



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](#)

석사학위논문

중국 청록산수화의 발전과정 연구



한성대학교 대학원

회화과

동양화와진채화전공

완혜

석사학위논문
지도교수 강관식

중국 청록산수화의 발전과정 연구

Study on the Development Process of Chinese Blue-green
Landscape Painting



한성대학교 대학원
회화과
동양화와진채화전공
완혜

석사학위논문
지도교수 강관식

중국 청록산수화의 발전과정 연구

Study on the Development Process of Chinese Blue-green
Landscape Painting

위 논문을 미술학 석사학위 논문으로 제출함

2014년 12월 일

한성대학교 대학원

회화과

동양화와진채화전공

완혜

완 혜의 미술학 석사학위 논문을 인준함

2 0 1 4 년 12 월 일



HANSUNG
UNIVERSITY

심 사 위 원 장 _____ (인)

심 사 위 원 _____ (인)

심 사 위 원 _____ (인)

국 문 초 록

중국 청록산수화의 발전과정 연구

한성대학교 대학원

회화과

동양화와진채화전공

완 혜

중국 산수화의 기원은 청록산수이다. 청록산수는 위진남북조(魏晉南北朝) 시기에 이미 발전되었으나 당시는 아직 인물화에 부속되어 배경으로 나타났다. 산수화는 수당(隋唐) 시기에 흥행하여 북송(北宋) 시기에 절정에 달했다. 당대(唐代) 중기에는 비록 왕유(王維), 장조(張璪) 등 문인(文人)의 수묵산수화가 있었으나 수묵과 색채의 비중이 비슷하였다. 오대(五代) 이후, 수묵화가 점차 유행하고 문인화(文人畫)가 성숙하면서 산수화가들의 색채에 대한 감정이 점차 열어져 청록산수가 중국화 무대의 중심 지위에서 물러났다.

역사 속에서나 지금이나 청록산수는 각 역사 시기에 모두 찬란한 흔적을 남기고 눈 부신 빛을 발하였다. 현대 산수화 예술이 혁신을 꾀고 발전하는 오늘, 우리는 현실 생활의 체험과 느낌, 시대적 정신에 대한 이해와 파악을 떠날 수 없을 뿐만 아니라, 전통 문화예술의 정수에 대한 학습과 계승도 버려서는 안 된다.

전통적이면서도 시대의 수요에 맞는 고전 산수화 양식을 빚내려면 반드시 청록산수의 역사를 잘 알아야 한다. 그 역사적 발전과정과 현재 상황을 잘 알아야 중국 청록산수를 더 잘 발전시킬 수 있고, 청록산수의 오색찬란한 예술 언어로 민족문화를 세계로 이끌고 다양하게 발전시킬 수 있다.

【주요어】 청록, 산수, 역사, 형성, 발전

목 차

I. 서 론	1
1.1 연구의 목적과 의미	1
1.2 연구의 방법과 창의성	2
II. 중국 청록산수화의 역사적 배경 연구	3
2.1 청록산수의 맹아시기	3
2.2 청록산수의 형성시기	7
2.3 청록산수의 흥성시기(송조)	15
2.4 청록산수의 잠복기(원명청 시기)	21
2.5 근대의 청록산수	31
III. 중국 청록산수화의 화법 연구	36
3.1 청록산수화의 필목구조 분석	36
3.2 청록산수화의 색채 표현방식 분석	38
3.3 청록산수화의 기법에 대한 분석	41
V. 결 론	46
참고문헌	48
부록 도판목록	50
ABSTRACT	60

I. 서 론

1.1 연구의 목적과 의미

각 문화예술은 모두 각자의 심층적인 내포가 들어있고, 그 속에는 그것을 결정하는 철학사상이 깃들어 있다. 중국의 전통예술, 특히 회화에 영향을 제일 많이 미치는 철학사상은 “천인합일”(天人合一) 사상이다. 중국의 문화예술 작품이 자연의 산수풍경에 대하여 특별한 감정을 가지고 많이 그리는 것은 이 때문이다. 이는 또한 산수화가 중국 전통예술의 중심이 되는 원인이다. 역대의 예술가들은 산수화를 통하여 사람과 자연의 조화로움을 나타내고 자연적인 미를 표현하는 동시에 사람의 정신품격도 그려내고 있다. 천백년대 산수화가들은 풍부하고 다양한 풍격양식을 창조해냈다: 청록(靑綠), 수묵(水墨), 천강(淺絳), 몰골(沒骨), 발채(潑彩) 등이 그 것이다. 그 중에서 청록은 산수화 예술형태에서 가장 고전적인 형태이며 산수화가 정통이 되는 근원이다.

청록산수화는 일종의 전형적인 세밀화의 화법으로 농후한 색채를 그려내는 형식이다. 또한 정색이 안정되고 견고하며 광물적 석청과 석록으로 산천을 그리는 것으로서 청과 녹색이 호응이 잘 되어 웅장하고 화려한 느낌을 준다. 바로 이것이 중국회화역사의 “색채가 실린” 산수화를 개척하였다. 현대 산수화예술이 개척하고 발전한 오늘날, 한면으로는 현실생활에서의 감각과 체험, 그리고 시대정신의 각오와 파악이 필요하고, 다른 한면으로는 오래 된 전통문화예술의 정수를 배우고 계승해 나가는 것이 필요하다.

이 논문은 이러한 연구를 통하여 중국 청록산수화의 전통예술을 더욱더 발전시키고자 하는데 있다. 전에 회화사에 휘황찬란하여 중국산수화의 중요한 풍격으로 된 청록산수화가 지금은 “남들이 잊은 구석”에 있는 듯하여 사람들이 거의 관심을 두지 않는다. 그러나 이 전통 회화종류에 대한 심층적인 연구가 필요하고 청록산수화의 특별한 예술적 표현력과 으리으리함, 그리고 찬란하고 화려한 장식풍격을 충분히 발휘할 수 있도록 각종 우수한 전통 기법과 새로 나온 재료들, 그리고 현대 과학기술, 현대 건축의 환경공간과의 밀접한

결합을 위하여 이것을 발굴하고 이용해야 한다.

청록산수화는 중국 전통 산수화 중에서 비교적 이른 시기에 성숙한 회화종류이다. 이는 웅장하고 화려한 색채효과로 많은 팬들을 만들고 있다. 하지만 송대 이후 수묵산수화가 부흥한 관계로 청록산수화는 점차 쇠퇴해지고 몰락해 갔다. 하지만 이것으로 인해 청록산수화의 심미적 가치가 사라지는 것은 아니다. 청록산수화의 연구를 통하여 전통 중에서 새로운 시대에 적응할 수 있는 어휘와 예술풍격을 찾아내고, 대대로 전해진 전통적인 청록산수화와 다른 새로운 청록산수를 찾아내고자 노력해야 될 것이다.

1.2 연구의 방법와 창의성

이 논문은 변증법적 유물주의의 관점으로 중국 청록산수화의 심미예술을 계승하고 창신하고자 한다. 주요한 연구방법은 문헌법이다. 해당 문헌의 연구와 분석을 통하여 본문의 논점을 찾아내고 문헌자료를 통하여 논점에 대해 논증하였다. 두 번째의 비교법은 본문의 제일 중요한 연구방법인데, 각 시기 청록산수화의 발전과정과 회화계 지위와의 대비를 통하여 전통적인 청록산수화와 다른 새로운 청록산수를 찾아내고자 노력하였다. 세 번째는 귀납법으로서 앞의 비교분석을 통하여 얻은 결론에 대해 귀납하고 총결하는 것이다.

중국 산수화의 전형적인 예술양식으로 간주된 청록산수화에 대한 전문적이고 계통적인 연구는 아직 많지 않다. 본 연구는 청록산수화의 구성, 색채의 다양함에 대해 객관적인 역사적 시기를 분배하고, 청록산수화에 대한 계통적인 역사적 고사를 실시하여 부동한 시기의 청록산수화의 역사특점을 귀납하며, 청록산수화의 발전에 대해 성찰하는 것이다. 중국 회화예술의 전통형태인 청록산수화의 불우하고 복잡한 운명은 이미 과거로 되어 우리의 부단한 사색과 탐구가 필요하다. 그리고 그 자체가 가진, 지금까지 이어온 우수한 예술품격과 아름다운 심미적 자질은 우리들로 하여금 그 위에 덮인 천년의 흙을 털어내고 새롭게 인식하는 것은 물론 새로운 것을 발굴해내어 배우고 계승하고 응용해야 한다.

II. 중국 청록산수화의 역사적 배경 연구

2.1 청록산수의 맹아시기

2.1.1 문자, 회화 중의 산수 이미지 (위진 시기 이전)

전국(戰國)시대 이전부터 산수화를 그린 기록이 있다. 공자(孔子)는 “智者樂水, 仁者樂山”¹⁾이라고 말하였다. 그러나 이는 아직 산수화라고 할 수는 없다. 한대(漢代)에 이르러서야 산수화의 초기 형태가 나타났다. 문헌의 기록을 보면, 두예(杜豫)가 주석을 붙인 『좌전(左傳)』에는 소위 “우지세(禹之世)”에 “산천의 기이(奇異)한 모습을 그렸다”는 기록이 있다. 『장자·지북유(莊子·知北游)』에는 공자가 안연(顏淵)의 질문에 답하는 내용을 인용할 때, “山林與, 皋壤與, 使我欣欣然而樂與!”라고 기록하였다. 왕일(王逸)이 주석을 붙인 『초사·천문(楚辭·天問)』에는 “楚有先王之廟及公卿祠堂, 圖天地山川”이라고 하였다. 따라서 산수화가 이미 나타났다고 볼 수 있다. 한위(漢魏) 시기의 벽화를 보면 산수화는 인물화의 배경으로밖에 그려지지 않았으나, 산수화의 발전 과정에서 보면 한 단계 발전을 위한 준비가 충분하였다고 볼 수 있다²⁾.

춘추전국 시기에서 진조(秦朝)에 의한 통일까지의 몇백 년은 중국 역사상 문화예술이 가장 활발했던 시기이다. 각 제후(諸侯)가 천하를 쟁탈하였기에 생존과 통일을 위하여 그들은 다양한 인재를 모았다. 이는 경제, 정치, 문화, 예술 등 다방면의 발전을 크게 촉진하였다. 당조 말기 두목(杜牧)의 『아방궁부(阿房宮賦)』에는 “覆壓三百余里, 十步一樓、五步一閣……”라는 기록이 보인다. 기둥과 대들보를 채색화로 화려하게 장식한 웅장한 기백을 보면 전체 건물이 정교하게 만들어지고 채색화로 장식되고 화려하게 빛난다는 것을 알 수 있다. 이는 회화가 이미 건축에 응용되었음을 말해준다. 당대(唐代)의 금벽산수(金碧山水)가 건축에서 기원한 것인지, 아니면 건축에 응용되기 전에 이미 나타났는지는 현존 자료만으로는 확정하기 어렵다. 그러나 당대의 금벽

1) 何志明, 潘運浩, 『魏晉六朝書畫論』, 湖南美術出版社, 1997, p. 287.

2) 王伯敏, 『中國繪畫通史』, 北京三聯出版社, 2000, p. 133.

산수가 객관적인 존재의 반영이고 계승성(繼承性)이 있으며 우연하게 나타난 것이 아니라는 것은 확실하다.

서한(西漢)말기의 신망(新莽)시기 혹은 그 후 시기의 산서성(山西省) 평륙현(平陸縣) 조원촌(棗園村) 벽화묘(壁畵墓)는 1969년에 발견되었다. 이 묘의 묘실 둥근 천정에는 채색 운기(雲氣) 및 해, 달, 별의 그림이 있고, 조정(藻井)에는 청룡, 백호, 현무(玄武) 등의 그림이 그려져 있다. 묘실의 네 벽에는 우경(牛耕), 파종(播種) 그림이 그려져 있다. 인물도 있고, 소와 날아가는 새, 나무, 산도 있어 지주(地主) 장원(莊園)의 대체적인 상황을 보여주고 있다. 북쪽 벽에는 파종하는 모습이 그려져 있는데, 파종하는 자도 있고 유유자적하게 밭머리에 앉아 감독하는 자도 있으며, 네모 모양의 새장 그림도 있다. 밭에는 농부가 어깨에 광주리를 메고 걸어가고 있다. 여기서 특히 주목할 것은 북쪽 벽의 <오벽도(塢壁圖)>³⁾이다. 오벽은 보루(堡壘)와 같은 것이다. 이 오벽은 깊은 산기슭에 건축되었다. 위에는 첩첩이 쌓인 산에 운무가 둘러있고, 나무와 날아가는 새도 있다. 굽은 먹줄로 산을 그렸기에, 검은 선(즉, 산의 윤곽)은 어떤 것은 왼쪽으로 기울어지고 어떤 것은 오른쪽으로 기울어져 있는데, 그 추세는 바로 송원(宋元)산수화의 “개합(開合)” 기법이였다. 그래서 어떤 학자는 산수화가 확립된 시기를 더 앞당겨야 한다고 주장한다. 그러나 현존 자료를 보면, 한대(漢代)의 그림에서 이러한 표현 기법은 극히 적고 아직 유행하지 않은 것으로 볼 때, 이 한 작품만으로 중국 산수화의 확립 시기를 앞당기는 것은 증거가 부족하다. 게다가 회화는 점차 발전된 것으로, 어느 날 갑자기 흥행하는 것은 아니다. 그러므로 산서 평륙 조원촌의 한묘(漢墓)벽화 <오벽도>를 중국 산수화가 확립되기 전의 일종의 과도 형태, 혹은 초기 형태라고 볼 수 있다. 다시 말하면 산수화를 그리기 시작한 시기이다.

2.1.2 산수화의 형성 (위진 시기)

보통 중국의 산수화는 동진(東晉)때 맹아하여 남북조 시기에 확립되고 수당(隋唐)시기에 흥행하였다고 본다. 이는 문헌 자료의 기록에서 찾아볼 수 있

3) 王伯敏, 전게서, p. 87.

다. 동진의 화가 고개지(顧愷之)는 『위진승류화찬(魏晉勝流畫贊)』의 첫 마디에 “그림은 인물이 가장 어렵고, 그 다음이 산수이고, 그 다음이 개나 말이다.(凡畫, 人最難, 次山水, 次狗馬)”⁴⁾라고 기록하였다. 이는 산수가 당시 이미 주요 표현 소재로 되었다는 것을 말해주고 있다. 최초의 산수화 필기인 『화운대산기(畫雲台山記)』에는 산수화의 구상, 색채 등 구체적인 내용이 기록되어 있다. 이를 가장 이른 산수 화론(畫論)으로 볼 수 있다. 회화역사에서 무릇 한 화과(畫科)가 나타나려면 반드시 상당히 긴 시간을 거쳐야 한다. 다시 말하면, 필연코 회화에서 이론으로 발전하는 과정을 거친다. 산수화도 마찬가지다. 이전에는 중국 전통회화의 인물화, 산수화, 화조화(花鳥畫)는 아직 독립하여 과(科)를 이루지 않았고, 모두 인물 묘사를 위주로 하여 산수, 화조(花鳥)내용은 인물화의 배경으로만 존재하였다. 소위 맹아(萌芽)라는 것은 산수 소재가 인물화에서 독립하여 일종의 추세 혹은 초기 형태를 갖추었다는 것을 말한다.

채도(彩陶), 화상석(畫像石), 화상전(畫像磚)과 백화(帛畫, 비단에 그린 그림) 중의 산수 이미지 외에, 동진(東晉) 고개지의 그림으로 전해지는 <낙신부도(洛神賦圖)>(圖1)는 산수화 역사를 열어놓은 첫 작품이라 할 수 있다. 이 작품은 독립적인 산수화의 초기 형태로 투시 관념이 없고 유치한 점도 적지 않다. 장언원(張彦遠)이 『역대명화기(歷代名畫記)』에서 기록한 것처럼 “群峰之勢, 若鈿飾犀櫛, 或水不容泛, 或人大于山”⁵⁾이라고 할 수 있다. 작품은 산, 돌, 구름, 물과 나무의 화법에 아주 신경을 썼으나, 표현 기법이 다소 유치하고 간단하다. 산과 돌은 윤곽만 있고 굴곡과 입체감이 없으며, 열은 자석(赭石)을 밀바탕으로 하고 산기슭은 색이 진하고 위로 올라갈수록 점차 열게 물들었다. 산과 돌의 선을 따라 석녹색(石綠色)안료를 사용하였고, 아래로 점차 열게 물들여지며 자색(赭色, 검붉은색)과 이어진다. 높고 낮은 굴곡과 순서가 있어 장식성이 있다. 고개지는 그 당시 가장 명망이 있는 대화가였다. 그는 회화와 회화 이론에서 모두 탁월한 공헌을 하였다. 당시의 재상 사안(謝安)은 고개지의 예술을 “옛사람으로부터 있었던 적이 없다(自古人以來未有也)”고 높이 평가하였다. 고개지는 인물을 그릴 뿐만 아니라, 산수화도 그랬

4) 何志明, 潘運浩, 『魏晉六朝書畫論』, 湖南美術出版社, 1997, p. 273.

5) 俞劍華, 『中國古代畫論類編』, 人民美術出版社, 2000, p. 27.

다. 그는 가장 일찍 인물화의 배경으로 그려지던 산수를 인물화에서 독립시키고 청록산수를 그린 화가이다. 현재 우리는 고개지의 산수화를 고대 기록에 남겨진 자료 중의 묘사를 통하여 그 모습을 상상하는 수밖에 없다. 그의 청록산수는 윤곽을 그리고 색채를 채우는 공필중채(工筆重彩)에 속할 것이라 판단된다. 고개지는 『화운대산기(畫雲台山記)』에서도 채색한 곳을 다음과 같이 설명하였다. “凡天及水色盡用空青，竟素上下以映日西去”⁶⁾. 중요한 것은 선명한 청록 채색은 중국 초기 산수화 예술의 색채 관념을 구축하였고, 회화를 “단청(丹青)”이라 부르게 하였다. 위진 시기 이전의 인물화는 모두 채색을 중시하였다. 인물의 배경으로 그려진 초기의 산수화도 채색을 중시하였다. 대부분 석청, 석록의 광물성 안료로 중채(重彩)하였다.

이로부터 당시의 회화예술은 색채를 조금도 경솔히 여기지 않았고, 반대로 극히 시각적 충격을 주는 색채에 대한 추구를 강조하였다고 볼 수 있다. 청록이 어울리는 채색은 현실의 자연에 대한 진실한 묘사이고, 장식적인 심미성(審美性), 이상화(理想化)하고 유미(唯美)한 색채 구성에 대한 침착과 추구를 반영하였다. 맹아시기의 산수화 예술은 뚜렷한 청록 양식을 보였다. 청록 산수는 산수화의 시조이다. 따라서 중국의 민족 회화예술은 오색찬란한 자연과 청산 녹수를 사랑하는 열정을 담고 있고, 생명력이 있는 색채와 정신적 감화력이 풍부한 회화 효과 및 아름다운 회화 형식과 회화언어를 창조하였다.

