

南宋代 畫院畫家 馬遠의 畫境 研究

김 연 주*

국문초록

산수화의 다양한 정취 가운데 특별한 전형성을 갖춘 것 중의 하나는 단연코 南宋代 畫院畫家였던 馬遠(약 1160~1225)의 산수화이다. 마원은 독특한 여백의 구성과 능숙하고도 강하게 꺾인 筆을 사용한 독특한 경물묘사로써 抒情性 강하면서도 생동감 가득한 ‘一角’의 화면을 성립시켰다. 본 논문은 비록 단편적으로 회화사에서 언급되지만 하나의 典型을 확립한 馬遠의 회화세계에 대해서 화원화가로서의 그의 사회적 지위, 그리고 그가 처했던 예술적 상황에서 전형화를 이룬 그의 畫境의 특징들-詩가 담긴 畫境, 一角에 담은 逍遙遊, 畫目이 결합된 多義의 境界-을 살펴보고, 이를 해석할 수 있는 다양한 관점들을 제시하였다.

마원의 畫境에는 자연환경과 시대적 감수성의 승화가 드러난다. 南宋代의 자연환경과 사람들에 의한, 사람들을 위한 인문환경, 다양한 경물의 상징성에 의해 마원 특유의 구도가 형성되며 복합적인 연상을 유도한다. 대부분의 작품들이 소품으로 제작되었지만 그의 畫境은 결코 작지 않다. 정교하고 아름다워 실용성 및 장식성이 극대화된 화면이지만, 그는 文人의 情趣도 포기하지 않았다. 마원은 화원화가로서 회화의 기능과 의미부여에 있어서 제한적 신분이었지만 여운을 남기는 심미적 공간의 창출로 그 시공의 한계를 뛰어넘고 있었다.

[주제어] 馬遠, 畫院畫家, 院體畫, 南宋山水畫, 馬一角, 餘白, 逍遙遊, 南宋四大家

목 차

- | | |
|---------------------------|-------------|
| I. 머리말 | III. 馬遠의 畫境 |
| II. 馬氏 一家의 계승과 院體畫 典型의 완성 | IV. 맺음말 |

I. 머리말

山水畫는 그 자체로 다양한 풍모를 가지고 있다. 文人山水畫와 畫院畫家들의 院體畫風 山水畫, 北宗山水畫와 南宗山水畫 및 채색과 수묵, 세부적으로 皴과 染 등의 필묵사용에 따라 그 정취도 모두 다르다. 이

* 단국대학교 자유교양대학 연구전담조교수 / aisthesis5@gmail.com

들 다양한 정취 가운데 특별한 전형성을 갖춘 것 하나가 南宋代 畫院畫家였던 馬遠(약1160~1225)의 산수화이다.

마원의 산수화는 ‘馬一角’이라는 전형적인 화면구도로 특징화되며, 산수 너머 여백 공간으로 시선과 정감의 흐름을 유도한다는 점에서 동양뿐만 아니라 서양의 감상자에게도 산수화의 전형으로 각인되었다. 화면에 의도된 여백 공간은 다른 어떤 풍경화나 산수화 정물보다 강력한 여운을 발생시키며 그 심미성을 탐색하도록 이끈다.¹⁾

송대 회화 전반에 흐르는 여운은 송 국초부터 표방했던 文治主義의 영향이 크다. ‘문치’를 중시한 결과 송대는 사대부의 지위와 함께 예술적 창조 환경이 그 어느 시대보다도 좋았다. 북송 汴京(東京)의 찬란했던 문화만큼이나 靖康之變 이후 남송의 畫院도 그 특유의 산수화 전형을 갖추었다. 1138년 高宗(재위1127~1162)에 의해 ‘行在’로 결정된 臨安은 “북송 말까지는 대운하의 종점이었지만, 남송대에는 운하의 남쪽 기점”²⁾이었다. 임안의 도시경제가 발전하면서 새로운 생활방식과 함께 서민문화도 대두되었다. 회화창작을 위한 문화, 경제 등 환경이 조성되었을 뿐만 아니라 문인화 성립을 통한 개인 심리의 내적 표출이 의도되고 더구나 황실의 예술 애호도 충만한 시기였다.

제임스 캐힐(James Cahill, 1926~2014)은 서양인들에게 가장 친숙한 중국의 산수화파가 마원과 夏珪(13세기 초 활동)의 馬夏派이며, 폭넓고 즉각적으로 흥미를 끄는 이들 산수화를 일반적인(standard) 중국회화로 생각한다고 서술하였다. 이와 대조적으로 대부분의 중국비평가들은 마하파를 적당히(moderately) 평가했고, 북송대와 元代 산수화를 더 선호한다고 산수화에 대한 서양과 중국의 관점을 정리했다.³⁾ 사실 이러한 생각은 회화의 정신성을 강조하는 文人畫가 성립되면서 주관적 정신세계를 펼쳐내기 위해 제한적이었던 院體畫를 폄훼한 것에서 기인한다. 특히, 明代의 莫是龍(1539~1589), 陳繼儒(1558~1639), 董其昌(1555~1636)의 南北宗論에 의해서 이 두 경향은 계급화 되었다. 문인들의 회화는 畫跡과 함께 그들의 글이 남아있어서 연구를 개진하고 해석을 할 여지도 많다. 반면에 원체화는 상대적으로 제한된 환경에서 제작되었고, 기교의 습득과 훈련에 의한 제작태도가 부각됨에 따라서 예술적 사유와 합치되지 않는다는 이유로 연구도 활발하게 진행되지 않았고 질적 평가에 의해서 경시되는 태도가 분명히 있었다.

마원은 독특한 여백 구성과 능숙하고도 강하게 꺾인 筆을 사용하는 경물 묘사로서 서정성 강하면서도 생동감 가득한 화면을 창조하여 후대에 끼친 영향력이 지대하다. 그럼에도 불구하고 마원의 회화는 원체화로서

1) 마원회화에 대한 이른 연구로는 마원의 생애 및 회화를 山水·人物·花鳥로 분류하여 살펴보고, 다시 산수화의 특징들을 ‘水景’, ‘月夜’, ‘雪景’, ‘四時景趣’로 고찰하며 그 평가와 영향을 살펴본 高輝陽의 『馬遠繪畫之研究』(臺北: 文史哲出版社, 1978)가 있다. 최근연구는 마원회화의 특성과 미학적 특성을 다루고 있는데 다음과 같다. 陶振興, 「馬遠山水畫的留白研究: 從馬遠〈梅石溪澗圖〉談起」(『美術大觀』, 2020, 78~81.); 牛國棟, 「馬遠作品鑒藏與拍賣市場研究」(『中國美術』, 2020: 5, 152~158.); 謝斯琪, 「淺析南宋山水畫的美學特征: 基於“南宋四家”」(『藝術研究』, 2021: 6, 39~40.); 肖萌, 「馬遠〈水圖〉與葛飾北齋作品分析」, (『藝術品鑒』, 2021: 23, 23~24.); 李冬君, 「南宋的“剩水殘山”美學」(『經濟觀察報』, 2021: 36, 1~5.). 서양학자의 대표적 연구로는 Edwards, Richard, *The Heart of Ma Yuan: The Search for a Southern Song Aesthetic*(Hong Kong: Hong Kong University Press, 2011)이 있다.

2) Kuhn, Dieter(저), 옥정임(역), 『하버드 중국사: 송』, 너머북스, 2015, 385쪽.

3) Cahill, James, *Chinese Painting*, NY: Rizzoli International Publication, 1985, p. 80.

문인화를 중시하는 경향 하에서 정당하게 평가받지 못하였다. 현대에 와서 정치·경제·사회사적 관점에서 화원화가를 재평가하며 그 화적에 대한 평가도 새롭게 진행하고 있다. 마원의 회화는 화면상에 드러난 독특성으로 인해 많이 언급되기는 하지만 화면이 주는 효과적 측면, 송대 원제화의 사승관계로 記述되는 예술본질적 양상, 남송의 정치 사회적 변화에 의한 냉담하고 쓸쓸한 정서, 엄세적 은일사상이 반영되는 등⁴⁾ 畫史에서 단편적으로만 언급된다.

본 논문은 단편적으로 언급되지만 하나의 전형을 확립한 마원의 회화세계에 대해 화원화가로서 그가 처했던 예술적 상황에서 전형화하여 창작했던 그의 畫境에 대해서 살펴보고 이들 해석할 수 있는 다양한 관점들을 제시해보고자 한다. 이는 제임스 캐힐이 중국산수화의 내함 및 창작배경과 양식을 다루는데 있어서 가장 좋은 방법론으로 제시한 마이클 박산달(Michael Baxandall, 1933~2008)의 ‘수요(그림으로써 의뢰 받은 것의 책임을 표현하는 것)’와 ‘기대(그림 그리는 사람의 주요한 목적을 표시하는 것)’⁵⁾의 개념에 조금이라도 답해보고자 하는 시도를 포함한다.

