골법'과 다른 의미를 가진다. '골기'는 기운이 강조된 용필법이라는 '필세'를 가리킨다.[11] 이러한 사실로 미뤄, 촉지방의 화풍은 사혁의 화육법에서 벗어난 필세 위주의 화법이 유행하였다.

이러한 촉 지역의 화풍은 당 오도자화풍과 관련이 있었다. 일찍이 장언원은 당의 대표적 화가로 오도자를 내세웠는데, 당 오도자의 화법은 서법의 영향을 받았다.

> 오도자는 해의반박(解衣盤礴)하고 그 (배민이 추는 칼춤의) 기세를 써서 畵意가 성하여 붓 끝에 바람이 일어 천하에 장관을 이루었다. 옛날 포정(庖丁)이 소 잡고 윤편이 바퀴 만드는 일, 모두 기술로써 道의 경지에 나간 것이다. 그리고 장전(張顚)이 공손대랑(公孫大娘)의 칼춤을 보았기에 초서가 神의 경지에 들어갔는데 오도자의 그림에 있어서 역시 이와 같았다. 날랜 장수에게 청할 수 있을 정도의 이 같은 기개가 어찌 흔한 일이겠는가. 그런데 항상 한번 붓을 휘두를 때마다 술에 취해야만 했으니 이것은 문장을 만드는 일과 무엇이 다르겠는가. 바로 氣를 위주로 한 것이었다.
> 道子解衣盤礴, 因用其氣以壯畫思, 落筆風生, 爲天下壯觀.故庖丁解牛, 輪扁斫輪, 皆以技進乎道 ; 而張顚觀公孫大娘舞劍器, 則草書入神.道子于畫, 亦若是而已, 況能屈驍將如此氣概, 而豈常者哉!然每一揮毫, 必須酣飮, 此與爲文章何異,正以氣爲主耳.[12]

---

10) 郭若虛, 앞의 책,「論黃徐体異」, 46쪽.
11) 산수화에서 단독으로 '기'를 말할 때는 '기세'라는 단어로 기운의 '기'를 대체하는 경우가 많다.(徐復觀, 앞의 책, 212쪽)

당 오도자는 장전의 글씨로부터 화의(畵意)를 얻었다. 장전은 초서글씨로 이름이 난 서예가였는데, 그의 글씨는 공손대랑의 칼춤에서 본 딴 글씨였던 것이다. 오도자는 그의 글씨로부터 화의를 얻는 한편, 술 (기운)에 의지하여 그림을 그렸다. 따라서 장언원의 용필법은 기운이 강조된 '서법적 필선' 위주의 화풍을 의미하였다. 이처럼 촉 지역의 화풍은 필세위주의 화법적 특징을 나타내고 있기 때문에 장언원이 기운이 강조된 '서법적 필선' 위주의 화풍을 계승한 것이다. 북송시기 인물화에 뛰어난 이공린도 또한 당시 유행하던 필세 위주의 진행서(眞行書)의 서법으로부터 영향을 받은 바 있다. 이공린은 진송의 서체를 닮은 글씨를 썼으며, 그림에서는 고개지와 육탐미를 추종하였다.[13]

그런데 곽약허도 또한 촉 지역 화가들을 주로 그의 화론서에서 다루고 있는 것으로 보아, 그가 그들에게 관심을 가졌음을 알 수 있다. 이는 북송시대 문인화론의 형성에 크게 기여한 곽약허의 '기운비사론(氣韻非師論)'이 등장하게 된 계기와도 관련이 있을 것이다. 여기서 곽약허의 문인화론이 촉지역의 화풍과 어떠한 관련이 있는지에 대해 그의 화육법에 대한 인식을 통해 알 수 있을 것이다.

> 육법의 정론은 영원히 변할 수 없는 이론이다. 그러나 골법용필 이하 다섯 가지는 배울 수 있지만, 기운과 같은 것은 반드시 태어나면서 아는 것이다. 진실로 (형사의) 기교의 정밀함으로써 얻을 수 없고, 또한 세월에 따라 얻어 질 수도 없다. 묵묵히 (마음에) 일치하고 정신으로 이해하여 그런 줄 모르면서 그렇게 되는 것이다.
>
> 六法精論, 萬古不移. 然而骨法用筆以下五者可學, 如其氣韻, 必在生知, 固不可以巧密得, 復不可以歲月到, 默契神會, 不知然而然也.[14]

곽약허의 기운론에 나타난 '기운'의 개념은 일찍이 위진시대 사혁의 '기운생동'에서 유래한 것이다. 곽약허의 기운론은 위진시대 육탐미의 일필화에서 나왔다.

---

12) 『宣和畵譜』권2, 道釋2 「吳道玄」(湖南美術出版社, 1999), 40쪽.
13) "書體則如晋宋間人, 畫則追顧陸."(『宣和畵譜』권7, 인물3 李公麟, 155쪽)
14) 郭若虛, 『圖畵見聞志』, 「論氣韻非師」(湖南美術出版社, 2000), 31쪽.

그림에서 기운은 자유로운 마음에서 비롯되고 (작품에서) 신채는 용필에서 생기니, 용필의 어려움을 단연코 알 수 있다. 그러므로 장언원이 오직 왕헌지만이 일필서를 쓸 수 있으며, 육탐미만이 일필화를 그릴 수 있다고 말했다.

凡畵, 氣韻本乎遊心, 神采生于用筆, 用筆之難, 斷可識矣. 故愛賓稱唯王獻之能爲一筆書, 陸探微能爲一筆畵.[15]

곽약허는 화가의 기운론을 주장하면서 그 대표적인 예로 왕헌지의 일필서와 육탐미의 일필화를 내세우고 있다. 일찍이 사혁은 육탐미를 최고의 화가로 내세웠다. 곽약허도 또한 육탐미의 일필화를 강조하였다. 하지만 곽약허의 일필화는 '자유로운 마음'에서 기운을 얻어 신채를 갖춘 것이었다. 그의 기운론에 의하면, 화육법의 골법용필 등 나머지 화법들은 배워서 얻을 수 있지만 기운은 오직 (화가가) 태어나면서부터 알게 되었다. 그는 화육법 가운데 제1법인 '기운'을 가장 중요시하였던 것이다. 따라서 그의 용필론은 화가의 '기운' 속에 포함된 개념이다.

이처럼, 곽약허가 화가의 '기운'의 관점에서 용필론을 강조한 것은 당 장언원의 용필론과도 일치한다. 곽약허과 장언원의 관계는 오도자화풍에 대한 인식태도에서 나타난다.

일찍이 (오도자의) 벽화그림을 본 적이 있는데, 필체가 웅장하고 강하며 채색은 간결하고 담담했다. 몇몇 벽화들은 채색이 강한 그림이 있는데, (이는) 대부분 후대인이 그려 넣은 것이다. 지금 화가들은 단청을 경박하게 하는 화가가 있는데 그런 것을 '오장(吳裝)'이라 말한다.

嘗觀所畵墻壁卷軸, 落筆雄勁而傅彩簡淡. 或有墻壁間設色重處, 多是後人裝飾. 至今畵家有輕拂丹靑者, 謂之吳裝.[16]

곽약허는 북송 중기에 '오장(吳裝)'이라는 유행어를 소개하면서 오도자그림이 본래 채색이 옅은 화풍에서 채색이 짙은 화풍으로 변화된 점에 대해 비난하였다. 그는 이러한 풍조가 채색화풍을 선호하는 세태에서 비롯된 현상으로 인식하였다. 따라서 곽약허의 시각은 장언원과 마찬가지로[17] 형사적 의미에서의 채색화풍으로 인

15) 郭若虛, 앞의 책,「論用筆得失」, 34쪽.
16) 郭若虛, 앞의 책,「論吳生設色」, 39쪽.

식하는 태도에서 오도자화풍이 기운에 의한 필법 위주의 화풍이라고 본 데서 나왔다. 곽약허에 있어 당 오도자화풍은 선호대상이었으며, 그 지역에 아직 당의 회화전통이 아직 남아 있기 때문에 곽약허는 촉지역의 화가를 중심으로 서술하였다고 짐작할 수 있다. 따라서 그의 기운비사론은 황휴복의 『익주명화록』의 일격화풍과 관련있다고 볼 수 있다.[18]

한편, 북송시대 말기에는 소식의 제발론(題跋論)과 소식의 제발론과 곽희의 시화일률사상이 등장하였다. 이 북송시대 문인화에 나타난 '시화일률사상'은 북송 전반적인 회화 경향과 예술관념 속에서 찾을 수 있다. 북송시대에 들어가 산수와 화조 등을 소재로 다룬 회화가 늘어남에 따라, 흔히 문학의 수법 가운데 '산수비덕(山水比德)'적 요소가 회화로 옮겨 와 회화에서의 문학적 경향이 더욱 활발해지기 시작하였다. 다음의 문헌은 곽희의『임천고치』에 나오는 내용이다.

> 前人이 말했듯이, '시는 무형의 그림이요, 그림은 유형의 시이다.' 철인들이 모두 이 말을 논하였고 나는 이를 스승으로 삼았다. 내가 어느 한가한 날에, 晉・唐시대 古今의 시편을 보니, 그 중 가장 아름다운 시 구절에는 인간의 마음속의 일을 곡진히 다 말하기도 하고, 인간 눈앞의 정경을 펼쳐내 형용한 것도 있었다.
>
> 更如前人言,'詩是無形畫, 畫是有形詩.' 哲人多談此言, 吾之所師. 余因暇日, 閱晉唐古今詩什, 其中佳句有道盡人腹中之事, 有狀出人目前之景.[19]

위 문헌을 통해 볼 때, 소식이 왕유로부터 얻은 '시중유화(詩中有畵), 화중유시(畵中有詩)'의 시화일률사상은 북송시기에 보편화되어 있는 회화개념이라 할 수 있다. 예컨대 곽희의 경우에도 진・당의 고시(古詩)로부터 화제를 얻어 그림을 그렸던 궁정화가였다. 그의 아들 곽사가 쓴 『임천고치』의 「畵題」에 등장하는 제화시들은 곽희가 고금(古今)의 시로부터 시적 감응을 불러일으키는 이미지들 뽑아 목록으로 만들어 놓았던 것이다.

곽희에 의하면, 위대한 시는 화가자신의 마음 속 깊은 곳에서 샘솟아 나온 것으로, 바로 눈앞에 펼쳐진 경치처럼 묘사한 것이다. 화가는 시의 화제로부터 화의(畵

---

17) "(陳皓,彭堅)大約宗師吳道元之筆, 而傳采拂澹過之."(『益州名畵錄』, 「妙格上品六人」, 湖南美術出版社, 1999, 128쪽); "(宋卓)工畵佛道, 志學吳筆, 不事傅彩."(黃休復, 앞의 책, 「妙格上品六人」)

18) 樊波, 『中國書畵美學史綱』(吉林美術出版社, 1998), 502~505쪽.

19) 『林泉高致』, 「畵意」(湖南美術出版社, 2000), 27쪽.

意)를 얻고는 “밝은 창가에 조용히 앉아, 향을 피워 만 가지 상념을 없애는” 내적인 수양을 통해 산수자연과 조화를 이룬다.[20] 그런 후에 “(자연의) 경계(境界)가 이미 마음에서 익숙해지고 마음과 손이 서로 상응하여 붓을 들면, 비로소 ‘道’에 합치되고 근원을 만나게 된다.”[21] 이러한 곽희의 예술정신은 바로 장자의 예술철학에서 나온 것이다.

> 장자에서 화사의 해의반박을 말했는데 이는 진정 화가의 법이다. 화가는 모름지기 수양하여 흉중에서 흔쾌히 관대하게 뜻과 생각이 맞는 수양해야 한다. 그러면 이른바 ‘易(평탄)’·‘直(바름)’·‘子(자애로움)’·‘諒(선량함)’ 등의 마음이 생긴다. 그런즉 사람이 웃거나 우는 감정상태과 사물의 尖(뾰족함)·斜(기울어짐)·偃(뒤집어짐)·側(옆) 등 여러 모양이 자연히 심중에서 자리 잡혀 깨닫지 못하는 사이에 필적으로 드러나게 된다. 晉 고개지는 반드시 누각을 그릴 때는 그리는 장소를 생각했다. 이 사람은 진정으로 옛적에 뛰어난 화가였다.
>
> 莊子說畵史解衣盤礴, 此眞得畵家之法. 人須養得胸中寬快, 意思悅適, 如所謂易直子諒油然之心生, 則人之笑啼情狀, 物之尖斜偃側, 自然布列于心中, 不覺見之于筆下. 晉人顧愷之必構層樓以爲畵所, 此眞古之達士.[22]

곽희는 장자철학에서 나온 화가의 수양이 마치 『예기·악기』의 “음악으로써 마음을 다스리면 평이(平易)·정직(正直)· 자애(慈愛)·체량(體諒)을 가진 마음이 유연하게 생겨난다”[23]는 명언과 일치하는 것으로 인식하였다. 화가는 정신을 정화함으로써 자신의 정신과 융화되어 하나가 될 수 있다. 이러한 곽희의 예술정신은 흡사 소식이 대나무 그릴 때와 같은 ‘흉중성죽(胸中成竹)’하는 창작태도와 일치하며,[24] 이공린이 그림 그리는 행위를 “시부(詩賦)를 짓는 시인처럼 성정(性情)을 읊을 따름이다”[25]고 한 것도 일치한다. 곽희의 산수화론은 북송 문인화가들의 시화일

---

20) Lichard Edwards, *Painting and Poetry in the Late Sung, Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting*, p.405.

21) “然不因靜居燕坐, 明窗淨几, 一炷爐香, 万慮消浸, 卽假構好意亦看不出, 幽情美趣亦想不成. 卽畵之生意, 亦豈易及乎. 境界已熟, 心手已應, 方始縱橫中度, 左右逢源.”(郭熙, 앞의 책, 「畵意」, 27쪽)

22) 郭熙, 앞의 책, 「畵意」, 27쪽.

23) “致樂以治心, 則易直子諒心油然生矣.”

24) “故畵竹必先得成竹于胸中, 執筆熟視, 乃見其所欲畵者, 急起從之, 振筆直遂, 以追其所見, 如逸起鶻, 少縱則逝矣.”(『東坡評畵』, 「篔簹谷偃竹記」, 湖南美術出版社, 1999, 218쪽)

률사상을 알 수 있는 대표적인 경향을 보여준다.

이처럼, 당시 문인화가들은 화원화가로부터 예술적 기교를 습득하였으며, 반대로 화원화가는 문인화가들로부터 문학적 소양을 배웠다. 소식도 또한 자신이 활동하던 시기에 주로 곽희와 같은 궁정화가의 작품을 감상하였다.[26] 하지만 소식의 산수화 분종론에서는 곽희의 화풍에 대해 당 이사훈을 계승한 왕선·장택단·조백구 등과 함께 북종(北宗) 화가로 분류함으로써 그를 배척하였다.

한편, 북송시대의 곽희나 소식에 나타난 시화일률사상은 장언원의 서화동원론에서 유래한 것이다. 장언원의 서화동원론의 핵심은 주대(周代)의 육서(六書) 가운데 세 번째에 해당하는 '상형(象形)'에 대한 해석에 있다. 그는 그림이 원래 '(사물의) 뜻을 따서 만든' 것이기 때문에 그림에 있어 '사물의 뜻' 즉 '사물의 의미'가 중요하다고 인식하였다.[27] 그림에 있어, 단순히 대상을 묘사하는 형사적인 것에 의미가 없고, 뜻을 그리는 사의적 의미만 존재하였다.

예컨대 소식과 문동이 묵죽화와 고목그림을 주로 그린 데에는 이러한 이유가 있었던 것이다. 예컨대 소식의 <고목괴석도>를 보면 분방한 필치로 서법적 용필법으로 그렸다. 그는 유창하고 소쇄한 '필묵'으로 고목과 죽석의 우아한 형상을 그려냈다. 하지만 이 그림의 '필묵'은 고목과 죽석의 자연속성을 초월한 상외의 세계를 표현하는 수단에 불과하다. 따라서 문동과 소식의 산수화 세계는 묵죽화나 고목 그림과 마찬가지로 북송 산수화의 세계와 구분해야 한다고 본다.[28]

하지만 『선화화보』에서는 장언원 이후 서화동원설에 대해 새로운 시각을 보여준다.[29] 『선화화보』는 오대 황전의 아들인 황거보의 과두문(科斗文, 올챙이글씨)을 통해 '서화본출일본(書畵本出一本)'설을 제기하였다.

---

25) "公麟嘆曰, 吾爲畫, 如騷人賦詩, 吟詠情性而已, 奈何世人不察, 徒欲供玩好耶."(『宣和畵譜』권7, 인물3 李公麟, 155쪽)

26) 북송 원체화(院体畵)가 당시 문인화와 결합하였다는 주장이 제기되기도 한다.(鄭喬彬, 앞의 책, 42~46쪽)

27) "又周官敎國子以六書, 其三曰象形, 則畵之意也, 是故知書畵異名而同體也."(『歷代名畵記』, 「書畵之源流」, 湖南美術出版社, 1997, 140쪽)

28) 鄭喬彬, 『宋代繪畵硏究』(河南大學出版社, 2006), 33쪽.

29) 『선화화보』에서는 서화동체론이 거의 사라져가고 있지만 '아직은 존재하고 있다'는 여운을 남겼다.("至<周官>敎國子以六書, 而其三曰象形, 則書畫之所謂同體者, 尙或有存焉.")(『宣和畵譜』, 「敍」, 1쪽)

(황거보는) 그림에서 황씨가의 오묘함을 얻었고, 아울러 글자쓰기를 좋아하였는데 당시에 팔분체로 이름이 알려졌었다. 서화는 본래 한 근본에서 나왔으니, 무릇 虫· 魚 鳥 등 발자국의 글씨도 모두 그림이다. 그러므로 과두문(科斗文)을 시작으로 이후에 서화가 비로소 분리되었으며, 하와 상의 정(鼎)·이(彝) 등 제기에서 일찍이 그 전형을 볼 수 있다. 당연히 (황)거보의 서화가 세상에 이름날 수 있었다.

以工畵得傳家之妙, 兼喜作字, 當時以八分知名.… 書畵本出一本, 蓋虫魚鳥迹之書皆畵也. 故自科斗以後, 書畵始分, 是以夏商鼎彝間, 尙及見其典形焉. 宜居寶之以書畵名于世也."[30]

『선화화보』는 당시 황거채가 夏·商의 제기에 새겨진 조족문의 일종인 과두문을 그렸다고 소개한다. 황거채는 실제 글씨의 형태를 빌어 그림을 그렸던 화가이다. 그의 그림은 글씨의 '意(뜻)'와 그림의 '象(이미지)'의 결합형태를 잘 보여준다. 따라서 『선화화보』에 나타난 서화동원론은 서화가 '意'와 '象'이 결합한 형태에서 유래하였다는 새로운 개념으로 장언원의 서화동원론과 다르다.

『선화화보』에 나타난 서화동원론은 휘종의 궁정회화에 반영되었다. 궁정회화에서는 시각적 환영을 가진 시적 주제를 선택하여, 대상을 이미지화하는 시각적 사실주의회화가 등장하였다. "사물의 상태에 곡진하며 형상과 색채가 모두 자연을 닮은" 그림을 선호하였다.[31] 이 '형상과 색채가 모두 자연을 닮은' 그림은 대상 자체에 대한 완벽한 재현을 통해서 가능하였다. 따라서 당시 회화에서는 시학개념의 가치 본체론적 측면을 반영한 자연(=道)에 대한 가치본연의 개념을 강조하였다고 할 수 있다.

제2절 북송 문인화의 발전과 그 화론 경향

이 장에서는 앞선 시론(試論)을 뒷받침하는 보다 상세한 북송 문인화의 형성과 관련하여, 곽약허의 『도화견문지』의 '기운비사론'의 실체를 규명하였으며, 대표적인 문인화가인 소식의 예술세계를 통해 문인화론의 성격에 대해 살펴보았다.

1. 곽약허의 『도화견문지(圖畵見聞志)』

30) 『宣和畵譜』권16, 花鳥2, 336쪽.

31) "筆簡意全, 不模倣古人, 而盡物之情態, 形色俱若自然, 意高韻古爲上."(『宋史』, 「徽宗紀」, 中華書局, 1977)

일찍이 곽약허는 북송 화가를 분류함에 있어서 화가의 지위(신분)에 따라 화가와 비화가 등으로 분류하는 방식을 채택하였다.

> 시험 삼아 한번 논해보겠다. 예로부터의 기이한 작품을 바라보니, 대개 헌면의 재사, 현인들이나 산중에 운둔한 명사들이 인에 의거하여 예에 노닐며 깊은 이치를 탐구하고 은미한 것을 취하여 고상하고 우아한 감정을 한결같이 그림에 의탁한 것이었다. (이러한 그림에는) 인품이 이미 높으니 기운이 높지 않을 수 없고, 기운이 이미 높으니, 생동이 이르지 않을 수 없다. 이른바 신묘하고 또 신묘하다고 말하는 것이다.
>
> 嘗試論之, 竊觀自古奇迹, 多是軒冕才賢, 巖穴上士, 依仁遊藝, 探賾鉤深, 高雅之情, 一寄於畵. 人品旣已高矣, 氣韻不得不高. 氣韻旣已高矣, 生動不得不至, 所謂神之又神, 而能精焉.[32]

곽약허의 분류 가운데 '의인유예'의 경지에 있는 화가는 예부터 '헌면재현, 암혈지사'에 해당하는 왕공사대부로 그림에 타고난 재주를 가진 문인화가들이 그 주축을 이룬다. 그 대표적으로 예로 가왕(嘉王)・연숙(燕肅)・무종원(武宗元)・왕사원(王士元)・송도(宋道)・문동(文同)・동원(董源) 등이 있는데, 이들은 원래 그림을 '배우지 않았던(非學)' 자이거나 드물게 '기이한 작품(奇作)'을 보여주고 있었으므로 대체로 기존의 그림과 다른 화격을 보여준다.[33] 따라서 곽약허의 기운론은 후대에 이르러 문인화와 직업화가를 구분하는 논리적 근거가 되었다.

그의 기운론은 화가의 '유유자적하는 마음가짐[遊心]'에 있었다.

> 그림에서 기운은 자유로운 마음에서 비롯되고 (작품에서) 신채는 용필에서 생기니, 용필의 어려움을 단연코 알 수 있다. 그러므로 장언원이 오직 왕헌지만이 일필서를 쓸 수 있으며, 육탐미만이 일필화를 그릴 수 있다고 말했다.

---

32) 郭若虛, 앞의 책,「論氣韻非師」, 31쪽.

33) "(燕恭肅王)類非常格所能及"; "(嘉王)筆意超絶,殆非學而知之者矣"; "(李後主)遠過常流,高出意外"; "(燕肅)蹈摩詰之遐踪,追咸熙之懿范"; "(武宗元)皆所奇絶也"; "(劉永年)錯綜万類,非常格可擬"; "(郭忠恕)格非師授"; "(王士元)格致稀奇"; "(文同)奇作也"; "(董源)脫落凡格"(郭若虛, 앞의 책,「紀藝中」, 101~111쪽)

凡畵, 氣韻本乎遊心, 神采生于用筆, 用筆之難, 斷可識矣. 故愛賓稱唯王獻之能爲一筆書, 陸探微能爲一筆畵.[34]

곽약허는 (화가의) '유심(遊心)'으로부터 그림을 그리면 신채(神采)가 나와 기운을 얻은 것이다. 그림은 마음이 자유롭게 움직이지 않거나 손과 마음이 일체화하지 않으면 안 된다. 이것은 그의 일필화의 개념에 나타난다.

그러므로 처음부터 끝까지 붓이 조우함이 있어, 연이어 이어져 서로 엮여 있어 기맥이 끊이지 않는다. 뜻이 필적에 앞서 존재하며 필치가 주밀하고 뜻이 안에 있으니, 그림이 다돼도 뜻이 남아있어 像(이미지)이 神의 온전함을 도와준다.

乃是自始及終, 筆有朝揖, 連綿相屬, 氣脉不斷, 所以意存筆先, 筆周意內, 畵盡意在, 像應神全.[35]

곽약허의 일필화개념은 '기맥이 끊어지지 않은(氣脉不斷)'것이어서 그림이 다해도 뜻이 남아 있는' 상태이다. 이는 장언원이 초서에 대해 '기맥이 통하여 이어져 있다(氣脉通連)'고 표현한 것과 일치한다. 따라서 그의 기운론은 장언원의 기운론과 일맥상통하였다. 그는 화가의 대상에 대한 '입의(立意)'을 우선시하는 '의재필선(意在筆先)'을 주장하면서 "대상의 기운을 찾아서 그리면 형사는 그 사이에 있게 된다."[36]고 하였다. 곽약허의 기운론도 또한 그림에 있어 화가의 기운 우위론을 내세웠다. 따라서 장언원과 곽약허의 기운론은 화가의 주관에 따른 기운론을 강조하였다고 본다.[37]

2. 소식의 제발론(題跋論)

34) 郭若虛, 앞의 책, 「論用筆得失」, 34쪽.
35) 위와 같음.
36) "今之畵, 橫得形似而氣韻不生, 以氣韻求其畵, 則形似在其簡也."(張彥遠, 앞의 책, 「論畵六法」, 158쪽)
37) 이와 달리 조송식은 장언원에 있어서는 오도자의 창작과정에서 나타나듯이 자연의 이치를 표현한 반면에 곽약허에서는 화가의 마음이 외적으로 드러난 측면에 초점이 맞춰져 있다고 주장하였다.(조송식, 앞의 논문, 26~33쪽)

소식의 시화사상은 그의 제화시, 제화기, 회화를 품평한 시문에서 나타난다.

> 신기한 천성과 교묘한 사상이 발산할 곳이 없으니, 안개가 되어 산수자연에 빠져들었다. 예로부터 화사는 속세의 사람이 아니니, 물상의 대략을 모사하는 것이 시인과 같다.
> 神機巧思无所發, 化爲烟霏淪石中, 古來畵師非俗士, 摹寫物象略与詩人同.[38]

소식은 화가가 산수자연에 몰입하여 그림을 그리는 일이 마치 시 창작행위와 같다고 여겼다. 시는 회화의 문학화 개념을 가장 잘 표현하는 장르이다. 이러한 소식의 시화사상은 '시화일률(詩畵一律)'의 개념에서 유래하였다. 다음은 소식의 시화사상을 언급할 때 인용되는 대표적인 시이다.

> 시와 그림은 본래 한 가지 음률로, 타고난 예술기교와 청신한 풍격이 있다. 변란이 꿩을 사생하고, 조창이 꽃을 전신하였다. 어찌 이 두 폭은 소담히 섬세함을 머금고 있는가. 누가 한 점 붉은 것이 한 없이 봄빛에 기탁하였다고 말하는가.
> 詩畵本一律, 天工與淸新.邊鸞雀寫生, 趙昌花傳神. 何如此兩幅, 疎淡含精勻. 誰言一點紅, 解寄無邊春 [39]

이 시에는 당 변란과 조창의 그림이 등장한다. 이로써 소식의 시화사상은 당의 예술수법과 밀접한 관련이 있다. 위 시의 '詩畵本一律'에서의 '律'은 당의 예술수법인 비흥(比興)수법으로, "비는 '(사물의 이치에) 부합하는 것[比者, 附也]"이며, "흥은 (정감을) 일으킨다[興者, 起也]"는 의미를 가진다. 이 비흥수법에 대해 유협의 『문심조룡』에서는 "경물을 읊는다는 것은 시 가운데서 자연경물을 묘사하는 것이다"고 해석하였다. 돌이켜 보건대 소식이 "시중유화(詩中有畵), 화중유시(畵中有詩)"를 언급하면서도 당 왕유의 그림을 예로 들었다.[40] 따라서 소식은 그의 시와 회화창작에서 비흥의 수법을 주로 사용하였다고 할 수 있다.

---

38) 顔中其, 앞의 책,「歐陽少賦令賦所蓄石屛」, 229쪽.
39) 顔中其, 앞의 책,「書鄢陵王主簿所畵折枝二首」, 234쪽.
40)『東坡集』권67,「書摩詰藍田烟雨圖」.

시인이 사물을 빌어 정감을 읊는다는 것[借物吟情]은 바로 화가가 사물에 대해 의인화[以物喩人]하는 것과 같은 것이다. 이와 같은 연유에서 소식이 문동의 죽석과 고목을 좋아하였으며, 그림도 또한 묵죽, 고목을 많이 그린 것이다.

> 죽목을 그린 것이 매우 정묘하다. 소식이 그린 고목은 가지가 용이 기어가듯하며 시작하는 곳이 없다. 바위의 준법은 단단하고 괴기스러우며 시작하는 곳이 없다. 마치 그가 흉중에 서려있는 것이 많은 것 같다.
>
> 作成林竹甚精. (…) 子瞻作枯木, 枝干虯屈无端. 石皴硬亦怪怪奇奇无端, 如其胸中盤郁也.[41]

소식은 문동의 영향을 받아 가지가 구불구불 뻗어있는 대나무, 괴기스러운 바위 등을 그렸다. 소식의 그림은 북송시대 사실주의 회화형태와 거리가 멀었다. 그의 그림은 대상의 본질에 대한 포착에 있었다. 그는 대상의 본질을 강조함에 있어 '전신(傳神)'의 개념을 도입하고 위진시대 인물화에 나타난 고개지의 '이형사신(以形寫神)'론을 표방하였다.

한편, 소식의 '상리(常理)'론이 북송 이학체계의 '리(理)'와 서로 밀접한 관련이 있다는 주장도 제기하였다.[42] 그의 대표적인 '상리론'에 나타난 '리'의 개념에 대해 살펴보고자 한다.

> 내가 일찍이 그림을 논하면서 人物과 축수, 궁실, 가옥 등은 모두 일정한 형태가 있는데, 山水와 竹木, 水波, 煙雲 등은 모름지기 일정한 형태(常形)는 없으나 일정한 법칙(常理)은 있다고 생각하였다. (…) 비록 일정한 형태를 잃는 것은 실수에 그치는 것이지 그(常理)의 온전함을 해칠 수는 없다. 만약 常理에 맞지 않으면 들어내어 버리면 된다. 그 형태가 일정하지 않는 것은 그 이치를 삼가 하지 않으면 안 된다. 지금 畵工들은 혹자는 그 형태를 곡진할 수 있어도 常理에 지극하기란 인품이 높은 은일지사가 아니면 (그 常理를) 판단할 수 없다. 문동은 竹石과 枯木에서 진실로 그 이치를 얻은 자라고 말할 수 있다.
>
> 余嘗論畵, 以爲人禽宮室 器用皆有常形, 至于山石竹木水波煙雲雖無常形, 而有常理. (…) 常形之失, 雖然常形之失止于所失, 而不能病其全. 若常理之不當, 則擧廢之

41) 米芾, 『畵史』, 「唐畵」(湖南美術出版社, 2000), 160쪽.
42) 안영길, 「『宣和畵譜』의 미학사상」.

矣. 其形之無常, 是以其理不可不謹也. 世之工人, 或能曲盡其形, 而至于常理, 非高人逸才不能辨, 與可之于竹石枯木, 眞可謂得其理者矣.[43]

소식은 사물에 대해 크게 두 가지로 구분하였다. 사물은 일정한 형태(상형)를 가진 것과 형태가 없는(무형) 것으로 구분한다. 여기서 소식은 산수・묵죽・물・연운 등 상형이 없는 것에 주목하였다. 이것들은 다른 사물과 접촉하여도 서로 해치지 않는 이치를 가졌다. 예컨대 물(水)은 일정한 형태가 없는 사물이지만 '일정한 법칙(常理)'이 존재하였다. 즉 "물은 지극히 부드러우면서도 사물을 능히 이길 수 있는 것이니, 힘써 다투지 않아도 마음으로 통하는"[44] 이치가 있다. 따라서 고목・죽석과 같은 산수자연은 형상을 통해 다른 것 즉 상외의 정감을 요구한다. 따라서 소식은 당의 '비흥수법'를 통해 대상의 '이미지(象)'과 '뜻(意)'를 예술과 연관시켰다.

한편으로, 소식의 예술사상은 자연본체론적 측면을 보여준다.

문동이 대나무를 그릴 때 (그가) 본 대나무는 다른 사람에게 보이지 않는다. 어찌 유독 보이지 않았는가. (그는) 망연히 그 자신을 버리면서 그 자신이 물화하였으니, 무궁무진하고 청신한 풍격을 낳았다. 장자가 세상에 있지 않으니 어느 누가 이 그림이 입신할 줄 알았겠는가.

与可畵竹時, 見竹不見人. 豈獨不見人, 嗒然遺其身, 其身与物化, 无窮出淸新, 莊周世无有, 誰知此疑神.[45]

문동의 묵죽화는 대나무의 그 자연원칙을 통해 화가 자신이 조물자가 되려는 의기(意氣)를 표현한 것이다.[46] 노장이 인간의 주체성을 해소하는 방식으로 자연에 순응하였던 것과 달리, 그는 인간의 주체정신의 중요성을 깨달았다.[47] 그리하여 소

43) 蘇軾, 앞의 책, 「淨因院畵記」, 213쪽.
44) "故水之所以至柔而能勝物者, 維不以力爭而以心通也."(『蘇氏易傳』권3)
45) 顔中其, 『蘇軾論文藝』,「書晁補之所藏与可畵竹三首」(北京出版社, 1985), 230쪽.
46) 徐復觀, 앞의 책, 412쪽.
47) 이와 다른 주장도 있다. 소식의 '자연'은 장자와 자못 일치하는 바가 있다. '자연'은 본래 장자의 중요사상으로 소식은 '무위' '不作(인위가 아님)'의 정신을 근본으로 삼고 자연의 미를 찬미하였으며, 오색, 오성, 오미가 '삶을 해치거나' '본성을 잃게 하는' 지나침을 비판하였다.(鄭喬彬, 앞의 책, 63쪽)

식은 북송 이학가와 달리 선악의 문제에 얽어매지는 않았다. 그는 인간이 공유하는 본성인 '성'을 인식론 범주에 두고 성찰하였는데, 그 안에서 '성'과 '도'는 분명히 상통하는 개념이었다. 사물로 말하면 '도'이고 '인간'으로 말하면 '성'에 해당한다. 그 자신이 종국적인 가치에 관심이 없었다. '도'는 매우 유효하게 인간의 사회생활 가운데 곤경과 번뇌문제를 해결할 수 있지만 사람에게 마음의 안식처를 제공해주기는 부족하였다.

이러한 의미에서, 소식 등의 문인화론가들이 주창한 '음영성정(吟詠性情)'의 예술사상은 북송 이학체계보다 위진 현학사상에 가깝다고 본다. 육조현학에서는 개성의 신장으로 '성정(性情)'이 보편사회의 사회심태의 함의를 가지지 않고 순수 개체성의 심령을 가리키는 개인의 심태를 의미하였다. 당에 와서는 육조 현학을 계승하여 개체성의 '성정'을 본체로 삼았다. 북송에 이르러, 송학의 '의리지학(義理之學)'과 '심성지학(心性之學)'에서는 위진의 '성정'이 '의(意)'와 '리(理)'로 변화되었다. 따라서 북송에 있어 위진 현학의 '음유성정'의 개념이 북송 예술사조의 주류 밖으로 밀려나게 되었다.[48]

제3절 북송 산수화의 발전과 그 화론 경향

다음으로, 북송 산수화와 산수화론을 중심으로 주요 산수화풍과 산수화론의 경향을 고찰하였다. 북송 신종과 휘종에 이르러 산수화의 발전에 상응하여 많은 산수화론서가 출현하였다. 예컨대 곽희(1023~1090)의 『임천고치』, 미불(1051-1107)의 『화사』, 한졸의 『산수순전집』 등이 있었다.

1. 곽희의 『임천고치(林泉高致)』

곽희는 북송 희녕(1068~1077)연간에 어화원(御畵院) 예학(藝學)과 한림대조직장(翰林待詔直長)을 지낸 인물로, 산수화에 뛰어나 신종의 총애를 받았던 화가이다.

48) 李春靑, 『宋學與宋代文學觀念』(北京師範大學出版社, 2001), 99쪽.

곽희의 산수화론서 『임천고치』는 원래의 명칭이 아니었다. 『선화화보』에 의하면, 북송 당시에는 '산수화론'이라 했다.[49] 『임천고치』는 그의 아들인 곽사가 부친의 유작을 근거로 찬술한 것이다.[50] 실제 「산수훈」·「화의」·「화결」·「화제」 등 4편만이 곽희가 직접 썼던 것으로 알려져 있다.[51]

곽희는 북송시대 대표적인 산수화가 이성과 함께 '이곽파(李郭派)'로 불려졌다. 그리하여 곽희는 이성의 화법을 계승한 화가로 알려져 있다.

> 처음에는 정교함에서 뛰어나더니 날이 갈수록 더욱 세밀하고 심오해졌다. 그런데 차차 이성의 법을 취하면서부터 포치가 오묘해지고 그 후에 자득함이 많아졌다.
> 初以巧贍致工，旣久，又益精深，稍稍取李成之法，布置愈造妙處，然后多所自得.[52]

곽희는 뒤늦게 이성의 화법을 배우기 시작하면서부터 포치법에서 더욱 오묘해졌다. 그의 삼원법이 이성의 화법으로부터 나온 것이다. 그 후 곽희는 삼원법 중 평원법에서 가장 뛰어난 화가가 되었다.[53] 휘종이 즉위하기 이전 황실 벽화에는 전부 곽희의 그림으로 채워져 있었다. 남송때 등춘이 쓴 『화계』에는 다음과 같이 기록돼 있다.

> 하루는 선친이 옛 비단 산수를 취해 살펴보니 곽희의 그림이었다. 그 소재를 물으니 "잘 모른다." 고 대답하였다. 다시 중사에게 물으니 이에 "이 그림들은 궁궐 안의 수장고에서 꺼내 수장고로 가져가려는 것이다"고 말했다. 옛날에 신종이 곽희의 그림을 좋아하여 편전은 온통 곽희의 그림으로 에워 쌓여 있었다. 그런데 휘

---

49) "熙后著山水畵論, 言遠近淺深, 風雨明晦, 四時朝暮之小不同."(『宣和畵譜』권11, 山水2, 243쪽)

50) 곽사가 휘종을 만났던 시기는 政和연간(1111~1118)으로 『선화화보』가 편찬되기 직전이다. 적어도 이 이후에 이 책이 완성되었다.

51) 한편, 유검화는 "그 중 「산수훈」·「화결」 두 편을 논한 것이 매우 정밀하다. 북송 이전에 화법을 논한 책 중 지금 전해지는 것들은 대부분 믿을 수 없는 것들인데, 이편들은 절대 거짓이 아니니 이로써 가치가 있다"고 하였다.(俞劍華, 『中國古代畵論類編』上·下, 人民美術出版社, 1998, 651쪽)

52) 『宣和畵譜』권11, 山水2 「곽희」, 243쪽.

53) 그 근거의 하나로 한졸의 활원(活遠)·미원(迷遠)·유원(遊遠)도 또한 곽희의 평원법을 확충하여 만들었다고 주장한다.(서복관, 앞의 책, 216쪽) 북송 중기 이후의 평원법이 유행하던 추세에서 곽희 또한 많이 그렸을 것이다.

종이 즉위한 후에 고화(古畵)로 바꾸었으니, 수장고에 들어간 것은 이것에 그치지 않았던 것이다.

一日先君取視之, 見背工以旧絹山水揩拭几案, 取觀乃郭熙筆也. 問其所自, 則云'不知.'又問中使, 乃云'此出內藏庫退材所也.'昔神宗好熙筆, 一殿專背熙作. 上卽位后易以古圖, 退入庫中者不止此耳.[54]

등춘의 기록에 따르면, 휘종이 즉위하면서 곽희의 그림이 황실에서 자취를 감추기 시작하였다. 휘종이 황실벽화를 모두 고화(古畵)로 바꿨기 때문이다. 북송 말기에 이르러 곽희의 산수화풍이 배척되었던 것이다. 따라서 북송 산수화는 말기에 와서 화법적 변화가 일어나기 시작했다고 볼 수 있다.

그런데 다음의 문헌을 보면 곽희는 일찍이 이성・범관의 화풍을 배척하였던 화가임을 알 수 있다.

지금 제나라와 노나라 지역의 화사들은 오직 영구(이성)만을 모방하며, 산해관과 섬서지역의 화사들은 오직 범관만을 모방한다. 사람의 이목은 새로운 것을 좋아하는 것이 세상이 통하는 정서이다. 나는 위대한 화사나 통달한 화사가 한 화파에 구차하게 매달리지 않는다고 생각한다.