종병(宗炳)의 『화산수서(畫山水敍)』와 왕미(王微)의 『서화(敍畫)』 두 편의 화론(畫論)은 모두 노자(老子), 장자(莊子)철학의 최고 경지—도(道, 일종의 사회 현실을 초월하는 예술 인생 정신)를 핵심으로 하였다. 그들은 산수의 자연미는 자연의 정신을 반영하기에 인자(仁者)에게는 계시를 주고 지자(智者)에게는 즐거움을 준다고 주장한다. 즉, 자연은 물질의 존재와 변화의 일반 법칙이 보여주는 무한한 생기와 운동을 멈추지 않는 정신의 반영이고, 사람의 정신적 경지가 이와 조화를 이루고 행위가 자연의 법칙을 어기지 않는다는 것을 준칙으로 하면 너그러운 마음, 고상한 정취와 정신적인 맑고 고요함을 얻을 수 있다는 것이다. 『역대명화기(歷代名畫記)』에서는 “宗炳、王微皆擬迹巢由，放情林壑，與琴酒而俱适，縱烟霞而獨往”⁷⁾이라고 기록하고 있다. 그

6) 何志明, 潘運浩, 전게서, p. 281.

7) 俞劍華, 전게서, p. 27.

들이 산수와 산수화 창작에 감정을 의탁하는 것은 그들의 사상이 도가(道家)와 현학(玄學)의 영향을 받아 부귀공명(富貴功名)을 거부하고 산에 은둔하는 행동과 관계가 있다. 종병(宗炳)과 왕미(王微)의 예술사상은 남북조 시기의 예술 관념을 대표하였고, 회화 표현 규칙에 대한 철저성을 반영하였다. 이는 중국에서 천 여년 동안 전해 내려오는 산수화 예술 관념 중의 기본 구조이기도 하다. 이런 관념을 바탕으로 기나긴 예술의 실천 과정을 거쳐, 점차 중국 민족 회화의 기능과 기교 체계, 독특한 특색이 있는 기법 체계를 형성하였고, 전통적인 요소로써 향후의 산수화 발전에 깊은 영향을 미치고 있다.

2.2 청록산수의 형성시기 (수당 시기)

2.2.1 수조(隋朝)의 “금벽휘황(金碧輝煌)”

수나라 때는 대대적으로 토목공사를 벌이고 궁전을 건축하였다. 수양제(隋煬帝) 한 사람만 해도 낙양(洛陽)에서 양주(揚州)까지 이궁(離宮)을 40여 개 건축하였다. 궁전은 대부분 산이 있고 물이 가까운 곳에 건축된다. 궁전의 건축은 화가를 떠날 수 없다. 궁전을 설계하는 건축가도 반드시 궁전의 배경을 그려야 했다. 이런 배경의 주된 부분은 당연히 산수이다. 장언원(張彥遠)이 언급한 “國初二閭，擅美匠，學楊、展，精意宮觀，漸變所附”⁸⁾로부터 볼 때, 당시의 산수화는 대부분 궁전의 경치에 부속되어 있다. 수대의 산수누각(山水樓閣) 화가는 양계단(楊契丹)과 전자건(展子虔)을 대표로 한다.

전자건의 전승 작품은 <유춘도(遊春圖)>(圖2)가 있다. 이 그림은 중국 산수 화사(史)에서 첫 번째 독립적이고 완전한 산수화권(畫卷)이자, 청록산수의 시조이기도 하다. 그러나 어떤 학자는 현재 남아있는 작품은 당조 말기의 작품이라고 하고, 어떤 자료에서는 송대의 모사품이라고도 한다⁹⁾. 하지만 어찌 되었든 이 그림은 남북조에서 수조 시기의 화풍(畫風)을 잘 반영하고 있다. 두 척(尺)이 넘는 명주 천에 적절한 배치와 풍부한 색채로 봄 햇살이 완전한 호

8) 陳傳席, 『山水畫史話』, 江蘇美術出版社, 2001, p. 20.

9) 楊啟興, 『青綠山水畫技法』, 天津人民美術出版社, 2003, p. 10.

수와 산을 보여주고 있다. 묘사한 계절은 초봄으로, 사람이 말을 타고 호숫가에서 풍경을 즐기고 있고, 여인이 호수에서 배를 타고 호수와 산이 서로 어우러진 아름다운 경치를 감상하고 있다. 호숫가와 산에는 꽃이 만발하고 호수 양쪽의 구릉은 크고 작은 것들이 기복(起伏)하며 이어져 있다. 먼 곳에 보이는 산봉우리에는 안개가 자욱하게 감돌고 있다. 산골짜기에는 맑은 샘과 계곡이 흐르고 계곡 위에는 나무로 만든 다리가 놓여 있다. 이 그림은 전형적인 아름다운 청록산수이다. 인물과 가옥은 오직 봄 햇살에 둘러싸인 산수를 표현하기 위한 것이다. 호수와 하늘을 이어 아주 넓은 공간을 표현하였는데, 전체 그림의 절반을 차지한다. 호수에는 아주 촘촘하고 짜임새가 있는 선으로 잔잔한 파도가 넘실거리는 모양을 그렸다. 가까운 곳에서 먼 곳으로, 유(有)에서 무(無)로, 공간감이 극히 강하다. 산맥은 높고 낮은 것이 있고, 모양은 거의 비슷하며, 먼 곳에 있는 것일수록 낮아진다. “遠近山川、咫尺千里”라는 생동감이 넘친다. 『선화화보(宣和畫譜)』에서는 전자건의 산수화가 “遠近之勢尤工，故咫尺有千里之趣”¹⁰⁾하다고 평가하고 있다. 이 그림은 이미 성공적으로 산수화 중의 “평원법(平遠法)” 수법을 사용하여, 변화가 많고 시원하게 트이는 효과를 잘 표현하였다. 산맥 주름의 표현이 점차 사실적(寫實的)이고, 산돌의 채색은 여전히 산기슭을 열은 자색(赭色)으로, 산봉우리는 청록으로 진하게 채색하였다. 위에서부터 아래로 짙은 색을 점차 열어지게 채색하고, 볼록한 곳은 진하게 오목한 데는 연하게 채색하여 색채를 대조시키고 공간의 층차를 나누었다. 구름은 흰색으로 그리고 산에는 진녹색으로 나무숲을 표현하였다. <유춘도>는 청색과 녹색을 주로 사용하고 산기슭에는 금니(金泥)를 덧칠했다. 산의 둘은 구륜(鉤勒, 輪郭線)을 그리고 금으로 진하게 칠했다. 그러나 오랜 세월 동안 마모되어 금과 석청, 석록은 이미 거의 다 없어져 자세하게 관찰하지 않으면 발견하기 어렵다. 구금법(勾金法)을 사용하면 진한 청색, 녹색과 적색의 조기(燥氣)를 없앨 수 있고, 묵선(墨線)과 채색선으로 구륜을 그리는 것도 중화(中和)하는 효과가 있다.

<유춘도> 그림에서 산 위의 작은 나무는 먼 산에 있는 나무이기에 가까운 곳에 있는 나무와 화법(畫法)이 다르다. 자석(赭石)으로 줄기를 그리고 청랍

10) 王伯敏, 『中國繪畫通史』, 北京三聯出版社, 2000, p. 212.

색을 물에 약간 풀어 옆으로 잎을 그렸다. 소나무의 솔잎도 섬세하게 표현하지 않고 녹색으로 모양만 그리고, 나무줄기는 두 선으로 표현하고 자석(赭石)으로 채우고 갈라진 껍질의 모양도 그리지 않았다. 인물은 직접 점으로 찍는 듯 그리고 옷깃을 그렸다. 산과 물의 공간 배치, 사람과 산, 나무의 비례 등 여러 면에서 전대에 비해 크게 발전하였다. 산석(山石)의 구름에서 나뭇가지의 표현까지 이미 육조(六朝) 시기의 단순한 부호가 아니었다. 이런 화법(畫法)은 모두 전대를 초월하였다. 이 그림에서는 “물에 물결이 없거나 사람이 산보다 큰” 현상을 찾아볼 수 없고, “청록중채(靑綠重彩), 섬세하고 정교하며 비례가 합리적인” 새로운 단계에 들어섰다. 이는 사람들의 심미와 화법(畫法)이 이미 성숙하기 시작하였음을 말해준다. 화가가 표현한 내용은 “봄 놀이”(遊春)이다. 그림으로 사람의 성정(性情)을 도야(陶冶)하는 것을 보면, 그때의 사람과 자연의 관계는 지금과 별 차이가 없다는 것을 알 수 있다. 이 그림과 당조 초기 청록산수의 공통적인 특징은 “공구무준(空勾無皴)”이다. 산석은 구름법으로 그려 선염(渲染), 분염(分染)하고, 이를 바탕으로 석청, 석록을 덧칠하였기에, 그림은 초목이 질푸르며 색이 짙고 화려하다. 그림에는 비록 여전히 뚜렷한 준법(皴法)이 없으나, 세밀하고 짜임새 있는 표현, 진하고 화려한 채색, 넓고 트인 공간, 아름다운 청산 녹수의 풍경으로 산천을 매우 능숙하고 뛰어나게 표현하였다. 이것만으로도 관객은 마음과 눈이 아주 즐겁다. 이 그림으로 전자건은 당나라 청산 녹수의 모범을 보였다. 특히 이씨 부자 이사훈(李思訓), 이소도(李昭道) 및 후세 당대의 청록산수에 아주 큰 영향을 미쳤다. 당나라 초기 염입본(閻立本)과 염입덕(閻立德)이 “점변소부(漸變所附)”¹¹⁾했다는 기록에서 산수는 이미 궁전건축화의 부속물에서 벗어났다는 것을 잘 알 수 있다. 산수화도 독립하여 성숙기에 들어섰음을 의미한다.

2.2.2 당조 이사훈(李思訓) 이소도(李昭道) 부자(李氏父子)의 청록산수

당대는 중국 봉건사회의 전성기이다. 예술 영역의 백화제방(百花齊放), 오색 현란함도 당조의 성세(盛世)를 잘 반영하고 있다. 이때의 청록산수는 우아

11) 陳傳席, 『山水畫史話』, 江蘇美術出版社, 2001, p. 20.

하고 화려한 공필중채 인물, 풍부하고 규모가 방대한 석굴 및 묘실(墓室)벽화와 함께 당나라 회화의 찬란한 역사를 기록하였다.

당조 초기의 청록산수화는 기교 면에서 여전히 가늘고 균일한 선으로 윤곽과 능선을 그린 후 청록색 안료로 채우기에 채색이 부드럽지 못하고, 여러 색채의 선염이 과도하고 연결이 자연스럽지 못하며, 윤곽선도 임의로 그리고 뺏뺏하며 대부분 “공구무준(空勾無皴)”¹²⁾하다. 당조 초기의 이사훈(李思訓), 이소도(李昭道)부자는 훌륭한 청록산수의 대가로, 역사상 “대소이장군(大小李將軍)”으로 불린다. 이사훈의 화법은 전통을 기반으로 발전한 것이다. 그는 전대 화가의 훌륭한 화법을 계승하여 대청록산수(大靑綠山水) 및 금벽산수(金碧山水) 화풍을 창조하였다. “靑綠爲質，金碧爲文”，“陽面涂金，陰面加藍”하여 “금벽휘황”한 화려하고 웅장한 효과를 얻었다.¹³⁾ 이사훈은 청록산수를 절정에 달하게 하였고, 중국 회화 역사에서 첫 번째 진정한 청록산수 화가이다. 그의 산수화는 후세의 산수화에 아주 큰 영향을 미쳤다. 화사(畫史)에서는 “산수채색의 시조는 이사훈이다.(着色山水宗李思訓)”이라고 평가하고 있다¹⁴⁾. 이사훈 이전의 전자건은 당시 인물화를 위주로 그린 화가였다. 그의 작품으로 전해지는 <유춘도(遊春圖)>(圖2)는 어쩌다 그린 산수화 작품이며, 아직 화풍을 형성하지 못하였기에 개종입파(開宗立派)한 화가로 보지 않는다. 명대(明代)의 산수화가 동기창(董其昌)은 중국 산수화를 남북 두 종(宗)으로 나누고 이사훈을 “북종의 시조(北宗之祖)”라 칭하였다. 역사적 발전에서 보면, 북종의 청록산수가 산수화의 정통이다. 오늘날 이사훈의 진필(眞筆)을 찾아볼 수 없으나, 『역대명화기(歷代名畫記)』에서는 그의 그림은 “其山水樹石，筆格遒勁，湍瀨潺湲，雲霞縹緲，時睹神仙之事”¹⁵⁾라 하고, 고요한 가운데 정연한 궁전누각을 그린다고 하였다. 『선화화보(宣和畫譜)』에도 같은 기록이 있다. 그래서 <강범누각도(江帆樓閣圖)>(圖3)가 그의 작품이라고 전해지는 것도 일정한 도리가 있다. 이 그림의 앞부분은 강기슭과 작은 구름이 있고, 누각(樓閣)은 숲 속에 숨어 있고, 강기슭에는 말을 탄 행인과 경치를 즐기는 사람이

12) 徐建融, 『中國畫先進文化方向』, 上海畫報出版社, 2001, p. 23.

13) 陳傳席, 『中國山水畫史』, 天津人民美術出版社, 2001, p. 36.

14) 상계서, p. 36.

15) 상계서, p. 34.

있다. 강 한가운데는 어선이 있고, 위쪽 먼 곳에는 두 척의 돛단배가 멀리 가고 있다. 이 그림의 뛰어난 부분은 숲과 나무, 강물의 조형이다. 사생(寫生)의 기법을 사용하고 그림이 정교하고 세밀하다. 그는 가늘고 균일한 철선(鐵線)으로 산석 나무 등 여러 가지 자연 경물의 형태를 그렸고 굴곡에는 방필(方筆)을 사용하였다. 두꺼운 석청, 석록으로 그림의 화려함을 밑바탕하여 산과 물이 모두 울창함과 푸름 속에 있고, 산석은 조염(罩染)으로 수차례 덧칠하여, 청록의 질감을 살리고 금벽(金碧)의 무늬를 이루었다. 마지막으로 산석의 윤곽에 금을 덧칠하여 밝게 하여 금벽이 서로 어울리고 화려하고 웅장한 느낌을 준다. 산석에 가늘고 균일한 선으로 윤곽과 능선을 그리는 것은 “춘잠토사(春蚕吐絲)” 기법에 속한다. 그림에는 비록 준법(皴法)이 없으나 산기슭 부분에 여러 겹의 선을 그려 놓았기에 전인(前人)이 그린 산석보다 더 진실하고 빛의 표현에 더 신경을 썼다. 전체 그림은 평원법(平遠法)으로 구도를 잡아 공간이 넓어보인다. 산을 뒤덮은 숲은 울창하고 높낮이가 다르며 질서 있게 중첩되어 있고 무성하면서도 어지럽지 않다. 소나무를 위주로 기타 나무를 장식적으로 하고 있고 다양한 점과 간단한 선으로 나뭇잎을 표현하였다. 작은 나뭇가지에 어린 잎사귀가 가득 붙어있고, 솔잎은 먼저 석록으로 모양을 그리고 석록 위에 석청으로 두 선을 교차하게 그려 간단한 솔잎을 그렸다. 이는 중국 산수화에서 사실적(寫實的)으로 나무를 그리는 기법을 개척한 것이다. 숲은 장관을 이루고, 숲 속의 누각은 진실하고 세밀하게 그려 있다. 누각 지붕의 윤곽은 직접 금선으로 그렸는데, 윤곽선과 그림을 하나로 융합시킨 것도 이것이 처음이다. 이 산수화는 정취와 이치의 통일을 추구하고 중국 산수화의 치밀한 사실주의(寫實主義) 기교를 대표하였다고 말할 수 있다. 이 때의 산수화는 이미 과거를 계승하고 미래를 개척하는 단계로 발전하였다.

이소도(李昭道)는 아버지의 대를 이었다. 이소도의 그림은 대부분 이사훈의 그림과 유사하지만, 후에는 아버지의 그림을 더 발전시켰다. 『역대명화기(歷代名畫記)』에서는 이소도를 “變父之勢，妙又過之”¹⁶⁾라고 평가하고 있다. 이소도도 후세의 청록산수 발전에 깊은 영향을 미쳤다. 이사훈의 필치(筆致)는 세밀하고 힘이 있는데, 이소도의 기교는 그의 아버지를 초월하였다고 한다.

16) 陳傳席, 전게서, p. 25.

이소도는 굵은 묵선으로 구름(勾勒)하고 색채를 입혔기에 윤곽이 역동적이고 호방하며, 기세가 당당한 장점을 살리면서도 전통적인 청록 채색의 형식을 버리지 않았다. 형호(荊浩)는 “李將軍……雖巧而華，大亏墨彩”¹⁷⁾, 즉 이사훈의 그림은 비록 아주 화려하지만, 수묵의 소박한 아름다움이 부족하다고 하였다. 이에 비해 오도자(吳道子)의 그림은 필치가 힘차고 기세가 있으나 정취가 부족하고 색채가 없다. 이소도는 오도자의 장점과 아버지의 색채의 장점을 잘 살렸다. 그래서 명조의 왕세정(王世貞)은 『예원치언(藝苑卮言)』에서 “山水至大小李一變也”¹⁸⁾라고 평가하였다. 이소도는 두 사람의 장점을 살려 화풍을 바꾸는 데 성공하였다. 이것이 바로 장언원(張彥遠)이 기록한 “山水之變，始于吳，成于二李.”¹⁹⁾이다. 그래서 이사훈 부자를 청록산수의 창시자라고 평가한다. 그들의 그림은 그 후의 청록산수 발전에 아주 큰 영향을 미쳤다. 그러나 유감스럽게도 지금까지 전해진 이소도의 친필(親筆)작품은 없다.

<명황행촉도(明皇幸蜀圖)>(圖4)는 이소도가 창작하였다고 전해지고 있다. 이 그림의 예술성은 그의 아버지 이사훈의 그림으로 전해지는 <강범누각도(江帆樓閣圖)>보다 높지 않다. 이 그림은 당명황(唐明皇; 玄宗)이 말을 타고 험산준령을 여행하는 모습을 그렸다. 이 그림의 산은 웅긋쭉긋 빼곡히 솟아있어 마치 죽순과도 같았고, 구름이 산을 감돌게 하여 산들이 첩첩이 겹쳐져 있는 것을 표현하였다. 산의 개합(開合)으로 공간을 아주 먼 곳까지 연장하고 계곡과 샘물이 그 사이를 흐르게 하여 산수화의 “심원법(深遠法)”을 아주 잘 보여주었다. 그림에서 나무를 표현하는 방법은 아주 세밀하다. 숲이 온 산을 뒤덮었고, 높낮이와 성기고 뻥뻥한 것이 잘 어우러져 아름답고 생동하다. 산석을 그리는 기법은 여전히 “공구무준(空勾無皴)”을 사용하였지만, 강하고 힘 있는 것이 “철선묘(鐵線描)”와 유사하였다. 산석의 구름은 여전히 장식적이지만, 큰 면의 조형은 비교적 복잡하고 산봉우리마다 형상이 같지 않다. 채색은 위진(魏晉) 산수화보다 큰 발전이 있다. 산석의 형태 및 상하좌우 위치에 따라 석청, 석록으로 칠고 열은 면과 앞뒤 층차를 표현하였다. 풀밭은 석록으로 바탕을 깔고, 산기슭과 노출된 낭떠러지는 자석(赭石)으로 담염(淡染)하고 구

17) 陳傳席, 『中國山水畫史』, 天津人民美術出版社, 2001, p. 27.