II. 馬氏 一家의 계승과 院體畫 典型的 완성

마원은 자가 遙父이고, 호는 欽山, 錢塘 사람이다. 高宗(재위1127~1162), 孝宗(재위1162~1189)에 이어, 光宗(재위1189~1194), 寧宗(재위1194~1224) 2대에 걸쳐서 待詔를 지냈고, 周密(1232~1298)의 『齊東野語』에 “理宗(재위1224~1264)朝 대조 마원이 〈三教圖〉를 그렸다.”⁶⁾는 기록이 있어 5명의 황제를 모셨을 가능성도 있다. 그의 일가는 증조부 馬賁, 조부 馬興組, 부친 馬世榮에 이어 아들 馬麟에 이르기까지 5대에 걸쳐 화원화가의 업을 이어왔다.⁷⁾ 대대로 불상을 그렸던 화가 집안에 이어 아들 馬麟에 이르면 아버지보다도 더 詩的 정서를 잘 표현했다고 평가받았다.⁸⁾ 증조부 마원은 북송의 哲宗(재위1085~1100)을 이어 徽宗(재위

4) 陳傳席, 『中國山水畫史』, 南京: 江蘇美術出版社, 1996, 338~339쪽.

5) Baxandall, Michael, *Patterns of Interior* (New haven and London, 1985, 42~50.)에서 다른 방법론에 대한 견해를 제임스 캐힐은 기술하고 있음. Cahill, James, 「중국회화사 방법론」, 『중국미술사연구 입문』, Cahill, James 외 方聞·陳池瑜·李淞·巫鴻·石守謙·薛永年·Linduff, Kathryn·Silbergeld, Jerome·古原宏伸·莫家良·張建宇·金弘大(공저), 金弘大(편역), 한국학술정보, 2013, 52~53쪽.

6) 『南宋院畫錄』 第7卷, 高輝陽, 『馬遠繪畫之研究』, 臺北: 文史哲出版社, 1978, 5쪽.

7) 증조부 馬賁은 小景을 잘 그렸으며, 〈百雁百猿百馬百牛百羊百鹿圖〉를 그렸다. 佛像馬家の 후예로서, 哲宗의 元祐·紹聖年間에 명성이 높았다. 『畫繼』 「小景雜畫」에 기록되었다. 米田水(譯注), 『圖畫見聞志·畫繼』, 長沙: 湖南美術出版社, 2000, 394~395쪽. 馬遠의 祖父 馬興組는 紹興年間의 화원대조로서 인물, 화조를 잘 그렸고 書畫鑑識에 탁월했다. 마원의 伯父 馬公顯(花鳥·山水·人物), 父親 馬世榮(花鳥·山水·人物)도 高宗의 紹興年間 待詔를 역임했고, 金帶를 하사받았다. 형 馬達도 화업을 계승했고 馬遠의 아들 馬麟도 가업을 이어 寧宗 화원의 祇候였다. 鄧白·吳芾之, 『馬遠與夏珪』, 『歷代畫家評傳』 (上), 香港: 中華書局, 1986, 5쪽, 7쪽.

8) 마린에 이르면 ‘섬세한 시정의 표현’이라는 긍정적인 평가와 마원의 회화를 계승하는 ‘조형적인 낙약함’이라는 부정적 평가가 있다. 이타쿠라 마사키에 의하면 〈夕陽山水圖〉는 이중황제와 마린의 공동작업으로 唐詩 세계의 繪畫化를 위해 唐代 화조화에서 이미 정형화된 조형어휘를 독립시키고 당시 유행했던 구도 안에서 재구성했다. Itakura Masaaki(저), 선승혜(역), 『馬麟의 〈夕陽山水圖〉(네즈미술관)에 대하여』, 『미술사논단』 13, 한국미술연구소, 2001, 261쪽, 277쪽.

1100~1125)의 화원에서 대조를 역임하였고 마린은 남송의 理宗朝에 활약하였으니, 화원 내에서 마씨 가문은 200여년 동안 송대 皇家의 회화 전개의 중심부에 있었다고 할 수 있다. 마원이 여느 화가들과는 다른 선천적 환경을 가지고 있었음은 충분히 짐작할 수 있다. 화자되는 일화 중 하나는 마원이 가업을 잇고자 하는 욕심에 아들 마린을 위해 가필하기도 하고 자신의 그림에 아들의 이름을 써 넣었다고 하는데, 그가 그 예술적 상황과 변화에 민감한 시공간 속에 놓여있었음을 짐작하게 한다.

화원을 대대로 이은 마씨 일가의 태생적 환경과 함께 마원은 화원화가였던 李唐(약1066~약1150)의 영향도 크게 받았다. ‘원채 산수화의 창시자’⁹⁾로 불리는 이당은 斧劈皴와 자연의 일부분을 근경으로 취해서 일변시킨 구도법으로 북송 화원에 이어 남송 화원에 봉직하면서 그의 화풍으로 화원을 이끌었다. 이당의 영향은 馬遠의 산수에서 보이는 뾰족한 봉우리 처리와 극단으로 전개시켜 ‘一角’으로 처리된 구도에서 잘 드러난다. 이당에 대한 사승관계는 『格古要論』이나 『山水家法』에서 “마원(마원의 그림)은 李唐을 스승삼았다.”는 기록으로도 살펴볼 수 있다. 馬一角이라 불리는 ‘邊角’ 구도는 이당이 만년에 화경을 궁구하면서 화면의 일부분을 여백으로 남기고 경물과의 유기적 결합을 시도한 것으로부터 영향을 받은 것이다.¹⁰⁾ 마원은 이렇듯 가풍으로서 원채화를 계승했고 이당을 스승삼아 스스로 일가를 세웠는데 ‘減筆’로 특징화되듯 스승의 필을 더욱 간략화하면서도 강화시켰다.

畫院은 송대 미학의 풍모에 영향을 미친 것 중 하나이다. 장파(張法, 1954~)에 의하면, 南唐과 西蜀에서 출현한 화원은 송대에 정비되며 더 발전했고 황제의 미적 취향을 대변했기 때문에 예술적 기교의 중심이자 권위에 대한 복종이 지배하는 곳이며, 문단과 사회의 다양한 풍조와 변화가 반영되는 곳이었다. 화원의 회화는 황제의 인증을 거친 화풍만이 표준이 될 수 있었고 제왕의 기호에 의해 변할 수밖에 없었다는 것이다.¹¹⁾ 마원 회화에서 느껴지는 강력한 여운은 휘종 화원에서 실시한 畫院考試에 의해 “문인사대부들의 감상취미에 벗어나지 않은 화원회화를 성립”¹²⁾시킨데 대한 구체적 결과물일 수 있다.

다른 어떤 왕조보다도 송대 화원화가들은 최고의 대우와 신분이 보장되었다. 화원 운영이 잘 되고 화원화가들이 대우를 가장 잘 받았던 시기는 휘종시기와 고종 말년(1162), 즉 북송말과 남송초 화원이 북송의 翰林圖畫院 制度대로 회복된 시기이다. 화원 대조는 월급을 받았고 그 아래 직위의 화가는 수당을 받았다. 그러나 황실의 요구사항도 엄격하여 그림을 그릴 때에는 법도가 중시되었고, 창작에 있어서 사상의 규제와 황제의 원칙과 취향에 맞는 그림을 그려야했다. 다만 화원화가들이 황제의 명령으로 그림을 그릴 때는 궁정의 엄격한 규제 속에 있었지만 기타 창작품은 각자의 능력과 목적성에 따라 개인의 재능을 발휘할 수도 있었다. 이렇듯 화원화가들의 창작활동은 공적인 활동과 사적 활동의 양면성을 가지고 있었다.¹³⁾ 마원의 그림에 영종 또는 영종황후 楊氏의 제문이 쓰인 것은 황실에서 총애를 받았다는 것과 함께 마원이 그 영향 하에 있었다는 것을 의미한다.

9) 陳傳席, 앞의 책, 341쪽.

10) 高輝陽, 앞의 책, 23~25쪽.

11) 張法(지), 신정근·모영환·임종수(공역), 『中國美學史』, 성균관대학교출판부, 2019, 524쪽.

12) 이중희, 「동양산수화의 조형의식과 시각」, 『동서문화』 33, 계명대학교 인문과학연구소, 2000, 89쪽.

13) 許英桓, 『中國畫院制度史研究』, 열화당, 1982, 43~65쪽.

마원의 회화는 이당을 종주로 하여 劉松年(12세기)¹⁴⁾과 동시대 약간 뒤이은 하규와 함께 다루어지는데 이 네 사람은 회화영역에서의 南宋四大家로 불리워진다. 이당에 의해 북방산수에서 남방산수로의 풍격의 변화가 이루어진 이후, 유송년은 남방산수의 풍격을 확립시켰다. 마원과 하규는 이들의 산수화를 더욱 더 섬세한 감각으로 변화시켰고, 하규는 寧宗의 화원에서 대조를 지내며 예스러우면서도 마원보다 더 간결하고 담박한 회화를 그려냈다.

이들은 남송의 수도 임안을 주로 그렸고, 동기창도 “마원과 하규는 錢塘山을 그렸다”¹⁵⁾고 하였듯이 산수에 들어놓은 마원과 하규의 詩情에 대해서는 리찌허우(李澤厚)도 서술한 바 있다. 그는 마원의 산수화가 선택적인 경물 묘사와 짙은 서정성을 드러낸다는 점에서 북송산수화를 계승하고 있지만 보편적이고 일반적인 天人合一의 사상과 인간보편의 자연에 대한 정감을 담기 보다는 구체적이며 개별적인, 비교적 확정적인 시정을 표현한다는 점에서 차이가 있다고 서술하였다.¹⁶⁾ 북송의 郭熙(11세기활동)가 일상생활로 바쁜 사대부를 위해 노닐고 싶은 산수를 집안에서 감상할 수 있도록 이상적인 산수를 그린 것으로서 산수화의 의의를 찾았다면,¹⁷⁾ 남송의 마원에 의해서는 개별적이며 감상자의 주관적 시정을 다양한 해석으로 펼칠 수 있는 여백의 산수공간을 펼쳐내고 있는 것이다.