今齊魯之士惟摹營丘, 關陝之士惟摹范寬.(…) 人之耳目喜新厭故, 天下之通情. 余以謂大人通士不苟于一家者此也.[55]

곽희는 당시에 산동지방에서의 이성화풍과 중원지방에서의 범관화풍에 대해 비판적 입장을 취하고 있다. 그는 당시 화가들이 두 화가의 화법을 모방하고 있는 현실에 대해 불만을 가졌음이 분명하다. 그가 이전의 이성과 범관 화풍에서 벗어나려 하였던 것이다. 이로부터 그의 화풍이 이성과 범관화풍과 달랐다는 점을 암시한다. 곽희의 화풍에 대해서 등춘의 『화계』에 상세한 기록이 나와 있다. 등춘은 휘종시기에 궁정에서 활동한 화가였다.

옛말에 양혜지와 오도자는 같은 스승 밑에 있었는데 오도자가 배워 성공하니 양혜지는 더불어 이름을 나란히 하는 것을 수치스럽게 여기고 바꿔서 彫像을 만들어

54)『畵繼』권9, 雜說,「論近」(湖南美術出版社, 2000), 418쪽.
55) 郭熙, 앞의 책, 序, 9쪽.

모두 천하제일이 되었다고 한다.[56] 그리하여 중원에는 대부분 양혜지가 새긴 산수 벽화가 많았다. 곽희는 그것을 보고 새로운 뜻을 내어, 미장이에게 진흙손을 사용하지 않고 오직 손으로 벽에 진흙을 칠하도록 명하여 혹시 오목하거나 볼록하여도 다 불문하고 간여한 즉 묵을 써서 그 형태를 그리고 훈염으로 峰・巒・林壑을 그리고, 누각이나 인물을 덧붙이니 완연히 자연히 이뤄졌다. 그것을 '영벽(影壁)'이라 하였다.

旧說惠之与吳道子同師, 道子學成, 惠之恥与齊名, 轉而爲塑, 皆爲天下第一. 故中原多惠之塑山水壁, 郭熙見之又出新意, 遂令圬者不用泥掌, 止以手槍泥于壁, 或凹或凸俱所不問, 干則以墨隨其形迹, 暈成峰巒林壑, 加之樓閣人物之屬, 宛然天成, 謂之影壁.[57]

등춘은 곽희의 화풍에 대해 일찍이 당 오도자와 쌍벽을 이룬 양혜지와 대비하였다. 예컨대 당의 양혜지는 오도자와 달리 주로 벽화를 그린 화가였다. 곽희 또한 양혜지처럼 벽화에서 뛰어난 화가였다고 추측이 가능하다.[58] 곽희는 주로 벽화그림을 그렸는데, 먹으로 산수대상의 윤곽선을 그리고 나서 훈염법을 사용하였다. 산수대상의 형태가 매우 강조되어진 산수화로 볼 수 있다.

곽희의 산수화의 특징은 그의 화론서에서 '진산수(眞山水)'개념 속에 포함돼 있다. 예컨대 곽희의 '진산수'는 먼저 주봉이 될 만한 큰 산을 그림으로써 산수화의 경계로 삼았다.

산수를 그리는 데는 먼저 큰 산을 정해 '주봉'이라 한다. 주봉의 뜻이 정해졌으면 다음에 차례로 가까운 것, 먼 것, 작은 것, 큰 것을 그린다. 그 하나의 경계를 그(산수)에 주가 되므로 '주봉'이라고 하였다. 군신의 상하와 같은 것이다.

山水先理會大山, 名爲主峰. 主峰意定, 方作以次近者, 遠者, 小者, 大者. 以其一境主之于此, 故曰主峰. (如君臣上下也).[59]

---

56) 開元 때 오도자와 함께 장승요의 그림을 배웠는데 오도자가 홀로 유명해지자 붓과 벼루를 불 살아버리고 마음대로 조상을 만들어 장승요의 화상을 빼앗을 정도로 오도자와 다투었다.

57) 鄧椿, 앞의 책, 권9, 雜說「論遠」, 414쪽.

58) 이러한 내용은 곽사가 휘종을 알현하면서 서로 대화하는 장면에서도 나온다.("至禁中殿閣畵盡是卿父畵, 畵得全是李成", 郭熙, 앞의 책,「畵記」, 56~57쪽)

59) 郭熙, 앞의 책,「畵訣」, 33쪽.

곽희의 '진산수'개념은 전체적인 대상을 보는 그림이지 하나하나의 형상을 보는 데 있지 않으며, 또한 그 대의를 나타내는 것이지 그림의 세밀한 부분 하나하나를 전부 그리는 데 있지 않다. 이 '진산수' 의 '眞'개념은 형사(似)의 상대개념으로서 형호의 필법기에 처음 등장하였다.[60] 따라서 그의 '진산수(眞山水)'는 바로 가산수(假山水)를 의미한다.

곽희의 '진산수'는 '멀리 바라봄[遠望]'으로써 산수의 기세를 취하는 데에 있었다.

> 진정한 산수의 암석은 이를 멀리 바라봄으로써 그 세를 취하는 것이며, 이를 가까이 봄으로써 그 질을 취한다.
>
> 眞山水之岩石, 遠望之以取其勢, 近看之以取其質.[61]

> 진정한 산수의 풍우는 멀리 바라봄으로써 얻을 수 있다. 가까이에서는 완상하여 익히더라도 비바람이 휘몰아치고 일거나 잠잠해지는 형세를 제대로 규명해낼 수가 없다. 진정한 산수의 그늘과 맑게 갠 모습은 멀리 바라보아야 알 수 있다. 가까이서 좁은 것에 구애되면 산수의 밝음과 어둠, 은밀함과 드러남의 자취를 얻을 수 없는 것이다.
>
> 眞山水之風雨遠望可得, 而近者玩習不能究一川徑隧起止之勢, 眞山水之陰晴遠望可盡, 而近者拘狹不能得一山明晦隱見之迹.[62]

그의 산수개념은 '가까이서 좁은 것에 구애되지' 않는다는 측면에서, 대(大)로써 소(小)를 보는 이치를 나타낸다. 심괄에 따르면, "대체로 산수 그리는 법은 무릇 대로써 소를 보는 것으로 사람들이 가산을 보는 것과 같은 뿐이다"고 한 것처럼,[63] 범관의 대관산수 미학과 같으며 이성과는 다른 산수미학을 가졌다. 곽희는 산수에 대한 관조를 통해 '삼원'의 형상을 얻었다.

곽희의 '진산수'의 산수미학은 '원망(遠望)'에 있다. 여기서 '遠望'의 '遠'은 위진시대의 현학관념에서 나온 것이다. 『세설신어』에서 배령공에 관해 "산에 올라 아래에 다다른 것처럼 그윽하고 심원하였다"라 하여[64], 위진시대에 산수를 미적 대상으로

---

60) "似者得其形遺其氣, 眞者氣質俱盛. 凡氣傳于華, 遺于象, 象之死也."(荊浩, 『筆法記』, 湖南美術出版社, 1997, 251쪽)

61) 郭熙, 앞의 책, 「山水訓」, 13쪽.

62) 위와 같음.

63) "大都眞山之法, 盖以大觀小, 如人觀假山耳."(沈适, 『夢溪筆談』권17, 湖南美術出版社, 2000, 233쪽)

삼아서 인물품평한 데서 등장하였다. 육조시대에는 현학의 정신으로 산수를 대함으로써 세속을 초탈하려는 허정한 마음가짐을 가졌다. 곽희의 '진산수'의 개념 또한 중국 산수화의 시원인 위진 현학정신으로부터 나온 산수개념이다. 그의 산수미학은 이성의 산수화풍과는 다른 산수미학을 가졌다고 할 수 있다.

2. 미불의 『화사(畵史)』

미불은 일찍이 송 휘종의 서화박사를 지낸 인물로, 시문에 능하고 서화에 뛰어났으며 감별에도 조예가 있었다. 그의 『畵史』는 구양수・소식・황정견 등의 제발론과는 다른 형식의 전문적인 화론서이다. 『畵史』는 주로 미불이 소장하거나 보고 들은 진・당・오대와 송대의 그림에 대한 기록하였으며, 그가 교유한 사대부화가의 그림을 논한 것과 창작풍격을 두루 섭렵하여 기록하였다.

미불이 서화학박사로 임명되어 전국각지의 서화를 수집할 때, 금릉지역을 방문한 적이 있다.[65] 그는 이 지역에서 한간의 말 그림에 대한 고사나 초기의 산수화형태인 노홍의 <草堂圖>의 출처를 밝혀냈다. 당시 유자예라는 인물이 10만전을 주고 산 노홍의 그림 500폭 안에 이 <草堂圖>가 들어 있었다. 이 작품들이 『선화화보』의 목록 속에 들어가 있는 것으로 보아 미불은 진화(晉畵)에 대한 조예가 깊었기 때문에 위진시대의 고화수집에 많은 역할을 하였다.[66]

이처럼 미불이 고화에 관한 심미안에서 뛰어났던 것으로 보인다. 하지만 당시 화론적 입장에 대한 비판이 제기되고 있다. 그의 다음은 등춘의 화계에 나온 내용이다.

> 내가 일찍이 당송 양대 문집을 살펴본 적이 있는데, 도화기에서 궁구하기를 아낌이 없었으니 여러 군자들이 그림을 감별한 것을 살필 수 있었다. 오직 황산곡만

---

64) "(裵令公) 見山巨源如登山臨下, 幽然深遠."(劉義慶, 『世說新語』中, 「賞譽」, 살림, 2000)

65) "頃時米芾赴書學博士, 過金陵, 有以常所畫<折枝桃花>獻者, 于是芾置之于屛間, 坐臥其下, 夜索燭與對, 若相晤言, 賞嘆者累月."(『宣和畵譜』권19, 花鳥5 유상, 380쪽)

66) 『선화화보』에서도 "근래 미불이 화평에 뛰어나서 일찍이'명백히 쉽게 판단할 수 있는 자는 오직 고개지, 육탐미, 그리고 오도자이다'고 하였으니, 어찌 믿지 않을 수 있겠는가"(近時米芾喜論畫, 嘗謂'明白易辨者, 唯顧陸與吳生', 詎不信夫)라고 기록되어 있다.(『宣和畵譜』권1, 道釋1 육탐미, 18쪽)

이 가장 엄정하고, 미불은 심미안이 높았으나 立論은 지나친 감이 있다. 두보와 동파 두 어른은 뜻을 (그림에) 오롯이 하지 않은 데도 천부적 재능이 원래 높아서 한마디 말도 확실하기에 합치하기를 기대하지 않아도 스스로 합치되는 것이다.

予嘗取唐宋兩朝文集, 凡圖畵記詠, 故究無遺, 故於群公略能察其鑒別, 獨山谷最違精嚴, 元章心眼高妙, 而立論有過中處, 少陵東坡兩翁雖注意不專而天機本高, 一語之確, 有不期合而自合者.[67]

위 문헌에 의하면, 등춘은 당시 여러 문인화론가들의 화론에 대해 언급하면서 미불의 경우 그의 화론이 '좀 지나친 면이 있다[有過中處]'고 진술하고 있다. 예컨대 미불이 산수화가 득세하고 있는 북송시대에 있어서도 도석인물화를 우대하였던 측면이 그 대표적인 예에 속한다.

불교고사도를 열람하니 권계위주로 되어 있고, 다음으로 산수는 무궁한 취향이 있으며 게다가 연운과 안개경치가 아름다웠다. 다음은 죽묵과 수석, 그 다음은 화초이다. 사녀・영모 등 귀인들이 유람하며 즐겨보는 그림은 '청완'의 풍격에 들어가지 못한다.

鑒閱佛敎故事圖, 有以勸誡爲上. 其次山水, 有无窮之趣, 尤是煙雲霧景爲佳. 其次竹木水石. 其次花草. 至于士女翎毛貴遊戲閱, 不入淸玩.[68]

그림의 우열에서 불교고사도를 가장 우위에 놓았다. 회화의 효용성측면에서 감계설을 옹호하였음을 알 수 있다. 그리고 회화의 최고 가치는 '청완(淸玩)'즉 속기가 없는 청유(淸遊)에 있다라고 판단했다. 여기서 '淸玩'의 경지는 그 외에 '淸拔'이나 '淸秀'의 풍격으로도 표현하였다.

한편, 미불은 육조 이래의 강남화풍에 대해 우호적인 입장을 나타냈다.

(고개지가) 병풍의 위에 그린 산수, 임목은 매우 고고하고, 언덕의 준법은 동원의 그림과 같았다. 이제야 사람들이 말한 강남화풍이, 고개지 이래 모두 한결 같이 수당 및 남당 그리고 거연에 이르기까지 어떠한 변화도 없었다는 사실을 알 수 있겠다.

---

67) 鄧椿, 앞의 책, 권9, 雜說「論遠」, 407쪽.
68) 위와 같음.

其屛風上山水, 林木奇古, 坡岸皴如董源. 乃知人稱江南, 盖自顧以來皆一樣, 隋唐及南唐至巨然不移.[69]

강남지역은 주로 위진 이래 강남화풍의 중심지로서 晉의 고개지나 수당과 남당에 이르기 까지 대화가들을 배출한 지역으로 널리 알려진 곳이다. 미불은 당시에 동원을 위시한 거연 등의 강남화풍을 대변하는 화론적 입장을 대변하였다. 예컨대 고개지의 화풍 중 언덕의 준법이 동원과 같은 화법으로 보았다.

동원은 평담천진함이 많다. 당에는 이 화품이 없으며, 필굉 위에 놓인다. 근세 신품은 품격이 높아도 이것에 비할 수 없다.

董源平淡天眞, 唐无此品, 在畢宏上. 近世神品, 格高无与比也.[70]

미불은 동원을 위시한 강남화풍에 대해 '평담천진(平淡天眞)'이라 표현하였다. 이 '평담천진(平淡天眞)'은 당시 최고의 품등인 신품의 위에 놓였다. 이 동원의 화풍은 다시 거연에 의해 계승되었다.

거연은 동원을 배웠으며, 지금 세상에 화본이 많이 남아 있는데 산 기운이 청윤하고, 포치에서 천진함을 많이 얻었다. 거연은 소년시절에 반두를 많이 그렸고, 노년에는 평담하여 의취가 높다.

巨然師董源, 今世多有本, 嵐氣淸潤, 布景得天眞多. 巨然少年時多作攀頭, 老年平淡趣高.[71]

그런데 미불의 『畵史』에 나타난 송대 회화에 대한 인식은 『선화화보』 입장과 많이 달랐다. 특히 북송 산수화의 주류화풍에 대한 논쟁에서 여실히 나타나 있다. 이에 대해 뒷장에서 후술할 것이다.

3. 한졸의 『산수순전집』

한졸은 철종 紹聖(1094~1097년) 때 왕선의 추천을 받아 한림서예국지후가 되어

69) 米芾, 앞의 책, 「唐畵」, 218쪽.
70) 米芾, 앞의 책, 「唐畵」, 130쪽.
71) 위와 같음.

화원의 대조(待詔)로서 산수와 과석(窠石) 그림에 뛰어났다. 한졸이 자신의 호 '순전(純全)'에서 따와 이름 붙인 『산수순전집』은 『선화화보』와 거의 비슷한 시기인 휘종 宣和2년(1121)년에 완성되었다. 『산수순전집』은 미불의 『畵史』와 내용・체제 측면에서 다른 산수화론서이다.

『산수순전집』은 맨 앞에 '자서(自序)'가 있고 마지막에 장회(張懷)가 쓴 '후서(后序)' 등 모두 10편으로 구성되었다.[72] 그 내용은 주로 산수화의 주요 경물과 창작이론을 담고 있는데, 형호의『筆法記』와 내용이 일치하는 부분이 많다. 「論山」이나 「論林木」은 거의 대부분 형호의 글과 중복이 된다.[73] 그 중 형호의 필묵론에 대한 서술은 『도화견문지』보다 상세하지만 『선화화보』의 기록에는 못 미친다.[74] 하지만 한졸은 북송 말기에 있어났던 형호의 화법과 관련 산수화풍의 주류논쟁의 한 단면을 보여주고 있어서 그의 화론을 통해 당시 화론가들의 필묵론과 기운론을 엿볼 수 있다. 특히 그의 삼원법(활원・미원・유원 등)이 곽희의 삼원법과 큰 차이를 보이고 있어 주목이 된다.

한졸은 표현대상에 대해 사계절에 통해 용필법을 인식하는 등 그리는 대상의 산수를 철저히 이해하였다. 예컨대 "남북의 풍토가 다름을 알고, 구별이 있어야 마땅하다"는 창작원칙을 제안하였다. 이로부터 곽희의 『임천고치』의 삼원법에 대항하는 새로운 삼원법을 주장하였다.

> 감히 삼원법에 대해 다시 논의한다면, 산뿌리 변 언덕에 물결이 뻗쳐있고 바라보면 아득한 것을 '활원'이라 하고, 들안개 자욱하고 들판 강이 넘어 있지만 보이지 않는 듯한 것을 '미원'이라 하며, 경물이 지극히 험준하고 작고 아득한 것을 '유원이라 한다.

---

72) 사고전서본에서는『山水純全集』9편이 존재하지만 '서(序)' 를 포함하면 10편이라 하였다. 한편, 유검화의『중국화론유편』은 '直齊書目解題'를 인용하여 제6편의 '四時之景'을 별도의 한 편으로 삼았다.

73) 남송 이후에 형호의 원문이 유실되고, 당시 민간에 유포된 것이 『山水純全集』에 들어가 있는 경우가 있다. 따라서 지금의 『필법기』가 『山水純全集』으로부터 나온 것을 편집했을 가능성이 적다고 할 수 있다.(韋賓, 「『筆法記』考釋」, 『唐朝畵論考釋』, 天津美術出版社, 2007, 254쪽)

74) 『도화견문지』(1078~1085)와 『선화화보』(서문 1120년에 완성), 그리고 『山水純全集』(1121) 중 『山水純全集』이 가장 늦게 완성된 셈이다. 따라서 『山水純全集』이 『선화화보』를 인용했을 가능성을 전혀 배제할 수 없다.

愚又謂三遠者, 有近岸廣水, 曠濶遙山者, 謂之濶遠. 有烟霧暝漠, 野水隔而髣髴不見者, 謂之米遠, 景物至絶, 而微茫縹緲者, 謂之幽遠."[75]

그는 새로운 '활원'·'미원'·'유원' 등의 삼원법을 창안하였다. '활원'은 강이 산을 휘감아 내려가는 광활한 전경이 펼쳐졌다. '미원'은 안개 자욱한 들판에 강물이 갇혀 분간할 수 없는 정경이다. '유원'은 경물이 저 멀리 아득하게 멀리 희미하게 보이는 모습이다. 곽희가 산수화에 대한 세 가지 화법으로서 삼원을 본 반면에, 한졸은 산수화의 감상에서 얻은 평원효과에 관점을 두었다. 곽희가 투시법을 확립하였다면, 한졸의 경우에는 사물에 대한 관찰과 산수 창작에 도움이 있다. 한졸의 삼원법은 산수화의 경계와 그 표현방법에 공헌하였다.

한편으로, 곽약허가 '기운비사'설을 주장함으로써 도덕적 인격의 '생지(生知)'를 중시하였지만, 한졸은 기운이 '생지(生知)'에 있지 않고 배움을 힘쓰면 구할 수 있다고 생각했다.

하늘이 나(자신)에게 부여한 것이 성품인데, 성품이 인간에 있어 귀중한 바는 배움이다. 성품은 몽매함과 명민함의 차이가 있으며, 배움은 나날이 나아감과 무궁함의 공부가 있다. 그러므로 그 성품의 깨달은 바에 따라 그가 배움을 자질로 삼아 추구한다면, 일에서 스스로(자신)에게 정진하지 않음이 있지 않다.

天之所賦予我者性也, 性之所貴于人者學也. 性有顓蒙明敏之異, 學有日益無窮之功, 故能因其性之所悟, 求其學之所資. 未有業不精于己者也.[76]

한졸은 후천학습의 중요성을 강조함으로써, 누구나 예술적 실천있는 가운데 도달할 수 있다. 다시 말하면, 필묵법을 중시하고 기운의 병폐를 경계하였다.[77] 이는 그의 「論用筆墨格法氣韻之病」의 내용에 잘 나타나 있다.

무릇 용필은 먼저 기운을 구하고 다음으로 본체의 긴요함을 캐낸 연후에 (용필의) 구상이 정밀해진다. 만약 형세가 갖춰지지 않은 상태에서 임기응변으로 교묘히 구상한다면 반드시 (그림의) 기운을 잃는 것이다. 대개 기운을 그 그림에서 구

75) 韓拙, 『山水純全集』, 「論山」(湖南美術出版社, 2000), 67~68쪽.
76) 韓拙, 앞의 책, 「論古今學者」, 99쪽.
77) "傳其筆墨之法, 講其氣韻之病."(韓拙, 앞의 책, 「后序」, 106쪽)

하면 형사는 자연히 그 사이에서 얻어지는 것이었다.

凡用筆, 先求氣韻, 次采體要, 然後精思. 若形勢未備, 便用巧密精思, 必失其氣韻也. 大概以氣韻求其畵, 則形似自得于其間矣.[78]

한졸은 용필에서 기운을 중시하였지만 그가 말하는 기운은 먼저 형세가 잘 갖춰진 상태에서 나왔다. 용필에서 기운 다음으로 중요한 것은 형세이다. 형세는 기운을 가진 화가만 이것을 갖출 수 있었다. 중국회화의 경영위치인 구도가 그림의 총체적인 요체라고 본 것은 구도가 입의의 순간에 결정되기 때문이다.

한졸의 용필론은 장언원의 '기운을 그 그림에서 구하면, 형사는 자연히 그 사이에서 얻어지는' 용필론과는 다르다. 장언원은 형사에 뜻을 두어야 하지만 기운으로 그림을 구하면 자연히 그 사이에 있게 되는 것에 불과하였다. 골기의 표현과 형사의 달성은 화가의 예술적 구상에 근본을 두는 것으로 용필로 귀착되었다. 반면에 장언원의 입의 우선이 형호에게는 필법우선이 되었다. 형호의 형사는 장언원의 형사와는 다르다. 따라서 한졸의 입장은 형호를 계승한 측면이 많다.

형호는 필과 묵을 정의하였지만, 그는 필묵으로부터 산수개념을 처음으로 도입하였다.

무릇 그림이라는 것은 필이다. 그러므로 필은 그 (산수의) 형질을 세우고, 묵은 그 (산수의) 음영을 구분한다. 산수는 모두 필묵으로부터 완성되었다.

夫畵者筆也. … 故筆立其形質, 墨以分其陰陽, 山水悉從筆墨而成.[79]

필은 형질을, 묵은 음양을 나타냄으로써 필묵으로부터 산수가 완성되었다. 형호의 『필법기』는 소나무와 측백나무에 중점을 두었고 수묵화가인 장조를 최상의 화가로 부각시킨 당 화가로 보는 시각이 있다. 따라서 송 한졸이 처음으로 필묵을 산수화에 도입하였다. 또한 한졸의 산수는 자신이 직접 경험한 산의 실체를 드러내는데 있다.

올라갔던 산의 이름을 그림 가운데서 갖춰 사용하면 학식이 넓고 우아한 성품의

78) 韓拙, 앞의 책,「論用筆墨格法氣韻之病」, 88쪽.
79) 위와 같음.

군자가 학문을 두루 겸비한 것이다. 만약 물었는데 대답 없으면 무지한 화사로 여기니 알지 않으면 안 된다. 혹자는 시구 중에 산 이름이 많아 모름지기 이름을 얻었는데 산의 실체를 알지 못한 것은 (너무 급해서) 손 놓고 (가 볼) 여유가 없이 그림을 그렸던 것이다.

以上山之名狀, 当備畵中用也, 兼備博雅君子之問. 若問而无對, 爲无知之士, 不可不知也. 或詩句中有諸山名, 雖得名卽不知山之體狀者, 惡可措手而制之.[80]

그는 직접 체험하지 않고서 시에서 그림의 제목을 따 온 그림의 경우, 산의 실체를 알지 못한다고 생각했다. 당시 곽희와 같은 산수화가들에 대해 비난하였던 것이다.

80) 韓拙, 앞의 책, 「論山」, 68쪽.

제3장 북송 화론서 『선화화보』와 그 서술체계

제1절 『선화화보』가 편찬되기까지

『선화화보』의 화론서로서의 가치와 관련하여 논의되고 있는, 『선화화보』의 편찬되는 시기에 대하여 살펴보았다. 「서문(敍)」의 말미에서 "선화 경자년 하지에, 선화전에서 휘종이 승인하였다(宣和庚子歲夏至日, 宣和殿御制)"고 밝히고 있어 이를 따른다면 휘종 '선화2년(1120)'에 해당한다. 이 해에 휘종이 『선화화보』의 편찬과 관련하여 공식적으로 편찬을 승인한 시기라고 할 수 있다. 그렇지만『선화화보』의 편찬작업은 수집한 작품을 목록화하여 저록(著錄)등 많은 기간이 걸리는 대사업이다. 따라서 『선화화보』의 편찬이 완성되기까지 휘종의 화학개혁 전 과정 속에서 살펴봐야 할 것이다.

다음의 문헌은 산수화가인 동관에 관한 내용이다.

今貫曆官任太傅, 山南東道節度使, 領樞密院事、陝西河東等路宣撫使, 封涇國公.[81]

그는 『송사』「휘종기」에 많이 등장하는 휘종의 총신 중 한사람이다. 그의 부친 동식(童湜)이 당시 그림소장가로 널리 알려져 있었기 때문에, 그는 어릴 적부터 이원길(易元吉)·곽희(郭熙)·최백(崔白) 최각(崔慤) 등 당시 명화가들이 자주 집에 드나들던 모습을 보았다. 화가가 되고 난 후에는 권력자인 채경이나 저명한 서화가이자 감식가인 미불 등과 함께 친밀히 교류하면서 그림감상과 서법을 논하였다.[82] 휘종은 즉위한 지 얼마 안 되는 숭녕과 대관연간부터 화학(畵學)을 크게 일으켰다. 그는 총신 동관을 파견하여 먼저 전국각지의 서화를 수집할 것을 독려하였다.

동관이 공봉관(供奉官)으로서 삼오(三吳)지방에 기묘한 서화를 탐방하기 위해

81) 『宣和畵譜』권12, 山水3「동관」, 264쪽.

82) "米芾元章, 好古博雅, 世以其不羈, 士大夫目之曰米顚, 魯公深喜之."(蔡絛, 『鐵圍山叢談』卷4, 中華書局, 1983, 61쪽)

가서는, 항주에서 여러 달 동안 머물며 채경과 더불어 노는데 밤낮을 잊을 정도였다. 대체로 병풍이나 부채 등의 그림은 동관이 날마다 황궁에 올려 보냈으며 여기에 언론을 덧붙여 황실에 상주하였으니 이로 말미암아 휘종이 채경에게 마음을 붙였다.

童貫以供奉官詣三吳訪書畵奇巧, 留杭累月, 京与游, 不舍晝夜. 凡所畵屛幛, 扇帶之屬, 貫日以達禁中, 且附語言論奏至帝所, 由是帝屬意京.[83]

그는 서화를 수집하기 위해 전국각지를 돌아다녔다. 항주에서 채경을 만나게 된다. 당시 채경은 어사 공쾌(龔夬) 등에게 모함을 받아 관직에서 박탈되어 지방으로 내려와 있었던 것이다. 그는 서화(書畵)나 시사(詩詞) 등 다방면에서 뛰어났는데, 특히 글씨에 상당히 조예가 있었다.[84] 이 때 그는 동관의 서화수집을 도우면서 수집한 서화를 황실에 보내는 기회를 엿봐 틈틈이 휘종에게 자신의 의중을 전달하였다. 이를 계기로 그 후 그는 재기하였고 이러한 휘종의 총애에 힘입어 '숭녕당금(崇寧党禁)'이라는 북송 말기의 혼미한 정국을 일으킨 장본인이었다.[85]

휘종은 지배권력의 확립에 따라 화학개혁도 강력히 진행할 수 있었다. 그는 崇寧 3년(1104년) 국자감에 '화학(畵學)'을 증설하여 국가가 화가를 양성하는 최고 학부 과정을 만들었다. 국자감 직속에 '화학(畵學)'을 설치함으로써 본격적인 화학개혁을 단행하였다.[86] 또한 대관연간(1107~1110) 이후 국자감의 학관제도에서 한림도화원을 독립시킴으로써 한림도화원이 주도적으로 화학진흥정책의 주도기관으로 부상함과 동시에, 초기의 학생선발위주의 화학증진정책에서 벗어나 화원제도 전반에 걸친 개혁으로 확대되었다.[87]

휘종은 소식이 죽은 숭녕원년(1102)에 신・구 양당(兩黨)의 화해에 실패하자, 원

83) 『宋史』권472, 「蔡京傳」.

84) "然性尤嗜書, 有臨池之風. 初類沈傳師, 久之深得羲之筆意, 自名一家."(『宣和書譜』권6, 行書6 「채경」, 224~225쪽)

85) 羅家祥, 『朋党之爭与北宋政治』, 235쪽.

86) "畵學之業, 曰佛道, 曰人物, 曰鳥獸, 曰花竹, 曰屋木, 以說文・爾雅・方言・釋名敎授. 說文則令書篆字, 著音訓, 餘書皆設問答, 以所解義觀其能通畵意與否. 仍分士流雜流, 別其齋以居之, 士流兼一大經一小經, 雜流則通小經或讀律. 考畵之等, 以不倣前人而物之情態形色俱若自然, 筆韻高簡爲工. 三舍試補升降以及推恩如前法. 惟雜流授官, 上自三班階職以下三等."(『宋史』권157, 選擧志3)

87) "大集天下名手, 應召者數百人, 咸使圖之, 多不稱之. 後益興畵學, 敎育衆工, 如進士科下題取士, 復立博士, 考其藝能."(鄧椿, 앞의 책, 권1, 269쪽)

우당인들을 전면적으로 박해하기 시작하였다. “모든 사특한 말이나 파행으로 등 성현의 글을 비난한 것에 의거하여 원우학술정사는 모두 시행하지 말라”는 조처를 내림으로써[88], 황정견・소식 등 원우학술 문인들을 정계에서 축출하였다. 휘종은 신종 사후 신법과 구법간의 투쟁에서 신법파가 내세운 황실의 권익과 황권강화를 통해 실질적인 권위를 회복하려 했다. 이 때 원우당인(元祐黨人)인 한충언(韓忠彦)과 증포(曾布) 등을 요직에서 파면하고, 그 대신에 채경(蔡京)과 동관(童貫) 등을 등용하였다. 휘종은 『선화화보』를 편찬하기 위한 사전작업으로써 서화작품을 수집을 하기 위해 동관 등을 파견했던 것이다.

실제 동관에 관한 『선화화보』의 문헌 가운데, 휘종이 편찬을 승인한 선화2년 이후의 기록이 있다. 선화화보의 화가전은 관례적으로 화가의 본관이나 행적, 작품과 그 화풍 등을 기록하고 마지막 부분에 화가의 관직 등 경력을 소개하였다. 경력의 경우, 화가의 현직(在職)까지도 모두 표기하였다. 예컨대 한 화가가 당시 재직하고 있는 직책에 대해 ‘今○○○’라고 기록하였다. 위에서 인용한 동관의 경력 가운데 ‘太傅・山南東道節度使・領樞密院事・陝西河東等路宣撫使’ 등의 관직명이 등장한다. 그 가운데 ‘태부(太傅)’와 ‘섬서하동등로선무사(陝西河東等路宣撫使)’는 각각 선화 3년(1121)과 선화 4년(1122)에 재직했던 것으로 보인다.[89] 또한 『송사』「휘종기」에 의하면, ‘선화4년’에 비로소 황실의 편수사업을 담당하는 문서국(文書局)이 설치됨으로써 처음으로 『선화화보』등의 황실문서들을 보관하기 시작하였다.[90] 따라서「서문」의 ‘선화2년’은 『선화화보』의 화가전까지 아직 완성되지 않았던 시기임을 알 수 있다.

또한 화보편찬의 주체에 대해서는 휘종이 채경과 동관 등과 함께 자주 거론되고 있다. 하지만 채경은 화보편찬이 완성되는 선화연간에는 그의 정치적인 힘이 미약해진 시기이며, 그는 주로 숭녕과 대관연간의 화학개혁이 시작되는 초기단계에 개

88) “諸邪說詖行非先聖賢之書, 及元祐學術政事, 幷勿施行.”(『宋史』,「徽宗紀」)

89) 『송사』「휘종기」를 보면, 開封府儀同三司는 정화6년 9월(1116), 樞密院은 정화7년(1117), 太傅와 陝西 兩河宣撫는 선화3년(1121), 河北 河東路 宣撫使은 선화4년(1122)에 재직했던 것으로 기록돼 있다.

90) “(선화4년) 조서를 내려, ‘문서나 서적을 보완하고 교정하는 부서를 설치하라. 삼관의 글을 기록하고 선화전, 태청루, 비각에 설치하라. 또한 군현은 남겨진 글을 찾아내라’고 명하였다.” (詔置補完校正文籍局, 錄三館書置宣和殿,太淸樓, 秘閣. 又令郡縣訪遺書, 『宋史』권22, 휘종4)

입하였다고 할 수 있다. 다른 한편으로, 이 편찬자의 문제에서는 휘종의 개혁정국에 반대하는 세력에 의해 제기되었으며, 결국 선화화보의 기록에 대한 불신으로 이어졌다는 점에 주목할 필요가 있다. 다시 말하면, 선화화보의 편찬이 화학개혁의 일환으로 전개되었다는 데서 반대세력의 화학개혁에 대한 부정적 시각에서 나왔다고 할 수 있다. 따라서 휘종의 화학개혁의 내용과 성격에 대한 고찰이 필요하다.

다음의 문헌을 통해, 선화화보의 편찬과정에서 휘종이 전격적으로 화학개혁을 단행한 직접적인 배경을 알 수 있다.

> 숭녕연간에 사방이 평화롭고 모든 법도가 때에 맞게 질서정연하고 전장과 예악이 일제히 새로워졌으나, 유독 서화만이 뛰어나게 옛 것을 추월하지 못하였다. 유독 (미불만이 예술적 재능을) 간직하고 있어 서화학박사(書畵學博士)를 제수하니, 문인 사대부의 화론을 압도했다. 미불 역시 직책을 맡는 것 자체를 흔쾌히 자신의 소임으로 여겼다.
>
> 崇寧間, 四方承平, 百揆時序, 典章禮樂燃然一新, 獨以書畵未有杰然超出前古者. 獨膺簡在, 遂除書畵兩學博士, 頗壓士論. 米亦欣然就職, 自以爲己任.[91]

당시의 '서화가 옛 것을 훨씬 추월하지 못하였다'고 하는, 당시 회화에 대한 불만이 팽배하였다. 이에 휘종은 문인화가인 미불을 어전서화소의 서화학박사로 임명하였다. 당시 어전서화소는 황제직속기관으로서 황실소장의 서화들을 수집하거나 보관하였으며 이를 토대로 서화목록을 편찬하였다. 이곳에 서화학박사(書畵學博士)를 임명하여 총괄하게 하였는데, 초대박사에 송교년이 추대되고 그 뒤를 이어 미불이 부임하였다.[92]

휘종의 미불의 등용은 그가 가장 사대부 화론에 정통하였기 때문이다. 휘종이 그를 발탁한 배경 속에는 그의 고화에 관한 정통한 식견이 휘종의 화학개혁을 위한 의지와 일치한 것이다. 예컨대 미불은 어전서화소 서화박사로서 휘종의 대대적인 서화수집에 참여하였다. 『선화화보』에는 그가 강남지방에서 보았던 한간의 말 그림에 관한 고사가 수록돼 있다.[93] 그는 또한 초기 산수화의 전형인 노홍의 <草堂圖>

---

91) 『宣和書譜』권12, 行書6「미불」, 234쪽.

92) "及卽大位, 於是酷意訪求天下法書圖畵. 自崇寧始命宋喬年掌御前書畵所. 喬年後罷去, 而繼以米芾輩. 殆至末年, 上方所藏率擧千計, 實熙朝之盛事也."(蔡絛, 앞의 책, 권4, 78쪽)

의 출처를 밝혀내기도 하였다. 이 <草堂圖>그림은 원래 당시 유자예라는 인물이 10만전을 주고 샀던 그림 속에 포함되어 있다가 그의 노력으로『선화화보』목록 속에 들어가 있다. 따라서 그는 특히 위진시대 서화에 관해 조예가 깊은 화론가였다.[94]

그러나 휘종이 미불을 통해 당시 문인화론과 교감을 가졌다고 보기 어렵다.[95] 미불의 입장에서는 그와 절친한 관계였던 황정견과 소식 등이 휘종에 의해 축출되었음에도 채하(蔡荷)에 의해 서화학박사에 추천됨으로써, 그는 휘종의 화학개혁정치에 동조하지 않을 수 없었을 것이다. 당시 문인화가들이 휘종의 화학개혁에 반발하였을 가능성은 희박하다. 일련의 화학개혁이 관료제를 정점으로 하는 송대 황제지배체제에 의해 주도적으로 이뤄졌기 때문이다. 따라서 당시 문인화 등장이 휘종의 황제군주권력과 무관하지는 않았을 것이다.

이『선화화보』편찬사업은 휘종이 즉위 초부터 화학개혁을 통해 국자감에 화학을 설치함과 동시에 그의 재위 후반까지 약 20여 년간에 걸쳐 대대적으로 진행되었다. 그리고 이 화학개혁은 회화전반에 걸쳐 대개혁이었다.

> 처음 오악관을 건설할 때, 대대적으로 전국의 이름 난 화가를 모집하였다. 응시하러 온 자들이 수백 명을 헤아릴 정도였는데 다 함께 그림을 그리게 하니 휘종의 뜻에 맞지 않는 자가 많았다. 이후로 더욱 화학을 일으켜 그중에 뛰어난 자들을 교육시켰다. 진사과와 같이 시제를 출제하여 화사를 뽑고, 다시 박사를 세워 그들의 재능을 살펴보았다.
>
> 始建五岳觀, 大集天下名手, 應召者數百人, 咸使圖之, 多不稱之. 後益興畵學, 敎育衆工, 如進士科下題取士, 復立博士, 考其藝能.[96]

먼저, 화학의 개설을 통해 우수한 화학생을 선발하고 그들을 과거제와의 연계시

---

93) "米芾『畫史』載 : 嘉佑中有使江南者, 渡采石牛渚磯, 風大作, 不可渡, 于是禱中元水府祠, 是夕夢神告留馬當相濟.旣寤, 遂獻所藏干馬, 已而風止, 乃渡.至今典廟中."(『宣和畵譜』권13, 畜獸1「한간」, 286쪽)

94) "近時米芾喜論畫, 嘗謂明白易辨者, 唯顧陸與吳生, 詎不信夫."(『宣和畵譜』권1, 道釋1「육탐미」, 18쪽)

95) 한편 미불은 서화학박사로 취임한 지 얼마 되지 않은 대관원년(1107)에 죽었기 때문에 그는『선화화보』편찬의 초기단계인 서화수집에 참여했을 뿐 직접『선화화보』저술과정에 개입하지 않았다.

96) 鄧椿, 앞의 책, 권1,「聖藝」, 269쪽.

키고자 하였다. 화학생들은 태학고시제와 마찬가지로 화학보시외사법(畵學補試外舍法)에 의한 화학고시를 통해 관료로 임명함으로써 송대 관료지배체제 속에 편입될 수 있었다.[97]

예컨대 산수화가 황제(黃齊)의 경우, 당시 화학 학생신분으로서 교예(校藝)에서 높은 등급을 획득한 뒤, 화학고시를 거쳐 進士에 급제함으로써 문신관료로서 조산대부(朝散大夫)와 병부시랑(兵部侍郎)이 되었다.[98] 왕희맹(王希孟)도 그와 마찬가지로 화학(畵學)의 생도로서 황실의 문서고(文書庫)에 초대되어 휘종에게 친히 화법을 전수받기도 하였다. 그는 그림을 배운 지 반년 만에 널리 알려진 <천리강산도(千里江山圖)>라는 수작을 그릴 수 있었다.[99] 이로 인해 당시 문인사대부의 회화에 대한 인식이 제고되는 등 휘종의 화학개혁이 문인화의 등장에 기여하였음을 알 수 있다. 또한 이러한 문인화가의 등장은 회화개념의 변화와 북송 중기 이후의 회화적 변화에 영향을 주었을 것이다. 이에 대해서는 다음의 『선화화보』의 서술태도와 내용 속에 구체적으로 반영되어 있다.