18) 상계서, p. 41.

19) 王伯敏, 『中國繪畫通史』, 北京三聯出版社, 2000, p. 245.

름은 흰색으로 분염(分染)하였으며, 인물은 분채(粉彩)로 점염(點染)하여 전체 그림이 화려하면서도 품위가 있게 하였다.

이외에 당조 초기의 염입덕(閔立德), 염입본(閔立本) 두 형제는 인물을 그리는 외에 청록산수에도 능하였다. 심지어 수묵산수화를 제창하는 “남종의 시조(南宗之祖)” 왕유(王維)도 청록산수 <산음도(山陰圖)>(圖5)를 창작한 적이 있다. 다만 너무 “形色簡而意賅”할 뿐이다. <산음도>를 보면 왕유의 인물 수문화법(水紋畵法)은 위진 때의 화법을 계승하였다는 것을 알 수 있다. 나무와 돌의 윤곽을 그릴 때 비록 중봉(中峰, 붓끝이 바로 서서 한 편으로 기울지 않는 필법)을 이용하였으나 붓의 방향을 바꿀 때 돈필(頓筆)을 사용하는 것을 중시하여 나무와 돌의 무게감을 더 하였다. 이런 골격의 붓놀림은 서예의 해서(楷書) 수법을 응용한 것이다. 나무와 돌의 조형은 변화가 있고, 관찰과 사생을 하였음을 알 수 있다. 착색법(着色法)은 뚜렷하게 묵색(墨色)을 위주로 하고 있지만, 풀밭은 여전히 석록으로 표현하였다. 그러나 비교적 담백하다. 후세는 이사훈, 이소도의 그림처럼 중채가 진한 것을 대청록산수(大靑綠山水)라 하고, 왕유의 그림과 같이 중채가 담백한 것을 소청록산수(小靑綠山水)라 불렀다.

이사훈의 산수화는 색채와 섬세한 표현 같은 측면에서 아주 뛰어나다. 금벽 청록을 그림에 담아, 산수의 공간 위치, 방향과 명암(明暗) 및 형태 면에서 마침 오도자의 단점을 보완할 수 있었다. 오도자의 산수는 기세가 드높지만, 형태를 완전히 갖추지 못하였다. 이사훈의 산수는 형태는 완전하지만, 예술적 정취가 부족하다. 이 두 사람의 장점을 살린 이소도의 그림은 예술적 정취가 넘치는 훌륭한 산수작품이라 할 수 있다. 그의 작품은 바로 오도자의 묵골(墨骨)과 이사훈의 색채를 유기적으로 융합한 것이다.

2.2.3 성당(盛唐)—심미관념의 변화

성당(盛唐)시기에 발전하고 나타난 수묵산수화는 오대(五代)시기에는 점차 화단(畵壇)에서 주류를 이루게 된다. 사물을 입체적으로 구획하고 점으로 염색하는 것은 일종의 표현 방식이 되었고, 화가들은 다양한 준법(皴法)으로 갈

지 않은 지역과 각각 다른 산석의 질감(質感)을 표현하는 것을 점차 중시하기 시작하였다. 오대(五代)에 수묵화는 성숙하게 발전하고 절정에 이른다. 이 시기의 산수화가는 형호(荆浩), 관동(關仝)이 있고, 또 동원(董源)과 거연(巨然)이 있다. 형호, 관동은 화북산수(華北山水) 화파(畫派)를 대표한다. 그들은 험산 준령을 많이 창작하고 기세가 드높고 필치가 힘 있으며, 최초로 방필(方筆) 대소부벽준법(大小斧劈皴法)을 창조하였다. 이런 기법은 산석의 단단함과 질감을 표현하는 데 적합하다. 동원, 거연은 남종화파(南宗畫派)를 대표하는데, 주로 계곡이나 구릉, 숲 속의 산길과 같은 소박한 정취를 그렸다. 부드럽고 굴곡이 있는 필치로 측봉(側鋒)의 대소피마준법(大小披麻皴法)을 창조하였다. 이런 기법은 강남의 구릉과 부드러운 토질을 표현하는 데 적합하며, 산봉우리의 반두(攀頭, 산꼭대기의 돌)에 점태(點苔)하는 표현법을 자주 사용한다. 당시의 수묵화가는 주로 수묵법(水墨法)의 운용에 능하였으나 청록산수를 완전히 배척하지는 않았다. 중채를 사용하였으나 “색채에 묵이 빠지지 않게” 하였고 그림은 여전히 수묵화를 주 효과로 하는 원칙을 고수하고, 색채의 역할을 이차적인 위치에 놓았다. 색채는 전체 수묵 산수화를 다 그리고 나서 일부 산꼭대기의 돌출된 곳이나 평평한 산비탈 같은 곳에 석록으로 중채를 하는 식이었다. 인물은 흰색 분말로 점염(點染)하였다. 색채는 수묵화에서 완전히 보조하는 역할만 하게 하여 담백한 느낌을 주었다.

오대(五代) 양조(梁朝) 형호의 그림으로 전해지는 <설경산수도(雪景山水圖)>(圖6)는 짙은 자색(赭色)을 바탕색으로 한 비단에 먼저 수묵화를 그렸고, 준법(皴法)의 표현도 비교적 완전하다고 전해지고 있다. 수묵화에서 설경을 그릴 때는 흔히 산봉우리에 공백을 남겨 흰 눈을 표현하지만, 형호의 설경(雪景)은 중채법을 사용하였기에 산꼭대기 산석이 돌출된 곳에는 흰색을 칠하였다. 나무도 마찬가지로 흰색 안료로 나무에 쌓인 눈을 표현하고, 난색(暖色)으로 잎을 그렸다. 인물, 여행객 및 건축물을 부각시키기 위하여 흰색 중채(重彩)로 점염(點染)하였다. 그러나 전체 산수화는 여전히 검은색을 주색으로 하고 있다. 산석의 형태가 웅장하고 주봉(主峰)이 돋보이며, 못산이 완연하게 기복하고 서로 돋보이게 하며 아주 절도가 있다. 나무도 자태가 아름답고 중첩하고 서로 엇갈리며 산기슭에 분포되어 있고, 나무 사이로 먼 곳에 있는 산

맥이 보일 듯 말 듯하며, 산수화의 강건한 기운이 느껴진다.

오대 남당(南唐)의 동원은 『선화화보(宣和畫譜)』의 기록에 의하면, 그의 채색 산수는 “下筆雄偉，有巖絕崢嶸之勢，重巒絕壁”²⁰⁾하여, 웅장한 기세가 절로 느껴진다고 한다. 그의 대표작 <용숙교민도(龍宿郊民圖)>(圖7)는 견본(絹本)으로 세로 156cm, 가로 160cm이다. 이 그림의 산석은 대피마준(大披麻皴), 긴 선에 짧은 선, 많은 반두(礬頭)로 표현하고, 산꼭대기의 나무 숲은 묵으로 점을 찍어 표현하였다. 산석은 비록 윤곽선이 있으나 옅은 묵선으로 부드럽게 그리고, 긴 선과 짧은 선 주름의 완충으로 그다지 뚜렷하지 않다. 태점(苔點)이 비교적 많고, 대부분 산꼭대기의 윤곽선 위에 그린다. 이 그림은 묵을 골격으로 청록 채색하여, 따뜻하고 부드럽고 윤택한 느낌을 주며, 강하고 힘찬 기세는 없다.

2.3 청록산수의 흥성시기(송조)

2.3.1 송대 청록산수의 부흥

당대 말기에서 오대시기는 중국 산수화가 대변혁하고 대발전하며 대분열하는 시기이다. 이런 풍조는 송조 초기까지 영향을 미쳤다. 청록산수는 당대에서 송대에 이르면서 성숙기에 들어선다. 청록산수는 황제가 좋아하였기에 한 때는 중시를 받았고, 이사훈, 이소도를 대표로 당대 초기 화단(畫壇)을 휩쓸었다. 후에 문인화의 영향을 받아 오대에는 수묵산수화가 크게 부흥하고 개종입파(開宗立派)하였기에, 청록산수는 점차 무시를 당하였다. 북송 철종(哲宗) 시기, 철종이 아직 나이가 어렸기에 그의 스승 정이(程頤)가 정치를 보좌해주었다. 정이는 복고(復古)를 제창하고 산수화에서는 초당의 이씨 부자를 좋아했기 때문에 청록산수가 점차 부흥되었다. 이 시기에 청록산수 예술은 흥성 시기에 들어섰고 많은 훌륭한 작품들이 나타났다. 그러나 아쉽게도 훌륭한 작품들이 13세기를 겪으면서 거의 남지 않았다. 게다가 당송의 회화는 대부분 참고로 쓰이는 관지(款識)가 없기에, 화풍 및 표현내용에만 근거하여 추측하

20) 陳傳席, 『山水畫史話』, 江蘇美術出版社, 2001, p. 47.

여야 한다. 그래서 관련 학술 연구가나 소장기관의 감정에 근거하여 일부 작품을 열거하고 이 시기 각 역사 단계의 예술적 특징을 소개한다.

송대에는 수묵산수가 여전히 주도적 지위를 차지하였다. 그러나 사람들의 요구와 화가의 흥취로 점차 색채의 화려하고 풍부함에 관심을 갖게 되었다. 화조화(花鳥畵)가 가장 뚜렷하다. 지금 고궁(故宮)에 수장되어 있는 송인화책(宋人畵冊) 안의 단선(團扇, 둥근부채)가 이를 잘 설명하고 있다. 송인(宋人)은 당풍(唐風)의 복잡함과 화려함을 벗어나 웅장한 필묵, 격조가 우아한 경지를 추구하였다는 것을 알 수 있다. 산수화가는 대부분 실제 경치를 그리고 고의(古意)를 추구하며, 복고(復古)도 하면서 새로운 경지를 추구하였다. 송대 청록산수는 바로 이런 환경에서 생존하고 발전한 것이다. 송희종(宋徽宗) 조길(趙佶)은 서예와 그림에 능하였고 조예(造詣)도 꽤 높았으며, 특히 청록산수에 정통하였다. 송대에 뚜렷한 성과를 거두고 훌륭한 작품을 남긴 청록산수화가로는 왕선(王詵), 왕진경(王晉卿), 조백구(趙伯駒), 조백숙(趙伯驥), 왕희맹(王希孟) 등이 있다.

왕선(王詵)은 자가 진경(晉卿)으로 산서 태원(山西太原) 사람이다. 부마도위(駙馬都尉)로, 집 안에 보회당(寶繪堂)을 지어 법서(法書)와 명화를 수장했다. 그의 그림은 이성(李成)의 화법을 받아들였고 대청록색산수를 그렸다. 그리고 당조의 이사훈을 스승으로 본받아 연강첩장(煙江疊嶂)과 같은 풍경을 잘 그렸고, 수묵에 능하고 청록 채색에도 능하였다. 이런 화법은 묵구(墨勾), 묵준(墨皴)을 기반으로 청록색을 칠한다. 이는 마치 이성(李成)의 수묵에 이사훈의 색채를 더한 것 같다. 『도회보감(圖繪寶鑑)』에는 왕선을 “又作着色山水，師李將軍，不古不今，自成一家”라고 평가하고 있다. 북송 후기 화원(畵院)의 복고풍, 이사훈 식의 청록산수는 왕선의 그림에서 어느 정도 볼 수 있다. 현존하는 그림에서 송철종 시기 이후의 북송 산수화에 속하는 그림은 거의 다 대청록산수화이다. 대청록산수는 이사훈을 기반으로 더 풍부해졌다.

2.3.2 청록산수의 기념비——왕희맹(王希孟)의 <천리강산도(千里江山圖)>

왕희맹(王希孟)의 <천리강산도(千里江山圖)>(圖8)는 견본(絹本)으로 세로

51.5cm, 가로 1191.5cm이며, 대청록 채색으로 대부시조감화법(大俯視鳥瞰畫法)을 사용했다. 그림은 청산 녹수, 천첩(千疊)의 푸른 산, 주즙(舟楫, 배), 민가, 왕래하는 어부, 안개가 자욱하게 낀 수면(烟波浩渺)을 그리고 있는데 지척천리(咫尺千里)의 기세가 느껴진다. 이 그림은 북송 후기 대청록산수의 걸출한 성과를 대표한다. 이 긴 두루마리 작품의 내용은 아주 풍부하다. 진전석(陳傳席)은 『중국산수화사(中國山水畫史)』에서 이 그림에 대해 다음과 같이 말하였다. “取平遠之景，正如其名，千里江山，氣象万千，弘大雄壯，莽莽蒼蒼，浩潔无垠，場面浩大，景物繁多，前无古人.” 이러한 웅장한 장면은 현지에서 사생(寫生)했을 가능성이 없고 시적인 상상일 것이라고 평가하였다. 송 휘종 시기 화원(畫院)의 특징 중 하나가 바로 시의(詩意)에서 그림 소재를 찾는 것이다. 예를 들면 송대 화원에서 인재를 임용할 때 대부분 시구(詩句)를 제목으로 하였다. 가령 “踏花歸來馬蹄香”이라는 제목으로 가장 잘 그린 것은 한 필의 준말이 달리고 나비들이 말굽을 따라 춤을 추는 그림으로, “꽃 밟으며 돌아오는 말발굽에 이는 향기”를 생동하게 표현하였다. “亂山藏古寺”라는 시구에서 합격한 자의 그림은 황산(荒山)에 사찰의 번간(幡竿)만 보이게 하고 사찰은 그리지 않았다. 이는 깊은 산 속에 숨어있는 의경(意境)을 표현하기 위함이다. 화가가 선택한 시구와 시의(詩意)는 화가의 예술적 추구하고 갈라놓을 수 없다. <천리강산도(千里江山圖)>가 아주 좋은 예이다. 그림에는 만봉천학(萬峰千壑)이 촘촘하게 들어서 있고 크기와 높이도 다양하고 층층이 겹쳐 있으며, 큰 강이 흐르고 있다. 언덕이 쌓여 있고 섬이 서로 중첩하며, 큰 강이 멀리 흘러 하늘과 이어지고, 물가의 모래가 부드럽고 많은 산봉우리가 우뚝 서 있으며, 긴 다리가 떠와 같고 산길이 저 멀리 사라진다. 또 어떤 곳은 산이 홀로 서 있는가 하면, 어떤 곳에는 높은 산이 서로 경쟁하듯 대치하고 있으며, 구름과 골짜기가 여기저기 보인다. 혹은 두 산이 서로 마주하고 있고, 산맥이 첩첩이 겹친 모양이 서로 다르다. 아름다운 바위가 갑자기 많아졌다가 낮은 산비탈만 먼 곳에 보이며 어렴풋이 산 모양만 보인다. 때로는 기세가 당당하고 힘차고 때로는 웅장하다. 어떤 곳에는 산이 우뚝 솟아 있거나 시원하게 트여 있고, 또 어떤 곳에는 쪽 뻗어있거나 움츠려 있다. 중첩, 충돌, 돌출, 융합을 다 찾아볼 수 있다. 때로는 또렷하고 깔끔하고, 때로는 희미하고 부드

러우며, 혹은 천 리까지 광활하고 혹은 수많은 굴절이 이어진다. 산골짜기와 산비탈 물가에는 모두 숲이나 나무가 있고, 사찰, 민가, 장원(莊園)이 보이며, 모두 길이 잘 뻗어 있다. 물 위에는 정자가 있고 배가 노닐며, 그 수가 많다. 인물은 더욱이 개미와 같이 수도 헤아릴 수 없이 많다. 그림 중의 천광수색(天光水色)은 변화가 무쌍하고 눈앞의 천 리 강산은 장관을 이룬다. 천봉만학(千峰萬壑)이 이어져 그림 폭을 채우고 혹은 높고 혹은 낮으며 서로 엇갈린 배열이 제법 정취가 있다. 물가의 모래톱이 끝이 보이지 않고 울창한 숲, 길과 다리가 서로 이어진다. 길가는 행인이 사라졌다 나타났다 하고, 사찰, 장원(莊園), 작은 배와 정자가 산 속에 숨어 있다. 그림은 혹은 어둡게 혹은 밝은 표현으로 그야말로 인간의仙境(仙境)을 묘사하고 있다.

<천리강산도>의 전경은 전형적인 평원(平遠) 경치로, 지척천리(咫尺千里), 일망무제(一望無際)하다. 이 그림에서 왕희맹의 평원법이 동원의 영향을 많이 받았음을 잘 알 수 있다. 강과 호수의 양 기슭은 구룡지대로, 모두 5개 그룹으로 나누어진다. 매 그룹의 산맥은 모두 주봉(主峰)이 돌출하고 끝없이 펼쳐진 크고 작은 산들이 이어지고 맑은 계곡이 흐르며, 마을과 숲이 그 사이에 끼워져 있고, 돛단배와 작은 배가 강 위에 떠돌고 있다. 왕희맹은 고원법(高遠法)과 심원법(深遠法)을 충분히 활용하여 모든 그룹이 각자의 특색이 있고 공간감이 강하게 하였다. “삼원법(三遠法)”²¹⁾은 이 두루마리 작품에서 남김없이 표현되어, 중국 산수화법 중의 하나인 “삼원법”의 무한한 예술적 매력과 기백을 잘 보여주었다. 이 작품의 경치는 비록 전부 사생(寫生)을 하지는 않았지만, 작가는 강남수향(江南水鄉)을 아주 세밀하게 관찰하고 추출하여 승화시켜 이 작품을 창작하였다. “외사조화, 중득심원(外師造化, 밖으로는 자연의 조화를 배우고, 마음으로 그 심원함을 터득)”하지 않으면 이런 거작을 창작할 수 없다. 기예는 휘종 화원에서 전수받을 수 있었지만, 그 예술적 경지는 완전히 작가의 마음속으로 우러나는 생활에 대한 깨달음이다. 이는 고대의 적지 않은 전통 대청록산수 중에 정자 누각을 많이 그려 황제나 귀족의 즐거움을 사려는 것과는 다르다. <천리강산도>는 모두 강남의 소박한 농촌 경치를 그리고 있다. 옛사람은 흔히 대청록산수는 “부귀체(富貴體)”에 속한다고 여겼지

21) 陳傳席, 『中國山水畫史』, 天津人民美術出版社, 2001, p. 128.

만, 이 대청록산수 그림은 비록 화려하고 웅장하지만, 순진하고 소박한 분위기가 느껴진다. 이것이 바로 이 그림이 독특하고 훌륭한 점이다.