이당을 필두로 한 남송사대가들은 부벽준을 발전시켰고, 마원과 하규는 세련된 기교와 힘찬 필치로 예리함과 먹의 윤택함을 강조한 새로운 산수화의 경계를 펼쳤다. 이들 중에서도 마원은 “화원화가들 중에 독보적”¹⁸⁾ 존재였고, 북송 산수화의 한 흐름을 담당했으며 남송 산수화에서 그의 영향이 ‘馬一角’의 구도 전형으로 짙게 나타난다. 다만 그의 산수화에는 원체화가로서의 풍모와 함께 문인의 개별적 畫趣를 투영할 수 있는 두 영역의 혼입을 살펴볼 수 있다.

明代 唐志契(1579~1651)는 『繪事微言』 「筆法」편에서 ‘蒼勁’한 필치에 대해서 논한다. 그는 형상을 기이하게 그려서 이목을 끄는 것과 필치가 노련하며 창경하게 그리는 것은 분명히 다르고, 이에 따라 감동을 이끌어내는 그림은 그저 놀라게 하는 것이 아니라 노련하게 이끌어가는 필치의 세련됨에 있다는 것을 분명히 한다.¹⁹⁾ 마원의 필치는 분명히 창경하며 사람을 감동하게 하는 세련됨과 강함이 있다.

한편, 마원의 筆은 화원화가의 필이므로 문인들의 士氣와 禪氣가 없다는 평가로 폄훼되었다. 南北宗論은 막시룽·동기창·진계유에 의한 것으로 여겨지는데²⁰⁾ 俞劍華(1895~1979)는 그들의 논지가 실린 막시룽의 『畫說』·동기창의 『畫旨』 및 陳繼儒의 『眉公論畫山水』에 실린 張丑(1577~1643)의 『清河書畫舫』의 내용을 들어 당시의 이러한 풍조가 명말 門戶들의 대체적 견해라고 보았다.²¹⁾ 그 내용은 다음과 같다.

14) 李唐을 배웠다. 淳熙畫院 학생이었고, 光宗 紹熙年間(약1190~1194) 화원의 대조였으며, 寧宗(1194~1224)때 〈耕織圖〉를 그렸다. 周積寅, 『中國畫論輯要』, 南京: 江蘇美術出版社, 1985, 100쪽.

15) “馬遠、夏珪寫錢塘山.” 董其昌, 『畫禪室論畫』, 劉劍華(編著), 『中國古代畫論類編』(下), 北京: 人民美術出版社, 1998, 725쪽.

16) 李澤厚(著), 이유진(역), 『美的歷程』, 글항아리, 2014, 405~406쪽.

17) 郭熙, 『山水訓』, 『林泉高致』, 于安瀾(編著), 『畫論叢刊』(上), 臺北: 華正書局, 1984, 42~43쪽.

18) “院人中獨步也.” 夏文彥, 『圖繪寶鑑』 卷4, 『宋·南渡後』.

19) 唐志契, 『繪事微言』, 劉劍華(編著), 『中國古代畫論類編』(下), 746쪽.

20) 徐福觀, 權德周(外譯), 『中國藝術精神』, 東文選, 1989, 448쪽. 徐福觀은 이 책 제10장에서 「南北宗을 둘러싼 제문제」로 南北宗論을 다루고 있다.

산수화는 당나라에서 변하기 시작하여 두 종파가 있는데 李思訓과 王維의 종파이다. 李思訓이 전해져 송나라의 王詵, 郭熙, 張擇端, 趙伯駒, 伯驥 형제에 이르렀고, 아울러 李唐, 劉松年, 馬遠, 夏珪 등에 게 이르렀으니, 모두 李思訓의 유파이다.……李思訓派는 생기가 없고 세밀하여 土氣가 없다. 王維派는 평화롭고 蕭散하다.²²⁾

명대 이들 華亭의 세 사람에게 의해 부각된 ‘土氣’의 부족이라는 특징은 화원화가가 기교의 훈련에 의해 그림을 제작함으로써 문인적 정신성이 부족하다는 것으로 문인화는 숭상되고 원제화는 폄훼되기에 이르렀다. 元代의 復古主義는 마원의 화풍과 원제화를 배척했다. 그러나 명대 浙江省 출신의 戴進(1388~1462)과 浙派 및 그 계열인 江夏派에 큰 영향을 끼쳤다. 명대 직업화가들에 대한 사승관계 및 마원과의 영향은 李開先의 『中麓畫品』²³⁾에서 다루며 이들 화풍을 드물게 옹호하고 있다.

가업을 이은 화원화가였던 마원은 송대가 국초부터 추구했던 문치주의를 예술적으로 승화시켰고, 남송 원제화의 전형이자 산수화를 논할 때 떠올리는 대표적인 전형을 성립시켰다.

Ⅲ. 馬遠의 畫境

1. 詩가 담긴 畫境

마원은 화원화가였지만 채색보다는 수묵을 많이 사용했고, 휘종 화원에서 강조했던 시적 정취를 담은 전형적 산수를 새롭게 창작했다. 이는 郭熙가 『林泉高致』를 서술하고 수묵산수화로 그렸던 〈早春圖〉의 畫境과는 또 다른 서정성이었다. 광희의 서정적 畫意는 문인들이 바쁜 조정생활을 포기하지 않고도 자연에서 은일하듯 산수화를 통해 노닐 수 있도록 이상적이고 보편적인 정감을 불러일으키기 위한 것이었다면, 마원의 화면에서 보이는 서정적 畫趣는 구체적이고 섬세하게 묘사된 사실적인 묘사에 근거하며 여백 공간에서 환기시키는 상상적 정감이다. 강남산수의 부분 경물과 넓게 남겨진 물리적 공간은 詩情을 환기시키는 심적 공간으로 확장되고 더욱 심화된다.

바위를 묘사하는 대부벽준과 날카로운 모서리를 묘사하는 필치, 꺾이듯 묘사하는 나뭇가지의 전형적 표현은 원제화가로서 표현할 수 있는 마원의 화가로서의 기량을 최대한 보여준다. 그는 경물의 핵심적인 부분을 화면 네 귀퉁이의 한 부분, 이른바 ‘一角’에 위치시키고 화가의 의도(어쩌면 의외받은 것에 책임을 다하는 ‘수요’일 수도 있는)에 의한 상상 공간도 함께 남겼다.

21) 俞劍華(編著), 『中國古代畫論類編』(下), 758쪽.

22) “山水畫自唐始變, 蓋有兩宗, 李思訓、王維始也. 李之傳爲宋王詵、郭熙、張擇端、趙伯駒、伯驥, 以及於李唐劉松年馬遠夏圭皆李派(王之傳爲荆浩、關仝、李成、李公麟、范寬、董源、巨然、以及於燕肅、趙令穰、元四大家皆王派.), 李派板細無土氣. 王派虛和蕭散,” 陳繼儒, 『眉公論畫山水』, 위의 책, 757쪽.

23) 李開先, 『中麓畫品』, 劉劍華(編著), 『中國古代畫論類編』(上), 北京: 人民美術出版社, 1998, 420~434쪽.

회원화가들은 공적 창작에서는 (더욱이 문인들에 비해서) 자유로운 심경을 표출하거나 창작자로서의 자긍심을 드러낼 수 없었다. 송대 사대부들은 ‘죄를 지어도 죽이지 않는다’와 같이 특별 대우를 받았고 전쟁이 없는 평화로운 환경에서 그들의 정취는 시·서·화로 표출되었고 그들만의 심미표준도 형성되었다.²⁴⁾ 사대부들은 서민들의 문화에 대해서 진정한 이해의 관점을 견지하지도 않았다. 그러나 회원화가들은 이들 사대부와 관료 및 황제에 이르기까지 감상자들을 위한 마음의 상태를 대신하듯 모든 경물을 동원하여 그들의 서정을 환기할 수 있는 공간을 그림에 담았다.

다음 마원의 〈山徑春行圖〉〈그림 1〉을 보자. 〈그림 1〉에 쓰인 시를 삭제한 이미지 〈그림 1-1〉과도 비교해보자.



〈그림 1〉 馬遠 〈山徑春行圖〉 비단에 채색
27.4×43.1cm 대북고궁박물관



〈그림 1-1〉 〈그림 1〉의 시를 삭제한 이미지

마원의 낙관이 생략되어 그의 그림의 진위부터 판별하는 그림과 달리 〈산경춘행도〉는 왼쪽 아래구석에서 그의 낙관을 볼 수 있다. 그리고 눈에 띄는 것은 오른쪽 윗부분에 쓰인 시구인데 寧宗이 쓴 것으로 알려져 있다. 그림 크기는 크지 않다. 그러나 그림 안에 담긴 공간은 감상자를 화면 안의 인물과 함께 확장된 공간에 들어 놓는다. 위에서 아래 쪽 사선방향으로, 필선이 강하면서도 유연하게 늘어진 버드나무가지는 감상자의 시선을 최대한 가까이까지 끌어들인다. 그리고 다시 왼쪽 위 모서리에 보이는 아득한 遠景의 산의 능선이 나 오른쪽 화면 끝부분의 들풀가지와 바위는 공간을 후퇴시키며 近景에 보이는 동일한 소재와의 거리감을 최대한 느낄 수 있을 정도로 작게 표현되었다. 시는 다음과 같다.