제2절『宣和畵譜』의 서술체계와 그 내용

1. 화문체제의 성립과 그 배경

97) 崇寧3년(1104)에 과거제가 폐지되고 그 대신 태학에서 인재를 등용하였는데, 화학에서도 이를 활용한 화학보시외사법(畵學補試外舍法)이 시행되었다. 이 법은 신종 희녕4년(1071) 왕안석에 의해 설립된 태학삼사법(太學三舍法)의 학제였으나 철종 원우연간의 당쟁으로 느슨해진 것을 휘종이 하나의 계통적이고 일관성 있는 학제로 개편함으로써 가장 완비된 형태의 학제로 발전시켰다.

98) “游太學, 有時名, 校藝每在高等, 后擢進士第, 調官都下.…齊曆官至大司成, 今任朝散大夫, 兵部侍郎致仕.”(『宣和畵譜』권12, 山水3 황제, 258쪽)

99) “政和三年閏四日賜. 希孟年十八歲, 昔在畵學爲生徒, 招入禁中文書庫, 數以畵獻, 未甚工, 上知其性可敎, 遂誨諭之, 親授其法, 不逾半載乃以此圖進, 上嘉之, 因以賜臣, 京謂天下士在作之而耳.”(<千里江山圖>題跋)

『선화화보』의 서술체제는 화문(畵門)에 따른 분류방식을 채택하였다. 이러한 화문방식의 채택은 화론사에서 송대에 처음으로 등장하였다. 북송 중기에 유도순의『송조명화평』(1060)에서 맨 먼저 도입하였다. 일찍이 당 주경현이『唐朝名畵錄』에서 화가가 좋아하는 화제 즉 화가가 득의(得意)한 화제들을 소개한 적이 있었다. [100] 여기서 오도현의 경우, 그의 '천부적인 재능'으로 인물・불상・신귀・금수・산수・대전・초목 등 여러 화제에서 뛰어난 화가였다.[101] 그 후 이 화과들이 송대에 와서 유도순의 화문에 의한 분류방식으로 발전하는 단초를 마련하였다.

송대 화문분류방식의 성립은 당 오도자이후 여러 화과에 뛰어난 대화가가 사라짐에 따라 전문화가가 등장한 것을 계기로 이뤄졌다.[102] 오대 혼란기에 남방 촉지방에서 전문화가가 등장하기 시작하였다.

> 촉(蜀)지방에서는 단청이 성대하여 인물, 도석에 뛰어난 자가 많았다. 조광이 촉으로 들어가면서부터 처음으로 그의 학문을 황전에게 전수하였고 화죽(花竹) ・금조(禽鳥)의 화가는 이로써 전문이 되었다.
>
> 大抵兩蜀丹靑之學尤盛，而工人物道釋者爲多，自刁光處士入蜀，而始以其學授黃筌，而花竹禽鳥學者，因以專門.[103]

오대시기에 화조화문의 황전이 최초의 전문화가라 할 수 있다. 이는 유도순에 의해서 화훼영모 화문이 형성되었다. 유도순은 그의『송조명화평』에서 인물・산수임목・번마주수(蕃馬走獸)・화훼영모・귀신・옥목(屋木) 등 6가지 화문을 중심으로 분류하였다. 이처럼 새로운 화문이 등장하기도 하는 한편, 각 화문에서 분화되어 나온 화문도 있다. 그런데 북송시대에 들어 화문이 다양화하였던 것은 무엇보다도 화가들 간에 경쟁이 더욱 심화되었기 때문이다. 이원길의 경우, 처음에 화조전문화가로 활동하다가 조창의 그림을 보고 원숭이그림으로 전문을 옮겨갔다.[104] 이공

---

100) 金原省吾은 주경현이 분류한 화제 약 70여 가지를 소개하였다. (『동양의 마음과 그림』, 새문사, 1978, 134~138쪽)

101) 朱景玄,『唐朝名畵錄』,「序」(湖南美術出版社, 1997), 103쪽.

102) "自吳道玄號爲絶筆，學者隨其所得，各自名家."(『宣和畵譜』권6, 人物2 두정목, 134쪽)

103)『宣和畵譜』권9, 龍魚1 송영석, 200쪽.

104) "初以工花鳥專門，及見趙昌畫，乃曰："世未乏人，要須擺脫舊習，超軼古人之所未到，則可以謂名

린도 마찬가지로 처음에는 한간의 말 그림을 배웠는데, 어느 도인의 가르침을 받고 말 그림에서 뛰어날 수 없음을 깨달아 도석(道佛)에 더욱 힘쓴 적이 있었다.[105] 그 후 그는 결국 인물화에 뛰어난 화가로 평가받았다.

송대 이후 전문화가가 되기 위한 경쟁이 치열해지고 다양한 화문이 등장함에 따라 마침내 『선화화보』에 의해 화문체제가 확립되었다.

『도화견문지』	『선화화보』
왕공대부	
고상(高尙)	
	도석
인물	인물
	궁실
전사(轉寫)	번족
	용어
산수	산수
	축수
화조	화조
	묵죽
잡화	소과

『선화화보』는 오대이후 전문화가의 등장한 이후, 유도순의『송조명화평』의 분류방식을 발전시킨 확고한 화문체제를 형성하였다. 그런데 이 『선화화보』의 화문체재는 곽약허의 『도화견문지(圖畵見聞志)』(1080)의 분류법과 뚜렷한 차이를 보인다. 예컨대 도석・인물・궁실・번족・용어・산수・축수・화조・묵죽・소과 등 십문(十門)으로 분류하였다.

이와 달리, 곽약허의『도화견문지』에서 두 종류의 분류방식을 채택하였다. 그는

家.” 于是遂游于荊湖間, 搜奇訪古, 名山大川, 每遇勝麗佳處, 輒留其意, 几與猿狖鹿豕同游, 故心傳目擊之妙, 一寫于毫端間, 則是世俗之所不得窺其藩也.”(『宣和畵譜』권18, 花鳥4「이원길」, 368쪽)

105) “公麟初喜畫馬, 大率學韓干略有損增, 有道人敎以不可習, 恐流入馬趣, 公麟悟其旨, 更爲道佛尤佳.”(『宣和畵譜』권7, 人物3「이공린」, 155쪽)

먼저 화가의 신분에 따라 전문화가와 비전문화가로 분류하고, 왕공대부나 고상(高尙)는 전문화가와 차별화하였다. 전문화가의 경우, 인물・전사(轉寫)・산수・화조・잡화 등으로 분류하여 화문에 의한 분류법을 적용하였다. 특히 전문화문 가운데 '전사(轉寫)'를 포함하고 있는 점은 『선화화보』와 대조를 보인다. 휘종의 화학 품등 기준에서 또한 '고대 거장의 모방'을 배척하였고,[106] 당시 화가들이 절대 고사(古事)를 그리지 않았다.[107] 그럼에도 곽약허가 전사(轉寫)를 중시하는 등 고화(古畵)에 대한 인식가지고 있는 것으로 볼 때 송대 회화에 대한 인식에 영향을 주었을 것이다.

한편, 『선화화보』에서는 유도순의 화문에 비해 보다 많은 화문이 있다. 특히 도석화문이 인물문에서 분화하여 독립적인 화문의 형태가 되었다. 화가 가운데 『송조명화평』의 인물화문 속해 있던 왕제한(王齊翰)・후익(候翼)・무종원(武宗元) 등이 『선화화보』의 도석화문 속에 분류돼 있다. 송대 화조화와 산수화에 비해 도석화가 쇠퇴했음에도 『선화화보』의 새로운 화문으로 도석화문이 등장한 것이었다. 그런데 휘종의 화학개혁가운데 화학과목 속에 도석관련 학과가 개설되어 있다.

> 화학(畵學)의 학업은 (육과(六科)) 불도, 인물, 산천, 궁실, 용어, 옥목 등이다.
> 畵學之業, 曰佛道, 曰人物, 曰鳥獸, 曰花竹, 曰屋木.[108]

특히 휘종이 '道擧'를 실시하고 그 특정과목에 『도덕경』・『장자』등을 지정하고 태학에 각각 박사 2명을 두기도 하였다. 이러한 휘종의 도교숭상과 그 우대정책이 도석화문의 등장과 무관하지 않을 것이다.

이러한 휘종의 도교우대정책은 『선화화보』의 서술체재에도 반영되었다. 화문의 서술체재 가운데 도석화문이 맨 먼저 놓여 있다. 한대 사마천의 『사기(史記)』의 서술체재를 따른 서술방식이었다.

> 사마천이 『사기』를 저술할 때, 먼저 黃老를 다루고 난 뒤에 六經을 서술하자

106) "筆簡意全, 不模倣古人, 而盡物之情態, 形色俱若自然, 意高韻古爲上, 模倣前人 而出古意, 形色象其物宜, 而設色細運思巧爲中. 傳模圖繪, 不失其眞爲下."(『宋史』「徽宗紀」)

107) "今人絶不畵故事, 則爲之人又不考古衣冠,皆使人發笑,古人皆云某圖是故事也." (米芾, 앞의 책, 「唐畵」, 144쪽)

108) 『宋史』권157, 選擧志3.

의론이 분분하였다. 그런데 양웅의 글을 보면 '육경은 道에서 이루어진 것이다' 고 하고 있으니 이에 사마천의 사론(史論)이 가히 전할 만함을 알겠다. 지금 『선화화보』의 10문(十門)의 차례를 정하는데 도석(道釋)을 특별히 제 편의 첫머리에 놓았으니 이것은 여기서 채택한 것이다.

司馬遷敘史, 先黃、老而后六經, 議者紛然 ; 及觀揚雄書, 謂六經濟乎道者也, 乃知遷史之論爲可傳.今敘畫譜凡十門, 而道釋特冠諸篇之首, 蓋取諸此."[109]

일찍이 사마천이 그의 『사기』에서 한대 유가사상의 원류로써 황노학(黃帝와 노자학)을 중시하였다. 만물생성이 노자의 '무(無)'에서 유가의 '유(有)'로 변화하는 이치를 깨달았기 때문이다. 이에 그 서술방식에서 황노학이 공자의 유가사상에 앞서 편제하였다. 『선화화보』에서는 전한시대의 유가사상이 후한시기 양웅의 유도절충론으로 계승된 것이라 해석하였다. 즉 『노자』의 道에서 우주의 본체인 '현(玄)'개념이 나왔고 유가의『역경』에 까지 영향을 끼쳤다. 예컨대 『주역』「계사」편에서 '역(易)에 태극(太極)이 있는데 이것이 음(陰)과 양(陽)을 낳았다'는 주장이 바로 『노자』로부터 영향을 받은 것이다. 이러한 『선화화보』에서의 한대 사마천과 양웅에 대한 주장은 당시 초기 우주론자들 주돈이와 소옹 등의 주장과 일맥상통하는 측면이 있다.[110]

송대 주돈이와 소옹(邵雍) 등이 『周易』「계사」편의 '易에 太極이 있는데 이것이 陰과 陽을 낳았다'고 하는 만물생성론에 입각한 우주본체론을 이끌어냈다. 주돈이는 그의 <太極圖說>에서 다음과 같이 주장하였다.

무극이면서 태극이다. 태극이 움직여 양을 낳고 움직임이 극에 달하면, 음을 낳는다. 곧 음과 양이 성립하게 된다. 양의 변화와 음의 결합으로 말미암아 火・水・木・金・土(오행)이 생겨난다. 五氣가 순조롭게 퍼져서 사계절이 운행한다. 오행은 하나의 음양이요, 음양은 하나의 태극이다. 태극은 본디 무극이다. 오행이 생성되면 각각 그 독특한 본성을 가지게 된다. 무극의 참된 본체(眞)과 음양, 오행의 정수가 묘하게 결합된다. 乾道는 남자가 되고 坤道는 여자가 된다. 二氣가 서로 감응되어 만물이 생성한다.

無極而太極. 太極動而生陽, 動極而靜, 靜而生陰. 靜極復動. 一動一靜互爲其根. 分陰分陽, 兩儀立焉. 陽變陰合而生水火木金土, 五氣順布, 四時行焉. 五行一陰陽

109) 『宣和畫譜』「序目」, 6쪽.
110) 陳少峰,『宋明理學与道家哲學』(上海文化出版社), 1999, 98~105쪽.

也, 陰陽一太極也. 太極本無極也. 五行之生也, 各一其生.無極之眞, 二五之精, 妙合而疑. 乾道成男坤道成女. 二氣交感, 化生萬物. [111]

그들은 우주만물의 생성원리인 도가의 '道'와 각각의 사물을 지배하는 『역전』의 '도' 개념이 결합하여 하나의 개념 즉 '이치(理)'를 낳았으며, 이는 개개의 사물의 변화를 지배하는 법칙으로서 존재한다고 주장하였다. 따라서 『선화화보』의 주장이 송대 초기 신유학 철학의 영향을 받은 것이라고 볼 수 있다.

『선화화보』의 화문체제는 이러한 송대 초기 우주론에서의 『노자』의 도와 『역경』의 음양에 의한 만물생성원리를 나타낸다. 그 서술방식에 있어, 만물생성의 이치인 도가의 '도'와 관련된 「도석문」에서 출발하여, 음양에서 오행으로, 그리고 만물 등의 순서로 나열하고 있다. 이러한 우주원리에 따라 십문(十門)이 도식적으로 황노학(도): 도석 ⇨ (음양)오행: 인물 ⇨ 성인(제도): 궁실 ⇨ 천자(법도): 번족 ⇨ 용어・산수・축수・화조・묵죽・소과 등의 체계로 형성되었다. 그리고 이 '십문'은 소옹(邵雍, 1011～1077)의 상수학(象數學)에 따른 것으로, 여기서는 '십(十)'이 가장 완전한 형태의 수이기 때문에 채택했던 것이다. 『선화화보』의 화문체제는 송대 초기 우주론자들의 송대 이학체계의 영향을 받아 체계화한 분류법이라 할 수 있다.

2. 송대 화문의 등장과 품등론의 변화

『선화화보』의 화문체제는 단순히 화문를 분류하는 데 그치지 않고 화가를 품평하는 품등론적 성격을 띠고 있다. 다음은 『선화화보』「敍目」편의 내용이다.

凡人之次第, 則不以品格分, 特以世代爲后先.[112]

여기서 '차제(次第)'라고 표현은 『선화화보』가 품등론적 성격을 가진 화론서임을 의미한다. 즉 '무릇 화가의 품등(次第)은 품격(品格)을 따르지 않고, 특별히 세대(世

111) 『주자전서』 권1. 풍우란의 해석에 의거하였다.(馮友蘭, 『中國哲學史』, 정인재 역, 형설출판사, 1989, 350쪽)
112) 『宣和畵譜』「敍目」, 1쪽.

代)로써 선후를 따지는 것이다'고 해석할 수 있다. 화문체제가 내포하는 품등론적 성격을 긍정하고 있다고 볼 수 있다. 이와 관련하여, 「서」의 "(화가를) 분석하여 10문으로 나누고, 그 시대의 순서에 의해 품등하였다[析爲十門, 隨其世次而品第之]"고 함으로써, 「서목(敍目)」편과 동일하게 '품등(品第)'이라는 의미를 표현하고 있다. 따라서 『선화화보』의 품등론은 화가를 '화문에 따라 분류하고, 다음으로 시대별로 품등하였다'고 밝히고 있는 것이다.

화평론은 대체로 화가전을 중심으로 화가에 대한 평가를 위주로 한다. 여기서 품등방식은 전통적인 삼품법(신・묘・능품)에 따라 각각 삼등급(상・중・하급)으로 나누었다. 이는 위진 이래의 화가에 대한 품평론을 계승하고 있었다. 그런데 송대에 와서 전문화가의 등장으로 인해 화가에 대한 직접 평가에서 회화작품에 대한 평가로 바뀌었다. 회화분류법의 일종인 '화문(畵門)'중심의 평가방식을 도입하였다. 유도순의 『송조명화평』에 처음으로 '화문'이 등장한다.

화 가 전 = 화 문 ↓ 신・묘・능품(각 상중하, 9등급)

유도순의 또 다른 저서인 『오대명화보유』는 같은 시기에 저술된 황휴복의 『익주명화록』이 여전히 화가의 품등급 위주의 분류방식을 따르고 있는 점과는 대조적으로, 오대시기의 화가에 대해 '화문'에 의한 평가방식을 채택하였다.[113] 따라서 오대시기 이후의 전문화가의 등장에 따른 화문의 등장은 전통적인 화육법에 따른 품등론의 변화를 예고하였다.

화가 품등론의 유래는 당의 『당조명화록』에서는 화가 자신이 좋아하는 그림의 주제가 화가를 분류하면서부터 시작되었다. 예를 들어 한 화가가 좋아하여 즐겨 그리거나 득의한 것을 모두 헤아렸다. 그런데 송대 유도순의 『오대명화보유』와 『송조

113) 『益州名畵錄』의 서술체계는 황휴복의 '일격' 화풍과 관련한 화론적 입장을 규명하는 중요한 이슈가 될 것이다.

명화평』에 와서 화가가 주로 그린 그림의 화제에 따라 인물·산수임목·번마주수·화조영모·귀신·옥목 등 6가지 화문(畵門)으로 나누었다. 그런데 한 화가가 한 화가가 여러 부문에서 뛰어난 경우, 여러 화문에 걸쳐 서술하였다. 송대 산수화나 화조화로 널리 알려진 왕사원·진용지·황전 등이 인물·번마주수·옥목 등 여러 화문에서도 뛰어났던 화가였다. 이처럼 주경현의 『당조명화록』 등에서 볼 수 있는 화제에 의거한 품등방식이 송대에 들어와 화문에 의한 품등방식으로 발전하였다. 화육법이 송대 이후 화문으로 발전함으로써 각 그림의 가치를 중시한 것이다. 따라서 『선화화보』에서 지향한 것은 품등론보다는 그림의 가치 즉 화문마다의 가치를 중시한 것이다.

『선화화보』의 화문체제는 먼저 이전의 화가의 품격, 즉 화가의 신분에 따른 품등방식을 지양하고 새로운 품등방식을 제기함으로써 곽약허의 주장을 전면적으로 반박하였다. 『도화견문지』는 그림 그리는 방식에 있는 것이 아니었다. 곽약허의 『도화견문지』에서는 품등급에 의한 화가평가방식에서 벗어나 있다. 예컨대 『도화견문지』는 서술체계는 당 장언원의 『역대명화기』의 서술체계를 계승한 서론과 화가전으로 구성되었다.

화 론 + 화 가 전 ↓ 인품(문인화가), 화문(직업화가)

여기서 화가전은 이전의 품등위주의 분류방식에서 완전히 탈피하였다. 그가 이들 화론서의 품등급에 따른 분류방식을 벗어나 새로 도입한 품등방식은 화문에 따른 분류이외에 별도로 화가의 인품에 따른 분류방식을 채택하였다는 점에 있다.

> 인품이 이미 높으면 기운이 높지 않을 수 없고 기운이 이미 높으면 생동이 지극하지 않을 수 없다.
>
> 人品旣已高矣, 氣韻不得不高, 氣韻旣已高矣, 生動不得不至.[114]

114) 郭若虛, 앞의 책, 「論論氣韻非師」, 31쪽.

이 곽약허의 화론에 의하면, 화가의 기운은 태어나면서 생기는 것이기 때문에 예술적 기교나 세월일지라도 불가능한 것이다. 또한 화가가 그의 스승이나 부모로부터 물려받을 수도 없었다. 그리고 송대 화가에 대해 그의 『도화견문지』에서 직업화가와 비직업화가로 차별하여 화가의 출신배경에 따라 분류하였다. 여기서 당 장언원과 마찬가지로 당 오도자를 화공에 불과하다고 폄하시킴으로써 왕유의 수묵화에 대한 평가에 반발하였다. 그는 오도자가 고개지 육탐미와 함께 평가되는 것을 받아들이기 어려웠던 지 오도자에 대한 품등을 미루었던 것이다. 그는 앞서 주경현이 오도자를 천부적 재능을 가진 화가로 이전의 고개지나 육탐미에 버금가는 존재로서 극찬한 것과 큰 대조를 보였다. 또한 북송 말기에 이르러, 소식이 「제왕유오도자화(題王維吳道子畵)」에서 "오생의 재주는 비록 절묘하나 화공의 범주를 벗어나지 못하고 마힐(왕유)는 숨은 숨결까지 일으켜 선인이 날개를 드리우고 춤추는 듯하다"고 주장하였다. 곽약허의 품등론은 문인화가와 직업화가를 구분하는 송대 문인화론의 형성에 기여하였다. 이처럼 송대 화론서에 나타난 화가품등방식은 송대 화론가들의 회화에 대한 인식을 반영하였다.

『선화화보』는 이전의 '품격에 의한 분류'의 채택을 부정하고 새로운 형태의 품등방식인 화문에 의한 품등방식을 제기하였던 것이다. 『선화화보』가 새로운 품등방식을 채택한 것은 위진시대 이래 전통적인 품등론을 계승하고자 한 것이다. 일찍이 당 주경현은 "화가의 뛰어난 그림으로써 그 품격을 정할 뿐이지 그의 관직이나 총명(冠冕賢愚)을 따지지 않았다."[115] 주경현은 위진시대 이래 사혁의 화육법에 의한 품등론을 계승하여 화가에 대해 3품9등법을 채택하여 품등하였다. 그 후 송대 유도순이 『송조명화평』과 『오대명화보유』에 와서, 화문에 따른 품평방식으로 화가를 품등하기 시작하였다. 먼저 화가의 그림을 화문(畵門)으로 분류하고, 다시 각 화문 속에서 신・묘・능품 등 3품등급에 따라 평가하였다. 그는 화문에 의한 분류방식에 전통적인 품등방식과 병행하였다.

그런데 유도순의 두 화론서가 아직 한 화가가 여러 화문에 걸쳐서 평가되었다. 송대화가 중 산수화가 혹은 화조화가로 널리 알려진 왕사원・진용지・황전 등은 인물・번마주수・옥목 등 다른 부문에서도 뛰어났다. 산수화가 왕사원의 경우, 인

115) "直以能畵定其品格, 不計其冠冕賢愚."(朱景玄, 앞의 책, 「序」, 75쪽)

물에서 妙品上, 산수에서 妙品上, 번마주수에서 能品, 옥목에서 神品 등으로 평가받고 있고 특히 옥목은 산수보다도 뛰어났다. 또 산수화가 진용지도 인물에서 妙品下, 산수에서 能品, 번마주수에서 能品 등으로 각각 평가받음으로써 산수보다 인물이 좀 더 뛰어났다고 평가하였다. 화조화가인 황전의 경우는 인물에서 妙品中, 산수에서 能品 등으로 평가받을 정도로 인물과 산수에서도 뛰어났다. 따라서 유도순의 품등방식이 진정한 의미에서 화문에 의한 품등방식이 아닐 뿐 아니라 회화사적 맥락 속에서도 화가를 평가할 수 없다. 이에 『선화화보』가 전통적인 품등방식을 따르되 이를 발전시킨 형태를 찾고 자 했을 것이다.

다른 한편, 『선화화보』의 화문에 의한 품등방식의 특징은 '세대(世代)로써 선후를 따진다'는 점에 있다. 유도순이 각 화문 속에서 품등급에 따라 화가를 품등하였던 방식을 발전시켜 화가의 회화사적 역할에 주목하였다. 결국 북송 말기에 『선화화보』에 의해 본격적인 화문중심의 품등론이 확립되었다.

화문(체제) ↓ 서론 + 화가전

예컨대 화문에 의한 분류방식은 화가가 가장 득의한 부분을 기준으로 화문을 정하고 다시 시대별로 분류함으로써 화론가에 의한 품평과 화가의 사법전수관계 등 두 가지 요소를 충족하는 품등론을 채택하였다. 전통적인 품등론에서 볼 수 있는 화가중심의 주관적 평가가 아닌, 동일한 화문 속에서 화가간의 사제(師弟)관계를 통해 화가적 역량을 객관적인 평가한 것이라고 할 수 있다.

여기서 화가가 속한 화문을 정할 때는 먼저 전통적인 품등론에 근거하였다. 화론사에서 가장 논란이 돼왔던 오도자와 왕유는 각각 도석화가와 산수화가로 화문을 구별하여 서술하였다. 앞서 왕사원・진용지・황전 등의 경우에도 여러 화문에 뛰어났음에도 각각 산수화가나 화조화가에 반열하였다. 그 다음으로, 화문 속에서는 역대 화가에 대해 시대의 전후에 따라 차례대로 서술하였다. 시대의 전후에 따른 사법전수(師法傳受)를 엄격히 적용하였다. 설령 같은 시대의 화가일지라도 생졸연대

를 따지지 않고 사자전수(師資傳授)가 같은 화파끼리 모아놓았다. 예컨대 당 도석화의 경우・염씨 형제・하장수・범장수・오도자 등이 각각 그들의 제자와 더불어 차례로 기록하였다. 이들 앞서 장승요・정법사・전자건 등이 놓여 있어 그들의 스승으로서 화파의 연원을 추적할 수 있었다. 화가와 그의 그림을 평가함에 있어서 역대 회화사적 맥락을 중시하는 회화사관을 엿볼 수 있다. 여기서 『선화화보』는 감상자들에게 그림을 보는 방법으로써 전통적인 품등론과는 다른 감식의 기준을 제시하였다.

『선화화보』의 화문에 의한 품등방식은 곽약허 등 화가에 인품에 따른 품등론에서 벗어나 그림의 가치평가에 중점을 두었다.

> 대부분 『선화화보』를 펼쳐보는 자는 화문에 따라 들어가 그림을 보며, 그림에 따라 들어가 화가를 보며, 화가에 따라 들어가 세상을 논의한다. 무릇 『선화화보』에서 전하는 바를 알게 된다면, 달리 화가에게 사사로이 배우려하지 않을 것이다.
> 庶几披卷者因門而得畫，因畫而得人，因人而論世，知夫畫譜之所傳，非私淑諸人也.[116]

『선화화보』는 화문을 통해 먼저 그림을 보고 화가를 평가하게 함으로써 『선화화보』에 나오는 화가가 아니면 그림을 사사로이 배우지 않도록 하였다. 그림의 가치는 세상을 바라보는 창이라 할 수 있다. 궁극적으로 감상자가 그림이나 화가를 통해 세상의 모습 즉 시대상을 알게 하는 데에 그 초점을 두었다.

116) 『宣和畫譜』「敍目」, 6쪽.

제4장 『선화화보』에 나타난 송대 회화경향

북송 말기에 있어 이성과 범관중심으로 한 회화사의 논쟁은 송대 회화경향을 이해하는 중요한 단서이다. 논쟁의 배경에는 이성화파의 득세에 대한 미불 등 문인화론가들의 반격이 자리 잡고 있으며, 형호화법이 그 정점에 놓여있었다. 형호에 의한 용묵법의 수용은 당 중기이후 수묵으로 이뤄진 산수화의 예술세계를 하나의 예술가치로서 받아들이기 시작하였던 중국회화사의 획기적 사건이었다. 이를 계기로 위진남북조 이래 '도화(圖畵)'의 개념이 사라지고 새로운 '회화(繪畵)'개념으로 대체되었다.

제1절 송대 회화경향과 수묵산수화의 세계

1. 북송 말기의 회화사적 논쟁과 『선화화보』

『선화화보』에서는 이성(李成, 919~967)의 화법을 북송 산수화의 주류화풍으로 설정하였다.

> 북송에 이르러, 이성이 등장하였는데 비록 형호를 사법으로 하였지만 청출어람의 명예를 떨치게 되어 다른 화법이 터를 닦을 여지가 없게 되었다. 예컨대 범관, 곽희, 왕선의 유파는 이미 각기 유명해진 화가들이며, 대개 하나의 화법(体)를 얻었지만 그 오묘함을 엿보기에는 부족하다.
>
> 至本朝李成一出，雖師法荊浩，而擅出藍之譽，數子之法，遂亦掃地無餘.如范寬、郭熙、王詵之流，固已各自名家，而皆得其一體，不足以窺其奧也.[117]

『선화화보』는 북송 대표적인 산수화가들 즉, 범관・곽희・왕선 등이 모두 이성으로 화법을 배운 화가로 간주하고 유일하게 이성을 북송의 대표적인 산수화가로 내세웠다. 범관・곽희・왕선 등은 북송 초기와 중기에 활동했던 화가들에 해당한다. 이성화법이 초기부터 말기까지 북송시대 전반에 걸쳐 유행하였던 화풍으로 간주하

117) 『宣和畵譜』권10, 「山水敍論」, 204쪽.

였다. 이와 같은 『선화화보』의 북송시대 산수화의 주류화풍에 대한 입장은 앞선 북송시대 화론서의 입장과 매우 달랐다.

북송 회화사에서 산수화의 주류화풍에 대한 논쟁은 중기이후 유도순의 『송조명화평』에 의해서 제기되었다. 유도순이 처음으로 이성과 범관을 대표적인 산수화가로 지목하였다. 그 후 『도화견문지』에서 오대의 형호와 관동이 새롭게 부각되었다. 북송중기 이후 형호와 관동이 범관의 스승으로서 중시되기 시작하는 한편, 말기에 와서는 곽희의 수묵화풍이 유행하면서 화풍을 높이 평가하였던 것이다.[118] 북송 초기부터 이성의 화법과 그를 계승한 허도녕의 화법이 득세한 가운데, 형호의 수묵화풍을 중심으로 이성과 범관화풍간 논쟁이 말기에 와서 한층 가열화되었다고 할 수 있다. 특히 미불에 의해서 논쟁이 심화되었다.

미불은 범관의 화법을 이성화법에 비해서 보다 높게 평가하였다.

> 이성의 淡墨은 구름이나 안개 속에 있는 것 같고, 돌 머리는 마치 구름 속에서 움직이는 것 같아, 매우 뛰어나지만 眞意가 결여되어 있다. 범관의 기세는 모름지기 웅장하고 장대하다. 그러나 짙고 어두운 표현은 마치 저물어가는 밤이 어두운 것 같이, 토석이 구분이 안 되었다. 물상은 그윽하고 우아하여, 화품이 진실로 이성의 위에 있다.
>
> 李成淡墨如雲霧中, 石如雲動, 多巧少眞意. 范寬勢雖雄熱, 然深暗如暮夜晦暝, 土石不分. 物象之幽雅, 品固在李成上.[119]

미불은 이성의 화법이 마치 구름 속에서 바위가 움직이는 것 같이 매우 뛰어나지만 '眞意'가 부족하다고 평가하였다. 이와 반면에, 그는 범관의 화풍이 산 정상의 표현이 짙고 어두워서 토석이 구분이 안 되지만 물상의 풍격이 '그윽하고 우아하다'고 보았기 때문에 그림의 화품을 이성보다 높이 평가하였다.

미불이 극찬한 범관의 산수화는 강남지역의 거연의 화풍과 유사한 점이 많았다.

> 거연은 동원을 배웠으며, 지금 세상에 화본이 많이 남아 있는데 산 기운이 청윤

---

118) 앞서 김기주는 북송 말기의 회화적 급변과 관련하여, 휘종때 황실에서 곽희그림이 배척되었던 점에 주목하였다. 이를 계기로 오대 형호와 관동 이후 본격적인 수묵산수화풍이 등장하는 것으로 간주하였다.(「북송 말의 심미의식과 화풍의 변화」, 70쪽)

119) 米芾, 앞의 책, 「唐畵」, 212~213쪽.

하고, 포치에서 천진함을 많이 얻었다. 거연은 소년시절에 반두를 많이 그렸고, 노년에는 평담하여 의취가 높다.

巨然師董源, 今世多有本, 嵐氣淸潤, 布景得天眞多. 巨然少年時多作礬頭, 老年平淡趣高.[120]

앞서 범관이 산봉우리에 '짙고 어두운' 밀림을 그려 넣었다고 했는데 이는 마치 거연이 산 정상에 반두를 많이 그린 것과 닮아 있었던 것이다. 또한 미불은 범관의 풍격에 대한 평가도 그가 선호하였던 강남화풍에 대한 평가와 일치하고 있다.

동원은 평담천진함이 많다. 당에는 이 화품이 없으며, 필굉 위에 놓인다. 근세 신품은 품격이 높아도 이것에 비할 수 없다.

董源平淡天眞, 唐无此品, 在畢宏上. 近世神品, 格高无与比也.[121]

미불은 동원과 거연의 풍격이 '평담하다'고 표현하였다. '평담천진(平淡天眞)'은 당시 회화 품등급에서 가장 높은 품등급으로 신품보다 우위에 놓였다. 이 '평담천진(平淡天眞)'한 풍격은 위진시대의 화풍에서 그 유래를 찾을 수 있는데 미불은 동진의 고개지 화풍을 본받아 주로 옛날 충현상(忠賢象)을 그렸을 정도로 위진화풍을 선호하였다.

이공린의 오른 손이 못 쓴 지 3년이 되는 해에 나는 그림을 시작하였다. 그는 일찍이 오도자의 법을 본받아 끝내 오도자의 습기(習氣)를 제거할 수 없었다. 나는 고개지의 高雅하고 古朴한 풍격을 받아들였으며, 필 하나도 오도자의 그림을 닮지 않으려고 하였다. 또한 이공린의 그림은 神彩가 부족하다. 내가 그린 인물의 눈, 얼굴, 골상은 마땅히 천성으로부터 나온 것으로 다른 사람에게서 학습하여 만들어진 것이 아니다. (나는 나를) 이해할 사람을 기다리면서 오직 고대 충신과 현자들의 상(象)을 그렸다.

李公麟病右手三年, 余始畵. 以李嘗師吳生, 終不能去其氣. 余乃取顧高, 不使一筆入吳生. 又李筆神彩不高, 余爲目睛面文骨木, 自是天性, 非師而能. 以俟識者,唯作古忠賢象.[122]

---

120) 米芾, 앞의 책,「唐畵」, 130쪽.
121) 위와 같음.
122) 米芾, 앞의 책,「唐畵」, 147쪽.

미불은 당시 이공린과 경쟁관계에 있었다. 그는 이공린 그림이 오도자의 화법을 본받아 '신채가 부족하였다'고 비판하고는 자신이 오도자 화풍을 벗어나 고개지의 화풍을 계승하려 하였다. 이처럼 북송시대에 있어 오도자의 화풍은 미불이나 소식과 같은 문인화가에 의해 경시되었다.[123] 북송 말기는 채색화풍을 선호하는 풍조때문에 수묵화풍의 선구자로 칭송받던 동원화풍이 이사훈의 착색산수화풍으로 더욱 알려졌다.[124] 이러한 연유로 미불 등이 오도자화풍을 계승한 이공린에 반발하였던 것이다.

한편, 미불은 범관의 화풍이 형호로부터 나왔다고 주장하였다.

> 게다가 常法에 비교해보면, 산 정상에 주로 밀림을 그렸는데 이 그림에서는 마르고 노쇄함이 엿보인다. 시냇물 속에는 우뚝 솟은 큰 바위를 그렸는데 이 그림에서는 날카롭고 단단함이 보인다. 진실로 형호의 제자이다.
>
> 范寬師荊浩, (…) 却以常法較之, 山頂好作密林, 自此趨枯老. 水際作突兀大石, 自此趨勁硬. 信荊之弟子也.[125]

범관의 산수화 가운데 단도(丹徒)지역에 있는 그림은 범관이 주로 그린 산정상의 밀림이나 우뚝 솟은 바위그림이 그려져 있지 않았다. 미불은 산 정상이 '마르고 노쇄함'이 있었고, 시냇물 속의 바위는 '날카롭고 단단함'이 보였다. 따라서 범관이 형호의 제자라고 단언하였다.

하지만 『선화화보』는 범관화풍이 이성의 화법으로부터 나왔다고 주장하였다.

> 산수그림을 좋아하여 처음 이성을 배웠는데 깨달음이 있어 탄식하면서 "전인(前人)의 화법은 사물에 근접하여 그리지 않는 게 없었으니, 나는 그와 같은 다른 화가에게 스승을 삼는 것은 사물에 (근접하여) 스승을 삼는 것만 못하다. 그리고 내

---

123) 소식은 「제왕유오도자화(題王維吳道子畵)」에서 "오도자의 그림이 비록 절묘하나, 역시 화사일 수밖에 없는데, 왕유의 그림은 상외에서 이치를 구하고 있으니, 마치 신선이 온갖 구속을 벗어나 훨훨 나는 것 같다" 하여, 당 오도자를 화공에 불과하다고 폄하하는 한편, 왕유의 수묵화에 대해서는 높이 평가하였다.

124) "然畫家止以着色山水譽之, 謂景物富麗, 宛然有李思訓風格.今考元所畫, 信然.蓋當時着色山水未多, 能效思訓者亦少也, 故特以此得名于時."(『宣和畵譜』권11, 山水2 「동원」, 228쪽)

125) 米芾, 앞의 책, 「唐畵」, 144~145쪽.

가 그와 같이 사물에 스승을 삼는 것은 (화가의) 마음에 (근접하여) 스승을 삼는 것만 못하다"고 말했다.

喜畫山水, 始學李成, 旣悟, 乃嘆曰 : '前人之法, 未嘗不近取諸物, 吾與其師于人者, 未若師諸物也 ; 吾與其師于物者, 未若師諸心.'于是舍其舊習.[126]

『선화화보』는 분명히 범관이 초기에 이성을 배웠지만, 그 후 이성의 화법에서 벗어나려 했다고 보았다. 그런데 범관은 말년에 이성에게서 뿐만 아니라 형호의 화법에서도 멀어져갔다. 다음은 매요신의 시에 나오는 내용이다.

범관(范寬)은 말년의 학문이 부족하였고, 이성(李成)은 단지 (형호에게서) 평원법(平遠法)을 얻어 매우 뛰어났다.

范寬到老學未足, 李成但得平遠工.[127]

이 매요시의 시를 통해서 볼 때, 『선화화보』에서는 범관이 말년에서 형호에 못 미쳤으며, 이성이 단지 형호에게서 평원법을 얻었는데 (형호에 비해) 뛰어났다고 간주하였음을 알 수 있다. 따라서 『선화화보』는 범관의 말년화풍은 형호의 화풍에서 벗어나 있다고는 입장인 반면에 이성은 형호의 평원법을 더욱 발전시킨 화가로 인식하였다. 이는 앞서 『선화화보』에서 이성의 화법이 '비록 형호를 師法으로 하였지만 형호를 초월하였다'는 주장과 일치한다.

북송 말기의 산수화풍의 주류논쟁은 형호화법을 중심으로 전개되었다. 따라서 『선화화보』에 나타난 형호의 산수화를 통해, 북송시대 수묵산수화풍의 성격을 고찰해보고자 한다.

2. 형호의 북송 수묵산수화와의 관계

북송 말기에 이성과 범관간의 화법적 논쟁이 미불과 『선화화보』에 의해 더욱 본격화되는 가운데, 산수화론가 한졸도 또한 여기에 가세하였다. 한졸은 이성과 범관의 화법 차이를 다음과 같이 지적하였다.

---

126) 『宣和畫譜』권11, 산수2 「범관」, 236쪽.
127) 『宣和畫譜』권10, 山水1 「형호」, 222쪽.

어느 날 '사서당'에서 동쪽에 이성그림이, 서쪽에는 범관의 그림이 걸려있어 먼저 이성의 그림을 보니, '이성의 화법은 먹이 윤기가 있고 필적이 정교하며, 안개가 높은 데서 가벼이 움직이는 모양이 마치 천리를 마주하듯 빼어난 기운이 가히 손에 잡힐 듯하다'고 하였다. 그 다음에 범관의 그림을 보니, "눈앞에 실감나게 봉우리가 펼쳐있는데 매우 온후하고 기개가 씩씩하며, 필력이 노련하게 강건하였다"고 하였다. 이 두 그림은 진정 하나는 '문'이요 다른 하나는 '무'이다고 하였다. 나는 일찍이 그 말이 타당하게 여겨 진정 뼈 속 깊이 감동하였다고 말할 수 있다. 그 화격과 화법의 중요함을 간절히 모름지기 알아야만 비로소 그 우열을 정하여 옳고 그름을 분명히 할 수 있다.