<천리강산도>는 진실하고 살아있는 자연 산수로 새로운 한 발자국을 내디뎠다. 그 화법은 구름 채색하는 장식적인 화법이 아니라, 수묵구준법(水墨勾皴法)으로 산석을 그렸다. 준법은 대부분 하엽준(荷葉皴)을 그리고 진하거나 옅은 수묵으로 선염(渲染)하여 산석의 앞뒤 공간과 입체감을 표현하고, 마지막에 명암(明暗)에 따라 자석(赭石)과 초록색으로 바탕색을 채운다. 표현방법도 동원을 본보기로 하였다는 것을 알 수 있다. 이 정도면 완전한 산수화로 볼 수 있으나, 왕희맹은 이어서 이사훈을 본보기로 삼아 청록중채를 산수화의 표현 언어로 하였다. 그리하여 수묵을 기반으로 석청, 석록을 칠하고 경중(輕重), 박후(薄厚)를 나누어 화폭의 화려함을 더하고, 융합하여 자기만의 독특한 대청록 화풍을 창작하였다. 석청, 석록을 그리고 정돈하고 나서 경치를 그린다. 산천, 길과 다리, 모래톱, 육지에 따라 나무, 배와 인물의 활동을 그려 넣어, 사람이 보고 유람하고 거닐고 거주할 수 있게 하였다. 전체 그림은 대청록을 바탕색으로, 색채가 진하고 화려하며, 경치와 사물이 다양하여 매우 장관을 이루는 천고불후(千古不朽)의 걸작이다. 왕희맹의 그림은 이전의 청록산수에 비해 아주 큰 발전이 있고, 청록산수가 새로운 고도에 도달하게 하였으며, 북송 후기 산수화의 걸출한 성과를 대표한다. 이것이 바로 왕희맹의 위대한 공헌이다.

2.3.3 황족 조백구(趙伯駒) 조백숙(趙伯驥) 형제와 청록산수

청록산수를 만약 당나라 이사훈 이소도 부자 화파의 발전으로부터 보면, 남송의 조백구(趙伯駒), 조백숙(趙伯驥)의 작품이 송나라의 가장 대표적인 청록산수이다. 조백구(趙伯駒, 1119~1185)는 황실의 종친(宗親)으로 청록산수에 능하였다. 이사훈의 화법을 받아들여 금선(金線)으로 윤곽을 그리고 청록색을 채웠으며, 채색 면에서 변화가 풍부했다. 그의 아우 조백숙(趙伯驥, 1124~1182)의 화법은 조백구와 비슷하였다. 긴밀하면서 연약하지 않고 웅장한 기백이 있다. 간결, 단순함과 정교, 세밀함을 교묘하게 융합하는 데 능하였

다. 조백구의 <강산추색도(江山秋色圖)>, 조백숙의 <만송금궐도(萬松金闕圖)>는 모두 대청록색으로 채색한 세상에서 드문 진품(珍品)이다.

현재 고궁박물관에 수장된 <강산추색도(江山秋色圖)>(圖9)는 조백구의 대표작으로 알려진다. 견본(絹本)으로 길이 323.2cm, 폭 56.6cm이다. 이 그림은 구도(構圖)와 구사(構思) 면에서 왕희맹의 <천리강산도(千里江山圖)>같은 전경식(全景式)의 긴 두루마리 구도형식을 계승하여 늦가을의 광활한 산천과 들판의 경치를 그렸다. 산세가 종횡하고 산봉우리가 겹겹이 둘러싸여 있고, 폭포가 쏟아져 흘러내리고 강물이 굽이굽이 흐르며, 천암만학(千岩萬壑)에 기세가 웅장하다. 산맥의 주봉은 구름 위로 솟아있고, 높고 낮은 산이 구불구불이어서 있다. 산세의 조형은 마치 노니는 용(游龍), 웅크리고 있는 사자, 먹이를 노리는 맹호(猛虎)와도 같고, 수려하고 청아함 가운데 힘차고 웅장함을 느낄 수 있다. 산의 높이는 기복(起伏)의 조합에 변화가 있으면서도 조리가 있으며, 유사한 조형은 한 곳도 없다. 맑은 샘물이 고요한 산골짜기를 흐르고 계곡이 산기슭을 따라 유유히 흐르고 있으며, 작은 다리가 위에 놓여 있다. 소나무숲, 울창한 나무, 높게 뻗은 대나무가 질서 있고 성기며 뻗뻗하게 서 있다. 마을주민, 사원, 누각(樓閣)은 모양새가 서로 다르고 아주 형상적이며, 숲과 산 중턱이나 낭떠러지 밑에 숨어 있다. 경치를 즐기는 사람들이 삼삼오오 다니고, 수레, 사람과 말이 산속의 오솔길을 오가고 있다. 어떤 사람은 산을 오르고 고개를 넘고 있고, 어떤 사람은 한가하게 대나무 사이를 거닐고 있으며, 어떤 사람은 강가에서 낚시를 즐기고 어떤 사람은 숲에서 방목하고 있다. 작가가 그린 모든 사물은 조형이 정확하고 정교하며, 모두 생활을 자세하게 관찰하거나 사생(寫生)하여 얻은 것이다. 전체 그림은 복잡하나 지저분하지 않고, 허실(虛實)이 엇갈려 도원선경(桃源仙境)을 방불케 한다.

이 그림은 기교가 아주 뛰어나다. 필치가 매끄럽고 힘차며, 준(皴)이 세밀하게 그려지고 경중(輕重)의 처리가 아주 적절하다. 묵으로 가늘게 선을 그리고, 먼저 구준(勾皴)하고 나서 점염(點染)하여 그림이 깔끔하고 명쾌하다. 수묵화를 다 그리면 담백한 청록중채를 칠하고, 구름은 옅은 수묵으로 운염(暈染)하고, 물은 화청(花靑)으로 평평하게 칠하며, 석록을 바탕에 칠했다. 산석의 선염(渲染)은 고풍법(高光法)을 사용하여, 산꼭대기의 밝은 부분에는 난색

(暖色)인 자색(赭色)을 칠하였다. 어두운 곳에는 한색(寒色)으로 윤염하여 명암의 대비가 아주 뚜렷하고, 명암의 교차선을 아주 자연스럽게 그렸다. 빛 부분을 남기는 선염법은 화가가 관찰하면서 얻은 것으로 사실적인 조형에 속하며, 이제까지 그 누구도 시도해본 적이 없다. 그림은 기세가 당당하고, 고원(高遠), 심원(深遠), 평원(平遠)의 삼원법(三遠法)을 사용하였다. 화가는 자유자재로 여러 가지 화법을 사용하여 적적인 자연의 세계를 생기발랄하고 햇빛이 찬란하며 하늘이 높고 기운이 상쾌하게 그렸다. 작가는 세상을 마음에 품고 천지를 부양(俯仰)하는 웅장한 기세로 강산의 수려, 웅장함과 장관을 이루는 경치와 사물을 표현하였다. 이 그림은 전인(前人)의 청록산수와 수묵산수의 훌륭한 성과와 기예 전통을 종합하고 혁신, 발전시켰다. 이 그림은 세공이 정교하고 색채와 수묵을 가리지 않는 소청록산수화의 전형적인 화풍으로, 남송 시기에 뛰어난 성과를 이룬 대표작이다.

청록산수화는 송대에 아주 크게 발전하였다. 당조 때의 딱딱한 청록과 금벽 화법을 풍부하게 하였는데, 이는 후세에 청록산수를 배우는 자에게 아주 큰 계시를 주었다. 특히 북송 때에 부흥하면서 그 후의 청록산수화 발전에 앞뒤를 이어주는 교량 역할을 하였다. 이송(李嵩)과 유송년(劉松年) 같은 화가도 대청록산수에 능하였다. 유송년은 왕선의 영향을 받아, 수묵산수에 석청과 석록 등 색채를 채색하였고, 소청록산수를 창작하였다. 이런 소청록법은 색채가 묵을 방해하지 않고 묵이 색채를 방해하지 않는(色不碍墨、墨不碍色) 장점이 있다. 이는 후세의 화가가 모방하는 본보기가 되었다.

2.4 청록산수의 잠복기 (원명청 시기)

원조는 비록 얼마 지속되지 않았으나, 원조 때 산수화는 중국 고대 산수화에 있어서 서정사의(抒情寫意) 일격(一格)의 최고봉을 이루고, 기타 그림 종류를 초월하였다. 문인화(文人畫) 사조의 영향으로 산수화가는 주로 수묵산수를 위주로 하고 청록산수를 그리는 화가는 적었다. 청록산수는 왕백민(王伯敏)이 말한 것처럼 “발전은 있으나 발달하지는 않았다”²²⁾. 이 시기에 청록산

22) 陳傳席, 『中國山水畫史』, 天津人民美術出版社, p. 442.

수를 창작한 화가로는 조맹부(趙孟頫)와 전선(錢選), 이용근(李容瑾) 같은 사람들을 들 수 있다. 청록산수에 가장 성과가 뚜렷한 화가는 전선을 꼽을 수 있다. 청록산수는 송조 때 두터운 기반을 쌓았기에 원조 때는 더 높은 단계로 발전하여야 도리에 맞으나, 청록산수는 여러 가지 원인으로 슬럼프에 빠졌다. 그중, 주요한 원인은 원조 때는 전통적인 사인정신(士人精神)이 없어진 시기이기 때문이다. 문인(文人)이 나라에 의부(依附)하는 정신이 없어졌기에, 사인들은 천하를 돕는 데 “진입”하지 못할 때 자유롭게 자기 한 몸의 선(善)만 꾀하는 일로 “물러났다”. 그들은 대부분 장자(莊子)의 은둔사상 속에서 마음의 기탁과 위로를 찾았다. 그리하여 원조 사인의 고일(高逸)하고 탈속(脫俗)한 정신상태를 형성하였고, 대부분 화가가 수묵사의(水墨寫意) 같은 표현형식을 선택하고, 공필중채(工筆重彩)를 아주 적게 사용하였다.

2.4.1 조맹부(趙孟頫)와 전선(錢選)—차고개금(借古開今)

조맹부(趙孟頫)의 그림은 안마(鞍馬)로 유명하고 그 다음이 산수, 인물이다. 그러나 조맹부의 회화적 성과를 놓고 보면, 산수화가 가장 뛰어나고 산수화법도 비교적 많다. 그의 산수화는 자기의 풍모(風貌)를 보일 것을 주장하고, 남송 화풍과는 다르다. 조맹부는 남송 화풍을 이어받지 않고, 고의(古意)를 추구하고 당풍(唐風)을 쫓았다. 대청록산수를 그릴 때 송인이 이미 창조한 준찰(皴擦)이 있는 점염(點染) 수묵 형식을 사용하지 않고, 구륵(勾勒) 채색하는 방법을 사용하였다. <사유여구학도(謝幼與丘壑圖)>(圖10)가 비교적 전형적인 예이다. 옛 방법에 따라 공구무준(空勾無皴)하고, 산기슭은 자석색(赭石色), 산석은 석록으로 평평하게 칠하였고 크기가 각각 달랐다. 나무줄기는 굵은 선으로 표현하고 성기고 뻑뻑한 곳이 엇갈려 있다. 나뭇잎은 수많은 점으로 표현하고 모여있거나 흩어져 있다. 그림은 평면구성(平面構成)에 가까운 수법을 사용하였다. 점선면이 대조되고, 농후한 장식성과 형식의 미감(美感)이 넘친다. 조맹부는 소청록산수를 그릴 때 준찰법(皴擦法)을 사용하였고, 천강산수(淺絳山水)를 그릴 때는 왕유의 수묵법을 본떴다. 조맹부는 또 실경(實景)을 그리는 것을 중시하였다. 예를 들면 <작화추색도(鵲華秋色圖)>는 절강(浙江)

오흥(吳興)의 작산(鵲山)과 화부주산(華不注山)을 그린 것이다. 그림은 평원구도(平遠構圖) 방식으로, 두 산봉우리 아래에 넓은 늪, 모래톱, 작은 섬을 그리고, 가을 나무와 마을을 장식으로 그려 놓았다. 가까운 곳에서 먼 곳까지 끝없이 펼쳐진 느낌을 준다. 이 그림은 당조, 오대에서 북송에 이르는 산수화의 훌륭한 전통을 흡수하였다. 특히 왕유, 동원의 화법을 받아들였고, 작가의 방식대로 변화를 주어 자기만의 화풍을 형성하였다. 이 그림은 산수화 성과를 연구하는 중요한 작품이다.

전선(錢選)은 원대(元代)에 영향력이 있는 멀티형 화가이다. 산수, 인물, 화훼(花卉)에 다 능하였고, 그의 청록산수는 묵필산수(墨筆山水)를 초월하였다. 그의 청록산수는 조천리를 스승으로 본받았고 수당(隋唐)으로 거슬러 올라간다. 전선의 <산거도(山居圖)>는 <유거도(幽居圖)>라고도 불린다. 이 그림은 수당(隋唐)의 고의(古意)를 쫓았다. 비록 왕희맹의 <천리강산도(千里江山圖)>와 조백구의 <강산추색도(江山秋色圖)>의 기세처럼 웅장하지 못하지만, 준수하고 청아한 정취가 있다. 그림에는 가을에 물들어 있는 호광산색(湖光山色), 호수 위를 노니는 작은 배가 그려져 있고, 기이한 모양의 소나무, 고찰(古刹), 시골집이 밀림 속에 장식되어 있으며 다리로 배와 연결되어 있어 좌우대칭하는 관계를 이루고 있다. 그리하여 작가 마음속의 인간선경(人間仙境)을 잘 보여주고 있다. 이 그림은 강함과 부드러움이 잘 어우러진 선으로 산석의 구조를 그리고 비탈의 각진 곳은 꺾인 선으로 그린 다음, 자석(赭石)으로 분염(分染)하고, 마지막에 석청, 석록을 채색하였다. 먼 곳의 산은 화청(花靑)으로 산의 윤곽을 그려 운무에 둘러싸인 산을 표현하였다. 염색법은 수조(隋朝)때의 <유춘도(遊春圖)>와 비슷하고, 이소도의 청록색의 농후함과 화려한 특징도 있다. 그러나 그림의 배치에서 필법(筆法)에 이르기까지 모두 수당(隋唐) 시대의 청록산수를 초월하였고, 전선의 산수화 화풍을 잘 보여주었다. 주동(朱同)은 『서전순거화후(書錢舜舉畫後)』에서 “吳興錢舜舉之畫，精巧工致，妙于形似……筆法所自本乎小李將軍”이라고 평가하였다. 그의 그림은 추종자가 별로 많지 않았다. 그러나 그가 원조(元朝) 초기에 남송 때 유행한 “수묵창경(水墨蒼勁)”파(派) 화풍을 바꾸는 데 선도적인 역할을 한 것은 소홀히 할 수 없다.

2.4.2 “오문화파(吳門畫派)”와 청록산수

명대(明代)의 산수화는 초기에는 원대(元代) 산수화의 연장이었다. 다시 말하면 명대 초기의 화가는 원대의 화가이다. 명대 초기의 통치자는 화단(畵壇)에서 화원(畵院)을 설치하지 않았지만, 궁정은 각 지역의 화가를 모아 궁정에서 그림을 그리게 하였다. 이런 화가들은 모두 원대의 화가였는데, 원대 통치자는 회화에 별로 간섭하지 않았고 원대 화가들은 모두 자기의 취향에 따라 그림을 그리고 자기의 생각과 감정을 마음껏 표현하였기에 명대의 통치자가 요구하는 그림의 요구와 전혀 맞지 않았다. 황제 주원장(朱元璋)은 원조의 화가와 화풍에 비호감이었기에 조금만 마음에 들지 않으면 화가를 죽였다. 주원장은 남송의 마원(馬遠), 하규(夏圭)의 대부벽(大斧劈) 화풍을 아주 좋아했고, 굳세고 힘 있는 화법을 극찬하였다. 원대 화풍은 얼마 지나지 않아 남송 화풍에 짓눌렸다.

명대는 복고(復古)하여 송대 화풍을 추구하였기에, 청록산수는 이 화풍의 영향으로 원조 때보다 더 많은 관심을 받았다. 그리하여 무릇 산수화가라면 모두 청록산수를 그릴 줄 알았다. 오문화파(吳門畫派)의 화가 심주(沈周)와 문징명(文徵明), 원체별파(院體別派)의 주신(周臣)과 구영(仇英)이 특히 잘 그렸는데, 이 중에서 구영이 청록산수를 전문으로 그린 외에 기타 화가는 모두 겸하여 그렸다.

심주(沈周, 1427~1509)는 자가 계남(啓南), 호가 석전(石田)으로 장주(長洲, 오늘의 蘇州) 사람이다. 그의 청록산수는 두 가지 화풍이 있었다. 한 가지는 가늘고 힘찬 직선으로 산석의 모양을 구름(勾勒)하고 약간 준찰(皴擦)을 넣은 후, 석청, 석록, 자석을 칠하고, 마지막에 점염하여 마무리하는데, 그림이 푸르고 담아하다. 또 한 가지는 수묵이 적거나 간략한 곳에 석청, 석록 등 색채를 열게 칠하는 것인데, 아담한 풍취가 넘친다. 대표적인 <임대진사안동산도(臨戴進謝安東山圖)>(圖11)는 견본(絹本)으로, 세로 170cm, 가로 89.9cm이다. 이 그림은 동진(東晉)의 사안(謝安)이 절강(浙江) 동산(東山)에 은둔하여 산에서 노니는 정경(情景)을 그린 것이다. 높은 산봉우리가 구름 위로 우뚝 솟아있고 비폭(飛瀑)이 쏟아져 내리며, 누각이 산 중턱에 숨어 있고

산세가 기이하고 준엄한데, 그 속에서 사안이 느린 걸음을 하고 노루가 곁에서 노닐며, 악기를 든 여인들이 뒤따르고 있다. 그림은 색채가 청아하고 수려하며, 평온하고 고요하여 마치 선경(仙境)과도 같다. 산석의 조형은 대부분 수직으로 되어 있고 평행한 무늬에 둥근 모양의 반두(攀頭)가 간간히 끼어있다. 공구무준(空勾無皴)한 뒤, 단순하고 큰 면적의 석록을 주 색채로 하고 반두는 석청을 칠하여, 색조가 단순하면서도 우아하여 장식성이 강하다. 비록 송대 청록산수보다 침후(沈厚)하지 못하고 세밀하고 정교하지 못하지만, 그 정취와 우아함은 문인(文人)의 학자풍이 넘치고 수려함으로 평가받고 있다.