소매 끝 스치는 들꽃들은 절로 춤추고
사람을 피해 떠나는 새는 울지 않는구나.²⁵⁾

馬遠이 완성하였을 화면 위에 더하여 영종의 시가 쓰여짐으로써 畫境은 최종적으로 ‘野花’와 ‘出鳥’에 감상의 초점이 맞추어졌다. 나뭇가지에 앉아있는 새는 날아가는 새를 더욱 부각시킨다. 〈그림 1-1〉은 연구자가

24) 趙益(지), 차혜정(역), 『대송제국 쇠망사』, 위즈덤하우스, 2018, 97~98쪽.

25) “觸袖野花多自舞，避人出鳥不成啼.”

화면의 시를 삭제한 화면이다. 〈그림 1〉과 비교해보면 시가 화면 위에 한 자리를 차지하는 것은 열린 공간을 물리적으로 닫힌 공간으로 만들고 있음을 알수 있게 한다. 또 제시에 의한 詩意는 감상자의 심적 공간을 한정시키고 방해할 수도 있다.

〈산경춘행도〉의 주제에 대해서 제임스 캐힐은 ‘자연에 대한 의식적 향유(conscious enjoyment of nature)’라고 특징짓는다. 그는 이 그림이 분위기의 증류(distillation of mood)로서 그 속의 모든 것이 명확한 효과를 산출하기 위한 것이라고 서술한다.²⁶⁾ 마원이 ‘의도한’ 畫境과 화면에 쓰인 영종의 시와 글씨는 이 그림의 경우 그러한 ‘의식적 향유’에 대해 제한적인 감상을 강화시킨다. 곽희가 三遠의 시점을 활용해서 “위로 보고 [高遠], 넘겨다보고 [深遠], 수평으로 멀리 바라보는 [平遠] 시점”²⁷⁾을 적용하여 다양하게 속속들이 살펴보고자 했던 산수의 모습은, 이제 감상자 눈앞 근경의 세부만을 남기고 모두 생략되었다. 정제된 생략과 생략에 의한 여백은 시정의 확정성으로부터 주변부로 확장되거나(〈그림 1〉), 시가 없다면 무한한 상상의 시정이 남겨질 수도 있다(〈그림 1-1〉). 여백에서 시정을 찾는 일은 전적으로 감상자에게 남겨진다.



〈그림 1-2〉
〈그림 1〉의 인물부분

‘정제된 세부 속의 긴장’, ‘잔잔한 심리적 파문’은 연속적으로 이어진 미세한 움직임의 표현에 의해 파생된다. 사람이 산속으로 간다. → 들꽃이 소매 끝에 스친다 → 들꽃이 흔들거린다 → 새들이 날아간다 → 손이 수염 쪽으로 가면서 어떤 깨달음을 얻는 표정을 짓는다(〈그림 1-2〉 참고). 그림은 하나의 정지된 상태를 표현할 수밖에 없는 한계에 있지만, 그 연속된 표현내용을 보면 모두가 자연의 위대한 섭리가 어떠한 것인가를 표출하는데 목적을 둔 긴장감과 심리적 파문을 동반한다.²⁸⁾

마원은 북송 중기 이래 대다수 산수화의 평이하고 이상적인 자연 노닐기의 풍격을 정밀하고 교묘하며 평범하지 않은 방향으로 나아가게 견인함으로써 陽剛美를 정교하지만 웅장한 맛이 없고 경계가 드넓은 陰柔美로 대체하였다.²⁹⁾ 그는 필묵을 실험적으로 잘 사용하여 세련되고 강하면서도 습윤하게 사용하였다.

마원의 〈踏歌圖〉 〈그림 2〉도 구도와 경물의 표현 및 필묵에서 특유의 畫境을 보여준다. 〈답가도〉에는 북송의 王安石(1021~1086)의 시를 전사한 寧宗의 글씨가 보인다.

밤사이 비가 내려 기전이 맑으니
아침 햇살에 황제의 성 아름답다.
풍년 들어 사람들이 즐겁게 일하고,
밭두렁 위에서 밭 구르고 장단 맞춰 노래하네.³⁰⁾

26) Cahill, James, *op. cit.*, p. 80.

27) “山有三遠。自山下而仰山顛，謂之高遠；自山前而窺山後，謂之深遠；自近山而望遠山，謂之平遠。” 郭熙，『山水訓』，『林泉高致』， 앞의 책， 52~53쪽.

28) 이중희, 앞의 논문, 91쪽.

29) 薛永年·趙力·尙剛(著), 安永吉(譯), 『中國美術史 3』, 다른생각, 2011, 210쪽.

30) “宿雨清畿甸，朝陽麗帝城。豐年人樂業，壟上踏歌行。” 裴崇正，『馬遠踏歌圖軸』，北京故宮博物院，
<https://www.dpm.org.cn/collection/paint/234559.html>(검색일：2021.08.20.).

〈그림 2〉 馬遠
〈踏歌圖〉 비단에 채색
192.5×111cm
北京故宮博物院



〈그림 2-1〉 〈그림 2〉의 부분

이 그림은 남방풍속을 제재로 한 산수화로서, 따뜻한 봄날의 근교 농민이 흥겹게 ‘踏歌’를 부르며 작은 계곡의 다리를 건너는 모습을 묘사하였다. 풍경 구도에 있기는 해도 인물모사는 생동감이 넘치며 답가라는 주제를 부각시킨다. 세 개의 물길이 합쳐지는 곳에 다리를 건너며 기분 좋게 취기가 오른 네 명의 농부에 대한 표현과 멀찌감치 구경하는 화면 왼쪽의 여인과 아이의 모습에서도(〈그림 2-1〉 참고) 유쾌함과 매력적인 감동을 불러일으킨다.³¹⁾ 이 그림은 표면적으로는 풍경화처럼 보이지만 인간의 삶을 묘사한 풍속화이다. 이 작품은 한 절기의 풍속에 대해 성대한 행사 전체를 묘사하기 보다는 대표적인 이미지 즉 네 명의 농부와 여인과 아이만으로 그 분위기를 충분히 그림 안에 담아내고 있다. 이 그림은 남송의 황제가 태평성세를 염원하여 이 시의로 그림을 제작하게 함으로써 마원이 제작하여 헌정한 것이다.³²⁾ 성곽 뒤로, 또 숲 왼쪽 바위 뒤까지 이어지는 황궁과 행랑 건물은 여섯 인물이 걷는 두령길과 다른 세상처럼 보인다. 6명의 인물이 딛고 선 사실적 근경과, 중경에서 원경으로 멀어지는 황궁은 그 물리적 거리보다도 더 거리감을 불러일으키는 심적 차원을 경험하도록 이끈다. 이 작품은 시가 담긴 서정적 화면이지만 오히려 회화의 기능적인 즉 정치·사회적 측면이 두드러진 목적성 강한 회화라고 하겠다.

마원의 〈답가도〉에서 보이는 시정은 경물의 생략으로 드러난 여백에서의 시정이 두드러지는데, 분명히 북송 회화에서 보이는 서정성과는 다르다. 이런 점에서 리쩌허우(李澤厚)의 설명은 설득력 있다.

남송의 산수화는 사람들의 심미감 속의 상상·정감·이해 등의 요소를 보다 확정적인 방향으로 이끌어가면서 보다 명확한 관념과 주제로 유도한다.……대상의 충실한 묘사나 주관적 정감과 관념의 토로에 있어서 비교적 객관적인 태도를 유지한다. 시의의 추구하고 정감의 토로가 북송 산수화에 비해서는 훨씬 자각적이고 두드러진다고 할지라도 기본적으로는 자연경관의 사실적 재현이라는 전제에 여전히

31) 鄧白·吳華之, 앞의 책, 9~10쪽.

32) 聂崇正, 「馬遠踏歌圖軸」, 北京故宮博物院, 앞의 검색 자료.

귀속되어 있다. 따라서 남송의 산수화는 ‘무아지경’에서 ‘유아지경’에 이르는 과도기에 해당하며, 중후한 원체화이지 주관적 뜻이 담긴 문인화가 아니다.³³⁾

시정을 띤 화의를 시험하던 북송 화원의 영향으로 남송의 마원에게도 시정을 담는 하나의 전형적 구도가 성립되었다. 세밀한 자연묘사에 근거한 보편적이고 이상적 산수의 서정성을 불러일으키는 郭熙의 〈早春圖〉(1072) 같은 북송산수화는 마원에 이르러 절제된 사실적 부분 경물묘사와 넓은 여백으로 무한한 상상력은 담보되었다. 다만 목적을 함축하는 詩意는 개별적이며 구체적인 서정을 환기시키는 방향으로 상상력은 담보되기도 한다. 더구나 황제에 의한 시서화 합작품은 화원화가에게 제한된 역할만이 허락되었을 것임이 분명해 보인다.

제임스 캐힐은 그림의 주제와 화풍이 화가들의 사회적 지위와 연관되어 있고, 화법의 유형들은 붓을 휘두른 화가 속에 내재된 성격 및 기질과 상응하며, 이 성격 및 기질은 사회적으로 조건 지워지고 규정되었다고 주장한다.³⁴⁾ 이타쿠라 마사키(Itakura Masaaki)가 마린의 〈夕陽山水圖〉를 연구하면서 “남송 화원체제는 휘종조의 화원방식을 계승한 것처럼 보이지만, 남송 황제나 황후는 화원화가의 작품제작에 대하여 강하게 의사를 표시하였다고 생각된다.”³⁵⁾고 하였는데, 북송 화원과과는 또 다른 왕조의 정통성과 그 유지를 위한 남송 황제들의 요구와 의도가 강하게 작용하였을 수도 있다. 즉 마원은 화원화가로서 제한된 시의를 담은 畫境을 창작하는 한정된 환경 하에서 詩情과 畫意를 그 특유의 예술적 재능으로 승화시켰다.