偶一日于'賜書堂', 東挂李成, 西挂范寬, 先觀李公元迹, 云'李公家法, 墨潤而筆精, 烟巍輕動, 如對面千里, 秀氣可掬.' 次觀范寬之作, 又云'如面前眞列峰巒, 深厚氣壯雄逸, 筆力老健. 此二畵之迹, 眞一文一武也.' 余嘗思其言之當, 眞可謂鑒通骨髓矣. 其格法之要, 切須知之, 方能定其優劣, 明其是非.[128]

한졸에 의하면, 이성의 화법은 '묵법에 윤기가 있고 필법이 정교하다'고 하여 필법과 묵법에서 정교하였다. 반면에, 범관은 '필력이 노련하게 강건하였다'고 하여 필법이 뛰어난 화법이었다. 따라서 이성과 범관의 화풍은 필묵에서 차이가 있다고 볼 수 있다.

이러한 한졸이 언급한 이성과 범관의 차이에 대해 미불과 『선화화보』의 주장에 나타난 형호의 화법을 통해 자세히 살펴보고자 한다. 먼저, 미불은 범관의 화풍에 대해 다음과 같이 서술하였다.

단도(丹徒)지역의 승방에 있는 한 폭의 산수화는 형호의 화법과 동일하게 필법이 날카롭다. 폭포 옆에 '華原范寬'이라는 적혀있다. 이 그림은 소년시절에 그린 것이다.

丹徒僧房有一軸山水, 與浩一同, 而筆干不圜, 于瀑水邊題'華原范寬', 乃是少年所作.[129]

미불은 단도(丹徒)지역에 있는 범관의 초기 산수화가 '필치가 날카로워[不圜]' 보였다고 한다. 미불이 언급한 범관의 화법은 앞서 한졸의 주장과 일치한다. 그런데

128) 韓拙, 앞의 책, 「論觀畵別識」, 93쪽.
129) 米芾, 앞의 책, 「唐畵」, 144~145쪽.

범관의 초기화풍이 형호의 필법과 동일하다고 주장하였다. 따라서 형호는 필법이 강조된 화풍을 가진 화가라 할 수 있는데, 이 미불의 주장은『선화화보』등의 입장과 모순되는 측면이 있다.

주지하다시피 형호는 중국 산수화가 가운데 처음으로 수묵에 의한 용묵법을 창안한 화가로 알려져 있다. 이러한 형호의 화법에 대해서는『선화화보』에 잘 나타나 있다.

> 일찍이 "오도자는 필법이 있으니 묵법은 없다. 항용은 묵법이 있으나 필법은 없었다고 말하였으니, 형호는 두 화가의 장점을 겸비하여 갖추었다"는 말이 있다. 무릇 필법만 있고 묵법이 없는 그림은 필적만 드러나 자연스러움이 적고, 묵법만 있고 필법이 없는 그림은 도끼로 내려친 흔적이 제거되어 변화가 심한 것이다.
> 嘗謂'吳道玄有筆而無墨, 項容有墨而無筆, 浩兼二子所長而有之.' 蓋有筆無墨者, 見落筆蹊徑而少自然 ; 有墨而無筆者.去斧鑿痕而多變態.[130]

이『선화화보』의 기록은 곽약허의『도화견문지』에 비해 보다 상세한 해석을 가하였다. 오도자처럼 '유필무묵(有筆無墨, 필만 있고 먹이 없는 것)'은 '필적만 드러나 자연스러움이 적고', 항용과 같은 '유묵무필(有墨無筆, 먹만 있고 필이 없는 것)'은 '도끼로 내려친 흔적이 제거되어 변화가 심한' 것이라고 부연설명하였다. 형호는 그림에서의 필(筆)적인 요소와 먹(墨)적인 요소를 겸비한 '유필유묵'을 강조하였던 것이다. [131]

형호에 의해, 당 중기 이후 용묵법이 등장한 이후 필과 먹은 보다 진전된 관계를 갖게 되었다. 필과 먹의 존재 자체가 상호의존적인 입장을 취하게 되었다. 먹은 발묵법을 사용한 일품화가들에 의해 물질성에 불과하던 것에서 탈피하였다. 그리하여 형호가 필과 먹의 조화로운 관계에서 그림에 대한 새로운 정의를 발견하게 되었다.

이러한 형호의 필묵론에 대해서는 그의『필법기』를 통해 알 수 있다. 형호가 처

---

130)『宣和畵譜』권10, 산수1, 222쪽.

131) 청대 王概等의『學畵淺說・用筆』에서는 "筆과 墨 두 자는 사람들은 대부분 잘 이해하지 못한다. 그림이 어찌 필묵이 없는 게 가능한 일이겠는가. 그러나 윤곽은 있으나 준법이 없는 것이다. 그런 즉 이것을 '無筆'이라 한다. 한편 준법은 있으나 輕重・向背・雲影・明晦가 없으면 이것을 '無墨'이라 한다."고 주장하였다.

음 묵법을 도입하게 된 것은 그가 사는 하내현 태행산(太行山) 홍곡에서 한 노인과의 만남에서 계기가 되었다.

> 노인은 말했다. "그림은 기획 것이다. 대상의 상(象, 이미지)을 헤아려 그의 진을 취하는 것이다. 사물이 화려하면 그 화려함을 취하고, 사물이 진실하면 그 진실을 취하는 것이다. 화려한 것에 고집하여도 진실한 것이 될 수는 없다. 그 방법을 알지 못하면 구차하게 유사하게만 그릴 수 있어 (그림의) 진을 도모하여도 이를 수는 없다."
>
> 叟曰不然, 畵者畵也. 度物象而取其眞, 物之華, 取其華, 物之實, 取其實, 不可執華爲實, 若不知術, 苟似可也, 圖眞不可及也.[132]

홍곡노인은 '그림이 기획하는[畵者畵(=劃)也]' 것이라고 정의하였다. 그리하여 그림에서 대상의 이미지를 헤아려서 그 '진(본질)을 얻는' 것에 있는 것이다. 대상이 화려함과 진실함을 도모함으로써 그 진(본질)에 다가갈 수 있다는 관점이다. 따라서 형호에 따르면, 그림에서는 대상의 두 가지 즉 (외형적) 화려함이나 (내재적) 진실함을 동시에 취해야 했다.

하지만 형호는 그를 만나기 전까지 그림이 '화려하게 치장하는[畵者華(=飾)也]' 것 즉, 화려함만 얻는 데 있다고 생각했다.[133] 이러한 형호의 그림에 대한 정의는 사혁의 전통적인 그림의 가치개념과 다를 바 없었다. 사혁의 입장에서는 그림 즉 '도회(圖繪)'라는 것은 인간에게 교훈을 주기 위한 것으로 인물대상의 업적을 높거나 낮게 나타내주는, 사적(史迹)을 기록하는 데 그 목적이 있다.[134] 따라서 전통적인 그림의 가치는 교훈적 가치를 드높여 줄 수 있는 감계적 가치가 중요하다. 화가가 그리는 인물대상의 모습을 그대로 재현한 그림을 선호하였다. 따라서 형호에 와서 그림은 더 이상 외형적 유사함만을 추구하지 않게 되었다. 홍곡에서 한 노인과의 만남을 계기로 그에 있어 그림에 대한 개념이 변화하였던 것이다. 형호가 홍곡

---

132) 荊浩, 『筆法記』(北京, 湖南美術出版社, 1997), 251쪽.

133) "曰畵者華也. 但貴似得眞, 豈此撓矣."(荊浩, 앞의 책, 251쪽)

134) 그림이라는 의미의 '畵'는 '圖繪'를 구별하였다. 처음에 왕미나 사혁, 요최 등이 쓴 '圖畵'·'圖繪'·'丹靑'이라는 용어는 작품의 효용적 측면에서 교훈적 작용을 가리키고, 오늘날의 '畵'라는 용어는 비교적 늦은 당대 중기이후 빈번하게 나타났다.(조송식, 「중국화론의 전개와 용묵(用墨)의 가치의 발견과 수용」, 『미학』제30집, 2001, 24~25쪽)

노인으로부터 그림에는 '화려함'만이 아닌 '진실함'이 있음을 깨달았기 때문이다. 그림의 '진실함'을 추구하기 위해서는 '기술(術)'이 필요하였다. 그리하여 형호는 '육요(六要)'라는 새로운 화법을 제시하였다.

형호는 화육법 가운데 '수류부채'를 대신할 수 있는 화법에 관심을 가졌다.

> '수류부채'는 옛날부터 잘하는 사람이 있었지만, '수훈묵장'같은 것은 우리 당대(唐代)에서 일어났다. 옛날 장조는 수석(그림)에서 기와 운이 모두 왕성하고, 필과 묵이 미묘하게 포개지고, 진(경)과 사가 뛰어났으며, 모든 채색을 중요하게 여기지 않았다. (이러한 사람은) 옛날이나 지금에도 없었다.
>
> 夫隨類賦彩, 自古有能, 如水暈墨章, 興我唐代. 故張璪員外樹石, 氣韻俱盛, 筆墨積微, 眞思卓越, 不貴五彩, 曠古絶今, 未之有也.[135]

이전의 '수류부채'는 단지 그림의 외형적 '화려함'만 나타낼 수 있었다. 그래서 그는 그림의 내재적 '진실함'을 표현할 수 있는 화법을 찾아냈다. 그는 당 장조(張璪) 화법으로부터 '육요(六要)' 가운데 필(筆) 외에의 묵(墨) 등을 발견하였다. 장조는 원래 장안에 있는 평원리에 살았는데, 당 말기의 주체의 난을 피해 달아났다. 그의 작품이 촉 지역에 까지 전해져오고 있는 것으로 보아 그가 촉 지역으로 피난하여 들어간 것으로 추정된다.

장조의 화법에 대해, 蜀 지역의 시인인 부재(符載)가 장조의 송석도를 감상하고서 다음과 같이 적고 있다.

> 두 다리를 뻗고 앉아서 기를 부추기니 신묘한 영감이 비로소 일어났다. (그것이) 사람을 놀라게 하는 것은 흐르는 번개가 하늘을 치고 질풍이 하늘로 휩쓸고 올라가는 것과 같았다. (그는 붓을) 꺾고 문지르고 돌리고 재빨리 휘둘러서 붓을 공중에 날리고 먹을 내뿜었다. 그리고 박수를 쳐서 큰소리를 내었다. (이러한 행위가) 어렴풋이 흩어지고 모이고 하다가 홀연히 괴상한 형체를 만들어 내었다.
>
> 箕坐鼓氣, 神機始發, 其駭人也, 若流電檄空, 驚飄戾天, 摧挫幹挈, 搗藿瞥列, 毫飛墨噴, 捽掌如裂, 籬合惝恍, 忽生怪狀.[136]

---

135) 荊浩, 앞의 책, 257쪽.
136) 符載, 『觀張員外畵松圖』(湖南美術出版社, 1997), 70쪽.

부재는 장조의 송석도에 대해 '(그는 붓을) 꺾고 문지르고 돌리고 재빨리 휘둘러서 붓을 공중에 날리고 먹을 내뿜었다'고 표현하고 있어 장조는 필법과 묵법을 모두 사용하였다. 그런데 주경현은 장조가 "용필법에 뛰어나 일찍이 손으로 두 개의 붓을 잡고 일시에 가지런히 그리면, 하나는 살아있는 나뭇가지가 되고, 하나는 죽은 나뭇가지가 되었다"[137]고 기록하고 있으므로, 장조는 원래 용필법에 뛰어난 화가였다. 그 후 장조가 난을 피해 달아나면서 그의 화법적 변화가 일어났음을 알 수 있다.

이 형호의 『필법기』와 달리, 『선화화보』에서는 형호의 산수화법과 관련하여, 왕흡(일명 왕묵)의 화법과 관련지어 언급하였다.

> 옛날에는 왕흡이 그린 그림의 경우, 먼저 비단바탕 위에 묵을 뿌리고 그런 연후에 위 아래로 높고 낮은 자연의 형세를 취해 그린 것이다. 지금은 형호가 두 사람을 매개하였고 사람됨이 천성(天成)적 타고나 두 가지를 얻었던 것이다.
>
> 故王洽之所畫者, 先潑墨于縑素之上, 然后取其高低上下自然之勢而爲之.今浩介二者之間, 則人以爲天成, 兩得之矣.[138]

『선화화보』는 일찍이 주경현이 일품화가로 지목한 발묵화가 왕흡을 형호화풍에 비유하였다. 왕흡은 형호에 의해 용묵화가로 지목한 항용의 스승이다. 『선화화보』는 형호 등이 항용의 화법에 대해 '필법이 마르고 단단하여 따뜻함과 윤기가 적었다[筆法枯硬, 而少溫潤]'는 비난과 달리, 오히려 그의 용필법을 부각하여 '빼어나게 산이 깎아지른 듯 가파른 모습은 매우 뛰어났다[挺巉特絶]'고 평가하고 있다.[139] 그리하여 『선화화보』에서는 왕흡이 형호에게 화법을 물려준 화가로 형호의 화법을 과거 왕묵의 화법에 비유하고 있는 것이다. 이는 형호가 육요에 입각해서 역대화가를 재평가하는 가운데 장조(張璪)를 유일한 화가로 내세운 것과는 사뭇 다르다. 그리고 항용에 대한 평가에 있어, 형호의 『필법기』와 『선화화보』의 입장이 큰 차이를 보이는 것은 오대와 송초의 수묵화경향에 대한 시각차라는 시대적인 배경에서 비

137) "能用筆法, 嘗以手握雙管, 一時薺下, 一爲生枝, 一爲枯枝."(朱景玄, 앞의 책, 「張藻」, 107쪽)
138) 『宣和畫譜』권10, 山水1 「형호」, 222쪽.
139) "善畫山水, 師事王默, 作<松峰泉石圖>, 筆法枯硬, 而少溫潤, 故昔之評畫者, 譏其頑澀, 然挺巉特絶, 亦自是一家."(『宣和畫譜』권10, 산수1 「항용」, 218쪽)

롯된 것이다. 형호는 오도자와 항용에 대비시킨 점에서 화육법에 따른 주경현의 기록과 무관하게 당 말 이후의 수묵화등장에 주목하고 있는 게 분명하다. 반면에『선화화보』는 주경현에 의거하여 화육법에 충실했던 화가로 인식하고 있다.

『선화화보』에 나온 왕흡의 화법에 대해 알아보자.

> (왕흡은) 성품이 술을 좋아하고 강호에서 소일하며 방만하게 지냈다. 圖畫를 그릴 때마다 반드시 술 취하기를 기다린 후에 옷을 벗고 자연스럽게 읊조리면서 손뼉을 치거나 뛰면서 먼저 묵을 圖幛 위에 뿌리고 나서 이어 그 형상을 그리는데 혹 산을 그리거나 돌을 그리고, 혹은 수목을 그리거나 샘을 그리는데 자연이 저절로 이뤄지고 순식간에 창조되어 자연을 닮았다. 이미 구름과 안개가 뭉게뭉게 펼쳐지고 연우가 담담하고, 그 묵점의 흔적이 보이지 않으니 화사의 필묵으로 도달할 수 있는 바가 아니다.
>
> 性嗜酒，疏逸多放傲于江湖間. 每欲作圖畫之時，必待沉酣之后，解衣盤礴，吟嘯鼓躍，先以墨潑圖幛之上，乃因似其形像，或爲山，或爲石，或爲林，或爲泉者，自然天成，倏若造化；已而云霞卷舒，烟雨慘淡，不見其墨汚之迹，非畫史之筆墨所能到也.[140]

왕흡의 창작과정은 먼저 먹을 뿌리고 나서 형상을 그리면 순식간에 그림이 완성되었다. 마치 구름과 안개가 뭉게뭉게 펼쳐져 있는 듯 좀처럼 그 묵이 칠해진 흔적이 보이지 않았다. 왕흡의 화법은 앞서『필법기』에 나오는 장조의 화법과 다르다. 또한 부재가 '(그는 붓을) 꺾고 문지르고 돌리고 재빨리 휘둘러서 붓을 공중에 날리고 먹을 내뿜었다'고 표현한 장조의 화법과 대비된다.『선화화보』의 시각은 주경현의 기록을 따르고 있다고 볼 수 있다. 다만 이 왕흡전의 기록은 형호전에 나온 내용과 동일하게 왕흡의 특징적인 필묵법에 주목하고 있다. 흔히 발묵화가들이 술을 마시고 난 뒤의 역동적인 동작을 하거나 담묵과 농묵으로 농담을 조절하는 등의 그림을 그리기 이전의 행위에 초점이 맞춰져 있지 않았다.

『선화화보』에서는 오대와 북송의 수묵화화풍에 대해 주목하였다. 형호의 수묵화법이 왕흡의 발묵법과 관련지어 당의 왕유의 파묵법과 구분하였다. 왕유는 파묵(破墨)의 필선에서 분해되는 선을 이용한 것이지만, 왕흡의 화법은 발묵에서 필선이

140)『宣和畵譜』권10, 山水1「왕흡」, 216쪽.

분해되는 수묵화법을 채택하였다. 그의 발묵법은 당시 왕유의 파묵(破墨)과 같이 필선에서 분해되는 선을 이용한 묵법과는 달랐다. 창작과정에서 먼저 묵을 뿌리고 순식간에 그림이 완성되어 마치 구름과 안개가 뭉게뭉게 펼쳐져 좀처럼 그 묵이 칠해진 흔적이 보이지 않는다. 따라서 왕유의 화법은 필에서 '자연'은 말할 것도 없이 미묵(微墨)효과에 의해 지나치게 (화가 개인의) 감정변화를 제거시키고 있는 반면에, 왕흡은 묵의 흔적이 필의 힘에 의해 제어됨으로써 묵이 칠해진 흔적이 보이지 않는 '자연'을 얻을 수 있었다. 이는 바로 형호의 필묵에 대한 정의와 일맥상통하는 것이다. 이러한 왕흡의 발묵화법은 이성의 화법과 형호와의 관계에도 시사하는 바가 많다.

3. 북송 수묵산수화의 시원*(始原)*과 일격화풍의 관계

앞서 밝혔듯이, 『선화화보』에서는 수묵산수화풍이 오대 형호의 필묵론과 관련이 있다고 보는 입장이다. 이제 『선화화보』에 나타난 수묵산수화의 시원의 오대 일격화풍과의 관계에 대해 알아보자. 오대 일격화풍이 수묵산수화의 등장에 어떠한 영향을 주었는가를 밝힘으로써 북송산수화의 시원을 찾아갈 수 있을 것이다.

중국 서남부에 있는 촉지역이 중국회화사에 등장한 것은 당 말과 오대시기부터이다. 일찍이 주경현과 장언원의 화론서에는 촉 지역의 화풍에 대한 기록이 존재한 적이 없었다. 북송 중기에 황휴복에 의해 『익주명화록』이 저술됨으로써 촉지역의 화풍이 세상에 알려지기 시작하였다. 촉 지역에는 당 말의 환난을 피해 이주한 중원출신의 화가들이 많이 활동하고 있었다. 이들이 새로 남방 문화를 접하게 됨으로써 당말 이후 화풍의 변화가 이 지역을 중심으로 전개되는 양상을 보인다. 대표적으로 『익주명화록』에 등장하는 일격화풍은 당 말과 오대시기의 촉 지역에서 등장한 새로운 화풍과 밀접한 관련이 있었다.

『익주명화록』의 일격화가인 손위(孫位)는 본래 동월출신으로 당 광명(廣明) 연간에 희종황제를 따라 촉 땅에 들어갔는데 그 후 성도(成都)에 정착하여 그곳의 여러 사찰 벽화를 그렸다.[141] 그리하여 그의 그림은 장안 외에 촉 지방에도 많이 남아

141) "孫位者, 東越人也, 僖宗皇帝車駕在蜀, 自京入蜀, 号會稽山人."(黃休復, 앞의 책, 「逸格一人」.

있었다. 다음은『도화견문지』에 나온 손위에 대한 기록이다.

> 인물・용수・송석・묵죽・겸장천왕귀신 등을 잘 그렸는데, 필력이 기이하고 (수류)부채로 그리지 않았으며, 장안과 촉 지역에 벽화가 모두 남아있으니, 실로 기적이다.
>
> 善畵人物,龍水,松石,墨竹,兼長天王鬼神, 筆力狂怪, 不以傅彩爲功, 長安,蜀川皆有畵壁, 實奇迹也.[142]

손위는 인물・용수・송석・묵죽・겸장천왕・귀신 등 여러 화법에서 뛰어난 화가였다. 특히 필력이 기이할 정도로 매우 강하였고, (수류)부채와 같은 채색을 하지 않았다. 그의 화법에서 당 말의 초기 수묵화풍을 엿볼 수 있다. 실제 손위는 송석과 묵죽에 뛰어난 화가였다.

> 송석과 묵죽에서 필과 묵이 정묘하였으며, 웅장한 기세의 씩씩함은 기술할 수 없을 정도다. (…) 타고난 그의 재능이 아니면, 뜻이 높고 품격이 빼어남이 그 누가 이같이 능할 수 있겠는가?
>
> 松石墨竹, 筆精墨妙, 雄壯氣壯, 莫可記述 (…) 非天縱其能, 情高格逸, 其孰能与于此邪.[143]

황휴복은 손위의 송석과 묵죽화가 필묵이 정묘하고 가세가 웅장하여 뜻이 높고 품격이 빼어나다고 말했다. 손위의 송석그림은 그 후 황전에 의해 계승되었다.[144] 황전은 강남의 서희화풍과 함께 북송 초기의 화풍을 주도한 화가로 활동했다. 그는 원래 촉 지방에서 대조(待詔)를 지낸 인물이며, 용수・송석・묵죽에 뛰어난 화가이기도 했다.

한편, 북송시대에 와서도 일격화가가 존재했다. 대표적으로 손지미(孫知微)라는 화가가 있는데, 미불이 그에 대해 다음과 같이 평가하였다.

122쪽)

142) 郭若虛, 앞의 책,「孫遇. 56쪽. 손위가 후에 이름을 바꿔 '孫遇'로 개명하였다.

143) 黃休復, 앞의 책,「逸格一人」, 122쪽.

144) "(황전)又學孫位畵龍水松石墨竹."(黃休復, 앞의 책,「妙格中品十人」, 150쪽)

손지미는 별자리(星辰) 그림을 그렸는데, 다 기이하여 사람들간에 전해진 그림과 다른 종류의 것이어서 참으로 특이한 화가다. 일격은 순식간에 완성되고, 평담(平淡)하여 생동한다. 시원스럽게 뽑은 필적이 모두 평범하지 않았다. (그림을) 배운 자일지라도 미치지 못할 정도」로 괴기(瑰)・고졸(古)・원만(圓)・강(勁)한 기운이 나왔다.

孫知微作星辰, 多奇異, 不類人間所傳, 信異人也. 然是逸格, 造次而成, 平淡而生動, 雖淸拔筆皆不圓, 學者莫及, 然自瑰古圓勁之氣.[145]

손지미는 원래 촉의 도사(道士)로서 황노학에 정통하여 별자리(星辰)그림에 뛰어난 화가다. 그의 화풍이 '순식간에 완성되었다'고 하거나 '평담하다(平淡)'고 기록한 것을 보면, 손지미는 수묵화법에 정통하였다. 북송시대 일격화풍은 주로 송석과 묵죽에서 나타났던 것이다.

여기서 황휴복의 『익주명화록』에 등장하는 일격화가들의 화풍을 몇 가지로 요약할 수 있다. 첫째는 황노학에 정통한 성도(成都) 출신의 화가들이며, 둘째는 도석인물화는 물론 송석이나 묵죽 등 여러 화법에 뛰어난 화가들이고, 셋째는 필력이나 필세를 중시한 화가들이다. 이러한 사실을 종합해보면, 일격화풍은 촉지역의 도석인물화가 가운데 필력과 필세가 뛰어나 송석이나 묵죽화 등도 잘 그렸던 화가들로부터 나왔다.

또한 황휴복은 화육법에 대한 인식에서 이름있는 화가라도 화육법을 다 갖추어 그릴 수 없다는 입장을 가졌다.[146] 그렇지만 황휴복은 화육법의 존재를 전적으로 부정하지 않았다.

공적으로나 사적으로 모름지기 여러 화론가를 만나면, 예나 지금이나 모두 육법에 관해 언급하는데 육법 안에서 형사와 기운 두 가지가 가장 최우선이다. 기운이 있고 형사가 없으면 질박함이 화려함보다 성하게 되고, 형사가 있고 기운이 없으면 즉 화려하나 실질이 없게 된다.

---

145) 米芾, 앞의 책, 「唐畵」, 155쪽. 여기서 '淸拔'의 의미는 청아하여 속세를 벗어난 것을 의미하는데, 미불은 소식의 묵죽화에 대해서 "運思淸拔"(米芾, 앞의 책, 「唐畵」, 160쪽)이라 표현하였다.

146) "(陳皓, 彭堅) 畵之六法, 一曰氣韻生動是也, 二曰骨法用筆是也, 三曰應物象形是也, 四曰隨類賦采是也, 五曰經營位置是也, 六曰傳移模寫是也. 斯之六法, 名輩少該."(黃休復, 앞의 책, 「妙格上品六人」, 128쪽)

公私雖見于數家, 今古皆言于六法. 六法之內, 惟形似氣韻二者爲善, 有氣韻而無形似則質勝于文,有形似而無氣韻則華而不實,筌之所作,可謂兼之.[147]

황휴복은 '육법 안에서 형사와 기운 두 가지가 가장 최우선이다'고 하여, 화육법에서 형사와 기운을 강조하면서 화육법을 형사와 기운으로 구분하여 설명하고 있다. 따라서 황휴복의 화육법에 대한 인식은 화가의 창작론과 기운론과 관련이 있음을 암시하고 있다.

이러한 황휴복의 화육법에 대한 인식은 당 장언원의 주장을 계승하였다. 장언원은 『역대명화기』의 '논화육법(論畵六法)'에서 고화(古畵)와 당화(唐畵)를 비교하였다. 고화는 형사를 버리고 골기를 취함으로써 형사 밖에서 그림을 구한 반면에, 당화는 형사를 얻었으나 기운이 살아있지 않다고 비판하였다. 그리하여 장언원은 당화에서 형사와 골기를 차별화하였음을 알 수 있다. 이러한 입장은 황휴복의 화육법에 대한 인식에 영향을 주었다고 볼 수 있다.

장언원은 그림의 중요한 개념인 형사와 기운에 대해 다음과 같이 정의하였다.

(응물)상형은 반드시 형사에 있는 것이다. 형사는 모름지기 골기를 온전하게 하며, 골기와 형사는 다시 입의에 근본을 두고 용필에 귀착된다.

夫象物必在于形似, 形似須全骨氣, 骨氣形似, 皆本于立意而歸乎用筆, 故工畵者多善書.[148]

장언원은 화육법 중 '기운'의 개념은 '기운생동'과 '골법용필'이 통합된 '골기'라는 개념을 대체하였다. '골법용필'에서 '용필'의 개념이 거의 사라졌다. 그렇다면 형호의 '육요'에 와서 '골법용필' 가운데 '필'의 의미가 다시 살아났다. 장언원은 형사에 뜻을 두어야 하지만 기운으로 그림을 구하면 자연히 그 사이에 있게 되는 것에 불과하였다. 골기의 표현과 형사의 달성은 화가의 예술적 구상에 근본을 두는 것으로 용필로 귀착되었다. 반면에 장언원의 입의 우선이 형호에게는 필법우선이 되었다. 형호의 형사는 장언원의 형사와는 다르다. 한졸의 입장은 형호를 계승한 측면이 많

147) 黃休復, 앞의 책,「妙格上品六人」, 151~152쪽.
148) 張彥遠, 앞의 책,「論畵六法」, 158쪽.

다. 더 나아가 필묵법을 중시하여 기운의 병폐를 경계하였다.[149] 그의 「論用筆墨格法氣韻之病」의 내용에 잘 나타나 있다.

> 무릇 용필은 먼저 기운을 구하고 다음에 본체의 긴요함을 채택하면 그 후에 생각이 정밀해진다. 만약 형세가 갖춰지지 않았는데도 편리하게 교묘히 정밀해지려 한다면 필연적으로 그 (그림의) 기운을 잃게 된다. 대략으로 기운을 그 그림에서 구하면 형사는 자연히 그 사이에서 얻어지는 것이었다.
>
> 凡用筆, 先求氣韻, 次采體要, 然後精思. 若形勢未備, 便用巧密精思, 必失其氣韻也. 大槪以氣韻求其畵, 則形似自得于其間矣.[150]

한졸의 용필론은 장언원의 '기운을 그 그림에서 구하면, 형사는 자연히 그 사이에서 얻어지는' 용필론과 다르다. 한졸은 용필에서 기운을 중시하지만 그가 말하는 기운은 먼저 형세가 잘 갖춰진 상태에서 나왔다. 용필에서 기운 다음으로 중요한 것은 형세이다. 형세는 기운을 가진 화가만 이것을 갖출 수 있었다.

장언원은 '(응물)상형' 이하는 '형사'의 개념으로 '기운'과 구별하였다. '형사'와 '기운'의 구분기준은 생동감 있는가 아니면 없는가에 달렸다. 대각・수석・거여・기물 등은 생동과는 무관한 반면에, 귀신・인물은 생동과 기운이 있어야 하고 형사・필력・부채 등은 그다지 중요하지 않다. 이러한 장언원의 '형사'와 '기운'의 구분은 북송 말 소식의 '상리론(常理論)'과 '상형론(常形論)'에 영향을 주었음을 알 수 있다.

또한 장언원은 '경영위치'에 관해서는 '그림의 총체'적 개념으로 사용하였다.

> 경영위치, 즉 그림의 총체이다.
>
> 至于經營位置, 則畵之總要.[151]

'경영위치'는 그림의 총결로 화육법이 완성되는 단계이다. 장언원은 오도자가 '경영위치'에 뛰어나 육법을 다 갖추었다고 주장하였다. 장언원이 '경영위치'의 구도가 그림의 총체적인 요체라고 본 것은 구도가 입의의 순간에 결정되기 때문이다.

---

149) "傳其筆墨之法, 講其氣韻之病."(『山水純全集』, 「后序」, 106쪽)
150) 『山水純全集』「論用筆墨格法氣韻之病」, 88쪽.
151) 張彥遠, 앞의 책, 「論畵六法」, 158쪽.

한편, 장언원은 '전이모사'에 대해서는 비판적 입장을 가졌다.

> 전모이사는 화가로서 할 일이 아니다. 그런데 지금 화가들은 모사를 잘해 형사를 얻었어도 그림에 기운이 없고 채색을 갖췄어도 필법을 상실하였으니 어찌 그림이라 하겠는가.
>
> 至于傳模移寫, 畵家末事, 然今之畵人, 粗善寫模, 得其形似, 則无其氣韻, 具其彩色, 則失其筆法, 豈曰畵也.[152]

장언원은 '전이모사'에 의한 형사는 필법을 상실하였기에 기운이 없다고 생각했다. 이후 형호와 황휴복이 장언원의 주장을 계승하였다. 그런데 북송 곽약허의 회화분류 가운데 화육법의 '전이모사'에 해당하는 '전사(轉寫)'를 포함시키고 있다. 그는 또한 화가 가운데 황전이 화육법을 모두 갖춘 화가로 지목하였다.[153] 황전의 경우에, 화죽・영모・도석・인물・산천・용수 등 그림에서 뛰어났다. 곽약허도 화육법의 존재를 부정하지 않았다. 하지만 곽약허의 경우, 형호의『필법기』를 실제 보지 않았다는 주장이 제기될 정도로[154] 그의 용필론은 송석과 묵죽에 중점을 두었고

결론적으로, 형호는 화육법의 '필'의 개념에 '묵'을 새로 도입함으로써 '필묵'을 정의하였다. 그 후 북송 말기에 한졸에 와서 형호의 '필묵'으로부터 산수개념이 완성되었다.

> 무릇 그림이라는 것은 필이다. 그러므로 필은 그 (산수의) 형질을 세우고, 묵은 그 (산수의) 음영을 구분한다. 산수는 모두 필묵으로부터 완성되었다.
>
> 夫畵者筆也.… 故筆立其形質, 墨以分其陰陽, 山水悉從筆墨而成.[155]

필은 형질을, 묵은 음양을 나타냄으로써 필묵으로부터 산수가 완성되었다. 형호의 '육요'는 수묵화가인 장조를 최상의 화가로 부각시킨 것처럼 송석과 묵죽에서

---

152) 張彦遠, 앞의 책,「論畵六法」, 158쪽.

153) "善花竹翎毛, 兼工佛道人物, 山川龍水, 全邂六法, 遠過三師."(郭若虛, 앞의 책,「紀藝上」, 83쪽)

154) 형호의 『筆法記』가 1040년 이후 『崇文總目』권6에 처음 등장하고, 1060년 『신당서』志47에 다시 실렸다. 그런데 『新唐書』의 기록은 『崇文總目』을 인용한 것이다. 곽약허가 『도화견문지』를 1074년 이후 저술했기 때문에 『신당서』를 읽지는 못하고 들었던 바를 기록한 것이다. (韋賓,『唐朝畵論考釋』, 天津人民美術出版社, 2007, 244쪽)

155)『山水純全集』,「論用筆墨格法氣韻之病」, 88쪽.

유래한 반면에, 송 한졸이 처음으로 필묵론을 산수화론에 도입했다고 할 수 있다.

『선화화보』에 나타난 북송 산수화의 시원은 형호의 필묵론에서 유래하기는 했지만 산수화론에 도입된 것은 북송 말기의 한졸의 산수화론에 와서 가능하였다. 북송 말기의 『선화화보』에 나타난 이성화풍을 중심으로, 북송 수묵산수화의 성격을 살펴보고자 한다.

제2절 북송 산수화의 전형-이성화풍을 중심으로

북송 중기 이후 이성이 죽은 뒤에는 이성을 사법으로 하는 화가들의 화풍이 계속 늘어났는데, 유일하게 이성의 제자인 허도녕(許道寧, 약 1000~1066)의 화풍이 주류가 되었다. 『선화화보』에는 허도녕의 작품이 총 140여점이 수록돼 범관에 비해 압도적으로 많았다. 그리고 허도녕의 그림목록 중에는 이성의 화법으로 그린 <사이성하봉평원도(寫李成夏峰平遠圖)>등이 다수 포함되어 있다.

이러한 이성의 화법적 특징을 계승한 허도녕의 화법은 다음과 같다.

> (허도녕은) 산림·수석 그림을 매우 정교하게 잘 그렸다. 처음에는 도읍의 성문에서 약을 팔며 때때로 재미삼아 붓을 들어 한림평원(寒林平遠)의 그림을 그리게 되었는데 관중이 모여들고 마침내 당시에 명성을 얻어 그의 이름이 알려지게 되었다. 필법은 무릇 이성에게서 얻었으며 말년에는 결국 과거의 배움에서 벗어나 필법이 간략해짐에 따라 풍격이 더욱 두드러졌다.
>
> 善畫山林泉石，甚工. 市藥都門，時時戲拈筆而作寒林平遠之圖，以聚觀者，方時聲譽已著. 而筆法蓋得于李成. 遂脫去舊學，行筆簡易，風度益著.[156]

그는 이성의 화법을 계승한 한림평원도를 잘 그린 화가였다. 그러나 그는 말년에 이르러 이성의 화법에서 벗어나 '필법이 간략해지는' 화법적 변화를 보였다. 한편 『선화화보』에서는 그와 같은 제자인 적원심이 이성과 혼동할 정도로 이성그림에 뛰어났음에도 창의성을 발휘하지 못했다고 비판하고 있는 것으로 보아,[157] 그가 이성화풍으로 부터 화법적 발전을 가져왔다고 할 수 있다.

---

156) 『宣和畵譜』권11, 山水2「허도녕」, 238쪽.

157) "院深摹效李成畫，則可以亂眞. 至自爲多不能創意，于成之外亦有所未至爾，使擴而充之不已，其可量也耶?"(『宣和畵譜』권11, 山水2「적원심」, 240쪽)

이 허도녕의 필법적 특징은 다음의 『송조명화평』에 잘 나타나 있다.

> 당시에 사람들은 이성의 화법을 얻은 세 사람을 논하였는데, 허도녕이 이성의 기세를 얻고, 이종성이 이성의 형세를 얻었으며, 적원심이 이성의 풍격을 얻었다.
> 時人議得李成之畵者三人. 許道寧得成之氣, 李宗成得成之形, 院深得成之風.[158]

허도녕의 경우, 이성의 '기세(氣)'를 얻은 화가에 속하였다. 북송 중기 이후 이성의 화법 가운데 필세적인 측면이 강조되었던 것이다. 이는 화가의 '필력'에 의한 화가의 회화적 표현을 중시하는 데 있다. 그렇다면 북송 중기 이후에 득세한 곽희화풍은 이들 화풍과 어떠한 관계를 가지는 가.

그는 이전의 이성과 범관화풍에서 벗어나려고 하였다.

> 지금 齊魯의 화사들은 오직 영구(이성)을 모방하고 있으며, 關陝의 화사들은 오직 범관을 모방하였다. 자기 한사람도 답습하게 되는데, 하물며 제노나 관섭의 화사들이랴. (…) 사람의 눈과 귀는 새로운 것을 좋아하고 옛 것에 싫증이 내는 게 세상이 통하는 뜻이다. 나는 대인과 통사가 한 화파에 구속되지 않는 것이 이것때문이라고 말하겠다.
> 今齊魯之士惟摹營丘, 關陝之士惟摹范寬. 一己之學, 猶爲蹈襲, 況齊魯關陝 (…) 人之耳目喜新厭故, 天下之通情. 余以謂大人通士不苟于一家者此也.[159]

산동지방의 화가들이 이성 그림을, 섬서지방 화가들은 범관을 모방하고 있는 현실을 잘 반영한다.

한편, 미불 또한 이성화파에 대해 매우 부정적인 입장을 보였다.

> 이성의 淡墨畵가 마치 꿈속 혹은 안개 속에 있는 것처럼, 바위가 구름 속에서 움직이는 것 같다. (그림이) 매우 정교하지만 眞意가 결여되어 있다.
> 李成淡墨如雲霧中, 石如雲動, 多巧少眞意.[160]

> 범관이 그린 산수는 높고 장대해서 마치 恒山과 泰山이 있는 듯하다. 먼 산은 정면이 많고 굽어지고 꺾어지는 곳(曲折)에 세(勢)가 있다. 말년에 용묵에 있어

158) 『宋朝名畵評』, 「山水林木門」, 63쪽.
159) 郭熙, 앞의 책, 「序」, 9쪽.
160) 米芾, 앞의 책, 「唐畵」, 212쪽.

(농담이) 매우 짙어 토석(土石)을 분간하지 못할 정도이다. 우리 송조 자체에는 그를 뛰어넘을 자가 없다.

范寬山水, 巢巢如恒, 岱, 遠山多正面, 折落有勢. 晩年用墨太多, 土石不分. 本朝自無人出其右.[161]

미불은 용묵법에 의한 필묵적 표현을 보다 중시하였음을 알 수 있다. 이성의 '담묵법(淡墨法)'에 의한 표현법이 그림의 '진의'를 담아낼 수 없다고 보았다. 이와 대조적으로, 범관 산수화의 짙은 농묵법은 그림의 '진의'를 나타낼 수 있다고 보았다. 앞서 『선화화보』에서는 범관이 '말년의 배움에 부족하였다'고 한 것처럼, 범관의 짙은 용묵법에 반감을 가자고 있었다. 따라서 미불의 주장은 회화에서의 필묵표현에 의한 산수화법을 강조함으로써 범관과 형호를 거쳐 오대 이전으로 돌아가고 있다. 이후 명대 동기창의 이론적 근거를 마련해주었다고 볼 수 있다.

『선화화보』에 따르면, 범관은 처음에 이성을 배웠다가 뒤에 이성을 벗어나 화법을 변화시켰다.

산수그림을 좋아하여 처음 이성을 배웠는데 깨달음이 있어 탄식하면서 '전인(前人)의 화법은 사물에 근접하여 그리지 않는 게 없었으니, 나는 그와 같은 다른 화가에게 스승을 삼는 것은 사물에 (근접하여) 스승을 삼는 것만 못하다. 그리고 내가 그와 같이 사물에 스승을 삼는 것은 (화가의) 마음에 (근접하여) 스승을 삼는 것만 못하다'고 말했다. 이에 그의 옛 습관을 버리고 終南山(섬서 서안 남쪽), 태화산(太華山)의 깊숙한 숲에 택지를 잡고 살았다.