문징명(文徵明, 1470~1559)은 초명(初名)이 벽(璧), 자는 징명(徵明), 호는 형산(衡山)이다. 그의 청록산수는 후세의 높은 평가를 받았다. 그는 주로 북송 청록화법을 배우고, 심주의 착색법도 배웠다. 문징명은 먼저 수묵산수를 그리고 석색(石色)을 칠할 부분은 남겨 두었다. 때로는 색채와 색채, 색채와 묵이 서로 스며들고 어우러지게 하여 더 풍부하고 심후한 효과를 표현하였고, 층차와 변화가 많아 그림이 딱딱하지 않고 생동감이 넘친다. 대표작 <춘심고수도(春深高樹圖)>(圖12)는 견본(絹本)으로, 세로 170.1cm, 가로 65.7cm이다. 고사(高士)가 친구를 방문하는 것을 주제로 하고 있다. 그림 중간 부분에는 숲이 울창하고 나뭇잎은 구름한 것도 있고 점염(點染)한 것도 있으며, 정연하고 세밀하다. 앞 배경에는 작은 산비탈이 있고 뒷배경으로 산들이 이어져 있으며 맑은 샘이 산골짜기를 따라 흐르고 있다. 섬세하게 윤곽을 그린 후, 약간의 세피마준(細披麻皴)을 넣고 자색(赭色) 바탕색을 깔고, 산기슭 비탈에 자색을 좀 더 넣어 굴곡을 표현하였다. 산석은 중채(重彩)할 곳을 비워둔 후 산석 전체의 공백 부분에 담석록(淡石綠)을 바탕색으로 깔고, 산석이 볼록 튀어나온 부분에 석록에 석청을 덧칠하고, 위에는 진하고 아래는 연하게 칠하여 산석과 이어지게 하였다. 나뭇잎은 즙녹(汁綠)으로 점염(點染)한 후 점태(點苔)하고, 먼저 진한 묵을 찍고 그 위에 석록을 덧찍었다. 비단 바탕은 담자색(淡赭色)으로 차가운 산석의 청록색과 대조되어 아주 청아하고 조화로우며, 문인의 학자풍이 물씬 풍긴다.

2.4.3 원체별파(院體別派)와 청록산수

명사가(明四家) 중의 당인(唐寅)과 구영(仇英)의 그림은 남송의 원체(院體) 혹은 청록을 본떴으나 강하고 뻣뻣함이 없고 화풍이 청아한 문인풍을 띠었기 때문에 “원체별파(院體別派)”라는 이름을 얻었다.

구영은 주신(周臣)의 학생으로, 문징명, 심주, 당인과 친교가 있었다. 구영은 평생 그림에 몰두하였는데, 고화(古畵)모사에 능하였고 대량의 전세(傳世)작품을 남겼다. 구영도 멀티형 화가이다. 산수, 인물을 모두 정묘하게 잘 그렸고, 산수에서 중채(重彩)와 담채(淡彩)도 능하였다. 그는 대청록을 즐겨 그렸고, 청록산수의 화풍도 다양하였다. 예를 들면 <연계어은도(蓮溪漁隱圖)>는 평원구도(平遠構圖)로, 산석은 옅은 석색을 칠하여 그림이 맑고 아득하다. 또한 가지는 고화 모사를 기반으로 변화 발전하여 형성한 자기만의 화풍이다. 예를 들면 <도원선경도(桃源仙境圖)>(圖13)는 진한 석색을 덧칠하여 농후하고 화려하다. 화법은 사실(寫實)적이면서 장식성이 있고, 치밀하고 정교하며, 장엄하고 빈틈이 없다. 산석은 <강산추색도(江山秋色圖)>처럼 섬세하게 준(皴)을 그렸고 필치가 힘차다. 먼저 구름하고 나서 가는 준(皴)을 넣었다. 산석 면(面)의 구름법은 크고 작은 것, 성기고 뻣뻣함이 어우러져 있고, 북파방필(北派方筆)을 다용하여 꺾고 멈추는 것이 자유자재하고, 산석의 단단한 질감을 아주 잘 표현하였다. 나무의 직곡(直曲)은 변화가 아주 크고, 산골짜기와 산기슭에 배치하여 산석의 층차를 나누었다. 운무(雲霧)로 산 중턱을 가려 산봉우리가 우뚝 솟아보이게 하였는데, 이는 전형적인 고원법(高遠法)에 속한다. 운무는 섬세한 묘사로 동세(動勢)에 따라 떠서 움직이는 느낌을 그려냈다. 산골짜기에 흐르는 시냇물도 그 흐름세만 그렸다. 나뭇잎은 묵(墨)이 뭉쳐있는 모양을 하고 있다. 산석은 청록색이 그 면을 이루고, 산석과 나뭇잎은 대조되고 서로 받쳐 주면서 그림에 많은 변화를 준다. 산석은 석청, 석록색을 칠한 다음, 옅은 초록과 화청(花靑)으로 분염(分染)하고, 마지막에 진한 채선(彩線)으로 윤곽을 그려 산석, 채운(彩雲) 등의 층차를 표현하여, 산석의 연결이 부드럽고 자연스러우며 들뜨지 않게 하였다. 산은 3단으로 나뉘어진다. 윗단은 색이 짙고 중단은 색이 밝으며 하단은 다시 색이 짙어져, 산이 층차가 있고 앞뒤 공간감을 갖게 하였다. 인물은 흰색과 검정으로 표현하여 인물을 돋보이게 하면서도 청록색을 방해하지 않게 하였다. 구름은 담자묵(淡赭墨)을

약간 선염(渲染)하여 구름 송이를 가른 다음, 흰색을 약간 덧칠하였다. 이 그림은 구영의 대표작으로 명대 대청록산수의 전형적인 화풍을 대표하였다. 명대의 화풍은 웅장하고 힘찬 필력(筆力), 명쾌한 묵선(墨線)을 추구하였기에, 구영의 공필중채(工筆重彩)를 사용한 섬세하고 부드러운 화풍은 당시 문인들의 추앙을 받지 못하였다. 그러나 구영의 작품은 송대 조백구에서 500년이 지나서야 나타난 공필중채 대청록 채색의 걸작이다. 그래서 동기창(董其昌)은 “五百年而有仇實父”²³⁾라고 하였다. 송대에서 원, 명에 이르기까지 대청록산수 대가는 구영뿐이었다.

2.4.4 절파(浙派)와 청록산수

남영(藍瑛, 1585~1666)은 명조 말기와 청조 초기 사람이다. 자는 전숙(田叔)이고 호는 정수(艇叟)이다. 그림 위에 흔히 “소호외민(西湖外民)”, “서호외사(西湖外史)”²⁴⁾라는 글귀를 적었다. 남영은 명산대천(名山大川)을 즐겨 찾았고, 형(荊)、양(襄)、연(燕)、진(秦)、진(晉)、낙(洛)、민(閩)、월(粵) 지방을 두루 다녔다. 일찍이 황자구(黃子久)를 스승으로 그림을 배웠고, 후에 진당(晉唐) 남북송의 그림까지 본떴다. 남영은 중년에 독립하였고, 절파(浙派) 대표인물 중의 한 명으로 명조 말기에 큰 성과를 이룬 화가이다.

남영의 화풍은 창건(蒼健)하고 힘차며 골격이 굳세다. 그의 이런 화풍은 절파(浙派)의 대진(戴進)과 오위(吳偉)의 강력하고 굳센 화풍의 영향을 받았으며 당시 유행하는 섬세하고 부드러운 화풍과는 전혀 달랐다. 남영의 청록산수에서 준법(皴法)은 대부분 강직한 선으로 준(皴)을 그리고 점을 찍은 다음, 농후한 석청, 석록, 주사(朱砂), 주표(朱磤), 홍자(紅赭)를 산석에 칠하였으며, 어떤 것은 직접 석청, 석록으로 그렸다. 몰골청록(沒骨靑綠)을 자주 그렸고 그중에서 <백운홍수도(白雲紅樹圖)>가 대표적이다. 이 그림은 몰골법(沒骨法)으로 산의 구조를 그렸다. 나무를 그리는 방법은 먼저 묵으로 나무줄기와 나뭇가지를 그리고, 나뭇잎은 주사, 합분(蛤粉), 초록 등으로 가지에 따라 잎을 그렸다. 태점(苔點)과 갈대는 모두 몰골로 표현하였다. 이런 화법은 일부 구

23) 陳傳席, 『中國山水畫史』, 天津人民美術出版社, 2001, p. 371.

24) 상계서, p. 376.

식(舊式) 표현법을 타파하였다. <방장승요산수도축(仿張僧繇山水圖軸)>(圖14)은 견본(絹本)으로 세로 177cm, 가로 180cm이다. 남영은 송원 시기 대가의 그림을 모사하는 데 아주 많은 공을 들였다. 이 그림은 장승요(張僧繇)의 몰골법 산수화를 모사한 것으로, 먼저 숲과 나뭇가지를 그린 다음 석록색으로 산석을, 자석(赭石)으로 산기슭을 칠하였으며, 그 다음에 다리와 정자, 흐르는 물을 그렸다. 산석은 담묵즙녹(淡墨汁綠)으로 굴곡을 표현하여 산석의 조형을 마친 후 점태(占苔)하고, 나뭇가지를 점염(點染)한 다음 흰색 분말로 구름을 점염하였다. 이 그림의 나무는 자태가 늙어 보이고 직곡(直曲)의 변화가 많다. 전체 그림의 색조는 단순하면서 농후하고, 우아하고 침착하며, 화려하고 기품이 있어 무게감이 있다. 그림의 구도(構圖)는 하늘을 떠받치고 땅에 우뚝서 있고, 밑에서부터 위로 약간 S 모양을 이루며, 복잡하지만 지저분하지 않고 변화가 다양하다.

2.4.5 송강파(松江派)와 청록산수

동기창(董其昌, 1555~1636)은 자가 현재(玄宰), 호가 사백(思白) 또는 향광거사(香光居士)이고, 화정(華亭, 현재의 상해 송강현) 사람이다. 명대 화단(畫壇)의 으뜸으로, 시문(詩文), 서예, 회화에 모두 정통하였고, 명대에서 가장 영향력이 있는 화가이다. 동기창은 청년 때부터 전대(前代) 각 산수명가의 그림을 모사하였고, 중년에 자기만의 화법을 터득하였다. 피마준법(披麻皴法)²⁵⁾을 숭상하였고 평생 많은 산수화를 창작하였다.

동기창은 비록 남종(南宗)을 숭상하고 북종(北宗)을 멸시하였을 뿐만 아니라 명조 초기에 중시된 남송 화풍과 청록산수를 천하게 여겼으나, 대청록 산수도 일부 창작했다. 그의 대표작 <주금당도축(畫錦堂圖軸)>(圖15)은 북송 문학가 한기(韓琦)가 생활하고 공부하던 곳을 그린 것이다. 구릉, 경사진 돌, 잔잔한 호수와 나무 뒤로 한 채의 단층집이 보인다. 산석은 청록 몰골법으로 표현하여 부드럽고 청아하며 거리감이 있다. 평원법(平遠法)으로 구도하였고, 산석은 먼저 석록, 자석(赭石)으로 모양새를 점염(點染)해낸 후 석청 혹은 화

25) 피마준은 삼의 껍질을 벗긴 것 같은 주름이라는 뜻으로 동원이 시작하였으며, 주로 남종 화에서 사용된 준법이다. 해색준, 남마준, 지마준, 우모준, 하엽준 등은 이계통에 속한다.

청을 칠하고, 마지막으로 담묵으로 윤곽을 그리고 나서 짙고 옅은 묵으로 태점(苔點)을 찍었다. 나뭇가지는 쌍구법(雙鉤法)으로 표현하고 나뭇잎은 대부분 묵이나 붉은색 점으로 그렸다. 물은 공백법(空白法)을 사용하고 잔물결을 그리지 않았다. 동기창은 전형적인 문인화가로, 남종(南宗)을 숭상하고 북종(北宗)을 멸시하였다. 이런 산석법은 수묵사의(水墨寫意)와 청록중채를 하나로 융합하여, 화법이 청아하고 아름답다. 이는 동기창이 청록산수도 남종 화풍으로 그렸다는 것을 말해준다. 작품의 기질은 작가에게 달렸고 어느 종(宗)에 의해 결정되지 않는다. 색채와 묵은 모두 예술을 표현하는 언어이다. 그는 부드럽고 매끄러운 필치로 온화하고 아담한 분위기를 내는 동거(董巨, 동원과 거연)의 산수준법(山水皴法)을 사용하여 준(皴)을 그린 산석에 석색(石色)을 칠하고, 선으로 윤곽을 그리지 않았다. 그리하여 그림은 극히 고요하고 기품이 있는 정신적 상태를 보여주었다. 이는 왕희맹의 <천리강산도(千里江山圖)>를 이은 또 하나의 발전이다. 동기창은 물골산수에도 능하였다. 그중의 <동관포설도(峒關蒲雪圖)>는 장승요의 물골법을 모방하였다. 전체 그림은 묵으로 골격을 그리지 않고, 석청, 석록, 주사, 백악분(白垩粉), 자색 같은 색으로 완성하였다. 윤곽과 준(皴)이 있기는 하지만 짙은 색으로 대체하였다. 동기창의 또 한 종류의 청록산수는 수묵과 청록 사이의 화풍으로 <추산적취도(秋山積翠圖)>와 같은 작품이 있다.

2.4.6 4왕(四王)과 청록산수

청대 산수는 전반적으로 방고파(倣古派) “4왕(四王)”의 성과가 가장 뚜렷하였다. 우산파(虞山派)의 운남전(惲南田)과 오력(吳歷)도 성과가 뚜렷하였다. 역사적으로 이들은 “사왕오운(四王吳惲)”으로 불리고, 청대의 육대가(六大家)로 후세의 준경을 받았다.

청록산수는 청조가 통치한 270여 년 동안 큰 발전과 도약을 이루지 못하였다. 청록산수 화가는 대부분 방고파(倣古派)로, 4왕인 왕감(王鑑, 1598~1677), 왕시민(王時敏, 1592~1680), 왕원기(王原祁, 1642~1715), 왕휘(王翬, 1632~1717)가 모두 청록산수를 그렸다. 왕감은 가족 어른인 왕시민

의 필법을 배워 동기창, 왕시민 일계(一系)에 속하지만, 청록산수를 즐겨 그리고 옛 그림 모사에 능하였으며, 산수를 그릴 때 흔히 전인(前人)의 기법을 융합하여 사용하였다. 예를 들면 <청록산수도권(靑綠山水圖卷)>(圖16)의 구도는 황공망(黃公望)의 <부춘산거도(富春山居圖)>(圖17)와 흡사하고, 필법은 왕몽(王蒙), 동기창의 필법과 비슷하였다. 그러나 이 그림의 착색은 비록 고인(古人)을 모방하였지만 새로운 것도 있다. 청록색이 비교적 짙고, 청록과 자석(赭石) 간의 한색과 난색의 대조도 비교적 강렬하다. 색조각의 처리도 비교적 복잡하지만 조화롭고 웅장한 기세가 느껴지면서도 청아함을 잃지 않았다. 묵(墨)의 효과를 강화하기 위하여 농묵(濃墨)을 다용하고, 전체 그림은 기세가 있으면서 변화가 많다. 이외에도 <방삼조산수도(仿三趙山水圖)> 같은 전세(傳世) 작품이 있다. <계색도성도(溪色棹聲圖)>는 소청록산수화이다. 원명(元明) 시기 각 대가의 산석, 초목, 촌가, 정원을 본떴고, 화법은 피마준(披麻皴) 위에 석색을 칠했다. 왕휘는 4왕 중에서 그림을 비교적 잘 그렸고, 회화에 부지런하고 전세 작품도 비교적 많다. 그의 청록 채색은 세밀하고 청아하며 비교적 성숙하였다.

2.4.7 “2원(二袁)”의 청록산수

원강(袁江, 1662~1735)과 그의 조카 원요(袁耀, 生卒年 未詳)는 청대 회화사에서 계화(界畵) 화가로 높이 평가되고 있다. 그들이 그린 누각과 전각은 웅장하고 기이하여 청조 제일로 평가된다. “2원”은 청록산수를 특히 잘 그려, 청대에서 가장 유명한 청록산수의 대가로 일컬어지는데, 원강의 <관조도(觀潮圖)>(圖18)와 원요의 <산장추임도(山莊秋稔圖)>(圖19)는 이러한 성과를 보여주는 가장 대표적인 작품이다.

원강과 원요는 초기에는 구영(仇英)을 모범으로 하였고, 옛 그림 중에서 깔끔하고 치밀한 화풍을 많이 모사하였다. 두 사람의 산수는 선산누각(仙山樓閣), 봉래선경(蓬萊仙境)이 많고, 그림 중에서 누각, 궁관(宮觀) 등이 많은 계화는 극히 정밀하다. 산수화는 경계가 가파르고 험준하며, 특이하고 신비로워 마치 선경(仙境)을 보는 듯하여 사람을 황홀한 경지로 이끈다. 이는 원명 시

기 자주 볼 수 있는 산수와는 전혀 다르다. 원강, 원요의 산수화에서 가장 주목되는 점은 청록산수 전통을 계승한 기초위에서 새로운 경지로 발전시켰다는 것이다. 그들의 산수는 솜털처럼 세밀하고 빈틈이 없다. 청록채색도 구형과는 다르고 북송 말기의 원화(院畵)청록산수에 가깝지만, 필치는 완전히 달랐다. 북송 말기에서 원화 청록산수에 이르기까지 산석은 대부분 직선으로 준(皴)을 그리고 주로 청록색으로 표현하였다. 그러나 원강과 원요의 산석은 준(皴)을 그릴 때 곡선을 다용하고 “선와준(禪窩皴)”²⁶⁾을 발명하였다. 선(線)은 중간에서 돈좌(頓挫)하여 측봉(側鋒)으로 바꾸면서 변화를 주고, 점자준(点子皴)과 정두준(釘頭皴) 혹은 범관(范寬) 화법 중의 단선준(短線皴)과 흡사한 준(皴)을 넣었으나 전인의 화법과는 다르며 자기의 독창적인 화법으로 그렸다. 산석은 모두 만곡(彎曲)하고 정교하며, 양주(揚州), 남경(南京) 등에 있는 원림(園林) 중의 가산(假山)의 영향을 받은 것으로 보이지만, 그림은 기세가 비범하다. 원강과 원요의 청록산수는 채색이 농후하고 아름다우며, 웅장하고 화려하다. 짙은 청록채색은 산석의 음양 면을 구분할 수 있을 뿐만 아니라 원래의 준법(皴法)도 가리지 않고 색채가 차분하면서 생동하다.

2.5 근대의 청록산수

중국 전통회화에서 산수를 으뜸으로 여기는 회화사는 천 년에 가깝다. 청조 말기에 이르러 화가들은 거의 송, 원, 명과 청조 초기 각 대가(大家)와 화파의 그림을 공부하였다. 그림을 논할 때 어느 대가, 어느 화파에 속하는가, 필치의 출처와 색묵(色墨)의 유래를 따지는 것을 화가와 작품을 평가하는 기준으로 삼았기 때문에, 혁신을 도모하는 화가는 아주 적었다. 산수화가 명조 말기와 청조 초기의 유(柔), 정(靜), 담(淡)을 추구하는 영향을 받았다. 유(柔)의 발전은 “약(弱)”, 정(靜)의 발전은 “사(死)”, 담(淡)의 발전은 “경(輕)”으로 흐르는 경향이 많았기 때문에 청조 말기에 이르러 산수화는 이미 생기가 없어졌다.

중국 화단(畵壇)에서 먼저 쫓기던 것은 조지겸(趙之謙, 1829~1884), 허국

26) 陳傳席, 『中國山水畫史』, 天津人民美術出版社, 2001, p. 189.