마원의 산수화에 대해서 제임스 캐힐은 ‘자연에 대한 의식적 향유(conscious enjoyment of nature)’라는 특성으로, 리찌허우는 ‘자연경관의 사실적 재현에 의해 전제된 중후한 원체화’로 규정했듯이 마원의 산수화에는 북송의 원체 산수화와는 다른 인위적이고 전형화 된, 그리고 목적성이 드러나는 畫境이 드러나는데, ‘題詩’된 詩意에 의해서 두드러졌다.

2. 一角에 담은 ‘逍遙遊’

마원의 회화가 시정을 강하게 띠고 여백을 활용하는 구성적 특징은 ‘馬一角’의 구도로 불린다. 마원의 ‘一角’ 구도는 全景산수와 달리 산수의 부분, 즉 小景을 그리면서 경물을 화면의 한 모서리 부분에만 그려서 절제와 생략이 극대화된 것을 일컫는다. 하구도 이와 유사한 구도를 취하여 화면의 반쪽 부분에만 그린다는 의미로 ‘夏半邊’이라 불린다. 광활하고 웅장한 북송의 全景山水畫에 비해서 자연의 일부분을 취하고 넓은 여백을 활용하는 ‘馬一角’, ‘夏半邊’의 구도상의 특징³⁶⁾은 有無相生의 무한한 예술적 경계를 발생시키며 시공간을

33) 李澤厚(著), 앞의 책, 408쪽.

34) 중국의 문인화는 공적인 예술과 극명하게 대비되는 사적인 그림이었고 직업화가나 궁정화가들이 궁궐이나 공공건물을 장식하기 위해 그린 그림들과 완전히 대립되는 성격을 지닌다. Cahill, James(저), 장진성(역), 『화가의 일상』, 사회평론아카데미, 2019, 253쪽, 271쪽.

35) Masaaki, Itakura, 앞의 논문, 274~275쪽.

36) 전체화면의 한모서리 또는 전체 화면의 반쪽 면에 표현할 내용을 집중시켜서 그려지지 않은 것을 그려진 것처럼 느끼게 하고 빈 곳과 그려진 곳이 상생하는 모종의 미학 효과를 만들어낼 목적으로 화폭의 분위기를 조성하였다. 陳炎·廖群·儀平

초월하는 효과를 거두는 매력을 창출하였다.

중국문화에 있어서 공간 인식은 존재나 이치의 공간이나 지혜의 여지로, 또 예술경계에서는 여백으로 확장된다.³⁷⁾ 넓은 여백을 남긴 마원 회화의 새로운 풍격이 “殘山剩水”,³⁸⁾ “殘景山水”의 남송의 정치 상황과 맞물려 해석되는 것은 공간 인식이 폭넓은 해석을 가져오는 것과 관련된다. 마원의 회화 경계를 통해 감상자가 시공간을 초월하는 잔잔한 심경이 함께 반영되는데 내면과 융합되는 운치의 극대화, 상상을 환기시키는 境을 표현한다. 서정성을 불러일으키는 여백에도 불구하고 기교의 세밀함과 정교함을 드러내는 산석 표현의 대부 벽준과 인물묘사에 있어서 釘頭鼠尾 필법은 여백의 운치와는 대비되는 매력이다.

마원의 <寒江獨釣圖> <그림 3>은 여백을 통한 효과를 극대화 시킨 작품이다. <한강독조도>에서 볼 수 있는 것은 넓은 여백 공간(물)에 떠 있는 작은 배 위에 홀로 낚시하는 어부뿐이다. 배 주변을 흐르는 물결 몇 가닥으로 표현된 물은 드넓은 물 위에 홀로 떠 있는 움츠린 어부의 모습을 강조하며 그의 고독과 추운 강바람의 한기가 느껴지는 듯하다. ‘寒江’과 ‘獨釣’의 한기와 외로움을 배가시키는 여백공간은 시각적인 것 외에 청각·촉각의 공감각을 느끼도록 이끈다.



<그림 3> 馬遠 <寒江獨釣圖>
비단에 수묵담채 26.7×50.6cm
東京國立博物館藏

마원의 그림에서 여백은 그저 비어 있는 상태가 아닌 것이다. 莊子가 “氣란 공허하여 무엇이나 다 받아들인다.”³⁹⁾는 것이나, 프랑수아 줄리앙(Francois Jullien)의 다음과 같은 설명은 여백이 만물과 통하는, 有無의 極性은 상통한다는 사고방식이 마원의 그림에서 적용되고 있는 것이다.

협력하는 대립요소들이 만드는 무한한 긴장감이 가득 찬 영역이자,……중국에서 풍경이라는 것은 세상의 한 ‘구멍’이 아니라, 그 특이한 지형의 한가운데서 발견할 수 있는 작품, 아니 세상 전체에 걸쳐 이루어지는 작용이라 할 수 있는 것이다. 세상은 개별화됨과 동시에 우주적인 것이다.……풍경을 이룬다는 것(faire paysage)은 부분으로서는 잊히면서 전체로서 강하게 드러난다는 것이다.⁴⁰⁾

부분으로 잊히는 것은 여백으로 남겨진 상태이지만, 그 보이지 않고 잊혀진 경계는 대립되는 관계 속에서 더 강한 연상적 작용을 불러일으킨다. 그 연상 작용은 산수화의 태생과 함께 하는 ‘노닐(遊)’의 경지와 함께한다. 장자의 ‘遊’ 개념은 산수화를 宗炳이 ‘臥遊’의 심미경계의 효용성으로 설명하면서 산수화의 상징어처럼 사용된다. 뒤이어 시점의 노닐기를 산수화에 의도적으로 구현하고 이론화한 곽희의 ‘三遠’은 문인들의 의식적, 무의식적 노닐기를 시각화하였다.

策·王小舒(지), 신정근·박만규·서희정·황미옥(역), 『동아시아 미의 문화사』, 성균관대학교출판부, 2017, 808~811쪽.
37) 李明洙, 「중국문화에 있어 시간, 공간 그리고 로컬리티의 문제」, 『東洋哲學研究』 55, 2008, 475쪽.

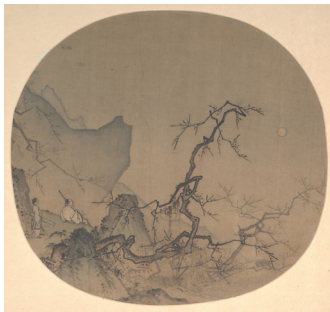
38) ‘殘山剩水’는 韓昂, 『圖繪寶鑑續編』에 보인다. “馬遠夏珪者輒斥之曰, 是殘山剩水, 宋壁安之物.”

39) “氣也者, 虛而待物者也.” 莊子, 안동림(역주), 『人間世』, 『莊子』, 현암사, 1993, 114쪽.

40) Jullien, Francois(지), 김철아(역), 『풍경에 대하여』, 아모르문디, 2016, 42~44쪽.

‘遊’는 ‘逍遙’와 결합되어 ‘逍遙遊’와 거의 동일어로 쓰이는 장자의 창조물로서 그가 추구하는 정신의 자유 경계를 가장 잘 드러낸다. 소요유는 목적성과 공리성의 추구를 배제하는 것으로 시간과 공간 그리고 현실을 초월한 자유로운 정신의 상태이다. 왕카이(王凱)는 소요유를 세 가지로 정리한다. 첫째, ‘영혼의 遊’는 遊心으로서 심신이 어떤 경지로 드나들며 서로 이어져있는 영혼의 자유로운 노닐기이다. 둘째, ‘허무(상상 세계)의 유’는 『장자』에서 노니는 장소는 모두 있는 듯 없는 듯 아리송하고 환상적이며 허구적인 특징을 갖고 있다는 것에서 예술적 상상과 심미적 상상과 통하는 노닐기를 의미한다. 셋째, ‘자연의 유’는 인위와 상반되는 무위의 자유이자 절대적 자유의 자연 노닐기라는 의미이다.⁴¹⁾ 마원이 일각에 담은 산수화는 일각의 자연에 딛고 선 감상자를 이러한 ‘영혼의 遊’·‘허무(상상 세계)의 유’·‘자연의 유’의 심미경계로 인도한다.

마원의 〈月夜賞梅圖〉(그림 4)는 보름달이 뜬 밤에 高士와 동자가 하늘 멀리 떠오른 보름달을 마주하는 그림이다. 밝은 달 덕분에 높은 곳 특 트인 곳에 자리를 잡았다. 그런데 두 사람이 정작 보고 있는 것은 달이 지 매화가 아니다. 매화는 공기를 따라 흐르는 암향으로 음미하는 것이리라. 강하게 꺾어 오르고 감상자 눈 앞으로 다가설 듯 그려진 매화가지는 그림 밖까지 그 향기를 실어 나르는 듯하다. 힘 있게 꺾인 매화가지와 어둠에 그림자로 보이는 매화는 그림 가득 향기를 드리우며 인물과 달 주변 공간을 채우고 있다. 보름달은 노니는 공간에 마음이 되돌아오는 공간의 유한함을 드리우면서도 암향으로 그 심미경계는 더욱 확장시키는 경물이다. 작은 扇面의 물리적 공간은 ‘영혼의·허무의·자연의 소요유’의 무한한 畫境으로 이끌린다. 이러한 경계는 산수화가가 경물과 경물의 관계, 경물과 공간의 관계, 그 공간을 소요하는 유심의 복합적 관계에 의한 畫境을 추출하는 것이다.