喜畫山水, 始學李成, 旣悟, 乃嘆曰'前人之法, 未嘗不近取諸物, 吾與其師于人者, 未若師諸物也. 吾與其師于物者, 未若師諸心.'于是舍其舊習, 卜居于終南太華岩隈林麓之間.[162]

범관이 점차 이성의 필법에서 벗어나 필법보다는 대상을, 더 나아가 마음을 강조하는 화법으로 발전해갔다. 이와 관련하여, 유도순의 『송조명화평』에서 범관의 화풍이"경물을 대해 뜻을 취하고 화려함을 취하지 않아 산의 진골를 묘사하였다"[163]고 하여, 그는 자연 경물에 대한 뜻을 중시함으로써 산수의'진골'을 표현한 화가라 할 수 있다.

---

161) 米芾, 앞의 책,「唐畵」, 186쪽.
162)『宣和畵譜』권11, 산수2「범관」, 236쪽.
163) "對景造意, 不取華飾, 寫山眞骨."(劉道醇,『宋朝名畵評』, 湖南美術出版社, 1999, 57쪽)

이와 아울러, 『선화화보』에서는 범관의 제자인 왕사원의 평가에서 필력을 지적하였다.

> 산수그림 가운데 대부분 누각과 정자, 집과 다리에 주로 거처의 창이나 문고리의 경치만을 일삼아 그렸지만, 심산골짜기의 연운의 기운이 부족하였으니, 화론가들이 이로써 비방하였다. 하지만 당시 풍격과 기운을 얻은 것은 관동보다 높았으며, 그 필력은 상훈보다 노련하였다.
>
> 山水中多以樓閣台榭，院宇橋徑，務爲人居處窗牖間景趣耳.乏深山大谷烟霞之氣，議者以此病之.然求其風韻，則高于關仝，其筆力，則老于商訓.[164]

왕사원의 경우, 범관과 마찬가지로 '주로 거처의 창이나 문고리의 경치'를 그림으로써 심산골짜기와 연운의 기운이 없는 화풍을 보였다. 하지만 그의 화풍은 범관이 계승한 오대 관동에 비해 뛰어났음을 알 수 있다. 여기서 『선화화보』가 풍격과 기운, 그리고 필력 등을 중시하고 있었다.

한편, 이성화파의 '필세'는 바로 『선화화보』에서 주창한 필력을 강조한 기운생동론, 즉 필력을 바탕으로 한 기운생동론과 일치한다.

> 당에서 송에 이르기 까지 화가의 부류가 아닌 자의 유형은 대부분이 진신사대부에서 나온 자가 많았지만, 그러나 기운을 얻는 자는 간혹 필법을 잃었고, 필법을 얻었더라도 대부분 (경영)위치를 잃었으니 두루 오묘함을 갖춘 자는 역시 세상에서 그 사람을 만나기 어렵다.
>
> 且自唐至本朝，以畫山水得名者，類非畫家者流，而多出于縉紳士大夫. 然得其氣韻者，或乏筆法；或得筆法者，多失位置.兼衆妙而有之者，亦世難其人.[165]

『선화화보』는 산수화에서 기운과 함께 필법을 중시하였으며, 문인화가의 묵희위주의 화법에 반대하였던 것이다. 이러한 『宣和畵譜』의 입장은 사혁의 화육법에 따른 기운생동론에서 유래하였다.

> 또한 '장승요는 그 근육을 얻고, 육탐미는 그 골격을 얻고, 고개지는 그 정신을 얻었다'고 말하고 있다. 육은 얕음을, 골은 깊이를, 신은 오묘함을 말한다. 그런데 깊이, 얕음, 신묘함에 차이가 있겠는가. 육탐미는 비록 두 사람사이에 개입돼 있지

164) 『宣和畵譜』권11, 山水2「왕사원」, 246쪽.
165) 『宣和畵譜』권10, 山水敍論, 204쪽.

만, 지금까지 들려오는 말들을 섭렵해보니 그는 두루 겸비하였다. 단지 골격을 얻었는데 정밀함과 깊이를 가히 알 수 있다.

'張得其肉, 陸得其骨, 顧得其神', 言肉則淺, 言骨則深, 言神則妙.深淺神妙, 不有間乎？探微雖介于二者, 然摭古今之說, 若兼有之, 但得骨則精深可知矣.[166]

『선화화보』에서는 사혁의 화육법을 형(形)과 운(韻)이 결합한 형태로 해석하였다. 예컨대 『선화화보』는 위진시대의 육・골・신을 강조하고 육탐미의 회화에 나타난 '골격(骨)'이 포괄적인 측면에서 '정치하고 깊이가 있는(精深)'것을 의미한다.[167] 이는 휘종의 회화 품등론인 '형(形)'과 '운(韻)'의 결합과도 일치한다. 단순히 형사적인 측면이 아닌 형사와 신사를 모두 중시하였던 것이다. 특히 북송 산수화형태에서 기운과 필력을 강조한 회화적 경향을 보이고 있다. 이러한 화법적 특징이 이성일파의 산수형태에 나타난 예술창작정신을 통해 북송 사실주의 회화형태의 성격을 규명할 수 있을 것이다.

166) 『宣和畵譜』권1, 道釋1 육탐미, 18쪽.

167) 장언원도 또한 이 '精深'에 대해 '필치가 빈틈없이 면밀하다〔筆迹周密〕'고 해석하였다. "又問余曰,夫運思精深者,筆迹周密,其有筆周者,謂之如何,余對曰,顧陸之神,不家見其盼際,所謂筆迹周密也." (張彥遠, 앞의 책, 「論顧陸張吳用筆」, 174쪽)

제5장 『선화화보』의 산수미학과 북송 예술관념

제1절 북송 산수화의 의경(意景)과 산수미학에 대해

북송시대의 산수화의 득세가 위진 이래의 인물화의 쇠퇴를 가져옴과 동시에 회화의 개념까지 변화시켰던 것이다. 회화장르의 변화를 통해 새로운 산수미학이 등장한다고 할 수 있다. 본고는 『선화화보』에 나타난 북송시대 산수화의 주류화풍을 통해 산수화의 미학을 고찰하고 자 한다.

북송시기의 산수화개념은 앞서 매요신의 시 표현에서 등장한 것처럼, 이성의 평원산수화법이 북송 중기 이후의 산수화 풍격측면에서 영향을 미쳤다. 그렇다면 북송 중기 이후에 득세한 곽희화풍은 이성화풍과 어떠한 관계를 가진 것인가.[168] 그는 당시 산동지방의 화가들이 이성 그림을, 섬서지방 화가들은 범관을 모방하고 있는 현실에 대해 반발하였다. 그 후 곽희는 삼원법을 통한 화법적 변화를 꾀하려 하였다.

> 처음에는 정교함에서 뛰어나더니 날이 갈수록 더욱 세밀하고 심오해졌다. 그런데 차차 이성의 법을 취하면서부터 포치가 오묘해지고 그 후에 자득함이 많아졌다.
> 初以巧贍致工，旣久，又益精深，稍稍取李成之法，布置愈造妙處，然后多所自得.[169]

그가 뒤늦게 이성을 배우기 시작하면서 포치법에서 더욱 오묘해졌다. 즉 그는 그의 삼원법 중 평원법에서 가장 뛰어났던 화가로 알려져 있었으므로 이성의 평원법을 도입함으로써 화법적 발전을 가져올 수 있었다.

하지만 그가 추구한 산수화의 세계는 이와 달랐다.

> 진정한 산수의 암석은 이를 멀리 바라봄으로써 그 세를 취하는 것이며, 이를 가까이 봄으로써 그 질을 취한다.

---

168) 앞의 153)와 동일함.
169) 『宣和畵譜』권11, 山水2「곽희」, 243쪽.

眞山水之岩石, 遠望之以取其勢, 近看之以取其質.[170]

고원의 세는 우뚝 솟아있고 심원의 뜻은 중첩되어 있으며, 평원의 뜻은 충융하고 멀고 흐릿해 보인다.

高遠之勢突兀, 深遠之意重疊, 平遠之意冲融而縹縹緲緲.[171]

곽희의 산수화는 산수의 기세를 취하는 데에 있었다. 산수의 암석을 멀리 바라봄으로써 '세를 취하는' 삼원 가운데 고원을 가장 선호하였음을 알 수 있다. 그의 산수화는 멀리 바라봄[遠望]으로써 산수의 기세를 취하는 데에 있었다. 산수의 암석를 멀리 바라봄[遠望]으로써 '세를 취하는' 고원을 가장 선호하였다. 마치 범관의 그림은 이성의 그림이 "가까이서 마치 천리의 먼 곳을 보는 것 같은" 산수화와 다르게 "자리를 멀리 떠나지 않고 밖을 바라보는 것과 같은" 산수형태이다.[172] 예컨대 곽희는 산수를 그리는 데 있어, 그는 산수를 그리는데 먼저 주봉이 될 만한 큰 산을 그림으로써 산수화의 경계를 이루는 큰 산을 그 중심으로 삼았다.[173]

곽희의 이러한 그의 '진산수'개념은 심괄의 산수개념과 일치한다.

이성은 산위의 정자와 누관과 탑종류를 그렸는데, 모두 아래에서 올려다 본 날아갈 듯한 처마를 그리고 있다. (…) 대체로 산수 그리는 방법은 무릇 대로써 소를 보는 것으로 사람들이 가산을 보는 것과 같을 뿐이다. (…) 이성은 대로써 소를 보는 (산수화의) 이치를 알지는 못했으나 그 가운데 고와 원의 원리를 제대로 헤아려 저절로 묘한 이치를 갖추게 된 것이다. 어찌 처마 끝을 올려 그린 데 있겠는가.

李成畵山上亭館及樓塔之類, 皆仰畵飛瞻. 其說以謂, 自下望上. (…) 大都山水之法, 蓋以大觀小, 如人觀假山耳. (…) 李君蓋不知以大觀小之法. 其間折高絶遠, 自有妙理.

---

170) 郭熙, 앞의 책, 「山水訓」, 13쪽.

171) 郭熙, 앞의 책, 「山水訓」, 24쪽.

172) "時人議曰 李成之筆近視如千里之遠, 范寬之筆遠望不離坐外, 皆所謂造乎神者也."(劉道醇, 앞의 책, 「山水林木門」, 57쪽)

173) "산수를 그리는 데는 먼저 큰 산을 정해 '主峰'이라 한다. 主峰의 뜻이 정해졌으면 다음에 차례로 가까운 것, 먼 것, 작은 것, 큰 것을 그린다. 그 하나의 경계를 그 (산수)에 주가 되므로 '주봉'이라고 하였다. 군신의 상하와 같은 것이다."("山水先理會大山, 名爲主峰. 主峰意定, 方作以次近者, 遠者, 小者, 大者. 以其一境主之于此, 故曰主峰. 如君臣上下也.", 『林泉高致』, 「畵訣」, 33쪽)

豈在掀屋角耶.[174]

심괄은 산수가 '무릇 대로써 소를 보는 것으로 가산을 보는 것과 같았다.' 그리하여 이성이 '대(大)로써 소(小)를 보는'이치를 알지 못했다고 생각했다. 이러한 심괄의 산수개념은 곽희의 '진산수(眞山水)'의 개념과 일치한다. 따라서 곽희의 산수미학에 대한 인식은 분명히 이성과 달랐음을 알 수 있다.[175]

한편, 심괄의 '대로써 소를 본다'는 산수개념은 범관의 대관산수화로부터 유래한 것이다.

> 산수그림을 좋아하여 처음 이성을 배웠다가 깨달음이 있어 탄식하면서 '전인(前人)의 화법은 사물에 근접하여 그리지 않는 게 없었으니, 나는 그와 같은 다른 화가에게 스승을 삼는 것은 사물에 (근접하여) 스승을 삼는 것만 못하다. 그리고 내가 그와 같이 사물에 스승을 삼는 것은 (화가의) 마음에 (근접하여) 스승을 삼는 것만 못하다'고 말했다. 이에 옛 습관을 버렸다. (…) 따라서 세상 사람들은 모두 '범관이 산과 전신하였다'고 말했다.
>
> 喜畫山水, 始學李成, 旣悟, 乃嘆曰,'前人之法, 未嘗不近取諸物, 吾與其師于人者, 未若師諸物也. 吾與其師于物者, 未若師諸心.于是舍其舊習 (…) 故天下皆稱寬善與山傳神. [176]

범관은 과거 이성의 화법이 사물 대상 그 자체를 중시하였던 것에 반발하였다. 그는 이성이 사물대상에 대한 표현에 집중하고 있다고 비난하면서 화가는 모름지기 그림의 대상에서 벗어나 자신의 '마음(정신)'을 그려야 한다고 주창하였다. 이러한 범관의 산수회화는 당시 사람들이 '산과 전신하였다'고 하는 등 소식과 미불 등

---

174) 沈括, 앞의 책, 권17, 232쪽.

175) 서복관은 "곽희가 삼원 가운데서도 특별히 평원을 추구하였으며, 이후 원말 사대가를 모태로 삼고 있는 문인화에서는 거의 모두다 평원으로써 변화의 기본을 삼았다"고 하며, 또한 "평원 산수가 고원과 심원과 비교해보면 더욱 잘 산수화를 성립시킨 정신성격을 표현해 낼 수 있다"고 하였다.(徐復觀, 앞의 책, 393쪽) 한편, 에드워드(Lichard Edwards)는 시와 회화의 결합관계에 대한 대표적인 사례로써 곽희의 <조춘도(早春圖)>를 예시하였다.(*Painting and Poetry in the Late Sung, Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting,* 405쪽) 그런데 곽희의 <조춘도>는 당시 북송 말기에 가장 선호하였던 평원산수화풍이 아니기 때문에 적절한 예로 볼 수 없다.

176) 『宣和畫譜』권11, 山水2「범관」, 236쪽.

문인화가의 전신론에 입각한 산수화 경계를 가진다.

> (전자건이) 그린 강산의 원근의 기세를 그린 것이 매우 정교하기 때문에 뛰어나, 지척지간에 천리의 의취를 담고 있다. 일찍이 승려 언종이 '전자건의 촉물유정(觸物留情)은 갖춰진 것이 거의 모두 절묘하였다'고 하였는데, 이는 묘사하기 어려운 상황에 능숙하게 그렸으니, 대체로 시인과 같은 자이다.
> 寫江山遠近之勢尤工, 故咫尺有千里趣. 僧悰謂'子虔觸物留情, 備皆絶妙', 是能作難寫之狀, 略與詩人同者也.[177]

위 문헌은 도석화가인 수(隋) 전자건에 대한 기록이다. 일찍이 당 승려 언종이 그의 『후화록』에서 전자건의 산수화에 대해 '촉물유정(觸物留情)'이라고 화평한 일이 있다.[178] 이 '촉물유정(觸物留情)'은 위진현학의 '이형사신(以形寫神)'의 형신론에서 유래하였으며, 초기 산수화형태에 대해 불교적인 의미에서 함축적으로 쓰인 말이다. 북송 소식의 '우의어물(寓意於物)'도 또한 그와 같은 의미로 쓰였다. 특히 『선화화보』에서는 수 전자건을 산수화가가 아닌 도석화가로 분류하고, 그의 산수화의 개념이 '촉물유정(觸物留情)'이나 '우의어물(寓意於物)'과 동일한 개념으로 해석하였다. 이와 달리, 당 이사훈 회화가 '광활하고 한가로운 정취(荒遠閑暇之趣)'가 있었으며, 노홍의 산수화에는 '산수평원의 의취(山水平遠之趣)'를 가지고 있었다. 따라서 범관의 전신론은 위진과 수당의 도석화에서의 전신론에서 유래한 것으로 보았다.

평원법은 그 후 한졸에 의해 활원(活遠)·미원(迷遠)·유원(遊遠)으로 확충되었다.[179] 이처럼, 북송 중기 이후 평원법이 유행하던 추세에서 시 회화의 문학화에 기여한 바가 클 것이다. 평원산수에서는 끝없이 광활하게 펼쳐진(闊渚) 평원의 물(水)과 하늘의 경계를 담묵(淡墨)을 사용하여 안개로써 표현하였다.

> 산수화가의 설경은 세속적인 게 많았다. 한번은 이성의 <雪圖>를 보았는데, 중첩한 산봉우리와 정자가 담묵으로써 그려져 있고 물과 하늘이 만나는 곳에는 오로지 호분을 써서 (빈 공간을) 채우고 있었으므로 역시 기이하였다.

---

177) 『宣和畵譜』권1, 道釋1「전자건」, 24쪽.
178) "觸物爲情, 備該絶妙, 尤善樓閣, 人馬亦長. 遠近山川, 咫尺千里."
179) 徐復觀, 앞의 책, 216쪽.

山水家畵雪景多俗. 嘗見營丘所作<雪圖>,峰巒林屋皆以淡墨爲之, 而水天空處全用粉塡, 亦一奇也.[180]

이성의 평원산수는 여름 날 아침안개를 그린 그림이 많았다. 예컨대 여름날 아침에 볼 수 있는 순식간에 흩어져 가는 안개(霽靄), 비가 그친 뒤의 안개(曉霽), 청명한 날의 안개(晴嵐), 빛이 나는 안개(嵐光), 청명한 새벽의 안개(曉嵐), 안개 낀 봉우리(烟峰), 안개 물결(烟波), 안개가 사라지는(霧披) 모습 등 주로 안개를 많이 그렸다. 그의 평원산수는 안개와 구름이 덮인 평원 가운데서 갑자기 안개가 흩어지고 구름이 걷히는 순간에 드러나는 광활한 대자연을 포착할 수 있었다.

이성의 자연법에 따른 산수정신은 북송 회화의 문학화 경향에도 영향을 주었다. 이성은 원래 문학에 조예가 있는 화가로, 그림에서 시적인 정취를 표현에 뛰어났다.

그가 그린 산림수택(山林藪澤)·평원험이(平遠險易)·영대곡절(縈帶曲折)·비류위잔(飛流危棧)·단교절간(斷橋絶澗)·수석풍우(水石風雨)의 명회(晦明), 연운설무(烟云雪霧) 등의 형상들이 하나같이 그 흉중에서 토해내서 붓끝으로 그려낸 것이다. 마치 맹교(孟郊)가 시를 지을 때 소리 지르고, 장전(張顚)이 초서를 쓰면서 광분하였듯이 지향하는 바와 같지 않음이 없다.

故所畫山林藪澤, 平遠險易, 縈帶曲折, 飛流危棧, 斷橋絶澗, 水石風雨晦明, 烟云雪霧之狀, 一皆吐其胸中, 而寫之筆下, 如孟效之鳴于詩, 張顚之狂于草, 無適而非此也.[181]

이성은 마치 맹교가 시인이 시를 쓰고 장전이 초서 글씨를 쓸 때처럼 그림을 그렸다고 한다. 이성이 시적 정취와 같은 문학적 영감을 불러일으키는 산수화에 뛰어난 화가라고 볼 수 있다.

이성의 평원산수화법은 북송 회화의 문학화 경향에 지대한 영향을 주었다. 평원산수화풍이 문학적 정취와 맥을 같이하는 대표적인 산수화풍으로 인식되었기 때문이다. 『선화화보』에서는 이공년(李公年, 1086～1100년에 활동)의 산수화에 대해 다음과 같이 기록하고 있다.

---

180) 鄧椿, 앞의 책, 권9, 雜說「論遠」, 410쪽.
181) 『宣和畵譜』권11, 山水2「이성」, 231쪽.

사계절을 그린 그림으로 봄에 <桃源>을, 여름에 <欲雨>을, 가을은 <歸棹>을, 겨울은 <松雪>을 그렸는데, 그 포치에 매우 산수운연(山水云烟)의 여운이 있었다. 아침, 저녁의 정경과 의취를 그린, <長江日出>·<疏林晩照>의 경치를 그린 것에서는 진정 물상이 아무 것도 없는 하늘의 광활함 속에서 출몰하는 듯하니, 시인묵객의 읊조림과 매우 흡사하다. '산이 밝아 松雪을 바라보고, 추운 날에 안개가 서서히 피어오르는' 것과 같다.

寫四時之圖，繪春爲桃源，夏爲欲雨，秋爲歸棹，冬爲松雪. 而所布置者，甚有山水云烟餘思.至于寫朝暮景趣，作長江日出，疏林晩照，眞若物象出沒于空曠有無之間，正合騷人詩客之賦詠，若'山明望松雪''寒日出霧遲'之類也.[182]

이공년은 평원산수화풍으로 사계를 잘 그린 화가로 알려져 있어, 산수의 운연의 운치를 잘 표현하였다. 이공년과 마찬가지로, 송적(宋迪, 휘종 때 활동)도 또한 평원법 위주로 소상팔경을 그린 화가로 알려져 있다.

감상한 대상에 따라 득의(得意)를 하였으며, 그리는 대상에 따라 창의가 있었으므로, 구상이 높고 오묘하였다. 마치 시인묵객이 높은 산에 올라 부(賦)를 접하는 것 같다.

或因覽物得意 或因寫物創意，而運思高妙，如騷人墨客，登高臨賦.[183]

그는 평원산수의 화제에 대한 구상에 뛰어났다. 그 후 사계절을 주제로 한 소상팔경도의 개념을 정립시킨 화가라고 알려져 있다. 예컨대 봄에는 산시청람(山市晴嵐)과 연사만종(烟寺晩鐘), 여름에는 원포범귀(遠浦帆歸)와 어촌낙조(漁村落照), 가을에는 소상야우(瀟湘夜雨)와 동정추월(洞庭秋月), 그리고 겨울에는 강천모설(江天暮雪)과 평사낙안(平沙雁落) 등과 같이 사계에 적합한 화제를 창안하였다.[184] 북송 초기의 이성의 평원산수가 말기에 와서 소상팔경도가 형성되었음을 알 수 있다. 대체적으로 당시 시나 회화에서는 봄과 가을, 겨울의 경치를 화제로 삼은 경우가 많은 가운데, 이성의 평원산수에서는 주로 표현하기 어려운 여름경치(夏景)을 선호하

182) 『宣和畵譜』권12, 山水3「이공년」, 259쪽.
183) 『宣和畵譜』권12, 山水3「송적」, 254쪽.
184) "度支員外郎宋迪工畵, 尤善爲平遠山水. 其得意者有平沙雁落, 遠浦帆歸, 山市晴嵐, 江天暮雪, 洞庭秋月, 瀟湘夜雨, 烟寺晩鐘, 漁村落照, 謂之'八景'."(沈括, 앞의 책, 권17,「書畵」, 234쪽)

였다. 따라서 북송시대 회화의 문학적 경향 속에서 이성의 평원산수가 시적 정취를 담는 데에 아주 적합한 화제라고 볼 수 있다. [185]

이성 회화의 산수화 정신에 대해서는 일찍이『송조명화평』에 등장하였다.

> 이성은 오직 뜻이 미치는 바에 따라 붓을 들어, 자연의 법을 따르며, 스스로 경물을 창조하니 모두가 그 오묘함과 합치하였다.
>
> 李成命筆唯意所到, 宗師造化, 自創景物, 皆合其妙.[186]

유도순은 이성의 산수화 정신이 '자연의 법'을 따르는 데 있다고 보았다. 이성이 그의 창작을 통해 우주만물의 이치를 가진 존재인 자연의 법칙(=道)을 인식하고자 했다. 이 이성의 '자연'의 의미는 당 장언원이 일찍이 오도자(吳道子)의 화풍을 언급할 때의 '자연'의 개념과 다른 의미이다.『선화화보』에 따르면 오도자는 도석화가로서 그의 '자연'의 개념은 신과의 교융관계에 있는 것이었다.[187] 그리고『도화견문지』에서는 이성의 회화에 대해서도 화가의 '신과의 교융(神化精靈)'이라고 표현하고 있어,[188] 이성의 자연관이 위진현학의 '이형사신(以形寫神)'에서 유래한 것으로 해석함으로써 위진 이래의 형신론에서 벗어나지 못했다고 보았다.

이성의 '자연'은 사물에 대한 이치인 '자연의 법'을 구현하는 데 있었다. 이전 시기와는 다른 개념이, 앞서『송조명화평』와 마찬가지로『선화화보』에 등장한다.

> 산과 물, 바다와 땅에서의 조화의 신수(神秀)와 음양의 명회(明晦), 만 리(萬里)의 원대함을 지척지간에 가히 얻을 수 있다.
>
> 岳鎭川靈, 海涵地負, 至于造化之神秀, 陰陽之明晦,萬里之遠, 可得之于咫尺間.[189]

---

185) "蓋早晩之景, 今昔人皆能爲之, 而午景爲難狀也.譬如詩人吟詠, 春與秋冬則著述爲多, 而夏則全少耳."(『宣和畫譜』권10, 山水1「장순」, 218쪽)

186) 劉道醇, 앞의 책,「山水林木門」, 55쪽.

187) "愷之畫鄰女, 以棘刺其心而使之呻吟. 道子畫驢于僧房, 一夕而聞有踏藉破迸之聲 ; 僧繇畫龍点睛,則聞雷電破壁飛去. 道子畫龍, 則鱗甲飛動, 每天雨則烟霧生."(『宣和畫譜』권2, 道釋2「오도현」, 40쪽)

188) "尤善畫山水寒林, 神化精靈, 絶人遠甚."(郭若虛, 앞의 책, 권3,「紀藝中」, 113쪽)

189)『宣和畫譜』권10, 山水敍論, 204쪽.

『선화화보』의 산수화 개념은 바로 '산과 물, 바다와 땅에서의 조화의 신수(神秀)와 음양의 명회(明晦) 등' 자연의 이치를 인식하는 데 있었다. 이러한 산수개념은 이성의 평원산수에 나타난 의경과 일치한다. 이성의 평원경에서 안개 이미지를 강조한 것은 나와 세계와의 격리가운데 주체적 인식에 도달하고, 자연과의 일체를 통해 우주적 법칙을 직관적으로 깨달을 수 있었다. 마치 당 이사훈의 경우처럼 자연의 이치에 '신통한 화가'가 됨으로써 '도'의 경지로 나아갈 수 있었던 것이다.[190] 이는 범관이 그림의 대상에서 벗어나 화가자신의 '마음(정신)'을 그려야 한다는 주장과 차이가 있다.

또한 『선화화보』에서는 북송 산수화 정신에 있어서 화가의 예술적 실천을 중시하였다.

> 그림을 그릴 때에는 흥에 기탁하고 뛰어났음에도 처음부터 팔기를 구걸하지 않고 오직 스스로 즐길 따름이었다. 그리하여 그가 그린 그림들은 (…) 하나같이 모두 가슴 속에서 토해내 붓으로 그린 것이다. (…) 필력이 이로 인해 크게 향상되었다.
>
> 又寓興于畫，精妙初非求售，唯以自娛于其間耳. 故所畫 (…), 一皆吐其胸中，而寫之筆下，如孟效之鳴于詩，張顚之狂于草，無適而非此也.筆力因是大進.[191]

이성의 산수화는 '화가의 흉중에 구학이 있는' 예술적 창작실천에서 나온 것이었다. 예컨대 노홍이 '산수평원의 의취'를 지니게 된 것이 '천석(泉石)의 고맹(膏肓)과 연운(烟霞)의 고질병(痼疾)'을 가졌던 것에서 비롯하였다. 범탄의 경우에도, 비록 관직에 몸담고 있으면서 한가한 날에는 '예에서 노닐었던' 것과도 그와 같은 유유자적함 때문에 화가의 필적이 더욱 노련하고 씩씩하게 변화되었던 것이다.[192] 그런데 손가원의 경우는 약간 달랐다. 그는 은일지사(高士와 幽人)의 그림을 좋아하고 바위 속에 살거나 물고기를 잡으며 은둔해 사는 취미가 있었지만, 그림의 대상(物象)에 무관심한 채 필묵적인 유희에 집중하였기에 그의 그림에서는 좀처럼 화의를 찾

---

190) "而明皇謂思訓通神之佳手，詎非技進乎道，而不爲富貴所埋沒，則何能得此荒遠閑暇之趣耶?"(『宣和畵譜』권10, 山水1「이사훈」, 207쪽)

191) 『宣和畵譜』권11, 山水2「이성」, 231쪽.

192) "在洛中，閑居之日爲多，得游藝繪事，下筆益老健."(『宣和畵譜』권12, 山水3「범탄」, 257쪽)

아 볼 수 없었다.[193]

이러한 북송 산수화의 예술적 창작실천은 필묵적 유희에 머무르지 않고 도에 나아가는 직관적 사유를 이끌어냈다. 다시 말하면 산수화가의 창작할동이 단지 '藝에 노니는 것'에 그치지 않고 '道'로 나아가는 예술적 이상을 추구하는 데 있었음을 알 수 있다. 따라서 북송시대 사실주의 회화의 특징은 예술적 표현의 완벽성과 함께 회화적 이상 즉 직관적 사유에 도달하는 회화세계에 있었다.

제2절 북송 이학체계와 북송 예술관념의 관계

『선화화보』에 나타난 북송 산수화문에 추구하는 예술관념이 북송 이학적 가치체계과 어떠한 관련이 있는가. 이에 앞서 『선화화보』에 나타난 예술관념과 북송 화론서에 나타난 예술관념을 비교 검토하고 자 한다.

곽약허는 일찍이 북송 회화를 이전의 회화와 비교한 바 있다.

> 고개지・육탐미・장승요・오도자와 중간의 염입덕과 염입본은 모두 순수하고 진중하며 고상하고 바르고, 성품이 하늘에서 나왔다. 오도자의 법은 만세의 법이 되었고 화성으로 불리었으니 어찌 마땅하지 아니한가. 장훤・주방・한간・대숭은 기운과 골법이 뜻(意) 밖에서 나왔다. 후학들은 끝내 도달하지 못했다. 그러므로 근대가 고대에 미치지 못한다고 말하는 것이다. 이성・관동・범관・서희와 이황(황전과 황거채)의 작품은 앞서 師資傳授에 의지하지 않고 뒤로 그들의 업적을 계승할 자가 없었다. 만약 이이와 삼왕의 무리가 다시 일어나고 변란・진서 등이 다시 살아나도 어찌 그들 사이에 손을 놀릴 수 있을 것인가. 따라서 고대가 근대에 미치지 못한다고 하는 것이다.
>
> 且顧陸張吳中及二閻, 皆純重雅正, 性出天然. 吳生之作, 爲萬世法, 號曰畵聖, 不亦宜哉. 張周韓戴氣韻骨法, 皆出意表. 後之學者, 終莫能到. 故曰近不及古. 至如李與關, 范之蹟, 徐暨二黃之蹤, 前不藉師資, 後無復繼踵, 借使二李三王之輩復起, 邊鸞,陳庶之倫再生, 亦將何以措手於其間哉. 故曰, 古不及近.[194]

193) "嘗作<春云出岫>, 觀其命意, 則知其無心于物, 聊游戲筆墨以玩世者, 所以非陶潛、綺皓之流, 不見諸筆下."(『宣和畵譜』권12, 山水2「손가원」, 246쪽)

곽약허에 의하면, 북송 중기의 회화는 도석인물·말 그림 등에서 진당시기의 작품을 능가할 수 없으며, 산수와 화조화에서는 북송 초기의 대가들을 추월할 수 없다. 그는 당시 회화가 도석 인물화나 산수화 등에서 모두 뒤떨어졌다고 보았던 것이다. 따라서 그의 고금의 화가에 대한 우열론은 시대를 초월한 회화의 장르에 따른 것이다. 시대에 따라 우열을 가릴 수 없어, 회화장르에 따라 차별화하였다.

일찍이 당에서는 한간의 말 그림이 유행하였다. 장언원은 두보의 시 <丹靑引>에서 '한간이 오직 근육만을 그렸지 골격을 그리지 않았다'고 표현하자, 그는 두보가 겨우 한간의 초기작을 보았을 뿐이며 한간의 말 그림에서의 '근육(肉)'은 대상의 '정신'을 그린 것이라는 사실을 모른다고 비난하였다. 그런데 『宣和畵譜』에 나타난 한간의 말 그림은 화법적 측면에서 회화적 성과를 이룩하였다고 높이 평가하였다. 한간이 말의 '근육'을 그림으로써 이전에 전자건과 정법사, 그리고 염입본 등이 골격(筋骨)을 강조한 것에서 벗어난 것으로 보았다.[195]

북송에서는 이공린의 말 그림이 유행하였다. 소동파는 그의 시에서 "용면(이공린)의 가슴속에 4000여 마리의 말이 있었으며, 오직 근육만 그린 것이 아니라 아울러 골격도 그렸다"고 찬사했다. 황산곡도 또한 "백시(이공린)의 말 그림이 손지미의 호수 속의 돌과 같다"고 칭찬하였다.[196] 당시 황정견과 소식 등 문인사대부들은 이공린의 말 그림에서의 골격을 중요시하였다.

한편, 『선화화보』에서는 문인화가들이 선호한 이공린의 말 그림보다 인물화를 더욱 높이 평가하였다.

> 이공린의 <양관도(陽關圖)>는 이별의 참담함으로써 인지상정을 그렸다. 물가에서 낚시를 드리우며 망연히 앉아 있으니, 희노애락이 그의 뜻(의지)과 무관하였다. 다른 작품들도 이와 비슷한데 오직 감상자만이 그것을 얻을 수 있다. 그러므로 창의성은 오도자와 같고 소쇄함은 왕유와 같다.

---

194) 郭若虛, 앞의 책,「論古今優劣」, 50쪽.

195) "閻立本畫馬似模展鄭, 多見筋骨, 皆擅一時之名 : 開元后天下無事, 外域名馬, 重譯累至內廐, 遂有飛黃、照夜、浮云、五方之乘. 干之所師者, 蓋進乎此, 所謂'干唯畫肉不畫骨'者, 正以脫落展鄭之外, 自成一家之妙也."(『宣和畵譜』권13, 畜獸1「한간」, 285쪽)

196) 鄧椿, 앞의 책, 권3,「軒冕才賢」, 288쪽.

公麟作<陽關圖>, 以離別慘恨爲人之常情, 而設釣者于水濱, 忘形塊坐, 哀樂不關其意. 其它種種類此, 唯覽者得之. 故創意處如吳生, 瀟洒處如王維.[197]

이공린은 초기에 말 그림을 좋아해서 한간의 말 그림을 배웠다. 더 이상 배워 익힐 수가 없자 도석인물화를 그렸던 화가였다.[198] 그의 인물화에 대해서는 '창의성은 오도자와 같고 소쇄함은 왕유와 같다'고 함으로써 오도자나 왕유에 비유하여 극찬하였다. 그런데 미불은 이공린의 화풍에 크게 반발하였다. 그 자신이 이공린을 피해 자신은 고개지의 고아함을 배우고, 한 획일지라도 오도자에 들어가지 않겠다고 다짐하는 등 결코 이공린에 뒤처지는 것을 용납하지 않았다.[199] 그의 화풍은 당시 수묵화경향의 전형을 보여주는 것이었다.

그가 그린 산수화는 연운에 점을 찍어 대충 그렸는데도 천진함을 잃지 않아 그 풍격과 기운이 부친(미불)을 닮았다. 언제나 그는 그림에 '묵희(墨戲)'라 적었다.

其所作山水, 点滴烟雲, 草草而成而不失天眞, 其風氣肖乃翁也. 每自題其畵曰'墨戲'.[200]

미불의 수묵화는 '연운에 점을 찍어 대충 그렸던' 그의 아들 미우인의 화풍으로부터 추정할 수 있다.[201] 미불의 화풍은 이공린의 '인물에서 정교하여 형상의 모습을 분별할 수 있는' 화풍과 매우 다름을 알 수 있다. 그의 그림은 '묵희(墨戲)'위주의 수묵형태를 보이고 있어서 이공린의 화풍과 함께 북송시대 회화적 특징을 잘 대변해주고 있다.[202]

---

197) 『宣和畵譜』권7, 人物3「이공린」, 155쪽.

198) "公麟初喜畫馬, 大率學韓干略有損增, 有道人敎以不可習, 恐流入馬趣, 公麟悟其旨, 更爲道佛尤佳."(『宣和畵譜』권7, 人物3「이공린」, 155쪽)

199) 鄧椿, 앞의 책, 권9, 雜說「論遠」, 410쪽.

200) 鄧椿, 앞의 책, 권3,「軒冕才賢」, 307쪽.

201) 미불의 미점산수에 관한 문헌이 남아 있지 않기 때문에 그의 아들인 미우인의 화법을 통해 추정할 수 있다.

202) 나까무라[中村茂夫]는 당시 서로 경쟁관계에 있는 이공린과 미불을 중심으로 해서 북송 회화사의 성격을 규명하였다. 이공린의 진송시대의 이상주의적 복고화 경향과 미불의 주관적이고 시각적인 사실주의 등으로 나누고, 북송 말기 이후 북송회화는 사실주의보다는 이상주의 경향을 보인다고 주장하였다.(中村茂夫, 앞의 책, 571~586쪽) 하지만 북송시대 사실주의에 대한 연구는 중기 이후의 회화적 변화와 관련하여 규명돼야 할 것이다.

하지만 『선화화보』에 나타난 고금의 회화에 대한 인식은 그들의 주장과 상반된 측면이 많다. 다음은 산수화문에 나온 내용이다.

> 당에서 송에 이르기까지, 산수화로 이름을 얻었던 화가들은 화가 부류가 아닌 진신사대부에서 대부분 많이 나왔다. 그렇지만 기운을 얻은 화가라도 필법을 잃었으며, 또한 필법을 얻은 화가라도 대부분 (경영)위치를 잃었다. 두루 오묘하게 이를 갖추고 있는 화가 역시 세상에서 그런 화가를 만나기 어렵다.
> 且自唐至本朝，以畫山水得名者，類非畫家者流，而多出于縉紳士大夫. 然得其氣韻者，或乏筆法；或得筆法者，多失位置. 兼衆妙而有之者，亦世難其人.[203]

당・송의 화가들 가운데 문인화가들이 가장 많다. 이들이 기운만을 강조한 것에 대해 비난하였다. 문인화가들이 필법과 경영위치의 중요성을 인식하게 하였다. 예컨대 이성은 당과 오대의 왕유나 형호 등 '인품이 고상한' 대화가들 보다 뛰어난 화가였다. 산수화문에서는 북송 산수화가 이전의 당과 오대의 산수화와 다르다고 본다.

『선화화보』는 북송시대 회화적 성격에 대해, 북송 중기 이후의 화풍적 변화에 주목하였다.

> 그러나 화가들은 오직 착색산수로만 그(동원)를 자랑스러워하며, 경물이 부유하고 화려하여 완연히 이사훈의 풍격을 갖추었다고 한다. 지금 동원의 그림을 고찰해보면 정말 그렇다. 대체로 당시에 착색산수가 그리 많지 않아 이사훈을 본받을 수 있는 화가 또한 적었다. 그러므로 특별히 이로써 당시에 이름을 얻었던 것이다.
> 然畫家止以着色山水譽之，謂景物富麗，宛然有李思訓風格.今考元所畫，信然. 蓋當時着色山水未多，能效思訓者亦少也，故特以此得名于時"[204]

북송 중기의 수묵산수화가 만연한 상황에서, 수묵화풍의 대표적 산수화가인 동원이 그린 그림 중 이사훈화법의 채색화가 널리 유행하였다. 북송 중기부터 수묵풍조에 대한 반발이 거세게 일어났다. 또한 『송조명화평』에서도 사혁의 화육법의 '기운

203) 『宣和畫譜』권10, 山水敍論, 204쪽.
204) 『宣和畫譜』권11, 山水2「동원」, 228쪽.

생동(氣韻生動)'을 발전시킨 '기운과 필력의 겸비(氣韻兼力)'을 주장하는 등 그의 육요(六要)에서 필적 요소를 중시하였다. 휘종 때 화학의 그림품평의 기준에서도 "사물의 정태를 극진하여 형색이 다 자연과 같이 갖춰져야만, 뜻이 고상하고 운(韻)이 고풍스러워야 상품이다"고 하였다.[205]

이러한 변화추세에서, 『선화화보』에서는 수묵형태의 묵죽화문에서도 필적(筆跡)을 강조하였다.

> 그림을 그리는 일이 형사를 구하는 것이라 한다면, 단청의 주황,연분을 버리면 형사를 잃게 되는 것이니 이는 어찌 그림의 귀중함을 안다하겠는가? '필이 있다는 것은 단청 주황연분의 기교에 있지 않다는 것이다. 담묵(淡墨)을 써서 그려내면 형사에 오롯이 하지 않는데도 상(象, 이미지) 외의 것을 얻을 수 있다.
> 繪事之求形似, 舍丹靑朱黃鉛粉則失之, 是豈知畫之貴乎? 有筆不在夫丹靑朱黃鉛粉之工也. 故有以淡墨揮掃, 整整斜斜, 不專于形似, 而獨得于象外者.[206]

담묵(淡墨)에 의해 이뤄지는, 필과 먹이 조화로운 필묵형태를 지향하였다. 단순히 수묵형태로만 이뤄진 '묵희'위주의 묵죽화에 대해 배척한 것으로 추정할 수 있다.