(虛谷, 1823~1896), 임백년(任伯年, 1840~1896), 오창석(吳昌碩, 1884~1927), 제백석(齊白石, 1864~1957) 등의 화조(花鳥)화가이다. 화조화가 새로운 양상을 보이기 시작하자 일부 산수화가도 방고(倣古)에서 벗어나 전통에서 기법을 배우고 생활에서 소재를 찾고 명산대천(名山大川)을 찾아다니며 관찰하고 사생(寫生)하여 현실에서 계시와 연단을 받아 표현기법을 창조하였다. 뛰어난 산수화가로는 황빈홍(黃賓虹, 1865~1955), 부포석(傅抱石, 1904~1965), 장대천(張大千, 1899~1983), 이가염(李可染, 1907~1989) 등이 있다.

이때의 산수화가는 주로 수묵산수를 많이 연구하였고 청록산수에는 여전히 약하였다. 주로 회화에 종사하는 사람이 적었고 세력을 이루지 못하였기에 영향력이 작았다. 청록산수에 종사하는 화가는 손으로 꼽을 수 있을 정도로 적었다. 어떤 산수화가는 청록산수를 그리기는 하였지만, 대부분 주문을 받고 그렸다. 장대천, 응야평(應野平, 1910~1990), 하천건(賀天健, 1891~1977), 하해하(何海霞, 1908~1998), 반소(潘素, 1915~1992), 주회민(周懷民, 1906~1996) 같은 화가가 청록산수를 많이 그렸다.

장대천(張大千, 1899~1983)은 본명이 정권(正權), 이름이 윈(爰) 혹은 계원(季爰), 호는 대천(大千)인데, 나중에는 호를 이름으로 사용하였고, 사천성(四川省) 내강현(內江縣) 사람이다. 어릴 때부터 어머니를 따라 그림을 배우고, 후에 유명한 학자이자 서화가(書畫家)인 증희(曾熙), 이서청(李瑞清)을 스승으로 모셨으며, 젊었을 때부터 이미 유명한 화가로 활동하였다. 장대천은 근대의 유명한 대가로, 당송(唐宋)에서 명청(明清)까지의 많은 고대 회화를 모사하였고, 초청받아 많은 명산대천을 유람하였다. 촉산(蜀山), 촉수(蜀水)에 깊은 정을 담고 있고, 그림의 구도와 구상이 풍부하고 고금을 융합하여 독특한 화풍을 창조하였다. 중년에는 전통 고법(古法)을 중시하고 만년에는 통쾌하고 분방(奔放)하였으며, 서양화의 영향을 받아 중국의 발묵(潑墨)산수와 청록중채를 융합하여 “발채(潑彩)” 기법을 발명하고, 웅장하고 기이함으로 높이 평가받았다. 장대천은 평생 근면하고 배우기를 좋아했다. 그의 산수는 자태와 색채가 다양하고, 융합과 변화에 능하였기에 각 시기의 그림은 모두 새로운 양상을 보였다. 만년에 외국에서 또 발채산수 창작에 전념하여 예술적 경지가

절정에 달하였다. 장대천은 평생 많은 청록산수를 창작하였고 후세에 많은 걸작을 남겼다. 1935년에 창작한 <화산운해도권(華山雲海圖卷)>(圖20)은 중년 시기의 대표작이다. 그림은 가로로 구성되고 화산(華山)의 험산 준령을 그렸는데, 공간 높이를 표현하는 것은 몹시 어렵다. 그래서 운해(雲海)을 가로로 흩어놓고 산꼭대기는 구름 위에 떠 있게 하였으며, 산이 기복(起伏)하여 높고 낮은 것을 아주 정묘하게 처리하였다. 중간의 산봉우리가 주를 이루고, 뭇산이 주봉을 둘러싸고 길게 이어져 끝없이 펼쳐진다. 장대천은 이 그림에 “此卷初師張僧繇法，既而略加勾勒，遂似李將軍矣”²⁷⁾라는 제사(題詞)를 남겼다. 이 그림은 아마 먼저 석록, 석청, 자색으로 산을 그린 후, 담묵(淡墨), 연지로 암석의 돌기를 그려내었을 것이다. 수직면을 주로 하고 사면(斜面)이 엇갈리게 하고 반두(攀頭)를 간간이 넣고 나서, 구름과 금선(金線)을 살짝 넣어 일부 산꼭대기에 금색이 있게 하여 눈 부신 햇살을 표현하였다. 그리고 몰골법으로 나무를 그렸다. 조형과 화법은 위진(魏晉) 및 당대 청록산수의 화법을 종합한 것이고, 색조는 석록을 주로 하고 난색인 주색(朱色)이 뒷받침하게 하였다. 운무는 흰색 안료를 혹은 짙게 혹은 얇게 운염(暈染)하여 자욱한 느낌을 표현하였다. 그림은 소박하면서도 기세가 당당하여, 새로운 청록산수의 양상을 개척하였다. 이 그림의 채색은 세밀하고 깔끔하며, 필법은 당송을 모방하였고 몰골 부분은 스스로 장승요(張僧繇) 법을 모방하였다고 한다. 전체 그림은 화려하고 대청대록(大靑大祿), 백분주색(白粉朱色)으로, 구도가 간결하고 명쾌하여 화산(華山)의 웅장하고 기이한 풍경을 아주 잘 표현하였다. 금으로 구(勾), 준(皴), 염(染)하는 것도 절묘하여, <화산운해도권>이 웅장하고 화려하게 하였다.

장대천의 <무협청추(巫峽淸秋)>(圖21)는 1:3.6 비율의 직폭(直幅)이다. 고봉(孤峰)이 홀로 서 있지만, 구도(構圖)가 전혀 단조롭게 느껴지지 않는다. 장대천은 주봉(主峰)을 길게 늘어 고도가 직폭의 3분의 2를 초과하게 하였다. 그리고 연기와 안개가 산 중턱을 두르게 하여 산봉우리가 하늘을 찌를 듯 우뚝 치솟게 하였다. 주봉 아래는 두 개의 작은 산봉우리가 주봉을 돋보이게 하고 있다. 주봉은 왼쪽으로 기울어 있고, 가장 아래의 작은 산봉우리는 기세를

27) 楊啟興, 『靑綠山水畫技法』, 天津人民美術出版社, 2003, p. 31.

따라 오른쪽으로 기울어져 산세의 중심이 안정적이게 하였다. 주봉의 오른쪽에는 6개의 작은 산봉우리가 높고 낮게 기복하면서 오른쪽을 향하고 있다. 전체 산세는 S 모양으로, 크고 작은 산봉우리가 어우러져 산석 배치의 단조로움을 피하고 산맥이 뻗어 나가는 동적인 변화를 주었다. 주봉은 위로 높이 치솟고 샘물은 옆에서 아래로 쏟아져 내리고 있으며, 이런 대조로 리듬감을 표현하였다. 구름과 샘물은 흰색이다. 그림에서 흰색 부분의 배치는 시각적으로 약동하는 느낌을 주어, 그림에서 집산(集散)하는 리듬의 조합을 형성하는 중요한 역할을 한다.

색채는 큰 면적의 석록과 작은 면적의 주사(朱砂)를 사용하여 한색과 난색의 대비가 강렬하게 하였다. 그림 위에는 “吾家僧繇筆”²⁸⁾이라는 글이 적혀 있다. 몰골법을 사용하여, 먼저 석록, 자석, 주사를 중채 조형으로 바탕을 마련한 후, 묵으로 산석에 준(皴)을 넣었다. 묵으로 그린 숲은 숨을 돌리게 하기 위하여 몇 그루의 나무에 금색을 찍었다. 전체 그림은 수묵(水墨) 소사의(小寫意) 산수법과 대청록을 결합하여 색다른 정취를 느끼게 한다.

중국 산수화는 당조 때부터 발묵대사의법(潑墨大寫意法)이 있었다. 농묵(濃墨)이나 담묵(淡墨)을 종이에 붓거나 큰 붓으로 묵을 종이에 뿌린 다음, 그 형태에 따라 교묘하게 산세와 유수(流水), 민가 등을 그린다. 추상적인 이미지의 산수화와 결합하여 몽롱한 가운데 보는 자에게 시각적 환상을 준다. 장대천은 만년에 외국에서 전시회를 열었다. 서방인의 취향을 맞추기 위하여, 전통적인 발묵법을 석청, 석록, 백분 등 중채와 결합하여 발채법(潑彩法)을 창조하였다. 보통은 먼저 발묵하고, 발묵을 기초로 묵이 아직 마르지 않았을 때 묵 내부에 석청, 석록 혹은 붉은색을 뿌린다. 색채는 묵과 융합, 대조되면서도, 여전히 묵색을 위주로 한다. 그리고 공백 부분에 구상화(具象化)한 산석, 쪽배, 숲, 경물 건축 및 인물 등을 그린다. 발채(潑彩)의 배치는 포만(飽滿)한 가운데 변화무쌍함이 있고 묵색에 미묘한 변화가 있어야 하며, 막히거나 답답함 혹은 사묵(死墨), 사색(死色)이 되어서는 안 된다.

장대천은 기타 인물, 화훼(花卉), 수묵산수, 공필중채(工筆重彩)에도 조예가 아주 높다. 특히 만년에 외국과 대만(臺灣)에 거주하면서 창작한 발묵, 발채

28) 楊啟興, 전게서, p. 31.

산수는 아주 참신하여 세상 사람들이 대화가로 높이 받들었다. 대표작은 <도원도(桃源圖)>(圖22), <산우욕래(山雨欲來)> 등이 있다.



III. 중국 청록산수화의 화법 연구

3.1 청록산수화의 필묵구조 분석

전통적인 청록산수화의 “필묵구조”(筆墨結構)는 색채와 필묵의 결합이 간단한 물리적인 조화일 뿐만 아니라 “화학변화”(化學變化)가 일어나야 하며 그림의 합리적인 구조공간을 이루어야 한다. 예를 들면, 서예의 “기승전합”(起承轉合) 중의 “절(切)、감(斂)、심(深)、투(透)”가 바로 이런 것이다. 이런 공간관계는 일종의 음성적인 평행관계이다. 청록산수화의 필묵은 당연히 이런 내적인 구조성을 갖추어야 하는 것이다. 이 속에 들어있는 함축성과 복잡성, 완전성은 내적인 깊은 의미가 담겨져 있다. 내포되어 있지만 드러내지 않는 것과 깊이 음미하는 재미가 무한히 많다. 의식속의 창작목표의 달성 자체가 외적인 완전무결함을 요구하는 것이다. 즉 구조의 정확도, 기법의 숙달도를 강조하는 것이다. 그렇지 않으면 “기근호도”(技近乎道)라는 말을 해석할 수가 없는 것이다.²⁹⁾

예를 들면, 청록산수화의 대표작품인 전자건(展子虔)의 <유춘도(遊春圖)> (圖2)는 비록 연대가 오래되고 전체 화면이 누렇게 퇴색되었으며 빛깔이 얇아졌지만 “마음속”으로 읽으면 의연히 그 생생한 푸르름의 정묘를 맛볼 수가 있다. 이 그림은 정교하고 섬세한 필묵으로 사람들이 봄 소풍을 하는 장면을 묘사하는 것이다. 작품은 예리하면서도 온화한 필법과 부드럽고 섬세한 묵법의 조화로 그려졌다. 필묵이 색채로 되고 색채가 필묵으로 되어 정체성을 훼손시키지 않는 동시에 필묵 자체가 능동성과 창조성을 발휘하고 있다. 또한 “붓마다 내력”이 있을 만큼 자연의 산색, 인물, 옥우, 선박들을 생기발랄하고 의미가 유장하면서도 옛날의 느낌이 잘 드러나게 묘사하였다. 그림에서 물상의 윤곽은 모두 가는 필로 그려졌고 돌이나 산, 암석 같은 것을 그릴 때 준법을 사용하지 않았다. 마치 한 가닥의 실이 산책하러 가는 것처럼 보여 언뜻 보면 변화가 작지만 금바늘을 만들 만큼 섬세하였다. 필법이 숙련되고 묵법이

29) 張平, 「青綠山水筆墨發微」, 中國藝術研究院碩士論文, 2013, p. 20.

교묘하며 산, 석, 나무의 질감이 친절하고 진실하였다. 산기슭을 이금으로, 산꼭대기를 초록색으로 그렸는데 색채의 사용도 교묘하였다. 염(染)、전(填)、점(點)이 비록 각각 다르지만 필묵과 더불어 청록색을 이루었다. 이를 통해 알 수 있듯이 작자는 색채를 평면으로 삼아 그리는 것이 아니라 형태의 꾸밈을 일종의 분위기 있는 구조과정으로 처리하는 것이다. 즉 감정의 자연발생에 의해 색채와 필묵을 응용하는 것이며 일종의 내포적인 질서있는 공간성을 형성하는 것이다. 이와 같이 필에 묵이 깃들여 있고 묵에 필이 깃들여있으며 필이 색채이고 색채가 필인 화법의 구조는 그야말로 시원한 바람이 서서히 불어오는 것처럼 조용하지만 시원하고 함축적이었다.

이를테면 이소도(李昭道)의 <명황행축도(明皇幸蜀圖)>(圖4)에서 볼 수 있는 것처럼, 비록 뾰뾰이 무성한 숲이지만 필법이 맑고 필치가 청신하며 색채의 사용상 명려하기에 번잡한 감각이 전혀 없었다. 필묵의 굴절[盤曲]、멈춤[頓挫]、추세[走向]는 모두 물상에 밀접히 연관되었으며 각(刻)、판(板)、결(結)하는 감이 없고 제일 딱딱한 규각마저 편안함과 안정감을 느낄수 있었다. 이는 엄숙함에 길들여진 온정이었다. 이 그림의 필치는 비록 “내력”(來歷)을 강조하여 고정된 격식이 있다 하지만 그중의 “이로”(理路)는 모두 상응한 대상에 알맞는 것이었다. 모든 것이 대상을 중심으로 하여 필묵을 이동하는 것이기에 대상과의 결합이 매우 적절하였다. 필법상에서 볼 때, 이 그림은 대상과의 조화를 잘 이루었을 뿐만 아니라, 필묵의 독립성도 겸비하여 골법 사용상의 숙정의 미를 완벽히 나타내었다. 그리고 묵법상으로는 큰 변화가 없지만 미세한 부분에서 극도로 정밀하고 세련되었다. 이처럼 엄격함과 정연함에서도 이러한 부드러움을 나타낼 수 있다니 작자의 실력이 대단하다는 것을 알 수 있다. 이 작품은 직접적인 필묵을 내포적인 필묵으로 삼은 것이고 목적은 필묵의 의미를 더 풍부하고 심각하게 하기 위해서이다. 이처럼 하는 이유도 같은 원인에서였다, 중점은 필묵의 내부구조가 내포되어있기 때문이었다.

또 예를 들어 이사훈(李思訓)의 <강범누각도(江帆樓閣圖)>(圖3)는 농염한 착색에서 필묵구조의 필요성을 볼 수 있었다. 이 그림은 필력이 강하고 필법이 두툼하다. 특별히 제기해야 할 것은 필법이다. 부드러움과 웅건함을 겸비한 특징은 필묵을 취미화、생활화하였다. 나무들이 울창하게 자란 모습이 생

동하게 그려져 있고 사물 묘사와 감정 토로가 잘 융합되었다. 이 그림을 보면 알 수 있듯이 오직 산수와 물상의 본체를 중요시해야만 그 의인화한 “필묵구조”방식을 찾을 수 있는 것이다.

3.2 청록산수화의 색채 표현방식 분석

성당때 청록산수화가 하나의 독립적인 서화종류로 되기 시작하였는데 그때부터 색채와 선, 그리고 묵은 밀접한 관계를 가지게 되었다. 선의 굳세고 여림이나 묵의 농담건습(濃淡乾濕)은 색채와 갈라놓을 수 없었다. 다시 말하면 청록산수화에서 선과 묵은 모두 다 색채를 위해 복무하는 것이다. 목적은 다 찬란한 색채를 만들기 위해서였다.

색에 선이 없으면 상이 없고, 묵이 없으면 층차가 없는 것이다. 선으로 구조를 만들지 않으면 전체 그림의 색채는 난잡하며 규칙이 없게 되고 묵으로 선염하지 않으면 물체는 주객불명이고 층차가 없어지게 되며 화면이 암담하고 평범해진다. 바로 선의 준찰구륵(皴擦勾勒)과 묵의 분염이 청록산수화의 정연한 조형과 층차가 분명한 색채관계를 가질 수 있게 한다. 그러므로 사람들에게 이런 미를 느끼게 해 줄 수 있는 것이다.³⁰⁾

3.2.1 색채와 선이 결합된 표현방식

초기의 청록산수화 화법은 먼저 선으로 산이나 돌의 윤곽을 구획하고, 다음에 자석(赭石)으로 분염(分染)하며, 나중에 석청(石靑)、석록(石綠)으로 여러 번 조염(罩染)하는 것이다. 경우에 따라서 화면을 더욱 층차감이 나게 꾸미기 위해서 석청 또는 석록으로 먼저 염색한 기초 위에서 계속 물들여 더욱 다채로운 색채와 층차가 분명한 예술효과를 만들어낼 수도 있다. 이처럼 윤곽을 구획하기만 하는 기법이 초기 청록산수화의 주요한 표현방식이었고, 물상의 윤곽을 만들어내는 선이 초기 청록산수화의 중요한 부분이었다.

수나라 전자건(展子虔)의 <유춘도(遊春圖)>(圖2)가 바로 이런 윤곽을 구획

30) 王同春, 「靑綠山水色彩研究」, 西北師範大學碩士論文, 2009, p. 17.

하기만 하는 표현방식을 응용한 것이다. <유준도>는 현재 제일 오래된 청록 산수화이다. 이는 전부 선으로 구획한 것이고 준법을 사용하지 않았으며 나중에 진하게 색칠한 것이다. 이와 같은 필선은 봄누에가 명주실을 뿜어내는 것처럼 부드럽고 섬세한데 산석의 듬직함을 나타내기에는 좀 부족하다. 하지만 이는 예전의 안정적이고 고정적인 산수화 표현방식을 변화시킨 것이다. 또한 색채를 무게 있고 아담하게 사용하여 선과의 조화를 완벽하게 이루었다. 그리하여 사람들에게 펼쳐지는 것은 평면 속의 진실하지 않은 산수화가 아니라 진실 속의 생동한 청록산수화였다.

이 그림은 윤곽을 구획하고 나서 준법을 사용하지 않았고 진한 청록색을 주색으로 하였다. 산수는 청록색을 주색으로 하고 산석의 양지쪽은 청록색으로 물들이고 산의 이면은 자색을 발랐으며 산기슭에는 이금으로 염색하여 화면의 층차를 마무리하였다. 산중에서 나무줄기를 구획하는 경우가 많았고 나무잎을 녹색으로 칠했으며 작은 나무들은 자색으로 나무줄기를 직접 그리고 청색을 이용하여 가로 점을 찍어 마무리하였다. 소나무는 자색으로 진하게 염색하고 소나무의 무늬를 묘사하지 않았으며 진한 녹색으로 솔잎을 그렸다. 그림 속의 착색방법은 장승요(張僧繇)의 “염고법”(染高法)을 응용한 것인데, 이는 화면의 입체성을 상승시켰고 “천리의 뜻이”란 미적 감각을 완벽하게 구현하였다.