〈그림 4〉 馬遠 〈月夜賞梅圖〉
비단에 채색 25.1×26.7cm
메트로폴리탄미술관

마원의 산수경물에서의 ‘減筆’도 새로운 畫境을 창출한다. 물결이 이는 드넓은 강을 표현하기 위한 몇 획, 높고 험준한 산 표현을 위한 산꼭대기 부분의 준령과 자욱한 운무에 싸인 경물 등, 간략화한 필로 형성된 부분 경물은 그들 관계로 형성된 공간에 의해서 실제 한계 너머의 전체로서의 산수 면모를 강화시킨다. 생략되고 간결해진 필은 감상자로 하여금 그 자신 속에 내재된 공력을 활용하여 ‘소요’하며 가장 최적의, 가장 아름다운, 최대한의 畫境을 체험하도록 한다.

다만 소요유와 관련해서 마원이 화원화가라는 것을 기억해야 할 필요가 있다. 화원화가가 아니었다면 그의 역량이 더 자유롭게 발현되었을 수도 있었고, 화원화가라는 편견 없이 그의 畫境이 살피질 수도 있었을 것이며, 어쩌면 마원은 이러한 畫境을 창작하지 않았을 수도 있었다. 화원화가로서 마원은 송대 화원화가들에게 요구되었던 格物致知와 사실적 묘사 능력과 詩意를 환기시키는 능력에 있어서 뛰어났고, 그러한 요구 하에서 ‘마일각’의 구도로 감상자를 위한 매력적인 소요유의 畫境을 창작했음은 틀림없다.

41) 王凱(지), 신정근·강효석·김선창(역), 『逍遙遊: 장자의 미학』, 성균관대학교 출판부, 2013, 82쪽, 90쪽, 90~96쪽. 이 책의 67~82쪽에서 ‘소요유’에 대해 자세히 고증하고 있다.

3. 畫目이 결합된 多義的 境界

남송대에는 작은 화폭을 선호했고 다양한 회화 형식이 발달했다. 마원은 종이보다는 비단에 그림을 그렸고 捲軸의 두루마리 그림보다는 扇面畫나 작은 화첩의 크기로 제작하였으므로 제발이 있는 작품은 드물다. 畫目에 있어서 마원은 산수화로 명성을 날렸지만 그의 산수화는 인물화 또는 화조화와 결합 형식을 효과적으로 달성하고 있다. 이는 수묵으로 그려졌던 산수화 형식이 인물·화조화와 결합하는 형식으로 북송대에는 보이지 않았던 형식이다.

李霖燦(1913~1999)은 남송 화조화를 기준으로 화목간의 융합 경향을 다음과 같이 설명하고 있다.

산수화와 화조화가 구체적으로 서로를 받아들이는 유기적인 조합으로서 화조화를 축소해 산수화의 일부분으로 가져가고 또는 산수화 가운데 일부분인 꽃과 새를 확대해 화조화를 그리는 것이다. 이렇게 산수화와 화조화가 각자의 영역을 지키면서 나란히 발전할 수 있었는데, 이는 남송화조화가 발전해가는 새로운 추세였다.⁴²⁾

마원의 회화에는 전당의 경물이 다양하게 펼쳐진다. 마원의 그림에 묘사된 뚜렷한 산봉우리와 다양한 자태의 나뭇가지, 죽림과 버드나무, 선화하는 계곡물, 논과 기다란 교목 등은 모두 수려한 강남의 자연경관이며, 西湖十景은 주로 산수화 제목이었는데 그 중 平湖秋月, 曲院風荷, 柳浪聞鶯는 마원이 지은 명칭으로 알려져 있다.⁴³⁾

송대 황제들이 화원화가에게 요구했던 시의를 함축한 畫境은 다양한 의미를 화면 속에 드리우는 장치를 필요로 했다. 산수화는 강남과 강북이라는 자연환경의 제약을 우선적으로 받고, 인물화는 대상 인물뿐만 아니라 화가 자신의 수양과 품격을 드러내어 ‘傳神’을 중시하는 것으로 인문환경의 영향을 받으며, 화조화는 물상의 생생한 형태뿐만 아니라 그 길상적 의미와 상징을 함축한다. 화목의 결합은 다양한 경물을 풍부하게 표현하면서 화의를 확대하려는 화가의 의도이자 ‘기대’로도 생각해 볼 수 있다. 특히 소재에 주관성을 자유롭게 펼쳐내는 문인화에 비해 화원화가는 그 주제와 소재를 강조하면서도 제한적 환경이었으리라는 것은 충분히 예측 가능하다. 예술을 애호했던 고종이지만 왕조의 정통성을 세우기 위해 이당의 〈晉文公復國圖〉라든지, 蕭照의 〈中興瑞應圖〉 등의 서사성 높은 그림을 그리도록 한 것, 앞 절에서 보았던 마원의 〈답가도〉〈그림 2〉 등은 이를 충분히 뒷받침해준다.

특유의 畫境을 운용하면서도 어떤 특정한 요구에 부합하는 예술적 회화를 창작하였다는 것은 마원이 다방면의 예술적 역량을 최대한도로 숙련하였기 때문에 가능했다. 마원의 산수에서 눈길을 끄는 굴곡이 심하고 강하게 꺾인 나뭇가지인 ‘拖枝’ 표현은 그의 필치가 가진 확신과 노련함을 그대로 드러낸다. 그의 탐구정신은 마원이 그린 〈水圖〉 12폭에 나타난다. 이 일련의 물 그림은 그가 물의 기세를 자세히 관찰하며 형상과 특성

42) 李霖燦(저), 장인용(역), 『中國美術史』, 다빈치, 2017, 316쪽.

43) 鄧白·吳荊之, 앞의 책, 9쪽.

에 대해 철저하게 연구하였음을 증거 한다. 그 느낌까지도 섬세하게 그려낸 사실적 선묘에서 마원에 이른 남송대 화원의 기조가 여전히 북송대 화원의 格物致知의 이상을 계승하고 있음도 보여준다.

〈수도〉 12폭에는 첫 번째 반폭의 그림을 제외하고 11편 각 폭에 영종의 楊皇后(楊妹子, 1162~1232)의 친필이 쓰여 있고 명대 문인들의 발문들이 있다.⁴⁴⁾ 물결은 다양한 변화에 따른 생동감을 표현하고 이를 표현한 제목은 미묘한 정취도 함께 전한다. 〈細浪漂漂〉〈그림 5〉는 초연히 흐르는 잔물결에 대한 묘사인데 작은 그림이지만 자연의 장엄함을 느끼게 한다. 〈層波疊浪〉〈그림 6〉은 층층히 밀려오는 파도와 부서져서 흩어지는 파도를 묘사하며 격동하는 자연을 느끼게 한다. 마원이 화목의 결합에 의해 세심한 분위기를 담은 유기적인 畫境을 세련되면서도 노련하게 그려낼 수 있었던 것은 그의 끊임없는 관찰 및 사실적 표현을 위한 그에 따른 노력의 결과이다.

마원의 〈수도〉에 대한 李日華(1565~1635)의 품평은 극찬에 가깝다.

무릇 사물을 본뜨는 데 있어서 그 形을 얻는 것은 그 勢를 얻는 것만 못하고, 그 韻을 얻는 것은 그 性을 얻는 것만 못하다.……性이란 자연스러운 천연의 것으로 기예의 숙련으로 비추어져 미치며 스스로 드러나는 것이지 마음대로 되는 것이 아니다. 마원의 ‘十二水’ 그림은 그 性을 얻었으므로 표주박 같은 작은 잔의 한 움큼의 물에도 호수, 바다, 시내와 연못의 천연스러움이 모두 갖추어져 있다.⁴⁵⁾

마원의 기예는 形과 勢를 넘어 물의 性을 드러낼 수 있는 자연스러움의 극치로서 최고도에 이르렀다고 이 일화는 평가했다. 〈수도〉의 제발문 중 다음 文嘉(1501~1583)의 글은 마원의 물 그림에서 심미적 ‘쾌’의 감각을 도출하고 있다. “예전에 陳淳이 거듭 감상하고 자랑하며 나에게 이르기를 ‘이것은 세상에서 알아주는 물건이오’하였는데, 오늘 40여년이 흘렀네. 비로소 한번 보게 되니 뛰어나 유쾌하게 하는구나. 萬曆5년(1577) 음력 5월 6일.”⁴⁶⁾

마원에 대한 이렇듯 우호적인 평가는 사물의 性을 드러낼 수 있는 경지이자, 심미적 쾌를 유발하는 예술 특징으로 서술되고 있다. 마원이 ‘일각’으로 그려낸 산수는 이렇게 연구된 부분을 확대시키며 화조를 결합한다. 산수 너머 피어오르는 감각에 시정을 드러내고, 또 길상의 상징성을 결합할 수 있는 화조를 결합하면서 그의 畫境은 훨씬 더 복합적이고 多義性을 띤다.