이 수묵산수의 미학은 '사(寫)'의 의미를 통해 알 수 있다. '사'의 의미는 북송부터 주로 산수화나 화조화 등에 많이 등장하는 것으로, '似(모사)'나 '圖繪(도회)'개념에서의 회화 재현론과는 뚜렷이 다르다. 동원의 경우, '그의 가슴 속으로부터 나온(其出自胸臆)' 것을 그리거나 '묵객이나 시인 등의 시상에 도움이 주는' 그림을 그렸다고 하였다.[207] 여기서 '寫'는 화가의 문학적 정취로부터 그린 산수화를 의미한다. 또한 다음의 왕곡의 경우를 보면,

> 多取今昔人詩詞中意趣, 寫而爲圖繪, 故鋪張布置, 率皆瀟洒.
> 대부분 고금의 시인들은 시와 사 가운데서 의취를 얻어, 그려서 그림을 완성하

---

205) "考畵之等, 以不模倣前人而盡物之情態, 形色俱若自然, 筆韻高簡爲工."'筆簡意全, 不模倣古人, 而盡物之情態, 形色俱若自然, 意高韻古爲上."(『宋史』권157, 選擧志3)

206) 『宣和畵譜』권20,墨竹敍論, 396쪽.

207) "至其出自胸臆, 寫山水江湖、風雨溪谷、峰巒晦明、林霏烟云, 與夫千岩萬壑、重汀絶岸, 使覽者得之, 眞若寓目于其處也, 而足以助騷客詞人之吟思, 則有不可形容者."(『宣和畵譜』권11, 山水2 동원, 228쪽)

였다. 그리하여 포치를 펼쳐놓으면 대략 모두 소쇄했다.[208]

또한 '시와 사 가운데서 의취를 얻어 그려서(寫) 그림을 완성하였다'고 하여, 그의 문학적 정취와 관련이 깊다. 이성의 경우에는 '흉중에서 토해내서 그렸다[一皆吐其胸中, 而寫之筆下]'고 표현하였다. 그의 화법은 시와 초서 등의 창작과정에서 나온 것이었다.[209] 여기서는 시나 글씨 등 화가의 예술적 창작정신과 관련이 있다. 하지만 『도화견문지』에서는 이성의 회화에 대해 화가의 '신화정령(神化精靈, 자연과의 교융)'이라 표현하는 점이 주목할 만하다.[210] 이는 위진현학의 '이형사신(以形寫神)'과 불교적인 의미에서의 형신론과 일치하고 있다. 위진시대와 수당의 도석인물화나 초기 산수화형태 등 고화(古畵)에서 주로 사용된 회화개념이었다.[211]

한편, 『선화화보』에서는 산수화의 회화개념과 마찬가지로, 도석화에서도 화가의 예술적 실천을 강조하였다. "도석상과 유학자의 풍모는 사람들이 충심으로 우러러 보고 그 가운데 (화가는) 형상을 창조하면서 깨달음이 있으니 어찌 조금 보조할 뿐이라고 말하겠는가?"고 반문한다.[212] 여기서 도석화의 개념은 『도화견문지』에서의 화가와 대상과의 일체화를 강조한 것과 다르다. 화가는 대상에 대한 탐구를 통해 예술대상에 고도의 정신성을 부여하는 형상창조의 과정을 통해 깨달음을 얻고, 결국 '도'의 예술세계로 나갈 수 있었다.

『선화화보』의 예술관념은 공자의 시학관념에 근간을 두고서 이를 그림 그리는 일에 비유하였다.

'그림을 그리는 일'은, '선행'을 통해서 현세(時)를 볼 수(觀)있기에 충분하고, '악

---

208) 『宣和畵譜』권12, 山水3「왕곡」, 256쪽.

209) "故所畫山林藪澤, 平遠險易, 縈帶曲折, 飛流危棧, 斷橋絶澗, 水石風雨晦明, 烟云雪霧之狀, 一皆吐其胸中, 而寫之筆下, 如孟效之鳴于詩, 張顚之狂于草, 無適而非此也."(『宣和畵譜』권11, 山水2「이성」, 231쪽)

210) "尤善畵山水寒林, 神化精靈, 絶人遠甚."(郭若虛, 앞의 책, 권3, 紀藝中, 113쪽)

211) "寫江山遠近之勢尤工, 故咫尺有千里趣.僧悰謂 "子虔觸物留情, 備皆絶妙", 是能作難寫之狀, 略與詩人同者也."(『宣和畵譜』권1, 道釋1「전자건」, 24쪽)

212) "志于道, 据于德, 依于仁, 游于藝. 藝也者, 雖志道之士所不能忘, 然特游之而已. 畫亦藝也, 進乎妙, 則不知藝之爲道, 道之爲藝, 此梓慶之削鐻, 輪扁之斫輪, 昔人亦有所取焉.于是畫道釋像與夫儒冠之風儀, 使人瞻之仰之, 其有造形而悟者, 豈曰小補之哉！"(『宣和畵譜』권1, 道釋敍論, 12쪽)

행'을 통해서 그 후세(時)를 경계할 수(戒) 있기에 충분하다. 즉 '선행'을 보면 '악행'을 경계하고, '악행'을 보면 성현을 사모한다. 심지어 '산천초목의 이름'까지도 살펴 알게 된다.

庶几見善以戒惡, 見惡以思賢, 以至多識虫魚草木之名, 與夫傳記之所不能書, 形容之所不能及者, 因得以周覽焉.[213]

이 내용은 장언원을 계승하였다.[214] 그런데 이 문헌이 원래『논어』양화편에서 나온 것이다. 일찍이 공자는 시에 대해 '흥'·'관'·'군'·'원' 등 네 가지 요소와 시를 배우는 목적을 언급한 바 있다.

공자가 말하길, '시는 감흥을 일으킬 수 있고, 올바로 볼 수 있게 하며, 남들과 잘 어울리게 하고, 잘못을 원망할 수 있게 한다.' (…) 새·짐승·초목 등의 이름에 식견이 많았다.

詩可以興, 可以觀, 可以群, 可以怨. (…) 多識於鳥獸草木之名.[215]

『선화화보』는 공자의 시학 관념 즉 '興'·'觀'·'郡'·'怨'가운데서 '관'과 '원'을 중시하고 있다. 鄭玄은 '觀'을 '풍속의 성쇄를 보는 것[觀風俗之盛衰]'이라 풀이하여, 풍속이 성한 것을 볼 때는 찬미하는 감정이 생겨나고, 상반된 경우에는 이를 혐오하는 감정이 생겨날 수 있다. 주희는 '득실을 살핀다[考見得失]'라고 해석하였다. '怨'은 人道를 위반한 모든 것을 증오하는 것을 말한다.[216]『선화화보』에서 공자가 말한 "시는 올바로 볼 수 있게 한다"는 말과 仁의 실행과 연관된 '원'에 대한 시학 관념을 중시한 것은 그림에서 보편적인 사회적 의의와 숭고한 도덕적 가치를 지닌 정감을 가져야 한다는 의미이다. 이러한 회화의 공능기능은 북송 이학철학에 근거를 두고 있다고 볼 수 있다.

이러한 『선화화보』의 입장은 북송 이학철학과도 관계가 깊다. 회화대상의 '天性'

---

213)『宣和畵譜』「敍」, 1쪽.

214) "見善足以戒惡, 見惡足以思賢 (…) 記傳所以敍其事, 不能載其用. 賦頌有以咏其美, 不能備其象. 圖畵之制所以兼之也."(張彥遠, 앞의 책,「敍畵之源流」, 140쪽) 이 기록은『直齋書錄』「解題」·『郡齋』「讀書志」·『宋史』「藝文志」·『文獻通考』에 다 실려 있지 않으나,『圖繪寶鑑』의「서」와『輟耕錄』에 수록돼 있다.

215)『論語』「陽貨」.

216) 이택후·유강기,『중국미학사』(대한교과서주식회사, 1992), 137~154쪽.

에 대한 강조는 '性이 곧 이치다(性則理)'는 송 이학체계의 범주 속에서 포함되어 있기 때문이다. 예컨대 북송 중기 신유학가 소옹(邵雍, 1011~1077)은 '사물로써 사물을 보는 것'이 '性'이며, 나로써 사물을 보는 것'은 '情'이다"고 말했다. 그에게 있어 '性'은 공명정대하지만 '情'은 편벽되고 암울한 것이다.[217] 따라서 사물에 대한 인식(觀物)은 곧 "눈으로써 보는 것이 아니다. 눈으로써 보지 않고 마음으로써 이를 보는 것이다. 마음으로써 이를 보지 않고 이치로써 이를 보는 것이다."[218] 예컨대 사물에 따르면 본성에 의해 움직이고, 본성에 의해 움직이면 신통하게 되고, 신통하게 되면 이치에 밝아지게 되는 것이었다. 이와 관련하여. 소옹은 『장자·추수』편에서 장자와 혜자가 물고기의 즐거움을 논한 일화를 소개하면서 "자신의 性을 다하면 物의 性을 다할 수 있는" 것처럼, 장자라는 인물이 대상과의 소통에 뛰어난 사람으로 보았다.[219] 이는 문인화론에서 중시한 장자미학과 다른 견해라고 할 수 있다. 따라서 『선화화보』에서의 시화일체화사상은 이학체계에 따른 '천성(天性)'론이 북송 산수화의 새로운 회화비평론의 근간이 되었음을 알 수 있다.

『선화화보』는 각 화문에서 추구하는 화문의 이학적 가치를 지향하였던 전문화가를 우대하였다.

> 주영의 <牧牛圖>의 경우, 그 오묘함을 다했다. 그런데 물을 마시고 풀을 뜯는 것은 대개 소의 진정한 습성(眞性)인데 붓 끝에서 사물의 이치에 깊은 조예를 갖지 않고 한낱 형사를 그려 각각 전문을 얻을 수 있었다.
>
> 作<牧牛圖>, 極臻其妙.然飮水齕草, 蓋牛之眞性, 非筆端深造物理, 而徒爲形似, 則人人得以專門矣.[220]

축수화문은 '물을 마시고 풀을 뜯는 것'을 소의 '眞性(진정한 습성)'이라 하였는데, 이 소나 말 등의 '眞性'에 대해 『莊子』에서는 "말발굽으로 서리와 눈을 밟으며

---

217) "以物觀物, 性也. 以我觀物, 情也. 性公而明, 情偏而暗."(邵雍, 『皇極經世書』권12, 「觀物內篇」, 學林出版社, 2003, 901쪽)

218) "天所以謂之觀物者, 非以目觀之也, 非觀之以目而觀之以心也, 非觀之以心而觀之以理也."(邵雍, 앞의 책, 권12, 「觀物內篇」, 900쪽)

219) "莊子与惠子遊于濠梁之上, 莊子曰, '鰷魚出遊縱容, 是魚樂也.' 此盡己之性, 能盡物之性也. 非魚則然, 天下物皆然. 若莊子者, 可謂善通物矣."(邵雍, 앞의 책, 권13, 「觀物外篇」, 923쪽)

220) 『宣和畵譜』권14, 畜獸2 「주영」, 305쪽.

털로 바람과 추위를 막고, 풀을 뜯고 물을 마시며 마구간에 사는 이것이 말의 진정한 습성이다"라 하였다.[221] 따라서 『선화화보』에서 화문중심의 서술체재는 북송 이학적인 가치체계의 추구와 관련되어져 있다.

『선화화보』에 나타난 북송 평원산수의 세계는 '무성시(無聲詩)'개념과 밀접한 관련을 가지고 있었다. 위진시대 고야왕의 그림에 대해, 『선화화보』는 이 '무성시' 개념에 대해 다음과 같이 언급하였다.

> 대부분 草木・虫魚 등의 본성을 인식하는 것이 시인의 일인데, 그림에서 역시 고야왕은 소리 없는 시(無聲詩)이다.
>
> 多識草木虫魚之性，詩人之事，畫亦野王無聲詩也.[222]

즉 '草木・虫魚 등의 본성을 인식하는 것'이라 하여, 대상(개체)의 속성과 깊은 관련이 있었다. 따라서 이러한 『선화화보』의 '무성시'개념은 바로 '천성론'을 바탕으로 한 것이다. 그런데 이 '천성론'이 『선화화보』의 왕유에 대한 평가에서도 나타나고 있다.

> 그의 의취와 고일함이 처음에는 그림에 나타나지 않았는데 시편(詩篇) 가운데 이미 자신의 화의(畫意)를 담고 있었음을 볼 수 있다. 이로부터 왕유의 그림이 천성(天性)에서 나왔기에 그림에 구속될 필요가 없으며, 대체로 태어나면서부터 그림을 알고 있던 사람이다.
>
> 觀其思致高遠，初未見于丹靑時，詩篇中已自有畫意，由是知維之畫，出于天性，不必以畫拘，蓋生而知之者.[223]

왕유가 사물의 본성에 대한 이치를 이미 터득한 사람으로 묘사하였다. 왕유의 시경계 속에는 이미 그의 '화의(畫意)'를 담고 있는 등 그가 천성적으로 '이치'를 깨달았다고 보았다. 이처럼 왕유의 산수화의 경계가 '천성론(天性論)'과 결부되어 있음을 알 수 있다. 북송 산수화에서도 사물에 대한 객관적 인식을 위해서 '性(본성)'을 '情(마음)'보다 중요시하였던 것이다.

---

221) "蹄可以霜雪, 毛可以御風寒, 齕草飮水, 翹棧而居, 此馬之眞性也."(『莊子』「馬蹄」)
222) 『宣和畫譜』권20, 蔬果2「고야왕」, 414쪽.
223) 『宣和畫譜』권10, 山水1「왕유」, 211쪽.

북송 범관의 산수화에서는 마치 “바위가 많은 깊은 골짜기[千岩萬壑]의 산그늘진 으슥한 곳을 걸어갈 때처럼 한여름 무더위 속에서 추위를 느껴 사람들이 급히 솜옷을 끼어 입게 만들었다”고 한 것처럼,[224] 대상보다는 화가의 마음, 즉 화가 주체정신을 강조하였다. 북송 문인화론이 산수화의 수묵적 표현을 강조함으로써 소극적 수양론을 중시하는 회화미학적 경향을 가졌다고 볼 수 있다. 이와 반면에, 『선화화보』의 산수미학은 북송 소식 등의 시화일체사상이 서정적(抒情的) 표현을 중시하거나 대상의 상징성에 의한 보편적 정감을 보다 강조한 것에서 벗어난 형태라 할 수 있다.

그의 상리론은 위진남북조의 시학 본체인 ‘吟詠詩情’에 가깝다고 할 수 있다. 그런데 북송 문학관념은 위진시대의 문학관념과 차이를 보인다. 북송에 이르러, 육조와 당에서의 개체성을 중시하는 ‘性情’이 ‘意’와 ‘理’로 변화되었다. 북송 시학에 있어서는 ‘以意爲主’의 기치 아래 ‘吟詠爲主’의 시학본체론을 벗어나, 중국 고대 시학관념에서 주요 본체론 경향을 열었다. 북송 시학체계 속에서 ‘以意爲主’와 ‘以理爲主’는 서로 상통한다. ‘意’는 ‘理’를 포괄하는데, ‘理’는 ‘意’를 포함할 수 없는 것이다. ‘以理爲主’는 ‘以意爲主’의 하나의 단층면에 불과하다. ‘意’는 시인의 관점과 견해를 함의한다.

북송 시학개념은 정신측면에서 ‘道’에 대한 추구를 주된 가치로 여기는 한편, ‘道’에 대한 추구가 단지 정신을 위주로 하지 않는다. 예컨대 왕안석의 대표적인 ‘新學’ 일파가 ‘道’를 진술함에 있어, 그들의 소위 ‘道’는 일종 사회정치 이상으로 외지향성의 가치를 추구하고 그들은 추구하는 이론을 표현함으로써 본질상으로 사대부들이 정신과 관료들 의식형태를 기탁하는 통일체이다. 소위 신학의 도는 비교적 정신적 가치방면의 내함이 적은 반면, 사회정치방면의 내함이 크다. 道學家의 ‘道’는 이와 다르게 그 최종 지향점이 ‘治國平天下’이지만 그 실제상의 가치는 주로 개체 정신방면에서 개체의 생명존중 가치에 의거하였다. 소옹은 도학가 중에는 시문창작에 매우 흥미가 있어 시문 창작이 체도를 전달하는 즐거움(樂)의 방식으로 간주하였다.

소옹의 ‘觀物論’에서는 사물을 마음으로 보지 않고 이치로써 본다[非觀之以心, 而

224) “則千岩萬壑, 恍然如行山陰道中, 雖盛暑中,凛凛然使人急欲挾纊也.”(『宣和畵譜』권11, 山水2 「범관」, 263쪽)

觀之以理也]. 그는 천하만물이 이치·性·名의 성질이 갖고 있는 게 사물의 본질이며 그것이 존재하여 의지하는 바인 것이다.[225] 이러한 성질은 눈으로나 사람의 감성으로 파악할 수는 없다. 이 성질은 반드시 '마음'을 써서 파악하지만 이 마음 또한 주관의식 혹은 정감있는 마음으로는 가져갈 수 없다. 이치에 대한 파악은 마음을 떠날 수 없으며 이치를 궁구는 마음은 반드시 터럭도 섞이지 않아야만 사물의 이치 본래의 면목에 비춰 파악할 수 있다. 소옹이 볼 때, '情好에 빠진' 시는 좋은 시가 아니며 이것에 의거하여 표현하는 시는 개인의 영욕과 득실에 직접 상관있는 정감인 것이다. 소옹의 논리에 의하면, 시인은 모름지기 '애욕에 연연하지 않으며 고집을 세우지 않는' 개개인의 사사로운 정감이나 생각을 버리고 자신을 승화시키는 '주체를 집결함으로써' 개인의 영욕과 득실이나 희로애락을 초월해야 한다.

한편, 소식의 경우, 인간의 독립성과 주체성을 중시하는 한편, 한적함과 자유자득을 통해 심령의 자유를 얻고자 하였다. 소식은 마음에 주장하는 바가 있을 뿐 의지하는 바가 없었다. 예컨대 사람과 사물 간에 일정한 심리거리를 유지함으로써 초연히 사물 안에서 '미'를 포착하였다. 일종의 '대상에 기탁할 뿐 사로잡히지 않는[寓意於物而不留意于物]' 인생철학을 가졌다. 그는 통탈한 심태에는 벼슬과 인생좌절에 직면해 있었으므로 절대로 성현이 되고 자하는 인생이상이 없었으며, 수신과 양생의 마음을 갖고 있을 뿐 절대 심령자아를 제고하려는 뜻이 없었다. 이는 촉학(蜀學)의 인물들이 시문창작에 열의를 보였던 진정한 원인이다. 실제상 시문과 글씨, 그림은 그들에게 영혼을 충족하는 하는 바이며 시문과 서화를 떠나 공허를 달랠 길이 없었다.

북송 문학이 북송을 지나 남송에 이르러 변화를 보인다. 남송후기가 시작되면서 북송 시가창작과 그 시학관념은 비난받았다. 그중 엄우(嚴羽)의 『滄浪詩話』에서 '吟詠性情'의 구호로 '妙悟'·'興趣'설을 내세워 북송 시학관념에 대해 철저히 부정하였다. 엄우를 시작으로 청 중엽 이전까지 북송 시학은 부단히 한을 본뜨고 당을 주종으로 삼는 복고주의로부터 공격을 받았다. 사실상 '吟詠性情'과 '이의위주'의 양대 시학본체론 관점이 충돌하였던 것이다. 송학과 문학 관념과의 괴리를 가져온다. 남송에서는 이러한 시학 관념이 철저히 부정되고, 위진시대의 '吟詠性情'으로 복귀하였다.

---

225) 李春靑, 앞의 책, 203쪽.

제6장 『선화화보』에 나타난 북송시대 對外 회화교류

한(漢) 무제(武帝)때 장건(張騫)의 서역개척 이후 역대에 걸쳐 형성된 '중국적 세계질서'는 중화사상이 외연으로 확대된 것이다. 중국인의 중화사상은 민족적·문화적 우월의식을 특징으로 한다. 이는 민족적인 배타성과 德治를 근간으로 이민족에 대한 포용성으로 구체화되고 여기서 덕치주의에 따른 포용성은 중화사상 즉, '중국적 세계질서' 구현을 위한 이념이 되었다.

이 중화사상을 기초로 한 '중국적 세계질서'의 구현은 대외적으로 조공제도에 의해 실행되어 왔다. 북송 『선화화보』의 소장목록 속에 들어 있는 당 염입본(閻立本)이 그린 <직공도(職貢圖)>와 <보련도(步輦圖)>에는 중국황제가 서역 사신들의 조공을 위엄있는 자세로 맞이하는 장면이 등장하는데, 이는 중화사상을 근간으로 한 중국 중심의 '중국적 세계질서'를 표현한 것이다. 한국과 일본은 고대부터 조공을 통한 중국의 책봉체제 속에 포함되었고 중국의 통치제도나 율령을 채용하기도 하였다. 이러한 '중국적 세계질서'는 한(漢)에서 성립된 이래 남북조를 거쳐 수·당에까지 이어져 내려왔다.

하지만 오대에서 북송에 이르기까지 북방에서 흥기한 거란과 여진족 등 이민족이 강성해짐에 따라 '중국적 세계질서'는 큰 시련을 맞이하였다. 그럼에도 정사(正史)인『宋史』에는 당시 주변국 고려와 일본이 송 황실에 조공하였다는 기사가 나와 있고 중국에서도 휘종이 고려에 사신을 보내는 등 외견상으로는 '중국적 세계질서'의 구현이 여전히 존속·유지되고 있었다.

특히 북송시대의 경우, 중국회화사상 산수화나 화조화 등 여러 장르에 걸쳐 획기적이고 비약적인 발전을 이룩하였다. 예전과는 다른 형태의 '중국적 세계질서'가 문화적 특성에 기인하여 구현될 수 있는 가능성을 갖게 되었다. 따라서 북송시기의 새로운 '중국적 세계질서'에 대한 연구는 북송의 이민족에 대한 문화인식을 토대로 고찰해 볼 수 있지만, 지금까지는 주로 정사(正史)의 외이열전(外夷列傳)을 통한 교류형태 즉 조공관계를 중심으로 연구되어 왔다.[226]

---

226) 송 초에 편찬된『舊五代史』의 이민족 관계기록은 '외국열전'이라는 편명이 붙여짐에 따라,『史記』에서 기틀이 잡혀진 중화주의에 입각한 정사체제가 이민족의 기록에서 큰 전환점을 이

위진 이래 중국과 이민족간 회화 교류에 관한 연구는 조공제도를 중심으로 한 종속관계의 연구보다도 구체적이고 사실적인 실례가 될 수 있다. 특히 북송시기는 북쪽으로는 요(遼)와 금(金)의 무서운 압박을 받고 있었고 서남쪽으로는 서하(西夏)가 독립국으로 버티고 있어, 사실상 '중국적 세계질서'를 유지하기에는 역부족이었다. 예컨대 휘종은 고려와의 교빙을 요와 대등관계로 끌어올렸다. 그리하여 『선화화보』의 「번족문」에는 중국의 주변국에 대한 회화인식이 나타나 있는 등 북송시기의 '중국적 세계질서'의 성격을 잘 보여준다. 그리고 이 「번족문」 외에 「산수문」의 '일본국(日本國)'도 또한 북송 당시의 이민족 문화 교류에 관한 대표적 사례라고 할 수 있다.[227]

제1절 『선화화보』「번족문(番族門)」과 이민족 회화에 대한 인식

『선화화보』의 「번족문」은 중국 중심의 세계관 내지는 역사관에서 나온 것이다. 『선화화보』의 화문체제는 한대 사마천의 『사기(史記)』는 중국 정사(正史)의 서술체제를 따르고 있다.

> 사마천이 『史記』를 저술할 때, 먼저 黃老를 다루고 난 뒤에 六經을 서술하자 의론이 분분하였다. 그리고 양웅의 글을 보면 "육경은 道에서 이루어진 것이다"고 하고 있으므로 사마천의 史論이 가히 전할 만함을 알겠다. 지금 『선화화보』의 10문(十門)의 차례를 정하는데 도석(道釋)을 특별히 제편의 첫머리에 놓았으니 이것은 여기에서 채택된 것이다.
>
> 司馬遷敘史先黃老而后六經，議者紛然， 及觀揚雄書，謂六經濟乎道者也，乃知遷史之論爲可傳. 今敘畫譜凡十門，而道釋特冠諸篇之首，蓋取諸此.[228]

루고 있다.(全海宗, 『韓國과 中國』, 지식산업사, 1979, 52~53쪽)

227) 북송 시기에는 민간에 전해오는 일본화가 많이 있었던 것으로 보인다. 특히 미불의 『畵史』의 의하면, 당시 풍영공(馮永功)의 집안에서 일본의 착색산수화(着色山水畵)를 소장하였다는 기록이 있다.

228) 『宣和畵譜』「序目」, 6쪽.

화문체제는 '도석문(道釋門)'에서 출발함으로써 『사기』를 근간으로 하는 기전체(紀傳體)의 형식을 따른 것이라 할 수 있다. 『사기』의 기전체(紀傳體)는 후대 중국 正史의 기초를 마련한 중요한 서술형식으로, 체제상으로 본기(本紀)외에 외이열전(外夷列傳)을 포함하고 있어서 중국 중심의 세계관 내지는 역사관에 기인한 것이다.[229] 따라서 화문체제 속의 「번족문」도 또한 중국 역사서술의 정사체제(正史體制)를 따른 외국열전에 해당한다.

'번족(蕃族)'의 개념은 당 이후에 등장하였다. 중화사상은 중국이 오랜 역사를 통해 번갈아 가며 배타성과 포용성을 나타났는데 포용성이 강한 시기는 한족(漢族, 고대의 華夏族)이 주변 이민족을 흡수・융합하지만, 배타성이 강한 시기에는 양자간 단일성을 강조하였다. 正史에서 당 이후 이민족 중에 중국의 예교(德化)를 받지 않았거나 받을 가능성이 적은 민족에 대해서는 '이적(夷狄)'이라는 용어를 쓰지만, 예교(德化)를 받았다고 인정되는 이민족에 대해서는 '외번(外蕃)'이라는 용어를 써서 법제상으로 구분하게 되었다. 이에 번족은 夷狄이 아닌 '外蕃'으로 간주되는 자에 한정하고 '歸化'에 관한 많은 기록 속에 나타나고 있다.[230]

다음은 『선화화보』의 「번족문」에 나오는 내용이다.

> 남루한 오랑캐의 갓끈을 풀고 궁중에서 옷소매를 단정히 하거나 손에 든 창을 감추고 중국의 역법을 사용하기도 하고, 산을 넘고 바다를 건너 와 머리를 조아려 자칭 '藩族'이라 하고 한 민가를 받아 백성이 되고자 하고, 심지어 자제를 보내고 음악을 배우고 조공품을 바치려고 달려와 내조하는 자가 있었다.
>
> 解縵胡之纓, 而斂衽魏闕 ; 袖操戈之手, 而思稟正朔 ; 梯山航海, 稽首稱藩, 愿受一廛而爲氓 ; 至有遣子弟入學樂, 率貢職奔走而來賓者.[231]

번족은 적어도 중국의 덕화를 받을 가능성이 있거나 받았다고 인정되는 이민족에 해당되었다. 이에 따라 『선화화보』에 「번족문」이 설정된 것도 충분히 중국의 민족성과 중국문화에 대한 우월성을 부각시키기 위한 것일 것이다. 한이 멸망한 이후

229) 全海宗, 앞의 책, 49쪽.
230) 全海宗, 앞의 책, 52쪽.
231) 『宣和畵譜』권8, 「番族敍論」, 179쪽.

에 중국의 이민족에 대한 인식이 변화하였음을 알 수 있다. 이 중국적 세계관 즉 '중국적 세계질서'는 북송 신유학의 '道學'을 근간으로 한 우주질서의 원리에 대한 표명이기에 「번족문」은 바로 이러한 이학체계의 구체적인 표현이 되는 것이다. 또한 『선화화보』의 「번족문」은 중국의 위진 이래 이민족관을 보여주고 있어서 중화사상의 외연의 확대인 '중국적 세계질서'가 구현되는 실제적인 모습을 담고 있다. 일반적으로 중화사상의 특징은 ①중국이 유일한 세계여서 '他'는 존재하지 않는다는 것, ②'중국적 세계질서'의 일원으로서 '사이비(似而非)적인' '他'이거나 이에 준(準)하는 '他'의 존재를 인정하는 것이다.[232] 여기서 화문체제 속에 「번족문」은 후자에 해당하는 「準」'他'의 존재라고 볼 수 있다.

이러한 측면에서 「번족문」은 북송시대의 '중국적 세계질서'구현을 위해 설정되어 있음을 알 수 있다. 여기에 형식적인 측면에서 『사기』의 정사체제를 도입해야 할 필요성이 대두되었다. 그리하여 화문체제 속의 「번족문」은 정사(正史) 기전체의 외이열전(外夷列傳)방식을 따르지 않으면 안 되었다.

다음의 「번족문」 서론에서 북송의 이민족문화에 대한 인식태도를 확인할 수 있다.

> 비록 異域의 먼 곳에 있고 교화와 습속이 다르지만, 역시 옛 성현들이 일찍이 버리지 않았으니 이처럼 번족이 그림에 나타나 전해지고 있는 것이다. 그러나 그림들이 대부분 활과 칼(弓刀)을 들거나 호시(弧矢)를 차고 개나 말(狗馬)을 사냥하는 놀이에서 취한 것이 많았다. 만약 심하게 폄하할 경우에 비루한 야만의 풍속이기 때문이라고 볼 수 있지만, 중국을 존숭하고 중원에 동화하려는 두터운 신뢰를 갖고 있었다.
>
> 雖異域之遠，風聲氣俗之不同，亦古先哲王所未嘗或棄也，此番族所以見于丹青之傳. 然畫者多取其佩弓刀、挾弧矢、游獵狗馬之玩，若所甚貶，然亦所以陋蠻夷之風，而有以尊華夏化原之信厚也.[233]

번족화문에 나타난 이민족에 대한 기본적인 관점은 이민족이 지리적으로 중국과 동떨어져 있을 뿐만 아니라 교화와 습속이 중국의 그것과 다르다는 것이다.[234] 중

---

232) 全海宗, 앞의 책, 50쪽

233) 『宣和畵譜』권8, 「번족서론」, 179쪽.

234) 여기서 원문에서 '風聲'을 '교화'라 해석했는데, 원래 '風聲'은 문학과 음악 등에 나타난 감계

국은 지리적·문화적으로 이민족과 구분하면서도 이 차이를 받아들이고 있어, 북송 당시의 이민족과의 대외관계에서 나타난 현실적인 상황을 인식하겠다는 태도로 보인다. 이러한 현실인식은 전통적인 유교문화에서 '옛 성현들이 일찍이 (그들을) 버리지 않았다'거나 <직공도>에서처럼 '번족이 그림에 나타나 전해지고 있다'는 점에서 비롯하였다.[235]

따라서 북송은 이민족의 문화가 단지 그들의 고유한 풍속 그대로를 표현한 것이라고 인식하였다. 설령 '그림들이 대부분 활궁과 칼(弓刀)을 들거나 호시(弧矢)를 차고 개나 말(狗馬)을 사냥하는 놀이에서 취한 것이 많다'는 점에서 폄하할 수는 있지만 이는 단순히 오랑캐의 풍속이라는 이질감에서 오는 것일 뿐 이민족에 대한 반감이 아니다라고 하였다. 게다가 이민족도 또한 전통적으로 중국문화에 대한 신뢰를 갖고 있었다고 인식하였다.

『선화화보』의 고려관련 기록과 '일본국'을 통해 볼 때, 중국과 이민족간 회화교류의 내용은 주로 이민족의 회화 수입 풍조나 풍속화에 대한 기록을 포함하고 있었다. 하지만 북송은 고려와 마찬가지로 북방 거란과 금의 압력을 받고 있는 상황에서도 고려는 중국에 화가를 파견하거나 중국은 고려의 회화경향에 관심을 보임으로써 북송이 당시의 주변상황에 적합한 교류형태를 모색해가는 변화의 조짐이 나타난다.

그렇다면 북송시대의 새로운 '중국적 세계질서' 구현을 통해서 본 이민족에 대한 회화인식은 어떠한가. 화문체제의 「번족문」은 '중국적 세계질서'의 구현을 위해 설정되었다. 그리하여 「번족」의 서문에 나타난 이민족 회화에 대한 인식은 중국의 민족성과 문화적 우월주의를 충분히 반영하고 있다. 하지만 「번족문」의 화가에 대해 서술한 내용을 보면 이민족과의 대치국면이라는 현실적 모순 속에서 왜곡된 양상을 보이고 있다.

「번족문」 속에 수록된 화가는 대부분 이민족 출신이거나 귀화한 화가들이었다.

적인 자연의 법도와 이치, 혹은 행위를 의미하기 때문에 반드시 일치하지는 않지만 이와 비슷한 의미를 가지고 있다.

235) 『漢書』에서 "東夷天性柔順, 異於三方之外, 孔子悼道不行 (…) 欲居九夷"라 하였고,『三國志』에서도 "中國失禮, 求之四夷猶信."이라 하여, 동이족에 대해 포용성을 천명한 점 등이 이에 해당한다.

이에 따라 화가에 대한 서술내용도 화가와 관련한 주변 이민족과 관련하여 다뤄지고 있어 중국에 복속(服屬)되거나 귀화한 번족 출신의 화가에 한정되었다. 그런데 화가 왕인수(王仁壽)의 경우, 그는 원래 번족출신은 아니었지만 번족과 관련된 그림을 그린 화가다. 북송시대의 변방 이민족에 대한 관심을 잘 나타낸다. 그는 중국과 이민족간의 갈등의 중심에 서 있었다. 그는 후진(後晋)에서 한림대조(翰林待詔)를 지낸 화가로서 오도자를 배워 뛰어난 화가로 북송의 대화가인 왕사원(王士元)의 부친으로 잘 알려진 인물이다. 그런데 불행히도 당시 호전적인 거란왕 야율덕광(耶律德光)이 군사를 이끌고 궁궐을 침입하여 여러 화가들과 함께 끌려감에 따라 거란에 볼모로 잡혀 변방에서 생을 마감하였다. 당시 송 태조 조광윤이 그를 구원하였으나 이미 죽은 뒤였던 것이다.『선화화보』에는 그의 그림인 <낙타(駝)>가 전해지고 있는 등 북송 황실의 이민족에 대한 관심을 엿볼 수 있다.

하지만 번족화는 이민족 출신의 화가가 그렸을 경우 보다 더 실감나게 묘사되었을 것이다. 특히 귀화한 화가라면 더욱 의심의 여지가 없을 것이다. 이찬화는 귀화한 화가 중 한 사람이다. 그는 발해국의 멸망과 관련하여 핵심적인 역할을 한 인물이다. 원래 돌궐인으로서 발해 부여성을 공격하여 발해를 멸망시킨 돌궐왕 야율보기가 그의 부친이다.[236] 그는 야율보기의 뒤를 이어 돌궐왕이 되었지만, 왕인수를 볼모로 잡아간 거란(遼)의 태종(太宗) 야율덕광(耶律德光)의 압박을 피해 바다를 건너 중국에 귀화하였다. 그 뒤 중국으로부터 이름을 하사받고 그의 고향인 요동지방의 회화군절도사(懷化軍節度使)가 되었다. 그리하여 그는 귀화화가로서 과거에 이적인(夷狄人) 돌궐왕 신분으로서 중국의 덕치주의(德治主義)에 의해 가장 수혜를 받은 화가라 할 수 있다.

> (그가) 처음 바다를 건너 중국에 돌아올 때 수천 권의 서적을 싣고서 직접 가져왔다. 게다가 그림을 좋아하여 귀인(貴人)과 추장(酋長)을 많이 그렸으며, 창을 뽑고 탄알이 든 활・견황(牽黃)・비창(臂蒼) 등의 사냥도구, 갑옷과 같은 무사복, 말안장 따위의 모든 진기한 것들이 중국 의관과는 다르게 그려졌으니 역시 관습적으로 길들여진 것들이었다.

236) “李贊華, 北虜東丹王, 初名突欲, 保機之長子. 唐同光中從其父攻渤海扶餘城, 下之, 改爲東丹國, 以突欲爲東丹王.”(『宣和畵譜』권8,「번족문」, 184쪽)

始泛海歸中國，載書數千卷自隨.尤好畫，多寫貴人酋長，至于袖戈挾彈，牽黃臂蒼，服用皆縵胡之纓，鞍勒率皆瑰奇，不作中國衣冠，亦安于所習者也.[237]

그의 그림은 번족 출신의 화가답게 이민족의 풍속과 관련된 내용을 담고 있는 것을 볼 수 있다. 중국인의 입장에서 귀인(貴人)과 추장(酋長)의 인물화 속에 등장하는 여러 사냥도구와 복식은 낯선 것들임에 틀림없다. 하지만 그에게는 '역시 관습적으로 길들여진 것들이었다.' 이와 같이 『번족문』 속에는 실제 이민족 출신의 귀화화가를 대상으로 하거나 번족과 관련된 풍속에 대해 서술한 내용이 대부분이었다.[238]

한편, 이러한 그림들이 오래 전부터 전래되어 온 것은 단순히 회화 이상의 의미를 가지고 있기 때문일 것이다. 다시 말하면 번족화는 중국인의 이민족에 대한 통치방식의 한 형태 즉 '기미정책(羈靡政策)'[239]과 같은 회유방식의 일환으로 이용했을 것이다. 고려에 대한 회화에서도 이러한 경향이 나타나고 있는 것이 있다. 예컨대 장남본이 그린 <高麗王行香圖>가 그 한 예이다.[240] 이 '行香'은 고대에 신불께 예배하는 의식의 일종으로 남북조 초기에 시작되었다. 처음에는 향을 피워 손을 훈증하거나 혹은 향을 피우고 나서 흩날리는 의식행위이다. 당 이후에는 제주(祭主)가 향로를 가지고 도장(道場)에 행차하거나 인도하기 위해 거리로 나가는 일종의 도교에 관한 의식행위라고 볼 수 있다.

장남본은 당시 동북에 인접한 고려왕이 행한 '行香'의식을 그림으로 기록화한 것이라 할 수 있다. 이전에 백제가 양(梁)나라에 조공을 바치는 장면을 그린 직공도(職貢圖)인 <양직공도>와 유사하다.[241] 따라서 이 <高麗王行香>는 당에서 유행하던 이민족의 왕이나 사신에 대한 직공도(職貢圖) 형태를 갖춘 것이라고 볼 수 있다. 이 그림은 휘종의 소장목록 속에 포함되지 않았지만 『선화화보』 등의 문헌에

237) 『宣和畵譜』권8, 『번족문』, 184쪽.
238) 반면에 주변 이민족에 대한 기록은 별도의 화문에 들어 있다. 예컨대 「산수문」의 '일본국'이 이에 속한다. 곽약허도 그의 저서 말미에 부가적으로 '고려국'을 기술하였다.
239) 이민족에 대한 통치방식의 하나로, 당 전기에 주로 행해진 정책이다. 직접적으로 주변 이민족을 복속시킬 수 없을 경우에 행해지는 간접적인 통치하는 방식이라 할수 있다.
240) "當時有<勘書>·<詩會>·<高麗王行香>等圖, 盛傳于世."(『宣和畵譜』권2, 도석2 장남본, 57쪽)
241) 원본은 이미 산실되고 중국 북송에 그 그림을 모사한 판본이 여러 곳에 전하고 있다.

남아 있었기 때문에 북송 휘종이 도교 신봉자인 점을 감안한다면, 고려왕의 '行香' 의식을 통해 북송과 고려 양국 간의 우호관계를 더욱 긴밀하게 할 수 있는 매개체가 되었다고 추정할 수 있다.

북송 황제들은 고려와의 관계를 중요시하여 신종의 고려에 대한 예우가 극진하였다.