당나라의 이사훈(李思訓)、이소도(李昭道) 부자는 이러한 청록산수화의 청록화풍을 계승하였고 전자건과 오도현은 이 기초 상에서 더 한층 나아가 금빛과 푸른 빛을 그림에 담았다. 화법은 비록 구획하기만 하고 준법을 쓰지 않는 것이 있지만 분류하여 구획하는 기법을 썼다. 이런 기법이 바로 이후 준염법의 원형이었다. 분류하여 구획하는 기법으로 산석의 석면을 그려 산석의 윤곽을 더욱 질감이 나게 하였고 산봉우리의 형상도 각양각색으로 다루었다. 이 작품은 선의 표현력을 극도로 구현하였으며 색채의 응용이 밝고 화려하여 초기 청록산수화의 선과 색이 통일된 조화를 이루게 하였고 일정한 수평에 도달한 작품이었다.

이처럼 선과 색채가 완벽한 조화를 이루는 청록산수화의 표현방식은 수당 시기에 크게 추앙받았다. 비록 송나라 때 수묵화의 부흥이 청록산수화의 발전

에 대해 큰 영향을 주었지만, 이런 “공구무준”(空勾無皴)의 녹색의 표현형식은 자신의 형식미, 색채미로 발전을 이어나갔다. 원나라 조맹부(趙孟頫)가 바로 유법을 답습하여 구름하기만 하고 준법이 없는 기법으로 진한 장식감과 형식미감이 들어있는 <사유여구학도(謝幼輿丘壑圖)>(圖10)를 창작해냈다. 초기의 이런 청록산수화의 기법은 청록산수화 그림의 기본적인 표현방식이라고 할 수 있다.

3.2.2 색과 묵이 결합된 표현방식

수당시기의 회화는 색채에 대한 중시도가 상당히 높았다. 그리하여 색채를 강조하는 청록산수화의 회화형식이 빠른 속도로 발전되었으며 회화의 주류 양식이 되었다. 그 후로 수묵화가 나타나고 점점 더 잘 발전해나가게 되었는데, 당나라에 이르러 당시의 색채 위주의 경향을 타파하고 회화계의 지배자가 되었다.

성당 이후, 화가들은 산수화의 기법을 부단히 추구하였다. 윤곽선을 위주로 하는 필법 이후 묵법이 발견되었고 크게 추앙을 받았다. “묵분오색”(墨分五色)이 사람들에게 묵의 농도 변화를 알려주었으며, 이어 묵의 물들임과 준법이 나타났다. 이런 필묵의 물들임은 더욱 입체적이고 진실한 공간을 만들어 낼 수 있고, 묘사한 물상의 더욱 구체적인 형상을 그려낼 수 있었다. 이처럼 화려한 색채로부터 흑백수묵으로의 전환은 중국예술문화가 부단히 발전하고 있었던 상황의 축도였다.³¹⁾

수묵화의 출현은 비록 청록화의 발전과 번영을 억제하였지만 일정한 정도에서는 청록산수화에 대한 보호 작용을 했다. 청록산수화는 수묵화의 표현수법과 결합하여 자신을 한 발자국 더 발전시켰다. 그리고 송나라에 이르러 청록산수화의 부흥을 맞이하게 되었다. 북송 왕희맹(王希孟)의 <천리강산도(千里江山圖)>(圖8)가 바로 그 부흥시기에 청록산수화의 최고봉을 이르게 하는 작품이다. 왕희맹은 동원의 영향을 많이 받았다. 이 청록화에서 구도방법인 평원법과 산석 조형은 모두 동원에서 영감을 받은 것이었고 필법도 동원의

31) 張平, 「青綠山水筆墨發微」, 中國藝術研究院碩士論文, 2013, p. 22.

피마준법을 사용하였다. 산봉우리는 연잎준, 산기슭과 산석은 피마준을 응용하였다. 먼저 묘사하려는 물상의 수묵도를 그리고, 다음에 화면의 명암 층차를 다스리고, 마지막에 청록색으로 마무리 하는 것이다. 이 작품은 묵과 색채로 완벽한 조화를 이루었고, 청록산수화 가운데 최고로 불리는 대표작품이다.

그러므로 묵색의 응용은 청록산수화가 진일보하게 발전하는 것을 촉진하였으며 청록산수화의 진실감과 감화력을 향상시켰다. 묵과 색채는 융합 할 수 있는 것이고 서로 보충하고 보완하는 관계이다. 색채는 묵의 선염으로 인해 층차감이 더욱 뚜렷해 졌고, 묵도 역시 다양한 색채로 인해 화면을 풍부하게 만들었다.

3.3 청록산수화의 기법에 대한 분석

역사책에 기재된 수묵화의 기법과 비교해보면 청록산수화에 대한 토의는 그야말로 적었다. 하지만 고대 화론을 돌이켜보면 우리는 많은 화가들의 청록에 대한 논술을 읽을 수 있다. 예컨대 당나라의 장언원(張彥遠), 송나라의 소식(蘇軾), 미불(米芾), 원나라의 요자연(饒自然), 명나라의 동기창(董其昌), 청나라의 오력(吳曆), 당대(唐岱) 등이 그 예이다. 이밖에 회화 자체로 말하자면, 청록화법과 안료의 배합이 비교적 복잡하고 시간과 정력도 의미 위주인 회화보다 많이 들어 하루사이에 마칠 수 있는 것이 아니다. 회화사 책에는 “李思訓數月之功，吳道子一日之跡，皆極其妙”라고 적혀있다.³²⁾ 이런 복잡한 기법은 청록수화화의 장식적인 의미를 진일보하게 강조한다. 거시적으로 말하면, 청록산수화도 회화의 “6법”을 준수해야 한다. 다시 말하면, “기운생동”(氣韻生動), “고법용필”(骨法用筆), “응물형상”(應物象形), “수류부채”(隨類賦彩), “경영위치”(經營位置), “전의모사”(傳移摹寫)를 지켜야 한다. 미시적으로 말하면, 서로 다른 기법을 사용하면 서로 다른 장식효과가 있다. 청록산수화화의 기법은 대체로 아래의 11가지로 나누어 볼 수 있다.

3.3.1 구름하는 방법(勾)

32) 張平, 전계논문, p. 25.

구름하는 것은 청록산수 화화의 첫걸음이다. 이는 필과 묵 두 방면을 포함한다. 필을 응용함에 있어서 가장 중요한 것은 손에 일정한 힘을 주어 “골법용필”로 그리고, 묵도 될수록 진한 묵을 사용하는 것이 좋다. 만약 필을 사용할 때 힘이 없고 또 연한 묵을 사용하면, 다음 단계에 진한 색을 바르더라도 화면에 기세가 없고 기운도 약하게 되기 때문에 주의해야 된다.

3.3.2 준법(皴)

청나라의 왕운은 “청록화에서 체는 엄중하고 맥락은 분명해야 하는데 화면을 바림하는 것이 매우 중요하다. 화면의 두툼함을 나타내는 것은 기색에 달려있는 것이지 수량에 달려있는 것은 아니다.”라고 말했다. 이는 청록화를 그릴 때 준법의 규율을 말하는 것인데 즉 반드시 많아야 할 필요는 없다는 뜻이다. 그리고 한번에 준법 사용이 끝나는 것이 아니라 뒤에 이은 청록의 착색에 여지를 남겨야 한다.

3.3.3 보싸는 방법(罩)

색을 골고루 칠하는 것인데 함수량이 적당한 필로 칠해야 하며 동작은 빠르고 평온해야 한다.

3.3.4 물들이는 방법(染)

색을 물들이는 것이다. 수채화용 붓으로 색의 농담을 흐려 붓자국이 나지 않도록 한다. 물들이기는 두 개의 필로 교차하면서 완성해야 한다. (하나는 색이 들어있는 것이고 하나는 물만 들어있는 것이다) 이렇게 하면 염색의 과정을 짧은 시간에 끝낼 수 있고 화면을 더욱 윤기 있게 만들 수 있다. 청나라의 전두(錢杜)는 『송호화억(松壺畫憶)』에서 “청록화의 염색은 두 번만 가능하고 많이 하면 색이 지저분해지니 선인들의 말에 지체하지 말자. 산석을 청록색으로 바림한 모든 청록화들은 층차가 많아서 윤곽이 석리와 잘 어울리지

못하고 어둡고 무딘 감각을 준다.”라고 하였다. 그러나 후대 사람들은 전두의 말은 옳지 않으며, 그는 청록의 법을 잘 익히지 않았다고 생각했다. 청록의 착색은 여러 번을 거쳐 완성하는 것이며, “색을 겹치는” 법이자 “묵을 겹치는” 법과 흡사하다.

3.3.5 명도를 밝게 하는 법(提)

가장 밝은 산석의 색을 이용하여 어두운 곳에 그리고 아무런 색도 바르지 않은 필로 맑은 물을 묻혀서 물들이는 것이다. 석회를 바르는 것도 이런 방법을 자주 쓴다.

3.3.6 돋보이게 하는 방법(烘)

즉 형체를 묵이나 짙은 색으로 칠하여 두드러지게 하는 방법이다. 이는 위에서 말한 명도 조절법과 상반된다.

3.3.7 칠하는 방법(刷)

병렬 브러시로 대면적의 색을 칠하는 것인데 동작이 빨라야 하고 화법의 연속성이 중요하다. 이 방법으로 화지(화용 비단천)에 바탕색을 칠하는 경우가 보편적이며 하늘과 호수 등을 그릴 때 사용하기도 한다.

3.3.8 메우는 방법(填)

묵선을 제외한 나머지 부분에 진한 색으로 메우는 방법이다. 이는 점경을 할 때 많이 쓰인다.

3.3.9 보조하는 방법(鋪)

색갈(금색 포함)을 바탕에 가득 까는 방법으로 색의 듅직함과 장식효과를 강조한다.

3.3.10 부각시키는 방법(襯)

그림의 밑바탕에 색을 부각시키는 방법을 말한다. (화지와 화용 비단천 모두 가능) 색은 균일하게 칠하면 된다. 이런 방법은 화면의 색깔을 더욱 듬직하고 선명하게 해줄 수 있다. 일반적으로 부각시키는 작용을 하는 색깔은 스톤 색인데 같은 색으로 해도 되고 냉온색조가 상반된 색깔로 부각시켜도 된다. 이는 인물, 화조화의 부각시키는 방법과 흡사하다.

3.3.11 물의 용법(水)

이는 특별히 강조해야 할 점이다. 수묵화에서 물의 가치가 중요한 만큼 청록화에서도 물이 중요하다. 서양화 물감에 흰자위와 식용유가 들어가 있는 것과 달리 중국 전통 회화의 안료는 물(또는 풀)을 섞어서 만드는 것이다. 수묵화에서 물과 묵의 만남은 흑백의 두 가지 극도로 상반된 색을 다양한 회색으로 만들 수 있으며 풍부한 층차를 꾸며낼 수 있다. 청록화에서 물과 다양한 색들과의 만남도 역시 색채를 더욱 화려하고 밝게, 깨끗하게 꾸밀 수가 있다. 위에서 언급한 어느 방법을 사용하든 중점은 물을 어떻게 사용하는지에 달려 있다. 근대 서화가 장대전은 이에 관하여 이렇게 말하였다. 어떤 분은 필묵화(수묵화)가 ‘물법’에 달려있다고 하는데 사실 청록화도 역시 이러하는 것이 아닌가? 고화 중에 청록 등 다양한 색깔이 들어있는데 보기에는 명려하고 밝았다. 두껍게 착색하는 것처럼 보이지만 사실은 아주 얇게 색칠하는 것이다. 이것이 바로 ‘물법’의 재주가 뛰어난 결과이다. 전송암도 다음과 같이 말하였다. 청록효과는 명징하지만 얇지 않고, 두툼하지만 지저분하지 않아야 한다. 한 층만 착색하면 얇은 감각이 들지만 한 층, 두 층, 한번 또 한번 자신이 만족할 때까지 착색해야 한다. 그리고 많이 색칠할수록 지저분해지기 쉬우니 이에 명심해야 한다.³³⁾ 그 비결은 바로 물을 어떻게 사용하느냐에 달려있다. 청나라 때 화가 당대의 말도 역시 이 점을 강조하고 있다. 착색의 법은 얇게 색칠하는 것이 중요하다. 눈부신 화려함을 위해서가 아니라 기운을 잡아가기 위해

33) 錢松岩, 『硯邊點滴』, 上海人民美術出版社, 1979, p. 50.

서이다. 청록의 색을 너무 많이 착색하게 되면 묵색이 가려져 필치가 손상 받을 수 있기 때문에 진하게 색칠하지 말아야 한다. 진하면 화면이 생기가 없어진다.

청록산수화화가 발전해온 지금까지 이미 천년의 시간이 넘었는데, 이의 기법도 부단히 발전하고 다양해졌다. 단일 종목의 기법으로 위에서 언급한 11가지가 있는데 이는 고정불변하는 것이 아니다. 영원히 불변하는 법은 없다. 부단히 새로운 것을 발견하고 추구하는 것이 바로 예술의 생명이라고 할 수 있다.



IV. 결 론

청록산수는 일종의 회화양식으로 일찍이 회화 예술의 주류 위치에서 밀려나 중국 산수화사에서 가장 일찍 쇠락한 고전 형식이다. 그러나 청록산수는 천 년이 넘는 기나긴 불황 속에서도 여전히 치밀한 형상 조형, 화려하고 과장된 색채 추구, 선명한 장식성과 풍부하고 다채로운 수법과 기교, 그리고 강렬한 시각적 호소력으로 줄곧 사람들의 마음속 깊은 곳에 있는 색채, 생명과 청산 녹수를 사랑하는 솔직한 감정과 농후한 흥취를 불러일으켰기에, 비록 쇠락하였지만 사라지지 않았다. 청록산수는 여전히 끊임없이 수묵화 및 기타 회화 형식을 받아들여 점점 더 성숙하고 풍부해진 회화 언어와 표현 기법을 기초로, 비주류 예술인 상태에서 자연스럽게 지속해서 발전하고 있다. 원명청 때 수묵화가 크게 부흥하였으나, 청록산수는 역사적 편견으로 인해 큰 발전이 없었다. 청록산수 화가도 새벽 별처럼 드물었고, 대부분 수묵화가는 가끔 청록산수를 창작하였기에 전세의 걸작이 적었다. 이는 청록산수의 잠복기였다.

원대 화단의 리더인 조맹부(趙孟頫)는 수묵화의 창도자, 이론가와 뛰어난 성과를 이룬 실천자이지만 몇몇 청록산수 작품을 남기고 있다. 그 후의 전선(錢選)이 창작한 청록산수, 예를 들면 <유거도(幽居圖)>는 더 세밀하고 정교하며 세필(細筆)이 많고 뾰뾰하지만, 문인화의 화풍이 묻어있었다. 여기서 청록산수가 수묵화의 영향을 받아 서서히 변화 발전하고 있다는 것을 알 수 있다. “명사가(明四家)” 중의 한 명인 구영(仇英)의 산수화 화풍은 다양하지만, 당시 사람이 전혀 따라갈 수 없었던 것은 그의 대청록산수이다. 구영의 대청록산수는 정교하고 화려하면서도 수려하고 우아하여, 전혀 사치스럽거나 속된 느낌을 찾아볼 수 없었다. <도원선경도(桃源仙境圖)>가 바로 구영 대청록산수의 걸작이다. 같은 시대의 남영(藍瑛)은 육조(六朝)의 장승요(張僧繇) 화법을 본떠서 몰골(沒骨) 청록산수를 즐겨 그렸다. 예를 들면 <백운홍수도(白雲紅樹圖)>는 화풍이 독특하였다. 명대의 동기창(董其昌)은 산수화 남북종의 창시자이다. 그의 이론에는 남종을 숭상하고 북종을 멸시하는 관점이 뚜렷하였으나, 실천에서는 청산 녹수에 대한 솔직한 감정을 멈추지 못하였다. 그는 <주금당도(畫錦堂圖)>라는 청록산수 역작을 남겼다. 청조 때는 청록산수에 정

통한 사람이 드물었다. “4왕(四王)” 중의 왕감(王鑑)과 왕휘(王翬)은 모두 사의에 가까운 청록산수를 즐겨 그렸고, 문인화가 판을 치는 시대에서 색다른 풍채를 보였다. 원강(袁江)과 원요(袁耀)가 그린 계화는 정자 누각을 청산 녹수 사이에 그려넣어 청록산수의 당송 풍채를 잃지 않게 하였다.

근현대에서 청록산수에 뛰어난 성과를 보인 대가는 장대천, 그리고 그 후의 유해숙(劉海粟), 하해하(何海霞) 같은 화가를 꼽을 수 있다. 장대천은 중국의 발묵산수(潑墨山水) 청록중채(靑綠重彩)와 결합하여 발채산수(潑彩山水) 화법을 창조하였다. 발채산수는 대사의산수의 웅장한 기세와 수묵의 왕성한 생명력을 보여주면서 박력이 있는 청록으로 자유롭게 표현하여 기세가 웅장하고 기이하며 생동감이 넘치는 새로운 청록 화풍을 선보였다. 하해하, 사치류(謝稚柳) 등은 장대천을 스승으로 받들었다. 유해숙은 서양회화 중의 인상주의 채색방법을 받아들이고, 중국의 산수화 발채법(潑彩法)과 융합시켰다. 그의 그림은 뜻대로 붓이 움직여지고 사소한 부분에 얽매이지 않으며 통쾌하고 생동감이 넘치며 거침이 없다. 근대의 청록산수는 명청의 영향을 계속 받았으나, 일부 화가는 시대에 적응하고 서방의 영향을 받아 혁신을 도모하였다. 그러나 여전히 큰 발전이 없고 오히려 뒷걸음질하였다.

당송 이후, 수묵중심의 문인화가 화단을 독점하였고, 그 영향이 근현대까지 미쳤다. 그중 청록산수의 발전이 가장 느렸고, 게다가 점차 수묵화의 영향을 받았다. 청록산수는 중국 회화예술의 전통 형태로서 고달프고 복잡한 운명과 처지는 이미 역사가 되었다. 오늘을 살아가는 우리는 끊임없이 전통 청록산수를 탐구하고 그 발전 방향에 대해 고민할 필요가 있다. 청록산수에서 지금까지 전해진 훌륭한 예술적 기품과 감동을 주는 심미성을 꾸준히 발굴하여 새롭게 인식하고 학습하며 계승하고 운용하여야 한다.