44) 〈水圖〉卷의 12폭은 다음과 같다. 〈洞庭風細〉, 〈層波疊浪〉, 〈寒塘清淺〉, 〈長江萬頃〉, 〈黃河逆流〉, 〈秋水回波〉, 〈雲生滄海〉, 〈湖光激灩〉, 〈雲舒浪卷〉, 〈曉日烘山〉, 〈細浪漂漂〉. 그리고 〈水圖〉卷의 발문들은 다음 故宮博物院 사이트에서 확인할 수 있다.

<https://en.dpm.org.cn/dyx.html?path=/tilegenerator/dest/files/image/8831/2009/2122/img0001.xml>
(검색일 : 2021.08.22.).

45) “凡狀物者，得其形不若得其勢，得其勢不若得其韻，得其韻不若得其性。……性者，物自然之天，技藝之熟，照極而自呈，不容措意者也。馬公十二水，惟得其性，故瓢分蠡勺，一掬而湖海溪沼之天具在。” 李日華，「三筆卷二」，『六研齋筆記』，四庫全書本。

46) 馬遠，〈水圖〉의 第7題跋，“性時，陳道復嘗誇予謂，是世間奇物，今四十餘年矣。始得一見，豈勝快哉。萬曆五年仲夏六日。” 앞의 故宮博物院 사이트.



〈그림 5〉馬遠 〈水圖·細浪漂漂〉 비단에 채색
26.8×41.6cm 北京故宫博物院



〈그림 6〉馬遠 〈水圖·層波疊浪〉 비단에 채색
26.8×41.6cm 北京故宫博物院

〈梅石溪鳧圖〉〈그림 7〉은 변각구도의 산수화에 화조화를 결합한 대표적인 그림이다. 이 그림에는 절벽 위에서 아래로 꺾인 납매가 피어있고 이를 즐기라듯 하듯이 오리 무리가 평화롭게 놀고 있다. '아래로 꺾여 잘리듯 늘어져 그린 나뭇가지', 즉 '馬遠折枝', '拖枝'라 칭해지는 마원 산수화에 보이는 특징으로 산수와 화조는 유기적으로 결합되었다. 자연 한 부분 평화로운 장소를 지켜내듯 큰 바위가 감싸 안았고 매화가지와 그 끝에 핀 꽃들과 오른 쪽 끝에 날개 짓하는 오리에 의해 생명감이 충만하다. 향기와 소리, 시각 등 공감각에 의한 복합적 시정을 이끌어내는 것이다.

王履(1332~1391)는 이 모든 경물을 담은 산수화가 모든 이치를 담고 있으면서 다양한 경물을 모두 포함하고 있는 것에 대해 보배처럼 아낀다고 쓰고 있다. 그 이유로 왕리는 마원의 산수화는 운치가 있고 그윽하고 아득한 풍경에 만물이 갖추어져 있고 인문적 지식까지도 모두 포함하고 있으며 공간을 채우지 않고도 먼 경치가 모두 충만하기 때문이라고 서술하고 있다.⁴⁷⁾ 이렇게 한 화면에 공간을 비우면서도 만물을 표현해내고 해석의 여유를 두는 것이 마원 회화의 특징이다.

馬遠의 〈梅竹山雉圖〉〈그림 8〉는 둥근 부채 모양의 작은 화첩으로, 고궁박물관의 『宋元集會冊』의 21면에 실린 그림이다. 아름다운 산평이 바위 위에 매화나무를 마주하고 앉아있는 모습이고 바위는 대부벽준으로 그렸다.⁴⁸⁾ 매화가지는 비탈진 언덕 오른쪽에서 뻗어나와 위로 생명감있게 뻗었지만 전혀 꽃잎이 없어 왼쪽의 대나무와 대조를 이룬다. 또 하나의 소재인 한 쌍의 꿩 중 수컷 꿩의 흰색과 붉은 채색이 대나무의 청록과 대비되며 생생함을 드러낸다.

마원은 궁정의 요구에 의해 그림을 그렸다. 황제와 마원의 열렬한 후원자로 알려진 양황후는 서예가이자 시인이기도 했으므로 그 주문은 더 구체적이었을 것이다. 마원 가문의 화가들은 궁정을 위해 산수화, 역사화, 종교화 특히 선불교와 연관된 종교화, 고사도, 화조화를 그렸다. 크래그 클루나스(Crag Clunas)는 마원이 작은 화첩 10쪽에 '매화꽃이 만개하는 한 순간'을 주제로 하여 그린 것에 대해서 실물을 보고 사생한 것이 아니라, 귀족이자 관료였던 張鉉(1153~1211 이후)가 매화에 대해 쓴 시에 맞춰 그렸을 가능성이 높다고 설명한

47) 王履, 「崎翁畫跋·畫楷序」, 劉劍華(編著), 『中國古代畫論類編』(下), 709쪽.

48) 李霖燦(著), 앞의 책, 316쪽.

다. 송대의 상류층은 문학에서 여성의 아름다움과 이상적인 문인의 초연한 상태를 상징하는 것으로 매화꽃을 이용했고, 이 주제는 문인화가들에 의해 더욱 발전한 것으로 보았다.⁴⁹⁾



〈그림 7〉馬遠 〈梅石溪鳥圖〉 비단 위 채색
26.7×28.6cm 北京故宮博物院



〈그림 8〉馬遠 〈竹竹山雉圖〉 비단 위 채색
25.2×24.1cm 臺北故宮博物院

남송 경제의 발전은 작은 화첩들과 선면화 등 소품을 실용적으로 제작하여 장식품으로 사용하였다. 이런 작은 그림들은 주로 부채·창문·등편을 장식하였고, 燈會 또는 천정 장식에 많이 사용되는 소품의 소경산수가 궁정화원에서 많이 제작되었다. 마원의 〈寫生四段卷〉은 등편장식용 그림인데 이런 소품들은 소시민들의 취향에 부합하는 실용적 용도를 가진 것으로서 소시민들이 즐겨 읽고 들었던 고전·신화와 幽人 관련 고사, 그리고 고아한 경치가 많았다.⁵⁰⁾ 이러한 남송 회화의 다양성은 鄧椿의 『畫繼』 6·7권의 다양한 화과의 분류에서 살펴볼 수 있다.⁵¹⁾

마원은 화원화가로서의 기량을 바탕으로 산수에 화조를 결합하고 인물을 결합하였다. 화첩이나 선면화 등의 소품을 많이 제작하고 실용적이며 장식적인 회화 형식의 다양화를 꾀했다. 그의 그림들은 섬세하였으나 사물의 '性'을 다루었으며 절제된 경물 배치와 함께 무형의 공간을 심화시키고 있었다. 더 나아가 그는 화목의 결합에 의해 생동감 넘치는 경물과 함께 畫意를 함축하면서도 철리적이고 상징적으로 多義化할 수 있었다.

IV. 맺음말

남송대 화원이라는 시공간은 마원의 '馬一角' 회화를 탄생시켰다. 마원은 그 시공간 안에서 특유의 개성을

49) Clunas, Claig(저), 임영애·김병준·김현정·김나연(역), 『새롭게 읽는 중국의 미술』, 시공아트, 2007, 69~70쪽.

50) 陳傳席(저), 김병식(역), 『中國山水畫史』 2, 심포니, 2014, 40~41쪽.

51) 鄧椿은 10권으로 엮은 『畫繼』에서 卷1부터 卷5까지 화가의 신분에 따른 7가지 분류에 이어 6·7권은 畫科에 따라 '仙佛鬼神, 人物傳寫, 山水林石, 花竹翎毛, 畜獸蟲魚, 屋木舟車, 蔬果藥草와 小景雜畫'로 분류하였다. 米田水(譯注), 앞의 책, 367~396쪽.

발휘하여 전형성을 도출한 화가이다. 그의 회화는 세밀하고 정교한 기교를 사용하면서도 속되게 흐르지 않았고 세련되고 정확한 화면 짜임새의 전형을 이루었다. ‘일각’의 구도와 함께 그의 세련된 필력은 拖枝의 표현과 거친 바위 표현의 부벽준 및 정두서미묘의 자신감 있는 필묵표현으로 드러난다. 마원의 시공간 속에서 정리해 본 그의 畫境은 다음과 같다.

첫째, 마원의 畫境에서 ‘一角’의 구도처리는 경물과 여백의 긴장관계에 의한 섬세한 생기의 창출과 미묘한 여운을 환기시킨다. 그의 회화는 근경으로 시점이 당겨진 정제된 경물의 사실적 표현과 그와 대비되는 여백의 긴장을 그 구성요소로 하며 화면의 물리적·심적 거리를 최대한 확장시킨다.

둘째, 마원의 畫境에 형성된 물리적, 심적 거리에 의한 여백은 ‘감상자를 위한’ 서정성, 즉 화가 자신의 주관관을 최대한 배제한 無我的 畫境으로서, 객관화된 ‘마음(心)’을 드러내도록 한다. 그의 회화는 풍부한 시적 의미를 갖추었지만 문인화가들이 주장하는 이른바 ‘心印’(郭若虛)과 ‘心畫’(米友仁)로 표현하지 않는다. 그의 회화는 공감각적 詩意와 함께 서정을 담았지만 화가로서의 개인적 주관성의 표출은 절제된 원체화이다.