> 신종 황제(神宗皇帝)가 크게 문교(文敎)를 펴 먼 나라에까지 미치매, 보물을 바치고 알현(謁見)하려는 사람이 바다를 건너 답지하였다. 그 가운데 고려에게만 더욱 예우(禮遇)하여 주고, 따라서 근시(近侍)를 사신으로 보내어 위무하였으며, 일찍이 예지(睿旨, 황제의 분부)를 내렸다. 무릇 바라보이는 궁전 이름과, 치미(鴟尾, 용마루의 막새기와) 장식을 거리낌없이 했으니, 여기서 성상의 계책이 크고 원대하여 작은 일로 오랑캐를 책망하지 않고, 그들의 충성하고 순종하는 큰 의리만 아름답게 여김을 알았다.
>
> 臣仰惟神宗皇帝, 誕敷文敎, 覃被遐方, 貢琛面內者, 梯航沓至. 惟高麗尤加禮遇, 因遣近侍, 銜命綏撫, 嘗頒睿旨. 凡相見處, 殿名鴟吻, 更不回避, 以是知聖謨宏遠, 不責蠻夷以小節, 而嘉其忠順之大義也.[242]

신종이 즉위하면서부터 바다 건너 일본 등 여러 지역에서 조공사신을 보내왔지만, 신종은 고려에 대해서만 특별히 예우하였음을 알 수 있다. 송이 먼저 고려와의 국교정상화의 필요성을 제기하였던 데서도 이 점을 알 수 있다.[243] 다음의 『고려도경』에서 이러한 점을 엿 볼 수 있다.

> 고려는 요하(遼河)의 동에 있어서, 아침에 명령을 내리면 저녁에 와서 바칠 수 있는 후복(侯服)이나 전복(甸服)과 같지 않기 때문에 도적의 작성은 더욱 어렵다. 황제는 천지와 같은 덕업(德業)으로 만국을 다 내조(來朝)하게 하여 고려가 예우를 받도록 돌보았거니와, 신령하신 선왕(先王)께서는 더욱 따르게 만드시어 인재를 뽑아 조정에 있게 하여 위무(慰撫)와 하사(下賜)의 어명을 받들게 하시었으니, 은혜의 융숭함과 예의 후함이 전례가 없었다.
>
> 在遼, 非若侯甸近服, 可以朝下令而夕來, 故圖籍之作, 尤爲難也. 皇帝天德地業, 畢

242) 徐兢, 앞의 책, 권5, 宮殿.
243) 徐兢, 앞의 책, 권9.

朝萬國, 乃眷高麗, 被遇神考, 益加懷徠, 遴擇在廷, 將命撫賜, 恩隆禮厚.[244]

위 문헌에 나타난 북송의 고려에 대한 인식은 상당히 호의적임을 인식할 수 있다. 서긍은 신종이 '더욱 따르게 만드시어 인재를 뽑아 조정에 있게 하여 위무(慰撫)와 하사(下賜)의 어명을 받들게 하시었으니, 은혜의 융숭함과 예의 후함이 전례가 없었다'고 표현하였다. 휘종에 와서도 '천지와 같은 덕업(德業)으로 만국을 다 내조(來朝)하게하여 고려가 예우를 받도록 돌보았다'고 한다. 따라서 송의 고려에 대한 인식은 주변의 다른 이민족의 경우와는 달랐다.

특히 일본과 같은 경우는 고려와는 비교할 수 없을 정도로 차이가 크다. 헤이안 중기는 이전에 견당사의 파견과 같은 교역관계가 재개되지 않은 시기이다. 일본은 "(중국으로) 자제를 보내 예악(藝樂)을 배우거나 공물(貢物)을 가져 와서 내조(來朝)하는"[245] 나라에서 제외되었다. 중국적 세계질서 가운데 '번족'의 범주에 포함되지 않은 채, 고려사신을 통해 중국에 문물이 전해지고 있었다. 북송은 일본을 주변의 오랑캐와 같은 이민족('夷狄')과 동일시하였다.

> 남쪽의 蠻夷나 북쪽의 夷狄은 예의가 없는 지역이지만 회화에 뜻을 둘 수 있다면 가상한 일이다. 중국의 문화를 이제 알게 된다면 점점 익숙해 질 수 있는 것이니 어찌 거듭 그 (그림의) 정교함과 졸박함(巧拙)을 따지겠는가?
>
> 又巒陬夷貊, 非禮義之地, 而能留意繪事, 亦可尙.抑又見華夏之文明, 有以漸被, 豈復較其工拙耶.[246]

그리하여 중국은 만일 일본이 '회화에 뜻을 둘 수[能留意繪事]'만 있다면 중국문화와도 접할 수 있을 것으로 보았다. 이러한 이민족 문화에 대한 중국인의 인식바탕에는 중국문화의 우월의식이 전제되어 있음은 말할 것도 없을 것이다. 이처럼 북송시대에는 보다 구체적으로 회화를 강조하는 등 문화적 우월의식이 한층 강조되어 있음을 알 수 있다.

다른 한편으로, 일본회화의 문헌이 북송 황실의 소장목록 안에 포함되어 있는 점

---

244) 徐兢, 앞의 책, 「序」.
245) "至有遣子弟入學樂, 率貢職奔走而來賓者."(『宣和畫譜』권8, 藩族敍論, 179쪽)
246) 『宣和畫譜』권12, 山水門 「日本國」, 275쪽.

을 간과해서는 안 될 것이다. 다시 말하면, 『선화화보』의 '일본국' 은 다른 주변국가와는 달리 예외적인 경우에 해당된다. 예컨대 『도화견문지』에서 '고려국' 이 등장하는 것과 유사하다. 휘종 당시의 일본국에 대한 관심이 고조되고 있었다고 볼 수 있다. 이러한 사실로 미뤄, 헤이안시대의 일본회화에 대한 고찰을 통해 주변국과는 다른 독자적인 회화양식으로서 재평가해야 할 것이다.[247]

제2절 북송시대 고려 · 일본과의 회화교류

한대 이래의 중화사상에 뿌리를 둔 '중국적 세계질서'가 화문체제의 『번족문』 속에 반영되어 있음을 알 수 있었다. 그렇다면 이러한 중국의 대외관념이 중국의 이민족과의 회화교류와 그 내용을 통해 어떻게 구현되고 있는 지를 살펴볼 것이다.

1. 고려와의 관계

북송시대 화론서에 등장하는 고려와의 회화교류에 관한 내용은 신종 때 곽약허의 『도화견문지』의 '고려국'이나 휘종 선화연간에 서긍(徐兢)이 쓴 『선화봉사고려도경(宣和奉仕高麗圖經)』(이하 『고려도경(高麗圖經)』이라 표기함) 등에 수록되어 있다. 북송 말기에 이러한 문헌들이 남아 있었던 것은 송이 건국 이래 고려와의 관계에서 거란의 간섭으로 교류를 단절하였다가 신종 때 비로소 관계 정상화되었던 계기에서 비롯하였다.[248] 이 북송시대의 문헌에는 그 이전 당 시기에 있었던 일까지도 기록하고 있다.

다음은 『선화화보』에 나오는 내용이다.

---

247) 西嶋定生은 일본이 7세기 이후 견수사 · 견당사의 파견하여 중국과의 외교관계를 지속하였을 뿐 중국의 책봉체제하에 예속되지 않았음에 주목하여, 당시 일본에는 주체적인 문화수용이 이뤄졌다고 주장하였다.(『中國古代國家と東アジア世界』, 594~602쪽)

248) "북송 인종 이후 거란의 압력으로 조공이 폐지되었다가 신종 희령(熙寧) 4년(1071)부터 재개되어 50여년만에 고려왕이 방물(方物)을 보내 조공하였고 7년과 9년에 사신이 거듭 왔다."(徐兢, 『高麗圖經』권2, 민족문화추진회, 1977)

주방은 평생 그림이 매우 많았지만 흩어져 일탈한 것이 적지 않았는데, 貞元 이래 일찍이 신라국인 중에 강회(江淮)지역에서 비싼 가격으로 주방의 그림을 구입해 가는 자가 있었다.

昉生平圖繪甚多, 而散逸爲不少, 貞元來已有新羅國人, 于江淮間以善价求昉畫而去.[249]

신라국(新羅國) 사람이 당 정원연간(貞元, 785~804)때 이미 강남의 江淮지역에서 주방(周昉, 730~800)의 그림을 사들였고 기록하였다. 그런데 이 『선화화보』는 북송 이전에 남아있던 기록을 인용한 것으로 보인다. 당 주경현의 『당조명화록』이 그 예이다.

정원(貞元) 말에 신라국의 어떤 사람이 강회(江淮)에서 좋은 값을 주고 수십 권을 사들인 다음 그 나라로 가지고 갔다. 그가 그린 불상(佛像), 진선(眞仙), 인물(人物), 사녀(士女) 등의 그림은 모두 신품(神品)이었다.

貞元末年, 新羅國有人于江淮以善價收市數十卷, 持往彼國. 其畵佛像, 眞仙, 人物, 士女, 皆神品也.[250]

이들 신라국인에 관한 기록들은 당 화가 주방전(周昉傳)에 관한 기록 속에 등장하였다. 이 『당조명화록』의 기록은 『선화화보』와 마찬가지로 주방이 중심인물로 등장하고 그가 당시 뛰어난 화가였다는 점에 초점이 맞춰져 있음을 알 수 있다. 『선화화보』는 그의 그림이 당시에 드물었던 점에 주목하여 그 한 예로 신라인들의 대량 구입으로 인해 빚어졌다고 추측하였다.

한편, 당의 기록은 『선화화보』 외에 곽약허의 『도화견문지』에도 남아 있다.

당 정원연간에 신라인들이 비싼 가격으로 화첩 10권을 사들여 신라로 가지고 돌아갔다.

貞元間新羅人以善價收置十卷, 持歸本國.[251]

---

249) 『宣和畵譜』권6, 인물2 「주방」, 126쪽.
250) 朱景玄, 앞의 책, 神品中 「周昉」, 86쪽.
251) 郭若虛, 앞의 책, 권5, 故事拾遺 「周昉」, 198쪽.

위 문헌에 의하면, 신라에서 구입해간 주방의 화첩 수가 10권이었음을 알 수 있다. 이처럼 보다 구체적인 사실을 기록한 것으로 보아, 당시 강남지역에서는 옛날 신라인들에 대한 관심이 많았음을 알 수 있다. 『도화견문지』에는 또한 고려왕 왕건(王建, 918~943)을 그린 당 장남본의 <高麗王行香圖>에 대한 기록이 있다.

> <勘書詩會>·<高麗王行香> 등의 그림이 세상에 전해져 오고 있다.
> 別有<勘書詩會><高麗王行香>等圖傳于世.[252]

촉 지방에서 손위와 같은 시대에 활동했던 장남본은 불상과 귀신을 매우 정교하게 그렸으며 특히 불(火)그림에 뛰어났다. 그는 주로 촉 지역에서 활약했지만 그의 그림은 형호(荊湖)지방에 산재해 있었다.[253] 고려왕의 '행향(行香)'의식이 당이 후오대시기에 강남지방에 전해지고 있는 점은 주목할 만하다.

당시 신라인들은 '비싼 가격[善價]'으로 주방의 그림을 수입해 갔다. 주방은 사녀화(士女畵) 등 세속적인 인물화를 그린 화가이다. 따라서 통일신라 말기에 궁정 취미의 인물화가 등장하는 계기도 주방의 영향을 받았다고 할 수 있다.[254] 신라인들은 이처럼 그림 수집에 적극적인 태도는 보이는 등 당과 같은 선진문화에 관심이 많았음을 볼 수 있다.

또 한편으로, 북송은 고려과의 관계 정상화를 계기로 고려에 대한 관심이 『도화견문지』의 '고려국'이 등장하게 되었다. 다음의 기록은 신종 때 고려가 송의 회화를 대량으로 수입한 사실을 기록하고 있다.

> 신종 희령(熙寧) 갑인년(1074, 문종28)에 세견사(歲遣使) 김양감(金良鑑)이 조공하러 들어와 중국의 도화를 찾아다니면서 열심히 구매하였는데, 조금이나마 잘 그린 그림은 열 가운데 한둘도 없었다. 그런데도 오히려 300여 꾸러미의 돈을 썼다.
> 熙寧甲申歲, 遣使金良鑑入貢, 訪求中國圖畵, 銳意購求, 稍精者十無一二然, 猶費

---

252) 郭若虛, 앞의 책, 권2,「紀藝上」, 58~59쪽. 『선화화보』에도 이 내용이 다음과 같이 나온다. "當時有<勘書><詩會><高麗王行香>等圖, 盛傳于世."(『宣和畵譜』권2, 도석2「장남본」, 57쪽)

253) 그가 활동하던 시기는 손위가 희종(僖宗, 874~887)을 따라 촉 땅에 발을 들여놓은 890년 이후 부터 오대 초까지 라고 할 수 있다.

254) 安輝濬,『韓國繪畫史』(一志社, 1980), 45쪽.

三百餘緡.[255]

고려는 북송과의 조공을 재개하면서 처음으로 사신 김양감(金良鑒)을 보냈다. 고려는 거액을 주고서 회화를 수입해 갔다. 이 때 신종은 곽희의 그림 <秋雨>·<冬雪圖> 두 점과 秋景·烟嵐 등 주제로 한 그림을 고려에게 선사하였다.[256] 2년 후(1076) 다시 사신으로 온 최사훈(崔思訓)이 화공(畫工)들을 데리고 와서 상국사(相國寺)의 벽화를 모사(模寫)해 갔다.

휘종시대에 들어가면 고려와의 교류가 더욱 활발해졌다. 숭녕(崇寧) 2년(1103, 고려 숙종8) 6월에 호부시랑(戶部侍郞) 유규(劉逵)가 고려에 다녀갔다. 그는 채경(蔡京)에 의해 천거되어 하여 중서시랑(中書侍郞)을 지낸 인물로, 국신사가 되어 부사 급사중 오식(吳拭)과 함께 의관(醫官) 4인을 데리고 고려에 가서 중국 의술을 교습시켰다.[257] 또한 정화연간에는 김부식 일행이 다녀갔다.

> 송나라 정화(政和) 연간에 고려에서 김부식(金富軾)을 사신으로 보내어 조공하자, 휘종이 그 사신에게 <추성흔락도(秋成欣樂圖)>를 하사하였다.[258]

휘종은 김부식일행에게 <추성흔락도(秋成欣樂圖)>를 선물로 주었다. 또한 그는 고려와의 교빙을 요와 대등한 국신(國信)의 수준으로 제고시켜, 그 업무를 국신소로 이관했던 것이다. 이 때 고려의 유학생을 적극적으로 받아들여 과명(科名)을 주어 돌려보내기도 하였다. 서긍도 고려에 가서 김부식 등에게 그림을 선보이고 명화(名畵)를 선물하였다.[259] 선화 말에는 한약졸(韓若拙)이 고려에 사신으로 가는 데 응모해서 고려국왕의 어진(御眞)을 그리게 되었다. 그러나 마침 병란이 있어서 가지 못하였다.[260]

---

255) 郭若虛, 앞의 책, 권6,「近事·高麗國」, 254쪽.

256) "有旨作秋雨冬雪二圖賜岐王 (…) 又作秋景烟嵐二賜高麗."(곽희, 앞의 책,「畵記」, 48쪽)

257)『宋史』권351.

258) 韓致奫,『海東繹史』제46권, 藝文志 5(민족문화추진회, 1996)

259) "列寶玩, 古器, 法書, 名畫, 異香, 奇茗.瑰瑋萬狀 (…) 隨所好.恣其所欲.取而予之."(徐兢, 앞의 책, 권26,「館會」, 민족문화추진회, 1977)

260) "宣和末應募使高麗寫國王眞, 會用兵, 不果行."(鄧椿, 앞의 책, 384쪽) 그는 정화(政和)와 선화(宣和)연간에 양경(兩京)에서 뛰어난 화가 [絶筆] 이라고 알려질 정도로 초상화(肖像畫)를

한편, 북송 신종과 휘종시기에 있어 양국간의 활발한 회화교류는 당 시기와 같이 회화작품의 수입에 의존하지 않고 화가를 파견하는 직접적인 교류가 형성되었다. 고려는 문종 때 김양감이 귀국한 2년 후(1076)에 직접 화공을 송에 파견하였다.

병진년 겨울에 다시 최사훈(崔思訓)을 사신으로 보내 조공하면서 화공(畫工) 몇 사람을 데리고 와 상국사(相國寺)의 벽화를 모사(模寫)해 가지고 가게 해 달라고 주청하니, 조서를 내려 허락하였다. 이에 모두 모사하여 가지고 돌아갔는데, 모사하는 사람은 그림 그리는 법이 자못 정교하였다.

丙辰冬, 復遣使崔思訓入貢, 因將帶畵工數人, 奏請摹寫相國寺壁畵歸國, 詔許之. 於是盡摸之持歸, 其摸畵人頗有精於工法者.[261]

이 때 파견된 화공들은 새로 조성하는 개경에 있는 흥국사의 벽화작업에 참여하고 있었다.[262] 그들이 모사해간 상국사의 서벽에는 곽희의 벽화 <溪谷平原圖>가 그려져 있었기 때문에 곽희의 산수화풍 또한 고려에 전해졌을 것이다.[263] 그리고 휘종때는 황실 어전서화소 소장품이 고려에 보내졌다. 이 때 사신으로 온 김부식 일행이 서화들은 가져갔다.

이달 11일에 성상께옵서 선화전 태평예람도 두 책과 성평곡연도・선산금궐도・봉래서애도・고야도・촌민경세도・부자행단도・춘교경목도・옥청화양궁경운도・균장종학도・추성흔락도・백옥루도・당십팔학사도・하경풍념도・태상도개도 각 1권을 신등에게 선시하셨나이다.

今月十一日. 伏蒙聖慈宣示宣和殿 大平睿覽圖二冊及成平曲宴圖, 仙山金闕圖, 蓬萊瑞靄圖, 姑射圖, 奇峯散綺圖, 村民慶歲圖, 夫子杏壇圖, 春郊耕牧圖, 玉淸和陽宮慶雲圖, 筠莊縱鶴圖, 秋成欣樂圖, 白玉樓圖, 唐十八學士圖, 夏景豐稔圖, 太上

잘 그렸다.

261) 郭若虛, 앞의 책, 권6,「近事・高麗國」, 254쪽.

262) 高裕燮,「高麗時代의 繪畫의 外國과의 交流」(『韓國美術史及美學論攷』, 通文館, 1963, 70쪽.

263) 고려 『어제비장전(御製秘藏詮)』(권6)의 제2圖와 제3圖의 판화들에 보이는 산수화를 보면, 고원・심원・평원의 삼원법이 잘 갖춰져 있어 곽희 화풍의 영향을 받은 것으로 보인다. 또한 신숙주(申叔舟)의「畵記」에서도 조선 초기 안평대군의 소장품 가운데 가장 많은 그림이 곽희의 그림(14점)이었을 정도로, 곽희화풍이 고려는 물론 조선 초기까지도 유행했을 것으로 추정한다.

度開圖各一卷者.[264]

휘종은 선화전에서 이들에게 <大平睿覽圖> 2권과 <成平曲宴圖>등을 하사하였다. 또한 당 염입본이 그린 <당십팔학사도(唐十八學士圖)>가 들어 있다. 이것은 당 태종 때 당의 건국을 도운 18명의 공신들을 그린 그림으로, 휘종의 어전서화소의 소장목록에 빠져 있어 아마 고려에 보내졌을 것이다.

한편으로, 북송에 들어와 고려의 회화가 중국에 전해졌다.

> 황조(皇朝)가 성대하매 황제의 조정으로 오는 먼 변경의 사신들이 길에 줄을 이었는데, 그중에서도 오직 고려만이 문아(文雅)를 숭상해서 화풍(華風)에 점차 물들어, 기교(伎巧)의 정밀함에 이르러서도 다른 나라에 비할 바가 아니었다. 참으로 그림의 묘한 솜씨가 있었는바, 전충의(錢忠懿)의 집에 착색산수도(著色山水圖) 4권이 있고, 장안(長安) 임동(臨潼)의 이우조(李虞曹)의 집에 본국팔로도 2권이 있다. 또 일찍이 양포 우조(楊褒虞曹)의 집에서 세포(細布) 위에 그린 행도천왕(行道天王)를 보니 모두 풍격(風格)이 있었다.
>
> 皇朝之盛, 遐荒九譯來庭者相觸于路. 惟高麗國敦尙文雅, 漸染華風, 至于伎巧之精, 他國罕比, 固有丹靑之妙. 錢忠懿家有着色山水四卷, 長安臨潼李虞曹家有本國八老圖二卷, 及曾于楊褒虞曹家見細布上畵行道天王皆有風格.[265]

고려의 서화 중에 <착색산수도(著色山水圖)>·<본국팔로도(本國八老圖)>·<행도천왕(行道天王)> 등 회화작품이 북송에 전해지고 있었다. 당시 고려의 회화가 이민족과 달리 높은 수준의 화풍을 보여준다. 휘종 때에는 고려에서 화가 이녕(李寧)이 파견되어 왔다. 다음 문헌은『고려사』의 기록이다.

> 인종때 이녕이 추밀사 이자덕(李資德)을 따라 송으로 오자, 휘종은 한림대조인 왕가훈·진덕지·전종인·조수종 등에게 명하여 이녕을 쫓아 그림을 배우도록 하였다. 또한 칙서를 내려 고려의 <禮成江圖>를 그려달라고 하였다. 이에 (그림을) 진상하자, 휘종은 감탄하면서 '근래 고려 화공들이 사신을 따라 온 자가 많았으나, 오직 이녕만이 뛰어난 화가이다'고 치하하고 술과 음식, 면, 비단 명주 등을 하사하였다.

---

264) 徐居正 等,『東文選』제35권,「謝宣示太平睿覽圖表」(민족문화추진회, 1999).
265) 郭若虛, 앞의 책, 권6,「近事·高麗國」, 254쪽.

仁宗朝, (李寧)隨樞密使李資德入宋, 徽宗命翰林待詔王可訓, 陳德之, 田宗仁, 趙守宗等從寧學畵. 且勅寧畵本國禮成江圖, 旣進, 徽宗嗟賞曰, 比來高麗畵工隨使至者多矣. 唯寧爲妙手, 謝酒食綿綺綾絹.[266]

인종이 즉위한 1123년에 송 휘종에게 처음 조공을 보낼 때 도화원의 화가 이녕이 송에 들어갔다. 이녕은 어려서부터 그림을 잘 그린다고 소문이 났을 정도로 그림에 뛰어났던 화가였다. 휘종은 당시 고려회화가 상당히 발전해 있음을 알고 한림대조인 왕가훈・진덕지・전종인・조수종 등 화사들에게 이녕의 그림을 배울 것을 명하였다. 이녕은 휘종의 간청에 따라 <禮成江圖>를 그려주기도 했다.

이녕의 산수화풍은 당시 북송 말기 산수화풍과 관련이 깊을 것이다. 당에서 청록산수화가 유행하고 일본에서도 그 영향을 받아 야마토에[大和繪]가 형성되었다. 솔거도 청록산수계통의 산수화풍에 뛰어난 화가라고 볼 수 있다.[267] 따라서 이녕의 산수화는 솔거의 화풍을 계승한 산수형태였다고 할 수 있다. 솔거화풍은 다음의 『삼국사기』에 상세히 기록돼 있다.

일찍이 황룡사 벽에 노송을 그렸는데 (소나무의) 몸체와 줄기는 비늘준법, 가지와 잎은 납작하게 굽어있었다. 까막까치・솔개・제비・참새까지 자주 덤벼 날아들어 벽화에 올라갔다가 떨어졌다. 세월이 오래되어 빛깔이 검게 변하자, 절 스님이 단청으로써 이를 보수하였더니 까치와 참새가 다시는 날아들지 않았다. 또 경주 분황사 관음상과 진주 단속사의 유마상 등 모두 그의 필적이 전해져 왔는데 대대로'신필'이라 전해져 왔다.

嘗於皇龍寺壁畵老松, 體幹鱗皴, 枝葉盤屈, 烏○燕雀, 往往望之飛入, 及到○蹬而落. 歲久色暗, 寺僧以丹靑補之, 烏雀不復至. 又慶州分皇寺觀音菩薩 · 晋州斷俗寺維摩像 皆其筆蹟, 世傳爲神畵.[268]

솔거의 노송도는 일명 송석도(松石圖)에 해당한다. 그는 노송의 몸체와 줄기에

---

266) 『高麗史』권122, 列傳35, 方技. 이녕에 관한 기록은 『패문재서화보(佩文齋書畫譜)』에도 나온다. "고려의 이녕은 어려서부터 그림을 잘 그린다고 소문이 났는데, 추밀사(樞密使) 이자덕(李資德)을 따라 송나라에 들어와 고려의 예성강도를 그려 바치자, 휘종(徽宗)이 몹시 칭찬하였다."

267) 安輝濬, 앞의 책, 45쪽.

268) 『삼국사기』권48, 열전, 「솔거」.

‘비늘준법[鱗皴]’으로 그렸다. 세월이 지나 빛깔이 검게 변해서, 절 스님이 단청으로 보수하였더니 까치와 참새가 다시는 날아들지 않았다고 한다. 솔거의 화법이 ‘신필’이라 할 정도로 소나무가 살아 있는 것처럼 생동감이 많았음을 알 수 있다.[269]

이러한 솔거의 화풍은 당에서 활동한 화가들로부터 영향을 받았을 것이다. 당 장언원의 『역대명화기』에는 신라인 김충의(金忠義)에 대해 기록하고 있다.

> 당 덕종(德宗, 779-805)때의 장군 김충의 등이 기교가 다른 화가보다 뛰어났으며, 이들은 (석조와 함께) 어울려 그림을 배웠다. 그림은 모두 정묘하였으나 화격이 그다지 높지 않았다.
>
> 德宗朝 將軍金忠義 皆巧絶過人, 此輩幷學畵, 迹皆精妙, 格不甚高.[270]

김충의는 당 덕종(德宗)때 장군을 지냈으며, 일찍이 오도자(吳道子, 710~760)에게 그림을 배웠다. 김충의의 화법에 관한 기록을 찾을 수 없다. 그렇지만 오도자의 제자로서 같이 활동한 적염·양정광·노릉가 등이 있기에 이들 화풍을 통해 추정해볼 수밖에 없다. 다음은 오도자 제자 가운데 적염에 대한 기록이다.

> 적염(翟琰)은 어려서 오도자를 스승으로 삼았는데 매번 그림을 그릴 때마다 (오도자는) 먹으로만 그리고는 나머지는 대부분 적염에게 채색(布色)하도록 하였다. 대체로 인물의 정신은 오직 농담(濃淡)을 간략히 하는 것에 있어서 오도자가 (그에게) 허가하였던 것은 적염의 비범함을 알기 때문이다. 적염의 채색(布色)과 필법이 오도자와 같았기 때문에 진품과 위작(眞贋)을 판별할 수 없었다.
>
> 翟琰, 早師吳道玄, 每道玄畫, 落墨已卽去, 多命琰布色, 蓋人物精神, 只在約略濃淡間, 而道玄輒許可, 故知琰自不凡. 琰布色落墨, 與道玄眞贋故未易辨也.[271]

그의 화법에 대해 ‘간략하게 농담(濃淡)’에 있었다고 한 것처럼, 오도자화풍이 원래 ‘채색이 옅은[傅彩簡淡]’ 화풍이었다.[272] 당시 중국에 온 신라인들도 신라인 김충

---

269) 윤희순은 까마귀와 참새가 잘못 알고 날아들어 올 만큼 노송을 실감나게 그렸다는 것은 화육법(畵六法)이 잘 갖춰졌기 때문에 가능하였다고 보았다.(『조선미술사연구』, 범우사, 1995, 64쪽)

270) 張彥遠, 앞의 책, 권9, 오도자, 237쪽.

271) 『宣和畵譜』권2, 도석2「적염」, 47쪽.

272) “(陳皓,彭堅)大約宗師吳道元之筆, 而傳采拂澹過之.”(黃休復, 앞의 책,「妙格上品六人」, 128쪽)
“(宋卓)工畵佛道, 志學吳筆, 不事傅彩.”(黃休復, 앞의 책,「妙格上品六人」)

의를 통해 오도자의 화풍을 알고 있을 것이다. 당시 신라에서 활동한 솔거가 그린 경주 황룡사(皇龍寺)의 노송(老松)은 이러한 오도자의 화풍과 유사하였을 것이다. 북송 당시 오도자화풍은 '오장(吳裝)'이라는 말이 유행할 정도로 초기의 오도자화풍보다 채색이 짙어져(設色重處) 있었다. 따라서 휘종이 신라 솔거의 화풍을 계승한 이녕의 <禮成江圖>를 선호하였을 것이다.

휘종이 애호한 이녕의 <예성강도(禮成江圖)> 외에도 북송 당시에는 고려의 부채 그림(畵扇)이 널리 알려져 있었다.

> 고려의 소나무로 만든 부채는 마치 절판(節板) 형상을 하였는데, 그 곳 사람들은 "소나무가 아니고 물 버들의 껍질로 만든 것이다. 부드러워 매끄러워 아낄만하며 그 주름이 혹한의 송백과 같았으므로 그것을 '소나무부채(松扇)'라 했다. 소동파가 "고려 백송은 나이테(紋理)가 곧고 성긴데 절판으로 부채를 만든 것이 마치 촉의 종려나무의 심처럼 짜여 있어 대체 물 버드나무이다"고 말했다. 또한 종이를 붙이고 금광죽으로 자루를 만들었으니, 마치 시중에서 만든 접어지는 첩선과 같지만 정교하고 세밀함이 중국이 미칠 수 있는 것이 아니었다. 펼쳐보면 서너 자(尺)나 되고 합치면 겨우 두 손가락정도 된다. 그린 그림은 대부분 사녀가 수레나 말을 타면서 청춘을 즐기고 있는 형상이다. (…) 칠한 청록이 매우 기이하였는데, 중국과 달리, 오직 공청색(空靑)과 바다녹색(海綠)으로 그렸다.
>
> 高麗松扇如節扇狀, 其土人云, 非松也, 乃水柳木之皮, 故柔膩可愛, 其紋酷似松柏, 故謂之松扇. 東坡謂高麗白松理直而疎, 析以扇, 如蜀中織棕櫚心, 盖水柳也. 又有用紙而以琴光竹爲柄, 如市中所制折疊扇, 但精致非中國可及, 展之廣尺三四, 合之止兩指許, 所畵多作士女乘車跨馬, 踏靑拾翠之狀. (…) 其所染靑綠奇甚, 与中國不同, 專以空靑海綠爲之.[273]

수양버들로 만든 '송선(松扇, 소나무부채)'가 북송에 들어왔다. 이 부채는 종이를 붙이고 금광죽(琴光竹)으로 자루를 만든 접이식 부채(疊扇)로 정교함과 세밀함이 중국보다 월등하였다. 고려사신들이 개인적으로 중국관리를 접견할 때의 답례품으로 쓰여졌다. 부채 앞면에는 주로 말을 탄 사녀들이 '나들이(踏靑)' 하거나 '모여서 노는(拾翠)' 그림이 그려져 있었다. 특히 부채의 색이 청록색계통의 공청색(空靑)과 바다녹색(海綠)으로 그려져 중국과 달랐다.

---

273) 鄧椿, 앞의 책, 권10, 雜說「論近」, 423~424쪽.

2. 일본과의 관계

『선화화보』의 「산수문」에는 '일본국(日本國)'에 대한 기록이 있다. 이 기록에는 북송초기 일본의 중국과의 문화적 교류를 소개하였고 아울러 송 황실소장품으로서 일본회화목록이 수록되어 있다. 일본이 헤이안 중기에 접어들어 후지와라(藤原)가문의 세력이 막강하여 후지와라 미치나가[藤原道長, 966～1027]가 섭정하던 시기의 일이다.

> 태평흥국(太平興國) 때 일본 불교승이 그의 무리 5～6인과 함께 상선을 타고 왔다. 중국어가 통하지 않았는데 그 나라의 풍토를 물으니 글로 써서 대답하였다. 글씨는 예서(隸書)를 따른 것이었고 그 언어는 대략 중국을 본떠 모방하였다.
> 太平興國中, 日本僧與其徒五六人, 附商舶而至, 不通華語, 問其風土, 則書以對, 書以隸爲法, 其言大率以中州爲楷式.[274]

여기서 '태평흥국(太平興國)'은 송 태조 조광윤이 죽고 난후 태종이 왕위에 오른 해인 976년이 된다. 송이 건국한 지 얼마 되지 않는 시기여서 일본이 송과 처음으로 접촉을 시도하기는 했지만 공식적인 외교관계에 의한 것인 지는 알 수 없다. 일찍이 헤이안 초기에 사이죠[最澄]와 쿠카이[空海]가 두 차례(804～806, 839～840)에 걸쳐 견당사(遣唐使)로서 중국을 다녀온 뒤로 일본에서 견당사(遣唐使) 제도가 폐지되었다. 따라서 이들의 방문이 공식적인 외교관계를 재개한 것이라 보기는 어려울 것이다.

한편, 불교승들의 '글씨가 예서(隸書)이고 그들의 언어가 대략 중국을 본떠 모방하였다'는 시실로부터 이전에 중국문화를 수입한 적이 있었음을 암시한다. 일본은 아스카[飛鳥] 시대(6～7세기)에 쇼토쿠[聖德] 태자가 처음 중국 魏와 齊나라의 영향을 받기 시작하여, 나라[奈良]시대가 들어 선 8세기경부터 당 문화의 영향이 현저하여 율령제도나 정치문화는 중국적이 것이었다. 그런데 헤이안 후기 후지와라[藤原] 가문의 세력이 부상하면서 견당사를 폐지함에 따라 중국과의 왕래가 단절되기에 이르렀던 것이다. 송 초에 이들 불교승들은 아스카시대이래의 외교적인 관계 회

274) 『宣和畵譜』권12, 山水門 「日本國」, 275쪽.

복를 하였다기보다는 종교적인 포교목적에서 방문한 것으로 보인다.

또한 이 불교승들은 6년 뒤 두 차례에 걸쳐 자신들의 제자들을 중국에 보냈는데, 이 제자들이 바로 쵸넨[조然](982)과 죠진[成尋](1072)이었다.

> 그 후 다시 제자들을 보내 친서(表)를 올려 경축하고, '금진(金塵)' 벼루와 사슴 털 붓, 그리고 왜화병풍(倭畵屛風)을 헌상하였다.
> 其后再遣弟子奉表稱賀，進金塵硯、鹿毛筆、倭畫屛.[275]

이들은 태평흥국(976) 때와는 달리 '봉표(奉表)'라는 친서를 가지고 왔다. 그들이 친서를 받아 온 것은 방문자의 예의를 표시하고 일본을 대표하여 송 황실에 공식 사절단을 파견하는 형식을 갖추었던 것이다. 이들은 중국에서 사찰을 방문하여 그림이나 불상 등을 가져간 것으로 전해진다.[276] 이를 통해 그들은 종교적 목적에 의해 방문했음을 알 수 있다.

그리고 이 불교승들의 송 황실에 대한 헌상품은 일본의 토속적인 황금벼루와 사슴 털로 만든 붓 등이 있다. 그 가운데 회화작품인 '왜화병풍(倭畫屛風)'이 들어 있었다. 여기서 '왜화병풍(倭畫屛風)'은 중국화풍과는 다른 일본 고유 그림이 그려진 병풍이었다. 당시 일본은 후지와라 시대에 접어들어 견당사 제도를 폐지한 뒤부터 중국의 화풍으로부터 탈피한, 일본 고유의 주제를 담은 세속화가 출현하는 등 귀족적 예술이 개화하던 시기이다. 즉 헤이안 시대를 거치면서 일본 고유의 주제를 담은 세속화(世俗畵) 양식이 나타났다. 이 세속화는 곧 일본식 그림을 뜻하는 '왜화(倭畵)' 즉 '야마토에[大和繪]'라고 불렀다. 헤이안시대의 일본에는 이 '야마토에[大和繪]'와 대비되는 '카라에[唐畵]'가 있었다. 이는 주로 상상적인 산수화나 중국 전설이나 고사를 그린 장식화로, 공식적인 행사나 종교의식에 사용되었다.

이러한 왜화병풍으로는 『선화화보』의 목록 속에 들어있는 <해산풍경도(海山風景圖)>나 <풍속도(風俗圖)> 등이 여기에 속한다. 이 그림들의 화풍에 대해서는 다음의 「산수문」가운데 '일본국'을 통해 짐작할 수 있다.

---

275) 『宣和畫譜』권12, 山水門「日本國」275쪽.
276) 아키야마 테루카즈, 『일본회화사』(이성미 역, 예경, Skira, 1961), 125쪽.

어떤 그림은 화가의 이름을 알 수 없었지만, 그 나라의 풍물과 산수의 소경(小景)등을 그렸다. (이 그림은) 채색이 매우 짙었으니 대부분 금벽(金碧, 금은이나 군청, 녹청, 주색 등의 물감)을 많이 사용하였다. 그 그림의 참뜻을 고찰해보니 기필코 그 안에 존재하지 않았다. 첫째로 채색으로 찬란하게 그림으로써 외관의 아름다움을 취하려고 하였다. 그러나 이로 인하여 다른 지방인 이역(異域)의 인물과 풍속을 볼 수 있다.

有畫不知姓名，傳寫其國風物山水小景，設色甚重，多用金碧，考其眞，未必有此，第欲彩繪粲然，以取觀美也. 然因以見殊方異域，人物風俗.[277]

이 <풍속도(風俗圖)>나 산수화인 <해산풍경도(海山風景圖)>는 일본의 풍물과 산수의 소경(小景)을 그린 그림들로, 헤이안 시대의 뛰어난 궁정화가들이 그린 세속화의 일종으로 보인다. 헤이안시대 중기부터 일본 궁정에는 어용화사(御用畵師)인 코세[巨勢]파가 형성되기 시작하였다. 11세기 초기에는 코세노 히로타카[巨勢弘高]가 궁정 에도코로(繪所)의 총책임을 맡아 종교화와 세속화 등 대부분을 제작하였다.[278] <풍속도(風俗圖)>와 <해산풍경도(海山風景圖)>는 당시 코세노 히로타카가 그려 북송에 들어왔을 가능성이 높다. 그들은 주로 일본의 일상생활과 경치를 담은 세속화를 그렸던 것으로 알려져 있다.

이 '야마토에[大和繪]'는 '카라에[唐畵]'의 중국양식을 수정하여 일본 고유의 생활에서 영감받은 주제들을 표현하기 위해 당시 귀족들에게 호감을 줄 수 있는 표현방식을 창출해냈다. 이들 작품들은 화면의 평면성과 장식적인 효과에 치중하였다. 『선화화보』에 나온 것처럼, 금은이나 군청, 녹청, 주색물감 등 금벽(金碧)을 사용한 짙은 채색화계통의 그림들로, '채색으로 찬란하게 그림으로써 외관의 아름다움을 취하려고 하였다.'

일본의 부채그림에도 세속화가 그려졌다. 당시 북송에 이 부채그림이 들어와 있었다. 고려에서 사신을 통해 북송에 전해졌다. [279]

---

277) 『宣和畵譜』권12, 山水門「日本國」, 275쪽.

278) 당시의 궁정화가들은 화공사(畵工司)와는 다르다. 헤이안 천도이후 화공사(畵工司)제도가 폐지되었다. 그 대신에 소수의 화사(畵師)와 화공들만 공부(工部) 소속으로 이관하고, 궁정의 에도코로[繪所]에게 모든 권한이 부여되었다. 이 때부터 몇몇의 유명한 화가들이 등장하기 시작하여 9세기 말에는 일본 회화상 중요한 화파인 코세[巨勢]파를 형성하기에 이르렀다. (아키야마 테루카즈, 앞의 책, 84~85쪽)

(고려의) 사신들이 해마다 중국에 오면 접이식부채가 개인적으로 관리에게 주는 물건이었다. 이 부채는 아청지(鴉靑紙)로 만들어졌으며, 윗면에는 본국의 귀족이 부녀인과 말 탄 그림을 그리거나 혹은 물가의 금빛 여울 속의 연꽃·화초(花木)·물새(水禽) 등을 그렸는데 그림이 매우 정교하였다. 또한 은니(銀涅)로 안개와 달빛의 형상을 만든 매우 아낄만한 '일본부채(倭扇)'라 하는 것인데 본래 일본국(倭國)에서 만들어진 것이다. 근래에는 매우 희귀하여 사신을 접객하는 자(典客者)만 간혹 얻을 수 있었다.