참 고 문 헌

1. 저 서

- 林術, 『20世紀中國畫研究』, 廣西美術出版社, 2000.
- 傅抱石, 『中國繪畫變遷史綱』, 上海古籍出版社, 1998.
- 徐建融, 『中國畫可持續發展方向』, 上海畫報出版社, 2001.
- _____, 『中國畫先進文化方向』, 上海畫報出版社, 2001.
- 楊啟輿, 『青綠山水畫技法』, 天津人民美術出版社, 2003.
- 王伯敏, 『山水畫縱橫談』, 山東美術出版社, 1989.
- _____, 『中國繪畫通史』, 北京三聯出版社, 2000.
- 袁濟喜, 『六朝美學』, 北京大學出版社, 2000.
- 俞劍華, 『中國古代畫論類編』, 人民美術出版社, 2000.
- 任繼愈, 『中國古代哲學』, 人民出版社, 1963.
- 周積寅, 『近現代國畫大師談藝錄』, 吉林美術出版社, 1998.
- _____, 『美術文集』, 江西美術出版社, 1998.
- 陳傳席, 『山水畫史話』, 江蘇美術出版社, 2001.
- _____, 『中國山水畫史』, 天津人民美術出版社, 2001.
- _____, 『中國繪畫美學史』, 人民美術出版社, 2002.
- 陳佩秋, 徐建融, 『中國畫晉唐宋元傳統』, 上海畫報出版社, 2002.
- 彭修銀, 『中國繪畫藝術論』, 山西教育出版社, 2001.
- 何志明, 潘運浩, 『唐五代畫論』, 湖南美術出版社, 1997.
- _____, 潘運浩, 『魏晉六朝書畫論』, 湖南美術出版社, 1997.

2. 논문

羅興華,「關於現代青綠山水畫“反叛”傳統之我見」,中國藝術研究院,2004.

楊明祚,「傳統青綠山水畫色彩語言探究」,渤海大學碩士論文,2014.

王同春,「青綠山水色彩研究」,西北師範大學碩士論文,2009.

王澤,「淺淡青綠山水藝術」,達縣師範高等專科學校學報,2002.

張連生,「色彩觀察對繪畫的影響」,中國藝術研究院碩士論文,2005.

張平,「青綠山水筆墨發微」,中國藝術研究院碩士論文,2013.

曾先國,「重彩山水創作心得」,中國藝術研究院碩士論文,2005.



부 록 도 판 목 록

- (圖1) 傳 顧愷之, <洛神賦圖卷>부분, 東晉, 絹本彩色, 27.1x572.8cm, 故宮博物院.
- (圖2) 傳 展子虔, <遊春圖>, 隋, 絹本彩色, 43x80.5cm, 故宮博物院.
- (圖3) 傳 李思訓, <江帆樓閣圖>, 唐, 絹本彩色, 101.9x54.7cm, 台北故宮博物院.
- (圖4) 傳 李昭道, <明皇幸蜀圖>, 唐, 絹本彩色, 55.9x81cm, 台北故宮博物院.
- (圖5) 傳 王維, <山陰圖>, 唐, 絹本彩色, 26.3x84cm, 台北故宮博物院.
- (圖6) 傳 荆浩, <雪景山水圖>, 五代, 絹本彩色, 138.3x75.5cm.
- (圖7) 傳 董源, <龍宿郊民圖>, 五代, 絹本彩色, 156x160cm, 台北故宮博物院.
- (圖8) 王希孟, <千里江山圖卷>, 宋, 絹本彩色, 51.5x1191cm, 故宮博物院.
- (圖9) 趙伯駒, <江山秋色圖>, 宋, 絹本彩色, 56.5x323.2cm, 故宮博物院.
- (圖10) 趙孟頫, <謝幼輿丘壑圖>, 元, 絹本彩色, 20x116.8cm, 故宮博物院.
- (圖11) 沈周, <臨戴進謝安東山圖>, 明, 絹本彩色, 170.7x89.8cm.
- (圖12) 文徵明, <春深高樹圖>, 明, 絹本彩色, 170.1x65.7cm, 上海博物館.
- (圖13) 仇英, <桃源仙境圖>, 明, 絹本彩色, 175x66.7cm, 天津藝術博物館.
- (圖14) 藍瑛, <仿張僧繇山水圖軸>, 明, 絹本彩色, 177x91cm, 無錫博物館.
- (圖15) 董其昌, <畫錦堂圖>, 明, 絹本彩色, 41x131.2cm, 吉林博物館.
- (圖16) 王鑒, <青綠山水圖卷>, 清, 絹本彩色, 23x198.7cm, 故宮博物院.
- (圖17) 黃公望, <富春山居圖>.
- (圖18) 袁江, <觀潮圖>, 清, 絹本彩色, 97x131cm, 故宮博物院.
- (圖19) 袁耀, <山莊秋稔圖>, 清, 絹本彩色, 182.5x96.8cm, 故宮博物院.
- (圖20) 張大千, <華山雲海圖卷>.
- (圖21) 張大千, <巫峽清秋>.
- (圖22) 張大千, <桃源圖>.



圖1, 傳 顧愷之, <洛神賦圖卷>부분, 東晉.



圖2, 傳 展子虔, <遊春圖>, 隋.

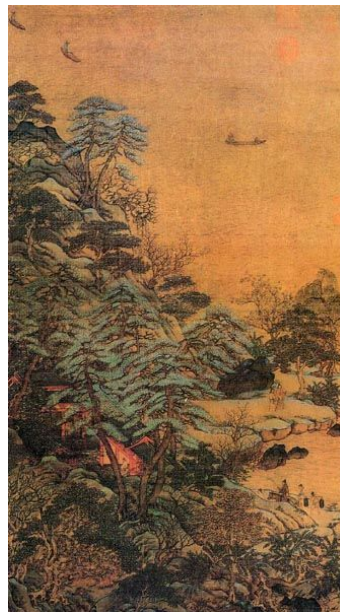


圖3, 傳 李思訓, <江帆樓閣圖>, 唐.



圖4, 傳 李昭道, <明皇幸蜀圖>, 唐.



圖5, 傳 王維, <山陰圖>, 唐.



圖6, 傳 荆浩, <雪景山水圖>, 五代.

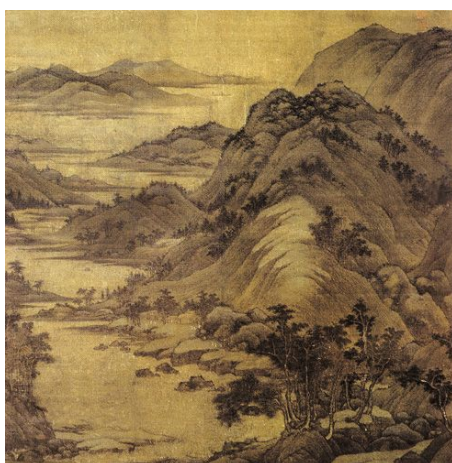


圖7，傳 董源，〈龍宿郊民圖〉，五代。

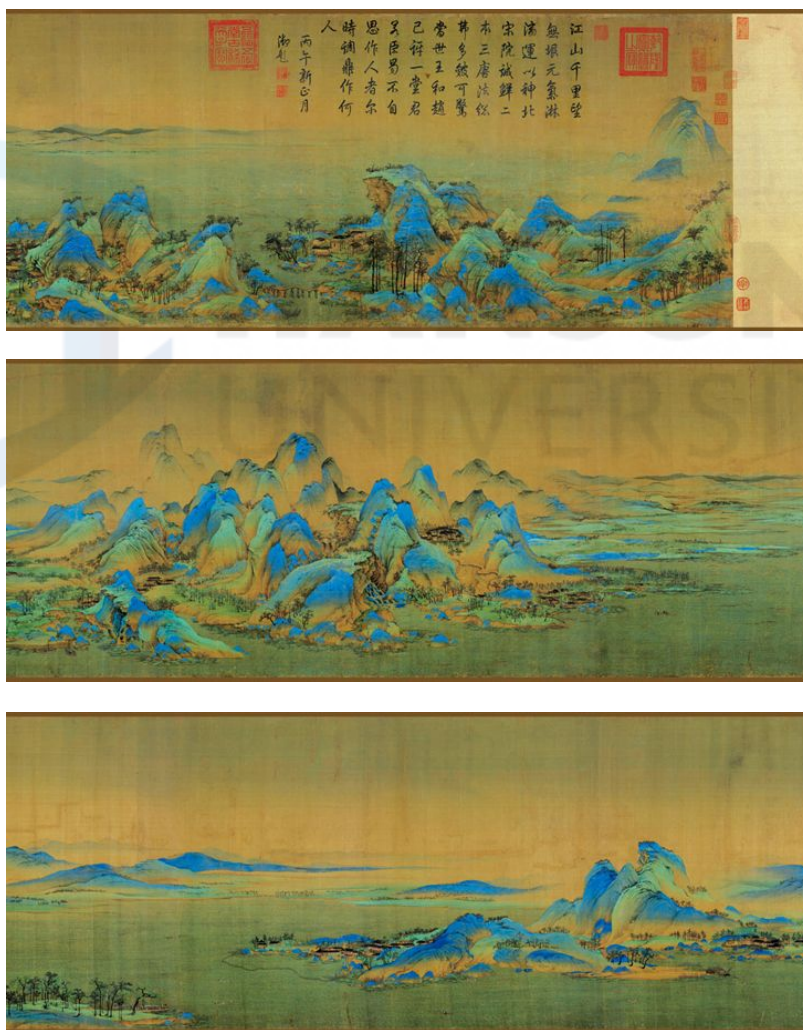


圖8，王希孟，〈千里江山圖卷〉，宋。



圖9, 趙伯駒, <江山秋色圖>, 宋.



圖10, 趙孟頫, <謝幼輿丘壑圖>, 元.

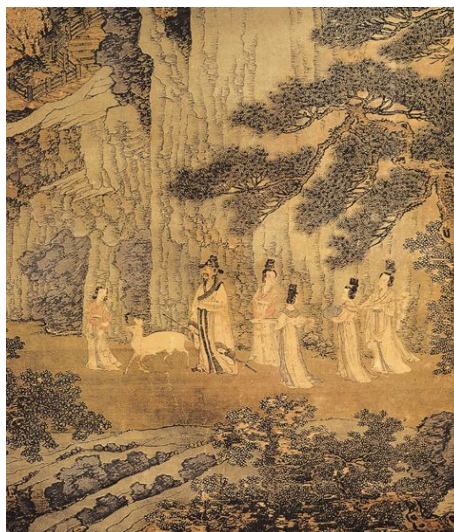


圖11, 沈周, <臨戴進謝安東山圖>, 明.

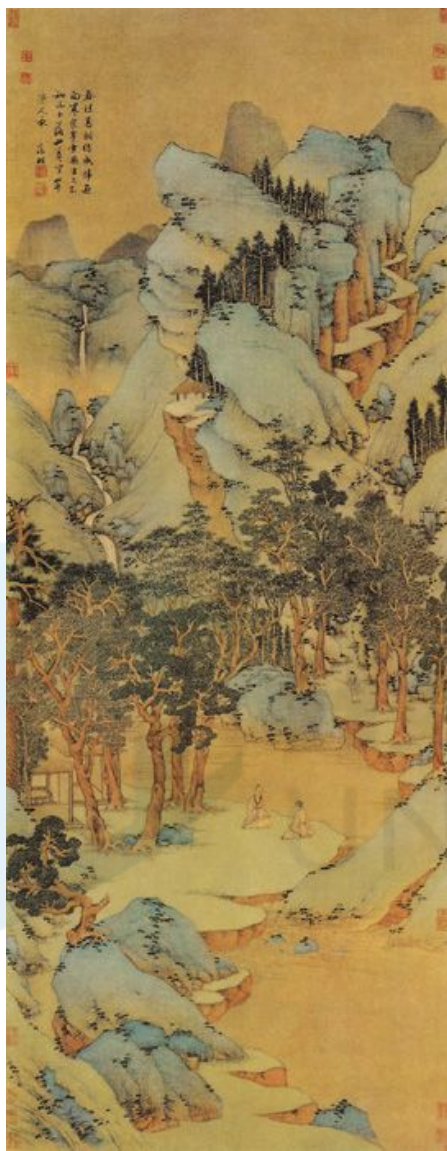


圖12, 文徵明, <春深高樹圖>, 明.

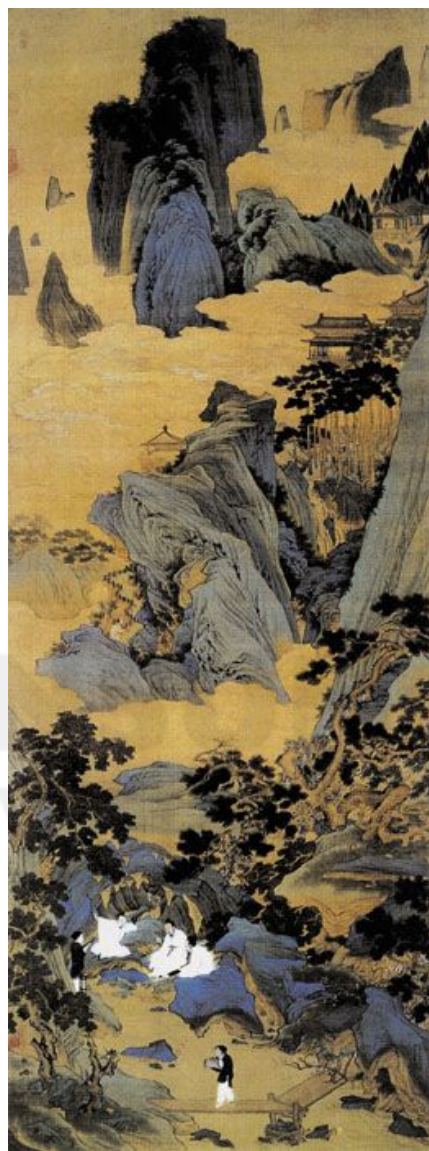


圖13, 仇英, <桃源仙境圖>, 明.

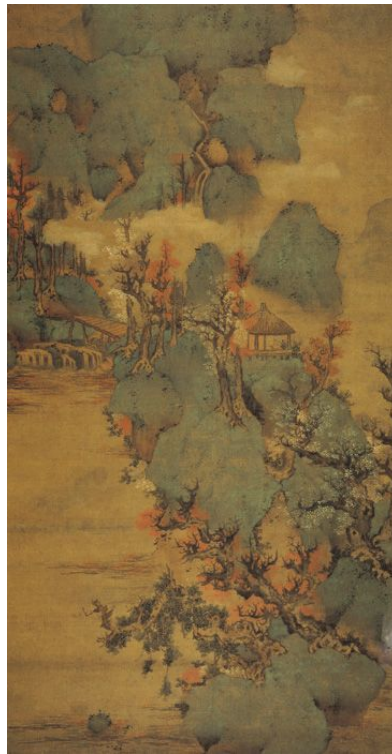


圖14, 藍瑛, <仿張僧繇山水圖軸>, 明.



圖15, 董其昌, <畫錦堂圖>, 明.



圖16, 王鑒, <青綠山水圖卷>, 清.

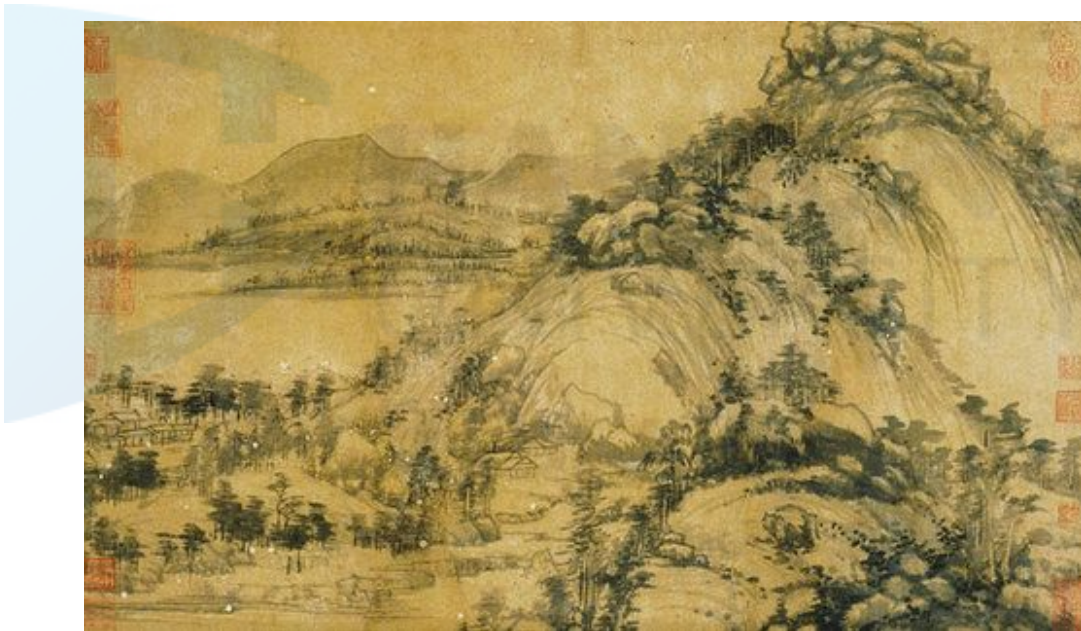


圖17, 黃公望, <富春山居圖>.



圖18, 袁江, <觀潮圖>, 清.



圖19, 袁耀, <山莊秋稔圖>, 清.



圖20，張大千，〈華山雲海圖卷〉。



圖21，張大千，〈巫峽清秋〉。



圖22，張大千，〈桃源圖〉。

ABSTRACT

Study on the Development Process of Chinese Blue-green Landscape Painting

Ruan, Hui

Major in Oriental Painting and True
Colored Painting

Dept. of Painting

The Graduate School

Hansung University

As one of the Chinese painting forms, Blue-green Landscape Painting had been formed as early as in Wei-Jin Period, but it still attached to China's Figure Painting as background at that time. It was popular and prosperous in the Period of the Sui and Tang Dynasties and reached the peak in the Southern Song Dynasty again. In spite of the rise of Wangwei and Zhang Zao's Landscape Ink-paintings in the middle of Tang Dynasty, Blue-green Landscape Painting still kept pace between color and ink. After Five Dynasties, with the rise of Chinese Ink and Wash Painting and the mature of Literati Painting, landscape ink painters became cold to the colors so that Blue-green Landscape Painting suffered depreciation and discrimination and was extruded out of the position of main flow as a classical painting form which died in the earliest time in

the history of Chinese Landscape Painting. However, in its general declining process of the past one thousand years, it still attracts people for such a long time by its precise image shaping, the pursuing of flamboyant and exaggerate colors, bright decorations, rich painting techniques and powerful visual fascination, which does not result in its continuous declining but it's sustaining development, though in a non main-flow position, by painters in the past dynasties based on constantly absorbing more and more complete and abundant painting language and expressing techniques of other painting forms. At an age of art innovation and development of modern landscape painting, we cannot separate ourselves from perceiving and experiencing realistic life as well as realizing and holding time spirit on one hand, but on the other hand we cannot depart us from learning and inheriting the art quintessence of the ancient traditional culture.

To develop such a form of Chinese classical Landscape Painting — Blue-green Landscape Painting and to make it both keep ancient tradition and adapt to time need, we have to know the past of it because only when we learn its developing process and its present can we develop it better and make its multicolored art language promote the course of our own ethical culture to the world as well as to the diversity. This article is a brief statement on the development of Blue-green Landscape Painting.

【Key words】 Blue-green Landscape Painting; history; formation; development