셋째, 원체화임에도 불구하고 마원의 畫境은 무한하고 심적으로 자유로운 소요유를 가시화하였다. 북송 학희의 산수화가 문인들을 위한 자연의 보편적인 노닐기 장소를 제시하고 있다면 남송의 마원에 이르러서는 近景으로 당겨진 산수·화조·인물과 여백의 상호작용을 통해 산수의 畫境에 감상자의 특수한 상상을 담은 소요유 공간을 제시하였다. 이는 ‘遠’으로 열린 시점을 무한으로, 徐復觀(1903~1982)에 의하면 ‘순소의 미’⁵²⁾로 확장시키며 감상자에게 열어두는 경계이다.

넷째, 마원의 畫境은 화목의 결합에 의해 다의성을 최대한 함축하는 공간을 창출하였다. 북송대 화원에서 추구되었던 격물치지의 사실주의 전통은 임안의 지리적 환경으로 필묵의 변화를 가져왔을 뿐만 아니라 수묵을 쓰던 산수화와 채색 경향이 강했던 화조화의 결합으로 새로운 畫境이 전개되었고, 경물의 연합은 정제되고 생략된 필묵에도 불구하고 철리적이며 상징적인 다의적 해석 가능성을 열어놓는 畫境을 탄생시켰다.

다섯째, 마원의 畫境은 사물의 ‘性’을 드러내고, 인간의 정서를 일체화하는 품격을 드러낸다. 이는 시공간적으로 조건 지워진 화원화가가 그 제한성 안에서 스스로를 드러내는 그의 예술적 역량에 의해 가능한 것이었다.

결론적으로 마원의 회화작품은 제한된 사회적 역할 속에서 최대치로 승화된 畫境을 도출한 것이다. 후대에 적용되는 평가 기준인 書卷氣와 문인적 품격은 마원의 회화에 적용하기 어렵다. 문인이라는 사회 신분에 의한 평가는 애초에 기본적으로 적용 불가능한 기준이기 때문이다. 제임스 캐힐의 “사회적으로 조건 지어진 예술의 기능”⁵³⁾ 속에서 마원은 그에게 요구된 것을 스스로의 ‘기대’ 이상의 畫境으로 창출해 낸 것으로 보인다.

마원의 화경은 자연환경과 시대적 감수성의 승화가 드러난다. 남송대의 자연환경과 사람들에 의한, 사람들을 위한 인문환경, 다양한 경물의 상징성에 의해 그 특유의 구도가 결합하며 복합적인 연상을 유도하며 송대 화원의 추구점인 시정도 달성하고 있다. 대부분의 작품들이 소품으로 제작되었지만 畫境은 작지 않았고, 정교하고 아름다워 실용성 및 장식성을 극대화 시키면서도 문인적 정취도 포기하지 않았다. 마원은 화원화가

52) 徐復觀(저), 권덕주(역), 『中國藝術精神』, 동문선, 1990, 166쪽.

53) Cahill, James(저), 장진성(역), 앞의 책, 54쪽.

로서 회화의 기능과 의미에 제한적 입장이었지만 여운을 남기는 심미적 공간의 창출로 그 시공의 한계를 뛰어넘고 있었다.

〈참고문헌〉

古代畫論類

- 米田水(譯注), 『圖畫見聞志·畫繼』, 長沙: 湖南美術出版社, 2000.
 周積寅(編著), 『中國畫論輯要』, 南京: 江蘇美術出版社, 1985.
 于安瀾(編著), 『畫論叢刊』(上), 臺北: 華正書局, 1984.
 李日華, 「三筆卷二」, 『六研齋筆記』, 四庫全書本.
 李開先, 「中麓畫品」, 劉劍華(編著), 『中國古代畫論類編』(上), 北京: 人民美術出版社, 1998.
 董其昌, 「畫禪室論畫」; 唐志契, 「繪事微言」; 陳繼儒, 「眉公論畫山水」; 王履, 「崎翁畫敘·畫楷序」, 劉劍華(編著), 『中國古代畫論類編』(下), 北京: 人民美術出版社, 1998.

단행본

- 薛永年·趙力·尙剛(著), 安永吉(譯), 『中國美術史 3』, 다른생각, 2011.
 王凱(著), 신정근·강효석·김선창(譯), 『逍遙遊: 장자의 미학』, 성균관대학교 출판부, 2013.
 李霖燦(著), 장인용(譯), 『中國美術史』, 다빈치, 2017.
 李澤厚(著), 이유진(譯), 『美的歷程』, 글항아리, 2014.
 張法(著), 신정근·모영환·임종수(공역), 『中國美學史』, 성균관대학교출판부, 2019.
 莊子, 안동림(역주), 『莊子』, 현암사, 1993.
 趙益(著), 차혜정(譯), 『대송제국 쇠망사』, 위즈덤하우스, 2018.
 Jullien, Francois(著), 김설아(譯), 『풍경에 대하여』, 아모르문디, 2016.
 陳炎·廖群·儀平策·王小舒(著), 신정근·박만규·서희정·황미옥(譯), 『동아시아 미의 문화사』, 성균관대학교출판부, 2017.
 陳傳席(著), 金炳湜(譯), 『中國山水畫史 2: 南宋에서 元代까지』, 심포니, 2014.
 Cahill, James, 장진성(譯), 『화가의 일상』, 사회평론아카데미, 2019.
 Cahill, James·方聞·陳池瑜·李淞·巫鴻·石守謙·薛永年·Linduff, Kathryn·Silbergeld, Jerome·古原宏伸·莫家良·張建宇·金弘大(著), 金弘大(編譯), 『중국미술사연구 입문』, 한국학술정보, 2013.
 Clunas, Claig, 임영애·김병준·김현정·김나연(譯), 『새롭게 읽는 중국의 미술』, 시공아트, 2007.
 Kuhn, Dieter, 육정임(譯), 『하버드 중국사: 송』, 너머북스, 2015.
 許英桓, 『中國畫院制度史研究』, 열화당, 1982.

高輝陽, 『馬遠繪畫之研究』, 臺北: 文史哲出版社, 1978.

鄧白·吳芾之, 「馬遠與夏珪」, 『歷代畫家評傳』(上), 香港: 中華書局, 1986.

陳傳席, 『中國山水畫史』, 南京: 江蘇美術出版社, 1996.

Cahill, James, *Chinese Painting*, Rizzoli International Publication, 1985.

Edwards, Richard, *The Heart of Ma Yuan: The Search for a Southern Song Aesthetic*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 2011.

연구논문

李明洙, 「중국문화에 있어 시간, 공간 그리고 로컬리티의 문제」, 『東洋哲學研究』 55, 2008.

이중희, 「동양산수화의 조형의식과 시각」, 『동서문화』 33, 계명대 인문과학연구소, 2000.

Itakura Masaaki(著), 선승혜(譯), 「馬麟의 〈夕陽山水圖〉(네즈미술관)에 대하여」, 『미술사논단』 13, 한국미술연구소, 2001.

陶振興, 「馬遠山水畫的留白研究: 从馬遠〈梅石溪鳬圖〉談起」, 『美術大觀』, 2020.

謝斯琪, 「淺析南宋山水畫的美學特征: 基于“南宋四家”」, 『藝術研究』, 2021.

牛國棟, 「馬遠作品鑒藏與拍賣市場研究」, 『中國美術』, 2020.

李冬君, 「南宋的“剩水殘山”美學」, 『經濟觀察報』, 2021.

肖萌, 「馬遠〈水圖〉與葛飾北齋作品分析」, 『藝術品鑒』, 2021.

박물관 자료

聂崇正, 「馬遠踏歌圖軸」, 北京故宫博物院,

<https://www.dpm.org.cn/collection/paint/234559.html>(검색일: 2021.08.20.).

北京故宫博物院, 〈水圖卷〉,

<https://en.dpm.org.cn/dyx.html?path=/tilegenerator/dest/files/image/8831/2009/2122/img0001.xml>
(검색일: 2021.08.22.).

* 이 논문은 2021년 8월 25일에 투고되어,
2021년 9월 15일에 심사위원을 확정하고,
2021년 10월 4일까지 심사하고,
2021년 10월 7일에 게재가 확정되었음.

■ Abstract ■

A Research on the Court Painter Ma Yuan's Painting Conception in Southern Song Dynasty

Kim, Yeonjoo*

Among the various moods of landscape painting, one of the most characteristic features is the landscape painting of Ma Yuan (approximately 1160~1225), who was definitely a court painter of the Southern Song Dynasty. Ma Yuan established the screen of 'one-corner' composition, in which the full of lyricism and vitality with a unique composition of blanks and a unique description of the scene using the skillfully and strongly bent strokes. This paper deals with his social status as a court painter and his paintings typical of the artistic situation, and presents various interpretable views on the his painting world that is mentioned in the history of painting in fragments.

Ma Yuan's landscape reveals the sublimation of the natural environment and the sensitivity of the times. The unique composition is combined by the natural environment of the Southern Song dynasty, the humanistic environment for and by people, and the symbolism of various things, leading to complex associations. Most of his works were small, but the boundary of his painting was not small. Although his paintings are sophisticated and beautiful, maximizing practicality and decorativeness, he did not give up his literary taste. Ma Yuan, as a court painter, had a limited position in terms of the function and meaning of painting, but he was transcending the limits of time and space by creating an aesthetic space that leaves feelings behind.

[Keywords] Ma Yuan, court painting, Southern Song dynasty landscape painting, Ma Yuan's one-corner composition, left space, Wandering freely, Four great painter in Southern Song Dynasty

* DanKook University, College of Liberal Arts, Research Assistant Professor