彼使人每至中國, 或用折疊扇爲私覿物, 其扇用鴉靑紙爲之. 上畵本國豪貴, 雜以婦人, 鞍馬, 或臨水爲金沙灘, 暨蓮花木水禽之類, 點綴精巧. 又以銀涅爲雲氣月色之狀, 極可愛, 謂之倭扇, 本出于倭國也. 近歲尤秘惜, 典客者盖稀得之.[280]

이 부채는 고려의 부채와 같이 소나무 조각을 여러 개를 겹쳐 만들었지만, 종이는 달리 아청지(鴉靑紙)를 사용하였다. 또한 그림은 주로 귀족부인이 말 탄 그림을 그리거나 물가의 금빛 연꽃·화초(花木)·물새(水禽) 등을 그렸다. 이러한 사실은 서긍(徐兢, 1091~1153) 의 『고려도경』기록에도 나와 있다.

화탑선은 금은 칠로 장식하고 거기다 그 나라의 산림(山林)·인마(人馬)·여자(女子)의 형상을 그렸다. 고려인들은 만들지 못하고 일본이 만든 것이라고 하는데, 거기에 그린 의복을 보니 정말 그러했다.

畫榻扇, 金銀塗飾, 復繪其國山林人馬女子之形. 麗人不能之, 云是日本所作, 觀其所繢衣物, 信然.[281]

고려에서는 이 일본부채를 '그림있는 부채'라는 의미로 '화탑선(畵搨扇)'이라 불렀다. 그리고 부채그림에는 주로 일본의 산림(山林)·인마(人馬)·여자(女子) 등 화제를 그렸다. 이러한 서긍의 기록들은 그 뒤에 『선화화보』의 '일본국'문헌의 설정에 크게 작용했을 것이다.

---

279) 곽약허는 원문 아래의 주석에 "왜국이란 일본국을 말한다. 본명은 '倭'인데 그 이름을 수치스러워하고 또한 자신들이 극동에 자리 잡고 있다하여 '日本'이라 하였다. 지금은 고려에 복속되어 있다"라고 덧붙였다.

280) 郭若虛, 앞의 책, 권6,「近事·高麗國」, 254쪽.

281) 徐兢, 앞의 책, 권29, 供張2.

지금까지 살펴본 바와 같이, 『선화화보』에 나타난 헤이안시기의 회화는 북송시기의 산수화와는 매우 대조적인 일본 고유양식을 의한 독창적인 문화의 형성하고 있었다.[282]

282) 아키야마 테루카즈는 일본의 헤이안시대 회화적 성과에 대해 다음과 같이 언급하였다. “회화사적으로 일찍이 중국 당 회화의 양식과 기법을 받아들여 그 특유의 섬세함과 서정성으로 일본 고유의 미술양식을 형성한 중요한 시기이며 이후 송과 원의 새로운 영향을 받은 14세기의 일본회화에 새로운 양상을 보여주는 전환기라 할 수 있다.”(아키야마 테루카즈, 앞의 책, 125쪽)

제7장 『선화화보』 연구의 의미와 평가

본 논문의 모두에서, 본 연구자는 북송시대 회화연구에 있어 주된 특징이 되는 사실주의적 회화경향이 학계의 문인화론 위주의 연구경향에 밀려 배척되는 현실을 우려하면서, 그러한 결과를 초래하게 된 원인으로는 남송시기의 황정견과 소식 문하의 강서시파(江西詩派)의 역할이 작용하였으며, 또한 명말의 동기창이 주창한 남북종론에 의한 폐해라고 생각하였다.

20세기 중국미술의 변혁기에도 중국 명청시대 문인화의 예술관념에 대한 재평가가 제기되었다. 중국 본건사회가 해체되는 대 혼란기 속에 간절히 변화를 찾고 새로움을 추구는 개혁사상가들은 서양화의 유입에 따라 사실적인 것으로 중국화를 개조하려고 하였다. 예컨대 1918년 강유위(康有爲)는 송원이후의 화사에 대해 완전히 새로운 평가를 하였다.[283] 강은 원과 명, 청대 문인의 사의화를 폄하시키고 오대, 양송대의 형사를 중시하는 그림을 높여 칭송하였다.

> 중국 근대화는 극도로 쇠퇴하였다. … 설사 형사를 버릴지라도 신사에 의지하지 않으며 게다가 형사를 잊을 지언즉 사의에도 의지하지 않는다. 많은 국가들의 화법을 보면 모두 다 같은데, 지금 서구유럽의 그림은 육조시대와 당송의 화법과 같다. 중국 근대기에 선(禪)사상이 그림에 유입된 것은 왕유가 작품 <雪里芭蕉>를 그리기 시작한 데서 비롯하였다고 생각하여, 후대인들이 그를 잘못 추앙하였다. 소식과 미불이 형사를 버리고 사기(士氣)를 주창하였다. 원명기에는 계화(界畵)를 대대적으로 공격하여 화사의 작업을 업신여기고 배척하였다. 무릇 사대부의 그림이 어찌 형체에 전념할 수 있느냐며 당시 추세는 자신의 일기(逸氣)를 그린 것을 고상하다하여 오직 산천만을 그렸거나 간혹 화죽을 그렸다. 대개 다 간격하고 거칠었으며 기운을 긍지로 삼았다. … 이것은 중국 근대 그림이 쇠퇴한 까닭이 되었다.[284]

강유위에 있어 회화는 필연적으로 사실적인 것이다. 따라서 그는 '형체가 없으면

283) 이 시기는 때마침 일본 역사학계에서 1918년부터 內藤湖南가 송대 이후 근세론을 제창하였던 시기와 일치한다.

284) 「万木草堂藏畵目」(『康有爲先生墨迹叢刊』(二), 中州書畵社, 1983).

갖출 수 없고 아름답지 않으면 도달할 수 없는' 사실정신만을 체현해야 한다고 여겼다. 그의 미술사실론의 관점은 일종의 자연에 대한 격물치용과 객관적 탐색정신과 물질실용주의를 제창한 것이다. 그는 사실을 존중하고 사의를 폄하함으로써 문인화의 세상을 등지는 마음을 그린 일격정감을 부정하였다.[285]

강유위가 중국화의 개량을 주장한 것은 북송 휘종이 화학개혁을 단행하였던 것과 일맥상통한다. 휘종은 북송 회화가 뒤떨어졌다는 위기감에서 전면적이고 개혁적인 혁신정책을 펼쳤던 것이다. 한편, 강유위가 중국화의 개량을 주장한 같은 해에, 마침 프랑스에서 채원배(蔡元培)가 돌아와 북경대 총장으로서 미술교육 육성책을 발표하였다. 그의 핵심내용 중에, 중국인은 이전의 성현사상을 사상으로 간주하여 왕왕 그 성과에 구속당한다고 지적하며 이름난 화파를 답습하는 습관을 버리고 과학적인 방법으로 미술을 시작할 것을 주창하였다.

또 이 1918년에 진독수(陳獨秀)가 일본 유학에서 돌아왔다. 그도 강유위처럼 중국화 개량을 촉구하였다.

> 중국화가 양송대와 원대 초기에서 인물, 금수, 누대, 화목 등을 모사하여 그리는 공부는 어느 정도 사실주의에 가깝다. 그러나 사대부들이 원체화를 멸시하고 오로지 사의(寫意)만을 중시하여 대상을 닮게 그리는 것을 꺼려왔다.[286]

진독수는 중국 옛 문인화를 개조하려고 하였다. 사실주의는 자신의 천재성을 발휘하여 자신의 그림을 그림으로써 옛 화가의 함정에 빠지지 않는다고 생각했다. 휘종의 그림 풍평 기준에서 옛 화가를 모방하는 것을 낮춰 평가한 것과 일치하는 주장이라 볼 수 있다. 진독수에 있어 미술속의 사실주의는 맹목적으로 고인을 숭배하거나 모방하는 등 봉건유학을 대표하는 사상체계를 철저히 배척하는 일이 필수과제였다.

강유위・채원배・진독수 등 중국근대사에 영향을 준 변혁사상가들은 중국미술의 변혁을 부르짖으며 각기 미술변혁에 대한 시각은 달랐지만 기본적으로 '사실주의'적인 방안을 내었다. 그 후 1929년 서비홍(徐悲鴻)이 '二徐'논쟁을 펼치며 중국미술 개량에 대한 주장을 거듭 펼쳤다. 서비홍은 "세심한 마음과 몸으로 대상에 나아가

285) 孔新苗・張萍,『中西美術比較』(山東畵報出版社, 2002), 230~241쪽.
286) 陳獨秀,「美術革命-答呂澂」,『美術論集』第4輯(人民美術出版社, 1986), 10~11쪽.

정밀하게 관찰해야 한다"는 호소문을 발표하였다. 이것은 북송 사실주의 회화의 기초개념을 천명한 것이며, 한졸이 주장한 산수화론을 대변하였다.

이처럼, 북송시대 사실주의 회화의 성격에 대한 규명작업은 중국화에 대한 개혁의 관점에서 중국문화와 서양문화의 비교에서 출발하였다. 결국 이러한 시각은 서비홍에 와서 중국미술의 사실파와 표현파의 다툼으로 변질되어 북송시대 사실주의 회화의 실체가 다시 왜곡될 수 있는 요소를 낳았다. 북송시대 회화에 대한 연구에서 문인화에 대한 연구에 치우치는 바람에 이분법적 대립구도로 나아갈 수밖에 없었다. 급기야 강유위는 "형신위주로 하되 사의를 채택하지 않고 채색과 계화를 세우되 필묵이 거칠고 간략한 것을 별도의 화파로 간주한다"[287]고 주장하기에 이르렀다. 지금까지도 이와 관련한 연구에서 북송 사실주의적 회화경향이 북송 중기이후 문인화론의 등장을 계기로 이상주의적인 회화형태로 변모하는 등, 사실주의와는 상반되는 경향으로 흐름에 따라 큰 혼란을 초래하고 있다. 따라서 북송시대 회화 경향에 대한 실체를 규명하는 일이 절실히 필요하였다.

북송시대의 산수화의 득세로 말미암아 위진 이래 주도적 화풍인 인물화의 쇠퇴를 가져왔다. 인물화의 쇠퇴원인은 무엇인가. 대표적 인물화가인 이공린과의 미불의 논쟁에서 찾을 수 있다. 미불은 오도자 화풍에 불만을 가졌다. 미불이 오도자에 대해 불만을 가진 이유는 단적으로 이공린이 오도자화풍을 계승하려 했기 때문이다. 미불 자신은 오도자보다는 위진시대 고개지 등의 전신론 위주의 화풍을 선호하였다. 소식 또한 그의 전신론에서 미불과 같은 주장하였다. 북송시대 문인화론가들은 주로 위진시대의 전신론에 근간한 인물화를 선호하였다. 당연히 이들은 북송시대 회화사의 발전과 무관한 복고적 이상주의 예술사상을 가지고 있다고 할 수 있다.

이공린은 인물화에서도 회화의 문학화를 꾀하였다. 이공린은 『선화화보』 화가전기록 중에서 가장 상세히 기록되어 있는 북송 말기 최고의 인물화가이다. 북송시대 사실주의회화는 오대 황전 등의 회화정신을 계승한 회화의 문학화 경향과 관련이 있다. 휘종의 궁정회화에서 시각적 환영을 가진 시적인 주제를 선택하여, 대상을 이미지화하는 시각적 사실주의를 말한다. 대상을 이미지화하는 데서는 사물의 본성에 접근하려는 시도가 나왔다. 따라서 『선화화보』 연구의 의미는 북송시대 문인화

287) 康有爲, 위의 논문.

와 문인화론의 실체를 밝힐 수 있다는 데에 있다.

먼저, 북송 회화사론의 제 경향 속에서 중국 화론사의 몇 가지 전환점을 고찰할 수 있었다. 송대에 있어 문인화론이 형성하는 배경이 되는 곽약허의 '기운비사론(氣韻非師論)'은 작품에서의 기운을 화가의 인격과 결부시켜 새롭게 해석하였다. 그런데 곽약허의 기운론은 위진시대 일필화개념에 근거한 용필론에서 나왔다. 그의 용필론은 '자유로운 마음'에서 기운을 얻어 신채를 갖춘 것이다. 그 대표적인 예로『역대명화기』를 인용하여 글씨에서 왕헌지의 일필서와 그림에서 육탐미의 일필화를 내세웠다. 하지만 장언원은 당의 대표적 화가로서 오도자를 내세웠으며, 그 후 북송시대에는 인물화에 뛰어난 이공린도 또한 당시 유행하던 필세 위주의 진행서(眞行書)의 서법으로부터 영향을 받았다. 하지만 곽약허는 장언원과 달리, 육조시대의 육탐미의 일필화를 지목하고 있어 곽약허의 일필화의 개념은 필묵형태의 그림이 아닌 '서법적 필선'위주의 화풍을 의미하였다. 장언원 이래 지속되어 온 채색화풍에 대한 반발에서 나타났으며, 당시 '골기(骨氣)'가 뛰어난 촉 지역 화가들의 영향을 받은 것이다.

또한 문인화론의 성격과 관련한 송대 '시화일률사상'의 정의와 개념은, 대체적으로 소식의 '시화일률사상'과 밀접한 관련이 있다. 소식의 묵죽화나 고목 그림은 엄연히 산수화의 범주와 다른 형태의 회화이다. 산수화를 중심으로 한 회화의 문학화 경향과 송대 문인화를 구분할 필요가 있다. 오히려 곽희의 산수화론은 송대 회화의 문학화와 문인화론의 실체를 밝힐 수 있는 중요한 문헌이다. 당시 문인화가들은 화원화가로부터 기교를 습득하는 한편, 화원화가는 문인화가들로부터 문학적 소양을 배웠다. 궁정화가인 곽희는 진・당의 고시(古詩)로부터 화제를 얻어 그림을 그렸다. 곽희는 곽희에 의하면, 위대한 시는 화가자신의 마음 속 깊은 곳에서 샘솟아 나오기 때문에 정신을 정화함으로써 자신의 정신과 융화되어 하나가 될 수 있음을 강조하였다. 마치 소식이 대나무를 그릴 때와 같은 '흉중성죽(胸中成竹)'하는 창작태도와 일치한다. 따라서 송대 회화의 문학화 경향은 휘종의 궁정회화에서 시각적 환영을 가진 시적인 주제를 선택하여, 대상을 이미지화하는 시각적 사실주의회화로부터 등장하였다고 볼 수 있다.

『선화화보』의 화론서로서의 가치와 관련하여 논의되고 있는,『선화화보』의 편찬

되는 시기에 대한 논의에서는 대체로「서문(敍)」에 나온 휘종 '선화2년(1120)'의 기록에 따른 것이다. 이 해는 휘종이 『선화화보』의 편찬과 관련하여 공식적으로 편찬을 승인한 시기라고 할 수 있다. 하지만 『선화화보』의 편찬작업은 수집한 작품을 목록화하여 저록(著錄)등 많은 기간이 걸리는 대사업이다. 따라서 『선화화보』의 편찬이 완성되기까지의 휘종의 화학(畵學)개혁 전 과정 속에서 살펴봐야 할 것이다. 휘종은 즉위한 지 얼마 안 되는 숭녕과 대관연간부터 화학(畵學)을 크게 일으켜 총신 동관을 파견하여 전국각지의 서화를 수집할 것을 독려하였다. 崇寧3년(1104년) 국자감에 '畵學'을 증설하여 국가가 화가를 양성하는 최고 학부과정을 만들었다. 국자감 직속에 '화학(畵學)'의 설치함으로써 본격적인 화학개혁을 단행하였다. 또한 대관연간(1107～)이후 국자감의 학관제도에서 한림도화원을 독립시킴으로써 초기의 학생선발위주의 화학증진정책에서 벗어나 화원제도 전반에 걸친 개혁으로 확대되었다.

휘종은 소식이 죽은 숭녕원년(1102)에 신・구 양당(兩黨)의 화해에 실패함에 따라 원우당인(元祐黨人)인 한충언(韓忠彦)과 증포(曾布) 등을 요직에서 파면하고, 채경(蔡京)과 동관(童貫) 등을 등용하여 『선화화보』를 편찬하기 위한 서화작품을 수집에 동관을 파견하였는데, 동관의 기록 중에 휘종이 편찬을 승인한 선화2년 이후의 기록이 있다. 동관의 경력 가운데 '太傅・山南東道節度使・領樞密院事・陝西河東等路宣撫使' 등의 관직명이 등장한다. 이 중 '태부(太傅)'와 '섬서하동등로선무사(陝西河東等路宣撫使)'는 각각 선화 3년(1121)과 선화 4년(1122)에 재직한 것이다. 또한 또한 『송사』「휘종기」에 의하면, '선화4년'에 비로소 황실의 편수사업을 담당하는 문서국(文書局)이 설치됨으로써 처음으로 『선화화보』 등의 황실문서들을 보관하기 시작한다. 따라서「서문」의 '선화2년'은 『선화화보』의 화가전까지 아직 완성되지 않았던 시기라고 볼 수 있다.

선화화보의 편찬과정에서 휘종이 전격적으로 화학개혁을 단행한 직접적인 배경은 당시의 '서화가 옛 것을 훨씬 추월하지 못하였다'고 하는, 당시 회화에 대한 불만에서 비롯되었다. 이에 휘종은 사대부 화론에 정통한 미불을 서화학박사로 임명하였다. 그의 고화에 관한 정통한 식견이 휘종의 화학개혁을 위한 의지와 일치한 것이다. 그는 특히 위진시대 서화에 관해 조예가 깊은 화론가였다.

『선화화보』의 서술체재는 화문(畵門)에 따른 분류방식을 채택하였다. 송대 회화 분류방식은 당 오도자이후 전문화가가 등장한 것을 계기로 이뤄졌다. 『선화화보』의 화문체재는 곽약허의 『도화견문지(圖畵見聞志)』(1080)의 분류법과 뚜렷한 차이를 보인다.(다음 장의 표 참조) 예컨대 도석・인물・궁실・번족・용어・산수・축수・화조・묵죽・소과 등 십문(十門)으로 분류하였다. 곽약허는 화가의 신분에 따라 전문화가와 비전문화가로 분류하고 전문화가의 경우, 인물・전사(轉寫)・산수・화조・잡화 등으로 분류하여 화문에 의한 분류법을 적용하였다. 『선화화보』의 화문체제는 송대 초기 우주론에서의 『노자』의 '도'와 『역경』의 '음양'에 의한 만물생성원리를 나타낸다. 만물생성의 이치인 도가의 '도'와 관련된 「도석문」에서 출발하여, 음양에서 오행으로, 그리고 만물 등의 순서로 나열하고 있다. 이러한 우주원리에 따라 십문(十門)이 도식적으로 황노학(도): 도석 ⇨ (음양)오행: 인물 ⇨ 성인(제도): 궁실 ⇨ 천자(법도): 번족 ⇨ 용어・산수・축수・화조・묵죽・소과 등의 체계로 형성되었다.

또한 화문체제는 전통적인 화육법에 의한 품등방식이 그림의 가치를 중시하는 품등방식으로 발전한 것이다. 곽약허 등의 화가의 신분에 따른 품등방식을 지양하고 새로운 품등방식을 제기하였다. 화문에 의한 분류방식은 화가가 가장 득의한 부분을 기준으로 화문을 정하고 다시 시대별로 분류함으로써 화론가에 의한 품평과 화가의 사법전수관계 등 두 가지 요소를 충족하는 품등론을 채택하였다. 전통적인 품등론에서 볼 수 있는 화가중심의 주관적 평가가 아닌, 동일한 화문 속에서 화가간의 사제(師弟)관계를 통해 화가적 역량을 객관적인 평가하였다. 그리하여 회화에 평가에서 화가의 인품위주보다는 화가의 그림에 대한 평가 위주의 회화의 가치를 중시한 품등론이라 할 수 있다.

중국화론사에서 형호는 최초로 수묵에 의한 용묵법을 제기하였다. 당 중기 이후 필묵은 형호에 의해 보다 진전된 형태를 갖추었다. 형호의 수묵화법은 왕흡의 화법과 관련이 있다. 당의 왕유의 파묵법과 구분과 다르다. 왕유는 파묵(破墨)의 필선에서 분해되는 선을 이용한 것이지만, 왕흡의 화법은 발묵에서 필선이 분해되는 수묵화법을 채택하였다. 왕유의 화법은 필이 미묵(微墨)효과에 의해 묵의 지나친 (화가의) 감정변화를 제거하였다. 하지만 왕흡은 묵의 흔적이 필의 힘에 의해 제어됨으

로써 '자연'을 얻을 수 있다. 이러한 왕흡의 화법은 송대 최고의 산수화가인 이성의 화법과 관련되어 있다.

북송 산수화의 시원은 당 말과 오대시기의 촉 지역에서 등장한 일격화풍에서 비롯되었다. 다시 말하면, 촉지역의 도석인물화가 가운데 필력과 필세가 뛰어난, 송석이나 묵죽화를 잘 그렸던 화가들로부터 나왔다. 예컨대 손위의 송석과 묵죽화는 필묵이 정묘하고 가세가 웅장하여 뜻이 높고 품격이 빼어났다. 손위의 송석그림은 그 후 황전에 의해 계승되었다. 일격화풍이 북송 산수화에 미친 영향은 무엇일까. 황휴복은 '육법 안에서 형사와 기운 두 가지가 가장 최우선이다'고 하여, 화육법에서 형사와 기운을 강조하면서 화육법을 형사와 기운으로 구분함으로서 그림에서 화가의 창작론이 기운론을 도출해내었다. 이러한 황휴복의 화육법에 대한 인식은 당 장언원의 주장을 계승하였다. 그는 장언원이 당화에서 형사와 골기를 차별화하였듯이 형사보다는 기운을 우위에 놓았다. 반면에 형호의 형사는 장언원의 형사와는 다르다. 장언원의 입의 우선이 형호에게는 필법우선이 되었다. 한졸의 입장은 형호를 계승한 측면이 많다.

『선화화보』에 나타난 북송 산수화 개념은 이성의 평원산수와 밀접한 관련이 있다. 그의 평원산수는 안개와 구름이 덮인 평원 가운데서 갑자기 안개가 흩어지고 구름이 걷히는 순간에 드러나는 광활한 대자연을 포착하는 데 있었다. 이성의 자연법사상, 즉 우주만물의 이치를 가진 자연의 법칙을 인식하고 자 하였다. 그의 미학사상은 산수서론에 나타난 "산과 물, 바다와 땅에서의 조화의 신수(神秀)와 음양의 명회(明晦)" 등을 표현하는 산수화의 정신과 일치한다. 이처럼, 『선화화보』에서의 이성의 산수관이 자연법에 따른 이치를 표현한 측면에서 보면, 범관 산수화에서의 전신론과는 다르다. 범관은 화가가 그림의 '대상'에서 벗어나 화가의 '마음'을 그릴 것을 주창하여, 화가의 주체적 인식의 중요성을 강조하였다.

이성의 자연법에 따른 산수정신은 북송시대 회화의 문학화 경향과 매우 밀접한 관련이 있다. 평원산수화풍이 문학적 정취와 맥을 같이하는 대표적인 산수화풍이라고 할 수 있다. 이성 자신이 문학에도 뛰어난 화가였기에 시적인 정취에 대한 회화적 표현에 있어서도 능숙하였던 것이다. 한편, 북송회화의 문학화 경향은 '무성시(無聲詩)'개념에 나타난 천성론을 바탕으로 하였다. 왕유의 산수화의 경계도 또한

이러한 '천성론'과 결부되어 북송시대 시화일체화 사상을 형성하고 있다.

여기에서 화가의 예술적 실천을 강조하였다. 화가의 창작행위에서 사물에 대한 객관적 인식, 즉 자연의 '性(본성)'에 대한 인식이 가능하기 위해 '흉중에 구학이 있어야만' 하는 화가의 예술적 실천을 요구하였다. 송대 철학자 소옹이 '사물로써 사물을 보는 것은 '성'이며, 나로써 사물을 보는 것은 '정'이다[以物觀物, 性也. 以我觀物, 情也]' 라고 주장하였다. 여기서 주장한 '사물로써 사물을 보는 것'은 실제 자연의 말을 끌어들여 펼치는 것이다. 이는 바로 '性'으로서 사물에 대한 객관적 인식을 위해서 '性'이 '情'보다 중요시되는 것이다. 그리하여 송대 회화는 기존의 문인화론 위주의 미학에서 벗어난 새로운 회화미학을 형성하였다.

『선화화보』의 번족문 속에는 중국의 주변국 고려와 일본 등에 대한 회화인식이 나타나 있어 북송시기의 '중국적 세계질서'의 성격을 잘 보여준다. 그리고 이 번족문외에 산수문 속의 '일본국(日本國)' 문헌은 북송당시의 이민족과의 문화교류의 대표적 사례라고 볼 수 있다.

『선화화보』의 번족문은 중국 중심의 세계관 내지는 역사관에서 나온 것이다. 『선화화보』의 화문체제가 한대 사마천의 『사기』의 중국 정사(正史)의 서술체제를 따르고 있기 때문이다. 화문체제는 도석문에서 출발함으로써 『사기』를 근간으로 하는 기전체(紀傳體)의 형식을 따른 것인데, 『사기』의 기전체(紀傳體)는 후대 중국 正史의 기초를 마련한 중요한 서술형식으로, 체제상으로 본기(本紀)외에 외이열전(外夷列傳)와 마찬가지로 화문체제 속의 번족문은 중국 중심의 세계관 내지는 역사관에 기인하였다. 중국 화사서술의 정사체제의 외국열전에 해당한다.

번족은 당 이후에 등장하는데, 이민족 중에 중국의 예교(德化)를 받지 않았거나 받을 가능성이 적은 민족에 대해서는 '이적(夷狄)'이라는 용어를 쓰지만, 예교(德化)를 받았다고 인정되는 이민족에 대해서는 '외번(外蕃)'이라는 용어를 써서 법제상으로 구분하였다. 여기서 번족은 이적(夷狄, 오랑캐)이 아닌 '外蕃'으로 간주되는 자에 한정하고 있다. 번족은 적어도 중국의 덕화를 받을 가능성이 있거나 받았다고 인정되는 이민족에 해당되었다. 따라서『선화화보』의 번족화문이 설정된 것도 중국의 민족성과 중국문화에 대한 우월성을 부각시키기 위한 것이다. 번족문 서론에 나타난 북송의 이민족 문화에 대한 인식은 이민족이 지리적으로 중국과 동떨어져 있을 뿐

만 아니라 교화와 습속이 중국과 다름을 인정하였다. 북송 당시의 이민족과의 대외관계에서 나타난 현실적인 상황을 인식하겠다는 태도로 보인다.

『선화화보』의 고려관련 문헌과 '일본국'문헌을 통해 볼 때, 중국과 이민족간 회화교류의 내용은 주로 이민족의 회화작품 수집과 풍속화에 대한 기록을 포함하고 있었다. 그리하여 이전의 중국문화의 일방적 전파를 강조하던 입장에서 탈피하는 쌍방향적인 문화교류의 형태를 지향하고 있다. 북송의 고려에 대한 인식은 상당히 호의적이어서 주변의 다른 이민족의 경우와는 달랐다. 일본과 같은 경우는 고려와는 비교할 수 없을 정도로 차이가 크다. 북송은 일본을 주변의 오랑캐와 같은 이민족('夷狄')과 동일시하였다. 일본이 '회화에 뜻을 둘 수[能留意繪事]'만 있다면 중국문화와도 접촉할 수 있음을 암시하고 있는 등, 이러한 이민족 문화에 대한 중국인의 인식바탕에는 중국문화의 우월의식이 전제되어 있다.

參 考 文 獻

1. 문헌자료

『宣和畵譜』(北京: 湖南美術出版社, 1999)
『宣和書譜』(北京: 湖南美術出版社, 1999)
托　托,『宋史』(中華書局, 1977)
符　載,『觀張員外畵松圖』(北京: 湖南美術出版社, 1997)
朱景玄,『唐朝名畵錄』(北京: 湖南美術出版社, 1997)
張彥遠,『歷代名畵記』(北京: 湖南美術出版社, 1997)
荊　浩,『筆法記』(北京: 湖南美術出版社, 1997)
劉道醇,『宋朝名畵評』(北京: 湖南美術出版社, 1999)
郭若虛,『圖畵見聞誌』(北京: 湖南美術出版社, 2000)
米　芾,『畵 史』(北京: 湖南美術出版社, 2000)
蔡　絛,『鐵圍山叢談』(北京: 中華書局, 1983)
韓　拙,『山水純全集』(北京: 湖南美術出版社, 2000)
郭　熙,『林泉高致』(北京: 湖南美術出版社, 2000)
沈　括,『夢溪筆談』(北京: 湖南美術出版社, 2000)
蘇　軾,『蘇東坡全集』(臺灣: 世界書局)
鄧　椿,『畵 繼』(北京: 湖南美術出版社, 2000)
邵　雍,『伊川擊壤集』(上海: 學林出版社, 2002)
邵　雍,『皇極經世書』上・下(上海: 學林出版社, 2003)
趙彥衛,『雲麓漫鈔』(中華書局, 1997)
徐　兢,『宣和奉仕高麗圖經』(민족문화추진회, 1977)
金富軾,『三國史記』(민족문화추진회, 1973)
韓致奫,『海東繹史』(민족문화추진회, 1996)
徐居正 等,『東文選』(민족문화추진회, 1999)
劉義慶,『世說新語』中(살림, 2000)

2. 단행본

아키야마 테루카즈(秋山光和),『日本繪畫史(Japanese Painting)』(이성미 역, 예경, Skira, 1961).

金原省吾,『동양의 마음과 그림』(새문사, 1978).

全海宗,『韓國과 中國』(지식산업사, 1979).

中村茂夫,『中國畫論の展開』(中山文化堂, 1965).

田中豊藏,『中國美術の研究』(二玄社, 1970).

Susan Bush, *The Chinese Literati on Painting* (Cambridge, Mass, 1971)

錢鐘書,『中國詩与中國畫』(香港: 中華書局, 1977).

安輝濬,『韓國繪畫史』(一志社, 1980).

西嶋定生,『中國古代國家と東アジア世界』(東京大學出版會, 1983).

閔斗基,『中國史時代區分論』(創作과批評史, 1984).

李澤厚,『中國古代思想史論』(人民出版社, 1985).

顔中其,『蘇軾論文藝』(北京出版社, 1985).

陳傳席,『中國山水畫史』(江蘇美術出版社, 1985).

Susan Bush and Hsio-yen Shih, *Early Chinese Texts on Painting* (Cambridge, Mass, 1985)

풍우란 저, 정인재 역,『중국철학사』(형설출판사, 1989).

葛路 저, 姜寬植 역,『中國繪畫理論史』(미진사, 1989).

徐復觀 저, 권덕주 역,『중국예술정신』(동문선, 1990).

W. Fong, *Beyond Representation* (New York, 1992)

Richard Barnhart, James Cahill, Wu Hung, Yang Xin, Nie Chongzheng, and Lang Shaojun, *Three Thousand Years Of Chanese Painting* (Yale Univ. Press, 1997)

陳衡恪,『中國文人畫之研究』(天津市古籍書店, 1992).

이택후・유강기,『중국미학사』(대한교과서주식회사, 1992).

陳傳席,『中國繪畫美學史』上・下(北京: 人民美術出版社, 1994).

윤희순,『조선미술사연구』(범우사, 1995).

胡昭曦・劉復生・粟品孝,『宋代蜀學研究』(巴蜀書社, 1997).

兪劍華,『中國古代畫論類編』上下(北京: 人民美術出版社, 1998).

陳傳席,『中國繪畫美學史』上(北京: 人民美術出版社, 1998).

樊　波,『中國書畵美學史綱』(吉林美術出版社, 1998).
唐明邦,『邵雍評傳』(南京大學出版社, 1998).
沈松勤,『北宋 文人與黨爭』(人民出版社, 1998).
袁濟喜,『六朝美學』(北京大學出版社, 1998).
陳少峰,『宋明理學与道家哲學』(上海文化出版社, 1999).
김한규,『한중관계사』1・2(아르케, 1999).
徐書城,『宋代繪畵史』(北京: 人民美術出版社, 2000).
鄭廣銘,『北宋政治改革家王安石』(河北敎育出版社, 2000).
李春靑,『宋學與宋代文學觀念』(北京師範大學出版社, 2001).
蕭慶偉,『北宋新旧黨与文學』(人民文學出版社, 2001).
羅家祥,『朋党之爭与北宋政治』(華中師範大學出版社, 2002).
孔新苗・張萍,『中西美術比較』(山東畵報出版社, 2002).
王定璋,『宿命錯位的悲劇: 隋煬帝 李后主与宋徽宗放談』(濟南出版社, 2002).
馬良懷,『士人 皇帝 宦官』(岳麓書社, 2003).
張惠・張進,『士氣文心-蘇軾文化人格與文藝思想』(人民文學出版社, 2004).
呂澎,『溪山淸遠-兩宋時期山水畵的歷史与趣味轉型』(中國人民大學出版社, 2004).
沈松勤,『北宋 文人與黨爭』(人民出版社, 2004).
沈松勤,『南宋 文人與黨爭』(人民出版社, 2005).
嚴善錞,『文人与畵』(江蘇敎育出版社, 2005).
곽약허 저, 박은화 역주,『도화견문지(圖畵見聞誌)』(시공사, 2005).
鄭喬彬,『宋代繪畵硏究』(河南大學出版社, 2006).
크레그 클루나스,『중국의 미술』(시공아트, 2006).
陳滯冬,『宋代書畵与文人意識』(四川美術出版社, 2006).
韓剛,『北宋翰林圖畵院制度淵源考論』(河北敎育出版社, 2007).
韋賓,『唐朝畵論考釋』(天津人民美術出版社, 2007).
徐書城,『中國畵之美』(華北美術出版社, 2007).
兪劍華,『圖畵見聞誌』(江蘇美術出版社, 2007).
兪劍華,『宣畵畵譜』(江蘇美術出版社, 2007).

程明震,『文心后素-文人畵藝術硏究』(東南大學出版社, 2007).
尙剛,『林泉丘壑-中國古代的畵家与繪事』(北京大學出版社, 2007).
張建軍,『中國畵論史』(山東人民出版社, 2008).
장언원 저, 조송식 역주,『역대명화기』(시공아트, 2008).

3. 국내외 연구논문

Alexender Soper, *Standards of Quality in Northern Sung Painting* , Archives of the Chinese Art Society of America 6, 1957.
高裕燮,「高麗時代의 繪畫의 外國과의 交流」,『韓國美術史及美學論攷』(通文館, 1963).
田中健夫,「東アジア通交關係の形成」,『世界歷史』9(岩波書店, 1970).
康有爲,「万木草堂藏畵目」,『康有爲先生墨迹叢刊』(二)(中州書畵社, 1983).
홍선표,「고려시대회화 : 일반회화」,『韓國美術史』(學術院, 1984).
안영길,「중국 역대화론(歷代畵論)를 통해서 본 형신론(形神論)의 문제」,『미학』10(1985).
안영길,「북송사회의 문학화 경향과 소동파의 시서화이론」,『중국어문학』11(1986).
肖燕翼,「論米芾的書法及其藝術觀」,『古宮博物院院刊』, 1986～1987.
Lichard Edwards, *Painting and Poetry in the Late Sung, Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting* (Princeton Univ. Press, 1991).
肖燕翼,「論文人畵的歷史必然性」,『葉云』(1992).
阮　璞,「蘇軾的文人畵觀論辯」,『中國畵史論辨』(陝西人民美術出版社, 1993).
肖燕翼,「以意爲尙的蘇軾書論」,『書法叢刊』(1994).
조송식,「와유사상의 형성과 그 예술적 실현」(서울대대학원 박사논문, 1995).
안영길,「북송회화에 나타난 문학성의 의미」,『미학・예술학연구』7(1997).
宋龍準,「邵雍의 詩論과 詩」,『中國文學』32-1(1999).
안영길,「『선화화보』에 나타난 미학사상」,『미술사학보』12(1999).
Alfreda Murch, *Poetry and Painting in Song China : The subtle Art of Dissent* (Harvard Univ. Press, 2000).
조송식,「중국화론의 전개에서 용묵(用墨)의 가치의 발견과 수용」,『미학』30(2001).
김기주,「북송(北宋)말의 심미의식과 화풍의 변화」,『미술사학보』17(2002).

김기주, 「소식의 숭고관(崇古觀)과 북송 말 회화의 급변」, 『미술사학보』19(2003).
한방임, 「위진현학과 초기산수화론에 대한 연구-유의경(劉義慶)의 『세설신어(世說新語)』를 중심으로」, 『조형미술논문집』4(2004).
안영길, 「북송 畵論에 나타난 形神論 연구」(홍익대 박사논문, 2005).
한방임, 「중국 북송시대의 고려・일본과의 회화교류에 대해」, 『조형미술논문집』5(2005).
조송식, 「『도화견문지』에 나타난 곽약허의 예술사상」, 『미학』49(2007).
한방임, 「북송시대 화론서 『선화화보(宣和畵譜)』와 그 화론적 경향」, 『역사학연구』30(2007).
한방임, 「『선화화보(宣和畵譜)』에 나타난 북송 회화의 경향과 예술사상」, 『미학・예술학연구』25(2007).

<中文抄錄>

中国北宋时代关于≪宣和画谱≫的研究

韩 芳 任

这本推究北宋代表地画论书『宣和画谱』的文献价值与其画论倾向. 于是检讨在『宣和画谱』编撰政治的背景和主导势力的角色，而以绘画分类法结成叙述体系，其画家品第的性质和绘画史观点等. 还有这本是研究北宋『宣和画谱』的宋代绘画倾向与其绘画思想. 一个例，以代表北宋山水画的李成和范宽画法为主要对象.从而，注视北宋写实主义绘画的性格，及跟文人画论有关系.

首先,<宣和画谱>编纂与宋徽宗画学改革政策有关连.因为<宣和画谱>叙中的“宣和二年”徽宗画学改革厉行, 使宠臣及御前书画所的书画博士, 大搜集全国各地的书画. 於是让宠臣蔡京与董贯， 及文人画家米芾等参预. 那磨，徽宗画学改革与『宣和画谱』纂编有关宋代的皇帝权力, 而其宋代绘画史的角色也可以依此类推.

且<宣和画谱>的叙述体系是画门中心的叙述体系(画门体系)， 随着五代以後画门和专门画家的登场来了.特十个画门(十门)出于宋儒学家邵雍的哲学-他是个宋代初宇宙论哲学家等， 受影响了从北宋初宇宙论家的万物生成原理的宋代理学体系. 且夫画门体系可能更有品第论的性格, 画家们分等论时代和画派, 所以重视其绘画史的画脉. <宣和画谱>的品等论反对北宋代表文人画论家郭若虚作<图画见闻志>的‘气韵非师’说.

<宣和画谱>是对北宋绘画批判的反拨的. <宣和画谱>差别唐与宋画之间， 更是强调把宋代绘画优势. 而且认北宋末绘画的发展变化情况. 『宣和画谱』主张以宋代代表山水画家为李成，李成成绩比五代荆浩画法优越，他是改变北宋山水画风的. 北宋中期以后弟子许道宁継承李成画法，于是笔势雄强而画法向上.这个画法特色在于强调笔力的抒写表达，例如布置和画题取舍选择.这就是说笔力兼备气韵生动.在徽宗画学的品评标准也是‘笔简意全’. 因此，宋代绘画的特色是形似兼备神似. 但『宣和画谱』反对士人画笔墨表现的‘墨戏’.

一边，『宣和画谱』的山水画概念有关李成平远山水画法. 他的平远山水有多作茫漠平远

的晓雾.他致以茫漠大自然的神奇奥妙.在平远山水有深李成自然观，这就探求宇宙万物之理.他的绘画观和北宋山水画概念一致.因为山水叙论云"岳镇川灵，海涵地负，至于造化之神秀，阴阳之明晦."如此,『宣和画谱』李成的山水观相反范宽山水观-传身论.范宽山水画出于物而师于心，就看重画家的自我主体.从而北宋写实主义绘画是从北宋理学认识影响的绘画形态.

还有，李成的山水自然观很有关北宋绘画文学化倾向.可能平远山水画风和文学的诗意是一脉相传的.因李成自身能文学而长于抒写诗意.且夫宋绘画文学化倾向基于无声诗概念的天性论.王维山水画的意境也系于这个天性论，以结成北宋诗画一体思想.

这儿，特别注重画家的艺术实践行为.在创作行为，为画家可能对其物象的客观认识，亦即识得自然之性，就应该胸怀有丘壑. 邵雍观物论云“以物观物,性也.以我观物,情也.” 这儿性更是高于情.而北宋绘画美学摆脱文人画论为主，形成了独特的绘画风格.

核心语

北宋, 徽宗, 宣和画谱, 画门, 李成, 范宽, 山水画, 苏轼, 诗画一体， 文人画论.